

難解な魅力 — 宇津宮功という作品

平澤 広

イメージは多次元

1992(平成4)年から2004(平成16)年にかけて萬鉄五郎記念美術館では、「岩手・現代美術の現況シリーズ」と銘打って10回にわたって岩手ゆかりの美術家41名を紹介した。このオープンを飾る第1号が宇津宮功展(1992年11月5日~12月6日)で、当館の付帯施設としてオープン間もない「八丁土蔵2階ギャラリー」で開催された。当時のリストからは、《生物圏保護区》シリーズを核に据えた作品揃えになっていたことがわかり、同時期に取り組んでいた作品群がリアルタイムに並んだことになる。当館での宇津宮展は、今回で2回目の個展形式の展覧会で、29年ぶりの開催と言うことになる。

宇津宮作品を見たときの印象は、何を描いているのだろうと首をかしげてしまう。異形異体の人物像や、所狭しと描き込まれた画面に戸惑い混乱してしまう。しかし、一瞥だけではその場を離れられない強い吸引力で立ち止まらずにはいられない。人物像をメインに据え、肉体の部位が切り取られ、あらゆる形で結合した不思議な形体、それらが背景の鮮やかな色面や不思議の色面と相関性を暗示しながら観る者に迫ってくる。とても難解で、その謎解きにほとんど困惑してしまう。描かれている人物は西洋化された男女で、特に男性像は異界の悪魔的な姿態で挑発する。雌雄同体、足に耳や顔があり、手足が分かれていたり繋がっていたりと、彼のイメージの象徴として画面上でうごめく。

一筋縄ではいかない彼の作品だが、私のなかでシンクロしたのがクリストファー・ノーラン監督の「インターステラー」である。この映画は、フィクショ

ンであるが現代物理学理論に裏づけされたSF作品で、クライマックスには宇宙船もろとも巨大なブラックホールに突入する場面がある。その中で主人公が体感する5次元の不思議な空間。そこでは時間を逆行し、かつての我が家を書棚の裏から覗き見る場面となるのだが、この異次元空間の映像に、宇津宮が描く格子状やマダラ模様の空間描写との共時性を感知したのだ。彼の背景描写が多次元の空間性を意図したものかどうかは別として、宇津宮作品にイメージの多層構造を見出すことはあながち間違いではないような気がする。この映画の公開が2014(平成26)年であるから、当然、宇津宮の方がだいぶ早い段階から試みていた表現形態である。

彼の画面は平面性が強調され、奥行きがあまり感じられない描写となっているが、そこには身体性、身体感覚の身振りを纏った人物像が描かれ、それらが「舞」として還元され、自身の心象をメタファーストとして可視化し絵画化している。さらに、画面には秘められた奥行きがあり、平面的でありながら次元を横断するような絵作りとなっている。

さて、1945(昭和20)年、岩手県盛岡市に生まれた宇津宮は、岩手高校の美術教師だった画家の小笠原哲二に薫陶を受け、武蔵野美術大学入学。1967(昭和42)年、同校卒業と同時にパリに渡る。渡欧の動機は、西洋美術へのあこがれだったと語り、ヨーロッパの美術に身を置きながら、かの地の風土に接することで美の妙薬が得られるだろうという安易な発想だったと回想している(註1)。以来、54年間にわたりフランスを拠点に活動してきた。世界各国から画家を目指す者が集うパリ、異国

の地で身を立っていくのには並大抵のことではなかったであろう。それゆえの苦労は人知れず、独自の表現性確立は言うに及ばず、処世術も並大抵の努力ではなかったことは予想に難くない。

渡仏後早くからシュルレアリスムの作風を示し、描く対象は「人間」。人一倍の夢想思考の持ち主である彼は、人間の深層にある根源に迫るべく独自の想像力で絵画化する。初期の段階では独自技法としてスプレーを用いて華やかな色彩で瑞々しい画面となっているものの、それとは裏腹に描かれているのは異形の男女が不思議なイメージ世界を繰り広げている。その後、表現性が大きく変わるのが、スプレーから絵筆に持ち替えてからで、ストロークを重視したダイナミックで力強い攻撃的な画面が出現する。色彩は、以前と比べて趣や重厚性を異にするものの多彩で明るく、描かれる対象も人物像には変わらないが、そこには彼の少年期の体験や東洋の神話に着想を得、別世界の人物が異界を横断する多層構造の画面が出現することになる。このように宇津宮は、渡仏以来これまで数度にわたりテーマ設定を移行し表現性を展開してきた。次にその変遷の推移を辿ってみたい。

変遷する表現テーマ

宇津宮は渡仏後の早い段階で、表現性のターニングポイントを迎えている。それはスプレーを用いた描写に取り組んだことだ。1971(昭和46)年にその技法による《干渉》シリーズが始まる。描かれるのは無意識の空想世界、非現実的なナンセンスな情景が展開する。その背景にはアラベスク模様のパ

ターンが画面を埋め尽くし、宇津宮が言う物語絵画がここに生まれることになる。スプレーの特性を生かし、ボカシのニュアンスの強弱によって異様ともいえるリアルな絵画空間を創出。画面上の描写に留まらず、その内面、いわゆる不可視の状況でつながる関係性を模索したものであった。見えざるものの表出、あるいは見えざるものの暗示といった、彼自身も気づいていない内的世界への彷徨が開始されるのである。

1972(昭和47)年には、《折りたたまれた人間達》シリーズへ移行。ここでもスプレー技法は継続され、彼の内的イメージを切り取り、再構築したシュルレアリスム風とポップアートが同居した表現で、平面性を強調した特徴的な色面構成となっている。そこには解体された肉体が、意図的に再び組み立てられた異様な人物像が登場する。足や腕、耳や乳房、男女のシンボルなど、肉体の一部が色々なところから飛び出し、折り曲げられつなぎ合わさり、それらが一体となって摩訶不思議な人物(物体)を出現させる。生々しくグロテスクな画面となっているが、ここには象徴的に「生」へのエネルギーを歌い上げる宇津宮の姿が裏写しされているように感じる。

前シリーズと比較すると、背景のアラベスク模様にもモチーフを配置する構図は姿を消し、人物像をメインに据えた物語が繰り返されているように見受けられる。そして、ここで目を惹くのがストライプ模様である。白やブルー、ピンクと、それらは背景や衣服、ストッキングに姿を変えシンボリックに立ち

現れ、画面にリズムを与えている。また、スプレーによる絵づくりは、色彩の陰影やグラデーションが画面を支配し、独特な幻想世界へと誘う。圧倒的で、かつ衝撃的な造形性を示しながら、妖しく女性的な優美さを兼ね備えた画面をつくりだしている。このように宇津宮が描く幻想空間は、解体と再構築を繰り返して構成された異次元の世界で、象徴的で神秘的である反面、やけにリアルな生々しさを併せもつ独自性を示すことになる。

スプレーから絵筆に持ち替えて、筆のタッチとストロークでフォルムを形づくり始めるのが、1982(昭和57)年頃からの《イエローリバー》シリーズである。宇津宮はアトリエの窓越しに見える情景を、新たなイメージ圏として夢想する。それは異次元の「黄河世界」。そこに故郷での臨死体験を重ね合わせ、恍惚的な異空間へと分け入っていく。そして、少年時代に盛岡の北上川(当時の北上川は、松尾鉦山の硫黄の影響で黄色く濁っていた)で、溺れて失神状態になった経験が基になり《イエローリバー》が着想される。窒息寸前の薄れる記憶のなかで彼はどんな幻覚を見、何を感じたのだろうか。濁った川のなかで悶え苦しみ、初めて味わう形容しがたい感覚。この忘れることのできない体験が頭をもたげ、そのとき感じた異空間に思いを馳せる。

絵筆による描写に表現スタイルを転換したこの時期、おそらく題材となるテーマ性も新たに模索せざるを得なかった。そこでたどり着いたのが北上川での臨死体験ではなかったか。自分しか知りえない異次元の経験が、表現世界に新たな弾みをつけ

た。画面に走る筆目とそのストローク、彼の身体感覚そのままに画面を形づくる行為と、異次元空間を浮遊するかのような身体性がここで合致した。そこには、以前とは打って変わって躍動感に満ちた荒々しいまでに力強い画面が出現する。《イエローリバー》は宇津宮にとって原点回帰となり、拭い隠せない染み付いた風土性をあらためて見つめ直すことになる。

また、このシリーズでは東洋の神話世界に題材を求め、幻想的な空間を旅することとなる。宇津宮の言葉を借りると「赤い陰毛をもつ耳、乳房形の頭をもつ長靴、鳥人、木神、布神、山海経の世界を思わせる羽民や三面人、人間の手足を持つ陵魚、馬身人面の英招(註2)、虎身九首人面の陸吾(註3)など、心的材質で形成されたイメージはすべて黄河世界の住人たちである。(註4)」画面には、中国の故事と結びつき異形の人物像や神像が現れ、スペクトルな劇空間が展開する。力強い筆致で迫力ある画面が次々に現れることになる。

宇津宮は言う。「種の絶滅はイメージの絶滅」につながる。環境破壊、生態破壊、種の絶滅、これらがイメージの絶滅を誘発し生活や創作に危機感をもたらす。これまでの制作テーマにおいても、原郷回帰や風土性を意図して構想してきた彼にとって、新たなテーマは自然回帰であり、それは彼が思い描く桃源郷の再生でもあった。そこでたどり着いたテーマが《生物圏保護区》。それは環境問題への警鐘であり、彼自身の創作イメージの喚起という願いが込められていた。自然や動植物と人間との相関図とも

いえる《生物圏保護区》が1990(平成2)年から始まる。森や海、山、川といった自然や神が人間との交歓の場として描きだされる楽園図。しかしそこには不穏な気配が入り交じり、西洋の悪魔のような人物像が分け入り、環境破壊を暗示するというように、これまで以上に豊かなイメージが盛り込まれていく。このシリーズは、彼が思いを巡らす意識の総体図として模索され、モチーフも多彩で豊かな物語絵画が展開されることになる。

次に、《生物圏保護区》を経てたどり着いたテーマが《非・場》。保護された場から、保護されない場への脱出であり、マンネリ化を避けるための飛翔であった。2000(平成12)年から取り組んだこのシリーズは、何ごとにもとられない場を「非・場」とし、フランス語タイトルは「Non-Lieu」。これは法律用語で、「証拠不十分で却下する」という意味だという。日本人が海外で生活するにあたり、突きあたる異邦人としての根無し草の違和感。渡仏以来、宇津宮が身をもって味わってきた言葉にならない感覚である。そのような「場」に対する思いが、このテーマに帰結する一因となる。

《非・場》シリーズには、中国・宋代の怪奇物語『夷堅志』(註5)から、「水汲む女」(註6)を題材とした《非・場 No.56》(岩手県立美術館蔵) [図版 No.29]がある。物語には大蛇から身を守るため、呪術を施した円の中に逃れる場面があり、このような「結界」、いわば聖なる場である呪術的な空間は、我々の日常のなかに存在すると彼はいう。例えば神社であったり祭祀の場であったり、このような結界を幾何学的に単純

化した記号の様な円形の図像が画面に登場する。それらは陰陽を表しているようでもあり、ある種の鍵のようでもある。そして画面構成に重大な位置を占め、彼が夢想する物語には欠かすことのできない結界となっている。さらに、「三道宝階降下図」に題材をとった《非・場 No83「三道宝階図」》【図版No30】も数多くつくられる。これは、釈迦の誕生1週間後に実母マーヤが亡くなる。悟りを得た釈迦が、天上界にいる実母に説法することを念願し、天上に昇り3ヶ月間の説法教化し報恩を果たす。その後、再び地上界に降下するという有名な伝説を基にしたもの。このように《非・場》シリーズは、東洋の故事や風土に題材を求め展開していくことになる。

その後、《非・場》シリーズの新たな展開として、2010(平成22)年から13(平成25)年にかけて模索を繰り返して、《舞態》シリーズへ分け入って行くことになる。ここでも主体は「人」。無意識化の幻想世界の天空を舞う人間、そこには人間の根源性を追求する宇津宮の姿が透けてみえてくる。

太古の原人がそうだったように、自然と一体化した本来の姿に「舞」があると彼は言う。人類の根源に通底する無意識の姿が「舞」となり、それらの断片をつなぎ合わせ再構築する置換絵画が《舞態》シリーズ。意識と無意識が入り交じり理性と非理性がせめぎ合う、多層に組み込まれたイメージ世界を平面世界に還元し、不条理な画面が出現することになる。

肉体が社会の重圧から離れて舞うことで、自然との一体感を獲得できると宇津宮は考える。そこから彼が目指す真理へと接近することになる。この動く

姿態がつくりだす「非・場」こそ、創造力の根源となり、彼そのものとなる。そこから《舞態》が発生する。

《舞態》は、肉体が社会的なしがらみや重圧から解き放たれた状態で舞うことで、自然と一体となり真理へと向かう。これは、自身の創作の在りかを追い求めるため、自から課した真理探究に他ならない。ここには、テーマ性によるマンネリ化を防ぐ自戒の念も込められている。このシリーズでも記号的な円形は継続され、円の中心を「ゼロ・ポイント」と呼び、ここが気圏の核となり創造力の基になっている。

足早であったが、これまで宇津宮の表現テーマの変遷をたどってきた。そこに共通する表現の主対象は「人間」であり、「夢想する異空間」である。芸術の都パリで戦いを挑んでいる彼が、振るい降ろす武器、それは人一倍の発想力という鎧をまとった度肝を抜く異体の人間たちだった。誰もが感じる彼の作品を前にしたときの戸惑い。その本質は、我々が通常持ち得る想像領域を、宇津宮がはるかに超えていることに起因する。彼の並外れたイマジネーションの連鎖、またはその次元に、到底太刀打ちできないからである。 (萬鉄五郎記念美術館学芸員)

(註1)宇津宮功「日本人」『現代の眼』1973年1月号、東京国立近代美術館ニュース)

(註2)英招は古代中国の地理書『山海経』の「西山経」に記載される獣神。姿は翼の生えた、虎模様がある人面鳥。

(註3)陸吾は古代中国の地理書『山海経』に記載される神獣。姿は九つの尻尾と虎の体と爪を持つ人面獣。

(註4)宇津宮功「黄河のために」1986年3月28日 巴里にて

(註5)「夷堅志(いげんし)」は、中国南宋の洪邁(こうまい)1123-1202年)が編纂した志怪小説集。1198年(慶元4年)頃の成立。206巻。

(註6)「水汲む女」を題材とした物語のタイトルは「術くらべ」。