

国立国際美術館 ニュース

2019.04

231



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



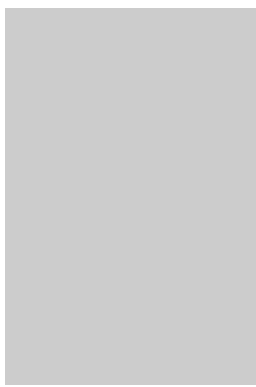
電気コードをたぐりよせ

中村 史子

回路から読み解くクリスチャン・ボルタンスキーの表現

クリスチャン・ボルタンスキーの代名詞と言え、モノクロ写真、古着、電球、ビスケット缶であろうか。なるほど、これらの素材を用いた作品については枚挙にいとまがない。けれども、それらボルタンスキーの作品を特徴付けるマテリアルに加えて、大半の作品に見て取れる物体、それは黒い電気コードである。国立国際美術館で開催されている大規模な個展「クリスチャン・ボルタンスキー「[white]」展（二〇一九年二月九日～五月六日）」でも、数多の電気コードが天井から垂れ下がり、ビスケット缶の周囲に巡らされ、そして床を這っている。それらは、往々にして作品本体とも展示備品とも判然としない形で展示空間の至るところにある。そこで本稿では、主要な作品構成要素の一つでありながら、ほとんど言及されない電気コードに注目し、コードを連想的に手繰ることによってボルタンスキーの表現について分析してみたい。

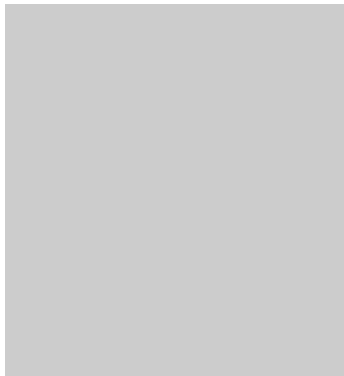
最初に、電気コードがどのように用いられているかを具体的に確認する。代表作「モニュメント」シリーズにおいて、コードは顔写真付近の電球から垂れ、時には写真をも横切る格好で配線されている。通常の美術作品においては、電気配線等は作品に対するノイズとして位置付けられ隠されるが、この作品だけを取り出してみても、ボルタンスキーは電気コードを自身の表現の一部として扱っていることが明白である。同様の傾向は、大量のコードが滝のように壁面沿いに垂れ下がる《往来》（二〇〇〇年）や《出発》（二〇一五年）《到着》（二〇一五年）に当てはまるほか、《黄昏》（二〇一五年）においてはコード自体が主役となつて床を覆っている。これら作品において存在感を示す黒いコードは、自重にそつて自然にたわんでおり、三次元空間に一種の線描的な装飾効果をもたらしている。



クリスチャン・ボルタンスキー 《シャス高校の祭壇》1987年
写真、ビスケット缶、ランプ、電気コード
245×210×23cm 横浜美術館蔵
© Christian Boltanski / ADAGP, Paris, 2019
撮影：福永一夫

また、《心臓音》（二〇〇五年）《ぼた山》（二〇一五年）をはじめ、たびたびボルタンスキーのインスタレーション作品では裸電球がコードで空間中央に吊り下げられている。宙に現れた単線は緊張感を放ち、その空間全体に二本の芯を与える役割も果たしている。さらに、造形的な効果だけでなく、コードは暗喩的側面も備えている。例えば、「モニュメント」シリーズ、「保存室」シリーズにおいて、古ぼけた肖像写真の前後左右にめぐらされたコードは、血縁等の人と人との繋がりがや、彼らを束ね統合する集団の存在を感じさせる。あるいは、複雑に絡み合うコードは人を縛り付ける鎖や、人の運命を決定づける因果のようなものを仄めかしているとも捉えられる。個人個人を結ぶかけがえのない絆であると同時に、集団の中の一要素へと個人を従属させる黒い糸。こうして鑑賞者は電気コードに様々な意味を読み込み、コードを含むボルタンスキーの作品から、黙示録的な精神性を感じるのである。

けれども、これら情動的な作用とは別に、実は、黒いコードは送電という機能を身も蓋もなく示している点が重要ではないだろうか。このコードに電気が流れるがために電球が点灯しているのは誰の眼にも明らかである。しかも、由緒ある宗教施設で使われるような蝋燭や、伝統的な照明器具とは程遠い、事務的な電球と電気コードが用いられている。



クリスチャン・ボルタンスキー 《合間に》2010年
ビデオプロジェクション、ストリングス・カーテン
サイズ可変 作家蔵
© Christian Boltanski / ADAGP, Paris, 2019
撮影：福永一夫

つまり、コードに造形的趣向や抽象的な意味合いを読み取ろうとする鑑賞者に対し、実はコード自体が、この慰霊碑めいた造形物はごく古ぼけた写真や衣服、金属缶等と簡易な照明器具によって仮設されているに過ぎないと曝け出しているのだ。実際、コードはうねりながら展示室の一隅へと収束され、ごく日常的な点灯スイッチのオン・オフで、作品の人為を超えた神秘的な気

配もまたオン・オフ可能であると容易に想像できる。すなわち、ボルタンスキーは、作品の情動的なあり様を中心に据えながらも、日用品や工業製品の簡易な組み合わせで哀切さを掻き立てる手の内をも明らかにしているのである。そして、自覚的にそう振る舞うことで、彼は作品の構造に、ナイーヴな心象表現ともただのアイロニーとも言い切れない複雑さを加味していると考えられる。こうした姿勢は、深刻さとユーモア、真実と作り話、普遍性と私性といった両極を自在に往還する作家の表現全般に通じるものなのだ。

さらに、回路としての電気コードの機能を拡張して考えてみよう。一般的に送電は一方通行でとどまることはないのだが、こうした回路構造はボルタンスキーの展覧会全体へと敷衍可能である。個展会場では、入り口に《出発》(depart)、出口に《到着》(arrive)という電球サイン状の作品が掲示されている。薄暗い会場を出発から到着へ向けて回遊する鑑賞者たちは、電気コードという密閉された管の中を一方向に向けて流れるがごとくである。



クリスチャン・ボルタンスキー 《黄昏》2015年
ソケット、電球、電気コード
サイズ可変 作家蔵
© Christian Boltanski / ADAGP, Paris, 2019
撮影：福永一夫

また、電気コードという管は鑑賞者を飲み込むのみならず、鑑賞者自身の身体内部をも示唆するものだ。すなわち、身体の内面に潜在する呼吸器官、消化器官、そして血管もまた、一つの回路である。その事実をショッキングに示すのは、展覧会の最初の部屋で流されている《咳をする男》(一九六九年)だ。ボルタンスキーの初期代表作の一つである本映像は、血を吐きながら激しくせき込む男を撮ったものであるが、展覧会場では、《咳をする男》を鑑賞した後、幼少期から現在に至るボルタンスキーの肖像写真がすだれ状のカーテンに投影された《合間に》(二〇一〇年)を通じて次の展示室へ向かう構成が採られていた。体内にあるものを口外へもどす——回路を逆走する——苦しみを突きつける《咳

をする男》を経た後、《合間に》でポートレートを能動的に分け入って内部へと侵入する流れは、あたかも身体の内部器官をめぐる旅へと鑑賞者を誘う一種の通過儀礼のようである。《出発》の前に立った鑑賞者は、此一連の過程を経て身体内部の見えざる回路へと身を投じるのである。

ここまで確認したうえで、改めてメタファーとしての電気コードに立ち戻ろう。すると、その一つに血管があるの言うまでもない。作品に用いられる電気コードは送電回路という機能に焦点を合わせることで、どくどくと血を送り続ける血管となる。そして、循環的な構造は、展覧会会場自体へと広がるばかりか、その体内へも鑑賞者の意識を促す。鑑賞者を送り出す一本の管として展示空間を俯瞰的に眺めるマクロな視座と、その鑑賞者の身体内部へと潜り込むミクロな視座を同時並行的に実現させている。こうして作品の周囲を蛇行する電気コードと呼応するように、鑑賞者の意識のスケールは伸縮するのである。

以上、本稿ではほぼ等閑視されてきた電気コードに注目し、その造形性、象徴的意味合い、さらに送電という実用的な機能が作品に付与する効果や、回路構造がもたらす視座について検証してきた。ボルタンスキーの作品を鑑賞するとは、この特異な空間内をそぞろ歩きつつ揺れ動く知覚と感情を体感することに他ならない。反対に言えば、ボルタンスキーの作品は送電されて初めて完成するように、その展示は、巡回する鑑賞者によつて補完されるのだ。

無論、こうした劇場的とも言える三次元空間の創作に対し、悲惨な事象や記憶があったかもアトラクション施設のように訪問者に体感させているといった倫理的な批判も想定される。しかしながら、ボルタンスキーにとつて、この種の批判はほとんどのを得ないだろう。何故なら彼は、作家活動の初期から復元資料や証拠物品の形式を用いて、過去の取り戻せなさや真偽の不確かさについて問い続け、神聖で真正性を備えた正しい記憶と、そうではないまがい物の記憶の境目を意識的に混淆してきたためだ。そして、たとえ根拠が不明瞭で、事後的な演出や創作によるものだとしても、受け手にとっては真に迫る記憶と想起の場が生成されうると、繰り返し訴えてきたのである。その創造力に賭けるボルタンスキーにとつては、表面的な批判は意に介さないに違いない。こうした彼の姿勢が端的に表れているのが、呪術的あるいは有機的な表情を見せつつも、とるに足らない電化製品であることを曝け出す電気コードなのである。蛇行するコードをずるずると引きずり出すことで、ボルタンスキーの表現の核へ漸近できたのであれば幸いである。

(なかむら ふみこ 愛知県美術館学芸員)

インターメディア漂流記

千房けん輔

美術大学を卒業した一九九五年、作品も就職先もなかったダメな自分が、たまたまバイトをしたのが、当時一般に普及し始めたインターネットの仕事だった。やることは単純作業で面白くはなかった。しかし、現実世界で作品づくりができていなかった自分にとって、この新しい空間にはリアリティがあった。気がつけば、今でも公私共々パートナーである赤岩やえと、アートという意識なく、面白半分「何か」を作ってはネットに放流していた。

そんな中、資生堂が運営していたオンラインギャラリー「CyGNel」に招待されて作品を発表することになり、その作品をロッテルダム国際映画祭で展示することになった。初展示がオランダという謎の展開だ。そこで知り合ったクワクポリヨウタなど、すでに活躍していたアーティストと交流が始まり、CyGNelでもキュレータを務めていた四方幸子がいろいろな人を紹介してくれ、ヨーロッパを中心に展示の機会が増え、メディアアートという世界を知ることになる。

しかし、どこにいても「異物」である感覚は拭えなかった。ヨーロッパに行けば「日本から来た変なもの」と見られ、日本には似たようなことをやっている仲間はいない。

異物である自分たちは、最大限に異物感を押し出し続けて行かざるを得なかった。展示の設営ではおそらく一番最後まで粘り、毎回何かのリミットを越えようとしていた。入念に計画を練って現場入りしても、その時の感覚で全て作り変えてしまうこともあった。

そんなやり方でトキョーワンダーサイト渋谷で発表した《DEFRAG》(二〇〇八年)という作品が一つの転機になった。その作品は現場入りしてから試行錯誤の末に、工事現場から拾ってきた廃材などを組み合わせ、壁一面に展開するキネティックなオブジェが作られた。

この作品は反応が良かった。普段はうちの作品に反応しないような層から「かっこいい」などダイレクトな反応が返って来た。しかし、そこに違和感を感じた。これはかっこよく作ったものではない。テーマは情報空間と現実空間のギャップだった。その奇怪なオブジェの反対にあるカメラが撮影した映像が、コンピュータで自動編集され、ランダムに動いているように見えるオブジェの動きが、画面の中では意味を持つものに加工されていたのだ。つまり現実はおまけ。そのおまけの部分に強い反応があったのが違和感の正体だった。

人間は目の前に見えるものに一番強く反応する。当然だ。もし自分が見せたいものが表面でないのなら、ビジュアル表現は慎重にならなくてはいけない。そんな反省から、その翌年、新宿初台にある日本のメディアアートの中心的施設の一つであるNTTインターコミュニケーション・センター「ICC」から展示に誘われた時に作った作品が「ゴットは、存在する。」というシリーズ作品である。

この作品では、ビジュアル的な要素を極力排除し、コンピュータをありのまま見せることにした。光学式マウスを二つ、ある絶妙なポイントで合わせるとマウスカーソルが勝手に動くことを発見したことから「まるで手を合わせて祈ったら奇跡が起きた」ように見える(想像できる)そのままを作品とした。コンピュータが日常的に使われるようになったことで、インターフェイスのちょっとした隙間に「感覚されてしまう」スピリチュアルさをテーマにした連作を展開した。タイトルの「ゴット」は、「存在する」という単語を組み合わさることで、自動的に「ゴッドII神」を連想してしまうという人間の脳のバグ(?)をついた造語だ。

このICCでの「ゴット」を見た国立国際美術館の主任研究員の中井康之から同館で開催された現代美術の若手によるグループ展「世界制作の方法」(二〇一二年一〇月四日〜二月二日)にこのシリーズが招待されたのだ。

この展示では、大きな部屋を二つ使い「ゴット」を、新作含めて大規模に展開した。その中の新作の一つに《ゴット・イズ・デット》という作品があった。

図一
エキソニモ 《ゴット・イズ・デット》2011年
非光沢紙にインクジェットプリント
84.1×118.9cm 作家蔵
「世界制作の方法」展示風景(国立国際美術館、2011年)
撮影:福永一夫

この作品は、架空の展覧会「ゴット・イズ・デット」展のポスターをA全版の紙に印刷し、一〇×一〇メートルの大きな暗い部屋の壁に一つだけポソンと掲示した(図二)。実はこのポスターはよく見るとその架空の展示が始まる日付が、常に「明日から」の日付となっている。モニターであれば自動的に明日の日付に更新することができるが、紙にはそれができない。そこで、展覧会の会期の六〇日に合わせて六〇枚違った日付のポスターを印刷し、毎日張り替えていた。

ゴットがデットする、つまり神が死ぬことを連想させる展示が明日開始する。しかし、その翌日には翌日に延期され、その翌日にはまた延期され、と永遠に「ゴットはデットしない」という状況を作り出していた。正直に言えば、この仕組みに気がついた人はあまりいなかったと思う。

その後、二〇一五年にはNYへと拠点を移し、二〇一六年に活動開始から二〇年が経った。NYは美術館やギャラリーの活動が活発で、歴史を現在進行形で作り出しているという意思を感じる。ネットアート系の組織、Rhizomeは、歴史が積み上がってきつつあるネットアートを体系立てるプロジェクト「Net Art Anthology」を行ったり、その他の美術館でも作品保存に関するレクチャーやワークショップを開いている。もしかしたら

歴史の短いアメリカのコンプレックスがベースになっているのかもしれないが、結果として、美術そのものの価値が体系的に作られ、難解と言われがちな現代美術の美術館でも、常に人が溢れかえっている。

二〇年の活動を振り返ってみると、初期のコンピュータを使った自分たちの作品がほぼ「動かなくなっている」ことに気がつく。動かないというのは、コンピュータやネット環境の変化、機材の故障などが原因で、メディアアートの寿命の短さを痛感する。

こういった問題意識から、山口



図二
エキソニモ《ゴット・イズ・デット》2011年
非光沢紙にインクジェットプリント 84.1×118.9cm 作家蔵
「メディアアートの輪廻転生」展示風景(山口情報芸術センター [YCAM]、2018年)
筆者撮影

情報芸術センター「YCAM」から展覧会の企画を依頼された時に、このテーマを扱った展示「メディアアートの輪廻転生」が生まれた(二〇一八年七月二日〜一〇月二八日、<https://rema.ycam.jp>)。この展示では巨大な古墳状の「メディアアートの墓」を作り、その中にアーティスト達が「死んでしまった」と解釈するメディアアート作品を展示した。そこでうちが「死んだ作品」として展示したのが、国立国際美術館で展示した《ゴット・イズ・デット》であった(図二)。

毎日ポスターを張り替えていたことから延命され、存在しないことになっていた展覧会が、過去の日付を晒してしまうことで「過去に存在した展覧会」になってしまふ。それはつまりゴットがデットしてしまうということだ。そのまま倉庫にしまっていたら死ぬことがなかった作品を、殺してしまったとも言える(アーティストに作品を殺す権利があるのだろうか)。また、同じ年の数ヶ月前に、京都造形芸術大学の学生有志「ゴットを信じる会」によって、一〇年を経た「ゴット」展を再解釈する展示「ゴットを、信じる方法。」(二〇一八年五月一九日〜六月三日)が京都のARTZONEにて行われたことも記すべきだろう。

メディアアートと言うと、とにかく「新しい」ものであると言うイメージが強い。しかし、すでに自分たちの活動だけでも二〇年が経過しているし、アリス・エレクトロニカは今年で四〇年を迎える。未来科学者ロイ・アマラは「我々はテクノロジーの影響を短期的には過大評価し、長期的には過小評価する傾向がある」と言った。メディアアートの歴史が長くなってきたときに、テクノロジーだけに囚われていては長期的な過小評価の対象になってしまふ。作品を残すことばかりを考えていってしまうが、今の時代へのピビッドな反応がアートの役割の一つであることも事実だ。しかし、時間が積み重なって来たことで、メディアアートが歴史を意識できる段階に入ってきたことは意味深く、新しさというドグマが抜けたこれからは勝負だと思っている。

(せんぼう) けんすけ 赤岩やえとのアートユニットエキソニモ アーティスト

兵庫県立近代美術館との協働(一)

橋本 梓

《MADDO 或いは返信II埒外のもの愛せよ》

一九五〇年代から一九七〇年代前半まで、現代美術のための公的な場は、関西圏においてはほぼ京都にあった。一九五五年に京都青年美術作家集団が中心となって始まった京都アンデパンダン¹は、一九五七年より京都市美術館が主催し、一九六三年に参加者数はピークを迎えた。一九六八年には往時の三分の二以下に落ち込んだものの、新しい表現を紹介する選抜展の重要性を認識した京都市美術館は一九七二年に京都ビエンナーレを立ち上げ、京都アンパンと二年交代に開催し一九七六年までに三回主催している(註二)。また京都国立近代美術館(一九六六年まで国立近代美術館京都分館)でも、開館の一九六四年から一九七〇年まで「現代美術の動向」展を毎年開催し、積極的に現代美術を取り上げた。プレイはこの「現代美術の動向」展(一九六九年)、京都市美術館での「第10回現代日本美術展」(一九七二年)、「1973京都ビエンナーレ」集団による美術「(一九七三年)」に招待され、またメンバーたちも個人で京都アンパンや京都ビエンナーレに頻繁に参加していた。

兵庫県立近代美術館(当時)が一九七五年から一九八八年にかけて主催した展覧会「アート・ナウ」は、現代美術を紹介するこうした京都での動きを実質的に引き継いだ一連の展覧会として、関西における現代美術の動向を語る上で不可欠である(註二)。一九七三年に朝日新聞社主催にて梅田近代美術館(梅田画廊により一九七二年に大阪市北区にて開館、二〇〇一年に閉館)で開催した「アサヒアート・ナウ⁷³」は、一九五〇年代〜一九六〇年代に京都や大阪で開催された「朝日新人」展を受け継ぎ、関西の現代美術を紹介する選抜展であった。この第二回が「アート・ナウ⁷⁵」として兵庫県立近代美術館に引き継がれ、以後一九八八年まで毎年開催された(註三)。

プレイに声がかかったのは、一九八〇年に開催された「アート・ナウ⁸⁰」(三月二日〜三〇日)である。美術館での作品展示は、先述の一九七三年の京都ビエンナーレ以来である。一九七三年以後、南大東島、伊吹山、サロベツ原野、鷲峰山頂と、ハードな野外活動が続くプレイだったが、美術館を拒絶してのことではなかった。筆者のヒアリングによれば、プレイの行為のスケールは美術の制度空間を大きく凌駕しており、一九六〇年代の後半に言われたような「オフ・ミュージアム」といった狭い射程の議論は、とうにプレイ

に関心のないものとなっていた(註四)。美術館でも画廊でも、誘いがあり、参加を決めた展覧会にはプレイとして真摯に取り組む。その典型が「アート・ナウ」での一連の行為と言えるだろう。

「アート・ナウ⁸⁰」に選出された作家はプレイを含め三〇組(註五)。出品作の大半がずらりと並ぶ仕切りのない広大な展示室、そこを出てすぐの「東ロビー」がプレイに与えられた展示場所であった。およそ九×四メートルのその場所には休憩場所としてベンチが備えられ、ポスター掲示板がある他は、約三・五×四メートルの大きな引き違い窓しかない。窓からは六甲の山や王子動物園の小さな観覧車が見えた。参加依頼状が届いたのは一九七九年の八月、展覧会の約半年前である。

メンバーの鈴木芳伸は同年秋より一年近くヨーロッパに滞在していたが、池水慶二が手紙でプレイの様子を度々知らせていた。それによれば、事業課長(当時)の増田洋からプレイに期待している旨告げられたこと、十一月初めに下見に行つたが決定的な案が出ないこと、しかし「窓を通しての自然みたいなのをテーマ」にしようと考えていると記されている(註六)。池水トヨ子は下見の際に窓について話した記憶があり、窓を前に突き出すようなのはどうかという案が出たという。意見を話し合った結果、窓を外してロビーの中央に移動させるというプランに決定した。実にプレイらしい介入である。元々あつた窓を外すだけの単純な所作で、美術館の内と外の関係に目を向けさせる。開け放たれた窓からは、六甲山から吹き下ろす風が生々しい空気が流れ込むだろう。温湿度の完全に制御された美術館の中の空気が、外の空気に混じり合う。

しかし大胆すぎる提案である。作品が不安定な温湿度に晒されるなどでの外、防犯上の問題は言うまでもない。美術館側は当然難色を示したが、「プレイに参加を依頼するならそちらにも覚悟があるはずだ」とプレイが迫った。ならばと美術館は懸案事項や条件を提示し、話し合いを重ね、プレイはそれらの全てを丁寧クリアにしていた。どうやって窓を外すのか、外した窓をどうするのか、閉館時間はどうするのかなど、議論の詳細は不明だが、プレイと美術館は共に腹を括って類例のない展示に挑んだ。

サッシごと外した窓ガラスを立てて設置するための枠組みの設計図は、メンバーで建築

家の二井清治が作成した。制作費のない中、知り合いの協力で費用を格安に抑えた。鉄の部材は持ち運べる重さにし、メンバーが展示室内で組み立てた。建物の窓枠にはブレースがあり内側に窓ガラスを外すことができず、いったん建物の外側に外す必要がある。東ロビーは二階に位置していたため、建物の外に地面から足場を組み上げ、窓の外に作業場所を確保した。専門業者が足場の方へとガラスを外した後、斜めにして展示室内に差し入れる。室内にも足場を組んで窓にロープをかけ、皆で引き起こして設置するという大仕事だった。閉館時には開いた窓に蓋をすることとなり、ベニヤ板で簡易の雨戸をこしらえ、閉館時間になると内側からこれを設置し、開館時間にまたはずした。記録写真で見ると、展示室に通じるドアは閉められ、他の作品が外気に触れることを

フレイ《MADO 或いは返信=埒外のもの愛せよ》1980年3月、兵庫県立近代美術館
撮影者：池水慶一

防いでいたようだ。

「展覧会が始まるとフレイの作品は関係者の注目を集め、ちょっとしたスキャンダルのようだったとメンバーは回顧する。展覧会期は一月未満で、幸い何事も起こらずに終了を迎えたが、前出の増田、担当学芸員の中島徳博は懐に辞表を入れていたという。最終的に作品のタイトルは《MADO 或いは返信=埒外のもの愛せよ》とされた。「返信」とは何かと記者に尋ねられた池水の回答は以下である。「ガラスをはずされた窓から、まだ冷たさが残る早春の風が入ってくる。近くの王子動物園から動物の鳴き声が聞こえてくるかもしれない。」「僕はこの展覧会への招待状をもらった。だからこれは返信なのです。」(註七)

フレイの新たな表現への取り組みを理解し、表現に伴う責任の一端を共に引き受けた兵庫県立近代美術館は、翌年の「アート・ナウ 1970-1980」(三月七日～二十九日)へも再びフレイを招待することになる。

(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、二井清治氏、鈴木芳伸氏、小林楨二氏にご協力頂きました。記して御礼申し上げます。連載は次号に続きます。

註一 京都アンデパンダンのピーク時となった出品者は三四名、一九六八年には二五名に減った。なお一九八〇年代までの関西の現代美術の動向については以下のカタログに詳しい。兵庫県立近代美術館(編)『関西の美術 1950s-1970s 創造者たちのメッセージ』兵庫県立近代美術館、一九九四年。特に京都の状況については、平野重光「七〇年代の一つの場合―京都アンデパンダン」展と『京都ビエンナーレ』(六二―六三頁)、一九七〇年代までの概略については平井章「関西の美術 一九五〇―一九七〇年代―概説的に」(八六―九二頁)、平井正一編『関西戦後美術年表―一九八〇年まで』(九三―一二三頁)。

註二 兵庫県政一〇〇年記念事業として一九七〇年、神戸市灘区原田通りに開館。二〇〇二年、HAT神戸に兵庫県立美術館として新設移転。

註三 「アート・ナウ'80」そして初回からの総括展となった一九八一年の「アート・ナウ 1970-1980」を境に、選抜入数を約半数にし、また関西の若手作家により焦点を絞るなど大きく変化しているが、美術評論家や新聞記者らからなる選考委員(初期には展覧会委員と呼称された)による選抜制という枠組みは継続された。一九九〇年には「アート・ナウ 関西の80年代」と題した「アート・ナウ'80」以後の総括展を開催。過去の出品者の中から一四名が選抜された。アート・ナウのシリーズについては以下を参照。兵庫県立近代美術館「アート・ナウ全記録」(1973-1980)一九九二年。以下、本稿は筆者によるヒアリングに基づく。池水慶一、池水トヨ子、三喜徹雄、二井清治、鈴木芳伸、小林楨二、尾崎市、二〇一四年八月二七日。

註四 この年の展覧会委員は、赤根和生、乾由明、小倉忠夫、木村重信、高橋亨、橋本喜三、原田平作、村松寛、池田弘、増田洋が務めた。

註五 手紙には参考として、ロビーに十数脚の木製椅子をバラバラと配置する案、ロビーの壁をすべて足場丸太で覆うプランが挿絵付きで添えられていた。

註六 著者名なし「春の立体「アート・ナウ'80」展から(一)」『朝日新聞』一九八〇年三月四日。

註七

館蔵品紹介

米田知子
(1965-)

《空地Ⅰ—市内最大の仮設住宅跡地
から震災復興住宅をのぞむ》

2004年 Cプリント 101.0×120.0cm
copyright the artist, courtesy ShugoArts

うっすらと雲が掛かった空と草叢の広がる大地を二分するかのようによく細長い構造物が画面中央を横切るこの風景写真は、見る者に何かを語りかけるような様相を見せながらも、そのように見える理由は、容易には分からない。作品タイトル《空地Ⅰ—市内最大の仮設住宅跡地から震災復興住宅をのぞむ》から、この広大な空地は、仮設住宅が建ち並んでいた時期があり、それが取り払われることによって生まれたこと、そして、白い構造物、実は阪神高速道路であるのだが、の向こう側に見える高層建築物が、震災罹災者の為の住居であることを知ることになるだろう。

米田知子はジャーナリズムを学ぶためにアメリカに留学し、補助的な意味で写真コースも選択し、その勉強を始めて、写真の世界を知ることになった。後にイリノイ大学シカゴ校に編入し、写真を専門に学ぶのである。

米田の初期の代表作に「Between Visible and Invisible」(一九九八年)という二〇世紀の著名人の眼鏡を通して、その人物が著した原稿や関係する書類を見るという作品シリーズがある。その偉人たちの眼鏡を通して見せてい

る資料に米田のジャーナリストティックな視点を垣間見ることが出来る。例えば、フロイトの眼鏡を通してユングのテキストを見るとか、谷崎潤一郎の眼鏡を通して松子夫人への手紙を見るといった類いである。あるいは最近では藤田嗣治の眼鏡を通して、藤田の日本出国を手助けしたF・E・シャーマン元連合国軍最高司令官総司令部(〇五〇)民政官へ送った電報を見せる作品がある。眼鏡とは、言うまでもなく、人の眼球内に生じた屈折率の変化に応じて外界から入ってくる光の屈折率を変える為の補助器具に過ぎない。しかしながら、例えば藤田にとつての眼鏡は、それ以上の付加的な意味を感じ取ることが出来るだろう。先のシャーマンの電報のみでは単なる歴史的資料に過ぎないのだが、藤田の眼鏡を通した画像を見せられることによって、にわかには我々は藤田が日本を出国する時の慌ただしい状況を目前にするような錯覚に陥るのである。

在の情景を大判カメラで克明に撮影することに於いて、その傷跡を表し出すような作品があるのだが、その作品を知った芸芸員が、十年という時間が経過した阪神大震災の被災地を、その「シーン」のような手法で撮影してもらったことを意図して依頼し、実現した作品なのである。

「歴史は、目に見えるモノメントや構造物だけに現れるものではなく、その軌跡は無形にも平然と存在する」(註二)と米田自身が述べるように、米田のこのストレート・フォトグラフィには、確かに、その震災によって亡くなった人々の祈りのようなものが撮られているのである。それは米田が特殊な能力を持つということではなく、多くの人は、米田の大判カメラによって克明に写し出された風景写真から、そのような歴史的傷跡を読み取ることが出来るような才能を隠し持つものであり、米田の写真は、その事に気づかせてくれる装置のような役割を果たすのである。

(中井 康之 当館副館長)

註一

米田知子「Scene」米田知子 暗(やみ)な
きところで逢えれば『展覧録』(東京都写真美
術館、平凡社、二〇一三年、一一頁。