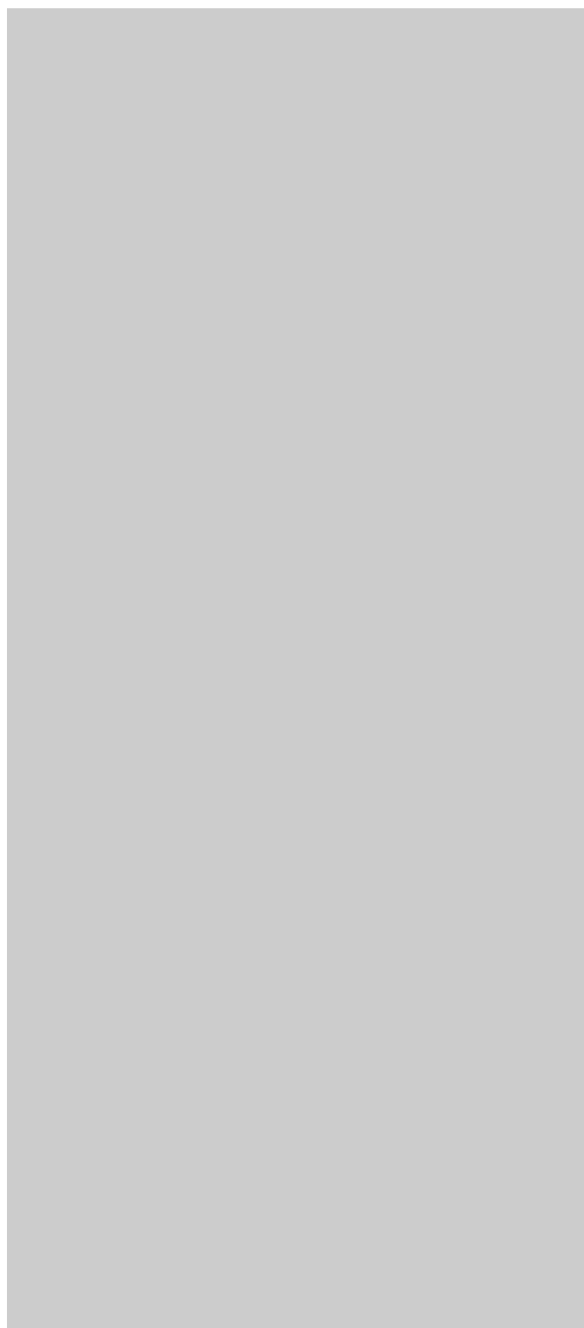


# 国立国際美術館 ニュース

2019.08  
**233**

---

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# アドルフ・ロースの格子

植木 啓子

## 「ウィーン・モダン クリムト、シーレ 世紀末への道」に寄せて

展覧会の構成には、特定の何かを強調する行為を伴う。そして、何かを強調すること、別の何かを棚上げすることとは同義であるとすれば、展覧会の構成には、多くの何かを棚上げし曖昧にする行為を伴う。加えて、「あのいくつもある美術館というものは、代々の芸術作品の墓所のようなものだ。それらは文化が中和されたことを証しする」(註二)とはテオドール・W・アドルフの言葉であるが、確かに美術館において歴史的な作品は、物理的には「取扱注意」ではあるものの、文化的にはもはや「危険物」ではない。どんな色にでも染まるとは言葉が過ぎるが、展覧会というストーリー上で与えられた役割をそれぞれ冷静に果たしてくれる。

とはいえ、ウィーン世紀末の主役たちはストーリーがなんであれ展覧会映えする。グスタフ・クリムトの壮麗な絵画には眼と心を奪われるし、エゴン・シーレの筆致を前にすると肌をえぐられるような感覚に襲われる。その一方で、このテーマにおいては彼らに負けず常連であるヨーゼフ・ホフマン率いるウィーン工房やアドルフ・ロースは、堅実な脇役ぶりが過ぎて常におとなしい。展覧会を主戦場とする美術作品に、都市や生活空間でなければ本領が発揮できない建築やデザインが、模型や家具、茶器をもつて対抗しても敵うはずはないのは仕方ない。それにしてもあの時代が纏っていた熱と不穏当さ、抑圧と解放感、振り撒かれる愛情と容赦ない罵りをまったく感じさせないフラットな佇まいに、やや苛立つ。今回の展覧会(註三)は、特に「近代化への過程」という視点が強調されている。これは建築やデザインにかかる大きな論点であろう。それならもう少しだけ棚の奥を探ってみたい。「ウィーン・モダン」展最終登壇者、ロースに注目して。

ホフマンとロースはともに一八七〇年、モラヴィア(現チェコ共和国)で生を受け、八〇年代の終わりにブルノの同じ国立高等実業学校で建築を専攻している。その後、ホフマンはウィーン美術アカデミーに進学。在学中に着任した建築家オットー・ヴァーグナーの指導を受け、九五年にローマ賞を獲得する。九七年に副賞であるイタリア研修旅行から帰国すると、ヴァーグナーの建築事務所に入職。順調な滑り出しを見せる。他方ロースは、ドレスデン王立工科大学に聴講生として学ぶが、すぐに志願して一年間の兵役に就き、そしてウィーンのアカデミー、再びドレスデンと学校を転々すると、九三年、イギ

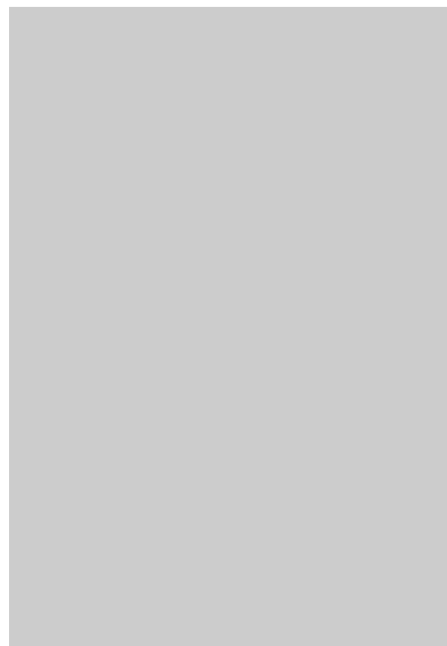
リスを経由してアメリカに渡る。帰国したのは九六年で、カール・マイレダーの建築事務所に職を得て、翌年から新聞や雑誌上で執筆活動を開始した。

ホフマンが就職し、ロースが建築やデザイン批評に乗り出した二八九七年は、ウィーン世紀末のハイライト、「時代にはその芸術を。芸術にはその自由を」と高らかに謳い、クリムトラが分離派を結成した年である。ホフマンは職場の先輩であり「七人クラブ」の仲間、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒとともに分離派に参加し、オルブリヒが設計した分離派会館の一室、分離派機関誌『ヴェル・サクルム』の編集室の内装を担当している。

ロースも分離派に接近する。文化批評紙『ディー・ツァイト(Die Zeit)』に掲載された「ウィーン市のコンペ」(註三)は、皇帝即位記念博覧会のパビリオン設計コンペの審査基準についての批判であるが、ロースはウィーン建築界で不当に扱われるオルブリヒとホフマンを、建築家であり理論家のゴットフリート・ゼンバーが示した「すべての素材は独自の形態言語をもつ」という進路をめざす者として擁護し、彼らを押さえて勝者となった建築家を「空虚さ、虚偽、凡庸さ」と吐き捨てている。続いてロースは『ヴェル・サクルム』に二度寄稿。そのひとつが「ポチヨムキン都市」(註四)である。ここでロースは、ロシア皇帝エカチェリーナⅡ世のクリミア行幸に際して、寵臣ポチヨムキンが川岸の荒地に布と厚紙でできた張りボテの村を出現させたエピソードを引き、十九世紀のウィーン、リングシュトラッセに乱立する新しい邸宅、つまり歴史的な様式の「偽物」を抱えるウィーンを称して、「ポチヨムキン都市」と呼んだ。ルネサンスやバロック、ゴシック様式「風」の建物のファサードは、御影石やスタッコに見せかけたセメントのイミテーションであり、素材の形態言語などどうでもいいと思っている成金趣味のウィーン市民は、貴族や金持ちの振りを止めなければ、現代にふさわしい、そして後世に誇れる独自の建築様式を見い出せないと主張した。つまりこの時点までは、ロースの批判の矛先はウィーンを支配する既得権者に向いていて、ホフマンについては、「ごまかしのない」「真に才能のある者」(註五)と評価している。

ところがだ。何があったのだろうか。早くも「ポチヨムキン都市」を著した二八九八年の年末から、ロースはホフマン批判を展開し、そして加速させる。

ホフマンは、一八九九年にウィーン工芸美術学校の教授職に就任。二〇世紀に突入すると、実業家ヴェルンドルフアーの援助を得て、コロマン・モザーとウィーン工房を設立し、建築物と内装、その空間で使用されるあらゆる家具や日用品のデザインをトータルでプロデュースするビジネスに着手する。ロースはそんなホフマンに存在自体を否定しかねない言葉を投げつけた。「そもそもわれわれは『応用芸術家』を必要としているのだろうか。答えはノーだ」(註六)。「われわれがわれわれの時代の建築を所有することになる



図一  
ヨーゼフ・ホフマン 《花瓶》  
製作:ウィーン工房  
1905年頃  
白色にラッカー塗装、穿孔した鉄板、無色ガラス  
24.5×4.4×4.4cm ウィーン・ミュージアム蔵  
© Wien Museum / Foto Peter Kainz



図二  
ウルバーン・ヤンケ  
アドルフ・ロースによる講演「ミヒャエラー・プラッツの私の建築」の  
ためのポスター 1911年  
カラーリトグラフ  
84×63cm ウィーン・ミュージアム蔵  
© Wien Museum / Foto Peter Kainz

のは、『芸術は目的をもつ』という大いなる誤解が解けたときである。同時に、『応用芸術』などという間違った決まり文句が国民の語彙から金輪際消え去ったときである(註七)。ロースの舌鋒極まるのが、彼自身が設計した「カフェ・ムゼウム」の影響についてだ。

「カフェ・ムゼウムの誕生以来、排水溝の蓋の格子模様までが花瓶(図一)や果物鉢の装飾モチーフになるとされてしまった。もちろん私がそんなことを意図したわけではない。とはいえ、もしカフェ・ムゼウムが存在していなかったならば、オルブリッヒやヴァン・ド・ヴェルド、ホフマンたちのめざしていた装飾主義はとっくに行き詰まっていただろう。図らずもこのカフェが彼らに新しく間違った道を示してしまった」(註八)。

なんとという皮肉。いや、嫌みか。ところがその皮肉は期せずしてブーメランのようにロース自身に戻ってきた。

一九〇九年に建設のはじまったゴールドマン&ザラチュ店舗ビル、通称ロースハウスは、ロースの無装飾宣言ともいえるモルタルのファサードをもつ(図二・三階以上のファサード)。このファサードの「何もなさ」は、建設が一時中止に追い込まれるほどの非難を受けた。のつらばうに感じるような恐怖を人々はここに覚えたのだろうか。そしてついには、これを下地点検口の格子の蓋に見立てた風刺画も登場した(註九)。

さてさて、棚の奥を探った結果、ホフマンの花瓶とロースのファサードが下水の蓋の格子で結ばれることになった。展覧会でご紹介できるネタではとてもないが。

(うえき けいこ 大阪中之島美術館準備室研究副主幹)

- 註一 テオドール・W・アドルフ「ヴァレリー・ブルースト美術館」『プリズメン・文化批判と社会』渡辺祐邦・三原弟平訳、筑摩書房、一九九六年(原著は一九五三年)、二六五頁。
- 註二 「日本・オーストリア外交樹立150周年記念 ウィーン・モダン クリムト、シーレ世紀末への道」会期は以下。
- 国立新美術館(東京)二〇一九年四月二四日～八月五日、国立国際美術館二〇一九年八月二七日～十一月八日。
- アドルフ・ロース「ウィーン市のコンペ」『ボチョムキン都市』鈴木了二・中谷礼仁監修 加藤淳訳 みすず書房、二〇一七年(原著は一九九七年)、一〇一～一四頁。
- 註三 アドルフ・ロース「ボチョムキン都市」同前書所収(原著は一九九八年、四八～五二頁)。
- 註四 アドルフ・ロース「ウィーン市のコンペ」同前書所収、一二頁及び一四頁。
- 註五 アドルフ・ロース「無駄(ドイツ工作連盟)」『にもかかわらず』鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳、みすず書房、二〇一五年(原著は一九〇八年、七三頁)。
- 註六 アドルフ・ロース「建築」同前書所収(原著は一九〇九年、一〇七頁)。
- 註七 アドルフ・ロース「住宅探訪」前掲『ボチョムキン都市』所収(原著は一九〇六年、七八頁及び八〇頁)。
- 註八 この風刺画は以下の書籍に転載されている。田中純『建築のエロティシズム』平凡社、二〇一一年、九二頁。
- 註九

# 浜と手と脳、と島 (Reborn-Art Festival 2019 に寄せて)

青木 陵子

Reborn-Art Festival (リボーン) は二〇一七年に石巻の牡鹿半島で開催された芸術祭である(註)。私は青木陵子+伊藤存という二人での制作で参加した。私達が展示したのはとても変わった場所で、山の中を歩いて二〇分ほど降りた所にある「なみだ浜」という無人のビーチだった。入り組んだ浜からは海しか見えない。ここに最初に来た時は無人島にでも漂流してしまったような気分になった。何もない浜辺で自分たちは何かをつくるだろうか?という疑問から制作が始まった。

周りの土を掘り起こしてみると粘土質で、小石などを取り除けば造形ができた。土を固めて焼けば硬くなる。というのは頭ではわかっていることなのだが、つくりながら解るといのは、知識が頭に残るのと違い、身体に残った。

絵を描くのはどうするか、ということでもまず考えたのは粘土絵で、そこから発展してかまど自体をキャンバスにした煙の出る絵、木の皮を剥いで紐を作り、ドローイングの素材にした紐絵等、その場所できなないものに加えて、普段自分達が使っている、刺繍や水彩、ビデオなどを自然の中に持ち込むことになった。それぞれの関係を考えることになった。つくる場所や材料は変わっても、そこで手に入るもので工夫しながらつくる楽しみは同じでもあったが、テクノロジーとしては手のかかる古いものの方が、自分にとっては新しく未来のテクノロジーと感ずることも多かった。

普段つくっている作品は、自然の中にほりこまれた人間のように、自分達の居心地の良い場所をそれぞれが探した。ここなら大丈夫かもと居座ったものの、台風の高波に怯え

青木陵子+伊藤存《浜と手と脳》2017年  
Reborn-Art Festival 2017 宮城県石巻市・浪田浜 撮影:後藤秀二

たり、大雨の泥はねを気にしなければならなかった。杉の木の生え具合によっては、雨でもほとんど濡れない幸運なものもあった。波が来ることを心配して、かつての浸水域を散らばる牡蠣殻から予測する慎重なものもいた。皆、雨で色が流れたり、日焼けしたり、虫に食われて食料になったりもしたが、全く消えてなくなるということでもなかった。汚れといえば汚く見えるが、私には自然が手伝って仕上げをしてくれるようにも思えた。土で作った小さいドーム型の美術館では、真ん中で小さな焚き火をして、内側に居場所を作ったドローイングの照明にしたので、絵は焚き火を見て楽しむことができた。

美術館は作品をそのまま保存していくことが求められる。浜では変化する自由さが楽しくて、置いておくと土に戻っていくものの方が物質として後に残らない清々しさがあるので不思議だ。消えて無くなってしまうものたちは、結果的にその場所に残ることができたが、ほりこまれたものたちは、退散しなければならなかった。あり続けるということとは複雑であった。展示会場にいつもある壁はないので、木と木の間で土壁を作ってみたが、その壁自体が気に入って壁はそのままで展示された。機能のあるものとなないものが緩やかに入れ替わりながら、全体としては、即座には機能を持たない作品になった。

二〇一八年八月、今度の「リボーン」は小さな島ですることになったから一度見に来ないか?と電話をもらう。

一〇月、視察へ。小さな島は「東北のハワイ」と呼ばれていて、夏は海水浴で賑わうそうだが、ここ何十年かでどんな人口が減ってきていて、かなりの家が空き家になっている。幾つかの展示場所候補の空き家をまわると、家の中は物で溢れかえっていた。コタツを拠点に、手の届く範囲に置かれる生活用品の中に手編みのひざ掛けや着物の羽織など。繊維状のものには過去の様々な歴史が織り重なっている。有り余る物質の深みに怖気付きつつ、お節介にも片付けたい欲も刺激され、かつ捨てるのはもったいないし、残されたここにしかない素材にときめいてもいるので、結局片付けられない人みたいだけれど、どうにかならないだろうか。空き家の一つである元駄菓子屋さんをお店に戻して、空き家で見つけたものに何か手を加えることで商品にして売ってみてはどうだろうかと提案してみる。沢山のゴミでもある物たちを自分一人で引き受けるのは少し荷が重すぎるが、

島に作品を見に来たお客さんが商品を買って持って帰ってくれたら、捨てることもつくることになる。

お店に加えて外での展示場所としてもう一つ気に入ったのが、岬に歩いていく途中に見つけた土地で、道の両側に生える笹の林の中をかき分けていくと、まるで秘密の畑のようにぼつかりとあらわれる。こちらもう畑としては使っていないで、島の元漁師のさとしさんが、柿やフキ、こごみ等、自然にできる季節の作物をとる場所らしい。小さな場所だけに全く違った風景が詰まっている。

島の家には大抵大きな飾り棚があつて、中には遠洋漁業で立ち寄った場所の土産物が所狭しと飾られていた。日本の辺鄙な場所は遠い外国と近い距離にあるようだ。

各家によくできたボトルシップが幾つか見付かる。聞くと船に乗る際、暇な時間につくたものらしい。とにかく船の上の時間は長かったようで、漁師さんたちは手先の器用さを活かして様々なものを趣味で作ったようだ。漁の網を編むことも多い為、編み物も得意だったらしく、自分の子供へのお土産にセーターや靴下を編んで持ち帰ったらしい。陸においてもその技術は活かされるらしく、衣類がほつれたりするときは男の人が繕い仕事をするとと言う。網を編む技術を習つてみようということになる。

四月、空家を掃除。大量に出てきた着物を洗濯してよいものかどうか悩んだが、思い

切つて洗つてみることにした。乾かしてアイロンを当てると布が生き返つていくようで気分は良い。そのまま着るのが良いような気もして、裁断するのがためらわれるが、とりあえずお土産物にとトートバックを縫つてみる。制作というよりは趣味の世界すぎて、洋裁をしつつドローイング。

畑では人の動きとともに場所に道ができる。植物の生え方に合わせながら、草刈り。造形は自然と出来ていく。資源が豊富すぎるので、材料は買わなくても良いが、使えるようにするには大変な労働力がある。ビ

青木陵子+伊藤存 制作中の作品  
Reborn-Art Festival 2019 著者撮影

ジネスとしては全く成り立たない。

ものに手をかけた時間が長ければ長いほど、人はそのものの何かを所有するだろうか。ものは過去の様々な所有者たちの顔をのぞかせながら、同時にこれから先に手にする人の顔も持っている。手を動かす時間と脳が動く時間の間にはいつも暇があつて、その暇な時間が過去や未来を行き来する。

五月、お店という提案をしてしまったものの、売ったり買ったりするのはどうも得意な分野である。ずつとお金のことを考えていたら、数値化できない様々な矛盾に襲われる。作品というのはそういうものの塊のような気がする。

もしも「つくる」という行為が貨幣と置き換えられるなら、自分の気持ちはすっきりするのではないだろうか。「つくる」円とするならば、畑は「つくる」円を生み出すところ。農業や漁業と同じように自然を耕して「つくる」貨幣が生まれる。お店の方は、「つくる」円を増やしていく場所。お金がお金を生み出すよりも「つくる」が又新しい「つくる」を増やしていく方が気が楽だ。

駄菓子屋の店の商品は自分達だけでは無理そうなので、いろんな人に協力してもらおうと思っている。何人かの知り合いにお願いしながら「つくる」円投資。

六月、畑に行つてみると竹がニョキニョキ生えてきていた。竹は草刈りをして何もなくなつた場所を目掛けて生えてくるらしい。植物はじつとしていていると思つては、意外と動きまわるものらしい。芽を出す場所を選ぶとは、そこに意志まで感じなくもない。とにかくはつておくが大変だと、さとしさんが刈ってくれる。細い竹も皮をむくと食べられるらしい。持ち帰つて炒めて材料になり損ねたものを食べる。

畑の周りの竹林を割り入つていくと海が見える。端まで行つて海を見てみると、船の先に立っているような気がした。島というものは海に浮いている大きな船のようでもある。いつもより人が出入りすることを考えると、動いていなかった船が動き出したような気持ちになった。動き出した船の上の長い暇な時間の中で畑と店を行ったり来たりしてつくり始めている。

(あわき りょうこ 美術作家)

註  
「Reborn-Art Festival 2017」主催：Reborn-Art Festival 実行委員会、一般財団法人 APバンク／会期：二〇一七年七月二二日～九月一〇日／会場：宮城県石巻市。二〇一九年八月三日～九月二九日、第二回目となる「Reborn-Art Festival 2019」が開催される。会場は、石巻市街地をはじめ、牡鹿半島、網地島、松島湾など（網地島エリアは八月二十日より開催）。



# 再び担ぐ

橋本 梓

一九八七年、プレイは結成二〇年目にしてこの年初めて目立った活動をしなかった。小さな集まりはあったが、行為を実現することはなかった。正確には、一九八六年夏に《雷10》を終えたあと、一九八八年の夏まで二年近く行為が行われなかったことになる(註二)。一九七七年から二〇年続いた《雷》から解放され、放心状態がプレイに訪れていた。

筆者のヒアリングによれば、一〇年続いた《雷》は肉体的にも精神的にもメンバーを疲弊させたという(註二)。とりわけ《雷9》《雷10》の最後の二年は「しんどかった」とメンバーは回想する。一〇年に渡る《雷》を終えた際の報告印刷物には、初年度から二〇年分の三角錐の塔に関する記録が記載されているが、それによれば、使用した丸太は延べ四二〇本に及ぶ。片道二時間のバイクや車での山への道のり、暑さとの闘い、肉体労働の一〇年だった。雷が落ちる可能性が極めて低いことは承知しながら、翌年の取り組みについて真剣に協議し、可能な限り工夫し、足場丸太を運ぶところから毎回始めた。その重みは計り知れない。

プレイが集団としての輪郭を失わず活動を続ける一方で、一九六〇年代に興った前衛グループの多くは既に活動を止め、過去のものとして回顧・検証の対象となり始めた。その後、たとえばものの派、ポストものの派、ニュー・ペインティング、ビデオ・アート、さらに新しいメディアを使ったアートなど、新しい芸術が隆盛しては過ぎ去り、あるいはかたちを変えて続いていた。プレイはそれを横目で見ながら(あるいは一瞥もくれずに)、自分たちの仕事に取り組んだ。

その間、メンバーたちのライフステージも変わった。当初二〇歳前後だったメンバーは四〇代に差し掛かり、最年長の池水慶一は一九八七年で五〇歳になっていた。池水は美術教諭として既に二五年以上勤め、三喜徹雄と鈴木芳伸は看板などの制作を行う「デザイン工房」を二〇年以上運営していた。二井清治は、一九七四年に入所した坂倉建築研究所を退所し、一九八七年に独立して二井清治建築研究所を設立した。

現代美術をめぐる関西の状況も随分変わった。一九八〇年代は全国的に美術館建設ラッシュを迎え、関西で近現代美術を扱うところでは、前号で触れた兵庫県立近代美術館(当時)が一九七〇年に開館していたが、一九八四年に滋賀県立近代美術館がオープン、一九八六年には京都国立近代美術館が新館を開館させた。大阪府民ギャラリーは一九八〇年に中之島へ移転、大阪府立現代美術センターと名前を変えた。一九七七年に

開館した国立国際美術館は、当初こそ大阪万博(一九七〇年)の理念がその活動に反映されたが、次第に同時代への芸術にコミットし始めた(註三)。

一九八八年八月二四日の日付、「フットワークを大江山ではじめよう!イエローパイプをかつぐこと。」と題されたメンバー用プランには以下のように記されている。「《雷》から遠ざかって2年目の夏です。2年間の休眠。／物量の大きさがすごかったことや、ながれる宇宙時間を享有(原文ママ)したことをとってみても、その面白さ以上の仕事が続後出来るのだろうか、それがおかたのPLAY氏たちの気持ちだと思います。それに疲労感と脱力感。」一九六七年以来、いくつもの行為あるいはハプニングを行ってきたプレイだが、毎回まっさらの状態から自分たちが面白いと思えるものを練り上げるのがそのやり方だった。一〇年同じ行為に取り組み続けた結果、次の新しいことを考える筋力みたいなものが衰えたのではないかと回想するメンバーもいる。

停滞した状況を少しでも動かすべく、とにかく何かやってみようのが《イエローパイプ》(一九八八年)だった。イエローパイプとは、この行為のためにプレイが考案しプレイ作業所で作ったもので、文字通り黄色い筒である。建築用のボイド管(長さ三メートル、直径三〇センチメートル)をカットしてジョイントできるように端を加工し、塗装した。色の選択は「目立つように」とのことで、後述するように写真撮影を見越してこの色を選んだ可能性がある。ボイド管はメンバーの今村佳代が手配を担当した。イエローパイプ自体にこれといった意味はなく、《雷》で担いだ丸太からの連続性(ただしイエローパイプは厚さ六ミリの紙製。大きく持ちにくい丸太ほど重くない)は指摘できるが、むしろその無意味性に意味があったと指摘することが可能だろう。無意味を担ぐという行為は、当時のプレイの脱力感を象徴していたのかもしれないし、あるいは「トロツクを押して島を一周する」「風に向かって歩く」ように、それ自体に意味のないそれまでの行為の遂行に重ねることもできる(註四)。企画の中心となった佐々木敏明はメンバー用プランのなかで、イエローパイプが深淵な意味を持つかのようにわざと書き立て、無意味性と戯れている。

イエローパイプを担いで町中を歩くという案も出たが、「面白くない」と止めた。そうしたいわばハプニング的な手法に、プレイはもはや関心がなかった。結果、行為としての《イエローパイプ》は、京都府の丹後半島の付け根あたりにある大江山へ行き、イエロー

パイプを担いで写真を撮ることになった。大江山には日本鉱業河守鉱山の跡地があり（一九七三年に完全閉山）、廃坑の一部に奇妙な場所があることを三喜徹雄が知っており、そこを指した。それはコンクリートで固められた崖のような場所で、その前の川の対岸から見ると舞台のように見える。行程は一泊で、メンバー用プランによれば一九八八年九月三日の二六時に現地に到着。対岸にテントを張り一晩過ごし、翌日の朝に「アートピクニック開始」とある（註五）。かつて鉱山で働いていた人たちがたまたま同じ日にここを訪れており、プレイがキャンプしているのを見て驚いたという。メンバーはめいめいがイエローパイプを担いで山道を歩いて対岸の崖へ行き、キャンプ場所側に残ったメンバーが撮影を担当した。パイプを三〇メートル分つなげて横一文字になるよう担いだり、立てたり、いくつかのパターンで写真を撮影した。今回の行為には告知印刷物はなかったが、



プレイ《イエローパイプ》1988年9月4日、大江山河守鉱山跡（京都府加佐郡（当時））、撮影：池水慶一。

報告印刷物として葉書を作成し、そこに写真を一枚選んだ（註六）。山肌に柔らかに茂る緑の木々に、コンクリートの色調と無機質な硬さが印象的である。写真の中央に一本の鮮やかな黄色い線をぐいとひいたかのような奇妙な画面は、期せずしてある種の構成的な美を湛えてもいる。記録誌『PLAY』はモノクロ印刷だが、『イエローパイプ』の頁にのみパイプ部分に黄色が用いられた（註七）。

こうしてひとまず再起動したプレイは、ややペースを落としてつつ緩やかに活動を続けていく。ちなみにイエローパイプはというと、一部は捨てられ、一部は傘立てになり、三喜は幾つか切って持ち帰り、工房の整理に使った。それでもプレイ作業所に残った幾つかのイエローパイプは、一九九一年に国立国際美術館で開催されたグループ展「芸術と日常―反芸術／汎芸術」（二〇月二〇日～二月二日）に参加した際、椅子とテーブルの脚として再利用された。それが再々利用されたのが二〇二六年、同館での個展「THE PLAY since 1967 まだ見ぬ流れの彼方へ」（二〇月二二日～二〇二七年一月二五日）である。

（はしもと あずさ 当館主任研究員）

本稿のための調査には、池水慶二氏、池水トヨ子氏、三喜徹雄氏、二井清治氏、鈴木芳伸氏、小林愼一氏にご協力頂きました。記して御礼申し上げます。

註一 ただし《雷》（一九八六年）の後、パリの Centre Pompidou で開催された「JAPON DES AVANT-GARDES / 1910-1970（前衛芸術の日本 1910-1970）」（主催：Centre Georges Pompidou、国際交流基金、一九八六年二月一日～一九八七年三月二日）に「VOYAGE: Happening In An Egg」（一九八八年）《現代美術の流れ》（一九六九年）の記録映像を出品してこる。

註二 以下、本稿は筆者によるヒアリング（主として以下の二回）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、小林愼一、尼崎市、二〇一四年一〇月五日。池水慶一、池水トヨ子、三喜徹雄、鈴木芳伸、尼崎市、二〇一五年二月一〇日。一九八七年には、二〇〇三年まで続いたシリーズ「近作展」が始まり、現代に生きる若手から中堅の作家を積極的に取り上げた。国立国際美術館のホームページの紹介によれば、近作展は、「現在最も充実した時期を迎えている美術家たちの最も新しい成果を紹介する」と位置付けられている（<http://www.ammo.go.jp/exhibition/198711.htm>）。

註三 《TOROKKO: ANOTHER WAY TO PLAY》沖縄県南大東島、一九七四年七月二八日～八月五日。  
《風: WANDERING IN THE WIND》北海道、一九七六年八月八日～十六日。

註四 この「アートピクニック」の系譜に連なる行為としては、一九七四年の《「EVENT」 クリニック・ピクニック》（京都府八幡市の流れ橋（木津川）近郊、四月二九日）《「EVENT」 Vol.2》（大阪市服部緑地公園、五月二六日）がある。これはいずれもミーティングを兼ねたピクニックであった。また、大きな旗を立ててそのそばでしばらく時間を過ごす《FLAG・旗 Vol.1》（京都市首丘山山頂、一九七二年）《FLAG・旗 Vol.2》（京都市京都市大学、一九七五年一月二三日）《FLAG・旗 Vol.3》（大阪府中之島公園、一九七六年一〇月二四日）にも類似性を指摘できる。プレイが公式に記録していないが、メンバーの二井清治が結婚した際には「二井さんの結婚おめでとうピクニック」木津川の午後（一九八四年五月二三日）を実施したことも記録に残っている。ある種の無目的性・非生産性はプレイにとって重要な意味をもつことが看取されるが、その点から考えるとこうしたピクニックは、規模は小さいながら看過することのできない活動である。

註六 メンバー用プランによれば参加者は池水慶一、今村佳代、小林愼一、佐々木敏明、鈴木芳伸、友延昌子、二井清治、原口博行、三喜徹雄、吉村元嗣。

註七 プレイ「PLAY」自費出版、一九九一年（B4版、五〇部発行）。



田淵安一(ヤス・タブチ)  
(1921-2009)  
《未完の季節 No.7 ある午後》  
1978年  
油彩、カンバス  
200.0×200.0cm  
© M. Tabuchi

一九五一年三〇歳でパリに渡った田淵安一は、以後亡くなるまで一貫してパリを拠点にし、ヨーロッパと日本で活躍を続けた。北欧の画家グループ「コブラ」と近しく、「アール・アンフォルメル」に接近したのち、着実に自身の絵画を築き上げていった田淵の仕事には、全体を見ると際立った特徴が見て取れる。ひとつのモチーフを得ると、それをめぐって何点もの、ときには数十点の作品が生まれる点である。自らの出自である東洋と異邦人として生きる西洋の、長大な文化の歴史に豊かなイメージの流れを見て、いつかイメージの破片が自らの精神の奥底深く降り積もり、やがてそのひとつが浮き上がってくるのを待ち構える。浮かび上がったひとつから絵画が次々と実を結ぶ。刈り取りの作業は、もうこれ以上続ければ自己模倣に陥ってしまうと感得されるときに止む。すると画家は沈黙し、自らの精神の探索を今度は言葉をもつて開始する。田淵は画家であると同時に思索家であり、類稀な文章家でもある。理論家ではない。東と西の異なる文化を縦横に行き交いながら、それに触れて形をなしていく自らの精神を見つめ、流浪者として自分を見る眼と異邦人として西洋を見る眼を併せ持つて、ふたつの文化の違和と融合を追う観察者となる。

この絵は、連続的なモチーフとなるひとつのイメージをめぐる制作される連作のうちでも、ことに充実し豊かなシリーズ「未完の季節」をなしている。ヨーロッパ生活の長さを、滞在年数ではなく生活実感や経験の変転で測る画家はこんなことを言っている。「一九六〇年代の末はフランス生活も二〇年をこえ、それな

りに安定したが、異国人の扱いに変わりなく、自己喪失の危機感から作風はしばしば不安定に陥った。そのころ〈西欧人の原像〉(一九七六年 人文書院)の執筆に熱中したのは、西欧性とは何かという問題に迫ることによって僕の中の日本人性を確かめる試みであった。「……」(〈西欧人の原像〉の執筆に過ぎたスランプは〈樹〉を主題に据えた連作によっていつきよに吹き払われ、三八点の連作〈未完の季節〉のシリーズとなった」(註)。

大作三八点のシリーズは、一九七八年から一九八一年まで足かけ四年と彼のなかでも制作の持続は長かった。中心的なモチーフは「樹」。緑、青、黄、赤、ときに輝かしい白が混合し、樹は地上に葉を繁らせ、地中に深く太く根を伸ばしていく。この作では、樹の姿と花のような形の連なり、それに加えて滝のように流れ落ち、また水平に動いていく色彩の流れ。そのふたつは連作で自在に組み合わせを変えながら、高らかに変奏を響かせる。奔放な色彩とは別に、画面の下部に滑らかな色の帯がある。画面の上と下を分ける異質な要素は、相互の反発と共鳴を引き起こす。この画家が多用するもうひとつの特徴である。画家は「未完の季節」とともに不安定から抜け出して、自らの絵画への信頼を確立した。強い色彩と思い切りのよい構成のこの連作は、田淵安一のいくつもある頂点のいちばんの高みを示している。(山梨 俊夫 当館館長)

註

田淵安一(「樹」)一九七〇年代後半期、「田淵安一」かたちの始まり、あふれる光」展図録、神奈川県立近代美術館、二〇〇六年、五九頁。