

「狂暴と愛、有機物と無機物のふしぎな婚姻」が垣間見せる流動する世界の本源を見つめ続けて ——瀧口修造／加納光於《海燕のセミオティク》2019

2019年11月1日－12月25日 富山県美術館

栗田 秀法

稲妻、不可能ノ一瞬ヲ
垣間見セル。
絵ハ持続シナガラ、
ミズカラ
否定スル瞬間ヲモツ。
不図、孤独ノ瞬間ヲ
怪シム……

(瀧口修造「稲妻と徘徊抄」(1977)より)

富山県美術館には、本邦へのシュルレアリスム紹介の草分けとして知られる詩人・瀧口修造(1903-1979)の没後の書齋に残されたコレクションが恒久展示されている。そのコレクションは郷里の富山県立近代美術館に寄贈された700点余からなるもので、旺盛な評論活動のかたわら、「実験工房」の発足(1951)に関わり、「タケミヤ画廊」を企画・運営し(1951-57)、さらには読売アンデパンダン展末期の反芸術的な傾きへの共鳴などから拡がった美術家たちとの交流から形成されたものである。その全貌は2005年に開催された企画展「瀧口修造・夢の漂流物」(富山県立近代美術館／世田谷美術館)のカタログにまとめられている。

瀧口と日本の美術家たちとの関わりについては、「瀧口修造と戦後美術」展(富山県立近代美術館、1982年)、「瀧口修造とその周辺」展(国立国際美術館、1998年)で取り上げられたことがあり、後者では荒川修作、池田龍雄、岡崎和郎、加納光於、菊畑茂久馬、草間彌生、工藤哲巳、中西夏之、宮脇愛子らが取り上げられた。一昨年には東京国立近代美術館で小企画「瀧口修造と彼が見つめた作家たち」が開催されるなど、日本現代美術の展開にとっての瀧口の存在の大きさは依然として強く意識され続けている。

瀧口は「ジャーナリスティックな評論を書くことに障害を覚え始めた」1959年以降、ドローイングやデカルコマニーなどの制作にも手を染め始め、60年から翌々年にかけて3回の個展を開催している。2001年には、その制作

活動の全体が「瀧口修造の造形的実験」展(富山県立近代美術館／渋谷区立松涛美術館)において紹介されている。

今回の展覧会は瀧口が交流した美術家の中でも交流の度合いがきわめて密接だった加納光於(1933-)との関係の諸相に焦点を当てるものである。当初はいわばメンターのな立ち位置にあった瀧口が、次第に加納を独立した個性として認めはじめ、逆に影響を受けるほどにまだとなった1953年からの約10年、ならびに共同制作を重ねた1970年代の両者の活動を浮かび上がらせるべく、全体は次の4つのセクションから構成されている。

- 1章 加納光於の版画 詩人との出会い(図1)
- 2章 瀧口修造 詩人が描くとき(図2)
加納光於とアンリ・ミショーと
- 3章 瀧口修造と加納光於 詩人と画家の交流と創造(図3)
- 4章 加納光於 1980年以後—瀧口修造に沿って(図4)

展覧会カタログには、冒頭に加納光於による瀧口を回想する文章が掲載されるとともに、両者と交流を重ねてきた美術評論家・馬場駿吉の文章、瀧口修造コレクションの調査研究にあたってきた開催館の杉野秀樹による加納のインタリオの特徴を解き明かす文章、2013年に鎌倉で開かれた加納展を担当した朝木由香による加納の色彩をめぐる文章が収められている。また、両者の具体的な関係を証しするために、瀧口が加納について記したすべての文章が再録されるとともに、両者が交わした書簡がまとめて収録されている(現物も展示された)。後者については、岩崎美弥子が詳しい文章を寄せている。なお、本展については瀧口修造研究家の立場から土淵信彦がレビューを公開しているため、ここでは加納の仕事に重点を置くことにしたい。

これまで筆者が見ることができた加納光於の展覧会は、多岐にわたる仕事を網羅的に回顧した「加納光於「骨の鏡」

あるいは色彩のミラージュ」展(2000年、愛知県美術館)、その後の新作を含む回顧展「加納光於 色身(ルウバ)―未だ見ぬ波頭よ2013」(神奈川県立近代美術館 鎌倉)、版画家としての全貌を紹介した「加納光於―揺らめく色の穂先に」展(2017年、CCGA現代アートセンター、福島)あたりが主なものであるが、それらと比較しても本展は、瀧口旧蔵品を核にしつつ瀧口との関係が深い作品に絞り込まれているとはいえ、加納の仕事をはばもれなく振り返ることのできる個展としての質量をも備えた充実した展観であった。

1章の「加納光於の版画 詩人との出会い」では、最初の私家版銅版画集『植物』(1955年)から、作品集『現代版画 加納光於』(筑摩書房、1970年)に付された《オーロラへの応答》(併用技法)までの版画約35点と展覧会リーフレット等の関連資料が展示された。

加納は中学時代に胸を病んで療養生活を送ったのち、フランス近代詩や西洋神秘主義思想に関心を高めたといひ、その後1952年に古書店で偶然手にした銅版画の技法書に関心を抱き、関野準一郎の銅版画研究会に入りしことを経て、翌年には銅版画のプレス機を設計・発注するなどして、独学で銅版画の制作を始めるようになった。同年知人の紹介で瀧口修造が主宰していたタケミヤ画廊で両者は出会い、その翌年の春頃には作品を見てもらうべく瀧口修造のもとを訪れている。4月には初めての展覧会出品として日本版画協会22回展に《まり藻》《夜の対話》《子供遊び場》《たそがれ》《夢》の5点が出品されたことが同展目録から判明するが、92年の「全版画作品総目録」からは除外されている。

総目録の劈頭を飾るのが翌55年に瀧口に献呈された初の銅版画集『植物』である。のちに瀧口が「ヴィジョンと形象の完全な一致におどろいたことがある」と述懐した作品群であり、芸術家・加納光於の実質的な誕生を画す作品である。これを機に瀧口は加納にタケミヤ画廊での翌56年1月の銅版画展への出品を依頼し、9月には同画廊で初個展を開催することとなる。翌年には第1回東京国際版画ビエンナーレに入選している。瀧口が加納についての初の批評を公にしたのは翌58年のことで、同年のある銅版画展に出品された《紋章のある風景》をめぐって、「この作者は銅版から詩の図解ではなく、未知な粒子の言葉を生みだそうとする若い詩人だといってよいだろう」と評している²⁾。

加納は58年までの作品の技法をエッチングとする一方



図1 第1章展示風景

で、瀧口の言葉を借りれば「銅版の許容するもって混沌としたものに身を任せようと」しはじめた翌59年以降の作品群についてはインタリオと呼ぶようになるなど、両者の間にはある種の断絶が存在する。このインタリオによる初個展が開かれたのは59年1月のことで、たまたま展示を目にした澁澤龍彦が後年その作品世界を「痙攣的な美」と評したことはよく知られている。この新しい作品世界は同年9月の第3回リュブリアナ国際版画ビエンナーレで受賞をもたらすこととなった。

この加納独自のインタリオの世界は、制作現場を知る機会があった瀧口が比喩的に語るころによれば、「銀色の金属板の上の柔かいグラウンドの上で手を動かす」ことで「鏡面に愛の裂傷を負わすための準備の手術」を施すことから生まれるというものであった。実際の手法は、本展図録の杉野の文章に記されているように、透明な塩ビフィルムが引き起こす静電気によって流動性のあるグラウンドを動かしつつイメージを作り出すというものである。加納独自の塩ビフィルムを操る手法は1980年から発表される大型絵画作品の制作においても再び用いられており、この手法の意義は一步踏み込んで押さえておくべきものである。

ここで参考になるのが展覧会の会期終了間際に刊行された版画家・大矢雅章による『日本における銅版画の「メティエ」―1960年代以降の日本現代銅版画表現のひろがり』(水声社)である。加納のもとで研修を積んだ経験のある大矢は、加納独自のインタリオの手法、自製のグラウンド、インク等について詳しく手ほどきを受けた経験を踏まえた興味深い考察を行っている。

筆者はかねがね加納の「鍛えられたイメージ」は突如、やって来る。天使のように軽やかに、版画と呼ばれるひとつの祭儀に、舞下りてくるものなのだ(1961)という謎めいた文章が気になっていたが、加納から教示を受けた大矢によれば、「鍛えられたイメージ」の語はきわめて重要な意味を持つという。加納のインタリオの世界にはデカルコマニーに通ずるものがあるとしばしば言われてきたが、自己を放棄し偶然性に身をゆだねるデカルコマニーとは異なり、自らの内なる世界において「鍛えられたイメージ」を版面上で捕捉するためには作家による主体的な凝視と操作が必要で、そのためには塩ビフィルムの透明性が不可欠されたのである。こうした制作態度を踏まえれば、現在に至るまで作者が制作にあたって事前に入念な色彩プランを準備していることにも合点がゆく。

瀧口は骨や幼虫のようなイメージが摺り取られた作品世界から「骨の鏡(miroir osseux)」のイメージを想到したが、実際にアトリエで制作プロセスを目にしてみると、その銅板(実際には亜鉛板)は、きわめて薄い腐蝕面からなる、文字通り「骨の鏡」のごときものであったという。瀧口は60年の加納の個展のリーフレットで、「この宇宙に何ひとつ不可解なものはない、とでもいいかげんに、およそ想像する限りのふしぎな生きもの、有機物と無機物との婚姻の子が生まれる。／結局、イメージを再現するのではなく／イメージを生産するのである。」と、その後の加納の生涯に変わりなく受け継がれる基本的な態度を見事に捉えたのであるが、ここでいうイメージの生産とは「鍛えられたイメージ」の胚子を版面上に錬金術よろしく育み、定着する営みであると解されなければならないであろう。

このモノクロのインタリオの世界は62年の南画廊での個展に出品された《星・反芻学》の作品群に結実し、同年の第3回東京国際版画ビエンナーレにおいて加納に東京国立近代美術館賞をもたらすこととなる。受賞に際して瀧口は「日本版画界のみずから甘やかしかつ甘やかされた小安住の世界(私は声を大きくしてそれを繰り返してはばからない)では、きわめて例外の存在である。といっても彼はなにも特殊な存在ではない。それゆえにこそ例外なのである」と、強烈な版画界への批判と加納の美術家としてのあり方を評価する言葉を『読売新聞』紙上で公にした。

瀧口の期待にたがわず、金属板に腐蝕液で火傷を負わせることから生まれる独自のヴィジョンの世界で高い評価を勝ち得ながらも、加納はそれに甘んずることはなかった。64年からは亜鉛版そのものをガスバーナーで焼き、

溶解変形した版そのものをMirrorと題されたメタルワークとして作品化する一方で、バーナーで焼かれて強烈な凹凸の生じた亜鉛版を版として用い、コバルトブルー一色で刷ったメタルプリント“Soldered blue”連作を制作した。Soldered とは魚類の接合歯に用いられる語で、ここでは癒合した青とかいふほど意味となろうか、実際、プレス機にかけるとフェルト布や版画用紙が破れるまでに荒々しく刺々しい版の凹凸へと青の顔料が食い込むかのように刷り取られたのである。その後は多色版画に進み、バーナーで焼いた亜鉛版を組み合わせる版を作り、一版多色で刷りあげたメタルプリント「半島状の!」の連作に至り、67年4月の個展で披露した。ここにはハートなどの具体的な事物の形が一部に現れ始めており、帰国後の博物学的関心の高まりを予示している。67年8月からニューヨークのジャパン・ソサエティの招きにヨーロッパ経由で渡米するとともに瀧口の言葉を収めた作品集『加納光於』を刊行しており、版画の仕事に一応の区切りがつきつつあったことがわかる。

本展において62年までの作品が多数を占めているのは、「詩人が文字や言葉をえらぶように、かれは金属板を薬液で腐食させることによって、イメージの「原型」をつくり出すといふ「奇妙」な手続きをえらんだ(瀧口)と評したインタリオの作品群にこの批評家がとりわけ熱いまなざしを注いだことに呼応するものである。点数に比して展示スペースがやや狭かったためか、すべての作品を均等に配置する静的で平板的な展示にとどまっていたのはいささか惜しまれる。エッチングからインタリオへの飛躍、インタリオの手法の革新性、その後の版画の枠を壊すような仕事の意義がよりくっきり浮かび上がるような展示の工夫があれば、来館者に版画史における加納光於の存在の大きさへの気づきを促すことができたのではなかろうか。また、材料、技法のマテリアルな部分の解明が作家・作品の理解、解釈に少なからぬ寄与をもたらすことは疑いがないので、今後の回顧展的な展覧会においては実技の専門家を交えた十分な事前の技法や手法の調査がなされることを期待したい。

「瀧口修造 詩人が描くとき 加納光於とアンリ・ミショーと」と題された第2章では、1962年の南画廊での第3回個展に展示された100点組のデカルコマニー小品による《私の心臓は時を刻む》を中心として構成されている。瀧口は59年頃からジャーナリズムへの批評の寄稿を控え

るようになり、戦後は途絶えていた制作活動にしばらく力を入れるようになった。ドローイング作品については58年の渡欧中に出会った詩人アンリ・ミショーの感化があったこともあり、瀧口旧蔵の作品を含むミショーのドローイングが展示された。デカルコマニーについては戦前に試みられたことが知られるが(戦災で焼失)、再び試みられたのは近く接した若き加納が生み出す金属板上での「触覚のあらゆる秘められたドラマ」(瀧口)に感化されたこともあるのであろう。会場で100点のデカルコマニーの壮観な光景を実際に目にしてみると、加納の「稲妻捕り」以降の仕事が逆に瀧口のデカルコマニー狂いへのオマージュであるようにも見えてきたのは不思議である。

第3章は加納の68年の帰国から79年の瀧口の死去までの交流を扱うものである。加納は、帰国した68年に瀧口訳編の『マルセル・デュシャン語録』の一部を手伝うとともに、『土方巽舞踏展詩画集 あんま』に瀧口らとともに参加している。69年頃からは、オブジェ制作に加え、図鑑類からイメージを取り込んだり、フロッタージュやコラージュなどの多様な技法を駆使したりすることから画面を構成する新たな手法を手掛けるようになった。版と印刷への関心からは73年の版画作品集『葡萄弾一偏在方位について』(美術出版社)が生まれ、造本装幀コンクール展で文部大臣賞を受賞するところとなった。瀧口はこの書物に長文の美しい文章「雲の収斂 彷徨観相者の手稿 加納光た<葡萄弾一偏在方位について>とともに」を寄せ、その中で「この本は画家の作品集というものとどまらず、言語と映像との相惹き合う秩序をつらぬく、ひとつの原理を、言語と形象をそれぞれの流出によってしめした、ひとつの「作品」というべきであろう」としている。

加納は75年に本の仕事をもう一冊を行った後(『Ptolemaios system 翼・揺れる黄緯へー1975』未出品)、翌年からはリトグラフの制作と、エンコスティック(蜜蝋)による素描作品の制作に集中した。前者は「石版画集<稲妻捕り>1977」(南画廊)に結実し、はらばらの紙片に記された瀧口の詩編からなる序文「稲妻と徘徊抄」が付された。翌年にはエンコスティック作品を取めた、瀧口との詩画集『<稲妻捕り>Elements』(書肆山田、1978年)が刊行されている。両者の共同制作の最後となったのが詩画集『掌中破片』(書肆山田、1979年)である。会場には瀧口のテキストの草稿が展示されたことに加え、加納旧蔵の瀧口のドローイング作品や加納が瀧口から贈られた「リバティブスポート」が展示されたことは貴重な機会であった。



図2 第2章展示風景



図3 第3章展示風景



図4 第4章展示風景

第4章は瀧口修造没後から現在に至る加納の絵画、版画、モノタイプ、オブジェの仕事コンパクトに紹介するものである。

ここで注目しておきたいのは、第3章で紹介された、60年代のインタリオ作品をほうふつさせるイメージの湧出性にあふれたリトグラフやエンコスティック作品に、本の仕事に現れたダイアグラムや計測具などのイメージが同居していることである。実際、『葡萄弾』に添えられた加納の文章の中には、胸壁、逃げ水、波動など、80年代以降の作品を予示させるような言葉に満ち溢れているのである。そのいくつかを引いておこう。

- ・《羽化する色身》／深さをおし測る唯ひとつの羽化の環帰性。色彩は常に球體をめざす。
- ・明白に世界を形づくる、熔岩の奔流。《天棚への……罅》。アルキメデスの渦－熱い筋肉流の行方を示す、《皮膚》の弱やかさ。
- ・結晶感光体スペクトルとマダガスカル島カメレオンの皮膚反応について／《不死彩色》色身。……意味の連続性のなかでの昂揚。

本の仕事に沈潜するあいだに培われた「色身」についてのこうした思索が新たなイメージを鍛えていき、そのヴィジョンを現実化すべく新たな技法や素材の探求が始まり、ひいては絵画作品の誕生につながったとすれば、通例画歴のなかで間奏的に捉えられがちな本の仕事の意義を展示においてもう少し押し出すこともできたのではないだろうか。この「色身」については加納自身によってこう説明されている。

「色」という漢訳語は、(中略)古く、ユーラシア起源の「rūpa」という語¹であって、物がそこに在ることの不思議さ、このわれわれの世界にあって、出現生成し、一瞬たりとも止まることなく揺らぎ、移ろう不確かな物象の存在、そして、宇宙のただ中に抱懷されている未完のままの、人類の生命形式も含め、常に変容をせまられる事物の存在現象そのものを「rūpa」とよぶのであって、それを簡潔にも「色」というひと言によって解釈されたものなのです。²

加納がかすかな透明感、透層(ラズール)の要素をもつものとして注目するエンコスティックの小品の実験と経緯は、油彩に蜜蝋を混ぜることで大型絵画の制作の可能

性を開くものとなった。1980年の「胸壁」シリーズから始まる油彩画作品がきわめて独自の制作過程を踏むものであったことはよく知られている。流動性を高めるべく油彩に蜜蝋が混ぜられた独自に調製した顔料が床に寝かせた画布の上に流され、近づけられた透明な塩ビフィルムが引き起こす静電気により顔料を操るというもので、顔料が立ち上がり色めく瞬間が捕えられた画面はまさに「rūpa」そのもののメタファーといえよう。

1980年以降の絵画作品や版画作品からは、「稲妻捕り」に看取できた図式や具象的なイメージは消え去ることになるが、代わって幾何学的な分割線や色面が登場することに留意したい。作者によれば「はじめに線があってイメージが立ち上がったのではなく、沸き上がってきた或るイメージなり色彩なりを遮るものとして線が生まれた」⁴というものなのだが、これまでも何人かの批評家が分割線に注目しているものの、必ずしも十分にその働きは分析されてこなかったように思われる。本展では《serpentinata》I(2004)に見いだされる「炎のような、立ち上がった蛇のような」揺らぎ暴れる襞状の形象のうねりとそれを遮る複数の方形の区画が拮抗し合う緊迫感、図録の図版とは比べ物にならないほどの圧倒的な迫力で鑑賞者を引き付けるものであった。

これまで加納光於についての優れた批評の多くが詩人の手から生まれてきたのは、その作品世界が造形の詩の側面が強いことからすればある意味当然である。とはいえ、芸術作品はまずは自立した作品として鑑賞され、徹底的にフォーマルに分析されるべきものである。本展を担当した若き学芸員が要領を得た章解説や作品解説をカタログに寄せてくれたことは多とすべきであるものの、やはり短くても新たな目で作風展開や造形の特質に肉薄したエッセイも読んでみたかったのは筆者だけであろうか。

1 | 「富山県美術館「瀧口修造／加納光於《海燕のセミオティック》2019」展レビュー」(<http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/archives/53408691.html>)

2 | 細かい話であるが、瀧口と加納との関わりを網羅的に扱うのであれば、小品ながら瀧口にちなんでタイトルがつけられた小品《燐と花 S.T.のために》(1960、全版画作品目録no.89)も出品されてしかるべきではなかったか。

3 | 愛知県美術館で配布された2000年9月14日付の自筆文章のコピーより

4 | 長谷川公之『現代版画 イメージの追跡』(美術手帖1986年9月号増刊)、126頁。