

国立国際美術館 ニュース

2022.11
247

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



具体美術協会と女性美術家

中嶋 泉

「男性の作家よりも女性の作家の方が遙かに頭脳的であつて、男性はただ肉體的である」（註二）。これは一九五五年一〇月に東京青山・小原会館で開かれた第一回具体美術展について村井正誠が展覧会評に記した言葉である。この第一回展覧会は、すでに初期具体を象徴的に示すような内容だった。白髪一雄が体当たりで泥と格闘する《泥に挑む》を、村上三郎がハトロン紙に穴を開けた通称「紙破り」を、吉原が金網に「ラスター」をなすりつけた《作品》を発表し、田中敦子はピンクの布を切り出したものや「6」という数字だけを配した絵画を、山崎つる子はブリキ缶をそのまま床置きし、鏡を使った絵画を展示していた。東京の文化学院で女子学生にも触れていた村井にとつてもこれはおそらく驚きだった。というのも第二次世界大戦後、男女の平等が法的に定められてもなお、女性は本質的に身体的、男性は理性的表現に向いているという考えは前衛芸術に根強く残っていたからだ。そうした前衛に潜む旧態依然とした男女観に対し、個性的な女性たちの作品を評価し、世に出した具体美術協会の特質がどのようなものであるか考えることは戦後日本の美術を知るためにも重要であることは間違いない。ここではその背景を考えてみたい。

第一の要因としてしばしば言及されるのはリーダー吉原治良の徹底した作品中心主義が、ジエンダー規範に左右されなかつたというものである（註二）。女性の作り手に対する「見して偏見のない態度は、山崎や田中が入選する芦屋市美術展覧会から、名坂有子や菅野聖子などの若手女性作家が次々と加入する一九六〇年代まで変わらず示された（註三）。だが、そうした吉原の性質を彼の「人格」ではなく、美術的な遍歴から説明する手立てがあるのではないか。

戦後の日本の前衛は無から立ち上がりたのではなく、戦前の大正・昭和初期のモダニズムの再考から始まつた。関東で瀧口修造の周辺で大きな影響力を持つたのがシユルリアリズムであるとしたら、具体的のまわりで当初見直されたのがモンドリアンを中心とした幾何学的抽象だったことにはおそらく意味がある。吉原は一九三〇年代半ばより日本に紹介された一〇世紀初頭のモダンアート、すなわちユニット・ワン、アプストラクション・クレアシオンなど、近代主義的で自由な創作者を想定する運動に出会つていた（註四）。そこにはバーバラ・ヘップワース、ソニア・ドローネー、ゾフィー・トイバー・アルプなど多くの独創的な女性美術家がおり、彼女たちの存在もまた、様々な差異をこえて普遍

的に共有される美術を吉原に信じさせたであろう。そしてその論理と美学は、日本の戦後民主主義という別の文脈に代入されることで、阪神間の「モダン」な女性たちに受け止められた。山崎は最初吉原のモンドリアン談義を聴講して近代美術に出会い（註五）、田中はモンドリアンを越えようとしていた金山明のもとで初めて抽象を学んだ。一九二〇年代の幾何学抽象からインスピアイアされた彼女たちの創作は、厳密に理論的なものではなかつたかもしれないが、女性たちが近代的発想を受け取り、創作に向かつていったことを伝える。

第二の要因として取り上げたいのは、具体の「物質」主義の複合的な側面である。従来、具体における物質とは白髪が飛び込む泥や、嶋本が投げる絵の爆弾など、美術家の制作エネルギーを受け止め、表現するものだという理解が一般的だつた。具体を特徴付けてきたこうした「物質」と「行為」の関係づけは日本に限られない第二次大戦後の芸術的状況を説明する。たとえば、美術家でフェミニスト批評家のメアリー・ケリーは、機械的複製が普及したこの頃、画家による「制作行為」が機械に不可能な人間主義的表现要素として、特別に尊重されるようになったと述べている。文化の産業化の時代において「描かれた跡」やそれを作り出す「人間」、作家の主体性、ひいては人間主義や芸術そのものを保証する重要な指標になつていただからだ（註六）。ケリーの考察の特筆すべき点は、このときの「人間」のイメージが男性的身体と結びつく考え方を復活させたという指摘である。ジャクソン・ポロックや白髪を思い出すまでもなく、「彼ら」の身体は英雄的で、そのため「人間」の理想的表象として受け止められる。しかし女性の美術家はそのモデルから再び排除されるようになつた。

しかし戦後の産業化については別の考え方もある。トマス・クロウは一九五〇年代末から一九六〇年代にかけての文化的産業の発展や都市風景のスペクタクル化の浸透のかで、伝統的西洋芸術が前提としてきた個人的表現や主体的発想などの芸術的な想像の余地が狭まつてゐたと述べた（註七）。人間の芸術的制作という選択肢が消失していくたという考え方である。しかしケリーが言うように、「人間」のモデルがこのとき男性を想定するものであつたなら、この「産業化された文化が個人に与える影響力」こそが、これまで高級芸術から排除されてきた人々女性に機会を与えたと理解することもできる。この「産業化の影響力」は、一九五〇年代の具体的の「物質」のもう一つの面、とりわけ田中

や山崎らが取り扱った新しい物質の可能性を開いた文化社会的状況を言い当てる。

山崎の作品を見てみよう。光を反射する金属板、目にも鮮やかなアクリル絵の具、工業的印象を当てる樹脂ペイント……。山崎の初期作品に共通して顕著なのは、一九五〇年代に市場に復活して新たに開発された、物珍しく新しい素材の使用である。初期の具体美術協会展にて、山崎は金属板、廃材の缶、セルロイドのシートなどの人工的な素材に着色して展示した。彼女の作品は、幾何学的な形態やユニークな素材に対して、従来的な「芸術的制作」とは異なる態度で応じるものだったと言える。

だが山崎の作品は自覺的に芸術の更新を目指すものでもあった。「物質」の実験を通じて新たに獲得された、後の絵画の表現言語はそれを表している。山崎の絵画は言うなれば、彼女が最初に出会った幾何学的抽象の「客観的」な語彙と、戦後都市のスペクタクルに刺激された感性が結びついたものだ。こうした結びつきが、伝統的に制作者ではなく「消費者」に割り振られてきた女性によって掴み取られたことは強調して良いだろう。山崎の作品がしばしば「内容がない」と批判されたのは、戦後美術史の流れに染まらない表現言語のコンビネーションが彼女の作品世界を作つており、それを名指す言葉がなかったことを示しているのではないか。普遍的抽象と戦後文化のクロスオーバーは、「芸

山崎つる子《作品》1964年 ラッカ一、布 183.0x137.5cm
芦屋市立美術博物館蔵
© Estate of Tsuruko Yamazaki, courtesy of LADS GALLERY, Osaka

- 註一 村井正誠「關西美術家の攻勢」『藝術新潮』第16巻1-2号、一九五五年一二月、二六五頁。
- 註二 具体の作家らの多くが吉原の審美眼を全面的に信頼していたいっぽうで、加藤瑞穂は、具体美術協会が組織されるにあたって吉原が「家父長的」な存在であつたことも指摘している。「山崎つる子」、きらめく光と野放図な意外性を追い求めて「『美術手帖』二〇二一年八月、七三巻一〇八九号、二二一-二七頁。
- 註三 吉原の女性に対する意識は戦前から変わらず、一九三七年に九室会が結成されたとき桂ユキ（子）に声をかけたのも吉原だった。
- 註四 平井章一は一九三六年七月を中心に日本に幾何学抽象が紹介されていたことを指摘し、吉原がこれらの運動に関心を抱いていた可能性を述べている。「吉原治良の1930年代の抽象絵画」『吉原治良研究論集』吉原治良研究会、二〇〇二年、二五頁。
- 註五 山崎つる子オーラル・ヒストリー、加藤瑞穂と池上裕子によるインタビュー、二〇一一年六月一二日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ（URL: www.oralarthistory.org）
- 註六 Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", *Screen* (22:3), 1981, pp.41-61.
- 註七 Thomas E. Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Yale University Press, 1996.

術的意味」を超えてひとつの新しいセンセーションを生み出す。ストライプと吹き出しのようなかたちの組み合わせで作られる一九六〇年代の作品、例えば一九六四年の『作品』は、いくつかの奔放な身振りの背後にモノトーンの縞が控え、見る者を両義的な価値の間で混乱させる。すなわち色と形が錯綜する都市の視覚経験がなんの説明もなく、二〇世紀の幾何学的抽象を覆つていているのである。そこに見えるのは、ミシェル・タピエが山崎の絵画をして呼んだ「混乱（confusion）」と、そのような感想ゆえに暗示される戦後美術の独自性である。

田中や山崎らの初期作品から絵画にいたる作品は、吉原と具体美術協会が戦前の抽象から戦後の「物質」へ跳躍するなかで作り上げていった、特殊な創造空間の賜物である。ここで最初に引いた村井の言葉を思い出せば、その特殊な創造空間は、男女の伝統的ジエンドラーと結びつけられた表現とは別の可能性を出現させたと言えるだろう。具体が実践的に作り上げた芸術空間で女性にあけわたされた表現の可能性は、ヨーロッパから遠く離れて、焦土から立ち上がるモダンな阪神に現れた、フェミニズム的にも新しい筋道を示すものだったのである。

（なかじま いずみ 大阪大学大学院文学研究科准教授）

アンフォルメルなもの的具体的提示

野田 吉郎

「世界は何ものにも似ておらず、アンフォルムにほかならない」（註一）という言葉で、アカデミックな人間が世界に対し持つある種の観念を批判したのは、思想家のジョルジュ・バタイユである。世界を型にはめて考へることしかできない哲学者たちの前に、アンフォルムなものはいわば得体の知れない形として現れる。バタイユの形態批判はそんな型破りな形に依拠していた。「アンフォルム」という形容詞への彼の関心もまた、形容されたものがそれぞれに個性的な形を持つことを約束するという、その単語の働きにあつたが、「不定形の」と訳される「informe（アンフォルム）」の意味、そのものは、「型にはまらない」ではない。これに近い意味を持つ形容詞は、「非定形の」と訳される「informe（アンフォルメル）」である。

二つの形容詞の意味の間には、具体概念と抽象概念の違いが存在する。前者が事物の具体的全体を示すのに対して、後者は事物の一般的属性を示す。しかも、この概念上の具体と抽象の対立は、両概念が適用される事物の形態上の具象と抽象の対立とは別に存在している。つまり、アンフォルムなものがアンフォルメルであるか否かは必ずしもその形態の具象性と抽象性には左右されないし、アンフォルメルなものが常にアンフォルムであるとも限らない。確かに、二つの概念は似ているように思われる。具体性の低い概念が具体性の高い概念によって支えられているという考えも直感的に理解しやすい。しかし、そのような印象と思い込みから来る概念の混同は避けなければならない。アンフォルムであるからアンフォルメルであるというのは、いかにも型にはまつた考え方である。

美術評論家のミシェル・タピエは、一九五〇年代に「アンフォルメル」と形容される不定形絵画をフランスから世界に紹介した張本人でありながら、そのような絵画の流行自体をアカデミズムの落とし穴として否定的に捉えていた。タピエが提唱した「アンフォルメルなもの」は歴史的にも形態的にもしばしば幾何学的抽象と対比されてきたが、既存の形態に不定形の何かで対抗するのは否定的な意味でその形態と結びついたもうひとつの形式主義であり、それはやがて伝統化する。タピエは、むしろそのような意味での定形化を批判するために、「アンフォルメル」という概念が必要であると考えていたのである。とすれば、この高度に抽象化された属性を有する主体を具体的に提示するにはいったいどうすればよいのか。

画家の吉原治良を中心に結成された具体美術協会は、一九五七年九月に来日した

タピエとの出会いをきっかけに、不定形絵画の受容へと活動の方向性を大きく転換したと言われている。いっぽう、吉原はその活動の初期に、機関誌『具体』の創刊号で、「われわれはわれわれの精神が自由であるという証しを具体的に提示したいと念願しています（註二）」と書いていた。彼らが解決しなければならない問題もまた、「精神の自由」という抽象性の高い概念を作品に体現させることであった。不定形絵画の受容はその問題の解決につながつたのか。仮にその表現形式の受容が彼らの精神の自由を侵害しなかつたのであれば、彼らによつて具体的に提示された作品をタピエは「アンフォルメル」と形容することができたのではないか。つまり、集団とタピエの間で、課題は共有されていたのである。それはいつからであったのか。

一九五六年一二月に発表された吉原の「具体美術宣言」を読むと、彼がこのときすでに「具体美術」と「アンフォルメル」などの共通点を見つけていたことが分かる。

最近富永惣一氏、堂本尚郎氏等によつてマチュウ、タピエ等のアンフォルメルの美術活動が紹介されたが極めて興味深い。詳しく知ることは出来ないが紹介された論旨は同感するところが多い。既成的な形にとらわれず今生れ出て来たばかりのうういしい発現を要求する点など表現は相異しても生々しいものを要求していたわれわれの主張と不思議な一致に驚かされるところがあつた。〔中略〕抽象性の否定については論旨がよくはわからないが、われわれは定型的な抽象美術に対しては明かに魅力を喪失し、抽象主義よりの前進が三年前具体美術協会結成の一つの合言葉であり、具体主義の名称がそのために選ばれたのも事実である。とりわけ抽象主義の求心的ななり立ちに対し必然的に遠心的な出発を考えないわけにはいかなかつた（註三）。

当時、日本では、「アンフォルメル」が美術の新しい運動あるいは集団を指す言葉として紹介されることが多かつた。吉原もここでは同様の理解を示しつつ、その活動に共感を覚えた理由のひとつとして、「具体美術」が「定型的な抽象美術」と「抽象主義」を否定するものであったことを挙げている。タピエの論旨に従えば、それはまさに「アンフォルメル」なものである。翌年、日本を訪れたタピエは、その具体的な証拠と向き合うことになった。

私は何事を提案し、それを実現しようという考えを抱いてこの日本にやって来た。ところが私は、すでに完全な姿で、この賭が展開されているのを見出したのだ。

それが、実存的な意味において、また質的見地から言って、この具体派という現象なのである（註四）。

鳴本昭三《作品》1955年 ペンキ・ガラス、紙・布 164.0×126.6cm
兵庫県立美術館蔵（山村コレクション）
©Shimamoto LAB Inc.

タピエは「何事か」の中身を明かしていないが、それを「アンフォルメルなもの」と読み替えるも差し支えあるまい。この文章（「具体派礼讃」）が掲載された『具体』誌は、「アンフォルメル（L'ART INFORMEL）」を特集していたからである。タピエはそのような芸術の提案と実現を「具体派」の活動に見出した。しかし、彼が具体的にどの作品を見てそう感じたのかは、この文章を読んでも分からぬ。手がかりとなるのは、同じ号の『具体』誌に掲載された図版である。作品の図版が掲載された二六人の会員のうち、白髪一雄、嶋本昭三、吉原治良、田中敦子の四人の名前は、タピエが日本滞在を振り返つて書いた別の文章（「第一回日本旅行の精神的決済書」）でも取り上げられており、その際にも文章に四人の同じ作品の図版が添えられていた。吉原がタピエの前でそれらの作

品に対する自分の考え方を表明していたことは想像に難くない。前年の「具体美術宣言」のときと同じように、たとえば、白髪の絵画を足で絵の具を伸ばした「体当たりの芸術」として、嶋本の絵画を「大砲」で絵の具を飛び散らせた「瞬の事件」として紹介しながら、「すべて未知の世界への果敢な前進を具体美術は高く尊重する」と表明していたのであれば（註五）、タピエがそれらの作品に「アンフォルメルなもの」の具体化を見出しても不思議ではない。

吉原の宣言は、画家の堂本尚郎によって伝えられた「未知に達するには、これ又未知によらねばならない」というタピエの言葉——厳密に言えば、彼が『別の芸術』（一九五二年）で引用した十字架の聖ヨハネの言葉——を踏まえている（註六）。このことからも分かるように、吉原はタピエが日本に来る前からすでに彼の美学を受容し、彼と課題を共有していた。課題の共有は、両者にとって有益であった。吉原について言えば、「具体美術」の確固たる美学的根拠がその活動の初期に遡って与えられたからであり、タピエについて言えば、不定形絵画が不定形であることは関係なくアンフォルメルなものである場合や不定形絵画以外の何かがアンフォルメルなものである場合の具体的な例が示されたからである。

具体美術協会の不定形絵画がアンフォルメルなものではなかつた可能性も忘れてはならない。タピエの「アンフォルメル」概念をその本来の意味に立ち返つて考へることは、いま述べたような可能性を含めて、作品の固有性、具体性とまつすぐに向き合うことである。定形との差異を重視することがタピエの美学の基本的な考え方であり、それを受容した吉原が自指す集団の活動の指向性であった。

（のだ よしうう 共立女子大学他非常勤講師 美術批評論／表象文化論）

G・バタイユ「不定形の」「ズキュマン」江澤健一郎訳、河出文庫、一〇一四年、一四四頁。強調はバタイユによる。

註一 吉原治良「発刊に際して」『具体』第一号、一九五五年一月、一頁。

註二 吉原治良「具体美術宣言」『藝術新潮』第七卷第二号、一九五六年二月、一〇三頁。

註三 ミシェル・タピエ「具体派礼讃」芳賀徹訳、『具体』第八号、一九五七年九月、頁付けなし。強調はタピエによる。

註四 吉原、前掲「具体美術宣言」、一〇四頁。

註五 堂本尚郎「轉向日本画家の辯」『藝術新潮』第七卷第八号、一九五六八年八月、九〇頁。

所蔵作家インタビュー 前川 強

聞き手・福元崇志（当館主任研究員）

大阪中之島美術館と国立国際美術館の共同企画「すべて未知の世界へ—GUTAI 分化と統合」展の開催に先立つ二〇一三年八月二九日、所蔵作家・前川強氏へのインタビューを実施した。具体的な位置づけられる前川氏から、入会までの経緯、集団内部の関係性、自分自身の制作などについて聞いた。

—— 具体には、いつ、何をきっかけに入会したのでしょうか。

前川
工芸（大阪市立工芸高校）の図案科出身で、具体を知るまでは構成的な絵を描いていました。最初はモダンアート（協会）に出ていたんです。なぜかと言うと、名前が「モダンアート」だし、それはすごいなと思って（笑）。当時、慕っていた先輩に中村真や早川良雄がいるんですけど、中さんがモダンアートによく出してました影響もあって、ぼくも出品するようになりました。そして、そこで嶋本昭三とか、鶴見康夫とか、上前智祐とかと知り合いになり、話をするうちに、具体のことを知つていくことになります。

—— すぐに入会されたのですか。

前川
具体的の前に、芦屋市展というのがありまして、そこに出してみないかという話になつたのが最初。その時分の、登龍門のようなものです。ほかの具体的なメンバーもみんな同じですが、芦屋市展で賞を取ることが認められたことになるから、気合いを入れて大きな作品を持っていきました。それを何年か続けていたとき、第八回具体展（一九五九年）が京都市美術館であつたんですが、そのときの具体展はメンバー以外の作品も出すことになつて、僕も呼んでもらつたわけです。ここで初めて、吉原治良さんから呼び出されて、「弟子にしたろか?」というようなことを言わされました。それはもう嬉しかったです。

—— ら、芸術論を戦わすとかもほとんどしていません。何よりあまり理屈っぽい話をすると、吉原さんに嫌がられましたから（笑）。

—— いわゆる先輩後輩という関係も希薄だった。

前川
なかつたですね。まあ、「この人は自分を連れてきてくれた先輩」「この人は自分が連れてきた後輩」みたいなことはあるし、派閥もあるにはありましたけれども、そんなに重要なものではなかつたです。

—— 吉原治良は作品の善し悪しをどのように判断していたのでしょうか。

前川
「ええ」か「あかん」か、自分の好みというか勘ですね。本宅に集まつて作品を見てもらうんですけど、吉原さんが冗談を言い出したら、それは作品が良いということの合図になります。逆に冗談が出てこないときは、あかん。いつもの口癖やけど、「ちよと遠慮してもらおか」と言われたら終わりです。吉原さんは結構きついことを言う人なんですよ。あんまりしようもない作品を見せたら、「なんじやいこんなもん」って感じでシャツと放り投げてしまうんです。そんなとき「どうするべきか教えてくれ」って質問する人もいるけど、それがいちばん嫌がられる。作品が良くないと判断された理由は、自分で考えなければいけないんです。

前川さんご自身はいかがでしたか。

前川
入会当時の具体的な印象はいかがでしたか。吉原治良と会員たちとのタテのつながりがしばしば強調されますが、会員同士のヨコのつながりはどうだったのでしょうか。まったくなかつた、とは言わないけれども、全員がまつすぐ吉原さんのほうを向いていたので、自分の作品のことはお互いにあまり話さなかつたですね。吉原さんがどう認めてくれるかが重要で、最初に見てもう必要があるから、他の人にはできるだけ作品を見せないようにしていました。それから、とくにぼくは酒を飲まないか

前川
会社勤めしながら制作していたときは、用意できる作品が少なくて。それで自信がないから、みんなで集まるときも、できるだけ吉原さんに会わないよう、裏口からそそと入っていました。でもあるとき、裏口の戸を開けたら、そこに吉原さんが立つていて……（笑）。「作品見せてみ」って言われて差し出したら、そのときは「えらい勉強しているな。頑張ってるやんけ」って褒めてもらいました。小さい作品だからあかん、時間をかけていない作品だからあかん、というわけでもないんです。

作品を見てもらう」と以外に、吉原から得たものはありましたか。

前川

吉原さんは財界人でもあって、付き合いも広いから、彼のもとには外国のニュースがたくさん入ってくるんです。それで「こんなことをやり出した作家がいる」とか、そんな話を聞くのがいちばん楽しみでした。外国から作家が来たときには、直接話もできましたし。

前川さんの制作についてお伺いします。前川さんの作品といえば、ドンゴロスという素材、荒い麻布の使用がまず思い浮かべられます。なぜこの素材を用いるようになつたのでしょうか。

前川

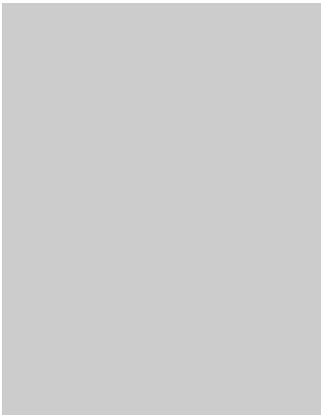
パウル・クレーとかジョアン・ミロとかが、ドンゴロスを画布にして絵を描いていたことは知っていたので、最初は彼らの真似をして、支持体として使っていました。下塗りなしで直に絵具を塗つたりしてね。ただ、そのうち、ドンゴロスを加工して何かを作れないかと考えるようになって、結果的には画面の上に貼り付けていく、という方法を思いついたんです。できた作品は、ボリューム感が強くて、白髪一雄さんからは「前川の横に作品並べられたら損や」みたいに言われたこともあります（笑）。

ボリュームを出すための壁は、どのようにして作られるのですか。

前川

まずは偶然です。たまたま貼りそこねでできた形が面白かったので、今度はドンゴ

前川強《麻・白》1963年
油彩、カンヴァス・麻布・板 179.0×258.8cm
大阪中之島美術館蔵



前川強《作品》1960年
油彩、綿布・オーバー・カンヴァス 162.0×130.0cm
国立国際美術館蔵

ロスを縫つて、意識的に壁を作り出していきました。はじめの頃は、形が崩れないようウレタンを詰めたこともあるのですが、弾力が強すぎて、あまりうまくいかせん。そこでいまは新聞紙を詰めています。新聞紙なら軽いし、押さえたら適度に凹んでくれるから、ちょうどいいんです。もちろん、小さな壁なら何も詰めずに、そのまま画面に貼りつけます。薄く溶いたボンドをドンゴロスの画面にしみ込ませたら、それだけでカチンカチンになります。

当館が所蔵している前川作品のなかには、ドンゴロスではなく、洋服を素材として用いたものがあります。この作品について教えてください。

前川

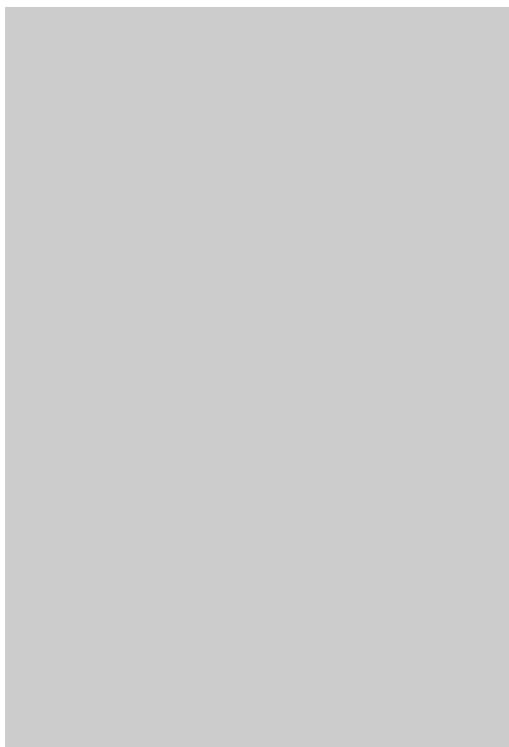
画面の真ん中にあるのはオーバーコートで、たしか自分が着ていたものじゃないかな。それを、ぱっかり大きな穴の開いた綿布の真ん中に置いて、テグスで繋げば画面のできあがりです。テグスで結んでいくとき、なるべく服が平面になるよう心がけるし、最後には上から絵具を塗つてもいくんですけど、でも、やっぱり凹凸にさせたいという気持ちも同時にあって……。一九六〇年前後、集中的にテグスで引っ張る作品を作っていたんですが、この時期しかやってないので、珍しい作品だと思いません。

最後に別の質問をさせてください。具体は一八年間の軌跡のなかで、幾度かの転換期を経験した、としばしば言われます。積極的に野外や舞台で作品を提示していた初期、ミシェル・タピエと出会ってタブローへと回帰していく一九五七年以後の中期、そしてアンフォルメルからの脱却を模索し、多様化していく一九六五年以後の後期といった具合に、です。前川さんが具体に入ったのは一九六一年のことですが、集団の性格に変化が生じた実感はありましたでしょうか？

キネティック・アートの作品は面白いと思ったし、自分でも作ってみたんですけど、あまりうまくいかなかったですね。ナショナル製の機械を色々と買い込んでみたけど、自分には合つてないことがよく分かったから、結局は松田（豊）君に全部あげました（笑）。僕自身は、そういう新しい傾向とは距離を取って、今までの仕事を淡々と続けて今に至っています。

具体的な集団を、単線的に捉えることの難しさが分かつたように思います。今日はありがとうございました。

館蔵品紹介



ロバート・ゴーバー (1954-)

《無題》1992年

蜜蠍、木綿、皮、アルミニウムの留め具、人毛 15.0×45.0×15.0cm
© Robert Gober, Courtesy Matthew Marks Gallery
撮影:福永一夫

展示室の壁から突き出した片足。子供のそれだろうか幼さも見て取れるが、履き古された皮の白いサンダルと少し汚れた白いソックスを履いた生氣のない蟬の足には、実際に人間の髪の毛が生えている。非常にリアルなものとして丹念に制作されているが、同時に不穏なトーンが増幅され謎めいた存在感を備えている。このロバート・ゴーバーの《無題》は、彼の作品の中で象徴的な作品のひとつとして挙げることができる。

ゴーバーの作品は、いのないようにしばしば私たちの身体と日常的に存在する周

囲の環境とのあるべき正常な関係を破壊し、観者を不安に陥れることで知られている。一九五四年、コネチカット州ウォーリングフォードに生まれたゴーバーは、七一年から七六年までバー

モント州ミドルベリー大学で文学と美術を学ぶ。七六年にはニューヨークに移り、八〇年代から九〇年代初頭にかけて、多くの日用品をモチーフとした作品を制作している。この時期のゴーバーの最も代表的な作品のひとつとして、展示スペースの壁の比較的低い位置に展示された石膏製の流し台を挙げるこ

とができる。その流し台は、デュシャンの小便器を用いた《泉》と比較されることもあるが、ゴーバーのそれはレディメイドではない。工業製品をモチーフにしながらも個人的な手業で繊細かつ丁寧に制作された彫刻であり、排水溝はなく蛇口のあるべき箇所に設けられた小さな二つの穴は人間の乳首にも見なすことができ、擬人化される。この

後、八九年からは男性の身体をモチーフにした作品シリーズの制作を開始する。九〇年には自らの脚を型取りし、展示了の壁から突き出すように設置された、ズボン、ソックス、靴をはいた彫刻作品を発表。当時のエイズ危機に根ざした死の問題、強烈なエロティシズムに満ちた作品は高い評価を獲得した。

九一年には、本作《無題》において、実際に四才の男の子の脚から型取りして蟬と髪の毛を用い、この彫刻を作り上げた。サンダルのバックルにバドワイザーの缶のブルタブを用いるなど、細部に至るまで作家のこだわりも見える。ゴーバーは次のように語っている。

「私の彫刻のはんどは、私の現在の経験を通じて、記憶を作り直し、組み直し、フィルターにかけたものである。」(註1) いの作品は彼の子供時代の深い

個人的な記憶に根ざしたものであり、ゴーバーが生まれる前に看護婦をしていた母親の手術室での経験—最初に立ち会った手術は脚の切断手術であり、切斷された脚を医師から手渡された

一を幼なじに聞いた記憶から生み出されたものである。用いられている蟬は、作家のカトリック信仰時の典礼用キヤンドルを連想させる。幼少時特有のはなやかさや、存在そのものの不朽性をも思われる。こうしたゴーバーの作品は、ジークムント・フロイトが「不気味さ」と呼んだ逆説的な現象、つまり普通のものがわずかな方向感覚のずれによつて、隠された奇妙さが表出され、長く忘れていた恐怖を呼び起し、それまで確立されていた確信を崩壊させるという現象を呼び起こしてもいる。

(植松 由佳 当館学芸課長)

ゴーバーの作品は、いのないようにしばしば私たちの身体と日常的に存在する周

註1 Karel Schampers, "Robert Gober," Robert Gober, exh. cat., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1990, p.3.