

海外研修報告

共通教育 榎木 野衣

テーマ＝ <現代美術の現況について、英国を中心に、欧州、米国、アジアまでを視野に入れて>

期間＝ 2007年4月～2008年3月

所属＝ ロンドン芸術大学 TrAIN (Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation) 客員研究員

<はじめに>

英国の現代美術は1990年代以降、めざましい発展を遂げている。それまで世界のアート界を牽引してきた米国やドイツ、イタリアなどと比較して、それまで、あまり目立たない存在であった英国のアートが、なぜ、短期間で大きな発展を遂げたのだろうか。きっかけは、1990年代の初頭に起こったYBAと呼ばれるアート・ムーブメントにある(YBAとは「Young British Artists」の略称)。もっとも、YBAには20世紀の初頭以来、現代美術の世界を牽引してきた「イズム(主義)」にあたるものは見当たらない。ではなぜYBAは注目されたのか。いくつかの理由が考えられる。第一に、彼らが「都市」の問題に着目して美術の表現をとらえたことが挙げられる。それまで、そうした個別の事情に左右されない普遍的な表現を目指してきた現代美術の世界にあって、かれらは、自分たちが住む街で日々、起こっている生々しい出来事をアートの中心的なモチーフに据えたのである。そこには、一見しては都市の状況とは無関係であるような美術家の表現も混じってはいるが、それらは実際に彼らが息をして暮らす生の感覚から抽出されたものであり、従来の絵画や彫刻とは一線を画している。第二に、このような焦点の絞り込みは、必然的に、そこで同時並行的に起こっている様々な周辺領域の表現との接点を持つようになる。具体的にいえば、それまでは絵画なら絵画、彫刻なら彫刻といったジャンルの内部で作品の造形的な精度や純度を高めて行くのがアートのもつモダニティであったとしたら、かれらはそうした「純度」を都市のアクチュアリティと積

極的にぶつけあわせることで、むしろ解体しようとした。映画、ファッション、ロック、ダンス・ミュージックといった領域がアートと横並びのものとなり、めまぐるしい異種交配を起こしたのである。第三に、こうした表現の担い手だけでなく、かれらの作品やそれをめぐる言説を流通面で支える制度的な補強が、同時期に急速に進んだことがあげられる。たとえば、ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジは、こうした新世代の美術家を生み出す温床のような存在として、YBAの象徴のように語られるようにさえなった。また、ホワイトキューブやヴィクトリア・ミロといったかれらと同世代のギャラリストが新しい考えに基づきコマーシャルギャラリーを運営するようになると、サーチ&サーチに象徴される企業資本の美術蒐集部門がこれを買収するといふ、従来にない新しい動きが見られた。同時に国立のテート美術館が主催するターナー賞が心機一転、大胆な制度改革を行い、チャンネル4のようなテレビ局をもまきこんでアートの受賞式次第を一種の放送イベントにまで高めると、この新人賞は国民的な話題性を持つようにすらなったのである。また当該のテート美術館がテムズ川の聖ポール寺院の対面に現代美術に特化した美術館（テート・モダン）を開館したことも非常に大きかった。

こうして、新世代の美術家たちによる表現の新しさと、それを支えるインフラ整備が、企業資本や教育機関、マスメディアから政府の文化政策に至る手厚い後押しを得て（いわゆる「クール・ブリタニア」）急速に進んだ結果、冷戦解体期直後の混沌として方向性の定まらない現代美術の世界にあって、21世紀美術が向かうべき新しい方向を果敢に打ち出したイギリスの現代美術は、世界で最も刺激に満ち、しかも指針に満ちていると評価されたのである。

以下の文章は、こうした状況の構築に引き続き活況を呈する英国の現代美術を確認しながら、新たに起こりつつある変化を視野に入れて、その都度書き上げた現況報告である（したがって文章は日本国内の新聞などへの発表を同時並行で試みてきた）。その際、英国に留まらず欧州、米国、アジアにわたる現代美術の新しい動きを視野に入れることは必然のことに思われた。なぜなら、経済のグローバル化と一緒にできないものの、アートをめぐる状況も、いま

や確実にある種の世界的同時性を持ちつつあるように感じられたからである。これらの文章を通覧することで現在、世界の現代美術界に起こっている事象を概観する機会とし、今回の海外研修の報告としたい。

<YBAの一起源、ギルバート&ジョージ>

2007年春、ロンドンのサウスバンクにあるテート・モダンで開かれたギルバート&ジョージの回顧展は、圧巻の出来だった。

テート・モダンに関しては、あらためていうこともないだろう。以前には発電所だった施設をもとに、国際コンペに勝利したヘルトオーク&ド・ムーロンによって設計された美術館。かたちとしては旧テート・ギャラリーから現代美術部門が独立したかたちをとっている。

現代美術館というと、難解であり人が入らないんじゃない？と思われるかもしれないが、ここはちがっている。とりわけ、展示室というよりも巨大な空間というしかないインスタレーション・ホールは、なんと建物の7階分に相当する大きさ。ここで行われる、現代作家によるかつてない規模の展示が一種のスペクタクルとして人気を呼び、ロンドンの中心部を対岸から眺める景観のよさも手伝って、なんと年間500万人を集める驚異的な現代美術館となったのである。

ギルバート&ジョージは、1960年代の後半に活動を始めた男性による二人組。いかにも保守的な英国紳士を思わせるスーツ姿に無表情のこの二人は、当初、美術学校の教室などを使って、台座のうえで様々なポーズを取り「生きている彫刻」として発表する活動を始めた。ゆえに、しばしば彼らはパフォーマンス・アートの元祖として取り上げられることも多いのだが、いま書いた通り、彼らの実際の認識は正統的な「彫刻」作品なのである。

従来 of 芸術は、まず生身の作家がいて、その人が表現したものが作品だとしてきた。ところが彼らの考えによると、彼ら自身が彫刻作品でありその素材なのだから、生身の作家と表現としての作品を分けることができない。彼らが「アート＝ライフ」という標語を使

うのも、そんなところから来ている。アートが生そのものなのだとしたら、彼らの趣味や性癖、はては体の一部である血液や唾液、尿や糞なども、すべては素材であり作品（彫刻）となりうる。実際、今回の展示でも壁というよりはストリートのレベルにまで拡張された作品の中で、彼らは尻を向き肛門をこちらに向け、またあるときは大便を写真に撮影し巨大に引き延ばした脇でペロリと舌を出しポーズを取っている。

こうした作品を見ていると、いまですら強いショックを感じるのだから、きわめて保守的な土壌を持つ英国で、かつて、彼らがどのような反発・反感を買ったかは想像がつく。かつて、人種的偏見や同性愛的な性癖を思わせる作風に対して大きな批判があったのも事実である。しかし、そんな逆風を予感していたように、1970年代初頭には、彼らはほとんど空っぽのアパートに潜んで毎日酒を飲んで過ごし、窓から入ってくる光とそこから見える空、そして床に溜まる埃をもとに作品を作っていた。生身が素材であり彫刻なのだから、ほかにはなにもいらぬのだ。今回の展覧会でも、後半の衝撃的な大作群にももちろん圧倒されるが、前半に集められたこの頃の写真作品こそ、そのメランコリーをめぐるミニマルな表現の極地において、このふたりの本質を結晶させたものだといえるだろう。

そんななか、1980年代の後半、ロンドンを拠点に従来の英国美術とはまったく異なる、若くてスキャンダラスなアートの動向が登場した。デミアン・ハーストやトレイシー・エミンによって知られる、このYBA（ヤング・ブリティッシュ・アーティスト）と呼ばれる動きは、それまでの英国美術が、手付かずの自然やその解釈としての「庭園」といった、いかにも英国の保守層好みの作風を持っていたのに対し、あくまで都市のなかで起こる現象を、善悪の判断を取り払って表現した。YBAは、英国の現代美術を世界的な話題にまで高めることに成功し、現在では、テート・モダンの原動力にすらなっている。

けれども、都市や趣味をめぐる問題をもっとも早く前面に打ち出し、社会の逆風を浴びながら創作を続けた先駆者がギルバート&ジョージであることは明白だ。今回の回顧展を見ていると、ただ単に

すぐれた展覧会であるだけでなく、彼らの名誉を回復するかのよ
うな、激しい歴史のダイナミズムがうねっている。

＜見本市の今日性、ART BASEL を中心に＞

2007年は、少し前からアート関係者の中で「惑星大直列」み
たく語られて来た。二年に一度の「ヴェネチア・ビエンナーレ」、五
年に一度の「ドクメンタ」、十年に一度の「ミュンスター彫刻プロジ
ェクト」が一斉に開催年をむかえ、そのいずれもが六月に幕を開け
るからだ。しかも同じ月には、毎年開催の「アート・バーゼル」も
オープンする。世界最大級のアートフェアだ。

アート界では作品の値段がうなぎ上りとなり、過去最大の「バブ
ル」が起こっている最中の当たり年である。アートは難解、とい
うのはもう過去の話で、いまではもう一番のお洒落といったほうが
いようなご時世なのである。

こんな現状は、今夏の「直列」にも如実に反映されていたと思う。
ヴェネチアには足を運んでいないので、それについては留保する
としても（評判を聞く限りあまり代わり映えしないようだが）、他の三
つでいちばん活気を感じさせ話題性もあったのは、わずか一週間に
満たないアートバーゼルだったのである。

どうしてこういう逆転現象が起こったのか。アートバーゼルはも
ともと「アートフェア」をうたっていない。オレたちがやってるの
は単なる商売じゃないぜ、という自負の現れだろう。事実ここは以
前から到底売れないような作品もガンガン見せて来た。しかし、そ
れすら飛ぶように売れてしまうのが現在のアートシーンなのである。
かつてない資本の流動化を背景に、バーゼルでは各所で小さなブラ
ンチともいべきフェアが開かれるようになり、市内の美術館で
はコレクターの力を背景に過去の巨匠から現在の主力に至るまで、
大規模な個展が開かれるようになった。さらには、こうしたアートの
資本主義化に対して、かつて徹底的に抗戦した「シチュアシオニ
スト・インターナショナル」の回顧展も開かれ、180度異なる価
値観を提示する、という具合なのだ。

ドクメンタもこうした状況にあらがうように、世界中の多様な政

治的テーマに関心を引き寄せ、展示も最大限に工夫している。おなじみの顔ぶれが巡業してまわっているだけと皮肉を飛ばされた国際展の現状に逆らって、声を掛けた作家の過半数がほとんど無名ということや、事前にギャラリストによる青田買いを避けるために秘密主義を徹底したことも、賛否はあっても理解できる部分はある。ところが結果としてみれば、全体にドクメンタが似たような印象を醸しているのに対し、バーゼルのほうが総合的なディレクターがいない分、どん欲に多様性を受け入れ、華々しさもあり、議論の糸口も多く提供していたように思われた。

かつて国際展の時代が訪れたといわれ、それを仕切るキュレーターにスポットが当たったことがあった。しかし、その時代は既に過ぎ去ったかのようだ。現在、状況を推進しているのは、むしろギャラリストである。21世紀はアートフェアの時代といわれるのは、そのためなのだ。事実、金が物を言うようになって以来、キュレーターはますます市場の動向に左右されるようになってきた。かつて、未来の評価と引き換えに全人生を失意と貧困で終えた作家には誰もなりたからず、アートもまた現世利益を軸に動くようになった。

他方、世界はますます不安材料を増すばかりだ。気候変動、未知の疫病、テロ戦争、環境破壊……。他方といったが、実際には両者は複雑に絡み合っている。無際限の欲望と底しれぬ絶望の隣り合わせ。そのダイナミズム—それこそ、現在のアートシーンの真のリアリティなのだと思う。

<ダミアン・ハーストの衰えぬ事件性>

ショッキングな作品と派手な言動で物議をかもし、一九九〇年代に英国美術界の新世代を一躍知らしめた時代の寵児、ダミアン・ハースト。日本では、こんなレッテルばかりが先行してしまった感は否めない。昨年、ロンドンのギャラリー、ホワイト・キューブで開かれた個展を見ると、その作品はたしかに挑発的だ。けれども、それだけではない。そこには、西洋美術の根源に迫るものを感じさせるからだ。

彼の名を世に轟かすきっかけとなったのは、なんとといってもホル

マリリン漬けの巨大なサメを展示した作品だろう。その後も、この美術家は同様の手法で、牛や羊の死体を容赦なく輪切りにし、左右両断してみせた。個展でも、千百カラットを越すダイヤモンドをちりばめたプラチナ製の髑髏を限定展示している。しかも入場者は身元を記録されるという念の入りようだ。こうして発表のたびごとに、ダミアンは見るものに嫌悪とも崇高ともつかない感覚を味あわせてきたのである。

日頃、私たちは、美術館で美しいもの、純粹なものに出会うという先入観を抱いている。そういう人たちにとって、ダミアンの作品はたしかにショッキングかもしれない。けれども、美術館が美の殿堂であるという考えは、きわめて疑わしい。ミュージアムという原義で広く考えれば、博物館などはまさしく死物の収集場にほかならない。そうでなくても、西洋の主たる美術館はどこも死や戦争、老いや病の主題で溢れている。そもそも、西洋美術の原点にあるイエスの磔刑図自体が、ほかならぬ死体をめぐるイメージではないか。

ダミアンの作品は、この点で、あきらかに西洋美術、ないしはその器である美術館・博物館に、深く根ざしている。とともに、その伝統が今日いったい何を意味するのかについて、見るものに容赦なく再考を迫ってくる。それを高踏的な高みからではなく、スキャンダル一步手前の身振りで示してくるところに、この美術家の妙もあるのだ。

一連の新作も、一見しては宗教的なテーマによって覆い尽くされている。たとえば、太いワイヤーで直立し、全身を矢で射られたホルマリリン漬けの牛「聖セバスティアヌス 苦痛の賞讃」では、西洋美術の主要な画題を扱っている。が、ここで殉教する聖人はもはや人ではなく、肉牛に代表される家畜である。また我が子の出産に立ち会い、妻の帝王切開の様を描いた「生誕絵画」や、癌細胞の病巣写真をあしらったキャンバスに手術用メスやガラスの破片をぶちまけた「生体絵画」では、人間にとって避けがたい生と死との対照性を描いている。

ある意味、伝統的なテーマだ。けれどもこれらの連作で、両者はいずれも医療のイメージを通じてしか得られていない。現代では、

わたしたちの生も死も、医療という制度を通じてしか扱えないことを、知り抜いているかのようだ。本展のタイトルが「信仰を超えて」とあるのは、そのためだろう。かつての信仰と教会に代わって、いまでは医療と病院が芸術を生み出す、といわんばかりに。

現代の美術の動向を知るうえで欠かすことのできないこうした美術家が、日本の美術館で、依然まとまった紹介がされていないことには、なにか理由があるのだろうか。その損失が、あらためて惜まれる。

<サルバトール・ダリと映画、その蜜月時代>

夢の世界を思わせる幻想的な画面、両端をピンと立てたユーモラスな髭や表情——サルバドール・ダリという、いまなお絶大な人気を誇る一方で、こうした紋切り型が定着しているのではないだろうか。

そんなイメージを覆すような展覧会が、ロンドンの美術館、テート・モダンで開催された。題して「ダリと映画」。

ダリがたびたび映画に関わったことはよく知られている。ルイス・ブニュエルとの共作「アンダルシアの犬」は、つとに有名だ。しかし、この展覧会が伝えているのは、ダリという美術家が画業の一端を映画へと向けていた、というのとは少しちがう。それどころか、映画こそ、ダリが生涯にわたって憧憬し続けた究極の芸術であった、とするものなのである。そこでシュールレアリスムは、単に絵を描くための手法ではない。既成のジャンルとしての映画をも変容（メタモルフォーゼ）するための魔法の知恵であり、具体的な方法なのだ。

この道のりの中で、ダリの絵画もまた、今までとは異なる意味を持ってくる。彼の絵が、実は映画のコンテのようなものであったということではない。映画と絵画との区別があまり意味をなさなくなるような次元にこそ、ダリが最終的に向かう地点があったのだと考えるべきだろう。それは今日なお、大きな可能性を秘めている。

このことを実証するかのように、この展覧会では、初期から晩年にいたる主要なダリの絵画と、彼の関わった映画を上映する部屋が、

交互に現れるように構成されている。ブニュエルとのもうひとつの映画『黄金時代』、ヒッチコック監督『白い恐怖』で担当した精神分析の一場面などがそれだが、マルクス兄弟との共作をはじめ、実際には実現しなかった多くの映画のアイデアが、克明なラフスケッチやメモというかたちで公開され、映画へのダリの関心の強さを思い知らされる。

とりわけ、1946年にダリが、ウォルト・ディズニーとの共作を進めていたというのが興味を惹く。「偉大なるアメリカのシュールレアリスト」と呼んでいたディズニーからの申し出に、ダリは集中して作業を進める。けれども残念なことに、(おそらくは技術的な理由で)この計画はダリの生前には実現しなかった。ところが、近年になって新しいスタッフによりこの企画が実現し、会場でも公開されている。『デスティニーノ (運命)』と題されたこのショートフィルムでは、砂漠や地平線、廃墟といったダリならではの風景を舞台に、宿命の男女が目もくらむようなメタモルフォーゼを繰り返す。コンピュータを自由に活用できなかった頃には、とうてい実現できなかったであろう。そこには、「20世紀のシュールレアリズムの巨匠＝ダリ」という紋切り方とは、まったく異なる可能性が浮かび上がる。「21世紀の未知の巨匠＝ダリ」というべき姿が。

この展覧会は、このあと、ロサンジェルス州立美術館、フロリダのサルバドル・ダリ美術館を経て、来年の夏にはモダン・アートの牙城、ニューヨーク近代美術館に巡回する。大部のカタログも、読み応え充分だ。その頃までには、美術史でのダリの位置づけも、以前とはずいぶん異なるものとなっていることだろう。

<監獄での展覧会、ケストラー賞の新しさ>

アーサー・ケストラーという作家をご存知だろうか。激動の20世紀初頭にハンガリーで生まれ、投獄や逃亡生活の続くなか多くの著作を残し、最後には帰化した英国で安楽死の権利を主張し、みずから服毒して他界した。その死に象徴されるような、ひととき先鋭的な主張で知られたが、それも、人間のなかに眠る無限の創造性への関心ゆえのことだろう。代表作『機械の中の幽霊』はつとに有名

だ。かつて、ロックバンドのポリスが同名の曲でヒットを飛ばしたが、日本ではアニメ『攻殻機動隊』の原作に与えた影響のほうが知られているかもしれない。

この人物が1962年に英国で設立した芸術賞が「ケストラー・アワード」である。けれどもケストラーのこと、よくある類いの賞ではない。服役中の囚人を中心に、保護観察中の人物や不法移民の収容所などからアート作品（主に絵や立体だが、音楽や文学も含む）を広く募り、審査を経て選ばれたものを一年に一度、公開しようというものなのだ。

会場となるのは、通常であればロンドン西部にあるワームウッド・スクラブ監獄に併設されたケストラー・アートセンターなのだが、気軽に足を運べる場所とはいいがたい。ところが今年のはじめて、バッキンガム宮殿の近くにある現代美術の展示センター、ICAでも公開されることになった。題して「インサイダー・アート」展。

少し前から、美術の専門的な教育を受けずに作られた絵や彫刻が、注目を集めるようになった。作り手には、法の逸脱者や精神を深く病んだ者も多く含まれる。これらが「アウトサイダー・アート」とよばれるゆえんだが、この名称は、そうした作品を社会の外（アウト）に置こうとするニュアンスを持つゆえ、批判も少なくない。ところが、今回の展覧会ではそれを逆手に取り、本当はこっちのほうが芸術の本道（イン）なんだよ、とさりげなく主張している。その際「イン」が、収監され身動きの取れない室内や変化のない毎日と掛けられていることはいうまでもない。豊かな芸術を生み出すような環境とは、かけ離れたイメージだ。けれどもケストラーは、みずからの体験もふまえ、そのような極限的な状況や自己との直面こそが、人間にとって創造性の根源であることをよく知っていた。この賞に似た試みはほかにもあるかもしれないが、最大のちがいは、そこにある。ケストラーは、この賞の設立に、慈善的な意義だけではなく、あきらかに芸術そのものの可能性を見ていた。

ケストラー・アワードには昨年、全国から8000点近い応募があり、くわえて審査員に英国でもっとも先鋭的な美術賞であるターナー・プライズの受賞作家、グレイソン・ペリーが加わったことで

も話題となった。このあたりも、現在のアートの主流と同じ目線でこれらの作品（応募者の性質上、大半は匿名だが）を見ていこうとする意図を反映している。実際、ICA に展示された作品は厳選されている。現在のアートシーンに置いても遜色がないばかりか、頭ひとつ抜け出しているように感じさせるものさえあった。「イン」と「アウト」が逆転する瞬間だ。

「芸術家になっていなかったら、犯罪者になっていただろう」というのは、よく聞く話だが、すでに常套句になっていて少し気恥ずかしい。が、芸術家になっていれば犯罪者にならずに済んでいたかもしれないものたちが、罪を犯した後に、はじめて目覚めた芸術は、それとも少しちがっている。その違いについて、以来、ずっと考え続けている。

＜パンク表現、その歴史的検証＞

ロンドンで、かつてパンクが開花したキングス・ロードを散歩しても、いまではその片鱗も感じられない。むしろ最近の話題は、この通り沿いに来春、先鋭的なコレクションで知られるサーチ・ギャラリーが完成することだ。いまでは、かつてのパンク〜ニューウェイヴにかわって、カッティング・エッジなアートがこの街の文化をリードしている。けれどロンドンに住んでいると、頭のどこかで、かつてのパンク〜ニューウェイヴの響きやイメージが、なにか残像のようにつきまとう。それは、なぜなのか。

そんなおり、バービカン・アートギャラリーで「パニック・アタック！」という展覧会が開かれた。サブタイトルに「アート・イン・パンク・イヤーズ」と付されているから、「パニック」は当然「パンク」にも掛けられている。こう書いてしまうと、パンク時代のファッションや写真を並べた展示が浮かんでくるかもしれない。けれども、この展覧会にそれを求めれば即座に失望するだろう。なぜなら、この展覧会での「パンク」とは、たんにファッションや音楽ということではなく、ある種の時代精神と、その駆使のための手法だからだ。

したがって、扱う領域は多岐にわたっている。ニューヨークはパ

ンク発祥の地だけれども、むしろ、さらなる先駆者たちにスポットがあたっている。とりわけ70年代初頭にマンハッタンの川沿いに放置された倉庫の壁や床をノコギリなどで紙細工のように切り貼りし、巨大な建築コラージュをつくりあげたゴードン・マッタ＝クラークは強力な先導者だ。ピストルズのレコード・ジャケットや、放送禁止になった「ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン」で女王の肖像を使った過激なポートレートで知られるジェイミー・リードも冒頭に展示され、いまなお緊張感を放っている。

このように「パンク」とは、この世界の全領域におよぶアナーキーな「コラージュの精神」であった。コラージュ自体は単なる手法だが、それを現実の建築や国家の象徴、そして自己の肉体にまであてはめることに躊躇しないというのが、彼らに共通する精神のありようなのだ。

そんななか、近年、活動を再開したスロッシング・グリッスルによるICAギャラリーでの展覧会「売春」を再現しているのは特筆に値する。この展覧会では、メンバーのひとりであるコーギーのポルノ写真や使用済みタンポンが展示されたために、彼らは社会の敵として非難され、ギャラリーも税金による運営であったため国会で弾劾された。しかしメンバーがその後、パンク以後の音楽シーンを活動の場に据えたため、この展覧会がアートの文脈で語られることはあまりない。が、生身の身体の活用やメディアの持つ意味、そしてなにより社会における「ノイズ」という領域に踏み込んだ点で「売春」展は、のちのダミアン・ハーストやチャップマン兄弟の登場に先立って、確実に新しい領域を切り開いていた。

こう考えてみると、ファッションとしてのパンクは街から消えたけれども、「パンク」の精神は、依然、現在のロンドンのアートシーンの強力な源泉であり続けているともいえるだろう。パンクが見当たらないのに、街がその余韻を残しているのは、そのためだろう。たとえば、みずからの性的遍歴を国立の美術館で赤裸々に公開するトレイシー・エミンのインスタレーション（布製パッチワーク）には、たしかに、かつての「売春」展がかたちを変えて響いているのである。

＜類例なき新人賞、ターナープライズ＞

文学に目を向ければ日本で芥川・直木賞はとにかく盛り上がる。昨日まで貧乏暮らしのアパートに受賞一夜明けると黒塗りのハイヤーが停まる、なんて俗な話題にも事欠かない。美術はどうだろう。少し前なら「安井賞」というのがあった。画壇の芥川賞みたいなもので、受賞した途端、画商がまわりを囲み、当代随一の売れっ子へと一直線。そういう世界がたしかにあった。けれども、そんな安井賞もいまやなし。美術の世界に新人賞がないわけじゃないけれども、そこに夢物語のような華やぎはすでにない。

ところがイギリスに目を向けると、今や国民的な行事になったアートの新人賞が幅を利かせている。それがターナー賞。英国を代表する画家、J.M.W.ターナーにちなんでの命名だ。

けれどもこのターナー賞、最初からそんな盛大であったわけじゃない。というよりも、設立当初はむしろ悪評プンプンで、一度は休止に追い込まれた。初回にノミネートされた英国美術界の大御所がその後、かわりばんこで受賞を果たし、これじゃ賞の持ち回り、審査御免の出来レースじゃないか、と叩かれに叩かれた。そりゃ至極ごもつとも。で、1989年の第6回までで一度お休み。つまりケチがついた。

しかしターナー賞はただでは転ばなかった。日本みたいに国が主宰する賞で盗作作家が受賞してもさしたる改革もなく継続、同時に存在感まで薄くなる、なんてことは許されないお国柄だ。

実際、ターナー賞はよみがえった。まずはっきり年齢制限（50歳以下）をして新人賞になった。しかも前一年のうちに目立った成果を発表したものに限られる。つまり貢献賞はもうなし。さらに外部からスポンサー（チャンネル4）を入れ、TVメディアを巻き込んだ。お茶の間での「スター誕生」、難解といわれたアートの世界に新車のシンデレラ・ストーリーの誕生だ。その結果、この年の最終候補作家4人のうち、3人までが30歳未満となり、賞は一気に若返り、パワフルになった。

時期もよかった。頭角を現し始めた「YBA(ヤング・ブリティッシ

ユ・アーティスト)」と呼ばれるアートのニューウェイヴ勢が脚光を浴びる、恰好の表舞台になったのだ。ここから、デミアン・ハースト、レイチェル・ホワイトリード、クリス・オフィリ、ヴォルフガング・ティルマンズといった「若僧」が次々に受賞。メディアがそれをあおり立て、この手に欠かせないゴシップが飛び交い、誰が受賞するのかで激しく盛り上がる。そこへ前代未聞のアートバブルの到来……。それが現在のターナー賞だ。

ちなみに、2007年の受賞者発表は12月3日で、受賞者はマーク・ヴォリンガーだった。英国のイラクへの経済制裁に端を発する介入にウェストミンスター宮殿の広場で一人、現地で無惨に死に行く赤ん坊や子どもの様子を写真やグラフィックを使い抗議して撤去された社会活動家、ブライアン・ハウのすさまじいデモンストレーションをロンドンのテイト・ブリテンで再現した展示が評価されたのだ。私も実際に見て、これには心底肝が冷えた。ところで昨年のノミネート作品の展示会場はリヴァプールのテイト美術館だったので、このヴォリンガー作品を初見のひとも多かったことだろう。やり玉に挙げられたブレアはもう首相の座を降りていたが、そのインスタレーションはイラク戦争の惨禍をなまなましく脳裏に浮かび上がらせたことだろう。

<未来へと開かれた美術館、ホンブロイヒ>

ドイツ北西部に位置する街、デュッセルドルフは、パリやロンドンのような大都会ではないけれども、現代の文化を考えるうえで欠かすことのできない基幹都市だ。

アートに関していえば、ここにはデュッセルドルフ芸術アカデミーという美術学校があり、かつてヨーゼフ・ボイスが教授をつとめ数々の伝説を残し、多くの才能を輩出した。近年ではベッヒャー学派と呼ばれる写真の動向で広く知られ、世界のアートシーンを牽引している。他方、ポピュラー音楽に目を向けても、この地は「テクノ・ポップ」の元祖であるユニット、クラフトワークが結成され、いまなお地元スタジオを構えている。その筋の手合いにとっては、まさに「聖地」なのだ。

ヨーゼフ・ボイスとクラフトワークの街—そう考えるだけで、デュッセルドルフが20世紀の芸術の世界でいかに大きな役割を果たしたかに驚いてしまうのだけれども、こうした流れはいまでも連続と受け継がれ、裾野を広げ続けている。

そのクラフトワークには、かつて全米でヒットした「アウトバーン」(ドイツの高速道路)という名曲がある。さしずめ、それにならないドライブ気分で車を郊外に走らせると、まもなく広大な土地に建物が点々と並ぶ美術施設が見えてくる。インゼル・ホンブロイヒ財団だ。インゼルとはドイツ語で島のこと。ホンブロイヒは地名だから、さしずめ、ホンブロイヒ芸術島地区とでもいうべきか。それにしても、なぜ「島」なのか。

それは、何十もの展示施設、美術館、制作工房、研修施設、研究所などを持つこの区域自体が、外界から隔離した芸術のための孤島＝理想郷のような存在だからだ。もとをただせば、デュッセルドルフのコレクター、カール・ハインリヒ・ミュラーが、自身のコレクションを独自の観点から公開しようと、多くの芸術家の協力のもと一九八六年にはじまった。が、設備はその後も拡張され、なかでも九五年に隣接した旧 NATO 軍用ロケット発射基地につくられたアーティスト・アトリエは、その環境とともにたびたび話題となる。わたしが訪れた際にも、さらなる設備を建造中だった。要するに、ここは依然、進行中のプロジェクトといったほうがよい。

もともと、中心となるのは、創設時のメンバーであり、先のアカデミーの教授を長く務めた彫刻家、故エルヴィン・ヘーリヒの設計による、さまざまな形状の建物が散在する広大な湿地帯だ。訪れた人は、渡された簡単な地図だけをたよりに、建物と建物のあいだを徒歩でめぐっていく。展示もかわっていて、なかには、屋内の残響音を鑑賞するためだけに特別に設計された建物もある。飾られているのもセザンヌやピカビアのような近代の巨匠をはじめ、古代の発掘品、最先端の現代美術が共存し、いわゆる分類的な区別はない。

最大の特徴は、キャプションや監視員、空調や照明を原則、排していることだろう。そのため館内の雰囲気は、わたしたちが見知った美術館とはだいぶ異なる。建物はシンプルだが彫刻を思わせるし、

見慣れぬスケールの開口部はたいてい外へと開け放たれて、そこから光や風はもちろん、枯れ葉までが舞い込む。しかし気の抜けはよく、淀んだ感じは一切ない。そして、それがなんともいえず「いい感じ」なのだ。

先のロケット施設跡には数年前、安藤忠雄によるランゲン財団美術館もオープンしている。冷たいコンクリートの要塞のようなこの建物が、むしろ外界の自然から隔絶した密室のような展示環境をつくりだしているのと、いかにも対照的であった。

＜英国の「戦争画」、その現在＞

ロンドンのテート・ブリテンは、英国の美術史を網羅する美術館として知られる。その主展示室は、巨大な容積を誇るメイン・ホールによって左右に振り分けられている。けれども、これらの間隙にあって見過ごされがちな展示コーナーにも見逃せないものは多い。

そんな薄暗い一角に、英国の第二次世界大戦時の戦争画が、ロンドン市内の空爆の様子を伝える写真とともに、ささやかに展示されていた。ポール・ナッシュ、グレアム・サザランド、ジョン・パイパーら、いずれも英国の美術を語るうえで書かせない画家によるものばかりだ。

これらの作品を見ていると、主展示室で戦後、唐突に登場するかに見える肉塊的な油彩画や廃墟的な立体が、実は第二次世界大戦の描写を経て浮かび上がって来た表現だということが、わかってくる。これらの戦争画は、のちにフランシス・ベーコンやエドワード・パオロッチィ（ポップアートの創始者）が英国に登場する鍵を握る、いわばミッシング・リンクなのだ。

しかしそうすると、今度は一室くらいもうけてゆっくりと見てみたくなってくる。その重要度からして、どうしても物足りなさが残ってしまうのだ。ちょっと似ているな、と思ったのは、日本の美術館での戦争画の扱いだ。薄暗い一角かどうかはさておき、正規の展示から少しズレた場所、というのもよく似ている。思うに、その位置づけの難しさに関しては、英国での事情もそう変わりがないのかもしれない。

ところが、昨年になって英国の戦争画関連の出版が相次いでいる。なかでも、帝国戦争博物館が収集してきた戦争画関連のコレクションを公開した一冊（『オイル・ペインティングス・イン・パブリック・オーナーシップ・イン・ザ・インペリアル・ウォー・ミュージアム』）は、いってみれば総目録にあたるものだが、全点カラー印刷で画集的鑑賞にも耐える代物だ。なによりも、その戦争表現の多様さと数量に圧倒される。

本書に収められた戦争画の来歴は第一次世界大戦に遡るが、いずれも国からの委嘱と自発的な寄贈で成り立っている。第二次世界大戦期に関しても同様で、このときはナショナル・ギャラリーのディレクターであったケネス・クラーク卿が中心となり「ウォー・アーティスト・アドバイザー・コミッティ」が発足。この指揮下に、委嘱作家をはじめとして内外の戦争を記録する絵画の制作が情報省の管轄のもと進められている。テート・ブリテンの一角で見た一連の戦争画も、基本的にはこの方針に沿って描かれたものだ。

もっとも、アヴァンギャルドから臆面もなくリアリズムに回帰した日本の戦争画家とは対照的に、彼らの表現に「豹変」は感じられない。たとえば、前記したナッシュの絵などは、生涯を通じてその個性がもっとも優れて発揮された一作となっている。そこは、大きな違いというべきだろう。帝国戦争博物館はその後も美術家たちに戦争の記録表現を委嘱し続け、近くは湾岸戦争からボスニア紛争にまで及び、これらは随時、館内で公開されている。

ところで、日本でもアジア・太平洋戦争期の絵画を集めた画集『戦争と美術 一九三七—一九四五』が近々、刊行される。戦争と美術といっても、いわゆる戦争記録画に留まらず、銃後の描写や、従来は「戦争画」に括られてこなかった表現にも視野を広げた。戦争画の一括公開はむずかしくても画集なら作れないかと、数人の評論家に声を掛けたことがきっかけで、刊行のための小さな研究会が発足したのは三年前のことだった。

二〇世紀は戦争の百年といわれる。反面、従来 of 美術研究がそのことに充分、応えられてきたとはいいがたい。こうした画集や研究書が各国で刊行されるようになって、はじめて「二〇世紀美術」な

るものの全容があきらかになると考えるのは、わたしだけだろうか。

<小さな歴史、大きな衝撃——コブラ美術館>

アムステルダムでいちばん目立っているのは、自転車だ。街中いたるところ専用道路が通っているから、障害物や人、車を気にすることなく、すいすい走れる。日本のように駅までの中継ではなく移動手段そのものだから、駐輪問題もさしたることはない。

反対に車道は、東京駅のモデルになったことで有名なアムステルダム中央駅前でもわずか一車線で、しかも路面電車の軌道を兼ねている。その横に、自転車道と歩道がその倍以上の広さで並ぶという寸法だ。

街の規模が小さいからできることなのだろう。けれども、車道を減らすことで都市問題を解決する発想は、どんな狭いところにも道を通すことで利便とする日本にはないもので、成熟した知性が感じられる。

都市計画だけではない。美術の分野でもオランダは先を行っていた。先頃まで日本に来て話題となったフェルメールの「牛乳を注ぐ女」を所蔵する国立博物館は、それまで王宮などを転用することが通例であった美術館に、ヨーロッパではじめて専用の建物を与えた。あえていえば最初の「美術館」だ。

この街を背景にすると前衛芸術運動もユニークだ。とりわけ1948年に結成された「コブラ」は、もっと知られてよい。

コブラは、コペンハーゲン、ブリュッセル、アムステルダムの都市の頭文字を合わせて命名された。いずれも、20世紀初頭の美術を先導したダダやシュールレアリスムがパリやベルリン、ニューヨークといった大都市を舞台としたのに対して、やや周縁的な小都市ばかりだ。

けれども、彼らはそれを武器に前衛芸術家たちの国際ネットワークを押し広げ、すでに権威化していたシュールレアリスムを撃った。運動としての芸術を重視し、ヨーロッパを縦横に駆け巡った。美術家によるスペースの自主運営を進め、政治と連携し、民衆との交流を当然のこととした。「一主義」は過去の産物として否定

しているから、統一された様式はない。が、それはむしろ彼らの思うところだった。その野蛮といってよい瞬発力と力の炸裂は、いま見ても十分に挑発的だ。

アムステルダムから市電で少し走ったアムステルフェーンには、コブラ美術館がある。ここで、アペル、ヨルン、コンスタント、コルネイユ、アペルをはじめ、当時、おおいに物議をかもした代表作を見ることができる。コブラの展覧会に参加した日系の美術家、タジリ・シンキチの彫刻を飾る中庭もある。

コブラは、実質的には数年しか続かなかった。が、その流れは批判的に継承され、1957年には「シチュアシオニスト・インターナショナル」が結成される。彼らが「状況主義（シチュアシオニズム）」を名乗らず、状況を構築するものたちからなる国際的な連携として運動を組織し、街中での自由やグラフィズムや即興的な活動を重視したことのなかには、かつてのコブラの余韻がこだましている。そしてそれは、学生や民衆による国家への抗議と一斉蜂起によってパリが騒然とした、あの1968年5月の「革命」へとつながっていく。

自転車がわが物顔に都市を疾走するアムステルダムの街には、なにか、それを生み出した原郷のようなものが、いまなお感じられるのである。

<ロサンジェルス、村上隆展の歴史的活況>

ロサンジェルスで、村上隆の回顧的展覧会を見た。

村上隆のことをスキャンダラスな美術家とみなし、本流と見ない向きはいまも少なくない。なかでもよく耳にするのは、村上隆は美術をめぐる現行の制度を変革しようとする過激な姿勢では興味深い、個々の作品の質はどうなのか、という声である。しかし、これほどのはずれな意見はない。

そのさい「質」とは、作品の物的特性のことではない。今回の展覧会でも実感したが、仕上げに関して村上作品は圧倒的であり、他に抜きん出ている。したがってそれは「芸術体験としての質」ということになる。が、こうした疑いは今回の展覧会のなかでは、ほと

んど意味をなさない。個々の作品の「質」というものが、これまで村上隆がつくりだしてきた作品の「量」と切り離せない段階に入っていることを証明してみせるような展覧会だからだ。

質が単純に物的なものでないように、そこでは量もまた、単に数的なものではない。芸術下の質が体験を指すとすれば、量にあたるのは筋書き（ストーリー）である。両者は一種の座標をなし、単独では存在しない。回顧展とは、いわばこの座標軸を確定する作業なのだ。

したがって、どんなに玩具めいたものが展示されていたとしても、大量生産であることが個々の商品の質を保証する複製文化とは一線を画している。むしろ、ある筋書きにもとづいて頂点に立つ限られたマスターピースが、全体の質を保証するようなシステムを村上隆は確立したというべきだろう。そこで質と量を統合しているのが、「名」という第三の要素なのである。けれども、近代美術における巨匠（モダン・マスターズ）とは、ほかでもない、この質と量との関係が「名」へと桁上げされた段階のことではなかったか。

私はここで、村上隆がついに巨匠の仲間入りを果たした、というようなことがいいたいのではない。ほかでもない展覧会タイトルが「○MURAKAMI」だからだ。それは、近代以後、美術の世界で目指されているのが、じっさいには美術家のブランド化であった（にすぎなかった）ことを明快に示している。その点では、ハイアートにおける「セザンヌ」「ピカソ」「マチス」といった「名」の流通と、村上が今回の展覧会でもパートナーとした「ルイ・ヴィトン」のような文字通りのブランド名とのあいだに、本質的なちがいはない。

こうして村上は、限られた天才の所産とされてきた美術と、文字どおりのブランド品とのあいだの密約を、正面切ってあきらかにしてしまふ。注目に値するのは、ルイ・ヴィトンが自社製品に使う紋様入りの皮革を直接、木枠に張り絵画とした新作であろう。そこでは、ハイファッションとハイアートとの落差が消され、彼の唱えるスーパーフラットというコンセプトが、オタク文化を超えて徹底されている。

こうしたことを考えたとき、欧米での村上隆の成功は、現行の美

術をめぐる制度を変革したからというよりも、そこで採用されてきた公理を極限まで（ただしロマン主義的にではなくあくまで即物的に）行使したことによるのではないだろうか。かりに村上に過激という形容があてはまるとしたら、それは芸術の革新に向かっているというよりは、近代の芸術をめぐるシステムを、周囲がたじろぐほど徹底して保守しているからにほかならない。

<MoMAの隣でフォークアートを再発見する>

ロサンジェルス現代美術館での村上隆展、ニューヨークではカイカイキキ・スタジオと足早にまわってロンドンに戻る。

ニューヨークではやはり MoMA の空間に圧倒される。特に館の真ん中に位置する巨大な吹き抜けは、単純に体積だけなら日本国内の美術館にもこれに近いものはあるだろう。しかし、これは単純な箱ではない。面と虚と実とがたがいに反射するかのように組み合わせられた、たぐい稀な場なのだ。そこに亀裂を思わせる線で描かれたようなマーティン・プーリエの木彫。そのことを十分に知り尽くしてすばらしい。

結局、昼前から5時半の閉館時間まで居てしまった。それでも全然飽きない。それなりに体力を使うからいつのまにか疲れているのだが、ホテルに戻るまで気付かないのが不思議だ。

ところで、MoMAの隣にあるアメリカン・フォークアート・ミュージアムに足を踏み入れたのは初めてのことだった。しかし、これが大きな収穫だった。収集されているのは、MoMAのモダン・マスターズとは対照的に無名の民衆たちの作品。刺繍や木彫り、焼き物やイラストが並んでいる。日本でいえば、いわば「民芸」だ。子供と大人の果てない戦争を数十年にわたり空想し続けたヘンリー・ダーガーの水彩パノラマ画も並んでいる（このミュージアムは2001年にヘンリー・ダーガー研究センターをたちあげている）。どれも興味深いが、19世紀なかばにアメリカにコミュンを築いたシェイカー教徒たちの手工芸に釘付けとなる。これは、機械的な合理主義とは異なる、モダニズムのもうひとつの源流だ。この時期ちょうど、特別展「金箔の獅子と宝飾の馬—シナゴグから回転木馬へ」

が開催されており、そこで見られた19世紀ポーランドのユダヤ・コミュンで作られた聖典の切り絵と、コニーアイランドのメリーゴーランドで使われていた木馬には、どちらも眼を見はらされた。切り絵は凝視し続けると眼がつぶれるのではないかと思えるほど細密で、木馬はいまにも口から心臓を吐き出しそうだ。

モダニズムの精化 MoMA の隣で、名も知られぬ者たちの憑かれたような技芸が少し薄暗い空間に並ぶのは、壁ひとつ隔てての「光と闇」の世界とあってよい。異なる美術をめぐる強烈なコントラストだ。しかし、闇にあたるのは、鏡面のように磨かれ、どこまでも明るく透過な MoMA のほうかもしれない。光を憧憬し、かぎりなくそこに近づこうと切望した無名者たちの一途さにくらべ、ある意味、それは出口のない現代の煉獄そのものだからだ。

ニューヨークではほかにバワリーに移ったニューミュージアム（設計＝妹島和世＋西沢立衛）が開館したばかりで話題を集めていた。外観はたしかにうつくしい。が、内部はフロアの積み重ねからなる単純な空間で展示にも工夫がない。やはりこの手のジャンク的な表現に清潔なキューブは似合わない。現代美術は本質的にはフォークアートなのだ。かつてブロードウェイにあった少し薄暗い見せ物小屋のような旧館が、長く前衛を育み、広く支持されていた秘密がわかったような気がした。

<フロイト博物館、精神分析の背後に>

ロンドンの中心部から少し離れた閑静な住宅地ハムステッドの一角に、フロイト博物館はある。うっかりすると見過ごしてしまうかもしれない。一九三八年にナチスの手を逃れ、ウィーンから移り住んだ精神分析の開祖の終の住処を、そのまま活用し公開しているからだ。

なかに入ると、家はいたるところ、フロイトが収集した古美術で飾られている。それらの発掘物が放つ廃墟のような雰囲気、この家の気分を支配している。

もっとも驚いたのは、フロイトが診療と研究を兼ねて書斎にしていた一階の部屋である。ここでは、机の上と書棚とをとわず、びっ

しりとこの手の美術品が並べられている。なかでもギリシャ、エジプト、古代イタリアのものが目を引く。この方面へのフロイトの関心は聞いていたとはいえ、実際に見るとなにか異様な印象を受ける。

これらをゆっくりと観察しているうち、これまで書物でしかふれることのなかったフロイトの精神分析の秘密が、ひとつ解けたような気がした。

フロイトが無意識を発見した19世紀という時代の背景には、考古学をめぐる飛躍的発見があった。シュリーマンやエヴァンズによるミケーネ文明やクノッソス宮殿の発掘は、それまで神話にすぎなかった世界を実在のものとしてしまった。フロイトの収集物から察するに、彼がこの方面に多大な関心を寄せていたことはあきらかだろう。ひとの意識も、それを「発掘」することで神話という領域に行き当たると考えたとしてもおかしくはない。

もしそうだとしたら、フロイトの「無意識」とは、意識における考古学的な領域にあたるものだったのではなかろうか。「夢」とは、その発掘のための現場であり、そこで見つかるイメージは過去の神話の破片で、失われた文脈までは読み取れない。夢が断片的で唐突なのはむしろ当然なのだ。

これらを眺めているうち、なぜ、フロイトが精神分析に古代ギリシャ、オイディプスの神話をあてはめたのかが、理解できるような気がしてきた。もしかするとフロイトは、こう考えたのではなかったか。

近代人の意識の深層には、彼らの文明の起源となる古代の神話がいまなお蠢いている。ヒステリーをはじめとする精神の疾患は、これら古代の神々の欲望が、近代との齟齬によって機能不全となり症状となったものである。いっぽう夢とは、神話の文法でかたちづけられた西洋人の無意識の発露であり、その断片が文脈を失ったまま近代という地表に顔を出した状態なのだ、と。

西洋人は、たとえばギリシャ神話を使って夢を見る——精神分析とは、この破片をめぐる文法の解読にほかならない。フロイトがほんとうにそう考えたか、ここで実証するすべはない。

が、フロイトがこの家に訪れた患者を古代の発掘物に囲まれた部

屋に導き、いかにもオリエント趣味のソファに深く座らせ自由に話させようとしたとき、彼が患者の無意識からなにを「掘り出そう」としていたかだけは、あきらかなように思われる。

コレクターであるフロイトにとって、夢とは一種の「古美術品」にあたるものであり、熱烈な収集の対象だったのではないだろうか。

<ベルリン、22世紀への美術館構想>

おおむね東京の2倍を軽く超している驚くべき物価はともかく、ロンドンのよいところは、たいていの美術館が入場無料だということだ。

もっとも手放しで喜べない点もあって、無料だから鑑賞が目的でない人も続々とやってくる。雨宿り、ひと休み、座って食事、地べたでキスト、やりたい放題である。とくに夏の観光シーズンなどはどこもすし詰め、ゆっくり見るどころではない。監視には厳しいスタッフも、子供の歓声くらいでは動けず、なんとなくあきらめ顔だ。

けれども利点は挙げたら切りがない。写真撮影はフラッシュを焚かないかぎり OK だし、閑散期ならどんな貴重な作品でもほぼ貸し切り状態。いちいちお金を払って入場の手続きがいらないから、前に見たあの絵がどうも気になるなとか、あの彫刻はどんなディテールだったっけ、と気になったらすぐに足を運んで、目的だけ果たしたら帰るといような使い方が好きなだけできるのだ。ようは本物の作品でできたデータベースのようなもの。これを一年も続けていると、だんだん頭のなかにイメージが「もの」っぽい質感で焼き付けられてくる。これには自分でも驚いたし、また大きな成果だった。

反面、ヨーロッパの人たちは小さい頃から数十年にもわたりこういうトレーニングを積み重ねているんだから、ちょっと太刀打ちできないな、という軽い落胆も味わったけれども。

しかし2月に美術館の整備状況を調べに行ったベルリンは違う意味で目を開かされた。ベルリン国際映画祭の最中とは知らずに行ってしまったのだが、とても覗いている余裕はなかった。それくらい、通称「美術館の島」地区を中心にいま着々と進められているベルリ

ンの美術館計画は壮大で、いずれ世界文明を一望できる大拠点となるだろう。

たしかに一館のみの規模では大英博物館、ルーブル美術館のほうが上かもしれない。しかしここは「島」なのだ。というよりも「群島」といったほうがよい。旧博物館（現在エジプト、ギリシャ部門を展示）、新博物館（工事中）、旧ナショナルギャラリー（19世紀美術、2001年改装済）、ボーデ博物館（キリスト教美術、2006年改装済）、ペルガモン博物館（古代文明、近く改装に入る）からなる古今東西の美術品の結集は、他にちょっと類を見ない広がりを持っている。

これらは、まだ過度に観光化されていないせいか、美術館が本来持つ快い重みに満ちている。西洋美術の起源であるギリシャ様式を礎に設計されたシンケルをはじめとする建物や展示方法は完璧なまでの左右対称を随所に盛り込み、異世界のように冷たく静謐で、張りつめた糸のような緊張感を持っている。とりわけ旧ナショナルギャラリーのフリードリッヒの間は妖気すら漂うような見事な展示である。

それだけではない。ロンドンのナショナルギャラリーやマドリードのプラド美術館に比べあまり知られていないが、1998年にポツダム広場の至近に開かれ、東西分裂期の絵画を統合した「絵画館」は、教科書に出てくるような有名作こそ少ないものの、収集の質では悠にそれらに匹敵する。真に驚くべき美術館である。

これらベルリンの美術館計画は壁の崩壊直後から始まりそれからずっと工事が続いているが、2010年頃には全貌を明らかにするという。が、いまからでも十分にその凄みが伝わってくる。その時になって世界は、ベルリンがふたたび博物館都市の頂点に立ったことに気付き、慌てふためくことになるだろう。しょせん箱もの行政でしかない日本の美術館では望むべくもない。せめて税金で運営しているのだから、イギリスみたく国立の施設くらい金勘定に走らせず無料にできないものなのか。

<蔡國強の爆発的な力強さ、グッゲンハイム NY>

ニューヨークで日本と縁深いふたつの展覧会が話題をさらっている。ひとつはグッゲンハイム美術館での蔡國強展。もうひとつはブルックリン美術館での村上隆展だ。両者は内容こそ好対照だが、現在のアートを未来へと押し進めるダイナミズムでは拮抗していて、アートのいまを伝えるちょっとした頂上決戦のような印象を受ける。なにしろ、一年おきにホイットニー美術館で開催され、最新の動向をいち早く伝えることで知られてきたビエンナーレ展が、なんとも貧弱に見えたくらいだ。

ふたりのうち蔡は福建省出身の中国人アーティストだ。が、彼は一九八六年に日本に移り住み、その後、九五年まで日本を活動の拠点に据えていた。火薬による爆発を利用して大規模なプロジェクトをこなす蔡が頭角を現すのは八十年代末のこと。つまり彼は日本でその作家性を確立したとあってよい。その活動の領域は、水墨画の滲みをもつ偶然性を、火薬による焦げ跡に置き換えた絵画作品から、地表に導火線を這わせ一気に点火、宇宙からも見えるスケールのドローイングをめざしたアースワーク、さらには打ち上げ花火から漢方薬まで、中国に由来する様々な技術を使った大規模なイベントやインスタレーションに及んでいる。グッゲンハイムのニューヨーク館は貝殻の内部を思わせる渦巻き上の空間で、床もフラットな部分がなく展示がむずかしいとされてきた。が、蔡は水平がとれないいびつな空間を最大限に活用し、単独作家の軌跡とは思えぬほど多様性のある作品群で埋め尽くし、むしろ逆の効果すらあげていた。

特筆すべきなのは、会場の随所で放たれる光や音により、厳粛さを求める美術館ではめずらしく祝祭的な雰囲気が高められている同時に、それらがどうしようもなく戦争の不穏さを喚起している点だ。とりわけニューヨークは「9・11」でツインタワーの爆発と大崩落があった現地でもある。またイラクの地では、同じ火薬の炸裂が祝祭どころか多くの殺戮を招いている。私が訪れたのは4月の頭だったが、いまならここにオリンピックを控えた中国のチベット人権問題や先頃起きた四川大地震の大災害もイメージとして重なってくるだろう。しかも蔡は、八月に控えた北京オリンピックの美術ディレクターの大任にもついている。大きな批判が向けられてもおかし

くない。けれども蔡はいうだろう。アートの未来を切り開くためには、いまある時代の破壊と創造の両局面を一気にとらえるくらいのスケールが必要なのだ。

かつて蔡は、自分の作家活動の背景には文化大革命があると語っていた。もちろんそれは大きな悲劇も招いたけれども、同時に権威に媚びず「アートはメチャクチャやってよい」という考えに結実したというのだ。

昨年、第七回ヒロシマ賞を受賞した蔡は今年、広島での大きな個展も控えている。人類史最大の象徴的な爆発があった地で蔡が一体どんな「爆発」を見せてくれるのか。加えて、かつて上海で開催されたエイペックで、主催者の政治的な思惑をはるかに超えてアナーキーな爆発世界を見せつけた蔡なら、北京オリンピックでも、社会的な批判や政治の次元を超えた「なにか」をやらかしてくれるのではないか。オリンピックには無関心でも、蔡が何を起こすか、開会式だけは目を凝らして待つもりだ。

<韓国国立芸術大学での特別講義について>

研修中に、韓国国立芸術大学美術学部の招待により、同大学美術理論科および造形芸術科の学生およびOBを中心に、学外の聴講者も加え特別講義を持つことができた。内容としては、単なる日本の現代美術の紹介ではなく、日本の現代美術について真に考えるべき論点は何かを問題とし、画像を使いながら2時間にわたるレクチャーを行った。論点としては、戦後の日本の現代美術が「具体」や「もの派」によって世界的に知られるようになりつつも、それらは戦後、封印された「戦争画」の記憶の忘却のうえに成立したものであり、日本の現代美術においては、「絵画」や「彫刻」を既成の事実とする型通りの通史よりも、そのような歴史の構築がなぜ、機能不全に陥るかを考えるべき、という観点で組み立てた。また1990年代以降に登場した村上隆をはじめとするネオポップが、きらびやかな消費社会のイメージを引用することで世界的に成功を収める一方、そこには原子爆弾の投下から東京大空襲に至る日米戦争のイメージがアイロニカルに駆使されており、そのことにおいて前世代による「日

本現代美術」とのあいだに批評的な切断を加える意味があったことを指摘した。戦争画の問題を現代美術の論点として語るのは私自身、韓国では初めてのことであり、両国の過去の歴史をふまえると反発やとまどいも予想されたが、実際にはおおくの聴講者が強い関心を示し、韓国の現代美術にも同様の「忘却」（戦前の日帝モダニズムの消去と戦後突然の「現代」美術の浮上）があることが浮かび上がり、たいへん有意義な機会を持つことができた。また講義に先立って、造形芸術科大学院生たちの制作アトリエを訪問し、ほぼ全員にわたる講評を行うことができたにも大きな成果であった。講義終了後には、同大学の学科長をはじめ教授陣、および学外から批評家や作家も参加して歓迎のための晩餐がもたれ、多くの貴重な方々との意見交換をすることができた。

<海外研修を終えて>

よりよく「美術」を知るためには、さらに深い次元での西洋文明への理解は欠かせない。これは渡航に先立ち、明確に意識していた筆頭の事項だった。油絵も彫刻も美術館も、すべての出自は西洋にある。しかも、これらは西洋が文化や生活の中心に掲げるキリスト教と切っても切り離せない。西洋美術の核心には、かくもキリスト教の精神が深く根ざしている。そう考えた。

ところが、どうもそういうことでもないようなのだ。

キリスト教の核心とは、なんだろう。見返りを求めない隣人への無償の愛や、みずからを滅ぼしてなお他を受容する思想がそこにあることは、新約聖書を読むかぎり疑えない。ところが、実際にはこれらの考えほど西洋の社会でお目に掛かることがむずかしいものはない。彼の地は日々、あくなき競争と闘争に明け暮れている。美術とて例外ではない。

つまり、今回の滞在を通じてわたしが常々出会ったのは、キリスト教というよりはギリシャ＝ローマ的な世界観というべきものであった。もう少し正確に言えば、権力への意志によってローマ帝国化されて以降のキリスト教なのだ。それを哲学者ハイデガーにならって、形而上学化されギリシャ的特質を失った古典主義といってもよ

いかもしれない。

実際、西洋ではどの地を訪れても美術館の建築様式は古典ギリシャを理想化した帝国ローマ様式ばかりで、それは最新の建築にあっても根本的に変わらない。作品も同様だ。その多くが聖書の物語を扱っていても、ルネサンス以降はどれもギリシャ神話化され、イエスもマリアも荘厳な額縁のなかで歴史の英雄とし化し、あるいはロマンティックに悲劇化されている。そこにキリスト教の原初にあったはずの霊的なアモルフ（不定形さ）は感じられない。

かわりにそこにあるのは、元来描くことができないはずの霊性をいかに脱キリスト教化し、既成の神話様式の中で肉体化するか、というテクニクの蓄積である。しかしこれは、まさしくマニエリスムの問題設定そのものではなかったか。つまり、西洋美術の精華というべきルネサンスそのものが、後のバロック的な硬直と退廃をあらかじめ先取りしている。その点ではダ＝ヴィンチもミケランジェロもかわりがない。

こうして西洋美術の総体は、原キリスト教から見たとき驚くほど異教的だ。にもかかわらず、この異教性こそが今日まで至るある種の歴史的オーソドキシを形成しているという、この矛盾。大英博物館やルーブル美術館のような西洋を代表する展示施設は、今日あまりに観光的となっており、私たちはその根本矛盾に気付かない。

帰国を控えたある日、ふと訪れたジョン・ソーン博物館で、私はそのことをはっきりと知った。薄暗い館内を地階から最上階まで埋め尽くした物質への執拗な欲望と憧憬。そして、そこから浮かび上がる肉体至上主義。規模の違いはある。しかしそこには、西洋のすべての美術に通じ、それを集約する特質があった。美術、いや、「西洋」という歩みそのものへの見方を変えなければならない。一年にわたる西方見聞を終え、いま、そう考えている自分に気付く。

謝辞 今回の海外研修にあたり、ロンドン芸術大学 TrAIN 客員研究員とし招聘していただいた Professor Toshio Watanabe 先生に、この場を借りて深く感謝致します。また研修期間中に韓国国立芸術大学での私の特別講義「忘却と回復―日本現代美術の起源」を主催してくださった同大学の Professor Kang

Tae-Hee 先生に御礼申し上げます。