

# 展覧会巡り日記

2004

アジアン・フィールド アントニー・ゴームリー

ロバート・ライマン展 -至福の絵画

ヴァンダの部屋

ダン・グレアムによるダン・グレアム展

ヨハネス・イッテン —造形芸術への道

## アジア・フィールド アントニー・ゴームリー<sup>1</sup>

『Field』はアントニー・ゴームリー（Antony Gormley, 1950-）の市民参加型プロジェクトで、記憶が確かならば90年頃からロンドンをはじめ世界各地で展開されている。テラコッタの小さな「ひとがた」を現地の人たちと制作し、床に密集させて展示する。『アジア・フィールド』は2003年、中国の広州、北京、上海、重慶で行われ、約200,000体の像（ひとがた）が制作されたようだ。大きさは10-15センチぐらいだろうか。手作業なので制作する人によって少しずつかたちが異なるが、基本的に頭部（と思われる場所）に穴を二つあけただけの単純な形態だ。体育館という美術作品を並べるにはやや広すぎる感のある空間の奥から隙間無くそれらを並べていくと、展示をする身体はその群像に一步、また一步と押し出される。最後の一体を足元に並べ終わった時、まさにその内部空間から完全に閉め出され、その広い空間に広がる群像を外側から眺めることしかできない。一度埋められた空間には決して足を踏み入れられない。そして、すべてのひとがたが1つの開口部に向いて並べられた結果、必然的に自分自身に向けられた圧倒的な「視線」を浴びることとなる。見るものと見られるもの。

プロジェクトが行われる地域や時期によって、作品そのものの意味するところは可変だ。「アジア」と銘打たれたプロジェクトは、英国人から見たら極東というひとくくりの中国と日本が、抱える問題においてあまりに共有していないという事実を、あらためて実感する。かねてから一度見てみたいと思っていたゴームリーのプロジェクトだが、今回に関して言えばあまり感心できない。このプロジェクトを中国から日本に持ってくる事自体が無意味なのだ。さらに言えば「廢校」という中国でのプロジェクトでは何の意味を持たないはずの感傷にゴームリー自身も引きずられ、体育館に机を並べてしまうような失態を演じている。

## ロバート・ライマン展 -至福の絵画-<sup>2</sup>

正方形の画面に、白い絵の具を塗り込めたペインティング。アメリカ現代美術の巨匠ロバート・ライマン（Robert Ryman, 1930-）の作品を一言で語るならこんな感じだろう。今年で74歳になるライマン自らが、日本では初めての回顧展のために作品の展示を手がけたという。

---

<sup>1</sup>旧東京都立城南高等学校 体育館にて

<sup>2</sup>川村記念美術館

展示は回顧展にありがちなクロノジカルなそれではなく、それぞれの壁面ごとに、新旧の作品を取り混ぜて配置している。それぞれ大きさや素材の異なった作品どうしのバランスはこれ以外考えられないぐらいに絶妙である。だがこの展示方法は、1点1点の作品を単にひとつの「素材」として扱いうるということであり、それぞれの作品が、制作された時代の文脈において持ちうる意味を自らの手で骨抜きにすることでもある。言い換えれば、展示作品全体を、もう一度白い絵の具で塗り込めようとしているともいえる。考え過ぎだろうか？ 音声ガイド用に録音された、1時間半にも及ぶライマン自身による作品解説を聞いても（驚くべきことに？）中身がほとんど見えてこない。重要だと思われる質問（例えばライマンとミニマリズムとの関わりについて）からも、するりと逃げてしまう。あわてて白い絵の具を塗り込めるように。見えないように。

鉄板に白いエナメル塗料をグレイズした12枚組の作品『Standard』（67年）の展示に、所蔵するグッゲンハイム美術館から展示担当の2人の学芸員が派遣されてきている（展示担当の派遣は所蔵作品の保持のため欧米では当前だが、今はその事には触れないでおく）。展示担当者は、作品の価値と重要性をある意味で（少なくとも）作家よりも正確に把握している人たちであり、ライマンにしてみれば自分の作品でありながら自分の意志で動かさない壁面を一面作って帰っていった。このことは重要だ。はからずもこの作品を展示した壁面は、展覧会で唯一、時代と意味とが作品から切り離されていない空間として残されたからだ。

絵画作品の理解に時代背景や制作された時代における意味は必要か。ライマン自身も、たとえ本人は否定しても、当時の美術の動向と切り離されていた訳ではないし、多少うがったものを見方をすれば、それとの間に共犯関係がないとも言えない。ライマンは、白い絵の具を雪に喩え、「雪に覆われることで風景の輪郭がはっきりと見えてくるようなもの」だと答えている。絵画上で白い絵の具と絵の具がのっていない部分との境界は見えても、白い絵の具の下に何があるのか全く見えない。ライマンはすべての意味に絵の具を塗り込めたのかもしれない。見えないように。でも私はその下が見たいのだ。たとえその下に何も無いとしても。なぜならば、この危機的な時代を生き延びるためには歴史から学ぶ必要があると思うからだ。

今は「至福」の時ではない。

### ヴァンダの部屋<sup>3</sup>

2000年/ポルトガル＝ドイツ＝フランス

カラー/180分 監督・脚本・撮影＝ペドロ・コスタ

轟音とともに巻き上がる砂埃。リスボン市内、再開発地域のこの街は瓦礫の山と化す。行き場所の無い貧しい移民が集まるフォンタイーニャス地区。そこに住むヴァンダ、黒人青年のパンゴ、それぞれの「部屋」の持つ日常。ペドロ・コスタ（Pedro Costa, 1959年リスボン生まれ）のカメラは、彼らの壊れた日常を淡々と写し取る。

常習化する麻薬。ライターで炙り、吸い込んで激しく咳き込むヴァンダと妹のジダ。使い古しの針で静かに注射を打つ男たち。それぞれの部屋で交わされる会話。または、ほとんど売る気もない野菜の行商をするヴァンダと毛糸を巻くジダ。病的なまでに部屋のかたづけに固執する男たち。そこは取り壊されるというのに。それぞれの日常。

うんざりするほどに繰り返される日常。その映像にへとへとになりながら向き合っていると、ある時を境に諦めと恍惚の精神状態をもたらす。ペドロ・コスタの、ほとんどリリカルな画面を作る光の「きめ」の意味を体感するのは、もしかしたらこの瞬間なのかもしれない。そして、この時からパラパラと物語が流れ出し、気がついた時には映画は終わっている。何一つ解決はしないのだが。

『ヴァンダの部屋』は「ドキュメンタリー／フィクションの区別を超えた作品」と安易に括られがちだが、そもそもドキュメンタリーは撮影者自身のまなざしであり、再構成された物語であり、結果的にフィクションを含まないドキュメンタリーはあり得ない。ここにはリアリティーの有無だけが存在し、ドキュメンタリー／フィクションの便宜的な区別など必要とされない映像の力を再認識させられる。

### ダン・グレアムによるダン・グレアム展<sup>4</sup>

初期の雑誌媒体を使ったコンセプチュアルな作品から、パティ・スミスを撮ったドキュメンタリービデオ『Rock My Religion』、ハーフミラーを使った建築的な空間作品『パヴィリオン』

<sup>3</sup>ヴァンダの部屋公式サイト <http://www.cinematrix.jp/vanda/>

<sup>4</sup>千葉市立美術館、北九州市立美術館 <http://www.ccma-net.jp/dg/>

まで、ダン・グレーム (Dan Graham, 1942-) 本人の手による回顧展。

視覚の制度。美術は「見るもの／主体」と「見られるもの／作品／客体」との関係においてのみ成立する。美術館は「作品／客体」の置かれた単なる「箱」で、主体である「見るもの」がそこに足を運ぶことによって初めて「美術」として成立する制度だ。その「箱」自体を作品にしてしまおうとしたのがグレームの『パヴィリオン』と呼ばれる作品群だろう。そもそも「箱」なのだから、何時間かけて美術館に足を運ぼうと、そこには何も無い。見るもの（主体）と箱の中の箱（客体？）。

箱の中の箱のさらに内部は、ガラス、鏡、ハーフミラー等で構成され、視線を透過し、反射し、または一部を反射し一部を透過することで、外部の風景や他者である自分以外の鑑賞者を作品に取り込み、さらには主体である自分も客体としてその内部に取り込まれ、像としての作品の主体／客体の関係を体験的に骨抜きにしようとする。さしあたりこのように考えても間違いはないだろう。

結局彼が何を目的にこのような作品を作っているのか、ということについては明らかにしておく必要がある。分厚い展覧会カタログは、作品のドキュメントとして（『パヴィリオン』を含め）作品と戯れる鑑賞者を撮った写真、そしてこれは展覧会カタログとしてはかなり珍しいことだが、すべての作品についての作家本人の解説。つまり作品を制作し展示するという手続きこそ前提として提示されているが、結局ダン・グレーム本人の、対象（つまり作品を見る鑑賞者）へのまなざしが彼にとって作品の重要な部分なのだ。

『アメリカのための家』（1966-7）での社会分析的なドキュメンタリーと同様に、グレームにとって『パヴィリオン』という一連の作品の（少なくとも）最終的な目的は、美術における視覚の制度を類型から分析するところにあるのだといわざるを得ない。もちろんその事自体は決して意味の無いことではない。だが、美術の鑑賞者が美術に対して求めることは制度の分析ではないだろうし、作品を体験する時に 20 世紀的な精神分析的強迫観念の刺激といった方法を用いることにも辟易している。

### ヨハネス・イッテン —造形芸術への道<sup>5</sup>

ところで、学習指導要領というものをご覧になったことがあるだろうか。2003 年度より高等

---

<sup>5</sup>東京国立近代美術館

学校で施行される新指導要領では、「芸術科」の教育目標を「芸術の幅広い活動を通して、生涯にわたり芸術を愛好する心情を育てるとともに、感性を高め、芸術の諸能力を伸ばし、豊かな情操を養う」としている。非常に無機質で抽象的な文言だ。また、文部省の発行する指導要領の解説書『高等学校学習指導要領解説 芸術編』では、教科「芸術」の目標を、情操を養うことを通して「心の教育」を行い「望ましい人格の完成」と明記している。

少なくとも美術館関係者の中で、美術が「心の教育」であり、「望ましい人格の完成」のためにあると本気で考える者はいないだろう。未だかつて、美術がそのようなものために存在したためしは無い。戦後、日本の美術教育界では広く知られるヨハネス・イッテン(Johannes Itten, 1888-1967)も、このことを聞けばかなり驚くだろう。イッテンが、画家としてクレーやカンディンスキーと同列に扱われてこなかったのは致し方ないことだが、この「教育（あくまでも日本の）」をめぐる「美術」の薄気味悪さが、今までイッテンを美術／美術館の枠から遠ざけてきたことと関係がなかろうか。

今回の展覧会では、現在抄訳で手に入るイッテンの『色彩論』と、絶版となったままの『造形芸術の基礎』に掲載される図版のオリジナルを見ることができる。それらの作品ひとつひとつから読み取れるのは、イッテンと学生ひとりひとりとの関係であり、両者を循環しつつ模索を繰り返すイッテン自身の「造形芸術への道」についてである。造形芸術はその時代時代で絶えず変化し続ける。イッテンが、その人生の終わり間際に形として残したいと思った色彩・造形論は、イッテン自身が生涯をかけて到達した方法論であり、日本の美術教育の中で私たちが到達すべき目標では決してない。イッテンが残したものは、むしろ、造形芸術は私たちが私たちの時代において私たち自身が模索する問題であるというあからさまな事実だけであろう。