

野田 吉郎

写真の中の余白の中身 東京ビエンナーレの再考可能性

1970年の第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)¹は、近年再評価の著しい展覧会の一つである。会場となった東京都美術館の歴史を振り返った展覧会²では、70年代の国内外のさまざまな美術動向を包括した企画展であったと紹介され、美術評論家連盟の50周年記念シンポジウム³ならびに美術史再考をうたった国立国際美術館の連続シンポジウム⁴でも、トピックスの一つとして取り上げられている。これらの例を見てもわかるように、評価の対象となっているのは美術作品ばかりではない。展覧会場としての美術館の役割、さらには美術批評のあり方を視野に入れた戦後日本美術史を、その記述のしかたも含めて考え直すためのケース・スタディーとして重要視されているようである。しかし、そこで要請されているのがあくまで再評価であり、再考であるという事実は、議論の本質が過去にではなく現在にあることを示していよう。そのことを確認した上で改めて再評価の意義を問うてみるならば、まず論じるべきは東京ビエンナーレの再考可能性にこそあると気づかされる。しかも、展示された作品の多くが後に残ることのないその場かぎりのものであったことから、この場合の再考可能性とは主として文献と写真とに委ねられている。このことが本稿の議論を芸術に対する写真の記録性という問題へと導くことになる。

したがって以下で試みるのは、写真表現そのものの芸術性に対置されるような記録性ではなく、被写体の芸術性を写し込むことができるか否かという純然たる記録性の議論である。写真はドキュメント(記録)であるかアート(表現)であるかという問いは、両者を対立概念として扱わない今はひとまず脇に置いておかねばなるまい。ここでの狙いはむしろ、記録写真がその対象

に芸術性を付与しているある現状を理解することで、記録自体の芸術性なるものを再考することにある。

1. 〈私たち〉はそこにいなかった

東京ビエンナーレの記録写真でよく目にするのは、石、木、紙、布、鉄といった素材が、その物質的特徴をあらわにしたまま美術館の床や壁に配されている光景である(図1、2)。それらは当時の美術作品の通念からはほど遠く、差し当たりオブジェとでも呼んでおくよりしかたのない物件であった。確かなことと言えば、現実のある状態なり過程なりが提示されていたということだけであろう。「人間と物質」というテーマ(英語表記は *between man and matter* となっており、両者のあいだに留意している)を掲げた組織者の側が、両者の関係を強調ないしは体験していると思われる造形作家に自由に空間を使わせた結果であった。

展覧会の組織を委嘱された美術評論家の中原佑介は、同時代の美術状況に、作品それ自体の、あるいは作品と人間の関係の、ある根本的な変質を見出していた。彼はそうした変質の中身を「人間と物質」の関係そのものの提示と捉え、カタログの序文の中で次のように説明している。

われわれ人間は、この現実世界と、ただ意味によってのみ結ばれた存在ではない。この現実世界とは、われわれをとりまく物質だけでなく、われわれ人間もまたその一部であるような全体である。人間と物質は分ちがたく結びつき、それらは互いに影響し合い、互いに規定し合っている。われわれがこの現実世界の外で生きることができず、現実の部分である限り、人間と直接触れ合う物質は、不可避的に断片的なものであるほかなく、また過程的なものとならざるを得ないだろう。しかし、この全体へと向う糸口は、瑣末的ともみえるこうした人間と物質の直接的な触れ合いを通じてでしかあり得ないのである⁵。

さて、こうした絵画とも彫刻ともつかない作品を、鑑賞者の側はどのように解釈し、またどのように美術の文脈に位置づけようとしたのか。当時の展評を見るかぎりでは、「これがなぜ芸術か」(『美術手帖』)、「東京ビエンナーレを告発する」(『藝術新潮』)といった美術雑誌の特集名に示されているよう

に、作品がまとうことになった芸術性の、曖昧ながらも確かにあるとされた根拠の受け売りか、作品自体の出来の悪さを論じたものが多かった⁶。中でも、制作者による造形行為の放棄ないしは蔑視を目の当たりにし、不満を漏らさずにはいられなかったのが、詩人の大岡信である。展覧会を告発する側に回った彼の口を衝いて出たのは、「キエテイスム静寂主義、キエテイスム静寂主義」という呟きと、次のような言葉の戯れであった。

《Much nothing about ado, much nothing about ado……》

《芸術の自己処罰？ 自己処罰の芸術？》

《芸術と所有の分離？ 分離的所有の芸術化？》

《自然との、訣別のどたんばを前にしての、つつましい自然との別れの儀式？》

《消滅に向う芸術の消滅不可能性の証明？》⁷

とりわけ一行目の文句は、から騒ぎどころか、騒ぎどころがないことにとまどう観衆の代弁となっていた。大岡はつづく文章の中で「思うに、だれしものが、こういう展覧会を見れば気がかりになるはずのものである⁸」と前置きしながら、「直接そこに与えられてあるものの知覚上の貧寒さと、それが意味しようとしている概念的世界の、予想される広さ・深さとのあいだに、甚だしいへだたりがあるのではなかろうか⁹」と指摘した¹⁰。何はなくとも騒ぎようはある (Much ado about nothing)。それが世の常識であるとして、傍らに組織者の豊かな理念というものがあがりながら、その理念と目の前に広がる貧しい現実との乖離のために騒ぎ損ねたとしたら、それは非常識なことだと非難されるのだろうか。いや、原因が現実の貧しさにではなく、理念とのあいだに生じた空隙、すなわち騒ぐところの喪失状態にあったのだから、そんな謂われはないはずだ。大岡の心内語に付いた疑問符の群れは、作品の意味論的根拠を解説するためのコードがつかめないでいる、宙吊り状態の記号表現と見るべきだろう。大岡にしても、コードがないと言っているわけではない。作品はたとえ形態的に閉ざされていようと意味論的には常に開かれている、というのが彼の考え方だった¹¹。

しかし、実際に「われわれ人間」(中原)から「私たち観衆」(大岡)を引き剥がし、「人間と物質」というコードの外側に〈私たち〉があることを証明するには、この場合、観衆の不満に耳を傾けるだけでは不十分である。「人間と物質」をともに部分として持つ現実世界の全体性と、そこでの「人間と物質」の

相互規定という現象を説明していた中原は、現実世界の外側にあつてそれを正しく意味づけられるような主体を想定していたわけでも、人間の主観に対置される客観としての現実世界を提示していたわけでもない。そのため「人間と物質」という主題は、「人間」対「現実世界」という偽の二項対立のもとで当の「人間」によってコードたり得ないと言われる分には、少しも揺らぐことはなかったのである。そこで大岡がカタログの序文ないしは展覧会に関して疑義を正そうとしたのは、その二項対立がそもそも理屈の上では解消され得ないという点にあつた。人間を現実の部分と規定するのが部分にすぎぬ人間自身であるならその判定自体も疑わしく、同様の理由で全体を語ることも不可能だろうと追及したのである¹²。

組織者としての理念が語られた中原の一節は、近代哲学の根本問題であつた認識論上の難問を解明しようとしているようにも読める。彼は、主観と客観は一致するか、人間の認識が有りのままの現実をいかに正しく捉えられるか、という問いを先のごとき一元論的発想によって乗り越えようとした。物質の秩序と、それについての知の秩序は相関的なものであり、一つの原理の二つの現れにすぎない、と。それに対して大岡は、人間が現実の部分であると想定した場合の論理矛盾を明らかにし、方法的に「人間は現実の部分ではない」という反対命題を証明してみせた（「人間は現実の部分である」という正命題も、同様の手続きを踏むことで証明できてしまう）。すなわち、先験的^{アンチノミー}理念の二律背反を示すことによって、世界の全体について完全な答えを見出すこと、それを一元論的に言い尽くすことは言葉や理性の本性から言ってもともと不可能だと証明したかたちになる。大岡が中原の理念を「哲学的難問の塊」と呼び、「部分」と「全体」を言葉の問題として捉えたのは、明らかにカントの理性批判に基づくものであつたが、彼自身は一方に「物自体」の世界を措定することはなく、あくまで諸主観の確信の一致があるだけだと考えていた。

こうした現象学的見解は、「部分」と「全体」をめぐる議論だけではなく、展覧会の豊かな理念を現実の貧しい作品に対置させた際の違和感の表明にも現れていた。大岡は、言語を意味の体系として捉え、言語の意味分析を美術に^{テキスト}応用したわけだが、その際、組織者の理念を作品読解のコードとして捉えた上で、それを真偽によってではなく、あくまでも妥当性の観点から批判した。だからこそ、よりふさわしい別解釈の可能性を示唆し得たのである。けれども、そうした可能性の前提となるのは、主観どうしが生に対するポジティブな欲望を持っていることであり、大岡がそれを《消滅に向う芸術の消滅不可能性の証明？》の中に見出せるはずもなかった。

2. 「貧しい」ことがコードになる

しかしながら、美の通念から外れているように見えたその「貧しい」ということが、逆説的に、作品に存在理由を与える豊かな言葉たり得ていたことを無視するわけにはいかない。作品を個別に論じた展評が少なかったことは、根本的には絵画や彫刻といった既知の文脈での捉えがたさに由来するのかもしれないが、直接的にはそれらの作品を総称する言葉としての「アルテ・ポーヴェラ貧しい芸術」が念頭にあったからなのだ。開催趣旨の、一つの傾向や一つの流派に属さないという前置きに反して、あるいはそこで引き合いに出された「ミニマル・アート」や「コンセプチュアル・アート」にも増して、批評家たちは「アルテ・ポーヴェラ」という1960年代後半のイタリアの美術動向に言及せざるを得なかった。作品を見て直ちに「わかってしまう人」がいたとしたら、それは「現代芸術情報通」であり「芸術情報中毒症患者」であろうと大岡が揶揄したのは、その否定的調子を抜きにすれば比喩でも何でもなかった¹³。患者に例えられた観衆に、眼前の作品との関係、すなわち自分たちは芸術作品を見ているのだということを了解させるコードとして「貧しい芸術」は機能していた。

イタリアの批評家、ジェルマーノ・チェラントの編集になる *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?* (1969年) は、この運動の命名者でもある彼自身の文章と、35人のアーティストの作品写真を取録したものである¹⁴。同時代のアーティストがイタリア以外からも選ばれているのは、この運動の国際的な広がりを示したかったからだろう。その副題——概念芸術か、現実の芸術か、不可能の芸術か？——の意味するところは、前身としてのミニマル・アートがそれまでの表現媒体にあき足らずアクチュアルな素材、色、空間の特性を追い求めたことに端を発し、芸術はついに場所を限定することなく、大衆を巻き込んだ状況や行為そのものを提示するに至ったが、結果よりも過程に深く関わるそうした芸術は必ずしも物体としての作品を志向しないために概念だけでも成立し得るし、制作不可能なものであってもよい、ということだった。チェラントによれば、アルテ・ポーヴェラのアーティストたちはシンプルな素材や自然の要素の只中に身を置いて環境と一体化し、そこで触れ合うものを判定したり操作したりせず剥き出しにしたまま自然の実体をつかみ取ろうとする。あるいは、そうした世界との関係の中に自分自身を見出すのだという。

素材といい、作品成立の条件といい、things という単語の頻出(一部、matterの使用も見られる)、すなわちものやことの水準で捉えようとする作

品観といい、チェラントの主張はそのまま東京ビエンナーレにおける中原の主張へと受け継がれていた。しかも、東京ビエンナーレに参加した外国人作家27人のうち実に16人が*Art Povera*に名を連ねていた(中間報告の段階ではヨーゼフ・ボイスの名も重複していた)というのは、組織者の側の念頭に「アルテ・ポーヴェラ」という言葉と二重鉤括弧の付いたそれとが二つながらにあったことを想像させるに十分であろう¹⁵。実際、チェラントの本との共通点は主張の内容にとどまらず、展覧会カタログの形式にも及んでいる。厚さこそ違うが、表紙に用いられた中平卓馬の地平線を望む荒地の写真、正方形に近い本の形、作家ごとに割り当てられたページの構成、作品写真のレイアウト、どれをとっても*Art Povera*と酷似している。鑑賞者各々の主観に「貧しい芸術」の芸術性を反復的に確信させ、なおかつ主観どうしの確信の一致を強化するものがあるとすれば、実際に手に取ることが可能なこうした作品集にまさるものはない。

海外動向の摂取ということではまた¹⁶、スーザン・ソントグが「反解釈」(1964年)の中で語っていた解釈の横行と解釈からの逃亡(そのために芸術はパロディになることも非芸術になることもあり得る)という事態と、そこで要請された批評の種類とが思い出される。「芸術に対する解釈の横行が私たちの感受性を毒している¹⁷」と書いたソントグにとっては、意味の世界を打ち立てようとする大岡の態度の方がよほど対象を貧困化させ、世界を萎縮させることになるのだろう。もちろん、形式への不満から出発していた大岡に対して内容重視との批判は必ずしも当たらないが、作品の意味と鑑賞者の要求とのあいだの乖離を埋めんとする大岡の主張は、ソントグの言う解釈の欲望そのものであった。反対に、もの自体の世界の直接的・感覚的経験を推奨する中原の主張は、当世風の批評と見なされたかもしれない¹⁸。

ところでソントグは、解釈にまみれていない作品として映画を挙げていた。それは映画が芸術である以前に活動写真なる大衆文化であったことのおかげであり、また内容以外に分析の手がかりとなる「外形の語彙」(カメラの動き、編集、フレームの配置など)を持つからでもあった。芸術の形式を徹底的に描写するためのそうした語彙を用いて「内容への考察を形式への考察のなかに溶解せしめる¹⁹」ことが最良の批評であるという。こうした指摘は、東京ビエンナーレの作品がもしも写真を通して芸術と認められるような場合に、事後的に当世風の芸術であり得てしまうことを予告しているが、それを論じる前に、まずは「外形の語彙」に基づく分析がどの程度信用に足るものであるかを記録写真についても見定めておく必要がある。

3. 「外形の語彙」が信用を創造する

写真家のハンス・ナムスは、1950年に、絵画を制作するジャクソン・ポロックの姿を撮影した。人々はそれらの写真を通して、はじめてこの画家の制作過程を知ることができた。ポロックは缶の中から取り出した絵筆(もしくはその代わりとなる棒)を伝わせて、塗料を床に広げたキャンバスへと注いでいく。多くの写真で被写体の手もとや全身がぶれているのは、画家が激しい身振りで絵の具を撒き散らしたことを窺わせる。また、アトリエの片隅に目を転じれば、たくさんの缶が絵筆を突き刺したままの状態ですべて床の上に置かれている。

1960年代後半にカール・アンドレ、バリー・ル・ヴァ、ロバート・モリスら(ル・ヴァを除く二人は *Art Povera* でも取り上げられている)が考え出した床に素材を並べる芸術は、もとを正せばナムスが撮影したポロックの写真に影響を受けていたのではないかと指摘するのは、写真集 *Pollock Painting: Photographs by Hans Namuth* (1980年)の編者を務めるバーバラ・ローズである²⁰。1967年にニューヨーク近代美術館で開かれたポロックの回顧展でナムスの写真は大きく引き伸ばされ人目を引いたが、それらの写真では絵の具がしばしば床の上にばら撒かれたオブジェのように見えたというのだ。

しかし、次世代への影響にも増してナムスの写真は(ポール・ファルケンバーグと共同制作した映画と一緒に)同時代のアメリカ美術界に衝撃を与え、ポロックの名声を高めるとともに彼の技法にまつわる神話の形成に大きく貢献した。ハロルド・ローゼンバーグは「アメリカのアクション・ペインターたち」(1952年)の中で、「アクション・ペインティング」の標語とそれに付随する一連の隠喩によってアメリカの新しい世代の画家たちを包括的に捉えようとしたが²¹、彼の議論は抽象表現主義の画家たちの中でもとくに目立っていたポロック一人をモデルとしていたばかりか、絵画そのもの以上にナムスの写真に拠っていたとさえ言われる。もしそれが事実なら、ナムスの写真はポロックの芸術活動に脚色を施したことになるだろう。写真家自身が明かしているように、画家のすばやい動きを保証するかに見える写真のぶれは、カメラの欠陥と遅いシャッター・スピードのせいであったからだ²²。ただし、それを技術的問題に帰着させるのではなく、写真をテキストとして読むことがはじめから孕んでいた問題と見なすこともできる。

Pollock Painting に取められた論文の中でロザリンド・クラウスは、ナムスの写真の形式的側面に注意を促すジャン・クレイの議論を紹介してい

る²³。写真の中のポロックは、いつも床や壁のキャンバスに囲まれているが、クレイ曰く、ヴェイヤールの絵画に見られる壁紙の様子が、描かれた部屋の三次元性を破壊して絵画面の平面性と同化してしまうように、ナムスの写真においても模様で覆われた二つの現実(壁の絵画と写真の表面)は、イリュージョニスティックな空間(部屋とそこにいる人間)を締め出すようにして重なり合う。つまり、写真はそこにポロックのオール・オーヴァーの画面を再現しているのであって、見る者は絵画の中に辛うじて画家の姿を確認することができるにすぎない²⁴。

しかし、こうした視覚の再構築ということに関して、クラウドは別の見方を提示している。彼女にとってナムスの写真の特筆すべき点は、作品を斜め上から俯瞰的に撮影して画家自身の視角アングルを再現したことにあつた。床での制作と、近くからでは全体を見渡せないほどの画面の大きさとは、作品を描く経験とそれを壁に移動させて見る経験との間に大きな断絶リーディングがあることを意味している。ナムスの写真に写し出されているのは、あくまで解釈もしくはデコーディング解読を要するテキストと化した「現実」だ。したがって、ポロックの完成した絵画に純粹視覚性または直接性を見るだけでは彼の作品を理解したことにはならず、ナムスとポロックに見られる手続き上の類似点とは実はそれらの考え方に対する攻撃にほかならない、というのがクラウドの主張であつた。

とはいえ、視覚の直接性に対するクラウドの批判も、結局は写真から直接読み取れる俯瞰的視角をもとに導かれているという点には注意すべきだろう。上で見てきたように、批評的機能を担わされた写真は身振りの加速、三次元から二次元への空間の変位、視覚的経験にともなう視角の断続的变化といった現象を次々と明るみに出すが、いずれも写真の見かけのイメージに対する信用(ないしは信用したふり)から視覚の再構築を経て被写体の芸術的信用を創造しているのである。

4. 〈彼ら〉はそこにいた

東京ビエンナーレの少なからぬ観衆が、「人間と物質」というテーマの外側に自分たちを位置づけていたことは先に見たとおりである。それはつまり、展示室全体が一つの作品であるとすれば、作品内部の人間内部は物理的にも作品外部であつたということだ。しかし、写真はその重要機能の一つとして、〈彼ら〉がかつてそこにいたことを示し、それによって人間をまるごと作

品内部へ連れ戻してしまう。写真は非トポロジー的に、作品内部にぽっかりと空いた人型の外部空間をも無条件に作品内部であるかのように見せる。つまり、この「非」という抑圧の記号は、クレイの議論におけるナムスの写真がポロックの身体を作品平面に押し潰して文字通り絵画の中に入り込んでいるかのように見せたのとは異なり、人型の外部を排除する手続きを通じて反対に〈彼ら〉を同一の三次元空間内に並べ直すことになる。これにともなう人間の「移動」もまた、一つの視覚の再構築と言えるだろう。

こうして大岡がデコーディング解読に苦しんだ作品が、写真では中原の指示どおりに解読できるようになるのである。中原の理念と展示室の物件とのあいだの空虚なすき間を埋めるのは、写真の可視的イメージに対する信頼にほかならない。この現象は実見に基づく報告の信憑性がほかにまさっているうちは起こることがなく、したがって仮に同じ写真がはじめから人々の目に触れていたとしても事後評価にしかかなり得ないということが要点となる。そして実際には、時間を置いて写真の取捨選択も行われている。当時の展覧会報告集に収められた写真²⁵と現在参照される写真との一番の違いは被写体としての人物の増加にあり、ある写真では制作者が、また別の写真では鑑賞者が写り込むような構図が好んで採用されている。もちろんどの写真も過去の時点で撮影されたものであるから、いま問題とすべき選定の作業は一回かぎりの撮影行為にではなく編集の段階に求められなければならないまい。それは同一撮影者による同一作品の写真に端的に示されよう(図3、4)。陰影を強調して布のうねりの立体感を増した写真と、人がその上に立って布の下の見えない何かと対峙した写真では、疑似体験の質も変わってくる。家族連れとおぼしき人の姿が、紙の構造物を家らしく見せるということだってあるだろう(図5、6)。いわゆる作品写真と展覧会の記録写真では、その用途からして違って当然だという反論は、この場合には当たるまい。そもそもオブジェのみの写真では作品の一部を写したことにしかならないというのが展覧会の趣旨に則った見方であるだけに、上の反論ではかえって当時の作品提示の矛盾と、事後評価としての芸術性の承認とを露呈するばかりである²⁶。また、報告集の写真のほとんどは大辻清司と原榮三郎の二人が撮影したものであったが、近年、安齊重男の写真を参照する機会が増えているのも、被写体としての人物の要請と無縁ではない(図7、8)。

ここまで見てきたように、記録写真は少なくとも二通りの方法で物件に芸術性を付与している。一つは、被写体が写真術と印刷媒体の力を借りて芸術

神話の高みに昇ったり、ある写真の構図が別の表現行為を触発したりすることであり、もう一つは、写真の可視的力が引き起こす視覚の再構築である。冒頭で問題にした東京ビエンナーレの再考可能性が委ねられているのは、もちろん後者の方である。ドキュメントとファイン・アートという対立概念をドキュメンタリー・スタイルの写真表現によって和解させるのではなく、むしろそれらを脱構築するような記録写真のあり方として事後的に被写体に芸術性を付与し、新たに芸術を創造していると言うことができる。

このとき常に意識しておかねばならないのは、再考に至るまでの時間的隔たりである。再評価された芸術性とはあくまで現在のものであるが、三人称を主語に書かれる美術史と、〈彼ら〉を写した写真との親和性は疑うべくもないだけに、ここではとくに注意を要する。というのも、油断をすると芸術性の推移とパラレルに起こっている批評の妥当性の推移を見逃すことになりかねないからである。それでは美術史の再考によって歴史から美術批評史がはじき出されるという矛盾を生んでしまう。東京ビエンナーレひいては美術史の再考可能性を、写真資料の記録性に委ねてしまうことの問題点は以上のような点にある。

本稿において、理念と現実との「乖離」、両者のあいだの「空隙」、「騒ぐところの喪失状態」、コードの「外側」、「空虚なすき間」などと呼んできたものは、すべて同じものを指していた。作品の物理的外部とはまた別の相対的外部を表すこれらの言葉は、作品もしくはその制作者に対する批評の位置、つまりは批評空間のありかを示していたのである。実際、大岡の展評は、中原の理念もしくは作品自体の見かけの飽和状態(現実世界の全体性と言ってもよい)を思考の開始地点とし、そこに介入する余地を探す行為であった。換言すれば、作品に、視覚的には確認されない言説レベルの余白を穿たんとしていたのである。その証拠に、大岡は方法的に反対命題を突きつけていたのであるし、彼自身はから騒ぎナツシグの代わりに、騒ぎどころがないと気づくことノーテイシグで新たな騒ぎのきっかけをつかみ取ることができたとも言える。もし、作品の芸術性と批評の妥当性との並行関係、すなわちこの余白の穴埋め合戦による批評の成否と芸術の成否に、批評家たちが自覚的であったとしたら、それこそが批評史の枠を越えて美術史の記述に対する再考を促すことになるだろう。

中原は「新しいものの歴史」(1970年)と題された文章の中で、つい先ごろまでアメリカの「現代」美術と言われてきたものが、現今の回顧展において「歴史」扱いされているということに大きな衝撃を受けていた²⁷。耐えざる新しさの噴出と同義であったアメリカ美術の変遷、それを「新しいものの伝統」

(ローゼンバーグ)と呼ぶならば、回顧展としての展覧会に見出される意義は、伝統の回顧そのものではなく、「新しいものの伝統」を「新しいものの歴史」として自覚的に定着させようとする、そうした意図の方であった。中原はまた、この「歴史」への関心をミニマル・アートの出現と関連づけている。「新しいものの伝統」が絵画という形式すら瓦解させるに至り、アメリカ美術の独自性の代名詞でありつづけたポロックの絵画は、絵画崩壊後の状況と比べてはるかに彼以前の絵画に近いものとなった。つまりは過去30年のアメリカ美術が古典に回収された時期であったというのだ。

ともかく、中原自身はこの時すでに、美術をめぐる人々の積極的姿勢を「歴史」への関心なり介入なりに感じ取っていたようである。そこには当然、意図的に「歴史」と距離を置くという選択肢も含まれる。制作行為の消極性に不満を漏らしていた大岡も、その「歴史」との断絶に新たな積極性を見出そうとした中原も、新たな「現代」的苦悩と「歴史」的折衝という同一事象の二つの側面から各自の批評を紡ぎ出していたにすぎない²⁸。また、「歴史は現象の堆積ではなく、それを『歴史』として意識するところから始まるものである²⁹」と語っている中原は、裏を返せば一方に、書かれた「歴史」とは別の、現象の堆積としての歴史を認めているのであり、「歴史」という名の批評の妥当性のためにあえて史的整合性を放棄していたことがわかる。

東京ビエンナーレの再考が、当事者の自覚していた「歴史」の推移に目をつぶることであっては元も子もない。展覧会を回顧する展覧会は、写真の欠如したシンタックスを補い、写真に意味を与える美術館という制度の存在を気づかせるものであり、批評を読み返すことは、解釈というものが歴史的展開の中でしか評価されないことの自戒となる。現在のところ、東京ビエンナーレからこうして歴史認識の揺らぎやすさを汲み取る以外に再考の意義など見出しようがないということ、独り歩きする写真資料の横で文献資料もまた独り言ちているのである。

註

¹ 「第10回日本国際美術展」の会場および会期は以下のとおり。東京都美術館、1970年5月10日－30日。京都市美術館、1970年6月6日－28日。愛知県美術館、1970年7月15日－26日。福岡県文化会館、1970年8月11日－16日。

² 東京都現代美術館開館10周年記念展「東京府美術館の時代1926－1970」(東京都現代美術館、2005年9月23日－12月4日)については、東京都現代美術館編『東京府美術館の時代1926－1970』(東京都歴史文化財団・東京都現代美術館、2005年)を参照。

³ 美術評論家連盟50周年記念シンポジウム「日本の美術批評のあり方」(東京国立近代美術館講堂、2004年11月20日)については、美術評論家連盟編『美術批評と戦後美術』(ブリュッケ、2007年)を参照。

⁴ 国立国際美術館新築移転一周年記念連続シンポジウム「野生の近代 再考－戦後日本美術史」(国立国際美術館地下1F講堂、2005年11月3日－5日)については、国立国際美術館編『野生の近代 再考－戦後日本美術史 記録集』(国立国際美術館、2006年)を参照。

⁵ 中原佑介「人間と物質」(中原佑介・峯村敏明編『第10回日本国際美術展 tokyo biennale '70: 人間と物質 between man and matter』毎日新聞社・日本国際美術振興会、1970年)頁数なし。

⁶ 「『人間と物質』展の反応は散々でした。しかし、このところ、あれはなかなかの展覧会だったという声を聞きます。これこそ、私のテーゼのもう一つの現れではないかと

思ったりします。つまり、歴史の推移が、かつて機能のあった何かを博物館の展示物にしてくれるように、展覧会もまた時間が経過すると、遺物的出来事となり、それは『美術展のための博物館』という記憶の小世界に展示されるというわけです。過去のものは美化されるという一例でしょうか」(中原佑介「『人間と物質』展」、美術評論家連盟編、前掲書、202頁)。

⁷ 大岡信「東京ビエンナーレを問う」『藝術新潮』第21巻第7号、1970年7月号、69頁。

⁸ 同論文、69頁。

⁹ 同論文、70頁。

¹⁰ 確かにこの点については、『朝日新聞』の記者も同様の指摘をしている。「この中原氏の意図はたしかにわからないものではない。しかし、ここでは別に理想と現実の矛盾が大きな口をあけて待ちうけていたのだ。作品は観衆との対話(あるいは対決といってもよい)を通じて存在価値をもつ。しかし、この国際展の会場に再三、足を運びながら、ぼくが受けたこの『対話』の印象は、むしろ絶望的な状態に陥っているように感じられた。好奇心をかりたてられたごく一部の人たちだけが、テレビ・カメラを使った作品や、床の上を走る水の循環などをみつめるだけで、美術そのものにたいする両者のギャップはあまりにも深いのだ」(小川正隆「どこへ行く現代美術：『日本国際美術展』を見て」『朝日新聞』1970年5月21日夕刊、第7面)。

¹¹ 大岡は、カタログの序文に対して次のように述べている。「私がもどかしく思う

のは、なぜ『絵画や彫刻』が『閉ざされた体系』をかたちづくっているのかについての説明がない点だ。私にとっては、絵画も彫刻も、形態においては閉ざされていても、意味論的にはつねに開かれているものと考えられるからである。むしろ、形態的に限定された系をつくっているからこそ、意味論的には開かれる可能性が生じるのだと私は思う」(大岡、前掲論文、72頁)。¹²「また『われわれがこの現実世界の外で生きることができず、現実の部分である限り』と中原氏はいうが、このようにア・プリオリに人間を『現実の部分』と規定することは、論理的矛盾をひき起しはしないだろうか。なぜなら『われわれは部分である』と判定するのは、ほかならぬわれわれ自身だが、そのわれわれが『部分』にすぎないなら、その判定自体の妥当性も怪しくなるはずである。その判定は、部分であるわれわれから出たものであるゆえに、『部分』にしかすぎない可能性があり、そうだとすれば、われわれ自身を『現実の部分』と断定すべき論理的根拠はきわめて薄弱といわざるを得ない。また、そのような『部分』である人間が、『全体』を語ることも不可能になるだろう。『部分』の中に、どうして『全体』のイメージが宿りうるだろうか。部分と中原氏のいうものが、すでに全体であるからこそ、全体が直観され、『この全体へと向う糸口は、瑣末的ともみえるこうした人間と物質の直接的な触れ合いを通じて』なされるのではなかろうか」(同論文、72頁)。

¹³ 同論文、69頁。

¹⁴ 次を参照。Germano Celant, *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?* London: Studio Vista, 1969.

¹⁵ この作品集のことは、当時すでに日本でも紹介されていた。しかも、ある書評記事は次のような言葉で結ばれている。「今年の国際展で、現物にお目にかかれようから、それまで待たれるがいいだろう」(「“貧しい芸術”とよばれるもの」『美術手帖』第22巻第326号、1970年4月号、103頁)。

¹⁶ 国際美術展の変革とまで言われた、東京ビエンナーレでの単独コミッショナー制の採用、国別参加と賞の廃止、参加作家の大幅削減などは、1968年のヴェネツィア・ビエンナーレをはじめとする学生の抗議行動を反映しており、こうした制度の見直しには、例えば1969年のパリ青年ビエンナーレという先例があった。

¹⁷ Susan Sontag, “Against Interpretation” [1964], in *Against Interpretation: And Other Essays*. New York: Octagon Books, 1978, p. 7 [邦訳: スーザン・ソントグ「反解釈」高橋康成訳、『反解釈』高橋康成[ほか]訳、ちくま学芸文庫、1996年、22頁]。

¹⁸ 「透明——これこそ今日芸術において、また批評において、最高の価値であり、最大の解放力である。透明とは、もの自体の、つまりあるものがまさにそのものであるということの、輝きと艶を経験することの謂である」(同論文、32頁)。

¹⁹ 同論文、31頁。

²⁰ 次を参照。Barbara Rose, “Namuth’s Photographs and the Pollock Myth,” in Barbara Rose ed., *Pollock Painting: Photographs by Hans Namuth*, New York: Agrinde Publications, 1980, unpaginated.

²¹ 「あるとき、一群のアメリカの画家にとっては、カンヴァスが、実際のあるいは想像上の対象を再生し再現し分析し、あるいは“表現する”空間であるよりもむ

しろ、行為する場としての闘技場に見えはじめた。カンヴァスの上に起るべきものは、絵ではなく事件であった」(Harold Rosenberg, “The American Action Painters” [1952], in *The Tradition of the New*, New York: Horizon Press, 1959, p. 25 [邦訳: H. ローゼンバーグ『新しいものの伝統』東野芳明・中屋健一訳、紀伊國屋書店、1965年、23頁])。

²² 次を参照。Hans Namuth, “Photographing Pollock,” in *Pollock Painting*, unpaginated.

²³ ジャン・クレイの議論に関しては次を参照。Rosalind Krauss, “Reading Photographs as Text,” in *Pollock Painting*, unpaginated.

²⁴ このことは、ポロック自身の次の発言と関連していて大変興味深い。“Having a canvas on the floor, I feel nearer, more part of a painting. This way I can walk around it, work from all four sides and be *in* the painting, similar to the Indian sand painters of the West” (“Narration Spoken by Jackson Pollock in Film by Hans Namuth and Paul Falkenberg 1951,” in *Pollock Painting*, unpaginated).

²⁵ 中原佑介・峯村敏明編『第10回日本国際美術展 tokyo biennale '70: 人間と物質 between man and matter』(毎日新聞社・日本国際美術振興会、1970年)を参照。なおこの報告集は、註5の展覧会カタログとは別の刊行物である。

²⁶ 「東京府美術館の時代1926－1970」展カタログ(註2)が、展覧会再現と銘打って取り上げた四つの展覧会のうち、東京ビエンナーレに関してだけ会場写真でもって作品写真に代えているのも、編者の芸術観の反映と見なすことができる。

²⁷ 中原佑介「新しいものの歴史」(『藝術新潮』第21巻第3号、1970年3月号)を参照。

²⁸ 「ともかく、確かなことは、戦後のアメリカ美術がひとつのくぎりをつけたということであろう。あるいは、『歴史』という文脈でくぎりをつけようとしていることである。それは、アメリカ美術の世界に誇る自負でもあろうが、裏返せば、新しい苦悩の告白でもある。現在ぶつかっている美術のさまざまな問題、これはまだすべてを『歴史』という文脈に入れることは、とうていできないというほかないのである」(同論文、69頁)。

²⁹ 同論文、65頁。

図版

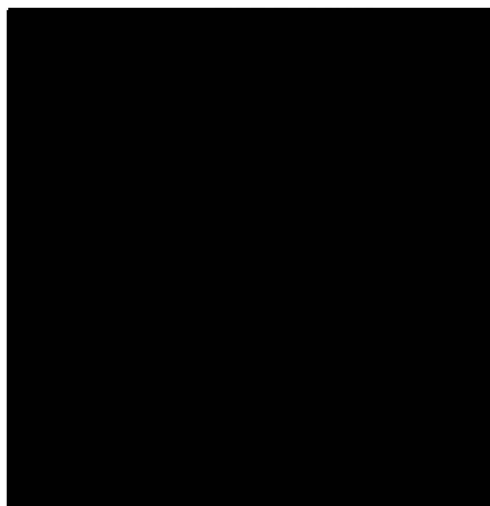


図1 榎倉康二《場》1970
撮影：大辻清司

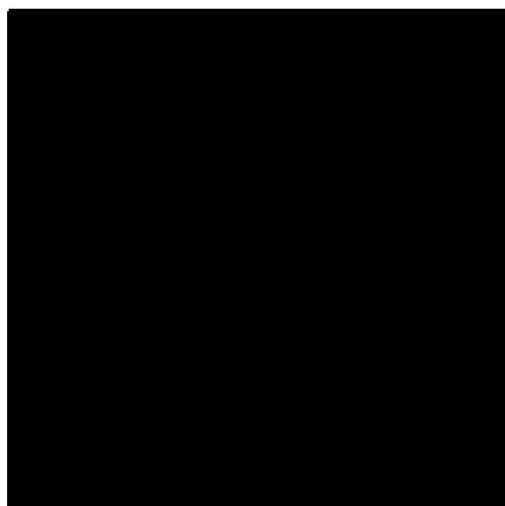


図2 成田克彦《スミ-4と5》1969
撮影：大辻清司

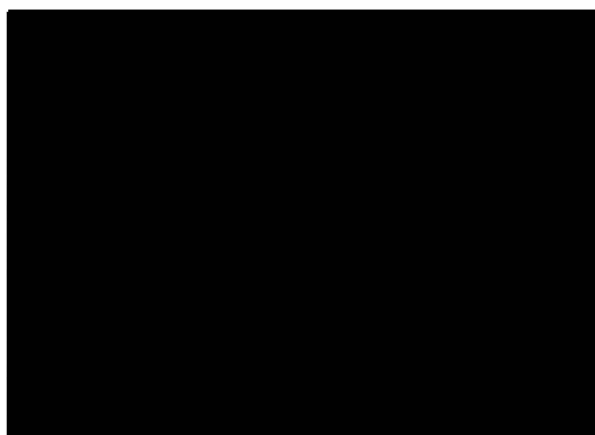


図3 クリスト《梱包した床》1970
撮影：原榮三郎

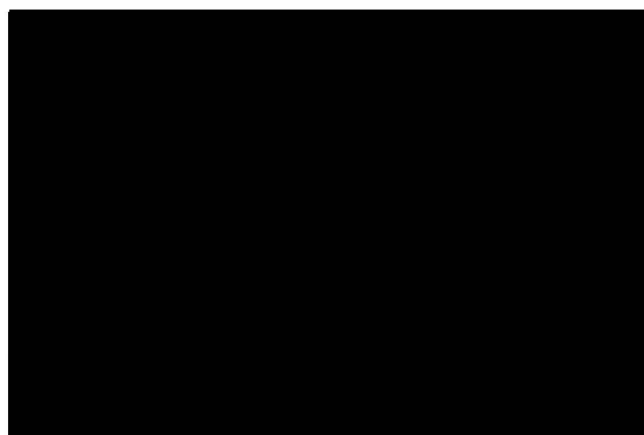


図4 クリスト《梱包した床》1970
撮影：原榮三郎

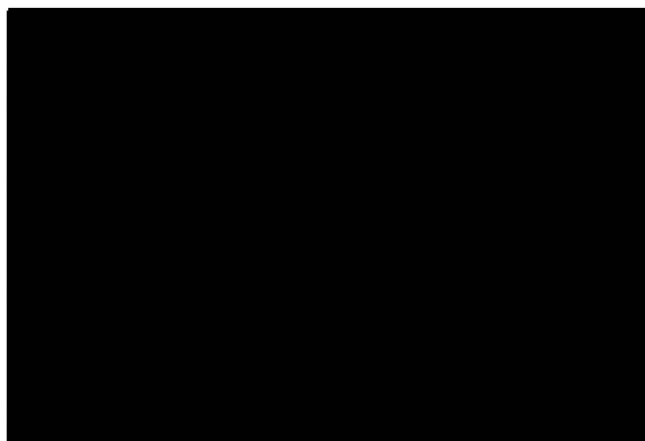


図5 バリー・フラナガン
《1970年5月1日》1970
撮影：原榮三郎

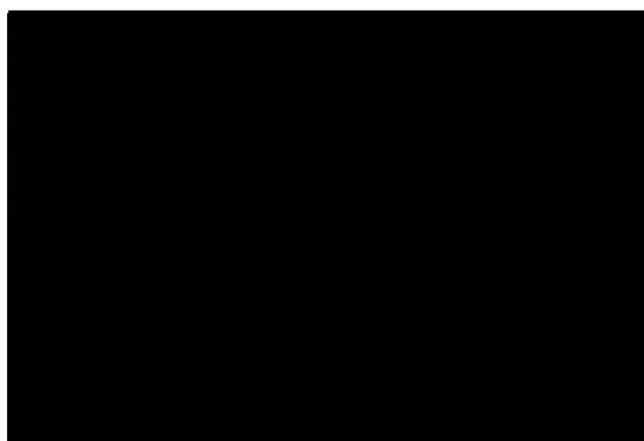


図6 バリー・フラナガン
《1970年5月1日》1970
撮影：大辻清司



図7 リチャード・セラ
《環で囲む一底板（ヘクサグラム）》1970
撮影：作家自身

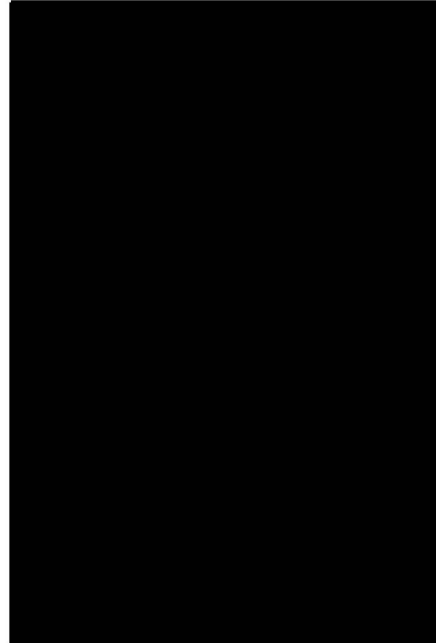


図8 リチャード・セラ
《環で囲む一底板（ヘクサグラム）》1970
撮影：安齊重男

図版出典

図1, 2, 4, 6, 8 東京都現代美術館編『東京府美術館の時代 1926 - 1970』東京都歴史文化財団・東京都現代美術館、2005年。

図3, 5, 7 中原佑介・峯村敏明編『第10回日本国際美術展 tokyo biennale '70：人間と物質 between man and matter』毎日新聞社・日本国際美術振興会、1970年。