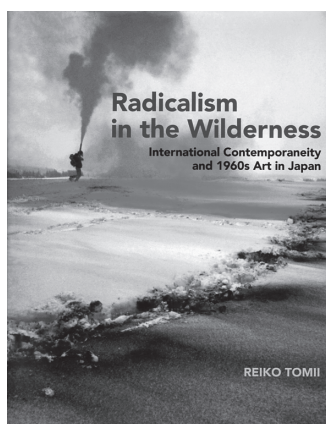


富井玲子『荒野のラディカリズム——国際的同時性と日本の一九六〇年代美術』

Reiko Tomii, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan.*

池上裕子



The MIT Press, 2016.

近年、英語圏で戦後日本美術への注目が高まっている。展覧会としては二〇一三―一三年にニューヨーク近代美術館が開催した「東京 1955-1970: 新しい前衛 (Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde)」や、同年にグッゲンハイム美術館で開かれた「具体: 素晴らしい遊び場 (Gutai: A Splendid Playground)」が記憶に新しいが、若手や中堅の研究者による成果発表も続く。具体展を企画したミン・ティアンポ (カナダ、カールトン大学教授) による二〇一一年の『GUTAI——周縁からの挑戦』(Gutai: Decentering Modernism) は邦訳が二〇一六年に出版されたし、ウィリアム・マロツティ (カリフォルニア大学ロサンゼルス校准教授) も『金、電車、ギロチン——一九六〇年代日本の美術と革命』(Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan) を二〇一三年に刊行している。

私事になるが、筆者が二〇〇〇年にイェール大学の美術史学科で戦後日本美術に関する大学院セミナーを受講したときには、こうした状況は全く想像できなかった。当時は、一九九四年にアレクサンドラ・モンローがゲスト・キュレーターとして横浜美術館で企画し、その後グッゲンハイム美術館とサンフランシスコ近代美術館に巡回した「戦後日本の前衛美術」展の日本語図録を英語版として大幅に拡充した『一九四五年以降の日本美術——空へ叫び』(Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky) くらいしか英語で読める基礎文献がなかった。そのため、担当教授はシラバス作成に、受講生は期末レポートを書く際の資料探しに苦労していたのだ。だが、それも今は昔である。海外における戦後日本美術の認知は二十一世紀に入って格段に上がり、研究史にもそれなりの厚みが

出てきているといえるだろう。

こうした状況の進展に大きく貢献したのが本書の著者、富井玲子である。富井は一九八九年にニューヨークの国際現代美術センターで草間彌生の回顧展に携わり、前述の『一九四五年以降の日本美術——空へ叫び』にも編集者・寄稿者として参加したことから本格的に戦後日本美術を研究するようになる。その後、キュレーターとしてもクイーンズ美術館の「グローバル・コンセプチュアリズム (Global Conceptualism)」（一九九九年）やテート・モダンの「センチュリー・シティ (Century City)」（二〇〇一年）といった重要な展覧会に参加し、日本セクションを手がけた。二〇〇三年には手塚美和子と「PoNJA-GenKon: Post-1945 Japanese Art Discussion Group / 現代美術懇談会」という戦後日本美術に関するメーリングリストを立ち上げ、これまでに大学や美術館と協働して大小八つのシンポジウムをアメリカで開催している。つまり、ニューヨークを拠点として「戦後日本美術研究」というフィールドの基礎を英語圏で築き、その認知や質の向上、後進の育成に尽力してきたのが富井の過去二十年間のキャリアなのだ。

さて、『荒野のラディカリズム』はその二十年間のキャリアが凝縮されたかのような研究書である。富井がその間、アメリカでインディペンデント・スカラーとして論文執筆や展覧会のキュレーション、また翻訳や編集の仕事に携わりながら深めてきた思考や、

挑戦してきたことの成果が詰まっているからだ。本書が取り上げるアーティストは、下諏訪で独自の「觀念美術」を展開した松澤宥^{ゆたか}、関西地区でハプニングを行った「THE PLAY」、新潟で前衛美術活動を行った「新潟現代美術家集団GUN」である。松澤は二〇一四年の横浜トリエンナーレで大きく取り上げられ、THE PLAYは二〇一六年に国立国際美術館で、GUNも二〇一二年に新潟県立近代美術館で回顧展が開かれるなど、これらの作家たちは近年再評価が進んでいる。だが、基本的には彼らは有名作家ではない。日本では戦後美術そのものの認知が高くないことに加え、一九六〇年代から七〇年代当時にかけては、東京以外の場所で作家活動を行うことは、「地方の前衛」として一括りにされるリスクを引き受けることであつた。それは、首都圏でなら比較的容易に得られたかもしれない認知を捨てることを意味したのだ。

本書において、富井はこうした「地方」を「荒野」と呼び、そうした場所にこそ現代美術のラディカリズムがあつたと論じる。だが、その目的は「荒野」に光をあてることだけではない。富井が本書の目的を「一九六〇年代の日本におけるローカルな歴史を語り、それを世界美術史へと接続していくこと」と語るように、この研究における彼女の目的は二つあるのだ。日本という、モダンアートの地政学の中では「周縁」に位置づけられる国のアートを、どのように評価するか。そして、その中でもさらに周縁化さ

れる「地方」の作家たちの仕事が美術史的にも、世界的にも重要であったことを論証するにはどうしたらいいか。この難題に対して、富井は「国際的同時性」という概念を軸にして、彼らのキャリアを世界美術史に位置づけることを試みる。

この本の白眉ともいえるのは、そのための方法論を提示する序章である。日本の前衛作家たちはしばしば欧米のモダンアートの追随者、模倣者と見なされがちである。だが、似たような作品を作っていたとしても、直接ヒントを得たわけではない場合や、欧米の先例を知らなかった場合、また実際は欧米の作家よりも早く行っていた場合など、その実情は様々だ。富井はこのような「似て非なる (similar yet dissimilar)」作品群やその関係性を、「影響」という曖昧で安易な用語を使わずに、どのように建設的に論じることができるか、という問いに答えようとする。

ここで彼女が提唱するのが、「似て非なる」ものを「繋がり (connections)」と「響きあい (resonances)」に分けて考えることだ。前者の「繋がり」は、比較される二者が実際に接点を持っていた場合の分類である。つまり、実際に会っていたり、展覧会や美術雑誌などで作品を観ていたりなど、何らかの形で二者の間に接触がある場合だ。例えば、篠原有司男うしおがロバート・ラウシェンバークの《コココーラ・プラン》(一九五八年) という作品の図版を美術雑誌で見てそのイミテーションを一九六四年に作り、ラウシェン

ンバークの来日時に実際にその作品を彼に見せたという事件などは、その好例であろう。対して、後者の「響きあい」は、比較対象である二者の間に全く、あるいはほとんど接点が無かったにもかかわらず、作品のコンセプトや外見に共通点が見いだせる場合である。例としては、松澤宥が日本で独自に展開した「観念美術」と、同時期に世界的に発生していた「コンセプチュアル・アート」との並行関係がある。もちろん、全ての事例がこの二つに収まるわけではないため、本書では「繋がりのある響きあい (connected resonances)」という考え方も提案されている。

この方法論の提案が美術史研究に与える貢献は大きい。本書は富井の専門領域である一九六〇年代の日本美術を扱ったものではないが、この比較概念自体はどの時代や地域の作品を比較する際にも適用可能だからだ。かつてハインリッヒ・ヴェルフリンは『美術史の基礎概念』(一九一五年) においてルネサンスとバロックを比較する際の対概念を考案し、優劣の価値判断から美術研究を解放した。また、ハロルド・ブルームは一九七三年の『影響の不安』で、ロマン派以降の詩人たちが先人乗り越えるために展開した創造的誤読をパターン別に考察し、「影響」を受ける側の主体的戦略を論じた。ヴェルフリンの約一世紀後に提示された富井の比較概念もまた、後発の作品を自動的に「模倣」や「亜流」と退けがちな西洋近代の価値観からの脱却に大きな役割を果たすだろ

う。こうした方法論を、批評理論の借用からではなく、研究者としての長年の経験に基づいて創出したところに本書の強みがある。また、欧米中心的な美術史を脱中心化するだけでなく、「繋がり」と「響きあい」を丁寧に検証することで複数の「語りの接線(narrative tangents)」が生まれ、「中心対周縁」という単純な二項対立を超えた豊かな語りを生み出すことを目指している点も、著者の視野の広さを示している。

しかしながら、富井は、こうした方法論的な提唱をするのに有効だからという理由で地方の作家たちを選んだわけではない。松澤、THE PLAY、GUNの面々が展開したユニークな思索やハプニングには、同時代には他に例が見当たらないようなディカルさ——急進的、根元的という二つの意味において——があり、考察対象への著者のコミットメントは、本書を一読すれば明らかだ。特にGUNは新潟以外での活動が限られており、三者の中では最も知名度が低い。本書の表紙を飾る《雪のイメージを変えるイペント》(一九七〇年)や堀川紀夫みちおの「石を送るメールアート」(なんとニクソン大統領にも石を郵送するという「投石行為」を行って、ホワイトハウスから感謝状までもらっている)など、目の覚めるような実践を行っている。世界の欧米中心主義を相対化することも大事だが、日本における東京中心主義を相対化する視点も忘れてはならないのだ。

本書は、世界の美術史家たちに向けて、ともにより豊かな美術史のナラティブを紡いでいこう、という呼びかけで終わっている。筆者は、海外でシンポジウムに参加したり、欧米の学術誌や学位論文の査読をしたりする経験から、富井の方法論に触発された若手研究者たちがすでに出てきているのを知っている。

さらに、本書が二〇一七年五月にロバート・マザーウェル出版賞を受賞したことも紹介しておきたい。アメリカの抽象表現主義画家であるマザーウェルの名を冠したこの賞は、二〇一六年はパウル・クレイ研究に、二〇一五年はクルト・シュヴィッターズ研究に与えられるなど、従来は欧米のモダニズム研究に贈られることが多かった。アジア圏の美術研究が受賞するのは二〇〇二年に賞が設立されてから初めてのことであり、この快挙は、富井の呼びかけがいわゆる「周縁」の美術を研究する人々だけではなく、欧米のモダニズムを研究する論者たちからも歓迎されたことを示すと同時に、彼女が尽力してきた戦後美術研究の視野を広げる試みがいかに実を結びつつあることの証左でもある。

日本でもこの呼びかけに応じるものが出てくることを期待しつつ、この小文の結びとしたい。