

Bulletin of The
Art Museum
Okinawa
Prefectural
Museum &
Art
Museum

沖縄県立博物館・美術館 美術館紀要 第7号



《Insect 2》
mixed media on paper
53.0×35.5cm 1979



《インセクト II》
tempera on panel
120.0×80.0cm 1979



《インセクト》
lithograph
53.0×35.5cm 1979



《Genetics 80-3》
egg tempera on panel
143.0×67.0cm×3panels 1980





《Genetics84-2》
tempera, oil on canvas
162.0×388.0cm 1984



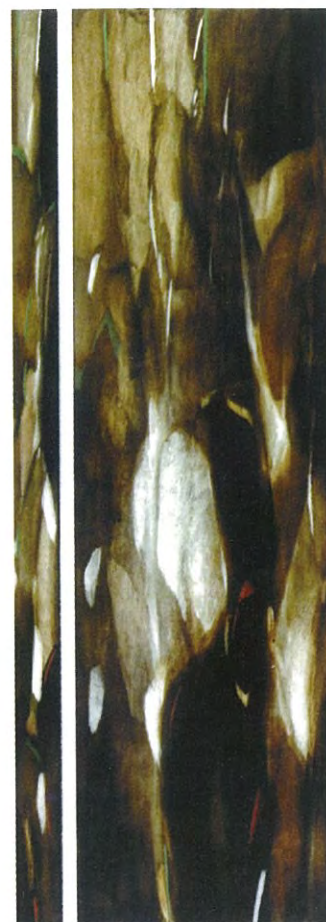
《Genetics84-3》
egg tempera on plywood
65.0×22.5cm 1984



《Sumazu-1》
egg tempera on plywood
90.0×120.0cm 1985



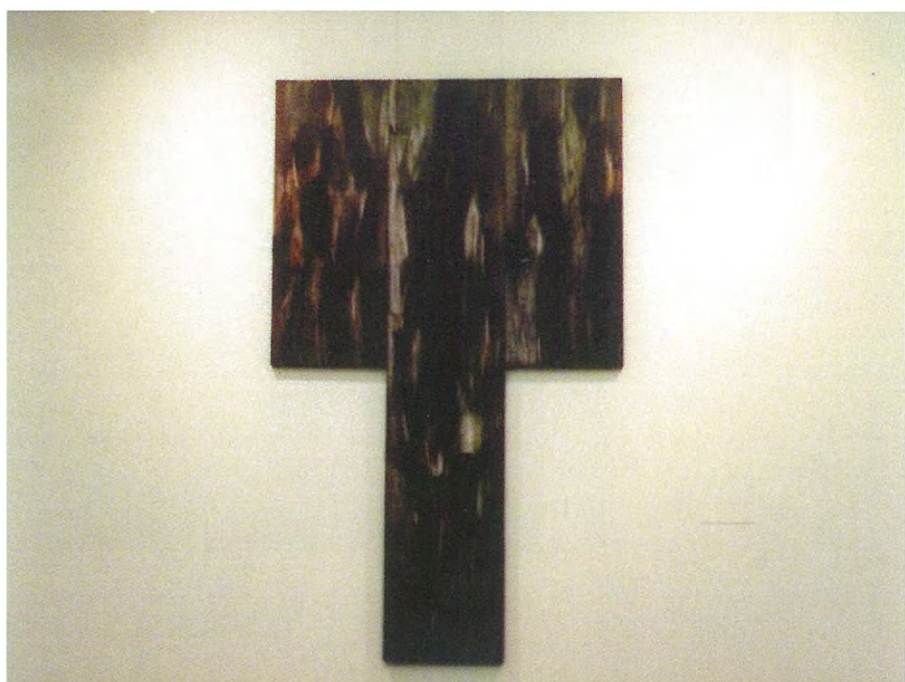
《Karimata-3》
tempera, oil on canvas
194.0×182.0×224.4cm 1986



《Karimata-6》
egg tempera on plywood
135.0×38.5 135.0×6.5cm 1986



《Oval Number 20》
egg tempera on panel
227.0×146.4cm 1989-90



《Number 4》
egg tempera on panel
318.0×191.4cm 1991



《Turbulence Series ; Jean Duvet No.1》
tempera,oil on paper
28.5×57.0cm 2012



《Turbulence Series ; Katagami No.1》
egg tempera on plywood
120.0×160.0cm 2012

永津禎三 モチーフと技法

— 絵画という空間への挑戦 —

Nagatsu Teizo - Motifs and Techniques - The possibilities of pictorial space -

前田 比呂也 Hiroya Maeda

Nagatsu Teizo was born in Nagoya city in 1953. He studied at the Aichi University of the Arts and became a lecturer of the fine arts at the Faculty of Education and Graduate School of Education, University of The Ryukyus, in 1982. The time of Nagatsu's appointment to the University of the Ryukyus, which coincided with the retirement of the Nishimui artists who influenced post-war Okinawan art, marked the transition into a new era and was a time of change. In addition, Okinawa was marking the tenth anniversary of its return to Japan and the time was also one of transition from the shared slogan of return to the fatherland to new titles adopted by individual artists, and the art world sought a new title that would allow an escape from the systemization of group exhibitions on the mainland. And at this perfect time, Nagatsu strolled into the scene bearing a new expression called "Tempera", typified by a lightness of technique already well known in Okinawa.

Nagatsu did not restrict himself to presentations of his works and activities within the university; he also ushered in a new epoch in the history of Okinawan art. However, there have been no systematic studies of his works to date, so this paper may become a starting point for future research into works by Nagatsu.

This paper follows the changes in Nagatsu's works in chronological order. The first perspective when engaging in this study is Nagatsu's fixation on tempera with regards to expressive materials and techniques. With the selection of so-called "pre-modern" materials, the basis for the exploration of a rich pictorial space not limited to western perspective techniques and the further expansion into dominance over exhibition space through successive works can be seen. At the same time, the relationship between the tableau and the prints are considered from the development of his drawings.

The second perspective is Nagatsu's fixation on the magical and religious aspects of motifs. The process, through which the motif spreads from the body to the scenery, from within the body and out into the environment around it, is also a deepening of the universal theme of seed from the individual. However, this chaotic world is ruled by animisms that cannot be verified in simple and clear scientific terms. Even while holding medieval icons as the ideal, it is possible to consider the flow from the formation of the era, the cultures and the style, the restrictions imposed by style on individual expression and the establishment of pictorial space, by looking at the influence that the migration to Okinawa had on Nagatsu.

はじめに

永津禎三（ながつていぞう）は1953年に愛知県名古屋市に生まれた。79年愛知県立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻を修了し、同大学美術学部非常勤講師を経て、82年に琉球大学教育学部美術工芸科講師となる。永津の琉球大学への赴任は、戦後の沖縄美術を牽引したいわゆる「ニシムイ」¹⁾ 美術家たちの退職にともなうもので、大きな時代の変わり目であり変革の時でもあった。そしてまた沖縄は日本復帰から10年を迎え、祖国復帰という共通のスローガンから個々の命題へと移行する時期でもあり、美術界においても本土団体展への系列化から抜け出す新たなタイトルを求めているときでもある。その絶妙のタイミングに、永津はテンペラという沖縄ではなじみの薄い技法に象徴される新しい表現とルネサンスとそれ以前の絵画をひっさげて颯爽と登場した。永津の赴任は新しい時代の到来を象徴するもので、沖縄美術界に新風を吹き込み、琉球大学の学生を中心にそ

1) 『戦後70年特別企画展 ニシムイ
— 太陽のキャンパス — 展記録集』
沖縄県立博物館・美術館 2016

の刺激を受けた新しい世代の表現を育てた。当時学生だった私は、県民ギャラリーでの永津の沖縄初の個展²⁾に圧倒され、目の前に突如現れた20代の若い先生がまとっていた風に取り残されないよう、その立ち居振る舞いに常に注目しながら必死に絵を描いた。多くの学生が影響を受け絵画組成の研究が流行したが、私の興味は平面絵画の空間に関する事で、それは現在に繋がるテーマとなっていて、当時いかに永津の強い影響を受けたかを今更ながら振り返って思う。

永津の活動は、作品発表や大学内での活動にとどまらず、実験空間「匠」の運営や各種シンポジウムでの発言など、沖縄美術史のひとつのエポックをなした。そのように注目された永津であるが、その絵画についての系統立った研究はこれまであまり見られない。本稿は、永津慎三作品の成り立ちを整理し、今後の永津作品の研究が進められる起点となることをねがい書き進めるものである。

本稿では、時系列に永津作品の変遷を追う。その際の視点の一つ目は、素材・技法におけるテンペラへのこだわりである。永津作品の、テンペラといういわば前近代的な素材を選択しながら、西洋の透視図法にとどまらない豊かな絵画空間を模索する根拠と、作品の連続性や設置による展示空間の支配への展開を見る。同時に、絵画と版画作品の関係性についても、ドローイングが絵画と版画の二つの方向へ展開していく方法論などを踏まえ考察する。

視点の二つ目は、モチーフにおける呪術性・宗教性へのこだわりである。モチーフが人体から風景へ、生命体内部からそれをとりまく環境へと拡がりをみせる過程は、個体から種という普遍への深まりとも考えられる。しかしそれは科学が証明する理路整然としたものではないアニミズムが支配する混沌とした世界でもある。

永津は琉球大学への赴任を機に、沖縄に制作の拠点移すこととなるが、沖縄移住が永津に与えた影響も、モチーフと技法の変遷から考察する。永津作品をとおして、時代、風土と様式の形成、個人の表現への様式による制約について考えるが、結論から言えば、それは沖縄でなくともたどり着いたもの、どこでもできることであつたと私は考えている。場所性、固有性への過剰なこだわりが持つ危険にとりこまれることのないよう考察を進める。

1 表現の必然 呪術性への依存

はじめに1976年、永津の学部在学中の作品群から見ていく。この時期の作品には、《牛と人々》(ミクストメディア 55.0×79.5cm)《アパートメン



2)「永津慎三絵画(1976-1983)展」
県民アートギャラリー
1983.4.19-4.24

トと馬》《コンポジション》《人》《遊戯4》《鳥と人3》《鳥と人5》《apartment》《窓に鳥》等がある。いずれもミクストメディアのドローイングで、知人からもらい受けた大型の色紙に、水彩・インク・パスなどで描かれる。下図があり最初から構図が想定されているのではなくオートマティックな手法で、画面に現れるイメージを定着させる手法がとられている。これは、その後の永津の絵画制作においても一貫するものであるが、オートマティックとはいえ具体物が構成され描かれていることから、そこには当時永津が興味を持っていた、マッシモ・カンピリ、ルフィーノ・タマヨ、デ・クーニングらの明らかな影響が見てとれる。

芸大に入学したものの、「描かないと生きていけない、というものでもない。」(永津)という自分自身と絵画との関係に出会い、迷いながらもはじめて正面から絵を描くことの意味を素材・表現方法とモチーフに探し始めた実験的連作といえよう。

その後、同じ1976年に、《洞窟にて1》(ミクストメディア 72.2×72.0cm)《洞窟にて2》《洞窟にて3》《洞窟にて4》《犬と人》《猫と人1》《猫と人2》《猫と3》《パンドラの函1》《パンドラの函2》《パンドラの函3》《Sopla》《食事1》《食事2》《少年たち》等が描かれる。永津はここで描くことの意味を仮説的に日常から呪術性に向ける。画材や技法、オートマティックな手法は変わらないが、前段のシリーズの方法では、「描かないと生きていけない、というものでもない。」ことを打ち破るいわば作画を成立させるための根拠を形成しえなかったことから、描くことの必然性を呪術性のモチーフへと向ける実験をした。前シリーズの牧歌的な日常生活を思わせる色彩も消滅する。そして作品のタイトルからも顕著であるが、洞窟壁画についてその成り立ち、つまりは描くという行為の意味することや描画材料、描かれる空間といった事柄へ興味を向ける。画面に表れる形態においては、ジャン・デビュッフェ、脇田和らの明らかな影響が見られる。

永津の描く呪術は、激しい自己陶酔やトランス、自己主張などは伴わない。静寂に包まれたと匿名性の高いもので、血液の温度はあくまで低く冷たい。それは、これらのモチーフや技法とは相容れないものであり、大量の実験の末、原始的呪術性をよりシステムティックに形づくった宗教、キリスト教へと向かう次の段階を準備した時期となった。

2 テンペラとの出会い

1977年から78年にかけての大学院での作品群を見る。ドローイングによる《椅子1》(ミクストメディア 79.5×55.0cm)《椅子2》《隠れるもの》《女



《アパートメントと馬》
mixed media on paper
74.0×54.6cm 1976



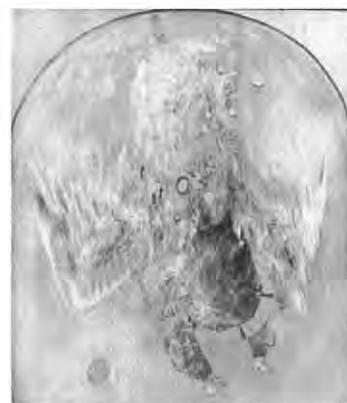
《洞窟にて2》
mixed media on paper
72.0×72.0cm 1976

の置物》のシリーズは、《聖者》《楽士》へと焦点化され、テンペラによる《墮天使》《復活》、1978年の《相称環》へと展開する。テンペラとの出会いは偶然訪れた西武美術館で見た「フンデルトヴァッサー展」であったと永津は振り返る。樹脂テンペラで描かれたフンデルトヴァッサーの平面作品に刺激を受け、永津は文献資料を読みあさり独学でテンペラの技法修得に取り組むが、その当時、信用にたり得る文献は少なく、試行錯誤を繰り返すこととなる。日動画廊の昭和会展に招待出品することになり制作に取り組むが、永津には作品の熟度に加えて技法上の基礎力の不足を感じる結果となった。

同じ頃に、永津はリトグラフによる連作を試みる。《受胎告知図四双》《聖者図三双》《守護鳥二双》《鳥》、《鳥への説法》、《窓に鳥》等を制作した。《5枚の年賀状》《中世絵画からの自由模写1》《中世絵画からの自由模写2》等の作品群もあり、いずれも、ルネサンス以前の中世絵画の影響が色濃く出ている。

これらの作品群について2つのことに注目する。一つはその精神性、作画に向かう姿勢である。それは、ルネサンス以前の価値観ともいえるイコンを理想とする禁欲的な態度である。二つ目は、芸術家という意識より職人気質にも近い材料への執着で、絵画の物質性への信仰ともいえるものであろう。チマブエらの作品には、白に鉛白を使用していることから黒く変化しているものがみられるが、その白黒反転の様子をちょうどネガとポジが反転したような効果として捉えた作品となっている。古い壁画が時間の経過とともに大部分が朽ち果てて、それでもなお残っている絵の具の存在の強さへの憧れを感じさせる。永津は学生に対して絵画組成に関する指導に熱心で、「それでは100年持たないよ」と言葉かけするのを、学生の私は不思議な気持ちできいていたことを思い出す。絵画の物質性に対する永津の態度を示すエピソードとなろうか。

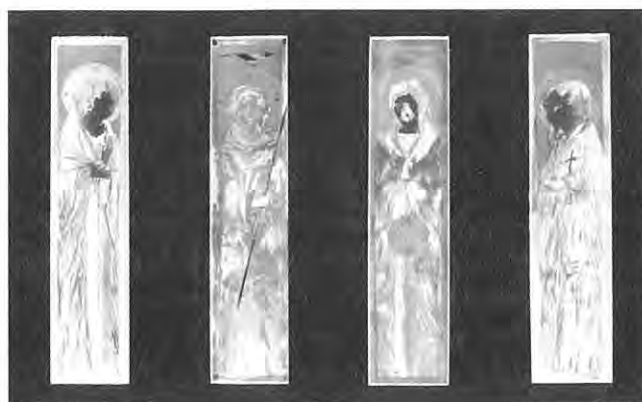
しかしながら、永津の思いをよそに、《受胎告知図四双》等の作品は、消費社会を象徴する商業施設の壁面を飾るものとして受け入れられていく。思いがけない展開に戸惑いながらも、ここで永津はテンペラといういわば前近代的な材料を意図的に使用することを選び出し、「(ルネサンス以降の)油絵油絵した絵は自分ではない」という永津自身を語るための言語を間違いなく獲得した。



《墮天使》
tempera on canvas
53.0×45.5cm 1977



《相称環》
tempera on canvas
100.0×100.0cm 1978



《受胎告知図四双》
lithograph
64.5×14.0cm×4sheets 1977

3 表層のコラージュ

1978年から79年にかけて、修了制作を含む大学院での作品群を見る。《帰還兵1》(テンペラ 163.0×91.5cm)《帰還兵2》《Mの祈祷書》《花降る日にM》《Mの休日》《傷んだ風景》《兜のある風景》等があり、引き続きテンペラによるが、表現は具象へと大きく傾きを見せていく。

ピサネロやフラアンジェリコのルネサンス絵画の要素に加え、カール・コーラップの影響が顕著である。当時の作品を「いろんな絵のコラージュ」と永津は振り返るが、システムを構築するかのような作品の完成度の高さに対する他者からの評判とは裏腹に、永津のなかでは寄せ集めのコラージュであるがゆえの実感の弱さ、「絵を作り物のように作っている感じ」(永津)が拭えず、次なる展開へと向かうこととなる。

ここでも、永津は絵画と同様の作品をリトグラフでの連作とし制作する。《梱包された帰還兵1》(50.5×35.5)《梱包された帰還兵2》《梱包された帰還兵3》《梱包された帰還兵4》《梱包された帰還兵5》《梱包された帰還兵6》、《梱包された帰還兵5》にもう一版重ねた《梱包された帰還兵5-b》等である。これらは、シリーズ全体を通して同色による7版刷りで仕上げられる。背景には雲母のキラ刷りを用いた。そもそも段取りが必要な版面においてシステムはさらに完成度を高め、同シリーズは大阪フォルム画廊の大学版画展で買い上げ保存賞を受賞、日動画廊の版画グランプリ展に出品されるなど注目を集める。

ゴシックからのイメージの転用は、ルネサンスへと進み、さらに堅牢な画面を構築していくかにみえたが、そこが永津の違和感ともなり、再度本質への問いかけが繰り返されることとなる。

4 取るに足らない生命

1979年から永津は《インセクト》の作品群を手がける。まずモチーフの変化に注目しなくてはならない。前シリーズでは寓話的でルネサンス的な健全なる理想的人物像が描かれていた。それらは帰還兵のように失意や虚無感を抱えてはいるが、大枠からいえば価値あるものであったのだが、そこから大きく離れて、汚いもの、取るに足らないものを描くようになる。前シリーズでの違和感と正面から向かい合う作業のようである。

画面にはホルスト・ヤンセンの影響が色濃く表れはじめる。描かれた昆虫たちは蠢くことはなく、かろうじて生命の痕跡をとどめているにすぎず、あたかも標本箱に納められたかのように無機質の物体と化している。生命



《梱包された帰還兵 5》
lithograph
50.5×35.5cm 1978



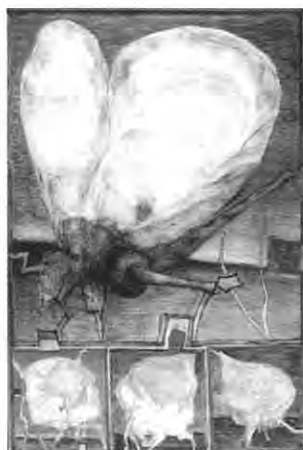
《梱包された帰還兵 6》
lithograph
50.5×35.5cm 1978

の痕跡は抜け殻になった形態にのみ刻まれるのみで、個体の生き様の記憶やエピソードなどは顧みられることすらない物質化した死骸がたたずむ。

一方でこれらの制作過程は永津の作画姿勢を理解する上で極めて重要な具体的事例といえよう。まず、はじめに《Insect 1》《Insect 2》《Insect 3》《Insect 4》(いずれもミクストメディア 58.5×39.5cm) のドローイングが制作される。それらが、ほぼそのままのかたちで《インセクト I》《インセクト II》《インセクト III》(いずれもテンペラ 120.0×80.0cm) の絵画と、《インセクト》(53.5×35.5cm、リトグラフ) の版画に焼き直される。



《Insect 2》
mixed media on paper
53.0×35.5cm 1979



《インセクト II》
tempera on panel
120.0×80.0cm 1979



《インセクト》
lithograph
53.0×35.5cm 1979

テンペラによる《インセクト I》は、名古屋市博物館で開催された第3回中部読売美術展で奨励賞を受賞する。一方でリトグラフの《インセクト》は、版で色を重ねたのちに、色鉛筆で彩色を加えているが、これは原画とも言えるドローイングとの格差を埋めようとする作業のようでもあるが、同時に「版画をやっている意味がない。」(永津) ことにもなってしまう、その後の版画作品に変化をもたらす。

この時期の試みは、いったんモチーフを優先させることとし、素材・技法による表情の違いを確認することであった。

5 関係の分解と構築

永津は1979年には、《関係考1》(ミクストメディア 50.5×25.2cm)《関係考2》《関係考3》《関係考4》《関係考5》《関係考6》《関係考7》に取りかかる。アクリル絵具、水彩、彩色した紙のコラージュ、色鉛筆等によるドローイングの作品群である。永津は変形のフレーム(画面)を好んで使用するが、これらの作品は縦横の比率が2:1になっていて、上下に



《関係考6》
mixed media on paper
50.5×25.2cm 1979

二つの絵が組み込まれた仕組みになっている。その上段には前シリーズの昆虫が標本箱のなかよろしく配置され、下段にはデューラー風の人物が描かれる。昆虫から関係を求める触手が人体を浸食するかのように伸び、上下の画面を繋ぐ。

同時期に永津は、リトグラフではなく、布をジェッソで固めて凸版として刷り取るコアグラフによる《Four Larvae》(幼虫)というタイトルの版画を制作する。《インセクト》とは違い、同時期の絵画のモチーフと直接関係した同様の形態を描いてはいない。幼虫というタイトルからしても、前シリーズのインセクトとの繋がりも当然としても、インセクトが死骸の外側を描いたのに対して《Four Larvae》は、成虫への孕みを想起させる生命体の内部、あるいはそれを促す臓器を思わせる。

絵画でしかできないことがあり、版画でしかできないことがあるとしよう。永津は、版画のサイズ感の方が、赤裸々に自分自身を表現するのに抵抗がないと考えていた。この時期に、絵画と版画的な並走はいったん終息し、それぞれの表現の模索へと向かうこととなる。

その後、永津は《植物誌》のシリーズを描く。結婚を機に郊外に家を借り、その庭や周辺でみかける雑草や、草むしりのあとの草の根などをモチーフとした。結婚式の引き出物としてひとつひとつ手描きで多数制作することとなったのが《植物誌》のシリーズである。《植物誌》はパネルに綿布を貼り込んだ支持体に、水彩で着色した後に洗ったり汚したりして表情を持たせた和紙を膠で貼り込み、当初の構想に、画面のマチエルから立ち上がるイメージも加えつつ、卵黄テンペラ、ガッシュで描かれる。《植物誌》というタイトルから植物標本を思わせる。植物の茎や根等が画面のなかで伸びていくのだが、微かな生命の広がりを含んでいることからだろうか、レントゲン写真のような人体の内部をも想像させる。

正確には制作の時期が前後するが、ほぼ同時期の《関係考》《Four Larvae》《植物誌》での試みが《発生学 80-1》へと収斂され、やがて《Genetics 80-3》へと展開することになると考えていいだろう。

6 遺伝子のメカニズム

《発生学》から《Genetics》への移行は、画材と表現の重要な変化を伴っている。《Genetics》は卵黄テンペラで描かれた。それには2つの理由があった。ひとつには色鉛筆で線を重ねる作業を経験することで、削る方向より載せる方向へと描き方がかわることによる。ハッチングが適した卵黄テンペラへと向かう。絵の具の乾きのスピードも求められた。二つ目は、地塗



《植物誌 80-58》
mixed media on panel (和紙貼り込み)
72.7×90.9cm 1980



《発生学 80-1》
mixed media on paper
64.0×28.5cm 1979

りとの関係の整理による。樹脂テンペラと油彩の混合技法はドイツなど北方ルネサンスにみられるような緻密で神経質な画面となる。永津は地塗りにはイタリア風の石膏地を好んで用いていたが、その矛盾を解消するため卵黄テンペラへと移行していく。ささいなこだわりにみえる材料・技法の「しっくりこなさ」（永津）は描く者には常に大きな問題であり、時に表現そのものにも影響する。永津の仕事も、絵の具と地塗りの統合をはかることで、表現がさらに整理されシステムティックに組み上げられていく。

永津の作品は変形が多いが、《Genetics》のシリーズではさらに過剰な矩形へとこだわりをみせる。その広がりには横方向へではなく、縦長の画面へと向かう。視覚空間は左右に広がるのが一般的であるため、縦長の画面は、それ自体が通常とは異なった視線の移動を強いるものとなる。その過剰な矩形の画面は、モノで埋め尽くされることはなく、モノと背景が入り交じり、地と図が逆転しながら、空間が抜ける感覚を、見る側は視点を上下に動かしながら体感することとなる。

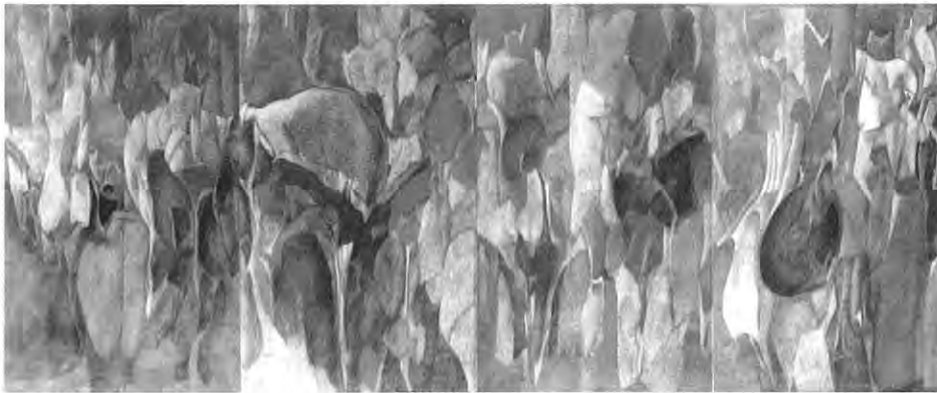
モチーフに目を向けよう。《Genetics》とは遺伝学のことだが、永津の画面の遺伝情報は世代を繋ぎ脈々とながれる希望というようにはみえない。まるで生を形骸化させる呪縛のようでもあるが、あくまで儚げで微かに乾いて、ゲノム解読を拒むかのように画面表面から沈み込み、手がかりを消していく。残されるのは、生命の実体ではない生の気配のみである。

私自身の永津との出会いは《Genetics》であった。テンペラ、ハッチング、といった画材や技法上の目新しさに加えて、そのモチーフと画面の冷たさに思わず震えた。《Genetics》シリーズのタイトルは、制作年とその年度の制作数を表す数字によるもので、私にとってはそれもヤンセンの自画像のナンバリングを思い出させるものであり、そのタイトルから読み取れる作品数に驚かされたことも覚えている。琉球大学へ赴任した当時、永津は意図的に大学で制作をしていた。その姿を、学生であった私は、憧れと焦りの混じったような感情に踊らされながら、いつまでも眺めていた。



《Genetics 80-3》
egg tempera on panel
143.0×67.0cm×3panels 1980

7 人体から風景へ



《Genetics84-2》
tempera, oil on canvas
162.0×388.0cm 1984

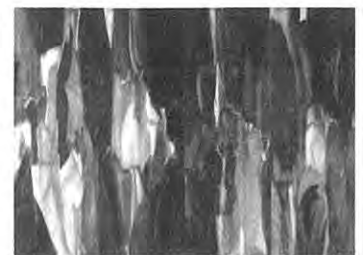
《Genetics》シリーズは、《Genetics84-3》を機に、1985年には《UTAKI》シリーズへと転換する。その準備として、《Genetics》シリーズは人体から風景へと視線を変えていた。《Genetics84-2》を見てみよう。沖縄に移住してシュノーケリングを始めた永津は、海面に漂いながら海の底を見る。無重量と錯覚するような体感のなか、視界の範囲は限られてはいるが、無限の空間が天地を入れ替えながら広がることを見る。対象の再現ではないが海中のイメージを追うもので、人体から抜けて風景へと意識が向かい《Genetics》は変化する。

田口安男氏を琉球大学集中講義で迎える。独学でテンペラの技法を学んできた永津にとっても重要な経験で、絵の具やメジウム、地塗りの実験を再度重ねるなかから、「絵の具の色が引いていくこと」を楽しみながら、「気を抜いた作品」(永津)として《Genetics84-3》が制作される。集中講義で琉球大学を訪れた稲田尚之にこの作品を見せる。稲田は宮古島を直前にたずねていたが、そこで見た御嶽(ウタキ)の空気感に近いと感想を述べる。その言葉に刺激され、宮古島にわたり御嶽を巡ることを決める。

そこで、永津は改めて宮古と出会う。そこはまだ御嶽が機能していた。神人(カミンチュ)がいた。タクシー運転手は、ここから先には行かないと言って永津を降ろした。島尻から狩俣へ移動し御嶽を探す。迷いながらもたどり着くことができる。それとすぐわかるから。空間が抜けて、空気感が変わる。アニミズムは沖縄固有のものではない。どこにでも存在するものだが、永津が育った名古屋では、すでに死者である先祖が暮らす場と現世の生活の場は完全に隔離されて、隔たりが保たれていた。宮古はそれらが混在し一体化している。身のまわりの自然のなかに精霊が宿っている景色を目の当たりにする。「なぜ私は絵を描くのか。」という問いに答えるかのように、呪術性や宗教性、祈りといった永津が継続して取り組んでい



《Genetics84-3》
egg tempera on plywood
65.0×22.5cm 1984



《Sumazu-1》
egg tempera on plywood
90.0×120.0cm 1985

るテーマの実像が浮かび上がる。

人体であれ他の生物であれ、個の生命の内部へと向かっていた眼差しは、外へと開かれ、環境としての風景を捉え始める。それは一個の人間が視点を定めて見る透視図法のルネサンス的風景では捉えられない、目に見えない景色である。空気感や漠然とそこにあるもの、ただようもの、生命の実体ではない生の気配、それら見えないもの、あるいは見てはいけないものを描く。内と外が曖昧になり、現実と幻は入り交じり、その境界を設ける意味さえ失われていく。沖縄での暮らしのなかで、日常として沖縄の祭事を体験することで実感はさらに深まっていった。

8 絵画空間と現実

実験空間「匠」というギャラリーの運営に永津は関わる。「匠」は美術家らの共同出資による会員制画廊で、1986年から88年までの3年間の活動があった。同ギャラリーで永津は86年8月、《Sumazu-1》《Sumazu-2》《Sumazu-3》《Sumazu-4》《Sumazu-5》《Sumazu-6》《Karimata-3》などを展示したが、この実験空間での自身の個展に際して、ウナギの寝床のよ

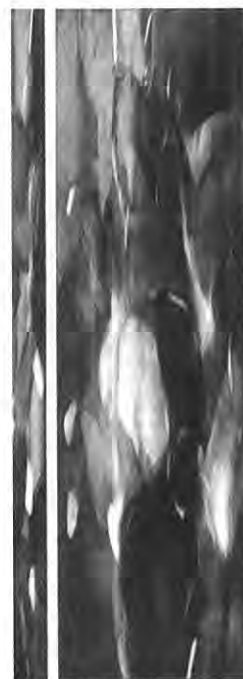
うな展示スペースには圧迫感があり、その空間を広げる必要があると考えた。実験空間における実験的展示を試みる。空間を強く意識し、展示室の角を用いることとして、《Karimata-3》をL字形に折り曲げて見せた。空間を取り込むとともに、絵を正面からだけでなく、斜めから見ることで、見る側の移動にともない画面の角度が変わるおもしろさを試みる。この見る側の視点の移動は、後の屏風への展開の根拠となるものである。フレーム内の絵画画面の表面で形や空間がせめぎ合うことを超えた絵画空間の豊かさを、絵画空間と現実空間との関連性に求めた、インスタレーションにも繋がる実験であった。

ところで永津は2種類のテンペラで描く。一つはキャンバスに樹脂テンペラと油彩の混合技法によるもの、もう一つは板に卵黄テンペラによるものである。素材により表情が変わる。布に樹脂テンペラの作品は、画面がマットになり画面表面から奥行きがはいりこんでいくような表現となり絵画空間を意識させるものとなる。それに比べて板に卵黄テンペラの作品は、画面表面にハリがあり物質感が高まる。

この表情の変化を踏まえ、続く86年10月に、大阪府立現代美術センターでのグループ展³⁾で、永津は《Karimata-3》《Karimata-5》《Karimata-6》



《Karimata-3》
tempera, oil on canvas
194.0×182.0×224.4cm 1986



《Karimata-6》
egg tempera on plywood
135.0×38.5 135.0×6.5cm 1986

3) 「第1回右の会 in OSAKA」
大阪府立現代美術センター
1986.10.27-11.1

によるインスタレーションを試みる。《Karimata-3》はL字型で展示室の角に壁掛け、《Karimata-5》は6枚のパネルを屏風仕立てにした床置き、これらの二つの方向の作品を繋ぐある種の装置として、《Karimata-6》が役割を担う。《Karimata-6》は二つの画面からなる作品で間に隙間を抱えている。極端に縦長の矩形で不均質に離れた二つの画面は、縦の長さは共通だが、横幅は著しく異なる。右側の画面はある程度の幅があり絵画空間を見せることができるが、左側の極端に細い画面は、まるで「棒きれに絵の具がのっている感じ」(永津)で物質感が強調される。一方でロスコを意識させ、もう一方でバーネット・ニューマンの彫刻を思い起こさせる。空間の支配の徹底である。

「匠」と大阪の二つの展示について、当時の一般的な解釈は、絵画空間と現実空間との関係性への取り組みという視点での注目であったようだが、私は、永津はこの作業を乗り越え、絵画空間そのもののひろがりを準備していたのだと考えながら、のちに永津が書いた「私的新垣安之輔論」⁴⁾を読み返した。

4) 「私的新垣安之輔論」永津鎮三
琉球新報 1989.10.28

9 絵画空間のもつ拡がり

1986年には、「御在位60年記念日本美術名宝展」が東京国立博物館と京都国立博物館で開催された。そこで永津は、雪舟の《秋冬山水図》、等伯の《松林図屏風》、若冲の《群鶏図》と改めて出会う。東洋美術の豊かな絵画空間は永津に新たなインスピレーションを与える。雪舟についての永津は、次のように述べる。

別の見方とは画中の人物になりきってこの画を歩くように見ることである。「秋冬山水図」の「冬景」には画面下方中心近くに、冬の厳しい寒さの中を段々の坂道を急ぐ旅人が一人、簡略な筆遣い描かれている。この旅人に自らがなりきった気持ちで画の中に入り、坂道を歩きそして右側の懸崖を見上げるのである。このように見たとき懸崖の岩肌を表す皴、西欧近代絵画を見るときのように画の外から見ていたときには弱々しくかえって奥に引っ込んで見えそうになったその皴は、巨大な量感をもった岩の塊となって眼前に迫ってくる。その荒々しさにたじろぎながらずっと身を引いて見れば、凜とした冷たい空気を天に向かって一直線に切り裂くかのような懸崖の稜線が目飛び込んでくる。つまり、この画は言うなれば近視眼的・体験的な眼差しと遠望する眼差しを交互に要求するのである。⁵⁾

5) 「雪舟筆秋冬山水図を読む」永津鎮三
『琉球際学教育学部紀要第57集』2000

雪舟の《秋冬山水図》を、自分が絵の中に入って見るという感覚は、ルネサンス以降の透視図法的な西洋の絵画空間認識とは違い、また絵画空間と現実空間の関係性を考えるインスタレーションのおもしろさとも違った、独立した絵画空間そのものの拡がりへの気付きではなかったか。等伯の《松林図屏風》は東京と京都で違った展示がされた。一方は絵画的に平坦に壁に設置され、一方では屏風として据えられたのだが、その展示方法により絵の見え方にも違いが生じることを確認する。永津の屏風作品の具体的なヒントとなる。若冲の《群鶏図》では、画面の揺らぎを実感したという。

これらの出来事の再認識が準備となって、1991年4月、永津は「UTAKI Series 1986-1991」とタイトルした個展を浦添市美術館で開催する。

《Karimata-5》《Karimata-6》《Karimata-7》《Karimata-10》《Karimata-12》《Karimata-13》《Karimata-16》《Karimata-18》、《Number-4》《Number-15》《Number-16》、《Oval-20》《Oval-21》《Oval-22》《Oval-26》が展示された。《Karimata-5》《Karimata-12》《Karimata-13》《Karimata-18》《Number-15》は屏風仕立てで床置き。《Karimata-10》は展示壁の角に地面に接してL字に置かれる。《Number-4》はT字型着物仕立ての壁掛け。これらに楕円の床置きの《Oval》のシリーズが加わる。屏風に続く楕円の作品群が、屏風と同様に壁に架けられるのではなく床に直におかれ、しかも自立できず壁に立てかけられる。そのことにより、物質感は一層強まることとなる。

この楕円のフレームは、キュビズムが楕円のフレームを使用したことと関係する。キュビズムの空間に納得した永津は、目の届かないところを切り落とすように楕円のフレームを設えた。これについては永津自身が次のように書いている。

分析的キュビズムの時代には、ピカソをブラックはどちらの作品か区別が付かないほど似通った作品を作り出しました。殆ど匿名性といって良い程です。また、形態が地に融解する、透視図法によらない視覚性は、その視覚の範囲を示すかのような楕円形の画面を好む側面もありました。⁶⁾

あくまで楕円である。正円ではないということは、矩形が過剰に縦長なのと同じように視点の移動を考えた結果であろう。ハッチングのストロークから生まれる画面の動きは、モノクロのようなおさえ込んだトーンに微かに加わる深い彩りによって強調される。視線は縦へ緩急を持って流れ留まり、その中心に集中していき、やがて空間に沿って画面が歪む。鏡となった画面は、凸面になり反転して凹面にもなり、やがて斜めに立てかけられ

6) 「キュビズムと表現主義—美術理論・美術史基礎演習 Vol.3 —」永津禎三『琉球大学教育学部紀要第89号』2016

た姿見として、歪んだ鏡となっていく。

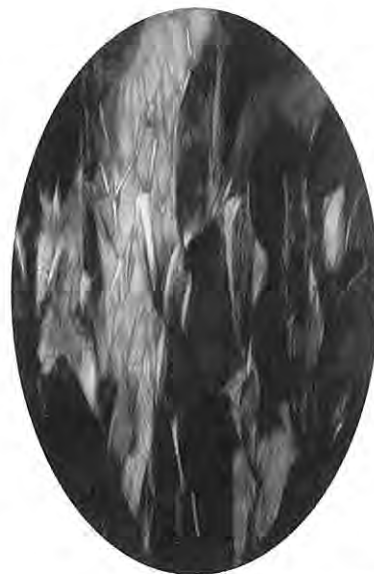
モチーフはいずれもウタキであり永津独特の空気感、静寂と神秘的匿名性を帯びながら、同サイズの作品が中心なく連続して配置される様子は、綿々とした繋がりを表し、伝統や祭事の継承、呪いの保持を連想させる。

ようやく浦添市美術館という気に入った空間を得て個展を開催することになったということであろうか。作品の配置計画における必然性は十分納得し評価するが、私にはなぜだか、いまひとつ作品が展示空間と呼応しているとは思えなかった。展示の収まりが悪いというようなことではなく、展示されるのは他の場所でもいっこうにかまわないように感じたのだ。それは絵画空間の自立への傾きと考えられないだろうか。この個展は「匠」の展示の延長にあるようにも見えるが決定的な違いは、絵画が展示空間から独立したことにあると思う。それが自立への傾きである。特に楯門の作品は、展示場所は定められてはいない、移動可能なものである。床に置くことで物質感を強めてはいるが、壁に掛かっていてもその強さは変わらない。決まった空間にはめられるものではないことが重要なのである。永津は《Oval》のシリーズを描くにあたって、オートマティックに形を拾いたくない、偶然に頼りたくないと感じていたというが、それは、絵画が絵画空間として独立することと関係している。

ウタキという空間は、岡本太郎に「何もないことの眩暈」と言わしめた、実体のない場であり、モノと空間の関係性、地と図の関係も存在しない。ウタキは象徴とされるモノの存在に依ってではなく成立している。しかし、ウタキをウタキたらしめる存在がぼつんとそこにあって、それがあつてそこがウタキになる気配に、永津作品の存在感は近づいている。展示空間があつて絵画が配置されるのではなく、絵画の存在によって展示空間が成立をみるのである。

10 絵画空間の再生

2012年、永津は名古屋市にある築100年旧家を改装したカフェギャラリー葵倶楽部にて「永津禎三 1982-2012 展」を開催した。1991年の浦添市美術館での展示以来となるまとまった形での個展である。積極的理由ではなく、請われて受けたと永津は言う。最近の仕事で構成したかったが、絵画を希望される。インスタレーションと写真の作品、そして絵画作品で構成することになった。名古屋で久しぶりの発表になるが、しばらく絵画作品を描いてない。作品を作っていないから不安もあったがオファーを受け、展示作品の多くは展示が決まってから描くこととなった。スペースはおもし



《Oval Number 20》
egg tempera on panel
227.0×146.4cm 1989-90



《Turbulence Series ; Jean Duvet No.1》
(左部分)
tempera,oil on paper
28.5×57.0cm 2012



《Turbulence Series ; Jean Duvet No.1》
(右部分)
tempera,oil on paper
28.5×57.0cm 2012

ろい、その活かし方を考えながら展示計画を練る。その結果出品した絵画作品は、《UTAKI Series;Karimata-7》《UTAKI Series;Karimata-13》《UTAKI Series;KIZAMA》、《Turbulence Series ; Jean Duvet No.1》《Turbulence Series ; Jean Duvet No.2》《Turbulence Series ; Jean Duvet No.3》《Turbulence Series;Jean Duvet No.4》、《Genetics82-8》《Genetics82-9》、《Turbulence Series;Katagami No.1》《Turbulence Series;Katagami No.2》などである。

ここでは、展示作品の制作のプロセスに注目する必要がある。永津は、再スタートにあたり一度取り組んだことがある Jean Duvet をとっかかりとして《Turbulence Series ; Jean Duvet 》で制作に復帰する。あまりに多くのものが描き込まれもはや何が描かれているかさえ分からなくなる Jean Duvet の版画を地として置き、その上にテンペラと油彩で動きのある筆致を重ねて描きこんでいくことにした。永津は同展のパンフレットに次のように記した。

Turbulence Series ; Jean Duvet No.1 ~ 4 2012

Jean Duvet は 1485 年生まれのフォンテーヌブロー派に近い所謂 マニエリスムの版画家であり、モチーフが異様に詰め込まれ奥行きを喪失したような特異な画面空間のビュラン版画を制作している。1982 年頃私は、Genetics シリーズの作品を制作していたが、作品がややマンネリになって来てしまったと感ずることがあった。この時、この Jean Duvet の版画作品を基に作画を試み、その脱却を図ったことがある。その作品が Genetics82-8 と Genetics82-9 である。

今回の葵倶楽部での個展では久しぶりに絵画作品も出品することになり、初心に返る意味であの時と同一の Jean Duvet の版画作品を基に制作してみることにした。

あの時と違って今回は自分自身でもこれから生まれる作品がどのようなものになって行くのか予想が全く立たなかったのが、版画作品から特に込み入った描き込みのなされている箇所を正方形にトリミングし、上下左右がどちらに向いても成立するように用いてみた。結果的には、No.1 から No.4 まで全てが異なる向きの使い方となった。

これと並行しながら、紅型の型紙を基にした作品も制作して、徐々に気流や水流のイメージが強くなって来ていたが、この Jean Duvet の版画を基に制作しながら、これからのシリーズを Turbulence (乱流) とすべきことを確信した。



《Genetics 82-8》
egg tempera on panel
100.0×80.0cm 1982



《Genetics 82-9》
egg tempera on panel
100.0×80.0cm 1982

このシリーズ名の由来には、もちろん、かのレオナルドダヴィンチの「水の素描」が関わっていることは言うまでもない。⁶⁾

向きの回転は最近の永津の木版画のワークショップでも見られるものであり、今回の重要な要素となった。そして《Turbulence Series ; Jean Duvet》に続いて紅型を基とする《Turbulence Series ; Katagami》へと展開する。長年にわたりこれは永津の制作にあたっての心残りのひとつであった浦添市美術館のT字型画面への再挑戦である。T字型画面は着物の形態のイメージあるから、紅型を地に組み込むことは必然的なマッチングではあるが、安易に紅型を取り込むことへの抵抗があった。しかし、紅型展⁷⁾を見たときの感動を素直に捉え直す。紅型を自分の絵に利用するためではない、紅型の良さを示すためにと考え、紅型への展開を進めることとした。では紅型の良さとは何か。それは、おおらかな流れ、構造のおもしろさ、向きを変える、個々から全体の空間をつくること等々。UTAKIシリーズと同様 Katagami シリーズもアルファベットで表記し、距離をつくる。Katagami シリーズについて、永津自身の言葉で確認する。

今回の葵倶楽部での個展には、久し振りに絵画作品も出品することになり、この町家を改装したギャラリー空間を意識してT型画面の作品を制作することにした。

イメージとしては着物の形態であるが、これ以前の問題としてT型にはいろいろなこだわりがある。

まず、1991年に開催した浦添市美術館での個展にふれなければならないだろう。このとき、会場構成として最終的に制作した作品がT型画面の作品であった。美術館第3室の入口横の壁面に合わせて制作したのだが、収まりとしてはまずまずであるが、作品の完成度は作家本人としてかなり悔やむものがあつた。

一番問題なのが、三幅対の真ん中のパネルは縦寸法が両翼の2倍であるのに対して幅は両翼と同じであることで、構想段階としてはこれで成り立つものと考えていたが、実際にはこの狭さが作画中にどうしても上手くいかない原因となった。

いつかはじっくりとT型画面に再度挑戦して、納得のいく仕事をしたいと思いながら、以降まとまった絵画の仕事をしてこなかった。

今年4月に、沖縄県立博物館・美術館で、かつてないほど大規模な「紅型展」が開催された。会場で古典紅型の名作を数多く鑑賞し、その型紙使用法の自由さと面白さに改めて感動した。

6) 「2012年葵倶楽部での個展を控えて」
永津禎三
『永津禎三 1982-2012 展 図録2』
2012.12.24
AOI CLUB/Cafe/Gallery/Studio

7) 『沖縄復帰40周年記念 紅型 琉球王朝のいろとかたち BINGATA』
沖縄県立博物館・美術館 2012



《Number 4》
egg tempera on panel
318.0×191.4cm 1991



《Turbulence Series ; Katagami No.1》
egg tempera on plywood
120.0×160.0cm 2012

私にとって特に興味深かったのが、縦5（～5.5）：横4程度の比率の型紙が用いられた紅型で、これらの衣装はその型紙が繰り返し刷られた反物を組み合わせることで成り立っている。琉球王家伝来の大柄（一柄で衣装の上から下まで構成されているもの）は豪華ではあるが、型としての機能や面白さは、繰り返し刷られた反物で作られた衣装の方が優れているように感じた。

何より面白いのは、身頃と袖の4枚の反物が同じ向きであるものは少なく、どれかの反物が逆向きに使われ、このことが衣装のデザインを優れたものにしていることである（例えば右の紅型衣装は順順逆逆）。場合によっては、型紙を裏返しにして刷られた柄の反物を使用していることもあり、このような自由さと構成力の素晴らしさに感動したのである。

このような型の機能や面白さを私の絵画作品の骨格として利用しようと試みたのが今回の Turbulence Series; Katagami である。型は古典琉球紅型から一枚を選んだ。この柄は橋と水流が特徴的な構成を示しており、数多くのバリエーションを創り出す可能性を秘めているように感じた。（後略）⁸⁾

考えて見ればもともと版画出身である。出自を確認する。同時に、版画と絵画の関係における葛藤に一つの答えを出す、必然的な制作プロセスとなった。「収まりとしてはまずまずであるが、作品の完成度は作家本人としてかなり悔やむものがあつた。」という永津の言葉の、「収まり」は展示空間と絵画の関係性を示しており、「完成度」は構図や空間といった絵画そのものの課題である。永津の心残りは、絵画空間の創造へと向いていることを示している。この個展は、絵画以外の展示作品が要素として加わっていることにより、永津作品の絵画の位置を明確にした。永津はより豊かな絵画空間を求めて、しがらみをふっきりより自由に、ここから新たな展開へ挑んでいる。

おわりに

永津の作品には、《机上の植物群》（銅板／エッチング、アクアチント）のシリーズ、《printed object》（銅板、コアグラフ石膏刷）のシリーズ、《Box 83》（object）のシリーズや、wanakio のプログラムもあり、いずれも重要なものであるが、本稿では対象を主に絵画に絞り考察を進めた。それは、永津の多様な仕事の中で、特に絵画の仕事に強い魅力を感じるからである。

8) 「Turbulence Series; Katagami の制作について」永津禎三
『永津禎三 1982-2012 展 図録1』
2012.12.24
AOI CLUB/Cafe/Gallery/Studio

今後、本稿で触れなかった要素についても研究がなされなければならないが、それは別の機会に譲ることとする。

永津禎三へのインタビューは、永津へ問いかけている私自身を見つめることであった。それはまたこれまで私が避けてきたことかもしれない。

永津は沖縄での最初の個展を県民ギャラリーで開催した。学生であった私は、その個展のパンフレットの印刷を手伝いながら、アクリルに版画を挟み込むことを手伝いながら、ギャラリーの可動壁を動かすことを手伝いながら、ずっと震えるような感動にあった。生涯、絵を描きたいと思った。その同じ県民ギャラリーで卒業後に私が個展をしたとき、駆けつけてくれた何人かの画家と永津を交えて酒を飲んだ。その時、「絵描きって、どんなふうにしたらなれますか」と聞いた私に、永津は「絵描きであろうとしている人が絵描きなんじゃない」と答えたように覚えている。当時の私には、永津が「描かないと生きていけないというわけでもない」との思いを抱えていようとは思っても及ばなかった。

永津はインタビューの間、自作を振り返りながら整然と作品とその変遷について冷静に解説した。自身の作品について概ね批判的であり、ときおり記憶も曖昧になり、前言を否定するようなこともあった。逆に、作品を再確認し、新たな気づきに驚き、改めて評価を見直している様子も見られた。いずれにせよ、全体として整理されたわかりやすい分析であったが、時折、曖昧な領域が顔をのぞかせ、いつものように永津自身を突き放すことができないでいる場面もあったように思う。

工芸ではよく見ることなのだが、伝統的な素材や技法を用いて、丁寧に祈るように作業を繰り返すことが、堅牢な作品の有り様を支えてくれる。その堅牢さが作品の重要さと繋がると信じられている。時にそれが創造性の乏しい単なる伝承の域を超えさせない弊害となることもあるのだが、そこを誤らなければ重要な要素であることは間違いない。私が学生の頃、永津は大学で制作をしていた。その作画姿勢を間近で見ていたが、絵の具や支持体の扱い、下地あつらえなどの態度は、工芸のそれによく似ていると感じた。このことは永津作品を理解するうえで極めて重要なことだと思っている。

そのため、作品キャプションの表記については、以下の通りとした。「卵黄テンペラ」は〈egg tempera〉、「樹脂テンペラ」は〈tempera〉、「樹脂テンペラと油彩の混合技法」は〈tempera, oil〉、「合板に石膏地が厚めに施されたもの又は植物誌のシリーズのように和紙貼り込みのもの」は〈panel〉、「(合板の木目を表現に利用するため)合板そのままに薄く白亜地(主に有色)を施したもの」は〈plywood〉、とした。いずれも、永津作品の理解に重要なことであり、本稿の目的である永津作品の基礎資料としての充実という

観点から、できるだけ正確に記すものである。

ほんの偶然だが、本稿が掲載される当館紀要がモノクロ印刷であることから、モノクロに変換した永津作品を本稿にレイアウトする作業を繰り返しながら、改めてそのバールの確かさと豊かな空間に驚かされた。また、紙上に配置された永津作品は、展示空間に置かれた時とは違い、独立してただひとつの作品として、絵画空間の可能性を強く主張しているように見えた。その閃きに従って、本稿は書き進められたものである。

「その時」というものは、いったい誰が準備し、整え、提供してくれるものなのだろうか。本稿をきっかけに、永津が絵画の制作を再開したタイミングに出会うことになったことは私にとって至福の時となった。絵画を成り立たせているものについて、空間への問いかけ、そして描くことの意味について、永津と話し合うこととなった。

永津は絵画空間の創出に、新たな試みを進めている。絵を描き続けるということの意味を問い直し、「描かないと生きていけないというほどではない」自らを抱えながら。そして、その答えは、コントロールできるものとできないものの狭間にあるような気がしている。永津が素材として選んだテンペラがそうであるように。永津がモチーフとして選んだウタキがそうであるように。

蛇足の蛇足ではあるが、本稿のための最後のインタビューの際、永津が「絵を描きたくなった」と言った。私も同じことを考えていた。インタビューが思わぬ成果を得たように思ったのだが、そもそも芸術や芸術家との対話とはそういうものでなければならないのかも知れない。

(敬称略)

(参考)

『拡散の時代』翁長直樹『沖縄戦後美術の流れ シリーズ1・モダニズムの系譜』沖縄県 1995
『模索と展望』安座間安司『沖縄戦後美術の流れ シリーズ1・モダニズムの系譜』沖縄県 1995

正誤表

ページ・行	誤	正
63 ページ 3 行目	美術工芸科講師となる。	美術工芸科助手となる。
64 ページ 26 行目	制作の拠点移す	制作の拠点を移す
65 ページ 8～9 行目	デ・クーニングらの	デ・クーニング、脇田和らの
65 ページ 26 行目	ジャン・デビュッフェ、脇田和らの	ジャン・デビュッフェの
65 ページ 28 行目	包まれたと匿名性の高い	包まれた匿名性の高い
66 ページ 7 行目	招待出品することとなり	招待出品することとなり
67 ページ 3 行目	《M の祈祷書》	《M の時祷書》
67 ページ 13 行目	(50.5×35.5)	(49.5×35.5)
67 ページ図版 《梱包された帰還兵 5》	50.5×35.5cm	50.0×34.5cm
68 ページ 5 行目	58.5×39.5cm	58.5×39.5、53.0×35.5、55.0×36.5cm
69 ページ 5～6 行目	凸版として刷り取る	凹凸併用版として刷り取る
69 ページ 6 行目	コアグラフによる	コラグラフによる
72 ページ 30 行目	画面表面からから奥行きが	画面表面から奥行きが
73 ページ 19 行目	《群鶏図》	《動植綵絵 梅花皓月図》
74 ページ 8 行目	《群鶏図》	《動植綵絵 梅花皓月図》
74 ページ 14～15 行目	《Karimata-13》《Karimata-18》 《Number-15》は屏風仕立てで	《Karimata-13》《Karimata-16》 《Karimata-18》《Number-15》 《Number-16》は屏風仕立てで
74 ページ 24 行目	ピカソをブラックは	ピカソとブラックは
76 ページ図版 《Genetics 82-8》	egg tempera on panel	egg tempera on canvas
76 ページ図版 《Genetics 82-9》	egg tempera on panel	egg tempera on canvas
77 ページ 8 行目	イメージあるから、	イメージであるから、
78 ページ 30 行目	銅版、コアグラフ石膏刷	銅版、コラグラフ石膏刷