

## 日本の一九八〇年代インスタレーション

モダニズムと反モダニズムのはざまに

森 口 まどか

### はじめに

本稿の中心となるインスタレーション (installation) とは、機械などの「取付け」、「据付け」の意味であり、対象が人間になれば、「就任」、「任命」といった意味になる。美術の領域でこの言葉が使われると、絵画や彫刻の展示、陳列といった内容を含んで、作品を展示場所に設置する作業を指してきた。現在では、インスタレーションとは絵画でも彫刻でも建築でもない表現形態で、ある設置空間全体を何らかの手段で作品化したもの、といったことぐらいを指すが、明確な規範をもった形式ではない。しかしインスタレーションという語は、表現方法としての特別な意味を持つだけでなく、美術館や画廊内での展示の在り方が問われる今日では、学芸員などの立場にある人々にとっても重要な意味を持っている。社会的、政治的、文化的な背景からの展示に関する問題は、また機会を改めて論じる必要があるが、本稿では、一九八〇年代初めから若い世代の作家達の間で盛んに使われるようになったインスタレーションはどのような特

質を持ち、そのことが日本の近代美術とどのように関わっているかを設置場所との関連から考察する。

インスタレーションが表現形式の一形態として特別な意味合いを帯び始め、美術のなかで注目を集め始めたのは一九六〇年代以降のことと考えられるが、シュプレマティズムに傾倒したエル・リシツキー (El Lissitzky, 1890-1941) が最初のインスタレーション (疑問の余地はあるものの) を制作したといわれている。画家であれ彫刻家であれ、今世紀に入って美術家は自身の作品を展示する空間を強く意識してきたのである。設置空間が美術家の中に顕在化し始めたのは、いわゆる美術の自律化、純粹美術に向けての革新が大きく関与しているのであり、それらの安息地 (あるいは墓場) としての美術館ないしは画廊空間内部の変化、つまりホワイト・キューブの出現は美術の近代と分かちがたく結びついている。

八〇年代半ばに入ると我が国では、インスタレーションが氾濫したといつてよい。むしろこの現象は、我が国に限ったことではなく欧米もまたしかりであった。しかし、そこにはモダンとポストモダンとが同時に押し寄せてきたような我が国特有の特色が透けて見え

る。八〇年代半ばから関西を中心にインスタレーションを発表し、現在も活躍する同世代の作家、今村源と松井智恵の仕事にはモタニズムと反モタニズムが混在し、フォーマリズムがなかったとされる我が国の現代美術のある側面をよく物語っているところがあるように思われる。そうした特質を美術館などの施設が掬い上げることが、これからの我が国の視覚芸術を考えるうえで重要ではないかと考える。

## 一 ホワイト・キューブ MOMA

八〇年代インスタレーションの特質と、我が国の美術館あるいは画廊との関係を考察する前に補助的な手段として、ホワイト・キューブの原型を築き、近代美術の歴史化、体系化に大きな影響力をおよぼしたニューヨーク近代美術館（以後 MOMA）について短く触れておきたい。

ロックフェラーをはじめとするアメリカで最も特権的で富裕な名家出身の三人の女性（彼女たちは美術とりわけ近代美術に造詣の深いコレクターであった）と美術史家などの美術専門家四人、計七名のメンバーによって一九二九年 MOMA は公にその創設を発表した。この七人の創設者であり評議員となった成員の他に MOMA の開設に深く関り、初代館長に任命されたのがアルフレッド・H・バー・

ジュニア（Alfred H. Barr, Jr. 1902-81）である。七人の創設者よりもむしろ、バーがその後の MOMA の活動を組織し、バーによって美術館の性格が明確に決定されたとともに近代美術の歴史化が図られた、といっても言い過ぎではないだろう。その創設の目的と活動の内容を公にするに際して、バーは次のような内容を草稿している。「セザンヌから現在に至までの近代美術の巨匠（ヨーロッパ、アメリカ）の作品を集めた展覧会などの実現をまず図る。究極には、近代美術の最良のコレクションを形成すること。」「注」MOMA より以前に近代美術にのみ焦点をあて、その収蔵作品によって近代美術の流れをたどる美術館は当時世界中のどこにもまだ存在していなかった。というよりも、当時は近代芸術（modern art）という概念にまだ時間的な枠組みが明確には与えられておらず、近代美術館という言葉のなかには、同時代の芸術つまり contemporary art をも含んでいた。事実、メトロポリタン美術館を念頭におきながら、コレクションの選別に際し、古典的と考えられるようになった作品はメトロポリタン美術館などに売却していた。一九五三年コレクションの売却を止めることとなり、これ以降 MOMA という芸術施設自体がモタニズムを体現し、その権威、影響力を誇るところとなったのである。言い換えるならば、この時点で MOMA の「コレクション」は近代美術史を体系化するのに十全に整っていたのであり、いわゆるニューヨークを中心とするインターナショナルな美術の幕開けと重なりをみせている。

ところで、一九二九年開設当初いくつかのスペースを利用しながら主に企画展を中心に活動していたMoMAは、それから十年後の一九三九年現在の地（マンハッタン五三丁目）に近代的で国際様式の外観を持った美術館専用の建物を建設し開館する。メトロポリタン美術館を思い浮かべれば明らかなように、当時、ギリシャ神殿や教会を思わせる威風堂々とした正面玄関に巨大なエントランスホールを持った建造物が、美術館あるいは博物館施設の典型的な様式だったことを考えれば、軽快で明るいMoMAの建築物はそれだけでモダニストの思潮を具体的かつ鮮明に表明していた。新たな恒久的な地を得るまでに、創設の目的でも明らかにしていたように、MoMAあるいはバーはそれまで力を注いだ企画展<sup>注2</sup>と並行して、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》をはじめとして今世紀美術史の名作、秀作を次々と収蔵していった。

颯爽としたモダンな外観の展示室もまた、これまでの美術館展示室とは全く異なっていた。展示室の壁はまったく装飾性のない白色で、四角い展示室内部は機能的に天井から床までの壁によって仕切られている。絵画をかけるためであり、部屋の仕切りでもある壁に沿って鑑賞者は絵画や彫刻などの作品を見ながら展示室の中を移動する。展示室の内部は中性的で整然とし、あたかも絶対的な「純粹性」を誇るかのようである。いわゆるホワイト・キューブの誕生である。

MoMAにおいてホワイト・キューブが実現された背景にはいくつかの要因が考えられる。その重要な点の一つに、バーが第一次大戦後のヨーロッパの美術館と展覧会を入念に調査し、特にドイツのエッセンにあった美術館とそこで開かれた展覧会から多くを学んだことが挙げられる。ここでは表現主義の絵画が展示されていたが、同時にアフリカの彫刻などのようなプリミティヴアート作品が置かれ、表現主義との関連性が伺えるような展示になっていた。また、ここではすでに白い壁が展示室壁面の共通仕様であったが、逆に企画展と合わせるようにして一部に壁はレンガが露出したままであったり、他の一部には白とは別の色が塗られていたりしたらしい。バーはそこで美術作品と展示の在り方について大いに触発されたのである。ただし、ドイツの美術館から学んだ内容をバーがMoMAに適用するにあたって、美術史家クリストフ・グリューネンバーグは「バーは収蔵品の決定にあっても、展示方法にあっても恒久的なMoMA実現に向けて非常に厳しい選択をおこなった。」<sup>注3</sup>とし、「MoMAにおけるホワイト・キューブの導入は、近代美術の展開は必然的に抽象へと向かうというバーの考え方と密接に関係していた」<sup>注4</sup>と指摘している。<sup>注5</sup>近代美術館において、抽象芸術とホワイト・キューブは共存するというが、不可分の関係に入ったといえるだろう。ホワイト・キューブの政治性ともいおうが、白い壁には展示作品のそれまで背後にあった文脈や内容を見えなくしてしまう、つまりは、

作品がたとえはある特定の社会や集団から生まれているといったような事柄を中性化してしまう効果がある。同時に、壁自体は鑑賞者が視覚的に認識するわけではなく、先のような中性化を見えなくしてしまうといえる。

ホワイト・キューブ内部にあつては、そこでは近代美術の自律性を実際に保証するかのようになり、作品は他の作品との間隔が十分取られ、また一切の夾雑物も挟まないよう配慮されて広々とした空間に展示されるようになった。美術というのは政治や経済の世俗的な世界とは無縁で、いわば普遍的な精神世界に棲まうかのごとくになったのである。その一方で鑑賞者にとっては、近代美術史必修講座の中を歩くような空間ともなった。

本稿はMoMAに関することを詳細に述べるのが目的ではないので、これ以上MoMAに立ち入ることはしないが、ホワイト・キューブの成立には抽象美術と分ちがたい関係があるという点と、MoMAの開館以降、MoMAを形成するさまざまな要素（建築、インテリア、コレクションなど）すべてにわたって他の近代美術館に大きな影響力を及ぼすことになったことを強調しておきたい。MoMAそれ自体が近代美術館のグローバル・スタンダードとなったのである。

## 二 関西の近代美術館、一九八〇年代

このように、MoMAが提示してきたホワイト・キューブは近代、現代美術を展示する空間の典型あるいは手本として、美術雑誌などを通して日本でも受け止められてきた。では、ホワイト・キューブがいつごろ八十年代の作家に意識されはじめたのか、という私の疑問に対し今村源は、「八一年にニューヨークを訪れそこで見たMoMAに展示されていたバーネット・ニューマンや、ジャクソン・ポロックらの作品とその整然とした空間、あるいは、ソーホーの画廊の空間の広さが強く印象に残った」。また、松井智恵は「学生時代に見た国立国際美術館で開かれた「河原温」展（一九八一年）の緊張感ある会場風景が今も記憶にある」と語っている。八〇年初頭の同時期に二人はすでに設置空間に対する問題意識があったことが伺えるが、このことは恐らく、二人だけが持った特別な問題意識ではない。ミニマリズムやもの派を筆頭とする彼らの眼前にあつた美術が、そうしたことへの問題を用意していた。同時に、ホワイト・キューブの存在を彼らはこの時期認知していたのである。ただ実際には、白い壁の高い天井の矩形の部屋を持つ美術館や画廊は、八〇年代に入るまで日本にはごくわずかにしかなかった。図1、2は、今村が初めて八一年に個展を京都市中でした時の会場風景であ

る。ここでは、作品よりもギャラリー空間に注目したいのだが、壁にはドアがいくつあったり、火災報知器やコンセントがむき出しであったりしてホワイト・キューブを指向していることが伺える程度である。このギャラリーが当時関西一円では、面積も広くホワイト・キューブ型として皆が注目したスペースであったという。

一方美術館では、兵庫県立近代美術館が七十年に近代美術館としては早い例として開館している。特別展が催される展示室の仕様は、装飾性もあまりない四角い部屋ではあるが、展示ごとにクロス製の仮設のパネルで壁を作るような状態で統制のとれたホワイト・キューブとは言い難い。七七年に開館した大阪万博公園内にある国立国際美術館は、その資料写真を見るかぎり、松井の指摘にもあったように、企画展ことではあるが、仮設の壁が一枚の壁になるように工夫がされている。遅れて八六年に新館を開設した京都国立近代美術館が、ホワイト・キューブ型になった。

松井が作品を発表し始めた当時、具体的にどのような空間を思い描いて作品を構想したかという筆者の質問に対して、抽象的なホワイト・キューブであった。雑誌などで欧米の美術館や画廊の様子を見ていたので、そうしたことが影響しているかも知れない。けれど、丁度名作を写真でしか見たことがないのと同じで、実際には、少なくとも自分が日常的にまわれる範囲の美術館や画廊の空間には写真で見るようなホワイト・キューブは無かった」と答えてくれたが、

この言葉が八〇年代初めの関西およびその周辺の現状を如実に伝えているように思われる。そして重要なことは、今村や松井らの世代の作家にあっても、ホワイト・キューブという場における経験の間が、欧米の作家に比べてはるかに少ないことが想像できる点にある。

### 三 八十年代日本のインスタレーション 今村源と松井智恵を通して

八〇年代の美術はそれまでの観念的で禁欲的な傾向から一転して、主観的な内容が横溢したニューペインティングの時代であったといわれているが、写真やビデオをはじめとする新たな表現素材、表現形式が登場した時でもあった。その中でもインスタレーションという表現方法は、絵画や彫刻のように明確な規範のないまま二〇〇〇年も近い現在にあつては、いわゆる現代美術の世界で発表される半数を超える作品の多くが、その厳密な質の差はどうあれ、インスタレーションという方法を採用している。いうまでもなく、インスタレーションとその考え方が一般的に流用するようになったことと、その時期が八〇年代であることは我が国だけの現象ではなく、世界的な傾向であった。ただし、後述する今村源や松井智恵らのインスタレーション作品の特質は、西欧近代の純粹芸術という呪縛から多

少解放されたところに根差しているように思われる点をここで確認しておきたい。インスタレーションの登場は、「西欧が近代を終わりにしようと言いはじめ、もう近代に追いつかなくてもよいのだと覚った時期」<sup>1)</sup>に重なる、美術評論家中村敬治は指摘している。すなわち、インスタレーションの在り方は反モダニズムへの傾きを持つといえるだろう。

ここで、今村と松井の実作に沿って二人の作品を眺めてみることにする。まず初めに注目するのは、布、ボール紙、糸、針金などのようなこれまで彫刻の素材とは考えにくかった素材を使っている点である。それらは、量塊性を前提とした彫刻の有り様からは遠いところに置かれるものではあるが、触覚性という点では彫刻と接するのである。西欧近代の純粹芸術には視覚が根幹にあつてこれまで展開されてきたのに対して、今村や松井の作品は非視覚的で身体的な装置であるといえる。松井の場合、鉛のシートを床にはつたりすることで直接身体感覚器官に働きかけたり、階段や細い通路を用意して鑑賞者が迷路の中を歩く装置を作つたりする。今村の場合は、設置場所に重量感、量塊性の希薄なオブジェを宙づりにしたり、日用品を床やテーブルの上に並べたりして設置空間を構成する。いずれの場合も、鑑賞者が自由にインスタレーションの中を移動し参加することで、鑑賞者自身によって断片がつなぎあわせられ、一遍の物語が編まれることを許すのである。

ところで、インスタレーションを問題にしようとするれば当然「場所」の問題にゆきつく。なぜなら、ある特定の空間を何らかの手続きによって仮設にしる、恒久的にせよ空間全体を作品とするわけで、作品は設置空間の有りようと密接に関からである。仮にインスタレーションを構成する同じ要素を別の場所で設置したとしても、これらは二つの別の作品となるだろう。このような作品の有り様が反モダニズムなのだ。モダニズムとは、特定の「場所」に関らないことの上になりたっているわけで、作品の設置場所が変動しても、そこに中性的空間、ホワイト・キューブが実現されていけば、作品の見え方は変わらない。

今村と松井のこれまでの作品で興味深いのは、作品の設置場所がほぼホワイト・キューブ型の美術館や画廊となつているところがほとんどなことである。インスタレーションは理論的には美術館や画廊の外に出て、日常的な場所や野外へとどんどん拡張してゆくことができるのに対して、なぜかそうした方向には向かつていない。向かつてはいないのだが、ホワイト・キューブの中に埋没しているわけでもないのである。松井智恵が兵庫県立近代美術館で開かれた「アート・ナウ&4」に出品した《月下の肉》(図3)は、会場入口のスロープ付近の空間を使った。スロープと部屋の隅を意図的に取り込んで、ゆつたりと布を垂らす効果を得た。また、壁面についた時計も作品の要素であるかのように使っている。今村は七つの

パーツからなるオブジェで構成したインスタレーション、近作《光のむこう》(図4・5・6)を、一階と二階をつなぐ休憩所でもあるところに設置した。通常の展示室内から出てきた鑑賞者は、ここで今村が精巧に作り上げたありふれた日常的に見えるものが、現実のものとも非現実のものとも見分けがたいようなオブジェが並ぶ清冽な空間で休息するのである。外光や外の景色と結びつき、借景を思い起こさせる作品の在り方である。松井は現在では初期の頃に比べ、設置空間内部の建築的条件を取り込むというよりは、その中に別の部屋を仕立てたようなインスタレーションが多くなってきている。しかしいずれにしても、彼らの作品はホワイト・キューブの内部で自律的な作品であろうとする一方で、たとえば建築的な条件と寄り添うように作品を構成させもするのである。決定的に自律的でもなければ、徹底して環境に依存するわけでもない曖昧な部分を多く残したまま作品化する。一九八九年、国立国際美術館で実現された「近作展 7 今村源 松井智恵」展(図7)では、このことが明確に示された。この展覧会は、それぞれの作品を一つの展示室内に設置するという試みであった。松井は展示室のほぼ中央に階段を作り、階段の側面になる壁に万華鏡をのぞくような窓をこしらえた。天井から降りてきた繊細な今村のオブジェが宙に浮いて階段と壁を取り囲んだ。それぞれの作品が互いの領域に侵入し、二つの構想が干渉しあい、その結果、ホワイト・キューブの中にあつては体験で

きなかつた不可視の物語が立ち現れたのである。

こうしたインスタレーションの有り様に対して、欧米の作家によるインスタレーションは、設置場所をより強固に構築しようとするケースが多いようだ。たとえば、今回のヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館で発表していたアン・ハミルトン(Ann Hamilton)というちょうど今村や松井と同世代の作家は時として、写真、ビデオ、パフォーマンスなども含んだインスタレーションを制作する作家としてよく知られている。今回の“Kevin”(目の収縮)(図8)と題した作品は、大小の点字で覆われた真っ白な壁一面に鮮やかなピンク色のパウダーが天井から降り注がれ、一八六五年のリンカーンの演説文を朗読するハミルトン自身の声が聞こえてくるといった内容であった。この作例で明らかのようにハミルトンの場合、設置する建造物や場所の文化、社会、政治的背景などからテーマを見いだす一方で、設置場所の建築的な条件が覆い隠されてしまうほどまで場所を作り上げる。その作品に付随するテキストが重要な要素となり、設置場所と緊密な関係をむすぶ。その意味からも強固に反モダニズム的であるといえるだろう。ある意味では、MoMAがホワイト・キューブを作り上げた時のことく、その空間自体で自らの立脚点を鮮明に訴えるのである。

ところが今村や松井の作品の在り方は、ハミルトンのようなスタイルと比べると穏やかで曖昧とも受け取れる。MoMA型にほぼ建築

された中性的な空間をそのまま受け止め、内装の条件を作品に取り入れながらも、ハミルトンほどには緊密に設置空間と結びつかず、ある程度の自律性を確保している。重要なのは、彼らの作品はまさに我が国の美術館、画廊がMoMA型の施設を目指しはじめたと同じころにその表現方法が決定され、意識的にせよ、無意識的にせよ、ホワイト・キューブが前提となって作品が構想されてきた点である。ホワイト・キューブの視覚優先で、並んだ作品が中性化される空間経験を積極的に乗り越えようとするハミルトンらの欧米の作家とはこの点が大きく異なるといえる。抽象芸術といわば共生してきた欧米のホワイト・キューブは、日本にあつては、インスタレーションとも共存しているのである。

## おわりに

七〇年代半ばから八〇年代全般にわたっては、我が国の美術館開館ブームであったといわれている。近代美術館も数多く開館し、東京では大型の現代美術館を九〇年代に入ってからではあるが開館した。それらのどれもが、ホワイト・キューブ型である。今村源や松井智恵をはじめとする八〇年代に登場したインスタレーション作品は、理論の上からゆけば、反モダニズムに傾斜していてホワイト・キューブ型美術館の論理からいえば周縁へと追いやられてしまつ。

しかし、全面的に反モダニズムに立脚しているのではないことは先述のとおりである。しかしこのことが作品の批判点ではもはやない。美術館が彼らのような形式をもった作品を等閑に付して良いはずもない。インスタレーション形式の作品通じて收藏の在り方、常設展示スペースの仕様の問題などを検討し、次代の美術館を創造する時期をすでに迎えていると考える。

(1) Alfred H. Barr, Jr., *A New Art Museum* in I. Sandler and A. Newman (eds), *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, (New York: Harry N. Abrams, 1986) p. 69.

(2) 創設から開館までの十年間の間に、事実上は「近代建築図景」展(1932 冊)「キュビズムと抽象芸術」展(1936 冊)などエポックメイキングな展覧会を実現している。

(3) Christoph Grunenberg, 'The modern art museum,' in Emma Barker(ed), *Contemporary Cultures of Display*, (New Haven & London: Yale university Press in association with The Open University, 1999) p. 30.

(4) 前掲書 p. 31.

(5) 非幾何学的抽象と幾何学的抽象という二つの局面へ収斂されてゆく「キュビズムと抽象芸術」展(1936 冊)のカタログの



図1 今村源、個展会場風景 1981(写真提供 = 今村源)



図2 今村源、個展会場風景 1981(写真提供 = 今村源)



図3 松井智恵《月下の肉》1984 撮影 = 石原友明  
(写真提供 = 松井智恵)

表紙になったバーのあの有名な「系図」が思い起こされる。

(6) 中村敬治「松井智恵のためのインスタレーション論」(『Chie Matsui 1986-1989』カタログ)



图5 今村源《光のむこう》  
1999 (写真提供=今村源)



图4 今村源《光のむこう》  
1999 (写真提供=今村源)



图6 今村源《光のむこう》1999 (写真提供=今村源)



図8 アン・ハミルトン  
《Myein》会場風景 1999 撮影 = 筆者



図7 今村源・松井智恵《「近作展 7」》会場風景 1989  
撮影 = 石原友明 (写真提供 = 松井智恵)