瀧梅岡 真理子　プロフィール

慶應義塾大学法学部法律学科卒業。
卒論「法律と絵画の接点」著作権について。
小寺明子氏師事に始まり、二カ所の研究所でデッサンと油絵の基本を学ぶ。個展5回。光風会、女流画家展、日展入選。
1986年に渡西。1989年より1994年までプラド美術館にてボッシュの「快楽の園」模写完成。
以後、オリジナルを制作し発表する。1997年、マドリッドにあるシルクロ・デ・ベジャス・アルテスにて日本人では50年ぶり藤田嗣治以来二人目の日本人の個展を認められ1997年「ボッシュとの出会い展」を開催。
1998年国立アルカラ大学美術館にて「見えるものと見えないもの」展を開催。
1999年日西文化センター"美智子皇后の間"にて「神々の森」を開催。
2000年東京国際フォーラムAギャラリー・Eギャラリーにて「ボッシュとの出会いと会話」展開催。

瀧梅岡 真理子
「薄墨の夢」展

主 催／瀧梅岡 真理子絵画展 実行委員会
陰里 鐵郎 (元三重県立美術館長、元横浜美術館長 現女子美術大学教授)
中谷 伸生 (関西大学文学部教授)
富田 和夫 (東朋テクノロジー(株)取締役会長)

後 援／中日新聞社　スペイン大使館

実行委員会事務局／トゥルーカラーズ
Tel (03) 3711-9552　Fax (03) 3711-8274

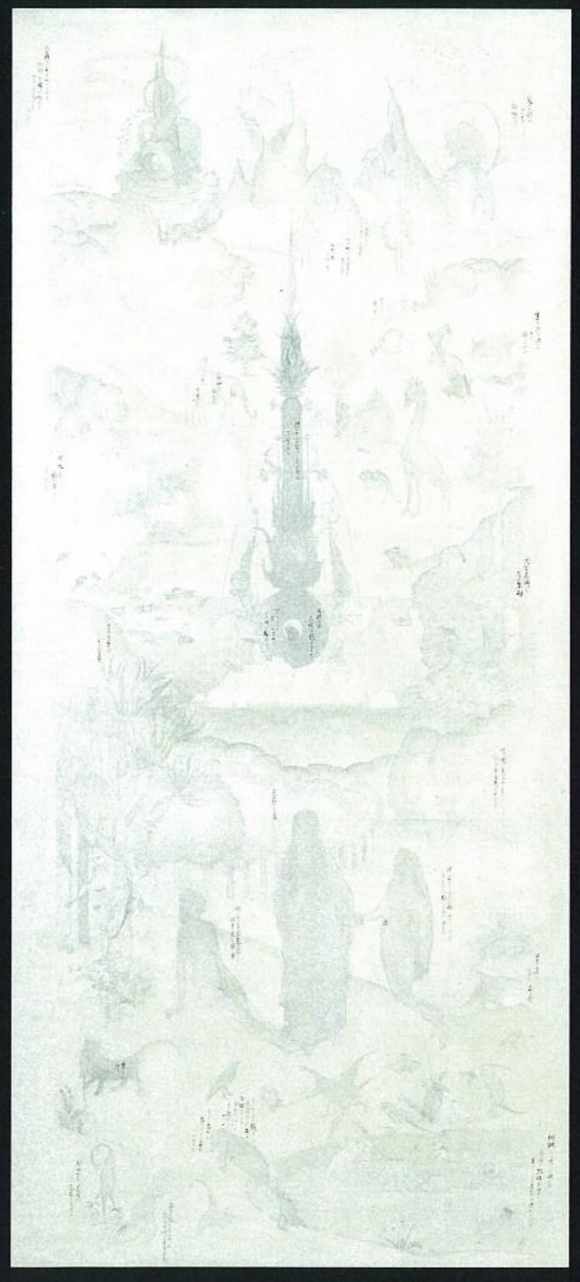
会 場／　ノリタケの森ギャラリー
〒451-8501 名古屋市西区則武新町3丁目1番36号
Tel & Fax (052)562-9811

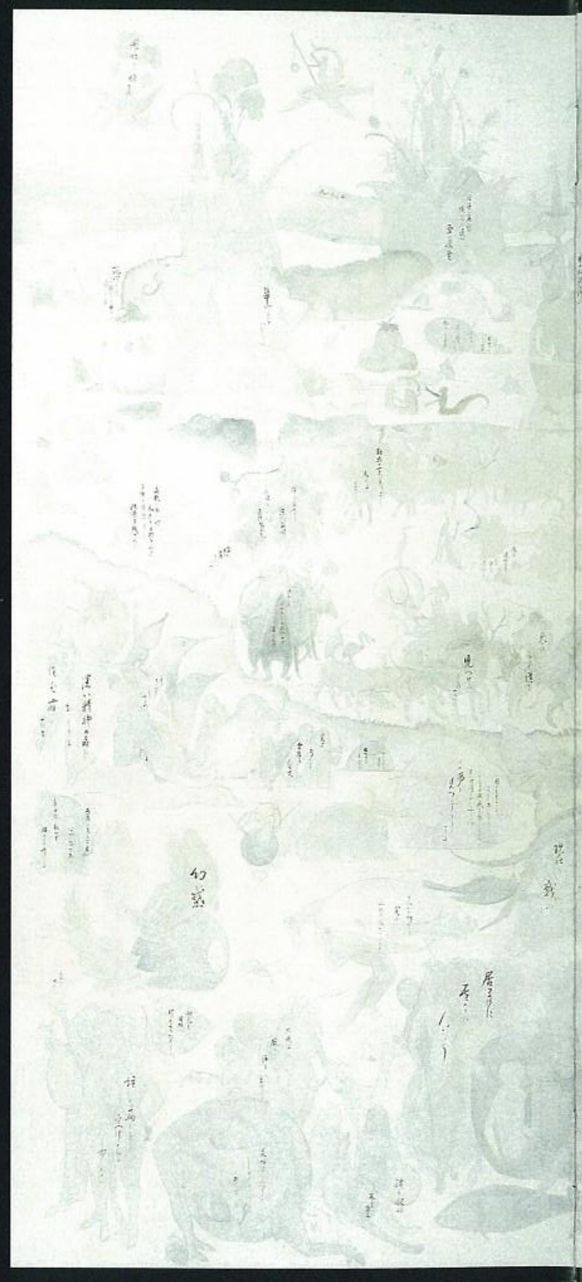
Design・Magic Projects,Inc.

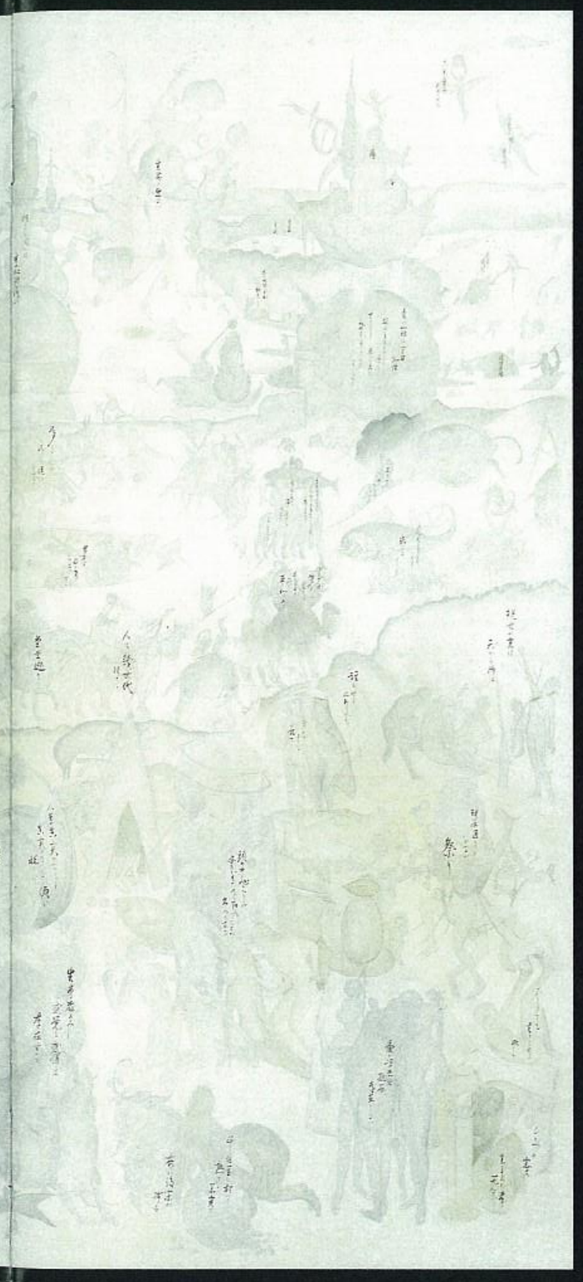
「薄墨の夢」展

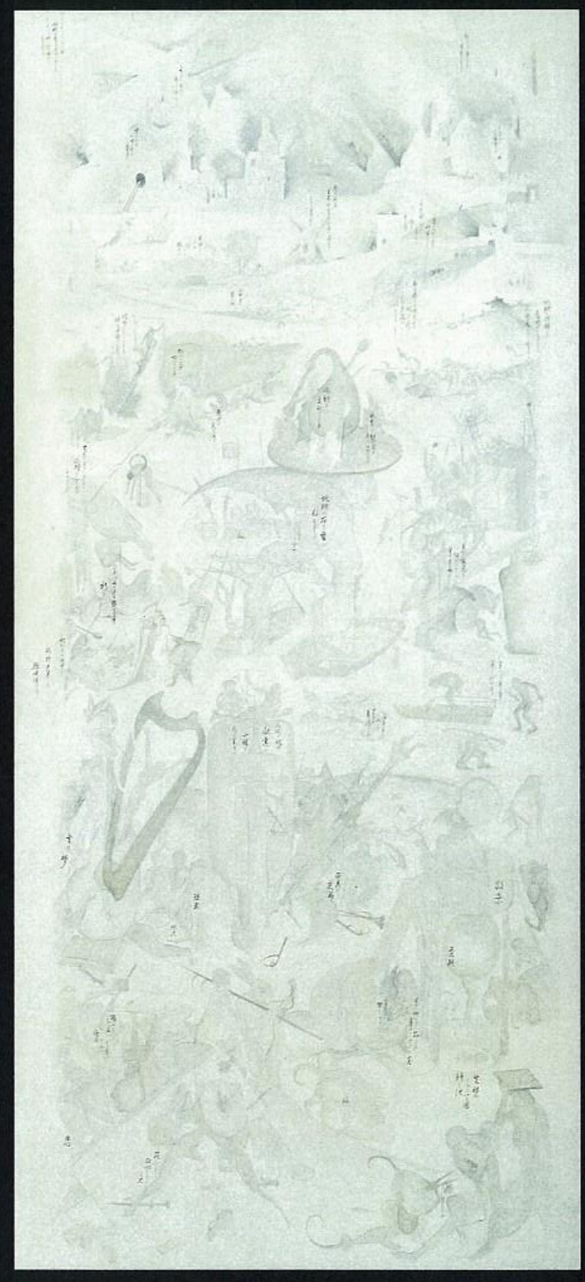
Mariko Umeoka Taki

瀧梅岡 真理子









Homage to Bosch
ボッシュとの会話（快楽の園）
Homenaje a El Bosco
1996-1997　222×100cm(× 4sheets)

ベニヤ板の上に極細キャンバス・油彩
(Fine canvas mounted on plywood board,oils)

心の中の館

瀧梅岡 真理子

人の記憶の中には忘れていても意識深くに残っているもの、忘れなければならないもの、細かいところまで覚えていてフルに日常使うものなど色々であるが、特に潜在意識下にある記憶は、何かのきっかけで意外な時、意外な場合に浮上し、驚くことがある。

スペインの地に降り立って17年という年月が経ち、今、私の手に残されたものは、自分自身である。そう言うのも変な話であるが、周りの教育や常識や観念を長年身に付けさせられ、いったい自分は何をしたかったのか、何が好きだったのかなどを忘れてしまい、日本を離れた誰も自分のことを知らない人々の間にいて、それを聞かれた時答えられない自分がいた。それらを剥がすのに時間がかかったのである。

写実などでテクニックを磨いている段階は対象物があるので問題も少ないが、全く無から色も形も創り上げていくことになると、今までどれだけのことを学び、知り、感じ、出会ったかに懸かってくる。そして、それを選び出して作品にする自分自身が必要となるのだ。リアリズムから先に進めずにスペインに行った経緯はそんなところにあった。スペインにいれば、ヨーロッパは地続きなので他の国にも行き易く、人に会いに行ったり、美術館を訪れたりすることも他県に行くがごとくであるが、そうやって重厚な文化に接すれば接するほどそれに対峙して制作する時、自分の生まれ育った日本というものが自然と前面に出てきて、さらに沢山の細かい条件の中で特定され、形成されていったものが浮き彫りになってくる。そして、忘れていた幼児期からの記憶がすべての元となっていることに気がついたのである。

私の生まれるずっと前、それは四季折々の美しい風情に包み護られて建てられた、白雲居と名付けられた館があった。ひなびた駅の前から続く長い上り坂の中程から、左側に見え隠れしている古い日本家屋を囲む生垣は、左に曲がる細道の手前まで続き、角の冠木門で中断されていた。その冠木門から中へ進んでいくと、流れる小川の上に木の橋が架かっていた。平らな岩で出来た階段を登り、右のほうに風流な田舎屋を見ながら更に前に進んでいくと、大きな門があり、二、三段石段を上がって京風の玄関に辿り着く。薄暗く湿度のある空間に控えめな灯りが燈り、磨き上げられた黒光りする床や柱を照らしていた。

廊下を右のほうに何段かの階段を上ると、調理場、控えの間、湯殿に通じる廊下などが在り、左の鴛張りの廊下を渡ると、大広間に続き正面に大文字山の見える月見台へと続く。京都清水寺のように三人の大人が手を繋ぐ位の太い栗の丸柱で組上げられた月見台からは、靄や霧に包まれた幻想的な山景色が折々の色彩を纏っていた。玄関から正面に置かれた几帳のむこうをまっすぐ進むと座敷が幾部屋もあり、廊下も現れ、そのどれかを曲がると書院で、その隣の部屋からは、茶釜の奏でる松風の音が聞こえてくる。その白い湯気は天井に向かって斜めに流れて消えていった。

この家には、七つの抜け道と開かずの間、行灯の間など秘密めいた小部屋があり、時々偶然に狭い円曲した廊下に出会うと、桐の引き戸で行き止まりである。紫の房のついた引き手をある日思い切って開けると、右の裏庭に面した壁にあけびの蔓が絡まる格子の入った小窓と、下に横長の掃き出し口のある淡い土壁の部屋になっていた。白木の床には畳が敷かれ、床の間には季節の野草などが生けられている厠だったのである。香炉から仄かに漂う白檀が小窓からの間接光と共に京壁に沁みこみ、私の記憶にも沁みこんでいった。

——やがてこの館にも住まなくなり、訪れることもなく月日が流れ、何千マイルも離れたスペインでの体験によって再び私はこの館に戻り、そこに棲み付いていた闇と光、謎めいた扉、居るのに見えない人達、木々や山の霊気、風の匂いや墨色の湿気などを永遠に自分の中に内包することになった。多分誰でもが自分の記憶の中にとどめている風景や様々な想い出は時が経ってもそこに在り、主が戻ってくるのを待っているのだ。

目まぐるしく変わっていくこの時代に、心に残るものだけが自分の生きている限り存在し、共に時間を共有していけるのである。絵の危機を救ってくれたスペインと、ボッシュが最後にくれたメッセージは、私を「心の中の館」へ帰らせたのだった。 ■

Forest in Black
黒い森

Bosque en negro
1997　196×390cm(3sheets)
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Forest in White
白い森

Bosque en blanco
1997　196×390cm(3sheets)
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Space in white
白い空間
El espacio en blanco
2000　130×195cm
麻キャンバス・油彩(Linen canvas,oils)

Narrow Road at Night
夜の細道
La senda nocturna
1999-2000　196×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Good Omen
吉兆
Buen presagio
2002　196×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩(Linen canvas,oils)

Clouds in Tears
雲の涙
Lágrimas de nubes
2003　196×130cm
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Labyrinth of the Time
時の迷路
El Laberinto del tiempo
2002　196×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩
(Linen canvas,oils)

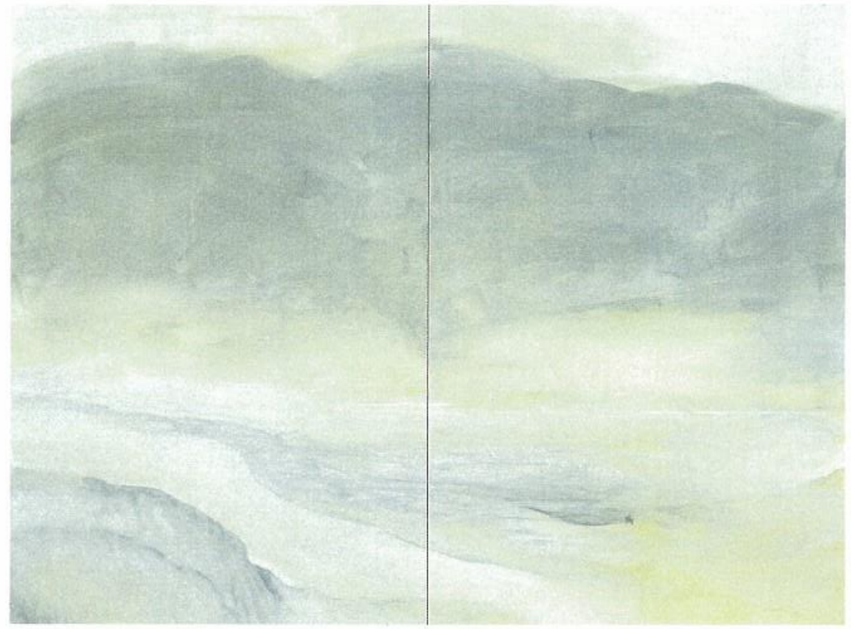
Nights in the Bamboo Villages
夜の竹里
Noches en las aldeas de Bambú
1996　196×260cm(2sheets)
綿キャンバス・油彩・テンペラ・金箔 (Cotton canvas,oils,tempera,gold leaf)

Metropolis in the Dream
幻の都
Metrópolis en fantasía
2001　222×200cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩
(Linen canvas,oils)

Komei
孤明

2001　130.3×162.1cm
麻キャンバス・油彩
(Linen canvas,oils)

Winter Villa
冬の館
Villa de invierno
2001　196×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)



Journey
旅
El viaje
1999　196×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

The Bloom of Youth
青春の門
Entrada de la juventud
2000　195×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Yurin
幽林
2001　91×66cm
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

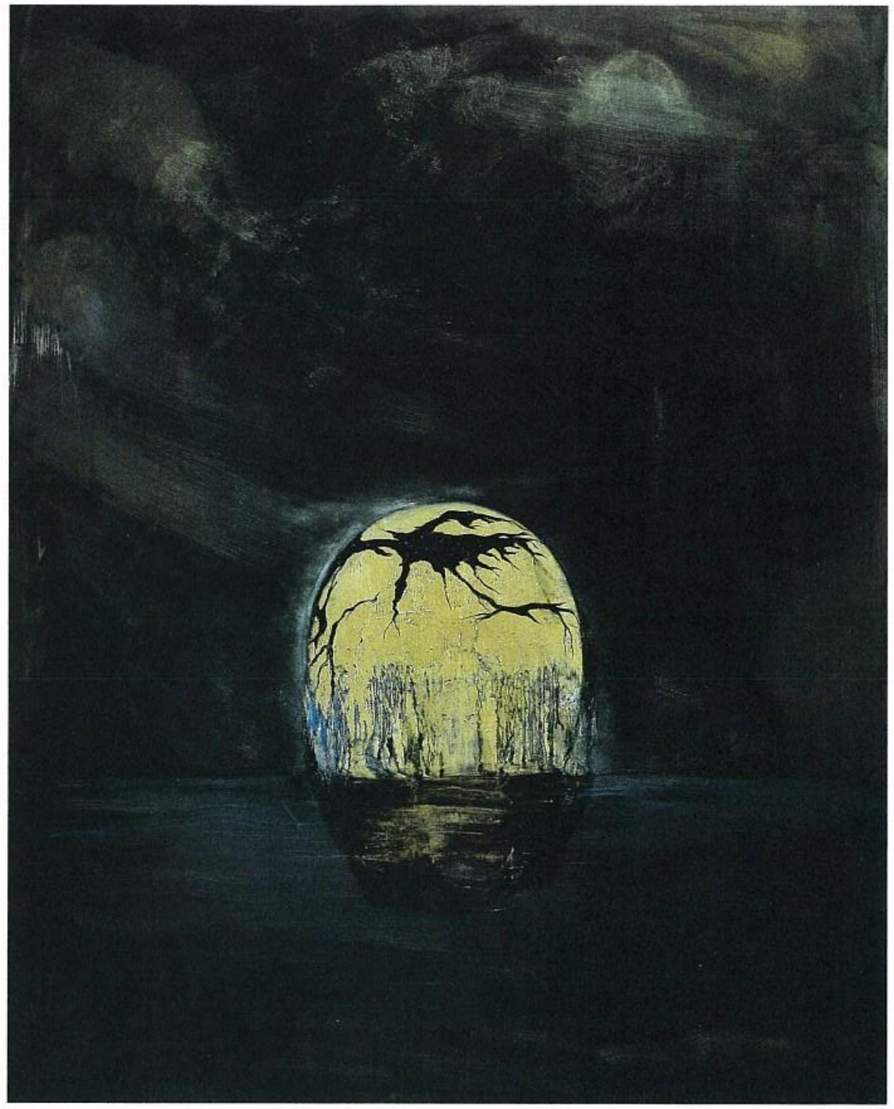
Fountain Ⅰ
泉Ⅰ
Fuente Ⅰ
1997　196×390cm
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Abyss Ⅱ
深淵Ⅱ
El abismo Ⅱ
1999　196×130cm
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Promise
約束
La promesa
2000　196×130cm
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Festival of the Gods
神々の祭
La fiesta de los dioses
2000　196×130cm
麻キャンバス・油彩 (Linen canvas,oils)

Night Winds
夜風
El viento nocturno
1999-2000　196×260cm(2sheets)
麻キャンバス・油彩・プラチナ箔
(Linen canvas,oils,platinum leaf)



Birth of Night
夜の誕生
Nacimiento de la noche
2001　130.3×162.1cm
麻キャンバス・油彩
(Linen canvas,oils)

新しい抽象的リアリズム 浄化された森の夢

マドリード理工大学建築学部教授・哲学博士
フェリクス・ルイス・デ・ラ・プエルタ

それは夏の夕方で、太陽は沈むべき地平線を探していた。私は京都、竜安寺の有名な庭を見に行こうと歩を進めていた。通りすがりの小道や広場では紙製のぼんぼりに灯りがともり始めていた。寺に着いてそっと中に入ると、ほのかな明るさにしみわたる静寂に当惑をおぼえた。しかし安堵もした。庭へつづく道のりは短かったが、薄暗がりと明るさが次々と間断なく廊下に流れ出て、まるでその回廊は限りなく続くかのように思われた。とうとう、人をどきりとさせるような景観が現れたが、当時、私はその全てを理解しなかった。そう高くない土塀の上の長い長い柿葺きの庇は印象的で、土塀に囲まれた長方形の空間、細かい砂利が敷きつめられその上に15の岩が置かれているその空間を見よと私を誘っていた。空（クウ）であることと実であること、無と動、そして美と一体になった簡潔さというものは、それまでに私が受けてきたヨーロッパの教育にはない何かであった。呆然と、しかしうっとりと石庭をながめていると、光が夕闇に吸いとられていった。すると別の魅惑的な現象があらわれたのだが、そのときはその重大性に気づかなかった。石庭に境界を接している土塀は、時の経過につれて雨や湿気や暑気にさらされ、また土塀自身のもろさもあって傷んでいたのだが、その土塀が一幅の絵画に変わったのだ。後に私はマリコ・タキウメオカの絵にそれを再発見した。

土塀に囲まれたあの白砂と岩の庭は、建築的、構造的空間を形造っていた。それはその形状によるのではなく、私がそこに見たいと思っていたものによる。つまり私が受ける印象や感動、思考など、この世で私を私たらしめているものを見せてくれた。石庭自体のフォルムはすでに希釈されてしまったも同然であるし、幾何学性はあまりにシンプルなためにその力を見せつけていない。そのため私の内面に届いたイメージは、抽象と具象との境界、漠々としたところからくるものだった。私が受けとめたのは石庭を形造るそこに置かれたエレメントではなく、岩たちの流れ、白砂に描かれた曲線の流れだった。まさにそこに、5世紀におよぶ、静止した、かき乱すことのできない姿かたちの中に、私はムーブメントを見出したのである。新しい空間、新しい現実との接点に私は入っていた。私は時空を超えた新しい表現、抽象的リアリズムを目の当たりにしていたのである。

後にタキウメオカの絵にはじめて出会ったとき、すでに忘れていたけれど私の内面の奥深くにしまいこまれていたこれらの印象を、私は言葉にすることができた。

タキウメオカは彼女の作品に必要な新しいインスピレーションを求めて、1987年にヨーロッパへ渡った。そして事故にでも会ったかのように、スペインで地獄への扉が開かれたのだった。「それは未知の世界への入り口だったけれど、同時に私が抱えていた問題の出口でもあった」と彼女は何度も繰り返し言っている。このようなチャンスは人生に二度とあるものではない、彼女はそう考えたにちがいない。5年間をその地獄で過ごした。具体的には、マドリードのプラド美術館でヒエロニムス・ボッシュの『快楽の園』をほぼ同寸大で模写したのである。実際にはボッシュの作品を模写していたのではなく、自分自身を表現する新しい外套を縫い上げていたのであるが。

タキウメオカの作品のおかげで、私たちは、現代アートを理解するうえでも西洋文化から遠くにある日本的美学をよりよく理解するうえでも、非常に大切な第一歩を踏みだした。タキウメオカの絵はひとつの統合体だ。あるいは二つの世界を創りなおしたもの、空間的にも時間的にも遠く離れた東洋と西洋を再創造したものといってもいいだろう。この目的のために彼女は中道を選んだ。つまり西洋と東洋のいずれをも優先せずに両極を調和させる道である。『快楽の園』の研究と分析、そして模写（1989－1994）にはじまったその道は、出口への扉にたどりつき、そこからさらに『ボッシュとの会話』（1996－1997）の歩みが開始された。この作品では情欲は沈静化し不安感は消えうせ、現世的なものも天上的なものも、エーテルのようなものへと近づいている。そしてオーロラの光がトリプティカ（三連画）の端から端まで流れ、天国も地獄も現世も、茫洋としたピンクの光で満たされている。あらためてこの作品の前に立つと、抽象的リアリズムの扉の前にいるという、竜安寺で感じたあの感覚、あの感動が再び私によみがえるのである。

タキウメオカが描くものは具象的なるものと抽象的なるものの狭間にある。従ってその定まりのないフォルムは抽象と具象という二つの世界の国境にあってその両者の間を流れている。ある時には見るものの前に立ちあらわれるのはイメージなのだが、一瞬の後にはある感動が残る。その感動はそのイメージからではなくそのイメージの陰影から発散される。彼女の作品の題名は、私たちに日常の現実を思い起こさせる。森や夜、山里、風、雨、都市、家、迷路、稲妻などなどを語りかけてくるのだが、描かれたものは題名が示す具体的なそのものからは遠く離れている。フォルムの崩壊から感動が生まれるのだが、その感動は現世的なものではなく「自然性の感動」である。その感動は、森から、川から、また泉や洞窟、風、夜から立ちのぼってくるのだが、自然に存在するこのようなエレメントが、ただ単に森や川、泉や洞窟、風、夜そのもの、それ以外のなにものでもないと気づいたときにだけ、感動が湧きあがってくるのである。この「純粋な感動」を伝えるために、タキウメオカの絵画では茫洋さと抽象性が必要条件である。
この画家が選んだ道、中道という道はたやすくもなく心地よいものでもなかった。しかし良き仕事とその作品の質の高さによって、タキウメオカは名だたる表現主義派の中にその位置を占めることができた。J．ポロックの作品の場合はその表面を埋め尽くしているのはラインであり、M．ロスコーの場合にはカンバスを支配しているのが陰影であるとするならば、タキウメオカの作品から迫り出してくるのは世界の闇である。タキウメオカの作品はアメリカ的な抽象的表現主義の理念には組しないが、テクニックと表現法ではこのグループとの類似点を持っている。また具象絵画とも異なり、その風景については、森や川など自然のエレメントは最大限に抽象的に描かれているのだが常に現実のものとのコネクションを維持している。よってこの見地からすると、タキウメオカの作品は抽象的リアリズム、あるいはむしろ関西大学教授の中谷伸生が言うように「表現派的抽象」に分類できるだろう。タキウメオカはボッシュの夢を純化したところから生まれた画家である。賢明にもボッシュの世界の気分や快楽、ファンタジーからは距離をおいているが、錬金術のるつぼ、火を使って金属を精錬するこの魔法の入れものは保持している。タキウメオカの絵はこの魔法の入れもので浄化されたものであり、そこから森の夢が生まれた。泉の夢、あるいは都市の夢も生まれた。彼女の絵は夢なのだが、いかにも本来の夢という夢のイメージではない。彼女が描くものは彼女の精神の最も奥深い層から生まれたばかりの夢である。ただし、ひとたび彼女の特質に触れて浄化されると、姿かたちをとらず現実のものでもなくなり夢のイメージでもなくなる。そうではなくて、始まるもの、変形しうるものとなる。まさしくここに、タキウメオカの絵の不思議が始まる。現実の姿かたちはなく、定められた空間もなく、自然の光も暗闇もなく、ただ見るものの心の中で変形する陰影さえあれば、森や泉、深淵あるいはその他の様々な絵のテーマが姿をあらわすのである。

彼女が森をテーマとしている場合、見るものを、深く力強い、だが画定されていない自然の前に立たせる。タキウメオカの絵は常に私たちをスタート地点、始まりに連れてゆく。この後もどり、過去へのこの回帰は時間の向きを変えさせ、空間に置かれた物体相互の関係を変化させる。竜安寺の石庭が最初にあって、その後にタキウメオカの絵があるのではない。始まりは、前記のあのシーンとは一致しないが、タキウメオカの森であった。その空間、その無限性、その流れ、永遠に続く光と影の遊びこそが、庭師である相阿弥に竜安寺の石庭を造らせた。タキウメオカは彼女の森をもって、庭師相阿弥に仕向けた――すがすがしく、簡素な庭、しかも彼女の森の不思議な力を取り込んだ庭を造るように。この観点からすると、つまり時間の向きと置かれていた物の位置を狂わせるタキウメオカの錬金術的魔法からものごとを見ると、私たちは竜安寺の庭を石庭であると理解するのをやめ、何もない庭（無庭）であると考え始める。彼女の作品を見れば、相阿弥は竜安寺の庭を禅の庭として具体化し

たのだということがわかるし、タキウメオカは新しい彼女自身の外套、鎮やかなドラゴン（竜）の模様の外套を縫い上げ、観客はその作品を見ることでその外套を身に纏うのだということがわかる。詩的に言うならば、時の支配者たる皇帝、ドラゴンは、私たちが過去を理解することを許してくれるが、それは今起きていることを私たちが知っている限りにおいて、ということだ。

タキウメオカの絵は内面的で奥深い。そしてその作品が大型の場合にこのような特徴はさらに増幅される。大型の作品は装飾的な絵画とはほど遠く、作品が掛けられている部屋の壁の存在自体を無くしてしまう。大型作品が——彼女の作品の大半はこの大型作品であるが——壁全体を占拠すると、室内空間ばかりでなく見るものの視線をも変化させ、新たな感情を生みださせる。作品の大画面は観客が見る扉でも窓でもない。そうではなくて見る者にたいして開かれ、かつ彼らを包み込む一つの世界なのである。タキウメオカの作品の前に立つと、人はそこに描かれたシーンの中にいるかのように感じる。見えるシーン全体が絵のイメージで占められているからだ。タキウメオカの作品にむけてゆっくりと視線を這わせると、画面が空中で姿を変えながらだんだんと見るものにちかづいてきて最終的に見る者は絵の中にいることになる。大きな作品をよく描いた画家ロスコーはこう言ったものである——大型の絵を描くとその中に入ってしまう、と。

タキウメオカが用いる２連もの（ディプティック）、あるいは３連もの（トリプティカ）は、絵の中にいるという感覚を持たせてくれる。これらの続きものは１枚ものの作品にくらべ、ムーブメントと現実感がより増してくる。２連もの、あるいは３連ものというのは映画の序盤のようなものであり、物語を提示し、映画を２コマあるいは３コマに閉じ込めたものである。

タキウメオカが描く森の大半は２枚続きのディプティックであるが、『白い森』と『黒い森』は大きな２組の３連作（トリプティカ）であり、白と黒を用いて魅惑的なパラドックスをうちたてている。白色で闇の世界を、黒色で光と色彩の世界を生みだす。双方の絵のパネルはそれぞれ独立していて、それぞれが森の３景からなり、この３景にビジュアル上の連続性はない。しかし一方では闇がその３枚をひとつのものとし、また一方では光が３枚を結びつけている。『黒い森』はそのタイトルとその第一印象にもかかわらず、光と色彩に満ちた不思議な油彩である。この作品にあっては闇がテーマであるにもかかわらず、私たちを包みこむこの空間が何であるのか、また視線をどこに向ければよいのかがわかる。右側のパネルでは、到底そこまでは行けないというほど遠くにある遠近法の消失点に導かれて、視線は森の内部へと向かう。左側のパネルでは、森の深さは奥行きではなく垂直線でうかがわれ、このスペースにあっては私たちは森の上に自分たちを引き上げるように感じる。そうして真中のパネルでは森の深さは人を欺くように描かれ、大地の内臓から立ちのぼってくるかのような光の奈落に私たちを沈めてしまう。『黒い森』は色彩に満ちた３連作だ。白と青、オークルが中央パネルの画面を支配し、赤みがかった青と黒の色調が右側パネルを制し、そして黄と緑が左側パネルで私たちを森の高みに引き上げる。白い森も黒い森も、私たちに、原初の状態や処女地の風景、未開の場所、人類の不在を語る。これらの絵の中では、自然も人間も、全てがこれから始まるものとしてある。『黒い森』では噴出する白色光はマグマのようだ。地面の下から湧き立ち、すでにあった何かを新しくするというよりは新たなる始まりを呼び起こす。参加してゆくという感情、森と一体化してゆくという感情を起こさせる。構図は1886年に制作されたコローの絵画『孤独』に非常によく似ている。コローは絵を３つの場面に分割した。両側に薄暗い森を配置し、真ん中のパネルにはうつ伏せの女性が地平線の光を眺めている。中央のその光は神々しく、均一に落ちて女性の孤独感を増幅させる。コローにあっては光は世界を創造し終えた光であり、参加はもはや不可能だ。しかしタキウメオカの場合、光はこれから形を定めるものであり、参加の可能性がある。コローの場合、光は受身的でムーブメントが感じられない。しかしタキウメオカの光は積極的で生産的である。タキウメオカとならば、私たちは始まりに立ち返り、原始の風景のイメージと人類誕生以前の閃光を捉えることができるが、コローとならば私たちは休息をとってそれで終わりとする。

『黒い森』は私たちの前に明るいものとして立ちあらわれる。『白い森』では光は光としての最大限の表情をたたえ、それゆえに暗闇に通じる。景色はあまりにも光りに満ちてあわあわとしているため、夜ではないかと思わせるほどだ。これらの作品は『快楽の園』の精神を保っている。タキウメオカは形象を捨て去り、色の陰影だけで作品を仕上げている。その色はカンバス上にまき散らされ、ボッシュの作品が観客をとりこにするのと同じような感動を引き起こす。タキウメオカの作品の右側のパネルでは、遠近法で私たちは森の深みへ、コントロール不可能な未知で危険な場所へと誘われるが、それはボッシュが地獄で描いているのと同じ作用である。左側のパネルでは、黄と緑の光が私たちを森の上に引き上げ、ボッシュの天国のパネルが生じさせるのと同じような、リラックスした心地よい気分を作りだす。そうして真中のパネルでは、ボッシュの中央のパネル、想像上の天国で生じるのと同じような、抑制不可能な感動にあふれる白色光がほとばしり出る。要するに、タキウメオカが茫洋と描いているところを、ボッシュはフォルムで描いている。しかし作品から受ける印象と感動は同じものだ。
タキウメオカはボッシュ的な自身の作品を、実体のないものに重きをおいて仕上げている。その風景は茫々とした空間であり、そこでは指示対象は消え失せてしまっている。白や黒、黄、緑色がかった靄を配することで、描かれた物体はその形状を失い、その痕跡あるいは微かにそれを暗示するものだけが現出する。目には見えないが光に満ちたものがその光を発散させているかのようだ。目では意図や考えを見ることはできないということが理解されるならば、自然というものが無限の力を包摂していて、どこが始まりというのではないがムーブメントと相互作用が続き、見るものに広大なるものという感動をもたらす、ということがわかるだろう。

作品『夜の竹里』では、ボッシュの『地獄』のパネルにあらわれる絵画上の表現法——構造物や山の中に火を描く手法——が用いられている。しかしタキウメオカの作品では、それは地獄の辛苦や拷問を表象しているのではなく、むしろ反対にボッシュのテーマと精神の奥深いところにある美と静寂をあらわしている。竹の葉の上に静置された銀色の光と、竹林の内からわき出てくる金色の光の取り合わせで幻想的なシーンが創りだされる。夜が、これほどまでに光に満ちていたことがあったろうか！光が、闇のもっとも奥まったところに棲息しているのである。

彼女の作品にあっては、描かれる一連のエレメントは変わることなく継続的に描かれる。たとえば作品『砂の森』で、再び私たちは光と闇、構造物と自然、石と砂に出会う。構図は砂とピラミッドという非常に静的なエレメントに依拠しながらも、強さとムーブメントを見せつけている。その配置は竜安寺の岩を想いおこさせる。左側パネル、前景には大きなピラミッドが描かれている。ピラミッドはそれほど光っておらず、透明で、その後ろにある隠れているはずのもう一つのピラミッドが透けて見える。右側パネルの奥には、小さいけれどまばゆく光るピラミッドが見える。ピラミッドの有り様はグローバルな包括的なものではなく——竜安寺の岩の有り様と同じことなのだが、視線は常に片方のパネルのピラミッドからもう一つのパネルのピラミッドへと飛び移る。

これら最後に述べた二つの作品から、日本的美を解く鍵について解説をすることができるだろう。「奥」という言葉は深さを意味し、なにやら神秘的な手の届かないところにあることを示すものだが、両方の作品のなかにそれが表現されている。小さな村の竹林は、密集しているその塊のせいで、また林の内で燃えている火のせいで、侵入することが不可能だ。侵入を不可能にしているもう一つは、光を放っている竹の葉の塊であり、内部に入り込もうとする全ての視線を反響版のように照らしだす鏡の役割を果たしている。『砂の森』の光景は開放的で、視線は画面全体に広がってゆくが地平線にまでは届かない。暗い画面が、それを見定めるのを邪魔する。

タキウメオカの作品の大半は「奥」以外にも日本的美の概念を映しだしている。『夜の細道』では、何かを暗示する薄紫色が地面からわき出るスポットライトのような白色光から生まれていて、木々の葉も全体の雰囲気も、白い靄にとりつかれているかのようだ。この作品では、森の地面の辺りで消失しつつある光こそが、「奥」を宣言している。くわえて、この作品は、作品そのものが表現しているものよりもっと先にある美、「幽玄」をもあらわしている。「幽玄」は無限の宇宙空間に湧きたってくるものであり、無限空間から解き放たれてくるものだ、この油彩に描かれた森のイメージのように。

タキウメオカの森は色彩に満ちている。しかしそれは決して、一定の季節を想起させたいからではない。森は、『白雨』では緑で、『吉兆』では灰紫で、『森に隠れた家』では赤みがかった茶で、『青春の門』では青みがかった黒であらわれる。

『時の迷路』は画家としての決定的な岐路にいた時期に描かれた作品である。ここでは森は濃密な赤で描かれ、ここからラインが放射されているのだがタキウメオカの絵筆はこれに触れていない。森の中に生命が流れているように、絵がカンバスの上を流れる。この絵は身をもって「無為」を示している。無為——私たちは起きていることをただ見ている観客であり、決して主人公ではないのだから。

森を描いたシリーズは作品『夜の誕生』で終わるように見うけられる。しかし再びのパラドックスである。つまりシリーズを閉じるこの作品が、最初に描かれたはずではなかろうか。この作品が森の出発点なのだ。この森には、森だという形も定義もない。これはタキウメオカの数少ない、抽象が支配している作品だ。カンバスの巨大画面のそのほとんどが黒い点に占拠されている。しかしこの黒点は卵形、どうにか湖と認識できるその湖の湖面に立ちのぼっているかに見える楕円形を強調するためにある。その楕円形の中には金箔でつくられた何かわからない像が見え、もやもやとした空間で流れている。楕円形は金色のその像を閉じ込めて見るものの注意をひきつける。何も外には流れ出てゆかない。卵型の内部に芽吹いた力も、金色の光も闇も、内部で囚われたままだ。観客に発見してもらいたいとタキウメオカが望んでいるのは、「時の支配者」［ドラゴン］である。それこそが、この卵型のるつぼの内部で、とくとくと脈打っているエネルギーなのである。■

La Nueva Túnica del Dragón: Sueño acrisolado del bosque

Doctor en Filosofía. Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. ***Félix Ruiz de la Puerta***

Era una tarde de verano y el sol buscaba el horizonte. Yo orientaba mis pasos para visitar el famoso jardín del templo *Ryoan-ji*, en Kioto, a través de callejuelas y plazas que empezaban a mostrar cientos de farolillos encendidos de papel. Cuando llegué al templo penetré en su interior y quedé gratamente aturdido por el silencio sonoro que recorría un ambiente tenuemente iluminado. El corto trayecto que me conducía al jardín parecía extenderse infinitamente a través de un flujo de penumbras y claros que no se ubicaban de manera fija en ningún punto del recorrido. Al final un espectáculo sobrecogedor que en su momento no comprendí del todo. Allí estaba, bajo un alero impresionante, sobre una plataforma de madera de enorme longitud y todo ello me invitaba a contemplar un espacio rectangular ocupado por una fina capa de grava y quince rocas, todo circundado por un muro de arcilla de mediana altura. La manifestación de lo vacío y de lo lleno, la nada y el movimiento, y la simplicidad unida a la belleza era algo a lo que mi educación occidental no se había acostumbrado. Desorientado pero extasiado contemplé aquel jardín mientras caía la luz de la tarde. Se produjo otro fenómeno fascinante que en aquel momento no le di importancia: la pared del muro de arcilla que delimitaba el jardín se había deteriorado con el paso del tiempo a causa de la lluvia, la humedad, el calor y la propia inconsistencia del material, convirtiendo el muro en un lienzo que años más tarde redescubrí en la pintura de Mariko Umeoka.

Aquel jardín de grava y roca con su muro circundante definí a un espacio arquitectónico que no dependía de la forma sino de lo que yo quería ver en él, es decir, dependía de mis sensaciones, emociones y pensamientos que configuran mi modo de ser en el mundo. Las formas del jardín prácticamente se habían diluido, la geometría era tan sencilla que no manifestaba su fuerza, por lo tanto las imágenes que llegaban a mi mente procedían de la frontera borrosa entre lo abstracto y lo figurativo. No eran los elementos introducidos en el jardín los que definían el espacio sino los flujos de las rocas y el flujo del dibujo rastrillado de la grava. Allí, en aquellas formas estáticas imperturbables durante casi cinco siglos, había descubierto el movimiento. Había entrado en contacto con un nuevo espacio, una nueva realidad. Hablando de manera metafórica había contemplado la nueva Túnica del Dragón: el Realismo Abstracto.

Años más tarde pude traducir a palabras todas estas sensaciones ya olvidadas y guardadas en lo más profundo de mi mente cuando contemplé por primera vez la pintura de Umeoka.

Umeoka llegó a Europa en el año 1987, buscando nuevas fuentes de inspiración para su pintura. De manera accidental, en España, se le abrieron las puertas del infierno que como ella ha comentado repetidas veces " era la entrada a un mundo desconocido, pero también la puerta de salida a los problemas de mi pintura". Una oportunidad así, debió de pensar la pintora, no se presenta mas que una vez en la vida. Pasó cinco años en los infiernos, en concreto en el Museo del Prado, en Madrid, reproduciendo a escala casi real la pintura de "El Jardín de las Delicias", de *Hyeronimus Bosch*. En realidad no estaba reproduciendo la pintura de El Bosco sino confeccionando la nueva Túnica del Dragón.

Gracias a la pintura de Umeoka hemos dado un paso importante tanto en la comprensión del arte moderno como en lograr un mejor entendimiento de la estética japonesa que tan alejada ha estado de la cultura occidental. La pintura de Umeoka es una síntesis, mejor dicho es una recreación de dos mundos, el oriental y el occidental, separados en la distancia y en el tiempo. Para tal fin la pintora busca el camino del término medio, el camino que armoniza los extremos sin dar prioridad a ninguno de ellos. Es el camino que comienza con un estudio, análisis y recreación de "El Jardín de las Delicias" (1989-1994) para llegar a la puerta de salida, donde comienza su nueva pintura con una obra titulada "Homenaje a El Bosco" (1996-1997), en donde las pasiones se han apaciguado, los temores ya no se manifiestan, lo mundano y lo paradisíaco han dado paso a lo etéreo, y la luz de la aurora recorre el tríptico de un extremo a otro inundando el cielo, el infierno y el mundo con una borrosa luz rosada. De nuevo al contemplar esta pintura, vuelvo a recrear aquellas sensaciones y emociones del *Ryoan-ji* que me situaron ante las puertas del Realismo Abstracto.

Umeoka ha situado sus representaciones en el límite entre lo figurativo y lo abstracto, de manera que sus formas borrosas fluyen de un extremo a otro de la línea fronteriza entre estos dos mundos, siendo en un determinado momento las imágenes lo que se presenta ante el espectador, para que un instante después sea una emoción la que emana no de la imagen sino de la mancha de la imagen. Los títulos de sus cuadros nos hablan de una realidad cotidiana, nos hablan del bosque, la noche, la aldea, la lluvia, el viento, la ciudad, la casa, el laberinto, el rayo, etc., pero sus representaciones tienden a alejarse de lo concreto. Buscan a través de la disolución de la forma la emoción, pero no una emoción mundana sino una "emoción natural". La emoción que surge del bosque, el río, la fuente, la cueva, el viento, la noche cuando estos elementos de la naturaleza son contemplados únicamente como bosque, río, fuente, cueva, viento, noche y nada más. Para trasmitir esta "emoción pura" la borrosidad y la abstracción son condiciones necesarias en la pintura de Umeoka.

El camino elegido por la pintora, el camino del término medio, no es un camino ni fácil ni cómodo, pero por el buen hacer y la magnífica calidad de su pintura puede situarse entre los grandes pintores expresionistas. Si en J. Pollock es la línea la que inunda la superficie del cuadro y en M. Rothko es la mancha la que se apodera del lienzo, en Umeoka son las sombras del mundo las que brotan del cuadro. La pintura de Umeoka no participa del ideario expresionista abstracto americano pero tiene afinidades técnicas y expresivas con este grupo; tampoco se identifica con la pintura figurativa pues sus paisajes, bosques, ríos u otros elementos de la naturaleza son representados en su abstracción máxima aunque siempre mantienen una conexión con lo real. Por lo tanto, este planteamiento permite catalogar la obra de Umeoka de Realismo Abstracto, o bien como ha dicho Nobuo Nakatani, profesor en la Universidad de Kansai, de "abstracción expresiva".

Umeoka es una pintora nacida de los sueños acrisolados de El Bosco. Sabiamente se ha alejado de ese mundo de sensaciones, placeres y fantasías pero ha conservado el crisol alquímico, ese mágico recipiente que mediante el fuego purifica los metales. Del crisol pictórico de Umeoka han nacido los sueños del bosque, los sueños de la fuente o los sueños de la ciudad. Sus cuadros son sueños, no tanto imágenes oníricas como estados primigenios. Sus representaciones son sueños en tanto en cuanto han nacido de las capas más profundas de la mente, pero una vez que se han purificado en el crisol de la pintora no toman la forma ni de lo real ni de la imagen onírica, sino de lo que comienza y tiene la capacidad de transformación. Aquí comienza la magia de la pintura de Umeoka: sin formas reales, sin espacios definidos, sin luces u obscuridades naturales sólo con manchas que se metamorfosean en la mente del observador aparecen sus bosques, sus fuentes, sus abismos o cualquier otro tema de su pintura.

Cuando la pintora trata el tema del bosque sitúa al espectador frente a una naturaleza profunda y poderosa pero sin definir. La pintura de Umeoka nos traslada siempre a un punto inicial, a un comienzo. Esta vuelta atrás, esta vuelta al pasado cambia la dirección del tiempo y cambia la relación de los objetos situados en el espacio: no es primero el jardín del *Ryoan-ji* y luego la pintura de Umeoka. Lo inicial, aunque no se ajuste a la secuencia temporal conocida, son los bosques de Umeoka. Sus espacios, sus indefiniciones, sus flujos, sus juegos de luces y sombras siempre indeterminados son los que han permitido al maestro jardinero Soami realizar el jardín de roca del *Ryoan-ji*. Umeoka con sus bosques predispone al jardinero Soami a la realización de un jardín limpio, sencillo y definido que recoge la magia de los bosques de la pintora. Desde este punto de vista, desde el crisol alquímico de Umeoka que rompe la direccionalidad del tiempo y la ubicación de los objetos en un lugar fijo, dejamos de entender el *Ryoan-ji* como un jardín de piedra (*Seki-tei*) y empezamos a entenderlo como un jardín de la nada (*Mu-tei*). Una mirada al crisol y descubrimos que Soami ha materializado el jardín zen del templo *Ryoan-ji*, Umeoka ha confeccionado la nueva Túnica del Dragón Sosegado y el espectador con su mirada lo ha vestido. Dicho de manera poética, el Dragón , el Señor del Tiempo, nos permite entender el pasado siempre que conozcamos lo que está sucediendo en el presente.

La pintura de Umeoka es íntima y profunda, estas cualidades se potencian si el cuadro es de grandes dimensiones. Los grandes formatos se alejan de lo decorativo y tienden a eliminar la pared de la habitación donde se cuelgan. Un gran formato, como son la mayoría de los cuadros de la pintora, al ocupar una pared en su totalidad modifica tanto el espacio de la habitación como la mirada del observador, generando un nuevo sentir ante el cuadro. El cuadro de grandes dimensiones ni es una puerta ni es una ventana por la que se mira, es un mundo que se abre y envuelve al espectador. Ante un cuadro de Umeoka el espectador se siente dentro del escenario representado, pues el campo visual está ocupado en su totalidad por la imagen del cuadro. En la "mirada lenta" hacia los cuadros de Umeoka el plano del lienzo se va acercando al observador transformándose en espacio, al final uno está dentro del cuadro. Rothko un pintor de grandes formatos decía :"...al pintar un cuadro de grandes dimensiones uno está dentro".

Los formatos díptico y tríptico que utiliza Umeoka favorecen la sensación de estar dentro del cuadro. Estos formatos favorecen el movimiento y la sensación de realidad aumenta con respecto a un cuadro simple. El díptico y el tríptico son el preludio de la cinematografía, cuentan una historia, son como una película congelada en dos o tres fotogramas.

La mayoría de los bosques pintados por Umeoka adoptan el formato díptico, pero "Bosque en blanco" y "Bosque en negro" son dos trípticos de enormes dimensiones que utilizando el blanco y el negro establecen una fascinante paradoja. Con el blanco crea un mundo de obscuridad y con el negro origina un mundo de luz y color. Los paneles de ambas pinturas son independientes, son tres escenas del bosque que no tienen continuidad visual, pero en un caso les une la obscuridad y en el otro la luz. "Bosque en negro", a pesar del título del cuadro y de la primera impresión visual, es un lienzo maravilloso lleno de luz y color. En este cuadro, siendo la obscuridad el tema de la pintura, se sabe cual es el espacio que nos envuelve y hacia donde el espectador puede dirigir la vista. En el panel de la derecha la mirada guiada por un punto de fuga que nunca alcanzamos se dirige al interior del bosque. En el panel de la izquierda la profundidad no está en la horizontal sino en la vertical, en este espacio sentimos que nos elevamos por encima del bosque, y en el panel central hay una representación del bosque con una falsa profundidad que nos hunde en un abismo de luz que parece surgir de las entrañas de la tierra. "Bosque en negro" es un tríptico lleno de colores. Blancos, azules y ocres dominan la escena del panel central; marrones, azules, rojizos y negros aparecen en el panel derecho, y amarillos y verdes nos elevan por encima del bosque en el panel izquierdo. Ambos bosques nos hablan de estados primigenios, de paisajes vírgenes, de lugares inexplorados y de ausencia humana. En estos cuadros está todo por empezar tanto el mundo natural como la vida del hombre. En "Bosque en negro" el chorro de luz blanca es magmática, procede del interior de la tierra, y más que una renovación evoca una iniciación. Se crea un sentimiento de participación y de integración con el bosque. La composición es muy parecida a la pintura de Corot "La Soledad", realizada en el año 1886. Corot divide el cuadro en tres escenas, dos laterales que son bosques obscuros y una central con una figura femenina tumbada contemplando la luz en el horizonte. Esa luz central es una luz divina que cae con uniformidad y aumenta el sentimiento de soledad del personaje. En Corot la luz ya ha creado el mundo y la participación no es posible, en Umeoka la luz esta por definir las formas y la participación es posible. En Corot la luz es pasiva, no tiene movimiento, en Umeoka es activa, generativa.

Con Umeoka volvemos al origen, captamos la imagen de un paisaje primitivo y reflejos de épocas prehumanas, con Corot descansamos y finalizamos.

"Bosque en negro" se nos presenta luminoso. En "Bosque en blanco" la luz se lleva a su máxima expresión, lo cual desemboca en obscuridad, el paisaje es tan vaporoso y resplandeciente que parece que pertenece a la noche. Estos cuadros conservan el espíritu de "El Jardín de las Delicias", Umeoka se ha olvidado de las imágenes y sólo trabaja con manchas de color que se desparraman por el lienzo evocando en el espectador las mismas emociones que se captan en el cuadro de El Bosco. En el panel de la derecha del cuadro de Umeoka la perspectiva nos introduce en la profundidad del bosque, lugar incontrolable y de peligros desconocidos, y opera de la misma manera que El Bosco reflejando el Infierno. En el panel de la izquierda la luz amarilla y verde nos eleva por encima del bosque, creando una sensació n placentera y relajada al igual que sucede en el panel del Para íso. En el panel central de la pintura de Umeoka aparece un chorro de luz blanca incontrolable y desbordante en sensaciones, como lo que ocurre en el Paraíso Imaginario del panel central de El Bosco. Resumiendo, Umeoka trabaja con la borrosidad y El Bosco lo hace con la forma, pero las sensaciones y las emociones son las mismas.

Umeoka lleva a cabo sus representaciones boscosas enfatizando lo inmaterial. Sus paisajes son espacios borrosos donde el referente prácticamente ha desaparecido. Opera con una niebla blanca, negra, amarilla o verdosa que hace que las cosas pierdan su consistencia física, y sólo aparecen como huellas y sugerencias, como emanaciones de cuerpos invisibles llenos de luz. Lo que el ojo no puede ver la mente si es capaz de comprender: la Naturaleza como un efluvio de fuerzas indefinidas, sin origen y en continuo movimiento e interacción que llevan al observador a la sensación de lo inconmensurable.

En el cuadro "Noche en las aldeas de bambú" se utiliza el recurso pictórico que aparece en el panel del "Infierno" de El Bosco : fuego en el interior de los edificios y en las montañas. Pero el cuadro de Umeoka no refleja en ningún momento las penalidades y los tormentos del infierno, al contrario es un cuadro de una gran belleza y serenidad que se aleja de la temática y del espíritu de El Bosco al combinar en una maravillosa escena una luz plateada que reposa sobre las hojas de los bambúes y una luz dorada que brota del interior del bosque ¡Nunca la noche fue tan luminosa!, la luz habita en lo más profundo de la obscuridad.

El juego de elementos opuestos es una constante en la obra de la pintora, en el cuadro "Bosque de arena" volvemos a encontrar la luz y la obscuridad, la arquitectura y el paisaje, la piedra y la arena. La composición manifiesta fuerza y movimiento procedentes de elementos tan estáticos como son la arena y la forma piramidal. La ordenación recuerda a las rocas del jardín *Ryoan-ji*. En el panel de la izquierda y en un plano delantero se encuentra una gran pirámide poco luminosa y transparente que deja ver otra pirámide oculta pero visible a través de la claridad de la primera. En el fondo del panel derecho se encuentra una pir ámide muy luminosa y de pequeño tamaño. La visión de las pirá mides no es global – lo mismo sucede con la visión de las rocas de *Ryoan-ji* -- sino que el ojo salta continuamente de las pirá mides de un panel a la pirámide del otro.

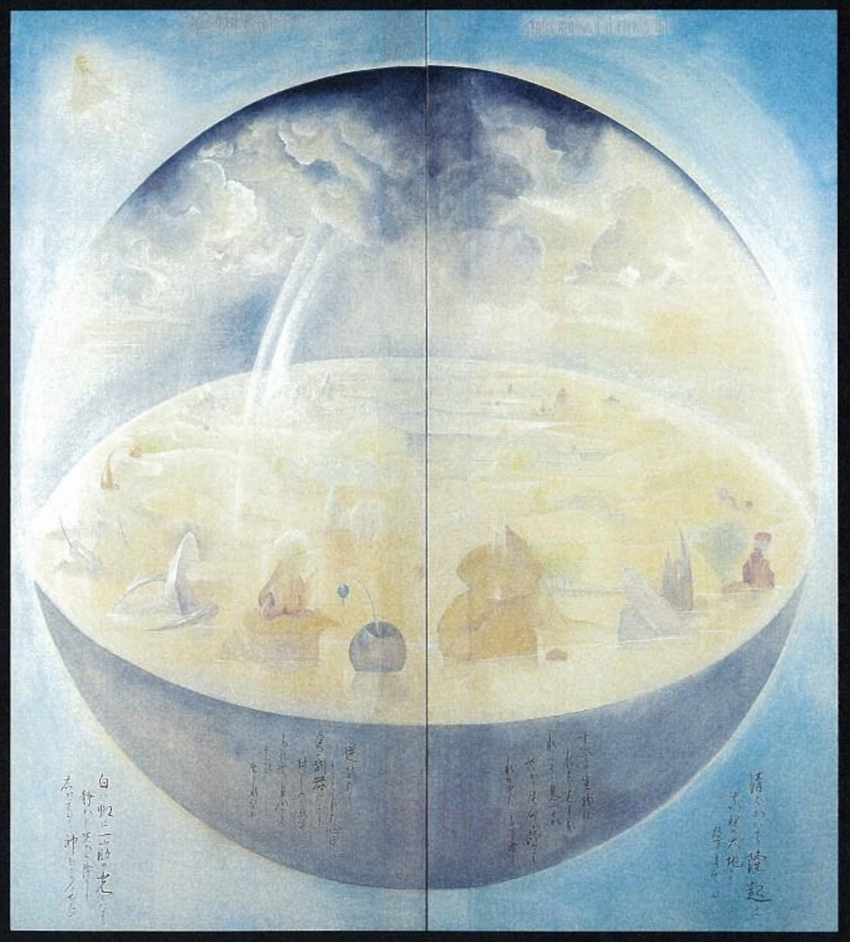
Se puede hacer una lectura de estos dos últimos cuadros en clave de estética japonesa. El termino *oku* cuyo significado es profundidad, denotando algo secreto e inalcanzable, es expresado en ambos cuadros. En las aldeas el bosque de bambú es impenetrable tanto por la masa compacta de los troncos como por el fuego que arde en el interior del bosque. También contribuye a la impenetrabilidad la masa luminosa de hojas de bambú que act úan como un espejo que refleja toda mirada que pretende llegar a su interior. El paisaje en el cuadro "Bosque de arena" es abierto y la vista se extiende por toda la superficie pero no llega a alcanzar el horizonte pues un plano de obscuridad impide visualizarlo.

La mayoría de los cuadros de Umeoka reflejan tanto *oku* como otros conceptos de la estética japonesa. En el cuadro " La senda nocturna" una sugerente luz violácea nace de un foco de luz blanca que brota del suelo tiñendo tanto el ambiente como las hojas de los árboles. Ahora es la luz que desparramándose por el suelo del bosque pone de manifiesto el *oku*. Además este cuadro expresa *yugen* esa belleza que está mas allá de la mera representación, *yugen* surge en esa infinitud espacial que se desprende de un espacio infinito como es la imagen del bosque en el lienzo.

Los bosques de Umeoka se llenan de colores pero nunca queriendo evocar una determinada estación del año. Aparece el bosque en verde en le cuadro "Lluvia blanca " o en violeta en "Omen", o en marrón y rojizos en "Casa escondida en el bosque", o en negro y azulado en " Entrada de la juventud".

"El laberinto del tiempo", un cuadro pintado en un momento crucial en la vida de la pintora, se representa un bosque de color rojo intenso del que emanan líneas de pintura que no han sido tocadas por el pincel de Umeoka. La pintura fluye a lo largo del lienzo al igual que fluye la vida en el bosque. Una pintura como é sta es una manifestación de *wu-wei*: sólo somos espectadores del acontecer, nunca protagonistas.

La serie de pinturas del bosque parece finalizar con el cuadro "Nacimiento de la noche". De nuevo la paradoja, pues este cuadro que cierra la serie debería haber sido pintado el primero. Es el punto de partida del bosque, es el bosque sin forma ni definici ón. Es uno de los pocos cuadros de Umeoka donde domina la abstracción: un enorme lienzo ocupado casi en su totalidad por una mancha negra que quiere resaltar una forma ovalada, que parece elevarse sobre la superficie de un lago apenas reconocible. En el interior del óvalo se aprecia una figura informe, realizada con panes de oro, que fluye en un espacio amorfo. El óvalo encierra esta forma dorada y atrae la atención del observador. Nada fluye hacia el exterior, las fuerzas que brotan en el interior del óvalo, la luz dorada y la obscuridad, están atrapadas en su interior. El misterio que Umeoka quiere que el espectador descubra es el Señor del Tiempo, esto es, las fuerzas que laten en el interior de este crisol ovalado. ■



Homage to Bosch
ボッシュとの会話 裏面 （天地創造）

Homenaje a El Bosco
1996-1997
222×100cm(× 2sheets)

ベニヤ板の上に極細キャンバス・油彩
(Fine canvas mounted on plywood board,oils)