

峯村敏明

二十世紀美術に火をかけよ

ことし六月、およそ二十年ぶりに訪れたベルリンで最も深く感動させられたのは、いま旧西地区のノイエ・ナショナル・ガレリーに収められているデ・キリコの初期作品《セレナーデ》(1909)だった。六年前、デ・キリコの画集を編集したときにこの絵を収録しようと図ったことがあり、当時はまだ東ベルリンの例の美術館島の一郭にあったので、うまくいかなかった。そういう個人的事情も多少は作用したのかも知れないが、とにかく、十九、二十世紀の欧米絵画が何百点、何千点と詰め込まれたいわば近代西洋絵画総決算的な常設展示のなかで、わずかこの一点が私の全身全霊の膝を屈せしめたのである。絵画の力と言うべきか、それほど絵画は稀であると言うべきか。

《セレナーデ》に感じたのは、神秘と癒やしの力だった。デ・キリコの神秘については改めて言うまでもない。しかしその治癒力となると、私自身特殊な角度から論じたことはあるけれども、一枚一枚の絵の構造として指摘したわけではなかった。その方面ではマティスに一步譲る、というのが私の理解だったのである。ところが、自己様式確立以前の濃厚にベックリン様式をたたえた絵に、神秘と癒やしを解きがたい詩的マティエールのもつれに包み込んだ実例があったのだ。やはり、これは分裂の二十世紀の力ではない。十九世紀という、まだ絵画の全感受力を総動員し結集することのできた時代の残照ではないか。そして実際、私のこの思いは、ベルリンのあと最後に回ったヴェネツィアで、たまたまの企画展に並べられていたベックリンのイタリア風景画《城に向かう兵士たち》(1871)の前で深く納得させられることになる。ただただ空が青く沈み、オリーブ畑が緑にけぶる光景にすぎないのに、絵肌の一ミリ一ミリが生と死の同一性を語ってやまない絵。神秘と癒やしの力を詩想の溶剤で一体にしたようなこれほどの絵を、二十世紀ははたしてつくりえたのだろうか。前記ベルリンのナショナル・ガレリーでヨーロッパ絵画を睥睨していた戦後アメリカ絵画のこけおどし的大作を思い返し、私はきっぱり「否」とつぶやかざるをえなかった。

丸山直文に限らず、日本の若い芸術家たちに向かって私はもはやどんなメッセージを送るつもりもない、たった一つのことを除いては。それは、二十世紀を克服せよということである。二十世紀美術館に火をかけろということである。炎の中から何が残り、何を残すに値するかを、自己満足した芸術官僚やしたり顔の批評家たちによってではなく、自分自身の魂で選び抜き、二十一世紀への礎にせよということである。それは、二十世紀の機械主義、唯物主義、形式主義を克服しうる全的な表現でなければならず、西欧近代美術の文脈を越えたものとなるにちがいない。

逆に言うと、私(たち)が丸山直文に注目し、彼に期待するのは、この若く柔らかく無謀な感受性に、二十世紀を括弧にくるだけの資質と腕力が多少とも看取されるからにほかならない。それなくして、十年刻みのスター養成の手助けをするほど人は閑人ではない。

私たちの視界に現われてまだ二年しかたっていない丸山が、誰の目にも明らかな荒削りの

欠点をさらけ出していながら、それ以上に画格の大きさを人々の心をつかんでしまったのには、それなりの理由がある。一言で要約するなら、始まったばかりの彼の絵には、すでに総合の抱擁力とその総合自体を突き破って出る鋭さがともに感じられるからである。

彼のイメージは、一見して今風である。今日、楕円的な形象を画面に浮遊させれば、それだけで平面性とイメージ性の両面を兼ねそなえた今様の抽象画を仕立てることはできる。その一見安易な道具立てが丸山人気の一端を担っているだろうことは否定できない。だが、この同じことは、丸山が今日の絵画に集約的に要請されている歴史的な問題の厚みを本能的にキャッチし、引き受け、その中核を突き抜けてゆこうとする抱擁力と誠実さの持ち主であることの証明にもなっている。どんな偉大の芸術家も、まずは同時代の潜在的要請に応えることから出発するものだ。問題は、それしかないか否かであろう。画家が自分自身の時代的な枠を突き破り、あれこれのアカデミー、あれこれの文脈、あれこれの文化の型を相対化しうるだけの地点に超出する力をもっているかどうか。丸山にはそれがあると、人々は直感したにちがいないのである。

イメージの類似性から言えば、彼の回りにはあまりに多くの名が付着している。しかし、丸山は同時にそのイメージを超えてゆくだけの技法上の工夫に責任を負う姿勢を示している。それが、カンバスに直かに絵具を滲透させて空間を振動・伸長させるステイニングの技法にほかならない。この技法自体には少しも新しいところはない。むしろ、新しくもなく一文明にのみ偏ってもいない、それでいて丸山の所属するアジア文化圏の気候風土には正当な理由をもって根を下ろしているこの技法を、当面背負って立とうというところにこそ、時代を超えうる丸山の大きさがあらわれているのである。

イメージとは、物質ないし空間の物体化にほかならない。それは、人類が物質の振動、空間の空虚という恐怖からのがれて、それらを把握可能なものに対象化してゆく過程で浮上し、頼りにされてきた護符であるから、絵画の神秘はイメージ自体には宿りえない。神秘が訪れるのは、イメージがイメージとしての輪郭、識別性を失って再び物質・空間の震えに還されてゆこうとする刹那なのだ。このイメージの破裂は、イメージを限る線の解体から始まることもあるし、イメージの密度が空間の膨張で失われることによる場合もあろう。これまでの丸山の作品が不思議な魅力、一抹の神秘の気配をたたえていたのは、この二つの方途がステイニングの技法によって本能的に達成されていたからにほかならない。前述したデ・キリコとベックリンの二作品の場合は、ほとんど第一の手法（輪郭の破壊）によっている。あるいは、ベックリンのイタリア風景のように、顔料の壁画的充溢によっている。この最後の手法は、私がかつて、中央アジアの壁画からイヴ・クラインに至るまでの「乾性の滲透」という言葉で特徴づけたものである。それに対して、水墨画から1950年代のタシスム、アメリカのステイニング、そして丸山直文のそれに至る水溶性の滲透は「湿性」であり、ともに絵画に対象（物体）依存とイメージ性を超える有力な武器を提供しているのである。

ちなみに、1910年以降のデ・キリコの形而上絵画がユニークなのは、イメージを超えるのにイメージ自体の相対化という方法を創出したからであった。しかし、シュルレアリスト

が飛び付いたこの方法の限界は、デ・キリコ自身によって指摘されたとおりである。物体を物体で、イメージをイメージで打ち消す方法は、神秘への道を開きはするが、その主知主義的限界のゆえに、霊肉一体の癒やしにまでは至らない。それは、日本の現代美術でいえば、60年代から70年代半ばにかけての、主知主義から関係の美学にかけての限界でもあった。また70年代半ばから一時見られた日本の疑似ステイニングは、アメリカ形式主義の受け売りでしかなく、何のための滲透かの根本を問うことすらなかった。滲透。物質の、物体(化)を通さない、空間への直接滲透。それは、われわれが肉体の焼却、消尽を喜びをもって受容できるほどの霊的な昂揚でなければならず、そえゆえ、それは癒やしに通じなければ意味がない。

丸山直文における臓器的形象へのこだわりと、それを滅却する火勢をもった滲透の手法には、若年のピカソと死を目前にしたピカソの、あるいはアーシル・ゴーキーとフランケンサーラーの、同時的体験を思わせるものがある。だがそれは、たんなる現代美術史のなぞりではあるまい。このいっしょくたの顕現には意味がある。分裂と機械の二十世紀を超えて、丸山らの芸術は物質・物体・空間とともに歩んできた人類の芸術的感性の総体を同時に思い返し、追体験し、霊肉双方の、私の内なる世界と目にみえる世界全体との、一体的解放に向かわないわけにはゆくまいからだ。新しいということが根源に還ることと同義であるような真の革命性をすでに予感させている丸山直文に、私は熱い眼差を送りたい。

(1992年7月24日)