

Title	美術批評の旅：瀧口修造と東野芳明
Sub Title	
Author	光田, 由里(Mitsuda, Yuri)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2006
Jtitle	Booklet Vol.14, (2006.) ,p.38- 51
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000014-04211370

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

美術批評の旅

瀧口修造と東野芳明

光田 由里

1 半分の非現実

1958年5月、瀧口修造の初めての渡航。それは特別な旅だった。

私にとってはこんな二十世紀芸術の名前に親しんでから何十年ぶりかの実地検証であるが、どうも私はおとぎばなしのなかにいるような気がしてならなかった。ダリとかデュシャンなどの名前は、実際は半分は現実で、半分は非現実なのである、しかも私は、こういう人物、半ば架空に近い人間が、そこに生存していることを確認するのがくすぐったいのである。（「魔法の破片」1959年、C9巻316p）

こんな初々しい本音にも、瀧口の世代的宿命が読み取れる。

1903年に生まれた彼は、1920年代にフランス前衛詩のきらめきに洗礼を受け、30年代に啓蒙者としての仕事を始めた。詩人として出発しながら、アンドレ・ブルトン「超現実主義と絵画」を翻訳（1930年）したのをきっかけに、彼は美術評論を手がけるようになったのだった。若い画家たちと研究会を行い前衛美術運動を始めたが、すでに戦争期は始まっていた。やがて彼が議論を共有していた仲間はちりぢりとなり、期待をこめた若い前衛作家たちの多くが戦死した。特高と情報局の圧迫が瀧口にもたらした、仕事の断絶と挫折の淵は、どれほどか深かったのである。彼は体を壊し、同志である妻の綾子は画筆を折った。

敗戦後にもなまなましく挫折の傷を抱えながら、慎重に少しずつ評論を再開してきた50代の彼にとって、いまや大家となった「ダリとかデュシャンなどの名前」と「実地検証」のなかで再会することに、どんな感慨があったのだろうか。今日では、簡単には想像しがたい。

2 美術の旅

「ヨーロッパから帰ってきてから瀧口さんは相当変わった」（武満徹¹）こ

とはよく知られている。

帰国後まもなく「ジャーナリスティックな文章を書くことに障害を覚えはじめ」(1959年)た瀧口は、「評論の筆をほとんど絶っている始末」(1962年)に至った。それをこの旅と関連づける解釈がある。旅が彼に転機をもたらし、美術評論家という、これまでも決して気に入ってはいなかった肩書きを捨てようとしていたかに見えるからだ。

しかしながら、1958年の旅は、美術の旅だった。

ヴェネチアビエンナーレ日本館代表の仕事は、各国の作家や批評家たちとの出会いをもたらした。その後、美術館にボッシュの絵画をたずね、併せてオールド・マスターたちの名作に親しんだ彼だが、ほかにもクレイ、ゴッホなど『幻想画家論』(著書1959年)巡礼ともいえる旅程があったことも確認しておきたい。ガウディには最も多くのフィルムを費やした。訪問した人々も、多彩だ。フォンタナ、ムナーリ、サム・フランシス、スーラージュ、ダリ、タピエス……事前に手紙で来訪の意を告げてあったブルトンとの邂逅は、彼の旅のもっとも大切な目的だったのだから別格としても、ミショーの他はみな美術作家たちだった。詩人ミショーは自作のデッサンと詩画集を瀧口に示し、「あなたのデッサンは翻訳のできないデッサン……」と言わしめた。ミショーに贈られたデッサンを、後に瀧口は自著の図版にするだろう。

これを美術評論家の旅、と言い換えてもよい。図版と文字でしか知らなかった「半分の非現実」を、彼自身の現実へと召還したこの旅のなかに、美術評論自体を否定する要素は、なかったはずである。

瀧口には旅のあとで始めたことがあった。そのひとつは、アクロスティック詩(1959年から)である。芸術家たちへの献辞として、英語、仏語で書かれた彼のアクロスティックは、所与の条件として、行頭に作家たちの名前スペルを置くことで始まる。以後、瀧口はこれを死の年まで続けた。それらがたとえ発表のためでない、遊戯めいた、個人的な「贈り物」だったとしても、20年にわたる中断ののちに、瀧口が美術に寄せて「詩的実験」を再開しようとしたのだと言えなくはない。アルファベットで書き始めたのも、日本語で書くことの限界を旅で実感したせいかもしれない²。

つづいて彼は、オートマティックなデッサンに没頭(1960年初頭から)し、1937年以来遠ざかっていたデカルコマニー制作の再開(1962年)と熱中に向かう。焼き焦がしのデッサンであるパート・ドローイング、回転器具を使ったロト・デッサンなど様々な素材、器具、技法を試しながら、オートマティックな造形の実験を繰り広げた。1年あまり集中したデッサンも、1970年代前半まで続けたデカルコマニーでも、友人たちへの「贈り物」として捧げたものは少なくないが、一度ならず個展を開いて作品発表も行っている(1960, 62, 63, 71年) 質、量ともに、こうした営為を、趣味や余技と呼ぶべきではないだろう³。

「他人の絵ばかりどうしてそう気になるのだ。自分の絵をどうするんだ」

という考えが浮かんで来て困る、と彼が新聞に書いた(「他人の絵、自分の絵」1960年、344 p)ことも象徴的である。彼が「自分の絵」に向かおうとしたことは、「他人の絵」を論ずる美術批評との訣別を意味するのだろうか。

そのようにも見える。しかしそれは、既成の枠内で「美術批評」をとらえているためではないだろうか。瀧口修造の晩年の仕事が謎めいて見え、奇妙な神話に包まれたその意味を容易には汲み取れないでいるのは、私たちが「美術批評」「詩」「美術制作」と既成のジャンルに彼を回収しようとしてとまどっているだけにすぎない、と考えられないだろうか。彼が慎重に着手したいいくつかの実験に端を発する、既成ジャンルとはおおよそ異質の、より大きな領域があったと仮定しよう。そのなかの一部に、かつて「美術批評」と呼ばれていたものの未知のかたちが含まれていたように、私には思われる。

3 随行者：東野芳明

ピエンナーレの仕事のあいま、初夏の日、ローマのカフェで瀧口は、隣に座る若き美術評論家にカメラを向けた。フィルムに焼き付けられたのは、瘦身の東野芳明(1930・2005年)の笑顔である。同じ場所で談笑する瀧口が写っているのは、交代して東野がシャッターを切ったからに違いない。

東野芳明は1954年『美術批評』誌の第1回新人評論募集に「パウル・クレエ試論」で一席を受賞し、デビューした新進美術評論家だった。瀧口は同賞選考委員のひとりを務め、「クレエのオートマティックの意味を厳しく追及することによって、近代絵画の新しい制作態度の根元に触れようとするもの」(傍点引用者)とこれを評価し推挙した。この賞を期に、戦後日本で最も活躍した美術評論家のひとりが誕生したのだった。

イタリアの陽光を浴びながら、互いに写真を取り合った東野と瀧口の影像を見ると、この時、日本の戦後美術批評が青春を迎えようとしていたことが象徴的に感じ取れる。

デビュー直後から『美術批評』誌を中心に頻繁に執筆するようになった東野は、多くの展評も書いている。『美術批評』誌に寄せた展評では、主要な団体展を軒並み攻撃し、アンデパンダン展に出品する無名の新人、小さな貸し画廊で個展をひらく新人作家たちの活動に共感を寄せた。瀧口が企画を担当していたタケミヤ画廊には、毎回のように訪れたはずである。これは同じ頃に同誌で美術評論を始めたばかりの若い書き手たち、瀬木慎一、針生一郎、中原佑介らに共通する、新しい批評態度だった。「新進批評家」と呼ばれた彼らは、画壇追隨的な美術評論の旧弊に対し、はっきりと批判的だった。彼らの批評はまず、前衛陣営のために書かれたのであって、評論家としての瀧口修造の方向を継ぐ、新しい世代が出現したといってきた。

瀧口は1955年を戦後の新しい美術の発生境界と意識して、こう書いている。

これらの小個展の多くが、若い新人、とくにいわゆる前衛派の作家たちによって占められていることも注目された。それと呼応するかのよう
に二、三の若い美術批評家が現れ、同時代性を主張してきたのも今年
のいちぢるしい現象である。...おそらく今年を境として、新人の仕事
も、もっと地について批評も明確な態度で望むことになるにちがいない。
('美術界の回顧一九五五年', 267 p)

画壇システムに抗する美術のあり方を、瀧口は提言し続けてきた。1950
年頃から再開した評論に加え、タケミヤ画廊運営(1951・1957年)において
も、彼は前衛美術の活動に期待をかけ、見守り導いてきたといえる。1950
年代半ば頃、新人作家たちの活動を評する美術批評の新人たちが登場し、
後に「現代美術」と呼ばれることになる新しい領域が、両新人たちの共同
作業によってようやく形づくられてきた⁴。この過程で急速にジャーナリ
ズムに台頭していく東野ら「新進批評家」たちこそが、日本現代美術批評
の中核をになうだろう。1958年にはまだ彼らの美術批評は始まったばかり
で、これからが「青春期」だったのである。

瀧口が新進批評家たちに無関心なはずはなく、なかでも東野は瀧口と近
しかった。最初の著書『グロッタの画家たち』(1957年)にまとめた『美術
批評』誌連載原稿のため、毎回資料を瀧口から借りた(同書あとがき)とい
うし、学友だった大岡信、飯島耕一らと始めた「シュルレアリスム研究会」
(1956・1958年)に瀧口の出席を求め、発表、討議の後に親しく感想をたず
ねることもしばしばだった。東野は瀧口に私淑していたといっておか
な。

瀧口の随員として日本館副代表になり、出光貴子との新婚旅行を兼ねて、
東野はこの旅の断続的な随行者となった。著書所収のポッシュ論は実作を
見ないままで書いたが、彼のヨーロッパの旅はさながら「ポッシュ巡礼」
でもあったという。この旅で瀧口と東野がそれぞれクレールとポッシュに捧
げた時間を考えるだけでも、両者の興味の重なりは感じられる。ダリ
のカダケスの家をふたりがともに訪れたとき、「この人はあなたのお父さん
ですか？」とダリに尋ねられた東野が「精神的には.....」と応えたというエ
ピソードを、瀧口が楽しげに記している(「ダリを訪ねて」1958年、c 1巻220
p)のも、ほほえましい。瀧口にとって、東野は最も親しみを感じ期待を
かけていた新進美術批評家だったのではないだろうか。10月、「こんな遭
遇は人生に二度とあるものではない」とまで瀧口が書いたブルトン訪問の
折、東野はパリ・フォンテーヌ街の書齋でブルトン、瀧口とともに写真に
納まっている。シュルレアリスムの始祖と使徒にはさまれた小柄な東野は、
どこか息子のように見えなくもなかった。

1958年の旅で、30歳近く年の離れたふたりの美術評論家、東野と瀧口が
見たもの、会った人を比較することも無駄ではないだろう。

ダリをふたりで訪問したものの、彼の紹介でデュシャンに会ったのは瀧
口だけで、東野はこのチャンスを逃したという。その東野が稀代のデュシ

チャンピオンとなり、2冊のデュシャン論を書くことになったのも、不思議な縁である。イタリアでは、両者ともフォンタナを訪問したが、瀧口がムナーリに会って交友を始め、東野が早世したマンゾーニの印象を記しているのも、興味深い。パリでは、東野はエルンストを訪ねて自著『グロッタの画家たち』を進呈しているが、瀧口はシュルレアリスムを代表するこの画家には会っていない。アンフォルメル代表作家フォートリエ、デュビュッフェを訪ねたのが東野で、瀧口はスーラージュに会った。その頃、東野と同年の美術評論家ピエール・レスタニーはやがて旗揚げする「ヌーボー・リアリスム」を準備中だったが、東野は彼を通じてその作家たちを知り、なかでもイブ・クライン、ジャン・ティンゲリーととくに親しく交際した。ティンゲリーは1963年に南画廊の個展のために来日したが、瀧口はこの時が初対面だっただろうか。レスタニーはその後何度も来日して、同世代の新進批評家たちと親しく交際している。

4 アメリカ現代美術の刻印

瀧口が帰国した後も、東野の旅は翌秋まで計1年半も続いた。ロンドンで年末を過ごした東野は、同世代の批評家ローレンス・アロウエイを知り、彼を通じて初期ブリティッシュ・ポップの作家たちと会った。アロウエイはアメリカにわたってグッゲンハイム美術館のキュレーターになり、1963年来日して、今度は東野から日本の「反芸術」作家たちを紹介されるだろう。

さて、東野はパリで記念碑的な展覧会「新しいアメリカ絵画展」を見ることになる。これこそ、ヨーロッパを巡回してアメリカ抽象表現主義の存在を誇示し、スキャンダルまがいの大反響を呼んだ、アメリカ現代美術の時代の幕を開ける大展覧会であった。東野は「大げさにいえば、ぼくには批評家としての生き甲斐、というか、やり甲斐をはじめて感じさせた事件だった」「この展覧会を見た後、アメリカに行こうと思った」（『戦後美術への旅』、『つくり手たちとの時間』1984年、岩波書店）という。

1959年4月からのニューヨーク滞在は、美術評論家・東野芳明に決定的な刻印を残した。彼はパリでひかれて当地まで追ってきたポロックらのアクション・ペインティングに「実に新鮮な現代性」を感じとったが、同時に、アメリカ抽象表現主義が一種のブームとなり、デ・クーニングの絵が高値で取引されて、もはやスノッパなアメリカ社交界のお気に入りになっているのを皮肉な目線で観察することになる（『アメリカの美術界』、『読売新聞夕刊』1959年8月25日）。東野の批評家としてのその後を決定づけたのは、そのあと、猪熊弦一郎に紹介されて、同世代のジャスパー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグに出会ったことにあった。

「ネオダダリスト」と呼ばれ、まだ売れっ子になる直前だったふたりの作家は、同じロフトの上下階をシェアしていた。ジョーンズの星条旗やの連作、ラウシェンバーグのモノグラムなどコンバイン・ペインティング

代表作を見せられ、東野は困惑しつつも驚嘆して、「否定でも反抗でもない」「無関心の反芸術」「アメリカ的狂気」(同紙)に強くひきつけられたのである。帰国後の彼が連発することになる「あっけらかんとして」「カラッとした」という推奨のための形容は、彼のニューヨーク・ネオダダリスト体験から発している。悲壮感や義務感から解放された戦後世代の表現を、東野は「ヤンガー・ジェネレーション」という語を用いて、指し示そうとするだろう。帰国後の彼の活躍はめざましく、ポロックからネオダダまでアメリカ現代美術礼賛を精力的に展開した。ジョーンズとサム・フランシスを「親友」と呼んだ東野芳明は、日本で初めての、アメリカ美術専門家になったといつてよい。

それまでフランス一辺倒だった日本の美術界が、アメリカ美術へと眼を向けるようになったことには、歴史的な必然があったにしても、その初めのきっかけは東野芳明の旅にあった。篠原有司男、吉村益信らが「ネオダダイズムオルガナイザーズ」なるグループ名を選んだ(1960年)のも、東野の本家「ネオダダ」紹介に由来している。しかも東野が推奨した作家たちは、“彼の地”に留まっていなかった。東京オリンピック開催の1964年にはジョーンズ、ラウシェンバーグが来日し、東野を通じて、東京の同世代の作家たち、瀧口ら評論家、勅使河原蒼風のようなパトロンとも会い、交友したのだった。東野が南画廊の相談役をつとめたからこそ、東京でインゲリー(1963年)、ジョーンズ(1965年)らの個展も実現した。

今振り返ってみても、東野の旅は、西欧・米圏の主要な現代美術の動向をその初期の段階でもらさず網羅しており、驚くほどタイムリーである。当時あっては比類なく特権的であった。東野の鋭敏な時代感覚があってこそ、こうした最先端美術の採集が可能だったことは確かだが、64年までは、円持ち出し制限は厳しく渡航も自由化されていなかった。帰ってきた東野芳明はひとり飛びぬけた地平に立つかにみえた。この旅でつかんだ「俺たちの時代」を描写するに、東野の筆は都会的で柔軟な着眼と、臨場感に満ちた軽妙な筆致、それらに潜めた強い共感と確信をもって描き出し、たちまち一時代を築いた。

5 ふたつの批評態度

東野芳明の、初めての著書『グロッタの画家たち』から次の著書『パスポートNO. 328309』(1962年)までの5年間は、「批評家のやり甲斐」の対象をアメリカ美術の時流のなかにつかんで一挙に舞台が転換し、国際的アートシーンの一員たる自信を得るまでの期間だった。次々と渡米を重ねる東野は、リヒテンシュタイン、シーガルらポップ・アーティストがまもなく台頭するのをリアルタイムでみつめ逐次紹介しながらも、ここに深入りすることはなかった。それよりもジャスパー・ジョーンズの仕事の分析と並行して、現代美術の源泉ともいえるマルセル・デュシャンの大きな存在を見出し、デュシャン研究に熱中するようになる。東野にとって、

デュシャンとジョーンズとは、瀧口にとってのブルトンにも匹敵する、指針となった。

同じ5年を現代美術史年表風にいえば、アンフォルメル・抽象表現主義からポップアートへ、というべきだろうし、日本戦後美術史年表風にいえば、アンフォルメル旋風から反芸術へ、ということになるだろう。付け加えれば、日本の戦後社会に「現代美術」領域が確立して、アメリカ美術との同時代意識を明確にするまでの期間、と私はこれを解釈している。

一方で瀧口は、東野の変貌と活躍を間近に見ていた。瀧口自身、ネオダダ作家たちと浅からぬつきあいがあったが、ポップ・アート以降のアメリカ現代美術には、ほとんど言及していない。そして東野とは別のアプローチから、瀧口もまたデュシャン研究を深めることになる。数年をかけて、大著「マルセル・デュシャン語録」(1968年)刊行にそれは結実するだろう。その特装版にはデュシャン、ティンゲリー、ジョーンズに荒川修作を加えた4作家と自作のマルチプル作品計5点を収めた。選ばれたのはいずれも東野とも殊に縁の深い作家たちである。ふたりは美術評論の現場で対照的な相貌を見せながら、やはり通じ合う興味を持ち続けた。瀧口の死後に完成したデュシャン代表作のレプリカ、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス、東京ヴァージョン)》(1980年)作成のプロジェクトにも、瀧口と東野はともに重要な役割を果たしている。

再び同じ5年を瀧口修造自筆年譜でたどるとしたら、次のような言葉を書き出せるだろう。

1957年 アンフォルメル芸術と現象的に呼ばれた傾向のなかに、自分にとってある本質的な問題にかかわるもののあることを感じる。しかもそれが長くシュルレアリスムが自分を捉えてきたものと終局において背馳すべきではないという確信のもとに。しかもそれは画壇的な消長や流行現象とは無関係に自分の内部に浸透し、現にとりつつある批評の形式を瓦解させるような危機意識をはらむ。

1959年 ジャーナリスティックな評論を書くことに障害を覚えはじめ、今さらのようにみずから足を踏み込んだ世界の抜き難いことを知る。

1960年 年のはじめにふと買ったスケッチブックに万年筆で文字でない線描を走らせる。意識すると否とにかかわらず、デュサンの動機を文章の動機と微かながらも接するところに見出そうとしていたことは否めない。

1962年 しかしこの年の春から、前年11月に催されたパウル・クレー展の記念画集のための論文書けずに苦しむ。

1963年 この頃から新聞雑誌の評論をつとめて避けるようになり、むしろ偶々個人的に贈る言葉、または稀に書く個展への序文のような断章が結果として意外な比重をしめることになる。職業としての書くと

いう労働に深い矛盾を感じる。

執拗に記されているのは、評論への懐疑である。

新進批評家たちが台頭し、東野がアメリカ現代美術紹介を繰り広げた戦後美術批評の「青春期」に、瀧口は「現にとりつつある批評の形式の瓦解」を進行させていた。

それは批評の断念とは別のものだと思うのである。

6 『点』という書物

旅の前後を通じ、美術批評への懐疑こそが瀧口自身のもっとも重要な課題だった。

この時期に彼が書いた依頼原稿を集めたのが、著書『点』(1963年1月、みすず書房)である。同書の「あとがき」は、よく引用される。自身が「美術批評のありかた、その動機、発想そのものにたいして、いい表しがたい疑問を自分につきつけている状態」にあると打ち明け、同書を読者への「再出発のための訣別の機会」とし、その意義は「これからの私の行為のすべてが決定することである」と、秘めた決意を明らかにしているからだ。逆に言えば、『点』以後の瀧口の行動のすべてを視野に入れて、彼の批評への懐疑を考えねばならない、ということになる。

それにしても『点』とは何だろう。瀧口の著書のなかで、最も謎めいた書名ではないだろうか。

この書物自体をまずは概観するべきだろう。『点』は自装である。箱にはアンリ・ミショーのデッサン、カバーには自作のパーント・ドロ잉を置いた。二つの図版はどこか似通い、ミショーが描いた線を瀧口が消したようにも見える。カバーの下は、藍色布でくるんだ表紙に「殷墟の骨拓本」が赤で配され、扉をめくると「周銅器」の「J首饗餐^{きしゅうとうてつ(器)うもんほうらい}と竜文法曇」部分写真が掲げられている。中国美術の本ではないから、図版は著者が何らかの意図のもとに選んだに違いなく、4点の連関のなかにメッセージがひそんでいるはずだ。記号のような甲骨文字と象形文字を思わせる竜文は、文字(漢字)の生まれてくる起源を示しているだろう。東西二人の詩人のデッサン、ドロ잉は、詩人であるゆえに既成の言葉・文字に飽きたらず、そこから離れた手段を探す試みとして、通じ合う。これらがあいまって掲げられることで、古代の文字の起源と、詩人のデッサンの試みが、実は近いのだと選者は暗示しているのではないだろうか。

内容は二章に別れている。一章は比較的長文のテーマ原稿を集め、二章では読売アンデパンダン展評をはじめ、旅行記もふくめて、1953年から1962年までほぼ10年間の時評を並べてある。前半で繰り返し現れるテーマは、いくつかあるが、乱暴にまとめるとすれば主には次のようである。

伝統と国際化の問題。日本の芸術が海外に紹介されるとき、常に西欧の模倣を指摘され、伝統を生かすべきだと評されるが、伝統と創作の具体的

な関係はまだ確立されていない。書、いけばな、日本画のような伝統芸術が直面する現代化の困難についても取り上げた。前衛書については、アンフォルメル¹の提唱者タピエが注目したことを受けて繰り返し言及し、その記号性、思想性、ジャンルとしての限界を論じている。当時の前衛書運動について瀧口は肯定的評価を与えていない。

複製の時代といわれる現況を、版画、印刷物を歴史的に概観し、積極的に新しい美への契機ととらえようとする。カメラでの撮影を解釈と考え、複製に新しい美の可能性をみる。

現代絵画における記号の問題。アンフォルメルを契機に、抽象と具象を区分することが無効となった現代絵画の動向から、新しい記号への模索こそ現代絵画の根本的な課題であると読み取る。

以上主に3つのテーマが一章の柱となっているだろう。それぞれ、二章に収められた時評類とリンクする、時代のトピックに即したテーマである。二つ目の複製の問題を今置くことが許されれば、国際化と伝統、現代絵画と記号、というふたつの問題は、中央にアンフォルメルを配すことでつながり、瀧口の関心の所在を示すだろう。装丁の図版には古代と現代、絵画と記号、西欧、中国と日本の各々の伝統と関係についてメッセージされていたと思われる。

7 啓蒙という役割

『点』には美術のみならず映画、美術品流通など多様な領域にわたって、芸術の現代的課題を見だし、前向きに解決しようという意図が底流している。

前著『今日の芸術と明日の芸術』（1953年）にもそれはあてはまる。敗戦後の再出発にあたり、旧来の団体展が次々復活するのを見ながら、戦中に日本の美術が陥った淵を思って、瀧口は新しい美術活動の必要性を痛感したに違いない。時評を集めたこの本は、そのための社会的な、そして具体的な提言に満ちている。『点』では、よりふかく現代芸術の内容に踏み込み、海外の動向を取り込んで語っている点が変わらう。

それは日本の美術界において、「現代美術」領域が形成されつつあったことと無関係ではない。生まれたばかりのこの領域が社会に根付き存続できるように彼は願い、前衛作家たちの作品が流通するための方策に心を砕きながらも、次には美術そのものの課題こそ問題になってくる。海外への出品機会や国際展が増加し、美術の国際交流が本格的に始まるなかで、国際的同時性を視野において、日本の美術を考えねばならない時期が到来したのである。『点』はそうした背景を持っている。

ふたつの著書における瀧口の姿勢は、啓蒙的である。それが時代の要請でもあった。たとえば、瀧口と同世代の美術評論家で神奈川県立近代美術館副館長だった土方定一（1904-1980年）と比べてみてもよい。土方は、啓蒙的な役割を力強く果たした評論家である。毎日新聞時評を中心に、日展

をはじめ団体批判を展開したのみならず、芸術院制度や国際展出品のしくみについて国の文化政策を強く批判し改善策を提示し続けた。何度か渡航した折（戦後から60年代までは1952、54、58年の3度）にヨーロッパ美術事情を紹介し、自国の伝統をどうオリジナリティに結びつけて国際評価に生かすか、といった国際化と伝統についてもしきりに発言している。また『画家と画商と蒐集家』（1963年）という著書があるように、海外の事例をあげながら日本美術の流通における問題点を継続して指摘した。これらの論点は、瀧口とほとんど重なっている。というより、この当時には、共有されなくてはならない課題があった、と言い換えるべきだろう⁵。

新旧の評論家たちがどれほど批判しても、団体展は存続し今に至っているが、国際展出品のしくみは改革され、1960年からは現在に続くコミッションナー制がスタートしている。現代美術を扱う画廊も少数ながら出現した。60年までに、「現代美術」という体制は、ほぼ出来上がったのである。次は、共有されるべき課題の代わりに、それぞれの美術観が問われる。

こうした背景のなかで、「啓蒙」の役割自体、意味が変わってくるのは避けられない。もともと、美術ジャーナリズムにおける需要 すなわち依頼原稿という「労働」は、一般向けの、巨匠や有名作品の解説と海外動向紹介が大きな部分を占めるものだ。美術全集ブームもやってくるだろう。瀧口修造の著作集『コレクション瀧口修造』全14巻を見ても、瀧口がそうした意味での「啓蒙」に少なくない時間をあてていたことが確認される。

『点』の時評を読むと、機会をとらえて瀧口が私的な興味や心境を少なからず書き込んでいるのに気づく。彼が離れたがっていたのは「啓蒙」だったのではないか。「現代美術」の体制が固まってくるにつれ、大部数のジャーナリズムに書くべき「啓蒙」に関して、瀧口が根本的な意欲を失っていくのも、故なきこととは言えないのである。

『点』は、瀧口が啓蒙的だった、最後の時期の著作である。

8 アンフォルメルの意味するもの

瀧口に「現にとりつつある批評の形式を瓦解させるような危機意識」を与えた、アンフォルメルについて考えてみなくてはならない。

1956年11月の「世界・今日の美術展」から始まるアンフォルメルの紹介は、戦後美術の象徴的な事件であった。非定形の美学を唱える批評家ミッシェル・タピエ、画家ジョルジュ・マチュー、サム・フランシスがフランスから来日し、日本の美術界と批評界に直接に影響を与えた、そのインパクトの強さは甚大だった。東野はサム・フランシスとの出会いが初めての「生身の外国人作家」だったと回顧しているが、瀧口にとっても状況は同じだったのではないだろうか。タピエは来日すると、日本の前衛作家たち（「実験工房」と「具体」が中心）と、同時代の伝統美（前衛書道と前衛いけばな）をとともに高く評価して、アンフォルメルとの親近性を指摘した上、彼

らの作品を実際にヨーロッパで展示・販売した。全く前例のないことである。

タピエのアンフォルメル論は、既存の美学やイズムを拒否し、フォルムや構成を否定して、ダダ的に「別の美学」の可能性を示唆する。彼が認める「アンフォルメル」には幅広く、多様なスタイルの抽象が含まれていたが、日本での「旋風」の影響は、厚いマチエールの表現主義的な抽象画の流行として現れた。

それ以前、前衛作家たちは、戦後社会の変革を期す美術運動の意識を共有しており、シュルレアリスムを手がかりにしながら、現代にふさわしいリアリズムの探求を議論の焦点にしていた。これをアンフォルメルの衝撃が一変させた面がある。富永惣一から東野まで、批評家たちもアンフォルメル礼賛へとすばやく転身するなかで、リアリズムから抽象へと前衛の主流が交代したかに見えたのである。そのとき、これまで極めて重視されていたシュルレアリスムの位置は、作家たちにとっても批評家たちにとっても、大きく変わらざるを得なかった。瀧口がこのことに気づかなかったはずはない。それでもタピエのテキストを翻訳し、アンフォルメル作家たちに文章を捧げるなど、瀧口自身、アンフォルメル旋風に果たした役割は小さくなかった。

一方フランスにおいて、ブルトンはアンフォルメルを認める立場にはいなかった。「タシズム」の語で同傾向の作家たちを取り上げたC. エステイエヌとの関係から、一時的に彼らを認めたことはあったものの、イメージの一切を否定するアンフォルメルは、ブルトンの絵画観には馴染まない。50年代のブルトンは、パリで主要な立場にいたとはいえないだろう。戦中にレジスタンス運動と無縁だった彼の政治的立場に加え、サルトルのシュルレアリスム批判、台頭するアンフォルメル陣営からも批判を受けていた。もっとも彼自身の活動は活発で、「封印された星」画廊（1953年開設）の主宰、大著『魔術的芸術』（1957年）の刊行など、充実した仕事がある。瀧口はこうしたことも理解していたはずである。

このように、アンフォルメルは、シュルレアリスム 戦前最後の「イズム」であった を議論の中心から追いやることになった。それはシュルレアリスムを礎にしながら、アンフォルメルにひきつけられた瀧口自身の問題でもあった。ではこれが瀧口の批評観に引き起こしたものは何だったのだろうか。『点』所収の時評から以下に思考の推移を追ってみる。

アンフォルメル（非定形）芸術は、…定型を破って、絵画や彫刻の境界ぎりぎりのところで、直接的感動なり、新鮮未知なりアリティを表現するというこの運動の根本の存在理由（と私は解釈する）（「新しい美術の国際交流」1956年、294 p）

美術インダストリーとでもいうべきものが芸術の様式の規格化をつよ

く導いていることもたしかだ、だがそういうもの一切をひっくるめながら、芸術の直接的な国際交流、世界美術への参加といった動きは否定することのできない現実となっている。（「ウィル・グローマン氏を迎えて」1960年、376 p）

それがいわば具象的なイメージが否定され、皮肉にも未知の記号が探求されるようになったことと一致する。絵画があまりにも視覚的な現象によりかかって、その象徴力を失ってしまったためであろうか。いや、もっと源泉からの生命力を欲するからであろう。芸術家はこの見えない実体に達しようとして、記号をひきだそうとする。それは交通標識のような記号ではないが、芸術家の内的直観の客観性と意味とが内在していなければならないのだ。しかしそのような記号性をひきだす発端になったのはやはりオートマティスムだといっても過言ではないだろう。

シュルレアリスム以後、抽象表現主義とか、タシズムとか、アンフォルメルといったいろんなレッテルが絵画の諸傾向にはられたが、それも急速にアカデミズムの手アカによごれつつある。しかしこうした絵画傾向の源流をさかのぼると、ダダがあり、シュルレアリスムがあって、そこにはかれらが飛び込もうとした意識の底知れない深淵が黒くのぞいている。この半世紀のあいだ、芸術家がすべてを賭けてたたかってきたのは、自己を越えた、見えないなにものかのためだろうか。こうしてつかんだものは、人間の不条理な実在の姿であるかもしれない。（「記号変革の意味」1962年、436 p）

瀧口はアンフォルメルに、美術の既成の様式、ジャンル、素材への拒絶を見て取ったが、それは彼の中に芽生えていた美術批評の、慣用に堕した評語への不信と結びついたはずである。ジャンルや形式美学に反抗する表現が出現している以上、便利に通用するレッテルで画壇の交通整理をするべきではないと彼は考える。

アンフォルメルを契機として、アンデパンダン展に反芸術的な動向が顕著になったときにも、従来の世界観に納まらないものを表現しようと苦闘する作家たちの現況がある以上、瀧口は安易に影響関係と断じるわけにはいかなかった。

直接的な衝撃力をもっていたアンフォルメルも、やがてはひとつのレッテルであり、表現の規格化を求める国際的な美術インダストリーのひとつに過ぎないと、見えてくる。「抽象表現主義」「アンフォルメル」さらに「反芸術」のようなレッテルは、「ダダ」「シュルレアリスム」のように作家たちが自らの仕事を名づけた名称ではなく、単に国際的な画壇整理の通用語かもしれないのである。

こうした評語に頼ることなく、何かしら批評基準を考えるとしたら、「自

分の絵」しかないのではないか。そう考えたであろう瀧口は文字通り、「自分の絵」であるデッサンやデカルコマニーに集中したのだが、実際には「自分の絵」とは批評者自身の芸術的立脚点のことにほかならない。瀧口はデッサンとデカルコマニーを通じて、「自分の絵」の源泉がオートマティスムの実験にあることを、再び深く確認したのではないだろうか。「画壇的な消長とは無関係に」瀧口はアンフォルメルが提示した記号の問題の起源にシュルレアリスムの核、オートマティスムを見つけた。アンフォルメルが彼に惹起した「本質的な問題」に、「長くシュルレアリスムが自分を捉えてきたものと終局において背馳すべきではないという確信」があったというのも、そのことだったと思うのである。

最後に引いたのは、本文の最後に収められた図形楽譜について書かれた文章で、フルクススの「ハプニング」やジョン・ケージの論文に触れ、図形楽譜が「偶然」を重視し、未知の記号を引き出そうとするものと見て、やはりオートマティスムに行き着くと指摘したエッセイである。

既成のスタイルや世界観にとらわれまいとする冒険が、現代の美術の営みである。「自己を越えた、見えないなにものか」に向かう現代芸術の源流に、瀧口はオートマティスムがあるのを確信するに至った。恐らく、描き手としての集中的な体験が、彼にその確信を与えただろう。瀧口のなかで、彼自身の「自分の絵」と、現代芸術が向かおうとする深淵とが、一致した。

そのとき、評することと描くこと、言葉と言葉でないものの道が重なり合う可能性が生まれる。ここから、瀧口修造は現代作家たちと同じ地平に立って、新しい美術の認識を開こうとするだろう。それが『点』以降の彼の仕事となる。

9 「線」への予感

振り返れば、アクロスティック詩もデッサンやデカルコマニーも、オートマティックな契機から、美術と言葉の接点を探そうとする、瀧口独自の方法だったと見えてくる。それは未知の通路であり、簡単な仕事ではありえなかった。

その困難な方向に向けて彼の背中を押したのが、1958年の旅だったと思われる。旅も、旅後の瀧口も、美術評論に対して、根底からポジティブだったのである。ただそれが、ジャーナリズムの需要や従来の形式からはみだすものだったただけなのだ⁶。

瀧口のデッサンを今ながめて、著書名『点』は、「線」への可能性をひそめた語だったのかと気づくのである。まだここにとどまっている「点」は、まもなくエネルギーを与えられて運動し「線」へと展開するだろう。「線」は未知の記号に向かうはずである。瀧口のそうした希求を『点』という書名が暗示してくれる。

この稿の終わりに、ひとつのエピソードを紹介してみたい。それは「時

代の花、まことの花」という言葉である。在独のアーティスト片瀬和夫氏は、⁵⁵ 才を過ぎて、今後の自分は「時代の花」ではないだろうと思ったという。これからは「まことの花」をめざすだけだ、と氏は語ってくれた。その言葉が二人の批評家にあてはまらないだろうか。

瀧口修造と東野芳明はともに、私たちの歴史に名を残す仕事を成した。1958年の旅で、時代の花とまことの花が交差したことを、単なる偶然とは思わない。瀧口の花について、紙数を費やしても近づくことができなかったが、再び考え続けてみたい。

* 引用文献名は文中に略記した。

* C は『コレクション瀧口修造』(みすず書房)を示す。

* 文献名のない引用は『点』(1963年、みすず書房)からの引用

参考文献

- 1 座談会「瀧口修造の存在」、『現代詩手帖』1968年10月。
- 2 土淵信彦編「アクロスティック詩とリパティ・パスポート」、『瀧口修造 夢の漂流物』カタログ、2005年2月。
- 3 拙稿「瀧口修造 造形的実験の軌跡」、『瀧口修造の造形的実験』カタログ、2001年7月。
- 4 拙稿「批評の英雄時代 『美術批評』誌における現代美術批評の成立」、『あいだ』110号～117号、2005年。
- 5 匠秀夫・陰里鉄郎・酒井忠康編『土方定一 美術批評 1946 - 1980』形文社、1992年、土方定一追悼刊行会『土方定一 遺稿と追想』1981年。
- 6 拙稿「瀧口修造と西脇順三郎 詩人たちの双曲線」、『あいだ』83号、2002年11月。

(みつだ ゆり・渋谷区立松濤美術館学芸員 / 近現代美術・写真)