

国立国際美術館 ニュース

2018.12
229



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



国立国際美術館の八〇年代― 「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」に寄せて

安来 正博

一九七七年に、わずかばかりのコレクションから出発した国立国際美術館にとって、一九八〇年代は、美術館としての進路を究める重要な時代に当たった。開館時に掲げた美術館の理念に基づき、具体的な収集活動と展覧会の開催を軌道に乗せることは、後発の国立美術館としての急務であった。

ゼロからのコレクション形成に際しては、新しい歴史を時代とともに刻んでいくことを目指し、現代美術に焦点が当てられた。日本と海外の現存作家の作品を中心に据えた収集方針のもと、八〇年代に入る頃から盛んに、同時代の美術を射程に入れた企画展も行われるようになっていった。

さて、現在開催中の「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」展^{ツァイトガイスト}、ならびに同時開催のコレクション展示「コレクション2 80年代の時代精神から」(開催期間はいずれも二〇一八年十一月三日〜二〇一九年二月二〇日)に展示されているのは、こうして集められた八〇年代と、その周辺の時代を中心とするコレクションの一部である。

したがって、これらの作品を見ることによって、当館が八〇年代美術のどこに注目し何を抽出したのかを知ることができるわけである。

ところで、八〇年代は、現代史の中でどのような時代に位置づけられるのであろうか。日本では、昭和から平成へと時代が変わり、バブル景気に沸く一方、大きな事件や事故、災害に見舞われた時代であった。また、二〇世紀末の混沌とした世界情勢の影響を受

け、人々の感情や内面が激しく揺さぶられた十年でもあった。

「人類の進歩と調和」を謳った、大阪万博当時のS F的未来像もいまだ健在で、二十一世紀になる頃には、人間は太陽系の何処かの惑星に宇宙基地を建設しているだろうと、多くの人が本気で信じていた。何か時代がもの凄い速さで動いている。激しい変化の波が押し寄せようとしている。そんな感覚に支配された人々の日常はどこか浮き足立ち、遅れを取るまいとする庶民の上昇志向と購買意欲が日本経済を押し上げた。

また、八〇年代はマス・メディアと娯楽産業が頂点を極めた時代でもあった。テレビではバラエティ番組とトレンド・ドラマが人気を集め、それに合わせてCMを作るコピーライターが花形職業としても囃された。携帯電話もインターネットも普及していなかった八〇年代は、大衆が文字通り「マス」として存在しえた最後の時代でもあった。世界では、いまだ戦火の絶える日はなかったが、日本に限っていえば、おおむね平和な時代であった。大きな事件や事故、自然災害を除けば、概して日々平穏で、人々は豊かになった物質文明を享受と所有によって謳歌していた。

しかし、その平凡で退屈な日常が、一方で人心を荒廃させ、倦怠感を払拭するかのように、下品で悪趣味な情報や刺激が巷に溢れた時代でもあった。今思うと、日本人が大きな時代の波に翻弄され、慌てふためいていた様は滑稽ですらあるが、それが時代の熱気でもあった。

そんな八〇年代は、美術も大きな社会のうねりの中をさまよった感がある。高度成長期が終息し、燃え尽きたような虚脱感の中で過ぎて行った七〇年代。現代美術は「もの派」と、その影響を受けたストイックでモノトーンの極度に抑制的な作品や、コンセプチュアル・アートやミマル・アートのような、システマティックでクールな表現が主流となった。

その背景には、さらに遡る六〇年代の熱い政治闘争の季節との訣別があり、「しらけ世代」と呼ばれた七〇年代の若者たちは、社会からドロップアウトし、時に日本という国を見切ることで、自分たちを疎外したものたちへの物言わぬ抵抗を示したのであった。また、オイルショックや公害病といった社会問題は、戦後日本の歪んだ繁栄の弊害を浮き彫りにし、その恩恵にあずかり育ってきた自分たち自身を否定する態度へと繋がっていつ

「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」(国立国際美術館、2018年)
筆者撮影

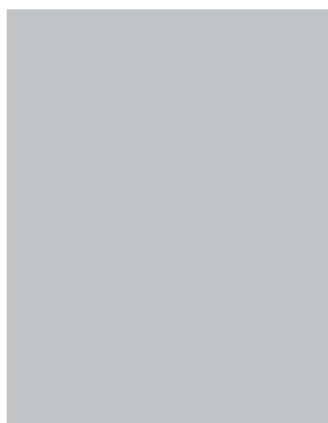
た。何も主張せず、何も作らない。美術家たちはそのような時代の風潮に敏感に反応し、思慮深く、時にシニカルな態度で時代と対峙することを余儀なくされたのだった。こうした七〇年代を経た後の八〇年代は、その幕開けから、何か新しい時代の到来を期待させる雰囲気満ちていた。

美術に時代を映し出す鏡の役割があるとするならば、八〇年代の美術もそうした時代状況を反映し、複雑で多様な展開を示したことになる。例えば、七〇年代以前の現代美術が、幾つかの主義主張や流派によって分類されたのに対して、八〇年代以降は、主流となる大きな動向がなくなり、異なる傾向の個別の作品が併存するようになっていった。それを「前衛」の消失と言い換えることもできるだろう。

そのような捉えどころの無さがある一方で、逆に八〇年代の美術状況が、かつてないほど活気づき、刺激的なものになったことも事実だろう。過去の経緯に束縛されない自由奔放な若者たちが、現代美術の表舞台に一齐に登場し出すのもこの時代特有の現象であった。

展覧会は、こうした八〇年代の美術のさまざまな局面を、当館の所蔵品と、当時活躍した多くの作家の作品によって紹介し検証するものである。これら多種多様な作品にある共通するテーマや造形性が見出された時、それは紛れもなく八〇年代という時代性が生み出した美術表現であったといえるのではないだろうか。

さて、ふり返ると、当館では八〇年代に国内外の現代美術をテーマにした企画展を幾つか開催している。その中で、日本の同時代の現代美術をまとめて紹介したのが、「現代美術への視点…メタファーとシンボル」(一九八五年)と「絵画1977-1987」(一九八七年)であった。前者には、遠藤利克、小清水漸、黒田アキ、中村功、椎原保、高木修、辰野登恵子が、後者には、荒瀬景敏、菊畑茂久馬、桑山忠明、関口敦仁、田



石原友明 《I.S.M.(スカート)》 1988年
牛革、発泡スチロール、砂 220×140×140cm
国立国際美術館蔵 © Tomoaki Ishihara 撮影:福永一夫

窪恭治、辰野登恵子、中里斉、中原浩大、根岸芳郎、彦坂尚嘉、堀浩哉、松尾直樹、松本陽子、山田正亮、山本富章、横溝秀実、吉本作次、依田寿久、李禹煥が出品している(いずれも日本人作家以外は省略)。

一方、八七年からは、個展形式で現代作家を紹介する「近作展」

シリーズが始まる。同シリーズは、万博公園にあった当美術館が新築、移転の為閉館する二〇〇三年まで、合計二九回開催された。出品作家は、開催順に、小清水漸、野村仁、北辻良央、横溝秀実、杉本博司、崔広子、今村源一、松井智恵(以上が八〇年代に開催)、松本陽子、堀浩哉、佐川晃司、古川吉重、田中孝、小林正和、榎倉康二、佐野猛夫、三浦景生・伊砂利彦・来野月乙、デヴィット・フィンチ、小松純・南野馨・宮永甲太郎・森野彰人、内藤礼、青木野枝、生田丹代子、林秀行、日高理恵子、小林孝亘、ミロスワフ・パウカ、東島毅、ローリー・トビー・エディソン、O・J・UN、高柳恵里、ヤノベケンジであった。

「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」展は、こうした過去の活動と、収集したコレクションを踏まえながら、当時活躍した六五名の日本の現代美術作家を紹介する企画展である。ここでは、一九八〇年から八九年までの十年間を、二年ごと(図録では一年ごと)に区切り、年代順に展示するという手法をとった。これは、八〇年代の美術状況を、前後する時代との連続性の中から浮かび上がらせたいという企図のもと、出来るだけ当時の時間の流れを追体験出来るように考えた結果として採られた構成で、八〇年代を、一つの完結した姿として提示するのではなく、あくまでも通過点としての、ありのままの状況を再現したいと思ったことによる。

その結果、例えば八〇年代初頭には、概念芸術に代表される七〇年代の美術の様相が色濃く残る展示となっているし、八〇年代終盤になると、「シミュレーション」と呼ばれるような、九〇年代以降の動向を予感させる作品が散見されることになる。そして、何よりも八〇年代を代表する時代様式となった「新表現主義」、あるいは「ニュー・ペインティング」のピークが、その中間に出現するなど、ブームの消長を見て取ることが出来る。

国立国際美術館の草創期ともいえる八〇年代が、いまや過去の一時代として検証の対象になろうとしていることには、ある種の感慨を抱かずにはおれない。つまり、それだけの歴史を美術館として積み重ねてきたということであり、美術館としての収集、展示活動自体が一つの歴史研究の対象となりつつあるというのが現実である。「現代美術の八〇年代」とは、「国立国際美術館の八〇年代」という意味にも解釈できるのである。

(やさぎ まさひろ 当館主任研究員)

八〇年代の洋楽と現代美術における同時代性

中西 學

一九八〇年代のポピュラー音楽において、MTV（ミュージック・テレビジョン）は絶大な影響力があり、それまでの聴く音楽から視覚的なイメージと融合したメディアへと趨勢が変化した（まもなくアナログレコードもデジタルCDに移行する）。なかでもマイケル・ジャクソンの「スリラー」はプロモーションビデオ（ビデオ・クリップともいう）に映画の手法を取り入れ、インパクトがあり、レコードセールスは全世界で一億五〇〇〇万枚（二〇一八年現在）を超える世界的大ヒットとなった。他にもマドンナ、プリンス、そして私が心酔したストレイ・キャッツなどのプロモーションビデオが頻繁に流れ、全米をはじめ、各国が次々と音楽番組を放送した。まさにMTVは音楽産業に新たな地平を開いたといえる。例に挙げた洋楽の錚々たるミュージシャンたちは、私と同世代であり、同時に現代美術の分野でも同世代のアーティストが世界的人気を博していた。

この頃、現代美術の状況はアメリカを中心にドイツ、イタリアの画家たちの作品、いわゆる「ニュー・ペインティング」が世界を席捲していた。またグラフィティアート（落書き芸術）を機として、ニューヨークを拠点にジャン・ミシェル・バスキア、キース・ヘリング、ケニー・シャーフたちが活躍していた。このようにポピュラー音楽も現代美術も新たな表現形式が現れ、特に同世代の躍進に触発され創作意欲が高まった。そして私は八〇

年代初頭から創作活動を開始し、音（ロック音楽、都会のノイズ、稲妻音など）をイメージした造形作品（平面・立体）を日本各地の画廊や美術館で発表した。また展覧会名と作品名に「ROCKIN'・ロックン」というキーワードを用いて、制作者の私と鑑賞者とが、共振し覚醒していくことを目指したのである。

当時、関西で活躍する若手アーティストたちを「関西ニュー・ウェイブ」と称し、「西高東低のアートシーン」と評された。若手アーティストたち

は、主要な画廊において精力的に新作展を行い、それらの実績を持つて美術館で大作を発表するなど、若いエネルギーと活気に満ち溢れていた。このような時代背景のなかで、生み出した初期作品のひとつが、現在開催中の「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」展（二〇一八年十一月三日～二〇一九年一月二〇日）に展示した《THE ROCKIN' BAND（ザ・ロックンバンド）》（図・手前三点）である。一九八五年に制作したこの作品の構想は、先述したMTVにおけるストレイ・キャッツのステージアクション、ポージングを参考にしている。まだビデオデッキが一般に普及する以前、リアルタイムでMTVを通して、彼らの動きを注視し、脳裏に焼き付けた。

ストレイ・キャッツとは、アメリカのネオロカビリーバンドであり、ボーカル、ギターのブライアン・セッツァー、ベースのリー・ロッカー、ドラムスのスリム・ジム・ファントムの三人により編成されている。同様に三体で構成している《THE ROCKIN' BAND》は、フランスケッチもそこそこにマケット（縮尺模型）も無く、支持体の発泡スチロールをイメージの赴くまま削り出し、ためらうことなく制作を推し進め、あざやかな色彩を施した大型オブジェである。それは、ロック音楽の高揚感や疾走感を象徴する「形態」（仮想のロックバンドの演奏場面）を（感性を優先した）右脳のな手法と、（後戻りのない）ライブ感覚によって表現している。鑑賞者が楽器から弾ける大音響とロックのビート、シャウトするボーカルをあたかも体感できる作品を創出させたかったのである。

このように八〇年代のMTV全盛期に登場したミュージシャンと「ニュー・ペインティング」のアーティストとの同時代性を強く意識し、文化的体験を積んだことが、《THE ROCKIN' BAND》の制作の動機となった。

八〇年代には、洋楽の分野でも現代美術の分野においても様々な才能（個性）が出現し、活発な活動を展開した。それらをメディアが積極的に取り上げ、ミュージシャンやアーティストは時代の寵児となり、聴衆者や鑑賞者は次々と生まれる多様な作品と表現に触れる機会を得ることの出来た時代といえる。

現代に、この作品《THE ROCKIN' BAND》を展示することで、当時の煌めきや熱狂的な空気を伝えるとともに、三〇年余りの時空間を越えた作品との新たな対話が生まれることを期待したい。

（なかにし まなぶ 現代美術家）

中西學 《THE ROCKIN' BAND》1985年
発泡スチロール、紙、紙粘土、石膏、木材、水性ペンキ、アクリル絵具、
ウレタン塗料、他 500×1000×1000cm（会場スケール）
作家蔵
「シガ・アニユアル'87 -主張する人体-」（滋賀県立近代美術館、1987年）
撮影：寿福滋

私の八〇年代

杉山 知子

今や八〇年代美術の代名詞のように使われている「関西ニュー・ウェイブ」。私を含め、そこに当てはめられる同時代のアーティストたちは、日本の高度経済成長期に生まれ八〇年代終わりのバブル崩壊まで、上り調子の元気な日本を背景に、のびのびと育ってきたのではないだろうか。少なくとも私はそうだった。京都市立芸術大学に入学したのは一九七七年。大学院も合わせて卒業するまでの六年間、一日のほとんどを大学のアトリエで過ごし、制作をしていた。

当時の私の作品は、段ボールを切り抜いたもので、制作するのに広い場所が必要だった。駐車場の横でも、廊下でも空いたスペースを見つけては床に段ボールを広げて、お構い無しに作品を作っていた。「あれ、ここにもトモの作品がある・・・」という調子。

「フジヤマゲイシャ」「イエス・アート」「アートネットワーク⁸³」などの八〇年代を象徴する展覧会も、身近な友達が企画して、声がかかったので、大して深い意味も考えずに参加した。参加メンバーのほとんどが学生で、その頃はまだ誰も自分が美術家だと言えるほどの自覚はなかったように思う。「フジヤマゲイシャ」は京都芸大と東京藝術大学の、「イエス・アート」は京都芸大と大阪芸術大学の学生同士の間で話が進み美術大学同士が混じって展覧会したら面白いよねっていう、多分そんな軽い感じの成り行きで始まったように思う。京都芸大の場合、絵画、彫刻、工芸などの各学科の垣根が低く、ぶらつとアトリエを訪ね、たわいも無い話をしながら制作の現場に立ち会い、お互いに刺激を受けていた。

学校に行けば簡単に顔を合わせることができるその緩やかなつながりの中から、ふとしたことで新しい企画が次々と生まれていったのではないだろうか。

学生という責任のない立場と、自由に使える制作室と、たっぷりな時間。今思うと、その幸せな環境があった

たからこそ八〇年代の巨大な作品群が次々と生まれていたのではないか。

その頃は、画廊での発表も盛んで、特に大学院の入試前の九月から十一月頃は、大阪、京都の貸し画廊で、毎週、知人の誰かが展覧会を開いていた。大阪ではギャラリー白、番画廊、信濃橋。京都ではギャラリー射手座、16、虹、すずき、マロニエが画廊巡りのコースになっていた。展覧会には、友人のほか、大学の教授、美術館の学芸員、評論家、デザイン業界の人、雑誌や新聞の記者など、多様な人が巡っていて、多くの人と知り合える良い機会になっていた。

展覧会の度に何かに繋がっていく、こちらが動けば何かが響いてくるような、そんな面白さがあつた。

八〇年代は日本ではちょうどバブルが大きく膨れ上がる頃だが、学生の私には大して影響はなかった。しかし、美術業界では、企業がスポンサーになったアートのスペースやホールが数多く作られ、そこでの派手な展覧会やパーティーなどの情報には、確かにバブルの匂いがしていた。

また、その頃の美術雑誌にはジュリアン・シュナーベルやフランク・ステラに代表される「ニュー・ペインティング」と呼ばれる作品が多く紹介されていて、その流れに敏感に反応している人も多かった。それら海外の作品は東京の画廊で多く取り扱われていて、確実にお金が動いていると思われる、白くて広い空間には貸画廊とは違う雰囲気があつた。

また、兵庫県立近代美術館（現在の兵庫県立美術館）では、一九七五年から毎年、「アート・ナウ」が開催され、現代美術の動向を探るとともに、そこに選ばれ発表することが若いアーティストの登竜門となるような役割も果たしていた。

柱が一本もない特徴のある広い空間で、いかに自分の世界を表現するかは、次第に作品の大きさでも競うようになっていた。私が出品した一九八四年、八五年には、松井智恵、中原浩大、中西學など、巨大なインスタレーションが中心となっていた。

一緒に展覧会に出品していたメンバーはやがて大学を卒業し、それぞれの方向に散らばっていったが今でも多くの人が作品を作り続けている。九〇年代に入ってバブルが弾け、阪神・淡路大震災、地下鉄サリン事件と一気に暗い時代へと急降下して行くのだが、開放的かつ楽天的に学生時代を過ごした経験が、私たちの制作姿勢に今でも大きく作用しているのではないだろうか。

（すぎやま ともこ 美術家）

杉山知子《THE START - a man and mamorigami》1984年
ダンボール、発泡スチロール、アクリル
500×900×200 cm 兵庫県立美術館（山村コレクション）蔵
「アート・ナウ '84」（兵庫県立近代美術館、1984年） 撮影：石原友明

雷の10年

橋本 梓

一九七九年、三年目の《雷》の告知印刷物にははっきりとこう記された。「雷を待つ行為はことして3年目、落雷がなければ10年間続けます。二度の夏を「雷待ち」に捧げたプレイのメンバーは、塔に首尾よく雷を導く可能性の低さを痛感し、一〇回目の挑戦まではとにかく続けようと腹を括った。これを機会に、二〇人程度が横になれる巨大なテントを拵えた(註一)。足場板製の床(よく言えばウッドデッキのような)の上にそれを張り、斜面を利用してちよつとしたベランダを作ることもあった。足場板は簡易ダイニングテーブルにもなった(註二)。《雷》はいよいよプレイの夏を象徴する行為となったのである。

中心メンバーは自営業や勤め人がほとんど、《雷》のためには自己資金のみで毎年丸太を借りるところから始めねばならないという状況で、一〇年という長さを引き受けようとするこの決断そのものに注目すべきだろう。つまり、一〇年後もプレイという集団で行うを続けるという意志が、少なくともこの時点でメンバーにあったということだ(彼らは二〇一八年一〇月現在も活動を続けている)。三喜徹雄が同年に書いた文章には、このように述べられている。「プレイにとつて、10年いうたら勘定にはいつてへん。わしら、アホやから、ひとつのこと10年くらい続けたら、やつと、じわーとわかつて来るよ。『雷』。そら、相手『雷』や。今年で三年目やけど、そなん10年かかるか20年かかるかわかれへん。10年でも20年でもええやんけ。やつたらええやんけ(註三)」。プレイのこうした時間感覚は独特である。この感覚の形成には、そもそも人間が制御することのできない自然を相手に行為してきた感覚が貢献しているのだろう。また、東京を中心とした現代美術シーンの慌しさから、少し離れたところに身を置いてきたことも関係するのかもしれない。

シンプルで壮大、愚直で痛快なプレイの《雷》は美術関係者に愛された。三年目の時に突然やってきた同世代の現代美術作家・榎忠は、稲妻のイラストに「雷」「PLAY」と描いた手製の旗指物を背中に指して、神戸から電車を乗り継ぎ、バス停から二時間山道を登って来たという(註四)。一九七〇年代始めから何度となく同じ展覧会現場を共にし、また自らも自宅や神戸の街でパフォーマンスを行ってきた榎なりの応援だったのだろう。七年目(一九八三年)に塔を訪れた美術家の井上明彦は、上段のデッキから山々を眺め、丸太と番線によって生成し消滅する、雷を待ったための「時の器」としての塔に感

銘を受けた(註五)。ちょうど《雷》の始まった一九七七年からデュッセルドルフを拠点にしていた植松奎二は、スウェーデン出身の作家・キュレーターのマッツ・Bにプレイを紹介するなど、ヨーロッパにいらがらもプレイとしばしばやりとりをした。これが縁で、プレイは一九八〇年にマッツ・Bによってスウェーデンの美術雑誌に取り上げられている(註六)。また植松は同じ頃に池水慶二に手紙を寄越し、アメリカはニューメキシコの砂漠でウォルター・デ・マリアが作品《ライトニング・フィールド》で雷を落とすことに成功し、雑誌に掲載されているからコンタクトをとったどうかと助言している。これに対してプレイは早速《雷》の資料をとりまとめて植松に聞いたデ・マリアの住所へと送ったが、結局プレイに返事はなかった(註七)。

いわゆる現代美術とは距離のある、一般層も多数《雷》に参加した。二井清治が勤めていた建築事務所の同輩や、三喜が経営していた「デザイン工房」で働いていた人など、美術への関心というよりはただ面白そうなことに興味をもつてやってきたメンバーの友人知人たち。一〇年にわたって《雷》の告知・報告印刷物をデザインしたのは佐々木敏明だが、現役デザイナーだった佐々木は印刷に詳しく、オフセットで刷り部数を増やすことができるようになり、告知力が上がったのも一因だ。また当時プレイは告知印刷物を画廊などに掲示するだけでなく、関西ローカルタウン誌『プレイガイドジャーナル』(通称『マガジャ』)や『ぴあ』などに度々案内を出しており、それを見た人々がただ塔を訪れるだけでなく、塔の建設にも参加した(註八)。過酷な現場には女性もやってきたが、みな覚悟が決まっているのか、進んで肉体労働にあたるような人ばかりだったという。

『マガジャ』を見てプレイにやってきたのが、現在もメンバーとして活動を続ける小林慎二である。当時二〇代後半で手漉和紙制作の仕事に携わっていた小林は、高校生の頃に美術雑誌で見かけたプレイがまだ活動を続けていると知って驚き、冬にプレイの集会にやってきた。そのまま参加したのが一九八二年に兵庫県立近代美術館(現在の兵庫県立美術館)で発表した《MAP 1/1 吹田市春日2丁目22番地》で、偶然巨大な紙が必要だったため紙の知識が役立った。同年の《雷》にも参加し、秋には「THE PLAY」はあなたの参加を待っている」という文章を書き、なんばCITYでの展覧会会場で配布した(註九)。翌年に現在も住む屋久島へ移住してからも、《雷》のために毎年船とバスと自転車を駆使して関西へとやってきた。

最後まで雷が落ちることはなかったことは、今日すでに私たちが知るところである。しかしプレイは一〇年の間、毎年ただ漫然と取り組むことはもちろんなかった。低い可能性に賭けてもやる意味が本当にあるのかという議論、もうやめようかという話は何度も出たし、それでも続けようという強い意志が様々な工夫を生んだ。塔を建てる際には落下対策のネット（写真で見る限りいささか心もとないが）を導入し、命綱も使うようになった。より雷が落ちるのかも期待して五年目（一九八一年）と六年目（一九八二年）には、鷲峰山^{じゅふせん}のいわば向かいに見える大峰山へ移り雷を期待したが、結局また鷲峰山へ戻った。塔の場所とその高さなどについては、一〇年目が終わった後の報告印刷物にまと



プレイ《雷3》1979年、鷲峰山（京都府相楽郡和束町）、撮影者不明

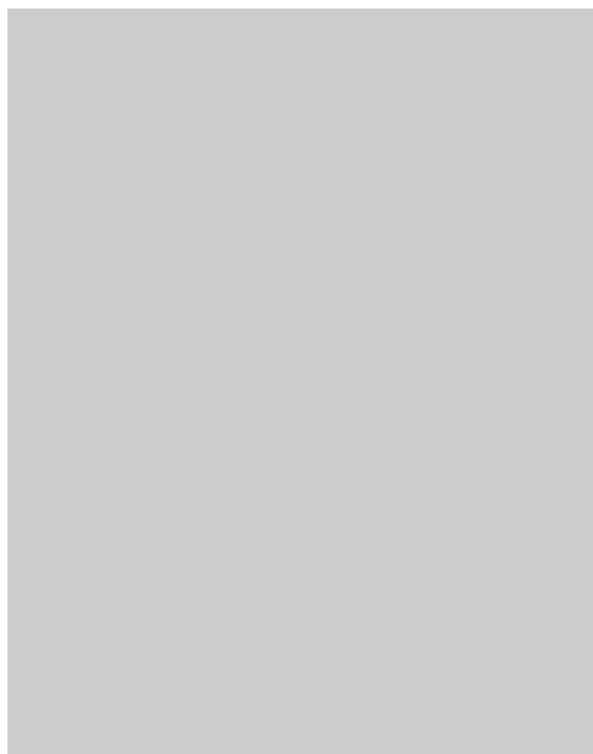
められている。これによれば一九八三年の《雷7》、翌年の《雷8》は鷲峰山の山頂下で実施とあるがこれは誤りで、実際は山頂で行われた。まとめると、一年目の鷲峰山の山頂下、二年目から四年目そして七年目から一〇年目の同山山頂、五年目と六年目の大峰山と、三つの場所で《雷》を実施したことになる。安定した構築のため最も重要なのは塔の一段目をフラットにすることだったが、大峰山での実施場所は比較的平らだったので塔が組みやすく、一年目の鷲峰山山頂下が激しい斜面で非常に骨が折れた。四年目と一〇年目には導雷針の長さを二〇メートルと長くしたが、雷がその先に到達することはとうとうなかった。八年目には、毎年リリースしていた丸太を購入したほうが安上がりだということになりとうとう購入した。九月に塔を解体した後は山頂に置かせてもらい、一〇年目の終わりに丸太は和束町の人々に寄付された。

（はしもと あずさ 当館主任研究員）

本稿のための調査には、池水慶二氏、池水トヨ子氏、三喜徹雄氏、鈴木芳伸氏、二井清治氏、小林慎二氏にご協力頂きました。記してお礼申し上げます。連載は次号に続きます。

- 註一 本稿は特に以下のヒアリングに基づく。池水慶二、池水トヨ子、三喜徹雄、鈴木芳伸、二井清治、大阪、二〇一四年七月七日。池水慶二、池水トヨ子、小林慎二、三喜徹雄、鈴木芳伸、二井清治、大阪、二〇一四年一〇月五日。このテントとダイニングテーブルは、国立国際美術館での個展の際に当時とおなじ大きさで再現した。『THE PLAY since 1967 まだ見ぬ流れの彼方へ』国立国際美術館、二〇一六年一〇月二日～二〇一七年一月五日。
- 註二 鈴木芳伸、三喜徹雄『待つことについて』『アクトアズマガジン』竹馬企画、第五号、一九七九年八月・九月。
- 註三 「ある日、『雷』の文字と稲妻を描いた旗指物を背中にさして、時代劇の足軽よろしく登ってくる男がいた。それが覆忠だった。差し入れのビールを飲んで直ぐ塔に登り、旗竿を導雷針にくくりつけた。あまり話しはしなかったが、彼はかなり嬉しそうであった。／旗竿を背に登ってきた彼があまりにも様になっていたので、『神戸からの電車でもその格好だったのか』と聞くと『このまま乗ってきた』といった。」池水慶二「覆忠にはかなわない」覆忠『EVERYDAY LIFE/ART: ENOKI CHU 覆忠』ノベルエディション、二〇〇六年。
- 註四 井上明彦「二つの雷」国立国際美術館「ニュース」二七号、二〇一六年十二月、国立国際美術館、二一三頁。また美術評論家として一九八三年末に新聞紙上で「美術こころの収穫」にプレイの《雷》を選出している。「読売新聞」一九八三年二月一五日。書誌情報詳細未確認。ただし記録誌『PLAY』（自費出版、一九九一年、B四版、五〇〇部発行）にコピー掲載。
- 註五 Ikemizu Keiichi, "The Play," in *Japanese Kaleidoskop*, Åhus: Kaleidoskop, 1980, pp.32-37.
- 註六 「アメリカの作家（ニューヨーク住）P. ウォルター・デ・マリヤという人がやはり雷をやっている。砂漠の様な所にたくさん鉄棒を立てて落雷に成功したものがアート・ニューズ4月号に載っていて（カラーで4ページ）、一度その人とコンタクトして見たらと云う事で近々、資料を送って落雷の様子を聞いてみようと思っています。」原文ママ。
- 註七 文中には「アート・ニューズ」とあるが正しくは「Art Forum」。一九八〇年八月四日（日）池水から鈴木芳伸への手紙。鈴木はこの頃一年間ヨーロッパ各地に滞在しており、池水はプレイの近況をたびたび手紙で知らせている。
- 註八 佐々木は「プレイガイドジャーナル」に近しく、ここでの告知も佐々木が役を買った。
- 註九 個展『KALEIDOSKOP カレイドスコップ／万華鏡 ザ・プレイ記録と現況展』なんばCITY南館2階メディアスタジオ（大阪市、一九八三年十一月二十八日～二月四日）。

館蔵品紹介



松井智恵 (1960-)
《LABOUR-4》
1993年 水性樹脂塗料、ガラス、カッティングシート
290.0×451.0×60.0 cm
© Chie Matsui 撮影：福永一夫

赤とグレー、二色の壁で構成される

その部屋には、いくつかの物体が置かれている。テーブルに載った煉瓦の建築模型。赤いマントと水玉模様の鏡。小口を向けて扇型に並ぶ百科事典。それからガラスの階段。壁にある「彼女は欠落する」「彼女は説明する」「彼女は労働する」という文言が、部屋全体の意味をおぼろげながら方向づけてくれるだろう。タイトルも示唆するように、ここでは「働くこと」が話題となっている。とりわけ、「作者自身の」

働くことが。

一九八〇年代より始まる松井智恵の制作は、インスタレーションを主軸に据えるものだった。いかにも意味ありげな素材、たとえば砂や丸太や毛皮で部屋全体を構成し、種々の物語を紡いでいくその実践は、早くから注目を集め、続く一九九〇年代にも継続されることとなる。もちろん、本作品もその延長線上にあるが、しかし当時の松井は、一九八〇年代の仕事ぶりに対して自ら批判的であった。大きく、強く、

理屈っぽくあることを良しとする価値観、つまり男性並みであることの強迫から逃れ、女性的に作る可能性をあらためて問うてみるのが、「LABOUR」の根底にはある。

そもそも「仕事＝work」ではなく「労働＝labour」である点が示唆的だと言えよう。素材に働きかける営為（work）と、最終的に生みだされる産物（work）、過程と結果という、「仕事」がもつ二重性を「労働」はもたない。既存の産物をふまえ、次なる営為へと展開していく「仕事」が歴史的であるのに対し、ふまえるべき産物をもたない「労働」は、「いま・ここにいる・わたし」だけに関わる一回的なものとなる。成長や発展、進化といった言葉に煩わされず、日々、淡々と手を動かしつつづけること。制作を編み物になぞらえ、一日一枚、日課として素描を手がける今の松井の活動も、労働的たらんとした帰結にはかならない。

以上のように「LABOUR」は、松井の履歴において、ひとつの転換点たりえている。だが問題は、そうした作者にとっての意味が、必ずしも鑑賞によつては得られない点であろう。構成諸要素がそれぞれ過度に象徴的であ

りながら、全体を統べる筋らしい筋は与えられない、そんな部屋のなかで、ひとは答えを、つまり「労働」の具体的なイメージを能動的に探らざるをえなくなる。松井の提示する物語は、読ませるが、教えてくれない。その構造は何より、インスタレーションという形式によつてもたらされたものである。

額装された絵画、あるいは台座に載った彫刻とは異なり、インスタレーションは鑑賞者との距離を無化する。「置くこと」「設えること」という基本動作のもとに空間全体を作品へと変えるそれは、まずもって入られるべきものであるからだ。鑑賞者は、作品全体を一望することができないまま、内部を巡り、そして通り過ぎる。対面し、観察し、理解するという通常のアプローチに代わるその鑑賞態度は、むしろ体験と呼ぶに相応しい。松井もまた、その不親かな物語をとおして、制作のあるべき在り方を考えさせようとするだろう。語りつつの、はぐらかし。「労働」をめぐる松井の思索は、こうして追体験されることになる。

（福元 崇志 当館研究員）