

いま真喜志勉を見ること

町田恵美

画家、真喜志勉を知っている人は沖縄以外でどれほどいるのだろうか。沖縄に生まれ、多摩美術大学への進学を機に一時期本土に身を置くが卒業後はふたたび沖縄に戻り、活動の拠点は一貫して沖縄だった彼の存在は決してひろく知られているわけではない。いま真喜志勉を見ること、そのことについて考えたい。

真喜志は、洋服店を営む父の姿を見て育ち、幼い頃から「つくること」が身近であった。中学生のときに沖展¹に入選し、芸術の道を志す。島田寛平²が指導を行う美術クラブへの憧れから那覇高校へ進学する。真喜志が「私の師」と題した新聞記事の文章から当時の様子を知ることができる。

登校すると、真っすぐに美術クラブ室に行き、「お早うございます」といってカバンを置き、朝礼や授業に出かけるときは、「行ってまいります」といい、部室に帰ると「ただいまもどりました」と、一日に何度も出入りした。³

真喜志にとって「学校へ行く、ということは美術クラブに行くということと同義語」であり、毎日のように制作に励み作品を仕上げては、寛平先生に見てもらうことが「学校で唯一の楽しい時間」だった。寛平先生から聞く東京の話に、次第に「東京の美術学校へ行きたい」という想いを強くする。

1960年、アメリカの占領下であった沖縄からパスポートを手に入れた真喜志は、多摩美術大学へ進む。真喜志が在学していた頃の東京は、篠原有司男らネオ・ダダの「反芸術」的傾向が台頭しており、真喜志も読売アンデパンダンに参加をするなど、東京のアートシーンに大いに感化され、その影響は作品にも及ぶ。本人の「最初ピンと来なかったけど、だんだんそういうコンセプチュアルな世界があるなということが分かった」⁴という言葉や、大学の同期生の熊谷博人の「真喜志は、最初から油絵の具はほとんど使わず、左官屋さんでセメントの塗り方を覚えたり、普通なら使わないようなものを素材にして絵を作っていた。」(座談会より [P93]) といった発言からも真喜志の素材やモチーフに対する旺盛な関心が見える。また、熊谷らと銀座のギャラリーや渋谷のジャズ喫茶通いをした思い出も日頃から持ち歩いていたのであろうスケッチブックに記憶されている [fig.1]。活発な制作意欲は発表と結実し、学校の課題に留まらず、同期生との展覧会開催(熊谷、門田博との三人展)や三期上の沖縄出身の先輩、比嘉良治と立ち上げた多摩美油画のメンバーで構成されたグループ「マギータ」でも定期的にグループ展を行っていた。比嘉とは沖縄においても展覧会を共にしており、大学4年時にあたる63年には「真夏の太陽と作家の出会い」展⁵という野外展を開いている [fig.2]。

大学卒業後、真喜志は沖縄へと戻り家業を手伝



[fig.1] スケッチブック (1960年)



[fig.2] 「真夏の太陽と作家の出会い」展 DM

1. 沖縄美術展覧会。沖縄タイムス社が1949年に始めた沖縄における戦後初の美術の公募展。
2. 1898 - 1967年。大平洋画研究所(東京)で絵画を学び、戦後は沖縄で教員として那覇高等学校絵画同好会「新緑会」を結成、後世の育成に尽力する。
3. 「私の師(上)」『琉球新報』、1992年8月31日
4. 『アーティストのことは インタビュー集』、Okinawa Artist Interview Project、2014年、54頁
5. 真喜志、比嘉の他、西銘康展が参加。DMに記載のある永山信春も参加予定だったが、直前で参加を辞退した。沖縄タイムス、1963年8月23日の記事で「前衛的こころみ」として取り上げられている。

う。その間も「夢見るジョンルイスの世界」(琉球新報ロビー、1967年)(年表より [P87])⁶を開催するなど制作活動は続け、沖縄が本土「復帰」した1972年5月15日の一か月後に「大日本帝國復帰記念」(沖縄物産センター)と題した展覧会を開いた。「ジョンルイスの世界」のときと同様に、シルクスクリーンで転写した図像を壁一面に敷き詰めたアンディ・ウォーホルさながらの手法を取りながら、後者においては、硫黄島の戦いを象徴する星条旗を掲げる米兵の報道写真を日章旗に入れ替え、それを見ているかのような東条英機の顔が連なる空間を提示した [fig.3]。いわゆるポップとは言い難いモチーフを扱いながら、これらを総じて「大量消費」とみなしたのだろうか。真喜志は日本となった沖縄からパスポートを手に、アメリカに渡る。

*

アメリカでは、好きなジャズを中心とした生活を送り、全身でアメリカの文化を受け止めた。一年の遊学を経て、沖縄に戻ってからの作品は、ドローイング、キャンバスどちらも、ひとつの画面に幾つもの要素が混在したコラージュを主に手掛ける。時計や鳥、パラシュートといった繰り返されるモチーフの選択、雑誌や写真といった別の媒体からの転写、それらをランダムに配置する。加えて、転写の技法として、オリジナルに近づけることは如何様にも可能であるが、真喜志はプリン

トにしても描写にしてもはっきりとさせることをせず、ぼかしを入れている。なにかを決定づけるのではなく曖昧にすること、イメージを等しく扱うことを選択している。

真喜志の代表作といえる《カウント・ダウン》(1976年) [P.22] は、そうした幾つものイメージの寄せ集めであり、ロバート・ラウシェンバーグの影響は言うまでもない。ラウシェンバーグは複数のイメージが断片的にひとつの画面に脈絡なく併置した作品を手掛けた。《バファローII》は、故ケネディ大統領の写真を他のイメージと同一画面に置いた構成で、ケネディ大統領の写真は別の作品にも登場する。ウォーホルが単一のイメージを「反復」させたのに対し、ラウシェンバーグはひとつのイメージを複数の作品に「反復」して使用した。場面を固定化せず、事物と事物の連関と均衡がもたらす画面は、時空を超越し、空間を変質させ、あらたな場面となる。

本土「復帰」後も基地はなくなり、沖縄の空から戦闘機が消える日は未だ訪れない。《LEFT ALONE》(1979年) [P.27] は、ヘルメットを片手に兵士と思わしき、ひとりの男の後ろ姿が描かれている。画面を二分割する上半分には別の作品にもたびたび登場する球体のシルエット⁷とハンガーが描き込まれ、表情が見えない背中からはどことなく寂しさが漂う。日用品として大量生産されるハンガーのように彼らは消費されていくだけの存



[fig.3] 「大日本帝國復帰記念」
展示作品図版



[fig.4] フォトアルバムより

6. 同じ年に「続ジョンルイスの世界」を開催している。

7. 真喜志は壁の写真を多く残している。撮影した一枚に、鏝が球体のシルエットに似ている壁の写真があった。真喜志は出典元不明の談話において「戦争のときのことは覚えてないけど、壁。戦争の傷の残る壁はいつも周りにあったからな」と話している。真喜志は壁に戦争の痕跡を見ていたといえる。[fig.4]

在なのだろうか。彼らだけではなく、彼らが足を踏み入れた沖縄はどうか。「76展」⁸ [fig5・6]での口を塞がれたマネキン然り、声を奪われ何も言えない状況は現在も続いている。

80年前後の作品群は、白銀色がひろがる画面に鉛筆で描かれた脱色したジェット機が、絶大な存在感を放っている。半ば以降、ジェット機は姿を潜め、アーチ型のシルエットが窓や扉となり、上下をモノクロに分断した画面構成へ変容する。ふたたびスタイリッシュなグレーがあらわれるが、そこにジェット機が描かれることはなかった。

90年に入ってすぐ半年近くの療養生活を経た後は、半立体、木枠に漆喰を敷き詰める作品に取り組む。それは以前から関心を寄せていた壁の再現といえる。埋め込まれた一斗缶の錆が年月の経過を物語っている。作品の一部として、生成変化を受け入れる。そのことで壁はなにかとなにかを隔てるものではなく、なにかとなにかをつなぐ、接着の役割を担う。

2000年代に入り、箱型の形状は続くが漆喰は一部となり、黒の塗料を基に文字や記号、さまざまな素材が取り込まれる。2001年にNYで起こった同時多発テロ、2004年の沖縄大ヘリ墜落…なにも2000年代に限ったことではない。真喜志は沖縄において常にアメリカに対する複雑な心境を抱きながら画面に向かっていった。真喜志が自身の作品について語った言葉がある。

明るいきれいな絵など、航空会社のポスターで十分だ。人間は未来を体験することはできな

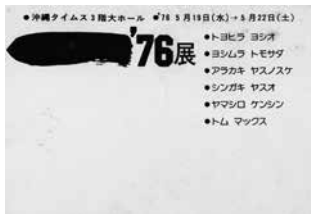
い。過去の積み重ねしかない。過去を“今”というフィルターを通してみると、今のぼくらはこうしかならない。これもやはりぼくかなりの風土といえば、そういえるかもしれない…⁹

*

最晩年、真喜志は長年続いた箱型フォルムの枠を外し、平面の作品に取り掛かる。テントカバーやゴムの切れ端、印刷物を貼りつけ、鉛筆で描き込まれた脱色した機体があらわれる。しかし、それは真喜志が憧れた格好良さの対象とは異なる飛行物体である。細やかな線の描写に、オスプレイの羽の音が聞こえてきそうである。そして、画面にはルイ・アームストロングの「What a Wonderful World (この素晴らしき世界)」をもじり「WHAT A WILD WORLD OKINAWA」と添えられている。亡くなる直前「沖縄は矛盾に満ちている」、そう口走っていたというエピソード¹⁰に、この作家がこの地で制作を続けることの意志と態度、託された想いがひしひしと伝わってくる。

多摩美術大学の卒業制作において「無意味なものの意味」¹¹を考え続けていた青年は、その生涯をかけ、アメリカ文化への憧れと相反する感情を抱きながら、アメリカ美術の手法を以て沖縄の現状を描き続けた。軽やかに仕上げた画面の下に塗り重ねた感情の髪が「turbulence (乱気流)」の如く、渦巻いている。

太陽の光が強ければ強いほど、下に写っている影は濃いんだよ。ほとんど黒に近いくらいで



[fig.5] 「76展」DM



[fig.6] 「76展」会場スナップ
(翁長直樹氏提供)

8.1976年に沖縄タイムスホールで開催されたグループ展。真喜志のほか、新垣安雄、新垣安之輔、豊平ヨシオ、山城見信、喜村朝貞が参加。

9. 「アジャギ」『琉球新報』、1983年8月26日

10. 真喜志好一「Art as Propaganada」を描いた兄トム・マックス」『EKE』vol.47、EKEの会、2015年、42頁

ね。だから、沖縄の現実の色というのはそんなにきらきらしたもんじゃなと思いますね。¹²

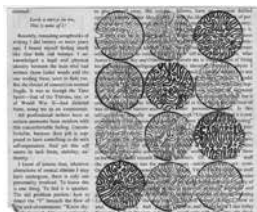
黒は真喜志の代名詞といえる色である。沖縄の現実というのは沖縄戦や基地問題といった闇や傷を抱えている。本土「復帰」前後、国家が同質化を強いながら、差別化していく構造には怒りの念を禁じえないが、多文化主義が進む現代において沖縄はその立場を変えていくだろう。芸術においても西洋の優位性が転倒することで、取り沙汰される昨今の現状がある。あからさまなステレオタイプの表現には注意を払わねばならない。それは、本来の「沖縄の現実（の色）」を見えづらくしてしまう。

植民地とされる状況にありながら、いや、だからこそかもしれない。困難な状況に芸術の有用(実用)性を信じ、大衆的な文化意識としての「ポップ」を用いながらも独自の視点で展開していった。そのまなざしには、ポップの持つ「軽さ」とは真逆の「重さ」が込められている。沖縄らしさといった流布するイメージ先行な言説や土着的な伝統回帰に回収されることなく、アメリカを介し沖縄を描く。それは自らを「他者」として召喚することで、一方的な「他者」の構築を覆す手立てとなる。

絶え間ない葛藤のなかで、それでも接触の意味を見いだし導き出された姿勢は、物事をひとつの側面から決めつけない柔軟さを備えた真喜志自身に重なり、そして作品として私たちの前に立ち現れるのだ。

真喜志については、2016年に沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館で開催された「真喜志勉展 Out to Lunch」において刊行された作品集『TOM MAX ART WORKS』に収録されている翁長直樹、仲里効、土屋誠一、各氏の論文、『ART MARGINS』(2018)にて池上裕子氏の論文が先行研究として発表されている。今後、真喜志の作品があらたな人の目にふれ、さまざまな側面から語り続けられることを願ってやまない。

まちだ・めぐみ | 沖縄県立博物館・美術館の教育普及担当学芸員を経て、現在沖縄を拠点に県内外のプロジェクトにフリーランスで携わる。



[fig.7] 卒展に向けての習作



[fig.8] 卒業制作作品前にて

11. 卒業制作の作品タイトルに関する記録は残っていないが、習作に対し生前本人がそう呼んでいたとされる(真喜志民子氏聞き取り)。またこの「ミミズのような線を延々と描く。そしてその集積の果てに円や縞模様や壁の落書きみたいなフォルムがオートマチックに形成される」一連の作品を「無意味なもので空間を満ちす」とした本人の発言が西銘康展の評に記されている。「真喜志勉の芸術」『琉球新報』、1965年4月22日 [fig.7・8]

12. 『アーティストのこぼれ インタビュー集』、Okinawa Artist Interview Project、2014年、69頁