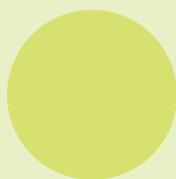


ISSN 2186-5779

Autumn 2012

kalons
Journal



巻頭言

巻頭対談

レビュー

レビュー

レビュー

レビュー

レビュー

レビュー

レビュー

レビュー

巻末言

- 02 目次
- 03 はじめに
カロンズネット副編集長 田中みずき
- 04 秋山祐徳太子×山下陽光
「面白さへの道中の美学」
- 10 新・方法とハイレッド・センターに関する考察
—アプローチ・イベントを通じて—
石井香絵
- 12 1960年代 - 今日の「テクノロジー」とその変奏
—横溝静、スプツニ子!、田中敦子、草間彌生の制作から—
田中麻帆
- 17 近藤聡乃: Kiyakiya
結城なつみ
- 19 INTERMISSION PROJECT #01 梅津庸一: 絵画説明会
榎田倫広
- 21 中居真理: すみっこにみつける—いつも近くにある世界—
安河内宏法
- 24 ルー・ヤン: 《復活! 水中カエルゾンビバレエ Revived Zombie Frogs Underwater Ballet》
レジデンス成果展
山内 泰
- 26 旅の記憶—好宮佐知子展—
富田陽香
- 28 Exhibition as media 2011 (メディアとしての展覧会)
梅田哲也: 大きなことを小さくみせる
黒木杏紀
- 30 カロンズジャーナル創刊に寄せて
—一般社団法人知識環境研究会 神山資将—

はじめに

現代美術の展覧会に出向き、依頼ではなく、あくまでもライター自身が書きたいと思った展示についてのみレビューを制作するのが、「カロズネット」のシステムである。2008年にカロズネットが設立された際から、そのようにして活動してきた。それは、一見、ライターの自由で気楽な執筆と思われるかもしれない。しかし、どのような作家のどういった展示を書くのかと選出をすること自体がすでに批評性をはらんでいるという重圧や、書いた記事が読まれるのか、どのような人が読むのか、あるいは、書いたものが読者や作家、展覧会に関わる人々にどのように作用するのかといったことを考える中で、様々な模索とともにレビューが制作されてきた。それは、各時代で美術批評家として大きな存在感を見せてきた書き手たちの姿を、現代から鑑みる行為でもあったと言えるだろう。

今回、現代においてレビューを書くということの意味を模索し、ゆくゆくは、レビューを書くということの意味を新たに作り出せる書き手が生まれる場となることを願い、通常サイト上とは変えてオンラインジャーナルという形で記事を配信する。今という時をとらえるため、オンラインジャーナルではライターに一つのテーマを提示した。60年代の活動を再考するという視点からの執筆である。60年代と言えば、2011年3月の震災後に起きた、反原発デモといった社会的な動きからも連想され、現代美術の「現代」という視点が形づくられていった時代でもある。また、遠い「過去」ではなく、60年代に制作を始め、現在でも精力的に活動をしている作家が多数いることも、カロズネットでの最初のオンラインジャーナルとしてふさわしいテーマと言えるだろう。

レビューを書くことの意味を、今一度再考しつつ。

聞き手：田中 みずき
1983年生まれ。2008年、明治学
院大学大学院文学研究科芸術学
専攻博士前期課程修了。近現代美
術史を専門とする。

秋山祐徳太子・山下陽光対談

「面白さへの道中の美学」

2月初頭、秋山祐徳太子氏と山下陽光氏による本対談が、秋山氏の自宅にて行われた。
以下は、その際の記録である。



「銃殺されるかなあ、とも思ったんだけどさ、大丈夫だったよ。」

田中：山下さんは、1995年頃、高校生の時に、ファッション系の進路を目指して東京にある文化服装学院を見学するため、長崎から上京してきたとか。その見学の際に、Tシャツに麻原彰晃氏と、『がきデカ』（山上たつひこ著）に登場する「こまわり君」とを並べて「死刑」とプリントしたものを着ていこうとし、親御さんが必死で止めようとしたそうですね。

秋山：それ、やったの!?

山下：やりました。丁度、まだ、麻原彰晃氏が捕まっていない頃で。結構、緊張感のある時だったんですけど。

秋山：新宿は…危険なところもあるからねえ。

山下：何にも考えて無かったですよね、僕が。

秋山：いや、いいよ!! 俺も、天安門に行って毛沢東のパフォーマンスをやったけど、皆、怖がってやらなかったただけだもん。

田中：秋山さんは、1993年に、毛沢東の格好をして、天安門に行ったのですよね。

秋山：そう、天安門事件が、1989年にあったというタイミングでしたね。

山下：一番ビビリしていそうな時期ですね。

秋山：いやあ、銃殺されるかなあ、とも思ったんだけどさ。「えいッ、やっちゃえ〜!!」って（笑）。大丈夫だったよ。

田中：これ、終わった後は、すぐに何かを上羽織って衣装を隠して帰るような感じだったのでしょうか。

秋山：いや、そのまま居ましたね。なんせ、「毛沢東万歳」のパフォーマンスだから、向こうも文句も言えないわけですよ。毛沢東だから、絶対に凄い、と思った。回りに兵隊がいたんだけど、あとで傍に言って敬礼したら、ニコニコしていた。

田中：なるほど…。パフォーマンスをすることで見えてくるものもあるんですね。山下さんのTシャツの際は、どんな反応でしたか？

山下：着ていたら、すぐ街の人に話しかけられましたね。「死刑になったの!？」って。見ず知らずの人が話しかけてくる状況に驚きました。

秋山：ちゃんと、写真撮った!?

山下：何にも撮ってないですね。

秋山：いやあ〜、撮っておかないと駄目だよ、記録は!! それは重要な記録になったよー。

田中：そのTシャツは、まだ残っているのでしょうか。

山下：いや、もう、無いと思います。

田中：じゃあ、本当に幻のパフォーマンスとなっているんですね…。

秋山：俺は記録しておいてあるよ〜。やってきたこと。赤瀬川原平なんかもさ、千円札裁判^{*1}の時の記録、全部とってあるしね。ただ、俺、その時の書類の一部は、破って捨てちゃったんだよね。取っておけば良かったなあ…。

一同：（笑）。

田中：秋山さんは、東京芸術大学を受験した際に前日から並んで1番をとった受験票は3年分とっておいてあったのに…（笑）。

秋山：それは、ちゃんととってあるよ（笑）。まだ、この部屋にあるよ!!

赤瀬川原平の影響について

田中：山下さんは、文化服装学院に入った際に上京して高円寺に住み、よくわけのわからないまま、知り合いの紹介で大駱駝艦のワークショップに参加させられたとか。その大駱駝艦のメンバーから、赤瀬川原平さんの『東京ミキサー計画』（Parco出版、1984年／筑摩文庫、1994年）を教えてもらい、大変衝撃を受けたそうですね。1996年には、ファックスというパフォーマンス集団を作り、街で活動をしていとお聞きしました。例えば、当時まだ車両が赤色だった中央線で、「赤でのりこめ」という活動をなさったとか。

山下：そう、20人くらいで、全員赤い色の格好をして電車に乗り込むだけなんです。それでも、他の人は、気持悪がるんですよね。

秋山：そりゃ、気持悪いよね。同じ格好で集団組むというのはね、野球選手は別として、気持悪いんだよ。

山下：そうですね。ただ、着ているものも、統一感の無い服なんですよ。制服のように、皆が同じアイテムを着ているわけでもなくて。でも赤い色だけは皆一緒なんです。電車内で、他の乗客から「何なんだ、こいつ等」という視線で見られましたね。

最終的に、銀座の三越に皆で入って行って、「出て行って下さい」と言われましたからね。「赤いから出て行って下さい」というのも、何なんだ、と思って（笑）。

秋山：赤瀬川の、ハイレッド・センターと同じだね。白い服着て、やたらと掃除しているんだよね。あれは、すごかったよね。

山下：本当に、すごいですよね。

秋山：今だったら、宗教に間違われてしまいそうだけど…。

白い服着て掃除しているだけで、警察とかも観にくるんだけど、どうして良いかわからないんだよね。街を清掃してくれているだけだから。

山下：クレンザーとかで磨いて居たんですよね。

秋山：うん。不気味だよ。でも、スマートだし、観ていたら笑ってしまう面もあって、良いよね。

「反対するべきことが無かったんですよね。」

田中：山下さんは、90年代から、高円寺近辺を舞台にイベントのようなデモを繰り広げ、昨今では「原発やめろ!!!!!! デモ」（松本哉主催）で動かれましたね。秋山さ

※1 赤瀬川原平 千円札裁判：1963年、赤瀬川原平が、ある印刷所に表面のみ千円札を製版させ、別の印刷所にそれを印刷させ、展覧会案内等や作品に使ったことで、通貨及証券模造取締法違反の罪で起訴された。このことから、裁判所にて前衛芸術とは何か、パロディ作品の意味は何かといった内容が問われる前代未聞の事態となった。裁判所は証拠品にて美術館化し、特別弁護人に瀧口修造、中原祐介、針生一郎などが名を連ねた。（敬称略。以下同様。）

※2 秋山祐徳太子は、2回、都知事選挙に出馬している。1回目は1975年、2回目は1979年である。「泡沫候補」として、人々に愛される立候補者の姿に価値を見出した。現在、当時の選挙ポスター等が美術館に収蔵されている。

んも、学生時代の60年代、同級生から「デモクラシー(デモ暮らし)」と呼ばれるほどデモをしていたとか。

秋山: えっ、あなたは、高円寺でデモしてたんだ(笑)? 言うっちゃ失礼かも知れないけど、「下町デモ」みたいな感じだよ。大衆の、下町での活動というのが、良いね。普通だと、目立とうと思うと、国会の前とかでやるもんね。あんなもの、どうってことないよ。

田中: 私も初め、国会や日比谷公園ではなく、高円寺で開かれた点に、「アレ??」という違和感があったのですか…

秋山: それが良いのではないですかね。一つの表現として。

山下: そうですね。

田中: 反原発のデモの際には、集まった参加者が、1万5千人という公式発表がありましたね。

秋山: すごいじゃん、その人数!!

高円寺とか、阿佐ヶ谷とか、その辺は、俺も選挙の時、一番票が入ったんだよね。

田中: リベラルな意識のかたが多そうな地域ですよ。それで、こちらのデモが、新聞やTVなどではほとんど報道されなかったのですが、インターネット上の掲示板やツイッターなどで瞬間に拡散され、大変注目を集めて盛り上がったんですよ。

「高円寺 原発デモ」で検索すると、何十万件のヒットがあって。

秋山: 丁度、タイミングも良かったんだろうね。

山下: そうですね。

田中: 東北大震災の後、福島第一原発の問題が出て、皆が何か意思表明をやらなければならないと思っていたところでしたね。でも、もう何十年も「デモ」というものが一般的ではなくなっていて、どうすれば良いのかわからないというところに、さっとデモを呼びかけた状況でしたね。

秋山: 俺も、そういうの、あったなあ…。イラク戦争の頃、女性から電話があって、デモをやれというのだけれど、スタイルが合わなくて断ったんだよね。で、一人反対行動として、フセインの格好をして、横浜に呑みにいったの。写真に撮ってあるけど。で、テキ屋のおっさんが俺を観て、「フセイン!!、フセイン!!」って悲鳴あげてるの(笑)。そういう点では、時宜にあったものを盛り込んでいくというのは、大切な場合があるんだよね。俺の場合は正統じゃなかったけど。

山下: なるほど…。

田中: 山下さんのデモとの出会いは、2005年だそうですね。松本哉さんに誘われて、高円寺の公園に「反戦」と落書きした人物を擁護するサウンドデモに参加されたのがきっかけだったそうで。

山下: そう、トラックにサウンドシステムを乗っけて、踊りながら練り歩くというスタイルのデモでしたね。

秋山: それは、やって構わないものなの?

山下: やれますね。法的には大丈夫です。

田中: 届けは出した上でやるんですよ。

秋山: ああ。届けを出しておくのと違うんですよ。出して無いと、ぱっと、捕まってしまうんだよね。

よく、巷で、「警察が邪魔してきて」とか言うんだけど、馬鹿いっちゃいけないよね。表現の自由は自分たちで掴まなきゃ。僕もデモは学生時代からよくやったけれど、取締りにくる警官が笑ってしまう位のことをやらないと。

山下: ああ!! そうですよ。本当に。

秋山: 僕は、権力が入れ替わることが面白いと思ってるふしがあって。選挙に出た際になんて^{※2}、今まで「この野郎」なんて捕まえにきていた警察が、敬礼してくれるんだもん。逆に取ってしまうという、その痛快さだよ。スマートに面白く、というのが大切なんだ。

善悪ではなくて、その人の方向性を示せるようなデモだと良いよね。そういうことができる機会って、あまり無いでしょ。

田中: 山下さんは、2005年からデモを自主的に起こすようになりますね。

自転車の撤去に反対するデモなどを起こしていますね。これは、もう、「デモ」というものをしたいという目的が一番で、唱える主張が後付けだったとか。

山下: なんか、もう、反対するべきことが無かったんですよ。もう、アイデア段階では、「お母さんを大切に!!」とか唱えようとしていたりもして。

秋山: それ、良いねえ。

山下: ええ。もう、「誰も反対できないだろう」、って。

秋山: 赤瀬川風だね(笑)。赤瀬川はデモの時、機動隊(当時は「警官隊」という名称)の前で「ごめんさい」ってプラカード挙げてたからね(笑)。もう、誰も反対できないよね。

そういえば、ある時、赤瀬川がお年玉くれたことがあって、「貧乏人なのに何故…」って思っていたら、中を開けたらゼロ円札が入っていたんだ。

山下: ああー!! 格好良いですね、それ!!

秋山: やることが、スマートだよ!!

面白いよ、あの人は。一緒にベルリンに行った時も、面白かったなあ。

田中: 赤瀬川さんとは、性格が違う部分があるから合うのでしょうか。

秋山: 赤瀬川のことはね、どういう奴なのか、わかるまでに時間がかかったんだよね。あんまり、表に立って目立つのが好きなほうでも無し。

山下: 年齢は、ご一緒ぐらいでしたっけ。

秋山: いや、向こうのほうが2つ下。

田中: なんだか、赤瀬川さんは、すごく静かなかたというイメージがあるのですが…。

秋山: うん、静かで、冷静な部分があるかな。こっちはすぐ有頂天になっちゃうんだけどね(笑)。彼は、謙虚で、立派な人だよ。もう、歴史に残る人だと思う。断トツだとボクは思っている。

「明らかに熱い何かがあった時代に憧れて」

山下：秋山さんがデモに行くきっかけは、どんなことだったのでしょうか。

秋山：簡単だよ。安保問題があったりして、デモが盛んだった時だからね。

山下：武蔵野美術学校（現・武蔵野美術大学）の仲間と行くと言う感じでは無かったですか。

秋山：いや、仲間とも行っていた。というか、俺が、委員長だったからね。

山下：秋山さんの著作、『プリキ男』（晶文社、2007年）を読んだのですが、その当時のネオ・ダダのかたがたと距離を置きつつ活動をなさっていたようですが…

秋山：ネオ・ダダは、入っていなかったからねえー。入らないかという依頼はあったのだけど…一人でやりたかったんだよね。ネオ・ダダでは既に篠原有司男が目立っていて、だったら俺は別のところで注目されるぞ、と思って。

デモは、「やらなければならないもの」という感じでも無かったんだ。ただね、大衆が動いた以上、これは良いのではと思った。

山下：なるほど、僕らの場合は、震災の原発事故が起きた前にやっていたデモというのは、その時代への憧れなんですよ。

明らかに熱い何かがあった時代に憧れて、何かやりたいという気持ちがある。そんな中で、震災が起こって、デモ以前に、本当に言わなければならないことが出来てしまった。

秋山：（だんごを出しながら）皆…しゃべってばかりいないで、ちゃんと、食べなよ。

一同：（笑）。

山下：ただ、秋山さんがずっと言ってらっしゃる、「デモをやっている人たちって、面倒くさい」というのもあって…。

秋山：そう、面倒くさいですよ。

本当に。お説教してきたりさあ。何なんだろうね、あれ。「デモはやらなければならない」と言われても、説得力が無いんですよ。

山下：ええ。知識自慢なのか何なのかよくわからないのですが、自分の思ったことだけ、ずっと話してきますよね。「お前のために戦ってやっているんだ!!」という人もいるのですが、どうして良いのかわからないです。

秋山：もう、戦渦の押し売りだよ。

田中：秋山さんは、皆が真剣に政治的に動いてデモをしていた時代に、笑う要素を入れ込みましたね。例えば、赤い旗が乱立している中に、一人だけ、銭湯の女湯の赤い暖簾を旗にして乗り込んだり。

秋山：出した瞬間に、「なんだ、あれ!!」となって。浴場組合と間違われたりね（笑）。

いや、俺だけでなく、当時は、クロハタ^{※3}のやつとかは、色々やっていたけど。なんか、鉄の玉を振り回していたりして。傍で見ていると、「危ない危ない!!」という感じで、

もう、何なのかわからないんだよね。クロハタの連中は、無届デモをするのが目的だったから、警察にもらい下げに行くのが大変でね。もらい下げも当番制になっていたりして…。

一同：（笑）。

秋山：なんかね。こんな、わけのわからん奴とやるの、嫌だなあって思ったよ（笑）。

田中：「嫌だ」と言いつつ、そのど真ん中で活動していたんです（笑）。

秋山：昔の、労働運動をやっていた頃の写真とかも、残っているよ。一番活動をしていたところで、随分、戦闘的なところだね。そこに入っちゃったんだよね。偉い奴が来ると喧嘩になるんだけど、その喧嘩が、本当に紋切り型なんだね。そういう奴等は。

「ピカソが《ゲルニカ》を描いたから反戦かっという、俺はそれだけじゃないと思う。」

田中：そういう環境で笑いを取り入れる時というのは、不安なこともあったのでしょうか。

秋山：それは、常に不安だったね。だって、茶化しているわけだから。

政治に関していうと、都知事選に出た時も茶化す感覚だったかな。

ただ、都知事選に関しては、「政治活動だったのか、芸術活動だったか」、と良く聞かれるんだけど、俺にとってはやっぱり政治への思考もあったんだよね。だからこそ、茶化すんだよ。でも、「政治」って言っている奴が、本当はそうじゃなかった場面も沢山みてきた。それで、「なんだ、こんな奴」と思ったり（笑）。

それにしても、東京都現代美術館はよく展示をやってくれたなあ^{※4}。美術館にとっては、リスクだよ（笑）。

ただ、一回、「美術」として認知されると強い。

田中：もう、あの選挙活動は、美術パフォーマンスとして認知されていますよね。

秋山：うん。初めから、それが目的だったからね。当選しようとしていなかったし。10館近くの美術館にも選挙ポスターが収蔵されて、現代美術館まできましたからね。本命が来た!!、みたいな（笑）。

田中：東京都現代美術館の展示では、当時の選挙活動のフィルムも公開されていて、皆が笑顔で見ている様子が印象的でした。山下さんが取り組んでいたデモの際にも、面白いコスチュームのかたがいらしていたり、何か笑いを組み込もうという姿勢が見られますが…。

山下：そうですね。最近の、原発のデモ等では特に人に沢山来て欲しいということもあるので。注目されるには、騒ぎになったほうが良いんですよ。

真剣に、「打倒・東電!」とか、「君も戦おう!!」とか陰険な顔で言われても、周りはどん引きじゃないですか。

秋山：そういわれれば、前に毎日新聞からの取材で、

※3 「クロハタ」は、街中でハプニングを行いつつ、60年代からデモを行うようになった美術家集団。秋山祐徳太子著、『通俗的芸術論』（土曜美術社、1985年）、『プリキ男』（晶文社、2007年）等に記述有り。

※4 2012年2/4（土）～5/6（日）、東京都現代美術館の常設展示スペース3Fにて開催されている「クロニクル 1964-OFF MUSEUM」展にて、秋山祐徳太子の展示が行われている。ハプニングアートの記録や、都知事選参加参考品が展示された。

Chim ↑ Pomが渋谷駅の岡本太郎の絵に原発を意識させる絵を付け足した時に、僕のところにも取材が来たんだ^{※5}。

彼らは、2008年に広島市現代美術館で展覧会を開く際、飛行機雲で「ピカッ」という文字を空に書くパフォーマンスをして、問題になったのだよね。

戦争関連の主題に関しては、タブー視されている部分から、誤解も招きやすくなっている。真意が伝わらないと難しいよね。オノ・ヨーコ展覧会をやった時は、平和賞をもらっていたけど。

俺は、Chim ↑ Pomは嫌いじゃないね。ただ、批判を言われて謝ったというのがね、気に食わない。謝るようなことは、やるなよ。それはただ、考えが足りていなかっただけだったということだからね。

それでも、渋谷の、岡本太郎の絵に関するパフォーマンスについては、映像を見たら、本当にスマートに、ただ孤独にエスカレーターに乗って、ずっと絵をつけるだけで、清潔にやっていて良かった。これで、「原発反対!!」とか叫んじやったら駄目なんだよね。無言で行為するからこそ、色々考えさせて人に届くものがある。

田中: デモのやりかた自体を変えたということでしょうか。

秋山: デモってさ、表現でしょ。「アート」は表現だって皆が思っているけど、デモだって表現なんだよ。だから、プラカード掲げて、「皆、見て」ってやってるわけだしね。

ただ、なんというか、日本だと、政治的なことやボランティアをやる人が、メディアに売り込んで、それが記事になったりしちゃうんだよね。それは違うなあとも思う。昔、傍にいた子が、戦地で絵を描くボランティアをやっていたんだけど…やっていることは、良いことなんだけれど、新聞に出てすぐに、「記事にしました、私!!」という感じになってしまって、記事が出て以降は活動自体すぐに辞めてしまっただけから。

僕ももう80近いからね。デモとかより、人間そのものの存在感のようなものが気になったりする。「表現」って言ううちに、根がわからなくなってしまうことがあるんだよね。

山下さんについては、とんでもない服を作って町を歩くとか、そういう姿を見たいかも。デモはもちろん良いんだけど、そういう根があると良いのではないかな。「あの人、変わってるけど、でも…」って思わせる何かには引かれるのだと思う。

美術的なものを作っていくならね。

山下: うーん…

秋山: 山下さんのところに頼みにいけば面白いものを作ってくれるとか、町で一人で着てデモとして回るとか、そういうところに何か哲学的なものがあると、人の心に残ると思うよ。

皆、デモとか言うと社会的なものだと思ってしまうけど、

本当は、皆、毎日、個人でデモをやっているんだよね。山下さんの場合は服を頼みに来た人が出来上がった服を着て町を歩くだけで本当はすごいデモなんだよね。

山下: ふむふむ。

秋山: 山下さんの服、面白いよね。これだけすごいんだから…

あんまり、こういう言い方をすると怒られてしまうかもしれないけれど、デモにとらわれすぎず、これを着てもらうことがデモであるというスタイルを狙うのも良いんじゃない。自転車のデモとかも良いのだけど、タマにで良いと思うよ。このデモンストレーションのほうが、僕はすごいと思う。

田中: 山下さんの活動を見ていると興味深いのは、デモがアート化したところですね。

秋山: 「アートでデモ」、っていうと、ちょっと、甘いんだよね。

田中: いや、デモが表現の場なのだ、ということがわかりやすく人に伝わる形態に変化させたというのが画期的なんです。

山下: なんか、僕らの世代では、デモには憧れがあったのですが、デモをやる理由が無いという状態だったので。そんな時にいったサウンドデモが、面白くて、それで引き込まれていって。

秋山: あなたにとってのデモは、アートだったんだよね。あなたは、デモで、アートに出会ったんだよ。これは、良い出会いだったんですよ。

ただ、僕は、もう80年近いとね、デモだけでなく、人と話して「面白い人だなあ」なんて思われるというのが大切になってきている。

ピカソが《ゲルニカ》を描いたから反戦かっていうと、俺はそれだけじゃないと思う。

「汎芸術」

田中: 秋山さんは、ずっと街でパフォーマンスをされてきましたが、振り返るとどんな意味があったと思いますか？

秋山: 街で活動というと、舞踏のかたとかも居るけれど、見るかたにお金をもらおうというのが、なんだかしっくりこなくて。俺の場合は、もっと、明るくはじけなくちゃいけない。「なんだ、ありゃ」っていうところを目指したいと思っているんだよね。

そんなことをやっているうちに、新聞に一面大の記事を出してもらえたりね。

ジャーナリストって、いうのは、ギャップを拾うのがうまいんだよね。俺のブリキの彫刻も、安いからブリキを使っていたとしても、「安い素材で高みに上る」なんて周りの人が言ってくれたりして。グリコのパフォーマンスの時も、「ダリコ」って名前にしたら、「あれは、ダリとキリコの間なんだよ。」とか言って、「ふざけたようなことをやっているけれど、アイツはわかっているんだ」って思ってもらえるようになったり。なんだか、そういう、哲学的なことを感じさせる

というのが必要なんだよね。

山下:ある点、深読みさせるというか…

秋山:そう。深読みというか、読ませる工夫だね。パフォーマンスは、相当、計算してやっていかないと。何も考えてないままやると、もう、見た人にそれが伝わってしまうからね。

田中:よく、芸術家のかたって、「自分の作品は、わかる人にだけわかれば良い」なんて言い出す人がいますけど…

秋山:それは無いな。強がりだよな。「わかる人にわかれば良い」なんて、俺は嫌だね。わかんない人にも、良いと思ってもらいたいよ。そのために、存在感というのは必要だよな。人間としての魅力だね。

田中:ちなみに、秋山さんは「反芸術」の時代も経験されていますが…

秋山:「反芸術」なんていうのは、どうでも良かったね。「汎芸術」とか、「汎生活」には興味があったけど。だから、同じ年代だと、ギョウちゃん(篠原有司男)の行動とかも、お金はとらず、いかにアートを広めるかを重視していて気になるよね。

田中:なるほど。山下さんは、御自身の活動が「芸術」とカテゴライズされることに違和感があるとか。

山下:そうなんですよね。「芸術」と言われると、遠くになってしまう気がして*6。

秋山:その気持ちも、わかるな。面白ければ良いんだよな。

田中:お二人とも、最後は一緒ですね。最後に、秋山さん、若者に一言頂けますか？

秋山:若年寄みたいにならないで、どんどん動いていきなよ!!

震災もあったし、経済もどん底だけれど、だからこそ今はもう、何か生まれるしかない時だからさ。

やるなら今ですよ。俺も、小説書いているし。生んでいこう!!

田中:山下さんは…

山下:何も無いですね。どうこうも、自分が何をやるかも決まっていないし!!

秋山:いや、この人は、面白いことやりますよ!! そういう顔してますよ!! 期待してるよ!!

山下:ん、顔で!? いや、ありがとうございます。冥利に尽きます。



秋山祐徳太子

1935年、東京・日暮里生まれ。幼少時に父を亡くし、母と京橋にて暮らす。戦争を体験し軍国少年として育つ。56年、東京芸術大学進学を目指すも、武蔵野美術大学の彫刻科へ進学。芸大の受験では、受験票をもらう際に前日から並び受験番号1番を獲得し、後にパフォーマンスとして発表。美大生時代は、デモに参加。60年、ブリキ彫刻を卒業制作として大学卒業とともにエルマン株式会社に入社。全国金属に加盟し、労働運動を行う。62年、岡崎二郎の名で執筆活動開始。63年、会社倒産。65年、東芝オーディオ工業株式会社技術部意匠課入社。67年、ポップ・ハプニング開始。二宮金次郎、福助、金太郎、足立守騎兵一等兵、グリコ(後に「ダリコ」)のパフォーマンスを行う。68年「新宿少年団」結成。雑誌『映画評論』を中心にアングラ時代へ。69年、反万博運動で京都大学バリエにて全裸儀式を執行、マスコミに報道され、逮捕される。70年、会社へグリコスタイルで通勤し、自主退社。72年、ブリキ彫刻再開。以後、展覧会を続ける。75年、79年、政治のポップ化を目指し、東京都知事選立候補。1992年、赤瀬川原平、高梨豊と「ライカ同盟」結成。その間も、続々と展覧会出品。また、パフォーマンスを行い続ける。主な展覧会に、「秋山祐徳太子の世界」展(池田20世紀美術館、1994年)、「ブリキの方舟」展(広島市現代美術館、2011年～2012年)等。著作に、『通俗芸術論-ポップ・アートのたたかいた』(土曜出版社、1985年)、『ブリキ男』(晶文社、2007年)、『天然老人』(アスキー新書、2008年)、『恥の美学』(芸術新聞社、2009年)



山下陽光

1977年、長崎県生まれ。思春期には、パンク音楽好きの兄の影響で、PVやパンク関連の服を作って過ごす。高校生時代、文化服装学院への進学を目指し、見学のため上京。95年文化服装学院入学、高円寺にて暮らす。高円寺では、服飾系のお店のアルバイトをすると共に、パンク好きの人物が集まる一角に集う。(後にオープンスペース「場所upp」開設。)岡田郎へ通い、大駱駝艦への参加を勧められる。大駱駝艦にて、赤瀬川原平『東京ミキサー計画』を教えられる。96年、パフォーマンス集団「ファックス」結成。様々なパフォーマンスを行う。2000年頃、パフォーマンス集団「トリオフォー」結成。手書きの新聞「トリオフォー新聞」「ノッピン新聞」を書き、近所の喫茶店に設置。05年、松本哉氏に誘われ、反戦落書きを擁護するサウンドデモ(西荻窪)に参加。6月、素人の乱2号店「シランプリ」店主に。8月、松本哉氏らと「放置自転車撤去反対!オレの自転車を返せデモ!!」開催。高円寺でのサウンドデモにて、沢山の人が集まった。06年「三人デモ」開催。三人だけでデモをし、警戒してきていた警察に囲まれながら移動する様子の映像がYouTubeにUPされ反響を呼ぶ。06年、3月「PSE法反対デモ!!」開催。9月「家賃をタダにしろデモ!!」開催。07年、JR駅にガムテープで文字を生みだす佐藤修悦氏をネットで紹介し、展覧会開催。2011年、4月、松本哉氏らと「高円寺・原発やめろデモ!!!!!!」実施。大反響を呼ぶ。現在、「途中でやめる」名義で洋服のリメイク作品を制作しつつ、著作準備中。

*6 山下が「芸術」という呼称を避ける点については、前出の赤瀬川原平著『東京ミキサー計画』が思いおこされる。本書籍で、著者が芸術の鮮度を模索する中で、街中のパフォーマンスの際に「芸術」とカテゴライズせずにはばらく活動をしていたという記述がある。

執筆：石井 香絵

1983年生まれ。早稲田大学大学院文学研究科美術史学博士後期課程在籍。専攻は日本近代美術。

新・方法とハイレッド・センターに関する考察

－アップローディング・イベントを通じて

2011年8月27日、「新・方法」の平間貴大、馬場省吾、中ザワヒデキは「アップローディング・イベント」を開催した。事前に公開されたイベントの告知文は、以下のような内容であった。

1964年10月10日、ハイレッド・センターはドロッピング・イベントを行った。

2011年8月27日、「新・方法」はアップローディング・イベントを行う。

「新・方法」とは2010年9月4日に結成された3人組のグループ名である。「新・方法主義宣言」という同語反復からなる無内容の宣言文を出したり、機関誌「新・方法」をEメールで毎月配信したり、「これは写真ではない。」と書かれた印画紙を写真展に出品したり、その他様々な活動を行ってきた。「新・方法」という名称は、メンバーの中ザワヒデキが2000年から2004年まで松井茂、足立智美と結成していた（ただし2002年より足立は三輪眞弘とメンバー交代）「方法」というグループ名に由来している。2010年8月に平間貴大の個展に出品された音楽作品を鑑賞した中ザワが、「今なら平間と一緒に新しい方法主義が標榜出来るかもしれない」と思い立ち、平間と、同じく平間の個展に反応した馬場省吾に声をかけたことが新・方法誕生のきっかけである。後に中ザワは皆藤将とメンバー交代するが、これについては後述する。

中ザワが「方法」を結成していた頃、方法主義者とは「偶然と即興を禁じ、禁欲と戒律を要請する」表現者であると定義されていた^{*1}。メンバーは中ザワが美術家、松井が詩人、足立、三輪が音楽家と、主義者として各々の専門分野を担っていた。しかし新・方法ではそうした個別の肩書きは設けず、主義も「新・方法主義は新・方法主義である。」と繰り返されるばかりで、具体的な内容は示されていない^{*2}。実際に新・方法がこれまで発表してきた作品や催しのいずれもが、美術や音楽といった特定の芸術の形式に当てはまらない、あるいは当てはめる必要性を感じないものばかりである。

私は新・方法結成時からその活動を多く目にしてきたが、彼らがこれまで発表してきたもののなかで最も興味深い試みだと感じたのが、このアップローディング・イベントだった。あえてそうしているのだろうが、新・方法のメンバーは自ら作品解説をすることが無い^{*3}。本稿では新・方法の活動のうち、アップローディング・イベントという特定のイベントを取り上げることによって、説明されることの少ない彼らの活動について考察を試みることにしたい。

アップローディング・イベントとは文字通り、アップロードを目的としたイベントである。イベントの開催をメールやtwitterで広く告知し、8月27日の0時から23時59分まで、馬場がイベントのために作成したウェブサイトにて任意のデータをアップロードしてもらい、という、主催者だけでなく誰でも参加出来るタイプの企画だ。内容は至極単純ではあったものの、実際にデータがどンドン集まってくる様子を見たり、自分でも手元にある画像をアップロードしてみたりするのは意外と楽しい体験だった。最終的に全部で1726個のファイルがアップロードされたという。

例によって本イベントの意図が新・方法から語られることは無かったが、ひとつだけ明らかになることがある。それは前掲した告知文に見られる通り、アップローディング・イベントは1964年にハイレッド・センターが行ったドロッピング・イベントを踏まえているということだ。ハイレッド・センターと新・方法は三人組であるということと、特定のジャンルに属さない反芸術的な活動を展開している点で既に共通している。今回新・方法が並置したこの二つのイベントを比較することで、より具体的に両グループ及び各時代の類似性や差異について詳察することが出来るだろう。

アップローディング・イベントがドロッピング・イベントを踏まえていたように、ドロッピング・イベントが念頭に置いていたのはドリッピングという描画技法である。ジャクソン・ポロックに代表される、絵の具を水平に置いたキャンパスの上から垂らすこの手法はアクション・ペインティングの一つの技法であり、アクションに新しい価値を与えようとしていたハイレッド・センターにとっては当然ともいえる目のつけどころであった。

御茶ノ水池の坊会館の屋上で、赤瀬川原平、和泉達、風倉匠、高松次郎らは^{*4}、地上に向かってカバンや服、シーツを落とした。ドリッピングの絵の具は日用品に、キャンバスは地球の表面に対応している。赤瀬川原平『東京ミキサー計画 ハイレッド・センター直接行動の記録』PARCO出版局、1984年、pp.2-3。参照）

※1 「方法絵画、方法詩、方法音楽（方法主義宣言）」
(http://aloalo.co.jp/nakazawa/method/01manifesto1_j.html)を参照。

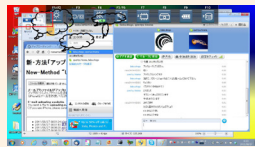
※2 「新・方法主義宣言」
(http://7x7whitebell.net/new-method/manifesto_j.html)、
「新・方法主義第二宣言」
(http://7x7whitebell.net/new-method/manifesto2_j.html)、
「新・方法主義第三宣言」
(http://7x7whitebell.net/new-method/manifesto3_j.pdf)を参照。

※3 ただし毎月配信されるEメール機関誌「新・方法」ではメンバー各人が作品を一点ずつ発表しており、解説を加えている。

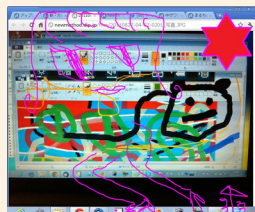
※4 ハイレッド・センターの発起人は高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之の三名だが、構成員の存在は流動的であったようだ。(赤瀬川原平『東京ミキサー計画 ハイレッド・センター直接行動の記録』PARCO出版局、1984年、pp.2-3。参照)

※5 前掲3『東京ミキサー計画
ハイレッド・センター直接行動の記
録』、pp.157-170. 参照。

※6 室井良輔「アップローディング・イベント・ドキュメント」
(http://7x7whitebell.net/new-method/661/index_j.html)



[fig.1]



[fig.2]



[fig.3]



[fig.4]

録』によると、屋上に集まったメンバーたちは最初に軽くデッサンをするように婦人用の下着を落とし、続いて絵の具を厚塗りするように衣類やカバンを一気に落下させた後、再び軽いタッチのごとくふわりとシーツを宙に放る、といった順序でドロッピングが行われたようだ^{※5}。同著には下着が地表に落ちていく様を上から見て月面着陸に例えたり、シーツがふわふわと落下する様子を絵の具の薄塗りに対応させたりして楽しんでいる記述もある。

地面に落ちた物は最終的にメンバーが回収し大型トラックに詰め込み、トラックごと御茶ノ水駅の荷物預かり所に預けられた。そして荷物の受取証は電話帳から選んだ見知らぬ人に送りつけることで、ドロッピング・イベントは幕を閉じた。トラックは預かり所に預けたまま行方知れずとなった。ハイレッド・センターにとって行為は作品制作のための一過程ではなくそれ自身が作品であるため、ドロップした「もの」については結果的に紛失しても構わないようだ。それどころか紛失に至るまでのプロセスすらもひと工夫加えて作品の一部に組み込んでしまっている。

トラック同様に、アップローディング・イベントでアップロードされたファイル群もイベント終了と同時に消失した。現在はアップロード用のウェブページにアクセス出来ない状態となっている。データを残さないやり方には、誰でも何でもアップロード出来る状況であったため後々著作権等の心配をする必要が無いという利点がある。しかし主な理由はドロッピング・イベントに倣おうとしたこと、「もの」ではなくアップロードという行為に注意を向けたかったためではないかと思われる。アップローディング・イベント当日の様子は、イベントのオブザーバーを担当した室井良輔氏による「アップローディング・イベント・ドキュメント」が詳細を伝えているが^{※6}、本テキストを通して伝わってくるのは不特定多数の参加者によるアップロードという行為自体への盛り上がりであった。

イベントの開始と同時に続々とアップロードされたのは、自作の絵や文章、セルフポートレート、お気に入りの画像、ネットから適当に取ってきた画像や動画、音データ等々玉石混淆の内容。終盤には相撲番組の動画が沢山アップロードされ話題を呼んだという。新・方法のメンバーも各々の作品データや3人でチャットをした際のテキストデータ、デスクトップの画面キャプチャーなど続々とアップロードしていた様子^[fig.1]。中ザワはさらに画面キャプチャーしたものの上から絵を描いてアップロードしていたようだ^[fig.2]。

個々のファイルを閲覧していくのも面白そうだが、このイベントにはもう少し違った次元での楽しみ方がある。それは、画像や映像ではなくデータとして楽しむということだ。イベント中のウェブページの画面にはアップロードされたファイル名が連なっており、クリックして中身を確認する仕組みになっている。しかしクリックせずともそれはそれで楽しめるのである。たとえば深夜のアップロードなら、ファイル名に「そろそろねよかな」と書く人がいたり、ファ

イル名で会話する人たちも現れたりしたという^[fig.3]。拡張子もまた気になる要素のひとつだ。オブザーバーの室井氏はイベントの途中からファイルの種類の多様性に注目し始めており、「.jpg」「.gif」「.pct」「.txt」「.pdf」「.doc」「.mp3」「.wav」「.wma」「.mov」「.mid」「.ai」「.psd」「.exe」「.html」といった拡張子がそれを可視化させていることを指摘している。平間も同じことを考えていたようで、拡張子辞典を参考に「.a44」「.a68」等普段目にはないような拡張子をつけて盛んにファイルをアップロードしていたようだ^[fig.4]。最終的な完成を目指して行為するのではなく、行為そのものに意義を見出すドロッピング・イベントとの類似性が窺える出来事である。

そして二つのイベントを比較して改めて感じるのは、ドロッピングとアップローディングは似ているということだ。語感としては真逆のように思えるが、どちらも「放り投げる」印象があることに気付かされる。アップロードとは本来他人とデータを共有するための行為であるから、通常は人の目を意識する等して多少の緊張感を伴うことが多い。しかし本イベントのように手段が目的化し、前提としてデータの質が求められない場合ならば、どこか公の空間に私物を放り投げている感覚がより明確に認められるのではないだろうか。アップローディング・イベント開催の理由は、新・方法のメンバーが元々アップロードという行為に屋上から物を投げるような身体的楽しさを感じていたためであるように思える。

アップローディング・イベントとは、ネットで身体性を感じる時代におけるドロッピング・イベントだと言える。両者の違いは実物とデータであることと、インターネットによる多数の顔の見えない参加者の存在だ。だが重要なのは、違いよりも共通点の方である。個よりも集団、結果よりも過程、ひとつの大作よりも断片の集積、といった価値観が両グループには共通している。そして個人的に、この価値観は両グループに留まらず、二つの時代の空気として多少なりとも共通しているようにも感じられる。本イベントはハイレッド・センターが行なった反芸術的芸術行為が、現代においても見た目ではなく、思想としての踏襲が可能であることを示している。

新・方法は2012年2月18日に中ザワヒデキが脱退し、新メンバーに皆藤将が加入した。メンバー交代の詳細については『全感覚』1号(全感覚派、2012年5月)掲載の「中ザワヒデキインタビュー」を参照されたい。首謀者であった中ザワが抜け、方法主義は若手世代に託され今なお継続中である。今後の活躍に期待したい。

執筆：田中 麻帆

1984生まれ。早稲田大学大学院文学研究科博士後期課程在籍。研究テーマはデイヴィッド・ホックニー。

1960年代—今日の 「テクノロジー」とその変奏

横溝静、スプツニ子!、田中敦子、草間彌生の制作から

※1 《forever (and again)》2003年、17分ループ、2枚のDVDのプロジェクション

※2 ショパンのワルツ10番。

※3 「横溝静 アーティスト・インタビュー」『あざみ野コンテンポラリーvol.1 イメージの手ざわり展』横浜市民ギャラリーあざみ野（公益財団法人横浜市芸術文化振興財団）、2011年（展覧会カタログ2011年2月5日—2月20日（展覧会）、2月19日—2月26日（上映会））なおこのインタビューにおいて横溝は他にも、本作品が「時間」についての作品であると述べ、以下のような趣旨を語っている。まず、つかまえどころのない時間に、音楽が形を与えて経験させてくれることに着目した作品であること。また、体に刻まれていく時間すなわち、若い時と年をとった時のアウトプットの形の違いに関心があること。そして、《forever (and again)》の二面のスクリーンは一見異なりつつもどちらにも同じように時間が流れており、鑑賞者にも自らの時間の流れを経験してもらいたいということ等である。

※4 森美術館公式ブログより引用。http://moriamuseum.cocolog-nifty.com/blog/2010/05/post-3883.html

※5 前掲インタビューより抜粋。

※6 「現実（「フィジカルな身体」や物質、日常生活など）」と「イメージ（ファンタジー、想像、虚構、幻想など）」という多義的な言葉について、本レビューでは各語が何を指すかという厳密な定義は行わず、敢えておおまかな枠として設け、各作家がこれらの問題をいかに捉え作品化しているか、その振幅に着目したい。

※7 「理系女子」はスプツニ子!自身が作中の登場人物に使用し、インタビュー上で彼女自身もしばしば付けられる枕詞。本レビューでは現在の視点から60年代についても考察するという目的上、「」に入れてこの言葉を表記した。また、近年散見される「～女子」という言い回しについて、スプツニ子!が敢えて無批判的に取り入れていている点も彼女の作品のひとつの構成要素であると思われる。

※8 <http://allabout.co.jp/gm/gc/375847/4/>

写真と映像を手掛ける女性作家、横溝静の映像作品に《forever (and again)》(2003年)^{※1}がある。作品の組み立てはとてシンプルで、2面スクリーンの片方に老齢の女性、もう片方には彼女の家の庭がプロジェクションされる。老女は4名いて、ピアニストの経歴を持つ彼女達はひとりひとり順番に、自分のピアノで同じ曲を弾く^{※2}。シンプルだからこそ彼女たちの音色や手の動き、身なり、インテリアの違いが際立ち、それぞれの生き方にまで思い至らされる。4名の映像の内容は次のようなものだ。

——たどたどしく震える指と、手入れの行き届いた庭の花々、沢山の家族写真。騒々しいぐらゐ華やかなタッチに二台のピアノ、きっちりと塗られた真っ赤な口紅。老齢を感じさせない超絶技巧と、雑然としながら書棚の楽譜だけは整理された部屋。神経質すぎるほどミスタッチを避ける細い指先に、木と中央を横切る柵以外は何も無い、すっきりとした庭。——いちどは同じ道を選んだ彼女たちの人生が、歳月が進むにつれいかに多様な轍を描いてきたかが、その背景と共に鑑賞者に迫ってくる。ピアノを弾く老女達の映像は演奏を捉えるため動的である一方、庭の映像は定点撮影されており、一見写真のように見える。しかし庭の植物がわずかに風にそよぐことで、そこに淡々と同じテンポで時間が流れ続けてきたことが感じられる。

この制作のきっかけは、横溝がある老齢の音楽家の演奏をテレビ番組で聴いた際、若い頃の完璧な音の記憶が頭の中で鳴りつつも、目の前の本人が現在弾いているものは震えていて、当時の面影がなかったという経験にあるという^{※3}。このエピソードから推察できるのは、横溝が目の前の「いま、ここ」にある現実と、彼我の頭の中にあるイメージとの乖離に意識を向けていることである。

事実、同作家による娼婦たちの裸体を顔を写さず撮影した一連の写真作品《all》(2008年)について語る際、横溝は巷にあふれる女性の裸体等の「見える」イメージが「セクシュアルな親密さをアピールしながらも、その行く先はセックスに直結するわけではなく、時計や下着や香水などの商品になって消費されていく。そういう“イメージの身体”」である一方、実際の性行為は「目に見えない」としている。ポルノもあくまで性行為の視覚的なファンタ

ジーであるが、娼婦の身体はそういった頭の中にある様々なファンタジーをも受け止めるという。横溝はこうも語る。

「つまり、彼女たちの身体というのは、想像上のものも含め、イメージが消滅していく場所なのではないか。私は娼婦の人たちの身体を、イメージとフィジカルティーの間、境界というか、ある意味インターフェイスのようなものではないかと考えているので、娼婦の人たちにとても興味があるのです」^{※4}。

以上のような見解は横溝独自の感性を示すと同時に、個々人が身体とは離れた場所で大量の画像情報を得られるようになった2000年代のメディア環境と関わりを持つだろう。横溝は、老女たちが皺の刻まれた指で紡ぐ演奏の反復によって、彼女達はその演奏の間に間に経てきた人生の重みを体感させる。娼婦たちの写真の表面には、敢えてキスマークという「現実のフィジカルな^{※5}」痕跡を残すことで、インデックス性を保とうとしているようにも思える。

バーチャル・リアリティという言葉が普及し始めたころ、多くの人々はそれらに対しあくまで現実とは別の所にある「仮想」空間にまつわるもの、という印象を抱いていたと思われる。しかしその後インターネットの一般化によるメディアの拡張を経た今日では、このvirtualという英単語がはらむ一見矛盾する語義（事実上の、実質上の/虚像の、仮想の）が同時に成立してしまうほど、私たちの意識のあり方は変化しているだろう。インターネット空間において情報を交換・共有することは、もはや私たちが日常生活という現実を送っていく上で欠かせない実質的な要素である。しかし一方、ある側面から見れば、Youtube上でほぼ瞬時的に演奏家の現在と過去の演奏を聴き比べ、また自ら体験せずとも大量の知識を視覚的情報として得られるこの状況は「耳年増」と揶揄されかねないものでもあろう。以上のように考えると、先に挙げた横溝の作品には、以前は「仮想」空間のものだったバーチャル・リアリティが現在では「実質上の」現実にもなり得るといふ今日のメディア状況の振幅に対する、彼女の問題意識が込められているのだろうか。

前置きが長くなったが、本レビューではこのような「現実とイメージの境界^{※6}」そして「コミュニケーションと身体」

※9 ただし全ての映像作品を見ることは出来ない。映像作品集DVDアルバム『PARAKONPE 3000』はウェブサイトから購入することができる。

http://www.sputniko.com/?page_id=13

※10 《寿司ボーグ☆ユカリ》2010年、映像インスタレーション(白黒、音声)、スクリーン、写真パネル、2:56 min、サイズ可変デバイス:電子部品、アクリル、アルミニウム、20×100×100 cm

※11 <http://www.sputniko.com/?p=91593>

※12 <http://allabout.co.jp/gm/gc/375847/6/>

※13 スプツニ子!はオタクがフレームワークを作る能力を「クリエイティブ」と評価している。

※14 「オタク」や「戦闘美少女」の解釈に関しては、斎藤環『戦闘美少女の精神分析』筑摩文庫、2006年(初版は太田出版、2000年)を参照した。

スプツニ子!はイギリス人と日本人のハーフで、両方の国で過ごしたバックグラウンドを持つ。作品は世界に向けて発信されつつも、敢えて日本的な文化および表象空間を意識したと考えられる要素が散見される。自身の「ハーフ美女」「天才」といった魅力的な「スペック」に注目されても拒否反応を示さず、おおらかに、無邪気に「闘う少女」を演じる彼女は、斎藤氏のいうところの「ファリック・ガール」のような存在への理解を感じさせる。

※15 《チンボーグ》2009年、デバイス:アクリル、アルディーノ基盤、皮ベルト、心拍数計測器、モーター、20×30×70 cm

※16 <http://www.sputniko.com/?p=91587>

※17 <http://ascii.jp/elem/00/000/507/507353/index-7.html>

※18 <http://ascii.jp/elem/00/000/507/507353/index-4.html>

※19 http://aar.art-it.asia/u/admin_edit/1DFXqpLcRjdg47xNAHrM

※20 《ゲールのうた》2008年、DVDビデオ(カラー、音声)、2:43 min:(スカイプのうた)2008年、DVDビデオ(カラー、音声)、3:56 min

※21 《カラスポット☆ジェニー》

という問題に焦点を当て、まずは1990年代末・近年に注目を集め始めた美術家(横溝静、スプツニ子!)についてふれたのち、溯る形で1950-60年代に注目され始めた美術家(草間彌生、田中敦子)を考察し、四者を比較検討したい。制作理念も手法もばらばらな四名に焦点を絞ったのは、彼女達が1960年代および2010年代の現在に見られるようなメディアの急激な拡張と社会の関係に意識的であると同時に、身体とそれを表象するイメージとの関わりに自覚的な点に共通項を感じたためである。

1966年生まれの横溝に対し、1985年生まれのスプツニ子!の「フィジカルな」現実への態度は随分異なっているようだ。彼女は電子メールやインターネットに10代の頃から親しんできた世代である。その上、数学者の両親のもとに生まれ、数学大会で何度も優勝したほどの「理系女子」^{*7}であり、中学時代には既にプログラミングをたしなんでいたという^{*8}。作品は自身のウェブサイト上で紹介され、多くはミュージックビデオの形式でYoutube経由で誰でも見ることができる^{*9}。各作品に共通するのは、SNS等のインターネットの情報空間におけるコミュニケーションの不安、女性とサイボーグといったテーマである。

例えば映像作品《寿司ボーグ☆ユカリ》(2010年)^{*10}では、近未来東京で〈女体盛り回転寿司モデル〉として開発された女性型サイボーグ「ユカリ」が、「可愛いらしい接客サイボーグ」としての役割に不満を覚え、回転寿司部分にナイフを取り付けて自分の身体を武器に改造する^{*11}という設定のもと、スプツニ子!が自作のコスチュームを身にまとい、寿司ボーグを演じる。

ここで重要なのは恐らく、設定上は「復讐」でいかに血みどろの表現があっても、もはや実在していたかすらも疑わしい陳腐な「女体盛り」や、日本のマンガやアニメといったオタク文化に特徴的な、異様に露出度が高く倒錯的な「戦闘美少女」のイメージについて、その裏にある女性蔑視や冒涇的なまなざし等々に対する復讐やナイヴな批判をする意図が見られないことだ。

むしろ作家自身も述べているように^{*12}、ここで表現されているのは様々な映像作品からのパロディである。彼女は寿司ボーグになりきって同一化を図るというより、扮装を

し演じることを明らかに楽しんで見える。これはスプツニ子!自身がテクノロジーのあり方を把握し、ハイ・コンテクストにメディアを使いこなして視覚的コードを引用・複製・伝達する「オタク」であり、あくまでも虚構の存在という前提のもとに「クリエイティブ」^{*13}に戦闘美少女を愛好する彼らの心性に近しいためではないだろうか^{*14}。

一方、《チンボーグ》(2009年)^{*15}という作品は、義足や義手等の高価な身体代替品のデザインをオープンソースにするムーブメントから着想を得、「身体デザインのモチベーションがオープンソース化して従来の〈医療、科学、軍事〉の枠からはみ出ると、一体どの様な進化をするのか」、「性癖などの非常に個人的なモチベーションによって身体がデザインされることはあるのか」といった観点に基づく実験装置および過程である。実際に2週間をかけ、装着者(スプツニ子!)の心拍数に基づいてモーターが上下に動くペニス制作され、感情に基づいて動く身体部位を一定期間待たのち装着者の心境に影響はあるのか、というテストが行われた^{*16}。この作品に言及したスプツニ子!は、フロイトの提唱した女性の男根願望について、直截的に反論するのではなくむしろ肯定し楽しんでしまった方が風刺的で興味を引く、との旨を述べている^{*17}。

ジェンダーの問題を作品で扱うフェミニストとして、重視する点を問われた際には、現代社会で強く生きるためには「テクノロジー」が大切だとし、「理系でプログラマーの女の子」が少ないことに対し、「テクノロジーを使う「作る、戦う、考える」女の子を打ち出して」行きたいと語る。彼女によれば、「テクノロジーって、私たちの文化、人間の在り方を変える、境界線に存在するものなんですよ。今はテクノロジーと呼ばれているけど、いずれ私たちの文化の一部になるんです」^{*18}という。

更に、自身も作品の制作や発表にSNSを活用しつつ、近年世界的に増加しているSNS発信での市民デモや革命について、各ケースの内実を見据えた冷静な分析を行う^{*19}スプツニ子!であるが、その一方で《Googleのうた》や《ミクシのうた》《skypeのうた》^{*20}等を含むいくつもの作品において、ディスプレイ上の画像として「見えている」ものの、本当に現実的なコミュニケーションが取

2011年、映像インスタレーション(カラー、音声)、スクリーン、写真パネル、3:50 min、サイズ可変。デバイス:ポリエステレン、アクリル、スピーカー、アンプ、60×30×10 cm

※22 彼女は「人間、動物、機械の境界線をジェンダーとテクノロジーの視点で論じる」アメリカのフェミニズム科学論者、ダナ・ハラウェイの「サイボーグ・フェミニズム」という概念からヒントを得たという。<http://ascii.jp/elem/000/000/507/507353/index-7.html>

※23 二重化粧品やつけまつげ、シェーディングなど化粧品を駆使することで、まるで整形手術を施したかのように目を大きくほりを深く見せ、素顔とは全く異なる顔立ちに変えること。医学的に顔にメスを入れて変化させるといっても、コスプレのような扮装的レベルでイメージとして取り入れられている点は、日本的であると思われる。

※24 例えば《生理マシン、タカシの場合。》(2010年)は、女の子になりたいと願う少年タカシがこっそり女装をしているうちに月経までも身にまといたいと思ひ、微弱電流が流れ痛みを感じる電極と5日間流血し続ける機構を備えた装置を作る映像作品。タカシは女装し、生理マシンを身につけ夜の東京へと繰り出す。この作品の舞台である東京に「スプツニ子!」はブログにおいて、「ギャル、森ガール、アゲ嬢、ゴスロリ、メイドカフェなど、アイコンやキャラクターへの〈変身願望〉がロンドンやニューヨークより強い街トキョー。」と語っている。<http://sputniko.com/blog/sputniko-roa-final-show/>(現在は閲覧不可。)更に生理マシンの倒錯性について濱野氏とのインタビューでは、フィクションと現実やネットとリアル

の境目が薄い日本という国ならではの得意なやり方(濱野氏)であることが指摘され、EUの合理性とは異なり、フィクションとテクノロジーに近い日本では生理マシンのようなあり方が独自のリアリティを持つ(スプツニ子!)と語られている。http://aar.art-it.asia/u/admin_edit/1/DFXqplcRjdg47xNAHrM

《生理マシン、タカシの場合。》2010年、映像インスタレーション(カラー、音声)、スクリーン、写真パネル、3:24 min、サイズ可変。デバイス:アルミニウム、電子部品、アクリル、34×35×34cm

※25 正式名称「具体美術協会」。田中敦子は1955-65年の間に籍した。

※26 《舞台服》4.4×3.6メートルの巨大な人型七体に管球を取りつけ、規則的に光を点滅させる作品。

※27 《電気服》1956年、約200個の電球と管球を点滅させる作品。「舞台を使用する具体美術」(1957年、大阪・産経会館)で実際に着用された。

※28 《作品(ベル)》1955年、20個のベルが連動し順次鳴り響いていく作品。

れているのか「見えない」という現代人の不安を代弁するような歌詞を歌う。SNSは社会的に価値ある表現の発信源となる一方で単なる不満の噴出口にもなり、世界中の友人と繋がる楽しみを得られる傍ら、不安を呼び起こしもある。このような多義的なあり方を露わにする彼女の作品は、あくまで「テクノロジー」としてそのシステムを理解するという姿勢がその根幹にあることを窺わせる。

動物学者と協働し、鳴き声でカラスとコミュニケーションをとれる装置(2011年)^{*21}をも制作したスプツニ子!は、主にフェミニズムの観点から人間と自然とテクノロジーを捉える概念を提示しており、彼女の意図は「自分と自然との境界をテクノロジーでどう発露するか」という点にある^{*22}。スプツニ子!のこの概念は非常に重要であるものの、現在は社会的に一般化せず、仮想の上にある過渡期とも言える。むしろ、現実を鏡映しに反転した虚構であるからこそ意味を持つ不可逆的なイメージを、敢えてテクノロジーを用い「フィジカルな」身体にフィードバックしてしまうおかしみや無邪気なアマチュア意識こそが、彼女の作品の力点となっているのではないだろうか。それは例えば、本来ディスプレイ上の画像や瞬間としての写真の中でしか成立しないはずの「整形メイク^{*23}」のイメージを、少女達が身体を改造するサイボーグのごとく、日常的な「リアル」として取り入れようとする日本独自の感覚^{*24}にも通じると思える。

以上のように、仮想空間の急激な拡張を経てきた2000年代前後の作家たちは、インターネットの普及したメディア環境において「現実とイメージの境界」に自覚的なコミュニケーションのあり方、端的に言えば「テクノロジー」についての独自の表現を創出し得たといえる。それでは、サイボーグならぬ「鉄腕アトム」が日本人に夢を与えた1960年代において、このような意識は存在しなかったのだろうか。スプツニ子!のいうような「女性とテクノロジー」の関係に着目し遡行するとき、「具体」の一員であった田中敦子がテクノロジーという境界を自ら把握し位置づけるという意味においていかにいわれる「理系」の女性作家を先駆する存在だったか、改めて思い知らされる。

日本の前衛美術団体「具体」^{*25}の作家として1950年代から世界的に認知され、活躍することとなった田中の作品は、服や布を素材とするものが多い。一見、女性作家としての個性を強調しているかのようだが、例えば《舞台服》^{*26}は人間が着られるような、実用的という意味での現実的な服では全くなく、ライトを取り付けた巨大な人型のインスタレーションである。人造人間のようなそれらが設置された屋外の空間としての「舞台」には、まなざされる(女性の)身体、それを包みこむファッションや演技といったものは存在しないようだ。

電球と電管をまとい点灯させる《電気服》(1956年)^{*27}の複雑な回路を自ら考案し、次々に連鎖して鳴り響くベルの装置^{*28}を発明して正確な設計図を引く田中は、

むしろ作品を見る人々のまなざしについて、その「見る」メカニズムの捉え方を根底から揺り動かす。《電気服》に基づく素描を見ていると、人間が主体となって電気をまとうというよりも、電気回路が先立ち、その中に人間のシルエットが立ち現れるという逆のベクトルが感じられる。つまり身体を取り巻くイメージが消失し、テクノロジーのあり方が身体を規定するかに見える。パフォーマンスの《舞台服》も、田中がマジシャンのごとく次々と、からくり仕掛けのように仕込まれた服を脱ぎ捨てるが、それらは異様に袖が長い等、明らかに人の身体に合わせたデザインではない。同パフォーマンスの中で暗闇のもと、点滅し回転するカラフルな電飾も、その運動の中に人がいるのかどうか判然とせず、テクノロジーの存在が前景化する。

これらの要素が最も顕著なのは、ボタンを押すと回転するモーター仕掛けの円形の絵画(1966年)^{*29}だろう。文字通りの「メカニズム」を可視化し、鑑賞者が自ら作動できるようにすることで、垂直/水平、精神/身体性、視覚/物質、といった絵画平面にまつわる言説の諸力学を浮き彫りにし、昇華させたかのようなのである。

1950年代には比較的整然とした回路を示していた《電気服》の電球と配線のドローイングは、60年代が進むにつれて次第に、増殖する細胞と神経細胞のような姿で絵画化されるようになる(《WORK1963 A》(1963年)など)。一見、機械的な見取り図から有機的な表現に変化したといえそうだが、むしろその方法は一貫している。この一連の絵画には、細胞のような「コード」を規定し大きさや色彩のバリエーションを様々に組み変えることで、巨視的な社会のシステムから生物の体組成といった微細なシステムに至るまで、「テクノロジー」の組織基盤そのものを把握しようという感覚が見出せる。

但し、彼女の作品の塗り方や縫製には常にある種の意図された粗さや素朴さが見受けられることも事実である。活動当初の具体は言説上アンフォルメルとの類縁性が強調されたものの、以上の特徴をふまえると田中の作品がもつこれらのマチエールは、アンフォルメルにおける絵画の物質性というよりも、手仕事およびアマチュアの感覚とテクノロジーが同一線上にあるという主張だったのではないかと考えられる。

一方草間彌生において、1950年代後半のデビューから今なお増殖し続け、作品を組織する「細胞」の単位は、誰もが知るあの「水玉」と「網」であろう^{*30}。草間は若くして単身ニューヨークに渡り、日本人として女性として、更には精神の病を抱えながらも常に自ら「前衛」と自覚し、新しい表現を生み出してきた。草間の芸術はモダニズムの先駆、もしくはそれを超える契機を孕むものとして、その時々の美術的潮流に応じて様々に評価されてきたが、「現実とイメージの境界」および「コミュニケーションと身体」という観点から捉え直す時、彼女の60年代作品に見られる特質は何であろうか。

草間自身の記述からは、水玉を描くことに様々な両義

ンヴァスにビニール塗料、合板、モーター

※30 水玉と網を、草間の作品に繰り返される増殖性をもつ単位とする考察は以下の論文に見られる。三上真理子「草間彌生の芸術と「病」—水玉模様と「自己消滅」』『美学・芸術学の今日的課題』美学会、1999年、p.107。

坂上桂子「1960年代ニューヨークにおける日本人アーティストたち—草間彌生と小野洋子の場合—」『美術史研究』第44冊、早稲田大学美術史学会、2006年、pp.88-89。

※31 《No.2》(1959年、油彩)など。※32 『草間彌生、たたかう』ワタリウム美術館、2011年、p.39、p.139。

※33 草間、前掲書、p.109。

※34 松本透「鎮魂と再生—草間彌生の芸術」『草間彌生—永遠の現在』美術出版社、2005年（展覧会カタログ2004年10月26日・12月19日東京国立近代美術館ほか）

※35 草間、前掲書、p.71。

※36 草間、前掲書、p.125。

※37 草間、前掲書、p.185。

※38 草間、前掲書、p.139。

※39 草間の水玉が鑑賞者にもたらす作用とフェミニスト・アートの「共生」の概念に関する指摘は、次の論文で行われている。坂上、前掲書、p.100。

※40 草間と病の問題を、作品の現前性と現実の関係や、作品と言説の関係において再検討する試みは下記の論文で行われている。とくに三上氏は、作品と病の関係にまつわる草間の演出性とポップな水玉が持つ浸透性に着目し、草間独自の病と水玉による「自己消滅」が鑑賞者の現代人としてのアイデンティティの揺れ動きに置換され得る点を看取している。

松本、前掲書；三上、前掲書

長谷川祐子「病の感性—草間、坂上、ヘスの作品を中心に」『美学・芸術学の今日的課題』美学会、1999年

出原均「草間彌生の創造の展開—ニューヨーク時代における」『草間彌生—永遠の現在』美術出版社、2005年（展覧会カタログ2004年10月26日・12月19日東京国立近代美術館ほか）

また、草間における「日本人女性」というイメージを逆手に取る演出や戦略性については、次の論文に指摘されている。坂上、前掲書、pp.91-92。

※41

※42 長谷川氏は、離人症以外にもこれまで指摘されてきた草間の各症状や病名について詳細に検討し、客観的な分析を行っている。

長谷川、前掲書

※43 常に病と共にあった草間の独自の「現実」の捉え方やその表現については、次の論文に詳しく考察されている。松本氏、前掲書

※44 主な展覧会は以下のものである。
・草間彌生の展覧会 国立国際美術館（2012年1月7日-4月8日、埼

の価値が含まれていることがわかる。描き広げていくことで、「ミリオンの粒子の一点である私の命」としてのひとつの水玉は絵画の枠を超え、無限の宇宙というマクロへと繋がっていく。また「無限の網」シリーズ^{※31}に顕著のように、網目を描く/描き残すことと、水玉を描く/描き残すことはいつも反転可能なネガ/ポジの関係にある^{※32}。しばしば彼女は、水玉を描き続けているうちに自分の腕などの身体にまで描いてしまい、水玉がカンヴァスの境界を超えて広がって行くという幻覚に襲われ、救急車で運ばれることさえあったという。水玉をうがつ/網目を描くことは創造の原動力であると共に、現実と非現実の間を彷徨いながら恐怖に立ち向かい、生き延びるための全力の行為だった。幼少時から度々起きた、水玉模様が襲ってくる幻覚の発作や、60年代のアメリカに代表される終りのないハイウェイ・ドライブのような物質主義社会に対する強迫観念が彼女を苛んできた^{※33}。怖いから描き、克服しようとするその行為は悪魔祓いにもたとえられているもの^{※34}、草間の60年代作品の展開を見る時、そこに新たな要素を見出すこともできよう。

1962年に初展示された「ソフト・スカルプチュア」のシリーズは、絵画の水玉を描き広げているうちに家具にまで描いてしまい、絵画を拡張するように生まれた彫刻である。布に詰め物をしてフリックな形態を象っており、草間はそれをセックスに対する恐怖を克服する表現だと述べる。彼女の憎む戦争や暴力の衝動はファルスに集約するものだが、敢えてファルスのスカルプチュアを無数に作り、そこに寝転んでみたところ恐怖心が消えたという^{※35}。

しかし、草間はむしろセックスというコミュニケーションを取り巻く「幻想」や、それらと「現実の身体」とのずれをこそ嫌悪し、恐怖していたのではないだろうか。例えば、覗き見の体裁をもち、鑑賞者が作品の中を見はしても決して触ることのできない《草間のピープ・ショー（エンドレス・ラヴ・ショー）》（1966年）において彼女が示そうとした概念のひとつは「実現しない無限の愛^{※36}」である。また同60年代後半、草間は当時興隆していた若者のカウンターカルチャーに呼応するように、多くの反体制的パフォーマンスを行った。これらのパフォーマンスは草間のマニフェストである「自己消滅（セルフ・オブリタレーション）」と概念を一にしており、美術館の中ではなく路上でモデルやダンサーの裸体に水玉を描き、フリーセックスのハプニング等を行う反戦および政治批判の表現だった。その際、草間は自身が参入しないながらも裸体やセックスについて肯定的に捉えて作品化している^{※37}。

作家の言によれば「自己消滅」とは自分の身体や着衣、または何か対象に水玉を描く（もしくはファルスを象る）こと/それらに埋没することで、全てが水玉に同化し、ひいては「永遠なものに同化していく」、そのような意味での「消滅」だという^{※38}。草間の描く水玉の連なりや網目の反復が鑑賞者を作品に引き込む作用を持つということ

は、既にしばしば指摘されてきた。誰もがその反復のリズムに同調し共鳴するという意味で、水玉と草間の「消滅」は「平和的共存」という反戦運動の目的や、その一体感に相応しいものだったと思われる^{※39}。加えて、パフォーマンスにおいては草間のみならず他の参加者が自ら水玉のステッカーを貼り広げることもできるため、水玉模様を構成する欠かせない最小単位であるひとつひとつのドットを、市民ひとりひとりが有する同等の権利に擬えることもできよう。

以上をふまえると水玉は、まさに草間の創案した伝播性・普遍性の高い媒介としての「コード」であったと言える。水玉を描く行為は、襲いかかる病に対する不可欠の癒しであったが、同時に草間は理性的に自身の創作のメカニズムを把握し、言説化することによって強迫発作を自覚的に「再演」し（虚偽や誇張という意味ではなく、あくまで真摯に）自らの武器としていたのではないだろうか^{※40}。ここで留意すべきは、作家本人が「網目の空隙の中に自己消滅する」との旨を述べはしても、それは単に同化の意味だけに終わらないことである。先述のように、水玉と網目は時に逆転しうるネガ/ポジの関係にある。この間主観的な位置に浮かぶ反転可能性こそが、草間にとってのコミュニケーションの「コード」がもつ特長であり「テクノロジー」の根幹なのではないか。水玉が襲いかかるという強迫観念の発作は彼女を損害するものだが、水玉で覆い尽くすことは逆に対象に「ネガ」としての穴をうがち、蜂の巣のように空虚化することにもなる。水玉が、それを描く者が対象を侵食し統制し得るテクノロジーでもあるとすれば、《草間の自己消滅》のパフォーマンスは単に美術館の外という日常的な現実には芸術という非現実をもたらしたと言うにとどまらず、「現実」の捉え方そのものを問い直すものだっただろう。

草間の病はこれまで様々な診断をされてきたが、草間自身はしばしば作品タイトル^{※41}や手記の中で「離人症」という症状の名称を用いている^{※42}。離人症においては、自身を現実的な存在として感じられず、外界にあるものがすべて生彩を欠いて感じられるという。先述したように特に草間の場合は発作の際、周囲の環境が水玉で覆い尽くされ、自分もその中に消滅してしまうという感覚に襲われた。この状態を彼女は「離人カーテン」と呼んでいる^{※43}。

水玉を描く行為は、病と共に生きざるを得ない草間が自己と他者の間を遮る境界に空気孔をうがち、「現実」との接点を持つことであると同時に、草間にとっての「現実」のリアリティ——身体、幻想、演技。またはそのどれでもないもの——で対象を覆わんとすることだったのではないだろうか。水玉は誰もが共有できる「コード」であると同時に、「現実」の空気を吸い、草間しか得られないインスピレーションを吹き込むような「呼吸」として、草間独自のリアリティを周囲に伝達し続けるための媒介であったと言える。

玉、松本、新潟にも巡回。) <http://www.asahi.com/kusama/>
テート・モダン(2012年2月9日-6月5日、スペイン、フランス、アメリカにも巡回。)
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/yayoikusama/>
※上記が草間の全時代を概観しつつも50-60年代の作品にウェイトを置き、回顧展という性質が濃厚である一方、Victoria Miro Gallery(2012年2月10日-4月5日)は草間の新作展を開催している。
http://www.victoria-miro.com/exhibitions/_427/
・日本の1950s-70s頃の前衛美術に関連する展覧会
MoMA(2012年11月18日-2013年2月25日)
<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1242>
東京都現代美術館コレクション展(福永秀子展、2012年2月4日-5月6日)
<http://www.mot-art-museum.jp/collection/index.html>
・「具体」および所属した作家の展覧会
国立新美術館『「具体」—ニッポンの前衛18年の軌跡』(2012年7月4日-9月10日)
http://www.nact.jp/exhibition_special/2012/gutai/index.html
東京都現代美術館(田中敦子展、2012年2月4日-5月6日。イギリスとスペインにも巡回済み。)
<http://www.jpif.go.jp/culture/new/1105/05-02.html>
グッゲンハイム美術館(2013年2月-5月)
<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/upcoming/gutai-splendid-playground>
東京国立近代美術館(吉原治良展、2006年8月6日-10月9日)
<http://www.momat.go.jp/Honkan/Yoshihara/index.html>
兵庫県立美術館(2004年1月24日-3月14日)
http://www.artm.pref.hyogo.jp/2002-2008old/exhibition/t_0401/main.html
芦屋市立美術博物館(2011年10月22日-12月11日)
http://ashiya-museum.jp/exhibition/exhibition_backnumber/1422.html#more-1422
※45 岡部あおみ氏による田中敦子のドキュメンタリー映像は、海外における「具体」および田中の評価に対し、新たな視点を提示するものである。<http://www.ufer.co.jp/works/tanaka/index.html>
同様に、日本国内においては海外における「日本の前衛」の評価や歴史的潮流を再考し、見落とされてきた支流に着目する動きがすでに生まれている。
<http://www.japantimes.co.jp/text/fa20100326a1.html>

以上、本レビューでは1950-60年代および現代に活動を始めた田中、草間、横溝そしてスプツニ子!の四名が、《forever (and again)》におけるピアニスト達のように、「現実とイメージの境界」「コミュニケーションと身体」という主題をそれぞれ多彩な解釈と奏法で「再現」するさまを確認してきた。同時に、現在と過去の隔たりの中にいくつか共通する音も見出せたと思う。つまり彼女達は皆独自のメディアを生み出しつつも、水玉や細胞状のパターン、反復や扮装といった「コード」を駆使し「テクノロジー」そのものに言及することで、鑑賞者の中にある様々な境界に触れ、改変しようと試みている。更に、彼女達の作品や制作活動からは、「コミュニケーション」および「身体」もつねに問い直していくべき、ある種の境界であるということに気付かされるだろう。

1960年代前後に活動を始めた日本の作家達は、近年の展覧会でしばしば大きく採り上げられ^{*44}、海外においては「50・60年代の前衛」であった点に着目されることも少なくないようだ。しかしこれらを回顧すべき過去の遺産として見るだけではなく、今の状況にも通じ、今後へと続く推力を見出すこともまた重要なのではないだろうか^{*45}。

近藤聡乃「KiyaKiya」

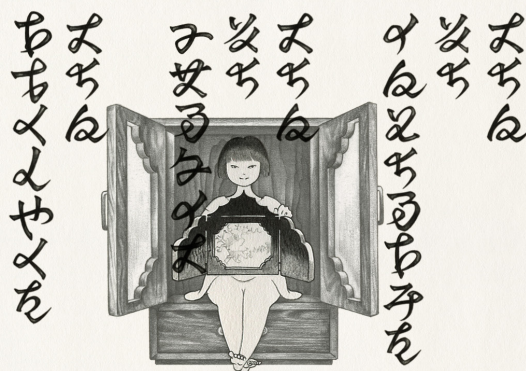
参照展覧会

会場：ミヅマアートギャラリー

会期：2011年10月11日～11月12日

執筆：結城 なつみ

1984年生まれ。2009年明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻博士前期課程修了。専門は近代日本美術史。



近藤聡乃のアニメーション作品「KiyaKiya」を観た。

スクリーンに映し出されるのは、おかつぱ頭で目の細い、ふっくらした体型の少女だ。微笑みながら紙芝居を演じている。彼女をつむぐ言葉だろうか、読めそうで読めない文字が画面を埋めていく。紙芝居というと、おそらく誰もが子供のころに読み聴かせられたことがあるだろう。そんな身近な題材にもかかわらず、言葉やストーリーは伝わってこない。少し背筋が寒くなった。それでいて、居心地は悪くない。おそらくこの感覚は、多くの人に馴染みがある。子供のころに友だちから聞いた怖い話や不思議な話も、私たちをこんな気分にくれさせたはずだ。日常にひそむ不気味で不思議なできごとは、「ここではないどこか」といわれるような未知なる世界への郷愁を呼び覚ます。それは「異世界」と呼ばれるほど、私たちの暮らす現実から離れていない。むしろ溶け込んでいる。湧き上がる郷愁は、錯覚のように覚束ない、正体の見えないものだ。

そんなノスタルジーと恐怖には、身に覚えがあった。少し脱線するが、引用してみる。

「誰もが経験することかどうかはわからないが、わたしは絶対にあるはずの場所にどうしても行けないことがよくある。例えば、何度も足を運んだ店なのだが、ある日、その店に行こうとすると、どうしたわけか、道が分からない。といっても、馴染みの薄い街ではなく、毎日のように通っている街でだ。店のだいたいの場所もわかっている。ところが、路地のひとつひとつを確認して見ても、結局、見つからずじまいということがあって、ああ、あの店はつぶれたか、引っ越したんだなと思っていると、次の日にひょっこり見つかったりする」

SF小説『酔歩する男』^{※1}の冒頭である。この小説で特徴的なのは、時間とは連続性がなく、因果性も存在し

ないバラバラなものであるという概念だ。

なぜ引用したのかというと、この物語にはキーパーソンとして、ある女性が登場するからである。名前は菟原手児奈(うない・てこな)。千葉県市川市の「真間の手児奈」伝説に基づく。

真間の手児奈伝説は、市川市のホームページでも紹介されている。万葉の時代、真間の井に湧き水を汲みにくる、手児奈という娘がいた。質素な身なりだが、特別に目立って美しかったため、多くの求婚者が現れた。しかし、彼女は断りつづける。そのせいで病気になる者や、兄弟で諍いを起こす者が現れた。それを見た手児奈は、真間の入江で入水してしまう。その亡骸は手児奈霊堂に祀られているという。

千葉県市川市は近藤聡乃の出身地だ。近藤の描く漫画にも『真間川の豆腐』という、手児奈伝説を想起させる一編がある^{※2}。子供のころに、友だちから「真間川を豆腐が流れていくのをみたよ」と聞いた少女は、豆腐のようにつややかな白い女のふくらはぎを連想する。これは、近藤自身が子供のころに聞いた「真間川を流れる豆腐」の話と、大学生のときに江戸川で見た女性の水死体とがあいまって生まれたイメージだという^{※3}。

アニメーション作品「KiyaKiya」も、子供のころの記憶を元にして制作されたものだ。

「赤ん坊の頃からのかかりつけの病院の待合室に、行く度に読む絵本がありました。ある日いつものようにその絵本を読んでいたら、いつもと結末が変わっていました。『あれ?』とは思いつつも特に気にせず、次の機会にまた読んだ時には元通りでした。たぶん勘違いだとは思いますが、もう二十五年以上前の不思議な思い出です^{※4}」

この「病院の絵本の思い出」は、先ほど引用した『酔歩する男』の冒頭とよく似ている。小説の設定をあては

※1 小林泰三著『玩具修理者』、(角川書店、1996年)所収

※2 『いつものはなし』青林工藝舎、2008年

※3 「真間川の豆腐」『近藤聡乃エッセイ集 不思議というには地味な話』ナナロク社、2012年

※4 「不思議というには地味なこと」同エッセイ集所収

めれば、時間はバラバラで連続性がない。ということは、近藤少女の意識が別の時間軸に、このときだけズレてしまったのではないかと妄想することもできる。ただし、このエピソードはフィクションではなく作者本人の思い出。不思議ではあるが、地味で、とてもパーソナルな体験でもある。だが、自分が忘れていてだけで、私もこれと似たような経験をしていたかもしれない。そう思い当たったときのゾワゾワする感覚は、懐かしいような、怖いような、何ともいえない心地である。

さきほど意識が時間をズレると書いたが、近藤自身がエッセイの中で「自分がズレる」感覚を語っている。紙芝居で読み手が読んでいる文章は、お客さんが観ている絵の一枚前の絵の裏に書いてある。すなわち、最後の一枚の裏には、はじまりの言葉が書かれているのだ。紙芝居のページの時差に気づいた時、「自分がズレる」と感じたという。その恐ろしさと同時に、「あ、ズレても大丈夫なんだ」となぜかホッとしたとも述べている^{※5}。この怖くもホッとする感じは、近藤の作品に通底するように思う。

アニメーション「Kiyakiya」に登場する紙芝居は、その体験がモチーフとなっている。はじめに触れた「読めそうで読めない文字」も、日常における「字を何度も書いて」と何の字だかわからなくなる^{※6}という不思議が元になっているようだ。では、タイトルになっている「きやきや」とは何だろうか。近藤は澁澤龍彦^{※7}の『少女コレクション序説』で「きやきや」に出会ったという。それによれば、既視感(デジャ・ヴュ)を覚えたときの「何とも説明がたい、懐かしいような、気がかりなような気分」を古風に言う「胸がきやきやする」と表現するらしい^{※8}。広辞苑をひも解くと「きやきや」とは、「危ぶんで心を痛めるさま」とあり、「ひやひや」や「はらはら」と同じような意味を持つようだ。名状しがたい、寂しいような懐かしいような心持とは、いささか異なっているように思う。澁澤の造語ならぬ、「造義」だったのだろうか。それとも、実際に遭われているうちに、言葉が本来の意味から変化していったのだろうか。どちらにしろ、澁澤が何気なく引用した「きやきや」という言葉が、既視感の気分をさすからこそ、近藤の目に留まったのだろう。澁澤は、ハンス・ベルメールや四谷シモンの制作する少女人形をこよなく愛した。そのうえ『少女コレクション序説』に登場するとあって、「きやきや」という音は、なんとも少女に似つかわしい響きである。

近藤のアニメーションを観たときや、「病院の絵本の思い出」、漫画を読んだときの、あの怖いような懐かしいような、言葉にできない気分は、まさに「胸がきやきやする」感覚だ。SF的な恐ろしさと、幼児体験に回帰するような懐かしさ。澁澤龍彦は「幼児体験について」の最後に、アメリカの心理学者ノーマン・ブラウンの言葉を引用している。曰く、人間の芸術活動のひそかな目的は、「失われた子供の肉体を少しずつ発見して行くこと」である。近藤聡乃の作品は、子供のころの焦がれるようなノスタルジーとともに、ゾッとする官能的な恐怖を宿している。



Kiyakiya
2010-2011
シングルチャンネル・アニメーションビデオ
6min. 39sec.
(c) Akino Kondoh
Courtesy the artist and Mizuma Art Gallery

※5 「子供の頃の頭蓋骨」同エッセイ集所収

※6 「漢字を何度も書いて」と何の字だかわからなくなる現象」同エッセイ所収。認知心理学における文字のゲシュタルト崩壊のことか。

※7 澁澤龍彦(彦は旧字体で修のつくりと同じ、1928-1987)はマルキ・ド・サドを始めとした仏文学の翻訳、小説家として知られるが、その知識の領分は美術、心理学など多岐にわたる。ブッキッシュにもかかわらず、その特異なエロティシズム志向のためにアカデミックな世界からは疎外された。しかし、60年代～現代の文学・芸術分野において、多大な影響を及ぼしている存在である。

※8 澁澤龍彦著、「幼児体験について」『少女コレクション序説』中央公論新社、1985年

梅津庸一「絵画説明会」

参照展覧会

INTERMISSION PROJECT #01

梅津庸一「絵画説明会」

会場：スプラウト・キュレーション

期間：2011年5月28日（土）～6

月4日（土）

執筆：梶田 倫広

1982年生まれ。早稲田大学大

院文学研究科博士後期課程在籍。

「絵画説明会」というシールが貼られたガラス戸越しに、私は会場の様子を覗いた^[fig.1]。向いの壁面に三枚の絵画が掛かっている。中央の一枚は原子力安全・保安委員の某氏と思しき肖像画、両隣の二枚は抽象画だ（この二枚の抽象画は、それぞれ画家の荻野僚介と梅津の友人・東さんの作品とのちに判明する）^[fig.2]。絵の前にはそれぞれマイクスタンドが立ち、絵に対してマイクが向けられているものの、コードはどこにも繋がっていない^[fig.3]。これらの手前にはパイプ椅子が並び置かれている。俯きがちの人物がひとり、こちらに背を向けて椅子に座っている。萎びた観葉植物がところどころに置かれ、会場の白々しさをかき立てる^[fig.4]。

ガラス戸のノブに手を掛けた。だが、鍵が掛かっている。私が訝りながら立ち尽くしていると、開かずのドアを前に人々は「展示中じゃないようだ」と口々に言って、立ち去っていった^[fig.5]。DMには詳しくは書いていなかった筈だが、パフォーマンスか何かのために会場は決められた時間だけ開くのだろうか。そう考えた私は一旦、その場を離れることにした。

その後しばらくして戻ってみたが、扉は相変わらず施錠されたままで中の様子にも変化がない。いや、それどころか変化が全くないことに気がついた。なぜなら会場の様子はおろか、椅子に座っている人物の姿勢や首の傾き具合さえ、まるで人形のように先程の姿と寸分違わないのだから。このとき初めて、ギャラリーの外壁に本来作品の隣に貼られるべきキャプションがあり、作品素材のひとつとして「ギャラリー×1」と書かれていることに私は気がついた。なるほど、本展はこのギャラリー空間ごとひとつの作品として、もとより外から眺めるものだったのだ。

それでは梅津の企図した展覧会「絵画説明会」は、いったい何を説明してくれるのだろうか。私たちは通常、展示空間において作品を鑑賞するだけでなく、展示のコンセプトを読んだり、付せられたタイトルから意味を探ったり、時には作家本人から作品についての説明を受けたりして、ある作品が含む意味や意図をなんだか分かったような気になる。作品は、展覧会場の中で鑑賞者がそれを作品と認識することによって初めて、作品としての存在価値を与えられる。その意味で展示空間は、きわめて政治的な場と言えるだろう。このように捉えれば、展示空間への立ち入りを拒否するという仕立てを用いることで、梅津は展覧

会場を持つ政治性を相対化させていると言える。記者会見場を模した閑散とした部屋や決して喋ることのない某氏の肖像画は、どれほど無為で論理的説明を欠いたものであったとしても、「会見を開いた」という事実のみが説明責任を果たした証左になってしまう政治状況への強烈なアイロニーとも読める。この展覧会もまた、仮に開催されていたことを誰にも気がつかれなかったとしても、梅津の展覧会歴には加算され、「公衆に作品を送り出している」という作家としての体面を取り繕う履歴となることだろう。

とはいえ展示空間を持つ政治性の可視化・相対化が、同展覧会における主眼であったとも思えない。なぜなら多くの人々が展示中と思わず素通りしたとしても、そして確かに扉は閉まっていたけれども、スポットライトに煌々と照らされた絵画はガラス戸越しから見られることを決して拒んではいなかった事実の方が、ここでは重要に思われるからだ。つまり絵画は何かを意味するためにでもなく、誰かのために存在するのでもなく、すなわち見る人に作品として認知され、何らかのメッセージを発するものとしてではなく、なによりもまず絵画という「もの」としてガラス戸の向こうに置かれていたのだ。このような絵画のあり方は、いかなる意味や解釈からも先立ちながら、絵画の自律といったモダニズム的な絵画のあり方とも関係がない単なる事実である。思えば梅津の絵画の特徴である、遠くから見てもなお視覚混合を起こさない点描技法は、壁に掛けられた肖像画が某氏と何の関係もない単なる絵具の集積によって生み出されたイメージでしかないことを、ガラス越しの遠巻きでも十分に明証していた。更に相互関係が見出せないため、無造作に並置されたように見える「東さん」と荻野僚介の作品もまた、描かれたモチーフの抽象性ともあいまって作品の無名性を高めている^[fig.6]。すなわち彼の展示では、絵画の存在が安易な意味やメッセージに収斂されないように鑑賞者を展示空間から排除している。しかし、それでもやはり透明なガラスを通して私たちに開かれていたことを忘れてはならないだろう。このような迂遠だが明快で素っ気ない梅津の態度は、震災後、自己の無力感に苛まれ、美術に携わる私の存在価値—それは他者に開かれ共有されるものではなく、それを偽装しながらあくまで自己肯定や弁護を行うためだけのもの—を意識的にせよ無意識的にせよ求めてしまった私には、とても痛快に感じられた。



[fig.1] 画像提供:ALPS



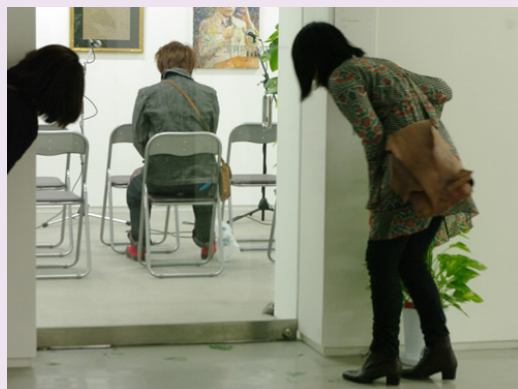
[fig.2] 画像提供:ALPS



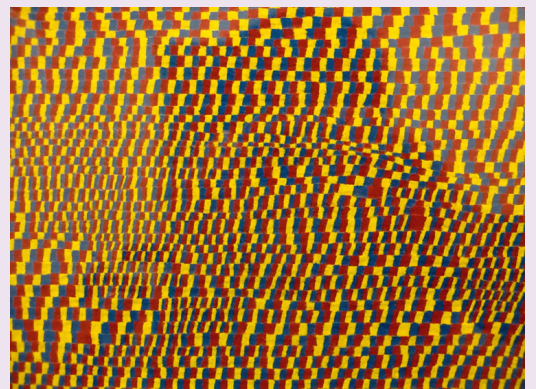
[fig.3] 画像提供:ALPS



[fig.4] 画像提供:ALPS



[fig.5] 画像提供:ALPS



[fig.6] 彩色した和紙によるはり絵(作・東さん) 画像提供:ALPS

中居真理：すみっこにみつける—

いつも近くにある世界

参照展覧会

「中居真理：すみっこにみつける—
いつも近くにある世界」
会場：Gallery PARC
期間：2011年9月23日（金・祝）—
2011年10月11日（火）

執筆：安河内 宏法

1980年生まれ。アートコーディネーター、大学非常勤講師など。九州大学大学院芸術学分野修了後、京都芸術センター、京都市美術館を経て2012年より現職。

中居真理ホームページ

<http://www.nakaimari.com/>

※1 本展は、京都初の国際舞台芸術フェスティバル「KYOTO EXPERIMENT」の関連企画として開催された。展覧会の概要は以下のとおり。

「すみっこにみつける—いつも近くにある世界：中居真理展」
会期：9月23日（金・祝）—10月11日（火）

会場：Gallery PARC

<http://www.grandmarble.com/parc/index.html>

主催：京都国際舞台芸術祭実行委員会 <http://kyoto-ex.jp/>
協力：大塚オーミ陶業株式会社、Gallery PARC

※2 「べったんこにみる」というワークショップは、福岡のプロジェクトグループ *donner le mot* <http://donnerlemot.com/> と共同で開発された。2009年からはじめられたこのワークショップは、これまで福岡、大阪、京都で7回開催されている。本展会期中にも、「べったんこにみるごこち」が開催された。

ワークショップは、参加者のそれぞれが街中を歩き回り「すみっこ」を探し、気に入った「すみっこ」が見つければ、携帯電話のカメラで撮影するというもの。参加者たちが、嬉しそうに顔をしながら「すみっこ」を探し回る様子は、まるで宝探しをしているようである。

詳細は上記ドネルモのホームページ内の、ワークショップの報告ページ <http://donnerlemot.com/2011/08/20000907.html> を参照のこと。

※3 ここでいう「すみっこ」とは、建物の床面とそれに隣接する2枚の壁からなる部分のこと。中居は、基本的に床面及び壁面2枚がつくる3本の線の交点が写真の中央に来るように撮影し、作品に採用している。

直方体の投影図を思い起こせば理解できるように、「すみっこ」はもっとも容易に立体感を示す部分である。しかし中居はそれを立体感の表現のために用いるのではない。「すみっこ」を反復させること

中居真理の作品を見るのは、これで4度目となる。大阪・天満橋にあるARTCOURT Galleryで《Stripe》^[fig.1]を目にしたのが、4年前のことだった。それから今回の個展「すみっこにみつける—いつも近くにある世界：中居真理展」^{*1}まで、中居は一貫してパターンシリーズを発表してきた。また展覧会活動とあわせて、パターンシリーズに関連したワークショップ「べったんこにみる」も定期的に開催してきた^{*2}。

今回の個展は、そうした中居の活動の集大成と言うべきものように思えた。

そもそも中居のパターンシリーズは、1枚1枚独立した写真を複数枚組み合わせることでパターン（模様）を作り出すものだ。それは、前述の《Stripe》と《gingham check》^[fig.2,3]とに大別される。

《Stripe》は横断歩道の写真^[fig.4]を組み合わせることでストライプ模様を作り出す。一方の《gingham check》は、建物の「すみっこ」^{*3}などを撮影した写真^[fig.5]を組み合わせることで、ギンガムチェック模様を浮かび上がらせる。どちらの作品でも「何か」を写した具象的な写真が集められ、抽象的なパターンへと鮮やかに転化される。

もっともパターンシリーズは、単に具象を抽象へと変容させるだけの作品ではない。むしろ、相互に関係した以下のふたつの点こそが、パターンシリーズの独自性をつくりだしている。

ひとつめは、鑑賞者との距離によって見え方を変える点。パターンシリーズは作品全体としては抽象であっても、細部には具象的な写真がそのままのかたちで残されている。そのため、離れて作品全体を見れば抽象、近づいて細部を見れば具象という風に、作品は鑑賞者との距離にあわせて具象と抽象を行き来することになる。

ふたつめは、現実とのつながりをもっている点。パターンシリーズに用いられている写真は、アーティスティックな写真というよりも、記録写真に近い。そのため鑑賞者は、中居が記録した横断歩道や「すみっこ」と、鑑賞者自身が日常的に目にするそれらとを交換可能なものとして見る。言い換えれば、鑑賞者は作品で用いられている横断歩道や「すみっこ」の写真を、現実のそれらと等価なものとして結びつけ、そのことをきっかけとして、現実の横断歩道や「すみっこ」を作品の潜在的な素材と見るようになるのだ。

これらふたつの点において、パターンシリーズを単に具象を抽象へと変容させる作品だと呼ぶことはできない。それは、作品それ自体で完結していない。鑑賞者が作品との距離を変えれば、見え方を変える。そしてしっかりとした現実とのつながりを持っているがゆえに、鑑賞者が現実へとむける「まなざし」を変えてくれる。日常的に見かける対象であっても、組み合わせ方次第で印象的な模様になることを、そして中居が提示した模様がいかに鮮烈であろうとも、それを構成する個々の素材自体は身近な日常に潜在していることを、教えてくれるのである。

こうした作品を制作してきた中居が、展覧会活動と並行してワークショップを開催するようになったことは自然のなりゆきだっただろう。中居が2009年から断続的に開催している「べったんこにみる」と題されたワークショップは、《gingham check》で中居が提示したような「すみっこ」を探すものだ。街中を歩きながら「すみっこ」を探す参加者たちは、作品に用いられているものと同等の「すみっこ」が身の回りにあふれていることを実感することになる。

さて冒頭に記したとおり、今回の「すみっこにみつける」展は、中居のこうした活動の集大成となっているように思えた。なぜなら、《gingham check》が出品された本展^{註4}においては、従来とは異なった展示方法が取られることにより、パターンシリーズの独自性がこれまで以上にはっきりと示されていたからである。以下ではこの点について、本展の特徴的な展示方法をふたつ取り上げ、説明しよう。

ひとつめは、作品を分散し展示していたことである^[fig.6-8]。中居はこれまで《gingham check》を京都芸術センターで開催された「now here, nowhere」展と2010年に大阪・肥後橋のAD&Aギャラリーで開催された「patterns」展に出品し、いずれにおいても、ひとつの壁面にまとまりをもつように展示していた。しかし、本展では初めて分散し展示したのである。

そうした展示方法を取ることによって、《gingham check》が持つ特徴のひとつは、これまで以上に強く現れていた。その特徴とは、先に指摘した「中居が提示した模様がいかに鮮烈であろうとも、それを構成する個々の素材自体は身近な日常に潜在していることを教えてくれる」というものである。

むしろその特徴は、これまでの展示でも十分に感じ取

で、それらは平面的な幾何学模様を構成する。このような立体の平面への転化も、中居の《gingham check》の特徴である。

※4 本展の出品作品は、展示場所及び作品の形状に従って、次の4つに分けられる。①長机の上に置かれたもの、②柱や壁にかけられたもの、③畳の上に置かれたもの、④壁に貼り付けられたものの4つである。④以外の3つはいずれも2009年に制作されたものであり、④のみ今回の展覧会のために制作された。本文中後述しているとおり、2009年に制作された作品は、いずれも「すみっこ」を撮影した写真をタイルにプリントしたもののだが、新作として制作された作品はタイルに直接「すみっこ」が焼き付けられている。また④は①から③に比べ、タイルのサイズも大きい。

ることのできるものだった。作品として提示されている「すみっこ」は前述のとおり、記録写真のように撮影されている。だから鑑賞者は、それがギャラリーの外のそこかしこにある現実の「すみっこ」と何ら変わりのないものだとすぐに気づく。そうした気づきによって、鑑賞者の現実の見方は変わり、現実の「すみっこ」を模様の潜在的な素材として見るようになる。《gingham check》は、従来の展示においてもこのような鑑賞を促す作品であった。

しかし本展では、いま述べたような作品の「すみっこ」と現実の「すみっこ」との等価性や、現実の「すみっこ」と模様との想像上の結びつきが、これまで以上に強く感じられるようになっていた。

作品の「すみっこ」と現実の「すみっこ」は、従来の展示においては鑑賞者の頭の中で結びついてきた。ひとつの壁面にまとまりをもつかたちで展示されている場合、鑑賞者は、作品の中に現実の「すみっこ」を見ることはない。

しかし本展で鑑賞者は、作品同士の間にもしくは作品のすぐそばに、現実の「すみっこ」を見ることとなった。壁が床や天井とつくる「すみっこ」、テーブルと床がつくる「すみっこ」、あるいは窓の外の繁華街の中にある「すみっこ」。作品が会場全体に分散されているために、作品を見ようと歩みを進めると、不可避的にそれらは目に入って来た。すなわちそこでは、両者の等価性が視覚的に確認できる状況が生まれていたのである。そしてその状況は同時に、作品の「すみっこ」と同じく、現実の「すみっこ」もまた鮮やかな模様になりえるのだという可能性をこれまで以上に強く感じさせるものだった。

ところで本展の展示には、もうひとつ特徴があった。それは作品の一部が、鑑賞者によって自由に模様を組みかえることができるようになっていた点である。こうした展示もまた、本展において初めて行われた試みである。

そもそも《gingham check》は、「すみっこ」の写真をプリントしたタイル16枚を箱の上に磁石でつけたものを1ユニットとし、そのユニットを複数組み合わせることで成立している。そのためユニットの組み合わせ方とユニット内でのタイルの組み合わせ方のふたつの点で可変性を持っている。本展ではそのうち、タイルの組み合わせを鑑賞者が操作することができる作品が展示されていた^[fig.9]。

パターンシリーズが鑑賞者との距離によって見え方を変えることはすでに指摘したとおりである。しかし本展では、単に作品の見え方を変えるだけでなく、鑑賞者の作品に対する自由度はより高められている。そこでは、アーティストが作った作品を一方的に鑑賞するというオーソドックスな図式は崩され、アーティスト、作品、鑑賞者が新たな関係性をかたちづくっている^{*5}。

この点については、中居のワークショップを思い出してもいいだろう。ワークショップでは、例えば木の棒を3本並べて「すみっこ」を構成する線に見立てるなど、「すみっこ」が参加者たちによって様々に拡大解釈され、多様な「すみっこ」が撮影されているのだった。

中居が作った「場」で、鑑賞者が自由に遊ぶ。本展の一部の作品や中居のワークショップがかたちづくる関係性とは、そのようなものである。《gingham check》は現実の「すみっこ」を撮影し模様をつくりだしている時点ですでに遊戯的であったのだが、本展ではさらにそこから先へ進み、中居の「遊び」に鑑賞者も参加できるようになっていたのである。

さて、ここまで本展の際立った特徴をふたつ、素描してきた。これらの特徴をもつ本展を中居の活動の集大成と見るのは、すでに記したように本展においてはパターンシリーズの独自性がこれまで以上にはっきりと示されていたからである。そこでは、パターンシリーズに内在していた可能性が十全に発揮されていたとも言ってよいだろう。

もっとも、こうした考えには異論があるかもしれない。本展においてはかつての展覧会のように作品がひとまとめに展示されていたわけではないから、「すみっこ」がかたちづくる模様の広がり、従来の展示に比べると小さくなっていった。例えば京都芸術センターでは縦5列横20列、合計100個のユニットがひとつの壁に展示されており、視野全体に広がる色鮮やかなギンガムチェック模様は鮮烈な視覚体験を与えてくれた。一方、本展にはそれほどまでに鮮烈な視覚体験はなかった。だから、パターンシリーズの本質を模様の広がりや鮮やかさに見るのであれば、本展の展示は物足りないものだったのかもしれない。

それはどちらかが正しく、どちらかが間違っているという話ではない。中居の作品が持つ特徴のうち、どれを本質と見るのか、その見方が異なっているだけだ。

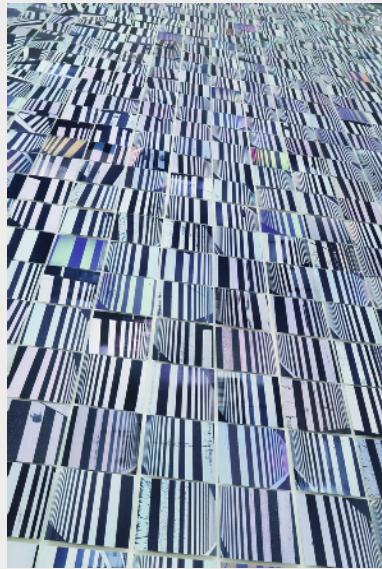
ただ、最後に強調しておきたいのは、作品の本質を模様の鮮烈さに見ようとも、あるいは本レビューがそうしたように現実とのつながりに見ようとも、中居の作品はどちらの見方も許容するものとして成立している点である。

ちょうど、「すみっこ」がただの「すみっこ」であると同時に壮麗な模様の素材であるように、あるいは作品が具象であったり抽象であったりするのと同じように、中居の作品は、ひとつの本質へと還元できるものではない。それは、現実とのつながりをしっかりと保っていると同時に、非現実的な鮮やかさでもって模様をつくりだすものでもありえる、という両義性を備えている。中居の作品は、そうした点においても、鑑賞者の自由を優しく受け入れてくれるのである。

※5 山内泰は、こうした関係性を京都芸術センターでの展示の時点で読み取っている（「ささやかな仕掛け—中居真理の“gingham check”」<http://donnerlemot.com/2010/02/02000478.html>）。山内はここで中居の作品を「仕掛け」と捉え、中居の「仕掛け」を創造的なコミュニケーションを誘発するものと見ている。



[fig.1] 中居 真理《Stripe》(ARTCOURT Gallery、2008年) 撮影：シュヴァーブ・トム Courtesy of the artist



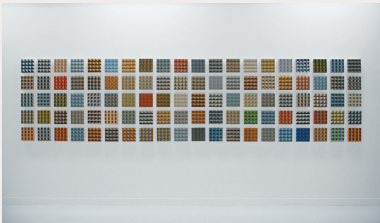
[fig.4] 中居 真理《Stripe》部分(ARTCOURT Gallery、2008年) 撮影：シュヴァーブ・トム Courtesy of the artist



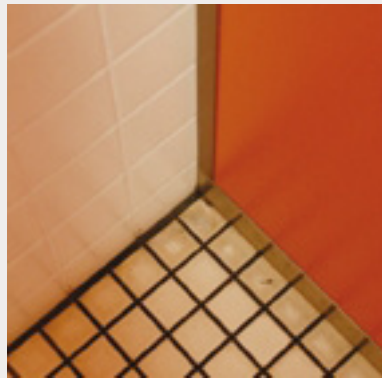
[fig.7] 中居真理「すみっこにみつける」展展示風景 (Gallery PARC、2011年) 撮影：成田舞 Courtesy of the artist



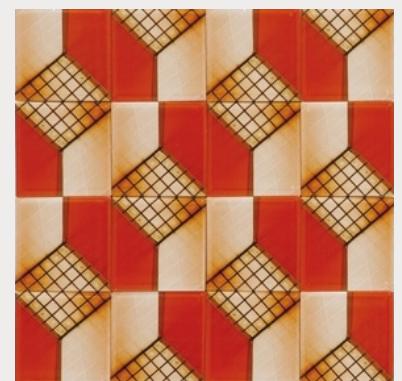
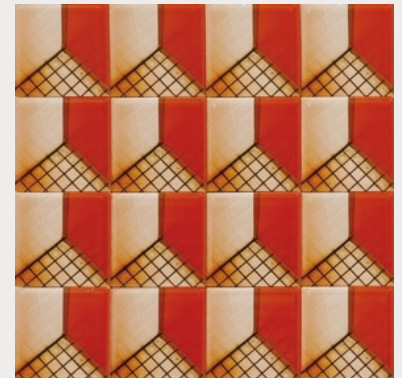
[fig.4] 中居 真理《Stripe》部分(ARTCOURT Gallery、2008年) 撮影：シュヴァーブ・トム Courtesy of the artist



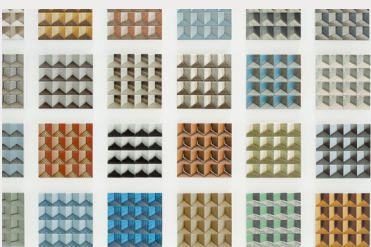
[fig.2] 中居真理《gingham check》(京都芸術センター、2009年) Courtesy of the artist



[fig.5] 《gingham check》を構成する写真 Courtesy of the artist



[fig.9] Courtesy of the artist



[fig.3] 中居真理《gingham check》部分(京都芸術センター、2009年) 撮影：シュヴァーブ・トム Courtesy of the artist



[fig.6] 中居真理「すみっこにみつける」展展示風景 (Gallery PARC、2011年) 撮影：成田舞 Courtesy of the artist

参照展覧会

第11回アーティスト・レジデンスの成果展

ルー・ヤン《復活! 水中カエルゾンビバレエ Revived Zombie Frogs Underwater Ballet》

会期: 2011年11月12日(土) ~ 2011年11月27日(日)

会場: 福岡アジア美術館

執筆: 山内 泰

NPO法人ドネルモ (<http://donnerlemot.com/>) 代表。福岡歯科大学非常勤講師(美学)ほか。1977年生まれ。福岡在住。九州大学芸術工学府博士後期課程修了(芸術工学博士)。専門は美学、芸術学、社会思想。アドルノの美学研究を出発点に、アートやサブカルチャーなど文化と社会の諸問題を扱う。

※1 マルタ・アルゲリッチは1941年ブエノスアイレス生まれのピアニスト。20代から世界的に注目を集め、1965年にはショパンコンクールで優勝。世界で最も評価の高いピアニストとして活動を続ける。「若くして世界レベル・女性・非西欧」という点に加え、難易度の高い曲でも目眩くスピードで颯爽と弾きこなしていた若きアルゲリッチを彷彿とさせるという点で、ユジャ・ワンが「第二のアルゲリッチ」と称されているのだと思われる。

※2 コンセプトボードでのタイトルは、《Zombie Music Box-Underwater Frog Leg Ballet》。そこではオルゴールとの連結が計画されていたが、今回は福岡の専門家(音響や生体科学)とのコラボレーションということで、MIDI音源とカエルの神経系を連結、演奏とダンスが同期するように設計され、タイトルも変更された。

※3 アニメや映画の監督である押井守や、成人漫画を手掛ける駕籠真太郎の作品、映画化の話題となったマンガ『GANTZ』(奥浩哉)などもフェイバリットだとルー・ヤンは言う。彼女が日本のサブカルに精通し、多大な影響を受けていることについては、ドネルモ (<http://donnerlemot.com/>) に掲載予定のルー・ヤンのインタビューを参照されたい。

※4 筆者によるインタビュー(2011.11.12)

※5 筆者によるインタビュー(2011.11.12)

※6 代表的な論考として、安藤馨「功利主義と自由-統治と監視の幸福な関係-」(北田暁大編『自由への問い コミュニケーション-自由な情報空間とは何か』所収)など。

※7 <http://www.cnngo.com/shanghai/play/lu-yang-defying-chinese-art-conventions-290676>

ルー・ヤン 《復活! 水中カエルゾンビバレエ Revived Zombie Frogs Underwater Ballet》 レジデンス成果展

ユジャ・ワンという中国の恐るべき女性ピアニストがいる。弱冠24歳、日本のメディアでは「第二のアルゲリッチ^{※1}」と言われているが、実際はアルゲリッチとは全然違う。ユジャ・ワンのピアノは、有機的な生き物であるかのように演奏されるべき西洋クラシック音楽を、異常なまでに精巧に作られた機械として容赦なく描き出す。そんな音楽は、西洋はもちろん、南米のアルゲリッチからも聴かれなかったものだ。

中国上海出身の27歳の女性アーティスト、ルー・ヤンに覚える戦慄も、ユジャ・ワンのそれに近い。パーキンソン病の患者の頭を電極で操作せんとする《KRAFTTREMOR-パーキンソン病オーケストラ》。ピアノのメカニク的な機構の一部を人間にしてしまう《INSTRUMAN》等々、一群のコンセプトボードにおいて、ルー・ヤンは、生き物が因果律に支配された機械であることを、冷徹というよりも無関心なくらいの距離感で、ユーモアを織り交ぜつつ、洗練されたイメージで扱う。

今回のレジデンスで制作されたのは、《復活! 水中カエルゾンビバレエ Revived Zombie Frogs Underwater Ballet》-死んだカエルの神経に電気を流すことで、ピクピクとダンスさせる仕掛けである^{※2}。内蔵を抜かれ、座骨神経を電極に繋がれた数匹のカエルの死体が、外部コントローラーで操作され、水槽の中で、音楽に合わせてびくびくと足を動かし、踊る。展示されていたのは、そうした仕掛けによる演奏とダンスを、MTV等で流れるプロモーションビデオ風に編集した映像作品である。

こう書くと、幼児的な暴力性やモラルの侵犯といったスキャンダラスなテーマがあるように思われるかもしれない。だが、実際のルー・ヤンには、そんなナイーヴな自意識は

皆無だ。彼女の関心は、ただひたすら、生物の神経系がもつ精巧なメカニズムにある。

影響を受けたアーティストについて聞くと「アートは嫌い。Jpopが好き!」と答え、嗜虐的な嗜好について尋ねると「私は仏教徒で、無益な殺生はしないのです」と真顔で答える。このユニークなアーティストについては、サイバーパンク、日本のサブカルからの影響^{※3}等々、幾つかの観点から探れるだろう。ここでは、ルー・ヤンの次の発言から考えてみたい。

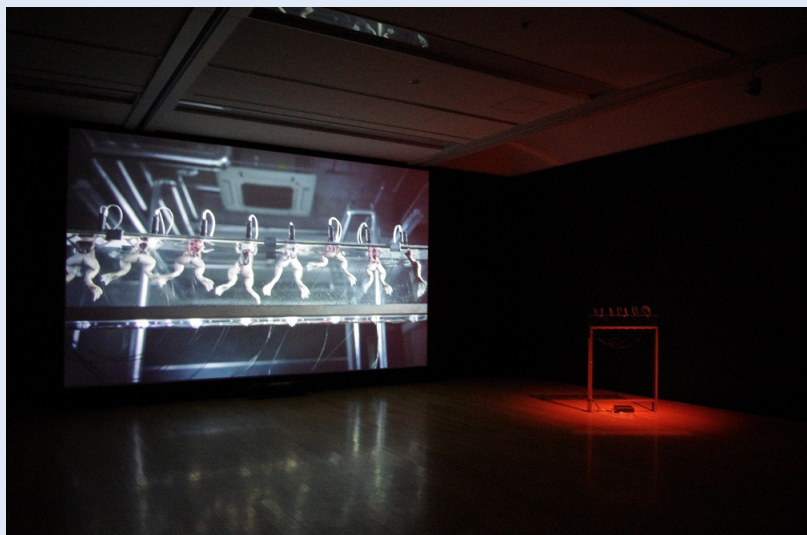
「私はリアリスト。徹底的に調べて、実現可能なことしかコンセプトボードには書いていません。」^{※4}

そう言うルー・ヤンは、正しくマテリアリストであって、この唯物論的世界観が彼女の作品群を貫いている。「思い描いていたコンセプトと、実際の作品とで、違いやギャップを感じますか?」という質問に対しても、「ほとんど気にしたことがない」という^{※5}。この点は重要だ。つまり彼女は、イメージを具体化するという創作プロセスを採らないのである。

一連のコンセプトボードは取扱説明書のようなもので、それは、「こうしたら、こうなる」という因果律にひたすら淫するプロセスの産物なのだ。コンセプトボードの膨大なテキストと実際の作品に、ヒューマンな思弁や理想はあるはずもない。そこに展望されているのは、因果連関に徹頭徹尾支配された独特の自然観である。

私たちは普通、正常と自然を、ほぼ同義と捉えている。「自然な振る舞い」といった言い方でイメージされるのは、正常な、健全な人のそれであろう。無論、そこには異常、障害といった状態がポジとネガの関係として念頭に置かれている。自然らしさは、不自然さの代償の上に、優雅な佇まいを得ているのだ。

一方、ルー・ヤンの作品では、死や疾患によって自然



[Fig.1] ルー・ヤン(陸揚)《復活! 水中カエルゾンビバレエ Revived Zombie Frogs Underwater Ballet》「第11回アーティスト・レジデンスの成果展 パート2」での展示風景 ビデオ(6分9秒) / 2011年 / 福岡アジア美術館所蔵

での発言より。

※8 筆者によるインタビュー(2011.11.12)

※9 筆者によるインタビュー(2011.11.12)。なおルー・ヤンは、これまでもBoers Li Galler(北京、2011)、Art Labor(上海、2010)といった著名なギャラリーでの個展を開催しており、また福岡アジア美術館のレジデンスに先立つ2011年7-8月にトウキョウワンダーサイトのリサーチ・レジデンス・プログラムに参加している。http://www.tokyo-ws.org/residence/2011/07/post-496.shtml

※10 国内の文化予算が縮小の一途をたどる一方、アジア美術の作品価格が高騰している現状は、アジア美術館にとって厳しいものであるはずだ。またその一方で、芸術文化への市民のニーズは、美術館と地域とのポジティブなつながりに求められ、市民参加型のワークショップや滞在制作時の交流がデフォルトとなりつつある。更には端的に、多数の集客を見込める展示を優先せざるをえないこともあるだろう。

そうした状況の中では、アートにできる問題提起を、アートの専門家が、きちんと評価し社会に示していくことは、当たり前のように、なかなか難しい。とりわけ公立美術館の場合、民間の施設とは異なり、その判断は学芸員らによる内部組織だけでは為され得ない。美術館外部の評価委員による選考も通過して、初めて可能になるものだ。そうした公立の美術館に固有の判断として、福岡アジア美術館はルー・ヤンを援助し、彼女の問題意識をかたちにし、その営みを社会的なものとしてオーソライズした。レジデンス展のオープニング、挨拶をした初老の男性は、「ルー・ヤンさんの作品はおぞましいものですが(苦笑)」としながらも、である。

に振舞うことのできない生き物が、電極という外部の回路に強制接続されている。それは自律的な主体にとっては、尊厳を踏みにじられる許し難いことだろう。だがそうやってはじめて、自然らしさのイメージに抑圧されてきた不自然な生き物は、自然らしさとは異なる、新しいあり方へと開かれていく。

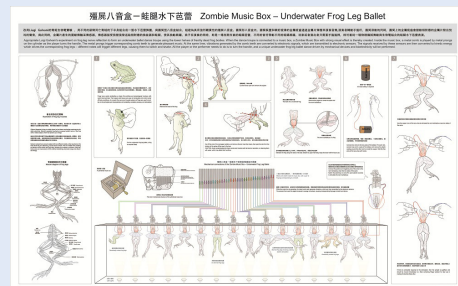
この逆説が示唆する射程は広い。昨今の、とりわけソーシャルデザインを巡る議論では、アーキテクチャ(環境設計)の観点から、近代的個人の自由や自律を規制することで、むしろ自由な振舞いを生み出すとの逆説がアクチュアリティを持ち始めている^{※6}。そうした領域への思考を刺激する点は、ルー・ヤンの今日の意義を考える上でも、さらにはアートが他の領域に示唆すべきものをなお持ち得ているという意味でも、特筆すべきだろう。

「身体に電気が流れたら、自分で自分のことはコントロールできなくなる。それって、《自然》なことですよ。」^{※7}

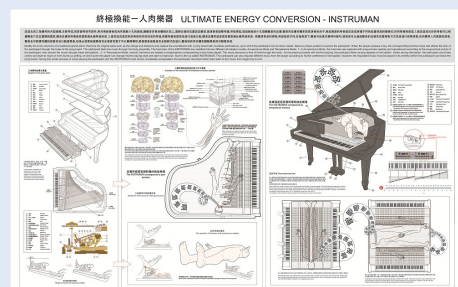
「不自然なことなんかなくて、全ては《自然》なんだと思う。」^{※8}

素朴な自然保護思想やロハスからは生まれようもない、ルー・ヤンの《自然》を前に、私たちは自らの自然観を根底から揺さぶられるだろう。自然と人間の関係を巡るこうした思考にかたちを与える営みこそ、まさにアートが繰り広げてきたことだったはずだ。

そして、そうした営みを社会の中に位置づけ、援助し、オーソライズすることは、公立美術館の果たすべき役割でもあるはずだ。アメリカでのレジデンスを「暴力的すぎる」との理由で落とされたルー・ヤンにとって、福岡アジア美術館は作品制作に協力してくれた初めての公立美術館だという^{※9}。美術館のスタンスが問われる現在の日本において、福岡アジア美術館がルー・ヤンをレジデンスに迎え作品制作したことの意義は、看過されてはならないだろう^{※10}。



[Fig.2] ルー・ヤン(陸揚)《Zombie Music Box-Underwater Frog Leg Ballet》(制作作品のコンセプトボード/会場に展示) 2011年



[Fig.3] ルー・ヤン(陸揚)《Ultimate Energy Conversion- INSTRUMAN》(コンセプトボード/会場に展示) 2011年

参照展覧会

旅の記憶—好宮佐知子展

会期：2011年12月3日（土）～

2011年12月25日（日）

会場：ギャラリー榎SATORU

執筆：富田 陽香

1988年生まれ。2011年、明治学

院大学文学部芸術学科卒業。専攻

は西洋美術史。

旅の記憶—好宮佐知子展

好宮佐知子（1977～）の作品には、私たちの日常生活の中で普段は意識しなくとも、必ずそこにある「光」や「影」が表されている。

彼女は2011年3月、東日本大震災のすぐあとに、アメリカ、そしてスペインへと渡った。そして日本に帰国し、改めて日常の風景を目にする。「旅の記憶」と題された本展では、作家の記憶に留まった異国の風景と、震災を経て見つめなおした身近な風景を描いた水彩画、フレスコ画20作品が展示されている。

情景を、簡素化し、断片化しながら画面上に構成する過程で、作家の中に印象として残されたものは「光」であった。窓にかかるカーテンの隙間から差し込む光。風と調和する光。木々の合間から降り注ぐ光や水辺に浮かぶ光。建築物の影との対比によって意識させられる光。作品を順々に眺めて行くと、様々な場面に光、そして影があることを改めて意識することができる。そして、ふと気づくのだ。作品と、それが展示されているギャラリーの真っ白い壁に自分の影が映っていることを。大抵、展覧会会場では、本来作品を照らす役割を担う照明の光や、自分自身の影を気に留めることはない。しかし、彼女の作品観ることによって、照明の光が鑑賞者を照らし、そこに影ができることで自己の存在をも認識させるという効果を偶然にも体感することができるのだ。「光」と「影」が在ることは必然的にそこには空間や物が在る、ということに気づかされる。これは、好宮の作品に表されている影の色彩が、ギャラリー内で実際に写る鑑賞者の影と同じ色調、具合で表現されているからなのかもしれない。

多くの作品に共通して使用されている表現方法が、画面全体を埋める鉛筆による線描である。細かい線を少しずつ書き込むという時間を要する行為によって、自己の記憶をたどっていくかのように情景が一つ一つ再構成されている。作品はどれも平面的な表現ではあるが、鉛筆のグレーがかかった色彩に独特の暖かさを感じることができる。

好宮佐知子は東京藝術大学大学院を美術専攻（壁画）で修了し、過去に世界遺産ガッラ・プラチディア廟モザイクの保存・修復活動に参加したという経歴の持ち主だ。彼女が壁画を専攻していたことを知ると、鉛筆の細やかな線描が、ザラついた効果を生み出し、それが壁面のようにも見えてくる。また、展覧会の一部では、フレスコ画が展示されている。城壁に囲まれた中庭が、城の高い位置からの視点で描かれている。

作品のタイトルには全て暦月が入っており、具体的な時間が提示されることで、私たちは必ずそこに描かれている情景が作家の実際に訪れた場所の一片であることを知る。簡素化された情景は場所が特定されておらず、一見するととても抽象的に見える。しかし、タイトルによって描かれた対象が具体的な場所であったことを知ると、作品をより身近に感じることが出来る。そして、作品を観る者は、自分自身の記憶の中にあるどこかで見た情景と、作品とを重ね合わせて観ることができるのだ。

本展は、作家が独自の視点によって捉えた情景で構成されている。鑑賞者は、その視点に立って作品を眺めて行く。そしてギャラリーを一步出ると、私たちは作家の視点に習って、次は個々の視点で目の前に広がる世界を見て行くことになるだろう。絵画の鑑賞は、作品そのものの色合いや形、デザインを観ることが楽しみの一つではあるが、好宮の作品を観ると、それだけではないことに気づく。彼女の作品を観ることで、自分は普段は気に留めていない空間に広がる「光」をどう捉えているのか、景色のどの部分を切り取って観ているのか、なんだか知りたくなってくるのである。



[Fig.1] 好宮佐知子《水面の色 (3月)》2010年／鉛筆、水性絵具、綿布、パネル／130.5×194.0cm



[Fig.3] 好宮佐知子《スケッチ-降る (6月)》2011年／鉛筆、ガッシュ、白亜地、寒冷紗、パネル／22.0×27.3cm



[Fig.2] 好宮佐知子《街 (5月)》2011年／鉛筆、水彩、白亜地、寒冷紗、パネル／72.7×60.6cm



[Fig.4] 好宮佐知子《風 (6月)》2011年／鉛筆、水彩、白亜地、寒冷紗、パネル／72.7×91.0cm

参照展覧会

梅田哲也:

大きなことを小さくみせる

会期: 2011年11月12日(土) ~

2011年12月4日(日)

会場: 神戸アートビレッジセンター

執筆: 黒木 杏紀

美術ライター。大学卒業後、広告代理店入社。その後心理カウンセラー、発達障害者支援者センター勤務を経て、地域情報ポータルサイトのライターに。現代美術鑑賞講座トリ・スクール受講。

Exhibition as media 2011

(メディアとしての展覧会)

梅田哲也: 大きなことを小さくみせる

手を触れるだけの機器類、リモコン操作の家電、人の動きを感知して点灯するライトや開くドア。間髪おかずに対応してくれるのが通常だ。その便利さに慣れてると、今回の展覧会はちょっと勝手が違った。鑑賞者がいようがいまいが何の動きもなければ、またその逆もある。見る側の緊張を見透かし、タイミングを図られているような感覚にすら、時折襲われる。その分、好奇心をかきたてられ目の前で起こっている不可解な現象にどンドン取り込まれていく。

梅田哲也は国内外で活躍する大阪在住のアーティストである。日用品や家電を改造した装置と自然現象を組み合わせ、光や音、動きを伴う空間を作り出す。会場となった神戸アートビレッジセンター(KAVC)は、ホール・シアター・ギャラリーの発表施設と、スタジオ・リハーサル室・アトリエ・会議室の練習施設がある複合文化施設であるが、作家はこれらの空間の特性を生かしたインスタレーション作品を作り出した。

KAVC1階の真っ白なギャラリー。実はこの空間は三重に作りこまれていた。見たところ、格子状のシャッターが下りている。展示物らしきものは何もなかった。通り過ぎようとした時、ガラガラという音が空間に鳴り響き、シャッターがゆっくりと上がり始めた。同時にシャッターと連結されていた奥の壁一面が斜めに傾き、四角形だった空間がわずかにゆがんだ。呆気に取られていると、シャッターはまたガラガラと音を立てながら閉まり、そしてまた静寂が戻る。

次に、奥の壁の裏側にまわると、そこには細長い空間だった。天井の一部がむき出しになり、そこには職人が作り出した建物の構造や配線のあとが垣間見られる。その延長線上に手が加えられ、扇風機と思われるファンのモーターと繋がっていた。梅田は本来なら見えるはずのない職人の仕事を見せたかったのだという^{*1}。

さらに、二つ目の展示空間の奥の壁の裏側を覗き込むと、人がやっと一人通れるほどの薄暗い路地になっていた。おそろおそろ前に進むと、カチッ、カチッ、と誰かが通り過ぎるのを待っていたかのように小さなクラッチ音がした。音の出所を探すが、ファンを外された扇風機の頭の部分が転がっているだけだ。クラッチ音との関係性が分からず、不可解さが残る。

一見何もないように見えた空間が幾重にも折り重ねら

れ、一つ目、二つ目、三つ目と予期せぬ現象を体験していく中で、奇妙な感覚が胸のうちに広がっていった。

階段を降りた。地下1階はシアタールームとスタジオが展示会場となっている。重厚な扉を押し開けシアタールームに足を踏み入ると真っ暗だった。かなりの広さがあると分かっていても、暗闇の中では足を踏み出すことがためられる。壁沿いに一歩ずつなんとか中に入る。目を凝らし、見えるものを探す。弱弱しい光に照らされ、巨大な風船が空中におぼろげに浮かびあがる。何の音もない。ランダムに風船が揺れている。その動きにほんやり気を取られていると、突如カチッ、と機械音が鳴り響き、様々な音が急に耳に飛び込んできた。遮断幕がモーター音とともに上がる。揺れ動く風船の影がスクリーンに大きく映し出される。何が始まるのか…、と一瞬身構えたが何も始まらず、また遮断幕が閉じられていく。一点に集中していた意識が拡散する。周囲のボールや蛍のように飛ぶライトが視界に入り、改めて広い空間だったことを認識する。しばらく動く気がせず、目に入るもの、そしてその動きを延々と眺めていた。ランダムに思えた光の点滅や揺れ動く風船やボール、遮断幕の開閉などの様々な動きが連動し規則性を持つのだと理解した頃、一定の時間が経過したことに気づいた。

外界と閉ざされた真っ暗な室内で起こる一つ一つの現象を追いかけていく体験は、作品を通して、自分の中で物語を一つ作り出したような感覚を覚えた。

次に、同じ地下にある薄暗いスタジオに入ると、すでに数人の先客がいた。けっして広くはない機密性の高い防音ルーム、他人の吐息が近くに感じられる。蜂のようにブンブン音を立てながら飛び回るライトが緊張感を高め、ただ事ならぬ気配を漂わせる。部屋の隅には羽根布団何枚分あるのかと思うほどの小高く積まれた羽毛の山。時折、プシューッと音を立てながらコンプレッサーが羽毛を吹き飛ばす。その仕掛にも、扇風機の回転部分がタイマーとして使用され、その動きが時間と空間を支配する。ふいに、隅に置かれたドラムがブルブル音を震わせる。

そして、次には何が起こるのか、と固唾を呑んでいたその横で、両親に連れられて来ていた女の子が、「ちょうちよが飛んでいるよ! 笑ってる。」^{*2}と無邪気に言った。

※1 会場で偶然、作家である梅田哲也氏と遭遇し、その会話中の言葉

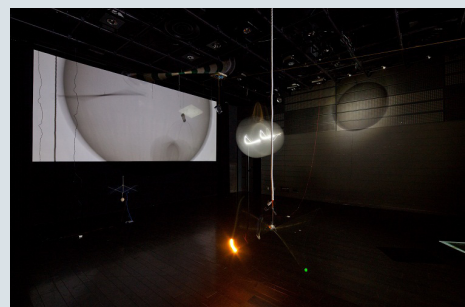
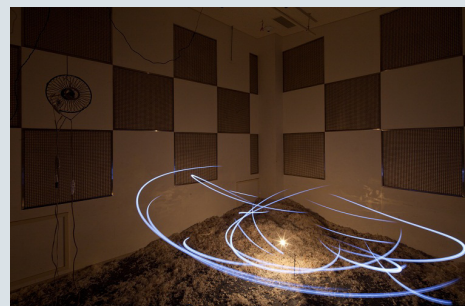
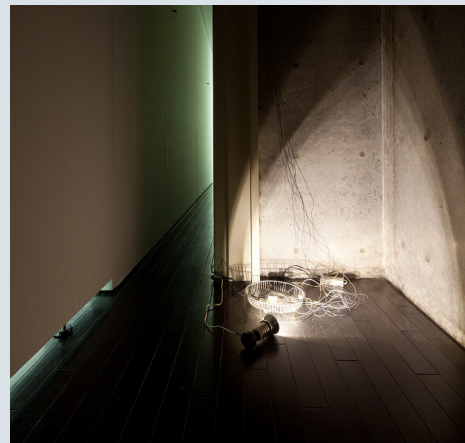
※2 後で、母親と話をして年齢を聞くと1才ちょっとだという。蜂のようにブンブン飛び回るライトを指して発せられた言葉。

本来なら無機質で素っ気ないモノが作り出す音や動き…モーター音、スクラッチ音、直線や曲線のゆれ、光の点滅、そして仕掛けが刻む時間の間隔。入り込んでしまうと不気味なぐらい感覚に訴えてくるものがある。作家が作り出した不調和音を奏でる世界のように感じていたもの、それが女の子のたった一言で、面白さと楽しさに変換した。あの薄闇の中で、怖いながらも母親に抱きつき一生懸命に見ていた小さな女の子はそう感じたのだ。何でもありなんだ！「ちょうちよが飛んでいるよ！笑ってる。」それは自由になれる魔法の言葉だった。

階段を上って、再び1階に戻ると、思いのほか解放感があった。明るさのためか、先ほどの女の子の魔法の言葉の影響か。ホールには大きな古ぼけた時計がオブジェのように置かれている。少し離れた玄関の天井から吊り下げられている照明は、天井を這うロープで電動ポンプとポリタンクにつながる。仕掛けが作動する時間や説明など、あえて表示はされていない。タイミングも含めて作品の一部なのだ。タンクにはポンプで水が汲み上げられ、水がたまとその重みでタンクが下がり、天井照明は上がる。連動して大きな古時計がゴロゴロと床を転がった。空中を自在に上下するポリタンクと天井照明。その横で古時計は時間を刻むのを忘れ、空中へと飛び上がるのに失敗した。時間が許される限り、何度も何度も繰り返されたことだろう。モノが擬人化されて見えるなんて、どうやら私にも魔法が効いてきたらしい。

「僕の作品は美術の言葉とかが入ってくると変に難しく見えちゃうけど、そういうものをなくせば、伝わりやすいものじゃないかと思っているんですけど、どうですかね。少なくとも小さな男の子には直球でいっている気がする。」^{※3}と梅田は語る。

梅田の作品は大人の視点と子どものそれとではずいぶん違って見えるようだ。いつのまに、未知のものを遠ざけ、予想外の出来事を恐れるようになったのだろう。子どもの頃には、確かにそれはワクワクするものだったはずなのだ。この小さな問いかけが一番大きな収穫となった。



撮影：松尾宇人
写真提供：神戸アートビレッジセンター

※3 月刊「Meets」2011年12月号 取材・文 竹内厚氏より

カロズジャーナル創刊に寄せて

カロズジャーナル (kalons journal) の創刊を心から喜ばしく思います。

カロズジャーナルは、「現代アートのレビューポータルサイト」カロズネット (<http://www.kalons.net>) から派生したオンラインジャーナルです※。

カロズがレビュー (review) という語で自らを位置づけていることには、重要な意味があります。現代アートにおいてレビューが担うべき役割とは、創造活動 (データ) に「メタデータとしての価値づけ」を行うことであると私たちは考えています。

人の創造活動に対して、他の人がそれを価値づけることは決して容易なことではありません。創造活動をしている人間が何者であり、創造している事物が何であるかを受容し、観察者の主観を前提としながらも客観性を持った説明や価値づけをしていくこと、それ自体が知的な創造活動であるといえます。

そもそも、人によって創造された事物は、説明や価値づけの情報、すなわちメタデータと相互に参照されることではじめて意味を持つということもできるでしょう。

インターネットにおけるコミュニケーションが活発に行われている今日、創造活動のデータは大量に発信され、同時にメタデータの作成と発信も誰もが行うことができる環境にあります。その意味では、現代アートの評論や批評は、大きくその裾野を広げつつあるといえるでしょう。

今後のカロズが果たすべき役割は、後の議論の土台となるような質の高いイニシャル・メタデータ (初期のメタデータ) の作成と発信、それを担う人材の育成、そして現代アートのレビューにおける新しい方法論の確立です。

カロズジャーナルは、イニシャル・メタデータの作成に果敢に挑む人々の研鑽と発表の機会として企画しました。カロズジャーナルが更に広がりを見せ、現代アートの振興に寄与することを願います。

kalons journal

カロンズジャーナル

2012年秋号(創刊号)

2012年10月30日発行

ISSN 2186-5779

編集・発行	一般社団法人知識環境研究会
発行人	神山資将
編集主幹	田中みずき
ロゴデザイン	DUESMONTAGNE
表紙・本文デザイン	田村保寿(TAMURA DESIGN OFFICE)
企画調整	根立俊恵

問合せ先 〒101-0044 東京都千代田区鍛冶町2-11-22第二神田ビル13号
一般社団法人知識環境研究会 カロンズネット編集部
<http://www.kalons.net/>
E-MAIL. info@kalons.net
TEL. 03-3252-2472
