

展評

「風穴 もうひとつのコンセプチュアリズム、アジアから」

国立国際美術館、2011 年 3 月 8 日～6 月 5 日

埴 美智子

「もうひとつのコンセプチュアリズム、アジアから」と副題のついた本展覧会は、同時代美術におけるコンセプチュアリズム定義の難しさを美術館が自ら露呈させつつ、コンセプチュアリズムを「最大限に解釈」してみようとした試みだという。出展されていたのは、ヤン・ヘギュ（韓国）、アラヤー・ラートチャムルーンスック（タイ）、ディン・Q・レー（ベトナム）、邱志傑〔チウ・ジージュ〕（中国）、プレイ（日本、以下同）、立花文穂、島袋道浩、木村友紀、contact Gonzo の9組のアジアの作家。括弧付きで「コンセプチュアル・アート」と言えばしばしば、マルセル・デュシャン再評価の熱が高まった 60 年代初頭から 70 年代に起こった、物質性から概念性へ移行した芸術のことを指す。なかでも、ジョセフ・コスースやソル・ルウィットが言説形成した、芸術についての自己言及的な系統と、フルクサスやハプニングのパフォーマンスなどに端を発する、芸術制度から日常の中に越境していく系統の二つについてがこれまで多く論じられてきている。そのいずれでもアメリカの動向が中心に取り上げられてきた。

本展覧会の担当研究員である橋本梓氏のテキストでも触れられている 1999 年の「グローバル・コンセプチュアリズム：ポイント・オブ・オリジン 1950s-1980s」（クイーンズ美術館、ニューヨーク）は、アメリカ先行型のこうしたコンセプチュアル・アート評価の潮流を是正する動きであったようだ。この展覧会で示されていたのは、文字・記号・行為など従来の芸術の範疇におさまらない非物質的芸術がアメリカだけで起こった現象ではなく、1950 年代以降、日本も含めた各国で同時多発的に発生したものだという事実である。コンセプチュアリズムは、このようにして多文化主義的視点と出会っていく中で、近年別の様相を見せるようになった。従来のコンセプチュアル・アートは芸術という体制に対する批判的性質についてしばしば語られたが、多文化主義的コンセプチュアリズムでは制度批判の矛先が芸術に限定されていないようだ。むしろそのコンセプトは、ポストコロニアル的なものが多い。アジアを含む周縁地域にとって、絵画や彫刻といった物質的なメディウム外への言及を可能にする「コンセプチュアルな」表現は、植民地主義支配への抵抗を国際社会に表明する便利な手段となったのだろうか。皮肉なことに、脱植民地主義を掲げることは、当事者にとってセルフ・オリエンタリ

ズムという矛盾を引き起こしがちである。逆の見方をすれば、周縁国のアーティストはアートという国際言語を用いて、ローカリティに潜む歪みを顕在化させることに対する期待を背負わなければならなかった、といえるかもしれない。そこではアーティストは摘発者として振る舞わなければならなかっただろう。

「コンセプチュアリズム」と「アジア」というタームを並べるとき、これらの言葉の経たこうした展開が当然意識されていたようだ。本展覧会では、美術館／美術展におけるポリティカル・コレクトネスの限界を超えて、その次の一步を踏み出すことが目指されている。もうひとつの道、それは摘発ではなく、のびのびとしたこの地のローカリティそのものをまず肯定することだという。

そのためのひとつの軸としては、比較文化論的アプローチによる作品が称揚されていたように感じた。アラヤー・ラートチャムルーンスックの「ふたつの惑星」シリーズ（2008）は、タイの農村で住民たちに印象派絵画を鑑賞してもらい自由にお喋りしてもらった様子を映像にしたものである。ジャン＝フランソワ・ミレーやファン・ゴッホの描く農民とタイの農民が併置された映像で、これらの名画にまつわる神話が解きほぐされ、宙づりのまま、農民たちの厳しくも美しいリアリティに回帰している。ディン・Q・レーの《夜の後光》（2010）は、ホーチミンの街頭にあるタイヤとネオン管が組み合わされた物体（バイク修理屋の看板）を、いわばファウンド・オブジェとして美術館の中に移植した作品である。展示室に置かれたそれらは、現代彫刻然として我々の前に立ち現れることとなる。市井の生活のなかにある日用品が現代美術を相対化し、同時に「現代美術」と見てしまう視点をもするどく浮き彫りにする。

当然ながら、必ずしも周縁諸国の持つローカリティが、西欧的価値観を牧歌的に揺るがすことができるわけではない。邱志傑は、中国で優秀者や功労者へ送られる賞状に描かれる南京長江大橋を題材に選び、中国近代化の象徴であり自殺の名所ともなっているこの橋の表象をアーカイブし続けているという。そうした資料から物語を紡ぎ、賞状に似せた影絵のスクリーンに映像を映し、文字や音楽を用いる総合的戯曲として本展で提示した。史実に基づきながら、橋建設の壮大な物語をスペクタクルに仕立てることで、この橋にまつわる光と闇を歴史化している。

これらの傾向の作品は、そうしたローカリティそのものからはどこか一步引いたような、傍観者の視点を潜在的に有している。美術館という場にいる、欧米の啓蒙を受け入れた彼ら／私たち。ふとした瞬間、この乖離が鑑賞者の足元をぐらつかせる。だからこそなのだろうか、選ばれた日本人作家の作品には、その「場」の中に身を投じることへの意識が感じられた。島袋道浩の作品《輪ゴムをくぐり抜ける》（2000）では、鑑賞者自身が参加を呼びかけられる（これは「コンセプ

チュアル・アート」の常套手段でもある)。足元には無数の輪ゴムが無造作に散らばっている。インストラクションに従って輪ゴムという伸縮自在な入り口をくぐり抜けることで、鑑賞者もここで、傍観者の場から参加者の場へと次元を越えるように仕掛けられているかのようだ。傍らには、スピーカーとセンサーの仕込まれた段ボール箱の作品《箱に生まれて》(2001)があり、鑑賞者が近づくと「こんにちは」と関西弁で話しかけ、箱としての生活の良さを教えてくれる。これらの通過儀礼によって参加者となり聞き手となった後に、プレイと contact Gonzo の展示へ道を進めるという順路である。

関西の伝説のグループとされるプレイは、1967年にその母体が誕生した。現在まで続く活動の中で伝説を決定づけたのは、矢印型の発泡スチロールのイカダで宇治川、淀川、大阪港へと下った《現代美術の流れ》(1969)と、10年間の毎夏に丸太で正三角錐の巨大構造物を山頂につくり、雷がそこに落ちるのを待ち続けた《雷／1-10》(1977-1986)だ。本展ではこれらの「行為」の映像、写真、資料等が多数展示されており、矢印型イカダが再制作された。展覧会中にこのイカダは、実際に国立国際美術館の傍を流れる堂島川へ参加者とともに出航したという。彼らの活動の核心は関西というローカルな場で、自然を相手に大勢で何かを成すというそのことにある。雷を待ち続ける行為は10年続けられることで、集団の一種の儀式となり、そして終に雷は落ちなかったという。

時代が下って登場した contact Gonzo は、プレイにどこか通じるような儀礼的集団である。彼らが主におこなうのは、身体をぶつけ合い揉み合う即興的な接触のパフォーマンスだが、その一回一回の上演は「場」という構成要素の欠かせないサイト・スペシフィックなものとなっている。山や公園、街頭、ライブハウス、ホワイトキューブ、核シェルターなど。殴り合うばかりではなく、飛んだり滑ったり投げたりといった危険をとまなう身体活動、あるいは DIY 生活を通して、場と身体との関係を再構築しようと試みる。ある文化人類学者が、意味なく椅子を倒して遊ぶ猿の習性について報告していたが、contact Gonzo の活動はそれを思い起こさせる。展示室には、実際に彼らがその場で活動したその痕跡が残されていた。

はたしてこうした土着的な「遊び」に、西欧的価値観への目配せが含まれていたのか否か。プレイと contact Gonzo の行為は、それを問うこと自体の必要性をも無効にしてしまうような強度を持つ。プレイ氏たちは、前衛芸術として川下りやキャンプをおこなっていたが、自らの活動が芸術でなかったとしても構わないと考えていたようだ。また、contact Gonzo は音楽など他領域に進んで越境し、カウンターカルチャーにも親和して、自在にハイとローを行き来する。彼らがおこなっていることは、芸術であるかもしれないが芸術ではないかもしれず、それ以外

のなにかである可能性も残されている。おそらくこのようにして、西欧近代の支配による呪縛はゆるりと解き放たれていく、のかもしれない。

本展最後の部屋の島袋の作品で、鑑賞者は一匹の陸亀に出会っただろう。

「…なんでいきなり亀がいるの？…どうしてそこから動かないの？ここだけ動物園みたいじゃない？…おなか空かないのかな？…これってアート？」

電燈の下にじっと佇み、長い長い思索にふけっている大亀を前に、鑑賞者は疑問が尽きなかったのではないだろうか。目の前の静かな大亀は「カメ先生」と呼ばれており、人間の叡智を越えた、長寿のありがたい存在だという風に思いたければ、まるで先生と禅問答をしているように思えたかもしれない。先生は、電燈にドラマティックに照らされながら、答えることなく意味深長な顔をして留まっている。なるほど、カメ先生に性急な答えを求めてはいけないように、問いをひとまず留めておくこと、それ自体を、単純にひとまとめにできないアジアから発するコンセプチュアリズムのかたちと見ることもできるだろう。それならば風穴は、電燈の照らし出すその一点に開いていたのではないだろうか。おそらくカメ先生がそこに佇むのには深い意味などなく、単に電燈の真下が一番暖かいから、というだけなのだろうけど、それだからやっぱり風穴なのである。

(付け加えておくと、別の時に見に行った知人の報告では、先生は、時にはずいぶん活発であられたとのことであった。)