

[書評]

加須屋明子／井口壽乃／宮崎淳史／ゾラ・ルスィノヴァー  
『中欧の現代美術 ポーランド・チェコ・スロヴァキア・ハンガリー』  
(彩流社、2014年、全244頁)

阿部 賢一

本書は、20世紀後半のポーランド、チェコ、スロヴァキア、ハンガリーにおける現代美術の潮流を概観するものである。19世紀後半から第二次世界大戦勃発までの美術を扱った井口壽乃・加須屋明子著『中欧のモダンアート』（彩流社、2013年）の続編にあたり（こちらではチェコとスロヴァキアは「Ⅱ チェコ、スロヴァキア」として同じ項目内で論じられている）、本書ではさらに二名の当該地域の専門家（宮崎淳史「チェコ」／ゾラ・ルスィノヴァー「スロヴァキア」）が執筆陣に加わり、それぞれの国における美術についてより専門的な視座からの議論が展開されている。

本書で対象とされているのは「ポーランド、チェコ、スロヴァキア、ハンガリー」の四か国であるが、これらの国の美術をまとめて扱った日本国内の先例としては、2004年に開催された「転換期の作法——ポーランド、チェコ、スロヴァキア、ハンガリーの現代美術」展（国立国際美術館／広島市現代美術館／東京都現代美術館）があり、ある種の連続性が確認できる。第二次大戦以降、現在に至る上記四か国の現代美術の状況を概観する初めての邦語資料となった本書は、基本的には第二次大戦後から1990年代以降の状況まで時系列に沿って各時代の芸術状況を概観する記述によって構成されている。旧共産圏の現代美術を論じるにあたって、芸術家や作品だけではなく、文化政策、検閲など、芸術が置かれた環境を考慮することは不可欠であるが、その点、本書ではそのような点にも随時触れられており、美術史としてだけではなく、文化史としての側面も有している。以下、国ごとの記述を個別に検討していく。

まず、加須屋明子氏による「Ⅰ ポーランド」では、「1 戦後1944-59 社会主義リアリズム／政府非公認前衛運動／10月の春」「2 1960年代 前衛の始まり／活動拠点の形成——シャポチュニコフ、鴨治晃次、オパウカ」「3 1970-80年代 概念芸術、パフォーマンスの興隆、戒厳令」「4 1990年以降、21世紀」といった構成からも分かるように、「運動」「活動拠点」を中心に時代的な特徴が論じられている。旧共産圏においては社会主義リアリズムの実践度合いによって、当該地域の芸術活動の自由度を確認することができるが、ポーランドでは、1960年に展示作品全体の15%を越えない範囲で「抽象絵画作品」（22-23頁）が認められたり、1970年代に

は第一書記ギュレクが進めた「建設的社會主義」によって「ある程度の芸術的実験は黙認」(28頁)されるなど、旧共産圏の中では比較的早い時期から文化統制が緩やかであったことが確認できる。また絵画だけではなく、1950年代という比較的早い段階からポスター、映画といった領域でも独特な試みが行なわれていたことはポーランドの先進性を示すものだろう。世界各地で「前衛」が再び喧伝される1960年代にはワルシャワのフォクサル画廊が拠点となり、2.5 × 14 mの巨大な郵便物を実際に送るカントルらのハプニングが繰り返されたこともその証左となっている。また1959年に武蔵野美術大学卒業後、ポーランドに移住した鴨治晃次の存在は当時のポーランド美術の多様性を示す一つのメルクマールともなっている。だが一方でヤロスワフ・コズウォフスキらのメール・アート・プロジェクトが当局の監視下に置かれたことは、芸術家個人の表現が社会のネットワークとして発展する点を体制側が警戒していたことを示しており、1970年代のネオ前衛の実験的な試みの多くが「純粹に観念的なマニフェストにとどまり」、ある種の「順応主義」的傾向を有していたという指摘とも呼応する。また厳しい生活条件下においてその厳しさを逆手にとってプラスに転化する傾向を論者は「応用ファンタジー」(50頁)と呼んでいるが、おそらくその基本的な姿勢はポーランドのみならず、旧共産圏の芸術のある程度適用可能な概念であり、今後の検討が期待される。

宮崎淳史氏による「Ⅱ チェコ」は、「1 戦後のチェコ・シュルレアリスム ミクラーシュ・メデク、エミラ・メトコヴァー」「2 構造的抽象、あるいはチェコのアンフォルメル ヴラジミール・ボウドニークのグラフィック」「3 構造的抽象からニュー・フィギュレーションへ アドリエナ・シモトヴァー、痕跡」「4 イヴァン・ピンカヴァの写真」「5 1990年以降の芸術 ヨゼフ・ボルフ、黙示録後の世界」といった構成からも分かるように、他の執筆者とは異なり、時代的区分よりも、特定の芸術家の位相を強調する構成になっている。時代背景をめぐる記述は最小限にとどまり、それに代わり、個々の芸術家の肉声により際立つ形で論じられている。チェコ美術できわめて重要な脈を担っているのがシュルレアリスムであるが、その精神が戦後においてもメデク、メトコヴァーという二人の芸術家によって継承され、発展を遂げていたことが氏の綿密な分析によって理解される。また、これまで邦語文献がほとんどなかったボウドニーク、シモトヴァー、ピンカヴァ、ボルフについての文章は単なる紹介という枠組みを超えてそれぞれの芸術作品に肉迫するものとなっており、芸術作品への立体的な理解を手助けるものとなっている。舞踏家田中泯との出会いが写真家ピンカヴァにとって「壁を打ち破」るものであったことに触れるなど、日本の読者にとっても興味深い指摘もなされている。また1990年代以降の芸術家としてボルフが取り上げられているが、かれが描く「黙示録後の世界」がゴールデンの『蠅の王』や模図かずおの『漂流教室』と並べられることで、旧共産圏という文脈の

みに回収されない解釈の可能性が提示されている。

ゾラ・スイノヴァーによる「Ⅲ スロヴァキア」(ペトル・ホリー訳)は、「1 「勝利の二月」のあとで」「2 黄金の1960年代 ネオ・アヴァンギャルド」「3 オルタナティヴ・アートの1970年代」「4 絵画への回帰、彫刻・オブジェの再興 1980年代」「5 独立国家」「6 スロヴァキア共和国の誕生 1990年代」という構成からも分かるように、大まかな時代的な特徴を踏まえつつの記述はきわめてオーソドックスなものである。旧チェコスロヴァキアとしてチェコと同じ国を形成していたため、政治的状况については基本的にチェコと同じであったが、ミクラシュ・ガラングのグループが「スロヴァキアの田舎」を題材にするなど、チェコとの差異も指摘されている。1990年以降の状況について、「すべての芸術形態はしばしばサブカルチャー、マスメディア、広告によるレイアウトの視覚的イマジネーションに反応し、コンピュータが使われるようになるにつれて、それぞれの表現形式はその『純粋さ』を失った」(132頁)という一節があるが、これは体制転換後における芸術の政治性の弱まりを象徴するものであり、芸術家、批評家、観衆、いずれのレベルにおいても「芸術」を捉える位相が変容したことを端的に示している。それにより、空間インスタレーション、あるいはデジタル・アートの興隆、絵画の再評価など、特徴付けが困難になるほどの多様な傾向が続出しているとも言えるだろう。全体の記述に関しては、「チェコ」と「スロヴァキア」という別の項目が設置されたことで、かつて頻繁に見られた芸術家の交流や共同作業が言及されていないことはきわめて遺憾である。「konfrontace」などのグループ名が言及されるも、チェコの芸術家の名前は触れられておらず、ある意味で断片的な記述となっている。複数の領域にまたがる芸術家への言及が減ったり、あるいはまったくなされていないのは各国別の記述による弊害と言えるだろう。

井口壽乃氏による「Ⅳ ハンガリー」もまた、「1 政治体制の転換 社会主義リアリズムの時代1945-50年代」「2 冷戦体制におけるネオ・アヴァンギャルド運動 アンフォルメルとポップ・アート1957-60年代」「3 1970年代のコンセプチュアル・アート エルデーイ・ミクロシュ、ガラランタイ・ジェルジ」「4 ニュー・センシビリティとポスト・コンセプチュアル」という構成のとおり、年代的な特徴の記述が基本となっている。1956年動乱後、ハンガリーでは1960年まで政府による統制がきびしかったものの、1963年以降は宥和政策が取られ、美術界も活況を帯び、ズグロー・サークル、イパルテルヴなどの活動が盛んになった点が触れられている。他の共産圏とは異なり、国外への旅行が自由であったことで西側の美術に触れる機会があった点などがその背景として指摘されている。また1968年のチェコスロヴァキア事件の影響で、1970年代以降、「3 T」(「支援」「忍耐」「禁止」を意味する単語の頭文字)と呼ばれる基準によって美術家の評価がなされたことは創作にも影響を与え、「コンセプチュアル・アート」の誕生を促したという説は説得力がある。東欧諸

国において「芸術家は芸術家であると同時に哲学者であり、批評家であり、革命家であり、予言者であった。それゆえにかれらの行為は、あからさまな体制批判であったり、時にはその意味はベールに隠され比喩に富む内容であったりした」(158-159 頁)という指摘は、旧共産圏の芸術のみならず、いわゆる西側の芸術を考える上でも示唆に富むものだろう。

以上、基本的には時代を概観する記述となっており、旧共産圏とはいえ、国によって文化状況が異なり、また芸術家の特徴にも差異があることが確認される内容となっており、四か国の現代美術を俯瞰するうえでの基本資料となっている。「社会主義リアリズム」という語がそれぞれの国、それぞれの時代によって異なる価値を持っていたことが確認できる意義はきわめて大きい。だが一方で、「ヴィシエグラード四カ国」という政治的枠組みを継承している点は検証を要するだろう。チェコの批評家ヨゼフ・クロウトヴォルは「中欧という概念は相当に複雑であり、より多くの面をもち、領域的総体としては定義が困難だ」(『中欧の詩学 歴史の困難』石川達夫訳、2015年、6頁)とヴィシエグラード四カ国についても否定的な見解を述べているように、このような政治的枠組みにもとづいて芸術的事象を論じることが生産的であるか否かについては議論の分かれるところである。また第二次大戦後から現代、すなわち政治体制としての「東欧」の時期が本書の主たる考察対象となっているにもかかわらず、「中欧」という多義的な概念に対して執筆者たちによる積極的な定義がなかった点は残念である。国別の記述を採用したことで、「スロヴァキア」の項目で触れた通り、その枠組みを越境する現象についての言及がほとんど見られず、「美術史」の盲点となってしまっている。たとえば、「ネオ前衛」(29、33頁)、「ネオ・アヴァンギャルド」(113、146頁)という術語が本書の随所で言及されているが、同時代的な現象なのか、別個の事象なのかといった越境的(つまり「中欧美術」的)視点が不十分であった点は否めない。今後の検討に期待する。

そのほかの構成に関しては、多数のカラー図版以外にも、「関係書誌」、「芸術家一覧」、「関連年表」の項目も充実しており、資料としての価値も高い。レイアウトに関してだが、頁下に用いられている註の記号「\*」が同一であるため、同じページに同じ記号が複数あり、参照しにくい。番号を振る通常の註の表記が好ましかったように思われる。

いずれにせよ、本書は、1945年以降から現代にいたる中欧四カ国の現代美術の状況を知る上では有益な書物となっている。中欧の現代美術の内包と外延が見事に提示されている本書は、芸術家、美術作品の置かれた位相をめぐる考察という点で、この地域に関心を抱く人だけではなく、いわゆる「西側」の美術に関心を持つ人々によっても読まれるべき書物であろう。