

現代・アート・縄文：縄文コンテンポラリー展の展望

古谷，嘉章
九州大学大学院比較社会文化研究院

<https://hdl.handle.net/2324/2348531>

出版情報：第16回船橋市縄文コンテンポラリー展 in 心なばし図録， pp.23-26， 2017-02-15. 縄文コンテンポラリー展実行委員会
バージョン：
権利関係：

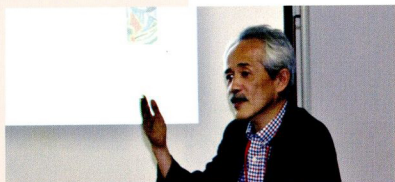
基調講演
現代・アート・縄文

～ 縄文コンテンポラリー展の展望 ～

文化人類学者(九州大学大学院) 古谷 嘉章

現代・アート・縄文という3つのものの間にどのような関係があるのか。それが一種類ではないことは確かである。レンフルー (C. Renfrew) というイギリスの考古学の重鎮は、現代のコンセプチュアル・アートを手掛かりに、先史文化の不可解なモノを理解しようと提案しているが、それに倣えば、現代のアート作品を手掛かりに縄文文化について説明するという関係も可能だろう。説明というよりは、縄文文化のすばらしさに気づいてもらうために、現代アートとして展示してみせるといった試みもなされているし、また、縄文文化からインスピレーションを得たアート作品で現代社会に活を入れようというアーティストも少なくない。縄文文化のモノと現代のモノやアート作品を並べてみせて、そこから何かを感じ取ってもらえることに期待するという企画もある。文化人類学者の私がしているのは、現代において縄文文化がどのような意味をもたされているのかアートを介して探るといった試みと言えるかもしれない。そのほかにも、非常にさまざまな結びつきが、現代・アート・縄文のあいだに可能だろう。

ここではテーマを絞って、まず、現代とアートと縄文の関係のあるべき姿についての言説を半世紀以上にわたって「支配」した一人のアーティストの言動に準拠したい。岡本太郎のことである。彼の呪縛力は、いまだに消えてはいないようだが、その一方で、近年、岡本太郎の引力圏を脱した多様な試みがあちこちで現れてきている。そうした動きのなかには、現代・アート・縄文の多様な結びつきの可能性を見出すことができるだろう。

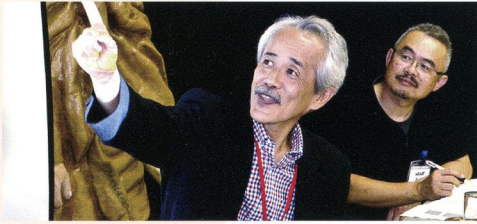


岡本太郎が「縄文の美を発見した」という言説は、ほとんど神話の域に達していると言ってよい。何十年にもわたって権威をもって流通してきたこの「神話」によれば、彼が1951年の暮に、たまたま訪れた東京国立博物館で縄文土器に運命的に遭遇して、「なんだこれは！」と叫んで「アートとしての縄文」

を発見し、翌年の『みずゑ』誌上で「縄文土器論」を発表するまでは、誰一人として縄文時代の遺物をアートとは考えず、日本美術史は古墳時代せいぜい弥生時代から始まると考えられていたというのである。しかし江戸時代にも、出土した土器や土偶を蒐集していた人々はいたし、彼らがそこに独特の美を見だしていなかったことを証明することもできないと思うが、ピカソのアフリカ彫刻の美の発見のケースでも明らかのように、アヴァンギャルドの神話というのは、つねに天才的な英雄による劇的な発見を中心にして構成される。そして縄文の場合、それが岡本太郎だったというわけである。彼が「縄文土器論」で提示したのは、縄文土器には狩猟民ならではの空間感覚そして4次元的性格・アンビヴァレンスが見られ、それは弱々しい侘び寂びなどは全く違う、日本人の「血の中にひそんでいる」もうひとつの伝統であり、それこそが復興する新しい日本が世界に自信をもって発信できるアヴァンギャルドな芸術なのだという宣言である。ここには色々なものが詰め込まれて、繋ぎ合わされている。それは一つには、彼が民族学者マルセル・モースを通して学んだフランス流人類史再構成エクササイズであり、それはまた1930年代のパリのアヴァンギャルド運動が彼に課した課題、お前はいったい普遍的芸術の世界にどのような独自のものを貢献できるのかという宿題に対する、20年遅れの解答である。そしてそれは、他の非ヨーロッパ出身のアーティストの場合と同様に、パリに憧れていたときには知りもしなかった、出身国の民衆の周辺的な伝統のなかに「独自のもの」を発見するという解答だった。さらに岡本の「縄文土器論」は、敗戦後の日本人に対して、打ちひしがれている場合ではない、私たち日本人には世界に誇れる縄文土器があるのだという叱咤激励でもあった。「豊かな財宝をかかえながら卑屈になっている日本現代文化を、その袋小路からひき出し、明朗に逞しく世界に推し進めていく」ことが緊急の課題なのだ、彼はまるで異論の余地のない命令であるかのように言う。かくして縄文土器は、土の中や考古学展示室での永年の眠りから叩き起こされ、激しく世界の檜舞台へと躍り出ていかなければならないことになったのである。

この「目を覚ませ」という掛け声が直ちにひろい反響を呼び起こしたというわけではないらしい。考

古学界も美術史学界も一般的には冷淡な反応はしなかったようだ。しかし、しばらくたつてみると、「縄文と現代アートと言えば岡本太郎」という紋切り型が世間に広く定着していく。なぜそうなったのかは措くとして、それ以降、縄文時代のモノをアートとして見ようとする、「人間生命のギリギリの矛盾」とか「モリモリした生命力」とか「いやつたらしいほどたくましい美感」といった岡本太郎の修辭から自由に見ることが、とても難しくなってしまったことは確かである。では彼の主張が理解されて実を結んで行ったのかといえば、そうとも言えない。1970年



の万博の太陽の塔からテレビを舞台とする「芸術は爆発だ」まで、岡本太郎自身は派手なパフォーマンスを続けたが、その間、縄文が現代やアートとの間に豊かな関係を育んでいくことになったとは、どうも言いえないのでないかと思う。たしかに日本美術史の教科書の冒頭に縄文文化が載るようにはなった。しかしそれも、ある意味では、今に至るまで流通している、静の弥生と対置される動の縄文といった紋切り型のイメージを固定化してしまっただけとも言える。自由人赤瀬川原平の頭にさえ、そのイメージは浸み込んでいた。彼はある対談の中で、のちになって縄文土器を実際に見てみたら、岡本太郎的な「力んで気合を入れて作っている」というイメージとは違って、「繊細なタッチ」で「やわらかくゆつたりと作って」いて、「落ち着いたおおらかさ」も感じられ、「アール・ヌーボー的な感じ」もあると述懐している。岡本太郎からの呼びかけという意味では、むしろ、赤瀬川のような若いアーティストたちは、彼が1954年の『今日の芸術』で展開した、アートはもっと自由であってよいという挑発のほうに素直に反応したのである。自由であってよいのだから、縄文に拘る必要も更々ない。

万博のお祭り広場をかざった太陽の塔については、さまざまな論客が興味深い解釈を提案しており、そのなかには「岡本の縄文に関する思想の集大成としての造形化だ」という解釈もあるとはいえ、あの「ペラボーなモノ」は、意外なほどに、縄文との結びつきが弱いというのが実情のようだ。縄文は、第一段ロケットとして重力を離脱する推進力を提供したのち、切り離されて落下してしまったのだろうか？

世間からは半ば忘れられた晩年を経て、彼は1996年に亡くなる。その後の、「太郎巫女」たる岡本敏子の奮闘による「岡本太郎」の蘇りは、2011年の生誕100周年記念展などの展覧会や、ながく絶版だった著書の復刊や、太郎心酔者の皆さんの沢山の新著や、

それこそ復活を遂げた壁画「明日の神話」などに見ることができるが、この風景を縄文の方から見ると、岡本太郎独特の言葉遣いで発せられる同じメッセージのリフレインばかりが聞こえるように思えてならない。岡本敏子はある対談で、岡本太郎は、縄文を発見したというより「自分を発見した、自分の生命の根源を発見した」ということなのだと言っているが、おそらくこれが「岡本太郎が縄文の美を発見した」という神話の核心なのであろう。

岡本太郎にとって縄文とは何だったのかではなく、縄文によって岡本太郎とは何だったのかという問いを前にして、どう考えたらよいのだろうか、とたちずくんでいる文化人類学者の当惑などお構いなしに、あちこちで、戦前のパリのアヴァンギャルドとも、敗戦後の日本のナショナリズムともかけ離れたところで、縄文と現代は、アートを介して軽やかに出会い始めている気配がする。

まづ少し時間を巻き戻して、岡本太郎がまだ影を落としている二つの美術展を振り返ってみたい。ここでは、現代とアートと縄文は、どのような関係にあったのだろうか。2000年に新潟県立歴史博物館の開館特別展として開催されたのが『「火焔土器のころ」ジョウモネスク・ジャパン』である。これはカタログ掲載の当時の小林達雄館長の「ごあいさつ」の言葉を借れば、「縄文と現代を並列させる大規模な試み」であり、一方に「立体的なS字や渦巻き文の文様」という縄文デザインを示し、他方に「縄文デザインとその心に触発あるいは鼓舞されながら自らの創作に立ち向かっている現代アーティスト11名」の作品が展示されていた。展覧会のタイトルの「ジョウモネスク・ジャパン」とは、小林館長の論考「ジョウモネスク・ジャパン — 縄文脳がつくるカタチ」で



の説明によれば、「合理主義、機能一辺倒」の弥生デザインと違う「カタチ本体と文様が不即不離の一体」をなし、「永遠の生命が輝いている」「待ったなしの」デザインであり、その「縄文脳がつくったカタチとそのココロは、日本列島からさらに世界に発信してゆくべき使命をさえ帯びているのだ」と、岡本太郎に引けを取らない熱さで宣言されている。

「縄文展示」「現代アート」「研究者の立場からの縄文土器作り」という3グループの作品群が、企画展示室（とエントランスホール）という同じスペースのなかに配置されていたことは確かである。しかし、圧倒的な火焔土器群を擁する常設展示場とは残念ながら隔たった特別展会場で、来場者にどこまで企画者のメッセージが伝わったのかとなると、正直なと

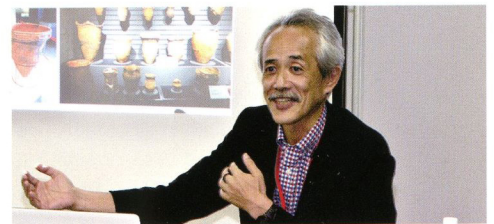
ころわらない。おそろく渦巻きと陶芸という共通点を口実に、現代アートの側がおずおずと握手を求めたのに、縄文土器のほうは、差し出された手の意味がわからず、我が道を行っているというのが、実際に見ることがかなわなかった私の印象なのである。ここでは縄文は、現代アートと、物理的には出会ったのだが、まるでお見合いのように、対話するには至らなかったのかもしれない。しかし時が経ち、いまや「ジョーモネスク・ジャパン」はNPO法人の名称となり、「2020年の東京オリンピック・パラリンピックに火焰型土器スタイルの聖火台を」という運動を繰り広げている。



三内丸山遺跡に隣接する青森県立美術館で2006年に開催された『縄文と現代 — 二つの時代をつなぐ「かたち」と「ころ」』(Art and Object: Affinity of the Jomon and the Contemporary)が追求したのは、企画者の工藤健志氏の「「いま」と「いにしえ」をつなぐ愛」というカタログ所収の論考によれば、「2つの時代がもっと根源的なところでつながっていることを示す」「2つの時代の共通性を探る」「2つの時代の「親和性」が感得できるような」展覧会を設計することだった。そこではまず「岡本太郎と縄文、あるいは東北」という展示で、岡本太郎の「縄文発見」を解説しつつ、三内丸山をはじめとする東北の縄文土器や土偶が、「岡本太郎的な「激しさ」の対極にある、安定感ある形状や静けさをもつ文様」をもつことを指摘すると同時に、民族学とアーティストの眼を併せ持った岡本太郎が撮影した東北や縄文土器の写真から読み取れるのは、激しさ一辺倒の縄文ではないことに触れ、そうした多面性を浮かび上がらせるような作品選択を意図したと述べている。この展覧会では、前述の新潟の展覧会以上に、システムティックに縄文文化のモノと現代のアート作品を並置してみせているが、両者の間に（英語のタイトルにある）「親和性」(affinity)が想定されている。確かに、縄文土器と現代アート作品の間に「現実の再現的な描写を否定している」という点で、「親和性」があると言うことは可能ではあるが、実はこの概念は、いささか問題含みの概念でもある。工藤氏自身言及しているように、この語は1984年にニューヨーク近代美術館で開催された『20世紀芸術におけるプリミティヴィズム — 部族的なものモダンものの親縁性』の「親縁性」(affinity)に由来しているのだが、同展は「非西洋の部族芸術の現在」と「モノの人類学的・審美的システムにもとづく収集の政治性」を排除しているとして人類学では批判の対象となった

ものであり、その際にまさに槍玉に上がったのが、歴史や文化の特定性を越えた深いつながりを強調する一方、収集や展示の政治性を払拭してしまうことになった「親縁性（親和性）」という概念なのである。ここでは、この概念をめぐる議論に深入りする余裕はないが、縄文と現代をアートという土俵で出会わせようとするとき、殊更に「類似性」や「親和性」を強調するとかえって、並置されているモノの関係から何かを感受するためには邪魔になってしまうのかもしれない。実際、この展覧会で試みられている並置、例えば、鉄粒が並んだ頼りなげなテントの骨組みのようなものに包みこまれた空間のなかに4つの台の上に据えられた縄文土器が竹む『空の水—IV』といった作品などには、類似とか親和性に関わりなく、縄文についての妄想を誘い出す力がある。つまり近接して置いたとき、縄文のモノと現代のモノは、相性が良ければ、勝手に出会って対話が始まるのだろう。

『縄文と現代』展をずれを含みつつ受け継ぐような展覧会を同じ美術館が続けている。『青森 EARTH』という企画展シリーズがそれであるが、その意図について、『コンセプトブック』という、それ自体、青森県中の面白いモノを並べてみせた『縄文と現代』というタイトルのアート作品のような工藤氏編集の本のなかでの説明では、「縄文に創造の原点をたずね、「土着」の意義を見直し、土 (earth) に根ざした新しいアート (art) の形を、青森の地で多角的に探る展示やイベント」と規定している。しかし「青森の大地」は「縄文の地」以外のものも含むので、土着が必ず縄文に収斂するというわけではない。三内丸山遺跡と遺物を展示する博物館に隣接した敷地に立つ美術館で、「縄文」に照準した美術展を開催することは、実は、想像以上に難しいのかもしれない。他方、誰もが指摘するように、発掘現場のトレンチのような青森県立美術館の建物・展示空間自体が、強烈に遺跡や考古学を想起させるつくりになっている。そういう意味では、この美術館で開催されるすべての展覧会は、ながしかの「縄文と現代」を必然的に展示してしまうことになるのかもしれない。



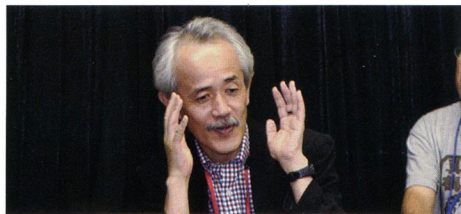
ここで2001年から始まり今年で16回目を迎えた船橋市飛ノ台史跡公園博物館の『縄文コンテンポラリー [アート] 展』についても当然触れるべきなのであるが、既に酒井清一氏の手になる「縄文コンテンポラリーアート展の10年」と「縄文コンテンポラリーアート展の13年」という文書もあるので、他の展覧会と対照しての特色に光を当ててみるにとどめたい。まず同展の主旨は、実行委員長を長く務

めてきた酒井氏の文をそのまま引けば「時代を超越する感受性は人間に与えられた優れた能力であり、縄文文化を理解できる芸術家の感性でつくられたアートには、これを伝える力がある」というものである。つまり現代に生きる私たちが縄文時代の文化や生活を感じ取るために、それを促す、助ける役割を現代のアート作品が果たすことができるのだという認識が、この展覧会のベースにある。展示方法の特徴は、「境界を設けない」ということに尽きると思う。企画展示用の一階展示室は、もちろん使われるが、そこからはみ出し、屋外や踊り場や常設展示室に企画展示が浸み込む。これが、博物館側の理解・協力・英断の賜物であることは、いくら強調しても強調しすぎることはないのだが、そもそもアートという土俵では、縄文と現代を区別することはできないという哲学が、この展覧会のなかに血肉となって染み込んでいるということなのであり、これは、博物館ではアート作品が「お客さま」で、美術館では縄文遺物が「お客さま」であるのが当たり前である状況のなかでは、稀有なことである。しかし、混じっていけば自動的に対話が始まるかと言えば、ことはそれほど簡単ではない。来場者の目が、作品と同時に縄文土器も見てしまうような仕掛けが、なにか必要なものかもしれない。



縄文と現代をアートの面から照射するインディペンデント系ともよぶべき展覧会は、いまでは非常にたくさん開催されていて、その全貌を捉えることなどもはやできない相談である。そのなかで、縄文コンテンツラリー展にも出品していた、修復を本業とする堀江武史氏や石原道知氏なども参加したいくつかの展覧会（『ジョモニスム展』@新潟県津南町農と縄文の体験学習館なじよん、2009；『ジョモジエニック展』@岩手県滝沢村埋蔵文化センター、2010；『ジョモニスムⅡ展』@岩手県一戸町御所野縄文博物館、2011）について、現代・アート・縄文という見地から、その特徴を見てみることにしたい。この一連のプロジェクトの特徴は、企画者である堀江氏の文章をコラボジュしたつぎのような文章で表すことができるだろう。遺跡のある現地で「日常の中に縄文を探し」、「カタチとしての縄文を探したりトレースするのではなく」「縄文人の視点、思考、手仕事を探求しながら」「縄文文化を感じ取って」、それを「自らのカタチで表現」して作品を制作し、それを公開して、見る人の中の「縄文を呼び覚ます」。個々の作品は、絵画やオブジェやインスタレーションなど様々だが、基本的に「特定の遺跡という環境と密接に結びついた」

(site-specific) な創作活動であり、その作品を見ることを通して身の回りの縄文文化に気づいてほしいという期待から読み取れるのは、現代のアートから縄文へと向かうベクトルである。となると、現代のアーティストの作品は、縄文へと誘導する「仕掛け罠」なのかもしれない。



ここの展覧会というフレームのなかで行われるイベントに焦点を当ててみてきたが、いまや出来事は、街中でも、インターネット上でも展開している。現代は近代ではないのだから、近代的制度である博物館や美術館のなかに閉じ込められたままでないのは、当然の成り行きであろう。今年からインターネット上で始まった『JOMON 美土偶グランプリ』は、エントリーした全国の19の縄文土偶のなかから投票でグランプリを選ぶコンテストで、先日開票された結果では、茅野市棚畑遺跡出土の国宝「縄文のビーナス」が断トツの一位に輝いた。このコンテストを主催している「土偶の日運営委員会」のポータルサイト「どぐぼた」は、昨年まで3年にわたって『どぐぼた総選挙』を実施していたのだが、今年から「土偶にとって美とは何か？」と呼びかけて、美土偶グランプリへと衣替えしたというわけである。ここ数年の爆発的な「土偶ブーム」については、稿を改めて論ずべきであるが、この背景には、たしかに船橋市飛ノ台史跡公園博物館のおひぎ元の「ふなっしー」をはじめとするご当地ゆるキャラの大盛況や、ポケモンや妖怪ウォッチに見られるような個人的な小さな精霊や妖怪のラインナップへの嗜好を指摘することが可能であろう。今年の夏に江戸東京博物館で開催された『大妖怪展—土偶から妖怪ウォッチまで』にもその片鱗を見て取ることができる。しかし、それが土偶である理由は、それだけでは説明がつかない。おそらく、縄文がJOMONになり、土偶がDOGUになるほうがピッタリくるような地殻変動が生じつつあるのだと思う。この現状は、20世紀初頭のアヴァンギャルドのヒロイズムとも、敗戦後の日本のナショナリズムとも、遠く隔たっている。

「現代・アート・縄文」のうちの「現代」が急速に私たちが未だ知らないどこかへ向かいつつあるように見える今、この3つのものの間の関係にも、予想もしなかった展開が生じつつあるのかもしれない。