

# 展覧会巡り日記

2003

中平卓馬 原点復帰—横浜

ハピネス アートに見る幸福への鍵

青木繁と近代日本のロマンティシズム展

明るい窓：風景表現の近代

ヴォルフガング・ライブ展

アンダー・コンストラクション アジア美術の新世紀

中平卓馬 原点復帰一横浜<sup>1</sup>

中平卓馬（1938年生）といえば、評論家の多木浩二、詩人の岡田隆彦、写真家の高梨豊らと、1968年に創刊した写真同人誌『プロヴォーク』（森山大道は2号から参加、雑誌は3号で終刊）で、いわゆる対象の「ぶれ」、画面粒子の「あれ」など、当時の写真表現に対して挑発的な手法を用いたことで知られる。それは時代的背景と相まって、ほとんど伝説的とも言えるような評価を獲得したのは周知の通りだ。しかし、その後出版した評論集『なぜ、植物図鑑か』（1973年）以降、それまでの詩的な写真とネガを焼き捨て、より図鑑的（？）な直截な写真を目指すようになる。

今回の展覧会では、いわゆる回顧展形式のクロノロジカルな展示を避け、近作を最初のセクションに置いている。この90年代以降の写真は、すべてカラープリント、フレーム無し、縦構図となっている。内容は、一見日常的なスナップショットだが、視覚イメージから言葉が喚起するかしないかの瞬間に、はさみでバチッと切られるような不思議な感覚に襲われる。これが中平の言う「植物図鑑」なのか。そもそも「植物図鑑」とは何なのか。

少し前に『シーボルトの21世紀』<sup>2</sup>という展覧会を見た。私たちがよく知っている西洋医学の伝道者としてのシーボルト（Philipp Franz von Siebold, 1796～1866）と同時に、彼の功績は日本の植物についての研究と、それをヨーロッパに紹介したことにある。彼が採取しオランダに持ち帰った膨大な数の「植物標本」と、それをもとに編纂された図鑑が展示されていた。特に印象的だったのは彼が作った標本であり、そこにある植物は風景から切り離され、150年以上もの時を越え、なおそこにあり続ける。同じ大きさの台紙の上に貼り付けられ、ほとんど干からびたような。そこにある圧倒的なリアリティーは中平の「写真」と同じものではないだろうか。

中平は『なぜ、植物図鑑か』の中で「悲しそうな猫の図鑑は存在しない」と述べている。そう、悲しそうな植物標本は存在しない。そもそも植物は悲しくない。猫も本当は悲しくないかもしれない。ただ見る者のまなざしが「悲しさ」読み取る。それは、たとえ傲慢だとしても、実際に写真からまなざしを排そうとするほとんど正気沙汰とは思えないことにこだわり続け、この近作でそれを成し遂げてしまったところが彼のラディカルリズムであり、写真の限界を超えたところで写真とは何かと問いかけるのである。このことは同じ『プロヴォーク』に属した写真家、森山大道との相違でもある。

---

<sup>1</sup>横浜美術館

<sup>2</sup>東京大学総合研究博物館

ハピネス アートに見る幸福への鍵<sup>3</sup>

少なくともマスコミの取り上げられ方を見るかぎり、4月の六本木ヒルズ本体のオープンの喧騒と比べ、森美術館の開館はやや期待外れなほど静かなものだった。それにもかかわらず、地上52階にあるこの美術館は、60歳を超えていると思われる男女の複数の小集団で思いのほか賑わいをみせていた。

アーテリジェンス・シティ（アート？インテリジェンス？）と高らかに歌い上げる六本木の新しい丘は、ただのショッピング・コンプレックス（商業複合施設）である。地方からひやかしがてら東京見物にきた彼らも、すぐに行き場が無いことに気づく。だから美術館はいきおい逃げ場となる。彼らは展望台と美術館入場料がセットで1500円という理不尽な価格設定に寛容な人々でもある。

ここは現代美術館だ。彼らが「わからないねえ」と軽口をたたけるのはピカソまでで（この点に関して言えば若い世代でもさしてかわらない）、猫がミルクを飲んでいるだけの映像作品に何と反応して良いかわからない。落ち着かない。トイレと出口を探し、昼食の心配をすることに没頭する。

「見る」ことには訓練が必要だ。「CARTE DU MONDE POLITQUE」を「CARTE DU MONDE POETQUE」（詩的世界地図）と書き直した世界地図（いかにも西欧人が好きそうなユーモアだ）に彼らは気づいただろうか。

文化。夏に森美術館館長の故郷でもあるイギリスに旅行をした。時差ボケで眠れない夜更けにテレビをつけると、テート・ギャラリーの作品解説番組を放映していた。ひとつの番組が5分程、通して10本ぐらいが淡々と流れていた。ここには美術が当たり前のようにある、そう思った。

日本で生まれた60〜70歳代の人たちにとって、文化という言葉は、文化国家、文化鍋、文化包丁など、戦争前後で何も変わらないものを新しい彩りで見せる魔法の言葉であった。更に言えば、そのトリックに彼らはちゃんと気がついていて（少なくともその当時は）。文化包丁という言葉にかろうじて聞き覚えがあるのは、彼らの子どもである私の世代までだろう。今は三徳（得？）包丁??「お得感」の時代である。包丁を買うともう一本包丁がついてくるし、カシミヤのセーターも4900円で買える。トリックの存在にすら気がつかなくなったのか。「誰もが現代の芸術や文化を享受できる」というのがこの美術館の理念だという。

---

<sup>3</sup>森美術館

文化...

幸福への鍵。この展覧会のサブタイトルだ。実は英語でつけられたそれはもっと直接的だ（展覧会の企画者はこの言語で考えているはず）。A SURVIVAL GUIDE FOR ART AND LIFE。芸術と人生のためのサバイバルガイド。この直截すぎる言葉を日本語に置き換える時、あえて幸福への鍵などと言い換えないこと。必要なのは「鍵」ではなく「サバイバルガイド」なのだとはっきりと伝えないとすれば、100年後もこの国で芸術や文化は定着しない。

#### 青木繁と近代日本のロマンティシズム展<sup>4</sup>

1904年。青木繁（1882-1911）東京美術学校に在学中、22歳。白馬会にあの《海の幸》を出品し、彼の名は広く世に知られることとなる。意気揚々と、自信にあふれて。青春...？ただし、センチメンタルなイメージを作品に結び付けることで作品について語ることはあまり意味があるように思えない。《海の幸》が私達にもたらす絵画的効果自体について考えてみたい。

青木によれば、この絵の中の裸の群像は、房州布良（千葉県館山市）の地元の神社に伝わる海人の伝説に触発されイメージ化したものだという。この《海の幸》の画面は地元の漁の光景を描いたわけではなく、あくまでも目の前にある布良の海と、青木のイマジネーションによる海人の行進を重ね合わせたもので、いわば青木はこの画面に2層の構造を持たせているのだとは言えないだろうか。1) 海、そして打ち寄せる波を見ている。すると、2) 青木の想像力は目の前に漁を終えた海人のイメージを生み出す。1)の行為が2)のイメージに置き変わったもの、それを青木とともに、私達も画面として認識している。

画面の群像は歩いている。少なくとも私にはそう見える。それは関根正二の《信仰の悲しみ》の画面が信仰の悲しみという状態を表しているのとは違う。《海の幸》の画面は歩くというイメージの持続を私にもたらしているのであり、逆に言えば、そのイメージが私の頭の中で持続している間は裸の彼らは「歩いて」いる。さて、青木の想像力が1) →2)へと移動した後はどうなるのか。

当然、1)の誰もいない海に戻るだろう。想像力の内部にいる間は絵など描けない。つまり、

---

<sup>4</sup>東京国立近代美術館、石橋美術館

この後、何らかの形をとって海辺の群像は消えてなくなるわけだ。彼らは画面の左端に抜けるのか、それとも徐々にフェードアウトして現実の海が再び目の前に広がるのか。

そもそもなぜ「歩いている」という時間を想像してしまうのか。画面の縦が横の長さにくらべ極端に短い(70 x 180cm)のがこの絵の特徴だが、このことがこの絵に与える印象を作っていることは容易に想像できる。そもそも通常の比率ではないキャンバスは、当然青木によって意図的に決められたはずだ。それでは画面のたたえる時間、つまりイメージの中の海人の「歩くというイメージ」の持続もこの画面の形に由来するのか。この《海の幸》の画面の比率を映画のワイドスクリーンのようにだと私の友人は言った。この結論の根本にあるのはこのひとつのキーワードだ。

リュミエール兄弟が1895年にシネマトグラフを発明して20年。もちろん青木が映画からこの作品の着想を得ているなどと言えればほとんど妄想かも知れないが、日本の青年が、絵画に映画のような「動き」を求めること自体は不思議なことでもない。この画面の、一瞬未完成にも見える下書きの線や、下地が透けて見える塗りは、上の1)→2)、もしくは2)→1)へ入れ替わる、まさに瞬間なのかもしれない。12世紀の絵巻物が映画やアニメーションの先駆けだと言えるなら、この時代の映像技術の先を行く効果を《海の幸》という絵画上で作り出したとしても、やはり不思議とは言えない。

映画はその内部に時間軸を含むが、絵画にはそれがない。絵画はその画面においてイメージの入口(または出口)を示唆することで、見るものの内部にイメージを立ち上がらせる。見るものの内部に時間軸を構築する。その効果の枠組みこそが《海の幸》の成功であり、青木の天性の感覚なのかもしれない。

#### 明るい窓：風景表現の近代<sup>5</sup>

西洋においてキリスト教絵画や歴史画の背景として描かれてきた「風景」という要素が、肖像画や静物画などと同様に「風景画」という独立した様式として成立した、もしくは成立せざるを得なかったのは、17世紀オランダの例を見ても分かるように決して自然な要求ではない。キリスト教と共犯関係にあった絵画は、これもまたキリスト教新教／プロテスタントの手によ

---

<sup>5</sup>横浜美術館

りアイコンとしての地位を剥脱され、かわりに市民という新しい雇用主の欲望と契約を結ぶ。肖像画家としてのレンブラントしかり。「風景画」は新しい様式として絵画のシステムから解放されたわけではなく、近代と言う新しい枷を負った絵画の一形態にすぎない。つまり近代の幕開けとともに「風景画」が発明されたのであって、真に「風景」が発見されるのは、絵画を「見る」というシステムに還元したセザンヌを待つしかない。

しかしながら、わずかな例外であるセザンヌのように、真に「風景」など求めている者などほとんどいない、というよりは「真なる風景」など求められてはいない。ありとあらゆる力学が風景に付加価値を負わせることで「風景画」が形作られる。19世紀の大発明である写真においてもそれは同じことであって、純粹に時間と空間を鋭利な刃物で薄く切り取るだけの装置（であるはずの）、カメラをもったフェリックス・ベアトの写真も、その意味では国家というシステムが描く「風景画」だと言える。日本における「風景画」の始まりも、まさに日本の近代化政策そのものなのと同様に。展覧会の英語タイトルにある（日本語のそれとは全く異なる）『Transparent Window（透明な窓）：Politics of Landscape（風景の政治学）』の意味が明らかになるのはこの部分だ。

### ヴォルフガング・ライプ展<sup>6</sup>

視覚的に見た時、例えば床に矩形に敷きつめたタンポポやマツの花粉、内側が浅く彫られている大理石の板に注がれたミルク、または展示方法から見た時の反復を連想させる米、花粉、蜜蝋のインスタレーションなど、ヴォルフガング・ライプ（Wolfgang Laib, 1955 ドイツ生まれ）の作品はミニマル的な解釈の中で理解されがちだ。しかし、一見余分なものを削ぎ落としているようにも見せながら、ライプの作品は意図的に余剰が折り畳まれているところに特徴がある。彼の作品が孕む強烈な存在感は、作品の抽象性やその純度から来るのではなく、集合体としての「もの」が枠組みからはみ出て（または滲み出て）しまった、ほんの数ミリ、あるいは数センチ外側、つまり余剰部分から来るかのように思えてならない。花粉の矩形の境界部分の滲み、ミルクの表面張力。これら内部と外部を隔てる境界線を曖昧にするという、いわば安定から不安定へ向かう一瞬の緊張感を提示すること。これが見る者の感覚に心理的に作用しているのではないだろうか。ライプの用いる素材はそれ自体非常に魅力的であり、それ自身が強度を持つのだが、今一度、花粉はまさに花粉でしかなく米も米でしかないということを確認せ

<sup>6</sup>東京国立近代美術館、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

ねばならない。集合体としての花粉や米などの素材がある方向にシフトしていく状態のみが問題であり、素材の強度と言うよりは状態の強度なのかもしれない。

#### アンダー・コンストラクション アジア美術の新世紀<sup>7</sup>

現代美術に「アジア美術」という括りができ、その言葉で語られるようになって久しい。西洋中心の美術の中で、西洋の側からのオリエンタリズムの対象であったアジアを含む西洋以外の美術というカテゴリーから脱するため、アジアの側（またはアフリカ、中南米？）から自分達の美術を語りかけようとする試みははたして成功したのだろうか。特に若い世代は積極的に、もっといえば確信犯として自己の内部にオリエンタリズムをつくり出していないか。臍に傷を持つ西洋、つまり未だに捨てることのできないオリエンタリズムを、少なくとも恥ずかしむべきだと思っている西洋の「痛いところ」をつく巧妙さで作品を作り、または展覧会を立ち上げるということが全くないと言い切れるだろうか。そもそも「アジア」としてのアイデンティティというような括弧付きのアジア像を作ることは危険だ。「アジア美術」に対するある種の居心地の悪さは、その居心地の悪さを口にできない居心地の悪さでもあり、それは自己の内部で創作されたオリエンタリズムだということではないだろうか。

©2005 , Hideo Nakane, All rights reserved.

<http://homepage.mac.com/hideonakane/>

---

<sup>7</sup>東京オペラシティアートギャラリー、国際交流基金フォーラム