

国立国際美術館 ニュース

2020.02
236

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



彫刻か模型か…フレデリック・キースラーと アーサー・ドレクスラーによる《エンドレス・ハウス》の設置

辻 泰岳

図面や写真、模型等を設置してアート・ミュージアムで建築物を表そうとする展示、いわゆる「建築展」と呼ばれる企画の枠組みに、絵画や彫刻などの展示と著しく異なる固有の問題があるとは言いきれない。なるほど、絵画や彫刻を展示する場合、観客は会場で「本物」を見ることができ、建築を主題とする展示では敷地に建てられた「本物」を会場では目にすることはできないという問題が前提として語られることもある。またミュージオロジおよびミュージアム・スタディーズに関する成果でも指摘されるように、展示という場ではたしかに、他のマス・メディアとは異なる身体的な感覚が生ずる。しかしながら保存や復元、あるいはアーカイブズをめぐる議論は、このように「本物」の作品を上位に置き、それを記録し検証するための資料を副次的に位置づける「作品と資料」という評価の基準をゆさぶっている。そしてこの議論をふまえれば、かたや建築家の創意が込められた作品でもあり、かたや設計を依頼する施主のために用いる資料でもある図面や写真、そして模型は、作品が資料かという二分法を超えて、まずはミュージアムにおける再現や表象を問う「もの」であるはずだ。

手業を介さない木や石、土、金属などを「もの」として会場に設置し、それを雄弁に語ることができる作家や史家、評論家とも、建築物の展示をめぐるこうした論点を共有したい。そのため本稿は、ニューヨークのMuseum of Modern Artで開催された「Visionary Architecture」展（一九六〇年九月二九日～二月四日）を題材とする。

埼玉県立近代美術館から巡回する「インボッシブル・アーキテクチャー」展（二〇一九年～二〇二〇年）においてははつきりとは言及されていないようだが、竣工しえなかった建築物とそのイメージをめぐる議論はこれまで、数多の成果によって深められてきた。またその史的な検証は二〇世紀の末に集まるが、日本の国内における直近の例としては、国立近代建築資料館で開催された「紙の上の建築」展（二〇一七年一〇月三日～二〇一八年二月四日）が挙げられよう（註一）。ただし「Visionary Architecture」展が、建築の視覚性を論ずるうえでひとつの端緒となったことは疑いない。

キュレーターのアーサー・ドレクスラーはこの展覧会を企画する際、単に「実際に建設されることがなかったプロジェクト」を選んだわけではなく「ある形態を好む建築家の個

性が、既存の社会の秩序を評するプロジェクト」を選んだ（註二）。また会場を確認すると、はじめに「導入としての前史」というセクションがあり、レオナルド・ダ・ヴィンチやジョヴァンニ・パッティスタ・ピラネージ、エティエンヌ・ルイ・ブレらが描いたドローイングをパネルにして壁にかけたことがわかる（図一）。なおブレの名はクロード・ニコラ・ルドゥやジャン・ジャック・ルクーとともに、エミール・カウフマンが著した『Three Revolutionary Architects』（一九五二年）によって英語圏でも広まっていたが（註三）、この「Visionary Architecture」展は、のちにパリやジュネーヴ、ヒューストン、ロンドンで開催されるこの三人に関する展示の布石にもなった（註四）。次にこのセクションを通り過ぎると、二〇世紀の芸術運動を牽引したハンス・メルツィヒやアントニオ・サンテリア、エル・リシツキー、あるいはバックミンスター・フラーらの図面や模型が次々に観客の目に入ってくる。ただドレクスラーはこれらを通時的に並べ、会場で個別に検証したわけではない。むしろドレクスラーは、理想とする世界をどのように表しているかという観点に立つてこれらのプロジェクトを分類し、さらにはそれをふまえて当代の実践を過去の運動から続く試みとして史的に位置づけようとした。

しかしながらこの展覧会ではなによりもフレデリック・キースラーの《エンドレス・ハウス》（一九四七～一九六〇年）が、ドレクスラーがこのように位置づけようとした「ヴィジヨナリー・プロジェクト」の性格を総体的に示したといえる（註五）。見えないことと見えるものとの相互の力をCorealism（コリアリズム）と呼ぶキースラーには、本展のために特別に個室が与えられた。またこの「Visionary Architecture」展は当のキースラーにとっても、彼が長く心に抱いていた想いを、実際に建設することも視野に入れた図面と模型で表す機会になった。

ただし、かつては困難であった施工がいまや可能になったという、工学の進展による社会の変革と理想の未来を讀めることだけが、この「Visionary Architecture」展のねらいではなかった。たとえば当時、東海岸で活躍する建築家たちの大半が掲げていた機能主義は、建築物を単一の機能を有する要素の集合としてとらえるが、いつ봐でそれは、機能を測り得ない建築物の裝飾と、構造の力学とを分離してしまう。しかしながらキースラーは、

床が壁や天井と一体化した舞台などを設計することによって、このように機能だけで物事をはかることと、そのぎこちなさに疑問を呈し続けていた（註六）。また必ずしも竣工することを前提としないこうしたプロジェクトを展示することは、社会の表現でもある建築物から政治的かつ経済的な制約を取り払い、建築の自律的な価値を抽出する機会にもなりうる。だがキースラーとドレクスラーはこの展覧会で、模型を台座の上に乗る自律したかたちとして示すのではなく、その内部を撮影した写真をひきのばし、展示室の壁面にはりつけている（図二）。観客はねじれ湾曲するこの模型を覗き込んだ後で、顔をあげた自分が立つ展示室もまるでその中であるかのように錯覚する。内外の区分がはつきりしないからによる



図一
「Visionary Architecture」展、1960年9月29日～12月4日。
John Fowler, "Opinion: Visionary Architecture,"
Architectural Design, vol.31, no.5, May 1961, p.181.

この《エンドレス・ハウス》の設置は、彫刻を彫刻としてどのように定義しうるのか、あるいはそれが同じ立体である建築の建築たる所以と異なるといかに異なるのかという、芸術をめぐる旧来の理解に問いをつきつける。すなわちこの「Visionary Architecture」展は、台座から床へ、さらにはこのミュージアムから市街へと広がる視覚的な連なりによって、芸術をめぐる施設あるいは制度を再編することをもねらいとしていたのだ。

この展覧会は都市の工業化を支えるテクノロジの理想郷を賛美する点では、同時期の他の事例と比べても目新しい点はない。しかしながら理想と現実を対比的に位置づけるわけではなく、その連続による知覚の拡張という論点を示したことにあって、この「Visionary Architecture」展は画期をなす催事になったといえよう。

さて足元も確認しておく。日本の

美術館においてはいつからだろうか、大学等で制作され、それに教員や学生の名を連ねたキャプションをはりつけた建築物の模型を目にする機会が増えたように思える。ここでは共同の制作や、ミュージアムと大学が連携する試みが、論評の場としての展示室に介在することを問題とみなして指摘しているわけではない。ただこうした模型は、美術家たちがこれまで会場で示そうとしてきた自律的な営為と、それを評する観客によって積み重ねられてきた議論とはかわることなく、がらんとした展示室をただ埋めるために置かれているように見えるのだ。この「Visionary Architecture」展と前後する時期の事例であると断りを入れたとしても、千円札を模型として表した赤瀬川原平の言説について、ここであらためて詳しくふれることはできない（註七）。ただ、ある一人の美術家が示そうとする観念のありようとは異なる造形として模型が設置されるとき、それは「作品と資料」という評価の基準を問い直す点で、収蔵庫という空間と、その中に眠る美術そのものを再考する契機にもなるのではないか。

なお菊竹清訓と黒川紀章もメタボリズムが発足した数か月後に、この「Visionary Architecture」展のために作品を送っており、ゆくゆくはそれが池袋の西武百貨店で開催された「建築ビジョン」展（一九六四年一月二〇日～二三日）として巡回するのだが、その経緯についてはどうか拙著をお待ちいただきたい。

（つじ やすたか 慶應義塾大学特任助教 建築史・美術史）

註一 同書の「年譜」も参照されたい。拙稿「アーキテクチュラル・ドローイングと戦後五十年」「紙の上の建築」展覧会カタログ、国立近代建築資料館、二〇一七年、二二頁。

註二 Arthur Drexler, "Visionary Architecture," *Arts and Architecture*, vol. 78, no. 1, January 1961, pp. 10-13.

註三 Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Le Corbusier, Mies van der Rohe, and J. J. P. Oud*, Philadelphia: American Philosophical Society, 1952. 「エミール・カウフマン、白井秀和訳」三人の革命的建築家 プレ・ルドゥー・ルクー」中央公論美術出版、一九九四年。

註四 宮川淳「訳者あとがき」ミシェル・ラゴン、宮川淳訳「われわれは明日どこに住むか」美術出版社、一九六五年、二五～二五八頁。原著は Michel Regon, *On Vivrons-Nous Demain?*, Paris: Robert Laffont, 1963. 同書で紹介される作家のほとんどが、先に開催された「Visionary Architecture」展に出品している。

註五 フレデリック・キースラーからアーサー・ドレクスラーへ送られた手紙「一九六〇年八月一八日付。Visionary Architecture: Correspondence, The Museum of Modern Art Exhibition Records, 670.15. MoMA Archives, New York. Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock, Frederick Kiesler, Ben Shahn, Jose Luis Seret and James Johnson Sweeney, "A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture," *Interiors*, vol. 110, no. 10, May 1951, pp. 100-105. 「フリップ・ジョンソン、ヘンリー・ラッセル・ヒッチコック、フレデリック・キースラー、ベン・シャーン、ホセ・ルイス・セルト、ジェームス・ジョンソン・スウィーニー、河合正一訳「建築と絵画と彫刻をどう結びつけるか？」『国際建築』一八巻二号、一九五一年二月、二二～二四頁。

註六 赤瀬川原平は新宿第一画廊で開催された「あいまいな海について」展（一九六二年二月五日～二〇日の案内状として、その片面に千円札を模写する。その後、以下の報道に応じてこれを《模写千円札》と呼ぶようになる。「画家が旧千円札を模造 展覧会で「作品だ」と配る」『朝日新聞』一九六四年一月二七日朝刊、二二頁。

註七

「文化庁現代アートワークショップ… トランス／ナショナル…グローバル化以降の現代美術を語る」に参加して

林 道郎

去る二〇一九年二月二十九日から二月一日にかけ、大阪そして京都で、文化庁が主催するアートワークショップが三日間にわたり開かれ、国内外から招かれたキュレーターや学者などが、日本の美術の現状について国際的な見地から意見を交わした。その第二回目はすでに同年の三月に開催されており、今回は二回目であった。最初の二日は作家を交えたセッションも含みつつ発表と討議が続き、最終日は京都での視察を中心にした交流に当てられた。筆者は、その最初の二日間にオブザーバーとして参加した。本文はその報告である。

前提について説明をしておこう。二〇一八年に文化庁は、日本の現代美術の国際的なプレゼンスを高めるために五年計画の「アートプラットフォーム事業」をスタートさせている。この事業は、(一) ネットワーク形成、(二) 翻訳、(三) データベース作成、(四) ウェブ事業という四本の柱から成るが、ワークショップは、この中心的な役割を担っている。

このプロジェクトはしかし、昨春秋、「あいちトリエンナーレ2019」(二〇一九年八月一日～一〇月四日)をめぐる「連の事件」とりわけ、文化庁による補助金不交付の決定)によって、大きく躓くことになった。かくいう私自身も、このプロジェクトの一委員であったのだが、不交付決定を受け、昨年9月末をもって辞任したという経緯がある。今回「オブザーバー」として参加できたのは、共催した国立国際美術館から本稿執筆のための依頼を受けたからだ。逡巡もあったが、トリエンナーレ事件が議題にのぼるということもあり、異例な形で同席を決めたのである。

さて、ここからが本題だが、一日目は、主催者側からの挨拶と概要説明があったあと、三つのセッションが開催された。第一セッションは「脱植民地化と多様性」、第二セッションは「海外発信と文化政策における課題」、そして第三セッションは「生態系／環境」というテーマで進められた。

第一セッションは、日本およびアジアの近現代美術史をジェンダーの視点から見直す仕事を長く続けてきた研究者・キュレーターの小勝禮子(こかつれいこ)の話で幕を開けた。

小勝は、これまで自身が手がけてきた展覧会を振り返りつつ、九十年代後半から現在に至る日本の美術の状況をジェンダー的な視点から振り返り、社会一般や行政の動きなどをも参照しながら見取り図を提供してくれた。結部では、トリエンナーレ事件について、

表現の自由の問題に比べ性差別の問題は十分に掘り下げられていないという指摘があった。

サンフランシスコ近代美術館のユンジー・ジュは、キュレーターとして手がけた「SOFT POWER」展(二〇一九年二月二十六日～二〇二〇年二月十七日、サンフランシスコ近代美術館)を紹介する形で、マンシヤ・ディアワラの「Intuition(直感／本能)の連帯」という概念を参照しつつ、現代社会の中で新たな連帯を媒介しうる芸術の可能性について語った。アフリカ出身でフランスやアメリカで活動してきたこの作家・思想家が提唱した「Intuition」概念の掘り下げを迫る内容だった。

開催中の「シンガポール・ビエンナーレ二〇一九」(二〇一九年二月三日～二〇二〇年三月三日)のディレクターであるパトリック・フロレスは、アマンダ・ヘンが歩行という行為を使ったパフォーマンスを展開したことにヒントを得、歴史の「歩行」(たとえば脱植民地化)の、時に挫折や逆行を含みうるプロセスを見ることを提起した。その話は、ユー・トピアンな性格を持ちつつも、植民状態を脱し起源の純粋性に回帰する事の不可能性を示唆する逆説的な側面も持っていて、「脱」への志向が「畏」にもなりうることを考えさせるものだった。

第二セッションでは、直接的に「あいちトリエンナーレ二〇一九」が取り上げられた。「アートプラットフォーム事業」委員の一人である大舘奈津子が、再開に至るまでの作家たちの動きを振り返り、さらに検証委員会の長を務めた山梨俊夫(国立国際美術館長)の報告もあった。それらを受け活発な議論が交わされた。印象に残った確認や指摘を箇条書きにしてみた。

- 1 作家たち(主にRefreedom、Aichiとその周辺)の活動が、刻々と変わる事態に對して柔軟かつ迅速に對応し重要な役割を果たした。
- 2 言語の壁のために海外作家たちに遅延なく情報を流すことができず、国内作家との間に情報ラグが生じてしまった。
- 3 大村秀章知事の振る舞いに明らかなように、行政主導の国際展などでは、政治家が果たす役割が大きい。

4 「公」の概念が、日本では個人の集合である「パブリック」ではなく、国や自治体の側をさす倒錯がある。

5 キュレーションとセキュリティの関係の複雑さが再確認された。後者が検閲の口実に悪用されることもあれば、逆に、キュレーションの技術によつて検閲を回避することもできるという両義性がある。

6 実際に見に来ない人たちも「観客」とカウントせざるを得ないネット環境にどのような対していくのか、今後の課題である。

7 美術の批判的機能などについて、長期的な教育現場などでの取り組みが必要になる。街おこしの名における国際展の無害化を避ける為にも。

8 未来に向けた遺産として「あいちプロトコル」作成が進んでいることは重要である（註）。

9 今後のトリエンナーレに向けて、新たな組織体制が必要ではないか。実行委員会に行政からの一定の独立性を持たせ、専門家からなる第三者機関が企画の妥当性を判断するような仕組みを作るべき。

第三セクションでは、バート・ウィンザー・タマキ（カリフォルニア大学アーバイン校教授）、作家の柳幸典、キュレーターの金澤韻によつてエコロジ的な観点から、戦後から現代に至る美術家たちの取り組みが紹介された。詳しく内容に立ち入る事はかなわないが、文化の純粋性や不可侵性を強調するために「土」が隠喩として使用されることに典型的なように、生態系が本来的に孕む不純性や多層的

な歴史性が、文化的言説の中では往々にして単純化される傾向がある。それを様々な力の交差する場へとひらく作家たちの仕事を紹介され、さらに質疑応答の中では、美術館がエコロジ的な視点からできる貢献の可能性についても国際的に議論が始まっていることが紹介された。

二日目の午前中は、参加者全員でいくつかの美術スポットへのエクスカージョンを実施し、午後、再び会場（大阪大学中之島センター）に戻り、作家のプレゼンテーションと、グループ・ディスカッションを続けた。

文化庁現代アートワークショップ2019
撮影：前谷開

作家では、松井智恵、加藤翼、イム・ミヌク、三島喜美代の4名がそれぞれの活動を動画や静止画像を使いながら紹介し、質疑応答の時間を設けた。個々の発表の内容には踏み込めないが、海外からの参加者たちの活発な反応は、このような作家プレゼンの意味は小さくないと思わせるものだった。一点特筆しておきたいのは、トリエンナーレの参加作家でありボイコットにも参加したイム・ミヌクが、トリエンナーレ閉幕の映像を見て、大きな違和感を抱いたと発言したことだ。あの祝福的な雰囲気、彼女は今回の件が「ハッピーエンド」として忘却されてしまうのではないかと懸念を抱いたようだ。その後の動きについて知悉していなかったこともあるだろうが、彼女の発言は、事件が喚起した問題群が未決のものであり、持続的な取り組みを要することをあらためて参加者全員に自覚させた。

グループ・ディスカッションは、二日間の締めのような形で実施され、三グループに分かれて意見交換をし、それを最後に持ち寄つて問題を共有することを目的に行われた。報告された意見を三つだけ上げてみる。

- ・ パブリックの主権意識が日本は弱い。市民一人ひとりが、自分こそがパブリック・インスティテュションの主権者であるという意識を醸成することが必要に思える。
- ・ 連帯、団結、共生、様々な用語が日本語にはあるが、トリエンナーレには、そのような意味での繋がり形式の多様性へのヒントがあった。
- ・ 国内で「植民状態」にあるコミュニティをどう解放するかという問題に対しても目を向けるべきだろう。アイヌ、沖縄、在日コミュニティなど。

このグループ・ディスカッションという形式は、前回のワークショップにはなかったもので、私見だが、参加者全員の主体的な参加を促すという意味で（提出された問題以上に関係性の醸成という意味で）とても大きな意味を持ったように思う。全体として、トリエンナーレ事件の余波が大きい回になったのは必然的であつたし、必要でもあつたと思うが、今回のワークショップから拡張あるいは遡行可能な問題系がいくつも見えてきている。文化庁にはそういったことを意識しつつ、次回以降のワークショップ、あるいは展覧会プロジェクトなどへと有機的な連関を醸成してもらいたい。

（はやし みちお 上智大学国際教養学部教授 美術史）

註 あいちトリエンナーレ作家らによつて二〇一九年二月一八日に最終案が発表された。起草ワーキンググループの主な代表者は、小田原のどか、藤井光、村山悟郎など。

閉鎖的映画 ― 中之島映像劇場について② ―

田中 晋平

前号の拙稿（「異質な上映空間―中之島映像劇場について①―」）では、美術館で開催される中之島映像劇場という上映会の性質・役割を再検討した。都市空間や日常のあらゆる場所に浸透し、美術館の展示でも自由なたちで鑑賞される映像経験と対照的な、暗闇で不動のままスクリーンに明滅する光と向き合う時間は、われわれの生活の細部まで映像が氾濫している現在、新たな価値を帯びている。常時スマートフォンなどを通じて伝わる出来事や情報に、脊髄反射的な反応を迫られる状況から距離をおくこと。そのような映画経験の可能性について、今回は上映空間の形式のみでなく、企画の中でセレクトしてきた映画を紹介し、検討したい。

二〇一九年三月に開催した第二七回中之島映像劇場「回想の岩佐寿弥」では、フィクションとドキュメンタリーの境界を踏み越える作品を遺した、異端の映画監督・岩佐寿弥（一九三四～二〇二三）を取り上げた。岩波映画製作所に在籍していた時代、「青の会」のメンバーとして共に歩んだ土本典昭や小川紳介らが、やがて水俣病をめぐる問題や苛

烈な闘争の現場となった三里塚を記録していったのに対し、岩佐の映画は、制作者や撮影行為そのものを前景化する「シネマ・ヴェリテ」の手法を活用して、未踏の映画の地平を開拓した。女優・吉田日出子を中心軸にして当時在籍していた劇団「自由劇場」を追った《ねじ式映画 私は女優？》（一九六九年）。自衛隊内で反戦ビラを撒き、煽動罪で起訴された小西誠の裁判経過を記録するシネトラクトIIアジア映画としてはじまった「叛軍」シリーズ（一九七〇～一九七二年）。そして、三世代の女優たちに「自分自身」を演じさせるというアイデアに基づく《眠れ蜜》（一九七六年）。岩佐は、それぞれの映画で「演じるということ」をめぐり、カメラの前で登場する人物たちを執拗に問い詰め、日常のなかにも潜む虚実の皮膜を浮き彫りにした。上映会では、六〇年代末から七〇年代に発表された監督作品に加え、近年発掘された「叛軍」シリーズの《Z.O.1》《Z.O.2》（ともに一九七〇年）《Z.O.3》（一九七一年）、さらにチベット難民の少年にカメラを向けた晩年の傑作《オロ》（二〇二二年）を含むプログラムを組み、特に関西では回顧の機会が少なかった岩佐の軌跡を辿った。

上記の映画が製作された「政治の季節」と呼ばれる時代、岩佐もまた政治と文化における闘争の渦巻く熱気を呼吸し、仲間たちと問題意識を共有していた。当時のドキュメンタリーには、主題やメッセージのみでなく、運動に随伴するメディアとしての映画の役割や可能性も問われた。岩佐が以下のように、観客の参加・協力を求め、オルタナティブな映画状況を志向した背景も、同時代の自主製作による記録映画やその上映運動のコンテクスト抜きに理解は難しい。

はじめからきめられたテーマに添って、きめられた台詞を喋るお芝居映画、あるいは、あるがままと称し、自然の姿と称して何ものをも触発してこないドキュメンタリーフィルム。このようなフィルムの氾濫の中で、私たちが、自らの作品を創造運動の一環として追求し、製作資金の面に於ても、自らの手と足で、あなたを含む多くの人々との協力関係を生み出す過程をもつて作ったこの映画が、今日の映画状況、全状況に何を突き出し得るか（註一）。

ただし、岩佐の手掛けた映画が観客に提供したのは、小川プロの三里塚シリーズを観た

第17回中之島映像劇場「回想の岩佐寿弥」
2019年3月23日、24日
チラシイメージ（掲載作品：岩佐寿弥《叛軍 No.2》、1970年）

当時の学生たちが奮起し、上映後にデモに向かうといったアクションの発動とは異なる「触発」だった。たとえば、『ねじ式映画』や『眠れ蜜』において、女優たちにインタビューで応答に窮する問いや挑発を重ね、内省を強いる場面では、スクリーンと向き合う観客もまた、時に彼女たちとともに戸惑い、言葉を奪われる（そこでは撮るものと撮られるものの非対称的な権力関係が、あえて露呈されている）。あるいは、それまでのシネトラクトのシリーズから、ほぼ独立した映画として構想されている『叛軍 No.4』（一九七二年）では、山田元陸軍二等兵と呼ばれる人物が、戦時中に試みようとした叛軍行動について、大学の教室で証言する模様を、（フィルム交換時を除き）固定のショットが持続するなか、ひたすら観ることになる。本作の結末で、岩佐たちの仕掛けた企みが明るみとなるオチまで含め、観る者を置き去りにしていくようなその演出を、かつて小説家の黒井千次は、「二時間三〇分の暴力的な映画」（註二）と形容した。素材でも主題でもなく、映画の形式そのものが暴力的だと表現する黒井は、正しく『叛軍 No.4』という特異なドキュメンタリーが観客に強いる状態を掴んでいる。

だからこそ、公開当時から岩佐の映画のこうした暴力性を受けとめきれない人々から、否定的評価が下されてきた点も理解に易い。しかし、「叛軍」製作集団に加わり、映画にも登場する生物学者の最首悟は、『叛軍 No.4』は閉鎖的だ」という当時向けられた批判に対して「閉鎖的＝ブルジョワ的、解放性＝プロレタリア的とはならない」（註三）と応じた上で、次のような言葉を残している。

——それとまた映画のほうから積極的にみる者をして、自閉的に追い込む、そういう映画だつてある。文学作品だつて、映画だつて、それに触れるものは、いやおうなく一人に追いこまれるものだつて誰かいつてましたね。（中略）

——だから、みる者をして確実に一人にさせてしまつてことを指して閉鎖的映画と称するとすればだぜ、そういう映画をこそつくりたいって気が猛然とするじゃないか（註四）。

製作：「叛軍」製作集団、監督：岩佐寿弥『叛軍 No.4』、1972年

最首や岩佐が望んだ映画が、単に権力への怒りや抑圧された存在への共感を喚起する作品から程遠いのがわかる。むしろ、観る者には当時のドキュメンタリーの上映空間にも認められた、予定調和的な連帯から脱する経験、あるいは飼い慣らされた映画の理解などに頼ることができない状態で、スクリーンと孤独に対峙することが求められた。言い換えれば、岩佐たちの映画の暴力性とは、映画経験を保障していたはずの約束事やコミュニケーションを遮断し、観客を「二人」にしてしまふ力を指すだろう。それは予断を奪って画面の中の俳優たち、反戦自衛官、難民の少年たちが浮かべる表情や身振り、その声に意識を傾けることを要求する力でもある。

もちろん、それは観客に対する高度な協力の要請でもあるが、監督たちはその安易な共感の回路に依らない「閉鎖的映画」が、誰かに必ず届き、触発するはずだという確信も抱いていたに違いない。筆者もまたスクリーンで甦る岩佐の映画に接し、孤独に作品と対峙できる誰かがきつという願いを込め、回顧上映を企画した。そして、その映画を受けとめる環境もまた、開かれた空間ではなく、コミュニケーションの切断を促す閉鎖性を要する。画面で生じる出来事への共感を断ち切るだけでは足りないものであり、スクリーンの前を移動し、自由に会話を交わし、ネットに常時接続されたまま作品の鑑賞を可能とする映像環境もまた、われわれを決して「二人」にしてくれない。「閉鎖的映画」という概念は、むしろ過剰なコミュニケーションの喧騒の外で思考を触発するという意味で、現在の映像視聴環境を相対化する視座を与えてくれていると思う。

（たなか しんべい 当館客員研究員）

註一 「飛翔 女優にとって自由とは何か」パンフレット、シネマ・ネサンス発行。

註二 黒井千次「私」への架橋』『叛軍 No.4』パンフレット、映画「叛軍」製作者集団、三頁。

註三 最首悟「日本映像列島⑨ 叛軍——この通かなる……」『映画批評』一九七二年七月号、七一頁。

註四 同上、七二頁。

※本稿は、第一七回中之島映像劇場「回想の岩佐寿弥」の上映時の配布資料に掲載した拙稿「片隅の映画／無色のまなざし」を大幅に改変、再録したものである。

館蔵品紹介

榎尾正次
(1933-)
《貌》1964年
柿渋、和紙、鉄線
130.0 × 101.0 × 16.0 cm
撮影：福永一夫

欧米の現代美術に馴染んだ者の目から見ると、榎尾正次の作品は、日本の伝統的な工芸品のような印象を与えるだろう。紙の素材感や茶系統の落ち着いた色彩。ねぶたや張子を連想させる空虚なボリウム感。初めて目にする形でありながら、どこか懐かしく、既視感すら覚えるその造形は、強烈な自己主張と自立性を旨とする現代美術の世界にあつて、温かく、優しく、見るものに語りかけてくるような親近感を湛えている。

榎尾は一九六〇年代から、既に半世紀以上にわたって和紙と針金を組み合わせた立体造形を作り続ける作家である。その制作拠点となる福井県の南越前町という山あいの集落は、榎尾の生地でもあり、彼の土着的な生きざまは、その作品にも大きな影響を与えている。

あらためて本作品を見てみよう。大小四つの円によって人の貌の形のように見える作品を構成しているのは、針金による骨組みと帖紙と呼ばれる楮の手漉き紙である。針金は木綿糸で縛り、接着剤で固定されている。そこに水で濡らした和紙を貼り付け、乾燥したら、さらに次の紙を貼ることを三、

四回繰り返す。そして最後に柿渋によつて彩色を施す。時にはベンガラや油煙の粉を柿渋に溶いたものを塗って完成させることもある。

まるで民芸品でも拵えるような手仕事による一連の作業工程を通して、榎尾は現代美術というジャンルへのアプローチを試みてきた特異な作家なのである。

その出発点には、戦後間もなく当地で興った前衛美術運動「北美文化協会（北美）」との関わりがあった。一九五四年に同会に入会した榎尾は、主宰者で福井市在住の美術家土岡秀太郎の指導を仰ぎ、同会の活動を通じて、岡本太郎、小野忠弘といった、当時の先端的な芸術家たちの仕事に接することができた。時代は、日本にアンフォルメル旋風が吹き荒れた五〇年代半ば頃である。

しかし、周知の通り、榎尾はその後こうした時代の潮流とは一線を画する表現へと向かっていった。前衛という名のもとに流行を追うことで、形式的な模倣に陥るのではなく、自らが新しい芸術の方向性を拡大していくような、ひとつの思想を確立すること。そして、その思想に裏打ちされた作品を制作し

ていくことを自らに課したのである。

「庶民が自分の生活のためにつくってきた用具や、自分の生活を楽しむ美しく飾ってきた品々から、その心を探り学びたいと思っています。植物や動物がもつ、生きるための様々の機能的な形態からも学びたいと思っています。」（註）

ここには、自らの拠り所としての日々の暮らしや、自然の恩恵に浴する生命の営みに対する省察を見て取ることができる。日本の伝統的なフォルムと素材を用いながら、現代美術に独自のジャンルを打ち立て、そのパイオニアとしての地位を確立した作家の、謙虚な、しかし毅然とした決意表明である。

（安来 正博 当館主任研究員）

註

「榎尾正次氏への質問」「榎尾正次展―変貌する紙のカタチ」展図録（入善町 下山芸術の森 発電所美術館）、一九九八年、三頁。