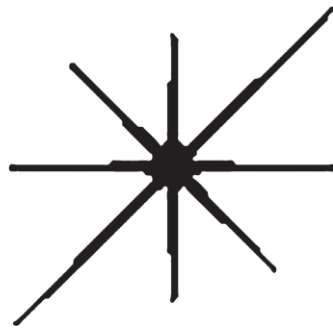


コメット通信 27

[22年10月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【社会のなかの現代美術／現代美術のなかの社会——《現代美術スタディーズ》刊行開始記念特集】

1980年代美術を考える

[対話] 島敦彦×山梨俊夫——3

ロバート・ライマン

——白の絵画

林寿美——9

布と絵の駆け引き

——むらたちひろ個展「beyond」に寄せて

鯖江秀樹——11

「パブリック」とは誰を指すのか

——1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評

松本理沙——13

美術における物質的次元

——山梨俊夫著『現代美術の誕生と変容』をめぐって

北澤憲昭——15

【連載】

湖のユートピア

——本棚の片隅に8

堀千晶——19

仮装する彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 10

勝俣涼——21

《ラス・メニーナス》から《フォーリー＝ベルジェールのバー》へ

——裸足で散歩 27

西澤栄美子——24

サイエンスライターの誕生

——Books in Progress 24

廣瀬覚——27

【社会のなかの現代美術／現代美術のなかの社会——《現代美術スタディーズ》刊行開始記念特集】

1980年代美術を考える

[対話] 島敦彦×山梨俊夫

本稿は国立国際美術館企画・監修のもと、小社より刊行が開始された新シリーズ《現代美術スタディーズ》の始動を記念して行われた、本シリーズ編集委員の島敦彦先生と山梨俊夫先生による対話（9月22日（木）、於：ルノアール日本橋高島屋前店）の記録に、加筆・訂正を加えていただいたものです。国立国際美術館館長の島先生と前館長の山梨先生に、近年再評価の進む1980年代の日本の現代美術について語っていただきました。（編集部）

80年代：美術の現場

山梨俊夫 僕は1977年に神奈川県立近代美術館に入り、美術館での仕事を始めました。美術館にいと、やはり自分の勤めている美術館が付き合っている作家との関係が中心になります。80年代当時の神奈川県立近代美術館は、特に作家たちが集まってくるような美術館でした。なので、僕が国立国際美術館の館長を勤めていた時に開催した「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」展（国立国際美術館、2018年、以下「ニュー・ウェイブ」展）で取り上げているような作家、特に関西の作家たちと比べると、1980年代当時に実際に付き合っていたのはずっと上の世代の作家たちでした。

一般的に「80年代の作家」と呼ばれるのは、80年代当時に20～30代だった作家です。けれど、当時僕が付き合っていたのは、すでに60～70代くらいになっていた、1920～30年代生まれの作家たちでした。その人たちが80年代の時点でやっている仕事を中心に見ていたように思います。同世代の作家たちの仕事については、かろうじて画廊周りをしたり、『美術手帖』に展評を書いていたので、そうした仕事を通じて知るとい程度でした。なので、今振り返って見る「80年代の美術」と、当時僕自身が見ていた美術というのはちょっとずれているように感じます。

80年代を振り返って、「ニュー・ウェイブ」という主題でまとめるという作業は、僕自身が生きていた80年代当時には決してできなかったと思います。そういう意味では、この「ニュー・ウェイブ」展をきっかけに、当時とは違った視点から80年代の美術というものを見直すことができ、様々な発見があって非常に面白かったです。

島敦彦 僕は1980年に富山県立近代美術館（現：富山県美術館）の準備室に入り、翌81年に美術館が開館しました。僕の場合も最初は、山梨さんが言われるような、明治、大正、昭和初期から活動していた作り手とも接点があり、山口長男のご自宅に出品依頼に行ったり、日本画家であれば杉山寧展の手伝いをすることもありました。当初は、やはりそういう作家たちと美術館での仕事を通じて関わるが多かった。

学生時代は東京の伊勢丹美術館のミロ展や東京国立近代美術館で行われた山口長男と堀内正和の二人展などは見に行った記憶があります——この二人展は、東京近美で初めて〔日本画家以外の〕現存作家を扱った、今から考えると画期的な展覧会でした——。他には東京都美術館の公募展もよく見ていましたし、白日会の公募展に自分の作品を出品したこともありました。一方で、富山の美術館で仕事を始めてからは、それだけでは物足りなさを感じ、できるだけ東京・名古屋・関西の若い世代の作

家たちの展示も見に行くようにしました。そこで出会った作家との繋がりというのが、僕にとっての80年代でした。

ところで、近年開催された1980年代の美術をテーマにした三つの展覧会——「ニュー・ウェイブ」展（国立国際美術館，2018年）、「起点としての80年代」展（金沢21世紀美術館ほか，2018年）、「関西の80年代」展（兵庫県立美術館，2022年）——は、いずれも1980年代の美術を扱いながら、それぞれ異なる性格を持っているように思います。

僕が金沢21世紀美術館の館長を務めていたときに開催した「起点としての80年代」展には、「起点としての」という言葉がついていることから分かるように、1970年代末頃から活動し始めたアーティストを中心に、19人という非常に限られた数の作家で展覧会を構成しました。そこからこぼれ落ちている作家もかなりいるわけですが、80年代当時の美術を見ていた学芸員や批評家の方たちにカタログに寄稿してもらうことで、それを補うことを目指しました。

一方で「ニュー・ウェイブ」展には、河原温、若林奮、高山登らの80年代の作品が含まれています。世代もジャンルもかなり幅広く取り上げ、国立国際美術館のコレクションを活用しながら編年で作品を紹介していました。

「関西の80年代」展の場合は、文字通り関西の美術に特化する形で構成されています。兵庫県立美術館は1970年に兵庫県立近代美術館として開館。かつて「アート・ナウ」という展覧会を阪神淡路大震災の頃まで毎年のように開催し、関西を中心に活動していた作家を紹介していたので、その蓄積を生かす展示になっています。僕も当時、富山にいながら「アート・ナウ」をよく見に行っていました。

これらの展覧会で取り上げられたような作家たちが我々の目にはっきりと映るようになるのは、山梨さんがおっしゃったように、もう少し時間が経ってからでしたね。やはり僕も美術館で一緒に仕事をする作家たちとの付き合いが最初でした。そういった作家たちや、アート・ドキュメンタリストの安齊重男さんなどの助言から徐々に付き合いが広がっていきました。

山梨 安齊さんや、同世代の〈もの派〉の作家の吉田克朗さん、それからもっと上の世代の作家たちは当時よく美術館に遊びに来ていて、学芸室で酒を飲んで、「なんで俺の展覧会をやらないんだ！」「お前の展覧会など誰がやるものか！」というような話をしていました。（笑）だから、「80年代美術」といったときに、これらの展覧会で取り上げられているような80年代にデビューしてきた作家たちだけではなくて、もっと幅広い世代の作家が活躍していたという感覚はありますね。

新しい美術の潮流

島 これは漠然とした印象ですが、1980年前後から活動しはじめた作家たちにとって、あるいは70年代にどこか禁欲的で、抑制的で、何かシステムティックなものを追求してきた作家たちにとって、そこからいかに脱却するかということが、一つの目標になっていたように思います。そこには自分たちはこのままでいいのかという自問自答があったのではないのでしょうか。

例えば、富山県では堀浩哉のような作家が80年代に入って作風をがらりと変えました。戸谷成雄も、チェーンソーを使うようになってから、「森」のシリーズに取り組みはじめて、一つの方向性が出てきました。彫刻家たちも80年代当時は非常に活発に活動していたような気がします。

そして「起点としての80年代」展の中で特に注目した作家としては、川俣正がいます。彼はすでに70年代末から注目され始めていました。ものとしての作品を離れて、場所と関わりながら、そこに居合わせる人間との関係を含めて作品化していく、という彼の姿勢は非常に先駆的だったと思います。

す。

山梨 70年代に若い世代の作家たちが追求していた——島さんは「禁欲的」という言葉をお使いになったわけですが——、いわばフォーマリズムから、それにあきたらず、新たな方向性を探っていくという動きが、確かに80年代にはあったと思います。それは絵画への回帰という形でも現れていました。もちろん、トランス・アヴァンギャルディアやニュー・ペインティングといった海外の動向とも並行していて、横尾忠則はまさにこの時期に「画家宣言」を発表しました。

美術をめぐる状況

島 一方で、1970年代から公立美術館の建設ラッシュが始まりました。僕が勤めていた富山県立近代美術館もまさにその一つです。ちょうど廃藩置県100周年の前後にあたる時期ですね。バブル景気の勢いもあって、各県の税収も上がってきたのだと思います。そういったことを背景として、わが県にも美術館をつくらう、という気運が高まってくる。そうして、美術の受け皿が各地にでき、地域の美術の発掘も進み、同時に現在進行形の美術について紹介する場もできてきます。それまでは現代作家が発表する場所自体が少なく、貸しギャラリーもそんなに数がなかったのですが、1980年代にはこういったかたちで環境が整えられてきました。

80年代後半に入ると、今度はバブル景気に後押しされて、海外から日本の現代美術が目されるようになる。森村泰昌や宮島達男といった作家が海外で紹介されていきます。また、ちょうどこの頃に「ユーロパリアジャパン」という展覧会がベルギーで開かれ——これは現代美術だけでなく、日本文化を広く紹介した大規模な企画でした——、「ニュー・ウェイブ」展や「起点としての80年代」展で取り上げたような作家たちが紹介されてゆきます。そこに、「アゲインスト・ネイチャー 80年代の日本美術」展（サンフランシスコ近代美術館ほか、1989年）、「プライマル・スピリット 10人の現代彫刻作家」展（ロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムほか、1990年）というアメリカ各地を巡回した展覧会が続きます。

国内では、東京都美術館が「1950年代 その暗黒と光芒」展を81年に開催するなど、80年代前半は戦後美術を振り返る展覧会が開催されていきます。僕が所属していた富山県立近代美術館では、翌82年に「瀧口修造と戦後美術」展を開催しました。ですから、80年代のそういう回顧展を通じて、若い学芸員だったわれわれは戦後美術を学んだという感があります。瀧口修造が79年、神奈川県立近代美術館の館長だった土方定一が80年に亡くなっていますので、80年頃を境目に、戦後美術の一つの区切りがあったのかもしれませんが。付け加えて言えば、1977年には美術批評家の宮川淳も若くして亡くなっています。

山梨 島さんが言った、美術館の建設ラッシュというのは、美術館の世界だけでなく、美術の世界全体に大きく影響したのではないかと思います。それまでにあった国立美術館や神奈川県立近代美術館、ブリジストン美術館（現：アーツイゾン美術館）などでは現存の作家の展覧会、とくにまだ若い世代の作家の展覧会というものはほとんどやらなかった。だから、美術館が各地にできてくると、地元出身の作家などに注目しながら、現存の作家の展覧会が開催される機会が以前と比べるとかなり増えました。このことが多くの作家に影響を与えたのではないかと思います。

島 現代美術に関しては、品川に原美術館が1979年に開館し、「ハラ・アニュアル」という現代美術のグループ展を毎年やっていました。それから横浜市民ギャラリーでの「今日の作家」展があり、峯村敏明の企画による「平行芸術展」が小原流会館で連続して開かれ、一方で中原佑介がINAXギャ

ラリーで継続的に作家を紹介するなど、美術評論家が展覧会企画の現場で活躍していた時代だったとも言えるのではないのでしょうか。

関西では、先ほど紹介した兵庫県立近代美術館の「アート・ナウ」に加えて、82年にオープンした滋賀県立近代美術館が「シガ・アニュアル」という展覧会で毎年のように現代美術の紹介を行っていました。このように、80年代に登場した作家たちを支える発表の場がかなりあったということが重要だと思います。

そしてやはり、この時期の現代美術について語る上では、西武美術館の存在ははずせないと思います。海外の、それまで見たこともなかったような同時代の作家、例えば、アントニ・タピエスやヨーゼフ・ボイスの展覧会をやっていました。アンゼルム・キーファーの展覧会も、佐賀町エキジビット・スペースと同時開催で行ったりしています。

同じ頃に、ナムジュン・パイクの展覧会が東京都美術館で開かれ、その影響もあってか、ビデオアートが隆盛になった。原宿には中谷芙二子のビデオギャラリー SCAN がありました。ビデオアートを支えた中谷、山口勝弘、山本圭吾、出光真子といった人たちはほとんどが作家ですね。

山梨 同時に、画廊が積極的に海外の現代美術を紹介していましたね。たとえばフジテレビギャラリーや、佐谷画廊。多くの画廊が南画廊の影響を受けていました。そしてフジテレビギャラリーからは、SCAI THE BATH HOUSE やオオタファインアーツといった新しい世代の画廊が出てくる。そういった画廊の経営者たちの意識の中で、どういう作家が存在感を持っているかという、当然それ以前の世代の画廊とは違ってきますよね。美術作家が最初に付き合うことになるのは、多くの場合、美術館の学芸員ではなくこういった画廊ですから、新しい画廊がどのような美術に関心を持っているかということが非常に重要になってくるわけです。

また、海外からの情報の入り方・海外への発信の仕方が変わってくる。そう考えると、美術のあり方というのは80年代から大きく変わっていったということが言えると思います。けれども、そのすべてを展覧会というかたちで捉えるということは難しいですね。

歴史化へ向けて

島 「起点としての80年代」展は三つの美術館を巡回しましたが、各美術館の担当学芸員のなかに80年代を知っている人がいないんですね。彼らにとっては80年代というのは「歴史」なんです。実際に80年代美術を生で見ていた僕や山梨さんなどは、このような展覧会を企画する上では逆にやりにくい部分もありますよね。そういう意味では、より若い世代の学芸員たちがわれわれ同時代を生きた人間とは違う視点からこの時代の美術を再検討してくれたことは良かったのではないのでしょうか。

山梨 80年代を通過して90年代になると、美術の中に新しいテクノロジーが入ってくるようになります。そうすると、島さんが言ったように、80年代の美術はある意味では「古く」なり——もちろん80年代から現在まで第一線で活躍している作家は数多くいるけれど——、歴史として定着しやすくなっていく。だから、30年くらいのスパンを経ると、ある程度歴史的な距離をとって分析することができるのではないのでしょうか。

90年代以降には、新しい技術が入ってきて、全世界的に美術の概念が変わってくる。シミュレーションのような概念や、新しいテクノロジーによって美術が作られていきます。あと30年もすれば、ここが21世紀の美術の出発点だった、という議論も出てくるでしょう。

島 先ほども言ったように、1980年代のはじめには50～60年代の戦後美術を回顧する展覧会が

続きました。60年代を回顧する展覧会が80年代初めに企画されたということは、その間10数年ほどしかない。だから、80年代についても、もう10年ぐらい前に回顧してもよかったんじゃないか、という気もします。(笑) そうであれば、僕らの世代が本格的に調べて、まだ記憶が鮮やかなうちに、20年くらいのスパンで80年代美術を再検討するということもありえたでしょう。現在では関係者もだいぶ亡くなっていますし、当時の画廊も残っていない。そういう風に、近年の80年代展は、検証のための手立てがだいぶ少なくなったなかで改めて掘り起こすようなものになっている。

80年代に行われた、戦後美術を回顧する展覧会というのは、60年代の全体を対象とすることができた。けれど80年代の作家というのは——特に「起点としての80年代」展で取り上げられた作家たちの場合には——、先述したように、どちらかというとも80年代後半にデビューしている。もちろん70年代から活躍している作家は、80年代がはじまるころには全盛期という感じですが、森村泰昌がゴッホの作品を作ったのは85年ですし、宮島達男も88年のヴェネツィア・ビエンナーレに参加したことが重要な転換点になっています。宮島がデジタル・カウンターの作品に本格的に取り組み始めたのも88～89年ごろですね。

こうしたことを考えると、1985年から95年という10年間の方が、ひょっとしたら80年代という区切りよりも、はっきりと日本の現代美術の転換点になっているのかもしれない。95年前後というのは奈良美智や村上隆がデビューしてくる時期ですから、また新しい動向が登場してくる時期に当たりますしね。

国立国際美術館の役割

島 1977年に、ちょうど今回の対話のテーマと時を同じくして開館した国立国際美術館のコレクションは、おもにピカソ以後の作家を中心として、同時代のフランク・ステラなどにも注目していました。ただ、改めて振り返ってみると、アジアを含む非欧米圏の美術を意識的に見る視点がやはり欠けていたという気がします。

1979年に——まだ福岡アジア美術館ができる前です——、福岡市美術館がアジア美術を収集すると宣言して開館しました。ちょうど僕が富山県立近代美術館に入ったころです。そう考えると、非常に先見の明があった。ところが当時、「アジアの美術」と言ったときに、それがどのようなものなのかというのは、はっきり言って全く未知の領域でした。欧米中心の美術史観が教科書のように頭に刷り込まれていて、非欧米圏の美術に取り組むことの意味というのは、当時はなかなか理解できなかった。

それから30年くらいが経ち、ようやくその重要性がはっきりと認められるようになってきました。近年、そういった非欧米圏の美術の再発掘、そしてもう一つの遅れていたテーマとして、女性作家の再評価ということがとても重要になってきています。これは国立国際美術館だけではなく、世界的に重要な問題になっている。そういった視点で今、従来の美術史の書き換え、あるいは見直しということが、コレクションにしても、展覧会にしても、これからは重要になってくると思います。

山梨 国立国際美術館は、島さんがおっしゃるように、開館当初から同時代の美術に注目してきました。これまでの蓄積を活かしながら、常に同時代の美術に目を向けていくということは重要です。

一方で、現代美術というのは、10年たてばその10年分新しくなります。それをただ追いかけてばかりいると、それ以前のを置き去りにしてしまう危険性がある。同時代に目を向けながら、同時に、10年、20年経った作品・作家を置き忘れていくことがないようにすることが大事だと思います。

今回、国立国際美術館の企画・監修のもとでスタートした《現代美術スタディーズ》は、僕が書き下ろした『現代美術の誕生と変容』が6月に、林寿美さんの『ゲルハルト・リヒター——絵画の未来へ』が8月に刊行されました。このシリーズは、国立国際美術館の学芸員を中心として、現代美術についてそれぞれの執筆者がテーマを設定し、これまで仕事をするなかで積み重ねてきたものを（置き忘れることがないように）展覧会とは別の形で整理し、新たな観点から見直したり、新たな展望を切り開くような新しい研究に挑戦してゆこうというものです。

それぞれの執筆者の学芸員・研究者としての蓄積を活かしながら、充実したシリーズになるよう、これから息長く続けていきたいと思います。

島　これからわれわれもがんばってゆきましょう。



山梨俊夫，島敦彦

対話者について——

島敦彦（しまあつひこ）　1956年生まれ。現在、国立国際美術館館長。小社刊行の論文には、「中村敬治さんの国立国際美術館時代」（『水声通信』5号，2006年）がある。

山梨俊夫（やまなしとしお）　1948年生まれ。現在、全国美術館会議事務局長。国立国際美術館前館長。小社刊行の著書には、[『絵画逍遥』](#)（2020年）、[『現代美術の誕生と変容』](#)（2022年）がある。

ロバート・ライマン

——白の絵画

林寿美

ロバート・ライマンの作品は、美術館の展示室に静かに佇んでいる。サイズはさまざまながら、いずれも正方形のフォーマットに白い絵の具だけで描いた絵画だ。その簡素な表現形式から1960年代にアメリカで主流となったミニマルズの文脈で語られることが多いが、一見シンプルな画面は多彩な表情をそなえ、豊かな情感を見る者に喚起するものとなっている。

1930年にアメリカ、テネシー州ナッシュヴィルに生まれたライマンは、地元の大学で音楽を学び、朝鮮戦争で軍楽隊として兵役に就いた後、1952年にジャズ・ミュージシャンを夢見てニューヨークに移った。サクソフォーンを奏でていた青年がアートの世界に転向したのは、ささいなことがきっかけだった。街角で小さな画材屋を見つけたのだ。「そこに出かけて行って、カンヴァス・ボードを2、3枚と油絵具を少し [……] 当時はまだアクリル絵具はありませんでした [……]、それから筆も何本か買いました。そしてこう思いました。やってみて、何が起るのか見てみよう、と。絵具や筆が一体どういう働きをするのかを見たかったんです。それが初めの一步でした」⁽¹⁾。そして生活費を稼ぐために、ニューヨーク近代美術館の監視員の仕事を始めた。ピカソの《アヴィニョンの娘たち》、マティスの《赤いアトリエ》、ゴッホの《星月夜》など、フランス近代絵画の傑作が並ぶ展示室を巡回しながら、作品の盗難や事故が起らないかと目を光らせる監視員の仕事は、実のところ、どんなに熱心な美術愛好家よりも長い時間、作品のそばにいらることができる。また来館者がいなければ、作品を独り占めして眺めることもできる。ライマンは、日中は監視の仕事のかたわらでそれらを思う存分観察し、自宅に戻ってから夜な夜なカンヴァスに向かい始めた。

ところが、なぜなのだろう。ライマンが手がけたのは最初から抽象絵画だった。白い色と正方形のフォーマットへのこだわりも当初から。ただし使う素材のヴァリエーションは無数であった。支持体には綿や麻のカンヴァスはもちろんのこと、ジュートの袋地、板紙、新聞紙、壁紙、包装紙、トレーシング・ペーパーなど、身の回りにあり、自分の気に入る色味や風合いのものなら何でも試した。そして描画には、鉛筆、ボールペン、グラフィットで線を引くと同時に、白いグワッシュや油絵具にくわえて、絵の下地や顔料の固着に使われるカゼインという乳に含まれるタンパク質の粉末から作った乳濁液なども用いている。さらには、それらによる筆触も実にさまざまであった。長いストロークに短いタッチ、塗りの厚みを変えたり、直線を引いてみたり曲線を描いてみたりと、自由闊達に手を動かしていく。それは美術学校ではけっして学ぶことができない、「絵画の演習」ともいべきライマン独自の実践だった。

そしてもうひとつ、ライマンが絵画制作で重用したのは署名である。「RRYMAN57」という風に、自分の名前と制作年を繋いだ文字を定型として、絵画を構成する要素として採り入れたのだ。作品によってサイズや位置を巧みに変えながら、それは抽象的な記号となって、色やかたちと同様に画面に組み合わされていった。

絵画はいったい何でできあがっているのか。そして、絵画は見る者に何を伝えるものなのか。ロバート・ライマンは、そのシンプルな問いかけに生涯をかけて答えようとし続けた画家であった。

【注】

- (1) Nancy Grimes, "White Magic," *ARTnews*, vol. 85, no.6, 1986, p. 89.

執筆者について——

林寿美（はやしすみ） 1967年生まれ。インディペンデント・キュレーター。小社刊行の著書には、[『ゲルハルト・リヒター——絵画の未来へ』](#)がある。

【社会のなかの現代美術／現代美術のなかの社会——《現代美術スタディーズ》刊行開始記念特集】

布と絵の駆け引き

——むらたちひろ個展「beyond」に寄せて

鯖江秀樹

東京ばかりか地方でも、アートの売買が加熱している。それは、熱心なアートウォッチャーでもないわたしもひしひしと感ずるところで、褒賞ではなく助成金で成長株をサポートする財団の動き、あるいは美大卒展での青田買いの気配も同根であるように思われる。

美術に限らず儲け話は一切信用していない。だが、その背後にあるからくりを透かしみてみたいと思う。たとえば、昨今のアートブームはペインティングを軸とした平面のファインアートが主流で、オブジェや陶芸や染織や版画、映像などのジャンルは、（それぞれ個別の事情もあって）この活況の恩恵に浴しているわけではない。さらには、こうした非対称性さえも現代アートという語は覆い隠してしまう恐れがある。それを察して、そこから距離を取ろうとする作家も少なくない。

ともあれ、現代美術の諸ジャンルは、支柱に結わえられた朝顔の蔓のように、絵画のフォーマットへと誘引されがちである。そのことに思いを馳せる機会があった。染織作家、むらたちひろ（1986年生）の個展「beyond」（Gallery PARC 京都、2022年8月13日－9月4日）である。会場に展示されたのはいずれも、綿の生地に染液を引いた抽象画のような画面たちだが、それは大きくふたつに分けることができる。

第一のそれは、背にパネルをしっかりと貼ったタイプで、そのうち《beyond 06「遠さ」への光》と題された作品は、若手平面作家の登竜門である「VOCA 展 2022」にも推薦されている。その清冽な色面には目を瞠らされるが、いずれも絵画的フォーマットを踏襲した作品である。気になったのはもうひとつのタイプである。これらは大きく開いた窓を背にして、壁に無造作に立て掛けて展示されていた（写真1）。そして、木枠は綿布よりやや大きく、たわみを防ぐためか、画面の両側が小釘とテグスで仮留めされていた（写真2）。裏が透過するこちらのタイプは、「絵」ではなく「布」であることを強く意識させた。

そもそも、これらテキスタイル的な作品たちは、旧酒造を舞台としたアートプロジェクト「すべとしるべ 2020 #01 むらたちひろ：時の容



写真1



写真2

画像提供：Gallery PARC, 撮影：麥生田兵吾／Mugyuda Hyogo

「while it goes」(オーエヤマ・アート・サイト, 2020年10月)を再構成したものであるという。それゆえ、かっちりした絵画的な作品とは異なる形態を取るのとは当然なのかもしれない。それより気になったのは、「立て掛けて設置された」という事実である。制作の際、液体染料を塗布するのであれば当然、布はどうあれ平らに、床と並行に置かれていると思われる。ところがギャラリーでは、布はすつくと立ちあがり、直立するわたしたちと正対している。そういえば、テキスタイルやファイバーと呼ばれるジャンルの多くは、絵画のように垂直に据えられるか、カルダーの彫刻のように吊られていることが多い。野暮の極みを覚悟して述べるなら、このように、絵やオブジェに誘引されてしまった布の姿は「自由」でないではないか。

なぜそうなるのだろうか。その理由のひとつに、工芸的ジャンルにおける解釈枠の不在があるのは間違いないように思われる。わずか5年だが美大で教えてきた経験に照らしてもそう言える。とりわけテキスタイルや陶芸など、素材の特性が強い分野では、評価のための視点や語彙が定まっていない。結果的に批評の伝統を共有する絵画(あるいは音楽)に、他のジャンルも吸い寄せられる。大学とは本来、すべてを誘引するこの力に反発する批評的な視座を勝ち取る場であるが、それもままならないのが現状である。

在廊中だったむらたと話した感触からすると、彼女はしみじみ、上記の駆け引きの問題に自覚的であったように思う。布か画面か。染か絵か。むらたはギャラリー運営にも関わっている。であればなおさら、このアートの圧と誘引を日々実感しているはずだ。けれども(工芸に位置づけられることの多い)テキスタイルと陶芸は元を辿れば繊維と土であり、そもそも「地」に根差していたものだ。誘引をほどこき、因習的なものへの過剰適応を免除されれば、たちまち地をゆるやかに覆うような包容力を発動するのではないか。だが残念なことに、(人を人たらしめてきたとさえ言える)これら根源的な素材による制作物を言祝ぐことばを、わたしたちはいまだ獲得していない。

その責は美術批評の現場に立つ文筆家ではなく、(時間にもお金にも相対的に余裕のある)大学人にあるというのがわたしの考えである。工芸、その人間的な営為の批評法を構築するか、あるいはそれを人新世というアクチュアルな問題圏に接合させるか。この選択は批評にとって大きな賭金となる。

いずれにせよ、身分や地位や境遇を異にする者同士が交わす、はっきりした主張のかたちをとらない、ふとした言葉がいま、(批評に限らず)かけがえのないもののように思える。むらたとの会話はまさしくそれだった。多様化した社会のなか、アートが真に「現代的」であるのなら、その価値基準は「オンリーワン」であるわけではない。

執筆者について――

鯖江秀樹(さばえひでき) 1977年生まれ。現在、京都精華大学准教授。専攻=近代芸術史、表象文化論。小社刊行の主な著書には、『イタリア・ファシズムの芸術政治』(2011年)、[『糸玉の近代――二〇世紀の造形史』](#)(2022年)、主な訳書には、パオロ・ダンジェロ [『風景の哲学 芸術・環境・共同体』](#)(2020年)などがある。

【社会のなかの現代美術／現代美術のなかの社会——《現代美術スタディーズ》刊行開始記念特集】

「パブリック」とは誰を指すのか

——1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評

松本理沙

パブリック・アート——「公共空間に置かれる芸術」を指し示すこの語に対して、人はどのようなイメージを持つだろうか。行政が広場や公園に設置する、静的なオブジェのイメージが付きまとうことから、パブリック・アートを積極的に導入してきた歴史を持つアメリカでも、芸術家はパブリック・アーティストと名指されることを忌避する傾向があるという。ソーシャリー・エンゲージド・アートや参加型アートが流行し、ラディカルな政治性や観客との協同が要求される昨今のアートシーンにおいて、こうした傾向が加速していることは想像に難くない。

しかし、アメリカにおけるパブリック・アートが、ソーシャリー・エンゲージド・アートや参加型アートと比較して政治性が希薄であると考えるのは誤りである。特に1980年代末から1990年代半ばにかけては、複数の批評家や美術史家によって、パブリック・アートと政治との連関を論じる批評や研究書の発表が相次いだ時期であった。

その契機となったのが、ニューヨークのマンハッタンに設置されたリチャード・セラ《傾いた弧》(1981)である。設置後まもなくして、市民から苦情が殺到し、裁判にまで発展したこの作品をきっかけに、パブリック・アートにおける「パブリック」とは何か、「パブリック」とは誰を指すのか、という問題が盛んに議論された。《傾いた弧》論争に伴って、パブリック・アートと社会、政治との連関が改めて問われることとなったのである。

それによって、《傾いた弧》論争以前のパブリック・アートは「パブリック」という語を冠しながらも、あらゆる人々に作品が開かれていたわけではなかったことが露呈した。これまで想定されてきたパブリック・アートの鑑賞者から、ホームレス、LGBTQ、先住民族や移民など、マイノリティが排除されていることを、1980年代末から90年代半ばにかけてパブリック・アートを論じた美術史家や批評家は看取したのである。

そこで彼／彼女らは、クシシュトフ・ヴォディチコ、グラン・フュアリ、ジュディス・バカなど、マイノリティを包摂する形で「パブリック」を定義した芸術家やコレクティブを評価した。ヴォディチコはニューヨークのホームレス問題を可視化するプロジェクション作品やヴィークル作品を、グラン・フュアリはエイズとともに広がった同性愛差別に抵抗するためのグラフィックを、バカはロサンゼルス先住民族や移民の歴史を表象した壁画を、それぞれ制作した芸術家、コレクティブである。《傾いた弧》論争以前は息を潜めていた芸術家らがこの時期に発掘、評価されることで、パブリック・アートが果たす政治的役割の一形式が提示された。こうした政治性の高まりは、ホームレスの増加、エイズの流行、移民の流入など、アメリカ国内の社会不安に呼応する形で生じたことにも留意しておきたい。

2000年代に入ると、ソーシャリー・エンゲージド・アート、参加型アート、対話型アートなどの呼び名が普及し、パブリック・アートという語はほとんど用いられなくなる。しかし、このようにして振り返ってみれば、1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評の成果が、マイノリティとの協同を重視する傾向を持つ上記の芸術動向に受け継がれていることは明白であろう。アメリカにおけるパブリック・アートは、当時の社会と密接に関わりながら、芸術が持ちうるラディカルな政治性を早期に明らかにしたフィールドの一つなのである。

執筆者について——

松本理沙（まつもとりさ） 1994年生まれ。現在、京都大学博士後期課程所属。専攻＝美学，美術史。主な論文には，「ナンシー・ホルト《暗黒星の公園》（1979-1984）についての考察——パブリック・アートとしてのアースワーク」（『美学』73巻1号），「ホームレスとの協働からみるクシシュトフ・ヴォディチコ《ホームレス・ヴィークル》——機能性の考察を通して」（『表象』16巻，いずれも2022年）などがある。

【社会のなかの現代美術／現代美術のなかの社会——《現代美術スタディーズ》刊行開始記念特集】

美術における物質的次元

——山梨俊夫著『現代美術の誕生と変容』をめぐって

北澤憲昭

美術における現代性とはどういうことか。作品における物質的次元の前面化であるというのが、本書の見立てである。この見立てによって、本書は現代美術の展開を跡づけてゆく。その作業は、美術における物質的次元をめぐる思索の過程にほかならない。著者は、物質という中心点を見定めながら、しかし、それについて求心的に言葉を集中させるのではなく、その周囲を旋回するようにして思索を重ねてゆく。思索は文脈に即して繰り返しパラフレーズされることで、大きな渦のように徐々に深まりつつ姿をあらわしてゆく。

対象となるフィールドは日本社会だが、視線の焦点は東京に合わされている。美術にまつわる出来事や情報が集中する首都圏に重きを置くのは当然のことながら、これは首都圏を拠点に活動してきた著者の自己限定でもあるだろう。ただし、現代性を見極めるうえで異文化との交渉という観点は欠かせない。そこで、適宜、同時代の欧米の動向が参照されることになる。

では、物質的次元の前面化を指標とする現代の起点はどこに見いだされるのか。その徴候は大正時代から昭和戦前期にかけて登場したアヴァンギャルドのなかに、すでに見いだされる。しかし、その動きは、ジャンルの枠を衝き崩すには至らなかったと著者はみる。これは、その時代を以て現代の起点とは見なしたいことを意味している。美術の物質的次元にラディカルにかかわってゆくならば、制作は、絵画や彫刻という既成のジャンルの底を踏み破らずにはいないはずだからである。

つまり、現代美術の起点は、物質的次元の露呈とジャンルの枠組みの破壊とが相俟って本格化するところに求められるべきであり、著者はそれを、アジア太平洋戦争が終結した1940年代の半ば以降に見いだしている。50年代から60年代における美術の事象を思い返すとき、この見方は正鵠を得たものといえる。身振りとマティエールの弁証法ともいうべきアンフォルメル絵画の衝撃、読売アンデパンダン展における暴力的な「反芸術」の台頭、人間と物質の対等性を目指す具体美術協会の活動などの動きを契機として、物質的次元の前面化とジャンルの崩壊現象の急速な進行が美術領域のそこかしこに見いだされるようになってゆくのだ。

*

美術の近代から現代への転変を考えるうえで、著者は、しばしば絵画を手がかりにしている。近代の美術が絵画中心の体制をとっていたことを思うならば、これは肯うべき発想である。視覚に訴えかける芸術である美術が、近代特有の個別化の論理にしたがって自律性と純粋さを求めるとき、美術の諸ジャンルにおいて最も純粋に視覚的な絵画が全美術を代表する地位を与えられるのは当然の成り行きであった。そうであれば、美術における物質的次元の前面化は絵画においてこそ他に先駆けて顕著に見いだされるはずであり、アンフォルメル絵画は、まさしくその例証となっている。

ちなみにいえば、美術における物質的次元が、ことさら強調されるようになってゆくのは——たとえば村山知義の「産業主義」という発想にみられるように——工業社会との関係から捉えることもできる。工業社会とは実物的事物の生産を価値の基軸にする社会であり、そこでは物質的なものが支

配性をもつからだ。近代美術における「作品」重視の発想も、おそらくここにかかわっている。

もちろん、事柄はそれほど単純ではないのだけれど、大ざっぱな時代背景に思いを馳せることは、ひとつの目安として、それなりの意義をもつ。リアリズムを現実そのものへと還元するかのように寡黙な事物を提示する「もの派」と、物質性を差し置いて言語の次元に収斂しようとするコンセプチュアル・アートとが相前後して登場したのは1960年代末から70年代にかけて、すなわち脱工業社会の有りようが論じられ情報社会の予兆が語られる時代だったのである。

著者は「もの派」を「モダニズムの極点」とする見方を示して、美術を物質的存在とみなす究極の有りようをそこに見いだしているが、そうだとすれば、これ以後の美術は自身の物質的次元から距離をとる動きを当然ながら示すはずであり、「もの派」とコンセプチュアル・アートが踵を接して登場したことにも納得がゆく。現今のソーシャリー・エンゲージド・アート（社会関与型芸術）やインターネット・アートなどの動きは、まさしくその延長線上にある。美術は、さまざまな社会事象とのかかわりを具体的に深めつつ、実体性をもつ作品から関係態としての作品へと移行しつつあるのだ。これはとりもなおさず、物質性に依拠する造形性が弱まり、美術としての基盤に揺らぎが生じることを意味している。情報社会が進行する状況において美術は無傷ではいられなかったということだ。

*

本書を読みながら、近代への信ということ、しばしば思った。現代性を考える指標として著者が挙げる「物質性」「現実性」「自律性」「独創性」も近代美術から現代美術への連続性を前提としており、美術における物質性の自覚を著者はエドゥアール・マネまで遡って確認している。「物質性」と並ぶ本書のキーワード「生」「身体」「行為」、それから「作品」などについても同様の指摘ができる。叙述が現在に近づくにつれて、そうした構えに内側から揺さぶりをかけるようなアイロニカルな事態が次々と生じてくるものの、著者は信を貫く姿勢を辛くも保ち続ける。ただし、この構えは狷介さとは異なる。

著者の近代への思いは、序章で言及しているボードレールの「現代生活の画家」の一節から読み解くことができる。ボードレールは、このエッセイで、芸術は偶発的で移ろいやすい現代性と永遠で不変なものとの相互関係によって成り立つと述べたのだが、著者は、序章のこのくだりでは、本書の主題に沿って専ら現代性の重要さを強調している。しかし、これは不変なものを等閑に付したということではない。近代への信と感じられるのは、思うに、近代を貫き芸術の枠さえも超えて現代にまで及ぶ変わらざるものへの信なのだ。

同時代を語るのは、つねに断片に触れるだけに終わる。しかし、触れた断片は、何がしか、生きた手触わりを残してくれる。

同時代を語ることの限界にかんする言葉だが、「生きた手触わり」は、個々の作者たちの制作にふれる簡明な記述のなかに、変わらざるものひそやかな面影を宿して確かにしるしとめられている。

執筆者について――

北澤憲昭（きたざわのりあき） 1951年生まれ。女子美術大学名誉教授。専攻＝美術史，美術批評。小社刊行の著書には、『反復する岡本太郎 あるいは「絵画のテロル」』（2013年）がある。

現代美術関連書

《現代美術スタディーズ》

現代美術の誕生と変容 山梨俊夫 4000 円

ゲルハルト・リヒター——絵画の未来へ 林寿美 2500 円

*

反覆する岡本太郎 あるいは「絵画のテロル」 北澤憲昭 2500 円

糸玉の近代——二〇世紀の造形史 鯖江秀樹 3800 円

クリスチャンにささやく——現代アート論集 小林康夫 2500 円

静かに狂う眼差し——現代美術覚書 林道郎 2500 円

想起のかたち——記憶アートの歴史意識 香川檀 4500 円

ドナルド・ジャッド——風景とミニマリズム 荒川徹 3000 円

中平卓馬論——来たるべき写真の極限を求めて 江澤謙一郎 3000 円

クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント【増補新版】 湯沢英彦 6000 円

ヨーコ・オノ 人と作品 飯村隆彦 2200 円

美術・神話・総合芸術——「贈与としての美術」の源へ 白川昌生 2800 円

アート・ジャングル——主体から〈時空体〉へ 中村英樹 3000 円

アートはどこへ行く？ 小倉正史著作選集 4500 円

[価格税別]

【連載】

湖のユートピア

——本棚の片隅に 8

堀千晶

2018年、85歳の誕生年に公開されたジャン＝マリー・ストロブ監督『湖の人びと』で朗読されたテキストをきっかけに、スイスの作家ジャンヌ・マサールの同名の小説を知った。端正で無駄のない、引き締まった散文が特徴的な作品である（Janine Massard, *Gens du Lac*, Bernard Campiche, 2013）。映画のなかで朗読されたのは、第二次世界大戦のさなか、フランスとスイスの国境にまたがるレマン湖畔の漁師が夜半に舟を出し、ドイツ占領下のフランスから逃れてきたユダヤ人や、レジスタンスの闘士や傷病者をよそへと逃がしていた場面だったように記憶している。往路には食料と薬を、帰路には越境者をのせて、漁の網を積んだ舟が行き交う。闇夜のなか、光は舟に積まれたかすかな灯だけだ。不思議な絆で結ばれた两岸の漁師たちは、見張りもいたからだろうか、ほとんど言葉を交わすこともなく黙々と協力しあう。モーターも導入されていない時代の湖は、櫂の音とそれを取り巻く静寂に包まれており、寡黙な漁師の親子は、じぶんの家族に対してもずっと口を噤んでいた。取材した内容とフィクションを織り交ぜてゆくマサールは、闇夜の静謐なレジスタンスと同時に、漁師の父親と息子のそれぞれの妻の辿った人生の軌跡をも描きだす。父親の妻は外面は洗練されながら、家族内では専制君主のようであり、そのもとで生活していた息子の妻の労苦は計り知れぬもので、しかも自身の母が亡くなってからは打ち明ける相手もいなくなったという。歴史に埋もれてしまったかもしれない生の数々を、『湖の人びと』は丹念に浮かびあがらせる。

大事件のつらなる歴史のかけで忘れられかけた人生を、言葉の世界の一隅に刻み込むべく執筆された作品として、フランス語小説のなかでもっとも有名な作品のひとつが、ピエール・ミション『小さな数々の生』である（Pierre Michon, *Vies minuscules*, Gallimard, 1984）。著者曰く、20世紀の「前衛」以降に書かれた「最後の19世紀小説」を目指したという同書は、ささいなものとされる幾人もの人生の襲について語りながら、その文の繊細な肌理をとおして、語り手の姿をも同時に照らしてゆく作品だが、この小説を読むときフーコーを思い浮かべざるをえないのは、語り手の「私」が病院で出会い、その病院からふいに姿を消す読み書きのできない「フーコー爺さん」という男が、「流行の哲学者の名前」への明白な言及とともに描かれるからというばかりでなく、ミシェル・フーコーが「おそらく悲惨なものだった人物たちの周囲を数行の言葉で包むその古典的文体の美しさ」をもって、「石のように滑らかな言葉の下に感じ取れるこれらの生の剰余、暗い盲執と悪辣さの混成、敗北と執拗さ」をたえず描こうとしていたからだ（『汚辱に塗れた人々の生』1977、丹生谷貴志訳）。

ジョゼ・コルティ書店で、店主（コルティ本人）がほかの客と話しているあいだに偶然書棚に発見した作家をめぐる、短い執筆期間で書き上げられたという『レーモン・ルーセル』に見られるように、フーコーは極度に洗練されたバロックな文体で書くひとだった。『狂気の歴史』において、『臨床医学の誕生』において、『言葉と物』において、書物から思想内容だけを抽出して、その文体の蛇行を等閑視することなど、言うまでもなくできようはずもない。フーコーの書物の言葉は、反射するいくつもの小さな光束が、一瞬交わってそののち、未練を残さずほどけてゆく瞬間を取りだすべく、それにふさわしい稠密な文体で書かれている。そのフーコーが『ユートピア的身体／ヘテロトピア』（1966/2009、佐藤嘉幸訳）冒頭で、「プルーストが目覚めのたびに再び、そっと、心配げに占めに来

るあの場所から、私は目を開くや否や、もはや逃れることができない」と記すのを目にするとき、心穏やかではいられなくなってしまう。フーコーはむしろプルーストについてさほど語らずにやり過ぎてきたように思うからであり、『失われた時を求めて』を導入することで、「私」という一人称でかの小説の如く語りはじめるのではないか、という予感が漂いはじめるからだ。『サント＝ブーヴに反論する』や『失われた時を求めて』ほど、小説家の覚醒に立ち会ってきた作品もあるまい。

「ユートピア的身体」の「私」は、様々な場所へと旅をするが、それは「私」の身体的位置する場所、あるいは身体が解き放たれる場所を探す旅でもあり、読者をよそへと連れだす旅でもある。短いテキストのなかで「ヨーロッパ、アフリカ、オセアニア、アジア」が喚起され、「地下室と屋根裏部屋」、「薄暗い居間」、「光に満ちた海岸」が点描される。さらには「死者たちのユートピア都市」も、警察や恋人と思しき人物の姿も。いや恋人ではないかもしれない。「他の誰かによって頭のとっぺんから足の先まで見られることがどういうことかを、私はよく知っている」。「あなたの閉じられた瞳を見るために一つの視線が存在する」。「あなた」を見つめ触れる「他者」が到来する身体の「ここ」は、『ユートピア的身体／ヘテロトピア』において「ユートピア的身体」が締めくくられる場所、「ヘテロトピア」がはじまる直前に置かれている。「場所なき場所」をこの世界における異郷として具現化するのは、幾重にも襞が折り畳まれた状況のなかの各々の「いまここ」の空間である。こうしてフーコーは、まるで水をかきわけてすすむ舐先のように、幾つもの各々の「ヘテロトピア」を歴史のなかに開いてゆくのであり、プルーストと重ねられていた幼年時代は読者の周囲の歴史空間へと引き継がれてゆく。「船舶、それは典型的なヘテロトピアなのである。船なき文明とは、その上で遊ぶことができるダブルベッドを親が持っていない子供のようなものだ。そのとき、彼らの夢は枯渇し、スパイ行為が冒険に取って代わり、警察の忌まわしさが海賊の晴れやかな美しさにとり替わるのである」。

執筆者について――

堀千晶（ほりちあき） 1981年生まれ。現在、早稲田大学ほか非常勤講師。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な訳書には、ジャン＝ピエール・リシャル『ロラン・バルト 最後の風景』（共訳、2009年）、セルジェ・マルジェル『欺瞞について――ジャン＝ジャック・ルソー、文学の嘘と政治の虚構』（2013年）、ロベール・パンジェ『[パッサカリア](#)』（2021年）などがある。

【連載】

仮装する彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 10

勝俣涼

ソウル(韓国)出身のアーティスト、ヤン・ヘギュ(Haegue Yang, 1971-)によるライト・スカルプチャーは、ある種の官能を備えている。その理由の一つはおそらく、これらの彫刻のフォルムが人間の身体を想起させるからだろう。垂直性を持つキャスター付きのスタンドやラックに、電球やケーブル類をはじめとする様々なオブジェクトが絡まりつくさまは、ちょうど骨と肉、あるいは塑像における芯棒と粘土の関係に似ている。

《Medicine Man – Hairy Mad Joint》(2010)を例に見てみよう。衣類用のラックに複数の電球とケーブル、そしてそれぞれ形や色を異にする数種類のウィッグなどが絡まり、吊り下がり、あるいは引っ掛けられている。こうしたアッサンブラージュ的な複合性が示唆するように、この「身体」は、具象彫刻のような再現性から逸脱している。ウィッグやティンセルといった服飾・装飾にまつわる要素の一部は、ショッキングピンクや金属的な光沢を含み、電球の発光とともに、その人工性を強調する。こうした手法を通じて、ヤンのライト・スカルプチャーの身体は、道化師の仮装を想起させる、過剰な外観を獲得している。

この過剰さは、レディメイドの量産品を集積させることでもたらされており、その点で一群のライト・スカルプチャーは、消費社会における生のシンボリックな肖像にも見える。たしかに、ヤンの作品の構成要素には、こうした製品に囲まれた、日常的な社会生活を指し示す記号として読み取れそうなものが含まれている。なかでも、たとえば《Ghost Fishing》(2010)を構成するキッチン用品(ザルや計量スプーン)や箸といった、家事労働において使用される道具類は、ジェンダー化された社会関係に言及するようでもある。

しかしながら、ヤンはこうした記号、標識を、モノリシックなアイデンティティを定義するために利用するわけではない。あるインタビューで作家は、産業化された国々における今日の家事労働がしばしば、外国人女性によって担われていることに触れている。人口移動を伴うこうした状況において、フェミニズムと階級政治は切り離せないのだと、ヤンは述べる⁽¹⁾。

アイデンティティを、一枚岩的にでなく、オーヴァーラップ、交差するものとして捉えるこうした思考はしかし、個々の彫刻作品においては、コンセプチュアルな思想的表明として主張されるというよりもむしろ、感性的なボキャブラリーへと置き換えられているように思える。単一の属性規定によって概念化されることから逃れる主体のありようは、ライト・スカルプチャーが具現していた道化師のような様相と、ある意味で連なるのではないだろうか。つまり道化師とは、アイデンティティ(何者なのか)が確定されない、謎めいた存在である。奇抜なメイク、派手なウィッグや衣装によって、ピエロの身体は過剰に飾り付けられ、その正体が隠されている。

上述したヤンの彫刻はいくつかの点で、スーザン・ソントグが考察したことで知られる「キャンプ」と呼ばれる趣味の諸特徴を備えているように思われる。アール・ヌーヴォーのイメージに見られる「きわまって細い人物」のように、人工性と誇張を好むキャンプ趣味の感覚は、ありのままではない、つまり一般化された本来性を超過する。こうした誇張は、情熱に満ちた「抑制のきかない感受性」、あるいは日常的な陳腐さに対して「奇想天外」なものと結びついている。また、ある事物や人物を強調

すること、ソントグの言い方に沿うなら「カッコつきで見る」ことは、それらを「役割を演ずる」存在として理解することになる⁽²⁾。ただし、ここでの演劇性とは、単に類型化されたロールプレイなのではなくむしろ、一般的な社会道徳が前提とする自然化された役割規範を（攻撃するというよりも）超え出してしまうような、誇張された芝居がかりであるだろう。こうした点にもまた、人工性やスタイルを重視する、ソントグの批評的態度が反映されているはずだ。

すでに述べたように、ヤンのライト・スカルプチャーの造形は、道化師めいた過剰さを抱えている。こうした実質は、キャンプ的な誇張や芝居がかりに通じているように思われる。白熱する電球の照明は、その効果をいっそう強めるだろう。《Ghost Fishing》の「身体」を皮膚のように覆う漁網の内側からは、「抑制のきかない感受性」を示唆するかのようになり、光が流れ出している（こうした内部と外部の透過は、ベネチアンブラインドを利用したヤンの彫刻においても見られる特徴である）。ヤンは実際、ライト・スカルプチャーを、シャーマンのような「取り憑かれた人々」に重ね合わせている⁽³⁾。

仮想的な「パフォーマー」の様相を呈するヤンの彫刻の演劇性はまた、それらが複数配置されることで展開する、舞台のようなインスタレーションにも現れている。33体のライト・スカルプチャーで構成される《Warrior Believer Lover》（2011）では、イーゴリ・ストラヴィンスキーがバレエ・リュスのために作曲した「春の祭典」（1913）が流される。ベネチアンブラインドを組み合わせた可動式の幾何学的な構造体《Dress Vehicles》（2011-）は、テート・モダンで行われた2012年の展示で、個々のユニットの内側へ——タイトルの通り、まさしく衣装を着るようにして——パフォーマーが入り込み＝乗り込み、観者がマイクに向かって音声を発し、ドラムを叩く状況を動き回った。後者の着想の源泉には、オスカー・シュレンマーの《トリアディック・バレエ》（1922）が含まれていたという⁽⁴⁾。複合的なブラインドによって文字通り「展開」し、拡張された身体は、ライト・スカルプチャーの道化的な奇抜さと共鳴するだろう。これらの彫刻は、伝統的な人体彫像とも、現代生活への皮相な言及とも異なる、キャンプ的なスタイリングを施された超-身体とでも呼ぶべき容貌を示しているのだ。

【注】

- (1) Cf. Yilmaz Dziewior, "Arrived," Bruna Roccasalva (ed.), *Haegue Yang Anthology 2006-2018: Tightrope Walking and Its Wordless Shadow*, Milano: Skira, 2019, pp.188-189.
- (2) 下記を参照。スーザン・ソントグ「《キャンプ》についてのノート」『反解釈』高橋康也・出淵博ほか訳、筑摩書房、1996年。
- (3) Yilmaz Dziewior, *op. cit.*, p. 189.
- (4) Cf. T. J. Demos, "Accommodating the Epic Dispersion," Bruna Roccasalva (ed.), *op. cit.*, pp. 243-244.

* ヤン・ヘギュの作品画像は、下記のウェブサイトで参照することができる（2022年10月17日現在）。
http://www.heikejung.de/list_of_works_chrono.html（Haegue Yang）

執筆者について——

勝俣涼（かつまたりょう）1990年生まれ。美術批評家。主な論考に、「運動-刷新の芸術実践——エル・リシツキーとスターリニズム」（引込線／放射線パブリケーションズ『政治の展覧会：世界大戦と前衛芸術』、

EOS ART BOOKS, 2020 年), 「彫刻とメランコリー——マーク・マンダースにおける時間の凍結」(『武蔵野美術大学 研究紀要 2021-no.52』, 武蔵野美術大学, 2022 年) などがある。

【連載】

《ラス・メニーナス》から 《フォーリー＝ベルジェールのバー》へ ——裸足で散歩 27

西澤栄美子

マネに見られる明るい色彩、技法の単純化、ヴァールの否定、フォルムの平面化——それは「自然の模倣」としての絵画伝統に対する大胆な挑戦にほかならない。しかし、そこにすでに後年のフォーヴィスムの萌芽を見ることができるよう、このような方向は絵画の現実からの独立、再現実的役割の否定を予想する。それが近代の必然的帰結であるとすれば、それはやがて近代のもうひとつの帰結、近代的現実への関心との間に矛盾をはらまざりにはないだろう⁽¹⁾。

練馬区立美術館で2022年9月4日から、11月3日まで開催されている「日本の中のマネ——出会い、120年のイメージ」展は、練馬区立美術館が開館（1985年）以来企画し続けてきた、独自の視点を持つ展覧会の一つです。日本所在のマネの作品はもとより、人気のある印象派の画家たちの作品などに比べて、極めて少ない（その理由は図録⁽²⁾中の三浦篤⁽³⁾の解説にも詳しいのですが）中で、それらのマネの作品、および森鷗外⁽⁴⁾による「エミル・ゾラが没理想」⁽⁵⁾に端を発する、1900年代初頭の日本の画家たちによるマネの作品へのオマージュと言える作品の数々の展示も、興味深いものです。しかし、筆者がもっとも興味を持ったのは、森村泰昌⁽⁶⁾と福田美蘭⁽⁷⁾の作品でした。とりわけ福田美蘭の作品は、展示されている11作品の内9作品が2022年の制作で、本展覧会のためのマネを巡る新作です。《つるばら「エドゥアール・マネ」》⁽⁸⁾は、福田自身が述べているように、「[マネ]自身が個人的に魅力を感じていた筆触の自立性や、イメージを操作しつつ画面を構成していく手法という絵画の探求」⁽⁹⁾を、2006年にフランスで作出された「エドゥアール・マネ」という華やかな薔薇の画像に、ネット上にある数々のマネの作品の断片をランダムにあわせることで実践したもので、そのままひとつのマネ論になっています。

印象に残ったもう一つの作品は、《ゼレンスキー大統領》⁽¹⁰⁾で、大画面に描かれたこの作品に筆者はしばし釘付けになりました。《皇帝マクシミリアンの処刑》⁽¹¹⁾や、本展にも出品されているパリ・コミュニケーションに取材したリトグラフの作品《バリケード》⁽¹²⁾などで、マネは同時代の歴史的事件を描いています。《ゼレンスキー大統領》は、「意味も感情も取り除いたように現実を冷静に現わしていること[……]膨大な情報が混在するなか、現実是不明瞭であるという現実表象の不確定になる時代を、マネは絵画によって目に見えるかたちにしたのではないか」⁽¹³⁾という福田のマネ論のひとつの帰結としての作品です。筆者には、絵画のなかのゼレンスキー大統領の眼差は曖昧でうつろにも見えませんでした。それは福田が指摘するように、テレビカメラに向かって語りかけるゼレンスキー大統領の眼差が生みだすものは、近代が生み出した眼差であり、そして日常に入り込んでくる、テレビ、インターネット、ユーチューブなどによって、ほぼ無限に拡散される映像であり、「現実表象の不確定性」はますます増大・拡大しています。それは《フォーリー＝ベルジェールのバー》のバーメイドの、意味へと深入りをさせない眼差、見るものをはぐらかす、曖昧でうつろな眼差と重なり合います。

マネが敬意を持ち続け、多くの模写を行い、特に人物像についてその描き方を参照したベラスケス⁽¹⁴⁾。三浦篤は、《フォーリー＝ベルジェールのバー》は、「また視線が交差する巧緻な表現を仕込んだ

という意味でも、マネ芸術を総合するような意義を有している。ベラスケスの《ラス・メニーナス》にも比せられる、西洋絵画を展開させるような傑作といえよう⁽¹⁵⁾と述べています。

《ラス・メニーナス》と同様、《フォリー＝ベルジェールのバー》にも、鏡が描かれ、見るものの側にはいるはずの、鏡に映る画面の外にいる人々も描かれています。たとえば鏡像としてのみ画面上に描かれているシルクハットの紳士、《ラス・メニーナス》では、画家のモデルであるスペイン国王フェリペ4世と王妃マリアーナにあたります。

1970年代初頭、成城大学の宮川淳先生の仏語外書購読の授業で、筆者は、ミシェル・フーコー⁽¹⁶⁾の、邦訳が出版される前の『言葉と物』⁽¹⁷⁾の第1章、「ラス・メニーナス」を輪読しました。筆者に限っては、当時、ほぼ理解不能であったフーコーの論考と、この二つの絵画の、鏡と眼差とイメージは、いまだ宮川淳先生の多くの著書とともに、宙吊りのままになっています。宮川先生の逝去は、1977年の10月でした。2022年で45年が過ぎました。先生の論考は、ベラスケスの絵画、マネの絵画がそうであるように、ブランショやフーコーの著作のように、少しも古びることなく、多くの人を捕らえ続けてゆくことでしょう。

プレゼンスということば、もっと正確にいえば、イマージュのプレゼンスという、存在論的にいえばおそらく矛盾した使い方についていえば、ぼく自身としては、意識のあり方（自己現前）を指すのでないことはもちろん、存在がわれわれの前にあらわれるあり方を語るボンヌフォア的なことばでもなく、逆に存在の遠ざかり、不在のきらめき、イマージュの魅惑を語るブランショ的な用法だったのだけれども。⁽¹⁸⁾

【注】

- (1) 宮川淳(1933-77)「絵画における近代とはなにか」『美術史とその言説』、水声社、2002年、16頁。
- (2) 小野寛子(企画・監修)「日本の中のマネ——出会い、120年のイメージ」展図録、平凡社、2022年。
- (3) 三浦篤(1957-)。
- (4) 森鷗外(1862-1922)。
- (5) 『しがらみ草紙』第28号、1892年。
- (6) 森村泰昌(1954-)。
- (7) 福田美蘭(1963-)。
- (8) アクリル絵具、パネル、2272 × 1818cm。
- (9) 前掲図録、156頁。
- (10) アクリル絵具、パネル、2022年、128.5 × 2272cm。
- (11) 1867-69年。
- (12) 1871年頃。
- (13) 福田美蘭、前掲図録、154-155頁。
- (14) ベラスケス(1599-1660)。
- (15) 三浦篤、前掲図録、154-155頁。
- (16) ミシェル・フーコー(1926-84)。
- (17) LES MOTS ET LES CHOSES, 1966. [邦訳『言葉と物』渡辺一民、佐々木明訳、新潮社、1974年。]

(18) 宮川淳「1976年8月22日 パリにて阿部良雄へ」『美術史とその言説』, 水声社, 352-353頁。

* この連載では原則として, 人物に敬称を透けません, 宮川淳先生は, 著者の学生時代の恩師の一人であるため, 「先生」と付記しました。

** 水声社から刊行されている宮川淳先生の本には以下のようなものがあります——

『鏡・空間・イメージ』1987年

『美術史とその言説』2002年

『紙片と眼差のあいだに』2002年

『どこにもない都市 どこにもない書物』(清水徹との共著)2002年

[翻訳]

ピエール・クロソフスキー『ディアーナの水浴』(豊崎光一との共訳)1988年

オクタビオ・パス『マルセル・デュシャン論』(柳瀬尚紀との共訳)1990年

執筆者について——

西澤栄美子(にしざわえみこ) 1950年生まれ。もと成城大学講師。専攻=美学, フランス文学。小社刊行の主な著書には, 『書物の迷宮』(1996年), 『宮川淳とともに』(共著, 2021年), 主な訳書には, クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』(共訳, 1987年), 同『映画における意味作用に関する試論』(共訳, 2005年)などがある。

【連載】

サイエンスライターの誕生

—Books in Progress 24

廣瀬 覚

ここ数カ月のうちに新たな種類の AI が話題を呼んでいる。画像生成 AI をご存じだろうか。「ステイブル・ディフュージョン」(Stable Diffusion)をはじめ、様々なサービスが展開されているが、いずれも膨大な画像データを学習した人工知能に、モチーフや画風・色調等の条件を指示することで、自動的に画像が作成されるという仕組みである。巨匠の画風を掛け合わせてみたり、どこにもない風景を生み出してみたり、はたまた機械学習の隙をついてヘンテコな画像を引き出してみたりと、使いようは大いにありそうだ。ただ、商業イラストレーターの仕事を奪うのではないか、あるいは倫理に反する画像が容易に作れるのではないか、といった懸念の声も挙がっており、物議を醸している。こうした議論は新たな技術にはつきものであるし、どことなく既視感を覚えつつも、いち早く概要を紹介してくれるライターの存在なくしては知ることができない。それこそ、この文章もウェブの記事を隣に見つつ書いたものだが、大元の記事を書いた無数のライターに多くを負っている。最新の興味をかきたてる記事を書く当の本人は、どのようにして関心を抱いたのだろうか？

画像生成 AI がアメリカ合衆国のある公募展で 1 位に選ばれたことを報じるニュースいわく、件の人物は問題提起を含めて作品を提出し、それに対して一部のアーティストが危機感を覚えたとのこと(「ITmedia」より)。こうした様子を聞いて、写真が登場した時のことを思い浮かべた方も多いのではないだろうか。あのボードレールが「写真に芸術性があるのか」と批判した 19 世紀半ばの頃である。サロンで写真を作品として扱うのか否か、カテゴリーの問題は同時期に開催されたパリ万博でも生じ、写真を「工業」の一部として展示するか、「芸術」の一部として展示するか、議論された。写真史を振り返る上で重要なこの議論は、芸術性の定義以上に、新技術が世に広まりゆく最中に呼び起こされる人々の懸念と好奇心について、なにがしかを教えてくれるのではないだろうか。そして、この議論の土台を作り、写真の黎明期にこの技術を世に普及させるべく、いち早くペンを執った男がいた。その名もルイ・フィギエ (Louis Figuiere, 1819-1894) である。

日進月歩の科学技術と産業の発展が披露されたロンドン万博と時を同じくして、1851 年、ルイ・フィギエは『近代の主要な科学的発見の詳説と歴史』を出版する。最先端の科学技術の誕生とその歴史を一般向けに解説した本書は、たちまち版を重ね、フランスでベストセラーとなった。しかも彼の著作は、難解な科学知識を損なうことなく娯楽の次元にまで引き下げることに成功し、大衆の興味関心を満たすのみならず、ジュール・ヴェルヌやジュール・ミシュレといった高名な作家にとって執筆時の情報源として重宝されたのである。その後登場する天文学者カミーユ・フラマリオンや、化学者ガストン・ティサンディエに先んじて、フィギエは「科学読み物」のジャンルを開拓したといっても過言ではない。いうなれば、サイエンスライターの誕生である。

写真のみならず様々な科学技術の紹介に努めた彼は、しかし晩年に差し掛かると、死後の世界を論じるようになる。元々薬学の研究者を志し、そこから科学普及本の著述家へと転身したフィギエは、根っからの科学的思考の持ち主であった。その彼が死後の世界などという非科学的な事象をどうして取り上げるようになったのか？ それは単なる個人的な資質の問題なのだろうか？ それとも読者の期待に応えようとするあまりに一線を越えてしまったのだろうか？ この転向(?)に象徴されるも

のの意味を考えるには、来たる近刊『科学普及活動家ルイ・フィギエ——万人のための科学，夢想としての科学』（槇野佳奈子著）を読んでいただきたい。いまは忘れられし“サイエンスライター”の足跡を丹念に読み解き，科学を普及する言動に秘められた近代人の欲望を剔出する本書は，科学技術がますます飛躍する今日において，まさにあなたの興味関心をくすぐらずにはいないだろう。

執筆者について——

廣瀬覚（ひろせさとる） 1991年生まれ。水声社編集部所属。