

2020年3月12日、古代オリンピック発祥の地・オリンピアにあるヘラ神殿跡で、巫女の衣装に身を包んだ女性が、凹面鏡で太陽光から火をおこす。その火はギリシャ国内を巡ったのち、3月19日にアテネのパナシナイコスタジアムで今回の開催国・日本の主催者に引き継がれる。そののち、一万人の手で日本全国をリレーし、4か月をかけて東京の新国立競技場へとたどり着く。4年に一度のオリンピックが間もなく始まることを告げる聖火リレーである。

その起源となった1936年のベルリンオリンピックに象徴されるように、この聖火リレーという儀式は近代オリンピックと政治のあやうい関係性をしばしば垣間見せてきたが、それでもなお今日に至るまで脈々と受け継がれ、人々の共感を得てきたのは、それが標榜する「古代と現代を聖火で結ぶ」という発想がある種の普遍性を宿していたからであろう。時代を超えて文化を継承していく。人と人とが手を取りあって、世界を繋いでいく。聖火リレーは、炎が生来もつ神聖さも相まって、「平和」「団結」「友愛」といったオリンピックの理念を煌々と照らし出してきた。

この展覧会は、2020年東京オリンピック・パラリンピック、およびそれに先立ちアテネで催される聖火引継式にちなんで企画されたものである。

オリンピック、そして東京という都市。いずれも19世紀後半から今日まで発展を重ね、その規模と機能を膨張させてきた「近代」の象徴的産物だが、実際にはるか古くにその起源をもち、世代を超えてリレーされてきた人間の営為の現在形でもある。そして両者は、人やモノを引き寄せ、その集積によって巨大なエネルギーを生み出す磁場である点も共通している。

そのような観点から、本展では「継承」と「集積」をテーマに、日本の第一線で活躍する7人のアーティストや建築家による作品を紹介することとした。絵画、写真、映像、立体、インスタレーション、建築と、表現メディアも異なれば、作風も多様を極める。そこには、古今の文化的所産や技法を取り入れた制作、歴史や文化遺産の継承を主題とした制作、個人的なテーマのもと延々と繰り返される制作など、さまざまな継承あるいは継続の形が見てとれる。同時に彼らの作品には、行為の反復、要素の接続・連鎖・集積といった特質が通底しており、それがおのおのの表現に強度をあたえている。

聖火がギリシャと日本をつなぎ、東京を目指してリレーされるこの時期に、この小さな展覧会を通して日本の現代アートの多様性と魅力を感じ取っていただければ幸いである。

本稿では以下、本展の出品作家と作品を、展覧会趣旨との関わりをとおして紹介していく。

本展の会場となるビザンチン・キリスト教美術館には、こぢんまりとした魅力的な中庭がある。やわらかな光と風が通り抜けるその庭の中央に、隈研吾による小さなパビリオンが設置される。

隈は、今回の東京オリンピックのメインスタジアムとなる新国立競技場の設計者である。さきごろスタジアムの内部が公開されたが、そこで報道陣の話題を集めたのが、5つの色でランダムに塗り分けられた観客席であった。その均質な粒の集積と連続によるカノンは、ビザンチン美術のモザイクタイルをほうふつとさせる。この建築家がしばしば口にする「粒感」という言葉に示されるように、隈の建築は全体のストラクチャーよりも要素の集積性を際立たせる。今回のパビリオンは、百枚近くの合板と、それを繋ぎ合わせる矩形の木材とで構成される、繭のような形状の茶室である。6万もの観衆の熱狂の舞台となる国立競技場とは真逆に、せいぜい数人を収容するささやかな建築であるが、ここにも隈の「集積」の美学は息づいている。隈はその「粒感」を、その土地固有の質感を映し出すものと言う。その有機的なフォルムと、それを構成する要素＝粒子は、この庭の穏やかな空気に馴染みながら、そ

ここにたゆたう光や風の流れを少し変えてみせるだろう。

ロラン・バルト(1915-1980)の著作のなかでひとときわ軽やかで愛嬌のあるエッセイ『神話作用(Mythologies)』に、「おもちゃ」という短編が収載されている。そこにおいてバルトは、おもちゃを大人社会の諸機能のモデルと規定した。「大抵のおもちゃは、大人世界に適合させる道具でしかなく、子どもはそこからなにも創造できない」というのがその論旨である。そしてバルトは、とりわけプラスチック製玩具に対する厭忌を露わにする。曰く、「プラスチックは粗野であると同時に衛生的な外観を見せ、触覚の楽しみ、優しさ、人間味を消し去っている」。

日本できわめてポピュラーな鉄道玩具「プラレール」で壁・床・天井を覆いつくすパラモデル・ハヤシヤスヒコ制作は、バルトの主張に対する真っ向からの反証となりえる。それは彼自身が子どもの頃に没頭していただろうプラレールの延伸作業の延長線上にありつつ、たかだか10種類ほどのレールの型から無限の造形のヴァリエーションを生成し、「創造」の可能性を切り拓いてみせるのである。

さて、パラモデルというアーティスト名の「パラ」には、パラレル、パラドックスなど様々な含意があるというが、ここではパレルゴン(Paregon)という美学用語を引き合いに出してみる。「作品」を意味するギリシャ語の ερνον(エルゴン)に、「傍ら」の意の παρ(パラ)を冠したこの言葉は、具体的には絵画における「額縁」などを指し、カント(1724-1804)をはじめとする近代以前の美学者からは作品の本質から離れた付随物と見なされてきた。それに対してジャック・デリダ(1930-2004)は、パレルゴンは作品の外部ではなく文字通り「傍ら」にあり作品の成立根拠のひとつである、としてその主従関係の脱構築を試みた。

林はプラレールを繋ぎ合わせる作業を通じて、パラ(=傍ら)にあるあらゆるものを作品のうちに取り込み、異質なものを接続し、その境界を解消していく。建築の壁と床と天井。絵画と立体。おもちゃ(あそび)とアート(創造)。無機質な工業製品と、そこから創出される有機的造形。「線路」という具体的意味をもつ素材と、それによって紡ぎ出される抽象的文様。そして今回、林のインスタレーションは美術館の常設展示室の出口であり、かつ本展示会の導入部にあたる「境界」空間に展開する。ここで林が紡ぎあげる造形は、ビザンチン文化の視覚芸術とどのような有機的接続をみせるだろうか。

カントが挙げたパレルゴンの具体例には、絵画の「額縁」のほかに、彫像の「衣服」や建築の「列柱」がある。本展示品の荒木悠の映像作品では、作家自身がパルテノン神殿の列柱の周りを走り続けている。パルテノン神殿といっても、画面に映し出されているのはアクロポリスのそれではない。ナッシュビル(アメリカ)とエジンバラ(スコットランド)に実在する、ふたつの「複製」である。この作品で荒木が取り上げた「オリジナル」と「コピー」の関係性という主題は、ドゥルーズ(1925-1995)やボードリヤール(1929-2007)らによって長く論議されてきたものだが、それは「本質」と「付随物」の関係性を問うエルゴンとパレルゴンの問題にも接続可能だろう。

ドーリア様式の荘重な建築物が、古代ギリシャと接点をほとんどもたない国々にある不可思議さ。ちなみにエジンバラのそれは、ファサードの列柱をつくりあげたところで資金難により建造が中止され、見事に「パレルゴン」のみの姿に留まって今に伝わる。しかし考えてみれば、オリジナルとされるパルテノンも17世紀に再建された「複製」であり、それが純粋に「神殿」であったのは建造当初の時期だけで、その後数千年のなかで機能と役割を変転させてきた歴史をもつ。また、パルテノン神殿はもともと極彩色の建築物だったという。私たちが思い描く「白亜の神殿」とは、オリジナルとはかけ離れた、いわば「漂白」された古代のイメージなのである。

一方、荒木が思春期を過ごしたナッシュビルにある複製は、その地下のギャラリーで作家がはじめて自作を展示した思い出の場所である。その意味で、荒木個人にとって「モニュメント」たり得るのは、アテネのそれではなく複製のほうなのである。あらゆる文化的所産は、時間を経るなかでさまざまなイデオロギーにさらされ、あるいは個人々人との結びつきを通して、多面的な意味と属性が付与されていく。ふたつの複製神殿を周回し続ける荒木の

「一人リレー」は、ものの定義の困難さにまつわる作家の思考の堂々めぐりでもあるだろう。

本展では、アテネという開催地にちなんで、当地の歴史文化にゆかりのあるふたつの作品を盛り込んだ。ひとつは先述の荒木の映像作品であり、もうひとつが、本展唯一の女性作家・今津景による油彩画である。時間の経過や場所の移動に伴う文化遺産の意味や立ち位置の変質を主題としている点でも、両者は接点を有している。

幅 5m に迫る大画面に今津が描き出したモチーフ群は、19 世紀にアクロポリスからイギリスに持ち出された遺跡群「エルギン・マーブルズ」をはじめ、国家間の軋轢、民族や宗教をめぐる問題により、本来あるべき場所から去っていた文化財たちである。今津はこの作品に、「文化財は本来あった場所に返還すべき」というようなメッセージを込めてはいない。制作の動機となっているのは、そういった文化遺産がさまざまな外的要因にさらされて自らの居場所を見失い、漂流しているような状況への興味である(ちなみにこの絵画はさきごろ、日本の著名な個人コレクターのもとに帰属することとなった)。そうした作品の「流動性」に対する今津の関心はまた、ネットワークの発達によって古今東西のあらゆるイメージ＝複製がいまや世界中のどこでも入手できてしまう(逆に言えばどこにも帰属していない)状況にも重ねられる。シュルレアリスム絵画のように変形し、溶け流れ、もとの姿を失いつつある文化財たちは、実体のみならずイメージもまた時空をあてどなく流浪している今日の状況を映し出している。

荒木や今津がそうであるように、自身の経験や関心と歴史上のモチーフや社会的事象とを結びつけ、それを掘り下げていく創作スタイルは、近年の日本のアート、とりわけ 1970 年代以降に生まれたアーティストたちの間で主流となっている。竹川宣彰の「猫オリンピック」と題された一連の作品は、2020 年東京オリンピックの開催決定と、そののちに作家が愛猫を交通事故で亡くしたという出来事を契機として制作された。

竹川の制作にはしばしば動物のモチーフが持ち込まれるが、この《猫オリンピック開会式》には、途方もない時間をかけてつくられたであろう無数の陶器製の猫たちがひしめきあっている。多種多様な猫たちが勝手気ままにふるまう姿、そして猫のアスリートたちを描いた 10 枚のポスターそれぞれに添えられたウィットに富んだ猫の言葉が、観るものの心を大いに和ませる。と同時に、この大集団を構成する個々の猫もそれぞれの思いと主張を抱えた存在であることに気づかされるだろう。オリンピック、あるいは東京に象徴される「大きな物語」や「集団」のために、個人の存在や想いがないがしろにされがちな社会への問いを、ユーモアにあふれた表現の隙間に覗かせる。

都市を写し続ける写真家・本城直季のメインモチーフは東京である。彼の初期の写真では、被写界深度の丹念な操作で画面の上下をぼやかすことで、現実の風景をジオラマ模型のような光景に異化していた。この「東京」の連作も同様の手法で撮影されているものの、そこにジオラマ感は希薄である。被写体があまりに巨大、かつ要素が過剰であり、ジオラマのスケール感から逸脱していることがその要因だが、もうひとつ、この連作では都市を覆う大気や太陽光といった「大きな自然物」を積極的に表現に取り込んでいることにも因っているだろう。「東京」の連作において本城は、ジオラマ的趣向の写真制作からは「一歩引いた」、よりニュートラルな眼差しでこの巨大都市を眺め続けている。

バルトが『表徴の帝国 Empire of Signs』(1970)で述べたように、東京は中心を欠いた(正確には、皇居という閉じられた空隙をその中心にもつ)特異な街である。東京の各所を俯瞰構図で切り取った本城の写真は、この都市の巨大さとともに、その節操のない拡散性を露わにしている。同時に本城は、建物という「箱」が無限に連続するさまを抽象的に捉えつつ、その中心線付近で焦点をあわせられた具体物へと観るものの視線を導く。途方もない集積のなかから匿名の「小さな物語」を拾い上げるような作家の視線が垣間見える。

西洋の美術においては、古代の神話、それに続く基督教の聖書をモチーフとして「古典」という規範が育まれ、

そこからアートを脱却させるためにモダニズムという新たな神話が形づくられた。翻って日本の美術においては古典の定義が不確かだったため、モダニズム自体が存在しえなかったとされる。日本の現代アートが根っからのポストモダンと言われるゆえんである。日本のアーティストは神話の共有のないところから出発し、それぞれが背負うべき、向き合うべき主題／物語を過去・現在の様々な事相のなかに見出しながら、今日も創作を続けている。

そういったなかで、徹底的に私的な経験と想いに立脚した創作活動が続けるのが、山本基である。学生時代に妹を亡くしたことをきっかけに、生命の根源であり浄化の象徴でもある「塩」に行きついた山本が、世界各地で塩の絵を描き続けてもう 20 年になる(そのさなか、作家は 2016 年に妻も病気で亡くしている)。職人芸ともいえる見事な手わざと図像の意匠性によって、そのインスタレーションには優れて工芸的な質が付与されるが、山本にとってはその行為の反復自体が、失われた命に捧げる彼なりの「祈り」の形である。

本展で山本は、「迷宮」と名づけられた、塩の路が縦横にあてどなく続く幾何学文様を描く。そして、その路の限りない延長が紡ぎだすのは「渦巻」の形象である。古代ギリシャなどを起源とする迷宮のモチーフ、そしてケルトやアジア諸国で発展してきた渦巻のモチーフ。古代から今日まで世界各地で継承されてきたふたつの図像を取り込んだ「祈りの絵」が、東西文化の融合である中世ビザンチン・キリスト教美術のミュージアムのなかを描き出される。

作家が描き、展示終了後に鑑賞者が壊し、塩を海に還すまでを一つの周期とする山本の創作は、聖火リレーにも似た神聖さと普遍性をまとっている。そして作品そのものは失われても——むしろ失われるがゆえに、誰もがひとつやふたつ持っている近しい人の生死にまつわる記憶や想いと結びつき、それぞれの心のなかで継承され、そこで生き続けるのである。