

The Aftertaste of the Modernist Painting モダニズム絵画の後味

岡崎乾二郎

1

「endless 山田正亮の絵画」は昨今の展覧会としては例のない綿密に準備され組織された展覧会だった。同時に販売されたカタログ、副読本も充実している。展覧会はこうでなければならぬと感銘を受けた。

しかし一方、展覧会を再見しカタログ、副読本などを読み込んでいけばいくほど展覧会の核心にある希薄さが感じられはじめ。展示の示す体系的な基礎が、それを基礎づける普遍的認識に到達する前に、あらかじめ、この執拗な作品群は極めて特殊な個人的思い入れだけで支えられていたのかもしれないという留保、それ以上の追究を拒む括弧がつけられてしまっているような、後味の悪さが残る。

山田正亮が一級の腕と感覚をもった画家だったことは確かに感じられる。がその技術は結局、正當に生かされる道が見出されなかったのかも知れない、という出口のなさこそ、この展覧会の体系は強調しているようですらあった（円環という語とendlessという語の接続で連想されるのは「堂々めぐり」という言葉だろう。その円環が螺旋状になっていたと捕足しても、実はその閉じた円環は一方向上昇していたと言いき直すことになる、であれば、それが向かうテロスを示さなければならぬ）。

より正直に言えば、この展覧会の与える後味の悪さは、おそらくこの展覧会固有の問題ではない。作品を語る者が制度的にとつてしまう客観性とよばれる態度（自らの立

場を外部の安全な場所に除外する態度）の持つおぞましさに由来する。山田を出口のない隘路に位置づけながら、それを語る論者たちは葛藤も苦痛もなく安全な外部に抜け出しているように感じるのである。その距離こそ美術史言説（あるいはそれに依拠する振りをする批評）の構造的無責任さを露呈させているように感じられる。が、繰り返せば、それはこの展覧会を組織した人々、参加した論者たちだけに向けられる批判ではない。誰もが知るように山田正亮はかつて戦後のモダニズム絵画の展開を考える上での模範として、多くの賞賛を受けていたのだし、またいつからか掌をかえすように彼の仕事はタブーであるかのように語られなくなった（それは戦争画とよばれる作品群への対応に似てみえる）。彼の履歴の偽りなど索引記載に関わる不祥事が起因したようにもいわれるが、彼の仕事が絶賛されたこと自体が解除される理由にはなりえない。作家の履歴が事物としての作品の質に影響を与えるわけではないだろう。評価が変更されたのなら、その絵画を評価していた判断基準、論理そのものについての自己批判、検証を行わな

いかぎり、その後、彼らが書いた批評自体の信頼性も維持されうるわけがない。筆者の知る限り、山田正亮の仕事が一九七〇年代中期に再発見されたとき、その作品群は、山田が築いた形式的円環の中でひたすら自己言及的にその構造を反映している（つまり山田固有の個人的執着を示す様式）などは誰も語ってはいなかった。むしろ四〇年後期から五〇年代のアメリカ抽象表現主義およびカラーフィールドペインティングの展開で達成されたというモダニズム絵画の到達点といわれるものの普遍性が、七〇年代中期によくやく日本でも理解され、その遅れた認知とともに、アメリカでそれが達成された同時代の日本で、実は既にそれを理解し実践的に制作していた画家がいた、という驚きが山田再発見と評価の最大の要因だったはずだ。

確実なのはそのとき既に山田の評価が二重のアナクロニズム（過去が現在として再構成される——現在が過去に遡って評価される）に基づいていたということである。そのアナクロニズムは日本の美術批評につきまとう時代倒錯を正確に反映していた。こうして時代倒錯をともなう理解された歴史の達成は否定できない確定的な事実として見なされることになる。この時間倒錯こそ山田正亮評価の特質であり困難だったことは疑いえない。

2

「描き続けたまえ、絵画との契約である」。今展のリードコピーとして引かれた山田の言葉だが、ここで契約という語が想起させるものは聖書以外にはありえない。たとえば

「コーヘレトの書」で示されている通り、すべての事が生起する時はまえもって定まっている。だから描くことも自由意志によるものではない、その行為は既に確定された契約をただなぞるだけである。現世の中に生きる人間には、世界は偶発性に満ちて見えるにしても、そこに生起するすべてはあらかじめ神によって確定されている。この生(よってそこに本質的な自由はない)を、にもかかわらず生き続けることをいかに受け止めるか。思い返せば、この問いは七〇年以降のポストモダンの思潮すなわち、近代の(目的論的)展開は既に完結したという認識に付随して、その歴史終焉後の世界をいかに生きるか、という問いと重ねて受け止められるようになっていた(六〇年代のカウンターカルチャーを代表するBYRDSの『TURN TURN TURN』に先駆的に示されていた)。近代の目標はおおよそ達成され、すべては既になされた、という認識はあらゆる領域で共有されていた。「閉じた円環」、「形式的完結」は、当時のキーワードでもあった。たとえば構造主義は線的に進歩する歴史という物語を斥け、外部要因を排除し閉鎖した系としての文化の構造を強調した。

ついで、認識を拘束するこの完結した構造から脱出する道、歴史の生成を再度、見出す方法が探されるようになる。構造(あるいは形式)は自己言及的に自らを正当化できるだけで根柢をもたない。ゆえにそれは偶有的に留まり、他の構造へも交換可能性ともいえる。としても、それは既に確定された歴史的所与つまり物質的現実としてわれわれを束縛しているので変更不可能なのだ。「絵画は終わった」あるいは「死んだ」という言説は他のあらゆる表現ジャンルで行われたのと同じように、幾度も語られる。その実質は絵画が既に歴史的達成を終え、物質的規定としてだけ残されているという認識を基盤にしていた。つまりモダニズムはそれを規定する条件が自覚された途端、規範的制度を守る保守主義へ変貌していたのだ。

ジャスパール・ジョーンズを支持した批評家とポロックを支持した批評家は対立するように見えたが底のところの認識は共通していた。抽象表現主義が絵画の最終地点だったという認識において、だが、この終焉の認識は美術特有のものではなかったということである。いずれにせよ山田正亮という一人の画家が書いた契約は決して個人的な選択(自由意志)を意味していたはずはなかった。それは『絵画』が必然として強制するものを指している。絵画の名のもとに遂行される行為は「描く」ことは既に契約によって確定されている。がそれはなお遂行されなければならない。

「描きたまえ、絵画との契約である」という語句が意味するのは、現在そして未来にな

される事は既になされ決定された過去の反復である、という時間の倒錯である。繰り返せば、この自己再帰的な契約の引き受けも山田の個人的資質(怪物性?)ではなく、むしろ構造的思考がいきつくアポリアの典型を示していただけである。歴史の終焉は目的論的理性が自らの論理的基礎づけに発見した自己言及的性質にこそ由来する。

その意味で、突如としてアメリカのフォーマリズム絵画が絵画史的達成として見直された一九七五年は奇妙な年だった。他の表現ジャンル同様に、そこで絵画の(歴史の終り)として再確認されたのは非中心的な均質(オールオーバーな)画面だった。確認されたのは、絵画表現は絵画を規定している物理的な条件(たとえばそれは平らな一枚の板である)と一致することにおいてこそ最大の強度を発揮するということである。そこにその条件と恣意的関係しか、もちえない形態もイリュージョンも一切、持ち込むことは排除されるべきだと考えられた。それは絵画が存在するという必然、その強度を弱めることにしかならないからだ。これこそモダニズム絵画が達成したといわれるものの特質である。(古今東西の絵画と呼ばれるものの外延に多数接してきた人間から見れば、度をこえた確信、信仰にしか思えないだろうが)、これこそが、この時代(七〇年代中期)、現代絵画が守るべき教条(ドグマ)として機能し、誰もがそれに束縛された。この誰も認めるdogmaとしての到達点を維持したまま、描かれつづければならない。このドグマがもたらす時間的錯乱は制作にも反映する。既に絵画が到達すべき完成像はあらかじめ先に与えられているのだから、制作はその終わり(完成)から自動的に導き出される形式的要素を反復的に演繹されるほかない。このドグマの下で制作はあらかじめ決定された全体構造の表面をなぞることではしかなかったということである。

当時のアメリカ絵画を見渡すと、既にそのドグマに従っている作例は多く見出せた。水槽のように深さ(たかだか三〇センチ程度の深さ)が定まった絵画の枠内をただ筆触が(三層程度のレイヤーとして重ねられ)泳いでいるだけに見えるブライス・マードン。同じくあらかじめ規定された形式内でヴァリアントをみせているように見えるソル・ルウィット。そこに新しい構造も形式の生成もない、すべてはあらかじめ予定(決定)されている。描くことは形式が与える軌跡をなぞること、せいぜい僅かに軌道からそれるくらいのも自由しかない。

再発見された山田が当時制作していた作品の性格もこれらと変わらない。たとえばタイトル状の(WORK)のシリーズ。目地のみを注目すればそれはグリットとして垂直

線、水平線とも画面を横断して外部に通じている、がその目地に囲まれた面と面の関係は均質であることは保障されない、グリットに囲まれた内側の色面としてのタイルは周囲を別のタイルで囲まれているからである。したがってタイル色面に注目すれば、(そこに色を塗ろうと塗るまいと)開放性も均等性も欠いて画面は不安定になる。これを避けるために、あえて色を塗りこんでできる奥行きをあらかじめ揃えておかない。まず明度、彩度が整えられ、色面と色面がひきおこす揺動がおさえられる。とりあえずの冒険は目地の一部をジグザグ状に縁取り、わずかに画面を分割して見せることであろう。分割されて見えるようになった二つの部分は「かろうじて」別の位相にある平面にも見える。この「かろうじて」がぎりぎり許された表現のアヤだが、そこにあらかじめ約束された画面形式＝平面秩序を壊す力は与えられていない。あるいは「Work E, F」のシリーズはさらにアイロニカルである。画面を塗りこむ筆触は描く自由を取り戻していたかのように思えるが、その筆触が作り出すことが許される、深さも運動もあらかじめグリット状に区切られた区間内に限定されている。そこで制作は、たてよこに並列された同じ深さをもつ弁当箱にさまざまな色のオカズを取める作業と似てくる。つまり人參やらナスやらオカズをいくら入れても(たとえ表情は変化しなくても)、弁当箱が規定する空間の質は変わらない。がこの抑制された多様性が、近代絵画の到達点としての画面の単一性を維持しつつ、画面にアヤを与えるという性格において、山田の絵画はリチャード・ディーペンコーンやジャスパール・ジョーンズ、ブライス・マードンやロバート・ライマン、ゲルハルト・リヒターというモダニズム達成以降の回顧＝自己再帰的(retrospective)作家たちと同じ国際的水準にあると認められたのである。

対して、発見された山田の六〇年代前半の水平ストライプの絵画にしかない特質を述べるのは簡単である、画面を水平に横切る一つ一つの色の線状の領域がそれぞれ画面の左縁から右縁まで突き抜けている、つまり両端が画面の縁に開放されていること。このシリーズの最大の特徴はある(いいかえれば、それぞれの水平線状の色の領域は図として画面の中に陸の孤島のように閉じ込められることなく開かれている)ということにつきる、よって画面は、水平線状のどこで切断してもどの部分もそのまま元の空間の質をもったまま自律しうるだろう。各々の水平線が原理的に自律している(画面をどこで水平に断ち切っても空間が破綻しない)から、積層された水平線を外側で括る元々の画面のフレーム枠は絶対的ではなくなる。規定条件として束縛力が弱いということである。その意味でこの

シリーズは後期の山田が凡庸に遵守した、当時のモダニズム絵画の国際基準を逃れてもいる。(ストライプから垂直に垂れる絵具が決してひとつの線を横切ることがないことは重要である。横切らないことによつて、各々の水平線が画面外部へ水平に展開可能であるという自立性＝どこで水平に断ち切っても、それぞれの水平線の自立性が崩れないという性質が保たれている)。水平線が方形になった一九六七年時の「Work C」までは画面の各部分の自立(分割)可能性は維持されていた。がなぜ、山田はこの特質を展開できなかったのか。いいかえれば七十年代以降、この可能性が切断されてしまったことにおいて、山田の画業は円環を描いていないし、連続もしていない(あえていえば九七年以降の「Color」のシリーズは切断された六六―六七年時の「Work C 273」から「Work C 343」などの仕事を受け継いでいると見ることもできる)。

3

山田正亮の絵画は彼が発見された時代のドグマをもつとも的確に代表しえた点で優れていた。ドグマに縛られていたのは彼ではなく彼を評価した側の人間たちである。さらに時代全体を束縛した思考の枠組み、パラダイムである。このパラダイム自体の周到な分析と解体が行われなければ山田の絵画を救い出すことはできない。が今回の展示会はあえてこれを回避し、山田正亮個人の問題とみなすことで山田の仕事を救い出そうとした試みだったのかも知れない。が、これは同じく時代のドグマにしばられて制作された戦争画の各々をそのドグマと関係なく(絵画)として評価しようという昨今のいささか倒錯した作業と近似しても感じられる。なぜ倒錯かといえば戦争画という枠組み自体が現代からの投影の産物かもしれないと筆者は考えるからである。端的にいえば今日、戦争画と呼ばれる藤田たちの作戦記録画は当時に絵画としてのみならず、時局に対応するメディアとして時代錯誤と認識されていたのだといえは足りる。

藤田嗣治はポロックの師で壁画で知られるトマス・ベントンとほぼ同年生まれである。藤田同様ベントンも戦争中戦争を主題にした絵画を描いた。ベントンの弟子にあたる抽象表現主義の画家たち、ロスコやゴーキーは宮本三郎や小磯良平そして長谷川三郎、吉原治良とはほぼ同年生、ポロックは瑛九と同年だ。重要なのは長谷川にしても吉原にしても山口長男にしても抽象画家はおおよそ戦争画らしきものを描いていないということである。なぜか? それは端に反戦的信条によるのではない。国家のメディア戦略

から見れば、絵画という表現ジャンルは既に時代遅れであるという認識は軍部情報局担当者たちにもあった。空中戦やラジオ、レーダー、暗号が生み出す近代戦争の知覚状況に応答することができ流動的な大衆に働きかけるのに有利だと見なされたのは映画でありグラフィック雑誌であった。『FRONT』などのグラフィック誌や山本嘉次郎(助監督黒澤明)の戦争映画に明らかのように、構成主義や抽象表現の語彙は世界水準の情報戦の有効な語彙として使用はむしろ推奨された。たとえば鶴田吾郎の落下傘画は『FRONT』の落下傘特集や山本の映画の落下傘実写場面を踏襲しているだけだった。反対に長谷川三郎や瑛九たちの表現はむしろ新しい知覚状況、空間編成を捉えることにおいて映画表現に先行していたのである。戦後ポロックが「空中戦とラジオの時代にふさわしい絵画をつくる」といった事とも呼応する。第一次から第二次大戦にいたる知覚の変化、時空の変化に対応した表現こそが抽象だった。戦時中に前川國男や坂倉三郎のモダニズムが兵舎やグライダー制作に生かされたように、抽象表現も思想的な原器としてむしろ活用されたのである。

こうした時代状況を束縛した条件を考慮せず、すなわち戦争画制作を束縛したドグマの分析、解体を回避して絵画の評価を行えば時代錯誤に陥る。ジェリコの絵と比べてみれば明らかだが、藤田の絵も鶴田の絵も表現として評価に値しない。時代から切り離して山田正亮を評価しようとするのも同じだろう。それは時代の共犯者であったはずの論者たち自身の免罪願望の反映にすぎない。

戦争画は倫理ではなく、時代を形成したすべての表現を総合的に捉えた上で構造そのものから分析、批判されなければならない。それが行なえないのは単なる無知に由来する。山田も同様である。批評こそが作品理解を歪曲し、別の事実をつくることが自覚されなければならない。

4

ところで長谷川三郎に私淑した山田正亮は長谷川の絵の構造を理解したといえるだろうか？

長谷川はカルダーと同時期にモンドリアンのアトリエを訪れているが、期せずとも二人が理解したのは、知覚上は絵画を規定する基準枠Ⅱ画面そのものが可変的かつ可動的であるということだった(その認識だけでも、グリーンバーグの謬見は明らかである)。たとえば空中ではいつさいの固定された基準方位が存在しない。それらは相対的に常に運動

している。伸縮、変形されても維持されるトポロジカルな空間だけがそこにある。抽象が否定したのはあらかじめ固定したものとして前提される画面という基底面である。長谷川は非ユークリッド幾何学を正確に理解した。長谷川の絵画の構造的特性はその構造が特定の大きさや形態をもたず、大きさや形態を変化させても構造的同一性を保つというものだ。長谷川の絵画構造がジョン・ケージの作曲方法に直に影響を与えたことはよく知られている。七〇年代以降の展開を見ると、こうした抽象の展開を山田が正確に理解し継承していたかどうかは疑わしい。繰り返せば、理解していなかったのは彼を評価した批評家たちである。彼らは山田を評価する一方で、むしろ長谷川の作品や、山田に先行し、はるかに高度な表現に至っていた坂田一男のストライプの仕事「図1、2」こそを抑圧、忘却したのだ。

もし理解していれば、モダニズム絵画がその形式の前提としていたような、あらかじめ確定された物質的規定を持たない、という認識にいたっただろう。歴史は根底から作りなおされる。そして、この認識に従って戦後の批評は完結し、終わったと宣言されただろう。

(造形作家、批評家)



図1 坂田一男《平行線と濃度によるコンポジション》1955年 個人蔵



図2 坂田一男《コンポジション》制作年不明 岡山県立美術館蔵