

かつてある種の輝きを帯びていた「前衛」とか「現代美術」といった概念ないし用語が、これを俗流ポストモダンの自堕落というべきか、ほとんど死語になってからすでに久しい。最近では現代美術系の評論家たちの画壇系ないし保守系への「転向」といったことがまことしやかに囁かれていて、これはあくまでも冗談だが、私なども首筋がひやりとしないわけではない。年老いてきた彼らの、それぞれに事情あっての(?)変節あるいは円熟(?)を指弾するのはむしろ容易なことだが、ここでの実は最大の問題は美術の現場、とりわけ美大、貸画廊における美術の先端性の後退ないし衰退なのではないだろうか?

誤解して欲しくないのだが、これは現代の美術から前衛性が消えたということではない。美術にかんするメディアが、良くも悪くも商業主義に流されて、そうした真面目な(?)領域に関心を示さなくなり、それに呼応して作家たち、とりわけ学生たちが作品の売買を日常とすべき業界に、深い考えもなく「身売り」することを目標としたことの、これはあくまでも反映なのである。

そうは言っても、ならば前衛はどこにあるのか?その典型を見せてくれはしまいか?—こう問われて咄嗟に私に思いつくのは、やや唐突かもしれないが、今年喜寿を迎えた島州一の、画業50年に及ぶ一貫した歩みであるが、私自身の不明も含めて、これには少し説明が必要であろう。

ポスト印象派とりわけルドンとゴッガンの一学徒だった私が、社会と芸術家との関係を批判的にとらえる芸術いわゆる「現代美術」に親しむ契機となったのは、1976年秋の東京国立近代美術館への奉職だった。『美術手帖』と『みずゑ』にまだまだ勢いがあつた頃で、銀座から日本橋界隈の貸画廊にはそれなりの熱気があつた。もっともこれは今だから言えることで当時の気分としては、前衛ないし啓蒙を標榜した美術雑誌がどんどん部数を減らしていて、わずかな原稿料の大幅な遅配とあいまって、今ひとつ氣勢が上がらなかったのも事実である。そんな中で、まさに前衛の寵児として誌面を賑わし、輝いていたのが他ならぬ島州一だった。1974年の第9回東京国際版画ビエンナーレ展で長岡現代美術館賞を受けた彼の出世作、つまり写真製版を用いて実物とイメージを衝突させた版画、いやむしろ反一版画《シートとふとん》はすでに現代美術界の伝説となっており、簡単に見られるものではなかった。

1970年代後半の島州一がいかに前衛的だったか、それは第11回にして最後の版画ビエンナーレの出品作一床に敷かれた格子状の大きな版画の上に、たしか漏斗を使って砂をぶちまけたものからもよく分かる。このどこが版画なのか、展覧会の担当者として作品を集荷に伺った折の自身の困惑または狼狽なを、私はまだ昨日のここのように覚えている。今回、この一文を執筆するにあたり、私は島州一のそれこそカタログレゾネ的な、まことによくできたウェブサイトを隈なく調べたのだが、これ

を発見することはできなかった。ひょっとしたら作者自身がこの過激な実験作に否定的になっているのかもしれないが、だとしたら残念なことだ。

美術史を学んだとはいえ「現代美術」には奥手だった私にとって、コンセプチュアリズムの急先鋒、島州一はそのいわば代名詞としてありつづけてきた。しかし、人見知りで酒食の席を嫌う私は一度として彼と親しく話したことはなかった。2010年のK3(双ギャラリー吉祥寺店)の個展のときも、久々の島州一展だと、確かオープニングに勇んで出かけて行ったのだが御本人と話し込むつもりはまったくなかった。ところがそこで、私は初めて彼の「絵」—シャツをモチーフにした、ポップアートの風合いを感じさせる、でもどこか奇妙な水彩画を見たのである。今頃になってなぜ絵を？と思わず発した私の質問に対して彼は、1970年代の頃も絵は描きたかったのだが、コンセプチュアル・アートの強い影響下とてもそんな雰囲気ではなかった、だから状況から自由になった今、描いているといった意味のことを答えてくれた。どちらかというと絵画至上主義者の私はこの発言に気を良くして、それからしばらく学生たちに絵画という形式の永遠性を説く折の枕として、よく島州一のこの述懐に触れたものだ。前衛的絵画否定の権化のような芸術家でも、最後は絵画に戻るのだよと。

ところが島州一はあくまでも島州一。事はそんなに懐古的でも単純でもなかった。シャツの絵について私が「どこか奇妙な」と言ったのは、平たくされたシャツといきなり対面する感じがあり、空間が実に澄明だったからだ。それもそのはず、後で知ったのだが、これらのシャツは画家自らの手によってトレース、敷き写された、その意味で版画ないしモノタイプの意味合いを帯びた、克明な水彩画だったのである。さらに注目すべきは、ありふれたシャツであるべきものが実は毎日見上げている浅間山の化身というか一種のアイコンであり、しかもそこに画家自身の身体が重ね合わされているという、島州一ならではの前衛的な事態である。要するに一枚の、生地凹凸を潰された、その意味ではひたすら平面的なシャツ(ならびにハンカチ)のイメージに、画家の身体性、見上げる浅間山の広大かつ深遠な空間の絶対性、見上げつつ歩く時間と空間の相対性が一瞬にして封じ込められているのだ。私がどこか奇妙と、ありきたりのものではないと感じたことにそれなりの理由があったことになる。

今回のシリーズは、3・11の深い悲しみを受けて、これらのシャツを、人類そのものを象徴的にあらわす山岳的星辰と見立て、そこに宮沢賢治の銀河鉄道として父親の形見の黒ネクタイを走らせた、未曾有の大災害に対する鎮魂を前面に押し出したものだが、どこまでも晴朗なヴィジョンに救われた思いがするのはおそらく私だけではあるまい。東日本大震災のあと美術もまた状況を受け入れるべき、あるいは社会的な何かを成すべきという主張がなされ、さまざまな災害的イメージが生み出されてきたが、その大部分はおどろおどろしい場面の模倣的かつ機械的な再現でしかなかった。これに対し、さすがは島州一というべきか、シャツの色とかたちにあくまでも前衛的に迫りながら、最終的には宮沢賢治の人類愛ともいうべき境地に到達しているのは、やはり非凡と言うしかない。

島州一は自らの芸術の核心を「擬き」としてとらえ、モドキレーションなる言葉も作り出した。これをたんなる模倣、ミメシスとみなすならば、それはあまりに保守的であろう。それというのも、「擬き」

の動詞「擬く」には、「他のものに似せて作る」、という分かりやすい、通常の意味の他に、「逆らって非難する」という、一見したところかなり筋違いの意味があるからだ。これはどういうことだろうか。察するに、たとえば師匠が弟子の欠点を矯正するさいに、わざわざその欠点を真似てみせ、周知させることがある。これは要するに、擬くこと自体の中に、たんなる模倣と、そこからもたらされる批判的契機が対立的に共存していることを意味するのではないのか？ 思えば1969年、若き島州一が、当時のカルピスのラベルの黒人の扮装をして画廊のなかに座ったとき、まさに「擬き」であるそれはそのまま、自分自身も含めた状況に対する批判ではなかったのか？ こうした批判的な精神がモダニズムの根幹をなすものであることは言うまでもない。そして前衛はそのもっとも際立った在り方もしくは精神である。島州一の長年にわたる芸術的営為に「前衛」を見る私は、同時にそこにその言葉のもっとも正しい意味でのモダニスト、まさに真正なモダニストを直観してもいるのである。

(多摩美術大学教授)

2013年