

コミュニケーションの媒体としての現代美術 —近代の超克をめざす現代美術の在り方について—

新井知生*

Tomoo ARAI*

Contemporary Art as Medium of Communication:

An Aspect of the Contemporary Art Aiming to Overcome the Modern Art

はじめに

現代美術の定義については諸説あり、またその解釈の多義性そのものが、一元的な見解に収束しない現代美術の特質を物語っているともいえるが、「自律的な芸術を頂点とする評価の制度が崩れた後の芸術」⁽¹⁾といった見解が一般的で、総じて「自律的・造形的芸術」ではないコンセプチュアル・アートの影響下に出現した1980年代以降の美術ということでは一致しているようだ。

また今までの伝統的な形式である絵画、彫刻などでは括れない、インスタレーション、アース・ワークといった新しい表現形式が生まれたのも現代美術の大きな特徴である。

これらの新しい形式の美術は当然のことながら、そのひとつ前の時代—「近代」—に対する批判であると同時に、新しい精神と世界観のもと出現したものである。それらは近代的な人間像である「自我」や「個性」や、社会的価値観である「合理性」「進歩・発展」といったものに対して、その行き詰まりを認め近代原理を超克する人間像や社会的価値観を基盤とするものであらうと思われる。美術作品において「近代」から「現代」への転換とはどのような変化となって現れているのであらうか。またそれは現代の人間・社会にとってどのような価値を持つものであらうか。

本稿は現代美術の特質とその見方について、近代美術との比較によりその性格を明らかにしていくとともに、その特質のひとつが作品を媒体とするコミュニケーションにあることを論じるものである。またその解釈を通して現代美術の人間・社会との相関性や価値についても言及したい。

また本稿はその対象を一般の読者として現代美術の入門書的な役割を持つことを考えている。そのためにまずは美術の基本構造について示し、その上で段階的、系統的に美術の歴史と成立要素を説明し、その理論に基づいて現代美術の在り方を、上記の2点を論点として解説する。

冒頭の現代美術の定義も同様だが、前提になる大問題そのものを論議するのは本稿の趣旨ではない。これらに

ついてはいくつかの書物や言説に基づいて、最も一般的あるいは集約的な見解や概念を取り上げ提示していく。また図版についても代表的な作品を挙げる。

なお本研究は島根大学教育学部共同研究プロジェクト「世代間コミュニケーションと教育」研究会での2008年2月28日の発表「現代美術とコミュニケーション」の内容を基盤にして構成した。本紀要「序文」の「講演・研究発表の位置関係図」中、近代と現代間の相克と変遷という問題において第2象限に、インスタレーション作品空間を媒介としてのコミュニケーションという問題において第3象限に位置するものである。

1 美術理念とスタイル

(1) 美術作品の骨格と鑑賞

今まで見たこともない形式の現代美術作品をいきなり見た場合、それをどう解釈すればよいのか戸惑う方が多いであらう。実は「美術の見方」という先入観を持たないで現代美術に接すると、意外と自分の内に新しい感覚が萌し、それがすなわち美術体験の核心であることが往々にしてある。現代美術は作品自体が完結したものであるのではなく、媒体として鑑賞者の感じ方を促す「装置」のようなものであるから。しかし、まずは美術作品の見方について、制作者としての筆者の立場からその基本的な解釈を示しておきたいと思う。

美術作品とくに絵画作品を見る場合、一般的には描かれているものが、私たちがよく見る物の形に似ているかどうかで、その良さを判断することが多いであらう。より専門的な見方を学習した方は、作品の独自性や色や形自体の面白さや、内面の発露として美術を捉える方もおられよう。これらは「リアリズム(写実主義)」や「造形性」「表現主義」といった制作者の持つ価値概念の反映である。鑑賞者は今まで学習した美術の見方にかなりの部分捕らわれながら見ざるを得ないわけであるが、それは当然時代や社会の価値を反映したものであり、逆に言えば永続的なものではない。そこでまずはそのような美術作品を成立させている基本的骨格を示しておこうと思う。

美術作品は芸術として世界像、人間像またはその関わり

* 島根大学教育学部芸術表現教育講座

と共有させるため、その骨格として「理念 (Concept)」「スタイル」「技法」の3つの要素からなっていると考える。「理念」とはその作品を作り上げている概念—芸術観、世界観、人間観などであり、それはその時代の社会状況下における個人(制作者)の生き方と美術史上の作品変遷の交点で生まれる。前述の制作者の持つ価値概念「写実」や「造形性」などを「理念」と呼ぶ。「スタイル」とは理念の実現のため(鑑賞者に伝えるため)の作品の形式であり、描き方や作り方である。例えば、「造形性」の理念に基づき、ピカソは「キュビズム」という「スタイル」を、マティスは「フォービズム」という「スタイル」を生み出した。「技法」は理念を実現させるスタイルを作り出すのに必要な技術や素材の使用法である。この3つの要素が絡み合っただけで作品となっていると考えるのであるが、当然、作者が考えることと作品そのもの、また鑑賞者が感じることはどれも完全に一致するものではない。また理念が先にあると作品のスタイルが生まれるといった単純なものでもない。

この「理念」と「スタイル」が作品の核を構成しており、それは作者が自分の生き方、世界観を視覚的に表現する手段であり、鑑賞者はその内容が自らの内部と呼ぶときにそれを獲得したことになる。(「技法」については鑑賞者側では今はあえて問題にする必要がないであろう。)したがって鑑賞とは元来、作品を通じての作者と鑑賞者の世界観の交感、いわば非言語的コミュニケーションであるはずなのだが、往々にしてその見方の中には、作品には作者の個性や世界観が詰め込まれており、鑑賞者はそれを感覚的に理解することにより、鑑賞が成立するという一方的な受け止め方があるのではないかと感じる。それは近代に生じた芸術観の反映であり、その芸術観そのものを対等で全うな関係—双方向性—にしたのが現代美術であるともいえる。そのことはあとで述べるとして、その美術作品の成立要素である「理念」と「スタイル」はどのように作られ変遷してきたかを次項で述べる。

(2) 近代美術の理念とスタイル

美術理念とスタイルはその時代や社会の価値観の反映であると述べた。だからこそ人間の生にとって美術の価値があるのであるが、それはそもそも近代に発生した概念である。その成立と変遷を時代ごとに説明する。

■近代以前

中世、近世には美術はその時々々の権力者である教会、国王、諸侯の支配の元、その権力を示すための視覚的宣伝・記録の道具、手段として使われていた。そのために壁画や祭壇画の聖書物語、国王家の肖像画、銅像等が描かれ作られたわけだが、それは作品そのものの価値、すなわち芸術的価値は二次的であり、いかにその依頼者—権力者—の意向に沿ったものであるかが問題とされた。そこでは何をどう描くべきかという理念とスタイルの意識は明確にはない。表現形式も作家個人のスタイルでは

なく、「ゴシック」や「バロック」といった時代のスタイルすなわち「様式」であった。しかしその間、時代を降るにつれリアリティと個性が徐々に強く表現されるようになってきているのは紛れもない事実である。

■近代絵画の成立理念とスタイル

近代美術は1870年頃、印象派の出現をその始まりとする解釈が一般的である。市民社会が成立し、人間個人の生き方が追及されるとともに、美術も自己目的化する。美術はその存在そのものにおいて持つ価値—芸術的価値—を追求し、作品も他の要素を排除した純粋な形式を求めるようになる。作家一人一人が自己の芸術理念を持ち、独特の作品スタイルを作り出すのは近代以降である。

近代初期においては写実主義(リアリズム)が、印象派によって頂点を向かえる。制作者にとってリアリズムの理念とは「私=作者」が今ここにいて、紛れもなくこの物を見ているという事実を絵画・彫刻によって証明するものである。それは世界に繋がる自分の証明であるからこそ、制作者にとって価値を持つ。その後近代において自己目的化した美術の進んだ方向は、よりその本質に迫ろうとする意欲から、写実的な表現を否定して、たとえば絵画なら色や平面性というその形式におけるもっとも本質的な要素のみで成立すること、つまり純粋な視覚性を目指すものになっていった。純粋に視覚的な要素とは、線、面、色、構成、空間、調子等があげられるが、それらは「造形要素」と呼ばれ、美術はその造形性のみで自律的に成立することが近代の根本理念になった。それは後期印象派(セザンヌ、ゴッホ等)からキュビズム(ピカソ等)、フォービズム(マティス等)を経てモンドリアン、カンディンスキー等の抽象へと変遷する近代美術史となって現れるのである。

私たちが近代絵画の中に見るのは、「造形性」という理念のもとに、自立した個人の個性による美術スタイルのたゆまない変遷の歴史である。それは絵画・彫刻そのものの自律、純粋化を突き進め、常に新しいものを求めようとする「前衛(アヴァンギャルド)」思想のもとに、その本質的な要素を求めて続けて、具象から抽象へ変遷する歴史でもある。近代美術はこのように「造形性」の原理(理念)により抽象(スタイル)に行き着いたのである。

この理念の追求とは芸術に自分の生の根拠を求める制作者の心情であり、芸術と人生が分かちがたく関連している近代において生まれたものである。またそれ故、芸術の在り方が個人の世界観の表現であり、それは他のだれも考えつかない個性的スタイルを持っていることこそ尊くより芸術的だとする概念も、やはり近代美術において確立されたということである。したがって、現在多くの鑑賞者が作品に作者の個性や独自のスタイルを見、その一方的な感受と理解が鑑賞だと考えているのは、近代の概念に縛られていると言えるのである。

以上のような近代理念を一般には「モダニズム」と言う。このモダニズム理念は先端のものほど価値があると(前衛思想)ため、つねに新しい形式を追い求める

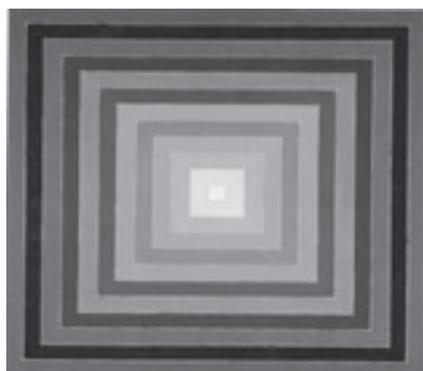
自己運動を繰り返す。そして最終的には自己崩壊まで行き着くこととなるが、その頂点であり最終のスタイルはどのようなものであったかをここで見ておく。

■ 近代美術の最終形態としてのミニマル・アート (Minimal Art 1960年代後半)

近代美術は1870年頃に始まったと述べたが、いつ終わったのかについてはこれも様々な見解があり、結論は出ていない。今、まだ近代の後期—レイト・モダン—という説もある。しかし一般的には、前述の絶対的な価値基準であった「自律的な芸術を頂点とする評価の制度」としての歴史が崩れた1960年頃までであるとされている。その短い期間に「モダニズム」は非常にダイナミックな展開を見せた。前述の後期印象派、キュビズム、フォービズムなどは良く知られているが、その後は数々の抽象主義を生み出し、最終的に本質化、還元化の極みである「ミニマル・アート」に行き着く。ミニマル・アートとは文字通り「最小限の芸術」のことであり、1960年代後半のアメリカで展開した幾何学的な抽象美術である。

「自律的な芸術」を極めるとは、たとえば絵画ではその本質としての「平面」と「色」、彫刻では「形体」と「量」だけの要素にそれぞれ限りなく純粋に還元していくことである。このような制作態度は個人的感情や主観的表現を極度に抑え、芸術としての内容をすべて形式に委ねるものであり、「フォーマリズム」と呼んでいる。その結果、作品はほとんどキャンバスそのものや箱型の塊そのものと変わらないものとなってしまった。ここに至ってキャンバスはもはや個性を詰める器ではなくなり、したがってこのような作品に対して絵画という言葉は使われなくなった。筆者の実体験であるが、1970年代には「絵画」、「彫刻」や「画家」という言葉は古臭いという認識があり、代わって「平面」、「立体」というジャンル分けとともに「アーティスト」という言葉が使われた。この時点で「絵画」、「彫刻」という形式は瀕死の状態であったといえるであろう。

ここでミニマル・アートの代表的な例を示しておく。図版にあるようにフランク・ステラ(Frank Stella 1936—)
(図版1)やドナルド・ジャッド(Donald Judd 1928—1994)
(図版2)の作品がそれぞれ「平面」、「立体」のミニマルなス



(図版1) フランク・ステラ 「同心正方形」1964年



(図版2) ドナルド・ジャッド「無題No.306」1973年

タイルを端的に体現している。

幾何学的な抽象を極限まで押し進めて行くことにより、絵画や彫刻を本質的要素に還元したミニマル・アートは、「芸術の自律性・純粋性、また芸術の絶対的革新としての非芸術」⁽²⁾といった「モダニズム」の概念の追求の最終的な形態といえる。

2 現代美術の理念

前章では美術作品成立の基本的骨格を理念とスタイルにおき、その近代における成立と変遷を辿った。現代美術はこの近代の理念とスタイルに異議を唱えるものとして現れ、多様な展開を見せるのであるが、ここでは、現代美術を作り上げる概念として、根幹をなす「コンセプチュアル・アート(概念芸術)」を紹介する。

■ 現代美術理念の機軸となるコンセプチュアル・アート (Conceptual Art 1970年代～)

コンセプチュアル・アート(概念芸術)とは、「作品の物理的状态や造形的工夫よりも、作品の提示によって着想や概念を伝えるもの」⁽³⁾であり、その着想や観念、意志などは写真、言語、多様な記号、行為など非物質的な方法で記述され提示される。その理念は、後に述べるパフォーマンスやプロセスアート、インスタレーション等の表現形式を生み出す基盤となった。このような理念とスタイルは美術を視覚芸術とする立場からは受け入れがたいかもしれないが、美術の土台を純粋視覚に置くのも近代の概念であり、そのような造形主義を形成する社会的構造が行き詰まりを見せたことによる、いうなれば必然的な転換である。これらはいくまで「芸術(美術)とは何か」という仕組み自体を探求する試みであり、紛れもなく美術の領域における問題意識から発生したものである。絵画、彫刻等の伝統的形式が無力化したときから、美術はア prioriに与えられるものではなく、現代の美術家は自らの作品によって「美術とは何か」と

いう問いへの答えも同時に示さなければならない運命にあると言える。

コンセプチュアル・アートの出自については多数あるが、ここでは代表的な2例について紹介しておく。一つはマルセル・デュシャン以来の「反芸術」的姿勢である。マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp 1887–1968) はダダイズムの中心人物であり、現代美術の祖として、美術家を目指すものは必ず通らなくてはならない人物である。近代美術のあらゆる指向に異議を唱え、芸術自体の意味の転換を図った。1917年、男性便器にサインをして美術館に飾った象徴的な作品「泉」は、芸術や美術館といった美術制度、個性や独創性といった芸術の特権などあらゆる近代理念を崩壊させた。「泉」のように美術家が造形せず「レディ・メイド (既製品)」のオブジェを提示するだけの行為は、まさしく概念を媒介とした美術の成立への意味の転換を目指すものであった。2つ目は「ミニマル・アート」の論理的帰結から生じたとする説である。前述のようにミニマル・アートは作る行為を最小限まで突き詰めたため、物体としての作品は造形的側面がほぼ無化されてしまい、芸術的行為はその幾何学的物体と化したモノをどう見るかという見方に移っていった。この「見ること」への傾斜は「思想そのものを重視し、物体としての作品を放棄してあらゆる行為や概念を美術作品とみなす態度」⁽⁴⁾というコンセプチュアルな理念へと自然に移行していくこととなった。

コンセプチュアル・アートにより美術は「形態論」から「認識論」へシフトされたと言える。それは芸術が「モダニズム」美術の理念であった、社会と隔絶し自律していると考えられてきたものから、人間や社会の関係性において「意味」を持つものとなったのである。この「個」から「関係性」への変化は近代からの脱却の糸口となった。



(図版3) ジョーゼフ・コスース 「一つの、そして三つの椅子」1965年

コンセプチュアル・アートの代表的作品としては、ジョセフ・コスース (Joseph Kosuth 1945–) の「1つの、そして3つの椅子」^(図版3) (1965) が挙げられる。木製の椅子の実物が中央にあり、左側の壁にその椅子の実物大の写真、右側には辞書に載っている「椅子」という言葉の記述の拡大写真を配置した作品である。本物の椅子(レディ・メイドのオブジェ)の設置や写真、文字の使用など現代美術の提示の在り方をすでに整えているが、これら3点の構成によって観客は「目に見えない関係」を無

意識のうちに読み取られる。こうした作品の前に立つと知らずに「これはどんな関係にあるのだ」と自問自答してしまう。つまり、事物を知覚的に認識するシステムやプロセスを意識化させられるのが、コンセプチュアル・アートによる美術体験である。



(図版4) 河原温 「NOV.21.1985—シリーズ(今日)(1966—)から」1985年

もう一例は世界的な日本人コンセプチュアル・アーティストである河原温 (1933–) の「デイト・ペインティング (日付絵画) シリーズ」^(図版4) である。白抜きで「NOV.21.1985」とだけ書いてあるキャンバスがその日の新聞とともに箱に収められているこの作品は、実際に1985年11月21日に作られた。河原温は1966年以来今日に至るまで、断続的にその日にその日の日付を書く「デイト・ペインティング (日付絵画)」を続けている。また作品の提示は一点だけでなく、日付パネルがずらっと並ぶ形であることが多い。実際にその日にその日付の作品を描く(書く?)という行為によって、河原は時間の流れを示す。観客は日々の数字の中に自分が生き死ぬことを、無限と有限の時間の中で感じとるのである。鑑賞者の頭の中で意味(世界)が作られることになるのがコンセプチュアル・アートの最大の特質である。

3 現代美術の形式

近代の造形的理念の行き詰まりとコンセプチュアル・アートの影響から絵画や彫刻といった伝統的な形式の衰退と表現形式の拡大があり、今までにない美術形式が出現したことは現代美術の大きな特徴である。

ここではその代表的な3つの形式—アース・ワーク、パフォーマンス、インスタレーション—を紹介する。

■アース・ワーク (Earth Work 1960年代中頃～)

自然の環境で制作され設置される作品を言う。美術の商業化や美術館制度に対する反発から1960年代に台頭した。風景に手を加えて変形させるが、大型機械を用いる大規模なものから、木の葉や石ころを並べ替える密やかなものまで多様である。

その代表的な作品がロバート・スミッソン (Robert Smithson 1938–1973) の「螺旋状の突堤」^(図版5) (1970)

である。アメリカ・ユタ州のグレイト・ソルト・レイクの湖中に渦巻型の突堤が全長457mにわたって築かれている。自然の中に、自然のものだけを使って作った作品だが、無限で広大な時空と呼応しつつかつ巨大な異物として存在し、自然の状態を意識化させる作用を持つ。



(図版5) ロバート・スミソン「螺旋状の突堤」1970年

70年代にはこのように地球と格闘するような大規模な作品が多く作られているが、その例としてもう一つウォルター・デ・マリア (Walter De Maria 1935-) の「稲妻の原野」^(図版6) (1971-77) を挙げておく。アメリカ・ニューメキシコの原野に約400本の避雷針を立て、稲妻を呼ぶ広大な作品。自分で造形をせず、自然・偶然を見せる装置を作ることが制作であり、稲妻という自然現象が生じるその時が作品であると言えようか。したがって図版は稲妻の写真でもあり、アース・ワークの作品でもある。



(図版6) ウォルター・デ・マリア「稲妻の原野」1971-77年

いずれも自然そのものに手を加え、自然・宇宙を鑑賞者に改めて意識化させることで新しい世界を意識の中で出現させる作用を持つこと、つまり鑑賞者の想像力(概念)に働きかけることが作品成立の鍵となっている点で、コンセプチュアル・アートの理念を持つものである。

近年はこのような大規模なものではなく、自然の中を歩行しその途中にほんの少し自然に細工するといった、ささやかな行為を作品とするものも増えている。これらの作品は自然とのコミュニケーションとそれによる自然との一体化を求める精神によるもので、次章で詳しく述べる。

■ パフォーマンス (Performance 1960年代～)

観客との直接的な交流を求めて、演劇的な構成の中で美術家が自らの身体を用いて行為を行う作品。ボディアート(自らの身体を道具・モチーフとして作品化する)、ハプニング(場所、時間を特定せず、公衆の場で突発的・儀式的な行為を行う)などもある。

アメリカの現代作曲家ジョン・ケージ (John Cage 1912-1992) に「4分33秒」という曲がある(初演は1952年)。3楽章に分かれているが、音符のついた譜面はない。ピアニストが野外でピアノの前で「4分33秒」間、座り続けるパフォーマンスで、その間に聞こえる人の話し声や工事の音、小鳥のさえずりなどがその曲である。ダダイズム以来の、偶然と気ままさ、ありきたりな世界そのものを享受する精神を持った作品である。

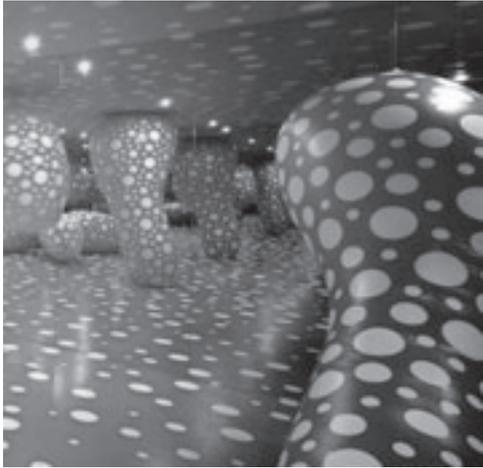
耳を澄まして身の回りの音を聞くこと、こんなこと(いわば日常そのもの)が意味を持つのは、このパフォーマンスを通して鑑賞者が意識を飛躍させ、そこに非日常の世界を感じ取ることができるようになるからである。

ビートルズの故ジョン・レノン夫人オノ・ヨーコ (1933-) は現代美術界ではスーパースターであるが、彼女は1962年「カット・アウト」というパフォーマンスを行っている。舞台上に座った彼女の衣服を観衆が一人ずつはさみで切り、その破片を持って行くパフォーマンスである。この「カット・アウト」は2003年に再演され、その映像を筆者は「2008横浜トリエンナーレ」展で見える機会を得た。衣服を切られながら静かに座っている、70歳になるオノ・ヨーコの毅然とした姿は凛々しく美しかった。それは「観客との直接的な関係性を得るために作家のエゴを棄てたオノの自己滅却」⁽⁴⁾の姿であった。

これらのパフォーマンスは観客を取り込みその概念と思考を強く揺さぶるものである。

■ インスタレーション (Installation 1970年代～)

インスタレーションとは元来「据え付け」「仮設」といった意味。美術においては屋内・野外を問わず、展示される場所に合わせて空間を組織し、空間全体をひとつの作品とするような発表方法を指して言う。コンセプチュアルな思考を鑑賞者に直接体験させるため生まれた形式だが、「絵画」「彫刻」という伝統的形式で括れない作品すべてをとりあえずインスタレーションと言ってしまうことが多いようだ。アース・ワークも同様だが、新しい形式を使えばすべて現代美術として成立するわけではない。同然そこでは作品の質が問われることになるわけだが、モノや素材を配置することで空間全体の意味作用を新しく形成する、その喚起力が問題となろう。また絵画や彫刻と比べて鑑賞者を精神的、体感的に強く刺激する表現形式であるが、それにより鑑賞者にどれだけ新たな感受性や感覚を引き出せるかに作品の成否がかかっていることになる。谷新はインスタレーションのポリシーを端的に「空間全体を対象視した際の空間の異化作用」「作品と観客の接点における行動化状態」⁽⁵⁾と規定している。展示が終わると写真などの記録だけしか残らない。



(図版7) 草間弥生 「水玉脅迫 (Dots Obsession)」1996年

〔図版7〕は2004年に東京国立近代美術館で行われた草間弥生展のインスタレーション作品「水玉脅迫 (Dots Obsession)」である。草間弥生(1929-)は絵画やオブジェ、インスタレーションなどすべての作品で、見る者の視界を覆い尽くさんばかりに際限なく増殖する水玉模様(ドット)を使うことで有名な作家である。このインスタレーションは、赤い床と天井を白の水玉で覆いそこに空気膨らんだ巨大な水玉模様のビニールを配置してある。周囲の壁は全面鏡が貼ってあり、水玉は際限なく繰り返される。水玉は草間の脅迫神経症という病の恐怖であり、またそれを延々と描き、作り続けることが彼女にとっての治癒療法である。鑑賞者も水玉模様の部屋で圧倒的な脅迫感を味わうことができるという寸法だ。

もう一つ日本での展示例としてクリスチャン・ボルタンスキー(Christian Boltanski 1944-)の「夏の旅」(図版8)を挙げる。ボルタンスキーは死者の遺品(服や写真など)や電球の明かりを使って、喪失や死、または忘れ難い記憶を強く意識させるインスタレーション作家である。

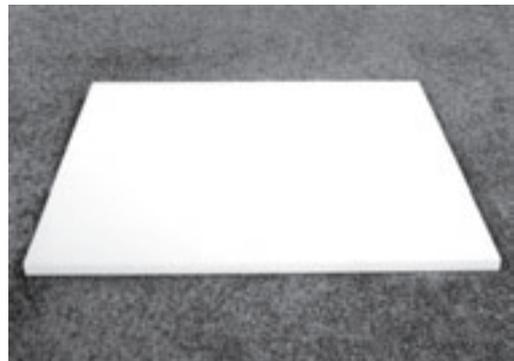


(図版8) クリスチャン・ボルタンスキー 「夏の旅」2003年

「夏の旅」は2003年「大地の芸術祭/越後妻有トリエンナーレ2003」に参加したインスタレーション。「大地の芸術祭/越後妻有トリエンナーレ2003」は新潟県越後妻有地域の広大な山間地や構造物に、世界32カ国、150名

のアーティストがアース・ワークやインスタレーション作品を展示したもので、世界でも最大級の大型野外現代美術フェスティバルである。筆者も2003年夏にこの祭典を車で回り見たが、クリスチャン・ボルタンスキーのインスタレーションは松之山町の廃校になった小学校を全部使った大規模なものだった。各教室の机にはかつてそこにいた小学生の無数の衣服、カバン、本、実験器具などが積み上げられ、それらがみな布で覆われている。また廊下には煙が焚かれその突き当りには裸電球の下にピアノが置かれており、昇降口にはスリッパが吊り下げられている(図版は昇降口に吊り下げられたスリッパ)。どこにも「不在」が色濃く感じられた。かつてあり、今はないということがヒシヒシと胸を打つのである。夕方たどり着いた廃校で体験した「失われた時」への郷愁は筆者自らの記憶をも呼び覚まし脳髄に染みるものだった。

2003年1-3月に東京都近代美術館で開催されたヴォルフガング・ライブ展のインスタレーションにも衝撃を受けた。〔図版9〕がそれだが、この写真を見ても平たい立体が床に置かれているだけで、何のこともわからないかも知れない。この物体は大理石で作られているが、実際に近づいてよく見ると、その表面は全体的に浅く丸く削られていて、そこに牛乳が注がれ、表面は牛乳で覆われているのである。また会場の次の部屋に進めると、黄色の粉が床の中央に正方形に敷き詰められている。これもよく見てみると黄色の粉は花粉であった。ヴォルフガング・ライブ(Wolfgang Laib 1950-)はこのように大理石や金属などの無機質な物質と、ミルク、花粉、米、蜜蝋などの有機的素材を対等に共存させる作品で、生命を相対化して見せる。冷たい大理石や床とともにあるのがミルクや花粉だと知った時、にわかにもむせ返るような生の官能に圧倒され、また哲学的・宗教的な感覚に引き込まれる。この作品が強烈なショックを与えるのは、それが概念を最大限に凝縮したミニマルな形式で提示されているからである。現代美術は近代の機能主義的な面に異議を唱えるため、猥雑で雑多、無失序な状態を提示するものも多いが、このように近代の良質な部分を生かしたミニマルでコンセプチュアルなインスタレーションも多い。



(図版9) ヴォルフガング・ライブ 「ミルク・ストーン」1977年

余談だが、ヴォルフガング・ライプ展はその後、香川県丸亀市の猪熊弦一郎現代美術館で巡回展示された。その時、美術館がこの「ミルク・ストーン」に牛乳を注ぐ希望者を募ったのである(ミルクは腐るので毎日交換される)。それに筆者のゼミ生が応募し、当日始発で松江を出、開館前に牛乳を大理石に注いでセットした。ゼミ生をこのような行為に駆り立てるのはこのインスタレーションの持っている、目に見えないイメージの喚起力である。

4 現代美術の思想 ポスト・モダン (Post Modern)

前章まで近代美術の理念とそれを超克するための現代の理念と形式を紹介したが、美術も含めて社会文化的にはモダン以後は「ポスト・モダン」として概念化されている。ここではその全体像の整理を「モダン」と「ポスト・モダン」という概念の比較で説明してみたい。

ポスト・モダンという言葉が初めに使われたのは建築においてであることはよく知られている。近代の美術理念で述べたように、合理化、還元化の理念は建築も同様で、その結果機能と造形が一体化し無機的な四角い箱と呼ぶべきものになった近代建築に対して、装飾性、折衷性、過剰性などをもったいわゆるポスト・モダン建築が1970年代から現れた。

哲学・思想の分野でも、近代の人間像、すなわち自立的、理性的で整合性のある「主体」概念に対して構造主義の立場からの批判が多くあらわれた。構造主義では人間は個や主体として首尾一貫した視点やコントロールを持つことはできず、むしろ外界の情報やシステムによって大きく影響を受け、その総体として作られたものであるとされる。その後、ポスト構造主義者のリオタールの著書「ポスト・モダンの条件」によって、ポスト・モダンは真理や進歩などへの信頼、あるいはマルキシズム思想などいわゆる「大きな物語の終焉」後の世界として決定的に定義された。

ポスト・モダンは1980年代以降、哲学・思想、社会学、文学、音楽、建築・デザイン等のあらゆる文化上のジャンルでモダンを批判し、超克するための運動として大きな展開を見せている。

ポスト・モダンは現代美術にとっても欠かせない概念である。前述のモダニズム理念、すなわち絵画、彫刻等の媒体の特質を純化し、より造形的な要素だけで成立する作品を目指すことや、進歩、発展理論に基づき、個性的、独創的作品を希求することへの批判として、60年代より日常性や概念を取り入れたネオ・ダダ、ポップアート、コンセプチュアル・アートなどの台頭の後、70年代にはニューペインティングや折衷主義、シュミレーションニズムの絵画などが出現した。そのような経緯を経て、現在美術上のポスト・モダンは1980年以降に確立したとする説が一般的である。その美術史上の見解については、松井みどりが「Art : Art in a New World」の中で、アーサー・C・ダントーやハル・フォスターなどの説をもとに、的

確に簡潔にまとめている。その内容を援用しこれまで見てきたことをまとめておきたい。

松井は『モダン』は「社会に頼らずそれ自体の存在感をもつ『自律的』な作品の形態や、それを作る作家の意志や独創性を強調する」ものであるが、それに対し『ポスト・モダン』は「自分の外に存在する世界が自分の意識や制作過程に与える影響について考察する」⁽⁶⁾ものと捉えている。松井はあわせて「芸術を語るときの論点が『形態的自律性』から『思考やそれを媒介する行為』へ移った」⁽⁷⁾とするクラウスの論や、「芸術の意味は、その物質的な姿から、それをめぐる思考や、それが生み出す記録や解釈を含めた経験のネットワークに移され」それは「すなわち『物』を通した『言葉』への芸術作品の意味の拡張」⁽⁸⁾であるとするオーウェンスの「アレゴリー論」を紹介している。このようにポスト・モダンの考え方は、先に見た、コンセプチュアル・アートの理念やアース・ワーク等の表現に見られるものである。

ところで、ポスト・モダン美術は最近では何やら旗色が悪い。たとえば建築・デザインにおいては、そのあまりに過剰で奇異なスタイルは一過性の流行現象として片付けられている感がある。純粹美術においても前述のニューペインティングや折衷主義、シュミレーションニズムの絵画などは、一時期大流行したがすぐに陳腐化し、あだ花のように消えていった。

結局これらのスタイルは次に続く可能性を見いだせなかったということであろう。たしかに近代への批判は分かるが、それが折衷や引用で超克できるのかと問えば、首をかしげざるを得ない。「ポスト・モダン」は「ポスト・モダニズム」と言われることはあまりない。「モダニズム」は強固なものであるが、「ポスト・モダン」は「イズム」と言いうほどの確固とした方法論がなかった。

しかしこれまで見てきたように、コンセプチュアル・アートを理念とし、インスタレーション等の新しい形式による美術には、このようなポスト・モダン美術には見られない、人間と生への新しいアプローチがみられる。ポスト・モダンという概念への移行を人間個人として捉えた時、自我、自意識がすべてを支配し、個別的自立こそが価値であった近代的生き方から、主体と客体の境目をなくし開かれた自我を受け入れる生き方へという、「生」の在り様の転換として捉えることもできるのではないか。筆者の実感として近代的生の固執からの脱却のため、このような精神のしなやかさが求められていると感ずるのである。ポスト・モダンの思想に積極的な意味を見いだそうとするなら、この個として閉じた自我からの解放にある。自我が強固でないことを自覚することにより、自分が他のものと融合する可能性を開いたのである。インスタレーションが鑑賞者との間に世界の融合を可能なものにさせるとしたら、このような現代の思想に根柢をおくものであるからであろう。

5 コミュニケーションの媒体としての現代美術

以上、見てきたように現代美術は近代美術への批判、超克またはそれを受け継ぐものも含めて多様な展開を見せながら、近代の自律的（閉じられた）美術から、概念を媒介とする美術の在り方を根底とし、社会・人・自然に向かって開かれた美術となった。またその表現方法としてインスタレーションのような、完結した作品に収束しない提示の仕方が出現した。それは作品を一つの媒介として鑑賞者との交感を求めるものであった。このような現代美術の様相は一つのコミュニケーションの在り方を示しているとは言えないだろうか。現代美術では作品とそれを見て体験する者との間に生じる「関連」が問題となるのである。この関連、関係性こそコミュニケーションと言えるものではないか。3章で見てきたように、コンセプチュアル・アートの出現は「『作ること』から『見ること』への芸術のシフトである」⁽⁹⁾と言えるが、このことは鑑賞者を一方的な作品の受信者としてではなく、芸術成立の絶対条件としての位置を与えたということである。ここに双方向の対話、コミュニケーションが成立する根拠があると考えられる。まず作者は鑑賞者へ向かって開かれた精神のもとで作品を提示する。鑑賞者はその作品体験を通し作者と会話（非言語コミュニケーション—nonverbal communication）をする。その間に鑑賞者の内部において今度は概念の活動による自分との対話（自己内コミュニケーション—intra communication）が生まれる。その自己との対話の過程で鑑賞者の内部に新しい世界が広がり、世界の理解の仕方を新しく得ることができるのである。その世界とは元に戻って作者が自分の内部に抱えている世界像と結びつくのであろう。このとき作品を媒体としたコミュニケーションが一つの循環を果たし一定の完結をみるのである。

その関係性の在り方は、近代では作者が一つの閉じられた個として作品を作り、その個の表現体として作品が個性を持ち、それがもう一つの個としての鑑賞者に一方的に訴えるのに対して、現代美術では作者によって決められた理念の一方的な伝達が目的ではなく、鑑賞者による解釈が可能な媒体として作品があり、受信者によって受信者自身の内に生まれる世界の広がりを持って初めて作品の成立があるとする点で決定的に異なる。

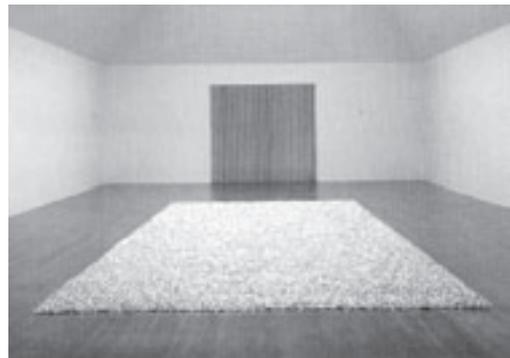
現代美術の特質をコミュニケーションとしての機能に置く見解はいくつか散見される。すでに1970年代、オブジェとしての美術作品を放棄してしまうコンセプチュアル・アートに対する批判や論争の中で、アーティストで評論家でもあるアラン・カブローが「コンセプチュアリズムは相関的なコミュニケーションの形態である」⁽¹⁰⁾として擁護している。また評論家の市原研太郎は「コンセプチュアル・アートからコミュニケーション・アートへ」の中で、トレスやバーバラ・クルーガーといった最近の作家の社会に対する修復作用と働きかけのメッセージ性を評価し、「コンセプチュアル・アートに備わる言語に

対する鋭い感受性を継承し、それを積極的に他者（鑑賞者）とのコミュニケーションに向けている」⁽¹¹⁾として、鑑賞者との「意識の交感」をコミュニケーションと位置付けている。

現代の新しい形式の美術をコミュニケーションの媒体としてみると、その伝達の方向性や作者と作品、鑑賞者との関係性で大きく次の3つに分けられると考える。

- (1) 作品を媒介として作者と鑑賞者が直接対話（非言語コミュニケーション）するもの
- (2) 作者が自然・世界とコミュニケーションすることの一つとして作品が制作され、鑑賞者はその対話の相互関係を追体験するもの
- (3) 作者が社会に向かってメッセージを発するものである。この分類に従って、その例を実際に筆者が鑑賞・体験したものを中心に紹介したい。

- (1) 作品を媒介として作者と鑑賞者が直接対話するもの
○フェリックス・ゴンザレス＝トレス（Felix Gonzalez-Torres 1957-1996 キューバ）



（図版10）フェリックス・ゴンザレス＝トレス「無題〈偽薬〉」1991年

まずはフェリックス・ゴンザレス＝トレスの作品「無題〈偽薬〉」^(図版10)（1991）。図版ではわかりにくいですが、床に正方形に置かれているものは銀紙につつまれたキャンディである。前述のライブの「ミルク・ストーン」同様ミニマルな状態で設置されている。このキャンディは鑑賞者が一つずつ持っていきようトレスによって指示されており、鑑賞者は指示に従いキャンディをとり、食べたり家に持っていったりする。そのことで「無題〈偽薬〉」は両者の共有する作品となるのである。作品はだんだんと消滅していくが、逆に鑑賞者ひとりひとりの中に生き続ける。トレスはキャンディという日常にありふれた安価な素材を使用して、作品と見る側の関係を解放する。個の関係がひとつひとつ繋がっていくことにより普遍化され、より開かれた関係を作り出せることを作品を通して示している。それは私たちが力づけるものであり、よりリアルで身近な生を感じさせる優しさにあふれたコミュニケーションではないだろうか。ちなみにトレスの作品のように鑑賞者が作家の指示により参加する作品をインタラクティブアートと呼んでいる。「無題〈偽薬〉」は固定した形態を持たず、その会場ごとで作られるが、二

ニューヨーク近代美術館蔵となっている。その概念そのものが著作権となっているのであろう。(筆者は1997年のニューヨーク近代美術館での展覧会でこの作品に出会った。)

○エルネスト・ネト (Ernesto Neto 1964— ブラジル)
[写真1] に写っているのは筆者の家族。2007年8月、筆者が家族と香川県丸亀市の猪熊弦一郎現代美術館で、ブラジルの現代作家、エルネスト・ネト展を鑑賞したときのものだ。その作品はワンフロアを全部使った大規模なインスタレーションで、伸縮性のある薄い布地でいくつもの部屋を作り、その中を鑑賞者が奇怪かつユーモラスな柔らかいオブジェたちと戯れながら巡るものであった。ターメリックなどの香料の入った錘を吊り下げて作られた半透明な仕切りに、それぞれ写真のような柔らかいオブジェが置かれていて、参加者はそれに埋まったり衣服のように身につけたりする作品であった。



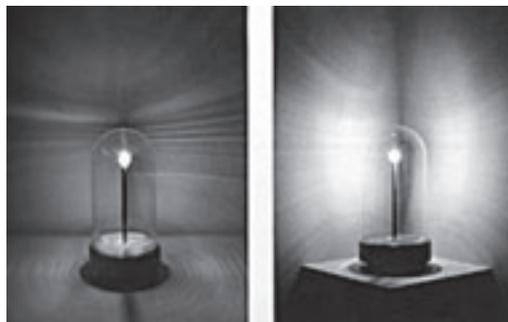
[写真1] エルネスト・ネト展 (猪熊弦一郎現代美術館) より

柔らかい洞窟のような空間を巡りながら、筆者の高校2年生になる息子が「美術を初めておもしろいと思った。」と感想をもらったのである。自慢ではないが、筆者の息子はこのような現代美術はおろか美術全般に全く興味を示したことはなかったのであるが、この作品は彼にある種、ストンと内部に入ってくる心地の良いふれあい体験をさせたようである。そのふれあいとは作品体験を通じて世界と解け合い疎通することだったと思う。その体験こそ作者が求めたコミュニケーションであり、そのコミュニケーションを通じて作者の意図する原初的、官能的で慈愛に満ちた世界が鑑賞者の内部に湧き上がるのである。

○ジャコブ・ゴートル (Jakob Gault 1965— ドイツ) & ジャズン・カラインドロス (Jason Karaindros 1963— ギリシャ)

[図版11] はジャコブ・ゴートルとジャズン・カラインドロスのコラボレーションによる「天使探知機 (Angel Detector)」というインスタレーション作品の一部である。インスタレーションは、直接体験する時間と空間があって初めて成立するものであるから、図版を見ただけではほとんど何の事だかわからない。その説明をしなくてはならないが、この作品を筆者が体験したのは「2005

年横浜トリエンナーレ」である。「2005年横浜トリエンナーレ」は山下埠頭の巨大な倉庫を主会場に世界30か国、86名のアーティストがインスタレーション、パフォーマンス、プロジェクト、映像など多彩なイベントを約3カ月に渡って繰り広げた現代美術の祭典であった。前述の「大地の芸術祭/越後・妻有トリエンナーレ」とならぶ世界に誇る日本の現代美術の展覧会である。



(図版11) ジャコブ・ゴートル&ジャズン・カラインドロス「天使探知機」2005年

さて「天使探知機」であるが、倉庫の中の四角く区切られた暗い部屋に入ると、周囲にベンチがあり、中央に図版の装置が置かれている。何人かの鑑賞者がベンチに座りじっと静かにしていると、中央の明かりが点灯するのである。このドーム型の明かりは周囲の沈黙を感知して点灯する仕組みになっている。フランスでは会話が途切れた時に「天使が通った」という言い回しがあり、「天使探知機」というタイトルはそれに由来するという。この部屋に集まった人たちは一種協力し合うようにしばらく黙る。そしてゆっくり点灯する明かりを見た時、この沈黙がなにか愛おしいもののように感じられるのである。この作品では作者の指示に参加者が反応し、「沈黙」を意識化し、その沈黙の時間に自己と、またそこに偶然集った人達と無言の会話をする。なんともやさしさにあふれた作品である。

以上3例は鑑賞者が参加し直接作品を体験するタイプのインスタレーションであった。トレスのように鑑賞者により作品の形が変わってしまうものもある。このような形は作品を媒介として作者と鑑賞者が直接コミュニケーションするものといえよう。

(2) 作者が自然・世界と対話することの一つとして作品が制作され、鑑賞者はその対話を追体験するもの

○アンディ・ゴールズワージー (Andy Goldsworthy 1956— イギリス)

[図版12] は1987年に三重県大内山村で作られたアース・ワーク作品である。アンディ・ゴールズワージーは世界各国の自然の中で見つけた石、枝、棘、土、雪、氷柱、植物などを素材として使用し、その場でささやかで脆い環境作品を制作する。例えば、池の中で葉を配列したり、氷を切って組み立てたりする。図版は川に落ちている紅葉した楓の落ち葉を集め、川の中で列にして並べたもの

である。ただそれだけなのに、赤い楓の葉の列は天からの贈り物のような鮮烈な印象を与える。これは一瞬生まれたものである。それらは当然、次第に崩れていくだろう。その移ろいやすさを想うとき（現実に見なくても想像することによって）、生命の誕生と消滅という宇宙の変化までをも想起させられるのである。



(図版12) アンディ・ゴールズワージー 「一列の楓の葉」1987年

作者はこのような作業・行為をすることで、無限な自然と有限な自分とを交感し個体としての自分を自然に溶け込ませる。この自然とのコミュニケーションの様子を、ただ残っている写真だけでも感じとることができる。

○大久保栄治 (Ohkubo Eiji 1944—)



(図版13) 大久保栄治 「水辺の球」1998年

大久保栄治は海岸や山、溪谷などの自然の中を歩き、そこで拾い集めた素材によって制作活動をしている日本人のアース・ワーカーである。

大久保は1998年3月21日から8月15日までの約5か月間、四国の遍路道や四国山地などを回り、その先々で約90点の作品を作った。[図版13]は4月27日に徳島県阿南市北の脇海岸で、落ちていた流木を集めて球型に編んで海に浮かべたものである。大久保はこの間、野山で四季の花々や葉を集めたり、山間の河原で石を組んだりするなど、自然と一体となった表現を行ないながら旅を続けた。このような行為は旅の先々で俳句を詠んだ芭蕉や西行法師を思い起こさせなくもない。

ゴールズワージーや大久保は、自然そのものの仕組み

を少しだけ手を加えることで異化し、新しい世界を垣間見せるが、制作が直接の目的ではないという部分が大切なであろう。野山を歩き回る行為、その自然との触れ合いと思索の一環として制作がある。その触れ合いの行為の全体像が作品なのである。いわば自然とのコミュニケーションによる根源的な交感が芸術的思想であると言えよう。

今まで見てきた作品の多くもそうであったが、このように自然や日常的な室内など特定の環境の中で、その場の特性を活かしてインスタレーションやアース・ワークを作り出すことを「サイト・スペースフィック」という。美術館を離れた「サイト・スペースフィック」な作品は、社会や自然と交流し、その関係性の中で作品成立を試みる現代美術の特質を如実に物語っている。

(3) 作者が社会に向かってメッセージを発するもの

コミュニケーションの3番目の様態として、政治、社会に対する強いメッセージを持ったインスタレーションも紹介しておこうと思う。政治、ジェンダー、民族などにかかわるメッセージを作品にすることも現代美術の大きな特質であり、社会性をもったコミュニケーションを目的とするものである。

○ジェニー・ホルツァー (Jenny Holzer 1950— アメリカ)



(図版14) ジェニー・ホルツァー 「欲しいけど欲しがりたくない」1988

ホルツァーはビルの電光掲示板、ポスター、公衆電話に張られるステッカーなどのメディアを使い、自作の挑発的ともいえるスローガンを発信する。[図版14]はロンドンのビルの電光掲示板だが、そこには「私を私の欲望から守って」というメッセージが流れている。私たちが街角で何気なく見ているのは天気予報、ニュースの断片、CMなどであるが、ホルツァーはそのような私たちが予期しているシステムの情報とは全く異質な、私的なメッセージを電光掲示板に流す。日常の中でこのような形而上学的な警句を突然突きつけられたとき、情報機能と意味の矛盾に私たちは違和感を覚え混乱する。この人々に与えるショックと意識への侵入が、美術からのコミュニケーション機能と言えるだろう。ホルツァーはこ

のように大量の伝達機能の仕組みを使い、政治的、社会的メッセージを美術の領域から発するのである。

○クリスト (Christ 1935—ブルガリア)



(図版15) クリスト「梱包されたポン・ヌフ パリ」1975—1985

クリストは「梱包の美術家」として広く知られている。初期は小さな「日常品」—バイクやドラム缶などを梱包していたが、次第に大規模なプロジェクト—シカゴ現代美術館、旧ドイツ帝国国会議事堂、マイアミの島々などの梱包—になっている。[図版15]はパリのポン・ヌフを梱包した作品（「梱包されたポン・ヌフ パリ」1975—1985）である。この人工的な色の布で覆われた橋を渡ったパリジャンは、さぞかし新鮮なショックを受けたであろう。これは見慣れた都会の風景が梱包で一変することで、鑑賞者に新しい感覚が宿るというような作品であり、それだけみればアース・ワークの都会判にあたるように思える。しかし、クリストはアース・ワーク作家として考えられてはいない。クリストの作品の核心はこの作品が発案されてから実現するまでの10年間にある。ポン・ヌフが梱包されていたのはわずか16日間であり、政府や、地方自治体、企業と交渉し許可を得、巨額な資金のすべてを自らの手で捻出し、ボランティア組織を編成して制作をするためにかかった全時間が1975年から1985年までの10年なのである（実際に市当局との交渉は9年に渡っている）。クリストはこの一つ一つを多くの人と関わり、作品の芸術性を訴えることでクリアープロジェクトを実現する。そのためにとった社会的コミュニケーションのすべてが作品であるという点が、クリストを現代美術の作家として重要な存在とさせている。

おわりに

「はじめに」で述べたように、本稿は一般向けの現代美術の紹介書として、

- ① 近代と現代という時代間の相克や理念の変遷にスポットを当てる。
- ② 現代美術の特質をコミュニケーションという観点か

ら捉える。

という2点をキーポイントにして論じた。その内容の多く、特に①についてはすでに多数の美術書によって論じられていることであり、新規なものはないかもしれない。また、「近代」や「ポスト・モダン」等の用語、「イズム」や理念などについての解釈も厳密ではないという非難もあろうかと思う。しかし筆者は現代美術の持つ特質をわかりやすく説明するための簡潔なストーリーを構築したつもりである。

また、本稿に隠れた特徴があるとすれば、一制作者の視点から現代美術を論じた点であろう。筆者は絵画を制作するもの（すでに述べたように「画家」という芸術家像はアナクロニズムであるが、「絵画」は1990年代頃から再生・復活したとされている）であるが、現代において絵画を制作する意味と価値がどこにあるか、またそれはどのような理念に基づくどのようなスタイルであるのかの回答を、作品として発表することが筆者の芸術活動である。作品の成立要素を「理念」「スタイル」「技法」と位置付けたのは、制作者として自らの生き方を芸術にかける姿勢、そののびきならなさの反映と言える。

また、現代を「ポスト・モダン」として近代を超克すべき活動と位置付けたが、これも筆者の制作体験からの切実な実感である。筆者が美術の素晴らしさを知ったのは近代美術を通じてであり、「モダニズム」は筆者の人生を支える思想であった。それが歴史的に行き詰まりを見せ、虚無主義に陥り、その後本稿で見たような展開を示したのと同時に、筆者の制作歴も近代を超える「理念」を手に入れるべく苦闘の歴史であった。「モダンへの固執と超克」は筆者自身の絵画制作の危機と再生という実体験に重なり、そのなかで絵画のあり方（「絵画とは何か」という問題）を常に考えざるを得なかった。そして今、ある程度確実に筆者自身の制作の根底にあるのは、自我を解放し他との交感のなかで生きることを模索する人間像であり、その意味を絵画表現として「自己完結する絵画ではなく、自己と他・外界（世界）とを往還する関係をとらえる」⁽¹²⁾ことであると考えている。

今回示したコミュニケーションとして通じ合える美術という容態は、ほとんどが優しさを持ったものであり、筆者が現代において価値を持つと考えている、自我からの解放と他との緩やかな交感を求める姿であった。それには筆者のかなりの思い込みが入っていることは認めざるを得ない。現代美術は本稿の作品例にあったような作者と鑑賞者のやさしい触れ合いを目指すものばかりではない。ポスト・モダン美術作品の中には、故意におどましく、幼稚で攻撃的なものはいくらでもある。しかし本稿で参考に挙げた作品は、今を生きる人間に対して有益な示唆となる可能性があると考えている。ただ、その交感人間や世界に対する厳しい洞察の末生まれたものであり、むしろ伝達の不可能性から出発していると感じられる。安易な「感情移入」などとは無縁なものであり、その根底には自己放棄と諦念があるのではないかと筆者は考えている。

また今では1980年以降に生まれた、いわゆる近代の呪縛を知らないアーティストが出現している。それらの動向も注意深く見守っていききたい。

図版出典

- (図版1) フランク・ステラ「同心正方形」1964年 川村記念美術館蔵 同美術館作品図録 P.145
- (図版2) ドナルド・ジャッド「無題No.306」1973年 東京都現代美術館蔵 同美術館作品図録 P.202
- (図版3) ジョーゼフ・コスース「一つの、そして三つの椅子」1965年 ニューヨーク近代美術館蔵 同美術館作品図録P.249
- (図版4) 河原温「NOV.21,1985—シリーズ〈今日〉(1966—)から」1985年 東京都現代美術館蔵 同美術館作品図録 P.56
- (図版5) ロバート・スミッソン「螺旋状の突堤」1970年 現代の美術No.11「行為に賭ける」(講談社) P.76
- (図版6) ウォルター・デ・マリア「稲妻の原野、1971-77、ニューメキシコ」1971-77年「20世紀の美術家」(美術出版社) P.161
- (図版7) 草間弥生「水玉脅迫 (Dots Obsession)」1996年—「草間弥生—永遠の現在」展(東京国立近代美術館 2004) 図録P.205
- (図版8) クリスチャン・ボルタンスキー「夏の旅」2003年「大地の芸術祭/越後妻有トリエンナーレ2003」展図録P.164
- (図版9) ヴォルフガング・ライプ「ミルク・ストーン」1977年 ヴォルフガング・ライプ展(東京国立近代美術館 2003) 図録P.37
- (図版10) フェリックス・ゴンザレス=トレス「無題〈偽薬〉」1991年「水戸アニュアル'97 しなやかな共生」展(水戸芸術館 1997) 図録P.20
- (図版11) ジャコブ・ゴードル&ジャズン・カラインドロス「天使探知機 (Angel Detector)」2005年 横浜トリエンナーレ2005出品作品 横浜トリエンナーレ2005作品図録 P.81
- (図版12) アンディ・ゴールズワージー「一列の楓の葉」1987年 三重県大内山村での制作 20世紀の美術家(美術出版社) P.166
- (図版13) 大久保栄治「水辺の球」1998年 大久保栄治展「四国の天と地の間」(徳島県立美術館 1999) 図録P.46
- (図版14) ジェニー・ホルツァー「欲しいけど欲しがりたくない」1988 ロンドンでのインスタレーション「20世紀の美術家」(美術出版社) P.209
- (図版15) クリスト「梱包されたボン・ヌフ パリ」1975-1985「CHRISTO〈現代美術の巨匠シリーズ〉」(美術出版社1991) P.119

注

- (1) 松井みどり「Art : Art in a New World」(朝日出版社2002) P.28
- (2) 早見堯「現代美術事典」(美術出版社1984) P.95
- (3) 橘秀文「イミダス2007」(集英社2007) P.1032
- (4) 松井みどり『柔らかな創造力—オノ・ヨーコと草間彌生における幸福の逸脱性』「ハピネス展(森美術館)」図録P.252
- (5) 谷新「現代美術辞典」(美術出版社1984) P.21
- (6) 松井みどり「Art : Art in a New World」(朝日出版社2002) P.37
- (7) 松井みどり同書P.41
- (8) 松井みどり前掲書P.44
- (9) 暮沢剛巳「現代美術を知るクリティカル・ワーズ」(フィルム・アート社2002) P.130
- (10) ロバート・アトキンズ「現代美術のキーワード」(美術出版社1993) P.66
- (11) 市原研太郎『コンセプチュアル・アートからコミュニケーション・アートへ』「美術手帖2003. 12月号」(美術出版社) P.86
- (12) 拙著「現代絵画の可能性に関する一考察」(島根大学教育学部美術教育研究室美術論集第10号) P.15

参考文献

- ・ロバート・アトキンズ「現代美術のキーワード」(美術出版社 1993)
- ・暮沢剛巳「現代美術を知るクリティカル・ワーズ」(フィルム・アート社 2002)
- ・松井みどり「Art : Art in a New World」(朝日出版社 2002)
- ・菅原教夫「優しい美術—モダンとポストモダン—」(読売新聞社 1992)
- ・末永照和「20世紀の美術」(美術出版社 2000)
- ・「現代美術事典」美術出版社編集部編(美術出版社 1984)
- ・「現代美術入門」美術出版社編集部編(美術出版社 1986)
- ・「20世紀の美術と思想」美術手帖編集部編(美術出版社 2002)
- ・「現代アート入門」小林康夫・建畠哲編(平凡社 1998)
- ・VERY NEW ART 2000」美術手帖編集部編(美術出版社 2000)
- ・菅原教夫「現代アートとは何か」(丸善ライブラリー 1994)
- ・海野弘・小倉正史「現代美術—アール・ヌーヴォーからポストモダンまで—」(新曜社 1988)
- ・中村英樹・谷川渥「Art Watching【現代美術編】」(美術出版社 1993)

・ Stephen Little「…isms く…イズムで読みとく美術」(新樹社 2006)

ABSTRACT

When we assume the elements of an art work to be "a concept" and "a style", the concepts of the works of modern art were demanded as "autonomy" and "plastic". And they reached the style called geometrical abstraction as the highest expression. However, the modern art showed deadlock with Minimal Art like socially modern rationalism and thought of progress/development having failed. In the present day, the concept replaced to Conceptual Art which formed "the world" in the consciousness by the concept. It does not take a form of plastic art such as paintings. It is shown by signs, letters, photographs, acts. Conceptual Art is the basic idea of new work forms such as Installation and Earth Work which appeared in the present day. Installation is like the device which organizes and transforms the space to fit the site. Installation, which does not have the concluded condition, is the transmission device which sprout a new "world" in the consciousness of an appreciation oneself who tastes space for bodily sensation on the spot. Contemporary art such as installation, which works as the medium, forms the work by taking the communication as "the communion of the consciousness" between the artist and the appreciation. The function of communication of such a contemporary art founded liberation of self and understanding with others.

