

# 絶望しても—池田龍雄、堀木勝富、横尾龍彦—

## Even in Despair - Ikeda Tatsuo, Horiki Katsutomi, Yokoo Tatsuhiko-

宮田 徹也

MIYATA Testsuya

キーワード：制作の思想、舞踏との対決、社会的事件の作品化  
Keywords：Thoughts of Creation, Confrontation with Butoh, Rendering of Social issue into artworks

Ikeda Tatsuo, Horiki Katsutomi, Yokoo Tatsuhiko.

Even in despair these artists have maintained their individual visions and continued to produce artworks throughout their entire lives.

Thus works comprise a record of their individual human intellect.

This paper reassesses the meaning of “contemporariness (gendai)” through a comparative analysis of these three artists’ artworks and activities throughout their lifetimes.

### 1. はじめに

アーティストは自己の主張を一貫し、一生をかけて作品制作を続ける。つまり作品とは、一人の人間の思想でもある。本稿では池田龍雄、堀木勝富と、没するまで制作を続けた横尾龍彦（アイウエオ順）という三者の活動と作品を比較考察し、現代を見据える。

### 2. 履歴と作品の特徴

池田龍雄（いけだ・たつお）。1928年8月15日生まれ<sup>1</sup>。「佐賀県伊万里市に生まれた池田は、1943年に海軍航空隊入隊、特攻隊員として訓練中、17歳で終戦を迎えます。（中略）画家を目指して上京した後は、岡本太郎らに強く影響を受け、アヴァンギャルドな作風にのめり込んでいきます」<sup>2</sup>。主に東京を中心に、国内で活動している<sup>3</sup>。「池田龍雄は1950年から作品を発表していますが、最初は油彩、やがてインクが主たる材料の作品に移行しています。この池田龍雄が1973年だと思いますが《梵天の塔》という作品（？）を引っさげて、あちこちで多くのひとにこの《塔》の操作を求めるようになりました。それまでのこの美術家の作品は社会批判、あるいは社会風刺のイメージと見られるのが大勢でした。わたしもいくぶんそういう見方をしていたので、《梵天の塔》の出現は唐突のように思われました。（中略）彼に直接そのモチーフを聞いたら、あれはパフォーマンスの仕事で、既に60年代からいろいろパフォーマンス

スをやってきたその延長ですという返事。（中略）かれは「いま『梵天の塔は』——『磁場に遊ぶ』——」という文章で、「画家であるわたしは、ふだん平面——つまり二次元の空間と取り組んでいるせいか、妙に四次元が——つまり時空連続体としての「時間」が気になって仕方がない」と書いています<sup>4</sup>。「《梵天の塔》を経て（中略）《BRAHMAN》シリーズに着手する」<sup>5</sup>。「1991年には、この重力をテーマとする《万有引力》シリーズが始められ、2003年には現在まで続く《場の位相》シリーズへと発展する」<sup>6</sup>。

堀木勝富（ほりき・かつとみ）。1929年2月18日<sup>7</sup>「三重県に生まれる。生後まもなく軍人であった父と家族共々東京へ移住。終戦後家族と三重に一旦戻るが、鉄道省管轄鉄道教習所専門部建築科にて建築学を学び、鉄道会社に在籍、建築士の仕事にも従事していた。（中略）1969年、突然イタリアへの移住を決意。トリノに在住する。在住許可を得る為にトリノ・アルベティナ国立美術学校に入学、1972年に卒業、画家として活動を始める。1978年頃、種々の事情や大腸癌の手術などにより絵を描くことから離れブランク期となる。その後、1987年から再びイタリアを中心としたEU諸国でグループ展参加や、個展等も開催して徐々に画家としての地位を築いた」<sup>8</sup>。堀木の初期の作品群は、黒若しくは白の画面に、よく近づかなければ確認できない程の点が打たれている。素材は主にキャンバスに油彩、アクリルである。初期は100号程度のサイズであった。ブランク後は0号から300号に至る大型作品も制作している。門やアーケードといった建築物、島、舟等を抽象化して描く<sup>9</sup>。堀木の作品は絵具の薄塗りを重ねているのだが、出来上がった画面は確固たる表情を浮かべ、何ものにも屈しない。同じ主題を繰り返し追求する場合と、直ぐに止めてしまう場合がある。堀木の作品を研究する上で最も困難なのは、堀木が作品にサインと日付を入れないことである。これは堀木が敬愛するアーティスト、ピエロ・デッラ・フランチェスカ（1412 - 1492）も同様である<sup>10</sup>。堀木は自らの作品について多く語らず、見る者に委ねる<sup>11</sup>。

横尾龍彦（よこお・たつひこ）。1928年9月7日<sup>12</sup>「福岡県生まれ。東京藝術大学日本画科卒業後、神学校に通う。ミッションスクールで美術教師をする。1965年以降は、パリ、イタリア、ウィーンなどヨーロッパと日本を往復しながら制作。この頃より青木画廊などで個展」<sup>13</sup>。「1978（昭和53）年、シュタイナー研究の高橋巖セミナーに参加。同年、鎌倉三雲禅堂、山田耕雲老師に師事し、以後毎年接心、独参を受ける。1980（同55）年、ドイツへ移転、オスナブリュックに居住。1985（同60）年、ケルン郊外に居住。現在ベルリンと秩父にアトリエを設ける。（中略）2004（平成16）年、ベルリン市主催により、シャルロッテンブルグ宮殿にて個展が開催される」<sup>14</sup>。2015年11月23日没<sup>15</sup>。「横尾といえば、ほとんど反射的に、七〇年代あたりの神秘的、魔術的なイメージに彩られた作品世界を思い出す。濃密に漂う青やセピアの闇の中に、中世風の騎士や女性など、おびただしい図像群がうごめくひそやかな画面は、巧緻な技術と深い象徴性によって、横尾芸術の一つの到達点を告げていた。（中略）やがて横尾は禅思想や禅画への傾斜を強め、「東と西」を結ぶ新たな回路をまさぐっていく。（中略）代わって出現したのは、名づけようもない不定形

の色面であり、肉太の線であり、あるいはその飛沫である。(中略) グワッシュを使った紙作品は、にじみやぼかしの効果が生きて、刻々と変容する無意識世界をのぞき見るようだし、油彩・アクリルの方は、ぐいぐいと走っていく線の動きに、自在な精神の発露するさまが、生き生きと感じとれる」<sup>16</sup>。

### 3. 制作の思想

池田は主な自著が7冊あり、レゾネを含めた画集、公立美術館の個展カタログが2冊<sup>17</sup>あり、参考文献も豊富で研究が進んでいる。「やっぱり僕がいつも思うのは、自由ということですね。でも自由というのは本当に難しいこと」<sup>18</sup>。池田の制作の主題は、この「自由」である。「二度死に損なったわたしには、やはりどうあっても「芸術に生きる」道しかないように思われた」<sup>19</sup>。「1949年9月。岡本太郎の勧めにより、「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」の「モダンアート展」(日本橋三越)に『実験室』を出品」<sup>20</sup>。「その頃、美術の「前衛」は、社会を変革するための「美術運動」と同義だった。画壇のヒエラルキーに従うことをせず、経済的価値にも従わない。それは奇跡のような決意なのだが、池田はその意思を保持してきた」<sup>21</sup>。70年大阪万国博覧会の芸術家関与で「岡本太郎、お前もか」と言いたい気持ちはあったんですけどね」<sup>22</sup>。「前衛」の死を池田は悟った。「小学生の頃に理科が好きで」<sup>23</sup>、「ガモフはだいたい読みました」<sup>24</sup>。池田は物理学、天文学などの様々な科学の研究者であるG・ガモフ(1904 - 1968)<sup>25</sup>を援用することによって、前衛を携えつつ<sup>26</sup>、新しい絵画を模索した。「わが「梵天の塔」は(中略)とりとめもないほらの内部に更にうつろなそらを広げる。(中略)一ならば訊くけど、絵とは何かねイケダ君一(中略)絵とは穴です」<sup>27</sup>。「絵画—それは世界の中のもう一つ世界。(中略)もう一つの虫食い穴(中略)だとすればその時わたしは一匹の虫である。いわば、際限なく積み重なった紙の層に、臆せず穴を開け続ける一匹の紙魚である。その中からわたしはわたしの世界を生み出そうとしているのだ。あたかも、かつて世界がわたしを生み出してくれたように」<sup>28</sup>。

堀木は1969年にイタリアへ亘ってから美術学校に通い制作の発表を開始した為、日本で全く知られていない。イタリア等で出版された画集<sup>29</sup>に幾つかの論考が掲載されているが、ここでは取り扱わない。画集に、堀木の自筆は確認できない。堀木は幼少から美術を好んでいたが、父に「美術学校へ行きたい」といえる雰囲気ではなかった。堀木が日本にいる際、好んだアーティストは松本竣介(1912 - 48)、浜田知明(1917 - 2018)、池田龍雄であった。イタリアに亘るとモランディの精神性に共感し、次第にピエロ・デラ・フランチェスカという宗教的なものへ関心が流れていったと堀木は私に話す。「みづゑ」437号(1941年4月)には松本の「生きている画家」と大久保泰による「ピエロ・デラ・フランチェスカをたづねて」が掲載されている。「戦時下で受けた精神的な高揚と畏怖は終戦後の激動期に社会運動への関心から砂川闘争等にも参加していた」<sup>30</sup>。堀木の制作の動機は常に世界の政治状況にあり、人間の営みを自らという個に還元し、その上で作品を制作すると堀木は私に語った。現地で堀木に逢った松山修平(1955 -)、毛

利元郎(1963 -)、大野公士(1971 -)によると、堀木は「対話」を重要視し、それはまるでソクラテスと話しているような気がした<sup>31</sup>と共通して私に語った。「ピエロの成熟期の作品のプラトン哲学と数学に基づく発想」<sup>32</sup>は既に指摘されている。堀木は、オデュッセウス=ユリシーズから作品の着想を得ていると私に話した。

横尾龍彦の画集は『幻の宮』では1968年から1973年までの、『青の時代』は1975年から1985年の、『1980 - 1998』と『1988 - 2010』はタイトル通りなので、横尾の活動を追って追究することは可能である<sup>33</sup>。しかし秩父のアトリエに遺された何千にも及ぶ作品のカタログ・レゾネの制作は不可欠であろう。『1980 - 1998』に参考文献が記されているが、訂正と98年以降を含む、私が編纂した一覧がある。横尾の父は「日本画家」<sup>34</sup>である。「母は「戦争も宗教もやがて終わります。これからの芸術には未来がある。だから芸術をやりなさい。そのためには東京美術学校を受験しなさい」と諭してくれました。」<sup>35</sup>。「私は4、5年前から本格的に禅を始めました。年に何回か接心に参加して、一週間くらい隠ります。そして毎日、二、三〇分から一時間くらい座り、瞑想をやっています。そうすると、私が長い間描いてきた地獄絵が変わってきました。私は、地獄を通してでなければ神を見ないという主義主張をもっていた人間であり、現在も、人類の進化のためには悪が必要条件であったというような思想をもっていますけれども、やはり、もう一步超越した世界、透明な清潔な世界の中に自分を見たいという願望が非常に強いのです。(中略)本来存在しているものを私は見るのです。ですから瞑想が必要なんです。瞑想しないと何も見えないし、頭で作ってしまうんですね」<sup>36</sup>。無意識による自動書き取り法によるデッサンは「自分達の持っている知性的・分析的思考方法はずれてしまって別の第二の自己を見出す方法なんです。(中略)私は日本の「たらし込み」つまり絵の具で遊びのようにいろんなシミを作っていくましてね、そうするとポッと異様なものが出来る。構図とか前後の脈絡なんか関係なくどんどん描いていくんです。そうしますと無意識的な衝動が次第に強くなってきてましてね。(中略)三十五歳くらいから始めて五十歳くらいまでですかね、ものすごい量を描きました」<sup>37</sup>。

### 4. 展覧会評

『戦後美術の現在形 池田龍雄展—楕円幻想』(練馬区立美術館 2018年4月26日 - 6月17日)。展示構成を端的に記述する。第0章では、戦争を主題とした1947年から2007年までの作品群。第1章では当時の日本を風刺するペン画、油彩画、挿絵、漫画。第2章では1960年代の《禽獣記》《虫類図譜》《百仮面》《玩具世界》《解体類考》シリーズの紹介。第3章では演劇のポスター、装丁といったデザイン、映像、コンセプチュアルアート団体との関わり、《ASARAT 橄欖環計画》《梵天の塔》パフォーマンスの全容。第4章では《楕円空間》シリーズから《BRAHMAN》シリーズへの展開。第5章では1991年からの《万有引力》シリーズ、2003年から現在まで続く《場の位相》シリーズの計234点であった。池田は今日でも制作を続けている。私は池田龍雄に代表作がなく、常に次に生まれる作品こそ

が代表作になる希望こそ池田の前衛性を示すと感じていたが、今回、池田の全作品こそが池田の全ての代表作ではないかと見解が一変した。小林嵯峨による舞踏公演も実現した（5月18日17時-17時40分 | fig.1）。池田は、舞踏の創始者土方巽（1928-86）とは同年代であり、1957年に知り合っで以降殆どの公演に立ち会っている<sup>38</sup>ので、小林とは1969年に土方を師事した<sup>39</sup>頃から面識がある<sup>40</sup>。小林は、第4章の大きな展示室を舞う場所に定めた。小林の舞踏は「クォークからクエーサまで、あるいは、重力から核力まで、万物は、科学がまだ証することの不可能な原理によって絶え間なく変化し流動している。そしてその中のふとした偶然から生じた「生命」が、この無味乾燥な宇宙の流転をそこはかどなくゆらめかせ、彩りをそえている<sup>41</sup>」姿であった。池田の舞踏への関心とは「『重力』とののびきならぬ葛藤の上に成り立っている点<sup>42</sup>」にある。「宇宙の初期に、膨張しつつあった宇宙は、自分をしばりつけているひもをみなきってしまい、現在では簡単な慣性の法則にしたがって無限大に向かって膨張しているのである。今述べたひもとは宇宙の固まりが互いにばらばらに離れないように妨害する傾向をもつ重力からできているのである」<sup>43</sup>。

『堀木勝富一月と未来・祖国への便り』（彩鳳堂画廊 2018年7月5日-8月9日 | fig.2）。堀木、日本初個展である。2018年3月から堀木の作品を管理する彩鳳堂が、18点の作品を展示した。素材は全てキャンバスに油彩、アクリル。制作年と点数は1985年1点、87年1点、89年1点、90年1点、93年2点、95年1点、96年1点、98年1点、2000年1点、2002年1点、2004年2点、2005年1点、2010年4点である。今回の展覧会では、堀木が沈黙の時代から抜け出そうとしていた時期以降の作品に限定されている。《SENZA TITOLO》（h50.0 × w60.0 × d2.0 cm | 1985年）は、紙とアクリルで盛り上げた壁肌のようなマチエールが存在する。このマチエールは、堀木が1993年頃まで追求した方法論である。「何を表現しているのか」という私の問いに堀木は「はっきりしない壁である」と答えた<sup>44</sup>。1990年代初頭から追求しているアーチとマチエールは、ピエロの《モンテフェルト祭壇画（プレラの祭壇画）》（テンペラと油彩の複合技法 板（ポプラ材）251 × 172cm ミラノ プレラ美術館 1469年前後）<sup>45</sup>から着想を得たと堀木から聞いた。2000年初頭から《OGIGIA》を代表とする鳥を主題とする作品が登場する。この鳥は、時には《ITACA》（h55.5 × w65.5 × d3.5cm | 2005年）のように、水平線のみしか描かれぬこともある。同時期に堀木は、赤い海に黒い一艘の船が進む《ULISSE》シリーズにも着手する。舟はやがて二艘になったり、海の色が黄で舟が黒から黄、海の色が赤のまま舟が白になったり而变化していく。これはパリエーションでは決してなく、各作品が描かれる毎に全く異なる様相を呈するのである。これは、池田の作品と向き合った時の感触に似ている。

『横尾龍彦帰国記念展覧会「みちすがら」』（kid ailack art hall 2015年11月11日-15日）。この展覧会は私が企画した。作品の選定は横尾に任せた。素材は全て混合技法。制作年と点数は1999年が1点、2003年が1点、2007年が1点、2010年が二曲一雙屏風2点1組、2012年が1点、2014年が2点、2015年が6点の、計14点。最新作を多く

含めた新作であった。「名づけようもない不定形の色面であり、肉太の線であり、あるいはその飛沫」<sup>46</sup>の作品群であるが、再考が必要である。私は及川廣信と、及川に師事する相良ゆみ（1970-）による横尾作品との二つのコラボレーション、終演後に及川、相良、谷川渥（1948-）、私によるトークセッション（14日）を用意した。及川は1925年に八戸で生まれ、医学を志しながらA・アルトーの研究のために1954-6年にフランスへ留学、演劇、マイム、モダンダンスを日本に持ち込み、芸術の研究を続け、近年では「暗黒舞踏」と区別する為に、自らのダンスを「舞=道」と名付け活動している<sup>47</sup>。ここでは及川の公演を記す（fig.3）。日頃から座禅と瞑想を繰り返し「人間は自分達の住んでいる世界が善で自然の中に悪があると信じ込んでいるが、天空に善悪などない。自然の向こう側の空間は常に



Fig.1



Fig.2



Fig.3

変化している。この変化を捉えなければならない<sup>48</sup>」と語り続ける及川と横尾の作品の対決は、正に「現実を越えた向こう側にあるものから芸術は出てくる<sup>49</sup>」状態であった。横尾は会場に向かうことが不可能であった。「さて、魂は、死を受けられないものではないのか」「受けられないものです」「してみると、魂は、不死のものなのだ」「不死のもの、です」「よし、では、この不死のものというかぎりでは、論証はすでになされたといおうか。それともどう思われるかね」「はい、まったく充分になされたと思います、ソクラテス<sup>50</sup>」。現世に留まる作品と、不死の魂がある限り、再演は可能だ。

## 5. 作品分析

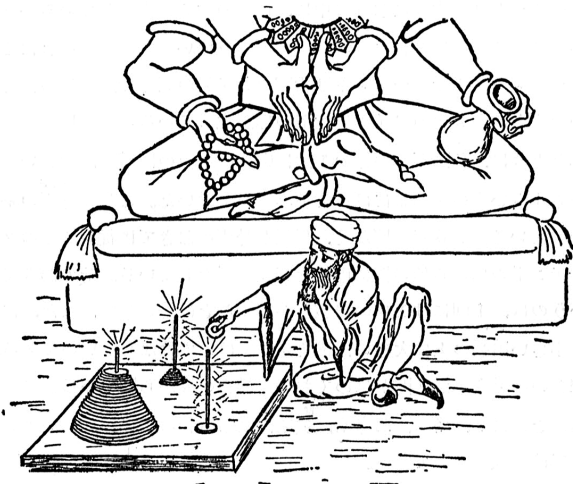
池田が《梵天の塔》(fig4)を着想したのは『ガモフ全集』6巻『1, 2, 3…無限大』35頁 (fig.5)である<sup>51</sup>。ガモフによる記述を引用する。「ベレーナスの大きなお寺の中に、世界の中心を指示しているパコダがある。その中に1枚の真鍮板が安置されている。そしてそれに1キュービット(1キュービットは約58センチ)の高さで、蜜蜂の体くらいの太さの、3本のダイヤモンドの棒が立っている。この世界が生まれたときに、仏陀がこの棒の1本に64枚の純金の円盤を、大きいものから小さいものを順番にはめて積み重ねておいた。これを梵天の塔とっている。日夜絶え間なく、僧侶が梵天のおきてに従ってそのダイヤモンドの棒から他の棒に円盤を移す勤行をしている。おきてというのは、1回には1枚の円盤しか移すことが許されず、また、決して小さい円盤の上に大きい円盤を重ねてはめてはならないのである。64枚の円盤全部が仏陀がはめておいた最初の棒から別のある棒に移されたときには、塔も、お寺も、婆羅門も粉々に砕け、雷鳴と共に世界は消滅するのである」。池田が《梵天の塔》を解説する際と全く同様である<sup>52</sup>。異なるのは「ダイヤモンドは無理だから、わたしはステンレスと真鍮で<sup>53</sup>」作った点のみ (fig.5)。池田は掟を忠実に守り実践する。《BRAHMAN+ 第2章 宇宙卵》(アクリル・紙 | 77.5 × 53.0cm | 1976年 | 提供：彩鳳堂 | fig6) 画中



Fig.5

の主題は、ガモフ『1, 2, 3…無限大』の各章と対応すると解釈できる。竹とんぼは「第Ⅱ部 第3章 空間の異常な性質」、箱の中のブラックホール状の孔は「第Ⅱ部 第4章 4次元の世界」、箱そのものは「第Ⅳ部 巨大宇宙」、下部の数珠は「第Ⅲ部 微細宇宙」、円錐状のオブジェは「第Ⅱ部 第5章 空間と時間の相対性」である。

堀木は幼少から社会的な問題が自己の中で抽象的で整理がつかず、苦悩していたと私に話した。1973年9月11日の、世界で初めて自由選挙によって合法的に選出された社会主義政権をチリ軍が武力で覆したチリ・クーデターに衝撃を受け、初期作品は形成される。堀木はこの社会的事件を個人の出来事に還元し、作品に反映させ、探求を続けた。その作品の一例が、《NE76012》(1976年 | fig.7)である。大きな白い画面の中に、僅かに黒い点が見えるのみである。この点に私は以下の「被支配者」を見つける。「現代の政治に対する私たちの偏見の底には希望と恐怖が横たわっている。すなわち人類が政治と今や政治の思い通りになる暴力段によって、自らを滅ぼすかもしれないという恐怖と、その恐怖につながっているのだが、人類は正気に返って世界から政治—人類ではなく—を一掃してしまうだろうという希望のことである。政治を一掃しうるのはある種の世界政府だろう。それは国家を行政機構に変えて政治紛争を官僚的に解決し、軍隊を警察部隊 (police forces) に切り替えるだろう。もし政治をありきたりに定義して支配者と被支配者の関係とするなら、もちろんこの希望はまったくの夢物語である。そうした観点で言えば、私たちが最後に手にするのは政治の廃棄ではなく、膨大な範囲の独裁主義になるだろうし、そのもとでは、支配者と被支配者を分かつ溝はとてつもなく深く、被支配者が支配者を制御する形



第3図 1人の僧侶が巨大な梵天像の前で「世界の終り」の問題の勤行をしている。金の円盤の数がここでは64より少なくあらわしているのは、それだけ書くことが困難だからである。

Fig.4



Fig.6



Fig.7

態など何一つとして考えられないだけでなく、いかなる種類の反逆もはや不可能になるだろう」<sup>54</sup>。《ULISSE》(油彩、アクリル・紙 | h100.0 × w150.5 × d2.5cm | 1995年 | 提供: 彩鳳堂 | fig.8) は、彩鳳堂が管理する《ULISSE》シリーズの最も初期の作品である。『オデュッセイア』は『イーリアス』の続き、「トロイア戦争ののち、海神ポセイダーオンの怒りにふれたギリシアの智将オデュッセウスは、帰国まで10年にわたり海上各地を漂泊させられる」<sup>55</sup>。「第五書 オデュッセウスの筏乗り。女神カリュプソーはヘルメースに促されて抱えなくオデュッセウスを筏に乗せ島から送り出すが、その筏はやがて暴風におそわれて難破、彼はかろうじて泳いでスケリエー島に辿り着く」<sup>56</sup>。

希望の旅の始まりに絶望がやってくる。筏は幾つにも裂けていく。この情景を、堀木は幾重にも描いているのではないか。

『横尾龍彦彦国記念展覧会「みちすがら」』展示風景(© 飯村昭彦 | fig.9) を見ると、確かに横尾の1980年以降の作品は抽象性に満ち溢れている。しかし《キリストは死者の国へ行った》(混合技法 | 50 × 50cm | 2007年 | © 飯村昭彦 | fig.10) をみると、2000年代の抽象的な作品であるのに、横尾の1960年代の作品に登場する様々な顔が描かれていることを確認出来る。つまり横尾は具象から抽象へ移行したのではなく、様々な要素が入り混じったまま展開していたことが明らかとなる。「中世ドイツのキリスト教神学者エックハルトの神秘主義と、鎌倉時代初期の禅僧道元の哲学という西洋と東洋の対話を深く思考しました。宇宙のエネルギーの流れをキャッチするには、頭をからっぽにして概念を捨て自己を忘れて無に没頭することが大切だと気が付いたのです。その時、本当の芸術が実現してきました」<sup>57</sup>。エックハルトは「あなたが自分自身をほんの一瞬でもいや、さらに短い間でも、無にすることができれば、そのあるものがそっくりそのままあなたのものとなるのであろう」<sup>58</sup>と説教し、「パウロは地面から起き上がって、目を開けたが、何も見えなかった」(使徒言行録九・八) という記述を「この無が神であった」<sup>59</sup>と解釈する。道元は懐妊に「仏道を学ぶ人が、俗世で習慣になった分別判断を捨てるについて、段階的に心がけるべきことがある。世を捨て、家を捨て、身を捨て、心を捨てるという四段階である」<sup>60</sup>、「仏祖の道はただ座禅である。他の事に従ってはならない」<sup>61</sup>、「人といっしょにいておしゃべりをせず、耳が聞こえない人のように、口がきけない人ようになって、常にひとりで座禅を捨てない」<sup>62</sup>と述べる。横尾は「我々が生まれてこのかた経験し学んだ認識世界よりも、より深く永遠的なところから発生してくるものが本物だと思っている」<sup>63</sup>ことを探究した。

## 6. おわりに

三者に共通するのは、自分に、自国に、世界に絶望しながらも、手法を僅かに変えて向き合う姿であろう。私はこの姿から以下の一文を連想した。「人類はお互い同士のために創られた。ゆえに彼らを教えるのか、さもなければ耐え忍べ」<sup>64</sup>。日本の池田、イタリアの堀木、ドイツの横尾の活動は、現代美術の移植の歴史から問わなければならない。

1910年創刊「白樺」が文学運動であることはいふまでもない。と、同時に、わが国印象派の移植に於ける「白樺」の役割は、現在忘れられ易いけれども甚だ大きい」<sup>65</sup>。

土方定一(1904 - 1980)<sup>66</sup>が6歳の時に「白樺」を見ていた可能性は否定できない。土方18歳の詩「最後の序」を引用する。「人間が未だ少なかった頃人間は互に愛しあつた／人間が多くなつたので人間は人間のことを考へなくなつた／だから僕は何日の何時と日をきめて／神社の舊砲うちならせ／お寺の鐘を打つただけ／みんな表へ飛び出してわあつと叫んだらうと思ふのです／破れ鐘をかきならせ／肥たごをひつぱたけ／そうしたらもつと人間は自分のことがわかり／そうしたらもつと人間は互を味じわひ／そうしたらもつと人間は集團の力を知りはしないかと思ふので

す／婆さん爺さん飛び出せよ／ビルディングから落つこちろ／貧屈窟から投げ出ろよ」<sup>67</sup>。私には三者の芸術とこの砲と金の音、皆の叫び声が等しく感じる。明治から現代への変遷を背負いながら、我々は未来に向かっていかなければならない。



Fig.8



Fig.9



Fig.10

【註】

- <sup>1</sup> 喜寿孝臣・黒川典是編：p.220、参考文献⑨、以下、参考文献を引用する際は、丸文字のみ記述する。
- <sup>2</sup> 無記名：池田龍雄一心の宇宙—フライヤー、裏、彩鳳堂、2018年8月
- <sup>3</sup> 註1と同じ、pp.220 - 233
- <sup>4</sup> 中原佑介：池田龍雄と触覚の関係、p.13、⑦
- <sup>5</sup> 註1と同じ、p.113
- <sup>6</sup> 註1と同じ、p.139
- <sup>7</sup> 無記名：p.52、⑬
- <sup>8</sup> 無記名：堀木勝富一月と未来・祖国への便り—フライ

ヤー、裏、彩鳳堂、2018年7月

- <sup>9</sup> 論者による堀木アトリエの調査 2018年3月23-25日
- <sup>10</sup> 「ピエロの伝記で確実な材料はどうみても乏しく、年代が確定している作品は稀である」。カルロ・ギンズブルグ：ピエロ・デッラ・フランチェスカの思想、p. iv、1981年、森尾総夫訳、みすず書房、1998年
- <sup>11</sup> 論者による堀木インタビュー 2018年3月23 - 25日、以下、「堀木が述べた」等の記述に註は付けない。
- <sup>12</sup> 横尾龍彦 Facebook プロフィール：  
<https://www.facebook.com/tatsuhiko.yokoo>
- <sup>13</sup> 無記名：出品作家略歴、柿沼裕朋編：種村季弘の眼、p.171、平凡社、2014年8月
- <sup>14</sup> 無記名：作家解説、大分県立美術館：神々の黄昏、p.159、大分県立美術館、2015年10月
- <sup>15</sup> 無記名：訃報、p.31、産経新聞朝刊、2015年11月27日
- <sup>16</sup> 三田晴夫：横尾龍彦ゼロ展、p.6、毎日新聞夕刊 1991年5月14日
- <sup>17</sup> ①-⑩
- <sup>18</sup> 池田龍雄：p.8、⑨
- <sup>19</sup> 池田龍雄：p.37、②
- <sup>20</sup> 池田龍雄：p.158、⑤
- <sup>21</sup> 光田由里：異界への途をたどる、p.206、⑨
- <sup>22</sup> 池田龍雄インタビュー：p.164、⑨
- <sup>23</sup> 池田龍雄：p.43、②
- <sup>24</sup> 註22と同じ、p.174
- <sup>25</sup> G・ガモフ：全集1、p.3、1939年、伏見康治訳、白揚社、1991年
- <sup>26</sup> 「アヴァンギャルド」という言葉は死語となり精神は霧散し、いつしか代わって「現代美術」などと称されるようになっていたが、五十年間のその歩みは、見た目はいかにも活気があり、変化に富んでいた。(中略) すっかりいびつになってしまった「アヴァンギャルド」の無残な後ろ姿が見える。なぜそうなったのか。pp.244 - 245、④。池田がアヴァンギャルドを「捨てて」いないことは明白である。
- <sup>27</sup> 池田龍雄：皮と穴と、美術手帖、1976年8月、①に再録、pp.95 - 96、傍点原文
- <sup>28</sup> 池田龍雄：出口と入口の間で、p.185、⑤
- <sup>29</sup> ⑪-⑬参照
- <sup>30</sup> 註8と同じ
- <sup>31</sup> 私は堀木と対話している際、以下の文献を思い起こした。「ソクラテスが彼自身のドグサ（註・意見）をアテナイ市民の無責任な意見による検討に委ね、そして多数決によって敗北するという場面を見せつけられて、プラトンは意見を軽蔑し、絶対的標準を渴望するようになった」。H・アレント：政治の約束、p.38、1975年頃、J・コーン編、高橋勇夫訳、筑摩書房、2008年
- <sup>32</sup> 註10と同じ、p.55
- <sup>33</sup> ⑭-⑯参照
- <sup>34</sup> 横尾龍彦インタビュー：アートビジョン、p.48、1982年11月
- <sup>35</sup> 横尾龍彦：戦争と画家、p.4、新かながわ2323号、2015年8月9日
- <sup>36</sup> 註34と同じ、p.49

- 37 横尾龍彦インタビュー：埼玉県立近代美術館フレンド  
ファミス通信第4号、pp.3 - 5、1996年10月
- 38 池田龍雄：懐に匕首をしをばせているような男、月刊  
美術、1991年3月、⑥に再録、p.321
- 39 小林嵯峨：うめの砂草、p.127、アトリエサード、2005年
- 40 論者による小林嵯峨インタビュー、2018年5月18日
- 41 池田龍雄：出口と入口の間で、p.184、参考文献5
- 42 池田龍雄：大駱駝鑑頌、「大駱駝艦」公演パンフレット、  
1978年5月、①に再録、p.254
- 43 G・ガモフ：全集6、pp.424 - 425、1949年、崎川範行訳、  
白揚社、1981年
- 44 堀木へE-mailインタビュー 2018年9月18日
- 45 石鍋真澄：ピエロ・デッラ・フランチェスカ、p.461、  
平凡社、2005年
- 46 註16と同じ。
- 47 宮田徹也：近年の及川廣信の芸術、cross talk 第6巻・  
第1号、芸術メディア研究会、2018年3月、pp.85 - 86
- 48 及川の勉強会：アルト館、2018年7月27日
- 49 註37と同じ、p.5
- 50 プラトン：パイドン、プラトン全集1、pp.314 - 315、  
前399年のソクラテスの死から数月、松永雄二訳、  
1975年、岩波書店
- 51 この引用は1981年の第2版第29刷であるが、第1版  
1951年、第2版1959年、全13巻は第1版が1950年  
から、第2版は1959年後半、改訂版は1969 - 72年に  
発行されているので、池田が眼にした書物と同様であ  
ろう。
- 52 池田龍雄：超空時「第四世界」に向かって、美術手帖  
1973年1月、池田龍雄：いま「梵天の塔は」、毎日新  
聞夕刊、1981年12月26日等
- 53 池田龍雄：p.123、③
- 54 註31と同じ、p.128
- 55 ホメーロス：オデュッセイアー、表紙解説、紀元前7 - 9、  
呉茂一訳、1971年
- 56 註55と同じ、p.146
- 57 註35と同じ
- 58 エックハルト：説教集、pp.135 - 136、1322年頃、田  
島照久訳、岩波文庫、1990年
- 59 註58と同じ、p.175
- 60 道元：正法目蔵随聞記、p.152、1234年頃、水野弥穂子  
訳、ちくま学芸文庫、1992年
- 61 註60と同じ、p.407
- 62 註60と同じ、p.360
- 63 註34と同じ、p.49
- 64 M・アウレーリウス：自省録、p.142、175年頃、神谷  
美恵子訳、岩波文庫、1956年
- 65 土方定一：印象派の移植と「白樺」、p.62、書物展望、  
1935年10月
- 66 無記名：用語編、多木浩二・藤枝晃雄監修：日本近現  
代美術史事典、p.577、東京書籍、2007年
- 67 土方定一：最後の序、p.51、解放新年號、1926年1月
- ②. 池田龍雄：夢・現・記、現代企画室、1990年
- ③. 池田龍雄：蜻蛉の夢、海鳥社、2000年
- ④. 池田龍雄：芸術アヴァンギャルドの背中、沖積舎、  
2001年
- ⑤. 池田龍雄 画集：1947 - 2005、沖積舎、2006年
- ⑥. 池田龍雄：視覚の外縁、沖積舎、2008年
- ⑦. 池田龍雄—アヴァンギャルドの軌跡、池田龍雄展実行  
委員会、2010年
- ⑧. 池田龍雄 講義録：LECTURES、練馬区生涯学習団  
体Rの会、2016年
- ⑨. 戦後美術の現在形：池田龍雄展—楕円幻想、練馬区立  
美術館、2018年
- ⑩. 池田龍雄：発言、論創社、2018年
- ⑪. Horiki Katsutomi Dalle formelle di Arezzo, CORRAINI  
EDITRE、1995
- ⑫. HORIKI SOLO EXHIBITON May-June 2009、  
FOUNDATION WORLD ART DELFT、2009
- ⑬. OLTRE IL VISIBILE E L'INVISIBILE\_KATSUTOMI  
HORIKI, PARTY ZONE、2017
- ⑭. 横尾龍彦：幻の宮、芸術生活社、1973年
- ⑮. 横尾龍彦作品集：深夜叢書、1978年
- ⑯. 横尾龍彦1980 - 1998 春秋社、1998年
- ⑰. 横尾龍彦：青の時代、1975 - 1985、横尾龍彦、2006  
年4月
- ⑱. TATSUHIKO YOKOO：1988 - 2010、KERBER ART、  
2010年

#### 【図版典拠】

- (fig.1) 『戦後美術の現在形 池田龍雄展—楕円幻想』小林  
嵯峨の舞踏 ©小野塚誠
- (fig.2) 『堀木勝富一月と未来・祖国への便り』展示風景  
提供：彩鳳堂
- (fig.3) 『横尾龍彦帰国記念展覧会「みちすがら」』及川廣  
信の舞道 ©飯村昭彦
- (fig.4) G・ガモフ《梵天の塔》ガモフ全集6 1949年  
崎川範行訳 白揚社 1981年 p.36
- (fig.5) 池田龍雄《梵天の塔》pit 北／区域 2009年10月3  
日 ©飯村昭彦
- (fig.6) 池田龍雄《BRAHMAN+ 第2章 宇宙卵》(アクリ  
ル・紙 | 77.5 × 53.0cm | 1976年) 提供：彩鳳堂
- (fig.7) 堀木勝富《NE76012》1976年
- (fig.8) 堀木勝富《ULISSE》(油彩、アクリル・紙 | h100.0  
× w150.5 × d2.5cm | 1995年) 提供：彩鳳堂
- (fig.9) 『横尾龍彦帰国記念展覧会「みちすがら」』展示風  
景 ©飯村昭彦
- (fig.10) 横尾龍彦《キリストは死者の国へ行った》(混合技  
法 | 50 × 50cm | 2007年) ©飯村昭彦

#### 【参考文献】

- ①. 池田龍雄：絵画の距離、創樹社、1980年