

現代美術論 その2

山村 國晶

The Theory of contemporary Art No. 2

by

Kuniaki YAMAMURA

前号につづいて現代美術のあり方を、現代日本の美術との関連のなかにおいて考えてみたい。

日本美術史をひもといてみると明治までは東洋的ないし、日本的といわれる独自の、時に非常なユニークさをともなって、われわれに語りかけてくれる。しかし近代日本の美術がフランス印象派から始まって以来、日本の美術の多くは、西洋美術の亜流でしかなかった。この不幸さは、今日急速に解消されていくにせよ、未だ一部ではぬぐいさることの出来ない事実である。

近代日本の美術が、フランス印象派から始まった不幸さ、それは印象派が西洋美術史の中において、もっとも微温的な運動であったからだ。もしも近代日本の美術が、フォーヴィズム、キュビズムから、あるいはダダイズムから始っていたならば戦後日本の美術が世界の美術から遅れをとることはなかっただろう。

世界に対する人類のはたらきかけであらねばならない芸術（美術）が、なぜ印象派で足ふみしてしまったのか。しかし近年とみに現代日本の美術が急速に世界の美術の仲間入りをし、国際的な作家をどんどんおくりだしていった。日本人作家が海外展に出品し、また国内においても東京国際美術展（トーキョービエンナーレ）を中心に国際的規模の展覧会がおこなわれるようになった。世界のレベルを身をもって感じるようになり、今では「TOKYO, KYOTO」といわれる世界の美術のメッカさえ出現するまでになった。

この急速に発展した日本美術の状況は、政治、経済同様戦後まもなく、急激に国際化された。今われわれがグループ展をするにしても4～5カ国の作家は入りこんでくる時代だ。コカコーラをスプライトをがぶのみし、またマスメディアを自然環境として育ってきた戦後派、日本の美術はすっかり国際化し世界にはばたいているのだ。

現代日本の美術が国際化し世界にはばたくようになった要因は、いろいろあるが一番の要因は、なんといっても戦後まもなく若い作家達によって、おこなわれてきた多くの実験展をあげなくてはならないであろう。そしてそれをバックアップした報道、出版関係、また同世代の若き論客達。もちろん日本国内においても世界の美術家と、その美を競う国際展（東京国際美術展、東京国際版画展、東京国際青年美術展）が企画されたり、《今日世界の美術展》など国際的レベルの展覧会が、多くおこなわれたこともあろう。

現代日本の美術が国際的レベルにその画壇の地図をすっかりかきかえたのは、大戦後まもなく

ない1949年、読売新聞社によっておこなわれた読売アンデパンダン展からといえよう。あるいは、その展覧会が全てと言ってもいいすぎではあるまい。と言うのもこの展覧会から多くの展覧会、運動が発生し、世界的な作家を生むことになったからだ。1963年にその幕を閉じるまで実に多くの問題を投げかけた。発足当初この展覧会は新人達の発言の場というよりも、日本画壇のオールキャスト出演のようであった。その顔ぶれも阿部展也、岡本太郎、北川民次、鈴木信太郎、中村研一、村井正誠、児島善三郎、岡田謙三など、そうそうたる旧画壇の巨匠ばかりだった。しかしこの展覧会の片りんを出してきたのは第4回展頃から藤松博、河原温、山口勝弘といった60年代世界にはばたく作家達が登場し発足当初とは内容のちがう新人層が形成されていった時からだ。

画壇的といえはこの展覧会は美術家の本来の在り方、芸術というものがなにものにも桎梏されない自由な立場であり、徒党を組む、芸術とは全く無関係な、みにくい人間関係を排除する。あらゆるきせいの美術団体を越えて自由に発表の出来る場であり、世界の今日在る芸術本来の在り方を、それは創造と個性の理念をわれわれに教えてくれたのだ。

やがて1957年頃、第9回展頃からミッシェル・タピエのひきいる、アンフォルメ旋風の決定的影響が始まった。確かにこの頃の美術専門誌などを調べてみると、表現主義的傾向に、原色のエナメルを使用するテクニックが若者達に乱用された。ゴツゴツとした厚い刺激的なマチエール、アンホルメルの絵画の影響は、アンデパンダン展特有の現象として映るようになったのだ。絵画の通念を逸脱し、ある共通した表情が目立つようになってきた。それが他の展覧会にはみられない特徴であった。

同展のもっとも急進的な部分にあらわれてきた日本版アンホルメル絵画は、当時の若き作家達にとって決して表現様式の創出というものではなかつた。もちろん日本版アンホルメル絵画をつくりだすものでもなかつた。あくまでも、絵画や彫刻という形式での表現行為からの離脱すること、しかも何ものかに向かって離脱するということでもなく、衝動のようなものにささえられる。それは暗黒の中で脱出口をさがし求めようとする、若き作家達の息苦しい苦闘のようなものであった。

今日われわれがまったく自由に美術的人間関係もさしてむずかしくなく、世界画壇に向かうことの自由な本来の立場を築きあげたのは、実は彼らであったのだ。

こうした状況の中から次第にクローズアップされた作家に、吉村益信、篠原有司男、工藤哲己、磯辺行久、岡崎和郎などそうそうたる新鋭達がいた。そして第12回展直後、この展覧会は単に自由出品の展覧会というものではなく、新しい芽をふきだしはじめた。それは篠原有司男、吉村益信、荒川修作、赤瀬川原平、風倉匠ら9名によりネオダダオルガナイザーズの結成をみたのだ。

今日国際画壇で活躍している多くの作家には、ネオダダオルガナイザーズ出身の作家が多くふくまれている。

ネオダダオルガナイザーズは1960年の安保の年、それは読売アンデパンダン展12回展直後で、その年の4月東京・銀座画廊で、その幕開けをみたのだ。この運動の第1回展はあまりにもすさまじかったため、銀座画廊を締め出されてしまい、2回展からは吉村益信宅＝ホワイトハウスでおこなわれた。ゲートをあふ出ようとする彼らの運動は次第に自己解体の速度を

加え加速し、歯止めを失い、回収不能地点に到達するに至ってしまった。

都美術館爆発計画が彼らの運動の折り返し地点となった。もともと日本の美術館というものが、美術館本来の立場をよそに貸しギャラリー化し、公的美術館の必然性をもたない低レベルの美術展の氾濫、はては婦人文化センター、画塾、手芸品、おさらい会といった作品までが陳列されるありさまだ。

東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、神奈川県立近代美術館のように、その内容が美学的、美術史的に、明確にうちだされた展覧会をする美術館もある。とみに近年は地方都市に、そうした美術館ができてきた現象は、喜ばしいことである。

いずれにせよ都美術館爆発計画は、実行されなかった。それはすでに都美術館なんぞ、絶対対象として密着しない、象徴化しないことに気づいたからであろう。作家が作品と自身を混同しないように、観念と物体が混同できないように、制度、構造としての社会、政治と自身を混同しなかったからでもあろう。

やがて彼らの出発点——芸術の絶対的自己肯定へと再到達することになる。

1960年9月東京・村松画廊で個展をひらいた荒川修作は、その作品があまりにも美学的すぎるといので、会を除名されたという話は有名だ。この運動は鎌倉材木座海岸でのショー、つづいて日比野公園での野外展を最後に蒸発し、オフ・ミュージアム展を経て、メンバーの多くは個々の歩みについたのだった。

彼らの運動は人工的世界をひとつの自然として受けとめ素朴さによって芸術を、むしろ芸術を自然として受け入れながら、芸術を乗り越えることを示してはいなかった。

彼らの反逆の身振りは、既成の芸術でも、芸術の究極に対するアンチでもなく、つねに芸術からはみだしていく生活世界に向けて、芸術を執拗に提示することによって、解答要求の激しさのとり生存の様式だった。結果として絶対的な自己肯定に裏打ちされた。芸術内部での自己解体であった。

無謀とさえ思えたこの運動も、1968年第8回現代日本美術展で、ネオダダオルガナイザーズのエース級作家、荒川修作がはるばるニューヨークから作品を出品しグランプリを、また吉村益信が1等賞を、それぞれ受賞したことは、大乱痴気の夢から醒めた果ての、さわやかな、透明なポエムで、実に興味深いことであった。

また読売アンデパンダン展が終わって間もなくひとつの新しい展覧会が発生し、5月7日から12日までおこなわれた。このグループは、高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之の3人によるもので、その実体はHi-Red-Center、第5次ミキサー計画である。

ハイレッドセンターがどのような目的をもつかは、多くの研究者によってさまざまな見方もあるが、簡単に定義することは困難である。その主なものをとりあげてみると、ハイレッドセンター最初の事業、第5次ミキサー計画は、ミキサー＝攪拌という語が示すごとく、価値の序列の無化であり、さまざまな言葉、行為、物体の中性化を行うことであった。それらの事業を促進しバックアップしたものは、出版社、放送局、新聞社、がその動力で、すなわちメディアそれ自体であった。

高松次郎の紐の作品はあらゆる存在をかこみ、からみとることによって、非在化するシンボルであった。また赤瀬川原平の梱包は、世界梱包の意志のあかしであり、中西夏之のクリップによる作品は、日常世界攪拌の媒体であった。この世界支配の意図を含み持った3つの代表作

品は、お互いに犯し合うことなく存在した。

多くの新しい美術運動というものが、東京を中心によってくりひろげられてきたのに対して、関西での大きな運動は、グタイ・ピナコティカで有名な具体美術がある。その歴史はネオダダオルガナイザーズ、ハイレッドセンターの中間にあたる、1956である。

関西の現代美術のパイオニア、吉原治良を慕って阪神の若き作家達が1人2人と芦屋市の吉原治良宅に集まって来た。吉原氏に認められることが、若い作家に自信をもたせ、次第にそれがひとつの運動として発展していった。吉原治良の理念は人と同じものをつくるなど、ということだという。

具体美術は、物体に生命を与えることから始まった。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った。物質は精神を従属させない、物質は物質のままでその物質を露呈したとき、物語をはじめ絶叫さえする。

物質を生かす方法は精神を生かす方法だ。また精神を高めることは、物質を高き精神の場へ導き入れることである。

芸術は創造の場であるけれども、いまだかつて精神は物質を創造したためしはない。精神は精神を創造したにすぎない。

こうして具体美術は物質文明における、人間のあり方、またかかわり方との問題意識の中でやがて日本アンホルメルに火をつけ、戦後日本美術を大きく変えた。地殻変動によって自らインターナショナルな質を明らかにするとともに、アンホルメルを越える質を内包しえていったのは、具体美術のみであった。

しかし具体美術が内包しえていった質は、具体自ら展開することなく、後にハプニング、イベント、アクションの発祥の地として世界に強い影響を与えた。アンホルメル以後めまぐるしくゆれ動いた美術界だったが、しかしこの具体美術運動というものが関西の美術の拠点として、西日本の美術発展に多大な貢献をしていったのだ。具体美術をもとに吉田ミノル、今井祝雄、元永定正、今中クミ子などアンホルメルとは全く無関係な、今日的作家が育ち、具体美術の幅の広さを示すとともに、具体は決してひとつのイズムにこだわっていないことを証明する。

具体美術があくまでも、創造と個性という問題を根底から考えさせる運動であったからだ。

一方現代美術はすでに美術それ自体で存在することなく、環境芸術としての産物となってきた。それは美術というものが人間にとってよりトータルなものへ存在するようになったからである。

造形芸術における、絵画、彫刻、デザイン、建築といったカテゴリーは崩壊し、あらゆる生活空間との交流を通じて、現代美術は表現の幅を急激にひろげていった。

音楽のジョングージにしても、モダンダンスのマースカニンガムにしても、すでに音楽とかモダンダンスとかを越え、人間空間のトータルなものへと、その創造の理念をおいたのだ。

現実の生活空間が物質化し複雑多岐になればなるほど当然そこには、色と形といった造形構図上のみの動きとか、光などでは処理できない、工学的造形処理の作品が出てくるのも当然であろう。モーターで動く作品、ライトを使用したライト・アート、現代美術は現実生活空間に瞬間、瞬間、触発されながらつくられていく。

そうした中で事物の实在は相対的に確認され、ただちに变化してゆく。変化こそ实在そのものであるとした、時間派の運動も現代日本の美術を考えていくとき、みのがすことの出来ない運動であろう。中沢潮に端を発した動く芸術は、キネティック・アート、エンバライメント・アートへと発展していった。

その他現代美術は、音楽、映像、舞踏などへとその表現手段をひろげていった。

音楽では、水野修孝や小杉武久らによってグループ音楽が、土方巽らによる暗黒舞踏派が、飯村隆彦らによるフィルム・アンデパンダンがそれぞれ結成された。いずれもその創造理念を現代美術ないし芸術の発想から昇華していった。クリエイターの存在はもはや全く新しい歴史の上に、歯車を合わせ世紀末の歴史は、激動の中からその巨大な姿を、あらわしてきたのだ。

内容をまったく異とした、新しいスター達が生まれたのだ。その誕生は実に難産で苛酷なものであったが、あらたな歴史はこれから造られていく。原健、関根伸夫、菅木志雄ら同世代の作家達が今後世界をまたにどのような展回をしてくれるであろうか。

戦後の日本美術は変わった、そしてそのエポックについて考えてきた。最後に激動の60年代日本の美術に決定的影響を与えた出来ごとを考えてみたい。

それは日本人作家による展覧会ではないが、東京オリンピックで、アメリカ国旗、国歌がすさまじいいきおいで日本国中に、いや電波にのって世界中の人々にしらされ、アメリカの《力》、巨大な国、新しい国、アメリカの美術が、1966年歴史的な体系をもってはじめて日本に紹介されたということだ。

この展覧会、現代アメリカ絵画展はただアメリカという都市文明の、もっとも進んだ国の新しいものの紹介というのではない。もちろん、そうしたことも大事なことはあるが、この展覧会が従来のヨーロッパ一辺倒の日本美術観を訂正した意義はまことに大きい。

ポロックからローゼンクイストにおよぶアメリカ美術の層の厚さは、意外で驚異であった。個々にしても、あのジャクソン・ポロックという、現代都市文明の中で全く新しいロマンうちだした、作家はもとより、ヴィレム・デ・クーニング、ロイ・リキテンシュタイン、アンディー・ワーホール、アラン・ダーカンジェロ、ジョセフ・アルバース、ケネス・ノーランド、サム・フランシス、ジェムス・ローゼンクイストなどの作品群は、過度期にあった日本の美術に決定的な影響を与えた。アンデパンダン展以来の若き作家達の造形に対する問題意識というのは、決して世界にひけをとるようなものではなく、新しい世界意識への定着を次第に位置づけるものとなっていった。

池田満寿夫のヴェネチアビエンナーレでのグランプリ受賞は、われわれのひとつの目標になった。国際性という問題意識の具体性が若い世代の中で具体化し、それを転機にわれわれの世代ないし、若い作家達にとって、国際的同時性の造形理念は当然のようになり、今日もはや、美術家にとって日常的であり、明治以後の日本美術のアンバランスな関係は、今日大部分補訂された。今日では、ここに自然発生することはすべて、ヨーロッパ、アメリカの最新の動向に呼応し、いささかも遅れたり、不足することはない。

さて今後われわれにとってなにが問題になるのだろうかといえ、《世界性》の問題といい

たい。国際的、同時性を越えて、もうひとつの独自のものを主張しなければならない。

より高度な段階へと、そうして今われわれは突入しているのではないだろうか。

世界共通の人間界への問題意識から創造の出発点はもたなくてはならない。今日われわれが現実の世界に呼吸し生きている作品でなくてはならない。われわれ人間は物質と分かちがたく結びついているが、互いに影響しあい、互に規定し合っているこの現実世界の外で生きることはゆるされない。現実の部分である限り、人間と直接触れ合う物質は、不可避的な、断片的なものであるほかに、また過程的なものとならざるを得ない。人間と物質の直接的な触れ合いを通じてでしか、全体へと向かう糸口はあり得ないのである。

今日、われわれ（美術家）は美術をこうした人間と物質の果てしない矛盾を含んだ関係そのものにしようとしているのだ。

ある場合それは関係の《強調》として、ある場合には関係の《体験》としてあらわれる。われわれは現実世界に対する特権者ではない。

あくまでも《全体》の中の《部分》としてふるまおうとしているのである。

物質文明のただ中でさえもなおもロマンを求め歩むのが人間であり芸術なのであろうか。ドルでも円でも科学技術にでも、どうにもならない人間の心というものは、いつの世も人間のみが深追い出来るのではあるまいか。

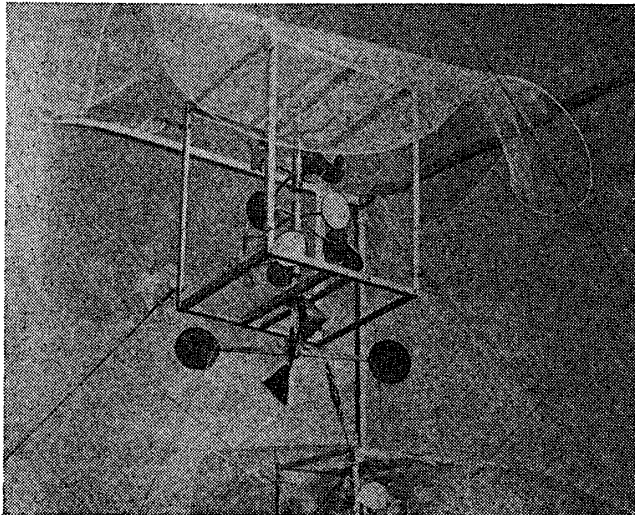
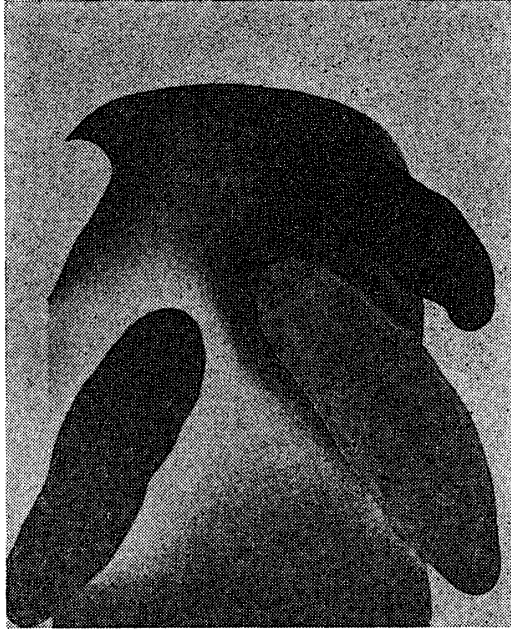
アンダー・ワーホールが来日するという。多元メディア時代、情報環境化時代における卑俗な日常性の中からしかどんな思想も芸術も結晶しえないだろうといった彼、実になつかしい名前だ。カセットテープを私のハートだという。10年程前ポップアート旋風をまきおこした彼が、どんなロマンをひっさげてやってくるのだらうか。

'60年代あのマリリン・モンローのシルクスクリーンが世界の男性をとりこにし、ホットなロマンを投げかけたことだ。ジャスパー・ジョンズのキャンベルの作品を前にし、激動の'60年代生身で通り過ぎてきたわれわれにとって、われわれの青春が、日本美術史の中で、おそらくもっとも大きなエポックになるだろう。われわれの青春はあまりにも、激すぎ、ドラマチックすぎたのではなかろうか。

胸をときめかし、南画廊、東京画廊へ毎日のように現代美術を語りに行った日々。世界の美術の中へ、すでにわれわれが大きくはばたきはじめているこの頃に、てれと深い思いで一杯である。

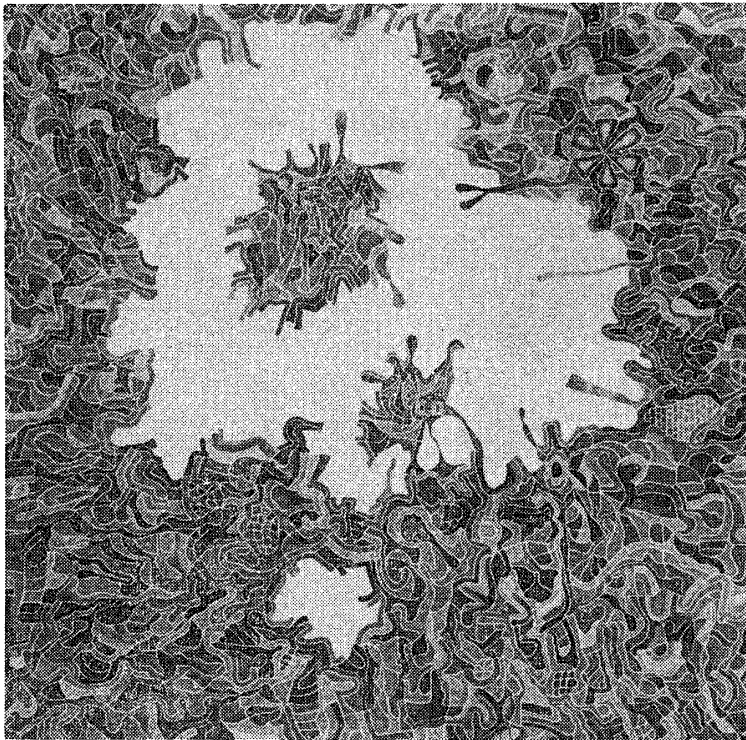
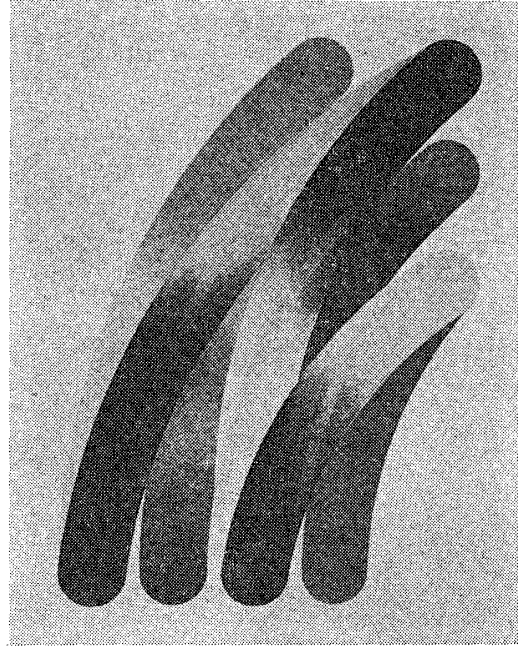
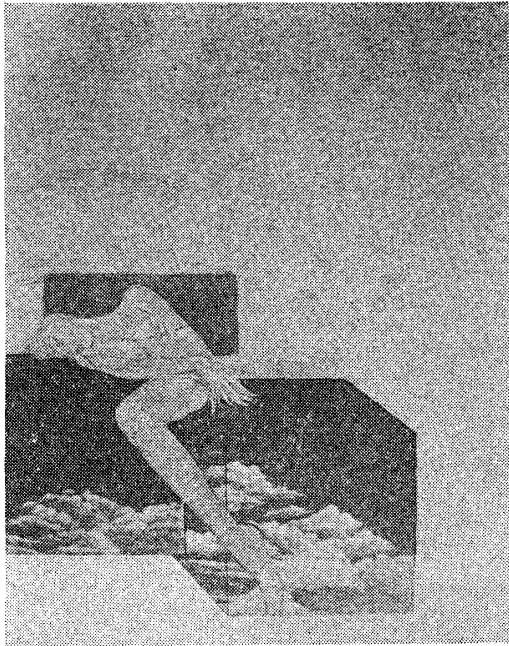
参 考 文 献

- ① 乾由明：みづゑ—具体美術の15年，美術出版社（1967）
- ② 小川正隆：美術手帖—国際的動向への参加，美術出版社（1968）
- ③ 岡田隆彦：美術手帖—戦後批評の展望，美術出版社（1968）



1	2
3	

- 1) プレミオ・リソーネ国際ビエンナーレ展：他，日本代表作家，元永定正作品
- 2) 東京国際ビエンナーレ展：他，日本代表作家，岡本信治郎作品
- 3) 東京国際ビエンナーレ展：他，日本代表作家，吉田ミノル作品



1	2
3	

- 1) ヴェネチア国際ビエンナーレ展：他，日本代表作家，池田満寿夫作品
- 2) パリ国際青年ビエンナーレ展：他，日本代表作家，原健作品
- 3) 東京国際青年ビエンナーレ展：他，日本代表作家，山村国晶作品