

## 触覚性への志向

木村重信

兵庫県立近代美術館長

1956~57年、私はパリにいて、大学都市の日本館に居住した。同じ宿舎に堂本尚郎や今井俊満が住んでいたことから、かれらを通じてアンフォルメル美術運動にふれた。既成の様式を無視して、なまの絵具をカンヴァスにぶちまける激しい絵画に圧倒されながら、私は次第にその魅力にひかれていった。

パリだけでなく、そのころ世界各地で前衛作家たちが、同じような生命的な絵画を求めて苦闘していた。アメリカの「太平洋派」、北欧の「コブラ」、そして日本の「具体美術協会」が、その代表であった。これらの新しい動きをエスティエンヌが「タシズム」と呼んだ。タシズムとは、構図にたいする意識的な顧慮なしに、オートマティックに置かれた絵具のタシュ（しみ）そのものによって画面をつくることで、そこでは制作の過程は身体の運動に還元されている。

タシズムは現代美術のアポリアを打開しようとして始まったが、具体美術協会の活動が最も華々しかった。かれらは野外やステージでの実験展などを重ねつつ、アラン・カプローのいうように、世界で最初のハプニングをおこない、また国内のみならず、アメリカやヨーロッパで毎年のように展覧会を開いた。

吉原治良は「具体美術宣言」で次のようにいう。「具体美術におい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。物質は物質のままで、その特質を露呈したとき物語りはじめ、絶叫さえる。物質を生かしきることは精神を生かす方法だ」（『芸術新潮』1956年12月号）、と。また、こうもいう。「われわれはいわゆるモダニズムのような仕事に非常に反撥する。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」（前掲書）、と。

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即して、元永定正はカンヴァスに塗料をぶちまけ、白髪一雄は足で描き、嶋本昭三は絵具を詰めたピンをカンヴァスに投げつけたのである。

しかし上前智祐はちがう。1954年ころから彼はカンヴァスにパレットナイフで油絵具の小さな断片を塗りつめるといふ、きわめて微視的な絵画を制作し始める。しかもその制作過程はたいへん手がこんでいる。「えのぐを点描きにして何度も上にかさねていく。赤いえのぐの点の上に黄色を重ねると下の色は消えてしまって、ふつうに考えれば無駄のようであるが、彼はその上に何度も何度も点描を重ねてうった。下の色は見えなくなっているが、し

かし要領よくやっつけたものとは全くちがう力でうたえてくる」(嶋本昭三「ウァハッハ 具体・3——上前智祐」。『未生』1984年3月号)。(編注：1974年3月号の誤記か)したがって、この種の上前絵画はいわゆるオート・パート(厚塗り)であり、「こと」の表現よりも「もの」の形成を重んじるという即物性がつよい。絵画を単なる静観の対象としてでなく、生命の表出と考える上前は、かくして視覚よりも触覚を、「こと」よりも「もの」を志向したのである。その点、前述の吉原治良の考えに即している。1956年、上前が具体美術協会を退会しようと思ったとき、吉原から次のような手紙が来たゆえんである。

「元気ですか、急に顔を見せないの心配している。東京の第2回展の作品は如何。別に急に作風が変わったりしないでもいゝのですよ。芦屋展の時のようなのはやらない方がよい。君は君なりの大分長い間打ち込んだ例の糸くづのような油絵でいゝと思います。なかなか人はかわれないものだし、変る必要はないと思います。

それとも具体をやめるつもりですか。それならそれも仕方ないと思いますが、誰一人君に対する反対者はいないことを知っていますか。しかし是非と云われるようならその理由を僕のところまで云って来て下さい。旺盛に第2回展を開くつもりだから、君も大いにかんばっていゝ作品を出してもらいたいものだと思って、この手紙をかきました」。ここには上前作品にたいする吉原の高い評価がにじみ出ている。

そして事実、上前作品は、具体グループを海外に紹介したミシェル・タピエの高い評価を得た。1966年の上前智祐個展に吉原は次のように書いている。「(前略) 具体グループ最古参のメンバーの一人として今日に至った。以来、彼の絵のスタイルは常に一貫して軌道はずさなかったようだ。しかし安易に自分のスタイルを持続したというわけではない。彼は彼なりに今日に至るまで何回も脱皮の苦しみを味わってきた。(中略) そしてその度毎に彼の画業は深まっていった。私は且つて具体グループが催した『新しい絵画世界展』に於ける上前智祐の作品を、タピエが最も注目すべき作品の一つとしてとりあげたことを思い出す。はなばなしくはないが、まちがいのない足どりで彼は一步一步自分の路を進んでゆく」。

このように上前は物質の明証性を追求するが、やがて因襲の絵画材料からはなれて、マッチ棒や糸と布などの新しいマティエールの発見と、それらによる新しい作品の形成に向かい、そこからいきおい絵画と彫刻との区別さえ意識しなくなった。

マッチの軸による作品は1960年に始まるが、その執拗な制作プロセスは、以前の点描的油絵の延長線上にある。再び嶋本昭三の文章を引用すると、「彼のちょっと変わった作品の中にマッチの軸を使った作品がある。感じは同じであるが、軸木の上にえのぐをつけて一本一本くっつけていった。一つの作品に使った軸だけで十五貫俵(約六十キロ)全部使用したのであるからどれだけの手間がかかったであろうか。丁度舞子の山をケズったのと同じ手法で(筆者注。上前が自宅を建てるために山の整地をおこなった際、ブルドーザーでやればアッという間にできる仕事が、金のない彼には一本の木の根をひきぬくだけで丸一日かかった。そして家を建てるまでに七年も要した)、あまりの重さにカンヴァス代りにしたベニア

板がもたず、うらに木をうちつけたのが寄木細工のようにまことに念の入った裏であった」(前掲書)。

具体美術協会は主宰者の吉原治良を中心とする強い同志的結束で知られるが、吉原自身もともと議論好きでなく実戦型であったので、理論派の会員たちは次々にやめていった。しかし新しい芸術のあり方をめぐって激しい論争がおこなわれることもしばしばであった。1956年のあるとき、議論というよりも口論が沸騰して陰悪なムードになったとき、上前が“パス”と気のぬけたオナラをした。この“パス”が皆の気に入り、その後しばらく「具体とは“パス”である」という言葉がはやった。このエピソードは意味深長である。なぜなら、芸術はカタルシス(排泄、浄化)であるとする考えが、古代ギリシア以来ずっと受けつがれており、具体グループの作品にはこのようなカタルシス的要素が多分に存するからである。

ところで、1976年ころから上前は「縫い」による作品を発表し始める。これは布に一針一針、丹念に細かく糸を縫う仕事である。これを彼は「波縫」というが、この語はもちろん辞書にはない。この「縫い」を彼が体験したのは、少年のころに丁稚奉公したときである。彼はいう。「ヒトが2本足で歩ける様になると、先ず自分を誇示するため、繊維性のものを身につけることから始まった。と、想像する。戦国時代には、武士の死に装束とも見られる、派手な鎧がある。また宮中の女官達の着る、きらびやかな十二単もある。これらには「縫い」という行為が込められている。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)。

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、マティエールはそれらを表現する手段として用いられた。ところが上前の「縫い」作品では、自然対象はもとより、観念や構想などの内的な要素は捨てられ、布や糸そのものが表現となっている。つまり布や糸はそれ自体で完結し、それらを支える何らかの対象や観念があるわけではない。したがって布や糸は、もはや手段ではなく目的である。かくして彼は野良着の継ぎはぎのように、営々と縫い作業をおこなうのである。前述の吉原治良の言に即していえば、上前にとって「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」。

自然対象や内的観念を表現する絵画では、形式が重要視されるが、それに固執するのあまり、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たいする反撥が、上前をして精神よりも物質を、ロゴスよりもパトスを、という方向に赴かしめ、マティエールの重視と、絵具→マッチ軸→布と糸というマティエールの拡大による、新しい作品創造に向かわしめたのである。

従来の主知主義的な芸術観では、「もの」よりも「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、感覚がパトス的な現実性をも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、現実感覚である触覚は軽んじられた。しかし触覚は生命の感覚であり、視覚的経験は広いけれども、触覚的経験は深い。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)。だからこそ、もと

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。悟性的世界像がそのなかに一切の世界像を抱きこもうとするのに反撥する上前が、悟性的で純意識的な視覚よりも、生命的で現実的な触覚を重んじて、マティエールに傾くのは必然的である。

もとより、上前は平面の「縫い」に固執するのではない。その後も油絵具、黒木の立体、縫い立体をさまざまに変容させ、さらに 1992 年ころから多くの四角形を画面に配置する油彩画を手掛けるようになる。しかし不思議にその持ち味は一貫している。それは、彼が感覚の陶醉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るのではなく、むしろ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、具体的な「もの」の創造に向かうことである。

「集合と稠密のコスモロジー」上前智祐展 (1999 年、大阪府立現代美術センター) 図録に掲載