

# 現代美術画廊「かんらん舎」における 展示空間（1980-1993 年）

岡添 瑠子

## 1. はじめに

1980 年 11 月から翌年の 2 月にかけて、ヨーゼフ・ボイス（Joseph Beuys, 1921-86）の作品を本格的に紹介した日本で初めての展覧会が、銀座のある小さな画廊で開催された。画廊「かんらん舎」は、1977 年に銀座の青木画廊から独立した当時 27 歳の大谷芳久（1948-）が、わずか 7 坪の一室を借りて開廊した画廊である（その後 1993 年までの間に銀座、京橋で 2 回移転）。このボイス展を皮切りに、以後 13 年にわたって現代美術を専門的に扱っていった。展示の特徴は、コンセプチュアル・アートやインスティテューショナル・クリティック、アースワークなど、日本の画廊ではほとんど扱われることのなかった、欧米の 60 年代以降の重要な動向であった。例えば日本での初個展を開催した作家には、ダニエル・ビュレン（Daniel Buren, 1938-）やスタンリー・ブラウン（stanley brown, 1935-2014）、ハミッシュ・フルトン（Hamish Fulton, 1946-）、ブルース・マクレーン（Bruce Mclean, 1944-）など、現代美術を代表する作家たちの名を挙げることができる。またヴォルフガング・ライプ（Wolfgang Laib, 1950-）など、当時ヴェネチア・ビエンナーレやドクメンタなどで国際的に注目され始めていた若い作家も積極的に取りあげ、アナ・メンディエタ（Ana Mendieta, 1948-85）やブリンキー・パレルモ（Blinky Palermo, 1943-77）といった物故作家たちも日本に紹介した<sup>1)</sup>。

近年、80 年代の日本美術を再評価・再検証する動きが活発となっており、当時若い作家たちの活動を支えていた画廊やオルタナティブ・スペースなどの多様な動きも明らかになってきている<sup>2)</sup>。しかしこれらは主に国内作家が中心となっている。一方、現代美術の紹介という文脈で、かんらん舎で展示された作品を再展示する試みがおこなわれてきた（連続企画「同時代の眼」および「スタンディング・ポイント」（慶應義塾大学アート・センター、2012 年～）ならびに

「かんらん舎（1980-1993）」展、「続・かんらん舎（1980-1993）」展（ギャラリー小柳（2016～2017年））。また、藤岡勇人による研究（2016年）は、大谷をはじめとする関係者へのインタビューに基づいて、80年代以降の海外美術受容の先駆けとなったかんらん舎の活動を、制度論の観点から位置付けた初めての研究である。とりわけ、作品の価値を素材や物質性、技巧や技術に求める価値観が支配的であった日本の美術界において、かんらん舎が美術作品に備わる「批評性」という価値観を導入したことを指摘した点は、日本では未だ本格的な研究が少ないコンセプチュアル・アート研究としても重要である<sup>3)</sup>。

本稿では展示形態という側面に着目し、額縁入り絵画の展示が画廊の主流であった当時、かんらん舎の展覧会が日本の現代美術受容においていかなる同時代的意義を持っていたかを検証する。その方法として、いくつかの展覧会から、展示指示書などの資料に基づいて作家たちの展示に対する考え方を読み解き、それを実際の展示でどのように具現化したかを見ていく。とくに滞在制作とインスタレーションという二つの特徴に着目し、作家の意図や作品内容との関連を考察する。そして、協同的かつ緊張感をはらむ、作家と個人画廊の関係性を浮かび上がらせていく。

## 2. 同時代美術の紹介者として

### 2.1 現代美術画廊としての出発

かんらん舎が海外美術を扱った経緯については、藤岡の論文や稿者がおこなった大谷へのインタビュー<sup>4)</sup>でも言及されているが、その特徴を確認してみたい。1977年の開廊からしばらくは、夭折の画家田畑あきら子をはじめとして、自分と同年代の若い作家たちが「何を考え創ろうとしていたのか」を時代を超えて追究するべく、「早逝の画家達」のシリーズ展を開催。谷中安規や藤牧義夫ら歴史に埋もれた才能を掘り起こしていった。だが「世に出すべく遺作を売り立ててしまえば、そうした展覧会は常に一度きりで終わってしまう」<sup>5)</sup>ことから、同時代の現存作家が何を表現しているかということに興味が移っていく。同じ頃ボイスのドローイングを目にし、それまで知っていた美術とは異なる「身の毛立つような寒け」と「わけもわからぬ興奮」を感じ、またドイツの過去を掘り返すボイスの姿勢にも共感を覚えたという。こうして、ドイツの画廊に問い合わせるなどして作品を集め、二期にわたって展覧会を開催した（1980年11月17日～12月13日、

1981年1月19日～2月7日）。展示は小規模ながらも、初期の版画やマルチプルから社会的なアクション《森を守れ》（1971年）の記録写真やパフォーマンスの映像まで、ボイスの幅広い表現活動を伝える内容となった。

この展覧会に美大生を中心に延べ千人もの来場者があったことは、当時の日本でのボイスへの関心の高さをうかがわせる。まだ現代美術の洋雑誌が一般に流通しているという状況ではなかったため、展覧会は実際に作品に触れることのできる数少ない機会であった。今泉省彦はこの展覧会に際して『美術手帖』に寄せたボイス紹介記事に、「ボイスほど、噂ばかりで現物が日本で観られなかった作家はまれ」で、「過去針生一郎、東野芳明あたりが、軽く、紀行文のような紹介をしている」ものの、作品内容や活動の詳細な文脈は伝えられてこなかったと述べている<sup>6)</sup>。もっとも、ボイスの展覧会として重要なグッゲンハイム美術館での大規模個展は、ボイスが60歳を迎えようとする1979年のことであり、かんらん舎のこの展覧会は日本で最も早い時期のものであった<sup>7)</sup>。

ボイス展をきっかけに現代美術の世界に飛び込んだばかりの大谷にとって、初期にアドバイザーとしての役割を担った中村信夫（1950-）の存在は大きい。大谷と同世代の中村は、イギリスのロイヤル・カレッジ・オブ・アート（以下RCAと表記）などで木工と彫刻を学んだのち、日本の美術館や雑誌で海外の現代美術を紹介する仕事に携わり始めていた<sup>8)</sup>。大谷は、ボイス展を訪れた中村をとおしてヨーロッパの現代美術作家に興味を持ち、実際にロンドンやアムステルダム、ミュンヘンなどの画廊や美術館を訪ねて、まだ日本で知られていないものも含め多くの現代美術と出会うこととなった。カール・アンドレやリチャード・ロング、ハミッシュ・フルトンらミニマル・アートやアースワークの作品を見て、「アンドレは鉄板敷いているだけなのに、ロングは石並べてるだけなのになんて美しいだろう」と感じた大谷は振り返る。

私は日本の現代美術を見て美しいとか綺麗とか思ったことはありません。会場に材木や石や鉄が置かれているのですが、作家の言葉は小難しく観念的で『美術手帖』を読むとますます判らなくなり、現代美術は私とは無縁なものだと思ってましたが、ロンドンでアンドレやロングの作品を見て、そこには作家自身の主義主張がシンプルな原理に基づきダイレクトに表現されていると思いました。それで、歩く作家フルトンやロングの作品は「もの」ではなく「こと」の表われじゃないかと、歩くという時間や空間の出来事が作品「もの」に結実してるとね。日本の作家は「もの」のみでした。<sup>9)</sup>

ここで大谷は、日本の「もの派」やその後継作家たちを彷彿とさせる「もの」すなわち物質性と対置して、自然のなかを歩く過程で拾った枝を画廊の床に並べるといったロングの作品では、「こと」こそが作品をかたちづくっている点に着目している。アンドレやロングの実験的な作風は、アイディアやコンセプトといった作品の非物質的な側面を重視する 60 年代後半以降のコンセプチュアル・アートの動きと密接に結びついていたが、70 年代後半の日本では、この二人の作品をむしろ彫刻や立体の展開のなかで捉える言説もみられた<sup>10)</sup>。したがって、大谷がアースワークやミニマル・アートと呼ばれるこれらの潮流を、あくまでもコンセプチュアルな表現として捉えていたことは、同時代の日本ではむしろ特異だったといえよう。とはいえ作品のコンセプトばかりでなく、作品の「美しさ」の側面への着眼点は、その後のかんらん舎の展示にも通底していた。

## 2.2 80 年代までの日本における現代美術受容

かんらん舎が現代美術を紹介し始めた当時、日本で同時代の海外の美術はどのように紹介されていたのだろうか。1983 年に *Studio International* 誌に掲載された“Art Galleries in Japan”（「日本における美術画廊」）のなかで大谷は、自身が現代美術画廊を運営する背景として、日本の画廊の現状について述べている。例えば、日本のほとんどの画廊が、同時代の現代美術の動向とは関係なく日本で独自に展開したタブロー絵画（「洋画」と「日本画」）ばかりを扱い、現代美術を扱う画廊が極めて少数であるという点である<sup>11)</sup>。興味深いのは、こうした閉鎖的な画廊文化の起源を、明治期の西洋美術の受容のあり方にまで辿っていることだ。大谷によれば、決定的だったのは、明治 9 年（1876）に工部美学校が設立されて西洋画の技術がもたらされたものの、その後、国粹主義を背景とした日本画の再評価を背景として、明治 22 年（1889）に東京美術学校が開校した際は西洋画科が設置されず、このことが日本画と洋画というジャンルの二極化を加速させたことだという<sup>12)</sup>。戦後も続く画壇文化だけでなく、他文化を取り入れる際に生じるねじれやある種の排他性も、ここに見ているのだ。

戦後の日本では、特に南画廊や東京画廊が中心となって同時代の海外美術を紹介してきた<sup>13)</sup>。80 年代に入ると、経済発展や美術館の新設ラッシュなどを背景に、現代美術を扱う美術館や画廊も徐々に登場するようになる。例えば西武美術館ではデュシャンやジャコメッティ、イヴ・クラインといった海外作家の展覧会が数多く開催された。ただ、日本の画廊や美術館が扱っていたのは、主に欧米のモダニズムやポップ・アート、ネオ・ダダといったアメリカ美術、特に絵

画や彫刻が中心であり、コンセプチュアル・アートをはじめとする前衛美術は1970年の第10回国際美術展（東京ビエンナーレ）を除けば、大々的な展覧会は開かれていなかった。この点に関しては、まだコンセプチュアル・アートの評価が定まっていなかったことに加え、日本では美術批評の領域で「概念美術」という言葉が長くは定着せず、絵画（平面）や彫刻（立体）に焦点を当てたフォーマリズム批評と、もの派の实在論的な言説が中心を占めていたことも少なからず関係していたといえよう<sup>14)</sup>。

一方この時期、それまで主流であったミニマルな禁欲主義的傾向とは対照的な荒々しい筆致と神話的・通俗的な主題を特徴とする絵画の潮流、いわゆる「新表現主義」が欧米を席卷し、日本でも「ニュー・ペインティング現象」というかたちで展開した。雑誌や画廊、美術館で特集が組まれ、例えば新表現主義の主要画廊の名前を冠した「メアリー・ブーンとその仲間たち」展（西武百貨店、1983年）はその一つである。解放的な空気は若い作家たちにも影響を与え、巨大さが特徴的な絵画やインスタレーションが新たな傾向として現れるようになった<sup>15)</sup>。このように、日本の海外美術受容を展覧会という観点から見ると、非物質的な美術の受容が定着したとはいえない状況において、一貫してコンセプチュアルな傾向の作家を選択していたかんらん舎の活動は当時としては異例かつ挑戦的であったことがわかる<sup>16)</sup>。

## 2.3 「同時性」の追求と滞在制作

前出の中村信夫の著書『少年アート』（1986年）は、イギリスでの留学経験に基づいて、欧米の美術界の状況を語りかけるような文体で伝え、特に若い作家たちに衝撃を持って受け止められた本である。同書で中村は、日本との違いを「アート・ワールド」と「アート・シーン」という言葉を用いて説明している。それによれば、「アート・ワールド」は若手から中堅まで世界の名だたる作家たちや「ギャラリーや美術館、オーガナイザーが絶えず動いている世界」であり、そこでは作品の評価は「社会的な動き、美術の動向や、それ以前の歴史との位置関係」に基づいてがなされるのが前提となっている<sup>17)</sup>。しかも、その評価は経済的な動きとは全く別である。対して「アート・シーン」はそれらの文脈とは関係のない、一過性の流行に過ぎないという。

またこの本で強調されているのが、欧米各都市に点在する「一流のギャラリー」の位置づけである。これらのギャラリーは、トップレベルの作家が「ニューヨークで個展を開き、次の月はロンドン、次はもっと大規模な、組織的な展覧会

と、常時しかるべき場所で作品を見せ」ていくための重要な場所であった<sup>18)</sup>。当時、ヨーロッパにおいてもまだ評価の定まっていない同時代美術を扱う美術館は少数であったため、作家たちはもっぱら画廊で新作を発表していた。それゆえ、「アート・ワールド」において主要画廊は中心的な役割を担っていた。これに対し、日本の画廊は扱う作家のレベルや方針に一貫性がなく、何よりも同時代の美術動向やそれまでの歴史といった視座が欠けている、要するに、新しい動向を正當に評価する器としての「アート・ワールド」がない、と中村は指摘する。中村の指摘は挑発的な論調を帯びているが、個人画廊を中心とした当時の美術界の活発な動きを伝えている。

以上を鑑みると、大谷が同時代の潮流をただ取り込むことよりも、自ら作家を見つけ出し、世に問うことに重きを置いていたことは注目すべきであろう。それは1983年頃以降、大谷が海外の画廊を通すことなく、初めての作家に手紙を送ることで直接展示をオファーするようになったことにも表れている。スタンリー・ブラウンやイミ・クネーベル (Imi Knoebel, 1940-) らは、60年代以降の重要作家でありながらも欧米以外で展示をしたことがほとんどなく、かんらん舎での個展がアジアでの初個展となった。また、ヨーロッパのコンセプチュアル・アートを紹介するという一貫した方針を貫いていたからこそ、作家たちの信頼を得て展覧会開催につながったことを指摘しておきたい。

前出の「日本における美術画廊」には、同時代の美術を画廊で見せることの重要性が言及されている。大谷はその一例として、日本では海外作家の作品を実際に見る機会が限られてきたことを、例えば日本での初のゴッホ展は作家の死後約70年の1958年になってようやく催され、日本初のクレー展も1960年代のことであったことを挙げる。そして同時代美術を見ることができない状況はその後も続いており、だからこそ、一流のアーティストを招いて日本で展覧会を行い、「日本のアーティストたちが作品を実際に見る機会を作ること」が必要だと述べる<sup>19)</sup>。つまり、同時代の美術を見せることが画廊の使命だと考えていたのである。

「とにかく『同時性』を大事にしてヨーロッパとのギャップをなくしこの場で制作し発信する」<sup>20)</sup> ことを目指したかんらん舎の展覧会を特徴づけるのは、滞在制作（現地制作）というあり方である。これは、作家に旅費と滞在費、制作費を提供し、作家が画廊に来て制作するというものであった。現在ではアーティスト・イン・レジデンスという言葉で定着した滞在制作という方法は、60～70年代のヨーロッパを代表するドイツの画廊主コンラート・フィッシャーが先駆的に



取り入れたことでも知られる。フィッシャーが第一回目の展覧会で滞在制作を取り入れたのは、作品を輸送するよりも作家が飛行機に乗る方が安価という経済的な理由であったが、また、海外から来た作家と地元作家との交流も意図していた。欧米各国の作家たちは、フィッシャーが作った画廊・美術館のネットワークをとおして、ヨーロッパ各地で次々に展示の機会を持つことができたのである。

かんらん舎でも、作家たちは継続して展覧会をおこなった。82年から90年までに計5回もの個展をおこなったイギリスの作家トニー・クラッグ（Tony Cragg, 1949-）は、初めての滞在制作となった個展の後に大谷に宛てた手紙で、自身の作品が日本で少しずつ知られていくことは「重要なステップ」だと述べており、日本で紹介されることは作家にとって利点だったことがわかる<sup>21)</sup>。しかしながら、現代美術を専門としたかんらん舎が、画廊経営の面では常に厳しい状況にあったことは特記しておきたい<sup>22)</sup>。美術界の反応という面でも、当時の美術雑誌でかんらん舎の作家を取り上げた記事は展覧会案内やレビューをのぞけばほとんど見られなかった。

このように、作家たちの作品を「いま、ここ」から発信することを可能にした滞在制作だが、それでは、大谷はなぜ多くの費用を負担してまで滞在制作を継続したのだろうか。その理由の一つに、現場で制作・展示することが作家たちの表現方法とも密接に結びついていたことが挙げられる。次章では、実際の展覧会における作品と滞在制作との関係性を見ていきたい。

### 3. 空間における芸術

#### 3.1 滞在制作による展示の共通点

はじめに取り上げるのは、かんらん舎で滞在制作が始まるきっかけとなったダニエル・ビュレンの日本での初個展「場における色彩」（1982年10月12日～11月13日）である。ビュレンは原宿のラフォーレミュージアムで開催された企画展「行為と創造」での設営のために来日しており、その一週間前にかんらん舎で制作と展示をおこなう運びとなった。この個展では、『割れたガラス』という作品が9点展示された【図1】。この作品は、複数の正方形のガラス板に8.7cm幅のストライプを、ガラスの透明の部分と彩色した部分とが交互になるように着色し、これを4つに割り、パーツを組み合わせて壁に広げたものである（作品の一



図1 ダニエル・ビュレン「場における色彩」展

つはガラスではなく鏡を用いる)。それぞれの壁面でとれる最大の正方形が作品の外縁となるように、ストライプのガラスの部品の間隔を広げることと指定がある。本来、絵画を架けるべき展示壁を枠に見立て、作品のサイズが展示室の建築的な構造によって変わるという仕組みは、展示室の仕組みそのものを観る者に意識させるものとなっている。ガラスの部品は釘で壁に留めるため、ガラスが割れてしまう恐れがあったが、ビュレンは設営の際、大事なのは作品のコンセプトであり、ガラスが割れても作り直せば良いと大谷に伝えたという<sup>23)</sup>。

次に、ビュレンの個展の翌年におこなわれたジャン＝リュック・ヴィルムートの個展（1983年4月27日～5月28日）を挙げたい。フランス出身のヴィルムートはロンドンのRCAで彫刻を学び、日用品などを用いた作品でパリのイヴォン・ランベール画廊からデビューしたばかりであった。個展にあたり彼は、“Cut Out”という作品を飛行機の手荷物で持って来た。この作品は、切り出した無数の針金と、それを切るのに用いたペンチを用いたインスタレーション作品である。床に置いたペンチの外形に沿って針金が置かれ、それがだんだんと拡大していき、最終的には、まるで池に石を投げてできる波紋のような形になっている【図2】。黄色のテープが巻かれた柄の部分の周りには黄色い針金が、刃の周りには剥き出しになった針金が置かれ、ヴィルムートはこの作品で、ものと形が織りなす必然的な因果関係を追究している。さらにヴィルムートはジョウロを用意してくれるよう頼み、その場でもう一つ作品を制作した。ジョウロを床に置き、周りの床を小刀で削りとり、その粉をジョウロに吹き付けた作品“Milk Crown”である。大谷が提案したこの作品タイトルは、牛乳を入れた皿に牛乳を一滴落とした瞬間を撮影すると、その部分が浮き上がって王冠のような形になる、と



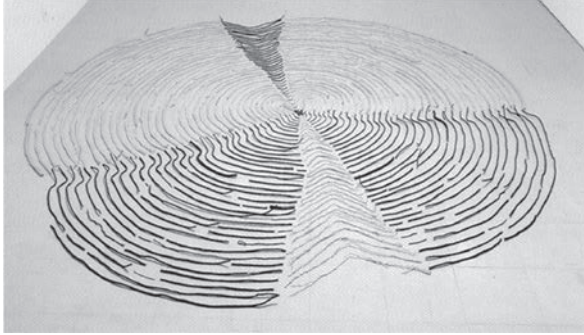


図2 ジャン=リュック・ヴィルムート “Cut Out”

いう現象から付けられた。「彫刻は置かれた場所の色によって着色される」というコンセプトのもと、ヴィルムートは2日間ひたすら床を削る作業に没頭したという。

この2つの展覧会について、大谷は1983年の文章で言及している。続けて3箇所を引用する。（\*下線は稿者、以下同様。）

出来上がった作品を会場に運び、飾る、というやり方をアーティスト達はとらなかった。常に画廊の中で制作していった。自己のアート哲学を、今、在る会場の中に、どうすれば完全に主張できるかに、神経を集中させていた<sup>24)</sup>。

とにかく、彼等はいずれも徹底的に、そのつど画廊空間を自己の作品空間に創り変えてしまった。一枚の描かれたキャンバスが何かを語ったり、一つの彫刻作品自身が作家のなにがしかの表現でありうるとは、もはや彼等は考えていないようである。〈作品〉をまわりの全てとの〈関わり〉の中で問いかけ、据え直し、表現自身の問題を探ろうとしている。そして、それはあくまで彼ら自身がその時いる場所の中でだ<sup>25)</sup>

〈作品〉は手段や、その時に於ける〈結果〉であり、目的は自己のアート哲学の展開であるとする来日したアーティスト達は、画廊に思考の痕跡を残していった。彼等は言う、重要なのは作品ではない、何をどう考えているかだと、問われるべきはアーティスト自身がいかなる哲学を持っているか

だと<sup>26)</sup>。

大谷は、自己と自分を取り巻く周囲との関係性を問い、その葛藤を展示室という与えられた空間で見せようとする作家たちの姿勢に着目した。ビュレンの作品は、ストライプという単位によって、展示室をあたかも作品の題材にするかのように変え、ヴィルムートの作品は、自分を取り巻く物や素材との必然性をその場所で思考した結果である。ただし、ビュレンやヴィルムートの作品がコンセプチュアルかつ哲学的な問いを、色彩や形態のように視覚的な表現によって表している点にも注目したい。コンセプチュアル・アートに見られる禁欲主義的・非視覚的な傾向とは異なり、彼らはあくまでも空間の中で作品が視覚的、感覚的にどのように機能するかに自覚的であった。画廊での制作というやり方は、展示空間そのものについて思考する作家たちの実験的な試みと不可分だったのである<sup>27)</sup>。

以上のように、かんらん舎の滞在制作のあり方は、展示空間と作品とが結びつき、展示という形式そのものへの問いも提示するという作家たちの実践の場となった。しかし作家が日本に来ることができない場合は新作を送ってもらい、大谷が手伝いのスタッフとともに展示をした。例えばドイツの作家であるイミ・クネーベルは、かんらん舎で計7回もの個展を開催したが、個展に際しては手紙やファックスでやり取りを重ねながら、展示作業は全て画廊側でおこなった。大谷がいかに構成に力を入れていたかは、作品の位置を決めるために展示室と作品の模型を作り、クネーベルを驚かせたという出来事からもうかがえる。また時期は下るが、大谷は現代美術画廊の閉廊ののち美術館などでも展示を手掛けており、例えば東京都現代美術館での「ミュージアムスクール：地球の上で」展（2003年）や先述した慶應義塾大学アート・センターでの「同時代の眼」、コレクターの広瀬脩二が開いた画廊のヒロセ・コレクションの展覧会など現代美術をはじめとする種々の展示に携わっている。かんらん舎の活動において、「展示」は作家たちのコンセプトを具現化するための重要な「こと」に属していた。

### 3.2 展示指示書① トニー・クラッグ

大谷は、作家たちとのふれあいから展示のあり方について学びとった。さらに滞在制作の現場からのみならず、作家より送られてくる展示指示からも貪欲に吸収し続けた。ここからは、二人の作家の個展を例に見ていきたい。

はじめに、ヴィルムートと同じロンドンのRCAでも彫刻を学んだトニー・クラッグの個展（1982年1月18日～2月20日）を取りあげる。現在ではヨーロッ

バを代表する彫刻家の一人であるクラッグは、1979 年にロンドンのリッソン・ギャラリーで初個展をおこない、拾い集めた空き容器や壊れたシャベルなど無数のプラスチックの破片を具象的な形象のうちに再生させる一連の作品で国際的にも注目されていた。この展覧会では、このなかから 2 点が展示された。おそらくおもちゃの部品であろう、プラスチック製の双葉の形をした部品を模して、プラスチック片を並べた“Green Leaf”（1981 年）【図 3-1】と、同じくプラスチック片を人のシルエットができるように並べ、アウグスト・マッケの風景画など 4 枚の図像を右側に配した“Self Portrait and Pictures”（1981 年）【図 3-2】である。

ある形がプラスチックの断片から成り立っているという構造は、「全体」と「部

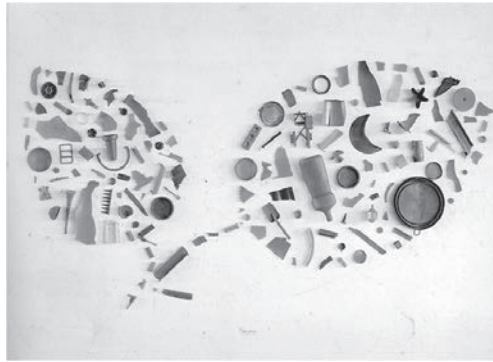


図 3-1 トニー・クラッグ “Green Leaf”



図 3-2 “Self Portrait and Pictures” 展示風景

分」の関係を形成している。この問題に関して、クラッグはプラスチックを材料に用いる以前から関心を向けていた<sup>28)</sup>。例えば「4枚の皿」という初期のシリーズに、アトリエに1枚の皿を置き、2枚目は三つに割り、3枚目はさらに細かく割って駐車場に広げ、4枚目は自転車に載って町にばらまくという作品がある。破片が小さくなっていくにつれ全体の大きさは拡大していき、ついにはバラバラに放逸していく。しかし独立した個々の断片に注目すれば、「部分そのものが全体になる」<sup>29)</sup>。この二つの関係は常に流動的である。クラッグは大谷との対談で、「4枚の皿」について次のように語っている。

そう、確かに重要だね。なぜなら皿を紐のように、あるいはオブジェに描いたドローイングのように用いて、世界のある部分を特別なものに変えたからだ。美術作品の特質のひとつはそこにある。つまり、“平凡な”世界からひょいと取り出されたものということだね。アーティストは世界に印をつけて、そこに特別な意味合いを与える役割を担う。人間が物を作った時に、自然の力ではなく、知性によって物の姿が初めて変わったわけだ。そう考えれば、自然と人工の差はおのずと排除されるか、そこまでいなくても、かなり薄められる。これはとても大切なことだ。<sup>30)</sup>

クラッグは、身の回りにあるものを作品化することを、「特別なものに変え」と表現しているが、たしかにプラスチックの作品では、断片化された廃材（部分）に新たな命が吹き込まれ、双葉の場合は大きく拡大された双葉として蘇っていく。現実のものが作品になることによって現実ではないものになる瞬間である。

ここで、かんらん舎で実際にどのようにして作品が展示されたかを見ていきたい。作品にはポリエチレン製の透明シートが同封され、これはプラスチックのパーツの配置図を描いた展示用の下図となっていた。プラスチックのパーツ裏にはそれぞれ番号がふってあり、展示作業はまず、配置図が描かれた透明のシートを壁の展示する場所に貼り、シートと壁の間に身体を潜らせるようにして配置図に書かれた番号どおりにパーツを一つずつ壁に貼っていく。クラッグの手書き文字で書かれた展示指示書には、シートの配置図について「元々のインスタレーションの構図を大まか（rough）に示した下図に過ぎない」と書かれているが、それは初めて展示する大谷への配慮であるとともに、細部の再現よりも、廃材が作品に昇華されることそのものが重要であることを示唆している。クラッ

グは、もしうまくいかなければプラスチックの位置を動かしても良いし、替えのパーツに差し替えても良いと書き、次のように締めくくっている。

こうした作品を展示するのはそんなに難しいことはありません。私のアシスタントの一人はいつも一時間ちょっとで終わらせてしまいます。（…中略…）外側の輪郭さえ合っていれば、臨機応変にしてもらっても構いません。

この作品の大事な特徴は、これらは絵画ではないということ、これらは実際の空間（real space）で機能する オブジェクト 物 だということです。つまり、室内の他の オブジェクト 物 も作品のなかに取り込まれていくのです。空調機器、椅子、ドアなども<sup>31)</sup>。

ここでクラッグは、作品の周囲にある物が作品のなかに「部分」として包含されることを示唆している。しかしこれは、作品以外の物も作品の構成要素として見える恐れがあるということでもある。作品独自の世界は、他の物の侵入によって壊れてしまいかねない。そこで、大谷は作品を展示している壁の左手にあるオフィススペースを隠すため、その手前に周りの壁そっくりの壁を拵え、またそれまで展示室に置いていた机や灰皿を撤去した。クラッグの意図に対して、展示空間を作り変えることによって応えたのである。このように、作家とのやりとりによって、大谷は展示空間に対する意識を深めていった。

### 3.3 展示指示書② ―ハミッシュ・フルトン

次に、1983 年に行われたハミッシュ・フルトンの個展「雲、水平線、石」（9 月 26 日～10 月 22 日）を取り上げる。フルトンは、リチャード・ロングとともに、イギリスのアースワークを代表する一人であり、自然を「歩行」することを作品の中心におく作家である。作品の多くは、フルトンが自然のなかを歩く中で撮影した写真と、歩いた場所や期間を記したテキストによって構成される。フルトンはかんらん舎では延べ 10 回にわたり展覧会を行い、毎回の日本滞在時に自然を歩き、作品を作るという工程を行った。この展覧会はフルトンが初めて来日した際に制作した作品を展示した個展である。1983 年の春、フルトンは北海道の帯広から大雪山を 10 日間かけて歩き、数ヶ月後、この旅で撮影した写真を元に制作した作品を、イギリスからかんらん舎に送った。そのため、展示は大谷一人で行った。作品は 3 点で、いずれも写真とテキストが額装されている。

フルトンの展示指示書は、作品とは別に送られた手紙に同封されたようだ。手書きの図入りの展示プランには、3点の作品をどこに展示するかが描きこまれている。特徴的な点は、作品を架ける高さは「REAL LIFE HEIGHT」にするよう、そして決して高さを測らないよう、という指示を赤字で強調していることだ。つまり展示する人の眼の高さということである。重要なのは鑑賞者ではなく、展示する人の目の高さという点であり、展示する人自身の作品に対する感覚に任せていることだ。

展示位置の独特さは、作品を並べる段階でも生じる。展示作品の構成は、まず2点一組、全長5メートルの雪山のパノラマ写真《大雪山》を最も大きな壁に展示し、その左側の壁に、風に晒された民家の壁を写した《雨／壁》を、そしてその向かい側の壁、つまり《大雪山》の右手に、水辺と対岸の林をとらえた《午後の濁った水、朝の澄んだ水》を展示するようになっている。そして、この最後の作品を架ける高さを、《大雪山》よりも低い位置にするように指示があるのだ【図4-1】【図4-2】。したがって画廊に入ると正面に見えるのは、《大雪山》のパノラマである。鑑賞者は視線の向こうに広がる山の稜線を目でたどったのち、視線を右に移すと、ちょうど山を降りている最中に川原が開けるように《午後の濁った水、朝の澄んだ水》を見て、足元に流れる水の気配を感じるであろう。左手に展示されている家屋の壁の写真は、すぐ眼前にそびえるような近さで撮影されており、フルトンの旅の道程を想像させる。それゆえ、鑑賞者はフルトンの歩行を辿るような感覚を得る。

しかしながら、この作品について論じた渡部葉子が指摘するように、フルトンは自作について「テキストは歩いた者にとっては事実であり、その他の人々にとってはフィクションである」<sup>32)</sup>と考えていた。渡部は「作品は記録ではなく、従って、歩行体験を伝えることはできない。それは心的状態に関わるものである」



図4-1、4-2 ハミッシュ・フルトン「雲・水平線・石」展



というフルトンの言葉を取りあげながら、だからこそ鑑賞者は「フルトンの歩んだ跡を追うのではなく、そこに現れ出ているフルトンの心的状態、感情や印象を自分たちの心の中で広げることを求められ」ているのだと指摘する<sup>33)</sup>。作品を前にする鑑賞者は、フルトンの歩行をただ追体験するのではなく、むしろ、作品を見て自分の中に湧いてくる心的な状態に向き合うこととなる。したがって、作品を“REAL LIFE”の高さに架けるという展示者への指示は、フルトンの歩行の視線に寄り添い、想像するという鑑賞者の視線の動きを展示によって作りだすことを委ねている、ということであった。この展覧会について大谷は、会場には清涼感が漂い、涼しい風が吹いているような美しい展示だったと回想している<sup>34)</sup>が、展示室を包む静謐さは、こうした展示構成によって作り出されたものであった。

### 3.4 指示による制作と展示：「ファクシミリから場へ」展

ここまで、作家たちが展示空間と作品の関係をどのように捉え実践していたか、その考え方の一端を展示指示書を通して探ってきた。クラッグの展示は作品によって現実の展示空間そのものが新たな空間へと変容し、フルトンの展示は、鑑賞者が作品同士の結びつきを感じ取れるように構成した展示方法であった。大谷はこれ以降の展覧会でも、作家たちと共に展覧会を作り上げていくことを重視していく。最後に、それが最も象徴的に見られる展示として、ダニエル・ビュレンの個展「ファクシミリから場へ」（1991 年 2 月 25 日～3 月 23 日）を取りあげたい。この展覧会は、多忙のビュレンが急遽来日できなくなり、ビュレンは展示に一切立ち会わず、当時連絡手段として一般的だったファックスを用いて指示を送り、大谷と展示スタッフで制作から展示までを行うという異例の展示であった。指示のみで全て作り上げる展示は、ビュレンにとってもかつてない試みであった。

インスタレーションの形式をとったこの展示作品を簡単にまとめると次のようになる。まず、展示室の壁面の全ての長さを 5 等分し、赤、青、黄、黒、緑の 5 色に塗り分け、さらに壁を 11 等分し、正方形のパネルを 5 枚ずつ縦一列に並べる。このパネルは白と鏡のストライプで構成される【図 5】。展示室の壁を塗り分けてストライプを並べるという、壁そのものを可視化する手法は、先述の「場における色彩」展と同様、何かを「作品」として成り立たせる展示室という制度を問うものといえよう。またこの展示では、ストライプのパネルを設置するはずの場所に梁やドア、オフィスのテーブルなどがある場合、パネルを外すことになっている。展示室の建築的・機能的構造をあらわにする点も、ビュレンの一連



図5 ダニエル・ビュレン「ファクシミリから場へ」展

の作品に連なる。

しかしこの展示の特徴はやはり、作家のコンセプトと指示のみで制作と展示が成り立つということを実証した点にある。このことは当時日本では受け入れられなかったと考えられる。というのも、美術雑誌の編集者が取材に来たものの、編集会議の結果、作家が制作に加わっていないという理由で掲載が見送られたという<sup>35)</sup>。電話やファックスでの作家の指示による制作は、60年代以降の欧米では決して珍しいものではなかった。だがこの展覧会が示した、作家の手が一切加わっていなくても「アイデアが、思考そのものが作品になりうる」<sup>36)</sup>ことは、日本ではまだ理解されなかったのである。

この展覧会に関してもう一点注目すべきは、細部にまで行き届いた展示設営の完成度である。この展示では、ストライプの鏡の部分に反対側の壁の色が映りこむため、鑑賞者が展示室のなかを歩き回ることによって、鏡のストライプに様々な色のパターンが生まれる。よってこの作品は、鑑賞者が展示室に入り、能動的に動くことによって初めて作品として成り立つ。ビュレンがこの点を重視していたことは、鑑賞者が動いたり移動することによってストライプの部分の色相が変わっていくことを確かめるために、展示写真を送ってくれるよう度々頼んでいる点からもうかがえる<sup>37)</sup>。ところが、設営の際、ストライプの鏡に映った像が歪んでおり、急遽鏡110枚をガラス店に注文し直すという出来事が起きた。しかし今度は鏡の幅が8.6cmや8.8cmとバラバラで、展示が差し迫っている中でまた別のガラス店に注文することとなった。鏡像が歪むのを防ぐために、徹底的にガラスを選んだことに、ビュレンの意図を具現化することに注力を注ぐ大谷の展示

への姿勢が表れている。

本章では、作家が展示に立ち会うことなく設営がなされた3つの展覧会の例を見てきたが、いずれも、空間において作品がどのように作用するかへの作家たちの意識と、作家たちの意図をいかに実現するかという大谷の模索が見られた。そして、そうした試行錯誤の積み重ねは、作家とやりとりを重ねて展覧会を作っていくプロセスから生まれた。

#### 4. 画廊という展示空間

最後に、かんらん舎が滞り制作による現場主義や展示空間を作ることを重視したことが、画廊という形態においてどのような意味を持っていたかを考えてみたい。近年のインタビューで大谷は、かつて現代美術をリードしていた欧米の主要画廊の変化について言及している。かんらん舎が現代美術画廊としての活動を終えたのは1993年だが、その後、2000年代頃から、アートマーケットが拡大の一途を辿り、著名画廊の事業拡大やアートフェアの増加、美術館の民営化など、展示を取り巻く制度も大きく変化してきた。特にアートフェアは、効率良い売買の場所として多くのギャラリストが参加している。大谷はアートフェアと画廊との違いについて次のように述べる。

アーティストの発表としての画廊。ギャラリーはそういうものだと思ってやってきた。今は情報だけで、商品でしょう。アートフェアを僕が拒否するのは、場ではないからです。商品を並べる場であって、そこにおいてその作家の世界が出るという場ではないわけです。ギャラリーでの個展というのは、あるスペースにおいて作家が表現する空間の芸術なわけです。アートフェアというのは空間の芸術ではなく、壁とか場に商品を並べるところだから、AとBとCの関係なんて見るわけもない。ギャラリーというのはそうではない。AとBとCの関係で「場」を見せる、空間の芸術です。<sup>38)</sup>

これまで見てきたように、かんらん舎の展示には、作家たちの思考の過程を視覚化し、展示空間そのものを変容させていくという特徴がみられた。展示かぎりのインスタレーション作品が多かったために、大谷の展示方法の模索は、作家の意図や思想を具現化するのみならず、あるテーマを作品と作品の関係によっ

て物語らせる空間の追求であったといえよう。画廊はあくまでも「個」的な存在であり、企画や展示はすべて画廊主が運営しなければならない。それでも「手のとどく範囲」での仕事に責任を持つからこそ、作家たちと一対一の関係で向き合い、作家たちとともに展示を作りあげることに徹することができたのである。

## 注

- 1) かんらん舎は現代美術画廊としては1993年に一度閉廊するが、大谷はその後も、作家たちの日本の美術館での展覧会に携わるなど、断続的に現代美術の仕事を続けた。2001年から再び定期的に展覧会を開催し、2020年2月に閉廊するまで、貝や石、芭蕉布や朝鮮のポジャギなど民芸をはじめとして、一般的な「美術」の枠組みから取りこぼれてしまうものも積極的に取りあげた。このような視点は大谷の在野の歴史研究者としての姿勢と通底している。特に、版画家藤牧義夫の贋作をめぐる10年に及ぶ研究と、太平洋戦争中の芸術家たちの戦争協力について検証した研究を挙げておきたい。後者は「ヨコハマトリエンナーレ2014」に「大谷芳久コレクション」として出品された。
- 2) 2018～20年にかけて、「起点としての80年代」展（金沢21世紀美術館ほか）や「ニュー・ウェイブ：現代美術の80年代」展（国立国際美術館）をはじめ、80年代の美術に関する展覧会が相次いで開催された。画廊やオルタナティブスペースに関しては「パレルゴン：1980年代、90年代の日本の美術」展（ロサンゼルス、BLUM&POE）や「佐賀町エキジビット・スペース1983-2000 現代美術の定点観測」展（群馬県立近代美術館）が挙げられる。また『美術手帖』（第1076号、2019年6月）では特集「80年代★日本のアート」が組まれた。
- 3) Hayato Fujioka, “Conceptual Art, White Cubes, Criticality: The Influence of Kanransha Gallery in Japan from the 1980s Onward,” M.D. Thesis, London Saint Martin, 2016. 特にpp. 30-36.
- 4) 拙稿「現代美術画廊における『ことの現れ』—かんらん舎・大谷芳久氏へのインタビューを通して」『秋田公立美術大学研究紀要』第7号、2020年3月、33-44頁。
- 5) 大谷芳久「画廊から」『現代詩手帖』26巻第10号、1983年10月、140頁。
- 6) 今泉省彦「ヨゼフ・ボイス展—黒板を前にレクチャーするボイス」『美術手帖』第475号、1981年1月、139頁。同特集にはかんらん舎での展示作品全ての図版が掲載されている。
- 7) ボイスの来日でも話題を呼んだ西武美術館の個展「ヨーゼフ・ボイス展：芸術の原風景」（1984年6月2日～7月2日）が開催されたのはかんらん舎のボイス展から3年後のことであった。
- 8) 中村が1982年に携わった展覧会は以下の通り。「行為と創造：現代美術からの啓示」展（国際交流基金主催、ラフォーレミュージアム原宿、参加作家はダニエル・ビュレ

- ン、ブルース・マクレーン、ダン・グレアムほか。『今日のイギリス美術』（ブリティッシュカウンシル、朝日新聞など主催、東京都美術館など5館を巡回、出品作家はデヴィッド・ナッシュやリチャード・ロングなど総勢49名。）中村はその後、1997年に現代美術センター CCA 北九州を設立した。
- 9) 「現代美術ことはじめ」3-4 頁。「現代美術ことはじめ」は、稿者が2018~19年にかけて大谷に聞き取りを行い、その文字起こしをもとに、大谷が自ら回想録として著した手稿である。頁数は原著の Word 文書に基づく。
  - 10) 例えば1977年の『美術手帖』には「彫刻・オブジェ・立体」と題して、中原祐介や藤枝晃雄、谷新らによる「誌上シンポジウム」が掲載されている。このなかでアンドレやロングの作品は、近代彫刻から分岐・展開したオブジェやランドアート、ポップ・アートといった一連の傾向に位置付けられている。『美術手帖』第426号、1977年11月、特に70-81頁。
  - 11) Yoshihisa Otani, “Art Galleries in Japan,” in *Studio International*, vol. 196, No. 998, 1983, p. 11. 戦後日本において、貸画廊は若手が物理的な制約を受けず実験的な美術を展開する場として機能していたが、一方で画商が企画を立てる「企画画廊」と呼ばれる形態の画廊は少数であり、これが現代美術のコレクターが根付かない原因の一つともされる。戦後日本の貸画廊文化については以下の文献および東京文化財研究所のデータベース「美術展覧会開催情報」を参照した。*From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989*, ed. Doryun Chong, Michio Hayashi (et. al.), New York: The Museum of Modern Art, 2012, pp. 300-301. 「画廊という展示空間」『日本近現代美術史事典』多木浩二、藤枝晃雄監修、尾崎信一郎他編、東京書籍、2007年、430-431頁。
  - 12) Otani, op. cit., p. 10.
  - 13) 志水楠男による南画廊（1956~79）は、美術評論家の東野芳明がアドバイザーを務め、サム・フランシスやジャスパー・ジョーンズらを日本に積極的に招いたことも特徴的である。
  - 14) 日本のコンセプチュアル・アート史における言説の変化については以下に詳しい。鈴木勝雄「日本における「コンセプチュアル・アート」元年——一九六九年の言説空間から」『美術フォーラム 21』第30号、2014年11月、78-83頁。同「不在の類型学——日本における概念的な芸術の系譜」『東京国立近代美術館研究紀要』第18号、2014年、64-81頁。
  - 15) 80年代の日本のインスタレーションの傾向に関しては以下の特に192-212頁を参照。『近藤幸夫美術論集』阿部出版、2019年。
  - 16) Fujioka, op. cit., p. 9. また大谷によれば、カール・アンドレやギルバート・アンド・ジョージ、リチャード・ロング、河原温らの作品を展示していた画廊として、Art Agency Tokyo（アートエイジェンシー・トーキョー）の存在は重要であったという。同画廊の展示作家については特に以下を参照した。『美術手帖』第429号（別冊美術年鑑）、1978年1月。

- 17) 中村信夫『少年アート—はくの体当たり現代美術』弓立社・スケール、1986年、144-145頁。
- 18) 中村『少年アート』(注17)、144頁。
- 19) Otani, op. cit., p. 10.
- 20) 「現代美術ことはじめ」(注9) 11頁。またかんらん舎はもう一つ、「個展の際に必ず作品を一点以上購入する」という方針を実行していた。
- 21) クラッグから大谷への手紙、1984年5月25日付。
- 22) 作品に最も理解を示したコレクターが最初に訪れたのは1986年のことで、それまではほとんど作品が売れるという状況ではなかったという(大谷「現代美術ことはじめ」(注9)、13頁)。
- 23) 大谷「現代美術ことはじめ」(注9)、8頁。
- 24) 大谷「画廊から」(注5)、140頁。
- 25) 大谷「画廊から」(注5)、141頁。大谷はこの文章で、作家たちのこうした姿勢を、滞在制作を取り入れる以前、1982年に訪れた第7回ドクメンタで目にしたと綴っている。そこは現地制作と設営をおこなう作家たちが、「場所取りから始まり、徹底的に他人の作品を自分の作品の中に取り込みながら、自らのアートを主張しあう」現場となっており、「会場はアートの戦場であった」。以下でもこの時の印象を伝えている。大谷芳久「デスマッチ! ドキュメンタ・カッセル」『EOS ART』第0-0号、1982年、ペヨトル工房、2-9頁。同「1982年、カッセル「ドクメンタ7」…」『HALLO』第77号、欧日協会、1982年11月15日、4-5頁。
- 26) 「画廊から」(注5)、141頁。
- 27) アトリエと画廊との境界を曖昧にするという考え方は、作品が商品として流通することに意義を唱えた60-70年代のコンセプチュアル・アート、中でもインスティテューショナル・クリティック(制度批判)の作家たちによって提示された。ビュレンは「アトリエの機能について」(1971年)で、アトリエで制作した作品を画廊で売るという構造を問い、アトリエを持たない方針をとると宣言している。以後、ビュレンの活動は、画廊や美術館だけでなく屋外や公共空間へも広がっていく。実際にビュレンの実践が画廊とどのように関係していたかについては、稿を改めて検討したい。
- 28) 「部分」と「全体」というテーマは、元々研究所に技術者として勤めていたクラッグが60年代末に彫刻を始めた頃に「どんなものでも原子や分子、浜辺の砂や星、細胞といった構成要素が集まって出来ているということ」に興味を抱いたことから展開した。(『トニー・クラッグ展』展覧会図録、豊田市美術館、1997年、23頁)
- 29) 『トニー・クラッグ展』(注28)、26頁。
- 30) 『トニー・クラッグ展』(注28)、26頁。
- 31) クラッグの展示指示書、1982年、日付なし。
- 32) Hamish Fulton, "Into A Walk into Nature." in *Walking Artist: Hamish Fulton*, Dusseldorf: Richter Verlag, 2001, p. 9. 渡部葉子「歩くこと—ハミッシュ・フルトンの



芸術」（『同時代の眼 I 「ハミッシュ・フルトン—五つの旅」展』慶應義塾大学アート・センター、2012 年、頁数なし）より再引用。

- 33) 渡部「歩くこと」（注 32）、頁数なし。
- 34) 大谷「現代美術ことはじめ」（注 9）、11 頁。
- 35) 大谷からビュレンへのファックス、1991 年 3 月 26 日付。
- 36) 大谷からビュレンへのファックス、1991 年 3 月 26 日付。
- 37) ビュレンから大谷へのファックス、1991 年 2 月 19 日付。なお、以下にこの作品についてのビュレンによる解説が掲載されている。Daniel Buren, *Erscheinen, Scheinen, Verschwinden*, exh. cat., Düsseldorf: Richter Verlag, 1996, p. 30。
- 38) 稿者による聞き取り、2019 年 3 月 26 日。

## 図版出典

図 1、2、3-2 大谷芳久氏より提供

図 3-1、4-1、4-2、5 『KANRANSHA 1980-1992』（かんらん舎、1992 年）

（おかぞえ・りゅうこ 早稲田大学文学学術院 助手）