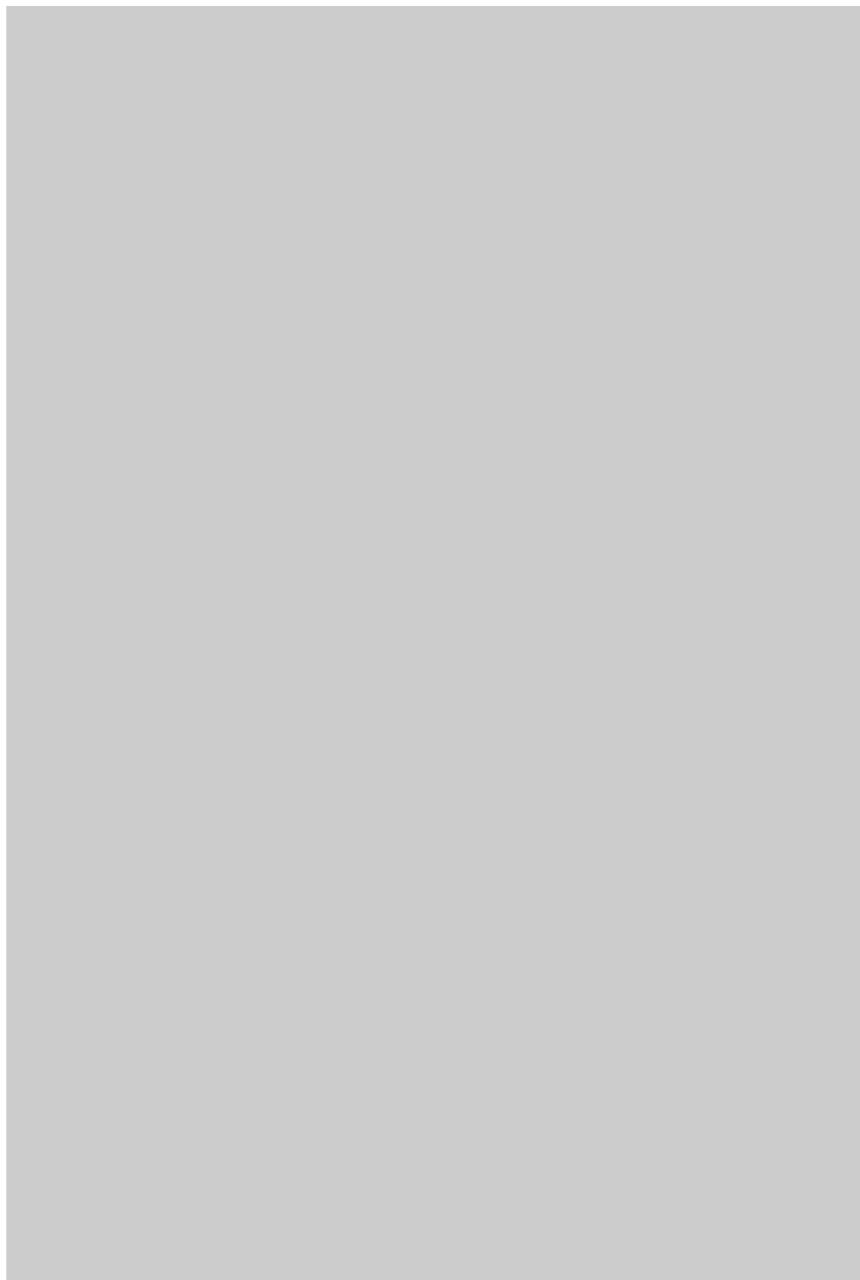


# 国立国際美術館 ニュース

2019.06  
**232**

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 進歩史観からの解放の行方——「抽象世界」展によせて

佐藤 一進

「モダニズムの終焉」や「絵画の死」などの言い回しを典型に、一つの歴史が終わったという認識に基づく言説が、近代以降の美術の領域と文脈を幾度となく賑わせてきた。しかし本来、いわゆる「歴史の終焉」は、次なる別の歴史の開始を意味しない。終わつた歴史に成り代わる歴史は登場しない。そこでは、もはや「歴史」というカテゴリーが成り立たないだけでなく、必要ともされない。それどころか、そうした歴史の不可能性が、あるいは、歴史の必要性が言祝<sup>いのば</sup>がれさえする。

それが、たとえば現代史においては一九八九年、ベルリンの壁の崩壊に象徴される冷戦の終結であった。なぜそれが「歴史の終焉」なのか。それは、冷戦が、リベラル・デモクラシーと共に産主義の角逐<sup>かくそく</sup>であり、人類を統治する究極の理念の座、ならびに、それを実現する究極のシステムの座を賭けた抗争の最終局面とみなされたからである。その視座からすれば、「歴史(history)」とはすなわち、人間がまさに「類」としての幸福に到達するために、血みどろの抗争につぐ抗争によって展開してきた、永きにわたる進歩の「物語(story)」である。

物語には終わり(end)がある。それは同時に目的(end)でもある。この意味での物語としての歴史は、過去の出来事の時系列順による編纂物なのではなく、ことの始まりから人間が類として——個々人が、その自覚のもとに、ではない——追い求めてきた目的へとひたすら向かう、単線的な進歩の過程である。

この歴史の終焉には前史がある。自由と平等と博愛、そして人権の理念を掲げ、旧体制を打倒したフランス革命。ついで、自由と人権を蹂躪するファシズムとの戦いとしての第一次世界大戦。そうした闘争の、いいかえれば、人類の進歩の過程の終局を飾るのが、自由と平等を実現するシステムとしての卓越が競われた冷戦である。

こうした目的論的歴史観ないし進歩史観が、歴史の終焉という言説の母胎(paradigm)である。ただし、歴史が終焉し、あらゆる矛盾が解消されたからには以後にその過程や進歩はなく、何が実現されるべき価値であり、理念であるのかをめぐって、哲学的に思考したり政治的に行動したりする余地もない。原理上、それらの努力は必要とされないだけでなく、不可能なのである。人類はそうした価値や理念の最高峰の頂をとうに踏破してしまったのであるから。

いや、世界には自由も平等も豊かさも到来していない国や地域がなお少なくなく、先

進諸国をみても政治に経済に社会に課題は山積している。こうした反論は意味をなさない。こうした主張は、このパラダイムにおいて見定められた理念や価値の至高性と普遍性を、原理的に承認し、その普遍的な具現化を求めているという点で、同じ穴の貉にすぎないからである。早晚、自由も平等も豊かさも、かの頂からあまねく滴り落ちよう。しかし、それは進歩の歴史の物語の本編ではなく、後日談<sup>ハジローダ</sup>にすぎない。

わかりきったことをいまさら、と欠伸をされる向きもおられよう。しかし、こうした歴史観を、美術史解釈の枠組みにそのまま持ち込んでいるのが、アメリカの哲学者にして美術批評家のアーサー・C・ダントン(一九一四—二〇一三)である。その没後、堰を切ったように著作の邦訳があいつぎ、「アートワールド」の概念や、普遍的なアート定義を始め、わが国でもダントンの思想の受容と理解の進展が見込まれる機運にある。

とはいえ、管見によれば、ダントンが一九八四年に発表した「アートの終焉」論こそ、何よりもまず読み解かれ、批判されなければならない。というのも、昨今の国内外における抽象美術への再注目にも見られるように、「死」や「終焉」を宣言されながらも、時をへてやがて「復権<sup>リバイバル</sup>」を評価されるという、各種の美術様式やムーヴメントの循環の現象、また、それらの並存の現象についての理解をも可能とする」と、わたしたちを説得しかねない一定の理論枠組みを「アートの終焉」論は示しているからである。

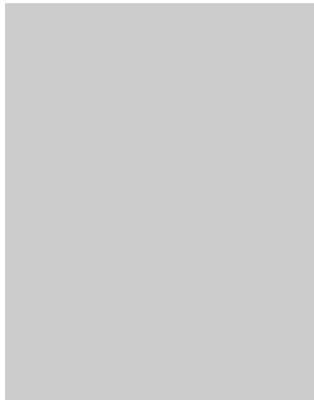
ダントンにしたがえば、いまやいかなる様式もムーヴメントも死にはせず、したがつていかなるものもアートワールドから排除されない一方で、それらのいずれかが全面的かつ支配的にヘゲモニーをにぎり、画期をなすこともない。なぜなら、抗争によつて駆動される美術史は終焉し、すべてが平和裡に共存する「多元主義(pluralism)」の時代が到来したからである。「嵐は永遠に収まった。そしていまやわたしたちは、何であれ好むことをなすことができる。かのまつたくもつて命令的でない命法、汝の欲するところをなせ(Fay ce que voudras)を肝に銘じながら」(註)。つまり、ダントンのいう「アートの終焉」は、美術制作の不可能性を意味するのではなく、あくまでも進歩する美術史の終焉であつて、わたしたちが生きているのは、そのエピローグと言つべき時代である。これもまた、進歩史観からの「一つの解放と見る」ともできよう——だが、そこでは、あらゆる「美術作品」が平等に、それゆえに脈絡なく並置され、脱=美術史を証明する諸断片と化す。かといって、ヒエラルキーが皆無となるわけでもなく、実際は「市場」の力が疑似=歴史

を構成する。それでは、進歩する過程にあつた美術史とはいがなるものなのか。

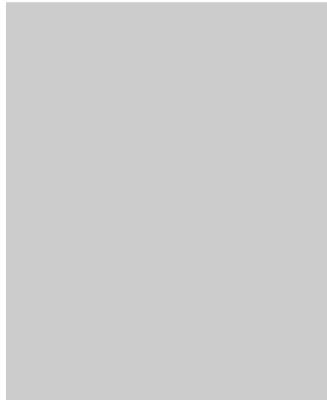
第一に、視覚上の対象の等価物を客観的に再現することが美術であった時代。それを牽引したのが、ルネサンスに始まりモダニズムが起るまでの幾多の絵画と彫刻である。

第二に、客観的な外観の写実による再現ではなく、ある対象から喚起される情感を表現することが美術となつた時代。ダントーが好んで取り上げる例は、アンリ・マティス(図二)のフォーヴィズムである。ただしこの時代、主観的なフィーリングは本来的に通約不可能であるため、美術作品の優劣の基準は不明瞭となり、進歩の測定も困難となる。

第三に美術作品が知覚ではなく思考の対象となるだけでなく、思考そのものと化した時代。その象徴がアンディ・ウォーホルの「ブリロ」の箱(ブリロ・ボックス)とウォーホルの作品「ブリロ・ボックス」の間には視覚上の差異がほぼ存在せず、「客体と主体の間の区別はほとんど打破されている」(註一)。そこにおいて、知識の客体と主体は同一化し、「絶対知」が体现されているという意味で、認識論的にそれ以上の進歩の余地はなくなつており、「實にもはやアートに



図二  
アーシル・ゴーキー「十字架の木」のための習作  
1946年頃  
インク、鉛筆、紙 紙モノクロ図版  
31.0×24.1 cm 東京国立近代美術館蔵



図一  
アンリ・マティス《ルネ、緑のハーモニー》  
1923年  
油彩、キャンバス  
40.6×32.7 cm 東京国立近代美術館蔵

目的地は存在せず、その必要もない」(註三)。歴史の終焉の後、人間的な価値のさらなる高みを目指す哲学的また政治的な努力が不可能であり、その必要もないと同様に。

こうした議論は、いうまでもなくヘーゲルの觀念論に基づいていた。しかし、それを逆立ちさせ、マルクスの唯物論をもつて抵抗を試みても、帰結は変わらない。階級闘争の果てに訪れる国家と労働と疎外の消滅もまた、歴史の終焉の別ヴァージョンであることを引きながら、ダントーはいう。「マルクスなら述べたであろうように、あなたは朝には抽象主義者、昼にはフォトリアリスト、夕にはミニマリストとなることができる」(註四)。しかし、歴史を終焉させ、現在から切斷することで導かれるダントーの多元主義は、結果的な含意として、わたしたちをある種の無力感で苛むだけなく、わたしたちから実際に「一つの力を奪わざにはいない」。

それは、自ら考え、自ら努め、自ら律する能力である。というのも、わたしたちが何者であり、どこへ向かうべきかを決する力は、わたしたちがどこから来たのかの記憶および歴史と不可分なのだから。昨日の記憶を持たない者は、自らが今日なぜここにいて、何をなすべきかを考え、決めることができないため、来る明日のすべてを偶然に委ねることとなる。したがつて、いまなお保持されるべきは、進歩する歴史でも、目的論的な歴史でもなく、わたしたちに存在と思考の深みを、そして自律能力としての主権を授ける記憶としての歴史である。もちろん、そこでは美術が果たすべき使命も終焉などしていい。

ダントーの議論は周到かつ複雑であり、単純化は許されない。批判の前提には、丁寧かつ誠実な読解が求められる。なお、ヨーロッパとアメリカにおける抽象の出現は、かの美術史の第二期と第三期の幕間に位置づけられるが、本論考で度々引用した拙訳書では、それぞれの背景や源泉が、アーシル・ゴーキー(図二)らに焦点を絞りつつ対比されており、興味深い(註五)。また、ウォーホルが模したブリロ・ボックスのデザインが、エルズワース・ケリー(表紙)のハード・エッジの抽象に由来するという指摘にも、トリビアルながら意表を突かれる(註六)。銳くもユニークなダントーの眼を物語つていよう。

(さとう たかみち 神戸学院大学法学部准教授／政治思想史)

註一 アーサー・C・ダントー「アートの終焉」(一九八四年)、『アートとは何か——芸術の存在論と目的論』所収、佐藤一進訳、人文書院、二〇一八年、一二一頁。  
註二 同前書所収「アートの終焉」(一九八四年)、一二一～一二二頁。  
註三 同前論文、一二〇三頁。  
註四 同前論文、一二三三頁。  
註五 前掲書、一二一～一二七頁。  
註六 同前書、五一頁。

# 比喩と抽象

上崎 千

しばしば「いわゆる (so-called)」という語を伴つて引き合ひに出される「絵画の死」、この表現は結局のところ何のことを語っているのだろうか。この表現は誰にとって、どのような理由で有意義な比喩なのだろうか。この比喩を介して促されている何らかの認識、それはミュージアムのコレクションや展示にどのような影響を及ぼすのだろうか。では、やはり「死」の比喩を前提としているこの「抽象芸術の復活」という表現についてははどうだろか——これらの疑問の束をこのまま展開するよりも、少し遠回りをしてみよう。

十六世紀スペインの書誌学者・宇宙誌学者エルナンド・コロン（四八八—五三九）が蒐集した初期刊本その他印刷物のライブラリーは彼の死後、移管先のセビリア大聖堂で手癖の悪い愛書家たちや洪水の被害に幾度となく曝された末、全体の約四分の三が失われ、現在は聖堂に併設されたコロンビーナ研究所で管理されている（註一）。一方、一七、一八世紀アイスランド／デンマークの古物研究家・写本蒐集家アウルトニ・マグヌッソン（一六六三—一七三〇）が旧蔵した北欧諸国の写本コレクションは現在、レイキャビクのマグヌッソン・アイスランド研究所とコペンハーゲン大学アルナマグネアン写本研究所の両機関により、北太平洋と北海を隔てて分割管理されている。さて今春のこと、コペンハーゲンのリポジトリーで識別子『AM 377 fol.』のアイテムに注目が集まった。マグヌッソンの写本コレクションの中ではマイナーなそのアイテム（非北欧由来のラテン語写本）が、コロンの蔵書目録であることが確認されたのである。『梗概の書』と呼ばれるその浩瀚なライブラリー・カタログはコロンの主導で全二六巻ほど編纂され、うち遺失を免れた一四冊が彼のライブラリーの現存分とともにセビリアに残されてい るそうだ。つまり新たに同定されたその写本は失われた一冊のうちの片方となる。

一五冊目の『梗概の書』にはセビリアのライブラリーから消えた書物、あるいはもうこの世界には一つも現存していない書物のタイトルとそれ

のサマリーが数多く含まれているといふ。英

紙『ガーディアン』の記事によると、昨年コロン

の伝記を上梓したばかりのケンブリッジ大学研  
『梗概の書 (El Libro de los Epítomes)』として新たに同定された写本『AM 377 fol.』は2000頁超の大冊である（コペンハーゲン大学アルナマグネアン写本研究所蔵）。  
Suzanne Reitz, The Arnamagnæan Institute, University of Copenhagen, Copenhagen, Denmark.

究員ヴィルソノ＝リー博士は今回の「驚異的な蔵書目録」の発見を「干し草の山の一針ではなく他の沢山の針の中の一針」と喻えた（註二）。英語圏では馴染みの比喩「干し草の山の「針」に拡張が施され、何らかの異なる認識が促されている。比喩の拡張部分（そして元の比喩）を比喩たらしめる類推や抽象の諸プロセスについて、新たな考察（そして再考）が迫られているのである。いずれにしても問題の写本は「針」に喻えられた。やはり「他の沢山の針の中」は別の場所の、その他多くの写本群の中ということなのだろう。しかし沢山の針の中から特定の一針を探し出す困難さは、それを干し草の山から探し出す困難さと比べてどのような差異を持つのだろうか。むしろ、探し物は想定していたよりは容易に見つかる場所、あってしかるべき場所にあつた（しかし盲点だった）ということなのだろうか。とはいって木を隠すならば森の中、やはりこの比喩はさらに発見が困難な状況か、そうでなければまた別の、もっと複雑な状況を表現しているのだろうか。

いわゆる「抽象芸術」の作品群のように、馴染みの比喩もまたそれらの意味＝価値が高度に抽象化され、一様に共有された後では、そこに登場するどのような具象も一切顧みられないほど抽象的に、概念的に扱われてしまつ——「絵に描いた餅」が決して絵画の話ではないように。それは比喩的な表現とその抽象的な意味作用との脱分化である。しかし上述の比喩の拡張部分が持つ効果はいま、表現の生産と運用の双方にかかる諸プロセスを「復活」させている。それは抽象化しきった表現、概念化してしまった表現に再び分化の契機をもたらしているのである。問い合わせられたその比喩はまだ、抽象的な意味＝価値が定かではない状態にあるのだ。

ところで、今回発見された『梗概の書』は最初の部分が少なくとも100葉ほど欠落しているという（この欠落もまた今回の発見に含まれる）。つまり一連のエピソードは発見（再生）と遺失（死）をモザイク状かつ入れ子状に包摂しているのである（註三）。

（ペレスネセン 芸術学）

註一 コロンが埋葬されたセビリア大聖堂には彼の父親で探検家・植民地開拓者クリストフラー・コロンapus（一四五—一五〇六）の墓もある（一八九八年、米西戦争の終結を機にハバナから移された）。

註二 "It's an amazing story. Instead of being a needle in a haystack, it was a needle in a bunch of other needles." Edward Wilson-Lee quoted in Alison Flood, "Extraordinary 500-year-old library catalogue reveals books lost to time," *The Guardian* (April 10, 2019),

新たに同定された『梗概の書』の詳細については、大学アルナマグネアン写本研究所のウェブサイト (<https://manuscript.ku.dk>)掲載の記事 "A New Discovery in the Arnamagnæan Collection" (March 22, 2019) 及び "Hernando Colón's Book of Books, AM 377 fol." (April 15, 2019)を参照。



# 十四歳の小さな風景／旅する小さな物語

下道 基行

時間が過ぎ、忘れられてしまうような些細な日常を、記録しながら世界を旅して本にまとめてみたい。そんな活動に憧れていたのは大学時代に出会った『忘れられた日本人』（宮本常一著、一九八四年、岩波書店）を読んで以来だらうか。

かつて、そんな表現活動に最も適しているのは「旅をしながら、雑誌に連載してプロデュクトを進め、最後に一冊の本にまとめ」る手法だった。大学卒業後に、旅をしながら制作した作品を手に様々な出版社を回った。そして一度だけ、雑誌連載と本の出版を経験した。ただ、僕が大学生の頃にはまだ元気だった雑誌や書籍はインターネットの台頭によつて次々に出版が難しくなり、ついにスマートの普及で誰しもが日常を記録しアウェアシスム的な時代の急激な変化を肌で感じながら、表現手段を常に模索してきた。そんな中で、二〇一二年に自分自身で小さな出版社を立ち上げ自ら本を作り販売を始めた。ついで、二〇一三年に根付いた芸術祭や展示への参加が増え、二〇一三年よりそれらの枠内で、それぞれの土地の人々にインタビューを行い、それぞれの土地の新聞に同じ連載を行っていくことを始めた。それが「十四歳と世界と境」というシリーズ。

具体的には、様々な場所の中学校で特別授業を行い、授業の中で生徒たちに「あなたの日常生活にある境界線を探してあげたい」という課題を出した。数日後、一回目の授業内で、彼らは日常の中から見つけたそれらについての文章を書く。彼らが書いた文章は、地元新聞の協力を得て紙面上に小さなコーナーを作り週一回の連載として発表した。彼らの小さな世界の境界線の話は国際問題などの大きなニュースと並んで発表される。

このプロジェクトは、いちトリエンナーレ2013、アジア・アート・ビエンナーレ2013（台湾・新聞連載は実現せず）、岡山芸術交流2016、光州ジョンナーレ2018（韓国）その他、香港や、今年（二〇一九年）はフランスで行う予定で進行してくる。生徒たちの文章を少しずつ紹介した。

「14歳と世界と境」の旅する本（筆者撮影）

・男女に違ひがあるため、私は男の子と存分に遊べない。小こ頭はいんなどじはなかつた。以前、ある男の子といすゞ仲良くしてたが、い

ても周りから付き合つてゐみたいと言われたから、一緒に遊ぶのも気をつけるようになつた。（香港の十四歳／将来の夢・看護師）

・僕は今まで犬を「匹飼つた」とある。「匹は、二年前にあの世に行つて、一匹は一年前に連れてきて今飼つてゐる。今飼つてゐる犬を見るたびに死んだ犬のことが思い浮かぶ。死んだ犬によくしてあげられなかつたから、今の犬にしてあげること全てが、死んだ犬を差別している氣にもなる。だけど死んだ犬は死んだ犬だし、生きいふる犬は生きている犬だ。死んだ犬に申し訳なさとして、今いる犬によくしてあげて、やわらかくとをしてあげるのが正しこと思つ。（韓国の十四歳／将来の夢・小説家）

・僕は家で生物を飼うのが好きです。魚は飼つてもいいんだけど、この前に蛙を飼つたら、「汚いから飼つちやダメ」と怒られました。なので、虫やカエルなどはいつも裏の外で飼つてごます。（日本の十四歳／将来の夢・親の仕事を継ぎたい）

中学生の心はいつも揺れていゐ。その理由のひとつは、大人の社会の「常識」をまだ受け入れられない境界線の時期だからなのではないか。ただ、彼らはすぐに大人になり、「常識」を身につけていく。彼らの言葉にはまだ「常識に対する疑問や反発」がある。そして、彼らの小さな世界の境界線の話は、大きな世界の境界線を越えて世界を繋ぐ力を秘めているのではないか…。僕はこのプロジェクトでそれをすくいあげて形にしたいと思つてゐる。

二〇一九年三月、香港の大館現代美術館での十四歳のプロジェクトの展示をした際に、「このプロジェクトを本にまとめ」となつた。日本語、中国語（繁体字）、韓国語、英語の四ヶ国語で読める本。二〇〇部制作。ただ、「販売はせず」、「朗読会を開き無料で配布する」と計画している。読み終わつたら人から人へと手渡され、本が旅をする仕掛けを考えた。その理由は、中学生の文章を自分が売り物にするかの疑問があつたし、何千部も本を印刷してその本がどこかの誰かの本棚に並べられて眠つてしまつよりも、印刷は少部数でも特定の誰かが所有しないシステムを考えた方が本がより生きてくるのではないかとも考えたから。特定の空間に結びつくことがない図書館の蔵書や美術館の作品みたいになつてほしが、果たしてうまくいくだろうか。まずは、香港から五〇冊が旅立つた。もしかすると、ある日、あなたの元に誰かからこの本が巡つてくるかも知れない。その時は少しの間を共にしていただけたら。

（したみち もとゆき 美術家／写真家）

# 兵庫県立近代美術館との協働（二）内から外へ、外から内へ

橋本 桢

『MADO 或いは返信＝塔外のものを愛せよ』（以下『MADO』）（一九八〇年）が出品された兵庫県立近代美術館（当時）での展覧会シリーズ「アート・ナウ」は、その後二〇〇〇年まで開催された（註二）。十年ごとに先の十年を振り返る回顧形式が取られたが、「アート・ナウ'80」の翌年は一度目の振り返り「アート・ナウ 1970-1980」（一九八一年三月七日～一九八二年三月七日）にあたり、プレイは再び同美術館から招待されることとなつた（註二）。

『MADO』以前の「アート・ナウ」においても、美術館の空間を大胆に用いた作家はもちろんいたが、こうした作品が、美術館という制度性を帯びた空間を批評しつつも影刻的または平面的な造形性の地平を離れずについたのに対し、プレイはそもそも立ち位置が異なつたと言えるだろう（註三）。室内に据え置かれた巨大な窓に存在感はあるが、そもそも何も「作つて」おらず、むしろ窓がはずされた後の「穴」ともいいくべき開口部こそがこの作品の真髓であった。それはすなわち「内」と「外」、あるいは彼らの作品タイトルに沿うなら「塔内」と「塔外」の通路であり、この開通作業こそが『MADO』の仕事であつたとも言える。

二度目の「アート・ナウ」でプレイは「塔外」へ出た。『MADO』と比較すれば出品内容決定の経緯についてメンバーの記憶は薄いが、今回の仕事は、一九七七年以来毎夏取り組んでいる『雷』との関連性が視覚的に明白である（註四）（註五）。つまりそれは番線を締め上げて組んだ足場用丸太から成る巨大な三角錐の構造体であり、雷をその天辺に落とすための塔と同じ作り方のものだった（雷の塔は四角錐）。一辺二〇・五メートルものこの物体は、美術館の屋上部分からワイヤーで吊られ、三角錐下方の端の部分一箇所が建物の窓の下にわずかに乗つて支えられている。これはちょうど一年前に『MADO』ではずした窓であった。

阪神淡路大震災が起る三年前、地震が今ほど頻発していなかつたとはいえ、今日なら様々な懸念から実現困難なプロジェクトであろう。とはいえた当时もプレイは安全面での準備に万全を期した。メンバーで建築家の二井清治が構造計算に基づき吊り下げ方法を図面で提案し、理論上三角錐は会期中に落下することないと示したこと、実際に踏み切つた。手順としては、まず『MADO』の時と同じ場所に再び足場を組む（足場はアルミ製。プレイが手配し組み上げた）。次に足場を支えに丸太の三角錐を組み上

げていく（プレイが組み上げた）。何本も横につないで強度を出した足場丸太を屋上に仕込み、足場の上に組んだ丸太の三角錐とワイヤーで固定する。最後に足場をすべて解体して完成である。足場から三角錐が離れ、ワイヤーにテンションがかかつた時、建物と接触する一点に重みが乗つて、三角錐全体がわずかに沈んだが、それ以上に動くことはなかつたという。タイトルは『作業室＝意味の模型』（以下『作業室』）とプレイとしてはやや抽象的なものであったが、何より安定と不安定の視覚的な拮抗が本作の醍醐味と言えるだろう。それは芸術と日常の領域の縁に位置し続けるプレイの存在そのものを暗喩するかのようである。

三年連続で同じ美術館での企画展示に呼ばれるることは滅多にないものだが、プレイはこの翌年に新館竣工記念の企画展「明日の美術館を求めて・美術劇場」（一九八二年四月二八日～五月三〇日）に招待される。一九七〇年に開館した同館が常設展示の充実を達成し、活動の「第二期」に入るにあたつて、美術館の将来像を模索するという意欲展であつた。担当者の山脇一夫はカタログ序文で前年の『作業室』について「それは小さな三角錐が大きな美術館の建物を、未来の方へと曳航するような姿であった」と記し、プレイへの期待を示している（註六）。ここで提示された「明日の美術館」とは、陳列のためだけの静的な場に留まるのではなく、「今日の時代と社会の中で、人びとや美術家とともに生きている有機體」である（註七）。そのため、観客と美術とのコミュニケーションの場の創造を念頭に作家・作品選定が行われており、映像作品、パフォーマンス、紙芝居、のぞきからくり、演奏会など多岐にわたる表現活動が取り上げられた（註八）。なかでも展覧会コンセプトを体現していたのが、ヨシダ稔+朝倉みどり+省念の『O-ZORA LIVE ART '82』であった。吉田一家が家財道具を展示室に持ち込み会期中生活するというもので、その行為を受け入れた美術館の覚悟は、『MADO』の時と同様に相当なものであつただろう。吉田一家は会場で来場者に飲み物をふるまつたり会話をしたり、コミュニケーションの場としての展示場の設定に貢献した。

このようなか、プレイが出品したのは『MAP 1 / 1 吹田市春日2丁目22番地』で、割り当てられた展示室いっぱいに手書きの地図を広げたような作品だった。当時、宅地開発が進んでいた地域で、古い神社を取り巻きぱつんと残された空き地のような場所があり、それを原寸で紙に写し取つて展示室に持ち込むというものである。この空き

地は佐々木敏明が偶然見つけてきたもので、当時池水慶一が住んでいた場所から遠くな  
いところにあった。

『プレイガイドジャーナル』に掲載されていたプレイの新年会案内がきっかけだった（註九）。当時二〇代後半だった小林は、高校生の頃に美術雑誌で見て衝撃を受けたプレイが、継続して活動していることに驚いたという。小林は当時兵庫県で和紙工房に勤めていたため、作品に使用する紙の選定で思いがけず紙についての知識が役立った。プレイは約三〇〇〇平米の土地にロープで五メートル刻みのグリッドを作り、区画ごとに担当を決めてスケッチしたものを、大きな紙に拡大して写した。それを貼り合わせ



プレイ《作業室=意味の模型》1981年3月、兵庫県立近代美術館、撮影：池水慶一。  
プレイの作品の真下に設置されている彫刻はドリス・チェイス《変化する形象》1970年、  
その手前が山口牧生《日の鞍》1975年。

て一枚ものにするため、団地の集会所を借りて作業した。スケッチ以外に写真も撮影して参考し、トレースと再現の正確さを追求した。皆でスケッチをしていると地主と思しき人物が現れ、人の土地で何をしているのかと問われたりしたが、「芸術です」という説明で納得してくれたという。まだまだおおらかな時代であった。

展示室に広げきれない紙は畳んで展示室の隅に積み上げられ、なんとか三〇〇〇平米の草っぱらを展示室に詰め込んだ。『MADO』から『作業室』で美術館を内から外へ解放したプレイが、今度は外を内へ持ち込んだと言える。次に美術館にプレイが登場するのは、二〇一二年まで待たねばならない。国立国際美術館での「風穴 もうひとつのはコンセプチュアリズム、アジアから」展（二〇一二年三月八日～六月五日）のことである。

（はしもと あづさ 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、小林慎一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 ただし一九九〇年から二〇〇〇年は隔年開催。朝日新聞社は二〇〇〇年まで共同主催者となつた。「アート・ナウ」については拙稿を参照。橋本梓「兵庫県立近代美術館との協働（一）『MADO』或いは返信＝境外のものを愛せよ」

『国立国際美術館ニュース』二三一号、二〇一九年四月、国立国際美術館、六〇七頁。

註二 過去七回の「アート・ナウ」出品者の中から「1970年代の現代美術を代表すると思われる作家」を選んで回顧す

るということが展覧会の主旨で、一年の間に展覧会に参加した述べ一九三組のうち選ばれたのは四九組であった。

註三 公書によって枯れた松の木を分割して美術館に運び入れ、地上から展示場を突き抜けて生えているように見せた

JAPAN KOBE ZERO の大胆な仕事『TREE, cut-in-out』は一九七五年である。その一員だった権忠は、美術館の前庭を使い、後に複数を代表するシリーズとなる自作の大砲の作品（出品時のタイトルは『United』通称 LSDF（Life Self Defense Force））を一九七九年に出品した。全長七メートルに及ぶ大砲の、黒光りする砲口の先を辿る

と美術館の事務室が、作品のサイズを大きく超えた緊張感を美術館にみなぎらせていてと推測される。一九七七年には庄司達が美術館の入り口に巨大な赤い布を吊り下げ『For Hyogo Museum』とした。一枚の布というシンプルな仕掛けで美術館の内側と外側を強く意識させ、観客を招くとも拒むともれる幕を出来させたと言えよう。

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、小林慎一、尼崎市、

二〇一四年八月二十七日。

註五 『電』については以下の拙稿を参照。橋本梓『雷の準備』『国立国際美術館ニュース』二二六号、二〇一八年六月、

国立国際美術館、六〇七頁。同上「雷」落とす「から待つ」へ】『国立国際美術館ニュース』二二八号、二〇一八年二月、

国立国際美術館、六〇七頁。同上「雷」の十年】『国立国際美術館ニュース』二二九号、二〇一八年二月、国立国際美術館、

六〇七頁。

註六 山脇一夫「序文」『新館竣工記念・明日の美術館を求めて・美術館劇場 図録』編集・発行：兵庫県立近代美術館、

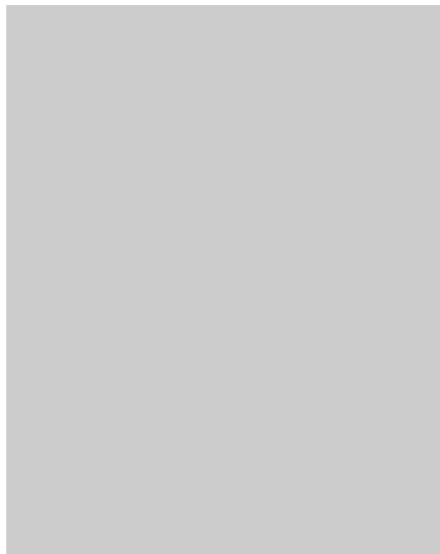
一九八二年、四頁。

註七 同右、三頁。

註八 展覧会期中のプログラムについては図録に一覧が付されている。

註九 「美術NEWS」『プレイガイドジャーナル』第二二七号、一九八二年一月、七八頁。

## 館蔵品紹介



山崎つる子  
(1925-)《Work》  
1960年  
油彩、エナメル、カンバス  
165.0×131.0 cm  
©YAMAZAKI Tsuruko

山崎つる子が本作品を制作した一九六〇年頃は、日本では、まだアクション・ペインティングが全盛で、彼女が所属した具体美術協会（具体）のメンバーたちの多くも、いわゆる「アンフォルメル旋風」の影響下、行為の痕跡としての、荒々しい絵具の物質性を前面に押し出した絵画の制作に没頭していた。

もちろん、本作もその時代性の場外にあるものではなく、オートマチックな描画法や、偶然にできた塗料飛沫がそのままに定着された画面は、同時代の美術と問題意識を共有していたと見ることができる。実際、これに先立つ五八年には、「アンフォルメル」と銘打った日本初の展覧会「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体 The International Art of a New Era」（一九五八年四月十一日～一〇日、大阪・高島屋、ほか国内四ヶ所を巡回）に、彼女も出品作家の一人として選ばれている。

しかし一方で、彼女の作品には顕著な特徴があり、それによつて他の作品と混同されることのない際立つた存在感を獲得している。それは、ある種の「軽快さ」とでも呼べる感覺であり、その印象を生み出しているのが、彼女の描線や描かれたイメージ、そして何よりも本作でも用いられている、ビニール塗料（エナメル）によるビビッドな色彩（「う」）となるだろう。

今日の視点から見るならば、それらは、後のポップ・アート的な要素といえるものであり、例えば、同時期のアンディ・ウォーホルの絵の雰囲気などと似ていなくもない。現に、彼女の絵画には、すでに「じく初期から、幾何学的な形象や、ストライプのような直線的な造形

が散見され、それがさらに六〇年代に入ると、アクション・ペインティングの画面と混ざり合い、色彩も一段と鮮やかさを増していくのである。

こうした視覚効果を意図的に狙つた先例として、初期のブリキ缶を積み上げた立体作品や、セロファンやアルミ板、鏡などの反射を利用した作品を挙げることができる。そこでは、色彩というよりも、光やその反射、金属的な表面への偏愛のようなものを感じ取ることができる。

初期の具体的グループ展などでは、こうした、今日でいうインスタレーションの性質を持つた作品を発表していた彼女が、やがて、美術批評家ミシェル・タピエの先導によって、タブロー主義へと移行していく過程で、絵画平面において、どのようにしたら同様の視覚効果を獲得できるのかと考えた結果、本作のような作風が誕生したと考えられるのではないだろうか。それは、色彩に対する実験であり、同時に絵画藝術に対する挑戦とみなすことができる。

山崎つる子の経歴が、今なお継続中であることに鑑みるなら、七〇年を越える彼女の活動は、いまだ総括される時期に至つてはいないが、その創作活動の振幅の大きさと、その作品の見た目の鮮やかさに幻惑されて、思わず見落としてしまいがちであるが、彼女の挑発的ともいえる美術に対する取り組みの一端を、この、「じく早い時期の作品の中にも見出すことができる」のである。

（安來 正博 当館主任研究員）