

現代美術における展覧会の再展示について 「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、 「大地の魔術師達」展をめぐる

椎 原 伸 博

はじめに

2021年から23年にかけて、関西圏の美術館では、日本の現代美術の歴史を回顧する展覧会が続いた。2021年1月から4月にかけて、京都市京セラ美術館では、「平成美術：うたかたと瓦礫デブリ 1989-2019」展が開かれた。この展覧会は、美術批評家の榎木野衣が企画・監修したものであるが、それは榎木自身が1999年から2000年に移り変わる時に水戸芸術館で企画・監修した展覧会「日本ゼロ年」を継承するものであった。「日本ゼロ年」展は、榎木が1998年に発表した『日本・現代・美術』（新潮社）で展開した主張や歴史観に基づくものであり、日本という「悪い場所」を前提としていた。一方、「平成美術」展では、平成時代の四つの「悪い時」¹を提示した上で、平成時代の美術を総括するが「日本ゼロ年」同様に、あくまでも榎木の歴史観に基づく展示であった。

翌年、2022年には6月から8月にかけて、兵庫県立美術館の開館20周年を記念した「関西の80年代 今、ふりかえる関西ニューウェーブ」展が開かれた。この展覧会は前身の兵庫県立近代美術館が、1975年から88年にかけて主宰した「アート・ナウ」展の再検討を軸にして、所謂「関西ニューウェーブ」と言われた作家たちの活動の再評価を行った。それは、2018-19年の「起点としての80年代」展（金沢21世紀美術館、高松市美術館、静岡市美術館）や、2018-19年「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」展（国立国際美術館）といった展覧会などで高まった1980年代現代美術への関心の高まりに呼応するものであった。

そして、本年2023年4月から7月にかけて、京都国立近代美術館では、開館60周年を記念して、「Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係」という展覧会が開催された。この展覧会は、1963年から70年に開催された「現代美術の動向」展（63年は「現代絵画の動向」という展覧会名であった）を再検討するものであり、293組の出品作家のうち66組の出品作や関連作、さらには記録写真や展覧会に関するアーカイブ資料が展示された。それは、60年代以降の日本の現代美術の歴史を再考察するものであった。

椎原：現代美術における展覧会の再展示について
「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって

この展覧会では、「現代美術の動向」展を年代順にコンパクトに再現する展示が行われていた。鑑賞者は、展示冒頭の壁面に提示された開催年のポスターと主催者挨拶を確認してから、展示会場を進むのであるが、過去の展示風景写真や展示資料を参照しつつ、再構成された作品を鑑賞することになる。そして、このような展示が可能となったのは、美術館が展覧会の資料をアーカイブ化し、それらを美術館のコレクションと関連づけて再構成するキュレーション能力に負っている。

一方、「関西の 80 年代」展や「平成美術」展では、「Re: スタートライン」展の 60 年代とは異なり、大規模なインスタレーション展示がなされていたため、そのインスタレーション作品の再展示においては、インスタレーション作品における空間の再現性が重要となる。たとえば、「関西の 80 年代」展における、中原浩大の《ビリジアンアダプター＋コウダイノモルフォⅡ》1989/90 年では、オリジナルの村松画廊の展示との空間の違いは歴然としていて、日本における現代彫刻史的位置づけの視点が高まる。

さらに「平成美術」展では、武蔵野美術大学と朝鮮大学校との交流を目指した「突然、目の前がひらけて」展が紹介され、そこにはアーカイブ資料と共に、両校を隔てる塀に架けられた橋の再現展示がなされていた。この展示は、同展の第三章「瓦礫の時代 2011～2019 年」のセクションでの展示であったが、そこでは「作品」単位で評価、歴史化される美術とは異なるものであり、樫木はこのような状況を以下のように説明する。

美術家たちによる集合的・集団的活動は、さらにその離合集散性を高め、一時的な目標のために流動的に集結すると、その後も断続的に持続するものや、美術とは無縁のものも含め、はるかに流動的・複合的な性質を帯びるようになり、あえてわかりやすい言葉に置き換えれば、コレクティブというよりもプロジェクトへと推移していった²。

この事例は、現代美術の歴史を検証することの多様性を示すものであるが、美術館の展示空間のなかに再現された橋は、実際の展示を彷彿させるスペクタクル性により、このプロジェクトを一つの作品として把握するベクトルも生じさせることになる。それはハラルド・ゼーマンが、1969 年にスイスのクストハレ・ベルンで企画した「態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報」展を、2013 年のヴェネツィア・ビエンナーレにおいて、イタリア人キュレーターのジェルマーノ・チェラントが行った再現展示にも通じている。そこで、本論では、現代美術の領域における、展覧会の再展示について分析し、現代美術の歴史化の意義を検討する。

1：「空虚 回顧」展 “Vides Une retrospective.” 2009 年、パリ、ポンピドゥーセンター

2009 年 2 月から 3 月にかけて、パリのポンピドゥーセンターでは「空虚 回顧 (Vides Une retrospective.)」が開かれた³。この展覧会はメッスのポンピドゥーセンターのディレクターローラン・ル・ボン Laurent Le Bon と、クストハレ・ベルンのディレクターフィリップ・ピロット Philippe Pirotte、さらにはジョン・アムレーダー John Armleder、マチュー・コプラン Mathieu Copeland、グスタフ・メツガー Gustav Metzger、マイ・トゥ・ペレ Mai-Thu Perret、クライヴ・フィルポット Clive Phillpot の 5 名のキュレーターによって企画された。展覧会は 1958 年にパリのイレス・

クレール・ギャラリーにおいて、イヴ・クライン (Yves Klein, 1928-1962) が行った展覧会「第一の物質の状態における感性を絵画的感性へ安定させる特殊化 (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée.) 展 (以降「空虚展」と表記する)」にインスパイアされた展覧会と言えよう。

ところで、クラインの「空虚展」は、画廊の外側を全て青色で塗る一方、展示室は48時間かけて真っ白に塗り上げ、空っぽの空間を作り出した。クラインは「可視的、可触的な青は、外、通りのドアの外側であり、内側は非物質化された青である。不可視の色彩空間のなかで、人は感化されるのである。」⁴と説明する。つまり、クラインにとって空っぽの展示室は、絵画的な感性を非物質化して展示していることになるのだが、実際には何も展示されていないことは、美術館や展覧会という制度への批判として把握されている。それは、「空虚 回顧」展の基本方針でもあった。

つまり、展覧会の冒頭の解説文(図1)には、クラインの「空虚展」から同様の展示が広まったことを示唆した上で、この展覧会ではオリジナルの会場を再現するのではなく、資料等も展示しないことを宣言している。そして、この展覧会は、コンセプチュアル・アートの本質的要素を浮き彫りにすることで、美術館の機能や展覧会の本質に関する疑問を投げかけているとして、クラインの他に、以下の8つの空虚の展示が行われた。

Art & Language “The Air-Conditioning Show.” 1966-67.

Robert Barry “Some places to which we can come, and for a while, ‘be free to think about what we are going to do.’ (Marcuse).” 1970-in progress, First presentation at Galleria Sperone, Turin, 1970.

Stanley Brouwn “Un espace vide dans le Centre Pompidou.” Paris, 2009.

Maria Eichhorn “Money at the Kunsthalle Bern.” Kunsthalle, Bern, 2001.

Bethan Huws “Haus Esters Piece.” Museum Haus Esters, Krefeld, 1993.

Robert Irwin “Experimental Situation.” Ace Gallery, Los Angeles, 1970.

Roman Ondák “More Silent Than Ever.” gb agency, Paris, 2006.

Laurie Parsons “Untitled Exposition.” Lorence-Monk Gallery, New York, 1990.

それぞれの展覧会の概要は、中央の廊下に大きく展示されているが(図2)、実際展示室に入るとそれぞれの展覧会名の小さなキャプションが壁に書かれているのみであり(図3)、鑑賞者は何も展示されていない9つの部屋を巡ることになる。そのため、鑑賞者は、それぞれの展覧会が有している建築的側面や、政治経済的状况、芸術的文脈を想起するのが困難なまま、何も展示されていない非日常的な空間を体験することになる(図4)。それは、同じ階にある展示室が、現代美術の歴史や現状を説明するために、実際の作品と解説で満ちていることとの対比によって、その非日常性がより際立つものであった。ところで、イヴ・クラインの「空虚展」の事例では、本来であればギャラリーの外側にある青色を体験してから、空虚な空間に入ることが重要であったが、外側を有さない「空虚 回顧」展では「空虚展」の本質を体感することは困難となる。そして、本来の「空虚展」の概要の確認作業は、500頁を超える大部なカタログの読解に委ねられることになる。

「空虚 回顧」展のカタログは、実際に展示された9つの展覧会に関する記述だけでなく、

椎原：現代美術における展覧会の再展示について
「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって

美学や哲学、宗教、建築、音楽、大衆文化といった様々な分野から「空虚」の概念を考察する40以上のテキストが掲載されたアンソロジーとなっている。執筆者には、ベンジャミン・ブクローやルーシー・リップード、ブライアン・オドハティといった著名な美術評論家のみならず、日本の事例を紹介した富井玲子も含まれている。そして、扱う作家や作品は、マルセル・デュシャン、ヨーゼフ・ボイス、ダニエル・ビュラン、マルセル・ブロータースからジョン・ケージ、そして日本における具体やハイレッド・センター、松澤有も言及され充実している⁵。

ここで注目したいのは、カタログの最後はページのノンプルを記さない、わら半紙のような紙質の白黒ページが続き、そこには「空虚 回顧」展が招待した58名のアーティストたちが、一人一頁ずつ自由に作品を提示する紙上展覧会となっていることである。参加したアーティストは、ハンス・ハーケ、オノ・ヨーコ、ジャック・ヴィルグレ、ローレンス・ウィナー、シェリー・レヴィーンといった大御所から、ニコラ・ブリオーの「関係性の美学」に連なる、ドミニク・ゴンザレス・フォレストルなども参加し、最後はフルクサスの日本人作曲家、塩見允枝子による譜面が提示されている(図5)。

「空虚 回顧」展の企画者たちは、オリジナルの再現に拘らずに空っぽの展示室の連なりという空間を作り出したが、オリジナルとの乖離を理解するには、廊下に提示された僅かな解説文だけでは不十分であった。そして、カタログの手助けにより、各々の展覧会の経緯を理解することが出来たとしても、9つの空っぽの展示室を美術館に配置したインスタレーション的側面が強まることになる。すると、各々の展覧会のシニフィエが失われ、空っぽの展示空間というシニフィアンが優勢となり、展覧会自体が作品として位置づけられることになるだろう。それは、カタログの最後の紙上展覧会においても同様であり、「空虚 回顧」展は、現代美術史における「空虚」の回顧を主題としながら、現代的なキュレーションの可能性を示す展覧会であったと言えるだろう。

2: 「態度が形になるとき」ベルン 1969⁶/ ヴェネツィア 2013⁷ 展

“When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013.” ヴェネツィア、プラダ財団

ハラルド・ゼーマン Harald Szeemann (1933-2005) は、1933年にスイスのベルンで生まれ、ベルン大学で美術史、考古学、新聞学等を、そしてパリのソルボンヌ大学で美術史を学んだ(1953-60年)。その間、1954年スイスのザンクト・ガレン美術館において最初の展覧会企画を行い、1961年にスイスのクンストハレ・ベルンのディレクターとなった。ベルンでは、69年の「態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報 (When Attitudes Become Form [Works, Concepts, Processes, Situations, Information])」展(以降「態度展」と表記)にいたるまで、数々の展覧会を企画したが、「態度展」以降はベルンの職を辞し、インディペンデント・キュレーターとして、1972年「ドクメンタ5」、1975年「独身者の機械」展、1978年「モンテ・ヴェリタ：真実の山」展、1980年にはヴェネツィア・ビエンナーレ展において若手作家のための「アベルト」部門を創設し、1983年「総合芸術作品への傾斜:1800年以降のヨーロッパのユートピア」展などを企画し、現代美術におけるキュレーションを刷新させた。

現代美術史において「態度展」は、「ポストミニマリズムの諸モードをまるごと一揃い、国際色豊かに概観した⁸」とされており、具体的には、カタログには「アース・アート」「アルテ・ポーヴェラ」

「アンチ・フォルム」「コンセプチュアル・アート」などと呼ばれていた動向の作家69名を掲載し、実際には40名の作品を展示した。ゼーマンはこの展覧会のあと、クンストハレ委員会やベルン市の行政から干渉され、ディレクター職を辞すことになり、彼のキャリアのターニング・ポイントとなった展覧会であった。

この展覧会でゼーマンは、「作品」を展示出来ないものについては、ただ「情報を伝える」展示をしたとし、展覧会の副題に示される、作品―概念―過程―状況―情報は、物質化を前提としない方向性を示しつつ、しかもそれらが「形」の表現となっているとしている。

以下、「態度展」の序文を引用する。

作品、概念、過程、状況、情報（我々は〈オブジェ〉および〈実験〉という表現を意識的に避けた）は、こうした芸術的姿勢が表現された「形」なのである。それはあらかじめある造型的な先入観からではなく、芸術的な過程を体験することから生じる「形」である。これが身振りの延長としての素材と作品の形を決定する。このような身振りは私的で親しみ深いものとも、また公的で拡張的なものともなりうる。とはいえ、そこには常に本質的なものとして過程が存在している。過程は同時に「筆跡」でも「文体」でもあるのだ。したがってこの芸術の意味は、全ての世代の作家たちが「芸術および作家の（ありのままの）性質を」をありのままの過程の中で「形」にすることを企てることにある⁹。

ここで、筆跡としての「形」とは、作品のプロセスを含めて記録されることを意味している。それは、現代美術におけるアーカイブの問題を示唆していると言える。

ところで、「態度展」では「アルテ・ボーヴェラ」の作家たちが出品していたが、それはイタリア人批評家のジェルマーノ・チェラントが命名したものであった。そのチェラントは、2013年の第55回ヴェネツィア・ビエンナーレの開催に合わせ、プラダ財団が借り受けたバロック時代の宮殿カ・コルネール・デッラ・レジーナ Palazzo Corner della Reginaにおいて、ゼーマンが1969年に企画した「態度展」を再現する展覧会を開いた。

ゼーマンは2005年に亡くなったのだが、彼のアーカイブはロサンゼルス・ゲッティ・リサーチ・インスティテュート（Getty Research Institute - GRI）に所蔵された。そして、「態度展」の再現にあたっては、プラダ財団とGRIは、GRIのアーカイブのみならず、クンストハレ・ベルンの資料も批判的に研究し、共同で調査を行った。そして、OMA（Office for Metropolitan Architecture）の建築家レム・コールハースがバロック宮殿のなかにクンストハレ・ベルンの空間を、同寸で再現する作業を行った。そして、それに合わせてクレア・ビショップやベンジャミン・ブクロー、ボリス・グロイスら著名な美術史家や批評家による論考が掲載された600頁に及ぶカタログが出版された。

チェラントは「態度展」の再現を、次のようにマルセル・デュシャンの「レディメイド」作品を参照して説明している。

「態度が形になるとき」の全体を、レム・コールハースのデザインによる「考古学的“archeological”」な引用として、カ・コルネール・デッラ・レジーナの展示会場に挿入する

椎原：現代美術における展覧会の再展示について
「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって

ことは、デュシャンの《自転車の車輪》1913における、車輪とスツールとの出会いと同じような効果をうみだした¹⁰。

ここでは、二つの異なる要素が接ぎ木されることになり、それは言語学的関係や解釈的繋がりに立ち戻らせるとするも、バロック様式の壁と近代的な壁のコントラストから生ずる視覚な障害が、それらの関係性を取り除かせ、別の意味を生成させるとし、二つの展覧会の一致や同一性が問題ではなく、それは言語学的な不意打ちであるとする。そして、チェラントは、再現展示をデュシャンの『泉』（1917年）に匹敵するものとし、それは再現展そのものを、新しいものとして認識する方法なのだとする。

また、チェラントはレム・コールハースとの対話のなかで、1918年建造のクンストハレ・ベルンと18世紀ヴェネツィアのパロック建築との「あり得ない」出合いは、美術史に物事の関係を導入するようなものだとし、関係性の地図を公開するのは、アヴィ・ヴァールブルグの仕事と類似しているとする。ここで、チェラントはヴァールブルグの『ムネモシユネ・アトラス（Mnemosyne Atlas）』を意識していると思われるが、それをレディメイドオブジェ作品としての再現された「態度展」に求めるのは無理があるように思われる。

チェラントのレディメイドとしての再現展という問題意識は、同展カタログに寄稿されたボリス・グロイスの論考「アートの類型学 アウラの再制作」にも共通している。グロイスは冒頭で1960年代から70年代の芸術実践の最大の変化を、個々の事物から、空間と時間における関係に移っていったとし、作品は展示空間から切り離されたオブジェから、オブジェとオブジェの間の関係性を展示するインスタレーションへシフトしていったとする。それは、グロイスが2009年に発表した論考「インスタレーションの政治学」¹¹では、「標準的な展示」と「芸術的なインスタレーション」の「相違」として説明されている。そして、その「相違」は展示の責任の所在の「相違」、つまりアーティストとキュレーターとの「相違」を意味していた。

そして、1969年ゼーマンというキュレーターが、クンストハレ・ベルンの空間に行った「態度展」という展示＝インスタレーションは、グロイスの『アート・パワー』論では、次のように説明される。

インスタレーションを通してオリジナルのアウラ、生あるもののアウラ、歴史的なもののアウラを獲得する。言いかえればドキュメンテーションはインスタレーションにおいて固有の場—歴史のなかに位置づけられた「ここ」と「今」—を獲得するのだ。オリジナルとコピーとの区別はトポロジカルで状況的なものにすぎないため、インスタレーションの内に場を得たすべての記録はオリジナル—それが記録しようとする生の、オリジナルのドキュメント—として認められる¹²。

ここで、グロイスが用いる「アウラ」という用語は、当然ながらヴァルター・ベンヤミンの用語に依拠しており、再現展に関する論考「アートの類型学 アウラの再制作」では、『複製技術時代の芸術作品（“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” 1936）』にふれつつ、この展覧会の芸術的貢献を、次のように説明する。

「態度が形になるとき」展で展示された芸術的な貢献は、まさに、新しいものを生み出すことではなく、それがまたサイト・スペシフィックなものであるかどうかにかかわらず、新しいコンテクスト、新しいユートピア的な、少なくともヘテロトピア的な「今、ここ」の創造にあった。つまり、参加したアーティストたちは、モノそのものではなく、アウラそのものを生み出したのである。言い換えれば、参加アーティストは、モノそのものではなく、まさにそのアウラ（precisely their auras）を作り出したのである。そして、展覧会もまた、彼らの作品のための「今、ここ」を創り出すことによって、自らのアウラを生み出したのである¹³。

そして、長い年月を経て再現するということは、「今、ここ」の再現をしなければならず、それは、目に見える形の再現だけでなく、目に見えないものの再現、つまりアウラの再現が必要であるとし、ベンヤミンが主張したような、アウラの再制作は可能か？と疑問を投げかけている。それに対しグロイスは、「態度展」自体がドキュメンテーションの「形」であり、再現展で展示される「態度」は、本来の歴史的コンテクストに代わるものを提供すると論じる。また、「再制作」におけるアウラを維持するためには、「態度」がユートピア的であるか、少なくともヘテロトピア的でなければならないとし、自然に生じたアウラは再制作の過程で失われるが、人工的なアウラは再生出来るとまとめている。

3：「態度が形になったときが態度になるとき 修復—再制作—若返り—反抗」展

“When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration - a Remake - a Rejuvenation - a Rebellion.” 2013 年サンフランシスコ CCA Wattis Institute¹⁴

2013 年の「態度展」の再制作展のカタログには、当時サンフランシスコのカリフォルニア芸術大学ワティス現代美術研究所（CCA Wattis Institute for Contemporary Arts）のディレクターだった、イェンス・ホフマン Jens Hoffman（1974-）による「態度の問題」というテキストが掲載されている¹⁵。そこで、イェンスはチェラントがヴェネツィアで「態度展」を再現したのとは異なり、2012 年に「態度展」の続編、あるいは「修復（美術史的再評価）」や「リメイク」、さらには 1969 年当時の思想とアイデアの「若返り」と官僚主義に対する「反抗」を意図する展覧会を開いたことを報告している。それは、ロバート・ゼメキス監督による SF 映画「バック・トゥ・ザ・フューチャー」において、過去の歴史を塗り替えることで現状の生活を改善したことに成功した、主人公マーティ・マクフライの実験のようなものだとしている。

この展覧会では、オリジナルの「態度展」の展覧会史上の位置を確認するために、クンストハレ・ベルンにおける展示の再現模型を冒頭に展示し（図 6）、そのなかに全ての作品のレプリカを配置した。さらに再現模型の周りには、当時のドキュメンタリー映像が流れ「態度展」の歴史を確認することが出来た。そして、そのあとにオリジナル展の作家を含まない 80 名以上の国際的アーティストにより、態度を形にする新作の展示が行われた。それは、「態度展」が有していた遺産と多種多様な芸術形態（the myriad of art forms）の展示であった。ここでホフマンは、ゼーマンへの賞賛と尊敬の念をいだきながらも、彼を神格化するアート界への反抗を意図しつつ、「態度展」の「続編」

としての展示を試みたのである。

ところで、この展覧会のカタログ（図7）は、オリジナルのカタログのデザイン（図8、9）を踏襲したものであり、冊子体ではなくリーフレットをファイリングする形式となっており、フォーマット、レイアウト、紙質を同じものになっている。興味深いのは、作品や解説は作家名のアルファベット順にファイリングされ、批評の記事をピンクのリーフレットに印刷するだけでなく、ファイリングする金属バネもオリジナルを忠実に再現している。しかし、表紙の言語はオリジナルが英語、ドイツ語、フランス語、イタリア語で表記されているのに対して、この展覧会では英語、スペイン語、フランス語、中国語の表記となっており、それは現代美術のマーケットの拡張を示唆していると言えよう。

この展覧会カタログ¹⁶には、冒頭ピンクのリーフレットに、ホフマンによる「創造的拡張（あるいは、インディ・ジョーンズ/クリスタル・スカルの王国）」と題された論考、ホフマンが2002年に生前のゼーマンに行ったインタビュー記事「態度の形と形の態度」、ジュリアン・マイヤーズ＝シュピンスカ「態度と感情」、クリスチャン・ラテマイヤー Christian Rattemeyer¹⁷「どのようにジェスチャーを展示するのか：「態度が形になる“とき”」展の革新」、そしてコンスタンス・ルワレン Constance Lewallen「態度におけるアメリカ人」という論考が掲載されている。

ホフマンは、69年の「態度展」では、西洋人以外のアーティストがいなかったことや、女性アーティストが3名に過ぎず排他主義的であったことや、古典的なコンセプチュアル・アーティストではないアーティスト¹⁸が含まれていることから「態度展」は、正典を形成するのと同時に特異（canon forming and idiosyncratic）な展覧会であったとする。また、マイヤーズ＝シュピンスカは、この展覧会を煙草販売の多国籍企業フィリップ・モリス社がサポートしていた問題にふれ、ラテマイヤーとルワレンの論考はアメリカの動向の先行性と優位性について言及している。

これらの論考は「態度展」を現代美術史的に再考察するものであるが、ホフマンのキュレーションの意図は、そのようなオリジナルの「態度展」を参照しつつ、あらたな「態度展」の可能性を探ることにある。それは、ヴェネツィアのバロック宮殿に、クンストハレと同寸のコピーをつくることで、「態度展」のアウラの再制作を目論むようなものではない。ここでは、作品—概念—過程—状況—情報というファクターによる「態度展」を参照点にしつつも、それを修復—再制作—若返り—反抗というファクターによる「続編」を目指すものであった。

ところで、チェラントが「態度展」の再展示を、レディメイドとして説明した際、アヴィ・ヴァールブルグの仕事と類似しているとしていたが、それはホフマンによる「続編」の方が相応しいと言えよう。というのも、ここでは形式的な模倣よりも、ゼーマンがヴァールブルグを問題とする際に参照する「情念定型（pathosformel）」の意識が高いからである。

むすび：「緯度が形になる方法：グローバル時代のアート」展 “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age.” 2003 から、「大地の魔術師達 伝説的な展覧会を振り返る」展 “Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire.” 2014 へ

1969 年の「態度展」は、2013 年のヴェネツィアにおける再現展、そしてサンフランシスコにおける「態度が形になったときに態度になるとき 修復—再制作—若返り—反抗」展を生み出すことになった。一方「態度展」の影響は、2003 年にミネアポリスのウォーカー・アート・センターで開かれたポストコロニアル時代、あるいは多文化主義の時代のアートを問題とする「緯度が形になる方法：グローバル時代のアート」展（以降「緯度展」と表記）¹⁹にも及んでいる。この展覧会の出品作家は、トルコ、南アフリカ、アメリカ、キューバ、ブラジル、アルゼンチン、中国、インド、そして日本と、多様性を帯びており、それぞれの文化的背景に基づく展示が行われた。

ところで、「緯度展」が問題とする現代美術における多文化主義の問題は、1989 年にパリのポンピドゥーセンターにおいて、ジャン＝ユベール・マルタン (Jean-Hubert Martin 1944-) が企画した「大地の魔術師達 (Magiciens de la Terre.)」展や、1993 年の「ホイットニー・バイアニュアル (Whitney Biennial)」といった展覧会によって顕在化されたものであり、それはナイジェリア出身のオクウィ・エンヴェゾー (Okwui Enwezor, 1963-2019) がディレクターを務めた 2002 年の「ドクメンタ 11 (Documenta 11)」で一つの頂点に達した。

そして、ポンピドゥーセンターは「大地の魔術師達」展開催から 25 周年の、2014 年に「大地の魔術師達 伝説的な展覧会を振り返る (Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire.)」展を開いた²⁰ (図 10)。この展覧会は 2009 年の「空虚 回顧」展のような、インスタレーションとしての展覧会という側面は乏しく、この展覧会のドキュメント資料を再検討することを目的としていた。

展覧会では、89 年展の出品作家であるサルキス Sarkis Zabunyan (1938-) が、展示空間レイアウトを担当し、89 年に出品した 113 人の魔術師たちのパネル展示と、キュレーターのメモやノート、書籍やカタログなどのドキュメント資料を、展覧会の構想から実現に至るまでの段階に沿って展示した (図 11)。それは、ヴェネツィアにおける「態度展」の再現展示の対極にある展示であった。そこには 89 年に展示されたオリジナル作品の展示はなく、作品は展示パネルでしか確認出来ない²¹。そして、唯一オリジナルで展示されたのはドキュメント資料であるが、展示ケースによる資料展示では、その資料の物神性は乏しいものとなる。それは、デジタル化された資料をタブレット端末で確認するのと大差なく、展覧会のデジタルアーカイブ化という問題を示唆することになる。

「緯度展」や「大地の魔術師達」展が提示した、現代美術における多文化主義の問題は、有力な国際展においては問題意識の前進と後退を繰り返しながら、「今、ここ」における表現の可能性を問題としていると言えよう²²。すると、過去の伝説的な展覧会遺産を、一つのアーカイブ資料として再展示した、2014 年の「大地の魔術師達 伝説的な展覧会を振り返る」展は、出品作家たちのその後の 25 年や、あらたな動向にあまりにも無関心であるように思われる。それは、キュレーターのジャン＝ユベール・マルタンの業績を神格化し、過去の伝説的な展覧会を、自己陶酔的に歴史化していると言えるだろう。

キュレーターの神格化や展覧会の自己陶酔的歴史化という問題は、ハラルド・ゼーマンによる「態度展」にも共通していると言えよう。そして、そのような歴史化を乗り越えるためには、「今、ここ」における展示の意味を再確認する作業が必要となる。それは、国内外で最近多く行われている「展覧会の再展示」において重要な要素となるだろう。そして、そのような問題を意識しながら、展覧会を再構築するためのキュレーション能力が求められていると言えるだろう。

注

1. 榎木野衣編『平成美術 うたかたと瓦礫（デブリ）1989-2019』世界思想社、2021年、7頁。
2. 榎木前掲書、126頁。
3. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c4rd4Xr> を参照。なお、本論で扱う URL 情報の全ての最終閲覧日は、2023年11月6日である。
4. 財団法人高輪美術館他編集『イブ・クライン展図録』1985年、72頁。
5. John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot (eds.) “Voids.” Les Presses du reel. 2009
6. 1969年のクンストハレ・ベルンの展示は、公式HPを参照。
<https://kunsthalle-bern.ch/-ausstellungen/1969/when-attitudes-become-form/>
7. 2013年のヴェネツィアの展示は、プラダ財団の公式HPを参照。
<https://2x4.org/work/when-attitudes-become-form-fondazione-prada/>
8. ハル・フォスター [ほか] 著；尾崎信一郎 [ほか] 編『ART SINCE 1900：図鑑 1900年代の芸術』東京書籍、2019、610頁。
9. ハラルド・ゼーマン（河田亜也子訳）「〈態度が形になるとき〉展によせて」『コンテンポラリー・アート・セオリー／筒井宏樹 編集；石田圭子 [ほか] 執筆（EOS art books series ; 001）』15頁参照。
10. Germano Celant ‘A Readymade: When Attitudes Become Form.’ “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013.” Fondazione Prada. 2013. p.391
11. ボリス・グロイス（星野太、石川達紘訳）「インスタレーションの政治学」表象文化論学会発行『表象』12号、月曜社、2018年、66-79頁 原典は、Boris Groys. ‘Politics of Installation.’ e-flux Journal #2 January 2009 に公開されている。
<https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
12. ボリス・グロイス（石田圭子他訳）「生政治時代の芸術」『アート・パワー』現代企画室、2017年、108頁。
13. Boris Groys ‘Art Topology: The Reproduction of Aura.’ “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013.” Fondazione Prada. 2013. p.455
14. <https://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes> を参照。
15. Jens Hoffman ‘Problem of Attitudes.’ “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013.” Fondazione Prada. 2013. p.491-494
16. Jens Hofmann eds. “When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration - a Remake - a Rejuvenation - a Rebellion.” CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. 2013

17. クリスチャン・ラテマイヤーは、“*Exhibiting the new art : ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’1969.*” Walther König. 2011 で「態度展」の網羅的検証を行った。
18. ホフマンは、ここで主観的な動機に導かれるプロト・モダニズムの作家として、イヴ・クライン、ロバート・ライマン、リチャード・タトルの名を挙げている。
19. <https://walkerart.org/calendar/2003/how-latitudes-become-forms-art-in-a-global-ag> を参照。
20. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c5eRpey>
<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cpBAj4> を参照。
21. ただし、89年のカタログでは、実際の展示の状況を示す写真ではなく、出品作家の過去作が紹介されていた。実際の作品展示風景については、「大地の魔術師達 伝説的な展覧会を振り返る」展カタログで紹介されている。
22. たとえば、2022年に開催された「ドクメンタ15」は、インドネシアのアート・コレクティブ「ルアンルパ」が芸術監督となり、グローバル・サウスの国々からの参加が中心となり、現代美術における文化多元主義の「今、ここ」的状況を示したと言えよう。

椎原：現代美術における展覧会の再展示について
「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって

図版



図 1
「空虚 回顧」展 冒頭解説文



図 2
「空虚 回顧」展 中央廊下に提示された各展覧会の概要

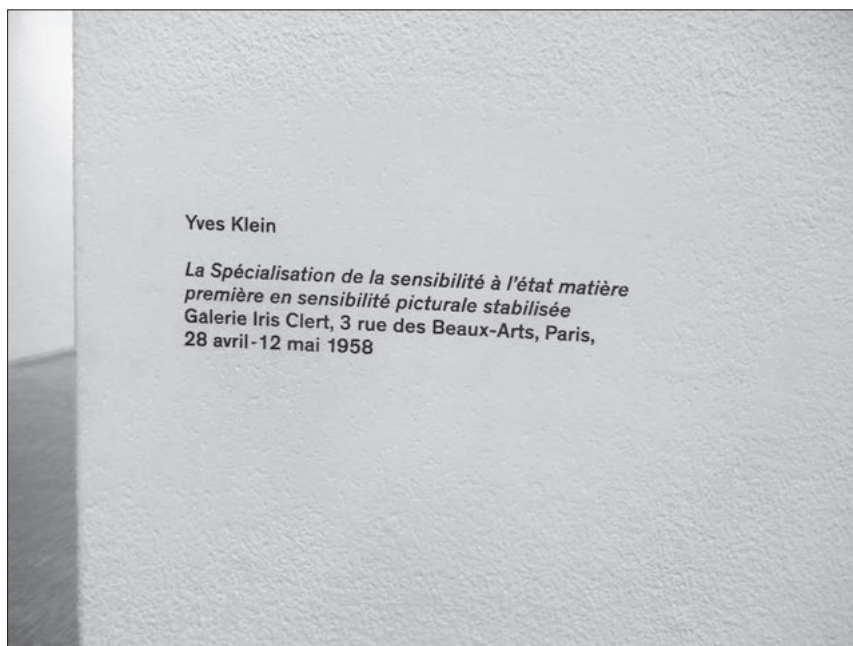


図3
「空虚 回顧」展 各部屋のキャプション イヴ・クライン



図4
「空虚 回顧」展 何も展示されていない部屋を巡る

椎原：現代美術における展覧会の再展示について
「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって

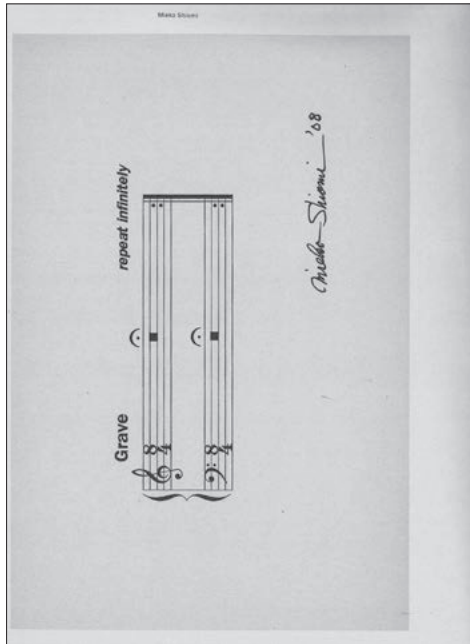


図 5
「空虚 回顧」展カタログにおける塩見允枝子作品

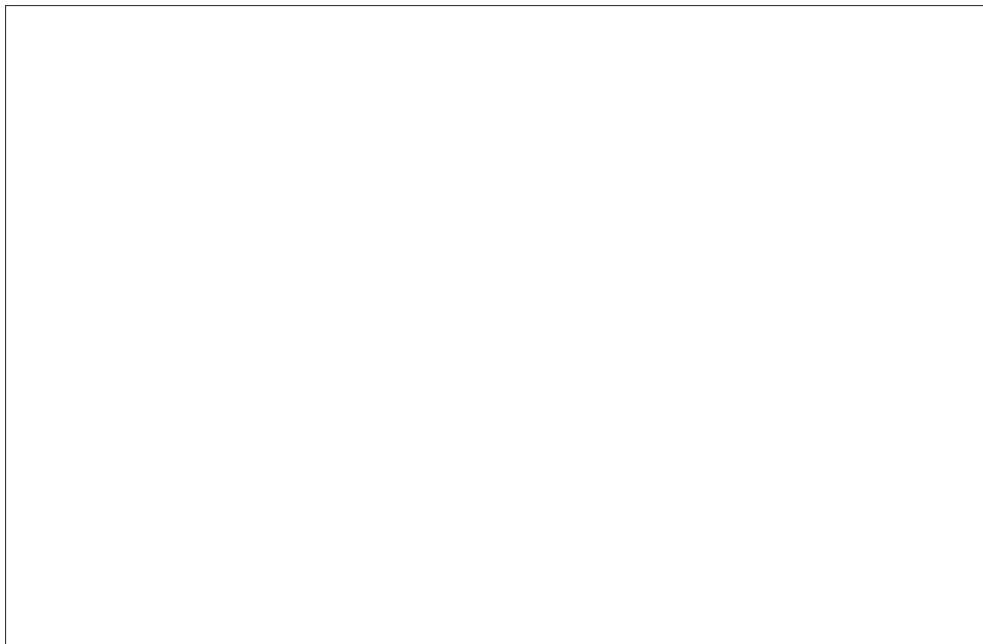


図 6
「態度が形になったときが態度になるとき 修復—再制作—若返り—反抗」展における、「態度展」のアーカイブ展示

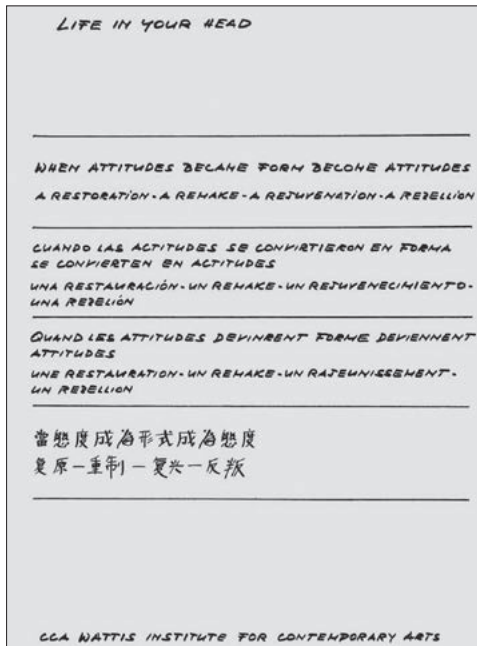


図7
「態度が形になったときが態度になるとき 修復—再制作—若返り—反抗」展 図録の表紙

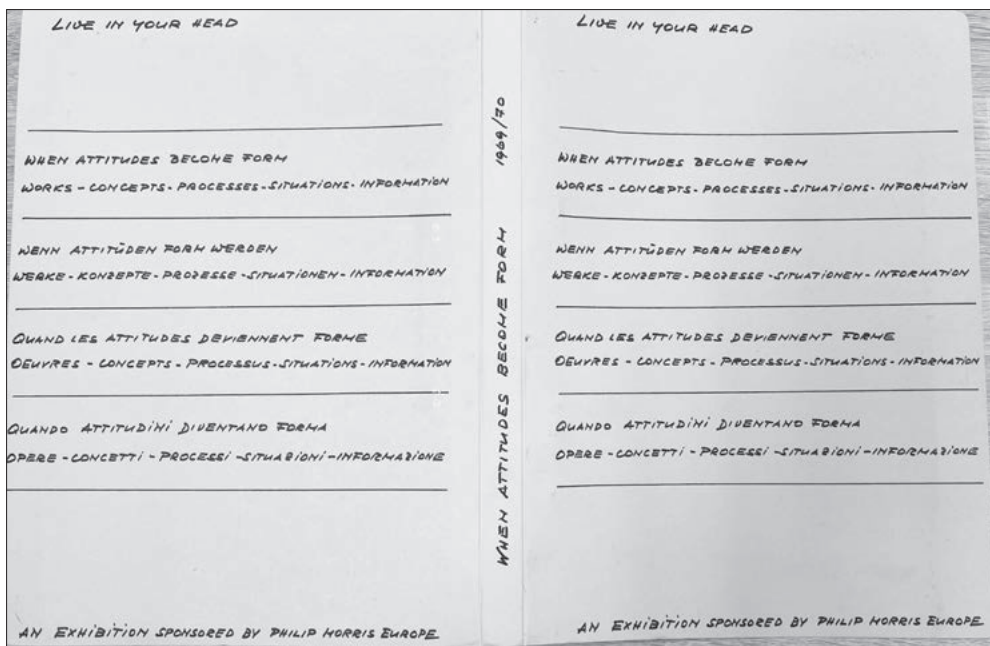


図8
「態度展」図録の表紙

椎原：現代美術における展覧会の再展示について
「空虚 回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって

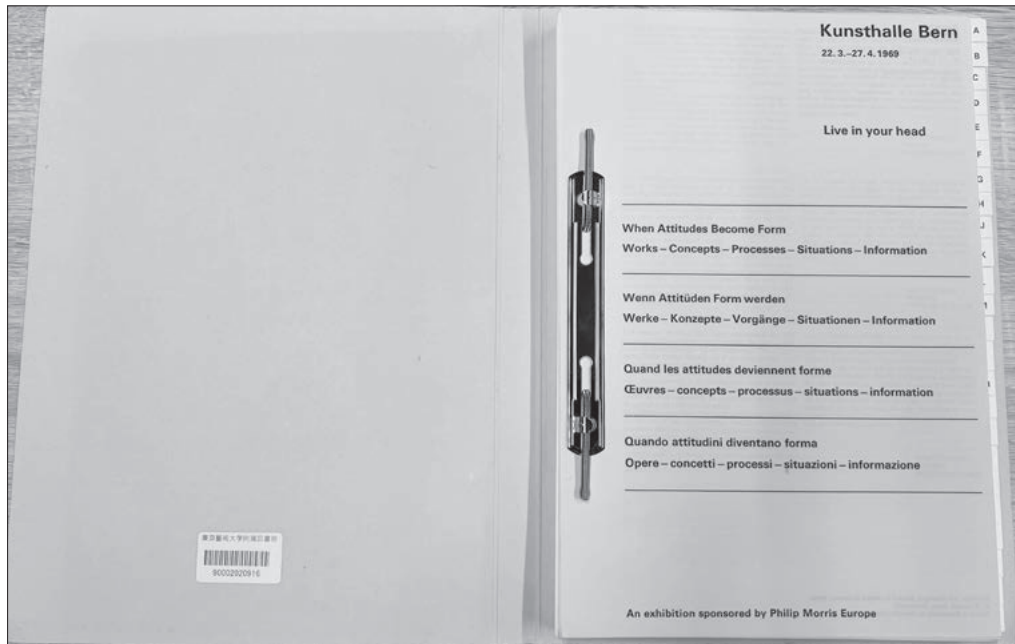


図 9
ファイル形式の「態度展」図録



図 10
「大地の魔術師達 伝説的な展覧会を振り返る」展 展示風景



図 11
「大地の魔術師達 伝説的な展覧会を振り返る」展 展示風景

図の出典：

図 1 ～ 4、図 8 ～ 11 筆者撮影

図 5 John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot (eds.) “Voids.”
Les Presses du reel. 2009 最終頁（ノンブル無し）

図 6 <https://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes>

図 7 Jens Hofmann eds. “When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration - a Remake - a
Rejuvenation - a Rebellion.” CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. 2013 表紙

図 8 ～ 9 Harald Szeemann 他 “When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes –
Situations – Information.” は、東京藝術大学美学研究室所蔵本を撮影