

「抽象の力」を現実展開する美術館空間

「岡崎乾二郎の認識—抽象の力」

会期：2017年4月22日-6月11日

会場：豊田市美術館 展示室1-4

主催：豊田市美術館

茂登山 清文

はじめに—展覧会の概要、企画者のステイトメント

豊田市美術館の特別常設展示として、岡崎乾二郎氏が企画・監修した展覧会である。テーマは「抽象」、サブタイトルには「現実 (concrete) 展開する、抽象芸術の系譜」と添えられている。岡崎は、現代を代表する造形作家であるが、その領野をこえた企画者、執筆者としての活動ぶりは、つとに知られている。この展覧会は、三年ほど前から、担当学芸員である千葉真智子氏との間で議論が始まり、勉強会を重ね、実現に至った。

趣旨を、ステイトメントから引用しよう。「物質、事物は知覚をとびこえて直接、精神に働きかける。その具体性、直接性こそ抽象芸術が追究してきたものだった。アヴァンギャルド芸術の最大の武器は抽象芸術の持つ、この具体的な力であった。…(中略)…戦後美術史の不明を晴らし、現在こそ、その力を発揮するはずの抽象芸術の可能性を明らかにする。」

会場は、四室から構成されている。第一室は現代美術と教育玩具、第二室は文学との交差、第三室とそれに続く廊下には、プロダクト、建築、グラフィックと、デザインが並ぶ。最後の第四室は近代絵画である。展示された作品の四割ほどが豊田市美術館の収蔵品、他のほとんどは国内の美術館などから集められ、一部は企画者個人の所有物である。作品数は117点となっているが、数値以上に多いなどの印象を受けた。多数のアイテムがまとめて1点とされているシリーズや、数には入れられていない複写図版や写真があったことも理由のひとつだろう。だが、それにもまして、作品の選択範囲、ジャンルが多岐にわたっていること、それらを縦横につなぐ企画者のひらめきをトレースすることが難しかったこともある。企画の歴史的検証は、筆者の手に余るが、ここでは、岡崎の論考「抽象の力」に拠つつその思考を辿り、展示様態に着目しつつレビューしよう。

1. フレーベルの《教育玩具》に始まる「抽象の力」

—反転したアトラス

天井の高い大空間である第一室で、まず目に飛び込んでくるのは、ヨーゼフ・ボイスやプリンキー・パレルモ、ウルリヒ・リュックリーム、田中敦子といった、現代美術の作品である。

だが、この展示室の主役は、中央の4つのテーブルに並び、フリードリヒ・フレーベル(1782-1852)と、マリア・モンテッソーリ(1870-1952)、ルドルフ・シュタイナー(1861-1925)、ブルーノ・タウト(1860-1938)による、小さな「教育玩具」や「積み木」だ。美術館で展示されることがないそれらは、美しい幾何学形態なのだが、手に取って遊ぶことを想像するとそれ以上に魅力的に映ってくる。嚆矢を放ったのは、フレーベルが1838年に創案した《恩物》だ。教育現場で使われていた様子は、壁面にピンナップされた写真からもうかがうことができる。「フレーベルの教育メソッドが、そのメソッドの骨格をなす遊戯＝作業も《恩物》による演習も決して視覚的イメージに還元できるものではなく、事物との協働という身体行為を伴う具体的なプロセスにこそ重点が置かれていた」のだと岡崎は宣言する。19世紀末に広がった玩具の使用は、抽象芸術に先行する。

中央に19世紀の教育玩具、周辺に戦後の現代美術、およそ100年の隔たりをもって、展示室は、中心と周縁に二分化されている。しかし、美術史という文脈でとらえるなら、中央に位置すべき現代美術が、ここでは周辺に配置され、逆に美術史においてとりあげられることのほぼない、玩具が中心を占めている。階段を上り、展示空間を俯瞰すると、抽象というキーワードから描いた、反転したアトラスを見てとることができる。観者が机上のいとおい物たちに思いをはせている、その周囲から、ボイスや田中は、物理的な量感をもって、その身体に語りかけていた。



第一室を見下ろす、左端のテーブルがフレーベル《恩物》

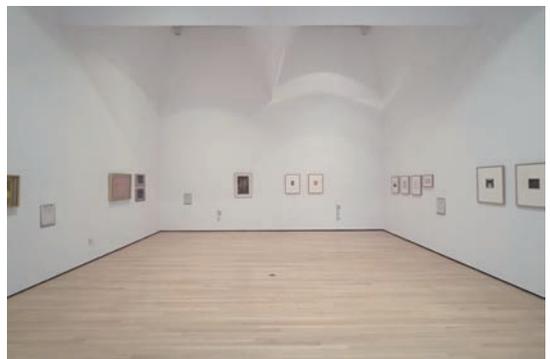
2. 抽象表現が世界の周縁で同時に出現した ——ヴィジュアルマイニング

第二室には、和歌山県立近代美術館から借用された恩地孝四郎(1891-1955)が並ぶ。日本においてもっとも早く抽象表現にたどり着いたと言われる恩地だが、その下地のひとつは、フレーベルの《恩物》からの影響にあるという。明治初頭に日本に導入されたそのメソッドは、20世紀初めには広く普及しているが、恩地との具体的な接点もまた岡崎は示している。恩地が版画に生涯にわたって取り組んだのは、回転する第二恩物に触発され、複数の版を重ねていく手法を着想した故との指摘は説得力がある。

抽象にいたる、恩地の神秘主義への傾倒も、もうひとつの要素であるという。スウェーデンのヒルマ・アフ・クリント(1862-1944)もまた、ヨーロッパの中心的な画壇とは離れた辺境の地において、神智学の影響のもとに、20世紀初めに抽象絵画を描いている。アメリカ合衆国のアーサー・ダヴやジョージア・オキーフらもふくめて、抽象表現が世界各地で同時に出現した背景には、その時代に共通する神秘主義の思潮があったとの、岡崎の仮説である。

この小室に掲げられている作品の半数近くは、実は「複写図版」である。美術館では例外的にしか展示されないことがないコピーが、この展覧会ではオリジナル作品と同じように、対等に掲げられているのはちょっとした驚きだ。しかし考えてみれば、精巧な模刻品が、あたかもオリジナルであるかのごとくに美術館に展示されたり、逆にオリジナル作品が照明によって過剰に演出され、別物のようにみえることは少なくない。美術館において、オリジナルであることは、相対的な価値にとどまるのかもしれない。企画性を優先するのなら、複製を並べる大胆さもまた讃えられて然るべきだろう。

第二室 正面右2点が恩地、左奥は熊谷の複写



壁面の展示は、垂直方向に三層で構成されている。作品は、通常よりやや低い基本的には人の標準的な眼の高さを基準として上層に並ぶ。それよりやや低く、引用されたテキストが壁に掛けられていて、これは手に取ることができる。作品を観ながら読む、読みながら観ることが可能で、デジタルデバイスを使った鑑賞支援と通じる。下段は、キャプションである。この展覧会全体を通してキャプションは床面近くに貼られている。絵画を、あるいは、複写図版を、来室者たちはテキストに目をやりながら、あたかも抽象のレイヤーを掘り起こすかのように、マイニングすることになる。

3. デザインという「抽象の力」——三次元のオーダー

第三室で展示風景は一変する。和らげられた外光が充填する空間では、ペーター・ペーレンス(1868-1940)が20世紀初頭にドイツの電機メーカーAEGのためにデザインした扇風機が迎える。豊田市美術館はこんなものまで集めていたのか、とデザイン心がかくすぐられる。続いて、ドナルド・ジャッド(1928-1994)のテーブルと椅子が、端正に、しかし床の上に直接置かれている。美術作品として観られる対象であることと、家具として道具性を有することとの両義的なありようが、この展示手法にうかがわれる。さらに、デ・スティルのヘリット・リートフェルト(1888-1964)のアームチェア、“Hogestoel”と“Berlin”が、低い展示台に載せられている。列を変えて、“Zig-Zag”と“Red and Blue”、斜めの部材が目を引き「抽象」である。一番奥には、コンスタンティン・ブランクーシ(1876-1957)の彫刻作品が見える。

この展示室と廊下には、二十世紀初頭のアヴァンギャルドの冊子や第二次大戦期の印刷物が、武蔵野美術大学

から借用され、ピンナップされ、また覗きケースに収められている。日本のものとしては、戦中の対外宣伝グラフ雑誌《FRONT》、村山知義らによる前衛芸術集団《MAVO》、石本喜久治の白木屋百貨店のスケッチ(参考図版)等々。それらのグラフィックもまた、たんなる視覚表現ではなく、恩地からつながる体験の現実化なのである。

展示されたほとんどは、デザインに分類される物である。それらの平面的な並びは、ロビン・ウィリアムズの「C.R.A.P.」、情報デザインのお手本を見るかのようだし、高さに注意を向ければ、展示台の面と、作品が有する水平面とが密かな統一感をもたらしていることに気づく。デザイン製品という、より生活に近い存在を、厳格なオーダーをもって三次元的に配列することで、ファインアートとの境界は曖昧なものとなっている。取り巻いている三つの面からガラスの被膜を通して満ちてくる光、天井まで続く壁面がないことで、浮遊感と、外部との連続もまた、もちこまれた。そしてブランクーシは、第四室へとつながる緩やかな斜路、廊下へと平面的に導入しつつ、視線の上昇を促している。

4. 近代絵画史の読み直し——始まりのラビリンス

第四室は、中規模の二部屋と、その背後の小部屋とからなる。展覧会の締めくくりに、抽象芸術の白眉が観られるものとの期待は、みごとに裏切られる。

視線を集める中央の壁に掲げられたのは、フェルナン・レジェ(1881-1955)と坂田一男(1889-1956)の師弟である。愛知県美術館が2012年に購入した《緑の背景のコンポジション(葉のあるコンポジション)》は、レジェが、抽象的な形態から離れていく時期の作品である。一方、渡仏してレジェのもとで学んでいた坂田の《坐る女Ⅲ》は、

第三室 手前にペーレンス、奥にブランクーシ



第四室 正面奥レジェと坂田

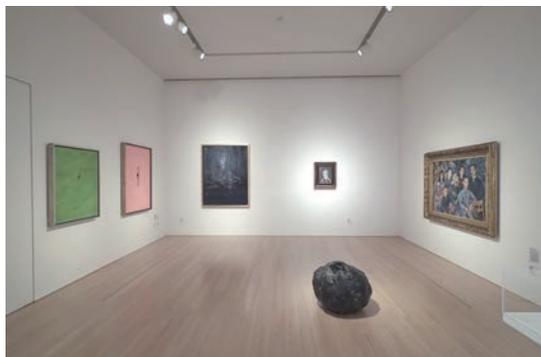


抽象絵画へと加速している途上の作品だ。だが岡崎は、それらの移行を単線的なモダニズムとしてはとらえていない。

最後の小部屋は、通常の企画展では、余韻を楽しむ場、下手をすると蛇足になりかねないとの印象があるのだが、岡崎は緊張をいっそう高める。坂田を観て、この部屋に入ると、ルーチョ・フォンターナ(1899-1968)に自然と眼が向く。対面に、1920年来日したダヴィド・ブルリユーク(1882-1967)による日本人家族の肖像画、正面右には、岸田劉生(1891-1929)の《鯉坊主》がある。岸田から、フォンターナ、ブルリユークへの影響を見いだすことで、先駆的な西洋のモダニズム運動を日本は常に受入れる側であったという、ユーロセントリズムから、岡崎は解き放とうと試みる。東西のアヴァンギャルドが交差し、たがいに影響を与えつつ、ここに岡崎の呼ぶところの「抽象」の歴史が仮構される。この空間に、坂田に準えるなら図ではなく、地が重なるのである。

連続する三部屋からなるこの第四室は、規模も小さく、観覧しやすい空間と思えるのだが、中央近くに立てられた独立壁もあって、観る者にも、そしておそらく展示する側にとっても、意外に戸惑う場所となる。観る者は、道筋の選択をせまられ、その移動の過程において熟考を求められる。単純であるがために自省的となる空間は、ラビリンスを想起させる。ただここでは、その終端にたどり着いた時、折り返しは、幾つにも分岐している。現代美術へと展開することも、19世紀へ遡行するのも可能だ。屋外のリチャード・セラへも、茶室「童子苑」へもつながっていると、あらたなコネクティヴィティを見いだすことも許されるだろう。

第四室 最後の小室正面右に岸田



筆者撮影

5. 豊田市美術館が湛える空間

豊田市美術館は、谷口吉生の設計で1995年に開館している。一見ミニマルなユニヴァーサル空間のようだが、実はいろいろな仕掛けが施されている。駐車場からのアプローチでは、18世紀末に築城された挙母城の隅櫓(再建)を左にして、木立で挟まれた緩い登り坂の先に、美術館が見える。岡崎が第一室で企んだ百年の時の隔たりは、ここでは二百年だ。建物はディテールが切り詰められ、外壁の水平線が階高から独立していることもあって、スケール感も混乱する。

展示会場は、スペクタクルな大空間に始まり、最後が小部屋で終わる。この館の企画展では、よくある構成ではあるが、手なずけるのは意外に難問だ。岡崎は、大河を遡っていくかのように、観る者の空間移動を巧みに設えた。だがここには、通史的な展示構成ではなく、相互に影響し合う幾つものつながりが念入りにディスプレイされている。観る者は、展示空間を歩き来して、時代を検証することも、テキストとの交差を楽しむことも、また岡崎とは異なる「抽象」をスケッチすることもできるだろう。

産業革命以降、美術教育やデザインの影響力は計り知れないが、それは流通に根ざした影響力にとどまらず、時代のリアリティが潜んでいたことも意味する。ハイアートの前衛性と、その応用としての工芸やデザインといった、今も根強い謬見を退け、ジャンルを限定した展覧会では示しきれない時代性、ダイナミズムが、この空間に輻湊した。豊富な情報を「見つけ、解釈し、評価し、使用し」、そして展覧会を「作りだす」のは、岡崎だからこそ可能なのだろう。

おわりに

「抽象の力」において、ここでふれた空間の仮設は、岡崎の壮大な試みのごく一部にすぎない。筆者の関心に即して、幾つかの論点を挙げておきたい。

まずは、デザインとの関係である。デザイナーたちは、自覚があるかどうかはさておき、日々、「抽象の力」と向き合っている。豊田市美術館のコレクションの中核をなすウィーン分離派の一人、コロマン・モーザー(1868-1918)のアームチェアを眺めてみよう。座面の抽象的な文様は、視覚の対象として成立したのだろうか。そうではなく、身体が接するものとして、それを支える構造として導かれたと理解するのが妥当だ。ジョン・L. ディーベス(1914-1986)は、「人間が見ることによって、そして、他の感覚的な体験をするなかで、同時にそれらを統合することによって発達させる視覚能力の集合」と、ほかならぬヴィジュアルリテラシーを定義した。この分野での今日の研究動向においても、視覚は、自律的な対象としてはとらえられないとの認識は共有されている。いずれにせよ、デザインという言葉も、抽象芸術というフィールドにもちこむことは、有効な手だてであったにちがいない。ではその逆は、どうか。「抽象の力」を、デザインが受けとめる時、何が起こるのだろうか。

言語が、視覚を語るにあたって、占める位置もおおいに気になるところだ。岡崎の論理は、少なからず画家の言説に依拠している。だがテキストを著す制作者は多くはない。語らないという振る舞いが、作り手の特権的な立場の保持を目的とした場合は論外として、テキストが視覚の、あるいは体験のすべてを覆うことはありえない。他方で、「言葉は、イメージの「他者」、つまり、不自然な諸要素——時間、意識、歴史、象徴を媒介として疎外をもたらす干渉——を世界に導入することによって、自然な現前性を転覆する、人間の意思の人工的で恣意的な産物である」とのW.J.T. ミッチェルの指摘も看過できない。歴史を論ずることは、ほかならぬ言語によってこそ可能なのだろうが、それは危うさと常に背中合わせにあるとも感じる。

20世紀初頭の抽象表現の登場を分析するにあたって、岡崎は繰り返し「神秘」に言及している。同じ時期のデザインであれば、「自然」もまた参照されていた。あるいは、ジョナサン・クレーリーに倣えば、「科学」ということになろうか。ともあれ、19世紀から20世紀初めの神秘主義への傾斜が、「抽象の力」を生み出す後景として提示された。

では、現在、「力を発揮するはずの抽象芸術の可能性」は、どのように担保されるのか、岡崎ならずとも大きな関心事だろう。筆者は2010年2月から3月にかけてのひと月間、愛知県児童総合センターで、二人のアーティストと「小さい美術館」という、文字通りの小さい美術館を開設したことがある。館内には一点の抽象絵画を展示し、センターのスタッフが子どもたちと連日、その絵で遊びのプログラムを考案し、試行を繰り返した。あらためて思い起こせば、それもまた「抽象の力」の可能性を探っていたということかもしれない。現在、「抽象の力」が発現するなら、その根拠はどこにもとめられるのか。この展覧会は、美術史のもうひとつの解を示し、展覧に潜勢する選択肢を拡張した。同時に、キュレーターや美術史家、アーティスト、デザイナーに、そして私たち自身のうちに、渦巻く問いを惹起した。さて、「次」があるとしたら、そこで岡崎はどのような「現実展開」をプレゼントしてくれるのだろうか。

撮影：青木兼治