

[書評]

加須屋明子
『ポーランドの前衛美術——生き延びるための「応用ファンタジー」』
(創元社)

加藤 有子

ソ連崩壊、東欧諸国の体制転換、2004年のEU東方拡大を経て、戦後、東西に二分されていたヨーロッパの文化地図が再考されている。中欧が再発見、再定義され、かつて東欧と呼ばれた国の多くは中欧という枠組みで捉えられるようになった。日本の美術界でも2005年から翌年にかけて、この枠組みに基づく現代美術展「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」が三つの都市（大阪、広島、東京）を巡回した。それから十年のうちに、ヴィシエグラード四国にあたるこれら四つの国をはじめとする中欧の近現代美術を紹介する共著が相次いで刊行されている。20世紀初頭の前衛マニフェストを集めた、井口壽乃、園府寺司編『アヴァンギャルド宣言——中東欧のモダニズム』（三元社、2005）、19世紀後半から第二次世界大戦勃発までの上記四国の美術を扱う、井口壽乃、加須屋明子『中欧のモダンアート——ポーランド・チェコ・スロヴァキア・ハンガリー』（彩流社、2013）、そして第二次世界大戦後から現在までを扱う、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）である。

本書はこれらすべてに関わる加須屋氏が、専門とするポーランド美術に絞って刊行した単行本である。これまで日本におけるポーランドの紹介や研究は、政治、歴史、映画、文学が中心となり、美術は抜け落ちがちだった。その美術を第二次世界大戦後から現代まで、体系立てて本格的に紹介する日本初のポーランド現代美術の研究書である。

著者は大阪の国立国際美術館の学芸員を長きにわたって務め、冒頭の展覧会をはじめ、東欧の美術展を数多く企画し、今の日本におけるポーランド近現代美術の受容を作り上げた。そのみならず、ポーランドに日本の現代美術を紹介し、両国の美術界をつなぐ唯一無二のキュレーターとして活躍している。現場の視点が研究の視点に掛け合わされていることが、本書の特徴を生み出している。

ポーランド美術を扱いながら、本書の視野には常に日本が入る。著者は欧米中心の

美術界とその言説において、日本と東欧が等しく「辺境」に位置することを繰り返し指摘する。日本では戦後にソ連陣営に入った東欧諸国を「他者」とみなし、欧米に同化した視線で東欧を語ることがしばしばある。無意識に、無批判に定着しているかもしれない欧米中心の言説と遠近法から離れ、日本も遠景に入れながら、ポーランドや東欧の美術を捉えなおすことを著者は試みている。こうして、東欧に対する西欧中心的な視点への批判的まなごしや、そこから脱却しようという意図が本書を貫く。これが西欧や本国の美術研究とも異なる、著者の独自の見方を形成している。東欧をなぜ日本で研究するのか、という問いに対する鮮やかな回答がここにある。

五章立ての本書は時代を追って、第二次世界大戦後のポーランド美術と代表的作家を紹介し、それらの特徴を「応用ファンタジー」としてまとめる。「応用ファンタジー」とは、作家レオポルト・ティルマントが1954年に使った用語に由来すると言い、本書では政治的抑圧や物質的制約という一見ネガティブな現実を逆手に取り、新しい美術を作りだす想像力とその実践を指して使われる。英語では“applied fantasy”とあり、現実と実用に即しながらもそれによって制限されるのではなく、逆にむしろ広がっていくような想像力であろう。言及される作家たちの活動は、たくましさ、ユーモア、したたかさといった言葉で形容され、その内実を端的に示している。

第一章「戦前から戦後、ポーランド美術の果たした役割——全体主義と民主主義の狭間で」は、第二次世界大戦後から1960年代までを扱い、スターリン主義の時代から「雪解け」前後のポーランド美術の動きを概観する。社会主義リアリズムの路線を取りながらも、雪解け以降のポーランドは、他の東欧諸国に比べて国家権力からの締め付けが比較的緩かった。西側の美術動向も入り、公式の様式である社会主義リアリズムとは相容れないような抽象的表現など、戦前のモダニズムを引き継ぐような傾向も見られた。この時代、モダニズムは政治批判を含まない限り容認され、当のモダニズム芸術は芸術の自律性を主張した。両者は言うなれば共犯関係を結んでいた、という興味深い指摘がなされる。このモダニズムの流れこそが戦前と戦後をつなぎ、他の東欧とは異なるポーランド美術の素地を作ったと著者はみる。

ここで「モダニズム」として挙がるのは、シュルレアリスムと、ポーランドの理論家であり画家ヴワディスワフ・スツシェミンスキの構成主義である。両大戦間期のヨーロッパで大きな影響力を持ったフランス発のシュルレアリスムとロシア構成主義であるが、ポーランドでは構成主義がスツシェミンスキらによって広く知られたのに対し、シュルレアリスムはほとんど影響力を持たなかったと言われる。シュルレアリストを名乗るグループもなかった（パリ留学経験者の多かったルヴフの造形美術グループのアルテスが大战間期のシュルレアリスム傾向のグループとされるが、シュルレアリスムを掲げたことはなく、キュビズム、構成主義、シュルレアリスムの次の芸

術のあり方を模索していた)。言い換えれば、構成主義に対し、戦前のポーランドのシュルレアリスムの指すところは自明ではない。ポーランドのシュルレアリスムに関するより詳しい説明、議論は必要だったのではないか。

第二章「ポーランドのネオ前衛」は1970年代から80年代を論じる。個々の作家の活動をたどりながら、1970年代の「ネオ前衛」は政治批判の要素を含みながらも、「純粹に観念的なマニフェスト」(50頁)にとどまると総括される。チェコスロヴァキアなど他の東欧諸国に比べ、ポーランドでは視覚芸術ではなく、文学が体制批判を担ったことが背景として挙げられる。さらにポーランドの特徴としてギャラリーの多さが挙げられる。1980年代、こうしたギャラリーが反体制派の作家の拠点となり、美術界を牽引した。二章の後半部は、ポーランドの戦後美術を語るうえで欠かせないタデウシュ・カントルと、初期すなわちポーランド時代のクシシュトフ・ヴォディチコの活動が詳しく取り上げられる。両者ともワルシャワの代表的なギャラリーであるフォクサル画廊と関わりがあった。主に演劇の功績で知られるカントルは、ここではパフォーマンス作品も含めてその活動が概観される。ヴォディチコは近年では公共物に映像を投影した作品で知られるが、初期の作品においては作品概念を脱構築するような理論的作家であったことが描き出され、70年代の「ネオ前衛」との共通性が浮かび上がる。

章題にも使われた「ネオ前衛」は、ポーランド美術史においてはすでに定着した時代様式概念なのかもしれないが、本章のキー概念であるだけに用語の説明があれば親切だった。カントル、ヴォディチコの同時期の活動も「ネオ前衛」やその延長と捉えるべきなのか、それが通説なのか、彼らはこの時代の異端なのか、そうではないのか、など、二章前半部のその他の作家をめぐる議論とこの二人の作家論が有機的に関連づけられることによって、1970年代から80年代の美術論としての輪郭がより鮮やかに読者に浮かぶように思う。

ポーランド美術を時代ごとに概観する第一章、第二章のトーンは、第三章「転換期の作法——中東欧の現代美術」で転じる。ここでは、著者が学芸員として企画した前述の展覧会「転換期の作法」を中心に、体制転換期の美術展という場に現れた「中欧」概念が検討され、そこに潜む西欧中心的な視線が暴かれる。体制転換の兆しが見え始めた1980年代以降、ヨーロッパで企画された展覧会に著者は、「ヨーロッパのもう一方」(74頁)としての東欧の再発見、「[西欧中心で記述された美術史に欠落していた東欧美術の穴を埋めていこう]という態度」(73頁)、「西欧の枠組みや文脈に無理矢理別のを押し込めようとする作為、その暴力的権威的な姿勢」(73頁)を透かし見る。欧米の展覧会に垣間見えるオリエンタリズムの指摘は、ともすると欧米の視点を踏襲しがちな日本の受容者、研究者にも無関係ではない。ゆえに著者の関わる日本の展覧会は、東ヨーロッパに換えて中央ヨーロッパという枠組みを作ってその地

域的特性を探ることを拒否し、作品本位の選択を行った。そこから浮かび上がったのは、地域や国の大きな特徴というより、第一に個々の作家の表現の面白さであり、第二に世代的な共通性だった。こうした一連の指摘は、EU 東方拡大後の文学にも共通するものであり、中東欧の他領域の研究者にも示唆的である。

しかしグローバル化の一方で、中東欧に共通の歴史、政治的枠組みは依然として失われていない。さらに、ウクライナのユーロ・マイダン以降の情勢は「ヨーロッパ」の線引きをめぐる議論を再燃させた。本書の射程は越えるが、ヴィシエグラード四国以外の中東欧、あるいはウクライナやベラルーシなど現 EU 国とロシアの間にある国々も視野に入れた共同研究や展覧会なども期待したい。

第四章「21 世紀における芸術の役割について——象徴と記憶：バウカ」は 1980 年代後半から現代を扱い、ポーランドを代表する現役の作家ミロスワフ・バウカに一章が割かれる。実のところ、日本にバウカを紹介したのは著者の加須屋氏であり、第一人者によるバウカ論である。裏表紙にも使われた《φ 51 × 4》(1998 年、国立国際美術館) など、日本で展示された作品に対する詳しい解説もあり貴重だ。初期作品から第二次世界大戦下のポーランド、とりわけホロコーストという出来事の記憶を主題とした近年の作品までの展開が詳細に記述される。この章から、バウカと同じようにホロコーストや記憶をテーマとする現代の作家クリスチャン・ボルタンスキーを連想する読者も多いのではないか。第二章で言及されたワルシャワのフォクサル画廊がボルタンスキーを展示した、とあるだけに両者の関係に興味がわく。

この章の終わりでは、バウカの作品に濃く漂う死というモチーフとの関連で、再びカントルが呼び起こされる。この部分に至って、本書全体を通して戦後のポーランド美術の大きな特徴が二種類浮かび上がる。「応用ファンタジー」に合致するような美術であり、第二次世界大戦の記憶という主題系である。

最終章となる第五章「現代美術におけるポーランド、応用ファンタジーとしてのポーランド美術」は 2000 年代以降を扱う。「応用ファンタジー」がいよいよ中心的に取り上げられ、現在の日本の状況も視野に入れながら、それに対する危機感に裏打ちされて展開され、もっとも読ませる章だった。

「応用ファンタジー」の現代版として中心的に取り上げられる作家は、2012 年の第七回ベルリン・ビエンナーレの美術監督も務めたアルトゥル・ジミェフスキである。会場に前年のニューヨークのオキュパイ運動を想起させる場を作り、実際に討論を行ったというエピソードが端的にその作風を物語る。著者はポーランドの「応用ファンタジー」の美術作家を次のように捉える。「トリックスターとして人々を時に混乱させ、現実を攪乱しながらも、政治的な駆け引きとして自らの表現行為を位置づける。その姿勢は、人々に根源的な内省を促す力があり、東欧革命以前の社会においては、検閲をくぐりぬけながら表現の自由を追求する中で、人々を支える大きな役割を

果たした」(132頁)。こうして「応用ファンタジー」の議論は芸術家の社会的役割に展開し、さらに日常や現実の座標軸が瓦解したかのような三・一一以降の日本に視線が切り返される。

2011年3月11日の東北太平洋沖を震源とする巨大地震と津波、福島にある東京電力の原子力発電所事故は、日本の政治、経済、社会構造の歪みとひずみを剥き出しにして見せつけた。この出来事への参照が差し挟まれることによって、ポーランドの事例を抽象し、日本に引きつけて考えるという本書の基本的思考パターンが観念的なものではなく、現実在即したものとして立ち現れる。しかし、これは裏を返せば、日本が「応用ファンタジー」の美術を、そしてトリックスターによる鮮やかな逆転を、「異なる座標軸」(139頁)の提示を必要とするほど閉塞した状況にあるという指摘でもある。2011年3月11日から数年を経て、「アベノミクス」や東京オリンピックという近視眼的な未来図、あるいは特異な遠近法のもとに描かれた未来図のもとに、歯止めを失い狂瀾して疾走あるいは流れ、流されていく日本のただなかで、「応用ファンタジー」はわれわれのために事前に用意されているかのようだ。最終章は次の言葉で閉じられる。「同調圧力からも鮮やかに逃れながら、複数の選択肢を指し示し、欠落部分にも寄り添いつつ、その『欠落』を強みへと変換する『応用ファンタジー』は、ユーモアとアイロニーに満ちた別世界への扉を開くと同時に、したたかさを備え持った批判的眼差しを私たちに投げかけるのだ」(143頁)。本書は戦後ポーランド美術史にとどまらない。三・一一以降の文明批評の書、美術の現場からの警告の書でもある。

発表済みの論考をベースとする本書には、時折、同じ作家や作品の繰り返しや全体の大きな時系列からの小さな脱線も見られる。しかし、戦後ポーランド美術を紹介しつつ、時代ごとにその意味をまとめていく展開は手堅く、こうした反復も本来の価値を揺るがすことはない。巻末には年表も付され、美術の動きを政治、社会の動きと照らし合わせて追える。図版も多く、作家の名前も数多く本文中に列挙され、2000年代以降のポーランド、日本の重要な展覧会の展評も独立したコラムとしてまとめられている。ポーランド近現代美術のガイドブックとしても最良かつ唯一のものになっている。

本書出版から一年ほどのうちに、ポーランドの政権が変わり、EU圏の日常生活に難民の問題が現れ、イスラム過激派のテロの可能性が西側ヨーロッパの日常を侵食する。日本では戦後日本の基礎になった平和主義も立憲主義すらも揺るがす事態がそのスケールに見合わない空疎な言葉でカモフラージュされて急速に進む。この新たな局面に対し、美術と批評はどのように向かうのか。本書の底に流れるこの問いは、文学をはじめ、その他の領域にも共通の喫緊の問いである。