

## 「80年代」というフィクション——美術史の合間を思考するための「起点」

霜山 博也

本稿で取り上げる「起点としての80年代」は、三つの美術館による共同企画展である<sup>1</sup>。近年、過去の時代を取り上げる展示が他にも行われているが、こうした過去を懐古的に再考しようとする試みは、必然的に二つの困難を抱えることになる。一つ目は、懐古的錯覚の困難である。どれほど厳密に資料を調査し、関係者に聞き取りをしようとも限界がある。過去の出来事から都合の良いものだけをとり上げて、現在から振り返ったイメージを過剰に投影してしまう危険は避けられない。二つ目は、目的論的循環の困難である。私たちが生きている現在から80年代を考える場合、そこには現在を起点にして過去を再構成しようとする目的がある。そして、それによって80年代という起点があって、時が流れて現在の私たちがいる、という目的が生じることになる。懐古的錯覚は、現在から振り返った過去に対する虚構のイメージ投影、目的論的循環は、虚構の時間の流れを生み出すという困難を抱えてしまうのだ。

「10年」単位で区切ることにはどんな根拠があるのだろうか。ただの年数で区切ると、そこにあったはずの多様な結びつきや、影響関係などが見過ごされてしまう。「今は～年代」という意識を持って生きている人などおらず、私たちはそれぞれが複雑な状況をつねに生きているはずである。多くの展示ではこうした困難を考えていないが、本展では「80年代」というフィクションをあえて引き受けて、美術史を考えるためのヒントを提示する。

今日の美術の動向を探るという本展のコンセプトから、…当時の用語によって分類することを避け、今日の美術を捉えるキーワードを挙げ、そこから80年代を見るようにした。…本展を企画した各キュレーターは、誰もリアルタイムで80年代の美術を経験していない<sup>2</sup>。

本展では「80年代とは何か」ということよりも、現在の諸概念を過去へと適用することで、諸概念のあり方を批判

することが目指されている。批判意識は過去よりも現在へと向けられ、未来のために概念を定義しなおすことが重要となる。また、「メディウム」「物語」「関係性」「記憶」「アーカイヴ」などの概念で諸作品は分類されているが、いくつかの作品は入れ替えてさらに再考することもできそうである。あるいは、別の概念によって、過去をさらに別の仕方でも切り取ってくることもできるだろう。

以下では、キュレーションの意図にしたがって諸概念を考察し、本展を考える際のポイント、あるいは、章ごとに重要となる作品を見ていくことにする。

### 「メディウム」について

モダニズムの観点から批評をしていたクレメント・グリーンバーグにとって、芸術は娯楽や他の文化活動と区別されるべきものであり、その固有の価値を守るためにも、それぞれの領域へと純化されなければならなかった。例えば、絵画や彫刻には自らのメディウム(媒体・媒質)に固有の性質があり、平面性や立体性といった物質的な条件にしたがって歴史的に発展していく。それに対して、現在は「ポスト・メディウム」の時代とされているが、それは、パフォーマンス、映像のプロジェクション、ジャンルの媒体を横断した制作など、物質性から離れてしまい伝統的な形式へと還元するのが困難な状況である。そして、そこからWeb2.0やニコニコ動画における共同制作や集合知をもてはやす言説が散見される。

しかしながら、「ポスト・メディウム」概念を提唱した、ロザリンド・E・クラウスの意図はそれとは異なるものである。クラウスは媒体の物質的な条件に還元しようとするモダニズム批評と同時に、特定の物質的条件から逃れようとする作品からも距離を置こうとする<sup>3</sup>。両者の中間において思考するクラウスが見出すのは、個々の作家がそのつど見出していく「問題群[problem sets]」である。作家たちはそれぞれの問題意識を抱えており、さまざま

な状況において「問題」と向きあうことになり、過去の作家たちから領域横断的に自分と似た「問題」の系列を見出して触発されていく<sup>4</sup>。そして、創作における物質的なものは、「問題」に応じて後から技術的支持体として発明されるのだ。したがって、クラウドはモダニズムの物質的条件への還元を批判し、さらに、ポスト・モダンのインターネット賛美も批判する。

本展第1章「メディウムを巡って」における作家たちは、どのような「問題」に出会って思考したのだろうか。例として、《あかさかみつけ》に代表される岡崎乾二郎の諸作品を考えてみよう。これらは複数の平面を異なった角度で接合し、平面間で隙間を生みだしつつ立体的に組み合わせたものである（諸平面による立体）。人間の頭ほどの作品は、遠くから見ると全体が見えるが、近くからそれぞれの平面を見ようとすると没入しなければならない。そして、諸平面が切り取るフレームから、さまざまな仕方で展示空間をかいま見ることができる。また、それらは過去の諸作家による作品を無秩序に想起させもする<sup>5</sup>。ある平面から見えた部分を全体に統合しないこと、さまざまな部分を通約不可能なままで並置しておくこと。それゆえ、岡崎の「問題」とは、それぞれの平面にある差異を肯定しつつも、それらを翻訳していくことで、絶えずズレを想起させていく認識を生み出すことである。以後、彼はこの問題意識をさまざまな場へと展開させ、そのつど技術的支持体を見出していく。

## 「物語」と「関係性」について

一般的に言われている「ポスト・モダン」とは、近代におけるイデオロギーや人類の発展などの「大きな物語」が終焉した後の、価値観の多様性や「小さな物語」を重視するものとされている。しかしながら、「ポスト・モダン」の条件を考えたジャン＝フランソワ・リオタールの戦略は、むしろ、「大きな物語」を批判しつつも、価値観の多様性や小さな物語の複数性もまた他の統一性や全体にすぎないとして批判し、その中間において別の路を模索し続けることだった。まさに、第二章「日常とひそやかさ」における作品群は、大文字の芸術を追い求めるのでも、自身の価値観に閉じこもるのでもない。それらは、「みんなの物語」や「自閉した個人の物語」でもなく、誰のものでないフィクションの物語へと危うくも誘うだろう。

次に、「関係性」についてであるが、「出会いの場や空間」、

「新たな地域のあり方」を作るとされる作品が巷にあふれている。人と人は同じ種に属する以上もうすでに関係性があるのだから、関係性がすでにあるのに新たな関係を作ると称するのは矛盾である。そこでは新たな関係など生まれておらず、存在する異なる関係性を無自覚のうちに切り捨てて排除しているだけである。第三章「関係性」の作品群においては、結びつけることよりも、まずは関係性を分離することが重要である。藤本由紀夫の作品における「分解・結合」という概念は、切断を強調することによって、これまで無関係と思われていたところに関係を見出すことを表している。人間の骸骨を無関係のままに結びつけようとする《SEPARATION-CONJUNCTION》はその典型であるし、《CUBE SUGAR》は無関係な二つの角砂糖を機材によって立体視することで、それぞれのLとRが一つの立方体において可視化される。《EAR WITH CHAIR》は空間にある音を遮断し、パイプを通じて電子的な響きを持った音へと変換させる。

## 「記憶」と「アーカイヴ」について

最終章の「記憶・アーカイヴ・物語」は、この展示を総括する内容である。各作家は、それぞれの「問題」から保存記録化された過去の出来事を切断し、フィクションの物語を構成することで無関係だったものを結びつけて、新たな効果を生じさせる。例えば、大竹伸朗の《家系図》は、単線的に過去から現在へと延びていくはずの家系図に対して、赤の他人たちの写真と廃材を無関係に貼り付けていくことで、誰のものでもない記憶を作りだす。家系図はある血統を中心に描かれるが、大竹の家系図にはいかなる中心的系列も見られない。横尾忠則の《うまい作り話》は、映画から殴られる女性、男の横顔、文字を引用しつつも、そこに時系列も場所も無関係なイメージが重なり合って別の物語が生まれてしまう。私たちはこの作品を鑑賞することで、自分を中心にした記憶の危うさを体験することになる（「かつて、ある男に対して『私』は真実だった…そして、何が起こったかを見よ…」）。

それならば、「私」やその身体はどのように位置づけられるのだろうか。森村泰昌にとつての「問題」とは、「美術史上の自画像＝『私』という鏡に、森村という個人的な『わたし』を見出すこと。また逆に、森村という『わたし』に映ずることによって、美術史上の『私』が何か一般論とは別様に見えること<sup>6</sup>」である。美術史上の自画像を

詳細に研究し、それらを参考に美術史の一部へと森村は変装してしまう<sup>7</sup>。現在から振り返った中心的系列からではなく、さまざまな美術史の「合間<sup>8</sup>」を縫うようにして、彼は自分とその身体を、美術史を思考するための「メディウム、導管、流路面<sup>9</sup>」にしてしまう。「アーカイヴ」とは、美術史における仮説、視点、認識のあり方やその真偽、それを判断する主体を決めるシステム<sup>10</sup>であり、ゴッホに仮装した森村（『私』と『わたし』のフィクションの合わせ鏡<sup>11</sup>）はその諸条件を探索する突端となる。本展が提示する「起点」という概念は、美術史における複数の時間の流れ、さまざまな系列にあるものを無関係のままに結びつけていく、切断と結合の点である。それはどこにも無い時間と場所であり、無数の仮説、視点、認識のあり方が錯綜する、いくつもの美術史の合間となる。それゆえ、フィクションにすぎない美術史の切断面であるが、だからこそ、未来のために思考すべき別の「問題」へと私たちを向かわせてくれるだろう。

1 | 開催時期はそれぞれ、2018年7月7日～10月21日（金沢21世紀美術館）、2018年11月3日～12月16日（高松市美術館）、2019年1月5日～3月24日（静岡市美術館）。

2 | 『起点としての80年代』、株式会社マイブックサービス、2018年、p.5

3 | 沢山遼、「ポスト＝メディウム・コンディションとは何か？」、『Contemporary Art Theory/コンテンポラリー・アート・セオリー』筒井宏樹編、EOS ArtBooks、2013年、p.92

4 | Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, MIT Press, 1999, p.177

5 | 中村麗、「岡崎乾二郎のパラダイム」、『kenjiro OKAZAKI 1979-2014』、BankART1929、2014年、pp.10-15を参照せよ

6 | 森村泰昌、『自画像の告白 「私」と「わたし」が出会うとき』、筑摩書房、2016年、p.165

7 | 森村泰昌、『踏みはずす美術史』、講談社現代新書、2014年、p.54

8 | Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p.149  
「二つの瞬間のあいだにあるのは、もはや時間ではなく、それはある合間 [entre-temps] であるところの出来事である。合間は、永遠なものには属さない。しかし、合間は、時間にも属さない。合間は、生成変化に属するのである。」

9 | Krauss, op.cit., p.173

10 | Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 2011, pp.178-179

11 | 森村、2016年、Ibid.