

12月6日（土） 京都芸術センター

加須屋 本日はお集まりいただきましてどうもありがとうございます。本日は、中欧の現代美術と題しまして、第一部のレクチャー、第二部のシンポジウムと実施いたします。長時間にわたりますが、どうぞ最後までお楽しみください。

まず第一部は、ワルシャワから来日されました、マリア・ポプシェンツカ教授に「タデウシュ・カントル—ローカルとグローバルの間」と題しましてご講演いただきます。これは、20世紀を代表するポーランドの演劇家、美術家のタデウシュ・カントルが来年生誕100周年を迎えるにあたり、記念の催しを実施するための準備としまして、今年の6月から隔月で研究会を実施しておりますが、その4回目も兼ねております。また、カントルのアーカイブをどのように保存活用するか、という観点からは、今年の4月から京都市立芸術大学で設立された、芸術資源研究センターの関連行事としても位置づけております。

続いて第二部では、国際交流基金の招聘事業によって来日中の、中央ヨーロッパ諸国の学芸員や研究者たちを交えて、この地域の現代美術の状況についてご報告いただきます。

それでは、ポプシェンツカ先生どうぞよろしくお願いします。

ポプシェンツカ このたびはお招きいただきましてどうもありがとうございます。今回が初めての来日となります。京都芸術センターで、ポーランドの偉大な芸術家であるタデウシュ・カントルについてお話する機会をいただき、大変光栄に思っております。カントルは多彩な芸術家で、画家、ハプニング、パフォーマンスを行い、芸術理論家、劇作家、演出家、そして何より彼のユニークな劇団クリコ2の創設者でもあります。今回の講演にあたり、テーマをいただきました。このテーマこそが、この偉大な作家が日本で常に関心を持たれてきたという事実を如実に物語っています。カントルは晩年、精力的に活動していた時期に世界ツアーを行い、日本にも1982年と1990年の2回来日しています。カントルの没後、1994年から1995年にかけて、セゾン美術館（東京）と伊丹市立美術館（兵庫）で「我が芸術、旅、我が人生」という、彼の絵画やドローイングを中心とした大規模な回顧展が巡回しました。兵庫では展覧会中に阪神淡路大震災が起きましたが、展覧会は無事開催されました。

カントルの作品数は膨大です。何百もの絵画と素描、オブジェ、インスタレーション、ハプニング、パフォーマンスなどがあり、中でも最も重要なのが彼の劇団の演劇です。ここで皆様に覚えておいていただきたいのは、カントルの仕事はほぼ半世紀にわたるものであった、ということです。この期間に起こった様々な現象、つまりシュルレアリスム、アンフォルメル、物質的絵画、ニュー・レアリズム、アッサンブラージュ、オブジェ、ハプニング、メール・アート、コンセプチュアリズム、そして80年代のニュー・ペインティングなどが彼の作品に影響を与えています。ですので、カントルの作品について考える際、私たちは非常に幅広く多層的な芸術と向き合うことになります。そして同時に、多くの問

題—美学的、理論的、歴史的、演劇的、そして美術館やアーカイブと関わる問題と直面します。これに加え、これまでに執筆され、またこれから執筆されてゆくであろう、カントルの芸術についての膨大な量の出版物、論文、解説、批評なども挙げることができます。ポーランド国内外の研究者たちが彼の芸術の源を探り、彼の人生や作品の紆余曲折を論じ、今日の演劇に彼がどのように影響を与えたかを探っています。こうした熱心な研究は、今日の歴史学の分野でも、カントルの作品の重要な要素である、個人的な記憶の現象に主に注目してきました。カントルが直感的に使用していた「記憶のスナップショット」という手法は、彼が演劇のみならず美術においても、現代の実践における先駆者であったことを証明しています。更にまた、現代の、テキストではなくイメージを基礎とした、いわゆるポストドラマ的演劇も、カントルをその先駆者として位置づけています。そして若い研究者たちはカントルの功績を批判的に蘇らせようと試みており、既存の見解を越えようとしています。彼の死から 20 年以上過ぎた今もなお、カントルは現代と関連するとされ、その作品は研究や議論を促しています。

一方、カントルは存命の彼の俳優たちや共同制作者たち、彼の同時代に生きた批評家たちや研究者たちの中で生き続けています。彼らこそが、ユニークな個性を備えたカリスマ的創造精神というカントルの芸術的伝説を作り上げてきました。またカントル自身が自らの神話を形成しました。芸術によってだけでなく、彼の人生における態度、服装やしぐさによって。カントルは偉大な芸術家であっただけでなく、イメージの巨匠でもありました。彼は芸術家についてのロマンチックな概念、つまりかけがえのない個性を持った非凡な存在という信念から離れたことはありません。彼の戦略において、人にショックを与えたりスキャンダルを引き起こしたりすることを恐れてはいませんでした。彼は自分の作品や自分自身について饒舌に語り、大量に書き、かなりの書物を出版しました。それらは単に作家のコメントというよりも、詩的なマニフェスト、公衆の前でのスピーチ、インタビュー、会話、個人的な覚書などで、全てが情熱的感情を込めて書かれていました。

こうしたカントルの仕事全てを一度の講演でご紹介することは不可能ですが、今回京都では、現在に関連があると思われる、重要な次の二つの問題についてお話をさせていただきます。一つ目は、ポーランドの歴史や伝統に深く根ざした作家であるカントルが、どのようにしてその地方性と普遍性とを調和させることができたのか、という問いです。そして二つ目は、カントルの芸術の現状について。長年の努力の末、カントルを記念した素晴らしい美術館がクラクフに開設されたところです。その現状についてお話しします。

美術界がグローバルになった現在、いかに国民性を保つかという問題は大きく複雑になっています。カントルの人と作品とはこの問題における最適なケーススタディとなるように思われます。この問題は多くの作家たち、美術の中心地域から遠く離れた場所にいる作家たちのジレンマとなっています。周辺地域出身の作家たちはグローバル化された芸術界への参入を夢見て、歴史的な文脈や国民性によって規定される内外の限界を破り出ようと戦っていますが、彼らの努力は多くの場合は徒労に終わります。多くのポーランド芸術の

偉大な功績—象徴主義の時代の詩、ロマン主義演劇や絵画などのほとんどは、ポーランド人以外の観客や読者には近寄りがたいものとなっています。理解できない理由は、ポーランド語が難しいからというだけではありません。これらの作品はポーランドの歴史の流れ、民族の神話、ポーランド人のトラウマ、強迫観念やコンプレックスについての知識がなければ近寄りがたいものなのです。19 世紀以来、ポーランドの芸術はこれらのことに支配されてきました。それではどのようにしてカントルの作品が、彼の非常に個人的な経験から生まれたものであるにも関わらず、世界中の人々に理解され、彼らに感動を与えるのだろうか、という問いが生まれます。それは言語、文化、宗教、慣習などの壁を越えてゆきました。どのようにしてカントルは、中欧の僻地にある、ポーランド人とユダヤ人の小さな町、ヴィエロポーレを「世界のハブ」に変え、逆説的に、パリやブエノス・アイレス、東京で同じように深く理解され、賞賛されてきたのです。晩年、世界的な成功をおさめていた彼は次のように述べています。「私は非常に民族的だ。それどころか、いわば田舎者である」と。それにも関わらず彼は世界中で展示し、作品を発表しています。そして「私は常に自分自身と対話してきただけなのに、なぜこうして世界中と対話ができているのかわからない」と認めています。

カントルはよく、自分の人生やキャリアを旅に例え、また芸術家を自分の作品を商品のように売る放浪のセールスマンに例えました。50 年以上、彼は世界中を旅しました。その間、カントルは常に岐路に立っていたように思えます。彼は常に様々な道、抽象と具象、伝統と前衛、現実と想像へと通じる道の間で選択し続けました。このことを十分に自覚していた彼は、次のように述べています：「普通は発展というのは直線や螺旋や同心円で表現するのが常ですが、私の作品の発展してきた姿を描くなら迷路となるでしょう。基本的な事実として、出口はなく、正しい場所にいることを証明するようなものは何もないのです。もちろん芸術においてそれは当然のことですが」。

ではその迷路に入ってゆきましょう。タデウシュ・カントル（1915-1990）は第一次世界大戦勃発直後に生まれ、旧ソビエト圏がまだ共産主義の崩壊に酔いしれている頃に亡くなりました。つまり彼の人生は 20 世紀における最も重大な事件が起こった期間にありました。青年時代、カントルはクラクフで美術を学び始めました。クラクフはかつてのポーランドの首都であり、長い歴史と伝統を持ち、芸術的雰囲気あふれる伝説的な町です。ポーランドにとって第二次世界大戦は、ほぼ 6 年間（1939-1945）にわたるナチの非道な占領期間を意味します。その間カントルは、友人たちと作った小さなグループと共に、非合法の独立劇団を個人のアパートの一室で立ち上げました（非合法、というのも、当時、いかなるポーランドの芸術活動も厳しく禁止されていたのです）。ここでカントルは二本のポーランドの古典的演劇を上演しましたが、非常に簡素で前衛的な形態で行われました。いくつかの、ゴミ箱から見つけた貧しいオブジェは、後に彼の演劇において常に使用される小道具となりました。彼はそれらを「最下層の現実」と呼び、そこに彼の芸術の源を見出しました。これは「ゴミ捨て場と永遠との間」を揺れ動くもの、とも表現されました。

戦後、カントルは舞台デザイナーとして働きました。そしてほとんどのポーランド人にとって未だに世界の芸術の都と考えられていたパリへ何とか行くことができました。ヨーロッパを分断していた「鉄のカーテン」を超える機会を得た他の作家たちと同様に、彼はそこで現代美術の動向を吸収しました。彼はシュルレアリスムの「隠喩的」ヴァージョンを受け入れ、次にアンフォルメル絵画、ハプニング、新表現主義、環境芸術、概念的フルクサス運動などを取り入れてゆきます。

しかしこうしたこと全ては、単に流行を折衷的に取り入れただけではなく、彼自身の作品にとって重要な要素となり、時を経てより個人的となり、明らかにそれとわかるカントルの個性となりました。それは絵画、演劇、ハプニング、環境芸術の境界にまたがる芸術でした。カントルはその基本理念を次々とマニフェストで発表しました：アンフォルメル演劇（1961）、自律的演劇、ゼロ演劇（1963）、複合の演劇（1966）、不可能の演劇（1973）、そして最後に、死の演劇（1975）においてです。カントルは主に、スタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキェヴィチー「ヴィトカツィ」として知られる、画家、哲学者、劇作家であり、過激に演劇の慣習を打ち破った人物一のテキストを使用しておりました（「小さな領主の家」1961、「狂人と尼僧」1963、「水鶏」1967、「美男美女と醜男醜女」1973）。ただし伝統的な再演ではなく「ヴィトカツィとの戯れ」として行われました。というのも、1955年にはすでに結成されていた、カントルのクリコ2劇団の本質が、固有の法則に導かれ、独自の現実を形作る自律的演劇という概念であったからです。文学的なテキストではなく、俳優やその演技に主眼が置かれました。俳優もオブジェとして扱われ、伝統的な俳優としての機能を奪い取られました。オブジェや小道具と一体となることで、俳優たちは生きたオブジェ、マネキン、人間もどきとなり、演劇作品の全能の作者の手によって動かされるのでした。「舞台へのマネキンの出現は、私のますます強まっていた確信、つまり生の不在や死への言及によってのみ生命は芸術において表現できるという確信と合致しています」とカントルは説明しました。

カントルはこのことを更に衝撃的なやり方で彼の 1963 年の「大衆展・反展覧会」と、開催に合わせて演じられたヴィトカツィの「狂人と尼僧」（1963）で示しました。これはポーランドで最初の環境的演劇と呼ばれ、あちこちの壁にピン止めされたり洗濯物のようにぶら下げられたりした様々なオブジェ、スケッチ、紙切れやノートで構成されていました。上演中に、恐ろしい破壊機械が役者たちを投げたり押し出したりしていました。この不条理な、慣習を破棄するようなオブジェからは、カントルが絵画を捨てたことが見てとれます。とはいえ、晩年は再び彼は絵画へと戻っていったのですが。

1960 年代から 70 年代にかけて、カントルは既に国際舞台で広く活躍していました。彼はヨーロッパやアメリカへ赴き、展覧会を開催しました。スイス、ドイツ、フランス、英国、イタリア、スウェーデン、ユーゴスラヴィア、ブラジルでパラ演劇、つまり演劇を超えた演劇を行いました。またワルシャワやクラクフ、ニュルンベルク、オスロ、ローマでハプニングを行いました。この時期の最も有名で印象深いハプニングは、「レンブラントに

による解剖学講義」(1968)、バルト海岸で行われた「海辺のパノラマ的ハプニング」(1967)です。この海辺で行われたイベントの時期にまさしく何かが起こり、それはカントルの経歴における転機となりました。カントルは次のように思い出しています；「それは小さな町だった。ほとんど村といってもいいくらいだ。通りは一本だけ。みすばらしい小さな平屋の家々。その中でも最もみじめなのが学校だ。夏休みだった。学校は空っぽで、見捨てられていた。教室は一つだけ。地下室よりも少し上あたりの低い位置にある、二つの貧相な窓の汚れたガラス越しに中が見えた。まるで学校が通りの下へ沈んでゆくように思えた。私は窓ガラスに顔を押し付けた。長い間、私は自分自身の暗く澱んだ記憶の深みを覗き込んでいた。私は再び小さな少年になって、田舎の小さな教室のナイフで傷つけられた椅子に座っていた。インクのしみのついた指で教科書のページに唾をつけていた。床板はすり減らされて、えぐられたようになっていたが、田舎の少年たちの裸足にはどこかお似合いの床だった。白塗りの壁、下のほうが剥がれ落ちそうになっている漆喰。黒い十字架」。このイメージは、偶然に見つけたものですが、20 世紀の最も重要な演劇作品、カントルの演劇の傑作「死の教室」の基本となりました。この舞台は 5 大陸、20 カ国、56 箇所、500 回以上も上演されています。

ここで、「死の教室」から冒頭の 3 分間をお見せします。クラクフにあります日本美術技術博物館マンガの創設者の一人でもあるアンジェイ・ワイダ監督の撮影によるものです。
(映像上映)

その時から、「死の教室」の成功を経て、記憶はカントルの芸術の主要な要素となりました。彼の次の舞台作品「ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ」(1980)では、古い家族写真が貧しい田舎の教室の光景と同じく「記憶のスナップショット」の役割を果たしました。そこでカントルの父は、仲間と腕を組んで1914年の第一次世界大戦に出かけようとしています。劇全体は、彼の故郷であるヴィエロポーレ・スクシンスキで起こり、子ども時代の思い出が描かれています。カントルは次のように述べました：「これは私の子ども時代の部屋です。私は記憶に基づいてそれを何度も何度も再現しようとしています。ですが常に消えてなくなつてゆくのです。それを思い出しては失われます。記憶には行動は伴わないのです。ただスナップショットだけ。これらのイメージは入り混じっています。レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》が私の部屋のスナップショットに重ねられています。そして《最後の晩餐》が今日の世界の墓地に取って代わる」。

死の演劇の三番目「芸術家くたばれ」もまた「記憶のスナップショット」に基づいて構成されていました。この演劇は、「過去から呼び出されるイメージの重なり合う流れ、現在の「仮面舞踏会」、どこからともなく現れる、ごちゃまぜになった人、もの、状況です。この狂った入り混じりにおいて、現実の生活に当てはめられるあらゆる合理性を失ってしまうのです」。演技が行われる場所は、現実という確かな場所とは無関係です。カントルはそ

れを「壁も天井も床もない、想像の私のみすぼらしい小部屋」と呼びました。想像の哀れな小部屋はその時から彼の作品に、最後の瞬間まで彼の内部空間として、常に現れることになります。また同じ人物も何度も繰り返し登場します：「旅人と荷物、私の幸せな子ども時代の男の子、死んだ教室の学校へと戻ってゆく老人たち、囚人のように教室に縛り付けられた子どもたち、放浪者たち、永遠のさまよい人であるユダヤ人たち、何かと一体化した人々―机と、椅子と、戸と、窓と、死と、恋人と―、前線へ赴く兵士たち、私の家族、母、父、親戚たち・・・」。

カントルが出演した最後の演劇は「私は二度と戻らない」でした。それはある種の遺言であり、同時に彼の芸術の総決算でもありました。ここで彼は自身の役割を変えています。以前、彼は常に俳優と共に舞台に出て、まるでオーケストラの指揮者のように振舞っていました。しかしここでは彼も彼自身を演じています。まるで過去から呼び出された亡霊のように、以前のカントル作品の登場人物たちが舞台に現れます。彼らはそれぞれに固有の衣装をまとっているのですが、役割は変化しています。彼らはもはや、監督の指示に沿って動く従順な俳優たちではありません。自由になった彼らは、芸術家を嘲笑い、処刑します。死の前兆を感じていたカントルは彼らに以下のようにメッセージを送っています：「私は落ちてゆく。くそ、私は落ちてゆく！ でも私と共に束の間、どん底にとどまってほしい。芸術家は常に最下層にいるべきだ。というのも、そこでのみ、彼の叫びを届かせることができるのだから。おそらくそこ、最下層において、私たちは互いに理解しあえるのだろう。その後、地獄に落ちないで」。

カントルは彼の遺作となった演劇「今日は私の誕生日」の初演を見ることはありませんでした。その中で彼は死についての考えを結論づけています。死との取り組み方がほとんど創作のための道具になっていました。芸術家の死や彼の葬儀までもが演劇の構造的要素になっていたのです。

最初の問いに戻りましょう。なぜカントルの芸術が、特に「死の教室」が、国際的に受け入れられ、注目を集めたのでしょうか？ 「ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ」(1980)以後、カントルは故郷から遠く離れ、個人的な記憶にますます浸っていた演劇を作り上げていたことをここで思い出す意味があるでしょう。ポーランドでもなく、彼の芸術的故郷のクラクフでもなく。彼の歩みと共に、彼は長らくフローレンス、ニュルンベルク（「芸術家くたばれ」）、ミラノ（「私は二度と戻らない」）そしてトゥールーズ（「今日は私の誕生日」）を制作したのです。

私の答えは単に個人的な考察かもしれません。カントルの全ての演劇を生で見たことがある人、そして、はるか過去ものことも思い出すことのできる人物の。「死の教室」によって、カントルは私たちを終末論へと差し向けます。死という、現代文明が意識の外へと押しやってきた問題へと。しかし、カントルが死というテーマを選んだのは、私たちにそれを思い出させるためではありません。彼は、劇場が再び感情を喚起しはじめるためにそれを選んだのです。死、あるいは死についての考えそのものが、生を考えるよりもより強い

感情を人々に呼び覚ますことができます。そして彼の芸術の素材として、記憶を選びました。個人的な記憶、だからこそ彼の観客である私たちの記憶でもあります。このことによって、カントルは私たち一人一人を感動させることができるのです。死を恐れる人、愛する人を亡くした人、死の影にとりつかれている人々全てを。

他方、周辺に位置する、奇妙で個人的なものへのカントルの愛、「不変的で公的な」歴史に対する軽蔑、「個々の人間の生の、取るに足りず無防備な、しかし偉大な歴史」の擁護、これらは人々の心を打つに違いありません。匿名の、歴史の大規模な仕組みによって軽んじられたり無視されたりすると感じている人々、偉大な出来事ではなく、そうした状況において人々がいかに生き延びてきたか、その姿は長年私たちの心にとどまるのですが、そのようなことに心を動かされる人々に共感を呼び起こすはずです。

しかしこうしたことはどれも、カントルの演劇の持つ衝撃力や普遍性を説明するには不十分です。彼の作品において基本的に感情を引き起こすのは作品の形式です。ここで重要な要素とは、芸術家の想像力や直感であり、それが私たちに人間の記憶の不完全な仕組みを思い出させました。記憶は私たちの、観客の経験なのです。記憶は押し付けがましく嘘つきで、痛々しくも懐かしくもあり、矛盾と混沌に満ちています。記憶は不確かで、スナップショットのごちゃまぜですが、常に個人的で唯一のものです。カントルは次のように書いています；「私たちの過去は時に忘れられた倉庫となり、そこにはかつてとても身近だった感情や物事のスナップショット、イメージなどがあり、オブジェや衣類、顔や物事がそこにある。これらは動かないふりをしているだけです、あなたがそれらに触れさえすれば、それらは記憶の中で蘇り、現在と一体となりながら生きはじめます。そうしたイメージはノスタルジーとかセンチメンタルな感傷を意味するのではなく、充実した人生を生きようとする人間の欲望を表すもの、過去、現在そして未来の完全な人生への憧れの表現なのです」と。

カントルの現象を解き明かすために、彼の次のような言葉も参照してみましょう：「私は芸術が何かを変えられるとは思いません。文明や科学技術、政治、コミュニケーションの力を前に、芸術は無力です。芸術は個人のみ救うことができ、社会を救うことはできません。ですが巨大なイデオロギー、大量虐殺、戦争や革命を前に、芸術のみが小さな個人を野蛮なものから守ることができます」。ですので、私たちが個人個人を守りたいと考える限り、カントルの芸術に救いを見出すことができるでしょう。彼の作品を見れば、芸術の特異な、独自で個人的なものが普遍的に理解可能で、感動を与えることができるでしょう。

しかし、次のように問うこともできると思います。没後 25 年近くたった今でもなお、カントルの芸術は感動を与えるでしょうか。これは本日ここで（手短になりますが）取り上げてみたい二つ目のテーマです。クラクフで新しい美術館が開館したことは、カントル芸術の現状を考えるよい機会となりました。カントルは矛盾の人でした。彼の美術館への態度もまた両義的です。一方で彼は特有の情熱を持って、美術館を芸術を殺す死んだ機関と

して批判することもできました（美術館＝霊廟）。彼は美術館による芸術の「消費」を「ブルジョアの共食い」とみなしたのです。ですが他方、彼は美術館によって芸術が生き延びるチャンスが得られると考え、芸術作品の破壊を防ぐための十分な保護策が取られていないと非難しました。カントルは自らを巡礼者、放浪者、大きな芸術の束を抱えて絶えず旅するセールスマンだと考えていましたが、同時に、安らかな天国としての家を持つことも夢見ていたのです。彼は晩年になって、フチスコという場所の絵のように美しい丘に家を建てることで夢を叶えました。

カントルは固定されること、作品や彼の行動が凍結されることへの恐れについて語っていました。彼の作品や存在的、創造的態度において、旅は必要不可欠な要素です。彼の作品はその性質上可動であり、記念碑ではありません。ですが年月がたつにつれ、芸術家は徐々に、極めて繊細で壊れやすい彼の作品の末路について不安を感じるようになりました。そして前例のない、複数の機能を併せ持った機関を作ろうと決意したのです。コレクションを保管し、展覧会を行い、舞台を再現し、アーカイブであり、資料閲覧室であり、講義室でありスタジオでありアトリエでもあるような場所を。そこではライブイベントも行えるよう意図されていました。それはクラクフ旧市街の中心の、歴史的な町の建物の中に 1980 年にクリコテカとして開館しました。カントル自身がクリコテカをデザインしました。棚やファイルや書類整理のシステムも、です。クリコ 2 劇場の美術館を計画するにあたって、カントルはその舞台装置を主に収蔵するようにと望みました。彼は失われた舞台装置、舞台衣装や小道具を再制作しました。彼は演劇で使用するオブジェを工芸品に引き上げました。それらは自律的な芸術作品となり、同時に過去の演劇で示された概念を思い起こさせるものでもありました。というのも、カントルが書いたように：「人とその作品が存在するのをやめるとき、後にはただ記憶、つまり未来の次世代へと送られたメッセージだけが残る」からです。

カントルはクリコテカを彼の記念碑と考えていました。どれくらい、この場所がカントル自身と連なって人々の心に記憶されているかは、1990 年 12 月に彼の突然の訃報がクラクフ中を駆け巡ったとき、クラクフ市民たちがクリコテカの外に追悼のロウソクを灯したという事実からも見てとれます。以後、彼の命日になるとカントルの俳優たちはクリコテカの入口で一列に並んで衣装をまとい、永遠の旅人と最後の命綱を持った二人のハシッドユダヤ人たちに扮し、生きた記念碑となるのが慣わしとなっています。もしクリコテカが死後の儀式の場所にならなかったとしても、それは間違いなく、作家の記憶や感情を照らし出す場所なのです。

今年の秋に、カントルの死後 24 年が過ぎて、クリコテカは立派な新しい建物に移転しました。世界中の新しい美術館によくあるように、新しいクリコテカは、最近まで目の向けられていなかった、再開発の進む地域に建てられました。それはかつて発電所だった歴史的な建物を再利用しています。カントルのドローイングで、背中に机をかつぐ男を描いた

ものがありますが、恐らくここではそこから着想されたと思われます。美術館が住所を変えたということはまた、クリコテカの活動の新たなプログラムを意味します。カントル作品の常設展示に加えて、クリコテカは若手作家たちの多彩なパフォーマンス活動にも注目しています。それらの若い世代にとっては、カントルとは既に距離が遠くなり、歴史的人物と感じられるとしても。

新しいクリコテカの開設にあたり、多くの反対意見や議論が巻き起こりました。私がそれについて述べるのは、それがカントルの美術館という特殊なケースとだけ関わっているわけではないからです。それらは今日の多くの美術館が抱える問題や対立を明らかにします。特に、伝統的な美術館の展示方法では対応できないような、非永続的な芸術と関わる場合には。

これは次のような基本的問いを投げかけます。既に存在せず、一時的なものであるような作品をどのように展示したらいいのでしょうか？ 作家に忠実であるべきでしょうか、もしくは他者から、新たな視点で解釈されるものとして作品を扱うべきでしょうか？ カントル自身にとっては、物理的効果よりも重要だったのは、その創造の瞬間でした。彼は創造過程こそが作品であると述べています。重要なのは舞台の本番ではなくリハーサルであり、完成された絵画ではなく、スケッチや習作なのです。作品のあとに残るもの全ては、最終的な産物よりもむしろ創造過程について雄弁に語るようにと考えられていました。重要性に応じてとか年代順に整理することはないまま、作家は通常なら役割を果たしたあと捨てられることの多い一連の資料を保存しておきました。なぜなら、彼にとって最も重要だったのは創造への熱意だったからです。

カントルの演劇作品は生きた人間の存在を必要とします。その創作者、俳優、観客です。演劇作品へ命を与える衝撃的な雰囲気、周囲を催眠術にかけるシャーマンのような、カントルによって生み出される独特のオーラが必要なのです。カントルの没後すぐに、彼の劇団は継続できないばかりか、カントルが生み出した形を維持することもできないことが明らかになりました。カントルがクリコテカの開館記念展(1988)に名付けたように「先には何もない」のです。今日、クリコ2劇団は「死の教室」によって著名になった劇団の旅を見続けてきた人々やそこに参加した人々の記憶を保ち続ける道具や遺品にのみ存在しています。ただ、その人々も徐々に亡くなっています。他方、伝説に直面するいわゆる「遅れてきた世代」も登場しています。新しいクリコテカは主にその新たな世代に向けて作られています。カントルの演劇的創造性を示そうと、オブジェやアーカイブを彼のコンセプトに沿って7つの段階に分けて展示しています。鑑賞者は占領時代の地下演劇の時代から、演劇作品やパフォーマンスへと具体化されてゆく道のりを辿ってゆきます。その道の途中には、カントルによってかつて、彼の芸術的な旅において最も重要だと選ばれた小道具が、部分的に再制作されたり補修されたりして配置されています。ですが、美術館的な観点から見れば素晴らしいこの展示について、異論もあります。つまり、想像力の貧しい部屋と

いう性質から遠く離れてしまっているのではないか、という点です。このような貧しいオブジェが芸術作品に昇華させられ、仰々しく光を当てられ暗闇から引き出されて、その元々の「最下層の現実」という意味を保持できているのでしょうか？

今のところ、「生き証人」と「遅れてきた人」との間の一致した意見は見られていません。ですが、双方とも基本的には同じ問題について苦戦しているように思われます。様々な方法を駆使して、どちらも流れる時間を止めようとしているのです。そうした試みは常に失敗に終わるかもしれませんが、必ずまた再び始められます。

最後に少しお時間をいただければ、カントルの最期の日の三分間をご覧くださいませ。
(「今日は私の誕生日」最終舞台稽古風景より、1990年12月8日撮影)