

上前智祐にかんする覚書

本江邦夫

ペンテイメント＝油絵で、重ね塗りされたり、修正されたりして見えなくなっていた元のイメージが、時の経過とともに透けて見えるようになること。ラテン語の *paenitere* (悔恨する) から派生した言葉だが、いったい誰が何を「悔恨」しているのか考え出すと、ここには意外に意味深いものがあることが分かってくる。元はイタリア語のこの言葉を、自らの回想的短編集の題名としたアメリカの劇作家リアン・ヘルマンのように、ふつうは〈後悔〉しているのは画家である、だから彼は変心して上から塗りつぶしたのだと考えるだろう。しかしながら、かつてあったものが新しい何かによって隠されはしたものの、また蘇ってくるという、どこか復活なり再生を思わせるこの事態に直面して真に後悔し、戦っているのは、実は〈歴史〉であり〈真理〉ではないのか。一方で、ヘルマンは言っている、「古い構想が、後の選択によって置き換えられるのは、かつて見たものを見直す一手段である」と。それは、21世紀に突入し、前世紀、とりわけその後半期の美術を回顧しようとする私たちにとって、歴史の堆積を貫いて、今だからこそ見えてくるものがあるということだ。

上前智祐は、1954年に大阪の製油会社の社長であり前衛芸術家だった吉原治良が創設した具体美術協会いわゆる〈具体〉の創立会員の一人であり、1972年の吉原の逝去によるその解散までそこにとどまりつづけた数少ない一人である。1920年、京都府の寒村に生まれた彼が筆舌に尽くしがたい貧困ゆえに早くから社会最下層の肉体労働に従事し、ときに賭博にのめり込み、無頼の徒ぎりぎりの生活を送る中で、にもかかわらず芸術、それも真正の前衛的なそれに開眼していった本当の理由については一彼の自伝『自画道』(1985)を読んでも一まったく分からない。これをまさに恩寵あるいは奇跡と言うべきか、小学校を出るのがやっとの幸薄き若者に、神もしくは何らかの超越的な存在により〈芸術〉の種子が撒かれ、外見の不毛さにもかかわらず、実はそこは「良き土」だったのだと考えるしかないのである。実際、これは上前智祐の人と芸術についてもっとも感動的なことの一つだが、彼は貧しいにもかかわらず売り絵で生計を立てようとはまったく思わず、きちんと重労働をこなす傍で、ひたすら自分自身のために制作してきたのである。1947年、日々の仕事がきつくて描けない無念さを、日記の中で心の友ヴァン・ゴッホに語りかけることで紛らしていたころ、彼は書いている。「僕は働いて食はなければならないのだ。然し僕の生命は絵を描く事によって保たれるのだ」と。そして、上前智祐の芸術の最大の強みは、それが彼の現実＝労働とまさに分かちがたく結びつくことで、再現的な次元を遥かに超えたある種の普遍性、つまりT・S・エリオットの言う「客観的相関物」(Objective Correlative) あるいは若きグリーンバーグが夢想した、既成のものとはまったく無縁に芸術の中に「すでに与えられている……もの」(something given) の域に到達していることなのだ。

1953年11月、教えを請おうと芦屋のお屋敷に吉原治良を訪ねるまで、上前智祐は典型的な独学の労働者＝画家だったが、このあり方自体は以後もまったく変わらない。彼は一

度として職業的な芸術家であったことはない。変わったのは、前衛的な文脈で考えるかぎり、当時としては最高の指導者を彼が得たことであり、まことに驚くべきことに、そう命じられたわけでもないのに、上前は毎週のように自作を何点も吉原邸に持ち込んで忌憚のない批評もしくは酷評を浴びつづけたのである。同年 12 月の日記にはこうある。「吉原先生に絵を見て貰う。駄目であった。しかし見て貰った先生の言葉を聞いていると、だんだんわかって来る様に思われる。こんどこそはと思う。」ここにあるのは、おそらくその完全主義から「自分の弟子に対して、非情な程に冷たい人」とならざるをえなかったほとんど家父長的な師にたいする一弟子の、反撥や疑念を飲み込んだ上での模範的な姿勢である。＜具体＞展は会員といえども、パトロンかつ指導者であった吉原の最終的承認をえないと出品することはできなかった。そうしたある種の独裁に嫌気がさして退会する者も多かった。そんな中、むろん＜具体＞も末期の頃、上前も一度は退会を考えるのだが、吉原の「君を育てたのは僕なんだ…」の一言で思いとどまるのである。

ところで、今日＜具体＞の名を聞いて咄嗟に上前智祐の名を思い浮かべる人はどの位いるであろうか。私がこのような危惧を持つのは、目下国立新美術館東京で開催中の大掛かりな＜具体＞回顧展（出品作家 39 名）のチラシに作品写真が掲載された代表的な 12 名の中に彼は選ばれていないからである。＜具体＞当初、上前作品に対してとりわけ外部から与えられた評価の高さ、その後の独立独歩の高邁な境地を思えばこれはまったく理不尽な話と言うしかない。

これはあくまで私見だが、そこに働いているのは＜具体＞と言えば、紙を破る（村上三郎）、絵具を足でこねる（白髪一雄）、絵具の瓶を投げつける（嶋本昭三）、電飾の服を着る（田中敦子）といった奇矯な行為を伴った芸術運動と考える、とりわけ欧米において定着しつつある硬直した見方ではないのか。

色とかたちが自律的に整備されたモダニズムに対して、吉原治良が「もっと激しい積極的な仕事をやりたい。大切なのは結果ではなく、物質のなかに自分の軌跡を残すような行動である」と考える」（「具体美術宣言」1956）と言い切ったのは事実である。しかし、だからといって実際の＜具体＞が行為性の強い作品つまりパフォーマンスばかりで満たされていたわけではない。展示の基本はあくまでも平面作品（絵画）であり、そこに何がしかの行為もしくは瞬発力の痕跡ないし反映があればそれで良しとされた一少なくとも私にはそのように思える。実際、今日確認できる＜具体＞の絵は、勢いで瞬間的に仕上げられた印象を与えるものが大部分である。

ほとんど唯一の例外は上前智祐の、絵具の物質性を濃厚に示す無数の点描によって重層化された、ときに一時期のリー・クラスナーのそれを遠く思わせる抽象的、いやむしろ絶対的な画面だが、これにしても鑄造工場に勤務する彼の特異な日常に根ざした、まさに「自分の軌跡」を確認する行為の一環と考えれば立派に＜具体＞の作品である。彼が点にこだわるのは、そこに生きとし生けるものの存在の痕跡を直観したからであり、だからこそ彼は説明的かつ描写的な「文学的要素を否定することによってまず点を打った」のであり、こ

ここにおいて点は相異なる個々の点として、まさに存在の直接的なメタファーなのである。同じことは、パレットナイフによって絵具の線を際限なく刻みつけていく、どこか祈りの行為を思わせる、まさにオールオーバーの霊的な作品についても言えるだろう。あるいはこう言ってもよいかもしれない。上前智祐の点と線は、卑近な日常を懸命に生きる画家の呼吸であり鼓動である、そこにこそ彼の比類なき現実の芸術的真実があると。

上前智祐のまったく非芸術的な生い立ちと日常を知らない、つまり偏見なき者たちにとって、存在感を漲らせたそうした独自の点と線はひたすら魅惑的なものであったに違いない。事実、1950年代当時としては珍しく国際的に活躍していた阿部展也の尽力により、1957年、廣井力との二人展ではあったが、彼はいち早く銀座の老舗画廊の一つ、養精堂で発表する機会を得たばかりか、その好評（作品が何点か売れた）を受けて翌年には同じ画廊から個展の誘いを受けるのである。ただし、これに関しては、師と仰ぐ吉原治良の猛反対にあい、忠実な弟子としては諦めざるを得なかった。同年の〈具体〉ニューヨーク展（マーサ・ジャクソン画廊）で上前作品がフィラデルフィア美術館の買い上げとなった、そこまでの栄誉を受けた画家が銀座の貸画廊に毛の生えたような所で発表すべきではない、というのがニューヨークまで赴いた吉原の反対理由だった。ところが、いかにも奇怪なことだが、その作品は輸送中に破損が生じたということで結局は作者に返送されてくるのである。

とはいえ、〈具体〉における上前智祐の評価ということ言えば、アンフォルメル運動の主宰者ミシェル・タピエから受けた手放しのそれに言及しないわけにはいかないだろう。1958年4月の『新しい絵画・世界展—アンフォルメルと具体』（大阪・高島屋）においてタピエは上前の赤一色の100号を会員たちの前で絶賛し、何とそれをフランツ・クラインとリオペルの間に配したのである。上前の回想によれば、前年の9月タピエがジョルジュ・マチウを伴い吉原邸に滞在し、〈具体〉会員たちの作品を講評したさいに、彼は即座に独得の強度を秘めた上前の点描作品に注目したにもかかわらず、いかなる理由からか、吉原はそれをあえて無視し、上前を作者として紹介しようともせず、「無気味な沈黙」が支配した。タピエにその記憶があったのかどうか分からないが、アンフォルメルを代表する（と彼が考える）作家と同列に上前を置くことによって、自身の評価を明瞭にしたことは確かである。後に1966年以降、上前は東京の日本画廊で個展をするようになるが、そのきっかけを作ったのもタピエであると聞いている。

ならば、タピエは上前作品のどこに真に注目したのか？この点についてはいろいろと考えるべき点が多いように私は思う。アンフォルメル宣言書ともいうべき『別の芸術』（1952）において彼は、形を抜きにしては成立しえない彫刻にたいして、絵画に本質的な自在さを前面に押し出した。実際、彫刻家たちとちがって「画家たちは、無限に増幅される技法を、これ見よがしに自在に用いることによって、もっぱら形抜きで行動する。彼らは因習的な知恵など気まぐれに無視して振る舞い、深い無秩序のなかで形抜きで行軌するのだ。西欧世界は今こそその〈表象〉を見いだしつつある。つまり、その表象を超越的なカリグラフィの熱狂のなかで爆発させるのだ。」こうした言説からカリグラフィ的な要素を減じれば、上

前の自在な制作、マッチの軸だけを 60 キロも固めたもの、あるいは 1970 年代半ばに登場し、その後の上前の芸術の高みを決定づけたもの、つまり丁稚奉公時代に体得した縫う力を徹底的に追求し堆積させることで存在と行為を強固なまでに物質化したものの本質にかかわるものが見えてくることは明らかであろう。また、原生芸術 (L' Art Brut) —アンフォルメルはその派生物かもしれない—を唱えたデュビュッフェの辞書風に書かれた覚書(1945)にはすでに「無定形から出発すること」という項目があり、そこには次の一文があることも指摘しておきたい。「絵画というものは建築家の仕様書にしたがって家のように建てられるものではない。むしろ最終的な結果から顔をそむけて、手探りしつつ後ずさりすることで出来あがるものだ。」上前智祐の、ひたすら点を打ち、線を刻み、縫いを持続する姿を彷彿とさせる、これは一行ではないだろうか。

上前智祐は抜き差しならない自らの現実と葛藤するなかでそれを自律的な作品と化し、そうすることで自己を確立した芸術家である。彼は自身の芸術についてどのように考えているのか？この意味で次の言葉はまことに傾聴に値するものだ。

「僕の頭には、強い劣等感と、確固たる優越感とが、気圧の様に流動している。そして、これ迄の経験によって培われてきた脳みそからは、酵素は発酵して、いろんなイメージ (アイデアとも言うべきか) が次から次へと泡立っているのである。そして又、どんなコンピュータよりも以上に、万能的に訓練されてきたこの 10 本の指は、脳から神経をへたイメージを選ばれた素材に刻みつけるのである。この刻印されたものは、最早ただの物質ではなく、その時の作家 (僕) の、呼吸する息のこめられた永久的不滅の像 (墓標) なのである。」(1998)

脳 (知性) と手 (感覚) の何という連携、融合だろう！上前智祐にあっては指先の感覚つまり彼の現実を追求すること自体がすでに芸術なのではないか。ここまで比類なく独自の芸術家を私たちはなぜ今まで見逃してきたのか？上前智祐の実像は一まさにペンティメント！—今やっと見えてきたばかりである。

(多摩美術大学教授)

<英訳のための参考>

□American playwright Lillian Hellman wrote in the prologue to her memoir, "Pentimento," "Old paint on canvas, as it ages, sometimes becomes transparent. When that happens, it is possible, in some pictures, to see the original lines: a tree will show through a woman's dress, a child makes way for a dog, a large boat is no longer on an open sea. That is called pentimento because the painter 'repented,' changed his mind. Perhaps it would be as well to say that the old conception, replaced by a later choice, is a way of seeing and then seeing again. This is all mean about the people in this book. The paint has aged now and I wanted to see what was there for me once, what is there for me now."