

オーラルヒストリー・インタビュー02

アラナ・ハイス

企画：(C)Overt: A Series of Exhibitions, P.S.1, ニューヨーク、1988

インタビュー

2025 年 9 月 8 日 Zoom

聞き手・編集：富井玲子

和訳：西沢碧梨



Fig. 1

Alanna Heiss at P.S.1 Contemporary Art Center opening, 22 February, 2009 (Public domains, via Wikimedia Commons)

キュレーターのアラナ・ハイスは、現在 MoMA PS1 として知られる P.S.1 Contemporary Art Center の創設者であり、1970 年代のニューヨークで勢いを増したオルタナティブ・スペース運動の展開に大きく寄与した人物である。

1972 年、彼女はニューヨーク、ロングアイランド・シティにあった旧公立学校の建物を確保し、Institute for Art and Urban Resources Inc.として、アーティストのためのスタジオおよび展示スペースを提供する活動を始めた。1976 年には、この場所が P.S.1 Contemporary Art Center の名称で展示スペースとして正式に開設された。

1988 年、ハイスは P.S.1 で開催された展覧会《(C)Overt: A Series of Exhibitions》に原口典之を招待した。

富井玲子は、ニューヨーク在住のインディペンデント美術史家/キュレーターであり、1945 年以降の日本美術をグローバルおよびローカルな文脈の中で研究している。数多

くの著作や展覧会企画の中でも、著書『Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan』（MIT Press、2016 年）は、2017 年にロバート・マザーウェル・ブック・アワードを受賞した。2020 年には、日本政府より文化庁長官表彰を受けている。初の日本語単著である『オペレーションの思想—戦後日本美術史における見えない手』（イーストプレス、2024 年）は、現在、英語版『Perfect Imperfection: Japanese-type Modernism and Operations Against Belatedness』として増補・改訂を進めている。

富井玲子: 本日は原口典之についてお話しいただくためにお時間をいただき、ありがとうございます。

アラナ・ハイス: 私は原口さんのことをそれほど深く知っていたわけではありません。彼とは何度か一緒に仕事をしたことはありますが、私の友人の中には彼をよく知り、共に活動していた人たちがいました。

彼の作品には本当に、本当に大きな敬意を抱いています。ただ、彼は商業的な名声といったものにはあまり関らず、いつもそうしたことから少し距離を置いているように見えました。たぶん、それは、私たちがあまりにも異なる文化からきていて、共通の言葉で話すことができなかったからかもしれません。

富井: 実は、日本国内でもそのような面はあったと思います。

ハイス: 私は彼について、本当にそれほど多くを知っているわけではありません。今夜は、私が知っていることをすべてお話しして、それが少しでもお役に立てばと思います。

富井: もちろんです。どんな記憶でも大変貴重です。

ハイス: では、少しこちらから話し始めましょうか。それとも質問形式で進めた方がいいでしょうか。

富井玲子

どうぞ、ご自身のやりやすい形で始めてください。

ハイス: では最初の問いは、私がいつ彼の作品を見たのかということですね。

富井: はい。

アラナ: 記憶をたどってみたのですが、私は今 82 歳です。記憶力はかなり良い方です。ただ、原口さんの《オイル・プール》を最初に見たのは、1977 年のドクメンタ 6 だったことは確かです。

富井: ああ、あの有名な作品ですね。

ハイス: そう、あの有名な作品です。私は本当に心を動かされました。圧倒されました。完全に打ちのめされた、とでも言うべきでしょうか。なぜそう感じたのか、その理由についてはお話できます。あの作品があったからこそ、後に私は原口さんに対してあれほど熱意を抱くようになったのです。私の友人であり仕事仲間でもあった木幡和枝さんの存在が大きかったと思います。彼女は著名な翻訳者であり、田中泯の実験的なダンス活動のプロデューサーでもありました。

富井: ええ、そうですね。

ハイス: 彼女と私はとても親しい間柄でした。そして私は何度も日本へ行きました。もともと彼女は私の通訳だったのです。ごく初期の頃、私が初めて日本へ行った時のことです。私はミニマリズムについて、そしてそれが日本という国にとって自然な芸術であると自分が感じていることについて、今から思えばずいぶん大げさで思い上がった話をしていました。

私は音楽学校でヴァイオリンとピアノを学び、卒業後はオーケストラで演奏もしました。

そうした人生を送っていたのです。けれど、私はその世界から逃げ出してしまいました。そして、美術史について特別な教育を受けることもなく、美術の世界へ入りました。つまり、ルネサンスなどについて専門的に学んだわけではなく、大学で一般教養として少し学んだ程度です。でも、むしろ美術史の専門教育を受けていなかったことは私にとって幸運だったと思っています。なぜなら、そのまま 1960 年代の芸術の世界へ飛び込み、ミニマリズムに夢中になったからです。そして私は、後に結婚することになるミニマリスト彫刻家ジェーン・ハイスティンにも出会いました。結婚生活そ

のものはそれほど長くは続きませんでした。けれど、美術とミニマリズムへの愛情はとても長く続きました。

それは私が歩んできた道そのものだったと思います。ですから、1977年に原口さんの作品を見たとき、いつか彼をP.S.1に招きたいと思いました。今では私は多くの日本人作家を知っていますし、そのうちの何人かとは一緒に仕事をしてきました。その多くは和枝や彼女の友人たちとの交流を通じて生まれたものです。田中泯は親しい友人でした。あなたも彼をご存じですか？

富井: もちろんです。彼の仕事をよく知っています。

ハイス: 私は彼とも親しくしていました。家族のような存在だったと言ってもいいと思います。私の息子がまだ10代だった頃、泯さんの農場へ行行って働いていたこともありました。ウサギに餌をやったりしていました。ご存じかもしれませんが、泯さんはいつも農場を持っていて、世界中からダンサーたちが学びに来ていました。ある晩、ニューヨークで彼と私は契約書に署名しました。その契約とは、私たちが生きている限り、彼が毎年一度、私のプロジェクトの場所のどこかでパフォーマンスを行う、というものでした。ルー・リードやスーザン・ソントグをはじめ、素晴らしい友人たちがその契約書に署名してくれました。残念なことに、それは十年前に途絶えてしまいました。けれど、つまり私は、アーティストたちと関わることを通じて成熟した人間になっていったのだと思います。そして日本とのつながりも田中泯の成功、隠遁、そして従来のコレオグラフィーの枠組みに収まらない世界での冒険とともに深まってきました。私はたいてい彼がパリで何か大きな仕事をするときや、リチャード・セラの作品のなかに入っていくようなパフォーマンスをする時には、出かけていきました。彼らは私にとって、本当に信頼できる仲間だったのです。

私自身は、「キュレーター」という言葉があまり好きではありません。この言葉は誤用されすぎていて、もう使うのをやめた方がいいと思っています。ファッション業界の人たちに譲ってしまえばいいのです。「あなたのためにキュレーションされた靴のセレクションをご用意しました」などと言う人たちに。

けれども、生きているアーティストと共に仕事をするという行為は、制作そのものに関わることです。それは、優れたアシスタントであることかもしれないし、監督役かもしれない。あるいは動物の世話係のような役割かもしれません。どんな関係であれ、作品が人々の目に触れるようにすることなのです。「どれだけ多くの人が見たか」と

いうことは、私にとって重要ではありませんでした。私は常にアーティスト本人と直接向き合って仕事をしていました。残念ながら、原口さんとはそのような関係を持つことはできませんでした。

しかし、もう一人重要な人物として、リチャード・ノナスの名前を挙げなければなりません。彫刻家で、ぜひ一度きちんとしていただきたいと思います。彼は数年前に亡くなりました。そのほかにも多くのアーティストたちがいました。というより、P.S.1 以前の全てのスペースにおいてもそうでした。私は1972年にニューヨーク各地のスペースで活動を始め、このような[オルタナティブな]空間で制作をしたいと望むアーティストたちと活動していました。

ゴードン・マッタ＝クラークは、展覧会のために私が本当に親しく協働した最初のアーティストでした。協働者というより「共謀者」と言ったほうがふさわしいかもしれません。しかし彼は若くして亡くなり、ある種、どこか奇妙に伝説化された存在になっていきました。そうしたコミュニティの中にいることが、私たちをさらに多くの挑戦へと駆り立てたのです。

リチャード・ノナスもその仲間の一人でした。そして彼は、私にとってかけがえのない助言者となりました。夫でも恋人でもありません。ただ、私の人生を通じて助言を与え続けてくれた、最良の友でした。何をどう見るか、という点に関して、彼にはよく助けられました。彼は人類学者として学び、若い頃は研究者として、メキシコの先住民と暮らしたり、アラスカで過ごしたりする時間が長かったのです。彼のものの見方は独特で、美術批評の枠組みにとらわれないものでした。もっと別のところから来ている視点だったのです。ただし、それは特に宗教的なものではありませんでした。

リチャード・ノナスもまた、ドクメンタ6で初めて原口さんの作品を見たとき、大きな衝撃を受けました。彼は言葉を失ってしまったほどでした。その後、私たちはお互いの感想を持ち寄り、長い時間をかけてその作品について語り合いました。リチャードにとって、それは非常に感動的な体験だったのです。彫刻とは何でありうるのかという認識そのものが、彼の中で大きく変わってしまったのです。私自身が強く反応したことは先ほどお話しした通りです。

和枝が同じように強い想いを抱いていたかどうかは覚えていません。そもそも彼女がドクメンタ6を見ていたかどうか私にはわからないからです。ただ、その頃にはす

でに田中泯と活動を共にしていたことは確かです。

泯がニューヨークで活動していた頃は、警察がしばしばやって来ました。彼はいつも裸だったからです。そのたびに私たちは何とか事態を収めていました。彼はいつも[ハイスが1972年にオルタナティブ・スペースとして創設した、ロウアー・マンハッタンの]クロックタワー・ギャラリーの屋上でパフォーマンスをしていました。また、親しい友人が亡くなると、泯はP.S.1に来て追悼のパフォーマンスを行いました。それを10年ほど前まで続けていたと思います。

P.S.1に《オイル・プール》を設置することになった経緯には、おそらく和枝とリチャード・ノナスの二人の後押しがあったと思います。和枝はきっと、[原口さんが]P.S.1で作品を発表したいと考えていることを知っていたのでしょう。当時のP.S.1は、ニューヨークで唯一無二の、巨大な実験的センターでした。敷地は二ブロックに渡り、110の部屋があり、裏手には広大なオープン・スペースがありました。現在では[ニューヨーク近代美術館のもとで]非常に洗練された運営体へと変わっています。1980年代当時はまったく違いました。私たちは本当に厳しい状況の中で活動していたのです。

予算はほとんどありませんでした。私たちのスタッフはだいたい11人ほどで、時期によって7人から11人、最終的には17人まで増えました。建物の管理人もその中に含まれていました。展覧会の設営には、信頼できるアーティストたちのチームを雇っていました。春・夏・秋・冬と季節ごとに展覧会を入れ替えていて、3か月開館し、1か月閉館して設営を行うというサイクルでした。

そこでは本当に驚くような作品や、時には正気とは思えないような作品も数多く扱いました。巨大な国際展の現場でしか味わえないような、独特の連帯感がありました。あなたもそういう経験をされているので、私が言っていることはわかると思います。そうした経験は強い友情を生み出します。そして、もしあなたが制作に関わるキュレーターであれば、幸運にもそうした結びつきに加わり、それがどのように築かれていくのかを知ることができるのです。

もちろん、それは人とのつながりにも影響しました。ただ、建物を維持する以外には、お金はありませんでした。それでも私は、建物は常に開かれているべきだと考えていました。警備も必要でした。大人数である必要はありませんが、効果的でなければならぬ。そこで私はさまざまな方法を試しました。

長い間、私はプロジェクトのためにギャングに関わる若者たちを雇っていました。なかには保釈中の十代の子もいましたが、彼らは驚くほど有能でした。ある時、気の毒な来場者が壁にガムを貼り付けてしまったことがありました。その人がその後どうなったかは……ここではお話ししないでおきます。彼らはその人にガムを舐め取らせたのです。ギャングに関わる若者たちがそこにいた時には誰も作品を傷つけようとはしませんでした。また別の時期には、4年間、博士号取得者ばかりを雇っていたこともありました。彼らは他に仕事が見つからなかったためですが、ギャングの若者たちほど有能ではありませんでした。

いずれにしても、私たちは作品を守り、会場を開き、最低限の保険をかけました。広報も最小限でした。新聞社にはアーティスト名や作品名を知らせる、その程度のことです。壁面のテキストも私たちで作成しました。それは現在のように専門スタッフが整えるものではありませんでした。当時は、その展覧会に関わるアーティスト本人や、アーティストと仕事をしている人たちの読み書きの能力に応じて、そうした作業が行われていたのです。この点は、日本の状況とはまったく違っていました。

まるで自分の宣伝をしているように聞こえるかもしれませんが、私が伝えたいのは、P.S.1 が他の美術館とどれほど違っていたかということです。私は大規模な展覧会も小規模な展覧会も手掛けてきましたし、世界各地のさまざまな美術館で紹介してきました。けれども、P.S.1 のような場所は、ほかには一つもありませんでした。十年以上にわたって展覧会を続けた末に、P.S.1 を立ち上げたとき、それは信頼に基づく、ある種不思議な国際的協働の場となっていました。そして、P.S.1 の最初の二十年間、そこに関わる人々は国際的な顔ぶれではあったものの、その大半は実際にはニューヨーク在住でした。

その頃までに、私はおそらく三回ほど日本に行っていました。テレビにも出たことがありましたし、トークショーに出演した時、歌を歌ってくださいと言われてたり、そんなこともありました。

〔P.S.1 への支援のために〕国際交流基金と話しましたが〔うまくいかず〕、すっかり不意を突かれました¹。何の準備もしていなかったのです。私は自分の考えをきちんと主張することもできず、まったく何の印象も残すことができませんでした。部屋を出たあと、彼らは私のことなど完全に忘れてしまいました。

その後、当時はまだそれほど目立つ立場ではなかった南條史生が少しずつ頭角を現すようになりました。彼は密かにヴィト・アコンチに関心を抱いていたのです。

ヴィト・アコンチは私の最も親しい友人の一人であり、何度も一緒に仕事をしたアーティストでした。

南條さんは私にこう囁いたのです。「日本では、それはできませんよ」と。

それから数年のうちに、私たちは友人になり、私は、彼が大きく躍進していく姿を見守っていました。彼の変貌ぶりは、実に目を見張るものがありました。ただ残念なことに、スタジオ・プログラムへの支援が不可となった後のことでした。日本人アーティストのレジデンシーが実現していれば、私たちにとっても、ニューヨークのアーティストたちにとっても、日本で何が起きているのかをより深く知る、素晴らしい機会になっていたはずです。日本は、アジアから生まれてくる現代美術にとって、極めて重要な源泉なのですから。

こんなことを言うと、まるで奇妙なナショナリストの右派指導者のように聞こえるかもしれませんが、当時のニューヨークは、知識や経験が共有され、交換される場所でした。そしてそこでは、私たちがアーティストとして何をしているのかが理解されていたのです。

しかし私は次第に、最終的に私たちに助言を与えられるキュレーターとなったのは和枝だったのではないかと思うようになりました。彼女は1990年代にかなり多くの展覧会を手がけることになります。私たちは日本でも一緒に展覧会を行いました、その早い時期に、原口さんのオイル作品を実現する機会が訪れたとき、私は本当に有頂天になりました。まさに“over the moon”（有頂天になる）という表現がぴったりです。なぜなら、オイルの表面には月までも映り込むのですから。

富井: ええ、その通りですね。

ハイス: 月は窓から差し込む光とともに、その油面に映り込んでいました。あなたもP.S.1をご存じですから、あの部屋の大きさはご存じですね。あの部屋は、もともと古い学校の教室だった空間です。そして私たちがそのサイズを維持したのは理由がありました。1976年の《Rooms》というインスタレーション作品の最初の展覧会—それは一年間にわたって開催されました—のあと、その空間が実は非常に良いと分かったからです。作品を見るには理想的な大きさだったのです。

《Rooms》展の後に開催した最初の展覧会は、大規模な絵画展でした。その展示空間はロバート・ライマン自身が展示設計を行い、インスタレーションも手がけました。

彼は私にこう言いました。「君のためにこのギャラリーを設計しよう。費用も自分で負担する」と。当時、アーティストたちは皆、自分で費用を負担していました。私は展覧会の警備や運営はできても、展示そのものを設営することはできませんでした。彼を手伝う作業員を雇うことはできましたが、展示全体をこちらで請け負うことはできなかったのです。

するとライマンは、「全部自分でやる。自分の思った通りにしたいから。」と言いました。そして、「この作品群のうち何点かは国外へ出ることになっている。イタリアのコレクターが購入したので、旅立つ前に全ての作品をまとめて見られるようにしたい。」とも話していました。さらに彼はこう続けました。「一度イタリアへ行ってしまうえば、もう二度と一緒には見られないだろう。でも、この空間について君に伝えておきたいことがある。この空間は君が学ぶべき大切な場所だ。君はこれから長い間、ここで仕事を続けていくことになるのだから。」ロバート・ライマンは決して多弁な人ではありませんでした。けれど、この時ばかりは本当に多くを語りました。

彼は言いました。

「三つの壁と、一面の窓。」

「これは芸術にとって完璧な空間だ。」

「しかも、この大きさがちょうどいい。」

「子どもたちが学ぶにも、人々が作品を見るにも最適だ。」

「親密だけれど狭くはない。」

「完全な正方形でもない。」

「壁が特別な形に作られていないから、人は作品だけを見ることができる。」

そして、「本当に魔法のような空間だ。」と言いました。

ただし、一つ問題がありました。太陽光です。窓から強い光が入りすぎるのです。そこで彼は、「ブラインドを付けよう」と提案しました。中庭側の窓には一重だけ。太陽が直接当たる窓には三重に近い遮光を施す。そうすることで室内の光が均一になる。彼はそう考えたのです。

そして実際、その通りに設営しました。結果として、とても美しい展示になりました。

その展覧会は大きな注目を集めました。多くの美術館関係者が訪れました。その後作品は木箱に収められ、イタリアへ送られていきました。それらの作品は二度と目にすることはありませんでしたが、私たちは、彼が作り上げた空間を、そのまま残しました。二階の部屋も同じ寸法、同じ構造にしました。ただし、同じようには修復しませんでした。

ライマンが提案し、他のアーティストたちも皆こう助言しました。
「一階のように洗練されすぎた空間にしない方がいい。」
「少し荒々しさを残しておくべきだ。」
「その方が、私たちの作品がよく見える。」
私は彼らの助言を全て受け入れました。

そして、原口さんについての私の記憶も、まさにその二階の空間と結び付いているのです。

富井: 今お話しされていた外部との関係や、光の回折といったことに関連して、原口さんの展示写真をお見せしたいと思います。この写真はまさにその様子をよく表しています。³ (画面共有でインスタレーション写真を見せる)

ハイス: もう何年もの間、見ていませんでした。でも、はっきり覚えています。

富井: ええ。わかります。

ハイス: そうだ、一つ思い出しました。あのオイル・プールには「シール（密閉処理）」の問題があったのです。本当に悪夢でした。でも、私たちはいつもそういうことを経験していましたから、特別珍しいことではありませんでした。もちろん悪夢には違いありませんでしたが。

溶接作業をしなければならなかったのです。ニューヨークでは、どの建物も屋内溶接を許可してくれません。ですから、私たちは警察には知らせませんでした。原口さんは、私たちのアーティスト・チームの助けを借りながら問題を解決しました。

ただ、私は細かなことはあまり覚えていません。というのも、当時は本当に悪夢の様な出来事がたくさんあったからです。アーティストたちはいつも、例えば羊を連れ

てきて屋上に放ったりしていました。ですから、原口さんの作品は、あそこで起きた出来事の中では、特別に大変だったというわけではありません。ジェームズ・タレルは、一つの作品のために 18 年近くかけて屋根を開けてしまいました。

だから私は原口さんについて不満を言っているわけでも、大げさに語っているわけでもありません。ただ、簡単な仕事ではなかったということです。けれど原口さんは、本当に文句を言わない人でした。途中で後悔し始めるアーティストも多いのです。「こんなことをやりたいと思わなければよかった」と。でも原口さんは違いました。そもそも私は、本当にやりたいと望んでいる人にしか展覧会をしてほしくなかったのです。

原口さんがオイルを注ぎ終えたとき、本当に美しかったのです。写真でもお分かりになると思いますが、そこに映り込む反射は驚くほど見事でした。その作品は、すぐに特別な場所になりました。こういう言葉を使うのはためらうのですが、あえて言うなら、ほとんど聖域のような場所になったのです。P.S.1 では、時折そうしたことが起こりました。

最も劇的だったのは、25 年ほど前、2001 年の 9.11 の頃に展示していた音響作品でした。その美しい作品《The Forty Part Motet》²では、カナダ出身の偉大なサウンドアーティスト、ジャネット・カーディフによる 40 台のスピーカーが使われていました。この作品はその後、さまざまな場所で展示され、よく知られるようになりましたが、彼女が最初に発表したのは P.S.1 でした。そして、あの巨大な部屋ほど、この作品に完璧な場所はありませんでした。

9.11 が起きた時、私たちは美術館を閉館しました。私たちは「美術館」と呼んでいましたが、もちろん実際には「美術館」ではありませんでした。私たちはアウトローの美術館だったのです。すると最初はアーティストたちが、その後は近隣の人々がやって来るようになりました。彼らは皆、「あの展示室へ行きたい」と言いました。そして巨大な空間の中で、ただ静かに座っていたのです。それで私たちは、その場所を二週間、昼も夜も 24 時間開けたままにしました。人々はただ、あの巨大な部屋に座り、スピーカーから流れる音に耳を傾けていました。あれは非常に劇的な、「教会のような美術館」の体験でした。

原口さんの作品の場合は、それとは少し違いました。もっと個人的なものでした。アーティストたちはその部屋に来て、壁にもたれかかり、誰も何も話さない。ただそ

こにいただけでした。それが P.S.1 での展示についての私の記憶です。そしてそれが、この作品の展示がもたらした成果でもありました。

ただし、原口さんについては不運な出来事がありました。ずっと後になって、笑話のようになりましたが、当時はまったく笑えませんでした。原口さんは非常に優れた職人的技術をもつ人として知られていました。私はそうでない作家もたくさん知っています。

しかし原口さんには、「完璧な仕事をする人」という評判がありました。ところが、その作品については少し事情が違ったのです。いま思うと、私たちの友人である秦くみさんは、このことを知りたいと思うでしょう。というのも、それはアーカイヴの一部だからです。

ただちょっと漏れた、という程度ではありませんでした。本当に漏れたのです。そして下の階まで漏れていきました。油は床材に染み込んでしまったのです。しかも彼が使っていたのは、普通の油ではありませんでした。工業用の廃油だったのです。通訳を通じて、原口さんは何度もその油について説明してくれました。でも私は油の種類には興味がありませんでした。私が気にしていたのは、その油がちゃんとプールの中に留まるかどうかということのみでした。ところが留まらなかった。角の部分から漏れ出してしまったのです。

下の階の床に対応するために、さまざまな手配が必要でした。幸いにも、下の階で展示されていた作品には被害がありませんでした。下の階のアーティストが、何かおかしいことが起きている、と気付いてくれたおかげで、私たちは漏れを止めることができました。そして、それで何とか事なきを得ました。すべて大丈夫でした。

ただ、その出来事が起きた時、原口さんは現場にはいなかったと思います。私の記憶では、すでに日本へ帰国していたはずです。

私たちは作品を長期間展示し続けました。あまりにも美しい作品だったからです。設置してすぐ撤去するようなものではありませんでした。いずれにせよ、私の記憶では、現場のスタッフたち一本当は、設営チームで働いていたのは全員女性だったと言いたいところですが、もちろんそうではありませんでした。彼らは主に、若い彫刻家や大工たちでしたが、本当に喜んで働いてくれていたのです。彼らは修理を行い、作品を維持しました。撤去する必要はありませんでした。 信じてください。私はあの

作品を失うつもりなどまったくありませんでした。

私たちは漏れを止めました。原口さんは友人たちを通じて追加の油を手配してもらい、彼らがそれを注ぎ入れて、再び正しい水位まで戻しました。それもまた大きな懸念の一つでした—今こうした記憶が戻ってきているのですが—つまり、油は正確にどの高さまで満たされるべきなのか面をどの高さにするべきか、ということです。アーカイヴにとっては、こういう記憶こそが重要なのだと思います。

批評や書物には必要ないかもしれませんが。けれど、アーカイヴにとっては「原口さんと仕事をするとはどういうことだったのか」という感触を伝えるうえで、とても重要なことだと思うのです。

もちろん私は、その後も原口さんの作品をいくつか見えています。一度、とても不思議な作品を見たことがありました。壁から突き出しているように見える作品でした。記憶が正しければ白か、それに近い色だったと思います。それほど大きな作品ではありませんでした。

巨大な人間か何かの身体の一部のようにも見えましたし、円錐形のようなかたちも見受けられました。ただ、今こうして話していると、私の記憶は別の作品と重なっているのかもしれません。その作品については写真を見たり、人から話を聞いたりしてよく知っていました。原口さん自身も説明してくれようとしたと思います。でも、その時の私は十分に理解できませんでした。

それは彼が鉄板を積み重ねる作品を作る何年も前のことでした。その作品を見て、私は原口さんをさらに深く信頼するようになりました。当時、私の周囲にいた多くのアーティストたちはミニマリズムから出発していました。そして、その延長線上で活動していました。しかし原口さんは違いました。同じように工業素材を用いていても、多くのミニマリストたちが自らに課していた厳格な制約に縛られていませんでした。彼は工業素材を扱いながらも、それらを自由に使い、戯れるように制作していました。



Fig. 3

*Reference Image of the Work

Noriyuki Haraguchi

Air Pipe C (White Series)

1969

Canvas mounted on plywood

124 × 155 × 36 cm (Tate)

Tate. Purchased with funds provided by the Asia Pacific Acquisitions Committee, 2013. © Noriyuki Haraguchi. Photo: © Tate.

ジョーン・ジョナスは私のとても親しい友人ですが、彼女もまた同じようなところから出発しました。ガラスや身体の動きといった要素を扱いながら作品を作っていました。原口さんの作品は、私が理解し愛してきたそうした世界と自然につながっていました。

少し変な言い方かもしれませんが、私にとって原口さんは、私たちのコミュニティの「見えない一員」のような存在でした。もし彼がもっと頻繁に私たちと一緒に活動していたなら、それはとても興味深いことになっていたでしょう。

けれど、今振り返ってみると、それは彼自身にとってはそれほど重要ではなかったのかもしれませんが。彼は東京の人間ではありませんでした。本当に、自分が生まれ育った土地と深く結び付いていた人だったのです。

私は「ミニマリスト」という呼び方は正しくないと思っています。原口さんの仕事は、完成された作品に見られる精緻さや滑らかさとは対照的に、粗野な工業素材をいかに扱うかということに深く関わっていたからです。素材そのものの格闘に興味があったのです。そして彼は、手を使って制作する作家でした。その扱いに長けていたからこそ、あのような作品が生まれたのだと思います。もしそうでなければ、あの仕事は成立しなかったでしょう。

私は田中泯や和枝から聞いて原口さんが非常に強い政治的な立場を持った人だったことは知っています。つまり、彼には本当に強い信念があったということです。やがて日本人アーティストたちがギャラリーに所属し、高額で作品を売ることのできる重要な存在として台頭し始めると、多くの場合、そうした革命的な精神は薄れていきました。

しかし原口さんは違ったのだと思います。彼が「東京の人」ではなかった理由の一つは、そうした考え方を持ち続けていたからではないでしょうか。彼はそれを手放さず留まったのです。その信念を守り続けていたのです。

私の考えでは、原口さんはそうした思いを捨てなかった人でした。彼はお金を追いかけていたわけではありません。名声を求めていたわけでもありません。彼が望んでいたのは、自分の作品が置かれるべき正しい場所だったのだと思います。彼はギャラリーに所属しようとしていたわけではありません。私は彼の中に、そうしたものを全く感じませんでした。

彼が望んでいたのは、作品が正しく見られること。正しく設置されること。光が適切であること。床が作品にふさわしい状態であること。そうしたことでした。そして実際、その作品はそうあるべき姿で展示されていました。彼は自らの作品にとって、まさに完璧なアーティストだったのです。

彼はかつて画家だったので、絵画を壁に掛けるとはどういうことかも理解していました。そうしたことをすべて理解したうえで、その道を離れたのです。それは彼がや

りたいことではなかった。私は、彼が自分で選び取った人生に満足していたのだと思います。もしそうでなかったなら、別の道を選んでいたはずです。私が彼について言いたいことは、基本的にはそういうことです。

私はアジア出身の他のアーティストたちとも時間を過ごし、展覧会を短期間で設営してきました。彼らの文化は私自身の文化とは大きく異なっていました。また、ヨーロッパでも数多くの仕事をしてきましたし、彫刻家たちとも関わってきました。今思えば、原口さんはむしろアルテ・ポーヴェラの作家たちにより近いところにいたのではないかと思います。実際、私はイタリアでアルテ・ポーヴェラの展覧会を企画し、それを P.S.1 にも巡回させました。

私たちは、テヘラン現代美術館にあることでよく知られている原口さんの《Matter and Mind》(1977)、つまりあの《オイル・プール》が今どうなっているのか、ずっと気にかけていました。その美術館はファラー・パフラヴィー皇后によって設立されたものです。その作品は、いまもそこにあると私は理解しています。

最近、2022 年に、あるパフォーマンス・アーティストがその作品の中に落ちたことで有名になったことも知っています。それは大変な騒ぎでした。けれど、そういうことは起こり得るのです。

興味深いのは、アメリカの影響力が弱まりつつある一方で、かつてアメリカが担っていた役割を中東諸国が担い始めていることです。政治について語るつもりはありませんが、かつてアメリカが果たしていた「大胆で大規模な芸術実験の受け皿」としての役割が変わりつつあります。今ではアラブ諸国が、多くのランドアートや大規模なプロジェクトの新たな舞台になっています。

だから私は時々考えるのです。もし原口さんが今も生きていたら、何をしていたらうかと。おそらく、何らかのかたちであちらに招かれ、新しい実験を行っていたのではないのでしょうか。特に油という素材は、中東にとって極めて重要なものです。ですから、中東のどこかで新たな作品を制作していても不思議ではないと思うのです。

富井: とても美しいお話ですね。そこまで深い繋がりをお持ちだったことに、とても感銘を受けました。

ハイス: 深かったです。ただし、長くはありませんでした。

富井: たとえ短い時間であっても、その深さはとても美しいものだと思います。そして、それについて語られるあなたの言葉もまた美しいです。

ハイス: はっきり申し上げておきたいのですが、私が原口さん自身とその作品に接したのは、ごく短い期間に過ぎませんでした。私にとって、原口さんの作品は非常に重要な存在でした。けれど、私自身が彼にとってそれほど重要な存在だったとは思いません。

富井: 正式にインタビューを始める前に、あなたは「むしろ私たちのアーカイヴ・プロジェクトが成功してほしくないくらいだ」と冗談めかしておっしゃっていましたね。あれはどういう意味だったのでしょうか。

ハイス: あれは、あなたがおっしゃったことに対する、とっさの反応のようなものでした。あなたは、「原口さんの位置づけを、より広く知られるようにしたい」と話していましたよね。

富井: はい。

ハイス: 私が本当に言いたかったのはこういうことです。私は、秦くるみさんが原口さんの作品のためにアーカイヴを作ろうとしていることを、本当に嬉しく思っています。しかも、それを単なる資料保管庫ではなく、作品を見ることのできるコレクション・ベースの場所にしようとしている。そうですね？

富井: はい。それが目標の一つです。

ハイス: 私は、その目標が実現することを心から願っています。それはとても大切なことです。原口さんは重要な時代に活動した重要な作家でした。彼は、ベトナム戦争の時代に人々が抱いていた複雑で苦悩に満ちた感情を体現していたと思います。また、自分たちの社会の中で権力にどう向き合うべきかという問題も含めてです。アメリカの軍事介入への言及や、戦闘機のイメージを用いた作品などもそうです。そうした様々な要素がありながら、最終的にはミニマルな工業素材による作品へと到達していた。彼はそれを成し遂げたのです。

私には、原口さんはどこか修道士のような人に思えます。だからこそ、その場所も

また、ある意味では修道院のようであってもよいのではないのでしょうか。私は普段あまり宗教的な言葉を使わないようにしているのですが、今夜は何度もそうした言葉を使っていますね。そこには図書館があり、作品があり、人々が訪れて本を読み、考え、時間を過ごすことができる。そんな場所です。

もちろん、私は美術館の展覧会を否定しているわけではありません。私はそうした展覧会も大好きです。私たちは美術館へ行き、作品を鑑賞し、そこから何かを受け取ることができます。

日本はそうしたことがとても上手です。例えばベネッセの取り組みもそうです。あれは失敗していてもおかしくなかった。けれど、そうはならなかった。確かに、あまりにも大規模で、費用もかかり、アクセスも容易ではありません。「誰が行けるのか」「どうやって行くのか」と思うこともあります。それでも、作品は見捨てられていません。きちんと維持され、美しく展示されています。作品が優れていて、そしてそれを支える人々が適切であれば、その場所は良いものになります。

原口さんの空間も、まさにそうしたものだと思います。ただ、そのあり方は少し異なっています。

富井: その言葉を聞けて、とても励まされます。

注

1. **アラナ・ハイス:** だからこそ、ニューヨークで生活できる資金を実際に持っている人たちだけが、ある種の限られたグループとして存在することになったのです。というのも、私たちはスタジオ・プログラムを始めたのですが、日本はそれに参加することを拒んだのです。このことは、ぜひお伝えしておきたいと思います。私は日本まで出向いて、和枝とともに国際交流基金に懇願しました。日本人アーティストがP.S.1のスタジオ・プログラムに参加できるようにしてほしい、と。私たちはアーティストが一年間制作できる作業場としてのスタジオを確保していることを説明しました。そこでは、彼らがニューヨークの状況を知り、アート・コミュニティの中に入っていくことができるのだ、と。ただし、P.S.1は館内に住居を提供していたわけではありません。アーティストたちは別の場所に住む必要があったため、私たちは各国に、彼らの住居や生活全般にかかる費用を支援してほしいと考えていました。選考についても、さまざまなルールがありました。けれども、私たちは選考過程について話し合うところにすら至りませんでした。というのも、これは全て南條史生以前のことで、私はキッパリとこう言われたのです。ニューヨークへ行き、そのようなプログラムに参加するに値する日本人アーティストであれば、日本政府の助けなどなくても、自力でそうすることができるはずだ、と。私は言いました。「それはどういうことでしょうか。つまり、他の国にはない、どんな秘密が日本にはあるというのですか。他の国々は皆、自国のアーティストを誇りに思い、彼らが国際的な状況の一部となることを望んでいるのに。」すると彼らは言いました。「私たちは、努力すれば成功がもたらされると信じています。そして、何がよく、何がよくないかは

市場が決めるものだと考えています。もしアーティストが市場において成功を収めているなら、その人にはニューヨークへいき、一年間生活するだけの資金があるはずです。私たちの支援は本当に必要ないでしょう。ですから、日本人アーティストがP.S.1に行けるかどうかは、市場が判断することだと考えます。」

富井: それは南條史生さんがおっしゃっていたことですか。

ハイス: いえ、私が言っているのは「南條以前」のことです。

2. https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/2000/listening-together/

3. この時、富井が画面共有で提示した《Oil Pool》の展示風景については、『*Catalogue Raisonné: Noriyuki Haraguchi 1963–2001*』p. 129 を参照。