

『朝日ジャーナル』の1964年9月27日号の表紙に上前智祐の絵が用いられている。それについて彼は次のように書いている。「有史前より人類は星空を鑑賞してきた。いまも私は、星のテンテンで描かれたボウ大な画面を見ていると、人間社会のいろいろな出来ごとを忘れて優雅なふんいきにつつまれる。ポツポツと降りはじめた大粒の雨は、薄暗くなった空間いっぱいにな数万条の半透明な線を描き、さらに突風にあおられ、線は滝と化し、水しぶきをあげて屋根に落ちる思い。これは一粒一粒の雨が、数基の機関銃を射るがごとく、トタンを激しくたたく音。やがて風雨やんで夕日さし、外に出ると、道路上には大小の砂利がぎっしり顔をのぞかせていて、私の足を引き止める。また茂った小さい木の葉からこぼれる露が黄金に光って、金魚屋のかげった水槽へ落ちてきた。一面に赤いテンテンが群がっているうちの数匹が動揺し、一層鮮明さを増した。人は点の価値に気づかなかつた。私は文学的要素を否定することによって、まず点を打った」(『表紙の言葉』『朝日ジャーナル』1964年9月27日号)。

この文中の、星のテンテン、雨のポツポツ、屋根のテンテン、数万条の雨の線、ぎっしりの砂、金魚の赤いテンテンは、そのまま上前の点描絵画にあらわれていて、彼の作品は、コツコツと時間をかけて仕上げていく手仕事の基本である。この点描絵画はカンヴァスにペインティング・ナイフで油絵具の小さな断片を重ねていく(図4『作品(緑・黄・赤・点描)』1956年)。赤い絵具の上に黄色を重ねると下の色は消えて無駄のようであるが、そのオート・パート(厚塗り)の画面には炎のように不定の形が明滅している。

また、1960年ころ、マッチの軸による作品をつくった(図5『作品(灰色・マッチ)』1960年)。軸木に絵具をつけて画面に一本一本くっつけていくが、ひとつの作品に15貫俵(約60キロ)を要したといわれる。したがって、あまりの重さにカンヴァス代りのベニア板がもたず、裏に木を打ちつけたので、寄木細工のようになったとのこと(嶋本昭三「ウァッハッハ具体・三一上前智祐」『未生』1974年3月号)。

1976年ころから「縫い」による作品を制作し始める

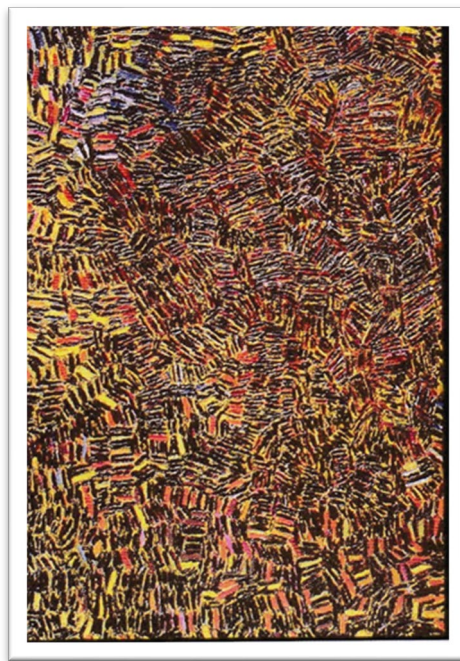


図4「作品(緑・黄・赤・点描)」



図5「作品(灰色・マッチ)」

(図6『縫43(黄)』1990~1)。これは布に一針一針、無限に細かく糸を縫う仕事である。これを上前は「波縫」という。この縫いは「僕の場合は、野良着の継ぎはぎによる、貧しくとも『生きる』という『執念』に感動することから始まった」(1993年9月20日)といい、そして次のように書いている。「『縫い』による作品の特長は、例えば、黒布に赤糸で、ある一定の面積を縫い詰めて見る。と、糸自体にも明暗があり、そして縫い詰まった糸目のわずかの隙間からも、黒地が現れて、画面のマチエールは色彩的にも微妙である。(中略)この点については僕の場合、上記にも触れた経験から、『油絵具も繊維も物質に変わらない』という思考に基づいて、この『縫い』を純粋芸術として仕上げていくことに推敲してきた」(「《縫い》の作品について」『現代美術一僕の場合』共同出版印刷、1988年)。



図6「縫43(黄)」

上前作品には気の遠くなるような時間の積み重ねがあり、油絵具、マッチ棒、糸・布などのマチエールに対する強い執着がある。そしてそれは「具体美術協会」の根本的な考えに即している。

吉原治良は「具体美術宣言」で次のようにいう。「具体美術に於ては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のまま、その特質を露呈したとき物語りはじめ、絶叫さえする。物質を生かすことは精神を生かす方法だ」(『芸術新潮』1956年12月号)。精神よりも物質を、シュジェよりもオブジェを—このような即物主義的な考えに基づいて、上前はマチエールに傾くのである。

これまでの絵画では、外的対象と内的観念との別はあっても、マチエールはそれらを表現する手段として用いられた。ところが上前絵画では、自然対象はもとより、観念や構想などの内的要素さえ捨てられ、マチエールそれ自体が表現となっている。つまり、マチエールはマチエール自体で完結し、それを支える何らかの対象や観念があるのではない。従ってマチエールはもはや手段ではなく、作品そのものである。

自然対象や内的観念を表現する絵画では形式が最も重要視されたが、それに固執するあまり、とかく作品から生命的内容を閉め出さざるを得なかった。そのような形式偏重の絵画に対する反発が、上前をして形式よりも内容を、ロゴスよりもパトスを、という方向に赴かしめ、マチエールの重視とその拡大による、新しい絵画創造にむかわしめたのである。彼の作品が即物的性格を強めて、「こと」の表現よりも「もの」の形成に傾くのは、この故である。「こと」の描写は視覚的であり、[もの]の形成は触覚的である。触覚は「もの」そのものを感覚し、視覚は「もの」の表面を感覚する。このように触覚はつねに現実感覚としてマチエールに結びつくが、視覚は仮象をとおして形式に結びつく。絵画を静

観の対象としてでなく、生命の表出と考える上前が、視覚よりも触覚に、「こと」よりも「もの」に重点を置くのは、当然の成行である。上前はいう。「土器のカケラー一つにしても、それは触覚的に実在的なもので、それは現在への無言のメッセージとして僕達の胸に迫るものがある」（個展案内状、1992年）。

従来の主知主義的な芸術観では「こと」を中心とする形式が問題とされたから、感覚もとかく知的な立場からとらえられ、感覚がパトス的で現実的な意味を持つことが軽視された。したがって純意識的な視覚が偏重された。しかし触覚はむしろ生命の感覚であり、視覚的経験は広いけれども、触覚的経験は深い。もとドイツ語では、tasten（触れる）は fühlen（感じる）と同義であり、Tastsinn（触覚）は Gefühl（感情）と同じ意味で用いられた。つまり感じることは触れることであり、感情とは触覚的経験を意味していた。悟性的世界像がその中に一切の世界像を抱きこもうとするのに反発して、上前は悟性的で静観的な視覚よりも感性的で現実的な触覚を重んじて、マティエールに傾斜するのである。

このようなマティエールの明証性の追求の結果として、上前はこれまでの油絵具のほかにマッチ棒、糸・布、オガクズなどの新しいマティエールを発見し、新しいオブジェの形成に向かった。従って彼にとっては、抽象や具象のあらゆる定形は顧みられず、マティエールが唯一のよりどころである。彼は感覚の陶酔を求めるのではなく、内的なヴィジョンと外的なマティエールとを調和させようとするのでもない。彼は、マティエールに外からかぶせられた特定の意味を剥ぎとり、裸にしたマティエールそのものによって、「もの」の創造に向かうのである。

このような上前作品を戦後の世界美術動向から顧みると、それはJ.ポロックのような構成的骨組のないオールオーバー・ペインティングであり、日常品を集積するF.アルマンやL.ネヴェルスンのようなアキュミレーション・アートであり、そしてシュルレアリスムのオートマティスムにも通じる。したがって上前作品には種々の要素が渦まいていて、特定の流派に位置づけることは難しく、むしろそれらすべてを包含している。

さらに彼は前述の平面作品の「縫い」以後も、黒木の立体、縫い立体などを制作し、1992年ころから多くの四角形を画面に配置する油彩画をつくり始める。また、従来から手掛けていた版画に大きな労力を注ぐようになり、多様なパターンによる密度の高い空間を形成している。このように常に脱皮し、変貌し、飛躍するところに、前衛美術家としての上前の真骨頂がある。しかもその持味は見事に一貫している。

『丹後の前衛 ～小牧源太郎・上前智祐展～』図録掲載（2014年9月26日発行）

「丹後市がうんだ二人の前衛美術家」美術評論家 木村重信著 より後半部分を抜粋