

●アンフォルメルと東洋

ミシェル・タピエは堂本印象とその画塾を「日本画の最前衛」と呼びました。これはアンフォルメル旋風が、日本画の最高権威機関である日展日本画部にまで及び、「日本画」が「抽象」に接近したことを意味します。しかし、日本画はもともと後衛なのかもしれません。それゆえ堂本と同じく日展日本画部の重鎮である児玉希望は、抽象画に見える自作を具象画であると強弁せざるをえなかったのでしょうか。その点、三上誠や不動茂弥ほか、日展を離れたパンリアル美術協会の画家たちは、より自由な表現を試みることができました。

「書」とアンフォルメルの関係はもっと密接です。1951年に森田子龍が創刊した「墨美」第一号は「書道五十年史」とともにフランツ・クラインの特集を組み、タピエも早くから森田の作品に関心をいっていました。欧米のアンフォルメル画家たちと日本の前衛書家たちとの間には双方向的な影響関係が生まれ、アンフォルメル旋風においてはその面もクローズアップされました。1957年、「美術手帖」の誌上座談会が「アンフォルメルをめぐって - 西洋と東洋・伝統と現代」と題されたのは、ごく自然な成り行きでした\*2e1。

\*2e1 タピエのアンフォルメル理解の中には、西洋近代主義の行き詰まりの打開という考え方がありました。しかしそれは、東洋趣味という異文化搾取に変形された面もあったのかもしれませんが。どのみち日本人にとっては、アンフォルメルの模倣が逆説的に自文化の伝統の復興を意味するという、魔法となったのです。なお「アンフォルメル」の語は、ジャクソン・ポロックらアメリカの抽象表現主義に政治的に対抗する言い方としてヨーロッパで使われた側面をもちますが、政治的ならびに非政治的にアメリカの画家も含む概念としても使われており、まったく非政治的に抽象表現主義と同義とされることもありました。当時の日本での認識は後者だったようです。

中ザワ「現代美術史日本篇」p.25

2e アンフォルメルと東洋

●ヘタうま

1970年代後半はエアブラシによるスーパーリアル・イラストレーションが巷にあふれていましたが\*5c1、1980年頃、突如「ヘタうま」ブームが起きました。アンチ・ハイアートを標榜するイラストレーター、湯村輝彦 [テリー・ジョンソン] のもとにぞくぞくと新しい表現を志す若者が集まってきたのです。湯村は1970年代前半に「ヘタうまい」作風をすでに確立し、「(1) ヘタうま、(2) ヘタヘタ、(3) うまうま、(4) うまヘタの順である」と発言していました。「ヘタうま」は「ヘタ」と「うまい」を合成した造語で「一見ヘタなようで実はうまい」という意味です。これは一見ヘタに見えるほど勢いがある、すなわち表現主義的という意味だったり、手先の技術より描きたい衝動を重視するアマチュアリズムの是認だったりします。ヘタうまの次がヘタヘタであることから、「実はうまい」よりも「ヘタ」、すなわち「バッド」の重視が明らかでした\*5c2。

湯村一派の牙城はサブカルチャー誌の「ビックリハウス」(パルコ出版) や「宝島」(JICC出版局) で、霜田恵美子、スージー甘金、伊藤桂司、湯村タラ、マーチン荻沢、中村幸子、太田螢一、飯田三代らの才能が輩出しました\*5c3。この派には共通してキッチュな既視感がありました。たとえば湯村自身のイラストはアメリカン・フィフティーズの、霜田は大正モダン広告の、甘金は藤子不二雄ほか幼年向けマンガの「ヘタうまい」引用でした\*5c4。

\*5c1 スーパーリアリズムを、ヘタうまの対極の「うまヘタ」と解することができます。見かけは写真のようになくても描きたい衝動が伝わらない、悪しき意味のマニエリスムです。ちなみにエアブラシによるスーパーリアル・イラストで一時代を築いた山口はるみとペーター佐藤は、ともに1980年代前半に作風を転換、絵の具やパステルで手描きして時代の変化を世間に印象づけました。手描き行為に顕わな身体性が、それだけですでに「ヘタうま」的に感じられました。なお「ヘタうま」の考え方は岡本太郎の芸術の三原則をほうふつとさせますが、印象主義や表現主義、抽象表現主義等の問題にも敷衍できます。すなわち当時の「誰でも描ける。誰にも描けない」というコピーや、「素人を安心させ玄人を唸らせる」という言い回しは、「ヘタうま」に限らず、写真登場以降の芸術の本質論に肉薄しています。

中ザワ「現代美術史日本篇」pp.60-61

5c 外部: ヘタうま、パルコ、反イラスト