

今日の日本の芸術

日本の現代美術は、今日、転換期にさしかかっている。すでに、ひとつの世代の地位は安定して、ほとんど快適な状態にまで至っている。つまりアンフォルメル (Informel) 上陸後、花と咲いた日本の前衛美術は、以後五年間に、数多くの代表選手を海外に送りだし、たくさんの方の芸術家たちの名を不動のものとしてきた。猪熊弦一郎、斎藤義重、津高和一ら、この前衛美術の長老たちに対しては、もう、誰も敬意を欠くことはできない。彼らは立派にあたらしい日本の現代美術のために貢献し、彼ら独自の美術を発見した後、新鮮さを失った。いわゆる東洋的空間の絵画、偉大な東洋の伝統を誇示した美術を、十分に仕上げ、無数の見本例として残して。

この権威に達した世代の美術にかわって、わたしたちは今日、より攻撃的な性格の美術を提示する、あたらしい世代の芸術家たちの登場をむかえた。すでに、彼らの美術が重要さを増して、注目せざるを得なくなっている。たとえば、三越でひらかれた「第十一回選抜秀作美術」展にも、この世代は志賀健蔵と伊藤隆康を送りこんだ。新旧世代は交替しようとしている。そして、この現象は前後の世代それぞれの美術の非常に異なった

性格と対立的な容貌によって、劇的でさえある。あたらしい世代は、もう、民族伝統の意識的な応用、輸出向け土産物の芸術に、かかずらあおうとしない。過去の伝統のどの部分を適当に現代化し、誇張するかという努力の跡は、彼らの芸術には存在しない。先の世代が、あのアンフォルメルと太平洋派との後で、抽象芸術にひらかれた東洋への窓を、みずからの手で苦心して拡大し、その窓の視界に自分たちの芸術をあわせようとしたのに反して、つぎの世代は、アンフォルメルの別の遺産、あたらしい革命的なマティエール (matière) と、それを処理する特殊な技法とを継承した。

したがって、この尖鋭な世代の芸術に共通している重大な特色は、その反伝統的な創造の技術と、それによる結果の異常な芸術の外観である。絵画が二次元の芸術であったことは、もう忘れられていい。それは厚さを増し、凹凸をもち、突出している部分もあり、はなはだしく何もない部分、つまり「穴」まで画面に存在するようになった。そして、絵画に使用される材料も、おおいい変わってきた。キャンヴァスは次第にベニ板、建築用ボードの類に代わられる。油絵具が単独で 사용되는ことも稀になった。石膏、エナメル、プラスチック塗料、各種の金属板などが、今日使用されるごく普通の絵画用材料である。そのうえ、コラージュ (collage) の一般的流行は、あらゆる種類の物質を画面にもたらしことになる。要するに、今日の前衛絵画では、どんな物質を絵画にもちこんでもよい。そして、それらの物質を素材として、どのように処理するかという技術的追求が、彼らにとって欠かせられないものとなった。

それは「表現とマティエール」とも呼ぶべき、あたらしい全般的な傾向なのだ。解放されたマティエールは、激しく画期的な表現を絵画にもたらし。活動的な多数の若い世代ばかりか、杉全直、福沢一郎に至るまでが、全面的にこのマティエールの解放を受けいれて、熱っぽい表現の芸術の創造に参加しているかにみえる。もはや公式的に、激しい感情は簡単に、荒々しいマティエールに置き換えられるはずである。しかしながら、この単純で原始的な観念連合は滅多に成立していない。つまり、非常に荒々しい表面をもった絵画があったにして

も、それがかならずしも激しい表現をする絵画であるとは限らない。特に民族的に、この国には優雅で、上品な感性の伝統があるのだ。そして、朝鮮動乱期前後に頂点に達していた国際間の緊張に、あの歴史的な「別の芸術」の感情的爆発が関係があったとすれば、その後の社会の状況、心理構造の変化にも、当然、今日の日本の芸術に、爆発すべき感情の希少なことが関係しているだろう。つまり、極東でも今日、激しい表現主義にそれほどの必然性があるわけではない。ただ、それが最近に輸入されたものであるということを除けば。だから、現実の「表現とマティエール」傾向が豊富すぎる素材と技術とを背負いながら、すでに熟っぽいだけでない、別種の表現に向かおうとしていることも当然だろう。

そして、単純な激越表現主義をいまでも継承しているようにみえる芸術家たちも、石膏その他の堆積の結果、自律的に異様な激しさを発散した自分たちのマティエールに当惑して、彼らに関係のない激情が表れかけることを、むしろ抑制しようとさえしている。そして、彼らのコラージュ技法も、画面に彼らの主権を留保して置くための本能的な修正、加工以上のことをしていない場合が多い。付加された物質が更に、マティエールの荒つばさを強調するのではなくて、不思議にも、表現主義絵画に工芸的な装飾を施すだけになる。志賀健蔵の《反世界A》に散りばめられたガラスの破片も、安びかな装身具でしかない。この傾向は、内的緊張が薄くなるにしたがって、さらに装飾的工芸性を増すことになるだろう。そうなれば、単に新規な素材を発見して効果的に処理することだけが求められる。沢田重隆のような、表現主義とは関係のない方向への発展しかない。

他の表現を志向して、今日、重要になってきたものに、幻想的マティエールと言うべき傾向がある。この傾向は素材の無意味な堆積を好まないで、非常に賢明に、マティエールと表現とを節約しようとしている。それは表現主義のような強烈な人格性を要求されることのないいさな神秘的主題を、素材の暗示性によって塗りこめるのだ。このような秘儀的芸術は当然、高度の技巧的洗練を要求されるが、前田常作から川尻隆次に至るまで、充分な技能を示してくれている。この小規模な、しかし支持する者の多い、日本における超現実主義へ

の伝統的な執着の強さを物語るだけの芸術に期待することはできないが、今後の勢いを警戒すべきだろう。

しかし、幻想的傾向にもみられるように、絵画にもたらされた多すぎる素材を無秩序から救いだして、より個有な表現に役立てようとする試みは、次第にさかんになってきている。伊藤隆康は、あらたな構成への努力を代表するものであろうし、中西夏之は、使い古された幻想の領分を越えて、より高度の抒情性に到達しようとする追求をつづけている。いずれにせよ、芸術は日々、その容貌を変えつつあることを忘れてはならない。そして、その変貌を用意するのは、常に、もっとも若い世代の芸術家たちである。わたしたちは彼らの動向に、絶えず注目して、その行方を見失ってはならない。

(一九六〇年)

二十世紀美術の展開

改めて二十世紀美術の展開の後を振り返って見ると、さまざまな美術があるということが実感される。ここではいくつかの年代に分けて見てきたわけだが、それだけでも多数のイズムやエコールや運動に結びついた美術があった。しかも、残念ながら、くわしく触れることができなかったものも、いくつかあった。抽象美術の展開に寄与したピュリスムとかアブストラクシオン、クレアシオン、メキシコの壁画運動、藤田嗣治などのエコール・ド・パリ、第二次大戦直後のコブラなどがそうである。

けれどもまた、このように「欧米主導的」な美術史の中に位置を占めた美術以外にも、まだ、もっと多数の美術があったし、現在も存在するだろう。ローカルな地域にもそれに即した美術があるし、近代化による社会構造の変化を経ているところには、その変化に応じたモダン・アートの歴史がかならずあるはずである。いわゆる「フライン・アート（純粹美術）」の範囲をはずれたところにも美術があることは明らかであり、また、美術史の中では冷遇されやすい「女性」の美術も重要であろう。

それに、一人の美術家が残す美術も単一ではない。マチスはフォーヴィスムの時代にだけ重要な作品を残したわけではないし、ピカソとなると、キュビズム以外にも多様な美術の領域に踏み込んだことがよく知られている。こうしたことは、その他の美術家についてもありうるのだ。

このような美術の多数性・多様性について、歴史的・空間的に検討をしておし、発見をしておすことが、これからはもっとさかんになされるべきであろうし、それがたぶん、今日の美術の「ポストモダン」的な状況にふさわしいことだろう。

日本の現代美術も、その多数の美術のうちのひとつということになるのだが、それについて検討をしておす観点も多数あつてよいわけだし、そうした観点を提案したり、一つずつ吟味しておしておくこともまた重要なことではないだろうか。

美術は、レオナルド・ダ・ヴィンチがいった有名なことばのように「精神の事柄」に属するものだろうが、権力や市場にかかわるものであることも現実問題として明らかである。だから、これは権力とのかかわりという点においてのことだが、イスマの交替の時期を見ると、特に未来派やダダのあたりでは、まるで英雄的な美術家たちのヘゲモニー争いのような一面があるし、現在のキュレーターや評論家たちによる展覧会組織の競争にもそれと似たようなことが見て取れる（蛇足だが、このような競争には、多数性の排除と多数性の引き入れとの両義的な機能があると思われる）。

日本の美術では、ほかに、権威とのかかわりに注目するという観点も立てられそうである。たぶん、直接的には習い事と芸術が重なっているという事情からだろうが、手本とするものに学び、それとの同一化の過程を尊重し、その過程をよろこびとするというところがある。そして、それ自体は非難されることではないにしても、結果として手本としたものを権威づけ、また、その権威との同化の程度によって自分の作品を正当化するという、権威主義的な構造の維持に寄与してしまうのである。手本とされるものが入れ替わっても、この構造

のほうは根強く存続するようであり、いつもなにかを権威として依拠の対象とせざるを得ないように、その作用範囲内に美術をとじこめかねないようである。そのために、日本の現代美術作品には、謙虚（なにかに服属・依拠しているから）でありながら、傲慢（正当化の根拠があるから）であるという、二面的な特徴が示されることがあるのではないか。

このような、権力、市場、権威といったものは、美術にとってとは外部的な事柄にすぎないだろうが、そうしたもののかわりについての検討もまた、これからはいっそう重要になってくるだろう。

このように、二十世紀末に向かつての美術の変遷を見ていくうちに、いくつものことが私にとつての課題として明らかになかたちをとって現れてきた。日常的な目先の事象だけに目を奪われていたときに、歴史的なつながりのもとに現代美術をとらえなおすという、貴重な機会があたえられたわけだった。海野弘氏からお誘いを受け、願ってもない体験が得られたのである。ただし、私の側の力不足のために、どれだけのことが読者のかたがたに伝えられたか、心もとない。この本〔海野弘・小倉正史「現代美術 アール・ヌーヴ」からポストモダンまで〕新曜社、一九八八年〕を通して、少しでも多くの方が、同時代の美術、現代美術に関心をもつてくだされば、幸いである。

（一九八八年）