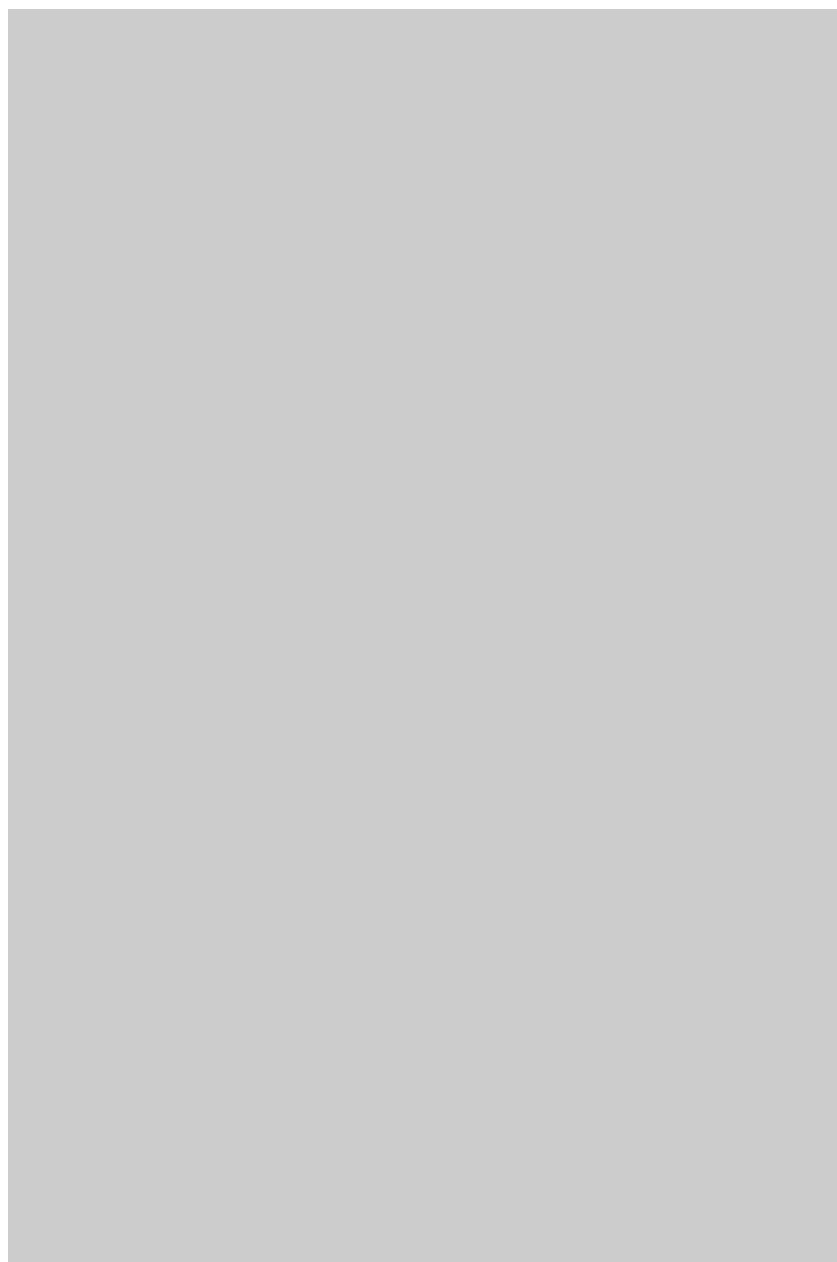


国立国際美術館 ニュース

2017.06
220

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



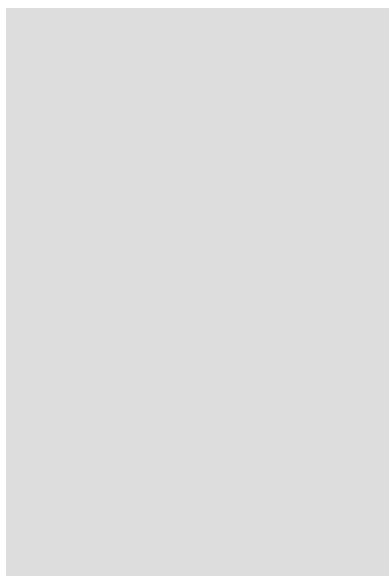
価値という不確かな概念に宛てた招待状。

片山 正通

ライアン・ガンダーを初めて知ったのは、二〇〇六年に「TARO NASU／那須太郎さんからルースアソシエーションシリーズ《連想写真15—そして何とも言えない》（原題は《And who knows (Associative Photograph #15)》）（図一）を紹介された時である。

緩やかな関係性を持つ幾つかの写真が壁面にラフに構成され、そのすぐ横に作品名がクレジットされたプレートが取り付けられている、という風景を撮影し、額装した写真。そしてさらに写真に写っているものと同じプレートが、ライアンの指示通りすぐ横に取り付けられるという、入れ子構造のなんとも複雑な作品であった。

この作品のコンセプトや意味について、一〇〇パーセント理解する事は未来永劫ないだろう。ライアンの個人的な、すなわち僕にとっては他人のエピソードで構成された曖昧な関係性を想像したり理解する事に、正しい答えがあるとは思えない。むしろ何かを理解（または誤解）する事自体の無意味さを知るのだ。一方で、「こういう、他人には理解できない事って自分にもあるよなあ」と、別の意味で妙にしつくりもきてしまった。全体の印象はとてもスタイリッシュでいながら、同時にそのスタイリッシュさを小馬鹿にしたような、まわりくどいシステムがとてもとても愛おしく、購入を決めた。



図一 ライアン・ガンダー
《連想写真15—そして何とも言えない》
（原題は《And who knows (Associative Photograph #15)》）
2004年
Wonderwall® 片山正通蔵
「片山正通の百科全書 Life is hard... Let's go shopping.」
（東京オペラシティ アートギャラリー、2017年）展示風景
撮影：岡本充男
© Ryan Gander. Courtesy the artist and TARO NASU

その後、極めて現代的な感覚を持つ彼のコンセプチュアルアートの在り方に驚き、また概念と呼ぶにはあまりにも軽快な作品の身のこなしに惚れ惚れし、新作が発表される度に気になるものを少しずつ収集するようになった。気がつけば多種多様にアウトプットされた作品達が僕のコレクションに加わり続けている。

僕が主宰するインテリアデザインオフィス「Wonderwall（ワンダーウォール）」に展示された彼の作品を見た来訪者は、恐る恐るではあるが面白い解釈を始める。作品が空間に違和感をもたらすのを感じ、その不安を拭い去りたいと、作品とのコミュニケーションを始めてしまうようだ。

誤解を恐れず言うならば、それ自体は何の価値も無い物質としての作品群は、重くのしかかる古典的な価値基準の肩を掴んで、上下左右に揺さぶり続けるのではないのだろうか。

彼の作品が気になってしまうという事は、自分の中で揺るぎ出している既存の概念そのもののへの警笛を感じとり、次のパラダイムシフトに期待しているのかもしれない。

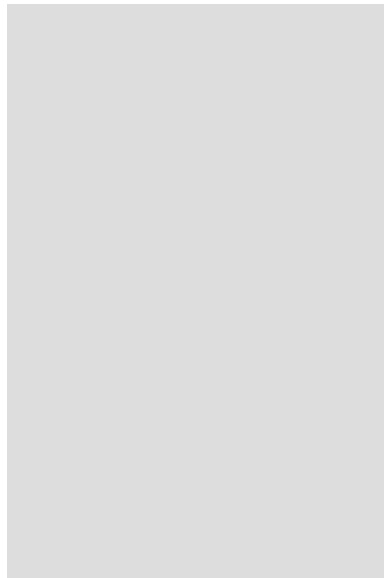
彼とのエピソードは尽きない。銀座のメゾン・エルメスで行われた彼の展覧会「墜ちるイカロス―失われた展覧会」のレセプションパーティーでのこと。

僕がつけていた、バンフォード&サンズ社がカスタムしたブラックのロレックスクロノグラフを、彼が欲しそうにしていたので、素晴らしいショーの余韻も手伝って僕はその腕時計を彼に手渡した。（勿論ちゃっかり彼の作品とスワップを条件にはあったのだが・・・）彼は子供のように喜び、ロレックスをその場で腕につけこう言った。

「買ったんじゃなく、片山から貰ったロレックスだから価値があるんだ。」

私は彼が喜んでくれた事が単純に嬉しかったのだが、そんなロマンティックな思い出だけで終わるはずもなく、後にプロダクトとメモリアルの関係についての作品、「アンパーサンド（Amperсанд）」シリーズを発表する事となるのだ。

日常に横たわる、なんて事のない些細な出来事を作品に変えてしまう食欲さに、「ライアンの生き方そのものが、コンセプチュアルアートなんだなあ」と驚いたものだ。



図二 ライアン・ガンダー
《私の作品制作の論理が私自身を追い詰めるーロレックス》
(原題は《Pushed into a corner by the logic of my own making - Rolex》)
2013年
Wonderwall® 片山正通蔵
© Ryan Gander, Courtesy the artist and TARO NASU
Image John Newton

早速そのシリーズの中から、ライカM9のストーリーを扱った作品を購入した。

作品の構成も大変ユニークだった。ごく普通のウツドの額にテキストとプロダクトが美しくレイアウトされているのだが、表面の大部分が透明アクリルで、裏が抜けて見えてしまう作りになっていた。作品を完成させるには、展示する壁面を指定された赤色で塗装してから作品を掛けなくてはならない。全く手の掛かる作品である。

そして遂に前出の、ブラックロレックスのエピソードを扱った作品が完成した(図二)。せつかな僕は予め壁面を黒く塗っておこうと思ったのだが、なんとこの作品は壁面自体を塗るのではなく、スチールを黒く染めたプレートに壁面に取り付ける仕様となっていた。彼に尋ねるとこんな答えが返ってきた。

「黒に染められたロレックスの表情を作るには、スチールを黒で染めた方が良いだろう!」
全くだ。しかしスチールプレートの重量の問題があり、それを受け止める壁側の強度を確認しながらの作業。これまたとても手の掛かる作品で、またもや予想を軽々と裏切られる事となった。

ここで語りたいのは、ライアン・ガンダーのデザインセンスとユーモアセンスの圧倒的な能力だ。深く練りこまれた作品は概念の入口、すなわちプロモーションの大切さを彼は二〇パーセント理解している。そう中身の番外側が外身なのだ。

(余談だがライアン、ファッションも大好き)

話は変わるが、ある劇団の名作と呼ばれる現代口語劇を鑑賞する機会に恵まれた。淡々と物語は進行するのだが、大きな事件も起こらないし笑ってしまうような場面も全くない。感じたのは、サービスのないパフォーマンスを見る違和感と、口語調で語られる日常のやりとりの言葉としての「いびつさ」であった。この世界に詳しい友人に素朴に問いかけてみる。

「正直よくわからなかったけど、何が答えだった? 彼らが伝えたい事って何?」すると友人。「そんなものないよ。それぞれの鑑賞者が勝手に物語を作れば良いのよ。見る状況によって感じ方って違うでしょ。因みに答えもないよ」

友人はこの作品を何年にもわたって見続けていて、その都度感じ方が違うらしい……。友人の回答に驚くと同時に、その作品のすべての在り方が「ストン」と腑に落ちた。

よく考えたら人生そのものに答えなんかなし、エンターテインメントのドラマのように「良い人」「悪い人」なんて存在しない。自分から見た風景と、自分もそこに含む客観視と呼ばれる主観で見た風景。それしかないのだ。

「モノ」や「コト」の見方や考え方を人任せにしないのは当然だが、人の発する強い意見を自分の意見と勘違いしてしまうことも多い。オリジナルな考え方というのは、意外と出てこない事に自分自身でも気付く。(オリジナルの定義も複雑だが……)

そう、彼が与えてくれる概念という新たな空間には、いくつもの答え(思考)が用意されている。そしてそれを肯定するのも、否定するのも、また答えを見つけ出すのも鑑賞者。見る者に、その権利は与えられているのだ。

ライアン・ガンダーとは一体何者なのか? 乱暴に切り刻まれた可能性というオブジェクトは僕に何を与えてくれるのだろうか?

いや、与えてもらう必要はないのかもしれない。信じるのか? 信じないのか? その問いこそが全ての始まりなのだ。

これからも、彼の仕掛ける「価値」という不確かな概念に宛てた招待状を受け取り続けたい。僕は信じる。ライアン・ガンダーがクリエイトする概念の未来を。

(かたやま まさみち 株式会社ワンダーウォール代表/武蔵野美術大学 空間演出デザイン学科教授)

極私的に映画《15日間》

大橋 勝

「極私的」…極めて私的なことが、映画作品という開かれた表現として共有されることについて、この語の発明者とされる鈴木志郎康の映画作品を中心に見直すことを試みる。芸術を自己表現として捉えるならば、表現者（作者）の体験や思考は、表現物において重要な意味を持つはずである。一方、映画はエジソン、リュミエールの時代から、一種のアトラクションとして普及していったため、その内容や表現について映画製作者たちは、いかに観客の要望に応えるかということに腐心してきており、観客もそれを当然のこととして期待している。これが映画の生得的性質であるのか、歴史的・文化的な文脈の中で形成されてきたものなのかは、ひとまず置いておいて、映画をひとつの芸術形式として考えたとき、この乖離がいつも観客の目の前に横たわることになる。

「極私的」という語が用いられた最も早い例は、筆者の確認した範囲では鈴木志郎康詩集『罐製同棲又は陥穽への逃走』（一九六七年三月、季節社）所収の「極私的分析的覚え書」というエッセイの題名である。このエッセイには「又は缶製同棲は本当に異であろうか又は幻滅の予防」という副題が添えられており、表面的には詩集を出版することに対する自虐的かつ自衛的な所感であり、実質的なあとがきに相当する詩人の自問自答と自己開示が綴られている。

一歩間違ふととりとめのない心情の吐露になるところが、不思議とそうはなっていない。読み進めていくと「極私的」という語には私的であると同時に、それを開示するという意味が同時に隠れていることが判る。

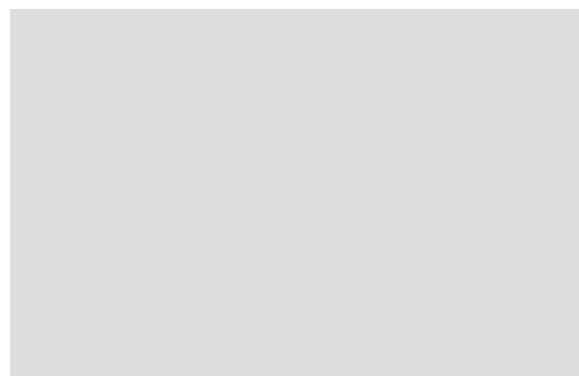
これを踏まえて、ここでは特に《15日間》（一九八〇年、一六ミリ、カラー、サウンド、九〇分、撮影・構成・編集…鈴木志郎康）について述べてゆく。一九七九年一月一九日から二五日間、作者はその日にあった出来事をカメラの前で語るとい

うルールを自分に課す。作品内では、冒頭の「これは一九七九年十一月十九日から十二月三日までの15日間 毎日撮影されたフィルムである」という字幕と、「今晚から毎日、自分自身を撮って、日記的に撮ってみようと思っているわけだけれども…」とカメラの前で語るモノローグによってこのルールは観客に知らされる。そして、この言葉通りに撮影（録音）が実践され、その内容が映画として展開する。

この映画を用いた日記は、実践の中で徐々に「私」とカメラ、「私」とカメラの向こうにいる架空の観客との間の関係について語り始める。作者にとって過酷であったというこの行為は、当初「自分自身を暴露するという意図で作った」が、「自分」の不確かさを確認することとなる。

映画を撮るといふのは、能動的な行為と考えられるが、ここには一旦自ら取り決めたルールによって映画を撮らされている作者の姿がさらされる。この能動から受動への移行は、映画のシステムが持つ機械的で自動的な性質によって強化されていると筆者は考える。言葉以上の他者性と非情さでもって、暴力的に開示された作者の「私」は、やはり映画が備えている「公開性」によって、残酷なまでに観客の目にさらされる。この試み自体は作者によって企図されたものであるが、そこに投入された自分自身は自ら作った仕組みの中で翻弄されるのである。この作品について言えば、「極私的」表現とは、開かれた思考の産物であることがはっきりと理解されるだろう。三十七年前に行われた詩人の試みは、上映の度に生々しい切実さを伴ってスクリーンに映し出される。

（おおはし まさる 当館客員研究員）



鈴木志郎康《15日間》1980年より 写真提供：イメージフォーラム

追憶の八〇年代(三) 版画にまつわる時代の様相

安來 正博

美術の中で版画というジャンルは、その歴史的な成り立ちからして特殊な位置づけをされてきた。日本でも戦前の創作版画運動あたりから連綿と問題にされてきたが、一九八〇年代には、版画を取り巻く様々な環境の変化により、再び活発に議論されるようになった。

まず、当時の状況として、一九七九年の東京国際版画ビエンナーレ展の終了と入れ替わるように続出する版画公募展の隆盛が挙げられる。輸送の軽便さに加え、賞金額の高騰もあつて、全国的な公募展ブームとでも呼べる現象が生まれた。特に一九八五年に始まった和歌山版画ビエンナーレ展は、大賞賞金二百万円を掲げ世界の注目を集めた。一九九〇年に始まる大阪トリエンナーレでは、グランプリ賞金は一気に一千万円に吊り上がる。現代美術の公募展として、毎年注目を集めていた現代日本美術展(毎日新聞社主催)でも、絵画を含めた平面部門の入選、受賞の多くを、版画作品が占めるようになっていった。

国内だけではない。海外の版画公募展に多くの日本人作家が競うように出品し、受賞が相次ぐ。一九五六年にヴェネチア・ビエンナーレで棟方志功が日本人として初めて版画部門の大賞を受賞して以来、日本のお家芸となった「版画」の、面目躍如たる状況が生まれたのであった。そんな中、一九八七年には町田市立国際版画美術館が開館している。また一九八五年に、季刊『版画芸術』の編集長だった室伏哲郎による大著『版画事典』が出版されたのも記憶に残る。

版画自体の動向としては、一九七〇年代に入り、写真製版によるシルクスクリーン技法が普及したことが大きかった。アメリカのポップアーティストたちによつて多用されたことにより、現代美術としての版画技法に注目が集まると、自ずと版画概念の拡大へと繋がっていった。

拡大されたのは概念だけではなく、作品のサイズも大型化の一途を辿つていく。この時期に開館が相次ぐ地方の公

立美術館では、高騰する海外作家の油彩画に替えて、大型版画を購入する動きが顕著となった。それらの多くを制作してきた、アメリカのジェミニイ版画工房やタイラー・グライフックスの展覧会が開催されたのが、八〇年代後半から九〇年代前半にかけてであった。

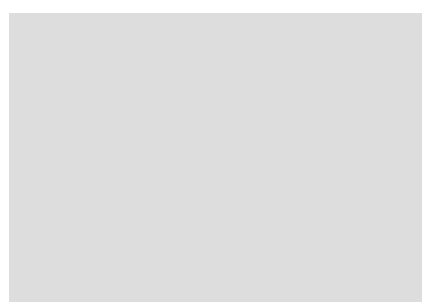
一九八八年に、木村秀樹、出原司、田中孝らによつて京都で結成されたグループ「マキシ・グラフィカ」は、こうして八〇年代以降、拡大あるいは拡散を続けた版画というジャンルを、版画家たちが自身が実作を通して問い直す試みとして注目された。写真製版に始まりネコ・プリント、コンピューターグラフィックス、インクジェットと、新しいテクノロジーの出現によつて日々更新されていく版画概念の先に、どのような版画としての未来像が描かれるのか。あるいは、そもそも版画というジャンル自体を現代美術の中に定立するののかという、緊張感を持った問いかけに直面する事態が、奇しくも版画隆盛の時代のただ中に生じたのであった。

同じことは写真に関しても当てはまる。画家たちが写真を表現技法として用いるようになったことで、ジャンルとしての写真に固執しない新しい制作態度が生まれたからである。そのような中から、写真家自身が映像を構築するコンストラクティッド・フォトグラフィという技法が脚光を浴びる。森村泰昌が有名なゴッホの《自画像》に自ら扮し、それを写真で再現したように、現実を写し取るのではなく、作家の頭の中にあるイメージを作り出す写真という考え方が広まると、印象派以降の絵画と写真との関係性に逆転現象が生まれた。写真と現代美術との距離は急速に縮まっていくことになったのである。

美術の中で写真が用いられることは、例えば七〇年代以前にも、コンセプチュアル・アートにおける思考プロセスの記録として使われるなど、決して珍しいことではなかったが、八〇年代になると、それらとは明らかに様相が異なってきた。このように見る時、八〇年代の版画と写真の目まぐるしい動向は、時代の変化とともに変貌していく美術の側からの要請として、必然的なものであったと考えるべきではないだろうか。

そうであるならば今日、版画のリアリティはどこにあるのか。九〇年代以降の映像作品の流行とコンピューター技術の進歩。そうした後の時代に、新たな版画の可能性を見出すことは出来るのか。この三十数年間の版画を巡る状況には、隔世の感を抱かないではいられない。

(やさぎ まさひろ 当館主任研究員)



木村秀樹《冬のライオン》1986年
シルクスクリン、カンバス 140.3×199.9 cm
和歌山県立近代美術館蔵
第2回和歌山版画ビエンナーレ展(1987年)大賞
© Hideki KIMURA

「オーストラリア大使館

橋本 梓

カルチュラル・ビターズ・プログラム」参加報告

展覧会の枠組みありきで調査旅行を実施すると、展覧会への貢献度が低いと思われる事柄の調査に時間を割き難い。たとえそれがどんなに興味をひかれる物事で、今を逃すと二度とめぐり合えない何かであったとしてもである。調査には目的と計画があり、こなすべき日程があるのは当然だ。だが、そうして拾われなかった種は、もしかしたら将来、何か別の可能性を大きく花開かせるものだったかもしれない。あるいは、これまで見えていなかった道を切り開くきっかけとなったかもしれない。合理主義、効率第一主義で走り続けていくと見落としてしまうものが間違いなくある。

筆者は本年、オーストラリア大使館の運営する「カルチュラル・ビターズ・プログラム」に参加する機会を得た。本プログラムは、「オーストラリアの芸術文化の調査やアート関係者とのミーティング等の機会を通してオーストラリアの現代芸術と文化についての理解を深める」ことを目的とするものである。今回の調査は何らかの展覧会ありきではなく、筆者の関心に基づきより自由な調査を実施することが許される、非常に恵まれた機会であったことにまず感謝したい。このような機会でなければ、たとえばタスマニアという遠い場所にありながら世界的にその名を知られる美術館、MONA (Museum of Old and New Art) にはなかなか足を伸ばせなかったのではないかと思う。

スケジュールを立てるにあたり、筆者は「美術館とパフォーマンス」をテーマとした。これは、近年取り組んできた柏原えつとむ、塩見允枝子、プレイ (THE PLAY) の調査や、今年度企画している開館四〇周年記念展に緩やかに繋がるテーマである。絵画や彫刻といったいわば静的な対象のみを扱うのではなく、インスタレーションやパフォーマンスといったより動的かつ永続的ではない芸術表現、あるいはこれまで美術館で扱い難かった事象に美術館はいかに取り組んでいるのか。そしてそうした取り組みは作家たちの目にはどのようなに映り、いかなる協働が可能となっているのだろうか。こうした問いに基づいた筆者の希望面会者リストを可能な限り網羅すべく、またさらにMONAやTarraWarra Museum of Art (メルボルン郊外) 訪問も含めたスケジュールを組んでくれたのは、シドニーのパワーハウス・ミュージアムのキュレーター部門長、Jacqui Streckerであった。

二月二日に日本を出発し、三月六日に帰国するまでに訪れた都市はシドニー、メルボ

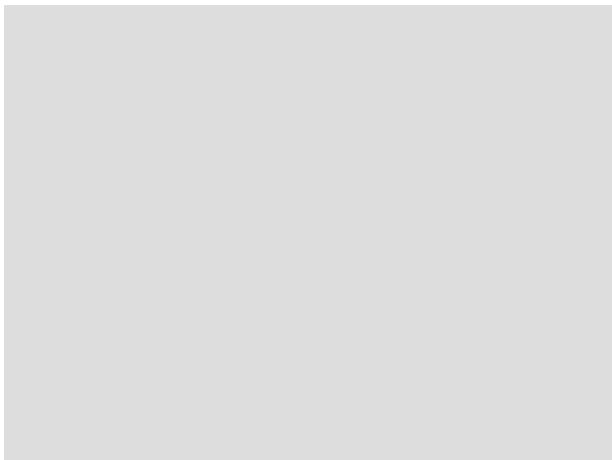
ルン、ホバート (タスマニア)、アデレードの四都市。移動の多い旅となったが、大小取り混ぜて二〇以上の展覧会を調査し、六組の作家及び一五名以上のキュレーターと面会し、その他にもいくつかのアーティスト・トークや多くのパフォーマンスを見ることができた。網羅的な報告は紙幅の関係上不可能なため、特に印象に残った三組の作家とキュレーター／法律家を紹介したい。

シドニーへ到着したその足でスタジオを訪れたのが、オーストラリアにおけるパフォーマンスの草分け的存在、Mike Parr (マイク・パー／一九四五年生まれ) であった。彼のパフォーマンスで最も有名なものをひとつあげるとすれば、一九七七年の《Cathartic Action: Social Gestus No.5 (the Armchop)》だろう。生まれつき左腕のないパーが、人工の腕をとりつけた状態で登場し、その腕を斧で切り落とす。切り口からは血や肉 (に見えるもの) が飛び散るというショッキングな行為である。身構えていた筆者は意外にも温和な笑顔に出迎えられた。昨年キャンベラの国立美術館 (National Gallery of Australia) で開催した大規模な個展のカタログを前に、パーはこれまでの歩みを丁寧に語ってくれた。パーのパフォーマンスは彼の身体を道具とし、また主題とする。そこには、自らの身体的条件のみならず、芸術実践を取り巻く環境などに向けられた怒りが充満しているように見受けられる。パーがパフォーマンスを始めたのは一九七〇年だが、一九七一年から二年の間、シドニーにてオーストラリアで初となるアーティスト・ラン・スペース [unhobodress] を共同主催したことも、オーストラリアのパフォーマンス／ビジュアル・アートを語る上で欠かすことができない。また、「パフォーマンスの資金を稼ぐため」と彼自身が言う版画制作は、主に一九八〇年代に、そして現在も精力的に行われている。その中心となるシリーズはセルフ・ポートレートで、やはり彼の身体がその主題となっている。

パーを源流とすれば最下流とも言うべき、若い世代のアーティスト・コレクティヴ、Barbara Cleveland (バーバラ・クリーヴランド) にもシドニーで会うことができた。四名の女性によって構成されるこのグループは、彼女たちがカレッジに通っている頃に

「Brown Council」の名で結成され、昨年の名称変更を経て一〇年以上継続して活動している。近年は、アーティスト、キュレーター、ライター、大学講師など複数の仕事をそれぞれが抱えながら、一九七〇年代に活躍した架空の女性パフォーマンスアーティスト「バーバラ・クリーヴランド」を軸にプロジェクトを展開する。バーバラは七〇年代らしい女性の名前に、クリーヴランドはシドニーに実際に存在する通りの名に由来している（現在 Carriageworks 内に居を構えるパフォーマンスを中心とした実験的スペース、Performance Space が存在していた場所である）。彼女たちはフェミニズム理論やクイア理論を下敷きに、ビジュアル・アート、パフォーマンス・アートの歴史に介入する。たとえば二〇一六年の第二〇回シドニー・ビエンナーレでは、パフォーマンスを専門とする美術史家の Anne Marsh、パフォーマンス・アーティストの Eugene Choi と共同し、『Making History』という参加型のパフォーマンスを行った。前述のマイク・パー、アボリジナルとして挑戦的な表現を続ける Richard Bell を含め一〇名近くの参加者たちが車座になり、複数の視点によつてオルタナティブな歴史記述を試みるという即興的なワークショップとしてパフォーマンスを成立させるものであった。

メルボルンでは、彫刻や版画を手がけつつユニークなパフォーマンス作品で世界的に活躍す



マイク・パー、スタジオ (シドニー) にて 2017年2月22日 撮影筆者

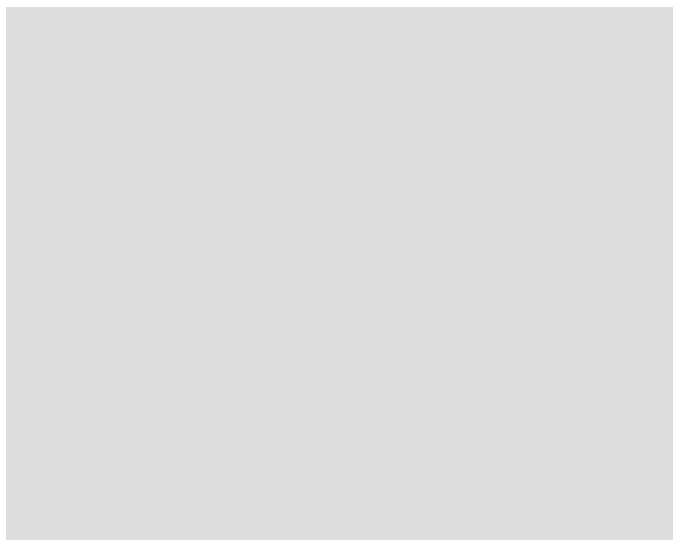
る Stuart Ringholt (スチュアート・リングホルト／一九七二年生まれ) のアトリエを訪ねた。前代未聞のパフォーマンス作品『Preceded by a tour of the show by artist Stuart Ringholt, 6-8pm (The artist will be naked. Those who wish to join the tour must also be naked. Adults only)』(二〇一一年) は、タイトルの通り、作家と参加者が裸になり、作家のガイドで展覧会を見学するツアーである。驚くべきことは、この作品は国内数箇所の美術館に加えてベルリンでも既の実施され、シドニーの現代美術館 (Museum

of Contemporary Art, Australia) に収蔵されていることだった。参加に同意した大人のみに開かれたツアーであるとはいえ、運営にまつわる美術館側の苦勞を考えると、思わず作家に様々な質問を重ねてしまった。リングホルトいわく、ツアーはいったて穏やかに運営され、トラブルはなかったとのこと。参加者は毎回二〇名程度集まったそうだ。「まごつかせる (embarrassment)」というキーワードは、初期から彼の作品の中心的な関心のひとつであった。しかしこのパフォーマンスでの作家の意図は、参加した人々にある種のイニシエーションを課すことや、感情的なショックを与えることよりもむしろ、作家の言葉でいうところの「還元的なアプローチ (reductive approach)」の遂行にある。「美術館建築がホワイトキューブになったように、鑑賞者は視覚的ノイズたるべき洋服をはぎとって何の不思議があろう」と彼は言う。

内容に配慮してここで詳述することはできないが、リングホルトからは、作品売買の際の契約や、収蔵後のこの作品の「運営」をめぐる美術館とのやり取りについても聞くことができた。いまや美術館と作家の関係は、より不定形な作品形態を媒介してますます複雑かつ個別的になっている。そうした状況下で、作家や作品の権利を法的な側面から支える活動は、かつてより重要性を増している。とりわけ、信頼関係や口頭での取り決めだけで物事を進める日本とは大きく異なり、欧米諸国では美術館に顧問弁護士がいたり、作家が契約にあたって弁護士に契約書の作成を依頼することは特に珍しいことではない。

こうして作家や作品の権利をクリアにするというレベルを超えて、より創造的に作家をサポートするキュレーター／法律家が Alana Kushnir (アラナ・クシュニール) である。Guest Work Agency という名義で法とキュレーションにまたがる実践を続けるクシュニールは、法律家としての専門的知識とキュレーターとしての知見を共に生かして作家と協働する。たとえば、国という境界線を越えた緩やかなコミュニケーション作りやネットワークキングなど、地域を横断したプロジェクト型の作品をデザインしようとする場合、法的な条件をクリアにすることは作品の仕上げではなくむしろ出発点となる。彼女が教鞭を執るメルボルン大学の中庭で交わした会話は、法は何かを制限をするためのものではなく、よりレベルの高い自由と創造性を獲得させてくれるものであるということを思い出させてくれる、刺激的でとても風通しのよいものだった。

(はしもと あずさ 当館主任研究員)



ロバート・ラウシェンバーグ
(1925-2008)
《至点》
1968年
シルクスクリーン、プレキシガラス、金属フレーム、蛍光灯、他
294.7×489.0×490.0 cm
© Robert Rauschenberg Foundation

二〇世紀のアメリカ美術を代表する作家、ロバート・ラウシェンバーグ（一九二五―二〇〇八）。同時代のアメリカにおいて、彼ほど多彩なメディアで作品を発表したアーティストはそう多くはいまい。その仕事は、絵画、彫刻から、写真、版画、パフォーマンスにまで及び、サイ・トゥオンブリー、ジャスパー・ジョーンズ、マース・カニングムといった他の芸術家とのコラボレーションも盛んに行った。一九五三年にはヴィレム・デ・クーニング本人からもらった素描の線を消しゴムで消し、白紙同然になった紙切れをジョーンズが銘板入りで額装するという、三人の奇妙な協働作業によるコンセプチュアルな作品も手がけている。

誰よりも先駆的な試みを生涯を通じて続けたラウシェンバーグだが、一九六六年にはエンジニアのビリー・クルーヴァーらと共に「E. A. T. (Experiments in Art and Technology の略)「芸術と技術における実験」の意」という団体を組織し、芸術家と技術者の協働による作品を次々に生み出していった。《至点》もそのひとつであり、ラウシェンバーグがアムステルダム空港ターミナルにあった何重もの自動ドアから着想した作品である。

なるほど、本作を構成しているのは、低いプラットフォームの上に五列に並ぶ自動ドアである。今ではどこにでもある自動ドアだが、アメリカ人によつて発明されたのは一九五四年、商品化されたのは一九六〇年代に入ってからであるから、これが制作当時、いかに最新鋭の装置であったかは想像に難くない。さらにラウシェンバーグらは、床と天井部分に蛍光灯を仕込み、白く発

光させて、その近未来的な風貌を強調した。かつて作品を見た人々が「光の部屋」という印象を本作に抱いたのはそのためである。

透明なアクリルガラスでできた左右の固定パネルと自動ドアを支持体に、シルクスクリーンで刷られているのは、ニューヨークの摩天楼、自動車や時計の図表、驚、カラーチャート、椅子、投光器など、二〇種を超える雑多なモチーフである。よく見ると、同じイメージが、列違いの同じ場所にマゼンタ、シアン、イエローなど色違いで刷られているため、それらの重なりを多色刷りの版画のように見ることもできるし、自動ドアを通り抜ければ、自身が印刷工程を体験できるように仕掛けられているのも面白い。しかしながら、現実には、足を一歩ずつ前に進めて扉が開くことにイメージが左右に動くことで、見る者の意識は拡散し、視点をあちこちに運ぶことになる。つまり、同一平面上に複数の異なるイメージを並置したラウシェンバーグのカンバス作品を見た時と似通った感覚を引き出しながら、そこに時間軸を加えて四次元的な展開を見せたのが、本作の特徴といえよう。あるいは作家が推奨したとおり、自動ドアを通り抜ける人を外から眺めるのが本来の鑑賞体験だとすれば、パフォーマンスの要素も含まれてくる。

一九六八年の第四回ドクメンタに出品された本作だが、万博記念公園内の国立国際美術館で展示されたのはその約一〇年後の一回のみ。中之島に場所を移した当館では、来年一月から始まる開館四〇周年を記念する展覧会で、数十年ぶりに再び公開される。

（林 寿美 当館客員研究員）