

内なる異界への彷徨の軌跡

横尾忠則 HANGA JUNGLE

町田市立国際版画美術館 2017年4月22日-6月18日

横尾忠則現代美術館 2017年9月9日-2018年2月4日(10月12日-11月17日 臨時休館)

栗田 秀法

ばくの考えるコラージュの世界は、あたかも現実であるかのように思わせながら、その実、非現実的であるという、そんな奇妙な、まるで夢の中に出て来そうな世界を創ることである。つまり肉眼で見るこの地球の様相ではなく、ばくの心の中にだけ存在するアナザー・ワールドをばく自身が見たいために創るといってもいいのではないだろうか。(横尾忠則『横尾忠則のコラージュ・デザイン』1977年)

美術評論家の針生一郎は1979年から82年にかけて『Print Communication』誌(現代版画センター刊)に「現代日本版画家群像」を12回連載した。この連載は毎回二人の版画家をピックアップして対比的に紹介するもので、初回は「恩地孝二郎と長谷川潔」で始まり、最終回は「高松次郎と井田照一」で締めくくられている。概ね世代順に連載は続けられたが、各回の二人の取り合わせに趣向が凝らされており、それぞれの仕事の特質が浮かび上がるものとなっている。その第8回(1981)で取り上げられたのが加納光於(1933-)と横尾忠則(1936-)である。「加納が版画への内向的、求心的な探求から、その境界を一举につきやぶるヴィジョンに達したとすれば、横尾忠則はまったく対照的に、グラフィックデザインの領域から、靈魂や神秘の世界を求めて版画に達している。」と、互いに相反する存在として特徴づけつつも、版画やデザインの狭い枠組みには収まらない新次元の仕事を両者が行っていたことに注目したのである。多岐にわたるこの二人の芸術家の仕事のうち、とりわけ版画の仕事に絞った大規模な展覧が2017年に相次いで行われたのは、偶然とはいえ興味深い。

CCGA現代グラフィックアートセンターでは、「加納光於一揺らめく色の穂先に」展(6/17-9/10)が開催され、初期から近作に至る約120点の版画作品が一堂に会した。初期の象徴主義的な仕事を脱してのち、金属板と腐蝕液

の反応から湧出する様々な形象の発現の諸相を捉えるモノクロームのインタリオの試みへとその仕事は移ったのだが、その中でも「星・反芻学」連作(1962)に見出される斬新な映像の数々は、ひとつの出来事として今なおわれわれの視線に強烈に飛び込んでくるものであった。その後のメタルプリントやレリーフプリントなどの腐食を離れた様々な試みを経て、再び形象の立ち現われの瞬間を捉える仕事に立ち戻るのは1970年代末のことである。静電気や「強い水」を自在に操りながら名状しがたい形象と色彩の湧出の様相を生け捕りにするリトグラフ「稲妻捕り」連作(1978)やカラーインタリオ「波動説」連作(1984)以降、再び版画の仕事が、1980年から始まった蜜蝋による大型絵画の試みと並行して、錬金術師よろしく独自の物質的想像力を展開する場となったのである。偶然性を装いながらも周到な準備を経てかたちという創出の一瞬にかける「叛画」的試みの徹底性が強く意識される展覧であった。

変容の痕跡への省察と沈思に誘う加納の清新な詩的世界とは対照的に、「横尾忠則 HANGA JUNGLE」展の会場には具象的イメージが満ち溢れ、祝祭的な雰囲気も横溢するものであった。ポスター制作で培ったセンスからくるのであろう、HANGA(=超版画)の群生という展覧会の名のごとく、作品が放つインパクトの大きさは個々の作品のスケール感とあいまって通常の版画のイメージを覆すものである。会場には250点ほどの作品が出品され、7つの章が設けられた。

- I 1968→1970 制作プロセスの作品化 版と刷り
- II 1973→1974 楽園幻想と千年王国
- III 1980→1984 画家宣言 ドローイングからペインティングへ
- IV 1984→1986 肉体と自然
- V 1986→1991 名画の引用 私的絵画へ

VI 1990→現在 今昔物語
VII HANGA ポスター？ 版画？

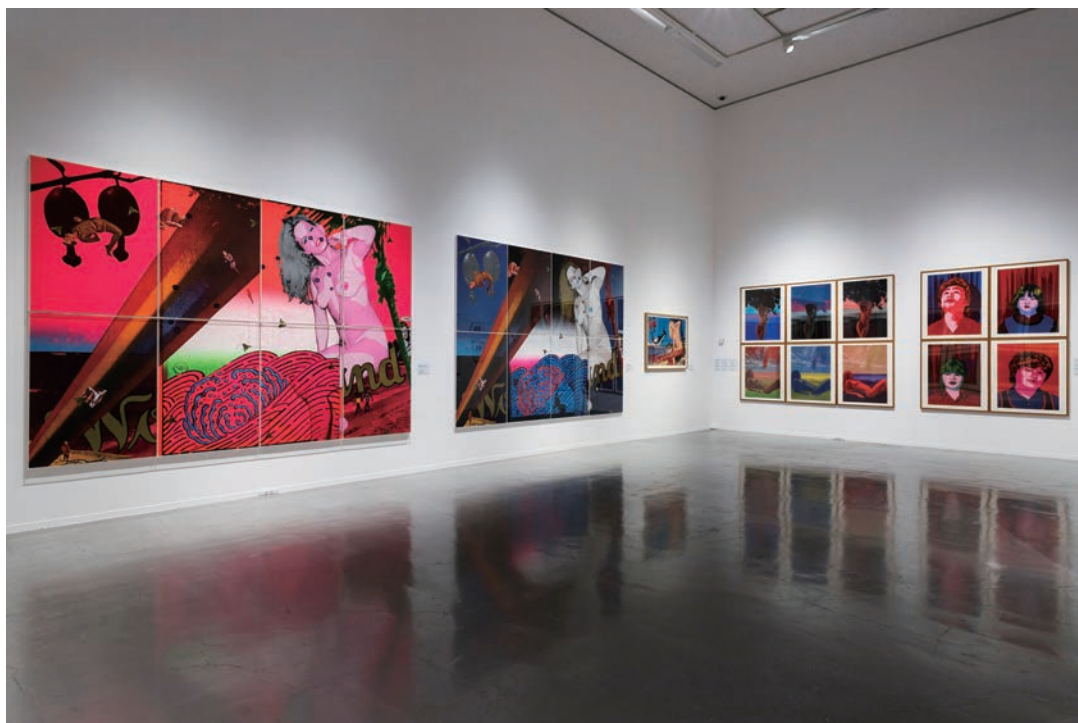
町田会場では、2階の企画展示室全体が展示スペースに充てられており、作品は比較的ゆったりと展示されていた。順路が回廊状に設けられていたこともあり、年代を追うごとの直線的な作風の変化と展開が浮かび上がるような展示構成となっていた。

他方、展示スペースが町田会場よりやや狭く独自の形状をもつ神戸会場では、別様の工夫が凝らされていた。2階入口に《ターザンがやってきた》(1974)をターザンの叫び声とともに展示したのは、観客を一挙に横尾ワールドに引き込む心憎い工夫であった。2階の展示室A、3階の展示室Bは、ともにその形状が方形であり、かつ入口と出口が同じであったため、展示室の各セクションを自由に往来できるようになっていた。特にI章からV章に当てがわれた展示室Aにおいては、コラージュや引用といった横尾を特徴づける制作手法について、年代を異にする作品ごとの比較検討を否応なしに促すものであった。町田会場と同じく初期の官能性の強い作品は小展示スペースに隔離され、VII章のポスターも小部屋に独立して展示されていた。

今回の展覧会に合わせ、『横尾忠則全版画 HANGA JUNGLE』(国書刊行会)が書籍として刊行された。コラージュ、引用、イメージの戯れと自己増殖、物語性の導入など横尾の作品におけるイメージのレトリックの百科全書的な性格とそれを操る作家の魔術師ぶりはよく言われることだが、榎木野衣は、巻頭のエッセイ「版画、反画、汎画—横尾忠則の「HANGA」世界」において、横尾の生来のポストモダンのな性格に改めて注意を促している。つづく滝沢恭司のエッセイ「横尾忠則の版画—デザインのはみ出し部分から絵画的表現の一変種へ」では、横尾の生涯と版画作品の展開が美術の動向とともに要領よくまとめられている。横尾の版画の仕事をクローズアップした詳しい年譜や文献表も労作だが、「風景」シリーズが発表された1969年の東京画廊での展覧会パンフについての言及がないのはいささか残念であった。《風景No.9》の図版に透明な着色フィルムが重ねられたミニ作品が、中原佑介のコメントの印刷された袋に封入されるというユニークなものである。こうした作品制作の周辺で生まれたエフェメラの調査は今後の課題であるかもしれない。

グラフィック・デザイナー横尾忠則がモダニズム的なデザインが主流の中で独自性を発揮し始めたのは1965年

横尾忠則現代美術館の展示風景



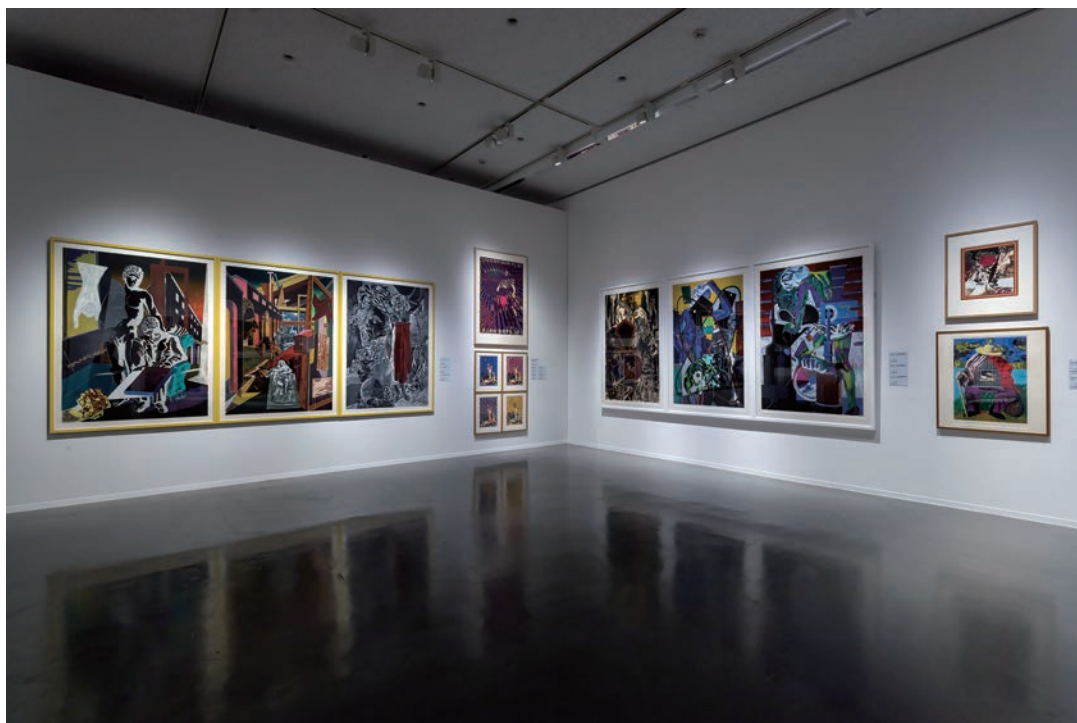
あたりからである。旭日模様や土俗のモチーフをカラー
ジュの発想によって巧みにあしらった、蛍光色を多用した
どぎついまでの鮮やかな色調のシルクスクリーン・ポス
ターは大きな注目を集めた。デザイナー横尾が版画に手
を染めるきっかけになったのが1968年の第6回東京国際
版画ビエンナーレのポスターであったことはよく知られ
ている。トンボや色見本を残したままにすることによっ
て自己言及的に印刷プロセスをテーマにしたことに加え、
国際大賞を得た野田哲也と同じように群像写真を用いた
ことも議論を呼び、宣材としてのポスターが受賞作並み
の注目を集めた。また同展でデザイナー・永井一正の空押
し作品が入賞したこともあり、デザインと版画の関係性
についての議論が高まる中で、横尾も議論の渦に巻き込
まれていったのである。

横尾のシルクスクリーンの版画作品が大きな注目を浴び
ようになったのは、評論家に勧められて制作し、翌年の
バリ青年ビエンナーレに出品した《責場》が従来の大賞に
相当する版画部門個人賞を受賞したことである。芳年や
伊藤晴雨の責め絵の世界に着想を得たきわめて情念的な
モチーフを強烈な赤の蛍光インクを用いて六つに版分け
して刷り分けたもので、ここでも印刷プロセスそのもの

をテーマとすることで大きな独自性を獲得している。さ
らに注目しておきたいのは、三枚組にすることで横幅が
2メートルを超えることになる、タブローに比肩するその
作品スケールである。1956年のヴェネツィア・ビエンナー
レで版画大賞を得た棟方志功の作品がアピールした要因
の一つに大型の作品サイズがあったことが思い起こされ
よう。

1970年の交通事故による入院療養や畏友三島由紀夫の
自殺による精神的ショックに見舞われての休養宣言の後、
横尾は楽園志向、スピリチュアル志向を強める。その中
で制作されたB1横位置のオフセット作品《Wonderland
(自主制作)》(1971)は、第10回現代日本美術展に三連貼
りという形で出陳されて注目されたもので、攪乱分子・横
尾の面目躍如といえる作品である。街角でのポスターの
連貼りは日常的な光景であるが、美術展の文脈に入ること
によって広告媒体と作品との混乱が生ずると同時に、
大型絵画作品に比すべき存在感とインパクトを獲得した。
こうした方向性は、アメリカとイギリスでの「現代日本版画
展」に出品された横幅3メートル弱のB1版8枚組の《Blue
Wonderland》《Red Wonderland》(1973)でひとつの
頂点に達する。1980年代後半に版画の安定した枠組みを

横尾忠則現代美術館の展示風景



打ち破ろうとした関西の「マキシ・グラフィカ」の活動や山口啓介の大型銅版画の仕事を予告さえするというの
は言い過ぎだろうか。版画を「最初から開かれたものであり、一方向の目的性をもつという意味で、大変政治的な」
デザインの「はみ出した一部分」とみなした横尾であればこそ、版画の枠組みなどやすやすと乗り越えられたのかもしれない。

その後絵画志向を強めた横尾が版画を再開したのは、ジャスパー・ジョーンズのペインタリーなシルクスクリーンを数多く手がけていたシムカ・プリント・アーティストとの交流から版に直に描画する手法を1980年の春に知ったことがきっかけであった。その年の夏に訪れたニューヨークで出会った「ピカソ展」に圧倒されたことを契機に画家宣言を行う横尾にとって、版画という手法が絵画と相互乗り入れ可能な手法として浮かび上がることになったのである。奇しくも同時代のポストモダンの「ニューペインティング」の動きは、表現主義的な絵画性に加え、横尾がかねてからポスターや版画で実践していたコラージュ的発想、物語性の付与等を伴うものであった。1990年前後の一連の超大型版画の試みは、ようやく時代が横尾に追いついた最中になされた遅まきながらある種の自己肯定の営みと言ってよい。モダニズム主流の時代には評価の分かれたピカビアやデ・キリコへの強烈なオマージュ作品(1989-90)が制作されたのはまさしくその表れであり、連作「今昔物語」(1991)以降、堰を切ったようになされた遡行的な自己引用の試みと表裏一体をなすものであると言えよう。同時にそれが現在まで続く新たな内なる異界への彷徨の始まりでもあったことは、本展で紹介されたその後の溢れんばかりの豊かな作品群が物語っている。