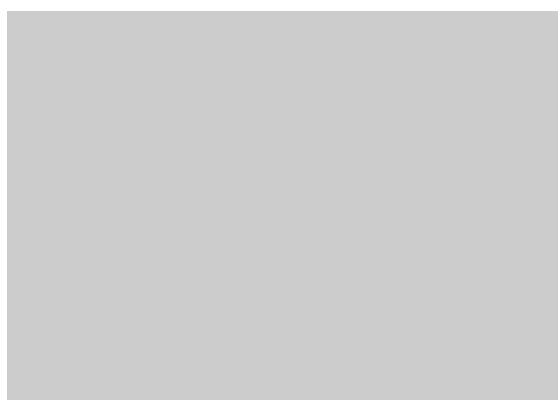
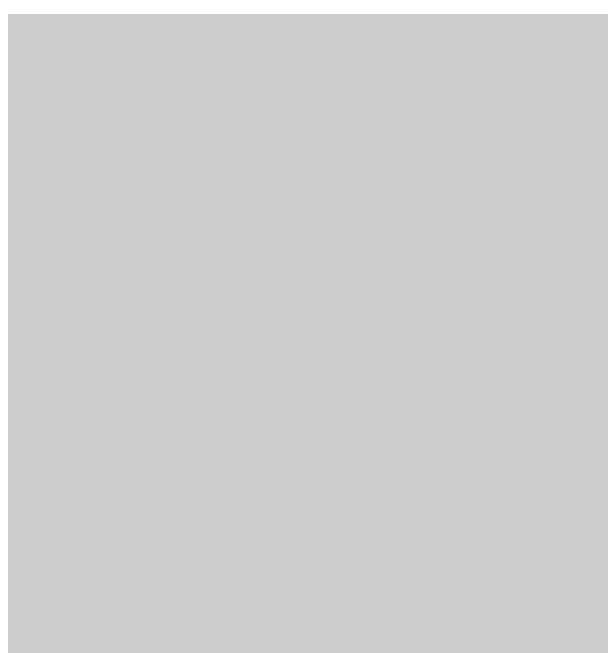
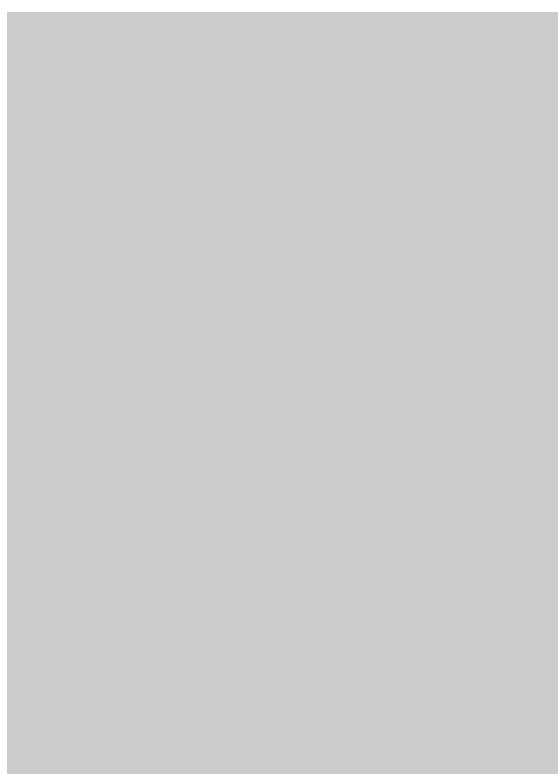


国立国際美術館 ニュース

2017.12
223

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



藤本由紀夫——「読書」から「図書館」へ

林 洋子

藤本由紀夫はかつて、しばしば「サウンド・アーティスト」と呼ばれていた。彼が美術系ではなく音楽系の専門教育を受けたことも大きく、確かに一九八〇年代半ばから「音」をつかったオブジェを発表してきたことも事実である。それと並行して彼がこだわってきたのが、「文字」「テキスト」だ。そうしたキャリアのなかで、彼が二〇〇一年に福島のCCGA現代グラフィックアートセンターで行った個展「藤本由紀夫・四次元の読書」こそが、その後の展開の起源になっていく。当時の彼は、西宮市大谷記念美術館で、毎年一日だけの展覧会「美術館の遠足」を続ける途上であり（一九九七～二〇〇六年）、その場での音や文字にまつわるさまざまな実験から、「四次元の読書」の発想が生まれてきたのである。

同センター、同展のウェブサイトには「ここでいう読書とは、字義通りの本を読む行為ではなく、たとえば宗教画や寺院建築が経典の内容を伝える書物の役割も担っていたように、人間が生み出す知的創造物全般を書物と捉え、それらを体験する行為のことを指します」とある。ここで「書物自身が創造的なものであるばかりでなく、読書もまた創造的な行為である」と表明した藤本は、五感や想像力を駆使した読書体験をアートセンターという「美術館」的な器に現出させた。本来、平面（二次元）、もしくは立体（三次元）である書物に、もう一次元——時間的、空間的広がりを加えた「四次元の読書」である。

それから二五年以上の時間が経過した二〇一七年、国立国際美術館に「四次元の読書」が再びあらわれた。展示室ではなく、地下一階にある情報コーナーで、「アート／メディア四次元の読書」と題し、三期に分けて一年間展開されるプロジェクトである。この企画に寄せたテキストで藤本は、マルセル・デュシャンの《グリーン・ボックス》や、九〇年代初頭のある電子書籍の制作への関わりを経て、「見る」ことから「読む」ことへの気づきについて述べている。

情報は同じでも、その情報の「読み方」を変えることで、理解の度合いが変化するということは、アート作品の体験の過程と共通している。それから私にとって「読む」ということがアート活動の一つのキーワードとなった。（註一）

この続きで、先に触れた西宮での「美術館の遠足」展にフィードバックしている。

私は美術館を一つの「書物」として捉えることにした。
観客は、ページをめくるように館内を巡っていく。これは、アーティストと美術館が執筆した二冊の本を、観客が読書することと同じであるということに気付いた。美術館は読書する空間なのである。

読書の対象は「作品というモノ」に限られず、「時間軸を伴った作品」や「コンピュータネットワークを活用した電子空間」などますます多様に広がり、現時点での美術館における展覧会という枠では収まりきらなくなっている。そうした拡張する表現に対応する場として、藤本は美術館の「図書空間」を提起したのである。

彼の試みは、すでに二〇一六年に高松市美術館の図書コーナーでのインスタレーション「四次元の読書Ⅱ」として着手されていた。これまで美術館内で素通りされがちだった図書スペースをマーキングする、アーティストによる「介入」。藤本と杉山知子の作品に、藤本が選定した図書を配し、視覚、聴覚、触覚等から読書を楽しむもの。それが今回の国際美術館でのプロジェクトへと展開した。第二期ではいかにも藤本らしいマルセル・デュシャンをテーマに、美術館での図書資料の存在、扱いについて喚起したのである。

この流れを知っていたわたしは、藤本にあらたな「問い」を投げかけた。そうであれば、ほんとうの、一般の「図書館」となら、どう組み合うのかと。それが二〇一七年二月から東京の千代田区立日比谷図書館で始まる展覧会「本という樹、図書館という森」である（会期：二〇一七年二月一日～二〇一八年二月八日）。文化庁の新進芸術家海外研修制度（在研）の成果報告展である「DOMANI・明日展」の枠での企画ではあるが、そこにゲストとして藤本に参加を請うたのである。

近年、各地に地元出身の文学者を顕彰する「文学館」が増え、かつ図書館でも展示スペースを設けて、挿絵や装幀など文学と美術の接点を紹介する企画が見られる。この日比谷図書館も、長い歴史を持つ東京都立日比谷図書館が千代田区に移管後、リニューアル時にあらたに展示機能（展示室や収蔵庫）が付与され、書籍や地域にまつわる

展覧会が催されてきた。この展覧会はその初めての現代美術を対象とした展示となる。六人の作家（若林奮、小林孝亘、寺崎百合子、宮永愛子、折笠良、蓮沼昌宏）は一階の展示室で、藤本には二階以上の図書フロアを委ねた。「美術館」のリテラシーから外れた、「図書館」という公共空間——無料、対象（本）は手で触られるもの、監視はいない——に、その機能に支障をきたさない範囲で、いかに「アーティスト」が知的な介入を果たすのか、まだこの原稿を書いている段階ではかたちが見えてはいない。この企画に向けて、藤本は以下のテキストを寄せている。

図書館とは現代の洞窟である。さまざまな場所に情報が配置され、利用者である読者は「好奇心」という灯りを頼りに迷宮に足を運ぶ。そこに何があ
るかではなく、何を読むかがとても大事なことになる。（註二）

そして、この図書館が都心にある森——都立日比谷公園のなかにあることも与条件の一つである。

日比谷公園の開園は一九〇三年だが、大阪の中之島公園はさらに一〇年を遡る一八九一年に大阪市内で最初の「公園（パブリック・パーク）」として開かれたことを今回調べて、初めて知った。大都会と真ん中の公園として、コンテンツには通じるものがあつて、図書



藤本由紀夫+永原康史
《デュシャンの「極薄」と足穂の「薄板界」(アナグリフ)》
2001年 プラスチックフィルムにデジタルプリント、2枚組
「藤本由紀夫：四次元の読書」
(CCGA現代グラフィックアートセンター、2001年)
撮影：Mitsumasa Fujitsuka (藤塚光政) 画像提供：DNP文化振興財団



「アート／メディア—四次元の読書 第一期 マルセル・デュシャン
を立体的に視る」(国立国際美術館、2017年)
撮影：福永一夫

館と公会堂、花壇が隣接する。中之島公園そのものは御堂筋より東、つまり大阪市役所までだが、中之島自体はさらに西に、大阪湾寄りに広がり、そこに国立国際美術館が移転してきたのは二〇〇四年である。現在の大阪府立中之島図書館が「大阪図書館」として開館したのはその百年前の一九〇四年、そしてその隣に大阪市中央公会堂が完成したのは一九一八年という。

東京市立日比谷図書館の開館は一九〇八年（のち都立）。当時は「アール・ヌーヴオー式」洋館だったが、太平洋戦争末期の空襲で焼失し、現在は一九五七年に再建されたモダニズム建築となっている。今回の日比谷での「図書館」「公園」というパブリックな施設の歴史に向き合った企画にとって、ひとつ心残り肝心の図書館という器が戦前のオリジナルではないことである。

東京と大阪という二都市の中心部を思いながら、いつか、建物が重要文化財指定を受けている中之島図書館で藤本が展示することを夢想してしまう。あの中央ホール。階段を上って、ドームを見上げる瞬間。パリの国立図書館など、一九世紀の図書館建築を訪れるときどきめきに通じるものがある。中央図書館機能が東大阪に移転した後も、古き大阪人の誇りだった。堂島川・土佐堀川を見ながら、近代大阪特有の贅沢な橋を渡り、図書館のエントランスからドームに出ていく導線はいまだに、なにか舞台上上がるような高揚感を感じさせるものだ。そもそも読書のための空間は、左様に特別なものだったあらわれでもある。近代の諸都市で美術館より前に図書館が整備されたのは、啓蒙的な意味もあり、かつ国家や都市の威信と魅力を象徴する装置でもあったのだ。それを、二二世紀のいま、藤本にあらためて「読んで」ほしい。

電子書籍の登場・拡大により、今後の図書館もより多メディアに対応する施設になっていくことは自明で、アーティストの関わる領分が拡大している。藤本由紀夫はその魅力をひらいていくパイオニアであり、彼こそがフロンティアなのである。

（はやし ようこ 文化庁芸術文化調査官）

註一 藤本由紀夫「四次元の読書」『国立国際美術館ニュース』二二二号、二〇一七年八月、三頁
註二 藤本由紀夫「図書館という書物」展覧会パンフレット『DOMANI・明日PLUS展：本という樹、図書館という森』千代田区立日比谷図書館文化館、二〇一七年

カリン・ザンダー《見せる…国立国際美術館のコレクションを巡るオーディオ・ツアー》

ハラルド・ヴェルツァー

国立国際美術館収蔵作家の皆様へ

私手がける《見せる…オーディオ・ツアー》は音声を用いた美術作品であり、そのために、貴殿の作品もしくは貴殿の制作過程についての音声による情報のご提供をお願いするものです。あなたの作品を音声に置き換えて、それを「見える」ようにするのです。（カリン・ザンダーが国立国際美術館所蔵の全作家に宛てた書簡からの抜粋。二〇一七年）

想像上の作品というのは、イヴ・クラインから始まり、ローレンス・ウィナーからアン・ドレアス・スロミンスキー、あるいはカリン・ザンダーに至るまで、コンセプチュアル・アートの伝統に属する。国立国際美術館の所蔵作家による想像上の作品を、カリン・ザンダーの作品を通して、開館四〇周年

を祝う節目の展覧会で見せることは有意義である。この作品の性質上、非常に多くのアーティストに参加してもらうことができるし、この美術館もまた所蔵作品の歴史から成り立っており、そこにはコンセプチュアル・アートも含まれるからだ。カリン・ザンダーは、本プロジェクト《見せる》において、美術館のコレクションや歴史の観点と、イメージは頭の中で生まれるという考えを繋ぎ合わせる。

展示室に足を踏み入れると、まず目に飛び込んでくるのは真っ

《見せる：国立国際美術館のコレクションを巡るオーディオ・ツアー》（2018年）のために所蔵作家から送られた音声データなどの一部

白な空間で、壁には何も展示されていない。しかし来場者は壁の前で足を止め、専用のオーディオガイドに集中して耳を傾けることになる。壁には、アーティストの名前が番号と共に掲示されており、来場者はこの番号をオーディオガイドに入力することで、音声による作品を呼び出すことができる。壁にはたつぷりと空間があり、作品を展示するには十分だろう。しかし作品は壁に掛かっているのではなく、来場者の頭の中にある。

本作の制作にあたり、カリン・ザンダーは、国立国際美術館の所蔵作家のうち現存する全てのアーティストに、音声による作品の提供を求めた。つまり、来場者が、物理的にはなく、オーディオガイドの描写を通して把握できるような作品である。こうして、国立国際美術館に詩情豊かなインスタレーションが立ち現れるだろう。そこでは、ヘッドフォンを身につけた人々が、真っ白な壁の前に立ち、不可視でありながら、そこに存在しないとは決して言えない想像上の芸術のイメージを、一人一人の頭の中で育てているのだ。

(Harald Welzer

社会学者、社会心理学者)

(翻訳：三上真理子)

「ZEIGEN. An Audio Tour through Berlin by Karin Sander」
(Temporäre Kunsthalle Berlin, 2009-2010年) photo © Jens Ziehe, 2009

追憶の八〇年代(五)

時代様式としてのインスタレーション

安來 正博

「インスタレーション」という単語が、美術用語として広く使われるようになった一九八〇年代は、ポストモダンビズムの潮流の中で、アートが自らの新しい方向性を、まさにインスタレーションという表現手法に見出し付託した時代であった。

もともと、彫刻が物体としての作品から離れ、配置あるいは構成されることによつて、空間全体を場としての彫刻へと展開させていく、その表現手法の源流は、一九三〇年代にまで遡ることができ、遅くとも六〇年代には、ミマルアートの作家たちによつて意識的に制作されていたことは周知の事実である。日本でも、七〇年前後から、もの派の作家たちが独自の理論の下にインスタレーション作品を発表するようになると、立体作品における空間概念の変容が明確に自覚されるようになっていった。

にもかかわらず、今日振り返る時、インスタレーションというジャンル、あるいはそのニュアンスは、何よりも八〇年代的であり、八〇年代を代表する時代様式と言えるのではないだろうか。七〇年代以前のインスタレーションが、知的で禁欲的な試みであったのに対し

て、八〇年代のそれは、感覚的で色彩に富み、解放的で祝祭的な雰囲気纏っていた。論理性よりも個人的な物語性に基き、物質性よりも表層的な視覚性に比重が置かれた八〇年代の作品群は、見る者に強烈なインパクトを与えずにはおかなかった。

もちろん、個々のインスタレーションは多様性に富んでいた。表現主義風の絵画が画面から飛び出したような躍動的な作品がある一方、より構成的で厳格なインスタレーションも見受けられた。前者は、八〇年代前半のジュリアン・シュナーベルらニュー・ペインティ

ングからの影響が大きかったであろう。また後者には、七〇年代のもの派世代と、それを引き継ぎながら登場した、より年少世代の作家たちが混在していた。しかし、いずれにせよ、彼ら多くの作家たちの作品が、インスタレーションという様式へと収斂していったことに、八〇年代という時代の様相が現れている。

それは、一つには美術史的な側面から、この時代の置かれていた状況として読み解くことができる。西洋美術史において、近代美術以降の脈絡が解体されていく過程で、脱西洋中心主義、脱様式化が喧伝されたのに伴い、よりハイブリッドな表現にこそ、その混沌を反映する表現としての可能性が見出されたということである。すなわち、美術がさまざまな主題やイメージを回復したのに伴い、その受け皿として、インスタレーションは従来の単一のメディアでは担い切れない豊富なメッセージ性を、縦横無尽にジャンル間を横断することで獲得していったのである。

現実の世界のあり様もそこには反映されていた。高度成長期からバブル景気へといたる当時の日本の、過剰なまでの物質と表象に囲まれた都市風景と人々の生活の中で、アートがより社会的存在となるために、外部環境との融合を志向するようなインスタレーション作品のもつ空間性は、同時代的なりアリティを伴った表現として、いわば時代との親和性をもったのである。

また、日本の狭いギャラリー空間が、特に若い作家たちの実験的なインスタレーションの場に適していたという、別の側面もあるのではないだろうか。貸しギャラリーという、一週間単位で割り当てられる展示空間は、そもそも、解体と撤去を宿命づけられたインスタレーションにこそ相応しい場であった。

さて、今日では、インスタレーションは、ごく一般的な表現手法として認知された代わり、取り立てて議論されることは少なくなった。むしろ、その後インスタレーションから派生し、より場所との関係性を重視する「サイト・スペシフィック」と呼ばれる傾向や、作品設置のプロセス自体を作品と捉える「ワーク・イン・プログレス」と言った概念が登場することで、現代美術は次なる段階へと踏み込んでいったと見るべきであろう。「インスタレーション」という用語を、八〇年代的であると感じるその心性自体が、それが一つの、過去の歴史的な現象へと退いていった証左であるのかもしれない。

(やさぎ まさひろ 当館主任研究員)

中西學 《(I HAVE) A TIME BOMB》 1984年
発砲スチロール、紙、紙粘土、鉄線、アクリルカラー、ポリウレタン樹脂塗料、他 作家蔵
「個展」(ギャラリー白、1984年) 撮影:石原友明

カヌー、山から湖へ

橋本 梓

《CANOE》のための初回ミーティングは、南大東島での《TOROKKO: ANOTHER WAY TO PLAY》(一九七四年)翌月の九月二日に開かれた。来年の夏にむけて速やかなスタートである。カヌーを自作し水上へ出るという考えは、以前からアイデアのひとつとして存在したようだ。同年秋に用意されたと推測される「仮題 カヌー CANOE」メンバー用プランによれば、「1. 生えている木を切り倒す 2. 木をくり抜いてカヌーにする 3. カヌーを浮かべてこぐ」の三段階で実施することが早々に決定している。

まずはカヌーのための木材探しであるが、池水慶¹が勤務していた中学校の同僚、中井明が力になってくれた。滋賀県長浜市方面に地縁のあった中井の父のついで適当な材を探してもらい、その持ち主及び伐採協力者を紹介してもらった。中尾木材店の大塚孝治郎、大成開発測量設計の松井秀夫の二者が、中井とともに協力者として《CANOE》の報告にクレジットされている。

二月八日、長浜市本庄町の本庄山斜面にあった二七メートルの杉の太木は、協力者の指導のもとでできるだけ原始的な道具を用いて切り倒され、その年輪は九²を数えた(註一)。翌年三月発行の小冊子『CANOE 1975 THE PLAY』(執筆は三喜徹雄と鈴木芳伸)にその工程がイラスト入りで記されている。「切る前に、御神酒をかけて清めます。そして木をコンコンとたたいて木の精霊を追い出します。でもいばんいいのは、何よりも木によく云つて聞かせることです。」というくだりが、自然に対する尊敬の念を携えて木に对峙するプレイの態度をよく表している。《CANOE》でプレイが望んでいたのは、カヌーを性急に制作することよりも、山の中で暮らしながら一本の木とじっくり向かい合うことだった。この意向はメンバー用プランに明言されている(註二)。また先の小冊子では、テントを張つて住み込む作業場を「私たちの村」とも表現しており、カヌーを遊び道具としてではなく、あたかも縄文時代の人々が海や川を渡るために必要とした舟のように、生活に紐づいたものを共同制作するという意識が強かったと推測される。ちなみに材木は、会計報告書によればプレイが二万円で購入している。その他さまざまな費用を計算し、一人あたりの支出額は最終的に三万円程度となった。

半年以上の時間をかけて木材を乾燥させ、一九七五年七月一九日からカヌー制作に取り掛かった。約三週間かけて木を割りぬき、八月一〇日に琵琶湖にてカヌー試走というスケジュールを組んだ。初日はなるべく全員が集まり、木材を切り倒した斜面から作業

場所まで木材を数十メートル引きずつて下ろす(註三)。翌日からいよいよ本格的に鑿を振るった。ここでも重要なのは、できるだけ原始的な道具を用いることであった。手作りの鑿などを用いてただひたすら肉体労働に精を出した。火気・騒音など気にしなくて良いとすることで木材の持ち主が提案してくれた場所を基地としテントを張つたが、とにかく湿度が多く、雨が降るとテントに水が入った(註四)。過酷な現場で、飯場の風情だったとメンバーは回想している。

現存する「カヌー参加日程表」によれば、割りぬき作業の参加者は鈴木、三喜、水野達雄、福永洋、池水、ヒゲニシモト、山下住雄、川崎匡之、壇上秀雄。休まず作業にあたったのが川崎と壇上である。また表には記載されていないが、現在もプレイのメンバーである二井清治が途中から加わった。二井は当時勤めていた坂倉準三建築研究所大阪支所近くの信濃橋画廊(大阪市西区、二〇一〇年に閉廊)で、参加者募集のチラシを見かけて参加を決めた。足柄神社近くの作業場を目指してやってきた二井だが、近くには芦柄神社という同音の異なる神社があり山の中で道に迷った。その日の午後、作業をしているプレイには誰かがどこからか「おーい」と呼ぶ声が聞こえたが姿は見えない。やっと二井が現れたのは暗くなつてからだったという。

メンバー用プラン(六月八日の日付、文責は三喜)では、《CANOE》でのおおまかな役割分担が明らかになっている。興味深い部分を抽出すると、カヌー設計は川崎(註五)。カヌーに施されたデザインはニシモトで、船首部分にライオンの顔の彫刻があしらわれ(写真でわずかに確認できる)、また胴の中央部分に黄色・白・茶色・水色のペイントで裝飾が施された。意匠はニシモトがほとんど独断で決定したという。意匠に不満のあるメンバーもいたが、カヌーがそれとしての機能を果たすことに差し障りはないとそのままにされた。記録写真は池水と水野、録音は鈴木、「映像とデータ」がニシモトと記載され、トロコに引き続きプレイが行為の記録に意識的だったことがわかる。写真は、九月二九日から一〇月四日に信濃橋画廊で開催された「THE PLAY CANOE」展³で発表された。また現存している映像(ハミリフィルム)と音声(カセットテープ三本、おそらく部分的に紛失)は、二〇一六年度に当館で開催した展覧会「the play since 1967 まだ見ぬ流れの彼方へ」でデジタル化され、音声はここで初公開された。木の伐採、京都新聞の取材を受ける様子、ミーティング、湖上での試走の様子などがわかる音声収められて

いる。

ほぼ予定通りの日程で完成したカヌーは船名が「ザ・プレイ」、長さ七・二メートル、片側にフロートをつけ、櫂が二本、大人が六人一度に乗ることができる（註六）。八月九日、二・五キロメートル離れた土川までカヌーを移動させて、川を下って琵琶湖へと出ることにした。移動も人力である。輪切りにした丸太を車輪として台車を作り、それに乗せて約二時間歩いた。折り悪く川は水位が低くカヌーがなかなか流れない。また堰に出くわせばカヌーを引き上げ、また下ろすといった塩梅で、さらに三時間かけて琵琶湖まで辿り着いた。

八月二〇日と二日は、琵琶湖岸で一泊して湖上でカヌーを楽しんだ（註七）。メンバーの家族もやってきて、皆で交代して何度も湖上へ繰り出した。帆を張ったカヌーが湖面

プレイ《CANOE》1975年7月、滋賀県長浜市、撮影者不明。

に浮かぶ写真も残っている。とはいえ軽やかなカヌー遊びの風情とは程遠く、強い波を受けて少し水が入るとカヌーは水の重みと自重に耐えられずあつという間に沈んでひっくり返った。浸水は最初から想定していたので掻い出す容器は積んでいたが、その程度では間に合わない。何度も沈みながらカヌーを進めるという体験は、かつてカヌーで海を渡った古人の知恵や技術の偉大さをかえって強く印象付けたのではないだろうか。

その後、カヌーは材木屋のトラックで尼崎のプレイ作業場に持ち帰られ、長く保管され続けた。といっても、大事に保管されていたというよりは捨てる理由もないまま舞い込まれていたに近い。百貨店での催しに使用したいから売却して欲しいという依頼が舞い込んだこともあったが、「いろいろ面倒だから」とそれにも応じなかった。

二〇〇八年、三〇年以上眠っていたカヌーを起こしたのは三喜であった。メンバーの了承を得た上で、三喜は一人でカヌーを引きずり出し、チェーンソーで四分割し、施されていた装飾はそのままに赤いかがいを打って再び一つの巨大な塊にした。同年に大阪市内の楓ギャラリーで制作・発表した作品《月台CANOE》である。突如再び目の見ることとなったカヌーは、巨大な蛇のごとくギャラリーの庭に静かに横たわった後、再び解体されてその使命を全うした。

（はしもと あずさ 当館主任研究員）

本稿のための調査には、池水慶一氏、池水トヨ子氏、三喜徹雄氏、鈴木芳伸氏、二井清治氏、水野達雄氏にご協力頂きました。また本稿に関する聞き取り調査は、主に二〇一四年七月七日と二〇二六年二月三日に尼崎市のプレイ作業所で行われました。記してお礼申し上げます。本稿は不定期連載です。

註一 木材伐採に参加したメンバーは、池水慶一、太田清一、川崎匠之、鈴木芳伸、中間博之、福永洋、ヒゲニシモト、三喜徹雄、水野達雄、水野正敏、山下住雄。「報告」と題された書類による。報告書記載順。

註二 「トロッコ・大東島では日程が限られてしまつてその間に決められたスケジュールをこなさなければならず、かなり無理なきびしい進行で突き進んだんですが、今年のカヌーハプニングスでは、出来るだけのんびりと十分気が済むまで、一本の丸太に取り組んでみたいと思います」一九七五年六月八日付のメンバー用プランより。

註三 御柱祭のようだったとメンバーは記憶している。

註四 先述の小冊子によれば、テントは「間口二間、奥行三間、高さ一間半」の大きさだった。

註五 アイヌの丸木船や、石垣島のくり船などの資料が残っている。この資料は、プレイの作らんとするカヌーを通してより原始的な生活の方を向いていたことを示す。川崎は当時京都大学農学部の一回生だったが、バイオテクノロジーなど最新の農業のあり方に疑問を抱き、無農業などより自然な農のあり方を模索していたという。

註六 船名は以下の記事に記載。「著者名なし」「快走・力走 夢をのせて」『京都新聞』一九七五年八月二一日夕刊、三面。後に制作された報告によれば、最終的な参加者はくり抜き作業に参加したメンバーに加えて田中文則、西本良。

館蔵品紹介



安齊重男 (1939-)
《原口典之 1970年4月 こどもの国、神奈川》
1970年
ゼラチンシルバープリント
30.0×24.8 cm
© ANZAI

天空を貫くかのように少し傾きながら屹立する長軸の鉄製鋼材。その黒々とした攻撃的とも言えるシルエットは、現代美術あるいは写真芸術に興味の無い者にも決定的なイメージを与えるショットだろう。この写真は、現在アートドキュメンタリストとして知られる、現代美術の現場を半世紀近く撮り続けて来た写真家、安齊重男による初期作品の一枚である。撮影場所は神奈川県横浜市の一九六五年に創設された施設「こどもの国」である。安齊は同所で一九七〇年四月に開催された「現代

美術野外フェスティバル」に作家として自ら出品すると共に、そこに展示された作品群を撮影した。本作品は以前から作家同士として交友関係のあった作家、原口典之の作品《鉄鋼ービームとワイヤーロープ》である。

安齊は六〇年代の末頃から新しい芸術活動を始めていた李禹煥や吉田克朗等の動きに着目しながら、彼らの展示が現場で組み立てて会期が終了すると同時に消えて無くなるという状況を見過ごすことができなくなっていた。自らも抽象絵画を描く作家であったのだ

が、一九七〇年一月、絵筆をカメラに持ち替えて、彼らの動向を記録すべく、李の個展を撮影することから現代美術の現場に立ち会うようになっていた。安齊は、同年五月から開催された国際展「東京ビエンナーレ'70」に参加したカール・アンドレやダニエル・ビュラン、リチャード・セラといった海外の作家たちの展示補助と記録撮影を担いながら、彼らの芸術創造の最前線に臨み、現代美術の現場を撮影することを自らの使命として考えるようになったのである。

本作品は、そのような決定的な出来事が生じるおよそ一ヶ月前に撮影された一点である。安齊写真の揺籃期を探るために、あらためてその作品に注視したい。まずそこに写し出されているのは、前述した屹立する鉄鋼材であるのだが、それを物理的に支える張り詰めたワイヤーロープがしっかりと捉えられている。原口は、普段われわれが眼にすることのできない張力のような物理現象を視覚化する作品を創造してきた作家であり、安齊は撮影対象作品に込められたそのような意図を余すところなく見事に捉えている。

しかし、安齊写真の特質はそのレベ

ルにとどまらない。写し出された内容ではなく、写真という媒体の特質にも表現の可能性を考えていた。それは、中央に写し出された黒い線と拮抗するかのように、画面下部と左側に黒い縁どりのような線に認めることができる。安齊は暗室作業時に意図的に光漏れを生じさせることによってこのような表現を生み出している。黒いフレームは画家として創作活動をはじめた自分の存在証明であるといった発言をすることもあるが、実はウジェーヌ・アジェの写真に喚起された側面があるとも語る（註）。アジェが撮影に用いた蛇腹の暗箱式写真機は、撮影アングルによってはレンズの光が乾版全体に届かず、印画紙に焼き付けた際に周囲が黒くなっている写真がある。安齊はそのような先人の行為に対して敬意を払いながら、自らのスタイルとして確立していったのである。本作品の清々しい雰囲気は、自身の写真表現に対する新たな試みの息吹を吹き込みながら生み出されたものである。

（中井 康之 当館学芸課長）

註

安齊への聞き取り（二〇一七年〇月八日安齊邸）