



図 12：遅速・左 2012年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 46×46cm

目次

素地への遡行 平井亮一	3
眼のまえにある紙	6
空きから「さわ」へ	12
「サブスタンス」という指標	20
色料と観念と	35
還元と滞留と	46
手記―フラッグ フラッグ フラッグ―	56
プロフィール／略歴	58

素地への遡行

平井亮一

ながいあいだ北村周一の作品をみてきた観客のひとりとして、それらにふれるまえにあえて遠まわりしようとおもう。かれの歩みにあるいは照応するかもしれないことからはじめたい。

いま、美術とされようとされまいと離散現象のにぎわいは、そのことでもいもよらない場面へとひとびとの眼差しをみちびいているようにみえる。それはそれとして、そのよくな場面でみいだすことじたいがせんじつめるところ、なんらかの先行認識の代替あるいは自己意識の反趨・再認にすぎないまま、それをめぐることばもまた現象の後づけとして離散してゆくおもむきで、つねづね空疎なおもいだけがこのこる。

そのまえに当の眼差し、そのさきがもろもろ一般ではなく、それぞれ特定の媒体でのいとなみであって、そこにこそ眼差しと事物もろもろとのかかわりもうまれるのであれば、さまざまなことばが消費されて離散する事象といっても、いまふれた条件をぬきにしてそこに眼差しをそそぐいわれはあるのかないのか。だいいちそれは可能なのだろうか。そのことが素朴に問われなければ、ことからは先だつもろもろの認識の読みとりでつきてしまいうにちがいない。それならなおのこと、まずはつねに古くしてあたりらしい媒体、画布にあたってことばをつきつめなおし、それとのかかわりをいっそうたしかなものにするにしくはない。

近年の北村のきりつめてゆく画布仕事は、観客にそうしたおもいへとさそわずにはいない。いったいいま、いかなる理路とそれは照応するものであろうか。

眼のまえにある紙

たとえばマイケル・フリードというひとは、ジャクソン・ポロック、この現代絵画のカリスマの、いわゆる「オール・オーバー」の画面にふれて、その均衡状態とプラトー形成の真諦をもっぱら「視覚性」においている。こうした受容の指標発覚はポロックの作品にとどまらず現代絵画応対にかかる判断形式設定のひとつの参照項としてすくなくならず共有されてきているにちがいない。

それはそれとして、この視覚性というならんらかのふくみおきをとどめた言葉には、たんに視覚的ではない純粹な視覚抽象にことをもってゆく志向がこめられているようにおもわれる。とはいってもわたしたちが画面にみるのは、当然のことながら色彩と

作用だけの理屈としてことがらを演繹するか、あるいは画面とのかかわりから当の視覚性にたとえば触覚性だけを対向させこれをとりのけるような思考操作によってであろう。それはだからそのようにする指向つまり恣意によってである。

絵画作品ではひとつひとつ、あの媒材ではなくてこの媒材をもちい、あの手法ではなくてこの手法によってこそ画面とかがわり、その状態が「差異化」され実践と形式の首尾をなしてゆく。ポロックにしたところで、あの充溢画面は地塗りしない画布のおもてに、たとえば黒のエナメル、それに白と若干の有彩色えのぐなどが缶からとりだされ、よく知られているように身体ぐるみの筆と刷毛あつかいでほどこされた（オータム・リズム）一九五〇年）。こうした視覚的な事態、この平坦をよそおう充溢画面は、みて・お・り・触・覚・的・でも・あり・か・つ・微・細・に・多・義・性・を・は・ら・む・知・覚・の・現・実・と・も・に・あ・る・。

かたちの綾どりでありその錯綜であって、そこに、ものやことがらに対応するであろうかたちとして再現性をみとめたり、あるいはそのような再現ではありえないなにものかの現出をたしかめたりもする。それも、このあいだにはむろん画面を心してみる過程があつて、眼差しがついにとどくかぎりの画面に見返されてのことである。そこに出来するのはこうしてあたえられている画面という彼岸である。これは、その表層においてまずは、たとえわずかでも示差されるえのぐの痕跡とその状態であり、どんなにうすくても相応にその内実をなす質量の按配であるにちがいない。かたちも色もそうした状態においてのみあらわれ、そればかりかそれはさまざまな知覚作用の錯綜なしで発覚することはありえないだろう。そのかぎりでは画面にしろされてなお、形じたい、色じたいというものは存在せず、このような限定は、あらかじめ光と網膜と神経

ところで、媒材ぐるみ手法をとおした知覚の現実が綾なす画面とのかかわり、その条件や前提などもろもろを勘案する認識活動、などと絵をえがく過程を図式にするなら、そのようなある意味で特殊なトポスを設けるのは、一にかかつてそのための物質的な界面をみいだし実際に眼のまえにしつらえることによってである。さきほどのあたえられた彼岸というのはこうした媒体化によって出来る界面のことであり、さらにいうならそうしたトポスのさきにある際限である。これを反転させるならこの際限の可能性となろう。

ここで、さしあたっての関心事はおよそつぎのようなことである。さきほど現代絵画のカリスマによる画面関与の実践形式にふれてとりだされた視覚性という指標、これがアプリオリな恣意でなければ、そこにみちびく原理とはいかなるものでありうるのだろうか。このことが構造として対象化

できるのでなければ、視覚の指標理念もわたしたちにはたんなる既定の言説への同調でしかないであろう。

素朴にことごとつめるとこうなる。おなじ抽象といっても丸だの三角だのとことばで認識されるようなかたちをとどめるのと、そのような参照がまったくできないしるしや状態と、このあいだのちがいをみとめ対比させ、そのちがいを審級へともってゆく根拠はいったい何であろうか。ことがらをもっと広げ一般化するなら、日常の事物を参照しえがくいゆる再現描写、いや、たんなるなぞりでさえもが、事物の再認にはとどまりえない、おそらくどこにも参照できない知覚の現実、その作動めいた視像ぶくみであるという事態、にもかかわらず、いわゆる抽象・具象などこれらの相対化からあれこれ審級へともってゆくゆえんははたしてなにか、などと問うことにもなるろう。

れて、まむかいには窓がありあかるい木立がひらけてみえる。左端には書棚がつらなり、それが床板のつぎ目と同調し窓むきの一点透視遠近法をなしつつ広がる書斎空間。左眼にみるこの全景はまたそこに座すまぎれもないかれじしんの自画像、ただし顔のない自画像である。

このところがわたしをつよくひきつけたのは、きわだつてくつきりえがきとめられた眼球のこちらからみる自分の眼瞼の縁である。これはそのまま左眼球のなかのスケッチではないか。眼瞼の縁は、まさにわが身の内と外といりちがう界域をしつかりしるしとめている。しばらくスケッチをみていると、眼瞼からむこうの全景に参入する間際でわたしは心身ともにそこへとひきこまれてゆくように感じてはつとする。同時に右手のペン先から腕をつたわりこの光景が眼瞼の内がわへとおよんでくるのを意識する……。しかしこの現象は、実際の光

視覚性についてここでは、観客なりに、画面とかかわる視覚の包摂するもろもろとそのありようにとりあえず筋道をつけ、いまいったなにも参照できない視像が画布に熱く形成される実践にじかにふれながら、そこへといぎなう当の界面の存在に光をあててみたいとおもう。手短にあるおどろくべきころみを見ることからはじめよう。

かつてエルンスト・マッハが、視覚と自意識のあいだを考察しながらたんねんにえがいた小さなスケッチ図版（邦訳『感覚の分析』所載）をわたしはみている。これは一部の美術史や認知学分野でもことはべつの文脈から引用されるようで、椅子に腰をおろしたままマッハは右眼を閉じ左眼だけで目の光景を正確に紙にえがく。ペンをもつ自分の右手がえがかれ、すぐ手前に髭のびて背広の胸もとがみえ、椅子に身をあずけゆったりと両脚をのばすその先は靴。そして左腕のおかれた肘掛けもえがか

景によるものではなくてあくまでもかれがこれを紙にえがいたそのことによるものだ。みながらにしてそこへの参入を感じたのは、これが室内の描写だからということにとどまらず、手写しの光景が本人の眼球内での光景でもあることによっているにちがいない。現実の光景を眼にしているだけなら、眼瞼のこちらがわはそのときどきの（自己）意識の継続であるけれど、一枚の紙が介在しそこでペンをとおして心身が対応するなら、事態はすでにしてそこ、紙の表面この象限のできごとであるというほかない。そのように避けがたくして紙の上という内部がそこに形成される。

これは画布という場のしつらいでもあり、そこにえがくことはセザンヌのことはをかりるなら実景ではなく「絵画の中の真実」へと通ずるとばくちであるにちがいない。あきらかに紙面はひとつの内部に転じ、あのくつきりえがかれた眼瞼の縁もそこに



1999年

ふくまれてしまう。そのうえで現実の（自己）意識にたちかえるならこれがふたたび内部となり、紙面は外部に転じ眼差しがそそがれることになる。このように内と外といりちがう反転のくりかえし、それゆえの両義的な関連は、いつてみれば媒材・媒体

とかかわる実践もろもろに錯綜する要素・条件の統合、というトポスの形成にも相当しよう。そうすると、マツハの二相自画像にくっきりえがかれた眼瞼のへりのすぐきわ、そのむこうとこちらとのみえざる関は、このトポスの自画像のようにみえてくる。

空きから「きわ」へ

意をとめたいのは、画面をめぐる内と外とiriちがい反転するこの統合のトポスで、(自己)意識も紙になにかえがかれてそのこの相関へとかならず移ることである。マッハのおそるべきスケッチそれじたいがすでに、媒体にかかり内と外と反転・iriちがいをくりかえす意識とともにある。そのことからすみ、希求としてであつても、そこに(自己)意識がらみさらにあるこの認識と、かたや媒体での知覚の現実と、このあいへだつ両面がかぎりなく近づき、いわばことばともの一体へとおもむくことにもなるのは、たとえば、画面の様態がそれじたいをなしつつことばがそれをそのまま指し示す構造においてであるにちがない。この実践はミニマルな様相を呈

する。あるいは、事物の似すがたという再現の構え、つまり画面上の描写とえがかれる事物との可能なかぎりの相関がめざされることにおいてであろう。これは冷徹な再現描写となろう。かたやミニマルアート、かたやハイパーリアリズムなどという周知の対照的な動向も、そうした理路での仮設実践ではなかつただろうか。いずれもものこととほかに参照できない同義的反复へとむかう実践であるけれど、たんなる様式としてのミニマルアートでなければ、あのスケッチの眼瞼ごしのように、ものこととの相関・対称に懸かる問いは紙にとどまらず媒体とのかかりにおいてその必然を原理的に内在させていた。

というのも、そもそも画面への参入は、それじたい媒材ぶくみことばを介しそこをある事態にもつてゆくことであり、またそれはそうした画面の条件・要素があいつぎさまざまにみずからを組織しそれをさらに

うみだしてゆく素地へのことばのおりたちにほかならないからである。それなら、そうした事態の基底とじかにかかわるような実践が様態として相応の存在形式をまとい、わたしたちがそこに眼差しをそそぐのであれば、それは、そのかぎり、たんなる主観によるのではない原理性とともにある。むろん、そこに方途としてなんらかの視覚性をとどめるのは当然であつても、純粹視覚というものは、観念としてはともかく素地の知覚現実からしてありえないであろう。

それにしても、画面をめぐる内と外と同義的实践の場に身をおくにはかなりの緊張がしいられるにちがない。そこは媒体条件にじかにふれるような統合のトポスであり、えがかれた画面の様態がなにごとまでありえないかぎりこのさきは媒体からの外れだろうからである。裏をかえすなら作品は、そこにもちぎたらされるかぎりの素因、

想念などあげてついにきりつめられ収斂するものの反転の相ではないだろうか。

二〇〇八年から、北村のえらんだ包括的な主題は「フラッグ《フェンスぎりぎり》」となっている。これまでにわたしがかきつらねたことも、どこにももつてゆきようなない「ぎりぎり」のトポスをめぐつてであった。そのことにたちいるまえに、かれの仕事をすこしさかのぼつてみよう。

二〇〇〇年前後にしばらくつづけられ線描のかった一連のころみがある。そこでかれは、えんぴつやボールペンでえがき、いっぽうカーボン紙をあてがうのみならず、わずかな例ではあるけれどべつの紙にえがいた線描をきりとつてほかの主体となる線描にかさねたりなどもしていたようである。いずれも用具・手法による描出の変容にむけた積極的な応対意識がうかがえるものだ。後年かれと稲憲一郎がかわした対談(二〇一三年十月)で、かれがこうもいっ

ているのが眼をひく。

たとえば紙と紙をあわせるだけで「きわが生まれてしまう。きわ、つまり側面。絵に紙を一枚重ねれば必ず紙の厚みという側面が表れてくる。そのところ、そのきわはギリギリのところ、どうなってくるのかということに関心を寄せざるをえない」と。

往時の実践にふれたこの言表は、たんなる表現のための画面効果のことではなく、紙面とかかわる視覚的なるものに錯綜しないではない知覚作用が出来させる、ほかに参照できない視像発覚の一端にふれている。ここからたんに絵というより絵画体などといえるようなところにまでふみこんでゆくのは、かれが画面での「側面」にまでいいおよんでいることからしてもありうることだ。そのまえに、こうして紙面とかかわったドゥローイングのころみやすでに、マッハの全視界すなわち（自己）意識がその眼の先に一枚の紙をとりだしペンを

手にしたとき、その紙のなか、スケッチという内部が出来させたあの、眼差しと媒体とあいかわり内外いりかわる鬨の機微に通じているそのことに興味をおぼえる。北村のころみでは、まえだつなにものかの想念なり事物があるのではなく、紙面にえがかれたなにもでもないその状態じたいがみずから触発する方途にしたがって画面をなし、これが「リピート」され、それぞれがさらに組織をなして内部の形成をくりかえす。そうしたことがえがき手の眼差しをあらためてゆくような場面は、あの鬨でこそひらけるのである。

なお意をとどめたいのは、おなじ対談でひきつづき、ほどこされるえのぐの状態をめぐり「盛り上がった状態における正面性と側面性」という視点から、そこに生まれしてしまうみえかたのちがいに言及し、これが、あの「きわ」という状態位相の気づきともども画面とのかかわりをべつの方へと

みちびくにちがいない、などとかれが感じていることだ。実際にそうした事態を画布の表面にはつきりとどめるのは、ほかでもなく白えのぐであり、それに「素材感が一番顕著に表れる」ともいいそえている。これだけとりだせば、ことからは単純になっってしまうけれど、実態はかならずしもそうでないのは、これらのことは画面をめぐるて複合するさまざまな認識がらみ、内と外とiriちがうあのトポスに欠かすことのできない媒材条件だからである。

ここで「フラッグ」とかれが比喻するものの視覚の現実、ふだん眼にする旗にちなんだものではない。これは、一九九〇年代末の作品でいくつかの青い線による接合と隔離のいくむ空間の素朴な位相変化が、みずから組織していった平板な形状、その連鎖からの変容であった。そこでは、とりとめない線と線のかかわりにうまれる自在な「きわ」の微妙な生成が、かれ独特

のけっして手足れとはいえない手探りするような筆づかいの油彩で跡づけられている。ところがそうした線と線が閉じるように交差し接するなら、そこに仕切られた箇所がうまれてしまうのをあえて避けるところにひらける無碍の間あい、そこにかいまみた、ほかに参照できない視像のひらめきをおそらく事後的に「フラッグ」と名づけたにちがいない。かれじしん、さきにひいた対談で、画面上の二本の線がたがいに閉じてしまうのではなく、そこに「穴のように」ぽっかりと空いているものを、そのままに画面に残すことができなしかと考えたのが、このPageの始まりです」といっている。

とはいえ、その「ぽっかりと空いている」ところにひらけたのは、青い空や白い雲さらに緑の野をほうふつさせもするじつにあるかくておどかな奥行きを感じさせ、それでいて眼差しのふれるところこれとさだ



図1: flag-7 1999年 画布に油彩、木炭 130×97cm

めがたくいかなる像もむすばせないような
光景である（Flag-7）一九九九年 図1）。

ここに形象と非形象など対語をもつてくれば、これはどちらつかず両義的な作品ではある。しかしここでは、なにかが目交にへんぼんとひるがえり晴れやかに解きはなたれてゆくようであった。これは一九九九年のことで、そのまえに、青みがかった色面とともに、いく様にも生成してかたちをむすび浮遊する白い油彩の筆ばしる状態が、いつときていねいに試されたのちの変容である。ここでは、色面による間あいの気配が青空のように画面を領していたけれど、ところがさきほどのころみをひきつづき進展させていった作品群では、あの線条がそこを手さぐりするようにかなりあらわになっっている。葉脈のような線はかれのいう「さわ」、おそらくそれぞれ画布上の質量をなすものの間あいを画すよう領域ごと平らな量塊状にしてあいむすばれている。そこ

では若干の有彩色もほどこされ、とっかかりは「ぽっかりと空」くようにぬけてゆく間あいであったのが、それぞれの様相をちがえてそのある箇所などは画面のほぼ中央部を占め、つよく眼差しをとらえることになった。

二〇〇〇年にさしかかり、これがエイのような菱形をなし主たる領域めいて浮上するとともに、線が主役となってドゥローイングの可能性が追究される。そこを領する菱形部分は、紙の白地にむしろ彩色を欠くことでより濃密な線の間あいと質量をえて、シリーズ当初とのあいだに変容をきたしている。そんなに数は多くないものの、これらドゥローイングでなにかしらの構造をそこにみいだそうとする筆の走りとなむたいは、その過程に視覚的であることでもしろ触覚ぶくみ、ほかに参照するものないう「ハプティック」な視像のなりゆきをとどめることになった。そのなかのひとつで、



図2: flag-12 (明) 2000年 画布に油彩、木炭ほか 80×65cm

エイの眼ではないけれど筆先がしるしたであらう斑痕の箇所は、線と線の間あいにはひらける領域がもつれ接する画面の深まりであり、あの「ぽっかり空いているもの」からなお逸脱してゆく特殊な契機をばらんでいるかのようで眼差しをひきよめる(flag-12)二〇〇〇年 図2)。この線描作品は、かれの試行錯誤をつたえてかさなる骨太な線の画す領域にきざしたさらなる変容なのだろうか。

かれの眼差しはこうしてしだいに空間にみる質量、その間あいのふくみにおのずと参入することになっている。そうしながら眼差しのこちらがわにうまれる



flag-11 (暗) 2000年 画布に油彩、木炭ほか 80×65cm

あれこれの認識と、内と外とつねにいりちがう媒介の界域で統合のトポスは、画面とのかかわりを深めながらそこに或るひとつの指標をその手ごたえとともにみいだそうとするだろう。

「サブスタンス」という指標

さきほど、とりわけ白えのぐによって発覚される画面の「きわ」、それにかかる知覚の現実と認識にたいするかれの言及にふれた。この経験からひとつの実践におよぶのにそれほど間はとらない。それほど大きな作品ではないけれど、白えのぐがあげてその全面を領するにいたったからである（フェンスーI）二〇〇八年 図3）。ここでは、あの菱形をおもわせるかたちがほぼ均等の大きさで画面の上下左右にかけて大きな網目のように並列し、それらのあいだを画する「きわ」は微妙な陰影をなし黒えのぐがほどこされている。このつらなりは、画面の右下方にむかい陰影を深くかつ広くしてそれぞれのちがいをそこだけきわだたせている。ほぼ均一に統覚がはたらくな

眼をうばうのは、やはりあのエイのようなかたち、空きの領域であったであろうもののいちじるしい変化である。

それは構成としての抽象ではなく、ある質量をともなう画面のあらわれにむかう方途をはっきりきざしていた。といっても形状はえたいのしれない量塊状あるいは線形というより、それぞれ斜め方形で整序されくりかえされるユニットのようになっている。これまでの歩みをとりまとめてそこから逃れようもない要素をえらびとり、その様態を形体として抽象するなら、これまでの試みも画面で筆あとがらみこうして白えのぐの様態に屈折されるだろう。これまでになかった北村の到達点としてみごたえのある作品である。

それはそれとして、かれはべつの小品も残している（小石を繋ぐーI）二〇〇八年 図4）。ここでは、菱形に「きわ」をなす線形から角が消えてはなればなれになり、こ



図3：フェンスーI 2008年 画布に油彩、木炭、オイルバー 73×61cm



図4：小石を繋ぐーi 2008年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 34×25cm



フェンスーII 2008年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 73×61cm

の黒い弧線が均一に並列する地に白えのぐや塗料が凹凸をなしてほどこされ、それぞれの方形箇所がなごりのように盛りあがっている。このまわりできれ端のようにもなった線の自然態が順を追って反復され、えのぐの様態とともに観客の眼差しを自由にする作品である。こうした画面の様態は、小体ながら画布のへりをはみだすえのぐの粘性をもとどめ、かれがいいおよんだ支持体ぶくみ「側面」にたいする配慮もうかがえる。あの「ぽっかりと空いている」領域や間あいが白い厚みをもつ質量としてたちあらわれ、あきらかにことごらの変容をきたすことになった。そのあたりの感触に対応するのが、字義どおりかれのいう「サブスタンス」にほかならない。かれのそれまでの仕事は大きな節目をむかえていた。どういうことか。

画面をめぐるその内と外といりかわる統合のトポスが発覚されたしかめられるな

ら、そこには相応の実践指標が介在するはずである。マッハのあのスケッチが示しているように、紙など物質である媒材を世界と（自己）意識とのあいだにおくこの媒体化は、そのかぎりですべてによってたらされる事態においてすでにアプリアリであるといえるであろう。ちなみに、マッハによるスケッチ実践での指標は、はからずもこの媒体化したいが相当するのではないだろうか。世界とそれにまつわるもろもろの意識はそこ、つまり紙の上にはまず参入しなければならぬ。こうしてそのような内部がそこに形成されるなら、わたしたちの日常認識は外部にまわり、作品はそのようにして存立し、そのところ、つまり統合のトポスに介在してこれを画し方途を示す、いわば実践の核に相当する選別因子・しるしづけが指標であり、実践はその把握であると考えたい。

そうすると二〇一〇年前後、北村の画面

にあらわれた変化は、みてのとおりこの指標が媒材がらみの「サブスタンス」のほうへとむかったことを示すであろう。これまで

所作、画面それじたいの指し示しにいたる過程のたしかめであろうか。

での歩みからするなら、線などのあいだにひらける空きや間あいにまえからうかがえた質量の気配はここで一気にその実体化に転じ、画面は間あいとたしかな質量と両義の様態にむかうことになった。

こうした方途はこれまでふれてきたかれの仕事からしても相応の原理にそった筋道であり、世のうつりゆく表出モードのあわただしさと異質の必然性をおもわせる。それだけに、営為は、その実践形式とともに

た。先まわりしていえば、そ

の方途は、あるいは当の指標をいまみたように「サブスタンス」として媒材がらみ画面の屈折におき、そこにうまれて自己組織するものの物質的な条件と眼のこちらがわの認識とをかぎりなく、しかし幾重にも近づけ同一へとしむけるような継行的なところみであるかもしれない。画面と認識と同義的の反復の



小石を繋ぐ-ii 2008年
画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料、墨ほか 41×32cm

眼差しをそそぐにたりの存在形式をまとわなければならず、そこからなお同義的反復の実践という極北にむかうのであれば、なおのことそれのみあった緊張をとまなわずにはいないであろう。

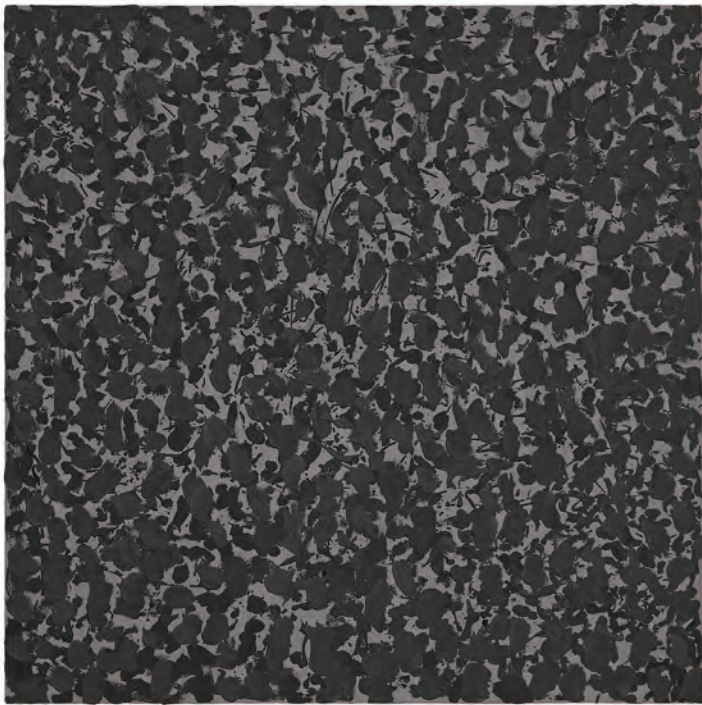
若年の北村がえがいた作品がある。そこでは、自然をふくむ日常の事物が色彩ゆたかに参照されているようにみえて、にもかかわらず、眼に映るものに発するよろこびも画面をなすかたちや色の仕組み形相のほうに眼目がおかれていて印象ぶかい。画布の上にもはやあの内部出来の必然をみていたのであろうか。しかしこれまでにしるしてきたのは二〇〇〇年前後から二〇〇五年前後にかけてのことである。すくなくともこの数年間は、そうした画布内部への参入からつぎつぎにひらけてゆく知覚の現実をまえに、眼のこちらがわ筆もつ身の認識のありようもその場面ごとさらに問われずにはいない年月であったにちがいない。



沈丁花 2008年 画布に油彩、木炭 100×61cm

線と線の間あいの変容に根ざしたこの「フラッグ」に包括される眼差しの有機体は、ずっと通底してきて、そこにいくつかの局面を分節してきた。いっぽうで観客からするなら、その局面にかけられしばらくとどまるきわめつきの到達点で、そのプラトール状態の持続をもっとみたいおもしろいのがこつたのは、そうした局面の移りゆきを示す画面の反趨がむしろしりぞけられがちであるようにもみえたからである。

ちなみに北村のこうした画面関与が、満を持するようにこのとがらを収斂させてゆくのは、二〇〇九年から二〇一二年にかけてのことで、そののちもつづく文字どおり「ぎりぎり」というほかない方途での持続には、当然ながら相応に重いものがある。



飛礫 (つぶて) 2008年
画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料、墨ほか 91×91cm

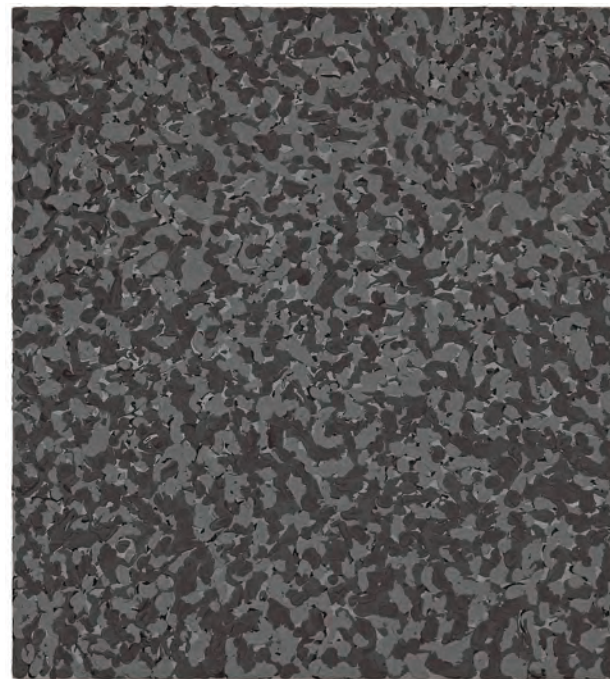
る。すでにふれたとおり「フラッグ」《フェンスぎりぎり》と名があたえられる一連の仕事だ。そこにいたるまでのあいだにも、かれは、じぶんがとった写真を介して窓と



図5: Gray 2008年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料、墨ほか 91×80cm

その外とのあわいに赤芽柏の葉が映るその
 偏差現象に眼をやり、「あのどこにでもある
 のに見えて来なかった」（「手記」）空間を
 かいまみながら、そこにも「フラッグ」の
 遍在を感じとっていたのである。

「ひらかれた「フラッグ」がついにゆきあ
 たった「サブスタンス」、その実
 態がラディカルに展開されるまえ
 に、かれは油彩のほか水性塗料な
 どを併用していくとおりのここ
 ろみをおこなってgone（Gray）
 二〇〇八年 図5）。線からかわっ
 た筆おきがらみ色面の「きわ」と
 空きを、こんどはもつと平らかな
 表層にかえして、筆おきのえのぐ
 による斑紋層とそのつらなりに変
 えた。これらは、数年まえにあら
 われた、褐色と黒の線の変形でも
 あるう厚い筆おきどうしのからむ
 画面からの腰のすわった進展で、



細石 (さざれいし) 2008年
 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料、墨ほか 80×73cm

すこし緑がかった同系色のわずかな明度と
 彩度差による均質で重厚な対比が画面のへ
 りにまでおよんだ。そこは、画面のなかほ
 どにむかうようその密度をゆるくし、まわ
 りであい接合する斑部分の、みえるかみえ
 ないかの動勢をひそめている。空間のあき

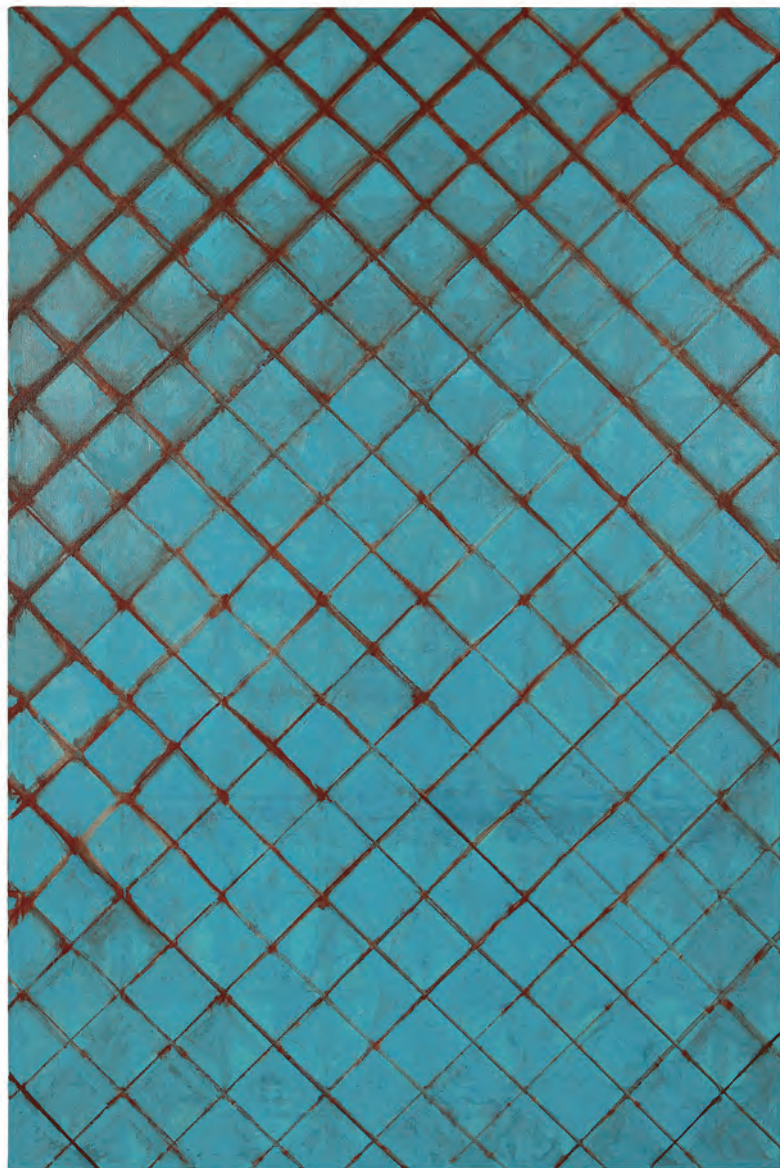


図 6 : fence-P80・blue 2009年 画布に油彩 146 × 97cm

ではなく、えのぐの質量がくぐもった色調のまま稠密にあやなす空間の屈折、などといえるような様相で、間あいと質量と両義がやはりべつの方からこうして追究されていた。

このような作品とともに青いあの菱形形状が画面に広がり、それらを画す線状の影が日常目にするフェンス状を呈する作品も発表された (fence-P80・blue) 二〇〇九年 図6)。二〇〇五年前後にとりだされたいた線と線のあいだに由来する空きと「きわ」をめぐるイリュージョンの変化が、いっぽうこうしてそれぞれの方途にうまれみずから織りなす様相をも、かれは図式にとどまりかねないあやうさぶくみとどめてきている。

そのことからして、そうした仕事のあいだで、しだいに菱形形状が角ばった整合性をなくし網目ではなくそれぞれ集塊状の斑紋となつてやや不作為に並ぶ、いずれの方途



2009年

ともつかない作品もあらわれてきていることに眼がひかれる。そこでは、間あいと「きわ」それぞれの領域が、混然と同じ質量のまま線や色をとめない、明暗差による稠密な画面を形成することになった。観客の眼差しは、そのどちらつかず「ぎりぎり」の様態を当初からうけいれていてこそ空間というよりは影のあわいと自在にたわむれることになろう。

それらと対比されるのは翌二〇一〇年展示の正方形画面である。左から右へ横ざまに帯状の色面のいくつかが画面右へりの手まえにのびてさきが曲面状のおおどかな作品だ（去嫌（さきらい）二〇一〇年 図7）。くぐもりながらややはっきりしたかたちが上下に並び、無彩色の明度差と表層の触感とのかな差がそのまま相応にたしかかな存在形式をえていて首尾よろしく、これも眼にたのしい。

とはいえ、北村はこうした形式がたんな

る型におちいりかねない停滞をみとめていたのであろうか、まとまった形体をおもいきりとり崩し、ついに横ざまに縦ざまに筆をはしらせそれを重ねることへと筋をほぐすようなところも前後しておこなっていた（モルト・F60-I）二〇一〇年 図8）。進展とも逸脱ともとれるこの実践では、さきの作品でみた横ならびの帯もそのまわりも、ほとんど横ざまにほどこされた色料のつらなりにすぎない。彩度がおちきつた有彩色による作品もまじえ、いくとおりも色料が重ねられ画面がその痕跡の差であるような様態になって、この徹底ぶりがさらためされるだろう。ひたすらに刷かれた画面からは、どのような見ばえも排除されているようにそれが観客をたじろがせる。

しかし「フラッグ」がなおとどめる視覚の間あいは、媒材ともども画面とかかわる物質的条件をアプリアリにするというあの原理にそってひきおこされる様態にむか



図7：去嫌（さきらい） 2010年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料、墨ほか 41×41cm

い、なおひらかれてゆかなければなるまい。かえりみればこのように、もともと仕切りやへだたりの差異にほかならない空間の分節もまた、画面でのそれとしていく様にも、その内と外と眼差しでいりちがうトポスを介して屈折されるはずだ。そして「サブスタンス」はここにきて画面ぜんたいをならすようにひとつづきにし、空きとしての領域のちがいを画面の様態そのもののちがいへと変えてゆくことになる。二〇一一年にかけての展開である。いそいでつけくわえるなら、その契機となったのは、かれがおもいきったように無彩色のえぐや塗料を画面じかに刷いたさきの実践であったにちがいない。これがかれを自由にした。



図8：モルト・F60-L 2010年 画布にハウスペイント、水性塗料、墨ほか 97×130cm

色料と観念と

そのつど画面表層にあらわれたあえかな有彩色をとどめながらのくぐもり、無彩色への移り、肌理の遍在といった特徴は、「サブスタンス」にかかるかれの視覚性がいよいよ触覚性と両義のかたむきを増してゆくのともあっている。画面とのかかわりとともに画面という内部が出来するなら、その素地にもっとふれること。統合のトポスがかれがとりとめる指標はそれをうながす。あちらの画面とこちらの認識、そのいりちがうトポスにおかれたであろう包括的な指標「サブスタンス」はここにきて、画布の上で色料の様態と当事者の想念・認識とが統合のある接点で一致するような同義反復もよいの所作へと、いっそうむかうことになるのが筋道であろう。

すでにえのぐにとどまらず水性塗料、ほかに防水塗料さえもちいた画布との接触は、いままた筋をほぐし当事者を心身とも解きはなつような筆ばしり筆おきの様態に、いよいよ眼差しをあつめることになっていた。防水塗料をおもてだってはもちいないけれど、ここでかれは、下地になんらかの重くて暗い色層をほどこし、そこに白に近い灰色の色料を重ねるように刷いた。縦長横長それぞれの枠どりに、横と縦、またその交錯といった筆ばしりの動勢もともなつてなりゆくままに、媒材と身体と、さらに視覚を介する認識と、それらの織りなす画面とのかかわりがこうして手法がらみためされたというべきか。画面はその密度を急速に高くしてゆく。

たとえば、色料のたまりや重なり密度、あるいは筆にふくまれる溶材の量、くわえて筆おきのちがいなどによってあらわれる明るい色斑の帯と、いっぼうのやや暗い部

分がおのずと差をなす対比相の変わりめに、ほぼ等分のへだたり相をとどめる画面（灰白-ii）二〇一〇年図9）。それとかわって知覚の現実のほうが、当事者の認識をととのえるようなおもむきで、みずから画面の組成・形成の相をみいだしてゆくあらたな局面の到来であろうか。これらの陰影、重層のはしりが色料による段差と漸層としてよりあらわになるには、無彩色に如くはないのは道理である。そこには、にじみもあり、ふくらみもあり、層のすかしもありで、たまさかの様態はしかし慎重に制御され、いっぽう認識の整合やことばの断定からのがれてゆく。にもかかわらず、そうしたことじたいが認識する者の媒材の条件・様態にたいする認識であるようにしてあらかじめおかれていたのが、やはりこれの指標「サブスタンス」であるにちがいない。

二〇一〇年、北村が身をおいたところは

このように、灰白色のまま、応対する色彩もたしかな形象もないけれど、もちきたらされつらなる様態の変わりめが未必の形式をなす表層の起伏のうえであった。黄色などが淡く映る画面も、無彩色をひきたてるようにしてでなければ、おのずと色層のごりをおとすれたものであろうか。ここですぐに照応するのは、かれが指摘した白えのぐの宿すかすかな陰であり、ものどもの薄い「きわ」、そのふくみである。するとこのころのみは、かれがもちこしてきた懸案の転生というべきか。みかけではさまざまに変化してきたかれの仕事は、「フラッグ」と暗喩されるイリュージョンの変容を一貫させてきて、ここでことがらをいきよに色料としての素地へあつめてしまおうとする勢いすら感じさせる。まさに力わざである。

愚直とさえいえるような持続は、おそらく積もりきった情念もこめこのようにして



図9：灰白-ii 2010年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 97 × 162cm



旗日 2010年 画布にハウスペイント、水性塗料、鉛筆ほか 190 × 380cm

画面素地の可能性、いやその手前、なにもが不可能な界限にまでおもむこうとしているのだろうか。「フェンスぎりぎり」とはやはりいいえて妙、このさきはついに、ひたすら画面の様態とそれをみきわめる認識と、これら内と外とiriちがう眼差しのトポス・統合の単一化へ、いつてみれば純粹統合へとことがらをもつてゆくこと。現代美術用語をあてるなら一種のミニマル還元への方途などといえるかもしれない。しかし、はたしてそうだろうか。

理屈だてだけなら、画布をまえに媒材も身体もこみでこれらと認識とのやりとりの錯綜が純一であるためには、画面と認識とこれらをみきわめる眼差しのトポスは、くりかえすけれどやはり同義的復復の実践におもむく。いそいで筋道をつけると、媒材・色料にみる画面の様態がなすもの構えにたいする北村の矚目は、ここではもう絵画の素地への逆行であり、もっとい

らマツハが眼瞼のむこうにとりだしたマター、紙とペンを遠まわしに指し示す、その念入りで熱い実践とたしかめにもみえる。それにともない画面と認識は、くりかえされた実践をとおして統合トポスでの相関の条件がいつそうしばらくこまれ、それだけ事態は同義復復めいてきたようではある。それならこのような「フェンス」のむこうは実際にはどうなのか。

有彩色が避けがたいようにしてよみがえるのは、いままた素地への滞留・とどまりをゆっくり反趨しようとのしるしであろうか。二〇一一年になってからのことだ。素地・基底へのたちかえり、この「ぎりぎり」はまたかれの「フラッグ」がなにかと分節してきたものの帰納の果てでもあった。しかし、そのような界限にのぞんでこそ画面とかかわり、そこにとどまることをあらためて確かめなおすことになるなら、この確かめでそこはただちにあらたな起点へと転

じよう。このとどまりと反転が、相応の契機を出来させそこに不測な局面がひらけるのを、画家はかたずをのんでまつことなるのかもしれない。そうでなければ、ぎりぎりの界限にとどまりなおそれにむかい徹底してゆくか、そもその画面とのかかわりから身をはなすほうにむかうかするほかないであろう。

ところがこうした實際にあつては、ごくごく素朴に色彩でさえもが、そこからの逸脱をおしとどめ画面での滞留をうながすにちがいない。だいいち無彩色と有彩色のあいだにすら、どちらともつかない知覚の現実がひらけて、たんなる還元とは異質の滞留というたゆましい場が画面にうまれてしまうからである。度しがたくしてよみすべき知覚のいざない。そこはまた、かれが積年の想念をたとえ「フラッグ」「AKAME」などの局面ごとにかいまみ、そのことばをかりた生るときどきが照らしかえす画

面を目交にする、あのよろこびにも通じているにちがいない。そこに出来る視像は、ここにきて、みてのとおり幾重にも層をなし、その無彩状態がじつはそうした積層ゆえでもあろうことをも観客におもわせずにはいない。有彩色の介入とみえてそれはむしろそうした積層からの滲出であり、それゆえにこの低彩度、ほとんどくぐもった色調はたんに有彩であるというより、比喩的にいつてそうした層による質量としての有彩であるというほうがふさわしい。

そのような事態が凝集され画面をなしている作品をみよう。これはやや小体な作品で正方形（「桃花」二〇一一年 図10）。心なしか緑がかかった灰色というべきだろうか、彩度・明度ともに低い彩色による水性塗料の重い積層は、その塗りや重ねの反復による平滑な表層のまま一様に画幅のへりまでのびきっている。筆がはこぶ色料のとどめる動勢やかすかな起伏は、色料とも色彩と



図10：桃花 2011年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 130×130cm

もつかない透層をなしつつ、全面に不透明な質量をまとい、それらがそのままこの作品のはんなりした映りにほかならない。くぐもりきった緑とま

「きわ」や翳をとどめるかどうかその間にまで肌理を平滑にした。それに有彩色も様相を変えて、質量としての有彩色による

がう灰色の映りはしかし色相それじたいのあらわれというより、かれの営為が帰納したもろの複合としての無彩から、かろうじてにじみでた色面のようなおもむきでもある。くわえて、正方形の画面は縦横一三〇センチたらずでふつうの正視距離からすればちょうど視野を領するうえ、天地左右均質な知覚現実この一体性との当面がたしかになる。

ここにきてかれの「サブスタンス」は、ひとまずその極限にさしかかり色料の



黄花 2011年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 130×130cm



桜花 2011年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 130 × 130cm

微細な漸層へとこれまで以上に画面をしずみこませ変容させているようにみえる。

ほかにもすでに、黒というより紺色を感じさせる色相の画面にかりうじて明度の差で眼につく横さまの刷り帯、これがやはりへりまでひろがる縦長の作品（瀝青・

トポスで相応の解決形式をみいだす方途は、実践として同義的反复の所作になるほかないことはいくどかふれた。それゆえであろうか作品というかれの所作は、そこにたゆたいたながらなおその精度を高めることになろう。

左（二〇一〇年 図11）もあって、そうした試行をふまえながら、それでも、たんに色彩というのではすまない質量をとまなう有彩色と無彩色、制御された手法とが積層する心地よいモスグリーンめいた画面のほうに筆者はひかれる。この先、画布ごとに色料と色彩、この質と相とのあわいでかすかに消長の様を変えてゆく漸層の翳がなくなれば、画面はそれぞれ一様な色面だけが領することになろう。このような画面とのかかわりでその様態と、これにかかわることの認識活動とのまったき対応、この統合の



瀝青・S 2010年 画布に油彩、ハウスペイント、木炭ほか 100 × 100cm



図 11：瀝青・左 2010年 画布に油彩、ハウスペイント、木炭ほか 146×89cm



瀝青・右 2010年 画布に油彩、ハウスペイント、木炭ほか 146×89cm

還元と滞留と

ここでふとおもいおこすのは、かつてアド・ラインハートがいった「芸術としての芸術」というあの定言である。当初からかれは、世のいかなる事物とも概念とも縁のない視覚の現実だけに眼差しをかざる方途をとってきた。それもかれが静かにつづけた抽象形成から純単色画面を経つつ抽出した「純粹絵画」という確固とした命題が後半生までかれの実践をつらぬいてきたからであって、そのかぎりでの原理的なりゴリズムは、そうしたきわめつきの絵画理念をかれがアプリアリにすえるにいたったそのことよっていているといえよう。理屈ではしよってしまえばこれはたんに同義的反复というより、画面とかかわる統合のトポスをついに画面という内がわそれじたい、あ

るいは形相それじたいにしてしまうような一義的でスピリチュアルな原理形式ではなかったか。ヘーゲルの規定ではないけれど、ここでは画面という「実在はことば（ロゴス）」そのものなのである。

このことだけをとりだすなら、媒材こみで画面とかかわるあの統合のトポスがそこでは画面それじたいなので、そのことからする画面と認識活動、この内と外とたえずいりちがう場面での矛盾はすっかりなくなり、ロゴスともどもいずれも一義のものとしてびったり重なることになる。いや、そこはもうことばそれじたいなのかもしれない。たしかに、媒材こみの画面をしかるべき事態にするのはことばである。しかしそのすぐきわで画面はことばから逸脱している。これが実態で、このことからいそいで先どりするなら、そのようにして画布はことばとともにあり、ことばを押しかえす。

るように、北村の画面にみる微細な漸層、くぐもる積層と透層、それらの伸びと平滑な変差、さらに色彩の介入などといった事態は、かれの「サブスタンス」つまり指標が、画面とのやりとりのなかでみずから組成し、対するかれじしん認識をととのえなおし道筋をつけながらの変容であった。それがひとつの結実となったのであろう作品をあげたいとおもう。これは正方形の作品で、濃い灰色の色料が横ざまに幾重にもかさねられた厚い質量の領する画面のつよさに、観客の眼はなによりもまずひかれるだろう（遅速・左）二〇一二年 図12）。満面に無彩色の質量といった充溢感があり、かれのあゆみのなかでこれはひとつの結節点をなす作品であるにちがいない。ここでは表面のごくかぎられた部分にこまかな亀裂あるいは皺のような状態が生まれ、重ねによるわずかな起伏もあって「きわ」や陰のあらわれは、かれの「サブスタンス」のあ

る種の様相がそのまま筋を追いもちきたさるでの存在形式をくつきりまとっていた。こうした画面の様態は、たつぷりした水性塗料のほかに油彩をもちいるなどした複雑な手法ならではの結果であったとして、同時にことばを作為効果に依存するだけのいわゆる素材主義におちいりかねないあやうさにもきびすを接している。しかしそれをかわし、かれのうつくしいとさえいえる無彩色は、しずんでゆく質量としての色料・色彩の組成をもっと密に凝縮させるようにして、様態の純一化をさらにすすめてゆく。縦位置の画布が多いけれど、いまみたような画面の変差をできるだけおさえこみ、かすかな筆刷けや明度の変わりめがかりうじてそこを組織だてるほうに筆をすすめて、いってみれば肌理の質量にじかにふれるような平滑な画面へと移ってゆく。これなどは、はたして色彩なのか色料なのかわかちがたいままさらに無彩の度あいをつ

よくしているようである。まえにふれた質量としての有彩色と質量としての無彩色と両だてのころみは、しかし当初から特定の理屈だてでとりだされたものではなかった。こうしてかれの無彩色画面がさらに明度をおとせば、それだけだと、はからずもラインハートの「黒の絵画」めくけれど、北村の場合は、第一にさまざまな局面ごとにみいだしてきた画面とのかかわりとして帰納されたことであり、みてのとおりまったくべつものである。ここにきて、あの間あいと質量と両義的な事態は、間あいの翳をとどめながら色彩ともどもあきらかに質量へとおもむくことになった。

これまでのことから十分に察せられることだが、かれはたつぷりした統合のトポスにとどまり、そのうえで画面上、つづめていえば物質と観念と同義的反复に近づこうとしてきているかのようなのである。そこまで筋道をたどりかれが実践の指標にしてきた

のが、くりかえすまでもなく「サブスタンス」であった。これを追ってゆきついに当面したのも、さきほどいいおよんだ生地としての画面、画布の押しかえしであり、可能性としての画面素地への反転、そのたしかめであったにちがいない。これが画面に身をおいての滞留・たゆたい、つまり統合のトポスへのとどまりを意味するのは当然であるといえよう。そのことから、このなりゆきはもともと理念としてめざすべき同義的反复、つまり目的としての還元の実践とはべつの方途であったといわざるをえない。

かれが有彩色を受けなおしたとされた質量である色料と、かたや映りである色彩と、この両義にかかる画面での滞留は、いっぽうで無彩色という色相、彩度、明度などの対比関係を意味するのとはべつものとして、無彩という事態に眼差しをみちびく。画面をそうした状態にする漸層の綾なす実践形式は、この無彩が有彩色すべてをふく

みもつことを観客に示唆せずにはいない。すでにわたしたちは、モスグリーンが無彩からにじみ出るいっぽう、結果としてであっても有彩のふくみが画面でわずかずつ複雑化されているのを感じた。これはたんなる無彩色ではない。これに存在形式をあたえるのは、ほかでもなく、しだいにしずんでゆく筆ばしりがまだとどめる色あいの均律な変化のあとである。そこに、唐突にもおもえてかならずしもしっくり応対しているとはいえないものの、極端に細長い画面もさしはさまれて、その移りゆく形相ひとつひとつ作品であることも展示空間で示唆されていた。かれがいみじくもいった「フェンス」は、ここでもやはり画面、画布の押しかえしというあの際限にふれる見ごたえ手ごたえのたしかめでもあるようにおもえる。これはしかし、さきへのべた質量にすべてをもつてゆくことではありえない。

この二〇一一年・一二年をすこしさかの

ぼって二〇〇九年のことだ。大判の紙に水性塗料でほとんど黒といえる無彩色をどっぷり重ねた大胆なところみかれはのこしている(ライン消し・右二〇〇九年図13)。画紙周辺にほんのすこし明度が高くて幅広の薄い帯状面がそこをかこむように仕切って微妙な分節効果をもたらし、紙ゆえのなりゆきともとれるほそい外枠がガラスごしまわりにとりつけられていた。これもほとんど黒色がほどこされて相応の異化作用を全体におよぼし、それらの一体感には、おおざっぱな仕様ながらたんげいすべからざるものがあつた。ここではもう、黒をとおしてあの質量と色彩、それに質量と間あい、この両義的な画面、その実践形式にむけた方途が紙のわずかな状態の変化ともどもはやくも図られていたようにもみえる。

あれこれあわせみると、かれの積年にわたるさまざまな場面からのこのところの帰納は、単純にわりきることはむろんできな



ライン消し・左 2009年
マット紙にハウスペイント、水性塗料、墨、フレームほか 120 × 91cm



図 13: ライン消し・右 2009年
マット紙にハウスペイント、水性塗料、墨、フレームほか 120 × 91cm

いけれど、その大きな特性をあえてひきだすなら、ひとつは当然、一九九〇年代末以来こうしてそのつど出来する局面ぶくみでついに、いまふれた両義性にいたった、その実践形式にみる分節の過程である。つぎは、あの同義的反復ということからするならかれの実践では、同義への還元そのものではなく、そこにむかう所作つまり画面とかわることへの滞留のほうに統合のトポスがおかれているようにみえることである。留意したいのは、いずれもあの素地のたしかめに通じていることだ。それはいっぽうで、画面と観念とのトートロジーのそもその存否にむけた実践者の問いかえしでもあるようにおもえる。二〇〇九年、どっぷりした黒い無彩へのかれの矚目は、いつてみればぎりぎりふみとどまる滞留にむけた確かめの演習であったようにもみえてくる。はめられたガラスごしに錯綜する無彩の形状は、複雑に照応しあって画面、画布

の押しかえし、あのたゆたいへの反転へと観客の眼差しをさそわずにいないからだ。そこから色彩がにじみ、あるいはよみがえりもするのであろう。

とはいえこのさきは、ひたすらな還元、画面の純化であるかもしれない。それなら、媒材こみ画面と観念と同義であるような実践がなりたつよう統合をいつそう純にし、作品それじたいがあげてそのことをさし示さなければならぬだろう。ここでは、これは理屈にすぎないが、知覚、手法、認識などもろもろの錯綜・集積するトポスで、画面とかわる契機になる指標が画面とのかかわりじたいであり、「実在がことば」であるように純一なところみたらざるをえない。そうではあっても、実践上、物質的な条件からしてもと統合の錯綜を概念と視覚だけに抽象することはできなかった。

画面、画布の押しかえしをみとめうけられるなら、たんなる想念の表象ではなく、

ものとこと同義的反復もまた統合トポスでの滞留としてのそれにむかうことになろう（〈字母・土曜日〉二〇一二年 図14）。所作たるゆえんである。そこでは、いぜんとして画布をふくめいかなる媒体も物質をある事態にもってゆくことであり、これはあきらかにことばによっていても、ついにことばではありえない余地ともにあるからだ。そして「サブスタンス」は、ことばじりだけなら広く観念と物とにかかり、包括するところはすべてその基に通じる。くりかえされる際限のいとなみで北村が当面しているであろう界面、画布の押しかえしもまた、それとかわることの広やかさに転じるような、絵画のゆたかな素地にふれているにちがいない。

けっしてはなばなしとはいえないかれの仕事が、相応の実践形式と存在形式をえてみるにあたいするなにごとかでありうるのは、こうして一定のひたすらな原理性の

追求においてである。それにしても、いや、それゆえにこそ画面に押しかえされてかりにもせよそこになおことばに回収されないなものかが、不穩にも「サブスタンス」にとどまらない当の指標をもゆるがし、ふとその方途を移し否定する契機をはらむようなことがあれば、そののち、かれのどのような滞留の相に観客はたちあうことになるのだろうか。そんなたのしい想像も浮かんでくる。

とはいえ、こうあれこれあげつらうほどに画面は乖離してゆく……。

ところで、文中にしるしたようにかれは作品ひとつひとつに、それもおもしろくない名をあたえている。これらの名は、もともと意味のない作品の外で、それゆえにこそかえって照応する換喩のようなものかもしれない。画面と名ひいては生のとぎと、眼にみえない照応、この引きあいもまた統合のトポスにある。（二〇一四年初春）



カテゴリア
2010年
画布にハウスペイント、
水性塗料ほか
190 × 34cm



図 14 : 字母・土曜日 2012年 画布にハウスペイント、水性塗料ほか 162 × 130cm

手記 — フラッグ フラッグ フラッグ —

1999年の、フラッグというタイトルをつけた一連の絵になるまでは、約10年のあいだ、最終的には上下左右の2本の線に収斂するような、絵の制作をつづけて来ました。2本の(上下左右の)線を引くと、画面上のどこか一点で交差します。その2本の線にいたるまで、赤、黄、青の順に色を重ね(白をあいだに挟みながら)、さらに筆触をあらわにさせながら出来る線を繋げてゆくと、次第にある一点に交わるようになるのですが、その交差の直前いわゆる一歩手前に、なぜかポツカリと大きな穴が開いたような、なにものかが出現して来ます。それを、とりあえず空間と呼ぶことにして、その空間を埋めずに、つまりはあえて一点に交差する方向へむかわずに、そのまま放置したらどうなるのでしょうか。そこに興味を持ちました。よくよく見てみると、その穴のようなものは、かぜにはためく旗のようなかたちをしています。あの矩形の旗が、かぜに吹かれて揺蕩う感じ、かぜのかたちに靡いている、そんなふうに見てとれたのです。そのすがたかたちが、いわゆる空間の概念に近いように思われました。そんなこんなで、その後の絵画一連をフラッグと呼ぶことにしたわけです。



1997年

*

それからしばらくして、15年前にえがいた紙の作品(ドローイング)がアトリエの隅から出て来て(すっかり忘れていたのですが)、たぶんあまり意識せずにえがいたであろうその最初のポツカリと開いた穴のようなもの、すなわち『フラッグ』を、今更に眺めることになりました。この発見?がきっかけとなり、最初のフラッグ(紙の作品)をもとに繰り返しえがくことになったのですが、何かを見てえがくということ、それも、みずからえがいたものをリピートすることに、ある快感を憶えました。そうこうしているうちに(ちょっと突飛かもしれませんが)、自分が撮った写真を手掛かりにして絵をえがくということ、制作の手段に取り入れました。自分が写真にとどめようとした光景、一枚の光と特に影としてあらわになる映像、つまりはみずからの視覚への問い直し、このことがあらたな課題として浮上して来ました。なぜならフラッグは、見ようと思えばどこにでもあったからです。

*

アトリエの北側、隣地は小学校の校庭ですが、その境界に、アカメ(赤芽がしわ)という樹木が15本ほど植えられてい

て、垣根を拵えています。アカメは自宅の敷地内に、金網フェンスは学校の敷地内にあり、アカメの幹や枝葉は、学校のフェンスの金網に食い込むように枝葉を伸ばしています。アカメは、ほつえに繁る若葉が赤いためにそう呼ばれていますが、成長がはやく公害にもつよいため、街路樹として活躍しているのご存じの方も多かろうと思います。その光景を、自室の北側の窓から毎日眺めるともなく見ていたのですが、左右2枚の曇りガラスの窓に映るアカメと薄みどり色のフェンスの影は、目を見張るものがあり、四季を通してカメラに収めて来ました。とはいえ、ただ漫然とレンズをむけて撮りためて来ただけの映像にすぎなかったのですが。ところが、ある時からそれら写真のかずかずが、今までとは違うものに見えて来たのです。すなわちフラッグ以後、そこにあったのに気がつかなかった——あのどこにでもあるのに見えて来なかった——空間を、見出したのでした。なにか特別な意味をもちはじめたというよりも、普遍的ななにものかがこちらに問いかけて来るような感覚といったらよいでしょうか。けれども、これら写真上の光景を見ているとき、目はなにを見ているのか。風景を見ているのではない、窓ガラスを見ている。いや窓ガラスそのものを見ているのでもない、窓に映っ

ているかげ(光)に目はとらわれている(窓は閉まっているのだから)。ときどき、窓を開けて戸外を確認するのですが、数メートル先に、学校プールがあり、雑草混じりの菜園がありといった、ごく普通の景色です。そこに、つまり窓を撮った写真上に、「フラッグの構造」があると知覚して見ているのは、思えば自分の勝手です。きわめて主知的な事柄といえましょう。

*

その写真を手掛かりにして、まさにフラッグの記憶を解きほぐすように(残像といえいいのか) えがきはじめてのが、いま、画廊の壁面の左右に並ぶ一組の絵画、すなわち「AKAME」です。ですから2枚一組の窓のように壁に掛けられ、5センチほどの隙間を置いて、F130号の大きさのキャンバスが2枚並んでいます。そしてやはり絵の中央付近に、あの、旗のような、ポツカリ開いた穴のような、空間が垣間見えて来るのです。むろん、そう見えるように、えがかれているともいえるのですが。

この小文は、代々木ギャラリー(東京)で開催された「眼の座標XIII」展(2002年)と、「眼の座標XIV」展(2003年)における座談会の発言をもとに再構成されたものです。



AKAME-3 L·R
2003年
画布に油彩
各194×162cm
photo: alumatikstudio

プロフィール 北村 周一 KITAMURA Shuichi

1952年石川県鳳至郡輪島町に生まれる。幼少期を静岡県庵原郡袖師町に過ごす。その後清水市、その後いろいろ。1971年上京。宇井純氏らがはじめた、公開自主講座「公害原論」に参加、実行委員となる。1973年から75年頃まで、新宿美術研究所に通う。麻生三郎、山口長男両氏の指導を受ける。1975年中央大学法学部法律学科卒業。いくつかの仕事に就いたのち、1982年かわさきIBM市民文化ギャラリーに勤務。2006年まで、企画・編集・管理・運営業務に携わる。

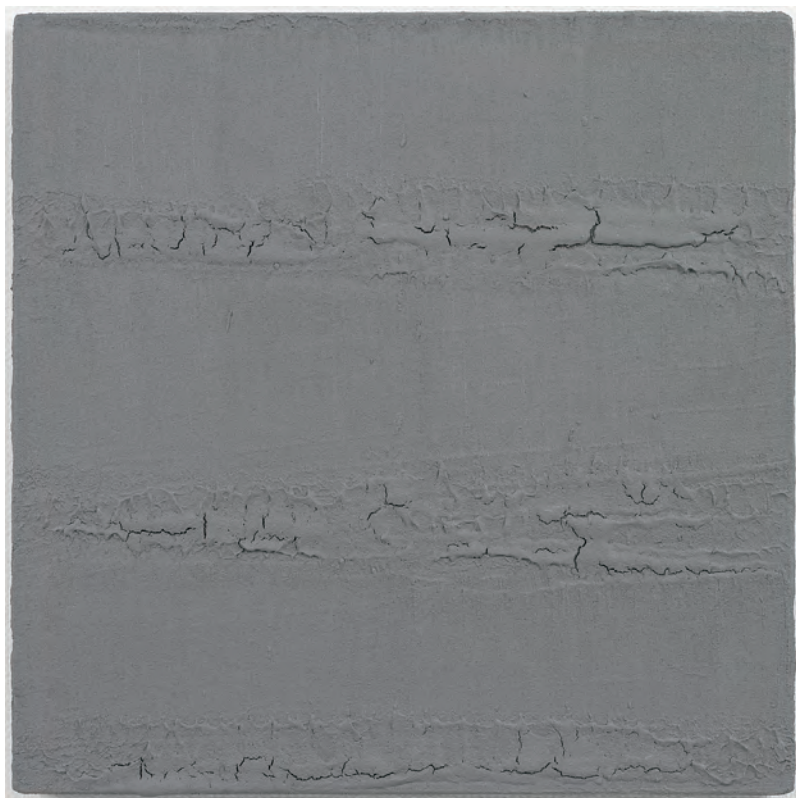
略歴

- 1984 個展「Alumatiks Blue」：ギャラリー檜（東京）
第4回 JAALA 展：東京都美術館
- 1985 個展「Alumatiks Blue」：ギャラリー檜
第3回釜山ビエンナーレ展（韓国）
- 1986 「Drawing Show」：ギャラリー檜
第5回 JAALA 展：東京都美術館
- 1987 個展「線の配合」：Gallery + 1（東京）
- 1988 個展「線の配合」：ギャラリー檜
- 1989 「ヘルペスの信号（青）」：町田市立国際版画美術館市民展示室（東京）、ギャラリー檜
「動く現在」：世田谷美術館区民ギャラリー（東京）
- 1990 個展「線の配合」：ギャラリー檜
- 1991 「ヘルペスの信号（黄）」：ざらりい宏地（東京）
- 1992 「distance-11 北村周一・中村登」：ギャラリー檜
- 1993 個展「線の配合」：Gallery Q（東京）
「A-Value VI」：静岡県立美術館県民ギャラリー
- 1994 個展「線の配合」＜春＞：ギャラリー檜
個展「線の配合」＜秋＞：ギャラリー檜
- 1997 個展「線の配合」：ときわ画廊（東京）
- 1999 個展「フラッグ」：ギャラリー檜
「版によるIV」：ギャラリー檜
「Art Emission 熱海」：新かど旅館（静岡）
- 2000 「distance-20 稲憲一郎・北村周一」：ギャラリー檜
- 2001 個展「フラッグ」：O ギャラリー eyes（大阪）
「C・A・M・P（場所・群馬）」：前橋芸術会館（群馬）
- 2002 「眼の座標XIII」：代々木アートギャラリー（東京）
- 2003 個展「フラッグ」：ギャラリー檜
「眼の座標XIV」：代々木アートギャラリー

- 2004 「眼の座標 XV」：ギャラリー檜
「SMALL WORKS」：ギャラリー檜
- 2005 「substance-桃花峡へ 北村周一・塩島敏彦」：酒蔵ギャラリー六斎（山梨）
「distance-22 素描一色へ」：ギャラリー檜
- 2006 個展「フラッグ」：ギャラリー檜
- 2008 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》」：ギャラリー檜
「絵画にみるもの、絵画からみえてくるもの」：練馬区立美術館（東京）、ギャラリー檜
- 2009 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》」：ギャラリー檜
- 2010 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》」＜1月＞：ギャラリー檜 C
個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》」＜2月～3月＞：ギャラリー檜 A・B・C
「カテゴリA《視像のゆくえ》」：ギャラリー檜A
- 2011 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》」：ギャラリー檜 B・C
- 2013 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》」：ギャラリー檜 B・C
- 2014 「dialogue-vol. II 北村周一 × 稲憲一郎」：ギャラリー檜 plus
- 2015 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》縁側より」：ギャラリー檜 B・C
個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》1999年以後」：沼津市庄司美術館（静岡）
個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》素地への遡行」：スペース 23℃（東京）
- 2017 個展「フラッグ《フェンスぎりぎり》うしろ前」：ギャラリー檜 B・C
個展「北村周一 フラッグ《フェンスぎりぎり》一歩手前」：武蔵野市立吉祥寺美術館（東京）



灰白-i 2010年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 97 × 162cm



遅速・右 2012年 画布に油彩、ハウスペイント、水性塗料ほか 46×46cm