

20

東京都現代美術館研究紀要

11

「MOTコレクション」展関連シンポジウム 「現代美術史をいかに語るか——クロニクル/アナクロニクル」採録

序

このシンポジウムは、平成22年度第3期・第4期常設展示「MOTコレクション」の関連プログラムとして2010年4月10日に開催された。

展覧会は、「特集展示|岡崎乾二郎」(fig.1, 2)、「『アメリカの絵画』1950s・1960s」(以上担当: 藪前知子)、「クロニクル 1945, 1951, 1957—戦後日本美術を見直す」(担当: 藤井亜紀)の3つのテーマで構成した(第3期: 2009年10月31日—2010年1月24日、第4期: 2010年1月26日—4月11日)。

シンポジウムの採録にあたり、このような展示を企画した経緯と、展示に即したシンポジウムを開催した趣旨について記しておきたい。



fig.1,2 「MOTコレクション」会場風景「特集展示 岡崎乾二郎」(撮影: 木奥恵三)、2010年

コレクションと常設展示について

年報に詳細が記されているように、当館の所蔵品は、1995年3月の開館以降、約4,000点に上っている。その内の約3,000点は東京都美術館より引き継いだものである。東京都美術館の前身は、1926年に開館した東京府美術館に遡るため、現代美術館としての歴史は浅くともコレクションには東京府美術館ならびに東京都美術館からの長い蓄積がある。また、東京都美術館では、多くの美術団体展や企画展が開催された。このことは、日本における美術動向の中心的な舞台として、現代美術の様々な状況を伝える現場でもあったといえる。したがって、当館のコレクションにもこうした美術館の歴史が反映されており、そこには現代美術の様々な問題がはらまれているといえることができるだろう¹。展示中の作品も時代を経て積み重ねられてきたものであり、このようなコレクションを恒常的に展示できることが当館の特質だと考える。

展示では、アメリカ絵画の1950年代から1960年代、そして日本の1945年、1951年、1957年の美術動向に焦点を当てた。海外作品の紹介や戦後日本美術の通史といった、これまでの常設展示の枠組みをもとに構成したものであったが、これらのテーマを有機的に関連付け、問題系を拓き、提言を与えてくださったのが岡崎乾二郎氏であった。通史や歴史概念に回収されない方法や作品固有の時間を問う岡崎氏の作品や言説を介して見えてきた、切断や逆転といった時間軸が交錯するような関係性から、現代美術史というものをどのように語り伝えていくかという問題が改めて浮上した。当館の歴史と共に振り返ってみるならば、これまで特に戦後の日本美術の動向について東京都美術館と当館によって展覧会を通じて様々に紹介してきたという経緯がある。特に80年代の都美術館においては、企画展の「現代美術の動向」シリーズとして10年単位で戦後の日本美術を取り上げ、それによって日本の戦後における前衛美術の普及と歴史化がなされてきたといえる²。それを基礎として、当館では開館以降約10年にわたって「日本の美術、世界の美術—この50年の歩み」と題した常設展示を行ってきた。そこでは、戦後から80年代までを範囲として、10年ごとに特徴的な美術動向を紹介することを目的としていた。この「クロニクル」という常設展示もそれに連なるものである。しかし、10年を一区切りとするこれまでの語り口をなぞることへの疑問、あるいは美術史上の事項を説明するための一例として作品を展示することへのおそれから、個々の作品をより丁寧に見直してみたいと思ったのが今回の試みでもある。初回として、40年代から50年代という時代を取り上げた理由は、この時代にいわゆる「現代美術」というフィールドが生成したといえるからである。戦後になって再開

ないしは開始された新たな作家の活動、発表の場としての画廊の存在、美術批評や美術ジャーナリズムの隆盛、新聞社が展覧会を主催するという構図、同時代の欧米の美術が流入する国際的な状況、美術館の相次ぐ開館といった、現代日本美術の基底がそこには見出せる。が、現在は、こうしたことが少なからず変質、変動している状況にある。作品の性質が変わってきたように、容れ物としての美術館も変容し、揺らいでいる。近年、企業やNPO、地方自治体等の主催により、数多のアートイベントが開催されている。そうした中で、改めて問い直される美術館の存在意義は、コレクションを蓄積していくこと、それを恒常的に展示すること、それによって美術の歴史を語り続けていくことにあるのではなかろうか。そこで、今一度現代日本美術の発生を見直すという、いわば時代に逆行する態度をとるのも一考ではないかと考え、戦後から60年代にかけての美術動向を探るてがかりとして1945年、1951年、1957年という3つの年を選択した。1945年のセクションでは、敗戦前後に制作された作品にみるリアリティの追求に焦点を当て、続く1951年では、タケミヤ画廊と実験工房を中心に新人作家が提示する新たなヴィジョンを、さらに1957年では、アンフォルメルにみる国際的美術動向への同調に注目し、作品を取り上げた。このクロニクルは「戦後日本美術を見直す」という副題をつけているが、いつまでを「戦後」とさすか、「前衛」という概念がどこまで有効か、これまで当館や美術館が設定してきた語り口や歴史観をあぶりだしつつ、それを単になぞるのではない方法を模索しながら、シリーズとして続けていきたいと考えている。

シンポジウムについて

そもそも「現代美術」という言葉が意味するところは、時代や文脈によってさまざまに異なる。1953年に東京都美術館の中に佐藤記念室というコレクションを展示するスペースが設けられた際の概要には「現代美術」という表記がある。これは「同時代の美術」という意味でとらえられるだろう。その後、東京都美術館での収集活動や展示を経て、当館の「日本の美術、世界の美術—この50年の歩み」と題した常設展示の中で歴史的に扱ってきた美術というのは、1945年から80年代にかけての主に前衛的な美術動向であった。しかし、現在の当館における現代美術とは、ジャンルや定義をすり抜けてしまうような現在の状況を反映しているものとしきれない。現代美術の名称を冠した当館が、未来に向けてどのように現代美術というものを歴史的に語り継げるかは当館の課題でもあり、使命でもある。これまで東京都美術館や当館が歴史化を試みてきた語り口について再度考え直し、さらには現在に繋がる語り方を探るためにも、広く批評の場を求めたいという思いから、このシンポジウムを開催することとなった。

そこで、シンポジウムのタイトル「クロニクル/アナクロニクル」を含め、様々にご提言をいただいた岡崎氏(造形作家、批評家)、欧米の美術動向や美術史に精通する林道郎氏(美術史、美術批評)、戦後日本美術史ならびに写真史を専門とする光田由里氏(美術評論)を講師に迎えた。司会は藤井が務めた。

岡崎氏は、「Populismとしての歴史主義あるいは脱出の方法としてのPop」と題した講演を行った。まず、美術史は、美術作品を社会的関係・情勢の推移を反映したものとして読み取り、いかに政治的世俗的語りの枠組みに位置づけるかという課題から逃れることはできないと述べる。今回の展示において、こうした美術史にはらまれた反映論的状况を、1930年代以降支配的になる公衆の賛意を表出した公共芸術のうちに読み取り、そこでは、誰が誰に向けて行ったかという主体の位置づけによって、表現の意味が決定づけられてしまった。しかし、この世俗的反映論的機構から逃れる視点、自由を獲得するために組織される方法とその展開があることを指摘する。そうしたヒントが1930年代に活躍した作家たちの中に認められるという。それは、非対称的に分裂する複数の視点をもたらす非対称性それ自体を作品の構造としてとりいれる方法論であるとする。そうした方法論が、1960年代のアメリカのポップ・アートに、さらに日本の戦後美術に継承されていることを例示した。こうして、ポップ・アートと日本の戦後美術の出発にあたるシュルルポルターージュの作品群との繋がりを見出すことで、アナクロニクルな関係のなかに潜む、視点の複数性、異なる時間・空間の現れを示唆し、単一視点による編年史(クロニクル)で叙述することの問題性を浮き彫りにした。

林氏は、「アレゴリーとしての『人質』:アンフォルメルと『具体』についての話」と題し、アンフォルメルの先駆者とされるフォートリエの《人質》の連作と、具体のメンバーであった田中敦子の作品を考察の対象として取り上げた。アンフォルメルや具体といった歴史概念からは見えなくなっている両者の仕事の性格に着目することで、歴史記述の問題性を指摘した。「フォートリエ—アンフォルメル—タピエ」あるいは、「田中—具体」といった教科書的な概念の連鎖を切断した上で歴史の編み直しの経路をさぐる必要があると強調した。そのためには、作品やそれを取り巻く環境のみならず、作品を観た際の過去の証言や、自分自身の経験に照らし合わせたアマルガムの抵抗性が肝要であると述べた。

光田氏は、「トラウマと救済—戦後現代美術のミッション」と題し、「クロニクル」の展示構成に即して、作品に内在する問題を浮き彫りにした。まず、最初の「1945」のセクションで、戦後美術は敗戦というゼロポイントのトラウマを回復するというミッションを抱えて始まったと指摘した。次に、タケミヤ画廊と実験工房に焦点をあてた「1951」では、占領期に出発した前衛美術運動として新人たちの活動と占領軍・アメリカ文化との関係に着目した。また、仮説として、「美術の55年体制」を提示した。すなわち、反画壇的美術運動としてのアンデパンダンと小画廊群という、戦前的な画壇とは別の自由な展示空間の成立、それをフォローする新人評論家、それら全体をバックアップする新人ジャーナリストらの活動によって、画壇から「現代美術」へと歴史が交代したとする。最後の「1957」の部屋に展示した具体の活動については、表象批判としての実験と定義すると同時に、実験工房との共通点を見出し、ともに、リアリズムという一点への反作用からみれば両者は二等辺三角形を成すと指摘した。

常設展示に対して、このように立場の異なる三者によって批評の地平が拓かれたのは大きな収穫であり、この美術館で「現代美術史」を語ることへの再考を促すものであった。

以下は、その講演とディスカッションの書き起こしをもとに加筆したものである。 (藤井亜紀)

註

- 1 東京府(都)美術館の歴史とコレクションについては、『東京府美術館の時代1926-1970』展カタログ(東京都現代美術館、2005年)を参照。
- 2 東京都美術館で開催された展覧会に、「現代美術の動向I 1950年代—その暗黒と光芒」(1981年)、「現代美術の動向II 1960年代—多様化への出発」(1983年)、「現代美術の動向III 1970年以降の美術—その国際性と独自性」(1984年)、「現代美術の40年」(1985年)がある。東京都現代美術館では、「日本の美術—よみがえる1964年」(1996年)、「日本美術の20世紀—美術が語るこの100年」(2000年)、「再考：近代日本の絵画 美意識の形成と展開」(2004年)、「東京府美術館の時代1926-1970」(2005年)が開かれた。

講演 I 岡崎乾二郎「Populismとしての歴史主義あるいは脱出の方法としてのPop」

まず、歴史について2点ばかり。たとえば日本美術の歴史、アメリカ美術の歴史と区分されます。けれどもいうまでもなく、この日本、アメリカという区分は、国家という制度の区分であり、それを反映した世俗的な区分である。この世俗的な区分が美術の流れにも反映されているものと前提した上で成り立つのが日本美術史という区分だということですね。美術だけでなく、音楽であれ、食べ物であれ、乗り物であれ、さまざまな事物の展開というものがあるときに、これを歴史として総じて語ろうとするとき、つまりそれらさまざまな事柄が一つの歴史的展開＝たとえば日本文化史として語られようとするときに前提とされるのは、それらがすべてこうした政治的、世俗的な歴史を必ず反映しているはずである、それらの影響をこうむっているはずだという前提です。美術の歴史があるのではなく、まずこうした世俗的な歴史があって、その反映として、美術の流れが位置づけられている。つまり日本美術史、日本近代美術史という括りはいずれも美術の内在的な歴史ではありえない、必ず、まずそれは世俗的、政治的な歴史であり、それに位置づけられた歴史であるということです。

いかなる技術においても内在的な歴史、技術の発展史というものがあります。技術の進展は、先行する技術を踏襲した上でそれを改良したりして行われるわけですから、基本的には今まで作られてきたことを踏まえて、全部消化した上で作るということになる。だからどんな技術も、どこかの工場にでもいけばわかりますが、必ず資料館があり、いままで生産されてきたものの歴史、技術の歴史を社員に教育するような展示施設があるものです。こうした先例を参照しなければ物は作れず、技術は展開しない。技術は必ずこういう内在的な展開史をもっていますが、それぞれはそれぞれの展開をするわけで、必ずしもすべてが同じ時間軸、同じ速度に沿った展開として語れるわけでもない。それを一元的な歴史として語るには、産業構造とか経済構造とか生産物すべての生産過程に影響を与えるだろう物質的基盤の影響を前提にするか、あるいは生産物を必要として、それを受容する人間の精神そのものの歴史的展開というものを前提にするか、ということになります。つまり物質的基盤によって精神が変化するのか、精神の展開が物質的基盤に影響を与えるのか。ヘーゲルなのか、マルクスなのか。あるいはこの両者そのものの推移を反映しているところの、国家をはじめとする社会的制度の歴史がいかにか生産物のありかたに影響を与えたか、与えるかということでもある。いずれにせよ、個々の生産技術そのものではなく、さまざまな生産技術すべてに影響を与えるだろう大枠をどこかで前提にしないと日本美術の歴史、日本近代美術の歴史などというものは語れない。いずれ日本美術史という語り自身は社会という総体の変化を前提とし、それを反映した、反映論的な論となるということです。

というわけで、今日は、今回展示されている作品をどう読み解くかっていうことをやってみようかと。そうすると自動的に美術以外

の歴史が出て来ざるを得ないわけですけど。この反映、対応を前提とされた、一般史たとえば開国とか近代とか関東大震災とか戦後という一般史上の節目とされるものと、それへの対応としての美術史の節目のずれを読み解く形にしたいというのが今日の目論見です。ずれといいましたのは、この歴史との対応は必ずしも、直接的な反映になっているとは限らない、反作用いや批判的なリアクションも含まれた、振じれたものになっているというのが、ぼくの考えです。

今、行われている常設展の展示は1階と3階にわかれている、1階には戦後のアメリカの現代美術、基本的には40-50年代の抽象表現主義があり(fig.1,2)、部門を分けて次の時代として60年代以降のポップ・アートの展開が展示されています(fig.3)。一方3階には戦後の日本の現代美術の展開の展示が割り振られている。1945年、1951年、1957年と節目が設定され、その最後はいわゆるアンフォルメルで終わる。アメリカは抽象表現主義からポップで終わる。日本はアンフォルメルで終わる。アンフォルメルは抽象表現



fig.1, 2 「MOTコレクション」会場風景『アメリカの絵画』1950s(撮影：木奥恵三)



fig.3 「MOTコレクション」会場風景『アメリカの絵画』1960s(撮影：木奥恵三)

主義に対応していると見てしまうと、アメリカの抽象表現主義を日本ではずいぶん遅れて消化してアンフォルメルが生まれたように理解されるように思えるかもしれません。ところが、アメリカの展示の終わりの部分にくるポップ・アートの部分は、日本ではむしろ50年代のはじめにあるのですね。たとえばシュルルポルターージュの作品群があり、また実験工房の作品群がある。つまりアメリカの展開「抽象表現主義→ポップ」と日本の展開「シュルルポルターージュ→アンフォルメル」は逆転しているということです。そして実際、アメリカのポップ・アーティストたち、たとえばジャスパー・ジョーンズとかラウシェンバーグとかは、瀧口修造も含めた実験工房の人たち、またシュルルポルターージュの山下菊二とかもジャスパーたちの作品に親近感や繋がりを感じていた。いま展示されている中村宏などは、やはりポップ・アートと密接な繋がりがあることがわかります。そしてそのあとのフルクサス、ハイレッド・センターなどの実際的な繋がりが生じる。それはこうした下地を受け継いだ上に生まれてきました。

いずれ最後のアンフォルメルだけをみると、なにか日本は遅れていて、やっと国際様式に達したみたいと思えるかも知れないけど、時間を逆さまにみるとアメリカのポップ・アートはむしろ日本の戦後の出発点にあった作品たちが抱えた問題群とその反映としてあらわれた動向を受け継いでいるようにこそ見えるわけですね。日本が遅れているというわけではない、アメリカと日本で問題群の順序が逆転している。そういうことが今回の展示からだけでも読み取れます。そして、それぞれの美術が抱え込んだ問題群というのは、美術の自律的な展開、内在的な問題ではない。内在的な問題であれば、こうした逆転は起こらない、もっと直線的な展開、進化になるはず。むしろ美術が社会史を反映していたからこそ、こういうことが起こっていると言えるだろうというのが、今日の話です。この日本とアメリカの美術史的展開の逆転、捩じれというのは何故なのか。そのひとつの鍵として、ポップ・アートを生みだした、そこに抱えられた問題群というのはいったいなんだということを考えてみたいと思います。

今、『現代思想』のポップ・ディラン特集の記事にかかずらわっていて、ポップ・ディランの登場した意味は、美術家のポップつまりロバート・ラウシェンバーグ、写真家のポップ、ロバート・フランクを加えた、三人のポップに共通する問題群として考えるとよくわかると書いたのです。つまり50年代中期から60年代に現れたポップ・アートの登場の問題は、1930年代に自覚された問題群への応答として考えるとよく理解されるだろうということなのですが。ポップ・アートを理解するには、まず戦前1930年代の問題群からの継続性を理解しなければなりません。たとえば今回も作品が展示されているロバート・ラウシェンバーグは1925年生まれ。彼の通ったブラック・マウンテン・カレッジではベン・シャーン(1898-1969)とウィリアム・デ・クーニング(1904-1997)が先生でした。この先行世代の人たちは、いわゆるWPA(公共事業、雇用促進局)に付随する芸術プログラムFAPに参加していた人たちです。仕事の大きな部分がパブリックアートであるところからキャリアをはじめた人たちだ

ったともいえます。そしてポップの二人目は写真家のロバート・フランク(1924-)。この人はロバート・ラウシェンバーグとほぼ同い年ですが、ラウシェンバーグの先生がベン・シャーンたちであったとすれば、ロバート・フランクに先行するのはウォーカー・エヴァンス(1903-1975)ということになる。ウォーカー・エヴァンスは実際ベン・シャーンの友人でもあり、また写真版のWPAであるFSA(農業安定局の写真調査、農民たちの貧困状況を記録するプログラム)に参加していたんですね。後で述べますがフランクの有名な写真集『アメリカ人たち(Les Americains)』はエヴァンスのこうした仕事への応答、批評としても見る事ができます。3人目が本名ロバート・ジーマーマン、通称ポップ・ディラン(1941-)。ディランに先行するのは1930年代にデビューしたウッドィ・ガスリー(1912-1967)である。1930年代のガスリーの仕事、ベン・シャーンの仕事、フランクの仕事は同じ時代的な枠組みを反映している。共有していると見ることができます。そして、それらに対するリアクションとして3人のポップ。ロバート・ラウシェンバーグ、ロバート・フランク、ポップ・ディランの仕事がある。

まず、1930年代という時代がどういう時代だったのか。1936年にMoMA=ニューヨーク近代美術館で「キュビズムと抽象芸術」展があり、アルフレッド・H.バー・Jr.がよく知られた、こういうダイアグラム(図式)を作りました(fig.4)。19世紀末以降の美術の様式的展開を図表化したものですね。そして最後はキュビズム、構成主義から展開した幾何学的な抽象と表現主義、シュルレアリスムから展開したという非幾何学的な抽象の分裂で終わっている。この図表を信じて、この次の展開はこの二つの対立を弁証法的に止揚するものがくるだろうという予想になる。そして実際、この図表で予言された通り、抽象表現主義がこの弁証法的止揚を行ったと評価されるというのが、よく言われる戦後美術史のはじまりの話になっています。MoMAは建築においてもほとんど同じように近代建築様式の展開を示す「近代建築」展を先行する1932年に開き、いわゆるインターナショナル・スタイルという国際様式が最終的な様式であることを示していました。

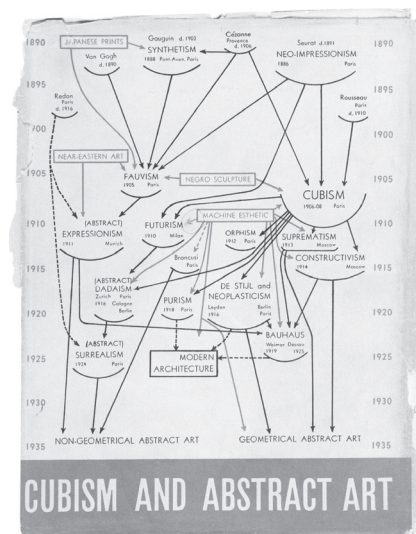


fig.4 アルフレッド・H.バー・Jr.『キュビズムと抽象芸術』展カタログ表紙、1936年、ニューヨーク近代美術館

けれどこれらの展覧会をMoMAが開いた時代である30年代はいかなる時代だったのか。そしてこの図表をバーが発表した1936年はどういう時代だったのか、それを知らないと理解は偏ってしまうことになります。

第一次世界大戦が1918年に終わります。フォーヴィスム、キュビズム、表現主義、構成主義という、さきほどのアルフレッド・バーが作ったダイヤグラムにでてくる造形的なスタイルの展開は実はほとんどこの第一次世界大戦の最中で終わっているのです。大戦最中に現れたダダイズム、その後のシュルレアリスムというのは純粋に造形的な様式ではないということです。そしてエコール・ド・パリとか、具象が世俗的には成功し流行する。平行して第一次世界大戦後から20年代にかけて、抽象芸術の流れは装飾的な応用芸術になったと。その象徴が1925年のパリ万博、通称パリ装飾博、正確にはパリ現代産業装飾芸術国際博覧会で全面に押し出されたアール・デコと呼ばれるスタイルです (fig.5)。これはキュビズム的な分節リズムに、デジタルに具象だろうとフォーヴィスムだろうとなんでも流し込んで装飾化してしまうというような総合様式であり、これが20年代に国際的に流布した国際様式ともなった。ですから、いかなるメロディであろうと吸収してしまうJAZZのリズムにたとえられたりもしました。その意味でアール・デコはあらゆる様式的な差異を解消してしまう総合様式だった。バーの図式ができる前にすでに様式の差は、アール・デコでひとつに止揚されていたともいえるわけです。



fig.5 パリ現代産業装飾芸術国際博覧会全景、1925年(出典：『アール・デコ展—きらめくモダンの夢』展カタログ、読売新聞東京本社、2005年、p.118)

1932年にMoMAで開かれた「近代建築」展は、この国際的に蔓延していたアール・デコ・スタイルを批判して、別の(本質的な)インターナショナル・スタイルを提示することにこそその主旨がありました。ですから同時に出版されたカタログ的な書物『インターナショナル・スタイル』では少し神経質なくらいに、少しでもアール・デコのな匂いがすると、たとえば全体的にモダニズム・スタイルでも角が丸かったりするだけで強く批判していたりもします。

話は前後しますが、ご存知のようにパリ装飾博から5年もしない1929年に世界大恐慌が起こります。そして1933年にナチス政権発足、日本では32年に満州国建国、33年に日本は国際連盟を脱退する。小林多喜二が検挙され拷問死したのは同じ年です。さらに

獄中にあった共産党幹部がソビエト中心のコミンテルンと断絶して天皇を認めた上で日本独自の共産主義を目指すということを宣言したのも同じ33年。日本政府が国際連盟から脱退しただけでなく、共産主義運動も国際主義から自立することを宣言した年でもあった。文化活動への統制は強まる、それに対抗というより対応するように、新日本主義のような日本化されたフォーヴィスムからシュルレアリスムまでの美術運動の諸派が大同団結したような独立美術協会が1931年に生まれています。これには若い批評家であった瀧口修造も大きく関わっている。演劇では同じく諸劇団の大同団結をうたった新協劇団が村山知義を中心に1934年にはできる。そして1935年にはさまざまな美術展を国家が統合するという帝展改組がなされています。

ところが当のソビエトでも実は国際主義から一国社会主義への方針を変更したスターリンの支配体制が28、29年にはできあがっていて、36年には悪名高き大粛清がはじまっています。それに先立ち1932年には、いわゆるスターリン様式、社会主義リアリズムが公式化され(「文学および芸術に関する組織の構造改革について」)、それまでのアヴァンギャルド芸術の仕事は弾圧されることになる。アメリカでも同じく1933年にルーズベルトが大統領になり、所謂ニューディール政策を実行、1935年にはWPA事業がはじまり、WPAに付随して、美術家たちを登録して壁画ほかのパブリックアートの仕事に従事させるFAP(連邦美術計画)、フェデラル・ワンがはじまる。

つまり1933年を境に日本だけでなく、ナチス・ドイツ、スターリンのソ連、ニューディールのアメリカと、世界ほぼ同時に、芸術の国家主義的統制、ナショナリズムに直結する芸術様式を求める動向に向かったわけですね。

MoMAで「キュビズムと抽象芸術」展が開かれた1930年代というのは、まさにこういう年代だった。つまり周囲は、もはや抽象の時代ではなく、国家様式を競う時代であったし、世界中で芸術活動のすべてはパブリックな公共芸術であることが条件づけられた時代になっていたということです。では「キュビズムと抽象芸術」展が目指していたのはこれとは違っていたのか。いまだ普遍的な様式を目指していたのでしょうか？ その意味で1936年のMoMAで行われた「キュビズムと抽象芸術」と較べてみるべきなのは、ほとんど同じ1937年にナチス・ドイツが開いた「頽廢芸術」展です。両者に展示されている作品は面白いことにかなり重なっています。それどころか「頽廢芸術」展に集められた作品のほうがいいものが大量に集まっている。ナチスはまさに頽廢した芸術として攻撃するためにこれを展示していたのですが、よく見てみると最終的な意図は似ているところがある。すなわち、どちらの展覧会も、これらの展示品を乗り越えた、ひとつの統一様式、偉大な様式を作ることこそを目指し、要請していたことでは同じだったのです。ナチスはあからさまですが、先ほどいったようにMoMAの展覧会もバーの図式が示しているように、現在の美術の様式的分裂を止揚する次の様式、最終様式を示唆することに合意があった。

1925年のパリ万博に現れたアール・デコがいわば資本主義的



fig.6 パリ万国博覧会、1937年(出典：Wikipedia「パリ万国博覧会(1937年)」)



fig.7 坂倉準三《パリ万国博覧会日本館》1937年(出典：『建築家 坂倉準三展 モダニズムを生きた人間、都市、空間』展カタログ、アーキメディア、2009年、p.39)

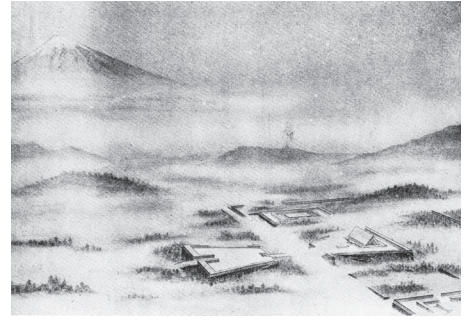


fig.8 丹下健三《大東亜建設記念營造計画案》1942年(出典：『近代都市と芸術展 東京：都市と芸術』カタログ、1996年、p.101)

な統一様式、いかなるものでもすべて同じ装飾様式の中にごつちやに吸収し統合する、いわばその後1980年代のポストモダン・スタイルを先取りしたような様式だったのに対して、1930年代には国家様式としての統合様式が求められる時代になったということかも知れない。MoMAの展覧会につづき、1937年にまたパリで万国博が開かれます。1925年のパリ装飾博と較べると、この万博で競われたのは、まさに各国それぞれの国家様式でした。こうしたそれぞれの国家の特性を示す様式のパヴィリオンを建設することは博覧会の委員会がもともと各国に要請したことでもあった。いま映っている写真でエッフェル塔に向かって、右はソビエト館、左はシュペアの設計したナチス・ドイツ館です(fig.6)。どちらもよく似ていて、基本はアール・デコでこの上に彫像がのっているだけであることもわかる。このときアメリカ館はどのようなスタイルのパヴィリオンをつくったのか。見てすぐわかるように、これはまさにMoMAの「近代建築」展で打ち出したインターナショナル・スタイルそのものでした。つまりインターナショナル・スタイルはアメリカの国威を示す様式として組織され、事実この博覧会で国家様式として採用されたのだともいえます。そして、この万国博で建築のグランプリ賞を坂倉準三が設計した日本館がとっているんですね(fig.7)。見てわかるようにコルビュジエ風のモダニズムを寝殿造風の意匠で覆った和風モダニズムの建築です。スターリン様式やナチス様式と対応した30年代に現れた日本の国家様式という帝冠様式が知られています。1930年の東京帝室博物館コンペで一等当選した渡辺仁設計による現在も建っている東京国立博物館本館はその代表的作例であって、この帝室博物館が完成したのはまさに1937年だった。ところが国家様式を競うはずの37年のパリ万博で日本の国家様式を代表したのはコルビュジエ・スタイルと寝殿造を折衷したような和風モダンだったというわけです。戦争中に行われた「大東亜建設記念營造計画」コンペでも一等になった丹下健三案はモニュメンタルであつたにせよ、様式はこの和風モダンの流れであつた(fig.8)。

やや道がそれましたが、要約すると25年のパリ万博で全面的にでたのは資本主義の統合様式であるアール・デコであり、それから12年経た37年のパリ万博では国家様式あるいは民族様式という何かの集団を代表するということによる統合様式だった。両者と

も基本的なボキャブラリーは変わっていない、けれど資本主義的な消費から国家へという表現を受け取る位相が大きく変わった。

重要なのは、この1930年代に起こった表現の位相の変化は、モダンかクラシックかという様式上の差異などは問わず、いかなる表現様式であろうと、まず国家あるいは民族などの組織の差異を代表しているものでなければいけない、という負荷がかかったということです。抽象であってもモダニズムであってもよいが、その様式は国家の意志あるいは民族意志を表出していると、そう見なされないかぎり表現は社会に受け入れられなくなっていた。受け入れられること、社会に着地し根ざすことこそが重要だった。その構造は壁画であれ、写真であれ、同じです。すべてはまず公衆、民衆という集団の意志を表出したパブリックアートでなければならない、こういう問題群が全面化していたといってもいいでしょう。より抽象化してこの問題群を言い換えれば、こうしたパブリックアートにおいては、個々の作品の様式や見かけの表現よりも、むしろ、それを誰が、誰に向けていったのか、という主体のポジションこそが重要になるということです。ご覧のようにナチスの様式もスターリンの様式もほとんど瓜二つである。けれどそれは誰が誰に向けて作っているかというパフォーマンス的な意味、政治的な意味において、当然ながらまったく対立していたわけですね。またモダニズムのような一見するとニュートラルで普遍的な形式ですら、アメリカ館がそうであつたように、あるいは日本館がそうであつたように、その表現を発する主体の位置によってナショナリズムを担う表象になりうる、つまり特定の集団の意志を表象するものとして捉えられるということです。

ようやく、ここで 3人のボブの作品の前提に戻れます。これら三者に先行する作家たち、1930年代のベン・シャーン、ウォーカー・エヴァンス、ウッディ・ガスリーの表現はどのようなことを行ない、どのような問題を抱えていたのか。理解しやすいと思うので、まず写真のエヴァンスの例をあげます。先ほどもいったようにウォーカー・エヴァンスはFSAのプログラムに属して貧困にあぐら農民たちの姿を撮りました。この人たちがどういう状況に置かれているのか、写真だけでもリアルにわかる、よい写真だともいえるでしょう。しかし同じくFSAのプログラムに属していたアンセル・アダムスが撮影した日系人キャンプに収容された日系人たちを撮影した写

真があります(fig.9)。これも収容所に収容された日系人たちの状況をリアルに撮っていると見えないこともない。しかし戦後の復興期の日本人を撮ったように、必要以上にこの人たちは明るく、生活を楽しんでいるように見える。というのも当然ながら、これはFSAのプログラムですから、見る側、写す側の視点がこういう場面、表情を選ばせてしまっているわけですね。収容所に収容された日系人たちは決して迫害されているわけではない、生活をエンジョイしているのだという期待されたメッセージが見いだせる。つまりここで写真は、まさに誰がそれを撮影し、誰にそれを見せるか、というコンテキストに規定され、コード化されているということです。翻れば、エヴァンスの撮った農民たちも同じだったということにもなる。これは前もってコード化された表現であることを超えることはできない。誰がこれを撮り、誰に見せるのかという視点を外すことができない。ソビエトの社会主義リアリズムでもアメリカのソーシヤル・リアリズムといわれた表現でも問題は同型です。つまり実はそこで表現は表現それ自体よりも、そのメッセージを誰が発し、誰が受け取るかというコンテキストによってこそ決定づけられてしまうということです。当然、このコンテキストはそこから排除された人を作り出してしまふ。特定の集団の共感だけでなく、それに反する集団の敵意をも同時に作り出してしまふことになる。この問題はベン・シャーンのような社会派の絵でも同様です。表現が社会的なメッセージを持つということは表現そのものではなく、それを受け渡す機能の方が全面化するということになる。絵や写真そのものよりも、それをいかなる立場の者、いかなる思想の者が発し、いかなる立場のものが受け取ったことこそが重要になり、また検閲の対象になるということです。それを受け取るべきコンテキストに属した特定の人たちの共感を作り出すと同時に、そこから排除された人の敵意をも作り出してしまふことにもなる。

しかし、この30年代にあつて、このジレンマを乗り越える表現のヒントはまずウッディ・ガスリーに見出せます。ウッディ・ガスリーは、黒人とか白人ということを超える歌い方の可能性を示した。一番有名な曲を流します。〈This land is your land. This land is my land 〉なんの変哲もないフォークソング、それも郷土愛の歌にでも聞こえるかも知れません。

ところが、この曲にこそ、後発するディランは強い衝撃を受けたのです。日本では「わが祖国」という恐ろしい誤訳がされています

が、しかし、〈This land is your land. This land is my land.〉ですから、この土地があなたの土地。この土地はわたしの土地です。土地を国としても、この国があなたの国です。「この国」と示されたものを「あなたの国」と見なす間にずれがある。このズレが重要です。この歌詞の中に以下のような箇所があります。――歩いていると看板がある、みると、「ここには誰も入っちゃいけないよ」とある。ところが、反対側から見ると、何も書いていないんだと。――つまり土地が境界線で分断されている、この境界線は非対称的です。こちらから向うに越えるのは禁じられているが、その反対の向うからこちらへ来るのは許されている。インディアンの居住地をはじめとして、こうした非対称な無数の差別線が横切っている土地、これがあなたとわたしたちのために用意された土地、国なんだと。ガスリーは歌うたびにこれを色々なヴァージョンで歌っていた。失業者が職安に並んでいる。ぶつぶついいながら、訝っている、この国はわれわれの国だろうか、と。訝るというのは、wonderですが、歌い方によって、彷徨っているほうのwanderとして歌うときもあるのです。つまり職安ではなく、国＝土地の入り口にとどまり、中に入らず、その上を彷徨っている、って聞こえるように歌うときもあるわけです。いずれウッディ・ガスリーの歌は、いかなる立場――立場という立場は非対称的な分割を作り出してしまふものですが――にも固定的に属さず、つねにその間の境界線、複数に分裂した場所の境界線を移動し、横断していく、そういう歌になっていたわけです。この意味でエヴァンスの人物写真ではなく建築写真にも同じ可能性が読み取れます(fig.10)。正面から撮られた小さく素っ気なくも端正な佇まいの小さな教会。けれど、はしがが掛けられていること、この建物の土台が持ち上げられていることに気がつく。これが洪水の多い、低湿地に建てられた建物であるとわかる。建物のニュートラルな表情に反して、わずか、こうした土台の表情が貧困層の人々の教会であることとその不安を知らせるわけですね。つまり二重の読み取りができる。ここにも非対称的な意味の境界線がある。

くりかえせば30年代の世界状況のなかで、芸術表現は多くの人に共有されうる、パブリックな意味をもつこと、社会的な表現であることが求められた。が、これは表現がそれを受け取る特定の場に固定されてしまふこと、結果として共約できない無数の場に分断されてしまふことをも意味していた。この困難をいかに乗り越えるか



fig.9 アンセル・アダムス《美容健康体操、マンザナー強制収容所(Calisthenics, Manzanar)》1943年
(出典: Wikipedia「マンザナー強制収容所」)



fig.10 ウォーカー・エヴァンス《手製の梯子のある教会(Church with Hand-made Ladder)》1936年頃



fig.11 ロバート・フランク《パレード-ホーボーケン、ニュージャージー(Parade-Hoboken, New Jersey)》1955年
(出典: Robert Frank, *The Americans*, Scalo, 2000, p.11)

が後続の世代へ問題群として受け継がれたということです。たとえば写真のなかにあえて、こうした複数の場の分裂、共約できない複数のコードを持ち込むことはエヴァンスに後続するロバート・フランクの写真の特徴でした(fig.11)。フランクの写真はまさにガスリーの音楽に示されていたこうした複数のコードの分断をしめす非対称的な境界線こそが写されている。安易に様式的統合するという欺瞞的な解決ではなく、分断、境界線の上を横断し、移動しつづけている人々が写されているともいえる。それはいうまでもなくラウシェンバーグのアッサンプラージュの特徴でもあった。この問題群でディランについていうならば、ポップ・ミュージックは決してニュートラルではありえない、たとえばブルースがいかに白人たちに影響を与えても、音楽それ自体ではなく、それを歌う人間が白人か、黒人かが必ず前面にでてきてしまう。メッセージの意味はメッセージそれ自体ではなく、それを発する人と受け取る人の位置関係が決定するというパフォーマティブな意味がメッセージとしてもっとも優先してあらわれるのがポップ・ミュージックです。ロックン・ロールのルーツも黒人音楽ですが、その影響を受けた楽曲はできても黒人がそれを演奏しているものを聞くことも流すこともタブーになっていた。一方で同じ黒人ルーツでも歌詞をもたないJAZZはこうした問題を回避することができやすい。いわば、いくら高度かつ抽象的に楽曲が展開していても、酒場などのBGM、音響効果としてのみ享受してしまうことができる。誰が作ったか、発したかというコンテキストの問題は消去されてしまうわけですね。同じ論理でいえば、絵画でいえば抽象絵画であれば、立場を無視して視覚的效果つまり装飾として享受することができるということと同じです。

1930年代、そこで支配的になったパブリックアートの位相において、誰が話したか、誰が受け取ったかという社会的なコンテキストが表現の決定因として前面にでてくる、この表現以外の決定因をいかに解消するか、という問題群の継承、応答としてその後の戦後美術も展開してきた。これはアメリカだけではない。日本でも同じです。むしろ日本ではここから出発した。ところが最初にいったようにアメリカでは、この問題を批判的に継承したラウシェンバーグとかが表に出てくる前に、その流れを断絶したように抽象表現主義が主要なモードとして現れる。この日米の展開の逆転は

なぜだったのか、どう考えるか、ということが最初にいった問題でした。

簡単にいえば、抽象表現主義の主張は、作者を消すこと、それから作者に属すとみなされる作品の恣意的なコンポジションを消去することでした。ここで語られるのは視覚的效果の純粋化です。つまり社会的な文脈はここで忘却されうるという楽天的な信仰がある。よく考えれば特定の視点、視野の拡張によって、外部の視点、視野を排除、忘却、覆い尽くすということにすぎないのでは、という疑問がでてもいいはずですが、これが成立する。背反する視点の持ち主、非対称的な他者を忘却することが可能である、という信仰がなければこれは成り立たない。そして實際上、この作品群がいかに革新的な絵画空間を実現していたとしても、チャーリー・パーカーたちのJAZZがそうであったように、当然そこにも含まれる社会的コンテキストは隠蔽されて、視覚的喜び、つまるところ装飾的な効果のみが受け取られていたということは否めない。このような楽天性がなぜアメリカでだけ成立したのか、ということがむしろ問われなければならない。たとえばラウシェンバーグやジャズパーたちの世代は第二次大戦から朝鮮戦争などでの従軍体験がある。これは戦後の日本の画家たちの多くが従軍体験をもっていたことと平行している。対して、その上の世代である抽象表現主義の画家たちは、戦争をアメリカ本土で眺めていた立場にあった。遠くから想像的、観念的に戦争の意味を感じていた人たちと、遠くから眺める視点などなく実際の戦争の場に身を置いたものとの違いも要因として考えることができるかも知れない。

表現をとりまくコンテキスト、立場や発話者の差異を、感覚の強度で忘却させてしまうという作戦はJAZZだけでなく、たとえばロックでも絶えず現れる動向ですね。プログレッシブロックとかね。これは忘却、隠蔽にすぎないことは明らかでもある。

戦後、アメリカでは抽象表現主義が登場する。だが日本ではこうはならなかった。日本における、1930年以降のパブリックアートの問題群が戦後にいかに引き連ねられたか、を考えるにあたって格好の題材に広島モニュメント問題があります。ご存知のように1949年から50年にかけての広島原爆跡地の広島平和記念公園コンペを丹下健三が勝ち取りました(fig.12)。この計画は先ほど紹介した戦中のコンペ「大東亜建設記念營造計画」にあった国民

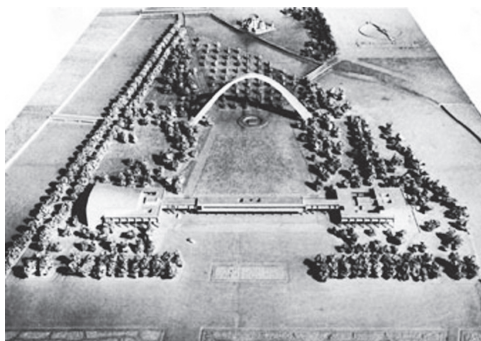


fig.12 丹下健三《広島市平和記念公園及び記念館競技設計》1949年(出典：丹下都市建築設計 TANGE Associates <http://www.tangeweb.com/history.php>)

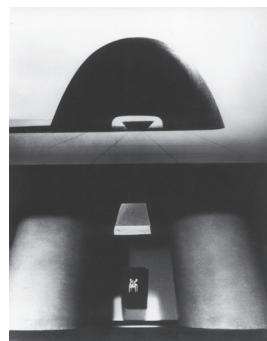


fig.13 イサム・ノグチ《原爆慰霊碑》模型内部、1952年(出典：アナ・マリア・トーレス『イサム・ノグチ 空間の研究』マルモ出版、2000年、p.250)

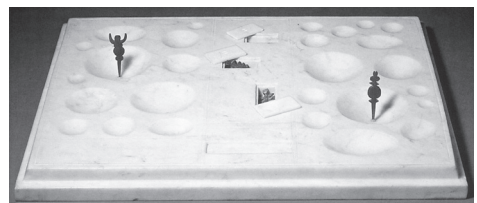


fig.14 アルベルト・ジャコメッティ《No More Play》1932年(出典：Yves Bonnefoy, ALBERTO GIACOMETTI, Flammarion, 1991, p.224)



fig.15 山下菊二《戦中風景 死せる兵と少女》徳島県立近代美術館蔵(出典:『山下菊二展』カタログ、山下菊二展実行委員会、1996年、p.97)



fig.16 山下菊二《あけぼの村物語》1953年、日本画廊蔵(出典:『再考:近代日本の絵画 美意識の形成と展開』展カタログ、(財)セゾン現代美術館、2004年、p.242)



fig.17 山下菊二《新ニッポン物語》1954年、日本画廊蔵(出典:『山下菊二展』カタログ、山下菊二展実行委員会、1996年、p.30)

をひとつの場に束ね、代表する場をつくるというコンセプトをそのまま展開したものでした。この丹下が1952年にイサム・ノグチにモニュメントを依頼します。ところがノグチによって作られたモニュメント案は審査員でもありアドバイザーであった岸田日出刀に却下されたのです。なぜなら彼は爆弾を落とした側の国の人間だからと。作品そのものではなく、まさに先ほどの定式通りに、誰がそれを作ったのか、ということで却下されたわけです。背後にはアメリカ側からの圧力もあったかも知れない。イサム・ノグチはとっても傷ついた。その後1963年に彼はJ・F・ケネディの墓のデザインを依頼されていますが、今度は日本の血が入っているという理由でキャンセルされています。いうまでもなく、ノグチはまさに30年代のWPAのフェデラル・ワンに参加することでデビューした彫刻家です。こうした選択と排除のメカニズムはよく知っていたともいえる。ゆえに、この障害——誰が作ったか、誰が誰に向かって話したか、というコンテキストをいかに解除するか、ということは常に考えていた。

ノグチの原爆モニュメントの重要な点は地上ではなく地下空間にこそ、その計画の核をもってきたことにある(fig.13)。この地下空間は核エネルギーを示しています。このエネルギーの場はいかなる者でも占有することができない。誰も所有することができない。この地下空間のアイデア自体は30年代中期にノグチがWPAのフェデラル・ワン・プロジェクトに提案したPLAY GROUNDの案、というよりそのノグチの作品が参照していた1932年にジャコメッティがつくった、《No More Play》を踏襲したものです(fig.14)。ゲームで使われる駒のように、遊びが終わると彫刻がすべて地下に格納されるようになっていく。いわば鑑賞者たちの彫刻ゲームが終わって残されるのは盤上の風景とそこにぽっかり空いた穴だけである。彫刻の現れ方や意味は、彫刻そのものでもなく(それを作った彫刻家の存在でもなく)、それを使う鑑賞者たちの、その時々ของเกมのようなパフォーマンスなコンテキストにしか存在しない。それが構造として仕組まれているのです。現象として現れる姿かたちではなく、ここでも重要なのは、そこにぽっかり空けられた穴、すべての社会的意味を吸い込んでしまうような穴です。ということでこの構造には先ほど見ていただいたエヴァンスの家の写真にあった土台のように、現象に付与される一時的意味を相対化する、別の視点の導入があったともいえます。この構造をそのまま、ノグチはヒロシマ・モニュメントに組み込んでいた。にもかかわらず、この作品は日米のハーフであるということでキャンセルされてしまっ

たわけですが。

日本とアメリカ、民衆と支配者、加害者と被害者など非対称的に分裂する複数の視点、そのいずれの特定の視点を代表することも、またこの構造自体を忘却、消去することもなく、この双方の視点が起こす葛藤、矛盾、交錯という非対称性自体を作品の構造としてとり入れるという作品、エヴァンスやガスリーあるいはジャコメッティに見出すことのできる方法論、つまり戦前30年代からの問題群はむしろ日本においては断絶せずに継承されているのを見ることができる。1945年、1951年と現在の展示でもあきらかです。今回は紹介されていませんでしたが、最後にその問題群の持続をはっきりと示している作家として山下菊二の作品を見てみたいと思います。

1919年生まれの山下菊二は福沢一郎のところで学び、40年にすぐ中国戦線に送られる。このときに戦争の加害者として行わされた行為が彼の原体験になったように語られています。正確にいうと彼は周囲の状況、コンテキストが変化すると、人間主体、人格が簡単に変化してしまう、ということをシュルレアリスムで学んでいたのです。とくに従軍する前に読み込み、その写しを携行もしていたロートレアモン「マルドロールの歌」はいかなる人でもいかに容易に人格を変え残酷な殺人者になってしまうかを書いた長編詩ですが、山下はそこで予告された通りのことを自分がしてしまっていることに恐ろしいほどの衝撃を受けた。これは従軍しているときに描いたデッサンですが、戦友たちの姿は身体を崩して眠っている姿が多く描かれている。これはおそらく慰安所にいる中国人女性を描いたデッサンです。驚くことに、この二つの図柄をモンタージュのように合成したデッサンを山下は残している。佇む二人の中国人女性の手前の草むらに死体のように戦友たちの眠る姿が描かれている(fig.15)。これらのデッサンは戦後、さらに構成されなおして「マルドロールの歌」シリーズとしてまとめられることになります。時間がなくて詳しく述べることはできませんが、加害者、被害者どちらの視点をとることもなく、これらの交換可能性そのものを構造にして取り入れるという作品は、彼の残した唯一国家に公認された戦争協力画《日本の敵米国の崩壊》にも見出すことができる。そして戦後ノグチがヒロシマ・モニュメントを制作した同じ頃、1953年に山下は有名な《あけぼの村物語》を描いている(fig.16)。悪徳地主の搾取を告発するのがこの絵の主題であるようですが、ここには地主はでてこない、なぜならこれは告発されている当の地主の視点から描いているからです。連鎖して起こった、

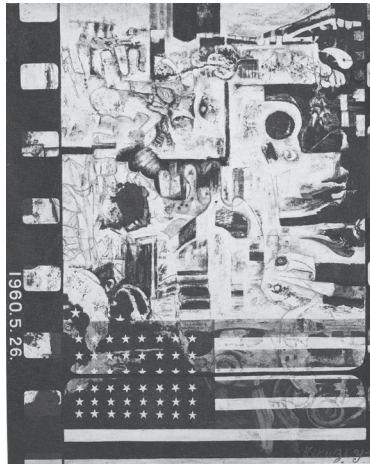


fig.18 山下菊二《射角キャンペーン5月26日》1960年、日本画廊蔵(出典:『山下菊二展』カタログ、山下菊二展実行委員会、1996年、p.45)

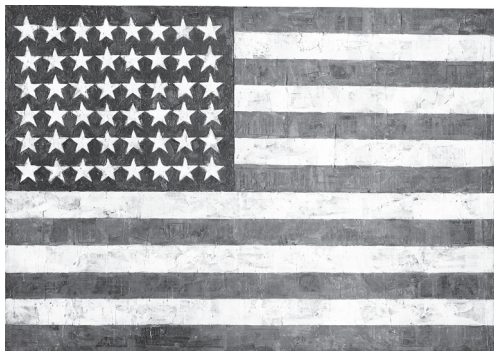


fig.19 ジャスパー・ジョーンズ《旗》1954-55年、ニューヨーク近代美術館蔵(出典:『ジャスパー・ジョーンズ展』カタログ、読売新聞社、1997年、p.135)

個々はバラバラのすべての事件の因果関係を知っているはずの地主の視点から見ればはじめて、画面は統合される。あるいはこれを描いている山下も含めて、この場面を傍観している鑑賞者はむしろ地主と同じ加害者の側にこそいるのだと、告発されているのです。この絵を見ているわれわれこそが、地主と同じように告発されている。山下菊二は誤解されていますが、何も日本の土着的なドロドロの世界を描いたわけでない。1954年に《新ニッポン物語》という絵を描いている(fig.17)。ここで描かれているのは、普段、日本人たちが覗くことができない境界線の向こう側、アメリカ軍基地の内側です。アメリカ兵やそれにこびる日本人娼婦などが、《あけぼの村物語》と同じように、みな動物たちの姿で描かれている。境界線の外側からの視点と内側の視点は決して共約できない、つまり理解しえない非対称性をもっている、この視点の非対称性それ自体を山下が方法論にしていることがわかります。ちなみに決して一元化できない、互いに共約できない複数の世界観を動物たちの姿で描くことは、山下が通った、福沢一郎研究所で共有されていた方法論であったことはよく知られています。

1960年の《射角キャンペーン5月26日》(fig.18)は、画面平面そのままにアメリカ国旗が描かれていることでもジャスパー・ジョーンズの作品を思い起こさせます(fig.19)。しかしアメリカ国旗だけではなく、画面はそのまま写真のフレームが拡大されたものになっていることがわかる、その画面のフレームと一致したフィルムの

フレームがアメリカ国旗のフレームになっている、国旗はフィルムに撮影されたものである。この絵は砂川闘争を主題として描かれたものであることが知られています。砂川闘争とは立川市砂川の基地拡張に反対する闘争ですが、その過程で起こった砂川事件が知られている。デモ隊がまさにアメリカ軍基地の境界線を越えて中に入り、検挙された事件です。第一審で基地そのものの存在が憲法違反であり、この検挙も不当であり無罪であるという画期的な判決がでた。しかし、その後の裁判でこの判決は覆されてしまう、いわば日米間の条約に関わる決定は個々の国家、日本の法体系の境界のみで判決することは妥当でない、しえないという判断が示されてしまうわけですね。この幾重にも重なる判断枠を都合よく越境して、使い分けしていく政治的権力の手法、まさに境界線を越境できるのは政治権力であり支配者だけであり、できない民衆は、そのご都合主義に翻弄され犠牲となる。まさにこうした境界線の非対称性を、絵画の構造に組み込んだのが《射角キャンペーン5月26日》だったのです。画面上部、フィルムフレームの内側に描かれているのは、山下がこの絵に先行して描いた、同じく砂川闘争を主題にしたアンフォルメル調の絵です、これが写真に撮影された、そのフィルムを山下は描いている、さらにそのフィルムはこの絵につづいてアメリカ国旗を撮影したのだということがわかる。視点はこうして何度も変換され、その変換された視点の非対称性、通約不可能性が(フィルム内のコマとコマの非連続性そのまま)画面に併置されている。ジャスパー・ジョーンズの描いた国旗との表面上の類似をはるかに超えて、山下のこの絵は、その構造において、新聞紙の上に国旗を重ねたジョーンズの作品の可能性を大幅に凌ぐ批評性にまで展開させている。また同時に、フィルムの構造に含まれる、この複数の異なる視点の併置を、写真の表現構造そのものとして、異なる視点を入れ子状に同一画面に併置し、葛藤させるというあり方がロバート・フランクの写真の手法とも共通している事はいうまでもありません。日付絵画をその日の新聞を貼った箱で覆った、河原温の作品は、山下のこの作品がなければ生まれなかったのではないかとさえ思えます。

はじめに戻って繰り返せば、美術史というものは、つきつめると美術作品をいかに政治的、世俗的語りの枠組みに位置づけるか、という課題から逃れることはできません。こうした社会的関係、情勢の推移を反映したものとして美術作品が語られ、その意味が読み取られる。いいかえればこの反映論的枠組みが強いかぎり、美術作品の自律した展開はないように思えます。つまり進歩主義的に技術が進むとか、遅れているとかいうことができない。けれどゆえに、まさにこの反映論的状况——この状况は本日話したように1930年以降に支配的になった公衆の同意、賛意をもとめなければならない、というパブリックアートにもっともよくあらわれるのですが——この状況への対抗として組織される技法、つまり世俗的反映論的機構から逃れる視点、自由を獲得するために組織される技法があり、その技法の展開というものもありえるといえるのです。さらに30年代から戦後にかけての展開をみると、すべての視点を上あるいは遠くから眺める、優者の視点をもった側でなく、

むしろそういう視点をもたず、つねに体制に観察され意味づけられ、眺められている側、劣者の側にこそ、こうした技法が高度に展開しえる条件があったという逆説も発見できる。すくなくとも1950年代終わりまでは。

いずれ、アメリカ美術史における抽象表現主義という突起した現象の底にいかなる状況の連続、問題群の継続があったのか、このことを理解するときに今回のクロニクルの展示はとても有意義です。日米の美術の展開のアナクロニックな時間の逆転は、時間や空間を統一しようとする単一視点に隠されていた視点の複数性、異なる時間、空間の現れとして理解できる。むしろ30年代以降の作品は、決して一元化できないアナクロニックな時間空間を浮かびあがらせる手法としてこそ展開してきたのだともいえるかも知れません。

講演Ⅱ 林道郎「アレゴリーとしての『人質』: アンフォルメルと『具体』についての話」

こんにちは。林です。よろしくお願いします。

岡崎さんが、非常に射程の広い話を、ある意味で上空飛行的にされたので、僕は逆に低空飛行というか、ミクロな視点で、アンフォルメル関係の作家、作品に即して、これまで見逃されてきたことなどに触れながら、歴史を語ることに問題性について少し考えてみようと思います。

そんなところから始めると、結論を先取りして、美術作品を言説化する作業には、正解がないのは分かりきっていて、結局、永遠に書き直しができるというところに話が落ち着くんじゃないかと思われる方もいるかもしれませんが、ある意味ではその通りです。ただ、書き直しをするということは、ランダムにできることでもなく、できたとしてもそれが説得力を持つためには、作品の構造や物質的細部に対する鋭い感性的な共鳴と、その背景にある諸問題(それを時代精神というような一枚岩の実体と考えてはいけませんが)に対する考察がなければなりません。いや、より積極的に、観察する側と対象の相互規定的で流動的な関係を自ら意識することのみが、意味のある歴史語りを生産させるといってもいいかもしれません(「構想力と立場性なしにすぐれた歴史研究が生まれたためはしない」という安丸良夫氏の言葉を想起します)。そんな風に今日の話になるかどうかはわかりませんが、「アンフォルメル旋風」というような言い方、あるいは「具体」という名に付随する固定イメージによって覆いを掛けられたようになっている作品——ジャン・フォートリエや田中敦子の作品など——に、ちょっと立ち止まって目を向けてみようと思っています。

アンフォルメル、そしてその日本における受容

まず、最初にアンフォルメルについて簡単なおさらいをしておきましょう。この概念は、よく知られているように、もともとはフランスの批評家ミシェル・タピエが使いだしたもので、彼は、1951年3月に「激情の対決」と11月に「シニフィアン・ド・ランフォルメル」という二つの歴史的な展覧会を組織するのですが、その二つ目の展覧会タイトルで使われて、その後、新しい美学を標榜するためにより積極的に使われるようになった概念です(正確には、その前にジャン・ポーランという詩人兼文学者がフォートリエについて書いた文章の中でアンフォルメルという言葉を使って、それをタピエが転用した、という経緯があるようですが¹⁾)。その展覧会においてタピエは、フォートリエ、ジャン・デュビュッフエ、ヴォルスを戦時中から活動している3人の先駆者と位置づけ、さらに同時代の欧米の画家たちの作品をも集め、アンフォルメルと総称したわけです。その中には、アメリカのポロック、デ・クーニングやイタリアのカポグロッシなども入っていて、様式的な統一があるわけではなく、第二次大戦後の精神的な荒廃状況あるいはゼロ地点から立ち上がった、ざらざらした物質感の伴うものを、かなりゆるくまとめてそ

う呼んでいたという感じが強い。それらに共通するのは、タピエ自身が、アンフォルメルをダダの精神的継承者——しかし破壊するだけではなく、新しい美学を創造するという意味でダダを超越してもいる——と位置づけたように、戦前に主流であった、たとえばモンドリアンに代表される幾何学的抽象とその背景にある合理性の思考と感性を否定するという、その「否定性」の部分だったと言っていると思います。別の文脈で、この時代に登場した「抽象絵画」を「熱い抽象」「冷たい抽象」という言い方で括ることがよくされましたが、その分類でいうと、後者が幾何学的抽象、前者がアンフォルメルのなものに対応すると言うこともできます(ただし、アンフォルメルは、必ずしも「抽象」である必要はなく、具象のものも入ってくるので、完全な対応ではないのですが)。

この否定性を象徴するのが、アンフォルメル(informel)の接頭辞「アン=in」です。この否定の接頭辞は「フォルム」の前につけられているわけですから、フォルムに対する攻撃性を含んだ傾向ということになります。ただ、フランス語には、似た言葉で「アンフォルム(informe)」という語があって、タピエ自身は、そちらとは違うことを強調しています。後者は、単なる「不定形、形をなさない」などのコノテーションしかないのに対して、アンフォルメルの方は、その否定を介した新しい美学の可能性を示唆しているという主旨のことを何度も繰り返し主張します。その新しい美学のヴィジョンを提示するのに彼は、非ユークリッド幾何学や新しい集合論の概念を持ち出したりして説明を試みるのですが、その像が明確に像として結晶しなかったうらみは残ります。そこが、たとえばグリーンバーグが、平面性や枠といった実定的な要素をもちだして抽象表現主義の絵画を規定したことは対照的で、結局アンフォルメルが空疎な概念に終わらざるをえなかった一因でしょうが、その曖昧な開放系としての概念の在り方が、当時の文脈では大きな期待とともに受容されたという側面もあるように思います。なにしろ、彼自身が、アンフォルメルを「考えられる可能なすべてのフォルムの体系を予想し包含する」とまで言うわけですから、これは端から実定性を欠いたある種の運動的概念(あるいはシニフィアン)とでも呼ぶべきものだったに違いありません²⁾。

余談ですが、タピエが否定した「アンフォルム」については、彼以前にジョルジュ・バタイユが反フォルムあるいは反ヘーゲルの理性の立場からこだわっていたという事実があり、それを意識した上で違うものとして「アンフォルメル」を提唱しようとしたという可能性もありますが(ことに、フォートリエが1943年、バタイユの『マダム・エドワルド』の挿絵を制作したりするなど、交流があったことを考えると、十分その可能性はあるのですが)、これまでの僕自身の調べではどちらもまだ言えません。ただ、興味深いのは、近年このバタイユの「アンフォルム」をベースにして独自の方向に発展させた(誤読?した)ロザリンド・クラウスとイヴ=アラン・ポアの『アンフォルム』があることは多くの方がご存知のことと思いますが、彼らも逆にタピエを意識して「アンフォルメル」との差異をさかんに強調することです³⁾。彼らにとっては「アンフォルム」の破壊的側面——あるいは正確には破壊作用的側面といった方がいい

かもしれません——こそが重要で、自分たちの目論見は、タピエのいう「アンフォルメル」のように「別の美学」の体系を神話的に現出させることではないのだということをはっきり主張しています。さてしかし、この話は少し本題とはずれるので、ざわりだけで置いておくとして、戻ることしましょう。

51年にタピエがパリで「シニフィアン・ド・ランフォルメル」を組織した頃、パリには堂本尚郎と今井俊満が居て、タピエのサークルと接触を持つようになります。そして、50年代半ばには日本の「具体」のことを彼らに教えます。同時に、日本では、1956年から、堂本自身やパリに出かけた日本の美術関係者たち(海藤日出男、富永惣一など)がアンフォルメル紹介記事を雑誌や新聞に書くようになり、早くも56年12月号の『みづゑ』には、タピエのマニフェスト的な文章「別の美学について」が瀧口修造の訳で掲載されます。翌57年秋には、タピエ本人が、ジョルジュ・マチウやサム・フランシスなどと一緒に来日して、具体との邂逅を果たすこととなります⁴。で、今回の常設展に出ている白髪一雄などの作品を見て、アンフォルメルと同じことを、いやそれ以上のことをやっているという評価するわけです。このタピエ来日時には、日本の批評家たちとの対談がメディアに掲載されたりして大騒ぎになる⁵。そして、白髪や嶋本昭三、元永定正、あるいはマチウやフランシスなどの、画家の身体と絵具やカンヴァスなどの媒材との激しいぶつかり合いの痕跡を残した荒々しく物質感の強い絵画のイメージが強かったんでしょう、そういうものがアンフォルメル風というイメージで受け止められていくということになります。タピエの「別の美学について」が出た56年12月は、期せずして具体のリーダーである吉原治良が「具体美術宣言」を『芸術新潮』に発表していて、その中で、その後人口に膾炙することになる「精神と物質との対立したままの握手」という「殺し文句」が語られますし、アンフォルメルにからめてよく参照された針生一郎さんの文章は「物質と人間」というタイトルでした⁶。また、アンフォルメル旋風が去ったあとの1963年に発表された宮川淳さんの「アンフォルメル以後」においても、マチエールとジェストの弁証法という言い方や、表現行為の自己目的化というようなことが言われ、ますますそのようなアンフォルメルのイメージは定着していったように思います。

シニフィアン

さて、このような物質主義的なアンフォルメル理解の中で抜け落ちていった問題があります。それは、タピエが組織した展覧会のタイトル「シニフィアン・ド・ランフォルメル」に含まれていた「シニフィアン」という概念です。そのことについては、タピエ自身がなんども警告を発していて、シニフィアンが重要なんだと繰り返していますし、1957年前後の日本での反応を見ても、瀧口修造、東野芳明、中原佑介、針生一郎など、どの批評家もみなそれを踏襲しながら、「シニフィアン」概念の重要性に触れてはいます。つまり、彼らはみな、アンフォルメルが物質のフェティシズムあるいは破壊衝動の自己満足に墮落してしまう危険を察知していて、それとの違いを強調するために「別の美学」の必要性を繰り返し強調し、

それに多少なりとも実質を与えるために、位相幾何学や集合論などを比喩的に持ち出しながら、最終的には物質ではなく「観念」だということを用いわけです。ただ、おしむらくは、タピエの使う比喩があまりに抽象的で雲をつかむようなものであったがために、結局のところ、その「観念」としてのアンフォルメルは明確な像を結ぶことができずに終わってしまう。

しかし、ではタピエのいうアンフォルメルの理想形はまったく空虚なお題目に終わってしまったのかというと、そういうわけではなく、現実には、彼は多くの作品、作家との邂逅の経験の中から「アンフォルメル」という概念を立ち上げたわけですから、その具体的な経験の中に、例示という形でその断片をうかがい知ることがはできます。日本の作家でいうと、タピエがパリに帰国後に書いた「第一回日本旅行の精神的決済書」という記事がありますが、その中で彼が二人の作家を格別に評価しているのが目を引きまします⁷。その二人とは、勅使河原蒼風と福島秀子。彼はこの二人の作品の中に新しい「観念」を見たわけですが、なるほど、彼らの作品の中には、繰り返し使われるモチーフによって示唆される「記号性」や、新しい空間性への志向を感じることができ、単なる行為と物質の対決というスキームには還元できない何かがあるように感じます⁸。その意味で他の作家たちにあらためて目を向ければ、マチウやアルトゥング、あるいはカポグロッシなど、多くの作家の描く抽象が、まったくランダムな絵具の飛散ではなく、どこか「書字」を思わせる記号性を湛えたモチーフを反復することが多いことにも気づかされます。ことにマチウなどは、公開制作のパフォーマンスのイメージが強く、即興性や自発性ということで捉えがちになりますが、できあがった彼の作品を見ていくと、多くのものが同じような構造を持っていることがよくわかります。どれも、画面中心よりやや右に多様な線の絡まり合う中心があつて、その線のパターンも同じものがなんども反復されて使われています。つまり、ほとんど、書家が同じ字を繰り返し書くように、どこか象形文字的な構造(=シニフィアン)があつて、それを繰り返し「書いて/描いて」いるかのようなのです。

タピエのいうシニフィアンの思想がこういうものによって、多少「例示」されているような気がするのですが、しかしだからといって、タピエの思想がこのような「例」によって明確な像を結ぶわけではありません。むしろ「例示」は、私たちが理解しようとするものに対する指針を示してくれると同時に、いつもそれが表象しようとする体系に対して過剰でもあるわけで、そのような意味でタピエのいう「シニフィアン」は、アンフォルメルを裏切ってその外部を指し示す可能性をも内包していたというべきなんじゃないかと思えます。そんなことを言うのは、ここからが本題なのですが、まさに、先駆者フォートリエの作品を彼がアンフォルメルのシニフィアンとして機能させようとしたときに、まさに、そのような「例示」の矛盾——同時に可能性でもあるような——が生じているように感じるからです。

ジャン・フォートリエ

フォートリエは、《人質》という連作で一躍注目された画家です。今画面に映しているのが、最初にこの連作が発表された1945年のパリのルネ・ドゥルーアン画廊での個展の風景です(fig.1)。タピエは、このフォートリエをアンフォルメル先駆者と位置付けていて、日本でもすっかり、アンフォルメルという言葉とフォートリエの作品はセットになって語られることが多くなりました。しかし、この画家の作品には、のちのフランシスや白髪や嶋本、あるいはポロックやデ・クーニングのような作家の作品をアンフォルメルの典型的なイメージとするならば、そういった戦後に出てくる第二世代の作家たちとは明らかに違った質を感じさせるものがある。だから、言ってみれば、タピエによって「アンフォルメル」の第一世代と規定されたときに、彼の作品は、その言説によって「人質」に取られたとっていいわけです。もちろん、その人質を奪回するということが、別の言説空間に回収することにすぎないということもできるわけですが、それは、複雑な襞を内包したシニフィアンとしての作品の見えなくなっている襞を展開していくということでもあり、そのことによって、別の時間の網目が立ち上げられるという側面もあるわけです。フォートリエ＝アンフォルメルという図式はいかにも還元的であって、それを今一度、開放系の層のもとに見てみたい気がします。



fig.1 フォートリエ「人質」展、パリ、ルネ・ドゥルーアン画廊、1945年
(出典：Jean Fautrier 1868-1964, eds. Curtis L. Carter and Karen K. Butler, exh. cat., Harvard University Art Museums, The Patrick Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, and Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University (New Haven and London: Yale University Press, 2002), p. 38.

まず確認しておくべきは、さきほどの宮川の言葉でいえば「ジェスト」、あるいはより人口に膾炙した英語表現にしたがえば「アクション」、こういった概念を呼び起こすところがフォートリエの作品にはまったくといっていいほどないということです(fig.2)。分厚く重ねられ引っ掻き傷のようなものをつけられた物質＝マチエールはあっても、白髪やポロックのような身体性は、彼の作品にはまったくなくない。制作風景を見ればわかりますが、というより、その、圧倒的に小さい作品サイズを見れば説明などいららないと思いますが、彼のマチエールの厚みは、敢えて言えば、粘土細工をつくる時の感覚に近い(fig.3)。むしろ、そのマチエールの物質性が身体的

動作を表象していない分だけ、無名の余剰として迫ってくる。そういった感覚は、フォートリエの線にも見て取ることができます。ご覧になってわかるように、彼は、厚い絵画のマチエールをつくってから、その上に、薄い筆で、どこかふにやふにや感のある、あるいはカリカチュアのような線で人間の顔らしき形、あるいは人体らしき形を描きます。この線の質は、いわゆる「作家性」とか「個性」あるいは、「表現主義」的な強さを感じさせず、無名のグラフィティを思わせるものです。そして、輪郭線のレベルと下地のレベルが隔離されていて、たかひにずれを伴いながら並置されている。このズレによる効果で、厚塗りのマチエールは、輪郭から溢れだす「肉」のような存在感を持ち出します。全体的に、一回性、瞬間性、自発性、そして何よりも作家の個人的な身体性が強調されるアンフォルメルの絵画とは違って、こういってよければ「図工性」に満ちた画面になっています。

よく知られているように、フォートリエがこのシリーズを制作したのは戦時中のこと。フランスがナチスに占領されていた時期に、彼は対独レジスタンス運動にかかわっていたので、パリ郊外の病院に友人ジャン・ポーランのつてを頼って隠れ住みます。その病院の一角をアトリエにして制作したと言われますが、その近くにはナチスの収容所があり、そこで捕虜が拷問にかけられたり処刑されたりする音、悲鳴などを彼はよく耳にしたと言われています。それがきっかけでこの連作を描くことになったようですが、「人質」というタイトルは、そのような極限状況に由来するわけです。この連作が、どれも同じようなフォーマットで人間の顔を中心に据えた構図であることは、その文脈を考えると、断首を連想させもして、しだいにフォートリエは、20世紀の悲劇を告発する実存の叫びの画家という風に捉えられ、そういうイメージが固定化していくことになります。

しかし、彼の作品のまさに物質的相貌に眼を凝らすと、今言っ



fig.3 シャトネー＝マラブリのアトリエでのフォートリエ、1955年
photograph by Robert Descharmes (出典：Jean Fautrier 1868-1964, eds. Curtis L. Carter and Karen K. Butler, exh. cat., Harvard University Art Museums, The Patrick Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, and Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University (New Haven and London: Yale University Press, 2002), p. 42.

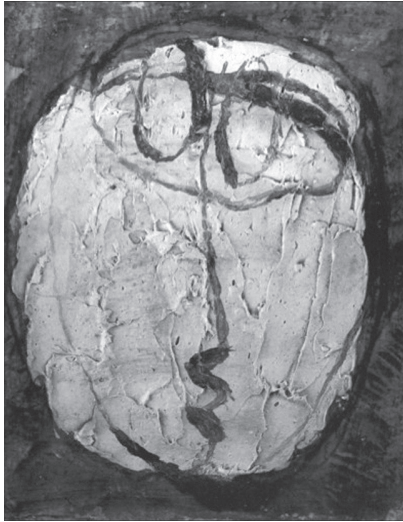


fig.2 ジャン・フォートリエ《人質》1944年、油彩／紙を貼ったキャンバス、22×27cm(出典：Jean Fautrier, exh. cat., Musée national Fernand Léger, Biot; Mücsarnok, Budapest, 1996.)

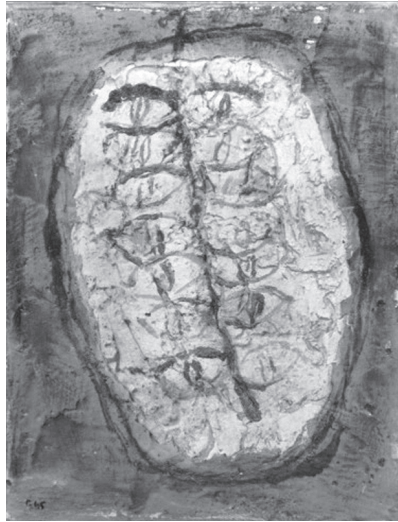


fig.4 ジャン・フォートリエ《人質》1943-45年、油彩／紙、49×33×32cm(出典：Jean Fautrier, exh. cat., Musée national Fernand Léger, Biot; Mücsarnok, Budapest, 1996.)

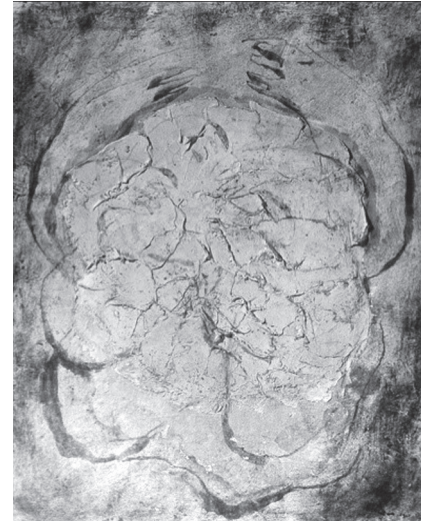


fig.5 ジャン・フォートリエ《少女》1942年、油彩／キャンバス

たように、そういう政治的あるいは実存的告発というような物語ではとても捉えられない印象が、ある種の過剰として浮き上がってきます。人質の肉のイメージ、そしてそれとともに震える線、どこか粘土遊びを思わせるようなマチエールの質感、これらのイメージが発するたとえようもない「魅力」は、その悲劇的な内容の反転可能性、つまり、それが無邪気な喜びのようなもの、子供の泥いじりの快樂のようなものといってもいいかもしれませんが、そういう物質的喜びによって支えられて、それと一体化しているとも見えてきます(fig.4)。事実彼は、人質の連作と同時に、少女の身体をモチーフにした作品群をつくっていて、これは彼の戦前からのヌード連作を引き継いだものです。もちろんここでも、無残な人体の死、あるいは処刑を暗示する残酷さがあるのですが、同時に、肉のピンクが花のピンクへと容易に反転していくように、なんといったらいいのか、物質の歓喜のようなものの震えが見てとれる(fig.5)。それをエロスという言葉で捉えてもいいかもしれませんが、確実に、こういう作品と《人質》には通じる部分があります。

フォートリエの《人質》には、そう、どこか滑稽で俗っぽいところもあります。それがもっとも端的に現れているのが、さきほどいったカリカチュア的な線描と、そして色彩です。実のところ、とくにその色彩の使用については、フォートリエに対する初期の批評を見ると、多くの人がその俗っぽさあるいはキッチュな感じを指摘していることに気づきます⁹。

たとえば、人質展のときに文章を寄せているアンドレ・マルローの文章には次のような一節を見つけることができます。これは、1959年の東京の南画廊のフォートリエ展のカタログにも訳されて掲載されています。

われわれはこれらの作品につねに納得するだろうか。ほとんど柔和といってもいいほどなかれのある種の桃色や緑色の前で、われわれは困惑を感じないだろうか¹⁰。

あるいは、同じく南画廊の展覧会カタログに訳出された盟友ジャン・ポーランの文章にも、次のような一節があります。

拷問され、手足を切断された肉体、ふくれあがり、膨張し、こわばった顔が現われる。しかも、このような恐怖のまつたゞ中から、われわれを充溢感でいっぱいにする美、苛酷に花開いた優しさが立ち現われるのだ¹¹。

また、同じ南画廊の個展のカタログには、東野芳明も文章を寄せていて、彼もまた、《人質》の連作を「シワクチャ性」というキーワードで論じながら、彼の絵画の制作に潜むある意味で子供じみた歓びについてフロイトを引き合いに出しながら触れている。

フロイトによれば、絵形描く趣味というものは、幼年時代に、ある種の子供がとくに示すようなウンコをこねるたのしみから生れるものだそうである。フォートリエがこねるのが、油絵具ではなく紙であるのも面白い。これがかれのウンコだ¹²。

はたしてフロイト理論がフォートリエに適用できるのかどうかはさておきとして、こういう指摘は、多くなされていながら、あまり真剣に省みられることがなかったのは、やはりアンフォルメル——しかも、タピエのそれよりさらに通俗化された——のイメージによってフォートリエの仕事が「人質」にとられていたことと無関係ではないと思います。フォートリエ自身も、タピエのいう「アンフォルメル」には、かなり早い段階から強い不満を表明していたことを考えるとなおさら不思議なことです。事実、上記の南画廊のカタログにはフォートリエ自身が「現実について」という短い文章を寄せていますが、この文章で彼はかなり強い調子で「アンフォルメル」を否定しています。ただし、事態を複雑にしているのは、冒頭でも少し触れましたが、「アンフォルメル」という概念そのものは、タピエが取り上げる以前に、ジャン・ポーランがフォートリエを語る際に使

用していることで、そのポーラン仕様の「アンフォルメル」とタピエ仕様の「アンフォルメル」の間に屈折が認められることです。その意味で、フォートリエに関して、私たちには少なくとも二つの課題が認められるということなのかもしれません。一つは、フォートリエの仕事を、東野の言葉を使えば「シワクチャ性」、すなわちその襲と反転可能性に開かれたものとして再検証するということ。もう一つは、それに対応する形で、アンフォルメルという概念が孕んでいた複雑な陰影をタピエに逆らって検討し直すこと。そういう二つの課題を念頭において、教科書的なフォートリエ＝アンフォルメル＝タピエといった概念の連鎖を切断した上で歴史の編み直しの経路をさぐる必要があるのだと思います。

田中敦子

さて、話題を転じて、田中敦子について少し話そうと思います。

彼女は、ご存じのように、「具体」の中心メンバーの一人です。今回の展示にも、彼女の絵画が出ていますので、皆さん後から見てください。もともと彼女は、白髪一雄や村上三郎、それから後に夫になる金山明などととも「0会」を結成していたのですが、このグループは皆、1954年に嶋本昭三の誘いで「具体」結成に参加します。リーダーである吉原治良のもと、「具体」は当初から非常に活発に運動を展開し、野外や屋内で展覧会を開催したり、独自の雑誌を発行したりしたことは皆さんご存知の通りです。ただ、具体というグループは、美学的に固定した規範を持っていたわけではなく、よく引用される「具体美術宣言」も、先に触れたように、グループ結成の約2年後、1956年の12月になって『芸術新潮』に発表したもので、未来派宣言のようなマニフェストとは少し性格が違って、そこに彼らの美学的主張が細かく列挙してあるわけではありません。ただ、例の「精神と物質との対立したままの握手」という一節がそこには記されていて、それが、具体イメージの形成に影響を及ぼし、国際的にもそのワン・フレーズが決定的な役割を果たすことになります。

そのイメージの中心に居るのは、やはり何と言っても白髪一雄です。白髪、村上、嶋本、元永の作品は、基本的には、そのマチェールとジェストの関係、あるいは絵画と身体と言ってもいいかも

しませんが、そのぶつかり合いの中から生じてくる絵画作品とっていい。それらが、具体イメージの核を形成していったわけですから(fig.6)。ところが具体には、そういったパラダイムでは捉えられない作家が含まれていました。それら、具体における内的差異の問題は、あまり突っ込んで考えられないままにきている、そんな気がしてなりません。今日は金山明の話はしませんが、彼などは、はっきりと吉原の美学について「わからなかった」という趣旨の発言をしていますし、田中敦子の仕事も、白髪たちのそれとはずいぶん違う性格をもっていたように思います。

その違いの前に同質性について言っておくと、具体の仕事は、すでに尾崎信一郎さんが指摘されているように、初期のパフォーマンス的なものも含め、そのほとんどが「絵画」を強く意識しているということが言えます¹³。白髪の泥に挑んだパフォーマンスや村上の紙破り、そして田中の電気服もそうですが、どれを見ても、「絵画」というフィールドを前提にして、あるいは絵画の一つのヴァリエーションとして行われている。絵画を破壊したいけれども、その外部に場を求めることはできず、あくまでもその内側から食い破っていくような方法をとります(fig.7,8)。そこには歴史的な規定性の問題がかかっている。前衛といわれる運動が、基本的に絵画を中心に展開されてきたこと。それは戦後の出発点においても変わらない歴史的条件だったわけです。吉原という画家がリーダーだったこともその歴史的条件を自覚させる一つの要因だったかもしれません。いずれにしても、それまでの美術を否定して、グラウンド・ゼロからやり直したいという欲望にもかかわらず、そうするためには、やはり絵画という土俵でなければならぬという点で初期具体の仕事は、一種のダブルバインドに陥っている。つまり、「絵画を壊せ」という命令と「絵画をつくれ」という矛盾する命令に同時に従わなければならないというような歴史的瞬間に彼らは立っていたわけですね。そのような矛盾した命令を受け取った主体は、どちらかだけに従うことはできないのだから、その両方の命令を一挙に破棄するような「爆発」を起こすしかない。受苦としての絵画、とでもいいですか。白髪、村上、嶋本、元永などの仕事は、私には、まさにそのような「爆発」あるいは「内破」の痛みを皮膚感覚的に経験することで、かろうじて描く主体たろうとした試



fig.6 足で絵を描く白髪一雄、「第2回具体美術展」(東京、小原会館)1956年10月
(出典:『アクションー行為がアートになるとき 1949-1979』展カタログ、東京都現代美術館、1999年、p.129)

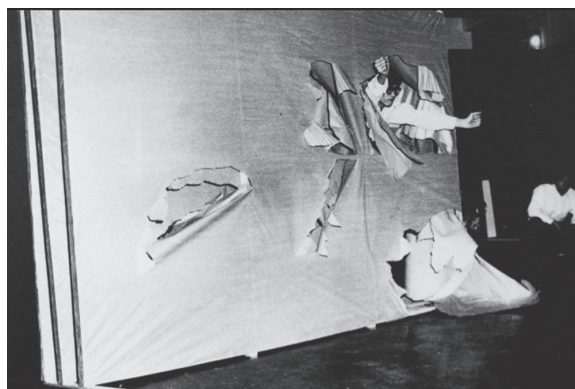


fig.7 「6つの穴」を制作する村上三郎、「第1回具体美術展」(東京、小原会館)1955年10月
(出典:『アクションー行為がアートになるとき 1949-1979』展カタログ、東京都現代美術館、1999年、p.125)



fig.8 嶋本昭三《穴》1950年頃、白ペンキ・鉛筆/新聞紙・クラフト紙、194×130.6cm、東京都現代美術館蔵



fig.9 田中敦子《電気服》1956年(1986年再制作)、管球、電球、合成樹脂エナメル塗料、コード、制御盤、165×80×80cm、高松市美術館蔵

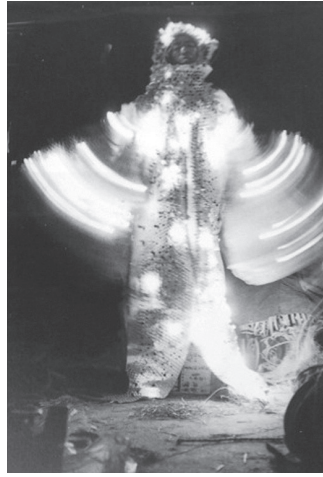


fig.10 《電気服》を着た田中敦子の兄、1957年4月(出典:『アクション—行為がアートになるとき 1949-1979』展カタログ、東京都現代美術館、1999年、p.29)

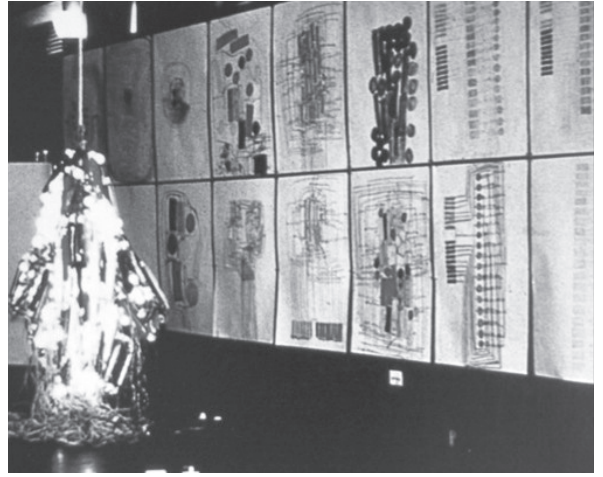


fig.11 田中敦子《電気服》とドローイング、「第2回具体美術展」(東京、小原会館)1956年10月(出典:『アクション—行為がアートになるとき 1949-1979』展カタログ、東京都現代美術館、1999年、p.127)

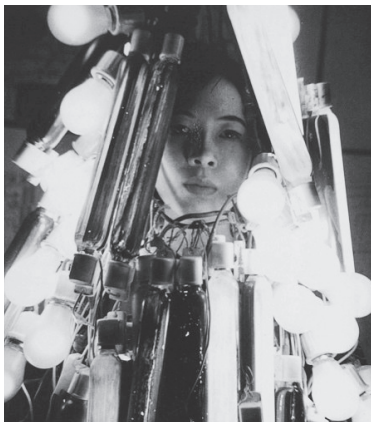


fig.12 田中敦子《電気服》、「第2回具体美術展」(東京、小原会館)1956年10月(出典:『アクション—行為がアートになるとき 1949-1979』展カタログ、東京都現代美術館、1999年、p.29)



fig.13 「ベル」を設置する田中敦子、「第3回ゲンビ展」(京都市美術館)1955年11月(出典:『田中敦子 未知の美の探求 1954-2000』展カタログ、田中敦子展実行委員会・芦屋市立美術博物館・静岡県立美術館、2001年、p.51)



fig.14 田中敦子《作品》(再制作)1992年(「魅る野外展」芦屋公園)1000×1000cm *初出は「真夏の太陽にいとむモダンアート野外実験展」(芦屋公園)1955年7月(出典:『田中敦子 未知の美の探求 1954-2000』展カタログ、田中敦子展実行委員会・芦屋市立美術博物館・静岡県立美術館、2001年、p.50)

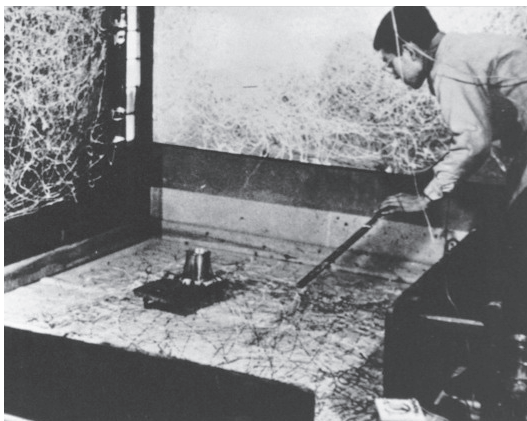


fig.15 スタジオでラジコン・カーで制作する金山明 1960年頃(出典:『金山明』展カタログ、豊田市美術館、2007年、p.71)



fig.16 金山明《足跡》、「野外具体美術展」(芦屋公園)1956年7月(出典:『金山明』展カタログ、豊田市美術館、2007年、p.9)

みに思えます。

しかし田中敦子の方法は、どうも、そういう感じではない。あるいは、少しずつれていくところがある。たしかに、彼女は電気服という「絵画」を制作し、その中に自らの身体を挿入することで、纏うことによる「主体化」——服を纏うこととアイデンティティ形成の深い

関係については今さら繰り返す必要はないでしょう——を図ると同時に、その主体をいつ起こるか分からない感電死の危険に晒すという、やはりダブルバインド的な状況に自らの身体を見出しています(fig.9)。しかし、もう一方で、電気服が、誰もが纏える「服」の形式をとっていたことは、その主体化の問題を、田中敦子という

唯一無二の主体へと還元することを拒み、権利上、無数の纏い手へと開いていく可能性を示唆しています。事実、田中が舞台上で電気服の三種類のヴァリエーションを披露したときには、田中自身以外にも二人の男性(そのうちの一人は白髪ですが)に電気服を着せ、ファッションショーのように歩いた動画が残っています¹⁴。また、写真資料には、田中が自分の兄に電気服を試着させている例もあります(fig.10)。さらに言えば、電気服がしばしば、纏われずに、内部に空洞をかかえたまま自立する作品として展示されていることが気になります(それは再制作の作品の展示において今も踏襲されています)(fig.11)。そのような形の電気服に展示会場で出会った人間は、その空洞に入り込んで纏ってみる作家本人を想像するでしょうが、その想像は、いやがおうでも自らの身体的記憶を媒介にせずにはおかない想像ですから、作家であり自分でもあるような——そして権利上はあらゆる第三者にも連鎖していく——想像上の身体へと電気服は分与されるはずで、誰にも纏われずに展示会場に展示してある電気服を見ると、もしかしてこの服の本来的な在り方は、そのような永遠の待機の状態にありながら、来るべき「主体」を幽霊のようなものとして感じとらせることにあるのではないかとさえ思ってしまう。

いや、そういえば、誰かに纏われて動いている時でさえ、ことにそれが舞台の上であったりしたならば、この電気服はその纏いの主体を隠すことの方が多かったのではないかと想像します。さきほど、田中や白髪が纏って動いた映像が残っていると言いましたが、実際にその舞台の映像部分だけみると、纏っている彼らの身体は光る電気服の表面とのコントラストで暗がりの中に沈み、いったいどれが誰かわからないという状態です。DVDの編集によって白髪ともう一人、金山明の弟子だったという佐藤誠一が纏ったということがわかるだけであって、実際に現場でそれを見ていた観衆には、どの服を誰が纏っているということなどわからなかったに違いありません。その意味では、実際に纏われて動いているときでも電気服は、ある種「幽霊」的な様相を見せていたに違いなく、ますます、作家個人に帰属するものという感覚は消え、それ自体がふらふらと浮遊する幻影としての「主体」のように見えたのではないかと想像します。私たちは、電気服を纏った田中敦子の写真——しかもその顔がしっかりと写った写真——を資料として持っているだけに、それを田中敦子という個人に引き寄せて考えてしまいがちなのですが(fig.12)、そのような読みは、特殊な条件で写された写真に無意識のうちに引きずられた解釈なのではないか、そんな感想を持ちます。

このように考えると、たとえば、彼女の初期の仕事であるベルの作品——これも現代美術館のコレクションにあるものですが——など、不可視のままに移動する主体の幻影を見させるという意味で、やはり似た問題を提示しているように見えます(fig.13)。実際、吉原治良は、田中が初めてベルの作品を展示会場に設置したとき、オープニング前夜の会場で、その音が会場の中を動いていくのを耳にしたとき、こんな感想を漏らしています。

われわれはみな立止り耳をそばだてる。その響きは生きもののように階上と階下を飛び廻った。夜が相当更けていた¹⁵。

金山明も、ベルの作品を聞いたときの感想を、そのときひとは、作家の存在を忘れると言っています。これは、展示会場の中を見えないままにさまよう「生きもの」を出現させる装置であると。そういう視点から見れば、彼女の野外展における舞台服の巨大お化けの反復のようなインスタレーションや、あるいは、ピンク・レーヨンの布を地面から少し浮き上がった形で張っただけの作品なども、作者という唯一の主体への帰属から作品を脱落させて、見えない幻影的な主体へと主導権を渡していくような性格があったことがわかります(fig.14)。そして、こうした田中の志向は、おもちゃのトラックを使ってポロックの「アクション・ペインティング」を脱臼させるような絵画作品を多数制作した金山明にも共有されています(ある意味で、それは、作家の行為の唯一性、絶対性の神話に対する果敢な挑戦であって、明らかに吉原的なオリジナリティの追求を否定する身ぶりでした)(fig.15)。時間がありませんので、あと一つだけ例を挙げておくとすれば、彼が具体の野外展に出品した延々とつづく足跡の「作品」(fig.16)が、実際に誰かが歩いた跡ではなく、人工的に作られた、いわば偽の足跡によって、不可視の「幽霊」の影を現出させるものだったという意味で、田中のベルの作品とまったく同じ構造を持っていることは、もう容易に見てとれることだと思います。

結論があるわけでもないのですが、アンフォルメルとフォートリエの場合とよく似ていて、この田中敦子(そして金山明)のケースも、吉原一タピエ路線を中心にしてつくられた「具体」のイメージから見ていると随分と見えなくされる部分があるという感を深く持っています。ちょっと話を狭いところに限定しすぎたかもしれませんが、アンフォルメルや「具体」といった歴史概念は、それが頻繁に使われれば使われるだけ、概念として磨滅されていきます。それは、印象派という概念がいかにモネとドガの絵画の違いを、あるいはセザンヌと他の画家の違いを見えなくさせているかということと同じで、そのような概念が発明されたときには、それによって見えてくる像があったわけですが、いつしかそれを成立させていた「立場性」や「レトリック」が忘れざられ、それが自然なもののように使われるようになってしまう。ありきたりなことかもしれませんが、1950年代の美術という比較的近い過去についても、すでにそういうことが生じている、その危険をつねに意識していないと歴史記述はとてども息苦しい動脈硬化を起こしてしまうということです。ある意味で、今日の私の話は、どんな歴史記述にも「明察と盲目」は構造的に表裏一体の関係にあるという一般論の再確認にすぎないのかもしれないのですが、大切なのは、その「盲目」部分に切り込むときに、「作品」あるいは、それを包み込む環境も含め、過去の観衆の証言の具体性、そして自分自身の経験の具体性、こういったアマルガムの抵抗性を感じ取ることではないかと思えます。今日の話では、たとえばフォートリエを語るマルローやポーラ

ンや東野の言葉、あるいは田中の作品を語る吉原や金山の言葉などを出しましたが、彼らの言葉は、二次的な整理を経た分析というよりは一次的なショックを孕んだ何気ない一言ですが、そういったものにこそ宿っている具体性の感触に耳を澄ませることができるか、それが鍵になってくるのではないのでしょうか。

註

- 1 ジャン・ポーランは、1942年にアンドレ・マルローを介してフォートリエと知り合ってから、親密な関係を結ぶ。1944年にパリ郊外のシャトネー＝マラブリのクリニック内の一室をフォートリエの隠れ家として使えるようにアレンジしたのもこの詩人だった。彼は、1943年のルネ・ドゥルーアン画廊でのフォートリエの最初の個展に「フォートリエ、怒れる者(Fautrier Enragé)」という文章を寄せているが、それを改訂して1949年にオーギュスト・ブレゾ(Auguste Blaizot)から限定版として出版している。その中には、「アンフォルメルとは何か」と題された節があり、この詩人にとって「アンフォルメル」がフォートリエ解説の一つのキーワードだったことが窺い知れる。オリジナルのヴァージョン(43年)、および、雑誌『ヴァリエテ』に掲載された第二ヴァージョン(45年)については未確認。
- 2 ミシェル・タビエ「別の美学について」(瀧口修造訳、『みづゑ』617号(1956年12月)、23-28頁)。
- 3 ロザリンド・クラウス、イヴ＝アラン・ボア『アンフォルム―無形なもの事典』(加治屋健司、近藤学、高桑和巳訳、月曜社、2011年)を参照。
- 4 1957年3月には、すでに、秋のタビエたちの来日を見込んで「アンフォルメル台風」がやってくるというようなことがすでに美術界で言われていたという。杉高太郎「1957・日本美術界の展望」(『いけばな草月』、1957年3月号)参照。
- 5 たとえば、タビエが、大岡信、東野芳明、中原佑介、針生一郎と座談をした「ミシェル・タビエ氏をかこんで」(『みづゑ』、1957年10月号)がある。
- 6 タビエの「別の美学について」と吉原の「具体美術宣言」が異なる雑誌上とはいえ、同じ1956年12月号に掲載されているというのは気になる。「期せずして」と書いたが、意図的に「期された」ものである可能性も否定はできないだろう。その場合、瀧口訳でタビエの文章が掲載されることを知った吉原あるいは芸術新潮側が、それに合わせるように「具体美術宣言」を急いで発表したというようなシナリオがありうべき仮説として浮かぶが、もちろんこれは単なる推測の域を出ない。また、針生一郎の「物質と人間」は、タビエの「別の美学について」が掲載された次の号、つまり『みづゑ』の618号(1957年1月号)に発表されている。
- 7 ミシェル・タビエ「第一回日本旅行の精神的決済書」(芳賀徹訳、『美術手帖』134号(1957年12月号)、98-102頁)。
- 8 勅使河原はタビエ滞日時に随分と便宜をはかった一人で、そのことに対する恩義からくるリップサービスも多少あるのかもしれないが、一方で、その生花、彫刻、絵画など多メディアを自由に横断し立体的空間を生成していく勅使河原の手法にタビエが深く感銘を受けていたことはたしかだろうと思う。福島秀子についての言及は一度にとどまらず、継続して深い関心を抱いていたようだ。
- 9 フォートリエに関する初期の批評については、以下の論文を参照した。
Karen K. Butler, "Fautrier's First Critics: André Malraux, Jean Paulhan, and Francis Ponge," in *Jean Fautrier 1868 - 1964* (exhibition catalogue), New Haven and London: Yale University Press, 2002, pp.35-55
- 10 『Fautrier』(展覧会カタログ、南画廊、1959年11月21日-12月5日)に所収のマルローの文章「『人質』について」(大岡信訳)を参照。
- 11 『Fautrier』(展覧会カタログ、南画廊、1959年11月21日-12月5日)に所収のポーランの文章「フォートリエの偉大さ」(大岡信訳)を参照。
- 12 『Fautrier』(展覧会カタログ、南画廊、1959年11月21日-12月5日)に所収の東野論文「存在はシワクチャである」を参照。
- 13 尾崎信一郎「具体 絵画へいたるアクション」、『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』(芦屋市文化振興財団、1993年)、12-18頁。
- 14 この3人の電気服をきた人物が舞台上を動いている映像は、下記のDVDに収録されている。『田中敦子 もうひとつの具体』(Ufer! Art Documentary、1998年)。
- 15 吉原治良「具体第一回展の記録」、『具体』4号(1956年)、4頁(『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』(芦屋文化振興財団、1993年)に再録、277頁参照)。

講演III 光田由里「トラウマと救済——戦後現代美術のミッション」

光田です。今日はこの場で講演させていただくのを大変光栄に思っております。私は日頃、美術館の学芸員として働いておりまして、先ほど、岡崎さんの話の中でどういった立場でメッセージを発信するかということが重要な点とおっしゃったと思いますが、私としては学芸員の休みの日の立場として今日はやってみようかなと思います。個人として語ってみたいと思ったので、肩書は美術評論家とさせていただきます。

今日話ができるのが嬉しいのは、私はこの現代美術館の常設展、クロニクル、これに強い共感をもっているわけです。というのは、ここに展示されている作品は非常に重要だと私が思っているのにも関わらず、教科書などに載ってないですし、それからすぐに手に取れるような画集にも載っていない。つまり、一般的じゃないです。だけど、実際には私たちの父とか母とか、祖父母とか、それくらいの世代の人たちがやってきた美術の仕事だから、本当は私たちにとって身近な作品のはずで、かかわりが深くて、切ってもきれないし、これから先のことを考える上でとても重要な材料になる、そういう蓄積だと思うんですね。そういうものが実際に見られる場所ってというのは本当に限られていて、例えば東京国立近代美術館、竹橋の常設とか、愛知の県立美術館もそうでしょうし、あとこちらの常設展。本当に数えるほどしか場がない。そこでこのように私たちの歴史自体を検証する、それを体験できるような美術作品を見ることは、とても重要だと私は思っております。ですから、先ほど岡崎さんと林さんがハイブローな話をされたので、私は飾ってある作品についてベタに、私が作品をみて読み取れると思ったのはこういうことだということを場に即してお話してみたいと思いました。それで、簡単なパワーポイントを用意しましたので、みなさんはもう展示をご覧になっているという前提で話をすすめたいと思います。

演題というか自分の話のタイトルを「トラウマと救済——戦後現代美術のミッション」とつけてみたんですけど、「トラウマ」っていう部分を赤にして。ここに簡易な年表を作りました(fig.1)。つまり、今回の「クロニクル 1945, 1951, 1957 戦後日本美術を見直す」の範囲は45年から57年のほぼ10年間、それはどういう期間かということ、まず戦争期。まあ45年からなんですけど、45年にも戦争中と敗戦がありますから。その敗戦というのは、戦後日本美術のゼロポイント。

1945—1957 クロニクル I	
戦争期	1941年12月 太平洋戦争
敗戦	1945年 8月 ゼロ地点 非形象
占領期	1945—1951
	1950—53 朝鮮戦争
	1951—52 近代美術館の開館
戦後期	1952年独立
	1955年体制

fig.1

重要なポイントであるんですが、敗戦ってというのはこれだと指をさせない。かたちでもってあわせない。そういういわば、不可視のゼロポイントだと思います。私見では、戦後の日本美術っていうのは、そのゼロポイントに向かって、あるいはそこから背を向けて、そこからジャンプして、切断しようとして、しかも常にそこが参照されている。戦後美術とはそうしたもだったように思われるのです。

戦争に負けたら、すぐ占領期になるんですね。アメリカ進駐軍が来て、つまり、独立国でなくなります。その期間は52年4月まで。独立までの数年間は、非常にいろいろなことがあった時代で、さつき林さんは具体、アンフォルメルっていうのを戦後の精神の空白期に登場したと言われたんですが、私の感じだとそれより前からすでに空白期ではなくて、ぎっしりいろんなことが詰まった時期だったのではないかと思います。この占領期のあいだに朝鮮戦争が始まって、敗戦について考え、新しい方向を模索しようとしているうちに、すでに戦争特需で景気がよくなってきます。占領期の終わりぎりぎりのときに、外因で一転してどんどん景気がよくなってきた。景気はいいんだったらいい方がよく、経済的には儲かったほうがよいわけです。しかも、景気と同時に、戦争が朝鮮半島まで迫ってきて、もうすぐ日本も戦争になるかもしれない、そういう東西冷戦の極度に緊張したときに日本が独立することの意味を、もう一度思い出してみたい。占領からの独立がこの展示のもつタイムスパンの中央にあります。

ちょうどその頃、近代美術館が開館します。一つは神奈川県立近代美術館が51年の11月にオープンいたします。そして、52年の12月、東京の国立近代美術館がオープンいたします。そのことは思い出したいなと思うんですね。なぜかという、ここでいう近代美術館というのは、学芸員がいる美術館。つまり、美術館とは何か、あるいは近代美術館で展示すべき作品とは何なのか、何を美術を通してみせるべきか、そういうことを考える専門職がいる現場のことで、いわゆるアート・ミュージアムが成立した。それが占領期の一番終わりから独立にかけての時期だったことも、思い出したいなと思うんです。

それまでも、美術館と名のつく場所はあったんですけど、その多くは展示会の会場としての役割を果たすだけで、さっきお話をして頂いた学芸員の藤井さんが担当されているように常設展をどう行うか、つまり、収蔵品を用意し、ものをどう選んで展示するかを考え運営を考える、そういうような行為が本格的に始まったのはこの時期だった。そのことが後に重要になってくると思いたいわけです。

年表の最後には55年体制という項を書いたんですけど、この言葉は最近あまり使われません。自由民主党が与党で、社会党などの野党3党、長く続いたそういう体制ができたのが55年でした。私の考えでは美術の55年体制っていうのがあるんじゃないかなと思っていて、今回のクロニクルは、45年の敗戦から57年、美術の55年体制ができるまで、ほぼその期間ではないかと考えています。

この年表の枠組みを踏まえて、今回のクロニクル展の展示を考えてみると、最初の部屋のところが戦争期、戦争画と戦中期のシュルレアリスム絵画がかかっている、そのあとに続いて、1930年代か

らアヴァンギャルドとして活動してきた岡本太郎たちの世代の、敗戦後すぐの作品が展示されており、この連続性にも注目すべきだと思います。このあたりと、それから次の部屋から始まる、1951年という年号で示される、タケミヤ画廊と実験工房の部分。これらは占領期に出発した前衛美術運動だったということが分かります。つまり、なんとというか、この展示で具体だけは日本が独立した後の美術運動のように見えますが、先ほどの林さんのお話にもあったように、具体美術協会という名前と機関誌を出したのは独立後の1956年ですが、実際の活動は占領期の頃から胎動が始まっていたわけですね。リーダーの吉原治良自身も1930年代のアヴァンギャルドだったわけですから、このクロニクルに展示されている作品の多くは、戦前の前衛活動の流れと、占領期に胚胎した前衛運動が生み出したといえると思うんです。

この占領期と言うのは、本当にいろんなことがあったので簡単に今言えないんですけども、でも、一つには戦争中に翼賛体制に抑圧されていたのが、占領軍の自由な民主主義政策によって、社会運動や労働運動が非常に盛んになり、それが盛んになりすぎて占領軍から危険視され、冷戦の緊張が高まるとともに今度はそれが抑圧される、いわゆる逆コースと呼ばれる圧力もあったわけで、その揺れ動きのなかに民主主義の美術、あるいは新しい美術、さらには革命的な美術というものを考えた人たちがいた。その人たちの夢は挫折したのか、成就したのか。あるいは、成就ではなくても大切な作品があるといえるのではないかと。戦後美術は、敗戦というゼロポイントのトラウマを回復するというミッションを抱えて始まらざるをえなかったわけですが、そういうことをこの常設展で考えられたらいいと思うわけです。

ここで1室目の会場写真(fig.2)を見てみます。真ん中に入口があって、左が戦時中の農村の活動を描いた北川民次作《農漁の図》と、漁業をしているたくましい男たちの絵、山本日子士良作《大漁》、ですよね。1点は大きなモニュメント的作品で、こういうふうな労働し生産性をあげることは国のためになる、というイデオロギーをアピールできる会場芸術サイズの作品。入口の反対側右のほうは、独立美術協会や美術文化協会などで発表される、シュルレアリスムの影響を受けた作品になっているわけで、これが入口の左右に振り分けて展示されています。右のほうはシュルレアリスムを研究した寺田政明《夜》と鬘光《静物(雉)》ら。シュルレアリスムというのは、さっき岡崎さんがお話になったアール・デコの展覧会で紹介されたいろんな新しい前衛的な様式、スタイルがありましたけれども、その前衛的な動きの一番最後、最新の、レイテスト(latest)の運動として、戦時中も美術家たち、あるいは芸術家たちの心にずっとあった前衛運動だったと思われる。これは、実はアンフォルメルが来るまで、50年代半ばまで最も新しい美術思想だとみんなが思っていたものです。シュルレアリスムは社会主義革命にシンパシーをもっていましたし、戦中には危険思想とみなされた。

右側がシュルレアリスムとすると、左はリアリズム(?)。リアリズムに私はクエスチョンマークをつけたんですけど、リアリズムっていうのがすごく難しいと思うからなんです。これはまあ確かに何を描い



fig.2



fig.3

ているかわかるしシュルレアリスムではないだろうなって感じはするんですけど。さらに、こちらの続く壁には戦争記録画(橋本八百二《ニューギニア作戦》、現在は岩手県立美術館寄託)の展示(fig.3)があって、描写力と迫力のある絵なんですけど、これを、リアリズムというべきかどうか。大きな問題です。戦争記録画は、戦争中、いろいろな作戦が立てられたわけなんですけど、それぞれの場面をモニュメンタルで大きなサイズに油彩画で描いて記録として残そうというプロジェクト。画家が実際に戦闘場面を見ることは無理ですが、軍から依頼を受けてプロジェクトを引き受けて、従軍したり、写真などの資料提供を受け、取材したなかで画家が大作を描きあげている。

戦争美術展が盛んだったわけなんですけど、その時にこうした絵画が展示され、多くの人々が当時見だし、人気もあったわけです。それはリアリティのあるものだったのか。戦争が終わった後で、リアルさについて、リアリズムについて考えるのが敗戦後美術の非常に大きな課題になったのは、この戦争画の問題への反省も大きかったんだと思います。

戦争記録画の左側は、これはもう戦争が終わった後の絵画なんです。この2点(fig.4)。岡本太郎と鶴岡政男の2点とも、とてもいい絵だと思うんですけど、先ほどの戦争画に比べて、小さかったですね。戦後間もないころのサイズはあれくらいになるんですね。左側の岡本太郎《憂愁》(財団法人草月会所蔵)は、旗の立っている山みたいな、岩みたいな場所、これは人間の頭部に見えて、やっぱり人間のイメージがあると思います。右側の有名な鶴岡の絵《重い手》も人体のイメージ。こういう痛みのある人体像、人間の像は、戦後すぐの頃、多くの画家が描いたものです。描く必要があった。これは、続く部屋のほうでちょっと分りにくいんですけど、真ん中にかかっているのは麻生三郎作品《母子》です(fig.5)。麻生三郎が描いた人物像は、黒っぽくて見えにくいんで



fig.4



fig.5

すけど、その見えにくい中に浮かび上がる人物像。敗戦直後に生きるリアリティを探そうとした、そういうタイプの絵として象徴的に取りあげられることの多い作家だといえます。戦後のリアリティを探す絵画ってというのは、どうしても人物像になる必然性があった。静物とか風景に託す場合もありますが、たったひとつ自分の身体が拠り所になるというか、まず人間から始めるというかたちで人体像のイメージが強かったのだと思います。右側に久保守さんの絵《戦後の風景》、これは風景で特別な廃墟ってことはないんですけど、戦後直後には廃墟が描かれた絵がたくさんありました。それは実際空襲による現実の風景を描いたリアルな絵画でもあったし、心象風景としてもリアルだったと思います。

さて先ほどまで戦後美術と書いていたのを、この画面では敗戦後美術と書いてみているんですね(fig.6)。評論家のヨシダヨシエ先生が、戦後なんて言っちゃいけない。これは敗戦後、戦争に負けた後の美術なんだ。常に思い出さなくてはいけないっておっしゃっていました。それで、こういう風にして書いてみたので。ヨシダ先生は《原爆の図》を担いで全国をまわったことから評論家になった先生で、尊敬しているわけなんですけど、彼の言葉です。「敗戦後美術」の下に「自己像の欠損または放棄」って書いてみたんですけど、敗戦の直後ってというのは、日本が今までやってきたことが総見直しされるわけですね。そのことは日本の伝統を根本的に考え直すことになるし、自分の国のことですから個々人の自己像と関係あるだろうと(fig.7)。

坂口安吾は法隆寺も新しいのが必要だったら作ればいいと言うし、志賀直哉はもう日本語をやめてフランス語にした方がインターナショナルになれるって言うし、桑原武夫は俳句なんかは第二芸術で本当の芸術じゃないって言うし、自分たちの言説や伝統について否定的な感情がすごく出てくる。でも、その伝統に対する問題ってというのは一筋縄でいかなくて、完全に否定するだけにはもちろ

ん取まらない。少し後になりますが岡本太郎みたいな人が、これまでいいとされていた、例えば雪舟とかわびさびとかに對し、そうじゃないんだ、光琳とか縄文とか、今まで見逃されていたずっと強い別の伝統があるんだ、と新しい提案を主張します。つまり、伝統問題は敗戦後、これまでとは違う美術作品を作らなきゃいけないという制作者の立場として、今までやってきたことをどうやって見直すのか、という必要にせまられた真剣な議論だったので、反響も大きかったと思います。

だけど、一方で占領下の日本にアートマーケットがないわけじゃなくて、というのも占領軍の人が日本の伝統的美術は買っていて、版画なんかわりと売れたらしいんですね。日本人は買えないんですけど、アメリカ人は買えたわけです。そういうときにアートマーケットで花鳥風月的なものが売れるわけですね。実際に作って売った場合がもちろんあるわけですが、やっぱり、新しい美術をつくらうとしているときに、これまでとは違うものをやりたいと思ったときに、いくら売れるからって花鳥風月とかフジヤマゲイシャを描くのはやめよう、そういうふうなステレオタイプの伝統観に反発して自らを禁じるような動きも確実にあったと思います。つまり、伝統と自分との関係はそんなにストレートにはいかなかった。

ちょっと違うことをいうと、中国の現代アートがマーケットでよく売れているんですけど、中国の現代美術は中国的な伝統要素を使うことに躊躇はない、っていうよりもかなり積極的にシノワズリを使っていると思うんですね。それはもしかして、彼らが戦争で負けてないからかなって思ったりするんです。敗戦国の日本では、今言ったように前衛美術家たちは、そういうジャポネズリなものを自分に禁じて、いきなりインターナショナルなものを目指さなくてはいけない。そういうような気持ちになっていたと思われるふしがある。例えば瀧口修造の言説などは、若い作家たちにそうした影響

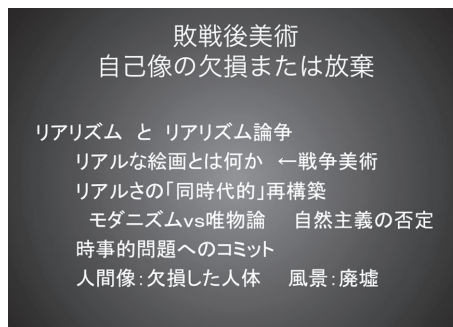


fig.6

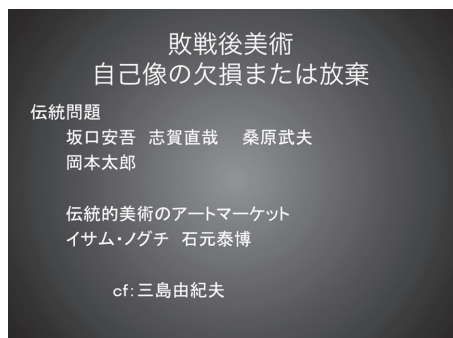


fig.7

を与えた可能性がありますね。そのことを「自己像の欠損または放棄」と書きました。これはもちろん、その頃の人体像のイメージと重ねている言葉です。

伝統問題の部分に、欄外に三島由紀夫って書いたのはこれ、ちょっと関係ないんですけど、今出ている『ユリイカ』という雑誌に「森村泰昌と三島由紀夫」ってタイトルで文章を書きました。その時に思ったのが三島由紀夫は自己像を非常に必要としていた人だったと。自己像の欠損を自ら救済するために、ああした政治性、マッチョ性を突出させなくてはならなかったんじゃないかと、森村さんの作品を考えるを通して感じたのでこの名を書きました。「自己像の欠損あるいは放棄」というのは、敗戦による伝統と自己との関係の不安定さ、というようなことです。

伝統との関係については、岡崎さんが先ほど詳しくお話されたイサム・ノグチさんも重要です。この人は、もちろんアメリカ人なんですけど、40年代終わりから60年代にかけて頻繁に日本に來られて、開館したばかりの神奈川県立近代美術館で、埴輪から刺激を受けたテラコッタを中心に個展を開いています。のちの岡本の縄文とは逆の勘じでしょうか。ノグチは、モダンデザイン的な観点から日本の伝統を活かすことに躊躇は無かった。日本人とアメリカ人とのハーフということで広島プロジェクトで落選になったことなどはあったんですけど、伝統との関係では日本人のねじれた「欠損」とは違う、とてもストレートな部分を持っていたと思いますし、それはアメリカで長く生活されていた石元泰博さんにも共通していたのかなとも思いますね。

敗戦後の美術で、どうしても解決しなかった問題という、まずはリアリティということだったのではないのでしょうか。食べるものも不十分で、これから生活がどうなるのか分からない状況のなかで、美術とか絵画とか彫刻というものが、どのようなことでありえるのか。絵を描くことを当然として何を描こうかな、ではなくて、それより前の段階から、美術の前の段階から、これまで当然だったこともゼロとして考えなければいけない。そのような態度で美術を考えることがリアリティを考えることだったんだと思います。戦中に人気のあった戦争画が、もはやリアリティがあるとは見えなくなっていたのなら、それは必要なことだった。

敗戦後すぐに、リアリズム論争と呼ばれる議論があつて、これは作家の人たちというよりも評論家中心の論争だったんですけど、左翼陣営の林文雄が美術評論家の土方定一を批判したときに、美術はどのようにリアリズムとしてありえるのか、という議題が提案されたのだと思います。林は市民階級の自立した目で典型を描きだす高橋由一と、主観的で感覚的なブルジョワの黒田清輝を比べて、前者を民主主義美術の規範に置こうという意見を出しています。どのような態度なら、美術で現実を把握できるか、という問いだったのですね。

さきほど言及できなかった図版(fig.8)が一枚あつて、これは今回の常設にはない作品なのですが。松本竣介作品は展示にはないんですけど、もしなにか自由に加えられるとしたらこの一点があつて欲しいと思ったのが、《彫刻と女》(福岡市美術館蔵)です。こ

れは1948年作で、松本竣介のほぼ最後の作品のひとつですから、彼の戦後は3年しかなかったんですね。彫刻に触っている女性。彫刻というのは作品、美術作品で、普通は、触るのではなく、見るだけのものです。あえて作品に触ることでそれを理解し、あるいはそれが何であるかを知らうとしている。触っている女性のほうは、女神のようにリアリティのない理想的な女性像ではありますが、美術作品に触るという行為がここに描かれると、私にとっては美術のリアルさを求める態度が描かれたように思えます。美術とリアルさを考えてみるなら、リアリズムっていうのは、本当に大きな問題で私の制限時間では論じるのは難しいので一回置くことにして次に進めますね。

この会場写真(fig.9)は、タケミヤ画廊とその周辺の部分ですね。今回の言い方だと51年として取り上げられています。左側の方にある花火の絵は藤松博作品で、奥のはタケミヤ画廊の第1回目に個展をした阿部展也さんの作品《神話A》。彼は、戦前からシュルレアリスムの影響もあつて、タケミヤの企画者だった瀧口修造とも交流があつた、前衛派でした。阿部さんは若い世代の指導者のような役割も果たしました。



fig.8



fig.9

別の壁の3点の作品(fig.10)は世代が違って、戦後の新人たちのものなんですね。吉仲太造《地球人》、漆原英子《Eidolon》、池田龍雄《10000カウント》と並んでいます。これらは51年よりもうちょっと後の作品ですが、57年ころまで続いたタケミヤ画廊の時代っていうのは新人たちの時代だったと思います。「新人」とは、それまでキャリアがなくて戦後に美術の仕事始めた作家たちです。彼らは岡本太郎の影響が大きく、欠損している人体像も描いていますけれども、そこから次に一歩進めていこうとします。ここにはナンセンス、ルポルタージュと書きましたが、一番右側には池田龍雄先生、彼はこの頃、現実に取材したペン画を描いておられ



fig.10



fig.11

て注目を集めていた。これはリアリズム問題にも深く切り込むことなんですけど、よく言われるルポルターージュっていうのは、報告なんです。報告っていうことは、取材してこれはこういうことですねって、誰かに伝えるわけですね。メッセージ、伝えるメッセージっていうのは、絵を描く記述者、あるいはアーティストが現場に行って、その現場をパブリックに報告するという態度。もともと、池田先生の作品は、描写的な報告とは違っています。この部屋では中村宏さんの《砂川五番》もそうした名作として有名ですね。真ん中と左側の作品は、ルポルターージュ性、時事性っていうことがもって直接的ではなくなっていて、そういうことから出発していてもそれを越えようとする視点があり、絵画としてのテーマも求めようとする、そういう新しい出発を象徴するような作品です。この一番左側の絵は、吉仲太造さんという作家で、私はこの方の個展を手がけたことがあります。この絵は、《地球人》というタイトルの代表作のひとつで、マンガっぽいですが、これがリアルであるかどうかということは考える価値があると思うわけです。吉仲さんが当時のリアリティを彼なりに別の方向から示そうとした。つまり、写実的な描写とは違うやり方で、彼が時代や現実を考えようとしたモニュメンタルな作品だったのです。漆原さんの作品も、そうした方向だと思います。

そしてここにはないんですけど、もしかしたらこの3点の前にこういった作品があってもよかったですということで1点を挙げてみるのは、岡本太郎の《森の掟》(川崎市岡本太郎美術館蔵) (fig.11)という絵画でしょうか。岡本太郎がタケミヤ画廊の作家たち、この時期の新人たちに与えた影響っていうのは本当に大きかったので、そのことを示すためにこういった作品を入れるのはどうかということで図版を映してみます。これは有名な絵ですが、真ん中に怪物というかチャックがあるんですね。ジッパーというか。この怪物やジッパーはなんだろう、なんだろうと考えてみても答えはない

わけで、不条理です。そして、現実じゃないところに侵入しているジッパーに、政治的なアイコンや現実的描写では出せないようなリアリティがあったということ。そういうことで影響力が生まれたんだと思います。寓意的に読めそうだとも思いますが、ナンセンスというか答えはないのでしょうか。

新人たちの時代っていうことをここでは言いたいわけですけど、先ほど言ったように新人たちっていうのは戦後に活動を始めていますが、彼らの前の世代っていうのは多くが戦死されたり自由に活動できなかったりしているんで、世代間にちょっと切れているところがありそうですね。新人たちに、読売アンデパンダンと日本美術会のアンデパンダン、二つのアンデパンダンを主に活動の場所にしているような作家たちが現れ、そのなかからタケミヤ画廊に作品を出したり活動を広げていく作家が生まれるんですけど、彼らの多くは美術大学の出身とかではなくて、独学だったり、講習会などで直接作家たちに師事することで自分のキャリアを始めた人たちです。ですから、なんとというか、学閥とか師弟、親分・子分とかいうファミリー的な系譜から、結構切断されていた。戦前の帝展、二科会などの美術団体は戦後にすぐ復活するわけなんですけど、そういうところに吸収されないで、全然画壇的ではない場所で活動することを選びえたのも、そのせいもあるかもしれない。そういう人たちをここではとくに、新人と呼ぼうと思います。

この新人たちっていうのはもちろん技術的には未熟なのですが、専門的領域っていうか、油彩画家かブロンズの彫刻家かというふうな立場でもなく、人脈もフリーっていうか、今までの封建的な画壇の復活には与しないっていう人たちになります (fig.12)。そんな彼らがなにもない素の状態からの活動を、短期ではなくて継続して行うことができたのは、やっぱり後見人っていうか、それでいいと言ってくれる人がいたからではないかなと私なりに調査してみても思ったわけですね。その後見人っていうのは、1930年代に活躍した元アヴァンギャルディストたちで、彼らの多くは戦時中、40年代に挫折を余儀なくされていたわけです。その中でもっとも挫折の傷が深かった一人が評論家の瀧口修造さんだったのかもしれない。彼はシュルレアリスムを日本に紹介して、同時代のアーティストのシュルレアリスムへの興味と歩をあわせ、対話をしながら運動を進めていきたいという気持ちをもっていったんだと思うんですけど、彼が福沢一郎とともに特高に検挙されたっていう事件は大きくて、前衛的な美術運動は1941、42年で終わってしまうことになりました。岡本太郎さんはずっとパリにいて、帰ってきてからすぐに兵隊に行かれたので、そういう意味での挫折ではなかったのですが、戦争で彼自身が断絶していると思います。阿部展也さんも戦争に行っているんですけど、このあたりの方々、みんな前衛的な活動をしながら、戦争時にそれを切断しなくてはいけなかった方々です。吉原治良は先ほども言ったように、具体美術協会のリーダーになったし、少し若いですが瑛九は、今回の展示には一点も出ていませんけれど、やはり戦中にデモクラート美術家協会という重要な美術のリーダーとして若い人たちを指導していきます。こういう戦前からのアヴァンギャルディストたちが新人たちを組織して前

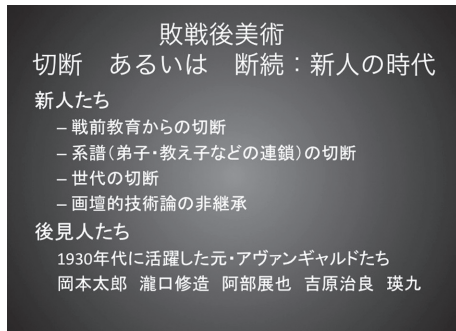


fig.12



fig.13

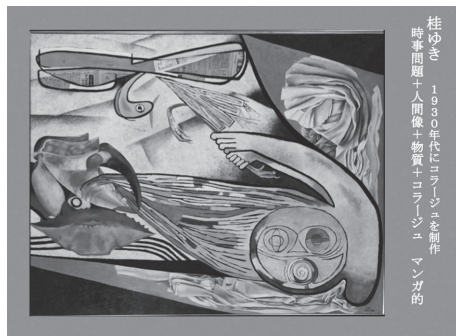


fig.14

衛的な活動の場をつくらうとしたということは非常に重要だった。そこをアーティストたちや評論が支持し、ジャーナリストや画廊主、いろんな立場の人たちが同じように支えたおかげで、そうした場が継続できたと思います。もう時間がなくなっちゃったけど話して大丈夫ですか？

時事問題を扱った絵画なのに、描写的ではないということで、この2点に言及してみました(fig.13)。河原温のこの時代の作品が、ここにあったらよりそのあたりがクリアになるかと思います。新人の時代の中で最も注目を浴びたのは、間違いなく河原温さんだったのです。彼の登場っていうのはすごく衝撃的で、美術界だけでなく、文学界にも色々な層に受けたといいますし、佐々木基一さんもいい評論を書いています。それは大衆的な人気ということではないのですが。たとえば《浴室》でも、人間と人間以外の存在がすごくせめぎあうような連作で、ヒトはモノ化しモノが生き物みたいです。この頃の、新人たちの語りとしては、花田清輝さんや岡本太郎の影響があるわけですけど、ヒューマニズムは超えなくてはならないと。ヒューマニズムは旧来的な価値なのです。人間的な価値を超えなきゃいけないというのが前衛の条件で、それを超えるためには物質という言葉がキーワードになって、最重要だ

とされました。で、「物質」はアンフォルメルにとっても関係がある言葉になってくるので、それをちゃんと次につなげるように言えたらいいのですが。

しかも河原作品が鉛筆で描かれていることも重要で、タブローではないんですね。池田龍雄さんもペン画でした。そしてここでは連作だということもある。大きな一点にまとめるのでは言い切れないというか、映画のシークエンスのようにあるいはマンガのコマのように時間的なつながりをもって場面が推移していく。1点で完結するのは別のことが言える方法です。変形の空間をつくったことも注目されるべきだと思います。これらはほんとうに新しい語り方だった。

次にお見せする作品は、桂ゆきさんの《抵抗》(fig.14)。桂さんは斎藤義重さんと同世代の戦前から活動をしている女性作家なんですけど、彼女はとくに新人世代と直接やりとりをしたということよりも、この時期にいい作品を出しているということで、言及したい作家です。時事問題と人間像と、物質とコラージュと漫画的なナンセンス、これらを全部統合したような作品を次々に発表しているんですね。花田清輝さんも評価されていた。時事問題を描写的な方法ではなく、モノやユーモア、ナンセンスをコラージュ的に取り混ぜる語法を50年代に残したことは、新人の人たちにも影響を与えることができたと思うし、作品の質としてもいいと思うのでひとこと言いたかったです。

先に触れた1955年体制、美術の55年体制といったのは、あとで、現代美術といわれるようになる領域のことです。これを、戦前的な画壇とは別の領域が戦後に成立した、それが1955年体制だ、とっていいなら、こういうことだったと思います。まずは反画壇としての美術運動。画壇っていうのは、帝展がその中核なのですが、その内部で審査と評価を司っているピラミッド構造のことだと思うのです。その内部においては基準からはみ出してしまったりするとダメなわけですから、それでは、美術が更新していかない。これは、フランスのサロンでも同じことがあったわけですが、こういったものを打ち破ろうとしたり、これまでと違う別の道筋が出てきたりとか、そういうことが美術の歴史の中で最も重要だったと私は思っているのです。それで戦後に成立したあたらしい仕組みを1955年体制だと試みとして言ってみたらどうかと提案したいのです。この呼び方はほめたようにも聞こえませんが、それはある程度これが長続きしていったからでもあるのです。最初は、発表場所として通常通り画壇に出すのではなくて、小さなグループを作って、タケミヤ画廊のような小さな場所で発表する。あるいは、アンデパンダンで発表する。というようなところから始まったわけです。フレッシュだった体制も、現代美術コンクールがいくつか定着したりすると、最終的には画壇と似てきたかもしれない。これは今回のシンポジウムの範囲を越えるのでこれ以上は触れませんが。

戦前的な歴史交代モデルとしては、新しい画壇団体がどんどん作られてきたわけですね。帝展に反対するために二科を作る、二科に反発するために何かを作る。何かに反発するために何かを作る。こうやって次々と作って新しいグループを作っていくながら、まあ土俵は一緒だったというか、新しい土俵を作るまでにはいかな



fig.15

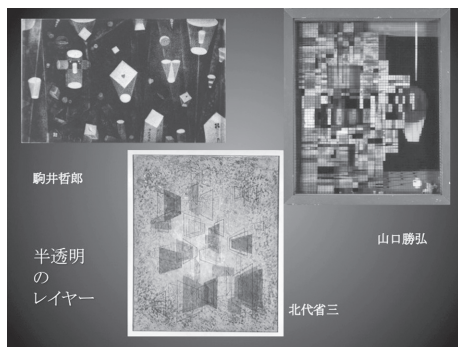


fig.16



fig.17

かったのではないかと思います。内部審査制、つまり内部だけの発表評価制というシステムも同じだったから、更新されえない仕組みがあったことがその理由だと思います。だけれども、内部審査制をなしにしたアンデパンダンでの発表と小画廊という別の領域、そしてその別の領域をフォローする瀧口修造やその弟子たちといていい新人評論家たち。そしてそれら全体をバックアップするジャーナリストらの活動によって、「現代美術」という別の領域っていうものは生まれたのではないかと。これが、私の仮説です。

さて、実験工房の部屋に行くとき急になんかすっきりした感じになります (fig.15)。それはなぜかという、これが幾何学性のある抽象作品だからでしょうか。こうやって並んでいるのを見るとすごくいいなと思ったんですけど、複数の人が別々のメディアでもって作っている作品なんですけど、ここには明らかな共通性があると思います。それは、非形象ということと、伝統的画材以外の、工業的な新素材の使用、半透明のレイヤー構造。インターメディア的な活動も彼らの特長でした (fig.16)。

インターメディア活動は50年代の特長と言ってもいいのですが、こういう幾何学的科学的造形要素のほうは同時代のことなのに、今までのタケミヤ画廊の部屋までには全然なかったものなんですね。それはどういうことかという、時事性との関係かもしれません。時事的な問題はもちろん山積みなわけですが、実験工房の作

家たちは敗戦国の社会のリアルな葛藤やいろんな自分をとりまく問題などは一度切断して、あえてそこからぐっと離れて、もっと違う視野を持つとするとするか、宇宙的なもの、未来的なもの、ある意味では先ほどのヒューマンイズムの超克というテーマの別の解という、そういう立場を実験工房がとったということが、このように表れているのではないかと思います。その造形としてこういうようなものがあるのだと思います。

先ほど、林さんがおっしゃったようにこの実験工房の部屋では福島秀子さんが一番特殊という、このグループの特長ともいえる新素材とか、幾何学的なクールなイメージからはすこし距離をもっていて、どちらかというと表現主義的な感じがする絵ともいえなくもないんですけど。でも、これがいいんだなっていうのはこの展示ですごくわかりますね。その特長として、「オートマティスム 反技法 反フォルム」と挙げてみました。造形を完結させるよりも、そのプロセスを見せるような作品という、閉じないところがあるように見えますね。

ついに最後には、具体の部屋 (fig.17) に行くわけなんですけど、その具体と実験工房っていうのは、リアリズムという一つの点を仮設してそれを出発して見るとすれば、二等辺三角形のふたつの角のように等距離になっているんじゃないかな、とこの展示を見て感じました。というのは、実験工房は幾何学的だし、具体は幾何学的ではないですから、全然対極のようにも見えるんですけど、実際にはいわゆる時事的な問題というリアルなテーマ、そういうものを切断しているという、形象を使って社会問題を描くタイプのリアリズムから離れて別のリアリティを探索している点、違う方法によるヒューマンイズムの批判でもある点で非常に共通性があります。ともに瀧口修造、吉原治良ら1930年代に活躍した後見人がいる。インタージャンルであり、メディアの更新に注意を向けたこと。ローカリズムを嫌い、インターナショナルリズムをめざしたという、このあたりには共通性があったと考えています。

時間オーバーしてしまい、配分もわるく最後をはしよることになって申し訳なかったのですが、これで終わろうと思います。具体の絵画っていうのは、先ほど林さんが詳しくご説明されましたが、私は絵画を前提にしてどんな絵を描こうかなということではなく、キャンバスとは何か、その上に絵具を置くとはどういうことか、あるいは絵具というのとは何か、筆というのとは何か、というように全て絵画のいろいろな要素をラディカルに批判して行って、表象批判に至る経緯を持っていたのではないかと考えています。

さて、美術の55年体制を考えるためには、これら以外にも問題がたくさんあります。例えば、彫刻の問題、あるいは日本画の問題。色々なアプローチがあるわけですが、とりわけここに展開されているのは、とても重要なことなので、この機会は貴重だと思います。展示に則してお話できたかどうかわかりませんが、これで終わります。どうもありがとうございました。

ディスカッション

藤井：それでは、これからご講演を頂きました御三方のディスカッションに移ります。まず、私の素朴な感想から始めたいと思います。先ほど光田さんは、お休みの日の学芸員の立場からお話されました。私は今オンタイムの学芸員として話をする場にいますが、そこで美術館として、日本の現代美術や前衛美術を語ることにについての躊躇や疑問がわいてきます。林さんがおっしゃったように、例えばステレオタイプにキャッチフレーズを用いることで、歴史というのが大変語りやすくなってしまふということがあります。その一方で、作品の中に含まれているブラインド・スポットのようなものを見逃してしまう危険もある。作品を語ることに、注意しなければいけないことがあるにも関わらず、歴史を語ることで作品を固定化してしまったり、文脈に位置づけざるを得ないようなところに自分がいるというようなことを改めて思った次第です。例えば、前衛ということについても、ここでも実験工房、具体やアンフォルメルという語り口がすでに常套になっていて、それをなぞっているだけだという批判ももちろんあると思います。ですから、先ほど岡崎さんがおっしゃったように、どこにも属さないメッセージの作り方であるとか、脱出の方法というのは、どういうふうに見出すことができるのかというのがまず私の素朴な感想でありました。では、どなたかご発言を頂けますか。

岡崎：少し全員と議論した方がいいと思うので。光田さんの話を聞いて、90パーセントくらい賛成なんですけど、今度は作家として言わせて頂くと、トラウマということについてですが、表現は表現である以上は、表現されえる、あるいは表現されえたものと、表現されえない、表現されえなかったもの、との間の葛藤、抑圧があって、それは表現の構造ですからいつの時代にもあるわけですね。しかしこの構造があったとしても固定はされえない。いくらでも動かせるというのが表現というものの構造でもある。けれど光田さんの言われたトラウマというのは、外部的な機構が固定され、変更できないものとして内部化されてしまふ、そして自己検閲、自己抑圧の機構になってしまうということでしょう。それが国家に代表される政治的な情勢がそのまま反映されて表現を形成してしまうという問題ですね。こういう受動的なありかたでしか作家は表現できないのかどうか。正直に言えば、僕はそういう問題群をそのまま受容して答えようとしてしまふ作家も作品もダメだとも思うのです。いいかえればこの構造を作家がきちっと自覚できていれば、そうじゃない作戦、理論も技法も作家はたてることもできるわけですね。その作戦がたてられず、ただトラウマだと反映してやっつけているということは、流行だからやっていた。その時代の雰囲気ややっていたということですよ。作家自身が問題群を壊し、別の問題群を組みたてなおすということもできるはずですね。トラウマというのはそういう問題群に捉えられてしまっている読み込む側の問題かもしれないということです。むしろ美術作品を語る側の問題意識、美術史の言説を支配しているルールにすぎないかもしれな

い。確かに戦後、多く語られた物語があったでしょう。日本文化の自律とか。アイデンティティとか。すべてはこの物語で語られ、その物語への応答だけを文化にみようとすむ傾向もあった。しかし、であるかぎりすべての作品はその紋切り型でしか捉えられなくなってしまう。あえて見る必要も語る必要もない。誰でも分かるのだから。けれど個々の作品はこうした物語に必ずしも納まらない反発もある。なぜこういうものが出来たのかを考えなくては行けないと思うんですね。

そうすると、林さんの話の主題でもあるアンフォルメルという問題にもつながるかもしれません。アンフォルメルとは何か。

例えば、アンフォルメルという理屈の中にはジェスト、身振りというもの、それからマチエール、物質というものがあります。この二つの概念がどうしても必要とされ、でてくる場面というのは、ある意味では似ているところがある。この場合、林さんの話をあえて振り分ければ身振りって言うのは田中敦子さんの作品で、マチエールという概念でいわねければいけない可能性の核心はフォトリエに見出されたわけですね。いずれにしても以下のようなことがあるのではないか。アンフォルメルの作品をまず、われわれは絵だとして受け取ろうとするわけですが、そこに差し出された作品を絵として回収しようとする、どうしても絵画からはみだしてしまうところがある。これをしかたがないので物質としていう。あるいはそれが差し出されているという事実をもとに、とりあえずジェストと捉える。この物質にしてもマチエールという概念も積極的に定義されているわけではない。むしろあらかじめ受け手がもっている絵画という枠組み、あるいは解釈の枠組み、問題群に位置づけられないという事実がある。いわば問題に対する答えだけ読み取ろうとする人間には、はぐらかされているように思えるかもしれない。けれど問題そのものを解毒してしまう意味では答えとなっているかもしれない。いずれ、あらかじめ用意した問題群への答えとして、例えば絵画として受け取ろうとするから失敗する。そういうことがもしかしたら起こっているかもしれない。

林さんの話につなげていうと、もしマチエール、ジェストという二つの概念を分裂として捉えてしまふと、アンフォルメルというものそれ自体が分裂して主体、あるいは傾向が二つあるように考えられてしまいがちなわけですね。それは、ちょうど抽象表現主義が、カリグラフィックなもの(要するに明らかに身振りが分かる、身振りが分かるってことは、描き順が分かることに近いけれど)と空間的なものに振り分けられるように、アンフォルメルも二つの傾向に分岐されてしまうことになる。ところがそうではない。アンフォルメルからマチエール、ジェストという二つの概念が析出されるのは、同じ事柄の二つの側面なのであると。こう考えることができるのではないか。

例えば具体的に、フォトリエは色を重ねているから描き順が分からない。ところが、マチエールとかその類のものはカリグラフィックですから、カリグラフィの特徴である描き順が分かるわけですね。線のつながりがみえる。マチエールは様式としてあらかじめ用意された問題群にうまく納まるわけでしょう。迎合しているというか、パフ

オーマティブというか。けれどもフォートリエの場合問題となるのは、どのように絵を描いたかじゃなくて、フォートリエが作品として差し出したという、それ自体が身振りでありパフォーマンスなんです。つまり、言葉はたしかに話された。だが何を言っているのかわからない。そういう状態。そこに出された言葉は、基本的な絵画としてのコードには沿っているようだけれども、それを解読するコードが見つからない。本当は別のコードを使っているかもしれない。今この机の上にある、このペットボトルを彫刻と思う人はいないと思いますけれど、これは水だと思って勝手に開けて飲む人はいるわけでしょう。いいかえればその逆もある。事物に対する機能的なアクセスが異なると見え方も捉え方も変わるのであるし、見る人間の身体は、このようにそのつど異なるさまざまな機能をもって事物にアクセスしているわけですね。これは人間ではなく、あるいは絵ではなく、水であり、食べ物であるかもしれない。

また田中敦子さんの作品についても田中さんたちがなんであという作品をつくったのか、それが作品を読み解くコードを複雑にさせていることは確かです。いかに絵画空間的に見えても、あれは文字通り電気コードであって、電灯を照らすという目的のための手続きがたまたま取った形態にすぎないようにも見える。反対に電灯をつけるというのは仮の目的で、その機能を果たすために電気コードがつくりだした形態、消極的に生みだされてしまった空間こそが注目されるべきなのかもしれない。こういう二重化、複雑化がある。ここで身振りは身体の身振りそのものではない、あのコードつまり回路そのものが示す運動の二重性、複数性でしょう。電気の流れ、運動からしてみれば、距離しか問題ではない。つまりいくらぐにやぐにやしていても直線である。ぐにやぐにやが見せる運動は、むしろそれを見る人の知覚上の混乱なわけですね。身振りのように見えて、じつは身振りというより、コードの物質性こそをみているともいえる、以上は林さんの問題提起を受けてですが。

そこでお聞きしたいのは、例えば抽象表現主義っていうものをたんに視覚的な効果、空間の拡張とかだけでいいえることができるのかどうかという問題がありますね。つまり、抽象も表象ですよ、拡張すれば言葉である。明らかになんであるかはわからない(だから畏怖させるような対象、空間ともなる)けれど、表象である。なんか分からないけど言葉である。その錯誤があるゆえにこの空間は空間として読み取らせる。グリーンバーグはそういう問題に抽象表現主義がぶつかっているといったときに、ホームレス・リプレゼンテーションという言い方をした。それは、何かを指している。それが何を指しているのかわからない。つまり表象でありながら、それが意味するところ、機能するところから切断されている。いいかえればこの機能は、結果にいきつくことなく過程にとどまる。過程を強調する。そういう状況をあえて作品で組み立てているともいえる。そう捉えるならば、フォートリエの作品とも、論理的な構造は似ているわけ。表象回路の切断。あるいは別の回路の侵入という意味で。たんに一次元的に回路を切断するだけではない。そこには複数の回路が含まれている。つまり一つの言語ではない、沢山の言語がある。あえて57年体制といってもいいですけども、

以上の問題は少なくとも57年あたりまでで、多くの作家たちに意識されていた問題として大きかったと思うのですね。

林：今の岡崎さんの「物質」をめぐる話は、まさにその通りだと思います。要するに、表象の構造に内部化された形ではなくて、感覚与件がそのまま直接的にでてくるように感じられる時に、そのわけのわからなさを便利に回収する言語装置として「物質」という言葉が使われる。かえって、そのことが新たな言語の生成を回避する回路になってしまうという問題が戦後でできたわけですね。

今日の岡崎さんのお話を聞いていてなるほどと思いました。つまり、20年代から30年代にかけてアヴァンギャルドがいろいろと変質してきた。それが資本に回収されるという事態の一つの象徴的な事件として25年の万博だったということ。極端に言えばそういうことですね。それに対して、アメリカ側では、ある種、ヨーロッパとは違う形でモダニズム的な言説が特化してでてくる。その代表がクレメント・グリーンバーグで、彼が「アヴァンギャルドとキッチン」という文章を書くのが、よく知られているように39年。まさに30年代終わりの大戦状況の中でそれを書く。その中で、アヴァンギャルドはキッチンから逃げるんだということを強く言う。各メディアにおける純粋性を自己言及的に確保していった、どの「ホーム」にも回収されないホームレスな表現をつくるんだと言うわけですよ。ただそのときに、一概に、その方法はダメだろうっていうふうに言ってしまうのは、20年代から30年代というのはファシズムを含めて、25年の万博で明らかになったアール・デコの手法が蔓延して政治的にも利用されているヨーロッパの状況があって、キッチュ的なものが生成・蔓延しようとしている場なんですよ。そういう状況に対して、ある種メディアの純粋性というものが抵抗の拠点として言われる。それは歴史状況と照らし合わせれば理解できる。キッチンとのダイナミックな関係の中で見ればということです。それが、戦後(いや、戦中からすでにそういう方向へと変化していく兆しはあるのですが)どうなっていくかということ、ホームレスであることが問題なのではなくて、そのホームレス性を支えているのは、各メディアの「本質」なんだという風に論の重心が移っていく。ホームレスからオートノミーっていう微妙な転換がある。そこがすごくやっかいな問題で。キッチンから逃げるっていついたときには、逃げるのが問題だったのに、グリーンバーグは逃げた先に「本質」を見出してしまふ。そこになにか奇妙な、というか安易な転倒がある。その転倒をしなかったのがアドルフかもしれません。

キッチュの問題が重要なのは、さつき岡崎さんが国家の問題とかいろいろ出してきた中で、資本ってこともありましたが、資本というものあるいは資本主義というものの逃れ難さというのは、国家主義など、ある意味でこちら側の意志による選択をある程度許容しているものとは違って、こちら側の選択を許さないような形で繰り返されている、その中に必然的にいれこまれてしまっている立場にこちら側が立たなければならぬような条件になっている。だから、ちょっと質が違う。そうすると、キッチュ的なものに対して、その外側に出ることは可能かどうかというの、可能だって

いう幻想を作り出したのはグリーンバグ的なモダニズムなんだけど、実はそんなことはないってどこかでヨーロッパのアヴァンギャルドは気付いていたところがあると思うんですよ。例えばフォートリエは、第一次世界大戦に従軍しているわけです。これは誰もあまり重視しないことではありますが。それ以前にロンドンで美術学校に通ったりはしていますが、本格的に画家になるのは、第一次世界大戦に従軍したあとのこと。ちょうど、ダダからシュルレアリスムへの展開があったときです。それらがアール・デコの動きと並行して展開されるわけですが、そういうものが全部ファシズムの流れの中に回収されていくのを見ていて、30年代の後半(1934-1939)はほとんど絵画を描かなくなってしまう。40年代に絵画に戻ってきたときに、先ほどの光田さんの話じゃないけど、「トラウマ」という語りの中で受容されるようになっていく。だけど、必ずしもそうじゃない。トラウマと同時に、いろんなものが重層的に、まさに複数の回路が入ったような回路を作り出したわけですよ。いや、むしろ「トラウマ」ということを言うならば、それこそが、主題としての「トラウマ」に回収されない複数の回路を呼び込むようなものにならざるをえない。そういう「絵画」を作っちゃった一人だな、という気がしているんですよ。まあ、これから話をさらに展開させることもできますが、一端ここで。

光田：そうですね、わたしの話は戦後美術の動機をトラウマに一元化していくというストーリーでは決してなかったの、それは一言申し上げたいです。作品が制作の面でも受容の面でも複数の回路をもつということ、それはある意味自然なことですので、あえて言うことはしませんでした。

表象というか言語としての問題、キッチュは分かりやすいけれど、前衛は伝達という意味では一筋縄では絶対に行かないということについて、抽象的な絵画っていうのは必ずそういうことがありますね。ある程度なんです。それで、さきほど私はリアリズムの話をしようと思つてうまく言えなかったんですけど、そのアンフォルメルが入ってきたことでリアリズムについて考えようとした課題自体が崩れてしまい、継続できなかったのではないかと考えたわけですが、そこにこの間読んだ中村宏先生の言葉がぴったり当てはまった気がしました。

中村宏先生の仕事はリアリズムをめざすところから始まり、アンフォルメルにはいかないで、今日の言い方で言いますとどちらかというとポップ・アート系に向った。今日の岡崎さんのご指摘があてはまるわけですね。その彼はどう言ったかというと、美術運動としてリアリズムで何かメッセージを発しようとする時、どうしても表現にテーマ主義と表現主義の二つの面がでてくると。どういうテーマをどの立場から語るかを選ぶかという立場と、シュルレアリスムにしるグラフィックな描法にしるさまざまな近代美術のイデオロギ、それはいずれも資本主義に吸収されていくようなスタイルともいえるわけですが、その中で何を選ぶかということがあって、画家はその2つの立場に引き裂かれ分離されてしまうっていうことがあった。もちろん共産党の公式スタイルのリアリズムというものもあるわけ

ですが、そのなかで美術運動が行き詰っていった時に、ちょうどアンフォルメルの、回路がはっきり分からないような、理論として分からないようなものがパラダイムとしてあがってきた時に、それが日本で大流行したのは必然的だったと、こう中村宏さんは言っている。彼が言うには、美術運動というものは二つの矛盾があったときに、結局は形式主義に向かわざるを得ないんだと。つまりフォルマリズムってことなんですけど。フォルマリズムに向かわざるを得なかった。

その時に、中村宏的に言えば、アンフォルメルっていうのは、どんな絵画でもその一部を拡大するとアンフォルメルになると言うんです。つまり理論で構築することや何かを選択することを経ていないという批判なのでしょうね。そして、絵画でなくてもなにかモノの一部を拡大すれば、それはもうアンフォルメルになるって、フォートリエになるとまで言っているんですけど、これについてどうですか。

岡崎：いまのご質問に触発されて、ポップ・アートの問題群について論点をあえてずらして答えてみます。パフォーマンスっていうのは少なくとも二つの側面がある。一つじゃないわけですね。普通であれば言語でパフォーマンスというと、話している人の位置づけにこそその意味は規定されることになります。ところがむしろ誰が話しているか、確定できない、アノニマスであるゆえに成り立つパフォーマンス性というのも言葉の働きにはあるのですね。これは仮に65年頃としてもいいですけども、ロック=ポップ・ミュージックあるいはポップ・アートでも方法的に自覚されたことだと思えます。そして、よく考えるとこれは、テーマあるいは表現という問題群に対して別の考えを与えてくれると思います。例えばさきほどの商品のキッチュ問題、商品は誰がつくったなんて分からない状態になっている。これは商品だからそうなのかっていうと、昔話であるとか、あるいは噂話とかのネガティブにしか思えないようなものも全てそうですね。物語というものはむしろアノニマスでかつ、嘘か本当かわからない状態でこそ流通している。そして、むしろここに可能性があると考え、そういう方法論がありうるわけです。例えばロックでコンセプト・アルバムっていうものがありますが、こういうものが作りだされた時の方法論。これはアルバムごとにその作者ごと作品としてフィクションとして組み立て、パッケージしてしまう。これを最初にしたのがディランの『Another Side of Bob Dylan』だともいわれる。音楽だけでなく、ジャケットにテキストまで入れた。『3人の女の話』とか完全にフィクションで、物語も書いている。ビートルズであればピーター・ブレイクがジャケットをつかった『Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band』とかがこうしたコンセプト・アルバムの走りとして有名であり、さらにはこの元にはライブ批判をした、THE WHOと、それに大きく影響を与えたりチャード・ハミルトンがいる。余談ですが、そのディランはいまはいわゆるmp3ベースのファイル交換システムを批判しているわけです。でいまは対抗して彼はネットラジオをはじめています。その理由をうがって考えるにmp3ではアルバムの完結性が成立しない。一曲ごとにバラバラになっていってコンテキストが組織できない。彼はレコー

ドっていう形式は、パッケージ化＝物語の完結をつくりだすのにすごく有利だと考えたわけ。そしてコンセプト・アルバムをつくるようになって、ディランもビートルズもみなライブ演奏つまりパフォーマンスを止めたのです。作者をフィクション、アノニマスにしてしまおうとした。それがだいたい1965年。これはポップ・アートの戦略でもあったといえるでしょう、それで明らかだけれどもレコードというのは、物語という機能をもった一つの箱であって、その箱が主人公をつくりだす。これはレコードは物語を生み出す一種の道具であり、それを使った人、中に入った人がその主体、主人公になるという意味で、田中敦子さんの問題でもある。アバターみたいに同じ物語、誰がやっても同じ。完全にフィクションとして閉じているから。逆にそれを使うことで、そういう方法論ができる。シチュアション・インターナショナルにも同じ方法論は見出せるでしょう。つまり誰にでも共有されたテーマというのはキッシュであるということでもある。そこで身振りもまた誰にでも反復されるパフォーマンスつまりキッシュとしてのパフォーマンスになってしまう。だからこそキッシュは必ずしもダメなんじゃなくて、これを逆手に使う方法にもなるわけですね。それまでのリアリズム的な方法論ってというのは、それこそ自己表現的なものの延長でしかなかった。この誰が言ったか、という社会的規定性、特定性、与件をはずしていくということですね。あるいはこのコンテキストごとパッケージにして、現実に対抗する別の現実、カウンター現実として組織する。テーマや表現ではなく、テーマや表現を位置づけるコンテキスト自体をつくってしまう。実は山下菊二にも花田清輝にもこんな方法論があった。あらかじめ主体があるのではなくて、物質的な諸関係、枠組みが主体を決める。そもそもポップ・アートってというのは、カウンター・カルチャーの出発点、イギリスで自覚的につくられた方法論だったことも忘れてはいけない。

林: それに引き続いて言うと、ブリティッシュ・ポップの重要性をあらためて考えなきゃいけないと思いました。リチャード・ハミルトンが、あの《一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅力あるものになっているのか》というよく知られたコラージュ作品を描いたのは、「This is tomorrow (これは明日だ)」っていう展覧会が、インディペンデント・グループを中心にホワイト・チャペルで開かれた1956年です。そのカタログに掲載され、さらにポスターのイメージとして使われるんですよ。この展覧会はブリティッシュ・ポップを語るときには避けられない歴史的なものですが、興味深いのは、この展覧会が12のグループ展として構成されていたことです。一つ一つのグループに、意図的に画家と建築家と彫刻家が入るような仕組みになっていた。そういった12グループの展示で、インディペンデントのグループに入っていた人たちが7グループか8グループいるんですが、代表的なのはリチャード・ハミルトンが入っていたグループで、これは、今でいうポップなSF的なもの、マリリン・モンローのイメージやSF映画の『禁じられた惑星』に出てきたロビーというロボットを入れてみると、そういうポップなイメージでまとめた展示をしている。その一方で、ナイジェル・ヘンダーソンという写真家

がいて、アリソンとピーター・スミソンっていう建築家夫妻などと一緒にグループを組んでいる。その人たちが作った展示は、ほとんど焼け跡。あるいは、塹壕的というか、砂を敷いてバラックみたいなものを建てて、ヘンダーソン自身がフォト・コラージュでつくった怪物的な人間像が展示され、それこそフォトリエ的な、あるいはフランシス・ベーコン的なイメージが出てくるわけです。ポップって言ったときに我々は、どうしてもアメリカのポップ・アートのイメージが強くて、スペクタクル性の強い記号的で平板なイメージを浮かべるんだけど、ブリティッシュ・ポップには、この例で分かるように、戦争の記憶が色濃くまつわり続けている。そのメンバーの多くが、戦争を経験している。極端な例をあげると、パオロツィは、イタリア系移民の息子であったがゆえに、短期間ではあるけれど収容所に強制的に収監されたりしている。だから、彼らのポップ経験は、アメリカのそれとは違って、どこか深く陰影に富んだものになっている。一方に、アメリカから輸入されてくる新しい記号的イメージの広がりがあるって、それによって生活が急速に変わっていくことの解放感を感じながら、もう一方で、その裏にはずっと戦争の焼け跡、塹壕がずっと潜在していて、その分離的な状況がブリティッシュ・ポップには常にある。これは、やっぱり、戦争を経験した側の美術を考えると非常に重要なポイント。カウンター・カルチャーの基点にあるものとして、このことは見過ごせない。

岡崎: そうですね。そして、そういう思想はよく言われることでですけど日本にもあったわけですね。しかし、その後見人が悪いのか分からないけど、一方で、こうした方法論があったにもかかわらず、なにか切断されてしまった感じになってしまう。フランスの批評家がお金をもって興行をもちこんでくるくらいでころっと変わってしまったのか？ 弱さがあった(笑)。

林: それは花田の影響力がずっと消えてしまったことの不思議でもありますよね。針生 [一郎] さん中原 [佑介] さん、あるいは東野 [芳明] さんさえも花田の影響下から出てくるのに、なんか、やっぱり、50年代後半から批評の発想がなんかちょっと異質化する。

岡崎: さっき言ったことを繰り返すと、これは何も関西地方を批判しているわけではないですけど、タビエはいきなり関西に行つて、吉原治良と会っている。それまでは、岡本太郎にしても瀧口修造にしても、針生さんにしても、だいたい東京じゃないですか。そこで関西が一挙に盛り上がったように思える。なんで、それぐらいで、ころっと変わるのかな。別に東京と関西で文脈を分けようというわけではないけれど。

光田: タビエは、草月の蒼風とも盛り上がっていますよ。実験工房とも接触しましたが、がちっとコンビ組んだのは草月とですから、今おっしゃっていることはちょっと間違いだな。(一同笑)

岡崎: じゃあ、まあそうですね。それなら、批評家は何してたんだ

ろうね、腰が弱いね。

光田：そうですね、実際の制作現場にあつてはその腰の弱さにこそ、ある程度の必然があつたということなのですね。公式理論どおりに行かなくて引き裂かれるところがあつたわけだから。しかも焼け跡派の人たちにとって、感覚的にびったりくるような荒々しい表面とか整えられていないものなどが日本ではアンフォルメルと呼ばれていた、ということがあります。もともとアンフォルメルという言葉は林さんからご説明して頂いたように、これこれこういうものがアンフォルメルですってということじゃなくて、従来の美学とは違うものを考えるための契機として提案された概念というところがアンフォルメルだつたわけで、その実質というか、理論自体としてはあまり何もなかったと思うんですね。タピエにいくら質問しても様式としては出てこない。つまり、そこがよかった。アンフォルメルの流行においては、フリースタイル的にその概念は消費された。

岡崎：ううむ。まあ楽だつたんですね。タピエなんかのいうアンフォルメルというのは。爆発というのと同じで、ややこしい方法を解除してしまう、免罪符としての力があつた。草月はね、勅使河原宏さんがいてね、『砂の女』とか映画をつくつたでしょう。草月といえばやはりラウシェンバークとかジョーンズを呼んだり、フルクサスとかのイベントをしているわけですね。これはかなり重要な実験でもあり、理論的な核もあつた。それにも関わらず、このあたりは歴史化されない、世界的に知られるのはあいかかわらずアンフォルメル、具体、もの派となります。これは陰謀のようにさえ感じます。あえて語られえないもの、欧米の論理に通約しにくい対象として訴えるかぎりで世界性をもつ。いや正確に言えば、世界性をもたないと表明することにおいて世界に受け入れられる。世界性をもちえないことにおいて具体ももの派もオリジナルなわけですね。世界からみれば無象無相つまりアンフォルメルだと。みずから語られることへの対抗から退行して矮小化するわけですね。けれど、この程度の論理に言葉を失ってしまったというのは、はっきりいって批評家が悪い。無能だつたというべきでしょう。けれどこれはアンフォルメルあるいは具体と総称されるもののことであつて。田中敦子さんとかの個々の作品を具体という枠から外して注意深くみてみたり、またもちろん、タピエなんかより以前のフォートリエなんかの可能性はちがいますよね。

林：だけどなんていうか、批評家と実践の関係性がはっきり思想化されていなかった、そういうこともある。だからこそ、批評とは何かという課題でのやりとりが『美術批評』などでさかんに行われるわけですが……。

岡崎：でも、理論は厳としてあつたわけですよ。戦前から。中井[正一]でも花田さんでも。戸坂[潤]でも、いや村山知義だつて福沢一郎だつてはるかに海外のものも日本のものもきちんと理解し、理論的にもきちんとしていた。そういう言説があつたのにも関

わらずこれが切断されてしまった。切断されてしまったというのは読まれる必要がないとされたぐらいに切断されてしまつていたと思います。村山知義の演劇や小説、絵本など膨大な仕事の9割を知らず、膨大なテキストの1割も読んだこともなく、村山知義の初期だけ懐古されたりするでしょう？ 西洋の受け売りだという先入観だけで。昔は海外のものを誤解して受け取つていたとか。勉強してないのは現在の人たちなのに。これで村山の仕事を理解しようとか、福沢一郎の仕事を語りえるなどと考えるのは恥ずかしいかぎりです。しかも福沢にしても村山にしても1950年代はまだ50代はじめてピンピンしていた。会うこともインタビューにも行けたにもかかわらず、です。簡単に無視したということでしょう。思想家でいえば三枝博音も無視された。これは建築にも映画にもいえる。白井晟一は無視された。

そういうわけできちつとした視野をもっている人も考えている人もいた。実際中村宏さんもそうだし、山下菊二もそうでしょう。他にも考えている人もいた。インディペンデント・グループとかアーキグラムとかの仕事を理解できる人もいた。だが大勢では、戦前と戦後は切断されるべきだし、切断されているという理解が占めるようになった。あげくに戦前は一種の鎖国状態で、戦後よりも海外についての知識も理解もなく、理論もすんでいないという偏見ができあがつた。これは勉強しないがゆえの無知だつただけですね。とくに美術がひどい。吉原治良は戦前のことを知っているはずなのになぜ伝えなかつたのか。斎藤義重も同じ。建築や映画はもう少し連続しているけれどね。

林：岡崎さんの的には、絵画だけがそうなつた感じですか？

岡崎：いや、そうともいえない。戦前との連続を断ち切るのはいや占領の政策が影響されている。戦後のメディアはそれもあり、戦前にデビューしている人よりも戦後にデビューした人を重んじる。ということは20代ということですが。

林：メディアの特殊性と関係があるというように思いますか？

岡崎：とはいえ、メディアの特殊ともマーケットとも関係があるのかわからないけど、それは問題外つていうか考えなくてもいいと思います。これは美術史ではなく、世相の問題、社会風俗史の問題でしょう。メディアがそういう状況であつても個々の勉強も研究もできるはずだし、するべきでしょう。僕はそう考えています。勉強すると批評家と称する人がテキトウに世相にこびているだけなのもよく分かる。セツソウがない、そんないいかげんなメディア状況を反映しているものが美術史つていうのなら、そういう美術史は関係ないつて思います。知らない人はそれでいいじゃんと思います。一般の人は知る必要はない。だがその仕事をしようとするのであれば先人のやつていることを勉強するのは当然である。いずれにせよ、この情報、村山知義にしろうシェンバークにせよ、辻まことにせよ、そのとき隠れていたのではなく、目の前にいたということです。

にもかかわらず、これに出会わなかったように言説が組まれているのは、不自然極まりないということです。メディアがとりあげなかったという弁解は成り立たぬ。別の話をしますと、50年代に書かれた小林秀雄の『近代絵画』というものがあります。文体は小林流ですが、書かれている内容は、アルフレッド・バーなどをよく読み込んだ上に書かれたもので、絵画についての見解は瀧口修造の『近代芸術』などよりはるかに水準が高い。けれど、いわゆる御三家の方々に聞いてみても、まったく相手にしていない、読んだ覚えもない、という風なのです。これは不自然です。こういうことが戦後の美術批評にも美術界にもありすぎる。一言でいって勉強していない。無知の上でなりたっている言説の集まりです。いいたいことを言わせていただくとうなる。もちろん小林の論の運びには問題はあつた。では小林など読まなくてもいいのか。では村山は読まなくていいのか。

昨日、高橋源一郎さんと小熊英二さんの対談を読んだんですけど。僕は小熊英二さんの本をまだ読んでないのでとやかくは言えないんですけど、対談で言われていることに違和感があつた。小熊さんが近代的不幸と現代的不幸というものを言うんですね。近代的不幸っていうのは貧困。現代的不幸っていうのは、自分がなにをしたらいいかわからないという問題。で小熊さんは1968年の運動で、現代的不幸が現れたんだと言うわけですね。一言で言うと、表現手段が欠如しているゆえに擬似的な文化的な言語として政治的言語に飛びついたのが68年世代だと。そういうふうには68年を説明すると今の若い人たちに伝わると彼はいう。小熊さんは僕よりも若い人ですけど、それはでも僕はちょっと違和感がある。文化的言語はたくさんあつた、にもかかわらずそれを無視させる、見過ごしていいとさせる、見過ごさせるような状況があつたということの方が大きいと僕は思うのです。68年当時、上の世代の運動はそういう風に僕には映つた。現代美術の批評というものもそういうもののように映つた。何か新しい時代にいる、と思ひ込むことでタブララサといえは聞こえはいいけれど、みずから痴呆状況に入ろうとする状況があつた。そして実際は、むしろ反対に、いうまでもなく、60年代っていうのは使える文化的言語も手段も大きく増えたわけですよ。政治的言語というものは、むしろこの複数の文化的言語の葛藤にこそ源泉があると考えられたし、だから文化的な表現は直接、政治的言語に直結しようという、やや楽天的な考えも成立していた。新しい表現はすべて政治的でもあつたんですね、テレビ番組でいえば『ゲバゲバ90分』でも『お荷物小荷物』でも、『木島則夫ハブニングショー』でも。文化に含まれる矛盾、複数性、多義性こそが政治的戦術たりうると信じられていたし、政治にむすびつく可能性を仄めかすことなしに娯楽にもならない、という時代だつた。それは中学生でも分かつていた。当たり前ですけどね。とするとね、小熊さんが今の若い人に説明するときに当時は文化的表現の手段に枯渇していた、ゆえに政治的言語に飛びついたと説明しないと理解されないというのは、逆に今、ものすごく文化的言語が枯渇しているからではないか。現在の枯渇が過去に投影されているだけではないかと感じたわけですよ。

ね。同じく現在の問題を過去に投影するというメカニズムで、戦前の文化が矮小化されてきたともいえるかもしれない。村山知義の時代にはまだ情報が欠如していた、いい作品が作れるわけがない、と平然と述べる自称批評家とかかいているでしょう。

こういう投影、過去の矮小化、切断が起こつたということは、60年代において、すでに現に起こっている状況についていけない、つまり現在を理解しえず、欠如とを感じる作家や批評家がいっぱいいたということもあるかもしれません。例えば思い出すのは、64年頃にテレビで『サンデー志ん朝』っていう番組を小学生だった僕は見ていたのです。で篠原有司男がモヒカン刈りでどっかのビルの上で絵を描いていて、審査員が山下清なの。子供心に衝撃を受けた。山下清に古今亭志ん朝がどう思いますかと聞いて、「ま、まるできちがい描いた絵だな」とか言って絶賛するわけ(笑)、山下清さんがね。で、子供心でもものすごいショックを受けました。今またね、アウトサイダー・アートとかトンチな概念がはやっているでしょう。アウトサイダーっていうのはまさに政治的な概念ですね。これが芸術に應用されている。ある法体系、秩序の外側っていうことですね。当時のテレビ番組では、こんな危険な、裸の大將にネオ・ダダを論じさせて、王様は裸だと批評するという、二重三重にも、込み入った状況が作られていたりしたわけですね。これはネオダダイズム・オルガナイザーに対する批評でもあるし、アウトサイダー・アートに対する批評でもあるし、そもそも美術批評に対する批評でもある。その番組で、ギョウちゃんは「まるできちがいの絵だな」といった山下清に負けている。こういう際どいジョークはイギリスだったらモンティ・パイソンなんか(つまりアーキグラムとかの周辺)がやりそうなことですが、日本でもそういうことが起こっていて子供が目撃していたのに、これに対応しようような批評はなかつたといつていい。石子[順造]さんなんて真面目すぎる。これをギョウちゃんに最初にニューヨークで会つたときに言つたら「お前あれ見てたのかあ。あぶないやつだな。」とか言われましたが。つまりメディアが貧弱だつたともいえない。さまざまな側面はあつた。

藤井: 例えば50年代に『美術批評』という雑誌があつて、60年代に入ると美術批評家の活動も広範になつて、今のキュレーターの役割を果たしていく中で、いろいろな言説も増えてきたはずだと思うのですが、それについて光田さんはどういう風にお考えになりますか。

光田: あの、岡崎さんが批評家に対して憎悪を持っておられる。(一同笑)

岡崎: いや、憎悪じゃありませんよ。残念であると思つている。情けないとも思つている。かわいそうとは思わない。つまり、日本がさつき言つたような抑圧をもつて、東野さんみたいな自称ミーハーと称していた批評家でも、スタイリッシュに対象や言葉をえらんで、こういう現象は素通りしようとしてしまつていたわけですね。東野さんだけの話ではないですよ。当時の批評に、ここで現に起こつてい

ることを記述しうる論理も言語もなかった。この山下清の言葉こそ、ものすごくリアル。ほんとうの意味でパフォーマンスかつ政治的な言葉ですよ。けれども、例えば優秀とされている宮川淳の文章がこれを書けたかな、中原さんが書けたかな。一般に知的障害があるとみなされていた山下清さんがあえて、篠原有司男の絵を、「きちがいみたいな絵だな」と絶賛するなどという複雑な状況を、「紙片の眼差し」とか言っている人が書けますか。絶対書かないどころか書けないでしょう。しかしフーコーやらドゥルーズが書こうとしていた状況は、まさにそこにこそあったのに。

光田：山下清問題は重要だと思いますが、現象に対する言説は、実際いっぱいあったんです。藤井さんからの先ほどのご質問にお答えするとして、批評的言説が当時の美術に対してどういう役割を果たしたかという……私まじめなんですよ。批評的言説は現在よりも有効だったと思うんです。

岡崎：今よりはね。多少はそうかも知れないけれど。有効な批評は批評としては行われていなかったかもしれない。

光田：はい。現在よりも有効だったということで。つまり、その戦前の日本の美術批評っていうのは、画家たちが自分たちの内部で相互に行っている面があった。例えば、マティスの言葉とかマリネッティの言葉など、かなりリアルタイムに翻訳紹介され、それは共有されていた。そういうことも確かにあったんですけど、情報とは別に、自分たちのこの絵は何かっていうことを、その技術的なことや心情的なこと以外を言うことは本当には稀だったと思うんです。

だけれども、戦後の『美術批評』っていう雑誌が発刊されたのは1952年ですけども、占領期明けから、いわば戦後の態度が少しずつ現れてくる。先ほどもちょっと言おうとしましたが、絵画を描く以前の状態、自分はどのようなポジションに立つか、どの位置からどのようなものを作るべきかというような、メッセージを発信する以前の時点から語ろうとする態度があったと思うのです。ほとんど方法論や情報のはっきりないなかでもそういうことをやろうとした人たちがいたと思います。ほとんど素手だった新人批評家たちの方法論としては、花田清輝に依拠したような二元論が柱。ヒューマニズムを越えるための物質とか、シュルレアリスムと物質とか、対極主義の影響下でもあって二項対立で。

岡崎：花田を褒めるわけではないけれど、さすがにそれほど単純なことはいわないでしょう。楕円形っていうくらいですからね。弁証法、即、こんな簡単な二元論なんてことはない。

光田：花田の論は二元論をユニットにして複雑な構造をつくるんだと思います。唯物論で。

岡崎：いやいや唯物論ですから、精神なんてものも物質の諸関係に結局は帰着するわけですよ。そして諸関係ですから、一元的に

も二元論的にも還元できない。分解してしまう。

光田：もちろん、引き裂かれたまま統一されるわけです。二項対立を止揚しながら、次の二項に綱渡りする、すごくアクロバティックな評論。それがやっぱりスリングで新鮮で、かなり戦後世代に共有されていたことはあると思うんです。ただ、花田的あるいは岡本的な言説がアンフォルメル以降なぜ急速にリアリティを持ちにくくなったのかという時に、やはりその二項対立的な、内部と外部の対立というような問題系列を二つづつとっていく手法自体を、日本におけるアンフォルメル様式が禁じているような面があると思います。

それと、もう一つはリアリズム的なやりかたが、先ほど中村宏さんの文章を紹介しましたが、行き詰っていると作家の人たちが感じていたときに、アンフォルメルは別の方法として知覚されたことがある。アンフォルメル自体は論理的に語りつくすことができない。どちらかというと、不条理的な、無限空間というのは富永惣一さんの言葉ですけど、そういうことも志向していたこともあったんではないかなと思います。

岡崎：その、アンフォルメルが二項対立を無効にしたっていうのは、一元化してしまったっていうことですか？ どうでもいいのだけど、それは花田清輝というよりも、アンフォルメルの理論を一元的に裏付けしたのは、むしろ吉本隆明的な考え方じゃないかな？ 吉本は指示表出と自己表出っていうのを分けた。指示表出っていうのは、言語が何かと示し、それを同定するという働き。で自己表出っていうのは、ここにその言語があり、あるいはその言語を発する主体があると示すこと。こういう発想がまさにアンフォルメルの理論と対応していた。その言葉が何を示しているのかは知らねども、その言葉をどうしても言わなければいけない情動があってそうやって発せられた物質としての言葉がまずそこにある。言葉が自分自身を即自的に表している。この理屈は確かにかなり退却的な思考だとも思います。これは困ったことに、心情的にみんな、言えないことやっぱりあるよね、ということに向かう傾向をもつ。いわば自己表出とは、人には言えない僕の恋心とかさ、そういうものだから。なぜこういうふうにな内向的な議論になってしまうならなかったのかなあ？

林：アンフォルメルに関して言うと、ぼくが受ける感じでは、富永惣一さんとか多くの批評家の早い時期の、例えば55年や56年、さらにタピエが来日する57年でもそういう傾向が強いです。その頃の文章に目を通してみると、アンフォルメルについて書かれているのは、ある意味でほとんど警戒。手放して評価しているケースはあんまりないんですよ。いつも、ある種のマンネリズムを招く危険に対して誰もが警告を発していて、最初からそういう意味では、ある種のだらしなさとかいう危機感をみんな持っている。にもかかわらず、それがあつた種の流行現象として美術界を席卷してしまって、ガラッと興味が変わってしまうことが起こった。

ただ、その後、アンフォルメルをそれなりに批判的に消化して、反芸術などのムーブメントが出来て、そういう流れに対して批評家たちは批評言語を失ったわけじゃなくて、その意味では僕はとても全否定をすることはできない。皆、なんとかそれなりの言葉を紡いでいこうとするんだけど、例えば、反芸術との対応関係から言えば、ブリティッシュ・ポップとかアメリカのポップの中でローレンス・アロウェイが果たした役割とか、ヌーヴォー・レアリズムでレスタニーが果たした役割とか、理論的な意味でそういう主導的な役割を果たした批評家は確かにいなかったとはいえるかもしれません。

光田：まあ、あのブリティッシュ・ポップっていうのは、同時代的に日本にはあまり注目が出てこなかったんですけど、ヌーヴォー・レアリズムの方はかなりリアルタイムで入ってきたと思います。実際、ヌーヴォー・レアリズムを組織したピエール・レスタニーは、再三日本にきて日本の評論家やアーティストたちと積極的に交流しています。ですから、そちらの方の意識はかなりあって、アンフォルメルの展開として、廃物というか、絵具以外の材料も、いろんなモノを彫刻や絵画にどんどん使っていくという傾向があったわけなんですけど、それはアンフォルメルだけでなく、ヌーヴォー・レアリズムとパラレルな動きとして考えることも可能ぐらい情報量はかなりあったと思います。モノを使うことを、ポップと呼ぶか、レアリズムと呼ぶかで、ちょっと違う方向がありそうです。

ただ、ピエール・レスタニーがシドニー・ジャニス画廊で、「今日のリアリズム」展をおこなったときに、アメリカの戦略に負けた。そういうことがあって、今の日本の戦後美術の中でアンフォルメルとポップ・アートになっているけど、その間にヌーヴォー・レアリズムが入ってもいいと……。

岡崎：ヌーヴォー・レアリズムが入っていたから理解が変わっていたかどうか。可能性があったかということはどうかなと思います。というのも例えばイヴ・クラインのスポンジなどを見てみても、フォトリエのマチエールの延長としても見える。つまりヌーヴォー・レアリズムは具体の延長、アンフォルメルの延長で理解されてしまうわけですね。しかも、リアリズムというわけですから。これはポップ・アートではない。日用品を使っているアンフォルメルの延長ですね。むしろヌーヴォー・レアリズムを通して、ポロックあるいはラウシェンバーグを理解しようなどとしたならば、まったく本質的に理解できなくなっちゃう。さらに日本で受け入れられたヌーヴォー・レアリズムなんて神秘主義みたいな負荷をかけたアンフォルメルですから。いわば身振りに青やら金箔やらで箔づけして、足りない意味の欠如を補っただけ。実際、そういう作品を作っている人がたくさんいたでしょう？ そんな意味でヌーヴォー・レアリズムに対する誤読も冒読もあった。

だからこの理解の枠が同じであるかぎり、ヌーヴォー・レアリズムが入ってきても変わらない。だから林さんが語られたように個々の作品、例えば田中敦子さんを慎重にその枠組みから引き離して

見てみる、読み込んでみるというのは可能性はあるけれど、様式として総体として語ろうとする限り、戦後美術はだめなんじゃないかな。

だからこれは、やっぱり、まあ別にぼくにとっての問題じゃないわけでもありますが、例えば新聞に記事を書く、あるいは学芸員の方が、短い解説ボードを書く、10行で書けとかあるでしょ。つまり短い言葉、誰もが理解しうる、了解できるフレーズに還元しなければならないわけですね。これはもちろん批評ではなくポピュリズムであって、ここに接続してしまうと、こんどはその言葉が支配力を発揮することになる。これが厄介なのですね。その言葉をいちいち相手にしなくてはいけなくなるというのが。いちばん下らない例でいうと、具体のせいもあって前衛美術って全部夏休みにやるもんだと思っていましたよ。きっと多くの人はまたぞろ真夏の太陽の下、観光地で前衛美術と思っているのではないかな。本当にそういう印象がつくられていってしまう。

林：それはちょっと切り捨てすぎている感じはするけど、ようするに、レスタニーにしてもアロウェイにしても、来日したしないにかかわらず、いろいろこっちに紹介されたということはあるけれども、ヨーロッパやアメリカの状況とかみていると、古くさい言い方を使うとすれば、批評の弁証法的な展開がある。前世代のものの反動として次世代のものが出てきて、そしてそれに対してある種の連続性みたいなものが持続的に担保されていくという構造がかなり明確に見えるのだけれど、日本の場合はそれがなかなか厳しいところがあって、批評の言説が断片化されて、現場に対して深くかかわってはいるんだけど、その内在性に埋没している感じがあって、人と人のいわゆる人間関係というのはあるんだけど、理論のネットワークとして関係性が紡がれていかない、もちろん、これは乱暴な一般論かもしれないけれども、そういう傾向は強いような気がしますね。

岡崎：日本ではやはり戦前の文脈、思考の流れが切断されてしまったことが大きかった。いきなりアンデパンダン、アマチュアからはじめることになったわけでしょう。これはまず若者の風俗ですね。にもかかわらず、これを風俗としてではなく、また歴史的な継続性のあるジャンル批判も経ずに、いきなり歴史から切断された、新しい何ものかとしてあるかのように語るという批評らしき形式の流れができてしまった。

批評家を批判するわけじゃないんですけど、例えば「トリックス・アンド・ヴィジョン」にしても「人間と物質」にしても、その図式は美術を知らなくても分かりやすい、なるほど素材が露呈しているとかね。デパートの展覧会として成立しうる。作品として鑑賞するのではなくて、テーマが了解される。図式が展示されているわけですね。一般の人はそれでオッケー。この図式でそこにある作品が一義的に語れるようになる。しかし、その意味っていうのは、美術を知らない人でも興味がない人でも、美術が語りやすくなるということで提供される一般解なんですよ。いわばこの美術作品はこういうことを教えてくれるという教訓、データだということですよ。

ね。中原さんの批評には少なからず、この作品が教えてくれるのは、こういうことです、という教訓があった。彫刻に対してはやや違うところもあったけれど。寓話として作品が説かれていたと思います。そしてそれが美術批評というより、美術を語るひとつの一般的なスタイルとなったところもある。美術独自の論理を語ることは回避されて、いきなり衆生すべてに語りかける説話的な手段のように美術作品が用いられることになってしまふ。

光田：批評家の方にとっても切断というのは強く意識されていたと思うんですね。戦後の美術批評をつくってこられた方は、美術史を勉強された方とかほとんどいないんですね。みなさん別の分野から入ってこられた方々が、戦後の美術批評の現場をずっと預かってきた。それは、同世代の新人作家たちが正規の美術学校をほぼ卒業しないでずっとやってこられたのとパラレルだと思うんですね。そこにこそ可能性も実りもあった。旧来の教育もしがらみも取り払う、つまり、やはり切断の必要があったと思います。

でも、その切断が切断のままになってしまい、例えば今、現状の現代美術批評を考える時に、この常設で展示されている作品にまったく触れることもなく、語れるということに、なぜかなって私は思うんですけど。

岡崎：僕もまさにそう思う。

光田：本来なら、そんなはずはないと。

林：一言、今、光田さんの話を聞いていて言いたくなったんですが、美術史と美術批評の関係が切断のままに放置されているということについては、日本の大学アカデミーの責任はすごく大きいと思う。美術史学というディシプリンが、長いあいだ現代の美術をちゃんと扱ってこなかったということがあります。そしてそれは今も続いている。欧米では、60年代の半ばから70年代にかけて、美術批評家の世代交代が進んでいきました。それ以前の、アカデミーの中で美術史の教育を受けたわけではない世代から、美術史の教育を受けたことのある世代へと。雑誌で言えば、『ステュディオ・インターナショナル』とか『アートフォーラム』などが彼らの言論活動の中心的な場になっていくわけですが、フリードにしてもクラウスにしても、その頃から出てきた人たちの大部分は大学で美術史を学んだ人たちですね。美術史と美術批評がある種スラッシュ(1)で結ばれたかたちで実践されていくという構造に70年代以降は落ち着いていく。それは、それで、やはり制度化されて、独特の閉鎖的な構造をもたらしてしまうのではありますが、そういう緊張関係の中で、美術批評の書き方そのものが変わってくるし、美術史という学問にも新しい方法論的な意識が発生していくという緊張状態が形成された。日本では、そういう応答関係は、ほとんど起きなかった。美術史と美術批評がいびつな切断をされたままここまで来ている感じがして、それが今だに続いている。

岡崎：ちょっと誤解されないように、広げておくと、だいたい美術史って言う言葉のイメージが違う。もっと広く捉えていい。ロック批評っていうのがある。映画批評というの。例えば、自分たちが見てきた映画について全部批評する。それが蓄積される。別にアメリカがいいとか悪いとかじゃなくて、もうちょっとそういうもんですよ。作り手も受け手も含めて、へたすると、ハタからは重箱の隅をつつくようにも見える。しかしそれでいい。これは一般向きじゃなくて、作品に関わる人間には必要だからあるわけですね。作品を作ることは試行錯誤っていいですね。このトライ&エラーの蓄積が批評の過程である。これがなければものが作れない。あたりまえです。そしてこのトライ&エラーというのは作品に関わる人以外には意味がないのはあたりまえです。作品を見たこともない人に、意味を持つものはただのコピーですね。作品を見なくてもそれがどういふものか、分るといふ役割である。作品を作る人、また実際に作品を見た人は批評が必要なのであって、コピーはいらない。作品に接するというのは、少なからず、知覚や認識、いままでもっていた論理に混乱が起こる、この混乱へ向けて応対するのが批評でしょう。当たり前の話ですが、今日もどういふ人がここに来られているか分からないけれど、こんな風にしゃべるでしょ、わざとこんな話をするんですけど、ツイッターとかを見ると、「あいつはしゃべってばかりで作品を作っていない。作っているんだろうか」とか、「パズルみたいに絵を張り合わせて喜んでいただけだ」とか書く人がだいたいいつもいるわけ。そういう人に限ってわざわざ四谷まで見に来たりね。だから先ほどから言われている抑圧ということでは、作家というのはいや、日本では、しゃべらないほうがいいになってしまうわけ。しゃべると生意気で、あんなの言っていることと作品はちがうよ、と。うんざりしますよ。しかしこれこそが先ほどから言っている戦後の状況でしょうね。

林：いや、すごい展開だね。

岡崎：いや本当に本当。やっぱりずっとそうなわけです。ほんとうに嫌。批評家だけ抑圧されているだけじゃなくて、作家こそがそうなのですね。だから「山下清、ギョウちゃんを批評する」問題は深刻なのです。ギョウちゃん、山下清のみならず戦後美術において、アーティストは何か欠如をもつ、アウトサイダー的なポジションであることがまず求められてしまっている。作家はしかたなく照れ隠しで演じるしかない、語るしかない。赤瀬川さんみたいに、やはり冗談めかして書く。だけどね、映画の世界とか、建築だったりだとそんなことないでしょうね。やはり美術が特にそうですね。イギリスはどうかというと、最近死んだマルコム・マクラレンなんか、あんなでたらめな人はいないけど、相当難しいことを言いますよ。日本は、美術家はちょっと欠けている、足りない人でなければならぬ。アウトサイダー・アート。けれど確かに僕もアウトサイダー・アートだと思います。やはりなにか常識が欠如しているような気がしますからね。

林：たしかに、逆説的な形のアウトサイダーだな。

岡崎：村上隆さんが、「リトル・ボーイ」の展覧会をやったでしょ。彼のコンセプトは日本は戦争で負けたからみんな幼児から成長しちやいけないってイデオロギーが埋め込まれているとそういうものでしょ。確かにそうかもしれない。これが彼のコンセプトだったとすると一面賛成せざるをえない。成長すると頭叩かれるという意味ではね、ずっと赤ちゃんの振りをしないとイケない。まあひどい話だ。

林：マッカーサーが12歳の子供だって言ったわけですよ。

岡崎：これが正しい理解だとして村上さんのコンセプトに賛成だっというの、トラウマって光田さんが言われたけれど、トラウマってそういうことでしょう。確かに怒られないように行動するって自己抑圧をかけてしまうっていうのはね。翻って言えば、やっぱりそこで戦わなかったのは自分たちの責任だということでしょう。開き直るわけにはいかない。僕も含めてね。僕は生意気だと言われている限りは(55にもなって生意気も何もありませんが)、むしろまあ少しはましかもしれないが。

光田：岡崎さんも立派ですから。

岡崎：そんなことない。

光田：それで、戦後美術及び戦後批評において、切断が切断のままに保存されたということがさきほどの話題でした。そのために生じた自己像の欠如っていうことも、私は重要なポイントだったというふうに思っている。日本の戦後美術全体のポジションみたいなもの、自分たちがどういう顔を持ってこういう作品を作っているかということは、言説として編み出すところまでは、いかなかったと思うんですね。切断以前のもの、伝統とか歴史にアクセスするのが現代美術の場でいわばタブー視されていたことは、全体として非常に不利だった。私が敗戦のトラウマと呼ぶものにはそれも含まれています。

時事的にいい評論はいっぱいありますが、もしあの美術史というものがそういう役割を果たせるのなら……。

岡崎：僕は、それもちょっと反対。その自己像を持たなくちゃいけないっていうのが、抑圧だと思うんですよ。例えば、専門的なエンジニア、大工さんとか、何でもいいですけど、工芸家でも。そういう人は、自己像なんて考えませんよ。技術としてまず自立することを考えますよ。むしろ自己像などから離れて技術が成立するよう努力する。そのためには日産だってトヨタだってどんな生産の現場でも毎日議論している。試行錯誤している。自己像なんてものを持たなければいけないというのは教育的植込みです。消費者に対する植込みです。むしろ必要なのは自分の作品を他人の作品みたいに議論する。作品分析っていうと、いかにもえらそうだけど、どうい

わり方をしているのか分析するのと一緒ですよ。どういう世界に自己像があるのか。美術だけが自己像とか言っているんだよ。どこの寿司屋が自己像をもって寿司をつくるか。そんなバカな寿司屋には行きません。自己像なんてものはいりません。

藤井：それでは、ここで、会場のみなさまから、ご質問がありますでしょうか。

岡崎：今、質問してくださいね。家に帰って、変なことをツイッターとかに書かないように。(笑)

会場(質問者)：私、ここの現代美術館のガイドスタッフをやっております。常設の話もいたします。今のクロニクルの展示なんですけど、私としてはすごく楽しんで見ていて、これからもうすごく楽しみだなんて思っているんです。美術館としてすごくたくさん作品を展示することによって、美術を語っていくことをこちらの美術館はされると思うんですけど、その言葉ではなく、ものを展示することでどれだけのことが伝わるのかということろをみなさんはどのように思われているのか、ちょっと聞きたいです。

藤井：作品を展示し、それをどう語るかということについては、いつもいろいろなことを試しながら探っています。語り口のよさや見どころ、キャッチフレーズは常に求められるけれども、そこからこぼれ落ちてしまうものも多くあります。常設ですと、ひとつの作品を様々に展示できるので、そのたびごとに、どういう言葉が必要かつふさわしいのか、考えながら展示をしています。実際に現場で光田さんはどう思っているのでしょうか。

光田：壁には作品があつて、文字がないほうがきれいだというふうに思うので、あまり文字パネルがないほうが好きではあるのですが、でも何か作品をみて、普通、それが気になった場合、これはどういうことなのか、インフォメーションが欲しいという気を起こしてくれるような作品。ありますよね？ これはどういうことなのか、知りたい、知ってからまた見たいわけですよ。そういうことを見る方は、いつもあると思います。だから、現代美術館、こちらの展示室には、そう思ったときに解説カードを選んで自分も持って帰れるようにしてある。これは、とてもいいシステムだなと思います。わたしのところでは、そういうことはやっていないんですけど、もっとインフォメーションがほしいと思った方にはカタログを用意していて、そこにありったけの情報を入れておいて、情報を欲しいと思われた方には、カタログから情報を得ていただいて、というふうにしています。

藤井：では、長時間にわたって三本の基調講演、それからディスカッションを行いました。みなさま、お付き合い頂きまして、誠にありがとうございました。

Record of 'MOT Collection' Related Symposium: 'Re-investigating the History of Japanese Contemporary Art - Chronicle/Anachronicle'

Introduction

This symposium was held on April 10, 2010 as part of the program related to the 3rd and 4th sections of the 2010 'MOT Collection'.

The exhibition consisted of three themes: 'Special feature | OKAZAKI Kenjiro' (fig. 1, 2), '“American Painting” 1950s, 1960s' (both curated by YABUMAE Tomoko) and 'Chronicle 1945, 1951, 1957— A Revision of Postwar Japanese Art' (curator FUJII Aki). (3rd section: Oct. 31, 2009 — Jan. 24, 2010. 4th section: Jan. 26 — Apr. 11, 2010).

The object of this record is to describe the circumstances of this project and to set down the purpose of holding a symposium based on the exhibition.

Concerning the Collection and Permanent Exhibition

As is written in detail in the annual report, the MOT's collection, which was begun with the opening of the Museum in March 1995, has reached a total of approximately 4,000 works. Of these, approximately 3,000 were inherited from the Tokyo Metropolitan Art Museum, the roots of which can be traced back to the Tokyo Metropolitan Art Gallery that was established in 1926, so even though it has only a short history as a contemporary art museum, its collection was accumulated over a long period. Moreover, the Tokyo Metropolitan Art Museum served as the venue for exhibitions by numerous art groups or special exhibitions, so it can be said to have acted as a central stage upon which various trends in Japanese art were presented and the place from which various aspects of contemporary art were disseminated. The MOT's collection reflects the history of this museum, and it can be said to incorporate various problems inherent in contemporary art.¹ The numbers of works on display increase as time passes and we consider the fact that we are able to keep the collection on permanent display to be one of the characteristics of the museum.

This exhibition focused on American painting from the 1950s to 1960s and trends in Japanese art in 1945, 1951 and 1957. Although composed in line with the existing framework for permanent exhibitions, it was OKAZAKI Kenjiro who caused us to create organic links between the themes, clarified the problems and offered various ideas. Using methods that are not confined by overviews of history or historical concepts, or through his works that question the unique time inherent in art, OKAZAKI's works and discourse allow us to see the relationships that exist between the crossing time axes that have been cut and reversed, confronting us afresh with the problem of how to pass the history of contemporary art. If we look back over the history of this museum, we see that the Tokyo Metropolitan Art Museum and MOT have held numerous exhibitions tracing the trends that have occurred, particularly in postwar Japanese art. Of special importance was the 'Gendai Bijutsu no Dōkō/Trends of Japanese Art' series of exhibitions that was held at the Tokyo Metropolitan Art Museum during 1980s and which focused on Japanese postwar art in ten-year sections, historicizing and demonstrating the diffusion of *avant-garde* during this period.² Using these as a base, MOT held a series of exhibitions under the title, 'Permanent Collection: 50 years of contemporary art' during the first ten years of its activities. The object of this

was present an introduction to characteristics of the various art trends that took place from the end of the war until the 1980s, one decade at a time. The 'Chronicle' permanent exhibition continues this theme. However, due to the significance of dividing the works into ten-year sections having been called to question, as well as the fear of using works as examples to explain particular aspects of art history, in this exhibition it was decided to take a careful look once more at the individual works. The reason why we chose to use the period from the 1940s to 1950s for the first exhibition is that it was during this period that the concept of 'Contemporary Art' can be said to have been created. After the war, established artists recommenced their careers, new artists appeared, new galleries where they could exhibit their work flourished, art critique and art journalism became popular, the system of sponsorship of exhibitions by newspapers was established, the international situation allowed contemporary European and American art to enter Japan and the new museums were opened, creating the foundations of Japanese art today. However, this situation has since undergone numerous changes and transformations. In the same way that the works have changed in character, so too have the museums, in their role as containers, been transformed and shaken. In recent years, numerous art events have been sponsored by various organizations, NPOs and local authorities. In this situation, the significance of museums has been called into question but surely it is to build collections, exhibit these on a permanent basis and by so doing present a continuous discourse on art history. To this end, one method is to go back in time and take fresh look at the origins of Japanese Contemporary Art, and in order to explore the trends in art from 1945 to the 1960s, we chose to focus on three years: 1945, 1951 and 1957. In the 1945 section we looked at the quest for reality that was apparent in the works produced immediately following the end of the war; for 1951 we looked at the new vision that was proposed by the emerging artists who were active at the Takemiya Gallery and in the Jikken Kōbō (Experimental Workshop); finally, in the 1957 section we closed in on works that side with the international trend initiated by the Art Informel movement. This 'Chronicle' exhibition had the subtitle, 'A Revision of Postwar Japanese Art', but when did the postwar period finish? How relevant is the concept of 'avant-garde'? We wish to continue this project as a series, not merely shedding light on the narratives and historical views proposed by this and other museums, but also searching for methods that do more than merely trace these.

Regarding the Symposium

The meaning of the term 'Contemporary Art' varies according to the period or context within which it is used. When the Sato Memorial Gallery was established inside the Tokyo Metropolitan Art Museum in 1953 to exhibit the permanent collection, the term 'contemporary art' was used. In this case it was used in the context of 'art from the current period'. Later after the Tokyo Metropolitan Art Museum had been active, collecting and exhibiting art for many years, MOT held an exhibition entitled, 'Permanent Collection: 50 years of contemporary art'. Historically speaking, the Japanese art that we had dealt with in

this permanent exhibition, belonged mainly to the avant-garde movement from 1945 to the 1980s. However, the contemporary art shown at MOT today can only be described as reflecting the current situation that slips between fixed genres or definitions. With the words, 'Contemporary Art' in its name, the way in which MOT presents narratives on contemporary art in a historical context, remains our main mission and challenge as we move into the future. In order to reconsider the narratives that the Tokyo Metropolitan Art Museum and MOT has attempted to historicize until now, and to search for a way in which these narratives can be linked to the present, we decided to hold this symposium as a venue to welcome broader critics.

The panel for this symposium consisted of OKAZAKI Kenjiro, (artist, critic), who provided valuable advice, including the symposium's title 'Chronicle/Anachronicle'; HAYASHI Michio (art historian, critic), who is well-versed in Western art trends; and MITSUDA Yuri (art critic), who specializes in postwar art history and photographic history. The moderator was FUJII Aki.

OKAZAKI gave a lecture on the subject, 'Historicism as Populism or Pop as a Method of Escape'. He began by stating that art history should look upon art works as reflecting the changing relationships/circumstances of the society, and that it is impossible to escape from the question of how they should be positioned within the political or secular framework. In this exhibition, he saw this aspect of art history in public art, that represents the approval of the masses and that has been dominant since the 1930s, stating that within this framework the significance of the expression is determined by the positioning of the subject, that is to say, who made the work for whom. However, he points out that there is an organized method and development by which freedom may be acquired, a viewpoint that breaks away from this secular, reflective structure. A hint of this is to be found in the method of using asymmetrical fission to create numerous viewpoints, thereby creating an asymmetrical structure in the work that was used by the artists who were active during the 1930s. He illustrated that this method was carried on by American Pop Art of the 1960s and continued by Japanese postwar art. The discovery of this connection between Pop Art and the surrealist reportage works that marked the starting point of Japanese postwar art, provide us with a hint of a multiplicity of viewpoints and different times/places that exist in the anachronical relationship, highlighting the problem of narrating a chronological history (chronicle) from a single viewpoint.

HAYASHI delivered a lecture entitled, "Hostages" as Allegory: A Talk on the Art Informel Movement and "Gutai", in which he considered and compared the 'Hostages' series of work by Jean Fautrier, who is recognized as a pioneer of the Art Informel movement, with the works of TANAKA Atsuko, a member of the Gutai group. Focusing on the character of the work of both these artists, that has become obscured by the historical concepts of Art Informel or Gutai, he highlighted the problem inherent in historical accounts. He stressed the need of cutting the traditional textbook links, such as 'Fautrier=Art Informel=Tapie' or 'TANAKA=Gutai' and redefining the course of history. He stated that resistibility of the amalgam consisting of the work, its environment, the concreteness of the statements of the audience in the past, and of one's own experience are important.

ITSUDA gave a talk entitled, 'Trauma and Salvation—The Mission of Postwar Art', highlighting the problems inherent in the works within the structure of the 'Chronicle' exhibition. First, she pointed out that when the works in the '1945' section were produced, art had a mission to overcome the trauma of

defeat in war and starting afresh from zero. Next, in the '1951' section, that featured the Takemiya gallery and the work of the Jikken Kōbō, she focused on the activities of the newcomers who formed the avant-garde movement that had started during the period of occupation and its relationship with the occupying forces/American culture. She also proposed the '1955 Art System' hypothesis. That is to say, the appearance of the anti-art world movement, that was represented by the Independent Art Exhibitions and small galleries that provided liberated exhibition space separate from the prewar-style art world, the new critics who followed them and the general backup they received from journalists, resulting in a historical changeover from the conventional art world to 'contemporary art'. Regarding the activities of the Gutai, that are featured in the final '1957' section, in addition to defining it as an experimental criticism of representationalism, she also finds a similarity between it and the Jikken Kōbō, pointing out that looked at from their reaction to the single point of realism they create an isosceles triangle.

It was extremely informative to have three people of different backgrounds to comment on our permanent exhibition, creating a standard for future comment, and it spurred us to rethink the museum's role in narrating the 'history of contemporary art'.

The following is based on the record of the lectures and discussions held during the symposium. (FUJII Aki)

1. For further information on the Tokyo Metropolitan Art Gallery (Museum), please refer to the catalogue for the exhibition entitled *Tokyo-fu Bijutsukan no jidai, 1926-1970/Age of "Tokyo Metropolitan Art Gallery", 1926-1970*, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2005.
2. These exhibitions at the Tokyo Metropolitan Art Museum were as follows:
Gendai Bijutsu no Dōkō I: 1950-nendai—Sono Ankoku to Kōbō/Trends of Japanese Art in the 1950s, 1981
Gendai Bijutsu no Dōkō II: 1960-nendai—Tayōka eno Shuppatsu/Trends of Japanese Art in the 1960s, 1983
Gendai Bijutsu no Dōkō III: 1970-nen ikō no Bijutsu—Sono Kokusaisei to Dokuji sei/Trends of Japanese Art 1970-1984, 1984
40 Years of Japanese Contemporary Art, 1985
 Those at the Museum of Contemporary Art Tokyo were:
1964: A Turning Point in Japanese Art, 1996
Japanese Art in the 20th Century, 2000
Remaking Modernism in Japan 1900-2000, 2004
Age of "Tokyo Metropolitan Art Gallery" 1926-1970, 2005

fig 1.2. View of the gallery holding the 'Special Feature I OKAZAKI Kenjiro' (photograph: KIOKU Keizo), 2010

平成23年度 東京都現代美術館年報
研究紀要 第14号

平成24年3月31日発行

編集・発行

公益財団法人 東京都歴史文化財団

東京都現代美術館

〒135-0022 東京都江東区三好4-1-1 電話03-5245-4111

制作

印象社