金山明の赤い円の絵画について

北川智昭

抽象絵画の発展は合理的なもの、非合理的なもの、冷静、激情、即興と、熟慮と、いずれかの一面に偏して、活動が行なわれて来たようである。しかし真の美術は、一面だけのものではなく、人間の全面的な所産であるべきであり、単に技術によってのみ形造られるものではない。深く繊細な内面の体験によってのみ完成されるべきものなのだ。（中略）——芸術は眼に見えないものを、見えるようにすることだ——　西欧モダンアートの始祖パウル・クレーは、いみじくもこう言っている。[1]　　金山明

はじめに

金山明（かなやまあきら）は、戦後の重要な前衛グループ、具体美術協会（略称：具体）のメンバーとして活動した作家である。冒頭に略歴を辿ると、金山は1924年兵庫県尼崎市に生まれ、多摩帝国美術学校（現・多摩美術大学）で絵画を学んだ。1950年、26歳の時に大阪市立美術館付設美術研究所に入所し、ここで後に妻となる田中敦子と出会う。同年、新制作協会展に出品。1952年、28歳の時に白髪一雄、村上三郎ら、新制作派協会で抽象画を描いていた若手作家とグループを結成。「あらゆる芸術は無から始まる」との考えから0（ゼロ）会と名づけられたグループの中で先鋭的な絵画表現を推し進めた。

芦屋市在住の画家、吉原治良が中心となり設立された「具体」には、協会設立の翌年にあたる1955年、31歳の年に0（ゼロ）会を解散して白髪一雄、村上三郎、田中敦子らと参加。10年後の1965年に41歳で田中敦子とともに退会するまで、吉原治良を補佐しながら活動を続けた。

「具体」退会後の金山は、長い発表活動休止期間に入る。大阪のギャラリーで初の個展を開催し、活動を再開するのは退会から27年後の1992年、68歳の年であった[2]。以降、2006年に82歳で亡くなるまで、金山は名古屋のギャラリーで個展を重ねるなど、精力的に活動している[3]。

金山の生涯の活動は、以上のように0（ゼロ）会時代、「具体」時代、「具体」以後、の3つの時代に区分される。本稿では、「具体」以後の発表休止時期にあたる1976年、52歳の時に制作された絵画《無題》（図1）を取り上げ、その寡黙な表現について考察を試みる。

《無題》は、金山の歿後、奈良県明日香村にあった彼の自宅兼アトリエの倉庫で見つかった。正方形のカンヴァスに赤い円をただ一つ描いたこのシンプルな抽象画は、白黒の図版では丸い形が不明瞭にしか映らない。円に塗られた赤と、背景の青い絵具の明暗が近似しているためである。それゆえ、《無題》は明暗に依らない純粋な色彩の対比を体験させるが、金山はこの視覚効果を意図していたと思われる。本論では、彼がなぜこのような表現を採ったのかについて考えを進めながら、金山独自の絵画観を明らかにしていきたい。次に、金山の初期から《無題》までの表現を改めて概観してみる。

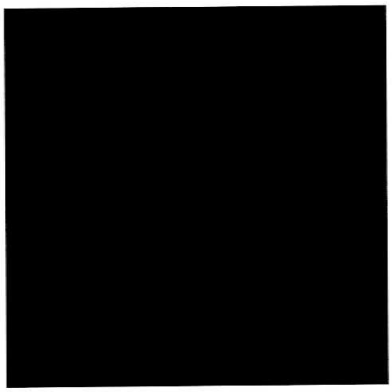

図1　金山明《無題》1976年
油彩、カンヴァス　140.0×140.0cm
個人蔵

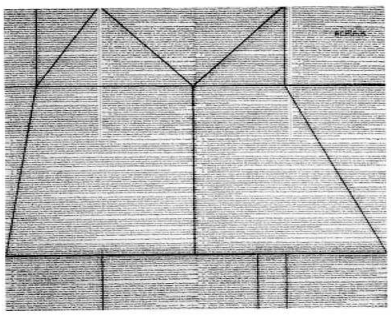

図2　金山明《Work-E11》1951年
コンテ、B/L紙　30.5×37.5cm
芦屋市立美術博物館蔵

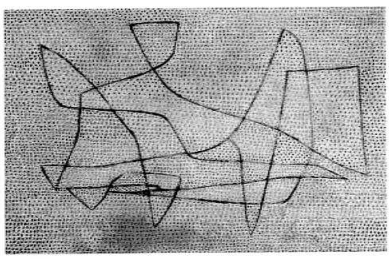

図3　パウル・クレー《島》1932年
油彩、砂を混ぜた石膏・板　55.2×85.2cm
プリヂストン美術館蔵

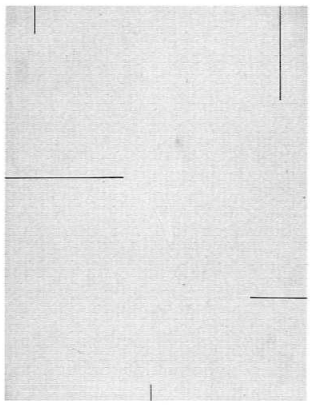

図4　金山明《Work》1952-54年
水彩、紙　26.5×20.2cm
個人蔵

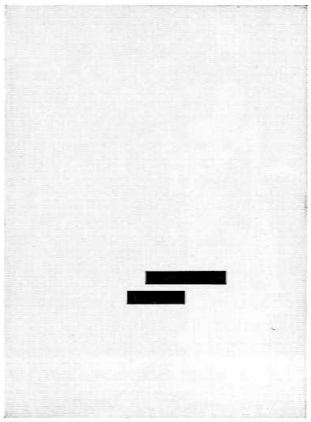

図5　金山明《Work》1954年頃
油彩、カンヴァス　33.5×24.0cm
千葉市美術館蔵

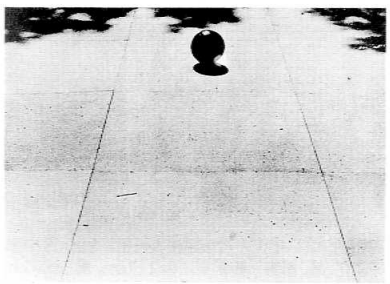

図6　金山明《作品 B》1955年
塗料、ゴムボール、板
700.0×700.0cm（板）、φ30.0cm（ボール）

0（ゼロ）会時代から《無題》まで

初期の0（ゼロ）会時代、金山は形や線といった造形要素を極限まで切り詰める絵画表現を推し進めた。「船荷証券を支持体にした」[4]《Work-E11》（図2）はその一例だが、ここで指摘しておきたいのはパウル・クレーの影響である（図3）。

次いで彼は、1952年から54年に掛けて、10数点程度のドローイングを集中的に制作する（図4）。いずれも画面中央には何も描かれておらず、画用紙の四辺から数本の直線を引いただけの作品である。金山はこれらのドローイングを制作するにあたり、画用紙の大きさを計り、紙の縦横の比、紙の中心線、対角線の位置などから長さや位置を決定して、直線を描いたと思われる。そして、造形表現の基本ともいうべき線から、意味や修辞、恣意性や感覚的要素を削ぎ落としていくこれらドローイングの作業などを経て、彼は0（ゼロ）会時代の最後に、正と負の極のような赤と青の直線だけを画面に残して描いた作品を発表するのである（図5）。

そして翌1955年、金山は絵画の要素を突き詰めて考えた末に、何も描かれていない真っ白なカンヴァスを展覧会の出品作として吉原治良に提案し、出品を拒否される。金山の竹馬の友である白髪一雄は、そのときのエピソードを次のように述べている。

> 私の子供のころからの画友の金山明は、モンドリアンの純粋抽象の作品をもっと単純化したような絵を描いていた。それを突き進めて線と色面の構成をぎりぎりまで省略していったら、ついにカンバスの縦と横の比率だけが残ることになった。そこで何も描いていないカンバスでも立派な作品であると、大まじめでこれを展覧会に出品しようとした。[5]

金山は、この「何も描いていないカンバス」を最後に、「具体」のメンバーとしてひとまず絵画制作を離れ、屋外や室内の空間に立体を仮設する作品へと移行する。その最初のモティーフが赤い玉であった。

1955年7月に芦屋川畔芦屋公園で行われた「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」に、金山は7m四方の白い板の中央に直径30cmの赤い球を置いた《作品B》（図6）を出品。次いで同年10月に東京の小原会館で開催された「第1回具体美術展」では、天井から赤い電球を吊るす《たま》や、白いバルーンの《作品》（図7）などを展示した。白髪はこのときの様子を次のように解説している。

> ロビーから二階ホールへ入った観客は、今までどんな展覧会にも出品されたことのないものをそこに発見する。部屋の中央の天井からつりさげられたまっ白な巨大な球体、それは床までとどきそうで部屋の中央の空間を占めている。出品者金山明は部屋全体を長方形とみて、その中央に大きな球体を存在させたかっ

たわけである。しかし観客にはそんな理屈はわからない、まっ白い大きな球体をよくよく見ると、空に浮かべられる白いアドバルーンなのである。それは観客にはユーモラスに感じられるのか、みな走りよってこれをつつきながら笑っている。このアドバルーンから少しはなれてやはり金山の差し渡し六十センチメートルもあるガラスのグローブがつりさがっていて、まっ赤な光をあたりに投射している。附近に飾られている作品を、どれもこれも赤い色に染めて知らん顔をしている。[6]

赤い玉と白いバルーンの後、金山は黒い足跡の形を付けたビニール・シートを100mの長さにわたって公園内に巡らせる《足跡》(図8) を発表する。このピエロ・マンゾーニの線 (図9) との類似を想像させる作品を経て、機械によるオートマティズムのドローイングや絵画を試み始めた。機械を使った理由は正確には分からないが、《足跡》を通して線と身体の関係について考えた結果、感覚に頼らない自律的な線による表現を選択したものと思われる。

1957年4月の「第3回具体美術展」では、合成樹脂塗料を用いてランダムな線を描く絵画が出品されている (図10)。友人と「モーター付自動線引機」を製作してビニール・シートや布の上を自走させ、線引機に載せた絵具缶から滴る絵具で制作された作品であった。そしてこれ以降、「具体」退会まで「モーター付自動線引機」による絵画が継続されていく。退会の年に制作された《Work Lines 1964》(図11) は、複数の直線を同時に描くことのできる「自動線引機」を製作し、カンヴァス上を走らせて織物のように直線を縦横に重ねた、それまでのランダムな線とは異なる表情を持つ作品であった。以上が、《無題》(図1) に至るまでの金山の作品の変遷である。

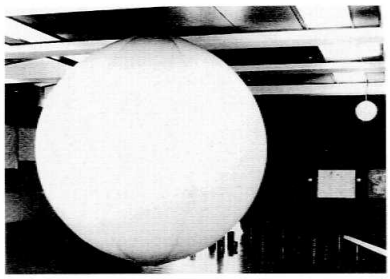

図7　金山明《たま》1955年
電球　φ50.0cm (写真右上) ／
金山明《作品》1955年
ビニール　φ約300.0cm (写真左)

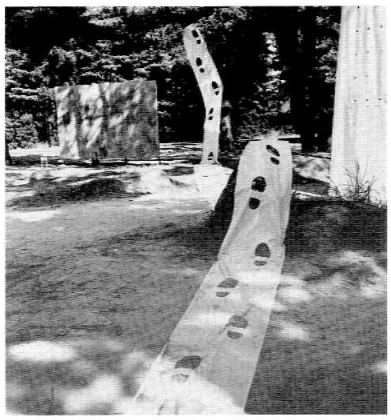

図8　金山明《足跡》1956年
塗料、ビニール　L10,000cm

図9　ピエロ・マンゾーニ《8.01メートルの線》1959年
インク、紙、紙筒　紙巻：801.0×21.7cm、筒：φ5.6cm
豊田市美術館蔵

《無題》の概要

本作品の概要は下記の通りである[7]。

[基本データ]　金山明《無題》1976年作　油彩、カンヴァス　140.0×140.0cm
個人蔵[8]

[画面構成]　正方形の画面上に正円の形が配されている。円の色は赤。背景は青。絵具の劣化が進み、当初の状態からは色の鮮やかさは失われているが、赤と青の色彩構成から、原色での対比が意図されていたことは想像に難くない。

ちなみに、赤と青のような暖色と寒色の対比は、前進と後退の運動感覚を生じさせる。しかし本作では、絵具の明度が僅差なために色の融和作用も起き、赤い円の形が前進して見えるだけでなく、背景の青の色彩とともに空間に宙釣りにされてい

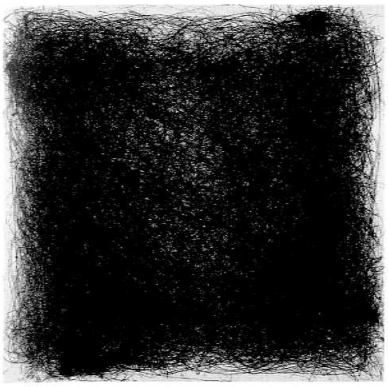

図10　金山明《作品》1957年
インク、板　182.0×184.0cm
北九州市立美術館蔵

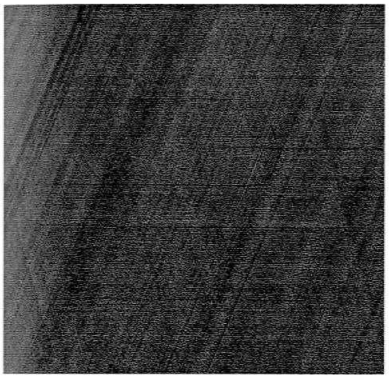

図11　金山明《Work Lines 1964》1964年
塗料、カンヴァス　126.5×129.0cm
個人蔵

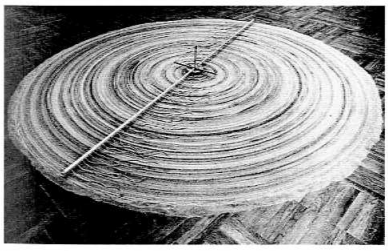

図12　ギュンター・ユッカー《sandmuhle》1970年
30.0×Φ400.0cm
ストックホルム近代美術館蔵

るような浮遊感を感じさせる。他方、正方形の中央に正円を配しただけの構図からは、画面の左右や上下へと視線を移動させるようなムーブメントは感じ得ない。

[支持体]　市販の麻生地（FUNAOKA製）に白い下地を施した一般的な油性下地のカンヴァスだが、その上に刷毛等で白色塗料が塗布されているのが確認できる。

金山が、鮮やかな絵具の発色を求めて、白いカンヴァス上にさらにジェッソなどの白色塗料を塗ったのではないかと思われる。

[絵具(赤)]　カドミウム・レッド色の油絵具。

絵具層に色ムラがないため、市販のチューブ絵具をそのまま使用した可能性が高い。他の絵具との混色を避けたのは、金山が純度の高い色彩を求めた為と想像される。

[絵具(青)]　セルリアン・ブルーとコバルト・ブルーの混合色と推定。

絵具層に色ムラもあり、混合色と推定した。金山は制作にあたり、先ず鮮やかなカドミウム・レッドの絵具を選び、その明るさを意識しながらセルリアン・ブルーとコバルト・ブルーを混ぜて背景を塗り進めたものと想像される。

[筆の跡]　画面の中心から画面の四隅に掛けて、規則的な円形の筆の跡が確認される。幅は1cm程度。作品に近づかないと気が付かないほどの起伏である。円の形の輪郭部分には、カドミウム・レッドとブルーの相互の絵具を使って円の稜線を綺麗に仕上げようとした作業の跡が窺える。また、カンヴァスの中心には、よく見ないと分からないほどの小さな窪みが残されている。

カンヴァスに1cm程度の筆跡を残すためには、書道のように筆を立てて塗り進めなければならず、手作業だけでは制作が困難であったことが想像される。これについては、金山とアトリエを共有していた田中敦子が制作にコンパスを使っていたことや、「具体」時代の金山が自走式の「モーター付自動線引機」で絵画を制作したことを考えあわせ、本作にコンパスのような道具が使われていた可能性を指摘したい。

「具体」と交流もあったドイツのグループ・ゼロの作家、ギュンター・ユッカーには、砂の上に円の形を描く作品があるが（図12）、金山の《無題》では、アルキメデスの螺旋のごとく、カンヴァスの中心に棒のようなものを立てて、紐を巻き付け、紐の先端に付けた筆により描き進めた可能性が高い。つまり、画面に残る筆の跡は、正しくは円形ではなく渦巻き状である。金山がこのような描法を用いた背景には、手の動きの恣意性を無くそうという目的があったものと推察される。

《無題》の色彩

さて、《無題》の色彩の対比を考えるうえで参考になるのは、アメリカの抽象表現主義絵画の成立に影響を与えた画家、ハンス・ホフマンの「プッシュ・アンド・プル(push and pull)」の理論である。ホフマンは1950年代に、暖色は手前に、寒色は奥に視覚を導くという伝統的な色彩作用の原則を離れた独自の抽象絵画を制作している(図13)。それは隣り合う赤や青の色面が押したり(push)、引いたり(pull)し合うことで、色面が空間に浮遊しながら前進と後退を繰り返す視覚効果を持つ絵画であった。金山の《無題》は、「プッシュ・アンド・プル」に似た、絵具の物質感とは切り離された純粋な色彩の響き合いによる絵画を想像させる。

この「プッシュ・アンド・プル」の類例を金山の身近な作家に探すと、妻、田中敦子の絵画が思い浮かぶ。田中は大小の円の形と、ゆらぎのある線を絵具で重ねながら、色彩、線、円の形が呼応し合う動感ある絵画空間の形成を試みた。彼女の絵を見ると、暖色の上に寒色を重ねた円と、その逆の順に重ねた円があり、互いの円が暖色や寒色の線で結ばれているのが分かる(図14)。この色彩による反イリュージョンの効果を意識した絵画表現によって、田中は白い画面内に大小の円環が漂いながら運動を生成させる、広がりのある空間を獲得した。

他方、金山の《無題》に、田中の作品のような上下左右の方向に視点を導くムーブメントは感じ取れない。厳格な正対称の構図に制限された中での、静かな色彩の響き合いが《無題》の第一の特徴である。

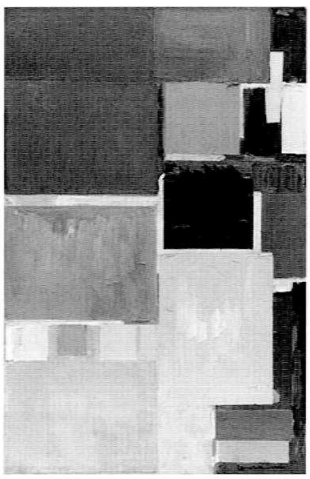

図13　ハンス・ホフマン《大聖堂 I》1959年
油彩、カンヴァス　188.0×122.0cm
ニューヨーク近代美術館

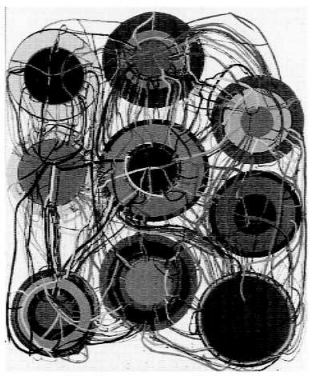

図14　田中敦子《Work 1963 B》1963年
合成樹脂エナメル塗料、カンヴァス　162.2×133.5cm
豊田市美術館蔵

吉原治良の筆致との違い

ところで、画面に残る筆致は、絵画の歴史の中で作家の思索や身体の動きを読み解く鍵といわれてきた。その一例が、他の「具体」の作家に見られる大胆でスピード感のある筆致である。「具体」は、物質と精神の均衡を理想に、泥や絵具といった物質の中に、作家の行為や身体の痕跡を残すアンフォルメル（不定形）な表現を求めた。彼らの作品に残る瑞々しいタッチやストロークはその身体性を読み解くインデックス(指標)となるものであった。

しかし、「つねに自覚的にグループ内で異質であろうとし、また現実に異質であり続けた」[3]金山は、他の作家とは異なる志向を持っていた。《無題》の寡黙な筆跡は、その証左ともいえる。

ここでは、ひとまずその点を確認するため、吉原治良の作品と《無題》の筆跡との比較を試みたい。

吉原は幾多の表現を経て、白と黒による円の絵画に到達したが、その表現に安住することなくさらに円の形の解体を始めた。赤や青の絵具を使った円の絵画は、こ

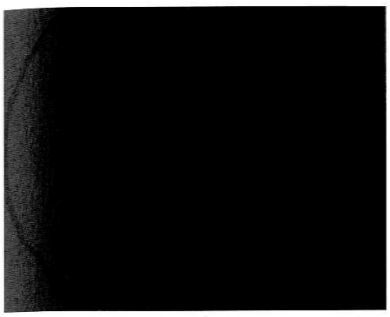

図15　吉原治良《作品(赤地に青い円弧)》1970年
アクリル、カンヴァス　72.9×91.0cm
兵庫県立美術館蔵

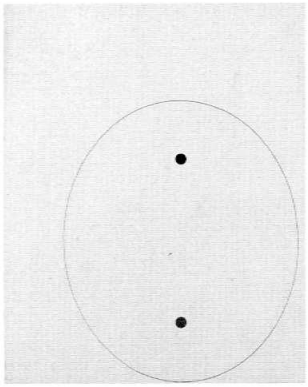

図16　金山明《Work》1952-54年頃
鉛筆、水彩、紙　32.0×24.8cm
大阪市立近代美術館建設準備室蔵

図17　金山明《ガモフ礼讃 "ビッグバン"》
1999-2000年
油彩、写真、本、カンヴァス　258.0×199.0cm
個人蔵

の過程で制作されている。

《作品(赤地に青い円弧)》(図15)は、油絵具とアクリルの違いこそあれ、金山の《無題》と同様にカドミウム・レッドの絵具を使った作品である[10]。上下を大胆に切り取った円弧を、横長の赤い画面に配置した本作は、金山の《無題》と比べて絵具の塗りが薄く、カンヴァスの白色が想像できる箇所もある。特筆すべきは、薄塗りの画面内に大小の筆致が確認されることである。この単色の絵具という制約内での表情の豊かさこそが、吉原の円の絵画の秀逸な表現を支える大きな要因とも感じられる。

さて、以上のように吉原の筆致と、金山の《無題》の筆の跡には大きな隔たりがある。身体の動きを実直に伝える吉原の筆致に対し、《無題》の筆の跡は金山の意志や身体性を黙して語らない。そして、両者の隔たりが意識させるのは、彼らが円という対象に込めた意味の相違である。吉原の《作品(赤地に青い円弧)》が伝えるのは、絵具による形への思索であった。対して金山の《無題》の円に形というものへの探究は感じ得ない。円は、幾何学図形の一つとして最初から金山の観念の中にあり、構成や組み合わせによって何かを表現してきた記号や符号である。そのように捉えるのが自然なことのように思われる。

円の形の系譜

ここであらためて触れたいのは、円をモティーフにした0(ゼロ)会時代のドローイングや絵画類である(図16)。これら初期の、円、楕円、三角などの図形を用いた作品の表現について考察を進めるには、金山の晩年の作品が参考となる。1990年代の作品を見ると、《アポロ、アムール小惑星軌道》(1995年)や《北天銀河アトラス(小)》(1996年)など、天体や宇宙をテーマにしたタイトルが目につく。また、2000年代には、数字の「0」を描いた《ゼロ》(2002年)や、限りなく大きな数字である「10の100乗」を描いた《ゴーグル》2002年)など、数学や物理学とも関係のある作品が発表されている。

また、晩年の金山は、それまでの寡黙な態度に起因した誤解を解くかのように、幼少時代からの天文学や宇宙物理学への関心を語っている。《ガモフ礼賛"ビッグバン"》(図17)は、彼が小学生時代に講演会を聴講したことがあるロシア生まれの物理学者、ジョージ・ガモフとの著作との出合いを回想して制作された作品である。

あらためて初期の0(ゼロ)会時代の作品を点検してみると、金山は造形の基本となる線や形の還元的表現を進める一方で、宇宙の姿や天体の運動のイメージを、円や楕円などの図形や、赤と青の色などを用いて図式的に表現していたことが分かる。例えば《Work》(図16)は、ケプラーの第1法則により、惑星の公転軌道が楕円軌道をとることを想像させる。また、続く「具体」時代の赤い玉(図6)や白いバルーン(図7)の表現も、改めて見直すと極めて高温な状態にあった初期宇宙の姿や、対称性の破れによって急激に膨らんだ膨張宇宙への意識があったことを想像させる。そして、以上

の作品と同様に円の系譜から《無題》(図1)を捉えた場合、赤い円は、初期宇宙の図形的表現と捉えることもできるのである[11]。

まとめ―作品の中の2つの位相

これまで概略してきた通り、金山の作品からは、線、形、色などの造形的世界と、天体や宇宙のイメージや図という2つの表現の位相を窺うことができる。この作品の中の位相について金山が残した数少ない言説の一つが、本論の冒頭に挙げた「円相とモダンアート」の一文である[1]。文中で注目されるのは、金山が「真の美術は、一面だけのものではなく」、「深く繊細な内面の体験によってのみ完成されるべき」と述べ、最後に「芸術は眼に見えないものを、見えるようにすることだ」と、パウル・クレーの言葉を引用している点である。

パウル・クレーは音楽に造詣が深く、異なる旋律が並行して別々に進行していくポリフォニー(多声楽)と呼ばれる方法を試みた。クレーの作品の中では、点描による絵画の地と、線による図などの表現形式に展開されていったが(図3)、金山の最初期の作品にはこのポリフォニーの影響が窺える(図2)。金山の表現における2つの位相はここに端を発し、最晩年まで絵画の図と地の関係のように、イメージの階層(レイヤー)として様々に織り成されていく。

あらためて《無題》(図1)を見てみよう。造形的側面から見た場合、絵具の筆の跡は、金山の身体から切り離された「線」の痕跡と見て取れよう。画面上では、このカドミウム・レッドの線が螺旋状に集積して赤い丸の面を形づくり、背景の青と純粋な色彩の響き合いを奏でている。

同時に《無題》は、何もない状態から生み出された宇宙創成の図でもある。赤い正円の形は、対称性が破れる以前の宇宙の姿を思い起こさせる。《無題》は、宇宙論的世界の静けさを、絵具の線と色彩を用いて愚直に「描いた」作品なのである。

この寡黙な絵画は、「具体」以後の、時流を意識することのない生活の中で描かれた。ここには一見、視覚の喜びを感じさせるような表現はない。しかし本作は、そのような感覚的な一面になびかず、徹底して世界の根源を表象しようとした意味において、金山の長い制作の中でも一つの極限を示す作品に位置づけられる。

金山はパウル・クレーの「眼に見えないものを、見えるようにする」という言葉を座右の念に、最期まで絵画という形式にこだわった。《無題》は、絵画が事物や世界の本質を総合的に表現するメディアでもあることを私たちに指し示す作品といえよう。

[1]金山明「円相とモダンアート」『禅画の円相』春秋社・東京 1969年、154頁。

[2]「金山明　第1回個展」(ギャラリー KURANUKI・大阪、1992年8月19日〜9月3日)。

[3]ギャラリー KURANUKI 以後に開催された個展は次の6回である。「金山明　第1回個展」(ギャラリーたかぎ・名古屋、1993年2月2日〜3月6日)、「金山明の場合 −0会、具体の時−」(Gallery HAM・名古屋、1998年11月7日〜12月19日)、「金山明の場合 −その2−1966〜1992 (Gallery HAM・名古屋、1999年1月12日〜2月27日)、「金山明の場合　1990-1992」(Gallery HAM・名古屋、2000年9月16日〜11月2日)、「金山明　差異/音楽/没入」(moriyu gallery・京都、2004年2月20日〜3月27日)、「金山明　新作油彩展『ミニマル』」(Gallery HAM・名古屋、2005年8月27日〜10月8日)。

[4]加藤瑞穂「非『具体』的具体作家」『金山明』豊田市美術館 2007年、6頁。「具体」研究者による本論には、金山の0(ゼロ)会から「具体」時代に至る作品の変遷が詳述されている。

[5]白髪一雄「冒険の記録 エピソードでつづる具体グループの12年 第1回」『美術手帖』第285号 1967年7月、141頁。

[6]白髪一雄「冒険の記録 エピソードでつづる具体グループの12年 第3回」『美術手帖』第287号 1967年9月、149頁。

[7]支持体、絵具、筆致を分析するにあたり、絵具の組成にも詳しい美術作家、山本富章氏にご意見を伺った。[支持体]、[絵具(赤)]、[絵具(青)]、[筆の跡]の分析、所感については、山本氏の知見に多くを負っている。

[8]本作の技法については、これまで金山の他の作品に習い、アクリル、カンヴァスと表記していた。しかし本稿に際して再調査を行った結果、油絵具が使われていることが判明し、油彩、カンヴァスと表記を訂正した。ここに記してお詫び申し上げたい。

[9]前掲書(4)、4頁。

[10]吉原治良の作品については、兵庫県立美術館に特別許可を頂き、2013年2月に目視の範囲で調査をさせていただいた。その際に鈴木滋子、河田亜也子、両兵庫県立美術館学芸員にご協力を賜り、吉原の制作について貴重なご意見も伺うことができた。

[11]現在の宇宙論では、初期宇宙は高い対称性を持った、なぎのような状態にあった。金山の《無題》は、自発的対称性の破れによって進化を始めた以前の初期宇宙の姿を想像させる。

謝辞

本論の執筆にあたり下記の方々にご教示、ご協力を賜りました。ここに記して謝意を表します。

河田亜也子、鈴木滋子、山本富章(敬称略、五十音順)