

シンポジウム

「もの派とアーカイヴ」

ー 海外への発信をめざしてー

記録集

日程：2016年 3月16日(水)・17日(木)

会場：多摩美術大学 八王子キャンパス レクチャー A ホール

ごあいさつ

多摩美術大学では、文化庁事業「我が国の現代美術の戦略的発信に向けた資料整理・公開報告会の開催」において、埼玉県立近代美術館の協力のもと、2016年にシンポジウム『『もの派とアーカイヴ』－海外への発信をめざして－』を開催いたしました。

「もの派」は、戦後日本の前衛美術の展開における中核を成す運動の一つと位置づけられ、海外からの注目も極めて高く、各国で盛んに研究が行われています。

本シンポジウムではもの派の中核的なアーティスト3名を招聘して、もの派の胎動期の具体的な経緯を当事者の立場から語っていただきました。またアメリカや韓国の研究者、アーティストを招聘して、グローバルな視野でもの派について検討、分析を行うこともできました。こうした美術史的な視点に加え、アーカイヴ形成という視点からもの派を捉える試みもありました。多摩美術大学アートアーカイヴセンター(AAC)所蔵の写真資料を中心とするもの派関連のアーカイヴ形成についての検討は、国内の研究者から具体美術協会や九州派など戦後美術のアーカイヴ形成についての報告を受けて、実践的な示唆を受けることができました。

シンポジウムのこうした成果を得てからすでに数年がたち、登壇者のうち3名の方が物故されました。他の登壇者の方々も肩書きが変わるなど、時間の経過は少なくない変化をもたらしました。あらためて振り返りますと、この時点で果たされたそれぞれの皆さまの発言は大変貴重なものであったことは確かです。

つきましては、本シンポジウムの記録をあらためてまとめ直し、AACのウェブサイトにて公開いたします。何よりも、故関根伸夫氏、故安齊重男氏、故河崎晃一氏のご逝去を悼み、哀悼の意を表しますとともに、ご遺族の皆さまのご高配に心より感謝いたします。そして登壇者、関係者の皆さまの寛大なるご許可をいただきましたことに、厚く御礼を申し上げます。

2022年11月 多摩美術大学アートアーカイヴセンター

謝辞

本記録集を公開するにあたり、登壇者の皆さまおよびご遺族の皆さま、
関係者の皆さまには、多大なるご協力をいただきました。
この場を借りて心より御礼申し上げます。
(五十音順・敬称略)

安齊 佐和
安齊 重男十
李 康昭
上崎 千
梅津 元
加治屋 健司
河崎 晃一十
河崎 美生
蔵屋 美香
小清水 漸
菅 木志雄
関 直子
関根 伸夫十
関根 庸子
中井 康之
林 道郎
平野 到
前山 裕司
峯村 敏明
山口 洋三
吉竹 美香

目次

3月16日(水)

開会挨拶 建畠 哲(多摩美術大学) 6

第1部「もの派の成立をめぐる」 7

司 会 中井 康之(国立国際美術館)

「私見—ミニマリズム」 関根 伸夫 8

「ゲル状のもの派と粒状のもの派」 小清水 漸 12

「ものがあるというのでもなく、ないというのでもなく」 菅 木志雄 17

第2部「海外の動向との比較・検討」 21

司 会 平野 到(埼玉県立近代美術館)

「アルテ・ポーヴェラとの派」 峯村 敏明 22

「ミニマリズムとの派」 吉竹 美香(ハーシュホーン美術館・彫刻庭園) 26

「韓国現代美術との派」 李 康昭 29

3月17日(木)

第3部「現代美術とアーカイヴ」

セクション1「現代美術とアーカイヴ」 33

司 会 加治屋 健司(京都市立芸術大学)

「具体美術協会とアーカイヴ」 河崎 晃一(甲南女子大学) 34

「もの派と記録写真」 吉竹 美香 36

「アーカイヴとミュージアム・コレクションについて」 上崎 千(慶應義塾大学アート・センター) 38

「もの派 アートテーク展示写真について」 44

司 会 小泉 俊己(多摩美術大学)

登壇者 安齊 重男(アート・ドキュメンタリスト)

セクション2「もの派とアーカイヴ」 49

司 会 前山 裕司(埼玉県立近代美術館)

「『菅木志雄 置かれた潜在性』展における制作ノート、記録映像の展示」 関 直子(東京都現代美術館) 50

「批評とアーカイヴの状況」 山口 洋三(福岡市美術館) 52

「もの派とアーカイヴ—『1970年—物質と知覚』展を中心に」 平野 到 54

「もの派とアーカイヴ—《位相—大地》を中心に」 梅津 元(埼玉県立近代美術館) 56

セクション3「アーカイヴの方法論」 61

司 会 林 道郎(上智大学)

「壊乱するアーカイヴ」 加治屋 健司 62

「アーカイヴに特有の課題」 上崎 千 64

「美術館のコレクションについて」 蔵屋 美香(東京国立近代美術館) 66

セクション4 全体トーク 73

司 会 建畠 哲

登壇者 林 道郎／平野 到／上崎 千

Day 1 (Wednesday, March 16)

Opening address: Akira Tatehata (Tama Art University)

Part I: On the Formation of Mono-ha

Moderator: Yasuyuki Nakai (The National Museum of Art, Osaka)

Nobuo Sekine, "My Own View of Minimalism"

Susumu Koshimizu, "Mono-ha as Gel Form and Mono-ha as Granular Form"

Kishio Suga, "*Mono* is Never Completely Existing, nor Completely Absent"

Part II: Comparative Approaches to Overseas Contemporaries

Moderator: Itaru Hirano (The Museum of Modern Art, Saitama)

Toshiaki Minemura, "Arte Povera and Mono-ha"

Mika Yoshitake (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden), "Minimalism and Mono-ha"

Lee Kang-So, "Contemporary Korean Art and Mono-ha"

Day 2 (Thursday, March 17)

Part III: Contemporary Art and Archives

Section 1: Contemporary Art and Archives

Moderator: Kenji Kajiya (Kyoto City University of Arts)

Koichi Kawasaki (Konan Women's University), "GUTAI Archives"

Mika Yoshitake, "Documentary Photos of Activities and Works of Mono-ha"

Sen Uesaki (Keio University Art Center), "Archives and Collections at Art Museums"

Mono-ha: The Photographic Documentation Exhibit at Art-Theque

Moderator: Toshimi Koizumi (Tama Art University)

Speaker: Shigeo Anzai (art documentalist)

Section 2: Mono-ha and Archives

Moderator: Yuji Maeyama (The Museum of Modern Art, Saitama)

Naoko Seki (Museum of Contemporary Art Tokyo), "Installation at the *Kishio Suga: Situated Latency*, Especially Production Notebooks and Documentary Footage"

Yozo Yamaguchi (Fukuoka Art Museum), "Overview of Contemporary Criticism and Archives"

Itaru Hirano, "Mono-ha Archives: *Matter and Perception 1970* Exhibition"

Gen Umezu (The Museum of Modern Art, Saitama), "Mono-ha Archives: *Phase—Mother Earth*"

Section 3: Methodology of Archives

Moderator: Michio Hayashi (Sophia University)

Kenji Kajiya, "Archives Being Corrupted"

Sen Uesaki, "Issues in Making Archives"

Mika Kuraya (The National Museum of Modern Art, Tokyo), "Collection and Archives at Art Museums"

Section 4: Concluding Remarks

Moderator: Akira Tatehata

Discussants: Michio Hayashi/Itaru Hirano/Sen Uesaki

本記録集は、2016年3月16日と17日にわたって開催された多摩美術大学主催、埼玉県立近代美術館協力、文化庁「我が国の現代美術の戦略的発信に向けた資料整理・公開報告会の開催」事業として行われたシンポジウム『『もの派とアーカイヴ』—海外への発信をめざして—』の発表内容をもとに編集したものです。

なお、司会および登壇者の肩書きは2016年当時のものを掲載しています。

1日目 3月16日(水) 13:00

開会挨拶 建畠 哲(多摩美術大学)



建畠 哲

皆さんこんにちは。本日は、「もの派の成立をめぐる」という極めて専門的なテーマにもかかわらず、多くの方々に興味を持ってお集まりいただいたことを、大変うれしく思っております。また、国内外から名だたるアーティストの方々、研究者の皆さまをお迎えして2日間にわたるディスカッションが展開されることを、大変光栄に思っております。

このシンポジウム「もの派とアーカイヴ」は、「もの派の成立をめぐる」というテーマについて、現時点におけるもの派研究の総集編であると同時に、新しい視点を見出し、今後の同学の人たちにとっての、一つの指針となれればと思っております。

「アーカイヴ」と聞くと、歴史研究のための資料館などのイメージが大きくて、地味な歴史的な裏付けに過ぎないというふうにお考えの方もいらっしゃると思います。しかし近年は過去資料を単にそれとしてとどめるのではなく、創造のための文化資源として活用していこうという新たな概念が生まれています。そうした意味でもこの研究が、多摩美術大学におけるアーカイヴの新たな可能性を切り拓く一助になればと思います。

また今、このレクチャーホールに近接するアートテークという建物で、安齊重男さんのもの派関係の写真資

料を展示しています(註1)。これらは互いに並行した関連展示であると同時に、「創造のためのアーカイヴ」という点で、このシンポジウムと一体化した意味を持つのではないかと自負しております。お時間のある方は、ぜひ覗いていただければと思います。

このシンポジウム開催にあたっては、まず文化庁からの全面的なご支援がありました。短期間に成果を上げなくてはというプロジェクトの中で、その資金を最も活用し、中心となっているのがこのシンポジウムです。文化庁の林洋子芸術文化調査官をはじめとする方々に、深く感謝を申し上げます。また、埼玉県立近代美術館には、共催というわけではないにもかかわらず、全面的なご支援をいただきました。さらには身内ではありますが、本学の研究支援部には、獅子奮迅の働きで本日の開催までこぎ着けてもらいました。これら関係者の方々にあらためて深くお礼を申し上げます。

それでは、この2日間にわたるシンポジウムでの、熱心な討議を期待しております。どなたさまもどうかお楽しみいただき、また、いろいろな触発を受けていただければと思います。ありがとうございます。

註1)「もの派—70年代 by ANZAI」アートテークギャラリー 2F、2016年3月16日-3月17日(2015年10月10日-10月21日に開催した同展を本シンポジウムに併せて再展示)

3月16日(水) 13:05-14:50

第1部「もの派の成立をめぐる」

司 会 中井 康之(国立国際美術館)

登壇者 関根 伸夫

小清水 漸

菅 木志雄

中井:まず、私がなぜここに立っているかにつきまして、少し説明をさせていただきます。私がいる国立国際美術館では、2005年に「もの派一再考」という展覧会を開催しました。再考というからには再考するべきベースがありまして、その一つは、2005年から10年遡った1995年、建畠哲館長がいらっしゃる埼玉県立近代美術館、そして岐阜県美術館、北九州市立美術館などで開催された「1970年―物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち」という展覧会。これは1960年代終わりから1970年代にかけて、それまでの過激な流れとは違った表現を始めた「もの派」と呼ばれる作家たちの作品を集めたものでした。そしてもう一つは、さらにそこから遡ること8年前の1987年、西武美術館で峯村敏明さんが企画された「もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術」(多摩美術大学と共同開催)という展覧会でした。「もの派一再考」は、この二つの展覧会に対し、もう一度もの派を捉え直そうということで企画させていただきました。

解釈の違いはあると思いますが、1968年10月、《位相―大地》という作品が誕生し、それに触発されてもの派というものが実質始まった、あるいは完成したと、概ね考えられています。その象徴的な作品の作者が関根伸夫さんです。

今、前方のスクリーンでご覧いただいているのは、関根伸夫さんが記録保管していた《位相―大地》制作過程の写真をつなげて5分ほどの動画にしたものです。ここに映っている関根さんが、このあと、もの派の成立に關してお話をしてくださるということで、あらためてそのご経歴を簡単に紹介いたします。

1942年、埼玉県志木市に生まれ、多摩美術大学に入られて、同大学院油画を1968年に修了。そしてその年の10月に「神戸須磨離宮公園現代彫刻展」でこの《位相―大地》を発表したわけです。実は、当時はそんなに注目を浴びたということはなく、『美術手帖』『芸術新潮』などの記事でも、そこまで高い評価はされていませんでした。しかしその後、日本大学文学部で哲学を学んでいた李禹煥(1936-)さんがこの作品を見てとても驚いて、哲学的な理論をもとに《位相―大地》の論理的な構築を行っていきます。関根さんはこの作品を作ったあと、1970年に「第35回ヴェネツィア・ビエンナーレ」で《空相》を出品され、その後2年ほどヨーロッパで作品を作っていたので、1970年に京都と東京で続けて開催された、もの派が注目を集めることになった二つの大規模な展覧会(註2)のときは日本にいらっしゃらなかったわけですが、ともあれもの派は、1968年の関根さんの《位相―大地》が実質上の起源となり、展開していったと言われています。「もの派一再考」では、なぜこの作品が誕生したのか、峯村敏明さんの研究をはじめ、いろいろな方の研究を通して見えてくる当時の動向から、関根さん、あるいは関根さんと同時期に同じような考えを表現に込めていた作家たちの作品の集合体が、もの派というものを作り出していった経緯も検証しました。

このあと関根伸夫さんご自身に、もの派というものが形成された初期の頃のことを中心にお話しいただければと思っています。では、よろしくお願いいたします。

註2)「現代美術の動向」京都国立近代美術館、1970年7月7日-8月9日／「1970年8月：現代美術の一断面」東京国立近代美術館、1970年8月4日-8月30日

第1部「もの派の成立をめぐる」

私見—ミニマリズム

関根 伸夫

こんにちは、関根伸夫です。今日お話ししたいと思うのは、もの派の成立そのもののことではなくて、もの派と世界の美術の趨勢との関係です。よくよく考えてみますと、一番比較されるのが、イタリアの「アルテ・ポーヴェラ」、そしてアメリカで非常に流行った「ミニマル・アート」。このあたりともの派がどういうふうに関係するかを、ちょっとお話ししたいなと思っています。特に、アメリカ美術の中でも難解で極端な傾向である「ミニマル・アート」と比較すると興味深いと思われる。

1965年頃、ミニマル・アートがアメリカに始まり、それがすごい勢いで日本にも押し寄せてきました。私は多摩美の大学院で考えている時期でしたが、当然その直撃を受けました。ミニマル・アートのアーティストたちが提唱していた、最小の単位や幾何学的形態という抽象概念に対しては、実はそんなに興味や意味を感じなかった。しかし、そのギリギリまでそぎ落とした簡素な表現には驚嘆したものです。こんな簡単なやり方があるのかと。

そしてミニマル・アートの解説には、シュプレマティズム……「絶対主義」と訳すのでしょうか、その先達であったロシアのカジミール・マレーヴィチ(1878-1935)が作例としてよく取り上げられ、彼の言う「それ以外にない存在」という抽象の概念性が特に重要な問題として提起されました。マレーヴィチの作品である《黒の正方形》(1915)、《黒の十字》(1923)、《白の上の白》(1918)などの作品は、これが唯一で別の対象物を持っていない、あるいはいかなるものも表象しない唯一絶対物であると強調して、抽象概念の純粋性を補強しました。この厳密で繊細なる抽象概念は、絶対主義という用語とともに、表象化しないという抽象芸術を徹底させた考え方であります。

しかしながらこのミニマリズムは、この理屈がわかって別にも面白くないというか、何の発展性もない議論で話が終わってしまって、見る側も見せる側も説明できない了解不能の世界になりがちです。

これは私の考えるミニマリズムに対しての問題ですが、けれども、つまりドナルド・ジャッド(1928-1994)や



関根 伸夫

ジョン・マクラッケン(1934-2011)、カール・アンドレ(1935-)などのミニマル・アーティストたちの作品が、魅惑的、発展的な議論になるのでしょうか。それは大いなる疑問です。

一方で我が「もの派」の方法論は、私見ではありますが、ミニマルに自然を切り取ることで、自然の豊穡さを享受できます。ミニマルに切り取ることによって、物性のさまざまな表情や自然の存在の強靱さを引き出すといったら過言でしょうか。すなわちミニマリズム本来の概念から、およそ外れたところで、もの派の真価が発揮されているわけです。

私の作品でいえば《位相-大地》《空相-水》(1969)などがその最適な例証です。例えば《位相-大地》は、大地に厳密に円筒形の凹凸を作り、対比させる行為によって、大地の存在性を主張することができます。凸の積層された土塊の強さ、凹の深い穴の不思議さが奇妙に対比しています。凹凸が一對を成すと了解して、確固として存在する強烈さに、さまざまな評論の多くは吸収されてしまいます。

当初、私は《位相-大地》を、位相幾何学から来るやり方でトポロジカルに地球を反転させること、との構想で始めましたが、でき上がり、我々が目の前に姿を現したときは、そのコンセプトもどこかに吹っ飛んでしまい、土塊の存在性が感動的にも強烈で、それに圧倒されてしまいました。それ以来、手伝ってくれた仲間たちも含めて、物性の強さや存在性に関わる美術に移行していきました。その流れが「もの派」と呼ばれていくのは少しあとのことですが、実は《位相-大地》の時点から「もの派」の萌芽は始まったと言えます。

どうしたら物体に命を吹き込むことができるのか。どういう行為だったらより確実な物体の存在性を引き出せるか。どういう状態にしたら物体と物体の関連性が演出できるか。さまざまな設問が設定され、それに応えるべき方法が仲間うちで議論されました。それには必然として、伝統文化までが参照され、作品化するヒントとして検討されることになります。

建築、庭園、茶の湯、華道など、参考すべき芸能は尽きることがありません。しかもその関係は相互につながっており、例えば茶道では茶室という建築、そして茶室に至る露地という庭園部、それから茶道具の数々、茶釜、茶碗、掛け軸、懷石料理と、あらゆる生活の奥深くまでつながっている。しかも私たちの作品は伝統文化の抹香臭さが残ってはならないし、むしろ現代の感性が敏感に息づいたものでなければなりません。つま

りタイムスリップではない、あくまで日常の生活空間から何かを気づかされ、発想の動機づけを探し出すものでなければなりません。しかしながら《位相-大地》で体験した物体の存在性の強烈さは、ちょっとやそっとでは忘れられません。その刷り込まれた感性が残存するがゆえに、新しいやり方に道筋ができ、目標とする事態に到達することが可能だったわけです。そして、我々が物体に何らかの行為に関わるとき、まるでそれは冗談のように、決まって単純な、ミニマルな行為に還元されたようです。

1968年、須磨離宮公園でのオリジナル発表以後も、私は何回となく依頼されて《位相-大地》を再制作してきました。作るごとに思い知るのですが、大地をデコボコにする、凹凸にするという行為の単純さは、その都度人々に何らかの言葉を発声させます。多くの人は饒舌になり、日常では決して起こらない彼自身の演説が始まるという、極めて特殊な理性ある行為だと言えることです。

ある人がこう言ったことがあります。「《位相-大地》はよく考えると何も作ってはいないし、何か具体的に表現している意味もない。言ってみればその意味のなさが哲学的に面白いのであって、どんな言葉も空転してしまう」と。そして「この作品は永久不変とはいかないで、最後は埋め戻されて跡形も残らない。その潔さが次なる次元を予感させるのである」と。これも凹凸の円柱というミニマルな行為によって開かれた世界観です。ミニマルな行為は、人々に単純明快さと大胆な行為を意識づける要因となります。

《空相-水》は、遠方から見ると二つの黒い無垢な塊のボックスに見えます。一つは高さ30cmの直方体で、もう一つは高さ120cmの胸元まで来る円筒形です。しかし近づいてみると、鑑賞者の動作が風や振動となって波紋を発生させ、映り込む周囲の風景が揺らいで、水が容器に満たされているということがわかります。ミニマルな黒い容器に水が満たされていると理解して人々は声もなく驚き、この作品は実は自然の一部なんだと了解するはずですが。自然を受容することができたなら、それは最高級の作品と言ってもよいし、また自然とコラボレートできたなら最高の作品と思わなくてはなりません。なぜなら、自然の豊穡さは人の思惟の及ぶところではないし、はるかに人の想定を超えて広がっているからです。

この作品を前にして、ある娘が涙を流している姿を見ました。それは展覧会のときだったのですが、私

が近づいて彼女に話しかけるとその子は「今日は疲れ切ってここに来たんですが、この作品の側にいる間に多くの癒やしをいただきました。思わず感動してしまって、そしたら涙が止まらなくなって」と語り終わって、はにかんで微笑を私に送ると、サッと目前から消えてしまいました。この予期しない不意打ちの会話に私はうまく反応できず、寡黙に呆然と立ち尽くすばかりだったのです。あのとき作者として「ありがとうございます」と言えばよかったのか、黙ったままでよかったのか、未だにどう対処すべきかの確かな対応は見つかりません。ここでもミニマルな行為に圧倒的な量の水が注ぎ込まれて、慣れ親しんでいる水の姿態に触れることによって、意外にも精神的に驚きをもたらしています。そして多分にこの作品は日本の美学を具現しているのは確かで、私はないとは否定できません。すなわちミニマルに自然の風景を切り取ったがゆえに、自然の豊穡さがここにも保持されているのです。

《位相－大地》でも《空相－水》でも、ミニマルな形態にすっかり土や水が詰まっている、無垢でソリッドな状態が重要です。つまりミニマルな形態の概念性が問題なのではなく、物体のソリッドな存在性が感じられることが重要なのです。

次は《空相》の話をちょっとしますね。《空相》の発想は実は、造園屋でアルバイトをしたときの体験がもと

になっています。庭の岩石をチェンブロックで引き上げた瞬間、地面から数センチ離れ、バランスを崩して急に岩石が空中を飛翔し始めたとき、私は何か別の生き物が存在物が出現したように感じました。

しかし、このできごとはそのとき以来すっかり忘れてしまって、ただ岩石が浮遊する感覚が私の体の深部に刻印され、作品をいろいろ構想しているときに、この記憶がふっと蘇ったのであります。したがって、鏡面ステンレスの上に岩石を載せる構造は自分流の絶対的な得意技になっていたのです。

さて、この《空相》の作品は最も難解で、やらなければならない必然的な作業があります。それは、上部の鏡面ステンレスに載せるべき不定型な自然石の重心を見つけることです。70cm×70cmの断面で4mの高さの柱に、14tから15tぐらいの自然石を載せるのですから、正確な重心が決定されなければ危険すぎて誰も近づけません。

ここでクイズ問題ですが、どうしたら不定型で不規則な形態の自然石の重心を見つけることができるでしょうか。これは、私もずいぶん考えました。私はクレーン車を呼んで実際に吊り上げてみる方法を選びました。大げさですが、これが最も正確であり安全です。実際吊り上げてみれば、何度かのトライアルで重心は簡単にわかります。

さて、「この《空相》は、ミニマリズムとどういう関係



中井 康之

があるのですか」という設問があります。地上に柱が立っていて自然石が載るという、構造的には極めてミニマルな在り方ですが、現れる現象は極めて多義的です。自然石が空に浮かんでいるように見えたり、観客が映り込んだりと、野外の自然環境をスムーズに引き入れています。このようにもの派は、ミニマリズムと極めて類似しながら、皆さまの想像以上に自然の持つ豊穡さを伝えていると私は考えています。これでお話を終わります。ありがとうございました。

中井：関根さん、ありがとうございました。ミニマリズムと、関根さん自身の作品との関連性ということで、関根さんが学生だった1969年中頃、どういうふうな議論を重ね、それがのちにもの派と言われる作品にどう結びついていったのかというところは、あとであらためて関根さんに聞いてみたいほど、初めてお聞きすることも多く、大変興味深い内容でした。もの派を研究されている方にとっても、なかなか聞くことのないお話だったのではないかと思います。

次にご登壇いただくのは、小清水漸さんです。先ほど画像をご覧いただいた《位相－大地》の制作過程記録の中で、一生懸命に水平、垂直を測っていた人が小清水さんです。関根さんも多摩美の絵画科でしたし、他のもの派の作家の多くも美大の絵画科に所属していましたが、小清水さんは彫刻科で、構造的な知見がより多くおありだったのだろうと思います。実際のところ、直径2.2m、高さ2.6mの土くれが垂直に立つというのは、構造的にはほとんど奇跡のようなことだったと、構造をやっている関係者から聞いたことがあります。《位相－大地》が成立したのは、須磨離宮公園の土質がよかったこと、そして小清水さんの丹念な計測によるところが大きかったわけで、《位相－大地》が成立しなければ、その後のもの派もなかったのかもしれないと思うと、本当に奇跡的なことだと考えています。

ここで小清水さんの簡単なプロフィールを紹介いたします。1944年に愛媛県に生まれて、多摩美に入学され、1971年に中退されています。これは、1970年の第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）「人間と物質」展に出品されたことがきっかけになって、翌年の「パリ青年ビエンナーレ」に出品が決まり、そのまま多摩美を出てしまったという経緯と聞いております。

在学中の小清水さんは、どちらかといえば観念的な傾向の作品を作られていたのが、《位相－大地》の制作を経験後、大きく変化されました。《位相－大地》以降しばらくは自分の作品を作ることができなくなって苦

しんだのち、やがて巨大な石に巨大な紙の袋を包み込んだ、と言うとトリッキーな感じに聞こえますが、実際に見ると、ミニマルではありながら、紙の素材、石の素材というものが、いわゆるアメリカで生まれたミニマル・アートというものとはかなり違うものとして目の前に立ち現れるような作品を生み出されていきます。

小清水さんには、そういったもの派誕生と言われる頃のことや、またその頃のご自身の作品について、お話したいかと思います。では、よろしくお願いいたします。

ゲル状のもの派と粒状のもの派

小清水 漸

こんにちは、小清水です。関根さんがとても学術的な話をしてくださったので、私もとてもよかったなと思いますが、私はもの派の成立のところに焦点を絞ってお話ししたいと思っています。1968年の9月、まだ暑いときでしたが、関根伸夫、そして私と吉田克朗（1943-1999）、主にこの3人が神戸の須磨離宮公園で《位相―大地》の制作に携わりました。公園の敷地に穴を掘って、その掘った土を積み上げるという作業を何日もかかってやったわけです。この体験がとにかく、一番大事な私の原点といいますか、そういうものになっておりますので、そのことを中心にお話ししていきたいと思います。

あっ、その前に先ほど、中井さんが私のことを紹介してくださった中で、私が多摩美術大学を中退したとおっしゃっていたことについて補足したいと思います。実際には除籍なんですね。多摩美術大学には4年分の授業料を払っているんですけど、在学期間から何十年かたったあるとき、多摩美に卒業証明書の送付をお願いしたところ、「あなた、除籍になってますよ」と。そこで初めて除籍になったことを知りました。当人の私には知らせないまま書面上の処理をされたしまったということで、実は極めて恨んでおります（笑）。今日は学長をはじめ多摩美関係者の方がたくさんいらっしゃるの、声を大にしてその点を言っておきたいと思います。まあ半ば冗談ですけども。

1968年の9月に話を戻します。《位相―大地》の成立、これは実際にその労働をした私だけでなく、吉田克朗にとっても―吉田は残念ながら亡くなってしまいましたけれども―当人である関根伸夫にとっても、大変に衝撃的なできごとだったと思います。私はまだ多摩美の学生でしたが、当時の多摩美は大学紛争で授業が開かれていない状況で、そういう時代に自分の美術表現をどのように成立させていくかを、一生懸命考えていた時代です。

皆さんご存じの通り、日本の美術教育は明治時代

に西欧の美術表現理論を取り入れて、工部美術学校が明治9年（1876）にできて、以降、延々と100年以上そこを基本にやっています。それは私たちが学生だった1960年代でも同様でした。私は多摩美の彫刻科に籍を置いて、建畠学長のお父さんである建畠覚造（1919-2006）先生などから彫刻を教わっていたわけですが、講義で使われる、例えばマッス、例えばムーブマン、あるいは空間、こういった用語とそれを裏付ける考え方というのは、基本的に西洋の美術から来るもので、そういうものを教育の体系として教わってきたわけです。

この状況に、私は漠然と不満といいますかね、どこかしら「これは自分がやるべき世界の教育ではない」という、そんな思いを持っておりました。その一方で、「じゃあどうやって自分の表現を探し出せばいいのか」ということについては極めて観念的に追い求めていくことしかできなくて、なかなか自分でもこれだという実感を持った表現が探せないままでおりました。そういった時代に、たまたま関根伸夫と知り合いました。

私は多摩美の2年生の彫刻科の学生でしたけれど、関根は油画の斎藤義重（1904-2001）教室の大学院生でした。横浜にあったアトリエで彼の仕事を手伝ったり、自分の作品を作ったり、そういったことをしながら過ごしてしているうちに、彼が「現代日本美術展」（毎日新聞社主催）のグランプリを獲ったんですね。これは先ほど映されたスライドの中にはありませんでしたが、「位相絵画」という仕事の延長の大きな作品でした。それが、その年第1回だった須磨離宮公園の野外彫刻展に選ばれたわけです。

先ほどの関根の話を聞いておわかりのように、彼は非常に理論的にものごとを捉える人ですから、絵描きである自分が野外彫刻を作るにあたっては、極めて緻密に考えたんだろうと思います。実際に、絵描きがどうやって野外彫刻を作り上げていくのかというその過程を、私は側で本当に面白く見ていました。ほぼ一日のうち半分ぐらいは一緒にいるようなそういう状態の

中、関根伸夫、私、吉田克朗、それから関根の当時のガールフレンドの4人で、毎日のように議論というかお話をするんですね。アトリエのある横浜で、あるいは新宿の喫茶店で、毎日毎晩、どんな作品を作るかというふうなことを話し合っていました。そうしてできたのが《位相－大地》でした。

関根伸夫も私も吉田克朗も、子どもの頃に小さい落とし穴くらいは作ったとしても、正直、それまでこんなバカでかい落とし穴なんて作ったことがありませんでしたから、試行錯誤のくり返しでした。土を掘るのは力づくでやっていけばいいとして、問題は、掘った土をどうやって積み上げていくか。関根は「土にニガリを混ぜたらどうだろう」とか、「ニガリの代わりにセメントの粉を使ってみようか」など研究していましたが、最終的に、日本のお正月に飾る門松にヒントが見つかりました。昔の門松は、まず土で台をこしらえ、その外側を荒縄で巻いて弾けないようにするというやり方で作っていた。それを思い出して「土を積み上げながら、外側をどんどん縛って固めていこう」と、極めて原始的に考えて、いよいよ作り始めたわけです。土掘りの道具はツルハシとスコップで、完全な手作業でした。結果的に途中で、公園に作業に来ていたプロの土建屋さんの力を借りたりもしました。

完成まで何日かかったかは、今となっては正確には覚えていません。作っている最中は単純労働をくり返すだけでしたので、実際に土を肌身で感じる直接的な体感はあるものの、これが美術的な表現になる確信はありませんでした。おそらく関根自身も、頭では思い描いていたものの、野外彫刻として、日本の美術として成立するのかどうかという確信は持っていなかったと思います。しかし作っていくうちに、自分たちのやっていることの面白さと重要性を少しずつ感じ始めていました。

これは中井さんも先ほどおっしゃっていましたが、でき上がるまでには本当に奇跡的なことの重なりでした。皆さんお考えになってわかると思いますけど、2m以上も地面に穴を掘って行って、大きな岩に出くわさないということがあるのでしょうか。あとからわかったことですが、あそこはもともと谷間を埋め立ててできた平地だったんですね。いくら掘っても大きな岩が出てこなかった。これはもう一種の奇跡だったと思います。

そして最後に枠を外して全貌が現れ、自分たちがいったい何をしたのかがわかった瞬間、天啓といいま

すか、雷に打たれたといいますか、そういう感じで事の重大さというのを感じ取りました。それまでの欧米の、いわば借りものの美術教育を受けながら漠然と感じていた違和感が、この瞬間に私の中で弾け飛んで解消されたんです。要するに、慣れないよその言葉を使うのではなく、ネイティブな自分の言語で、自分の地声で語ればいいんだということ。それが美術という世界での自分たちの歌になるんだということが、このときに確信のようにして出てきたと思います。

そして、表現というのはそれまで私がやってきたような頭の中で観念的に作り上げていくだけではなくて、やはり自分の身体を通した実感、身体性というのが大事なんだということも感じました。これは例えば書家が字を書くときに筆と墨と紙で感じ取る筆触、あるいは絵描きが絵を描くときに絵の具を付けた絵筆とキャンバスとが触れ合う感覚、それが実は大事なんだということとよく似ていまして、自分の身体で納得できないような表現というのは、やはり人に訴えかける力は少ないだろうというふうに、そのとき思いました。

今日、たくさんの方がお見えですけど、この中で1968年に須磨離宮公園で《位相－大地》を実際に見られた方っておられますか？あ、一人。峯村先生ぐらいですか。現在、どんな日本の美術雑誌を見ても、あるいはどういう美術研究者の論文の中にも《位相－大地》は必ず取り上げられますが、当時、実際にこれを見て書いている人は極めて少ないんですね。私はその場にいた人間、これを作り上げる場にいた人間ですから特に声を大にして言うんですが、やはりこの作品ができ上がった瞬間に、日本の現代美術も大きく変わっていったはずですよ。それは本のページをめくるようにガラリと変わったわけではなく、この作品の影響がいろいろな形で伝わって少しずつ変わっていったのだと思います。

ここからは1968年の9月《位相－大地》以後、どのようにして、いわゆるもの派の成立に至ったかということ、簡単な時系列でお伝えしてみたいと思います。日本の美術史でもの派についての言説がいろいろありますけれども、個人的には不満なところがあるので、美術の研究をされる方にはぜひ聞いていただければと思います。先ほど中井さんからお話がありましたが、関根伸夫は1968年の翌年にはすでにヨーロッパに行ってしまうので、もの派と言われる動きが日本の中で起こってきているその場所にはいないわけです。

私は研究者ではないので、世界的なミニマリズム、例えばアルテ・ポーヴェラなどと並列して話をするということはできません。ただ言えることは、同時代にそのような動きが世界的に起こったことの社会背景というのはあるだろうと思います。その辺のところは美術史家や研究者にお任せして、私は個人的な、私を通して経験したことをお話ししておこうと思います。

まずこの《位相－大地》ができ上がったあとしばらくは、関根伸夫も吉田克朗も私も皆興奮状態にあり、いつもその話をしておりました。そんな中で何カ月かのちに関根が「街で李禹煥という人物と出会った。彼が《位相－大地》を評価してくれた」って言うんですね。そのうち、新宿の喫茶店で、関根伸夫、私、吉田克朗といった人間が集まって夜な夜な議論をする場に、その李禹煥も加わるようになりました。いろいろな話をしたと思います。

ちょっと言い忘れましたが、私自身は《位相－大地》を作ったあと、作品が作れなくなったんです。先ほどお話しした天啓のような体験を経て、それをどうやって作品に反映させていくかということを非常に悩みました。《位相－大地》が9月ですから、10、11、12……、3カ月ぐらい作品が作れなかった。20代の3カ月ってというのはものすごく長いです。それまでなら、そんな

に長い期間作品を作らないなんてあり得なかったんですけど、作れない。どうやっていったらいいだろうと悩みに悩んで、1969年の1月、ようやく作れたのが《垂線》で、村松画廊で私と成田克彦（1944-1992）、矢辺啓司（1945-）の3人展で発表しました。

私の《垂線》は、ただ1本の糸を鉛直に吊るした作品で、矢辺啓司は棒磁石を天井からぶら下げた。成田克彦は画廊の壁の長さよりほんの2、3cm長い木の棒、柱のように画廊に置いた。画廊に来た人からは「何もないじゃないか」と思われてしまうような展覧会でした。そのとき以来、私は自分の作品が作れるようになりました。その後1969年12月、「第4回ジャパン・アート・フェスティバル（日本芸術祭）国内展示」には、四角な石を30cm角のマスに入れた作品を出しました。同年の「第9回現代日本美術展」では大きな和紙を使ったマス型の作品を出しました。そうしたら偶然、吉田克朗は1m50cm×2mぐらいの和紙を持ってきて、その四隅に石を置くという《ペーパーウェイト》という作品をコンクールに出しました。なぜか私の作品が入選して吉田の作品は落選してしまうのですが、奇しくも2人とも和紙と石というものを素材として作品を展示しました。

そして同じ年の8月から9月に、京都国立近代美術館で開催された「現代美術の動向」展は、私、李禹煥、



小清水 漸

成田克彦、吉田克朗、それから矢辺啓司など、のちにもの派と言われる作家たちの作品が複数集まってきた最初の展覧会でした。

同じく1969年には、パリで「パリ青年ビエンナーレ」が開かれます。ここには東野芳明(1930-2005)さんがコミッショナーとなり、成田克彦、関根伸夫、高松次郎(1936-1998)、田中信太郎(1940-2019)の作品を「4ボソット」というグループとして出品しました。「ボソット」というのは、ものをボソッと置いている、ボソッと提示する、というようなところからの、東野芳明の命名です。これはのちにもの派と言われる傾向の作品をピックアップして、それを世界に出していった最初の展覧会だろうと、私は思っております。

ついで1970年の5月、「第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)」が「人間と物質」というサブタイトルで、中原佑介(1931-2011)さんをコミッショナーとして開かれます。ここにものちにもの派と言われる作家たち、私、成田克彦、狗巻賢二(1943-)、野村仁(1945-)、河口龍夫(1940-)、榎倉康二(1942-1995)といったメンバーが日本人の作家として選ばれました。これはヨーロッパなどでは画期的な展覧会として受けとめられていたはずですが、ちなみに私は当時知らなかったのですが、「態度が形になるとき 作品一概念一過程一状況一情報」展という展覧会が1969年にヨーロッパで開かれていました。3年前「ヴェネツィア・ビエンナーレ」に行ったとき、それを再現した「態度が形になるとき ベルン1969年／ヴェネツィア2013年」(プラダ財団)で、東京ビエンナーレに選ばれた外国作家の大半が出品していたのを見て、中原さんのコミッショニングが非常に影響を与えたことを知りました。

そして1970年8月、東京国立近代美術館で「現代美術の一断面」という展覧会が組織されます。コミッショナーは東野芳明さんで、この展覧会もやはりもの派と言われるようになる作家たちが出品していました。関根伸夫は1969年にはヨーロッパに行っていて、この日本の動向には直接は関わっていませんでした。特筆すべきなのは、このときのオープニングパーティーに、フラワー・トラベリン・バンドという内田裕也(1939-2019)などがメンバーだったロックバンドが呼ばれて演奏したんですね。国立近代美術館でそんなことが行われるなんて前代未聞のことで、20代の自分たちにとってはとてもワクワクした記憶があります。こんなふうにして、もの派と呼ばれる作家たちの動きが活発になっていきました。

1971年1月、青山にあったピナール画廊で、李禹煥が座布団に石をポンと置くインスタレーションの個展を開きます。吉田克朗は同じく1月にシロタ画廊で、筆で壁に直接赤いストロークを描いていく作品を発表します。ここで重要なのは、もの派はものを使って表現し、ものにはほとんど手を加えないと言われていたのが、絵描き出身の吉田は、その封印を解いて壁の色を塗ったことでした。同時期の私の田村画廊での個展は、電気ノコギリで切り刻んだ板を14枚壁に立てかけた作品でした。李禹煥も吉田克朗も私も、それからヨーロッパにいる関根伸夫も、その後も旺盛に作品を作り続けますけれども、この1971年の正月に、それぞれ違う道筋を見つけたというふうに思っております。

このあと2年ほど、私がどのような作品を作っていたかについても話したいのですが、時間が来てしまいましたので、ここで一応締めます。ぜひ美術の研究をされる方、これから美術の研究に携わろうと思っておられる方、私が今申し上げた展覧会をつぶさに、できる限り克明に調べて研究してほしいなと思います。

例えば印象派も始まりは、モネの一枚の絵画で、そこから大きな一つの集まりとして認識され、また徐々に一人一人の作家になっていくというふうな経過を経るわけですが、その時代のもの派も同じだったと思うんです。最初は何となくゲル状の液体に近いような、それこそ境目のないようなものとして受けとめられるかもしれませんが、何か新しいことが起こっていくときというのは、ドロドロした、非常にエネルギーが煮えたぎった鍋の中のようなもので、それがほんの短い期間を経て、一人一人の作家の歩みになっていったということを、確認していただきたいなあとと思います。

中井: ありがとうございます。1968年からの、のちにもの派と言われるようになる作家たちの行動を、小清水さんの仕事を中心にお聞かせいただきました。今お話があったように、このあたりの史実をもう一度確認し、研究を重ねていかなければいけないと思われました。また日本の美術、それも本当の日本の美術というものが、1968年に湧き立つように興っていったというお話は、関根さんの「ミニマル・アートを日本的な解釈で考える」というお話とも重なる部分のように思われます。

続きまして、菅木志雄さんにお話しいただきます。菅さんも、関根さん、小清水さんがお話しされてきた

1968年のできごとの中におられた作家の一人です。

1968年に《位相－大地》が生まれたのち、先ほど小清水さんがお話しされていた新宿の喫茶店－店名は「トップ」と聞いていますが－そこに李禹煥さんを引き入れて、毎日のように討論を重ねていた。そこに菅さんも加わって、口角泡を飛ばすではないけれども、一緒に話をされていたと、いろいろな方の文章の記録から確認しています。

菅さんは昔から、「自分の仕事をみんなが難しいと言っているが、何で難しいと言われるのかわからない」ということをくり返し文章に書かれています。これまで菅さんの作品を見るために参照したそれらの中には「そうはいっても自分の仕事を易しくは書けないんだ」という、韜晦的な文章も多く読んだ経験があります。

そんな中で、明解に話をされているものもありまして、それは『季刊現代彫刻』（聖豊社）1978年1月号掲載の「もの派をめぐって」という菅さんと李禹煥さんの対談です。そこに関根さんが先ほどお話しされていたような「もの派とミニマル・アートの比較」と似たような話をされているところがありまして、「西洋の作家は石や土を素材として考え、それをイメージに合わせて対象化しようとするのに対し、我々はものどもの状況、あるいはものと場所、そのようなお互いの関係の中で捉えようとした」といったようなシンプルなお話をしています。要は「西洋の作品は個人のイメージを肥大化していったのに対し、もの派は、もの、状況、場所を尊重し、そこからの発言を聞いて作品にしていこうとした」ということなのかなと、捉えております。

菅さんのプロフィールを簡単に紹介いたします。1944年岩手県に生まれ、1968年多摩美術大学絵画科油画を卒業、その後1969年に田村画廊で《並列層》という初期の有名な作品を発表されています。これはパラフィン縦と横に積層して表現したもので、ものの体質、ものがその場所においてどのような様態を呈していくかということを指し示した、ものどもの関連性という意味でももの派として特徴づけられる作品になるかと考えます。

また、菅さんはその後1970年に、「第5回ジャパン・アート・フェスティバル（日本芸術祭）国内展示」で大賞を受賞され、このあたりからだんだんとその作品が認められるようになっていったというふうに考えております。それでは菅さん、お願いいたします。

ものがあるというのでもなく、 ないというのでもなく

菅 木志雄

今いろいろ紹介していただいて、大方は理解していただいたと思いますけども、僕の場合には、どういう仕事をするかという意味では、まあ僕の内心では、もう創造的にものを作る以外になかなか浮かんでこないんですね。これは大学のときたまたまいい先生に会いまして、その方のさまざまな言動から僕はずいぶん大きいものを受け取っています。で、僕はやはり、作品を制作しなければアーティストではないなあとか常々思っています。

それでは作品を作るというのはどういうことかということで、考えながらほとんど制作の時間を費やしてきました。考えてものを作る、ただ好きだから作るのか、そういう意味ではないわけです。作ることが使命感というのではないけれど、僕は未知のものに対する欲求、好奇心がものすごく強いんですね。未知のものを自分なりにどう表していくかということに関しては、もう最大の時間、あるいは労力を費やして表そうとします。その結果の積み重ねが、結局現在に至る制作の、一つのつながりになっているわけです。

僕の「もの」という言葉は、単にオブジェとか物体といった意味ではなく、もっと大きい意味で言っています。もっと抽象的な意味を含めて言っているんです。目に見えないもの、そういうものも含めて言っているんです。それらの在り方は、僕にとっては大変重要なわけです。どのようにして僕が考えることがあり得るか、あるいは僕が手を加えたときに、どういうふうにして現れてくるかということが、僕にとって最大の関心事です。

もちろん普通に生活する上では、ものは僕の周りにもあるし皆さんの周り、生活するすべての周りにあると思います。同じようにあるんです。何も違いはない。ものに対する考え方は、人間ですから多少は違うと思いますが、その違いを普通の人はずでに自分で知っているもの、あるいはいろいろな情報で規定されたものについてはあまり疑問を持たず、当たり前のように捉

えています。ところが作品を作るということにおいては、やはりそれは違うんじゃないかというふうに思っています。それは作品にもろに関わってきますから、つまり誰もが考える、誰もが認識しているようなものの在り方を、そのまま盗用して作品を作るということは、これは、僕はちょっと違うと思っています。当然避けます。

じゃあどうするか。世間にはほとんど規定され、認識されているものばかりじゃないかと、それなのにどういうふうにして使うかということになると、これは大変難しい問題ですが、僕は作る人間ですから、そこは考えますね。これを自分なりに規定し、直したらいんじゃないかと自分なりの認識でもってそれを位置づけたらいんじゃないかと考えました。

例えば一つのバケツで考えてみます。バケツは皆さん知っています。僕ももちろん知っています。どうやって使うか、どういうものでできているか、十分に納得している。ところが、それだけではどうもアートはできない。作品を作る段になったらそのバケツをバケツとして使わない、ということも出てくるわけです。そうするとバケツというものを、通常の用途、機能性、そういったものをどう排除できるか、あるいはどう違う用途として使うことができるかということに行くんですね。当然それは作品を作るためです。皆さんが持っている共通の認識をどこかで断ち切るということ。それが、まず最初の作業としてやらなくてはならないことでした。

僕はまた、よく散歩をして石を拾ったり、木の板を拾ったりします。どういう石、どういう木でも、それは石と木であることに違いないけれど、どれ一つとして同じものはない。なぜこうも違うのか、なぜ同じじゃないのか。その石と在り方、それをいったいどういうふう

に解体して自分なりの認識をそこに見つけるかということが、とても重要な感じがします。それは石の様相をしているけども石でないかもしれない、ということさえも考えなければならないのです。

考えれば石も木も、僕らの周りのこの世界に、無数に数え切れないほどありますね。それで、一つとして同じものがない、そして同じものはないけれど、石の一つ、木の一つとして厳然とある。この一つと複数の間にどのぐらいの距離と時間とが含まれているかを考えると、ちょっとやそつとではどうにもならない。よほどこれを詰めていっても、なかなか自分の思った空間、あるいはものの在り方、認識には到達しない。でもアートをやる上ではそれをしないとイケないんですね。最初に自分の認識空間の中で解体しながら再構成していくっていう、この何とも底の知れないことを、ずーっとやらないとイケないんですよ。そうでなければ自分をそこに反映させて何かを作るということは、おそらく不可能であろうと。まあこれは僕なりの考えですから、皆さんが応用して同じようにやれるかっていったら、それはちょっと違うかなと思いますが。とにかく新しい認識、あるいはその新しいという意味は、過去でも未来でもなく現実の中でやらなければなりません。つまり現実認識を変えないと、ものを捉えることはできないだろうというのが僕の考えです。

いろいろな中からどれを取るかということになると、なかなか決められない。決められない以上は作品は成立していないんだと僕は考えています。ですから僕が何かを提示したとき、そこに見えるものは単純に石だったり木だったりするわけですから、当然と言えば当然ですけれど、僕が考えていることと見た人が考えることは、おそらく違うだろうと想定します。

で、自分が出したものが果たして本当にそのものにとって最良の状態であるのがどうかというと、これまたちょっと不安になりますね。ちょっと違うかもしれない。全然違うかもしれない。しかし、あるところでは同じかもしれない。僕が考えたほうが、このものにとってのリアルってのが出てるのかもしれないというふうにも、手前勝手ながら考えます。そういう、ある種の手前勝手さの中で論理を追求していきます。

さっきも言いましたが、石も木もあらゆる人間の周りにあるものは、無数にありながらどれ一つとして同じものはない。この唯一性をまず考えないと、ものをいじるというのはなかなか難しいです。そしてその唯一のものが日常の空間や風景の中にあっては、石は石として、木は木として連続性を保って、無数に連携していく、決して単独ではあり得ない空間性も考えます。自分が手にした1個の石は、必ず何かにつながった物体としてあるんだという認識を持たないとイケないんです。

ものは歴然と独立してありながら、連携して連続してある、その差違性と同一性の両極を考え、その中で1個のものを取り上げる、それが自分の作品を作り上げる上でどういう役割をするのかという認識を新たに作っていきます。それは一つの世界、つまり今現在ある風景なり空間なりの一つの要素を外すということになっていくんです。つまり人間の志向性、認識の中にそれを放り投げるということは、連続性を切り離すということで、切り離したとき、ものはどうなるのかということに非常に力を費やします。そこに新たな認識性をちゃんと後ろ盾にしなければそのものが何なのかということが理解できなくなります。すでにある無限に広がる空間性、あるいは連続体としてのものの在り方、そういうものを解体して初めて、こちら側に一つのものなり、あるいは連続する一つの部分なりを、取り入れることが可能になっていくんですね。その上で、僕の中でどういうふうにならぬ周囲を作っていかなければならないのかと考えます。僕が作るのとは一つのものに反応した新しい周囲というふうに考えてもいいかもしれません。

新しい周囲に対して反応し、違う役割で違う要素を目に見える形で出していきます。それは、そういうところにもものを放り込んだとき、ものが放出する何かです。それは意味かもしれないし、認識かもしれないし、あるいは色とか形とかあるいは関係性とか、まあさまざまな事柄がありますけど、そういったことに関連して、ものが新たにそこで見られるものになる。存在性を新たにする、あるいは現実認識性を新たにするというふうに言ったほうがいいでしょうか。そういうふうにしてもものというものはあるんですよ、僕にとっては。石が例えば1000個あるなら1000個分、1万個あれば1万個分、違うものができるんです。その石に対応して、石にある意味、語らせる。これは逆説的なことかもしれないけども、人間が語るだけではなくて、そこに存在したものが語る、というふうにして作品が成立するんじゃないだろうか、と私は思っています。

ですから、どんなものでもそのものへの認識を新たに規定すれば作品になると僕は自負しています。結局僕自身が、どういう考えでどういう志向性をそこに用いるかということの勝負になります。ものは素材や材料というような単に人間の志向的な意味での想像力を支える物体としてではなく、ものそのものとしてなければならないというふうに僕は考えています。

ところがもう一つものに関連して言えるのは、ものは、空間と同時にそれがあつ場所によつても規定され

るということです。ただそこにものをポンと置いたら成立するというんではなくて、自分が想定した、そのものが最大に生きる場所としての空間を使用したときに初めて、ものがものの言葉をしゃべる、そのものの意思を表すと考えます。そしてそこで初めて第三者が目にするわけです。目にして「いったいこれ何だろうな」とおそらく考えるでしょう。考えたときに作品が持っているある種の志向性はそれを見た人間に移っているわけです。こんなふうに相対的に表現というのは成立しているわけで、ただポンと置いたから作品になっていることは、まずありませんね。まあ、そこまで行くのには、さまざまな論理というものがが必要です。

で、僕が最近考えるのが、志向性とは何かということです。例えば一つの石を使いたいとなって、「ああそうだ、あそこにあれがあったなあ」って近づいていく、その意識の方向は志向性の問題です。自分に合ったものがそこにあれば当然そっちのほうに向かっていきます。「自分ではよくわからないけども、これは自分の意識を引っ張っていくなあ」ということもやはり重要です。ものが人間を引っ張っているんだという逆説的な考えも、ふと出てきます。意識の何かを引っ張っていくってことは、意識のリアリティの問題になるんですね。自分にとって今まで見たことがない、あるいは自分にとって非

常に先鋭的に映るという状態があったとすれば、それは人間がその方向性、志向性によって惹きつけられて、そこに自分の意識を投影しているということです。です。すから普段から、その志向性がいったいあるかないかということ、僕はいつもこう、気にしてるってほどではないけども、何となく意識の中に入れてます。「あ、僕の何かが引いてるな」というときには大体わかりますよ。ものを見て近づいていくときに、惹かれるものには惹かれる理由がある。そしてその理由は自分ではなくものが持っているものであり、時には生活を左右するほどの力を持ち得ることにもなります。そういうことを、アーティストたちは作品で提示しています。

あの作品は好きだとか嫌いだとかということは、日常的に言われることです。作品を見て何か感じるということは、やっぱりその作品が持っている志向性に惹かれるわけですね。目に見えないけど、作品そのものに志向性があるんですよ。人間はその志向性に向かって近づいていく、手をさしのべる、さしのべられるというふうにして、そこで一つ特殊な関係を結ぶことができるということになります。そういうものはおそらく時代によって、その時間経過の中で違うだろうというふうに考えます。時間経過と考えると、どうもプロセスの問題が入るんですね、そのプロセスによって性格が違ってく



菅 木志雄

る、つまり介在してくるものが違ってくるということで
すよ。人間の行為性もそうだし、あるいはそこに入っ
てくる光とか匂いとか五感に作用するところすべてで
すけれども、そういうところに影響してくると思います。

プロセスという、ある種の行為性を考えます。完結
し得ない一つの時間の流れの中で、動体でない場合は
そこにじっとしているかもしれません。それはそれで目
に見えないけれども存在的にあり得るというふうに言
えます。動体の場合には、プロセスというのは一つの変
化として、あるいは時間経過の強弱として認識されま
すね。で、もちろんそこには外部的な空間性なり物体な
りさまざまな要素が関係して、第三者というかそこに直
接立ち入らない人間はそれによって認識しようと考え
ます。それによって行為空間の中の一つの時間性の意
味というのがさまざまなことで重要性を帯びてきます。
ものを作ること自体が、ある行為の時間性の経過とし
て成立し得るということもありまして、そういう行為性
がなく、ただボンッとあるというアートもあります。ま
た人間の手は加えないけど違う要素が入ってくるよう
な、例えば川の流に木っ端を流すということも可能
ですし、山に行って崖の上からガラスの板を落とすとい
うことも可能でしょう。で、それはプロセスも含んだあ
る種の行為性が成立するゆえです。

このように、どうも行為性というのはプロセスも含め
て時間経過、空間、方向性を含んでいまして、これがな
くしてアートは成立し得ないということもおそらく出て
くるのではないかと考えております。ものを作るという
行為、それは人間の行為というだけではなくて、ものが
動くそのこと自体が、ある行為、プロセスそのものの在
り方を規定しているということだろうと考えます。もち
ろんこれは、状態として動いていれば簡単ですけど、動
かないものにおいても、その状態を考えたときに、それ
が時間と空間を含んでいる以上、やっぱり行為性は感じ
られることがありますね。そういうことをちゃんと認識
できれば、行為性はいったいどういうレベルの問題とし
て作品に投影されているのかを考えることができ、また
重要な要素であろうと思っています。

で、その行為性が、結局さっき言った場所の問題と結
びつきます。動けるものは動けば当然、ある種の軌跡
ができますね。その軌跡の動いている状態が空間性を
認識させ、場所というものを認識させるもとになりま
す。そこに特徴、特別の事柄が含まれているということ
が多々ありまして、つまり場所の特徴、特殊性が行為と
ともに出てくるわけですね。それはフィールドの大小で

あったり、あるいは寒かったり暖かかったり、さまざま
な要素を含みながら成立するというふうに考えられま
す。作品はそういう状態のさまざまな変化の中で、もの
の中の何かを確立させながら成立するということにな
ると思います。

作品を考える上で、僕なりに考えていることを少し言
いましたけど、これはおそらくわかる人もいるし、わか
らない人もいると思います。当然の話ですね。

現代アートにおいては、もうあらゆることが一つの拒
否されない状態としてありまして、どういうものも「ア
ートだよ」と言えば成立するようなことを言う人もいま
すね。けど、僕はちょっと違うと思いますね。やっぱりど
ういうものもアートになるというわけじゃなくて、なるも
のも、ならないものもあるんですよ。それは最初にお話
した「現実認識を変えないと成立しない」というその
一点を踏まえなければ、アート作品はおそらく成立しな
いということを僕は思っています。

まあずいぶん長い間制作をしてきました。僕は年がら
年中、これはアーティストなら当然の話ですけど、ど
ういう状態、どういうことにおいても、自分が何を使っ
てどういうふうにして、そのものをリアルにそこに表して
いけるかということを考えています。必ずしもうまくい
くというわけではありません。しかし僕は日常的に考え
ているので、作品を作るということに関してはあまり苦
労した覚えはありません。例えば10年前にはいくら考
えてもこれを使う志向性が出てこなかったものでも、そ
れをずっと保持してて、最近やっとそれを使えるよう
になったということもあるんですね。なぜかわからない
んだけれども、あるときふと「これはこういうふうに使
たら最高だよ」ということが、わかるときがあるんです。
特別な理由というわけじゃないけど、瞬間的にそれを察
知できるということがあります。作品を考えることはと
にかく、僕にとっては辛いと同時に非常に楽しい、やめ
られないことであろうと今さらながら思っています。今
日はこのぐらいにしてやめます。どうもありがとう。

中井: 菅さん、ありがとうございました。「もの」という、
菅さんがずっと考えていらっしゃる、作品に対する姿勢、
態度のようなものをうかがうことができました。また、
先ほど小清水さんによる1970年以降のもの派と言われ
てきた作家たちがそれぞれの道を歩み始めたお話から
続く菅さんのお話は、その歩み始めて以降の、作品の見
出されるプロセスを、「もの」というキーワードを使っ
ていねいにお聞かせいただくものでした。第1部はここ
で終わりにしたいと思います。

3月16日(水) 15:00-17:00

第2部「海外の動向との比較・検討」

司 会 平野 到 (埼玉県立近代美術館)

登壇者 峯村 敏明

吉竹 美香 (ハーシュホーン美術館・彫刻庭園)

李 康昭

平野: それでは第2部を始めます。最初に自己紹介と、私がこのシンポジウムに関わっているいくつかの理由をお話しします。第1部で中井さんからお話があった1995年の「1970年―物質と知覚 物の派と根源を問う作家たち」展では、私もいろいろ調査をさせていただきました。また、関根伸夫さんと吉田克朗さんは埼玉県出身ということもあり、埼玉県立近代美術館としては県内出身の作家がこの動向に関わったことを、調査し続ける役割もあるかと思っております。引き続き第2部では、近年物の派が海外で再評価が進んでいる状況を踏まえ、国際的な視野を含めながら美術評論家、海外のキュレーター、そして同世代の海外の作家、

3人の方からお話しいただきます。

まず最初にご登場いただくのは、美術評論家の峯村敏明さんです。皆さんもよくご存じだと思いますけれども、峯村さんは物の派が成立してくる状況を同時代に実際に経験されてきた方であると同時に、物の派について、それから物の派以降の日本の美術の展開について早い段階から重要な文章を執筆されてきました。今日は「海外の動向との比較・検討」という観点から同時代的なイタリアの動きとして、しばしば引き合いに出されるアルテ・ポーヴェラと物の派の比較についてお話しいただきます。それでは、よろしくお願いいたします。



平野 到

アルテ・ポーヴェラともの派

峯村 敏明

最初に、アルテ・ポーヴェラともの派の共通するところ、そしてそれらの重要な違いについて思うところをお話しいたします。

社会的背景の共通点は、ドイツなどの場合は戦後すぐ復興を遂げて高度な工業化が進んだのに対し、イタリアと日本が工業化を進めたのは1960年代に入ってからで、遅れた分ひずみがあった。ということかという結局、工業化が急速に進んだことによる自然破壊への懸念ですね。多くの人は東京オリンピックや万博など、1960年代を浮かれた気分で過ごしましたが、アーティストには人間と自然をともに痛みを受けているものとして感じる、そういう感覚があったのだらうと思います。高度経済成長で痛めつけられるのは自然のみならず人間も同じで、高度資本主義的社会では、貧富の差がどうしても大きくなります。

ただ日本のもの派周辺のアーティストでこういうことを問題にしたケースは、私の知る限りないと思います。政治的なことにコミットするのはおろか関心を示すということもほとんどなかった。よかれ悪しかれノンポリだったわけです。それに対してイタリアの場合、赤い旅団というテロ組織が現れたぐらいですから、社会矛盾というものに対する意識が非常に高く、特にトリノはその傾向が強かった。そのあたりは、共通点以上に違いの大きいところかもしれません。

もう一つ、これは別にもの派とアルテ・ポーヴェラだけでなく、ドイツでも、アメリカのミニマル・アート周辺のアーティストも同様ですが、彼らの出身がほとんど画家であったということです。絵画を進めて絵画を革新するという方向に行くのではなく、ある時点から一挙に、具体的な事物を扱う方向に行く。その過激さは、両者とも共通しているところです。

存在を問う美術の系譜の、発端に位置したのは高松次郎です。高松は1936年の生まれで、世代的には1940年前後に生まれているもの派アーティストたちの一まわり上です。高松はその他の1960年代の日本での動向、例えば反芸術やネオダダにも関与していましたが、それらのメンバーとは桁違いに知的探究心の強い芸術

家でした。その知性がどこへ向かったかという点、私流に言えば「存在を問う」ということです。

彼のあとに続いたのが関根伸夫さん、小清水漸さん、菅木志雄さん。この人たちは高松が多摩美で講師をしていたことから、高松と非常に近い間柄でした。同時期に李禹煥は、別のルートで関根や高松次郎と親しくなっています。

この高松次郎、最初は《点》(1961)という作品から始まり、その後、もの派になる直前まで、トリッキーな作品作りをします。その頃、多少とも意欲あるアーティストは、多かれ少なかれトリッキーな作品に取り組んでいました。決して遊んでいたわけではなく、視覚を疑問に付す、視覚を問う形で、何か新しい方向を見つけようというときに、まず視覚を頼りにしていった。画家であれば当然のことでした。高松のような人たちが探求していた道筋は、いい意味で絵の延長でした。

そしてある時期、1967年から1968年ぐらいにかけて一斉に、見るということのあやふやさ、同時に存在ということの背後に据えながら問い詰め始めます。その発端が高松次郎の《点》にあったというのが、私の考えです。

アーティストだけでなく評論家にも、その風潮の中に入ってきた人が若干いました。まずは中原佑介さん。そしてもっと鋭角的に視覚と美術の間柄を突っ込んだのが、石子順造(1928-1977)さんでした。彼は必ずしも現代美術の真ん中を歩いた人ではありませんが、ある時期、強烈にこの問題に関わるようになって、いみじくも、高松次郎について最も早い時期に最も優れた評論を書いていたのがこの人です。石子さんは視覚の仕組みに独特な仕掛けを施す作家たちのグループ「幻触」を率いて、そこに高松次郎、李禹煥が講師として呼ばれていきました。高松次郎の「影シリーズ」や「遠近法シリーズ」は幻触に先駆する仕事だったし、李禹煥も一時期目だましの作品を作っていました。これが1968年ぐらいまで続きました。

1968年4月から5月にかけて、東京画廊と村松画廊で「Tricks and vision展 盗まれた眼」が開かれます。これは石子さんを中心に中原佑介も加わって選考

した19人の作家の展覧会で、非常に重要なものでした。重要というのは、その展覧会自体が素晴らしかったということではなく、これで高松、幻触らの作法が煮詰まったという点においてです。視覚を操作することは、必然的に社会批判とか視覚の確度を問う言葉になっていった。その重要な結節点がこの展覧会でした。

そして同じ年の秋、《位相-大地》というとてもない作品が神戸の須磨離宮公園で関根さんと仲間たちによって出現した。もう、作ったというより出現したといったほうがいいものでした。そこから、一挙にではなくゆっくりゆっくり、遠巻きに見ていた批評家も含め、人々の意識が溶けていくわけです。

翌1969年から1970年にかけて、濃密なトリッキー作品は消えていき、視覚の操作で何かに迫ることが真実に近づくわけではない、もし真実に近づこうと思ったら、いきなりものの前に立ち、ものをリプリゼント（表象）するのではなくプレゼント（提示）する、そういう作法が確立した。それを私たちは、「もの派」と呼んでいるわけです。

「Tricks and vision展」でトリッキーなことに取り組んでいた時期は「プレもの派」で、もの派ではありません。関わっていた中には同じ人も多いですが、意識が変わったわけです。もの派もプレもの派もひっく

るめて遡れば、全部数年前の高松次郎にたどり着く。高松の中に、最も重要な起爆剤というか、射撃でいうところの引き金があったと考えております。

ここからスライドを見ていただきます。まず、プレもの派時代の高松次郎の作品、《点》。ボロ針金にエナメルをなすりつけて転がしたもので、素直に見れば点ではあり得ないわけで、これにあえて「点」というタイトルを付けたところに、すべてがかかっていたと思います。つまり名と実体との食い違い、存在と観念との違い、あるいは見るということと見えるものの違いを、タイトルで指し示していました。高松はこのあとすぐ1964年頃から、「影」の仕事を始めます。この影は実体と比べてはたしてリアリティがないのかというのが、高松の問いだったと思います。見えるということの、普通私たちが実体と思っているものとその影でしかないものとの関係を取り直している作品ですね。

次は、高松の「遠近法シリーズ」の一つです。この頃は人気があった作品のようですが、私には、もうどうしようもなくなってきている、こういうところに彼の知性が落ち込んでしまっていると捉えられます。1968年の「ヴェネツィア・ビエンナーレ」にこのシリーズの作品を出して、同じ年に「Tricks and vision展」でも出していますから、これが中心的な作品だったわ



峯村 敏明

けです。私には全然面白くない。とにかく彼は大真面目で、見ることの検証ということを重ねたときに、視覚の習いと現実との間にどういう奇っ怪な現象が現れるか、恐れずに突っ込んでいったら、こんな変なものを作っちゃうわけですね。

次に、先ほどお話ししたグループ「幻触」の、前田守一(1932-2007)さんの作品です。彼は幻触の中でも、ひときわもの派の考えに近いところまで行った人でした。ただ、あまりにも幻触メンバーの中核だったため、もの派の中に数えて入れられることはめったにありません。板の存在に対し、板に打った目盛りは人間が与えた制度的なものです。幻触にはこのように、社会的な制度と見ることの食い違いということまで問題にした人たちがいて、その作例の典型的なものです。李禹煥さんもかなり影響を受けた時期があります。1968年前後は、皆かなりはまっていったわけです。

次も幻触の、飯田昭二(1927-2019)さんの作品《Half and Half》(1968)です。飯田さんは幻触の中でも年長株の理論家でしたが、作品は可愛らしい方ですね。鳥籠の中心にハーフミラーを渡して、両側に青と白、ハイヒールを片足ずつ置いてあるので、片側からは青い一足の靴に、もう片側からは白い一足の靴に見える。視覚と実体との食い違い、我々は皆だまされているんだというわけですね。

幻触にはもっとたくさんアーティストがいましたが、時間の都合で以上の2人ととどめます。当時は李禹煥さん、関根伸夫さん、菅木志雄さんなど、のちにもの派と言われるようになった人たちでさえ、短い時期ですが影響を受けていたといえ、いかにこの傾向の影響力が高まっていたかがおわかりいただけるでしょう。

というわけで、日本にプレもの派、そしてもの派が出てくる時期の経緯と、それらすべてにそれなりの意味があったということをお話ししました。

ここからは、たくさんの方がもの派との類似性を指摘する、イタリアのアルテ・ポーヴェラについて少しお話してまいります。

もの派と似ているようで大きく違うのは、アルテ・ポーヴェラの場合はジェルマーノ・チェラント(1940-2020)という腕っこきの批評家が、1967年にジェノヴァのある画廊で作家を集め「アルテ・ポーヴェラ」というグループ展をやったことが始まりになっていること。ですから彼らは一つのグループとしてまとまっ

たわけではないんですね。一方でもの派は、一番発端に関根伸夫の《位相-大地》があって、お互いに共感、尊敬し合っているという、非常にくっきりした輪郭が描けるわけです。

アルテ・ポーヴェラのアーティストは人数が多く、とても全体の三分の一もお話しすることができません。しかし話の行きがかり上、主要な3人だけ取り上げます。アルテ・ポーヴェラの三つの中心地、トリノ、ミラノ、ローマから一人ずつ紹介します。

まず、トリノのジュリオ・パオリニ(1940-)。今スクリーンに映している作品は《1/25秒》(1965)です。彼はよく言えば知性派、悪く言えば主知主義の作家で、この作品は、カンヴァスの表と裏という制度的なものを問うというところがかなり強いと思います。タイトルの私なりの解釈は、25分の1秒で私たちの中でキャッチできるものは何か。そしてそれを写真にするとこういうことになる。ものを見るということの限界と可能性、どちらも示しているようで、面白い作品だと思います。

2人目は、ミラノの、ルチアーノ・ファブロ(1936-2007)。《円と四角》(1964)の頃は、しきりに鏡やハーフミラーを使っています。ものを見るということが、かなり怪しげなものであるということが、鏡によって認識されるわけですね。《4つの頂点で引っ張られた直交格子構造》(1964-1969)も同年です。高松次郎さんが1969年になって布のたるみを使った作品を発表し始めましたが、それを彷彿させます。

ファブロが実体と視覚の食い違いを突いてきて、そこから抜けようとし始めたときに作ったのが「トートロジー(同義反復)」という一連の作品でした。《床のトートロジー》(1967)では、床の上に新聞紙を広げることで、床の持つ空間的な規定性を新聞紙がもう一度反復しています。彼はこの作品で、視覚操作的なことからもう一つ先に進んで、変わっていきます。

《シーツを掛ける三つの様式》(1968)では、シーツと、枕に使う布を見せている。もの派の人たちと似ているのは、事物をプレゼントする、提示するということに近づいていて、視覚操作をしていないんですね。彼はくっきりここから方向転換する。それが《タメルラーノ》(1968)です。イタリアのほうまで攻めていったモンゴル族の領袖・ティムール(タメルラーノ)のデスマスクですが、ライフマスクを取るときのチューブが鼻から出ています。ティムールがまだ生きていて、

そのまま鋳造したと言わんばかりの、なかなか面白い作品です。

1968年から1971年にかけてくり返し作った作品《足》は、鳥の足をかたどった作品で、明らかに台座です。台座の上にヴィーナスが来るか何が来るかということよりも、台座そのものを問うた。彼はここで完全に、視覚の操作を切り捨てて彫刻のほうに入ってしまったわけです。

時間がなくなってきたので、少し飛ばして、もの派の作家たちの動向をご紹介します。

最初に《点》で下の世代の作家たちに火を付けた高松次郎さんは、1960年代後半から、明らかに後輩であるもの派の作家たちに影響を受けた《波の柱》(1968)、《コンクリートの単体》(1971)などの作品を発表し始めます。特に「単体シリーズ」は、高松さんの大変優れた、もの派的な作品です。砕こうが何をしようが石は石に、コンクリートはコンクリートにもう一度還っていく、視覚操作してものが変性するわけではないという作品だと思います。

そして、アルテ・ポーヴェラの3人目、ローマのヤニス・クネリス(1936-2017)の作品を紹介します。

ローマの画廊に12頭の生きた馬を展示した作品《無題》(1969)で、彼の名は一挙に有名になりました。生きていますから当然、排泄もします。こういう作品はただショッキングということだけでなく、この人が生真面目なくらいに取り組んでいたこと、絵画から出てきたあと、何に関心を持っていたかということが重要です。この人は日本のもの派の人たちと同じように突き進んだことをやっていますが、性格は違いますね。我々日本人は遊牧の歴史がないこともあるのかもしれませんが。

最後に、私が最も好きなクネリスの作品《無題》(1973)を紹介して終わります。フルートでモーツァルトの曲が静かに奏でられる中、作家は黙ってアポロンのマスクを付けてテーブルの前に座っており、テーブルの上にはアポロンの石膏像が切り刻まれて散乱しています。それらを見る知恵のカラスのような剥製が右側にいます。私自身は初公開の2年後にパリで見たのですが、素晴らしいパフォーマンスでした。これはアルテ・ポーヴェラの中でも白眉だと思います。こういう作品は日本のもの派でも、そのあとの芸術家にも、なかなか無理なのではないかと思います。以上です。

平野：ありがとうございました。次にお話しいただくのは吉竹美香さんです。吉竹さんは、もの派についてアメリカで調査研究を継続され、国際的な文脈の中でもの派が再評価され、さまざまに議論されるきっかけを作っておられます。本日は「ミニマリズムともの派」という観点からお話しいただきます。通訳は横田佳世子さんをお願いしております。では、よろしくお願いいたします。

ミニマリズムともの派

吉竹 美香

本日は日本語でなく英語で発表をさせていただきます。大変恐縮ですが、よろしくお願いいたします。実は私は2005年にここ多摩美で、まず執筆のためのリサーチに着手いたしました。そのときにお話をうかがった作家、評論家の皆さま方とともにここで登壇できますこと、大変ありがたく思います。

ミニマリズムともの派の交錯点は、1960年代の多国間の歴史を見ていく中での興味の対象となり続いています。

この二つの動きを見ていきますと、物体の持っている純粋性に対して、非常に深いものを共有していました。また、もの派を見ていきますと、近代における理性に基づいた合理主義に対して自己批判を含め、それに反発していく状況から生じたものであり、1960年代後半のアヴァンギャルドな芸術世界でオブジェが持っていた、存在論的なステータスの瓦解も引き起こ

していました。

もの派自体の総論として申し上げますと、もの派は自然の、もしくは工業製品の、さまざまなマテリアルを見せていく傾向を示しています。ものを床に直置きをする、もしくは大地に直置きをするということを行って、ものを取り巻いている建築的空間もしくは屋外空間との交錯、相互作用を引き起こします。この相互作用が作品を形成していく原則となっており、その中では主題、マテリアル、そしてその場所といったすべての要素を不可分のものとして、またヒエラルキーのないものとして示していたことになります。

もの派はそういった根本的な認識の新しい在り方を展開していった重要性を持っています。これは伝統的な日本の哲学や思想を模索し、現代思想を引き込んでいながら、それまでの二元論的な境界線を引き直す、もしくはそれを完全になくしていくということを、やっていたとしたものでした。



吉竹 美香

そして、この時期において特に重要な介入だったのがミニマリズムです。1966年にニューヨークのジュエッシュ・ミュージアムで開催された「プライマリー・ストラクチャーズ：アメリカとイギリスの若手彫刻家たち」展(以下、「プライマリー・ストラクチャーズ」展)は、日本の作家、評論家からもかなりの注目を集めました。ものの派とミニマリズムの重要な違いは、1990年に国立国際美術館で開催された「ミニマル・アート」展の際に建畠さんが執筆された「もの派とミニマリズム」のテキストを紹介したいと思います。

建畠さんは、ミニマリズムというのはイリュージョンそのものを排除しようと努めていた。ところが、もの派はそれに対してクリエーションをするということ、つまり何かを創造していく、作り出していくということを拒絶し、その代わりもの派が求めているものは、「あるがままの世界」であったと指摘されています。

これは極めて重要な違いであり、この発表の機会ですらに掘り下げたいと思います。

近年、当時の欧米と同じ時系列にありながらも全く個別の特性を持っていた他国の歴史を構築しようという試みがあります。具体例を挙げますと、2013年にヴェネツィアのプンタ・デラ・ドガーナで行われた「プリマ・マテリア」展。このときは、もの派とアルテ・ポーヴェラがペアを組まれました。そして2014年のジュエッシュ・ミュージアムで行われた「アザー・プライマリー・ストラクチャーズ」展。これは先述の「プライマリー・ストラクチャーズ」展を拡大したものになっていました。

しかし残念ながらその展覧会は、ミニマリズムを振り返る手法として、作品の写真を壁に配し、それと対比するような形で他の国々からの実際の作品を床に配するというやり方であったため、結局は各国のナショナルプラクティスがゲッター化され、作品そのものの文脈を把握することが厳しくなっていました。

その経験を踏まえた上で、本日は重要となるテキストや作品を取り上げ、こういったところで融合点、あるいは差異点があったのかということを見ていながら、もの派を理解していく上での是正になることを願っております。

まず最初に新しい時代の立体作品の形態に対して、二つの批評的な試みを紹介したいと思います。

1965年のドナルド・ジャッドのテキスト「スペシフィック・オブジェクト」と、その解説として1969年

の『デザイン批評』9号(風土社)に掲載された、李禹煥の「世界と構造一対象の瓦解(現代美術論考)」です。国内外の反戦、反政府抗議行動の最盛期に発表されたものですが、李のテキストは、政治的変化に対しての極めて攻撃的な内容と同時に、空間における物体との遭遇に関して、明確な洞察を与えるものとなっています。一方、ジャッドのテキストは厳格なフォルムと視点についての美学を通してオブジェクトを捉えています。

ドナルド・ジャッドの《無題》(1969)は、現在ハーシュホーンのコレクションに入っていて、スケール感に対しての意識、内部と外部の構造間の関係性など、ジャッドらしい基本的な原則が反映されています。李禹煥がジャッドに関心を持つに至った理由の一つが、この、フォルム自体の概念を作り出していく中での拡大された構造体としての取り組みで、のちの「ノンオブジェクティブスペース」を生み出していく体験となっていました。

そして同じ1969年の5月、李禹煥は約2m×2mの大きな和紙を3枚、東京都美術館前の階段で風にはためかせるハプニングを実演しました。紙と李の身体との狭間における構造が反映されています。この作品は「第9回現代日本美術展」において、審査員が入っていた「yesterday, today, tomorrow (昨日、今日、明日)」というセクションで発表した作品《関係項》(1969)の予告的に屋外で発表されたもので、本展示では、3枚の紙を直接展示室の床に置いています。

忘れられかけていますが、この屋外のイベントがあったこと、そしてこれが李禹煥が唱えていた構造という概念への一つの探求として、重要な意味を持っていたことを、あらためて強調したいと思います。

ロバート・ウィットマン(1935-)の《ソリッド・レッドライン》(1967)は、李禹煥自身も先述の論文で言及しています。特定のオブジェが失われた一種の危機的な状況、その中で現れてきた在り方の新しい可能性として、構造に対しての概念と洞察が示唆されます。

第1部でも言及のありました小清水漸の《垂線I》(1969)は、空間全体に対して活を入れるということが、たった1本の線によって可能になっています。ここで小清水が問いただしたかったのは、立体彫刻において根本的な垂直線の軸そのものに対しての疑問でした。つまり地球の引力というのは必ずしも垂直にきっかりとあるのではないんだ、ということです。作

品は微かに動き続けていて、垂直ということに対して私たちが持っている概念の安定に揺さぶりをかけています。

そして《垂線Ⅰ》は、ロバート・バリー (1936-) の《床上1/8インチの高さに吊り下げられている円盤》(1967) と不気味なくらい似ているようにも見えます。確かにどちらも、重りと微かな動きによって、物理的空間のずれを問いたず、物理的な作品が持っている制限そのものから離脱するということに焦点を当てています。

次に、ロバート・モリス (1931-2018) 《三つのL字型柱》(1965) と小清水漸《表面から表面へ》(1971) を見比べてみますと、モリスの三つの構造体は、置かれている位置によってそれぞれ違うものに見えますが、実は一つ一つは全く同じ形をしています。

同様のロジックは小清水作品にも見られます。どちらもゲシュタルト理論に基づいて、見る人の頭の中でそれぞれの形を完成させるようになっていました。

そして、成田克彦の《SUMI》(1970) とカール・アンドレの《等価物》(1966)。どちらも、床の上に木から炭へと変身していく途上のかげらや痕跡を並べ、その中で変容そのもののプロセスを収集していました。そしてここで思い出したいのは、一回性、つまり二度と反復できない体験の概念です。

最後に、カール・アンドレ《Water-Void》(1975) と菅木志雄《状況律》(1971)。第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)「人間と物質」展(1970)の図録で中原佑介が強調しているのは、作品は必ずしも素材によって定義づけられるものではなく、臨場主義的なプレゼンスによっても方向づけられているということです。これは東アジアの仏教における瞑想などの伝統や、京都学派の哲学にも根差していますが、一般的な言葉を使いますと「場所」に対応するものです。主題、物体、場。そういったことについて、菅の作品は経験に焦点を置いているのに対し、アンドレの作品はダイヤグラムを構築させ、それが最終的に機能していくようになっています。

もの派、ミニマリズムの作家たちを比較していきますと、いにしえの時代の概念を近代の文脈に引き寄せていきたいという、感性における共通性が確かに見られます。ですが、どのようにして空間の中で物体と遭遇するか、またどのようにしてこうした体験を見る人に伝えたいと思っているかについては、一回性、常態

性、そういった個々に使っていた用語などを細かく見ていくことによって、おのずと明らかになっていくのではないかと考えています。

そしてもの派は、ミニマリズムの傾向と感覚とはやはり異なり、関係性をどのように感じ取っていくのか、そして特定の時空の中で体験し、見るということが重要視されています。それこそがミニマリズムが持っていた戦略との最終的な相違点ともなっており、まさに今、私たちがもの派に引き寄せられる根本的な理由となっているのではないかと思います。

平野：ありがとうございました。ミニマリズムというと、これまでは欧米の視点から日本のミニマリズムを測るところがありましたが、それをむしろ逆転させて、もの派の中のミニマリズムのキーワードを欧米の作品に当てはめたときにどう見えるか、そんなことも感じられる刺激的なトークだったと思います。

本日最後のゲストは、韓国からお越しいただいた美術家^{イ・ガンソ}の李康昭さんです。李さんはもの派の作家とほぼ同世代に当たり、1960年代後半から作家活動を始めて、1970年代には「パリ青年ビエンナーレ」などの国際的な舞台でも活躍されています。東京画廊などで個展を継続的に開催され、日本とも深いご縁をお持ちです。本日はもの派と韓国美術を比較しながらお話しいただきます。通訳はイ・ジョンミさんです。よろしくお願いいたします。

第2部「海外の動向との比較・検討」

韓国現代美術ともの派

李 康昭

私は、もの派が日本で活発に展開していた1960年代末から1970年代を通じて、韓国の現代美術運動に積極的に参加した作家です。その視点から、私自身の関心や取り組み、皆さまの隣国であります韓国の現代美術運動に関して簡単に紹介する機会をいただきました。このシンポジウムにおいて、少しでもお役に立てれば光栄です。

私が1970年代に現代美術を始めてから、すでに半世紀がたとうとしています。同時に20世紀の文明もスピーディーに変化し、その変わりようは現代美術のさまざまな展開よりもさらに複雑、かつ革新的です。1970年頃の韓国の政治・社会・経済環境は、開発途上国の初期の段階で、文化の国際交流は制限されたものでした。それは第二次世界大戦が終わって間もない1950年に勃発した朝鮮戦争が3年以上にわたって続き、100万以上の人命の損失、国土の破壊という惨状があったからです。韓国の現代美術も、国家の変乱の

歴史を歩んできたと言えます。

20世紀初頭の日本統治時代、日本を通じて韓国へも、西洋の近代美術が流入しました。西洋画という分野ができ、伝統絵画は「東洋画」または「韓国画」という名になりました。数千年間なかったモダニズムという美術形式が、根を下ろすようになったのです。

過去、日本でもやはり西洋のモダニズム美術を、日本人の情緒に合う、郷土的な美術へ変化させようと模索した時期を見ることができますが、やはり韓国も西洋画の導入以降、近代絵画では韓国的な情緒を大切に取り扱ってきました。しかしながら韓国は先述のように混乱した状況でした。相次ぐ戦争ののちも長期にわたって軍事独裁が続き、それに対する民主化運動があり、現在もその余震が続いている状況です。

美術展におきましても、韓国では何か混迷している部分があったと思います。朝鮮戦争停戦後の1960年



李 康昭

代、韓国の青年らは欧米の戦後世代がくり広げていたアンフォルメル、抽象表現主義などの表現形式を借りていました。

こういった現象はモダニズムを間違っ理解しやすいこと、また自分たちに合った新しい美術形式の具現化は難しいということを物語っています。高校生だった私は、既存の画壇の不確実で無気力な状況に対してグループを結成し、先輩の作家たちと交流するなど、1970年代の美術運動に積極的に参加していました。ソウルでは1970年前後を境として、1940年前後に生まれた私たちの世代が中心となり、「アヴァンギャルド」「スペース&タイム」など、現代美術を志向するグループ活動が同時多発的に登場しました。

日本の教育を受けて日本語がわかる世代は当時、日本の現代美術の変化に関しては『美術手帖』や『芸術新潮』などの日本の美術雑誌を通じて、比較的よく理解していたと思います。また、私どものように戦後の英語教育を受けた世代は日本の雑誌の文字を読むことはできなくても、その誌面に出ているさまざまな絵を通じて、日本の美術界の流れを読むことができました。

1973年、私はソウルの明洞画廊で初個展を開き、1974年には「大邱現代美術祭」^{テグ}を立ち上げました。また、「パリ青年ビエンナーレ」に参加し、ビエンナーレの運営委員だった峯村敏明先生に初めてお会いしました。その後、菅木志雄先生、堀浩哉（1947-）先生などさまざまな作家の方たちが最近まで大邱、ソウル、釜山、光州で作業を見せてくださっています。

また1974年には「大邱現代美術祭」、1976年には「釜山国際芸術祭」、「光州現代美術祭」、1978年になりますと「全羅北道現代美術祭」^{チョルラブクト}が誕生しました。こうして韓国美術界の主流は現代美術になりました。この美術祭は現代美術を志向する全国の作家が、それぞれさまざまな地方での展示制作作業に直接参加し、交流し、議論をするイベントでした。とりわけ当時は大邱が韓国現代美術をリードする都市として、日本の作家を積極的に招待していました。

1979年の「第5回大邱現代美術祭」において、日本のもの派傾向の若い14人の作家が招待されています。彼らは大邱市内の9カ所の展示場でインスタレーション^{ナクソンガン}を行い、洛東江という川で韓国の作家とともにパフォーマンスを発表しました。参加した作家は、みんなが純粋なパッションを発揮していました。1979年の「大邱現代美術祭」において作家間で培われた信頼、そして人間的な交流は、それ以降の韓国現代美術運動

の発展の、強い追い風となったと思っています。海老塚耕一（1951-）、北澤一伯（1949-）、沖啓介（1952-）、野間秀樹（1953-）、安岡和彦（1952-）、奥村リディア（1948-）、藤田基夫（1949-2015）、本田亮、池田徹、熊谷浩一郎、玄美和、田端徹、今澤めぐみ、浦江妙子。日本からはこの14人の作家が参加しました。彼らの作業に対するパッションと誠実さは、今でも深い感動として私たちの胸に残っています。

1970年代の韓国の現代美術運動は、何らかの特別な理論や理念を提示して出発したものではありません。1960年代の末から、若い作家たちが国際的にコミットできる美術のスタイルを具現するためには、先端の美術を理解し、幅広い美術文化を形成しなければならないと、素朴でありながらアカデミックな運動をスタートさせました。

美術の国際交流がまれであった1968年、東京国立近代美術館で「韓国現代絵画展」^{パク・ソボ}が開催されました。ここで韓国の朴栖甫（1931-）先生と、すでに日本で作家活動をしておられた李禹煥先生がお会いになったと聞いています。

こういった方たちの個人的な交流を出発点として、東京画廊、村松画廊、鎌倉画廊などのたくさんのギャラリーのご協力、そしてさまざまな研究者、作家の方々のご協力によって、韓国と日本の美術交流は活発になりました。また日本語が自由にできる先輩の世代の個人的交流に続いて、1970年代後半になりますと、私どものように英語で教育を受けた世代も、頻繁に日本との国際的な交流をするようになります。この場をお借りしまして生前、東アジアの日中韓3国の美術交流に長い間ご尽力された、東京画廊の山本孝（1920-1988）前社長に敬意を表する次第です。

1970年代の末になりますと、先述の美術運動はピークを過ぎ、グループや芸術祭はほとんど解体されてしまいましたが、1980年代に入りますと、韓国の美術界は多少騒がしくなりました。1980年に光州事件が起き、同年に「現実と発言」という大学生によるグループが反独裁の政治闘争を美術活動と連携させ、これが発芽になり、民主化の抵抗運動として「民衆美術」というリアリズム美術運動を生み出しました。1990年代に入りますと多少は弱体化しましたが、今に至るまでその流れは一部継続しています。

そして1990年代になると外国への留学人口は急増し、国際交流も多角化して、さまざまなところで活発な活動がくり広げられています。4年前からは「大邱

現代美術祭」を毎年開催する運びとなり、新しい世代による全国的な行事の拡大がなされています。

作家としての活動を始めて長い時間が過ぎた今、私はたまにこのようなことを想像してみます。21世紀には、東アジアの人々には慣れ親しんだ有機体論的な思考方式が、すべての領域において、そして多くの作家のさまざまな活動にうまく反映されれば、西洋のモダニズムから、人類にとってより有益な未来に向かうことができるのではないか、そのように思っております。ご静聴ありがとうございました。

平野：ありがとうございました。韓国と日本の美術の活発な交流を、あらためて驚きをもってうかがいました。今日、同じ世代の日本のもの派の関連の作家の方が、いろいろお話をされましたが、同じ世代の作家として、感想をお聞きできればと思っています。

李：私自身はこの世の中には何もない、すべては幻想だと考えております。しかし西洋美術では、大変明晰に分析しようとしますよね。また、ものに対して也确实に見ようと努力します。また、自分自身に対しても確信を持っており、また確信を持ちたがる、そういった傾向があります。

韓国の格言に「玉を見る^{ぎよく}ときは、その形だけでなく照りを見るべきだ」というのがあります。つまり根源的な構造の中で交流を試みなければならないということでありましょう。

モダニズムという考え方は、常に確認をし、自分の前に常に何かを置こうとします。また、自分自身も存在しようとしています。ですが、私は自分自身に対して一回疑ってみるということが重要だと思います。もちろん理性も大変重要ですが、それにも勝って感性的な側面を引き出すことが重要ではないかと思います。

2日目 3月17日(木) 10:00-11:30

第3部 セクション1

「現代美術とアーカイヴ」

司 会 加治屋 健司(京都市立芸術大学)

登壇者 河崎 晃一(甲南女子大学)

吉竹 美香(ハーシュホーン美術館・彫刻庭園)

上崎 千(慶應義塾大学アート・センター)

加治屋：私は司会を務めます、京都市立芸術大学の加治屋と申します。まずは登壇者それぞれにお話をいただき、もの派に限らず現代美術全体でのアーカイヴの

問題を考えてまいりたいと思います。それでは、河崎さんよろしく願いいたします。



具体美術協会とアーカイヴ

河崎 晃一

私は今は甲南女子大学というところにおりますが、60歳の定年までの最後の6年間、兵庫県立美術館におりまして、その前の1989年から2006年までは、芦屋市立美術博物館で立ち上げから仕事をしていました。また、「具体美術協会（以下、具体）」リーダーの吉原治良（1905-1972）が芦屋を中心に活動していたことから、芦屋は具体と縁の深い土地です。今日はこの具体についてお話ししたいと思います。

具体はカリスマ性の高い吉原治良を指導者に、横でなく縦に並んだ組織的なグループで、1954年から1972年の活動期間に、したたかなほど戦略的に記録を残しています。吉原治良の突然の逝去により、1972年3月末で具体は解散しますが、具体のメンバーの一人だった吉田稔郎（1928-1997）は、作家であると同時に、吉原製油（現J-オイルミルズ）社長としての吉原治良の秘書もしていた人で、吉原治良に関する資料

をかなり預かった。これは写真、映像、出版物、ポスターやチラシなどの具体の活動のあらゆる資料と、吉原治良自身の生涯を通じた、ドローイングからメモ書きに至るまで、膨大な量で構成されたものです。この一部が大阪府立現代美術センターに預けられ、4年後の1976年に「具体美術の18年」展が同センターによって開かれた。この資料は「現代美術センター資料」と呼ばれ、具体解散後も各地で開催されてきた回顧展は、これがもとになっています。

芦屋市立美術博物館の開館は1991年の3月ですが、その準備段階から、地元の美術活動の一部として具体を取り上げ、流れをまとめた資料集を作って伝えていくということになり、ここでも大阪府立現代美術センターの資料を使い、約2年半後の1993年11月に完成しました。しかしこの時点ではまだ吉原家の資料には立ち入っていませんでした。

その間、芦屋市立美術博物館で「吉原治良展」など



河崎 晃一

を私が担当していたとき、吉原家へはたびたび写真の借用で行きましたが、部屋の中の膨大な資料を見るたび、これを何とか具体研究、吉原治良研究のもとにしなければという思いに駆られました。

1993年、「ヴェネツィア・ビエンナーレ」で具体が取り上げられました。それと先述の『具体資料集』の編纂、この二つをかなりお手伝いしたので、吉原家の方からも信頼を得て、芦屋市立美術博物館に寄託が決まり、2トン車で2往復して資料を運び、そこから整理作業が始まりました。2006年、私が兵庫県立美術館のほうに移ることになり、芦屋市立美術博物館で専門的に扱える人間がいなくなるため、学芸員の一人が大阪大学総合学術博物館に資料を全部移管しました。以来資料整理はしばらく止まった状態でしたが、2014年に遺族から大阪市に正式に寄贈され、2021年にもともと吉原家があったところの隣に大阪新美術館（現大阪中之島美術館）が開館することが決まりました。現在は大阪新美術館準備室が、美術館構想の中にアーカイヴ室を作ること宣言しています（註1）。まずは今年度の文化庁の助成で、劣化が進んでいる映像資料のデジタル化に着手し、その後どのように整理していくか、検討委員会を立ち上げて進めています。

作業完了はまだ3年ぐらいいかかると思いますが、

資料収集と整理は、ある程度動きが早かったこともあり、研究あるいは展覧会をする場合に要求されたものはほぼある状態です。土台を作った一人として、公開に向けてしっかりした体制を整えて臨んでいきたいと思っています。

加治屋：具体関連資料の整理をずっとされてきた河崎さんから、ていねいなご説明をいただきました。ありがとうございます。続きまして吉竹さんにお話しいただきます。

註1）2022年に開館、「アーカイヴズ情報室」が設置された。



加治屋 健司

もの派と記録写真

吉竹 美香

まず私が、研究論文を作成するにあたりまして、博士論文のためのリサーチ、そしてキュレーターとしてのリサーチの中で、どのようにしてアーカイヴの活用をしていたのかを振り返りたいと思います。

私ともの派の出会い、母が集めていた1960年代末から70年代の初めにかけての『美術手帖』でした。ですから自宅に『美術手帖』のアーカイヴがあった状態になります。

そして、『美術手帖』の1970年2月号に掲載されていたのが、中嶋興（1941-）氏撮影による小清水漸、李禹煥、吉田克朗、菅木志雄、成田克彦の作品でした。この写真は作品そのものを非常に活気のある形で紹介するという点で、非常に重要な役割を果たしています。この写真が、私がロサンゼルスで2012年「太陽へのレクイエム：もの派の美術」展（Blum & Poe）を開催するための重要な出発点となりました。

もの派を語る上で、あまりにも見過ごされていると

私自身が常々感じている点は、もの派の持つイベント性、パフォーマティブな側面です。お見せしている写真などでも非常にはっきり見て取れると思います。カラー写真ということもあり、生き生きと躍動感がある、そして極めて束の間の存在でしかない儚さ、時間という要素が非常に大きく働いている作品ということ、まさに私が昨日も言及した用語を使いますと「一回性」の重要さがここから汲み取れます。

この写真は中嶋さんと慶應義塾大学アート・センターの上崎千さんのお計らいにより、展覧会サイズの焼き付けができました。お二人はもの派だけではなく、当時の重要なパフォーマンスの写真などについてもプロジェクトを実現されたことなども、あらためてお伝えしたいと思います。

次にお見せする写真は、李禹煥《物と言葉》（のちに《関係項》に改題）の屋外で行ったイベントと、展示室



での展示です。右側は石を計測し、寸法がどのようにたわんでいくかを示唆させる要素のある展示です。

もの派のアーカイヴという点で、写真は重要な役割を持っています。小林昭夫(1929-2000)さんが運営されていたBゼミで、関根伸夫、小清水漸、李禹煥が多摩美学外の活動として教鞭を執るようになっていったこともご紹介したいと思います。もともとこれは斉藤義重先生と院生との間で立ち上がった活動で、受講生の中でコンセプチュアルな課題について論じ、それに取り組んでいくという形で進められていました。

こちらは、1968年からBゼミで教え始めていた関根伸夫の実際の講義の構想について見せたものです。ご自身が持っていた空間、位相学、そういったものへの興味がこの授業プランにも見られます。

小清水漸の課題では、マテリアルと真正面に誠実に向き合っていくということの特徴として授業プランが出されています。

ちなみに、李禹煥のゼミの場合には、コンセプトよりもむしろもの自体や、仕草と空間との関係性への興味が特徴的でした。

このように作家自身が持っていた教育の手法や課題の出し方が実践され、活動として続けられました。

こちらは2014年にニューヨークのジュエッシュ・ミュージアムで行われた「アザー・プライマリー・ストラクチャーズ」展です。歴史的な1966年の「プライマリー・ストラクチャーズ」展の記録写真を壁に大きく引き伸ばしたものを展示し、その周囲に実際の作品が配置されました。私は「プライマリー・ストラクチャーズ」展の図録を持っていますが、その記録はすべてモノクロです。ところが、実際の作品は極めてカラフルなものであった、その齟齬があるわけです。

続いて1970年の第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)「人間と物質」展。やはり通常資料として私たちがなじんでいるのはモノクロのものばかりですが、このときに残された制作途中の様子の写真から、実際の作品は非常にカラフルなものであったということがわかります。通常資料との大きな違いとして、ご注目いただければと思っています。

この「第10回東京ビエンナーレ」の特長の一つとしては、実際の参加作家に現地入りしていただいて、ここで入手できるものを使っての作品作りをお願いするというのも特長であったということからも、こういうふうにして途中経過の様子というものも記録として残されていったわけです。

私がこの時間で皆さまに提言したかったのは、このような記録は峯村先生の言葉をお借りしますと「配置」、またカール・アンドレの空間の中における身体の役割などを理解する上で、極めて重要なものではないかということです。

加治屋：吉竹さん、通訳の横田さん、ありがとうございました。今の吉竹さんの発表は、もの派の、特に写真ということに注目されたもので、ここからおそらくいろいろな議論ができると思います。最後に上崎さんからお話しいただきます。よろしくお願いいたします。

アーカイヴと

ミュージアム・コレクションについて

上崎 千

慶應義塾大学アート・センターでアーカイヴの仕事をしております。アーカイヴというと、どうしてもミュージアムやライブラリーや歴史の問題のほうに前景化してきますが、私が考えているアーカイヴは、どこまでもマイナーなもの、どこまでもクオンティタティヴ(量的)なものです。

そんなことを考え、またこれまでの先生方のご発表もうかがった上で、お話ししていきたいと思います。

こちらに持ってきたのは、キナストン・マクシャイン(1935-2018)の企画した「情報」展(1970)の図録です。こういうグリーンの本で、もうぼろぼろなんです。

当時、まだミニマリズムという言葉は定着していませんでしたが、現物の代わりに資料が展示されている展覧会でした。

この展覧会は、展示としては批判を受けて、あまりうまくいきませんでした。要するに「資料」が展示されていると。一般的に図録は展覧会に付随するものですが、ここでは本を作って、それに付随する展覧会を組織したという形でどこまでも展覧会場でのショーとして、キュレートリアルな展覧会を相対化する試みがなされました。

図録を見てみますね。表2と表紙の裏とその次のページは、マーティン・ルーサー・キングJr.のワシントン大行進の写真です。図録中にどんな作家たちがフィーチャーされているかということそれは難しいのですが、日本人はオノ・ヨーコ(1933-)、河原温(1932-2014)の名前が見えます。松澤宥(1922-2006)さん、展示自体には参加していなかったんですが、「アート&プロジェクト」という逐次刊行物を紹介するページで偶然その刊行物が松澤宥さんをフィーチャーした回だったので、掲載されていたりします。“ONE MILLION YEARS”と書いてありますね。

そして、かなりはしょって紹介しますが、ルーシー・

リパード(1937-)という評論家、ブルース・ナウマン(1941-)、それからロバート・スミッソン(1938-1972)など。そして峯村先生のご発表の中で出てきたヤニス・クネリスの「馬」の展示や、小原流会館で行った具体美術協会の展示記事などもあります。1970年の夏ですので、日本では「第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)」の「人間と物質」展も始まっていたときですね。

「情報」展図録でマクシャインが用意したエッセイについての解題を書く機会がありました。タイトルは「防腐処理—『情報』以後のコレクション(陳腐化した懸念を蒸し返す)」(『Y [アール]』第6号、金沢21世紀美術館、2016年)。滑舌がよくないのですが、ちょっと読みます。

「情報」という名を冠したその書籍が用意され、同名の展覧会が催された1970年の夏、ニューヨーク近代美術館はミュージアムという場所が新しい芸術(最新の芸術modern art)を扱う上でのジレンマを白日の下に晒そうとした。この企画は芸術の「物(物体object)」としての在り方ではなく「情報」としての在り方、その交換可能性を問うものだった。しかし芸術についての「情報」を交換するためのメディアと、「情報」の交換という営みそのものを芸術として扱うためのメディアに違いはなく、そもそもこの区分は初めから曖昧であり、前者の目的も後者の内容も、当然のことながら分化と脱分化を繰り返す。ミュージアムが自らを俎上に載せたこの問い、46年前に用意されたこの問いをいまここで蒸し返すことの意義を確かめるための糸口は、企画者マクシャインが「マテリアル」と呼んだものの、その後の姿に見出されるだろう。「マテリアル」とは、かつて「情報」と「物」の間に横たわり、しかしメディアそのものでも

ないような、具体的な何かとして信じられていた。かつてのミュージアムの網目、コレクションの網目を通り抜けてしまった芸術、かつての「状況」を構成していた、短命な「マテリアル」のうち、消失を免れた何割かは、さしあたりはアーカイヴに、いわば非ミュージアム的な堆積として残された。「マテリアル」の残存はいま、分化／脱分化のプロセスを「物」の側で沈静化させ、それゆえに顧みられ、徐々にミュージアムへと移植されつつある。

要するに、ミュージアムのコレクションから漏れて、さしあたりはアーカイヴに残されたものが最近になって再評価されていき、だんだんミュージアムに移されていくという過程を我々を見るわけですね。そんなことを意識しながら書きました。もう少し続けます。

近代は〈ミュージアム・ピース〉という語の意味合いを一部反転させている。かつては「陳腐化（老朽化・旧式化 obsolescence）」という概念の外延と、ミュージアム行きの代物（時代遅れの、過去の遺物 museum piece）は未分化だった。しかし「近代美術館」の台頭により、ミュージアムは周知の通り、新しいもののコレクショ

ンに手を出したのである。そのような〈ミュージアム・ピース〉が本来の字義通り過去の遺物となった時期、つまりポストモダニズム期にミュージアム・コレクションは「コンテンポラリー・アート」との間で、終わりの見えない鈍ごっこに突入する。

いくつかの通信技術を表現そのものの伝達手段として用いるのか、それとも表現についての「情報」の伝達手段として用いるのか——当初からすでに危うかったこの区分に留意するだけで、この時代の芸術に起きていた錯綜がよく分かる（この錯綜は解消されないまま一般化されてしまったが）。郵送可能な表現、電信可能な表現として、郵便物や電報やテレックスをメディアとした芸術が承認されると、そのような新しいパラダイムの中には「文書（documents）」による芸術が含まれた。表現と、表現についての「情報」を弁別する基準など初めからどこにも見当たらず、マクシャインが「著しく変化に富む」と称えた「マテリアル」は、「コンテンポラリー・メディア」の肌理に沿って大いに焦げついたのである。そして今日、アーカイヴにお馴染みの品々がミュージアムに陳列されると、私たちは慣習的にそれらを



上崎 千

私自身がアーカイヴというものに関心を持った経緯は、コンセプチュアル・アートでおなじみの書簡であるとか、ちょっとした印刷物などの文書一般です。芸術作品として承認されなかったものたちが、コンセプチュアル・アートのメジャーな素材になっていく。そんな経緯で、本来はミュージアムにフィットしない形で始まった芸術がアーカイヴに入った。例えば河原温の《I Got Up》を、誰かが受け取った普通の書簡として見るときと、美術館の中で時系列に整理されノイズを除去されたアーカイヴとして見るときとでは意味合いが違ってきます。今回のシンポジウムは「もの派とアーカイヴ」ですが、アーカイヴということを標榜した瞬間に、もの派以外のものが整理されるのか否かというのを今日はこのあとで議論してみたいのですが……。

コンセプチュアル・アートに対する関心、この時代のいわゆる現代美術に対する関心とアーカイヴへの関心というものが、すごくアナログカルな関係を持っているんだということで、さらに解題を読みます。

各種オープンリール (Reel-to-reel)、U規格、β系、VHS規格といったビデオ用の磁気テープの変遷が「アイデアの拡張」への期待に動機付けられていたのに対し、HDDの寿命が5年と言われる中でLTO (Linear Tape-Open) などコンピューター用の磁気テープ技術が見直されたのは、まさに「アイデア」の、そして「情報」の「防腐処理 (保蔵処理、ミイラ化 embalming)」への期待からである。「マテリアル」としてのパフォーマンスの撮影が観衆不在のスタジオで行われると、ブルース・ナウマンの「ビデオ・パフォーマンス」は純然たる「情報」として拡張され、交換された。ただし、その拡張手段や交換手段の陳腐化、つまり機器の動作環境の陳腐化によって、ビデオ・アートはあっという間にエンバーミングの対象になってしまった。「近代美術館」が、ミイラの安置所ではないどこかへ向かおうとした者たちの亡骸 (新しいミイラ) で溢れ返り、ミュージアムがいまほどエンバーミングに勤しむ時代が、かつてあっただろうか——そのような問いは筋違いである。ミュージアム・コレクションはその歴史が始まって以来、ずっとそうやってき

ただから。そして、それゆえに私たちにはマクシャインの懸念、つまり一度は取り越し苦労と一蹴され、時代遅れとなり、もはや陳腐と看做されたあの不安を、いまもう一度蒸し返す必要があるのだ。

これは何をモデルにして話をしているのかと言いますと、先述のマクシャインが書いたごく短い4ページほどのエッセイなのですが、これの最後のところ、“It is only too obvious……”で始まる部分を見てください。これがなかなか衝撃的で、簡単に言いますと、あからさまな事実として、常に確立されたシステムに予測不能の状況が起こっている。何のことかと言いますと、ミュージアム・コレクションの話をしています。例えば、“the whole nature of collecting is perhaps becoming obsolete”。おそらくはもうコレクションというものの本質がまるまる陳腐化してしまっている、コレクションというミュージアムのシステムがもう使えなくなってしまうと。美術館で展示できない作品、あるいは新しいテクノロジーを、従来型の美術館は今後どうやって扱っていくんですか、現代美術はもう美術館でコレクションできないんじゃないですか、と問うたわけですね。けれどもその後も美術館はコレクションをし続けたわけです。

何とか消失を免れたものたちが堆積している状態から徐々に、美術館にもう一度移植され、そこから脚光を浴びて、厳選されたものの仲間に入っていく予備軍としてアーカイヴというものはあるのかということ、そして「もの派のアーカイヴ」にもまだまだお宝があって、これを真珠取りのように探しに行く作業それ自体がアーカイヴなのか、それともそういった作業から、さらに後ろ側に後退していくようなものをアーカイヴと見るのか。アーカイヴを創造に資するものとして定義することと、量的なアーカイヴというものをどう捉えるかということは、このポストモダニズム期に、現代美術に特異の問いとしても定義し直せるのではないかと私は思いました。

加治屋：上崎さん、ありがとうございました。ここからは、まず皆さまに私からいくつか質問をし、そこから議論につなげさせていただければと思います。

河崎さんには、美術館はどれも資料の収蔵の難しさを抱えていて、いろいろな苦労話を聞きますが、資料集めの際、その問題を館としてどう受け入れたのかということ、そして資料を展覧会のために集めるとし

て、それは具体的に展覧会の何に生きるのかといったあたりをおうかがいしたいと思います。

吉竹さんには、再制作の問題というのがもしかしたら写真と関係あるのかなと思いました。写真情報と、研究以外で新しく再制作をするということに関して何かお話をうかがえればと思いました。

上崎さんには、マクシャインの懸念というのは、どこまで現代に有効なのかというあたりをお聞きできればと思います。確かにマクシャインが言ったようなコレクションの陳腐化がある一方で、今はパフォーマンスも指示書という形でコレクションの対象となり、メディアアートは構成要素をリプレイスして生き延びて、美術館のコレクション概念はどんどん進化している。それから、アーカイヴをある種美術館のコレクションの予備軍というような言い方をされていて、面白い指摘だと思ったのですが、他方でアーカイヴから実際に作品化されるケースは少ないのではとも思います。またアーカイヴのマテリアルというものを、具体的にどう想定されているかということもうかがいたいなと思いました。

では、河崎さんからお願いします。

河崎：まず、これはどこでもそうだと思いますが、資料の寄託があり、美術館に運び込む可能性ができたときに、芦屋市を含め美術館の運営者側は、美術館の活動については現場に任せる形だったので、それをいいことにと言うと語弊がありますが、そこはスムーズに進めることができました。一番苦労したのは、それを整理するための人材確保でした。あとは寄託されたものを整理し、展覧会に生かしていけるということを見せなきゃいけない。先ほど少しお見せした資料を展示していますが、見せ方はもちろん、解説の文章までわかりやすく心がけて運営側に示していたというのが、おおよそのやり方でした。

吉竹：ご質問ありがとうございました。再制作のために重要ではないかというご指摘ですが、リクリエーション、リファブリケーション、どちらの制作においても重要です。私が手がけた「太陽へのレクイエム：もの派の美術」の文脈で申し上げますと、もの派はまず、作品そのもののエフェメラリティゆえに、恒久性が問題とされていなかった。そのことはあらためて指摘すべきかと思います。さらに、作品を再現しようにも素材の一部は入手不可能になっていることもわかりました。そんな中で写真は、再制作ということだけ

ではなく、アーティストとともに作品をもう一度思い起こし、くり返し発表し、紹介していくことを踏まえた上での取り組みとして、重要なものになっていると思います。

上崎：先ほど、加治屋さんからの確なご指摘をいただきました。私自身はミュージアムの予備軍としてのアーカイヴという位置づけはいかなものかと思っていて、けれども実際はそうなってしまっていないかという上積みの部分がだんだん移植され始めている事実があるわけです。美術館は逆に展覧会のコンテンツを構成できるものであれば、作品かどうかはお構いなしなのかもしれないわけですね。そもそもコンセプチュアル・アートが台頭してくるときに、作品なのか作品の記録なのかという問いが曖昧なまま出発したわけです。それは批評家ルーシー・リパードの言葉ですが、脱物質化をしてみようという話とも、イデオロギーともシンクロするわけです。ただし一般にアーカイヴの中に芸術作品はあります。最初からもの派で集めようとか具体で集めようとかやらないわけで、各人の記録を集めてくると、その中にはどうしても「あ、これは作品だね」ということが多い。作品として扱えるものはなるべくコレクションで登録して額に入れてといった作業をしていって、いよいよ雑多なものがアーカイヴに残っていく。そうしてふるいにかけ続けると、そのふるいの肌理が変わっていくという感じがしますね。

加治屋：もちろん、調査していて実際そこにドローイングや作品があるのはよく知っているのですが、でも今の話は調査に入ってからアーカイヴに行くか、コレクションに行くかという話ですね。

上崎：まずはコレクションというレベルとコレクションという定義のし直しと、あと展覧会のコンテンツになるかということと、分けたほうがいいのかもしい。今日はアーカイヴから資料が展示されますが、それは資料だったり作品だったりという曖昧なレンジで行くわけですね。そういうお話として考えます。

河崎：具体の資料でいうと展覧会や、舞台でのパフォーマンス映像が残っている。それを今デジタル化してはいっていますが、ゆくゆくはコレクションの一つとして貸し出しなどをするようになって、上崎さんの言われた道を歩むだろうということは言えると思い

ます。

加治屋：ここでセクション1を終わらせていただきます。「現代美術とアーカイヴ」ということで非常に幅広いトピックだったと思います。具体、もの派、そしてアメリカのコンセプチュアル・アートの話まで、なかなかいろいろな論点があり、アイディアが出たと思いますので、これを各自持ち帰って、これから考えていければと思っております。発表者の方、通訳の方、ありがとうございました。

3月17日(木) 11:30-12:00

「もの派 アートテーク展示写真について」

司 会 小泉 俊己(多摩美術大学)

登壇者 安齊 重男(アート・ドキュメンタリスト)

小泉：安齊さんは1939年に厚木にお生まれになり、1970年、峯村敏明先生が毎日新聞社時代に担当された、第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)「人間と物質」展で、何人かの海外アーティストのアシスタントとして記録写真を撮り、そして同時期から、いわゆるもの派の作家たちの作品写真も撮り始めました。以来今日まで、アートを写真によってドキュメントする仕事を続けてられています。

大規模な展覧会をいくつか挙げるとすれば、2000年「安齊重男の眼 1970-1999 写真がとらえた現代美術の30年」(国立国際美術館)、2007年「安齊重男の“私・写・録(パーソナル・フォト・アーカイブズ)”1970-2006」(国立新美術館)、そして2009年には「by ANZAÏ」が多摩美術大学の美術館と図書館のアーケードギャラリーで開催されました。

2009年の「by ANZAÏ」展では安齊さんに半年間、週1で本学に通っていただいて、1970年から2009年までの美術の流れを10年間に区切って学生が安齊さんにインタビューする形で、最終的に『水曜日5限目：安齊重男と多摩美学生による1970年代以降の現代美術についての対話』(多摩美術大学、2009年／以下、『水曜日5限目』)という1冊の本にしました。

そして本学には昨年の2015年にアートテークギャラリーという新しい建物ができ、創立80周年を迎えた記念として、安齊さんがずっと撮り続けてきた多摩美出身の芸術家、評論家たちの写真を集めた「安齊重男の写真による一多摩美をめぐる人々」そして、「もの派-70年代 by ANZAÏ」という展覧会を開催しました。今日はそれをもとにお話を進めていきたいと思っています。

安齊さん、この「もの派-70年代 by ANZAÏ」(本シンポジウムに併せて再展示)で展示されている187点のうちの134点が、昨年M+(エムプラス、2021年開館の香港の美術館)にコレクションされたということですが。

安齊：大きなコレクションとして正式に美術館に入るのにはM+が初めてで、ちょっと驚いています。これは僕が売り込んだのではなく、僕の写真を扱っているギャラリーがコンタクトしたという経緯なので、売上の半分は持っていけるわけ。それでも想像以上に巨大な予算で公認してくれたので、来年税務署からいくら取られるかとビクビクしている状態です(笑)。

今日ここにくる間、いろいろな思いをめぐらせていたんですが、さっき紹介いただいた2007年の国立新美術館の展覧会タイトルの言葉「私・写・録」の通り、写真は僕の個人的な興味で撮ったものがほとんどです。

僕が写真を撮ってきた時代は、ほとんどがフィルムでした。フィルムで撮った写真は、撮る人と撮られる人との間の人間関係も含めて、作品に対する興味や愛情、愛着などが伝わってしまいます。「この作品あまり好きじゃないな」と思って撮った写真は、やっぱりあとで選ぶことは少ないですね。特に、僕が写真を撮り始めたきっかけは、誰に命令されたわけでもなく「これちょっと面白いな、気になるなと思ったら写真で撮っておこうか」というところからだから、エモーショナルな部分が含まれるんです。

いろいろと思い出されてくるのが、昔、神田に田村画廊という画廊があって、そこに山岸信郎(1929-2008)という人がいたんですよ。なかなか考え方の柔軟な人で、若い人たちの意見をよく聞いてくれた。あとは秋山画廊、ピナール画廊、僕が興味を持って通ったのは大体そのくらいです。今考えてみると、もの派とのちに呼ばれる作家たちの活動の場は、ほとんどそこからでした。

僕が撮ってきたものは、アートとしての表現というよりも、美術家が何かをやったできごとで、そのできごとを記憶に残す一つ的手段として、新聞記者が紙と鉛筆でメモするような感じでシャッターを切っているわけ。だから李禹煥さんが僕の初期の写真は「ピントが甘くて全然使い道がないような写真もある」と言うんだけ

ど、実際そうなんです。写真の勉強はしていなくて、たまたま手にしたカメラにオートマチック機能があったんで、シャッターを押せば撮れたわけです。重要なのは、被写体に対して自分がどういう思いでそれを見ているかということと、どの位置からどんなフレームで撮るかということ。そこに一生懸命神経を使っているもんだから、写真的な技術は、ある意味あまり重要じゃないんですよね。

小泉：李禹煥さんが『水曜日5限目』に寄せた文章に、おそらく田村画廊のときのことが書かれていますね。安齊さんがピカピカのカメラを首にぶら下げてきて、自分の写真を撮ってくれた。撮り終わったあと、向かいの蕎麦屋に行って李さんが「安齊君、もしよかったら僕らの仕事を記録してくれる人になってくれたら、ありがたいんだけどな」と伝えた。それがきっかけだったそうですね。

安齊：僕はその頃、モノクロ写真を自分でプリントできたんで、8×10のプリントを1枚300円で買ってくれるって言うから、何枚か渡すわけ。すると「今、金がないから写真代を分割払いにしてくれないか」と。

そういう感じで始まったものだから、職業的には成立しなかったけど、自分の思いは強かった。例えば吉田克

朗が何かやったときに、それがいつ、どこで、何を作ったかということを、思いを込めて記録しておくことはやっぱり重要だったから、お金は別にどうでもよかった。

小泉：昨日の第1部でアーティストたちの話から、1968年あたりから1972年までは本当に熱かった、ということが感じられたんですが、そういう気運というかムードが、安齊さんにも伝染して動いていたということはあるですか。

安齊：特に1970年は、4月にこどもの国（神奈川県横浜市）で「現代美術野外フェスティバル」があって、5月に東京都美術館で第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）「人間と物質」展（以下、「人間と物質」展）があって、7月に京都国立近代美術館で「現代美術の動向」展があって、8月に東京国立近代美術館で「1970年8月：現代美術の一断面」展（以下、「1970年8月」展）があった。ここでは小清水漸が、『70年8月 石を割る』（1970）を発表しています。

「人間と物質」展は、大阪万博のあった年でもあり、具体の連中が関西だったので、万博関係者の中では、至近距離に面白いグループがいるということでピックアップされたのかもしれない。しかし東野芳明さんが、そうでない面白い作家もいっぱいいるんだよ、ということ



安齊 重男

社会に向けて発信したのが「1970年8月」展なの。小清水君でしょ、狗巻賢二でしょ、成田克彦でしょ、高橋雅之(1947-)、河口龍夫、本田真吾(1944-2019)、吉田克朗、高松次郎、李禹煥、菅木志雄、田中信太郎、矢辺啓司。東野さんは、もの派の作家を選んだわけではない。だけど「こういう若々しいホットな作家は面白い」ということで選んだ中に、もの派の連中がごっそり入っていたわけです。

1970年というのはそんなわけで、僕にとっては決定的な年でした。菅木志雄君なんかにしても自分たちが今やっていることが、果たして新しい美術の表現として正しい方向かどうか試行錯誤しているときに、「人間と物質」展で、リチャード・セラ(1938-)、ハンス・ハーケ(1936-)、ヤニス・クネリス、ルチアーノ・ファブロ、ソル・ルウィット(1928-2007)、ダニエル・ビュラン(1938-)、クラウス・リンケ(1939-)、そういう人たちの表現を直に見てかなり背中を押された感じがあったと思います。

小泉：やっぱり本当に熱い1970年ということでしょうね。

安齊：熱いけどね、毎日新聞社にいた峯村先生は、「人間と物質」展の入場者が記録的に少なくて、左遷させられたという話も聞いている。一般の人にとっては、こんなものも美術なの？というような状況だったの。

小泉：じゃ、ちょっとまた安齊さん自身の写真に戻ってお話したいと思います。

これは今お話しくださった小清水漸さんの作品(《70年8月 石を割る》)です。1970年というのは、こういうドキュメンテーションが始められてすぐだと思いますが、すでにこの時代の決定的な写真の一つになっていますね。

安齊：本人を前にして言うのは恥ずかしいんだけど、今でも小清水君の「1970年8月」展の写真っていったら、僕はこの写真しか選べないような感じのインパクトが、作品と僕の間にあったの。もちろん周囲にはクレーンがあって、俯瞰でそういう写真も撮っているけど、でもこっちを選ぶの、必ず。なぜかと言うと、その日の僕とこの作品の関係において一番強烈な写真だから。

小泉：安齊さんて、そう枚数撮る人ではないじゃないですか。少ないカットでパパッと撮って「じゃあね」って

風のように去っていく。なのに何でこんなに決定的な写真が撮れるのかと。

安齊：僕に撮られてあまりうれしくなかった人もいると思うの。僕はその写真に対してものすごく強いインパクトを持っているんだけど、撮られたほうからすると「いつも同じ写真が出てくる、もっと違う写真を出してくれ」と。実際にそう言う人も時々います。でもそれは僕の写真だからね。意見としては聞きますけど、「はい、わかりました」って言う感じです。

小泉：次は、関根伸夫さんの作品(《空相》)です。

安齊：この人ほどね、作品ができて上がっていく工程が面白い作家は、めったにいないですよ。1970年の「第1回現代国際彫刻展」の搬入に立ち会ったとき、彼は、庭師が使う三叉で、石をステンレスの柱の上に載せるって言うんですよ。周りの連中は「そんな危ないことはできない、やめろ」って言うんだけど、本人は「絶対手で上に載せたい」と。でもやっぱり危ないからやめようとなって、結局フォークリフトを使ったら数分で上がった。そしたら本人は、喜びとも呆然ともつかない顔をしていました。彼はその時期はテクノロジーをできるだけ排斥して自分の身体とものとの間で作り上げるということに固執していたときだから、僕はその気持ちはよくわかったんです。

小泉：次は菅木志雄さんの作品(《無限状況》)です。

安齊：これは1970年、京都国立近代美術館の「現代美術の動向」展に出した菅君の作品です。彼が選んだ現場は、右側に階段が見えると思いますが、そこです。彼はその階段の上に若干水気を帯びた砂を持ってきて、木っ端でそのエッジを際立たせるように、まるでラインを引いたように砂を置いた、ただ、それだけの話なんですけどね。でも、上から降りてきた人は、この上をどんどん歩いちゃっていましたがね。その足跡が写っている写真もありますが、その写真は面白すぎるから出さない。

小泉：あと、菅さんで言うとイベントの写真も……。

安齊：この間、ガーディアンという新聞社からメールが入って「あなたが今まで最もたくさん写真を撮ったアーティストは誰ですか」と聞かれたから「ダニエル・ビュランと菅木志雄です」と答えておきました。なぜかって

いうと菅君は、非常に身体性の強い表現をやるんですよ。今で言うパフォーマンスかな。その当時は、彼は「イベント」って言ってたから、僕は今でもそう言いますけど、この人はとにかく年中やっていましたね。

くり返しやってると、普通は見せ方がうまくなるでしょ。うまくなるってことは、ある意味で演劇的な要素が入ってきちゃうわけ。ところがこの人、絶対にうまにならない。巧妙にうましくないんですよ。「何月何日どこでイベントやります」ってアナウンスしますよね、でも絶対に定刻に来ない。「いつ来るんだろう、これ以上待ったら皆帰っちゃうな」という限界ぐらいのときに現れるんですよ。だからものすごい効果があってね。そういう意味では、非常に絶妙なタイミングを持った人ですね。僕はこの人だけでフィルムがケースいっぱいになるぐらいあります。

小泉：せっかくですので関根さんと小清水さんに、安齊さんとのエピソードで何かお話しいただけること、伝えたいことなどありましたら、お願いしたいと思います。おつきあいはもう半世紀になりますね。

関根：そうですね。安齊さんとのつきあいは長いですね。志木市庁舎に「モニュメント」と称して《空相》の作品を作ったときには、始めから最後まで安齊さんに撮っ

てもらいましたが、その記録がページを繰るごとに面白くて、すっかり僕も安齊さんの写真に惚れるようになりましたよ。そして作家を撮る活動を通じて、安齊さん自身も成長をしていったんだなあと、その後の活動を見て納得できますね。

小清水：写真家としての安齊さんで今でも鮮明に思い出すのは、1970年の「人間と物質」展のときですね。毎日毎日、とてもニコニコしながら走り回って写真を撮っていた姿を末だに思い出します。それからもう一つは、よく新宿の駅なんかですれ違ったりするんだけど、写真を撮り始めの頃は、フーテンの寅さんが持ってる革のカバンね、あれと同じものの中に機材を入れて、ぶら下げて歩いていた姿を思い出します。風貌だけを見るとその頃と変わってないけど、お互い少し年を取ってしまいましたね。

小泉：ありがとうございました。今回のシンポジウムのテーマとして、アーカイヴという話につなげたいので、簡単にですがお話しします。先ほどから安齊さんがおっしゃっているように、安齊さんの時代はフィルム、紙焼きというアナログメディアでしたので、それを国立新美術館がデジタルデータベース化し、本学も今回のものの派の展覧会、また多摩美に関わる作家の展覧会のと



小泉 俊己

きにもデジタルアーカイヴさせていただいています。写真の場合は、デジタルのデータが一人歩きしてしまうという怖い状況があったりもしますが、アナログだけでこれからやっていくのは難しい時代でもあります。そのあたりをどう折り合いをつけて、考えていくべきかとは思っているんですが、いかがでしょうか。

安齊：僕は今でもデジタルをやるつもりは全然ないんです。というのは、暗室の仕事が好きなんです。それは、自分が絵描きだったことがたぶん影響していると思います。例えばプリントというのは、技術的なことだけではなくて見栄えとかあるじゃないですか。仕上がり具合とか、写真の存在感とか、そういうところは、平面を作ることと変わらないなと思っていて。李さんが雑誌でちらっと「安齊の写真は、ある意味、もの派的写真だ」みたいなことを言ってくれていたことがあって、それはちょっと言い過ぎだとは思うけどね。

ありがたいことに、国立新美術館の個展で出した4000点ぐらいの写真は、全部データになって国立新美術館に入っています。4000点の写真を全部、すごいハイグレードのスキャンングをしてデータ化してくれて。多摩美でそのデータを借りたとき、プリントしようと思ったら、重すぎてできなくて、業者に頼んだんでしょ？

小泉：そうでした。

安齊：だから、僕は僕自身がこの世からいなくなっても僕の写真、少なくともあの展覧会に出たあの4000点の写真ということであれば、小清水君の《70年8月 石を割る》のときのスナップにせよ、関根君の志木市庁舎のモニュメントが完成したときのスタッフと一緒に写っている写真にせよ、あるいはステンレス工場でそのモニュメントの柱部分の構造を撮った写真にせよ、すべてデータになっています。原板も収納庫に入っている。だから誰かが僕の写真を使いたいときは、国立新美術館に問い合わせてくださいと言っているんです。ニューヨークからでもどこからでも、問い合わせがあったら国立新美術館の担当者にコンタクトしてくれば処理してもらえます。そして著作権は僕にありますから、誰かが使用するにあたってはいくらかお金がもらえる約束をしている。

デジタルデータ化と、僕自身が将来何もしなくていいようなそういうシステムを作ってもらう約束で展覧会をしたんです。美術館の展覧会ってそんなにお金もらえないですからね。それがなかったら、あんな膨大な写真をピンナップして展覧会なんてできませんよね。

小泉：まだまだお聞きしたいところですが、この辺で。今日は安齊さんありがとうございました。

安齊：ありがとうございました。



展覧会「もの派—70年代 by Anzai」会場写真 多摩美術大学八王子キャンパス アートテークギャラリー 2F
2016年3月16日-3月17日

3月17日(木) 13:00-14:30

第3部 セクション2

「もの派とアーカイヴ」

司 会 前山 裕司 (埼玉県立近代美術館)

登壇者 関 直子 (東京都現代美術館)

山口 洋三 (福岡市美術館)

平野 到 (埼玉県立近代美術館)

梅津 元 (埼玉県立近代美術館)

前山：それでは午後の部に入りたいと思います。このセクションは「もの派とアーカイヴ」という通しのタイトルで、責任の重さを感じますが、気楽にやりたいと思います。壇上には埼玉県立近代美術館学芸員が3人いるということで、展覧会、あるいは収蔵の実際の現場で、アーカイヴあるいは資料というものについてどう考えて、どういうふうに扱っていくのかという、

できるだけ具体的な事例に即して話が進められていけばと思っております。

早速始めたいと思いますが、まず東京都現代美術館の関直子さんをお願いしたいと思っております。関さんは、2015年1月から3月まで東京都現代美術館で開催された「菅木志雄 置かれた潜在性」という展覧会を担当されました。よろしくお願いします。



前山 裕司

「菅木志雄 置かれた潜在性」展における 制作ノート、記録映像の展示

関 直子

本日は、私が在籍している東京都現代美術館で2015年1月から3月まで開催した「菅木志雄 置かれた潜在性」展における制作ノートと記録映像の展示について簡単に話したいと思います。

菅木志雄さんの発表活動は、彼が大学4年の春、1967年のグループ展から始まりました。その後1969年の田村画廊での初個展があり、以後、現在まで毎年新作展を開催されています。

美術館での発表は1997年に、新作も含む大規模な回顧展（「菅木志雄」展、広島市現代美術館など4館巡回）が開かれましたが、そのとき、これまでの菅さんの展覧会出品作品のリストや文献を伴った非常に詳細な図録が作られ、現在に至るまでそれが菅木志雄研究の基礎文献になっています。

1999年には新作だけの展覧会「菅木志雄－スタン

ス」が横浜美術館で開かれ、このときには菅さんがこれまで執筆し発表した文章を集めた著作集が図録と併せて制作されました。これも貴重な文献です。

東京都現代美術館は、1975年に開館した東京都美術館のコレクションを引き継いだ経緯がありまして、その中でも菅さんの作品は、東京都美術館草創期からの重要な核となっています。

そういう意味でも2015年の個展は満を持しての開催でした。展示の骨子としては、実際の作品を見た記憶のある人が少なくなっているということで、1970年代のインスタレーション作品が中心となりましたが、菅さんが実際に1週間かけて設営を行いました。

展示プランとしては、インスタレーションに地下の展示室をワンフロアあて、あとで少しお話しする制作ノートと記録映像の箇所も設けました。



関 直子

作品は1970年代のものが中心で、例えば《多分律》は1975年の真木画廊で部屋いっぱいに展示されたものです。《並列層》は1969年の田村画廊で発表されたもので、パラフィンという素材の特質で、会期中に状態が少しずつ変化していく作品でした。

菅さんの作品は、実際にその空間に立ってみますと、ものが持つ生々しい物質感があり、初めて菅さんの作品に接する来館者にも、ただならぬ力を感じさせます。菅さんの作品は、そのタイトルも、作品を理解する上で非常に重要な意味を持っていますので、離れたところからでもわかるようにタイトルを切り文字で大きくして展示しました。先ほどお話しした、制作ノートの展示スペースです。

会場内に実物のノートとタッチパネル式のモニターを隣り合わせたセットを10台置き、各ノートの内容から抽出した一部が、そのノートを開いて見るように、タッチパネルで見られるようにしました。菅さんの新作ごとの空間やものをめぐる新しい考え方がどのような思考の過程で生まれてきたかを知るのは、作品理解に不可欠と考えたからです。

制作ノートを見ていくと、例えば菅さんの初期の、屋根のない空間での重要な作品発表「野展」(1972年)発表直前の時期にあたるノートには、「野展」という言葉がどういう過程で出てきたのかがわかる重要な部分が書かれています。

また、1977年に発表した《地為論》という作品の制作ノートを見ると、アートとは、見ることが前提となるような発想があるけれど、見えない部分も存在しているのであり、見えない部分も全体を構成する何か

なんだということが書いてあります。作品に関して日々考え続けていることが、制作ノートを通してどう紡がれていったかがよくわかります。

最後に、この展覧会で上映した記録映像をご紹介します。国際基督教大学の学生が結成した「ビデオインフォメーションセンター」が撮影した映像で、1974年から1981年までの14の展覧会と、アクティヴェイションやインタビューが記録されており、新作として発表されたときの空間や、どのように鑑賞されたのかといった情報が映像ソースに多く含まれています。菅さんの1970年代の作品の多くがこういったノートや映像によって、現在の来館者にも多様な鑑賞を促すことになったと考えております。

前山：ありがとうございます。制作ノートの展示については、特にタッチパネルという最新の機器を使われていることもありますが、資料の位置づけみたいなものが、過去から現代にかけてどんどん重要性を増しているということで、のちほどその辺の話をディスカッションさせていただきたいと思います。それからイベントの記録映像のことで先ほどのセッションでも劣化の話が出ていましたけど、その劣化しつつあるビデオの素材を展示まで持っていくような話も、お聞きできればと思います。

続きまして福岡市美術館の山口洋三さんからお話をいただきたいと思います。山口さんは、昨年から今年にかけて開催された「九州派展 戦後の福岡で産声を上げた、奇跡の前衛集団。その歴史を再訪する」(福岡市美術館、2015年-2016年)という展覧会を手がけられています。



批評とアーカイヴの状況

山口 洋三

僕は福岡に1950年代から60年代にかけて存在した前衛グループ「九州派」の研究を進めていて、昨年末に資料集『福岡市美術館叢書6 九州派大全』（福岡市文化芸術振興財団、2015年／以下、『九州派大全』）を出版しました。今日はその話を中心にしようと思っています。

僕自身はもの派の専門的な研究はしていませんが、福岡市美術館としてもの派と全く関わっていないかというということではなくて、こちらの画像をご覧ください。福岡市美術館常設展示室の2006年の風景です。当美術館では2000年以降、20世紀以降の近現代の美術を集めるという大きな収集方針を設けました。そのときまだ手つかずになっていた1970年代の現代美術、主にももの派の作品を収集したいということになり、鎌倉画廊のご協力で、作品をずいぶん寄託していただき、その中から順次、関根伸夫、原口典之（1946-2020）、高山登（1944-）などの作品の購入を進めました。こんな感じで、1960年代のもので止まっていたコレクションを広げていこうという野望があったんですが、途中で購入予算がなくなってしまう、残念ながら今は止まっていますが、この間に僕自身、もの派の作家さんたちにお会いしてお話を聞く貴重な機会を多く得て

います。

そんなわけで本日は、もの派ではないんですが、九州派の研究を通して僕自身がやってきたことの発表として、お話しさせていただきたいと思います。

九州派は1957年、具体美術協会（以下、具体）が生まれるより少しあとに福岡市で結成された前衛グループです。はっきりこうだという記録がないのですが、時代状況からすると、三井三池労働争議の最中に活動を開始した彼らの作品と思想には、社会、政治との接点が意識されたものが散見されます。

1959年には公募出展の是非をめぐり論争が起こって分裂、この辺で事実上解体しますが、実際のグループ活動は1965年まで続き、1968年のグループ展を最後に姿を消しています。主な作家として、桜井孝身（1928-2016）、オチオサム（1936-2015）、菊畑茂久馬（1935-2020）、田部光子（1933-）、尾花成春（1926-2016）、働正（1934-1996）などがいます。残念ながら、中心メンバーだった桜井さんとオチさんは、昨年と今年の初めにそれぞれ亡くなられました。

九州派は具体やもの派と違い、記録が非常に乏しいグループです。そもそも作品が残っていない。作品がなければ記録写真でもと思ったら、その記録写真も



山口 洋三

100枚もない。河崎さんによると、具体の写真資料は3万枚とのことですが、桁違いですね。そんな貧しい状況ではあるんですが、そうはいつでも福岡において初めての前衛芸術運動だったということで、たびたび回顧されてきています。

おそらく最初の回顧は、1981年の座談会から始まりました。これは、美術館は直接関係がなくて、桜井さんと菊畑さんが独自に行った、一種の思い出話みたいなものです。この音声記録は福岡市美術館と福岡県立美術館に残されていて、文字起こしをしましたが、福岡の人以外は聞き取りができないような、きつい博多弁で皆さん語っておられます。

それから何といても、菊畑茂久馬さんがお書きになった『反芸術綺談』(海鳥社、1986年、新装版2007年)というこの本ですね。今は、赤瀬川原平(1937-2014)さんの『反芸術アンパン』(筑摩書房、1994年)と並んで1960年代の現代美術研究には必須の文献ですが、ここで初めて、印刷された文字として九州派の回顧がされました。

そして1988年、今はほぼ伝説化していますが、当館で初めて九州派の大回顧展「九州派展」が開かれます。これを企画したのは黒田雷児さんです。残念なことに、このときの図録は少ししか刷らなかったため在庫がなく、会期自体も3週間ほどと短かったため、九州派とは何だったのかと、伝説が伝説を重ねていきます。

九州派の資料集(『九州派大全』)を出すということは、実はこのときにすでに予告をされていました。僕は1994年から福岡市美術館にいますが、聞いたときは完全に他人事で、黒田さんが出されるのだろうと思っていたら、バトンが僕にめぐってきたわけでした。それで僕も九州派のことを知らないままではいけないということで、1988年の九州派の展覧会でほぼ作品の収集を終えてから、常設展示を重ねていきました。黒田さんが書かれた『肉体のアナーキズム』(「黒ダライ児」名で発表、grambooks、2010年)でも、九州派が主にパフォーマンスという文脈から、かなりのページ数を割いて論じられています。

また、これは私の仕事になりますが、2011年に「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」を福岡市美術館と長崎県美術館の2館で同時開催し、320点ほどの作品を出品しました。このときに菊畑さんの半生を振り返る長時間インタビューや、新たに見つかった九州派時代の作品の写真も図録に収録しています。

図録には入れていませんが、このときは菊畑さん以外にもまだご存命だった九州派の全作家に僕がインタ

ビューをし、記録に残しています。例えばオチさんのインタビューは「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ」で読むことができますし、桜井さんのインタビューは今回の『九州派大全』に一部編集して掲載しました。

先ほどからお話ししている資料集『九州派大全』は、1988年「九州派展」の図録をすべて再録し、それに足す形で音声記録、シンポジウムなども文字に起こして掲載をしました。作品は残っているものより、失われたものはるかに多いですが、見ることでできるものはカラー掲載をしました。年表も1988年「九州派展」のものに事実関係の訂正、新事実の追加を施し、この1冊で九州派の全記録がわかるようになっています。本の出版に併せて、2015年10月28日から常設展示室三つを使って66点の作品を展示し、九州派の展覧会を開催しました。田部光子さんの作品《人工胎盤》(1961)は、熊本市現代美術館の所蔵です。オチオサムさんが亡くなる前に作っていた作品は『九州派大全』のほうには載せることができませんでしたが、展覧会にあたって奥さまとお話ししたときにうかがって、急遽お借りしました。

九州派の作品と言えば何といても、菊畑茂久馬さんの《奴隷系図》(1962)が有名です。もとは1961年の展覧会に出品されたものですが、僕の見立てでは再制作のほうが少し大きくなっているんじゃないかと思います。というわけで、午前中のセクション1でちょっと話題になった再制作問題は、九州派でも出てきています。

以上、私の仕事の紹介という形ですが、何か今日の議論の参考になればと思います。ありがとうございます。

前山：ありがとうございました。具体と違い、記録資料が少ない状況でどうやってアプローチしていくかという点、また、おそらく多くの美術館で皆どこも手つかずになっている音声テープの問題など、そのあたりの話ものちほどお聞かせいただければと思います。もの派の名作が揃った展示は、うらやましい限りでした。

続きまして、平野到さんにご登壇いただきます。今ここにいる埼玉県立近代美術館の3人は、1995年に開催しました、岐阜県美術館、広島市現代美術館、北九州市立美術館、埼玉県立近代美術館の4館で開催した「1970年—物質と知覚—もの派と根源を問う作家たち」展(以下、「物質と知覚」展)に関わっておりますが、その辺のお話をしていただきたいと思います。

もの派とアーカイヴ

—「1970年—物質と知覚」展を中心に

平野 到

「物質と知覚」展開催時は、出品作家の資料調査や聞き取り調査を行い、それを展覧会図録の資料編にまとめる作業を各美術館の学芸員と分担しました。今日はそのときの資料編集の反省を踏まえ、今後、もの派のアーカイヴを作っていく場合にどんなことを考えていく必要があるのかを、いくつかの問題提起という形でお話しできればと思います。

「物質と知覚」展の概要ですが、中心になったのは岐阜県美術館の学芸員の岡田潔さんで、岡田さんの大変なご尽力で4館が結集していろいろな調査をし、開催した巡回展です。今回ご登壇された関根伸夫さん、小清水漸さん、菅木志雄さんにも、すべての会場に来て展示をしていただきました。

この企画の最初の出発点は1960年代末から1970年代はじめに起きた日本の新しい美術の動きを取り上げようということでした。当然もの派の動きは視野に入れつつも、もう少し広い観点から当時のことを調べ、そこから何が浮かび上がってくるかを検証しようとした展覧会です。

出品作家は高松次郎、李禹煥、関根伸夫、榎倉康二、狗巻賢二、吉田克朗、菅木志雄、高山登、成田克彦、小清水漸、野村仁、原口典之の12名です。皆さんご覧になっておわかりのように、通常もの派として紹介されている作家に加え、それ以外の作家、つまり世代的に先行する高松次郎、あるいは関西の同時代の作家である野村仁、狗巻賢二といった作家にも出品していただきました。

埼玉県立近代美術館での展示風景の写真を見てみますと、手前に吉田克朗、右手に関根伸夫、奥に李禹煥の作品があり、真ん中には、ちょっと見えにくいですが高松次郎の《波の柱》(1968)。その背後に関根伸夫の《空相—油土》(1969)と《位相—スポンジ》(1968)。さらに奥に少しだけ見えているのが成田克彦の《SUMI》(1969)の作品です。これが展示室の一角です。

今日のテーマは「アーカイヴ」ということなので、展覧会の内容ではなく、「物質と知覚」展の図録の資料編集について触れていきたいと思います。

これは「物質と知覚」展の図録の1ページです。このときは1968年から1973年の6年間分の作品資料を、学芸員が分担をして各作家ごとに時系列にまとめ、それを図録に掲載しました。

作品1点ごとに、資料写真、制作年、素材、わかれば寸法という基本データに加えて、どの展覧会、あるいはコンクールに最初に出品したか、いつ再制作展示を行ったか、さらにどの文献に図版や記録、評論などが掲載されたか、テキストが触れられているかといったことを、可能な範囲で調べて記して이었습니다。ただ、当時はアーカイヴという意識はなく、その12作家の6年間のカタログレゾネ(総目録)のような一覧が、ある程度の形でできれば、という考えでした。コンピュータがない時代のため編集はすべて手作業で、かなり苦労したのを覚えています。

この資料によって、個々の作家の制作の流れを時系列で示すことはある程度できたと思います。しかしその一方で、反省すべきことも多くあったように思います。その宿題の部分が、今後のもの派のアーカイヴ作業で目を向けていく、一つのポイントにもなるのではないかと思います。

まず、この資料調査の際にリサーチできなかったのは、作家の内部的な資料、つまり制作ノート、メモ、スケッチ、日記、手記、あるいはスナップ写真といったものでした。20年前はまだ作家がプライベートな資料を積極的に見せようとはしていませんでしたし、学芸員も、そして観客も、そういう資料の展示効果に気づかず、期待もしていなかった時代でした。先ほど関さんがお話しされた、菅さんの個展で制作ノートが大きな展示効果を生んだことは、重要な意味を持つと同時に、時代の変化も感じます。

反省点の二つ目は、資料の編集に関わってくること

です。この図録の資料編は総目録のような一覧性がありますが、その反面、作品の印象を固定化してしまう危険性があるということ。その時代特有の空間に関わり展開する作品、プロセスや行為性が介在する作品というのは、設置記録写真とか制作状況がわかる写真が加わることで、見え方が全く変わってくる可能性があるわけです。

例えば吉田克朗さんの1969年の鉄管に綿を詰めた《Cut-off》という作品は、写真家の中嶋興さんが設置過程を撮影された素晴らしい写真で、吉竹美香さんが編集された「太陽へのレクイエム：もの派の美術」展（2012）の図録にも掲載されています。こういう記録写真を見ると、先ほどのスタティックな作品の印象とは異なり、作家の行為と作品の関係が非常に明確に浮かび上がってくるように思います。このように、作品の見え方の多様性を残して保管することは、もの派関連の資料収集や編集にも意味があるのではないかと思います。

もう一つの大きな反省点は、作家単位での資料収集、調査という方法を取ったことで、逆に見えにくくなった部分が生まれたことです。もちろん個々の作家の仕事をしっかりたどることは資料収集の基本ではありますが、それだけだと同時代的な広がりやつながりが見えにくくなってしまいうように思います。作家ごとだけではなく重要な展覧会や事象ごとに資料をたどってまとめていたら、同時代的な表現の広がりや関係がもっとわかりやすく示せたかもしれないと、今は思っています。

昨日、小清水漸さんもお話で触れていましたが、1969年の「バリ青年ビエンナーレ」で東野芳明さんが、^{フォー}「4ポソット」というタイトルで日本の若い作家を紹介したことがありました。この展覧会では関根伸夫、成田克彦、高松次郎に加え、もの派の文脈では取り上げられてきていない田中信太郎が選ばれています。田中さんはその翌年の1970年、もの派的な傾向がよく表れた展覧会としてしばしば話題になる、東京国立近代美術館で開催された「1970年8月：現代美術の一面」展にも出品しています。鉦山から出る廃土を枠に固めて、その枠を外して展示するというものだったと思いますが、もの派的な傾向を考える上で重要な事例だと思います。

ですからもし、もの派の資料調査をしていくとして、作家単位に限定して作業を進めると、こういった作品の成立の背景のリサーチというものが、どうしてもおろそかになってしまうのではないかと危惧しま

す。特にもの派は具体のグループとは違い、動向の輪郭が流動的で不定型です。ですから、その流動性を捉えていくためには、収集作業には、作家の縦軸だけではなく、同時代的な横軸を加えていくことが重要だと思います。

最後は、少々概念的な話になってしまいますが、もの派という美術動向におけるアーカイブの位置づけについて個人的に考えていることをお話しします。

美術作品とアーカイブを構成する資料の関係はさまざまなものがあると思いますが、仮に便宜的に整理してみると、例えば現存している絵画があってそれに関連する資料があるという場合。それから、作品と資料が限りなく重なり合って境界が曖昧な場合。これはコンセプチュアル・アートなどの領域で多いと思います。

もの派はどれかということになると、かつて作品があったけれど、今は現存していないというケースが多い。では何が残って蓄積されてきたかという、もの派の場合は記録や言説といった資料の部分です。しかも作品が恒久的に存在しない分、もの派が注目されればされるほど、その資料が生み出す解釈は膨らみ続けます。

さらにもう一つ絡まってくる複雑な事案が、セクション1で吉竹美香さんのお話に出ていた、再制作や再現展示の問題です。私も含めて当時のできごとを直接経験していない世代にとって、もの派はオリジナル作品が不在であること、それに対し記録や言説などの資料が残っていること、さらに再制作と再現展示があること、今まさにこの三つの構図の中にももの派が浮かび上がってきているように思います。そのあたりを念頭に置きながら、今後のもの派のアーカイブ作業を私なりに考えていきたいと思っております。以上です。

前山：ありがとうございました。「物質と知覚」展の反省点を踏まえながら、今後のアーカイブの在り方についてお話しいただきました。続いて梅津元さんには、この展覧会以後のことについてお話しいただきたいと思います。

もの派とアーカイヴ

—《位相－大地》を中心に

梅津 元

ただいまの平野さんのお話を補足するところから始めたいと思います。20年前の「物質と知覚」展には、四つの美術館で私を含む8、9名の学芸員が関わっていましたが、それぞれに展覧会に関わる動機が少しずつ違い、意思統一を図っていく難しさがありました。そんな中、私としてはもの派それ自体を対象にするというよりは、もの派を少し相対化するような作業をしたい思いがあったものの、それが叶わなかった。結果として、もの派の重力圏を拡大することに作用してしまったのではないかという、反省というか悔しさというか、そういう思いを抱えたことを覚えています。

その後、もの派、あるいは峯村先生が考えていらっしゃるようなもの派とポストもの派というような歴史の組み立てに対して、少し違うことを考えなくてはいけないんじゃないかという思いはあるわけですが、総論はなかなか難しいので、今日は各論として、もの派の起点とされる《位相－大地》に焦点を絞って論じてみたいと思います。

《位相－大地》も関根伸夫さんの名前も、もの派の中で欠かせないものになっていますが、どういう過程で

《位相－大地》が生まれてきたのか、よく調べられているとは言えないのではないかと。その大きな課題に向き合うために一点突破という形で《位相－大地》にターゲットを絞ってきました。

まずはこちらをご覧ください。「もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術」展（1987年、多摩美術大学と西武美術館の共同開催）のチラシです。

李さん、関根さん、菅さん、小清水さん、吉田さんといらっしゃる中、あと一人、成田克彦さんがここにいない。チラシに使う写真なのに「全員揃っていないけど、まあいいか」となったわけですね。逆に成田さんがいて、李さんや関根さんがいない写真は採用されなかっただろうと思います。

そういう意味で成田克彦という作家は、むしろ不在であることが存在証明ということを象徴しているのかなと思っています。

本題に入ります。これは村井修（1928-2016）さんが撮影した、2005年の須磨離宮公園の写真です。コレクションの枠の中での小企画「アーティスト・プロ



梅津 元

ジェクト 関根伸夫《位相-大地》が生まれるまで」展（2005年、埼玉県立近代美術館／以下、「《位相-大地》が生まれるまで」展）を私が担当したときのチラシに使用しました。

このときは関根さんとお話をするうちに、《位相-大地》の制作時の写真がたくさん残っているということで、これをベースに映像版の《位相-大地》を作りたいということになり、須磨離宮公園の《位相-大地》跡地を調査しに行きました。

この展覧会を思いついたきっかけは、双ギャラリーが1986年に作った《位相-大地1》という版画作品でした。刷りは岡部徳三(1932-2006)さんで、このドキュメント写真の部分だけの《位相-大地2》という版画作品もあります。おそらくもの派を含めた1960年代、1970年代の展覧会の際に、作品が存在しないということで、たびたび写真パネルで紹介していたことから生まれたもので、最終的にこの作品は双ギャラリーから埼玉県立近代美術館に寄贈していただき、収蔵作品になった経緯があります。《位相-大地》は収蔵できないけれど、《位相-大地》の版画は収蔵されました。「《位相-大地》が生まれるまで」展では、この版画作品を展示化してみようというアイデアだったわけです。

私が考えたのは関根さんの手元にあった制作時の写真、コンセプトを示すドローイングなどを含めた、《位相-大地》に至るまでを展示したいということ、そして《位相-大地》制作時の写真を使って映像を作り、それを展示室で実物大に映してみたら、少なくともそのスケール感くらいは体感できるのではないかとということでした。展示室の床から天井までプロジェクションするとほぼ《位相-大地》のスケールに近づくことがわかりましたので、関根さんと相談しながら作っていきました。

関根さんが高校生時代に描かれていたアンフォルメル風の作品、そして多摩美術大学に入学して斎藤義重さんに教わった時期には、「鉾物シリーズ」などのシリーズも展開しています。「《位相-大地》が生まれるまで」展では、その時期の油彩画とドローイング集なども展示することにしました。ドローイングにも含まれている「位相シリーズ」というタイトルが付いた作品は、1968年の「現代日本美術展」で賞をとった半立体のレリーフ作品《位相》に通じ、ひいてはのちの《位相-大地》にもつながるアイデアが生まれていたように思われます。「位相シリーズ」は半筒型のだまし絵風で、一時、視覚のトリックを用いる傾向に行き、

そこから脱したところにももの派の起点があるという流れも確認できればと思ったのです。

さらに、東京画廊の出している関根伸夫カタログも展示しました。今日の話に引きつけて言えば、仮に当時、すでに「もの派アーカイヴ」が整備されていたとすれば、そこから展示にふさわしいものを探してきて作品と一緒に並べたと思いますが、このときも、結果的に作品だけでなく資料的なものがだいぶ参入した展示となりました。このあたりのドキュメントの写真を使って、先述の、映像版の《位相-大地》を展示室の床から天井まで投影するというを行いました。

「《位相-大地》が生まれるまで」展のカタログに掲載されている須磨離宮公園の《位相-大地》撮影者は、大辻清司(1923-2001)さんです。村井修さんが撮影して有名になっている写真とは若干印象が違い、素直にそこにある、という感じの写真です。このシンポジウムでたびたび話題になっている、現存しない作品に対してその作品の存在を世の中に知らしめていく写真の役割については、撮影者の問題もあるのかなと思います。

ここから次のテーマ、作品が存在しないことをどう考えるかということに移ります。

ある場所と時間を限定してどこかに存在した、その一連の行為を一つのできごとと捉えていくと、1968年の《位相-大地》は1カ月ぐらい展示されていて、展示期間が終わると埋め戻しました。作品がなくなるといふできごとは一回性のもので再体験ができないので、そのできごとと視覚記録に作品のオリジナリティがあるとすると、その視覚記録が分離された状態というものが、現代美術の作品には間々出てきます。それを、もの派だけではない、違う文脈で考えてみます。

例えば野村仁さんの《Tardiology》(1969)は、数日で潰えていった作品をご自分で撮影した写真を作品として提示していて、記録あるものが作家本人の中ですでに作品として位置づけされるということが生じています。

山中信夫(1948-1982)さんの《川を写したフィルムを川に映す》(1971)はさらに短くて、せいぜい半日か数時間で事が終わったため、本当に数少ない人しか現場を体験していません。残された記録写真で、ある種伝説化した作品となっています。

例えば村井修さんの撮影した《位相-大地》の写真はかなり迫力があるわけですが、これだけでは何だかわからないので、文字で説明をしなくてはならない。

しかし山中さんの場合、自筆のプロジェクションの計画や案内といった資料を見てみると、追体験するには写真よりもむしろ有効であったりします。

山中信夫さんの場合は早く亡くなっているののに再演という形で、例えば堀浩哉さんですとか、そういう方が協力して同じ場所で同じことを同じフィルムを使って再現するということが行われています。

成田克彦さんはまた、作家が亡くなっているにもかかわらずオリジナル作品が現存しています。展示するたびにポロポロと欠けていき、いずれ朽ち果てていくんだろうなというような思いがあり、それも含めて説得力ある作品になっています。

グループ「幻触」の長嶋泰典(1931-)さんの《炭》(1969)も、エフェメラルな作品です。このような散逸してしまいそうな資料を集めておくアーカイヴ的作業によって、研究の一つの手がかりが得られた事例ではないかと思います。

昨年、東京造形大学で成田克彦さんの展覧会がありまして、そこではノートや、これまであまり目にすることがないものがたくさん出てきて、資料修正の重要性を認識しました。

成田さんの作品を撮影したのは原榮三郎(1935-2004)という人です。大辻清司さんや安齊重男さんの写真はアーカイヴ化が進んでいますが、原さんの残した写真も非常に重要で、もの派に限らずアーカイヴ化して関係者で共有していくことの重要性を考えています。

最後に、先ほど「もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術」展のチラシに欠けていた成田克彦さんが、思わぬところに写っていたという話です。このことも、アーカイヴ化する、情報を公開、共有するということの思わぬ可能性を示しているということでご紹介します。

前山裕司さんが企画した「開館30周年記念展 日本の70年代 1968-1982」(2012)という埼玉県立近代美術館の記念展で、日大闘争の記録で有名な佐々木美智子(1934-)さんに前山さんが写真の出品依頼をして、その中のほんのわずかに数枚を図録に掲載しました。そして、この図録を関係者にお渡ししたときに、成田克彦さんの奥さんから「ここに写っているのが成田です」と、びっくりするような情報がありました。というわけで、成田さんの姿を写して終わりにしたいと思います。

前山：ありがとうございました。現存しない作品に資料から迫っていくというやり方など、新たな資料の重要性についてお話しいただきました。

1970年代について振られた格好になりましたので、私も黙っていられなくて、ちょっとしゃべります。埼玉県立近代美術館で2012年に開催された「開館30周年記念展 日本の70年代 1968-1982」でももの派を取り上げていますが、タイトルの「1968-1982」は、埼玉県立近代美術館の開館年、1982年と絡めています。1968年という年は全共闘世代の人たちに言わせれば、全共闘運動のエポックですが、私たちの中では1968年といえば《位相-大地》であり、《位相-大地》から始まる1982年という感じです。もの派を含むさまざまな現代美術の動向を、時代状況の中で見せることを想定した展覧会でした。

会場入口では、山下洋輔(1942-)さんがピアノを燃やしながら演奏するショッキングな映像を流しました。そこから入ってしまえばもの派の作品なんかちっとも怖くないだろうということで考えたんですが、これを話していると相当長くなるので、もうやめます。このとき考えていたのは、今日も出てきたエフェメラル、このときは複数存在する雑多な資料という意味で使いたいんですけども、そういったものを展示にできるだけ持ち込むという考え方でした。

ではこれからクロストークをしていきたいと思います。

関：映像につきましては、菅木志雄さんの弟である菅靖彦(1947-)さんがビデオインフォメーションセンターのメンバーだったこともありまして、その方たちのグループが撮ったものは演劇とか他のパフォーマンスが非常に多かったのですが、唯一現代美術に関しては、幸運にも菅さんのアクティヴェイションの記録が非常にたくさん残っておりました。今その記録をどうするかということにつきましては、これ自体をご紹介いただきました慶應義塾大学アート・センターの方、ビデオインフォメーションセンターの手塚一郎(1947-)さんを含めたいろいろな方々と、今後どうするかお話を進めているところです。オープンリアルなどの状態はあまりがよくないので、それをどうやって変換していくかが大きな課題としてあります。

山口：アーカイヴといったときに資料の蓄積ということがまずあって、どれだけ足りないものを集めていくかということ、どう公開していくかということが中心

の話題になっていくかと思います。これはもの派に限らずすべてそうだと思うんですが、九州派の調査をしていて困ったことは人間関係でした。それは資料ではわからないことなんです。何月何日にどういう展覧会があって、出品作品はこれで、現在残っているのはこれということは資料で残っている。インタビューをして「なるほど、そういうこともあったか」という話も出てくる。でもそういう話ほど「これは表に出さないでください」「このインタビューも公開しないでください」って言われてしまうんですよ。その話が一番面白かったり、最も真実を言い当てているようなことだったりして、そういうところこそ時代を経るにしたがって消えてなくなっていくだろうになあと、本当に強く思いました。そのあたりをどう論ずるか、あるいは資料でどう示すかは、『九州派大全』の編集で、かなり気をつけた部分ではあります。

前衛運動、美術運動はどうしてもカッコいい部分、つまりどれだけ当時革新的だったか、どれだけ時代が熱かったかということにばかりスポットが当てられがちです。でも、その裏で何があったのか、それ抜きでは語れないよねということがある。それは具体的に言うとお金の話であったり、結構生々しいものです。アーカイヴを考えると、そのあたりのことはどうなのかと、今僕は思っています。

平野：山口さんから九州派の話をお聞きして、具体的場合は資料を非常に戦略的に残して、それが大量に残っているのに比べて、九州派の場合はほとんど写真資料が残っていない。他にも、作品がたくさん残っていて資料が少ないケースもあれば、もの派のように現存する作品自体は少ないけれども写真などの資料は非常に多いケースもある。美術動向によって作品と資料との相関関係や量の問題はそれぞれ違って、そこは面白いなと思いました。

残された資料の性質も問題で、セクション1での吉竹美香さんのお話では、もの派の写真における記録は重要な意味を持っている。そして先ほどの関さんのお話では、菅さんの場合を特化して言うと、文字になった資料もまた、その作品の構造を読み取る重要な意味を持っている。各美術動向と資料との関係というものを、もっといいに読み解いていく必要があると思いました。

梅津：美術館はやはり展示可能なものについては、作品であるか資料であるかを問わず、どんどん展示に組

み込んでいくということをしている。それがいい悪いかはまた別の問題で、最近の例では、実験工房の大規模な展覧会（「現代への扉 実験工房展 戦後芸術を切り拓く」2013年-2014年、神奈川県立近代美術館、いわき市立美術館、富山県立近代美術館、北九州市立美術館、世田谷美術館）が日本各地を巡回したんですが、会場にある資料が膨大すぎて、見る人のキャパシティというものが全く考慮されていなかった。見切れない資料は図録で反映すればいいわけで、資料を集めて研究すること以外のプレゼンテーションの問題は、私はすごく気になっています。展覧会で資料を展示空間に持ち込む場合は「そこからもう一度何かの体験を現前させる」という方向が要請されている気がします。

ただそういうものだけを集める、そういうものだけを重視するのは、ある意味で資料的なものを展示に奉仕させることになり、それは関係性としていいのかという問題があります。アーカイヴのほうから言えばアーカイヴの集合概念がより大きくて、ある審美的な展示価値を持っているものが作品と呼ばれているだけで、制度的に分離されているだけという気がするの、その辺の問題は重要だなと思います。

展示の方法論は、時代の趨勢もあります。根本的な資料の集成の方法については平野さんが問題提起していましたが、作家で区切っていくこと自体、美術館的な、展覧会的な構成の仕方です。事象ごとに資料を集成していった、それを横に連携させるような見方で別なコンテキストを浮かび上がらせるとか、あるいは写真の撮影者で編纂していった、その人が九州派とか具体とかもの派を絶えず横断的に写真に記録していることが浮かび上がるとか、そういう研究の共有性が大事なのではないかなと思います。

前山：時間が来てしまいました。やれることも、やらなきゃいけないことも多いなという気がいたしました。

最後に、昨日、堀浩哉さんに言われた言葉がすごく残っています。「アーカイヴしようと思ったら意志が大事、それも個人の意志が」と。

つまり「欲しい」と言われなければわからないということ。私たち多くの学芸員は「ください」と言うのがとても苦手です。けれども、言っているんだということを堀さんから教えられた気がします。

あとはこちら側、アーカイヴする側の問題ですが、やっぱり覚悟だと思います。つまり、できれば一人の人が長い間アーカイヴの面倒を見る、それが叶わな

いようであれば、ちゃんと次に受け継ぐ人が将来にわたってアーカイヴの面倒を見る責任を背負うということが、アーカイヴをする側が考えなければいけないことだろうと思いました。ありがとうございました。

3月17日(木) 14:40-16:10

第3部 セクション3

「アーカイヴの方法論」

司 会 林 道郎(上智大学)

登壇者 加治屋 健司(京都市立芸術大学)

上崎 千(慶應義塾大学アート・センター)

蔵屋 美香(東京国立近代美術館)

林：このセクションでは「アーカイヴの方法論」というタイトルで3人にプレゼンテーションしていただき、その上で議論をしたいと思います。加治屋さん、上崎さん、蔵屋さん、それぞれ違う立場を持たれ、アーカイヴに対しても違う立場から考えられている方なので、違った角度からアーカイヴについていろいろ話ができればと思います。統一的な見解にまとめるつもりは毛頭なく、議論そのものを、緊張感を持ってやりたいと思います。

事前に皆で少し意見交換をしました。一つはアーカイヴという器をどうやって作るのかという方法の問題。もう一つはアーカイヴの歴史に対する自立性。それから現代美術とアーカイヴ、これは午前のセクシ

ンでも議論をされたそうですが、今アーカイヴが取り沙汰される背景にはやはりコンセプチュアル・アート以降の現代美術の動向が条件としては外せない。その中で先述のアーカイヴの自立性の問題や作品概念がどう変化してきたかが重要になってきていますし、アーティスト自身もアーカイヴ的な仕事をするようになっています。

さらにもう一つは、今どんなところでもアーカイヴという言葉が使われていて、ではアーカイヴとは本来はどういうものだったのかが見えにくくなっている状況もある。そういったことも、もう一度ここで検討ができればと思っています。では最初に加治屋さん、お願いします。



林 道郎

壊乱するアーカイヴ

加治屋 健司

よろしくお願いします。アーカイヴの方法を考える前に、何のためにアーカイヴを使うのかを考える必要があると思います。その目的への考察を通して、方法についても考えたいと思います。

アーカイヴというのは、世界的に一つの流行のようになっています。海外を見てもみると、アメリカ美術アーカイヴ、ドイツ美術アーカイヴ、韓国には国立芸術資料院、そして香港にはアジア美術アーカイヴがあります。これらはいずれもその国がイニシアティブを取って作った国立のアーカイヴです。一方、イタリアとかフランスといった美術の中心的な国にはアーカイヴがなくて、むしろ美術の新興国からこうしたアーカイヴがナショナルなレベルで登場しているということ。そしてアジアの美術アーカイヴは、アジアのネットワークを作るという西洋美術への対抗的な価値観のもとにできた。したがって美術アーカイヴとは、非常にナショナルなフレームワークの中で議論されつつあることが、一つ言えると思います。

ここでいったん美術を離れて、アーカイヴ自体について考えてみます。14世紀、フランスの絶対王制の基礎を作ったフィリップ4世が、フランス国家の最初のアーキヴィストを任命しました。そのときの言葉がこれになります。「さまざまな資料を保存し、観察、検証、整理の体系化をすべきである」。

こうして始まったアーカイヴには、19世紀でもまだ国家という枠組みがつきまといっていました。これが20世紀になると、団体もしくは個人が何らかの目的達成のために保存したものを修整するというふうに、徐々に変わっていきます。

次は2000年のものですが、国際文書館評議会という国際的なアーカイヴの団体が提唱している「国際標準記録史料記述：一般原則」という文書ではアーカイヴを構成するフォンドという単位があって、そのフォンドの定義は、特定の個人、一族団体が活動する中で集められたものだと言います。つまり、権力者が占有していたアーカイヴが徐々に市民生活に開かれていった歴史がありつつも、ここに来て、美術の文脈ではナショナルなレベルでの議論が進行している。この状況

に対して私は、日本にも国立の美術アーカイヴがあったほうが良いと考えていますし、事実そうした活動をしているところもありますが、この話をするとここで終わってしまうので、今日はそれとは違うレベルのアーカイヴを考えたいと思います。

一つ手がかりにしたいのは、ジャック・デリダ(1930-2004)の『アーカイヴの病』(原著1995年)という本です。

「死の欲動」とか「破壊行動」といったものに対抗して何かを保存するアーカイヴ化があるが、アーカイヴ化は「死の欲動」そのものでもある。彼はそれを「アーカイヴの病」と名付けます。彼は抑圧とか抑制というフロイトの言葉を使って、そこに何らかの痕跡を残していくのがアーカイヴだと言うんですね。もちろん通常は抑圧、抑制というのはネガティブな意味ですが、彼の場合はそこにポジティブな感じを見出していきます。アーカイヴというのは過去の情報を蓄積するだけではなくて、未来に向かって開かれているものだと。同時にアーカイヴは亡霊的、つまり存在するわけでもなく不在でもない、ある種の痕跡を次の痕跡へ送っていくような運動であるとも言っています。つまりデリダの持っているアーカイヴのイメージは、ナショナルなレベルでもなく、かつ過去の情報を蓄積するというものでもなく、むしろ死の欲動のように、より無へと死へと近づいていくようなものだったと思います。

ここから具体的な話になります。ではアーカイヴというのは何を可能にするのか。まずアーカイヴは作品の再解釈を可能にします。これはデリダの理論を踏まえると、より新しい美術史を作るというよりは、むしろ開眼的に機能するような解釈でないかと思います。具体例をいくつか見ていきます。

2011年、コロラド州デンバーにクリフォード・スティール美術館ができました。クリフォード・スティール(1904-1980)は1955年、抽象表現主義の比較的次の世代に出てきたバーネット・ニューマン(1905-1970)、

マーク・ロスコ (1903-1970) らと並び称される作家として注目されましたが、1961年以降は作品をほとんど発表せず、1980年に亡くなります。しかし作品の94%は彼の財団が持ったままで、所持する全作品を、永久展示施設を作ってくれるアメリカの都市に寄贈すると遺言していた。そこで2004年にデンバーが名乗りをあげ、美術館を作ったわけです。そして現在スタイルの研究が盛んになるかということ、抽象表現主義というアメリカの白人男性画家たちの論文を書きづらい時代ということもあって、明らかに盛んにはなっていない。せっかくアーカイヴができたのに、それが十分に活用されていない印象があります。

また別の事例ですが、マイケル・フリード (1939-) が「三人のアメリカの画家たち」(1965年、フォッグ美術館、パサデナ美術館) という展覧会を開催したとき、クレメント・グリーンバーグ (1909-1994) という批評家がフリードへ感想を絵葉書に書いて送った、それに対する返信が残されています。グリーンバーグはどうやら前信で展覧会を批判したらしく、手紙には「いやあ、僕もちょっと考え直そうと思ってます」といったことが書かれています。アーカイヴには、このように一般には明らかになっていないさまざまな事項があります。

ここで、モーリス・ルイス (1912-1962) の展示風景の写真を見ていただきます。この写真を見て「おかしいな」と思う人はかなりの通です。なぜかというところ、現在の絵は、垂れの部分を上にして展示されるのですが、当初は逆だったのです。ルイスが1964年の「ヴェネツィア・ビエンナーレ」に展示したとき、かなりシステムティックに絵の方向を変えたということが、こうした写真や、他の証言からもわかります。

これはジャクソン・ポロック (1912-1956) が亡くなった1週間後に撮ったアトリエの写真ですが、写っている作品は《カットアウト》ではありません。《カットアウト》の制作年代は1948年から1958年というポロックの死後も含めた時代設定になっているわけですが、それはリー・クラズナー (1908-1984) と画廊が作ったものということがわかります。

アーカイヴが可能にするものとして、再解釈の他に再制作があります。岡本唐貴 (1903-1986) の作品《みのり》(1952) は2012年、数十年ぶりにオリジナルが発見されましたが、長らく行方不明となっていた間に、絵はがきをもとに複製画が作られました。こうし

た再制作もまた、アーカイヴ資料をもとに作られています。

例えば2013年に岡山県立美術館で開催された、「中原浩大展 自己模倣」は、中原浩大 (1961-) さんの作品倉庫が焼けてしまったので、失われた作品を作って再度展示したという展覧会でした。そこからまた別のモチーフが生まれ、再制作から再創造へ至る展開があったわけです。

また、2016年に京都芸術センターで開催された古橋悌二 (1969-1995) の「LOVERS—永遠の恋人たち」展は、京都市立芸術大学がダムタイプオフィスや国立国際美術館と連携して修復した、古橋悌二のビデオインスタレーション作品の展示です。メディアアートの場合、絶えず機械のリプレイスがありますから、再制作のときには全く同じプロジェクターを使うわけにはいかない。そこで新しい創造が生まれてきます。アーカイヴ資料は、再解釈を生む一方で、新たな作品のクリエーションにもつながっていきます。

このように、アーカイヴは歴史に複数のさまざまな方向を作っていくように展開するものではないかと思っています。

林：ありがとうございました。続いて上崎さんにお話しいただきます。

アーカイヴに特有の課題

上崎 千

今、加治屋さんのお話をうかがいながら、少し自分も話そうとしている内容をシフトしようかなと考えました。本日のセクション1では、1970年の「情報」展図録に掲載されたキナストン・マクシャインの小論について書いた解題を発表内容として使わせてもらいました。タイトルの「防腐処理—『情報』^{エンバーミング}以後のコレクション（陳腐化した懸念を蒸し返す）」通り、午前中の議論をもう一度蒸し返して、現代美術のアーカイヴあるいはコンセプチュアル・アートの問題を提示していきたいと思います。

まず私にとって、コンセプチュアル・アートともの派の境目というのがなかなか見えにくい部分があります。典型的なもの派、典型的なコンセプチュアル・アートというのは言説上には存在しませんが、一方で一個一個を見ていくと大いに似ていたりする。先ほど林さんがお話しされた容器の問題は、アーカイヴの使い方と在り方の問題ですよ。

今回のシンポジウムはアーカイヴの議論ということですが、お集まりになっている方はキュレーターが多く、アーキヴィストと名乗ったことがある人間は私だけかもしれないので、あえてマイナー宣言をさせていただきます。皆さんがおっしゃっているアーカイヴは私が考えたアーカイヴと比べると、むしろエキシビションコンテンツであり、非常にセレクトされたものです。

この「セクション」という言葉は「選択」という言葉以外に「淘汰」という意味を含みますが、要は何かが背後にあってより抜かれたものですよ。これは決して批判ではなく、選択して決断することも非常に大事なことです。私も実際展覧会をフィーチャーしているわけですし。

ただ、選択という「Using」の方向の営みとは別に、「Being」の話、つまり選択しない網羅という営みとしてのアーカイヴを考えなければいけないのではないかと思います。

2009年、「草月アートセンター 印刷物という『半

影』」と題して、一般財団法人草月会の資料室から、草月会で1958年から1971年まで行われたイベントの印刷物を、慶応大学三田キャンパスの東館展示スペースに展開しました。現代音楽、実験音楽、アニメーション、パフォーマンスなど有名なイベントが非常に多く、現在、草月のこの資料は慶應義塾大学アート・センターでお預かりしている状態ですが、ホームページにアクセスしてくる方は、大体そのあたりを検索してということが圧倒的に多いです。ただこの展示のときは、まず作品や作家という単位ではなく、メジャーなものもマイナーなものも並列化して、草月会で行われたことの単位というものを展開してみようと。それによって、アーカイヴそのもののモデルになるようなものを作ってみようということで取り組みました。

調査の結果、イベントがあることはマークされたけれども、何も見つからなかったところには空所ができます。「そのアイテムはないんです」というための空席は用意しておきたいんですよ。

逆に複数のアイテムが出てきたときには、どんどんグリッドを増やしていった冗長空間を作る。ある種、各できごとのファサードとして機能しないものとして一覧化させていきました。

この2009年に作ったポスターは、当時で290個のイベントをベースに資料を入れ込んだものです。今は334イベントぐらいまで増えていますが、何もアイテムで埋まらないマスがあります。この手数を経て私自身の関心は、やはり、スペシフィックな値で満たされていない空のグリッドの部分に対して強くあります。

先ほど加治屋さんが『アーカイヴの病』の話をしていましたが、あの本は私も影響を受けていて、展覧会や美術史研究の予備作業としてあるようなアーカイヴではなくアーカイヴそれ自体の表現というものがあんじゃないかと考えたときに、やはり空所の問題、アーカイヴそれ自体の肌理が剥き出しになっている部分の問題が出てくるわけです。

要は皆さん資料体、いわゆるマテリアルコーパス（物理的な資料体）と言われる部分、ものの山をアーカ

イヴだと思っていらっしゃる、これはまあいいです。その通りだと思います。

でも今まで、そこからピックアップしてアレンジしたものが作品と認定された場合に、それをアーカイヴ資料から展覧会に資するものとして、アーカイヴが議論されてきました。ただ、じゃあアーカイヴというのは何かというと、一方でラング(言語)ですよね。それからマテリアルコーパス、いわゆる語られたり、刷られたりして作られたようなものですね。

アーカイヴというのは、その間にある暗い余白として、資料体そのものではなく、言語と物理的な資料体のあわいに横たわっているマージンの部分であり、この部分の肌理をちゃんとフォーカスすることがアーカイヴに特有の課題としてあるのではないかと私は考えています。

もう一つ、アーキヴィストの営みとして、とにかく収集するというジェスチャーがこの2日間、強調された気がします。しかし私自身アーカイヴの仕事をして常に資料体の編成をやっている身としては、むしろ細切れにしていく作業が多いんですね。ざっくりと「あれもある、これもある」と堆積してあるものというふうに考えがちなんですが、刻んでいく。そして「あれもある、これもある」ではなくて「これはない、あれはある、これに関しては別バージョンもある」という

ふうに、検索結果によって整理しないとたたらされないような空間なり時間なりというものを資料の世界に、あるいはアーカイヴの領域に変換したいという、私自身の課題があります。

さらに不可思議なラディカルな見方をすれば、ファクトベースの歴史研究は、もっぱら書くものではなく、データベースの検索結果として読まれるものになっていけばよいのではないかと考えています。

林：ありがとうございました。大変刺激的なお話でした。お二人に聞きたいことがすでにいっぱいあるんですが、続けて蔵屋さんにお話しさせていただきます。



美術館のコレクションについて

蔵屋 美香

蔵屋と申します。よろしくお願いします。東京国立近代美術館（以下、近美）のコレクションの部署で7年ほど働いています。加治屋さん、上崎さんと私は、同じように美術の歴史の仕事をやっているようで、やはり三者三様の語り口があって、私の役割としては「コレクションというのはこんな性質です」ということとお話ししたいと思っています。

『美術研究』415号（国立文化財機構東京文化財研究所、2015年）に掲載された、上崎さんご執筆の「アーカイヴと前衛：表現の非永続性(ephemerality)と資料体（アート・アーカイヴの諸相）」という記事を取っ掛かりにしていこうと思います。

この中で上崎さんは戦略的にアーカイヴとミュージアムとを対置されています。要はミュージアムとコレクションというのは歴史的に連続性があり、どこかに穴があいていて、ここが埋まってないなと思ったらそこを埋めようとする衝動を持っている。それに対して

アーカイヴというのは、時間の流れや歴史というのは不連続であって、隙間は隙間のままにとどめておく性質を持っている、ということをおっしゃっています。

これは本当にその通りだと思うんですが、ミュージアムにも世代ごとの変化があり、ミュージアムの活動をひとくくりにしてしまうと話が雑駁になってしまうところがあるなと思います。

昨日と今日、ミュージアムの活動として出てくるお話の中で、美術館の人間として気になるのは、コレクション全体のことですね。近美には1万2600点ほどありますが、コレクション全体とコレクションを展示するということはちょっとまた別のことで、ここに選択というものの、あるいは検閲が働くわけです。もう一つは、コレクションと特別展というのも全然違う性質を持っているということです。

1952年に近美が京橋にオープンした当時は戦争によって断絶した前衛の系譜を立て直そうという気持ちが高く、1953年に「抽象と幻想：非写実絵画をどう



蔵屋 美香

理解するか」という展覧会を開いています。

でもこのような活動は、1960年代が終わった頃から挑戦を迫られることになります。それがこの2日間何度もお話に出していただいている、1970年8月に26日間開催された「1970年8月：現代美術の一面」という展覧会です。たった26日間しかやっていなかったのかと、今見るとびっくりするんですが。

出品作家は狗巻賢二、大西清自(1936-)、河口龍夫、小清水漸、菅木志雄、高橋雅之、高松次郎、田中信太郎、成田克彦、本田真吾、矢辺啓司、吉田克朗、李禹煥の13人の方々でした。写真と図面は、結構綿密に記録が残されています。

そしてこのときの展示作品はどこに行ったかという、実は美術館には1点も収蔵されていないんですね。

当時、特別展という枠でできることはこういうことであって、これをコレクションにつなげることは無理だということはたぶん美術館のスタッフにも、おそらく作家さんにも、確認はしていないので教えていただきたいのですが、ある種暗黙の了解として共有されていたのではないかと思います。

特別展は、今はとても盛んです。その一つの理由は、やはりコレクタブルではない作品の出現だと思えます。作家として評価していないわけではないけれども、入れられないものがあります。ただ、例えば高松次郎さんの作品が近美に全然入っていないかという、そんなことはなくて、彫刻とか絵画の作品の体を成しているものは入っています。

前のセッションでお話いただいた菅木志雄さんやもの派の展覧会も、「1970年8月：現代美術の一面」も、特別展として開かれたものです。特別展は必ずしも永続的にコレクションとして持っておこうということではない作品も扱える枠として設定されているので、ここは分けて考えたほうがよいと思います。

美術館についてですが、上崎さんは美術館を歴史的な連続性を語ろうとする場と定義されていて、美術館はもともとそういう性質をととてもよく持っています。

他分野の人の話を借ると、磯崎新(1931-)さんが1996年に出版された『造物主義論—デミウルゴモルフィズム』(鹿島出版会)の中で「美術館の3つの世代」を挙げています。

一つは18世紀にできた宮殿型的美術館で、ルーブル美術館とか大英博物館、ニューヨークのメトロポリタン美術館などですね。これはまさに上崎さんのおっしゃるタイプの、空隙を埋める欲望をドライブさせま

くっているすごい場所です。

次の第2世代は宮殿型に反発して出てきた、ニューヨーク近代美術館(MoMA)あたりがはじめです。非時間制を持った空間が目論まれ、永遠の時間の中で作品がフワフワ浮遊しているような感じだと書かれています。磯崎さんは続けて、もの派とかインスタレーションといった、できごと性の強い作品には第2世代の永続性では対応できない。じゃあどうしたらよいのか。美術館では集められないというのも一つの道ですが、磯崎さんの解決は、もの派のような作品でも入れておけるように美術館の作りを変えるというものでした。

要は建物全体をインスタレーションにしてしまっ、物質としては永遠にあるけれど、できごと性が経験の中でくり返し経験されるということを考えられたんですね。こんなふうに、美術館でも世代があって、もの派に関わってくる第2世代、第3世代の美術館が本当に歴史を語ろうとしているかということ、実は結構いろいろな意味で微妙なところがあるわけです。

今、コレクション展示で何を私がやろうとしているかということ、やっぱりコレクションは穴ぼこだらけで歴史は語れないという自覚の上で、それでも無理に歴史を語ろうと思っているんですよ。

それはなぜかということ、磯崎さんのおっしゃるように第2世代の美術館は作品の永遠性や普遍性や一瞬性というものを大事にしてい、そのことがむしろ、もの派をはじめ1960年代から1970年代の方たちが、できごと性とかプロセスに注目することで批判してきた、当のものだからなんですね。

例えば近美の場合、100年の歴史を扱っています。ですので、日露戦争、関東大震災、日中戦争、第二次世界大戦、高度経済成長、これくらいの五つの柱を無理無理通して、今度はそのグリッドにしたがって作品を配置していくということで、美術史は語れないけど社会史の中で無理に美術の時間を流してあげるということをやっているわけです。

こんな活動をしていますが、ただ欠如も展示に取り込まれてしまうという言い方もできるわけで、そこがいいのかどうか。

例えば1969年のプラダ財団の「態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報」展(スイス、ドイツ、ロンドン巡回)では、現存しない作品は白線で表しています。このように欠如すら展示の中に飲み込んでいくというミュージアムの力学はいいのかどうかと

いうことは、また議論すべきことかと思います。以上です。

林：ありがとうございました。皆さんそれぞれに、短い時間で密度の高い発表をしていただきました。

お三方の話には共通して「美術史に対してアーカイヴがいったいどういう異質な空間を提示できるか」ということが非常に大きな問題として出てきたと思います。未来の他者にとってのアーカイヴといっても、我々はどうしても現在の意味のシステムの中でこれが重要だ、重要でないという選別のロジックが働きます。そういうものに対してあらかじめある種の防護壁を張っておくというようなことが、コンセプチュアル・アート以降の現代美術の文脈ではあると思いますが、そのあたりのこともうかがってみたいと思います。もちろんお互いに質問などもご遠慮なくなさってください。上崎さん、いかがですか。

上崎：やっとアーカイヴの問題に少し隣接してきたかな、あるいは臨場してきたかなという気はしています。

今日は写真のことがかなり取り沙汰されていて、安齊重男さんと小泉俊己さんの対談で、李禹煥さんが安齊さんの写真を「もの派的写真だ」とおっしゃったという話なども興味深く聞いていたんですが、例えば臨場主義と写真って、折り合いがつかない概念なのか、それとも実は裏で結託しているものなのかということも考えていくと、今日振り返ってもいろいろあ

るんですが、今の林さんのご質問に戻ってみると、隙間充填的な歴史観を批判したのは美術館に対してというわけではなくて、あれ自体はレヴィ・ストロース（1908-2009）が歴史主義を批判する際に「隙間充填的」という言い方をしたんですね。

私自身はコレクションに対しての批判というか、まあ「情報」展におけるキナストン・マクシャインの「コレクションがもうできなくなってしまうという懸念」は取り越し苦労だというふうに一蹴されて、皆さんその後もありとあらゆる形でメディアを用いて、それが作品なのか、作品の記録なのか、表現そのものなのか、表現の記録なのか、そこら辺の問題抜きにしてどんどんコレクションに勤しむわけですね。

メディア&パフォーマンスという新しいデパートメントができて、じゃあどうしようとなったとき、この面白いところは、メディアを用いて、その中でパフォーマンスをした。すなわちブルース・ナウマンのようなビデオ自体がパフォーマンスという作品、一方でパフォーマンスをビデオに撮った記録媒体、どちらもビデオなものですから、管理上も問題がないので、メディアのパフォーマンスという形で収められる。最近キュレーターとアーティストの仕事が脱分化してと言われるんですが、にわかにあの時代に分化してキュレトリアル方向に行った人のことをキュレーターと呼んで、もともと分化と脱分化をくり返してきた中であって今その区別がつかないなんて話も、やはりミュージアムではなくてアーカイヴを要請するようなタイプの芸術の台頭と、それをアレンジして、もう一度それ



をディスプレイの方向に持っていく人たちの間での力学があったのではないかと思います。それに対して先ほどの蔵屋さんの発表を拝見して、ここにアーカイヴの肌理が剥き出しになっているなど、僕はすごく楽しかったです。

林：上崎さんは一貫してアーキヴィストの立場から、美術史が物語化していくときに起こる、排除の問題とか空所の問題を指摘されたわけだけれども、もう一方でアーカイヴは物語のない空間かという、アーカイヴには例えば日付やタグ付けがある点で、非常にミニマルな形式で物語を孕んでいるし、空所がわかるためには空所を作るためのグリッドがなければだめだから、物語とアーカイヴという二分法で考え出すと、肌理が粗くなるかなという感じがします。

加治屋：例えば「中原浩大展 自己模倣」(2013年、岡山県立美術館)で中原さんが再制作した作品は、1980年代に作ったものとは明らかにずれているんです。で、その別な新しさというところに僕は注目しました。そもそも作品の制作は、そんなにある種の物語に回収されるものではないじゃないですか。例えば10年後、20年後の作品制作って、誰もわからないからこそ未来に向かって開かれているわけで、実は研究もそうだと思うんです。ある何かの方向に向かっていくわけではなく、絶えずずらされていって収束せずに終わらないう修整をくり返すところがある。歴史は、もっとずっと物語化というのに回収されないところがある

んじゃないかと思います。

林：蔵屋さんの話は今の加治屋さんの話につながるわけですが、僕はあるところで上崎さんと一緒にシンポジウムをしたときに、近美は正史をやらなければだめだよって話を非常に挑発的にしたことがあって……。

上崎：今日、蔵屋さんは、本当は僕を使ってあのときの林さんへのリベンジをかけてたんですね？

林：そうそう。

蔵屋：要は、1館ぐらいいは悪役となって正史をやらなきゃ他の人がやりにくいじゃんというだけの話だったから。それはそれで役割だと思うので。

林：つまり美術史というのは必ず語られなきゃいけないって、物語というのはいつも捏造だから、それはある程度そうだとすると、そういう物語をすべて悪だというふうにしてしまうと、アーカイヴアルなものだけがファクチュアルとなる。それはまずいなというのが前提で、つまり美術史を相対化していくためには語り直すしかないんですよ。美術史の外部に出て美術史はだめだと言っても、美術史は温存されるから。つまり近美もそうだしMoMAもそうだし、皆歴史を語り続けてるわけですよね。それが権力を持ってしまうっていうのは偽らざる実情で。MoMAも今「複数のモダニズ



ム」といってアジアとかアフリカとかいろいろなところのモダニズムの研究を始めて、歴史をもう一回語り直そうとしてるわけですね。それはやっぱり止まっちゃいけないし、アーカイヴはその語り直しの局面で、有効な役割を果たすということはある気がします。

加治屋：まさにおっしゃる通りだと思います。おそらく歴史を語り直すと同時にアーカイヴも語り直すべきかと。上崎さん自身はアーカイヴの不完全性に関心があるじゃないですか。どちらかというとアーカイヴは完全なものじゃないっていう、そのアーカイヴのメタファー的な性質を批判することによって、かえってアーカイヴの真正性を補強してしまうような気がしたんですね。

上崎：アーカイヴという用語が乱用されていると思うんだけど、それに対してアーカイヴ警察みたいな人たちが「君の言っているアーカイヴは……」みたいなことを言っていくということ、要するにメタフォリカルな使用に対して批判的なのではなくて、このアーカイヴという語がいずれ使い尽くされたあとに何が残るのかなという問題が、デリダの問いに近いなと思ったんですよ。

加治屋：まさにそのさまざまなやり方でアーカイヴという言葉を使っていろいろなものを、例えば、それは研究者、アーキヴィスト、美術家だけでなく作家が作っているものもアーカイヴであるというふうにアーカイヴの乱用を加速させていくことが、むしろ上崎さんが考えているような別なアーカイヴの在り方を生

み出すんじゃないかと、今思いました。

上崎：おっしゃる通りだと思います。

林：自らの不完全性を指し示すことができるアーカイヴというのは重要な概念で、「アーカイヴの欲望」ってトータリティを目指すので、すごく全体主義的な欲望に転嫁し得る、ファシズムと表裏の関係にあるんですけど、そういう意味では上崎さんがかなりいてねいにグリッドを作って空所を示した。つまり何が欠けているかがわかるということは、アーカイヴの構造を考えていくときに重要な問題だと思います。

問題の次元をずらすと、ものがあって、それを何らかのグリッドで切って検索可能にするということがアーカイヴなのかというと、現実にはインターネットがありますよね。ネット上では今あらゆるものが検索可能になっている。で、ネット上にある情報と映像の集積、これはほとんど無限に近い量があるわけですが、あの状態は、上崎さんのにはアーカイヴと呼んでもよいものですか？

上崎：どうしても僕をアーカイヴ警察みたいな立場にしたいようですが。確かに僕自身、ロバート・スミソンの《スパイラル・ジェッティ》(1970)のようなアーカイヴを作りたいと言ってきたわけですけども、データベースの話につながる話として、例えば現存する作品、しない作品という区分、これはもうノミナルな世界ではあまりいらないわけですね。つまりもの派でも残っている作品、残っていない作品があるという話ではなく、できごとごとの履歴があって、結果的



にそのコレクション可能な部分が美術館に入るとエンバーミングの対象になる、という考え方をすれば、どの作品も等しく、できごとの構成要素としては残らなかった。音源の振動はもう完全に止まっていますが、残響がコレクタブルであれば、美術館の鑑賞の対象になる。そういった意味では、「1970年8月：現代美術の一断面」展のものも、よく生き残っていましたねという話ではなくて、残っていようが残っていないかろうが違ふものとして我々は経験するわけで、データベース上であれば、単純に相対的に扱えるところがありますよね。

ただやっぱりしっかりメタデータスキーマを設計しないと、これとこれが関係しているというだけで終わって、我々が作品と呼んでいる領域が混乱してしまうので、やはりデータベースには設計が必要だと考えます。

例えば、Aという作家が亡くなり、アトリエはそのまま残っていてアーカイヴをすることになったとき、もとのコレクションの一時的なセクションが起こるわけです。ポストコンセプチュアルなアーティストたちは、そこをかなり意識していると思いますが、そうじゃない人が亡くなったとき、素描、日記、書簡とかは残るだろうけど、彼が使っていた食器は残らないだろうとか、ある研究者目線、美術史上の有意義性をスタンダードにしたセクションは行わざるを得ない。それについては、反デリダ的なことなんじゃないかなと僕は思っているんですけど。どうでしょうね。

加治屋：直接の答えではありませんが、やはりデジタルの問題も話したほうがいいと思います。今はiPhoneのロックも持ち主以外の人には解除できないわけで、かつてだったらできた書簡や日記の研究ができなくなる可能性があります。Googleの副社長が言っていたのですが、現在のデジタルな情報が100年後にアクセスできるかどうかわからない。アクセスできなくなったら現在は情報の暗黒時代になってしまう。その状況に対して、何を考えればいいのかというのがちょっとわからないんです。

林：それは深い問題ですね。アーカイヴをめぐる倫理の問題とも関わると思うんだけど、例えば瀧口修造(1903-1979)のアーカイヴに出かけて、彼が他の人から受け取った書簡を見せてもらうのはそもそもいいことなのかっていう、何となくアーカイヴィングすることがいいことのように社会的に認知されてい

ますけど。

上崎：おかしいですね。自分が読まれる対象になるかどうかは別として、僕自身は手紙はどんどん捨てますし。瀧口に宛てられたいろいろな書簡はもうすでに一度、綾子夫人によるフィルターがかかっているわけです。これは関係者、これは業界の人と振り分けた、そのレンジが結構大きい。見ていくと、見られると想定していなかったようなものの束で、まあ、覗き趣味的なんです。そういうように、我々がアーカイヴを考えると、すでに何らかのシフトは行われているんです。

一方でEメールって高度にアプリケーションされていますよね。メールボックスには日付もあれば差出人もあり、並べ替えもできる。だけどデリダが指摘した問題は、それは一瞬にして消せる可能性があるということ。1990年代にそこまで考えていたのは、あらためてすごいなあと思う次第です。

加治屋：仕事のベースがコンピュータになると、紙ベースよりも情報量が一気に増えているので、外付けハードディスクが何台もあって、「この情報全部見てください、メールはメーラーにいっぱいあります」となると、物理的に研究ができなくなりますよね。そうした状況が今後どうなるのか、すごく興味があるところです。

林：アーカイヴのもともとのところに、立憲主義的な下から上への監視という意味合いがあった。それが資本主義の黎明期と重なっているというのは、非常に重要な歴史的なモーメントだと思うんですけど、そういう意味では、一私人としてのアーカイヴの問題と、例えば国立の美術機関がどういう意思決定で何をやってきたかを残すこととは意味合いがちょっと違う。日本でアーカイヴというときの、公的機関が記録を残さなければいけないという考え方は、弱いと思うんですよ。日本にも国立公文書館などがあるけれど、やっぱりアメリカなんかと比べると、公開の制度もハードルが高いし、ルール作りも透明ではない。アーカイヴのもともとのある権力を持つ機関がどういうふうに動いてきたかをあとからきっちり検証できるかという意味では、日本は改良の余地があるなあと思っています。

蔵屋：その問題で言うと、ちょっと気になっているのがアーカイヴする人を誰が決めているのかということです。もちろん瀧口さんも、もの派のアーティストたちも選ばれた人で、隣のおじさんのアーカイヴをし

ようとする人は誰もいない。その意味ではある種の公人として扱われていて、どこまでプライバシーが考えられるのかということは、とても気になります。アーカイヴの枠付けですね。アーカイヴは、選択していないようで、実は一番最初の関門で大きな選択をしているということですね。

上崎：それはそうですね。「君だってセレクションしてるじゃないか」って話でもあるわけですけど。この予算、この規模、この時間でやれるレンジとやれる解像度があるんですが、テーマを区切った瞬間にいろいろなものが荒れていく。そしてこれはあえて言いますが、その前にアーカイヴ的な手続きが経られたか、いきなり展覧会のコンテンツ探しのために漁られたかも関わってくる。漁って漁って食い散らかされた跡かそうでないかは結構大きい。そしてオリジナルの場所から、いきなりアーカイヴの仕事をするということのは少なく、常に自分の前任者、前々任者、前々々任者、アーカイヴと称して何かやろうとした人たちの後片付けというか、「夢の跡」から始めるわけです。

そういった意味では、ガーッとやったあとに散らかっている荒野みたいなものに対して、どういう視点が取れるのかなと。今日集まられているのはほとんどキュレーターの方なので、あんまりこういうことを言うのはどうかとは思いますが。

蔵屋：もう一つ、キュレーターが献託品を死肉漁りするときに、やっぱり選択として「作品かどうか」という問題があります。実はアーカイヴの一つの可能性として作品という概念をずらしていくという話があって、上崎さんが「スミッソンのな」とおっしゃるのはたぶんそういうことで、このことを少し話題にしたほうがいいかなと思っています。先述のプラダの「態度が形になるとき」展の白線を肌理としてアーカイヴの傑と違うとおっしゃるのは、たぶん作品前提だからなんですね。作品があって作品がないという関係でしかなくて、作品でないものという別の側面は、そこから消えている。加治屋さんがお話しされていた「中原浩大展 自己模倣」は、もともと絵画でも彫刻でもないみたいなのところを探っていく傾向をお持ちの方が、さらに再制作という別のクリエイションをしていくことで、作品から果てしなくずれていく構造を持っていて、むしろそこに可能性を感じたりもしましたね。

加治屋：今の蔵屋さんの、作品概念をずらしていくと

いうお話から思ったんですが、歴史の中で美術史は、大学の学科にあったりするじゃないですか。歴史全般の中で、アーティストが作ったものを歴史化していくということに人々の関心が向かうのはなぜなのかということをお聞きしたいです。

林：美術史という学問が、基本的には近代主義の産物ですね。特に戦後美術史が視覚中心主義的に文学史とか思想史と切り離された形で整理をされてきた。あるディシプリンがアカデミーの中で成立していくと特有のカルチャーができて、その人たちは美術史だけ一生懸命研究している状況が出てきた。しかし、それは今消えつつあると思います。僕も美術史で訓練を受けてきましたが、美術史なんて相対化しなければだめなんじゃないのという感じはあります。ただそれが、今の視覚文化に包含されるかどうかというと、それはそれでビジュアルカルチャーは社会学のほうからの影響が大きくて、美術史をやってきた人たちは折り合いが悪かったりする。そういう軋轢が今いろいろなところで起きていてこれからどうしようかという、できればあんまりそういう制度の中ではものを考えたくないというのが僕の立場です。まとめになっているようになっていないような話ですが、このセッションはこれで終わりにしたいと思います。ありがとうございました。

3月17日(木) 16:20-17:20

第3部 セクション4

全体トーク

司 会 建 畠 哲 (多摩美術大学)

登壇者 林 道郎 (上智大学)

平野 到 (埼玉県立近代美術館)

上 崎 千 (慶應義塾大学アート・センター)

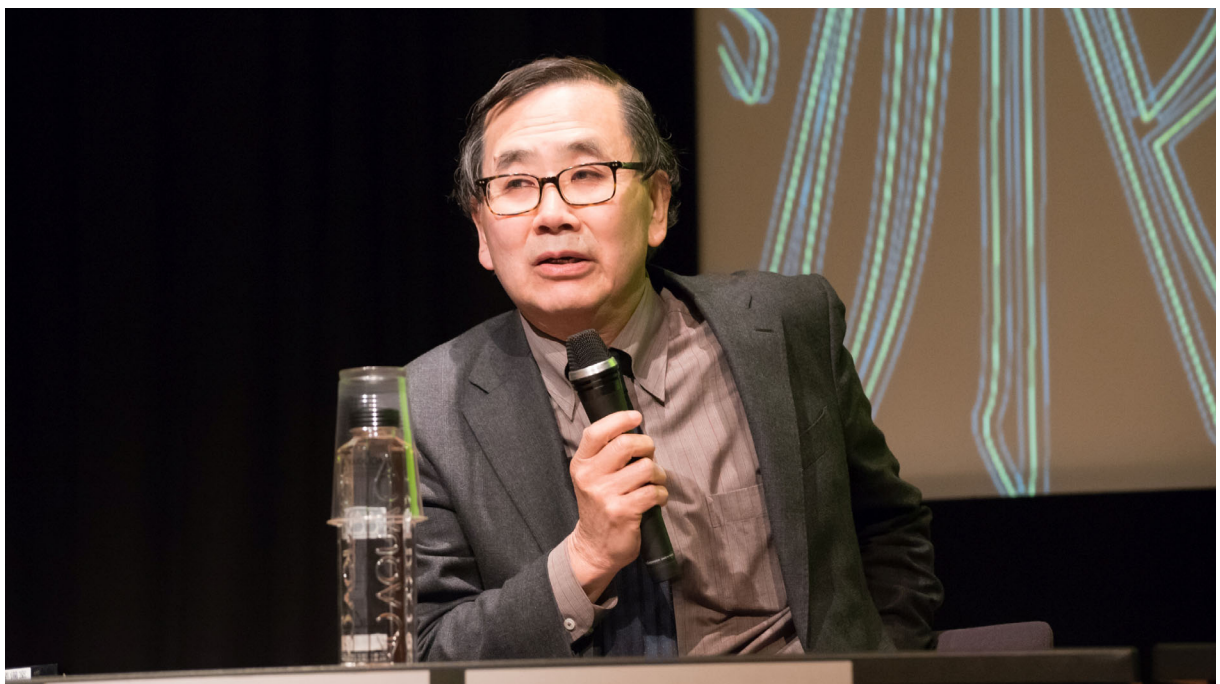
建畠：それでは最後のセクションを始めさせていただきます。

この時間は「全体トーク」とはなっていますが、2日間をまとめる必要はないので、もっと大きな視点からアーカイヴの問題、もの派に関わる問題、それぞれ討議していきたいと思います。

最初にちょっとだけ、もの派のアーカイヴで気になっていることをお話しします。もの派の展覧会では必ずといっていいほど、展覧会のための再制作が行われます。基本的にアーティスト本人が行うわけですが、すでに亡くなられている方の場合他の方が手

伝ったりすることもあります。例えば関根伸夫さんの《位相-大地》は何回か再制作されていますし、小清水漸さんの巨大な紙の袋に石を入れた作品も、僕の知る限り何回か再制作が行われています。もちろんお二人ともお元気ですから、まだ10年20年は大丈夫でしょうけれども、もし将来もの派の展覧会が開かれるときに、榎倉康二さんのモルタルの壁なども含めて、どうやって再現するのか、データはどうやって蓄積するのか、あるいは著作権の処理はどうすべきか、考えていかななくてはならない。

これは具体の場合にもあったんですけど、もの派の



場合は大体、そこで解体、消滅してしまいますよね。穴の場合でも、《位相－大地》の場合でも、石の場合でも、それをそのまま出品できる形として残すということは、あまり考えにくい。そのことが大きな課題になってくると、アーカイヴそのものというわけではないですけども、再制作のための何らかのメソッドを残していくとか、あるいは著作権の処理をどうするかということも含めて、考えていかなくちゃならないということで、これだけは問題提起しておかなければと思います。

そしてアーカイヴの話ですが、私はキュレーターを40年ぐらいにわたって間欠的に続けてきたのですが、最初の頃はアーキヴィストという言葉自体も美術館の中ではほとんど話題になりませんでしたし、これは割合最近の傾向だと思いますが、アーキヴィストとキュレーターは不倶戴天の敵とは言わないまでも、かなり対立した関係にあります。実際、MoMAのあるアーキヴィストは「キュレーターの不幸はアーキヴィストの幸せだ」と、はっきり言っていましたからね。

私はキュレーターですから、アーキヴィストに対して深い理解があるわけではないんですが、最近話題になっている美術に関していえば、例えば「ドクメンタ」や「ヴェネツィア・ビエンナーレ」などのメジャーな展覧会で、アーカイヴタイプの作品が増えてきています。

これは流行と言えなくもなく、ハウ・ハンル

(1963-) という影響力のあるキュレーターが、「散らかし系」などと言われる、ゴミ箱をひっくり返したような展示を流行らせました。その後、「オフィス系」というのか、パソコンがあってラックがあって、デスクがあるという事務所みたいな展示が流行った。その延長上にあるのがアーカイヴタイプで、これはほとんど小型の博物館的な展示で、今、激増しています。

もう一つはこれも林さんがおっしゃっていたように、アーティスト自身が展示にアーカイヴ的な方法を取り入れるようになってきている。ゲルハルト・リヒター (1932-) もそうですし、河原温の「Todayシリーズ」(Date Painting) も電報のシリーズ《I Am Still Alive》も、あるいは杉本博司 (1948-) の「劇場シリーズ」も「海景シリーズ」も、広い意味でのアーカイヴ的なものがないとは言えません。そんなわけでキュレーターにとってもアーカイヴィングというのは無関係ではなくなった、あるいは単に対立関係ではなくなった。そこでキュレーター自身がアーキヴィストになるという企画も出てくる。そうしたことがあるので、ここでの話題にしていただければと思います。

もう一つは、これも話題に出てきましたが、反アーカイヴの問題。すごくナイーブな言い方をすると、人間がアイデンティティを保っていくには忘却力は非常に大事で、その機能がないと発狂してしまう。今はデジタルアーカイヴが発達して、膨大なデータの蓄積が可能です。ところが人間の場合、アーティストは、多



くの情報があつたほうがいい作品を作れるわけではないし、例えばダダイズムのように、過去の達成を精算してまたゼロから始めるということも歴史の中でくり返し行われてきたので、アーカイヴは敵なんじゃないかという気もしなくはないですね。

僕は特に美術史出身のキュレーターではないので、歴史のコンテキストの読み替えということに関しては、あまり語る資格もないし、そういうことに触れてもきませんでした。アーカイヴというのはものすごい過去の蓄積を、常に不穏な形で顕在化する。アーキヴィストは快楽主義者で、キュレーターはストイックだということが、さっきの加治屋さんの話を聞いてよくわかりました。抑圧とか拘束の快楽に浸るのがアーキヴィストでしょう。その先には「死の欲動」があると言われてましたけど。そりゃあこれほどの快楽はないじゃないですか。オフィス系、散らかし系が流行る前のキュレーターが何をやってたかという、ホワイトキューブの中で一つの壁面に一点だけ絵を掛けるという、ストイックなことをやっていたわけです。

というわけで、ここからは自由なトークで行きたいと思います。

林：僕自身がこのシンポジウムで聞いたのは、自分が参加したセッション3とこの時間だけなので、全体について語ることはできないことをまずお断りしておきたいと思います。けれども今、建畠さんが出してくれた問題は、セッション3とも関わる場所があると思います。

キュレーターは、千利休が秀吉を茶会に招いたときのように、一輪の花を見せるために他を全部捨てるんだから、蕩尽の快楽を味わうことができるという点で、バタイユ的には快楽主義じゃないかと思います。それはさておき、アーカイヴを考えると、上崎千さんが前のセッションで、これからデータが蓄積されていったときに歴史を語ることはどうなっていくのかとおっしゃっていたと思います。つまりもはやビッグデータだけではなくて、先日囲碁の世界一の人をAIが破ったように、ディープラーニングの進化の速度も上がっていて、今後歴史に関する情報がどんどん蓄積してビッグデータ化されていくと、ディープラーニングで歴史の語り方を覚え込ませれば、歴史への記述そのものは自動記述の万華鏡のようなものになるんじゃないかという、そういう恐れすら抱かせるわけですね。なのでもう歴史家はいらないかもしれない。

上崎：いらないと言うより、ある種の歴史はむしろ書くのではなくもっぱら読むものになるんじゃないかと思います。読み方を学ぶ歴史学とデータベースの検索結果を読む学習として。今、林さんがおっしゃったディープラーニングの話、深層学習におけるミドルレイヤーってあるじゃないですか、あそこのインプットとアウトプット表面の中にどのぐらい細くレイヤーが入れられるか。ミドルレイヤーの部分はまさにフォーコーがアーカイヴと呼んだ場所にちょっと似てるなという感じがします。

ディープラーニングの有名な話というと、YouTubeの画像を大量にeラーニングのプログラムに食わせる……食わせるという言い方を彼らはしますけど、そうしたとき、ディープラーニングは何を答えるのか。結果は、猫の画像を出したというニュースがありました。それはいかにYouTube上に猫の動画が多いかということなのかもしれないけども、さしあたり答えた結果が「ニャー」だったというのは、私としては感慨深いものがありました。

林：人間に残されている可能性があるとするれば、アーカイヴをアーカイヴィングしていくときに、なにがしかの価値判断というのが先にあって、それは既成の美術史というディスコースだったり、美術批評だったり、いろいろなことがあるわけですけど、そういうものを読み込んだ上で、大事なことを大体判定できるというふうに、人間は訓練すればすぐできると思うんですよ。そしてそれはディープラーニングには難しいだろうと。つまりリヒターの《アトラス》のようなものはディープラーニングには作れないだろうという感じがちょっとしています。

建畠さんの話にあった、ポストコンセプチュアルな実践の中で芸術の作品概念が根底的に変わったということはすごく重要で、一つにはミディアム・スペシフィックな絵の具だから絵画だとか、平面だから絵画だとか言えなくなってしまった。そういうミディアム・スペシフィシティがもう消失してしまったということと、もう一方にはロマン主義的な自己表現という作品概念が消失してしまい、何をもちて作品とすればいいのかという混迷の中で、コンセプチュアル関係の私たちは仕事を始めたわけですね。

その中で僕が面白いなと思っているのは、ピーター・オズボーン(1958-)というイギリスの批評家が言っている分配的な統一性、その都度編集可能な作品

単位。河原温で言うと《Date Painting》1枚だけで「きれいだな」と鑑賞するのもいいけど、やっぱりシリーズとしての《Date Painting》だったり、それと《I Am Still Alive》の関係だったり、その都度その都度、編集可能な作品というものが、ポストコンセプチュアル実践の中では前提になったというか、美術作品の存在論的な前提になったという感覚がある。

今のアーカイヴァルな実践が大きくなってきたのは、スミソンの読み直しとも関わっていると思います。スミソンは過去10年ぐらい、とにかくえらい勢いで読み直されて、僕はそれ自体異常なことだとは思いましたが、理由のないことではないという感じでした。あらためてポストコンセプチュアルな作品概念の現代性、それがもう避け得ない前提なんだということは共有されたと思っています。

平野：もの派、あるいはその周辺の美術に関して最初に注目されたのは、1980年代半ばくらいだったと思います。1986年、パリのポンピドゥー・センターで「前衛芸術の日本 1910-1970」展があって、1988年にローマで峯村さんが関わった「モノ派」展（ローマ大学附属現代美術実験美術館）があって、おそらくそれが第一期ブームでした。さらに国際的に注目されたのは1990年代になって、「戦後日本の前衛美術」展（1994年、グッゲンハイム美術館ほか巡回）から。その頃まではなぜか、いわゆるもの派のアーカイヴやもの派の資料は、さほど騒がれなかった。それがいつ頃から大きな変化が出てきたかには興味があります。

我々研究者がそういうものを必要として収集したり、展示に活用したりしようという意識が出てきた、あるいは作者の側もそういう意識が出てきた。その辺の変化というのはどこで起こったのかということは、この2日間興味深く感じているところです。

林：ピカソの友人の詩人でサバルテスという人が、こういうことを言っています。「ピカソのすごいところは彼の忘却能力だ。つまり前にやったことを全部忘れて常に現在の実践をしている」と。ピカソの同時代人だったベンヤミンは全く逆で、自分の書いたメモをナンバリングして、その引用を封筒に入れて持ち歩いていた。自己をアーカイヴ化していたわけですね。それは記憶というものの危うさというか、現在の自分に対する不信感があると思うんですね。アーカイヴが重要だというのは、おそらくその感覚と関わっている。

アーカイヴというものが、ある面白い可能性を開き

得るとすれば、それが価値づけられ、意味づけられたネットワーク言説からどの程度自立できるかが重要な問題だと思います。アドルノがモダニズムの作品について、社会に対して有用ではなく無用物だからこそ批判的な機能を持ち得るというような議論を展開しましたが、それが逆にアーカイヴに関して当てはまり得るような逆転が起こっているというような感じは、ちょっとします。

上崎：それは大事なことだと思っています。例えば創造のためのアーカイヴであるとか、アーカイヴの目的を設定するのは予算獲得の都合上とおっしゃる通りで、我々が参加するときの予算、要するに研究や事業の目的やその効果まで、社会と国民に対して発信する方法まで書くわけですから、当然そういったフォーマットに入れていこうとすると目的が前景化するわけです。一方で、アーカイヴそれ自体は何になるのかということを考える上では、先ほど建畠先生がキュレーターはストイックでアーキヴィストは快楽主義と言われましたが、いつの頃からか「キュレーターってアーティストのパロディとして振る舞い始めたんじゃないか」ということを考えたんですね。

それはやっぱりインディペンデント・キュレーターの登場が結構大きいと思う。コンセプチュアル・アートの台頭と、いわゆる今日的な意味でのキュレーター、あるいは今日的な意味でのアーティスト、こちら辺はみんな同じ時期に出てくるわけです。モダニズムからポストモダニズム期の、ちょうどジャッドとスミソンの間ぐらい。ほとんどアーティストとか、ほとんどキュレーターとか、これは意味のない話で、もともと未分化なものとして出てきたものだ。それがどうあれ、彼らのインターフェースはディスプレイだったと。つまり展覧会という形式で展覧会の周囲に自己組織化を図る人たちという意味では、アーティスト、キュレーターというのは単純に入れ子関係にあるというか、どっちが上かもわからない。これを考えたときに、パロディのパロディはいけないなと思ひまして。アーキヴィストという立場でパロディの無限連鎖から出られるかという私自身の課題と少しシンクロするなあ、今うかがってて思ったんですけど。

林：それは、アーキヴィストはアーティストのパロディになったって話なの？

上崎：いや、違います。まあ、キュレーターがアーティ

ストのパロディというのは、これは本当のことだと思うんですね。

林：パロディって言葉があれだけど……。

上崎：だけど今、アーティストがキュレーターのパロディになりかけている。これは憂うべき状況だと私は思っています。そういったところを観察する第三の視点というのを持たなければいけないというのが私の考えです。それは目的をどうやって設定するか、要するに特殊な目的からどうやって距離を置くかというアーカイヴの課題とも関連しています。少し真面目な話に戻しますが、基礎研究という立場を人文学がどうやって持てるかっていう、要するに応用研究の連鎖でしかないようなこれまでの人文学というものに対して、基礎研究の位置づけというものを考えたいということでもあるんです。

林：その基礎的な部分で言うと「〇〇のためにするアーカイヴ」っていうのは、基本的に今これだけアーカイヴという言葉が世の中に蔓延しているのは、まさに何となく有用性の兆しのもとに語られてると思うんだけど、実際にファンディングを取ってくるときには「〇〇のために」という社会的な有用性を主張しなきゃいけないという状況があり、ただそうやってつくられているアーカイヴがもともとのアジェンダをある意味で裏切って、何か穴をあけるとか、エントロピッ

クな壊乱を起こすとかが、どうやったら可能になるかを考えるときに、上崎さんはどう思っているかを聞いてみたいんだけど……。セクション3で話されていた、2009年に上崎さんが手がけた草月会の展示（「草月アートセンター 印刷物という『半影』」）のように、フレームがありました、それに対して情報化のグリッドを作って羅列をすると空白が見えてきました、というアーカイヴの設計の仕方は、穴をあけていくために非常に重要なエレメントになる、と考えているんですよね。

上崎：そうですね、ただ、どうあれフィクショナルなものだなという意識も一方ではあります。つまりキュレートリアルなフィクション、これはM+のディレクターのドリユン・チョンが私に言った言葉なんですが、「自分はアーカイヴ・マテリアルを展示に出すなんて野暮なことをしたくない。展覧会というのは、シュープリーム・フィクションを作る場所なんだ」と。一方で「千さんはアーカイヴ・フィクションをやってるんだよね。あのグリッドだって嘘でしょ」って話をされて。お仕事なんだからキュレートリアル・フィクションとアーカイヴ・フィクションが変に結託しない状況をお互い作るべきだねという話をしたんですけど、それはコンフリクトがずっと起こっている状態じゃないといけないなとも思います。「キュレーターの不幸はアーキヴィストの幸せ」って話なのかもしれませんが。



建畠：キュレーターとして言うとな、キュレーターのフィクションって許されるんだよ。でもね、アーキヴィストのフィクションって怖いですよ。何のためのアーカイヴかと。もしも、アーカイヴ警察がいたら、こんな怖いことはないですよ。何するかわかんないもの。僕は、アーカイヴはちゃんと全部目的をはっきりさせて、そのアジェンダを守るってことできっちりやらせて守らないと、何するかわかんないって思う。アイデンティティというのはやっぱり記憶に基づいているわけで、その記憶を他者によって捏造されたらたまらない。今、アーキヴィストは実業的な人たち、あるいは行政、キュレーターの補完物のように言い続けられているので、フラストレーションは溜まっていると思うのね。その気持ちはわかる。でも実のところはアーカイヴって、非常にスリリングで、不穏なもので、面白いですよ。だけどそれは権力を持たない限りにおいて許されるのであって、こんなものが跳梁しちゃったらね……。

上崎：デリダはアーカイヴの始まりも始めないことにしようと、あのテキストを始めますよね。その代わりアーカイヴの語のエティモロジーからスタートしてみようっていうときに、そのアーカイヴという語が資源という意味と同時に権力や政治といった問題に変わるんだということを言うわけです。そこで今、建畠先生がおっしゃった、アーカイヴ・フィクションというのは恐ろしいんだというお話ですけど、そのときに私は、フィクションという尺度自体が変わらないといけなと。

建畠先生はアーカイヴの中にキュレトリアルなフィクションを想像されたんじゃないかなと思います。それは、建畠先生がディレクターをされた「横浜トリエンナーレ2001」のとき、アシスタント・キュレーターをやらせていただいてよくわかりました。「キュレーターって大変な仕事だな、スリリングな仕事だな」と。これじゃ身がもたないと思って、アーキヴィストのほうに行ったわけですよ。

建畠：忘れてください(笑)。さっき加治屋さんが「死の欲動」、つまり構築したものがゼロになっていく、そのことによってアーカイヴは未来に関わると言っていました。それは非常に面白い考えで、僕はそこにアーカイヴの救いがあるような気がするんです。だからアーキヴィストが最終的にフィクションを抱え込むことを否定しているわけじゃないですよ。キュレー

ターのフィクションとアーキヴィストのフィクションが結託すると恐ろしいことになるけど、相互牽制し合う形で存在するのはむしろ健全で、そういう意味では対抗すべきものとしてアーキヴィストのフィクションがあってもいいなという気がします。

平野：アーキヴィストに既存の美術史の考え方とか、通例的な歴史を別に書き直していく可能性があるというのは、非常に刺激的な話ですが、一方でアーカイヴが権力的に抑圧的に働いてくると、それはそれで危険な部分があると思います。アーカイヴがどこかで持っている危険を、相対化する機能が働かなくちゃいけない。

具体的な例で再制作の問題をお話ししてみますと、田中信太郎さんの《点・線・面》(1968)という、田中さんの中でも重要な作品を、我々の美術館でちょっと小型のバージョンで再制作したときがあったんですね。村井修さんが撮られた画廊空間の写真を見ると、非常に物質感のない、限られた素材で作られている作品に見えたんですが、実際に作っていくと、ガラスが巨大で重いし、ピアノ線は光でガラガラする作品で、物質性を感じさせるものでした。残された資料から私が受け取っていたイメージとはかなりズレがあった。先ほどアーカイヴの資料をもとに行う再制作が、再創造になるというお話がありましたが、再制作は、我々が妄想として抱いているイメージをもう一回批評的に返してやるみたいな、そういう捉え方もできるような気がするんですよ。

林：ロラン・バルト(1915-1980)が有名な写真論の中で、ストゥディウムとプンクトゥムの二分法を論じています(『明るい部屋』原著1980年)。ストゥディウムは基本的には潜在している既在の意味によって写真の意味というものは読み取れると。それに対してプンクトゥムは、写真の細部とか物質的な肌理から突然やってくる驚きのようなもの。今平野さんがおっしゃったのは、プンクトゥム的な経験の話だと思うんですよ。だとすると、「○○のために作られたアーカイヴ」というのは、その「のために」の部分をストックゥムとしてのアーカイヴとすれば、アーカイヴをいかにしてプンクトゥム的に機能させられるかという捉え方が可能かなと、今の話を聞いてちょっと思いました。そうするためにはどういう構築をすればいいのかは、非常に気になることです。

上崎：それに関しては、やっぱりスキーマやシステムや、アーキヴィストの技量に負われていた部分をどうやって自動化できるかというところで、私が言っているアーカイヴ・フィクションはそういう意味も含んでいます。キュレーターというのは、いかに他者に真似できないものであるかということが課題だと思います。要するに二番煎じになってはいけない。一方でアーキヴィストは、ある意味誰でもできることに変えていく、プロトコルまでいかにしないにしても、どうやってプログラム化できるかは考えなければならない。

マルチプルパーパスというのは基本的にアーカイヴの前提と言われていますが、そうじゃなくて何か目的を設定されたアーカイヴというのは、もっと古典的なアーカイヴ、要するに国家のデモンストレーションのためのアーカイヴという公文書館のイメージに逆に近づいてしまうので、だからある種、開化かなという感じをすごく受けたんですね。

林：難しいですね。本当にキリがないところがある。今この瞬間にも膨大な無数の監視カメラ映像がアーカイヴとして蓄積されていていっているわけですが、それはある意味怖いよと。これだけアーカイヴを作っていくシステムが世の中に蔓延してくると、どれだけコントロールされるんだって話ですが、一方では監視カメラ映像が、例えばアメリカでは警察のブルータリティを告発する証拠になったりするわけです。アーカイヴ

がどういうふうに働くかというのは、意外とどういふふうに設計してもマルチプルというところがあるかなという感じがしていて、そのマルチプリシティは非常に注意して見ていかないといけない気がしますね。

上崎：先ほど平野さんから「作品と資料を、とりあえず分けて考えてみよう」というお話があり、それに対して梅津さんからは「資料も作品も展示可能なものは展示する」というお話がありました。やっぱり作品という概念であるとか、あるいは作品著作权も含めて、今まさに断末魔のような形で取り沙汰されている問題の一つかなと考えております。

50年後には著作権は今の形では残っていないと、著作権の専門家たちも言っています。しかしながら作品、作者という関係は、すでに揺らいだと言いながらも優遇され、相変わらず作品と作者の関係に帰ってくる。ポストモダニズムの時代のコレクティブなものも今やこの作者が中心となって、フレームがちゃんと与えられてくる。この過程の中で、この先相変わらずアーカイヴ的な非作品と作品というものは、アクチュアルなものとして残っていくのでしょうか。

平野：大局的な話としてはそのように言いましたが、私自身は必ずしも作品と資料が完全にパキッと分かれるとは思っていないくて、そこはたぶん、連続的につながってくると思うんです。ただややこしいのは、



1960年代後半ぐらいからその境界の領域で制作される作品が増えてきて、ちょうど時を同じくして記録媒体として写真や映像が定着して、そこからいろいろやこしい問題が生じると同時に、さまざまな資料が生み出されてきたと思うんですよ。

もの派の成立した時期もそこに重なっているということで、そこを我々はどう読み解いていくかという話になります。そして、時代としては1960年代からそういうことがあったんだけど、なぜか2000年以降になってから、急激にアーカイヴしようよ、展示活用しようよという発想が出てきた。それが研究者とか展覧会を見る人だけでなく、作者の人にも無意識に出てきている気もしていて、その辺の問題に興味があります。

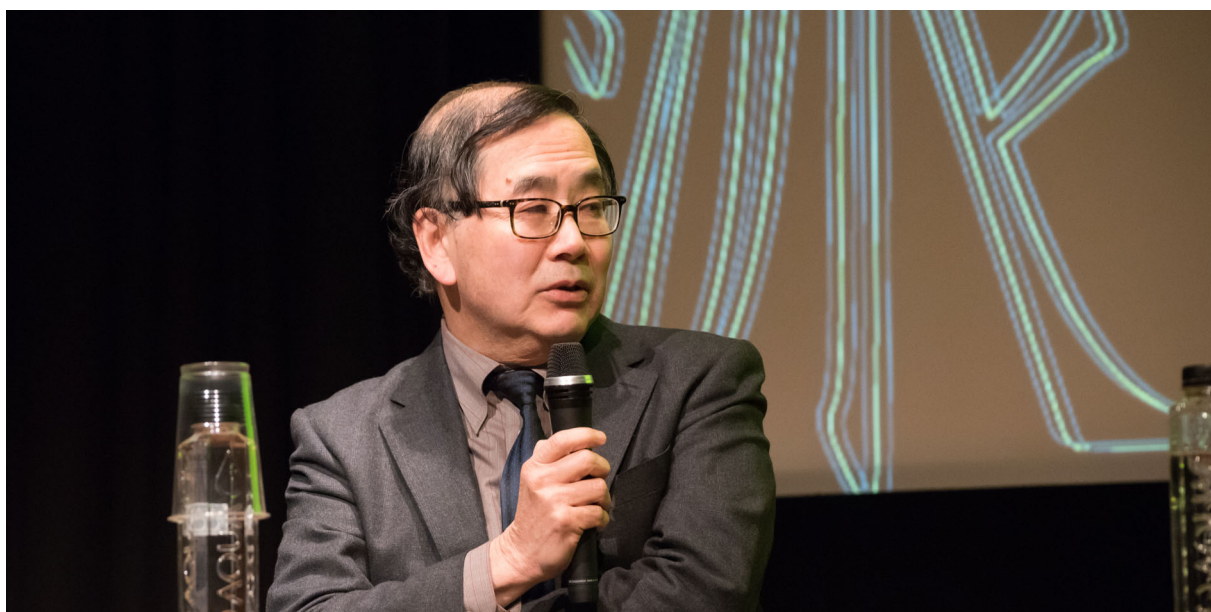
林：再制作が再制作としてある種の価値を生み出すということは、例えば単純な例ですが、クールベやセザンヌの写真が残っているからといって作品を再制作はしないわけですよ。作ったとしてもオーセンティシティを持ったものとしては認定されない。やはり基本的に再制作の対象になる作品は、もの派の作品群も含めた1960年代以降のものです。その時代以降は、現象学的な身体と空間の関係とか素材の関係は大事だけれど、もう一方でやはりコンセプチュアルなところのウエイトが高くなっている。

そういう意味では、もの派とコンセプチュアル・アートって全然別のもではなくて、つながっていると思うんです。そこが無意識の前提として共有されているから、もう一回編集することが可能な作品ということで、ある意味では遠慮なくできるんだと思います。

建畠：再制作については「本人以外の再制作は再制作と言えるかどうか」というのは非常に大きな問題だと思いますね。一つ一つのデータというか要素には意味があるけれども、それが集積されると、全体としては意味がない。そういうアーカイヴィングも考えていて、これはちょっと美術の話には当てはまらないんだけど、詩を書くことには非常に興味深い問題でね。

例えば2008年に東京国立近代美術館で「わたしいまめまいしたわ 現代美術にみる自己と他者」という展覧会がありました。タイトルは回文とわかってしまうと意味が無化されるという独特な性格を持っている。メッセージがない「ガギガガ」「ギガガギ」では回文にならなくて、回文には必ずメッセージがある。回文とわかったら、メッセージが無化してしまうんですね。そこで情報としては終わってしまうわけですよ。でもある言葉の行使の可能性として、その意味がゼロ化されたがゆえに、澁みみたいなものが残る。それが僕はすごいことだな、ポエティックな力だと思ったのね。

それからさっき上崎君が、YouTubeで世界中の映像を集めてディープラーニングさせたら猫が出てきて「ニャー」と鳴いたという話だけど、ニャーはオノマトペです。自然界に存在している音を人間が発音できるように置き換えたもの。ところが、猫の鳴き声は国ごとに違って、その国語の文字化される発音の範囲内に置き換えている。いろいろな回文が生まれて、オノマトペを詩人が作って、そのとき原音に忠実じゃなくて、その国の主に文字によって回収されるバリエーションを作っている。これも膨大な集積があるけれども、集積を並べてみても無意味です。



だから回文やオノマトペっていうのは個別にしか成立しない。回文である、オノマトペであることがわかったときに無化されてしまう。無化されたときに妙なものが残り、それが表現として成立していく。同様に、アーカイヴも個別においては成立するけど、集合においては成立しない。それは膨大な無意味な体系になってしまうんです。でもその体系がなければアーカイヴは成立しない。そういう特殊な集合のありように、僕は興味があるんです。であれば、創造のためのアーカイヴ、あるいはキュレーターがアーキヴィストに近似できる……。

林：その場合は創造というものが、どういうものであるかということを含弧に包み込んでね。たぶん偶然のようにして、その集合の中から何か僥倖のようなものとして、創造が生まれる可能性があるということですね。

建畠：その根底にあるのがニヒリズムなんですよ。要するに言葉が無化されてしまうということがあって、意味がゼロ設定になってしまうんだけど、そのときに白紙の状態には戻らない。それは可能性だと思うので、そのことにアーカイヴは作用し得ると思っているんです。

上崎：それはつまり創造性みたいなものをアーカイヴの外にもろもろ置くのではなくて、アーカイヴ自体がクリエイションを行うという取り方でもいいんでしょうかね。

というのも、私は多摩美在学中は建畠先生のクラスにいたんですが、何か本質的な問題に近づいたと

き、先生は回文とオノマトペの話をされるので。建畠先生のご自宅を訪ねれば、「よく来たね」とご機嫌になって、私に回文とオノマトペの話をしてくれるんですよ。ですから今日は建畠先生、機嫌がいいんだなと思ったんですけども。

少し変わったところもあって、今まで回文とオノマトペの話は、建畠先生は死の本質としてお話しされていたんですけど、私自身ある種、アーカイヴというものをポエジーの問題と、ただしこの場合はベンヤミンの模倣の能力の諸問題を經由した上でのポエジーなんですけどね。まだ書かれていないものを読む、これが太古の人間の最初の読み方である、ホフマンスタール(1874-1929)の『痴人と死』(原著1893年)を引用した死神の言葉を使って、どこまでもアーカイヴには死の欲望が付きまとうんですが、一方で建畠先生がその回文とオノマトペの話を、パラダイムを形成しないような全体としてアーカイヴの問題と結びつけられたのは、なぜ建畠先生がアーカイヴに関心を持たれるのかわかったような気がしました。

建畠：ちょっと話が特殊な方向に行ってしまったので、それぞれ一言ずつ上崎さんのほうから順番に話していただいて、終わりにしましょう。

上崎：たくさん話しましたので、一言だけ。実際のところ我々はまだ、成功しているアーカイヴをさほど見たことはないんですよ。いろいろな美術館がいろいろなキュレーションの方法を試行錯誤している中で、相対的に扱えることがキュレーションの強みであり、メジャーな部分だと思う一方で、今日的な意味での



アーカイヴは非常にマイナーな部分がある。実際には地味な作業の連続になるんですよ。そういったことに対して、漕ぎ出すときの作法みたいなものを考えたいなど、あらためて思いました。

平野：これから文化庁で継続的に予算が付けば、もの派のアーカイヴが実質上構築されていくことになりましたが、失われていく資料をどう収集して、どういう方法論でそれを集めていくかということになると思います。

今回のシンポジウムの議論で面白いと思ったのは、先ほども林さんがおっしゃった、上崎さんが手がけた草月会の展示での、グリッドの空白部分のお話でした。アーカイヴされていないその部分にこそ可能性があるんじゃないかと。今後「もの派とアーカイヴ」を進める上でもやはり、負の部分は出てくると思いますが、そこをしっかりと見直すことで、何かまた新しいものが見えてくるかもしれない。そんなことを今日は最後に思いました。

林：アーカイヴがメタファーとして一人歩きしている今、アーカイヴを作る仕事ってどういうことなのか、アーカイヴがどういう可能性を開けるのか、あらためて突っ込んだ議論ができて面白かったです。空白の問題は僕も重要だと思っていて、僕は均質空間と有孔体

イメージでアーカイヴを考えてるんですけど、無意味化が可能になっていくためには、のほほんものを集めていくだけでは多分だめで、それを発生させていくための仕組みが必要なんだろうなと思います。

さっきの回文の話の、意味があるから無意味化することが可能性を感じさせるということとつながってくる話で、しっかりとそのアーカイヴをアーカイヴィングしたものを情報化していく、情報設計の問題ですかね。それがきちっと成り立って、しかもフラットな形で起動するようになると、ある意味で世の中にあるさまざまな他の物語から自立性を確保できるシステムの堅牢性というか自立性みたいなものがあれば、当初視野に入っていなかったものがそこで視野に入ってくることはあるので、そういう延長可能性というのかな。数学的なサブプライムもいいけど、カント的な無限につながっていくグリッドみたいなものが、やっぱり必要になってくるのかなというふうに、皆さんのお話を聞いて思いました。

建畠：どうもありがとうございました。これで最後のセッションを終わります。最後、見事に締めくくっていただきました。



シンポジウム

「もの派とアーカイヴ」—海外への発信をめざして—

【開催概要】

開催日時：2016年3月16日(水) 13:00–17:00

17日(木) 10:00–17:20

会場：多摩美術大学 八王子キャンパス レクチャー Aホール

事業名：文化庁「我が国の現代美術の戦略的発信に向けた資料整理・公開報告会の開催」

主催：多摩美術大学

協力：埼玉県立近代美術館

運営：多摩美術大学研究支援部

【記録集】

編集：多摩美術大学アートアーカイヴセンター事務局

美術広告社

校閲：小野 冬黄

写真：加藤 健

発行日：2022年11月18日

発行：多摩美術大学アートアーカイヴセンター

〒192-0394 東京都八王子市鍵水2-1723

tel.042-679-5727

