

これからの 教養

激変する世界を 生き抜くための 知の11講

資本主義の終焉、人工知能の進化、
人生100年時代の到来。
「これから」をよりよく生きるための
現在進行形のリベラル・アーツ(教養)

菅付雅信

Discover

東浩紀 (思想)

池上高志 (生命)

石川善樹 (健康)

伊東豊雄 (建築)

水野和夫 (経済)

佐々木紀彦 (メディア)

原研哉 (デザイン)

深澤直人 (プロダクト)

平野啓一郎 (文学)

松井みどり (アート)

山極寿一 (人類)



撮影：森本美絵

10

これからのアート

「芸術のための芸術」から 生きるためのアートへ

松井みどり

Midori MATSUI

美術評論家。東京大学大学院英米文学博士課程満期退学、プリンストン大学より比較文学の博士号取得。国内外の美術学術誌や企画展カタログに同時代の日本や英米の現代美術の潮流や作家について論文を寄稿。執筆カタログは、Chim ↑ Pom 作品集『SUPER RAT』（バルコ出版、2012年）、『Ryan Gander: Catalogue Raisonné Vol.1』（フランコ・フィッツパトリック出版、2010年）、『Ice Cream』（ファイドン、2007年）、『Copyright Murakami』（ロサンゼルス現代美術館、2007年）、『Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture』（ジャパン・ソサエティ、エール大学出版、2005年）。著書に『“芸術”が終わった後の“アート”』（朝日出版社、2002年）『マイクロポップの時代：夏への扉』（バルコ出版、2007年）、『ウィンターガーデン：日本現代美術におけるマイクロポップ的想像力の展開』（美術出版社、2009年）。多摩美術大学非常勤講師。

松井みどりさんの初の著書『「芸術」が終わった後の「アート」』を編集した経験は、幾多の書籍編集の中でも格段に思い出深いものだ。広がり続け、よりコンセプチュアルになる現代美術を、門外漢の人も面白く読め、かつアートの専門家が読んでも唸らせるものにできればという欲張りな趣旨の下で、松井さんと僕ら編集者が七転八倒して作り上げたこの本は、美術評論集という最も売れにくいジャンルの本としては異例のロングセラーとなった。

松井さんの現在の主な関心である、積極的な社会参加を意図するアートと、フェミニズムのアートは、共に単なる鑑賞のための芸術から、より世界と深く関わるための芸術へと、観客に問いかけ、誘ってくれる。情報が氾濫し、広告やPRに覆い尽くされたスペクタクル社会に抗って個人として生きる術を、松井さんはアートを通して語ってくれる。

現代のアートと女性の映像作家から 「生きる」と芸術を考える

僕は2002年に松井さんの著書『「芸術」が終わった後の「アート」』を編集する機会を得たのですが、この本はロングセラーとなり、日本の美術評論集として最も売れた本のひとつになりました。当時の現代美術の状況を俯瞰することで、斬新な「アートの見取り図」を提示し、大きな反響を呼び起こせたと思っています。あれから15年経った現在、松井さんほどのようなアートの見取り図を持っているのか、あらためてお聞きできればと思います。

松井 「アートの見取り図」というような包括的なヴィジョンを示すことはできないのですが、個人的には、「生きる」と芸術（ライフとアート）と言いますか、フルクサスやシチュエーション・インターナショナルなど1960年代の前衛によって明確にされた、芸術と生は対立するものでなく、芸術の目的は生を生きるに値するものとして人に気づかせることだという考え方に、真実を感じ、自分が芸術作品を判断するときの基準としています。

この観点から、1960年代以降の現代美術の歴史を振り返り、各時代の前衛芸術が取り組んで来た課題を調べ考察し、現代の芸術の意義を考えるとときの指針とするというのが、最近の

私の活動内容です。

逆に言えば、いまの時代に気にかかる社会や政治や精神的問題との関係に照らし合わせて、考え方のモデルを、過去の作家の発言や作品、芸術運動の内容や目的、時代に共通の関心のうちに見いだそうとしているとも言えます。その試みとの関連で、今日は、「ソーシャリー・エンゲージド・アート」と、70年代から90年代にかけて台頭した、女性作家による前衛映像についてお話ししてみようと思います。

——それらへの関心は世界的に高まっているのでしょうか？

松井 このふたつのトピックについていまお話しする理由は、私が個人的に関心を持っているだけでなく、これらの事柄に関心を持つ人がいまでも多く——2017年の日本でも、森美術館と国立新美術館の合同展『サンシャワー』や、横浜トリエンナーレ、そのサテライト展である黄金町バザールなどで、その要素を持つ芸術が取り上げられたり、恵比寿映像祭でイヴォンヌ・レイナーの映像上映やシンポジウムが行われたりしましたが——海外では既に広くその知識が普及している割には、その内容が一般に向けて説明される機会はまだまだ少ないと感じるからです。「ソーシャリー・エンゲージド・アート」は、1990年代から現在までの間、現代美術の

世界で大きな影響力をもっている芸術的傾向です。この傾向について説明するためのひとつの糸口として、2011年の展覧会『リヴィング・アズ・フォーム（芸術としての生／直訳は、フォームとしての生活）…ソーシャリー・エンゲージド・アート 1991-2011』

(*Living as Form: Socially Engaged Art 1991-2011*) をとりあげてみたいと思います。この展覧会は、2011年の9月24日から10月16日まで、ニューヨークのエセックス・ストリート・マーケットで開催され、その後、巡回先の特殊な事情に合わせて新たな作品が加えられ、再構成される形で、世界各地を巡回しました。

本展は、民間のキュレーション団体である「クリエイティブタイム」の代表であるネイト・トンプソン (Nate Thompson) をメイン・ディレクターとし、25人の国際的なアドヴァイザーの意見を集めて組織されました。その内容は、単に90年代以降のソーシャリー・エンゲージド・アートの代表的作品を選んで総括するのではなく、ソーシャリー・エンゲージド・アートを社会変革や意識変革のための機会／方法として定義するなかで、それぞれの時代の社会や環境における問題点や困難と向き合い、ささやかな結果であれ、実質的な変革をもたらした48の例をとりあげています。この展覧会で検証された活動を観察すると、ソーシャリー・エンゲージド・アートと、リレーションナル・アートの違いも見えてきます。今日は、この展覧会に合作して出版された本『*Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011*』の内容を参

照しながら、お話ししたいと思います。

——もうひとつ、女性作家の前衛映像については、なぜ関心を持たれているんですか？

松井 なぜいまこのトピックを扱うかという点、60～70年代のコンセプトチュアル・アートの方法を通過した女性作家たちが、モダニズムの芸術表現の方法を共有しながらも、女性であるという事実から生まれる様々な葛藤や課題——たとえば、セクシャリティや、父権制や家族との関係など——と向き合うために、「物語」（ナラティブ）を必要とし、その物語がステレオタイプなフィクションに陥らないために、前衛映画の方法を使って新しい語りの形式をつくりだそうとしたことに大きな意味を感じるからです。そこには、「生きることと芸術の関係」を考える上で、大切な発見があると感じます。

そのことは、フェミニズムにコミットする芸術表現全体について言えることですが、特に、実験映像の場合、視覚表現や、物語の語り方における、モダニズムを通じた異化作用——事実の省略と凝縮、デフォルメ、直線的でない語り、パロディや引用の多用など——が、女性作家が伝えたいと思う社会的矛盾や、合理的な言葉で割り切れない感情的葛藤を、より豊かで強い訴求力をもって観客に伝える為に役立っていると感じるのです。つまり、彼女たちの映像表現

では、戦前から1950年代くらいまでのモダンアートの世界で、芸術を生と区別する為の有効な手段であった、モダニズムによる日常の異化作用が、人間的社会的なテーマを伝えるという新しい目的のために再利用されていることに、今日的な意義を感じるからです。

要約すれば、ソーシャリー・エンゲージド・アートは、生活と芸術の関係を、社会における開放的なコミュニケーションや共同作業の場の成立や、人間同士の新しく自由な関係性の開発を通して模索するための方法です。それに対して、女性作家による前衛映像では、慣習や習慣に縛られて圧迫されている精神や身体（感覚）を解き放ち、その過程を観客に劇的に体験させる手段として、芸術のラディカルな異化作用が使われます。どちらも、生と芸術が互いに関係し触発しあうものであること、芸術は生をより良く認識し、より新鮮で生き生きしたものにするために必要な手段であることを表現しています。

現代芸術には多くのジャンルや方法が存在しますが、なかでも重要だと私が考えているのは、普段私たちが見たり体験したりするものについて、一般的な解釈や感覚をいったん覆させ、観る人に新たな形で再生させたり、衝撃を与えたりする機能なのです。そこには、日常の体験や現実世界に対して「個別的な生の痕跡を残す」という、全ての芸術の基本である機能を見ることができます。

世界のひずみに対抗し生の質を上げる ソーシャリー・エンゲージド・アート

——ではまず、ソーシャリー・エンゲージド・アートについてお聞きします。この言葉は、どのような経緯で使われるようになったのですか？

松井 この表現そのものがいつから使われ始めたかは、よくわかりません。おそらく2010年代に入ってからだと思います。ただ、この言葉が意味する傾向は90年代からあって、90年代には、「リレーショナル・エステティックス」(関係性の美学)や、「リレーショナル・アート」(関係性の芸術)といった言葉で表現されることが多かつたと思います。その代表的傾向は、ある場所に、人が集まって、ひとつのゲームや労働を共に行うことで、それまでとは違う感覚や認識が開けるコミュニケーションの場をつくる活動と言えるでしょう。

そもそも、60年代以降の「コンセプチュアル・アート」——フルクサス、ランドアートなどは、ポスト・スタジオ・プロダクションと言って、絵画や彫刻をつくってギャラリーや美術館で展示するのではなく、ギャラリーではない場所で、ある行為を行い、その過程を記録したり、痕跡を見せたり、その場所固有の歴史を掘り起こしたりすることで、作品を通じて新たな認識が生まれる状況をつくる活動でした。「コンセプチュアル」という表現は、作品を通して人にものを考えさせると同時に、その契機となる方法を作り出すという意味をも含んでいました。

そこでは、しばしば、芸術家が作品を作り、観客は鑑賞するという、従来の一方通行的な関係から、観客が作家の仕掛けたアクションに参加することで、そのイベントが完成されるという、両方向的な関係性が生まれました。その意味では、リレーショナル・アートやソーシャリー・エンゲージド・アートは、フルクサス、シチュエーションリスト・インタナショナル、ヨージェフ・ボイスのソーシャル・スカulptチャーといった、60〜70年代の反芸術の流れを汲んでいるとも言えるでしょう。

「リレーショナル・アート」という表現は、フランスの批評家ニコラ・ブリオーの造語です。96年に彼がボルドーで企画した展覧会『トラフィック』(traffic)で最初に使われました。彼自身は、99年の著書『リレーショナル・エステティク』(Esthétique relationnelle)で、リレーショナル・アートを1960年代の前衛から切り離し、1990年代におけるインターネットの普及によって変容された精神性や、人間関係の親密化に対応する形で選ばとられた方法であることを強調しました。ただ、その方法には、明らかにフルクサス、シチュエーションリスト、ボイスらの影響が見られます。そして、ソーシャリー・エンゲージド・アートも、シチュ

エーシヨニストなどと目的や方法を共有する芸術であることは明らかです。ただ、ネイト・トンブソンは、リレーシヨナル・アートに対して懐疑的なところがあります。

——ネイト・トンブソンはニコラ・ブリーオーたちのどんなところに懐疑的だったんですか？

松井 その閉鎖性と消費性に対してです。リレーシヨナル・アートでよく知られたイベントは、ギャラリーでアーティストの作った料理を観客も一緒に食べるというような、アーティスト本人がいて観客に対峙しているときだけに日常とは違う特別な瞬間が成立するというものでした。その体験は、短く、しかも参加できる人が限られている（選ばれている）ために、美術館やギャラリーという、特別な場所における特別な出来事になりやすかった——つまり、体制によって消費されやすいアクションだったのです。トンブソンは、「多くのアクティビスト・アートで遂行者たちの、このような（リクリット・テイラヴァーニヤの『パッタイ』のような）お行儀の良いパフォーマンス傾向は、権力的状況によって消化されるだけだと感じている」、**「リレーシヨナル・エステティクスという名の下に行われる作業が優遇する親密な個人的体験とVIP専用のカクテルパーティーには、共通点がありすぎると考えるアクティビストさえない」と述べています**（リクリット自身は、カミン・ラーチャイプラサートとともに、98年から、

タイの都市チェンマイ郊外に水田を買って、農耕生活をしながら、スーパーレックスやフィリップ・パレノなどのアーティストを招き、建物を建てる、ランド財団 [Land Foundation] による『ランド』というプロジェクトを継続中)。

一方、トンブソンの考えるソーシャリー・エンゲージド・アートとは、アーティストが、冷戦以降の、グローバル化の進んだ（ネオリベリズムが台頭した）世界のひずみ——環境破壊、内戦、地上げ、食の安全、性差別、経済格差、公共の場の喪失など、生の多岐な分野にわたる問題——にどう対峙すればよいかを真剣に考え、日常生活における現実的な社会行動の中にはいりこみ、ターゲットとする問題に対して何かしらの変化や改善をもたらす、持続可能で実践的な活動を意味します。つまり、それは、ある程度長期にわたって、ある地域の特殊な事情にコミットし、感情や認識の刷新や生活環境の改善をふくめて、現地の人々の生の質を上げる結果を出そうとする活動なのです。

実際に、トンブソンは、「いまの歴史的段階において芸術を生に参画させようとすることは、生きられた体験の重視とともに、何か結果を出すことの緊急性 (an urgency to matter) を示唆する」と述べています。トンブソンは、ソーシャリー・エンゲージド・アートの定義を、(1) 反リアリズム、(2) 参加、(3) 「現実」の世界に置かれていること、(4) 政治的領域で行動すること、という4つの観点から説明しようとしています。そして、ソーシャリー・エンゲ

ーゾド・アートの出発点には、デュシャンのレディーメイドのような、生と芸術の融合があると言います。

具体的には、芸術を生に近付けるために、芸術を「呼吸をしているもの、パフォーマンス、アクション主体のものにする」、「参加、社会性、ある場所における、複数の人々の行動をまとめる」、「薄っぺらく、人心操作的な文化生産に反発し」て、「人間による本物の相互的な関係性を育む」といったことが、必要とされます。

それらの方針や方法は、60〜70年代の前衛や、戦前の未来派、ロシア構成主義、ダダなどの前衛運動を先駆者としてはいるのですが、トンプソンは、ソーシャリー・エンゲージド・アートは、「芸術運動ではない」と言っています。それは、「新しい社会の秩序を示唆する——参加、権力への反抗、都市計画やコミュニティワークから劇場や視覚芸術に到る専門領域をまたぐ生のありかたを示唆する——文化的実践」なのだそうです。

それは、一見すると、芸術とはもはや言えないような、教育的社会活動に見えますが、アートでなければできない方法で実生活の変革を目指しているのです。

人びとに強いられる「スペクタクルの社会」に 体験・参加のアートで抵抗を試みる

——ソーシャリー・エンゲージド・アートが提唱される背景には何があったのですか？

松井 直接的には、グローバル社会やポスト植民地社会における生が、様々な形で圧迫を受けているという事実があります。圧迫の理由は、新しい経済体制であったり、古い因習だったりと様々です。

たとえば、トンプソンは、ソーシャリー・エンゲージド・アートのわかりやすい例として、墮胎が禁止されている国々の海の中合まで船で出かけて停泊し、希望者に墮胎手術を施す活動をするウイメン・オン・ウェーブス (Women on Waves) や、北メキシコのドラッグ抗争に使われる銃を回収してシャベルに作り替えて、それを使って木を植えるプロジェクトを行ったペドロ・レイズや、ヒューストンの黒人の低所得層が多く住む区域で、地上げに対抗して地域の平屋を何軒か購入してそれを地域のコミュニティスペース (託児所など) やアーティストレジデンスにしたリック・ロー (Rick Lowe) の、『プロジェクト・ロウ・ハウス』 (Project Row Houses) などに言及しています。それらは、ある地域に特有の社会問題への取り組みであり、そのような問題に対処する為の考え方のモデルとなっています。

同時に、トンプソンの方法論や目的には、シチュエーションリスト・インターナショナルの精

神が確実に受けつがれているようです。それは、トンブソンが、「ネオリベリズムとスペクタクル」への闘いを、ソーシャリー・エンゲージド・アートの大きな目的の一つとして掲げていることにも明らかです。

シチュエーションニスト・インタナショナルとは、1957年から72年まで、パリを中心に、アムステルダム、コペンハーゲン、ロンドンなど、ヨーロッパの主要都市に波及した前衛運動です。フランスの批評家ギー・ドゥボールが提唱し、1957年にマニフェストが出されました。その目的は、「日常生活の革命」と「有機的都市生活」の実践であり、その為の方法として、都市の心理的地理を探るそぞろ歩きである「デリーヴ」、ありきたりなものや時代遅れのものの別の用途への転用である「デトゥルヌマン」、そして、都市の中に、複数の人々が集まり、その場で考案されるゲームなどを通して普段とは異なる関係性を築くための「状況の構築」などが提案されました。また、1967年にドゥボールが出した著書『スペクタクルの社会』には、そのような都市への介入行為が必要な社会背景であり、当時の世界を覆っている一つの文化的運動である「スペクタクル」の害が指摘されています。

「スペクタクル」とは、人のある一定の方向に支配したり操縦したりする意図を含んだイメージ（表象）や、それを生産しつづけるシステムのことを指します。たとえば、テレビコマースやテレビのワイドショーとか、そういうものを生み出す大衆メディアのシステムは、

「スペクタクル」です。ドゥボールは、自分たちの世界は「スペクタクル」に侵されていて、スペクタクルが作り出す偽りの幸福のイメージが「労働者対資本家」のような対立よりもっと複雑に人の生活習慣や感情に入り込む故に、より打破しにくい支配形態になっていると指摘しました。

トンブソンは、現在の世界は、ドゥボールが指摘したよりもずっと強力で広範囲に、「スペクタクルの社会」が広がっていると考えています。

——「スペクタクルの社会」が進んでしまっていると？

松井 そうです。ネットやテレビでも、人を煽るための言語が使われています。トンブソンは「今日のスペクタクル社会に対して、私たちは戦略的に動かなければならない」、「このような巨大なスペクタクルの舞台において、私たちは意味のある関係性やアクションを創造しなければならぬ」などと述べています。

「スペクタクルの社会」から逃れることはできないにしても、その支配の網の目を部分的にでも分断するような行動をアートを通じて起こすことはできるのではないかと、トンブソンは考えているようです。ソーシャリー・エンゲージド・アートは、画一的な思考や行動を強要す

るグローバル化社会の表象体系から人を解放するために、生活のあらゆる分野における小さく
 確実な変革や介入を試みます。私もその姿勢には深く賛同しています。

ソーシャリー・エンゲージド・アートにおける、アクション、参加、会話の重視や、現実世
 界に根拠をおいて政治的領域で機能することへの試みは、シチュエーションリスト・インターナ
 ショナルの方法や目的と同様です。人びとが集まって共に行動することで、都市との有機的関
 係が見いだされ、日常は退屈ではなく、生きる喜びに満ちたものになります。その場合、トン
 プソンが言う「リヴィング・アズ・フォーム」の生の「形（フォーム）」とは、生を活性化さ
 せるための「方法」なのであって、生き方の「スタイル」ではないのです。

象徴的なアクションには
 人を感情的・感覚的に揺さぶる力がある

——ソーシャリー・エンゲージド・アートの代表的な作品には、どのようなものがあります
 か？

松井 先ほど少し言及したウイメン・オン・ウェブスの活動と、ペドロ・レイズによる武器

をスコップに作り替えるプロジェクト『銃の代わりにシャベルを』(Palas por Pistolas) が、
 典型的です。後者は、北メキシコの麻薬犯罪多発地区で行われた取り組みで、「銃を手渡した
 ら地元のお店で電化製品などを買えるチケットを出す」ことにして、銃を集め(1500丁ほど
 の銃が集まった)、集まった銃を金属に変換して、シャベルを作り、学校や介護施設に配って、
 住民に木を植えてもらうプロジェクトでした。

トンプソンは、ウイメン・オン・ウェブスにしても『銃の代わりにシャベルを』にしても、
 それ自体の社会的インパクトは限定的かもしれないけれど、観る人に深い印象を与え、メイ
 アによってその試みが報道されることでそういう考えや姿勢が広がればよいのだと考えていま
 す。これらの試みは象徴的アクションかもしれないけれど、「象徴には象徴の重要性がある」
 とトンプソンは語っています。彼は、人に深い印象を残す力を「アフェクト」(affect)と呼
 んでいますが、「アフェクトを生む」という点では、これらの作品は結果を出せていると考え
 るのです。

ほかに、ジェニファー・アローラとギレルモ・カルザディーラ (Jennifer Allora and
 Guillermo Calzadilla) が、1998年から2006年にかけてリマとニューヨークで行った
 『チヨーク』(Tiza) という作品があります。街角に長さ150センチメートルほどのチヨーク
 を12本置き、それらが車に轢かれたりして壊れると、その壊れたチヨークのかげらを使って道

にメッセージを残すよう、通行人に依頼するプロジェクトです。リマでのイベントは、行政機関が集まっているストリートで行われたので、政府に不満をもっている人たちが集まって、パブリック・デモンストレーションのようになりました。即刻、軍隊が来てチョークを撤去し、メッセージを水で流してしまいました。

——他の地域でも、ソーシャリー・エンゲージド・アートの取り組みは行われているのですか？

松井 はい。ベアフット・アーティスト (Barefoot Artists) による2004年から2014年まで継続して行われた地域支援プロジェクト『ルワンダ・ヒーリング・プロジェクト』(The Rwanda Healing Project) があります。ルワンダでは1990年から93年にかけてフツ系の政府軍とツチ系のルワンダ愛国戦線の間で紛争が起き、翌1994年にはフツ系の政府と過激派により、ツチ系とフツ系穏健派が大量虐殺されました。それから10年後、ベアフット・アーティストの代表のリリー・ヤー (Lily Yeh) がルワンダを訪れたとき、死者の墓もつくられていないような惨状を目にして、死者を悼むメモリアルパークをつくることと、虐殺の生き残りの人々が住む村を住みやすくすることを目的としたプロジェクトを行いました。この



ジェニファー・アローラとギレルモ・カルザディーラによる『チョーク』(Tiza)

生き残りの家族が、記念碑の石を積んだりデザインを考えたりしました。

その後も、グループのメンバーがルワンダに残って子どもたちに英語や美術を教えたり、トウモロコシの茎から炭を作ったり、住民協力のもと陶芸センターを作ったり——土地を買って建物も建てた——し、プロジェクトは2014年まで続きました。

——一時的な試みではなく、半永久的な場をつくるという作品もあるのですか？

松井 半永久的ではないにしても、最低2年から10年くらいは継続する活動の場を作ろうとする場合が多いです。先ほど言及した、ヒューストンの『プロジェクト・ロー・ハウス』が代表的です。このプロジェクトは1990年にリック・ローというアーティストが高校生たちに促され、他のアーティストの協力を得て発案し、美術奨学金を元手として、シェブロン (Chevron) やメニル財団 (the Menil Foundation) の協力のもとに、ヒューストンの「第3区」と言われる貧困地区で荒廃していた、ショットガンハウスという、南北戦争時代から1920年代にかけて広く普及した小さな長方形の家を補修して、アーティストレジデンスに変えたり、シングルマザーが一年間住んで教育を受けるための家に行ったりしました。

他にも、マーク・ディオーンとJ・モーガン・ピュエットとその協力者たち (Mark Dion, J.

Morgan Puett, and collaborators) が98年から行っている『ミルドレッド・レーン』(The Mildred's Lane) というプロジェクトがあります。彼らは、ペンシルヴェニア州で1830年代につくられた農場を、アーティストのレジデンスであり、共同制作場であるような実験的居住型施設に作りかえました。その庭では、アーティストたちがパフォーマンスをします。また、夏にはサマー・スクールが開かれて、決まったテーマでセッションが行われています。

この試みで私が思いだすのは、ブラック・マウンテン・カレッジという、1933年から57年までノースカロライナ州にあった私立の美術学校の試みです。ここでは、生徒ひとりひとりの考える力を育成することと、ジャンルの垣根を越えて対話することに重点が置かれました。バウハウスのアーティストが招聘されて、ファインアートと工芸を差別しない芸術の授業が行われる一方で、サマー・スクールには、美術、工芸、音楽などの世界から最先端の作家が招かれて刺激的な授業を行いました。学校からは、ロバート・ラウシェンバーグ、サイ・トゥオンブリーなどのアーティストが輩出されました。

サマー・スクールの業績は多大でしたが、とりわけ、現代音楽家ジョン・ケージが、52年に、マース・カニンガム、デヴィッド・チュードア、ラウシェンバーグ、詩人M・C・リチャーズやチャールズ・オルソンらとともに行った、美術、音楽、詩、アクションを融合させた斬新なシアター、『シアター・ピース・ノー1』(Theater Piece No. 1) は、最初のハプニングとも言わ

れました。

グローバル化の中でその場所の特殊性を示す 日本のアーティストたち

——日本でも、ソーシャリー・エンゲージド・アートの活動を見ることはできますか？

松井 様々な作家が試みていますね。比較的最近ですと、アーティストたちの共同生活を通して美術を教えたり展示をしたりという教育と啓蒙活動を行う「パーブルーム」などの評判が高いです。作家ではないですが、芸術と社会の関係についてリサーチし、海外から作家を招聘したり、展覧会を企画したりするNPO法人として、アート&ソサイエティ研究センター (Art & Society Research Center) も活動しています。

ソーシャリー・エンゲージド・アートの純粹な例が、しまぶくみちひろ 島袋道浩の90年代のアクションに見られます。96年の『未来の思い出』もそのひとつですが、これは、トンブソンの展覧会に選ばれた唯一の日本人作家による作品です。愛知県の岩倉市からパブリック・プロジェクトの依頼を受けた島袋は、コミュニティー・タウンである岩倉に人の集まる場所がないことに気づき、私

鉄の駅前の歩道に丸い台座のようなものを置いて、台座の上に載せた物を人が持つて行くことを許す代わりに別の何かを載せなければならない、というルールを定めて、街の人たちが参加し、互いにコミュニケーションをとるための場をつくりました。島袋は、1年に何度かこの街に戻りました。それは、行商人が街に定期的に行って来て何かをもたらす姿をなぞるような行為でした。住民も参加したストリートライブパフォーマンスも開かれたのですが、たまたま車で通りかかった人たちが、それを見に降りて参加してきたといえます。

島袋の尊敬するアーティストに、70年代から活動してきたえのきちゆう 榎忠がいます。彼は、70年代初めから半ばにかけて、「JAPAN KOBE ZERO」というパブリック・パフォーマンス集団に属して都市や美術館に介入する活動を積極的に行っていました（たとえば、兵庫県ひらたけの農村に借りた田でアーティストたちが作った稲を、経過報告の展示をした大阪のギャラリーに来て、地図に印を書き込んだ人に送る76年のプロジェクト『ハーベスト』など）が、自宅を新聞の折り込み広告を見て集まった全ての希望者に開放して作品や映像見せる集いである、77年の『エヴリデイライフ・マルチ』や、4年の間、頭髮、手足など、身体からだの半分の毛を剃った姿で生活し、その姿でハンガリーの友人を訪ねる旅をした77年発表の『ハンガリー国にハンガリー（半刈り）で行く』などの単独パフォーマンスも行った、まさに日本のソーシャリー・エンゲージド・アートの偉大な先駆者とも言える作家です。

『地球の皮膚を剥ぐ』という90年のプロジェクトには鳥袋の『未来の思い出』の発想を触発したであろう、日本の現代の現実に応えた「状況の構築」が見られます。このプロジェクトで榎は、神戸郊外のニュータウンに家を建てることになった友人に許可を得て、着工までの間、その家の土地をひたすら垂直に掘っていくことにしました。その場所は、古い地層があり、化石も出てくるようなところで、闇雲な宅地化によって、その地層は失われてしまいかねない場所でした。榎が、古い地層とのコンタクトを求めて掘りつづけていくうちに、ニュータウンの鍵っ子たちが学校帰りに来て手伝ったり、評判を聞いた人々が訪れたりして、ニュータウンにコミュニティションの場ができたのです。鳥袋も手伝った一人でした。

いま、シチュエーションニスト的な姿勢で精力的に社会への介入を行っているのが、アーティスト集団Chim↑Pomです。彼らは『スーパードラット』(2006・2008・2011)、『Don't Follow the Wind』(2015)など、様々な社会への働きかけのプロジェクトを行うことで、国内外で注目され、時には物議をかもしつつ、高い評価を得て来ました。彼らは、震災後すぐに福島に出かけて、第一原発事故の帰還困難区域に出かけたり、福島原発を機会に広島原爆を考え直し、ふたつの出来事をひとつの体験として繋げる展示を、原爆投下を生き延びた広島市内の建物で行ったりしてきました。2017年の夏には、ワタリウム美術館キュレーターのとらたによる『リボンアート・フェスティバル』という、39組のアーティ

ストが石巻の市街地や、牡鹿半島の海岸や山間部で展開した芸術祭——この展覧会自体が、震災後の地域の生活の復興を祝い、そこに新たな息を吹き込むソーシャリー・エンゲージド・アートとして成功していますが——では、地中に冷凍コンテナを設置し、震災遺族がそこに降りていつて瞑想にふける場を作るといったプロジェクトを行いました。彼らの活動には、トンプソンが指摘する、人の心を動かす(アフエクトする)象徴としての社会への介入が見られると思います。

——こうして見ていくと、日本でもソーシャリー・エンゲージド・アートはかなり活発になされているという印象を受けますね。

松井 そうですね。日本の場合、グローバル化経済やネオリベラリズムの台頭、スペクタクルの蔓延ということが避けられない社会的現実なので、それに反応して出てくる作品や活動には「緊急性」や現実感があります。ソーシャリー・エンゲージド・アートの先駆としての60〜70年代前衛による都市への介入も、戦後復興からアメリカ型の消費社会の導入、都市化の急速な展開という、日本特有の歴史的社会的状況への反応として出てきました。

たとえば、ハイレッド・センターによる64年の路上清掃のパフォーマンス『首都圏清掃整理

促進運動』は、東京オリンピックを前にした都市の「浄化」への違和感から始まりましたし、90年代には、バブル経済の崩壊や阪神・淡路大震災後の経済不安を経た日常生活の見直しから、島袋や、小沢剛や、有馬かおるといった作家が地域や個人の現実に新たな価値を見だし、ギヤラリー以外の場所での展示や芸術交流を可能にするリレーショナル・アートを展開しました。Chim-Pomの活動も、福島原発事故や新宿の都市風景の変容への介入など、現代の社会状況への真剣な対応から生まれています。

慣習的思考から女性を解放する映像表現

——ここからは、「生きることと芸術」という大きなテーマでのもうひとつのトピック、「女性の映像作家たち」についてお聞きしていきます。松井さんが関心を持たれているのは、具体的にどのような表現を行う作家なのですか？

松井 今日、イヴオンヌ・レイナー (Yvonne Rainer)、スー・フリードリヒ (Su Friedrich)、シャンタル・アケルマン (Chantal Akerman) の3人の作家の映像作品を紹介したいと思います。彼女たちは、欧米では美術史的に評価の定まった大物作家ですが、日本語で読めるまとまった資料がまだ普及していません。

レイナーは、1934年、サンフランシスコ生まれの前衛ダンサー／振り付け家で、映像作家です。彼女は、1962年にジャッソン・ダンス・シアター (Judson Dance Theater) という前衛的なダンス・グループを結成し、ダンサーを自意識や様式美から解放するために、ケージのチャンス・オペレーションや、日常的な動作を、ダンサーが行うべき仕事「タスク」——この仕事を行ううちに身体の自然な動きが出てくる——として取り入れた新たなダンスの方法を考案して、ポストモダンダンスの基礎を作りました。そして、ダンスで成果を挙げた後、1970年頃に映像制作を始めました。彼女は、1972年から96年までの間に、7本の長編映像作品を制作しましたが、それらすべては物語映画であり、それぞれの時代のフェミニズムやクイア・スタディーズの中心的理論や論点が投影されています。

特に、72年の『パフォーマーの人生』(Lines of Performers)と、74年の『くのような女についての映画』(A Film About a Woman Who...)には、彼女のダンサー／振り付け家としての体験や理論が投影されると同時に、70年前後のフェミニズムの影響が強く表れています。70年前後は、それまでの、女性を社会的迫害から救済するための運動よりも、女性を男性との関係性における精神的圧迫から解放するためのラディカルフェミニズムの理論が盛んになりました。レイナーは、シュラミス・ファイアーストーン (Shulamith Firestone) の70年の著書

『性の弁証法：女性解放革命の場合』(The Dialectics of Sex: The Case of Feminist Revolution)に触発されて、女性が男性との関係性の中で、常に自分を劣った存在として意識する状況を劇的に示そうとしました。女性は、男性から愛されることで自分の価値を測ろうとする一方で、そのような自分自身の不純さに罪悪感を感じ、傷ついているという状況を、三角関係や夫婦の危機といったメロドラマ的状况のなかで、しかし、普通の物語映画とは違う前衛的な語りの手法を用いて撮ったのが、この2本の映画です。

『パフォーマーの人生』は、実際にレイナーが率いていたグランド・ユニオン(Grand Union)というダンス集団を舞台に、団員の中の三角関係を主題に撮られています。ここでは、メロドラマ的ないきさつが、当事者たちのナレーションとして語られるが、その語りと口の動きが合わない、カメラが誰もいない部屋の隅を映したり、身体の一部をクローズアップしたりするという、気ままだが心理的流れを反映する動きをする、男女3人の修羅場が、二人の女性に挟まれた男性が右向きになって右側の女性を抱きしめ、左向きになって左側の女性を抱きしめるというダンスパフォーマンスで行われる、といった、物語の内容と感情的にリンクしながらも観客の違和感を煽り、語りの人工性を意識させる方法で貫かれています。特に、最後の12分間は、娼婦が切り裂きジャックに殺される物語を描いたヴェデキントの1904年の戯曲『パンドラの箱』の35のシーン——同じ劇の1929年の映画を参照している——が団員たち

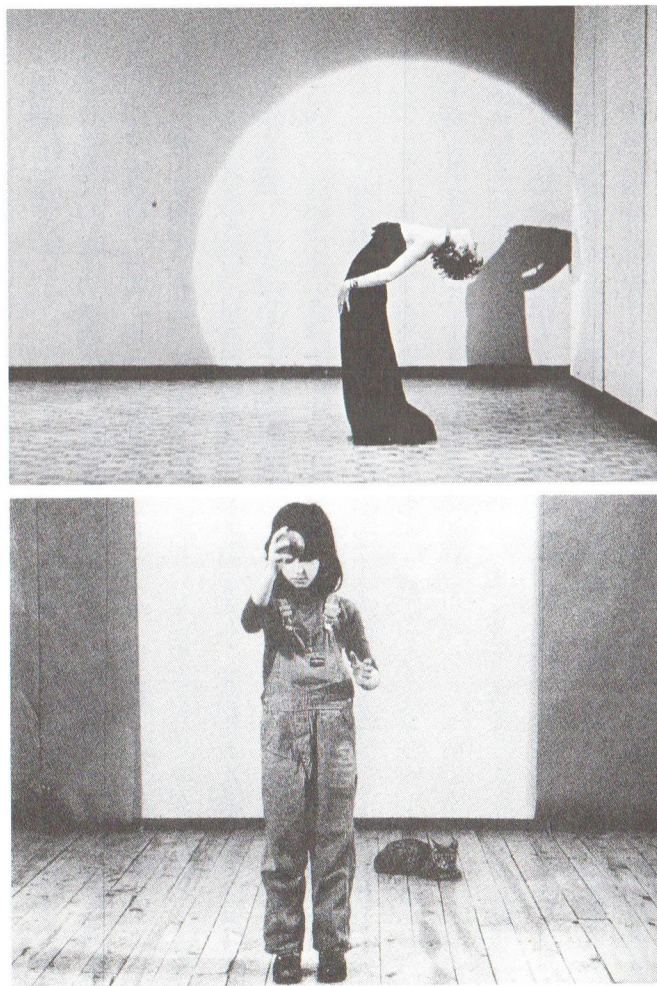
によつて、タブロー・ヴィヴァンという、ポーズを決めたら4秒間動かない活人画のタブローとして展開されます。

『このような女についての映画』は、性的関係を巡る夫婦の感情の断絶を、女性の身体の内を巡る、様々な映像、写真、過去の映像作品からの引用、儀式的なパフォーマンス、ダンスシーンなどを通して撮った作品です。ここでは、女性の身体の内は、少女の身体や、レイナーが振り付けるダンスパフォーマンスを通して描かれ、逆に、束縛された身体は、女性が性的存在だと意識しすぎているときに露呈するように描かれます。たとえば、男性と女性がシートにくるまってベッド(大きなテーブル)に横たわるシーンでは、女性の心理が文字カードの挿入によって示され、彼女が性的に求められることを望みながらも、その感情を感じさせる夫を憎んでいることが示されたりします。そして、彼女の心理的状况が、ヒッチコックの『サイコ』における、女性がシャワー中に殺される場面の引用によって暗示されます。この同じ女性が正装し、やはり正装した別の女性と男性によって、服を一枚ずつ脱がされていく儀式的シーンでは、彼女の身体は硬直してただのオブジェになります。

その一方で、男女のダンサーがボールを持って踊ったり、ダンサーたちが町を駆け抜けて行くシーンでは、身体は伸びやかで自由であることが示されます。その不自由と自由な身体、不幸と幸福な精神の対比は、『パフォーマーの人生』において、主人公の女性のエモーショナル

松井 そうですね。でも、ここで画期的なのは、実験的手法とフェミニズムの主題がうまく噛み合っているということです。アメリカ実験映像は、1920年代からありました。50年代から60〜70年代にかけて、絵画における抽象表現主義や、ミニマリズムやコンセプチュアル・アートの影響を反映して、様々な手法が試みられ、スタン・ブラッケージ、ケネス・アンガー、マイク・スノー、ホリス・フランプトンといった、時代を代表する優れた映像作家を輩出しました。

ブラッケージは、光を色彩として取り入れたり、クローズアップ、ぼかし、スーパーインポーズによって日常のイメージを変容させたり、フィルムに直接着色したり、傷付けたりして、



イヴォンヌ・レイナーの1972年の作品『パフォーマーの人生』(Lives of Performers) より

なダンスと3歳くらいの女の子がボールをついている姿が対比されることと、同じ効果をもっています。

ふたつの映画では、女性が伝統的な性的役割や性的身体に囚われることの不幸が示され、自意識から解放されたダンスや身体表現が社会関係の中で失われた個人の自我や身体の有機的全体性を回復させてくれるように描かれているのです。

——実験的な映画としての要素が強いんですね。

日常の風景や生活の場面を、幻想的で神話的なヴィジョンへと転換させました。

スノーやフランプトンは、「構造映画」という、固定カメラを使って、ある一定のシステムに従って映像を組み合わせる手法によって、観客自身による、視覚と意味（言語）の間のずれの分析や、映像時間の体感を促す状況をつくりました。どの場合も、映像は、観客が先入観なしに体験することで、全感覚を開き、先鋭化させるための純粹経験であり、そこに社会的なテーマや感情を直接組み込むことは、不純であると思なされてきました。

レイナーの映像作品は、そういう、感覚の異化装置としてのモダニズム的な映像実験に足りなかつた言説性をもたらすものでした。純粹芸術が権威をもっていた時代に、女性の感情やセクシャリテイについて映像作品で描くのは、とても勇氣のいることだったと思います。しかも、感覚や認識の異化をもたらす実験的手法を用いることで女性の精神的危機を浮き上がらせた彼女の方法は、斬新かつ人間的でした。

実験映画の枠組で女性の感情を描く

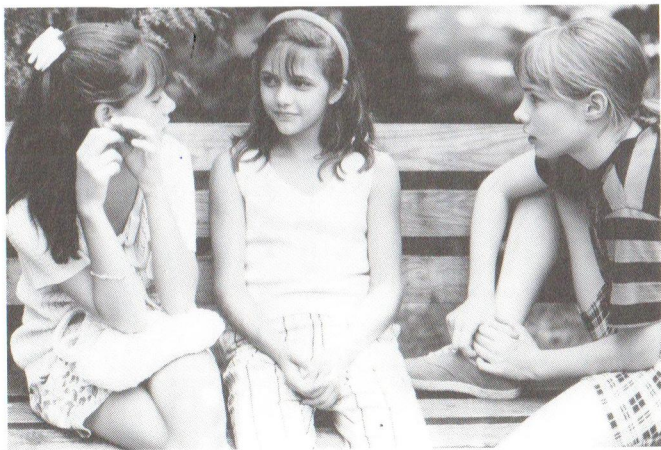
——二人目のスー・フリードリヒはどんな作家ですか？

松井 スー・フリードリヒは1954年、アメリカのコネティカット州ニュー・ヘブーンで、言語学者で文化人類学者の父とドイツ人の母との間に生まれました。彼女は、フェミニズムやクイア・スタディの視点から、女性の成長や家族との関係を顧みたり、ナチスやネオナチの台頭やグローバル経済への批判を、家族の記憶や日常的な出来事をきっかけに追求する、優れたドキュメンタリーを撮っています。

——フリードリヒの手掛けた映像作品はどのようなものですか？

松井 今日は、少女の自意識の成長を扱った90年のドキュメンタリー映画『Sink or Swim（溺れるか泳ぐか）』と、『Hide and Seek（かくれんぼ）』についてお話しします。この作品は、少女が父との関係を顧みる語を通して、才能ある女性の成長への教養ある父の導きと支配、父への尊敬と反発、精神的自立への奮闘を、ZからAに遡るアルファベットの頭文字で始まるタイトルをそれぞれもつ26のエピソードを通して描いた作品です。

そこでは、少女の声で「昔昔、一人の女の子がいました……」という、3人称の語りを展開され、子供のとき、父が水泳を教えてくださいたり、ギリシャ神話の本をくれたりしたこと、両親の離婚、父との旅行、父の再婚後生まれた妹と父の関係の観察のエピソードなどを通して、



スー・フリードリヒの1990年の作品『Sink or Swim』(上)、96年の『Hide and Seek』(下)より

偉大な精神的影響に思えた父が実は非常に自己中心的で支配的な人物だったことが明かされていきます。同時に、父への手紙が、タイプライターの文字が一字ずつ画面に映し出される中で、父を慕う子供の心と母の悲しみによりそう成人した女性の思考が交互に現れる場面や、成人した「彼女」が、父を乗り越えるためにかつて父が泳いで渡った湖を泳ごうとして途中で引き返すことで、父とは違う自己を見いだす場面を通して、「少女／女性」が、父への愛憎を通していまの自分を築いてきたことが明かされます。

少女の声の語りに対して、ホームムービーやテレビ番組からの引用などの映像が対置されますが、それらの映像は、語りと関係しながら説明的ではない形で、支配的な父親像や男性像を浮き彫りにしたり、大衆文化や文学による幸福のイメージの刷り込みを示唆したり、それら表象と人間感情の間のずれについて観客に考えさせたりします。

96年の『Hide and Seek (かくれんぼ)』は、思春期の少女の性差へのとまどいを描いた物語と、成長したレスビアンの女性たちが自分自身のレスビアンとしての目覚めについて語るインタビューを組み合わせたユニークなドキュメンタリー映画です。

この作品では、おてんばで男勝りな少女が、親友が、男の子の気を引こうとする別の友人の影響を受けて変わってしまうことを気にしたり、性教育ビデオを見せられてとまどったりする思春期のエピソードが語られるのと並行して、レスビアンの女性たちの話が積み上げられます。

その中で、レズビアン女性が自分の「違い」に気がついたきっかけには、男性の目で自分の身体を見ることを社会的に強要されることへの反発があったことが示されます。そして、女の子だけのダンスパーティーで無邪気にはしゃぐ少女たちの姿を通して、一般的な女性にとつても、心身が社会的に設定された異性愛の強要から自由であったときに幸福だったことが暗示されま

す。
フリードリヒは、実験映画の手法を用いて自伝的物語を語っていますが、その語り口は率直でエモーショナルななかにも、万人に共通のテーマを含んでいます。同時に、そういう感情を批評的に突き放して観客に考えさせる様々な映像的言語的暗示の工夫もしています。

女性作家は実験映像的手法を 女性の感情やセクシャリティの表現へと転用する

—— 3人目のシャンタル・アケルマンはどのような作家ですか？

松井 シャンタル・アケルマン（1955～2015）は、70年代から2010年代まで国際的に活躍したベルギー出身の映像作家で、物語映画とドキュメンタリー、実験映像と商業ベ

スの映画作品を撮っています。70年代の映像作品における、固定カメラを使ったクールな映像と、女性の孤独を扱った内容のエモーショナルな訴求力は、フェミニズムという観点に限定されることのない人間のドラマとして、高い評価と根強い人気を得ています。

特に、1975年にカンヌ国際映画祭で上映されて、一躍国際的な評価を得た映画『ブリュッセル1080、コメルス河畔通り23番地、ジャンヌ・ディエルマン』(Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles) は、フェミニズム映画の傑作であるとともに、実験映像的手法が女性の生活のリズムや感情の表現に効果的に使われた代表的な例となりました。3時間におよぶ長い作品で、『ヒロシマ、わが愛』や、『去年マリエンバードで』の主演女優デルフイーヌ・セイリグが主演しています。

この映画の最大の工夫は、家事を中心とした平凡な主婦の日常を、リアルタイムのスピードで撮っていることです。ときどき男性がやってきて、彼女が息子を養うために売春をしていることがわかるのですが、じやがいの皮をむいたり、浴槽を洗ったりする淡々とした動作の積み重ねが、現実の重みとともに静謐感を伝えるために、彼女の内面の反映としての静かな時間を持続が破られることはありません。性的興奮に目覚めた彼女が生活のリズムを崩し、客を殺してしまうという衝撃的な結末も、扇情的に思えません。女性の家事は、ありきたりなことと見なされ、映画のエピソードとして丁寧に描写されることは、あまりありません。しかし、ア

ケルマンはその動作ひとつひとつを丁寧に見せることで、女性の労働や彼女が生きる時間の統一感を、観客が自分の体験として肌で感じることを可能にしました。それが、フェミニズムの観点からみても、画期的だったのです。

アケルマンは、テキサスでの白人による黒人のリンチ事件を扱った99年の『南から』(Sud) や、メキシコの国境からアリゾナへ入ろうとする違法移民や地元のシェリフなどにインタビューした2002年の『向こう側』(De l'autre côté) といった優れたドキュメンタリー映画も撮っています。そこでも、彼女の主観を交えない固定カメラの映像と、長回しの多様性が、現場のリアリティを汲み上げながら、恐怖や不安というその状況特有の感情や雰囲気を観客に体験させるのに役だっています。

——紹介していただいたる人の女性映像作家について、とくに男性の映像作家とくらべた場合の手法の特徴は、どのようなものになるのですか？

松井 これは、彼らが作っている時代にも関係するのですが、主に60年代にその手法を確立した男性の実験映像作家にとっては、視覚の特異性や時間体験の即物性など、映像を通じて観客に与えられる効果と、そのための実験的方法の独創性が大事なのです。それは、作品が、説明

であるよりも純粹な体験であることを重視するモダニズムの芸術観に忠実であると言えます。

一方、ここでとりあげた女性作家たちは、そうした手法の独創性の提示だけでは満足せず、モダニズムの純粹芸術観からは排除されていた、社会、政治、ジェンダーの問題を映像に呼び込もうとし、その問題をより印象的に伝えるために、実験的手法を用いています。その点で、女性作家は、ポスト・モダニズム的だと言えるのですが、それは、彼女たちの作品が70年代以降に作られていることとも深く関係しています。

アートは自分の足で歩くための手段を示唆してくれる

——ソーシャリー・エンゲージド・アートと女性作家の映像作品について語っていただきましたが、松井さんはこうした潮流のどのような部分から「生きることとアート」というテーマを据えられたのですか？

松井 トンプソンの考えや、それぞれの作品の説明、シチュエーションニストの活動内容の概説などからも明らかかと思いますが、ソーシャリー・エンゲージド・アートも、女性作家による映像作品も、作家が直面している、自分と自分の住む世界をとりまく社会的問題やその精神的

影響力に対応しようとするなかで、生まれたものです。その根底には、人を束縛している社会的慣習やスペクタクルのような強制的表象に抵抗し、それらの矛盾や害を暴き、個人が生きるに値する体験を作り出し、そうして、自分と社会の関係にポジティブな変容をもたらそうという、強い精神的倫理的な意識がはたっています。私自身、芸術の目的はそこにあると思います。すし、強い意識変革や社会変革のために用いられる手法が、ステレオタイプ的でも、説明的でもなく、人を慣習的な思考や惰性的な感覚から引き離し、感覚の感度を高めたり、批評性を訓練したり、想像力を刺激したりする異化作用をもっているのは、当然だと思います。

いまの世の中は生きにくいと言われますが、ネイト・トンプソンの言うようにスペクタクル社会に踊らされるだけでなく、自ら選択するための手段を示唆してくれるのが芸術だと思います。ソーシャリー・エンゲージド・アートやフェミニズムについての映像は、その有効な方法のひとつなのです。特に、今日紹介した実験映像の場合は、手法が独特なので、普通の映画とは違うタイプの集中が可能になります。意味と感覚体験が凝縮されているぶん、見終わってすぐ頭と感覚を使った感じがします。その集中の体験が、スペクタクルの蔓延の中で見失われている「個人の独自性」を取り戻させてくれると感じます。

——今後、アートはより重要になってくると思っています。自分が何が好きであり、何にア

イデンティティを依拠しているのかを示す、よい道具であり場であると僕は思いますね。

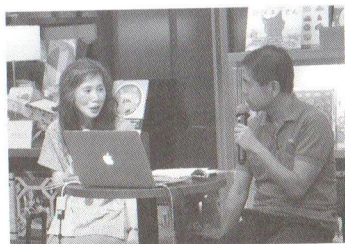
松井 それもまた、スペクタクル社会に抵抗するひとつの手段でもありますね。スペクタクル社会は、「これを手に入れたらもつと幸せになります」と語りつづけます。それを受け入れて安心感を得ることは、様々なプレッシャーがかかる現代の生活の中で、鎮静剤的効果をもつ必要悪なのかもしれません。でも、そういう風潮に抵抗して、「本当にそうなのか」と考えさせてくれたり、それまで考えてもみなかった感覚や想像力の飛躍をもたらしてくれるのが、芸術表現の強みだと思います。

無名の人の知の活用が「私」の独自性を築いていく

——松井さんは、『ウインター・ガーデン…日本現代美術におけるマイクロポップ的想像力の展開』（2009年、美術出版社刊）という本のインタビューで、「グローバル化もまた、私たちが生きる環境なのです。その中で自分らしさを失わずに生きるにはどうしたらいいのかは難しい問題」とおっしゃっていますね。グローバル化した世界を生き抜くひとつの手段としてアートがあるということですか？

松井 そう思います。日本に限らず、グローバル化の中でほとんど全ての社会は、競争過多な一方で、画一化や自己満足のスペクタクルに囚われています。「自分らしさ」ということすら、外から与えられたステレオタイプに埋没する恐れもあります。芸術体験は、「自分らしさ」を見いだすための方法ではなく、既知の「自分」の領域の外に踏み出して、自分の中の未知の部分に出会うきっかけを与えてくれるものだと思います。そこでは、いま与えられた体験をどのように判断し、自分の体系の中に取り入れるのか、もっている様々な情報から最も確かな答えを見いだす能力を瞬時にはたらかせることが要求されます。アカデミックなり、パーソナルなり、人が持っている様々な知識の集積の中から、状況に合わせてある行為や思考の方法を選び出し、ときには変容させて使っていく能力を、ドゥルーズによる「マイナー文学」や、ミシェル・ド・セルトーの「日常生活の実践」の定義を借りて、「マイクロボップ」と呼んだのです。そのときの「ポップ」とは、公的な権威に対する、無名の一個人の立場を示し、「マイクロボ」とは、そういう人の実践は、大義名分や主義主張ではなく、生活のあらゆるレヴェルで展開されることで、その人の生の個性や独自性を形成していくことを示唆しているのです。ソーシャリー・エンゲージド・アートも、女性作家による実験映像も、「マイクロボリティカル」という言葉が示すような、一つのイデオロギーに集約されない小さな政治的営みや発見の連続なのだと思います。

私が惹きつけられるものは、生きることと真剣に向き合わせてくれる、自分の進むべき方向を突き詰めたときに真実を抽出してくれるような芸術表現や活動です。これからも、そのような作品に出会いたいですし、それについて語りたい。そして、今日お話ししたような、作家や作家情報、美術史的知識などが、もっと当たり前に日本の作家や観客の手に入り、現代美術を体験し、理解していくときの助けとなるような活動をしていきたいと思っています。(了)



2017年8月21日収録