

高島依子と 50 年前の歴史的課題

峯村敏明

高島依子はちょうど 3 年前、ソウルの Gana Art Hannam で“Venus”と題する個展を催した。その際カタログに序文を寄せた堀元彰は、高島の仕事の要諦が素材の物質的要素と制作手段の物理的特性との大胆な結びつき・活用にあることを的確に指摘し、評価していた。その文意は、3 年後の今回の個展で発表される“MARS”シリーズの新しい技法——鉄分を含んだ絵の具の布置に、支持体の裏から磁石を当てて変容をもたらす技法——にもまっすぐ届いているように思われる。それゆえ、ここで改めて高島の特異な技法に関して詳述することは差し控えたい。

そのかわり、少しだけ余分に長生きした者の務めとして、私は高島という日本の若い芸術家を歴史的文脈の中に置いて考察してみようと思う。というのも、1982 年生まれの高島は、自分では同時代を生きただけでもないのに、韓国の 1970 年代をリードしたいわゆるダンセグァ（単色画）様式の担い手たち、とりわけ、河鍾賢の作画手法に、並み並みでない共感を寄せている、ということ、私は彼女との短い会話で知ったからである。私の知る限り、日本の画家で韓国の現代美術にこれほど具体的な関心を示した人は皆無であった。

「ダンセグァ」という言葉は、日本の「もの派」と同様、当の芸術家たちからは必ずしも歓迎されていない不適切な呼称であるが、反面、ともかくもそのように外部から名付けられたことによって、2000 年以降急速に内外で知名度を高め、研究されるようになった。それでもなお、日本では専門家以外ではまだほとんど知られていないし、まして同業の画家たちの関心を引いた形跡はまったくない。たんに画家たちが怠慢だったからではあるまい。東京国立近代美術館をはじめとする国公立の施設が、韓国の同時代美術を無視し続け、その惰性でか、別の思惑があつてのことか、70 年代に入って初めて固有の表現様式を獲得したダンセグァをも、今日に至るまで紹介し損ねてきたからである。いまの日本の若者たちが育ったのは、そのような地理的・歴史的な欠落部分を持った知識空間の中においてであった。高島依子がいかに異色の感受性の持ち主であるかが分かるだろう。

ところで、ダンセグァともの派は、発生時期が近似し、兄弟のような共通性を持っていたけれど、初めからくっきりと異なる方向性を示してもいた。両者とも、運動を心理的に動機づけたのは、自国の急激な経済的發展に伴って浮上してきた文化的自尊心であり、具体的に言えば、画家たちが教えられてきた西洋絵画の手法とその背後にある西欧近代の自然観・人間観への疑念・反発であった。韓国と日本とでは、西欧近代主義の得失・功罪への感情と評価はかなり違っていたはずであるが、皮肉にも、両国とも若者が受けていた教育や情報はすでに高度の近代的同質性を持っていたから、学ぶべき対象、批判すべき対象にさほど大きな差は生じなかったのであろう。

他方、ダンセグァともの派との間には、巨大な違いがあつた。前者が基本的に絵画の形式的枠組みを遵守し、絵画の非西欧化・自前化をこそ革新のあかしとしていたのに対して、後者は、一時的にせよ、絵画そのものの無効、形式の廃絶を謳うほど、1960 年代型反芸術の風潮を引きずっていた。そしてそれゆえ、もの派は 1970 年前後のごく短い期間しかその瞬発的の光芒を輝かせることができなかつた。ダンセグァの画家たちが、その後数十年をかけて意味のある展開を遂げ、それぞれの様式に即して成熟していったのと比べて、その違

いは著しい。

高島が生まれる前の 10 余年間、韓国と日本の美術はこのように重要な歴史的状況を経験していたわけである。この 2 国だけのことではない、フランスでは毛沢東の矛盾論を独特に解釈して絵画のもつ小矛盾を大切に考えるから、絵画の物質的側面（支持体）と表現性（表面）との関係を精査するという、いささか理論に傾きすぎた運動（シュポール/シュルファス）を生んだけれど、ともかくそれは、絵画の清算ではなく、絵画に即して芸術を实践する方向であった。韓国の画家たちは理屈をあまりこねなかつたけれど、いや、それだからであろう、フランスの同業者よりも実りの多い展開に恵まれたように思う。

それから半世紀も経って、いま、一人の日本の若い画家が自分の資質に導かれて韓国の老画家たちを発見し、その経験に親近感を覚えている。どういうことなのだろうか。

問題が一個人に関わるだけのものであるはずはない。その時期、私はたまたま批評家としてダンセグアともの派の両方の担い手たちをつぶさに観察しながら美術の運命を考えることのできる位置に立っていた。その位置から時間的・地理的な距離をもって観測しているので、物言いが少々俯瞰的になり過ぎているかも知れない。が、私の目には、日本が 50 年前に見失っていた絵画という大きな課題に、不釣り合いにもたった一人の画家が直面しているという構図が映っているのである。むろん、今日では少数ながら他にも優れた絵画思考者がいるし、追隨的な具象・抽象画家なら掃いて捨てるほどいる。けれど、50 年前に私たちに突き付けられていた課題——身につかない西洋絵画の技法から脱却するために、絵画を物質のレベルから掘り起こし、画面を人間のイメージ操作から解放させるという課題——は素通りされたままなのではないだろうか。そんな課題は素通りしても構わない、と人は言うかもしれないが、今日の日本の絵画の薄っぺらさ、自信のなさ、世界性のなさを見るなら、そうは言っていられまい。

この課題に関する限り、かつての韓国と日本は対話可能な共通性を持っていた。とくに、日本のもの派の影響をまともに受けた河鍾賢は、1971-72 年には物質ないし物性の直接提示という手法を示していた。むろん、絵画以前である。その後、絵の具をカンヴァスの裏から表に押し出すというよく知られた河の手法が打ち出されて、支持体と表面の矛盾を克服する方向で絵画への道が一步踏み出された。けれど、この手法だと、絵画をイメージから解放して主客の葛藤を乗り越える場とさせてくれる画家の手の働き（身体性）は陰に回ったままにとどまる。同じ時期、ダンセグアのリーダー格となる朴栖甫はいち早くカンヴァスと物質（油絵具）とストロークの反復という絵画の 3 要素を互いに生かす手法を得て、後年の豊かな活動への足掛かりをつかんでいた。その朴と深く交流していたもの派の李禹煥もまた、日本画の岩絵の具を採用し、身体性をシステムティックな反復によって相対化させる工夫を得て、彼自身が率いていたもの派の理論を絵画に生かす道を示していた。変身というより、英断である。けれど、李のこのイニシアティブは日本では誰に受け継がれることもなく、巨大な課題が残ったのである。

高島依子ひとりがこの課題を背負わねばならないいわれはないかも知れない。けれど、彼女がこれまで作品で示してきた絵画の物質的側面への関心、物理的手段への大らかな信頼は、私たちに否応なく 1970 年代に連れ戻さずにおかない。もし彼女が物質との戯れそれ自体に拘泥するのではなく、「絵画」という目標を心中に抱くのであれば、この先教訓とすべきは何なのかを真剣に考えなければならないだろう。

絵画はたんなる物質の布置ではない。模様でもない。陰影でもない。まして工夫の面白さ、目覚ましきなどではない。私たちは絵画（の作品）というものを、いや、芸術そのものを、何か(a)の犠牲によって成り立

つ何か(b)、として見ているのではないだろうか。何か (b) がなんであるかは分からない。指し示すことのできないものだからだ。けれど、何か (a) については誰もがおぼろに直感している。それは「われ」である。芸術の発端としての制作主体、作品の原因をなす行為者としての「われ」。それが現われるのは、絵画に投入された作家の手跡でもあろうし、見る者の目の驕りでもあり、さらにはこの世界のすべての作業因でもあろう。つまり、芸術と生命のすべての原因・発端が何か (a) なのであり、その何か (a) の犠牲、超克、無化が感受されたとき、初めて世界は因果律を超えた存在自体として感得される。そして、作品は作者という原因を忘却した存在そのもの、つまり芸術の究極のしるしである何か (b) として感得されるのであろう。

その何か (a) は、しかし、まずもって画家(作者)の手で投入されたことが明らかでなければ、犠牲は発生せず、滅びも無化も現われようがない。隠れた身振りで可視的に事態を動かすのは一種の詐術・奇術であって、真の芸術ではない。逆説的なことだが、痕跡(証明力)によって明示される身振りこそが、芸術の作為性(さかしら)を無化し、身振りが作品の原因であることをも忘れさせるのである。究極のところ、世界は起源を問われることを止め、作品は作者を見失うだろう。

朴栖甫や李禹煥が絵画で目指してきたのはそのような境地だったのではないかと思う。そして、高島依子が特に関心を寄せる河鍾賢もまた、1985年中にはカンヴァスの裏から絵の具を押し出す手法に加えて、いや、象徴的にもカンヴァスの表に戻って、押し出された絵の具の穂先を竹べらのようなもので掻き撫で、踏みしだくしぐさを見せるようになった。この感動的な前進が同年7月、まだ東京銀座にあった鎌倉画廊の個展で日本に紹介されたとき、私はパンフレットの中でこんなことを書いた。「河氏が開いた突破口の見どころは、絵の具が絵の具であることを取り戻し、絵画的行為が絵画的行為であることに目覚めてゆく、その自己発現の初々しさではないかと思う。(…)絵画が十全に自己表現をする契機を手に入れ始めたということであろう。」

そう、作家でも物質でもなく、絵画が自己表現を始めたのである。

初出『YORIKO TAKABATAKE MARS』(p.58-66), Gana Art, 2022年

本テキストは下記展覧会の図録に収録された英語・韓国語文の日本語原文です。

高島依子『MARS』2022年4月6日 - 5月1日、Gana Art Nineone(ソウル)

本テキストの無断転載・無断使用を固く禁じます。