

# 屋良朝彦が描く影 MY SPACE 影が内包する真実

Shadows Painted by YARA Asahiko MY SPACE: The Truth Contained within Shadows

前田 比呂也 MAEDA Hiroya

A shadow is a dark area formed on a wall or the ground when the straight path of light is obstructed by an object or person. While shadows resemble the contours of their source, they are typically distorted depending on the angle of the surface on which they appear, and are also influenced by the texture of that surface.

This paper focuses on the shadows depicted in the work of YARA Asahiko and attempts to approach the truth that lies beyond physical substance as contained within the elements that form shadows. Yara's work undergoes what may appear at first glance to be abrupt shifts, ranging from the "My Space: Light and Shadow" series to the "Wrapping," "Dripping," "Mixed Media," and "Metal" series. By analyzing the necessity behind these changes in expressive technique, this paper examines the position of the artist as he confronts transformations in the Okinawan landscape.

The reversion of Okinawa to Japan, achieved through harsh struggle under U.S. military administration, gradually altered the landscape through various rites of "mainlandization," often leaving behind the subjectivity of the Okinawan people. How did painters confront this transformation, and how did they depict it? This study considers how mass images imbued with distrust of reality came to take shape within these artists.

「光が多いところでは、影も強くなる。」(ゲーテ)

まっすぐに進む光の進行を、物体や人などが遮る結果、壁や地面にできる暗い領域のことを影という。影は、その原因となる物体や人の輪郭に似たものとなるが、壁や地面など、影ができる面の角度に応じて、普通、歪んだ像となる。また、影ができる面のテクスチャーの影響も受けることともなる。影は物理的な意味として光が遮断されることで生じる暗闇を表すだけでなく、心理学的な観点からは、自己の抑圧された側面や潜在意識を表す象徴として用いられることもあり、文学作品においては、特定の人物や情景の雰囲気表現したり、物語の展開を暗示したりするために、比喩的な意味でも使用される。

本稿は、当館が令和6年度に収集し、令和7年度に「屋良朝彦展 My Space 光と影」展(コレクションギャラリー2)<sup>(図1)</sup>で紹介する屋良朝彦作品を、屋良の描く「影」に注目し、影を形作る要素が内包する実体をこえた真実に迫ろうとする試みである。屋良の仕事は、My Space「光と影シリーズ」、「ラッピングシリーズ」、「ドリッピングシリーズ」、「ミクストメディアシリーズ」、「メタルシリーズ」と一見、突飛にも思える大きな変化を繰り返すが、屋良の表現技法の変化の必然を分析しつつ、沖縄の風景の変化と向き合う主体のありようを見る。

「風景と向き合う自分」という関心は、昨年度、当館の勉強会で講師の仲里効の「風景論」から抱いたものである。仲里の言葉は、筆者がイギリスから中国への主権移譲が行われる直前の3年間を香港で過ごしていた時のことを思い出させた。香港の人々はその世替わりを「返還」と呼んでい

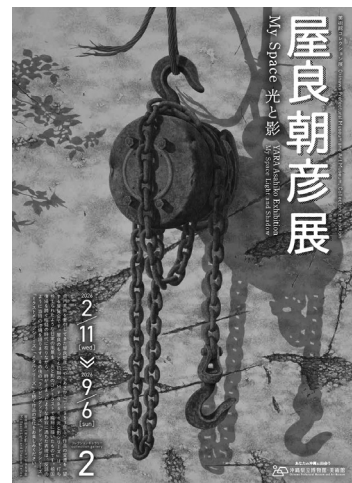


図1 「屋良朝彦展 My Space 光と影」展 チラシ

た。沖縄の人々が用いたのは「返還」ではなく「復帰」であったが、これは主体を意識したものであったとその時気付かされた。

アメリカ軍政下、過酷な運動を経て勝ち取った祖国復帰は、いつのまにか沖縄の人々の主体性を置き去りに、その思いとはかけ離れた現実を定着させるかのように、本土化への様々な通過儀礼をとおして、沖縄の風景を大きく変えていく。止めることのできない沖縄の風景の変容を、同時代に目の当たりにした画家たちは、それらとどう向き合い、どのように描いていこうとしたのだろうか。

例えば、あつけらかんと象徴的な風景を広告のようにカラフルに描いた川平恵造が光であるなら(図2)、置いてきぼりの日常の風化をモノトーンで描いた屋良朝彦は影である。スーパーリアリズムの手法で描いたモノと描けなかったモノ。同時代を共に歩んだ二人のコントラスト。光と影、それは表裏のような二面性ではなく、表層と深淵のようにいずれも真実を形作るもの、それらを一体としてとらえることから見えてくるものであるはずだ。加えて両者に共通したもの。川平も屋良も写真を撮り写真から描いた。対象を写真に撮ることは、スーパーリアリズムでは表現と一体の手法であり、描く対象の認知の姿勢を表している。川平は自身の作品をシュルレアリスム的と称していたし、屋良もまた目の前の風景を実体だと信じきれずにいた。彼らのなかに現実への不信感を宿らせたマスメージは、祖国復帰というイベントを通していかにして「沖縄県民」のなかに形成されていったのか。



図2 《Now(1)》川平恵造  
1980年 162.5×135.0cm

### 初個展 サイクルの確立

戦争が終わって8年後、まだ戦争の傷が色濃く残る1953年、屋良朝彦は那覇市に生まれ、都市生活者としての原風景を持つ。いつの間にか見かけなくなったが、当時はたくさんの浮浪者、生活破綻者が、戦争の影を引きずって復興に向かう街を彷徨っていた。傷痍軍人という人が街角で物乞いをしている姿も目にした。

1972年、祖国復帰の年に教育学部に移行した琉球大学美術工芸科に入学。卒業後、採用待ちで県立学校4校において2年間補充教員をしたのち、県立美咲養護学校(当時)で採用となる。県立盲学校へ移った山城見信の後任で、同僚に川平恵造がいた。先輩にあたる川平は、屋良に「今描かないと一生描かないよ」と声をかけ続ける。川平に伴われ訪れたセーヌ画廊で、城間喜宏からその場で個展をするよう提案され、断れずに受け入れてしまったが、準備に十分な時間をとることができない急なものであった。「なんとかかき集めてこなした」と本人が語る82年の初個展(図3)であったが、それをきっかけに今日まで描き続けることとなる。初個展の会場で沖美連の理事会があり、そこから交流に加わり、県内公募展や新象展への応

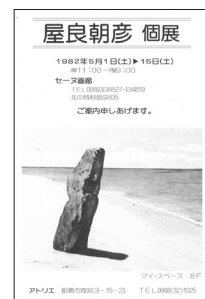


図3 「屋良朝彦 個展」案内ハガキ

募へとつながっていく。同年、第25回記念新象展に初出品し入選をはたす。

### 「My Space 光と影シリーズ」(1982年～1991年)

これら初期の「My Space 光と影シリーズ」<sup>(図4)</sup>について、屋良は概ね次のように語った。

大学入学後、一月ほどして5月15日に沖縄は返還の日を迎えた。大学内においては復帰闘争の余韻が感じられた。あの頃、琉大美術工芸科はまもなく焼失から復元が叶う首里城正殿跡地の右側にあった。2階のアトリエからは遥か島尻の丘陵を見渡せた。

卒業後、美咲養護学校(当時)に赴任した。担任や教材研究などで時間的余裕もなく、那覇からの通勤にも時間を要した。次第に制作に向かう意欲がしぼんでいった。職場の同僚で大学の先輩でもある川平恵造さんに「今、制作をはじめないと何時までたっても描かないまま終わってしまう」と折に触れ促された。ある日2人でセーヌ画廊を訪れた時、城間喜宏さんに個展を勧められ押し強さで断れず承諾した。確か開催まで2か月程の猶予しかなかった。

新作のモチーフとして、コンクリートの壁面、海岸の防波堤、鉄の朽ちかけた鎖や工作物、石組み、石柱、米軍のマスク、湧き水、野ざらしの倒木など、自分でも説明がつかないが興味や心情の赴くままに、各所を取材、撮影した<sup>(図5)</sup>。コンクリート壁面に写る樹木の影もその時初めて着目し作品に取り込みはじめた。一般的な風景画とは異なり、無意識のフィルターを通した私なりの心象的風景の先駆であったかもしれない。今思うに、その出来事が「光と影シリーズ」を始めるひとつのきっかけになったと感じている。

市街地の一角でふと見かける日常の風景。コンクリートの壁に映る植物の影。影だから、現れては消えていく。光と影。強い日差しの中で遊んでいて、急に建物の中に入ると、そこは真っ暗に感じて眩暈がして目がくらむ。その空気感。植物のかげは木漏れ日を抱えるのではなく、焦げ付くような風景。都市の中で見慣れている風景、いつも見ている景色。しかし、その風景をそのまま描くことはしない。実際に存在するものを配置していく。写実でもシュルリアリズムでもない。コンポジション。

下絵のとおり、途中で大きくかわることはない。アクリル絵の具を使って描く。モデリングペーストで左官がするようにコンクリートの面を持ち上げる。コンクリートの継ぎ目の凹凸もマチエールとして作りこんでから、彩色していく。

祖国復帰を挟み、喧騒の続く沖縄と意識的に距離を取りながら、あるい



図4-1 《My Space 光と影シリーズ》  
屋良朝彦 1984年 130.0×162.0cm

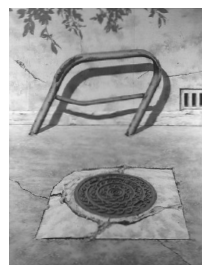


図4-2 《My Space 光と影シリーズ》  
屋良朝彦 1985年 162.0×130.0cm  
(カラー図版は p.4 参照)



図4-3 《My Space 光と影シリーズ》  
屋良朝彦 1989年 162.0×130.0cm  
(カラー図版は p.4 参照)



図5 屋良朝彦が撮影した写真

はあえて取り残されたような静寂に寄り添う。それは屋良が沖縄をとりまく時代と静かに向き合う様子と重なる。錆びついて朽ちていくものたち。儚げだが、それらは永いことそこに存在していたことを証明するように佇む。変わりゆく風景のなかで変わらないもの、あるいは激変する風景の変化を強いる力とは違う緩やかな力によって変化していくもの、それらを丁寧に選び出し、ノスタルジーに傾かず淡々と描く。my gaze でも my perspective でもなく MY SPACE。「見ている自分」ではなく「存在している自分」。しかし、そこには自分の影はない。まるでどこからみているのかを問うように。不在の實在。なぜ、もの悲しいのか。

作品は綿密に描かれた下絵のとおり手順を踏んでつくられていく。このプロセスに答えを見つけることができる。キャンバスの表面にモデリングペーストで作られこまれるイリュージョンでない凹凸。素材と表現の実感。モノとリアリティ。喪失した何かを埋めるために。

1986年に画廊匠で「'82 沖縄の夏」展が翁長直樹の企画で開催された。屋良朝彦、川平恵造、山内盛博をとりあげたものだ。72年の本土復帰から、10年という月日を経て、画家が復帰をどう描いたかを問うものであった。翁長はそのパンフレット(図6)で、次のように書いた。「さて沖縄における風景は、復帰を境に急激にその固有性を変えられてきた。あるいは自ら変えてきた。その後10余年経って、私たちはその風景に馴らされ、教育されていることに気が始めた。今やヤシ並木、高速道路、削り取られ、埋め立てられ平板化した海岸線ビーチ、ホテルなどが広告のイメージと共に私たちに「見られる」風景として定着し始めた。それは、暗いイメージの悲劇の島から脱皮して、マスメディアのつくり上げた南海のパラダイスというイメージへ限りなく近づくことである。私たちの視線はそのようなマスメージの網の中で動き回っているのだ。」(注1)

そして復帰を跨ぐこのタイミングで、沖縄に幻想絵画を紹介する展覧会がやってくる。1973年、沖縄タイムス社主催、朝日新聞社後援で「現代の幻想絵画展—不安と恐怖のイメージを探る—」(注2)が開催され、福沢一郎、藤野一友らが紹介され、沖縄の画家たちに衝撃を与えるのだ。屋良のスクラップブックに同展覧会の半券が貼られていたから、屋良もこの展覧会を見ている。幻想は、荒唐無稽な空間や現実離れた妄想などを拠り所にするばかりでなく、現実に対峙したところからも生まれてくる。風景画の成り立ちを見れば理解できることだが、72年の祖国復帰、それを画家が自分なりに消化し描くまでに10年の月日が必要だった。

同シリーズは、83年、第26回新象展奨励賞、安田火災美術財団奨励賞、第9回日仏現代美術展クリティック賞(パリ、グランパレ美術館)受賞。84年、第3回安田火災美術財団奨励賞展新作秀作賞受賞、東郷青児美術館収蔵、第13回沖縄県芸術祭教育長賞受賞。85年、第14回沖縄県芸術



図5 屋良朝彦が撮影した写真



図6 「TAKUMI ART NEWS 86 企画-3 「82 沖縄の夏」展」パンフレット(1986年)

注1 「風景・イメージ・視覚」翁長直樹 TAKUMI ART NEWS 86 企画-3 「82 沖縄の夏」展 制作発行:画廊匠 1986年7月1日

注2 同展カタログには沖縄タイムス社の次のようなあいさつが掲載されている。「本社は創刊を記念して総合美術展(沖縄展)を催し、郷土の美術運動に微力をつくしてきましたが、その育成期の大半がアメリカ軍の統治下におかれていたため、その運営も思うにまかせず、種々不便をかかってきました。ところが復帰は曲がりなりにも実現し、これによって、ある意味では狭い殻から抜け出す機会を得ました。(中略)作品の題材、領域は広く、静かな叙情や激情にあふれた怪奇なイメージまで、さまざまですが、混沌とした現代に生きる人間の不安、恐怖、そして陶酔を描くこの展覧会は、現代絵画の問題についてもまた考えさせる内容を持っていることを確信いたします。」

祭奨励賞と立て続けに高い評価を得る。その反面、他者の評価は屋良の中に次第に戸惑いを生じさせるものとなっていった。

### 「My Space ラッピングシリーズ」(1989年～1993年)

「ラッピングシリーズ」(図7)について、屋良は概ね次のように語った。

自分の作品が国内外の公募展で受賞する。美術評論家はじめ周りからの評価が高まる。それを受けて更なる表現の深化を目指す作家の姿勢には共鳴できる。私は、現状の作品様式から新たな発想や展開が見通せたら、自分の信条に抗わずに正直に作品に活かしていこうと考えている。各々の方向性はどちらが正しいとかではなく、作家の個性や表現へのこだわりではないだろうか。

「光と影シリーズ」の作品を重ねるうち、初期のような達成感や充実感が得られなくなった。描き続けることは可能だが迷いがあった。そのように感じ始めたとき影そのものを主体にした作品制作を思いついた。変形した支持体を用いてキャンバスに襷をつけることで影を生み出し(実像)、さらに手描きの影(虚像)を自由に構成する。何かしら新たな表現の可能性を見つけたようで、作品として成立するかの不安もあったが制作にとりかかった。

このシリーズの最初の作品は、支持体が四角形でキャンバスの上下がわかるように折り目をつけ、その中心でキャンバスを絞るように襷をつけた。下方には植物の影を配置して、虚像と実像が実在する世界を表現した。これまでの最大サイズの作品(182×360cm)は本シリーズで制作した。異形支持体の作成にはかなり苦戦した。特に曲線をとまなうものは木材が使えず発砲スチロールを併用し強度や軽量化を図るなど工夫した。

他者からの評価によって自分のスタイルが確立される。しかし、同じことをやっていると自分に正直に描くことが難しくなる。常に自分がやりたいことだけを考え仕事をする。飽きがこないように。

植物の影を描く。そのうち、灰色に塗ったキャンバスそのものを折りたたみ実際の影を画面に作り出す。そこに前回のシリーズの延長で植物の影を描く。折りたたまれたキャンバスが作る実際の影と、描かれた影、トリックのように、試作をくりかえす。

キャンバスそのものを折りたたみ実際の影を画面に作り出す。実像と虚像が入り混じる。どちらが本物の影なのか。そもそも影を作り出す本体、実体とはなんなのか。やがて折りたたまれるキャンバスは矩形から逃れて、様々な形になっていく。皺を作るための型枠としての機能を求められるか



図 7-1 《My Space ラッピングシリーズ》  
屋良朝彦 1989年 163.0×90.0cm

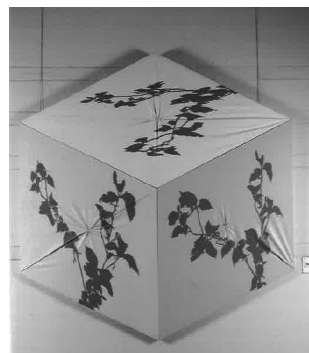


図 7-2 《My Space ラッピングシリーズ》  
屋良朝彦 1992年 206.0×170.0cm



図 7-3 《My Space ラッピングシリーズ》  
屋良朝彦 1993年 130.0×80.0cm

らだ。木枠に折りたたんだキャンバスをタッカーで固定していく。タッカーの跡をみれば、リズムカルな音が聞こえてくるようで作業性が浮かび上がる。包まれるものと包むこと、淡々と主客が逆転する。

シリーズの名称となった「ラッピング」について考えてみる。ラッピングとは包むことだが、現在の感覚としては、梱包とは違い包装紙やリボンなどで綺麗に飾ることを指すことが多い。転じて、使いやすくしたり別の機能を持たせたりして、ある機能やクラスを別の形で提供することとなる。ラップをかける、ラップで覆うということでアップグレードして価値の転換を伴うというわけだ。そこではなく、「覆う」ということが重要だとすれば、覆うは、あるものが一面に広がり被さってその下のものを隠す、または、表面にある物を広げてその物を外界から遮られた状態にすることである。いずれも、このシリーズの本質を表しはしない。キャンバスを物理的に覆うものは画面に存在しないし、キャンバスの下に何かが覆われているのでもない。凹凸も持つキャンバスの影が纏うものは、主題ではなく、キャンバスという素材の物理的特性を見つめることと、「平面性」の自覚ではなかったか。「ラッピングシリーズ」は「フィルター」の自覚であった。

#### 「My Space ドリッピングシリーズ」(1997年～2001年)

「ドリッピングシリーズ」<sup>(図8)</sup>について、屋良は概ね次のように語った。

ラッピングシリーズを続けるうち、絵の具そのものを主体にした作品、キャンバスに垂れ流しによりできる滲みや予測不可能な偶然の色面を作り出そうと思いついた。

その最初の作品として、2枚のラッピングシリーズ作品のキャンバス間に、垂れ流しによる縦長キャンバスを組み入れた。<sup>(図9)</sup>自然な影が意図的に定着されたキャンバスと、偶然が生み出す色面のキャンバス、それは一見不自然には感じないが根本的な相違がある。「社会に内包する矛盾のように」そう指摘するのは飛躍しすぎだろうか。

その後、縦長のキャンバスにドリッピング(垂れ流し)のみで作成したパネルを3～6枚つなぎ合わせた作品を発表した。ドリッピングシリーズへの展開である。

立てた状態の縦長のキャンバスに、薄く溶いた絵の具を流す。その行為の繰り返しでキャンバスにできた絵の具の滲み、あるいは滲まずに流れ落ちた絵の具の水脈のような痕跡は見る側に平面であることを意識づけた。相反して、具象的な森や海をイメージさせたかもしれない。あえて、受け止める側の感性に委ねたい。

一見同じように見えるが、それぞれ個性がある。描画するのと異なり入念な下準備を要する。そうして濃度の異なる3色の絵の具を

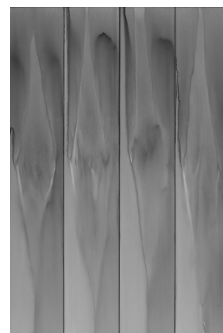


図8-1 《My Space ドリッピングシリーズ》  
屋良朝彦 1997年 182.0×120.0cm  
(カラー図版は p.4 参照)

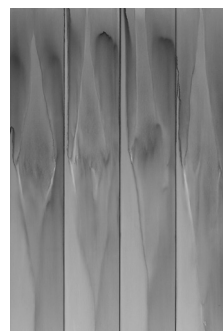


図8-2 《My Space ドリッピングシリーズ》  
屋良朝彦 1997年 182.0×120.0cm



図9 《My Space ラッピングシリーズ》  
屋良朝彦 1993年 130.0×92.0cm

15分程度で流し終えなければならない。失敗が許されない一発勝負である。あれほど緊張感を持って取り組んだ経験はない。いまさらながら、よくやったと思う。

具象から抽象へ。綿密に描くことへの反動なのか、滲みなど偶然が生み出す形に関心がうつる。濃い絵の具は使わないし濃淡も出さない。薄めた絵の具で、絵の具が流れるままに、薄く軽く。強く何かを主張することはない。作為にならないよう筆も使わない。さっと流し乾かしてまた流すことを繰り返す。とらえどころがない。モチーフへの拘りはさほどない。素材と向き合い、イメージが展開していくことが面白い。自分自身の作業上の制約からサイズが決まる。縦長の画面を薄く溶いた絵の具が流れ重なり空間をつくっていく。日常生活のなかで頻繁に目にする色が形体とは関係なく重なり合う。ヒューマンスケール。抱えることができる幅。身体、動作領域という実体。その運動のドリップが生み出す影。

屋良はこの一連の作品を「ドリッピングシリーズ」と名付けた。絵画においてドリッピングといえばジャクソン・ポロックが思いだされる。その手法は、絵筆で直接絵の具を塗布するのではなく、床に置いたキャンバスに絵筆をかざし、絵の具を画面に垂らし、あるいは飛沫を散らして描画するもので、作家の行為や製作プロセスからアクション・ペインティングと呼ばれた。ポロックは様々な塗料を実験し、支持体ではなく描画材に注目が集まる。飛沫を散らす描画は、抽象に展開した川平の「夏シリーズ」(図10)にも見られた。

屋良が「ドリッピングシリーズ」と名付ける時にポロックを意識していたかはわからない。本シリーズ後半にオートマチックなペインティングが追加されるが、まずもって屋良のこの時期の仕事はモーリス・ルイスとの関係性から考察されるべきである。モーリス・ルイスはカラー・フィールド・ペインティングの画家と呼ばれ、生のキャンバスの上に流動性のあるアクリル絵具を垂れ流して、絵具をキャンバスの地に染み込ませるステイニングと呼ばれる手法で制作した。ルイスの作品を見るとき、私たちはまずイメージが色彩によって構成されたものであることを感得し、次に見ている対象がキャンバスの地そのものであり、結果としてキャンバスの平面と同一の場に画面が存在しているという状況が保証されていることを実感するのだ。屋良の作品と向かい合う時、同じような鑑賞ステップが踏まれる。モリスの仕事は、アメリカ独自の新しい様式を打ち立てようとしたモダニズム絵画の運動期にあり、画面はキャンバスの面から遊離して、幻影としての奥行き等を持った実体のない空間の構築から、キャンバスの物理的な特性に従い、画面の「平面性」を厳格に確保したことが、当時の文脈で賞賛された。前のシリーズで屋良が繰り返し行ったキャンバスを折りた



図10 《夏シリーズ》川平恵造  
1998年 170.0×138.0cm

たむ行為は、キャンバスという素材の物理的特性と強く向かい合うことであり、同時に、実際の影と並置して影を描くことで平面性を問うことであり、「ドリップングシリーズ」を着々と準備していたのだった。

シリーズの後半には、画面の上方にオートマティックな形体が描き込まれるようになる。屋良の手元の小さな習作のなかから選びだされた形体が機械的に拡大され、正確にアウトラインをなぞってマスクングした画面に、スキージーで偶然の混色が刷り込まれる。(図11) その手順は川平恵造を、そのフォルムは喜久村徳男(図12)を思い出させる。

### 「My Space ミクストメディアシリーズ」(2002年～2005年)

屋良は「ミクストメディアシリーズ」(図13)について、概ね次のように語った。

ドリップングシリーズを経て、表現の手法として「もの」を用いる欲求が芽生えてきた。城間喜宏、真喜志勉、新垣安雄、高良憲義など多くの画家が用いた手法である。

「もの」あるいは「物質」を絵画に取り込んで表現するのはそう簡単ではない。それ自体に存在感があり自己主張するからだ。作品を通して伝えたいこと、訴えたいことを明確にし、なぜそれを選んだのか、どのように表現に活かしたいか納得がいくまで自問自答することが作品の質や完成度を高めるのではないだろうか。安易な作品作りは避けたいものだ。

展示作品はいずれも、沖縄の風土や風習に関わるものをBOXの中にレイアウトした。観光リゾート地としての「青い海、青い空の沖縄」ではなく、沖縄の気候や景観、大切に受け継がれた風俗、習慣、価値観を再認識するとともに現状のキーストーンに位置づけられた厳しい現状に想いをはせて欲しいという願いが込められている。

BOXには、沖縄独自のひらうこう、サバニの廃材、漆喰が塗られたパネルに描いたトロピカル模様、浜辺で拾った角が丸くなった赤瓦の破片と、それに結びつけた紙繕りにしたウチカビ、錆びたブリキ片などである。

例えば流木とか、それこそ原っぱに落ちているものたち。生命感溢れるものというよりは、死んでいくものあるいは死んでいるもの、消えていくものに惹かれ拾い集める。そんなモノたちを配置する空間は、例えばどこか家庭にもある仏壇のようなものかもしれない。そこは先祖がいるところで、日常に在りながら独立していて、畏敬の念を持って接する空間。それを画面に再現している。直接ではなく加工した素材で。

「ドリップングシリーズ」で屋良がたどり着いた「物質性」と「平面性」



図11-1 《My Space ドリップングシリーズ》  
屋良朝彦 2001年 182.0×120.0cm  
(カラー図版は p.5 参照)

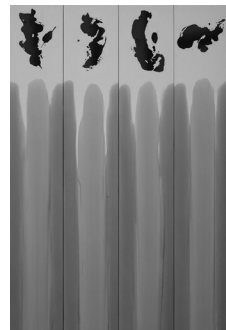


図11-2 《My Space ドリップングシリーズ》  
屋良朝彦 2001年 182.0×120.0cm  
(カラー図版は p.5 参照)

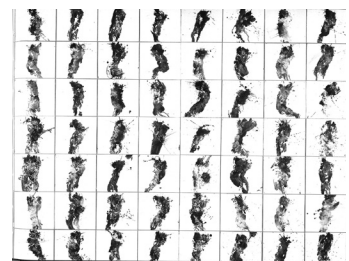


図12 喜久村徳男《いぶぎ99》1999年  
172.0×275.0cm 色紙・アクリル



図13-1 《My Space ミクストメディア  
シリーズ》屋良朝彦 2003年  
182.0×120.0cm  
(カラー図版は p.5 参照)

が、「ミクストメディアシリーズ」でさらに展開する。つまり、実際の物質が画面に取り込まれることとなる。これを「ミクストメディア」ではなく、「アッサンブラージュ」という視点で考えてみよう。

「寄せ集め」「組み立て」を行う手法は、酒類で異なる原酒を混ぜ合わせることを指す言葉を引用し、美術でもアッサンブラージュと呼ぶ。通常アッサンブラージュは、日常にある物体、主に廃材、工業製品、自然物などをそのまま集めて構成するもので、既存の価値観、例えば現代社会の消費文化などを問い直すようなものも多く見られる。なにより「断片」と「集合」という二つの要素を丁寧に考える必要がある。

まず「断片」について。ダダのクルト・シュヴィッタースは、町を歩きながらありとあらゆる廃品、断片、紙屑を拾い集めて、それらを貼り合わせてコラージュを作り、それを立体へと展開した。いくつものものを集める「集め方」には、当然、作家の意図が現れる。屋良の作品にも意識化されたことから、ヒラウコウ（線香）、カビジン（紙銭）といった沖縄の風習の象徴が登場する。彼岸と此岸を繋ぐ装置として、あるいは分かち装置として。

次に「集合」について。集合は「断片」を基礎とするが、何物かの一部、あるいは身体の一部が切り取られる断片化は、人間性の最も根源的な部分に結びついている死のイメージだ。死および死よりの再生、増殖も意識させる。2012年、読谷村立美術館で開催された「屋良朝彦絵画展 My Space -イメージの形象化・5つのシリーズより-」(図14)の展評で喜久村徳男は屋良朝彦作品について、「この世界（光と影）は自然体であり、腐食し崩れて消えていくのではなく、刻々と自然に、当たり前、腐食、さび、崩れて、変化していく、それぞれの自性であり、そこには生命あり、すなわちそれ美なりである。」(注3)と書いた。生涯を通して孤独と向き合った喜久村ならではの語りである。

もともと屋良の作品は、ニキ・ド・サンファールやアールブリュット作品のように、所狭し、と怨念の集積が詰め込まれるようなものではなく、ジョセフ・コーネルの標本箱のような箱絵に近い。機械的な大量生産に対抗して、神秘的な大量生産が行われる非合理的な幻想的なものの追求が、シュルレアリスムなのかもしれない。それは個々の標本以上に、それらが箱の中に収められていることで現実世界から切り離されているということが重要で、その視点で絵画的である。それだから屋良は両側に平面作品を併置することとし、二つのシリーズを連結させた。

### 「My Space メタルシリーズ」(2007年～2025年)

屋良は「メタルシリーズ」(図15)について、概ね次のように語った。

身の回りにたくさんあるビールの空き缶。それを削って並べてみ

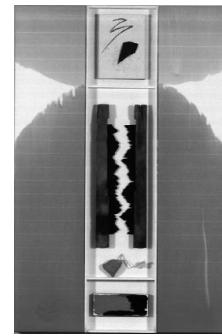


図13-2 《My Space ミクストメディアシリーズ》屋良朝彦 2004年 182.0×120.0cm

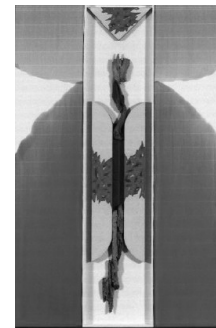


図13-3 《My Space ミクストメディアシリーズ》屋良朝彦 2005年 182.0×120.0cm (カラー図版は p.5 参照)



図14 「屋良朝彦絵画展 My Space -イメージの形象化・5つのシリーズより-」パンフレット

注3 展評「屋良朝彦絵画展 空間に完成の振動 テーマの原点は「光と影」 琉球新報(文化)、2012年9月10日

る。画一化されたそれらを削ってみる。そうすればほぼ同じだが少しだけちがうものになる。

昔のことだが、高度経済成長のなか若者が社会から取り残されていくと聞いた。集団のなかで自分の存在価値が見いだせない。世代が違う。体験が違うからなんとも言えないことだが。ストレートではなく一ひねりした静かなメッセージなのが、僕らの世代だと思う。主張は同じだが、遠回りすることを選ぶ。直接、社会にぶつけるのではなく、そばで見ている。学生運動を傍目に見ながら考えた。中庸こそが最後まで残る。

私は思考の変化や社会状況、生活環境など、周りを取り巻く様々な要因に影響を受け反応する。それによって作品のテーマや表現様式が変化して、自己の芸術性を深化、確立していきたいと考えている。表現したいイメージを形象化する際は、最も相応しい様式を取捨選択したことで、多様な表現方法の作品が産まれた。新たな技法にチャレンジする際は、場当たりのではなく、試行錯誤を重ね研鑽を積んで表現に活かしてきた。

表現形式は異なるが、すべてのシリーズの根底に存在するのは、私の思考や精神性に影響を与えた沖縄の自然、風土、風習、独自の文化だと理解している。そのことを大切に作家活動を継続し心豊かな人生を過ごしていければと思っている。

身の回りにたくさんあるビールの空き缶。それを削って並べてみる。画一化されたそれらを削ってみる。そうすればほぼ同じだが少しだけちがうものになる。高度経済成長、社会から取り残される若者、孤立する自分との対話、傍目に見た学生運動。大きな時代のうねりの中にあり、「画家は世の風潮と関わる必要があり、美だけを追求するのではない。変化を恐れるという考え方に、本当に満足しているのと問いたい。」と屋良は考えるようになった。

錆びる運命にある金属を削り取り、削り残し、並べる。消費され捨てられていく大量生産の抜け殻たち。前章で触れたアッサンブラージュの集合の魔術ともいうべき作品は、個々のオブジェが独特の心理的効果や意味を持つものが多い。例えば人形や仮面などはひとつだけでも妖しい効果とストーリーを持つものだし、屋良のヒラウコウやカビジンは沖縄の風習の象徴であった。しかし、アッサンブラージュはやがて個々の単位の意味性より、集合それ自体が問題となって行く方向性を元々有している。屋良の仕事もそのように変化した。

ビールの空き缶。金属の持つ硬質な冷たさ。無機質な素材に個人のストーリーを通わせる。構成単位となるものは、現実の質感を持った極めて現代

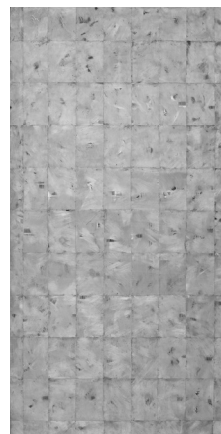


図 15-1 《My Space メタルシリーズ》  
屋良朝彦 2010年  
200.0×100.0cm  
(カラー図版は p.4 参照)

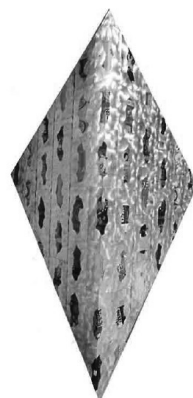


図 15-2 《My Space メタルシリーズ》  
屋良朝彦 2016年 145.0×103.0cm

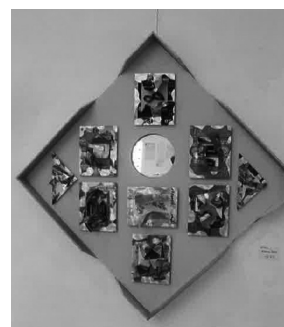


図 15-3 《My Space メタルシリーズ  
Windows2025》屋良朝彦  
2025年 130.0×130.0cm

的な物質である。缶にプリントされた図柄は、大衆の消費意欲を誘うべく綿密に作りこまれたものだ。競争に勝利しなくてはならない。イメージ戦略の結集であり、瞬時に都市生活の廃棄物となる。

芸術作品の素材が目新しいものになったのではなく、日常生活が芸術になったことを象徴する。ポップアートの影響、またはマスメディアの複製イメージとしての幾何学的配置であろう。広告写真やテレビの映像のような偽りのイメージが実体になってしまったという状況を利用して、虚像の複製を提出するのがポップアートなら、屋良の作品は極めてポップであるのかもしれない。まず実体があってその影として映像が生まれてくるのではなく、実体そのものが無数に氾濫するイメージによってようやく支えられている。現実の持つ手応えがなくなってしまった時、実体ではなく影が支配的になるのだ。

一日の営みの終わりに祝杯を挙げるものとして選択されたはずだったビール缶。その実、映像のような偽りのイメージ。ピカピカの新品は、ごく少数の人々だけが近づくことのできる所有物となり、親しみ深い特定の用途に繰返し利用され、長年の使用により古物となり捨てられて顧みられなくなる。「沖縄」もそうなのか。本土決戦の遅延のための捨て石、最後の砦、持久作戦、軍民一体、本土防衛、繰返されたイメージは、時を経て朝鮮半島、台湾海峡、太平洋の要石、キーストーンとなる。沖縄イメージは常に書き換えられ、陳腐化し、忘却の彼方へと置き去りにされる。

## 終わりに 沖縄県立美術館とは

2012年、読谷村立美術館で開催された「屋良朝彦絵画展 My Space -イメージの形象化・5つのシリーズより-」のパンフレットに、屋良は「イメージを形象化すること」<sup>(注4)</sup>と題して言葉を残した。

「表現様式は異なっているが、常にその根底に存在するものは、私の中にしみ込んでいる沖縄の自然、風土、風習、文化等ではないかと考えている。」

仲里効の講義が引き金になって記憶が呼び起こされる。米兵による事件で祖母を失つてのち、小学生の私（筆者）は「復帰」をむかえる。ゼネストに参加するよう両親に伝えなさいといった担任の先生は、復帰の日に「今日から日本人なのだから、日本人らしくしなさい」と言った。ドルがオモチャのような円の紙幣に変わり、取り憑かれたように琉球切手を集め、突然、海岸に出現したテトラポットに遊び慣れていない私たちはケガをした。知り合いの車が道路脇に並ぶそれまでなかったヤシの木に激突し若い命を落とした。同様の事故が繰返されそれは復帰前の米兵による事故をなぞるようだった。それらが、私にとっての「復帰」の実感であった。

沖縄の自然、風土、風習、文化と言うが、その実体は何なのだろう。私

注4 「イメージを形象化すること」

屋良朝彦  
「屋良朝彦絵画展 My Space -イメージの形象化・5つのシリーズより-」パンフレット 読谷村教育委員会、読谷村立美術館主催、2012年

「私が思うには作家には概ね二とおりあって、一方は表現したいテーマがある様式、たとえば写実・具象・抽象等で長い年月をかけて深く掘り下げて探求し極めていく作家。他方は作家の思考の変化や社会情勢、生活環境といった周りを取り巻く様々な要因に影響を受けたり、反応することで作品のテーマや表現様式が変化しながらその芸術性を深めていく作家ではないかと思う。

私の場合は後者だと思っている。表現したいイメージを形象化するときに、最も相応しい様式を選択した結果、多様な表現方法の作品ができあがった。新たな技法に挑戦する際には場当たり的ではなく試行錯誤しながら研鑽を積んで表現に活かしてきた。今回の絵画展は「屋良朝彦絵画展 My Space -イメージの形象化・5つのシリーズより-」と題して、「光と影」・「ラッピング」・「ドリッピング」・「ミクストメディア」・「メタル」シリーズとして展示した。表現様式は異なっているが、常にその根底に存在するものは、私の中にしみ込んでいる沖縄の自然、風土、風習、文化等ではないかと考えている。」

たちは私たちの地平に立ち、私たちの目でそれを見ているのだろうか。確固たるものと信じていても、いずれもいともたやすく崩れさるものかもしれない。それらの変容を強いる圧倒的な力と我々はどのように向き合い、抗い、受け入れていくのだろうか。奪われ続ける中で、その力が外圧なのか、私の中の諦めなのか、それすら見定めることも可能でなくなっているのかもしれない。すこし落ち着いて、これらとの距離をこれから私たちはどのように図っていけばよいのかを考える時期である。

沖縄戦終結から80年の本年度、当館企画展「ベトナム、記憶の風景」のキュレータートークで、担当学芸員の豊見山愛は、「風景は誰のものか」と問い、トークを次のように締めくくった。「風景は、国家のものでも、観光産業のものでもありません。本来、風景はそこに暮らす人々の記憶と経験の集合体です。しかし、政治的・経済的な力によって風景は再編され、記憶は書き換えられます。アーティストたちは、その再編に抗い、風景を取り戻す試みを続けています。彼らは、風景を単なる視覚対象ではなく、記憶の層として捉え、その層を丁寧に掘り起こします。そこには、語られなかった声、沈黙、断片、痕跡が存在します。」<sup>(注5)</sup>と。

もう一つの本年度当館企画展「戦ぬ前（いくさぬめー）ー沖縄文化の近代ー」で担当学芸員の大城さゆりがあえて提示した「1935-45年 那覇市全図」も、我々の考える「風景論」の一つの象徴でもあった。大城は同展図録の総論を次のように書き出した。「極私的な一つの後悔 「いいん、あれは新しい道」と祖父が言った。集落最大の道路で綱引きを楽しんだ思い出を話し、「おじいさんが子供の頃も大通りで綱引きしたの？」と質問した、その答えであった。祖父は目を閉じたまま黙り込んでしまい、私は意図せず怒らせたことが気まづかった。結果的にこれが祖父との最後の会話となった。祖父の言う「新しい道」が、戦中に米軍が戦車を通すため造成した道路で、そのために集落が一軒残らず焼き払われたことを知ったのは、祖父が亡くなった後のこと。「知らない」ことがいかに罪深いか、重い後悔と教訓を残した。」<sup>(注6)</sup>

1973年4月発行の『青い海』に、関広延が「闇が失われていく」と題して、「アコークロー」について述べている。「ある人は、いや、アコークローというのは、毎日かならず巡ってくる刻限のことをいうのじゃないよ、ともいう。それは、はたと風がやむ。そしてその時にはあらゆる物音も途絶えて、身を動かしたときに発する衣摩れや脚が草に触れて出る微かな音などを、自分が起こすことさえ、怖ろしく思うようになる。そういう時、おおむね空は晴れていて、仄かな残照が西の空にある。ガジュマルかアカギ、人が立ち居るこの地の表面を分厚く蔽っているものたちの影、その影の下の空間は、これはもう、全くの深い昏さである。動くものとてないが、もし向こうから近づく人影があったとしても、顔どころか手足さえも分明でな

注5 「ベトナム、記憶の風景」  
キュレータートーク 豊見山愛  
2026年1月10日

注6 「戦ぬ前」概論ー絵画をめぐる群像劇として」大城さゆり  
『戦ぬ前ー沖縄文化の近代』図録  
2025年、沖縄県立博物館・美術館、  
P.130

く、とても人にはみえないのだ、という。その人たち、つまり戦前に青年前期までを済ませたこの島の人たちは、アコークローというのはそういう時のことであって、そういう怖ろしい時でなければ、それはアコークローではないのだ、という。それにしても、そういえば、このごろはアコークローがなくなったねえ、というのだ。」<sup>(注7)</sup>

ゲーテは「光が多いところでは、影も強くなる。」と言ったが、この地の影（闇）を畏れないものたちが、なんとしても人工の光をあて続けたことで、その光の強力さゆえ、影は消失してしまったのかもしれない。そして「光と影の建築」を表現した金城信吉に「しまーみーらんとうしが」と言わしめた。

風景画の成立は、世界を眺める主体としての私という自覚の誕生と深く結びついてきた。透視図法も、ある特定の場所から眺めている自分の目を中心に構成された。「見ている自分」という立場は、対象に対する権力的な側面も持ち支配と所有を象徴したが、現代では固定化された視点から世界を見る「自分」の特権性は揺らいでいる。風景を描くということは、「世界」と「それを見ている自分」の距離感や関係性を定義し続けてきた歴史そのものでもある。

日本全体を見渡しても、最も後発の県立美術館となった沖縄県立美術館。開館に向けた準備の段階で、その役割を常に問われてきた。ユニークであれという使命を受け、開館準備にあたった我々は、沖縄美術史の構築といういわば幻想を掲げた。幻想は、荒唐無稽な空間や現実離れた妄想などを拠り所するばかりでなく、現実に相対したところからも生まれてくる。建設予定地が、沖縄戦の激戦地、シュガーローフと呼ばれた那覇新都心となった。激戦地の定義は米兵の死傷者数に由来し、すでに主体が喪失している。主体の喪失が繰り返されてはならない。

沖縄の美術と美術館の隔たりを縮め、様々な繋がりの中なかで作品を捉え直し、沖縄をみていこう。沖縄の美術館のありようを問い直しつつ、沖縄の言葉で沖縄の美術を語るのだ。沖縄の言葉とは、分断やナショナリズムに依らず、近代の国民国家の制度的な枠組みを超越するローカルとグローバルの視点を自在に往還するものでなくてはならない。戦後 80 年に開催される屋良朝彦展の意義はここにある。

注7 「闇が失われていく 沖縄の断章II」  
関広延  
『青い海』、1973年4月30日発行、  
第3巻第4号、青い海出版社

## 参考文献

- 現代の美術 art now 第2巻 幻想と人間 講談社  
現代の美術 art now 第7巻 集合の魔術 講談社

## 屋良朝彦 略歴

1953	那覇市生まれ
1976	琉球大学教育学部美術工芸学科 卒業 ・第28回沖展彫刻部 入選
1982	・個展（セーヌ画廊） ・第25回記念新象展 初出品 入選
1983	・第26回新象展 奨励賞・安田火災美術財団奨励賞（東京都美術館） ・第9回欧州美術国際展・スペイン美術賞展 出品（バルセロナ） ・第9回日仏現代美術展 クリティック賞（パリ市・グランバレ国立美術館） ・沖縄新象新人8人展（県民ギャラリー・SONYビル2F）
1984	・第3回安田火災美術財団奨励賞展、新作秀作賞。東郷青児美術館作品收藏 ・第10回日仏現代美術展 出品（パリ市・グランバレ国立美術館） ・第13回沖縄県芸術祭（県展） 教育長賞
1985	・第14回沖縄県芸術祭（県展） 奨励賞 ・第11回日仏現代美術展 出品（パリ市・グランバレ国立美術館） ・国際絵画パリ展 出品（パリ市） ・広報誌「沖縄」9月号表紙（作品：MY・SPACE）
1986	・第12回日仏現代美術展 出品（パリ市・グランバレ国立美術館） ・画廊匠企画展「'86 沖縄の夏」展（画廊 匠） ・第29回新象展 会員推挙（東京都美術館）
1987	・第13回日仏現代美術展 出品（パリ市・グランバレ国立美術館）
1988	・第17回沖縄県芸術祭（県展） 奨励賞
1989	・第18回沖縄県芸術祭（県展） 優秀賞
1990	・第21回九州芸術祭総合美術展 出品（宮崎総合博物館・浦添市民会館）
1991	・第10回安田火災美術財団奨励賞展 第10回記念特別出品 ・個展（花ギャラリー TOMOE 企画、宮古島平良市） ・読谷村立美術館企画「'91 県内画家展望」展 以後 '92-95、97、99。 パートⅠー県内7支部美術団体画家の展望、出品（読谷村立美術館） ・第1回道の島・美の交流展出品（旧：名瀬市 / 奄美文化センター）
1992	・道の島・美の交流展 '92（那覇市 / 那覇市民ギャラリー）
1994	・第23回沖縄県芸術祭（県展） 無鑑査出品
1995	・沖縄県企画 「沖縄近現代美術家展 沖縄戦後美術の流れ」出品 シリーズⅠ・モダニズムの系譜（浦添市美術館・浦添市民会館） ・那覇市企画 「戦後50年 沖縄の美術家展」 出品（那覇市民ギャラリー） ・第1回済州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品 （沖縄 / 那覇市民ギャラリー・韓国 / 済州道文芸会館展示室）
1996	・第30回沖縄タイムス芸術選賞 「奨励賞 美術（絵画）」
1997	・第2回済州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品（沖縄 / 那覇市民ギャラリー）
1998	・第3回済州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品（韓国 / 済州道文芸会館展示室）
2000	・第5回済州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品（読谷村立美術館）
2002	・読谷村立美術館特別企画展「沖縄美術復帰30年展：軌跡と展望」展 出品 ・第6回済州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 （韓国 / 済州道新山 Gallery・済州道文芸会館移動展示室） ・沖美連企画展「それぞれの手わざ」（リウボウホール） 出品者：屋良朝彦、玉城盛彦、中島イソ子、知念秀幸 ・ギャラリー在（ARU）企画 沖美連の作家たち Part1「思考する平面」

出品者：屋良朝彦、川平恵造、大浜英治、佐久本伸光、与久田健一  
砂川喜代、小倉昌、津波古稔

2004	・第7回济州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品（沖縄 / 浦添市美術館）
2006	・第8回济州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品 （韓国 / 济州特別自治道文芸会館第1展示室）
2007	・「九州美術の現状展」出品（鹿児島市美術館）
2008	・第9回济州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品 （沖縄県立博物館・美術館県民ギャラリー全室）
2009	・平成21年度 文部科学大臣優秀教員表彰
2010	・第10回济州道・沖縄県美術家連盟合同交流展 出品 （韓国 / 济州特別自治道文芸会館第1展示室）
2012	・第11回济州特別自治道・沖縄県美術家連盟合同交流展 （沖縄県立博物館・美術館県民ギャラリー全室） ・読谷村立美術館主催 『屋良朝彦絵画展』（8月12日～9月21日） My Space イメージの形象化・5つのシリーズより一開催（読谷村立美術館）
2013	・第47回沖縄タイムス芸術選賞「大賞 美術（絵画）」 ・奄美群島日本復帰60周年記念奄美・沖縄合同美術展 「水の道・海の道 美の交流展」（4月27日～5月19日） ・鹿児島県奄美パーク・田中一村記念美術館
2014	・沖縄県立芸術大学非常勤講師（2014年～2025年）
2015	・戦後70年 沖縄美術プロジェクト すでいる — 戦後沖縄社会と美術 — 出品（浦添市美術館）
2016	・沖縄県立博物館・美術館「アルミ缶でアート—私の作品づくり—」ワークショップ （県民アトリエ・こどもアトリエ）
2021	・沖縄県芸術文化祭 特別展（那覇市民ギャラリー）
2025	・「彫刻 五・七・五展」出品（那覇市民ギャラリー）

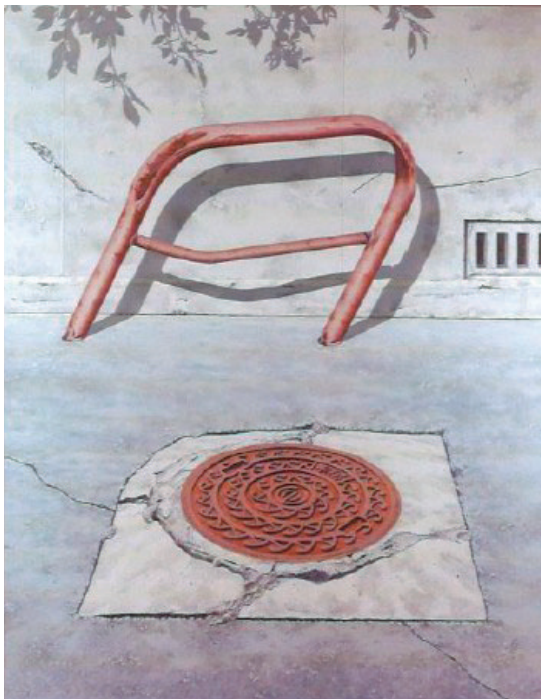
他 新象展（東京・名古屋・大阪）1982年～現在  
沖縄新象展、沖美連展、沖美連新春展、など 毎年出品

現在 一般社団法人沖縄県美術家連盟 理事長（2014年～）  
沖縄県芸術文化祭審査員（2009年～現在）  
沖縄県芸術文化祭無鑑査出品（2005年～現在）  
新象作家協会会員・審査員（東京都美術館）  
沖縄新象作家協会会長（2003年～2013年）  
沖縄ねりんピックかりゆし美術展審査員（2014年～2019年）  
沖縄県立芸術大学非常勤講師（2014年～2025年）

コレクション 損保ジャパン東郷青児美術館 収蔵  
読谷村立美術館  
沖縄県立博物館・美術館 8点収蔵

寄稿 2017 ・「第5回美術の先生がつくった作品展」あいさつ  
2019 ・「—YES or NO—喜久村徳男・前田比呂也 絵画展」展評  
2023 ・「第10回美術の先生がつくった作品展」あいさつ  
2024 ・「沖縄県女流美術協会50周年記念画集」あいさつ

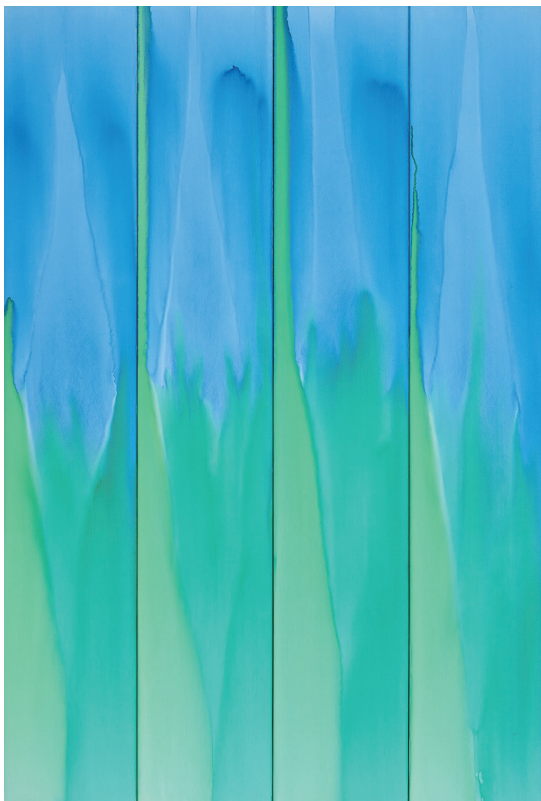
2026年1月時点



光と影シリーズ 1985年



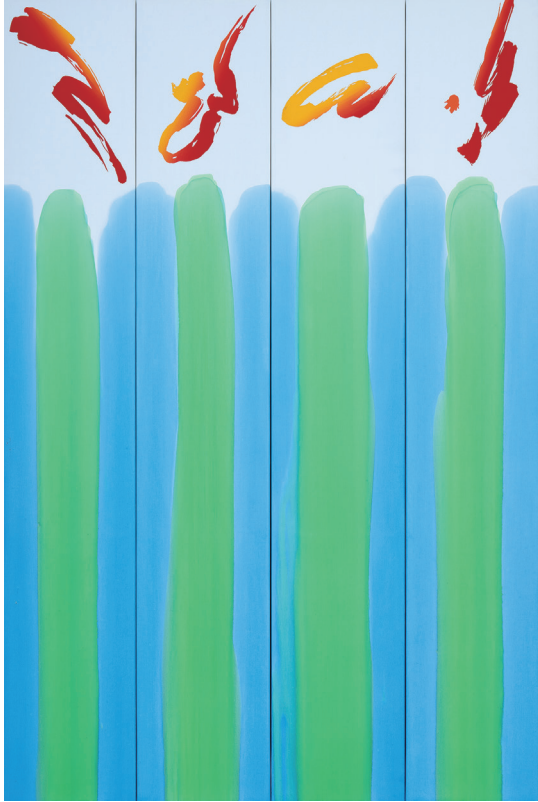
光と影シリーズ 1989年



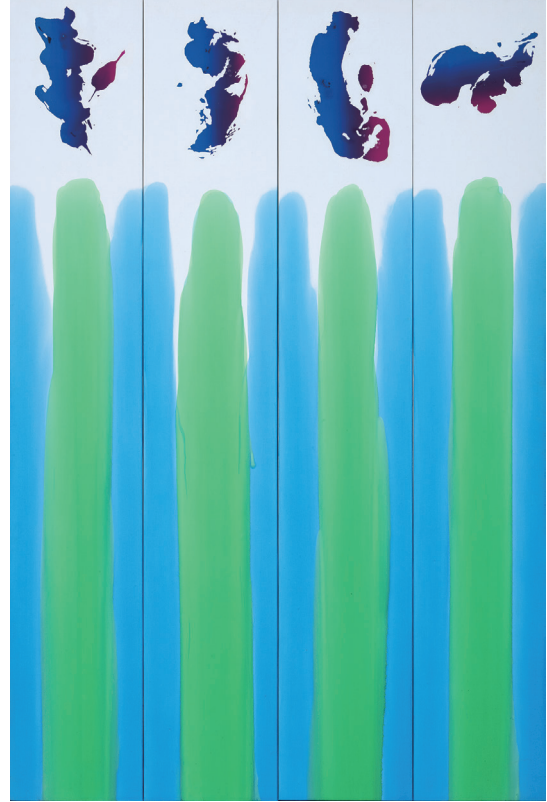
ドリップングシリーズ 1997年



メタルシリーズ 2010年



ドリップングシリーズ 2001年



ドリップングシリーズ 2001年



ミクストメディアシリーズ 2003年



ミクストメディアシリーズ 2005年