

Lani Yamamoto,
Shadow (outline)

A shadow is a lack. A space where light isn't. Like a doubt. Or a ghost. Where an object blocks light from falling onto itself, the shadow is said to be attached. Where an object blocks light from falling onto another surface, it is cast. If the light is the sun and the object is the earth, its attached shadow is the night. If the object is the moon, at a certain coincidence of angle and phase, the shadow it casts eclipses the sun.

The human eye can detect light from stars billions of miles away. And it is starlight, our star the sun's light, reflected off surfaces that gives shape to the world. Cells in the eye have evolved to respond to either light level or color. They work separately but together to a point, until in low light, color disappears. The primary function of sight is to recover features of physical objects from light. To find things. This is a process of disambiguation. Demystification. Shadows, neither light nor color, are often filtered out as visual noise.

As negative forms, shadows are hard to read. Transparent surface. Featureless darkness. There's not much to go on. Upside-down, shadows are mistaken for objects. At a distance, confused with material (black paint, dark cloth, a smudge). Up close, our shadows are inseparable from our bodies. Studies have shown that we react to visual stimuli

near a shadow of our hand as if it were our hand.
Or an extension of it. Like a phantom limb.
Or a tool to interact with the world beyond our
physical limits. A shadow bridges the gap between
subject and object. Between personal and extra-
personal space. Betweenness negotiating betweenness.

It is easier to see a shadow, as a shadow, when it is
moving. In sync with its object. The brain will assume
objects are rigid and fixed in size, until they
appear otherwise. Then it changes its assumptions
to make sense of things. Playing with familiar
variables—the position of the viewer, light source,
object, and background—it searches for explanations.
For example, it will assume the light source is
stationary and imagine a line connecting both
object and shadow back to it. If the light source is
not visible the brain will further assume it to
be overhead. Like the sun. A stable light source
confirms shadowness by its predictable behavior
in relation to the object. It also allows moving
shadows to map the relative motion of objects and
surfaces within a space, and in the process, the
space itself.

Our understanding of moving shadows is less certain
when our brains can't make the assumptions work.
When evidence is beyond what we know,
expect, or imagine. At scale, for example. When
we don't have an overview. When objects are
celestial, and variables harder to fix. Twice on a
clear day, after sunrise and before sunset we
might see, if not all at once, a dark bluish band
spanning 180 degrees low across the horizon.
Opposite where the sun should be. West in
the morning. East in the evening. The band's
rounded edge will sometimes blend upwards into
a backscattering of pink. The band itself always
receding at dawn and rising at dusk. This is a
glimpse of earth's curved shadow, cast from the
earth, through its own atmosphere, into space.
Earth shadow might at first be mistaken for the
night, and the pink anti-twilight for twilight.
It's hard to know without seeing the sun. Or the
earth's position in space from where we are
on it. But while night is also an earth shadow, it is
attached to earth, not cast from it. And night
falls. And day rises. As the earth turns us away
from then toward the sun.

In a total solar eclipse, the moon casts a shadow onto earth. If the sun, moon, and earth are in alignment, and if the moon is in new moon phase, from earth, within the narrow path of totality, it will appear, for a short time, that the moon has covered the sun. The new moon is full but invisible. Its unlit, shadowed side facing us, in daylight too bright to see it. It is not until it begins to slide across the white disc of the sun that we will see the moon. Unrecognisable at first as a small dark nick on the side of the sun, and increasingly unknowable as a black disc the exact size of the sun, and finally as an empty void where the sun used to be. Before the last of the sunlight vanishes, it will break up into shining beads around the perimeter and then gather on one side, like a diamond ring, before totality reveals the sun's corona—the wispy halo of superheated plasma only visible in the moon's shadow. The locations and timings of the eclipse will have long been worked out. If conditions are right, we will see each new stage appear when predicted, and then reverse back through like a film rewinding, until normality is restored and only the memory of the eclipse remains.

Throughout the eclipse, we can locate the sun's position, assume it to be stationary, and track the motion of the moon in relation to it, even in its unfamiliar forms. But from our perspective on the ground, it is impossible to sync the moon's movement with the behavior of its shadow. Shifting weather and atmospheric variables, and our relative size and location, make the shadow unpredictable. Unsettling. With a life of its own. As it approaches and the light dims, the temperature might drop too quickly. The wind suddenly calm or change direction. Local shadows still visible may sharpen, and colors turn surreal then drain to a lifeless gray. Just before totality the darkness might break up into thin parallel bands on the ground, or even on our bodies, making these surfaces appear to ripple. When the darkest part of the moon shadow rushes in at an average 2500 miles per hour, we might hear it roar or just an eerie silence as the darkness closes, not in, gently like the night, but down upon us, in an instant. Now fully surrounded by the moon's shadow we might begin to get a sense of its enormity. Of the totality which only

starts with the eclipse above. As bright stars and planets materialize, we might suddenly become aware of just where we are. Not standing in a shadowed area. But inside a volume. The moon's three-dimensional, continuous shadow, occupying the total volume behind the moon, through space, all the way down to earth. We might lose our footing. Just for a moment. Then notice that beyond the black shadow, where the sky is still light, there is a 360-degree twilight on the horizon. The colors won't look right. An odd mix, changing quickly, possibly even sideways. Bright green, dark red, electric yellow, lavender. And right up against the darkest edge of the shadow, a transparent, then opaque, stroke of unnameable blue.

Alexandra Noel

A bird nests and collects blue and red refuse and intelligence, in the knotty interior of a dormant white machine, in an open window two stories above between a bedroom and elsewhere. Twice a day she can be heard singing songs of mimicry: an amber-eyed cackle, a white-haired snarl, a black box's beep on repeat. "Wake up," the bird once heard and thought worth her echo but the silent machine in which she resides makes no sound in return. Its body cold and its feathered tenant engorged with plastic beads, male and millet seed, with a prayer for heat left unanswered.

With home and belly bloating, the nervous bird nudges the sides of the machine and hears a squeak over reeds outside and below and feels the fire in the sky is too high to reach her, which tells her it's of the time to keep collecting scraps to match her wired muck-mired labyrinthine center, to fix what could be broken, or if not broken to awaken.

"Blue to red and red to blue," is all the bird knew for sure. spurts of her spit connect collected bits of flaming hair to navy yarn, cobalt tubes to maroon confetti, then she sups on tomato spaghetti through a sapphire straw and departs and wishes well for a miraculous spark between the two, to animate her cradle.

With her beak as arrow, she pecks down at the ground and bugs disperse, their antennae pointing up hoping, like her, for a miracle. How does her machine work? She finds a manual and tears it up and sticks the black and white slivers into her tail then suddenly a squall of hot air blows her about and she spirals down to the ground. The machine is on! Blue air rises and red air descends as it hums a song through its vertical slats. By surprise, she is frozen in place, with her feathers and pink claws stuck in chilly puddles of a lime, cherry and blueberry popsicle. "Why don't eggs tell jokes?" reads a message on the popsicle's stick. Now red and white and blue all over, her dowdy feathers, broken strips of letters and the saintly stick stick together in an excited exodus back to her livened home, leaving a colorful straight and narrow line drawn on the ground below.

The bird becomes too heavy with claggy sugar and eggs, too large, too warm and uneasy to leave the whirring machine, and she begins to vibrate then flagellates on her pile of wires, whipping her head back to pick out the shredded manual and all her feathers. Now bald, she lays three smooth eggs and lays on all, two of which fail to warm and expire. Before their yellow centers become green, she preens her claws and guzzles them down. "Why don't eggs tell jokes?" she dreams, staring at the question on the stick in question. The remaining egg is closely watched by her, not unlike a hawk. Right then she feels a peck at her bottom. She lifts a claw and sees a naked baby boy bird, in the image of her, peeking his sealed-shut eyes and red hide through a crack in the egg.

Once baby bird has fully emerged and mother is beak to beak with him, she regurgitates all of what's left in her insides: his unrealized siblings, stashed squished midges and seed, until he grows tall and she wide with more plastic beads and an egg of another kind, while paying mind to their home's delicate innards that need mending and bending of more lines of blue and red to keep them both alive. The baby bird's eyelid slits open just in time for the machine's vents, with which their air, bodies and light flow through, suddenly close and shut down for the night or forever.

Wide-eyed and widened, the mother bird shivers under her shivering babe that has grown larger than her.

"Why don't eggs tell jokes?" she asks her holy stick in the corner. "Because..." she can now faintly read the other half under taffy-ed sugar, "Because they crack each other up." She, shivering more and in her gut knowing it to be too late for her, for the irregular egg that grows sideways and permanent in her gut will not lay, nudges her son towards the machine's dead engine, and through a crack in its fan, he spirals down and out into another room that is colder still. She prays that in place of feathers, he grows tough skin against other beings that will never.

The bitterly cold bitter baby bird looks up and cries for his mother while his wings shrink and he grows teeth and sharper claws and grows taller still until he is still and at eye-level with a white rectangle hanging on the wall. There are hot and cold vents on one side and cold and hot vents on the other and narrow vent of warm in the middle. Reminded of home and shaking still, he meddles with the vents for hours. Confronted by a dead end of gaps that are flat and temperatures that are colors, he roars for his mother bird in the mother board to crack open the thing that appears to be but is not the same as the machine from which he fell.

David Pagel

I love looking at Yui Yaegashi's *Garden* (2020) because it gives me more than enough room to get lost in a world that I can't enter physically or comprehend intellectually, while, at the same time, never letting me forget that there's a world of stuff going on all around me, even when I'm so deeply immersed in the pleasures the painting delivers that it would make perfect sense to think I had left that world behind.

It all starts with the large rectangle of dove gray, applied with what appears to be a palette knife and all but covering the weave of the canvas, except at the bottom and right edges, where the weave is visible, along with a darker layer of underpainting (perhaps black, or a very deep green) and a narrow band of the plain white primer Yaegashi used to treat the raw canvas. The softness of the dove gray—which leans neither toward green nor blue, chalky nor icy, aggressive nor retiring—makes my eyes feel as if they are not sliding across a plane, scanning for discernable details, but being immersed in a space that is three dimensional, as full and physical and sensuous as it is roomy and open and expansive.

There's something magical about that, especially because of the literal dimensions of *Garden*, 16 by 27.5 centimeters, and the way Yaegashi has compressed

that space further, containing it by the green-gray band that forms the upper and left edges of the composition. The painting immerses me not in the center of the canvas, but slightly lower and slightly to the right of that, nudged out of what would be the bull's eye, if I were looking at a target. That off-centeredness charges my experience of drifting serenity, giving it an edge and preventing it from settling into anything like business as usual, something easy and escapist, like a safe space or retreat, where I might flee the unsettling tumult of reality.

While one part of my consciousness sets off into the beautiful blankness of the largest area of Yaegashi's composition—and, in doing so, treats the painting as if it were a world unto itself—another part of my consciousness studies the structure of the setup: treating the eight, right-angled shapes that form the entirety of the painting not as whole (as an entity that is complete unto itself), but as a modular component of a larger composition—a fragment of a visual field that extends beyond the physical perimeters of the actual painting and forms, in my mind, a pattern.

When that happens, I imagine that I am looking at the upper left corner of a painting approximately four times the size of Yaegashi's, whose central rectangle of dove gray is framed, on all four sides, by a green-gray band, which is itself embellished with the three-color squares, each regularly placed around the perimeter. I compare what is right before my eyes—Yaegashi's canvas—with a mental image that is symmetrical and complete: a much larger rectangle of dove gray, fully framed by a rectangle of green-gray.

That is a fantasy, an image of geometric perfection, an ideal that does not exist. To see the painting this way is to see it as incomplete—as a small part of a larger whole that exists elsewhere, in the mind's eye. But what Yaegashi has painted is complete. We may fail to see that because we're hardwired or pre-programmed to see squares, grids, and standard geometric configurations. Rather than seeing Yaegashi's painting for what it is, clearly and fully, our minds transform the fullness of our surroundings into something less than it actually is, precisely because reality doesn't measure up to our idealized version of it.

- Yaegashi knows that. And she messes with it, productively and wonderfully, playfully and powerfully.
- She smuggles the idea of infinity into the structural setup of *Garden*—into the pattern its composition forms when we imagine it continues beyond the canvas's actual edges. Like all patterns, the composition of *Garden* consists of similarly configured shapes—two squares, five rectangles, and an L-shaped polygon—and correspondingly arranged colors—dove gray, green-gray, bright white, dark green, and darker green—all of which repeat regularly. That regularity is potentially endless—like infinity. The painting's conceptual evocation of infinity echoes or parallels or recasts the physical experience of infinity that happens whenever one gets lost in the scale-defying expansiveness of *Garden's* dove gray expanse.
- The two relationships to infinity established by the painting do not follow, chronologically, alternating between one and the other. Instead, it is as if I were in two places simultaneously: floating freely and drifting weightlessly and suspended dreamily in the space the dove gray expanse opens up, and rooted right where I stand, feet firmly planted in the here-and-now of the shared social space of the visible world as I analyze the mechanics of the experience I am having.
- So, *Garden* divides me in two, and then brings those two halves together. It does that in an unexpected and particularly sophisticated manner, in a way that stands out from the ways resolutions are ordinarily arrived at today, by means of compromise and giving in, with each participant ceding some goals so that some sort of overall agreement can be reached. Rather than forcing together the two relationships to infinity *Garden* engenders, Yaegashi leaves each free to do its own thing, in its own time, in its own way. She lets us—and gets us to—glimpse infinity howsoever we might. Never striving to resolve conflicts by choosing one side over the other, Yaegashi makes room for variation and contingency, for following different paths. In doing that, *Garden* cultivates diverse ways of looking and understanding, of thinking and envisioning, of feeling and knowing, of seeing and imagining.

The possibilities are endless—and none eliminates any other. With *Garden* in it, the world is more interesting—more captivating and fascinating, intimate and expansive, richer and more beautiful than it would be without Yaegashi's little painting.

Jeffrey Rosen,
Dust Breeding on the Painting

Yui Yaegashi's *Untitled* painting, dated 2011, hangs on the wall of the kitchen in our house; the house situated in a quiet, alley-narrow backstreet in the neighborhood of Ikebukuro in Tokyo. Less obvious than the green-screen table that bisects the kitchen and less conspicuous than several straining shelves of whiskey, existing as part of an evolving, salon style collection of modestly scaled works, paintings and works on paper, Yui's painting asserts a quiet charm. A token of our first studio visit together—the only studio visit that we enjoyed outside of her subsequent home-studios—the painting is unique, within her oeuvre, in its casualness. Sandwiched between our daughter Yoko's wall calendar, an Ulala Imai painting of a banana on a plate and a framed drawing by the sculptor Miho Dohi, all resting underneath a Gerhard Richter postcard, also Yoko's, the painting hangs on one—maybe two—clear plastic pushpins. At 22 x 27.3 cm, the work is large for Yui; its cerulean blue brushstrokes both wider and more thinly painted than is typical, its transparencies less subtle, edges fuzzy. An orange rectangle adjacent and diagonal to yellow rectangles largely obfuscated by blue brushstrokes of varying degrees of length, some vertical, others horizontal, the almost haphazard composition only suggests the more rigorously ordered, if still somewhat improvised canvases that have followed.

What space does this painting now occupy several years removed from the studio? Do the works of Yui live differently in the world than that of other painters? Their small scale suggests intimacy and, in a practical sense, domesticity, quite naturally occupying the space of a home—even when defined by the limitations associated with a living space in Tokyo. As much as the paintings, each, on their own, hold a relatively immense amount of wall-space within a gallery, the works are equally self-contained and have a tendency to zoom-in on themselves, becoming so internal and compact as to blend in with certain surroundings, resting quietly and complementarily while simultaneously sitting in waiting for a presumed future in which they, once again, are tasked to define their own space.

In the kitchen, sits another postcard; this picturing a detail of the same untitled work. In an inversion of painting on white wall, the detail image pictured on the card serves as a ground for a list, text in white, naming off a group of artists: Motoyuki Daifu, COBRA, Yui Yaegashi, Maki Katayama, Miki Mochizuka, and Ken Kagami. This list, as the back of the postcard informs, is comprised of all members taking part in an imaginary exhibition *Abstraction Family* presented in the gallery space YOKO & ROSEN in the year 2051. *Abstraction Family* was indeed conceived by a then 5-year-old Yoko, and was presented in the form of a postcard within the context of the exhibition *Cool Invitations 8*; itself presented within the Sugamo based artist-run-gallery, XYZ Collective; inside of which is housed the kitchen-sink project space The Steak House Doskoi, itself curated by the artist COBRA whose partner is Yui. What this matryoshka doll situation suggests is the intrinsic importance of the relationship between painting and painter, gallerist and friend and family member and space and any other number of stubborn things that persist in the world outside of any isolated aesthetic experience. The way that Yui's paintings exist in and in relation to the world embodies an aesthetic posited by Contemporary Art Daily and Library founder Forrest Arakawa-Nash, one which not only acknowledges but prioritizes the various networks inextricably tied to a discrete work of art. Yui radicalizes this framework, creating paintings which may

extend beyond themselves, including everything—even the proverbial kitchen sink—as part of the generosity of the experience they offer.

Production of this catalogue required the collection of digital photo documentation of a large number of Yui's paintings; some older works needed to be photographed for the first time—including *Untitled*. The painting, having been removed from our kitchen, is—at the time of writing—sitting carefully wrapped on a bench in our gallery. Post photography, we received an unexpected request from Olivier Mignon, this book's publisher; gently, yet directly, Olivier pointed out that in the newly produced image, there was evident quite a bit of dust on the surface of the painting. Though it made sense, was obvious, even, that we should have the painting re-photographed, I also can't shake the feeling that there is something appropriate about the image as-is. Not reflective of neglect but, rather, of the life of the painting; a moment otherwise unavailable to anyone not familiar enough with our family to have witnessed the work in our kitchen at our home unscripted. At the time of writing, I imagine that this accidental candid photograph will be included in the catalogue, illustrating this text; perhaps it's enough to put this in writing—maybe it's too much.

Edgard F. Grima,
Abstract intimacy

What you can see is the title of Yui Yaegashi's fourth work to join my collection. A timid echo of Frank Stella's peremptory *What you see is what you see*, it seems to challenge our ability to do our job as viewers or, conversely, to question the painter's ability to represent the world. *What you can't see* or *What you can guess* could just as easily have defined the unique work of the Japanese artist. A work she pursues methodically, with serene yet obsessive constancy, playing with the limits of the visible and the invisible.

Radical in form, this quasi-monochrome drew me in with its audacity and the courage of its approach. The final layer of blue paint covers almost the entire canvas, acting as an opaque screen, almost erotic in the restraint it imposes on the forms that lie beneath it. It conceals a layered mesh of parallel, intersecting lines: an inner world. Beneath this skin of pigment, geometric veins emerge, sometimes apparent, sometimes imperceptible. It contains an inner life, abstract ghosts, a mental universe. The color field spills over to the sides, extending our imagination. Here, Yui pushes to the extreme the relationship she induces with the viewer in all her work: an intimacy.

In the modest format of a Byzantine icon, the work delicately invites contemplation. It seems to whisper

to us "come closer, keep silent and look". Once alone in front of it, a special bond is created. A *tête-à-tête*. Attentive to the slightest outcropping, our gaze then becomes scrutinizing, our attention is multiplied tenfold, and suddenly, an epiphany occurs: a transparency reveals a *pentimento*, a yellow stroke appears on a few millimeters, an infinite possibility of interweaving emerges, a sudden depth appears to our eyes then disappears... it moves us, and we don't know why.

Yui's abstraction is sensual, lively and mysterious. Far from a distanced concrete art or a spectacular kinetic art, one cannot speak of minimalism either. The painter's hand is fundamental, and what is seen is a tiny part of what is there. The artist knows that what is beautiful is what emerges, not what is shown. Her gesture is refined, delicate, elegant but never precious. It is a slow, static, sincere painting, never showy. Each piece is a consciously constructed system that comes to life by seeking its own balance, its own internal vibration. Throughout her solo exhibitions, the hanging, more or less the same each time, creates a musical relationship with the space by regularly aligning canvases in almost identical formats. The strength of the work seems to implicitly impose its scenography, its visual rhythm.

The extraordinary coherence of Yui's work commands respect. She found her creative process very early on and has since built up a body of work that is immediately recognizable—a challenge for contemporary abstract painters. Applying, superimposing, covering... the artist's gestures question the foundations of the act of painting and of looking. Her quest seems insatiable, and despite the invariability of format and process, repetition seems absent from this work. As we know, the Japanese artist draws her inspiration from her collection of interwoven fabrics. Fascinated by the entanglement of fibers, which she says can be seen in several dimensions, she draws compositions from them and attempts to translate them into painting. She imposes on herself a series of numbered steps, rules that reveal a mathematical system. The artist decides on the process, but never on the result. In this sense, her protocol-based approach can be described as conceptual. But along the way,

she allows herself to betray the orthodoxy of the method, and it is precisely this wandering that makes her abstraction so sensitive. A desire for rigor that cannot escape the artist's affirmed, imperfect humanity and freehand gesture.

A conceptual painting, then, but paradoxically an affective one, in which the minimal grid is sifted through the sieve of craftsmanship. Each work tells the story of its meticulous genesis, with the finishing touches leaving room for accident. This is what makes Yui's painting so touching, so fragile. She does not seek perfection. On the contrary, the rigor of the conception is only a decoy. The execution, on the other hand, readily reveals the brush's sense of direction, cracks and spills. In short, it is the unforeseen that moves us in this painting, however mistakenly it may be seen as the mere exposure of a process.

Mari Tsukamoto,
*A special kind of ordinary—
Yui Yaegashi's painting*

I clearly remember when Yui Yaegashi's painting arrived at my house. When I unpacked the parcel, I could smell the faint scent of oil paint. To write this text, I had asked to see the actual work, which was then sent to me. The reason I chose this painting—*Untitled* (2024)—is because of my personal affinity for the color purple. The horizontal plane of the painting is composed of rectangles of different colors. Underneath the grayish cream rectangle that occupies the majority of the composition lies a layer of purple and two layers of different light blue colors. The purple is oilier than the others, and it flickers when viewed at an angle. It must have been about a week; a very short time, but I lived with this painting. It was on a bookshelf, on the table of the dining room, on a cupboard in my bedroom. Wherever it was placed in my cramped home, the painting had a sense of presence that belied its small size. It governed the place and set up the space.

The first time I saw Yaegashi's work was in 2017. I encountered her paintings when I visited a solo exhibition held in a Taisho-era merchant house in Susaki, Kochi Prefecture. All of Yaegashi's works in the show were small, abstract paintings composed entirely of rectangles and lines. No matter where they were placed, whether in a *tokonoma* alcove, propped up against a *fusuma* sliding door, or placed alongside furniture, her paintings blended in with the surrounding space and

created a unique atmosphere. Seeing the works scattered around the Japanese house in harmony with the soft shadows created by the *shoji* screens, I thought at the time that the paintings were playing "hide-and-seek." Obviously, the works were not physically concealed. Yet, when placed in this Japanese-style room, which was not originally intended for exhibition, they seemed to be hiding from, or waiting to be found by, the "it" that was the viewer.

Seven years have passed since her solo exhibition at Susaki, but the core of Yaegashi's painting has not changed. The density, modesty, and calmness of her canvases are unchanged. They remain abstract paintings with simple brushstrokes, without figurative motifs such as figures or landscapes. When I asked Yaegashi about this, she told me that she developed this approach to painting about fifteen years ago. One day, the pattern of a shirt she was wearing seemed right to her, so she painted it. What was initially an inspired experiment has been carried out through to the present day. So, should we consider that Yaegashi's style was achieved the moment she painted her shirt pattern? No, certainly not. While her style has certainly reached a key point, it is far from completed, since her experiment consists in the exploration of the infinite variations in the combinations of all existing colors and in the textures created by the overlapping of these colors.

Yaegashi's work has traditionally been referred to in terms of "system" and "process." While they are a good description of her practice, as if she were going through a daily routine, we can't say the same for the formal aspects of her production. When she starts to paint, Yaegashi makes a rough plan of what brushes and colors she will use, but she is flexible and makes adjustments as the work progresses. Especially in recent years, she has been testing her judgment in response to the changes on the canvas in front of her, and enjoying the transition to unexpected developments. Yaegashi also often refers to materials such as textile prints and color charts, but her interest lies far from their reproductive depiction. For her, painting is not a simulation of reality. It is a question of internalizing the insights gained from these materials and incorporating the colors and shapes imagined into her canvases in a natural way, as if it were an extension of her everyday life.

Now let us focus on the "slowness" in Yaegashi's production. Despite its small size, her works can take several

months, and sometimes several years, to complete. However, she does not always work on the same painting continuously during the production period. The reason it takes so long is that each layer requires at least one month for drying. To allow time for the paint to dry, Yaegashi works on several paintings at the same time, finishing them alternately. We should add that this approach is in line with the nature of oil paint as a medium. Oil paint is a mixture of pigments and a vehicle (dry oil), and while the transparency of the paint can be freely manipulated by layering, it takes time to dry because it is solidified by the oil's oxidative polymerization, which forms a film. In short, oil paint is a "slow" medium. But the slowness inherent in the material seems to have a positive effect on Yaegashi's overall production. The waiting time is also a time for contemplation. By keeping a distance from the work in progress, she avoids a myopic perspective and has time for experimentation. This alternation of practice and dryness/contemplation is what gives Yaegashi's paintings their unique density. This density is also reflected in the surface of the paintings. The texture, which varies delicately from one detail to another, can be smooth, rough, or shiny like ceramics. It reveals not only the thickness of the painting over time, but also the accumulation of the artist's actions. In addition, the depth and dimension created by applying layers of oil paint with an awareness of its inherent transparency is a quality that only a painting, with its three-dimensional texture, can create; it cannot be reproduced by digital technology, in which the monitor itself emits light to show the image. One might say that the smallness of the picture plane comes to life here. The smallness of a work often works to draw the viewer in closer. What appears to be only a colored surface when the viewer is ten steps away from the painting reveals a different appearance just one step closer. Only then does the viewer become aware of the texture of the painting's surface, the smudges and smears of paint, and the actual visual effect of the underlying colors on the upper layers. The size of the work, which encourages observation of the details, does not hinder our grasp of the whole. The viewer can simultaneously enjoy the fluctuation of the paintbrush from a microscopic point of view and the rhythm of the integrated whole. The size of the work is, of course, a conscious choice. If we think of Yaegashi's work only in terms of process, its production may seem even banal. The "modesty"

of the work is corroborated by the canvas's small size. Yaegashi's work is developed on an extremely human scale. While digital technology and Internet have expanded the range of artistic expression, giving artists unlimited options in what they can do and how they can create images, she still chooses to hold a paintbrush in front of a small canvas. This entails a repetition of a simple process, but her production is by no means stuck in a rut. It appears to be a quiet antithesis to the overabundance of information and choices that flood modern society.

It is also important to note that Yaegashi's abstract paintings are rooted in her own personality. This is reflected most clearly in the color combinations that make up her paintings. For example, many of her works have cold tones with gray as the base color, revealing the artist's taste. Furthermore, the neutral gray that covers the lower layer is noteworthy in that it complements the other colors, harmonizing the painting with moderation and evening out the front-back relationship between the colors. Rather than evoking three-dimensional illusions, this layer of materialistic color keeps the viewer away from impure narratives to focus on the visual dialogue between surface and colors. The artist is sincerely committed to a medium that allows her to reflect her own will in the finest detail, with all the secret discoveries and joys that come with exploring these infinite possibilities. What is not special, what is "ordinary", is what makes her paintings so special.

The painting with which I spent about a week at home was later exhibited in Yaegashi's solo show at a gallery, where it was placed alongside other works on the white walls of a white cube. The paintings that I saw in person at the exhibition looked very different from the ones at home. This was not merely due to environmental factors such as different lighting and wall colors. To me, the painting, while maintaining its presence as a standalone work, seemed to have a distinct character as an element of the whole, resonating with the neighboring works. It was a fresh experience, as if a melody I had heard as a solo was replayed by the ensemble. What Yaegashi's paintings gave me was the true pleasure of looking at paintings, the vivid joy that wells up when we perceive what cannot be seen.

Mari Tsukamoto (1989) is curator
at The Museum of Art, Kochi.

ラニ・ヤマモト
「影 (アウトライン)」

影は欠落。光が存在しない空間。疑いのように。あるいは亡霊みたいに。ある物体が自身への光の投下を遮るとき、そこに影が「付着」していると言う。ある物体が他の何かの表面への光の投下を遮るとき、影は「投射」される。太陽が光に、地球が物体に該当する場合、影として付着するのは夜。月が物体に該当する場合、角度と満ち欠けをめぐる特定の条件が満たされれば、それが投射する影は太陽を蝕む。

人間の目は数十億マイル離れた星が放った光を検知する。そして星の光、すなわち私たちの恒星である太陽の光が諸々の表面に反射することで、世界は形象を与えられる。眼球内の細胞は光の度合いと色の度合いのどちらかに反応するように進化してきた。両者は別々に働くが、ある時点まで、弱い光の中で色が姿を消すまでは、共に働く。視覚の一次的な機能とは、物理的な物体の特徴を光から復元することだ。事物を見つけ出すことだ。それは曖昧性解消の過程である。脱神話化の。光あらずる、色あらずる影は、しばしば視覚的なノイズとして除外される。

影は陰画としての形体であり、ゆえに読み難い。透明な表面。徴を欠いた暗闇。手がかりはほとんどない。上下を逆さまにすると、影は物体と見紛う。遠くから見ると、物質と混同される(黒い塗料、暗い布地、染み)。至近では、私たちの影は私たちの体と切り離せない。これまでの研究によれば、私たちは自分の手の影の近くにある視覚的な刺激に対して、それが自分の手の実体であるかのように反応するという。あるいは手の延長であるかのように。幻肢のような。あるいは自身のフィジカルな限界を超えて世界と相互作用するための道具のような。影は主体と客体の乖離を

架橋する。パーソナルな空間とエクストラパーソナルな空間の狭間を。狭間性が狭間性と駆け引きする。

影を影として捉えやすいのは、それが動いているとき。本体と同期しながら。脳は推定により、物体を固形物として、決まったサイズを持つものとして捉える。そうではなさそうに見えるまで。そうになったら、物事の筋が通るように、脳は推定を変える。馴染みのある変数——観者の位置、光源、物体、背景——を弄くりながら、成立する説明を捜し求める。それは例えば、光源が定常的であると推定し、それと物体および影の両方が結ばれる線を想像する。光源が不可視なら、脳は推定を進展させ、それが頭上にあると見做す。太陽のように。安定状態にある光源は、物体との関係で予測される振る舞いから、影が影であることを確定させる。それはまた、動いている影を通じて、空間内の様々な物体と様々な表面の相対的な運動のマッピング——そしてその過程で、空間自体の様相のマッピング——を可能にする。

動いている影の理解は、脳による推定が機能しない場合、不確定性を増す。一連の証拠が私たちの知識、想定、想像を超える場合。例えば、規模の点において。全体の眺望が不可能な場合。当該の物体が天体で、変数の同定が難しい場合。空が澄み切った日には、太陽が昇った後と落ちる前の二回、180°に延びる青みがかった暗い一本の帯が、一挙にではなくとも、水平線の上の低い空に見えることがある。朝方は西に。夕方は東に。この帯の丸みのある縁はときに上方へ、ピンクの後方散乱へ溶け込む。帯それ自体は夜明けに引き下がり、夕暮れに昇り立つのが常である。それは地球の湾曲した影の片鱗。地球がその大気を通じて宇宙へと投射する影。最初、地球影は夜として、ピンクの反対薄明は薄明として見誤られるだろう。太陽が見えなければ判別は難しい。地球上にいながらにして、宇宙における地球の位置を見定めることも難しい。しかし夜は、地球の影は地球の影でも、地球に付着した影だ。地球から投射された影ではなく。そして夜の帳は降りる。そして日は昇る。地球が私たちを太陽から遠ざけ、次いで太陽へと向かわせるなかで。

皆既日食では、月の影が地球に投射される。太陽、月、地球が一列に並び、なおかつ月が地球から見て新月の段階にあるとき、皆既状態の細道の中で、ほんの束の間、太陽が月に覆われているように見える。新月は不可視の満月だ。その照らされていない、影となった面が私たちに顔を向ける。昼光では明るすぎて見えない。太陽の白い円盤の上に滑り込んでくるまで、私たちに月は見えない。それは当初、太陽面に付いたひとつの小さな暗い溝に過ぎず、それとして認識できない。そして太陽とまったく同じ大きさの黒い円盤となり、ますますそれとして認知できない。遂にはひとつの中身のない虚空として、太陽のかつての位置に居る。陽光の最後の欠片は、消え去る前に砕け散り、輝くビーズとなっ

て外周を囲み、それから一箇所に集まる。ダイヤモンドの指輪のように。そのあと皆既状態となり、太陽の王冠——月の影がなければ可視化されない、過熱されたプラズマの微かな光輪——が披露される。日食の地点とタイミングは、遠い昔から算出されていたとおり。条件が整えば、私たちは各段階が予測どおりに現れるさまを見ることになる。さらに、通常状態への復帰まで、それが映画の巻き戻しのように反転するさまを。そして日蝕の記憶だけが残存する。

日蝕が続く間、私たちは太陽の位置を見定め、それを定常的なものと見做し、それとの関係から月の動態を追いかけることができる。いつもと異なる形をとっているにせよ。ところが地上の視点からは、月の動きとその影の振り舞いを同期させることは不可能だ。移り変わる天候、大気の変数、私たちの相対的な大きさと居所が、影に予測不可能性をもたらす。揺動。独自の生命を持つもの。それが近づき、光が薄暗くなると、気温が急激に下がることがある。風も突如として穏やかになったり向きを変えたりする。局地の影は可視性を保つが、より鋭さを増すことがある。色彩は超現実性を帯び、それから生気のない灰色へと褪せていく。皆既状態の直前、暗闇は砕け、一連の平行する薄い帯となって降りてくるだろう。地面に、あるいは私たちの肉体にさえも。そのとき地面や肉体の表面は波打って見える。月影の最も暗い部分が平均時速2500マイルで押し寄せるとき、私たちはその咆哮を耳にするだろう。あるいは不気味な静寂だけを。その暗闇は夜のように穏やかに閉じ入るのではない。私たちへと瞬時に閉じ降りてくる。いまや月の影に完全に取り囲まれ、やっと私たちはその絶大性を感得するだろう。あるいは頭上の日蝕を単なる端緒とする、その全体性を。明るい恒星と惑星が具現するとき、私たちは突如として、自分たちがどこにいるのかを悟るだろう。自分たちが立っているのは影となった範囲の内側ではない。そうではなく、ある量塊の内部だ。月の三次元的で連続的な影。背後の完全な量塊を占領しながら、宇宙空間を通過し、はるばる地球まで到来する影。私たちは足場を失うだろう。ほんの束の間。それから黒い影の彼方、空がまだ光っているところ、水平線に沿って、360°の薄明があることに気づく。おかしな色合いだ。奇妙な混ざり具合で、どんどん変わっていく。きっと横向きにさえも。明るい緑、暗い赤、電撃的な黄色、薄紫色。そして、この影の暗い縁とぴたり対峙するあたりに、ひとつの透明な、やがて不透明なストローク。名付けようのない青の。

アレクサンドラ・ノエル

一羽の鳥が巣を作っています。ベッドルームと他の場所の間あたりを二階分上がったところ、開いた窓の中、休止した白い機械の入り組んだ内部で、青と赤の屑や機密を集めながら。一日に二度、歌真似をする彼女の囁きが聞こえてきます。琥珀色の目をしたクワックワッ、白い毛のガミガミ、黒い箱から繰り返されるピーピー。「目を覚ませ」。そんな声を聞いた鳥は、オウム返しに値すると考えました。でも、彼女を内に住ませた静寂の機械は、無音のまま、何の反応も示しません。その躯体は冷たく、羽毛で覆われた入居者は、プラスチックのビーズ、雄の種、粟粒でぎゅうぎゅうになっています。熱を求める祈りは応えられないままです。

住まいとお腹が膨らむなか、鳥は神経をすり減らし、機械の側面を突きますが、外部と下部を覆う葦越しに、軋む音が聞こえるばかりです。空の炎はあまりに天高く、彼女には届きそうもありません。引き続き、彼女の拠点、ワイヤーの絡まったドロドロの迷宮にびったりのガラクタを集めるしかなさそうです。壊れているかもしれない箇所を直すために。壊れていないのなら、目を覚まさせるために。

「青を赤に、赤を青に」。鳥が確信しているのは、このことだけです。吐き出した唾液で、集めた燃え立つ毛髪のを濃紺の毛糸に、コバルトのチューブを赤褐色の紙吹雪に繋げると、サファイアのストローでトマト・スパゲッティを吸い、お出かけです。二色の間に奇跡的なスパークが生じること、それが彼女の揺り籠に生気を吹き込むことを願って。

嘴を矢にして彼女が地面をつつくと、虫たちは散っていきます。虫たちの触角が上向きなのは、彼女と同じく奇跡を求めているから。どうすれば機械は稼働するの？彼女はマニュアルを見つけ、それを裂いて、黒と白の細長い小片を自分の尾に挿し入れました。すると、いきなり

の熱風に吹き飛ばされ、くるくる螺旋を描きながら地面へ落下するのでした。機械の電源が入った！垂直の薄板が機械音の鼻歌を響かせるなか、青い空気は上へ、赤い空気は下へ。彼女は驚いて、その場で凍りつきます。羽毛とピンク色の爪は、ライム、チェリー、ブルーベリー味のアイスク্যানディのひんやりとしたぬかるみに嵌ってしまいました。「なぜ卵は冗談を言い合わないの？」。アイスク্যানディのスティックにそんなメッセージが書かれています。いまや周囲は赤と白と青だらけ。みすばらしい羽毛、ばらばらの紙片、そして聖なるスティックがひとつに集まって、心躍るエクソダスへ。彼女の生活の場に戻るために。眼下の地面に一本、細く真っ直ぐでカラフルな線を描き残して。

鳥は、べたつく砂糖といくつかの卵のせいで、唸りを上げる機械から離れるにはあまりに重く、あまりに大きく、あまりに暖かくて、不安になってしまいます。彼女はブルブルと振動を始め、それから積み上がったワイヤーを叩きます。細く刻まれたマニュアルと自分の羽毛をすべて払い落とすため、頭を後ろに振りかざしながら。こうして禿げ上がった彼女は、なめらかなみつつの卵を産み、それらを体の下に入れますが、ふたつはうまく暖まらず、孵化せずに終わりました。真ん中の黄身が緑になる前に、彼女は爪を整え、ふたつともぐびぐびと飲み干すのでした。「なぜ卵は冗談を言い合わないの？」。件のスティックに書かれた問いを睨みつけながら、彼女は夢を見ます。残されたひとつの卵には、もう注意を怠りません。ほとんど鷹のように。すると、下から喋まれている感じがします。爪を持ち上げると、目に入ったのは裸のオスの赤ちゃん鳥。自分の似姿です。卵に走る一筋の割れ目から、彼のぴたりと閉じた両目と赤い皮膚が垣間見えるのでした。

赤ちゃん鳥がすっかり姿を現すと、母鳥は口移しを始めます。彼が大きく育つまで、現世に生まれなかった彼の兄弟姉妹、つぶれた小さな虫や種など、彼女は体内に残されたものをすべて吐き戻します。増えていくプラスチック・ビーズ、そして別種の卵をひとつ内に抱え、彼女の恰幅は良くなるばかり。住まいの繊細な内部構造に気を配りながら。そこで二羽が生き続けるには、もっと多くの青い線と赤い線を繕うこと、折り曲げることが必要なのです。赤ちゃん鳥の臉がついに開いた丁度そのとき、突如として機械の通風孔——空気、体、光が流れるところ——が閉じてしまいます。一晩の辛抱、それとも永遠の閉鎖なのでしょう。

目を丸くした、そしてさらに恰幅の良くなった母鳥は、ガタガタと身を震わせませす。彼女より大きくなった、ガタガタと身を震わせる子の下で。「なぜ卵は冗談を言い合わないの？」。隅に置かれた聖なるスティックに彼女は尋ねます。「なぜなら…」。じゃりじゃりの砂糖に覆われた残り半分も、いまならなんとか読めるのでした。「なぜなら爆笑で割れちゃうから」。さらにガタガタと身を震わせ、もう遅いこと——腹の中で横向きに育つ異様な卵は今後も

居座り、いつまでも産み落とされないこと——を腹の底で知っている彼女は、息子を突き飛ばします。機械の死んだエンジンに向けて。ファンの割れ目を抜け、彼はくるくる螺旋を描きながら落下するのです。出たところは、もっと寒い別の部屋です。彼女は祈ります。羽毛はなくとも、彼の皮膚が頑丈になりますように。頑丈な皮膚を持つことのない他の連中から身を守るために。

身を切るような寒さに身を切られた赤ちゃん鳥は上を見やり、母を求めて鳴くのです。翼は縮み、歯が生え、爪は鋭さを増し、背丈は伸びて、壁に掛けられた白い長方形と目線の高さが一致します。ある側面には熱く冷たい一連の通風孔、もうひとつの側面には冷たく熱い一連の通風孔、真ん中には狭くて暖かい一個の通風孔。家のことを思い起こし、身を揺らしながら、彼はこれらの通風孔に、何時間にも渡って口を出し入れするのです。実のところ平らなズレと、実のところ色でしかない温度、その行き止まりと対面しながら、マザーボードにいる母鳥を求め、彼は咆哮します。落下前に住んでいた機械と一見したところ同一だけれど同一ではないそれを、彼女にかち割ってほしくて。

デヴィッド・パジェル

私は八重樫ゆいの《Garden》(2020)を見ることが大好きである。そのとき私は、物理的に踏み入ることも知的に把握することもできない世界に迷い込むための余地をたっぷり与えられ、それでいて同時に、周囲で進行する事物の世界のことも——この絵画の愉悦に深く浸り、その世界から離脱したと考えることが最も理に適うときでさえ——決して忘れさせてもらえないから。

すべてはキャンパスの織り目を覆う、パレット・ナイフで置かれたと思しき鳩羽色の大きな長方形から始まる。織り目が見えるのは下辺と右辺の縁に限られる。そこでは下塗りの暗色の層（もしかしたら黒、あるいは深緑だろうか）と、生成りのキャンパスに下地処理のために塗られた一筋の無垢な白が見て取れる。大きな長方形を臨む私の両目が、識別可能な細部を読み取ろうと平坦な面を滑走しているように感じられないのは、鳩羽色の柔らかさ——それは緑にも青にも寄り切らず、粉っぽさも氷っぽさもなく、攻撃性も内向性も帯びていない——のおかげだろう。そのとき私の両目は三次元空間に没入している。十全で物理的で官能的、ふくよかで開放的で拡張的な空間に。

ここには魔術的な何かがある。《Garden》の物体としての寸法は16×27.5cmに過ぎず、そのうえ上辺と左辺の縁を成す緑がかかった灰色が、画面の空間を抑え込んでいるのに。私を引き込むのはキャンパスの中心ではなく、わずかに右下、絵を標的に見立てるならブルから少し外れたあたりである。この偏心性が、そこで経験される静穏の揺らめきに活気を与える。ある鋭さがもたらされ、それによって私は、何であれ平常的なものに、何ら

かの安易で逃避的なものに、何かしらの安全な空間や隠遁的な状態に落ち着くことができない。現実の絶え間ない騒乱から避難できない。

私の意識のある部分が、八重樫が手掛けたこのコンポジションを構成する最大の領域、その美しい空白の内部へと出帆する——まるでこの絵画が、それ自体でひとつの世界であるかのように——とき、私の意識の別の部分は、その成り立ち、その構造を調べ上げようとする。8個の矩形が組み上げるこの絵画の全体を、ひとつの統一体（それ自体のみで十全な単一の実体）ではなく、ある断片、より大きなモジュール式のコンポジション——実際の絵画の物理的な外周を超えて延び、私の精神の内でひとつのパターンを形成する視覚的な広がり——の構成要素のひとつとして扱いながら。

この事態が生起するとき、想像のなかで私は、実際の絵画よりも4倍ほど大きな絵画の左上の隅に目を向けている。その中心にある鳩羽色の長方形の4辺は、すべて緑がかった灰色の帯に縁取られている。この帯それ自体も、その外周に沿って規則的に配置された、3色の正方形で飾られている。私は目の前にあるもの——八重樫のキャンバス——と、シンメトリカルで十全な心的イメージ——緑がかった灰色の長方形に囲い込まれた、実際より遙かに大きな鳩羽色の長方形——とを見比べる。

これは幻想である。幾何学的な完璧性のイメージ、実在しない理想。この絵画をこのような作法で見るとは、心の目で、それを不全なものとして——ここではないどこかに存在する、より大きな全体の小さな一部として——見ることである。しかし八重樫が描いたものは十全である。その十全性を見損なうのだとしたら、もともと私たちが、正方形や格子や標準的な幾何学的配置構成に目が向くよう組み上げられている、あるいは事前にプログラムされているからだろう。私たちの精神は八重樫の絵画のありのままの様相をまるごとくつきりと見るのではなく、周辺環境の完全性を実際よりも劣ったものへと変形させてしまう。現実は、私たちにとっての理想のあり方に決して追いつかないのだから。

八重樫はこのことを知っている。そして彼女はそれと戯れる。生産的に素敵に、愉しく力強く。

彼女は無限というアイディアを《Garden》の構造的な成り立ちの内に——キャンバスの実際の縁を超えて画面が続くことを想像するとき、そのコンポジションが形成するパターンの内に——忍ばせる。どんなパターンもそうであるように、《Garden》のコンポジションもまた、規則的に繰り返される、類似の配置構成を持つ一連の形状——正方形がふたつ、長方形がいくつか、L字型の多角形がひとつ——ならびにそれらに沿って編成された色彩——鳩羽色、緑がかった灰色、明るめの白、暗めの緑、さらに暗めの緑——で出来上がっている。潜在的に、この規則性には終わ

りがない——無限のように。こうしてこの絵画は、無限をコンセプト的な形で喚起する。それは《Garden》における無限のフィジカルな経験——スケールを無効化する鳩羽色の広がりの中で迷子になるたびに生起する経験——と共鳴あるいは併走する。もしくはそれを再投射する。

こうしてこの絵画は、無限への関係性をふたつ取り結ぶ。両者は時系列に沿って交互に現れるわけではない。むしろ、あたかも私がふたつの場所に同時にいるかのようなのだ。私は鳩羽色の広がりが開く空間の内側で自由に浮かび、軽やかに漂い、夢のように宙吊りにされながら、同時に自身が立つ場所に根を下ろしている。私の両足はしっかりと、目に見える世界の共有された社会空間のいまここに植えられている。その状態で、私は私が経験していることの仕組みを分析する。

そう、《Garden》は私をふたつに分裂させ、次いでその半分同士を再び一緒にするのだが、それは思いがけない、ある洗練された手付きで為される。今日、問題を解消へと至らせるには、各関係者がいくつかの目的を諦めることで、つまり妥協と譲歩によって全体的な同意を達成するのが通常だが、ここでの作法はそれと大きく異なる。八重樫は《Garden》が無限と取り結ぶふたつの関係性を無理に統合するのではなく、両者を放置し、それぞれの物事を自由に、それぞれの時間に沿って、それぞれのやり方にさせておく。彼女は私たちが無限を垣間見ることを許す——無限を垣間見るように仕向ける。麗しい、優しい仕方。八重樫は決して、どちらかに立場を定めることで衝突を解消しようと躍起にはならない。彼女は、幅広さと偶発性を許容する余地を作り上げる。さまざまな経路に沿って進めるように。こうして《Garden》は、目を向けることと理解すること、考えることと思い描くこと、感じることと知ること、見ることと想像することの多様な作法を養う。

ここでは諸々の可能性に際限がない——そしてどの可能性も他の可能性を排除しない。世界は、八重樫によるこの小さな絵画をその内に抱くことで、より興味深くなる——それは《Garden》を伴うことで、ずっと魅力的で魅力的、親密で拡張的、豊穡で美麗な世界となる。

ジェフリー・ローゼン
「絵画に繁茂する塵」

八重樫ゆいの2011年の絵画《Untitled》は、東京の池袋の近隣、静かな狭い路地の裏通りに位置する私たちの家で、キッチンの壁に掛けられている。キッチンには二分する、緑一色の卓面を持つテーブルよりも目立っていない。数段の不揃いの棚にはウイスキーの瓶が並んでいるが、それよりも顕著ではない。この部屋には、控えめな規模の絵画や紙の作品で構成された、増大するばかりのコレクションがサロン形式で並べられているが、ゆいの絵画は静かな魅力を提起しながら、その一部として存在している。それは私たち夫婦が一緒におこなった最初のスタジオ訪問——のちに彼女は自宅にスタジオを持つようになったので、それ以外の場所で私たちが愉しんだ、唯一のスタジオ訪問——の証であり、そのざっくばらん性は、彼女の全作品のうちでも稀有である。ゲルハルト・リヒターのポストカード、そしてまた私たちの娘である庸子のポストカードの下で、庸子による壁掛けカレンダー、皿の上のバナナを描いた今井麗による絵画、額に入れられた彫刻家の土肥美穂によるドローイングに挟まれて、この絵画はひとつ——あるいはふたつ——のプラスチック製の透明な画紙に掛かっている。寸法は22×27.3 cmで、ゆいにしては大きめの作品だ。セルリアン・ブルーのストロークは、典型的なそれよりも太くて薄く、透明性も粗めで、エッジが毛羽立っている。オレンジの長方形は、ひとつめの黄色の長方形の隣、ふたつめの黄色の長方形の対角線上に位置している。これらの大部分は、長さの異なる——垂直および水平方向の——青いストロークに覆い隠されている。この大雑把ですらあるコンポジションは、もっと厳格に秩序づけられた——いくらかの即興性が保持されているにせよ——後続のキャンバスを示唆するのみである。

スタジオから離れて数年、この絵画はいまどんな空間を占めているのか？

ゆいの作品は他の画家たちの作品とは異なる仕方でのこの世界を生きているのだろうか？その小ささは親密性を、そして極めて自然に住まいの空間を占める——東京のかなり限定された生活空間であっても——という実的な意味で、家庭性を示唆する。彼女の絵画のそれぞれは、ギャラリーにおいて、相対的に莫大な壁面空間を保持する。それでいて、どの作品も等しく自己充足的で、自身に焦点を絞り込む傾向を持ち、内在的でコンパクトな存在として特定の周囲に溶け込む。静かに、朗らかに佇みながら。それは同時に、ありそうな未来の到来を待ち構えている。その未来において、それには再び、自身の空間を規定するという任務が与えられるだろう。

キッチンにはポストカードがもう1枚、佇んでいる。その画面に写し出されるのは、この無題作品の一部である。白い壁とそこに掛けられた絵画という関係性を反転するように、そこでは同作の部分的なイメージが、白いテキストによるリストの背景として機能している。列記されているのは一群のアーティストたちの名前である——「Motoyuki Daifu / COBRA / Yui Yaegashi / Maki Katayama / Miki Mochizuka / Ken Kagami」。ポストカードの表面に記載された情報のとおり、このリストは、YOKO & ROSEN というギャラリー・スペースで 2051 年に開催される想像上の展覧会「Abstraction Family」に参加する全メンバーで構成されている。そう、「Abstraction Family」は当時5歳だった庸子によって着想され、「Cool Invitations 8」展にてポストカードの形で提示されたものだ。同展は巣鴨を拠点とするアーティスト・ラン・ギャラリー、XYZ Collective を会場とする。このギャラリーの内側は、キッチン・シンクのプロジェクト・スペースである The Steak House Doskoi が入っており、それを企画運営するのは、ゆいのパートナーでアーティストの COBRA である。このマトリョーシカ人形のような状況は、絵画と画家との関係性の、ギャラリスト、友人、家族、空間、孤絶した美的経験の外にある世界に持続的に存在する無数の頑強な物事との関係性の、本質的な重要性を示唆している。ゆいの絵画が世界の内に、そして世界との関係の内に存在するやり方は、Contemporary Art Daily および Contemporary Art Library の創設者、フォレスト・アラカワ＝ナッシュが提起する美学を体現している。それは、ある個別の芸術作品と切り離せない形で結びついた様々なネットワークを認知するのみならず、それらを優先する美学である。ゆいはこの枠組みを急進化する。それ自体を超えて延びる可能性を持つ絵画、それが差し出す経験の寛容性の一部としてあらゆるものを——おなじみのキッチン・シンクさえも——含む絵画を生み出すことで。

このカタログの製作のために、ゆいの絵画を記録した膨大な数のデジタル写真を集める必要があったのだが、いくつかの古い作品——《Untitled》を含めて——は今回のために初めて撮影された。私たちのキッチンの外に出されたこの絵画はいま——この文章を書いている時点で——私たちのギャラリーのベンチの上に、丁寧に梱包された状態で安置されている。撮影後、本書の出版者であるオリヴィエ・ミニョンから、思いがけないリクエストが届いた。穏やかに、それでいて直接的にオリヴィエが指摘したのは、新たに用意された画像に、この絵画の表面に付いている相当量の塵がはっきり捉えられていることだった。撮影をやり直すことは理に適っていたし、当然ですらあったかもしれないが、この画像がそのまま使われるべきであるという感じを、私はどうしても拭えない。怠慢の反映ではなく、この絵画の生の反映として。私たちの家族と親しく、この作品が私たちの家の私たちのキッチンで過ごしてきた筋書きのない展開を目撃してきた人にしか、この出来事は伝わらないだろう。執筆しながら、いま私は想像している。この偶発的な、率直な写真が、私のテキストの図版としてカタログに掲載された事態を。こうして書き記すだけで十分なのかもしれないが——あるいは余分だろうか。

エドガー・F・グリマ
「抽象の親密さ」

《What you can see》(あなたに見えるもの)とは、私のコレクションに加わった4点目の八重樫ゆいの作品に付けられたタイトルである。そこにはフランク・ステラの尊大なタイトル《What you see is what you see》(あなたが見ているものがあなたが見ているもの)が遠慮がちに弔しており、観者としての役務に勤しむ私たちの能力に挑みかかっている、あるいは逆に、世界を表象する画家の能力を問うているように思える。「What you can't see」(あなたに見えないもの)や「What you can guess」(あなたに推し量れるもの)もまた、同じくらい無理なく、この日本人作家による独自の仕事を定義できるだろう。彼女はその仕事を系統的に追求する。静穏ながらも強迫的な着実さを伴いつつ、可視性と不可視性の限界と戯れながら。

急進的な形体で、ほぼ単色。本作はそのアプローチの大胆さと勇敢さによって私を惹き込む。青い絵具の最終層は、キャンパスのほぼ全面を覆いつつ、不透明のスクリーンとして振る舞う。それが背後に横たわる諸々の形体に課す拘束は、ほとんどエロティックですらある。それが隠匿するのは平行した諸々の線の交差が織り成す重層的な網目——あるひとつの内的な世界。その皮膜は顔料で出来ており、背後から幾何学的な線脈が浮かび上がる。ときに明瞭に、ときに知覚できないほどに。そこにはひとつの内的な生が、抽象的な幽霊たちが、ある精神的な宇宙が格納されている。その色の領野は横に漏れ出ており、私たちの想像を延長させる。ゆいはここで、彼女のすべての作品が観者との関係に生じさせるもの——ある親密さ——を極限まで押し進める。

ビザンチンの聖像画のような控えめな形式を通じて、本作は繊細な仕方
で沈思を誘う。「もっと近づいて、静かなままで目を向けて」と
私たちに囁くかのように。本作の前にひとり佇めば、すぐに特
別な絆が生じる。一対一。そこで私たちは微かな顫れに注意を
向ける。私たちの視線は綿密になり、何倍も注意深くなる。
そしていきなり閃きがやってくる。透明性からペンティメントが
露呈する。黄色の筆致が一筋、数ミリほど姿を現す。織り合わ
せの無限の可能性が浮上する。ある突然の深度が私たちの目の
前に現れ、そして姿を消す…。私たちはそれに心を動かされる
が、理由は掴めない。

ゆいの抽象は官能的で、生き生きとしており、謎めいている。よそよそ
しいコンクリート・アートからも壮観なキネティック・アートからも
遠く離れているが、ミニマリズムについて語るのもどこか違う。
ここで根底を成すのは画家の手。見えているものは、そこにある
ものの僅かな一部でしかない。作家が知っているとおり、美しい
のはそこに浮かび上がる何かであり、そこで見せられている何
かではない。彼女の身振りは洗練されており、繊細で、優美で、
しかし決して気取ったものではない。それは緩慢な、静止した、
誠実な絵画である。そこには見せびらかしがない。それぞれの
絵は、それ自体の均衡を、それ自体の内的な振動を捜し求める
ことで息づく、意識的に構築されたシステムである。彼女のすべ
ての個展を通じて、毎回、作品の掛け方には大きな変化がない。
ほぼ同一の形式を持つキャンバスが規則的に並べられ、空間と
の音楽的な関係が生み出される。作品自体の強さが、特定のセ
ノグラフィ、特定の視覚的なリズムを要請するのだろう。

ゆいの作品には常軌を逸した一貫性があり、それが否応なく敬意を集め
る。彼女はかなり初期に自分の創作のプロセスを発見し、それ
以来ずっと、目にした瞬間にそれとわかる——それは現代の抽象
画家にとって難題だ——作品の一群を積み上げてきた。乗せる、
重ね合わせる、覆う…といった作家の身振りは、絵を描く、そし
て見るという行為の根底を問う。どうやら彼女の冒険は留まると
ころを知らないようだ。形式とプロセスの非多様性にも拘わらず、
その仕事には繰り返しが見受けられない。この日本人作家が、
織られた生地のコレクションから閃きを得ることは、私たちの知
るところである。彼女は繊維の絡み合い——彼女によればそれは
複数の次元で見ることができる——に魅了され、そこから抜き出
したコンポジションを絵画へ翻訳しようと試みる。彼女は自身
に、ナンバリングされた一連の手順、数学的なシステムを呈した
一連のルールを課す。作家が定めるのはプロセスであり、決して
結果ではない。この点で、プロトコルに基づく彼女のアプローチ
は、コンセプチュアルであると形容できる。しかし彼女は制作の
途上で、この手法の正道に背くことを自身に許す。この排他性
こそが、彼女の抽象に感応性をもたらす。ここでは厳密性を求

める欲望が、作家に備わっているはずの人間としての不完全性、そしてフリーハンドの身振りから、決して逃れられない。

ひとつのコンセプチュアルな絵画。逆説的なことに、情感的な。そこではミニマルな格子が、職人技のふるいにかけている。それぞれの作品が語るのは、自身の綿密な創成の物語である。仕上げのタッチには、事故のための余地が残されている。それこそが、ゆいの絵画をあれほど心に迫るもの、あれほど脆いものになっている。彼女が探し求めるのは完璧性ではない。むしろコンセプションの厳密性は囿でしかない。他方、その制作執行は、絵筆の方向、亀裂、漏出をあっけらかんと晒す。つまるところ、この絵画において私たちは、不慮の事態に心を動かされるのだ。たとえばそれが、単なるプロセスの露呈と見誤られるものであっても。

塚本麻莉

「特別な普通——八重樫ゆいの絵画」

自宅に八重樫ゆいの絵画が届いた時のことを、私ははっきりと覚えている。

小包を開梱すると、つんとした油絵具の匂いがかすかに漂った。本稿を書くために作品の実物が見たいとリクエストした結果、送られてきたのだった。この絵——《Untitled》(2024)——を選んだのは、私が紫色を好きだという個人的な理由による。絵の横型の画面は、異なる色の矩形から構成されていた。構図の大部分を占めるグレーがかかったクリーム色の長方形の下に、紫色と2種類の水色のレイヤーが存在している。紫色だけがほかよりもオイリーで、角度をつけて見るとちらりと光った。1週間ほどだろうか。ごく短い間だが、私はこの絵とともに過ごした。本棚、ダイニング・テーブルの上、寝室の戸棚。手狭な自宅のどこに置いても、この絵は小ぶりのサイズとは似つかわしくない存在感をもって場を律し、空間を整えていた。

八重樫の作品とはじめて出会ったのは2017年のことだ。高知県須崎市にある大正時代築造の商家建築を舞台に行われた個展に足を運んだ際に、私は彼女の絵画と対面した。個展に出品されたのはいずれも小品で、やはり全てが矩形と線で構成された抽象画だった。八重樫の絵画は、床の間にあっても、襖に立てかけられても、調度品と並べられても、どの場所に置かれても周囲の空間と馴染みつつ、独特の間合いを形成していた。障子が生む柔らかな陰翳と調和しながら、会場の日本家屋に点在するように配された作品を見て、当時の私は絵が「かくれんぼ」しているようだったと思った。もちろん、作品が物理的に隠されていたわけではない。しかし、本来は作品の展示を想定していない和室に配された絵画は、鑑賞者という「鬼」から息を潜めて隠れているようにも、あるいは見つけれられるのを心待ちにしているようにも見えたのだった。

須崎での個展から7年が経ったが、八重樫の絵画の核心は変わっていない。

そのきちとした密度も、控えめな佇まいも、淡々とした静けさも、変わることなく在り続けている。それは、人物や風景といった具象的なモチーフは登場しない、簡潔な筆致による抽象画である。八重樫本人に尋ねたところ、こうした描き方は15年ほど前に確立したという。ある時、着ていたシャツの柄がしっくりしたので、それを描いた。かつての思いつきによる試みが、今にいたるまで貫かれている。では、そのシャツの柄を描いた時点で、八重樫のスタイルは完成したとみなすべきだろうか？ いや、そうではないはずだ。この画家のスタイルは確かにある極地へと辿り着いたが、他方で完成から程遠いところにいる。なぜなら八重樫の試みは、この世界に存在する色と色の組み合わせや、色同士が重なり合って生まれる絵肌の質感による無限の差異を探ることにほかならないからだ。

彼女の作品は従来「システム」や「プロセス」といった表現で言及されてきた。これらの言葉は毎日のルーティンをこなすように進められる八重樫の仕事を説明するのについてつけだが、実際にこの画家が制作における形式を絶対視しているかという、そうとも言い切れない。八重樫は制作のはじめに、どのような筆や色を使うかについておおよその計画を立てる一方で、現実の進行状況に応じて柔軟に変更を加えていく。特に最近では、目前の画面の変化に応じて自分の判断力を試し、予期せぬ展開へと移行するのを楽しむことすらあるという。また、八重樫はしばしばテキスタイルの印刷物やカラーチャートなどの資料を参照するが、彼女の関心はそれらの再現的な描写からは離れたところにある。八重樫にとって絵画は現実のシミュレーションではない。資料から得た気づきを内面化し、日常の延長線上にある無理のない手つきで、自らがイメージする色や形をどうカンヴァスに落とし込むかが問われているのだ。

続いて、八重樫の制作にみられる「遅さ」に焦点を当ててみよう。小ぶりなサイズとは裏腹に、八重樫の作品は着手から完成までに早くても数ヶ月、遅ければ数年の時間を要する。ただし制作期間中、彼女が常に同じ絵に手を入れ続けているとは限らない。ひとつのレイヤーにつき、少なくとも1カ月の乾燥時間を確保することが、制作に時間がかかる所以である。また、絵具の乾燥を待つ時間をはさむために、八重樫は何枚もの作品を同時並行で手掛けて、交互に画面を仕上げていく。こうした進め方が、油絵具という画材の性質に適っていることも付け加えておこう。顔料とメディウム＝乾性油を練り合わせて作られる油絵具は、レイヤーを重ねて透明度を自在に操作できる一方で、油の酸化重合によって固化して塗膜を形成するため、乾燥に時間がかかる。つまるところ、油絵具とは「遅い」メディアなのだ。むしろ素材が内包する遅さが、八重樫の制作全般により効果を与えているように思えてなら

ない。塗りの過程で生まれる待機時間は思索の時間にも通じている。制作途中の作品から距離を置くことで、画家は近視眼的な視点に陥ることなく、実験的なアプローチを試みる余裕さえもつことができる。実践と乾燥－思索の交互の積み重ねが、八重樫の絵画に特有の密度をもたらすのだろう。

そのような密度の高さは、絵肌にも反映されている。陶器のようになめらかだったり、ざらついたり、光沢をもっていたりと、ディテールごとに繊細な差異を呈する絵肌は、時間的な厚みのみならず、画家の行為の蓄積をも物語る。加えて、油絵具固有の透明度を意識し、レイヤーを塗り重ねて生まれる奥行きや深みは、モニター自体が発光して画像を表示するデジタル技術では再現し得ない、三次元の質を伴った絵画だけがもつ質感である。ここで画面の小ささが生きてくる、という見方ができるかもしれない。作品の小さは、見る者を間近へと引き寄せる方向に作用することが多い。絵画から10歩下がったところでは色面にしか見えなかったものが、あと1歩の距離にまで近づくと異なる姿を現す。そうやってはじめて、鑑賞者は絵具の掠れやたまりといった絵肌の質感、下層の色が上層に及ぼす視覚的效果の実際について認識する。ディテールへの観察を促すサイズ感は、全体の把握を妨げることもない。微視的な視点から見出す絵筆の揺らぎと、それらが統合された全体がもつリズムを同時に享受できるのだ。

作品のサイズは、もちろん画家が自覚的に選択している。八重樫の仕事からプロセスだけを切り取ると、確かにその制作の平凡さが浮き彫りになる。だからこそ、こうした「ささやかな」仕事と画面の小さが釣り合うという。八重樫の制作は、極めて人間的なスケールのもとで展開しているのだ。デジタル技術やインターネットの普及によってアートの表現方法が拡大し、何をしても、何をどのように描いてもいいという無限の選択肢があるなかで、それでも八重樫は小さなキャンバスを前に絵筆をとることを選んだ。行われるのはシンプルな工程の繰り返しだが、彼女の制作は決してマンネリには陥っていない。それは、現代社会に氾濫する過剰な情報や選択肢に対する、静かなアンチテーゼにも映る。八重樫の抽象画が、彼女自身のパーソナリティに根ざしているのも重要だ。もっともそれが反映されているのは、画面を構成する色の組み合わせだろう。たとえば、八重樫の絵にはグレーを基調とした寒色調のものが多く、そうした色味からはこの画家の嗜好が浮かび上がる。さらに、下のレイヤーを被覆するニュートラルなグレーは、有彩色を引き立て、節度をもって画面を調和させるとともに、色同士の前後関係を均してしまう点でも注目に値する。三次元的なイリュージョンを喚起しない即物的な色の積み重ねは、画面から不純なナラティブを遠ざけて、見る者を絵肌と色とが織りなす視覚的な対話に集中させる。自分の意思をすみずみまで反映させられる表現メディアと真摯

に向きあい、その中でひそやかな発見や楽しみを見出し、無限の可能性にアクセスする。特別ではない「普通」が、翻って彼女の絵を特別たらしめている。

私が自宅で1週間ほど共に過ごした絵は、その後ギャラリーで開かれた八重樫の個展に出品され、ホワイトキューブの白い壁でほかの作品と並べられた。個展会場で再会した絵は、自宅の時とはまるで異なる表情をしていた。それは単に、照明や壁の色が違ふといった環境的な要因によるだけの話ではない。私にはその絵が、単独での存在感を保ちながらも、隣り合う作品の画面と響き合い、全体を構成する一要素としての性質が際立ったように思えたのだ。それは、ソロで聞いていたメロディがアンサンブルで再演されたかのような、新鮮な体験だった。八重樫の絵画がもたらしたのは、絵画鑑賞の本来的な愉しみ、すなわち見えないものを感じ取ることで湧き上がる、鮮やかなよろこびだった。