

染色平面表現についての一考察

—滲みに注目した作家の仕事から—

鳥谷 さやか

A Study of the Effects of Dyes on a Flat Surface,
with Particular Emphasis on Certain Artists' Use of Blurred Colours

Sayaka TORIYA

要 旨

パネルに表装された染色作品は、一見絵具で描かれた絵画のように捉えられることがある一方、その制作工程は絵画のそれとは大きく異なっている。染色には素材や技法の関係から生じる制約があるため、それらの特徴を理解していない場合、絵画的なイメージの再現のためには大変な労力を要することになる。そこで、様々な染色表現がある中で、染色技法の特徴的なことについて明示することが、染色平面表現の展開を考える上で一つの方向を示すことに繋がると考える。

本稿は、染色することに極めて近い方法、特に「滲み」に注目し作品を制作した、ヘレン・フランケンサーラー、モーリス・ルイス、榎倉康二、河口龍夫を取り上げ、染色作家ではない彼等の作品を通して染色平面表現を再考するものである。その結果、色彩と布との一体化、色彩の透明性、染料の流動性、防染技法、素材との関係、偶然性を利用した効果等について、その特徴を明らかにしていく。このことにより、「素材」と「技法」が大きく関わっている染色ならではの表現の可能性について示していく。

1. はじめに

染色による作品は、布や糸に染料をしみ込ませ着色することによって制作される。しかし、染色を専門としていない作家の中にも、布を素材として選択し、染色することに極めて近い方法によって作品を制作する作家は多く見られる。彼らの作品はしばしば染色に例えられ、その制作方法の特徴や効果について示される。このことは、染色に

よる表現の可能性を考える際、ある客観的な立場から新鮮な気づきをもたらすことになるのである。

「滲む」ことに注目し、作品を制作した作家たちは、なぜそのような方法を選択したのか。滲みの表現にどのような魅力を感じていたのかをたどっていくことは、染料という流動的なものを布にしみ込ませる染色とどこか通じる部分が多いはずである。滲みの中にも様々な意図、手法、表現があり、さらには意図的な要素が強いものから、

偶然性の要素が強いものまで様々である。染色されているように見えるものが染料によるものなのか、絵具によるものなのか、または他のものなのかの違いはあるものの、布という組織された目の中にやわらかく拡がるものがあることは共通している。

2. 滲みーステイニング

染色について考察する際、客観的な立場からそれを示してくれる作家としてまず取り上げるのはヘレン・フランケンサーラーである。フランケンサーラーはジャクソン・ポロックの作品に影響を受け、そこからステイニングという方法を開発した作家として知られている。



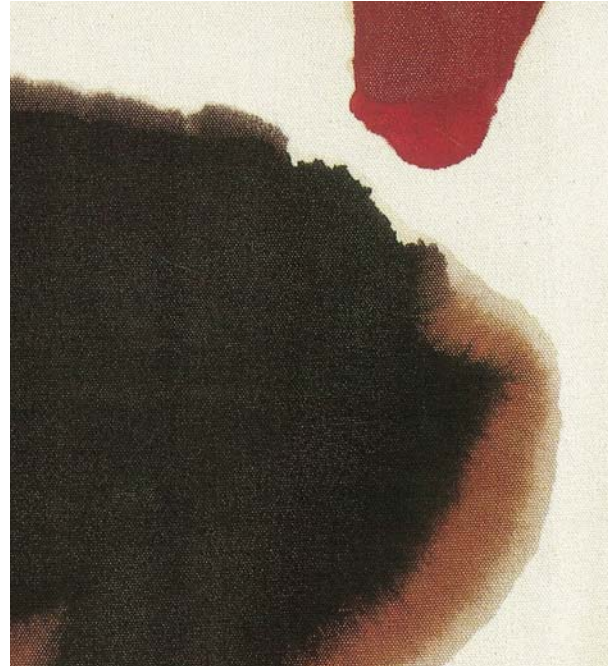
図版1 ヘレン・フランケンサーラー「インナー・エッジ」1966年

ステイニングとは、加工のされていないままさらな生のキャンバスに薄く溶いた絵の具をしみ込ませ描いていくという方法である。図版2に示すように、フランケンサーラーの作品には布の織り目を伝うように絵具がしみ込んだ「滲み」の痕跡が見られる。絵画でありながらも、キャンバスの上に描かれたものとは異なる透明性が感じられ、拡散的な色面が流れるように広がっている。それは、ポロックのドリッピングからの一つの展開の形であったが、絵具のキャンバスへの一体化という点においてはポロックのドリッピングを一步凌いでいたと言える。

このキャンバスへの一体化についてフランケンサーラーが語っている言葉をここに引用する。

「初めてステイン・ペインティングを制作した時、私は、キャンバスのかなりの部分を手つかずのまま残しました。思うに、キャンバス地そのものが、絵具や線や色彩と同じように、力強く、積極的に存在を主張していたからです。」¹⁾

「コットンの帆布の白や、麻のベージュの上に置かれた赤と青は、空間的には、その布地と同じ役割を演じる、というか、布地は、赤の形態と同じくらい重要な役割を担っているのです。表面のどんな小さな部分も、その奥行きや、浅さ、空間という意味では全く同等の価値を持っているのです。」²⁾



図版2 「インナー・エッジ (部分)」

これらの言葉は、色彩が布の素材そのものとなっているというフランケンサーラーの実感の表れである。また、余白が染め込んだところと同じ発言力を持ち、透明性の高い色彩と特有の強弱関係を見せることについても触れられている。これは染色にも通じる特徴的な点である。

フランケンサーラーの仕事を受け継ぎ、さらなる展開を見せたと言えるのがモーリス・ルイスである。フランケンサーラーのアトリエを訪ねた際、

彼女の最初のステイニング作品である《山々と海》(1952年)を目にしたことに影響され、以後ステイニングの方法を用いた様々な試みを行っている。その中でルイスは《ダレット・ペー》(図版3)のように、絵具を画面の上部から流すようにしみ込ませる作品のシリーズを制作している。彩度の高い絵具を幾重にも重ねていき、最後にブロンズ・ウォッシュとよばれる褐色の絵具がかけられることでそれらを統一している。本来ならば画面は色が何度も重ねられることによって厚みが増し、不透明になっていく一方であるはずが、観者は決して布の織り目を見失うことはなく、色の層は奥行きと透明感を保ちながら広がっている。作品からは確かに制作のプロセスを感じつつも、その痕跡は全て布と一体化しているため、色の物質としての実体は掴むことができない。自身の制作においても、染色作品が完成をむかえると途端に関係性にどこか距離を感じるようなところがあるが、これも色彩が事物となったことによる感覚であると考えられる。

ルイスの作品において、フランケンサーラーからのさらなる展開として言える点は、薄く溶いた



図版3 モーリス・ルイス「ダレット・ペー」1958年



図版4 モーリス・ルイス「デルタ・フィー」1960年

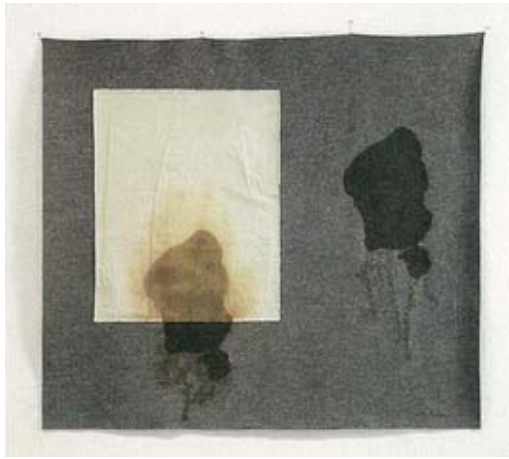
絵具の流動性を最大限に生かしたことである。《デルタ・フィー》(図版4)は、大きく残された余白によって絵具の軌跡が強調されている。約3×4mと画面が大きいので、観者は作品の前を歩きながら色彩の流れの跡を辿ることになる。そして、少し近づくことで見えてくる透明感のある滲みにさらに引き込まれていくのである。

ここまで、ステイニングによる作品を制作した二人の作家について取り上げてきた。染色することに極めて近い手法によって制作された作品から、布という素材と色彩の一体化、染料の透明性、流動性を意識するに至った。

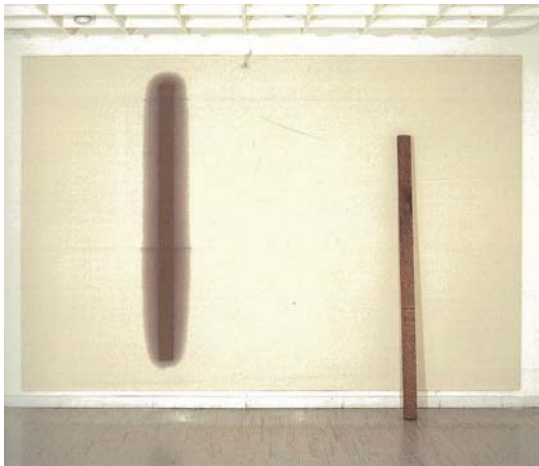
また、フランケンサーラー、ルイスの作品はともに、やわらかな色面で構成されており、謂わば曖昧な形態であると言える。布にしみ込むよう薄く溶かれた絵具は、その透明性と流動性のためにそうならざるを得ない。そこで改めて染色の立場に立つと、蠟や糊等を使用した防染技法により、布に明確な形態を染めることができることは染色特有の方法であることが見えてくる。しかしながら、防染技法によって染め分けることでしか染色による表現であることを示す要素がないとするならば、いつしかそこに依存し、染料という着色剤を創り、布に色を施してきた染色するというこの意味を意識しなくなる可能性もはらんでいる。それは、ステイニングによる作品が、色彩が布という平面と一体化する効果に依存することと同じような意味を持つだろう。

3. しみ—素材を通して—

榎倉康二は、しみをテーマに取り上げた作品を多く制作している作家である。《二つのしみ》(図版5)は、フェルトの上に綿布が貼られ、そこにタイトルが示す通り二つのしみが並んでいる。一見何かをこぼした跡のようであるが、よく見ると二つは同じ形をしていることに気がつく。これらは、現実のしみを撮影したものを版に、シルクスクリーン技法を用いて刷られた「版画」である。つまり、意図的に作られた痕跡なのである。《無



図版5 榎倉康二「二つのしみ」1972年



図版6 榎倉康二「無題」1977年

題》(図版6)は、廃油のしみ込んだ角材が布の上に押し付けられ、そこからしみ拡がっていった油の跡と、その版木となった角材を合わせた作品である。榎倉は、これらの「しみ」をテーマとした作品に油を用いており、布などの素材に「接触」することによって起こる現象を作品の題材としている。この《無題》においては、版となった木がしみの痕跡とともに置かれることで、接触の瞬間から布に油が浸透していく過程までが観者の中で追体験される。そして、布に残された痕跡の方に注目すると、木のシャープな形から派生し楕円の形に淡く滲む油の拡がりから、そこに到達するまでの時間の経過が感じられ、木と布の接触を油が目に見える形にしたかの様なそれぞれの素材の特性や役割、関係性までもが見えてくる。

2005年に東京都現代美術館で行われた「榎倉康二展」のカタログには、「榎倉の言葉から」と題

し、これまで様々な文献に掲載されてきた榎倉の言葉が資料としてまとめられている。その中で、素材について述べている部分を一部ここに引用する。

「絵の具でキャンバスに塗るとか描くというよりも、絵の具をキャンバスに付着させている自分に気が始めていた。絵の具で描いているのではなく、付着させていると気が始めた時、私の中にあるイメージを、持続することはできなくなり、絵の具は、表現の手段としての素材ではなくなり、色の付いた粘着質の物質の一つとして見えてきたし、又キャンバスも、白い塗料が塗られた布、としか見えなくなってきた。(中略)作家が、素材を選んで自己の作品に取り込む時、その作家自身の生き様を、その素材に絡み合わせなければならない。」³⁾

榎倉は、制作に用いる素材をある時点から物質と捉え始めたことが分かる。それは、一つ一つの素材を改めて捉え直し、その特性や可能性を純粋な視点で見ることなのではないかと考える。そして、そういった彼の素材への注目、こだわり、工芸に繋がり得るものを感じるのである。

最後に取り上げる河口龍夫は、先に述べた榎倉のような視点で、染色における素材とその関係性について再考する手掛かりを示してくれる。《関係-質》(図版7)、《関係-質 青'84-7》(図版8)は、銅板を張った合板を布で包み、その上から薄いアンモニア水を塗ることで生じた錆(緑青)の痕跡による作品である。「出来上がった絵があるのと違って、生まれてくる何かに完全に立ち合っているみたいな緊張感がある」⁴⁾と河口が述べるように、これらの作品の制作方法は結果が全く意図していた通りになることは難しく、偶然性に委ねるところが大きい。しかし、それは経験によっていくらかコントロールすることが可能である。そのために河口は、アンモニア水の濃度や蒸発具合、気温等を確認しながら作品と向き合い、より錆を求める箇所は、指や刷毛を用いて銅板と布を圧着させる。このようにして、偶然性を意図

的に引き起こし、利用しているのである。

河口は、作品のタイトルにもなっている「関係」ということに特別な興味を持っており、この作品の場合、銅板と布とアンモニア水が関係づけられている。そこから生じた錆が前面的に主張するのではなく、布の層を通過して下からしみ出すように姿を現す。陰で関係性を導くような関わり方をしているのである。さらに、関係づけられたそれぞれの素材の性質に委ねる部分があることから、非常に間接的な仕事であると言える。このことについて河口はこのように述べる。

「例えば青い絵具をくっつけるということがあります。このくっつけるというのは非常に個人が出ます。そういう意味で浸み込むというのかな、染まるというのは、割合布自身の性質だとか、そういうものに委ねる部分があるんですね。それと自分自身の行為との狭間がありますでしょ。」⁵⁾

また、制作過程と完成した際の印象の差について、「展示されているときは一番外側のサビから見えていくわけですね。鉄はどうしても見えない。感じるしか仕方ない。だから、作るプロセスと見るプロセスがすごく違う。」⁶⁾と述べている。

河口は、直接的な表現ではなく、素材同士の関係性から生まれる間接的な表現を追求している。錆を生む金属の板は常に布の下に隠れており、観

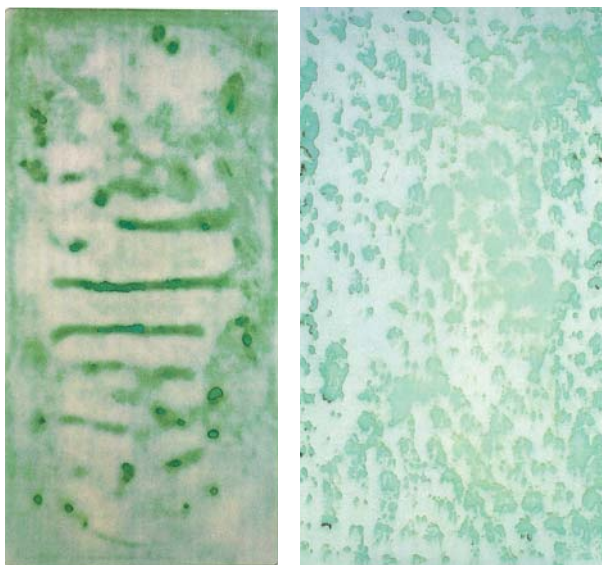
者はそれを目にすることはしない。しかしながら、作者は素材どうしを関係づける工程の中で、深くそれらと関わりを持つ。それにもかかわらず、最終的にはその痕跡のみが表に現れることになり、関わってきた素材の姿はほとんど感じ取ることではない。そのギャップこそが、先に引用した河口の言葉に表れているのである。

表現の中に素材に委ねる部分、素材を介した部分があることは染色も同じである。布にかたちを創るために必要となる防染剤（河口の作品における金属板）は、染色する過程で大きな役割を担っている。糊や蠟のついた状態の布はその厚みを増し、布本来のしなやかさは失われ、普段の姿から表情は一変する。しかし、このように防染剤に守られた状態で染色されることで、明確なかたちが染まりつく訳であるが、最終的にそれらの防染剤は全て洗い落とされ、布と一体化した色彩だけが残るのである。染着する間に関わった素材が表に姿を現さず、その痕跡のみが残る点は、河口の作品と酷似するところである。しかし、染色の明確なかたちを染め分けた痕跡からは、その防染剤ならではの効果が感じられにくいのに対し、河口の錆は、偶然の効果を意図的に用い、利用していることによって、痕跡から感じ取られる素材の気配が強いと言える。このことから、素材との関わりである染色の表現において、その関係性から生じる痕跡を表現に生かすという展開が意識されるとともに、そこに大きな可能性があると言える。

3. おわりに

これまで滲みを糸口とし、染色平面表現の可能性について考察を行ってきた。現代美術を志向する作家たちの素材に対する考え方は、その特性を特性のみに終わらせるのではなく、表現へと繋げる試みとなっている。それは、染色作家たちが当たり前のように取り扱ってきた素材に対しても、新たな可能性を見出すとともに、人間の技との関係性を再認識することに繋がるものであった。

染色作家の中には、滲みに注目し、その効果を

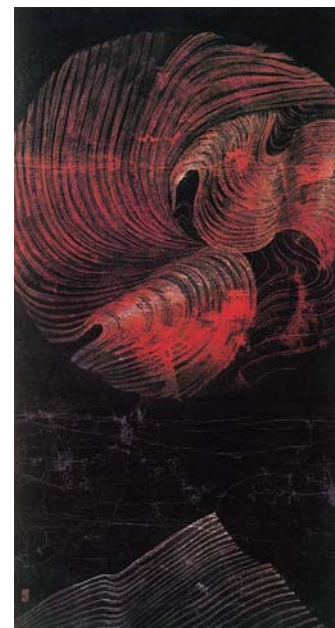
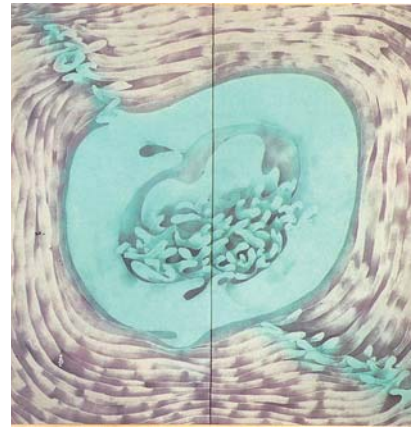


(左) 図版7 河口龍夫「関係―質」1982年

(右) 図版8 河口龍夫「関係―質 青' 84-7」1984年

狙った作品を制作する者も見受けられる。しかし、それをただ示すことに終わるのではなく、素材の生む効果が染色平面表現とどのような関わりを持つのかを常に問うことが大切であると考えます。

素材や技法の生む効果を表現に繋げることに成功している作家の仕事としては、佐野猛夫の蠟を用いた半透し技法、同じく蠟を用いた城秀男の逆ろうけつ染め、糊の亀裂効果を生かした糊纈染(こけちぞめ)の西耕三郎らが挙げられる。彼らの仕事については、今後さらに研究を深めていきたいと考えているところである。



(上) 図版9 佐野猛夫「うずまく潮」1988年
 (中) 図版10 城秀男「幽遠」1975年
 (下) 図版11 西耕三郎糊纈染の作品

引用文献

- 1) エミール・デイ・アントニオ, ミッチタックマン著(林道郎訳), 『現代美術は語るニューヨーク・1940-1970』, 青土社, 1997年, 142-143
- 2) 同上, 143
- 3) 鎮西芳美, 熊谷伊佐子編, 『榎倉康二展カタログ』, 東京都現代美術館, 2005年, 171
- 4) 木村要一編, 『美術手帖』510号, 美術出版社, 1983年, 98
- 5) 富山弘基編, 『月刊染織α』3月号, 染織と生活社, 1985年, 46
- 6) 木村要一編, 『美術手帖』510号, 美術出版社, 1983年, 99

- 図版1 椎名節編, 『みづゑ』, 美術出版社, 1978年6月, 17
- 図版2 同上, 28
- 図版3 滋賀県立近代美術館編, 『モーリス・ルイス展』, 滋賀県立近代美術館, 1986年, 31
- 図版4 同上, 51
- 図版5 蔵屋美香編, 『いみありげなしみ』(リーフレット), 東京国立近代美術館, 2010年, 2
- 図版6 鎮西芳美, 熊谷伊佐子編, 『榎倉康二展カタログ』, 東京都現代美術館, 2005年, 113
- 図版7 木村要一編, 『美術手帖』510号, 美術出版社, 1983年, 104
- 図版8 富山弘基編, 『月刊染織α』3月号, 染織と生活社, 1985年, 44
- 図版9 富山弘基編, 『月刊染織α』3月号, 染織と生活社, 1991年, 21
- 図版10 『城秀男作品集』, 城秀男退官記念編集委員会, 1977年, 21
- 図版11 富山弘基編, 『月刊染織α』7月号, 染織と生活社, 1992年, 21

近代美術館, 1986年

- 田中為芳編, 『美術手帖』430号, 美術出版社, 1978年
- 田中為芳編, 『美術手帖』432号, 美術出版社, 1978年
- 鎮西芳美, 熊谷伊佐子編, 『榎倉康二展カタログ』, 東京都現代美術館, 2005年
- 富山弘基編, 『月刊染織α』3月号, 染織と生活社, 1985年
- 宮澤壯佳編, 『美術手帖』427号, 美術出版社, 1977年

参考文献

- エミール・デイ・アントニオ, ミッチタックマン著(林道郎訳), 『現代美術は語るニューヨーク・1940-1970』, 青土社, 1997年
- 尾崎信一郎編, 『重力-戦後美術の座標軸』, 国立国際美術館, 1997年
- 木島俊介著, 『アメリカ現代美術の25人』, 集英社, 1995年
- 木村要一編, 『美術手帖』510号, 美術出版社, 1983年
- 蔵屋美香編, 『いみありげなしみ』(リーフレット), 東京国立近代美術館, 2010年
- 椎名節編, 『みづゑ』, 美術出版社, 1978年6月
- 椎名節編, 『みづゑ』, 美術出版社, 1978年11月
- 椎名節編, 『みづゑ』, 美術出版社, 1980年6月
- 滋賀県立近代美術館編, 『モーリス・ルイス展』, 滋賀県立