

芸術家の「状況」

「正常化」時代のチェコスロヴァキアにおけるジャズ・セクションの活動について (3)

赤塚若樹

ジャズ・セクションの「状況 (Situace)」叢書は同時代の造形芸術に光を当てるシリーズで、1979年から1983年にかけてあわせて15冊が刊行された。表紙もふくめて全体で20ページしかない小冊子ながら、芸術家ごとのモノグラフというかたちを取っており、そのため実際にあつかわれているのは15人でしかない。とはいえ、当時の芸術の状況を検証しようとするなら、これがきわめて有効な資料となりうることはまちがいない。今回はこの叢書をとおしてまさにこの課題に取り組んでみることにしたい。

アドリエナ・シモトヴァー

「状況」叢書で最初に取り上げられる芸術家はアドリエナ・シモトヴァー。巻末の作家の経歴紹介には、「1926年8月6日、プラハ生まれ。国立グラフィック・アート学校でZ・バラシュ教授のもとで学び(1943-1945)、プラハ美術工芸大学でも学ぶ(1945-1950)。グループUB 12のメンバー」というプロフィールのほか、1960年から78年にかけて9回開催されている個展の記録、さらには「重要なグラフィック・アート国際展(ユーゴスラヴィア、西ドイツ、イタリア、日本、フランス、アメリカ)には毎年参加している。彼女の作品は大部分のチェコのギャラリーと外国のコレクション(ポーランド、フランス、スウェーデン、スイス、イタリア、アメリカ)に収められている」という情報が記されている⁽¹⁾。モノグラフ刊行は1979年3月なので、このときすでに52歳、ふつうに考えれば、芸術シーンでそれなりの地歩を築いていておかしくないような年齢だった。もしそうだとすると、第1巻目になったのは偶然だとしても、ジャズ・セクションの、造形芸術をあつかうシリーズの1冊として、つまりは「公式」の出版物としてシモトヴァーの本をなるべく早い段階で出そうという何らかの判断や意図があったと想像することも可能なので

⁽¹⁾ Srp, ed., (Situace 1) *Adriena Šimotová*, 19.

はないかと思う。日本でも展示されたとあるが、シモトヴァーという名前は実際にはほとんどまったく知られていないといっている。しかしながら、チェコ（スロヴァキア）の現代美術を語るうえでは無視できない芸術家であることはたしかであり（現在の目からみたときはとくにそういえるはずだ）、当時もその事実を「かたち」として残すことが検討されていたのではないかと想像しても決して不当ではないだろう^②。いずれにしても、「状況」叢書はアドリエナ・シモトヴァーを取り上げることから始まったのだった。

表紙をめくった最初のページ（表2にあたる部分で、この本では2というページ番号が打たれている）に置かれているのは、1977年のインスタレーション作品《境界画定とコミュニケーション（行為）》（*Vymezení a komunikace (akce)*）の図版（図1）で、ドアのない入口の向こう側に奥行きのある部屋が拡がり、向かい側の壁に接するように白い四角いシート（のような布か何か）が置かれ、そこに白い人物（のようなレリーフ）が背を壁にもたせかけながら足を伸ばして座っているのがみえる。この情景をわかりやすく表現するなら、がらんとした部屋にいる孤独な人物の姿（をモノであらわした作品）とでもいえばいいだろう。隣のページ（3ページ）には作家にかんするカレル・スルプ・ジュニア（Karel Srp, Jr., 1958-）のテキストが置かれている。

アドリエナ・シモトヴァーの図版は過去数年間の彼女の作品から選ばれている。主題となるのはたいてい現行の出来事のなかでの人間存在の変化である。それゆえに織物のコラージュ、オブジェ、ドローイングの作家はいつも人物像を既定の環境や何層も重なった頭部の輪郭と結びつけており、層状の横顔によって、動き、あるいは陰画的な表現においては、彼女のその瞬間の内的省察を捉えている。しかし、それをかたちにするのは、必要不可欠な表現のレベルにおいてのみだ。表現の単純さと純粹さのために芸術家は最小限の表現手段しか使っていない。作品制作において対象となるモノのもっとも基本的な輪郭を強調することによってみつけたしているのは、作品と芸術家の外的世界との主要な仲介者となる感受性の新しい境界である。たえず何ものかとの関係のなかにみずからをみいだす個人が支配的なモチーフとなっている。この「みいだし」

^② 第二次世界大戦後のチェコ美術の動向については、宮崎淳史が（加須屋ほか『中欧の現代美術』の第II章「チェコ」で）そのあらましを要領よくまとめており、そのなかでシモトヴァーについても手際よく論じている。

において物事の進行が止まり、それゆえにこの瞬間が出発点となるのだ。その構造において新しい活動が結晶化し、動きが生まれ、その動きが進展し、不変の空間へとさらなる出来事を投影していく。⁽³⁾

シモトヴァーという芸術家を論じたものであって、前ページの作品だけを解説した文章ではないが、それもふくめてこの作家の作品の傾向や特質がどのようなものがこの文章から読み取ることができる。ここでもちいられている、哲学的な響きをとまなう語彙が、たとえばいまの目からみたとときどこまで説得力があるものとして読みうるかという点を考えると、やはり時代の違いを意識せざるをえないところがある。抽象的な表現とそれにもとづく議論に書き手の若さや銜いをみることももちろん不可能ではないが、事の本質においてそれは無関係だろう。忘れてはならないのは、シモトヴァーがこのモノグラフに収められた作品をつくり、そしてこのモノグラフがつくられたのが社会主義の時代、「正常化」の時代、さらにいうなら社会主義リアリズムが支配的な美的イデオロギーだった時代であるという点であり、現在からすると、たんに時間的な距離があるというだけでなく、「状況」それ自体が根本的に異なっていたという点だ。そして、もうひとつ思い出しておかなければならないのは、当時のジャズ・セクションの主要メンバーのひとり、ヴラジミール・コウジルののちに書いているように、これが「公式のシーンの外部にいて、展示されるのはもっぱら時折思いがけずにか、外国でのみという、同時代の芸術家の肖像を伝える新しい叢書」⁽⁴⁾であるという点である。この時代に、そのような差し迫った状況のもとで芸術について真摯に語るには、こういった語彙と表現をもちいる以外になかった、そうするのがもっともふさわしかったとみておくべきなのではないか。

「シモトヴァーは、何でもない挿話から哲学的思索にいたるまで、このうえなく多様なかたちで生の変化を描いている」と述べてから、スルプは作品の表層の説明に移っていく。たとえば、布地に皺を寄せたり、布地を切って動かしたりすることでレリーフをつくり、一様な表面に乱れを生じさせ、立体感を出している、あるいは、透き通る繊維とのコントラストが出るように、描かれる対象の性質に表面の色が対応する壁紙をもちいることもある、といった具合だ。その後、1977年につづけて制作された3つの作品をその順番で取り上げていく。スルプによれば、それら

⁽³⁾ Srp, ed., (Situace 1) *Adriena Šimotová*, 3. 1 ページのみのテキストなので、本節においては、以下、このテキストからの引用は出典を省略する。

⁽⁴⁾ Kouřil, *Jazzová sekce v čase a nečase*, 272.

は「閉じた空間から開かれた空間への移行、観者との対話の再発見をあらわしている」という。

最初の作品は《人間の境界画定 (Vymezení člověka)》と題された三部作で (図 2、3、4)、つぎのように解説されている。

《人間の境界画定》三部作——《窓》。ひとりの人物が、外側にのみ把手の付いた窓枠のそばに立っている。人物の形式的表現によって (布地の個々の断片で襷をつくることによって) その人物の運命にかんする内省が捉えられている。《ドア》。布地の一部分が裏返しにされ、立っている人物の輪郭がみえるようになっている。《格子》。「私はここにいる、ここは私の場所だ」ということを伝え、知らせる部分、すなわち格子そのもの、ならびに大昔からそのことを象徴的に表現している手の跡によって組立てなおされている。

いまかりに「境界画定」と訳した標題の「vymezení」は、この時期のシモトヴァーにあってはキーワードにでもなっていたのだろうか、前述の作品の標題 (《境界画定とコミュニケーション》) のなかでも使われていた。これはまた、問題となることから (たとえば影響、効果、意味、有効性など) の「範囲ないし拡がりの限定」という意味もあらわしている。

つづいて取り上げられるのは《(小さな) テーブル》と題された作品 (図 5)。

《テーブル》——写真を板に載せたスタンドもふくめて、彼女のアトリエにあった、本物のテーブルのミニチュア。もとのイメージにほぼ重なる、写真に映った顔は、暗い色の生地の細かな断片でつくられていた。実質的に単色による表現であるために肖像がくっきりと際立ってみえている。

3 作品目は前出のインスタレーション作品《境界画定とコミュニケーション (行為)》であり、つぎのように解説されている。

《境界画定とコミュニケーション》——作品が個別に置かれている展示室とはちがいで、作品によって空間全体が活性化されている。オブジェは床に置かれるか、壁に掛けられるか、固定されずに吊るされるかしていた。参加者は部屋に入ると、それらと等価の協力者となり、行為アクションが生じた。作家がオブジェを制作したのは、明らかに特定の環境のためにだった。べつのところに置かれる

と、もともとの意味が変わってしまうだろう。オブジェは表面から生まれ、それを越えて拡がり（半分は寄りかかり、半分は横たわっている人物像は《壁と床》と名づけられた）、一時的な連結リンクとなっている。個々の要素の総和として存在していた結合体は、行為アクションのなかで空間、オブジェ、参加者のあいだで分割される。重要なのは知ることではなく、環境を全体として受け入れることなのだ。

要するにインスタレーションのサイト・スペシフィックなあり方が説明されていると考えてよいだろう。そこに「行為／アクション」という言葉がもちいられている点は多少気に留めておいてよいかもしれない。チェコスロヴァキアでも60年代から「ハプニング」や「パフォーマンス（・アート）」が試みられており、それらの言葉が美術用語として使われるようになってきている。「行為／アクション」はふつうそのなかでの行動や所作、演技などをあらわす言葉だが、チェコ（スロヴァキア）の芸術の文脈ではどうももう少し適用範囲が広いようで、ときに「ハプニング」や「パフォーマンス」の同義語とみなしてよいような使われ方もしている。引用のなかでは明らかに観者の状況をもふくむものとされている。モノグラフにはこの部屋のべつの個所（オブジェ）を写した図版があと2点収められており（図6、7）、サイト・スペシフィックなこの作品の全体像を伝えようとしている。

こうした作品解説とともにスルブの作家論も終わりに近づき、最後につぎのように述べることによってこのテキストを結んでいる。

アドリエナ・シモトヴァーは今日の典型的な領域を利用している。すなわち個人とその活動的な生き方の可能性との対立である。70年代末のチェコの造形芸術において、彼女は、みずからの態度を正当化する理由をさがす芸術家の、正真正銘最初の実例なのだ。

このようなスルブの作家論と前述の巻末の経歴紹介のほかは、全ページに作品の図版が掲載されており、小冊子ながらも本書は全体をとおしてアドリエナ・シモトヴァーという現代芸術家をあつかっている。取り上げられている作品はある一定の、それも短い期間に制作されたものでしかなく、作家の全貌を見通すような類いのつくりにはなっていない。しかしながら、社会主義リアリズムが公式の芸術政策となっていた時代に——時期によってその押しつけの厳しさに変化があったのは事実だとしても——、シモトヴァーのようなモダン・アートの作家のモノグラフを「公式」

の出版物として刊行したことの意義はきわめて大きいといわなければならないだろう。(なお、経歴紹介にあったグループ UB 12 とは、1960 年代のチェコスロヴァキアの芸術シーンにおいて重要な役割を果たしたグループのことで、この叢書にふくまれる芸術家からはシモトヴァーのほか、コリーバル、ボシュチーク、ヤノウシエクが参加していた。)

15 人の芸術家

「状況」叢書の第 1 巻として刊行された、アドリエナ・シモトヴァーにかんする小さなモノグラフのあらまは以上のようなものであり、この叢書では同様のかたちで 15 人の芸術家に取り上げられていく。ここであらためてその全体像をみておくことにしよう(以下、刊行順に、タイトル、サブタイトル、掲載内容、刊行年月をあげていき、タイトルとなる芸術家の名前には現綴りと生没年を添える)⁽⁵⁾。

1. アドリエナ・シモトヴァー (Adriena Šimotová, 1926-2014) —— カラージュ、オブジェ、ドローイング
1975 年から 78 年までの作品を掲載。1979 年 3 月刊行。
2. カレル・ミレル (Karel Miler, 1940-) —— 可能性
1972 年から 78 年までのパフォーマンスの記録を掲載。1979 年 4 月刊行。
3. イトカ・スヴォボドヴァー (Jitka Svobodová, 1941-) —— ドローイング、オブジェ
1974 年から 79 年までの作品を掲載。1979 年 5 月刊行。
4. ミラン・グリガル (Milan Grygar, 1926-) —— ドローイング
1973 年から 79 年までのドローイングを掲載。1979 年 9 月刊行。
5. エミラ・メトコヴァー (Emila Medková, 1928-1985) —— 写真
1967 年から 78 年までの写真を掲載。1979 年 12 月刊行。
6. スタニスラフ・コリーバル (Stanislav Kolíbal, 1925-) —— 空間と平面のあいだで
1967 年から 78 年までのインスタレーションを掲載。1980 年 5 月刊行。
7. ヤン・スヴォボダ (Jan Svoboda, 1934-1990) —— 写真

⁽⁵⁾ それぞれの書誌情報については、引用・参考文献一覧の「Srp, ed., (Situace 1-15)」を参照のこと。

- 1968年から75年までの写真を掲載。1980年7月刊行。
8. エヴァ・クメントヴァー (Eva Kmentová, 1928-1980) ——ドローイング、彫刻
1975年から79年までの作品を掲載。1980年11月刊行。
 9. リボル・ファーラ (Libor Fára, 1925-) ——企画の対話、窓
1975年から80年までのコラージュを掲載。1980年12月刊行。
 10. ヴァーツラフ・ボシュチーク (Václav Boštík, 1913-2005) ——イメージ
1965年から80年までの絵を掲載。1981年4月刊行。
 11. ペトル・シュテムベラ (Petr Štembera, 1945-) ——パフォーマンス
1971年から79年までのパフォーマンス (行為) の記録を掲載。1981年5月刊行。
 12. カレル・マリフ (Karel Malich, 1924-) ——意識と宇宙エネルギー
1976年から81年までの彫刻 (スタビル) とドローイングを掲載。1982年11月刊行。
 13. ダリボル・ハトルニー (Dalibor Chatrný, 1925-2012) ——空間的定位
1969年から81年までのオブジェ、彫刻 (モビール) などを掲載。1982年1月刊行。
 14. フゴ・デマルティニ (Hugo Demartini, 1931-2010) ——モデル
1968年から81年までの彫刻、インスタレーションを掲載。1983年1月刊行。
 15. ヴラジミール・ヤノウシェク (Vladimír Janoušek, 1922-1986) ——変化
1969年から83年までの絵画、彫刻を掲載。1983年10月。

シモトヴァーにつづく14人の芸術家のいずれもがチェコの現代芸術のそれぞれの分野において同様に重要な役割を担っており、このことはシモトヴァーの場合と同様に現在に目からみるとなおさらよくわかる。とはいえ、これについては後ほどあらためてあつかうこととして、ここではまず叢書の造本・装幀についてひとことふれておきたい。基本的にはシモトヴァーの巻の仕様と同じであって、つぎのようなかたちでほぼ統一されている。まず判型はA4判で、表紙もふくめて総ページ数は20となっている。表紙(表1)には、たとえば以下のように叢書名、巻次、タイトル(芸術家の名前)、サブタイトルが記されている——「状況/1/アドリエナ・シモトヴァー/コラージュ オブジェ ドローイング」(図8)。表紙の裏(表2)のページ(「2」というページ番号が振られている)に作品の最初の図版が置かれ、その見開きの右側のページ(3ページ)にカレル・スルプ・ジュニアによる作家論

が掲載されている。裏表紙の裏(表3)のページ(19ページ)に作家の経歴紹介と奥付に相当する記述があり、それによれば企画・編集はカレル・スルプ・ジュニアが、ブックデザインはヨスカ(ヨゼフ)・スカルニック(Josef "Joska" Skalník, 1948・)がそれぞれ手がけている。これらのページをのぞくと、裏表紙(表4)をふくめて全ページに作品の図版が掲載されており、多少の例外はあるものの、以上のようなページ構成でこの叢書は統一されている。この形式で、いわばポイントを絞ってチェコ(スロヴァキア)の同時代(現代)アートを紹介し、記録していったのが「状況」叢書だったということだ。

芸術的コンテキスト

ところで、1970年代の終わりから80年代前半にかけて刊行されたこの叢書が置かれていた芸術的文脈がどのようなものであったのかにも少しばかり目を向けておきたい。まず20世紀後半の現代美術の流れを確認するなら、芸術の中心がヨーロッパからアメリカへと移行し、そのアメリカで1940年代後半から50年代にかけて抽象表現主義が興隆した事実からみていくのがわかりやすいだろう。すこし遅れてヨーロッパで抬頭する同傾向のアンフォルメルとともに、大きな影響力を行使しながらメインストリームとなっていった。50年代にはその一方でネオ・ダダのような動きも生じているが、抽象表現主義がモダン・アートの典型的な表現様式であることは揺るぎなかった。ところが60年代に入ると、およそ正反対といってよい性格のポップ・アートが大きく花開き、傾向がまったく異なるミニマリズムとともにこの時代のアートの動向を特徴づけていく。60年代にはほかにイヴェント、ハプニング、あるいはさらにランドアートなども試みられていた。その後迎える70年代には、50年代の抽象表現主義、60年代のポップ・アートと同じ意味あいでの時代を代表するような運動や潮流はみいだせないが、それでもコンセプチュアル・アートが主流となり、ボディ・アートやパフォーマンスなども登場している。当たり前といってしまうような事項を並べたにすぎないが、「状況」叢書の刊行がはじまる70年代末までの現代美術の流れはざっと以上のようなものだった。漏れているものは多々あるが、ここではさしあたりごく大まかな見取り図が確認できれば十分だ。

では、これを踏まえたうえで同じ時代のチェコスロヴァキアの芸術シーンの動向をみてみることにしよう。ただし、ここではチェコ美術史の同様の要約ではなく、いささかイレギュラーな方法を試みてみたい。チェコの科学アカデミーからチェコの美術史をみつかった大部の(B4判の美術書と同じ造りの)——おそらく同種の

ものとしては決定版といつていい——書籍が 10 分冊で刊行されており、タイトルを『チェコ造形芸術史』という。問題となる 20 世紀後半については、そのうち第 V 巻 (1939-1958 年) と第 VI 巻第 1・2 冊 (1958-2000 年) によってカバーされている^⑥。それぞれの巻では当該の時代の美術についてその概要や個々のジャンルの状況が解説されているほか、代表的な運動や潮流についても論じられている。総まとめを目的とするようなこの種の専門書で取り上げられているということは、その運動や潮流はそれぞれの時期に決定的な意味をもつものだったと考えてよいだろう。もしそうなら、それをひとつの指標として美術の流れをたどっていくことができるはずだ。さしあたりその線で考えることとして、この 3 冊の目次から、その種の運動なり潮流なりが明確にしめされている標題をあげてみるとつぎのようになる (時代の区分は目次の記述にしたがう)。

1948 年～1958 年 (第 V 巻) —— 「シュルレアリスム、実存主義、激発主義」

1958 年～1970 年 (第 VI 巻第 1 冊) —— 「アンフォルメル^{ヌーヴェル・フィギュレーション}のあらわれ」、「60 年代のチェコの新しい具象表現^{ネオ・コンストラクティヴィズム}、ポップ・アートの反映、グロテスク、アサンブラージュ」、「アール・ブリュット——原初の (生の) 状態の芸術」、「新構成主義^{ネオ・コンストラクティヴィズム}とキネティック・アート」、「視覚詩・具体詩、レトリズム」、「行為の芸術、(アクトゥアル) 運動、ハプニング」

1970 年～1989 年 (第 VI 巻第 1・2 冊) —— 「抑制なしに、70 年代と 80 年代のチェコ芸術におけるオブジェ、インスタレーション、環境」、「60 年代のアクション芸術^{ルミノダイナミズム}」、「素材、プロセス、場所としての風景の再発見」、「光のダイナミズムからビデオというメディアへ」、「コンセプチュアル・アートのあらわれ」、「幾何学言語」、「思索と表現のあいだで。アルテ・ポーヴェラの刺激、芸術の媒体の縮減、表現の力学」、「リアリズム描写の異種混濁性、オブジェ、環境」、「シュルレアリスムの想像力^{ヌーヴェル・フィギュレーション}」、「新しい具象表現から新しい表現とグロテスクへ、グループ 12/15^{ネオ・エクスプレッションニズム}」、「ポストモダンと新表現主義」

^⑥ Švácha a Platovská, eds., *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939-1958*;

Švácha a Platovská, eds., *Dějiny českého výtvarného umění VI / 1. 1958-2000*;

Švácha a Platovská, eds., *Dějiny českého výtvarného umění VI / 2. 1958-2000*.

以下、チェコ (スロヴァキア) の芸術にかんする記述はおもにこの 3 冊にもとづいている。ほかにも参照した資料があるが、ここでは Alan, ed., *Alternativní kultura* ならびに Ševčík, Morganová a Dušková, eds., *České umění 1938-1989* の 2 冊をあげるに留めておく。

当然のことながらこの一覧に見て取れるチェコの美術の流れは、基本的に前述の現代美術のそれに沿った展開になっているといえる。しかしその一方でローカルな特質もあらわれており、そのひとつはこれらのタイトルに登場する、チェコ芸術に特有の事項が指し示すものだ。たとえば、「激発主義」という仮の訳語をあたえた「explosionalismus」（一瞥してわかるとおり、「爆発」をあらわす言葉「explode」——英語などでは「explosion」にあたる語——にもとづいている）。これは版画家ヴラジミール・ボウドニーク（Vladimír Boudník, 1924-1968）が1940年代末から1950年代半ばにかけて提唱した方法論で、その要諦は、日常的な事物を見ることから得られる内的なもの、そのヴィジョンやイメージを二次元の表面に表現しようとするにあった。かなり乱暴な捉え方をしてしまえば、そこに表出されるイメージはアンフォルメルや抽象表現主義につらなるものだととりあえずいっておくことができる。「光のダイナミズム」と訳した「ルミノディナミズムス」は、光とその動きにもとづく表現方法で、キネティック・アートの一種といってよいものだ。（「幾何学言語」という標題はまぎらわしいが、そこではいわゆる幾何学的抽象が論じられている。）

ここで話をわかりやすくするために、かなり粗雑なまとめ方ながら、またあくまでも便宜的なものながら、チェコ芸術の動向をつぎのような5つの系列に分け、それにもとづいて考察を進めていくことにしたい——（1）シュルレアリスムの伝統に属する芸術の系列、（2）アンフォルメルをはじめとする抽象芸術の系列、（3）ヌーヴェル・フィギュラシオンをはじめとする具象表現の系列、（4）コンセプチュアル・アートの流れを汲む芸術の系列、（5）「行為」^{アクション}にもとづく芸術の系列。

この区分の仕方についてはとくに細かく説明する必要はないだろうが、それぞれについて若干補足しておくなら、まず（1）については、チェコスロヴァキアではシュルレアリスムが第二次世界大戦以後も——フランス（あるいはアメリカ）で衰退したあとでも——ひとつの運動として明確なたちを取っており、その伝統は今日までつづいている。それゆえにひとつの系列をそこにみだしてもまったく不自然ではないし、そこにある種のローカルな特殊性をみることもできる。

（2）の抽象芸術にかんしては、チェコ（スロヴァキア）ではアンフォルメルがひとつの大きな潮流として際立っていた点を指摘しておいてよいだろう。それに関連していえば、事情を知らないで混乱や誤解が生じるような用語法だが、チェコ（スロヴァキア）ではこのアンフォルメルのことを「構造的抽象（strukturální abstrakce）」あるいは「質感的抽象（texturální abstrakce）」と呼ぶこともあり（要

するに、表面の材質感や^{テクスチャー}構造^{ストラクチャー}に関心が向いているということだろう)、とくに前者の「構造的」という言葉がしばしばアンフォルメルの表現様式や美的傾向を指し示すことにも留意しておいてよいかもしれない。

欧米ではアンフォルメルや抽象表現主義などの抽象芸術が隆盛を極めたあとの60年代に、おそらくその反動もあるのだろうが、具象的な表現が再び脚光を浴びることとなり、ときにその動きがフランス語で「新しい具象表現」をあらわす「Nouvelle Figuration」(ないし英語で「New Figuration」)という名称で呼ばれることがある。(3)としてひとつの枠をもうけた具象表現においては、これに相当する「Nova Figurace」の動きが際立っている。「具象表現(Figuration / Figurace)」の「具象」とはこの場合、もちろん「抽象」の反意語であり、何らかの事物の再現的な表現にかかわるものだが、そこで中心的なテーマとなるのは、figure / figuraすなわち人間のかたちであることもいい添えておこう。前述のアドリエナ・シモトヴァーはまさにこの動きを代表する作家のひとりとみなされている。

コンセプチュアル・アートの系列の(4)とパフォーマンスの系列の(5)については、ときに(5)は(4)にふくめて考えられることなどから、まえの3系列以上に検討の余地はあるものの、前述のような「^{アクション}行為」という言葉の使われ方などを考慮し、ここではひとまずこれを「状況」叢書の芸術的コンテクストと関連する芸術の動向を考えるための枠組みとしておきたい。

作家の美的傾向

さて、以上のような5つの系列を考えたとき、「状況」叢書の15人の芸術家はどこに属するのだろうか。一般論としていえば、ひとりの作家の芸術生活をみたとき、そこに作風の変化やジャンルの横断があってもなんら不思議はないし、多様な価値が共存する現代アートにあってはむしろそれがふつうであるとすらいえるかもしれない。15人の芸術家にもそれは確実に当てはまっているが、さしあたりここではこの叢書のなかで取り上げられている作品を中心に考えておくことにする。すると、つぎのような一覧にとりあえず収めることができそうだ([]は叢書の巻次)。

- (1) シュルレアリスムの伝統に属する芸術の系列——エミラ・メトコヴァー [5]、リボル・ファーラ [9]
- (2) アンフォルメルをはじめとする抽象芸術の系列——ミラン・グリガル [4]、ヴァーツラフ・ボシュチーク [10]、カレル・マリフ [12]、フゴ・デマル

ティニ [14]

- (3) ヌーヴェル・フィギュラシオンをはじめとする具象芸術の系列——アドリエナ、シモトヴァー [1]、イトカ・スヴォボドヴァー [3]、ヤン・スヴォボダ [7]、エヴァ・クメントヴァー [8]、ヴラジミール・ヤノウシエク [15]
- (4) コンセプチュアル・アートの流れを汲む芸術の系列——スタニスラフ・コリーバル [6]、ダリボル・ハトルニー [13]
- (5) 「^{アクション}行為」にもとづく芸術の系列——カレル・ミレル [2]、ペトル・シュテムベラ [11]

15人ほどの芸術家を大ざっぱな5つのカテゴリーに分類し、それにもとづいて領域の拡がりやバランスを云々することはできないが、それでも叢書が多方面の芸術活動を視野に入れようとしていたことはわかる。それでは、つづけて各系列に収まる具体的な例をいくつかみることによって、「状況」叢書の視点の取り方がどのようなものだったのか、「正常化」時代のチェコ（スロヴァキア）の「グレーゾーン」の芸術がどのようなものだったのかを——その一端でしかないとはいえ——確認していくことにしよう。

エミラ・メトコヴァー

最初にシュルレアリスムの伝統の系列から、写真家のエミラ・メトコヴァー（第5巻）を取り上げることにする。巻末の作家紹介によれば、「1928年、ウースチー・ナド・オルリツィー生まれ。国立グラフィック・アート学校でJ・エム教授のもとで学ぶ（1942-43, 1945-46）。チェコスロヴァキアのシュルレアリスム・グループのメンバー」⁽⁷⁾。メトコヴァーのモノグラフにもスルプの論考が寄せられており、その作品についてはたとえばつぎのようなことが語られている。

エミラ・メトコヴァーの作品が表面の下でふれているのは、モノにかかわるふつうの体験である。作家はモノの以前の機能を否定する要素を強調している。モノは内的な観念と対立し、ふさわしい形態のときには一体化する。重要なのは、見えていない、意識的なまなざしによってのみたどれる、死んだ形態が、

⁽⁷⁾ Srp, ed., (Situace 5) *Emila Medková*, 19.

見えるモノへと変化させる視の方法なのだ。そのようにして実現されるのが写真《ラコスト城にて》である。観者は意図されたキツネの頭部にはまったく気づく必要はなく、そのかわりに見るのは壁に走る抽象的なひび割れだけだ。こうしてみずからのために現実を想像力によってつくりかえ、作品を現実の写真から写真の現実へと移し変える。

写真は観者とモノの仲介者である。それは窓であるだけではなく、想念によって部分的にかたちづくられる言葉が、枠にはめられるように制限され、そうすることによって発せられるときの最終結果でもある。私たちは写真をとおして出来事を見ているのではなく、縁を思い出し、出来事のなかうちにいることを知る。出来事は、写真の表面ではなく、私たちのなかで起こっているからだ。⁽⁸⁾

要するにメトコヴァーの写真が異化された現実のヴィジョンを提示し、そのイメージを観者が想像力によって成立させているということだろう。1972年の作品《ラコスト城にて》は、ここでいわれているように、壁のひび割れを写したものだが、見方によってはキツネの顔のようにみえなくもない(図9)。こうした偶然あるいは自然によってつくりだされる形態が、具体的な事物に類似していたり、何かしら意味のあるイメージに重なっていたりすることは日常的にもあることだが、ときにそうした類似や重なりを一種手法のように利用して作品がつくられることがある。チェコのシュルレアリスムを代表する画家トワイヤン(Toyen, 1902-1980)がこれとまったく同じイメージの重なりをテーマに、まったく同じタイトルの絵を1940年代に描いていることをここで思い出しておこう(図10)。両者を見比べれば、これが決して偶然ではなく、メトコヴァーがトワイヤンの作品に触発されてこの作品をつくったのはおそらくまちがいないといえるだろう。

引用の第2段落では「言葉」の比喩がもちいられている。スルプはメトコヴァーを論じるのにこの比喩に頼っており、たとえば《把手》(図11)や《ドア》(図12)といった作品についてはつぎのように説明している。

最初のグループ(たとえば《ドア》、《把手》)では言葉が現実場所にあたえ、写真の命名とモノそのものの直接的な関係を説明する、もともとの文字どおりの客観性をもって現実を捉えている。現実の再評価——ここではそれが強調されるだけではない——をすることで、失われた美しさや写真に撮られたも

⁽⁸⁾ Ibid., 3.

のの奇妙さがしめされるわけではないが、そこは内的な緊張で満たされる。モノはそれ自体の輪郭を越えることはなく、形態の範囲のなかで生きている。それゆえにみずからのうちに、名づけられない、内的な対話の矛盾をとどめている。手で触れることはありえない、この独特な語り口に耳を傾ければ、また自己を閉ざす手前で立ち止まりさえすれば、想念が第一のものとなる。このようにしてとらえられる言葉が語りかけているのは自分自身だけなのだ。⁹⁾

スルプはこの論考のなかでメトコヴァーの写真にあっては「一貫して正面からのまなざし [眺め]」が前面に出ていると指摘している。私たちが写真を前にしたとき、たぶんこの「正面性」がそこに映し出される出来事に私たちを対峙せざるをえなくし、私たちの内側に「言葉」を生じさせるひとつの大きな要素となるのだろう。メトコヴァーの作品に向かうとき、その「言葉」が語りかけてくるのをとどめることはできない。つづけて (2) の抽象芸術の系列に移ることにしよう。

フゴ・デマルティニ

さすがに「状況」叢書が刊行されたときにはすでにアンフォルメル時代は過ぎ去っており、抽象芸術と呼ばれるものにもあってはべつのタイプが試みられていた。ここでは新構成主義^{ネオ・コンストラクティヴィズム}の代表的な作家とみなされることが多いフゴ・デマルティニ (第 14 巻) を取り上げることになりたい。モノグラフの最後に掲載された経歴紹介からはじめると、「1931 年 7 月 11 日生まれ。オタカル・ヴェリンスキーのもとで石工になるための訓練を受ける (1946-1949)。プラハの芸術アカデミーでヤン・ラウダ教授のもとで学ぶ (1949-1954)。プラハ在住」¹⁰⁾。

デマルティニのモノグラフのサブタイトルとなっている「モデル」とは、叢書の刊行時に重なる 1970 年代後半から 80 年代はじめにかけて制作された一連の彫刻作品の標題のことで、ときにオブジェとも呼びうるような彫刻がガラスのケースに入れられているのが、少なくともわかりやすい外的な特徴となっている (図 13、14)。この本はそこにいたるまでの変遷がたどれるように編集されており、スルプの作家論もそれを解説するようにはじめられている。「フゴ・デマルティニの新しい作品において生じている変化は、抽象的・幾何学的表現の現実的・物質的表現への移行と

⁹⁾ Ibid.

¹⁰⁾ Srp, ed. (Situate 14) *Hugo Demartini*, 19.

いにかえることができる。モデルの誕生の初期には 60 年代の終わりに行なわれたいくつかの行為アクションがあった⁽¹¹⁾。ここでいわれる「行為アクション」とは、さまざまな形態の木片を空中に投げ上げて、自由に舞い上がっている状態にし、それが地面のうえに（あるいはその風景のなかに）落ちることによって、あらかじめ考えられた構成上の効果や外的な干渉とはまったく無関係なかたちで置かれた状況をつくりだすことができるというものだ（図 15、16）。要するに「偶然性」を取り入れた造形の方法が主題となっているということだろう。

スルプによれば、この行為アクションの方法にもとづいて作家は《プロジェクト》と呼ばれる作品の制作に向かうことになる。今度は地面ではなく、限られた平面のうえで同様の「行為アクション」で偶然に得られる配置を利用し、木片を固定することによって作品としている（図 17）。このあとデマルティニが取り組むのが前述の《モデル》だ。

最初のいくつかのモデルでは正面を向いた壁がそびえていた。それによって内的な空間の境界も画定されていた。壁はもともと大きく、作品の基礎を担うものとなっていた。その表面がまなざしの最終的な境界にもなった。モデルを取り囲むプレクシガラスの覆いも考慮するなら、壁はたいてい対称軸のうえに置かれているか、覆いの後ろのガラスを隠している。もちいられている事物は、たいていさまざまに変化しながら、厳格な対称シンメトリーから逸脱していき、作品のなかに、最小限ながらある一定の構成上の緊張を持ち込んでいる。[……] 壁には梯子が立てかけられたり、壁を足場が取り囲んでいたり、壁に棹がもたせかけられたりしている。しかしこのまったく自然な状況を具体化しているのは、垂れ布を壁に投げかける想像上の瞬間なのだ。⁽¹²⁾

この種の作品をどう捉えるかという点についてはいろいろな意見があるだろうし、また、このカテゴリーに分類したほかの作家もまったくちがったタイプの作品をつくっている。本当ならデマルティニのみですますわけにはいかないが、さしあたりここでは「正常化」の時代にもこうした抽象美術の試みがなされていたことを確認してつぎに進むことにする。

(11) Ibid., 3.

(12) Ibid.

スタニスラフ・コリーバル

順番通りなら、つぎは(3)の具象表現だが、すでにこの系列に属するアドリエナ・シモトヴァーをいくぶんくわしくあつかっているのだから、4番目のカテゴリーから、チェコのコンセプチュアル・アートの代表格と目されるスタニスラフ・コリーバル(第6巻)を取り上げることにしたい。「1925年12月11日、オルロヴァー生まれ。プラハの美術工芸大学でグラフィック・アートを学び(1945-1951)、プラハの演劇学部で舞台美術を学ぶ(1951-1954)」⁽¹³⁾。「状況」叢書のコリーバルの巻に掲載された経歴紹介にはこのように記されている。「概念」を重視する芸術のスタイルであるということもあり、ここは2つの作品についてスルプがどうそれを汲み取っているかをみていくことにしたい。まずは1969年の作品《この場所にて》(図18)。

スタニスラフ・コリーバルの10年にわたる作品制作の^{プロブレマティーク}問題系を切り拓いたのは彫刻《この場所にて》だった。境界線を引き、生活環境から引き出すことによって、それ自体の範囲で生じている出来事から独立していた。それはそれ自体から、混沌から秩序へと、不確定の形態からはっきりと決められた形態へと進展している。この動きが生じているのは切り離され、独立した場所だった。場所の特性によって、平面へと向かう根本的な方向転換がしめされていた。しかし、それが向かったのは、イリュージョンにもとづく古典的な遠近法や全体を部分に分解することでもなく、そこからは何も出現していない^{プラブロストル}原-空間、平面だった。このような平面をインスタレーションに組み入れるのは壁もしくは床である。作品はこうしていくぶんかの官能性、微妙な造形、洗練された形態を失い、支配的な思考によりいっそう従属した。私たちは感覚的なものを完全に取り去った環境のなかにいる。場所はこうしたアプローチによって思考の存在を知らせるのにとくに適したものとなるので、出来事のすべてを実現それ自体よりも強調する必要があったのだ。

作品から立体的なものをすべて、触覚的性質をすべて取り去ったので、目に見える領域にあった、それまでの目標を見直すことになった。場所の問題がコリーバルの作品制作を動かしている。必要不可欠な形態へと抽象化された観念が残るように、素材から美的価値を取り去った。素材は多くの場合とくに修正

⁽¹³⁾ Srp, ed., (Situace 6) *Stanislav Kolibal*, 19.

されず、設置されるまえに持っていたのと同じ特性を保持している。(14)

このままつづけて、もうひとつ 1970 年制作の《境界画定が十分にはなされていない空間》(図 19) もみておこう。

《境界画定が十分にはなされていない空間》において彫刻は観者に向いており、それ自体の状況だけでなく、そこから離れた状況にも依存している。ひとはすぐにその一部分となる。観者と作品のこのような対立から作品自体の内部の対立へといたるのちの変化は、開かれたものから閉じたものへ、束縛された精神から独立した精神へという移行である。隔離された思考のこうした全体性のために、作品のなかへと踏み込むことはできず、私たちにできるのはただ作品とともにいることだけなのだ。(15)

作品の良し悪しをここで問う必要はないだろう。現代美術の文脈であれば、こうした作品あるいは作品制作のあり方はまったくおどろくにはあたらない。だが、あらためて強調しておくが、コリーバルがこれを行なっていたのは「正常化」の時代、社会主義リアリズムが芸術の原則となっていた時代だったのだ。その精神がコンセプチュアル・アートに合致するはずもなかった、という事実には注意を払っておいてよい。

ペトル・シュテムベラ

最後に、^{アクション}行為の系列からペトル・シュテムベラ (第 11 巻) のパフォーマンスを取り上げておこう。「1945 年 1 月 21 日、プルゼニ生まれ。1945 年よりプラハ在住。プラハ・カレル大学社会学・ジャーナリズム学部で学ぶ (中退)。1969 年より屋外での^{アクション}行為を、1971 年よりおもに身体を使った^{アクション}行為、パフォーマンスを行なう」とモノグラフ巻末の作家紹介にはあり、そこにはつづけてチェコスロヴァキアはいうようにおよばず、ハンガリー、ポーランド、東ドイツ、アメリカのさまざまな都市で^{アクション}行為やパフォーマンスを行なったことが記されている(16)。このカテゴリーに分類

(14) Ibid., 3.

(15) Ibid.

(16) Srp, ed., (Situace 11) *Petr Štembera*, 19.

したシュテムベラとカレル・ミレルの巻は、あつかわれる芸術形式の性格のためだろうか、叢書のほかの巻とちがって、最初にスルプの作家論ではなく、スルプと作家の対話を掲載している⁽¹⁷⁾。「ヨガが内面的な集中にどのくらい役立ちましたか」という質問からはじまるシュテムベラのインタビューは、いささかかわった行為^{アクション}やパフォーマンスをするだけあって、じつにおもしろく、ここでも「作品」にかかわる範囲でそのやりとりの一部をみとくことにしたい(ちなみに、ヨガの質問にたいしては「とても役立っています。ヨガをしていなければ、多くのことがこんなふうには実現できなかったでしょう」と答えている)⁽¹⁸⁾。

まず最初に1976年の《跳躍 No. 2》^{ジャンプ}という作品(図 20)。シュテムベラのモノグラフでは図版のキャプションに、タイトルと制作年のほかに、作家の短い解説が添えられており、この作品についてはつぎのように述べている。

ジャンプは2回行なわれた。壁から部屋の中央に向けて行なわれた最初のジャンプの長さは、壁際の金属の棒に結びつけられたゴムバンドによって制限されていた。着地した場所から壁のほうに向けて2回目のジャンプを(最初のジャンプと同じエネルギーを使い、今度はゴムバンドを結びつけることなく)行なった。壁に衝突したあと、壁に沿って撒かれた酸のなかに落下。⁽¹⁹⁾

ふつうに読めばギャグとしか思えないが、本人はいたってまじめだったのだろうし、仮にギャグだったとしても社会主義のチェコスロヴァキアでこれをアートとしてやったのであれば、それはそれで評価すべきだろう、と思えるくらいの内容ではないか。いずれにしても、こういうパフォーマンス・アーティストがいたのだ。シュテムベラはスルプの「あなたのパフォーマンスには越えることのできない限界がありますか」との問いにたいし、この作品についてふれながらこう答えている。

作品においてはつねに何かしらの限界に立ち向かっていますし、観者にとっても、そういう限界があるということや、それが本質的には越えられないということがまったく明らかなこともあります。たとえば2回のジャンプで構成され

⁽¹⁷⁾ これに関連していえば、エヴァ・クメントヴァーをあつかう第8巻も冒頭にはスルプの作家論ではなく、クメントヴァー(1980年4月8日死去)が1980年2月末に批評家インジフ・ハルペツキーに送った書簡のテキストが掲載されている。

⁽¹⁸⁾ Srp, ed., (Situaace 11) *Petr Štembera*, 3.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, 13.

る《跳躍》がそうです。最初のジャンプのさい、私は重い金属の棒にゴムでつながれており、そのおかげでジャンプの長さはほぼ半分となりました。2回目のジャンプはこの束縛から解放されていましたが、同じエネルギーで壁に身を投げました。作品には一定の限界を越えるのはどのくらい可能なのかという点についての同じ思想が浸透しています。私自身にそれはわかりません。作品のなかでそれを試し、そうすることでそれを視覚化しているのです。⁽²⁰⁾

なるほど背景にある意図はわかるが、同時に、この作品における「限界」とはどういうものなのかという疑問が生じてこないわけでもない。とはいえ、この種のパフォーマンスについてあまり細かいことを問うてもさほど意味があるとも思えない。それこそこの「行為」に注目しておけばいいだろう。

シュテムベラには「ナルシス」をテーマとする作品があり、そのひとつ、1974年の《ナルシス No. 1》(図 21)については作家自身がつぎのような解説を寄せている。

蠟燭に照らされた、即席の「祭壇」に置かれた自分の肖像(写真)をしばらくじっくり見てから、助手が注射器で私の静脈から血を採った。それから私はその血を、自分の尿や、自分で切った髪の毛や爪と混ぜ合わせ、ふたたび「祭壇」を見ながらその混合物を飲んだ。⁽²¹⁾

行為の良し悪しはともかく、この種のパフォーマンス/ボディ・アートにもシュテムベラは及んでおり、そればかりか、このテーマにはある種のこだわりすらあったようだ。「いくつかの独立したパフォーマンスに進展させるほど、ナルシスのテーマに関心をもつのはどうしてなのでしょう」というスルプの質問にはこう回答している。

西側の型を利用するという考えから逃れることはできません。逃れるにはインドへの旅に出るくらいしかありません、もし可能であればですが。しかし《ナルシス》において聖人の旅に出たいとは思いませんでした。そのなかの宗教的なモチーフはまったく重要ではありません。自我を否定する代わりに、より高

⁽²⁰⁾ Ibid., 3.

⁽²¹⁾ Ibid., 2.

次の悟りに到達しないでいる一部のインド人は、自我を呼び覚まし、そうすることによってある一定の自己満足（「私のやり方だけがよい」）にいたり、それを意識すればするほど、ますます自己が満たされていき、自分のなかに、自分の活動のなかに自分を見えています。《ナルシス》のシリーズ全体がこの状態の反映です。しかし、はじめは個人のほうを向いたものでしたが、後にこれは一般的な問題なのだという意識にいたりました。⁽²²⁾

インドのこと、東洋のことがもちだされるのは時代の反映なのだろうか。いずれにしても、背景にある「哲学」はこのようなものだった。

最後にもうひとつ、1979年にポーランドのヴロツワフで行なわれた無題のパフォーマンス（図22）を取り上げておこう。シュテムベラによれば、それはつぎのようなものだった。

音量を最大限にしたラジオとテレビのあいだにひよこを置き、網で包んだ。新聞を読みながら、ひよこが逃げようとするのをずっと見守った。ひよこが逃げようとするやとすぐに捕まえ、ふたたび網に包み、ふたたびテレビとラジオのあいだに置いた。ひよこがすっかり諦めるまで、長いことこれをくり返した。⁽²³⁾

このパフォーマンスについてもインタビューのなかでふれている。この作家は動物たちを「外的世界の象徴」とみなしているが、このひよこはそうではなく、「一方的な伝達手段によってたえず白痴化されている人間の役割を担っている」のだという⁽²⁴⁾。シュテムベラの考えでは、このパフォーマンスはふたつのパートに分けられ、ひよこにかんするものがひとつ目で、その動きが止まるところが2番目のパートとなる。

2番目のパートで「演じていなかった」のは、ひよこではなく、私自身なのですが、このパートは、私たちがそのなかにおいて、そこにとらわれている——しかしとらわれないでいる可能性もつねにある——困難な状況を打開する方法をさがすものでした。重要なのは、そこから逃げるのではなく、その状況の

⁽²²⁾ Ibid., 3.

⁽²³⁾ Ibid., 20.

⁽²⁴⁾ Ibid., 4.

なかにおいて、それを支配することです。[……] この意味においては、自分に課せられたものとして状況を受け入れることが重要なではありません。そうではなく、重要なのはべつのしかたで問いを立てることだけです。これは私の状況で、そこに私はいるのですから。⁽²⁵⁾

シュテムベラのパフォーマンスも、そしてまちがいなくシモトヴァーとコリーバルのインスタレーションも、メトコヴァーの写真も、デマルティニの彫刻もこうした「状況」に向き合いながらつくられているのだろう。

「正常化」時代にジャズ・セクションが刊行した「状況」叢書とは以上のようなものだった。この論文で取り上げられたのはその3分の1——たった5人の芸術家——にすぎないが、ここまでみてきたことからだけでも、当時のチェコスロヴァキアで現代芸術のじつに興味深い試みがいろいろとなされていたことがわかるだろう。社会主義リアリズムという当時の芸術政策とは決して相容れることがなかった芸術的営為の数々がこの叢書によって、小さなモノグラフとしてはあっても公式に記録されたことの意味がどれほど大きかったかという点については、もはや説明する必要はないはずだ。「状況」叢書であつかわれているほかの芸術家の美的探求についてもきちんとたどる機会をもうけるべきだろうし、ジャズ・セクションが造形芸術の領域で従事した、これ以外の活動についても調べなければならぬことが数多く残っている。いずれにせよ、ジャズ・セクションについて取り組むべき課題は山ほどあるが、今回は「状況」叢書がどのようなものであるかを確認し、そのなかで当時の芸術家たちが置かれていた状況を素描できたことでひとつの課題がこなせたものとひとまず考えておくことにしたい。

〈引用・参考文献〉

Alan, Josef, ed. *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

Kouřil, Vladimír. *Jazzová sekce v čase a nečase: 1971-1987*. Praha: Torst, 1999.

Srp, Karel, jr., ed. (Situace 1) *Adriena Šimotová: Koláže, objekty, kresby*. Praha: Jazzová sekce, 1979 (březen).

⁽²⁵⁾ Ibid.

- , ed. (Situaace 2) *Karel Miler: Možnosti*. Praha: Jazzová sekce, 1979 (duben).
- , ed. (Situaace 3) *Jitka Svobodová: Kresby, objekty*. Praha: Jazzová sekce, 1979 (květen).
- , ed. (Situaace 4) *Milan Grygar: Kresby*. Praha: Jazzová sekce, 1979 (září).
- , ed. (Situaace 5) *Emila Medková: Fotografie*. Praha: Jazzová sekce, 1979 (prosinec).
- , ed. (Situaace 6) *Stanislav Kolíbal: Mezi prostorem a plochou*. Praha: Jazzová sekce, 1980 (květen).
- , ed. (Situaace 7) *Jan Svoboda: Fotografie*. Praha: Jazzová sekce, 1980 (červenec).
- , ed. (Situaace 8) *Eva Kmentová: Kresby, plastiky*. Praha: Jazzová sekce, 1980 (listopad).
- , ed. (Situaace 9) *Libor Fára: Dialog projektu, okno*. Praha: Jazzová sekce, 1980 (prosinec).
- , ed. (Situaace 10) *Václav Boštík: Obrazy*. Praha: Jazzová sekce, 1981 (duben).
- , ed. (Situaace 11) *Petr Štembera: Performance*. Praha: Jazzová sekce, 1981 (květen).
- , ed. (Situaace 12) *Karel Malich: Vědomí a kosmické energie*. Praha: Jazzová sekce, 1982 (listopad).
- , ed. (Situaace 13) *Dalibor Chatrný: Prostorové orientace*. Praha: Jazzová sekce, 1982 (leden).
- , ed. (Situaace 14) *Hugo Demartini: Modely*. Praha: Jazzová sekce, 1983 (leden).
- , ed. (Situaace 15) *Vladimír Janoušek: Změny*. Praha: Jazzová sekce, 1983 (říjen).
- Srp, Karel. *Týden*. Praha: Galerie Hlavního města Prahy / Argo, 2000.
- Švácha, Rostislav, a Marie Platovská, eds. *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939-1958*. Praha : Academia, 2005.
- a Marie Platovská, eds. *Dějiny českého výtvarného umění VI / 1. 1958-2000*. Praha : Academia, 2007.
- a Marie Platovská, eds. *Dějiny českého výtvarného umění VI / 2.*

1958-2000. Praha : Academia, 2007.

Ševčík, Jiří, Pavlína Morganová a Dagmar Dušková, eds. *České umění 1938-1989: Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha : Academia, 2001.

加須屋明子ほか『中欧の現代美術——ポーランド・チェコ・スロヴァキア・ハンガリー』、彩流社、2014年。

〈図版出典〉（図版の掲載は次ページから）

図1、2、3、4、5、6、7、8 Srp, ed. (Situace 1) *Adriena Šimotová* (2, 10, 12, 11, 17, 8, 20, 表紙).

図9、11、12 Srp, ed., (Situace 5) *Emila Medková* (7, 13, 8).

図10 Srp, *Toyen* (190).

図13、14、15、16、17 Srp, ed., (Situace 14) *Hugo Demartini* (9, 10, 2, 5, 6).

図18、19 Srp, ed., (Situace 6) *Stanislav Kolíbal* (4, 2).

図20、21、22 Srp, ed., (Situace 11) *Petr Štembera* (13, 2, 20).



図1 アドリエナ・シモトヴァー
《境界画定とコミュニケーション
アクション
(行為)》(1977)



図2 アドリエナ・シモトヴァー
《人間の境界画定：窓》
(1977)

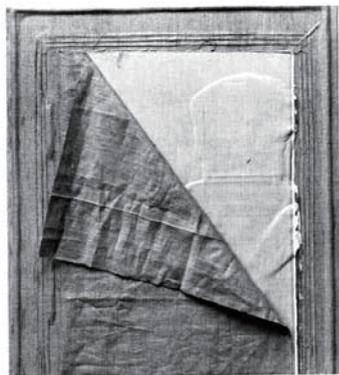


図3 アドリエナ・シモトヴァー
《人間の境界画定：ドア》
(1977)

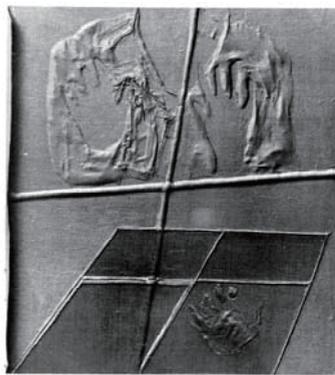


図4 アドリエナ・シモトヴァー
《人間の境界画定：格子》
(1977)

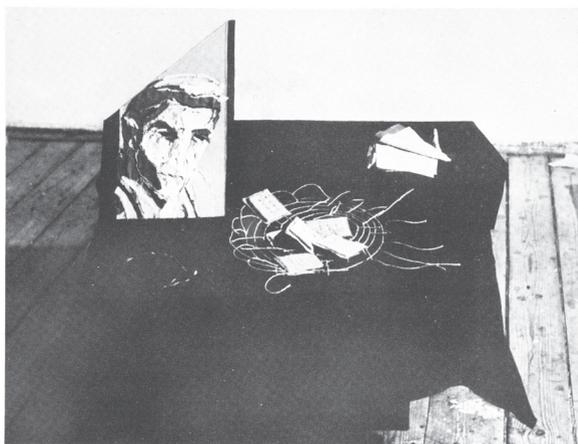


図5 アドリエナ・シモトヴァー 《テーブル》(1977)



図6 アドリエナ・シモトヴァー 《境界画定とコミュニケーション (行為)》(1977)



図7 アドリエナ・シモトヴァー 《境界画定とコミュニケーション (行為)》(1977)

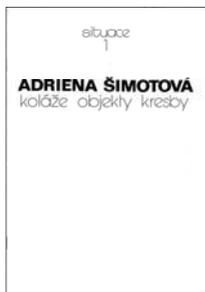


図8 「状況」叢書の表紙(第1巻「アドリエナ・シモトヴァー」)



図9 エミラ・メトコヴァー
《ラコスト城にて》(1972)

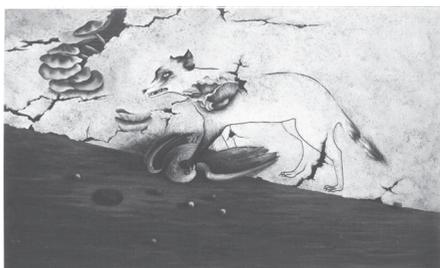


図10 トワイヤン《ラコスト城にて》(1948)



図11 エミラ・メトコヴァー
《把手》(1977)



図12 エミラ・メトコヴァー
《ドア》(1975)



図13 フゴ・デマルティニ《モデル(穴)》20x70x70 (1978)

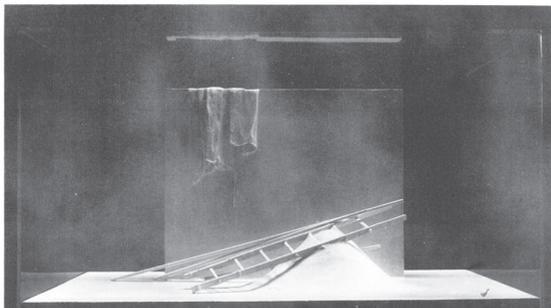


図 14 フゴ・デマルティニ 《モデル》 38x69x38 (1978)



図 15 フゴ・デマルティニ 《空
間における公開実験》
デモンストレーション
(1968)

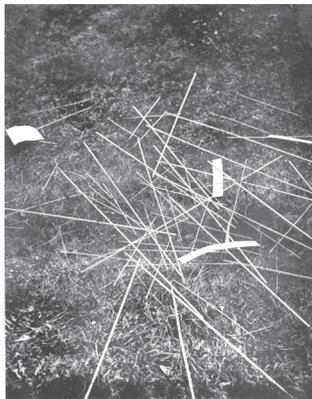


図 16 フゴ・デマルティニ 《空
間における公開実験》
デモンストレーション
(1968)

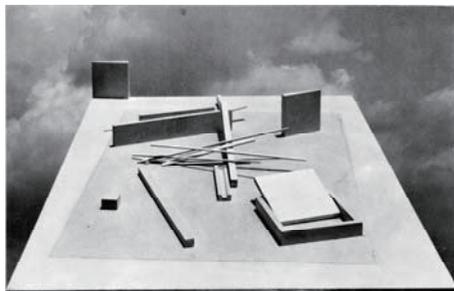


図 17 フゴ・デマルティニ 《モ
デル (穴)》 20x70x70 (1978)

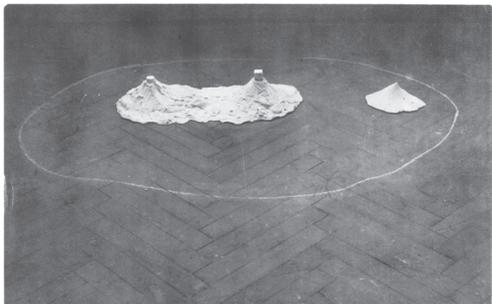


図 18 スタニスラフ・コリーバル 《この場所にて》 10x85x130 (1969)

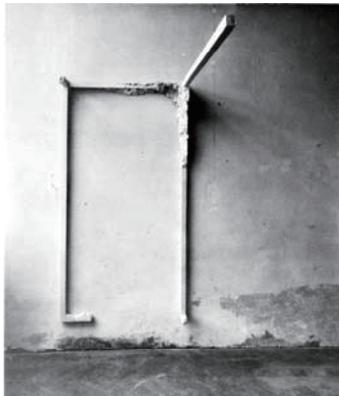


図 19 スタニスラフ・コリーバル 《境界画定が十分にはなされていない空間》 212x102x212 (1970)



図 20 ペトル・シュテムベラ
《跳躍 No. 2》 プラハ (1968.
11.16)



図 21 ペトル・シュテムベラ 《ナルシス》 プラハ (1974.12.28)



図 22 ペトル・シュテムベラ 無題
ブロッツワフ、ギャラリー・ナト・フ
ォゾン (1979.1.31)