

上前智祐 その生涯と芸術／集合と稠密のコスモロジー

中塚宏行

〔1〕孤独と貧困／彷徨と帰郷

1920-1940(大正9~昭和15年)0~20歳

丹後半島の寒村、奥大野村、佛心寺、舞鶴、貧困、いじめと転校、京染め洗張り店丁稚奉公、南画通信教育、神戸・横浜での港湾労働、メリケン波止場彷徨、丁半賭博、放蕩息子の帰郷

上前智祐の人物と生涯、芸術観とその作品を語るには、作家本人がまとめた自伝『自画道』（1985年）や作品解説『現代美術―僕の場合―』（1988年）、あるいは作品カラー図版が豊富な作品集『孤立の道』（1995年）の三冊の自費出版物をひもとくのが最もよいし、またそれに尽きるとしてもよいであろう。これらの著作と、また巻末にまとめられた年譜をあわせて参照してもらうことをお願いしたうえで、ここでは上前智祐が本格的に非具象画家への道をめざすまでのアウトラインを駆け足で記述しておくことにする。

丹後半島の中郡奥大野村に生まれた上前の成人するまでの境遇をひとことというなら孤独と貧困／彷徨と帰郷ということになるだろう。

幼少期での父親との死別、恵まれない家庭環境、炭焼きの養父との山の生活、母りんの病氣そして入信、小学校でのいじめと六回の転校、仏心寺に預けられた時の和尚の厳しい躰と修行、萎縮、縁薄い肉親の愛情、そして貧困。そうした孤独と貧困のなか前少年のころは次第に内面へと向かい、ひとりですっせと手を動かし、ひたすらものを作り続けるという人格が形成されていく。

貧しい境遇から、小学校を卒業して智祐はすぐに京染め洗張り店に丁稚奉公に出される。そこで彼が出会ったのは様々な着物にまつわるさまざまな、色彩、模様、意匠、質感である。黒地に大柄の花模様、裏地に紅絹の奥裏、大島、紬、緋、黒羽二重の紋付き、袴、青下、赤下、仙台平

の袴地、などなど。上前が縫い作業を経験したのもまたこの時期である。この頃、上前は彼の周辺にいた、美人画を書いたり、武者絵の模写をしたりする職人たちや学生の影響を次第に受け、挿絵や肖像画に夢中になっていく。そして、新聞広告を眼にした小室翠雲の南画を通信教育で学ぶ。

18歳の春、上前は画家を志して家出、舞鶴から京都を経て、神戸に出て仕事につくが、ほどなく沖仲仕となり、つてを頼って横浜に出る。横浜では馬堀喜孝の紅葉会肖像画学院に一週間通い「京孝」という雅号をもらったが、その後学校をやめた上前は沖仲仕の激しい港湾労働と丁半賭博に収入の大半をつぎ込むという、身をもちくずす一歩手前の生活となっていく。一時東京にも出て労働者として働いたものの、再び横浜に戻って、沖仲仕と賭博の生活に舞い戻り、破滅する直前、母からの送金を受け、20歳の4月に徴兵検査で舞鶴になかばやむなく帰郷することになる。いわば放蕩息子の帰宅である。この時期は、上前智祐の青春の彷徨と放浪の時期であったといえよう。

しかし、そうした放蕩生活でさえ、その経験は後の上前の人生に対していくつかの重要な役割をもたらしている。空しい賭博にどこまでも立ち向かっていく強靱な精神力、それは常人からは一見無意味とも思える、点描だけの作品、真っ黒な画面、マッチの軸の集積、無限に繰り返される縫いによる画面、などにどこまでも向かっていく上前の強靱な精神力を形成したように思われる。またウインチ運転の習得も、後の上前の生活を支える技術(スキル)となっている。

[2] 舞鶴から神戸へ

1941～1950(昭和16～25年)21～30歳

舞鶴海軍経理部、鶴美会、兵役、八丈島防衛連隊、二紀会、関西美術院、黒田重太郎、日本通運海舞鶴支所、塩の荷造り作業、クレン運転免許証取得

舞鶴に戻った上前は徴兵検査を終えてすぐに、知人のすすめで舞鶴海軍経理部に就職する。仕事は経師(決算系の書類の製本)で、1カ月に20日間は自分の時間として美術関係の本を読みあさり、木村莊八

の「美術講座」がきっかけで洋画に転向する。そして西村藤雄に誘われて、絵を描く仲間たちと洋画のグループ「鶴美会」結成に参加し、松尾百貨店で展覧会を開いたりした。

しかしながら、そうしたこともつかの間、1944年6月の招集によって、京都三七部隊機関銃中隊入隊、兵役につき八丈島に送られる。復員後は一時肖像画家の看板を出して営業にかかったが、ほどなく日通海舞鶴支所に勤め、塩の荷造り作業をして生計の糧を得る。地元の先輩画家、西村富司男にすすめられて二紀会に出品した油彩画「舞鶴港の夕景」が入選する。その二紀会の大阪展が阪急百貨店でも開催され、懇談会の席上で舞鶴出身の妻を持つ京都の画家長谷真次郎と出会う。長谷は関西美術院に学ぶ黒田重太郎の弟子で、その縁で上前は時々京都に出て、黒田重太郎に洋画の指導を受ける。そしてある時、京都の百貨店で開催していた抽象画の展覧会を見て衝撃を受け、新しい絵画への憧憬を強める。1948年4月、日通でクレン動転免許を得て、川崎重工業に勤めていた長谷の紹介で、1949年1月神戸に出て、川崎造船のクレーンマンとして勤める。

〔3〕吉原治良と具体美術協会との出会い

1951～1971（昭和26～46年）31～51歳

川崎造船クレーンマン、結婚、はじめての個展、朱舷会、吉原と「具体」、タピエ来日、アンフォルメル旋風、モダンアート協会、阿部展也

新しい絵画の探求を目的に神戸に出た上前は、ほどなく同郷の看護婦小谷徳江と結婚、51年の5月に、電車からの転落事故に会い入院、その後舞鶴の実家で養生している期間、西舞鶴図書館ではじめての個展を開催する。52年3月に三越百貨店の現代クレパス画展で吉原治良の抽象作品に出会う。その後、川重の社内の美術同好会、朱舷会などに出品していたが、10月に第7回二紀会展の落選通知を受け、11月はじめて吉原治良の自宅を訪問した。

これ以後の上前の画家としての活動は吉原治良への師事と具体美術協会（以降「具体」）での活動を中心として動いていくことになる。吉

原治良と「具体」についてはこれまで既にかなり多くが語られているので、筆者がここであらためていろいろ述べる必要もあるまい。むしろ、上前の「具体」以外の活動に触れておく必要があると思われる。モダンアート協会への出品を続けたこと、阿部展也の推薦に端を発する養清堂画廊での展覧会や日本画廊での展覧会などである。これらの画歴は、ある意味で、吉原治良と「具体」の勢力範囲と影響力を越えた部分での、上前智祐独自で開拓した地歩であったともいえるのではないかと。ところがむしろそのことが、ある面においては上前と吉原との軋轢を生み、上前と「具体」とを一体化させて論じることを妨げる要因となっているといえる。

例えば、上前智祐という画家に対して人はどのようなイメージと評価を抱いているのだろうか。もちろん「具体」のメンバーのひとりとして、既にご承知の人も大勢いるのであろうが、彼が「具体」の作家であるという、「ああそうか、『具体』の作家だったのか。」という声がかきこえてきそうな気がする。またいっぽうで「具体」にそんな作家いたかなあ、とその名前を思い出せない人もいるかも知れない。それほど、上前の名前は、「具体」というグループのイメージからは少し距離があるような気がする。

例えば、元「具体」の主要メンバーが、ベネチア・ビエンナーレで「具体」の特別展示の催しがあるということで、現代美術のメッカ、ベネチアに大挙して押しかけて華々しい凱旋をしているさなか、上前は佐賀県と大阪で細々と個展をひらいていた。彼が大阪の街を歩いていると、「あれ、上前さんはベネチアにいなかったんですか？」と「具体」の古い会員に尋ねられたという。本人は自嘲気味に「『具体』のあぶれ者」といった感じを受けたとか。^{※1} しかしながら上前は、吉原治良のクレパス画を見て感銘をうけ、「具体」結成前の早い時期から吉原に師事し指導を受けていた。そして「具体」の創立メンバーとして参加し、グループが解散する最後の最後まで会員として残っていた。上前曰く「吉原治良先生は最後まで僕を放さなかった。」その点からいえば、上前は「あぶれ者」どころか、正真正銘の「具体」の中心メンバーなのである。そのわりには

※1 『孤立の道』上前智祐 1995年 129頁

「具体」の作家としてのアピールの度合いは決して大きいとはいえない。

「具体」といえば、リーダーであった吉原治良以外では、漫画風の絵画からビニールの色水作品、流し絵の具のアンフォルメル作品によって声価を高め、各種の受賞を重ね、叙勲されるまでの権威と名声を得ている元永定正、「具体」東京展では泥に挑むパフォーマンスでいちやく勇名をはせ、天井から吊るしたロープにぶら下がって裸足の足の裏で描くフット・ペインティングの白髪一雄、紙破りパフォーマンスの村上三郎、「具体」時代ではフォンタナに先んじて穴あき絵画制作して高い評価を受け、「具体」以後はメール・アートとスキン・ヘッドに映像を写して今なお前衛精神を発揮し続ける嶋本昭三、ベル絵画と電飾服の田中敦子、ラジコン・カーの金山明、記号絵画の向井修二など、それぞれ各自が売りものなり、トレードマークがあり、それによって世間に知られているのだが、上前にはそういった派手な話題性に乏しいところがあった。絵画(タブロー)中心の正延正俊や浮田要三もそういった傾向がある。それゆえに「具体」ではあまり目立たない存在であった。上前智祐といっても、「具体」という関西の前衛美術集団のイメージに直接結び付く強烈なイメージに欠けていた。また、油彩点描による集積絵画が、ともすればゴッホやシニャック、スーラなどの点描表現、印象派、後期印象派、新印象派などの点描派と結び付けられて、前衛美術をめざす「具体」のなかでは、どちらかという、歴史的、保守的に受けとめられていた面もあるのではないか。あるいはまた、70年代に入ってから「縫い」の作家として、あるいはGe展のメンバーとしてのイメージが強くなっており、昔を知らない人々からは「あれ、上前さんてファイバーの作家じゃなかったの」と尋ねられたりすることもあった。「具体」が解散してから、布と糸を使った「縫い」の作品発表を重ねた上前の作品は、おりからのファイバー・アート・ブームも手伝って、素材が布と糸であるということだけで、ファイバー・アートの脈絡で紹介される頻度がふえていったのである。そうした上前観に対して、我々はもう少し修正を加える必要があろう。

二紀展、関西美術院、黒田重太郎を経て「具体」に至り、「具体」と平行してモダンアートにも長く出品をつづけたこと。また阿部展也の推薦で、5年に養清堂画廊で広井力との二人展を企画してもらったこと。さら

には66年に日本画廊で三番目に、山下菊二の次に展覧会をして、その後も何度か個展をしているという経歴も、わたしの関心を強める方向に働いている。つまり、アンフォルメル旋風に席捲された戦後1950年代美術の流れのみならず、戦前からの美術情報と知識を蓄積した画家として日本の近代美術史の流れを感じさせるとともに、上前が表面的な流行現象に上滑りをしないという姿勢が感じられる。つまり我々は、「具体」の一人として上前を見るのではなく、一人の画家として上前の画業をきちんと追って論じなければならない。

ところが、こうした東京での展覧会開催が、どうも吉原治良や他の具体のメンバーから快く思われなかったふしがある。たとえば阿部展也推薦による東京養清堂画廊での二度目の展覧会計画が、吉原の反対で断念することになったといういきさつについて、上前は日記のなかでつぎのように語っている。

1957年9月14日「二人だけになった部屋は、重苦しい空気が漂った。先生は、ぼくが具体以外の多くの展覧会に出品していて、今度又タピエの来阪によって、手のひらを返した様な行動をしている、と言うことから小言をいい始められた。」

このときの吉原治良の発言の要旨は、上前によればつぎのようなものであったという。

- ①タピエは、君の作品を見て「これはただの点描だ」といったにすぎない。
- ②具体精神をもっとわきまえて行動してほしい。DONでの個展は何だ。
- ③阿部氏に見いだされて嬉しいということは、僕の気持ちを解ってくれていない。
- ④いま「具体」は大変だ。ちっぽけな気持ちで、こせこせした行動をとってもらったら困る。

この吉原の小言に対して、その場で上前が吉原に正面きって反論したかどうかについては、極めて否定的であるが、自伝のなかでは上前はつぎのように反論している。

- ①タピエもマチューも興味深げに自分の作品を見ていた。なのに先生はそれを上前の作品であると紹介しなかった。またタピエが「ただの点描

だ」といったのは嘘だ。

②具体の精神を尊重し、「具体」にも出来る限り協力している。

③DONでの個展は友人から頼まれた穴埋めの展覧会だ。

④吉原治良を尊敬している。しかし、阿部氏がわたしをとりあげたのは話が別だ。かつて先生は、「阿部君は才覚者だから、彼の懐の中にとび込んでいけばよい」と言われたではないか。^{※2}

さらに翌年の1958年11月11日の日記では次ぎのようなくだりがある。

「吉原先生宅を訪ねて、東京で開く個展の件について一応説明すると、先生は不機嫌で暫く無言であったが『今度の君の個展には反対や、何のためにわしはアメリカに行ったか解らん』」^{※3}

こうしたやりとりを見る限りでは、上前の側からのみの証言であることを承知して割り引いたとしても、上前と吉原との間には独占欲、支配欲、組織の結束と締め付けといった点をめぐって、師弟間の葛藤とそれなりの確執があったことは確かであろう。

上前は、「先生からは、非常に教えられる面は大きかったが、僕は先生とは性格的にどうしようもないものを感じていた」^{※4}と述べている。しかしながら、両者の関係はいつもぎくしゃくしていたわけではなくもちろん良好なときもあった。

たとえば、1958年、上前が「新しい絵画・世界」の出品作、120号と100号2点の計3点を芦屋の先生宅の庭に運んだときのことを上前は次ぎのように語っている。

「赤い100号1点を凝視して『これは良い作品やで』『上前君にこんな傑作ができるんだからなあ』『120号の作品については『そんなのは買わないなあ』』といった。タピエは、僕の赤の100号を激賞した。それを見ていた吉原先生は、僕にニンマリとした笑顔を見せるのだったが、それに

※2 『自画道』上前智祐 1985年 265~267頁

※3 同前 338頁

※4 同前 188頁

は、展示のときタピエがこの作品の両脇にクラインとリオペルの大作を並べた。この作品は後年、元英国、現在スペイン在住のコレクター、デニー氏のコレクションとなる。」^{*5}

上前の作品が世界の作品と同時代的に肩をならべて評価された瞬間である。

30代の早い時期に吉原治良という、希有なる慧眼の指導者と「具体」という活力ある前衛美術集団との出会いにめぐまれ、50歳までのほぼ20年近く、その団体とともに画家としての人生をともにしたことは、上前にとってきわめて僥倖とっていいものであったであろう。しかしながらそれは同時に作家としては早晩、「具体」の上前なのか、上前にとっての「具体」なのかという問いかけにつながっていくものであった。そして美術団体と画家個人の、集団と個との葛藤と相克は上前ひとりに限らず、「具体」のメンバー全員にふりかかってくる問題であった。彼らは早晩いつかは再び一人の画家の孤独な営みへと回帰していかなければならなかったのである。その時期は突然の吉原の死によって、以外にも早く現実のものとなる。

[4] 孤立の道/自画道—縫いとオブジェ

1972～1999(昭和47～平成11年) 52～79歳

吉原治良の死によって「具体」が解散する二年前に、上前は所属していたモダンアート協会を既に退会していた。画業の上では黒い闇を思わせる真っ黒な作品を制作、オガクスや木を使った立体オブジェをてがけ、ほどなく布と糸を用いた縫いの作品の制作をはじめ。展覧会は1975年にあらたに発足した美術グループGe展への出品以外は、もっぱら個展での作品発表が中心となっていく。そして90年代に入ってから、四角(□)模様を中心にした油彩画というあらたな展開が見られるが、今回の展覧会では、これらの作品は除外している。

^{*5} 『孤立の道』上前智祐 1995年 314～315頁

そもそも筆者自身、上前の名前は、「具体」の作家の一人として記憶の一端にあったものの、カタログ等で紹介されていたモノクロ図版だけでは、その作品の実際のマチエールや質感などのディテールなどは実作を見ないとほとんどわからないままであった。その作品のイメージと強くおすびつけて関心をいただいたのが、その「縫い」の作品であった。といっても、それは作家自身の手による作品集のなかのモノクロ図版で紹介されていたのを見てのことである。最初わたしは、それが糸を布に縫うことによってつくられた線の集積によって生まれた画像とはつゆしらず、砂鉄と磁石によって生まれた科学的な模様か、テレビの受像機が故障したときの画像の乱れか、はたまたモワレかダイアグラムを思い起こさせる、きわめて現代的な幾何学的画像のような印象を受けたのである。

その時、わたしの頭の中では、上前という画家のイメージはすでに「具体」の画家たちのイメージとはかなり距離ができてしまっていた。その後、この作家の展覧会を開催することになり、作家と会い、アトリエを訪れ、あらためて実作品を見、数多くの関連資料の提供を受けて上前の人と作品を多面的に知るようになってから、ようやく上前智祐という作家の全貌が徐々にその姿をあらわし始めているのである。

[5] 集合と稠密のコスモロジー

無数の筆のタッチによるテンテンの跡が
画面いっぱいにはっきりと描かれている。
膨大な量のタッチによる軸木の跡が
画面いっぱいにはっきりと撒かれている。
無数の縫い目というステッチのテンテンの跡が
画面いっぱいにはっきりと埋まっている。
膨大な量のスクラッチの条線の跡が
画面いっぱいにはっきりと塗られている。

吉原治良と出会って以降の上前の作品について年代を追ってみてみることにしよう。1955年から始まった非具象・抽象作品は、57年にかけて、①茶、赤系統で、垂直の条線の走っている作品、②荒々しい筆触によ

る点描作品、③緑と黄色と茶色が主体のカラフルな点描作品などがある。カラフルな点描はあるときはゴッホや印象派あるいは新印象派の点描作品を思い起こさせるが、ゴッホや印象派のような具体的なイメージはまったく浮かび出ていない。むしろ、そうした作品の点描を、いったんバラバラに解体して再構成した作品のようでもある。その点ではまったく上前独自の完全な非具象表現であるといえよう。

1958年から59年にかけては、いわゆる壁派を思わせる厚塗り画面の作品が数多く制作されている。これにはその前年の1957年に具体の招きで来日したアンフォルメルの主唱者ミシェル・タピエの来阪とそれによって惹起されたいわゆるアンフォルメル旋風の影響が大きいと思われる。これらの作品にみられる厚塗り手法は、デュビュッフェが定義したアール・ブリュット(生の芸術)の美意識とも通底している。デュビュッフェは、芸術作品に反理知主義、反教養主義を主張し、ミシェル・タピエの提唱したアンフォルメルの理念に大きな影響を与えた。

タピエ来日にいたるまでの欧米の戦後前衛美術運動の動きをざっとたどっておくと、1945年にフォートリエが厚塗りの「人質絵画」を発表した「厚塗り」展、47年に「アール・ブリュット」展、49年「リオペル」展、そしてタピエは51年に「激情の対決」展を組織、52年には「アンフォルメルの意味するもの展」を開催、56年「世界・今日の美術」展、そして57年のタピエ来日、大阪の「具体」への訪問へとつながっている。^{※6}

1960年、上前はマッチの軸という具体的な物質(オブジェ)を画面に大量にばらまいて、それを絵の具と接着剤などで固めて、塗り重ねて、重厚な厚塗りの画面の作品を制作した。マッチの軸は、絵の具か泥か、タールか良くわからない塗料の中で固められ、いくつかの塊となっている。遠くから見るとそれはまるで大洪水の土砂崩れで押し流され、ばらばらになってしまった木造家屋か材木置き場のようになり、あるいは見様によっては泥にまみれた大量の骨の山のようにもみえる。^{※7}

※6 『草月とその時代 1945-1970 展』芦屋市立美術博物館 1998年 カタログ所収の2 アンフォルメルの項目、および関連年表参照

※7 『自画道』上前智祐(前掲書)31頁

そして1960年に赤い点描作品が制作された後、63年にかけては、多少アンフォルメル風の非定形のフォルムを残した作品が制作されるが、63年から67年にかけては、赤を中心にした点描作品が制作された。またこれと平行するかたちで1964年から71年にかけては、黄を中心にした点描作品が制作される。赤と黄色の色彩については、上前が勤めていた川崎造船の「鉄の鑄造、溶鉱炉の火の色である」といった吉原の推薦文（ピナコテカでの個展パンフレット）があるが、上前自身はそのようなことは先生に話したことはないと述べている。^{※8} また、黄色について、「少年の頃に見た菜の花の黄色の思い出」と結び付けて理解されることについても否定している。^{※9} つまり、具体的なイメージと結び付けられることについては、できるだけ避けたいということであろう。

1964年9月27日号の朝日ジャーナルの表紙を上前の作品が飾った。表紙の言葉に上前は次ぎのような言葉を残している。

「有史前より人類は星空を鑑賞してきた。いま私は、星のテンテンで描かれたポ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、乾いた地面から黒いトタン屋根にテンテンを描いていった。まもなく、薄暗くなった空間いっぱい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、数基の機関銃を一斉に射るがごとく、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った。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。」^{※10}

※8 『孤立の道』上前智祐（前掲書）9頁

※9 同前 10頁

※10 『朝日ジャーナル』「表紙のことば」1964年9月27日号

星のテンテン、雨のポツポツ、屋根のテンテン、数万条の線、砂利のぎっしり、金魚の赤いテンテン。上前がこの文章のなかでのべたこれらの表現はそのまま、上前の作品につながっている。黄色い点描作品、赤い点描作品、数万条の条線の入った黒い作品、文学的要素を否定したテンテンという点。

また赤根和生は、1966年グタイピナコテカで開催された上前の作品を見てこう批評した。

「さまざまな色調でびっしりと埋められた画面は、息苦しいほどの充実を見せている。そのぶ厚い画面から炎のように不定の、形にならない形が明滅しているが、イメージと呼べるようなものではないだろう。絵画的な技法を単純な筆触の積み重ねに還元してしまったこれらの画面は、情念を物質の輝きにかえてしまう執念の結果だ」^{※11}

71年から73年にかけてはオガクズ、木の板を使った立体オブジェが制作されるようになり、あわせて黒の色彩が用いられるようになる。オガクズのオブジェはオガクズを固めて、その表面に油彩による点描をほどこしていく作品である。

そして、平面絵画においては1971年から76年にかけては、もっぱら黒を中心にした点描、というよりも縦方向の条線をつかった細かいマチエールの作品が制作される。その作品のなかでは、一見真っ黒だと思っ
て見ている作品でも、よく観察するとその黒い絵の具の盛り上がりの脇や隙間から赤や青の色がちらりちらりと顔をのぞかせているものがある。黒のモノクロームというある意味ではきわめて退屈で、味気無く、単調な画面にもかかわらず、随所にちらつくその隠れた色彩の効果は驚くべきものである。条線のつけかたの多彩さ、何層にもおよぶ絵の具の塗り重ねとあわせて考えると、その作品の密度の高さは比類なく、無限の宇宙への広がりを感じさせる画面となっている。上前のこのような作品をずっと考えていた最近、書店でジル・ドゥルーズの著書『壁—ライブニ

※11 「読売新聞 美術評」赤根和生 1966年2月6日

ツツとバロック』(宇野邦一訳)が気になって、その頁をめくっていると次ぎのような一節が眼についた。

「たえまなく生み出される襞、襞の上に襞、壁にそう襞、無限に至る襞、物質の折り目と魂の襞、だから物質のもろもろの部分は、弾性的圧縮的な力の相関物としての様々な塊や集積である。」^{※12}

上前のアンフォルメル風の作品、黒い条線のモノクローム作品を見ると、ドゥルーズのこの一節は上前の作品を表現する言葉としてきわめて近いところに位置しているのではないかと思われた。そう、上前の作品はたえまなく生み出される襞であり、壁にそう皺であり、無限に至る襞なのである。

油彩画から縫いの作品への転換がはじまるのは、1975年のことである。縫いによる作品では、様々な試みが行われた後、1983年には縫いによる立体オブジェ作品もてがけられ、1986年から91年には黒の系による、89年から91年にかけては黄色の作品を中心とした数多くの作品を制作、同時に赤、青、紫などの作品もてがけられる。

油彩の平面作品では1980年から82年にかけて点描の点のかたちは少しずつつぶされて、壁の表面のような作品が制作される。そして92年に再び細かい点描風の作品が制作されたのちには、作風は大きく転換し、四角(□)模様が画面全体に登場する作品が制作される。

絵画以外では、1981年に食パンの包装ナイロン袋をつなぎ合わせて作品にしたもの、ピーナツの薄皮一年分の袋詰め作品、使用済みのティーバックに日付を記入して一年分をあつめたものなどがある。こういった作品はいわば身のまわりにある安価な日用品を材料としたアッサンブラージュ(寄せ集め作品)、あるいはジャンク・アート(廃品芸術)の一種であるといえるだろう。

こうした上前の作品をふりかえり、それに対してわたしたちはどのよう

※12 『襞—ライブニツツとバロック』ジル・ドゥルーズ 宇野邦一訳 河出書房新社 1998年9月、15、20、21頁

な評価を指し示すべきであろうか。

まず彼の作品は、職人技の様にコツコツと長い時間をかけて入念に仕上げていく手仕事の基本となっている。点描を限りなく集積していく手法、絵の具の筆触とマチエールへのこだわりである。また縫いの作品では、一針一針を通して、布と糸による、縫うという営み、気の遠くなるような時間の積み重ねがそこにある。上前の詳細な自伝を可能にした膨大な量の日記もそのひとつである。

あまり一般的な言葉とはいえないが、蝟集(いしゅう)という言葉がある。辞書の意味によると、はりねずみの毛のあつまり生えるように密集して多くあつまっていることである。また、稠密(ちゅうみつ)という言葉もある。稠とはしげるの意味で、稲が密生する様をさす言葉である。これは、ぎっしりと集まっている状態、混み合っている様子をさす。より一般的な言葉でいうならば集合であり集積であり、密集であり、増殖という言葉になろう。こうした概念は、古典的な、あるいは近代的な美意識、あるいは美の概念としてはほとんど用いられることはなかったが、戦後の現代美術の文脈のなかでは、新しいひとつの美的概念として登場してきている。谷川渥が「集合と稠密—びっしり／ぎっしりの美学」(1989年9月)(『表象の迷宮』所収)のなかでも述べているように、集合(アキュミラシオン)と稠密、びっしりとぎっしり、群衆と蝟集、増殖と寄せ集め(アッサンブラージュ)といった言葉で表現される美意識である。^{※13}

谷川の文章には、草間彌生をはじめアルマン、マーク・トビー、ネヴェルス、ゾルタン・ケメニー、エロ、アンチンボルドといった作家をはじめ欧米の数多くの作家についての言及があるが、関西在住で比較的知名度の低い日本人作家上前の作品についての言及はなされてない。しかしながら上前の作品群はそうした美学の範疇にあるものと思われる。

草間彌生がアキュミレーション・アートを始めたのが1948年、ネヴェルスが家具の部品の集積レリーフを始めたのが1957年、アルマンのヌーヴォー・レアリスト宣言が1960年4月、エリアス・カネッティの「群衆と権力」が1960年、ニューヨーク近代美術館でウィリアム・C・サイツが

※13 『表象の迷宮』「集積と稠密—びっしり／ぎっしりの美学」谷川渥 ありな書房 1995年

アッセンブリッジ展を組織したのが 1961 年、ケメニーのベネチア・ビエンナーレ彫刻大賞が 1964 年、講談社現代の美術「集合の魔術」が 1971 年であった。上前が点描作品を始めたのは 1956 年のことである。

さらに戦後現代美術の用語として一般的に流布していることばとしてオールオーバー（画面の表面をひとつのパターンが制御していること）という言葉がある。集合、蝟集、稠密、集積、増殖、繰り返し、それらは結果的に、オールオーバーな画面を作り出している。それは空間芸術としての展開のみならず、膨大な時間の集積の結果であるという点で、作品には時間の概念も暗に含まれていると言ってよいであろう。上前の作品はそうした空間と時間の周辺の往還のなかに存在していると思われる。

「集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展」図録掲載
(大阪府立現代美術センター、1999 年)
ウェブ用に加筆修正(2026 年)