

国立国際美術館 ニュース

2019.02
230

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



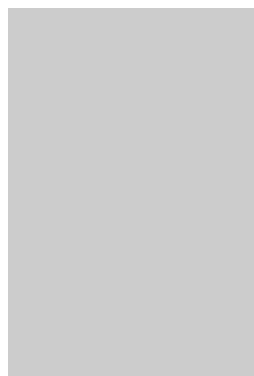
ボルタンスキーの「死の演劇」

小崎 哲哉

一九八四年、ポンピドゥー・センターで開催されたクリスチャン・ボルタンスキー（一九四四～）の個展のカタログに、タデウシュ・カントル（一九二五～一九九〇）がエッセイを寄せている。ポーランドの画家にして演出家で、何よりも《死の教室》（一九七五年）などの前衛不条理劇の演出で知られる奇才である。「アートの世界で僕が一番好きなのはピナ・バウシュとカントールだ」と公言するボルタンスキーは「彼がテキストを書いてくれたことが、僕はとても自慢だった」と述べているが（註二）、文章はすでに刊行されていた書物からの転載であり、このときにカントルが書いたのは「私にとってクリスチャン・ボルタンスキーの作品を受け止めるのは特異なこと——あたかも遠く離れた自らの子供時代に戻るかのような……」という、わずか二十語の添え書きに過ぎなかった。

だが、「子供のころ、そして青春期には、私は多くの時間を自分自身の物語を想像することに費やしていた」という一文から始まるこのエッセイ（註二）には、たしかに同展のカタログに収録されるべき理由と意義があった。ふたりの芸術家は非常によく似た子供時代を過ごしていたのである。ボルタンスキーは「家の中に閉じこもって、よく兵隊さんごっこをしていた。これは三十五歳頃まで続けたよ。百個以上のミニチュアの兵隊さんを持っていて、何時間も一人で遊んでいた」と語っている（註三）。三十五歳を「青春期」と呼べるかどうかはさておき、空想癖（妄想癖？）と、想像の中で生きていた至福の時間を甘酸っぱい喪失感とともに想い出す、そんな性向が、両者に共有されていることは疑いえない。

「カントールの演劇は僕が世界で最も崇拜するもので、一番やりたいことなんだ。僕は造形芸術家の誰より千倍もカントールに親近感を覚えるし、僕の世界そのものだ」（註四）と絶賛するボルタンスキーは、前衛の奇才に共感を示すにとどまらない。畏友あるいは同志



図一
Christian Boltanski, Jean Kalman, Franck Krawczyk 《Pleine Nuit》
（パリ、国立オペラ・コミック劇場、2016年）
撮影：Eve DELFINER for Plein Jour

と呼ぶべき照明家ジャン・カルマン（一九四五～）とともに、一九九〇年代前半以降は演劇的な作品への傾斜を深めている。カルマンとの仕事は、日本では《夏の旅》（二〇〇三年）と《最後の教室》（二〇〇六年）が大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレで発表

されているが（《死の教室》にインスパイアされたという後者は恒久設置）、いずれもインスタレーションである。では、ボルタンスキーとカルマンが「インスタレーション・スペクタクル」と呼ぶ作品群は、どのようなものなのだろうか。

闇の中で待ち受けるもの

現時点での代表作は《Pleine Nuit》（真夜中）である。原型は、二〇〇四年にシャトレ劇場（パリ）で発表された《Plein Jour》（真昼）。作品はその後、回を重ねることに進化・成長し、二〇二六年に改題され、改装中の国立オペラ・コミック劇場（パリ）の工事現場で、数十名が出演するパフォーマンスとして上演された（註五）。

観客は数十人ずつ、ヘッドライトが付いたヘルメットを装着し、楽屋口から劇場内に入る。ガイドに先導され、仮面を着けて黒い衣裳をまとった人々が座るホールを通り抜け、裏階段を上ってゆく。闇の中で待ち受けているのは、管楽器と打楽器から成る楽隊、アコーディオンとソプラノが奏でる悲しげな調べ、雪原の上に散乱する多数の椅子（図二）、天井から吊り下げられた電球や人間大の袋（図三）、無秩序に見える空間内で時間を示すデジタル時計やメトロノームなどだ。一応のプロットはあるらしいが、台詞はなく、観客は音と照明と無言のパフォーマーの動き、そして謎のオブジェ群から物語を推し量るほかはない。「ツアー」は舞台上でいったん終了するけれど、観客はその後現場にとどまることができる。

いわゆるバックヤードツアー形式のパフォーマンスであり、ピーター・ブルック（一九二五～）の《魔笛》や《ザ・スーツ》にも参加したフランク・クラフチク（一九六九～）の音楽が大きな役割を果たす音楽劇でもある。だが重要なのは、ある種の観客参加型演劇であることだ。観客は、望むと望まざるとにかかわらず、作品の一部となるのである。

マルセル・デュシャン（一八八七～一九六八）は「創造的行為はアーティストだけでは果たされない。鑑賞者が解読・解釈することによって作品は初めて完成する」という趣旨の講演を行っている（註六）。「僕には『芸術理論』というものが実際何を意味するのか分からない」「思考過多な感情のないアートを体現していたデュシャンには惹かれたことが一度もない」と言いながら（註七）、デュシャンと同様のアート観（と芸術理論）を抱いているようにも見えるボルタンスキーは、「我々は観客が俳優になることを望んでいる。パフォーマンスにおける観客の身体の移動が当のパフォーマンスの本質的で不可欠な要素

を成す」と述べている(註八)。デュシヤンの言明を一步先に進めた観客観にして創作観であり、ジャック・ランシエールの「能動的な解釈者」(註九)を超えた主張でもある。

二〇〇七年にマンチエスター国際フェスティバルで開催された特別企画「イル・テンポ・デル・ポステイノ」(註一〇)以来、現代アートの作家がパフォーマンス作品をつくるのが久方ぶりに流行している。だが、そのほとんどはフルカサらの系譜に連なる「イベント」的なものにとどまる。その点、ボルタンスキー+カルマン(+クラフチク)の作品はイベントではなく演劇的であり、舞台芸術としての実験的要素を含んでいるところが他の試みと異なっている。

ベケットやカントルへの共感

影と声の効果的かつ主題的な使用や、暗闇の中に異形の者がうごめく様は、カントルとともにサミュエル・ベケット(一九〇六―一九八九)の作品を思い起こさせる。椅子や袋などのオブジェなど様々の視覚的要素も先達ふたりの引用と見なしうるし、自身の造形アート作品と同じ「不在によって存在を示す」(註一一)というコンセプトおよび手法もベケットと通ずるところがある。椅子はビナ・パウシュ(一九四〇―二〇〇九)の《カフェ・ミューラー》(一九七八年)へのオマージュでもあるに違いない。

現代アートの言い方では「サイトスペシフィックなインスタレーション／パフォーマンス」となるこの作品は、先述したように改装工事中の劇場で上演された。多少なりとも演劇史に通じた観客なら、場所であるオペラ・コミック劇場の歴史を想起したことだろう。実際、

あるレビューは、自らの記事を以下のように締め括っている。

「吊り下げられた亡霊たちは、一八九八年以来この劇場に出没し、楽屋で待機する亡霊でもある。ペレアスとメリザンド、アリアヌと青ひげ……」(註一二)

三人の作者の創作意図が亡霊の召喚にあっただろうかはさておき、亡霊とも捉えられる存在はベケット作品(とりわけ後期作品)に頻出する。ボルタンスキーはあるインタビューで「人生が終わる

ときに何が残るか?」(誕生日と命日の)ふたつの日付と(そのふたつをつなぐ)短い黒い線さ」と述べている(註一三)。『ゴドーを待ちながら』(一九五二年)でポッツォに「女たちは墓石にまたがってお産をする、ちよつとばかり日が輝く、そしてまた夜」(安堂信也、高橋康也訳)と語らせ、『モノローグ一片』(一九八二年)の冒頭に「誕生は彼の死だった」と記したベケットの死生観と正確に対応するコメントだ。ベケットは死の瞬間でも来世でもなく、誕生と死の間に宙吊りにされた生を描き続けた。

「僕がやろうとしたのは、痕跡を残すこと、死と闘うことだった」¹⁾「アートは死を妨げようとする試み、時間から逃れようとする試みだ」(註一四)「死に立ち向かう人間の試みとは、基本的に神に対する戦いだ。それは無駄な試みだが、とても人間的だ」(註一五)などと再三にわたって発言しているアーティストは、やはりここでも、記憶、時間、死といった、一貫して追究し続けている主題に取り組んでいる。ベケットの死生観に共鳴しながら、優れてカントル的な「死の演劇」を新しい形で実現しているのだ。

ボルタンスキーは自らのインスタレーションについて「人々は何かの前ではなく、むしろ何かの中にいる」(註一六)と述べている。日本で三館を巡回する今回の回顧展では「展覧会をひとつの作品として見せる」のだという(註一七)。日本でも「インスタレーションII スペクタクル」が観られる日の一刻も早い到来を祈りつつ、死に立ち向かうアーティストがつくる世界の「中」にとつぷりと浸かりたい。(おぎぎ てつや ジャーナリスト／プロデューサー)

註一〇のエッセイ、註八、三、一五、一六のコメント、註一二の記事の翻訳は筆者

註一 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリヌ・グルニエ「アリスチャン・ボルタンスキーの可能性 人生 佐藤京子訳、水声社、二〇一〇年、九三頁。

註二 Tidenez Kantor, "Un lieu précis," *Métamorphoses*, Galerie de France, 1982.

註三 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリヌ・グルニエ、前掲書、二九頁。

註四 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリヌ・グルニエ、前掲書、九三―九四頁。

註五 二〇一七年六月二七―三〇日には、ボローニャのアレーナ・デル・ソレ劇場で《Ultima》と題する作品が発表された。マルセル・デュシヤン「創造過程」『マルセル・デュシヤン全著作』ミシェル・サスイエ編、北山研二訳、未知谷、一九九五年、二八三―二八六頁。

註六 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリヌ・グルニエ、前掲書、八二―一二二頁。

註七 Hans Ulrich Obrist, "Christian Boltanski Jean Kalman. Fatore K," *domus*, 21. December, 2005.

https://www.domusweb.it/en/art/2005/12/21/christian-boltanski-jean-kalman-fatore-k.html

註八 ジャック・ランシエール「解放された観客」梶田裕訳、法政大学出版局、二〇一三年、一六―二四頁。

https://mif.co.uk/previous-festivals/mif07/le-temps-del-postino/

註九 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリヌ・グルニエ、前掲書、一八一頁。

註一〇 Guillaume Tion, "Les Fantômes de l'Opéra-Comique," *Libération*, 18. February, 2016.

註一一 Christian Boltanski, *Christian Boltanski Time*, Edited by Ralf Bail, Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz, 2006, p65.

註一二 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリヌ・グルニエ、前掲書、五二―九二頁。

註一五 Christian Boltanski, *Christian Boltanski Time*, Edited by Ralf Bail, Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz, 2006, p66.

註一六 "Numéro Spécial Pleine Nuit à l'Opéra Comique," *Art Absoluvent*, 2016.

註一七 「クリスチャン・ボルタンスキー Lifetime」http://www.immao.go.jp/exhibition/2018/post_189.html

境界と分断――

藤川 哲

光州ビエンナーレ 2018・釜山ビエンナーレ 2018 報告

昨年九月から十一月にかけて、韓国の光州と釜山で国際美術展が開催された。光州ビエンナーレは、一九九五年の創設で、二〇〇〇年から偶数年開催となり、昨年第十二回展であった。釜山ビエンナーレは、釜山青年ビエンナーレ（一九八二年～九四年）や釜山国際現代芸術祭（一九九八年、二〇〇〇年）といった前史を経て、二〇〇二年に開始され、昨年第九回展となった。

光州ビエンナーレ創設の背景には、金泳三政権下の「世界化」政策があり、今回の図録や展覧会でも振り返りが行われている（註二）。ヴェネチア・ビエンナーレ主会場のジャルディーニに韓国館が開館したのも九五年六月で、同年九月の第一回光州ビエンナーレ開催に先駆ける形となっている。

光州ビエンナーレ 2018 は、「想像の境界 (Imagined Borders)」をテーマに掲げた。米国の政治学者ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』（一九八三／二〇〇六年）を着想源とし、国家のアイデンティティは文化的な構築物であるという同著の主張を踏まえて、第二次世界大戦後に誕生した多くのアジアの国家像が冷戦イデオロギーに影響を被っている点に光を当てて（註二）。釜山ビエンナーレ 2018 のテーマ「分断されれば立つ (Divided We Stand)」もまた、冷戦構造とその後に問題意識を向けている。「団結すれば立ち、分裂すれば倒れる」は、イソップ物語の「三頭のウシとライオン」に由来し、西洋では危機のたびに繰り返されてきたスローガンだが、釜山ビエンナーレ事務局長のチョイ・テマンは、「団結」自体が、国民国家のような共同体存続のために称揚されてきた政治的な合言葉であると指摘する（註三）。団結を分裂に置き換えることで発想の転換を促し、さまざまな分断を生んだ冷戦構造と、グローバル化や新自由主義という新たな旗印の下で私たちの生活を「層層かすようになった冷戦の亡霊に対して思索し、抵抗手段を提示している作品を紹介する」とテマンは述べる。

光州ビエンナーレ 2018 の企画者は、クララ・キム（ロンドン、テート・モダン）、クリスティヤン・カーウィーウォン（バンコク、ジム・トンプソン・アート・センター）、リタ・ゴンザレス（ロサンゼルス・カウンティ美術館）など国際的に活躍するアジア系のキュレーター十一名のチームだった。光州ビエンナーレ展示館（仲外公園）と、全羅南道庁舎跡地

の国立アジア文化殿堂（ACC、二〇一五年開館）の二か所を主会場として、一九八〇年の光州事件（戒厳軍による反対市民の鎮圧。多数の死者を出した）と縁の深い旧軍病院に「GBコミッション」として同事件を主題とした三名のアーティストの新作を展示したほか、ヘルシンキ・インターナショナル・アーティスト・プログラム、パレ・ド・トーキョー、フイリピン・コンテンポラリー・アート・ネットワークの企画によるグループ展「バヴィリオン・プロジェクト」を、光州市民会館、イ・カンハ美術館+ホットハウスで開催して盛りだくさんであった。釜山ビエンナーレ 2018 は、同展初の試みとして、芸術監督を公募し、パリを拠点に活動するキュレーター、クリスティーナ・リクペロに決定した。また、美術雑誌『tize』の編集者ヨルク・ヘイザーもキュレーターとして迎えているが、二人は二〇一六年にモナコで開催された第二回ニユー・ブランシュ（白夜祭）でも一緒に仕事をしている。会場は、釜山現代美術館と旧韓国銀行の二か所で、釜山現代美術館は、同市の均衡的発展という政治目標の下に、市の西側を流れる洛東江の中州、乙淑島に昨年六月、新たに開館した施設である（註四）。旧韓国銀行は、釜山タワーのある龍頭山公園周辺にあり、日本の植民地支配についても紹介している釜山近代歴史館の隣の建物だった。釜山ビエンナーレは、これまで、釜山市の東側に位置する釜山市立美術館を主会場としてきたほか、二〇一四年と一六年には製鋼工場跡を改装した「E1963」を会場に加えて、ヴェネチア・ビエンナーレのアルセナーレ（旧国立造船所）同様、若手やテーマ性の強い意欲的な展示を見せていたが、オクウィ・エンウエゾーやマツシミアアノ・ジョーニなどヨーロッパの大型国際展の経験者を芸術監督に抜擢してきた光州ビエンナーレと比べると、見劣り感があつた。市の東側から西側へと地理的な重心を移動させた今回は、釜山現代美術館という真つさらな展示施設と相まって、そうした過去を払拭し、新たな時代へ踏み出そうとする画期的な回だった。

光州市と釜山市の間は高速バスで約三時間半。光州の「境界」と釜山の「分断」が互いに近いテーマであったこともあり、二つ合わせて一つの国際展のような印象を持った。そうした印象は、昨年四月二十七日に実現した、文在寅大統領と金正恩委員長による南北首脳会談が韓国社会に与えたインパクトの大きさを物語る一端とも解釈できる。

光州ビエンナーレでは、ジュン・ヤン＋松根充和のインスタレーション《過去は別の国》に、文在寅と金正恩が手をつないで軍事境界線を越えた様子を掲載したタブロイド紙をヤンと松根が読んでいる写真が使用されていたし(図二)、ビエンナーレ展示館に四つ、ACCに三つ割り当てられていた合計七つの企画展の締め括りは、ジョージタウン大学教授で画家のムン・ボム・ガン監修による「北朝鮮の美術」展だった。同展では共同制作による大画面の群像表現や、国家建設を主題としたプロパガンダ的な作品のほか、峻厳な金剛山や荒々しい波濤を朝鮮画の手法で描いた風景画を見ることができた。また、ACCのホールで巨大スクリーンの両面に投影されていたアドリアン・ヴィジャール・ロハスの二つの映像作品《戦争における最も美しい瞬間》(二〇一七年)と《星々の戦争》(二〇一八年)は、どちらも作家自身が朝鮮半島の非武装地帯(DMZ: Demilitarized Zone)近くの韓国側にあるヤンジリ村に滞在する長期プロジェクトを通して撮影されたものだった。ほかに、ベトナムから国外への移民支援制度の歴史を跡づけるティファニー・チュンのアーカイヴ展示《移動史の再構築》(二〇一七年)や、「シリアの難民をどこの国も受け入れたがらないなら、いつそ火星に移民させたら?」(註五)と冗談交じりに深刻な問題



図一
Jun Yang & Michikazu Matsune
《The past is a foreign country》(部分) 2018年 作家蔵
Performance, mixed media installation
第12回光州ビエンナーレ (2018)
© Matsune & Yang / Photo: Elsa Okazaki

を突きつけるハリル・アルティンデレのフィクションな映像作品《宇宙難民》(二〇一六年)、中学生の感性を通して境界意識を探る下道基行の新聞連載《十四歳と世界と境》(二〇一三年)など、冷戦期・冷戦以後の社会問題や想像上の境界線といったテーマに、さまざまな角度からアプローチした作品が集められていた。釜山ビエンナーレでは、韓国の作家を中心に、より直接的にDMZや南北対立、北朝鮮の社会の様子を主題とした作品が見られた。クォン・ハヨンの《四百八十九年間》(二〇一六年)は、コンピュータ・グラフィックスの映像を通して、非武装地帯の自然豊かな空間を巡る作品で、無数の地雷が誘爆する光景で終わる(三・三mあたり二〜三の地雷が埋まっているという)。ユ・ヨンボクとキム・ヨントの《こだまーDMZ》(二〇一八年)は、朝鮮戦争時代に散布された総数四十億枚にもなるプロパガンダ・ビラの一部を、北朝鮮から韓国側へばらまかれたものを壁の下半分に、韓国から北朝鮮側へとばらまかれたものを壁の上半分に貼りつけてDMZの文字の形にしていた。チョン・ミナの《一緒にチョコパイを食べよう》(二〇一八年)は、チョコパイを大量に積み上げたインスタレーションで、来場者に一包ずつ食べてもらう趣向だが、韓国産のチョコパイが北朝鮮で人気を博して闇市で取引されていたという事情が背景にある。そのほか、田村友一郎の《蜘蛛の糸》(二〇一八年)は、天井から垂れ下がる複数のロープにスカジャンを吊るしたインスタレーションだが、スカジャンはそもそも横須賀基地の米兵が自分のジャケットに和風の刺繍を入れたことから広まったファッションで、その刺繍の図案や都市名を見比べると、日本や韓国にとどまらず、台湾、グアム、フィリピン、ドイツ、フランス、モロッコなど米軍の広域展開の様子がわかる。

9・11の翌年に開催された二〇二二年のドクメンタ11以来、政治的テーマを扱った現代アート作品を大量に見せる国際展には、自らの無知が原因でついていけない感覚を味わうことの方が多かったが、その後の十六年で世界は変わり、むしろそうした不勉強を痛感させ、世界観を拡大してくれる国際展に、名品と呼ばれる絵画や彫刻を並べた美術展以上の豊かさを、ようやく実感できるようになった。

(ふじかわ さとし 山口大学人文学部教授／美術史)

文中、図版の作品タイトル翻訳は筆者

- 註一 Kim Sunjung, "Imagined Borders," 12th Gwangju Biennale: Imagined Borders, Gwangju: Gwangju Biennale Foundation, 2018, p.12.
- 註二 Kim Sunjung, 図表 p.11.
- 註三 Choi Tae Man, "Foreword: Beyond the Divisions," *Divided We Stand, Guidebook*, Busan: Busan Biennale Organizing Committee, 2018, pp.6-8.
- 註四 Oh Keo-don, "Greetings: A Fresh Start After Reflections," *Divided We Stand*, p.4.
- 註五 "Habit Abandoner," 12th Gwangju Biennale: Imagined Borders, Gwangju: Gwangju Biennale Foundation, 2018, p.96.

雷を待ちながら

橋本 梓

前号までに取り上げた《雷》の一〇年間（一九七七年から一九八六年）の、《雷》以外のプレイの活動に目を向けた。結果的に一〇回の夏を雷に捧げた彼らだが、その間に画廊、美術館、はたまた国外での発表の場合も断続的に招待され、それによつてこれまで交わる機会のなかった観客や参加者との出会いがあった。また、そうした場においても彼らの徹底的な自主独立精神にゆらぎはなく、明文化されることのない「プレイらしさ」の保持に常に注意が払われた。兵庫県立近代美術館（当時）に招待されての三度の行為は次稿に譲り、本項ではそれ以外のプレイの活動について整理したい。

《雷》が最初に実施された一九七七年の年明けには、東京の真木画廊で開催された展覧会「PAN CONCEPTUALS.77（汎概念）」（一月三日〜九日）に出品した。これは松澤宥と山岸信雄がコーディネーターとなった国際グループ展で、松澤からの依頼に応じたものである。松澤とプレイは、一九六九年の「第九回現代日本美術展」以来の縁があった（註二）。「オブジェを消せ」という啓示のもとに繰り広げられた松澤の仕事は、指示書のような印刷物を郵便で送るなど、事物の消滅に向かうものであった。松澤は、行為が終わつてしまえば何も残らない点に共感を寄せ、プレイを高く評価したと考えられる。この展覧会に日本の作家で出品したのはプレイのみで、記録写真や「コピー本」、行為の告知や報告の印刷物を出品した（註二）。同年秋には、ポーランドのポズナン市にあるGaleria Akumulatory2で同じく松澤がコーディネーターした展覧会「From the East」にも同様の資料類を貸し出した。この展覧会は小規模ながら、プレイが日本国外の展覧会で紹介される初の機会となった（註三）。

一九七六年よりデュッセルドルフに拠点を移した彫刻家の植松奎二もまた、プレイの活動を広く知らしめたいと考えていた。神戸を拠点にしていた植松は、一九六七年の「第一回PLAY展」以来プレイの活動を見ていたのである。植松が仲介してドイツ、フランスなどのキュレーターや美術館などに「コピー本」が手渡された。植松の近しい友人でスウェーデンの作家・美術評論家であるマッツ・Bは、植松のアトリエで見た記録誌でプレイに魅せられ、スウェーデンで発行された美術雑誌「Kaleidoskop」にてプレイの特集を企画、紙面上で大規模に紹介した（註四）。この特集にはプレイが全面的に協力し、池水の名前で原稿を寄せている。他にもプレイに関心を寄せた海外のキュレーターから連絡や展示の誘いが時折あったが、実現することはなかなかなかった（註五）。その理由

のひとつに、プレイは海外で紹介されることよりも、プレイとして行為を行うこと（とりわけこの時期は《雷》を中心に）を優先していたことが挙げられるだろう。プレイが国際的に紹介された大きな舞台は、一九八六年に《雷》が終わった直後のポンピドゥー・センターでの展覧会「前衛芸術の日本 1910-1970」でのことだった（註六）。一九八五年に岡部あおみ氏が調査に訪れ、丁寧によりとしたことで展示に結びついている。

このように記録物でプレイを紹介する展覧会は、一九七四年の「コピー本」発行とそれに合わせた同年の信濃橋画廊での個展「記録Happening & The Play」（二月二八日〜二月九日）が最初であった。この展覧会はプレイの企画によるものだったが、それ以後は画廊の方から展覧会をしないかと声をかけられ、応じるケースが増えた。ただし、単に整然と資料を並べたような展示にすることはなく、プレイは画廊という場の性格を踏まえて展示物を準備した。たとえば、一九七八年に神戸のギャルリーキタノサーカスで行われた個展「ギャルリーキタノサーカス1978/11月展 ザ・プレイ・The PLAY」（十一月二十一日〜三〇日）では、粘土を溶かした液体が入った粘土の立方体（柄杓が添えられている）を制作して画廊の中央に展示。その直後に京都のギャラリースードフロアでの個展「THE PLAY」では直径二メートルの泥団子をやはり画廊の中央にどっかりと展示した。いずれも意図は明白で、画廊という商業的な空間の中央に、それとは対極にある原始的な状況を出現させるというのである。一九八三年になんばCITY内の展示スペースで開催された「KALEIDOSKOP カレイドスコープ／万華鏡 ザ・プレイ記録と現況展」（十二月二八日〜十二月四日）では、前述のスウェーデンで発行された雑誌への応答を込めて、会場内に万華鏡をトレースした三角形のパターンが持ち込まれた。ただしそれらは高さ四〇センチで床一面を覆う丸太の構造物であり、壁面の資料類を見ることが邪魔をする。丸太は足場丸太、プレイが《雷》で塔に組み上げるのと同じものである。一九八五年、京都のギャラリー16での個展「ザ・プレイ遊子体n個の（軌跡と）現在」では、木製の構造物を制作して画廊中央に設置した（註七）。平たいアイロンのような形をしたこの物体は、実は《雷》の現場のトイレを暗喩している。つまり、トイレのない山で地面に穴を掘つてそこに用を足した後、穴に被せる蓋を拡大したものがこの構造物なのだ。展示場でこれがトイレの蓋だと喧伝はされないが、展示場

ではこの構造物があたかも低いベンチとして機能した。

こうした、いわば画廊の外が挿入されたような異物感のある展示のそばで、プレイはたびたびトーク・イベントや行為の記録写真・記録映像（テレビ局からフィルムを買い取って再編集した《VOYAGE: Happening In An Egg》（一九六八年）、《現代美術の流れ》（一九六九年）や《E: THE PLAY HAVE A HOUSE》（一九七二年）、《風：WANDERING IN THE WIND》（一九七六年）、《雷》（一九七七年～一九八六年）の上映会を開催し、画廊をより生きた空間にしようとした。記録映像の撮影と編集は、



個展「ギャラリーキタノサーカス1978/11月 ザ・プレイ・The PLAY」（ギャラリーキタノサーカス、神戸市、1978年）展示風景、
撮影：池水慶一
来場者は粘土の手水鉢状オブジェに入った粘土を溶かした液体を柄杓でかき混ぜる体験ができる。

もともと特に発表の予定もなく、当時メンバーだった水野達雄が得意で主に手掛けていたものである。これまでの少し変わったところでは、名古屋で行われた「第1回国際実験フィルム&ヴィデオ展」（一九七八年）に招待されて出品したこともあった（註八）。インディペンデント的な運営ながら、全一〇日にわたるこの催しにおいて、プレイは「フィルム・デイ」とされた二〇月二十二日に《雷》を撮影した映像を上映。この映像は、一九七七年と一九七八年の《雷》で撮影された素材を編集したものである（註九）。記録写真や印刷物の展示なしに、上映会形式の場に映像だけを出品したのは、このときが最初で最後であつたようだ。

（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

第九回現代日本美術展（主催：毎日新聞社、日本国際美術振興会。会場：東京都美術館、五月一〇日～五月三〇日／京都市美術館、六月一八日～七月六日）。以下の拙稿参照。橋本梓「卵とプレイ」『国立国際美術館ニュース』二〇四号、二〇一四年一〇月、国立国際美術館、六～七頁。また、「第10回現代日本美術展」（一九七二年、東京都美術館、五月一〇日～三〇日／京都市美術館、六月十二日～七月四日）でも松澤と接触があつた。これについては以下の拙稿参照。橋本梓「BESCH」の批評性」『国立国際美術館ニュース』二二四号、二〇一六年六月、国立国際美術館、六～七頁。

註二

記録誌「PLAY」（通称「ロビー本」）自費出版、一九七四年（B四版、四一部発行。また一九八一年には一九八〇年までの活動を記録した本を発行。記録誌「PLAY」（通称「黒本」）自費出版、一九八一年（B四版、五〇〇部発行。この展覧会シリーズは連続した個展形式で開催された。開催順は、斉藤敏則、小本章、宮木志雄、川津ひろし、池田龍雄、守屋ゆきよし、プレイ。プレイの会期は一九七七年十一月四月から六日。

註三

Ikenizu Keichi: "The Play," In Japan's Kaijidoskop, Ahus: Kaijidoskop, 1980, pp.32-37.

註四

たとえば、一九八四年の春にメンバー向けに配布された「PLAY 通信」には、「ヘルムート・フリーデルという人物の仲介で、一九八五年に「ミュンヘンの市立美術館」で記録展を開催したいという誘いを受けたと書かれている。この時点では、プレイ側からの条件の提示を先方が検討することになったが、展示は実現しなかった。

註五

註六

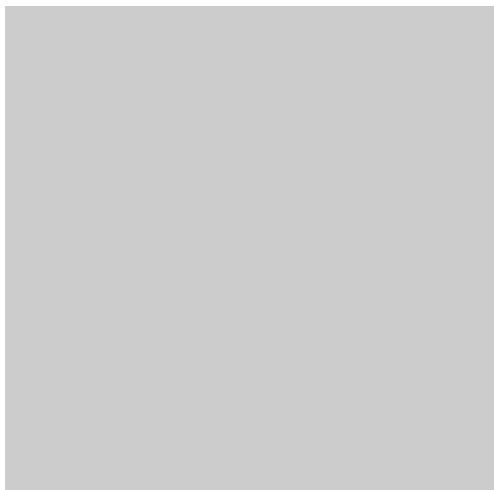
主催：Centre Pompidou、国際交流基金。会場：Centre Pompidou。一九八六年十二月十一日～一九八七年三月二日。出品したGは《VOYAGE: Happening In An Egg》（一九六八年）《現代美術の流れ》（一九六九年）の記録映像。本展の複数の紹介記事において「パフォーマンズ」という語が目立つ、「ハプニング」という言葉が、いつのまにかパフォーマンズにすりかわってしまった八〇年代である。時代はやや軟弱なのだ。（中村敬治「ザ・プレイ展 微妙な開で美術をけん制」『読売新聞』一九八五年三月（九日夕刊）。「60年代末より、今ならパフォーマンズと呼ばれるような行為を行ってきただけプレイ、いまもう一度見直される時にきていると思う。」（署名名なし）「外」の行為から「The PLAY（軌跡）」と（現在）「プレイガイドジャーナル」一九八五年五月、頁不明。

註八

企画はシネマールTGとFANZ。FANZ（究極表現研究所名古屋）にはプレイの元メンバーである水上旬が関わっており、本展への誘いは水上から送られている。

註九

プレイの手元には《雷》を撮影したフィルムやそれを編集したVHS、またさらにデジタル化したデータが複数あるが、「第1回国際実験フィルム&ヴィデオ展」で上映したものの同定はできていない。同じ素材を用いて何度も編集がなされており、さまざまなバージョンが存在している。



アンディ・ウォーホル
(1928-1987)
《版画集『マリリン』より[9]》
1967年
シルクスクリーン、紙
91.4×91.4 cm
©2019 The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc. / Licensed by
ARS, New York & JASPAR, Tokyo
C2621

一九五〇年代にニューヨークで商業デザイナーとしての成功を収めたアンディ・ウォーホルは、一九六〇年に入り、かねてから目標としていたファインアートを目指すようになる。同年、ウォーホルはアート・ディーラーの友人に、平板な描写と表現主義的に描いた二枚のコカ・コーラの瓶の絵画作品を見せ、その友人が前者を選んだことによつてポップ・アーティスト、ウォーホルが誕生することになる。しかしながら、一九六二年七月にロサンゼルスのレストラン画廊で、そのような平板に描いた三十二枚の《キャンベル・スープ缶》を並べたものの、反応は冷ややかだった。その作品はステンシル・テンプレートを用いて手作業で均一に描かれていたが「もつとパワーがあつて流れ作業のような効果をもつものでやりたい」と考えたウォーホルはシルクスクリーンという方法を見出すことになる(註一)。

同時期、ウォーホルは《ジェット機で死者120名》という『ニューヨーク・ミラー』紙の一面を手描きで模した作品を発表する。友人で後にメトロポリタン美術館学芸員となるヘンリー・ゲルツァーからその記事が掲載された新聞を渡されて「(スープ缶やコカ・コーラはもう十分だから)そろそろ死にとりかかるべきだ」と言われたことがその作品を生み出す契機となったという(註二)。後にウォーホルは語っている。「私がつくった死のシリーズは二つのグループに分けてある。一つは有名人の死であり、もう一つは完全に無名の人々——我々がたまには気にしてもよいはずの人々の死である」(註三)。六月の飛行機事故の二ヶ月後、マリリン・モンローが自宅の寝室で大量の睡眠薬を飲

んで死んでいるのが発見される。ウォーホルは、映画『ナイアガラ』の広告に用いられたマリリン・モンローのポートレート写真をトリミングして拡大して、シルクスクリーンでキャンバスにプリントし、《マリリン》を繰り返し生産するようになる。《マリリン二連画》(一九六二)、《二〇〇のマリリン》(一九六二)といったそれらの初期のマリリンが、カラーとモノクロームで対比的に描かれたのは華やかなブロードウェイの世界と死者への鎮魂の意図という両面を表すものだろう。

当館で所蔵している版画集《マリリン》(一九六七)は、その後の作品であり、死の影は後退し、ポップ・アートという領域を導き出した作品として一〇点の殆どが華やかな色彩で構成されている。とは言え、本作のようなモノクロームに近い色彩の《マリリン》は、死のシリーズとして誕生したという出自を含意するものだろう。

(中井 康之 当館副館長)

註一 楠見清「マリリンもモナ・リザも自分も。マス・イメージ時代のポートレート革命」『美術手帖』第二〇〇〇号、二〇一四年三月号、七二

七三頁。尚、括弧内の引用箇所はウォーホル／ハケット、「ポップ・イズム・ウォーホルの60年代」高島平吾訳、リプロバート、三四頁。宮下規久朗「死と暴力の画像——アンディ・ウォーホル：アイザスター・ペインティング」から《最後の晩餐》まで「アンディ・ウォーホル1968 時代の鏡」アンディ・ウォーホル美術館他、一九九六年、二七五頁。

註二 ビーター・ジダル、「ウォーホルの絵画」『アンディ・ウォーホル・チハークヴァー・ヴァラスタ訳、PARCO出版局、一九七八年、三四頁。