

大谷芳久とかんらん舎とは ——個人と社会の関係性からの考察

藤岡勇人

はじめに

街には新型コロナウイルスの暗雲が立ち込めはじめ、文化事業の自粛と延期が相次いで発表された頃、43年間続いた老舗画廊「かんらん舎」が幕を下ろした。2020年2月末の憂鬱な出来事であった。最後の展覧会「閉廊記念」では、かんらん舎が2001年に八重洲に移転してから開催した130回の展覧会の記録をアーカイブとして紹介していた。最終日には画廊主の大谷芳久氏（以下、敬称略）に別れの挨拶を告げようと、多くの美術関係者が駆けつけた。1977年に開廊して以来、かんらん舎は画商の交換会、国内外のアートフェアには一切参入せず、独自の視点と批評精神を貫きながら幅広い活動を行ってきた、稀有な画廊である。閉廊を惜しむ人は多かったと思う。

かんらん舎は物故作家の作品販売・展示からスタートし、1980年から93年まではヨーロッパの現代美術作家を日本に紹介した。1982年からは作家の往復航空券と滞在費、及び、制作費をかんらん舎が負担し、作家に滞在制作の機会を与えて新作を発表させた。商業主義に傾倒せず、作家の意向を全面的に尊重した展示構成で次々に個展が開かれた。作品は必ず一点は購入することとして、作家の支援のための艱難辛苦をいとわなかった大谷は、所属作家から「アーティスト・ファースト」と呼ばれて評価された¹。当時の日本では精鋭的な画廊として注目を集め、ヨーロッパ現代美術の動向を象徴するような作品群が日本の公的美術館や広島の蒐集家（ヒロセコレクション）に収蔵された。しかし、バブル崩壊に伴い美術作品の販売が困難となり、1993年4月に開催されたブリンキー・パレルモの展覧会を最後にして画廊活動を休止した。

その後、大谷は広尾のビルの一室をプライベート・ギャラリーにして、予約制で所属作家の預かり作品を販売しながら、ディーラー、コンサルタントとして活動したり、公的美術館への企画協力を行ったりした。1997年には、豊田市美術館での最初の現代美術の展覧会として開催された「トニー・クラッグ展」(Tony Cragg) に企画協力を行い、その過程でクラッグの513作品の系統図を作成した。それをもとに大谷自らクラッグに行ったインタビューが展覧会の図録となり、巻末にはその系統図の簡易版が添付された。実際の展示の空間構成も大谷が手がけたという²。クラッグはかんらん舎の所属作家であり、1982年

から1990年の間に彼の個展を5回行っている。80年代にクラブを支援した大谷の経験が、豊田市美術館の展覧会に結実したといっても過言ではない。

かんらん舎は2001年に八重洲に移り画廊活動を再開。月替りでテーマを設けて、個人美術館のように大谷のコレクションを紹介する小展示が前述の「閉廊記念」まであわせて130回も開催された。展示物は現代美術だけでなく、鉱物や貝殻、焼き物、藍染め、詩集、戦争プロパガンダの記録など多岐にわたり、月替りのテーマにはかんらん舎の過去の展示への言及や大谷の研究発表、趣味的要素も多く取り入れられた。また、このようなコレクション展示と画商活動に並行して、昭和初期に東京で活躍し、24歳で行方知れずとなった藤牧義夫の研究にも取り組んだ。1978年にかんらん舎で開催された「藤牧義夫遺作版画展」のために版画家・版画史家である小野忠重から手渡された版画作品について、大谷は、藤牧の行方不明後、何者かによって行われた後摺りや改竄版画が含まれているという疑念を抱いた。それは展覧会から21年後の1999年のことである。大谷は現存作品の真偽を問うために現存する藤牧版画の総点検を実施し、10年間に及ぶ研究の末、2010年には500ページの大著『藤牧義夫 真偽』を上梓する。このように大谷は、画廊業務だけにとどまらず、研究者としても活動した。それも一切の助成金に頼らず、作品の売上だけで全ての活動を維持していた。

国内外の画廊を見渡しても、かんらん舎のようにアーティスト・ファーストであり続け、学術研究や執筆活動も行い、自立的に40年以上も活動を続けられた画廊は珍しいと思われる。私は、2013年にかんらん舎を訪れて以来、この画廊の特異性と社会的意義に着目し、大谷や関係者への取材を開始した。かんらん舎の業績については、2011年にノンフィクション作家の駒村吉重が『君は隅田川に消えたのか―藤牧義夫と版画の虚実』で紹介し、一般にも知られるようになった。しかし、大谷のオーラルヒストリーやアーカイブ資料の編纂は十分ではなく、学術的にも大谷の活動意義を問いかけていく必要があると考える。筆者は2016年に研究の一部を修士論文にまとめ、2020年度よりJSPS 科研費「画廊かんらん舎の1980年から1993年までの活動記録の検証」の助成を受けて、さらなるアーカイブ資料の検証と文章化を行っている³。

本稿は研究紹介のプロローグとして、まず大谷が画廊に勤めはじめた契機とかんらん舎成立の経緯について紹介する。そして大谷が作品の中で重視した「ことの表われ」や「内的必然性」に焦点を当て、イギリスの文化研究者レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) の個人と社会についての考察に照らし合わせて、かんらん舎を分析する。かんらん舎の理論的な位置付けを行った後で、かんらん舎が実際に扱ったハミッシュ・フルトン (Hamish Fulton) と唯一の日本人アーティスト寺内曜子、また当時のイギリス美術の状況について紹介する。

1. かんらん舎の成立まで

近年の美術史研究において国際的にもオーラルヒストリーの編纂やアーカイブ資料のデジタル化が進み、これまで当事者だけで語られていたような業界話も続けざまに文章化されている⁴。かんらん舎の史実も、以前までは大谷を知る美術関係者の記憶の中にとどまっていたが、前述のように駒村吉重の『君は隅田川に消えたのか—藤牧義夫と版画の虚実』が出版されて一般にも注目された。また、最近では大学紀要で大谷のオーラルヒストリーが紹介されたり、ネットのブログでかんらん舎の過去の展示の案内状と展示風景が掲載されたりして、アートワールドの相関図に新たな座標を提示するような一次資料が公開されている⁵。本稿の導入としてははじめに、大谷が画廊活動に従事するようになった経緯と、かんらん舎成立の物語について紹介する。駒村吉重の著述と重複する箇所もあるが、これは筆者が2020年8月に大谷に行ったインタビューを書き起こし、それを大谷が確認し、筆者が編集したものである⁶。

大谷は1949年、香川県に生まれ、父の転勤で一時期は大阪で過ごし、法政大学法学部への入学が決まり上京する。1970年、大谷は学部2年のとき、大学紛争で休講が続くような時代に、当時の担当教員だった詩人宗左近氏の考えを聞いてみようと同級生たちと氏を訪ね、それをきっかけに親交を重ねるようになる。学部3年の時に現妻との同棲生活に入り、生活費を捻出するためのアルバイトを探していたところ、美術評論家でもあった宗氏から日本橋の貸画廊でのアルバイトを紹介された。これが画廊に関わる契機となった。大谷は全く美術には無縁で、小磯良平が誰かも知らなかった。貸画廊のグループ展に賛助出品していた牛島憲之を著名な洋画家とは知らず「あなたの絵がこの中では一番いいね」といって、あとで支配人にこっぴどく叱られたという逸話もあるように、画廊のアルバイトで経験を重ねながら美術についての見聞を広めていく。1972年暮、学部4年の就活時に新聞広告で「画廊社員募集」を見つける。この画廊はデパートでの絵画即売展を生業にしていた。当時は第一次絵画ブームで絵画作品への需要があった。大谷は採用され、卒業前の1月から社員として勤め、デパート催事場での初日に絵を売ることに成功した。会場で壁に掛けてある絵を指差せばそれで売れるという絵画ブームの極で、大勢の人がもの狂おしく催事場までエスカレーターで駆け上がってくるという、異様な世界だった。大谷が勤めていたのはいわゆるデパート屋と言われる画廊だが、オーナーは実を得たから名が欲しいということで、1973年、京橋にギャラリーを開いた。画廊の名はパシフィック・ギャラリー、今はもうない。

もう絵画ブームも下火になりかけ、銀座の画廊をぶらぶらと巡る余裕もあったそうだ。大谷は当時、並木通りの地下にスペースを構える彩壺堂という画廊で弱冠21歳の梅野亮の個展に出会う、大谷24歳の時である。絵は完売していた。小さな作品でも7万円の売

価値があった。当時の大谷の給料は5万円である。個展後に大谷は借金をして、梅野に7万円渡し、何か欲しいと告げたところ、梅野は4号の海の絵（図1）と山の絵を大谷に手渡した。大谷が初めて買った絵で今も手元にある。大谷は梅野より夭折の画家金山康喜について教えてもらう。彼の祖父梅野満雄は青木繁の大収集家であり、代表作《海の幸》も家にあったという。また、青木の素描がまだ家にあり、父梅野隆は久留米に住んでいることを知らされた。大谷は上司に相談し、画廊のこけら落としに「青木繁の素描展」を企画として持ちかけ、全てを託された。大谷は千疋屋のメロンを手土産に久留米へ飛んだ。梅野隆氏より青木のデッサン帳を見せてもらっている時、大谷は閃いたようだ。あの有名な《眼》のデッサンの裏には何が描かれているのか。展覧会のタイトルは決まった。そして1973年に「青木繁 その知られざる世界」展が開かれる。この時、画商で小説家の洲之内徹が展覧会を訪れた。この出会いが、のちの大谷の活動に大きな影響を与えることになる。次に大谷は金山康喜展を企画した。

非営利の展覧会企画は取り組みがいがあったが、デパートに立ち、売り絵を販売していることに嫌気がさしてきた頃、当時出会った画廊関係者の一人から、コレクターの夫馬豊治氏が銀座に画廊を開くから働かないかと誘われた。1974年のことである。そこは銀座3丁目に開廊したフマギャラリーで、夫馬氏は金山康喜を持っていた。しかし、そこでの勤めは長く続かず、半年で辞め、フマギャラリーの向かいにある青木画廊の番頭さんがやめたので、手伝わないかとの話が舞い込んだ。青木画廊はウィーン幻想派やシュールな絵を扱う企画画廊で、日本人作家では金子國義、四谷シモンを扱っていた。1977年、画廊主青木氏の息子がイギリスより帰国したことを契機に、大谷が独立したいと告げると青木氏から「風呂敷画商は認めない。画廊を作るなら許す。」と言われる。そこでビルを出て二つ隣のビルの4階に空きを見つけた。青木画廊とビルのオーナーは同じだった。

4月、大谷は画廊の友人の手を借り、手作りで7坪の画廊を作った。画廊名を付けるとき、南天子画廊の社長から「大谷君、画廊の名前には『ん』が多い方がいいぞ」と言われたそうだ。確かに「なんてんし」にも「ん」が二つある。それではと、谷中安規の版画《観覧車》（図2）から名前をとり、「かんらん舎」と名付けたそうだ。画廊を作ったものの、何の目的も資金もなかった大谷は神田で19世紀の銅版画入りの豪華本を見つけ、一枚ずつ外し6千円の額縁に入れ1万円で販売し、どうにか資金を作ったそうだ。

開廊記念は「長い階段を昇りきるとそこに拾いものがあつた」展。中にはロダンのヴィクトル・ユゴの肖像版画もあり、ロダンは少し高値で売ったそうである。次は「梅野亮のいろんなものに絵を描いた」展。そんな時、青木画廊で知り合っていた詩人の吉増剛造氏がやって来て「次何やるの?」と聞くので「考えていない」というと、「知り合いにいい作家がいた。もう亡くなったけど……」と教えてもらったのが田畑あきら子で、それで「早逝の画家達」のシリーズを手がけることになる。シリーズ①が「田畑あきら

子」、②が「谷中安規」、③が「今西中通」と続き、今西展では、当時大阪在住で物故作家の収集家でもあった梅野隆氏から全面的に協力を得た。それで絵を借りに行ったとき、創作版画全集を見ながら藤牧義夫の《赤陽》に初めて出会い、大谷はその構図の斬新さと大胆さに驚いたようだ。それで持ち主を探し、シリーズの④として開催したのが1978年の「藤牧義夫遺作版画展」だった。前述のように大谷は、21年後に藤牧の現存作の再点検をやることになるが、それは、作品の真偽を調べずに売ってしまった責任だと振り返る。そして⑤が「加藤太郎」、⑥が「深沢索一、藤森静雄、逸見亨」、⑦が「菊池伶司」と展示していき、1980年に3周年記念として⑧「山口八九子」展を最後に物故作家展は打ち止めた。売れたら終わる遺作展についてうら悲しいと感じはじめた31歳の大谷は、その頃知り合った現代作家からヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys) の名を聞いて、ヨーロッパ現代美術に飛び込んで行った。そして1980年11月、ボイス展を二ヶ月間開催した。

このようにして大谷の画廊活動は始まる。催事場に殺到する年輩の女性たちに作品を売るというバーゲンセールのような仕事から始まり、美術作品が単なる金儲けの商品となる現実には違和感を覚えながらも、デパートや勤め先の画廊では作品を売るスキルを磨き、画商としての頭角をあらわした。また一方で、「青木繁の素描展」や「金山康喜展」の企画を通して、早逝したこの二人の生涯と作品についての奥深い世界に触れることに意義を見出した⁷。独立後にはこの両方の経験が生かされている。かんらん舎では、画商業で資金繰りを行い、企画展は販売だけでなく大谷自身の立ち位置を思索する場所でもあった。例えば早逝のシリーズでは、当時の大谷に近い年齢で夭折した作家たちが、異なる時代に同じ日本という場所で、短い生涯に追い求めた世界を捉えようとした。また、1980年からは、異国の地で大谷と同世代のアーティストが、今をどう表現しているかを模索した。そして、八重洲に移動してからの活動では、対象の時代や場所を縦横無尽に横断しながら展覧会や研究活動を行った。大谷にとってこれらの展覧会作りは、一貫して様々な「こと」の表われを見ようとする実践だったのである。

2. ことの表われ

ボイスの展示以降のオーラルヒストリーは、2019年の秋田公立美術大学研究紀要に掲載された岡添瑠子の研究報告「現代美術画廊における「こと」の表われ」に詳述されている⁸。このタイトルが示すように、大谷は1980年代初頭に出会ったヨーロッパ現代美術を「もの」ではなく「こと」の表われと捉えている。岡添氏のインタビューに大谷は以下のように答えている。

私は日本の現代美術を見て美しいとか綺麗とか思ったことはありません。会場に材木や石や鉄がおかれているのですが、作家の言葉は小難しく観念的で『美術手帖』を読むとますます判らなくなり、現代美術は私とは無縁のものだと思っていましたが、ロンドンでアンドレやロングの作品を見て、そこには作家自身の主義主張がシンプルな原理に基づきダイレクトに表現されていると思いました。それで、歩く作家フルトンやロングの作品は「もの」ではなく「こと」の表われじゃないかと、歩くという時間や空間の出来事が作品「もの」に結実しているとね。日本の作家は「もの」のみでした⁹。

1980年頃の日本の現代美術を「もの」のみと切り捨てるのは大胆だが、大谷の「こと」や「出来事」への視線は、43年間のかんらん舎の活動に通底している。大谷は、アーティストの生き方、思想、作品の相関関係をリニアに捉えようとする。

それを表わすものの一つとして作品の系統図がある。一人の作家から生まれてくる多種多様な作品がどのように発展してきたかを示す系統樹である。大谷が1997年の「トニー・クラッグ展」の準備のために作成した513作品の系統図は、クラッグが20歳の時に制作した1969年の作品《無題（結び目のある紐）》を起点にして発展していく。それにより豊田市美術館で展示された20点にも満たないクラッグの作品が全体の中でどこに位置付けられているかが明確になった。もちろん、アルフレッド・バー・ジュニア（Alfred H. Barr Jr.）の「モダンアートの系譜図」が批判的に語り継がれるように、クラッグの作品の全体性を系統図だけで説明することの無理は否めないが、実際には系統図が図録の作成やキュレーションをする上で貴重な資料になっている¹⁰。クラッグはこれを見て驚嘆し、一時間以上無言で系統図を凝視した後に、「作品が一つ一つ順を追って発展したことは確かだ」¹¹と作品の出発点と発展のあり方を示す系統図の妥当性を認めたそうである。図録に掲載されたインタビュー録は系統図に沿って、クラッグが観察してきた「出来事」の詳細と、その集積がいかにして作品化されたのかについて、ありありと述べられている。

このような大谷の立脚点は、彼が10年以上手がけた藤牧義夫研究においても顕著である。大谷にとって藤牧義夫の作品も、藤牧の24年間の短い人生の「こと」の表われである。大谷は藤牧に関する全ての著述や資料に目を通し、作家の生い立ちから思想信条に至るまでの人物像を分析し、作家の生涯と現存作品との関係性に着目した。例えば、藤牧が15歳で制作した『三岳全集』と『三岳画集』に溢れている父巳之七に対する強い追慕の念から、藤牧の死後に小野忠重が定説化した藤牧の極貧説や隅田川入水説を批判した¹²。

大谷は『三岳全集』と『三岳画集』を技法的にも藤牧の原点として捉えている。特に藤牧が15歳にして体得していた光に対する眼差しや描写力は、その後の図案家修業時代

の模写、光の实在を喚起させる木版画作品の力強い彫りと柔らかい摺りの風合い、《絵巻隅田川》の線描などによって展開されている¹³。また、大谷は、藤牧作品を貫く光への関心について、これを藤牧が所属していた純正日蓮主義者の在家団体国柱会が讃える「光明」と関連付けたり、《絵巻隅田川》の正確な描写を法華經の「諸法実相」と重ね合わせたりした¹⁴。大谷はこのようにして、クラッグの系統図作成で試みたように、藤牧の出発点を見定め、藤牧の作品と思想と人物を一本の線をつなぎ、作品及び人物像の「真」と「偽」を見極めたのである。

大谷の過去への眼差しは藤牧の姿勢と似通っている。大谷は、藤牧が父の足跡を辿ろうとして制作した『三岳画集』と『三岳全集』について以下のように述べている。

義夫の信条は「過去なくして何で現在のあらん」である。連綿と二百数十年続いた藤牧家があり、父巳之七があつて初めて義夫の存在がある。(中略)『三岳全集』に系図を書き写し、巳之七一代記を詳細に述べるのも、義夫が「今」を「過去」時間の集積点と捉えるからである。そして義夫は巳之七という「過去」を体現するため、筆で遺作や遺品を模写し尽くす。模写は巳之七の精神をトレースする事であり、巳之七が通った六つの小学校の道を歩くこともまた、父が生きた時空をトレースすることである¹⁵。

13歳の秋に父を亡くした藤牧は、このような信条から自分の足とドローイングによって父の生きた時空をトレースし、意識的に作家としての出発点をつかもうとした。また、同じように自身の足と筆で隅田川沿岸の景色をなぞった、全4巻、全長60メートルに及ぶ《絵巻隅田川》についても、大谷は藤牧の国柱会での信仰心を引き合いに、藤牧の過去に対する思いがより大きなスケール感で表われていると指摘する。

十五歳で制作した『三岳全集』には藤牧家の系図が綴じられ、藤牧家先祖代々への尊崇の念がみられるが、それから八年後、美術家としての藤牧は自らの血の源流を「何千年か以前の先輩の腕」まで遡り、「自分の持つて居る物」については「血が立派に解決してくれる」と日本民族への信頼を強く述べる。そしてその伝統を版画に生かすと書くが、藤牧が「出来得る限りの努力によつて現代に生かし」たのは、前年十一月に成し遂げた《絵巻隅田川》のことではないだろうか¹⁶。

大谷は《絵巻隅田川》の分析で藤牧の描写力や構成力についても評価しているが、それ以上に藤牧に影響を与えた法華經の教えや彼の信仰心に注目している¹⁷。藤牧が光と影で表現する木版画の次に挑戦したのは、隅田川沿岸の景色を輪郭線のみで正確に描写し、そこにある全ての存在に諸法実相を捉えることだった¹⁸。このような大谷の視点から《絵

巻隅田川》を見ると、そこに描かれた大きな生命力を感じさせる有機物と無機物の両方に、作家自身の「生命」や「血」を重ね合わせることができる。それらの実在が刻まれた白描絵巻とは、藤牧にとって過去の時間の集積であり、大谷の考える「こと」の表われでもある。

3. 表現の内的必然性

大谷は1983年10月の現代詩手帖にエッセイ「大谷芳久 画廊から」を寄稿し、当時ヨーロッパ現代美術を日本に紹介した意義について述べている。大谷は当時かんらん舎で現地制作をして発表していたダニエル・ビュレン（Daniel Buren）やジャン＝リュック・ヴィルムート（Jean-Luc Vilmouth）などのインスタレーション作品について、以下のよう

に説明している。

〈作品〉は手段や、その時に於ける〈結果〉であり、目的は自己のアート哲学の展開であるとする来日したアーティスト達は、画廊に思考の痕跡を残していった。彼等は言う、重要なのは作品ではない、何をどう考えているかだと、問われるべきはアーティスト自身がいかなる哲学を持っているかだと。つまり僕たちに問いかけているのは、日本人がいかなる哲学のもとに何をどう考えているかなのだ。表現者としての日本人アーティストの哲学の問題である。明治以降、日本に何らの内的必然性を持たないまま、あらゆる美術のイズムが、カタログを通じ、多くの渡航美術家を通じて流入してきた。そして混乱はまだ続いている。しかし、もはや洋行帰りや、カタログ盗みどりのコピー美術家だけは許すわけにはいかないだろう。なぜなら、いくら極東の島国でも、僕達は恥の哲学だけは持っているから¹⁹。

大谷がヨーロッパの現代作家を引き合いに批判した日本での「内的必然性」を持たない一方的なイズムの受容の背景には、明治以降の日本における近代美術の形成と葛藤の歴史があり、これは既に繰り返し議論されてきたテーマである²⁰。確かに日本の現代美術は明治以降の近代化の影響を大きく受けているが、エッセイの中で大谷は日本人アーティストの「内的必然性」の欠如を問題視している。内的必然性とはワシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky）が『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』で、芸術作品に必要な不可欠な要素として提言したことで有名である。カンディンスキーが唱えた内的必然性には三つの要素がある。一つ目は独自のものであること、二つ目は時代に特有のものであること、三つ目は芸術一般に固有のものであること²¹。真の芸術作品は、この3つの要素からなる内的必然性を兼ね備えているという考え方である。すなわち、

アーティストは自身が生きている時代に特有な身の回りの「こと」との対峙を通して、経験的に独自のテーマや表現形態を紡ぎ出し、普遍的な芸術作品として昇華しようとする。それこそが大谷が考える表現の内的必然性である。大谷が藤牧の宗教観や先祖への思いから生まれる表現こそ内的必然性を伴う「真」であると捉えたように、大谷は現代作家においても表現の内的必然性を重視している。例えば、ヨーゼフ・ボイスが脂肪とフェルトを素材に使ったことの内的必然性は、彼が戦時中にタタール人に救われたという体験である、と大谷は見る²²。この内的必然性とは何か、さらに考察を深めてみる。

作家の「こと」から生まれる「内的必然性」の考察には、社会と個人の関係性に着目したカルチュラル・スタディーズの視点にヒントを得られると考える。それは、大谷が作家を見るとき、「個人」がその個人を取り巻く「社会」とどのように対峙するかに注目しているからである。

4. 個人と社会

イギリスの文化研究者で「文化は平凡であり、生活の仕方の総体である」という言葉を残したレイモンド・ウィリアムズという人物がいる²³。ウィリアムズが1961年に発表した『長い革命』の第三章で論じる個人と社会の関係性は、大谷の思想への洞察を理論レベルで可能にするものである。ウィリアムズは章の冒頭で自身の文化研究の定義と、個人と社会のテーマについて以下のように明言している。

われわれは、中心にある原理の一つ、即ち、心の中で学び取られ、創造される型と、関係性、慣習、制度の中でコミュニケーションされ、働いている型との間にある本質的な関係、本当の相互作用の原理を明らかにし、それについて考えようとしている。文化とは、この過程とその結果とにわれわれがつけた名前である。この過程の中に、われわれは、伝統的な議論の主題であつてきたし、われわれの新しい仕方で見ることにもまたできるさまざまな問題を見出す。そのような問題の中で、個人とその社会との関係という問題は、中でも目につく、決定的な問題である²⁴。

ウェールズの労働者階級に育ったウィリアムズは、文化を、エリート主義的な文化活動ではなく、個人と社会の関係性から生まれる過程や結果の総体として捉えている。ウィリアムズはこの本を通して、利害や価値観の異なる多様な個人が共生していくために、マルクス主義の視座から、教育や文化活動を通した漸進主義的な「長い革命」の重要性を呼びかけており、その中で「個人と社会」を重要なテーマとして位置付けている。

ウィリアムズは個人という言葉の系譜について、中世では individual が、「切り離すこ

とができない」という意味として、人が所属する最小単位の集団の構成員を指していたが、近代では個々の名前によって区別される絶対的な「個人」に意味が変化したことを指摘している²⁵。しかし、それは明治期に日本に輸入され、翻訳された「個人」という言葉の意味よりはずっと、社会との関係性によって定義される「個人」である。ウィリアムズの議論は、上述のように、個人から生成される「心の中で学び取られ、創造される型」と、社会から圧力のかかる「関係性、慣習、制度の中でコミュニケーションされ、働いている型」との関係に主眼を置く。ウィリアムズの図式を表現活動に適用すると、アーティストの表現とは個人の「心の中で学び取られ、創造される型」であり、アーティストを取り巻く社会とは「関係性、慣習、制度の中でコミュニケーションされ、働いている型」である。前者の型は表現者の批評精神であり、後者の型は表現者が帰属する社会の伝統や慣習である。ウィリアムズの視点を援用すると、表現の「内的必然性」とは、この二つの型の齟齬や摩擦が生み出す衝動として論ずることができる。

ウィリアムズは、個人をある集団（社会）に帰属する「構成員」として捉え直し、さらには、その社会に従うか従わないかの視点で六つのカテゴリーを提示している²⁶。一つ目は、どんなに無茶な苦しみも受け入れて服従する「臣民」。二つ目は、圧力には抗わず、選べるという幻想が与えられた「召使」。ウィリアムズは文化史研究を通して、文学作品などには「臣民」よりも「召使」の体験が多く記されていると述べている。三つ目は、社会の一つのあり方に反抗し、別のあり方を打ちたてようとする「反抗者」。四つ目は、社会の生活の仕方を拒否するが、それと闘わずに逃げる「亡命者」。五つ目は、自分のもっている信念の故に社会の目的を拒否し、その社会の価値基準を軽蔑するが、闘わず、見守り、待ち続ける「内なる亡命者」。六つ目は、社会の目的を無意味と感じつつもそこに留まるが、亡命者が持つ誇りや信念は持たない「放浪者」である。この個人と社会の関係をウィリアムズは以下のように要約する。

構成員とコミュニティ、召使と揺るぎない体制、臣民と押し付けられた制度、反抗者と専制社会、亡命者と失われた社会、放浪者と意味のない社会は、すべて、生きて動いている組織のあり方であり、行為とその相互作用のあり方である²⁷。

漸進主義者のウィリアムズは、個人と社会の両方にとって意義を見出せない「放浪者」について皮肉たっぷりに表現する。

（前略）何かを変えるために闘うことはしない。直接の都合のために、どんな主人にでも仕えるし、また同じように、信念ではなく都合が命ずるままに、どんな勤めでも辞める。放浪者が確信している唯一のことは、放浪者でない他の人間はみな馬鹿であり、意味のない意味のために自分を殺して努力し、意味があると張り張っている、

しかし、唯一つ重要なものは自分自身であり、それも何か意味のある自分でさえなくて、一つの有機体が有機体に過ぎないものとして動き続けているだけのものではないということである²⁸。

ウィリアムズが問題視する「放浪者」については、丸山眞男が1949年に「明治国家の思想」と題した講演で指摘した日清戦争以後の国権論と民権論の乖離や、石川啄木が1910年に「時代閉塞の現状」で批判したような過度な自然主義への傾倒と遊民の増加現象などに象徴される、個人主義に係る日本特異の議論にも親和性が見られる。丸山の構造分析では、社会から切り離された個人主義と表現活動が肯定されてしまうような日本特異の風土が考察されており、そこでは確かに、社会との関係に根ざした表現の内的必然性が希薄になるだろう²⁹。

大谷が紹介したヨーロッパの現代美術作家の多くは「反抗者」として制度批判や独自のコンセプチュアル・アートを展開していた。また、藤牧義夫は、彼が属した家族や国柱会に対して「臣民」であり続け、純朴に光の表現と諸法実相を追い求めた。一方で大谷は、個人と社会の摩擦から生まれるはずの「内的必然性」が欠落し、「こと」と「作品」が一本線で繋がらない「放浪者」のような表現と生き方を批判する。ヨコハマトリエンナーレ2014で展示された《大谷芳久コレクション》では、戦争に加担した著名な詩人や文学者による戦争プロパガンダの詩、歌、句集などの作品が紹介された。美術手帖のインタビューで大谷は「過去に眼を閉ざす者は、未来に対してもやはり盲目となる」というドイツの元大統領リヒャルト・フォン・ヴァイツゼッカー (Richard Karl Freiherr von Weizsäcker) の演説を引用し、このコレクションについて説明している³⁰。大谷は、戦争を讃美しておきながら敗戦後には過去の汚点を隠し、平然と掌を返して「だまされた」という被害者意識まで抱いた文学者たちを批判している。自分の行為を、社会という状態そのものが悪かったから「だまされた」と肯定し、都合よく生きる姿勢は、ウィリアムズが指摘する「放浪者」の態度にも似通っている。一方で大谷は、小野忠重から渡された藤牧版画に後摺りや改竄版画が含まれていると気付かずに展示販売したことについて、「だまされた」からと自分を肯定することなく、責任を負い、その経験を藤牧研究の内的必然性に転換した³¹。美術界で同じ過ちが繰り返されないために、大谷は藤牧の作品と人物像についての真偽を検証したのである。大谷にとって、信念と行動が合致している表現者は真であり、そうでない表現者は偽である。

大谷は自身の所属作家に対しても厳しい。例えば制度批判の第一人者であるダニエル・ビュレンなどのように、1980年代には威勢の良い「反抗者」であったのに、次第に資本主義とアートの制度に飲み込まれてしまった作家もいる³²。大谷は、過去の間人間関係には頓着せず、同じ所属作家の作品であっても作家が「召使」や「放浪者」に転じた後の作品は評価しない³³。しかし、幸いなことに、作品という「もの」とカタログに残された写真だ

けは、当時の作家の「反抗者」としての「こと」について、鮮度を保った状態で保存し、それを後世に伝えている。

大谷の43年間の活動は自身の身体感覚が届く範囲において、作家の哲学や生涯「こと」を追い続けた。また、大谷にとって作品とは、それらの「こと」が「内的必然性」を伴って鋭利に表われた「もの」である。大谷はそれらの分析、すなわち真偽の見極めを行った。大谷にとっての鋭利な「もの」たちは、ウィリアムズの言う「臣民」「亡命者」「反抗者」などに分類される個人の信念と行動が符合する表現者から生まれている。そこで大谷は、彼らの個人と社会の摩擦から生まれる衝動、すなわち「内的必然性」に着目したのである。一方で、自分の信念とは異なる社会と妥協する「召使」やはなから社会と対峙しない「放浪者」の作品に大谷の目は反応しにくいのである。それは、表現者としての哲学と生き方の問題でもある。これらの問題について大谷は、美術同人誌『一寸』で自身の歴史研究を参照しながら、「時に抗いし者たち—私の小菩薩峠」と題して執筆を続けている³⁴。大谷は今後も研究者として、この問いについての思索と実践を重ねていこう。

5. 部分しか見えない

筆者の研究について平たく言えば、それは、大谷の仕事と、かんらん舎で発表されたアーティストの生涯と作品に触れながら、その関係性を考察することである。藤牧義夫からトニー・クラッグと、時代や文脈は大きく異なるため、これらの断片を包括することには無理が生じる。しかし、どの作家も前述のように自身の帰属する社会との対峙から表現者としての内的必然性をもって活動していた。本稿の最後に、その具体例として、かんらん舎が紹介したイギリス美術の流れに触れ、イギリスから日本文化に眼差しを向けたハミッシュ・フルトンと、日本から渡英して自身の表現哲学を育んだ寺内曜子の二人の所属作家について紹介する。二人がイギリスの社会とアートワールドに対峙する中で獲得した、それぞれの「内的必然性」や「ことの表われ」について示唆してみたい。

イギリスの文化政策として、ブリティッシュ・カウンシルは1982年に「今日のイギリス美術展」を日本の美術館に巡回させ、これを引き継ぐ形で1990年には「イギリス美術は、いま——内なる詩学」が開催された。両展の企画者の一人である塩田純一は、1982年の展示について「その方法、規模、質ともにかつて例を見ない画期的なものだった」と表わし、またその受容について「日本の美術界に大きなインパクトを持って迎えられ、以来、イギリス現代美術は私たちにとりきわめて親しい存在になった」と高く評価している³⁵。彫刻の分野では、アンソニー・カロ（Anthony Caro）を筆頭とするニュー・ジェネレーション・スカルプチュア（New Generation Sculpture）から、その次世代の動向であるニュー・ブリティッシュ・スカルプチュア（New British Sculpture）の流れが紹介された。

かんらん舎で紹介されたブルース・マクレーン (Bruce McLean)、クラッグ、ヴィルムート、フルトンなどは後者の流れを汲む。

1970年前後のコンセプチュアル・アートの流れも大きく影響を及ぼし、彼らは絵画・彫刻のメディア論や造形の追求から離れ、アートの概念を拡張し、社会と対峙するための行為や哲学の全体性から作品を展開したのである³⁶。また、60年代から70年代にかけてセント・マーチンズ美術学校 (Saint Martin's School of Art) とロイヤル・カレッジ・オブ・アート (Royal College of Art) で教鞭を取ったピーター・カーディア (Peter Kardia) は教育者としてこの流れに寄与している。カーディアはカロの造形教育とは対照的に、技法よりもプロセスを重視した。学生には社会との関係性の中での自己分析を促し、批評精神をもつ市民として活動できるアーティストの育成に努めた³⁷。実際にカーディアの指導を受けたフルトンは「第一に、自分の興味のあるものは何でも作ってよい。第二に、自分の道を見つけ、自分らしくあれ」³⁸というメッセージを受け取り、独自の道が開けたと振り返っている。この時代の傾向やカーディアの教育論は、来日したアーティストたちが大谷に伝えた「重要なのは作品ではない、何をどう考えているかだ」という言葉とも重なる。

1990年の展覧会「イギリス美術は、いま——内なる詩学」のカタログに寄稿したイギリス人美術評論家アンドリュー・グレアム＝ディクソン (Andrew Graham-Dixon) は、イギリス美術について以下のように語っている。

イギリス美術は、慣習的なモダニストによる美術史の、きちんとした発展の図式にあてはまるのが難しいのを常とする。イギリスの作家たちは、一般的に、グループや運動体としてはあらわれない。(中略) 彼等の作品は、それとは距離をとって (しかし全く別にはではなく)、個人的なもの見方こそが重要であると不器用に主張している。その不器用さは意義深いものであるが、おそらくそれと同時に、イギリス特有のものである³⁹。

グレアム＝ディクソンは出展作家を一つのテーマや型に押し込めることはせず、展覧会タイトル「内なる詩学」が示すように、作家を様々な断片として捉え、それぞれの作家が所属する多種多様な社会との関係性の中で作品を分析している。大谷は、このような多様性を含有する経験主義的なイギリス美術の作家に強く惹かれ、日本で制作と発表の場所を与えたのである。

では、自己のアートはいかにして拡張できるのか。かんらん舎の所属作家には、極東の地で新しい経験と実験を求めた人も多かったと推測する。特にハミッシュ・フルトンはその一人である。フルトンが1960年代末から続けている「歩く」ことの作品化は、一見すると18世紀のグランド・ツアーに象徴されるイギリス美術の「旅」という要素や、フルトンと同時代の作家が展開したランド・アートやアース・ワークの文脈にも位置付けられるか

もしれない⁴⁰。しかしそれ以上に、フルトンが自然と一体化しようとする試みには、彼が1965年に出会った俳句とその美学、主客未分の一元論的な世界観、比叡山千日回峰修行や禅に対しての強い関心があった⁴¹。川口黎爾はフルトンの作品について「求めゆく広がりに変容への同化。震え。そして歓喜。そこでの同化や融合がはたされた一瞬にシャッターが押されています」⁴²と説明する。それは西洋で一般的な客体化される風景写真とは異なる。フルトンの一步一景の観察は同化や融合のプロセスであり、自らを既存の価値観から解放するための時間でもある。また、歩行から生み出される作品や展示空間は、フルトンによって厳選された最小限のテキストと写真によって構成されており、それはまるで俳句のように情景の断片が与えられたモンタージュである。観者はそこでフルトンが見た景色や空気感を追体験できるのである。

1983年に初来日したフルトンは北海道大雪山系を歩き、同年の秋、その歩行から生み出された写真作品3点をフルトンの眼線の高さで展示した。大谷はその展示について「さあーっと涼風が吹き抜け、会場は澄みきった空気につつまれた」⁴³と、これまで6回開催したフルトンの展覧会で最も美しく印象に残っていると振り返る。その後もフルトンは大谷の協力により熊野古道や比叡山、日光を歩いて作品を制作した。カーディアの教えや60年代のイギリス美術の影響も受け、独自の作品展開を模索していたフルトンは、東洋哲学や自然との一体化を志向するようになり、80年代にはかんらん舎での仕事を通してその実践を深化させ、歩いた「こと」の表われとして作品が生まれたのである。

フルトンよりはひとつ下の世代になるが、日本の美術大学を卒業後に渡英し、ロンドンで活動した寺内曜子は、かんらん舎に所属したヨーロッパの名だたる作家たちに劣らず、異彩を放った唯一の日本人女性アーティストである。かんらん舎での寺内の初めての発表は1987年のグループ展「Essence」で、91年と92年には二度の個展を開催している。幼少期より美術が好きで1973年に女子美術大学に入学した寺内は、鉄の素材に興味を持ち、学部3年生からは自由に立体作品を制作していた。当時、友人からアンソニー・カロやフィリップ・キング (Phillip King) の作品を教えられ目を奪われたそうだ。寺内は彼らから直接学ぼうと渡英し、1979年にはカロが教鞭を執るセント・マーチンズ美術学校に入学する。そこではカロの同僚や学生たちが、そろってカロ風の彫刻を制作していた。しかし、寺内はその状況に少しずつ疑問を抱きはじめる。溶断や溶接を繰り返した末に、作品の完成は何によって決まるのか。その判断は至って感覚的に決められていた。また、教員たちはカロの彫刻概念を信奉し、そのカロによる絶対的な彫刻定義によって学生たちの作品を評価していた。寺内には、カロの同僚や学生たちの作品が、カロの亜流に見えたのである。そして寺内は鉄の彫刻から離れ、自分のテーマを追求しようと決める。寺内は1981年にセント・マーチンズ美術学校を修了後、ロンドンに残り、スタジオで試行錯誤を重ねながら自身の制作テーマを掴みはじめた。

作品を決定させる基準が至って主観的であるというセント・マーチンズ美術学校で抱いた違和感と、寺内が経験した二元論的な世界観が根深いイギリス社会。社会の善と悪、表

と裏、内と外。世の中を支配するこれらの区分や対立、価値基準は、社会の慣習と個人の主観性によって生み出される。寺内の作品は、一貫してこれらの価値判断の否定をテーマとしている。1980年代には紙や電話ケーブルなどを素材に使いはじめ、「区分や対立のない世界」を視覚化しようと試みた。例えば、《Hot Line 109》(図3)では、電話ケーブルの黒いチューブから内側のカラフルなワイヤーの束が取り出され、本来であれば内も外もない世界を提示している。このようなテーマを表現することは、二元論的な世界観が根深い西洋社会との対峙を通して生まれた、寺内にとっての内的必然性である⁴⁴。

前述のテーマを主軸に置きながら作家活動を始めた寺内は、貸画廊のないロンドンで、滞在中にどうにか個展を開きたいと奔走し、気になる画廊を訪ねて必死でポートフォリオをプレゼンした。その努力の末に寺内の作品は、詩人であり、南ロンドンで現代美術の画廊と出版社を営んでいたサイモン・カット (Simon Cutts) の目に留まり、彼のコラクル・プレス (Coracle Press) のグループ展「Tongue and Groove」に招待される。1983年のことである。寺内は、コラクルに所属していたフルトンやアンソニー・ゴームリー (Antony Gormley)、また、このグループ展に招かれたジャン＝リュック・ヴィルムートなどの先進気鋭の作家たちと交流を始める。そして、同年にはコラクルで念願の個展を実現した。また、同年にハイワード・ギャラリー (Hayward Gallery) の「The Sculpture Show」に出品したり、コラクルの作家とニューヨークに出張してグループ展「Assemble Here」に参加したりと一気に活動の場を広げていく。後にカットは所属作家を引き連れてヴィクトリア・ミロ (Victoria Miro) と共同で画廊を運営することになり、寺内は1987年と1993年にヴィクトリア・ミロで個展を発表した。

この頃の寺内は紙や電話ケーブルの彫刻作品だけでなく、同じテーマで画廊の外の空間まで取り込んだインスタレーション作品も展開している。91年にかんらん舎の個展で発表した《空中楼阁》(図4)や93年にヴィクトリア・ミロで発表した《混沌》(図5)などがその例である。寺内は、観者の立ち位置が曖昧になるインスタレーションを作ることで、表裏や内外の対立概念を作り出しているのは観者自身であることを身体的に認識させる。これらの作品には、寺内がよく引用する「群盲象を撫でる」の諺の通り、人間は「部分しか見ることができない」というメッセージが込められている。また、1992年にかんらん舎で発表した《創世記》(図6)には、「世界の区分や対立はいかにして生まれたのか」という問いに対する寺内の応えがある。壁に一つの丸い穴もしくは傷ができると、周辺の壁面が皮膚のように傷口を塞ごうとして動き始め、そこで上下左右にできたシワは世界の区分・対立を象徴する、というインスタレーションである。たった一つの小さな出来事が社会の対立を生むという、人類史で途切れることない悲劇を象徴する。

1999年に日本に帰国してから現在に至るまで、寺内は精力的に作家活動を続けてい

る。その都度、展示場所や表現形態は異なるが、テーマは前述のように80年代に形成されてから変わらない。大谷は1984年頃から寺内の作品に注目し、作品を購入したりグループ展に招待したりして寺内を支援する。90年、91年と続くかんらん舎の個展では、寺内の代表的な作品の一つである《空中楼阁》や《創世記》が生まれている。最初に寺内を評価してサポートしたのはサイモン・カッツであったが、大谷もまた寺内のテーマと初期作品に飛躍の可能性を見出し、作家としての成長を厳しく見守った。90年代初頭にかんらん舎で代表的なインスタレーション作品が萌芽したのは偶然ではないだろう。寺内はかんらん舎で唯一の日本人作家であったが、このような寺内の生き方と作品の一貫性は、前述のように大谷が評価した内的必然性を持つアーティストたちの仕事とも類似している。

おわりに

かんらん舎は1980年代のヨーロッパ現代美術を日本に紹介した先進的な画廊である。しかし、フルトンも寺内も、その他の所属作家にしても、それぞれに帰属した「社会」との対峙の中で紡ぎ出された個人の内的必然性を伴う表現形態を純粹に展開しており、それらは決して画一的にヨーロッパの現代美術とは言いきれない性質と多様性を孕んでいる。大谷が紹介したのはイギリスやドイツの現代美術ではなく、複数の個人である。その多様性は、大谷が手がけた仕事に共通する。遺作展、鉱物の収集、藤牧研究、歴史研究、戦争プロパガンダなど、大谷は様々な作品、人物、ものに着目し、その周辺の「こと」との関係性を観察してきた。それはウィリアムズが唱えた「個人と社会」の関係性の探求でもある。この基本姿勢は、大谷が閉廊に寄せた言葉に凝縮されている。

私は作品、鉱物、貝殻を「こと」の表われと見る。作品は人生という出来事の中での束の間の輝き、鉱物は地球という窯場での出来事の結晶、貝殻は生きて来た形と色の痕跡である⁴⁵。

大谷は研究者として『一寸』に連載を続けているように、今後も時代や洋の東西を問わず、「もの」と「こと」の相関関係を具に見ていくのだろう。その時、それらがリニアに繋がらなくなれば、徹底的にその理由を分析し、真偽を見極める。私の大谷研究はまだ序章の入り口にすぎない。

(謝辞)

本稿執筆にあたり、多大なご協力を賜りました大谷芳久氏、大谷みね子氏、寺内曜子氏に心よりお礼申し上げます。

【註】

- 1 筆者が行ったインタビューによる。ハミッシュ・フルトン（2016年7月25日）と寺内曜子（2020年7月9日）に取材。フルトンは大谷のことを「ベストギャラリスト」と評価し、寺内は「大谷さんはアーティスト・ファーストだから作家から信頼を得ていた」と振り返っている。
- 2 筆者が大谷に行ったインタビューによる。（2015年12月8日）
- 3 Hayato Fujioka (2016) “Conceptual Art, White Cubes, Criticality – The Influence of Kanransha Gallery in Japan from the 1980s Onward”, 修士論文、ロンドン芸術大学セントラル・セント・マーチンズ校、ロンドン。
執筆後、筆者の所属研究機関の変更に伴い、JSPS 科研費の助成は2021年4月に廃止となったことを追記する。
- 4 例えば1980年代に現代美術を扱った銀座界隈の主要画廊が刊行したカタログを比較すると、各画廊の特徴と美術史における画廊の重要性が明らかになる。筆者は特に『KANRANSHA 1980-1992』（かんらん舎、1992）、『東京画廊60年』（東京画廊・幸基画、2010）、『南天子画廊・三十年 1960-1990』（南天子画廊、1991）を参照した。
- 5 岡添瑠子「現代美術画廊における「こと」の表われ——かんらん舎・大谷芳久へのインタビューを通して」『秋田公立美術大学研究紀要』第7号、2019、p. 33-44. かんらん舎の閉廊後、大谷の知人がブログ「かんらん舎「ひとこと」の日記」にかんらん舎のアーカイブ資料を投稿している。
<https://kanran-nin.hatenablog.com/about> (2020. 9. 28. 閲覧)
- 6 筆者が大谷に行ったインタビューによる。（2020年8月27日）
駒村吉重『君は隅田川に消えたのか——藤牧義夫と版画の虚実』、講談社、2011、p. 110-116.
- 7 同上、p. 111.
- 8 岡添瑠子、前掲論文、p. 33-44.
また、執筆時には知り得なかったが、校正時には印刷されていた大谷芳久の回顧録『現代美術ことはじめ KANRANSHA 1980-1993』（発行：岡添瑠子、2021年）にかんらん舎の1980年から1993年までのオーラルヒストリーが掲載されているので追記する。
- 9 同上、p.37.
- 10 筆者が大谷に行ったインタビューによる。（2015年12月8日）
- 11 同上。
北川智昭『トニー・クラッグ展』（展覧会図録）豊田市美術館、1997、p18.
- 12 大谷芳久『藤牧義夫 真偽』、学藝書院、2010、p. 127、236.
- 13 同上、p. 19-130.
- 14 同上、p. 85、118-119.
- 15 同上、p. 28.
- 16 同上、p. 115.
- 17 同上、p. 184.
- 18 同上、p. 183.
- 19 大谷芳久「画廊から」、『現代詩手帖』第26巻第10号、1983年10月、p. 141.
- 20 北澤憲昭は『眼の神殿：「美術」受容史ノート』で美術という概念が成立した政治史を詳述している。また、その近代を引きずる戦後の日本美術については、千葉茂夫が『未生の日本美術史』で未だに独自の美術を生んでない「未生」の日本美術として分析を試みたり、榎木野衣がその状況を『日本・現代・美術』で「悪い場所」や「閉ざされた円環」と表したりして、日本美術の特異な在り方を指摘している。
- 21 Wassily Kandinsky, *Concerning the Spir itual in Art, and Painting in Particular*, 1912 (New York: Gorge

- Wittenborn, 1947) (=西田秀穂 (訳) 『カンディンスキー著作集 1 抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』、美術出版社、1958、p. 87-88.)
- 22 筆者が大谷に行ったインタビューによる。(2015年12月8日)
- 23 Raymond Williams, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, (London: Verso, 1989) p. 3-14. ウィリアムズによる「Culture is ordinary (文化は平凡であり)」や「Culture is a whole way of life (文化は生活の仕方の総体である)」という文化の定義は、1958年に発表された小論文「Culture is Ordinary」で考察されている。
- 24 Raymond Williams, *The Long Revolution*, 1961 (Cardigan: Parthian, 2013) =若松繁信、妹尾剛光、長谷川光昭 (訳) 『長い革命』、ミネルヴァ書房、1983、p. 70.
- 25 同上、p. 71.
- 26 同上、p. 80-88.
- 27 同上、p. 87.
- 28 同上、p. 87.
- 29 丸山眞男「明治国家の思想」(1949)、『丸山眞男集 第四巻』、岩波書店、1995、p. 51-96.
- 30 「ヨコハマトリエンナーレ2014 大谷芳久 (かんらん舎)」、『美術手帖』、2014年9月号、p. 101.
- 31 大谷芳久『藤牧義夫 真偽』、学藝書院、2010、p. 279.
- 32 John C Welchman, ed. *Institutional Critique and After. Vol. 2. The SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*. (Zurich: JPR | Ringer, 2006)、p. 334. イェンス・ホフマンは「The Curatorialization of Institutional Critique」で、制度批判は既に現代美術のクリーシェ (決まり文句) になっていると指摘している。また、近年ビュレンのストライプがファッションブランドや建築意匠の装飾にも用いられる傾向は、本来の制度批判としての彼の表現形態が形骸化していると筆者は考える。
- 33 筆者が大谷に行ったインタビューによる。(2015年12月8日)「召使」や「放浪者」の例えは筆者の解釈であるが、大谷が90年代以降の活動を評価していない所属作家がいるのは事実である。
- 34 美術同人誌『一寸』(学藝書院) 第45号 (2011年2月発行) から「時に抗いし者たち—私の小菩薩峠」が連載されている。
- 35 塩田純一「イギリス美術は、いま—選考経過」『イギリス美術は、いま—内なる詩学』(展覧会図録) 世田谷美術館 他、1990、p. 13.
- 36 Helen Delaney, Isabella Maidment, Jo Melvin eds. *Conceptual Art in Britain* (London: Tate Britain, 2016) p. 11.
- 37 Roderick Coyne, Hester Westley, Peter Kardia, Malcolm Le Grice eds. *From Floor to Sky: The Experience of the Art School Studio* (London: A & C Black Publishers Limited) p. 55.
- 38 同上、p. 71.
- 39 アンドリュー・グレアム=ディクソン「序文」『イギリス美術は、いま—内なる詩学』(展覧会図録) 世田谷美術館 他、1990、p. 19.
- 40 杉村浩哉「十二の旅がもたらすもの」『十二の旅 感性と経験のイギリス美術』(展覧会図録) 栃木県美術館 他、2008、p.11.
- 41 「作家のことば (1996)」『紀伊半島を歩いて—ロジャー・アックリング&ハミッシュ・フルトン』(展覧会カタログ) 和歌山県立近代美術館、1996、頁数の記載なし。
- 42 川口黎爾「ハミッシュ・フルトン 生成へ—その融合と出現」『KANRANSHA 1977-1993』、かんらん舎、2018、p. 33.
- 43 かんらん舎の2002年6月の展示「ハミッシュ・フルトン「雨・壁」のひとことより。
- 44 Frances Morris, *Yoko Terauchi* (London: Chisenhale Gallery; Edinburgh: The FruitMarket Gallery, 1996) 頁数の記載なし。カタログ内の Frances Morris のエッセイで寺内の内的必然性が言及されている。
- 45 かんらん舎での2020年2月の展示「閉廊記念」のひとことより。かんらん舎「ひとこと」の日記：<https://kanran-nin.hatenablog.com/entry/2020/07/30/000502> (2020. 9. 28. 閲覧)



図1 梅野亮《海の絵》1972年、カンヴァスに油彩
24.2(h)×33.3(w) cm、大谷芳久蔵



図2 谷中安規《観覧車》1933年、木版
16.9(h)×23.2(w)cm
出典：料治熊太《谷中安規版画天国》
岩崎美術社、1976.



図3 寺内曜子《Hot Line 109》1991年、
電話ケーブル
120(h)×150(w)×170(d)cm



図4 寺内曜子《空中楼阁》1991年、
ミクストメディア、計測不能
場所限定インスタレーション：かんらん舎

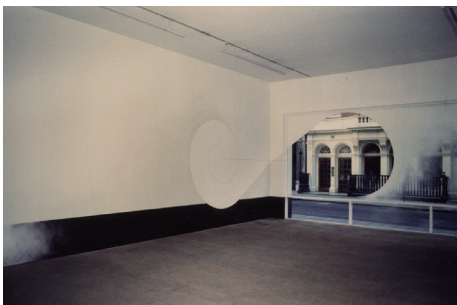


図5 寺内曜子《混沌》1993年、ミクストメディア、
計測不能
場所限定インスタレーション：
Victoria Miro (ロンドン)

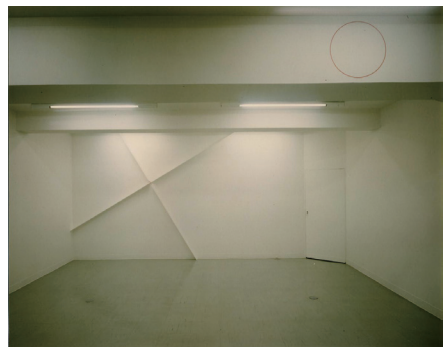


図6 寺内曜子《創世記》1992年、計測不能、
場所限定インスタレーション：かんらん舎

Yoshihisa Otani and Kanransha Gallery: Considering the relationship between the individual and society

FUJIOKA, Hayato

Kanransha Gallery in Tokyo, closed in February 2020. In this essay, I will be exploring the gallery's legacy through the oral history and life of its director, Yoshihisa Otani. Since Kanransha Gallery opened in 1977, it has held host to a wide range of exhibitions. The gallery is a commercial gallery; yet, its independence from other Japan-based commercial galleries and its refusal to participate in art fairs has enabled Otani to critically explore his own interests. In doing so, Otani has been able to hold innovative exhibitions in the gallery; making his gallery unique in Japan. In this essay, I will employ Otani's analysis of Tony Cragg's work as well as the research of Yoshio Fujimaki to argue that Otani sees artworks as a "consequence of events". I will then introduce Otani's essay "Yoshihisa Otani from the Gallery" written in October 1983 in order to examine Kanransha Gallery's significance in relation to the introduction of European contemporary art to Japan in the 1980s, as well as the gallery's underlying philosophy across its projects and 43 year-long history. To conclude, I will draw upon the theoretical foundations of Cultural Studies and Raymond Williams' writings on "the relationship between the individual and society" to propose that the gallery's director, Otani, used the notion of an "inner necessity of expression" as a key lens to look at artworks and artists. In this process, I will draw on examples of work by Hamish Fulton and Yoko Terauchi—artists represented by Kanrasha Gallery—and make key comparisons with British art movements in the 1980s.