

芸術学

学士（美術学部）

内山花

千葉李奈

中野遥賀

藤村晴子

武藤美桜

目次

はじめに

- 1 現代アートの保存修復の必要性と国内・海外の取り組みの現状
 - 1.1 現代アートに保存修復は必要か
 - 1.2 現代アートの保存修復を取り巻く現状—海外および日本の美術館—
- 2 現代アートを「修復」する—作者・素材・作品形態別のケーススタディー
 - 2.1 事例研究の重要性
 - 2.2 実際の修復事例
 - 2.2.1 同一作者の場合—ヨーゼフ・ボイス作品の事例—
 - 2.2.2 同一素材の場合—合成ポリマーを使用した作品の事例—
 - 2.2.3 同類の作品形態の場合—ライト・アート作品の事例—
- 3 修復事例からの考察
- 4 現代アートを「保存」する—美術館の収蔵庫における課題と対策—
 - 4.1 「安全地帯」収蔵庫に迫る危機
 - 4.2 収蔵庫の狭隘化問題
 - 4.3 収蔵庫の空気環境問題

まとめ

現代アートの保存修復は、古典作品の保存修復と比べて理論的にも実践的にもいまだ新興の研究分野である。古典作品の保存修復の技法や理論はある程度確立されているが、現代アートに対してはそれらが当てはまらないケースが多くある。一方で、既に多くの現代アート作品が様々な劣化や損傷を被っており、その処置は喫緊の課題である。本研究では現代アートの保存修復について、まず第1章でその現状を概説する。第2章・第3章では「修復」に焦点をあて、修復事例から特徴や傾向、問題点などの整理を試みる。第4章では「保存」に関わる問題に目を向け、現在日本の博物館業界で叫ばれている収蔵庫環境の課題に言及する。現代アート作品を後世に残すための「保存」と「修復」の両輪について論じ、今後美術館や保存修復の世界が現代アートとどう向き合っていくべきか、特に日本における環境をどう改善していくかについて考察する。

第1章では、まず保存修復の観点から現代アートの特徴を挙げ、古典作品の場合とは異なる難しさがあることを確認しつつ、現代アートへの保存修復の必要性を述べる。次に、海外および国内の取り組みを概観する。欧米の主要な美術館では、自館の保存修復部門の中に現代アートに特化したチームを置いている館が多く、そこでの修復事業の詳細や具体的な修復事例を積極的に公開している。また近年は韓国や香港などアジアの美術館でも、専門的な設備と技術をもって現代アートの保存修復に取り組む館が増えている。一方、日本国内ではこの分野の研究は端緒に就いたばかりであり、現代アートに対応できる保存修復の専門家の数は非常に少ない。さらに、日本の美術館業界には修復事業の詳細を公開する土壌が無く、国内から現代アートの修復事例は現在ほとんど出てきていない。修復事例を蓄積することは、保存修復の技術・理論の高度化のために重要である。特に、制作方法も素材も多種多様で、従来の修復理論だけでは対応し切れない現代アートこそ、豊富な事例の蓄積が必要だ。これには、全国に数多くある美術館からの情報提供が必要であり、今後は日本でも美術館の修復事業の詳細の公開が求められる。

第2章・第3章では、修復の事例研究を行う。まず第2章で、筆者が収集

内山 花

UCHIYAMA Kaori

現代アートの保存修復—修復事例研究の有する可能性と保存環境の課題に関する一提案—

した8つの修復事例を「同一作者」「同一素材」「同一の作品形態」の3つのカテゴリーに分け、各事例の概要を説明して特徴を洗い出す。次いで第3章にて、カテゴリーごとに事例を比較し、傾向や共通点、類似点を探って全体の考察を試みる。同一作者のカテゴリーでは、ヨーゼフ・ボイス（Joseph Beuys）の3作品の事例を挙げる。これらボイス作品においては、作品のコンセプトを保持するため基本的には作品への介入を避けることが望ましいと判断される傾向があった。一方で、コンセプト保持のためやむを得ない場合には、作品素材の撤去や交換が行われた例もあった。つまり作品のコンセプトが保てるかどうかが最優先となって、素材の交換の可否が決まるのだ。このように特定の作家の作品の事例が蓄積されれば、その作家に特化した修復の指針が形成される可能性がある。同一素材のカテゴリーでは、ウレタンゴムやシリコンラバー、ポリエステル樹脂など「合成ポリマー」に分類される素材を用いた3作品の事例を挙げる。同素材は、劣化や崩壊が非常に速い、どのような劣化の過程をたどるか予測がつかない、など現代アートに特有のさまざまな特徴を併せ持っており、こうした性質ゆえの処置選択の難しさが浮き彫りになった。しかし一方で、激しく劣化してしまったウレタンゴムには強化剤を含浸させる、という処置が複数の事例で行われていたことなど、処置に関する複数の共通点が見出された。同じ素材を用いた作品には類似した問題が起こる可能性が高く、処置も同様の方法を採用できる可能性がある。また、ある作品の今後の劣化過程を予測する際に別の作品の事例を参考にすることができるだろう。同類の作品形態のカテゴリーでは、光を主な表現媒体として用いる「ライト・アート」の作品2点の事例を挙げる。こうした作品では電気部品の劣化が著しく早く、すぐに適切に発光なくなってしまう事例が非常に多い。かつその「光」の要素は作品にとって不可欠であり、適切に光らなければ作品のコンセプトに支障が出る、と判断される場合がほとんどだ。逆に、作家が意図した状態が再現できれば、部品を交換して半永久的に作品を延命することも理論的には可能である。このため部品の交換は、もはや不可避の処置として広く受容されつつあるようだ。ただこの場合、交

換後の作品もオリジナルと呼べるのか、いつまで交換し続けるのか、作品の「寿命」の判断基準は何か、といった問題について議論が必要となる。

第4章では、収蔵庫の課題について論じる。作品の安定的な保存には収蔵庫での適切な保管が肝要であるが、作品にとって「安全地帯」であるはずの収蔵庫が近年、危機的状況に立たされている。問題となっているのは収蔵庫の狭隘化、そして空気環境の悪化だ。まず狭隘化について、現在日本の多くの美術館で収蔵庫のスペースに余裕が無くなりつつある。収蔵庫が飽和状態となれば保存環境が悪化し、現代アートの保存にも悪影響を及ぼす可能性がある。この問題に向き合うひとつの方法として「除籍」と「処分」について考える。東京大学大学院人文社会系研究科文化資源学研究室によるフォーラムの報告書の内容に基づき、最後の手段としての除籍・処分について、日本の美術館でもより詳しく定められるべきであると主張する。次に空気環境問題について、美術館の建材や内装材などから放散される有害ガスにより、収蔵庫の空気環境が悪化することがあるが、現代アートについてはさらに、「作品そのものから出るガス」にも留意しなければならないと考える。現代アートには、合成接着剤や合板、さまざまな変質しやすい素材など、有害ガスを放散する恐れのある素材が多用されている作品もあることから、これらを収蔵している場合は有害ガスによる空気汚染に一層の注意を払う必要があるのだ。

結論として、その多様性ゆえに全体に共通するような理論や指針の構築は難しいとされる現代アートの保存修復も、まずカテゴリーを作って各事例をそこに分類することで、その中で傾向や共通点、類似点を見出せることが明らかになった。このためには、出来るだけ多くの修復事例が公開されることの方がやはり重要だ。しかしまた、日本国内におけるこの分野の研究環境は、整備されていないのが現状である。修復事例の公開、収蔵庫環境改善のための大規模な調査とその公表、そしてそれらが実現できる環境づくりをどう進めていくかが、今後日本における現代アートの保存修復研究の現場に求められる課題である。

目次

序論

第1章 アール・ブリュットの起源

第2章 ジャン・デュビュッフェとアール・ブリュット

第1節 プリンツホルンのコレクション

第2節 ジャン・デュビュッフェとアール・ブリュット

第3節 アール・ブリュットの収集—1940年代—

第4節 「文化的芸術より好ましいアール・ブリュット」を中心に

第5節 明確な定義への拒否

第6節 1950年以降

第3章 現在のアール・ブリュット

第1節 欧米において

第2節 日本において

結論

本論文は、アール・ブリュットの考案者であるジャン・デュビュッフェがアール・ブリュットを定義していく経過を彼が著したテキストを中心に再考し、彼が命名したアール・ブリュットの様々な特徴を明らかにしようとするものである。そこから、デュビュッフェの理想とするアール・ブリュットと現代において認識されているアール・ブリュットとの相違点を見出していく。

アール・ブリュット (art brut) とは、フランスの画家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901 ~ 1985) が 1945 年に提唱した芸術概念である。主に、正規の美術教育を受けていない作り手が、既存の美術の影響を受けず自らの内なる衝動に基づいて造りだされた作品とされ、そこにはしばしば精神病患者、知的障害者、老人、幻視者、囚人などによる作品も含まれる。英語圏では、アール・ブリュットの語は 1972 年にロジャー・カーディナル (Roger Cardinal, 1940 ~) によってアウトサイダー・アート (outsider art) と訳され、広く英語圏で用いられることで、現在、その語が包括するカテゴリーとして、フォーク・アート (folk art)、セルフトート・アート (self-taught art)、ヴィジョナリー・アート (visionary art) 等も含まれつつあり、アール・ブリュットの包括する範囲は拡散する一方である。日本では、特に、アール・ブリュットが障害者福祉と密接に関わり展開してきたのが最大の特徴であり、主に障害者による芸術と認知されている。

様々な研究者達が、デュビュッフェが定義したアール・ブリュットと現在アール・ブリュットと呼ばれているものの相違点を指摘し、広がり続けるアール・ブリュットの内容に言及しているが、実際にはその2つを明確に区別することは不可能であり、その概念の拡散を止めることはできない。

というのもそもそも、デュビュッフェはアール・ブリュットについて定義することを嫌ったため、アール・ブリュットの正確な定義を考えることは非常に難しい。明確な定義づけが拒まれたことにより、現在、この語が終始都合の良い文脈で回収され、各々の仕方で受容されるという結果を生み出してしまっている。一度原点に立ち返り、デュビュッフェはアール・ブリュットについてどのようなものとして捉えていたか考えるべきであ

千葉 李奈

CHIBA Rina

拡散するアール・ブリュットの内容 —デュビュッフェの目指した芸術理念—

る。アール・ブリュットについて考えることは、デュビュッフェの芸術理念を考えることと同じである。デュビュッフェが特に強調したかったことは、アール・ブリュットを「狂人の芸術」、「精神病患者の芸術」といった偏見から取り出すことだったのであろう。アール・ブリュットの作品を鑑賞するときは、精神病だから…といった色眼鏡で作品を見ないで、一つの芸術作品として、厳しく美的な観点から作品をみるのが重要であると主張したい。

今後の問題点としては、以下のことが考えられる。アール・ブリュットは、デュビュッフェによって、メインストリームの芸術に対するラディカルなアンチテーゼとして始まったが、いつまでも文化の周縁に居座り続けることはできなかった。当初は懐疑や嫌悪の目でみられていたアール・ブリュットも、徐々に世の中に吸収され、もはや美術の一分野になっている。展覧会や出版物の数も増え、画廊や美術館はそれを買ひ求め、そして、間違いなく、同世代の芸術家に影響を及ぼしているだろう。それに伴って、メインストリームと美術界を隔てていた壁も崩れつつある。デュビュッフェが好んで収集した、周縁にいる無名で情ましい人々の作品は、今やローザンヌの美術館に収められ、権威への挑戦として始まったものが、その分野においてそれ自体の権威を獲得してしまっている。かつては文化の部外者だったものが、その文化の中に吸収されているのだ。それでもなお、アール・ブリュットを既存の美術の制度に囚われない特別なものとして区別することはできるのかを考察していく。

第1章では、アール・ブリュットが成立する上で基盤となった19世紀末の前衛芸術家によるプリミティヴィズム、児童画、精神病患者の表現への関心の高まりと、精神科医による精神病患者の作品の審美的な面からの注目が起きた展開を概観する。第2章では、最初にハンス・プリンツホルン（Hanzs Prinzhorn, 1886～1933）やウォルター・モルゲンターラー（Walter Morgenthaler, 1882～1965）ら精神科医のコレクションがデュビュッフェのアール・ブリュット観にいかなる影響を与えたかを論じ、その後、アール・

ブリュットの作品を収集したり展覧会を開催したりする過程で記したテキストを中心にデュビュッフェが構想するアール・ブリュットとはどのようなものなのかを考察する。第3章では、デュビュッフェ没後、現在の欧米と日本のアール・ブリュットの特徴について述べた後、アール・ブリュットが現代アートの枠組みの中に組み込まれ、その中でアール・ブリュットが概念が拡散し希釈されていく問題点を指摘する。

以上を踏まえて、アール・ブリュットについて我々ができることは、初めて周縁の人の作品をみたデュビュッフェの感動を共有すること、芸術の価値を創造者が誰であるかで判断すべきではないという彼の価値観を共有することであると考えられる。これからもアール・ブリュットは概念が拡散し、その中で希釈され、広がっていく一方だろう。だからこそ、一度、デュビュッフェがどういう思いでこの語を考案したのか原点に立ち返る必要があるのだ。

目次

はじめに

第一章 ルノワールの《棧敷席》について

- 第一節 作品概要
- 第二節 これまでの批評・評価

第二章 ルノワールについて

- 第一節 ルノワールの生涯
- 第二節 1870年代のルノワール

第三章 当時の社会について

- 第一節 当時の美術界
- 第二節 当時の劇場
- 第三節 当時の娯婦

第四章 《棧敷席》に関する考察

- 第一節 風俗画と肖像画の混在について
- 第二節 棧敷席を主題とした版画類との比較
- 第三節 他の画家が描いた棧敷席を主題とした作品との比較
- 第四節 ルノワールが同時代に描いた作品との比較

おわりに

ピエール＝オーギュスト・ルノワール (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919 年) の《棧敷席》は 1874 年の第一回印象派展に際して描かれた。当時の油画作品の主題としては珍しい劇場の棧敷席を描いた風俗画であったが、女性の描き方からは肖像画のような雰囲気も感じられる。また、制作時はすでに彼特有の輪郭線が曖昧で柔らかな筆遣いを駆使している印象主義時代であったにも関わらず、そのような描き方を比較的控えている。この展覧会自体は不評であったが、《棧敷席》はその筆致の繊細さや、当時の風俗を良く描き表している点から、批評家達に好評価を受け、買い手のついた数少ない作品の一つとなった。さらに、ルノワールは、この女性がこういった人物であったのかを明言しておらず、当時の批評家たちによってもこの女性が何者であったのかについて解釈が分かれた。そして、今もお確定的な解釈はない。

本研究では、《棧敷席》が比較的丁寧な仕上げで、肖像画のように描かれた理由を、当時の美術界やルノワールの状況と照らし合わせることで考察した。また、当時の版画作品や、他の画家が描いた棧敷席の作品、ルノワールが同時代に描いた他の作品と、人物の描き方の点などを比較することによって、《棧敷席》の持つ独自性や当時の版画との類似性を明らかにしつつ、この女性がどのような人物であったのかを検討した。

まず、《棧敷席》が肖像画的な要素を持つ点について考察した。この作品は、当時の都市の娯楽の場である劇場での一場面が描かれているため風俗画として分類されている。しかし、軽く曲げられた腕、正面に向けられた体や顔、鑑賞者に向けられた視線といった女性のポーズから肖像画的な一面を見出すことができる。これにより、この作品に他の風俗画とは一風変わった雰囲気を持たせ、気品や格式高さを与えたのではないだろうか。これは、彼の金銭的事情が関係していたためではないかと考えた。当時の有力な購買者層であるブルジョワに最も人気があったジャンルは肖像画であり、画家が身を立てるためには肖像画を描くのが一番良い方法であった。肖像画的な雰囲気を持たせたのはブルジョワからの人気を得たからかもしれない。

次に、《棧敷席》の筆致について考察した。当時の他のルノワールの作品

中野 遥賀

NAKANO Haruka

ルノワールの《棧敷席》に関する考察 —女性の解釈と描き方について—

に比べると、《棧敷席》は女性の顔や肌が緻密な筆致で描きこまれている状態、すなわち「フィニ」の仕上がりが高い状態で描かれている。「フィニ」の仕上がりが高いほど当時のサロンやアカデミーでは評価された。ルノワールが彼の印象主義的な作風に振り切らなかったのは、批評家たちからある程度の評価を受けたかったからではないか。実際、1879年の第四回印象派展以降からルノワールは印象派とは距離を置き、1881年からサロンに肖像画を出品し始める。パリで絵画を売るためにはサロンで入賞することが重要であったからだ。

さらに、ルノワールは《棧敷席》を描いた当時、金銭的援助をしていた友人や、彼の作品を買い取っていた画商とのつながりが絶たれたため、金銭的に困窮した状態であった。そのためか、《棧敷席》以外の棧敷席を主題とした作品は、どれも《棧敷席》に描かれた席より安価な二階席より上の席からの光景ばかりであった。それゆえ《棧敷席》はルノワールの上流階級へのあこがれを具現した作品であったのではないかと考えた。また、この作品はルノワールの友人と弟をモデルにしてアトリエで作成したものであった。ルノワールは高価な座席に実際に座ることができたわけではないため、比較的安価な棧敷席を描いた他の作品のように横からの視点ではなく、実際には見ることが不可能な正面からの様子を想像して描いたのではないかと考えた。

したがって、ルノワールが《棧敷席》に肖像画的な要素を持たせ、比較的緻密な筆致で描いたのは、ブルジョワや批評家たちから良い評価を受けることを目的としたためであると考察した。そして、ルノワールが彼らからの評価を求めた背景には、困窮した金銭的状況があったからではないかと考えた。

次に《棧敷席》に描かれた女性がどういった人物であったかを分析した。《棧敷席》は第一回印象派展に展示された際から様々な批評がなされ、この女性についてはただのハイファッションな女性とみなす解釈と高級娼婦とみなす解釈に分かれた。そこで私は以下の考察より、この女性は高級娼婦だったのではないかと考えた。まず、《棧敷席》を他の作品と比較することでルノワールがこの女性をどのように描いたのか分析した。ルノワールと同時期の画家

で、フランスの劇場の棧敷席を主題とした作品を多く残したことで有名なのは、エドガー・ドガ(Edgar Degas,1834-1917年)とメアリー・カサット(Mary Stevenson Cassatt,1844-1926年)だ。この二名の画家が描いた棧敷席に関する作品とルノワールの《棧敷席》を比較したときに、劇場の中で発生する〈見る一見られる〉の関係を描くうえで、ルノワールは観客の男性を〈見る〉側として、観客の女性を〈見られる〉対象として描いていたことが分かった。

さらに、モード誌の版画に描かれた棧敷席の女性と、ルノワールが描いた女性を比較すると、マネキンのように無表情で、最新のファッションで着飾っている点が類似していることに気が付いた。このことから、ルノワールはこの女性の感情など、彼女の内面を描くことはせず、白い肌、赤い唇、そして身にまとった豪華な装飾品やドレスなど、外面の美しさのみを描き、そこに彼女自身の価値があるかのように表現したと思われる。

また、男女の関係性に注目して、ルノワールが描いた他の同時代の作品と比較すると、《棧敷席》に描かれた男女は敢えて親密でないように描かれている。そして、彼らは「アヴァン・セヌ」という、自分たちの姿を公に見せつけたい人々の場所に座っている。この男性がそのような席に仲睦まじいわけではない美しい女性と一緒に座るのは、彼自身がこの美しい高級娼婦を買えるだけの財力があることを、見せつけたかったからではないかと考えた。当時のパリには多くの娼婦があり、劇場も彼女たちの仕事場の一つであったことが分かっている。そのような当時のパリの劇場において、女性や男女の関係性などを上記のように描いていることから、この女性を高級娼婦であると解釈した。

以上より、《棧敷席》が風俗画的な要素と肖像画的な要素を併せ持ち、丁寧な筆致により「フィニ」の仕上がりが高い状態で描かれた理由は、当時金銭的に困窮していたルノワールが批評家やブルジョワからの評価を求めたためだと考えた。そして、ルノワールがこの女性を〈見られる〉対象として描き、内面性よりも外面の美しさを表現したことや、男女を敢えて親密でない関係のように描いていることから、この女性を当時の高級娼婦であると分析した。

目次

序論

- 第1節 研究背景
- 第2節 研究目的
- 第3節 用語の定義
- 第4節 研究の構成

第1章 ナン・ゴールディンについて

- 第1節 経歴
- 第2節 写真の特徴
- 第3節 言説に現れる思考

第2章 『性的依存のバラッド』について

第3章 性的マイノリティの人々を被写体とする写真について

- 第1節 対比
- 第2節 長期間の撮影
- 第3節 視線

結論

近年 LGBT の話題はメディアでも取り上げられ、その言葉は世間へ広がってはいるものの、依然として当事者への差別は残っており、また性的マイノリティとされる人々の種類や問題も多様化し続けている。このような現状の中でジェンダーをテーマとする作品も様々な展覧会で見られる。そのようなジェンダーを取り扱うアーティストの1人として、ナン・ゴールディン Nan Goldin(1953-)が挙げられる。彼女はアメリカの写真家であり、被写体としてしばしば LGBT の友人たちを収めている。彼女の作品の大きな特徴として彼らを見世物的存在として表現していないことが挙げられる。これには彼女のジェンダー観が反映されていると考え、代表的な写真集である『性的依存のバラッド (The Ballad of Sexual Dependency)』(1986年)を中心として、彼女の作品からそのジェンダー観がどのようなものなのか考察していく。

ゴールディンの経歴をみていく中で、自身がバイセクシュアルという性的マイノリティであっただけでなく、10代という早い時期に他のマイノリティとの交流があったことは、彼女のジェンダー観の形成に大きな影響があったと考えられる。そのため男女といった二元論的な捉え方ではなく、より流動的なものとしてとらえていることが彼女の発言からうかがえる。そして彼らとの交流で何年にも及ぶ関係を築き、そのコミュニティの深くに自らも参加したことによって、彼らを特別な存在としてではなく、自身のコミュニティの一員と見なしていることが明らかになった。そのためゴールディンの作品にはマジョリティの目線で彼らを消費する表現はみられず、自身が日常の中で心惹かれる人物として写真に収めている。そして彼女は被写体と同じ空間で同じ行動をしながら写真を撮っており、それによってゴールディンの写真に写る彼らは、心理的にも物理的にも近接した距離感で捉えられている。

『性的依存のバラッド』は1979年に発表された同名のスライドショー作品が元となった写真集である。ヨーロッパ各国だけではなく日本でも上映されたこのスライドショー自体も幾度も編集され、写真集も1986年と2012年の二度にわたり出版された。そして写真集にみられるタイトルにはしばしば恋愛をテーマとした曲やロックの曲名が用いられている。その被写体は両親、

藤村 晴子

FUJIMURA Haruko

ナン・ゴールディンの作品にみる彼女のジェンダー観の影響 — 『性的依存のバラッド』を中心に—

友人、恋人といった関係性の人々が主である。写真集を通じてそのような様々な関係の中ですれ違ったり、理解しようと試みたりする人々の姿が現実味を帯びたまま提示されており、この関係性の中で時には性的行為を伴ってやり取りされる愛に人々が依存へと陥ることを表現していると考ええる。

ゴールディンの特にLGBTに対するジェンダー観を捉えるため、『性的依存のパラッド』だけではなく、ドラッグ・クイーン達の写真をまとめた『The Other Side』(1993年)の写真も含め、彼女の作品の特徴として考えられる3点に着目していく。

まず、「対比」である。ゴールディンの写真集の中には対比したテーマや状況の写真がみられる。例えばドラッグ・クイーンのステージ上での姿とプライベートな空間での姿を収めた写真からは彼女が彼らのコミュニティへ深く入り込んでいたことや、彼らに対する親しみが被写体の表情を通じてうかがえる。そしてこれらの日常の姿は、彼らが自身と変わらない人間であることを鑑賞者に提示していると考えられる。

次に、「長期間の撮影」が挙げられる。ゴールディンは同じ被写体を何年にもわたって撮影することが多い。これは意図的なものであり、それによって1枚の写真からは分からない被写体の様々な面や人間性を鑑賞者に提示する。例えば、ゴールディンと恋人のブライアンの別れに至るまでの数年を収めたシリーズからは彼らが次第にすれ違う様子やその関係に依存する様子が生々しく表現されている。これによって被写体は鑑賞者にとってより現実味を帯びた存在となり、自身とは異なる存在と捉えていた性的マイノリティの人々もより身近に感じる効果があると考ええる。

最後に「視線」である。ゴールディンは覗き見趣味を寄せ付けないために視線を意識していた。ここには被写体であり友人である彼らを見世物的に扱いたくないという彼女の意思がうかがえる。そして、彼らの鑑賞者への視線は彼らの生命力を感じさせ、生きた人間であることを再提示する。

これらから、ゴールディンにとって性的マイノリティであるということは、それぞれの個人の意思で選択することができ、変動することも可能であると

いう自己表現の一部に過ぎないものであるという彼女のジェンダー観がみられた。性的依存がLGBTであるかどうかは関係なく様々な関係において普遍的にみられるものであるということ、そして鑑賞者はゴールディンの目を通して被写体である彼らを観ることとなる。そのため、鑑賞者にとって彼らの姿を他人事のように消費されるだけの存在ではなく、現実味を帯びておりより身近な存在のように感じさせているのではないかと考える。彼女の経歴や作品から考察されたこのジェンダー観は、彼女の特異とも言える経歴や彼女自身が性的マイノリティであるという状況を超越して、将来にわたって複雑化・多様化すると考えられるジェンダー観に対しても適用できるのではないかと考える。

目次

はじめに

第1章 中国の美術運動

- 1-1 文化大革命
- 1-2 星星画会 (シンシンホアホエイ) の成立から事実上の解散まで
- 1-3 艾未未の活動
- 1-4 八五美術運動
- 1-5 天安門事件
- 1-6 マオイスト・ブーム

第2章 中国の芸術区

- 2-1 円明園画家村
- 2-2 商業化した芸術区

おわりに

本論文では、主に 1970 年代から 1980 年代にかけての中国現代美術の変遷を扱った。

中国現代美術の源泉は 1930 年代に見ることができる。1931 年に庞薰棻^{パンジュンチン}、倪貽德^{ニイデ}らが上海でモダンアートの結社「决澜社^{けつらんしや}」を結成し、フォーヴィスム、キュビスム、ダダ、シュルレアリスムを紹介した。また、1935 年に李東平^{リヤンシーホン}、リョウシーホン^{ジヤオショウ}、ゾンミン^{リヤンシーホン}、梁錫鴻^{リヤンシーホン}、趙魯^{リヤンシーホン}、曾鳴^{リヤンシーホン}らによって中国広州で設立した中華独立美術協会はシュルレアリスムを提唱し、「周囲に支配される芸術家は芸術家ではない」と主張していた。「独立」という言葉をモットーに制作し、1935 年に上海でシュルレアリスム展を開催後、広州、上海、南京、香港等でも「中華独立美術協会展覧会」を開催した。また『独立美術月刊』や『美術雑誌』を出版するなど、精力的に活動を行なった。しかし、抗日戦の時代を迎えると両者とも世間に忘れられていき、中国現代美術の進展は叶わぬこととなった。

そして、1970 年代末になると再び中国現代美術は姿を現した。^{シンシンホアホエイ}の登場である。当時、中国の農村は目も当てられぬほど悲惨な状態であったが、マオイスト・モデル(毛沢東様式)によって明朗で開放的に描かれていた。同一的な作品が描かれ続ける中で、この呪縛から覚醒したのが艾未未^{アイウエイウエイ}をはじめとした星星画会のメンバーである。星星画会は中国現代美術の先駆として、キュビスム、シュルレアリスム、ポップ・アートなどの先達となった。70 年代末から 80 年代初期の星星画会は文革後初めての現代美術運動と言っても過言ではない。彼らの作品は現実主義、自然主義、印象派、野獣派、抽象表現主義、リアリズム等に影響されている。表現の仕方は様々だが、皆自由と自己表現を主張していた。

1979 年と 1980 年に北京で開かれた「星星美術展」は、わずか二度の開催にも関わらず、中国現代美術史の転換点となった。つまり、ただ一つの太陽としての毛沢東とその思想や政策に沿う主題を制作することから、星の数だけ多様な主題を自分の方法で表現することへの道が開かれたのである。

^{シンシンホアホエイ}星星画会は決してモダンアートを唯一解として掲げていたわけではない。モダンアートを絶対としてしまえば、それはマオイスト・モデルの二の舞に

武藤 美桜

MUTO Mio

中国現代美術について — 1970 年代から 80 年代にかけての美術運動と芸術区 —

なってしまうからだ。あくまでも多様性を重視し、中国現代美術の可能性を広げていこうとしたのである。

ところが1983年頃、「ブルジョア思想による精神汚染」一掃のキャンペーンが始まり、それによる当局の引き締めがきつくなった。作品発表の場がなくなってしまった^{シンシンホアホエイ}星星画会の主要メンバーは半ば亡命するかのよう^{シンシンホアホエイ}に国外へと出て行ってしまった。以来、^{シンシンホアホエイ}星星画会のグループとしての力が弱まり、メンバー作家個人の活動が注目されるようになっていく。

1983年の「精神汚染一掃キャンペーン」による当局の引き締め強化により、芸術家たちは発表の場をなくし、各々で静かに活動するほかなかった。しかし2年後の1985年頃から中国全土に広がる八五美術運動が始まった。運動が始まるきっかけには、80年代に入り西欧文化に関する文献が大量に中国へ流入したことが挙げられる。これに刺激を受けた青年たちは^{シンシンホアホエイ}星星画会のようにグループを結成した。しかし青年グループは^{シンシンホアホエイ}星星画会とは異なり、反体制の政治的な方向へ進むのではなく、西洋の文学や思想を懸命に学び、より文化的、哲学的な方向へと進んだ。

1976年と1989年に、中国では天安門事件が発生した。天安門事件とは中華人民共和国で発生した一般市民への武力弾圧事件である。天安門事件が与えた影響は凄まじく、中国国民に根付く「思想の押し殺し」をより一層強固にした事件である。85年以降、多くの作家が世界と並ぶため中国を救うことを目標に、様々な実験制作をした。しかし天安門事件によって自身の非力さが証明されてしまい、彼らの活動は再び振り出しに戻ってしまったのである。作家の理想主義は事件を目前にして挫折した。

これまでの美術運動を通して、芸術家たちは少しずつではあるものの表現の自由の獲得へと近づいてきた。マオイスト・モデルに支配されていた頃に比べれば、表現の幅はかなり広がったといえよう。1990年になると、純粋に己の表現を求めて作家を目指す若者が増えた。彼らは自然と1つの場所に集まり、「画家村」を形成していたのである。初期の芸術区である円明園画家村は純粋に美術を追求する青年らが集まり自然発生的に成立したが、政府の

粛清により程なくして立ち消えた。

円明園後に成立した芸術区に798芸術区とM50芸術区がある。しかしこれらの芸術区はかつての画家村とは異なり、観光目的の商業施設のような役割を持っている。

現在、中国の作家は^{シンシンホアホエイ}星星画会や円明園画家村のような「集体」ではなく「個人」として活動する人が増えてきている。美術業界は国営派と民間派の2つに分割されており、それぞれ異なった美術市場や制度を持っている。

1980年以降の中国現代美術は、さまざまな美術運動を経て作家同士が「集体・群衆」として団結していた1970年代から、徐々に個々の芸術家としての価値が見出され作家一人ひとりが活動する形へ変化したと言えるだろう。