

クロニクル、クロニクル!

ー

本展キュレーター 長谷川新

ー

ある歴史書が「クロニカ」と名付けられた。ラテン語で「日々の出来事」を意味する言葉であった。それがギリシア語となるとき、「省略されたもの」という訳語があてられた。

ー

かつてヤン・フートは、ドクメンタと呼ばれる5年に一度開催される展覧会のポスター案として、Unforgettable、Unbelievableと書きつけた。忘れることができない。信じられない。「クロニクル、クロニクル!」はおそらくその逆。忘れることができ、信じることができる何か。Forgettable, believable。

ー

今はもうここに来ることができない人たちから書く。僕が、あなたが、出会えなかった人たちから。

ー

かつてヤン・フートは、ドクメンタと呼ばれる5年に一度開催される展覧会のポスター案として、Unforgettable、Unbelievableと書きつけた。忘れることができない。信じられない。「クロニクル、クロニクル!」はおそらくその逆。忘れることができ、信じることができる何か。Forgettable, believable。

ー

「クロニクル、クロニクル!」は展覧会を2度繰り返している。2度ここに来れた人もいるし、来れなかった人もいる。次またここを訪れることができるかわからない人たちについて書く。僕が、あなたが、そのひとりだ。

ー

1843年に創業した川島織物で働く太田英蔵は、「新緞帳の織後感」（1951年）という文章の中で、出来上がったばかりの緞帳について、次のように語っている。「三十余年にわたる私の携わった織物の中で、大阪朝日会館の新緞帳は最も大きなものの一つ」であった、と。その緞帳の制作においては「常に部分のみを見詰める関係から、時として霧中に迷い歩いた時があり、前後左右の関係がわからなくなって困ったこともしばしばであった。」

ー

ー

1926年に誕生した「大阪朝日会館」は、音楽、舞台、映画、ファッションなど当時の最先端の文化が花開いた場所であった。冷暖房が完備され、大ホールの客席は1,600席もあったという。手塚治虫が母に連れられポパイやディズニー映画を観たのもこの朝日会館である。吉原治良は1951年、この朝日会館に幅50尺、長さ24尺という巨大な緞帳のデザインを依頼され制作を行う。中心的に制作にあたったのは、上述の太田英蔵だ。吉原は太田に、緞帳に対して工芸性を要求したといい、太田は試行錯誤し日本初の綴織緞帳を手がけることとなる。残念ながら、その緞帳は1962年に取り壊されることとなった朝日会館と運命を共にし、現在僕たちはその姿を見ることはできない。緞帳はもう存在しない。

ー

残っている原画は2枚ある。昨年展示した最終案（兵庫県立美術館蔵）に加えて、今年はこちらのプロタイプだと思われる図案（大阪新美術館準備室蔵）の複製も展示した。最終案には、中央やや右側に光源が出現し、そこから光線が画面全体へとくっきりと伸びている。例えばこれを穏当に「朝日」と捉えることも可能であろうが、この緞帳原画には戦禍をくぐり抜けた直後の、そして、具体結成前夜の、吉原の意志がこめられているように思われる。吉原は後年、当時を振り返りこうつぶっている。「進駐軍の将校の肖像画をかいたり、ポスターから商品デザイン、ファッションショーの舞台装置、ウィンドー・ディスプレイまでやった。」欧米の動向に漏れず、日本においても戦後、画家が舞台美術を手がける動きが興隆を見せるが、吉原もまた、朝日会館の役員であった十河巖を通して西宮球場の「たそがれコンサート」に関わるようになった。文字どおり黄昏時に開催されていた「たそがれコンサート」では、照明が重要な演出上の意味を持つことになったのは想像に難くない。事実、吉原は1951年に「光と線による美しさからさらに飛躍してア

ブストラクト・デザインによる”発光する舞台と背景”という構想」を掲げ、大阪大学の音響研究所ともつながりを持つようになる。平井章一が的確に指摘しているように、「こうした舞台美術への本格的な取り組みと、彼の戦後の最も気力溢れた一時期始まりとが奇妙な一致を見せていることに気づかされる」わけであるが、この「一致」において吉原が「光」という存在に着目したことは重要であろう。「制作者」と「鑑賞者」との境界線を融解させ身体をその空間内に没入させる効能を持つそれは、その後の「ゲンピ」や「具体」の運動の中においても、とりわけ1970年の万国博覧会での「具体美術まつり」まで閃光を届かせている。大阪朝日会館の緞帳は「舞台」と「観客」を「隔てる」のではなく、地続きであることをむしろ強調する意図があったのではないだろうか。彼にとつての「戦後」はこのようにして乗り越えようと企図されていたのではないだろうか。

実は、緞帳は別の形で生き直している。1984年、吉原の母校である関西学院の有志が学生会館に緞帳原画を元にモザイク壁画を制作している。そこで本展では、造船所でもっとも人々が眼差したであろう掲示板3箇所に、原画の原寸大サイズの複製画を展示した。イメージは、存在できなくなったわけではないのだ。

ー

ー

光（リュミエール）。
アンドレ・バザンが早々と告げている通り、映画とはその始点においてその全てが構想され、それゆえに、「まだ発明されていない」存在である。映画をつくるべく格闘した人々はみな、「実際には最初の段階さえ乗り越えることが不可能だったにもかかわらず、多くの場合、幾つもの段階を無視していきなり最高の地点がめざされたのである。想像の中で、彼らは来るべき映画の観念を、現実の完全かつ全体的な表象と結びつけ、音、色彩、立体感を備えた外部世界の完全な錯覚の再現を目論んだ。」

ー

だからまず始まりに戻ろう。リュミエール兄弟が初めて映画を上映したとき、あの「迫り来る汽車」の映像は実は上映リストに含まれていない。代わりに上映されていた中のひとつは、現在「工場の出口」と呼ばれている。今その映像内の人々が工場から出てきているからそう名指されているのであって、そこに映し出されているのは工場の入口でもある。そう、ここが始まりである。ここは入口であり、出口だ。

リュミエール兄弟は父が経営する工場の労働者たちにカメラを向けた（ここにすでに展開を見せはじめていた資本家と労働者の間の権力のメカニズムが内包されていることはひとまず置く）。扉が開き、ぞろぞろと労働者たちが現れる（「エキストラ」の誕生）。全員が出終わると、扉が閉じられる。扉の開閉と映像の始まりと終わりがちょうど重ねられている。明らかにリュミエール兄弟は（実際に撮影にあたったのは弟のルイだ）ここで演出を加えている。こうあってほしい、という願望はその始源からあり、その徹底ゆえに映画は常に「完成に向けての途中段階」で留まり続ける（「工場の出口」は3つのバージョンがあり、今回上映しているものは3つめのものである）。しばしば僕らはある壮大な物語の途中にいること自体に満足してしまうけれど、もう一度繰り返しておこう。そこは出口でもあり、入口でもある。入ることできるし、出ることできる。展覧会の出口でもあり入口でもあるところに、その映像はある。

ー

『新修大阪市史』を紐解くと彼女の名前はある。「名前は優しいが、その後の大阪の歴史を変えるほどの猛威を振るった」台風の名はジェーン。1950年9月3日の出来事である。大阪市は悔しさを隠そうとせず、翌年次のように決意を記している。

「災害はある程度これを人為によって回避することができる。臨港地区が一面に泥海と化した今次の災害においても、港区の一部で盛土工事の完了した地区は浸水の被害から免れ得たことはここに特筆するべきであろう。また高級防潮堤が完成していたならば、この度の高潮は防ぎ得たであろう。我々はかかる災害を更に繰返してはならない。」（旧仮名遣いは直した。）

荻原一青の話をする。

1908年に生まれた荻原は、友禅の図案家の出である。1931年より城郭研究とその復元画の制作を志ざし、全国をめぐるようになる。当時多くの城が陸軍の手により兵営となっていたなか、彼は100点以上に及ぶ城郭の復元図を描き上げる。が、1945年6月の空襲により資料を含むその全てを消失してしまう。同時に妻と子供も失い絶望するなか、彼は戦後制作を再開させるも、1950年9月ジェーン台風により再び全てを失い、日雇い労働者としての生活を始めることとなる。昼は労働に従事しながら、荻原は城郭図を描き続けた。三たび、描き始めたのである。1960年からは城郭研究者・鳥羽正雄と知己を得て、史料に基づいた城郭図の制作を本格化させる。現在残されている300余りの城郭図の多くは、熱海城の日本城郭資料館に収蔵されている。

彼は3度同じ絵を描いているかもしれない。彼の城郭図、とりわけはるか上空から見下ろしたように描く鳥瞰図は、「今あるもの」と「かつてあったかもしれないもの」と「こうあって欲しかったもの」と「かつて描いたもの」の幾重にも渡る時間軸の交錯地点を彼が鮮やかなる空間把握能力で描いた軌跡である。

ー

ー

食糧庁の米倉跡にできた学校がある（ジェーン台風に被災した市民には炊きだしとして米4,367,338食が振舞われている）。旧・中延学園高等学校、現・朋優学院高等学校である。存在することができなかった学校もある（「洋画でいえば当時は東京と金沢にしか学校はなく、只大阪に公立の美術学校が設立される案が具体化しつつあった大阪を直撃したジェーン台風がこのプランを見事に粉砕した。文化行政云々の口を封じる被害の甚大さであった。」（山中嘉一、1996年）大阪には今も公立の美術学校は存在しない。代わりに、重要な役割を担ったのが、1946年に設立された大阪市立美術館付設美術研究所である。歴代講師陣の中には、吉原治良の名も刻まれている。）。

ー

ー

齋藤義重の話をする。
1982年、現在の朋優学院高等学校の前身である中延学園高等学校の併設校として、東京芸術専門学校が誕生した。彼はそこで高校生たちとともに生活をしながら、新たな作品群を展開しようとしていた。「複合体」である。齋藤は決して一人孤独に制作にあたったわけではなかった。むしろ、意地でも共同で制作を行おうとしていたかのようでもある。彼のそばには飯塚八朗がおり、数々の助手がおり、そして生徒が制作に関わることもあった。東京芸術専門学校（TSA）は創造と教育が結びついた場所であった。齋藤はそこで「ling 交錯点」という連続企画も行っており、1996年には「T&Sギャラリー」という学内ギャラリーにおいて最後の「複合体」の大作を発表している。本展では「複合体」それ自体ではなく、齋藤自身が作品について語る映像、立体模型の複製、図面コピー、写真資料、ポスターなどを展示し、多角的な検証を試みる。ところで立体模型の複製と書いたが、齋藤の死後、「複合体」はどのように展示されるべきかという問いがある。朋優学院の教職員たち（彼らもまた「複合体」制作に携わっていた面々だ）は自分たちでも検証を開始している。立体模型の複製はその成果のひとつである。あるいは図面コピーと書いたが、そこには制作現場でのスタッフによる書き込みの跡が見える。複合体を展覧会場にインストールする際に使用されたのは、コピーの図面なのである。オリジナルと複製が互いを侵食しあい、反転を繰り返している。TSAという教育現場と制作現場がひとつとなった場所で。

残念ながら、朋優学院高等学校専門コースは新校舎建設及び現校舎の解体に合わせ、2016年3月31日をもって終了となる。しかし今後、2度目の展覧会、そしてそれ以降に向け、実行委員会として、TSAにおける齋藤義重に関する資料の整理をお手伝いできればと考えている。

ー

2度目の展示では、新たな複合体のマケットや図案に加えて、取り壊しとなったT&Sギャラリーのマケットを遺族の方からお借りした。記して感謝いたします。

ー

ー

マネキンについて。
1925年に荻島安二が初めて国産のマネキンを制作して以来、マネキンの制作現場には常に彫刻家の存在があった。例えば戦後日本のマネキン界を牽引する七彩の社長は、向井良吉であった。平瀬礼太は『彫刻と戦争の近代』において、こう言った戦後の美術界のマネキン（あるいは広義にファッション界）との関わりの急増を指摘した上で、次のように述べている。「非常に多くの美術家、特に彫刻家がマネキンの製造に関わっていたのはとても興味深い事象である。食べていくためと言えばそれまでであろう。」ここで僕が気になったのは次の点だ。「創作」（仮に「本当にやりたいこと」だとして）と「食うための仕事」は果たして分けられるものなのだろうか。

ジャン=ピエール・ダルナによる、初のFRPマネキンは、戦後のマネキンを一変させた。1959年の作である。まだJIS規格のない時代であり、彼のマネキンには彼の思う理想の身体がありありと、しかし様々な条件が加味され存在している。清水凱子、大森達郎のマネキンの膝小僧を見ると、その後の10年でファッションとマネキンとの関係性も鋭く緊張関係を保ちながら、深化してきたことがわかる。スカートの丈が短くなれば、マネキンたちの膝小僧の造形もまた、リアルになった。ファッションは足元から、と言われて久

しいけれど、彼女たちの足は黒く塗られており、靴として存在している。ダルナが手がけた1974年のマネキンの足元には、10本の指がしっかりと作りこまれている。歴史マネキンは「画一的な標準体型」と「人体の理想」と「作家性」が同時に求められており、それらの均衡の結節点として存在している。その後マネキンは（一時期のスーパーリアルマネキンの流行を経て）抽象への傾向が著しく進んだ。今街中でリアルなマネキンを見る機会はとでも少ない。（ダルナ、清水、大森のつくるマネキンも決して僕たちを見つめてはくれない。視線は巧妙に避けられている。）目が合わないように、作られている。（昨年の展示を見た美術家・大村益三氏がウェブ上に感想をあげている。「発光体の視線は、客席に目の焦点を定めない。その視線は、両眼視差による立体視を「職業」上禁じられているマネキンの斜視のそれと同じだ。」その通り。マネキンは、3D映画を見ることができない。）

2度目の展示ではダルナの70年代前後のマネキンが新たに2体加えられた。1959年のマネキンはと異なる展覧会に招かれ、そこで展示されている。彼女は昨年京都国立近代美術館でも展示された。なお、株式会社七彩は昨年自社のミュージアム「彩」を設立した。現在、事前予約制で観覧を受け付けている。そこでは彫刻家・荻島安二による日本初のマネキン（1925年）も見ることができる。

ー

清水九兵衛は芸大在学中に、清水六兵衛の養子となり、のちにその名を襲名している（九兵衛は1987年になると作陶を再開させる。彼は清水六兵衛でもあり、九兵衛でもある。「二人」による架空の対談すら残っている。が、彼自身は「二人」の仕事にはあまり関係性はないという（『かたち』no5,1988年))。陶芸制作において土と格闘するなかで、彼は意識的に自身の彫刻にアルミニウムという素材を選択するようになる。試行錯誤を繰り返して生まれた表面処理の結果、彼の抽象彫刻は、質感と形態との統合が達成される。その後、地面あるいは建築とびったりと「なじむ」ような親和性を持つ野外彫刻、そして朱色に塗装された野外彫刻によって広く名が知られる清水であるが、90年代に入ると再び鋭く面と面とが向かい合う削り出しのアルミニウム彫刻を制作するようになる。本展では1971年（彼がアルミニウムを素材とする作品を発表した年）と1994年の2つの時代の作品を併置させた。

ー

「ひょっとしたら、誰かがイメージを発見したあとも、人類はそれを「継承」することなく、イメージの概念が人類から喪失してしまったかもしれない。だが、それでも、同じような「発見」の出来事は、何度でも反復される、すなわち、本来唯一無二であるはずのオリジナルの起源が、起源であるにもかかわらず、理論上、無限に反復・複製されるのである。」

― 佐藤啓介「オリジナルな起源 W・デーヴィスの「イメージ・メーカー」の起源」論が問いかけるもの『現代思想 特集 人類の起源と進化―ブレ・ヒューマンへの想像力』2016所収

ー

ー

三島喜美代は昨年2点、今年は1点の平面作品を展示している。現在は陶芸や、陶芸を用いた巨大なインスタレーションで知られる三島であるが、1960年代においては、コラージュ技法を用いた絵画を制作していた。海外の新聞や雑誌が多数用いられているが、これらは彼女自身が苦勞して集めたというものではなく、むしろ彼女の夫のものであったそうだ。「六〇年代のアート・シーンで印象的なことは、やはりブツにたいする強い関心と関わり方だろう」とヨシダヨシエが記している（1975年）。「こうして対立し、軋みあう状況は到るところにみられ、すこし敏感なアンテナの所有者なら、ちょっとした見者になることができた。そして、そうした見者のむれの目前に、大量のブツがあったのだ。」このヨシダの批評はいくつかのプロセスを省略しているように思われる。いきなりブツがあるという状態はむしろ僥倖だ。彼女にとって「英字新聞」はブツであるよりもむしろ「情報」である。自分の生活圏をはるかに上回る、よくわからない何かである。三島は日々自宅で増え続ける「情報」に対しての距離の取り方として、コラージュを開始したのではないだろうか。コラージュを通してそれらの不穏な情報群を同一地平上に並べ、全てを現在のもつて物質化していったのではないだろうか。三島はその後絵画制作を離れ、「女性がかしていてもおかしくない」陶芸へと進んでいった。彼女の代表作である雑誌やゴミを見事に陶芸へと昇華した作品群は、60年代の加速度的に増え続け消費されていく大量の情報を、物質（ブツ）へと変換する営為なのである。

ー

笹岡敬は光、熱、水といった現象でもあり物質でもあるものの存在を空間内で増幅させる装置を作る作家である。既製品を組み合わせ、できるだけミニマルに制作されたその装置が鑑賞者と相互に干渉しあうとき、没入でも客観視とのあいだを揺れ動くような作用が生み

出される。前回は天井から吊られた電球が、備え付けられたプロペラによってランダムに周遊し、床に散らされている鏡たちに反射する作品（「Reflex 2016」）であり、今回は吊られたLEDライトがわずかに揺れ、床のスプーンの凹凸面と呼応する作品（「Reflex 2017」）を制作している。

—

川村元紀は前回、倉庫内に整理整頓され収納されていたものたちを一度全て外に出し、しかるのちにランダムに倉庫へと戻す作品を展示していた（「Storeroom」）。今回、川村は単管を組み、巨大な天秤のような装置を作り出した。そこに倉庫内にあった様々なものたちを乗せ、どうか均衡をはかる。天秤自体が均等ではないのに加え、倉庫内には木材や机、いす、ホースなどの他に、なぜかフラミンゴのオブジェや奇怪なキャラクターの顔などもあり、天秤はかなり情報量が多い状態で静止している。川村は昨年3ヶ月間イタリアに滞在しており、そこである示唆を受けたという。すなわち、ある種の「弱さ」や「脆さ」を捉えながら作品制作をするとき、結果として生まれる作品自体が物理的に、あるいは視覚的に「弱く」「脆い」ものになってしまう。そのことを、「コンセプトがそういうコンセプトなのだから仕方がないのだ」という理路をこれまで持っていたが、それは少し違うのではないか、という示唆である。「弱さ」や「脆さ」、あるいは作家性の希釈を自身の制作の中心に据えることと、結果としての作品の弱さはイコールではない。作品としての強度が備わった、豊かなる「弱さ」はありうる。彼は今、「弱さ」の奥行きに手を伸ばし始めた。なお、昨年イタリアからの帰国後、金沢で個展もおこなっていることを付記しておく。

—

物故作家と現存作家がほとんど同じ比率で参加している「クロニクル、クロニクル!」展において、生きている自分とやがて死ぬ自分が重なり合っていることを強く意識した伊東孝志は、産卵直後の有精卵を孵化適温38℃で24時間温め、その後外気温-5℃の中、雪上に置く映像作品を展示した。その搬入時、伊東は両手に収まる程度のサイズの石を密かに持ち帰っていたようだ。石は1年を経て再び北加賀屋まで戻ってきた。伊東は、以前新潟の銀山湖で石を沈めた経験と、いつか沈めるであろう石を、前回に引き続き使用する自作の長机に均等に並べよう指示を出している。「一塊の石ころは死んだり消えたりできませんから、かつてあったことにはなれません、ですから今あることもできないのです」とフォークナーは書いた。それは全面的に正しい。その全力の正しさを引き受けて、伊東はおそらく今回、一塊の石ころを今あるものに、かつてあったものに、つまりは、死んだり消えたりできるものに移そうとしているのだ。

—

鈴木崇は立方体にしつらえた4面スクリーンに幾何学的な映像をプロジェクションする作品を展示している（「K.A.A.B.A.」）。半ば種明かしのことを承知で書けば、投影された淡い直方体たちは鈴木が日々スクリーンショットを撮り貯めているグーグル画像検索の画面である。画像検索の読み込み時にはその画像のプライマリーカラーが暫定的に表示される。それらはアーティストの名前だったり、漫画のタイトルであったり、アダルトなものであったり様々であるが（「菌莖」で検索したのもあるそうだ）、全てが演算で抽出されたあるひとつの色へと還元され、縦横ランダムにスワイプされ、現れては消えていく。グーグルの画像検索というシステムは、ベッヒャー夫妻のタイポロジーや、トーマス・ルフのインターネット上の画像を加工した写真や、あるいはピーター・ハリーのネオ・ジオに代表されるような、幾何学的抽象絵画を後期資本主義社会のダイナミズムを動力源にアポロプリエイトしてみせる諸実践を、ほんの数クリックで可能にしてしまう。しかし、なおも、そこには鈴木崇という要素が（インターフェイスとして）入り込んでいることは強調しておいて良いだろう。昨年、街の建築や風景を切り取りアッサンプラーージュしたシリーズにも見られた現象であるが、一見ランダムで、暴力的にフラットに並列化された数々の画像は、それでも鈴木崇の「癖」や「嗜好」を含みこんでいる。

—

本展において、谷中佑輔は人体彫刻をテーマに据えた。極東の日本において、彫刻家はロダンを避けることができない。とりわけ、近代化の鬼子である人体彫刻は、その輸入と国産化の過程において、今もなおロダンという存在との距離から始めるほかない。戦後の抽象彫刻、もの派という切断を経て、人体彫刻をいかにアップデートするべきかという問いは、ともすれば、彫刻の更新であるはるか手前、すなわち「日本の人体彫刻」のアップデートにとどまってしまう。谷中はそのような複雑であると同時に瑣末なる「更新」を続ける日本の彫刻を、欧米のsculptureへと「アッサンプラーージュ」という手法で接木してみせる。彼が注目したのはバリー・フラナガンである。イギリス出身の彫刻家であるフラナガンは、キャリアの初期

である60年代には——「態度がかたちになるとき」展にも出展しているように——コンセプチュアルな側面を強く持った作品を発表していたが、その後、「うさぎ」の彫刻を数多く制作するようになる。日本においては80年代に「具象復活」「ポストモダン彫刻」の象徴として繰り返し『美術手帖』誌等に紹介されるようになるフラナガンであるが、彼の実践は、晩年のロダン自身が行ってきた制作手法——自身の作品の一部を再利用したアッサンプラージュ——の幾重にもねじれた換骨奪胎であった。谷中は、ロダンそのものの再解釈を迫るフラナガンの彫刻をさらに換骨奪胎することによって——そこにはブルース・ナウマンを始めとする数多くの人体彫刻の実践も織り込まれている——ロダンに縛られずに、ロダンから始まることを否定せず、そのまま同時代の彫刻へと展開してみせる。「アッサンプラージュ」とは、単なる素材の組み合わせの技法にとどまらず、複数の技法を、理念を、歴史を、そして何より作家の身体を再構成する身振りである。今回谷中は金沢での滞在制作を行ったことを付記しておく。

—

持塚三樹は、前回、今回とも、以前から継続している絵画を展示している。そのことが展覧会全体においてどれだけ重要であるかは、ここでいくら強調しても足りない。以前は2枚の絵画を並置し、それらが鑑賞者の頭の中で重ね合わされるような作品を描いていた持塚であるが、ここ数年はそれを1枚のキャンバスで成し遂げるようになっていく。今回は4点、展示されている。

—

田代陸三は、70年代中頃より東京を中心に活動を続ける美術家である。今回は、前回のインスタレーションの「反復」であるとともに（そもそも前回のインスタレーション自体がそれ以前の制作の「反復」的な要素を多分に含んでいる）、さらにそれ以前の実践を重ね合わせてもいる。1984年の大晦日に一人街へ繰り出し、誰もいない街路に自身で制作したオブジェを置いて撮影をする。蛍光灯を割る。水道のホースから水を流す。書籍を黒く染める。黒板に文字を判読不可能になるくらいまで書きなぐっていく。そして制作のプロセスや予定をtwitterに記録していく。こうした営みからは、描くことや作ることそれ自体に批判的な眼差しが向けられた1970年代を通過し、それでもなお、制作へと向かった田代の実存的な痕跡を認めることができる。日本の戦後美術が（おそらく「現代美術」と名前を変える時点で）切断され、コンテンポラリー・アートへと軌道を転換する際に、こうした「制作の零度」と向き合った田代の実践は、どこかで見落とされたように思われる。しかしそんなこととは無関係に、隘路を隘路として引き受ける姿勢がそこには存在している。

—

荒木悠は昨年映像を二点展示している。鯨の死体と、それを好奇心からまじまじと「鑑賞」する旅行客（「永遠の現在」）。偶然旅客機に入り込んでしまったハエ（「Fly」）。ひとつづきの映像が切断され、重ね合わされているために、死んで動かない鯨はより鮮明に、そして立体的に見え、存在感を強めている一方で、動き回る旅行客は逆に死んでいるのに気づいていないかのようだ。さて、今回荒木は映像を放棄した。一点は音に焦点が当てられている。名村造船所では、12時と12時45分、それから17時に時報が響き渡る。昼休憩の開始と終わり、そして退勤の合図だ。それに加えて、荒木は今回、1時間に一度、「君が代」を流すことにした。それは今私たちが慣れ親しんでいるあの君が代ではなく、ジョン・ウィリアム・フェントンによって作曲された、「不採用の君が代」である（「The Other Anthem」）。1876年までは採用され、実際に演奏されていたその「国歌」の楽譜を携え、荒木はアメリカ人の音楽家にカントリー調の「君が代」を演奏してもらった。「ありえたかもしれない」国歌を、およそ「国歌」としてはありえない調べにのせることで、国民国家という基層に、荒木は穴を穿っていくのである。その穴は戦後の占領期を経て、今この現在へと繋がり、そのまま未来へと抜けていく。戦後日本が連合国の占領下にあった期間、より正確には日本の民間貿易が再開された1947年から1952年の間、日本からの国外輸出品には全て「MADE IN OCCUPIED JAPAN」という刻印が押されている。荒木は2015年から、「占領期の野良犬」を買い戻す作業を続けている（「Stray Dogs」）。これらの陶器はおそらく当時の町工場で作られていたものであろう。なお、この作品は本展が初公開となるが、今後も継続して続けられていくプロジェクトになるという。

—

高木薫は遠藤薫と名を変えた。出産も経験した。昨年高木は、手数を最小限に抑えながら、66mもの広大な製図室を見事に反転させ、鑑賞者の脳内に音を響かせる作品を展示した。今回遠藤は、ロシア宇宙主義の科学者コンスタンチン・ツィオルコフスキーが最晩年に描

いた「打ち上げ後のロケット内の様子（無重力状態）」（1933年）を鑑賞者に配るよう指示をしている。ツィオルコフスキーは想像で（無論めいっばいの科学的知見を駆使して）無重力状態における人体を描いた。宇宙で妊娠することについて考えていた遠藤にとっては、それは思わぬヒントとなったようだ。製図室の造船図面の痕跡と、小麦粉による無重力状態の人体の痕跡と、恭しくそれを掃除していく業務用ルンパの痕跡と、遠藤の新生児とは、それぞれの法則のもとで、展覧会というサーキットを駆け巡り、はみ出していく。なお、ルンパで掃除された小麦粉で、遠藤はパンを焼いた。

—

牧田愛は昨年展示した4点の作品を1年間名村造船所近接の倉庫に保管し続けた。結果、一見すれば金属光沢と見紛うばかりの奥行きある平面が、作家の手跡が確認できる絵画へと変貌することとなった。世界をもうひとつ生み出すことを目指すリアリズムの実践は、最終的に作家性の否定へと行き着かざるを得ない。絵画が世界と番号で結ばれる際、作家性はノイズでしかないからだ。むしろ、作家性とは、作品の前後にだけあって、作品の存在している最中においては、作家は幽霊であるほかないのかもしれない。ボリス・グロイスは19世紀から20世紀にかけてのアーティストたちに共通する、直接的リアリズム＝実在論direct realismとでも呼べる傾向について言及している（「In the Flow」2016年）。直接的リアリズムとは、社会と芸術実践を「直接的に」結びつける姿勢を指す。このカテゴリーのものとは、美術館を否定するダダも、普遍的なデザインを追求するバウハウスも同じ平面上にあると言える。牧田の一貫した姿勢は、単純なリアリズムやオプティカル・イリュージョンを踏み越えた領域へと接続しうる潜在性を有しているが、そこでは直接性を回避するノイズこそが、思考と行動のあいだにある余白こそが肝要である。今回牧田は新作として、ステレオグラム(立体画)などを絵画空間へと折り返すことを、複製を通じて試みている。新作「Form」については、展覧会を一通り回り終わったあと、受付にて手渡されるが、そこでは紙幣という別の複製品との交換が必要となる。

キュレーター・メモ 1

「クロニクル、クロニクル!」はたくさんのイベントをしている。このテキストを書いている時点で、100以上のイベントをしている。食事（食べることはとりわけ大切だ）、トーク、打ち合わせ、撮影、照明のアップデート、避難訓練、上映、講義、パフォーマンス、ギャラリートัวร์、そして搬入、搬出も、ひとつの出来事として刻まされていく。「クロニクル、クロニクル!」はそうした出来事の総体である。そこには確かに「展覧会」と「関連イベント」という暗黙のヒエラルキーを崩す効果があったようにも思う。ヤン・フートがかつて記したのとはちょうど逆の、忘れることができ、信じることができるものとして、展覧会とイベントを等価に並べていく試み。

展覧会という形式を意識的に採用する上で、自明となっていることを疑っていくという姿勢は不可欠だ。しかし、すべてをイベントだと記録していく身振りは、世界を無限に分割し、差異化していくことに他ならない。すべては展覧会になりうる。それは前提であり、条件だ。それを結果として提示してしまっては、不毛さだけが残る。だからこそ「クロニクル、クロニクル!」という「展覧会」において、始めと終わりが展覧会であることは、そしてそれが繰り返されることは、重要である。無限に膨れあがる展覧会を、形ある物質に戻すこと。

「もしかしたら一度起こったことで、それで完結するものなんて何もないんだ。」——この台詞の意味を濫用してはならない。形を与えることは、何かを終わらせることだ。理想と無限を物質が引き受けるとき、形が必要となり、限界が生じる。展覧会はそうしたフレームとして確かに機能する。むしろそこに展覧会の可能性はある。したがって、2回目となるこの展覧会は確かなる終わりへと向かうべく制作されている。考えてみれば、名村造船所の労働者たちは言うに及ばず、「しごと」とはそういうものである。そして「クロニクル、クロニクル!」は「しごと」としての展覧会だ。繰り返すことについて考えた持続する時間の厚みだ。それはたぶん、この展覧会が物質化し、形が与えられ、会期を終えたとき、性懲りも無く、「さあ次の仕事にかかろう」と、屈託無く言えるくらいのも、繰り返し。

2017.1.22
本展キュレーター 長谷川新

キュレーター・メモ 2

「クロニクル、クロニクル!」は、展覧会を消費するのではなく、浪費するためにはどうすれば良いのか、ということを問う展覧会である。浪費とは限界までやり切ることには他ならない。そこでは既存の関係性（人-人、人-もの、もの-土地、人-土地、作者-作品など）を所与のものとしてやり過ごしたり、単に強化したりすることは明確に峻拒されなければならない。したがって「クロニクル、クロニクル!」は、会場である名村造船所の場所性しっかりと根を張りながら、つまりはそのサイトスペシフィックな地点を出発点としながら、時間を、空間を、複数化していくことを目指している。キーワードが4つ設定されているが（「ジェーン台風」「マネキン」「緞帳」「IMAX」）、これらは「コンセプト」でも「テーマ」でもない。キーワードをテーマ化するのでも、説明するのでもなく、むしろ複雑化する。とりわけ2度目の展覧会（今回）においては、作家は前回の展覧会を新たな基盤として作品を制作しているように思われる。こうして繰り返されていく諸実践は、同時に個々の展示されたものたちへも緩やかに接続していく。オリジナルと複製という二項対立が揺らぎ、各々の身体と労働が立ち現れ、個々の公共性が発動していき、それぞれがそれぞれの時間を保有している空間。そこでは複製品も資料も日常も建築空間も作品にされることなく、また、絵画も彫刻も映像もインスタレーションも、作品でないものへの気まぜさや慮もなく、肯定される。すでにあるもの、かつてあったもの、今あるもの、これから失われるもの、これから生まれるもの。それらを等しく眼差し、それでも偏り、損ない、その都度様々な軋轢を生じさせながらも、私が、あなたが、磨かなければならないのは、おそらくこの「肯定的技法」である。

2017.1.26
本展キュレーター 長谷川新