

YAMADA 可能性への巡礼者

60年代の美術評論家達は、空き地で見つけたオブジェや引き裂かれたポスターや新しい都会の現実という名に於いて、芸術表現の伝統的な技術を、まるで帆船航海術や蠟燭のように消滅しつつあるものとして糾弾したものだが、一方でまた今日の評論家達が、彼らがメチエと呼ぶところの（しかもそれだけがメチエと呼ぶにふさわしいといわんばかりの）油絵とデッサンの名に於いて、オブジェや“既製品（レディメイドetc）”のアーティスト達を同じように独断的な無分別さで闇雲に糾弾している、こうした批評はいずれ劣らず重大な過ちを侵しているのである。

前衛主義と伝統主義という二つの相反するイデオロギーのいずれの分野にしても、油絵の攻撃者あるいは“既成オブジェ”の攻撃者はそれぞれに同じように馬鹿馬鹿しく、真のクリエイターのみが芸術の恒久的な危機を超越しえる唯一の力を有しているというのに、その優れた力を糾弾していることになるのだ。それは真のアーティストの、表現方法の選択の自由、芸術の危機に対峙してもなお自由でありたいという絶対的な欲求なのだ。つまりアーティストは各自、油絵やデッサンを捨てて、たとえばアッサンブラージュとかテキストや写真のモンタージュ、あるいはビデオその他を好む権利があるのだし、また平坦な表面に単に色を並べるといふ芸術をまた新たに実践してみたいと思ふ権利もあるのだ。その逆を主張する者は誰でもはじめから袋小路に迷い込んでいるのである。真のアーティスト、真のクリエイターは、それがかれらの役割であるのだが、袋小路を回避すべく工夫を絶えず凝らしているものである。時代の精神に歯向かって反撃にでる数少ないアーティスト達によって成し遂げられる革新の客観的な評価が遅れるのは、まさにこうした偏見の様々な混同に起因していることなのだ。

芸術が市場の法則に受け身で従って、個人の自由の宣言と一体化することを諦めたならば、芸術はもはや芸術と名乗ることはできない。もし誰かが私に、「結局のところ、あなたは芸術と自由の一体どちらが好きなんですか？」と尋ねるならば、私は一瞬の迷いもなく“自由”と答えるだろう。何故なら、デュシャンがそのようなことを言えた最初の人だが、芸術はいい加減なセレモニーのいい加減な関心事に役立つだけの、私的であろうと公的であろうと、ばかばかしいいい加減な論争的となるにすぎない“古い帽子”に成り果てたのだから。

ここでひとりの極めて特異で革新的な画家を把握しようと試みるには、まず以上のような状況を喚起する必要があったのだ。提灯の産地である岐阜に生まれ、彫刻家であり、画家であるYAMADAはいともこやかに今50才に近づこうとしている。1973年にフランスに渡りパリのボザールのセザールのアトリエで学んだ。それに先立つ1968年から1972年まで東京の武蔵野美術大学で学んでいる。つまり日本の大学教育に満足せず、西洋の学校の雰囲気と照合してみたいと欲したアーティストなのである。セザールは彼のやりたいように全く自由にさせてくれたので実に満足のゆく授業であった。母国とは少なくとも表面的には絶縁し、YAMADAは自国とは違う国—そこでは初めて全てが手招きの合図を送ってくるのだ—その別の国でもう一度生まれ変わることを欲したのだ。彼の最初の彫刻作品のテーマは実に暗示的にも「胎児」であった。

YAMADA はフランスに旅立った理由をまるでひとつの寓話を語るかのように、説明するというより回想するのだ。「どこからやって来たのか思い出せない、でも私はとても幸福だった。永遠なる暗がりの中で海の唄を朝夕となく聞いていた。ある日微かに輝くエトワール（星）を遠くに見つけた。それは白と赤の炎が交互に燃え魅惑なるものだった。その乳の白さ、血のような赤が私の出発の合図だった。私は小さな重い足を引きずりだした。見知らぬ国へ。私がそこにエトワール・ド・メール（海の星・ひとで）を見つけるとお思いになりますか？」

グレコからピカソ、ブッサンからマッタといった自ら進んで国を捨てた芸術家の伝統の中に、YAMADAもまた、可能なる真実の、独立不羈の探究者として連なる。自分自身の自由以外何らの拠り所もなく、何らの武器も所持せず。彼が1983年に、ポセイドニアの石棺の絵『飛び込む人』と類似した手法で製作されたタブロー・コラージュの作品『Le saut dans le vide』（虚空への跳躍）、この北斎の有名な『波』の上から虚空への跳躍がまさに彼のやり方なのだ。そして彼の作品の数々は母国の型（フォルム）とは異なる認識のフォルムへの彼固有の通過儀礼のステップとして解釈されるが、同時にその第二の祖国、フランスに対しても自ら一定の距離を保ち続けているのである。彼は先進世界の両端に位置する二つの国の間、日本では、まさに“間”（マ）と呼ばれる、その隔たり中で作品を作る。しかしこの“間”の性質が変化したのだ。それは今、何一つ確実なものが保証されていない、疑いそのものが思想を、疑問を、新しい謎を生む根無し草のような場所を意味するようになった。つまり心のエジプトというべきだろうか、そこで彼はただ一人の記録者となるのだ（古代エジプトの書記像のような）。あらゆる境界、あらゆる倫理、あらゆる美学を、戯れながら背信するというこのやり方ほど現代的（モデルヌ）なことはない。

それゆえ、YAMADAが油絵具、アクリルまたは墨で絵筆を使って描く代わりに、自分のアトリエの床の上に20センチほども積み重なって散らばっている引き裂かれたポスターの微細な断片という現代的な材料を使うことを思いついたのも当然なことなのだ。ハンス、ヴィレグレ、ロテラなどのデコラジストの系譜に意識的に連なるとはいえ、彼らと違い、YAMADA自身は、ポスターを、破れていようといまいと、壁から剝がして利用するだけに止まらない。彼はそれらを粉々に細かく千切って、いってみれば印刷屋の輪転機で出来上がった正真正銘のパレットに変容させてしまう。キャンパス上にならべられたポスターの各断片は、モザイクに使われる石やガラスの破片のように、その色やその光沢やくすみ加減によってえり分けられている。それはある時は人物、オブジェ、ある時はまた風景を、そして最近の作品では空想の建築物を想起させる。その紙のモザイクはこうした形象に、恒常的なカタストロフで散り散りになった破片の中にあたかもそれらが宙づりになっているかのように、完全にひび割れた空間で、存在と不在の間を、生命と死の間を“爆発・固定”と揺れ動いているような表情を与えている。

こうしたことの背後には広島と長崎の亡霊の記憶があるものの、だがそれだけではない。なぜなら1945年以来カタストロフはあらゆる面で世界的なものになったからだ。最も驚くべきことは、この紙のモザイクが、西洋絵画において同じようなものがないというだけでなく、彼の作品を前にして私たちが日本の絵画を思うならば、その基盤にある“無常”の哲学のみを考えてのことだろうか、ここで明らかなことは、彼の作品が実際には日本の一表象されるものが現実の陰影とみなされる一伝統的な絵画に依拠しているのでもなく、また大正の初期から昭和の終わりにかけて(1912-1989)日本絵画を貫通した前衛運動のいずれの潮流にも属していないことだ。そして当然ながらこの殆ど絶対的といえる彼の特異性ゆえに、YAMADAは幸運をつかむことになるのだ。つまりそれ故に、フランスのみならず、日本においても最終的には幅広い鑑賞者を得ることが約束されているのだ。その特異性が彼をどの国の特性でもない新しい普遍性へ向けて開かせる。彼は世界のイマージュを一度破壊し、否定し、あるいは忘却し、そこからまた新たに必要な世界像の再構成を試みているのだ。

実際YAMADAは失われたパズルの散り散りになったかけらで、もう我々にはその本来の姿は全体像として掴むことが出来ないだろう世界のイマージュを再構成するかのようだ。この“具象画”の中で西洋の遠近法が見られないのはそうした理由によるのだろうか、この点私には全く確信がもてない。日本の絵画は明治時代以後、「洋画」と「日本画」とを区別するようになったが、それ以前の日本絵画の伝統では、イザベル・シャリエが呼ぶところの“暗示された奥”を内包している(1)。YAMADAの紙のモザイクに於いても“奥”は暗示されているが決して明瞭に描かれていない。この遠近法の不在は周到に用意されたものだろうか、多分そうであろう、彼は二つの種類の芸術教育を受けて、その二重

の教育を彼自身の特異性のスプリングボードとなした人なのだから。

日本の古い絵画の空間を支配している本質的な概念はこの“奥”とよばれるもので、“内側の深さ”と訳することができるだろう。これは日本人が“裏”と呼ぶものとは、そうとははっきり明言していないが、異なる概念である。“裏”とは絵画の目にみえない構造の部分、すなわち裏面であって、絵画を見る人が最初に知覚する目に見える場“表”の逆である。多くの西洋人の目には、十字架、ピラミッド、ヤコブの梯子、大天使ガブリエルによって処女マリアに差し出されたシュロの枝などのように、各自が直ちにその意味を読み取れる符号化された象徴でないかぎり、“表”が知覚しうる唯一の要素である。しかしYAMADAの絵画の場合、まるでこの絵画には裏が存在していないかのように、“裏”と“表”が、一つと同じ実体をなしているように見える。この作品に目に見えない構造が存在するという発見は彼の知覚にとっては本質的なことではないかのように。しかし、これは我々の方の錯覚でしかない、と確信している。YAMADAは可視と不可視の二つの側面を同時に操り、偉大な画家がほとんど例外なくそうであるように、自分でそれを意識するために、そうとは言わないが、見る者の洞察力を大いに当てにしているのだ。これはまた彼の曖昧な底力とでもいえようか、奥深い二重の駆け引き、神道の日本の、意識的あるいは無意識的な秘やかな座標、それをたとえば秘儀荘などローマ人の絵画に数多く準拠することによって、隠したり扮装したりしているが、オランダやイタリアのルネッサンスよりはるか以前の、これらローマの作品もやはり遠近法などなしで済ました絵画である。こうしたことを彼ははっきりとは言わないけれど、彼のこの無言は森田カズトシが日本の絵画に関して“思想なき美学”と呼んだものと関係するのだろうか。YAMADAは1993年以来、“屋根のない住居”と題する極めて意味深いテーマと取り組んでいる。けれどもこの日本的でもない、しかしまた西洋的というでもない、また完成したわけでもなくかといって未完成でもない、けれどもまた絶え間なく作り直される神社の社殿のような、これらの建築物に関して、彼は次のように書きとどめているだけである。「・・・私はもう万里の長城や既に失われてしまったベルリンの壁に興味を持たない。今、受け入れてくれたヨーロッパの大地を掘りさげながら、私なりのやり方で、『屋根なしの住居』を建てることを試みている。未だ見ぬあなたのために。」自らの絵画作品に関してこのような謙虚な解釈は、慎重さ故でもないだろうし、ごまかしでもなく、それは可能性、あらゆる可能性への暗黙のそして明朗な開放性を意味しているのであろう。

現代の多くのクリエイター同様、YAMADAにおいても、矛盾の必然性が原動力となっているのだ。それは一方で日本の伝統的な“はかなさ”の美学、無常に対応する、ポスターの“粉々の破片”、破壊され、四散したものへの眩惑と、そして他方、彼の彫刻作品に明らかに現れていて、不易と呼ばれる恒久不変の不動性への、日本人の、一般にはあまり知られていないが、恐らくは一層強い眩惑に対応する、イメージの再構成への決意、具象性へあるいはまた建築性への強い意思意欲の間を往来しているのだろう。彼は13世紀の禅の大家である偉大なる道元の次の言葉のように、日々生き、考え、経験しているのだ。「今日から今日への遍歴、明日から明日への遍歴、何故なら遍歴は瞬時瞬時の徳なのだから」彼は彼自身でありながら絶えず変化している、永遠の回帰が彼にとってはごくあたりまえなことであるかのように、絶えず変わりながら彼は彼自身でありつづける。

空間の放浪者であるYAMADAは、みずからそう名付けているように“時の大河”の放浪者でもある。彼の作品は可能性への巡礼者の作品といえよう。

1997年 アラン・ジュフロア
(翻訳 波嵯栄 総子)

1) イベル・シヤリ 『現代日本絵画 1950年から現代まで』

出版社ラ・マンニファクチュール 1991年刊 この主題に関して最も評価すべき著作のひとつ