

Seiko Mikami Project v.1「三上晴子と80年代」展

馬定延

封印された時間

2015年1月2日に急逝したアーティストの三上晴子(1961–2015)を追悼する、Seiko Mikami Project v.1「三上晴子と80年代」展が、東京浅草橋のギャラリー、バラボリカ・ビスにて、2015年10月2日から11月1日まで開催された。企画とキュレーションを担当した、今野裕一と四方幸子をはじめ、時里充、新妻葉子、ミルキィ・イソベ、そして筆者からなるSeiko Mikami Project v.1実行委員会とバラボリカ・ビスの主催および多摩美術大学メディア芸術コース、P3 art and environment、株式会社レントゲンヴェルケの協力による。会期中の動員観客は約1300人だった。

会場は二つに分かれていた。階段を挟んで右側のスペースのカルチェブランには、カラスの羽でできた帽子をかぶった三上晴子のポートレート、恵比寿ビル工場研究所廃墟(現在のガーデンプレイス)の初個展「滅ビノ新造型」(1985)をはじめとする展覧会の記録写真とともに、《Iron Flower》(1984–1985)、《Dead Mickey》(1987) 2点、《Bio Chips》(1988–1991) 4点、横浜のトーヨコ地球環境研究所で開催された個展「Information Weapon I: スーパークリーンルーム」(1990)で展示されていた《No Balance Missile》、演出家の飴屋法水との共作である

演劇《バリカーデ》(1987)のために制作された椅子とポスター、限定版の初期作品集(1985–1988)などが展示された。その一方、左側のスペース、ナハトには、テレビ番組などの記録映像が上映され、展覧会のために国内外の関係者から寄稿された追悼文と1980年代の社会文化史と同時期の三上の活動歴を照らし合わせた年表のパネルが展示された。

生前、三上本人がこの時期を封印したため、当時の作品はもちろん、資料さえほとんど残っていないという事実を知らない観客は、展示作品の数が少ないという印象を受けたかもしれない。とりわけ、《gravicells—重力と抵抗》(建築家の市川創太とのコラボレーション、2004–2010)や《Desire of Codes | 欲望のコード》(2010)などの圧倒的なスケールのインタラクティブ作品で三上を覚えている世代の眼には、廃墟やクリーンルームなどの空間そのものを含んでいたがゆえに、記録写真やオブジェしか残っていないインスタレーションは異質なものに映ったのであろう。さらになかには、アーティスト自身が封印した時間を復元するという、必然的に不完全な形でしか実現できない作業について、三上本人がどう思ったのだろうかという疑問を感じた観客も少なからずいたようだ。誤解を恐れず告白すると、筆者自身もそのひとりだった。亡き人の



忘れられる権利を奪っているのではないかと悩まされることは、美術の歴史を書く作業のなかでは避けられない研究者にとって宿命のようなものだからだ。

メディアとしての展覧会

筆者には「三上晴子と80年代」展が、お通夜のような時間を共有する場であったと思われる。インゴ・ギュンター、ロバート・ロンゴ、マーク・ポーリン (SRL: Survival Research Laboratories)、ステewart・アーガブライト (Ike Yard)、F.M. アインハイト (Neubauten) などの世界的なアーティスト、ミュージシャンからの追悼文は、その場の範囲が国内のギャラリー空間に限るものではなかったことを示している。鮎屋法水、榎木野衣、山川冬樹、山形浩生、嘉藤笑子、常葉のゆり、都築響一、高祖岩三郎、池内務、芹沢高志らは、自分たちの記憶する三上晴子について直接語った。関係者に限らず、「覚えてますよ、あの時の三上さんは…」という来場者に出会う機会が何度もあった。そのひとつひとつの証言が、展示の内容をより豊かにしたことはいうまでもない。当初10月26日までの予定だった会期が延長されたのも、関係者および来場者からの作品や資料の提供が続いたためである。《ワルブルギス》の舞台美術プランのドローイングと写真、《バリカーデ》の脚本と直筆のメモ、1984年の三上のパフォーマンスが入ったカセット・マガジン『TRA』、小作品などが追加されるに従って、展示はどんどん拡張されていった。多摩美術大学の倉庫に保管されていた「Bad Art for Bad People」展(1986)に使用したと思われるケーブルを、山川がライブで組み立てた作品も展示された。

ここで、本展のタイトルについて考えてみよう。Seiko Mikami Project v.1「三上晴子と80年代」展とは、追悼展であるという事実を暗示すると同時に二つの事実を示し

ている。まず、三上の作品や資料の保存をめざすプラットフォーム「Seiko Mikami Project」による第一弾であること、すなわち、これで終わりではないということだ。実際、本展は今後続いていく長期的なアーカイブ・プロジェクトが踏み出す第一歩であり、展覧会の形式を通じてプロジェクトの始動を広く知らせることを目論んでいた。この目標は、徐々に深まっていった展覧会そのものの変貌の様子からうかがえるように成功裏に達成されたので、本展は今後の研究協力体制を整えることに寄与したと評価できよう。

次は、ひとりの作家を通して浮かび上がる時代像のことである。拙著『日本メディアアート史(A Critical History of Media Art in Japan)』(アルテスパブリッシング、2014)は、個別の作家や作品に焦点を当てる既存の美術史の手法の代わりに、その背景となる社会、経済、技術などの時代像を物語ることによって、より開かれた文脈のなかに作家と作品を位置づける歴史記述を試みた。それに対して、三上晴子というひとりの作家の軌跡を追っていく作業のなかでは、東西冷戦時代の世界動向や高度成長期の日本社会の明暗など、1980年代という時代像が浮き彫りにされていった。それを見た来場客のなかには、当時に対するノスタルジアを感じる世代もいれば、1980年以後に生まれた三上の弟子たちのように新鮮な知見として受け入れる世代もいた。このようなことが可能だった理由は、まず作家自身に同時代の感性を象徴する独特な存在感があったからであろう。実際、三上は『ニューロマンサー』(1984)で知られるウィリアム・ギブソンの小説に登場するSeikoという人物のモデルになったとして知られる。アーティストの沖啓介が指摘するように、1980年代の三上の作品には、21世紀を目前に社会が夢見ていた未来に対するサイバーパンク的な想像力が読み取られるのである。また鮎屋は、大量に破棄された電話ケーブルから





入れ替わりつつある都市の神経網を想像するなど、目に見えない社会の下部構造に対する関心を三上と共有していたと述べた。これらは、今回の展覧会を通して集められた、三上晴子というアーティストを批評するための手がかりとなる、非常に重要な証言の例である。

新しい批評の地平を切り拓くために

最後に、三上晴子の批評という課題に言及しておきたい。トークイベントの出演者でもあった美術批評家の榎木野衣は、ART iTの連載で、5回に渡って「追悼・三上晴子―彼女はメディア・アーティストだったか」を寄稿し、様々な反響を招いた。しかし、非常に残念なことに、少なくとも筆者の知っている範囲では、その反響が批評として活字化され、榎木との議論に発展することはなかった。

(前略)三上がメディア・アートとはほとんど無縁なところから作家活動を開始し、そのような「括り」に縛られない可能性を持ちながら、ある時期から過去の履歴を「封印」したため、よくも悪くもメディア・アートの創始者のひとりとして「葬られる」ことに、消しがたい齟齬を感じたからにほかならない。この違和の念は、作家としての三上の起源が、メディア・アートを特徴づけるテクノロジーの発達などにはなく、まったく別のところに創作の動機を持っていたのではないかという疑いの念に端を発している。'

意外かもしれないが、筆者は上記の理由で「三上晴子という美術家をめぐる新たな鍵」を見つけることを批評的な課題として捉える榎木に同意する。ただ、その「新たな鍵」とはひとつに限るものではないはずだ。それはむしろ必然的に複数であるべきものであり、さらに多様な解釈へと展開していかなければならない。

私は84年から現在まで21年間、さまざまなインスタレーションや個展などの作品制作を行ってきて、今でも肩書きはアーティストであり、メディアアーティストになろうと思ったことはありませんし、そのような肩書きは外部の環境がつけていくのだと思います。

榎木の引用した²、文化庁メディア芸術プラザのMedia Arts Meister Vol.4というインタビュー³における三上の発言と同じことを、本人から直接言われたことがある。2009年9月16日、多摩美術大学の三上研究室で行ったインタビューの時のことだった。筆者が生前の三上とふたりきりで過ごした時間は、この時の1時間だけである。同時期のことを本人が封印したという事実を知ったのはずっと後のことだったが、あまり資料が残っていない1980年代の活動から質問をはじめたところ、現代美術一般から出発したと答えた三上は、そこから話題を最新作《Desire of Codes》に変え、二度と過去の話に戻ることはなかった。日本人の女性であるという国籍と性別に関する情報も、作品そのものからは一切読み取れないと強調



Photo by Ichiro Mishima

していた三上とのインタビューでわかったことは、彼女が国際的な同時代性のなかで理解しなければならないアーティストであるという事実だった。

榎木の批評を読みながら個人的に違和感を感じた部分は、活動の拠点をニューヨークに移していた時期だったにもかかわらず、日本国内で開かれた小規模展示二つから三上の作品世界の本質的な要素を帰納している論理の展開だった。何より榎木は、「知覚」とともに、三上が作品の核心概念として強調しつつけた「インターフェイス」という言葉を徹底的に拒んで、「被膜」と「皮膜」という言葉に徹して議論を展開している。これは批評のレトリックであると同時に、現代美術とメディアアートが同じ言語を共有しない、という榎木の意識を反映しているのだろう。もしこの意識が間違っていないとすれば、榎木の批評に対する様々な感想が「業界」のなかでの談論で終わらないように、開かれた場につなげる必要があるのではないだろうか。そうすることで、三上晴子というアーティストの喪失が、新しい批評の地平を切り拓ききっかけになるかもしれないのだ。

今後はじまるSeiko Mikami Project v.2からは、対象となる時代と関わる人が変わってくるだけでなく、異なる方法論が模索される必要がある。例えば、1998年に多摩美術大学に新設された情報デザイン学科の教員として2000年に帰国した経緯は何だっただろう。当時、その

プロセスに関わった関係者に、どのように三上を説得したのか、そして、逆に三上でなければならなかった理由は何だったのか、と質問したが、満足できる答えは返ってこなかった。個人の判断や観点に頼るのではなく、当時の学内状況や大学教育の変化などより広い文脈を綿密に分析する必要があるであろう。

まだ十分な時間的距離を得ていない状況のなかでも実現されたSeiko Mikami Project v.1「三上晴子と80年代」は、それ自身がメディアとして機能したといえる展覧会だった。準備期間から展示終了後の現在まで、今野が続いている一連のインタビューを含め、展覧会の形式では伝えきれない本展の成果が書籍として残されることを願ってやまない。

Seiko Mikami Project v.1「三上晴子と80年代」展

http://www.yaso-peyotl.com/archives/2015/10/seiko_mikami_project_v1_80_2015102_26.html

1 | http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri9_j/oSkezKyHw2Z607ste4rW/

2 | http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri9_j/r2BP68posQzdaHMv95S/

ART iTの榎木は「メディア・アート」という表記を、文化庁と筆者は「メディアアート」という表記を使っている。

3 | 国立国会図書館の保存したページは閲覧可能(保存日:2010年9月3日)
<http://warpp.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1165901/plaza.bunka.go.jp/museum/meister/mediaart/vol4/>