

解説

木村忠太さんは 1917 年香川県高松出身、1987 年 70 歳でパリに没しました。2017 年 2 月で生誕 100 年を迎えます。高崎、群馬にゆかりはありませんが、作品を気に入った井上房一郎さん*経由で近い方々が収集され、高崎市内にたくさん木村作品があります。当館も寄贈作品中心に 37 点所蔵しており、コレクション主要作家として生誕 100 年記念展を企画しました。木村さんは 1953 年 36 歳で渡仏以来、亡くなるまで一度の帰国をのぞき、フランスの自然の光をみつめ続けました。まるで抽象画のようなので、難しいと敬遠する方もいらっしゃるのでは？なぜ抽象画が難しいか。対象をそのまま写すのではなく、画家の心の中を描くから。でも何かを見て描くときも、画家の心の中では「対象をみつめること」と「自分をみつめること」がせめぎあっていて、それをひとつにできたとき、絵はよいものになる。今では当たり前のことかもしれません。しかし木村さん世代は、戦前平面に対象を写すこと、つまり目で見ることを叩き込まれ、戦後は急速に抽象表現が広まり、今度は心で見ることに傾く。木村さんは悩んだ末に、目か心かどちらか一方でなく両方で見なければならぬと直感し、フランスの光をみつめることで実践した。なぜフランスか。憧れのフランス絵画にあふれる光は、日本には描けない。それに日本では本当の油彩が描けないと気づきはじめた。木村さんにとってそれは「マチエール」*の違いでしたが、後ほどお話しします。木村さんは「魂の印象派」とみずから名乗るのですが、なぜ当時流行の抽象画でなく、あえて昔の印象派だったのか、そしてなぜことさら「魂の」と付け足すのか、作品や言葉を通して辿ってみたいと思います。どんな絵も目と心と手で描かれていて、心の中のことだけは想像するしかないのが難しい。つきつめると絵は、色とカタチでできた平面なので好き嫌いでのよいのですが、せつかくなので一緒に木村さんの心の中をご想像いただければと思います。また大正生まれの木村さんは戦前から国内でのキャリアがありますが、今回は渡仏以後をご紹介する内容。高崎市美術館コレクションを中心に油彩、パステル、鉛筆デッサン、リトグラフ 95 点やパレット、スケッチブック、写真などの作家資料 11 点の計 106 点によって、木村さんが目と心でみつめた「内なる光」を点描から線描、そして色面へと折々変化する光の表現に辿ります。

I 章の前に、まず《自画像》をご覧ください。おもにデッサンで風景の光を魂に焼きつけ、それを元に油彩を描いていた木村さんには珍しく、対象を目の前にして描いたのは自画像ならでは。フランス語を習得せず、日常会話すらせず絵を描いていた自己イメージなのか、口は簡略に描かれます。一方遠くを見通しながら、心の中も深くみつめるまなざしは、内と外をみつめる制作姿勢そのものを象徴するようです。ウォーミングアップも兼ねて、制作の基本スタイルを紹介します。物のかたちを線で、光を色で描きます。目のかたちを、心で光をとらえるのが木村さんにとって「見る」こと。輪郭線と色面は必ずしもぴったりと一致せず、線から色のはみ出す。形をとらえる目と、光をとらえる心が、絶えず揺れ動いています。



《自画像》1974 年（公財）日動美術財団蔵

*井上房一郎(1898-1993)…高崎出身在住の実業家。地域の文化的パトロンだった。

*マチエール…材料、素材の意味。絵画では薄塗り、厚塗りなど絵肌の物質感をさす。

【第1展示室】Ⅰ 中心が動く 1957年から

ではどうして目と心と両方で見なければならぬと気づけたか。きっかけは渡仏直後からのスランプでした。1957年リュクサンブール公園で取材中に中心が消え、絵が仕上がらなくなります。その違和感を木村さんは「中心探求続ける」「中心のありか解らず苦しみ続く」と表現しました。感動が画面上を自由に動きまわり始め、絵がまとまらなくなった。この時期の作品が《リュクサンブール公園A》です。



《リュクサンブール公園A》1958年

渡仏当初は細かい点描の素朴な画風でしたが、点は木村さんにとって「マチエールのかたまり」であり、それが線描、色面に変化しはじめています。木の幹が太い線で描かれ、画面手前の縞状の表現はベンチとそこに座る人を暗示する。ベンチに座る人影を覚えておいてください。「外の中心から内なる中心へ。中心の転位に五年間の暗黒時代を通った。」と振り返りますが、中心とは目のことで、描くとき目がどこにあるかということ。それまで絵の中にあつた目が、ある日絵の外に飛び出して、自然の中に投げ出されて戸惑ったのでは。つまり絵の中心は目ではなく心なのだ、目だけでなく心もあるのだと気づいた。自然に似せて目で描くのではなく、自然に感動して揺れ動く心を描かなければと気づいたのです。ここで木村さんの絵に線が生まれます。油絵で風景を描く西洋の伝統に、輪郭線つまりアウトラインは基本ありません。そもそも輪郭線は想像の産物で、自然に存在しないから。一方東洋ではごく自然にかたちのアウトラインを線描してきた。そんな西洋と東洋の物の見方感じ方の違いがスランプの原因でしたが、色で光をとらえ、線でかたちをとらえる、つまり光をとらえる心と、かたちをとらえる目を重ねて西洋と東洋を一つにする逆転の発想でスランプを脱した。それが「魂の印象派」だったのです。《デュルシュ通り》のデッサンと油彩を較べると鉛筆の線がそのまま油彩に活かされ、比較的忠実に通りの様子が描かれる一方、心に届く光として、青が画面全体の雰囲気印象づけます。



《デュルシュ通り》1967年 鉛筆／油彩

【第1展示室】Ⅱ 内なる光と「魂の印象派」 1967年から

では心の動きと、目が見る自然をどのように一枚の絵に描くか。目が自然を見ることで動いていく心のさまとは時の流れに他ならないから、時の流れを描けばよいと気づく。そして自然と心、つまり外と内が触れあう境界こそ、以前からのテーマである光でした。光こそ自然を映す鏡であり、心の窓なのですね。そこで一瞬の光をとらえた印象派の点描を線描へ、色面へと発展させて、時の流れを描こうとします。しかし光それ自体は描けないので、色に変えて描いた。1967年よりカンヌ近郊のクロ・サン・ピエールに夏

の制作拠点を持ったことがひとつの転機となります。南仏の光と出会い、どちらかといえば淡いそれまでの色使いが、より透明感のある鮮やかな原色使いに変わる。原色使いに変化するもう一つの理由は後ほど。

《セーヌ河岸》まではパリの風景、《ロケット・シュル・シアニュの柿の木》から南仏の風景です。1971年「印象派の拡大を日本人がやりはじめた事を認めさせた」と書き、1972年には作品に「NOUVEL IMPRESSIONNISME」(新しい印象主義)と書き込んで、1973年「さまざまな事物のフォルムとはまたべつ^{ヌーベル}のフォルムを浮かだたせる、あの内なる光の世界をぜひとも描きたいのだ。そして、これこそが魂の印象主義である。」というように、印象派に「魂の」という言葉が入る。《カブリ》から1973年以降の作品です。



《セーヌ河岸》1971年 《ロケット・シュル・シアニュの柿の木》1971年頃 《カブリ》1973年 《流れ》1974年

《流れ》では水の流れがそのまま時の流れを想像させ、絵の中に時が流れる。草地の緑の色面が中央より右下にずれていて、目で見える物と心がとらえる光が絶えず揺れ動いて一致しない様子が分かる。モネは光の変化にあわせて複数作品に連作しますが、木村さんは刻々変化する光を複数のデッサンでとらえてきて、画室で一枚の油彩に重ねた。光の変化を色の層を変えて重ねるので、揺れ動く心そのままに、時の流れが重ねられる。つまり色や線が隣り合うだけでなく、絶えず上の面へと更新されていく。下に塗り込められた絵を見ることはできませんが、画家にとって制作とは心の営み、つまりプロセスそのものなので、案外作品それ自体に執着しない方が多いようです。

【第2展示室】Ⅲ 魂に光を焼きつける 1969年から

1966年リトグラフ、1969年パステル制作を始め、デッサンが変化します。1970年より夏の4か月はクロ・サン・ピエールで油彩やパステル、秋から春はパリで油彩を制作するリズムができます。当初油彩では鉛筆デッサン由来の黒い線がかたちをとらえ、色面で光をとらえましたが、リトクレヨン、パステルは色面も線の重なりで現わすため、線が単なる輪郭線ではなく、光が心に触れる時間を現わす「光の線」に変わる。点を一瞬とすると、線がそのまま時の流れを表現するので、自然の只中にある感動や、線を引く腕の勢いそのままの臨場感があります。南仏のまばゆい光はパステルの野外制作にふさわしく、1981年以降クロ・サン・ピエールでパステル制作が盛んになります。《庭》を見ると、俗にパステル調というように画面をこすって繊細な色調を作るのと違い、油彩同様薄塗りや、上の色を削って下の色が現われる独特の絵作りをしています。



《庭》1977年 《クロ・サン・ピエールの庭》1984年 埼玉県立近代美術館蔵 《クロ・サン・ピエール》1986年 群馬県立近代美術館寄託

線も色も描くもの、つまり「見る」ものですが、上の色を削ったり、色を隣り合わせたりすると「見る」というより、下の色や境界が「現われる」。もちろん私たちはすべて目で「見ている」けれど、目が「見る」なら、心は「現われ」を感じる。目が見るものに心に現われるものが一つになって光が宿る。《クロ・サン・ピエールの庭》《クロ・サン・ピエール》では庭の椅子が描かれています。木村さんがデッサンのとき座った椅子。これは自画像といえるでしょう。「光の線」は油彩にも変化をもたらす。パステルは混色しない画材なので、薄い色の重なりで色調を変える。その経験が、もともと薄塗りを重ねる油彩のスタイルに、原色使いをもたらしたのでは。「夏の光。ああきれいだ！と思うとき、僕の魂に光が焼きついている。僕が描こうとしてきたのは、魂のなかに発する光だった。その最初の感動を焼きつけ、あとで制作するときの手がかりにするために、デッサンをする。」単なる下絵でなく、写生地での感動を呼び起こすきっかけとしてデッサンする。「デッサンはいかに自然を見ながら、自然そのものでない僕のこの知覚やなんかを織り込み、僕の自然を夢化する。それから油絵は自然を前にしないで、デッサンを見て魂の中に焼きついている最初の感動を信じて夢を戻していく。」鉛筆でもパステル制作以前の《風景》では、変化が兆すものの、まだ線がかたちを追っているのに比べ、《クロ・サン・ピエール》では線が集中したりまばらになったりして光の強弱を印象づける。1階ラウンジで木村さんがデッサンする映像を流していますが、鉛筆を握って線を引くというより、軽く弧を描いて紙に触れる感じ。鉛筆写生するとき私たちは影を黒くしますが、木村さんは逆で、線が集中して黒くなった部分こそ、光が集中するところ。つまり風景をそのまま写生する絵ではなく、画室で油彩にする際ありありと光の印象を思い出すスイッチとして「魂に光を焼きつける」。



《風景》1967年 鉛筆



《クロ・サン・ピエール》1973年頃

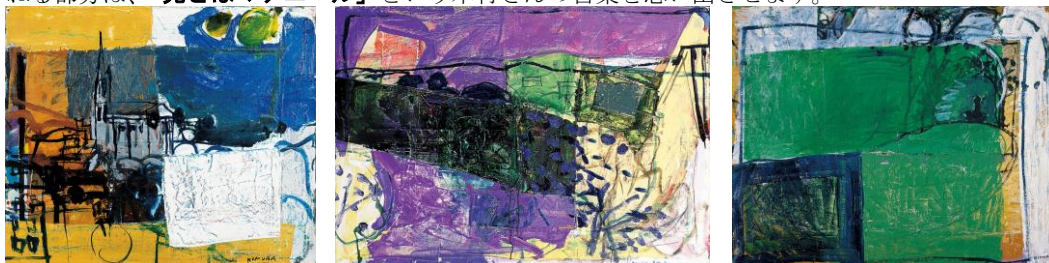
スケッチブックには「心的きちょーめんさを切りはなせ」と書いています。個つまり意識だけでなく、全つまり無意識が必要だと。木村さんに倣えば西洋の「意志」でなく東洋の「服従」。意志でなく服従こそ自由をもたらす、ときとちょっと難しいですが、最後は筆に委ねるといえばわかりやすいでしょうか。

【第3展示室】IV 真実とは？内なる光から夢へ 1978年から

「魂の印象主義」と記した1973年より「真実」について語り始めます。実在の真実から光の真実へ、目に見える外の真実から魂で感じる内なる真実へ…。物と心の間を振り子のように揺れながら、木村さんは「魂の真実」を見極めようとする。「真実というのはそこに個と全の一体の真実があり、自然でもあり、自分自身の真実でもある。」それは自然に向き合うことと、自然に包み込まれる感動そのものを同時にみつめる、心のリアリティ。「1978年春頃から猛烈な画風変化の嵐の中にいる」と語るように、アウトラインにとらわれない線の自在さが現われます。《オルレアン教会》では確かに線で聖堂の様子が描かれますが、真っ先に目に入るのは線のかたちではなく、色による光の印象。「画風変化の嵐」という言葉どおり、1978年暮れから翌年春頃まで作品が仕上がらなくなりますが、クロ・サン・ピエールに近いファイエンスに取材する《ファイエンス》はまさにその嵐の渦中に描かれ、画風変化の凄まじさを想像させる荒々しいタッチ。

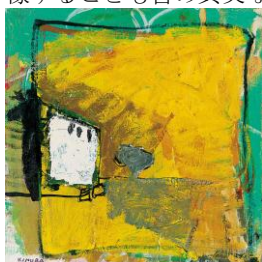
線は家や木の面影をわずかにとどめる程度で、事物にとらわれない自在さが現われています。

1983年に「油絵で問題なのは光だと思う。美しさというのは陰と陽の出会いであって、陰と陽が隣り合うと、そこがピカッと光る。」と語りますが、薄黄色を背景に、青と黒の点を少しずつして大きなタッチで重ねる部分は、「光とはマチエール」という木村さんの言葉を思い出させます。

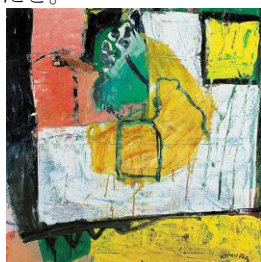


《オルレアン教会》1978年 高崎市美術館蔵 《ファイアンス》1978年 豊橋市美術博物館蔵 《風景：噴水》1980年 群馬県立近代美術館蔵

変化は線だけでなく色面にも。《風景：噴水》は主題の噴水はむしろ脇役で、画面大半は広い色面。木村さんにとって色面は、風景をトリミングするフレームであり、風景をいきいきと体感する心の窓でもあるのですが、それがますます広く薄塗りになり、スピード感が出てくる。筆で色を塗るのでなく、ペインティングナイフやパレットナイフで色面を広く置いて、それを削って絵肌を作っていますが、左下隅の青い面を削り、下から緑の面が現われる。それもただの緑ではなく、上の青が透けて下の緑が見え、色と色の間にかすかな光を含ませる。「描く」ではなく「現われる」感じ。マチエールというと、私たちは絵具の凹凸をイメージしますが、本来は薄く色の層を重ねて、透明な光を宿すことだと木村さんはパリで初めて学んだ。絵具を染み込ませる水絵と、重なりに光を宿す油絵の違いこそ、木村さんにとって東洋と西洋の一番の違いでした。マチエールとは物質感そのものでなく、そこに宿る光と影だということ。また塗り残しやフレームに外側の部分が現われます。描き切らない、描き切れないとは、見ている世界を言い切ることができないこと。そしてフレームをキャンバスとすると、絵の外側がある。それは向こう側の世界なのかなと。一枚の平面が上へ更新されるだけで足りず、外へ広がりは始める。見えないもの、見えるはずのないものが向こう側から現われる。言い切ることができる世界、見ているだけの世界だと現実。その外側を想像することも含め真実なのだと。



《夕日》1981年



《村の入口》1983年 リョービ株式会社蔵

《夕日》は光だけでなく影も描いている。それも現実の影ではない。小説家の^{いとやまあきこ}糸山秋子さんはこの絵を見て「物でもなく光でもなく、第3の物が現われている」とおっしゃいました。その第3の物こそ「描く／見る」を越えて「現われる」想念の世界。《村の入口》はまるであの世からこの世を見ていて、それがとても遠く感じるとおっしゃいました。確かにこの頃から家などが遠ざかって小さく描かれる一方、色つまり光が全面に出る。家などが遠ざかるということは、それだけ木村さんが後退りしている。どこへ？と考えると絵の外側へ。この世から後退りする場所とはどこかと考えるとそれはあの世、つまり想念の中だと。

【第4展示室】より小品が続きますが、小品も密度が落ちません。それから小品は比較的对象がわかりやすく、ほっと一息できる魅力もありますが、晩年になるにつれ何が描かれているか分からなくなる。エネルギーとか生命とか温度とか、直感そのものを描くようです。

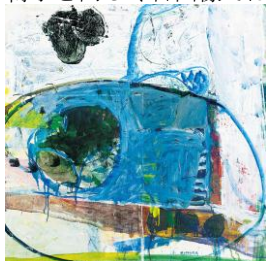


《南仏の田舎道》1984年 リョービ株式会社蔵

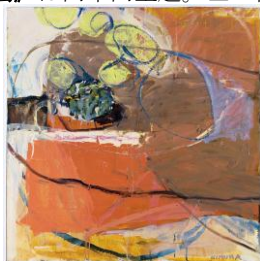


《自転車》1985年 リョービ株式会社蔵

《自転車》は第3展示室で70年代後半の作品を2点ご覧いただきましたが、こちらは人が乗って走っていて、動いているスピードを感じる。《南仏の田舎道》も。木村さんはよく自転車で写生旅行したそうですが、椅子と同じく自画像では。《雲》は同年同主題。左の作品は幸子夫人お気に入りの1点。



《雲》1985年 群馬県立近代美術館蔵

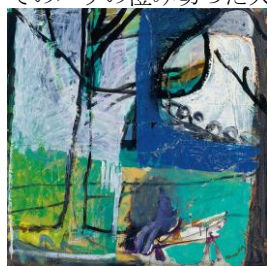


《雲》1985年

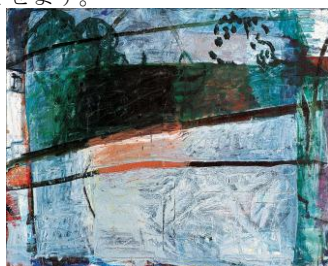
木村さんはフォルム、つまりかたちに縛られない自由の現われとして円を描きますが、この作品の円も、雲を暗示すると同時に、物と光、つまり目と心の一体感を現わしている。もう何かの輪郭線、アウトラインではない。木村さんは「フォルムの自由 アウトラインを越える所に 東洋の哲学が横たわって」おり、「これを乗り越えた所に 個と全の一体がある」と語ります。物でなければ心へと一方に偏るのでなく、たとえば禅僧の「円相図」などに通じるような、物と心とが分かちがたく「在る」日本人のメンタリティ。「やっぱり現実っていうものを越えられない、ヨーロッパ人は。(…)ところが日本人はそれを越える、越え易い伝統があるんです。哲学的にね。それで禅だとか。あれはもう皆、現実を越えるんです。どんな束縛があっても自由だと…。」「現実を越える」とは物と心を分けて考えない、つまり主観と客観、意識と無意識の垣根を越えること。一本の線は円に内と外を生むけれど、線それ自体は内でも外でもない。むしろ内でも外でもある。木村さんにとってその円は内と外、心と物をつなぐもの。つまり光のイメージでもあり、物のフォルムでもある。このイメージとフォルム、光に触れる心と、物を見る目の間を振り子のように揺れる感動をそのまま絵にする。みずからを包んで動き続ける世界そのものを、感動ごと絵の中に投げ込むことこそ、晩年木村さんが「夢」と呼んだ真実だと思います。ただし感動におぼれては絵の「外側」は想像できない。心のリアリティはそこが難しい。内と外の一体感だけなら円はいらないはず。円を描くのは、内外一体の感動を、さらに外側から眺めるまなざし。「現実を越える」とはそんな向こう側への意識。感動しつつ、感動するみずからを冷静にみつめる。円が象徴するのはそんな内と外との往復です。絵の中と外を行き来しながら、光に抱かれる感動と、そのとき心に焼きつく光を交互に、同時にみつめながら「今までの人生の一つの到達した境地」に立っている。そして「次の新しい出発が始まっている…」。

【**渡り廊下**】は木村さんの言葉を年代順に抜粋しました。個から全へ、意志から服従へ、意識から無意識へ、現実から真実へ。言葉遊びでなく日々の制作からくる実感なので、絵も言葉どおり無意識へ傾いていく。向こう側への意識といいましたが、繰り返すと、向こう側は想念の中にある。実は自分の中にある無意識こそ「向こう側」です。「**僕の絵は、自分が考えて描くのではなく、絵の方がここを描けと命令するので、それまでじっと待つのだ。**」という言葉は、リアリティに肉薄する画家共通の心情ですね。

【**第4展示室後半から第5展示室**】は、死の前年からの作品群。透明感是不変ですが、かげりがさすように感じるのは、間近に迫る死を私たちが知るからでしょうか。《**ベンチに座る人**》は秋から冬にかけてのパリの澄み切った大気を感じさせます。



《**ベンチに座る人**》1986年 高崎市美術館蔵



《**小溪(あるいは谷間)**》1986年 茨城県近代美術館蔵

塗り残されたキャンバス地のベンチにぼつんと投げ出された人物は魂そのもののようで、自然に自画像と思わせます。パステルに描かれた野外制作用の椅子も自画像でしょうし、人のいないことで過ぎ去った時を回想している。ある評論家が「絶筆」と評していますが、1階の《**リュクサンブール公園 A**》のベンチの人物が絵柄に過ぎなかったとすると、こちらはストレートでリアルな心の表現。自画像とは外から自分をみつめることだと改めて気づきます。そして過ぎ去った時を重ねて来し方を振り返っている。遠くまできたものだと。最初木村さんにとって線とは物のかたち、つまりアウトラインの内側を描くものだったのですが、やがて《**小溪(あるいは谷間)**》の、中央を横切る描き残しの線のように、線そのものが現われる。「描く」線でなく「現われる」線が、外側を現わすようになる。線そのものでなく線のまわり、さらに線を越えた向こう側、アウトラインでなくボーダーラインになる。内側が物の世界なら、外側はそれを包む大気や光の世界、さらにその向こうの見えない世界、想念の世界ですね。線が空気をまとい、光をまとう。そして見えるはずのないものさえ…。真の意味で内なる「光の線」になっている。1987年は3月から4月のイタリア旅行、最後の旅となる生前最後の個展にあわせた6月のニューヨーク滞在と慌しく、7月に没する木村さんに許された制作時間は長くないはずですが、本展出品7点を見ても、制作意欲は盛んで多作。



《**夏の雲**》1987年 世田谷美術館蔵



《**プロヴァンス地方の家**》1987年 茨城県近代美術館蔵

《**夏の雲**》は、前年夏の南仏の印象。湧き立つ雲と、濃い色が暗示する急なかげりとむせ返る草いきれ、そして日向と日陰のコントラスト。現地に立つ臨場感があります。そして時の流れというより一瞬を描いている。複数の絵が層のように一枚に重なって、時の流れになるといいましたが、重ねられる層も薄く、

筆数も少なく、どんどん速く描いている。速く描かないと、湧き出す感動に追いつかない。言葉より先に魂に届く「内なる光」があふれています。「内なる光」とは想念の光ですから、向こう側、彼方の光です。そして一瞬の背後に、はかり知れない時を、永遠を感じる。それはきっと《プロヴァンス地方の家》の紫の面中央の、陰影の変化で生まれる底知れない深みや、第3展示室の《夕日》で見た影のような、現実の奥行きでなく、画面奥へと深まっていく深度。平面なのに深みや隔たりを感じる心の出来事でしょう。カメラのように、焦点を手前に寄せたり奥に送ったりする度、異なる像が結ぶ。線でかたちを括り、四角いフレームで区切る、つまり平面であることが絵の限界なら、同じ線でかたちの外側を現わし、同じ平面に深みや隔たりを想像させて、木村さんはその限界を越えようとする。糸山秋子さんが「彫刻にも小説にもできない表現。絵にしかできない表現」とおっしゃいましたが、平面という限界を平面によって越える。画家がまなざしと心を画面手前と奥、さらに外側にさえ行き来させ、それを実現しようと格闘したのですから、私たちも同じようにまなざしと心を、絶えず絵の外と内に行き来させて動き続けなければならない。

作品と言葉を通して画業を辿ってきましたが、まず言葉つまり考えがあって、それに沿って描いたわけではもちろんない。むしろ制作中起きていることについて考え、理解するためどうにか言葉にしたのでしょう。目に見える物だけでなく、目に見えない光や空気を描く。いうのは簡単でも目に見えないものは、本当は描けない。木村さんが「じいっと待つ」といったように、現れるのを待つしかない。どうやって現れを待つのか。結局絵具や紙やキャンバスの配合を塩梅しながら描くほかないのです。東洋と西洋、意識と無意識、物と光、外と内。二つをつなぐとは反面どちらにも属さないこと。抽象でもただの印象派でもない「魂の印象派」を名乗り「私ははっきりと次の時代に進んだ。」と語る「次の時代」は、自負と裏腹に孤独です。それは寂しいとか悲しいとかでなく、ただそうある真実。そして孤独が真実と知るゆえに、向こう側から見つめることができる。孤独に溺れるのとは全く違います。晩年目を患ったモネは、何を描いているか分からず描いたといえます。見えなくなることで逆に見えてきたものがある。木村さんの晩年も同様に自然―目―心―手―絵が直結している。心が直に心に伝わる。もう美しく仕上げるとかでない。けれどそこに無我といって主観に溺れるおごりや開き直りとは無縁の、醒めた目がある。後退りして俯瞰して、絵の外に立っている。それはどこかという彼岸で、木村さんはすでに一步向こう側へ踏み入れて、こちらを見ている。《ベンチに座る人》のベンチが塗り残しのキャンバス地なのは、すでにあちらに腰掛けしていることを暗示させます。たゆまずボーダーラインを設け、次々越えることを課すからこそ、目に見えない光や空気ばかりか、永遠のような想念までもが絵に宿る。内外の一体感だって容易ではないのに、その向こう側を夢みるからこそ、絵に彼岸の光が射す。木村さん自身言葉にできない部分が生まれる。フランス語を習得せず日常会話すらしなかったのは、木村さんのいうように描くことに精一杯で、フランス語を学ぶ暇がなかったかもしれない。けれどフランス語を習得しなかったことは、言葉にできないもの、木村さんのいう「内なる光」をもたらした。言い尽くせる、描き尽くせるというおごりではなく、見えなかったり、描きえなかったり、言葉にできないものがいつも向こう側にあると知ること。その上で現実を越えてそこにまなざしと心を飛ばすことができると信じて挑み続ける。絵の外側、現実の向こう側にある、見えるはずのないものさえ取り込もうと格闘するからこそ描くことに終わりはなく、絵を見る私たちの想像も、つikirことはないのだと痛切に感じます。