

国立国際美術館 ニュース

2019.12
235

THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



イン・ポッ・シ・ブル・アーキテクチャー・建築史の余白に

八束　はじめ

「イン・ポッ・シ・ブル・アーキテクチャー」(註)（主催者には申し訳ないが、この命名はあまりぴんと来ない。もつとも本展では、その胡乱さを解消するためか字消線がその上に施されているが）は、もっと頻繁に使われることばで言えば「ユートピア建築」（これも、ユートピアはディストピアではないのか、みたいな議論に横滑りしそうなので好みではない）、あるいは一九六〇年に「ニューヨークのMoMAで行われ、本「イン・ポッ・シ・ブル・アーキテクチャー」展とも多分に共通する内容の展覧会のタイトルでは”Visionary Architecture”などともかなり重なる内容を指すと思われる。しかし、ユートピア絵画やユートピア文学は十分ありそうな形容だが、「イン・ポッ・シ・ブル・ペインティングス」だつたり、「イン・ポッ・シ・ブル・リテレーチャー」だつたりはもつとしつくりしない形容で、「イン・ポッ・シ・ブル」というタイトルはこの点で「アーキテクチャー」ならばレゾン・デ・トールを主張できそうな気がする。いずれにせよあまり実りがあるとは思えないタイトルの論評に筆を費やすよりは、例えそれが何故「アーキテクチャー」なのか、という問い合わせた方が賢明かもしない。そして、原稿依頼の際に「同展の内容に沿うかたちでも、距離を置かれるような地點からでも」と言って頂いたことに甘えることにし、近代に焦点を合わせた本展とは違つて、その発生の源の方に邇行して思考を巡らせたい。

とまれ、「イン・ポッ・シ・ブル」という形容が他ジャンルよりも建築の方に馴染みがあるのは、それが「ポッ・シ・ブル」というのかどうかはともかく、要するに、実際に敷地に建つのが建築であるという了解が基本的にはあるからだろう。「イン・ポッ・シ・ブル」はその余白を指すと理解しよう。これまで基本的には、建築は、図面（正確には縮尺図面）がルネサンス期に「発明」されるまでは、現場で実寸で建てられるべきものを指示するような手段（日本だと縄を張るとか）を通して組み立てられていった。時には竣工まで何世紀もかかることがある中世ヨーロッパのカーテラルなどでは、石工をはじめとする職人たちは部分にしか関わらず、全体を通して関わる「作者＝設計者」は存在しない。それでも最終形まで到達するのは、全体の原型に対する了解が施主と職人の間に成立していたから「群盲巨象」を撫でる陥井には落ちないで済んだのだ。縮尺図面は、それが介在する」とよって、人間の身体よりはるかに大きい全体を一人（ないし少数の）人間が把握し、コントロールすることを可能にした。ルネサンスになると、カーテラルばかりではなく世俗のものも含めて、様々なビルディング・タイプを作ることが求められるようになつた。そのため

に図面の介在は不可欠で、建築家という存在はそれをコントロールし、建築を現実化＝ポッ・シ・ブル化する職能として生まれた。私の仮説では、それまでの建物はそういう建築家（作者）／図面（表象）／建築物（対象＝作品）の三位一体とは異なるもので、そういう意味では「建築」ではない。「建築」はルネサンスの発明なのだ。これは美術的・考古学的な価値の有無とは関係がない。「イン・ポッ・シ・ブル・アーキテクチャー」の提唱者がおそらく彼らのカテゴリーに絶対に入ることがないと考えているであろう、そんじよそこいらに建つて功利的なだけの「ポッ・シ・ブル」な建物（フランク・ロイド・ライトはそれをbuildingsと呼んで彼の作品のようなarchitectureと区別したが）であつても、この意味では「建築」なのだ。

ところで上述の三位一体だが、作者と対象＝作品の間に介在した図面が、美術作品や文学などのスケッチや下書きとは区別される、建築というジャンルの特異性だと述べた。この介在物はルネサンスで既に特異な変異を生じている。すなわち新たに誕生したステータスである建築家たちは、精力的に建築に関するテクスト類をも生産し出す。いわゆる「建築書」で、これは古代に書かれ、中世にはほぼ埋もれていた、ヴィトルヴィウスの「建築書」をモデルとしたが、アルベルティをはじめとするルネサンス期（マニエリスム期）のパラディオなどを含む）の建築家たちは自分たちの建築論、すなわち建築はいかに作られるべきかをそこで論じた。これは単に如何に建てられるべきか（「ポッ・シ・ブル」にすべきか）というノウハウ本ではない。ルネサンス期の建築家たちは建築のジャンルのみに閉じこもつた専門家ではなく、レオナルド・ダ・ヴィンチに代表されるように広く思索をめぐらし創造するuniversal manであったから、「建築書」もそれ自身が彼らの理念を表明する「作品」ないし思想書だった。そこに、彼らの存在を可能にした「図面」が添付されていたことはいうまでもない。それは彼ら自身あるいは他の時代ないし人々による建築作品の図化だが（ヴィトルヴィウスの「建築書」にも、ルネサンスの建築家たちによって図面も併せて増補された異版が少なからずある）、パラディオなどは古代ローマの遺跡を調査測量し、図面化した。しかし、それらは近代の考古学的なそれとは違つて、必ずしも現物に忠実な図化ではない。実証的に埋めきれない部分を補正するという域には留まらず、も既に都市は如何に造営されるべきかを書いた箇所があるが、ヴィトルヴィウスでは風向

などの環境面の範囲の諸注意が主であったのに対し、ルネサンスではそれは夥しく拡張されて、理念上の都市像が紙面上で生産され、印刷物として広範に流布され、実現された。幾何学的なプランに基づいたこれらのルネサンスの都市を理想都市と呼ぶこともあるが、理想的な生活が営まれる、いわゆるユートピアではない。その大部分を形成する防衛都市などは全く功利的な原理に基づいたもので、実際に行つて見ると景観的には極めて単調で貧弱でさえある。だが、理想的な都市というものがあるとしたら、それはどうでも良い形態ではなく、理念的に完全な(つまりプラットニックな)ものであるべきだと彼らが考えたとしても一つの理屈ではある。理念は必ずしも経験のうちにはない—美のうちですらも。

理念と経験のズレに関してこれ以上言葉を費やすことは紙面上も出来ないが、言えるのは、画面という第三の要素の介在が、実際の敷地に建つ「建物」に膨大な余白(の可能性)を成立させたということである。もちろん「次元の画面ではなくて三次元の模型であっても話は同じだ。建築のもう一つの次元としての「インポッシブル・アーキテクチャ」は、それらのモデルによって「可能」になつた。それらの次元が機能するのは実際の敷地においてではなく、印刷物のうちや、この展覧会がそうであるように、美術館などの空間においてである。もちろん、文学は基本的に印刷物として流布するし、「複製

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ
『牢獄』(第1版)：(9) 巨大な車輪
1758-60年頃(1749-50年初版)
エッチング、エングレーヴィング、厚手の質の目紙
56.1×41.1 cm(版寸)、74.2×51.9 cm(紙寸)
国立西洋美術館蔵

術時代」たる現代では、美術作品も実物でなく複製イメージとしての方が遙かに人口に膾炙しているわけだが、建築のメディア化は遙かにその地平を広げたという意味で独自の意味を有している。本展のカタログで、五十嵐太郎氏は、複製の困難性、つまり情報不足について述べておられるが、それは「インポッシブル・アーキテクチャ」のむしろ功利的な問題点でしかない。前述のパラディオに一世紀遅れて登場したピラネージは、ごくわずかな実作しか残していないが、膨大な版画作品を残した。パラディオと同じように彼も過去のローマの遺物に取り憑かれたが、「カンポ・マルツィオ」では、古代の建築物の平面図が刻まれた石版か陶版の断片の集積から立ち上げられた古代都市ローマが示されている。現物からのヒントはあるものの、全くの創作であることはパラディオの比ではない。「インポッシブル・ローマ」なのだ。また有名な「牢獄」のシリーズは、透視図の形で示された巨大な牢獄の内部の崇高なまでに淒惨な情景が示されているが、実は透視法の検討をすると図法上の創作でもある。イタリアの建築史家・故マンフレッド・タフー리는、それを「透視図法の批判」と言った。つまり描かれた構築物が現実性を超えているというには止まらず、再現のための表象性の点でも「インポッシブル」なのだ。その点で「牢獄」は同時代に数多く製作された廃墟の図を遥かに超えて「理念」の領域にいる。さて与えられた紙面の限界に来た。ピラネージから本展覧会の起点をなすタトリンの塔まで一世紀半の懸隔がある。もちろん、それによって形態や様式や素材や技術の基底(「インポッシブル・アーキテクチャ」でもポッシブルなそれがなくては成り立たない)の変化はある。しかし「インポッシブル・アーキテクチャ」のインポッシブルたる所以はその余白にある。近代に入って余白がどれほど拡張したか、それは展覧会を見る観衆の方々の受け取り方に委ねたい。

(やつか はじめ 建築家／建築評論家)

註

「インポッシブル・アーキテクチャ」。埼玉県立近代美術館：二〇一九年二月一日～三月二十四日、新潟市美術館…
二〇一九年四月一三日～七月一五日、広島市現代美術館：二〇一九年九月一八日～一二月八日、国立国際美術館…
二〇二〇年一月七日～三月一五日。

モラトリアムの殿堂——大正知識人の自画像としての卒業設計

梅宮 弘光

巡回展「インポッシブル・アーキテクチャ」は、二〇世紀と今日までの建築の歴史を、「インポッシブル」という視角から描こうとする意欲的な試みだ。不可能性につきまとうマイナスイメージを逆転させ、そこにあるある、種の真実を浮かび上がらせようとする。ここに、同展の魅力がある。展覧会に集められた建築は、結果的に実現しなかつたという点では共通だが、「インポッシブル」の理由はさまざま。だから、その内実を問うことは、それぞれの時代を浮かび上がらせることになる。本稿では、そうした時代の一隅、大正期日本、一九二〇年の「インポッシブル」にクローズアップしてみたい。

大正知識人の特質について、明治のそれと比較して次のようない指摘がある。明治の知識人にとて相対すべき現実とは国家の現実にほかならず、そのリアリティは彼らの意識にも浸透していて、その行動にも結びついていた。しかし大正期になると、そうしたリアリティとは無縁なところで観念を操作するような知識人が登場する。すなわち、その関心が国家から自己へと移っていくというのである（註一）。この事態は、日本近代建築史においても符合するように思われる。

明治知識人の建築界における代表としては、辰野金吾（一八五四～一九一九）がまず思い浮かぶ。日本銀行本店や東京駅を設計した日本人建築家の第一世代。彼は足軽の卒として生まれ、維新の変革期に勉励刻苦のすえ母校である工部大学校（のちの東京大学工学部）の教授、建築界のリーダーになった。

対して、大正知識人の代表にふさわしいのは、分離派建築会のメンバーたちだろう。東京帝國大学建築科を一九二〇年に卒業する同期六名、一八九四～六年生まれの青年たちである。西洋の建築様式からの「分離」を旗印にグループ活動を展開したことから、日本における近代建築運動の嚆矢とされる。彼らが掲げた「分離」は、まずは建築様式に対してだったが、同時にそれは彼ら青年たちから見える大人の世界、明治知識的な振る舞いに対するものでもあった。

彼らが卒業直後に開催した第一回展（一九二〇年七

月）で陳列したのは、卒業設計だった。つい昨日まで学生だったのだから当然とはいえないに新しさがあった。たとえば堀口捨己（一八九五～一九八四）の「精神的なる文明を来らしめるために集る人々の中心建築への最初の小試案」、あるいは瀧澤眞弓（一八九六～一九八三）の「山岳俱楽部」。いずれも作品名からは何の施設か判然としないが、平面図には双方ともに類似の次のような室名が書き込まれている。瞑想の広間、宗教部・芸術部・哲学部等諸務室、図書室、音楽ホール等試演場、展覧会場など（註二）。

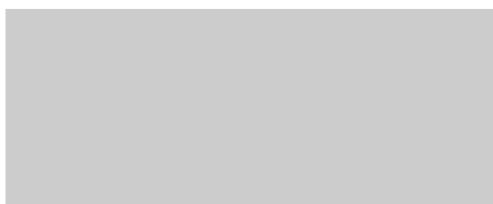
室名として記された瞑想、芸術、哲学、音楽、こうしたものの取り合わせにこそ、分離派建築会の大正知識人的性格、その人格主義、教養主義が表れている。彼らは、國家近代化の大命題のもと、それに必要となる建築物を創る技術者のヒエラルキーの頂点に立つ建築家を目指す教育を受けてきたはずなのに、その当人たちが欲していたのは、技術者養成のプログラムにはないものばかりだ。では、彼らは建築家よりも文学青年になりたかったのかといふと、話は逆だ。彼らは、建築家はむしろ文学青年たるべきと主張した。国家よりも私が問題なのである。

大人になるということは、わがままな青春時代を抜け出して、世間に對する距離の取り方を探り、そこにアイデンティティを認めしていく過程だが、その確立がままならないのもまた青春というものだ。この意味において、分離派建築会の誕生は日本近代建築の青春の一瞬の輝きを象徴している。しかし当時、分離派建築会のメンバーたちは卒業を間近に控え、大人の世界の入口で慄いていた。

何かの終わりに直面したとき、人は誰も内省的になる。たとえば青春の終わりを予感したとき、自分自身を問い、その答えを再び自分のなかに收めようと煩悶する。卒業設計は、課題とはいえ誰に頼まれたのでもない架空の設計である。自分が自分に課しそれを自分が否定する。そうした内省的プロセスから生まれる作品だ。

卒業設計は、そんな彼らの心境が建築の形式で表象されたものにほかならない。それは、旧制高校以来の長いモラトリアムの終わりに直面した大正知識人の自画像、いわばモラトリアムの殿堂なのである。（うめみや ひろみつ 神戸大学大学院教授 近代建築史）

註一 松田道雄「日本知識人の思想」筑摩書房、一九六五年。
註二 分離派建築会編「分離派建築会宣言と作品」岩波書店、一九二〇年。



堀口捨己卒業設計「精神的なる文明を來らしめるために集る人々の中心建築への最初の小試案」立面図正面、東京大学大学院工学研究科建築学専攻所蔵

Architecture as a vessel of memory

～「ゼンカイ」ハウス、その後～

宮本 佳明

一九九五年に起きた阪神大震災で全壊判定を受けた生家の木造家屋に、鉄骨のフレームで耐震補強を施して、今も建築設計事務所として使っている。「ゼンカイ」ハウスと言。全壊には判定されてしまったけど、立派に再生しましたよといふアンスを込めてカギ括弧の付いた「ゼンカイ」である。長屋なので庭がない。したがって耐震補強は、基本的に全てを室内で完結しなければならない。もちろん補強のための補強ではないし、実用的に生活や仕事のための動線もきちんと確保しないといけないから、設計も施工も大変だった。そうして出来た、時に暴力的とも見える鉄の塊と共存して二三年になる。

普段仕事をしてみると、そこが「ゼンカイ」ハウスであることはほぼ忘れている。過剰な表現である割には、妙に和風の空間に溶け込んでいて、鉄骨の存在は気にならないくらい自然なのだ。ときどき慣れないスタッフやインターナンの学生が頭をぶつけて、「ゴオ～～～ン」と低い鐘の音が事務所中に響き渡る時に、しみじみああこいは「ゼンカイ」ハウスだつたんだと思い出す。あるいは、見学や取材に来られたお客さんを自分でゆっくり案内してみてはじめて、他人事のように、これ凄いですね……と毎度驚くことになる。一方「ゼンカイ」ハウスの真ん中には、大黒トラスと呼ぶまさに家全体を大黒柱のように支える構造物が鎮座している。この大黒トラスだけは、横を通り過ぎる時にふと、いつを飼っているのか、いや逆に飼わされているんじゃないか、という気分になることがある。鉄骨の総重量は一〇トンほどある。本来、鉄骨の方が築一〇〇年超の古い木造家屋に対する

する付加物なので、断然新しい。にも関わらず、むしろ大黒トラスをはじめとした鉄骨がオリジナルで、木造家屋の方はただの鞘堂（覆屋）に過ぎないよう思えてくるのだ。国宝と較べるものおこがましいが、中尊寺金色堂が覆堂によって守られているのと似た感覚である。時には巨神兵の骨格とか、原子炉が建屋によって被覆されている様を重ねてしまい、思わず苦笑いすることもある。

鉄骨は構造力学的なバランスを保ちつつ、木造長屋の空隙を文字通り縫うように配置している。だから基本的には、両者は不ガポジが反転した関係にある。将来もし木造家屋が先に朽ち果てたとしても、腕の中に抱擁の感触が残るように、鉄骨の架構は木造の記憶を伝え続けることだろう。「ゼンカイ」ハウスを訪れたある英國人の研究者は、パリープセスト (palimpsest) だねと言った。パリンパセストとはパピルスや羊皮紙に書かれた文書のことだ。以前に書かれたものを不完全に消して再利用したものを指すそうだ。だから丁寧に見ると、以前の文書が読み取れることが多いという。

建築家としてのキャリアの早い時期に「ゼンカイ」ハウスを改修の仕事をして、後を追うようにリノベーションといふ言葉がごく一般的に使われるようになり、実際いまに至るまでそれに類する建築設計の仕事を多く経験させてもらつた。だから保存とは何か、ものを残すとはどうこうこと意味するのか、について常に考えらるを得なかつたようだ。過去のある一点、言わば無根拠に選ばれた一点に向かつて、ただ復元する」とは強い違和感を覚える。ただ単に古いものに囲まれることが心地よさを約束してくれる訳ではない。おそらくは異なる時代や世代に属するものが同時に隣り合つて存在するいと、それが心地よいのではないか。安心感と言つてもよいだね。ソリでは自己が小さいまま居ることが許される。そんなことを知つてから「ゼンカイ」ハウスがただの家だった頃に住みついた座敷童子も相変わらず健在なようである。スタッフが徹夜していくと今でも時々ちよつかいを出してくるそうだ。Architecture as a vessel of memory. 建築という物理的な器が時間を超えたメディアとなりて記憶が紡がれ、いまを生きる私たちに安心感で包まれた空間を与えてくれている。

異質な上映空間——中之島映像劇場について①——

田中 晋平



第1回中之島映像劇場「美術と映像：戦前から戦後へ」
2011年3月26、27日
チラシイメージ（掲載作品：松本俊夫《銀輪》、1956年）

東日本大震災から僅か二週間後の二〇一一年三月二六、二七日の日程で、第一回中之島映像劇場が当館地下一階講堂で開催された。上映会タイトルは「美術と映像・戦前から戦後へ」。プレスリリースの開催趣旨には、「メディアに立脚した、言葉の最も広い意味での『美術と映像』の歴史的な変遷を探り、現代の状況の解明を試み、さらには今後の動向をも予示出来ればと願っています」とある。フィルム上映されたのは、フェルナン・レジエ《バレエ・メカニック》（一九一四年）やルネ・クレール《幕間》（一九一四年）、さらに勅使河原宏《北斎》（一九五三年）、松本俊夫《白い長い線の記録》（一九六〇年）まで、表現手段としての映像メディアと現代美術の接触面を辿りなおせる歴史的な作品群だった（註1）。

筆者は、二〇一八年度から中之島映像劇場のプログラムを担当しているが、美術館で開催される企画の性質上、前任者が上映会のスタート地点で示した美術と映像の歴史にも意識を傾けてきた。第一六回の「関西の見者たち：ヴォワイアン・シネマテークの痕

跡 1983-1996」（二〇一八年）は、関西の映像作家集団の回顧上映だったが、催しのなかで元具体美術協会の作家・今井祝雄氏に講演を依頼した。今井氏は、既に六〇年代から映像メディアを使用した作品を発表、八〇年代には《ヴォワイアン》という立体彫刻シリーズも手がけてきたが、前述のヴォワイアン・シネマテーク主催の上映会を訪れており、メンバーと交流もあった。講演では、美術サイドから観た実験映像、および映像表現に向けた関心の変遷を示す、貴重な証言に接することができた。

しかし、美術と映像の関係は、充実した出会いや相互理解のみに彩られてきたわけではない。実際、美術家が絵画や立体作品の制作から距離をおき、映像メディアの可能性を発見していく段階で、既に一般的な映画製作やその受容のシステムに対しては疑念を抱いていた。美術評論家の中原佑介は、七〇年代初頭の「反映像表現への志向」で、「逆説めくが、（美術家による）『映像』への関心は、むしろ『映像表現』への不信、『映像』はそれのみで自立した『表現』たり得ないという認識に根ざしているように思われる」（註2）と記している。また、このテクストをカタログに掲載した「現代の造形・映像表現」展（一九七一年、京都市美術館）を、二〇一五年に東京国立近代美術館で再演させた三輪健仁は、参加作家たち（今井祝雄氏もその一人）の試みを「映画館」というものに対する「アンチ」（註3）、つまり暗闇で椅子に座つてスクリーンと向き合い、定められたプログラムに従う体験そのものに対する批判だだと指摘する。実際に同展では、フィルムをエンタースでループさせた展示空間内を、鑑賞者が移動しながら映像に接した。言い添えるなら九〇年代以降、デジタル化の進展にとどまらず、映像もフィルムという支持体を離れ、「ポストメディア状況（Post-Medium Condition）」とも呼ばれる時代に移ると、美術館やギャラリー内でスクリーンやモニター、タブレットなどを用いた映像作品を体験する機会がさらに増加していく。現在の映像メディアを活用する美術家たちは、もはや「アンチ」の意識さえもたず、旧来の映像視聴に対するオルタナティブな展示方法を柔軟に実践している。

だが、映像作家の側も美術との安易な交わりを拒む言葉を残してきた。「拡張映画（Expanded Cinema）」の試みをはじめ、映像メディアを横断し、他領域の作家と協働してきた松本俊夫は、美術館での実験映像やビデオアートの上映の機会が増加している時期のインタビューで次のように述べている。

従来の映画の概念からして、美術館が現代美術の文脈で実験映画やビデオアートを扱う視点が出てくることは、映像の可能性をいわゆる商業的な劇映画に固定させないという意味でプラスなんですが、同時に、実験映画が現代美術の枠組みに収まってしまうのは果たしていいことなのかという気はします。どうも映像芸術というのは、正当な文化に対して絶えずある種の「いかがわしい異質性」として、権威つけられた制度や枠組みを崩していく毒氣をはらむ存在ではないかと思うからです。その限りはいつも不当な扱いを受けることも承知の上でやらなければいけません。市民権を得て、收まりかえつて、それじたいが制度になつたら堕落してしまいます（註四）。

実験的な映像に触れる場を提供する美術館の役割を評価しつつ、それらが「映像芸術」と呼ばれて美術（館）の制度に包摂され、文化として市民権を得ることで、映像の「いかがわしい異質性」が見失われる事態が危惧される。もちろん、ここでいわれる「異質性」が何を指すかについては、複数の解釈がありうるが、美術と映像の距離をいかに埋めかといった（ありがちな）発想に容易に陥るのを避け、むしろ互いの他者としての位置を

第18回中之島映像劇場「生存の技法—パーソナル・ドキュメンタリーの光—」
2019年11月9、10日
チラシイメージ（掲載作品：石井秀人《風わたり》、1991年）

確保しておく道筋も松本は示唆したのだ。

あるいは、映像の異質性とは、実験的な映画が含むテーマや内容の「いかがわし」そのみでなく、「映像表現」展の作家が批判したように、旧来の映画受容の形式そのものに担保されていたと考えられるのではないか。確かに暗闇で不動のまま、シングルスクリーンを観る体験が、美術の側からきわめて不自由に映るのは防ぎようもない。さらに現在のメディア環境では、映画館でさえ他の映像視聴方法との差別化をはかり、応援上映やODS（Other Digital Stuff）など、ライブ性を伴う体験を提供する場に様相を変えつゝある。しかし、こうした状況を踏まえるなら、むしろ都市に偏在する「デジタルサイネージ」から掌中に収まるスマートフォンまで、あらゆる時間と場所で押し寄せる映像情報を遮断して（電源OFFにして）、単一のスクリーンと対峙できる空間の役割も変容しているといわねばならない。映像が日常の至るところでわれわれを囲繞し、美術館内にまで溢れ返る時代にこそ、外部の情報を切斷する映像空間の存在と価値を、新たに主張できるのではないか。映像と美術は、その受容空間の差異を含め、互いの異質性を堅持して、挑発と刺戟を提供し合えるはずだ。

そして、アナクロニックな上映形式に応じて甦るべき映像も存在する。年一回ペースで開催してきた中之島映像劇場は、第17回「回想の岩佐寿弥」、第18回「生存の技法—パーソナル・ドキュメンタリーの光—」を経て、記録映画の再発見にやや軸足を移していく。それは実験映画やビデオアートから距離をとったのではなく、映像が媒介するコミュニケーションの喧騒を離れた空間でこそ、輝きを放つ映画をセレクトした結果にすぎない。可能な限り公開時のメディアで上映を試み、フィルムが宿す光と向き合う暗闇を美術館内に維持すること、それが現在の務めである。

（たなか しんpei 当館客員研究員）

註一 企画：森下明彦当館客員研究員（当時）
註二 中原佑介「反映像表現への志向—『映像表現』に寄せて—」[Re: play 1972/2015 — 「映像表現」展、再演] カタログ Vol.01 () 内引用者。
註三 生西康典×三輪健二×金子遊×七里圭「映像アートと、アーティスト系映画の違いって何?」「連続講座 映画以内、映画以後、映画辺境 第九回・第十三回（第三期）全葬言採録」、charmpoint、110一六年、二三頁。
註四 松本俊夫ロングインタビュー「聞き手＝水由章「実験映画運動」を作っていることの自作について」[FsJ 第一号、六頁。いうまでもないが、後に「美術 × 映像—境界領域の創造的オオスー」（美術出版社、二〇〇〇年）も編集する松本俊夫ほど、美術と映像がクロスオーバーする領域に期待を込めてきた映像作家もいない点、急いで付記したい。

池水慶一
(1937-)

《象の足音》1977年
[帆布] 438.0 × 438.0 cm
[写真、3点組] 各38.6 × 54.6 cm
撮影:福永一夫

四三八センチメートル四方の綿布に、四〇センチメートル程の黒くて丸いスタンプのような跡が多数ついている。傍らに掲出された写真から、この跡が象の足によるものだということがわかる。作家自身が添えたキャプションによれば、象は「黒い染料を含ませたスポンジを踏み、続いて地面に広げた布の上を歩いた」。布は縦長のものを一枚ついでいるが、その大きさは象の体躯を思わせるスケールだ。タイトルは、実際作品を前にしては聞こえることのない象の足音を想像させる。

作者の池水慶一は本作のために象を飼育している全国の動物園に協力を依頼し、甲子園阪神パーク動物園(二〇〇三年閉園)の協力を得た。発表されたのは一九七七年、京都市美術館で開催された京都アンデパンダン展でのことで、布のみを作品とした。次に展示の機会を得たのは三年後の二〇一〇年(『美術の中の動物たち』展、尼崎市総合文化センター)、これ以後布と合わせて写真とキャプションを展示するようになった。一連の制作過程も含めたパフォーマンスとして捉え直したと本人が述べている。つまり現在、作品は布・写真・キャプションから成る。制作の

際のエピソードについては、作家自らが著書で詳しく紹介しているのでそちらを参照されたい(池水慶一「ほか」編『IKEMIZU: 1964-2004』自費出版、二〇〇五年)。

『IKEMIZU: 1964-2004』自費出版、

池水は一九三七年生まれ。幼少期を参考されたい(池水慶一「ほか」編『IKEMIZU: 1964-2004』自費出版、二〇〇五年)。

池水は一九三七年生まれ。幼少期は商船会社に勤める父の関係で転居を繰り返し、戦争の渦中で父を失った。戦後は兵庫県尼崎市に落ち着き、後に母は池水の兄の家に身を寄せたため、中学三年の頃よりほぼ一人暮らしとなる。県立尼崎高校では美術部を立ち上げ、文化祭でパフォーマンスをかしらが檻に入つてひと時を過ごしてから人化するのも、突き放してただ観察するのでもない。自らと同じように生きるひとつ個体として、動物の命の重みに池水は常に敬意を払っているように見える。池水は一九六五年に自らが檻に入つてひと時を過ごすパフォーマンスを三回行つてゐるが、さまざまの意味を読み取ることのできるこの行為を、動物園の動物と自らを置き換えてみる実験とも捉えられるだろう。その後、象をモチーフとした最初の作品のタイトルは『今年の夏、私は象になった。あなたは象にならなかつたか。』(一九六九年)であった。動物に描かせる絵の面白みを見せることが作品の本懐ではない。綿布につけられた黒い足跡は、何よりもまずこの大きな動物の命の証であり、それに間近で触れ

た驚きと喜びを留めるいわば「版画」なのだ。

池水は一九三七年生まれ。幼少期は商船会社に勤める父の関係で転居を繰り返し、戦争の渦中で父を失った。戦後は兵庫県尼崎市に落ち着き、後に母は池水の兄の家に身を寄せたため、中学三年の頃よりほぼ一人暮らしとなる。県立尼崎高校では美術部を立ち上げ、文化祭でパフォーマンスを行なうなどの表現を始めた。大阪学芸大学(現在の大阪教育大学)図工科を卒業し、大阪市内の中学で美術教諭の仕事をする傍ら、二七歳で京都アンデパンダンに出品、作家として遅いスタートを切つた。一九六七年には集団で行為するグループのプレイを結成。その中心的な人物としても今日まで活動を続けてゐる。プレイとしても個人としても、かつてハブニングと呼ばれたパフォーマンスに数多く取り組んだ。美術教諭を務めた後には京都教育大学の教官としても教鞭を執り、表現者であると同時に教育者としても功労した。関西の現代美術史を語る上で欠かせない存在である。

(橋本 桂 当館主任研究員)