

Survival *Aesthetics* ©

A Treatise On
Post Contemporary Art

SURVIVAL *AESTHETICS* ©
生き残るための美学的実践 ©
博士論文

氏名 Jesse Hogan
藝大学生番号：1317905



東京藝術大学
Tokyo University of the Arts
Department of Fine Arts / Oil Painting
美術研究 / 絵画油画

Jesse Hogan

コンテンポラリーアートに関する論文／掟理
生き残る美学◎

[博士論文]
Doctoral Thesis

Art Theory
美術理論
Concepts & Practice
概念と実践

主査
Toyomi Hoshina / 保科豊巳
東京藝術大学大学院教授

論文担当 第一副査
Yuko Hasegawa / 長谷川祐子
キュレーター。東京都現代美術館参事、東京藝術大学大学院教授

作品担当 第一副査
Hiroschi Sugito / 杉戸洋
東京藝術大学大学院教授

副査
Michael Schneider / ミヤエル・シユナイダ
東京藝術大学大学院教授

副査
Taro Shinoda / 篠田太郎
東京藝術大学大学院教授

副査
Haruko Kumakura / 熊倉晴子
森美術館アシスタントキュレーター / Assistant Curator Mori Art Museum

A TREATISE ON THE (*POST*) CONTEMPORARY / A THEOREM

SURVIVAL AESTHETICS ◎ 生き残るための美学的実践◎

「生き残る美学 — 新しい現代美術 — オーストラリア / 日本

展示が形式になる時：歴史：キュレーターとしてのアーティスト」

Survival Aesthetics – New Contemporary Art – Australia / Japan

Exhibitions as a Critical Form: On History: Role of the Artist as Curator

[国籍] Australian

1982年 オーストラリア生まれ

[藝大学生氏名] Jesse Hogan / ホーガン・ジェシー

東京藝術大学美術研究科博士3年

美術研究科（博士後期課程）絵画油画博士3年

2019

目次] / Contents:

論文紹介 / Foreword

要旨 / Abstract

論文概要/方法論研究デザイン / Thesis outline / Methodology - Research Design

章のまとめ / Chapter Summary

SECTION 1- CONCEPTUAL FRAMEWORK

- S 1.1. Introduction: Defining Survival & Survival Aesthetics.
- S 1.2. インスタレーション-ポスト・メディアムの状況-形式としての展示:
Installation - The Post-Medium Condition - Exhibition as Form.
- S 1.3. Reference & Reproduction - Entry points ~ Conceptual Defense.
新しい文脈へのプロジェクトの再現性「エントリーポイントと概念的な防御」
- S 1.4. Multiple Authorship / 作者の正典 (談話・歴史)

SECTION 2 - RESEARCH BASED CONCEPTUAL ARTISTS

- S 2.1. Research-based conceptual artists / リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト
前向き研究 ケーススタディ / Prospective Research Case Studies:
- S 2.2. On Kawara / 河原 温
- S 2.3. Okamura Yuki / 奥村 雄樹
- S 2.4. Minimalism to Mono Ha / もの派 - Instructional Artworks / 教育的作品
- S 2.5. Tanaka Koki / 功起 田中
- S 2.6. Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ - MAM Project 023

SECTION 3 - RESEARCH BASED ART PRACTICE

- S 3.1. 自分の作品、展覧会、プロジェクトの分析 / Site / Context / Materiality
Case Study Analysis of my artworks, exhibitions, projects: Diagrams & Frameworks
- S 3.2. Floor Talks & Installs Painting Series
- S 3.3. T.A.C. / T.A.L.
- S 3.4. Platform for Shared Praxis #03
- S 3.5. Other Exhibitions / Curating - Kamata Soko, W+K+ / Alaska Projects / CIY / Midori.So
- S 3.6. リサーチ・テーブル / On Research Tabless

FINAL SECTION - PRACTICE BASED RESEARCH

インスタレーション / 博士号取得研究博士課程プログラム 東京藝大学美 2019

Installation / Doctoral Degree Research Work Ph.D Program TUA 2019

ビデオインタビューシリーズ / Video Interview Series SURVIVAL AESTHETICS © 生き残る美学 ©

文章研究 [Text References] Bibliography

List of figures / 図のリスト

用語集 [INDEX | APPENDIX]

博士論文 - 美術理論 概念と実践 [Art Theory / Concepts & Practice]

INTERVIEW SUBJECTS / インタビュー対象:

Fig / 図:
 THESIS STRUCTURE / 論文構造
 Diagram for Research Based Practice / 研究中心の実践のための図

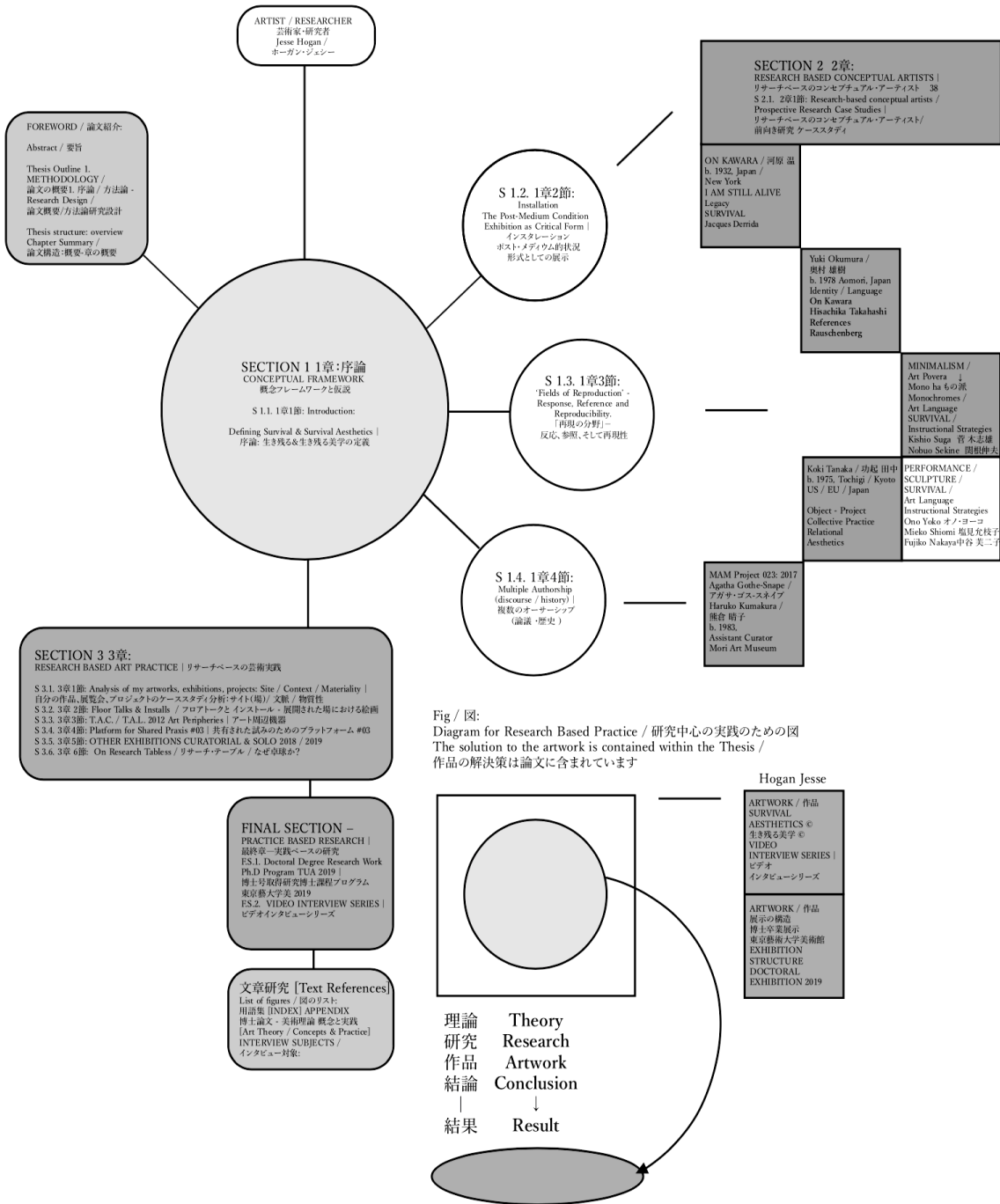


Table of Contents

FOREWORD / 論文紹介:.....	7
Abstract / 要旨.....	8
Thesis Outline 1. METHODOLOGY / 論文の概要 1. 序論 / 方法論 - Research Design / 論文概要/方法論研究設計.....	10
Thesis structure: overview – Chapter Summary / 論文構造：概要-章の概要.....	12
SECTION 1 1章：序論 – CONCEPTUAL FRAMEWORK 概念フレームワークと仮説.....	14
S 1.1. 1章1節: Introduction: Defining Survival & Survival Aesthetics 序論: 生き残る & 生き残るための美学的実践の定義.....	14
S 1.2. 1章2節: Installation – The Post-Medium Condition – Exhibition as Critical Form インスタレーション–ポスト・メディウムの状況–形式としての展示.....	19
S 1.3. 1章3節: ‘Fields of Reproduction’ - Response, Reference and Reproducibility. 「再現の分野」 – 反応、参照、そして再現性.....	26
S 1.4. 1章4節: Multiple Authorship (discourse / history) 複数のオーサーシップ (論議・歴史).....	33
SECTION 2 2章: RESEARCH BASED CONCEPTUAL ARTISTS / リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト.....	39
S 2.1. 2章1節: Research-based conceptual artists / Prospective Research Case Studies リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト/ 前向き研究 ケーススタディ.....	39
S 2.2. 2章2節: ON KAWARA ON 河原温に関して:.....	41
S 2.3. 2章3節: Yuki Okumura / 奥村 雄樹.....	44
S 2.4. 2章4節: Analyzing Minimalism & Mono ha – Text Language Sculpture ミニマリズムともの派の分析 - 文章と言語による彫刻.....	50
S 2.5. 2章5節: Koki Tanaka / 功起 田中 : Relational Aesthetics? From Object to Project / Survival 田中功起 :関係性の美学? オブジェクトからプロジェクトへ/ 生き残り.....	55
S 2.6. 2章6節: Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ.....	59

SECTION 3 3章: RESEARCH BASED ART PRACTICE / リサーチベースの芸術実践..... 64

S 3.1. 3章1節: Analysis of my artworks, exhibitions, projects: Site / Context / Materiality
| 自分の作品、展覧会、プロジェクトのケーススタディ分析: サイト (場) / 文脈 / 物質性..... 64

S 3.2. 3章2節: Floor Talks & Installs / フロアトークと インストール — 展開された場における絵画..... 67

S 3.3. 3章3節: T.A.C. / T.A.L. 2012 Art Peripheries | アート周辺機器..... 70

S 3.4. 3章4節: Platform for Shared Praxis #03 | 共有された試みのためのプラットフォーム #03 73

S 3.5. 3章5節: OTHER EXHIBITIONS CURATORIAL & SOLO 2018 / 2019..... 76

S 3.6. 3章6節: On Research Tabless / リサーチ・テーブル / なぜ卓球か? 78

FINAL SECTION – PRACTICE BASED RESEARCH / 最終章—実践ベースの研究..... 82

F.S.1. Doctoral Degree Research Work Ph.D Program TUA 2019 | 博士号取得研究博士課程プログラム 東京藝大学美 2019..... 82

F.S.2. VIDEO INTERVIEW SERIES | ビデオインタビューシリーズ..... 88

略式の結論 / Afterword: 90

SURVIVAL AESTHETICS © 生き残る美学 © PART 1. 91

文章研究 [Text References] 94

List of figures / 図のリスト:..... 99

用語集 [INDEX] APPENDIX 109

博士論文 - 美術理論 概念と実践 [Art Theory / Concepts & Practice] 109

INTERVIEW SUBJECTS / インタビュー対象:..... 112

FOREWORD / 論文紹介:

これは、現代概念美術の実践である。現象学、物体と独自性、ポスト構造主義などに興味を持ち、これらが物質、絵画、彫刻、映像、建設などにどのように表現されているかを分析した。このプロジェクトには、アイデアを促進し、知識を活性化することが欠かせない。そして、私たちが住む世界における色々な現象を発見した。われわれを取り巻く環境のシステムや個々の関係から根本的な要素を捉えるには、共同作業とくまなく過去の資料を参考にすることが重要だと信じて分析に当たった。展示会はその結果を公共に提示する方法だと考えられる。そして展示、取り付け(installation)、参考資料はセオリーとその実践の訓練だと捕らえられる。今までに無くユニークな道を切り開くための努力を続けている。さまざまな時間や文化を通し、人々のアートやアーティストとのつながりを参照した。コラボレーションと文脈の整理によって現代アートと「方法としての展示」の大多数を調査した。このリサーチでは主に日本とオーストラリアにおけるさまざまな展示コンセプトとそのアプローチについて研究した。芸術家は彫刻、絵画、写真、映像、取り付けなどを通して、政治的または個人的な意味合いを作品に持たせる。OBJECTS / TABLES / PLATFORMS / FLOORS / WALLS では視覚的そして社会的と政治的な表現を比較する。

20世紀初頭から美術館は芸術家の表現の場として存在するとともに批判の対象として存在した。それは近代主義における権力の象徴でもあったからだ。当初美術館は反ブルジョワアーティスト達による文化的な批判の場として、批判的文学（ヒューチャリズム、ダダ、ロシアのプロダクティビズムなど）の影響を受け、因習を打破し革命の宣言として表現されていた。先駆者たちの体制批判や歴史的なアバンギャルドの研究は収穫の多いものになるだろう。この本が60年代から始まるのは、美術館批判の歴史が現代の質問に始まるからである。

美術館が古い時代の保守の縮図を表し、守旧派對革新の構図ですなわち古きものがその古さゆえに滅びる運命にあるという考えはもう流行遅れである。美術館や文化的機関は既に長きに渡って協力し合い、経済、エンターテインメント産業や芸術の分野においてまでアバンギャルドと本質的な意味での敵役を演じなくても良くなっている。更に、芸術は社会契約の中で革命の旗手の役を諦めたといっている。変わりに、ずっと昔から常に批評する立場にあったような構えを見せている。革命の原因となるべき存在が弱体化し、美術に対する批判もつられて弱くなると、その精度は高くなる。議論の余地の無いほどの評価は堅固に分化された分析になる。

それらの分析によると、現代の芸術の世界は、最終的にはさまざまな商業的価値に芸術とされるかされないかの判断を支配されている。この状態に対して芸術側は自分たちを苦痛に満ちただの商品に成り下がり、市場の理論に絶対服従を強いられ、他の商品との違いは自分に対して批評的になれることくらいしかないことを不幸に感じている。そしてこの自己批判の精神は完全にパラドックスである。自己批判的な芸術はその存在自体が逆説的で、完璧に現代アートのパラダイムにフィットする。それがゆえにそれらの自己批判的な芸術にはこのパラダイムからの言い分はない。しかし同時にそれらが社会的と政治的な芸術に分類できるかと言う疑問が新たに浮かび上がってくるのである。

オブジェクト / テーブル / プラットフォーム / 床・壁 は、視覚的と社会的という両者を研究する企画です。この企画はジェシー・ホーガンの彼の長期に渡る研究の証です

社会的また道徳的な意図がどれだけ強調されたとしても、文化的な交流や組織的な再編成を行うプロジェクトの成功は芸術的な想像力（形式、体験そして意味を扱う能力）に依存している。

(Bishop 2012: [翻訳者訳])

Abstract / 要旨

要旨:

生き残るための美学的実践と題する本論文において、芸術の世界における社会的、商業的、学術的そして制度化された活動基盤の中でアーティストが価値を築き、維持し提供できるよう複数のシステムや文脈の中で形成されてきたアートや個々のアーティストの方向性について論じ、現在の芸術実践の状況を考察する。オーストラリアと日本におけるモダンアートやコンテンポラリーアートの近年の歴史に焦点を当て、鍵となるアーティストや作品、プロジェクトに触れながらこの複雑な点を考察する。私自身の最近の作品やプロジェクト、展示会のうち最も重要なものを選択して提示し、批評的な分析を行うことにより、私の直近の活動展開を考察するうえで比較的な文脈を整える。

これらの考察やリサーチを通し、アーティストや作品のつながりや関係を明らかにし、模索する。そうすることにより、アーティストが生き残るために社会的状況だけでなく、他者の影響力や原動力に直接駆り立てられる様子を示したい。アーティストは「現況」を含む制度の方向性や美学の流行、そして批評的にも理論的にも注目されている話題に関する時代思潮に基づいて作品を変更するという点を読者に説得したい。本論文は、そうした行為の基盤が必ずしも創意工夫や、個人的な見解、奔放な独創性だけでなく、アーティストやキュレーターが提案する行為が政治的または社会的に有益であるかに関わらず、不足の事態や、多くの場合は自己的な動機であるという点を論ずる。多くの場合このような変化や戦略は戦術的であり、アーティストが自身の関連性、生存や、国内外関わらず優れた芸術の歴史に名を残すという期待を確実に得るアーティストを対象としている（芸術の社会のおよび産業的な領域においてアーティストが確実に関連性を得られるようにする）。本論文で指摘する重要な主張点は、アーティストが生き残るうえでの戦略の発展において「メディアムとしての展示」が重要な役割を果たしており、それにはキュレーターと共にまたはキュレーターとしての活動が含まれるということだ。

本論文では次の点を問う。アーティストの役割はどこから始まり、どこで終わるのか？キュレーターの役割はどこから始まり、どこで終わるのか？これは非常に難しい問いで、芸術界におけるアーティストとキュレーターの領域は不明瞭だ。アーティストとキュレーターは区別されるべきではない場合もあり、二者の違いが全く存在すらない場合すらある。本論文では、キュレーターとしてのアーティストの活動やアーティストとしてのキュレーターの地位を突き詰める。

「レファレンスや複製」、「概念的な防御」といったアーティストの戦略や手法。例えば、哲学者や歴史家、理論家、批評家やキュレーターの概念を保護として用い、自身の作品やプロジェクト、技術や美学の論理的な判断を正当化することは、組織に属するアーティストが一般的に行う実践の一部にしかすぎない。「概念的な防御」に関しては、アーティストの実践は孤立した状況では生じないという点を証明し突き詰めたい。それはアーティストの自意識や自己生産を形成する一連の遭遇を通して生じるものであり、可能性の源を提供し、アーティストの価値や美学に影響を与える。生き残る美学のコンセプチュアル・アートの最も重要な側面には、オーナーシップの強固な立場を保持すると同時に、交互参照（再盗用）、コラボレーションやオーナーシップの否定を通じたオーナーシップの批評、展開、否定が含まれる。

重要なテーマや話題 / CRITICAL THEMES AND TOPICS

コンテンポラリーアーティストは、複数の方策を用いる - そのうちの多くは各人が生み出したものではなく、学習を通して得たもので、組織的に確立された実践である。本論文では、アーティストのプロジェクトの生き残りを保証するためにコンテンポラリーアートを左右する

3つの主要点について論ずる。

1. 他の作品との関係（歴史的なレファレンス）

歴史的なレファレンス、オマージュ、概念的な防御を確立する引用の使用

2. 連携ネットワークや社会的なつながりを生み出す作品の能力。例えば、共同的、連携的、再生的可能性（アーティストによるキュレーションの戦略の使用）。アーティストグループ、アーティストが運営するイニシアチブ、コラボレーション、キュレーションの戦略の確立により制作の個性を伸ばすこと

3. 作品の商業的、制度的な価値。商業的で概念的なブランディングの使用による商業的かつ制度的な価値の確立

アーティストは複数の対極的な戦略を用い、コンテンポラリーアートの枠組みの中に自分の作品の関連性を確立する。また、アーティストのアイデンティティの存在と生存は、関連する文脈の中に作品と自分自身を位置付けるアーティストの能力を通して展開される。この点は、プロジェクトの中で前の世代を重ね合わせ複製しながらここ数十年間の間に制作された作品の中で非常に明白である。集約された任意のコラボレーションと見せかけて行われる。重要かつ美学的な懸念・美術界・理論的モデルとアイデアプラットフォームにおける重要性や流行を生み出し維持するためアーティストがアバンギャルドの流行に従うのを見ても、生き残るための美学的実践の動きは明白だ。

芸術活動における「オーサーシップの具体性」は、「生産の集団場」へと衰える。生き残るため、アーティストたちはアイデンティティを手放すと同時に確立しつつ、この場を切り抜ける方法を知っていなければならない。オーサーシップ、匿名性、自律性は矛盾しており、文化生産の中で対照的な役割を果たす。この場を通し、アーティストは自分自身を駆り立て、他者との類似性へと自己投影を行うか、他者と似たような美学や戦略を採用する。アーティストやプロデューサーは、他者との対話、他者のプロジェクトの継続や引き継ぎ、またはオマージュや責任感を通して前の世代や同世代の作品を広げようとする。確立された他者の形式を用いることで、個々の資本を広げる必要のある文化資本を提供する。

本論文では、深い影響を及ぼしつつまだ研究の進んでいない現象を掘り下げる。それは、キュレーターとしてのアーティストの根本的な役割というまだ執筆されていない歴史である。「展示」と私たちが呼ぶ存在論的に曖昧なものを批評的な媒体として捉え、アーティストはしばしば展示そのものの従来形式を劇的に再考している。これらの展示を通し、本プロジェクトでは集団的な芸術実践を理解し発展させる。本論文の各章では戦後から現在に至るまで過去を振り返り、未来を見据え、歴史的なプロジェクトやアーティストによるキュレーションの直近のプロジェクト、コラボレーション、そして展示を考察する。

Thesis Outline 1. METHODOLOGY / 論文の概要 1. 序論 / 方法論 - Research Design / 論文概要/方法論研究設計

i. The Problem / Predicament / 問題 / 質問

本論文のテーマは、「アート形式・メディウムとしての展示」だが、これはアーティストが（生き残るための）戦略としての展示の批評や社会的なつながりも兼ねている。またこのテーマを支えるのは、組織的なコンテンポラリー・アートの実践としての私の実践も周期的な再現と参照的な批評の中に組み込まれ結びついた制度的批評や受容に見受けられる傾向である。

戦後のモダニストのパラディウムからポストモダニズムへの変化により、美術の世界はますます複雑な関係性を帯びてきた。「地域の美術を評価する手法として欧米の見解がもはや有効でない」

(ATP, 2015) アジア太平洋の文脈において、まだこのような論議を参照する私たちはどのようにアート作品を考慮できるだろうか。オーストラリアやニュージーランドは、アジア太平洋地域の一部と考えられているが、欧米の見解がいまだに深い影響を与えている。この点を鑑みると、日本にいるオーストラリア人による制作という複雑な位置付けが、本プロジェクトの構成および最終的な反応に影響を与えてきた。本論文で取り上げる批評的な問いを次に挙げる。かつてないほど変化するコンテンポラリーアートの文脈において、どのようにしてアーティストは生き残り、持続性のあるアートを確立しているか？この問いは、アートの論議の方向性や、本質的に不均質な実践分野との関係性に関する他の問いにつながる。美術史は終わりを迎えたか、それともまだ書き続けられているか？書き続けられているのであれば、誰が承認するのか？いまだにアーティストについて書かれた美術史はあるか、それともアーティスト自身が執筆しているのか？グローバル化した美術を取り巻く国際的なシステムにおける現在の多角的な論議上で、身体性を超えて生き残るためアーティストはどのように遺産を生み出せるか？大半のアーティストが、自分の地域の軌道に影響を与えるだけと運命づけられているか？新生の、また定評のあるポストコンテンポラリーアーティストでさえも、影響力のある意思表示が成功を示唆し、アーティストのアイデンティティと概念的なプロジェクトが重要なコンテンポラリーアートの世界のどこに自らを位置付けるのか？アーティストは、芸術論議を参照し自分のアイデアを概念的に保護する目的で他のアーティストの作品に頼る必要があるか？ネオリベリズムの資本主義的経済に拍車がかかるなか、私たちの存在はブランド名なしでは目につかないか？

本考察において、私はアーティストが作品を制作する様々な文脈や、大学における実践と商業的なギャラリー、アーティストが運営する空間そして大学と美術館の制度的な展示空間の社会的な領域におけるアーティストの身の振り方を考慮する。展示のサイト（場）や制作のアイデアの提案として、アーティストのコラボレーションや複数のオーサーシップの不安定な範囲・実践に関連した「メディウムとしての展示」という考えを考察する。

ii. The Context / 研究文献の文脈

ニコラ・ブリオーの『関係性の美学』（1998）と『ポストプロダクション』（2002）および、クレア・ビショップの『人工地獄 現代アートと観客の政治学』（2012）と『敵対と関係性の美学』

（2005）における批評的対応に基づき、本論文はアーティストの実践の代表的な一面を取り上げる。そうすることにより、今日の多層的な美術の世界における社会的多様のある文脈の中で、概念に基づきポストメディウムを実践する新しい世代に適用される組織的そして商業的なアート実践の主要な手法を考察する。その他の文章も共に考慮し、私自信を含めオーストラリアや日本を主な拠点としその他の場所でも活動を行うアーティストの立場から、欧米の視点からみた歴史的な作品と対比し上述の状況を分析する。

iii. The Method – Approach to Research / Formulating a Treatise / Research Design / 方法論

本論文では、実践に基づいた分析的な研究のアプローチをとる。主要なアーティストや作品、プロジェクトを取り上げオーストラリアと日本の近代・現代美術史に焦点を当て考察する。私自身の直近の作品やプロジェクトそして展示の一部を提示し批評的に分析しつつ、最近の活動の進捗に関する論考の相対的な基盤を築く。批評的な分析やケーススタディの裏付けに、私の研究プロジェクトのための経験的な証拠を提供する文字起こしされたインタビューの文章と、一連のインタビューのビデオドキュメンタリーを使用する。これらのドキュメントは、私の芸術実践の素材を形成し、本論文の構造を支えている。

iv. The Outcomes / 成果

本論文は、コンテンポラリーとポスト・コンテンポラリーアートの論考のためのアートコミュニティを対象にしている。読者のコミュニティには、アーティスト、キュレーター、研究者および批評的な芸術論議に興味のあるコンテンポラリーアートのオーディエンスが含まれる。本論文は、日本とオーストラリアのコンテンポラリーアートの歴史の二つの文脈を考察するが、国際的オーディエンスにとって価値あるものにするを考慮し研究をさらに進める。これらの論考全体および本研究において、アーティストや作品間の相互のつながりや関係を通じたアーティストの独立性を探り考察する。生き残るためにアーティストを駆り立てるものは社会的な状況だけではなく、他者の影響力や生産の力も直接アーティストを駆り立てるという点を示唆したい。アーティストや独立した芸術空間のディレクター、研究者そしてキュレーターへのインタビューシリーズにおける実践に基づいた調査研究を通し、アーティストの実践、戦略、アプローチそして概念的思考に関する新しい知識を文書化し、論文の読者と東京藝術大学大学美術館で開催される「博士審査展」で提示する最終的な作品の鑑賞者の両方に共有する。

これは、研究エッセイやケーススタディ、インタビューの中で問う問題・課題や扱うテーマが自己批判的かつ内省的な方法で本論文と最終的な研究作品のテーマと内容に組み込まれることを実証する。本論文の内容は、作品の構造的な形式の中にも反映されている。その目的は、アーティストが生き残り組織的枠組みの内外における展示の文脈に取り組む方法に関する私の理論が、アーティストのネットワークを広げ、個々の参加者と概念ベースのコンテンポラリーおよびポストコンテンポラリーアーティストの批評的作品の普及の支援を与える仲介役の両方を励まし、生産的で自己批判的なアートの形式を構築することができる点を調べ実証することである。

Section 1: Introduction.

1章：序論

S 1.1. Defining Survival & Survival Aesthetics. 生き残る、および生き残るための美学的実践の定義。

Section 1.2. 1章2節

Installation – The Post Medium Condition – Exhibition as Form

インスタレーション-ポスト・メディウムの状況-形式としての展示:

まず、私を取り上げるコンテンポラリー・アーティストが交渉し取り組む文脈の理論的背景を提供する。「媒体としての展示」や関連する実践の「サイト（場）」を強調する作品の形式の定義として「インスタレーション」という言葉を導入する。ロザリンド・クラウスの引用を用い、「展開された生産の場」を理解する上で役立つ「ポスト・メディウムの状況」の構造と歴史を提供する。これは、アーティストが抽象的、概念的、社会的そして文化的な意味を形成する全てのオブジェクトや素材を用いる非メディウムの特有の芸術実践だ。本章で説明する展示会は、共同プロデューサーでもあり作品やプロジェクトの参加者でもあるオーディエンスと大衆鑑賞者そしてアーティストとの間の契約の場である。さらに本節ではその他の理論的文章の他に、ニコラ・ブリオーの『関係性の美学』とクレア・ビショップの『人工地獄 現代アートと観客の政治学』を参照する。

Section 1.3. 1章3節

Reference & Reproduction – Entry points ~ Conceptual Defense.

参照と再現-エントリーポイント-概念的な防御

他のアーティストの作品の再盗用と再文脈化。これは一連の参照と再現につながる。資本主義が批判的な消費者に対して資本主義の批評を転売する。組織がアーティストの批評を見栄え良く変え、批評の実践としてアーティストに転売（アーティストを再教育）する。生産方法としての（である）新しい文化的伝達・資本、ブランディング、参照・再現。

Section 1.4. 1章4節

Multiple Authorship - Collaboration / connections / curatorial contexts

複数のオーサiership-コラボレーション/つながり/キュレーションの文脈

ここでは集団的な制作を取り上げる。その目的は、個々のアーティストが他のアーティストやキュレーター、ディレクターなどのプロデューサーとコラボレーションを行い、時にはオーディエンスの関与や参加も含めて作品やプロジェクトを展開する集団的な制作の場としての現代の展示を理解することである。

Section 2. 2章

Research-based conceptual artists / リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト

本章は、「リサーチ・ベースのコンセプチュアル・アーティスト」の特徴を明らかにする、生き残るアーティストの考えの導入で始まる。この導入部の目的は、以下にあげるケーススタディにおけるアーティストや作品、プロジェクトを考察するための枠組みを定めることである。各ケーススタディを通して考察するアーティストや作品を通し、現代のアーティストの複雑性を定義する様々な戦略や思考過程および概念的な枠組みに関する読者の理解を助け、本論考・論文における「生き残るための美学的実践」の意味を定義し深く掘り下げ、明確にするよう促したい。

Section 2.1 2章1節

Case Studies: 前向き研究 ケーススタディ

本論文における「生き残るための美的実践」というアーティストの戦略的アプローチに関する考えは、形式の理解に限られたアートの美的な体験という解釈と対照的である。このため、必然的に内容（情報・言語・行動・プロセス）は、美的な形式の体験の理解に再び挿入される。つまりここでは、プロジェクトや展示の形式が、鑑賞者に予見的な感覚を与えることにより内容を考える方法を提供すると捉えられている。後述するが（2.1節）、この考えを以下に挙げる点に関連して考察する。

1番目に河原温の日付や時間を扱ったシリーズ、2番目に奥村雄樹の再盗用のプロジェクトのアイデンティティ、3番目に、田中功起の実行されたプロジェクトから社会的に繋がるプロジェクトへの転換、4番目にオノ・ヨーコ、塩見允枝子、もの派の関根伸夫や菅木志雄のコンセプチュアル・アートとミニマリズムおよび組織的芸術作品とのつながり、そして5番目に、アガサ・ゴススネイプの概念的なコラボレーションの実践と、2017年に森美術館で開催され熊倉晴子が企画しオーストラリアと日本のアーティスト数人をコラボレーションの参加者として特集した展示に関する批評的な見解である。美的体験と文脈的特異性との関係に基づくこれらのアーティストの作品やプロジェクトが、「生き残るための美的実践」の提案に関連した彼らのケーススタディをつなげる。これらのアーティストは、本論文のアイデアにのための主な手段として機能する。

Section 3. 3章

Research-Based Art Practice / Practice Based Art Research –

研究ベースのアート実践/実践ベースのアート研究

本節では、重要な私自身の作品や展示の批評的な分析を扱う私の研究テーマや題材の証拠理論展開に貢献する実践ベースの研究として、および博士論文と研究プロジェクトの展開前から行ってきた研究のフィールドワークの証拠として本論文上で重要な私自身の作品や展示の批評的な分析を扱う。個人的な作品と展示制作を通し、私の実践は新しい関与の方法を発展させ、本論文で言及する他のアーティストの概念や理論そして手法を強化してきた。これらの作品やプロジェクトの提示は、単一の作品だけでなく、発展の過程や批評的な熟考を通して新しい知識が見出され、新しい知識と理解が抽出され共有されることを実証する。実践ベースのイニシアティヴを通して得た知見は、芸術理論、絵画、インスタレーション、コンセプチュアル・アート、キュレーショナル・アートの実践に携わる他の読者や研究者により構築される新しい知識につながる資料や情報を提供する。本研究プロジェクト用に収集した資料は、理論的価値や美的価値があるだけでなく、本研究の結論として展示のメディアウムを通して提示する作品にとっても不可欠である。これらの文章は、論文とは別に、博士展のプロジェクトに不可欠な文章であり、本論文のさらなる根拠として機能する。

SECTION 1 1章：序論 – CONCEPTUAL FRAMEWORK 概念フレームワークと仮説

S 1.1. 1章1節: Introduction: Defining Survival & Survival Aesthetics | 序論: 生き残る & 生き残るための美学的実践の定義

オックスフォード現代英英辞典では、Survival (名詞) が次のように定義されている。1. 生き続ける、または存在し続けている状態 2. 生き残るための苦労・戦い・奮闘 3. (何かの) 残存、昔から存在し続けているもの。オックスフォード現代英英辞典の定義に使われている Survival の有名な成句は、「適者生存」である。周辺環境に一番適応した人・物だけが存在し続けるという原則である¹。

ケンブリッジ英英辞典では、Survival (名詞) が次のように定義されている。1. 人、組織コミュニティなどが生き続けている、または存在し続けている事実 2. 前の時代から存在し続けているもの。3. 存在し続けること、または存在し続けることを望むこと。4. 特に何か危険な自体の後も生き続けている、または存在し続けている状態。 5. 存在し続け、衰えたり破壊されたりしていない状態²。

「美学」は、芸術、美そして美的感覚の本質、および美の創造や美の評価を扱う哲学の領域である。認識論的な観点では、主観的および感覚的で感情的な価値の研究と定義されている。情緒や美的感覚の判断と呼ばれることもある。美学は、アーティストが美術作品を想像し、創造し、そして実現する様子や、人々がアートを使い、楽しみ、批評する様子、芸術作品に関与する人々の心に起きる事柄を観察する。もっと幅広く言えば、この分野の学者による美学の定義は「芸術や文化、自然に関する批評的な熟考」である。現代英語における美学という単語は、特定の芸術運動や理論の基礎を成す一連の原則も示唆する。例えば、ミニマリストの美学を語る場合である。最も有名な美学の研究は、ドイツ人の哲学者イヌマエル・カントが1790年に刊行した『判断力批判』である。

『関係性の美学』(1998)において、ブリオーは関係性(の美学)と関係性(の芸術)を独自に定義している。彼は、「表現や生産および促進を行う人間関係に基づいた芸術作品の評価を構成する美学理論」と述べている。また、アートに関しては、美学は「独立した私的な空間よりも、理論的そして実用的を起点とし人間関係全体と社会的分脈を扱う一連の芸術的実践」[翻訳者訳]と定義する³。本論文では、「生き残る美学」を「関係性後の美学」と捉えて定義することもできる。ここでは「生き残る美学」は、新興のポスト・コンテンポラリーの文脈において個々のアーティストやアート実践が生き残る(存在し続ける)様子を考慮する。さらにそれだけでなく、展示を考案し、作品と他のアーティストとの間の新しいネットワークや関係を構築するアーティストの戦略における美学や、(周辺環境に一番適応する)展示の場や芸術組織とアーティストがつながりや批評を確立する方法も考慮する。個々の芸術実践やそれが表現したり生み出したりする人間関係の生き残りだけではなく、コンテンポラリーアートのネットワークの生き残りを参照する。(困難や危険にも関わらず生存や存在を続けている人物、組織、コミュニティなどに関する事実。)

使用禁止のメディアムや文脈が無いポストメディアムの状況で、アーティストは戦略やアプローチに関する大量の言葉を用い複数の観点からコンテンポラリーアートの実践に取り組む。この場合、私たちは「ポスト・コンテンポラリー」のアートを常に変化する社会的、美学的、経済的そして文化的な関係における不安定なプラットフォームと捉える。ここから、私たちは生き残る美学に取り組む。

*それは、ニーズ(必要性)を認知するアーティストが実践を変えたり調節したりすることから始まる。

¹ https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/survival

² ケンブリッジ大学出版 Cambridge Academic Content Dictionary、「survival」の定義

³ 『関係性の美学』ニコラ・ブリオー、1998-2002, pg. 112 - 113

*調整または必要性は、周辺環境のために生まれる。例えば、美的トレンドやファッション、主要なアーティストの方向性や芸術組織のサポートである。組織はどのようなプロジェクトや作品を支持しているか？

*様々な矛盾する社会政治的なシステムがアーティストに提示される。主な正典の論議対地域の多様性。リベラル対全体主義。民営化対労働組合や労働運動・人気のある民主主義、資本主義や社会主義。

*そしてアーティストは、グローバル化した現代の政治的、社会的、経済的そして文化的な課題を調べ始める。自分の居場所と自分の作品が適する場所を理解するために、こうした領域や状況を理解する必要がある。コンテンポラリーアートの組織的な分野において有意義な実践を確立するには、これらのカテゴリーのうち一つを扱おうとするだけでも十分なことが多い。

これは元祖的だ。人生は生き残りである。生き残りという言葉の従来の意味は、生き続け、死後も生き続けることを意味する。翻訳の話をする、ヴァルター・ベンヤミンは、著者の死後も生き残る本や親の死後も生き続ける子供のように、死後の生を意味する *überleben* と、生き続けること、生の持続を意味する *fortleben* という言葉を懸命に区別しようとした。私の作品を支えるこれら全ての思想、特に痕跡や亡霊的なものは基本的に「生き残り」の思想に関係している。これは、生と死のどちらにも由来していない。私の言う「元祖的な悲嘆」にしかすぎない。いわゆる「実際の」死を待たないものである。⁴

(Derrida 2007 [翻訳者訳])

序論：生き残る美学に関する注記

1978年から79年のコラボレーション作品用のチラシで、クリストファー・ダルカンジェロとピーター・ナディンは、アトリエ、ギャラリー、他のアーティストの自宅などの外注整備を請け負うことにより、「資本主義経済で生き残る手段として、一緒に既存の構造を変えたり改装したりした」

(Sully 2017 [翻訳者訳])。(『UN MAGAZINE 11.1』に掲載された、ダルカンジェロに関するイザベラ・サリーの記事。)

「モダニストのアーティストたちは、美術の自律性を維持し美学、自己内省、そして主観性に焦点を絞ることにより社会的な関連性から益を得ている。対照的にアバンギャルド・アーティスト（コンテンポラリー・アーティスト）のプロジェクトは、人生の慣習から分離した活動としてのアートの消滅である⁵。」バージャーにとってのアバンギャルド・アーティストは社会的ステータスと芸術の役割を理解し、その組織化と偶発的な解体を変えようとする人である。これは社会的問題に関連した作品や特定のコミュニティ文化から社会的なエネルギーや力、資本やつなかりに頼るというよりも、様々な時点や場所にみられる他の作品の歴史や芸術的な対話の歴史における複数の社会的文脈への自己批判的なつながりを介する。

C.A.T. コンテンポラリー・アート・セオリー ブランド◎

本論文用の着想は、絵画の余波の考察から得た。私自身の実践や、平面的な2次元の絵画の制作を意図的に中止し、インスタレーションという文脈と形式で「ポストメディウム」として作品の制作を始めた私の周りの多数のアーティストの実践を考慮するため、「ポストペインティング」という言葉を使用した。この正式な展開は、90年代後半と21世紀の最初の10年間にアーティストが直面したより広範囲の課題を振り返ることだった。2012年頃、アーティストのメディウム間の移行や概念的そして美学的方向性を変化させる影響を理解するため、私は「生き残る美学」という言葉を使い始めた。作品の内容、題材、そして社会的課題という意味で、アーティストは新しい問題に直面していた。絵画の不透明性を調べた後、多数のアーティスト（過程的なグローバル・ポストメディアムにお

⁴ ジャック・デリダ『生きることを学ぶ、終に』2005 みすず書房 ジャン・ビルンバウムによるインタビュー

⁵ ジョン・バージャー『イメージ Ways of Seeing—視覚とメディア』1986 ちくま学芸文庫

いて)が、時代に沿った立場を保ち、時代に遅れず関連性を維持し、仲間や批評家に受け入れてもらい調和的な関係を築き、歴史的な生き残りを追い求めて価値ある組織的な遺産を生み出す目的で、自分の実践を縦横無尽に至るところで* (美術の組織的モデルが扱う次々と変化する課題に合うように)* 転換、調整、修正(変更)(移動)していた。「この探求」は単なる集団的な方向性や目標、野心ではなく、個々のアーティストの実践において明白であるといえる。というのも、アーティストは秀逸性や価値を確立し、美術史に名を残そうとしているからである。つまり、自己保存を目指している。私たちは、競争が激しく、メディアが飽和した経済資本主義的な社会環境に生きている。このような環境で個人はスキルや創意、そして知性を実証する必要があり、専門的な職業の最高峰にたどりつく機会を得るために知識が最も重要である。これは美術でも同様である。

「文脈の外に意味はない」ジャック・デリダ「解釈の外側に何もなく、文脈の外側にも何もない。意味は事象とそれを取巻く文脈との関係性にに基づき解釈される」

ジャック・デリダ

アーティストの実践の転換や調節(題材、テーマ、トピック、メディアム、美学、態度、原則という意味における)は、コンテンポラリー・アーティストが「もつれ」た状態を切り抜けようとする試みと分析できる。文化的な矛盾やもつれのある変化する風潮の中で、不透明さに巻き込まれ囲まれている。メディアの飽和、商業主義の経済的需要を扱う難しさ、アートで「生計を立てるかキャリアを積む」というプレッシャー。このような状況が、矛盾する意見と相反する期待を含むコンテンポラリー・アーティストのイメージを生む。一方で、アーティストは他のアーティストの社会(アートシーンや美術の世界のコミュニティ)の好みに合うように努めつつ、一般聴衆の需要を刺激しようとしている。制作の「特異な方法」に継続的に専念するため、専門的なメディアムに特化した実践も変化している。それどころか、「ポストコンテンポラリー」のアーティストは複合性の不安定な領域において活動している。特徴的なスタイルを定義する能力よりも、文化的、社会的、政治的、そして経済系な言語や専門用語、イメージ、課題、価値そして最新の対価値などに適応し、それらを取り入れる能力でアーティストの能力が測られている。なんとか立ち回り、生き延び、有効性を保ち、そして歴史的な背景において自分の死後も残るような遺産を生み出すという原動力が存在するこのもつれた状態において、時は短くあっという間に経過する。そのため、今現在を具体化する課題もすぐに過ぎ去る。

こうした状況下におけるこのモデルの中で、アーティストは組織的構造と美学に基づいて自分の作品の条件をあらかじめ整える。次に、世代的なスタイルとして定義されている転換や文化的な転換に従う。現代抽象運動、ミニマリズム、コンセプチュアル・アート、アート・アンド・ランゲージ運動、シチュエーションイズム、パフォーマンス・アート、フェミニストアート運動、再盗用とシミュレーション、関係性の美学、インターネット、デジタル、インタラクティブ、ビジュアル、マイクロポップ、ポスト・インターネットと今のグローバル・現地的・地域的な国際主義とポスト・コンテンポラリーアート⁶。これらは、戦後から2000年代の終わりと2020年代始めの現在に至るまで関連する芸術運動、グループや名前の一部にしかすぎない。しかしこのような分類は、その時代の世界中様々な場所における広範囲に及ぶ芸術活動を包括する社会的かつ美学的な転換の範囲を広く示すだけのものである。オーサーシップの自律性が普遍的な多様性と複合性の範囲へと展開されるもつれの吸収において、個人の、または様々な制作者による一つの作品は、その他の多数の作品とほとんど区別がつかない。Tumblr(タンブラー)、Flickr(フリッカー)、Pinterest(ピンタレスト)、そして誰もが知るInstagram(インスタグラム)を見てほしい。

アーティストのブラッド・トロエメルは、「Athletic Aesthetics」(たくましい美学)と題する自身のオンライン記事の中で、インターネット上のリミックス文化をブリオーの『ポストプロダクション』(2002)と『関係性の美学』(1998-2002)で言及されている、芸術と人生の間の隙間を縮小しようとする試みになぞらえた。しかし、最前の意図を持ってしても、理想に近い包括のビジョンは呆れるほど意志にかけることが多い点に留意するべきである。リクリット・ティーラワニットも、類似

⁶ ニコラ・ブリオー『ポストプロダクション』2002

の芸術哲学者（ブリー）と同じ問題に直面している。彼らの活動は、全員を対象にしていな。彼らの用いる言葉は万国共通ではなく、土地特有のものであり、時間と場所に限定されている。一方で、「関係性のある美学」やYouTube、インスタグラムは参加型の文化であり、ヒエラルキーの無い生産を前提としている。これは、非常に問題の多い考えである。この点に関し、トロエメルは次のように述べる。「リアム・ギロックの展示を見ている間、自分がリアム・ギロックの展示の場にいるということを忘れるだろうか？…「関係性のある美学」は、多くの場合芸術組織の擁護のもと展示されるが、芸術の商品化に対するおおっぴらな軽蔑を含む理論である⁷」。

リンダ・ワイントロブは、著書のコンテンポラリーアートの手引書 *In the Making, Creative Options for Contemporary Art* において、「Strategic Success Creating Resistance（抵抗を生み出す戦略的成功）」と題する節の中で、マシュー・バーニーの実践の明らかな成功を引き合いに出している

(Weintraub 2003: 392)。「抵抗は干渉を示唆する」という導入を用い、ワイントロブはこう説明する。「抵抗はマシュー・バーニーの創作熱意から生まれるだけでなく、彼は抵抗を生み出そうと強く駆り立てられている。バーニーは、自ら課す身体的、知的、金銭的、組織的な必要性を最大化する芸術的プロジェクトを考案した⁸」[翻訳者訳]。コンテンポラリーアートを生き残るためのバーニーのツールキットは、インスタレーションや彫刻を創出するための一定の従来のツールやメディアムだけで構成されているのではない。拡張されたメディアムのアプローチを更に展開させるため、バーニーは振付師やプロダクションチーム、デジタルアニメーター、映像編集者、事務スタッフ、加工業者、プロダクション・アシスタントなどを集結させた。専門家にタスクを割り当てても、アーティストとしての彼自身の役割はほとんど簡素化されない。確かに専門家のチームの集結は、バーニーが自分の課題を最大活用していることの証拠である。彼の並外れたビジョンのためにチームメンバーのスキルを生かすことで、画期的な映像の制作に至るかもしれないが、バーニーにとって主な目的は彼の身体的、創造的、金銭的、組織的そして知的な可能性を広げることである。このプロデューサーの内部のネットワークにより、バーニーの作品は「複数のオーサーシップ」という領域に入る。これは、コンテンポラリーアートのプロジェクトによく見られる特性であり、本論文で「生き残る美学」を定義するものである。

ビジュアルアート、音楽、ファッション、デザインの全てのメディアムにおける美学者を見てみると、次から次へと理論的な理想がとって変わるにつれ、一つのプロジェクトへの専念や、特定の思潮を一生探求するというアイデアは簡単に諦められてきた。関連性を保ち時代を生き抜き、「生き残る」ため、新しい作家はCtrl+Alt+Delete、またはマックのCommand+Option+Escを押して新しい文章を書き始めるタイミングを心得ている。アーティストが追求する「生き残る美学」のある現代の状況に関しよく引き合いに出されるハンス・ウルリッヒ・オブリストの言葉を考察することは当を得ている。それは、「もつれ」という現代の状況である。私たちが一瞬一つのことに興味を示し理解した後、新しい情報や刺激がひっきりなしに浴びせられるデジタルの情報時代⁹。

「生き残る美学」は、アーティストの商業的産物に経済的透明性がほとんどなく、スマートフォンの画面をスワイプすれば象徴資本が入手可能である、衰退するネオリベラルな保守主義と結合した美術の新しい環境の副産物である。アーティストは、オンラインと現実世界における存在を分割し、補完しあっている。今や自己商品化には、事前に設定された要素やガイドライン、そしてテンプレートが含まれている。このような状況で、ギャラリーや「生き残るアーティスト」が情報や物で溢れかえった環境の中で持続する存在感を確立するために、これらのパラメーターを「埋め」、満たさなければならない。

パフォーマンスアートやボディー・ポリティクス、ビデオアート、関係性のある美学、デジタルメディア、インターネット、そしてポスト・インターネットアートの台頭を通じた美術オブジェクトの非物質化から、ポストメディアムの状況が、歴史上有名なアバンギャルドの残留効果の一部である芸術実

⁷ *Athletic Aesthetics* (たくましい美学) ブラッド・トロエメル 5月10日, 2013

⁸ リンダ・ワイントロブ *In the Making, Creative Options for Contemporary Art*

⁹ ハンス・ウルリッヒ・オブリスト *Age of Earthquakes: A guide to the Extreme Present*, with Douglas Coupland and Shumon Basar

践と自己商品化、また個性に対する生き残りのアプローチの産出である点を考慮しなければならない。急進的な実践が、アーティストや運動の生き残りを定義してきただけではない。芸術理論家、批評家、キュレーターなどが定めた概念的で用語上のブランディングの継承が、生き残るためアーティストが苦勞し、試み、奮闘する環境的、分脈的、経済的な領域を定義する究極のイデオロギーの転換を生み出す原動力となってきた。対象的に、アーティストの生き残りのための策略は多くの場合、新しい視点や立場（防御的または攻撃的）が確立されなければならない状況を生み出す。意識的にも無意識的にも、アーティストは一時的で地理的な風土や現場を取り巻く制作の手法や戦略を選択する。（模倣効果は、近代文化と特性の一部である。）例えば、ファッションや住宅、建築、インテリアデザインなど、主流である商品や品物の消費主義や、経済的、社会的、資本的なイメージや物体と消費者をつなげる美的投資。なぜ人々は大衆の外見や行動に従い、順応し、模倣するのか、これが生き残りである、愛されるため、成功するため、有効性を確認するため、常識の範囲に収まるため。それは、一般的な認識の感覚で感じる刺激の全てを一つに合わせるための感覚。「常識は、純粹に理論的判断で、道徳上の意識（良心）と趣向に類似すると理解されていた¹⁰」。

私たちは再び、生存主義者や従来の意味での生き残りの側面を考慮する。生き残りの定義は以下の通りである。

- 1 a : 生きること、別の人やものよりも長続きする行為または事実
- 1 b : 難しい状況における生または存在の継続
- 1 c : 難しい状況で生き残ることの問題
- 2 : 生き残る人¹¹

¹⁰ ヘレン・ジョンソンの *Painting as a Critical Form* 2015 に引用されたイマヌエル・カント『判断力批判』1790

¹¹ 生き残りの定義、Wikipedia 2018

S 1.2. 1 章 2 節 : Installation – The Post-Medium Condition – Exhibition as Critical Form | インスタレーションーポスト・メディウムの状況ー形式としての展示

インスタレーションアートは、展示のコンディションに関連した複数形式の芸術実践をまとめる包括的な言葉であり、実践を非中立として捉える。その名が示唆するとおり、インスタレーションアートは空間への介入と捉えられている。だが、さらに重要な点として、展示は開催される状況に対するコメントリーの形式として考えられている。作品と展示の間の従来の境界線は、一方が他方の中に含まれ、曖昧になり切り捨てられる。クレア・ビショップのメディウムの理解によれば、その他のメディアからメディウムを切り離すための決定要素は、鑑賞者を空間内の実在の身体的な存在として扱うことだ。鑑賞者は単に見るだけではなく、自分の感覚を使って作品に関与できると考えられている。¹² C.Bishop, "Installation Art: A Critical History (2005) (p.69)

歴史的な文脈・概念的なジェスチャー

例えば 1960 年代終盤に、ロザリンド・クラウスは自身の「ポスト・メディウムの状況」というエッセイの中で、**コンセプチュアル・アート**の効果に言及した。ジョセフ・コーススが 1969 年に「哲学以後の芸術」で、どのようなメディウムにおいても**コンセプチュアル・アート**が一般的で基本的な本質を問うことを選択し、メディウム・スペシフィックな芸術実践の関連性を捨てていると述べたが、クラウスはその主張を言い換える。この論文を受けてクラウスは、**コンセプチュアル・アート**の戦略的な攻撃（クーデター）を、上出来な論駁（反対論）であると述べている。これはクレメント・グリーンバーグの提唱した理論である。それによれば、やむをえず芸術は一定のメディウム、特に絵画の手法の原則における徹底的な試行錯誤に凝縮される。クラウスによれば、このメディウムに関する概念の**グローバルな特権**は事実上、芸術制作において全く新しく歴史を逆戻りさせる状況を生み出した。**コンセプチュアル・アート**の後、全ての芸術制作の実用的な基盤と歴史的な視野を決めるのは、「**ポスト・メディウムの状況**」だ。ミックスド・メディアのインスタレーションにおいて、写真、オブジェクト、テキスト、身体のステータスは全て同じものだ。そのため展示の概念的な枠組みにおいて、インスタレーションを全体のメディウムとして理解することが可能になる。

現在のコンテンポラリーアートの状況下で、アーティストたちは変化や需要をどのように生き残っているのだろうか？クレア・ビショップによれば、アーティストの価値を測るものは、形式や体験そして意味の処理能力だ・・・しかし、それだけではなく、アーティストたちは、全く無名であるという社会的な文脈の中で、かつて無いほど存在感を表す必要がある。彼らは、ますますサイト（場）や文脈に関連した作品への反応や制作が期待されている¹³。この競争が激しく変化する状況において、一部のアーティストたちは自身や自分の作品をニューメディアやインターネットの文脈へと位置づけている。彼らは作品の鑑賞者を、オンラインでのアート鑑賞に傾倒したライカーやフォロワーたちのネットワークへと広げている。一方で、芸術市場に無援な経済交流の価値に幻滅したアーティストたちもいる。彼らは方向性を変えコラボレーションや社会関与型のプロジェクトへと携わってきた。私自身は、ニューメディア、芸術市場のギャラリーの文脈、また非商業的な文脈におけるプロセス、プロジェクト、コラボレーション、そして概念的な対話の間あたりに挟まれている。そして、これらすべての方向性が、個人的また社会的な芸術実践の将来にむけた生存行為であると捉えている。

関係性の美学と社会関与型アートの理論的な宣伝傾向が現れる前に、日本にはマヴォ・ダダが存在した。MAVO は、日本における 1920 年代の芸術運動である。当時の日本の芸術組織や学術団体に反対し、独自のパフォーマンスや展示、イベントを演出した¹⁴。2016 年にアークススタジオのレジデンスで滞在した欧州を拠点に活動する韓国人のコンテンポラリー・アーティストであるイェン・ノーハ

¹² C.Bishop, Installation Art: A Critical History, 2005. Pg. 69

¹³ Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, 2012

¹⁴ Weisenfeld, Gennifer MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931

は、MAVOの歴史的なイデオロギーと、そこに韓国人のダダイストで詩人のイ・サン（1910-1937）が含まれている点を用い、自身の研究プロジェクトを批評から保護した¹⁵。ポスト・コロニアリズムに興味を持ったノーハは、自身の考察を韓国の現代化の大きな影響の名残がある日本へも広げた。彼女の概念的な行為の目的は、アーカスの展示やレジデンスのアーカイヴ、アーカスのメールリスト、アーカスの購読会員に提案をEメールで送ることによりアーティストに連絡をとり、彼らから寄付された日本におけるMAVO、ダダ、そして批評的論議を参照した本や文章の情報ライヴラリーをキュレーションすることだった。参加を希望した人々から芸術理論や歴史に関する多数の出版物を受け取った後、彼女はワークショップへのオーディエンスの参加を募った。参加したオーディエンスの目の前で朗読と文章執筆の行為を同時に行った。展示の戦略策定にMAVOのレファレンスを用いることにより、美術を取り巻くシステムに関する自身の策略を表現し、美術史の情報における偏りのある公平さについての関心を高めた。

私はイェン・ノーハのプラットフォームの参加者として、彼女がアーカスにレジデンスで滞在中に「芸術形式としての展示」という点や批評的な美術史を作品やプロジェクトを構成する際の概念的枠組みとして実践に用いるアイデアについての会話を始めた。彼女は概念的立場を確立し、その論議の中で自身の作品を位置付けるために、歴史的な文脈の使用は不可欠だったと述べた。また、自身のプロジェクトを重要な歴史や歴史的レファレンスと情報の中に位置付けることは、ヨーロッパ、日本、そして韓国の文脈における言語的かつ文化的な相違を埋める助けになったとも述べた。彼女の説明によれば、この戦略は関与するアーティストやオーディエンスが彼女のプロジェクトやインスタレーションの意味を理解し確立する助けを与えた。このような会話が発展し、私たちはコラボレーションを行いビデオパフォーマンスの作品である《Keywords》（図01）を制作した。これは8分56秒の2チャンネルHDビデオの作品で、私たち2人が向かい合い見つめながら100個の美術に関する単語を同時に暗唱している。彼女は英語で、私は日本語で単語を暗唱した。このビデオパフォーマンスの鑑賞者は私たちどちらかの口の動きを見ない限り一言も解読できないという効果を生み出した。言語の正式な規則を破り、それをパフォーマンスの素材に使うことを実践したダダやMAVOの精神を尊重し、美術の言語の効果が失われた。このパフォーマンスでは、言語の柔軟性や日本語と欧州やアジア言語との相違を扱い、それが私たちの理論的思想の理解やアーティストとオーディエンスの間のコミュニケーションにどう影響するかを観察した。展示の文脈の中で、このコラボレーションが行われた。これは、2人のアーティストとオーディエンスの間の行為のための物理的な空間や概念的枠組みの両方を提供する本質的なサイト（場）だった。その後、このコラボレーションのビデオ作品はノーハのアーカスにおけるレジデンスにおいて再生され、東京藝術大学における私のアトリエのインスタレーションでも展示された。また、2017年オーストラリア人のキュレーターであるケント・ウィルソンにより、メルボルンのLa Trobe Art Institute（LAI）で開催されたコラボレーションビデオ作品の展示に出展された。

コンテンポラリーとポストコンテンポラリーにおいて、シチュエーション、パフォーマンス、ボディポリティクスは新しくないが、新自由主義の政治的経済に対する反応である。政治的に矛盾した社会主義の芸術市場における経済的混乱の外で、ソーシャルおよびコミュニティ・キャピタルや文化を作るというアーティストへの圧力。現在のアーティストたちは、消費者と文化交流の価値に対する考えの再整理という非常に難しい課題を抱えている。ロザリンド・クラウスが「展開された場における彫刻」（1979年出版）¹⁶で定義したように、1960年代の展開された場における絵画彫刻以降、サイト（場）と文脈が作品制作や展覧会においてかつてないほど重要になってきた。ダン・フレイヴィン、ジェームズ・タレル、リチャード・セラ、ヨーゼフ・コスース、ブルース・ナウマン、アルテ・ポーヴェラのイタリア人アーティストたち、フルクサスインターナショナル、そしてもの派の日本人アーティストたちが制作した重要な作品により、アートの意味、解釈、そして理解にとってサイト（場）と文脈が不可欠なものとなった。これはコンテンポラリーアートの標準となったが、いまだにこうし

¹⁵ Yen Noh's Project at ARCUS Projects, Moriya - CAN WE TALK ABOUT MAVO? A Makeshift Platform of the Japanese (Contemporary) Art Topography for All Dada in Japan. <https://can-we-talk-about-mavo.com/about/>

¹⁶ *Sculpture in the Expanded Field* - Rosalind Krauss. October, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44.

たアイデアや手法をおろそかにした作品をたくさん目にする。そのため、特定の作品や展示の文脈に対する適切な手法の理解を深めるためには、小規模なものから大規模なものまで展示の実践を分析することが極めて重要である。アートオブジェクトの非物質化。

「Painting as a critical form」（重要な形式としての絵画）の43ページで、¹⁷ヘレン・ジョンソンは、**国際芸術展示会**やアーティストのローカルな文脈へのアプローチに対するピエール・ブルデューの批評に関連して近代展示の課題に触れている。「（因果関係の断言が可能か否かに関わらず）組織だった批評やサイトスペシフィックなビエンナーレの台頭により不要になったアートの提示に関連し、文脈の強調が顕著でなければならない。こうした環境において、1. ローカライズされた文脈（場所の論理）を表現しつつ、グローバルな文脈で再度位置づけられ理解可能であるように再利用可能な作品の制作、2. 全ての文脈的な特殊性を排除した作品の制作を行う推進力が存在する。

最初のアプローチに対する一般的な非難は、何を差し置いてもポリティカルアートを生み出したいという欲望に動かされ、他人の苦境を耽美化するということだ。2番目のアプローチへの批判はハル・フォスターズの美に対する考えに沿い、世界から傲慢な距離を置いていることだ。どちらの論点も、ひどく美学に欠いている。一つの代案は、文脈の特異性と具象的な曖昧性を同時に求めることにより、どちらの方向も否定する重要な美的戦略を表現することだ。

ハル・フォスターは、コンテンポラリーアートの現況を「**模倣過剰**」の一つと述べている。彼によれば、「現在多くのアーティストが、イメージ、オブジェクト、そして情報の形式をとった『キッチュ』のように素材を扱っている。彼らは情報が失われたと示唆している。現在メッセージは、我々を取り巻くメディア装置の中にある。これはメッセージに関するものではなく、形式や展示のシステム、また接続と分断のシステムに関するものである。アーティストたちが素材やソーシャルメディアを過剰な引き合いにして取り組むものだ。アーティストたちは、自分たちが大いに好んでもいる周囲のメディア機械に対し、相当の敵意を持っている」。¹⁸

この空間に今、我々は存在しているのか？また、存在とは何か？存在をどの様に定義するのか？自身が存在しているのか？ということではなく、存在とどのように向き合うかである。

ダグラス・クーブランド、シュモン・バザールとの共著である「Age of Eartquakes: A guide to the Extreme Present」で、**ハンス・ウルリッヒ・オブリスト**は未来を予測することの不可能さについて言及している。驚くべき方法とスピードで、インターネットが我々の脳とこの惑星の構造を変えてきており、我々はこの変化に対する的確な言葉を未だに獲得していない。技術進歩の加速を受け、未来は我々が予想だにしない速さで発現している。この新しい世界のあり様を「**極限現在**（または西田幾多郎の言う**絶対現在**」¹⁹と呼ぶ。ここでは、未来を把握することの難しさは言うに及ばず、一定のペースで現在を感じる事が不可能となる。

Institutional Critique – 制度的批評

絵画の後のポストメディウムの状況の背景と、私たちが展示の文脈と制作を作品と解釈する現代の状況を生み出したコンセプチュアル・アートの複雑な方向性を深く理解するため、制度的批評の実践を考察する。制度的批評とは何か、そして時と共に様々な形式でどのように進化してきたか？

制度的批評は、美術とアーティスト、そして組織の間関係と解釈する。この場合、組織とはアートスペース、ギャラリー、展示用の文脈を持つその他の美術の場である。アーティストは美術を取り巻くシステムへの強い抵抗を含むことの多い美術の組織的な枠組みへの注意を喚起する。これ

¹⁷ Helen Johnson, *Painting as a Critical Form*, 2015

¹⁸ 1:04:46 (Hal Foster Camberwell Fine Art Lecture Series Published on Nov 11, 2014. 'Organs of the Outlandish: Contemporary Art and Mimetic Excess Lecture delivered by Camberwell College of Arts Practitioner in Residence Hal Foster.)

¹⁹ Hans Ulrich Orbist, *Age of Eartquakes: A guide to the Extreme Present*, with Douglas Coupland and Shumon Basar

は、コンセプチュアル・アートの発展と同時期である1960年代後半に運動として生まれた。アーティストたちは、美術が提示、表現され、売られる様子を調べることに興味を深めた。公衆に公表する目的でこのような過程を明らかにするアーティストもいるが、純芸術を構成するものを決める社会的、政治的、文化的、そして経済的要因を調べ、博物館やギャラリーを支える偏見や権力構造そして商業的な意図への不服を表現するアーティストもいる。芸術批評家のアストリッド・マニアによれば、「制度的批評は、西洋の展示組織の構成やイデオロギー的な骨組みを暴露しようとする芸術的実践との関連で一般的に理解される」。そうであれば、何が美術を取り巻くシステムを構成するのか？制度的な批評に興味のあるアーティストたちは、美術の販売や陳列、そして論考に関与する組織を標的に定める。これには、批評家、キュレーター、ディーラー、収集家、パトロンそして助成団体に加え、美術館、ギャラリー、個人所蔵が含まれる。これらの組織は、美術の価値を操作し決定する。彼らはゲートキーパーの役割を果たし、美術史に記録すべきアーティスト、記録されないアーティストを決める。これには、アーティストの意図と異なる意図を持つ権力者も含まれる。

組織的な芸術世界における複雑な相互関係を明らかにする最も包括的な試みの一つは、アントニ・ムンタダスの《Between the Frames: The Forum 1983–1993》(図02) (バルセロナ現代美術館蔵)である。《Between the Frames》は8章にわたり、アーティストとオーディエンスの間に位置づけられた人々や組織を取り上げている。ムンタダスは、本作品を1980年代の美術を取り巻くシステムの広範囲に及ぶ考察と述べている²⁰。公共討論の場にどのアートがどのように届くかを定める人々や見解を描いている。ムンタダスは10年にわたり、芸術作品と大衆を結ぶ様々な種類の仲介を与える160人のプロフェッショナルを対象に、一連のビデオインタビューを完成させた。彼はこのビデオを、ディーラー、ギャラリー、収集家、美術館、ガイド、批評家、メディア、そしてアーティストたちがようやく登場して意見を述べるエピローグの8章に分けた。ここでムンタダスは、アーティストというよりもキュレーターの仕事のような美術専門家としての役割を統括している。しかし、このような批評的で組織化された活動は制度的な批評を行うアーティストの作品を示唆するものである。1970年代後半から2000年代にかけて何十年にもわたり、キュレーターがこの活動を模倣し始めた。

インタビューには、美術を取り巻くシステムにおける彼らの役割を象徴するイメージが挿入された。これらのグループのメンバージャーシステムにおける自分たちの立場を捉える方法が、ムンタダスの現実を捉える方法と非常に異なることが示唆されている。例えば、収集家は自分たちを単なる投資家だけではなく、パトロンかつ慈善家として表現している。だがムンタダスは、東京証券取引所の熱狂的な取引のシーンを彼らに組み合わせた。自分の役割の経済的な展望について触れることを避け、代わりに教育者や冒険家、カタリストや知識人として自らを表現するディーラーのインタビューと共に、完全にコンピューター化されたトラムが表示される。批評家は、アーティストと比べた彼らの重要性を論じる。エピローグでは、アーティスト達が金銭的また社会的な手段としての美術に対する不快感を表現している。この作品は、日常生活の乱雑な現実から離れた均一的な存在としての美術の世界の感覚を分析し、作品の解釈はアーティストの意図よりも美術を取り巻くシステムに吸収され配置される方法に左右されることを示唆している。

もちろん「制度的批評」が正式な芸術運動になる随分前から、アーティストたちは組織に対して抵抗してきた。1909年、イタリアの詩人であるフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティは、「未来派」という芸術運動の宣言を書いた。その中で、「図書館の書架に火をつけ、運河を氾濫させて美術館を水浸しにしよう²¹」とアーティストに呼びかけた。アートの世界を含め社会体系に幻滅したアーティストたちを集結させる運動としてダダが興隆した。先駆者の一人は、もちろんマルセル・デュシャンである。アイコン的な《泉》(1917) (図03)を含む彼の「レディメイド」は、「美術であるか否かを決定するのはオブジェクト自体ではなく、それが見られる文脈である²²」と提案した。作品の重要性が制度の文脈に完全に左右され、展示自体もそれが入っている文脈的な枠組みである。美術館の役割に注意を引くことにより、アートオブジェクトの状態と会場を決定し、デュシャン

²⁰ アントニ・ムンタダス「Between the Frames: The Forum」1983–1993. バルセロナ現代美術館

²¹ 1909年 フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ「未来派」という芸術運動の宣言

²² マシュー・アフロン *The Essential Duchamp*, Yale University Press 2018

はアートが大衆に提示される前に經由する制度化の過程を明らかにした。もともとデュシャンは、出品料を払えばどんな形式の作品でも出品できる「第一回独立芸術家協会展」に《泉》を出品しようとした。「協会役員」の一人だったため、「R・マット」という偽名を用いて出品することにした。委員会は《泉》が真の芸術作品ではないという決定を下し、規約に反し出展を拒否した。実質的に作品を検閲した委員会の決定に反抗し、デュシャンは委員を辞めた。

1971年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で2人のアーティストが検閲され、「制度的批評」が運動として興隆した後、検閲が再び問題となった。一人目はハンス・ハーケの巡回展において、館長が2つの作品をはずすよう言い張った。これらは、グッゲンハイムの資金調達に関わる大手事業企業の資金源を露出する作品だった。これらの企業は不正な経済活動で非難されており、ハーケは作品中でマンハッタンのスラム街の悪徳家主の取引の概要を提示した。ハーケが作品の取り下げを拒否すると、展示自体がキャンセルされた。同じく1971年、ダニエル・ビュランの作品である

《Peinture-Sculpture》(1971年キャンバスとアクリル)(図04)が、第6回グッゲンハイム国際展から取り下げられた。彼の大きなストライプ柄のバナーが自分達の作品の展示の邪魔になると他のアーティストから苦情があったためだった。

ビュレンとハーケは、しばしば「制度的批評」の第一波として捉えられるアーティストのグループの一員である。上述のように、「制度的批評」は、60年代後半のコンセプチュアル・アートとともに興隆し、批評家およびキュレーターとしてのアーティストや美術の形式としての展示の道を開いた。その後80年代に、時代の「アイデンティティ政治」に興味のあるアーティストによる第2波により「制度的批評」は更に発展した。これらのアーティストには、アンドレア・フレイザー、ルネ・グリーン、ジェニー・ホルツァーやフレッド・ウィルソン、およびベンジャミン・ブクロウなどの美術専門の歴史家が含まれた。近代では、アーティストにより「制度的批評」が再び適応され再評価されている。芸術組織の変化や現代生活の中において変わりつつあるアーティストやアートの役割に対応している。アーティストの役割の定義を広げ、批評家の役割を果たし、自分の展示のキュレーションをコントロールし、コラボレーションを通じたアートスペースの運営を行なっている。

1960年代と70年代は、社会的そして政治的激変や概して反体制的な雰囲気としばしば関連づけられる。こうした状況により、制度的枠組みの堅苦しい構造を反対し、覆し、壊すよう駆り立てられたアーティストにより扇動された「制度的批評」の動きの台頭の文脈が生まれる。「制度的批評」の台頭は、コンセプチュアル・アートの発展と関係付けられることが多い。コンセプチュアルアーティストたちは、芸術が提示された枠組みに依存している点を暴くことがアーティストの仕事であると信じていた。ハンス・ハーケやダニエル・ビュラン、ローレンス・ウェイナーやオノ・ヨーコなどのアーティストたちが、従来の芸術実践を超えて芸術批判と実践を融合させた。美術館のイデオロギー的な影響や経済的影響を調べ、美術館の建築的構造が見た目よりも公平で中立的ではないという点を露わにするプロジェクトを生み出した。特にハーケは組織構造の中で力を持つ人々を対象に、財源に焦点を当てた。《Real Time Social Systems Operating in an Art Context》と題する作品の中で、投票を行い、富を取引するビジネスに関する文章を提示した。《MOMA Poll》(1970)と題するインスタレーションは、2個の透明な箱、電光計数装置、そして投票紙で構成されたプレキシガラスの投票箱である(図05)。「INFORMATION」と題するニューヨーク近代美術館のグループ展に設置された。来場者に、ニクソン大統領やインドシナ政策、米国軍のベトナム戦争における軍事活動などに関するニューヨーク州知事のネルソン・ロックフェラーの政治的立場に関する質問が投げかけられた。ニューヨーク美術館が1929年に開館した時から、ロックフェラーは同館の資金調達における主要な役割を果たしていた。彼は、1932年から1979年に亡くなるまで同館の評議会の委員だった²³。作品に含まれた質問は次の通りである。「ロックフェラー知事はニクソン大統領の政策を非難していないため、あなたは11月の選挙でロックフェラー知事ではなく別の候補者に投票しますか？」ハーケは、答えが「はい」であれば、左の箱に投票紙を入れ、「いいえ」であれば右の箱に入れるように指示した。右の「いいえ」の投票箱よりも、左の箱の中の「はい」の方が明らかに倍も入っていた。ネルソン・ロックフェラーの兄で美術館の評議会の委員を務めていたデイビッドは不快に思い、この作品を

²³ ハンス・ハーケ *Exhibition and Institutional Critique*, MOMA, 1970

展示から外すよう命令した。館長に就任したばかりだったジョン・ハイタワーはその命令には従わず、ハーケの作品を守った。彼は2年足らずで館長を退任した²⁴。ハーケの批判的な表現行為は、美術館の内部の仕組みを露呈し展示構造にメスを入れた。このような介入を通し、展示会のサイト自体がアーティストのメディアムとなり、アーティストと作品は素材と文脈を交換する。

1992年、アーティストのマーク・ディオンは次のように述べた。「観察してみると、美術館に関して制度的な批評を行うアーティストは、2つのグループに分類されがちである。まず、階級イデオロギーのための救いようのない貯蔵庫として美術館を捉える人々。美術館という観念自体が腐敗したものだとして捉えている。そして、美術館に対して批判的な人々がいる。彼らは美術館を破壊したいからではなく、より効果的で興味深い文化組織にしたいがために批判する²⁵」。先述のアーティストたちを考えてみると、この見解は興味深い論点を与えている。アーティストの意図は均一的ではなく、コンテンポラリーアートの展示会は複雑な実践の場である。その実践は重なり合い、美学的かつ倫理的に相反することもある。この点も、アーティストの生き残りにおけるメディアムとしての展示の重要性を理解するうえで役立つ。これは、広がり続ける複雑なアーティストのネットワークにおいて、彼らが独自のキュレーションのようなイニシアティヴを通して考え方やスタイル、スタンスを定義する文脈となる。他のアーティストグループやネットワークと自分たちが異なる様子や理由を実証する空間を必要とすることが多い。これには、制度や美術館、ギャラリーがアーティストを理解できないか、彼らの必要を満たせない場合の抵抗や論争が含まれる。

現代、制度の変化に応じてアーティストたちは「制度的批評」を再び適応してきた。これは、各アーティストの実践では、構造主義からポスト構造主義への移行中の社会哲学的で理論的な過程における私的で個人化された再現とみなされる。個人が自分の実践の中でこの過程を複製し、オブジェクトやイメージに基づいた実践から、コラボレーションに基づいた実践へと移動している。個人的な思想や課題を扱うことから、社会的で制度的な思想や課題に取り組むことへの移行。本論文では、この過程の再配置が成熟した個人の証である以外に、アーティストの生き残りの行為であると示唆する。生き残りの行為では、比較的平等な概念的で社会的なプラットフォームの中に存在し機能するため、各人が既に世間に認められているアーティストたちの確立された手法やパターンに従う。プラットフォームは、今や確立された美術を取り巻くシステム自体に既に統合され、承認され、有効化されている。

ブライアン・ホルムズの *Interdisciplinary Investigations, Towards a New Critique of Institutions* と題する2007年のエッセイによれば、「制度的批評」の現在の傾向はアーティストが新しいアプローチを適用しコンセプトを再評価することである。1990年代、アートギャラリーや美術館のキュレーターやディレクターが芸術制度に関する批判的なディスカッションを次々と開催した。そのため、制度が問題の一部だけではなく解決方法にもなった。これにより、制度的批評の本質が変化し、批評される制度自体がまさに批評を行っている²⁶。批評を書く側と批評をする側の対象者に変化が生じてきた。2005年、アーティストのアンドレア・フレイザーは『ARTFORUM』で次のように述べている。「登場してからほぼ40年後である。制度的批評と関連づけられる実践は、制度化されているように見受けられる²⁷」。制度的批評の実践や分析がアーティストからキュレーターや批評家に移行してきた点は何を意味しているか？

キュレーターで批評家のサイモン・シェイクは、*Notes on Institutional Critique* と題する2006年のエッセイでこう述べる。「以前の制度的批評は主にアーティストが制度に向けた実践だった。対照的に、現在の相次ぐ制度的批評では、まさに同じ組織のキュレーターやディレクターがそれを広げているようであり、彼らに反対するよりも賛成を促しているようである²⁸。つまり、制度に反対したり破壊したりする目的ではなく、静尾を修正し強化する試みであるようだ。制度的批評が完全

²⁴ ハンス・ハーケ *Exhibition and Institutional Critique*, MOMA, 1970

²⁵ マーク・ディオ *Sites of Critique*, 1992

²⁶ *Interdisciplinary Investigations, Towards a New Critique of Institutions* ブライアン・ホルムズ, 2007

²⁷ アンドレア・フレイザー, 『ARTFORUM』, 2005

²⁸ サイモン・シェイク *Notes on Institutional Critique*, 2006

に制度に吸収された結果、制度的批評が完全に時代遅れの手法となっている²⁹」。シェイクは制度的批評を、一時的に患者を衰弱させるかもしれないが、長期的には患者の免疫系を強化する菌に例えている。

*From the Critique of Institutions – To an Institution of Critique*と題する2005年のエッセイで、アンドレア・フレイザーは、制度的批評が美術館の基礎を揺るがして侵食し、芸術制度に大きな変革をもたらしてきた点を指摘する。美術と呼ばれる枠組みは、これまでにないほど広範囲である。しかし、フレイザーはこの成功が、美術を再定義し、日常生活に美術を組み込もうとするうえで制度的批評の盗用につながったと結論づけている。「アーティストは美術制度から逃げているのではない」と述べる。「更に多くの事柄を美術制度の世界にもたらしてきた。その根底にある力関係は同じままである」。さらに、「美術制度は残りの世界から切り離され自律した分野とみなされるべきではない。同様に、私たちは美術から切り離されてはいない」。彼女は、「制度的批評により力づけられている作品のアーティストでさえも、美術の世界の中にとらわれている点を認識すべき」と結論づける³⁰。制度に反対しているかを問うのではない。私たちが制度である。これは、私たちはどのような制度か、どのような価値を制度化し、どのような形式の実践に報い、どのような報いを目指すのかの問いである。「生き残りの美学」の場合、個々のアーティストやキュレーターが関係性を保ち、自分の属する全てのシステムの中で声を上げている。

新しい制度的批評の台頭は、美術が生活から切り離せないことを根本的に認識する。アーティスト自身を含めた芸術制度は、彼らの壁の外の日常生活を形作る同じ経済的、社会的、政治的な力の対象となっている。そのため、制度的批評の範囲は、美術の世界を超えた組織を含むほどに広がってきた。制度的批評に関与するコンテンポラリーアーティストは、美術制度を超え私たちの生活を司る組織へと移行している。彼らは、代替案を提案し、格差や不正義を強調し、より良い世界を指し示す。残った問いは、力の背景にある枠組みは同じかという点である。

²⁹ サイモン・シェイク *Notes on Institutional Critique*, 2006

³⁰ アンドレア・フレイザー、*From the Critique of Institutions – To an Institution of Critique*, 2005

S 1.3. 1 章 3 節: ‘Fields of Reproduction’ - Response, Reference and Reproducibility. 「再現の分野」－ 反応、参照、そして再現性

Section 1.3. 1 章 3 節:

Reference & Reproduction – Entry points ~ Conceptual Defense |

参照と再現－エントリーポイント－概念的な防御

The Reproducibility of the Project into New Contexts “ENTRY POINTS & Conceptual Defense”
新しい文脈へのプロジェクトの再現性「エントリーポイントと概念的な防御」

本質的な価値を持つプロジェクトではなく、作業員自身を新しいプロジェクトへと結びつけることが可能なプロジェクトが成功する。つまりあるプロジェクトを通して確立したつながりからさらにプロジェクトを生成することができれば、それは良いプロジェクトといえる。

(Bishop 2012: 216[翻訳者訳])

何世紀にもわたり、アーティストたちは他のアーティストたちの作品やコンセプト、そして表現行為を繰り返し参照し、再参照し、再現してきた。キュレーターの時代でも同様に、アーティストの展示やキュレーターのプロジェクト、そしてキュレーションの枠組みが研究や模倣のための美学的素材となってきた。新しい世代の美学的そして文化的プロデューサーたちは、ますます頻繁に手法、アプローチ、そして態度を再参照し再現している。師匠と弟子の生産モデルにしばしば基づいた西洋の古典芸術の歴史的な伝統以外に、独創性や個性、そしてアバンギャルドの思想が形成された 20 世紀の参照と生産を考える必要がある。マルセル・デュシャン (1887-1968) の《レディメイド》の確立から、カジミール・マレーヴィチ (1879-1935) やアレクサンドル・ロトチェンコ (1891-1956)、ピエト・モンドリアン (1872-1944)、アド・ラインハート (1913-1967) のの絵画の脱構築やから、イヴ・クライン (1928-1962) の《The Void》 (1958)、ロバート・ラウシェンバーグ (1925-2008) の《Erased de Kooning Drawing》 (1953)、河原温 (1932-2014) の日付と時を扱ったシリーズ、ロバート・ライマン (1930-2019) の《White Paintings》、オノ・ヨーコ (1933-) のアート・アンド・ランゲージ運動 (1967 年) における詩的な指示や提案などの芸術の非物質化にいたるまで、これらの作品の複写やオマージュ、そして再解釈などが際限なく行われている。

アンディ・ウォーホル (1928-1987) は、シルクスルリーンと商品物の再現により複製の複製はオリジナルであることを既に実証した。ジェフ・クーンズ (1955-) は、大衆的で商業的なオブジェクトやアイコンを使うウォーホルの思想で遊び、デュシャンのレディメイドの理論を組み合わせるミニマルなプレキシガラスの箱の中に完璧な商品物体を入れて展示した。例えば、《The Pre-New》 (1979)、《The New》 (1980)、《Equilibrium》 (1983) と題するシリーズ (図 06) である。バーバラ・クルーガー (1945-) は、《I shop therefore I am》 (1987) と題する作品 (図 07) の中で、広告掲示板やシルクスクリーンの作品中の広告の視覚的な言葉を複製し、資本主義の消費者メッセージを覆している。当時の他のアーティストと同様に、クルーガーのフェミニストな作品は、ボードリヤールのポスト構造主義のメディアの模造品の批評を参照した。この批評では、ポストモダンの社会における脱構築と古く壮大な物語からの分離が、個人のアイデンティティの分離につながったと提案した。この分離の中で壮大な物語がもはや万国共通の真相の代表ではなくなり、消費主義が以前の安定した社会システムに取って代わった。ジャン・ボードリヤールの『シミュラクルとシミュレーション』 (1981) でボードリヤールは、シミュラクルをメディアと社会のシミュレーションが生み出した記号や符号の複雑なネットワークと表現している。シミュレーションは、徐々に現実世界が処理またはシステムが運用する様子の複製である³¹。私たちは、仲介された複製や再現の視覚的な社会に住んでいる。オリジナルと複製に区別がつかず複製の複製となり、もはや現実を反映してい

³¹ ジャン・ボードリヤール『シミュラクルとシミュレーション』1981、Éditions Galilée (仏語)、ミシガン大学出版 (英訳)1994。日本語訳 竹原あき子訳、法政大学出版局、1984 年、新装版 2008 年)

ない社会である。ここから、シミュレーションニズム³²などの理論や芸術運動が生まれた。シンディ・シャーマン(1954-)や、森村泰昌(1951-)、ジェフ・ウォール(1946-)、またアンドレアス・グルスキー(1955-)の写真作品では、ソーシャルメディアや美術史のイメージが再構成・再盗用され写真の新しい視覚的な介在になっている。ここ10年では、トーマス・デマンドが建築空間を再構成し、ジェフ・ウォール(図08・図09)と同様の方法で撮影し展示してきた。直近のコンテンポラリー・アートにおいては、ヴォルフガング・ティルマンス(1968-)のように単調な日常生活の写真を撮影しインスタレーションを制作する写真手法が、若手のアーティストにより何度も再現され、同じような組み合わせが大量に作られてきた(図10)。

マシュー・バーニー(1967-)のようなアーティストの作品や実践では、作品の全体的な概要がフルクサスに関わったドイツ人のヨーゼフ・ボイス(1921-1986)とさえ比較できる。例えば、彼の《CREMASTER 3》の中の《Chrysler Imperial》と題する複数パーツで構成されたインスタレーション・彫刻作品は、ボイスの《Terremoto》(1981)と題するインスタレーションと似ている。バーニーとボイスのドローイング、ヴィトリース、そして彫刻は、著しい美的類似性や同様の概念的関心を露出している。これらはバーニーの利益のための美学的かつ形式的な類似性であるだけでなく、意図的で否定不可能なレファレンスや複製である。この比較は、2007年にグッゲンハイム美術館で開催された「All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys (万物流転: マシュー・バーニー&ヨーゼフ・ボイス)」の展示で、あからさまに提示された³³(図11)。

さらに、ブルース・ナウマン(1941-)を初め、ポール・マッカーシー(1945-)、さらにマイク・ケリー(1954-2012)の作品でも同じことが起きた。彼ら全員がシュミラクル的な方法で参照し、現代の米国社会における不思議な行動特性やイメージであるが、自分たちの言葉を補完し理解するために互いに作品を参照し合う。グロテスクで抽象的な裸の現代米国人男女の体などの図像が、美術館やギャラリーの建築のパロディである木製の構造に配置されている。この3人の作品には、装飾品の彫刻や鋳造、ネオン、ピエロ、現代アメリカ料理の液体食材などが登場する。彼らの作品はオーストラリア人アーティストのハニー・アルマニアス(1962-)やミカラ・ドワイヤー(1959-)、またニュージーランド出身のダン・アープ(1976-)やジュリアン・ダッシュパー(1960-2009)の作品、特にガイ・ベンフィールド(1964-)の《Maximum Commune》(2007、図12)と題するインスタレーション・パフォーマンスにも明らかに参照され、再考されている。そしてこうした作品は、オーストラリアやニュージーランドを拠点に活動する若手アーティストの実践に大きな影響を与えた。さらに時には、戦後の日本の具体美術運動³⁴やアメリカの抽象表現主義³⁵が、この参照的な関係を持っているとみなされる。この二つの運動は同時期に台頭したが、独創性と概念的な起源に関しては多くの議論がなされている。この2つの戦後の運動は、多数の類似点がある。しかし、李禹煥(1936-)や菅木志雄(1944-)、関根伸夫(1942-2019)などもの派の日本人日本人アーティスト、アルテ・ポーヴェラのジルベルト・ゾリオ(1944-)、ジュゼッペ・ペノーネ(1947-)、ミケランジェロ・ピストレット(1933-)、ヤニス・クネリス(1936-2017)、ピア・パオロ・カルツォラーリ(1943-)、マリオ・メルツ(1925-2003)などや、ポストミニマリストのロバート・モリス(1931-2018)、カール・アンドレ(1935-)、ドナルド・ジャッド(1928-1994)、エヴァ・ヘス(1936-1970)、ロバート・スミスソン(1938-1973)、リチャード・セラ(1938)などの作品を観察すると、大陸を越えて影響や参照が一巡していることがわかる。その理由の一つは、1960年代後半・

³² シミュレーションニスト - 名詞。シミュレーションニズムの芸術運動に関与したアーティスト。シミュレーションを設計したり使ったりする人。シミュレーションの過程を信じる人。シミュレーションニズムの定義:

ポップアートと同類の80年代の芸術運動。 <https://en.wiktionary.org/wiki/simulationist>

³³ *All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys* 2006. ナンシー・スペクター編、マーク・C・テイラー、クリスチャン・シャイデマン、ナンシー・スペクター、ナット・トロットマン共著 164ページ、フルカラー ドイツグッゲンハイム美術館出版、2006

³⁴ 具体美術協会は、日本で戦後初の急進的な美術グループだった。当時の反動的な美術の文脈に答え、1954年に吉原治良を中心に設立された。

³⁵ 抽象表現主義は、1940年代の第二次世界大戦後のニューヨークで広まった芸術運動である。約1946年頃に台頭した。

1970年代初頭までに芸術雑誌や出版物が流通し、相当な規模で生産されていた点だ。他のアーティストの作品に対する反応が、より大量にかつ速い速度で行われていた。

本論文と、論文の「生き残る美学と形式としての提示」というテーマとトピックに関して言えば、私はキュレーターのエレナ・フィリポビッチの作品である《The Artist as Curator》（キュレーターとしてのアーティスト）で提示されている研究を参照する。本節で「生き残る美学」の戦略やプロセスとしての参照や再現に関して言及することは興味深い。最近では、アーティストやキュレーターがアートギャラリーや組織とコラボレーションを行い、前回の展示を自分たちで再現し複製してきた。その一例が、《The Artist as Curator》（Mousseの2013年12月・2014年1月41巻から、2015年・2016年1月の51巻に掲載された一連の出版物）³⁶に掲載されているが、それは展示の再構築という実践だった。この出版物が掲載される前は非常に珍しいキュレーションの行為だった。ハラルド・ゼーマンの著名な「When Attitudes Become Form」（態度が形になるとき）という展示の再制作では、この多大な影響を及ぼした展示を作品ごとに、1平方メートルごとに再現した。その背景を受けて、《The Artist as Curator》シリーズはこう問いかける。なぜアーティストが企画する展示は歴史化の中で目につかないままなのか？この議論の中で提案された答えの一つは、アーティストがキュレーションを行った展示の批評的な記録や歴史化は欠如しているが、アーティストが考案した展示の参照や再盗用は欠如していないからである。逆に、まさしくそのために、アーティストがキュレーションを行なった展示の明確な歴史的な提示が欠如していると私は主張する。私の意見では、新しいアイデアの独創性のイメージを提示することを目的にした美術の世界の多数の再生産者達のせいで歴史がぼやかされている。新しいアイデアは、大抵の場合既に制作されている作品や展示、プロジェクトの再制作や再考案である。

反応、参照、そして再現性－エントリーポイント

生き残る美学では、「再現の分野」－反応、参照、そして再現性を考慮する。美術作品やプロジェクトにおける対話の始まりと終わりはどこか？展示でもオーディエンスの関与を通してでも、どこかの時点で作品が受け入れられる範囲に入るが、これは私的な文脈の外に作品を配置するアーティストの技術や想像力次第であることが多い。オーディエンスの反応には、鑑賞者が作品制作において積極的な役割を担う瞬間がある。この瞬間は不可欠な点である。記号や符号など二次元の表面や物理的に人を惹きつけるオブジェクトや空間を見ている、モデル（大抵は展示のインスタレーションにおける）においても、この瞬間は作品の機能や構造に必要で本質的なタスクを行う不可欠なポイントだと捉えられる。作品が戌戌の神聖な地に入るまでは、全く美術でないと論じられる。

この時点または瞬間で、美術論議への「エントリーポイント」が開くか再開する。これは、アーティストのアイデアや意図と生産のループを生み出す受け手の反応や解釈との対話である。アーティストが作品の反応に関する偶発性を理解できれば、歴史的な文脈と現在の美術に関わる人々の間のより大きな「エントリーポイント」が開く可能性がある。これは画像や絵画などシンプルな場合もある。ここでは、再提示や直接参照を行うことにより、アーティストは独自の議論や対話に再度入り込もうと願う。往々にして再現の再発は、ループのシステムにより再参入のポイントが起きる状況をアーティストと受け手が設定することを意味する。ポスト・プロデューサーとして、対話の中でレファレンスのエントリーポイントを広げる。これが美術館という制度なアートの枠組みの中で行われる場合、「論議」と呼ばれる。

しかし、なぜだろうか？既存の時と現在の時が連続するなか、なぜ他者の以前の作品を再現するのだろうか？私たちの社会は、再生産無しでは再度経験することができない過去を関連づける方法を忘れてしまい、関連づけられる新しい文脈における集団的な知性を再評価するため過去に行われた事柄を常にリマインドされていなければならない文化的な記憶喪失に陥っているのか？なぜ、アーティストや受け手は特定の題材の対話を参照したり生み出したりすることを選ぶのか？アグネス・マーティン（1912-2004）の絵画を参照することを選ぶアーティストがいる一方、ジョン・バルデッサリ

³⁶ エレナ・フィリポビッチ *The Artist as Curator* (Mousseの2013年12月・2014年1月の41号から2015年12月・2016年1月の51号まで出版された一連のシリーズ)

(1931-) の写真と概念的な過程を参照するアーティストもいる。ジョン・ケージ (1912-1992) の音楽パフォーマンスとの遭遇に反応して作品を制作するアーティストがいる一方、南アフリカのヒップホップアーティストはラップ・ポップアーティストのリアナ、カニエ・ウェストやドレイクを「レファレンス」として用いる³⁷ (モーツアルトやチャイコフスキーの多重録音)。模倣、シミュレーション、再現やまねは全て、「エントリーポイント」を再提示し再び戻す文化的な生産の形式である。個人に影響を与える要素の理解や一定の題材を扱い批判的な論議に参加することは非常に抽象的である。この反応が生産に変わる場合、どのようにアーティストは受け手と生産者との間の関係性のある対話を生み出して維持するのか？同世代のアーティストが、生産時の前後の会話の効果に貢献する。彼らは、特定の美学的で技術的な生産への概念的な貢献を認識し、特定の歴史における「エントリーポイント」から返答を受けるかもしれない。論議と生き残る美学を再プログラムする際、美術館、ギャラリー、出版物、文章、作品、アーティストまた過去や現在の運動をつなげ橋渡しする過程において、この反応や参照、再現に関する質問が出てくる。この考察では、論議の分析における2つの主要点を明らかにしたい。

同期生産

さらに

参照的生产

同期生産は、2つの非常に類似したものが完全に孤立した状態で作られる状況を指している。参照的生产は、複製や再現を通じた対話、競争、批評を生み出す目的で他のものの類似性を自覚した上で作られたものを指す。私の作品は、必ずしも別の作品の参照から始まったり、論議の中で他の作品の再制作や再提示を意図したりしてきた訳ではない。最初の考えや制作を行なった後にレファレンスが加わったという状況が何度かあった。これは前批判的形成ではなく、後批判的評価に基づいている³⁸。さらに、第三者が作品周辺の対話にレファレンスをもたらすという状況もある。どの場合でも、他のものとの直感的で偶発的なつながりがあるために、同期されたものや後で参照されたものは興味深い。

ブリオーは『関係性の美学』で、ガタリの美学理論の批評を分析している。「哲学者の操作の手段は概念と言葉である」点がわかる。ドゥルーズとガタリの哲学の定義では、「概念を形成し、考案し、操作する技」である³⁹。「生き残る美学」におけるアーティストの操作の手段は画像や物体であると言えるが、それだけにはとどまらない。今やアーティストはプロジェクト自体を操作する必要がある。唯一重要な点は、「生成中の作品」であるとガタリは論じた。「思想は芸術に端を発するが、これはレトリックと同じではない…」。ガタリによれば、論議の全体系を汚染し知識の悪を接種するために美的パラディウムが呼び込まれた。主張された科学的「中立性」の否定、「今後の議題にあがるのは、仮想の『先進的』や『構造主義者』の分野を排除することである⁴⁰」。人工的に作られる可能性のあるアーティストの生き残りは、オンラインの領域である。既に、ポストプロダクション、ポストインターネット、ポストSNSやソーシャルメディアの時代で明らかである。アーティストが、組織的で商業的な成功や社会的関連性の説得力のある表現を作り上げることができれば、より高レベルにおけるオーディエンスの関与を成し遂げ、さらに仮想のみであったとしても社会福祉機関も関わらせることができる。実際の実践と仮想の実践というこの複雑な矛盾点が、オンラインメディア

³⁷音楽や映画には、「エントリー」と「再エントリーポイント」に関する豊かな歴史がある。サンプリングや再演出などを通して、作曲家、DJ、そしてディレクター達は、自分たちの作品を他の音楽家やディレクタープロデューサーに加え音や画像、シーンのレファレンスを加えている。ヒップホップや電子音楽は、他の音楽のサンプリングの過程から成る。

³⁸イタリア人ヘヴィメタルアーティストのOvskumの批評前の熟考に基づく。「音楽は、哲学でなく、批評前の衝動や思考の前に発せられ思考に頼らない本能から生まれる」と、彼は述べた。2010年のUvehelに記載されたインタビュー <http://obscureorigins.org/Ulvhelinterview.html>. Retrieved: 18/08/2019

³⁹G・ドゥルーズ、F・ガタリ『哲学とは何か』英語版 Verso ロンドン 1994. RA pg.96 日本語訳 河出書房新社 2012

⁴⁰フェリックス・ガタリ『三つのエコロジー』英語版 Athlone Press, 2001. RA pg.96 日本語訳 平凡社ライブラリー 2008

アとして再現されたインスタレーションの画像の前景に表示される。今の私たちのコンテンポラリーアートの実践との関わりは、実際の社会的な存在や象徴資本を追い求める中、現実か演出か疑問視されている。ブラッド・トロエメルは、Athletic Aesthetics（強健な美学）（2013）と題するエッセイの中で次のように述べる。

強健な美学は新しい仲介された芸術環境の副産物であり、クリエイターたちは圧倒される量の情報が溢れるなかオンライン上の注目を得るために競争しなければならない。ソーシャルメディアを使うアーティストたちは、「作品」の概念を一連の独立したプロジェクトから、自分の芸術的なアイデンティティを目立つ個性的なブランドとして絶え間なく発信することへと変革してきた…これは、オーディエンスを得るために美術を作るという従来の手法を覆してきた。インターネット上の今日のアーティストたちは、アートを作るためにオーディエンスが必要である。アスリート（つまり強健な美学者）のオーディエンスが集合すると、アーティストたちのメディウムの一部となる。鑑賞者のネットワークが整っていない状態でインターネットに作品を投稿すると、同じ疑問が浮上する。これはアートだろうか？存在するか？ソーシャルメディアを使う若手アーティストは、いいえと回答する。自分の作品のためのオーディエンスが維持できなければ、それを美術とみなすために不可欠な文脈が失われる⁴¹

（Troemel 2013 [翻訳者訳]）

関係性のある美学でブリオーは、「アーティストとしての精神分析学家的描写」を引用する。ガタリという言葉を使い、先駆者から借用し再現することは問題ないと私たちを安心させる。「アーティストとして、先駆者や同世代の人々から自分に適した特徴を借り、私の概念を自由に受け入れ拒絶するように読者を招く」とガタリは述べる⁴²。

本論文の「リサーチベースのコンセプチュアルアーティスト」と題する節で後述するケーススタディの中で引用したアガサ・ゴススネイプの《MAM プロジェクト:023》や田中功起の《共にいることの可能性、その試み》の展示のように、私は『人工地獄 現代アートと観客の政治学』（Bishop 2012）で確立された中心的な概念をさらに展開させる。アーティストがプロジェクトとその「再現性」を複数オーサーシップのコラボレーション作品を演出するという新しい文脈に展開するが、その成功は組織的団体の支援の力によるものである⁴³。さらに、ブリオーの『関係性の美学』（1998-2002）は、オスカー・ワイルドの「芸術作品としての人生」⁴⁴という決まり文句を参照し、関係性の美学を実践するアーティストの典型的な作品である日常の習慣行為や物質、出来事が展示を芸術空間へ転移させた要因を分析している。歴史的かつ哲学的な意味でこの転移に関するより深い理解を可能にするため、ブリオーはマルクスの社会的理論を再び用い、その文脈化のためガタリと精神分析哲学と比較している。「マルクスの実践における方向性の相違は、『自己変革の行為』であり、詩とは『物事の生成と変革を目指した必要不可欠で卑劣な行為』である」と述べている。⁴⁵ 対照的に、ガタリによれば「唯一受け入れられる人間の行動の最終目的は、世界との関係を永遠に自己強化する主観性の生産である⁴⁶」。ポストコンテンポラリーアーティスト、「生き残りの美学」の実践に適用される定義である。

⁴¹ *Athletic Aesthetics* (たくましい美学) ブラッド・トロエメル 5月10日, 2013 <https://thenewinquiry.com/athletic-aesthetics/>

⁴² フェリックス・ガタリ『カオスマーズ』英語版 Indiana Press 日本語訳 河出書房新社 2004

⁴³ 『人工地獄 現代アートと観客の政治学』2012

⁴⁴ オスカー・ワイルドの、近大性は「芸術が人生を模倣するのではなく、人生が芸術を模倣する」時であるという言葉に基づく。

⁴⁵ 『関係性の美学』ニコラ・ブリオー、1998-2002, pg. 112 - 113

⁴⁶ フェリックス・ガタリ『カオスマーズ』英語版 Indiana Press 日本語訳 河出書房新社 2004

ART COMES FROM ART / アートからのアート。

本論文および私の実践に基づく研究の大半において、私は美術作品をアーティストや展示、そしてオーディエンス間の介入や交流のポイントとして捉える。芸術実践の広いネットワークの中でこれらの作品やアーティストはどのように存在し、つながっているのか？美術は世界の中に含まれ、属している。

モダンアートやコンテンポラリーアートの歴史を通じた芸術生産の輪を明らかにしたい。「コンテンポラリー」という用語の考えと継続的な使用から脱却したいと願うが、実用的な理由から本論文では使用する。生き残る美学では「コンテンポラリー」という言葉や「インターナショナル・アート・イングリッシュ」⁴⁷の普及の有効性、そして個人的そして組織的なアートプロジェクトにおける集団的な道具化を分析する。独創性や個人的なオーサーシップの企てとしてのアートの矛盾の崩壊と露出の可能性を探る。リサーチの中で、複数性には均一な傾向と相違があるにも関わらず、世界で制作された作品や展示制作の様式を実証することを目指す。

本論文では、アーティストが、商業組織や学術組織また文化組織により生み出された国内外の流行に意識的そして無意識のうちに従っているという点を実証する。私たちは「突破口」を開き、社会の歴史的かつ集団的な方向性などを変えるためにビジュアルアート、文化、哲学、技術そしてコミュニケーション全体の方向性を変える動きなどを生み出すよう促されているのは確かだ。つまづきながらも、自分自身のアートの歴史において独特で忘れがたく奇想天外で歴然とした転換を達成するという希望を持ち計画を立てながら陳腐な太鼓の音に合わせ、新しいパラディウムへと前進する。

私たちの究極の目標は、「美術の分野や知覚、そして知性を広げる」ことである(篠田 2019)。しかし、究極的には、その拡張において役割を果たした個人として記録されることである。個々のアーティストの課題は、遺産を計画し、現在を生き残り、そしてその過程を歴史に残すこと・または歴史の中にその過程を記録することである。

概念的なメモ/歴史的な動きに関する引用:

アドルノー生き残る美学にコンテンポラリーアートにおける複数性が必要であれば、テオドール・アドルノは、『美の理論』において「芸術作品の真実の内容は批判的な内容と融合される。そのため、作品は相互の批判でもある。それが作品を相互に結びつけており、依存関係の歴史的な継続性が結びつけているのではない」(Arduo 1970:)と述べる。ここでアドルノの真実は、多数の批判的な活動に対する下記に挙げた批判についての真実をさらに複雑な概念を置き換えるような経験的な真実ではない。「作品が完全に公開されれば、作品自身が問いかけであり内省を求める。そして、作品を理解したと思った者たちに『これは何だ?』と問いかけ一瞬圧倒させ戻ってくるためだけに、かなたへと消え去る」。⁴⁸

マルセル・デュシャンの『創造過程』(1957)と題する論文から明らかだ。美術史という正典に名を残すという期待は、長い間疑問と批判にさらされてきた。アーティストの行動や戦略にも関わら

⁴⁷ https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english

⁴⁸ Adorno, Theodor – Aesthetic Theory (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998).

ブルース・ヘインリーはこのステートメントを繰り返す。「オブジェクトとしての消失を問いかけるオブジェクトの形式。その問いに対する答えの結果ではなく、無限に投げかけられる問いだ」。内容への批判的な関与を生み出す形式、美学的判断のアポリアを生じさせる形式、そして内容がこの過程の中に陥ったときに発する意味からの発端ともいえる。

ず、「作品」の美的査定や評価がアーティストの意思を越えているという疑念。組織や「常識」がアーティストや作品の成果を決めるという点をデュシャンは良く知っていた。

無数のアーティストが制作する。鑑賞者により考察され受け入れられるのは少数にしか過ぎず、後世に残せるアーティストの数は更に少ない。突き詰めると、アーティストが屋上から自分は天才だと叫ぶかもしれない。その宣言が社会的価値を帯び、後世の美術史の入門書に彼が含まれるためには、鑑賞者の判断を待たなければならない…このステートメントは、霊媒的な役割を拒みクリエイティブアートにおける意識の有効性を主張する多数のアーティストの支持は得ないだろう。だが、美術史はアーティストの正当化された説明から全く無関係の考察を通じた作品の美德を常に決める。

(Duchamp 1957:)

私のメディアムは、プロジェクトワーク、個々のオブジェクト、コラボレーション、そしてキュレーションの全てがプロジェクトの要素を成す展示である。私の作品は、ドキュメントのコレクション、そしてリサーチとアクションの成果である。自分の状況に基づいた制作だ。多くの場合、実際の作品（アートオブジェクト）自体にくらべ、対話に関わる方法や対話を生み出す方法のほうが重要だ。ヤン・ヴァウオートが、自身のエッセイ「Why Are Conceptual Artists Painting?」（なぜコンセプチュアルアーティストたちは絵を描くのか？）で述べているように、「ポスト・メディアムの状況において考慮される唯一の点は、アーティストたちの概念的なプロジェクトだ」。アーティストたちがもはやメディアム・スペシフィックである必要がなく、自分たちのメディアムをメディアム・スペシフィックな言葉で表現する必要も無い場合、重要なのはコンセプト・スペシフィック（概念に特化）であり、ポジション・スペシフィック（ポジションに特化）であることだ。つまり、自分のスタンスを定義すること。⁴⁹ Jan Van Woert

There is no 'neutral' place to stand - Postmodernism

「中間点という立脚点はない。」 ポスト・モダニズム

⁴⁹ *Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea*

Jan Verwoert, 2005. <http://www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because>

S 1.4. 1章4節: Multiple Authorship (discourse / history) | 複数のオーサーシップ (論議・歴史)

On individual and shared authorship in exhibition curating.

On Curation, Collaboration and Exhibition as Survival Art Practice.

展示のキュレーションにおける個人的また共有されたオーサーシップについて
生き残る芸術実践としてのキュレーション、コラボレーション、そして展示

コラボレーション、複数のオーサーシップ、そして共有された展示のキュレーションは、美術を生み出す個々の作家やプロデューサーとしてのアーティストやキュレーターの役割を継続的に、そして急進的に再定義してきたコンテンポラリー・アートの実践の一面である。現代の美術の世界の複合施設型の空間の中で私たちが遭遇するアートオブジェクトとプロジェクトの両方は、必ずしも簡単に定義できない。これらの作品を展示するギャラリーや美術館により展示されている可能性があるからである。キュレーションされたコラボレーションの展示という考えは、1960年代に展開され、1970年代に最も重要な進展を遂げた影響力の大きい展示に遡る。本節では、同時に展開され今日もまだ議論されている2つのモデルを批判的に振り返りたい。そのうちの一つは、アーティスト自身がキュレーターのような役割を果たすことにより生み出された展示やプロジェクトの出現と展開である。二つ目は、一人の作家の作品につながるようなキュレーターの展示プロジェクトで、実際に集団的なコラボレーションのキュレーション作品であることが多いものである。

今でいうキュレーションという考えが生まれる前の1855年、アーティストたちは展示の習慣に挑み、独自の展示の文脈を生み出し始めた。その一人はフランス人の写実主義の画家、ギュスターヴ・クールベである。1854年～55年の万国博覧会に《画家のアトリエ》を出品しようとするものの、落選してしまう。その後、パリの万国博覧会の会場の目の前で個展を開いた。これに励まされ他のアーティストたちもクールベを真似した。1963年、クールベは「落選展」を開催した。完全に専門化した「キュレーター」が確立される前に、アーティストたちが自分たちで場所を選び、舞台美術を手配し、特集する作品を選び、財務計画まで考案した。これはすべて、作品の反応をより決定できるようにするためだった。20世紀には、より独立した行為が始まった。アーティストが自分のアトリエで個別にオブジェクトを作るだけでなく、自分の制作した作品の提示と宣伝を自らの手で行うようになった。また、しばしば他のアーティストの作品に関しても同じことをし始めた。

もちろんデュシャンは、のちに「キュレーターとしてのアーティスト」とみなされる役割を何度も果たした。例えば、独立芸術家協会の展示委員長だったが、1917年にリチャード・マットの偽名で出品した有名なレディメイドの便器の作品である《泉》が拒否されたことを受けて辞職した。《トランクの箱》(1938-42)では、自身の全作品の68点の複製が入った持ち運び可能な展示を構築した。1938年を皮切りに1942年、1947年、1959年そして1960年の「シュルレアリスム国際展」にてキュレーター（または彼独特のシュルレアリスムの用語で言えば「制作仲裁人」）としての役割を担った⁵⁰。デュシャンはこれらの任務をキュレーターよりもアーティストとして担ったが、彼の編成の仕方は展示を物の提示のための舞台としてだけでなく、探求の場と捉えているようである。アーティストやオーディエンスが、オブジェクトは一定の状況下においてのみ芸術作品に見えるという点を学べる実験場。展示されていることを示唆する状況。それぞれの展示は、陳列の慣習を急進的に新しく想像することで、彼の後の世代のアーティストたちに多大な影響を与えた。

1958年、イヴ・クラインはパリのアートギャラリーで「空虚」展(図13)を開催した。全く戦略的な動きだった。一人で編成した展示だったが、他のアーティストやキュレーターとはなく、大衆や芸術批評家とのコラボレーションとして捉えられた。クラインは、空間から全てのはっきりした「コンテンツ」を排除し、ギャラリー全体を真っ白に塗った。純白のリトポンの顔料と独自の

⁵⁰ マッシュー・アフロン *The Essential Duchamp*, Yale University Press 2018

特別なアルコールニス、アセトン、ビニル樹脂を混ぜて何層にも塗った⁵¹。まさしくその白さが、極端な手段としてのモダンなホワイトキューブの象徴だった。クラインは、後で次のように説明する。

この試みの目的は、絵画のギャラリーの制限がある中で明白な絵画的な状態を作り、確立し、大衆に提示することだった。つまり、周囲の環境や本当に絵画的な環境、それゆえに目に見えないものの制作である。このギャラリー空間における目に見えない絵画的な状態は、本当にそこに存在し自律した命を与えられているため、文字通り現在に至るまで最高の総合的な絵画の定義とみなされてきたものであるべきである。それはつまり、輝きである⁵²。

(Klein 1982[翻訳者訳])

クラインは、芸術展示会のしきたりの多くを賢く使い、意図的にかつ挑発的に展示のオープニングを演出した。彼の演出はこうした展示のしきたりを誇張した。3500枚の特別印刷された招待状を作成し、批評家に文章を依頼し、入場料を設定し（商業的なギャラリー珍しいが、美術館では普通）、オープニングのスピーチを行い、特別なブルーのカクテルが振る舞われ、真っ白な壁を守るために警備員を雇った⁵³。美術館で開催される典型的な制度的展示を特徴付ける状態や規則を採用した。自分のキュレーションの戦略を通して、クラインは一般オーディエンスが展示に対して持つ期待をもて遊んだ。展示の既成概念の急進的な交渉は、芸術作品と間違えてしまいそうなものが欠如しているということだった。

「キュレーターとしてのアーティスト」の最高例としてよく引用される展示は、メル・ボックナーの「必ずしも美術と目されることを意図しない、下書きとその他の紙の上の視覚的なもの」（1966）（図14）である。ボックナーは、縦に並べた4本の台座の上に大きなフォルダを載せた。各フォルダには、《Working Drawings》と題する彼のプロジェクトに参加した46人のアーティストの作品が入っていた。最初のコンセプチュアル・アートの展示と呼ばれており、質の悪いアーティスト本のコピーを生み出した。皮肉なことに、このプロジェクトは、ニューヨークにあるスクール・オブ・ビジュアル・アーツの無難なクリスマスの展示から生まれた。ボックナーは、同校の美術史の教員だったため、キュレーションを依頼された。友人からドローイングを集め、彼らの提供物が本質的な「アート」である必要はないということを伝えた。ボックナーの作品の調達に満足せず、ギャラリーのキュレーターは提出物の額に費用をかけることを拒否した。そのため、ボックナーは100点のドローイングの標準的なサイズに縮小し、4セットコピーした。それをフォルダーに入れ、台座の上に置いた。この展示は1966年から2006年まで新しい文脈において続いたが、鑑賞者はソル・ルウィット、ダン・フラビン、ジョン・ケージ、エヴァ・ヘス、カール・アンドレ、そしてドナルド・ジャッドを筆頭とした多数のアーティストによる100枚のメモや作業中のドローイングなどで構成されたこの独創的な本をめくった⁵⁴。

この展示のコンテンツよりもその態度に概念的で歴史的な重要性がある。当時のミニマリズムに対するボックナーの評価と同様に、全く同じ4個の黒いオフィススタイルのフォルダーは、「抽象表現主義、ハプニング、そしてポップアートの人間的な多様性」からのパラダイムシフトを示す。

《Working Drawings》は、象徴的で独創的な作品を、作品が最も重要で文書化は二次的なものという考えが脱構築され拒否された1960年代のコンセプチュアリズムの有効な理論で再現可能なアイデアに「非物質化」した。再現可能な文章を展示作品として陳列し、ボックナーは、後にセス・シエー

⁵¹ エレナ・フィリポビッチ *The Artist as Curator* (Mousse の 2013 年 12 月・2014 年 1 月の 41 号から 2015 年 12 月・2016 年 1 月の 51 号まで出版された一連のシリーズ)

⁵² イブ・クライン (1982) 「Le Vide Performance (The Void).」 From Yves Klein 1928-1962: A Retrospective」 ライス大学、ヒューストン Institute for the Arts <http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/ENG/klein5.htm>

⁵³ エレナ・フィリポビッチ *The Artist as Curator* 2017©Mousse Publishing ミラノ Koenig Books ロンドン、ドイツで印刷

⁵⁴ <https://frieze.com/article/mel-bochner>

ジュラブ (1941-2013) が一次情報よりも二次情報と呼んだものを優先した⁵⁵。このプロジェクトのもう一つの注目すべき点は、他のアーティストから提出を募集し、収集し、整理することにより、コラボレーションではないものの、複数オーサーシップという考えに疑問を投げかけていることである。多数のアーティストによる多数の作品を取り上げることに、本質的にこの展示作品は参加者による共同作品である。

時には展示でさえも、各キュレーターの名前にまつわる歴史やキュレーションの革新が、集団的あるいはコラボレーションの試みから生まれることが意外と頻繁にある。個々のキュレーションのオーサーシップが単に虚偽だとか、歴史的な間違いだと示唆しようとしているわけではない。しかし私は、最近までキュレーションと展示の歴史における体系的な研究が不十分だったために、それが標準的になってきたと主張する。

The canon of the author. On individual and shared authorship in exhibition curating (作家の正典。展示キュレーションにおける個人と共有のオーサーシップ 2017) と題するエッセイで、エヴァ・ホティアディはミシェル・フーコーのエッセイ『作者とは何か?』(1969-70)を参照している。コンテンポラリーアートのキュレーションの出現が主に単独作家と関連しているという主要なアイデアを再興するうえで、フーコーの考え方が役立つ可能性に言及している。フーコーによれば、作家の人物像が様々な機能を有しているように思われた中世後期から個人の人物像としての現代の作家の概念が徐々に発現した⁵⁶。作家(今私たちが「キュレーター」と呼ぶもの)は、様々な役割を持っている。作家は、大衆、オーディエンス、そして批評家に対して、国際芸術展覧会の概念やコンテンツの責任者となった。

今私たちが使うキュレーターという言葉が確立されたよりも前に「非アーティスト」によるキュレーションの初期のパラダイムを引用する。1955年、フリデリツィアヌム美術館でアーノルド・ボーがコンテンポラリー・アートの展示を開催した。これは、カッセルの園芸博覧会の一部だった。1968年まで、彼はキュレーターのチームと共に展示のキュレーションを続けた。花形キュレーターの先駆者の一人に、ハラルド・ゼーマンがいる。1969年の「態度が形になるとき」と題する画期的な展示で、彼はキュレーターとして頭角を現した。1972年ゼーマンは「ドクメンタ5」(図15)を総括し、「テーマのある」展示を導入し、時の観点を強調しようとした⁵⁷。ある意味ゼーマンは、アーティストの制作を導くための「キュレーション的なテーマと枠組み」を確立する単独の花形キュレーターの概念を確立した。不思議なことに、現在も「ドクメンタ5」はコンテンポラリーアートのキュレーションの歴史の中で最も重要だと考えられている一方で、チームで行ったプロジェクトという印象が皆無である。それどころか、主にゼーマンの個人的なキュレーションの業績や、キュレーター自身の作品の素材として使われたように感じ怒りを覚えたアーティストがいたほどの創造性とキュレーションのビジョンの推進と捉えられている⁵⁸。キュレーターが独創的な作家としてみなされる初めての大規模なプロジェクトとして、「ドクメンタ5」のアイデアは、コンテンポラリーアートのキュレーションの理論的文脈において尊敬と批評を受けることが多い。大半は、参加したアーティストやキュレーションチームの複数の作家の努力により成功したコラボレーションプロジェクトだったと主張する。

一人のアーティストやアートコラボレーションにより企画やキュレーションが行われた全ての展示が、「メディアムとしての展示」という言葉をはっきりと変化させている。その大半は、アーティストやアーティストが自分の主観性や美的な木の実を表現する以外の何かに関する少しの詳細である。対照的に、「プロジェクショナルな」キュレーター、または少なくとも展示の形式を再想像するという特別な課題を成し遂げた「非アーティスト」による重要な展示が何度も開催されてきた。キュレー

⁵⁵ ジェームス・メイヤー *The Artist as Curator*、メル・ボックナー「必ずしも美術と目されることを意図しない、下書きとその他の紙の上の視覚的なもの」1966

⁵⁶ ミシェル・フーコー『作者とは何か?』1969年2月22日に Société Francais de philosophie で行われた講演、1970年に米国で修正が加えられ、ホスエ・V・ハラリにより翻訳された。http://www.generation-online.org/p/fp_foucault12.htm, last accessed 12/8/2014.

⁵⁷ エヴァ・ホティアディのエッセイ *The canon of the author. On individual and shared authorship in exhibition curating 2017*

⁵⁸ エヴァ・ホティアディのエッセイ *The canon of the author. On individual and shared authorship in exhibition curating 2017*

ター、アーティストそして主催の美術機関または組織のコラボレーションと認識されるプロジェクトもあれば、個人のキュレーターが主な作家として認識され功績が認められる場合がいまだにある。代表的な展示は、ルーシー・リバードの「Numbers (数字)」(1969-74)、シエージュラブの「Xerox Book (ゼロックス本)」(1968)、ゲリー・シャムの「Television Exhibitions I & II (テレビ展示 I & II)」(1969-70)、ジャン・フランソワ・リオタールとティエリー・シャピュの「Les immatériaux (非物質的なものたち)」(1985)である⁵⁹。1997年、「ドクメンタ 10」は、美術専門のフランス人歴史家でキュレーターのカトリーヌ・ダヴィッドが、歴史上初めて女性の監督となった。知性的なアプローチを用い、現代のグローバル化した世界における政治的、社会的、経済的、そして文化的な課題を取り上げた。

日本の「キュレーション」という職業の女性先駆者は、長谷川 祐子である。彼女は、日本国外における多数の独創性に富む展示のキュレーションに関わってきた。多摩美術大学と東京藝術大学の両方で教鞭を執り、キュレーション分野の大学院課程の開発と指導を行ってきた。21世紀のアートにおける「3C」の枠組みを確立してきた⁶⁰。多数のギャラリーや美術館と仕事をしており、東京都現代美術館のチーフキュレーターを務める。長谷川教授は、2001年の第7回イスタンブール・ビエンナーレを含めビエンナーレの企画でも有名である。Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art (現代女性: MoMAの女性アーティストたち)に掲載された Performativity in the Work of Female Japanese Artists in the 1950s-1960s and 1990s (1950年代から1960年代そして1990年代の日本人女性アーティストの遂行性) (2010) や、2016年にミラノのピレリ・ハンガー・ビコッカで開催された「Kishio Suga: Situations」、2017年にポンピドゥ・センター・メッセで開催された「Japanorama: New Vision on Art Since 1970」、2017年の第7回モスクワ国際現代美術ビエンナーレなどがある⁶¹。

2003年の「Utopia Station」や「Coalesce」(2003-2010)⁶²、「ドクメンタ 10」(1997)と「ドクメンタ 11」(2002)⁶³、オーストラリアにおけるジョン・カルドーの様々なプロジェクトや、世界中におけるビエンナーレ・トリエンナーレなどの展示プロジェクトも、複数オーサーシップのモデルの拡大や多様性が認識されているにも関わらず、単独作家のキュレーター(またそのためのアーティスト)のイメージが今もまだ根強く残る理由を考えるための好例であろう。その理由は、作家や作家の機能に関する疑問に対処する美術の世界の苦労にあるのではない。作家に関する疑問は、作品や展示の意味や機能は何か、つまり作品とは何かというさらに難しい疑問から注意をそらすだけである。個人や集団の非常に優れた作家のインスピレーションからくる類を見ない非常に優れたケースや特異性としての分類に反対する文化的産出物を取り上げることは簡単にみえる。それにも関わらずこのアプローチは、美術作品や展示の意味や機能の理解の限界に挑むため複合文化産出物を研究する必要性から注意をそらす。

前述の通り、考察したいコラボレーションを通してキュレーションされた展示やプロジェクトは多数あるが、本節で最後となるレファレンスに言及する。ハンス・ウルリッヒ・オブリスト、ア

⁵⁹ エレナ・フィリポビッチ *The Artist as Curator* 2017©Mousse Publishing ミラノ Koenig Books ロンドン、ドイツで印刷

⁶⁰ 長谷川祐子は、21世紀における美術を考慮するための3つのキーワードや用語である3Cを考案した。3Cとは、Co-existence (共生)、Collective Intelligence (集合知)、そしてConsciousness (意識主義)である。重要なことに、これらは「共に生き残る」ための3つのキーワードである。21世紀において美術の出会いや関与を求めるうえでの概念的な枠組みである。

⁶¹ 2019年7月23日(火)に東京藝術大学で行われた、ジェシー・ホーガンによる長谷川祐子の「生き残る美学」のためのインタビュー。

⁶² 2003年にLondon Print Studio Galleryにおいてポール・オニールが開始した、「Coalesce」と題する展示プロジェクト。2010年にアムステルダムのSmart Project Spaceで第5回が開催されるまで続いた。The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) 2012, 93-96.

⁶³ ドクメンタ11は、五年おきに開催されるコンテンポラリーアート展示であるドクメンタの第11回だった。2002年6月8日から9月15日までドイツのケッセルで開催された。監督を務めたのはナイジェリア出身のオクウィ・エンヴェゼーだった。エンヴェゼーは、ヨーロッパ人ではない初めてのドクメンタの監督だった。このドクメンタは、真にグローバルでポストコロニアル主義の展示だった。https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11

シスタント・キュレーターのエレナ・フィリポビッチ、アーティストのリクリット・ティーラワニット、美術専門の歴史家のモリー・ネズビットがキュレーションを行なった2003年ヴェネツィアビエンナーレにおける「ユートピアステーション」（図16）には、複数の作家とキュレーターが関与した。約60人のアーティスト、建築家、ライター、パフォーマーが寄与したプロジェクトであり、ティーラワニットとアーティストのリアム・ギリックによる柔軟性のあるユニークな展示構造にまとめられた⁶⁴。この展示のユニークな構造と複数作家によるコラボレーションをさらに詳しく説明すると、通常ホワイトキューブや美術館のキュレーションのインスタレーション、またティーラワニットやギリックの作品と認識されるものとは非常に異なる可能性を提供した。この展示の陳列構造は、ユートピアという概念が適する疑問に対する暫定的な反応としての役割を果たすはずだった。物理的な意味だけではその疑問を解決できないが、恐らく概念的または遂行的な意味でのみ対応できるものだった。

このプロジェクトはダンスフロア、舞台、岸壁が含まれた長い低い台で構成されており、従来の「美術展示」には無関心だった。別名をつけ、単なるオーディエンス以外の何かとして一緒に（また台の上で）演技をするよう来場者に呼びかけた。アーティスト、キュレーター、オーディエンスが対等な状態でヒエラルキーの無い参加をするゾーンを提案した。ハンス・ウルリッヒ・オブリストはこう説明する。「キュレーターとして、私たちはギリックの説明に従い、『はっきりしたりぼやけたりしてさまよい、概念の消費世界の中に埋め込まれることを避け、自由に動き定義されない一連の提案』としての展示を提案した⁶⁵」。

全ての形式の論理に反し、「ユートピアステーション」は、芸術的かつキュレーション的な脱構築を実証しようとした。オーサーシップに関する疑問や展示が形になり機能する様子の改革が、プロジェクト自体だけではなくアーティスト、キュレーター美術専門の歴史家などの企画者からも明白だった。「ユートピアステーション」のような作品は、2014年から2018年までウルリッヒ・オブリストが共同作家でキュレーションを行った、「サーペンタイン・パビリオン」やカンファレンスの建築的なパフォーマンスのコラボレーションのための基盤を築いた。

一部の、ひょっとすると多くの状況においてアーティストとキュレーターの関係が交換されてきた。少なくとも両者は互いに交渉する。アーティストは、大ヒットする美術館の展覧会向けにデザインされた物を作る大きなチームやアトリエのオペレーターやディレクターとして機能する。一方、独立したキュレーターはアーティストが運営するコミュニティの結びつきの強い小さな世界を横断し、個人のプロジェクトや独立したプロジェクトのための作品やアイデアを抽出する。前者の例を挙げると、ジェフ・クーンズ、マシュー・バーニー、村上隆、アイウエイウエイが制作した作品やアトリエがある。より最近では、アン・イムホフがヴェネチア・ビエンナーレで金獅子を得たドイツ館の《ファウスト》（2017）（図17）がある。アーティストがデザインした即興で演出された動きを行う複数のパフォーマーの存在を通して機能する作品である。

The Artists as Curator (キュレーターとしてのアーティスト)のあとがきで、ハンス・ウルリッヒ・オブリストはこう説明する。「これらのアーティストによるキュレーションやコラボレーションプロジェクトの間で出現する一連のつながりの一つは、ゲームのルールを変えたいと願うこと、つまりアートを公開する従来の様式を疑問視しその過程で改造したいと願うことである。恐らくこれは展示を陳列の手段や枠組みとみなすことからそれ自体が美術的なメディアムと捉える文化的転換と関係している」。彼はさらに続ける。「キュレーションは常にアートに従う。その逆ではない」。キュレーターの実践がようやく広く理解されるようになり、ラテン語の“cura”（世話する）という語源を超え、選別、許可、合成、枠組み、記憶など様々な行為の集合となってくる⁶⁶。

⁶⁴ エヴァ・ホティアディのエッセイ *The canon of the author. On individual and shared authorship in exhibition curating* 2017

⁶⁵ ハンス・ウルリッヒ・オブリスト *The Artist as Curator* 2017©Mousse Publishing ミラノ Koenig Books ロンドン、ドイツで印刷

⁶⁶ ハンス・ウルリッヒ・オブリスト *The Artist as Curator* 2017©Mousse Publishing ミラノ Koenig Books ロンドン、ドイツで印刷

そうした様々な行為は、コラボレーションやオーサーシップの共有に必要である。というのも、アーティストが、思い出や他のアーティストの回顧録や素材を用い知的な介護労働のようなものを引き受けてきた。そうした作業をつなげるのは、生成、過程、そして動きの継続的状态への参照である。キュレーターは、様々な領域、オーディエンス、そして空間が交わる場所に存在する通行人である。アーティストもキュレーターも同じように独立した社会団体、公共と民間の芸術組織により支援・促進されている社会的領域の中に存在する。しかし、「アーティストが主導のアートスペース」

(ARI) の展示文脈の中で実践を積んでいるアーティスト作品と同様に、独立したキュレーターの作品が本当に注目されるには、実際にそこに自分自身がいなくてはならない。これらの展示やプロジェクトの数があまりに多いため、全てを語ることはできないが、複数の例を挙げて論じることができる。しかしこうしたプロジェクトは、論じられ文脈に当てはめない限り、正式に存在しない。それが、美術史や美術批評の文脈におけるこれらのプロジェクトを論じる際の難点である。それらはまだ認識されていない。つまり、アーティスト、キュレーターそしてこのような場に参加する一人一人が、出来事や活動、そして歴史（その「遺産と生き残り」）の文書化と流布の責任を担う。

SECTION 2 2章: RESEARCH BASED CONCEPTUAL ARTISTS | リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト

- S 2.1. Research-based conceptual artists / リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト
前向き研究 ケーススタディ / Prospective Research Case Studies:
- S 2.2. On Kawara / 河原 温
- S 2.3. Okamura Yuki / 奥村 雄樹
- S 2.4. Minimalism to Mono Ha / もの派 - Instructional Artworks / 教育的作品
- S 2.5. Tanaka Koki / 功起 田中
- S 2.6. Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ - MAM Project 023

S 2.1. 2章1節: Research-based conceptual artists / Prospective Research Case Studies | リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト / 前向き研究 ケーススタディ

1990年代に、深く組み込まれ社会意識や政治意識の強い芸術的実践の方法を表現するためにプロジェクトという言葉が導入されたが、新自由主義という一定の労働条件のもとクリエイティブな活動をする個人の生き残りの戦略でもある。

(Bishop 2012: 216[翻訳者訳])

移動可能なアート作品や、社会的な作用の欠如の抜本的な見直しとなるはずの事柄は、同時に60年代の社会的機能を提供するポスト・スタジオ・アートの理論の内面化でもある。このアートでは、90年代までにオブジェクトの生産よりも相互関係の個人的な特性が優先され、個人的な特性（適応性、鋭敏さ、独創性、リスクなど）が視覚的に解決された「作品」やアイデアの生産に取って代わった。多数のサイトレスポンス・プロジェクトやビエンナーレ、「プロジェクトスペース」を目にすると、成功しているアーティストの大半は連携やコラボレーションが可能で、柔軟であり、様々なオーディエンスと作業ができ、展示のテーマ性のある枠組みに反応できると想像してみたい。⁶⁷

このセクションより、「研究に基づく概念的アーティスト / リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト」のケーススタディを紹介する。本論文では主に3つの角度からアートと各アーティストの実践に関して各アーティストの考察を行い、ビデオインタビューシリーズで取り上げることにする。

1. アイデンティティについて
2. アートの談話/ 歴史について
3. 展示の戦略について

3番目の「展示の戦略について」には展示の構造や戦略が含まれる。キュレーションーつながりーコラボレーションを突き詰める

以下数ページにわたり提示するアーティストのプロジェクトにおける相互接続、コラボレーション、そして持続性には、強いつながりがある。これらのケーススタディを通し、私は展示の構造

⁶⁷ The term 'Service-based art', here refers to art that serves a social or community function

や上述のクレア・ビショップの引用にもある「プロジェクト」という言葉のもとで行われるアーティストの生き残りや遺産のアイデアを分析する。アーティストの介入の質や、彼らのプロジェクトのサイトレスポンス、またアートの言葉の使用は、オブジェクト制作というより主な考察点である。

専門用語であるアートランゲージは、社会的な対話や批評的討論、そしてアートマーケティングにおけるアート文化を駆り立てる多数のチャンネルの中で流通している。このケーススタディでは、アーティストたちが意図的かつ直感的にメタ言語の概念や国際アートのトピック、そして批評的な論議を制作中の作品に入れ込んだ様子に注意を喚起したい。こうしたツールの使用は、時には制度的批評のモチーフであるプロジェクトを行うが、大抵は組織的なサポートに頼り、そのシステムの産物であるプロジェクトを行うリサーチベースのコンセプトチュアルアーティスト（概念に基づいた研究を行うアーティスト）の生き残りに等しい。

こうしたアーティストの大半が日本を拠点にしているが、「インターナショナル・アート・イングリッシュ」の研究により、グローバルな芸術機関が世界中で取り入れているプロジェクトではアーティストに多様性があったとしても、カタログや展示の文章には同じ語彙や言葉の構造を使う傾向がある点を明らかにしている。この点は、ある疑問を生む。アーティストのために展示のカタログやプレスリリースを執筆するのは誰か？それとも多くの場合、アーティスト自身がアートの論議の了解された文脈の中に自分を位置付けると便利であるために、このような言葉を書き上げて使うのだろうか？アートランゲージの文脈を強調し、ケーススタディで取り上げるアーティストを分析する枠組みを確立するために、議論に役立つキーワードや用語のリストを以下に示す。

キーワード- テーゼ / アンチテーゼ

構造 / 戦略

関係 / 参照的な、レファレンス

つながり / リンク、ネットワーク、橋渡し

コラボレーション / 複数のオーサiership

共同キュレーション / 潜在的に無限で多様な複数性

不測の事態 / 不安定な練習

検証 / 関連性

マーケット <-> 文化的制度

KEY TERMS – Thesis / Antithesis :

STRUCTURE / STRATEGY

RELATION / Referential, Reference

CONNECTION / link, network, bridge-between

COLLABORATION / Multiple Authorship

CO-CURATION / Potentially Infinite Diverse Plurality

CONTINGENCY / precarious practice

VALIDATION / RELEVANCE

MARKET <-> CULTURAL INSTITUTIONS

S 2.2. 2章2節: ON KAWARA ON | 河原温に関して:

Kawara On / 河原温

1932 - 2014

一連のケーススタディが河原温の分析で始まるのは、偶然ではない。河原は約60年にもわたる徹底的なコンセプチュアル・アートの実践において用いた他にはない自己反動的な手法やパターンを通じ、明らかに生き残る芸術実践の様相を定義し具現化している。「生き残る美学」の主要な側面は、河原の一生の作品から脱構築（決定）できる。メディアムやレファレンス、再現、つながりとコラボレーションとしての展示やプロジェクト、そして重要な「オーサーシップの具体性」は、全て河原の作品を理解するうえで欠かせない。しかし、より最近の同世代のアーティストと河原の違いは、サバイバリストのプロジェクトにおけるそれぞれの主要な側面が、自己反動的で自己再生的だった点である。

河原温は1932年12月24日生まれで、1951年に東京に引っ越した。1959年に父親と共にメキシコに行き3年滞在して絵を描き、美術を学び旅行をした。1962年から64年までは、ニューヨークとパリを行き来し、1965年にニューヨークに定住するまでヨーロッパを旅した。最後までニューヨークを拠点に活動した。生涯を通して世界中を飛び回り、訪れた場所で芸術実践を行った。河原が世界を飛び回った歴史は、《Today Series》（リキテックス／キャンバス 1966-2014 図18）で始まった彼のサバイバリスト的なアプローチの分析の起点である。このシリーズは、最長期間にわたり継続して制作した作品であり、各絵画が制作された日の日付を描いた。河原は、自己制限的なルールを設定し、この絵画シリーズの制作を制限しコントロールした。一説では、絵画の制作を開始したその日のうちに完成しなければ、作品を消して破棄し、また別の日に新しく描き始めたいらしい。河原は自分で作ったキャンバスにリキテックスのアクリル絵の具を使用した。彼は常に、絵画が制作された国の言葉と文法の方式に沿って日付を書き留めた（例えば、アイスランドのレイキャビクから“26. ÁG. 1995”やモンテカルロから“13 JUIN 2006”など）。

このシリーズは、1966年1月4日に始まり、最後の作品の日付は彼の死、「過ぎ去り」のほんの2日前の2014年7月10日であった。日付絵画のサイズは様々で、様々なトーンの黒、青、そして時に赤色で制作されたが、河原は元々の形式から逸脱することはほぼなかった。加えて、キャンバスを収納する箱を作り、中には作品が制作されたその日の新聞記事の見出しやイベント記事などを切り抜いて配置した。この戦略により、絵画を時と場所に位置づけ、制作日の社会的歴史的レファレンスを生み出した。河原は、絵画に描かれた各日付を手帳に書き留め、有名な《One Hundred Years Calendar》（図19）に記録した。合計48冊の手帳に絵画のサイズや色、新聞の見出しの詳細が記録され、自分の誕生日から制作日までの日数を記録するためカレンダーには色のついた点で絵画の制作日の印がつけられている。世界中112の都市で3000枚近くの日付絵画を制作し、このプロジェクトは河原の死と共に終わりを迎える予定だった。

この作品のミニマルな美学は、河原のアーティストとしての存在やアイデンティティを間違いなく提示するものとして機能し、彼の作品の代表的なアイコンとなった。指標的で反復的なシリーズの制作が自己参照、自己投影、そして自己再現の無限のループを生み出すだけでなく、絵画は彼自身の自画像とも考えられる。奥村雄樹は、川辺令のペンネームで執筆した『河原温の量子重力的身体 あるいは時空の牢獄性と意識の壁抜けについて』⁶⁸と私が行ったインタビューの中で、河原が自画像の体系的な制作に関わっていたと断言する⁶⁹。河原のプロジェクトは、時の概念に焦点を当てていたことは間違いのないようである。しかし私は、河原が美術史における自分の歴史的な遺産を確実な

⁶⁸ 山辺冷 「河原温の量子重力的身体あるいは時空の牢獄性と意識の壁抜けについて」

http://www.yukiokumura.com/writing/yamabe_edit_Japa.pdf

⁶⁹ 2018年1月31日（水）に東京藝術大学で行われたジェシー・ホーガンによる奥村雄樹のインタビュー、ならびに <http://www.yukiokumura.com/CV/e.html>.

ものとするために自分の物理的存在を超えたところにおける作品の生き残りを支えようと、自分の存在を文書化しアーカイブに保管することを意図していたと論じる⁷⁰。

《Today Series》を制作しつつ、河原は時と場所における毎日の自分の存在を記録し、アーティストと美術の世界の他の人々との間をつなぐより効果的な機能を果たす別のプロジェクトも開始した。有名な

有名な《Title》や、葉書のシリーズ、《I AM STILL ALIVE》や1968年から1979年までのシリーズである《I Got up》(図20)。さらに《I Went》や《I Met》、葉書や写真のシリーズなど他のシリーズも制作した。これら葉書のシリーズは友人に送られ、彼の生活の詳細が書かれていた。さらに、「I AM STILL ALIVE」という文面の電報も様々な友人に送られた。1968年から1979年の間、河原が制作した1500枚の《I Got Up》の葉書全てに、彼の起床時間、日付、滞在場所、そして宛先の氏名と住所が記載されていた。河原は、この葉書のシリーズを《I Got Up At》へと展開させ、起床時間をゴム印で押した。この継続的な書簡は、葉書1枚のこともあれば、何ヶ月も連続して数百枚が送られることもあった。この表現行為の反復の本質は、河原が徒歩で世界を飛び回ることと非常に不規則な時間であることで相殺される。1973年だけでも、28年から葉書を送った。河原の意図が、自分の存在を自分と他者に対して確認するだけの目的以上のものだったと分析すると、これは美術の世界において人脈やつながりを美作り、術史の論議における自分の作品と生涯のプロジェクトの反応を確実なものとするための戦略だっただろうと考えられる。彼が送った何千もの葉書や電報の記録を観察すると、世界中のコンセプチュアル・アートやアートギャラリーのコミュニティから多数の著名人が名を連ねている。河原の葉書を受け取ったアーティストや国際的なアートの市場で有名な名前を挙げると、ソル・ルウィット、ジョン・バルデッサリ、ルーシー・リパード、宇佐美圭司、栗山豊、ジャンマリー・プファフ、レオ・カステリ、カスパー・ケーニヒ、リリ・ケーニヒ、ミハエル・セステール、ブルーノ・ビショフベルガーなどがいた(図21)。

時に対するほぼ人間的でない機械的なアプローチを通し、河原の文章の概念的な記録、自己制作したアーカイブ、そして実現した作品は、死の存在とその必然性という最も人間的な問いかけに取り組んでいる。しかし、こうしたテーマはより大局的に見据えなければ、河原の頭には浮かばない。歴史の中に永久に存在するにはどうすればよいか? 《One Hundred Years Calendar》のような自己参照的な作品を含む全作品の中で美学的生き残りに対する最も決定的な態度を表している作品は、《One Million Years》(1969, 1993, 2002)(図22)である。これは時の経過と記録に関する河原の有名な作品で、彼の構想した年までの100万年間に及ぶ年号を列挙した。河原の元々の構想の一部か否かは別にし、パフォーマンスへと変化できるこの作品の力が、ダイナミックな再現性と他の生産者とのつながりを引き起こすような機能を果たしている。通常のパフォーマンスでは、1組のパフォーマー(通常は各書類において男女1人ずつ)が、《One Million Years (Future)》と《One Million Years (Past)》のそれぞれのリストから日付を同時に読み上げる。朗読のパフォーマンスは、河原の元々の構想の一部だったのだろうか?

この作品が最初に制作されたのは、1969年である。1969年は、ウッドストック・フェスティバル、ベトナム戦争に反対した市民による大規模なデモ、そして人類史上初の月面着陸の年である。1993年、ニューヨークのディア・アート・センターにおいて1年におよび「One Thousand Days One Million Years」と題する河原の個展が開催された際、《One Million Years》の朗読が初めて行われた。来場者は、《One Million Years (Past)》と一連の日付絵画を見ながら、《One Million Years (Future)》の朗読を聞いた。《One Million Years》の公共の場における一番長い朗読は、2002年の「ドクメンタ11」(図23)である。男女の参加者がガラスの囲いの中で隣同士に並び、100日間の展示開催中に順番に(Past)と(Future)から日付を読み上げた。2004年、このプロジェクトはロンドンのトラファルガー広場に渡り、7日間昼夜継続して野外で朗読が行われた(図24)。以降、朗読や録音が世界中の都市で行われている。《One Million Years》は、パフォーマンスだけではなく、構築上のインスタレーションも美術館のホワイトキューブや公共空間のガラスキューブ

⁷⁰ 山辺冷「体をなくした河原温」<http://www.yukiokumura.com/writing/passing.html> 初出：『美術手帖』2014年9月号

ープの中に再現性を見出した。作品の再現は、河原自身が作品をアーカイブに残し、保存し展示した方法に参照したパフォーマーや朗読のパフォーマンスを含め、キュレーターのレファレンスを形式上具現化してきた。

1960年代、河原は時の経過と記録に関する一生涯の作品の制作を開始する。その頃、新実在論者（ヌーヴォー・レアリスムのグループ）やイヴ・クライン、《充満》で知られるアルマン（1928-2005）⁷¹、1957年から79年のシチュエーションナリスト・インターナショナル（SI）、ギー・ドゥポール（1931-1994）、ジョン・ケージやオノ・ヨーコなどのフルクサスのアーティストたちが、不可視性や時間の経過、文章、指示、表記などの概念に関する既に美学的なアプローチを確立し始めていた。こうした文章が他のアーティストや批評家、そして美術界の要人などに送られていた可能性がある。コミュニケーションや記録の手段として電話が使われた以外、当時一番利用可能だったのは、文章や活字だった。その45年ほど前の1923年、構成主義者でバウハウスのアーティストであるモホリーナジ・ラースロー（1895-1946）が、電話で工場加工注文を依頼した作品《EM 2 Telephone Picture》（1923）（図25）がある。河原は、概念、記録、そしてアーカイブが認識された美術のメディアムとして出現していた概念的な国際美術の環境の中で展開していたと言える。しかし対照的に、同年代の他者と河原を分けるのは、アーティストのメディアムとアイデンティティの両方が、複製と再現の無限の可能性をひめたループへと組み込まれる複数の制作プロセスに一心に専念した点である。作品により、河原の歴史歴な遺産が確保された。これは作品の実質性と情報の綿密な保存を通してだけでなく、河原の個人的な関与を介してでもある。知的構造や社会的ネットワークを構築する目的で他のアーティストの過程や概念的なアプローチを記録した他のアーティストとは異なり、河原は自分自身を参照し再現する実存主義的な生成システムを生み出した。

⁷¹1960年、アルマンはパリのイリス・クレール画廊にゴミを詰め込み「充満」の状態を作った。これは、友人のイヴ・クラインが2年前に同じ画廊で開催した「空虚」展と対照的だった。

S 2.3. 2章3節: Yuki Okumura / 奥村 雄樹

参照の慣習における概念的な防御と戦略的アイデンティティ 言葉と解釈・翻訳 / 戦略的文脈化と自己再現 - 生き残り

ミニマリズム、非具象的な抽象化とアイデンティティ。抽象主義者やミニマリストなどが提示した他の多数の作品と同様に、作品がありのままの部品の集合体となるまで作品から不必要な要素をさらに脱構築し、抽象化し、削除しようと試みた。同時にこの過程を通し、自分の個性の痕跡が消滅したかのように、アーティストはますます作品からアイデンティティを削除したようである。カジミール・マレーヴィチの《White on White》(1918)やロバート・ラウシェンバーグの《Erased de Kooning Drawing》(1953)、さらに有名なイヴ・クラインの「空虚」展に至るまで、アーティストたちはアイデンティティやオーサーシップを交渉し、同時にアートの意味を問いかけた。前述の通り、河原は一見機械的な過程を通し作品の中では自分の人物的要素や手の触感を隠している。しかし実際は、作品自体がアーティスト本人の存在に基づいた自己参照的な芸術品である。奥村雄樹の作品は、他のアーティストをメディアムとして使い、他のアーティストの歴史を形式の蓄積をもたらす研究や調査の基盤として使い、自分に他のアーティストを重ね合わせている。

言語は、奥村の芸術的なメディアムの重要な一部である。奥村は「リサーチベースのコンセプチュアルアーティスト」として、非常に独特な過程と急進的な行為を通して主語としての「私」の問いを扱う。奥村は、文脈化よりも様々な翻訳行為を通して美術の世界の内外の社会的なつながりにおける「私」を文脈から切り離して考える。2016年9月に東京の銀座メゾンエルメスで開催された奥村の個展の後、キュレーターの説田礼子は、奥村の概念的で戦略的な過程に関して独特で批評的な表現を述べた。『無題』と題するエッセイは、奥村自身の複合的なアートの実践におけるアイデンティティの構造に関する複雑なレイヤーを説明する。様々な作品や一連のプロジェクトを通し、奥村のアイデンティティとオーサーシップの構築と脱構築の両方が表現されている。説田によれば、「奥村は [...] 作者を奪うかのように振る舞い、[...] その介入によって「私」の在処は幾重もの可能性を手にすることや、我々も、その「私」に乗って、つかの間、作品と作家の間や歴史の隙間を疾走することができる。奥村の単一固有の「作者」への批判は、鑑賞者も含む「私」という主格の連鎖によって奏でられる」。⁷²

興味深いことに、奥村はこれらの複数のアイデンティティを多数のプロジェクトに適用している。複数の「同形異音異義語」のオーサーシップを通し、オーサーシップや主語としての「私」という課題が、文脈的枠組みにおける「存在」の問いを再び浮上させる。アーティストは誰か？奥村自身か、それとも翻訳の主語か？河原のライフワークに大きく関わる概念的な文章（山辺冷）執筆用のニックネームを含め、他にも「同形異音異義語の作家」が複数ある。奥村の「同形異音異義語」には、河原温の可視化されていない歴史を扱う山辺冷、高橋尚愛(1940-)の過去の展示や他のアーティストとの人生を再現したものがある。より最近では、ベルギーでの接点を通して始まったゴードン・マッタ=クラーク(GMC)(1943-1978)があるが、ベルギーはマッタ=クラークの歴史と彼の私的な体験や美術の経験が交差した場所である⁷³。

山辺冷としての独自の理論的文章を執筆することにより、河原温の存在へのレファレンスや直感的な研究を通してアイデンティティや再現を扱う奥村の作品の分析を開始することが重要である。山辺冷は、奥村が河原温の作品にインスピレーションを受けアートプロジェクトとして生まれた架空のライターである。身体的な存在の不透明性を探るエッセイを執筆する目的だが、これは明らかに奥村の《Pure Consciousness, or Many Worlds (and) Interpretation, 2012》(図26)という作品に

⁷²「奥村雄樹による高橋尚愛」展、銀座メゾンエルメスフォーラム、2016年。企画・エッセイ：説田礼子 銀座メゾンエルメスフォーラムによる出版

https://assets.hermes.com/is/content/hermesedito/_Maison_Ginza/PDF/PDF_GINZA_FORUM_F46.pdf

⁷³2018年1月31日(水)に東京藝術大学で行われたジェシー・ホーガンによる奥村雄樹のインタビュー、ならびに <http://www.yukiokumura.com/CV/e.html>

基づいている。東京国立近代美術館で開催された9人の同時通訳者により行われた30分のパフォーマンスである。2018年に私が東京藝術大学で行ったインタビューの中で、奥村は次のように説明した。「レクチャーは事前に英語で録音されたものです。その音源を聴きながら、9人の同時通訳者たちがリアルタイムで、私が発話したことを日本語へと翻訳していきました。彼らはそれぞれに通訳者として、私の言葉をそのまま反復しましたが、もちろんそこには一人称「私」も含まれます。したがって言語的には、まるで私自身がその場で、現在進行形で、日本語で河原温についてレクチャーをしているような体裁でした。この手法が何を意味するのかといえば、私の単一のアイデンティティが、美術館の空間に点在する9つの身体において複数化したということです」。⁷⁴

河原温の複雑なアイデンティティとの直接的つながりや、人間としての自分の名前とアートプロジェクトを表現するために使われる実体の名前を変え、自分自身を分けることより、山辺は自分の物理的存在が無いところで、河原温として知られる実体が時と死を超えることを示唆する。アーティストのプロジェクトが生き残りに決定的に適合したのは、まさにこの死である。デリダが主張するように、「私たちの遺産の生き残りは、死後のみ可能である」。デリダは、物理的な生き残りと言語の両方の観点から「生き残り」の問いに焦点を定めている。言葉はデリダにとって、抑制された物が解放される全ての方法がたどれる開かれた領域になり得た、またならなければいけなかった。他の人々の手法を介して複数の存在を採用することにより、奥村雄樹として知られているアーティストを表現する複数の媒体を確立している。この多数性により、奥村は一人を複数に増やしていると言える。説田礼子は、自身のエッセイの中で「宇宙のように複数であれ」というフェルナンド・ペソアという言葉を用いている⁷⁵。ペソアは、「異名（ヘテロニム）」と呼ぶ架空の著者の名前で作品を執筆した。これらの架空の著者は名前が異なるだけでなく、それぞれ独自の個性を有していた。これは、単独のアイデンティティの制限を超えて人物像を広げる必要性から起きた事柄か？それとも芸術実践を広げるための戦略から生まれたのか？

奥村が、自分自身に課した課題は他のアーティストの作品を解釈することである。美術史の中で失われた作品を蘇生させること。加えて、時と空間を超えて作品を効果的に移動させ、現代のオーディエンスのために展示を再度演出すること。ここで奥村は、オーサーシップとアイデンティティ、表現の課題や、他のアーティストの遺産と美術史自体に関する課題を提示する。団体やギャラリー以外に、アーティストの歴史を守るのは誰か？戦略的手法やオマージュ、また尊敬に基づき他のアーティストに引き寄せられることによる過程だろうか？奥村は、次のように説明する。僕が取り上げる他の作家の作品や活動は、時代を問わず、僕自身の問題意識と重なる要素を孕むものです。そうした要素を抽出して、いわばその作家に成り代わってそれを大きくあるいは少し異なる形へと展開させる試みを続けています。とりわけ近過去の実践を借り、それを起点に「ありえた未来」を具現化させることに強く惹かれるのは、主体を入れ替えるだけではなく時空を飛び越えて繋げるという「翻訳」が根源的に持つ超常的な力の可能性を、美術という枠組みにおいて実演することに意義を感じているからです⁷⁶。2015年、奥村はVOCA展に出品の作品でオーサーシップ、レファレンス、そして制度的批評の概念的な課題を明らかに扱った。元々、奥村がディレクションを行い、会田誠が絵を描きコラボレーションの分野で出品を提案していた。しかし、奥村自身が絵を描かないため本当に彼の作品とは言えないということで、その提案は却下された。ギュスターヴ・クールベ（「落選者展」）とマルセル・デュシャン（「独立芸術家協会展」の《泉》）の精神に習い、提案を撤回し新しい作品を再提出した。今回は、194x259cmのポリカーボネートの大きな作品を提出した。最初のコラボレーションの絵画作品と同じ大きさだが、今回は作品が目に見えなかった⁷⁷（図27）。VOCA展自体を連想させる直接的な《現代美術の展望はどこにある》という題を使うことにより、奥村は自己批判と自省の概念的な慣習を扱う。鑑賞者と実行委員会の両方に「現代美術の展望はどこにある？」という重要な

⁷⁴ 2018年1月31日（水）に東京藝術大学で行われたジェシー・ホーガンによる奥村雄樹のインタビュー

⁷⁵ 「奥村雄樹による高橋尚愛」展、銀座メゾンエルメスフォーラム、2016年。企画・エッセイ：説田礼子 銀座メゾンエルメスフォーラムによる出版

⁷⁶ <http://www.yukiokumura.com/CV/e.html>. No Japanese

⁷⁷ <http://www.yukiokumura.com/CV/e.html>. VOCA, 《現代美術の展望はどこにある》（2015）

自己反動的な質問を投げかける。ここにはないなら、どこにあるのか？奥村は、ローレンス・ウェイナーやソル・ルウィットを思い出させるこのような言語学的な計画の作用を利用する。オーサーシップとコラボレーションの限界を2つのレベルで問いかける。1つは奥村と会田に対するもので、どちらが正当な権利を持った作家か？そして、2番目の問いはコンセプチュアル・アートの伝統に関する。奥村は自分でこの戦略を考え出したのか、それともオノやウェイナー、ルウィットが40年前に導入した戦略的な計画に従おうとしているだけか？

近年の最も尊敬されている作品の一つに、高橋尚愛の作品や展示への継続的な参照やリメイクがある。継続的に高橋などのアーティストを再考し、一時的で空間的な再文脈化を行う行為は、奥村の実践を広げるためのアイデアの種や素材を与えてくれる。歴史的なレファレンスの豊富なテキスト間相互関連性により、モダニストの美術史と相互参照のない作品では実現できなかった関連性のレベルへとプロジェクトを推進する。奥村は、1967年にベルギーはアントワープの伝説的なギャラリーであるワイド・ホワイト・スペースで開催された高橋尚愛の個展の資料を発見し、好奇心から調査を始めた。当時のギャラリーのオーナーから協力を得た後、インターネットから断片的な情報を収集し、奥村同様に高橋に興味のあるキュレーターと連絡を取り、やがて高橋本人と対面を果たした。これがきっかけで、2013年にブリュッセルのヴィールズ・コンテンポラリー・アート・センターにて展示の再構築が行われた。この展示は同年、リバプールのエキシビジョン・リサーチ・センターでも展示された。また同年、奥村はブリュッセルにおける展示を別の形式で再提示する方法でもう一つの展示を東京の森美術館で開催した(図28)。最も最近では、2016「奥村雄樹による高橋尚愛」展が銀座メゾンエルメスフォーラム(図29)で開催され、過去の作品と2人のやり取りを通して新しく制作した作品を使い、現在進行形の美術史の一面を探った。

この展示では、高橋尚愛を美術の世界へと導いた分岐的なリンク、ネットワークそしてつながりが完全に参照的なループの中に戻されている。まず、高橋尚愛はルーチョ・フォンタナのアシスタントを務めた後、長年にわたりロバート・ラウシェンバーグのアシスタントだった。ここから、蜘蛛の巣のように作品が互いにつながり始まる。開けた空間の奥には半分囲われた小部屋の中に高橋の作品《メモリー・オブ・ノーメモリー》(1973)や、《Leftover from Yves Klien and Me》(1982)(図30)が展示された。この不思議なクラインの人口遺物が、このプロジェクトの複雑なつながりや関係を深める。後者は、高橋が1967年にアントワープのワイド・ホワイト・スペースで展示を行った際にベルギー人アーティストのジェフ・ヴァー・ヘイエンから受け継いだ使い残しの「インターナショナル・クライン・ブルー」の缶を開いて制作した彫刻作品であり、プレキシガラスに入れて展示されている。これは相当面白い。潰れた円盤の側面から2個の金属の四角い翼状のものが広がっており、錆びたペトリ皿からうっとりときさせるような青い胞子が増殖してはめ込まれたようなものである。この遺物の偶発的な組み入れは、作品の論議と奥村による高橋の歴史的な再参照が始まった作品との素晴らしい概念的なつながりを持つ。例えば、クラインは、1957年の代表作である「空虚」展や「インターナショナル・クライン・ブルー」の特許登録により、美術における空虚や無に対する新しい概念的な態度の先例を作った。自分のモノクローム絵画やインスタレーション、パフォーマンスの記録の中のオブジェクトや作品における見えないものや、欠如、一過性に対するクラインの挑戦は、「奥村 雄樹による高橋尚愛」展における3人の重要人物が制作した他の作品にも明らかに重要なつながりを持つ。

第一に、高橋尚愛がポップ(ロバート・ラウシェンバーグ)のアシスタントだった点は素晴らしい。1960年代に若い日本人アーティストが欧州とアメリカを歩き来し、まずルーチョ・フォンタナ(1899-1968)のアシスタントの地位を得て、次にラウシェンバーグのアシスタントとなったのである。だが、それだけではない。ここには、クラインの「空虚」展のインスタレーションとラウシェンバーグの《消されたデ・クーニング》の同時的な類似性と共時性がある。どちらの作品も、現代の作品制作における一連の新しい要素を確率した。両方とも、モノクローム絵画の新しい意味やオーサーシップの意味・重要性を再処理し、作品を美術の世界の批評家達に広めるためメディア(新聞や美術雑誌)を通して出版物を使った本質的に概念的な表現である。

半分囲われた空間の中で光沢感のある白いテーブルの上に展示された《イスラエルの高橋尚愛》(2016)(図31)を見ると、2番目の不思議なつながりが明確になる。ガラスの下に、1975年

にロバート・ラウシェンバーグがイスラエル博物館で行った展示の際に出版されたフォトブックから24枚の画像が格子状に展示されている。ポブと一緒にいた高橋は、出版された写真の中に何度も写っている。戦略的かつ直感的な方法で、奥村は高橋の姿以外の細部は消去し、《消されたデ・クーニング》やクラインとラウシェンバーグ両者と高橋との歴史的なつながりに新たなナラティブとレファレンスを生み出している。この消去の過程や「空虚」の考慮、この場合は文書化や記憶、アイデンティティの空虚を生み出すことは、こうしたつながりをもつ作品を奥村独自の実践と美術論議における対話へと再整理し、再び組み込む。

「奥村 雄樹による高橋尚愛」のプロジェクトにおけるこの一連のリンクやつながり、参照をさらに深める3番目に重要な作品は、銀座メゾンエルメスフォーラムの2部屋を占有した作品、「From Memory: Draw a Map of the United States」(1971-72 / 1987) (図32)である。高橋が、22人のアーティストに題が示す内容を行ってもらった興味深い作品である。これはコラボレーションのコンセプチュアル・アートの名作であるだけでなく、メル・ボックナーやジョセフ・コース、スーザン・ウェイル、ゴードン・マッタ＝クラーク、ジャスパー・ジョーンズ、ロバート・ラウシェンバーグ、ローレンス・ウェイナー、荒川修作、そしてサイ・トゥオンブリーなど1970年代のニューヨークのアートシーンやコミュニティを知るための興味深い手段を提供している⁷⁸。作品中には、高橋の他のアーティストとの人脈作りのスキルや、非常に想像力に溢れた概念化が明らかに実証されている。ラウシェンバーグとのつながりや、当時のコンセプチュアル・アートやポップアートの分野に参加したことにより、大半がコンセプチュアル・アートの歴史上権威ある人物となったこの22人のアーティストたちを集めることができた。高橋と奥村の2人のアーティストの実践を展示するためにこれらの作品をまとめた行為は、複数の時系列や文脈の中に存在する作品により複製され、さらに非常に歴史上重要な著名人たちの数によりさらに複製され、奥村のプロジェクトのための超レファレンスのようなものを生み出した。高橋の代理としてのつながりやコラボレーションにおける象徴資本、また奥村の代理としての再現や内容における象徴資本のおかげで、これら全てが複雑な創造物だと信じる人もいるかもしれない。「100%真実とは信じられないほど非現実的である。」これらの全作品やこれらの作品の持つ概念的価値が組み合わされた歴史の積み重ねとの個人的なつながりを生み出すことは、奥村のプロジェクトやコラボレーションを通じた概念ベースのリサーチを行うアーティストとしての自己認識における最大価値である。

個人的、コラボレーション、私的、メタヒストリー的な過去と現在全体、そして記憶と投影の間を移動するこの作品の複数層や記録。私は奥村にインタビューした際、彼の参照やコラボレーションのつながりを生み出す過程や目的について質問したが、彼は次のように答えた。

そんなに戦略的にやっているわけじゃないです。僕にとって最も重要な、あるいは重要だったことは、高橋さんと僕との間に何らかのリンクがあるかどうか。それがなければ、自分のプロジェクトにすることはできないので。だから僕にとって、彼とラウシェンバーグや他の著名なアーティストたちとのリンクはそんなに重要ではありませんでした。重要だったのは、彼が他のアーティストたちの作品を彼の実践に組み込んでいたこと、あるいは別の言い方をすれば、彼の実践がコラボレーティブだったことです。高橋さんのことね。とりわけ、このことは彼の《FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES》というプロジェクトで顕著です。そこで彼は、他のアーティストたちの作品を自分の作品の素材として使っていたので。それが僕にとって、僕自身とのリンクだったのです。僕も同じことをしてきていたから。彼のペインティングすらも、彼にとっては、彼自身と制作に使われたローラーとのコラボレーションだったのです。でも、いまの僕の考えとして

⁷⁸高橋の展示「FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES」(1971-72)には、ホアン・ダウニーメル・ボックナーやジョセフ・コース、スーザン・ウェイル、ゴードン・マッタ＝クラーク、アレックス・ヘイ、キース・ソニア、ブライス・マーデン、ジェームス・ローゼンクイスト、ジャスパー・ジョーンズ、ロバート・ラウシェンバーグ、サイ・トゥオンブリー、ロバート・ウィットマン、ローレンス・ウェイナー、ドン・ワイマン、リチャード・ノナス、ロバート・ピーターソン、ジェフ・ルー、ジャド・バーグ、ジェーン・ロゲマン、ドロシー・ロックバーン、そして荒川修作が含まれた。

は、高橋さんはまったく戦略的な人ではないと思います。実際は戦略的かもしれないけど、僕に見えてる限りそうではない。たぶんふとした思いつきで、直観的に、彼は「あ、これうまくいきそう」と思うんじゃないかと（笑）。地図のプロジェクトに関する大きな赤い本があるのですが、そこで彼はそのことについて語っています。彼はある意味でアメリカの地図、そしてアメリカ自体と自分を関係づける必要があったんです。移住したばかりだったから。そしてまた、地図のプロジェクトは、彼にとって他のアーティストと近づくための方法だったのかもしれない。当時の彼の経験を思うと、親近感のようなものを覚えます。彼の物事の進め方にね。彼はとにかく考えずにやってみたんですよ。とにかくやる。やるんです。⁷⁹

[アーティスト記]

河原温や高橋尚愛、そしてゴードン・マッタ＝クラークの一時的で空間的な再文脈化を見直す奥村の継続的な作品は、彼自身の実践を広げるアイデアの種や素材を提供している。歴史的なレファレンスの豊富なテキスト間相互関連性により、モダニストの美術史とは相互参照のない作品では実現できなかった関連性のレベルへとプロジェクトを推進する。他のアーティストや作品、歴史への興味だけが作品の源素材として正当化されるのではなく、奥村や他のアーティストにとって、研究過程の成果と環境としての素材ともなっている。高橋尚愛のことを初めて知った後、奥村はこの論議に再度関わることにした。その理由は、美術の世界の他の重要人物とのつながりや人脈ではなく（これは高橋に関して再度調査調べる上で重要な役割を果たし奥村自身の作品により幅広い関心を集めるだろうと思われた）、現代の会話のために実践を促進し、高橋の遺産を新しい世代と共有し、現在の論議に高橋を入れ込むための個人的な関連や直感だった。

高橋の人生や作品の再表現を通し、奥村は自分の実践とコンセプチュアル・アートや歴史上非常に重要な人物たちの実践とのつながりを生み出すことができた。イヴ・クライン、ラウシェンバーグ、そしてコンセプチュアル・アートの幅広い領域とのつながりを生み出した遺品により、このプロジェクトの価値が倍になる。奥村自身が個人的に河原の人生や概念的なプロジェクトに魅了され研究したことにもつながる。高橋もブリュッセルでゴードン・マッタ＝クラークと人脈を築いた。奥村は最近ゴードン・マッタ＝クラークに関する再調査を行い、高橋とマッタ＝クラークの2人のアーティストの人生が重なった一連の状況や出来事を調べる中で刺激をもらい新しい発見を生み出した。奥村がマッタ＝クラークを通して作品を探るために自分の手法を修正する動機となったのは、高橋とゴードン・マッタ＝クラークとのつながりだったのだろうか？「帰ってきたゴードン・マッタ＝クラーク」と題する作品は、インタビューとフロア・ベックスによる回想的なトークで構成されており、ビデオ作品として様々なギャラリーの文脈で上映されてきた。「美術史的ならびに半自伝的な探究であるこの映像作品において、奥村は、アメリカ人アーティストの故ゴードン・マッタ＝クラーク

(1943～1978)の記憶を辿り、身体化するため、フロア・ベックスの自宅に姿を現した。ベックスは1977年に、アントワープ国際文化センター（ICC）のディレクターとしてマッタ＝クラークを同地に招待し、建築物への介入による大規模な作品《オフィス・バロック》を実現させた人物である。マッタ＝クラークは同年、双子の兄の自殺——それは奥村自身のパーソナルな回想と響き合う——の余韻がさめやらぬ時期にパリからカッセル、そしてアントワープへと旅を進めたが、その各地を再訪しつつ、本作は《オフィス・バロック》の経緯——それがどのように実現し、作家の夭折後にどのように不幸にも解体され、そして最終的にベックスと他の友人たちの継続的な尽力によってどのようにアントワープ現代美術館へと「転生」したのか——を中心に展開していく⁸⁰。また、「帰ってきたゴードン・マッタ＝クラーク」は、《オフィス・バロック》用のカタログの出版物の複製としての要素も含む。元々のタイトルと文章を奥村が自分のものと置き換えたのである。（図 33）

並列する世界・共時性

⁷⁹ 2018年1月31日（水）に東京藝術大学で行われたジェシー・ホーガンによる奥村雄樹のインタビュー

⁸⁰ <https://www.muhka.be/programme/detail/1109-yuki-okumura-welcome-back-gordon-matta-clark>

これらの作品を制度的批評の一種だと分析すれば、美術体系と組織的な習慣のうちこうしたプロジェクトにおいて疑問視されるか不透明であるものは何か？

「自己や主体、個別性や作者性といった問題に取り組む奥村雄樹は、自身と他のアーティストたち——60年代から70年代にかけてのコンセプチュアルな世代および現代に生きる同世代——との共通点をいわば同一性として捉えることで、両者の作品や人生を部分的に重ね合わせ、「自画像」や「自伝」の新しいあり方を探求する。そのような試みにおいて彼のジェスチャーは、パラレルな美術史のあり方を詩的に物語りつつ、展覧会の構築や作品の属性といった現代美術の制度に遊び心をもって挑みかかる。」

「矛盾」

私は冒頭で、ミニマリズムや非具象的な抽象化とアイデンティティとのつながりに言及した。これは抽象化やミニマリズムのアイデアとは通常つながりがなく、議論に上がることも滅多にないが、研究を行ううちにこれらにつながりがあることをますます確信した。河原に関する一連の考察から、私たちはマレーヴィチからイヴ・クライン、そして不可視性、空虚やアイデンティティの脱構築を探ったその他のアーティストをたどることができる。作品から自分を消すというアイデア。私が話してきたことと、私が見てきたことと奥村が行ってきたことの間全てのレイヤーがつながる。これらのレイヤーの間テキスト性が高まり、全てが重なり始める。

「削減とアイデンティティ」

私は、このアイデアや問いかけに関するレイヤーや重なりについて奥村に話してもらった。アイデンティティのレイヤーを構築中、同時に自己の削減があるが、そこには脱構築の要素があるか？

奥村：そう聞いて思うのは、人々、多くの人々がこう言うんですね。「あなたはある種、本当に「不可視」というか、作品の背後にいますね。あなたはいつも脇にいて、行為の中心にはいませんね」と。でも、人々が僕の作品において実際に何を見ているのかといえば、それは僕のジェスチャーだと思っんです。なんというか自分自身を削除するジェスチャー。削除しよう、あるいは消去しようとするジェスチャー。つまりある意味で、なんというか、それは自分自身を見せつけることよりさらにナルシスティックなことです。そのジェスチャー自体が「ねえ、僕は自分を削除してるよ。削除する手付きを見てくれよ」と言ってるようなものだから。

ホーガン：つまりその「不在」は「存在」よりもむしろ強かったりする？

奥村：うん、だってそこにはその人に特有の手付きがやはりあるから。その人に特有の方法論が。自分のジェスチャーは…それはやっぱり唯一のもので。あなたが言ったように、むしろ僕は、ある意味で自分を複数化しようとしているんだろうね。

S 2.4. 2章4節: Analyzing Minimalism & Mono ha – Text Language Sculpture |

ミニマリズムともの派の分析 - 文章と言語による彫刻

MINIMALISM / Art Povera / Mono Ha / Art & Language

After Monochromes - Instructional Pieces / Survival & Legacy after Conceptual Art

Instructional Strategies: Propositions - Sol Lewitt / Lawrence Weiner / Joseph Kosuth / Yoko Ono / Miekko Shiomi / Fujiko Nakaya / Kishio Suga / Nobuo Sekine

2009年から2019年にかけて制作したネオンと文章の作品において、私は複数のモダンアートとポストモダニストアートの運動について調べた。これには、ミニマリズムのモノクローム絵画、日本のもの派、アルテ・ポーヴェラ、そしてコンセプチュアル・アートのアート・アンド・ランゲージ運動が含まれる。これらすべての運動は、時代的にも理論的にも非常に重要な関係性を持っている。鍵となる歴史的な運動が交差するポイントを探り、これらの運動におけるアーティストたちが形式や概念を起し伝えた方法との類似点を明らかにする。これらの運動の間の理論的つながりを生み出す複数の形式的、素材的、そして概念的な側面がある。これらは、モノクローム絵画、ネオンや照明の彫刻、環境的なサイト（場）・サイトスペシフィック性、そして言葉や指示の使用などである。

ネオンの文章作品は彫刻的である。空間における物理的な存在を維持しつつ、同時に光の照明を通した視覚的空間を活性化させる。光の投影は、カラフルな色彩の場を生み出し、モノクローム絵画における平面な視覚性を表現する。2015年に制作した《Mono Chrome Mono ha / ha》（図34）で、私はこれらの定義やつながりの語源を取り上げた。「mono」という英語は「ひとつ」を意味し、数字の「1」または単独の統合された実体を表す。日本語の「もの」は、物体や物を意味しており、大抵の場合世の中に物理的に存在する何かを指す。もの派のアーティストの大半がモノクローム絵画を制作した後に、より頻繁に引き合いに出される彫刻作品に移行した。コンセプチュアル・アートの慣習では、物体自体を表現するために言葉が使われた。その次に、言葉と物体は一つの同じ価値を表すようになった。同様に、本作品では題名がレファレンスと物体の「事物性」の両方を表現している。その例には、ジョゼフ・コース（1945-）の《Five Words in Blue Neon》（1965）の作品がある（図35）。

ミニマリズムともの派、そしてコンセプチュアル・アートの間には違いがあるが、すべて同じ時代に生み出された。これらの芸術運動では素材と言語の価値が交換されている。つまりアーティストは言葉と物体の意味を扱う。芸術作品は、物理的かつ概念的な観点において両義に取れる事柄を伝える。《Mono Chrome Mono ha / ha》（2015）の作品で、私は「ha/ha」という言葉を使うことにより、最近の歴史的な美術を取り巻くシステムの価値をユーモアある形で反映しようとした。この反映は、こうした運動の独自の研究からきたものだった。私自身の芸術実践と現代の日本と西洋のコンテンポラリーアーティストの実践の両方につながりを見出した。もの派、ミニマリズム、そしてコンセプチュアル・アートは、現代の芸術実践に重要な影響を与えている。しかし、「ポストモダンの状況」において、皮肉とユーモアの使用・利用は、美術作品とその概念的機能が有する意味と価値の交換における特定の機能を持つ。西洋の論議において「モノクローム」は、（主に西洋の男性と市場が生み出した）エリートなメディアム・スペシフィックを唱える少数の理論家たちの知的興味のために尽くす空虚で政治的に無関心な後期モダニズムの象徴として批判的な考察も含んでいた。そこでは、モノクロームの意味は、かつてのアヴァン・ギャルドの中で表現されていたものとは異なった。この議論の興味深い点は、「モノクローム」が複数の論議の文脈に常に再挿入され、その意味も絶え間なく再び定められていることである。コンセプチュアル・ランゲージや「指示的なアート」に関連し、モノクローム絵画は「指示」のみだけで制作の注文が可能である。例えば、奥村雄樹のVOCA展の会田誠や、モホリーナジ・ラースローの《EM 2 Telephone Picture》（1923）（図25）、またローレンス・ウェイナーの《Statements》（1968）における「指示」などである。

言語とテキストが芸術的メディアムとして確立された1960年代中旬、アーティスト自身がテキストの形式で使用した素材と同じような独特の実体を構成できた。コンセプチュアル・アートと

して知られるポスト・ミニマリズムの運動は、ローレンス・ウェイナーやソル・ルウィット(1928-2007)、ロバート・バリ(1936-)またジョセフ・コースを筆頭とするアーティストにより確立された。大半は捏造が可能か、全く構築できない美術作品を意味していた。一般的または特定のシンタックス(論理的な手法を導き出すための規則)として私たちが呼ぶ作品の言語は、1970年の *Arts Magazine* に投稿されたローレンス・ウェイナーのタイポグラフィの文書・過程で説明されたものを思い出させる。そこでウェイナーは、以下の文章自体が作品であると主張した。

芸術家が作品を作るかもしれない。
作品が(受け手によって)完成されるかもしれない。
作品は具体化される必要がない。
これらは等しく、かつ芸術家の意図と一致しているので、
価値をめぐる決定は受け手の役にあるとき受け手に任される⁸¹。

作品に対応する過程は、物理的または生物学的な構造として解釈される可能性があるとしてウェイナーは断言した。彼は受け手の理解、認知、そして解釈が彫刻自体の文脈を与えた作品を作り続けた。ウェイナーの決定的な作品の一つに、*Statements* (1968) (図 36) と題する書籍があり、読者が彫刻を作れるようにしている。タイポグラフィには、素材の説明や物体と素材を加工して行動を起こすための「指示」が溢れており、芸術作品は物理的な形式の有無にかかわらず、テキスト、言語そして指示を通して受け手の心の中に存在するというウェイナーの概念的な枠組みを確立した。ウェイナーのアプローチを補足したのが、ソル・ルウィットである。ルウィットはコンセプチュアル・アートを支持するため、ドローイングに基づく作品や文章作品を取り入れる指示書を作成し始めた。『アートランゲージ』と呼ばれる小規模の出版物の中で、ルウィットは「コンセプチュアル・アートに関するセンテンス」を出版した。最初の7行で、彼の合理主義に反対する議論が明らかに紹介されている。

1.コンセプチュアル・アーティストは合理主義者というよりも神秘論主義者である。論理が達することができない結論に飛びつく。2.合理的な判断は、合理的な判断を繰り返す。3.非論理的な判断は、新しい経験につながる。4.形式的な芸術は、本質的に合理的である。5. 不合理な思考は絶対的にかつ理論的に理解されるべきである。5.作品の制作中にアーティストが考えを変えた場合、成果を妥協し過去の成果を繰り返す。7.アーティストの意志は、アイデアを完成へと導く過程の派生である。彼の意図は、エゴでしかない⁸²。

(Lewitt 1968 [翻訳者訳])

この議論をミニマリズムや声明、そして指示を扱う日本人のアーティストの文脈につなげるため、私は大きな影響を与えた二つの例を挙げる。1950年代から60年代の日本の女性アーティストの作品における遂行性という観点で2人のアーティストを論じる。長谷川祐子の *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art* (現代女性: MoMAの女性アーティストたち) に掲載された *The Women of Fluxus* (フルクサスの女性たち) の中で、長谷川はオノ・ヨーコや塩見允枝子、そして彼女たちのフルクサスに対する概念的なアプローチを考察する。二人とも、オーディエンスの関与を促し、日常生活に現象学的なアプローチをもたらすような方法で組織を使用した。長谷川の指摘にある通り、哲学的熟考のアプローチは禅と公案の影響を相当受けたアイデアである。禅は、存在の哲学的実践のための機会の連続として普通の人生を捉えることであり、公案は、弟子に自分への問いを通して答えを見つけさせることである(Hasegawa 2002)。オノと塩見による指示的な作品を紹介することは不可欠である。というのも彼女たちは、アメリカ人のコンセプチュアルアーティストや日本のもの派アーティストの関根伸夫や菅木志雄の彫刻的指示に先行していたからである。

⁸¹ Lawrence Weiner 'Arts Magazine' in 1970 日本語訳は

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%AD%E3%83%BC%E3%83%AC%E3%83%B3%E3%82%B9%E3%83%BB%E3%82%A6%E3%82%A7%E3%82%A4%E3%83%8A%E3%83%BC>

⁸² ソル・ルウィット *Art Language: The Journal of Conceptual Art, 1968*

フルクサス運動に関連した初期のコンセプチュアル・アートやジョン・ケージとジョージ・マチューナスの方向性を直観し、オノは自制的な実践を構築し本質的に遂行性のある作品を制作した。長谷川が説明する通り、1961年頃からオノの自分に対する存在論的な問いが始まり、主に作品制作のための指示という形式を取った。《Smoke Painting》(1962) (図 37) の指示は、以下の通りである。「キャンバスか完成した絵を少しの間でもタバコで燃やす。煙の動きを見る⁸³」。細かい指示に基づいて制作された作品が、指示と共に展示された。詳細を曖昧にしておくことで、オノは参加者の想像力と想像的な行為の自律性に大きく頼った。《Mend Piece》(1966/68)では、接着剤と壊れたティーカップと一緒に部屋に置かれ、深層心理学的な感覚の回復と癒しという概念に基づいていた。オノの指示は視覚的な形而上学の形式であり、デュシャンピアンとも言えよう。これは、ボードゲームの動きを想像することである。シンプルな一定の行為の中に存在する一定の美学的な様式とその結果として生じる哲学的意味に注目させることにより、受け手を抑制する。

塩見も、「アクションミュージック」という名称を付けた形式で楽器と様々な物体を組み合わせた実験的な作品の中で指示を用いた。自分とフルクサスの創始者であるジョージ・マチューナスとのリンクを生み出すため、概念的な指示を使った。楽理科の学生だった塩見は、日本語と英語で「イベントスコア」の指示をマチューナスに送った後に刺激を受け、1964年に渡米した。《ウォーター・ミュージック》(1964)には「1.水に静止の形式を与える。2.水から静止の形式を失わせる」という指示が含まれていた。《顔のための消える音楽》(1964)には、「微笑みを微笑みのない状態に徐々に変化させる」という指示が含まれていた。《Events and Games》(1963, no5) (図 38) は、様々なサイズのカードに22のイベントのための指示が日英で印刷されていた⁸⁴。のちに塩見は、より私的な示唆を含む「アクションポエム」の可能性を試みた。これは、私たちの故郷である自然環境を背景に、その環境の一部との親密な対話という形式を取っており、自然に囲まれて育った彼女の思い出に深く根付いていた。《Mirror》(1963)のための指示は、彼女の思いが表現の場を見出した最初の作品である。「海に背を向けて砂浜の上に立つ。顔の前に鏡を持ち、眺める。海の方へと後ずさりし、海の中に入る⁸⁵」。化学実験やスポーツのように、特定の手順を取るよう単に参加者に伝える。指示に従う参加者は、自然との関係において予想外で前例のない事柄、アーティストに操作されない何かを体験する。

オノと塩見の間でつながりが構築された後も、2人は公私を超えて言葉、テキスト、詩的な表現を使い制作を続け、作品により自分とオーディエンスの関与との間に生まれる関係性を実証した。オノも塩見も、1960年代における男性化されたニューヨークのコンテンポラリーアート・シーンの限界を批判した。彼女たちの作品は、そうしたシーンとの決別を表していた。コンテンポラリーアートの手法に対するオノの批判が作品に暗示されている。またフルクサスのますますブルジョワ的な状態(例えばケージの神格化)に対する懐疑心が、大規模なオーディエンスに対する政治的なメッセージへと進化した。1969年のジョン・レノンとのコラボレーションによる「“War is over! If you want it (あなたが望めば、戦争は終わる)” (図 39) というメッセージは、新聞や広告塔を介して広く普及した。塩見は日本に帰国後、初回の《スペイシャル・ポエム》(言葉のイベント)(1965-75)を行った。これは10年以上にわたり開催されたが、塩見が約100人の人に手紙を送り、ある特定の時間にシンプルなイベントを行ってもらい、そのパフォーマンスを記録してもらおうというイベントだった。世界中で同時に発生するイベントのネットワークを生み出した。ある意味彼女は、グローバルなネットワーク時代の先駆者だったと言える。日本とニューヨークの美術の世界を超えて展開するプロジェクトに世界中を巻き込んだ。

日本人女性アーティストによる素晴らしい一連の作品をもう一つあげる。アバンギャルドの先頭に立った中谷 芙二子による《霧の彫刻》(1970 - 1980) (図 40) である。本作品は、サイト(場)、ロケーション、時間、そして芸術品の物理性を超えた一時的で指示的な作品の台頭とつながる。そして複数の場で、複数の文脈において、何度も再現することが可能である。《霧の彫刻》は、

⁸³長谷川祐子 *Performativity in the Work of Female Japanese Artists in the 1950s - 1960s*. MOMA ニューヨーク 335 - 351 (Women of Fluxus, 340- 343)

⁸⁴ 長谷川祐子 (Women of Fluxus, 340- 343)

⁸⁵ 長谷川祐子 (Women of Fluxus, 340- 343)

1970年の日本万国博覧会のペプシ館にて初めて展示された。以降、世界中で80を超える《霧の彫刻》のインスタレーションとパフォーマンスが発表されてきた。オーストラリアだけでも、3回大規模な展示が行われている⁸⁶。中谷は、「ビデオ広場」という実験アートメディア集団の集団的な活動に携わっていた。この活動は、1980年に中谷が設立した「SCAN」と題するビデオギャラリーへと展開された。中谷の作品は、個人のアーティストの作品の枠組みにとらわれない開放性やコラボレーションを扱うことが多い。《霧の彫刻》（人工的な霧を作るため水が使われた）は、もともとE.A.T. (Experiments in Art and Technology)とのコラボレーションを通して制作され、その後の発展にはデイヴィッド・チューダーやトリシャ・ブラウンを含む様々なアーティストとのコラボレーションが含まれた⁸⁷。この作品には、説明のつかない謎が取り巻いており、これは作品の魅力でもあり潜在性でもある。ビデオというメディウムの一時的でコラボレーション的な本質を扱うことから中谷が解釈した何かがある。オープンエンドで変貌自在な霧の性質は、建築、音楽、ダンス、照明など他のジャンルのアーティストとコラボレーションを行う際に理想的であり、鑑賞者に環境の本質を変化させる対話に関与させる状況を提示する。中谷は、「環境に応じて変化する霧は現象であり、同時に具体的なモノである⁸⁸」と述べている。

最後に挙げる指示的な作品の2つは、もの派アーティストの菅木志雄と関根伸夫のものであり、抽象的なモノクロームからサイトスペシフィックな概念的彫刻へと流れをつなげる。指示を「構築する方法」の保管という点に関しては、彼らの重要な2作品の解釈に関する議論はほとんどされていない。それらは、菅木志雄の《ソフト・コンクリート》（1970/2012）（図41）と、神戸の須磨離宮公園で開催された第一回野外彫刻展に出品された関根伸夫の《位相 - 大地》（1968）である（図42）。

菅の初期作品は、ロザリンド・クラウスの「展開された場における彫刻」（1979）⁸⁹と題するエッセイの中で説明されているような作品の種類を定義した、1960年代後半と1970年代のポスト・ミニマリストのプロセス・アートとサイトスペシフィックなインスタレーションの初期の発展と並行している。これは建築でも景色でもない彫刻作品を扱った「the expanded field diagram（展開された場のダイアグラム）」（図56）に最もはっきりと定義されている。菅は、「状況」と呼ぶものを生み出すために素材を使った。もの派の作品のように、物体や素材の組み合わせや配置を用い、物理的な性質、周辺環境との相互依存した関係やつながりを強調しようとした。菅の過去のサイトスペシフィックなインスタレーションは、ほぼ現存しない。通常は、各展示の終了後に破棄された。しかし、もの派が欧州や米国でまだ「振興の」芸術運動として制度的な認識を受けようようになってから、菅はこうした作品を幾度も再制作してきた。彼の再制作は常に元の中心概念に基づいているが、完全なレプリカの制作は意図されていない。菅は、スケールや構成パーツをそれぞれのサイトの特徴に適応させている。

《ソフトコンクリート》（1970/2010）の彫刻は、4枚の金属の板が四角を形成するように配置され、その中には砂利と盛られた柔らかいコンクリートが入っている。セメントと油で作られたソフトコンクリートが流し込まれ、金属の板が一部埋まると同時に支えられている。不均一な色彩が素材の性質を相殺し、各要素の存在を互いに強調しあうような単一構造の制作に対する菅の興味が露呈されている。1970年代以降、世界各地において《ソフト・コンクリート》は4回再制作されてきた⁹⁰。現在、この作品の公式版は物理的にはどこにも存在しない。これは、この作品の非常に特別な戦

⁸⁶ 1976 《霧の彫刻》 《アーストーク》 Earth Talk 第2回シドニービエンナーレ「Recent International Forms in Art」 The Domain、シドニー（《砂漠の霧微 気象圏》と名前を変えて1983年にキャンベラのオーストラリア国立美術館にて展示（常設）「Living Chasm - Cockatoo Island」2012年第18回シドニービエンナーレ「All our relations」

⁸⁷ 「グリーンランド」 中谷芙二子+宇吉郎展 2017年12月22日-2018年3月4日 企画：説田礼子 銀座メゾンエルメスフォーラム

⁸⁸ 「グリーンランド」 中谷芙二子+宇吉郎展 2017年12月22日-2018年3月4日 企画：説田礼子 銀座メゾンエルメスフォーラム

⁸⁹ ロザリンド・クラウスの「展開された場における彫刻」 October, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44.

<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>. Octoberは、現在 The MIT Press により出版されている。

⁹⁰ 《ソフト・コンクリート》（1970）ギャラリーたむら、東京。

略的側面を示唆する。つまり、菅によるサイトスペシフィックな指示が、作品の公式文書として存在するのである。再構築が可能だが、指示なしでは不可能である。実際に設置された作品が無い際、この文章自体が作品を表す。

これらの指示は独占的で、アーティスト本人から買い取るか特別に入手しなければ手に入れることはできない。主な内容は、特定のコンクリートの混合の製法と構築と取り付け過程の正確な順序である。毎回の一時的な配置において、一過性に対して作品が力強く共鳴する。毎回作品が再制作されるため、菅と展示会場で指示を出す人々との間における契約や取引がある。菅は、指示の中で素材の関係性に関する正確な概念化を通し、構成のために作品の遺産を生み出してきた。菅が権限を与えるか《ソフト・コンクリート》の公式または最終版として存在する指示を所有する組織やギャラリー、コレクターがいる限り、この作品は今後も際限なく再現が可能である。

1968年10月、関根伸夫は地面に穴を掘り、掘り起こした土で大きな円柱を作り、それを《位相 - 大地》と呼んだ。おそらく、米国で起きていたランド・アートやミニマリストの作品に関する議論に影響を受け、実験したのだろう。《位相 - 大地》は、何度か再提示されている。元々1968年に神戸で制作された。深さ2.7メートル、直径2.2メートルの穴が地面に掘られ、掘り起こした土を穴と同じ形にした円柱が横に建てられている。関根は、神戸の須磨離宮公園で開催された第一回野外彫刻展用にこの作品を制作した。小清水漸と吉田克郎も制作をサポートした。以降、この作品は4回再展示されてきた。2008年10月、東京で3日間かけて再構築された。2012年、ロサンゼルスBlum & Poeギャラリーで開催された「太陽へのレクイエム：もの派の美術」（キュレーションは吉竹美香）でも展示された⁹¹。これは、関根が2019年5月14日に亡くなる前の一番最近の再制作となった。関根は、この作品を「実験思考」と捉えている。これは、抽象空間と連続性、特に連続変形しても保たれる性質に関する数学の一分野である位相幾何学における「位相」という概念への関与の明示だった⁹²。この作品では、穴というネガティブな空間が奇跡的に空虚の形式のポジティブな複製に変化したように見えたが、土を掘り起こす産業的技術の過程を通して制作された。掘り返された物質がセメントで強化され、重いスチールシート製の円柱の型にはめられ、スチールのサポートにより固められた。一週間の養生後、関根は型の紐をゆるめ、圧縮された土でできた円柱を披露した。

菅の《ソフト・コンクリート》のように、関根は《位相 - 大地》の制作過程と方法を記載した文章を作成した。というのも、この作品は一時的でサイトスペシフィックな彫刻であり、他の芸術品とは異なり厳密に言えば収集可能な商品として所有することができず、売買が可能なのは指示だけだからである。これは、文化的なイメージの表現を作るよりも素材との出会いを強調するもの派の哲学の中核を表している。関根の作品は、日本のコンテンポラリーアートの実践における画期的な作品であり、もの派運動の主要な例としていまだに引用される。この作品を目にした李禹煥は「そのままの世界」を露呈した「新たな構造」の出現を特定したと評価し、理論的な論文を書いて支持した⁹³。これはもの派を定義しただけではなく、戦後とポスト・ミニマリストのアートにおける欧米の論議に代わるナラティブも定義した。個人収集家や芸術機関はこの作品を再度作るために、何度も様々な場所で再度制作できるように関根が作った指示を所有しなければならない。その指示、つまり文章が保存されていれば、「生き残りの美学」の一部として関根が残した優れた遺産の一つである《位相 - 大地》を目にすることができる。

「太陽へのレクイエム：もの派の美術」移動展覧会 Blum & Poe, ロサンゼルス。Gladstone Gallery, ニューヨーク 2012（作品は、ロサンゼルスのみで展示された）。「Parallel Views: Italian and Japanese Art from the 1950s, 60s, and 70s」The Warehouse, ダラス, 2013年。「Situations」ピレリ・ハンガー・ビコッカ, ミラノ, 2016年。

⁹¹ 「太陽へのレクイエム：もの派の美術」に関する記事、2012年6月5日のAshley Rawlingsによる投稿

⁹² 関根伸夫、「〈もの派〉誕生のころ」、『もの派—再考』、国立国際美術館、2005年、pp.74

⁹³ 1969年から70年にかけて様々な美術誌にに掲載された一連の批評で、リーは「そのままの世界」を露呈する「新しい構造」の出現を特定したと主張した。リーの理論では、「サイト」に配置された「物や物質」が共に、主観と客観の分岐とは無関係の本物の「存在との出会い」を生み出す。「関根の行為は、物体の場合と同様に世界を認知の物体に変えようとしたわけではなく、非客観的な現象の中で世界を自己存在の中に置く認知の領域へと解放しようとした」と、リーは述べる。「戦後日本の前衛美術」展カタログ、横浜美術館学芸部編、読売新聞社、1994

S 2.5. 2章5節: Koki Tanaka / 功起 田中 : Relational Aesthetics? From Object to Project / Survival | 田中功起 :関係性の美学? オブジェクトからプロジェクトへ/ 生き残り

田中功起も、指示的な戦略における概念的な文章を組み込んできた。「不安定なタスク」では、頭に思い浮かんだ約47の指示を書き出し、彼自身またはプロジェクトの鑑賞者や参加者の一連のアクションの前景に含めた。指示の執筆というシンプルな行為自体は怪しいように見えるが、プロジェクトの可能性を広げ、多くの物質的な過程を含め、アートプロジェクトが実行された場所のコミュニティや人々との一連の拡張された社会的なつながりや関わりを生み出してくれる。もちろん、相互につながった一連の芸術行為を継続して作るこのような合理性は、コンセプチュアル・アートやパフォーマンス・アートの実践の歴史において新しいことではない。しかし、「生き残る美学の実践」の主要な例としてはっきりと観察できる。例えば、1970年のローレンス・ウェイナーの指示的な作品や、ソル・ルウィットの指示的なドローイング、アラン・カプローが結集させたハプニング、そしてオノ・ヨーコの示唆的、想像的、詩的な多数の指示作品が挙げられる。こうした作品はアーティスト本人かその場にいる参加者による行為の文書化、および将来の行為またはアーティストとオーディエンス間のコラボレーションのための潜在的な表現的概念として存在できるため、有効期限がない。アーティスト本人、複数の人々やプロデューサーにより何度も繰り返される作品であるため、一時的な制限のない作品として芸術実践の中で生き延び、無限に生き延びる。

田中功起の芸術実践は、2000年から2006年ごろの構造的実行の過程と日常的な物体のつながりから発展し、2006年から2011年までは人々の物体に対する行為に焦点を当て、以降人間関係に注目してきた。2013年の第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展に出品した《abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)》(図43)は、約15年前から国際展示会で目にする珍しくはない美学的な展示空間におけるインスタレーションだった。1990年代以降、アートの主流を形成してきた『関係性の美学』で言及されたプロジェクトのタイプを思い出させる作品である。いわば「研究所」のようなものである。「完成した物体というよりも、作業中のように見えることが多い、オープンエンドで、インタラクティブで、閉鎖に抵抗する作品」⁹⁴だった。インスタレーション・アートの形式に基づき、「アート・ドキュメンテーション」の手法を使用すると、鑑賞者にとって主な作品として陳列された中心のオブジェクトを孤立させることが難しくなる可能性があった。田中が構成したインスタレーションでは、展示会自体がメディアムとなった。そのようにして、「不安定なタスク」には多数のレファレンスを含め、アーティストにとって作品を生み出す元として、同時に作品の形式とテーマを支える概念的防御の戦略として機能する芸術実践を確立した。

1. 制度的批評やリレーショナルアートのアトリエ研究所・オープンスペースのインスタレーションと同類であるインスタレーション作品の形式のおよび物質的な展示に関する様々なレファレンスを通して、田中のインスタレーションは、急進的で社会的に有効なものと捉えられる。アートの場で起こる会話やコミュニケーションを提案するため、自立した木製の壁や、美術館のファサード、一時的に設置された壁、ギャラリーの建築的介入(ナウマン、ハーケ、マッタ・クラーク)、テーブルや椅子(フルクサス、シチュエーションリズム)の使用から始めた。これらは、組織的権威に縛られることなく鑑賞者が占有することのできる代替的な空間を美術館の建築と交わるインスタレーションの構造が提示する、リアム・ギリックやリクリット・ティーラワニットの作品をすぐに鑑賞者に思い出させた(図44)。偽のファサードや社会的な空間を生み出すこと…。

2. 東日本大震災の大惨事による問題やつながりを展示する目的で、田中のビエンナーレの作品は震災後の日本社会のために芸術的で社会的な解決策の可能性の提案を含み、震災に対する意識的な反応を維持するはずだった。自身の作品に震災を使ったことで批判される可能性があったが、キュレーターの蔵屋美香との共同プロジェクトとして、取り組まなければならないある程度のキュレーション的なプレッシャーがあった。ビエンナーレ国際美術展出品の作品において、蔵屋と田中は展示

⁹⁴ abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts. artist Koki Tanaka, Curator Mika Kuraya

プロジェクトにおけるこれらの課題に対処するという課題を説明した。田中は、前年にヴェネチアの日本館で展示された伊東豊雄の《ここに、建築は、可能か》(2012)と題する建築的インスタレーションに反応することにした。伊東のインスタレーションには、住まいのための木製の柱、丸太、木枠、震災で大きな被害を被った地域のコミュニティを再建するために使えそうな物が含まれていた。田中はこれらの物体をインスタレーションに入れて整理した。そうすることにより、前年に制作された伊東の作品、日本だけでなく国際コミュニティも環境的な恐怖にも影響を与えていた震災後の問題に関する複雑でデリケートな国家的、社会的、そして環境的問題への有意義なつながりを生み出した。伊東の作品への「レファレンス」を使用することは、田中自身の作品を効果的に建築の文脈へと広げ、伊東の建築会社に関連したブランド名の価値を反映させるための機知に富む戦略だった。蔵屋は『Abstractly Speaking』と題するエッセイの中でこの点に言及する。「建築展から同じ震災というテーマを引き継ぐことの意義や、費用をかけて新たに会場を作り込むことが今回の展示主旨にそぐわないという点を踏まえ、建築展の会場をベースに、使える部材は再利用し、そこに必要な手を加える案に決めた⁹⁵」。

3. 「インターナショナル・アートランゲージ」の使用。田中はタイトルやプロジェクトと展示の提示に「インターナショナル・アート・ランゲージ」を使用することで、アートランゲージの論議、つまりコンテンポラリーアートの対話における象徴資本と文化資本を強く保つ土地特有の論議と作品を効果的につなげた。このような言葉の採用により、田中は概念的枠組みを他のコンテンポラリーアートの作品と共有でき、世界中のオーディエンスが彼の作品を読むことができる。このプロジェクトにおけるこれらの「言葉」の使用により、美術の形式的な言葉と概念的な言葉の両方に基づいた作品であると解釈できる。さらに、私は、田中が「不安定なタスク」のプロジェクトにおいて「不安定」という言葉を意識的に用いたと論じる。「不安定」という言葉は、社会的または政治的に対峙する芸術作品を指して、ここ5年から10年ほど流行している言葉であり、2013年の時点でもまだ広く使われた「バズ」ワードだった。ポスト・リレーショナル・アートの社会的な人気に関するプロジェクトの土地独特の効果をさらに強調するため、田中が他の主要な「バズ」ワードも戦略的に導入した。「共有」や「コレクティブ・アクト」は、『abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)』というタイトル全体の一部ともなっている。

このプロジェクトにおいて田中がとったもう一つの戦略的な動きは、日本館の外壁に展示された作品にネオンを含めることだった。福島とヴェネチア間の距離を表すため、ネオンで数字の9478.57を制作して外壁に取り付けた(図45)。距離があると感じるが、福島から約9000キロ離れた米国の西海岸沖で、原子力発電所から放出された放射性セシウムのレベルの増加が検知された。コンセプチュアル・アートの美化された素材としてのネオンの使用は、何気なく行ったことではないかもしれない。ネオンの使用は、コンセプチュアル・アート、特に言語の形式で環境的な懸念のイメージを加える。だがこの場合、鑑賞者は弁証法的または存在論的な真相ではなく、空間的そして生態学的な真相に関する学びを得る。東北は広範囲に及び国際的な重要性を有しているが、国外、特にヨーロッパのオーディエンスは地震の惨事と状況を想像しにくかった。私たちが踏みしめる硬く不変な地は、絶対的に当然とみなされている。

『abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)』の出版物の序文で、キュレーターの蔵屋はさらに田中の作品を批評的に振り返り次のように書いている。「『関係性の美学』に基づく作家たちは、一般に「作者の死」(1960年代後半にロラン・バルトが唱えた、作者の意図より享受者の開かれた読みを重視する考え方)の流儀に従って、事態のすべてを統御するのではなく、制作協力者や観客の背後にひそみ、偶然性を呼び込んでプロセスが自ら転がり出すよう仕掛ける役割に徹するから、作家のオリジナリティを云々すること自体が制作の論理と矛盾するかも知れない。それでも、あえて田中の作品が持つ特有の「くせ」のようなものに焦点をあてて議論を進めることは可能だろう」。田中のオリジナリティを問うが、明らかに前任者の実践である作品からの逸脱を与えた彼の実践における手法を略述する。

⁹⁵ 『abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)』アーティストは田中功起、キュレーターは蔵屋美香

この人々の関係性の課題に関して、田中の作品は2つの傾向に分けられる。(a) 特定のグループに一定のタスクを与え彼らのコラボレーションをビデオに記録することと、(b) 完全に固まっていないアイデアに基づき何かを誰かと一緒に行い、それを写真やテキストで記録することである。蔵屋は、次のように田中のアプローチを弁護する。「田中の作品が持つ特有の「くせ」とは、a) の作品群に見出すことのできる次のような点に集約される。①タスクを行う特定のグループは、芸術や造形に関する専門的職業人から選ばれる。②タスクの遂行は、その職業の人々にしか共有されない独自の職業智によって進行する（したがって観る者の多くは彼らの議論を十全には理解できない）。その際、空間や成果物の造形的な質とその分節が、メンバーが反発したり合意形成を行ったりする過程を加速させる原動力となる。③作品制作の過程、または事後の享受の場において、読み取りの文脈が付け加わって行く。つまり、後付けで作品がさまざまな出来事のメタファーとして読まれていく。特に③の点については、田中の作品がしばしば日本と欧米という二つの文脈の中で流通するため、それぞれのケースにおいて異なる反応、異なる読みを引き出すことになる⁹⁶」。

田中は、賢く、素晴らしく、社会的で政治的なことを行っているかのように常に演出できているが、私たちは鑑賞者として、これらの構築されたインスタレーションの要素に関与するか。田中は頻繁に震災後の論争を利用し、震災見物を行って自分の作品に鋭い社会的で環境的問題による痛烈さを与える。ビエンナーレのキャッチフレーズの語彙における美的感覚や、話題になっている環境的で社会的なトピックに触れることにより、関係性の美学における制度的批評に似たような美術館の人工的に構築された言葉と活動（活動主義）を作り上げる。物理的なインスタレーション以外にも、田中は賢くもスマートなデザインや美学のスタイルで定期的に出版物を制作し展示を行う。彼のソーシャルコンテンツが、50年に渡り発展してきた国際的なコンセプチュアルアートとインスタレーションの実践における全ての視覚的な比喩を使ったコンテンポラリー・アートのインスタレーションの実践の形式版に対する追加・付加であるという見解がより導き出される。さらに、国内の文化的関心事や美学を扱う文化的な盛り上がりの中に留まり続ける日本人アーティストが数え切れないほどいる一方で、田中は十分先見の明があるため、国際的な手法や美学を自身の作品に上手に適用し始めた日本人アーティストの一人でもある。

2016年に水戸芸術館で開催された「田中功起 共にいることの可能性、その試み」(図46)と題する大規模な個展で、田中はキュレーターの竹久侑と共に2013年のヴェネチアビエンナーレ以前の作品から2016年の最新の作品までほぼ大半の作品を含む回顧展を制作した。コラボレーションに関心を抱くようになった2010年以降の田中の活動に焦点をあて、新作を中心に、近年の取り組みとあわせて紹介した。この展示のために制作された新作は、6日間の滞在とその間に行われた一連のワークショップに基づいていた。一般参加者、ファシリテーター、撮影クルーが一つ屋根の下をともにし、朗読、料理、陶芸、社会運動にまつわるワークショップ、インタビューなどで構成された6日間だった。「移動とコミュニティ」に関して全員が考え、対話し、実践する機会が設けられた。このワークショップの映像記録をもとにした複数のビデオ作品や、田中が製作中に書いたノートなどが展示された⁹⁷。

今でもオープンエンドの実験的な連続したプロセスに見せかけた意欲的な作品だが、じれったいほどによくアーカイブに保管され徹底したものだった。未完成のオープンエンドなインスタレーションの美学、生産者としてのオーディエンスの関与を入れるはずの空間が、リレーショナル・アートの美学にまた似ている構築されたセットまたは複製のように存在する。実際、展示の大半が事前に制作され演出されたため、本当のソーシャリー・エンゲージド・アートの作品の視覚的な複写でしかないと論じられるかもしれない。田中が明らかに有する「インターナショナル・アート・ランゲージ」の経験に欠ける若い芸術実践者たちが目にするのは滅多にない、日本国外に住むアーティストから盗用したアートの対話が含まれていることを示唆する明らかな証拠がある。タイトルを見ただけでも、21世紀のコンテンポラリー・アートの実践に関する主要な「バズ」ワードが入っている。1

⁹⁶ 第55回ヴェネチアビエンナーレにおける田中功起のインスタレーション《abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)》蔵屋美香の導入, Pg. 10

⁹⁷ 『共にいることの可能性、その試み、その記録—田中功起による、水戸芸術館での、ケーススタディとして』田中功起、毛利嘉孝、甲斐賢治、藤井光、竹久侑 grambooks 2016年3月31日 日本で印刷 n

番目に「Possibilities、可能性」、2番目に「Being Together、共にいること」、そして3番目に「Praxis、試み」である。田中は、これらの言葉やタイトル使い戦略的效果を生み出している。

彼の手法は、美術に詳しい次世代に必ず真似されるように見える。展示では、美術に見えるような美術が多数あった。日常的な用語を使用し、過去20年にわたり美術特有だと烙印を押されてきた言葉遣いを使った多数の文章が展示されていた。作品の主な記録である大型の写真が、水戸美術館のギャラリーやファサードの壁に展示され、解釈を助けられないような方法で展示を披露した。ここでは、存在するものを垣間見せることで、美術に見えそうな美術を制作しているという田中の意識を表現している。彼の実践全体に見られる反復的な比喩である形式的な可視性。田中が賢くも国際的な美学をこのようにアグレッシブに適応することに関して、また彼が美術制作における烙印を押された非常に複雑な危機を形成するためにまとめられた作品の扱い方に関しては、言うべき事柄がたくさんある。

田中にとって日本の芸術実践の動機は、日本人アーティストが美術史に何を貢献できるか問いかけること、欧州中心の正典から自分たちを排除しているという自覚を明らかにすることである。他の現代日本の反動主義者のように、田中は自分の行為が後世にどう判断されるか、環境的懸念の前提条件に敏感である。

震災後の日本で、アーティストにできることはなにかということを考えました。震災の後、「この出来事に対してアートになにができるのか」という疑問が、数多くアーティストたちによって提起されました。それは日本のアートが社会／政治、いわば制度の問題としばらくの間、離れていたことにも関係していると思います。[...] 原発の問題も含めて長期化したいまでは、同情という反応だけでは難しいと思います⁹⁸」。(田中 2012)

ここで考察したケーススタディのうち、田中の全作品が戦後のアバンギャルドから現代の環境的かつ社会的な問題に関して最も明確な政治的批評を行っており、震災が地域的また国家的問題であるだけでなく、国際問題でもある点を実証している。彼の初期の作品を震災後の作品と比べると、物体やビデオアートのメディアの特異性に関する遊び心ある形式的な考察の活用から逸脱したことに信ぴょう性があったとは想像しづらい。コラボレーションのパフォーマンスや指示的活動の大半は、リレーショナルアートの社会を巻き込んだ美学を実際の社会的活動主義としてより、視覚的形式として用いるより高尚な美学的練習として捉えられる。しかし、さらなる事故が福島で起きないように処理する場合、福島を安定化させる過程の国際的な精査に焦点を当てることが重要だと表現しようとした。国内メディアや管理者たちがしっかりと国際的な支援を求めることに失敗したことに反対し、日本人アーティストたちがこの問題に対する注目を集めるべきだと伝えようとした。田中に有利に解釈すると、誰かの苦しみに共感するときの精神的な努力や他者個人の客観性への尊敬は、田中のコレクティブアクトや「不安定なタスク」が探る中心的な懸念である。展示美学における形式的な骨組みが否定されることもあるが、田中やキュレーターの展示技術は、実現環境が異なる中で行為とタスクを一貫性のあるシリーズにまとめる機能を果たしている。

⁹⁸オンライン記事: art-it.asia Feature: Koki Tanaka: Pt II

https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/id8a9bwzinsuyfg6mv3m

S 2.6. 2章6節: Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ

Mori Art Museum – Curation & Collaboration in exhibitions between Australia & Japan

OH WINDOW, 2017 “MAM Project 023: Agatha Gothe-Snape,” Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ / Mori Art Museum, Tokyo, 2017: Assistant Curator Mori Art Museum: Haruko Kumakura / 熊倉 晴子

国際的に活躍するアーティストのアガサ・ゴス-スネイプ（1980-）は、シドニー出身でコンセプトベースのアーティストである。自由なファインアートのジャンルやメディアで知られている。約10年に渡り、ゴス-スネイプは、イメージ、体、言語、オーサーシップそして作品の実体が適用される美術空間などにおける概念的な限界を扱ってきた。彼女の作品の大半は、シンプルに体の存在を通したパフォーマンスを行う潜在的な場所としてのギャラリー空間に焦点を当てている。ゴス-スネイプの実践は、即興パフォーマンスを中心に、パワーポイントのスライドショーや参加型のワークショップ、テキスト、視覚的なスコア（譜面、指示書）など様々な範囲のメディアや手段を利用している。日本初の個展である「MAMプロジェクト023：アガサ・ゴス-スネイプ」では、森美術館のモットーである「アート&ライフ」から着想を得たインスタレーションとそこから発展した一連のパフォーマンスで構成される《オー・ウィンドウ》（2017）を発表した。「ウィンドウ（窓）」を美術館の内側にある「アート」と美術館の外側にある「ライフ」の2つの場所をつなぐ境界線としてとらえる、一連のコラボレーションやパフォーマンス、イベントを展開した。

2014年、キュレーターの熊倉晴子はリサーチのためにオーストラリアのシドニーへ向かった。その際、オーストラリア人のコンセプチュアルアーティスト、パフォーマンスアーティストであるゴス-スネイプの作品を目にした。当時、ゴス-スネイプはシドニー現代美術館の展示に《Every Artist Remembered（全てのアーティストが覚えていた）》（2009）（図47）を出品していた。思い出せるだけのアーティストの名前を書き出すというシンプルな行為を通し「アートとは何か？」そして「人をアーティストにするのは何か？」という本質的な問いをさりげなく取り入れられるゴス-スネイプの能力に、熊倉は衝撃を受けた。この作品において、ゴス-スネイプは毎日異なるゲストを招待し、ゴス-スネイプが大きな紙に書き出したアーティストの名前を順番に読み上げた⁹⁹。この作品は、額付プリントとして展示されたが、これらのコラボレーションの行為は、元々一連のパフォーマンスとして提示された。後にゴス-スネイプが紹介し、熊倉の興味を引いたたもう一つの作品は、第20回シドニービエンナーレに出品した《Here, an Echo（ここに、そして反響）》（2016）（図48）である。本作中では、長年にわたるコラボレーターである「Wrong Solo」のパフォーマンスアーティストのブライアン・フアタとダンサーのブルック・スタンプと共に、公共の場で一連のパフォーマンスを行った。パフォーマンスの企画には、シドニーの街全体を使った。シドニーで熊倉がゴス-スネイプと出会ったことが、3年後の2017年2月、「MAMプロジェクト023」（図49）の開催につながった。

このプロジェクトは、複数のパーツや行為と観察のセクションに分析・解体できる。インスタレーションや津田道子とのコラボレーションの形式を用い、日本の文脈において作品を作り、パフォーマンスやパフォーマンスの構造のスコア作りや振り付けを行なった。

大学で演劇とパフォーマンスを学んだアガサ・ゴス-スネイプは、コラボレーションや即興などの性質が自分のプロセスに常につながっていると述べている。彼女は、パワーポイントを視覚的なアトリエとして用いる。他の技術的なプログラムと比べたパワーポイントのアプリケーションとしての普遍的な日常性や陳腐性を評価しているからである。彼女は、このアプリケーションの制限内で美学的言葉を構築し、アイデアを形成する。森美術館における展示のためシドニーから遠隔で作業したが、展示のロケーションが見えない所で作業を行い自宅で情報を統合する際、パワーポイントを主に使用した。六本木ヒルズや美術館周辺の場所の内外と関わりを持つためのキュレーション的な枠組

⁹⁹ 熊倉晴子, そのあいだの言語 - MAM プロジェクト 023 : アガサ・ゴス-スネイプ, 2017. 制作・発行 : 森美術館

みを考慮し、彼女のプロセスの基盤は、体の中の情報のおかげで私たちが空間の間やギャラリー内外の世界を動ける様子を考察することだった。

インスタレーションという形式

窓という比喩に関連した言語学的な概念に基づいたコラボレーション的な研究と六本木ヒルズの場所周辺の物理的な調査を行なった後、4つの主要要素で構成されたインスタレーションの物理的な構造が出来上がった。これには、カーテン、ビデオウィンドウ（画面）、手すり、そしてモニターに投影されたパワーポイントのテキスト作品が含まれる。各要素は、パフォーマンスを通して実行されたスコアとの特定の関係性を持っていた。ゴススネイブは、4つのモチーフを用いて展示環境を構築し始めた。まず、スクリーンを展開させた。インスタレーションの前後のセクションを開閉するため、空間の中心に前後に引っ張れる2枚の大きなカーテンを吊り下げた。1枚はこのアーティストの肌の色に非常に良く似たフレッシュピンクで、また、森美術館の52階の窓からみた黄昏時の空も同じような色だった。そして、2枚目のカーテンには、日本の下書き用スクリーントーンに基づきローマ字がちりばめられていた。ローマ字は、彼女の翻訳の喪失と日本における展示の展開中に英語を常に使用した点を反映していた。

2番目のモチーフは、クネット製の手すりである。このくねくねの手すりは、東京でよく目にする都会で普及している建築的な特徴である。東京に本社があるクネットという企業が製造している。ゴススネイブは、レディメイドの彫刻として新しい手すりをキュレーターと森美術館の代理で、特注で作ってもらった。

3番目のモチーフ「市民薄明」は、夜明けと夕暮れ時に基づいたアイデアであり、明かりが拡大と縮小を繰り返す刹那的瞬間を意味する。また、「ゴールデンアワー」は、日の出直後と日没直前の時間帯を指す写真用語である。六本木ヒルズ周辺におけるビデオの撮影の大半は、「マジックアワー」の時間に行われた。時の経過を図式化したグラデーションが、インスタレーションの重要なパラメーターとなった。熊倉は次のように説明する。「ゴススネイブはマジック・アワーをCivil twilight、日本語訳では市民薄明という言葉を用いて表したが、作品内の日本語訳はあえて夕暮れ時を示す「黄昏時」という言葉を用いた。黄昏時の語源は「誰そ彼」、つまり人がいることはわかるけれど、誰かはわからない時間帯というところからきている。ゴススネイブはこの状況を、異なる文化における作品制作の過程のメタファーとしても使用している。¹⁰⁰」。

4番目に、公務員や寺の管理人が都内の空間を掃除し保守点検している様子ともとれる「ホウキで履く動き」というアイデアがあった。インスタレーションにおけるこれら全てのアイデアには上下関係がなく、展示の中にある様々な物体の周辺を常に互いに躍動していた。ゴススネイブは、私たちを通るエネルギーやその通り道、アーティストがこれらのエネルギーを伝える方法を発見する様子に興味を抱いた。《幻のようなうねりをまつ》と題する公衆電話と植物を入れたウィンドウのビデオ作品がある（図50）。この映像は、六本木ヒルズ森タワー49階のアカデミーヒルズ周辺で撮影された。電話は単なる通り道か、それとも独自の声を有しているか？植物に関しても同じである。

ゴススネイブは外部から来たアーティストとして、短期間だったとしてもサイト（場）に反応することで、東京における全ての機会を「ウィンドウ」のようなもの、または好機の時としていかに提示できるかを検討した。この好機の時（ギリシャ語のカイロス）といアイデアは、直線的に流れる時を表すクロノスとは異なる。分散した空間性と一過性に機会の瞬間が存在するという時のアイデアである。この瞬間は、周囲環境が許せば、私たちも掴むことができるのである。この展示の重要な点は、コラボレーションとパフォーマンスの考えをまとめてサイトに持ち込んだのである。キュレーターの熊倉が決断し引き合わせた津田道子との協働を行うことにより、このコラボレーションが東京を拠点として活動する地元アーティストたちへと広がった。インスタレーションのスコアの素材を用い、彼らに反応するように依頼した。これは、ゴススネイブが展示の持続やキュレーションのコラボレーションとパフォーマンスの枠組みを構築する際によく採用する一貫性のある手法である。

¹⁰⁰ 熊倉晴子, そのあいだの言語 - MAM プロジェクト 023 : アガサ・ゴススネイブ, 2017. 制作・発行 : 森美術館

「私たちの実践の全ての異なるパーツが分解され、その後にもた戻される」とゴススネイプは言う。

「コラボレーションが大量のエネルギーを生み出すと思う。それはとても楽しくて嬉しいことだが、その裏で常に苦勞、反感、そしていらだちが尽きない¹⁰¹」。

《オー・ウィンドウ》では、アーティストとキュレーターの境界線をどこに引くのか？このような個人アーティストの展示プロジェクトにおいては、組織的な枠組みの支持を得なければ明らかに作品を完成させることができなかつた。キュレーターは、アーティストが定めた要件を実行するためのマネージャーの役割を果たす。だが、どこかの時点でマネージャー的な仕事と展示イベントや展示を継続させる計画がアートコラボレーションの一面となるだろうか？

津田道子とのコラボレーション

ゴススネイプは、《オー・ウィンドウ》のために日本のアーティストとのコラボレーション作品を作りたいという希望を表明していた。熊倉はそのリクエストに応え、津田道子を含むアーティストのリストを作成した。津田を選択したキュレーションの決定は、いくつかの理由に基づいた可能性がある。

まず、ゴススネイプのコンセプトは、美術館の空間の内外の通り道を移行する窓のアイデアから生まれたかもしれないという点である。彼女の他のプロジェクトと同様に、このプロジェクトでも窓、または内外の空間の視覚化の制作が提案された。津田は、視覚的また心理的な空間としての鏡や窓に基づいた作品を制作したことがあり、映像理論の適用にみられる窓というフレームを研究している。

2番目に、外国人アーティストのゴススネイプは、今回初めて来日した。ビデオ作品の制作を予定していたため、カメラマンまたはフレーミング、カメラそしてビデオ制作の経験や知識のあるアーティストが必要だった。津田は既にインターメディアの映像作家としての地位を確立しており、これはコラボレーションに有利だった。

そして3番目に、ゴススネイプは展示プログラムの一部である一連のコラボレーション・パフォーマンス用に振り付けを展開する予定だった。津田も、「乳歯」という名のユニットでダンスや振り付け、そしてパフォーマンスに携わっていた。熊倉は次のように説明する。「映像作家である津田とダンサーである神村のコラボレーションによって、劇場が成立する仕組みを考える『乳歯』の試みは、ゴススネイプの実践と多くの共通点があった。津田に展示への参加を依頼することが決まった¹⁰²」。

そして、メールのやり取りを通してゴススネイプと津田のコラボレーションが始まった。ゴススネイプは、津田に何か一緒にしないかと話を持ちかけ、概念的アイデアを提案した。その後メールによる長い議論が行われた。このコラボレーション作品は、非常に興味深い。津田は、ゴススネイプが2016年に初来日した際に直接対面するまで、彼女のアイデアをしっかりと理解できなかった。津田は神村とコラボレーション作品を制作しており、その一部でオープンリハーサルを行い、作業中の作品を見せた。それを来日中のゴススネイプが見て、連日にも及ぶ会話に発展した。

二人とも、人を惹きつけるパフォーマンスや展示のサイト（場）・芸術空間を考える際に同じような言語を使っていることが分かった。津田によれば、「二人のビジョンを一体化させたのは、画像の言葉や物事に対するアプローチ、何かを把握する方法だった¹⁰³」という。津田は、二人には言語に関する類似性があると感じたため、何か一緒にできる可能性があった。二人は、一緒に物事を理解することができた。例えば、マナーやマナーのようなものである。それは、撮影を通して言語を共有する物を取集めるかのようなようだった。

¹⁰¹ Mitsuji, Tai, agatha-gothe-snape-and-wrong-solo-certain-situations, 2019年6月27日, [artguide.com.au](https://artguide.com.au/agatha-gothe-snape-and-wrong-solo-certain-situations?)

¹⁰² 熊倉晴子, そのあいだの言語 - MAM プロジェクト 023: アガサ・ゴススネイプ, 2017. 制作・発行: 森美術館

¹⁰³ アーティストトーク&パフォーマンス, 2017年2月4日(土) アガサ・ゴススネイプ、津田道子, 森美術館

日本の文脈における作品制作-そのあいだの言語

作品を制作し、2つの言語を組み込もうとしている際、いくつかの課題があった。例えば、ゴススネイプは日本語が全く解らず混乱した。大半の彼女の作品のメディウムは、言葉や言語学的構造に基づいており、それらは英語のままだった。英語は作品の形式の構築や活動の計画によく使われるが、英語なしでは海外の文脈で失われるか無効になった。自分の物質性の基盤が利用できず、制作の文脈で機能しない場合、どのようにアーティストはこのような欠陥を補うのか？熊倉は、言語の文脈における手法的な問題に直面したゴススネイプに関して、次のように述べる。「ゴススネイプにとっての言語は、混沌とした連続体であるこの世界、あるいは窓からの景色に象徴されるすべての営みに、境界線を描くパラメータとしての言語である。ある特定の言語を用いて作品を制作する場合、それを異なる言語圏で表現するには困難が伴う。物語のある映像作品に字幕をつけることや、タイトルを翻訳して掲出することは日常的に行なわれているが、ゴススネイプ作品のように言語を素材そのものとして扱うコンセプチュアルな作品の場合には、翻訳のあり方は非常に難しい¹⁰⁴」。

本人が、「人間という存在を深く感じた。自分が見えない側面、不可視性、隠れたまたは偽装した何かが常にある」と述べているように、彼女はこれを素材として使っていたが、「作業をするにつれいつも何かが未知だった。これは、とても生産的で元気をもらうものだった¹⁰⁵」。これは、2章3節で論じたように奥村雄樹が、翻訳や解釈の過程を通して何か目に見えるものを抽出する仮定を思い出させる。その結果、ゴススネイプや津田、熊倉は制作後に日本語の翻訳を追加するよりも、英語、日本語そして翻訳の過程を作品や概念に組み込もうと試みた。パワーポイント画面のOOOOOOOOOOO.PPTX (図51) やその他の作品の素材に、二か国語が含まれた。間違いや誤解もプロジェクトの言語の問題や概念化に含まれるものとして使われた。

スコアリングとパフォーマンスの振り付け

インスタレーション作品の《オー・ウィンドウ》を特色付けたのは、一連のコラボレーションパフォーマンスを演じる際の小道具やスコアとして機能した複数の特定の作品や特徴（モチーフ）である。一連のイベントは、下記のスケジュールで開催された。(図52)

アーティストトーク & パフォーマンス

日時：2017年2月4日（土）14:00-15:30

アナ・ジョン、アガサ・ゴススネイプ 《ブラッシングと呼吸》

2017年2月4日（土）

アガサ・ゴススネイプ、「乳歯」（神村恵、津田道子）《さかさまの景色》

2017年5月13日（土）

ブルック・スタンプ、石坂智子《オー・ソング、オー・ダンス》

2017年5月27日（土）

パフォーマンスの構造—《ブラッシングと呼吸》

私は、複数のパフォーマンスに足を運んだ。ここでは、2月4日（土）に森美術館で開催されたアナ・ジョン、アガサ・ゴススネイプ《ブラッシングと呼吸》と題するパフォーマンスの詳細分析を行う（図53）。

この作品では、鑑賞者や参加者がインスタレーションを取り囲み、パフォーマンスが始まった。アナ・ジョンが、呼吸をささやいてパフォーマンスのスコアを開始した。オーディエンスは、展示空間全体に点在していた。神村恵が空いているスペースに入り、アナ・ジョンズの呼吸に続いた。

¹⁰⁴熊倉晴子, そのあいだの言語 - MAM プロジェクト 023: アガサ・ゴススネイプ, 2017. 制作・発行: 森美術館

¹⁰⁵ アーティストトーク & パフォーマンス, 2017年2月4日（土）アガサ・ゴススネイプ、津田道子、森美術館

3人のオーストラリア人パフォーマーと、2人の日本人アーティストも、パフォーマンスの役を与えられた。津田と5人のパフォーマーが、メイク用のブラシ、美術用の筆、竹箒など様々な日本のブラシを使って壁や階段、ビデオ画面、そしてクネット手すりを掃き始めた。ゴススネイブは、床を掃いた。パフォーマー全員が柔らかなリズムでテンポを合わせて掃き始めた。津田は、おそらくカイロスの複数の時間の観点を視覚化したものと思われる、視覚的なスコアを示した奥の壁面上の大きな波打つグラフィックに従った。キュレーターの熊倉でさえ部屋の中心にいて、観察すると同時にパフォーマンスの一部となった。呼吸は弱まってかすかな空気になり、パフォーマンスは壁へと消えた。パフォーマー、参加者、そしてオーディエンスが共にこのインスタレーションの中に再度存在するようになった。つまり、リアルタイムの再開である。

このインスタレーションは、パフォーマンスのスコアを設計し構築するための視覚的そして彫刻的な器具として機能する4つの主要要素・モチーフで構成されていた。これらの要素は、展示の開催中全体を通して視覚的そして物質的な展示要素を形成し、それだけでも力強いインスタレーションアートの作品だった。これらの作品は、ライブパフォーマンス、また視覚的なコラボレーション無しで、アートとして機能し発展していた。これらは津田とのコラボレーションを通して制作したビデオ作品であったうえに、ゴススネイブとキュレーターの熊倉との協働的な努力の結果だったため、鑑賞者や参加者の関与を待ち受ける文章や指示（視覚的スコア）として解釈できる。全てのモチーフが、美術館の壁を越え六本木ヒルズ周辺の景観にある現実の環境で発見できたため、作品のレファレンスを外に出て発見するよう来場者を促した。

《オー・ウィンドウ》、展示やその中にある作品の制作やキュレーションに成功した鍵は、アーティスト、美術館、そしてオーディエンスの文脈を取り巻く内側の社会と外側の社会を地元の環境とつなげたことである。この内外（展示の概念的デザインの元となった美術館の内側が「アート」であり、外側が「ライフ」である森美術館のキュレーションの原理）のつながりという感覚に加え、ゴススネイブは六本木ヒルズの周辺で一連の散歩やツアーを行った。「オー・ウォーク」（2017）

（図54）と題するアーティスト「トークとウォーク」を公式に企画し、展示期間を通して行った。ここでゴススネイブは、参加者した鑑賞者が美術館周辺の興味深い見解や考察、そしてサイト・レスポンスなインスタレーション、アイデア、そして素材を展開する際に自分が行ったりサーチを通して得た見解に注目できるように導いた。この絡み合い互いに影響し合う全ての要素、協働キュレーションの企画、そしてアーティストたちの中で生まれたつながりを通し、ゴススネイブと熊倉の「MAMプロジェクト023」と《オー・ウィンドウ》は、「メディアムとしての展示」という効果的な戦略を明確に示す。

SECTION 3 3章: RESEARCH BASED ART PRACTICE | リサーチベースの芸術実践

S 3.1. 3章1節: Analysis of my artworks, exhibitions, projects: Site / Context / Materiality | 自分の作品、展覧会、プロジェクトのケーススタディ分析：サイト（場） / 文脈 / 物質性

東京藝術大学の研究生として実践を開始してから携わってきたプロジェクトの大半において、私は芸術実践のための複数の枠組みを展開させてきた。これらの枠組みは、芸術理論の構築の領域を占有しているが、これらの枠組み自体が私自身の実践の重要な一部を成すものとして設計する。2010年から2020年に制作した複数の作品において、これらの概念的な枠組みの一部を作品として展示してきた。ここでは、枠組みの図の一部を選択し、これらの機能について手短かに説明する。自分の実践において展開し使用してきた概念的枠組みの概要は、以下に挙げる作品、展示そしてプロジェクトのケーススタディにおける考え、手法、そしてアプローチの一部を明確にする助けとなる。

最初の図は、2009年の「Interrelation of Mediums（メディアムの相互関係）」（図55）である。これは、絵画、彫刻、そして建築の関係性を最初に築いたクライン群の「展開された場における彫刻」¹⁰⁶に似ている。この図は（図56）、芸術作品が記載されたどのメディアムの仕様に基づいても制作でき、加えて複数のメディアム、特にインスタレーションというメディアムを同時に組み合わせることも制作できる様子を理解するために作られた。記載されたそれぞれのメディアムは、他の全てのメディアムと組み合わせられる。縦横斜めの線をつなげることにより、映像彫刻、テキストの絵画、またはインスタレーションに基づいた建築ができる。この図は、ポストメディアムの状況においてインスタレーション作品のどのメディアムの組み合わせを入れ、構築できる点を理解するうえで役立つ。

2番目の図（図57）は、CFW（概念的な枠組み）として知られており、2003年にオーストラリアのニュー・サウス・ウェールズ州教育訓練省が高等学校卒業認定試験のビジュアルアートプログラム用に開発した。この図はオーストラリアのビジュアルアート教育において、学生や教員が他のアーティストの作品を批評的に分析する助けを与える目的で使われている。批評的なエッセイの執筆の手引きや作品制作にも使われる。私は、2009年に西シドニー大学でビジュアルアート教育の修士号を取得した後、無意識的にCFWを使い始めた。高校の教壇に立ち始めた時、CFWの構築的なガイドを元に理論的な学習と実用的な学習の両方をプログラム化することが学生と教員にとって不可欠だった。その結果、DET / CFWの構造が私の作品制作の方法に大きな影響を与えた。

この図は、4つの主要分野に分割できる。各分野は、制作、分析、そして批評の文脈を指す。

1. 主観的な枠—これは、個人、またアーティスト・生産者、つまり作品の制作者を表す。この枠組みでは、アーティストの人生、経験、動機そして作品制作に対する個人的な信念を考慮できる。
2. 構造的な枠—これは、作品と形式的な特性を表す。物質性、メディアム、作品の構造などである。従来のもの、現代のもの、そして作品に関連した技術やテクノロジーである。
3. 文化的な枠—文化的な枠組みでは、文化的な作品またはアーティスト実践の文化的文脈を考慮する。国籍があれば、どこか。どの宗教的、社会的、そして政治的な方向性を持ち、作品の基盤となっているのはどの時期または時代か、つまり過去か、現在か、将来か。

¹⁰⁶ 「展開された場」は、ロザリンド・クラウスによる図。出典先は、ロザリンド・クラウス「展開された場における彫刻」オクトーバー8、p. 37

4. ポストモダンの枠—ポストモダンの枠組みはオーディエンスを指しているため、コンテンポラリーアートにおいて重要である。価値、判断、批評、そして分析を表す。学生や教員に、作品の価値や独創性、また他の作品への参照や作品の美術や社会への貢献を考えさせるよう促す。

3番目は、東京藝術大学修士課程に在籍中に扱った論文作成のための図、*CALARTS-2015* (図58)である。この図は、修士論文と博士論文執筆のためのアイデアや構造を確立し展開する初期の段階で非常に役立った。DET-CFWに似ており、図の上には学生、アーティスト、そしてライターが論文の著者として配置されている。「論文」自体が、図の中心にあり、論文に含まれるべき各要素を示唆しつなげている。左側には、文学論文または専門研究プロジェクトになり得る論文の形式がある。右側は論文の内容であり、研究作品で提示される情報全てが含まれる。そして、図の下は論文のテーマであり、考察の主なトピックまたはテーマである。

4番目の図は、概念と実践の図(図59)である。この図を作成した目的は、2016年の東京藝術大学修士課程の卒業制作を説明し分析することだった。サイト(場)・文脈・物質性の3つの要素に基づいていた。この図は、作品全体として私が考えるものを作るために私の実践の各要素が組み合わされる様子を明らかに視覚化している。この図は、「メディアムとしての展示」および形式の枠組みも実証する。中央には作品全体、作品としての展示があり、a、b、cの各部から構成されている。a)は、プロジェクトに携わる人々・芸大の学生・助手・教授・他のアーティスト・および鑑賞者を表す。b)は、空間としてのアートスペースの構造・天井、光や素材・芸術システム内部の言語とコミュニケーション構造を表す。そしてc)はアート・サイトの文脈を表す。

特に理論的なポストメディアムの状況を扱うソーシャリーエンゲージド・アートの実践における作品の制作や分析の過程を助けるため、他に2つの枠組みが展開された。1番目に、場所の理論用の原則、2番目に参照、再現そしてオーサーシップの特性に関する枠組みである。

1.

場所の論理用の原則

場所的な芸術制作

1. 調査した場所の一連の大規模な写真
2. その場所における活動のビデオ
3. その場所と関連する物体の収集

2.

サイト(場)／文脈／素材

- 作品・プロジェクト・展示の他の作品・プロジェクト・展示へのレファレンス
- サイト(場)・美術空間へのレファレンス・つながり
- アーティスト・キュレーター・ギャラリー所有者・オーディエンス・その他の人々の間のコラボレーションの側面
- プロジェクトを通して築かれたつながりやネットワーク
- 概念的な手段としてのプロジェクトの継続性の再現性・促進・遺産と継続性

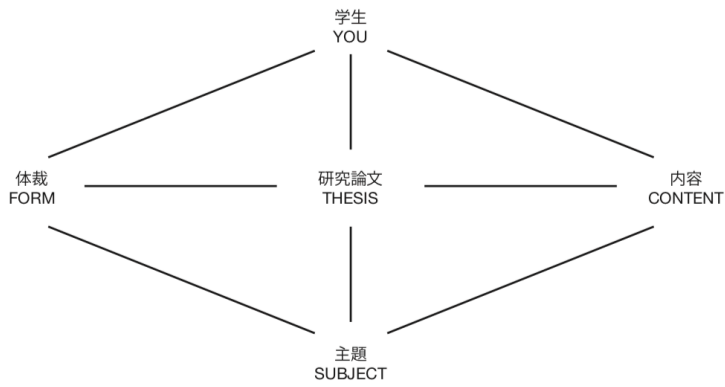
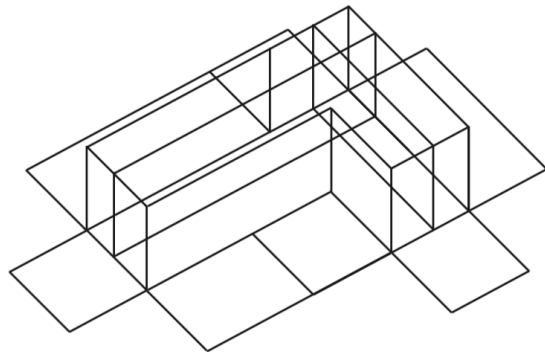
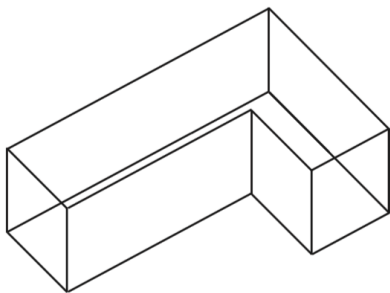
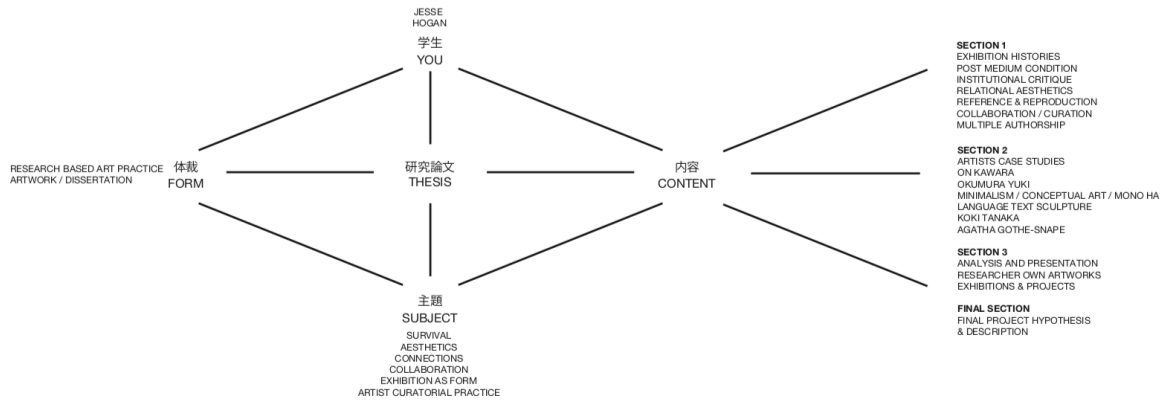


Fig. Diagram for Formulating a Thesis / 論文作成のための図
CALARTS - 2015



S 3.2. 3章2節: Floor Talks & Installs / フロアトークと インストール — 展開された場における絵画

Floor Talks and Installs – Painting in the Expanded Field – Jesse Hogan Painting Series 2009 – 2016 (fig.60) (図 60)

フロアトークス&インストール (環境の脱物質化のための戦略—アクティブ・モデルの往還的拡大—文化的風土に満ちた触覚イメージの付与及び摂取)

この実践はポスト・ペインティングの領域に位置し、コンセプチュアル・アートに関連する機能や、絵画が言語構造や概念的構成を経由して他のメディアとの関連性を維持し続けられるような方法を問うものである。「フロアトーク」のペインティングは、「フロアトークス」のようなポピュラーでほとんど「義務的」な現代の活動を参照し、展示空間における「パフォーマンス」を絵画的な外観へと戻すことによって、コンセプチュアル・アートとの対話を形成する。そしてこの戦略は、作家性についても問いかける。「今、このイメージを所有しているのは誰か？」と。それはインスタレーションの作者か、「トーク」や「パフォーマンス」のアーティストか、展覧会を撮影した「フォトグラファー」か、それともこのアート作品を絵に描いた「画家」なのか。さらに、現代アートと私たちの現在の関係性は、インターネットを通じて問題を投げかけている。実際に作品を目の前にしたときの相互作用に似せた模倣としての写真記録が、作家性を偏在的なアイデンティティへと解体するのだ。

http://Ubiquitous Authorship. net. reality, Briggs.N, WeirdHeavy Issue 01, 2012.

本作品は、(ある)絵画や物体の形状や価値といった観点での脱構築というだけでなく、(著述家やアーティスト)の作家性と、審美的、有用的、概念的価値観の理論的思想を方向づける責務を負う権力の構造(学会や美術館、ギャラリー)の脱構築でもある。

各参考文献は、本シリーズの論考に不可欠なものである。

1. 最初に、インスタレーション及び展示の様式についての批評は、ロザリンド・クラウスによって『ポストメディウムの状況』(1999)と『展開された場』(1979)において明示された。クラウスは、「場所」と「非-場所」、「建築」と「非-建築」、「彫刻」と「非-彫刻」の項で示す形式的・空間的価値について鋭く合理的に論じ上げた。『展開された場』において、美術作品の価値はそのメディアだけでなく、その場所と展示の背景あるいはプロセスとの概念的な関係性によってさらに決定されるとクラウスは述べている。そして、美術作品は、本質では「ない」ことによっても決定される。このペインティングにおいて、我々は「絵画」と「非-絵画」、「インスタレーション」と「非-インスタレーション」について問いかける。さらにクラウスは、アーティストはもはや特定のメディア(とりわけ絵画)には縛られていないと論じる。事実、美術作品はそのメディアの制限、つまり定義された枠組を超えて拡大し、アーティストの身体的、言語的、そして社会的空間の他のメディアの有効範囲へと入り込んでいるのだ。

2. ジャン・ヴァーワートは『なぜコンセプチュアル・アーティストたちは再び絵を描くのか?』(2005)において、メディウム・スペシフィシティとポジション・スペシフィックという語の両分を論じたが、これはイヴ・アラン・ボイスが『モデルとしての絵画』(1990)において提示した戦略的モデルを示したものである。絵画へ向けたこの批評において、作品はその技術的歴史性ではなく、「概念的行為」としての機能によって定義される。重要なのは、『アーティストの概念的プロジェクト』、つまり芸術的行為への批判の歴史における自らの関係や立場をどのように批判するかということである。

各例において、問題の定式化は歴史的に決定された枠組内のアート作品によって生じている。「フロアトークス」では、時間、空間、そして位置関係が非線形のパターンのもとと言及されている

が、選び出された作品は、それぞれのインスタレーションにおける主題やコンセプトと同様に曖昧なものである。私の狙いは、異なる作品やアーティスト、アートスペースを現代の歴史性の相関点に位置づけることである。そして、それらは全て、私のキュレーション的・文脈的フレーミングを通して現在のアートの時流の枠内への歴史的再入を共有している。「意味とはフレームされた、混乱した空間性である。」マイク・ケリーは『マイナーヒストリー』においてこう述べている。

3. 最後に、ハル・フォスターが『リアルなものの回帰 - 世紀末の前衛』(1996)で論じたミニマリズムや写真、絵画に関して述べる。このシリーズは多くの問題を含む領域から成っているが、彼によると、絵画は形式と内容に引き裂かれており、そこにミニマリズムや写真、そしてフォト・リアリストの絵画の根気強い試みの間の対立項が打ち立てられているという。繰り返すが、リアリティと連続性はこれらのプロセスを繋ぐものだ。しかしフォスターはその執拗な存続に対する絵画の分解という場面における写真の役割を問う。クラウドと同様に、フォスターもまた本質でないことによって各形式を定義しているのである。絵画は写真「ではなく」、写真は対象「ではない」。これらはメディア間の動的な否定的関係性を生じさせている。

Critically Incorrect

批評的不正確さ

絵画、映像、彫刻の間には、確立された言語構造のコンテキストの内部において、作品の言語的質の問題や、ハイテクやインターネット・リアリティの文化的風土に満ちたイメージを手掛かりとする、多分野にまたがるスタジオ実践を通じたアートの関係性を示す社会的相互作用を取り巻く問題が残っている。インスタレーションの実践と芸術の対象に対する我々の視界は、ホワイトキューブという統一された制度的な光景を背景に、写真的にパッケージ化されているのだ。

本シリーズ全体にわたって、インスタレーションのイメージは、現代的な実践の比喩やポストメディアウムの状況、あるいは概念的美学の戦略的モデルとして参照されている。1981年に発表されたジャン・ボードレールの哲学的論文『シミュラクルとシミュレーション』の思想を実践すると、インスタレーションそのものはドキュメンテーションと写真アーカイブへと縮小される。インスタレーションをめぐる現在の文化的風土は、縮小された形式や脱文脈化された空間にある写真的言語と連動していることを意味している。つまり、コピーはもはやオリジナルではないコピーに由来し、作品が物理的に設置された時間や場所から隔絶されているのだ。

なぜイメージを回収するのか？ イメージは作品のオンライン上の記録を通して回収した。選出のプロセスは、論理的・付随的、両者の要素を含む多くの要因から成るが、本シリーズの場合、社会的相互関係の原則や、美学と概念、あるいは実質性と連続した美術史との類似点に基づくアーティストの実践との様々な関連がある。場合によっては、この選択はむしろマルセル・デュシャンの『ランデブー』のようなレディメイドの選択に近いが、本作品の場合はイメージが伴うものである。

さらに、本シリーズは、インターネットを用いたアート作品の記録とアップロードや、現代のアートカルチャーとそのインターネットへの適用、もしくは同様に現代アートにおけるインターネットの役割を通して起きているインスタレーション写真の連続的な知覚と交代によって生じたものである。

インスタレーションのイメージのペインティングは、再設定されたオリジナルへと回帰するが、これはオンライン上で一度シェアされたものが一連のデジタル・コピーとなったものである。

S 3.3. 3章3節: T.A.C. / T.A.L. 2012 Art Peripheries | アート周辺機器

1.85 Million | ART PERIPHERIES, Campbelltown Arts Centre 2011 & T.A.L. 2012

Temporary Autonomous Library - JESSE HOGAN

「1.85 Million | ART PERIPHERIES」キャンベル・アーツセンター、2011およびT.A.L.

「Temporary Autonomous Library」ジェシー・ホーガン

私自身のインスタレーション作品の脱構築された画像を扱った後、インスタレーション作品の展示の枠組みの形式や機能における複数のシステムを模索し始めた。絵画のための構造的なサポートとしてのギャラリーや美術館の壁の制度的な枠組みは、常に安定し恒久的なわけではない。ギャラリーや美術館の壁は、それらが属する建物の文脈を持っている。絵画のように、モノクロームの中立性は普遍的ではなく、状況や作者のアイデアの影響を受ける。適用される文脈や状況次第で、私たちは絵画と、絵画が設置された壁や空間との関係を解釈できる。絵画の表面の脱構築や2次元の抽象空間への理論的な移行を考慮した後、私は床や壁、そして天井や美術空間さえも含む関係における彫刻的で建築的な次元を扱った一連の作品を通して、この過程を再度再現したかった。ロザリンド・クラウスの「展開された場における彫刻」の理論を用い、最初に作った作品には《Non-Tertiary Injunctions》、《Constructing learnt Behaviors》、そして《SoOld / pLease》が含まれた。これらは、シドニーの55 Sydenham Rd Galleryにおいてアーティストのニック・ブリッグスと共に開催したコラボレーション展示の「The Double Bind」(2011) (図61)を代表する作品である。これらの作品は、素材へのアプローチを強調し、のちにテーブルやプラットフォーム、そして壁という物理的で比喩的な構造に基づく継続的な一連の作品につながった展示空間の視覚的そして概念的なパラメーターを考察した。

これらの作品が制作される前に、既に多数のアーティストがテーブルやプラットフォーム、そして壁という物理的な構造を作品に適用し分析していた。しかし、当初重要だった点は、絵画の脱構築との概念的で歴史的な関係を考慮してこうした形式を構築し取り入れる」ことだった。さらに私は、有効な理論的理由なく、世界中において多数のアーティストがコンテンポラリーアートの展示において繰り返し「ワークショップ」や「アトリエのトレスルテーブル」を作品の視覚的な比喩として広範囲にわたり使用していた点を疑問視していた。オープンエンドで過程を基盤にしていると捉えられる作品において、特にアトリエのテーブルは普遍的だった。私は当時の研究を通し、その理由が一部「関係性の美学」の後の解釈や傾向にあるという点を発見した。リアム・ギリックの作品には、建築的なスクリーンやスツール、そしてテキストと情報用を展示するプラットフォームを含むいわゆる社会的な構造が使われていた。ギリックのインスタレーションは、美学や参加者の欠如に欠けているが、これらの構造との社会的な関与や、これらの構造の中、そして形式や物体との関与を持つよう鑑賞者を促すはずだった(図62)。リクリット・ティーラワニットの《free / still》、《Soup Kitchen》(1992-2012) (図63)、そして《Soup / No Soup》(2012)と題するオープン・インスタレーション(1992-2012)は、アトリエのテーブルを展示のためではなく、料理用の機能的なオブジェクトとして使用しており、鑑賞者の参加後や関与後の作品の最終的な展示を正当化した。

私は研究をこうした形式や構造で扱い、その機能を展示のインスタレーションで検討した後、絵画のインスタレーションへの形式的な崩壊と、社会的な関与を招くか提案する可能性のあるオブジェクトとしての作品の両方を組み合わせるより大きな作品を制作する機会があった。この作品は、2012年にキャンベルタウン・アーツセンター(CAC)で開催された「1.85 Million Art Peripheries」と題する展示に向けた大規模な計画や展示の後に行われた。キュレーターのジェフ・アレン・シアは、芸術実践が機能し主要なアートセンターの力の外で進化する様子の概念に基づいてCAC専用のキュレーションの枠組みを設計した。アーティストたちは、オーストラリアの都市内にあるアートセンターと地方を拠点にするアーティストの実践との関係を考慮するように依頼された。

グローバル化した美術の世界におけるオーストラリアの力自体は地方的だが、権力の中心の外で行われるアーティストの実践は、場所やアイデンティティに関する表現の問題を提起する。

当時私は、シドニー西部から約80キロ離れたブルーマウンテンズの地域を拠点に芸術実践を行っていた。キュレーターが私を選択した1番目の理由は、私が主な正典的な歴史やミニマリズムとコンセプチュアル・アートの複雑性を扱っている点だった。2番目の理由は、私はシドニー中心部から80キロ離れた場所に住むあまり重要でないアーティストだった点である。私は、インスタレーション作品をCACで開催された「1.85 Million Art Peripheries」の展示に出品した。これは、《T.A.C. Temporary Autonomous Construction, 1,920》(2011) (図64)と題する建築的なモデルを元に変更を加えた作品だった。大規模な幾何学的作品が、空間的なミニマリストの彫刻であり、居住空間やアトリエになりそうなマイクロ建築のような表現だった。この黒く濃淡のついたプレキシガラスのパネルは、ドナルド・ジャッドの四角い幾何学的なオブジェクトのような反射の要素を含む幾何学を思い出させた。さらに、格子や複数のキューブと幾何学的空間のモデルなどソル・ルウィットを思わせる数学的な枠組みの構造を含んでいた。実際、私は黒いガラスのパネルに、カジミール・マレーヴィチの《黒の正方形》(1915)の絵画的な性質を持った絵画からの初期の脱構築を参照しようとした。しかし、《T.A.C. Temporary Autonomous Construction, 1,920》では、ガラスのパネルの構造への移行を通し、鑑賞者が物理的に作品の内部と関わりを持つ前に構造を観察させるようにした。これにより、建築的な機能の芸術至上主義の約束を想像させるだけでなく、美術館の壁への反射を通して示唆した。

この作品では、アートスペースに住んでいないか市内中心にアトリエが無いアーティストが、周辺層に存在しつつ使える空間に関するアイデアを示すため、建築的な特徴が重要だった。実際、簡単に組み立て別の場所へ移動させるため、完全に平らに梱包して運ぶことが可能であるような独特な構造だった。作品のこうした側面は、イケアなどデザイン系の大企業が採用している平箱梱包を参照していた。このような企業は、商品を通して美学的かつ機能的な住居の体験を消費者に与えることを約束する。この美学も、バウハウスや抽象化やミニマリストのデザインの理論的な美術史のレファレンスに基づいている。全ての理論の源は、デ・スタイルや構成主義、芸術至上主義の絵画における脱構築に遡れる。

実際のデザインのテンプレートは、美術の世界の権力の中心や抹消に存在する実践のキュレーションの枠組みと関連性の高いより曖昧な美術的な情報源からきている。この作品は、1974年に出版された*How To Build Your Own Living Structures* (自分で居住構造を構築する方法)と題するケン・アイザックスの本に記載された説明に従い作られた¹⁰⁷。私は、ミニマリストの彫刻として、そして美術関連出版物用のライブラリープラットフォームとしてのデザインを再度組み合わせた。ここでは、操作の正式な構造を逃れる一時的な空間・構造を生み出すアナーキストのハキム・ベイによる社会政治学的方策を用いた¹⁰⁸。《The Wole Earth Catalogue (1968-1972)》に出版された「Back to Earth Projects (地球に戻るプロジェクト)」やその他のプログラムに関連した一時的なマイクロ建築運動において、ケン・アイザックスや1960年代・70年代の他のDIYのアーティストや建築家たちは重要な役割を果たした。

この作品は、シドニーのマリックビルにあるアーティストが運営するSpace 55 Sydenham Rd Galleryにおいて再度展示された。ギャラリーのディレクターであるヤコボス・アンペリディスが、

¹⁰⁷ ケン・アイザックスの*How To Build Your Own Living Structures* (1974)は、部屋の容量を再構成する家具より大きく、建築より小さな、維持可能でエコフレンドリー、モジュラー式で柔軟性があり、多機能を備えた居住構造に関してアイザックスが考案したマトリックスに関する書籍である。

¹⁰⁸ 『T.A.Z.: T.A.Z.—一時的自律ゾーン』は、アナーキストのライターで詩人のハキム・ベイが1991年にオートノメディアから、2011年にパシフィック・パブリッシング・スタジオから出版した書籍である。

キュレーションを行なった。私たちが表現していた物理的な本質に重きを置いた作品の概要を次に挙げる。「Will Towards Autonomy / The Temporary Autonomous Library」(ジェシー・ホーガンとニック・ブリックス 2012) (図65) としての構成の過程。自律性、反体制的実験、そして共同体の環境に対する熱意というテーマが、55 Sydenham Rdの「Temporary Autonomous Library」展示における次のインスタレーションの中心を成す。一時的な構築のマイクロ建築の中に存在し、アーティストがキュレーションを行なったエッセイや譜面、録音されたアーティストの対話、書籍や出版物をオーディエンスの関与のために展示した。また、*Presenting the Weird Heavy Issue 01* (2011- 2012) (図66) と題する新しい本の出版も手がけた。

S 3.4. 3章4節: Platform for Shared Praxis #03 | 共有された試みのためのプラットフォーム #03

Platform for shared praxis | Put Your Object On My Platform #03

共有された試みのためのプラットフォーム | Put Your Object On My Platform #03

Artists:01 Haruko Kumakura / 熊倉 晴子 / & AGSMAM:023 / Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス
スネイプ / Yuki Okumura / 奥村 雄樹 / Horiaki Morita / 森田 浩彰 / Isoya Hirofumi / 磯谷 博史
/Masashi Echigo / 越後 正志 / Erica Masuya / 升谷 絵里香 / Sam Stocker / サム・ストッカー / Nao
Osada / 長田 奈緒 / Joel Kirkham / ジョエル・カーカム / Goya Curtain / Takuro Tamayama / 玉山
拓郎 / Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 / Rintarou Takahashi / 高橋 臨太
郎 / Eugene Choi / ユージーン・チョイ / Mitchell Cumming / ミッチェル・カミング / Dylan Quirk /
ディラン・クルーク / Functional Sculpture / 機能的彫刻 / Jesse Hogan / ジェシー・ホーガン / Agatha
Gothe-Snape / アガサ・ゴススネイプ / Tokyo University of the Arts, Toride Art Museum.
東京芸術大学、取手美術館 2月2018.02.00

2018年2月に博士課程2年目の試験として東京芸術大学の取手美術館で開催された展示において、私は《Platform for shared praxis | Put Your Object On My Platform #03》（図67）と題する作品を展示した。本作品の特徴は、参加した19人のアーティストや貢献者から提供されたオブジェクト、芸術品、そして文書の陳列の構造として機能した大きな白いプラットフォーム・舞台だった。

《Platform for Shared Praxis》は、グループ展の対話やキュレーション戦略の練習だった。現在の美術制作における多様性を見せるだけでなく、アーティストの実践を対比することを目指した。

日本と関連のある実践を行う様々なアーティストをまとめるだけでなく、他の国際的なアーティストを選択することにより国際的な対話を考慮しようとした。人脈だけではなく、各アーティストの作品や実践間の概念的そして美学的つながりを考慮してアーティストを招待した。各参加者に参加を要請する手紙を書き、オブジェクトの選択や、概念と過程・会話・談話・対話に関して各オブジェクトが伝えられる点に関し、一人一人と話し合った。自分で作品を選択するか、特定の文脈のために新作を制作するか、または既存の作品やコレクションから私がオブジェクトを選択するか、各アーティストに決めてもらった。アーティストとキュレーターに、締め切り（2018年1月20日）までに「はい、参加できます・いいえ、参加できません」のどちらかを選び招待状に返信するよう依頼した。依頼状には、次のように記載されていた。「参加またはオブジェクトを提供できない場合は、早急に連絡してください。要件は以下の通りです。

1. オブジェクト、芸術作品または文書
2. タイトル、素材、制作日または選択日
3. オブジェクトに関する短いコンセプトの文章

また、招待したアーティストや参加者への指示書や、全体的なサイズとプロジェクトに展示される各オブジェクトの配置のバランスをとるためのキュレーションの制限が含まれていた。このプロジェクトへのアート・オブジェクト提供の案内：

オブジェクトは、制作した作品、既製品、新作、古い作品のうち、いずれでも構いません。サイズ：最大でもバスケットボール、または50x50x50cm以下の小さな箱。文書、本、出版物、ビデオまたは小さな画面でも構いません。オブジェクト・作品の提供者として皆様の名

前と説明文が印刷され壁に貼られ、プラットフォームの横に展示されたカタログにも記載されます。」

本作品は、1章4節で言及したメル・ボックナーの「必ずしも美術と目されることを意図しない、下書きとその他の紙の上の視覚的なもの」(1966) (図14) の作品と、視覚的で概念的なつながりを持つ。キュレーションに関わる問いを投げかけるだけでなく、コラボレーションや展示構造の枠組みを問う。練習として、企画するアーティストやキュレーターが選択を行うグループ展のように開催された。各オブジェクトの配置は、私が各貢献者から作品を受け取った時系列順に行った。つまり、各オブジェクトや文書には民主主義的価値があった。しかし複数の教授が批評したように、この展示の枠組みの手法のため、プロジェクトのコラボレーションの機能が衰えた。この批評の元となった見解を以下に挙げる。1番目に、参加者が自分たちで作品を選択するというルールを導入するのではなく、私が彼らの作品を選ぶ選択肢を含めた。2番目に、各アーティストに展示場所を選んでもらうのではなく、私が時系列の枠組みに沿いプラットフォーム上に各オブジェクトを配置する場所を決めた。

作品の形式的構造は、立体物をつぶしてギャラリーの床の平面的な板に配置するギャラリーや美術館の壁の構造を検討すること由来する。平面に配置され舞台として重ねられた壁の構造を構築することにより、グループ展の慣習にあるように作品が空間の壁にかけられるのではなく、部屋の真ん中にある単一の構造にまとめられて展示された。この表現行為の目的は、展示を翻すこと、鑑賞者が部屋の真ん中にいて作品が壁にかけられている慣習を覆すことだった。鑑賞者の目がプラットフォームの方を向き、作品全体がすぐに見えるように仕掛けた。仮説上は複数のパーツや複数の作家、そして複数の概念や歴史で構成された単一の作品を見ている感覚が生まれた。

壁がつぶれてプラットフォームになった構造に、キュレーションされたグループ展の脱構築が加わるアイデアの目的は、キュレーションまたはコラボレーションの作品が、同時に複数作家のグループ作品と単一の彫刻的プラットフォームとして存在する可能性がある点を見せることだった。博士2年目の重要な試験で投げかけられた他の質問は次の通りである。これは誰の作品か？アーティストは作品の作家か、それともプラットフォームに寄与した参加者全員が作家か？こうした質問に対して、私はこの作品の意味や概念、そして機能は、こうした質問を生み出すことが目的であると論じた。鑑賞者はオーサーシップを問い、「キュレーターとしてのアーティスト」というキュレーションに関する質問を投げかけ、コラボレーションのアイデアを問うはずだった。このプロジェクトの質問に関する2番目の答えは、アーティストとして私が枠組みの作家であるという点だ。そこには、概念や物理的な構造が含まれる。そういう意味では、この作品の文脈や展示の枠組みを構築したのは私である。また私は、参加したアーティストや作品をつなぐ仲介者となった。

これは、コラボレーションやキュレーションの戦略に関する私の継続的な研究を代表する作品である。しかし、その本質は実験的であり、様々な状況や文脈で提示されるにつれ毎回進化しつづける。プラットフォームのプロジェクトの第3弾は、ある2つの特定の文脈を扱うために作られた。まず一つ目に、これは博士過程の試験で提示された作品である。そのため、私のキュレーションの理論には、東京藝術大学の文脈に関連したアーティストを選択すること、つまり「文脈的な枠組み」が含まれた。二つ目に、この作品は取手美術館の空間で与えられた建築的なパラメーターに反応するように作られた。つまりプラットフォーム自体の素材やサイズ、「構造的な枠組み」が、取手美術館の構造の制限や寸法に基づいていた。この作品を本質的にまとめた「概念的枠組み」は、つながりのあ

る現代の実践の集団的な概観を作るため参加したアーティストから選択したオブジェクトや文書を主役にするというアイデアである。アーティストのオーサーシップやコラボレーションに関する批評的で探究的な本質が、異なるサイト、文脈そして非物質性を通した継続的な変革を可能にしている。

「T.A.L」(2012)以降、2回目の《Platform for Shared Praxis》(2014) (図68)が制作され、上述の通り2018年に3回目の《Platform for Shared Praxis》が制作された。私は、今後の展示の異なる文脈のための作品の再現性を検討してきた。プラットフォームの彫刻的で形式的な構造は変更できる。また、新しい貢献者と新しい文脈で展示される際、毎回異なる一定のパラメーターを扱うことができる。4回目は、2020年オーストラリアのメルボルンのC3 Contemporary Artspaceでの設置が既に予定されている。展示場所に関連しアーティストやオブジェクト、文章を新しく選択することに加え、3回目の作品に含まれたアーティストの作品の一部も展示する。

S 3.5. 3章5節: OTHER EXHIBITIONS CURATORIAL & SOLO 2018 / 2019

2018年・2019年に開催されたその他の展示やキュレーション、個展

Kamata Soko / W+K+ / Alaska Projects / CIY / Midori.So

カマタ_ソーコ / W+K+ / Alaska Projects / CIY / みどり荘

本節では、2017年から2020年までの博士課程の3年間で私自身がプロデューサー、開催者、そして「キュレーター」として関与した複数の重要な展示を分解・分析する予定である。詳細情報、議論、提案の概要、メモ、そして展示のブリーフに関しては、添付資料内の注釈をご参照いただきたい。これらの展示には以下が含まれる。

(図69)

油画第五研究室 X カマタ_ソーコ 2017. TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS x ARTSPACES

東京藝術大学 x アートスペース プロジェクト. 第5研究室 展示 / 集中講義&ゲスト講評

5th Seminar + Exhibition / July 14th - 20th 10am - 5pm

越後 正志 Masashi Echigo / ホーガン・ジェシー Jesse Hogan / 田財 あかね Akane Tazai

大橋 いくみ Ikumi Ohashi / 趙 慈英 Cho Jiei / 亀倉 知恵 Chie Kamekura /

菅野 歩美 Ayumi Kanno / 星野 陽子 Yoko Hoshino / 楊 博 Yang Bo /

アノナ・ガブリエル Anna Gabriel / 劉 丹姝 Liu Danshu / 李 周妍 Lee Jooyeon

(図70)

Social Concrete / SOCIAL CONCRETE / 2018 at Wieden+Kennedy Gallery, Nakameguro, Tokyo.

From May 25th to June 2nd, featuring Artists; FUNCTIONAL SCULPTURE and GATORBEUG /

Dylan Quirk from Australia. Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Rintarou Takahashi / 高橋 臨太郎 /

Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 / Yasuaki Hamada / 濱田 泰彰 / DESIGN by / Yutaro Yamada / 山田

悠太郎 / and PHOTOGRAPHY by / Lasse Kusk. Curated by Jesse Hogan.

(図71)

'Social Disorder and High Grade minimalist aesthetics' at ALASKA Projects Space Sydney, August 11

- August 25, 2018. Featuring work and collaborations by Jesse Hogan / Gatorbeug / Functional

Sculpture. Exhibition Curated by: Sebastian Goldspink & Jesse Hogan. Performance by Functional

Sculpture. Exhibition Documentation and Interview by Dr. Louise Julie Bacon, Professor of

Installation and sculpture, Collage of Fine Arts COFA.UNSW University of New South Wales

Australia.

(図72)

企画展示 ***"Possibilities for Collective Object(s) / 集合的オブジェクトの可能性"*** at CIY (Choice is yours / 選択はあなた次第) 岩手県盛岡市. 2018.11.17 sat - 2018.12.9 sun. NOV17(金) - DEC2(木).

Exhibition Artwork / Installation: Jesse Hogan Including Collaboration Video Performance: TABLESS

- Table for Video Performance, 2018 デジタル - 映像のための机. HD Video, , Performance. デジタル

映像、アクリルパネル、パフォーマンス。Stand - I Just Feel the Pain - Yuma / Walk - Where is my

Wallet - Kun / Map Reading - Ena / Clothes Exchange - Ena & Yuma / Morioka III - Lina & Kun /

Reading / Sleeping - Lina. Plus Collaborative Instore Projects (OLD) CLOTHES DONATION

FOR SCULPTURE, 2018. 古着のためのアクリルボックス。Formal Support - Body Support / 彫刻的

形式に対する身体に関わり方

&

(図73)

unknowns_ Exhibition of Misako Taoka & Jesse Hogan. From May 31, Fri - June 09, Sun
At Midori.So Gallery Nakameguro. Closing performance June 09, Sun By Albert Wolski & Robyn Daly (EXEK) from Australia. Organized and Curated by Jesse Hogan & Tomoji Oya.

unknowns_ 田岡 美紗子とジェシー・ホーガンによる展示. 5月31日(金)から6月9日(日)まで
場所 / みどり荘, 時間 / 12時から18時まで, オープニングパーティー 5月31日(金)18時から20時まで
クロージングパフォーマンス 6月9日(日), Albert Wolski と Robyn Daly (EXEK)による

これらの自主的な展示プロジェクトにおいて、私は他のアーティストやクリエイターたちの参加を募ったコラボレーションの練習に関与した。こうした状況では概して、「単独の美術プロジェクト」としてこうした展示を扱う機会があったが、他者を作品に含めようとした。ギャラリーのディレクターや、こうした空間に関わる地元の人々と関わり、展示制作の過程を共有するよう招かれた参加アーティストの作品に関してキュレーション的な決定を下した。こうした展示プロジェクトの全てにおいて、私の博士論文のテーマや課題を実用的に考察する実験的な練習を行った。この考察には、「アーティストキュレーション」、「共有された展示のオーサiership」、「コラボレーション」、そして「アーティストと作品間のつながり」を生み出す過程が含まれた。全体的に、これらの展示は東京藝術大学に博士課程中の3年間で私が行った研究ベースの実践の証拠の一部を構成している。

S 3.6. 3章6節: On Research Tableless / リサーチ・テーブル / なぜ卓球か？

リサーチ・テーブル / On Research Tableless

TABLE TENNIS RESEARCH TABLES / リサーチ・テーブル - TTRT - PING PONG

マッピングリサーチ / ゲームプレーとしての論文 / なぜ卓球か？

美術研究科博士2年 予備審査 / Tokyo University of the Arts, Toride Art Museum.

東京芸術大学、取手美術アトリエ絵画アトリエ | 2月 2019.02.00 (fig.74) (図74)

テーブル、台、ステージは、私の芸術実践において何年も繰り返し規則的な要素となってきた。歴史的な台やギャラリーの台座に対する対称的な反応、そしてコンテンポラリーアートの中で一般的な展示構成として使われる「スタジオのワークテーブル」の普及に対する批判的な分析としてこの要素を取り入れた。私の実践における2番目の批判的な行為は、壁の縦軸のペインティングを取り除き、床の横軸の上にかぶせ、そのペインティングをテーブルの上で展示することだった。構造的なサポートと概念的な枠組みの両方として、この台・テーブルは彫刻的、機能的そして様々な社会的価値を帯びる。

第一に、私のリサーチのマッピングは論文の枠組み、内容そして文脈を確立するうえで重要である。本作品では、リサーチが作品であり作品がリサーチであるという点を提示し突き詰めたい。リサーチを展示することにより、視覚的に私のリサーチを観察し、これら全てのレファレンスがつながっている様子を3つの異なるモデルを介して理解する機会を観賞者に与える。そして、私のマッピング、収集、アーカイブ、そして情報を歴史的な作品へと視覚的に設計する過程を通してこれらのつながりを生み出してきた様子を、観賞者が想像して理解できるようにしたい。テーブルトップのガラスの下に表示された図や情報により、360度全体図を観賞者に提供しており、体の動きと相互作用や視覚的な遊びの可能性を生み出している。

このリサーチアート作品を展示し突き詰めるために使用できるテーブルには様々な種類がある。例えば、毎日私たちは、テーブルに関わる社会的そして単独の活動に関与している。ディナーテーブル、ミーティング用テーブル、ビジネス用テーブル、オフィス用テーブル、学習用テーブル、机、スタジオ用テーブル、アーティストの作業用テーブル、ゲーム用テーブルの他にも人類史上には数えきれないほどのテーブルの種類がある。世界中の多くの文化において、また美術史の中でもテーブルはさまざまな役割や意味を有する。今回私が自分のリサーチをスポーツ用のテーブルという文脈の中で展示することに決めたのはなぜか？なぜ卓球（ピンポン）用の台¹⁰⁹なのか？卓球とアート。(図75)

コンテンポラリー・アートの最近の歴史全体で卓球台の導入は、社会的なネットワークの道具まで辿ることができる。ユリウス・コラー (Július Koller 1939-2007) の《Ping-Pong Society》1970年

(図76)、プラスチックラバに遡る。現在、私たちはその親密な関係性をようやく理解している。その根本的な確率は、チェコスロバキアのコンセプトチュアルアーティストで社会活動家のユリウス・コラーにより行われた。コラーはスポーツマンで、テニスと卓球のファンだった。政治的なステートメントとスポーツを組み合わせ、明白に定義された試合のルールとボールの「打ち合い」を、当座の民主主義と社会的な相互作用のための民主主義的なコミュニケーションと比喻の象徴として捉えた。この考察の中で言及する他のアーティストたちも、「レディ・メイド」としての歴史の中で卓球台をアートオブジェクトと言及している。しかし、ゲームとしての構造がさらに重要だ。それは美術理論や哲学のゲーム、アーティストの間でのアイデアを介した戦略的なゲームや芸術界のコミュニケーションに似ている。

ガブリエル・オロスコ (1962-) は、自身の作品について様々な種類のゲームを用い、それらの作品が理論的な概念に関連している様子を論じている。オロスコは、「ゲームは社会的構造を参照して

¹⁰⁹ コンテンポラリーアートの最近の歴史全体におけるソーシャルネットワーキングのツールとしての卓球台の導入をたどることができる。ユリウス・コラーの《Ping-Pong Society》1970年プラスチックラバ、リクリット・ティラバーニャ 2012年、ガブリエル・オロスコ《Ping Pond Table》1998年、アガサ・ゴススネイブ 2014年、金氏徹平/ COUMA 2005年、リー・ウエン 2013年、アレックス・ダンコ《PHHHHHHIT》2011年

おり、異なる文化の中で世界が機能すべき様子に関する表現だからだ」と述べている。チェスやビリヤード、さらに卓球にも同じことが言える。全てのゲームには、私たちが自然や景色を思い描き、現実を整え体系化する様子とつながっている¹¹⁰。

生き残る美学の中で、レファレンス、歴史、戦略は配置され整えられなければならない…本論文では、アートがスポーツや競技と同様に、アーティストや文化の仲介者が自分の作品やプロジェクトの姿勢を活性化し促進するために、主に最も有力なまたは旧式のモデルに反対する戦略を繰り広げるゲームであると提案する¹¹¹。「卓球リサーチテーブル」と題する本作品 (TTRT) の中では、まず論文に関連する複数の理論レベルを論ずる。

1. 構造的な枠組み－形式主義

形式主義と構造的な枠組みのレベルで、台やテーブルは私たちがその上に配置する概念やレファレンスのための補助構造として機能する。テーブル自体は、アーティストが特定の文化的な影響を生み出すことを意図している場合を除き、その上に置かれた内容の意味を常に決めるわけではない。内容は形式と異なる。形式は作品に対する物理的そして彫刻的な支えであり、作品の美的機能の重要な一部でもある。オーディエンスや鑑賞者がその文脈、作品の概念やレファレンスの内容に馴染みがない場合、形式的な構造は鑑賞者に美的な枠組みを与える。美的な枠組みを通して、鑑賞者はオブジェクトの物理的な美に関与することが可能だ。テーブルという形式に対する鑑賞者の物理的かつ社会的な馴染みは、視覚的また認知的なアクセスを可能にし、鑑賞者は形、線、色、トーン、質感、空間、照明、形式そして物理的な存在の感覚や認識を通して作品を楽しむことができる。

2. 概念的な枠組み－美術史

テーブル、台、ステージ、台座は全て、作品や芸術空間に関する特定の歴史や関係をお互いに共有するだけでなく、芸術実践における転換や革新も表している。ステージ、テーブル、台は様々な機能を果たす可能性があるにも関わらず、特に彫刻やミニマリズムそしてコンセプチュアル・アートの歴におけるビジュアルアートの特定の形式を示唆し参照する。台は内容の階層や表示として、物理的、形式的、そして美的な要素を通し作品の内容の窓口を提供できる。この特定の作品において、レファレンスは形式な展示の構造としてのテーブルを越え、ポストモダンやコンテンポラリーアートの作品、プロジェクト、展示の歴史におけるアートオブジェクトとして卓球台を使用する対話を導く。

3. 社会的な枠組み－社会、市場、資本主義、文化

テーブルや台の支えは、品物、産物、物体、作品、そして物の提示に重要ではなく役に立たないと考えるのは単純だ。企業や工業用オフィスの役員会議室の大きなテーブルの象徴的な力、また小学校や中学校のテーブルの分離的で個別化させると同時に順応的で差別化する機能を有する様子を想像してみよう。現代の高級ファッションブランドの店舗という文脈において、キャビネットや展示台の持つ機能や動きの様子を考えてみよう。これらは、高価な商品を支える構造として機能する。「鑑賞者・消費者」に品物の消費を視覚的かつ物理的に促す。消費者と商品との間の仲介者としての役割を果たす。この理論の基盤となるのは、カール・マルクスの経済学批判である。「商品のフェティシズム」は、人間関係ではなく市場取引で交換される金銭と商品との経済関係としての生産に関わる社会的関係という理解である¹¹²。市場や組織化された社会的な空間で情報や商品の交換を取り持つ物理的な仲

¹¹⁰ 「卓球、チェス、ビリヤードは哲学的なゲームに似ている。哲学は実践でなければならないと信じている。実用的な哲学だ。昔のギリシャ人が歩くことによって哲学的そして数学的問題を解決していた点と似ている。座ったままではない。動いている方が問題を解決しやすい。歩きつつ会話を交わす。それは脳に水分がたくさん送られるためか、深く呼吸をしているためだろう。動いているために複雑な問題を解決できる可能性が高い。また、これは行動に関する事柄だ。つまり、哲学は行動であり、行動であるべきだ。そしてゲームは、その一部である」。

¹¹¹ マルセル・デュシャンはチェスの愛好家かつアートにおけるゲームのファンでよく知られている。

¹¹² マルクスは、「商品フェティシズム」という言葉の筋を通すためこの概念を借用している。マルクスの説明通り、使用価値に関連している限り、商品はそのままだ。木片が人間労働の結果テーブルに変わる時、商品としてそのテーブルは物質的な使用に関連したままだ。

介者としての台、テーブル、シェルフ、そしてステージに馴染んできた。体、目、そして物体との間の物理的そして視覚的な骨組みである。

教育機関や企業環境、そして商業市場でそのような支えがない場合を想像するとすれば、非常に異なる題材と物体との間の関係に関わることになる。例えば、市場・フリーマーケットの例を考えてみよう。フリーマーケットの場合、商品や売り手・商人は、同じ高さや台の上に立っているが、それは床や地面である。商業的な境界やショーウィンドウ、ディスプレイの構造が、物体や情報の状態を眺めている鑑賞者から取り除かれたとき、「労働の生産物」が遮られ不安定になる¹¹³。顧客は商品を安物、使い捨てまたは無料だと捉えるかもしれない。「商品フェチ」（権威主義的そして実現不可能な商品）としての物体の状態は無くなったものの、物体とバイヤー、そして売り手の間の民主主義的な平等は、必ずしも維持されない。「資本」としての物体の状態は交換、つまり金銭の交換により具現化された人間間での取引により結び付けられる。マルクスが経済学批判で書いたように、「商品は消費されるときに実際の商品となる」、「消費は同時に生産の形式だ」。マルクスは「ドレスは着られて初めてドレスとなり、空き家は本当の家ではない」と続ける¹¹⁴。物体の消費が所有されるだけで完了しなければ、物体の使用により「機能的価値」が生み出される。

似たような状況が美術館や美術空間で起きる。何世代にもわたりアーティストは、美術館やギャラリーの外の現実世界を表す日常的なオブジェクトや活動を好みアートの文脈における台座やオブジェクトのヒエラルキーを解体してきた。だが、形式主義的な構造は、アートオブジェクト、作品そしてアートプロジェクトの宣言のために使われ続けている。美術館の文脈では、「商品」と「アートオブジェクト」は大きく異なる。前者の場合、作品が「労働の産物」として売られなければ消費者、商品、そしてオブジェクトの間の金銭的取引が無効になる。そしてアートオブジェクトが使用価値としての機能をもはや果たさない場合、その使用を通じた消費は不可能で、象徴的または文化的な資本を取得する。これは、マルセル・デュシャンが「レディ・メイド」と表現した美的な機能の背後にある基盤であり、オブジェクトを盗用し、捏造するよりもその定義を修正する。鑑賞者とオブジェクトとの仲介者として、提示構造は鑑賞者の作品への視覚的かつ物理的なアクセスを助けるために商業的な相対物の機能を借りているにすぎない。美術史を通し、徐々に補助構造は独自の商業的、機能的そして文化的価値を取得してきた。本作品（TTRT）にもあるように、テーブルは支えであると同時に、機能を有するアート作品でもある。

ニコラ・ブリオー（1965-）は、『ポストプロダクション』（2002: 22-29）の「フリーマーケット：90年代の主要な芸術形式」で、90年代の「関係性の美学」の運動の基礎を特徴づける商業市場や共同市場の美学に関係する作品のポストプロダクションを分析する。80年代から90年代への推移は2枚の写真を並べることで表現できるかもしれない。1枚はショーウィンドウ、もう1枚はフリーマーケットまたは空港内のショッピングモールだ。

1980年代、バーバラ・クルーガーの《我買う、ゆえに我なり》やジェフ・クーンズの無重力の完璧な水槽の中にバスケットボールを浮かべた作品、ハイム・スタインバックの大量生産されたオブジェクトやアンティークの品物をミニマルでモノクロのシェルフに展示するなどのシミュレーションニストの作品は、西洋の物質主義的な資本主義制度物体を反映するもので、一つの消費対象を他の消費対象と交換し、鑑賞者の代わりに世界を消費した¹¹⁵。対照的に、90年代始め以降主要な視覚的モデル

¹¹³ 1914年、マルセル・デュシャンはボトル・ラックを発表し、大量生産された物体を「生産のツール」として使用した。生産の資本主義的過程（蓄積された労働の基礎に基づいた機能）をアートの領域に導入した一方で、アーティストの役割は交換の世界の指標になった。突然、商人や一つの場所から別の場所へと商品を動かす内容に共通性を見出した。

¹¹⁴ Karl Marx, A CONTRIBUTION TO THE CRITIQUE OF POLITICAL ECONOMY, TRANS. S.W. RYAZANSKAYA, ED. MAURICE DOBB (NEW YORK: INTERNATIONAL PUBLISHERS, 1970), PP.195-96.

¹¹⁵ 80年代のシミュレーションニストのモデルに関してブリオーは次のように書いている。「スタインバックは一種の遮られた交換を支持し、使用のイメージを中和するオブジェクトをガラスケースの中に配置し、提示された瞬間を神聖なものとする。シェルフの普遍的な構造を通して、ハイム・スタインバックは私たちの精神的世界の優位性を強調する。私たちは見事に提示されたものだけを眺めているのであり、他人が欲するものだけを欲している」。

は、屋外のマーケット、バザール、高価な原料や様々な原産地からきた商品の一時的で定在しない集約に似ている。リサイクル（手法）や混沌とした配置（美学）は、ショッピング、ショーウィンドウや棚が形式的なマトリックスの役割に取って代わってきた。ジェフ・クーンズからリクリット・ティラヴァーニャまで、形式的なシステムはまた別のもの取って代わってきた。

本論文の生き残るというテーマ、コラボレーションやつながり、そしてブリオーの『ポストプロダクション』に関して、市場がコンテンポラリーアートの実践における偏在的な参照対象となった理由を問えるだろう。ブリオーはその理由を次のように説明する。「第一に、一人の作家の指示に左右されない集団的な形式、無秩序で増殖し際限なく更新された寄せ集めを表す。市場は設計されておらず、複数の個別信号で構成された単一の構造だ。2番目に、この形式（フリーマーケットの場合）は、過去の生産の認識の中核だ。そして、オンラインショッピングの登場により、素材が具現化され、離脱の傾向がある流れや関係性になっている」。「フリーマーケットは複数の場所から買い付けられた商品が集まった場所であり、新しい用途の訪れを待っている。古いミシンがキッチンテーブルになり、70年代の広告のポスターがリビングの装飾に使われる。ここでは過去の生産物がリサイクルされ、方向性を切り替える。マルセル・デュシャンに対し無意識のオマージュを込め、物体には新しいアイデアが与えられる。生産時の概念と一致して一度使われた物体が、フリーマーケットの店頭で新しい潜在的な用途を見出す」。

本作品は、私の作品文章化、コラボレーション、そしてキュレーションの戦略に関する継続的なリサーチの中で重要な役割を果たしており、まだ事実上試験的なものだ。生き残る美学において、文章化は作品であり、作品は文章化である。リサーチはアートの産物であり、作品はリサーチの視覚的そして物理的な実現だ。自分自身や他者の美術史の中から選んだオブジェクトや文章を中心に据えるというアイデアは、私のリサーチの展開が個人の作品のみならず、多数の集団的な体験に基づいて行われてきたということを実証する。私は関連する実践を提示しようと試みてきた。グループ展に関する対話を展示する作品の「リサーチテーブル」（図77）において、現在の芸術生産における多様性を提示するだけでなく、アーティストの実践を比較する。この導入的な小論文の提示、前述の作品の説明、そして予備審査用の作品を搬入すること自体は私のリサーチの最終目的ではなく、博士論文の方向性を示すものだ。現段階では、論文の各章やディスカッションの草稿全体を翻訳することは不可能だった。しかし、裏ページに記載された最終的なリサーチ論文の中で論じる各章のテーマの簡易的な構成やタイトルをご参照いただきたい。

This work features as a part of my ongoing research into artwork documentation, collaboration and curatorial strategies and is experimental in nature. In *Survival Aesthetics, Documentation is Artwork, Artwork is Documentation*. I propose that research is the production of art and the artwork is a visual and physical manifestation of the research. The idea of featuring objects and documents selected from my own and others art history demonstrates that the development of my research is built not only on the work of individuals alone but by the collective experience of many. I've attempted to create a display of connected practices, as demonstrated in the *Thesis Research Maps*, (2018) displayed as the interface of the Table Tennis "Research Tableless" Sculptures (2019)(fig.77). As an exercise in collective exhibition dialogue "Research Tableless" and "Collapse Structure" "Against All Logic" "On Behalf of Other People" aims to show both diversity in current art production but also to draw parallels between artists' practices.

The presentation of this Introductory essay, the artwork descriptions above and the installation of the preliminary examination artwork itself is not the final result of my research but rather an indication of my Doctoral Thesis direction. At this stage, it was not possible to have the entire draft document of the following Dissertation chapters and Discussions translated. However, please refer to the back pages to see a simplified break down of chapter subjects and titles which will be discussed in the production of the final Research Thesis.

FINAL SECTION – PRACTICE BASED RESEARCH | 最終章—実践ベースの研究

F.S.1. Doctoral Degree Research Work Ph.D Program TUA 2019 | 博士号取得研究博士課程プログラム 東京藝大学美 2019

博士号取得研究博士課程プログラム 東京藝大学美 2019

Doctoral Degree Research Work Ph.D Program TUA 2019

Research Project ‘Collapse Structure – Against All Logic’ THE WALL

ビデオインタビューシリーズ、東京藝術大学美術研究科博士課程の研究作品、2019年

リサーチプロジェクト《Collapse Structure – Against All Logic(崩壊した構造—全ての論理に反して)》

博士論文と研究作品は、東京藝術大学の研究生また博士号候補生として研究に基づいた実践で得た結論となる。本作品は、2019年12月に東京藝術大学大学美術館で開催される博士審査展で提示され、展示される。《Collapse Structure – Against All Logic(崩壊した構造—全ての論理に反して)》と題する本作品では、5.2 x 7.7メートルの壁を展示する。L字型のギャラリーの壁のファサードの前に配置され、3ガラスパネル、ビデオモニター6個、複数のテキスト、そしてネオンの言葉を使った2つの彫刻を特徴とする。(図73) この構造は、マイクロ・ギャラリーまたは現代の美術館の空間を複製したモデルを表現する。壁博士展で展示する作品用の物理的な構造は、過去10年間私が行ってきた広範囲に渡る実践に基づいた研究を通して展開されてきた。絵画の脱構築や彫刻、インスタレーション、そして美術空間自体から、与えられた空間を司る権威により課せられたルールや制限次第で、展示を支える構造としての制度的な枠組みが可能な点や不可能な点を決定する。(図78)

歴史的かつ素材的・メディア的な枠組み

従来、ギャラリーや美術館の壁は、私たちが作品と関与するときの物理的で視覚的な枠として機能してきた。ホワイトキューブのパラダイムへの依存や制限の無い文脈を見つけないアーティストたちは、幾度となくこの枠を拒否し放棄してきた。しかし、私の実践では、議論され批判された枠組みがインスタレーションと私たちが呼ぶ複雑なメディアムにおいて重要であり、実験や形式的な革新、そして批評的な問いかけの場やテーマとして機能してきた。壁の光学的な縦軸から空間の床と平行したアートオブジェクトの横軸まで、絵画や彫刻の歴史はもはや二つの異なる分野に分けて考慮されない。床の上に立つ鑑賞者の高さの横軸にまで、台座に置かれた彫刻の縦軸が取り除かれた。インスタレーションにおけるパフォーマンスや時間に基づいたメディアムが、美術のメディアム間のより流動的な動きを生み出し、相互に交換可能になるポストメディアムに至った。

メディアムのヒエラルキーを壊そうとするモダニズムの歴史におけるこれらの形式主義的な行為は、アーティスト、オブジェクトと鑑賞者の間にさらに民主主義的な(平等な)関係を生み出そうと試みた。インスタレーションのサイトにおいて、アーティストは空間の物理的な構造と作品との関係性を考慮し、動かせない固定された構造や変更可能な構造と交渉しなければならない。床、壁、廊下、そして天井や外の空間さえも含めた全ての特徴が、展示作品に使い脱構築を行う有効な素材となる。本論文の「リサーチテーブル作品」で既述の通り、陳列の構造はアバンギャルドがモダニズムからポスト・モダニズムへ、そして(ポスト)コンテンポラリーへと移行した様子を参照しただけではなく、社会的そして経済的なシステムを反映している。

「壁」は、現代の展示における不可欠な特徴になってきた。壁は、様々な種類の美的展示に含まれ、形式的、概念的そして批評的な機能を有する。アートフェアや美術館における一定の年代順の展示において、壁はアーティスト、作品そしてカテゴリーを隔てる。アートフェアでは、アーティストの作品を展示する各ギャラリーのアイデンティティを隔てるため、壁が重要である。対照的に、

アーティストの概念的な作品における壁や、60年台から今まで開催された過程に基づいてキュレーションされた展示においては、壁はよりダイナミックなアイデアや意味を表す。

概念的・主観的な枠

私の修士課程の修了作品《驚きの苦難の連続》2016-2017（図79）のように、本作品は大学の文脈の中に置かれる。まず、私はグループまたは集団的なアクションを考慮しようとした。どのようにしてコラボレーションや参加への批評的なアプローチを組み込んだプロジェクトを作ることができるか？私の現在の芸術実践の文脈が大学・芸術組織であるため、大学のシステム特有の場や資源を用い、新生の（ポスト）コンテンポラリーアーティストとしての学生の状況を扱い、割り当てられたアトリエや展示空間の物理的な構造と交渉する作品の制作を計画していた。大学における場や構造の使用という面では、展示空間のみに特有の作品だった。博士課程の作品に関しては、組織としての大学に異議を唱えようとしているのではない。むしろ、インスタレーションの制作における物理的で概念的な制限という側面から、展示空間の場を扱いたい。アトリエやアートギャラリーのオブジェクトや素材を使い、私の作品を美術館の文脈に適用する。このような意味では、非常に自己参照的なインスタレーションである。広い壁に白い塗装を施すことに似ている。展示空間は、美術制作専用の場であるため美術の場として再度文脈化する必要はないが、美術の場として大学内において独自の文脈を有する。私は、この事実を強調したい。

博士審査展に出品する作品は、油画専攻の博士課程の学生に割り当てられた展示空間を扱い、空間を使用する私自身の状況を批評し、本論文の「メディアムとしての展示」で論じた状態を扱う作品を制作したい。また、空間の物理的な構造の中で可能なことを疑問視すると同時に、大学で大規模な作品を制作する場合のサイトスペシフィックな側面に関わる概念的な問題を扱いたい。ギャラリーの中にギャラリーを設置することにより、特定の空間のために計画されデザインされた場合にサイトスペシフィックな作品となるのか、そこに異なる文脈からのプロジェクトやテーマを（展示の場とつながったり考慮したりすることなく）展示の場に移し移植されたサイトスペシフィックな作品との違いはあるか、という点を問いたい。これらは、「場所の論理式」¹¹⁶という私の制作のための枠組みとの関連で生まれた問いであり、画像、素材、オブジェクト、そして文書が、特定の場所で制作されるサイトスペシフィックなインスタレーション作品を構成する。

注記：（展示の文脈において／美術館の空間自体がプロジェクトの対象になるようなサイトスペシフィックなインスタレーションを制作すること。）

構造的な枠組み

ディスプレイは、商業的なアートギャラリーや美術館の空間におけるアイコン的な形式を表現する。これらの制度的な空間は、コンテンポラリーアート空間の白い壁やガラスのドアの背後にある経済的、社会的そして政治的な課題と関連する広範囲にわたる美学的で文化的な課題を提示する。インスタレーションの裏側に沿って入る壁は、ファサードである。これは、新しい空間を生み、美術館の壁自体が現代のギャラリーや美術館のアイデアを複製する偽装のまたは演出された空間や建造物である点を示唆する展示で使用されるものと似ている。この壁は、アーティストが設置したギャラリーの壁や新しくアトリエ空間を構築する際に使用される石膏ボードとアルミの枠で構成される。壁には、特徴的な2つの面がある。展示空間に面した内側と、美術館の壁に面した外側である。美術館のひらけた空間に面した内側の壁は白一色に塗られ、スムーズなL字型のギャラリーの壁自体が文脈を形作る。L字型の幅の狭い壁の左側にはモニターが埋め込まれる。もう1台のモニターが、幅広い右

¹¹⁶ 場所の論理式 / 場所的な芸術制作 1. 調査した場所の一連の大規模な写真 2. 場所での活動のビデオ 3. その場所に関連したオブジェクトの収集。ジェシー・ホーガン、2016

側の壁の端に埋め込まれる。美術館の壁に面する外側は、形式的な美術館の壁や内側のホワイトキューブ・組織的な壁と完全に対照的である。外側の石膏ボードはむき出しで塗装されておらず、メーカーのブランド名やボードをつなげていたベージュのペーパーテープが見える。それぞれのボードは、アルミと木の枠組みに押し付けられ、まだ建設中（製作中）の舞台のセットや建築現場の舞台裏のようである。美術館の床まで伸びる斜めの支柱が空間を横切り、所定の場所に設置された壁を支える機能を果たす。石膏ボードの一部は壊れ剥がれており、腐敗や構造に対する器物破損の行為を示唆する。鉛筆で印をつけたりメモ書きしたり、曖昧で不明瞭なメッセージや名前を速記する。壁の背面の左にL字型の短い枠を取り付け、もう一台のモニターで《「生き残る美学」のためのビデオインタビューシリーズ》のビデオを再生する。L字型の構造の両端をつなぐため、もう一つのアルミ製スチールフレームを取り付ける。この非常に大きな枠組みが、5.2 x 7.7メートル壁をつなげ、支える。この壁が空間を横切り、白い壁と美術館の空間とのバリアを生み出す。（図80）

このガラスパネルは、本論文の「生き残る美学」のテーマや話題に関連した美学的かつ象徴的な批評を与える。ガラスの壁は、ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエに代表され、モダンアートの美術館やミニマリズムのパビリオンのモチーフとなったモダニスト建築を基盤とする。美術館空間の内外を移行する視覚的で物理的なレイヤーを表現するが、排他性と包括性に関する社会的な障害も指す。大きなガラスパネルセクションは、現代美術館やギャラリーのモダニスト建築に似ているだけではない。透明な壁は、消費者の目に触れる高級ブランド品店舗にも戦略的に取り入れられている。巨大な窓により、顧客や鑑賞者は企業内の世界や商品へと近づく機会が与えられるが、この機会が幻想的でしかない。これらのガラスの壁は、経済的に関与できない鑑賞者を隔て排除する。同じように、このガラスの角柱のような要塞は、一般市民や、時には美術の世界の「インテリ」や「アカデミア」の仲間には知られていない無名のアーティストさえも隔て芸術組織を保護する。2章6節で言及したように、アガサ・ゴススネイプの「MAM Project 023:」における「窓」も、空間をつなぐ導管のようである。彼女は、美術館の内側にある「アート」と外側にある「ライフ」の2つのサイトの縁として「窓」を解釈した。またカイロスの瞬間における機会の「窓」とも言える。

だが、《Collapse Structure》においてガラスの窓は、より厳しいトーンを呈する。従来の構造的な美を示すだけでなく、枠組みの装置でもある。L字型のギャラリーのファサードの壁とガラスパネルの組み合わせは、現実の層のように上塗りされた美術史と美術を取り巻くシステムの透明な層と不透明な層の組み合わせである。目に見える層と見えない層。アクセス可能な層とアクセスできない空間。このレンズを通し、そしてこの角度から、鑑賞者はギャラリーのファサードの壁とつながった構造を囲むガラスの壁の背後にある空間にアクセスできない。鑑賞者が囲われたギャラリーのファサードに入ることはできない。複数の文章やオブジェクトと共にビデオインタビューが展示された壁への唯一のアクセスは、視覚的で聞き取れるものである。

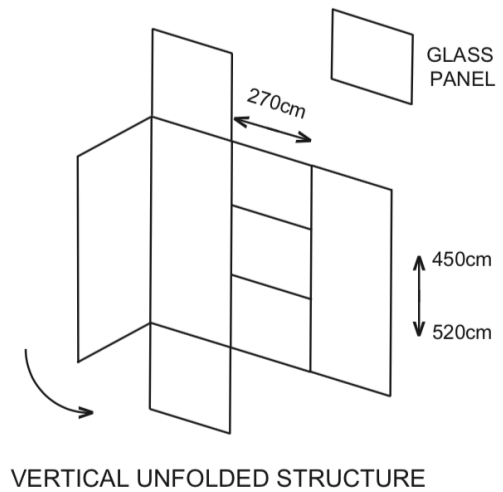
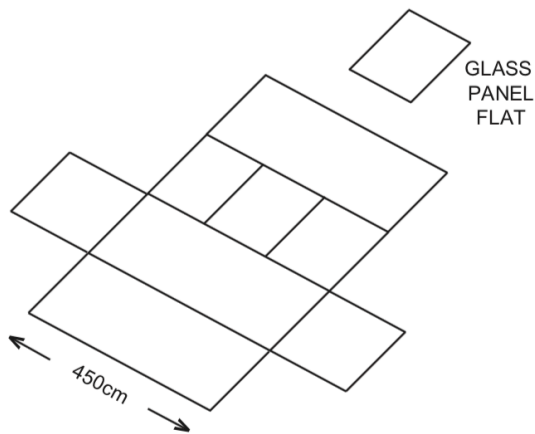
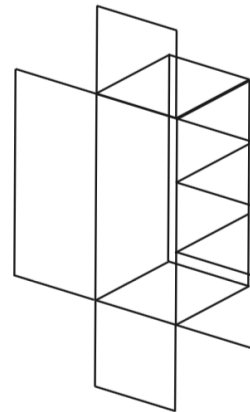
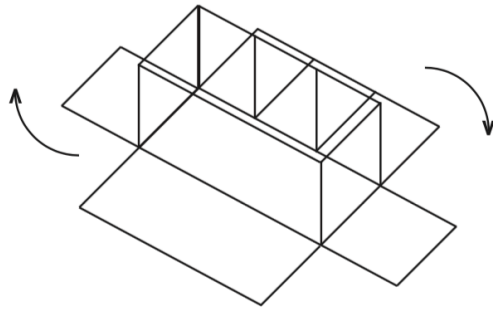
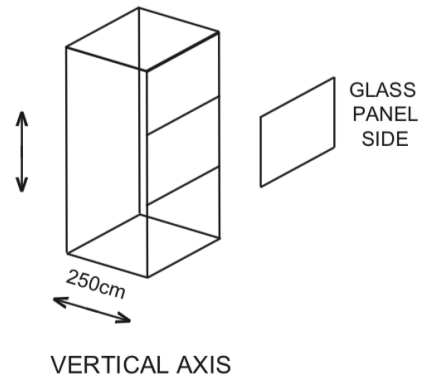
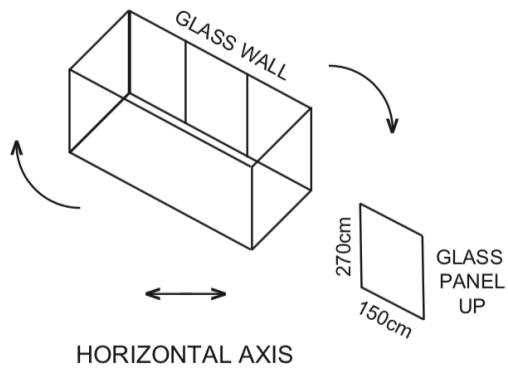
歴史的で参照的な枠・ポストモダンの枠組み

この作品の構造や形式は、本論文で取り上げた多数の作品を参照する。これらのレファレンスは、作品に対する批評前のレファレンスとしての本論文の対話として、また「エントリーポイント」として存在する。手法の箇所述べたように、作品の形式的な成果は、論文の批評的な対話の中に存在する。ギャラリーや美術館の介入の歴史、建築的な彫刻や構造がこの作品を支える。特にイヴ・クラインの「空虚」展、ブルース・ナウマンの廊下や浮いた部屋（図81）、リクリット・ティエラワニットのアパートや《Fear Eats the Soul》の関係的な空間（図82）、「ユートピア・ステー

ション」の壁のファサードやパビリオン、ミーティングキューブ（図16）、リアム・ギリックの社会的空間の作品や木製の壁の迷路（図44）、河原温の100万年のパフォーマンスや美術館の構造とキューブ（図23 - 24）、2012年の作品T.A.CとT.A.Lにおけるケン・アイザックスの生きる構造の私独自の解釈（図64 - 65）、田中功起がヴェネツィア・ビエンナーレで使用した壁の構造、不安定な行動のインスタレーション、ドイツ銀行の「アーティスト・オブ・ザ・イヤー」を受賞した不安定なナレーターのためのインスタレーション、水戸芸術館における「共にいることの可能性、その試み」（図43 - 46）、奥村雄樹の「奥村雄樹による高橋尚愛」の展示（図28 - 29）、東京国立近代美術館（MOMAT）におけるゴードン・マッタ・クラークの展示、そしてギャラリーや美術館の空間の文脈における一時的な空間、壁、部屋そして建築の展示構築を再提示し再考察する過去と現在の一連の作品を取り上げる。（図83）

2015年頃に作成した図では（図84）、「生き残る美学」の研究や《Collapse Structure》のインスタレーション・ギャラリー・壁の構造（博士作品）無意識的なデザインの初期的な表現を思いついた。このイラストレーションでは、現代美術の優勢な理論的図の壁が崩れ落ち始め、新しい批評的なパラダイムが古いパラダイムにとってかわり始める。印や矢印を用い、私はこの図がアニメーション化され無限の周期で動く様子を想像した。4つの壁（前の優勢なモデル）が落ちて崩れ、それに取って代わる新しい理論のために道を譲る。このドローイングは、ジャック・デリダやミシェル・フーコー、フェリックス・ガタリなどのポスト構造主義の哲学に多少基づいていた。固定された意味はなく、権力のシステムが崩壊し、新しい権力のシステムが取って代わるというポストからモダン・ポスト構造主義者の概念から生まれた。2019年7月、東京藝術大学博士課程を修了したアキレス・ハッジスに行ったインタビューで、この循環的な崩壊と確立のパターンが明らかに表現されている。

近代性の破壊が発生した時、「ポスト構造主義」にしる「パンク」にしる、話は異なるが、基本的にはDIYで自己維持された実践である。多数の人々が、このような生き残りの環境を自ら生み出し始めた。非常に脆弱ではあるが、ブルジョワを確立するのと同じような方法で維持することはできない。というのも、社会制度という支えがないからである。政府や金融制度など他の社会制度の大半は、このパンクでポスト構造主義のシチュエーションニスト的なものを含まない。実のところ支援を受けたアートの大半は、デザインやファッションなどその他の事柄に近い。問題は、それらが更に発展し、美学的な側面からアカデミアがこうした傾向をみると、特に1980年代後半や90年代のアーティストが主導の空間やギャラリー、批評雑誌が、ある意味革命であった点である。確立された制度に対して、「我々は権力の構造をリセットする、この環境で制度は権力を乱用してきた、もう制度は必要ない」と言ったのである。しかし、その10から15年後、そのようなことを言った人々が結局また新しいインテリ、監視台となった。美術関連の経歴を持つ人々は単なるギャラリストだったり、美術関連の経歴を持つ人が良いライターになったり大きな権力を持つようになった。そして、新しいパラダイムには合わない人々が去ったために空いた大きな制度内のポジションを引き継いだ。



概念的でコラボレーションとキュレーションの枠 / 文化的な枠組み - 「他者の代わりに」

この研究プロジェクトや博士展における最終的な展示において、実用的な研究作品の最も重要な側面の一つは、「他者の代わりに」と題する「生き残りの美学のためのビデオインタビューシリーズ」の制作である。このビデオインタビューは、展示の歴史の文脈とそれ以外の両方における美術のほかの状況を参照する。アーティストトークやキュレーションされた会議などの活動が、このシリーズの展開に重要な影響を与えてきた。アーティストトークは、ポスト・コンテンポラリーの時代においてより重要なメディアムとなってきた。こうした芸術実践はトークイベントの結果として存在し、美術館のウェブサイトやプラットフォーム、そしてVideoやYouTubeなどのソーシャルメディアなどオンラインメディアとして存在する文章化された素材として展示で提示される。主な作品ではなく副次的と考えられることが多いが、遂行的な本質の主要な作品として理論立てできる芸術実践の活動である。このビデオインタビューは、私の論文を支える単なる記録ではなく、論文や実用的な研究のテーマとトピックを反映し、コラボレーション、アーティストのつながりや複数オーサーシップを体現するものとする。

まず、このプロジェクトは、私とカメラマンの阿部ミツオと私のコラボレーションとして進化した。2番目に、ビデオを企画したシリーズでインタビューされる人とのコラボレーションとして捉える。ここまで行ったインタビューでは、内容が書き留められ、音声も録音され、完全なビデオの作品として提示されている（図85）。物理的にアーティストのインタビューを撮影することができた場合は、文章のみが記録される。本論文に添えるため、そしてインスタレーションで展示する作品として、日英両言語で印刷されたインタビューを提示する（図86）。最終的な展示においては、阿部氏とのコラボレーションで制作したビデオインタビューの複数の編集版を、《Collapse Structure》の内外の壁に取り付けられたモニターの画面に映す。（図78 & 80）

以前制作した他の作品のシリーズと同様、特に過去10年間の実践に基づいた研究に関しては、私はビデオインタビューのプロジェクトを続けることにより、継続的に考察し、実践を広げたい。これらの一連の作品は、再現的な潜在性を持つシステムである。一時的なメディアムとしてのビデオは、様々な文脈において複製し移動し、そして再展示することができる。生産的なシステムとして、ビデオインタビューシリーズは、幾度も繰り返し参照され、再制作することができる。このプロジェクトを拡大するうえで唯一の制限は人である。この過程を、博士研究後も続け、アーティストや彼らの作品、そして歴史の間のつながりや対話を構築し続けていきたい。

F.S.2. VIDEO INTERVIEW SERIES | ビデオインタビューシリーズ

SURVIVAL AESTHETICS © VIDEO INTERVIEW SERIES - ビデオインタビューシリーズ
DOCTORAL DEGREE RESEARCH WORK - INTERVIEW SUBJECTS /インタビュー対象:
Ph.D PROGRAM (fig.87)

コンテンポラリーアートのアーティスト、キュレーター、学者の皆様

お世話になっております。こんにちは、突然のメール失礼します。

私は、ジェシー・ホーガンと申します。東京藝術大学大学院美術研究科の博士学位審査博士課程の学生です。今回、私の博士課程審査論文のプロジェクトのインタビューに出演して頂ける方を募集しております。このプロジェクトにあなたが参加することを心から願っています。

プロジェクト(博士課程審査論文)の詳細について

『生き残る美学』ビデオインタビューシリーズは、選考されたコンセプチュアルアーティストの展示、共同制作だけではなく、アーティスト自身の経歴、生き方、考え方、思考等を調査し、さらに芸術団体の取り組みも調査するものです。“アーティストがどのように自分をキュレーションするのか”,この問いがこのプレゼンテーションの重要なポイントになります。

このシリーズはアーティスト、キュレーター、アートに携わる学者等、10名のインタビューを含むものです。この調査は日豪関係のコンテンポラリーアートに焦点を当てていますが、日豪関係のみの調査ではありません。アーティスト、キュレーター、そして学者を招いて行うインタビューは彼らの経験と専門的技術に関する対話を中心とします。出演者に問う質問には、質問を受けた出演者を別のインタビューの出演者に、立場と経験という面で関連性を持たせているものもあります。

博士課程審査論文に必要な10のビデオインタビューを撮影する予定です。映像監督、ドキュメンタリー映像作家、そしてメディアアーティストとして活動している阿部ミツオがこのプロジェクトの映像を担当します。自身もアーティストである阿部は主演者との対話とその空気感を確実に捉える重要性を理解しています。私と阿部は、プロジェクトの重要性を話し合いました。調査のテーマに基づいて、このプロジェクトでは特に出演者の声、意見、経験、そして性格を捉えることが重要だと考えています。この調査、そして作品が価値ある財源になり、同時に歴史の記録になることを信じています。

インタビューの詳細について

参加して頂ける方のインタビューは、様々なロケーション(場所)(位置)や分脈を通して表現する予定です。予算の関係上、撮影の大半は東京で行う予定ではありますが、可能な限り出演者の制作場(アトリエ)で撮影を行いたいと考えています。撮影予定場所について、以下箇条書きにて述べます。

- ・アーティスト：スタジオ、自宅、展示会場、ギャラリーにて撮影予定
- ・キュレーター：美術館、オフィス、展示会場、調査場所にて撮影予定
- ・学者：各自の大学、研究所、自宅、リサーチ場所にて撮影予定

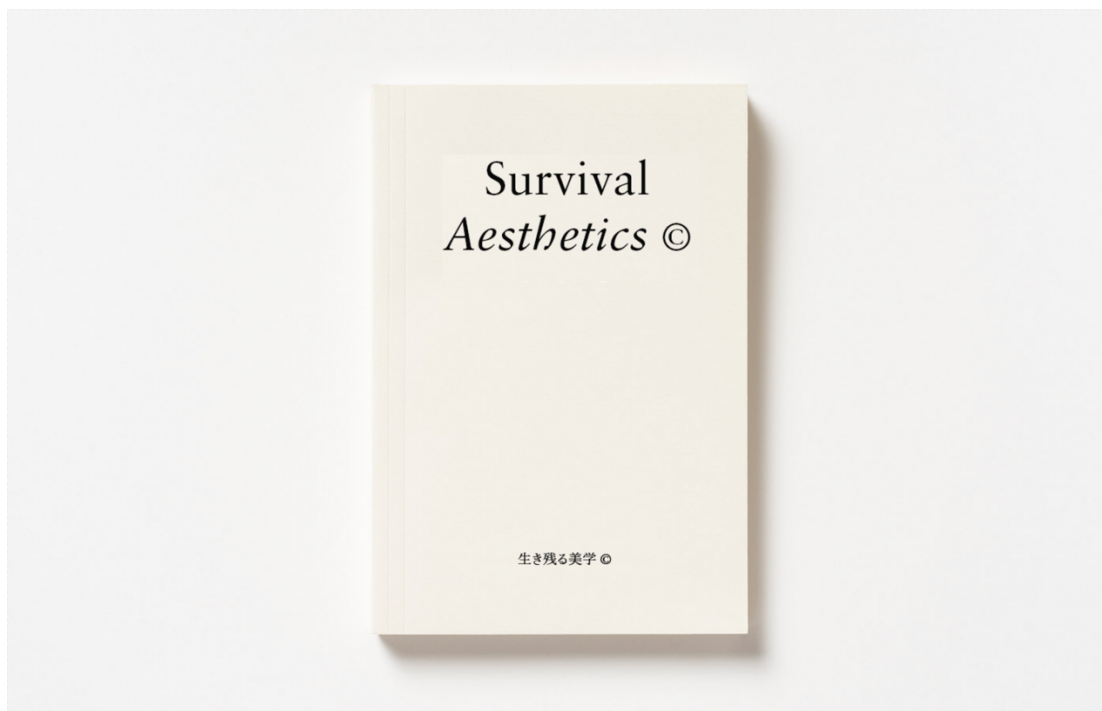
特別なケースでは、公的な場を使用することもあります。

なお、作品が展示にて利益を得た場合以外は、予算の関係上出演者の方に謝礼等はお支払いできません。何卒ご了承ください。どうぞよろしくお願い申し上げます。

著作権・著述者

このシリーズは私、ジェシー・ホーゲンが研究者、そしてアート監督（リサーチアーティスト）として著述されます。さらに、阿部ミツオが映像監督として著述されます。ビデオインタビューは2019年度12月に行われる論文/修士論文発表会で博士課程審査として発表される後、東京藝術大学、企業や公共団体、公共施設、ギャラリー、美術館、では買収される以外著作権作者自身以外には譲渡されません。

発表後にこの作品が展示される度に、（例えば：公的な場所での展示）出演者には展示でビデオインタビューを上映する許可を得ます。2019年度12月に行われる論文/修士論文発表会の後、各出演者にHDのビデオファイルをお送りいたします。発表後にこの作品が展示されて展示期間中、利益を得た際、各出演者に報酬が支払われます。



結論 / Conclusion:

Towards further consideration...

略式の結論 / Afterword:

To be continued ...

How is my practice the epitaph of Survival Aesthetics? How does this study and research all lead to me being the prime advocate and example of a Survival Aesthetics Artist? I firmly propose that this final Dissertation document and the Doctoral artwork presented demonstrates my theory, concept and explanation of the Survival Aesthetics treatise. I have modelled, performed and demonstrated, why & how my practice is the manifestation of Survival Aesthetics and the 'Artwork / Installation Research Project' proof of the theory. Compared to Nicholas Bourriards 'Relational Aesthetics', 'Survival Aesthetics' is not only about the convivial relationships between people, namely (Artists & Viewers), But the aesthetics approaches towards connections between artists, their artworks, and the contexts of practice. Hence, as I mentioned in the first section of this paper, Section 1.1, In Survival Aesthetics as a Post-Relational position, at times, presents itself as having slightly negative connotations associated with the strategies of competitiveness and 'end-game' tactics more commonly appointed with the medium specific art of the early modernists. Issues of Authorship, art industry rivalry, opportunity, entitlement, competitiveness and success are placed in view, in the face of a Neo-Liberal Market Economy that we collectively share and operate within.

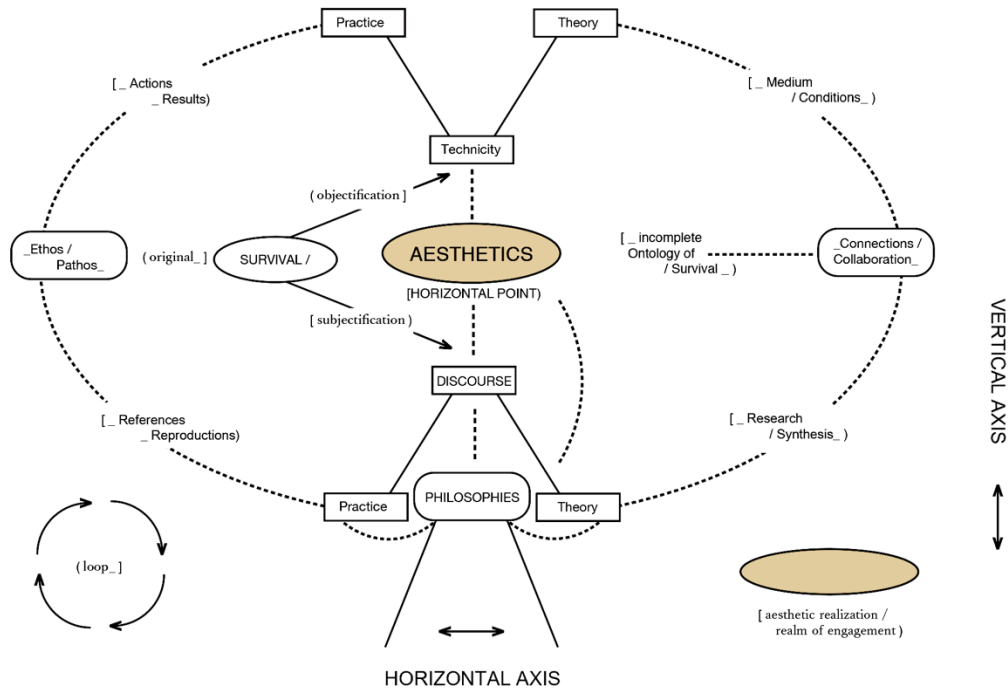
To counter the weight of this predicament, the discourse I analyse throughout this paper, excavates the positive and liberating pro's from the 'cons', opting for shared contemporary art practices that encourage both individual and collective inclusion for more artists. Throughout my paper, Co-existence, collaboration, reference, and respect, create ongoing platforms of presence and representation for more artists through the connections they forge with one another in their practices. This includes the artist links and creative discourse with the artists of the past, even those who are no longer alive. In the Survival Aesthetics I have proposed, historical inclusion, legacy and prosperity exist as creative channels for artistic research and practice.

Infact, my Artwork is a prime example of my 'Concept' of 'Survival Aesthetics' itself. I have demonstrated and displayed not only that the Artwork / Exhibition is made up from the connections I have forged with other artists but that the dialogues of these connections reflect and critique both my own project, the Contemporary art System, and the constructions of art history itself.

This critical reflection is also expressed / an evident in the structure of the materials used in the exhibition installation artwork – amplifying & communicating 'My Message' that, "The exhibition is the Medium, a Critical Form and a quintessential Tool for artists to enact creative performance, forge connections, strengthen their presence, and therefore 'Continue to Live' / Survive in society and in specifically in this discussion, create effect in the discourse of art.

[崩壊した構造—全ての論理に反して] Hōkai shita kōzō — subete no ronri ni hanshite
[その他の人々を代表して] Sono hokano hitobito o daihyō shite

fig. (_Secondary Reflexive / _analogue of Survival)



SURVIVAL AESTHETICS © 生き残る美学 © PART 1.

After – re-reading, revision & reconsideration of my Doctoral Paper – I have confirmed & I would like to affirm (affirmation / the realization) that my dissertation should be considered but, Part 1 of a larger study on the topic of Survival aesthetics in Contemporary Art.

This, Part 1 presentation of Survival aesthetics, Focuses on Exhibition and artists connections as the key / focal activities for artists “surviving” → “establishing” their practice in the artworld (Particularly) in academic institutions, galleries and museums. While I am aware that the art-market, commercial gallery system, and economies of art (& Marketing / commercial Success) are another critical aspect of the artists development, success and survival in the art and social world sector → that topic is ‘Not’ extensively discussed in this dissertation.

The focus here is exhibition productions and connections as the point of contact and departure, the contexts and positions where artists establish critical mass and networks which aid their existence, development, and long and short term ‘Presence’ and survival.

(I understand the scope of my research topic is very broad and difficult to pin down and isolate)

Because the scope of my research topic is so broad, it is not possible to address all aspects and contexts of survival in the arts and all definitions of what Survival Aesthetics can be in this edition.

I plan in my Post-Doctoral research to expand on the concept of my titles, and address further topics connected to the ideas of artists survival, especially, the art-market systems and economics → of value, and eventually “artists and the Environment”.

To expand our Understanding of this research plan we could consider this and future dissertations:

Part 1: Exhibition as Form / Artists Connections (Connection as Survival Aesthetics)

Part 2 (Post Doc): The Self Referential Commodities, Art-Market / Values / Economy, Post-Economic Objects – (Commercial Success & Economic Survival in Contemporary Art)

Part 3: Environment / Land → Artists approaches to the world in crisis. Social Activism / Environmental Issues. Approaching environment in Art as Survival Aesthetics.

Even in Part 1 alone, there are many discussions which I would like to further discuss and expand. Although this may appear as if these titles and sections are different topics and issues I have attempted to demonstrate through multiple cases and examples how in fact these various sub-sections are inextricably linked and crucial to understanding their relative sub-sections. E.g. The Exhibition as Artform → Institutional critique → Reference & Reproduction → Multiple Authorship → The Artists as Curator.

There are many more artists cases and examples in my own works I wished to discuss in this dissertation. However, through each artist and in each of the cases I used, I have returned to the thesis topic and the problems raised to illustrate and explain how these artworks and projects express 'My concept of 'Survival Aesthetics' in the frame of exhibition strategy and artists connections between artists and artworks. Furthermore it is important to remember that as a practice based / research artist → The cases I use have direct and visible relationships to my own practice. These cases are implemented not only to discuss my dissertation concept and support my argument, but also to present examples and relationships with contextual meaning and show my works in relation to a discourse of (artistic) practice. There are therefore, works presented in this paper that precede my practice and the practice of others discussed, as well as works that share the contemporaneity of my works, showing that in fact my ideas have existed simultaneously to some of these examples and are not derivations of their works – but rather share a genealogy – ontology in art discourse.

Throughout my dissertation I claim that artworks and projects reference, replicate, re-enact, & reproduce other artists works. I am expressing the fact that 'I' like other artists (producers) I've discussed, on occasion take this approach to re-appropriate or re-enact artistic models and activities to revive and retrieve art practices and this is a part of a "Survival Aesthetics" methodology. Contrarily I also indicate that in some cases, approaches or aesthetics in my work, pre-dated others who are my contemporaries – and this is a common phenomenon happening continuously across the arts in all regions, locally and internationally.

Connection is a tool for survival in art. How artists / people connect with other people, histories, artists, curators, art spaces and the public → can be analyzed through a level of abstraction as an aesthetic paradigm. Collaboration, Reference, Re-production in "Survival Aesthetics" are ways of using the tool. In this Ronbun / Paper "S.A." I discussed some examples of artists connections and how they used these strategies. The exhibition is the 'point' or place of connections, contact & actualization where connection take's place. The 'Title' itself "Survival Aesthetics" and my critique of "the idea or efforts of artist & curators to Survive" is the acknowledgement of the difficulty to clearly define this study and the relationships in the artworld which consist of artists, Institutions, galleries, curators, critiques, audiences, the market-economy and other people. The Title reflects the incongruous task and difficulty in comprehending all of the relationships in society and the art world and to determine and understand what SURVIVAL Actually means or refers to in this context (& What it means to survive). There are many interpretations and categories for the considering SURVIVAL and its terminology.

Physical Survival = Living / Basic Needs / Practice
Economic Survival = Marketing / Profit / Goods
Cultural Survival = Customs / History / Discourse / Legacy
Symbolic Survival = Fame / Notoriety / Social Recognition / Posterity

It is So logical it is illogical.

These correlate to Pierre Bourdieu's **Social Field Theory** and the Forms of capital which is comprised of Economic Capital, Cultural Capital, Social Capital and Symbolic Capital.

These operate within the conceptual Terms of:

CAPITAL

FIELD

NOMOS

DOXA

ILLUSIO

HABITUS

&

THE AVANT GARDE

Bourdieu, Pierre. "The Market Of Symbolic Goods". *Poetics* 14.1-2 (1885): 13 - 44

Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital", *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, 1985.

Bourdieu, Pierre. *The Rules Of Art*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996.

Grenfell, Michael. *Pierre Bourdieu*. Durham: Acumen, 2010

文章研究 [Text References]

- Adorno, Theodor .(1998). *Aesthetic Theory* , Minnesota: University of Minnesota Press, 1998
- Abe, Masao.(1985). *Zen and Western Thought – Masao Abe*, edited by William R. Lafleur. Published by University of Hawaii Press, 1985
- Abe, Masao & Ives, Christopher. (1990). *Nishida, Kitaro – An Inquiry Into the Good*, Translation of *Zen no Kenkyu*. Translated by Masao Abe & Christopher Ives. English-language edition, 1990 by Yale University
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée 1981 (French) & University of Michigan Press (English). Published in English, 1994. Translator Sheila Glaser
- Baudrillard, Jean.(1981-1994) *Simulacra and Simulation*, 1981 philosophical treatise by Jean Baudrillard. Éditions Galilée (French) & University of Michigan Press (English)1994
- Bishop, Claire.(2005). *Installation Art: A Critical History*
- Bishop, Claire.(2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of Spectatorship – Published by Verso, 2012*
- Bois, Yves-Alain.(1990). *Painting as Model*, Cambridge: MIT Press, 1990
October, Vol. 37 (Summer, 1986), pp. 125-137
- Bourriaud, Nicolas.(1998-2002). *Relational Aesthetics –Les presses du reel, 1998,2002*
- Bourriaud, Nicolas.(2002). *Postproduction – Published by Lukas & Sternberg New York, 2002*
- Buhler, Melanie.(2015). *No Internet, No Art – A Lunch Bytes Anthology*. Edited by Melanie Buhler, Onomatopée 102, Amsterdam
- Cantz, Hatje.(2004). *Having been said: writings & interviews of Lawrence Weiner, 1968-2003*. Additional Editing by Gerti Fietzek, Gregor Stemmrich.
- Derieux (ed.), Harald Szeemann, 134-138.
- Derrida, Jacques.(2007). *Learning to Live Finally. An Interview with Jean Birnbaum*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

- Dobb, Maurice.(1970). Karl Marx, A CONTRIBUTION TO THE CRITIQUE OF POLITICAL ECONOMY, TRANS. S.W. RYAZANSKAYA, ED. MAURICE DOBB (NEW YORK: INTERNATIONAL PUBLISHERS, 1970), PP.195-96.
- Droitcour, Brian. (2014). THE PERILS OF POST-INTERNET ART. ARTINAMERICA MAGAZINE OCT. 30, 2014. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/the-perils-of-post-internet-art/>
- Duchamp, Marcel.(1957).The Creative Act
- Fassin, Didier.(2010). Ethics of Survival: A Democratic Approach to the Politics of Life. *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development* 1(1): 81-95.
- Filipovic, Elena.(2017). THE ARTIST AS CURATOR: AN ANTHOLOGY, 2017. This is an anthology of essays that first appeared in *The Artist as Curator*, a series that occupied eleven issues of *Mousse* from no. 41 (December 2013/January 2014) to no. 51 (December 2015/January 2016). Edited by Elena Filipovic. Et.al Texts by Alexander Alberro, Monica Amor and Carlos Basualdo, Biljana Ciric, Ekaterina Degot, Elena Filipovic, Claire Grace, Anthony Huberman, Dean Inkster, Alhena Katsof, William Krieger, Elisabeth Lebovici, Ana Longoni, James Meyer, Isabelle Moffat, Nina Möntmann, Natalie Musteata, Sandra Skurvida, Dirk Snauwaert, Lucy Steeds, Monika Szewczyk, and Kaelen Wilson-Goldie. Afterword by Hans Ulrich Obrist. Mousse Publishing. Co-published with Koenig Books, London
- Foster, Hal.(1996).THE RETURN OF THE REAL - The Avant-Garde at the End of the Century – An OCTOBER Book - The MIT Press (1996) Massachusetts Institute of Technology.
http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic496136.files/Foster_Return_of_the_Real.pdf
- Fotiadi, Eva.(2017)The Canon of the Author. On Individual and Shared Authorship in Exhibition Curating. Berlin 2017
- Foucault, Michel.(1970). ‘What is an author?’, lecture presented to Société Française de philosophie, 22.02.1969 and in modified form in the USA in 1970. Translated with slight modifications by Josué V. Harari, http://www.generation-online.org/p/fp_foucault12.htm, last accessed 12/8/2014.
- Groys, Boris.(2008). Art Power - Boris Groys The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England © 2008 Boris Groys
- Groys, Boris.(2012). “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation.” In *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, edited by Amelia Jones and Adrian Heathfield, 209-218. Bristol, UK & Chicago: Intellect. 2012. Originally published in Steven Lindberg, trans., *Catalogue to Documenta 11* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002)

- Hasegawa, Yuko.(2010). Performativity in the Work of Female Japanese Artists in the 1950s – 1960s
Published by MOMA, New York 335 – 351 (340- 343 Women of Fluxus)
- Hasegawa, Yuko.(2014).To Unravel Our Readings of History. MOT 20th Anniversary Public
Symposium. Reuben Keehan. Published by Museum of Contemporary Art Tokyo, 2014
- Johnson, Helen.(2015) Painting is a Critical Form - HELEN JOHNSON 3-ply, Muckleford, in
association with Minerva, Sydney, 2015 Monash University Art, Design & Architecture in 2014
- Kester, Grant. H.(2011).The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context.
Art Theory and Criticism. Duke University Press, Durham and London, 2011
- Krauss, Rosalind.(1979). Sculpture in the Expanded Field - October, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44.
Published by The MIT Press.
<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Krauss, Rosalind.(1999). 'VOYAGE ON THE NORTH SEA' ART IN THE AGE OF THE
POST/MEDIUM CONDITION -
http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/Krauss_Voyage%20on%20the%20North%20Sea.pdf
- Kumakura, Haruko.(2017). The Language of In-Between. MAM Project 023: Agatha Gothe-Snape,
2017. The catalogue includes installation photos of exhibited work Oh Window, statement by the
artist Agatha Gothe-Snape, short essay by collaboration artist Tsuda Michiko, and reports on
performances held during the exhibition. Essays by: Kumakura Haruko (Assistant Curator, Mori
Art Museum) Shane Haseman, Tsuda Michiko (Artist) Size: A4 (29.7 x 21 cm)Number of Pages:
64 pages Languages: Japanese-English bilingual, Edited & Published by: Mori Art Museum,
Tokyo
- 熊倉,晴子.(2017). そのあいだの言語 - MAM プロジェクト 023 : アガサ・ゴーススネイプ, 2017.2.4
(土) ~ 6.11 (日) 出展作《オー・ウィンドウ》展示風景のほか、作家自身によるステートメ
ントやコラボレーターである津田道子のショート・エッセイ、パフォーマンス記録など、盛りだ
くさんの内容です。執筆者：熊倉晴子（森美術館アシスタント・キュレーター）、シェイン・ヘ
イスマン、津田道子（アーティスト）。サイズ：A4（29.7×21 cm）、ページ数：64 頁、言語：日
英バイリンガル。制作・発行：森美術館
- Mitsuji, Tai.(2019). agatha-gothe-snape-and-wrong-solo-certain-situations, 27 June 2019,
artguide.com.au. <https://artguide.com.au/agatha-gothe-snape-and-wrong-solo-certain-situations?>
Retrieved 26 Aug, 2019
- O'Doherty, Brian.(1986). Inside the White Cube, San Francisco: Lapis Press

- O'Neil, Paul.(2012). *The Cultures of Curating. The Curating of Culture(s)*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, 26-27, see especially notes 65, 66 and 67 about artists' protests and their manifesto published in *Artforum* in June 1972. *The Cultures of Curating*, 26-27 and Dorothee Richter, 'Artists as curators', in *Cultures of the Curatorial*, Beatrice von Bismarck (ed.), Berlin: Sternberg Press, 2012, 230.
- Parkes, Graham.(1987). *Heidegger and Asian Thought*. (National Foreign Language Center Technical Reports) Edited by Graham Parkes, 1987 University of Hawaii Press
- Rule, Alix & Levine, David.(2012). *International Art English* by Alix Rule & David Levine On the rise—and the space—of the art-world press release. "International Art English" was produced by Triple Canopy as part of its Research Work project area, supported in part by the Brown Foundation, Inc., of Houston, the National Endowment for the Arts, and the New York City Department of Cultural Affairs in partnership with the City Council. Published from May 17, 2012 to July 30, 2012.
https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english
- Tanaka, Koki.(2016). *Possibilities for being together. Their praxis and documentation. A case study by at the Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Grambooks, Japan, 2016*
- Tanaka, Koki.(2016). *Koki Tanaka, Possibilities for being together. Their praxis and documentation. A Case Study by Koki Tanaka at the Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito. February 20–May 15, 2016. Text by: Koki Tanaka, Yoshitaka Mouri, Kenji Kai, Hikari Fuji, Yuu Takahisa. Published by Grambooks, March 31,2016. Printed in Japan*
- Troemel, Brad.(2013). *Athletic Aesthetics*, By BRAD TROEMEL, MAY 10, 2013
<https://thenewinquiry.com/athletic-aesthetics/>
- Verwoert, Jan. (2005). *Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea*. <http://www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because>
- Yamabe, Lei.(2012-2014). "On Kawara's Quantum Gravitational Body, or the Confinement of Space-Time and the Liberation of Consciousness," printed in *On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 Other Cities*, Ludion and David Zwirner, 2012 (English translation by Christopher Hill). (Revised Version November 17th, 2014)
- Yamabe, Lei.(2014). *On the Passing of On Kawara* Original Japanese edition printed in *Bijutsu Techo*, vol. 66, no. 1010, p. 205, Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo, 2014. English translation by Yuki Okumura Office Notebook, Contemporary Art Group, 2014 (English translation by Yuki Okumura with Jeffrey Ian Rosen) <https://notebook.cagrp.org/on-the-passing-of-on-kawara-95bb0e2c4976>

Yamazaki, Mizuho.(2017). The Museum Life of Contemporary Art. The Role of Curators in the Era of Artists as Curators and Shared Authority with the Public - MA Candidate in Museum Studies, Graduate School of Arts and Sciences, New York University, MSMS-GA3330 (Submitted May 5th, 2017) Instructor Glenn Wharton

R. Lippard, L. (1998). *Six Years*. New York: UCpress.

Bacon, A. (2018). Alex J. Bacon. Review of “Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art” by Anna Dezeuze. *Caa.Reviews*.
<https://doi.org/10.3202/caa.reviews.2018.147>

List of figures / 図のリスト:

(fig.01) 図.01

'Keywords'. An 8.56 min, 2 – channel HD Video

(fig.02) 図.02

Antoni Muntadas, *Between the Frames: The Forum* 1983 – 1993. MACBA

(fig.03) 図.03

Marcel Duchamp, Readymade Urinal – 'Fountain', 1917

(fig.04) 図.04

Daniel Buren, Peinture-Sculpture, 1971 (Canvas & Acrylic)

(fig.05) 図.05

Hans Haacke, MOMA Poll, 1970, installation, 2 transparent plexiglass ballot boxes, photo electric counting devices and a set of ballot papers

(fig.06) 図.06

Jeff Koons, *The Pre-New* 1979, *The New* 1980, and *Equilibrium Series* 1983

(fig.07) 図.07

Barbara Kruger (1945) *'I Shop, Therefore I am'* Work, 1987, Advertising billboard and silkscreen work

(fig.08) 図.08

Thomas Demand, (German, born 1964), Recreations of architectural spaces

Thomas Demand Zimmer, 1996, C-print, Size: 172.1 x 231.8 cm. (67.8 x 91.3 in.)

Thomas Demand, Installation Views. MoMA. March 4–May 30, 2005

Courtesy: the artist and The Museum of Modern Art, New York

(fig.09) 図.09

Jeff Wall 'A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)', Jeff Wall, 1993

Jeff Wall: "Picture for Women Analysis", 1979, Silver dye bleach transparency in light box, Collection of the artist.

Jeff Wall, 'The destroyed room' (1978) (After The Death of Sardanapalus (La Mort de Sardanapale) by Eugène Delacroix, dated 1827.

(fig.10) 図.10

Wolfgang Tillmans (1968), Photographic installation & Reproduced combinations

(fig.11) 図.11

Chrysler Imperial (2002) from *CREMASTER 3* with Beuys' installation *Terremoto* (1981). '*all in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*', presented by Deutsche Guggenheim in 2007

(fig.12) 図.12

Guy Benfield, 'Maximum Commune (Ugly Business... on the basis of disbelief.)', performance documentation, Artspace, Sydney, 2007, 5 July - 21 July 2007. Aftermath Curated by Blair French.

<https://www.artspace.org.au/program/exhibitions/2007/maximum-commune-ugly-business-on-the-basis-of-disbelief-guy-benfield/>

(fig.13) 図.13

Yves Klien, *Le Vide* (The Void), 1958. Painting / Installation

(fig.14) 図.14

Mel Bochner's /メル・ボックナー. b. 1940, Pittsburgh, Pennsylvania, United States
Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art.
1966. <https://frieze.com/article/mel-bochner>

(fig.15) 図.15

Harald Szeeman, Documenta 5, 1972

(fig.16) 図.16

Utopia Station, Venice Biennale (2003), was a multi-authored multi-curated project curated by Hans-Ulrich Obrist, assistant curator Elena Filipovic, artist Rirkrit Tiravanija and art historian Molly Nesbit. The project brought together contributions from approximately sixty artists, architects, writers, and performers, which was organized into a flexible exhibition structure by Tiravanija and the artist Liam Gillick.

(fig.17) 図.17

Anne Imhof, Faust, 2017, German Pavillion, 55th Venice Biennale

(fig.18) 図.18

Kawara On / 河原 温 b.1932 – 2014, Japan / New York. Today Series, Liquitex on canvas - 1966 – 2014. From January 4, 1966, Kawara made a long series of “Date paintings” (The Today Series) The date is always documented in the language and grammatical conventions of the country in which the painting is executed (i.e., “26. ÁG. 1995,” or “13 JUIN 2006,”) The last Date Painting was made on July 10, 2014

(fig.19) 図.19

Kawara On / 河原 温, *One Hundred Years Calendar, 1966- 2014*

(fig.20) 図.20

Kawara On / 河原 温 , Titles and Postcards / Post Card project. “I AM STILL ALIVE” / “I Got Up”
1968 – 1979

(fig.21) 図.21

Kawara On / 河原 温 , Titles and Postcards / Post Card project. “I AM STILL ALIVE” / “I Got Up”
1968 – 1979

(fig.22) 図.22

Kawara On / 河原 温, 1000000 years One Million Years - [Past] and One Million Years [Future],
Print, Bound & Boxed Book Volumes. Published in several revised editions in 1969 / 1993 / 2002

(fig.23) 図.23

Kawara On / 河原 温, *On Kawara, Reading One Million Years (Past and Future)* Documenta 11 Kassel, 2002

(fig.24) 図.24

Kawara On / 河原 温, "*On Kawara: Reading One Million Years (Past and Future)*" was installed in Trafalgar Square in London in 2004. (Photo by Marcus Leith/Courtesy David Zwirner, New York/London)

(fig.25) 図.25

Constructivist / Bauhaus artist László Moholy-Nagy (1895 – 1946). Telephone Process - Factory ordered artworks, EM 2 Telephone Picture, 1923

(fig.26) 図.26

Yuki Okumura / 奥村 雄樹, b. 1978 Aomori, Japan. *On Kawara's Pure Consciousness, or Many Worlds (and) Interpretation*, 2012. 30 minute performance piece enacted by 9 simultaneous interpreters. National Museum of Modern Art, Tokyo, August 28, 2012, as part of "14 Evenings," curated by Kenjin Miwa

(fig.27) 図.27

Yuki Okumura / 奥村 雄樹, 現代美術の展望はどこにある, 2015 ポリカーボネート 194 x 259 cm
Where is the Vision of Contemporary Art? 2015 polycarbonate 194 x 259 cm

Thanks: Makoto Aida, Kenjin Miwa, everyone who supported the project

上野の森美術館での展示風景 | 撮影: 田村友一郎

深謝: 会田誠, 三輪健仁, そのほか支えてくれたすべての皆さま

Exhibited On the wall plaque:

The artist originally submitted two plans. Plan 1 was instructing Makoto Aida to Make a Painting with the Serious Intention of Obtaining the VOCA Prize / Submitting the Finished work to the VOCA Exhibition. Plan 2 was Painting that I instructed Makoto Aida to Make with the Serious Intention of Obtaining the VOCA Prize. Both works were to be executed in acrylic on canvas and measure 194 x 259cm. This work is Plan 3. A third proposal for a work of two-dimensional art. It recalls what Roland Barthes called "third meaning"

Miwa Kenjin, Curator, The National Museum of Modern Art, Tokyo.

(fig.28) 図.28

Yuki Okumura / 奥村 雄樹, "Hisachika Takahashi by Yuki Okumura" at Mori Art Museum, 2013
Featured in the exhibition; Out of Doubt, Roppongi Crossing, 2013. Curation:

(fig.29) 図.29

Yuki Okumura / 奥村 雄樹, "Hisachika Takahashi by Yuki Okumura" at Maison Hermes Le Forum, 2016

「奥村雄樹による高橋尚愛」展 | Hisachika Takahashi by Yuki Okumura. 2016.6.4 (土) ~9.4 (日)

Curation: Rieko Setsuda / 説田 礼子, Curator Maison Hermes Tokyo, Ginza

(fig.30) 図.30

Hisachika Takahashi, LEFTOVER FROM YVES KLEIN AND ME, 1982 Dry pigment, synthetic resin, natural sponge, tin can, wire, 14.5 x 39 x 5.5 cm. Collection of Agathe Gonnet.

(fig.31) 図.31

Yuki Okumura, HISACHIKA TAKAHASHI IN ISRAEL, 2016 Partially erased cutout pages (from Rauschenberg in Israel, published by the Israel Museum, Jerusalem, 1975). 16.6 × 22.8 cm each, 24 pieces.

(fig.32) 図.32

Hisachika Takahashi., FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES, 1971–72
Twenty-three drawings on handmade Japanese paper. 44.5 x 57.8 cm each, 23 pieces. Rocío and Boris Hirmas Collection

(fig.33) 図.33

Yuki Okumura, *Welcome Back, Gordon Matta-Clark*, 2017. HD video, color, sound, 47:55, English, no subtitles. Courtesy of the artist and MISAKO & ROSEN, Tokyo. (ICC) 1977, GMC's Office Baroque Project Publication.

(fig.34) 図.34

Hogan, Jesse, MONO CHROME, MONO *haha*, 2015. Neon, cable, wood, stone, aluminum

(fig.35) 図.25

Joseph Kosuth / ローレンス・ワイナー, b. 1945, Toledo, Ohio, United States of America
Five Words in Blue Neon, 1965, Neon tubing, transformers, and wire. 160 x 12 x 7cm

(fig.36) 図.36

Lawrence Weiner's / ローレンス・ワイナー 'Statements'(1968).

(fig.37) 図.37

Yoko Ono, Instructions for Smoke Painting, 1962

(fig.38) 図.38

Shiomi Mieko, Events and Games, 1963, no5

(fig.39) 図.38

Yoko Ono, "War is over! If you want it," a collaboration with John Lennon, was widely disseminated via newspapers and billboards in 1969

(fig.40) 図.40

Fujiko Nakaya / 中谷 芙二子

b. 1933 is a Japanese artist, most noted for her fog sculptures, 1970 – 2018. Experiments in Art and Technology (E.A.T.) created in 1967. 1970, Fog Sculpture "PEPSI PAVILION", Expo'70, Osaka. 1976, Fog Sculpture #94768: Earth Talk, The 2nd Biennale of Sydney: "Recent International Forms in Art" The Domain, Sydney Australia (renamed Foggy Wake in a Desert in 1983 for National Gallery of Australia, Canberra)1983, Fog Sculpture #94925: Foggy Wake in a Desert: An Ecosphere, National Gallery of Australia, Canberra (permanent installation)& Living Chasm – Cockatoo Island, Fog Installation #94767. The 18TH Biennale of Sydney, 2012 "All our relations," Sydney Australia

(fig.41) 図.41

Kishio Suga / 菅 木志雄, b. 1944 Japan / Mono ha もの派

Soft Concrete, 1970 / 2012, Concrete, oil, steel plates. Four plates: 47 1/4 x 94 1/2 x 4 inches each

Approximately 48 x 212 x 212 inches overall. At the 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition (第一回野外彫刻展)

(fig.42) 図.42

Nobuo Sekine / 関根 伸夫, b. 1942 – 2019, Japan / Mono ha もの派
“Phase—Mother Earth”, 1968, first Installed at the 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition(第一回野外彫刻展)

(fig.43) 図.43

Koki Tanaka / 功起 田中, b. 1975, Tochigi, lives and works in Kyoto, Japan
Japan Pavilion at The 55th Venice Biennale, *abstract speaking – sharing uncertainty and collective acts*. artist Koki Tanaka. Curator Mika Kuraya. June 1 – November 24, 2013

(fig.44) 図.44

Koki Tanaka / 功起 田中, Koki Tanaka: A Vulnerable Narrator, Deutsche Bank, “Artist of the Year” 2015, installation view. Deutsche Bank KunstHalle. © Koki Tanaka. Photo: Mathias Schormann Rirkrit Tiravanija – Liam Gillick –

(fig.45) 図.45

Koki Tanaka / 功起 田中, 9478.57. Neon work displayed on the exterior of the Japan Pavilion at The 55th Venice Biennale 2013, to signify the distance between Fukushima and Venice.

(fig.46) 図.46

Koki Tanaka / 功起 田中
Koki Tanaka: Possibilities for being together. Their praxis. date: Saturday, February 20, 2016 – Sunday, May 15, 2016 venue: Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Japan Curator: Yuu Takehisa / Contemporary Art Center, Art Tower Mito

(fig.47) 図.47

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ, *Every Artist Remembered*, 2009 - 2016. Performance and Framed Print. MCA - Museum of Contemporary Art, Sydney

(fig.48) 図.48

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ, work for the 20th Biennale of Sydney, *Here, an Echo* (2016) in which she presented a series public site performances with Gothe-Snape’s /ゴス-スネイプ longtime collaborator ‘Wrong Solo’ performance artist Brian Fuata and dancer Brooke Stamp.

(fig.49) 図.49

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ, b. 1980 Sydney, Australia, Lives and works in Sydney OH WINDOW, 2017, “MAM Project 023: Agatha Gothe-Snape,” Mori Art Museum, Tokyo, 2017 Curator: Haruko Kumakura / 熊倉 晴子, b. 1983, Assistant Curator Mori Art Museum

(fig.50) 図.50

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ, *Awaiting the Apparitional Surge*, 2017 HD Video, monitor Installation. Collaboration with Michiko Tsuda / 津田道子

(fig.51) 図.51

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイ, *OOOOOOOOOOO. PPTX*, 2017, PowerPoint Screen displays. HD Video, monitor Installation.

(fig.52) 図.52

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイ / b. 1980 Sydney, Australia, Lives and works in Sydney
Michiko Tsuda / 津田道子, b. 1980, Lives and works in Kanagawa and Tokyo. 神奈川、東京拠点。
A Reverse View (Performance with Agatha Gothe-Snape, Megumi Kamimura), Mori Art Museum
MAM Project: 023 "OH WINDOW, Agatha Gothe-Snape," 2017. Tokyo JP Screen Baby SCOOL, (As
"baby tooth" with Megumi Kamimura) Curated by Haruko Kumakura / 熊倉 晴子 / b. 1983, Assistant
Curator Mori Art Museum

(fig.53) 図.53

Anna John, Agatha Gothe-Snape BRUSHING AND BREATHING
February 4 [Sat], 2017. アナ・ジョン、アガサ・ゴス-スネイプ 《ブラッシングと呼吸》
2017年2月4日(土)

(fig.54) 図.54

'Oh Walk', 2017, The officially organized artist 'walk and talk' events, and artist tours around the
Roppongi Hills neighborhood.

(fig.55) 図.55

Hogan, Jesse, 'Interrelation of Mediums' 2009

(fig.56) 図.56

The Expanded Field, diagram by Rosalind Krauss. Reprinted from Krauss, R. (1979).
Sculpture in the Expanded Field.

(fig.57) 図.57

CFW – The Conceptual Framework, developed by the Department of Education and Training NSW,
Australia for the HSC Visual Art Program in 2003

(fig.58) 図.58

Diagram for Formulating a Thesis / 論文作成のための図. Courtesy of CALARTS–2015.

(fig.59) 図.59

Hogan, Jesse, Diagram for Concepts & Practice / 概念と実践, 2016

(fig.60) 図.60

Hogan, Jesse, *Floor Talks and Installs – Painting in the Expanded Field* / フロアトークと インストー
ル – 展開された場における絵, 2009 – 2016. Ongoing Painting Series - Oil on Canvas, Installation,
photography, digital archive print.

(fig.61) 図.61

The Double Bind / JESSE HOGAN / NICK BRIGGS, 2011
Non-Tertiary Injunctions, Constructing learnt Behaviors, SoOld / pLease, Various Material
55 SYDENHAM RD GALLERY, MARRICKVILLE, NSW 2204 NSW

(fig.62) 図.62

Liam Gillick, Social Structures with Architectural Screens

Liam Gillick, Prototype Design for a Conference Room (With Joke by Matthew Modine, Arranged by Markus Weisbeck), 1999, David installation view at Frankfurter Kunstverein, 1999. Courtesy: the artist

Liam Gillick, “Were People This Dumb Before TV? A Curated Selection from the Graphic Archive 1990–2017” at Esther Schipper, Berlin, 2017. Courtesy: the artist and Esther Schipper, Berlin. Photo: © Andrea Rossetti

(fig.63) 図.63

Rirkrit Tiravanija’s / リクリット・ティラバーニャ, Open-ended Installations, ‘free / still’ Soup Kitchen (1992 – 2012) & Soup / No Soup (2012)

(fig.64) 図.64

Hogan, Jesse, *T.A.C. Temporary Autonomous Construction, 1,920* | 2011, 120 universal members, wood, hardware, Perspex, Xerox print. Exhibited at **1.85 Million | ART PERIPHERIES, Campbelltown Arts Centre 2011**

1.85 Million | Art Peripheries, Campbelltown Arts Centre 2011, Curated by Joseph Allen shea Howard Arkley, Mohamed Bourouissa, Paul B. Davis, Will French, Jesse Hogan, Miranda July, Corita Kent, Rhys Lee, Amanda Maxwell, Susumu Mukai, Garry Trinh

(fig.65) 図.65

T.A.L. TEMPORARY AUTONOMOUS LIBRARY / JESSE HOGAN / NICK BRIGGS
WEIRD HEAVY LAUNCH 29/3 – 8/4/12. 55 SYDENHAM RD GALLERY MARRICKVILLE
NSW 2204 NSW

(fig.66) 図.66

Hogan, Jesse / Nick Briggs, Publication Launch–Presenting the *Weird Heavy Issue 01*. 2011-2012

(fig.67) 図.67

Hogan, Jesse, *Platform for shared praxis / Put Your Object On My Platform #03, 2018*

“共有プラクシスのためのプラットフォーム/あなたのオブジェクトを自分のプラットフォームに置く
“#03. Artists:01 Haruko Kumakura / 熊倉 晴子 / & AGSMAM:023 / Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ / Yuki Okumura / 奥村 雄樹 / Horiaki Morita / 森田 浩彰 / Isoya Hirofumi / 磯谷 博史 / Masashi Echigo / 越後 正志 / Erica Masuya / 升谷 絵里香 / Sam Stocker / サム・ストッカー / Nao Osada / 長田 奈緒 / Joel Kirkham / ジョエル・カーカム / Goya Curtain / Takuro Tamayama / 玉山 拓郎 / Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 / Rintarou Takahashi / 高橋 臨太郎 / Eugene Choi / ユージョン・チョイ / Mitchell Cumming / ミッチェル・カミング / Dylan Quirk / デイラン・クルーク / Functional Sculpture / 機能的彫刻 / Jesse Hogan / ジェシー・ホーガン / Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ / Tokyo University of the Arts, Toride Art Museum.
東京芸術大学、取手美術館 2月2018.02.00

(fig.68) 図.68

Hogan, Jesse, “Platform for Shared Praxis” #02, 2014. Presented in the Exhibition REGIONS & FIELDS as a part of the Curated group exhibition “SPVI” at Turner Gallery Tokyo. Curation By Jesse Hogan.

(fig.69) 図.69

油画第五研究室 X カマタ_ソーコ 2017. TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS x ARTSPACES

東京藝術大学 x アートスペース プロジェクト. 第5研究室 展示 / 集中講義&ゲスト講評

5th Seminar + KAMATA SOKO Exhibition / July 14th - 20th 10am - 5pm

越後 正志 Masashi Echigo / ホーガン・ジェシー Jesse Hogan / 田財 あかね Akane Tazai

大橋 いくみ Ikumi Ohashi / 趙 慈英 Cho Jiei / 亀倉 知恵 Chie Kamekura /

菅野 歩美 Ayumi Kanno / 星野 陽子 Yoko Hoshino / 楊 博 Yang Bo /

アノナ・ガブリエル Anna Gabriel / 劉 丹姝 Liu Danshu / 李 周妍 Lee Jooyeon

(fig.70) 図.70

Social Concrete / SOCIAL CONCRETE / 2018 at Wieden+Kennedy Gallery, Nakameguro, Tokyo.

From May 25th to June 2nd, featuring Artists; FUNCTIONAL SCULPTURE and GATORBEUG /

Dylan Quirk from Australia. Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Rintarou Takahashi / 高橋 臨太郎 /

Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 / Yasuaki Hamada / 濱田 泰彰 / DESIGN by / Yutaro Yamada / 山田

悠太郎 / and PHOTOGRAPHY by / Lasse Kusk. Curated by Jesse Hogan.

(fig.71) 図.71

'Social Disorder and High Grade minimalist aesthetics' at ALASKA Projects Space Sydney, August 11

- August 25, 2018. Featuring work and collaborations by Jesse Hogan / Gatorbeug / Functional

Sculpture. Exhibition Curated by: Sebastian Goldspink & Jesse Hogan. Performance by Functional

Sculpture. Exhibition Documentation and Interview by Dr. Louise Julie Bacon, Professor of

Installation and sculpture, Collage of Fine Arts COFA.UNSW University of New South Wales

Australia.

(fig.72) 図.72

企画展示 “Possibilities for Collective Object(s) / 集合的オブジェクトの可能性” at CIY (Choice is

yours / 選択はあなた次第) 岩手県盛岡市. 2018.11.17 sat - 2018.12.9 sun. NOV17(金) - DEC2(木).

Exhibition Artwork / Installation: Jesse Hogan Including Collaboration Video Performance: TABLESS

- Table for Video Performance, 2018 デジタル - 映像のための机. HD Video, , Performance. デジタル

映像、アクリルパネル、パフォーマンス. Stand - I Just Feel the Pain - Yuma / Walk - Where is my

Wallet - Kun / Map Reading - Ena / Clothes Exchange - Ena & Yuma / Morioka III - Lina & Kun /

Reading / Sleeping - Lina. Plus Collaborative Instore Projects (OLD) CLOTHES DONATION

FOR SCULPTURE, 2018. 古着のためのアクリルボックス

Formal Support - Body Support / 彫刻的形式に対する身体の関わり方

(fig.73) 図.73

unknowns_ Exhibition of Misako Taoka & Jesse Hogan. From May 31, Fri - June 09, Sun

At Midori.So Gallery Nakameguro. Closing performance June 09, Sun By Albert Wolski & Robyn Daly

(EXEK) from Australia. Organized and Curated by Jesse Hogan & Tomoji Oya.

unknowns_ 田岡 美紗子とジェシー・ホーガンによる展示. 5月31日(金)から6月9日(日)まで

場所 / みどり荘, 時間 / 12時から18時まで, オープニングパーティー 5月31日(金)18時から20時まで

クロージングパフォーマンス 6月9日(日), Albert Wolski と Robyn Daly (EXEK)による

(fig.74) 図.74

Hogan, Jesse, *リサーチ・テーブル / On Research Tableless / TABLE TENNIS RESEARCH TABLES /*

TTRT - PING PONG. マッピングリサーチ/ゲームプレーとしての論文 / なぜ卓球か?

美術研究科博士2年 予備審査 / Tokyo University of the Arts, Toride Art Museum. 東京芸術大学、取

手美術アトリエ 絵画アトリエ | 2月 2019.02.00

(fig.75) 図.75

Július Koller, Ping-Pong Society, Bratislava, 1970

(fig.76) 図.76

Rirkrit Tiravanija, 2012, Gabriel Orozco, Ping Pond Table 1998, Agatha Gothe-Snape, 2014, Teppie Kanuji / COUMA, 2005, Lee Wen, 2013, Aleks Danko, *PHHHHHHIT*, 2011

(fig.77) 図.77

Hogan, Jesse, *Thesis Research Maps*, 2019. Displayed as the interface of the Table Tennis “Research Tables” Sculptures. *TTRT - PING PONG*. マッピングリサーチ/ゲームプレーとしての論文/なぜ卓球か?

1. Hogan Jesse - *Research Map / Mapping Art Practice* ・ リサーチマップ/マッピングアートの実践、2018. Poster Graphic Design, Digital print . On Table Top. 机の上のグラフィック・デザイン画, 2019
2. Hogan Jesse - *Research Map / Mapping Art Practice, Other Artists Art History* ・ リサーチマップ/マッピングアートの実践、他のアーティストアートの歴史、2018. Poster Graphic Design, Digital print . On Table Top. / 机の上のグラフィック・デザイン画, 2019
3. Hogan Jesse - *Research Map / Mapping Art Practice / Exhibitions* ・ リサーチマップ/マッピングアートの実践、自分の展覧会の歴史、2018. Poster Graphic Design, Digital print . On Table Top. 机の上のグラフィック・デザイン画, 2019

(fig.78) 図.78

The final Doctoral exhibition artwork titled ‘*Collapse Structure – Against All Logic*’, 2019, will presents a 2.7 x 4.5 meter Glass Wall, set in front of a constructed L shape gallery wall façade, featuring 3 video monitors, several text publications and 2 neon word sculptures (See design plans, fig 78).

(fig.79) 図.79

Hogan Jesse, Master’s Degree Research work, 2016- 2017, ‘*The continuous Hassle of Disbelief*’ Tokyo University of the Arts, Ueno, Fine Arts, Department of Oil Painting Studios 813-814. 東京芸術大学、アトリエ絵画アトリエ

(fig.80) 図.80

The final Doctoral exhibition artwork titled ‘*Collapse Structure – Against All Logic*’, 2019 (See design plans, fig. 80)

(fig.81) 図.81

Bruce Nauman’s - Corridors and Floating rooms
“Performance Corridor”, 1969 / Wallboard, wood

Bruce Nauman - Floating Room: Lit from Inside, 1972

Wallboard, wood, fluorescent lights. 120 x 192 x 192 in. (305 x 488 x 488 cm)

Suspended 6 in. (15.2 cm) above the floor.

Raussmüller Hallen, Basel with Bruce Nauman, Floating Room: Lit from Inside, 1972.

© Bruce Nauman / 2018, ProLitteris, Zurich. Photo: Jürgen Buchinger, © Raussmüller.

(fig.82) 図.82

Rirkrit Tiravanija's - Apartments and his *Fear Eats the Soul* relational spaces.

View of, "FEAR EATS THE SOUL", Gavin Brown's enterprise, New York, 2011. Left: Rirkrit Tiravanija, untitled 2011 (the way things go), 2011. Brick pit, aluminum box, steel plate, shovels, broom, wood, stones, earth. Steel plate 54 inches x 43 inches x 1/2 inches. Aluminum Box (not pictured) 30 inches x 20 inches x 12 inches. Center: Rirkrit Tiravanija, untitled 2011 (direct action), 2011. The detachment of the windows and doors from a space in which they are then stacked. Dimensions variable. Right: Rirkrit Tiravanija, untitled 2011 (fear eats the soul) (graffiti version), 2011. Spray painted wall text. Each letter 156 inches x 178 inches. All images courtesy of Gavin Brown enterprise, New York.

Untitled: Glass House (1997), Museum of Modern Art, Sculpture Garden

– Creates a mini version of Philip Johnson's Glass House (1949)

Soup/No Soup (2012), La Triennale 2012, Grand Palais, Paris

– Rirkrit transforms part of Grand Palais into huge, twelve-hour banquet serving only Tom Kha soup

(fig.83) 図.83

Gordon Matta-Clark, Mutation in Space, 2018, The National Museum of Modern Art, Tokyo

(fig.84) 図.84

Diagram drawing for "*Cycle of Theoretical Paradigms, Rising, Collapsing Falling*", 2015. Early representation of my Survival Aesthetics Wall Structure (Doctoral Degree work), "Collapse Structure"

(fig.85) 図.85

The collection of interviews so far, features several typed and written interviews, several audio recorded interviews and Includes a growing number of "Video Interviews" presented as complete Video Artworks.

(fig.86) 図.86

SURVIVAL AESTHETICS © VIDEO INTERVIEW SERIES - ビデオインタビューシリーズ
Bilingual English – Japanese, Printed publication text Book copy of the Interview Series, 2019

(fig.87) 図.87

SURVIVAL AESTHETICS © VIDEO INTERVIEW SERIES - ビデオインタビューシリーズ
DOCTORAL DEGREE RESEARCH WORK - INTERVIEW SUBJECTS / インタビュー対象
Project Plan.

(fig.88) 図.88

Proto Installation for Post Doctoral Survival Aesthetics © 2020

Kawara On / 河原 温, b.1932 – 2014

"*On Kawara: Reading One Million Years (Past and Future)*" was installed in Trafalgar Square in London in 2004. (Photo by Marcus Leith/Courtesy David Zwirner, New York/London)

用語集 [INDEX] APPENDIX

博士論文 - 美術理論 概念と実践 [Art Theory / Concepts & Practice]

Definition of Terms / 用語の定義:

美学 – Wikipedia

美学（びがく、英: aesthetics、またæsthetics、estheticsとも、希: Αἰσθητική）、「感性の学問」とは美の本質や構造を、その現象としての自然・芸術及びそれらの周辺領域を対象として、経験的かつ形而上学的に探究する哲学の一領域である。森鷗外により「審美学」という訳語が与えられた[1]が、現在では美学と呼称される。

Aesthetics is a branch of philosophy that deals with the nature of art, beauty and taste and with the creation or appreciation of beauty. In its more technical epistemological perspective, it is defined as the study of subjective and sensory-emotional values, or sometimes called judgments of sentiment and taste. Aesthetics studies how artists imagine, create and perform works of art; how people use, enjoy, and criticize art; and what happens in their minds when they engage with works of art. More broadly, scholars in the field define aesthetics as "critical reflection on art, culture and nature". In modern English, the term aesthetic can also refer to a set of principles underlying the works of a particular art movement or theory: one speaks, for example, of the minimalist aesthetic. <https://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetics> / retrieved; 7th December, 2019

Contingency [noun] con·tin·gen·cy | plural contingencies | Definition of contingency

1 : a contingent event or condition: such as

a : an event (such as an emergency) that may but is not certain to occur

trying to provide for every contingency

b : something liable to happen as an adjunct to or result of something else
the contingencies of war

2 : the quality or state of being contingent

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/contingency> / retrieved; 7th December, 2019

Contingency [noun]: a) a future event or circumstance which is possible but cannot be predicted with certainty.

b) a provision for a possible event or circumstance.

c) an incidental expense. <https://www.lexico.com/en/definition/contingency> / retrieved; 7th December, 2019

Contingency (philosophy): In philosophy and logic, contingency is the status of propositions that are neither true under every possible valuation (i.e. tautologies) nor false under every possible valuation (i.e. contradictions). A contingent proposition is neither necessarily true nor necessarily false. Propositions that are contingent may be so because they contain logical connectives which, along with the truth value of any of its atomic parts, determine the truth value of the proposition. This is to say that the truth value of the proposition is contingent upon the truth values of the sentences which comprise it. Contingent propositions depend on the facts, whereas analytic propositions are true without regard to any facts about which they speak.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Contingency_\(philosophy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Contingency_(philosophy)) / retrieved; 7th December, 2019

Contingency [noun]: something that might possibly happen in the future, usually causing problems or making further arrangements necessary: You must be able to deal with all possible contingencies.

Have you made any contingency plans?

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/contingency> / retrieved; 7th December, 2019

Posterity - [noun]

All future generations of people. (the victims' names are recorded for posterity)

Synonyms: future generations, succeeding generations, those who come after us, the future.

Precariousness [noun]:

a) The state of being dangerously likely to fall or collapse.

“the precariousness of a cup placed on top of the plinth”

b) The state of being uncertain or dependent on chance.

“the precariousness of privacy in the digital world”

<https://www.lexico.com/en/definition/precariousness> / retrieved; 7th December, 2019

Precariousness: Precariousness in Art History . Precarious started being used as a term to describe contemporary art from the 1990's. It's temporality, it's precarious relation to the audiences, the unstable contexts and it's materiality often using or resembling waste and garbage. In *Prekäres Wissen* (2012) Martin Mulsow explores the history of ideas in early Modernity through precariousness;¹¹⁷ While precarious has directly been brought into discussion by Mulsow, others have already referred to 'precariousness.' In art, it has been used to describe certain contemporary art works; under the title of 'The Beauty of Distance. Songs of Survival In a Precarious Age,' the 17th Biennale of Sydney, held in 2010, was dedicated to the 'affirmative power of art in the face of unprecedented threats: conflict, famine, inequity, environmental despolitation and global warning.'

Precarious has also been applied to the description of fragile material; for example, Maurya Wickstrom described the plywood and brown packing tape used in Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument shown in the Forest Houses projects in the South Bronx, New York City in 2013 as precarious.

Assessing contemporary American art, the renowned art historian Hal Foster described works of the last decade as having not shared any concept, but a precarious condition, namely that of uncertainty: 'a stolen presidential election; the attacks of 9/11 and the war on terror.' 2004

Precarious Labour in the field of art. This issue of *On Curating* brings contributions from theorists, artists and activists concerned with the new conditions of labour under present day capitalism. Contributions range from theoretical analyses of different concepts regarding the issues of precarious labour, to reflections on the use value of such concepts in analyzing the present position of labour within the institutional contexts in the realm of contemporary visual arts. 2013 – 2016

Survival (NOUN) is defined as; 1. The state of continuing to live or exist, often despite difficulty or danger. 2. The struggle/battle/fight for survival: 3. Survival (from something), something that has continued to exist from an earlier time. A famous Idiom of survival used in the oxford dictionary definition is; 'The survival of the fittest'. The principle that only the people or things that are best adapted to their surroundings will continue to exist.¹¹⁸

Survival (NOUN) is defined as; 1. The fact of a person, organization, community, etc. continuing to live or exist: 2. Something that has continued to exist from a previous time: 3. Continuing to exist or wanting to continue to exist: 4. The state of continuing to live or to exist, esp. after a dangerous event: 5. The state of continuing to exist, and not to fail or be destroyed.¹¹⁹

¹¹⁷ <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/historyofart/vinzent-projektskizze.pdf> / retrieved; 7th December, 2019

¹¹⁸ https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/survival

¹¹⁹ Cambridge Academic Content Dictionary © Cambridge University Press. Definition of "survival"

Definition of Survival:

1a : the act or fact of living or continuing longer than another person or thing

1b : the continuation of life or existence in difficult conditions

1c : the problems of surviving in difficult conditions

2: one that survives ¹²⁰

Theorem | Define Theorem at Dictionary.com

Theorem definition, a theoretical proposition, statement, or formula embodying something to be proved from other propositions or formulas.

Treatise - Wikipedia

A treatise is a formal and systematic written discourse on some subject, generally longer and treating it in greater depth than an essay, and more concerned with investigating or exposing the principles of the subject.

¹²⁰ Definition of Survival. Wikipedia, 2018

INTERVIEW SUBJECTS / インタビュー対象:

CURATORS / キュレーター

Haruko Kumakura / 熊倉 晴子

b. 1983, Lives and works in Tokyo / Assistant Curator Mori Art Museum

森美術館アシスタントキュレーター

2017 AGS/MAM Project:023

Rueben Keehan / ルーベン・キーハン

b. 1975 Australia, Lives and works in Brisbane, QAGOMA - Queensland Art Gallery of Modern Art

APT - AUSTRALIA PACIFIC TRIANNIEL / Time of Others – Roppongi Crossing – Out of Doubt

Yuko Hasegawa / 長谷川 祐子

b.19__, 日本のキュレーター。 MOT 東京都現代美術館参事、東京藝術大学大学院教授

ARTISTS / アーティスト / 芸術家

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ

b. 1980 Sydney, Australia, Lives and works in Sydney

Yuki Okumura / 奥村 雄樹

b.1978 Aomori, Japan Lives and works between Maastricht, Brussels, and Tokyo

Hirofumi Isoya / 磯谷 博史

b. 1980, Japan Lives and works in Tokyo

ATELIER RANZAN STUDIO INTERVIEW 25.05.2019

アトリエ 嵐山 スタジオ インタビュー 2019年5月25日

嵐山アーティスト: Gakudai Kawasumi / 川角岳大, Yohei Watanabe / 渡邊庸平,

Yuki Takahashi / 高橋佑基, Ryu Takeda / 武田龍

Aquiles Hadjis / アキレス・ハッジス

b.1981 Venezuela, Lives and works in Tokyo, Japan

4649 / MUMEI EXHIBITION EXCHANGE INTERVIEW 13.07.2019

4649 / MUMEI エキジビション エクスチェンジ インタビュー 2019年7月13日

Yu Takamizawa / 高見沢ゆう, Shogo Shimizu / 清水翔吾, Yasuaki Hamada / 浜田康明

MUMEI Fuyumi Murata / 村田冬美

PROFESSORS / 教授 / 芸術学究

Toyomi Hoshina / 保科 豊巳

b.1953 Nagano, Japan 東京藝術大学大学院教授 / 1953 長野県生まれ

Yuko Hasegawa / 長谷川 祐子

b.19__, 日本のキュレーター。 MOT 東京都現代美術館参事、東京藝術大学大学院教授

MUSEUMS / 美術館

MAM /
3331 /
Maison Hermes /
MOT /
TUA

ARTSPACES / アートスペース

CIY
Statements
4649
Atelier Ranzan
Midori. So
Alaska Project Space, Sydney

KEY TERMS – Thesis / Antithesis

STRUCTURE / STRATEGY
RELATION / Referential, Reference
CONNECTION / Link, Network, Bridge-between
COLLABORATION / Multiple Authorship
CO-CURATION / Potentially Infinite Diverse Plurality
VALIDATION / RELEVANCE
MARKET / CULTURAL INSTITUTIONS

キーワード-テーゼ / アンチテーゼ

構造 / 戦略
関係 / 参照的な、レファレンス
つながり / リンク、ネットワーク、橋渡し
コラボレーション / 複数のオーサーシップ
共同キュレーション / 潜在的に無限で多様な複数性
検証 / 関連性
マーケット <-> 文化的制度

Last Name, F. M. (Year). Article Title. *Journal Title*, Pages From - To.

Last Name, F. M. (Year). *Book Title*. City Name: Publisher Name.

Survival Aesthetics ©
生き残る美学

List of figures / 図のリスト:

Artworks
Images
&
Diagrams

芸術作品
画像
&
図

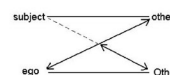
SECTION 1 1章: CONCEPTUAL FRAMEWORK | 概念フレームワークと仮説

S 1.1. 1章1節: Defining Survival & Survival Aesthetics | 序論: 生き残る&生き残るための美学の定義

S 1.2. 1章2節 : Installation – The Post-Medium Condition – Exhibition as Critical Form |
インスタレーションーポスト・メディアウムの状況ー形式としての展示



Keywords - キーワード
Collaboration performed with Yen Noh at ARCUS Artist Residence. 8:56min 2 channel HD video,
Print on Paper, Plans, Work Text, Archives -
ビデオ対話、企画、労働文章、アーカイブ
2016



Keywords - キーワード
Collaboration performed with Yen Noh at ARCUS Artist Residence, Moriya Ibaraki
8:56min 2 channel HD video, Print on Paper, Plans, Work Text, Archives -
ビデオ対話, HD 画像, 企画、労働文章、アーカイブ
2016

fig. 01
図 01

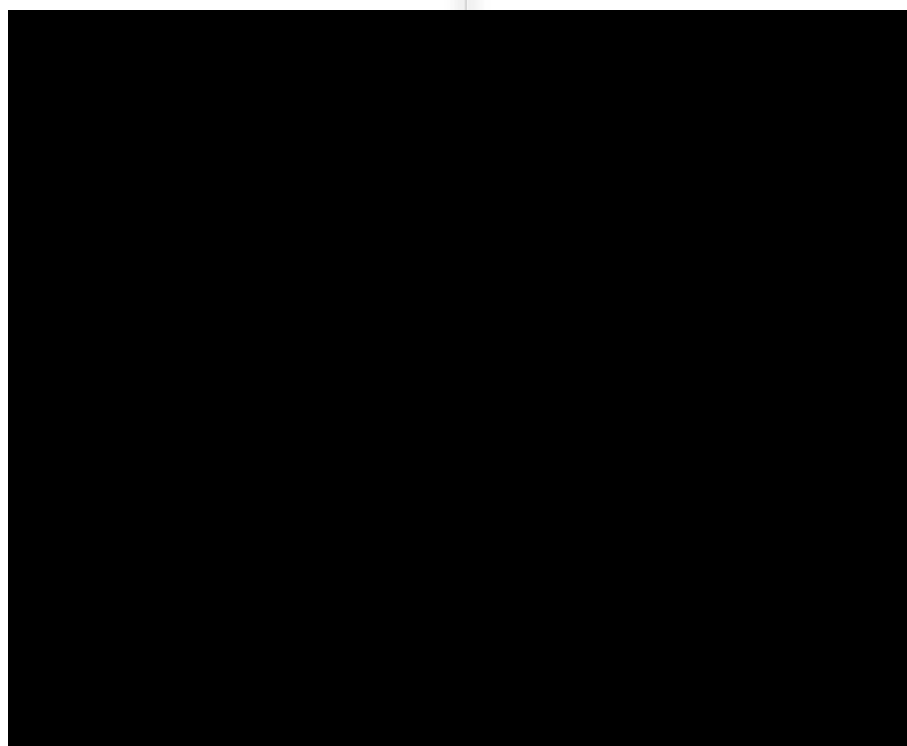


fig. 02
図 02

Antoni Muntadas, Between the Frames: The Forum 1983 – 1993. MACBA



fig. 03
☒ 03

Marcel Duchamp, Readymade Urinal - 'Fountain', 1917

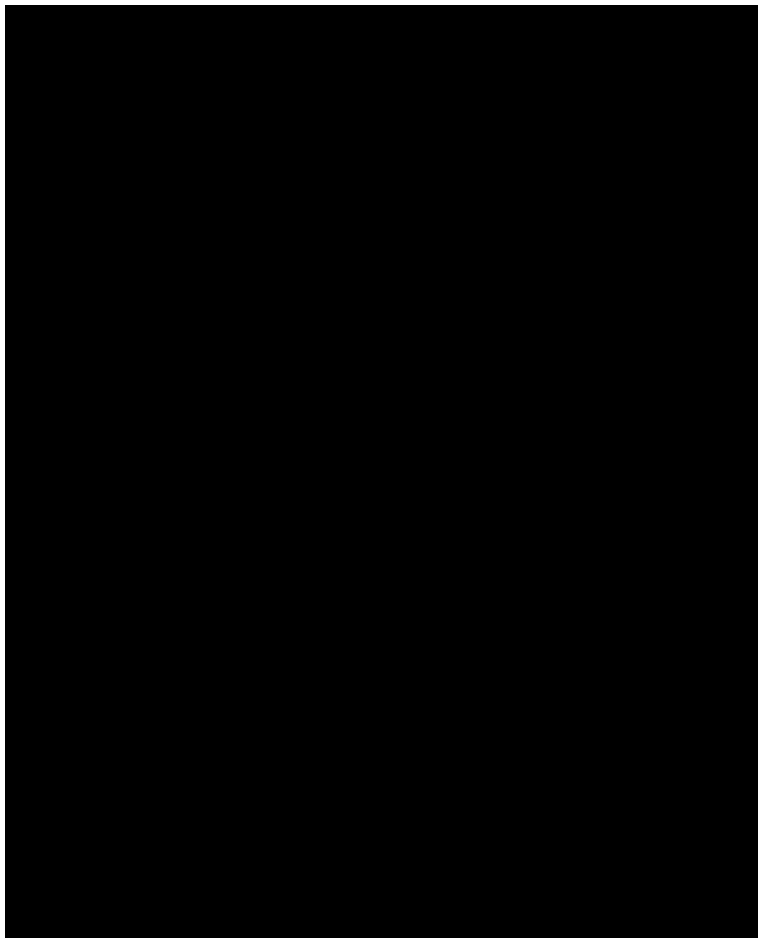
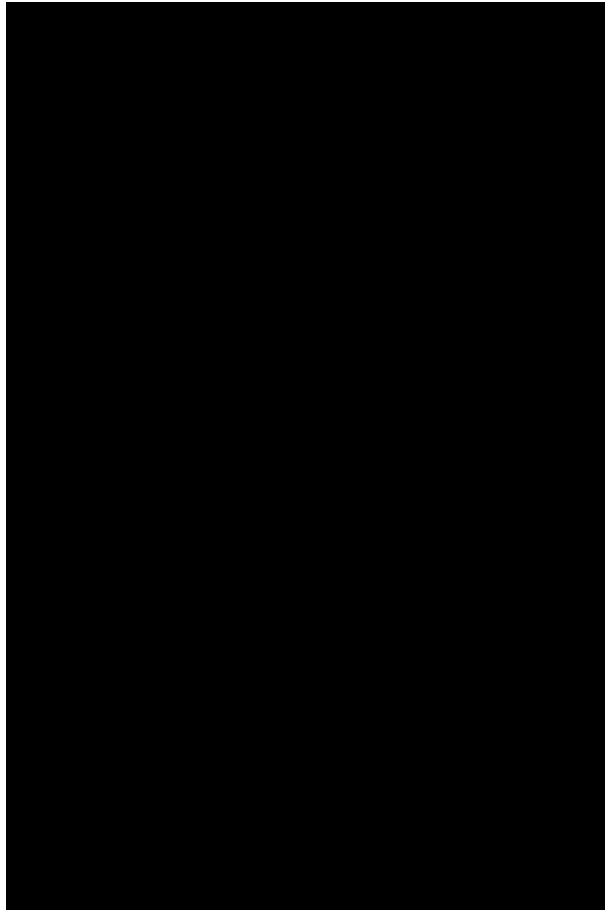


fig. 04
☒ 04

Daniel Buren, Peinture-Sculpture, 1971(Canvas & Acrylic) Guggenheim, New York

fig. 05
图 05



Hans Haacke, MOMA Poll, 1970, installation, 2 transparent plexiglass ballot boxes, photo electric counting devices and a set of ballot papers

fig. 06
图 06



Jeff Koons, The Pre-New 1979, The New 1980, and Equilibrium Series 1983

Section 1.3. 1章3節:

Reference & Reproduction – Entry points ~ Conceptual Defense |

参照と再現－エントリーポイント－概念的な防御

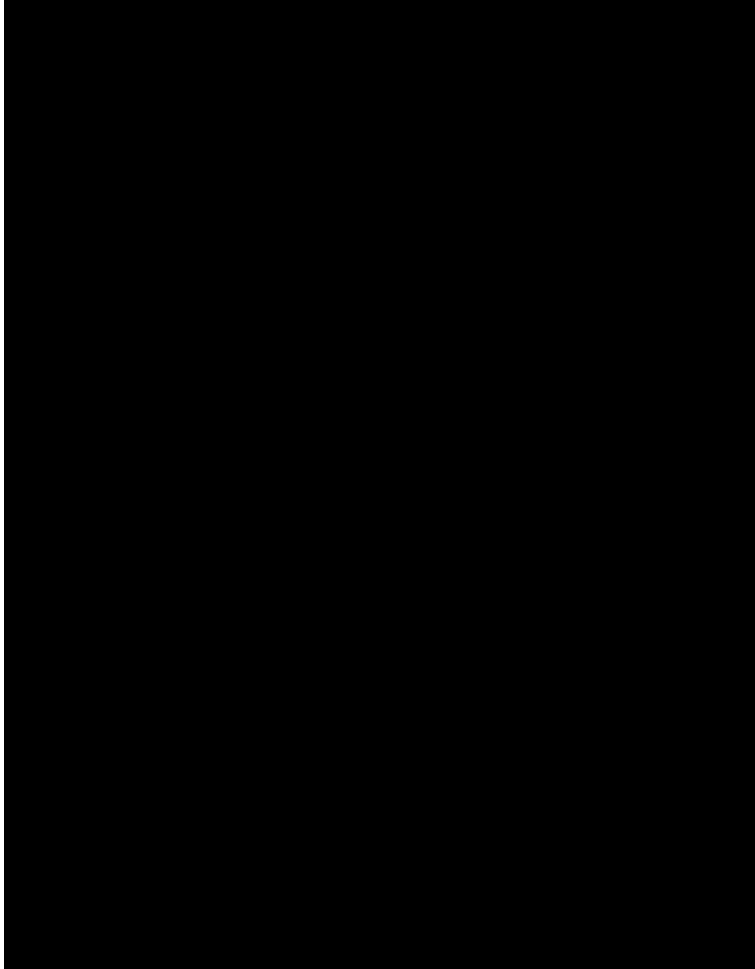


fig. 06
図 06

Jeff Koons, The Pre-New 1979, The New 1980, and Equilibrium Series 1983

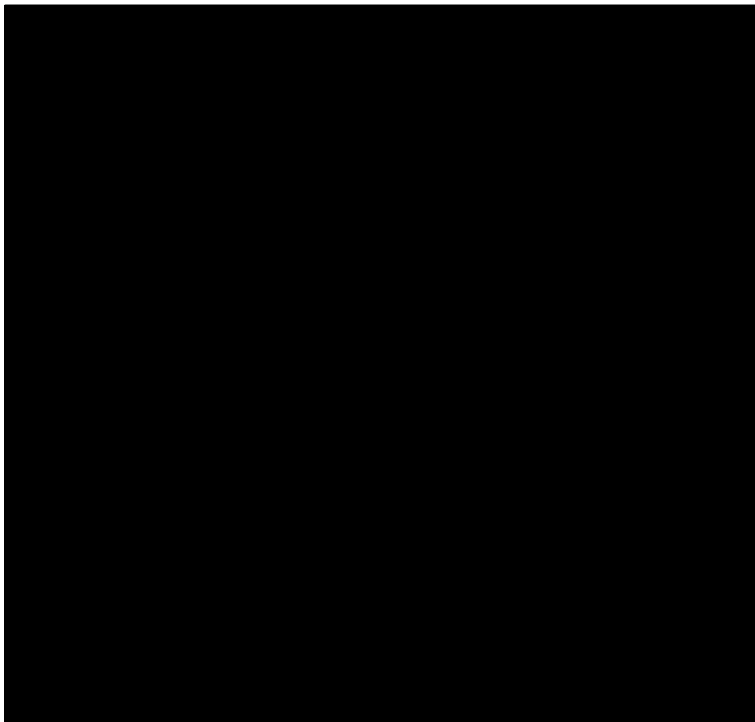
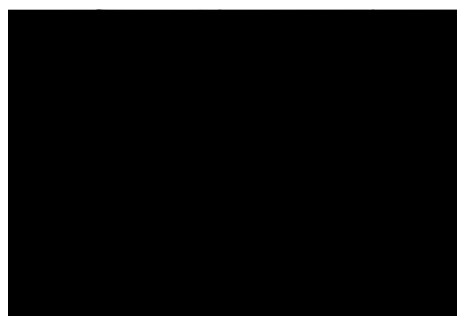


fig. 07
図 07

Barbara Kruger (1945) 'I Shop, Therefore I am' Work, 1987, Advertising billboard and silkscreen work

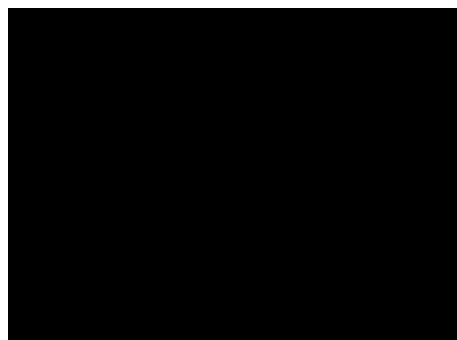
S 1.3. Reference and Reproducibility / 新しい文脈へのプロジェクトの再現性

fig. 08
図 08

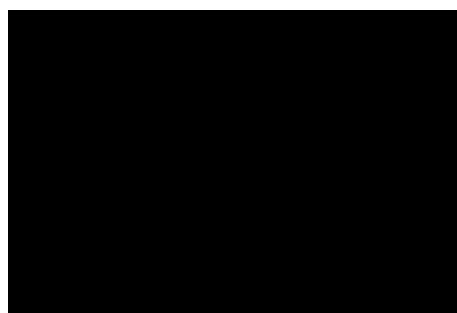


Thomas Demand (German, born 1964)
Recreations of architectural spaces

Thomas Demand, Installation Views. MoMA.
March 4–May 30, 2005
Courtesy: the artist and
The Museum of Modern Art, New York

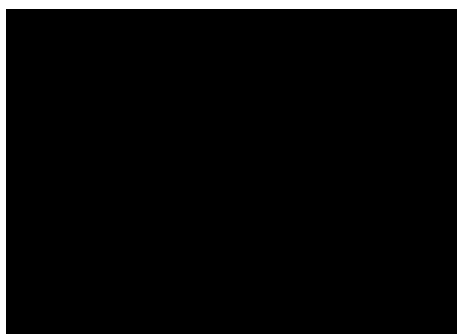


Thomas Demand, Zimmer, 1996, C-print
Size: 172.1 x 231.8 cm. (67.8 x 91.3 in.)

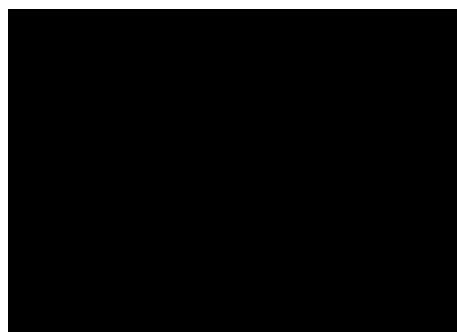


Jeff Wall 'A Sudden Gust of Wind
(after Hokusai)', 1993

fig. 09
図 09



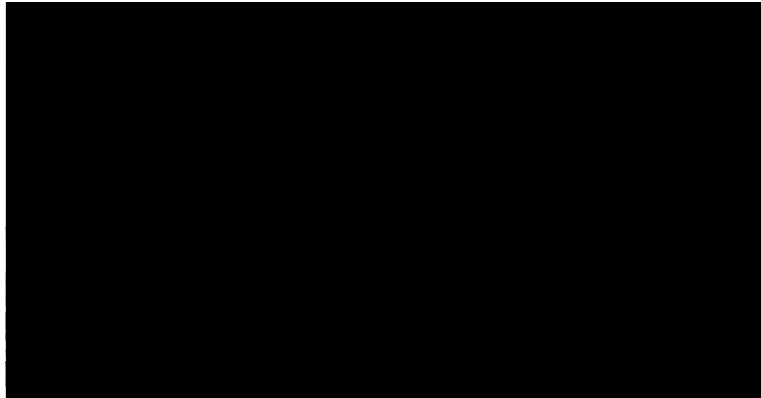
Jeff Wall: "Picture for Women Analysis", 1979,
Silver dye bleach transparency in light box,
Collection of the artist.



Jeff Wall, 'The destroyed room' (1978) (After
The Death of Sardanapalus (La Mort de Sar-
danapale) by Eugène Delacroix, dated 1827.



fig. 10
☒ 10



Wolfgang Tillmans (1968), Photographic installation & Reproduced combinations

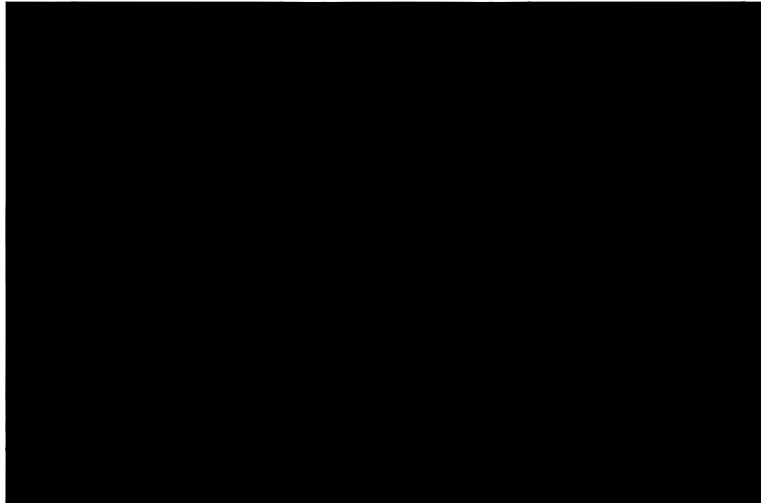


fig. 11
☒ 11

Chrysler Imperial (2002) from CREMASTER 3 with Beuys' installation Terremoto (1981). 'all in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys', presented by Deutsche Guggenheim in 2007



fig. 12
☒ 12

Guy Benfield, 'Maximum Commune (Ugly Business... on the basis of disbelief.)', performance documentation, Artspace, Sydney, 2007, 5 July - 21 July 2007. Aftermath Curated by Blair French.

S 1.4. 1章4節: Multiple Authorship (discourse / history) | 複数のオーサーシップ(論議・歴史)



fig. 13
図 13

Yves Klein, Le Vide (The Void), 1958.
Painting / Installation

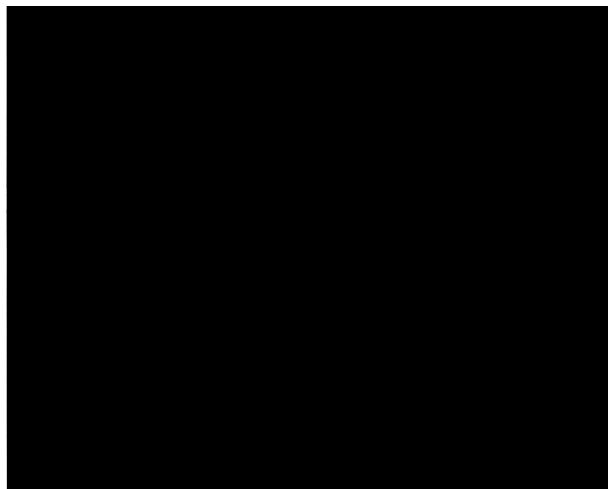


fig. 14
図 14

Mel Bochner's /メル・ボックナー,
b. 1940, Pittsburgh, Pennsylvania,
United States
Working Drawings and Other Visible
Things on Paper Not Necessarily
Meant to Be Viewed as Art. 1966

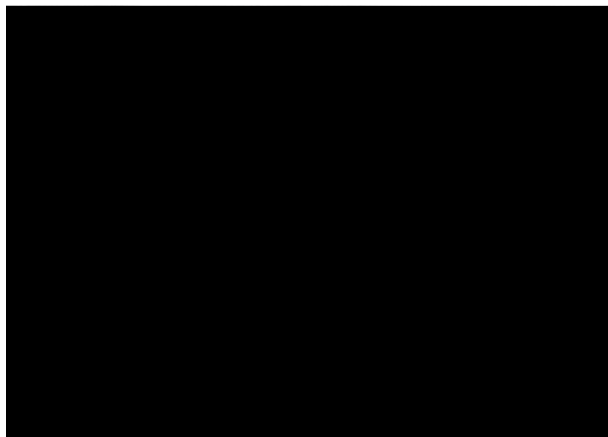
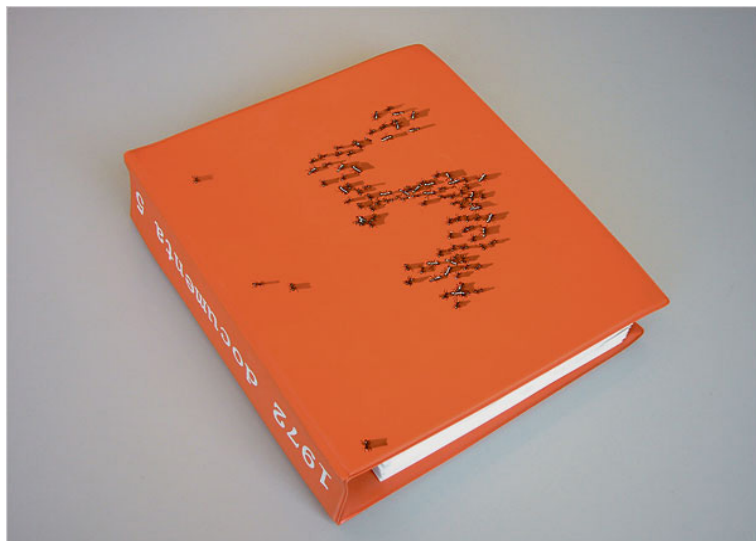
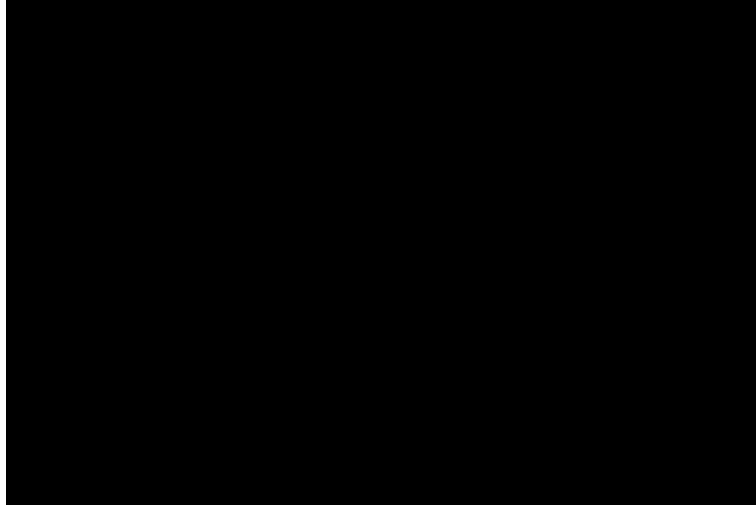
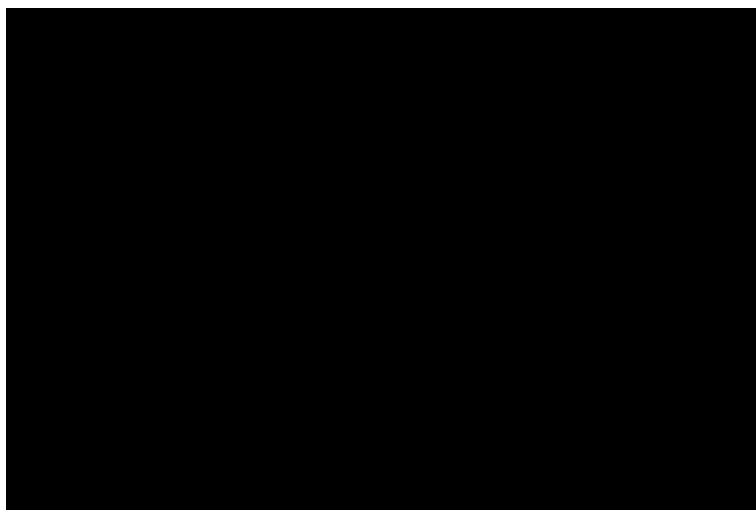


fig. 14
図 14

fig. 15
图 15



(fig.15) 图.15
Harald Szeeman, Documenta 5, 1972



Haus-Rucker-Co Oase No. 7 (1972)
Taking their cue from the Situationist's ideas of play as a means of engaging citizens, Haus-Rucker-Co created performances where viewers became participants and could influence their own environments, becoming more than just passive onlookers. These installations were usually made from pneumatic structures such as Oase No. 7 (1972), which was created for Documenta 5 in Kassel, Germany. An inflatable structure emerged from the façade of an existing building creating a space for relaxation and play..." via <http://www.spatialagency.net/database/haus-rucker-co>
kenneth cameron | FOURWALL



fig. 16
图 16

Utopia Station, Venice Biennale (2003), was a multi-authored multi-curated project curated by Hans-Ulrich Obrist, assistant curator Elena Filipovic, artist Rirkrit Tiravanija and art historian Molly Nesbit. The project brought together contributions from approximately sixty artists, architects, writers, and performers, which was organized into a flexible exhibition structure by Tiravanija and the artist Liam Gillick.

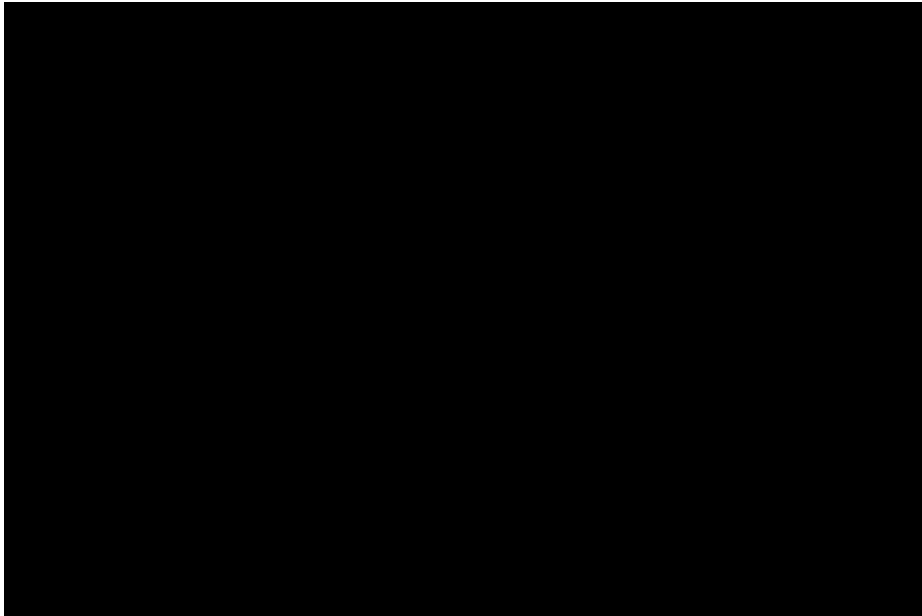
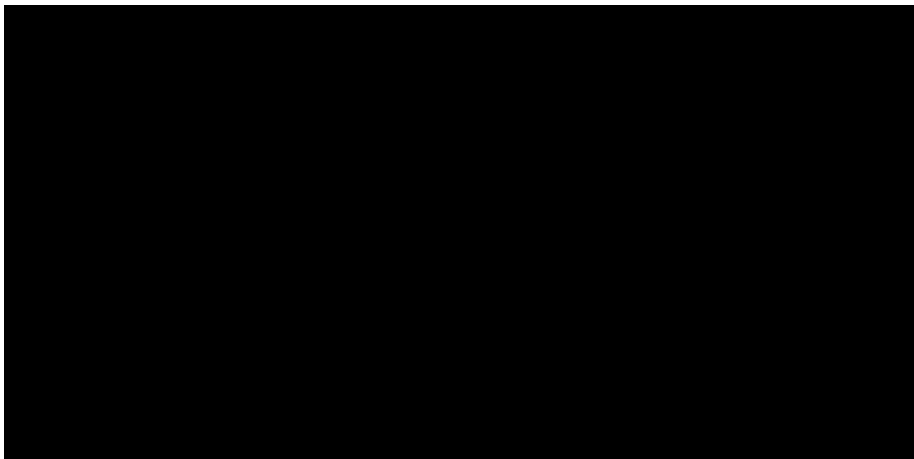


fig. 16
图 16



Anne Imhof, Faust, 2017, German Pavillion, 55th Venice Biennale

SECTION 2 2章: RESEARCH BASED CONCEPTUAL ARTISTS |

リサーチベースのコンセプチュアル・アーティスト

S 2.1. 2章1節: Case Studies: 前向き研究 ケーススタディズ

S 2.2. 2章2節: ON KAWARA ON | 河原温に関して:

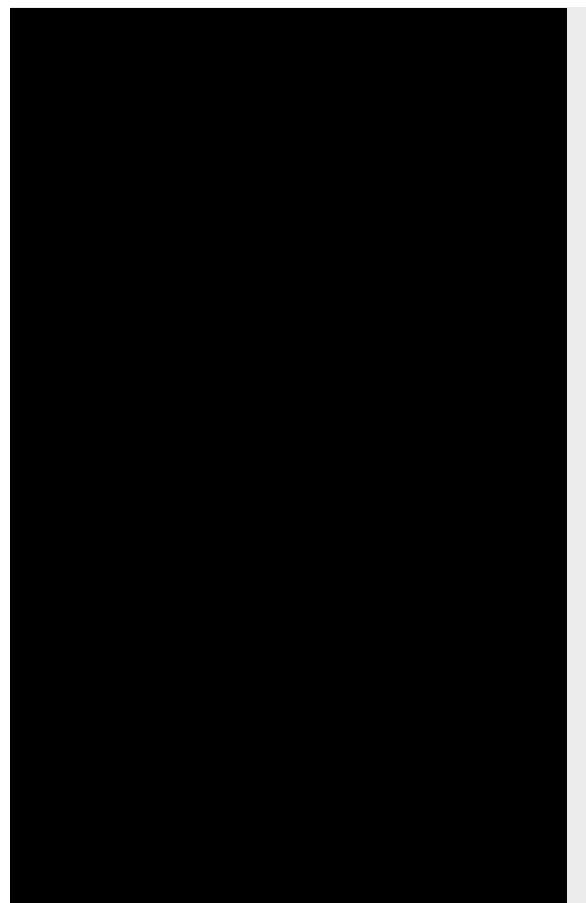


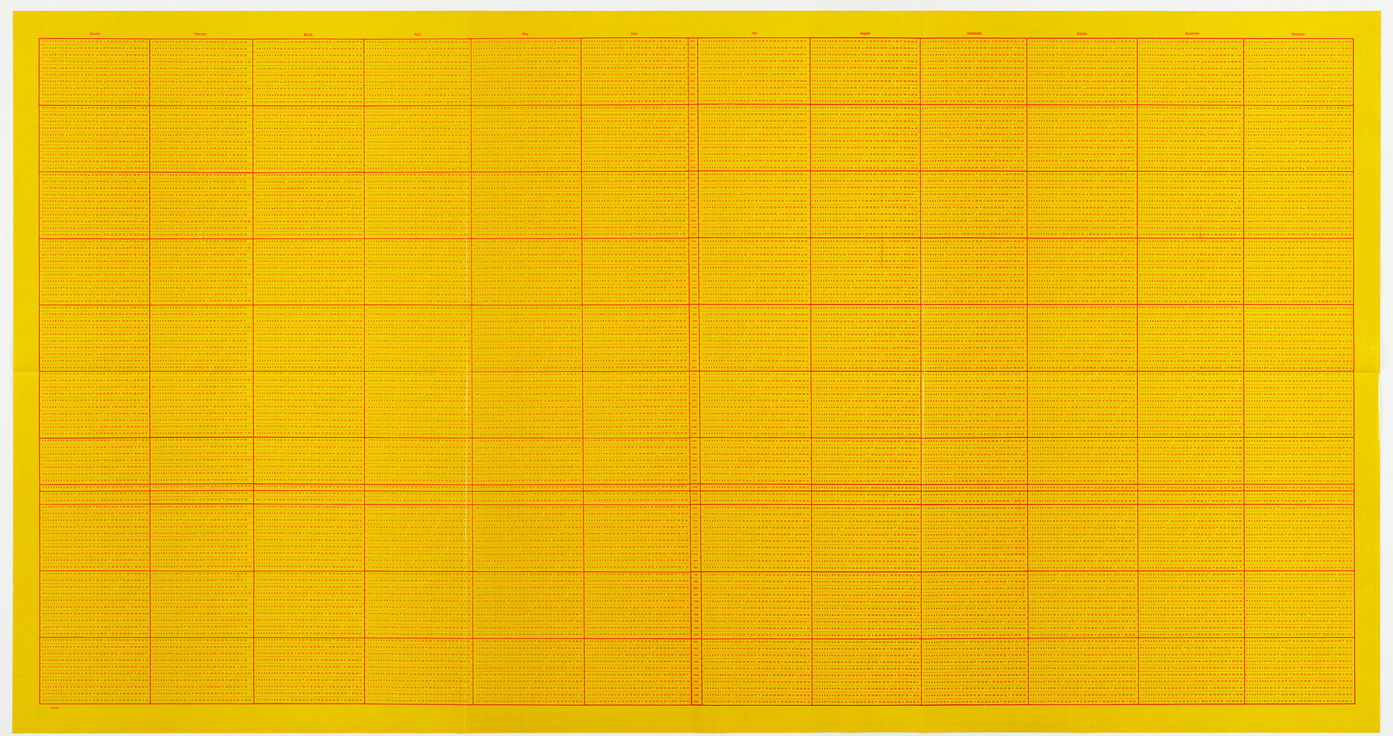
fig. 18
図 18



ON KAWARA / 河原温

(河原温 Kawara On, December 24, 1932 – July 10, 2014) Today Series, Liquitex on canvas - 1966 - 2014

From January 4, 1966, Kawara made a long series of "Date paintings" (The Today Series) The date is always documented in the language and grammatical conventions of the country in which the painting is executed (i.e., "26. ÁG. 1995," or "13 JUIN 2006,")



(fig.19) 図.19

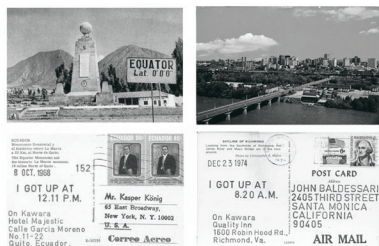
Kawara On / 河原温, One Hundred Years Calendar, 1966- 2014

●
 ON KAWARA ON:
 Kawara On / 河原 温
 b.1932 – 2014
 Time / Text/ Notation/ Contact
 “Practicing Confirmation,
 Connection & Legacy”
 Today Seris
 Post Card project
 1000000 Years
 LINKS
 PAST - PRESENT - FUTURE



fig. 18
 図 18

ON KAWARA / 河原 温
 b. 1932, Japan / New York
 Conceptual Artist On Kawara Dead at 81
 (河原 温 Kawara On, December 24, 1932 – July 10, 2014)
 Today Series, Liquitex on canvas - 1966 - 2014
 From January 4, 1966, Kawara made a long series of “Date paintings”
 (The Today Series) The date is always documented in the language
 and grammatical conventions of the country in which the painting is
 executed (i.e., “26. AG. 1995,” or “13 JUIN 2006,”) The last Date Painting was made on July 10, 2014



Kawara On / 河原 温
 b.1932 – 2014, Japan / New York
 Titles and Postcards / Post Card project
 “I AM STILL ALIVE” / “I Got Up” 1968 - 1979
 Other series of works include the I Went and I Met series of postcards sent
 to his friends detailing aspects of his life, and a series of telegrams sent to
 various people bearing the message “I AM STILL ALIVE”. Between 1968
 and 1979, On Kawara created his information series, I Got Up, in which
 he sent two picture postcards from his location on that morning. All of the
 1,500 cards list the artist’s time of getting up, the date, the place of resi-
 dence and the name and address of the receiver another series of postcards,
 I Got Up At, rubber-stamped with the time he got up that morning.

fig. 20, 21
 図 20, 21



fig. 22
 図 22

Kawara On / 河原 温
 b.1932 – 2014, Japan / New York
 1000000 years One Million Years
 [Past] and One Million Years [Future]
 1969 / 1993 / 2002

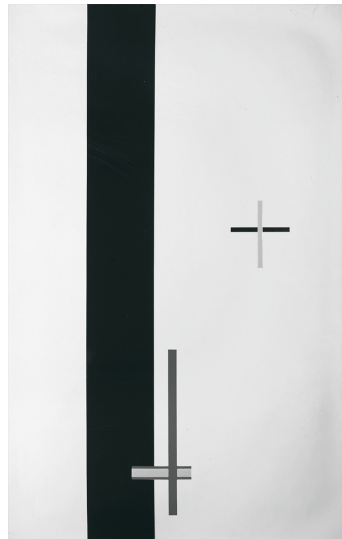


fig. 25
 図 25 Constructivist / Bauhaus
 artist László Moholy-Nagy
 (1895 – 1946). Telephone
 Process - Factory ordered
 artworks, EM 2 Telephone
 Picture, 1923

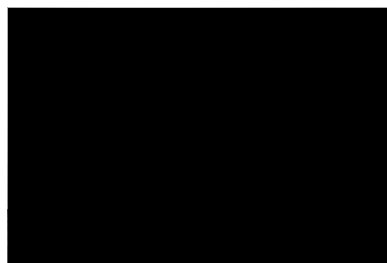


fig. 23
 図 23

Kawara On / 河原 温
 b.1932 – 2014
 On Kawara, Reading One Million Years (Past and Future)
 Documenta 11 Kassel, 2002

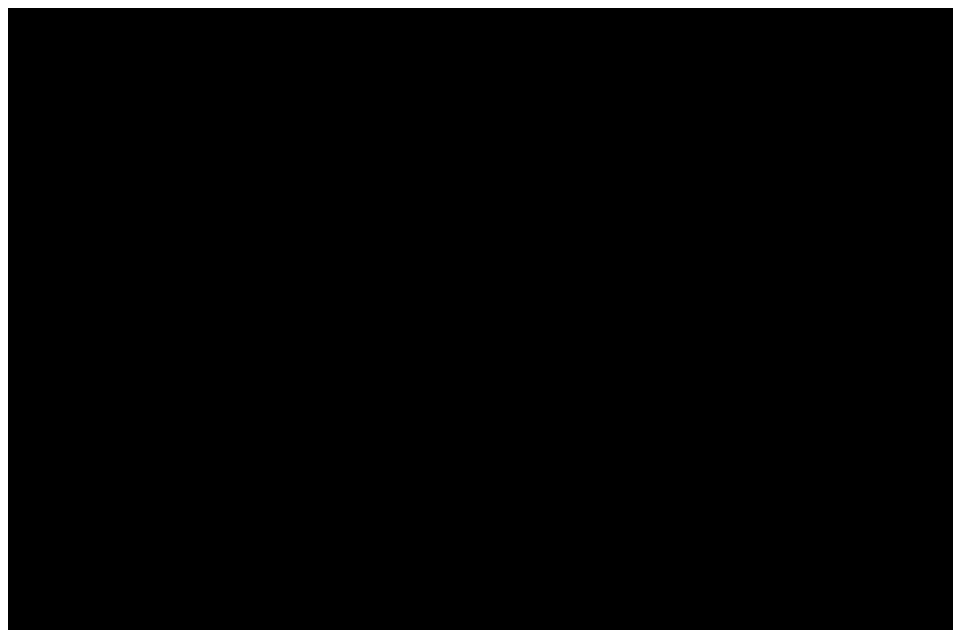
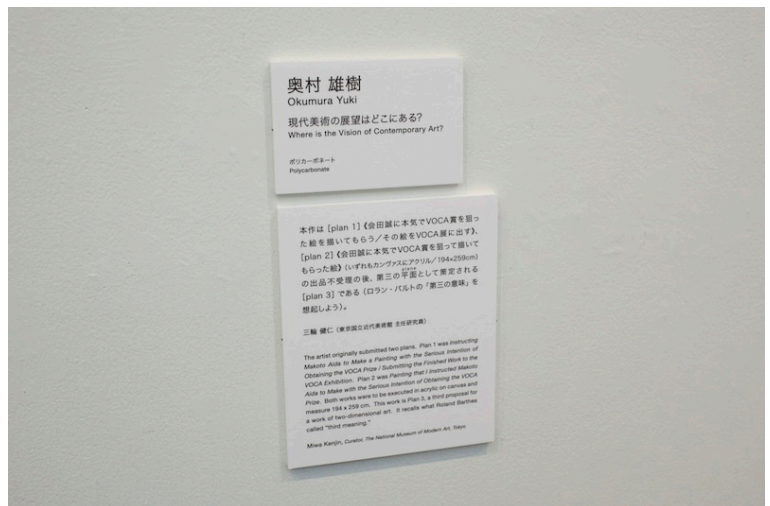


fig. 24
 図 24

Kawara On / 河原 温
 b.1932 – 2014
 “On Kawara: Reading One Million Years (Past and Future)” was installed in Trafalgar Square in London in 2004.
 (Photo by Marcus Leith/Courtesy David Zwirner, New York/London)

S 2.3. 2章3節: Yuki Okumura / 奥村 雄樹
 参照の慣習における概念的な防御と戦略的アイデンティティ
 言葉と解釈・翻訳 / 戦略的文脈化と自己再現 - 生き残り

●
 Yuki Okumura / 奥村 雄樹
 b. 1978 Aomori, Japan
 Lives and works between Maas-
 tricht, Brussels, and Tokyo
 Yuki Okumura – Interferential
 Practice / Translation
 Hisachika ~ Rauchenberg
 Draw a map of the USA from
 memory ~ American Conceptual
 artist as Historical token
 Enter the conceptual defense.
 Yves Klien 'Relic' - SURVIVAL



(fig.27) 図.27
 Yuki Okumura / 奥村 雄樹, 現代美術の展望はどこにある, 2015 ポリカーボネート
 Where is the Vision of Contemporary Art? 2015 polycarbonate 194 x 259 cm
 Thanks: Makoto Aida, Kenjin Miwa, everyone who supported the project
 上野の森美術館での展示風景 | 撮影: 田村友一郎
 深謝: 会田誠, 三輪健仁, そのほか支えてくれたすべての皆さま

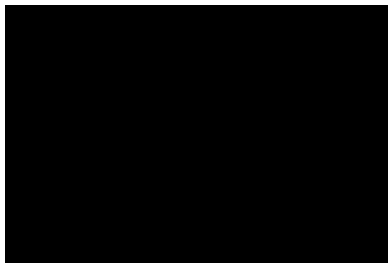


fig. 26
図 26

Yuki Okumura / 奥村 雄樹
b. 1978 Aomori, Japan
On Kawara's Pure Consciousness, or Many Worlds (and) Interpretation
30 minute performance piece enacted by 9 simultaneous interpreters
National Museum of Modern Art, Tokyo, 2012
August 28, 2012, as part of "14 Evenings," curated by Kenjin Miwa



fig. 28
図 28

Yuki Okumura / 奥村 雄樹
b. 1978 Aomori, Japan
Lives and works between Maastricht, Brussels, and Tokyo
Hisachika Takahashi: From Wide White Space, Antwerp, 1967 to Project Room WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, 2013 / Out of Doubt / Roppongi Crossing. Made in conjunction with this project installation at Mori Art Museum, Tokyo
2013



Yuki Okumura / 奥村 雄樹
b. 1978 Aomori, Japan
"Hisachika Takahashi by Yuki Okumura" at Maison Hermes Le Forum, 2016
Curation: Rieko Setsuda / 説田 礼子, Curator Maison Hermes Tokyo, Ginza

FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES, 1971-72
Twenty-three drawings on handmade Japanese paper. 44.5 x 57.8 cm each, 23 pieces. Rocio and Boris Hirmas Collection
Hisachika Takahashi, LEFTOVER FROM YVES KLEIN AND ME, 1982
Dry pigment, synthetic resin, natural sponge, tin can, wire, 14.5 x 39 x 5.5 cm. Collection of Agathe Gonnet.
Yuki Okumura, HISACHIKA TAKAHASHI IN ISRAEL, 2016
Partially erased cutout pages (from Rauschenberg in Israel, published by the Israel Museum, Jerusalem, 1975). 16.6 x 22.8 cm each, 24 pieces.

fig. 29
図 29

fig. 29, 30, 31, 32
図 29, 30, 31, 32

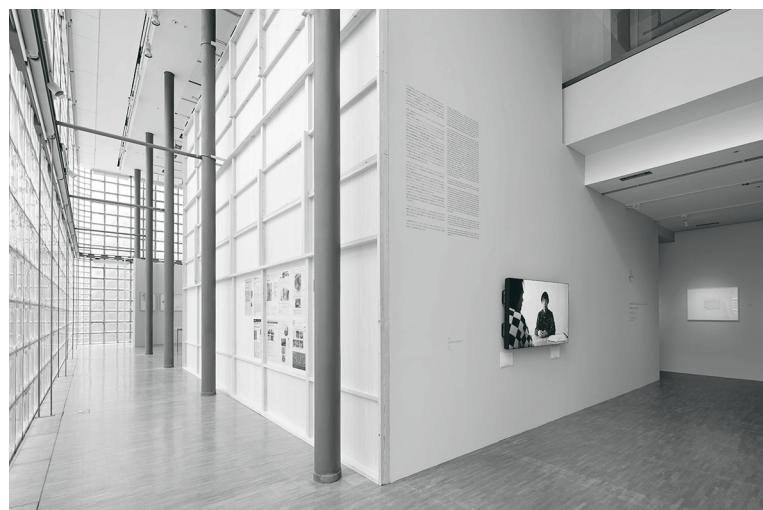


fig. 30
図 30

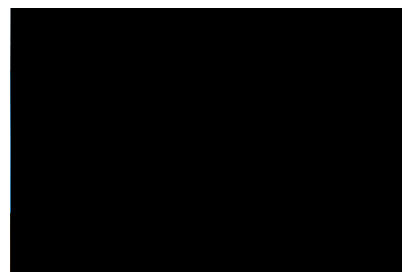


fig. 32
図 32



fig. 31 図 31
Yuki Okumura, HISACHIKA TAKAHASHI IN ISRAEL, 2016
Partially erased cutout pages (from Rauschenberg in Israel, published by the Israel Museum, Jerusalem, 1975). 16.6 x 22.8 cm each, 24 pieces.



(fig.33) 図.33
Yuki Okumura, 'Welcome Back, Gordon Matta-Clark', 2017. HD video, color, sound, 47:55, English, no subtitles. Courtesy of the artist and MISAKO & ROSEN, Tokyo. (ICC) 1977, GMC's Office Baroque Project Publication.

S 2.4. 2章4節: Analyzing Minimalism & Mono ha – Text Language Sculpture |

ミニマリズムともの派の分析 - 文章と言語による彫刻 / MINIMALISM / Art Povera / Mono Ha / Art & Language

After Monochromes - Instructional Pieces / Survival & Legacy after Conceptual Art Instructional Strategies: Propositions - Sol Lewitt / Lawrence Weiner / Joseph Kosuth / Yoko Ono / Mieko Shiomi / Fujiko Nakaya / Kishio Suga / Nobuo Sekine



fig. 34
図 34

Mono ha ha, MONO CHROME -
もの派、モノクロム
Neon, transformer, dirt, wood,
aluminium, acrylic
ネオン、変圧器、ケブル、土、木
アルミニウム、アクリル
2015



fig. 34
図 34

Mono ha ha, MONO CHROME -
MONO CHROME, MONO hahaha--
From the series On Mono, 2015
Dirt, Neon, transformer

もの派、モノクロム
土、ネオン、変圧器 ネオン、変圧器
サイズ可変
2015

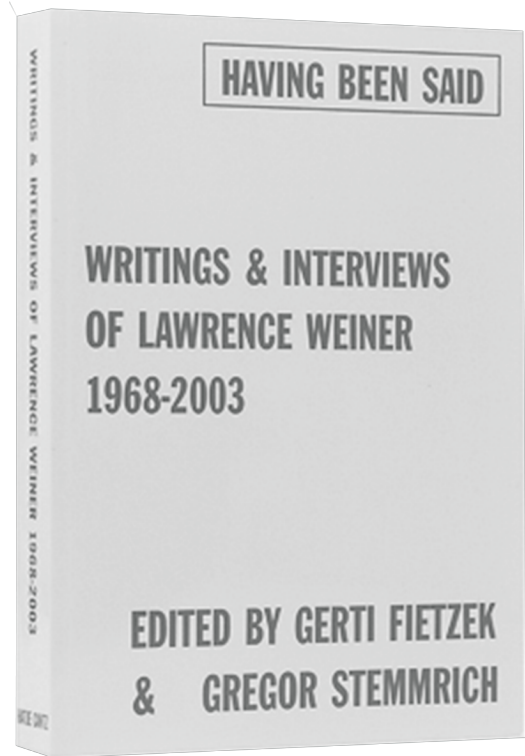


fig. 36
図 36

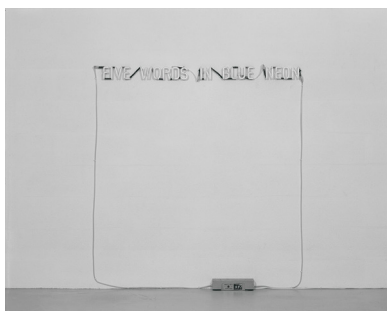
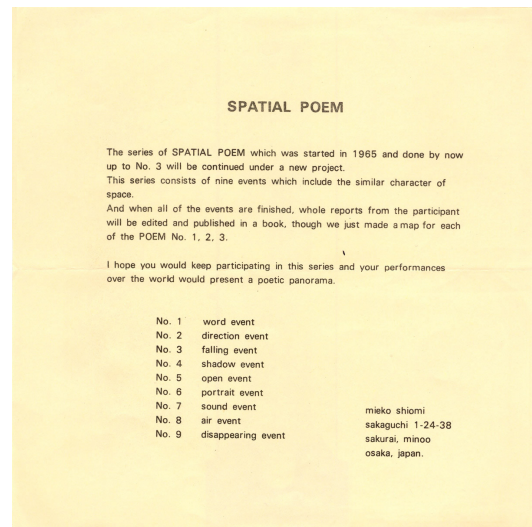


fig. 35
図 35

Joseph Kosuth / ローレンス・ワイナー
b. 1945, Toledo, Ohio, United States of America
Five Words in Blue Neon, 1965, Neon tubing, trans-
formers, and wire. 160 x 12 x 7cm

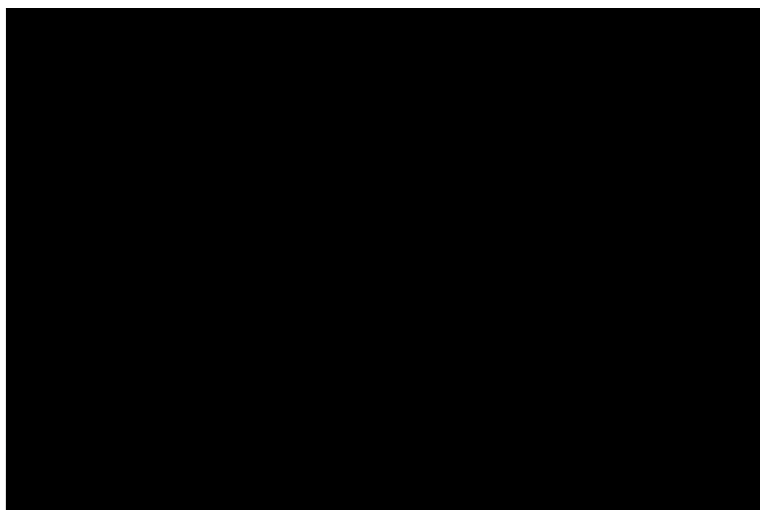


SMOKE PAINTING

Light canvas or any finished painting
with a cigarette at any time for any
length of time.
See the smoke movement.
The painting ends when the whole
canvas or painting is gone.

1961 summer

fig. 37
図 37



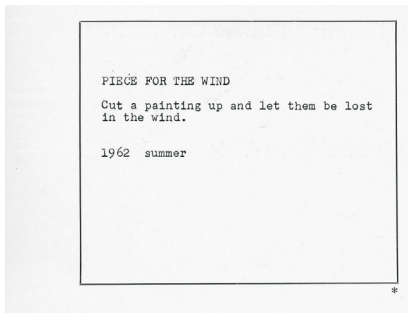
(fig.38) 図38
Shiomi Mieko / 塩見允枝子, Spatial Poem, Events and Games, 1963-65, no5



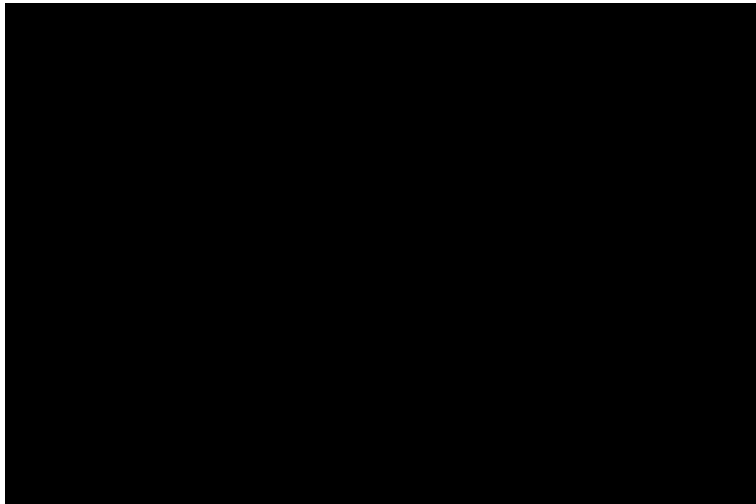
fig.39 図 39
 Yoko Ono / オノ・ヨーコ, "War is over! If you want it,"
 a collaboration with John Lennon, was widely disseminated via newspapers and billboards in 1969

fig. 39 オノ・ヨーコ, 'War Is Over' billboards at Helsinki, Finland; response to John & Yoko's billboards in Toronto, Canada.
 図 39 'War Is Over' billboard in Berlin, Germany; Rome, Italy. From the book Imagine John Yoko - Collector's Edition

S 2.4. 2章4節: Analyzing Minimalism & Mono ha – Text Language Sculpture |
ミニマリズムともの派の分析 - 文章と言語による彫刻



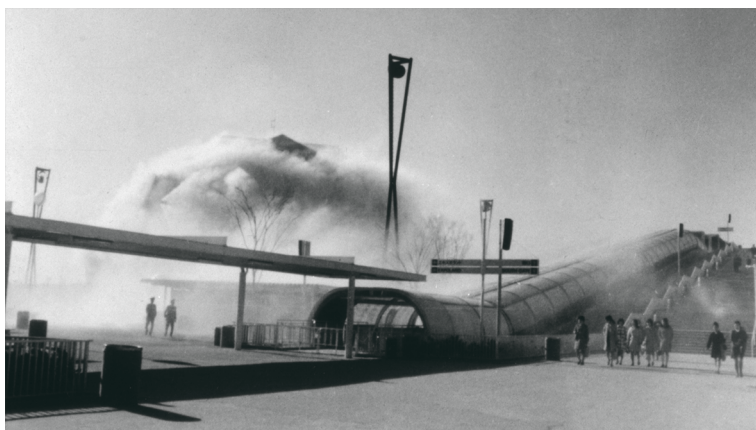
Yoko Ono / オノ・ヨーコ
“Piece For The Wind” 1962
Instruction Piece



Fujiko Nakaya / 中谷 芙二子
Living Chasm – Cockatoo Island, Fog Installation #94767. The 18TH Biennale of Sydney, 2012 “All our relations,” Sydney Australia

fig. 40
図 40

Fujiko Nakaya / 中谷 芙二子
b. 1933 is a Japanese artist, most noted for her fog sculptures, 1970 – 2018. Experiments in Art and Technology (E.A.T.) created in 1967. 1970, Fog Sculpture “PEPSI PAVILION”, Expo’70, Osaka. 1976



●
MINIMALISM / Art Povera
Mono Ha – After Monochromes
Instructional Pieces = SURVIVAL
Instructional Strategies:
Propositions - Sol Lewitt / Lawrence Weiner / Joseph Kosuth

Yoko Ono / オノ・ヨーコ
Shiomi Mieko / 塩見允枝子
Fujiko Nakaya / 中谷 芙二子

Kishio Suga / 菅 木志雄
b. 1944 Japan / Mono ha もの派

Nobuo Sekine / 関根 伸夫
b. 1942 Japan / Mono ha もの派

1st Kobe Suma Rikyū Park
Contemporary Sculpture Exhibition



fig. 42
図 42

Nobuo Sekine / 関根 伸夫
b. 1942 Japan / Mono ha もの派
“Phase—Mother Earth”, 1968
Earth, cement, Cylinder: 220 x 270 (diameter) cm,
hole: 220 x 270 (diameter) cm
Installation view at 1st Kobe Suma Rikyū Park
Contemporary Sculpture Exhibition
Courtesy of the artist. Photo by Osamu Murai



fig. 41
図 41

Kishio Suga / 菅 木志雄
b. 1944 Japan / Mono ha もの派
Soft Concrete, 1970 / 2012
Concrete, oil, steel plates
Four plates: 47 1/4 x 94 1/2 x 4 inches each
Approximately 48 x 212 x 212 inches overall
At the 1st Kobe Suma Rikyū Park
Contemporary Sculpture Exhibition (第一回野外彫刻展)

S 2.5. 2章5節: Koki Tanaka / 功起 田中 : Relational Aesthetics? From Object to Project / Survival
 | 田中功起 :関係性の美学? オブジェクトからプロジェクトへ/ 生き残り

fig.43
 図 43



(fig.45) 図.45
 Koki Tanaka / 功起 田中, 9478.57. Neon work displayed on the exterior of the Japan Pavilion at The 55th Venice Biennale 2013, to signify the distance between Fukushima and Venice.



fig.43
 図 43

Koki Tanaka / 功起 田中
 b. 1975, Tochigi, lives and works in Kyoto, Japan
 Japan Pavilion at The 55th Venice Biennale
 abstract speaking – sharing uncertainty and collective acts
 artist Koki Tanaka
 Curator Mika Kuraya
 June 1 – November 24, 2013

●
 Koki Tanaka / 功起 田中
 b. 1975, Tochigi, lives and works in Kyoto, Japan
 Japan Pavilion at The 55th Venice Biennale
 abstract speaking – sharing uncertainty and collective acts.
 Relational Aesthetics
 From Object to Project
 Topical Concepts / meta language / catch phrases / The Moral Status Quo / Topical Art topics
 =
 SURVIVAL

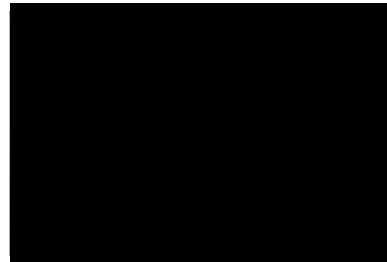


fig. 44
 図 44

Koki Tanaka / 功起 田中
 b. 1975, Tochigi, lives and works in Kyoto, Japan
 Koki Tanaka: A Vulnerable Narrator, Deutsche Bank
 "Artist of the Year" 2015, installation view
 Deutsche Bank KunstHalle. © Koki Tanaka
 Photo: Mathias Schormann

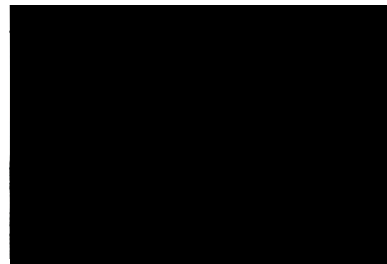


fig. 46
 図 46

Koki Tanaka / 功起 田中
 b. 1975, Tochigi, lives and works in Kyoto, Japan
 Koki Tanaka: Possibilities for being together. Their praxis.
 date: Saturday, February 20, 2016 – Sunday, May 15, 2016
 venue: Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Japan
 Curator: Yuu Takehisa / Contemporary Art Center Art Tower Mito



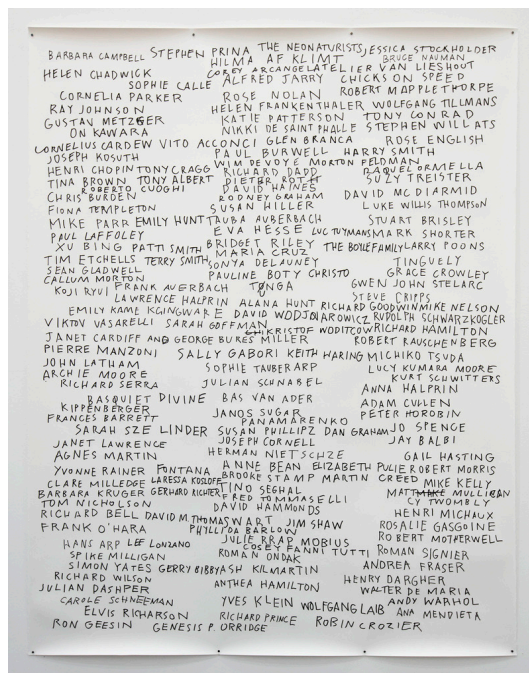
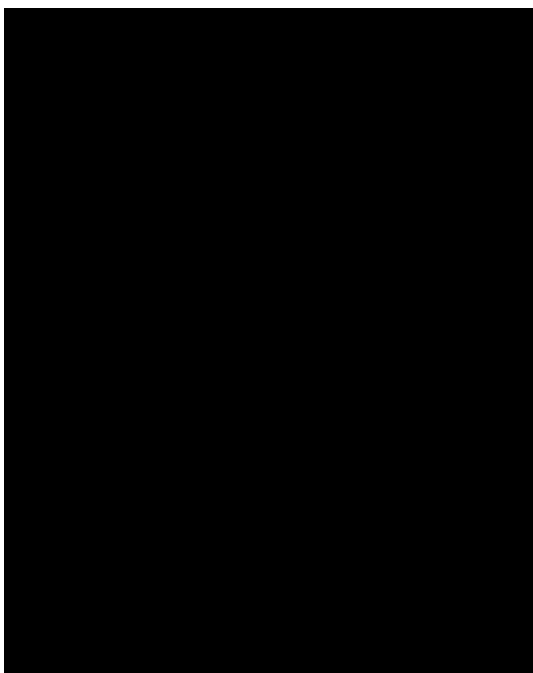
fig. 46
 図 46



S 2.6. 2章6 節: Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ



fig. 47
図 47



(fig.47) 図.47

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ, Every Artist Remembered, 2009 - 2016. Performance and Framed Print.
MCA - Museum of Contemporary Art, Sydney, Every Artist Remembered, 2017 | Frieze London | Live - advised by Ruba
Katrib and Fabian Schöneich | Regent's Park, London



(fig.48) 図.48

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ, work for the 20th Biennale of Sydney, Here, an Echo (2016) in which she presented a series public site performances with Gothe-Snape's /ゴス・スネイプ longtime collaborator 'Wrong Solo' performance artist Brian Fuata and dancer Brooke Stamp.



fig. 49
図 49

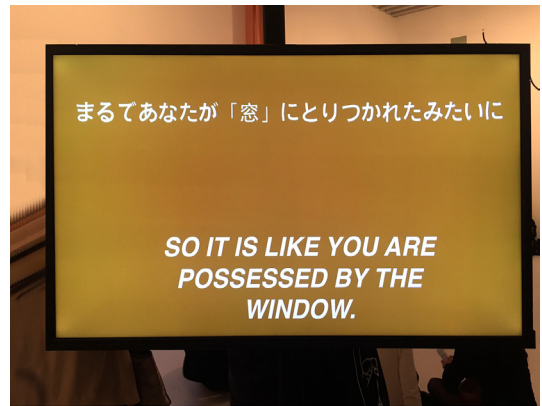
●
Mori Art Museum – Curation
& Collaboration in exhibitions
between Australia & Japan
Haruko Kumakura / 熊倉 晴子
b. 1983, Assistant Curator Mori Art
Museum, Lives and works in Tokyo
2017 AGS/MAM Project: 023
Agatha Gothe-Snape

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ
b. 1980 Sydney, Australia, Lives and works in Sydney
OH WINDOW, 2017
“MAM Project 023: Agatha Gothe-Snape,”
Mori Art Museum, Tokyo, 2017
Curator: Haruko Kumakura / 熊倉 晴子
b. 1983, Assistant Curator Mori Art Museum



(fig.50) 図.50

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ, Awaiting the Apparitional
Surge, 2017. HD Video, monitor Installation.
Collaboration with Michiko Tsuda / 津田道子



(fig.51) 図.51

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイ, OOOOOOOOOO. PPTX ,
2017, PowerPoint Screen displays. HD Video, monitor Installation.

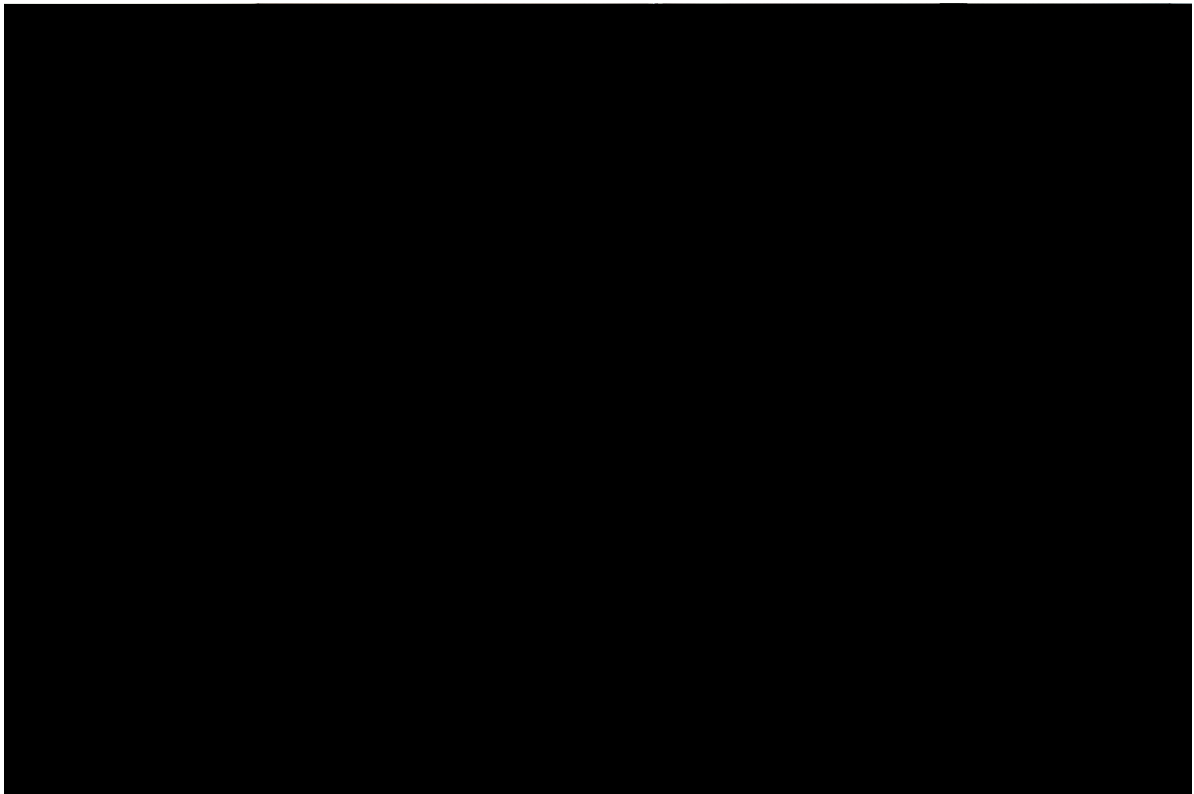


fig. 52
図 52

Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ & Michiko Tsuda / 津田道子
b. 1980, Lives and works in Kanagawa and Tokyo. 神奈川、東京拠点。
A Reverse View (Performance with Agatha Gothe-Snape, Megumi Kamimura), Mori Art Museum MAM Project: 023 “OH WINDOW, Agatha Gothe-Snape,” 2017
Tokyo JP Screen Baby SCOOL, (As “baby tooth” with Megumi Kamimura) Curated by Haruko Kumakura / 熊倉 晴子 / b. 1983, Assistant Curator Mori Art Museum
Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ / b. 1980 Sydney, Australia, Lives and works in Sydney

fig. 53
図 53



Anna John, Agatha Gothe-Snape BRUSHING AND BREATHING
February 4 [Sat], 2017. アナ・ジョン、アガサ・ゴス＝スネイプ 《ブラッシングと呼吸》
2017年2月4日(土)

fig. 54
図 54



(fig.54) 図.54

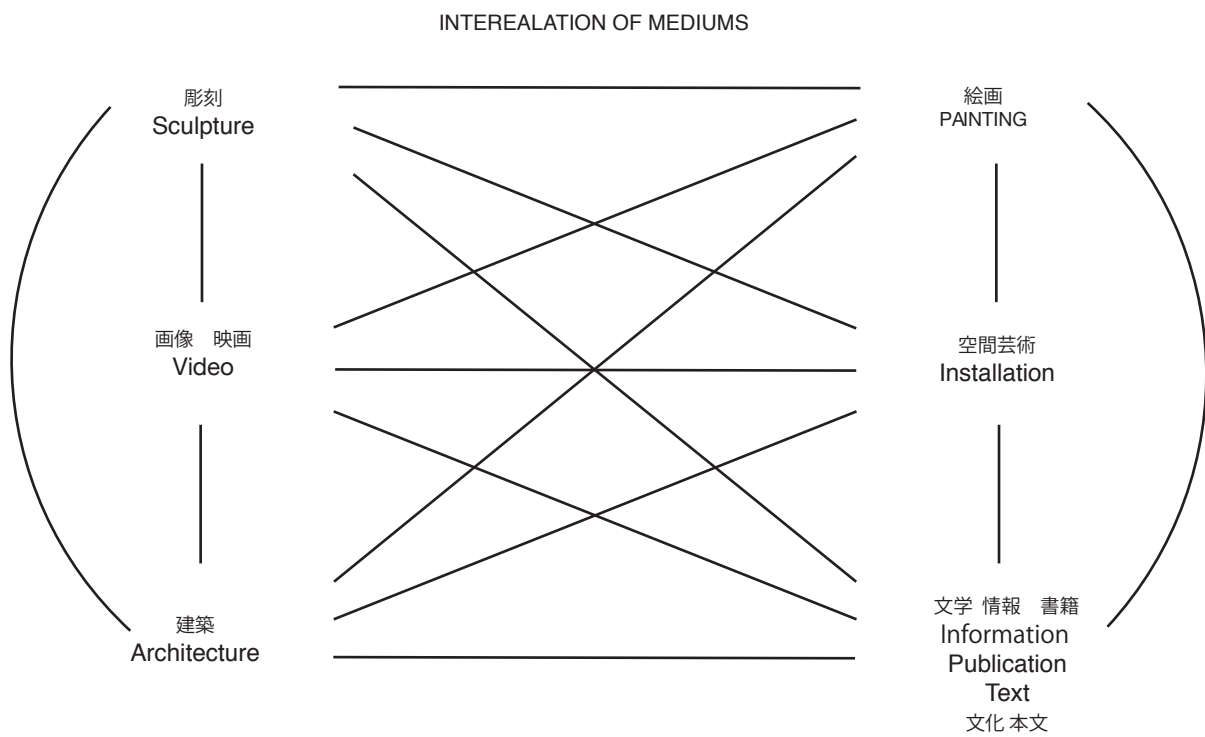
'Oh Walk', 2017,
The officially organized artist 'walk and talk' events, and artist
tours around the Roppongi Hills neighborhood.

S 3.1. 3章1節:

Case Study Analysis of my artworks, exhibitions, projects: Site / Context / Materiality |
自分の作品、展覧会、プロジェクトのケーススタディ分析: サイト(場) / 文脈 / 物質性

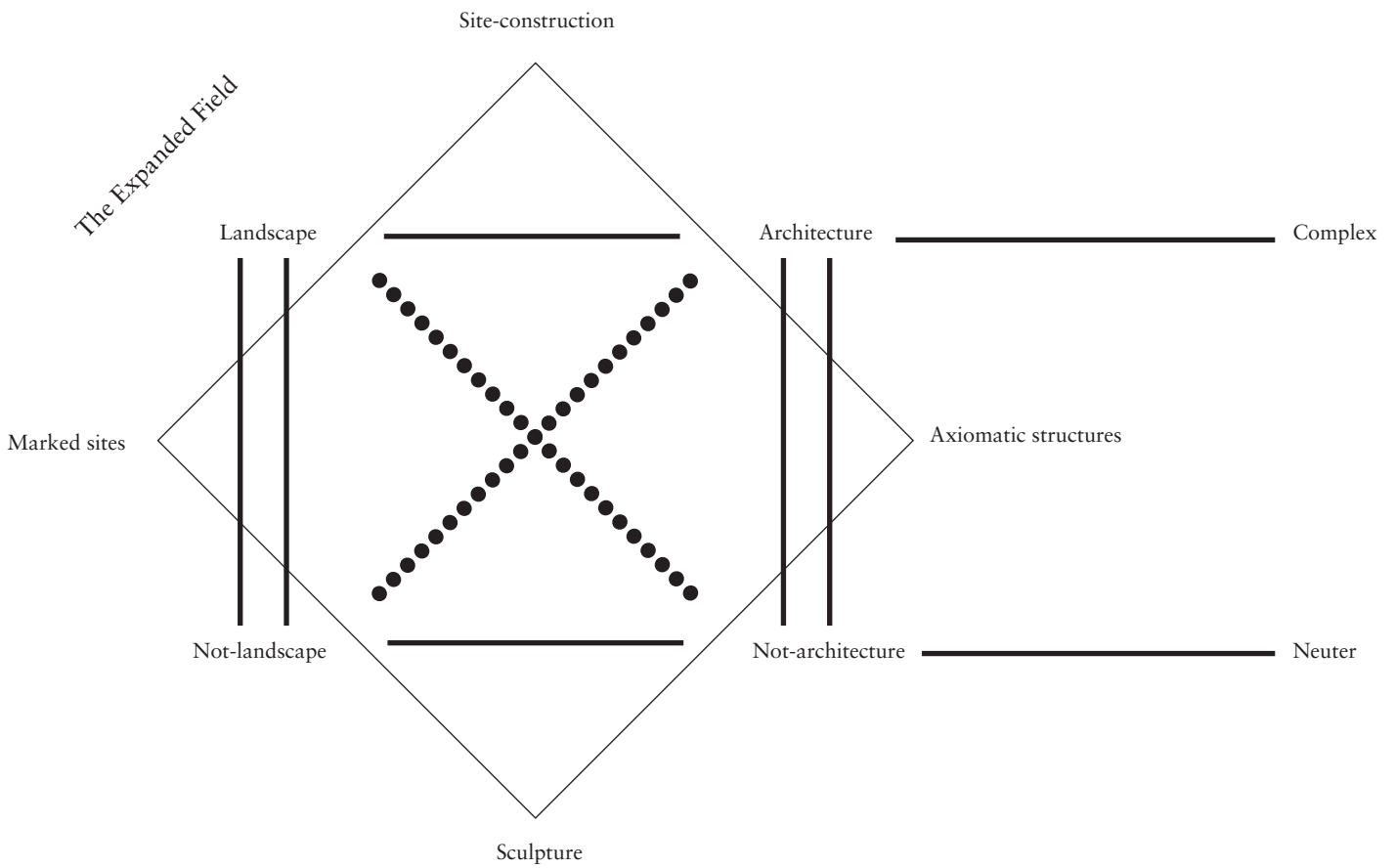
fig. 55 図 55

'Interrelation of Mediums' 2009



(fig.56) 图 56

The Expanded Field, diagram by Rosalind Krauss. Reprinted from Krauss, R. (1979).
Sculpture in the Expanded Field.



主觀的
Subjective

Artist
Curator
Producer
芸術社
制作者

体系的

Artwork
Production
作品
制作

Structural

World
Artworld
Society / Culture
世界
芸術世界
社会 / 文化

Audience
Viewer

聴衆
視聽者
評論家

Cultural
文化的

Post Modern
現代の後

Fig: Diagram for Conceptual Framework

(fig.57) 図 57

CFW – The Conceptual Framework, developed by the Department of Education and Training NSW, Australia for the HSC Visual Art Program in 2003

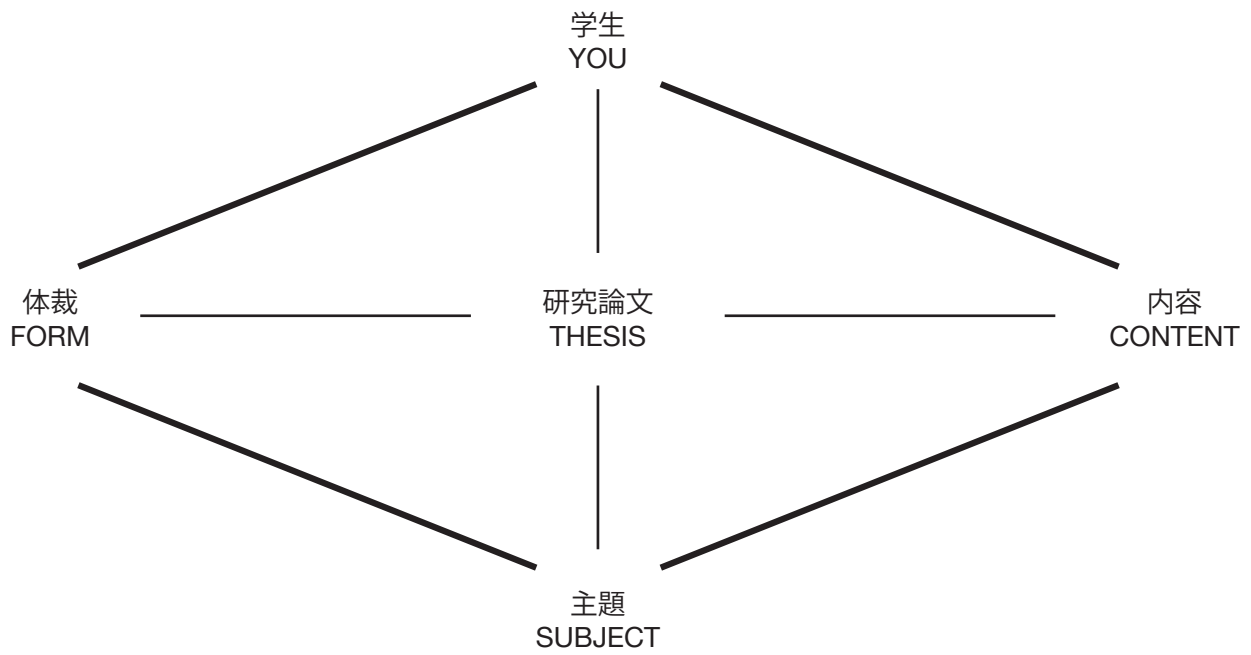


fig.58 図 58
 Diagram for Formulating a Thesis / 論文作成のための図
 CALARTS - 2015

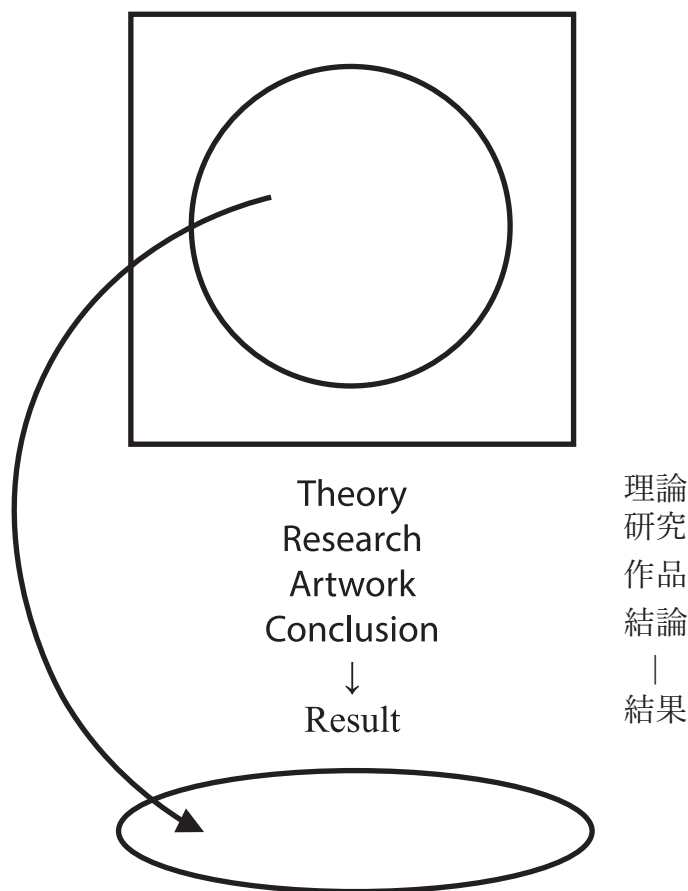
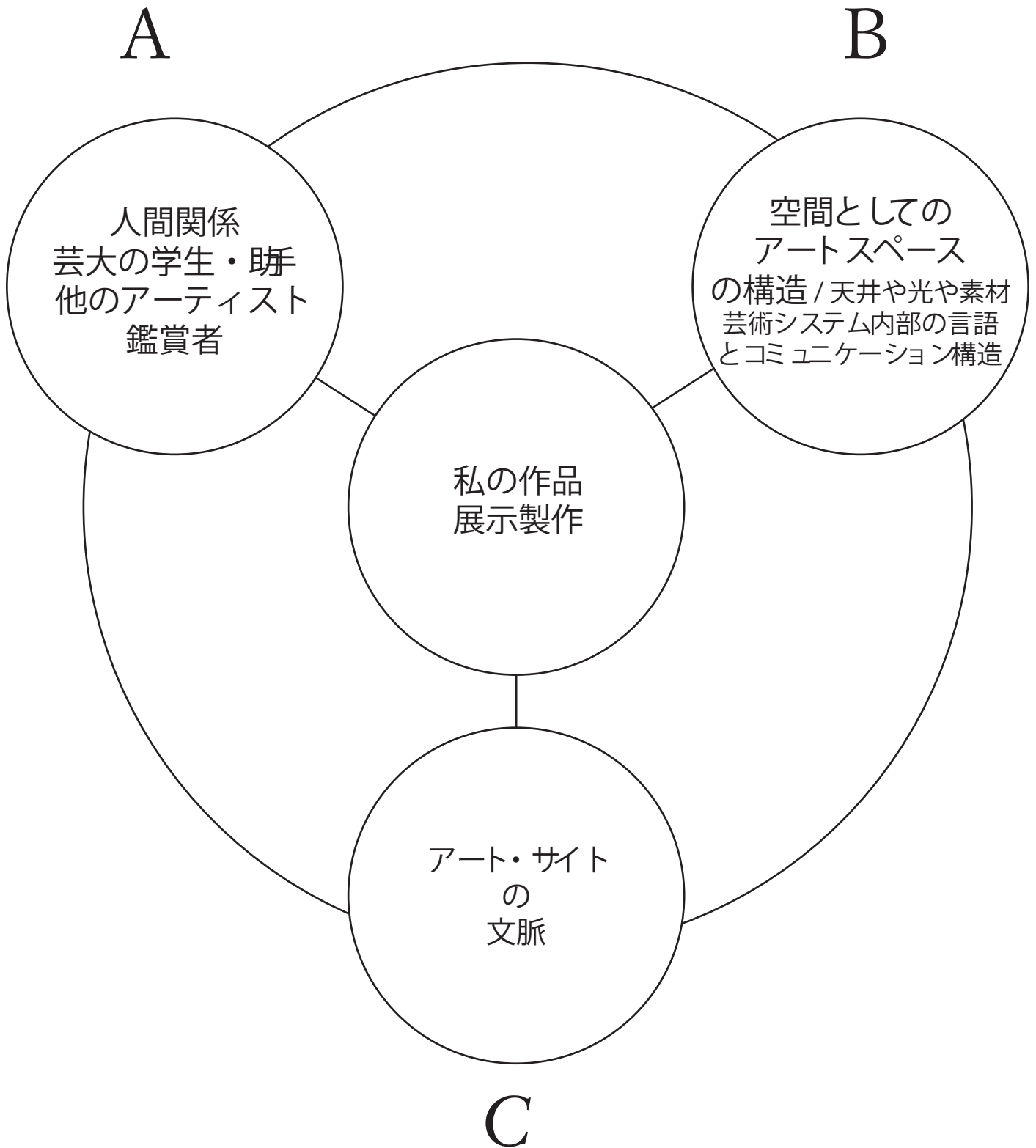


Fig. Diagram for Research Based Practice / 研究センターの実践のための図
 The solution to the artwork is contained within the Thesis /
 作品の解決策は論文に含まれています

Fig: 概念と実践



(fig.59) 図 59

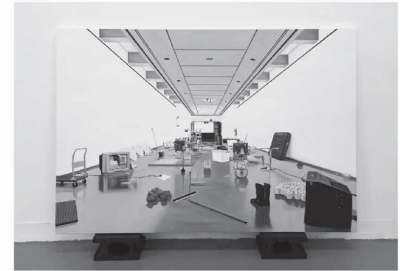
S 3.2. 3章 2節: Floor Talks & Installs / フロアトークとインストール — 展開された場における絵画
 Painting Series 2009 – 2016 Painting in the Expanded Field – Jesse Hogan



Floor Talks – Bruce Nauman: "Topological Gardens." If you're feeling generous, the work of Bruce Nauman can be described as "challenging" or "controversial." "Hostile," if you're feeling less so. Or, as the artist himself once put it in the pages of this magazine, it's like getting hit in the face with a baseball bat. "By Alex Brenner. Times Published: April 24, 2009. http://www.soumattart.com/page/62?ueaphiv=ts&t8_image=truf"
 Oil on Canvas, Pencil, 175cm x 125cm x 7cm, 2012



Simulated Texture, Yee Kien 'Tern' | Relief platestate "Tern" (BP 10, 1981, 27 x 48 cm. Abstraction and Aesthetics Part One - Matter as Virtual--
<https://abstractontology.wordpress.com/tag/yee-keen/>
 Oil on Canvas, 60cm x 45cm x 4cm, 2014



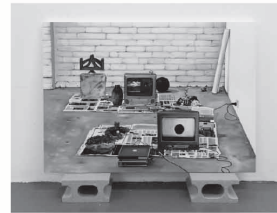
Installs – Toshiaki Koki, EVERYTHING IS EVERYTHING, 2008. Eight-channel DVD, color sound and materials in everyday use, dimension variable, installed at Taipei Biennial 2008 in Taipei Fine Arts Museum. All images in this article are courtesy the artist, Ayayana Meguro, Tokyo, and Vitamin Creative Space, Guangzhou. <http://vitamincreative.com/Meguro%20Toshiaki%20Curator%20Interview>
 Oil on Canvas, 130cm x 90cm x 3cm, 2014



Installs – Art Basel | Miami Beach | Art Nova 2008 Garder Eide Enarsson, Banks Violette, and David Ruscitti December 7th – 10th 2008 Miami Beach, FL Art Nova: Garder Eide Enarsson, David Ruscitti, Banks Violette. http://www.teangal.com/artists/banks_violette/art_basel14/art_basel_miami_beach_art_nova_2008
 Oil on Canvas, 80cm x 65/70cm x 3cm, 2013



Installs – Dan Arps | New Zealand, b. 1978 | Untitled (sculpture), 2010, Mixed media, 142 x 101 x 66 cm <http://ocula.com/art/galerie/michael-letts-warehouse/dan-arps-untitled-sculpture/>
 Oil on Canvas, 60cm x 45cm x 4cm, 2013



Installs – Sub-divide and Concrete – James Deutscher and Christopher L. G HB JOHN HANSEN Melbourne 28 September – 12 October 2007 <http://whatsgoingon.com/articles/in-black-white-deutscher-hansen>
 Oil on Canvas, 80cm x 65/70cm x 3cm, 2013



Floor Talks – Christopher Hannah, Museums Have The Same Problems As Urinals, installation view, 18 May – 18 June 2012. http://www.sanctiartgallery.com/art62/Christopher_Hannah/Museums_Have_The_Same_Problems_As_Urinals.html#3
 Oil on Canvas, Pencil, 60cm x 60cm x 3cm, 2012



Installs – Listening station for process based tapes (a Mulderman project) (listening) a part Dan Arps contribution to CH+presented and True Indian panda monitor (down) for more click here... "NCCN PACC" <http://www.christopherhogan.com/2007/05/noon-pacc.html>
 Oil on Canvas, 80cm x 45cm x 4cm, 2013



Installs – Fiona Connor and Tah Moore "Pickups, Magic Mountain, Home, Clay. A pretty intense long drawn out game." "S.O.L. (SHOW) Pickups, Magic Mountain, Home, Clay. A pretty intense long drawn out game. RUNNING 19 SEPT-10 OCT 12 4PM THURS-SAT Fiona Connor & Tah Moore" http://yeshabitons.blogspot.jp/2009/06/01_archive.html
 Oil on Canvas, 82cm x 65/70cm x 3cm, 2013



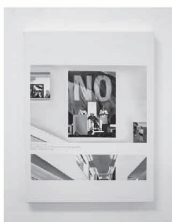
Simulated Catalogue – Mike Kelly Pre-Imagined Monument to the Death of Self
 Oil on Canvas, 80cm x 65/70cm x 3cm, 2014



Floor Talks – Sean Kerr: Roller coaster rampage, 2010, Artspace, Auckland, New Zealand <http://www.doveas.org.au/en/exhibitions/Past-Exhibitions/Sean-Kerr-Roller-Coaster-Rampage>
 Oil on Canvas, Pencil, 95cm x 60cm x 3cm, 2012



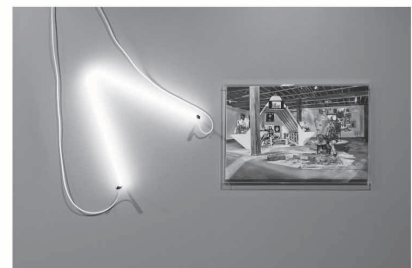
Installs – Unpacking My Library: Dan Arps, Xin Cheng, Bill Gilbert, The Estate of L. Budd, Peter Maddox, David Malone, Elizabeth McAlpine, Neil Pardington and Ann Shelton. Curated by Stephen Gleeson, 16 July – 11 April 2010. Eight freestanding sculptures by Dan Arps fill one small gallery, and demonstrate the merits of recycling elements from discards exhibits, scattered in time and place, to make something new. <http://www.creativeartsonline.blogspot.jp/2010/05/sometimes-its-good-to-get-more-than.html>
 Oil on Canvas, 82cm x 65/70cm x 3cm, 2014



Simulated Catalogue – Siems 'No' Santiago Siems: Installation view at Deichhofhallen Hamburg 2013. Photo: Henning Rogge <http://artnews.org/deichhofhallen/7044403106>. SANITAGO, SEIWA, at Deichhofhallen
 Oil on Canvas, 60cm x 45cm x 4cm, 2014



Installs – Dan Arps, "After Hobson Gardens", installation view, Michael Lett, Auckland, 28 May – 4 July 2013. <http://www.doveas.org.au/en/exhibitions/Past-Exhibitions/Sean-Kerr-Roller-Coaster-Rampage>
 © Dan Arps - Photo: all rights reserved, Courtesy Michael Lett, Auckland <http://artaddict.melbournartscene1889.com-eps-michael-lett>
 Oil on Canvas, 82cm x 65/70cm x 3cm, 2014



Floor Talks – Guy Benfield, Maximum Commune (Uply Business... on the basis of dislabel) Performance documentation, ArtSpace, Sydney, 5 July – 21 July 2007. Curator: Blaz Franceh.
 Oil on Canvas, Plexiglas, Neon, 95cm x 63/70cm x 5cm, 2011



fig. 61
図 61

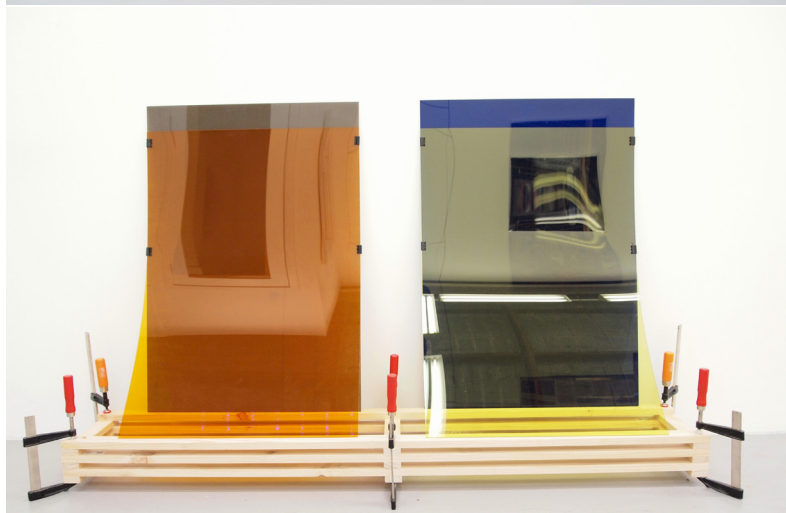


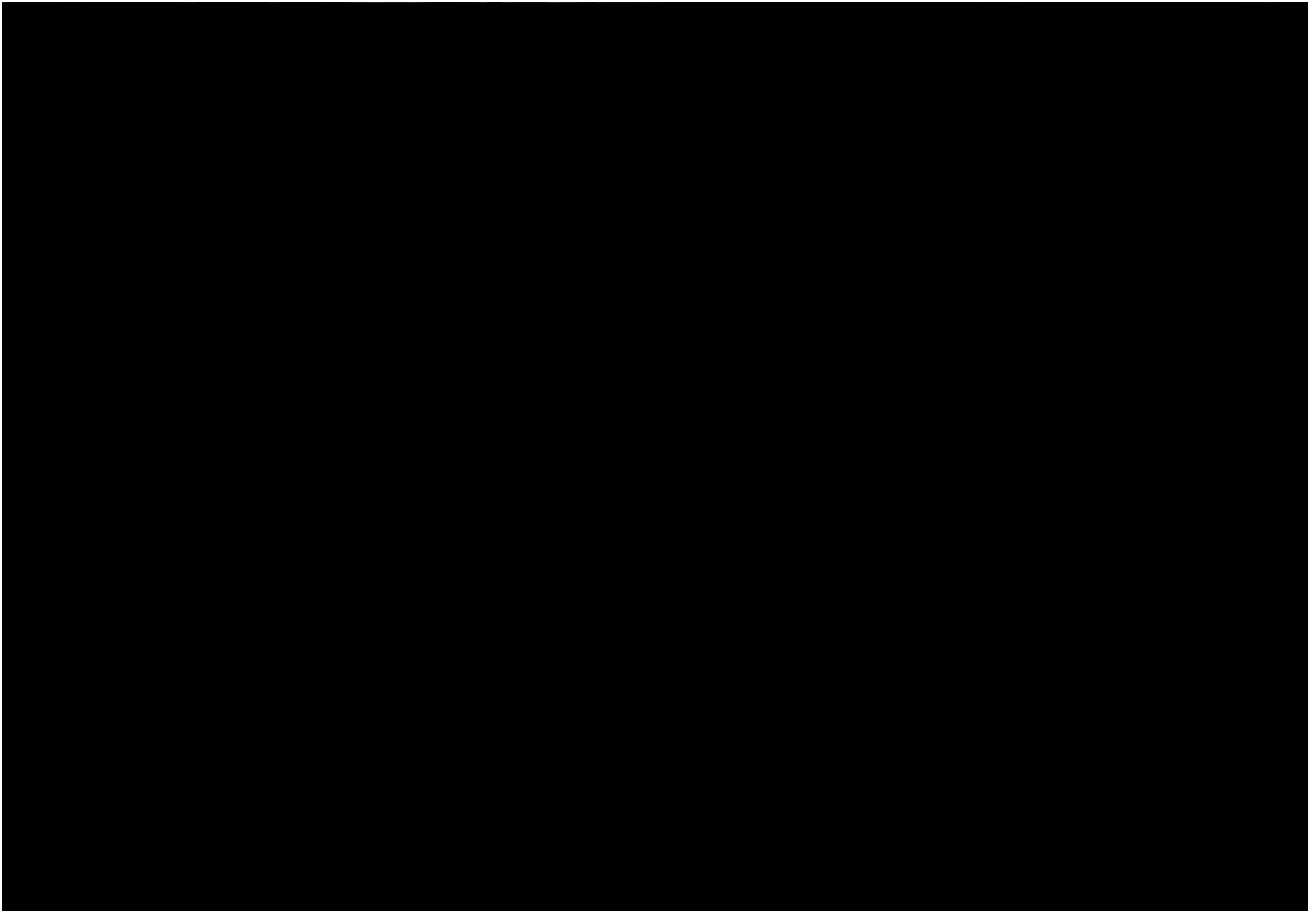
fig. 64
図 64

Temporary Autonomous Construction, 2011
Wood, Perspex, Hardware, Publication Print,
Including Neon & Video. 2.2 Cubic metres
1.85 Million Exhibition / Campbelltown Arts Centre, 2011.
Curated By Joseph Allen Shea
NSW Australia



(fig.61) 図.61

The Double Bind / JESSE HOGAN / NICK BRIGGS, 2011
Non-Tertiary Injunctions, Constructing Learnt Behaviors, SoOld / pLease
Various Material
55 SYDENHAM RD GALLERY, MARRICKVILLE, NSW 2204 NSW



(fig.62) 図 62

Liam Gillick, Social Structures with Architectural Screens

Liam Gillick, Prototype Design for a Conference Room (With Joke by Matthew Modine, Arranged by Markus Weisbeck), 1999
David installation view at Frankfurter Kunstverein, 1999. Courtesy: the artist



fig. 63
図 63

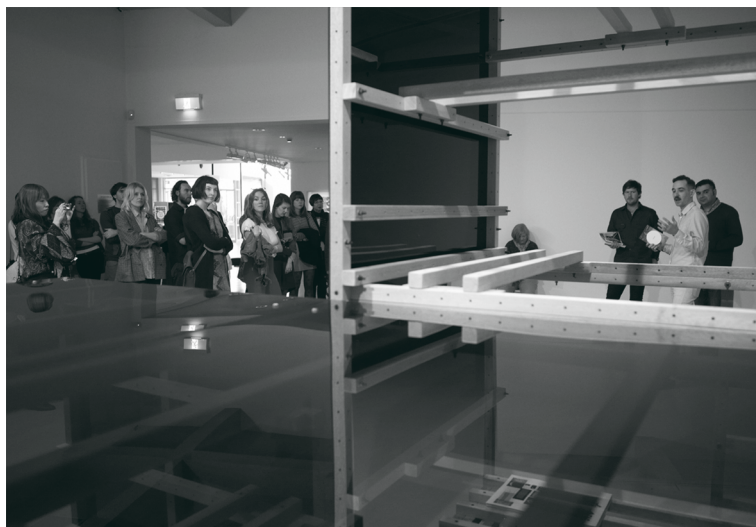
Rirkrit Tiravanijia's / リクリット・ティラバーニヤ, Open-ended Installations,
'free / still' Soup Kitchen (1992 - 2012) & Soup / No Soup (2012)



fig. 64
 图 64



fig. 64
 图64



(fig.64) 图.64

Hogan, Jesse, T.A.C. Temporary Autonomous Construction, 1,920 | 2011, 120 universal members, wood, hardware, Perspex, Xerox print. Exhibited at 1.85 Million | ART PERIPHERIES, Campbelltown Arts Centre 2011
 1.85 Million | Art Peripheries, Campbelltown Arts Centre 2011, Curated by Joseph Allen shea
 Howard Arkley, Mohamed Bourouissa, Paul B. Davis, Will French, Jesse Hogan,
 Miranda July, Corita Kent, Rhys Lee, Amanda Maxwell, Susumu Mukai, Garry Trinh



fig. 65
 图 65

T.A.L. TEMPORARY AUTONOMOUS LIBRARY / JESSE HOGAN / NICK BRIGGS
 WEIRD HEAVY LAUNCH 29/3 – 8/4/12. 55 SYDENHAM RD GALLERY MARRICKVILLE
 NSW 2204 NSW



fig. 66
 图 66

(fig.66) 图 66
 Hogan, Jesse / Nick Briggs, Publication Launch– Presenting the Weird Heavy Issue 01. 2011-2012

S 3.4. 3章4節:

Platform for Shared Praxis #03 | 共有された試みのためのプラットフォーム #03

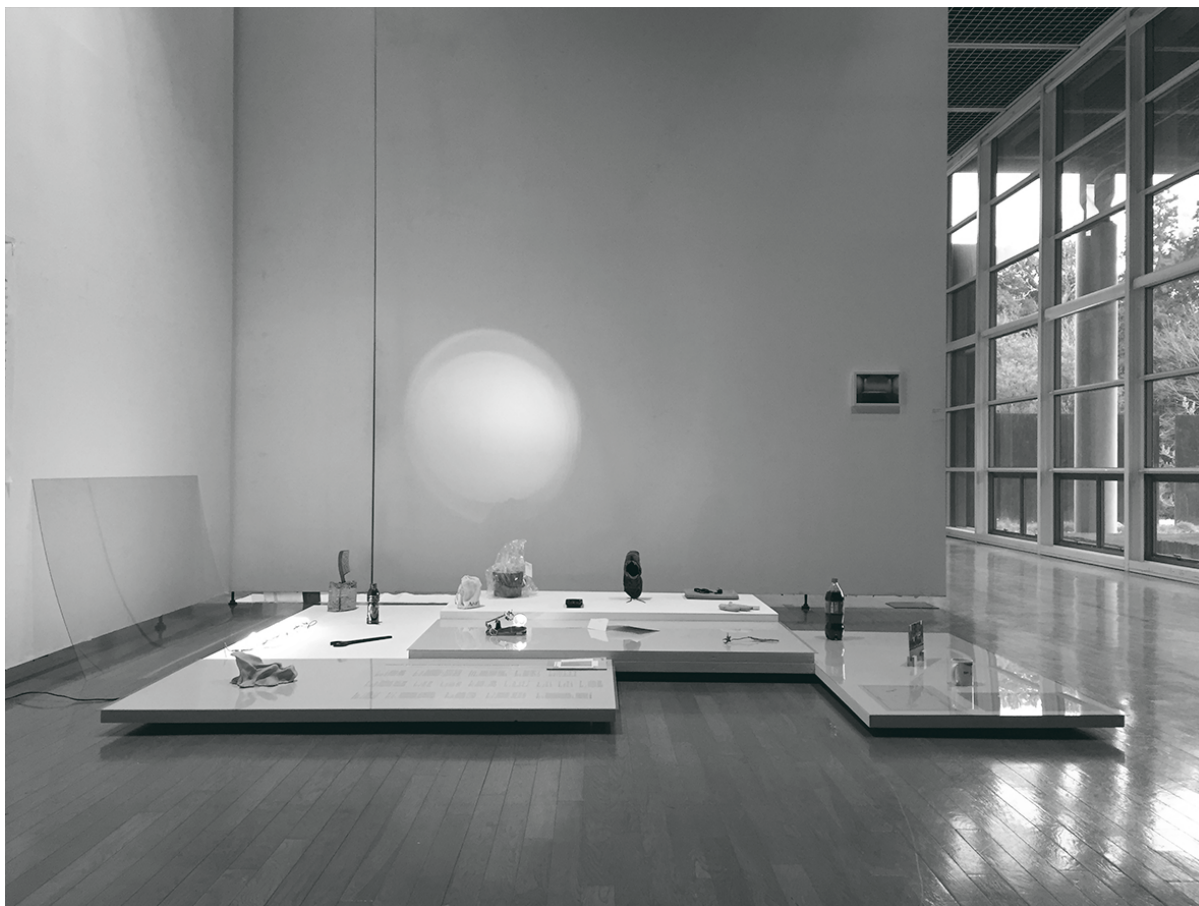


fig. 67
図 67

Hogan, Jesse, Platform for shared praxis | Put Your Object On My Platform #03, 2018
“共有プラクシスのためのプラットフォーム|あなたのオブジェクトを自分のプラットフォームに置く”#03

Artists:01 Haruko Kumakura / 熊倉 晴子 / & AGSMAM:023 / Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ / Yuki Okumura / 奥村 雄樹 / Horiaki Morita / 森田 浩彰 / Isoya Hirofumi / 磯谷 博史 / Masashi Echigo / 越後 正志 / Erica Masuya / 升谷 絵里香 / Sam Stocker / サム・ストックカー / Nao Osada / 長田 奈緒 / Joel Kirkham / ジョエル・カーカム / Goya Curtain / Takuro Tamayama / 玉山 拓郎 / Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 / Rintarou Takahashi / 高橋 臨太郎 / Eugene Choi / ユージーン・チョイ / Mitchell Cumming / ミッチェル・カミング / Dylan Quirk / デイラン・クルーク / Functional Sculpture / 機能的彫刻 / Jesse Hogan / ジェシー・ホーガン / Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス-スネイプ / Tokyo University of the Arts, Toride Art Museum. 東京芸術大学、取手美術館 2月2018.02.00



fig. 68
図 68

Curating SPVII & II
Turner Gallery Tokyo

私は2014年・2015年に、SPVIIという一連のテーマに基づいた展示を東京のターナーギャラリーで2回にわたり企画・開催した。

SPVIIは、スカルプチャー、ペインティング、ビデオ、インスタレーションのそれぞれの頭文字をとっている。



fig. 68
図 68

SPVII & II
Turner Gallery Tokyo

Installation & Exhibition Images
インスタレーションと展示会写真

[Perpetual Horizon]

[Fields]

[Regions]

[Relations]

2014 / 2015

S 3.5. 3章5節: OTHER EXHIBITIONS CURATORIAL & SOLO 2018 / 2019
 2018年・2019年に開催されたその他の展示やキュレーション、個展

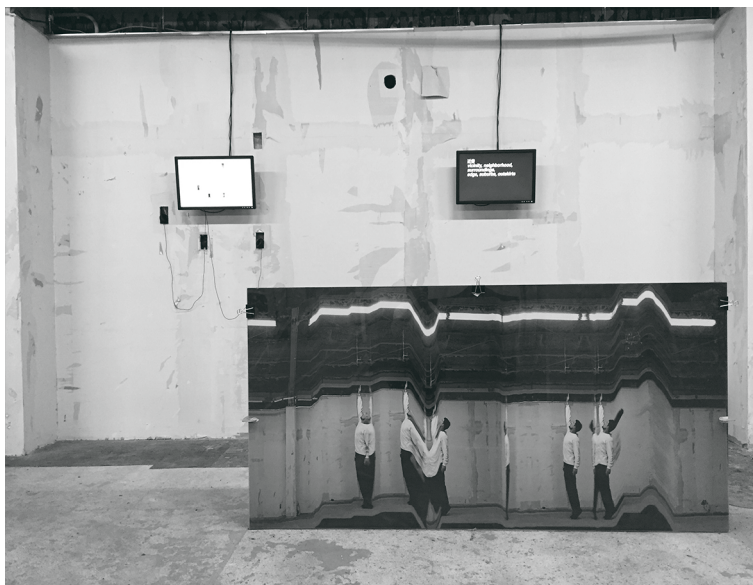


fig. 69
 図 69



fig. 69
 図 69



fig. 69
 図 69

油画第五研究室 X カマタ_ソーコ 2017. TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS x ARTSPACES
 東京藝術大学 x アートスペース プロジェクト. 第5研究室 展示 / 集中講義&ゲスト講評 5th Seminar + Exhibition / July 14th - 20th 10am - 5pm
 ARTISTS: 越後 正志 Masashi Echigo / ホーガン・ジェシー Jesse Hogan / 田村 あかね Akane Tazai / 大橋いぐみ Ikumi Ohashi / 趙 慈英
 Cho Jiei / 亀倉 知恵 Chie Kamekura / 菅野 歩美 Ayumi Kanno / 星野 陽子 Yoko Hoshino / 楊 博 Yang Bo / アノナ・ガブリエル Anna Gabriel /
 劉 丹姝 Liu Danshu / 李 周妍 Lee Jooyeon

Social Concrete |

[image]

W+K
Jesse Hogan - Social Concrete |
Functional Sculpture |
& Guest Artists |



MAY 25 - JUN 2



Artists
FUNCTIONAL SCULPTURE
& GATORBEUG / Dylan
Quirk from Australia. Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Rintarou
Takahashi / 高橋 臨太郎 / Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 /
Yasuaki Hamada / 濱田 泰彰 / DESIGN by / Yutaro Yamada /
山田 悠太郎 / and PHOTOGRAPHY by / Lasse Kusk.



fig. 70
図 70



Social Concrete / SOCIAL CONCRETE | 2018
at Wieden+Kennedy Gallery, Nakameguro, Tokyo.
From May 25th to June 2nd, featuring Artists:
FUNCTIONAL SCULPTURE and GATORBEUG / Dylan
Quirk from Australia. Yohei Watanabe / 渡邊 庸平 / Rintarou
Takahashi / 高橋 臨太郎 / Yoshihiro Ishitsuka / 石塚 嘉宏 /
Yasuaki Hamada / 濱田 泰彰 / DESIGN by / Yutaro Yamada /
山田 悠太郎 / and PHOTOGRAPHY by / Lasse Kusk.
Curated by Jesse Hogan.

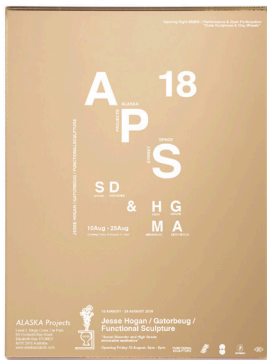


fig. 71
図 71



'Social Disorder and High Grade minimalist aesthetics' at
ALASKA Projects Space Sydney, August 11 - August 25,
2018. Featuring work and collaborations by Jesse Hogan /
Gatorbeug / Functional Sculpture.
Exhibition Curated by: Sebastian Goldspink & Jesse Hogan.
Performance by Functional Sculpture.
Exhibition Documentation and Interview by Dr. Louise Julie
Bacon, Professor of Installation and sculpture, Collage of Fine
Arts COFA. UNSW University of New South Wales Australia.



fig. 72
図 72



企画展示 “ Possibilities for Collective Object(s) / 集会的オブジェクトの可能性 “ at CIY (Choice is yours / 選択はあなた次第)岩手県盛岡市. 2018.11.17 sat - 2018.12.9 sun. NOV17(金) – DEC2(木). Exhibition Artwork / Installation: Jesse Hogan Including Collaboration Video Performance: TABLESS - Table for Video Performance, 2018 デジタル - 映像のための机. HD Video, , Performance. デジタル映像、アクリルパネル、パフォーマンス。Stand - I Just Feel the Pain – Yuma / Walk - Where is my Wallet – Kun / Map Reading – Ena / Clothes Exchange - Ena & Yuma / Morioka III - Lina & Kun / Reading / Sleeping – Lina. Plus Collaborative Instore Projects (OLD) CLOTHES DONATION FOR SCULPTURE, 2018. 古着のためのアクリルボックス。Formal Support – Body Support / 彫刻的形式に対する身体の関わり方



unknowns _ Exhibition of Misako Taoka & Jesse Hogan. From May 31, Fri - June 09, Sun At Midori.So Gallery Nakameguro. Closing performance June 09, Sun By Albert Wolski & Robyn Daly (EXEK) from Australia. Organized and Curated by Jesse Hogan & Tomoji Oya. unknowns _ 田岡 美紗子とジェシー・ホーガンによる展示. 5月31日(金)から6月9日(日)まで 場所 / みどり荘, 時間 / 12時から18時まで, オープニングパーティー 5月31日(金)18時から20時まで クロージングパフォーマンス 6月9日(日), Albert Wolski とRobyn Daly (EXEK)による

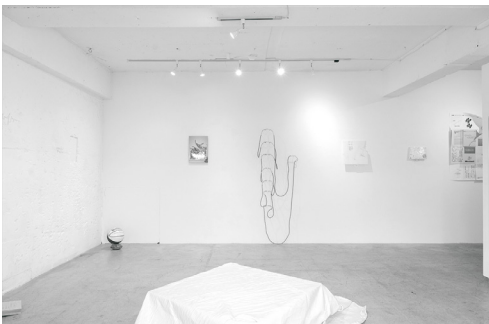


fig. 73
図 73



S 3.6. 3章 6節: On Research Tabless / リサーチ・テーブル / なぜ卓球か?



fig. 74
図 74



fig. 74
図 74

(fig.74) 図.74

Hogan, Jesse, リサーチ・テーブル / On Research Tabless / TABLE TENNIS RESEARCH TABLES / TTRT - PING PONG. マッピングリサーチ / ゲームプレーとしての論文 / なぜ卓球か?
美術研究科博士2年 予備審査 / Tokyo University of the Arts, Toride Art Museum. 東京芸術大学、
取手美術アトリエ絵画アトリエ | 2月 2019.02.00

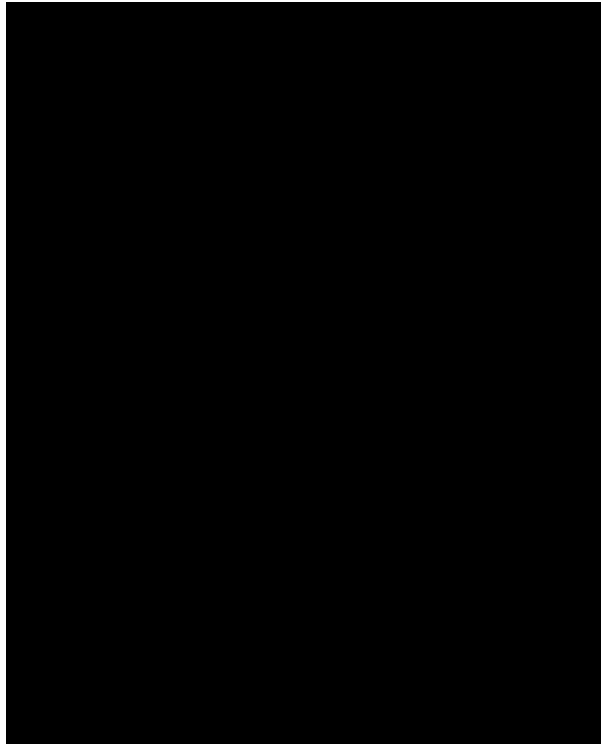


fig. 75
図 75

Július Koller / ユリアス・カラー
b. 1939 - 2007 Piešťany, Slovakia

Ping-Pong Society, Bratislava, 1970
Ping-Pong Monument (U.F.O.), Project, 1971
C-Print

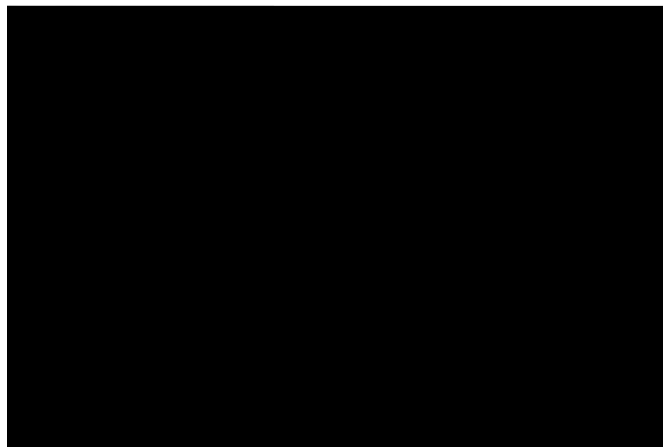


fig. 76
図 76

Rirkrit Tiravanija / リクリット・ティラバーニャ
b. 1961, Buenos Aires, Argentina / Thailand

U.F.O. - NAUT JK (Július Koller) orchestrated
by Rirkrit Tiravanija
Kurimanzutto, Mexico City, until 15 December
2012



fig. 76
図 76

Gabriel Orozco / ガブリエル・オロスコ
b.1962, Mexico. Ping Pond Table (1998) Twin ping-pong tables next to a lily-pad pond. Gabriel Orozco
discusses his artworks that play on various types of games, and how those works relate to underlying
theoretical concepts.

(fig.77) 図.77

Hogan, Jesse, Thesis Research Maps, 2019. Displayed as the interface of the Table Tennis "Research Tables" Sculptures. TTRT - PING PONG. マッピングリサーチ / ゲームプレーとしての論文 / なぜ卓球か？

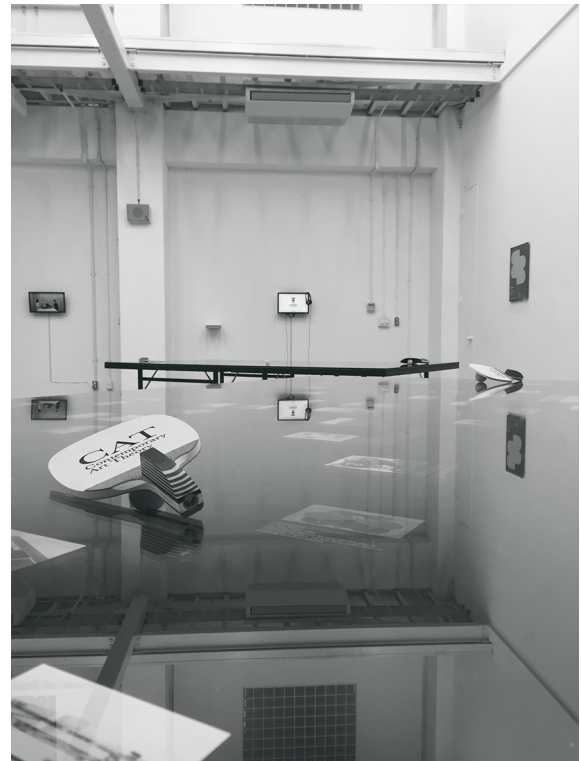
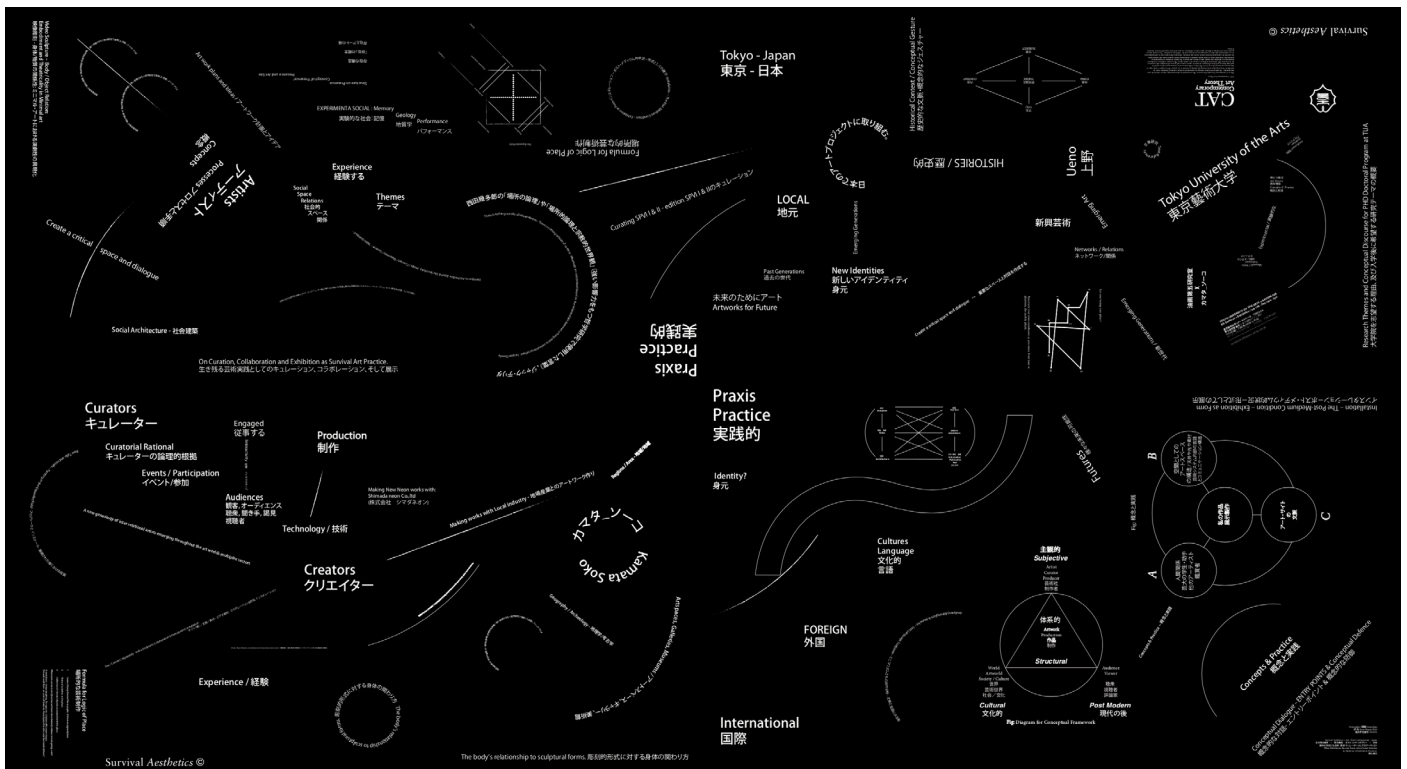


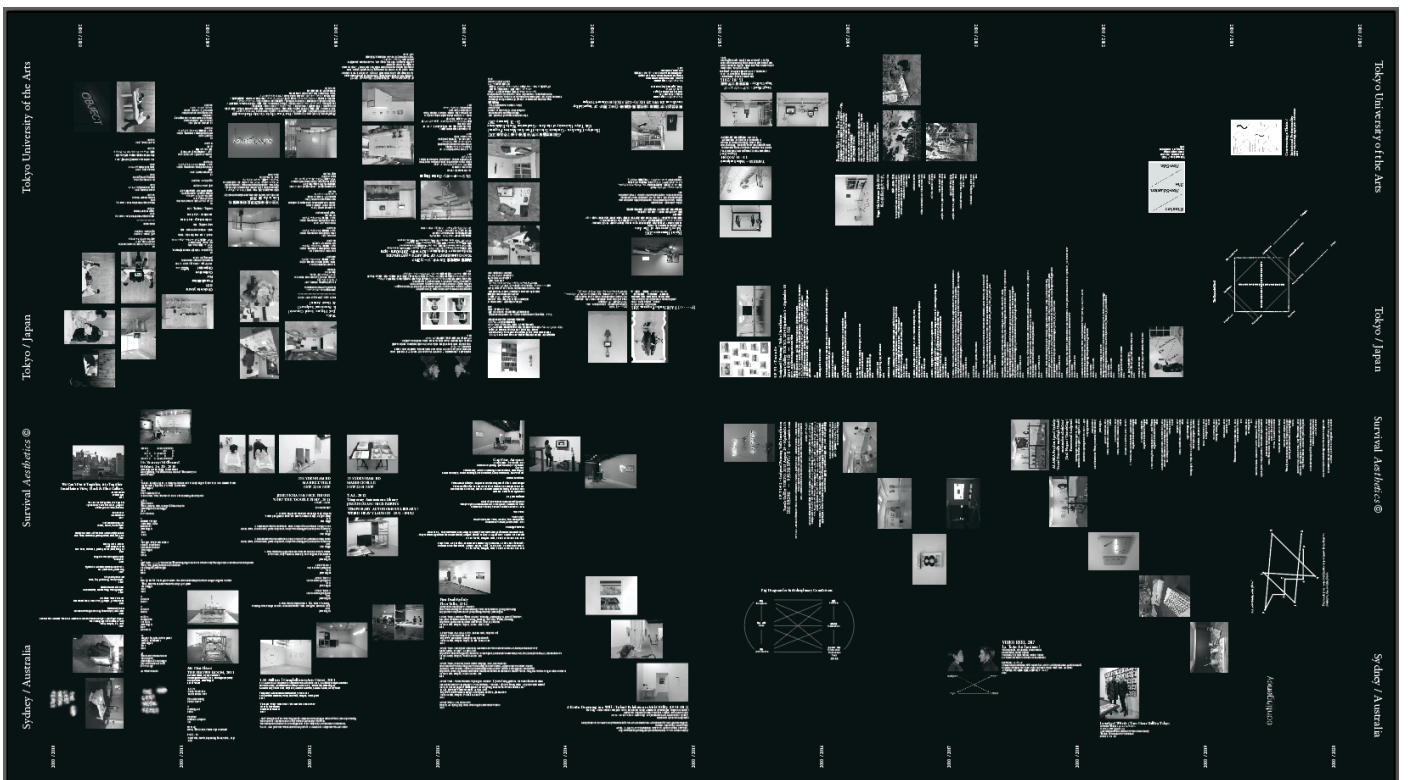
fig. 77
図 77



Hogan Jesse - Research Map / Mapping Art Practice · リサーチマップ / マッピングアートの実践、2018
Poster Graphic Design, Digital print . On Table Top. 机の上のグラフィック・デザイン画
2019



Hogan Jesse - *Research Map / Mapping Art Practice, Other Artists Art History* ・リサーチマップ/マッピングアートの実践、他のアーティストアートの歴史、2018
Poster Graphic Design, Digital print . On Table Top. / 机の上のグラフィック・デザイン画
2019



Hogan Jesse - *Research Map / Mapping Art Practice / Exhibitions* ・リサーチマップ/マッピングアートの実践、自分の展覧会の歴史、2018
Poster Graphic Design, Digital print . On Table Top. 机の上のグラフィック・デザイン画
2019



fig. 78
図 78

(fig.78) 図.78
Proposal: The final Doctoral exhibition artwork titled 'Collapse Structure – Against All Logic', 2019, will present a 2.7 x 4.5 meter Glass Wall, set in front of a constructed L shape gallery wall façade, featuring 3 video monitors, several text publications and 2 neon word sculptures (See design plans, fig 78).

fig. 80
図 80



Hogan Jesse - *Parallel Relations – and Other Contingencies*, 2018
Neon, transformer, aluminium, acrylic
2017



fig. 79
図 79

Hogan Jesse, Master's Degree Research work, 2016- 2017, 'The continuous Hassle of Disbelief'
Tokyo University of the Arts, Ueno, Fine Arts, Department of Oil Painting Studios 813-814.
東京芸術大学、アトリエ絵画アトリエ



fig. 79
図 79

TABLESS
Stage Structure on Presence
Concept of 'Presence' for
Performance: Presence and Art Site
Video Installation, 3 channel HD
video, 3 Monitors, 3 Media Players

存在のプラットフォームの構造
パフォーマンスのための「存在」の概念
存在とアートの間
パフォーマー: Mayumi Arai, Nao
Osada, Oku Masayuki
ビデオ彫刻、コラボレーション&参加
インスタレーション
2016

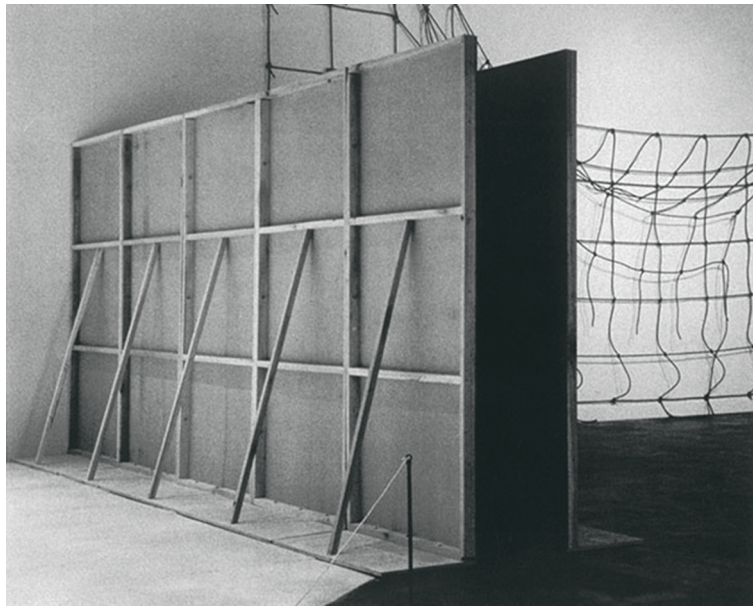


fig. 81
图 81

Bruce Nauman, "Performance Corridor", 1969

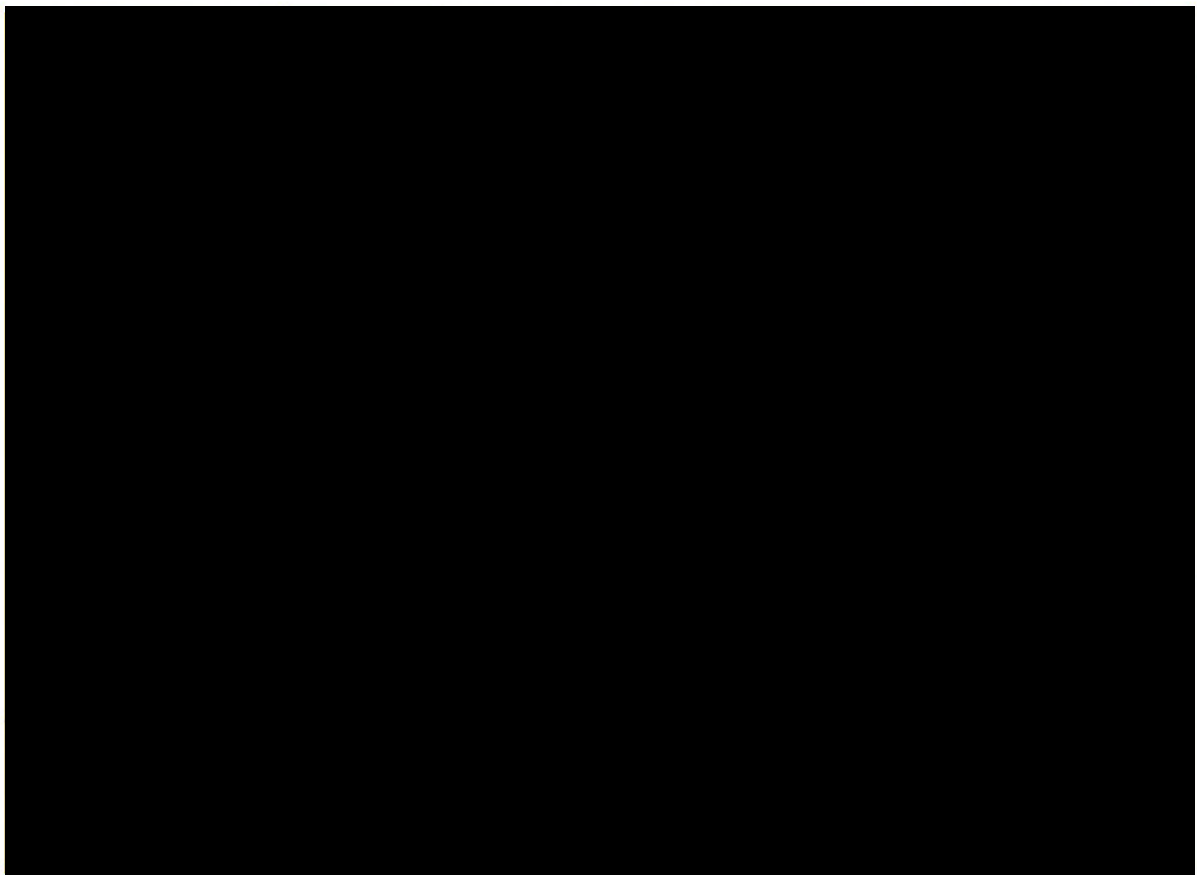
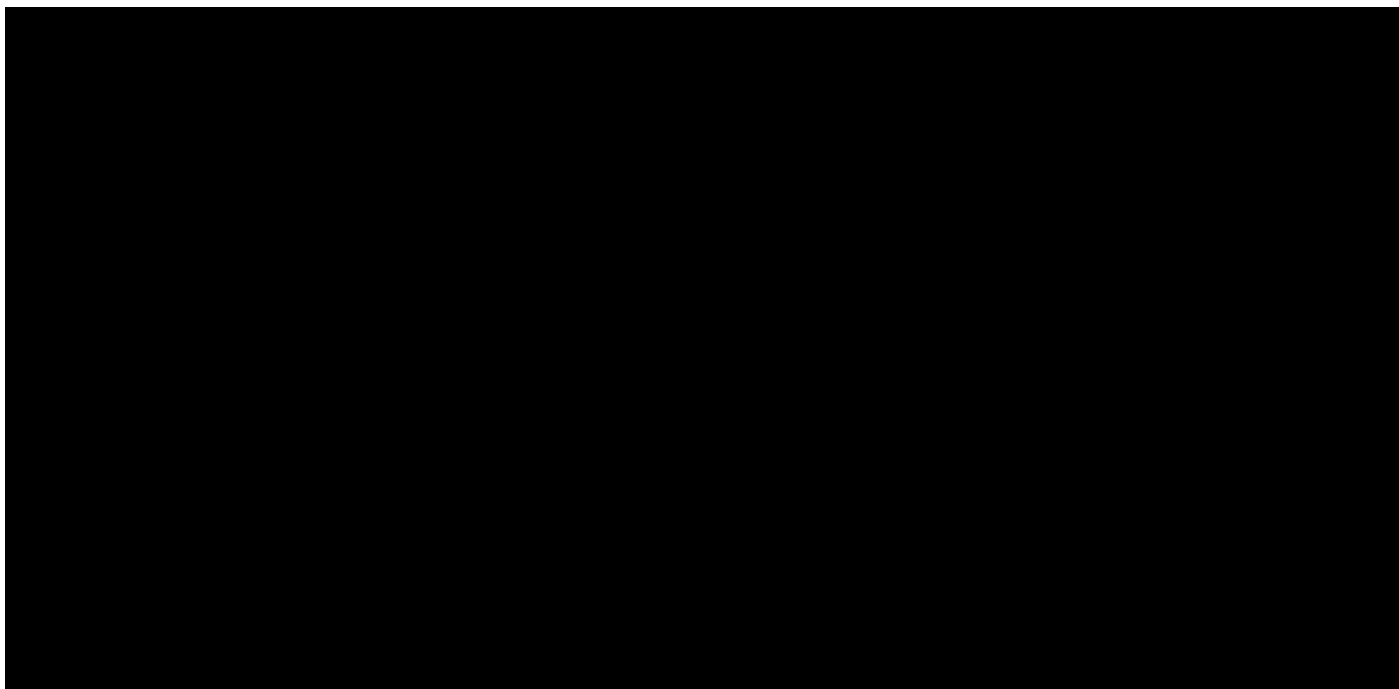


fig. 81
图 81

Bruce Nauman. Yellow Room (Triangular) 1973, Museo Picasso Málaga presented "Rooms, Bodies, Words", 2019, an exhibition on an artist whose innovative work centers on his understanding of art as an activity or process, rather than as the production of objects.



(fig.82) 図.82

Rirkrit Tiravanija's // リクリット・ティラバーニャ - Apartments and his "Fear Eats the Soul" relational spaces
View of, "FEAR EATS THE SOUL", Gavin Brown's enterprise, New York, 2011. Rirkrit Tiravanija, untitled 2011 (the way things go), 2011. Brick pit, aluminum box, steel plate, shovels, broom, wood, stones, earth. Steel plate 54 inches x 43 inches x 1/2 inches. Aluminum Box (not pictured) 30 inches x 20 inches x 12 inches. Center: Rirkrit Tiravanija, untitled 2011 (direct action), 2011. The detachment of the windows and doors from a space in which they are then stacked.

fig. 82
図 82



(fig.83) 図.83

Gordon Matta-Clark: Mutation in Space, 2018, MOMAT - The National Museum of Modern Art, Tokyo
ゴードン・マッタ=クラーク展 | 東京国立近代美術館

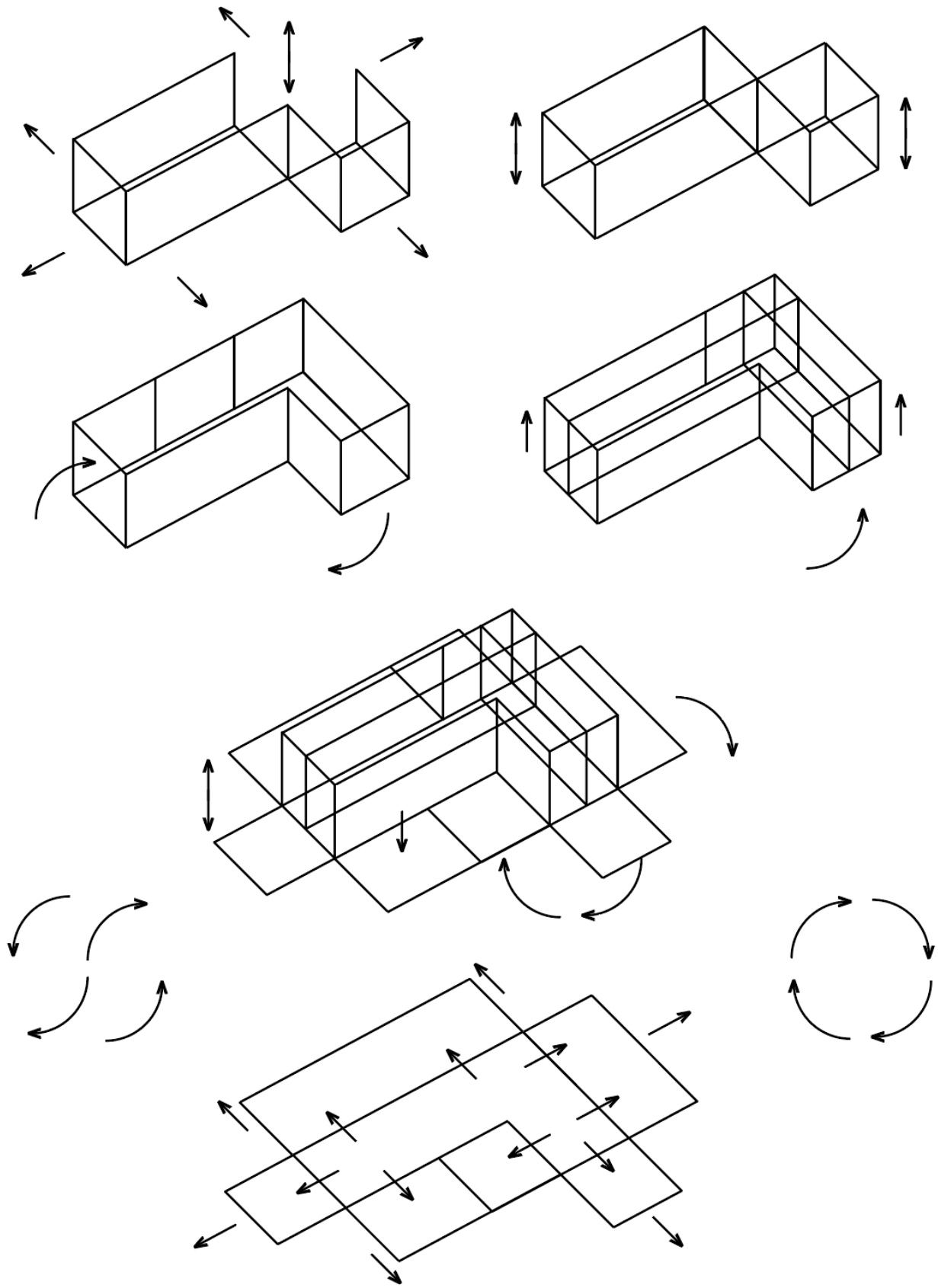
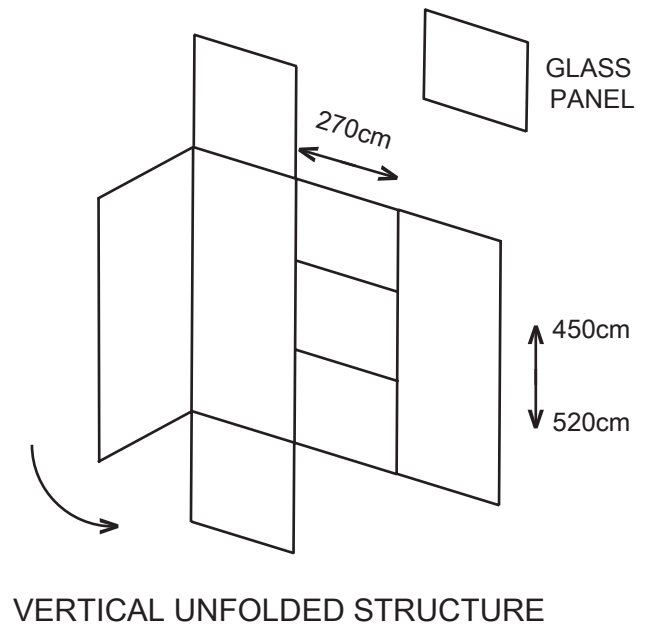
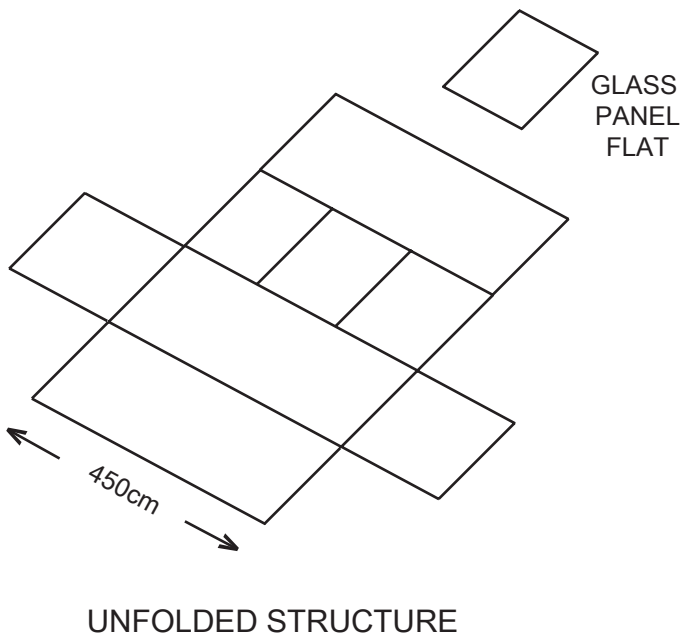
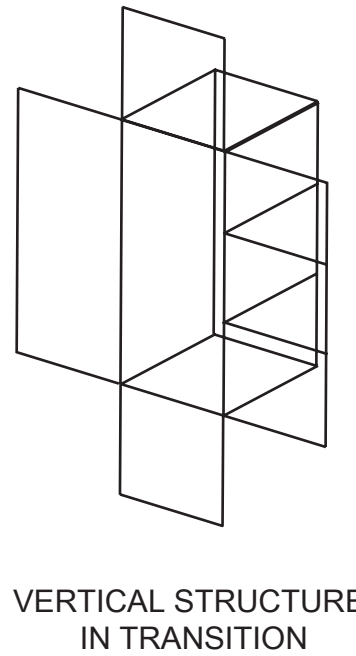
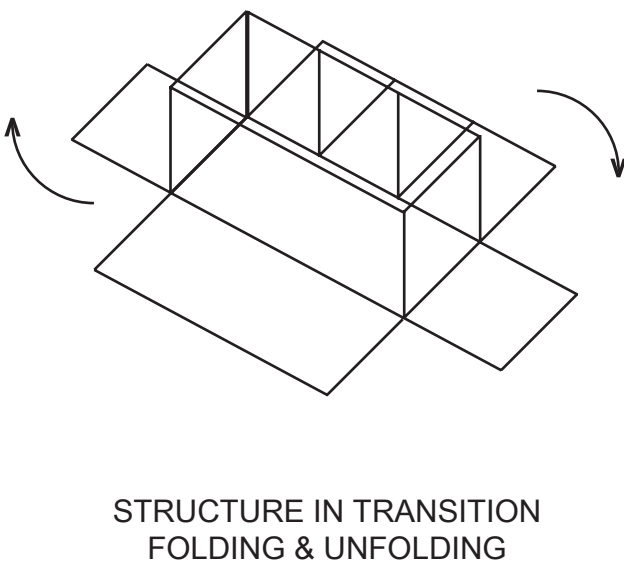
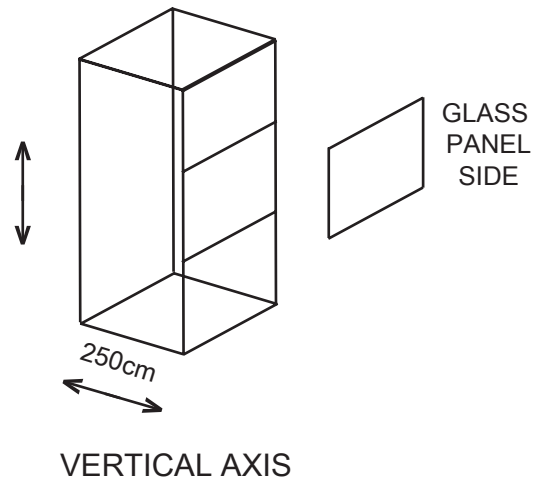
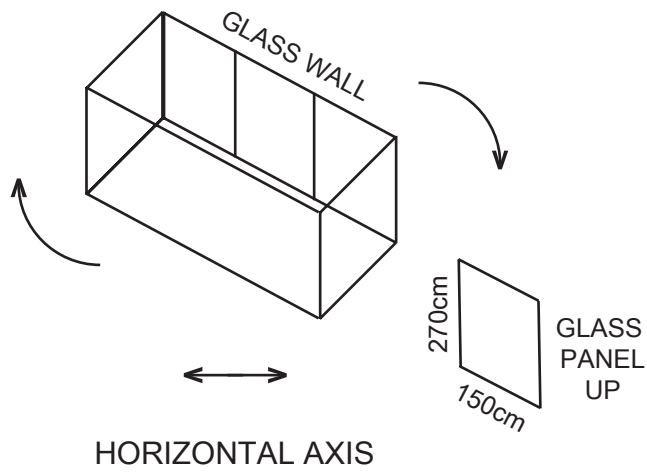
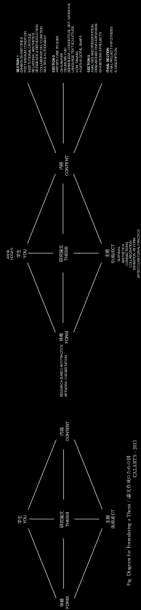
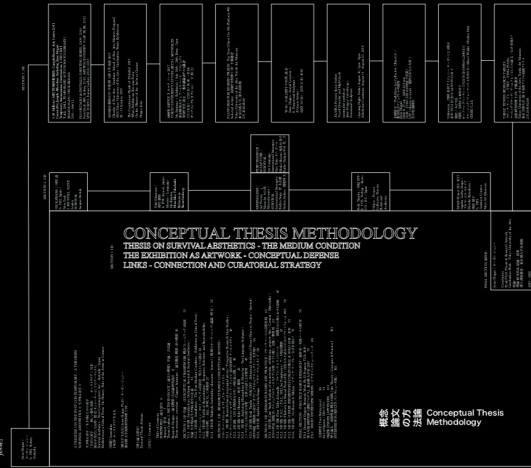


Fig / 图: THE COLLAPSE OF ESTABLISHED MODELS: 4 WALLS FALLING



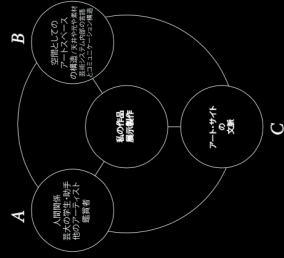


© 2011 Survival Aesthetics. All rights reserved. TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS



概念
 論文
 の
 方法
 論
 Conceptual Thesis
 Methodology

刊行 概念と表現



© 2011 Survival Aesthetics. All rights reserved. TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS

INTERVIEW SUBJECTS (P. 124-128)

46-49

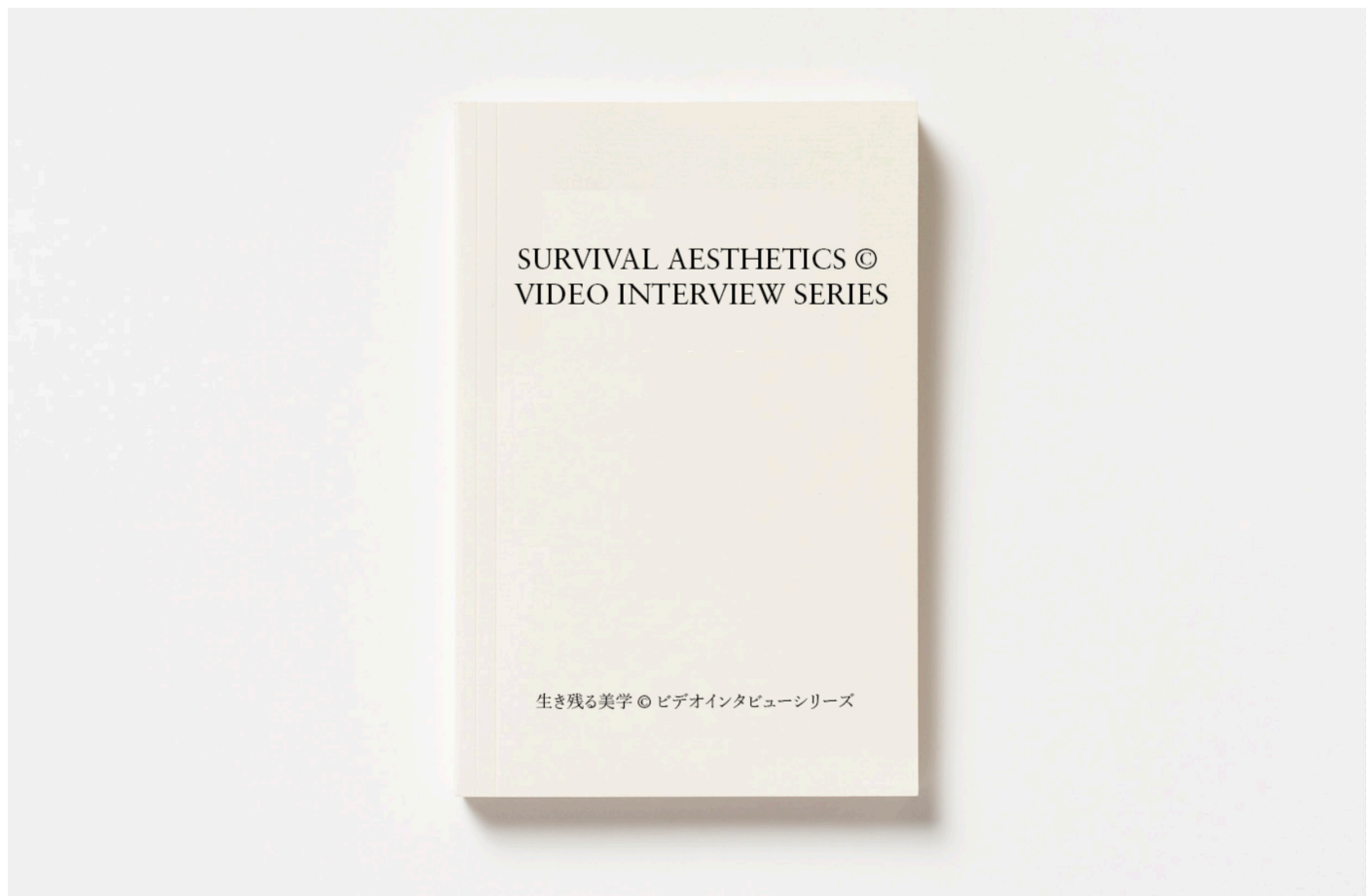
THE COURTYARD (ARTISTS' STUDIO) IN THE ARTS CENTER OF TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS
 The interview is conducted in the Arts Center of Tokyo University of the Arts. The interview is conducted in the Arts Center of Tokyo University of the Arts. The interview is conducted in the Arts Center of Tokyo University of the Arts.

© 2011 Survival Aesthetics. All rights reserved. TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS



fig. 86
 図 86

SURVIVAL AESTHETICS © VIDEO INTERVIEW SERIES - ビデオインタビューシリーズ
 Bilingual English – Japanese, Printed publication text Book copy of the Interview Series, 2019



SURVIVAL AESTHETICS ©
 VIDEO INTERVIEW SERIES

生き残る美学 © ビデオインタビューシリーズ

F.S.2. VIDEO INTERVIEW SERIES | ビデオインタビューシリーズ
 SURVIVAL AESTHETICS © VIDEO INTERVIEW SERIES - ビデオインタビューシリーズ
 DOCTORAL DEGREE RESEARCH WORK - INTERVIEW SUBJECTS /インタビュー対象:
 Doctoral PROGRAM



fig. 85
 図 85

モナリス美術館 | ビデオインタビューシリーズ
 Yohji Horikawa / 原田 陽子
 6.19 ... 日本カネボウ - 東京理科大学美術学部長、東京藝術大学大学院教授
 QUESTIONS ABOUT ART INSTITUTIONS, CURATORS ROLE
 美術教育論、ミュージアム論の視点

Nishi Chisuma / 西村 健司
 6.19/28 Aomori, Japan / Lives and works between Maatsjick, Brussels, and Tokyo
 Nishi Chisuma Interview at Tokyo University of the Arts
 Interviewed by Jesse Hogan for Survival Aesthetics

BANZAN STUDIOS INTERVIEW
 東京大学 工学部 建築学
 藤田フユウ子 / 藤田 大 / Gohshi Kawamura / 渡邊 隆平 / Yohji Watanabe
 建築家: Yohji Takahashi, 北沢 洋 / Yohji Takada

4649 / MUMET Kiyomasa Independent Artist Run Art space Curator Interview
 With Fumiko Murata (Mumet), Yui Takizawa, Shogo Shimizu, Yumi Hamada (4649)
 Mumet Exhibition exhibition project with 4649 - Fujino Murata, MUMET / Chisuma Project
 4649 is a project by Shogo Shimizu, Yohji Kobayashi and Yui Takizawa.
 Since 2018, 4649 gallery has been opened.

4649

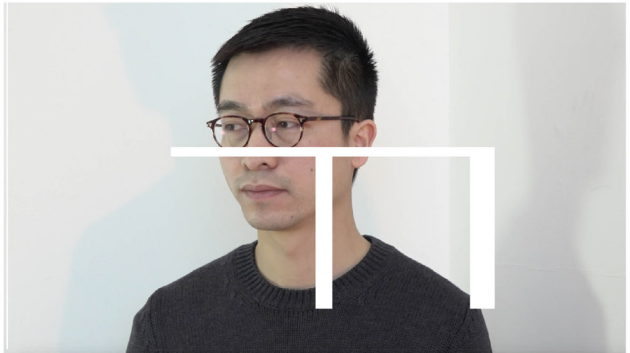
Hirofumi Inoue / 飯沼 博史 - Interview on 'Statements'
 6.19/20, Japan / Lives and works in Tokyo
 Goldsmiths School of Art, London
 Landsholding, Statements, Gallery
 Robinson D. Curators of Mori Art Museum
 Roppongi Crossing, 2018

Agatha Garbe-Sage / アガタ ガーベ・サージュ - Interview on
 6.19/20, Norway - Historical, lives and works in Norway from shorts from AOSMAM 022
 Exhibition floor diagrams as objects, when Art is made from Proposals to PowerPoint -
 Textual medium in the expanded field: public space and poetic actions.
 Collaborations, historical and conceptual Reference.

Unknown | 田岡 美穂 / 子とジェンダー・オーガニズム展
 2019年11月1日(金)から11月19日(日)
 会場: 金沢市
 北沢 洋 / 子とジェンダー・オーガニズム
 Yohji Horikawa / ビデオインタビューシリーズ
 Jesse Hogan / 生存美学マガジン
 Mirae / 未来 / 未来 / ビデオインタビュー

(fig.85) 図.85

The collection of interviews so far, features several typed and written interviews, several audio recorded interviews and Includes a growing number of “Video Interviews” presented as complete Video Artworks.



'Methods of Interview & Video Dialogue'-
Image / Concept / Materiality / Context
Dialogue Interviews on Art Practice Japan & Site Specificity-
Masashi Echigo, Kohsuke Hayashi, Erica Masuya, Minami Teraki
2016

「インタビューの方法とビデオ対話」
-イメージ/コンセプト/素材性/文脈
日本に於ける制作の実践とサイト・スペシフィック(場に特化した制作)な性質に関する対話形式インタビュー:
越後 正志, 林 頌介, 井谷 絵里香, 寺本 南
2016

INTERVIEW SUBJECTS /インタビュー対象:

fig.87
図 87



Yuko Hasegawa / 長谷川 祐子
b.1972, 日本のキュレーター。MOT
東京都現代美術館参事、東京藝術大学大学院教授



Toyomi Hoshina / 保科 教授
b.1953 Nagano, Japan
東京藝術大学大学院教授



ATELIER RANZAN STUDIO INTERVIEW 25.05.2019
アトリエ 嵐山 スタジオ インタビュー 2019年5月25日
嵐山アーティスト:川角岳大 / Gakudai Kawasumi, 渡邊庸平 / Yohei Watanabe
高橋佑基 / Yuki Takahashi, 武田龍 / Ryu Takeda



Yuki Okumura / 奥村 雄樹
b.1978 Aomori, Japan
Lives and works between Maastricht, Brussels, and Tokyo



Hirofumi Isoya / 磯谷 博史
b. 1980, Japan Lives and works in Tokyo



Haruko Kumakura / 熊倉 晴子
b. 1983, Assistant Curator Mori Art Museum Lives and works in Tokyo
2017 AGS/MAM Project:023



TALKS WITH AQUILES HADJIS JULY 12, 2019
AQUILES HADJIS INTERVIEW 12.07.2019
アキレス・ハッジス インタビュー 2019年7月12日
Aquiles Hadjis / アキレス・ハッジス
b.1981 Venezuela, Lives and works in Tokyo, Japan



Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ
b. 1980 Sydney, Australia
Lives and works in Sydney



Haruko Kumakura / 熊倉 晴子
Agatha Gothe-Snape / アガサ・ゴス・スネイプ
Michiko Tsuda / 津田道子
2017 AGS/MAM Project:023



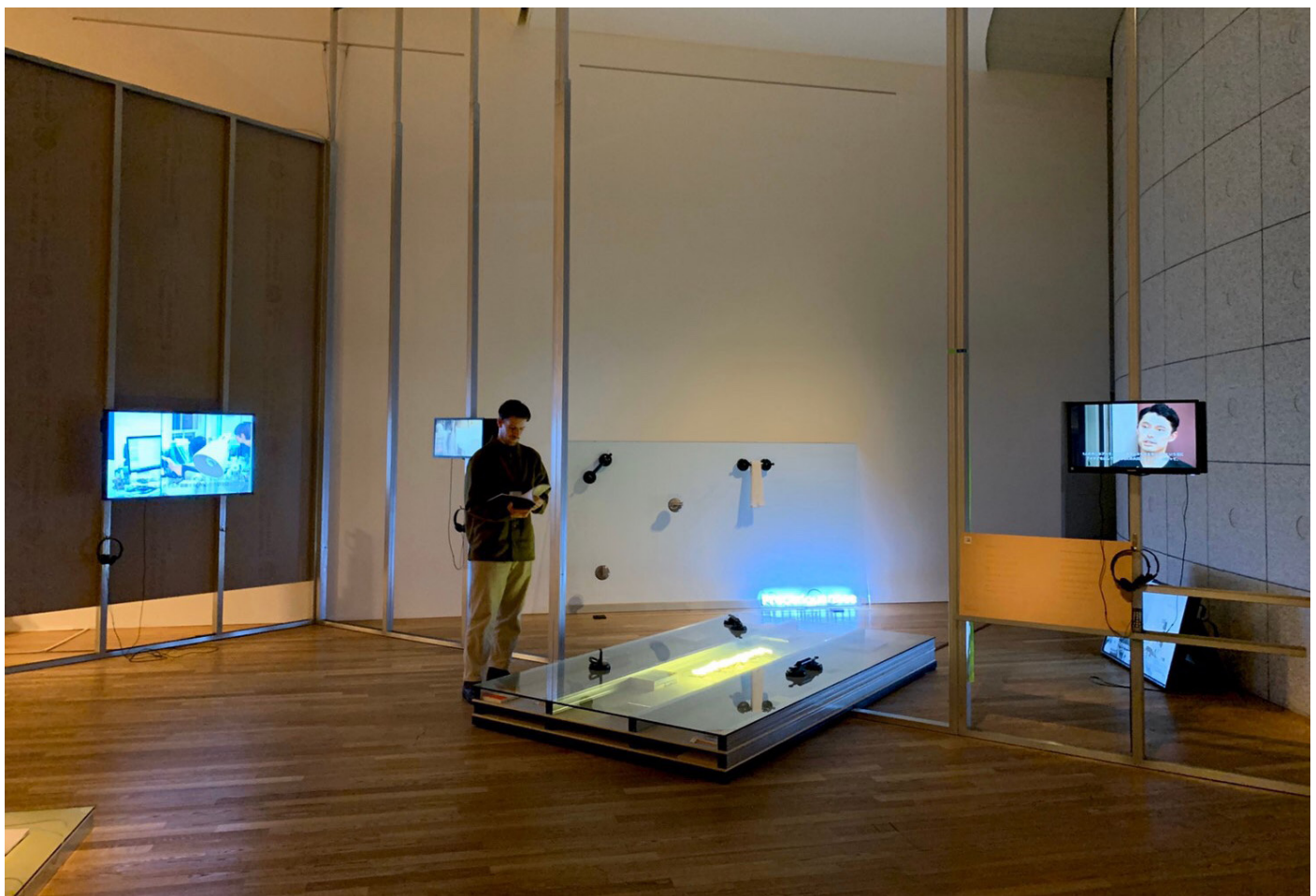
Rueben Keehan / ルーベン・キーハン
b. 1975 Australia, Lives and works in Brisbane, QAGOMA -
Queensland Art Gallery of Modern Art /APT - AUSTRALIA /Asia
PACIFIC TRIANNIEL / Time of Others - MAM Roppongi Crossing
- Out of Doubt - 2014



4649 / MUMEI EXHIBITION EXCHANGE INTERVIEW 13.07.2019
4649 / MUMEI エキジビション エクスチェンジ インタビュー 2019年7月13日
高見沢ゆう / Takamizawa Yu, 清水翔吾 / Shimizu Shogo, 浜田康明 / Hamada Yasuaki
MUMEI 村田冬美 / Murata Fuyumi



fig. 88
 図 88



The final Doctoral exhibition artwork titled 'Collapse Structure - Against All Logic', 2019
 6.7 x 4.5 meter constructed L shape gallery wall façade, 3 architectural glass panels, 6 video gallery wall façade, 3 architectural glass panels, 6 video monitors, text publications and 2 neon word sculptures
 Collapse Structure | Against All Logic / [崩壊した構造 — ての論理に反して] 2019 Survival Aesthetics © Video Interview Series / 生き残る美学 ©
 ビデオインタビューシリーズ 生き残る美学 © [その他の人々を代表して] On Behalf of Other People. All rights reserved © Hogan Jesse 2020