

「MERZ」 出品作家作品について

赤塚祐二 AKTSUKA Yuji

「絵の具やカンヴァス、絵として向かっているのだけれども、あるところからそれを越えたものによって変わってくる瞬間があって。自分が面白いと思った絵になった時にはそんなやりとりをしている。」⁽¹⁾

赤塚祐二は、予め設定されたアイデアや対象を写し描くということに違和感を覚え、それでも描く理由を模索し苦悶し続けてきた。ある時、一枚の紙に指でコンテをひたすら塗り込み続けた末、画面に現れた濃淡をなぞるように線を引くということから、図像を画面に描く理由を見つけたと述べる。⁽²⁾《無題》（1990年）はその一例である。以降、カンヴァス作品においても、油絵の具を無作為に、時に全身でぶつかるように、繰り返し画面に配しながら、かたちの片鱗を探す。そしてその発見の瞬間を逃さず留めるという手順をとる。そのプロセスは身体的で激しい行為のようにも聞こえるが、感覚的には耳を澄ますことに近い。

大久保あり OOKUBO Ari

「ある一つの視点から見た答えは私の作品の中では常に宙吊りにされている。」

「MERZ」展出品作品群は、本会場がかつて画廊ワコウ・ワークス・オブ・アートであった当時、美術家志望で美大生であった大久保あり自身の経験と記憶を契機とした新作である。DMに見立てた二点一組のものにおいて、一方は1996年の同画廊で開催されたマイク・ケリー個展のものを彼女の記憶から手描きしたもの、もう一方は2021年に開催されるかもしれない自身の個展「I won't forget」の手描きDMである。そばにはケリーの彫刻の色彩を想起させるラーヴァランプ、そして「Proposal for the 2021 / the future」と記された、美大生の自身が記憶していたかもしれないアーティスト索引のポスターが配された。場を起点とし、アプロプリエーションを用いながら、虚実と記憶が織り交ざった本作品群には美術家というアイデンティティの有り様を問う姿勢が垣間見える。

開発文七 KAIHATSU Bunshichi

「重心と重力、そして密度を持っているものはどんな小さな存在であってもひとつの宇宙である。」⁽³⁾

45年以上のキャリアがある開発文七は、茶碗を人が手に取り口を付ける時の心地、壺に生ける花が美しく佇むことを常に意識しながら、孤高に活動してきた陶芸家である。作品は伝統的な形状を継承しながらも、無作為に起こる異化を取り込みながら仕上げていく成形、薪窯で何度も繰り返される高火度の焼成とそのことによる灰の付着や窯変など、制作プロセスから獲得されるかたち、質感、色彩には独創性がある。《窯変黒茶碗》（1990年頃）のような比較的初期の茶碗作品は、側面の大胆な凹みや穴など無骨な形ながらも、その手触りは優しい。色彩は奥深く無辺に広がる抽象画ようであり、マーク・ロスコーの抽象絵画を彷彿とさせる。「日本における茶碗の美の位置とは他の造形物とは異なり、造形的視覚的な美より、むしろ精神的触覚的な美を優先する独自の存在ではないか」⁽⁴⁾と今なお主張するように、開発は陶芸の原点として、造形が映し出す精神性、用途を前提とした触知的感覚を重視する。

HouxoQue

「超越性とはく視る」という行為を直接的に支配する光そのもの。光の可視と不可視のくあいだ>にあった芸術もまた、未だに光のくあいだ>にある。」

HouxoQue（ホウコオキウ）の活動原理は、自身のバックボーンであるグラフィティの流儀がそうであるように、人が集い交差する環境に自身の行動、つまり、絵という表現によって鋭く切り込みその存在を露わにし問題提起することである。《The Uncanny Valley》（2012年）は、ストリートで培ってきた身体性の強い大胆なストロークとその流れ、そして蛍光塗料による鮮やかな色彩が特徴的である。さらにこれらをジークレープリントという高精細の印刷技法を用いて複製する。そしてこのプロセスが反復されることにより生成されるイメージを通して、人が見る行為とは何かという問いを突きつけ、絵画をめぐる絶え間なく続く不可視性、仮象性というテーマを更新する。

杉田明彦 SUGITA Akihiko

「漆を塗る行為、その積み重ね、痕跡により獲得される触知的感覚を意識する。」

漆工として器など生活用具を日々制作することから、杉田明彦は、歴史や文化の中で、普遍的なもの、人の手で継承されてきたものに美を感じ、他者との共同が必然的に介在する漆による制作を開かれた創造行為ととらえている。このような意識を踏まえ制作される本展のような平面作品では、特に塗るという行為における感覚的判断が一層際立つ。十数度漆を塗り重ねることにより導き出される作品において、杉田は、光の移ろいで様々な表情をみせる漆黒の質的特徴に拡張や多様性という意味を投影しようとする。このことはイメージの生成、その変容性さらには現在性への考察とも読み取れる。

中川陽介 NAKAGAWA Yosuke

「心臓の鼓動のような作用、そういったモチベーションからプログラムを組み始める。」

映像作品《CRAMPS》は、中川陽介が撮りためた映像に、自身で加工したプログラミングが画面と音声に引き起こすノイズ的現象を作品化したものである。写真作品《Cramps Flatness》（#1～#6）は目では視認できないが存在している映像のコマ単位からイメージが抽出されたものである。タイトルの痙攣という意味の「cramps」は、アンドレ・ブルトンの言葉「美は痙攣的なものだろう、それ以外にはないだろう。」の解釈に由来する。また、ドキュメンタリストとして撮影地を移動し、ファインダー越しに世界を見、編集ではコマ単位の判断をするといった制作に占める時間や移動の制限など、自身を取り巻く物理的制約を受け入れながらも、どこか抗う自己を創造へと駆り立てる意志も込められている。

展覧会「MERZ」について

1919年、ベルリンでの初個展に際し、ドイツの芸術家クルト・シュヴィッターズ（1887 - 1948）は自身の作品表面にある紙片に目を留め「MERZ（メルツ）」と名付けた。「MERZ」は「commerz（商業）」という文字の一部であり、それだけでは意味を持たないこのスペルにて彼は自身の活動姿勢を表明した。

「メルツ・ピクチャー（Merzbilder）」は抽象芸術である。「メルツ」は、本質的には芸術という目的のために考えられ得るあらゆる素材の組み合わせを意味し、技術的には個々の素材を平等に位置づけるという原則を示す。「メルツ絵画（Merzmalerei）」は塗料、カンヴァス、筆そしてパレットのみから成るものではなく、目が感知し得るあらゆる素材、そして必要とみなされるあらゆる道具、手段から成る。その素材に既存の手段や目的があるかどうかは重要ではない・・・アーティストは自身の素材の選択と分配、その変容を通じて創造をする。(5)

20世紀初頭のドイツ国では、1918年第一次大戦敗戦、第二帝政の崩壊と続くヴァイマル共和制における政治、経済、社会の破滅状態の中、人々は恐怖と混沌の只中を生きていた。シュヴィッターズは、後に「私は自由を感じ、この歓喜を世界中へ叫ばずにはいられなかった」(6)と回想するように、この破滅と混沌の片鱗に創造の必然性を見出したのである。

なにもかもがとにかく崩壊し、その破片から新たななにかが生み出されなければならなかった；これが「メルツ」だ。それは私の中に起こった革命のようなものであった、それはもとのままとすることではなく、そうあるべきものへと変えること。(7)

ベルリン・ダダへの参加を否定されながら、シュヴィッターズはその後も絵画（メルツビルダー／Merzmalerei）、建築（メルツバウ／Merzbau）、雑誌（『MERZ』）など自身の芸術活動に「MERZ」という言葉を付記しながら、生涯に渡り実践していった。ベルリン・ダダが、第一次大戦敗戦を受け、伝統の破壊、既成の価値観や秩序の否定、政治的活動といった側面を強化、促進するものであったことに對し、シュヴィッターズによる孤高な「MERZ」活動は、政治社会状況、日常の事物、ロマン主義的な信条や表現主義的な特徴など、得ることのできる既存のありとあらゆる要素を取り込んだものであった。美術史家のドロシー・ディートリッヒが「シュヴィッターズ作品は前衛的で新しい考えの内には伝統の存続があることを証明する」(8)と指摘するように、シュヴィッターズの「MERZ」は、これまで続いてきたものや伝統の継承を認め、等しく見定め、既にある事象の断片から新たな造形言語、創造を生む思想と活動であった。

本展覧会はこの「MERZ」を端緒とし、企画されたものである。本展に並ぶ表現者たちは、自身が身を置く社会、世界の制度や規制に生きながら、既成概念、価値を検証する。歴史、文化史上、伝承されてきた素材と手法そして美的価値を把握し、対峙し、現代の事象、概念、価値に照らしあわせながら等しく思考する。そして自身の持ち得る術を通じて目と身体をもってイメージを現出させる。「MERZ」という既存の断片から新しい言葉と表現を生み、その活動を貫いたシュヴィッターズのように、断片から創造を導き出す。対面型のコミュニケーションや直接的身体的知覚の必然性が希薄な現代の情報化社会において、彼らに共通して感じたことは、身体的行為を伴う目、その自覚と判断力である。その目は自己の内に起こる超越の瞬間、その判断を逃さない。そして表現が生まれる。

歴史の中に入っていくためには既存の、価値の定まっているものを通さなくてはならない。(9)

マイク・ケリー（1954 - 2012）とトニー・アウスラー（1957 - ）による「ポエティクス・プロジェクト」は、1970年代後半から80年代前半、カリフォルニア美術研究所に在籍時に両者が結成したバンド「ポエティクス」の活動記録を、約15年後の1997年、主にマルチメディア・インスタレーション、CDボックス・セット、コピーで複写された同人誌のような本などにて、第10回ドクメンタ（カッセル／ドイツ）、その後、ワタリウム美術館で発表したものである。ワタリウム美術館での展覧会に際し出版された書籍の序文の中で、ケリーは、本プロジェクトは「ポエティクス」を例に「記述の必然性が認められていない歴史」、特に「少数派」または「特定の主題」の歴史構築の際の「視覚的側面」、「形の上での状況」を見せ、そして「歴史がどのように構築されていくかということについての試み」であると記した。(10)音楽的要素が基底にある本プロジェクトの性質と当時の風潮から、ケリーはパンクに喩えながら、特定の主題の歴史化を「意味の操作に対する戦い」ととらえ、「そしてこれはまだ参加できる戦いなのだ。この歴史はまだ石に刻まれてはいない」という言葉で序文を結ぶ。展覧会という場は「意味付け」「歴史化」ではなく、その「視覚的状況」ということである。さらに言えば、展覧会という場は生成の只中であるということだ。そして文章化することということは、ケリーの言葉は借りれば「後付け的な説明にしかならない」ということである。だが、「ポエティクス・プロジェクト」がそうであったように、筆者による本概論が展覧会「MERZ」というかたちを少しでも届けるきっかけとなることを願い、ここに記す。

2017年2月16日

北出智恵子

【註】

1. 各作家作品解説の冒頭の言葉は、特に記述がない場合、筆者による取材、調査時に作家が記述した文章から抜粋した。
2. 2016年12月作家への筆者による取材より。
3. 開発文七『二代開発文七作品集：火可華』、春日山堂、1997年、p.47
4. 2017年2月作家への筆者による取材より。
5. Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p.17
ディートリッヒによると原文は以下にある：Kurt Schwitters, "Merzmalerei," 1919, in ed. Friedhelm Lach, vol. 5, DuMont, Köln, 1981, p.37; Translated by John Elderfield (Thames and Hudson, London, 1985, pp.50-1)
6. 前掲、p.6
ディートリッヒによると原文は以下にある：Kurt Schwitters, "Kurt Schwitters," 1930, in ed. Friedhelm Lach, vol. 5, DuMont, Köln, 1981, p. 335. Translated by Werner Schmalenbach (Thames and Hudson, London, 1967, p.32)
7. 前掲、p.7
8. 前掲、p.19
9. マイク・ケリー「イントロダクション」『トニー・アウスラー／マイク・ケリー：ポエティクス』、オン・サンデーズ、1997年、p.3
10. 前掲、pp.3-9参照。

本展プレスリリースのステイメント並びに本概論執筆にあたりここにお名前を記すことのできなかった方々はじめ以下の皆様に多大なるご協力を賜りました。深く謝意申し上げます。
Daniel Borengasser (Ph.D. Candidate, Harvard University)、中島ふみえ、Michael Whittle (アーティスト)