

## 3つの展覧会にみる現代美術の諸相

— ピーター・ドイグ/オラファー・エリアソン/テオ・ヤンセン —

木 下 直 也

本論は、昨年 2020 年から今年 2021 年にかけてコロナ禍で開催された 3 つの展覧会のルポである。3 つにはとりわけ共通の問題意識やテーマがあるわけではなく、あくまで個々についての論評であるが、それにより現代美術を見る何か共通の視点を示すことができていると思っている。

2020 年 9 月

【ピーター・ドイグ展】（東京国立近代美術館）

現代イギリス具象画のピーター・ドイグ展を見てきた（竹橋の国立近代美術館）。初めて知った画家だが、同じアイリッシュで具象画というとフランシス・ベーコンが浮かぶ。具象画と言っても、具象的なものが画面に描かれているというだけで、もはや、具象、抽象の二分化にさしたる意味がないことは明白だけれど、この二人の違いがよくわかって面白い個展だった。

ベーコンの場合、人間はいわば、現代世界にいきなり放り込まれてしまった実存的存在のような感覚があって、したがって、そこでの自分の身体の不確かさは最初から背負っていかねばならない起源のないトラウマのようなところがある。しかし、トラウマといっても、それゆえに、骨や肉塊となった身体はなおも自立した存在であろうと崩壊に逆らって力を、ときに輝かしさをも放とうとしているかに見える。

それに比して、ドイグの身体はごく普通の大衆の一人として、世界の中で生きてきたかのように思える。しかし、徐々にドイグの身体もまたそことの不適応に蝕まれていく、自分でも意識しないうちに。そしてドイグは、おそらく、世界との不適応からの逃避を自然に求めたロマン派の末裔である(育ったひとつの場所であるカナダの風景にインスピレーションを受けたものが多い)。ここで、背景として室内、あるいは幾何学的枠組み、あるいは何もない空間を好むバーコンとの違いが浮き彫りになる。ドイグの場合の自然の重要さはそこにある。

しかし、にもかかわらずドイグにおいて自然はもはやロマン派のように再生(それはロマン派でも叶わぬままなのではあるが)のためのエネルギーを与えてはくれない。もちろんロマン派においても、現代までひとつながりの自己の分裂は始まっていたのだけれど、ドイグの場合、自然は救済の可能性を見せてくれる場所どころか、そこでさらに自己の身体的不安定さを認識するような場、あるいは自己がそこで溶解してしまうような場として現れてくる。

初期のドイグは、このような溶解する自己に半ば身を任せ、半ばその自



「のまれる」1990 固定観念のように出てくるカナ 「山の風景のなかの人物」1999  
一。何かを判別しにくい気味の悪い者が乗っている。

### 3つの展覧会にみる現代美術の諸相

己を冷静に観察することで、自ずと抽象的な絵画世界を引き寄せて行ったように思われる。風景への同化を遮るような画面の分割や縦やクロスの格子の意図的な描き入れの試みが多い。個展のポスターにもなっている「ガストホーフ・ツァ・ムンデルタールシュペレ」(2000-2002 ドイツのドレスデン近くにあるダムサイトらしい)はそんな時代に生まれた、夢幻的で、ちょっとホラーがかった不可思議な魅力のある作品である。

さて、ドイグはその後トリニダード・トバゴに拠点を移すと、その作風を変えたように思える。私はこれ以降のドイグよりやはりそれまでのドイグにひかれはするし、正直言ってこれについては、うまく語れない。何か、ドイグは吹っ切れたというか、原色の陽光を浴びて、また普通の人であることを取り戻したかのように見える。



「ガストホーフ・ツァ・ムルデンタールシュペレ」2000-2002



「ロードハウス」1991



「夜の水浴者たち」2019



「ラベイルーズの壁」2004



「ポート・オブ・ペインの海」2015

しかし、やはりその原色の世界にあっても、どこか影や亡霊や死者や分身が隠れているのではないかという不穏な要素がチラつく。初期の「ロードハウス」1981のような画面を横に三分割し、具象、抽象、それぞれの層を同時に見せる試みはいまや鳴りを潜めたようであり、その分割線は仮綴じの縫い線のように、裂け目の奥には謎が隠されているような気配が濃厚である。初期から一貫して亡霊のような人物を乗せていたシンボリックな存在であるカヌー（小舟）も、一貫して登場し、画面の一部からこちらを伺っているようにも見える。

トリニダード・トバゴでドイグは地元の人のための定期的に自主映画会を開いていて、そのポスターが最後にずらっと並んでいて、なんだか力抜けたような感じがあって、これはとても面白かった。

3つの展覧会にみる現代美術の諸相



映画クラブポスターより  
「お熱いのが好き」



同「東京物語」



「オラファー・エリアソン展」ポスター

2020年10月

【オラファー・エリアソン展「川はときに橋になる」】(東京都現代美術館)

オラファー・エリアソン（以下O. E. と略す）と言えば、規模の大きい野外パフォーマンスで一躍注目をあびるようになった人。例えば、有害物質の垂れ流しにヒントを得て、それが流されたらどうなるかを同色の（安全な）素材で川に流してみる「グリーンリバー」1998、ニューヨーク市内に三か所の巨大人工滝を作ってみる「ニューヨーク・シティ・ウォーターフ

オールズ」2008, グリーンランドの氷河をロンドンの街中にもってくる「アイス・ウォッチ」2018などのプロジェクトである。

今回の個展は室内ではあるけれど、やはり自然現象を科学的に解析しそれを再度視覚的装置に組み込んで視覚化させたり、アイスランドの氷河の20年間での定点写真をみせたりといったように、O. E. のテーマが自然や環境であることははっきりしている。

どうなのだろう、これはアートが題材にするものなのだろうか？もちろん、アートは何を題材にしても構わないという前提で、それをどう見せるかという意味で言っている。O. E. の環境や自然への考え方に反対は何も



「NY シティ・ウォーターフォールズ」  
2008



「アイス・ウォッチ」2015



「アイスランド氷河の定点観測」



「太陽の中心への探査」2017  
ソーラー電力フィルターエフェクト・  
ガラスの多面体を回し、色の反射の  
効果を見せる仕掛け

### 3つの展覧会にみる現代美術の諸相

ないどころか、むしろ大いに賛同する。しかし、O. E.にはもう最初から正しいという結論があって、そこと結びついたアイデアがあって、あとは見せ方の具体化をするというプロセスがあるようにみえる。

なんとというか、科学博物館あたりで、夏休みに「体験しよう、おもしろ科学展」といった子供向けの企画を見ているような印象をもつ。

つまり、それは十分啓蒙的で教育的な姿勢だと思う。SDGsとも波長が合う。実際 sustainable をキーワードにして前面に出している。しかし、それは果たしてアートなのだろうか？むしろ、アートを思想のための手段としているということではないのだろうか？

O. E.は「気づき」アクションを起こすきっかけとなるような体験が大事だと言うし、「予め決まっているものはなく、決めるのは見ているあなただ」と言うのだけれど、そこには十分誘導的な企みがあるのではないのか？

最初にあげた野外パフォーマンスもまさにそういうコンセプトに基づくことがわかるけれど、そうした「気づき」へと誘導するための啓蒙的パフォーマンスはアートと呼んでいいのだろうか？そのような媒介がなくとも「気づく」人は気づくし、アクションも起こすし、気づかない人は気づかないだろう、と私などは思ってしまう。

では、そこにはないものは何だろうか？それは製作過程における言わば「先の見えなさ」ではないか。アートにおいては、その不透明、不確定なプロセスの中で、突然視界が開けたり、何かを発見したかと思うと、また視界が閉ざされたり混沌が支配したりといった繰り返しのうちに作家は歩を進めていくものなのではないか？まさに、ピーター・ドイグの場合のように。つまり、帰納法的な個々の歩みのうちに収斂してくる像があるかと思うと、それがまた消失していくような行程である。

こういう言い方はアートをまだ個人の創造性のうちに閉じ込めている古い考え方だということになるのだろうか？たとえば、商品としてのアート



「ジェフ・クーンズ「バルーン・ドッグ」  
2004-2006  
<https://www.artpedia.asia/jeff-koons>



「氷の研究室」

の性格が強い(従って「制作年」などという考え方ももはや意味がない)「バルーン・ドッグ」のジェフ・クーンズ。彼はアイデアが大事だという。秀逸なアイデアがあれば創作過程は誰かに任せてもいいし、3Dプリンターで作らせてよいのだとも言う。

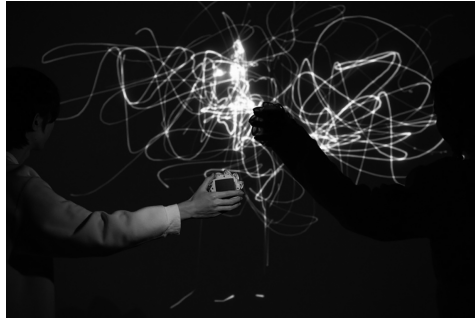
今回のO. E. 展にも、奇しくも、北極圏の氷塊をデータ化して送りそれを3Dプリンターでオブジェとして再現する「氷の研究室」という作品があったが、私は失礼だけれど、バカバカしくなって笑ってしまった。

100年前にデュシャンが便器(「泉」)を展示したのだから、それも一種のアイデアには違いない。しかし、やはり時代が違う。あの時代においてのデュシャンの展示は近代美術を総括し、挑発するコンセプトとしての意義を持ちえたはずだ。

今日のこういうアイデア先行の潮流は容易にグローバル資本主義と手を携える。いや、O. E. はむしろ思想的にはそれにアンチの立場だと言えるだろう。その資本主義の組織的パワーに乗っかり、それをうまく利用してSDGsへと還元させるスマートな戦略を取っている点で大規模なアート市場とは無縁であるかのように見える。今回もオリジナルなエコ的な発想で作られた製品や電気のない地域のための手軽なソーラー・ライト Little Sunなどが展示されていた。しかし、その製作プロセスにおいては、私は



### 3つの展覧会にみる現代美術の諸相



Little Sun (ハンディなソーラーライト) を使ったサンライトグラフィティ。  
福永一夫撮影

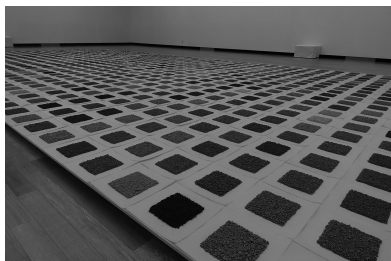
やはりグローバル資本と連動したアート市場に共通する方法論を感じてしまうのである。

もちろん、今回のテーマがエコロジーであるということもあるだろう。

O. E. の他の作品は金沢 21 世紀美術館の Colour activity house ぐらいしか知らない。ドキュメンタリー映画も見逃しているし、別の作品も見てみるまで、まだこの作家について保留しておかなければならない点はあるだろう。

#### (付記 1)

なお、2020 年 12 月に山梨県立美術館で見た、日常における意外の「気づき」をテーマとした【栗田宏一/須田悦弘二人展】の栗田宏一の作品にも現在の環境問題への意識とアートを融合させる際の O. E. と似たような観点、発想を感じた。栗田は Soil Library で日本全国 3,000 を超える市町村から 25 年かけて採集してきた土の色合いの差異を見せたり、満月の日に拾った石のコレクションを展示していた。しかし、これも私にはアイデア先行型の環境アートの一例であるように思える。対蹠的に、人工の木彫の花を人工の茶室の壁に一輪飾って見せる須田悦弘の日本文化への試みの方に、私はむしろ創造的批評性が感じられたのであった。



栗田宏一 Soil Laibrary



栗田悦弘「泰山木」

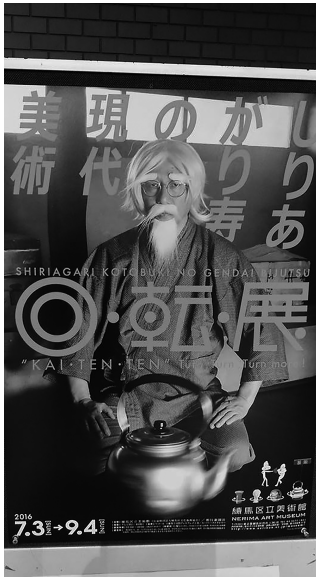
(付記2)

もうひとつ、アイデアの形象化に関して。少し前になるが2016年9月に練馬美術館で見た【しりあがり寿の現代美術・回転展】は「回転」というチープなアイデアにさも意味深さがあるかのように見せて押し切ってしまった呆れる内容の個展であった。最初に「回転宣言」として、ヤカンが回ればそれは日常的な「機能や目的を失う」。そういう場所こそが美術館だ。そして「いまや、直線的歴史の放棄を迫られた人類に、回転にこそその未来があるのだと覚醒を促す」のだと、マニフェスト的なことが書いてあった。

そこからの展示は何かと言えば、まずそのヤカンが回っていて、次が額絵の絵などが回っている画家のアトリエ、歴史上の事物や、日常の品々が回っている部屋、たくさんのダルマが回っている部屋という、物は違えど単調な「回転」の展示が続き、まさかこれで終わりではあるまいと思っていたら、それで終わりであった。大げさな「宣言」の説得力が弱いので、それを具体化した個々の展示が空疎に映る。最後に「ピリオド」と書いてある部屋に入ったら、大きな丸い黒いソファが回っていた。ギャグなのか(笑)

映像インスタレーションも、なぜその手段が必要なのかが見えなかったし、結局、餅は餅屋なのか、最初にあった自らの漫画の原画を提示した部

### 3つの展覧会にみる現代美術の諸相



「しりあがり寿の現代美術・回転展」  
ポスター 2016



回転するアトリエの絵や物



回転するダルマ

屋にいちばん見るべきものがあった。

要するに、頭に閃いた演繹的「発見」のアイデアに合わせ、ただいろいろな物を回してみたという以上の何があるのか。修練を積んだ卓越した「技術」により手をかけて作りこんだ作品たちの彼方に、見る者が（帰納的に）何かを「発見」というのとは正反対である。

かつての不条理演劇の提示したものがいまでは日常的現実となってしまうように、デュシャンの視点は当時は衝撃を与えたとしても、今はその当たり前の前提の上に「思考」と「創造」を格闘・融合させていかなければならないのではないかと。「回転」というさほど衝撃度もない思いつき（従って寝かされた「思考」ではない）で日常の品々を回してみても、そこに何かが生まれることはないだろう。

2021年6月

【テオ・ヤンセン展】(山梨県立美術館)

山梨県立美術館のテオ・ヤンセン展, これは, ある意味最初から不完全なものであることを運命づけられている展覧会であった。

なぜなら Strand Beast とあるように, これは, ヤンセンの住むオランダの海辺を縦に, 横に, 斜めに動き回る恐竜のような人造の生き物を見せるシリーズなので, その装置の海辺での生態をみなくては意味がないと言えるからである。この展覧会でそうしていたように, いくらその動くさまを室内で少し見せたとしても, 美術館の「狭い」空間では限界があるのは当然である。

にもかかわらず, この展覧会は, それなりの面白さがあった。そのコンセプトを知るだけでも, なにか, うきうきと心が躍るところがあるのだ。

それはたぶん, ヤンセンの童心のようなものが伝わってくるからではないかと思う。無為なものに心血を注ぐこと。理系的な手段で, 非実用的なものを夢想すること。つまり, 方法論的には科学であり, 実際ヤンセンは, Beast の運動の基盤となる Holy Number という 13 の足を生かした有機的比率に基づく歩行を考えだし, 緻密な設計図を描き, 物理工学を利用するの



「テオ・ヤンセン展」ポスター



会場の Beast を動かしているところ

### 3つの展覧会にみる現代美術の諸相

だが、それが全く有用性に寄与しないと言う点が心に揺さぶりをかけてくる点でこれはアートと言える。

それは例えば、昨年秋に東京都現代美術館で見たオラファー・エリアソン展と比べるとはっきりする。エリアソンの作品は、自然や環境問題といった現在アクチュアルなテーマに意識が向くように仕組まれている。科学的な方法が日常で埋もれていた意識を呼び覚まし、変革の動機づけになるような「方向づけ」がされていて、仮にそれがアートであるとしても、そこには十分に政治的な意図が隠れていると思う。

つまり、帰納的なようであり演繹的なのだ。「政治的な方向性」としては私も賛同するのではあるけれど。

ヤンセンの場合もまた、地球温暖化によるオランダの海岸の変化に対する異議申し立てがこの「生き物」を創造するきっかけになったと言う。**Beast**の素材にしてもプラスチック・チューブやエネルギー源としての風を溜めるためのペットボトルといった「廃品」が使われている。

しかし、O. E.とは方向が逆なのである、ヤンセンの場合は、個々の作品、パフォーマンスが大きな磁石で同方向に向けられるのではなく、「思想」は作品の鑑賞者に「感覚」的に包括されることで、消失する、あるいは次元が変わるのである。



**Beast**の材料。ペットボトルとプラチューブ

つまり、環境変化への異議申し立ては、それが作品制作へと至る動機だとヤンセンが主張しているとしても、さしあたり無関係であると言ってよく、作品にそういうテーゼの反映が見られるわけではない。作品を見た者のうちにもしかして励起され、「感覚」の核のようなものとしてそれは変容するのであろう。

最初に書いたように、ヤンセンの展示は、動かない **Beast** の展示と海岸での **Beast** の動く生態を写したモニターでの画像提示に留まっていたのであるが、その生態の面白さに「実物を見たい」と想像を膨らませるだけでも楽しくなり、「不完全」であるのになんだか満たされた気持ちで会場を後にしたのであった。

テーゼを立てても、それに縛られていないヤンセンの自由さこそが冒頭に書いた「うきうきと心躍らせる」ヤンセン・アートの真骨頂なのである。

※なお、本論で扱った展覧会はすべて撮影可であり、写真は出典を表記したもの以外はすべて筆者によるものである。



海岸の **Beast**