

〔作品研究〕

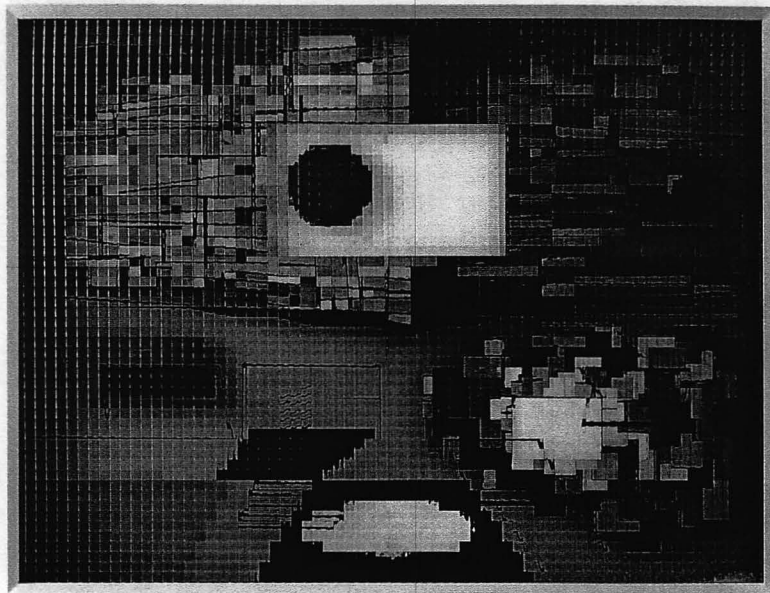
山口勝弘《ヴィトリノス No.47》(完全分析方法による風景画)

松本 透

山口勝弘が、フランス語でガラス製の陳列窓や陳列ケースを意味する「ヴィトリノス」連作を初めて発表したのは、一九五二年二月にタケミヤ画廊でひらかれた「実験工房第3回発表会」においてである。その後、一九五二年松島画廊、

最初の主要な舞台となった「実験工房」(一九五二―五八年)の活動と並行して、技法上や応用面のいくつかのヴァリエーションをまじえながら集中的に制作されたのが、「ヴィトリノス」連作であった。

一九五三年タケミヤ画廊、一九五五年和光ギヤラリーなどでの個展のほか、北代省三との共同制作になる実験映画《モビールとヴィトリノス》(一九五三年)や、新宿・風月堂での実験工房のグループ展(一九五六、五七年)。後者はこの工房の最後の発表となる)、また、美術館での展覧会としては当館で開催された「抽象と幻想」展(一九五三年)や「日米抽象美術展」(一九五五年)などにそれらは出品されている。つまり時期的には、かれが作家として世に出る



山口勝弘《ヴィトリノス No.47 (完全分析方法による風景画)》 1955年
油彩、水彩、紙、ガラス、木 95.5×125.0×10.7cm

「教育という分野はなかったが、(実験工房)は内容的に、建物のないパウハウスに近いものだった。」(註二)とは、工房発足から三〇余年をへたのちの山口勝弘の述懐である。たしかに、芸術の内外、いかなる既成観念にもとらわれないその開かれた合理精神といい、そうした近代性と不思議なほどに矛盾することなく同居しえた、「クラフトマンシップ」(作ることの倫理、とでも訳せようか)への素朴な、前向きな信頼といい、実験工房の活動にはパウハウス精神の時ならぬ再生を想わせるものがある。惜しむらくは、日本アヴァンギャルド美術家クラブの講習会で知り合つて以来、「アヴァンギャルド芸術研究会」(一九四八年)、「世紀の会」(一九四九年)、「ブヴォワールの会」(一九五〇年)と行を共にするなかで自由な連帯を深めてきた北代、山口、福島秀子らの美術家(のちに写真家の大辻清司らが加わる)と、武満徹のデビュ・コンサート(一九五〇年)をきっかけに意気投合した湯浅譲二(実験工房には途中から参加)や秋山邦晴らの作曲家/音楽評論家が、瀧口修造を名親として結集したこのグループの活動は、展覧会というよりは演奏会や舞台芸術の共同制作、もしくはインターメディアの先駆ともいべき音と光の競演といったかたちをとることが多く、その脱領域的な精神は、絵画や彫刻といったものに、あるいは様式に凝固して今日に伝わる面があまりにも少なかつた。作品というものをとりあえず杖として行かざるをえない美術史研究にとっては、当然ながら難敵といえよう。—— こういえば、実験工房と入れ代わりに世に出た具体美術協会の活動にも、それと似た面があるのではないかという反論を受けそうだが、かれらが野外の松林や、原油タンクの跡地や、舞台空間をつかつて繰り返した一連の展覧会やイベントは、振り返ってみれば、やはりあくまでも絵画表現の拡張という線上にとらえられるべきものであり、現に六〇年代に入ると、吉原治良をはじめとするメンバーのほとんどはじゅうぶんに絵画的な絵画へと回帰していったのである。そうした「具体」や、一九五〇年代末頃からの「反芸術」の各種動向と比較することによって、実験工房の活動の特異性はかえって際立ってくるであろう。美術・音楽・詩・舞台芸術といった各メディア

の領域性を偏りなく見晴らしたうえで、それらの協働へと、いや、美術と音楽の協働というよりは、いわば時間と空間を舞台にした音と光の協働へとかれらを向かわしめたものは、いったい何だったのか。そうしたことが、他でもない五〇年代初頭のが国に起こったのはどうしてなのか。——いつか、いずれ戦後美術の「精神史」と呼ぶべきものが書かれるときに初めて、実験工房の正当な評価なり、位置づけが可能となるのではないだろうか。

さて、作者みずから「五十年代の私の背骨のような存在」(註二)と呼ぶ「ヴィトリヌ」とは、表面が波状に加工されたモール・ガラスを木箱の前面に装着し、その内部に仕込まれた一定の画像を、ガラスの屈折作用を利用して、いわばインタラクティブに揺り動かして見せる装置のようなものであった。

「ヴィトリヌ」の名称自体は、「実験工房」と同じく瀧口修造の命名による。作品がその中に飾られるべき芸術外の既成品の名称を作品名へと、もしくは絵画や彫刻といった普通名詞と同格のジャンル名へと転用したところに、いかにも瀧口流とも、デュシャン流ともいふべき詩的ひねりが感じられるが、山口の着想はもう少し別のところから来たものようだ。ここでは、一九九五年に佐谷画廊でひらかれたヴィトリヌ展に際して発表されたかれのエッセイのなかにみえる、一九五〇年一〇

月二一日の日記の一節を再録しておきたい。「しかも現代までに、幾度か両者(二次元上の絵画と三次元上の彫刻——再録者注記)が接近しようとする試みは見出されるが、……すべてどちらかが従属的存在としてしか試みられていなかった。僕はこの両者を平等に、しかも一個の空間的存在として夫々を価値づけ、しかもこのことによって、二次元と三次元空間の透入を、新しい視覚的存在として打立てようと思っている。」一九五〇年といえば、かれがまだ日本大学法学部に通いながら、油絵を描いたり、モホリ・ナギの新作を研究したりしていた時期にあたるが、この一節には、当時のかれが明らかにモホリ・ナギを手引きとしながら、絵画・彫刻等の既成の区分けを徹底的に相対化し、二次元と三次元といった空間的視覚的存在そのものへと直接的に切り込む糸口を模索しているさまがうかがえよう。絵画であれ、彫刻であれ、芸術作品の物質的存在性への拘りから解放された精神をもつてして初めて、観る者の視点に応じて視覚的現われが刻々と変化するヴィトリヌのような作品を生み出したのであり、モール・ガラスの発見もまたありえたのである。

さて、昨年度に収蔵された連作の一点、《ヴィトリヌ No.4》(完全分析方法による風景画)の来歴について簡単にふれておくと、それは、一九五五年の第7回読売アンデパンダン展(原題《ヴィトリヌ No.4》

空間分析的方法による風景)、および同じ年に当館で開催された「日米抽象美術展」に出品され、その後、永いあいだ作者の生家に仕舞い置かれてきたのち、一九九五年の先述したヴィトリヌ展でふたび陽の目をみることになった作品である。構造的には、多くの「ヴィトリヌ」と同様、第一層として前面のモール・ガラス、第二層として木箱の中ほどに装着されたガラスに描かれた画像、第三層として木箱底部に貼られた紙に描かれた画像(一部は彩色した画像のコラージュ)の三つの層からなるが、一九九五年の展覧会の際に、第三層の中央上部に貼られた楕円のモチーフが円に変えられるなど、傷みの修復をかねて若干の加筆がほどこされ、また通常の絵でいえば額にあたる木箱が新調されて、現在に至っている。(美術課長)

註一 山口勝弘(コメント)「実験工房と瀧口修造」展図録 佐谷画廊、一九九一年 七九頁

註二 山口勝弘「ヴィトリヌの温故知新」個展に際しての印刷物 佐谷画廊、一九九五年。以下の引用も同じ。