

現代の眼

東京国立近代美術館ニュース 2020年

635

特集 工芸館石川移転開館記念特集

ピーター・ドイグ展特集

[MOMATコレクション 特集展示] 岡崎乾二郎 | TOPICA PICTUS たけぼし

展覧会レビュー

美術館 [コレクションによる小企画] 北脇昇 一粒の種に宇宙を視る

[コレクションによる小企画] 男性彫刻

眠り展：アートと生きること ゴヤ、ルーベンスから塩田千春まで

新しいコレクション

浅見貴子《梅に楓図》

杉戸洋《the secret tower》

吉田克朗《触“体—47”》

速水御舟《寒牡丹写生図巻》

教育普及

コロナ禍の教育普及活動(1) — 代替プログラムでの新たな試み

コロナ禍の教育普及活動(2) — ICTを活用したスクールプログラムの新展開

展覧会レビュー

工芸館 [国立工芸館石川移転開館記念展Ⅰ]

工の芸術 — 素材・わざ・風土

[国立工芸館石川移転開館記念展Ⅱ]

うちにこんなのがあったら展 気になるデザイン×工芸コレクション

新しいコレクション

金子潤《Untitled (13-09-04)》

教育普及

「工芸とであう」鑑賞システムの試み

[ファンドレイジング]

[国立工芸館石川移転開館記念事業] 12人の工芸・美術作家による新作制作プロジェクトについて





美術館

展覧会レビュー(美術館 ギャラリー4)

06 宇宙を視るためのレンズ——北脇昇のオブジェに寄せて

副田一穂[愛知県美術館学芸員]

08 男性彫刻、それともオス彫刻？

木下直之[静岡県立美術館館長/神奈川大学特任教授]

新しいコレクション

10 浅見貴子《梅に楓図》

都築千重子[美術課主任研究員]

11 杉戸洋《the secret tower》

保坂健二郎[美術課主任研究員]

12 吉田克朗《触“体—47”》

古館遼[美術課研究員]

13 速水御舟《寒牡丹写生図巻》

鶴見香織[美術課主任研究員]

岡崎乾二郎 | TOPICA PICTUS たけばし 特集

15 TOPICA PICTUS: 私的断章

永田晶子[美術ジャーナリスト]

17 作品はどこにあるのか。どこからどこまでが作品なのか。そもそも作品とは何なのか。

小野正嗣[作家]

20 岡崎乾二郎と「具象」

上崎千[芸術学]

ピーター・ドイグ展特集

23 没入する眼差し、再訪する絵画——「ピーター・ドイグ」展を見て

吉村真[美術史研究者]

24 開かれた絵画空間

横山由季子[金沢21世紀美術館学芸員]

27 絵画の理由——ピーター・ドイグ展に寄せて

天野知香[お茶の水女子大学教授]

28 画面の手前で

松浦寿夫[画家/批評家]

30 錯綜と連想——ピクチャレスクから見たドイグ

近藤亮介[美術批評家/東京大学助教]

31 レンズの秩序と絵具の論理のはざままで

松下哲也[近現代美術史家]

32 東独具象絵画とドイグ

大浦周[埼玉県立近代美術館学芸員]

34 内なるスタジオ

梅津庸一[美術家]

36 「裏」からピーター・ドイグの絵画を見ること

田口かおり[修復士/東海大学情報技術センター特任講師]

39 画家ピーター・ドイグをめぐるエッセー(企て)

榎木野衣[美術批評]

展覧会レビュー(美術館 企画展ギャラリー)

- 40 絵画のまどろみ、あるいは理性への抵抗
東海林洋 [ポーラ美術館学芸員]
- 42 「眠り展」から捉える睡眠文化
鍛治恵 [NPO 法人睡眠文化研究会事務局長]

教育普及

- 44 コロナ禍の教育普及活動(1)——代替プログラムでの新たな試み
細谷美宇 [企画課特定研究員]
- 46 コロナ禍の教育普及活動(2)——ICTを活用したスクールプログラムの新展開
一條彰子 [企画課主任研究員]

工芸館

工芸館石川移転開館記念特集

- 51 新しい国立工芸館
唐澤昌宏 [工芸館長]
- 52 国立工芸館と私
島敦彦 [金沢21世紀美術館館長]
- 53 「これからの工芸館」をイメージできる顔
原田祐馬 [UMA / design farm 代表]
- 54 国立工芸館の建築と松田権六の仕事場の移築・再生
森田守 [株式会社金沢伝統建築設計 代表取締役]
- 56 国立工芸館における作家アトリエの再現展示「松田権六の仕事場」
北村仁美 [工芸課主任研究員]

新しいコレクション

- 58 金子潤《Untitled (13-09-04)》
唐澤昌宏 [工芸館長]

教育普及

- 59 「工芸とであう」鑑賞システムの試み
今井陽子 [工芸課主任研究員]

展覧会レビュー

- 60 「移動」のプロジェクトのはじまり——国立工芸館石川移転開館記念展 I 「工の芸術——素材・わざ・風土」
山崎剛 [金沢美術工芸大学 学長]
- 62 工と芸との間に——国立工芸館の立つ丘で
森仁史 [山鬼文庫代表]
- 64 デザインと工芸と快適な暮らし
岩井美恵子 [パナソニック汐留美術館学芸員]
- 66 「うちにこんなあったら展」を観たら。
須藤玲子 [テキスタイルデザイナー]

ファンドレイジング

- 68 国立美術館のクラウドファンディング第2弾プロジェクト
国立工芸館 石川移転開館記念事業 12人の工芸・美術作家による新作制作プロジェクトについて
境雅実 [独立行政法人国立美術館ファンドレイジング担当]

宇宙を視るためのレンズ——北脇昇のオブジェに寄せて

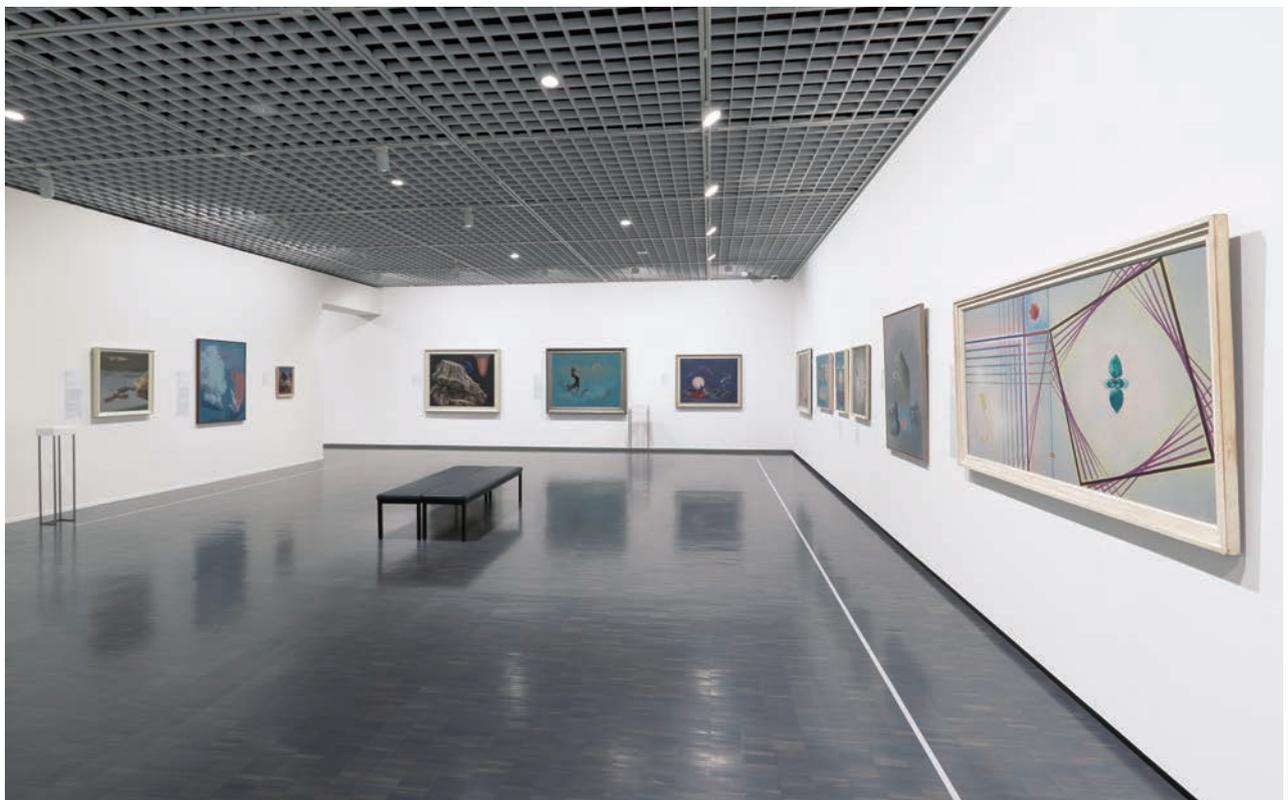
副田一穂 [愛知県美術館学芸員]

二科会創設者の一人・津田青楓の画塾^[1]を経て独立美術協会を主たる発表の場とした北脇昇は、1937年、突如それまでのフォーヴィスム調を捨て、庭木や拾った植物の実などを拡大して茫漠とした背景に描いた作品を発表する。この時から1951年に病没するまでの北脇の画業を、本展は充実したコレクションによって辿る^[2]。その仕事は大きく次の3期に分けられよう。かたちの連想を発展させた「幻想的なイメージ」の時期、自然科学や易などを駆使した「図式的な絵画」の時期、そして《クォ・ヴァディス》(1949年)に代表される終戦後の時期だ。

本展の主眼は、北脇をシュルレアリストたらしめてきた幻想的なイメージの本来の目的を、「世界の背後にある見えない法則を解き明かし、世界観のモデルを示す」^[3]ことと捉え、図式的な絵画をその達成とみなす点にある。カントの図式論、ゲー

テの植物学や色彩論、中国の易学など多彩な背景を持つ図式的な絵画は一見難解だが、本展の解説は、北脇の思考の具体的な典拠を挙げながら、それらが陰陽等で表された二極の循環による調和を表すことを示し、作品理解の間口を広げている。

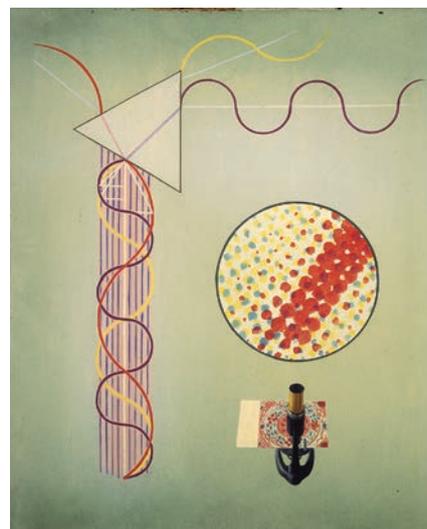
ところで、図式的な絵画を幻想的なイメージの延長線上に置くとすれば、両者はどのような点で連続しているのだろうか。作品に添えられたカエデの種やカクレミノの葉、そして北脇が保管していた木片は、単に本展の興味深い余白という位置にとどまらず、北脇の関心を読み解く重要な鍵となる。小箱に詰め込んだこのような収集物を北脇は「オブジェ」と呼び、レンズを通して拡大したその姿の中に超現実を発見した^[4]。そして、レンズの中点を画面の消失点と重ね合わせ、手前に広がる現実の世界と奥に広がる超現実の世界を補い合うもの



会場風景 | 撮影：大谷一郎

として接続する実践こそがシュルレアリスムだと、北脇は考えた[5]。この二つの世界は、北脇の言葉で言い換えれば、意識と無意識、相称(対称の意)と非相称、そして巨視美と微視美の世界である。

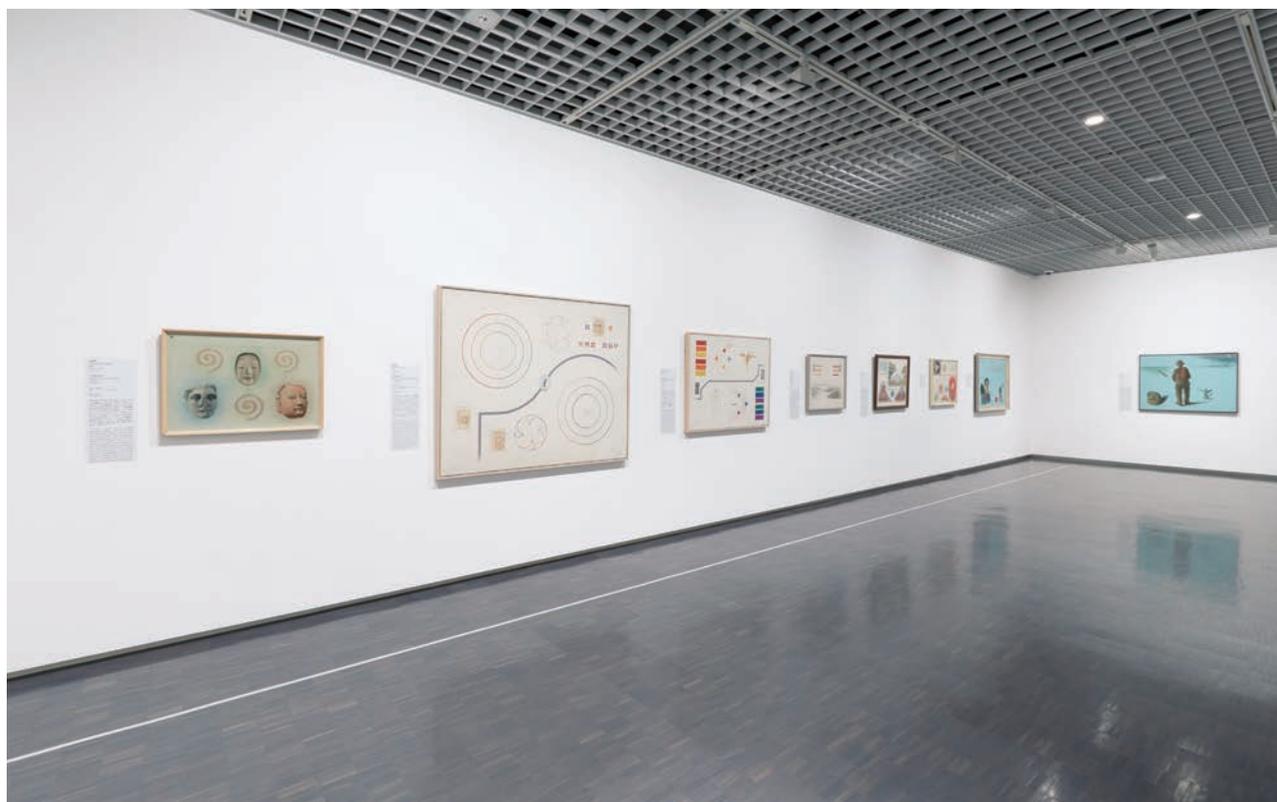
超現実も天地の法則も、現実にかたちをとって現れたモノや図形を観察することによってしか、知ることはできない。図式的な絵画に見られる植物の断面図や幾何図形の採用自体は、すでに古賀春江という先駆を持つが、古賀にとってそれが経験可能な現実を離れた純粋な理念の象徴[6]だったとすれば、北脇のそれは、あくまで具体的な事物の観察を通じて立ち現れてくるものであった。その点で、北脇が《総合と分析》(1940年)でレンズ越しの絵葉書をインクの網点として描いているのは興味深い。レンズの向こう側にあるのは、決して幻想ではない。



北脇昇《総合と分析》1940年、東京国立近代美術館蔵

[註]

- 1 東京国立近代美術館が所蔵する北脇の津田青楓洋画塾時代の仕事は、練馬区立美術館「生誕140年記念 背く画家 津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和」展(2020年2月21日～4月12日)で紹介されている。本展と併せてご覧になることを強く勧める。
- 2 たとえば「北脇昇展」(1997年、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、愛知県美術館)出品の油彩作品の半数近くを、本展で見ることができる。
- 3 本展リーフレットより引用。
- 4 「超現実性も一種のレンズの力を借りてする観測に俟つて、初めて論議の対象たり得るもの」(北脇昇「超現実性観測室に就て」『第4回新日本洋画協会展目録』1938年)。「みかん箱のような小箱に、小石や、木片や、キラキラ光る貝殻類がゴロゴロ入れてあった。これは何に使うかときくと、かれはオブジェだといい、大きな拡大レンズを持ち出してわたしにのぞかせた。〈人間の可視的世界など、目でみるものにレンズの照明をあてるとこんなにちがってしまう。そこに超現実主義の世界があるんだ〉という意味の説明であった」(木村重夫「現代絵画の四季」近代美術研究会、1964年、164頁)。
- 5 北脇昇「相称と非相称」『美術文化』1号、1939年、7-9頁。
- 6 古賀春江「超現実主義私感」『アトリエ』7巻1号、1930年、53-58頁。



会場風景 | 撮影: 大谷一郎

男性彫刻、それともオス彫刻？

木下直之 [静岡県立美術館館長 / 神奈川大学特任教授]

1

いつのころからか、アントニー・ゴームリーの彫刻《反映／思索 (Reflection)》(2001年)に会うことが、お濠端にある当館を訪ねる楽しみになった。最近、調子はどう? といった気分で近寄って行く。

英国リバプール郊外、クロスビー海岸に展開する《Another Place》(1997年)を見に行ったことがある。作者自身から型取りした100人の男性像が海に向かって立っているのだから、百人百様、いずれも激しく風化している。原形を留めない、という常套句が出かかるが、何を以て原形とするのか。むしろ日々変わる姿こそが原形であり、常態であるに違いない。それ以来、ますます当館のふたりが気になる。

ひとは皇居を見ており、ひとは皇居に尻を向けている。透明のガラスを挟んで向き合い、屋内と屋外に分かれて立つ。

何を見に行くのかって? もちろん、外のひとりに埃が溜まり、鳩が糞を落とし、蜘蛛が巣を張り、汚れ、錆びついてゆく「風化」

が楽しみだ。もうひとは温湿度が管理された快適な環境で「劣化」から守られている。そうして、エイジングを極度に恐れ、アンチエイジングの肩を持つ美術館という施設が可視化されることを何よりも期待する。

2

その日もエレベーターを降りるまではいつもどおりだったが、手前の柱に大書された「男性彫刻」という文字が飛び込んで来た。ジェンダーの観点から女性に光を当てた展覧会をこれまでに2度開催したので、今度は男性に目を向けたのだと、研究員の鶴見香織さんが企画の意図を語ってくれた。ふたつの展覧会とは、表現された女性をテーマにした「重力と女性像」(2011-12年)と作者が女性であることに注目した「解放され行く人間性——女性アーティストによる作品を中心に」(2019年)である。前者では、「シナシナした女性彫刻ばかりを展示しました」(鶴見談)というが、残念ながら私はそれを見逃した。



会場風景

(左から、北村西望《怒涛》、
朝倉文夫《山から来た男》、
白井雨山《箭調べ》)

撮影：木下直之

当館のウェブサイト「過去の展覧会」というページがあり、「日本近代美術展——近代絵画の回顧と展望」で開館した1952年以來の展覧会を一望できる。ざっと振り返ると、展覧会タイトルも時代を反映していることがわかる。古くは「展望」、「流れ」、「新世代」といった、過去から未来へと向かう時間を感じさせる言葉で括る展覧会が多かった。底流に発展史観があったのかもしれない。近代美術館を名乗って生まれたのだから仕方ないか。

近年の「寝るひと・立つひと・もたれるひと」(2009年)と「ぬぐ絵画」(2011-12年)も女性像に偏った展覧会だったのではないか。前から気づいていたことだが、男性はほとんど横たわる姿で表現されない。彫刻の作例はわずかで、それは倒れた姿となる。古代彫刻がすでにそうであったし、たとえばヘンリー・ムーア《ゴスラーの戦士》(1973-74年、兵庫県立美術館蔵)を見れば、現代でもなお変わらないことがわかる。銅像となればみんな直立しており、尚更そうだ。

当館の70年になろうとする歴史を振り返ったところで、「男性彫刻」や「男性」をタイトルにうたった展覧会は見当たらない。「男性彫刻」を額面どおりに受け取れば、男性を表現した彫刻ということになり、その対極に「女性彫刻」が置かれる。しかし、現代においては、そんな単純な二分法で良いのかという声がかかるだろう。「LGBTQ彫刻」もあって然るべき。また、「男性絵画」や「女性絵画」という呼び名も聞かないから、「男性彫刻」は彫刻に限って成立するのもかもしれない。あるいは、「男性彫刻」を男性による彫刻と捉えることだってできそうだ。ともあれ、男性にこだわる以上は、なぜ性を問題にするのかを問わなければならない。

3

男性に限らず、性は、少なくともセックスとジェンダーの視点から問うことが当たり前になっている。前者は生物としての性、後者は社会的な存在としての性である。挨拶文に「男らしさ」云々とあり、本展が後者の観点で企画されたことは明らかだ。会場は「強い男」、「賢い男」、「弱い男」から構成される。この三分類が妥当であるかを考えてみたい。

同じく挨拶文は「強い男」を「筋骨隆々の男たち」、「弱い男」を「主に老人像」と要約する。語義において強弱は対概念だから、それが会場の両極を成すことに異論はない。突き詰めれば、筋肉の有無になるだろう。白井雨山《箭調べ》(1908年)、朝倉文夫《山から来た男》(1909年)、北村西望《怒涛》(1915年)の勢揃い(いずれも1907年に始まった文展出品作)は圧巻だが、果たして彼らが「男らしさ」を求めて筋肉表現に熱心であったのか。というのは、西洋彫刻と取り組む彼らは大熊氏

廣や長沼守敬に続く第二世代、彫刻家を目指した時点で人間像だけが相手だった。そこでは美術解剖学が必須であり、骨格や筋肉と向き合うことになる。それはジェンダーよりも、むしろセックスの学習だったのではないか。

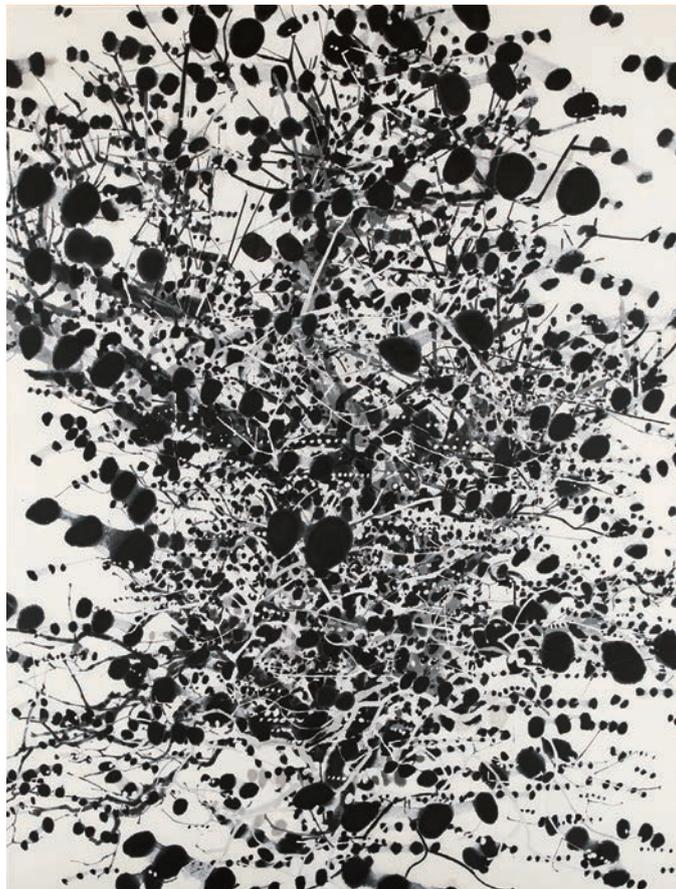
そもそも、全裸で、股間にだけはイチジクの葉をつけて、箭(矢)の具合を調べる男に「男らしさ」が求められているだろうか。《山から来た男》はさらに奇妙で、いったいどの山から下りて来た誰なのか。2年前の朝倉の東京美術学校卒業制作が《進化》と題され、旧人らしきオスとメスが表現されたことを考えると、社会的存在としての男は眼中になかったように思う。

明治半ばの画家や彫刻家にとって、課題は老若男女のあらゆる姿態を表現することである。そのために裸体モデルと向き合った。筋肉に「オスらしさ」を追い求めたのであって、それが社会の求める「男らしさ」へと転ずるには、衣服で筋肉を隠す必要があった。そうまでして「オスらしさ」を求めたのに、股間表現においてのみためらい、白井は葉っぱを、朝倉は毛皮を持ち出したことについては、拙著『股間若衆』(新潮社、2012年)で問題にし、今回も別に論じた(「股間若衆に春が来た」『芸術新潮』2021年2月号所収)。

残る「賢い男」は肖像彫刻をそう表現したようだが、では「賢くない男」はどこに行ったのか。なぜなら、賢い賢くないを問わず、男たちはこぞって肖像彫刻となり、立派な台座の上に直立したからだ。その証が写真集『偉人の倂』(二六新報社、1928年)に他ならない。書名が語るとおりに、収録されている彫刻は「賢い男」ではなく「偉い男」だ。女性もいるが圧倒的に少数である。拙著『銅像時代』(岩波書店、2014年)では、銅像になった「賢くない男」や「偉くない男」の存在も暴露した。すなわち肖像彫刻になるのは「偉い男」や「偉そうな男」である。そのためには、身分や地位にふさわしい衣服が欠かせない。裸になるわけにはいかない。功成名を遂げたころには、筋肉がすっかり衰えているからだ。

最後に、石膏像を引き出したことの意義に触れたい。ここに挙げた3点の「男性彫刻」は、いずれも当館での「文展の名作」(1990年)で展示されたが、雨山と西望のそれはブロンズ像だった。それぞれの鑄造は1969年、1977年と、石膏像での発表から半世紀以上も後のものであり、作者は預かり知らない。朝倉のそれだけは石膏像が展示されたが、これを最後に収蔵庫で長い眠りにつき、このたび30年ぶりの出番となった。石膏像は壊れやすく、汚れやすい。美術館がブロンズ像の展示を優先するのは、エイジングよりもアンチエイジングを求めるからだ。その慣習にあえて逆らい、石膏像を引っ張り出した企画者の英断に拍手を送りたい。

浅見貴子《梅に楓図》



浅見貴子(1964-)《梅に楓図》/2009年/墨、顔料・紙/265.0×200.0cm/平成30年度購入

2020年2月11日から4月12日まで所蔵品ギャラリーに展示中(2月29日-4月12日は臨時休館)の浅見貴子の《梅に楓図》は、平成30(2018)年度の新収蔵作品です。浅見は2018年「第7回東山魁夷記念 日経日本画大賞展」で大賞を受賞するなど、新しい日本画の可能性を切り拓いた画家として注目されてきました。

多摩美術大学在学中ににじみ止めのドーサ引きで失敗した1988年の経験を機に、様々な試行の末、1990年代末に紙の裏側から描き、点々が効いた画風にたどりついた浅見。墨は普通に表側から重ねると鈍い墨色になるのに対し、裏から描くと重なった部分からおもてに新鮮な墨色だけが出るので、生き活きた印象になると作家はいいます。裏から描くと最初に描いたところが表面に真っ先ににじみ出てくるため、近距離の印象の強いものから先に描くことになります。筆をスライドしつつ止めて墨をおもてに染み出させて打

たれた点描に、複雑に筆線が交差して折り重なり、空気や光や葉のざわめきなども含みながら、空間の拡がりや積層的な奥行きを感じさせるその画面は、直接的な樹木の再現をはるかに超えつつも、写生時の印象もはらみ続けています。描き直しも効かず、墨の濃淡やにじみを巧みにコントロールする力量も必要ですが、作家本人ですら、完全におもてにどう現れるかは予測できないといい、逆にそうした偶然性や意外性が生む大胆な表現の展開も作品の魅力になっています。

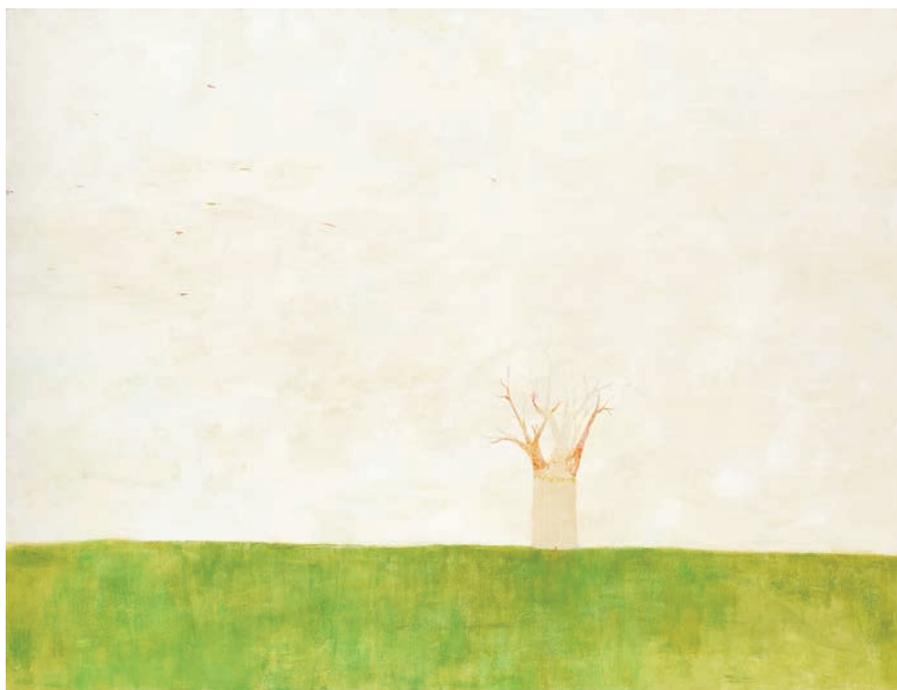
《梅に楓図》は1年間のアメリカ留学から帰国後、天井高と奥行きのあるアトリエに戻り、縦構図が描きたくなった浅見が、自宅の庭の梅の老木と新芽の出始めたばかりの低い楓の木を描いた作品。陽光を浴びながら、梅の木と手前の楓の枝が複雑に交差し合い、光が錯綜するさまが描かれ、横方向に筆をスライドさせながら打った白く丸い点々が特徴的な作品で

す。作家の光や白への意識も強く感じられるこの作品の技法面について、作家はこう説明しています。「白抜き部分は墨点や墨の黒い枝と同じく裏側から、樹脂膠で溶いた胡粉とアクリル系のドーサ液を混ぜたモノで描いています。ドーサ液だけでも良いのですが、ドーサだけだと乾くと透明になってしまうので、少し胡粉を入れています。作品を描き終わると(地の部分と白抜きの線の差が無くなるようにするためと、墨色がよりはっきりするように思うので)画面の裏側全体に胡粉を塗っています」。

点と筆線の絡み合いの粗密が生動感を生み、内に凝縮する力と外へと拡散する力をあわせもつ、《梅に楓図》のエネルギーギッシュな画面は、空気や光や枝のざわめきを生き活きた表現し、まさに水墨画の新しい可能性を感じさせるにふさわしい作品といえましょう。

[美術課主任研究員 都築千重子]

杉戸洋《the secret tower》



©Hiroshi Sugito

杉戸洋(1970-)《the secret tower》/1998年/アクリリック、顔料・紙/176.0×230.0cm/平成30年度購入

緑色の草原に立つ一本の樹。太い幹の上方から枝が分かれて出ているという樹形から思い出されるのはバオバブでしょう。この推測が正しいかどうか確認しようとタイトルを見れば、そこには「the secret tower」とあるだけ。日本語表記でもなぜか英語で書かれていて、しかも、主流のルールでは本来「The Secret Tower」と表記すべきところそうならない。作者の杉戸洋はその理由についてこう語っています。

「タイトルを小文字にしている訳は(若い頃の変な屁理屈で)文章の途中をもぎ取っている感覚とタイトルをあまり強調したくないということ。この頃の絵はなんとなくカーテンをつけたりと並べ順を変えても紙芝居的に内容が繋がったり変わったりするような制作でした。」(2020年9月2日 杉戸洋から筆者宛のEメール)

「secret」を日本語に訳せば「秘密の／

機密の／隠れた」など結構多義的です。「tower」は「塔」でしょう。確かに樹幹の上の方には窓が小さく描かれています。つまり、この樹には内部空間があり、そこには(おそらく)人がいる。そして、この樹=塔は相当大きい。

そんな樹=塔に対して、小さな戦闘機が向かっています。攻撃をしようとしているのですが、大きさから判断するに致命的なダメージを樹=塔に与えるのは難しいのは明かです。無謀なことはわかっているけれども、しかしやらなければならない攻撃……相手は、世界の果てにも見える草原の中で、知らず知らずのうちに巨大に育ってしまった樹=塔。

ここまできたとき、再びバオバブのことが思い出されます。主にサバンナ地帯に育つその樹の名前がここ日本でも知られているのは、『星の王子さま』に登場するからです。小さな星をその根で覆ってしまった三本のバオバブの樹。バオバブは、芽が

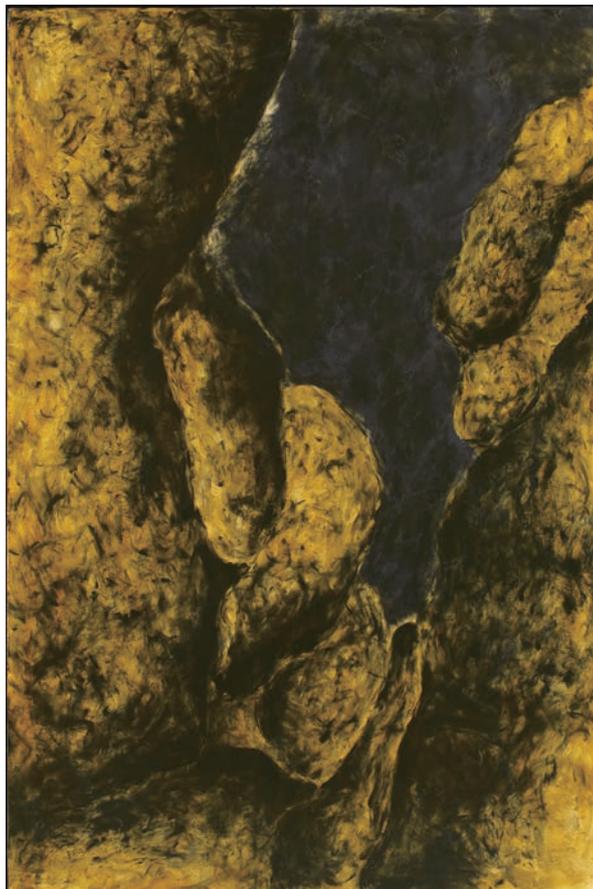
出てきたことに気づいたらすぐに(見えない)根ごとひっこぬかないと、やがて大地を覆い尽くしてしまうのです。サン=テグジュペリの物語の中で、それは繁殖力の強い悪の象徴として登場していました。

杉戸曰く、この絵を描いた当時バオバブのことは知っていて、しかもアフリカのバオバブは離れたところにあるバオバブと「交信」しているという話を読んだことがあったとも言っていました(2020年9月30日 杉戸洋と筆者との電話)。

ただ、大事なのは、ここに描かれている樹がバオバブかどうかを確認することではありません(無粋なのでそこは確認しませんでした)。そうではなく、クリントン政権期の「砂漠の狐作戦」が行われた年に描かれたこの絵が、「今ここ」の文脈において見たときにまた別の解釈を促してくれることであり、それこそがアートの方だと再確認することです。

[美術課主任研究員 保坂健二郎]

吉田克朗 《触“体—47”》



吉田克朗(1943-1999)《触“体—47”》/1989年/黒鉛粉、油彩・キャンバス/145.0×112.0cm/平成30年度購入

吉田克朗は、木材や鉄、電球といったシンプルな素材に最低限の手を加えて制作した多様な作品を展開し、1960年代後半から1970年代前半に現れた「もの派」の中心人物として頭角を現しました。1970年代からは写真を製版した版画作品を発表。「第1回ソウル国際版画ビエンナーレ」(1970、徳寿宮現代美術館)で大賞を受賞します。さらに1980年代からは、絵画の分野へも乗り出します。その代表作が《触》のシリーズ。《触“体—47”》は、そのうちの1点です。

明るい黄土色に地塗りされたキャンバスに、黒い点や線のようなものがうごめいています。材料は黒鉛の粉。それが、筆ではなく指で画面に塗りこめられています。タイトルの通り、画面を「触って」描いているわけです。一見すると真っ黒な箇所も、近づいて目を凝らすと無数の指跡が重なり合っていることが分かります。

もう少し、「触」の意味を考えてみましょう。

「もの派」の中核として活動していた時期の吉田は、木材や鉄、電球などの既製品をそのままの姿で組み合わせることで、「手わざ」を隠したと言えます。1970年代の版画も同様です。版画といえば、木を彫るなど作家の手で描画したものを版とする方法が最も一般に知られていますが、写真を版とすることで、彫る、描くといった「手わざ」を極力覆い隠すことができます。

作家の後半生に編み出された《触》のシリーズは、そういった手法をひっくり返すものでした。キャンバスに接近して、黒鉛をつけた指を何度もキャンバスに押し付け、こする。これは、これまでの作家のスタイルと全く異なる新境地であったと言えるでしょう。また、初期に立体、中期に版画、後期に絵画と、全く異なるジャンルに移り、それぞれにおいて存在感を示した吉田は、戦後日本美術においても特筆すべき存在と言えます。

改めて、作品に戻ります。《触》のシリー

ズは、様々な形のキャンバスにそれぞれ異なる空間が表現されます。大きいものでは幅2メートル以上。《触“体—47”》は、比較的小ぶりの作品です。キャンバス地が見え隠れしつつ、画面を走る黒鉛の航跡は、不気味な雰囲気醸し出します。この作品では大小いくつかの塊が現れています。全体として見ると、それは掲げた手のようにも見えます。あるいは身体の断片、はたまた溪谷のようにさえ見えるかもしれません。このような在り方は、黒鉛という黒く柔らかい素材「のみ」で表現されたことによるものと言えます。その表現の豊かさは、なぜ今なお「絵画」を描かねばならないのかという問いへのひとつの答えを示してくれるでしょう。

[美術課研究員 古館遼]

速水御舟《寒牡丹写生図巻》



速水御舟(1894-1935)《寒牡丹写生図巻》/1926年/鉛筆、淡彩・紙/画卷/31.4×377.4cm(表具を入ると33.3×496.4cm)/令和元年度購入

長く当館に寄託されていた作品を収蔵することができました。速水御舟が1926(大正15)年に描いたスケッチを、画卷に仕立てた《寒牡丹写生図巻》(以下、近美本)です。制作年がわかるのは、巻頭に御舟の自筆で「牡丹 大正十五年二月寫」と制作年月が書き込まれているから。全長は377.4cmで、長さがまちまちな紙を4枚継いでこの長さになっています。

ところで、御舟の牡丹の写生画卷はもう1点あることが知られています。山種美術館が所蔵する《牡丹(写生画卷)》(全長309.5cm)です。こちらには年記はありませんが、細く削った鉛筆で精密にかたちをとり、ピンク色(おそらく^{ムンジ}麝脂を使っていると思われ^{ぼか}ます)を暈した彩色の手法が共通することから、近美本と同じ時期に描かれた一連のスケッチであるとみなされています。

さらにもう1点、本作と関連する作品に、遠山記念館が所蔵する《牡丹》(絹本彩色、1926年)があります。同じ年の9月に描

かれたこの作品には、どうやら近美本の右から8番目の牡丹のかたち^{かたち}がそのまま採用されたと言えそうです。この《牡丹》ですが、みなさんにはぜひ実物を、できれば単眼鏡を使って見てほしい。見ると、花びらの縁に塗られた胡粉(白い絵具)が、ホットミルクの表面に張った膜のように薄くて均質だったり、その上から白やピンク色のきわめて細い線で花びらを覆うように脈が引かれていたり、そんな極上の絵肌にウツリすること請け合いです。

さて、本画があるからには、写生はそのための準備とみなすこともできるでしょう。実際に御舟は近美本でいくつかの表現方法を試していて、それらは本画に採用された表現と、採用されなかった表現とに分けることができます。採用された表現のひとつが、輪郭からはみ出すように暈した色の塗り方です。輪郭線を越えて周囲を染めたピンク色は、あたかも花から発せられる芳香のようにも感じられるでしょう。この

効果を御舟が見逃すはずはなかったというわけですね。御舟は本画で、近美本に比べると控えめながら、花の周囲にピンク色を、そして葉の周囲にも緑色を、淡く暈すことになりました。

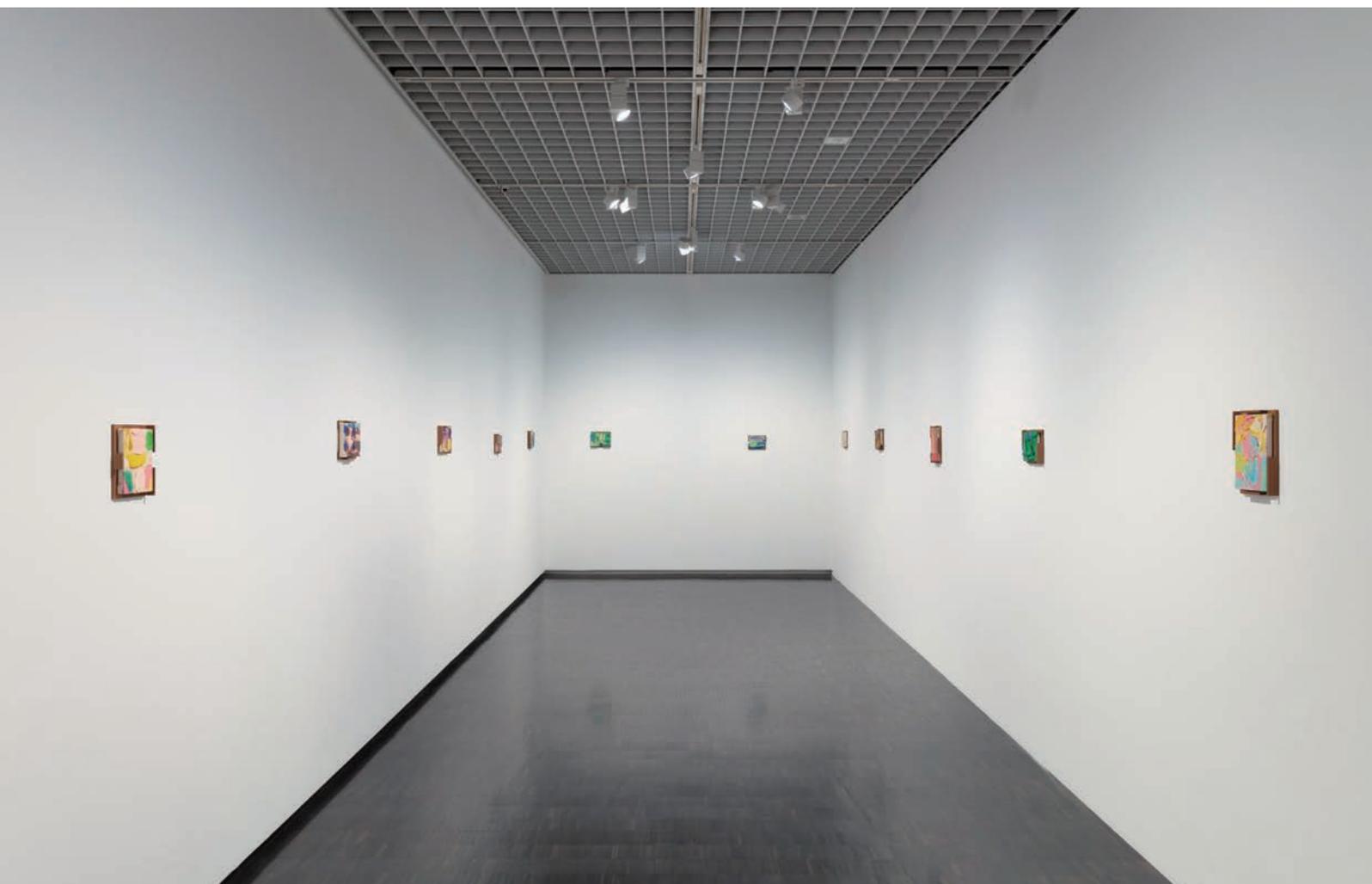
では採用されなかった表現にはどんなものがあったか。それはたとえば、輪郭線を強調したり、鉛筆で陰をつけたりといった、右から4番目から7番目の花で試されているような表現です。もしや、写生の段階では、輪郭線を墨で描き起こすような表現や、水墨淡彩風に陰をつけた表現も、御舟の選択肢にあったのか? などと想像することもできるこの写生図には、完成された本画を見るのとはまた違った見応えがあるのです。

[美術課主任研究員 鶴見香織]

MOMATコレクション 特集展示 岡崎乾二郎 | TOPICA PICTUS たけぼし

会期：2020年11月3日－12月20日[前期]、12月22日－2021年2月23日[後期] | 会場：美術館1室、4室、12室、EVホール[2-4階]

岡崎乾二郎特集



会場風景 | 撮影：中川周

2020年11月から21年2月にかけて、「MOMATコレクション」にて特集「『今』とかけて何と解く?」を開催しました。コロナ禍の渦中にある「今」をふまえ、「なぞかけ」風にさまざまな角度から100年の美術を考えてみるという趣旨です。この特集のなかの、さらに特集展示として企画されたのが「岡崎乾二郎 | TOPICA PICTUS たけぼし」です。美術館が作品を収蔵し、未来へ伝える営みには、距離が大切とされます。これは距離をとることで総体の俯瞰、客観性の確保、歴史化が可能になるという考えによります。ただ、そこには不可避免的に遅れが生じま

す。現況にリアクションした2020年の美術のさまざま、それをコレクション(展)として十分に示すことが可能になるのは、時間的に少し先のことになります。けれど、世界に対して鋭敏な感性を持つアーティストが、今現在もたゆまず制作を続けているというアクチュアリティ(と、そのアクチュアリティが歴史と確かに接続していること)を見逃してはならないのも事実です。そのように考え、岡崎が2020年3月からアトリエにこもり制作した最新作をお借りし、コレクション展のなかで紹介することにしました。

[美術課主任研究員 三輪健仁]

TOPICA PICTUS : 私的断章

永田晶子 [美術ジャーナリスト]

入口向こうの壁に何かかぼの光っている。若葉を透かす若い太陽のような光。距離を縮めると、鮮烈な緑色が目を引く画面の中で2つの白っぽい矩形が向き合っている。右下隅に置かれた桃色の方形の無垢さ、土を想起させる臙脂色^{えんじ}の筆触、色彩のレイヤーを所々覆う透明絵具の滴り落ちそうな触感にも気づく。絵画空間を包みこむように四辺から立ち上がった木枠の存在も。上部中央に目を転じると、淡い色の重なりが地平線の記憶を引き寄せ、全体が遠近感を伴ってふいに像を結んだ。片手で持てそうに小さい画面の中に、幾重にも折りたたまれた空間の広がりを感じたのだ。

ようやくタイトルを見る。「Pittura Senza Disegno / 風景のなかの聖母子 / Altarpiece」とある。やはり風景なのか。すると、2つの矩形は聖母子だろうか。いや、それは違うだろう。だが、人間の気配をどうしても画面に感じてしまう。左上の光る緑色の円形は至高の「目」にも思えてくる。

こうなるともういけない。子供の頃から天井の木目が顔や動物に見えて仕方がないタチなのだ。もうこの絵は、2人の人物が手前に向き合い、徐々に遠くへ視線が導かれる「風景」としか自分の目に映らなくなってしまった。その場所を見る者を招き入れる清澄な空気に満ちて、見えないウイルスに怯え続けて強ばった心身に沁みだ。

昨年12月半ば、東京国立近代美術館を訪れた。目的の1つはコレクション展で特集されている岡崎乾二郎の新作群「TOPICA PICTUS」だったが、あえて予備知識を持たないまま赴いた。本作を巡り岡崎がweb岩波に連載中のエッセイも少し読んで、急いでパソコンを閉じた。なるべく素の状態作品と向き合いたかったからだ。

造形作家の岡崎は理論に優れた鋭い批評家でもあり、日本の現代美術の世界で類がない存在感を持つ。筆者は実作、著作の双方に感銘を受けてきたが、「美術の力」を精緻に腑分けする文章に幻惑された面がないとは言いつれない。なるべく言葉に引きずられず、作品を見たい。そんな思いで、この日は「予習なし」の鑑賞に出かけたのだった。

そして、最初に邂逅した作品の印象は冒頭に記した通りで

ある。後日に思いがけず依頼を受けた本稿は、当時の記憶を極力なぞってみた。何だか“ポエム”めいた書き出しになったが、許して頂きたい。突然、奥行きを持つ詩的空間が現出したと感じたのは確かなのだから。続く作品もそれぞれが全く異なる情景を連想させ、間断なく感覚をざわめかせた。

その後、改めて会場に掲出された作家の文章や配布文を読んだ。「TOPICA PICTUS」シリーズを収めた画集も手に入れた。それらによると、一連の作品は新型コロナウイルス禍の下、昨年3月から6月の間に150点超が集中的に描かれ、当館やギャラリーなどで分散的に公開された。多岐にわたる岡崎の作品の中で分類すると、2005年頃から継続的に制作する彫刻の要素を持つ(立ち上がる木枠の長さや位置は作品により異なる)最小サイズの抽象画「ゼロサムネール」に属している。

ゼロサムネールは歴史上のさまざまな絵画や物語と呼応しており、「風景のなかの聖母子」もジョルジョーネが故郷の聖堂に遺した「カステルフランコ祭壇画」に由来する。ゼロサムネールは作家の最大規模のシリーズだけに、これまで幾度も作品を目にしてきたが、今回の展示ほど情感を揺すぶられたことはないと白状する。恐らく、環境を含め「私」が変わったのだ。ウイルスという不可視の存在を絶えず意識する日々の中で、感覚が内在化し、鋭敏になった。目に見えない何か「在る」こと、それが世界を確実に侵食できること、小ささは持てる力と無関係なことを、私はもはや疑わない。視覚と認識の落差を恐れずに受け止める知覚の広がり、より柔軟な絵画受容をもたら

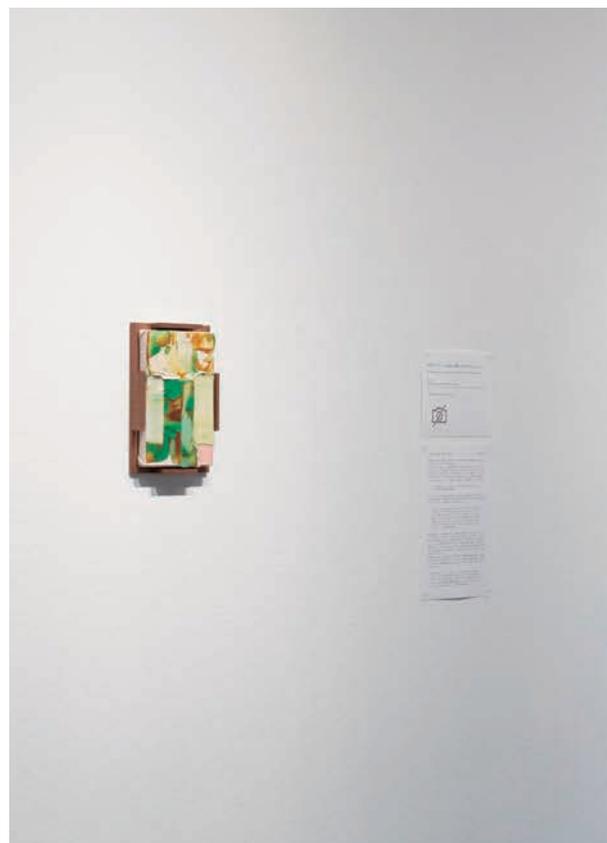


岡崎乾二郎《Pittura Senza Disegno / 風景のなかの聖母子 / Altarpiece》
2020年、アクリリック・キャンバス、25.2×18.4×3.0cm、作家蔵
© Kenjiro Okazaki

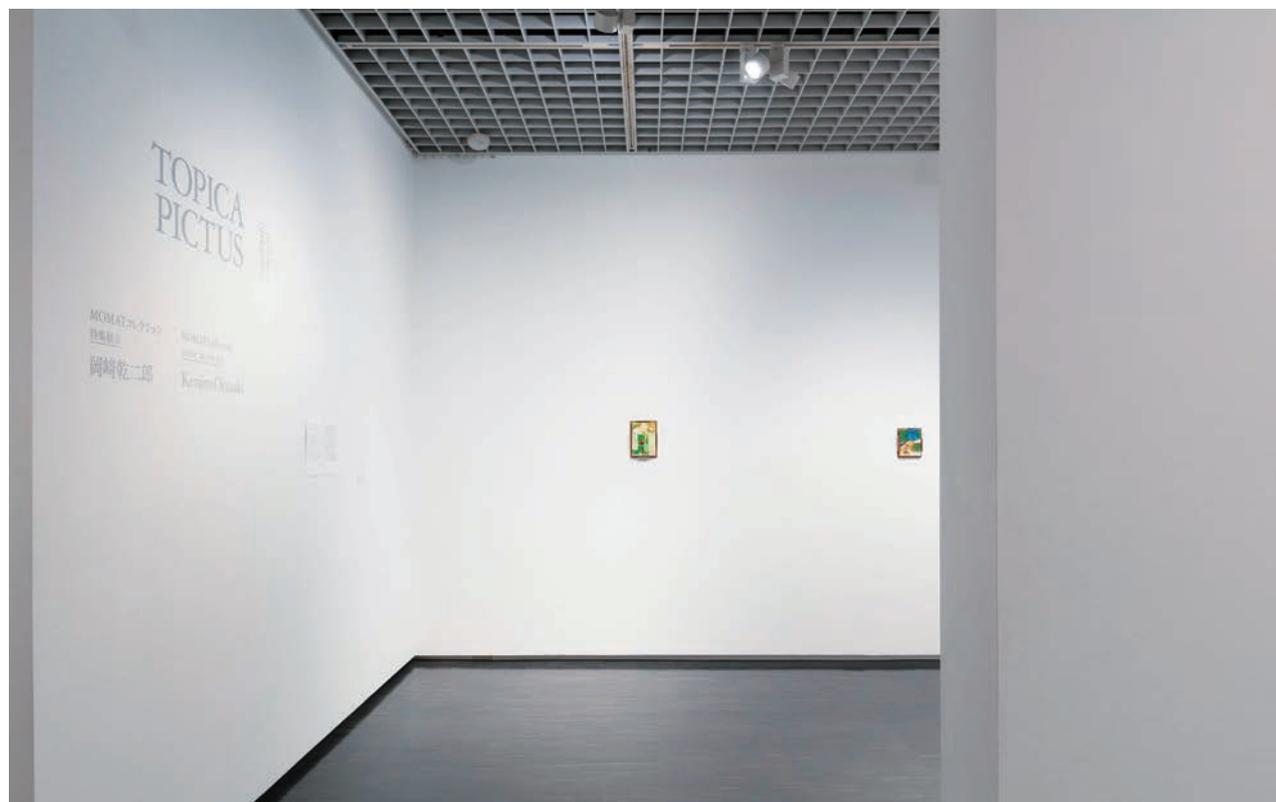
したと考える。

想像をたくましくすれば、作家もまた変容を経験したのではないか。「身体は、身体を通して訪れる(身体自身が引き起こす反応も含めて)無数の情報(多くは違和感)を伝える媒体である」。岡崎は2019年秋から昨年初頭にかけて豊田市美術館で開催された個展「岡崎乾二郎 視覚のカイソウ」図録の前書きで、改めて制作は身体的行為であると指摘したうえでそう述べている。この言葉は、「TOPICA PICTUS」の精妙さが増して見える構造と色彩、筆のかすれや滲み、さり気なく神経に貼りつくような透明絵具や効果的な素地の扱いを思い浮かべると極めて示唆的に響く。

岡崎は「TOPICA PICTUS」画集の冒頭で「どこにも行くことができないという条件は、かえって絵を通してどこにも行けるという確信を強めてくれた」と書く。その確信が時空や形式を超え、固有の「場」の磁力をつかみ出す一連の絵画に化けた。つまり画中、他者に憑依した作家に憑依できれば、私たちが「どこにも行ける」ことになる。少々ややこしい、岡崎マジックに再び掴まった気がしなくもないが、今は素直に出会えた僥倖を喜びたい。



会場風景 | 撮影：中川周



会場風景 | 撮影：中川周

作品はどこにあるのか。
 どこからどこまでが作品なのか。
 そもそも作品とは何なのか。

小野正嗣 [作家]

「特集展示 岡崎乾二郎 | TOPICA PICTUS たけばし」は、その展示の仕方そのものが心地よい困惑をもたらす。僕たちの常識は、「特集展示」と聞けば、何らかの枠組みを想定する。つまり、ある限定されたひとつの場所にいくつもの作品が集められ、鑑賞者の目の前に配置されているものだと思ってしまう。たしかに本展でも、美術館の2階にある縦長の小さな部屋が、そのために用いられている。この部屋をぐるりと囲むようにして、岡崎が「ゼロサムネール」と呼ぶ0号サイズとサムホールサイズの絵画が、大人の目の高さくらいに一定の間隔を置いて並べられ、まなざしに差し出されている。

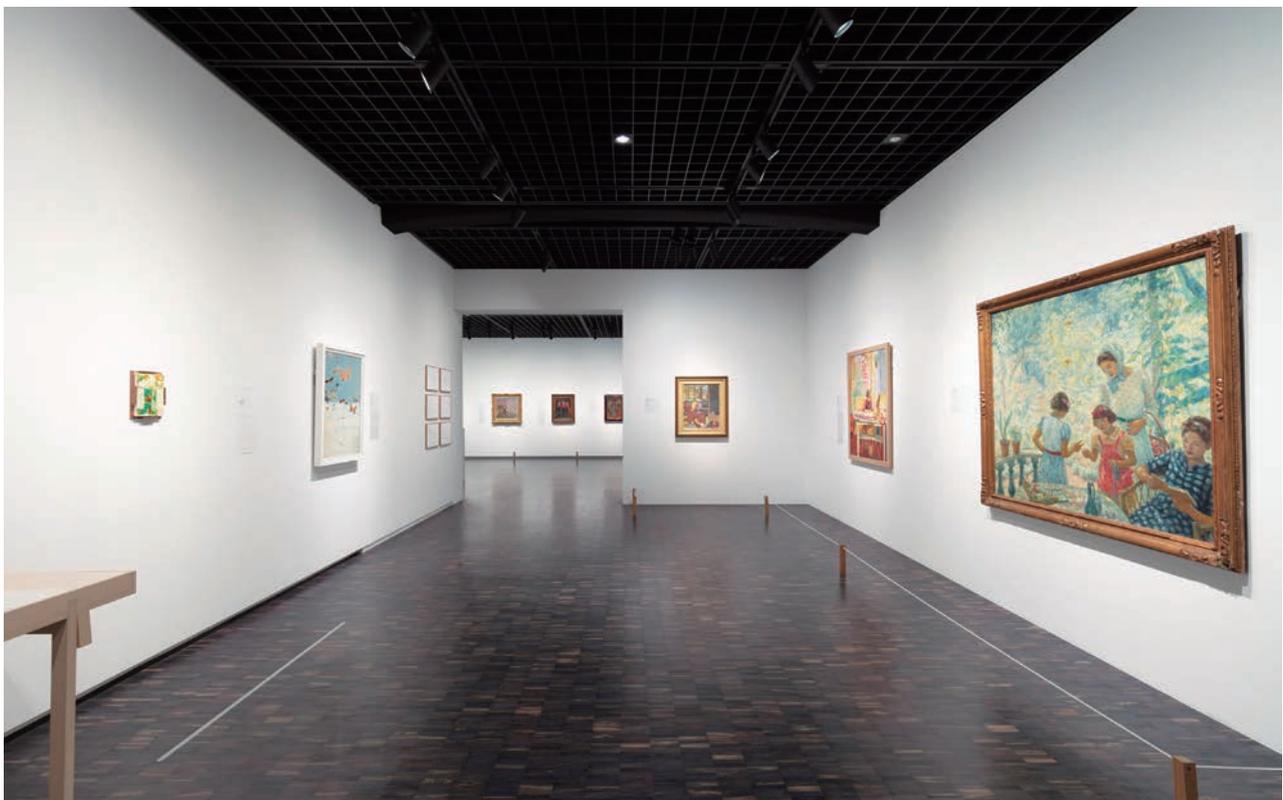
しかし、そこだけではない。4階と3階にも展示は拡散している。あるいは散種されている。MOMATコレクションの作品群と対峙するかのように対面の壁に、あるいは、僕たち鑑賞者を送り迎えするかのようにエレベーターの扉に向かいあった壁に、

やはり同じフォーマットの絵画が設置されている。「同じフォーマット」という言い方をしたくなるのは、これらの絵がほぼ同じ大きさであるばかりではなく、同じ手法、同じ筆触によって制作されているように見えるからだ。それらはみな、何らかの意図に従って、あるいは何らかの衝動につき動かされて、異なる色(色数は決して多くない)に浸した刷毛を画布の上に走らせ、それぞれにまったく異なる、しかし抽象的としか形容しえない色たちの運動の痕跡を残している。

画布に固着された色たちが風景なり人物なりの具体的な形象を示してくれないので、「何らかの意図」なり「何らかの衝動」など作り手自身にも言葉にはできないものであることが多いのは承知の上で、それらを、あるいは意味らしきものを、この絵の上に探そうとする。その手掛かりとしてまず念頭に浮かぶのが、タイトルである。

ところが、やはり小さな文字で印字されたタイトルは、絵画の列から遠く離れた壁面にリスト化されて記されるばかりで、個々の絵とそれに対応するタイトルを一瞥で捉えることは不可能だ。しかも絵の数は少なくない。壁面のリストを凝視して、それぞれのタイトルと位置を覚えようと試みる。だがその場を離れ、絵の前に来たときには、「えっと……この絵のタイトルは……」と記憶はすでにおぼろげに揺れている。

しかも、複数の展示場所のすべてに、タイトルのリストに加えて岡崎の執筆したテキストが置かれている。このテキストがま



会場風景 | 撮影: 中川周

なごしを強く引き留める——個々の絵を見に行きたいのに、読むのがやめられない。

これらのテキストも僕たちを戸惑わせる。タイトルらしきものが付いているものもあれば、そうでないものもある。ある無題の文章はターナーと藤島武二について触れているのだが、言及される彼らの作品はそこ(MOMATコレクション)にはない。また別の「風景のなかの聖母子／庭のなかの聖母子」というタイトルを冠したテキストは、詩人・佐藤春夫の『田園の憂鬱』を引用して、大正時代に一般に使われるようになった「家庭」という語の持つ家父長権力的な含意(「家庭」は、男性が都市生活や仕事の憂鬱やストレスから逃れ、心を慰めるための疑似自然として機能するが、この人工的な理想郷を居心地よく維持するための役割・労働は、ひとえに女性=「家内」に課せられる)を明らかにしながら、牧野虎雄の絵画に描かれるうたた寝や読書をする女性たちの姿に、家庭という「狭い枠」を離れて「外」へと伸びていく女性たちの欲望、心の動きを見てとっている。これら抗しがたい魅力を放つ知的で詩的なテキストは、絵とといったどのような関係にあるのか。これらもまた、絵とともに展示会場に置かれているのだから、当然「作品」の一部と見なすべきなのか。

それを言えば、東京国立近代美術館における特集展示という「枠」の外で、すなわち岩波書店のHP^[1]において、いま岡崎が、2020年の3月から6月に制作した150点強の絵画——そこに今回展示された22枚の絵画(前期は12枚)が含まれている——に関して連載の形で書いている文章もまた、今回



岡崎乾二郎《水たまりに映る空／Crimson cushioned swing》
2020年、アクリリック・キャンバス、25.1×18.0×3.0cm、作家蔵
© Kenjiro Okazaki

の展示の一部であり、「作品」を構成する要素であると見なすべきではないか。というのも、このHP上の文章の一部もまた、0号サイズほどの2つ折りの紙片に印刷されて、美術館を訪れる鑑賞者が自由に手に取れるようになっているからだ。連載はまだ続いている以上、「作品」の外延は拡がり続けるばかりだ。

タイトルやテキストは、作家の「意図」や「衝動」に接近しようとする僕たちのまなごしや思考を、むしろ、目の前にある絵画という「枠」の「外」へと誘う。実際、ひとつひとつの絵画を取り囲む木枠——低い壁と言ってもよいかもしれない——は、どれひとつとして完全には閉じられてはいないことにすぐ気づくはずだ。しかし、それは不完全な境界なのではなく、絵画と「外」の自由な往来を可能にする通路なのだ。しかも通路はつねに複数開かれている。あるいは、この枠=壁はむしろ、「外」へと動き出していこうとする色彩と形をかりうじて、そこに、僕たちのまなごしの前に留めてくれているのかもしれない。

興味深いことに、本特集展示のテキストにおいても、岩波書店HPの連載テキストにおいても、岡崎が自身の絵画について直接的に語ることはない。むしろ岡崎は、自作の絵画に関連する他の作品(絵画が多いが彫刻作品もある)について実に楽しげに書いている。これらの文章を読みながら、こんなふう絵について語れたらどんなに素敵だろう、と憧れる。と同時に、ひとつの絵の「外」に広がる岡崎の宇宙——美術史的・文学史的な記憶が美しい星座を描き、思いも寄らぬ星雲を出現させる——の深遠さと巨大さに、畏怖の念に打たれつつ息を呑む。

ひとつの「作品」にはひとつのタイトルが付いており(「無題」もまたタイトルである)、タイトルはある意味、僕たちの名前と同じで、他とは異なる個別性を可能にしてくれるが、「作品」というものは、単独的なものであるようであり、実はつねに他の作品やその「外」との関係において意味や価値を持つ(僕たち人間もそうだろう)——そんな当たり前の事実を、この「特集展示 岡崎乾二郎 | TOPICA PICTUS たけばし」は思い出させてくれる。

むろん、本展を構成するそれぞれの絵画が、テキストの指し示す「外」、つまり岡崎の美術史的・文学史的な記憶のなかで特別な位置を占める他の絵画作品をただ造形的に解釈した「作品」というわけではないだろう。では、いったい何なのか。

3階のエレベーターホールの壁に絵画とともに展示された「抽象の対義語は、必ずしも具象ではない」で始まる、これまた魅惑的なテキストを読んでみよう。そこでは、抽象そのものでしかない数字の計算式(11111×11111)がもたらす結果(123454321)が、何か必然的としか思えないような具象性を帯びることの不可思議さが語られたかと思えば、不意に、北杜夫の『どくろマンボウ航海記』の一節、それ自体は特定の形を

持たないけれど、人間を駆り立て、きわめて具体的な事物・事象を創出させる「アタオコロイノナ」というマダガスカルの神についての一節が召喚される。

形を持たずたえず変化する抽象的なものに働きかけられることで、人間は具体的なものを生み出す。それが芸術的な創造行為であるとするれば、岡崎が描いているのは、単に抽象的なものではなく、かといって単に具象的なものでもない(抽象と具象は必ずしも対立しない、と岡崎は言っているのだから)。岡崎がやっているのは、具体的に人に働きかける「抽象の力」(そういえば岡崎には『抽象の力』という素晴らしい著作があるが)へと、具体化されたもの(岡崎の美術史的な記憶を構成する個々の絵画作品)のほうから遡行しつつ接近しようとする試みなのかもしれない。いま僕たちの前にあるのは、ほんの束の間、画布に固着された、捉えることのできるはずのないその力の揺れ動きそのものなのだ。

[註]

1 <https://tanemaki.iwanami.co.jp/categories/907?prev>



会場風景 | 撮影：中川周



会場風景 | 撮影：中川周

岡崎乾二郎と「具象」

上崎千 [芸術学]

本当の問題はキツツキの嘴に触れることで歯痛が治るかどうかではなく、ある観点からキツツキの嘴と人の歯を《相伴う aller ensemble》ものとして扱えることができるかどうか（治療における処方の場合も、仮説に基づいたさまざまな適用の一例にすぎない）、また物と人間とのこのようなグループ化によって、世界にひとつの秩序の始まりを導入できるかどうかである。

—クロード・レヴィ=ストロース『野生の思考』、第1章「具体（具象 concret）の科学」、1962年 [1]

アオリカは泥障烏賊と書く。あの美しい（気味の悪い）魚介の名は「あおり」と呼ばれる古典的な馬具に由来するという（泥障・障泥と書く）。「障泥を打つ」という古い言い回しには人が馬を急かす（障泥を・煽る）動作の換喩が見られるが、他方これも同じ馬具の類推だろうか、トラックなどの荷台外周に蝶番で取り付けられ、荷台とその積み荷を囲い、必要に応じて外側に開く（垂直に



岡崎乾二郎《40 days after the resurrection / マリア・オランス》
2020年、アクリリック・キャンバス、25.2×17.1×3.0cm、作家蔵
© Kenjiro Okazaki

閉じる)あの板もまたアオリと呼ばれる。円みを帯びた胴を縁取る大きな鱗、それをひらひらと波打たせて（つまり、煽って）泳ぐアオリカの姿はまるで泥障を風に波打たせて駆ける馬のようでもあり、トラックの荷台の縁でアオリが開閉する（つまり、煽る）様子はまるでアオリカの泳ぐ姿のようでもある。このような類推思考から、岡崎乾二郎の小品群「ゼロサムネール」の多くが板材で囲まれて（囲まれない辺や部分的な開口部を伴って）いることにアプローチできるだろうか。画面の周囲に添えられた板材の枠、そのこだわり（拘泥り）の設えは作品外周のそこかしこにそのつど閉鎖と開放をもたらし、画面を「括弧」に括って強調したり、画面の外に溢れ出すかのような絵具の素振りを受けて、それを堰き止める振り（堰を切る振り）をしたり、画面内部の方向や区画を示唆する（囁く）。いわゆる「額縁」のような、絵画の構成からは除外される（展示の構成にのみ含まれる）ような設えとは似て異なるその枠組みは、「ゼロサムネール」を煽り、私たちの注視を煽る。では、煽られている画面はどうなっているのか。

まるで春泥（雪解けや霜解けによる泥濁み）を弄んだ後のような、綿布の表面に奔放に（あるいは、少なくとも奔放さを装って）載せられ（延ばされ）、盛り上がり（抉れ）、寄せられ（離され）、偏り（均され）、重なり（部分的に混ざり）、蔽い（覗かせ）、刮ぎ取られ（残され）食み出した「ゼロサムネール」の絵具の有り様は、このように言葉で一般化するたびに積み残される（捨棄される）、絵具の具象性に係わる。それは美術史が長らく矮小化してきた絵画の具象性（そして抽象性）の問いへの反問であり、画家はそれを描写や彩色とは別の手付きで、食パンにバターやジャムを塗るように問い返しているのである。先ほど「小品」群と書いたが、もちろん「ちょっとした作品」の束という意味ではない。「ゼロサムネール」の小ささは、私たちに作品との距離（physical distancing）を詰めて吟味することを促し、そこから（その場で）別の場所、作品の《外》へと赴くよう促す大きさなのである。つまり「ゼロサムネール」は窓（窓口）であり、それは他の多くの絵画が依っているような「窓」としての在り方よりもはるかに具体的=具象的に機能する。《40 days after the resurrection / マリア・オランス》（2020年）はそれ自体がひとつの絵画を開いて（開窓して）いるが、画面内部に少し傾いて象られて（穿たれて）いる矩形もまた窓のようであり、その「小窓」に照準を合わせるように、件の板材が画面を上下左右から挟んでいる。イエス・キリストの昇天（復活から40日後）に際して聖母マリアが開いた両掌、「オランス」と呼ばれる祈りの仕草とこの作品はどのように照応し、どのような観点で相伴うのだろうか。排他的な関係ではないはずのそれらは「悪い意味で抽象的で具体性を欠いてしまう」ような結び付きを示しているのではない [2]。「ゼロサムネール」は



会場風景 | 撮影：中川周

むしろその逆で、いわゆる「具象絵画」の持つ具象（いわば、具体性の弱い具象）よりも、もっとラディカルに具体的=具象的な観察を要求しているのである。具象の力が強ければ、抽象の力の揺り返しも大きくなるだろう。そのせいで、「ゼロサムネール」に詰め寄った私たちはたびたび《外》に放り出されるかもしれない。しかし具象とは、抽象化・概念化の背後で常に圧倒的な余剰として残される何かなのであり、ということは絵画が具象でなかったことなど本当は一度もないということだ。

私はこの考察を泥縄で、つまり泥棒を捕らえて縄を縛うように書いている。画家が彼の標榜する「抽象の力」を「抽象芸術の持つ、この具体的な力」と言い換える時の反語的な響きに留意しつつ、むしろ私はこの場で「具象」とは何か、「具象の力」について考えている^[3]。しかし具象について語ること、この語りという営みは、どうしても具象を遠ざけてしまう（具象性という抽象概念）。結局のところ泥裡に土塊を洗うような手続きになるのだが（実のところ、この比喩の泥臭さには到底及ばないのだが）、私は今、隙あらば「泥」という字を伴う熟語や言い回し、泥による表現を濫用している。つまり私がこの場で述べていることの大半は「泥」を具象として含む表現の一覧という外部に動機付けられている。私は柳の下（一覧表）に赴いては、そこに泥鱈^{どじょう}がいな

いか（使えそうな、こじつけられそうな表現がないか）、滞々泥々と探している。語りが抽象化の（具象を欠く）営みだとすれば、せめてこの「泥」の仕掛けだけでも一矢報いてくれないだろうか。ところで、具象を欠く社会（遠隔の社会 distant society）は、つい1年前まで私たちのコミュニケーションの大半を占めていた表現の在り方をそのまま奪い去るだろうか。社会というこの雲のように抽象的な概念の下で、私たちはお互いに離れていくのだろうか。抽象と具象の間に、かつてないほどの雲泥の差（天の雲と地の泥ほどの隔たり）が生じている。岡崎の「ゼロサムネール」がそのような雲泥の差分を経験するための枠組みとして、抽象化と具象化の振幅の中に《経験の条件》を探るための枠組みとして（再び）機能するかどうか、絵画のコミュニケーションの未来が懸かっている。

〔註〕

- 1 原文より引用者訳。
- 2 岡崎乾二郎『抽象の力』（亜紀書房、2018年）、416頁。
- 3 前掲書、8頁。

ピーター・ドイグ展特集



ピーター・ドイグ展は、当初、2020年2月26日から6月14日まで開催される予定でしたが、新型コロナウイルスの感染拡大防止の観点から2月29日から6月11日まで休館しました。その間にドイグ展の次に予定されていた展覧会が延期されることになり、ドイグ展は最終的に10月11日まで延長することになりましたが、ある時までは再開の目処が一向に立たず、たった3日間の開催のみで閉幕する恐れが極めて現実的だった時期もありました。そのため、せめて展覧会の記録だけでも、できるだけ多角的に残そうと、多くの研究者、批評家、作家の方々に、それぞれの知見からドイグ作品及びこの展覧会について記述していただく企画を立ち上げました。未曾有の事態のなか、力を貸してくださった10名の執筆陣には改めて御礼を申し上げます。美術史や同時代美術との比較、観者に対する知



覚的作用、絵画の物理的条件など、実に多様な観点から読み解かれたエッセイ群は、執筆者たちの卓見の賜物であることは言うまでもありません。それと同時にドイグの絵画がさまざまな角度から語られうる、あるいは語りを誘発する性質を持っていることの証左でもありましょう。なお、9月10日から10月30日まで、10名のエッセイに、写真家鷹野隆大さんの展示会場の記録写真を加えた「ピーター・ドイグ展の記録」と題した小冊子を、コンビニエンス・ストアのネットプリントのシステムを利用して配布しました。この小冊子企画は、展覧会の記録を物理的な形で残すという目的で考案されましたが、再開後も館内でのイベントを自粛していた状況にあって、リモートで行うアートジン制作のワークショップのようなものにもなりました。

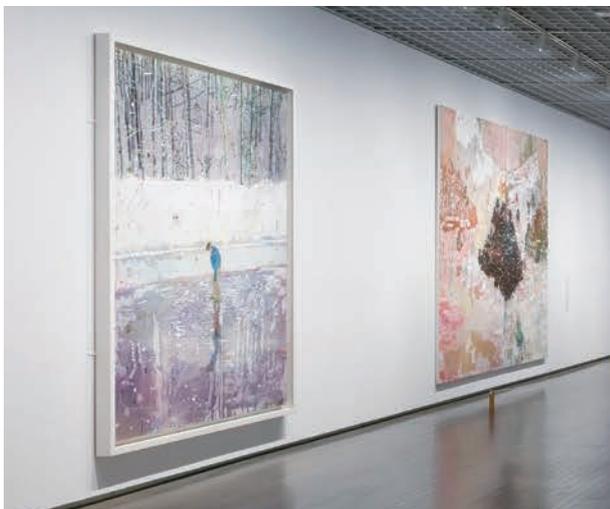
[企画課主任研究員 榎田倫広]

没入する眼差し、再訪する絵画—— 「ピーター・ドイグ」展を見て

吉村真〔美術史研究者〕

たとえば《プロッター》(1993年)の巨大な画面を前にした際に受ける感覚をいかに述べ得るだろう。雪深い森のなかの、おそらく薄く氷の張った池の端に青い防寒着姿の人物がひとり、足元の波紋を見つめて立ち尽くしている。その情景は画面に近寄っても印象派絵画のように筆触へと分解されず、はっきり認識できるままだが、どこか遠いものと感じてしまう。画面中央の人物の小ささと前景の広い水面が、眼差しとのあいだに埋めることのできない隔たりを生んでいるからである。一方で眼差しは人物の足元の波紋とともに拡散してゆき、白やピンクの絵具の塊がオールオーバーに点在する画面を縦横に滑走し、後景の森に前景の水面とひとしい近さを知覚している。あるいは、われわれは展示室で画面の物理的実在を前にしながらも、あの人物とともに雪と朝陽ないし夕陽の反射光に包まれているときえ言えようか。この経験をわたしたちは知っている。

「ピーター・ドイグ」展の最初のセクションを一巡して気づかされたのは、彼の1990年代の絵画の実物は、奇妙なことにも、再現された情景という様相においては印刷図版やピクセル画像以上にヴァーチャル(仮想的)に見えることだ。注視していると鑑賞者の意識の方がその場から遊離してしまう。けれどもゲルハルト・リヒターの「オイル・オン・フォト」のような、再現的



会場風景(左は《プロッター》)| 撮影: 木奥恵三

イメージと現にそこにある絵具が別々のレイヤーになっている作品とは異なって、物質とイメージはきわめて薄い厚みのなかで凝縮されている。《のまれる》(1990年)や《エコー湖》(1998年)などに繰り返し描かれる水面は、われわれの眼差しが弾かれつつも吸い込まれる薄い厚みとしての画面のメタファーである。

ドイグは画業初期からモダニズムがキツチュと切り捨てた平凡で多様な文化に対する好みを隠さず、自分で撮った写真に加えて広告や絵葉書、「13日の金曜日」といった映画にイメージの源泉を求めてきた。それは画家の言葉によれば、アートワールドのエリート主義に対する冷笑的態度であり、また彼個人の経験だけでなく、一般化された記憶を喚起するためでもあったが、重要なのはしばしばそうしたイメージからオールオーバーに飛散する絵具や水平の帯状の構図分割といった、モダニズムが抽象絵画の特徴とみなした造形語彙が引き出され、見る者の空間知覚と時間感覚を宙吊りにする手段へ転化されていることである。「絵画はあなたをいろいろな場所に連れていくことができる」^[1]とドイグは言うが、まさに彼の絵を見てわれわれは幼年期の夢や彼が過ごしたカナダやトリニダード・トバゴの風景、いつか見たかもしれない映画のシーンなどを訪れる。またモダニズムとキツチュ、抽象と再現が分かれる前の二十世紀初頭の絵画——ムンク、ボナール、マティス、ホッパーにカナダのデイヴィッド・ミルンの作品、あるいはドイグ本人は知らなかったであろう本展会場の上階に展示されている日本近代洋画など——をも想起させられ、そこに胚胎されている未来の美術史を想像するよう誘われるのだ。詳述する余裕はないが本展の後半に窺えるように、ドイグ自身もある絵から次の絵へ導かれるように再訪の旅を続けており、ドイグの絵画とは鑑賞者のみならず作家をも連れて潜在性の領野を再訪する媒体=乗り物であると言えよう。

しかしながら、現代における絵画の可能性と絵画を見る喜びに捧げられた本展は開幕の直後に災難に見舞われた。言うまでもなく新型コロナウイルス対策のための臨時休館であるが、今回のパンデミックを瞬く間にもたらしたのはイギリス、カナダ、トリニダード・トバゴと大西洋を横断しながら制作し、展示をおこなってきたドイグの芸術を支える条件、つまり地球規模での人と物の移動と交流の活発化に他ならない。そのことを知ったうえで、なお一刻も早い展示の再オープンと、さまざまな人たちがその絵が肯定している多文化の混淆性を受け入れて、絵の前で言葉を交わせる日が来ることを願ってやまない。

[註]

- 1 「ピーター・ドイグとアンガス・クックの対話」2013年、梶田倫広、吉村真訳、「ピーター・ドイグ」展図録、東京国立近代美術館、2020年、187頁。

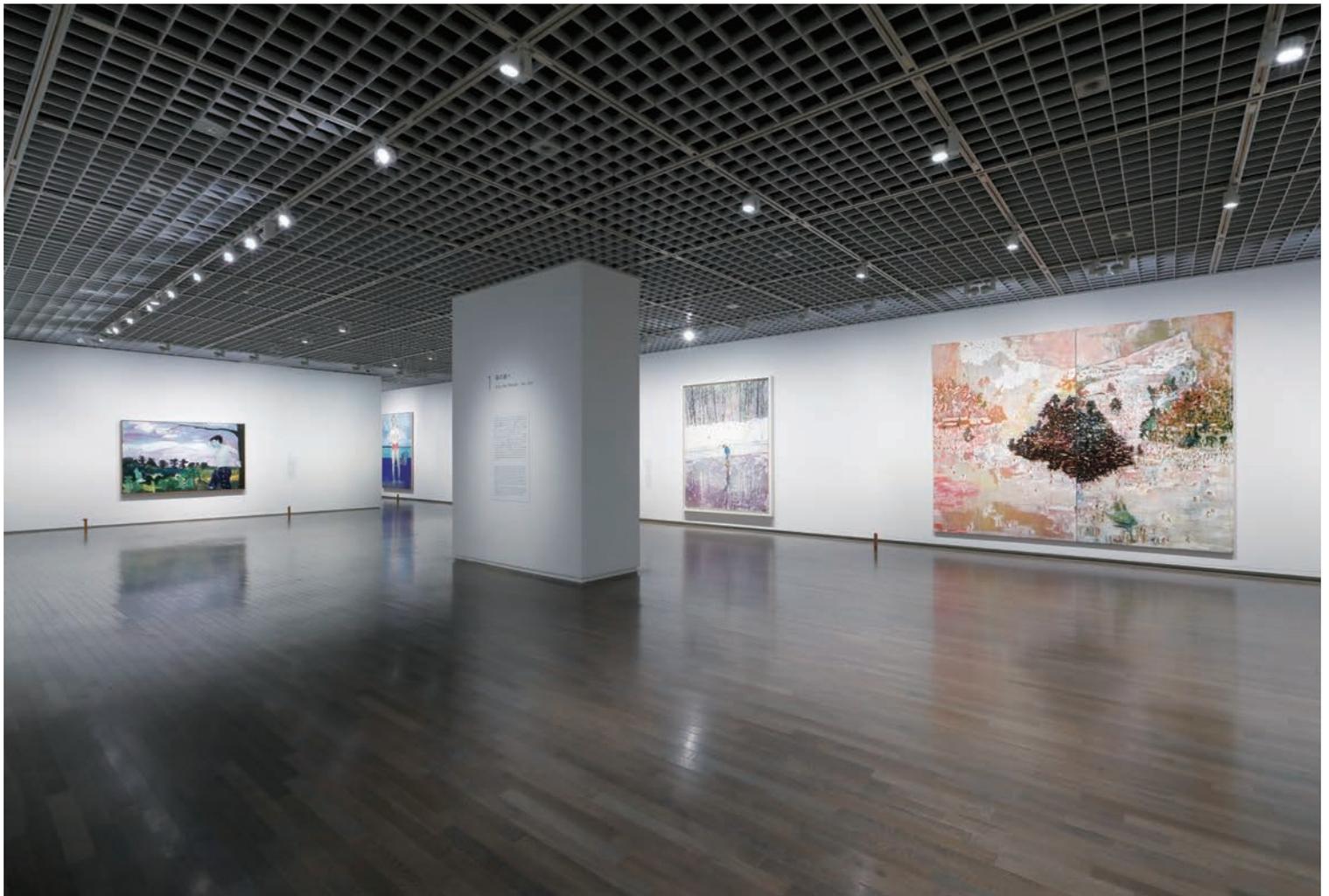
開かれた絵画空間

横山由季子 [金沢21世紀美術館 学芸員]

絵画作品を分析する際にしばしば使われる「絵画空間」という言葉は、現実の空間とは異なる、カンヴァス上に描かれた空間を意味する。西洋絵画の歴史において、画面の奥に消失点を設ける遠近法は、現実とは切り離された、内部で完結した絵画空間を生み出してきた。しかし近代以降、絵画は奥行きと表面の戯れを通じて、絵画の前に立つ私たちの知覚に直接訴えかける、開かれた空間へと変貌する。そして絵画の近代化は、「絵画」という表現形式が西洋、とりわけフランスか

ら世界各地に伝播していくタイミングとほぼ時を同じくしていた。もともと西洋における絵画の近代化も、非西欧圏の視覚文化を取り込むことで成し遂げられたものであり、絵画は近代以降、世界のあちこちに元来存在していた視覚のモードや新たな視覚表現と融合しながら、多様な展開を続けている、と見ることもできよう。

1959年にスコットランドで生まれ、トリニダード・トバゴ、カナダ、ロンドンといった様々な文化圏で視覚経験を養い、やがて絵画を志すようになったピーター・ドイグは、近代以降の絵画の可能性を探求している画家の一人である。とりわけドイグの絵画に見られるモチーフと筆触のあいだの揺らぎ、並置された面による平面性／奥行きへの暗示、脱中心化された構図、そして人物の足が描かれないといった要素は、絵画空間がこちら側に向かって開かれているという印象を見る者に与える。また、ドイグの絵画作品における絵具のにじみや垂れ、残された複数の線、同じモチーフの反復は、描かれた時間へと私たちに誘う。そのように空間と時間が緊密に織り込まれた絵画作



第1章 会場風景 | 撮影：木奥恵三

品を、現実の空間に配置すること、それは画家にとって制作に次ぐ創造的な行為であるはずだ。実際に、本展の展示プランも、企画者の梶田倫広研究員と、ドイグ本人によって綿密に練られたものであるという。

本展の会場は、大画面のスケールを体感できるよう、非常にゆったりとした展示構成になっていた。部屋は大きく分けて4つ。1部屋目と2部屋目の前半が第1章「森の奥へ」。2部屋目の後半と3部屋目が第2章「海辺で」、そして最後の細長い部屋が第3章「スタジオのなかで——コミュニティとしてのスタジオフィルムクラブ」という非常にシンプルな構成である。「森」と「海辺」という主題は、それぞれカナダとロンドン(1986-2002年)、トリニダード・トバゴ(2002年-)を拠点とした制作時期にも対応している。通常であれば章ごとに部屋を区切ることが多いが、章解説の設置された壁を境に、各章が緩やかにつながることで、主題や制作時期を超えたドイグの探求の一貫性と変遷が可視化されていたように思う。そして各壁面に掛けられた絵画は、制作年順ではなく、隣同士、あるいは向かいあう作品

の主題や色彩、構図が響きあうように配置されていた。

第1章の手前の壁に展示された、雪をモチーフにした2点の作品《プロッター》と《スキージャケット》では、雪であり絵具でもある白が印象的だが、空間を攪乱するようなこの白は、同じ部屋の壁を覆う、カヌーをモチーフにした一連の作品にも現れている。続く部屋では、《若い豆農家》《ロードハウス》《コンクリート・キャビンⅡ》といった、手前に遮蔽物を置くことで近さと遠さを往還するような作品が並ぶ。それ以降は、比較的薄塗りて、絵具のにじみやかすれ、垂れといった偶発的な要素が残る作品が増えてゆく。

第2章に入ると、それまでの夢幻的な色彩から、島国を舞台にした鮮やかな色彩へと様変わりする。第2章の冒頭に置かれた《ラペイルーズの壁》や《赤いボート(想像の少年たち)》、《ペリカン(スタッグ)》に描かれた人物たちはどこか所在無さげで、現実と非現実の境をたゆたっているかのようだ。そして《ピンポン》で人物と背景のあいだに現れたグリッド構造は、続く部屋の《馬と騎手》や《花の家(そこで会いましょう)》でも繰



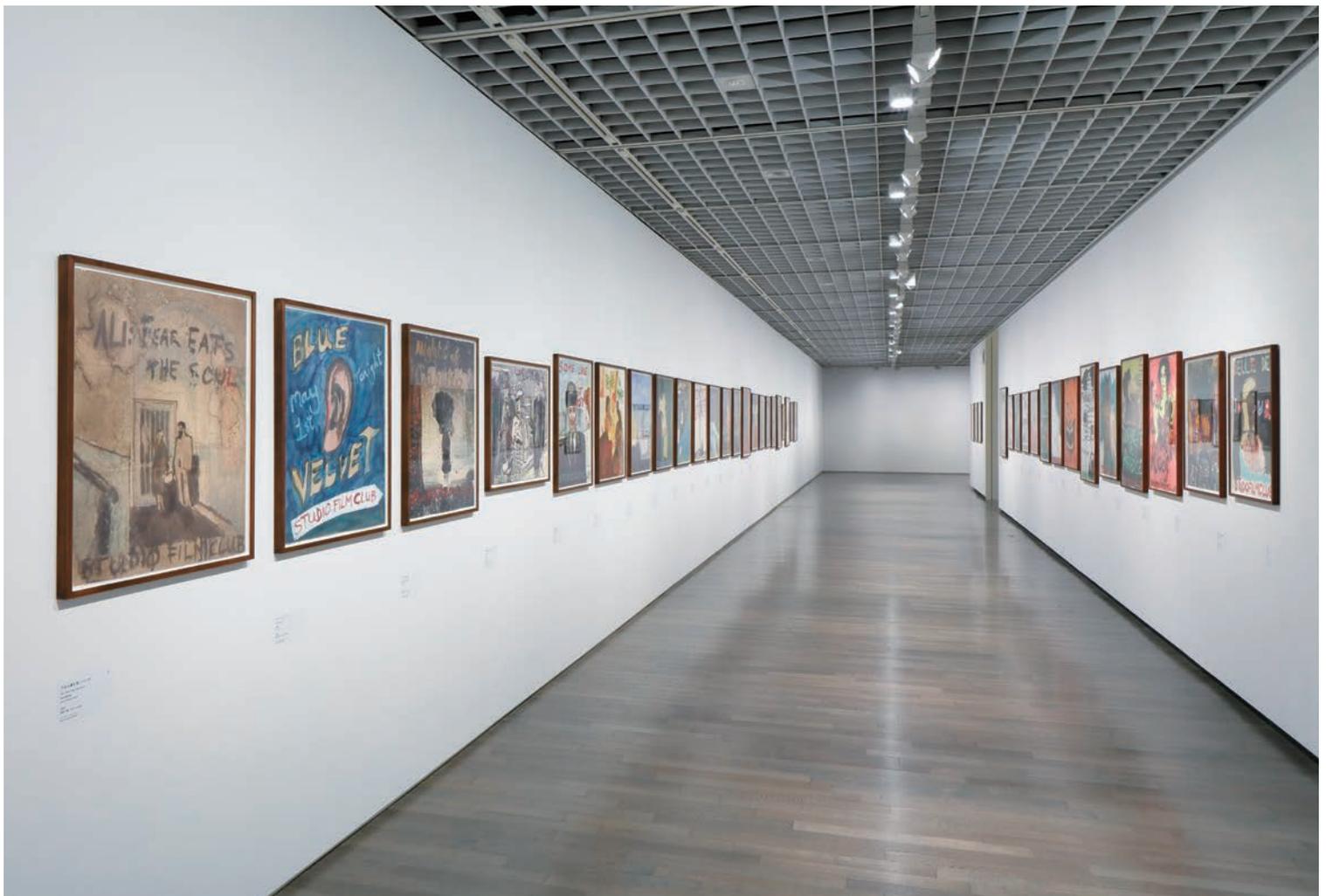
第2章 会場風景 | 撮影：木奥恵三

り返されるが、矩形の位置がややずらされ、その隙間から背景がのぞくことで、画面の前後関係が反転するような、より複雑な空間となっている。

最後の細長い部屋は第3章に捧げられており、ドイツが友人と始めた映画の上映会のためのポスターがずらりと並ぶ。それぞれの映画のワンシーンが切り取られているものがほとんどで、絵画制作にあたってドイツが時に映画を参照していたことを考えると、ラフな筆致で描かれたこれらのポスターからも、ドイツがものを見る視点が浮かび上がってきた。

絵画作品32点とポスター40点という出品点数は決して多いとは言えないが、ドイツの画業の変遷を示す厳選された作品群と、考え抜かれた作品の配置によって、ドイツの絵画空間を十全に体感することのできる個展が実現していた。そして新型コロナウイルスの感染拡大防止のため延期を余儀なくされた本展のウェブサイトでは、展示会場の3DVRも公開された。それはもちろん自身の身体で会場を歩き、作品の前に立つ経験とは異なる。しかし、床や天井を含めて360度見渡せるヴァー

チャル空間のなかで、絵画に近づき、その筆触が見えるほどに拡大することができるこのメディアは、記録としてはすでに十分な情報を含んでいる。そして今後VR体験のためのデバイスが普及し、VR空間と私たちの身体感覚がリンクするようになれば、それは様々な事情で展示会場に足を運べない人々にとって、鑑賞の新たな手段となる可能性を秘めているだろう。



第3章 会場風景 | 撮影：木奥恵三

絵画の理由——ピーター・ドイグ展に寄せて

天野知香 [お茶の水女子大学教授]

西欧美術の歴史を振り返れば、絵画という表現形式の可能性はすでに汲み尽くされたと感じられるのも無理はないだろう。1970年代以降ビデオやパフォーマンスをはじめ多様な表現媒体が登場し、旧来の作り手や美術のあり方自体が問い直された。確かに80年代、90年代において、こうした状況に対する一種の反動として「絵画の復権」と呼ばれる動きが内外で見られた一方で、90年代以降、もはや「もの」としての作品を介すのではなく、行為を通して観客との関係性を生み出し、社会的に関わるアートのあり方が、ますます不安定さを増す世界の状況の中で注目されてゆく。

こうした中、ピーター・ドイグの日本で最初の充実した展覧会が東京国立近代美術館で開かれた。ここで見るドイグの作品は、これまで絵画の歴史において積み重ねられてきた多様な可能性を捉え直しながら、今なぜ絵画でなければならないのか、という問いかけを正面から受け止めようとしているように思われる。

セザンヌ、ゴッホ、ゴッガン、ボナール、マティス、ムンク、ベーコン、ニューマン等々、過去の絵画の多様な要素の参照は、本展の非常に充実したカタログでも適切に言及されている。会場を見渡せば、例えば《夜のスタジオ(スタジオフィルムとラケット・クラブ)》(2015年)の塗り重ねられた床の赤の下層から覗く色彩の線はマティスの《赤いアトリエ》(1911年)を想起させ、《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年)の半ばかき消されたような人物は同じマティスの《カスバの門》(1912-13年)を思わせる。しかしそれらは大文字の「様式」の語りからしばしばこぼれ落ちてきた絵画の要素であり、主題や様式の観点から語られる絵画史において十分に意識化されてこなかった可能性を、改めて具体化する試みであるとも言える。

別の意味でもドイグは絵画の歴史を喚起する。トリニダードを描くドイグをゴッガンに重ね合わせることは、植民地主義の歴史とそれに伴う眼差しの問題を問うことと不可分である。《赤いポート(想像の少年たち)》(2004年)で、エキゾチックな南国の風景に浮かぶ船の中の少年たちは、一様に褐色の

肌をして、背中を丸め、こちらを見る眼差しも定かではない。その弱々しく所在無げな姿は、ゴッガンがタヒチの若い男性たちを、男性的な活力を感じさせない、いわば女性化した姿で描いたことを想起させる。しかしまた一方で《ペリカン(スタッグ)》(2003年)において、トリニダードで見たペリカンを殺す男を、ロンドンで見つけた、トリニダードにかつて移民として来ていた南インドの漁師の絵葉書を元に描いたとするなら、暴力的な行為の主体は植民地の労働者であり、タイトルのピール「スタッグ」のマッチョなイメージと結びつくと同時に、画面中央の青白い絵具/光に照らされたその相貌は「白く」見える。ドイグにしばしば見られる、一つのポーズをいくつかの作品で反



会場風景(左は《夜のスタジオ(スタジオフィルムとラケット・クラブ)》) | 撮影: 木奥恵三



アンリ・マティス《赤いアトリエ》1911年、油彩・キャンバス、181×219.1cm、ニューヨーク近代美術館蔵

復すること自体ゴーギャンのやり方を想起させるが、象徴的な言語とみなされるゴーギャンのポーズに対して、ドイグの人物の身振りはしばしばその作品の中で特定の意味を失っていわば情念定型として継承される。そこには確かに植民地をめぐる歴史の意識があると同時に、複数の地域の人々や肌の色、時代のイメージは錯綜しながら変容し、多様な意味に開かれてドイグの絵画に内包される。

トリニダードにおけるマチエールの変化は、それまでの彼の作品よりも絵画の物質としての厚みを感じさせないが、そのマチエールは薄塗りであるかどうかに関わらず複雑で重層的であり、やはり彼の絵画の核をなしている。

ドイグの絵画は写真や既存のイメージを含めどちらかと言えば平凡な現実のイメージを元に、制作のプロセスの中で複雑なマチエール=物質性を紡ぎ出しながらそこに変容をもたらし、現実と夢や記憶、具象と抽象の境界を揺るがして、見る者それぞれに様々な物語や意味を喚起する。それは極めて個人的な行為でありながら、社会や時代、歴史とつながる具体的なイメージに突き動かされることで今を生きる現実が開かれている。その画面は、レッシングを借りて言えば、語りの時間を意味深い永遠の一瞬に凝縮する「ラオコオン」が体现する絵画のあり方を実現すると言えるかもしれない。しかしそれは一つの物語的な表現を担う絵画の回帰ではなく、あるいはまた、映像や文学の逸話性から自律するグリーンバーグの言うモダニズムのラオコオンでもない。それはいわば、イメージから喚起されるいくつかの多義的な語りや意味や記憶を、制作のプロセスが展開される時間性を通じて非言語的な物質=マチエールへと織り合わせて見る者の多様な眼差しへと開く、いっそう新たなラオコオンとしての絵画である。

そして、そのようなあり方を通して、ドイグは今なお、絵画の魅力と可能性を切り開き続けることができると示している。

画面の手前で

松浦寿夫 [画家 / 批評家]

画家が自らの偏愛する画家について語る時、話題の対象となる画家について以上に、必ずしも意図したわけでもなく、自分の制作についての思考を開示してしまうことは頻繁に起こりうることだ。たとえば、2006年にパリ市立近代美術館で開催されたボナール展のカタログに収録されたハンス・オブリストによるインタビューで、ピーター・ドイグもまた、ピエール・ボナールについて語る時、ほとんど自らの制作の場面で展開する思考を暗黙のうちに示しているかのようだ。この短くも充実したインタビューで、実際、冒頭からドイグはボナールの作品がたえず自分の発想の源泉となっていること、また自分が彼の影響下にあることを認めたくなくて、「自分自身の作品について考えるとき、私はしばしばボナールの作品を見ます」と語っている。いまなお、美術史の記述の体系のなかに位置づけがたく、それゆえに、批評的な抗争の場で毀誉褒貶とともに奇妙な役割を背負わされることが多いにもかかわらず、その作品の射程を正確に踏査されたわけでもないながら、自分の作品が西暦2000年の若い画家たちに届くことを夢見ていたボナールにとって、この率直な告白はささやかであるにしても明確な礼讃でありえているはずだ。

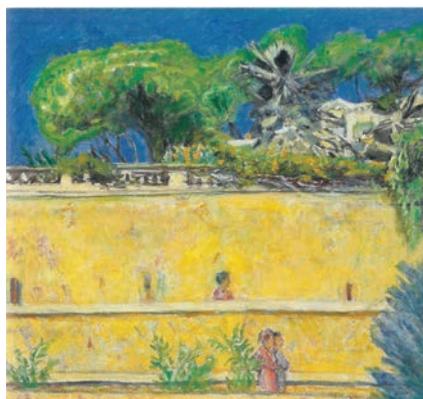
ここで、ごく簡潔にドイグがボナールの作品に注目した点を列挙すれば、扇情的な主題を扱わず、自らの生にとって身近な主題を扱うこと、技量をこれ見よがしに誇示しないこと、ある種の開放性を備え、完成/未完成の判断が困難であること、事前の計画なしに断片的に画布に介入することによって、時間の経過を積層化し、現在の知覚と記憶の領域とを同時に組み込む点などをあげることができる。そして、この開放性のために、観者は画面に巻き込まれるように参加することを強いられる点を指摘している[1]。この点で、ボナールの作品に関していえば、その画面の一貫した構成原理は、画布の奥に展開する空間の創設以上に、画布の手前の空間、つまり、画布と観者との間の空間をいかに組織するかという点に集約されるが、ドイグもまた、この同じ手前の空間の編成を異なった仕組みで遂行しているとはいえないだろうか[2]。

ごく端的に言えば、ドイグの場合、それは、マネならびにそれ以後の絵画に顕在化するように、画面の前景を遮蔽する仕

組みである。たとえば、初期の《ロードハウス》(1991年)に顕著なように、水面、陸地、空という3つの領域に画面が分割される構成の作品においてさえ、この3つの領域は画面の奥へと視線を誘導することなく、3つの立ち上がった領域の様相のもとに視線を画面に留めさせる、つまり、視線を遮蔽する一種の壁として立ち上がる。また、《オーリンMKIV Part 2》(1995-96年)のように広大な空の領域を備えながらも、こちら側に向かってジャンプする人物の存在によって、空の空間も同時に手前側に引き寄せられる印象を与え、その結果として中景にいた道を暗示する緑色の色帯も奥に進む以上に立ち上がって見えてくるだろう。このような前景へと視線を誘導する要素の存在は頻出するが、《ピンポン》(2006-08年)にいたると、遮蔽物それ自体の表示が際立つことになる。そして、《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年)の場合も、単に建築物のみならず、左端の灯台へと向かう道もほとんど直立する様相を呈してはいないだろうか。

ところで、この手前の空間の組織化という点と同時に、知覚作用における遅さの組織化という点でもドイグはボナールと課題を共有しているが、後者が周縁視的な領域の活用と抽象的な領域の拡張によってこの課題を遂行するとすれば、ドイグの場合、物質的な次元での小さな細部と縮小化された構成要素(たとえば、《スキージャケット》(1994年)の無数の人々など)との分散性に依拠している。ときに知覚の識閾下の要素の分散性が画面の統合的な知覚を凌駕するかのようであり、この点で、出発点にある写真画像は大きく変形されることになる[3]。この作用への明晰な注目を、本展カタログに収録された「ピーター・ドイグ—20の質問」でのローラ・オーウェンスの発言に見いだすことができるだろう。自作が成功したと感ずるのは、出発点にあるイメージを絵具による介入によって崩壊させる(disintegrate)ままにしておくときになのか、それとも「自覚的に保存しようとする感情的

な質ないし物語的なもの」を体現できたときになのかというこの二者択一的な問いにドイグは正面から回答することを回避しているが、オーウェンスの期待する答えはおそらく前者であるだろう。そして、最後に、「抽象的なものは出発点である」というボナールのメモの一節を引用しておこう。それが何であれ、この出発点を長い制作の過程で脱統合化(disintegration)していく作業こそが、シンコペーション化された時間という新たな知覚経験の領域を開示していくことになるだろう。



ピエール・ボナール《南フランスのテラス》1925年頃、油彩・キャンバス、68.5×73cm、グレナ財団蔵

[註]

- 1 紙面の関係で今回は展開する余裕はないが、ドイグは指示的な情報なしに、その人物に関して知りたいことのすべてを知ることができる点をボナールに見出し、このような性質を自らの作品においても実現したいと述べている。また、ボナールの作品を見続けると胸が張り裂けそうなメラコリーを感じるとも指摘している。
- 2 この点に関しては、筆者の「さあ、過飽和なテーブルにどうぞ!」(『ピエール・ボナール展』図録、国立新美術館、2018年)を参照していただきたい。
- 3 『アンフォルム』(1997年)の「非常に遅い(Very Slow)」という項目で、イヴ=アラン・ボワは、極端な遅さがフロイト的な「不気味なもの」を喚起する点を指摘している。



会場風景(左は《スキージャケット》)| 撮影:木奥恵三

錯綜と連想——

ピクチャレスクから見たドイグ

近藤亮介 [美術批評家 / 東京大学助教]

《若い豆農家》(1991年)の枝葉と柵、《コンクリート・キャビンⅡ》(1992年)の木立、《スキージャケット》(1994年)の雪。ピーター・ドイグの絵を初めて見たとき私を魅了したのは、何の変哲もない事象が画面手前で大胆に繰り広げられることで顕在化する近代絵画の両義性——自己の内面世界と絵画の物質性——だった。ところが、本展で近作から感じられたのは、自在な筆致にもまして、ロマン主義に先行する美的範疇「ピクチャレスク」との親和性である。



ピクチャレスクな風景式庭園
Thomas Hearne, *A Picturesque Landscape Garden*,
from Richard Payne Knight, *The Landscape* (London, 1795).



ブライス家の地所「フォクスレー」の風景
Thomas Gainsborough, *Beech Trees at Foxley, Herefordshire*,
with Yazor Church in the Distance, 1760.
Whitworth Art Gallery, The University of Manchester

一般的に「絵画のような」と訳される「ピクチャレスク」は元々、動的なスケッチ風の描写に相応しい対象の性質を示す用語だった[1]。最初の実践者ウィリアム・ギルピン(1724–1804年)がピクチャレスクの主要因と見なしたゴツゴツした岩や角張った牛に備わる「粗さ」は、その典型である[2]。一方、理論派の郷紳ユーヴデイル・プライス(1747–1829年)は、ピクチャレスクな快の源泉の一つに「錯綜」を挙げる。錯綜とは「部分的かつ不明瞭な隠匿によって好奇心を興奮させ助長する、物体の配置」を表し、「突然の隆起や、不意の砕けた様式で互いに交差する線」に起因する[3]。こうしてピクチャレスクの焦点は、個別の対象から諸対象の関係性へシフトした。

平凡なモチーフを凝視に価する対象へと変えたドイグの初期作品に認められる効果は、この錯綜と類似する。しかし、ドイグとピクチャレスクとの関係は、表面的な視覚効果にとどまらず、彼が関心を抱く「知覚のプロセス」にも見出される[4]。ここで重要なのは感覚と知覚の差異だ。プライスの隣人にしてディレクタント好事家のリチャード・ペイン・ナイト(1751–1824年)は、「知覚は精神の作用である。それに反して、感覚は感官への印象である」と述べ、イギリス経験論から発した観念連合主義をピクチャレスクへ適用した[5]。美的判断は、客体のもたらす普遍的な感覚ではなく、主体の感情や記憶を含めた知覚に基づくと考えたからである。絵画が「ある光景の生々しさと頭のなかのなにかとのあいだにあるイメージをどうにかして描こうとする仕方

で現れる」というドイグ自身の発言は、まさしくナイトの見方と一致する[6]。この点に関連して、美術批評家ロザリンド・クラウスは、ジョンソン辞典増補版(1801年)が掲げるピクチャレスクの定義の一つ「特異点」に注目し、19世紀初頭までは特異なもの(=オリジナル)と公式的・反復的なもの(=コピー)が相補関係にあったと指摘する。風景の特異性とは、ある土地の静的・不変的な特徴ではなく、「あらゆる瞬間に風景が浮かび上がらせるイメージと、それらの光景が[主体の]想像力の中に記入される仕方の函数なのである」[7]。ピクチャレスクという美的快の根底には常に、複数性と単一性や、制作と享受とのあいだの揺らぎ、すなわち連想がある。ドイグの場合、その連想は、しばしば現実風景から複製媒体へ、複製媒体から絵画へ、絵画から観者へと、三重にも増幅されている。

要するに、ピクチャレスクは特権階級だけが発見できる対象の性質や配置ではなく、どんな「見る」主体にも存する。なるほどピクチャレスクが前提とする「絵画」は上流階級的な教養に規定されていたが、ドイグが扱う「画像」は明確な規範を持たない。彼の絵画においては、誰もが知る名画も、グローバルに流通する広告も、近所で撮られたスナップも、現代の視覚

文化よろしく並列関係にある。ただし、そこでは種々の画像が一つに統合されているため、観者は媒体の形式や画像の情報に囚われず、見る行為そのものと向き合うように促される。ドイグは、現代美術界を賑わす思弁的実在論などおかまいなしに、知覚する人間を徹底的に探究しているのだ。こうして絵画は、私たちの無数の観念に連なって半永久的に新しい物語を紡ぎ続ける。

レンズの秩序と絵具の論理のはざままで

松下哲也〔近現代美術史家〕

《ピーター・ドイグの作品はきわめて映像的であると同時に絵画的でもある。これは多くの論者によってすでに指摘されていることだ。だが、作家本人は以下のように語っている。

人はよくわたしの絵を見て映画の特定のシーンや本のある一節を思い出しますが、わたしはそれらとは完全に異なるものだと考えています。(中略)自分自身の絵について言えば(中略)それは不可避免的に物質性と関わっています。それらはまったくもって非言語的なのです。[1]

このドイグの見解は、時間芸術と空間芸術の対比によって諸芸術の特性を明確化しようとする18世紀ドイツの文筆家レッシングのアプローチの延長線上にある。西洋では伝統的に「絵は黙せる詩、詩は語る絵」という芸術観が信奉されてきた。美術と文学は互によく似た姉妹のような芸術だというのである。それもあって、西洋では長らく物語の1シーンを描く物語画こそがもっとも権威ある絵画ジャンルであるとされてきた。ところが、レッシングは『ラオコーン』(1766年)の中で、視覚芸術は何らかの静止した物体を空間に設置する空間芸術であり、文学や舞台など作品自体に時間の流れが必要な時間芸術とは明確に区別されるべきだと論じたのである。たとえ鑑賞者が画面の中のイメージに何らかの物語を感じ取ったとしても、絵画は静止した物体でしかない。ドイグの発言はこの点に自覚的である。

このインタビューの中で、ドイグは自作を物語画の一種には位置づけておらず、むしろ非言語的な物質性とイメージの関連性を押し出している。しかし、それでも私たちは彼の作品から映画的な要素を見いだしてしまう。それが物語や言語ではないというのなら、彼の作品のどこが映画的呢のだろうか。

それは遠近法である。たとえば《花の家(そこで会いましょう)》のフラットな構成は、望遠レンズで撮影された映像に見られる圧縮効果(離れている被写体同士の距離が縮んで見える現象)に酷似している。また、ブロック塀とレンガまたはタイルの壁を抽象化したと思われる長方形のモチーフは、中望遠～望遠

[註]

- 1 Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 2nd ed. (London: Payne, 1805), pp. 148–150.
- 2 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, on Landscape Painting*, 2nd ed. (London: Blamire, 1794), pp. 6, 16–20.
- 3 Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, New ed. (London: J. Robson, 1796), pp. 26, 60–61.
- 4 リチャード・シフ(吉田侑李、榊田倫広訳)「漂流」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、176–177頁。
- 5 Richard Payne Knight, *The Landscape, A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq.*, 2nd ed. (London: G. Nicol, 1795), p. 19.
- 6 マシュー・ヒッグス(榊田倫広、吉村真訳)「ピーター・ドイグ——20の質問(2001年)」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、209頁。
- 7 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: The MIT Press, 1985), p. 164. [ロザリンド・E・クラウス(小西信之訳)「アヴァンギャルドのオリジナリティ」、『オリジナリティと反復』、リプロポート、1994年、132頁]

東独具象絵画とドイグ

大浦周 [埼玉県立近代美術館 学芸員]

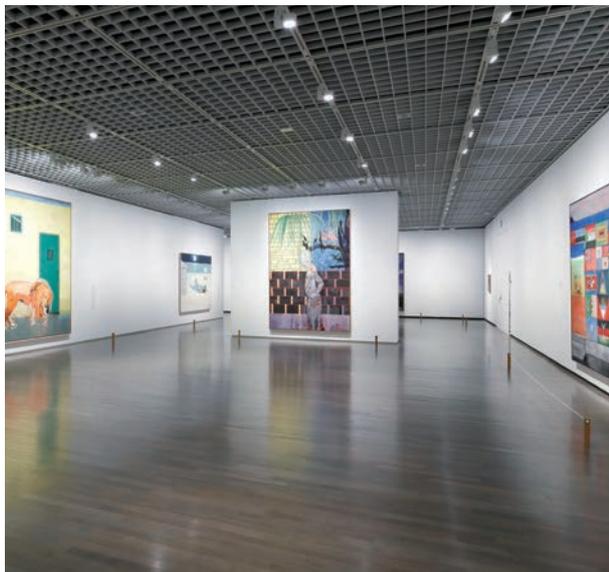
域のレンズでそれらの対象を撮影することで得られる幾何学的な形態によく似ている。たとえば、ドイグとチェ・ラヴレスが主催する映画上映会「スタジオフィルムクラブ」の告知用ドローイング群の中に見られる小津安二郎の「東京物語」は、中望遠域のレンズを用いて戦後の日本家屋が持つ水平垂直の形態を幾何学的に構成した画面で有名だ。小津の場合、画面を構成する長方形のモチーフは障子やガラス戸だが、ドイグの場合はそれがレンガやブロックになるのである。

中望遠以上のレンズを使うので、対象と距離を取らなければ、このような映像は撮影できない。同様に、鑑賞者が絵から離れなければ、ドイグが言うところの「物質」つまり絵具が具象的なイメージに見えることもない。絵画では、物理的な絵具の層とイメージ上の奥行きの反転がしばしば起きる。たとえば、下地に近い層に塗られた絵具がもっとも手前に見えるように見え、逆に厚く盛られた絵具の頂点が奥まって見えることがある。現代絵画ではこのような逆転現象を意図的に操作することが多い。そしてドイグの絵画は、空間を切り取るカメラの位置と鑑賞者の位置がちょうど対応しているように感じさせるのだ。

レンズの秩序に絵具の論理を合流させること。これこそがドイグの絵画が持つ空間性の特徴に他ならない。

[註]

- 1 マシュー・ヒッグス(榎田倫広、吉村真訳)「ピーター・ドイグ—20の質問(2001年)」「ピーター・ドイグ」図録、東京国立近代美術館、2020年、207頁。



会場風景(中央は《花の家(そこで会いましょう)》) | 撮影:木奥恵三

本稿執筆にあたり、企画者から示されたテーマは「戦後東ドイツの具象画家たちとドイグとの比較」である。ドイグと同時代を並走する画家としてまず思いあたるのは、ネオ・ラオホ(1960年-)であろうか。2000年代半ばに国際的な注目を集めた「新ライブツイヒ派」と呼ばれる具象絵画の一群を代表する画家である。

ラオホの絵画は謎めいている。視覚的には多くの手がかりを与えてくれるにもかかわらず、それがひとつの答えに結実しない。思わせぶりな身振りとは裏腹に無表情の人物、特定の職業に結びつく衣装、自国の絵画的伝統に連なる風景、そして明らかに象徴的な関連性を持つオブジェ。ラオホはこれらの要素を画面の中で積み上げていくが、それらがパズルのピースのように噛み合い、特定の主題が浮上することはない。

私は絵の中心につながるような痕跡を置くことができますが、そこにたどり着くと、それが拡散して別の枝に入っていくのがわかります。私はナンセンスな絵を描かないようにしているし、一方で、ある種の批判的な意図を持って、物語性のある絵を描かないようにしています。[1]

ラオホが自作を語ることばと、写真や映画などイメージの出所は詳らかにされているにもかかわらず、完成した絵画にはそれぞれの文脈が重層的に腹蔵され単一の意味に収斂することのないドイグの作品とは、どこか響き合う。

旧東ドイツの政権は、社会主義リアリズム、すなわち理想の社会像を描く啓蒙的な写実絵画を自国の画家たちに強制したが、その制約下においても、表現主義や新即物主義といった戦前のアヴァンギャルドの様式を引き継ぎつつ、イデオロギー的戒律を逃れた新しい具象表現をめざす取り組みがなされた。ライブツイヒのアカデミーで絵画教育の規範となっていたのは、マックス・ベックマン、ローヴィス・コリント、オットー・ディクスらの作品であったとラオホは回想している。なかでも彼はベックマンに対する共感をたびたび口にすが、それは、寓意的

に描きながら象徴的なメッセージを曖昧なまま提示する方法においてである。ラオホが重視するのは、ベックマンが「絵を部分的に他の人に説明してもらい、絵画的な宇宙の迷宮の中に他の人を送り込むことに大きな喜びを感じていた」という点なのであり、それがラオホ自身の安易な解釈を許さない画面へとつながっている[2]。

このことは、80年代のニュー・ペインティングにおいて影響源のひとつとなった国際的なベックマン受容と呼応しているかに見えて、実際にはそれとは異なる回路を通じてベックマンが参照されてきたことを示唆するように思われる。国外の同時代的動向から切り離され、あるいはそれを知り得たとしても反応することが憚られた旧東ドイツの特殊な状況下において、ベックマンは長く具象絵画の規範であり続け、そこでは独自の受容史が編まれていたはずだ。ラオホの複雑な絵画はその遺産の自覚的継承の先にある。

80年代にベックマンの影響を受けたことにたびたび言及するドイグが、こうした分裂的な受容の様相をどれだけ意識していたかは寡聞にして知らない。しかし、ロンドンに絵画の復権を知らしめた「絵画における新しい精神(A New Spirit in Painting)」展でペンクやバゼリッツら東ドイツから西側に移った画家の作品が展示され、翌82年からは東ドイツの絵画を初めてまとまった形で紹介した「時代の比較(Zeitvergleich)」展が西ドイツ6都市を巡回するなど、鉄のカーテンの向こうで異なる具象絵画の系譜が展開していたことを、ドイグは知り得たはずである。

このことが、ロンドンを離れカナダに戻ったドイグが彼の地の近代絵画に目を向けたことに、些かなりとも関係してはいないか。

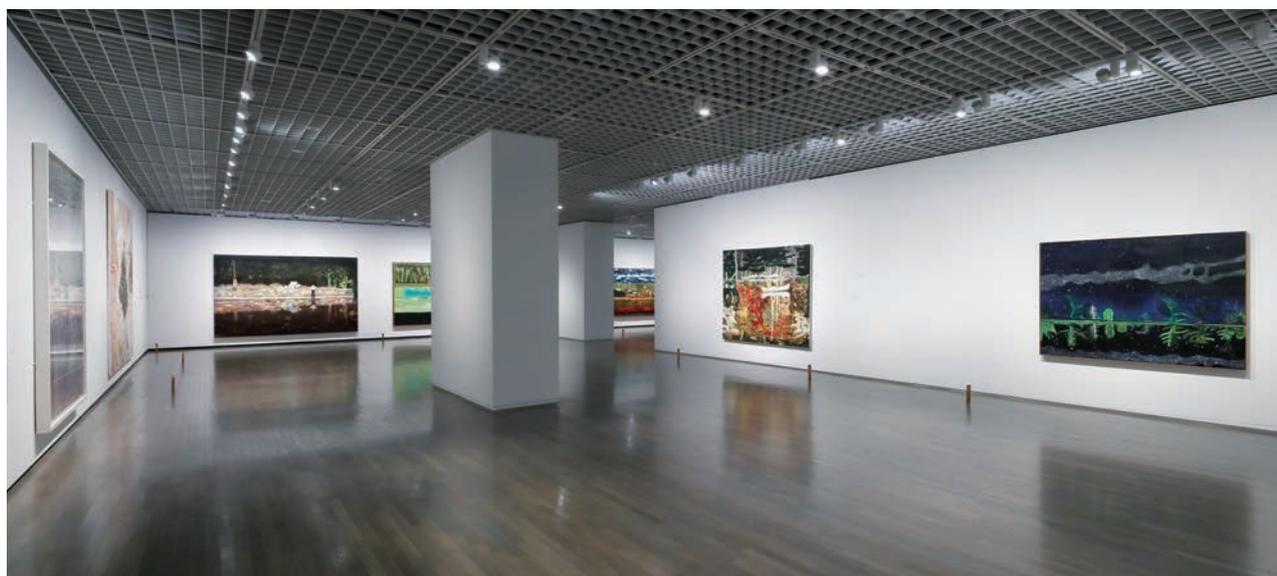
絵画において「すべてが有効、あるいは有効かもしれない」[3]と思わせられる状況のもとで、敢えてカナダ以外ではほとんど知られていなかった造形イデオロギを自作に導入したこと。その選択の背景に、それまで不可視だった具象絵画の系統と展開を目標とした衝撃を見出そうとするのは、はたして考えすぎだろうか。



マックス・ベックマン《男と女》1932年、
油彩・キャンバス、175×120cm、個人蔵

[註]

- 1 “Neo Rauch’s Creature Discomforts,” *ELEPHANT* Issue 30 [Spring 2017], p.136
- 2 “Holger Broecker im Gespräch mit Rauch im Goethe-Institut Prag, 10. Mai 2007” eigen-art.com/files/nr-gespraechprg.pdf
- 3 「ピーター・ドイグ パリナ・モガダッソによる対談(2011年)」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、195頁。



会場風景 | 撮影：木奥恵三

内なるスタジオ

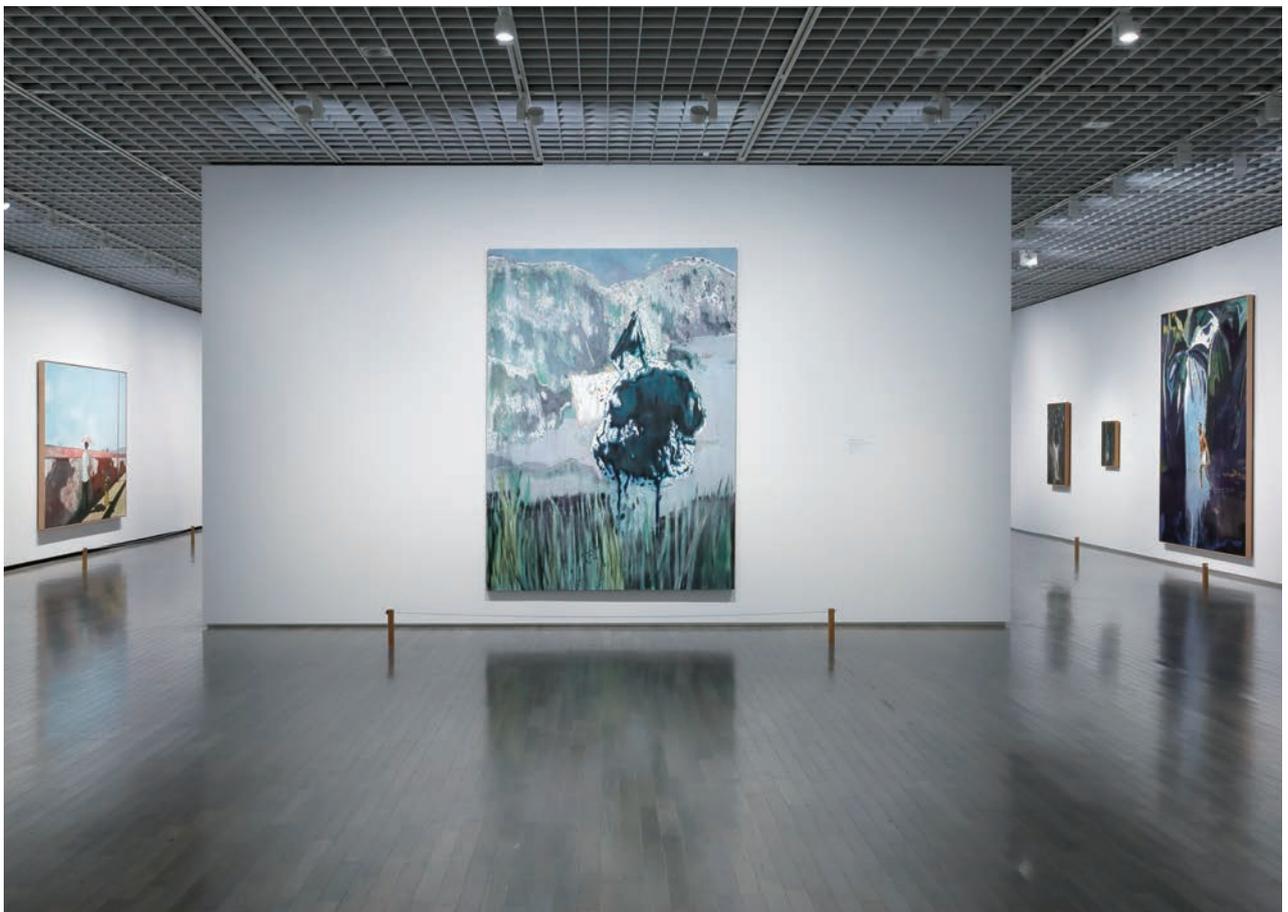
梅津庸一 [美術家]

ピーター・ドイグを語るのには容易ではない。例えば《エコー湖》(1998年)では引用元である映画「13日の金曜日」の他にデビット・ミルン、ニューマン、ボナール、ムンクなど言及すべき参照項が無数にあることに戸惑うだろう。さらにドイグの作品は時期によって絵画様式が異なる上に、作品が別の作家の作品と過度にネットワークを結んでいるため画家の全体像を捉えるのが難しい。もちろん、先行する美術作品や映画をはじめとする視覚文化のリソースに依拠しない作家など存在しない。ドイグの作品は一見、オーガニックで絵画を描く喜びに満ちているように見える。しかし、いわゆる天性の才能や絵画制作における表現主義的な意味での即興性と決断力によって作品が作られているとは言い難い。優れた画家であることは間違いないが、彼は自身の凡庸さ、平凡さと向き合い、人一倍葛藤し続けてきた画家なのではないか。このことがドイグを語ることを難しくしていると言えないだろうか。

どういふことか。ドイグ作品の構造だけを抜き出せば、つぎはぎだらけのモンタージュのようだとと言える。ドイグ作品に登場するモチーフの形態は家であれ、人物であれ全てがぎこちなく、スナップ写真や絵葉書や映画のワンシーンなどの元ネタに準拠しているし、作例によってはまるで転写したように元ネタの形態とフォルムが一緒である。ドローイングを経由させることで多少、デフォルメを加えることはあるものの、ドイグ作品に登場するモチーフには伝統的な画家のような卓越したデッサンによる肉付けや、キュビズムのようなひとつの形式に基づいた還元は見られない。わたしはドイグのスタジオを覗いたことがないが、ドイグ作品にはあたかもプロジェクターでキャンバスに投影したイメージを筆でなぞったり、型紙を使って描いたりしたような形が散見される。あるいは、それらのアウトラインに拘束されながらも、わざと稚拙な形に歪めたりもしている。キャンバス上で「正解の形」に至るまで何度も修正したような痕跡は見受けられず、試行錯誤の痕跡があったとしても、それはわざと「マーキング」のように残されているに過ぎない。そもそもドイグにとっての「正解」は、どんなにドイグが様々な絵画様式を取り入れていようと、近代の画家たちとは根本的に異なる。例えば再

現性のある描画パートとニューマンの「ジップ」に由来する水平の帯のパートの界面は、通常であれば齟齬をきたすだろう。ドイグの作品の中では本来であれば無関係であるはずのものが唐突に出会う。にもかかわらず、ちぐはぐな印象を受けない。またドイグは描くことによって得られる手応えを常に疑っているように思える。確かな参照元があるからこそ描画の結果を逆算し、絵具の物質性をよく吟味し、各パートの表面の質感や肌理を徹底的に編集し尽くすことを可能にしている。例えばそれは白の絵具の使い方からも明らかだろう。上層の絵具のベースを担う、噴霧される、キャンバスの目に染み入るように滴る、厚ぼったく斑状に塗るなど、絵具の白をたんに「色」ではなく物質として捉えているのだ。ドイグ作品における肌理はイメージ以上に多様であり、美術に限らないあらゆる視覚文化の蓄積と経験の厚みを感じずにはいられない。つまりドイグはどんなに凡庸な構図でも、キメラのようにちぐはぐなモンタージュでも、絵画らしいフレーバーをたっぷりと付与することで「ひとつのピクチャ」として統合してしまう。ドイグは絵画の世界にどっぷりと浸かっていると同時に、絵画が成立するための諸条件をかなり突き放した地点から捉えている。絵画に没入する自分とそれを俯瞰するメタ視点が絡み合っている。

ところで、90年代初めのあまりにも見どころの多い画面に比べると近作はあっさりして見えるかもしれないが、物質感の差異を小さくすることで一見ノーマルな絵画に見せかけることに成功している。それはドイグの絵画を見るまなざしの精度がより高まっていることを意味する。初期作品のような圧倒的な手数と情報量、そして過剰とも言える絵具づかいといった特徴は見られなくなったが、近作は初期作品と同等かそれ以上の解像度を有している。ドイグをドイグたらしめているのは天然の描く才能ではなく、常に冷静に自身の持ち物と外部からのデータベースとを調合し、「絵心」自体をカスタマイズできる「内なるスタジオ」なのだ。抽象的な言い方になるが、ドイグの絵画群は、今も生成中の大きな「スタジオ」の絵の中の画中画たちを自在に切り分けたものだと思う。だからこそ、それらはキャンバスの矩形に規定されないし、複数の絵画が一枚の絵をシェアするようなドイグの絵画世界を可能にしているのだ。



会場風景 | 撮影：木奥恵三

「裏」からピーター・ドイグの絵画を見ること

田口かおり [修復士/東海大学情報技術センター特任講師]

はじめに：作品の「裏」

目の前の作品は、一体いかに描かれたのか。どのような道のりを経て、私たちの元へ辿りついたのか。どんな方法で作品は固定されているのか。過去に行われた修復はいかなるものだったのか——作品の「裏」は、いつも興味深い。保存修復に携わる人間は、熱心に「裏」を見ることがある。そこには、「表」を見るだけでは知り得ない情報が満ちている。

ピーター・ドイグ展に出展されるいくつかの作品を米国から運ぶにあたり、現地で作品点検を行い、梱包に立ち会って、作品と共に貨物便で日本へ飛んだのは、2020年2月のことであった。まだ肌寒いニューヨークで、ギャラリーに置かれたドイグ作品を目の前にし、ぐるりと後ろに回り込んで点検をする。これほど間近にドイグ作品を見ることは、裏からはもちろん、表からも初めての経験であった。

彼の作品群を点検した際に抱いた第一印象は、作品の保存状態が安定しており堅牢であること、そして、制作後に第三者が何らかの処置を行った形跡が——換言すれば、修復の痕跡がないことであった。

ほぼすべての作品の状態が良好である理由には、当然、制作からそれほど長い時間が経過していないこと、そして、ギャラリーにおける保管状況が適切であることが挙げられる。加えて、そこには作家の目配りが行き届いているという気配が、確かにある。ギャラリーの人々の言葉を借りるなら、作品に伴うこの種の「Firm(確かで/堅牢)」な印象は、本展に出展されている全作品を点検した後も揺らぐことはなかった。実際に作品を目にすると、経年に起因する変化は決して作品の物理的な構造を弱体化させることなく、たとえ変色や変形がわずかに発生していたとしても、それはドイグがほぼ予測している範疇で起こっている出来事のように感じられた。「絵具の奇妙なふるまい」と彼が呼ぶところの経年変化——「それが悪くなったときどのように性格が変わるのか、それからある色がどのように違う種類の乾燥を引き起こすのか」を見守り、「あらゆる小さなことを楽しんでいる」と述べるドイグであるが、古典絵画技法を踏

まえた注意深い制作態度は、総じて良好な作品の保存状態の維持を可能にしているように思われた[1]。

今回の展覧会のために点検した限り、ドイグ作品には、ほとんど修復の跡がない。制作技法を確かめ来歴を調査するにあたって、この事実は非常に大きな意味を持つ。よく知られたこととして、近代に描かれた絵画作品は、しばしば裏面を当て布によって補強する「裏打ち」の処置が行われており、制作当時の状況を窺い知ることが困難である。一方、ドイグ作品の裏面は、多くの「比較的新しい時代」に描かれた現代美術の作品群の例に漏れず、その多くが制作時の仕様を変更されることなく保存されており、つまりはドイグの「仕事の様子」をそのままに確認することができるのである。

ピーター・ドイグの絵画の裏に、一体どのような発見があったのか。ここからは、支持体(キャンバス)と構造(ストレッチャー・フレーム)の特徴をもって、振り返ってみることにしたい。

1 —— 支持体：透過、液体、しみ

キティ・スコットがドイグ本人との対話において振り返るように、1990年代後半から、ドイグの絵具の扱いは変化し、分厚く油絵具を塗り重ねる方法から、「薄い最低限のウォッシュ」へと変容する[2]。下塗りを施したキャンバスに代わってしばしば用いられるのは、薄い麻布である。水溶性のエマルジョンを溶媒に描かれる絵画は、その薄く艶やかな支持体の上で「流れて」「にじむ」ことになる[3]。1993年に制作された《プロッター》の主題そのままに、キャンバスはまさにある種の吸い取り紙=Blotterと化して絵具とメディウムを引き寄せている。私たちがここで目にするのは、分厚く塗り重ねられ隆起し、じりじりと乾く——実のところ、ドイグはそのような油絵具の性質と遅乾性、ままならなさを前向きに評価するのだが——絵画層ではない[4]。粘り気のない液体は布を通過し、イメージは、あたかも「濾過されたあとの残留物のように」薄いレイヤーとして、ぼんやりと淡く重なり合いながら出現する[5]。ここにおいてキャンバスは、イメージが出現するための通路、濾過装置として機能しながら、描画層をいわば「濾し取って」いるとさえ言えるかもしれない。

「麻布に水性塗料 Distemper on linen」と表記されるこの種の作品群を裏面から見ると、画布の布目を通過した絵具が、作品と同寸法の「反転図」を描き出しているさまが確認できる。ドイグは、薄く溶いた絵具を何度も重ね、時間をかけて作品を制作する。つまるところ、この裏面に浮かび上がる巨大な「反転図」=しみは、表から作品を鑑賞する際には確認できない第一層の描画の痕跡なのである。おそらく作家の意図を超えたところで、もうひとつの豊かな景色が作品の裏に表出し

ていることになる。

《スキージャケット》(1994年)をはじめ、描き、塗りつぶし、削り、盛り、吹き付ける、複雑な制作工程を描画層から確認できる作品がある一方、《ピンポン》(2006-08年)や《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年)[図1]のように、裏面に表出した「しみ」が、図らずも描画イメージが形成されるまでの時間の複数層を可視化させ、饒舌に制作の経緯を物語る例もある。後者の作品群のキャンバスは、経過する時間の中間にあって、あたかも砂時計のオリフィスのごとく、過去と現在の境界へ、水気に潤む橋をかけるのだ。

前述の《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》のライオンを裏面から見ると、その首は表面に描画されたそれとわずかに異なる角度に伸びている。薄い支持体を裏から見るとき、ドイグが描いた事物の輪郭は完全に重なることなく、互いが互いの影のようにして重なり合う。このわずかな「震え」は、作品に刻まれた時間の距離であり、異なる色彩の階層が放つ非公式の唱和のようなものだ。オスカル・ドミンゲスがデカルマコニー技法を採用して紙に滲ませた《ライオン—自転車》(1936年)のように(ドイグの実践はドミンゲスの技法的「転写」とは異なるが)、ここでは、まさに字義どおり「décalage(ずれ)」「décalage horaire(時差)」が、一頭のライオンの表裏で生じているのである。

ドイグ作品における「時間」の問題は、美術史を闊達に横断しながら「異なる文脈を持つ図像を別の文脈のなかへと送り込み、移し替え、翻訳することをほのめかす」作家の姿勢について考える上で、重要な鍵となっていることは間違いない。梶田倫広は、こうしたドイグの空間的・時間的「トランス(越える/移動する)」性に注視した上で、彼をトランスアトランティック(大西洋横断的 transatlantic)な作家と捉えている[6]。各地を転々としながら制作を続けてきた実際のキャリアに加えて、主題を、技法を、素材を自在に「超える」ドイグの軽やかさは、画布の表裏を物理的に絵具が通過する時間の痕跡を目にする過程で、より鮮やかに印象づけられることになった。

2——構造：影

ドイグの「軽やかさ」について語るのであれば、ドイグの絵画を支える物理的な構造=ストレッチャー・フレームについても触れておかななくてはならないだろう。大きなキャンバスを張り込むにあたって、ドイグは、金属製の軽量ストレッチャー・フレームを考案し採用している。このフレームは解体が容易で、また、複数の栈により多点で作品全体を支えることができ、必要に応じて細やかにキャンバスのテンションを調整できるようにもなっている。

ドイグ作品の多くについて、展示時にはその物理的な「軽

さ」と「扱いやすさ」に驚かされたが、それはこのフレームに依るところも大きい。興味深いことに、作品を垂直に立てると、薄い布の向こう側にフレームは樹木のように浮かび上がり、描画層の「背後から」影を落とす。当然のことながらこのフレームの構造は、白い壁に作品を密着させ展示すれば途端に見えなくなってしまうのだが、いわば、作品点検する者に許されたちょっとした特権として、私はこの現象を目撃することになった。

《二本の樹木(音楽)》(2019年)[図2]をはじめ、作品を垂直にした途端、作品に描かれた影と呼応するかのように重なり合う格子(グリッド)状の構造は、キャンバスと絵具層の薄さを明白に認識させるものであった。ドイグの近作に見受けられるこうした「厚みの減少」、あるいは光透過性は、「ジグマー・ポルケの採用した透明な支持体から見え隠れする構造に感銘を受けた」との2014年の作家の証言をふと思い起こさせるものである[7]。同時に、「より少ない物質でもって表現する」ために「ますます絵から多くを省こうと」している、という一節のひとつの現れであるようにも思われる[8]。展示時の照明下では、十分に確認することは難しいかもしれない。だが、ドイグの作品は確実に透き



図1:《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年、水彩塗料・麻)の裏面、筆者撮影



図2:裏面からの光によりストレッチャー・フレームが浮かび上がる《二本の樹木(音楽)》(2019年、水彩塗料・麻)、筆者撮影

通り、絵具は緩やかに溶かれて混じり合いながら、繊維を伝って異面へと連なっている。いうなれば、「絵具はもはや硬い粘着力のある物体ではなく、貴重で変わりやすい、生きたものになって」[9]、描画層は絵画の起源そのもののように——影のように、痕跡のように、鏡のように、なかば透明な開かれた窓 (aperta finestra) として、鑑賞者の前に立ち現れているのである[10]。

3 —— 時間を旅する

冒頭でも述べたように、ドイグ作品のほとんどすべてに関して保存状態は良好であり、経年変化はドイグの予測の域を大きく逸脱しない範囲で起こっていることのように思われる。このことと、ドイグがメディウムの手綱を緩め、呼吸させ、その自由さに遊ぶことは、一見矛盾するようであるが、実のところそうではない。

ピーター・ドイグは旅をし、たびたび住まいを変えてきた作家である。彼が積み重ねてきた旅とは、おそらく、地理的な距離のことだけを指すわけではない。その旅は、美術史の記憶を辿り、イメージを反芻し、練り直しながら新たなものを生み出してきた工程そのものでもあったろう。キャンバスに染み込む絵具、浮かび上がる構造。そこには、注意深いコントロールがあり、彼が長い「旅」の途中で、絵画に反芻し練り直してきた反復と修正の蓄積がある。ドイグ自身が注意深く述べるように、絵画においては、「絵具それ自体が完全に勝ってしまわないように」しなければならないし、絵具はイメージを支えるものでなくてはならないからである[11]。

ドイグの初期作品から近作までを見晴らすとき、私たちはその技法や構図の変化——比較的大きな差異、とも呼べるかもしれない——に戸惑いを覚えるかもしれない。前者が「綿密に練られた」ように見受けられるのに対して、後者における広々とした空間や溶け広がる絵具が「ゆるく、つかみどころのない」ものであるかのように映るかもしれない。ただし、支持体とメディウムの厚みが減ること、結果そこに「影」が落ちることは、作品の内外を織り成す時間の層を危うくすることはない。むしろ、しなやかに表裏を行き来し呼吸する絵具の浸透率、その広がりやどる時間には、ふくよかな豊かさを見出せるのではないだろうか。

ドイグ作品の「裏」を見る。そこに確認できるのは、過去から現在へ、現在から未来へと流れる、絶対年代の流れだけではないだろう。絵画の裏に表出するしみと、光を通して表に落ちる影は、作品に内在する異なる時のかたちを描き出す。油は油の、水は水の、布は布の、金属は金属の時間を有している。多種多様な「時間の包皮」[12]の内側にあって、そのすべてを通過させるものとして、ドイグ作品は私たちの生きる時間に到達するのである。

[註]

- 1 「ピーター・ドイグとアンガス・クックの対話」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、188頁
- 2 自身もしばしば振り返るように、ドイグは絵具と溶剤に何ができるのかを問い続け、模索し続けてきた。
「キティ・スコット、ピーター・ドイグとの対話」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、202頁
- 3 リチャード・シフ「漂流」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、170頁
- 4 マシュー・ヒッグス「ピーター・ドイグ——20の質問」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、211頁
- 5 Adam Heardman “Lions, Lifelines, Speedos: The New Paintings of Peter Doig” in *Mutual Art*, 6 September 2019.
<https://www.mutualart.com/Article/Lions-Lifelines-Speedos-The-New-Paint/1FD59DD2B457648A> (25 May 2020 confirm)
- 6 梶田倫広「東京でピーター・ドイグについて想像する」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、21頁
- 7 Artist interview, Mark Godfrey and Peter Doig “A contemporary visionary (part II) Peter Doig on Sigmar Polke” 5 Dec 2014.
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-32-autumn-2014/contemporary-visionary-part-ii> (25 May 2020 confirm)
- 8 マシュー・ヒッグス前掲書、210頁
- 9 ケネス・クラークは晩年近くのティツィアーノ・ヴェチェッリオ作品の自由闊達さを、この一節をもって評価している。以下を参照。ケネス・クラーク(北條文緒訳)『視覚の瞬間』、法政大学出版局、1984年、270頁
- 10 岡田温司『半透明の美学』岩波書店、2010年、4頁・19頁
- 11 マシュー・ヒッグス前掲書、211頁
- 12 ジョージ・クブラー(中谷礼仁、田中伸幸訳)『時のかたち 事物の歴史をめぐって』、鹿島出版会、2018年、193頁

画家ピーター・ドイグをめぐるエッセー(企て)

榎木野衣 [美術批評]

なぜ私がピーター・ドイグをめぐる、この場でこのような文を書き連ね始めているのか——実は、本展を企画した榎田倫広氏からの、思いもかけない申し出があったからにはほかならない。

氏は、かつて雑誌『美術手帖』で特集された「物語の絵画」(2005年6月号)をめぐる、そこに寄稿した私が、冒頭でドイグの絵画を参照しながら、同時代の日本で具象的傾向を持つ画家たちに対し、「物語のガレーズ・キット」と、いささか冷ややかな眼差しを向けていたことを覚えていたのだ。

このことについて、氏は今回のドイグ展の図録に寄せた文章に付した〈注9〉でも、同じく具象的な傾向を扱った『美術手帖』1995年7月号(特集「快楽絵画」)や、同1998年11月号(特集「新しい具象」)に触れ、そのたびごとにドイグが参照されてきたことについて言及している。

つまり今回の展覧会は、それこそ注釈的な伏線であるにせよ、ドイグという画家を通じて、当時の日本でにわかに具象的な傾向を示し、少なからぬ影響力を持ったはずの絵画群が、いったいなんてあったのか、もう一度、振り返る機会でもあるはずなのだ。そしてそれが、私がここに改めて呼び出されている理由にはほかならない。

率直に言うと私は、今回の展示を見て、ドイグの絵画は偉大な達成ではないし、ドイグ自身も画家として巨匠とは言えないことを確認した。確かに画面のスケールは非常に大きいし、内包された絵画空間を組み立てる技巧も非常に凝っている。美術史からの巧みな引用にもこと欠かない。だが、それゆえにというか、ドイグの絵画は、文学でいうと終わりも始まりも見えない巨大な小説でも、思念が高い密度で凝集した一編の詩でもなく、思うがままに書き上げられる散歩的なエッセイ(随想)に近い、という印象を受けたのだ。

人は小説や詩では巨匠になることができるけれども、エッセイで巨匠になるのは難しい。もっとも、急いで付け加えておかなければならないけれども、これは必ずしも否定的な言い方ではない。巨匠を目指すことが最初から求められていない、肩の力が抜けた状態でこそ楽しむことができる絵画というのは、確かに存在している。言い方を変えると、そのように心踊る随想的な

絵画であるにもかかわらず、綿密な分析を必要とする巨匠の絵であるかのような堅苦しい記述を当てることから、ドイグをめぐる日本での受容の不幸も始まったのではなかったか^[1]。

その意味で、今回の展覧会で私がもっともドイグらしさを感じたのは、彼が友人と、かつてラム酒の蒸留所であったという建物の一角にある自身のスタジオで、2003年から始めたという映画の自主上映会に寄せた、即席的なドローイング(「スタジオフィルムクラブ」)の連作のほうだった。

私はこの、一見しては乱雑そうだが、その実、紙に油彩という絵の描き方と、それが上映する映画を告知するという具体的(具象的?)な目的を持ち、併せて上映のあとの雑談や、なんなら即興的なライブさえ誘発したかもしれないこれら無造作な「ポスター」のほうに、彼の代表作とされる大作以上に、ドイグらしいとしか呼びようのない随想性を見た気がした。それどころか、ドイグが自身でもっとも楽しみながら描いたのは、もしかしたらこちらのほうなのではないか。

そして、この奇妙な連作が帯びる軽くて重い空気感と、ドイグがみずからの評価を確立した論争的な英国を離れ、このスタジオが所在する、幼少の頃に住んだ柔らかな記憶を帯びたカリブ海の島国、トリニダード・トバゴへと移ったこととのあいだには、なにか切り離せない関係があるように思えてならないのである。



会場風景 | 撮影: 木奥恵三

[註]

- 1 本展の図録には、ドイグとの対話(インタビュー)が四つ収録されているが、ドイグは一貫して、驚くほど具体的なことしか話しておらず、現代絵画の議論につきものの観念的なやり取りがはいっていない。

絵画のまどろみ、あるいは理性への抵抗

東海林洋〔ポーラ美術館学芸員〕

18世紀から現代までという幅広い時代に制作された作品を「眠り」という視点から再編する本展において、最も重要な点はテーマを「夢」ではなく「睡眠」そのものとしたことにあります。睡眠中や想像上の未来など、意識や現実を離れた幻影のようなイメージを示す「夢」に対して、人間の生理現象である「眠り」とは、行為や状態を指します。この視点は、現実と非現実という両世界を行き交い、時代に対する反発、すなわち近代を生きた作家たちに受け継がれてきた「近代的合理主義への抵抗」を浮かび上がらせてくれます。

その起点はスペインの画家フランシスコ・デ・ゴヤが1799年に発表した版画集『ロス・カプリーチョス』の一葉「理性の眠りは怪物を生む」〔図1〕に置かれています。本展の各章で導き手となっているこの版画集が制作された頃、隣国ではフランス革命が勃発し、宗教制度に立脚した絶対王政に対して、啓蒙主義と合理主義をもとにした人民による新たな時代の幕が上がりました。ピレネー山脈を超えてその息吹を感じ取ったゴヤは、宮廷画家という立場にありながらも先進的な啓蒙思想に感応しました。『ロス・カプリーチョス』は、前近代的な因習や迷信を揶揄し、理性や科学という近代的な合理性が失われ

ることへの警告として制作されています〔1〕。しかし、大革命後のフランスの政局はやがて混迷をきたし、皇帝に即位したナポレオンは隣国スペインに派兵し人民に銃口を向けてしまいました。ゴヤはかつて憧れた新時代がイベリア半島にもたらした破滅と殺戮に絶望し、「理性の眠り」という闇の世界に惹かれ、晩年に自邸の壁に描いた連作『黒い絵』や版画集『妄』など、奇想に満ちた暗鬱な作品を残しています。

スペイン国内の混乱を避けて、ゴヤはフランスに亡命し、1828年にボルドーで最期を迎えました。その12年後にこの地に生を享けた画家がオディロン・ルドンです。奇妙な怪物たちが蠢く彼の幻想的な世界は、少年時代の孤独な環境で培われた想像の産物と考えられてきました。しかし、近年は当時の生物学や気球という近代的な科学文明の産物を触媒として生み出されたことが明らかになっています。ルドンは1880年代に本格的に芸術家としての活動を始めたため、ポスト印象派の画家とみなされることが多いのですが、実は印象派を代表する画家クロード・モネと同じ1840年に生まれています。アカデミズムを批判し、筆触分割という新しい描法によって近代化する都市などを、戸外制作を通して感じた明るい色彩で描



左 | 図1
フランシスコ・ホセ・デ・ゴヤ・イ・ルシエンテス
《『ロス・カプリーチョス』：理性の眠りは怪物を生む》
1799年、国立西洋美術館蔵
右 | 図2
オディロン・ルドン《目を閉じて》1890年、
国立西洋美術館蔵

いたモネは、1870年代においてはモデルニテを代表する画家でした。視覚性を重んじる印象派に対抗するように、ルドンは《目を閉じて》〔図2〕に表されるように外の世界への眼差しを閉ざし、暗い色彩で幻想的な主題を描いています。パリでは1880年代には公害や労働問題など近代化の行き過ぎによって繁栄に翳りが生じはじめていました。ルドンが描き出した怪物たちは、華やかな近代生活の裏側にひろがる暗い影のなかに蠢いているのです。

近代的合理主義を最も直接的に批判した芸術運動は、1924年にアンドレ・ブルトンが発表した宣言を起点とするシュルレアリスムでした。彼は、人類初の大規模な近代戦として未曾有の大量殺戮を引き起こした第一次世界大戦の惨状を目の当たりにし、これに抗うよう反合理主義的な芸術運動に身を投じます。さらに、オートマティスムという手法によって、マックス・エルンストとともに理性では見出すことのできなかつた「超現実」を探求する芸術運動を様々な分野にわたって展開しました。日本では1930年頃から新興美術の新傾向として流行していますが、帝国主義の拡大によって再び世界が大きな戦争へと向かい始める1937年以降に、本来の意味でシュルレア

リスム的な表現が生まれています。

こうした合理主義が引き起こす軋轢は今日に至るまであらゆる場所で噴出しています。本展の「眠り」というテーマによって導かれた作品から、我々は夢のように非現実的なユートピアではなく、人間性の疎外に抗ってきたアートの力を見出すことができるでしょう。

〔註〕

- 1 この版画に刻まれたスペイン語「El sueño de la razón produce monstruos」における「sueño」とは、「眠り」と「夢」という両義性を持つ言葉です。これを「理性の眠り」ではなく、「理性の夢」と解釈するならば、近代的な合理主義がもたらす破壊という怪物を予告していたと深読みすることもできるかもしれません。いずれにせよ、『ロス・カブリーチョス』は、はじめ「夢」(sueño)という題で発表される予定であったこと、そしてこの版画集の表現の豊かさからは、批判的な形であってもゴヤが夢幻の想像力に強く惹かれていたこと示しています。



会場風景 | 撮影：本多康司

「眠り展」から捉える睡眠文化

鍛治恵 [NPO 法人睡眠文化研究会 事務局長]

健康のバロメーターである毎日の眠り。そして健康増進に寄与するとして、より良いものが目指される眠り。しかし、人にとっての眠りが昔から健康に結びつけて考えられていたわけではない。その仕組みが科学的に解明される以前、一日の終わりに訪れる眠りには翌日の目覚めが確実に約束されるかわからないという不安があった。毎晩の眠りは死を連想させ、言ってみれば毎晩訪れる小さな死とも考える時代があった。ギリシャ神話の世界では、眠りの神ヒュプノスと死の神タナトスは、夜の女神ニュクスから生まれた兄弟と考えられている。

眠りは個人の生理的な現象である一方、生きている社会、覚醒した世界の影響も受ける。つまり、社会が文化と深く関わっていることを踏まえると、眠りには文化的な側面が大いにあると言えるだろう。

当初、「眠り展」は東京オリンピックが閉幕したあとに予定されていた。「祭り」という非日常が過ぎて、再び日常でくり返される生の営みである「眠り」というテーマとして企画されていたそうだが、新型コロナウイルスによってオリンピックは延期され日常生活も大きな変化を余儀なくされた。目に見えない感染症の出現による思いがけない社会の変化は、日々の暮らしのあり方を大きく変え、私たち人間の基本的な生理現象「眠り」と「目覚め」を見つめ直すことを促した。人によっては眠りに問題を感じて、改めて、私たちは社会の中で眠ってきたことに気づく。

眠る、覚めるという行為をアートの世界で表現するということには、覚醒した状態での考え方、価値観が反映される。作品を通して、時代ごとの社会の様相を覗くことができる。

眠り展は、眠りという当たり前の行為に対して、今日健康増進に深く関わる大切な時間と理解される一方で、睡眠に対してはマイナスのイメージも多く抱かれているのではないだろうか。

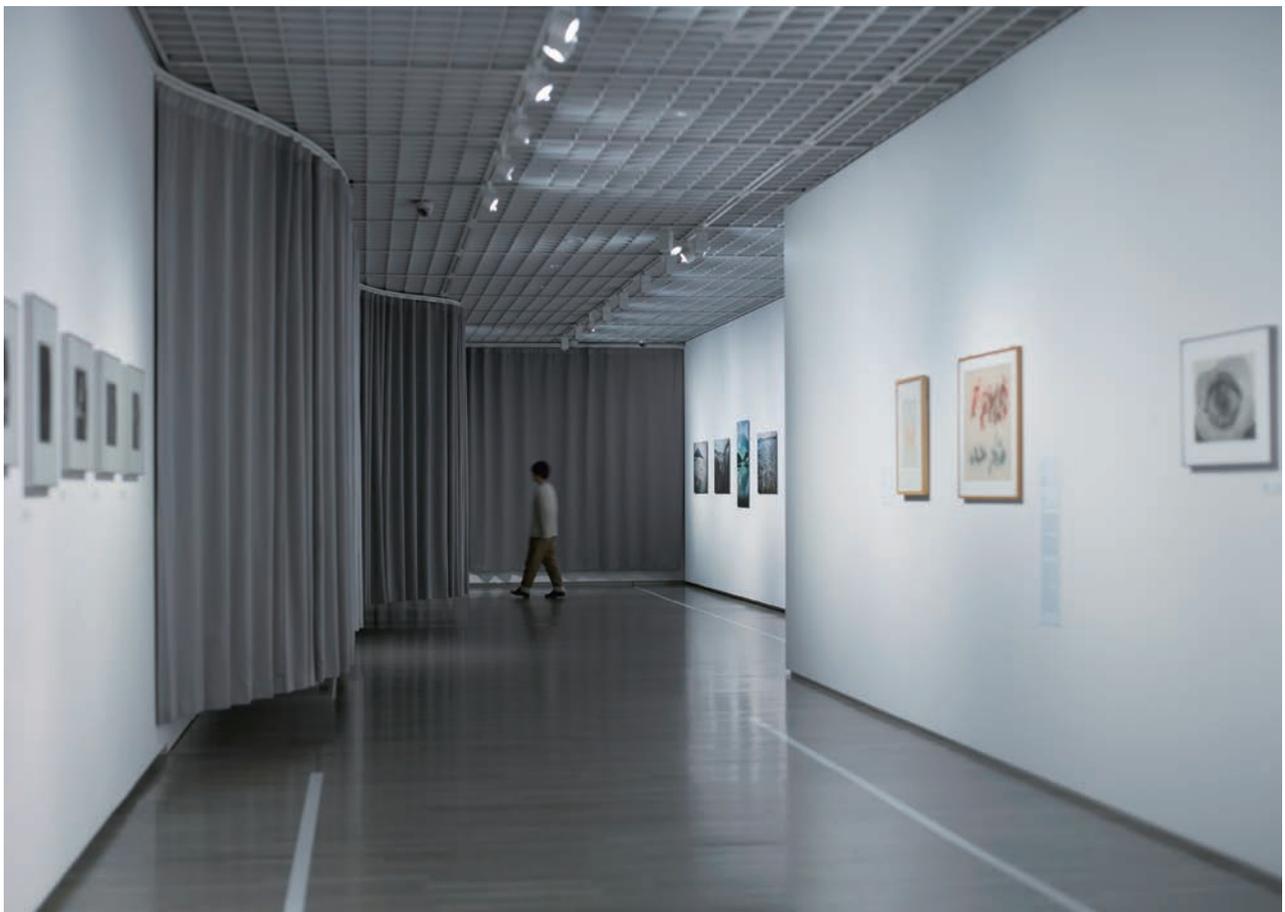
人だけでなく、対象物が眠っている状態という、眠りの比喻、暗示が込められた作品の数々への切り口も興味深い。作品は見る側の私たちに、「眠る」あるいは「目覚める」という行為そのものを、ポジティブに捉えるかネガティブに捉えるか、それらの

価値観を問いかけてきている。そしてその、作者の思いだけでなく、見る側の眠りに対する考え方、意識の向け方は、時代や社会が変わることでまた変化してくるのではないだろうか。

この展覧会の切り口、コンセプトそのものが、眠りを文化的な視点から捉えた大変ユニークで斬新なものとなっている。個々の作品の世界を堪能しつつ、眠りを文化的な視点で捉えることでそれらの作品を繋いだ展覧会全体を味わうことが、「眠り展」の楽しみ方ではないだろうか。



小林孝亘《Pillows》1997年、国立国際美術館蔵



会場風景 | 撮影: 本多康司

コロナ禍の教育普及活動(1)——代替プログラムでの新たな試み

細谷美宇 [企画課特定研究員]

2020年度、新型コロナウイルス感染症の流行により、多くの美術館があり方の変容を迫られたことだろう。教育普及活動も感染症拡大防止対策下で大きく影響を受けた。当館においては安全性の観点から、ギャラリートーク・講演会など対面で実施するすべてのプログラムが今なお休止されている[1]。代替する形でオンライン上での活動は充実し、新たな試みも実施された。本稿では、感染症対策下で中止された2つのプログラムとその代替プログラムについて報告する。

ピーター・ドイグ展

ワークショップコーナー

⇒ピーター・ドイグ作品で物語をつくろう!

ピーター・ドイグ展では、当初、ぬりえとワークシートを誰でも楽しめるワークショップコーナーを設ける予定があった。用具の共有や会話を伴うと想定される点から、感染リスクに配慮し中止とした。ぬりえ用紙は会場出口にて配布し、持ち帰って取り組めるようにした。

代わって実施された企画のうちひとつが、「ピーター・ドイグ作品で物語をつくろう!」である。臨時休館の影響で会期が延長されたこともあり、小学生から高校生に向けて夏休みの時期に実施された。8点の課題作品から1点を選び、絵から想像した物語をメール(テキストまたは作文の画

像)で送信する。応募期間は8月4日[火]～8月31日[月]、応募総数は273件、うち1週間ごと当館研究員が選んだ入選作品計49件がホームページ上に掲載され、さらに一部は館内エントランスにも掲示された。

ピーター・ドイグ展はホームページ上で3DVRも公開されていたため、美術館に足を運ばずとも本企画に参加できた。参加者の中には、デジタル画像を見て書いた物語を投稿し、入選して館内に掲示されたことが来館のきっかけとなった者もいた。出品作鑑賞のきっかけを提供するという目的と子ども・ファミリー層を意識したことは同じだが、来館者を対象とするワークショップからオンライン上での企画へと代替されたことで、参加者と展覧会との結び付き方が変化したといえよう。



ガイドスタッフによる所蔵品ガイド
⇒オンライン対話鑑賞／YouTube再生リスト「MOMATガイドスタッフ」

当館で毎日続けてきたガイドスタッフ(解説ボランティア)による対話鑑賞^[2]プログラム「所蔵品ガイド」も、密集して会話しながら鑑賞するため2月より休止となった。代替案の試行や研修を重ね、現在は新たな試みである「オンライン対話鑑賞」と「YouTubeへの動画投稿」が実施されている。

オンライン対話鑑賞は、ウェブ会議ツールZoomを利用した双方向参加型のオンラインイベントで、10月より開始した。定員6名程度、作品1点を45分間で鑑賞する。展示室での鑑賞よりもサイズ感や質感などが掴みづらい一方、高精細

画像を用いるため拡大し部分詳細をよく観察できるのが特徴のひとつだ。参加後アンケートでは高満足度評価を得ているが^[3]、参加者募集開始直後に定員が埋まってしまうなど、所蔵品ガイドと比べて参加機会が十分とはいえない。

また、11月より当館YouTubeチャンネルに再生リスト「MOMATガイドスタッフ」を設置した。ガイド参加者の反応などを交えて所蔵品を紹介する動画を投稿している。定員がなくいつでも視聴できるため間口は開かれているが、一方的な配信であり再生数や評価ボタン以外で視聴者の反応を得るのが難しく、フィードバックについては課題が残る。

こうした代替案の検討は、プログラムの目的や本質を見定める機会となった。所蔵品ガイドとその代替プログラムにおいて

共通する点は、(1)所蔵品鑑賞の一助となること、(2)ガイドスタッフがその担い手となり蓄積したスキルを活かせること、である。異なる点については表1に比較してまとめた。

オンライン対話鑑賞では、自宅でリラックスしていたり、職場から接続したりする様子に、時折参加者の生活感が滲み出る。そうした映像に、筆者は画面の無機質さよりもむしろ一種の生々しさを感じることもある。オンラインという手段には、距離などの空間的制約だけでなく、自身の生活圏から接続することで精神的な制約をも乗り越えられる可能性がある。代替案として始まった試みだが、様々な制約から美術館に足を運びづらい人に差し伸べられる手段として展開することを期待したい。

表1 所蔵品ガイドとの比較

	所蔵品ガイド	オンライン対話鑑賞	イチオン作品紹介動画
環境	展示室	オンライン(Zoom)	オンライン(YouTube)
スタイル	双方向・対面	双方向	一方向(配信)
頻度	毎日	週に2回程度	週に1回
鑑賞作品数	3点程度	1点	1点
時間	60分	45分	5分程度
定員	なし(通常10～30名程度)	6名程度	定員なし

[註]

- 2021年2月現在。
- 解説を聞くだけでなく、作品の観察に基づいて話し合い解釈を深めていく鑑賞方法。当館では2019年からビジネスパーソンや外国人に向けても実施され、今後の展開が期待されていた。
- 2月12日現在、アンケート回答102件中、満足度5段階評価で「大変満足」、「満足」が97件。

コロナ禍の教育普及活動(2)——ICTを活用したスクールプログラムの新展開

一條彰子[企画課主任研究員]

東京国立近代美術館のスクールプログラムの基盤となっているのは、ギャラリーでの対話鑑賞[1]である。しかし、新型コロナウイルス感染症拡大防止のため、中止になってから1年が経とうとしている。一方で、ICTを活用することにより、これまでとは違ったアプローチが可能になりつつあるので報告する。

学校へ提供できる3つの方法

コロナ禍等で来館できない場合、あるいは来館の前後に授業を行う際に、当館が学校へ提供できる素材と方法は次の3つである。

① 国立美術館アートカード[2]: 国立美術館5施設が所蔵する作品65点を、ハガキ大のカードにした鑑賞教材。「誰でも、いつでも、どこでも」簡単に使えて汎用性がある。2008年制作、貸出可能。

② 鑑賞素材BOX[3]: 主に小学校から高等学校までの授業で活用されることを想定したデジタル鑑賞教材。アートカード作品を、高精細画像で電子黒板へ投影したり、タブレット端末へ配信したり、ワークシートを作成したりすることができる。授業準備にあたっては、「図工・美術のキーワード」や「他教科へのひろがりキーワード」を

使って作品を選ぶことができる。2020年3月公開。

③ Zoomなどによる授業協力: 別稿(pp.44-45)で紹介した「オンライン対話鑑賞」での経験を基に、2020年12月より開始した、ウェブ会議ツールZoomを使った双方向型の遠隔授業。

授業目的や通信環境などを教員と相談の上、これら3つの方法を組み合わせてスクールプログラムの実施となる。実践例を以下に挙げる。

実践例

ICT教育に力を入れる千代田区立九段小学校では、大高美和教諭が5年生77人に「なりきり! 作品調査団」という授業を行った。まずアートカードで「音・声かるたゲーム」をした後、「鑑賞素材BOX」から

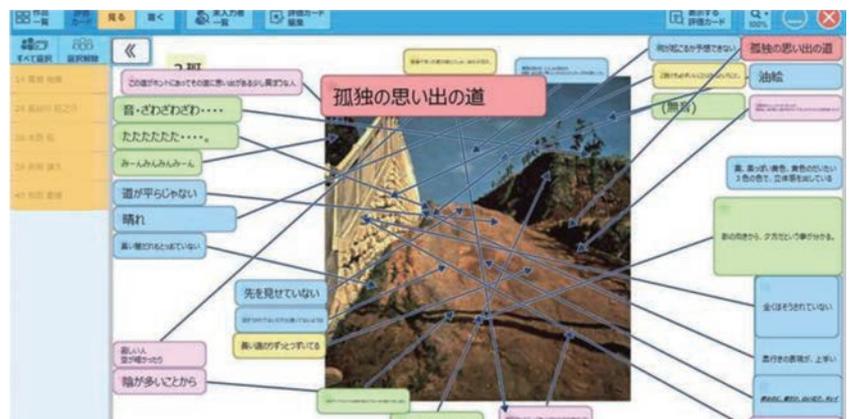


図1: 千代田区導入の学習活動ソフトウェアSKYMENU Classの機能、「みんなの作品」への付箋書き込みによる話し合い(九段小学校)

作品1枚を選び、グループで話し合う。その際、1人1台端末で高画質の画像を自在に拡大しながら観察したり、端末から共通のファイルにコメントを書き込んでいく〔図1〕。最後に当館と教室をZoomでつないでグループごとに発表を行い、学芸員がコメントしつつ作品情報を伝えた。児童の様子からは、自分の考えを発表できたことや、それを学芸員に認めてもらったことから、達成感や自信につながる喜びを感じていたことが見て取れた。

都心より船で26時間以上かかる離島にある小笠原村立母島中学校では、全中学生10人に対して大黒洋平主任教諭が3回の鑑賞授業を行った。アートカードを使った「伝言鑑賞ゲーム」で所蔵作品に興味をもたせ、「鑑賞素材BOX」とワークシートで2枚の海の作品を比較鑑賞した後、当館と教室をZoomでつないで筆

者が遠隔ギャラリートーク〔図2〕を行った。美術館に行ったことのない中学生が、美術館を身近に感じる機会となった。全校教諭の協力のもとで本授業が行われたこともあり、今後、社会科や保健体育科、数学科等へ展開する予定もある。

知的障害をもつ高校生が学ぶ筑波大学附属大塚特別支援学校高等部とは、北村洋次郎教諭の指導のもと、高1から高3まで23人の3教室と当館をZoomでつないで遠隔授業を行った。「鑑賞素材BOX」の作品から、学年ごとに「お気に入りの1枚」を選び、筆者と対話鑑賞する。ほぼすべての生徒が、自分なりの表現で積極的に意見を述べ、またワークシートに記述してくれたのが印象的であった。

コロナ禍対策のためGIGAスクール構想（1人1台タブレット端末の配布による個別最

適学習）が前倒しされたこともあり、美術館・学校ともにICT活用が進んだ2020年。筆者はこれまでも、これからの美術館のスクールプログラムには次の視点が必要であると述べてきた。コレクションの活用／対話鑑賞など探究的な学び／学習指導要領の反映／美術という教科を超えた学び／オンライン活用であるが、オンライン活用が実用化されることによって、他も促進されると思われる。先日開催された「美術館を活用した鑑賞教育の充実のための指導者研修15周年シンポジウム」〔4〕でも討議されたように、コロナ禍が収束した後も、「ICTによるバーチャルな活動」と「美術館で作品に触れるリアルな体験」の両輪によるハイブリッドな学びが、全国的に展開されていくことになるだろう。



図2：当館と母島中学校をZoomでつないだ遠隔ギャラリートーク

〔註〕

- 1 観察や鑑賞者同士の対話によって解釈を深めていく美術鑑賞方法。探求的な鑑賞。東京国立近代美術館では、スクールプログラムとして、解説ボランティア1名と児童生徒10人前後によるグループでの対話鑑賞を行っている。
- 2 http://www.artmuseums.go.jp/kensyu_art_card.html
- 3 <https://box.artmuseums.go.jp/>
平成28-30年度 科学研究費助成事業研究基盤研究(B)「美術館の所蔵作品を活用した探求的な鑑賞教育プログラムの開発」(代表：一條彰子)。
- 4 <http://www.artmuseums.go.jp/study/index.html>
2021年2月14日、オンラインによる開催。





工芸館石川移転開館記念特集

国立美術館が県境を越えて移転するのは前代未聞のこと。それも東京国立近代美術館(の一部である工芸館)が石川県に。「石川県」に「東京」国立近代美術館があるということになり、多くの方が頭の上に「？」印を乗せたまま、事の次第を見守っていたことと思います。東京の工芸館として最後の活動となる展覧会は新型コロナウイルスの影響で、予定していたより1週間ほど早い幕切れとなってしまいましたが、おかげさまで工芸館は皇居のお濠端から工芸都市・金沢に無事移転し、2020年10月25日、通称「国立工芸館」として開館の日を迎えることができました。本特集では「新しい工芸館」をご紹介します。

金沢の工芸館の建物は、奇しくも竹橋の旧近衛師団司令部庁舎と同じく、明治時代の旧陸軍施設を再生活用した洋風建築です。工芸館の新しい顔となる国立工芸館のロゴはUMA / design farmの案が採用されました。開館までの道のりを伴走くださった一級建築士の森田守さん、デザイナーの原田祐馬さんに今回、寄稿をお願いしました。また金沢21世紀美術館の館長であり、前職で国立国際美術館の移転を経験された島敦彦さんに「先輩」としてエールを送っていただきました。国立工芸館の新たな一歩として、貴重な記録になることと思います。

[工芸課主任研究員 花井久穂]

新しい国立工芸館

唐澤昌宏 [工芸館長]

東京国立近代美術館工芸館は2020(令和2)年10月25日、通称を国立工芸館(NCM)として、皇居のほり北の丸から、工芸のまち石川県金沢市の本多の森に移転し、新たなスタートを切った。

この移転は、地方創生施策の一環として、東京一極集中を是正する観点から政府関係機関が地方への移転を検討する中で、石川県が東京国立近代美術館工芸館を誘致したいとする提案により実現した。当初は2020年東京オリンピック・パラリンピック競技大会の開会前の7月中旬に移転開館する予定であったが、新型コロナウイルス感染症拡大の影響により開館が延期となり、木々が色づく季節になった。

移転した場所は、日本三名園のひとつ兼六園の目と鼻の先で、金沢市内の文化ゾーンとしても知られる兼六園周辺文化の森の中にある本多の森公園。周りには石川県立美術館や石川県立伝統産業工芸館(いしかわ生活工芸ミュージアム)など、工芸・美術に関連する美術館や博物館などの施設のほか、金沢城などの文化遺産も多数あり、まさに「工芸のまち」のど真ん中になる。

そもそも東京国立近代美術館工芸館は1977(昭和52)年に、東京・北の丸公園に開館した日本で唯一の工芸を専門とする国立美術館である。陶磁、ガラス、漆工、木工、竹工、染織、金工、人形、そしてデザインなど、全国各地から集められた明治以降の秀作を収集・保管し、40年以上に渡り東京国立近代美術館の分館として展示事業や教育普及事業などを通して、国民に工芸文化の素晴らしさを紹介してきた。

1977年の開館以来のこうした活動は、1976年9月に発表された「工芸館(仮称)設置基本構想」に基づいて行われており、基本的には石川・金沢への移転後も変わらず継承されている。

この基本構想には、「近代および現代における工芸について、調査研究を基礎とし、その優秀な作品ならびに関連する重要な資料を収集し、保管し、展示し、併せて普及広報活動を行うことにより、工芸の作家および研究者の研究に資し、工

芸に対する国民の理解を深めるとともに、わが国工芸に対する世界の人々の関心を高めることを目的とする」とうたわれている。このことは構想の段階から、近代から現代にいたる工芸の収集と保管、展示、調査研究、広報普及が一体となった事業の展開を目指してきたことを示している。また、当時の安達健二館長が新聞記者の取材で答えた「伝統工芸にかたよらない、現代工芸の殿堂にしていきたい」とする言葉にも、工芸館の工芸に対する想いが表現されている。このような開館当初から続く、国内外の工芸界の多彩な傾向に対応しながらバランスのとれた活動を行っていく考え方は新たにスタートした国立工芸館も変わらない。

旧工芸館(現在の名称は「東京国立近代美術館分室」)は、明治時代に建てられた歴史的建造物、旧近衛師団司令部庁舎を活用した施設であった。そして、国立工芸館の建物も、明治時代に建てられた旧陸軍第九師団司令部庁舎(1898年建造)と旧陸軍金沢偕行社(1909年建造)を、石川県と金沢市が移築・整備して活用されている。旧司令部庁舎は執務室として、また旧偕行社は将校の社交場として使われていたというが、国立工芸館ではそれぞれを展示棟と管理棟として使用しており、2つの建物の間には新たにガラス張りのエントランスを設けている。建物の窓枠などの外観は改修に伴う調査で判明した建設当時の色が再現されており、往時の姿を今に伝えている。

展示棟の1階と2階には、所蔵作品展や企画展を行う展示室が3室と、テーマを持った展示スペースが3室ある。一方、管理棟の2階には旧工芸館には無かった多目的室を3室設け、講演会やレクチャーをはじめ、各種イベントなどにも対応できるようにしている。



国立工芸館 外観(左:旧陸軍第九師団司令部庁舎、右:旧陸軍金沢偕行社)
撮影:太田拓実

国立工芸館と私

島敦彦 [金沢21世紀美術館館長]

学芸員になり立ての1981年以来、東京国立近代美術館工芸館には平均してほぼ年に1回は足を運んできた。皇居のほとり、北の丸公園の緑に囲まれ、^{ひとけ}人氣がなく、ゆったりとした時間が流れている、あの静寂が好きだった。

当初、富山県立近代美術館(現在の富山県美術館)に勤務していた関係もあり、同県出身の「石黒宗麿展——陶芸の心とわざ」(1981年)が最初の訪問だったかもしれない。いや、同じ年に開かれた「八木一夫展——火と土のメッセージ」が先だったか。記憶は少し曖昧だ。

いわゆる名品展よりも、漆芸と木工の黒田辰秋(1983年)、陶芸の鈴木治(1999年)、ジュエリーの中村ミナト(2015年)など、個展が印象に残っている。コレクションでは、工芸館の最後の「所蔵作品展 パッション20」にも選ばれた、四谷シモンの関節人形《解剖学の少年》(1983年)に時折出会えるのがひそかな喜びであった。

1994年の「素材の領分——素材を見直しはじめた美術・工芸・デザイン」のような、ジャンルを串刺しにする試みも興味深かった。陶の秋山陽、和紙の藤原志保、漆の田中信行らとともに、「もの派」を代表する菅木志雄が木にパラフィンを使

った作品を展示していて驚かされた。現代美術との接点で言えば、雑草や花を精巧に木彫する須田悦弘の《葉》(2007年)が収蔵されている。須田の作品は、他の国立美術館にもあるが、工芸館では「彫刻」ではなく「木工」に分類されているのが面白い。

工芸館の魅力は、工芸諸分野だけではなく、グラフィックデザインの収集・展示にも注力してきた点だ。亀倉雄策、田中一光、福田繁雄、永井一正らトップデザイナーの個展はそれぞれ見応えがあった。金沢でも見られるのかどうか、楽しみだ。

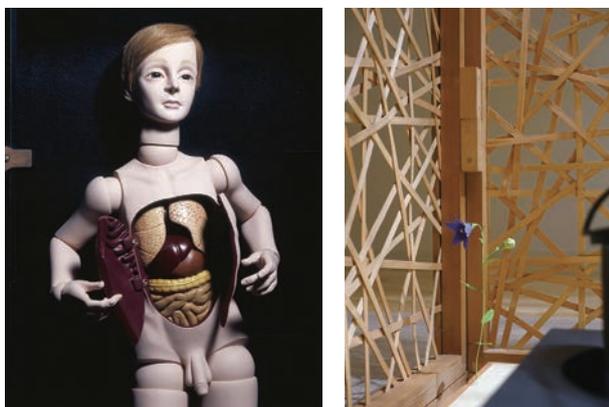
こうして振り返ってみると、工芸館のこれまでの活動は、工芸の伝統や歴史をきちっと見守りつつも、狭い意味での工芸に安住しないぞ! という姿勢に貫かれてきたのではないか。旧陸軍の建物を活用した展示空間の魅力と制約は、東京と同様、金沢の国立工芸館にも引き継がれたが、分野の枠にとらわれないラディカルな取り組みに期待したい。

かつて、工芸的という形容は、現代美術において誉め言葉ではなかった。今なお、そうかもしれない。表面的な完成度はあるけれど、新たな問題提起を感じさせない作品に対して、(私自身も)しばしば用いてきたように思う。

しかしこの20年余り、工芸的という言葉の響きは必ずしも否定的な意味を帯びなくなったのではないか。新旧を問わず、たとえば超絶技巧的な作品(鈴木長吉の《十二の鷹》や満田晴穂の自在置物など)への関心の高まりも一因だ。現代美術の世界でも、村上隆の周到な工程を経て制作される絵画や彫刻、あるいは杉本博司の丁寧に額装された大型の白黒写真は、ともに工芸的な仕上げが欠かせない。金沢21世紀美術館所蔵のアニッシュ・カプーアの円盤状の彫刻《白い闇区》(2021年5月9日まで、当館で展示)や加賀友禅に触発されて制作されたマイケル・リンの鮮やかな花模様の大壁画もまたしかりである。

金沢21世紀美術館は、現代美術館として有名だが、実は2004年の開館前から工芸を収集、富本憲吉から1980年代生まれの若い作家まで、国内外50名余りの作品を収蔵している。秋元雄史前館長が企画した「工芸未来派」展(2012年)や深澤直人監修の「工芸とデザインの境目」展(2016-17年)は、当館ならではの工芸への問いかけだった。昨年は、開館15周年を機に、これまでに収集した工芸作品を一挙に展示公開した。

国立工芸館に隣接する石川県立美術館、そこから徒歩5分の金沢21世紀美術館、さらに市内には金沢美術工芸大学や金沢卯辰山工芸工房があり、工芸のギャラリーや店舗が軒を連ねる。さまざまな立場から工芸を支えるこうした稀有な環境に、待ちに待った国立工芸館が開館したのである。



左：四谷シモン《解剖学の少年》1983年、東京国立近代美術館蔵 | 撮影：斎城卓
右：須田悦弘《桔梗》2020年

「これからの工芸館」をイメージできる顔

原田祐馬 [UMA / design farm 代表]

2019年の12月、東京国立近代美術館工芸館の金沢への移転に伴う、新しいロゴタイプの指名制コンペティションにお声がけいただいた。工芸館は、東京国立近代美術館の分館という印象があり、地方から美術館を訪れる立場としては、最初の目的地になりにくいと感じていた。東京国立近代美術館は、2011年に開催された「ヴァレリオ・オルジャティ展」の広報物デザインを担当したこともあり、上京する度に興味のある展覧会に足を運んでいた。5分ほど歩いたところにあった工芸館は、素晴らしいコレクションが多く所蔵されているのも知っていたが、当時、「人間国宝」という超絶技巧の世界が、デザインに比べて、自分たちの住む世界との接点を見出せず、足を運ぶまでのハードルが高かったと記憶している。いま思うと、デザインは工芸に比べて、急速に変化している社会と共に生まれてくるものが多いという印象を持っていて、つくるプロセスが理解しやすく、現代の生活と近いものがあったので、入りやすかったのかもしれない。

工芸館側からコンペに際して示された「これからの工芸館」は、今回の金沢への移転によって、人々の生活に近いまちなかに位置することになり、さらに多目的室やライブラリが新設されることで、より開かれたプログラムを開催することが可能になるというものだった。若年層も含めた、すべての層とのコミュニケーションを大切にいく工芸館へ、というイメージだ。読み解き方や楽しみ方が掴めるだけで、工芸も面白く理解できるようになるはずなので、とても共感したのを覚えている。さらに工芸館の担当者とディスカッションを進める中で、収蔵作品の説明を聞いていると、つくり手がその時代に何を考え、どのような技術を使い制作していたのかを発見できた。モノだけでなく多視点の見方を与えられるだけで、どんどんワクワクしていく自分たちがいた。このワクワクを感じてもらうためには、若い世代の人たちが、敷居を高く感じない、行ってみたいと思えるロゴタイプをデザインしなければいけないと考えるようになっていった。

そこで、格式がありクラシックな印象のある明朝体ではなく、少しでもゴシック体をベースとし、色々な実験を繰り返した。つくり手の気持ちになってみようと思える開館当時の原弘氏によ

るポスターのロゴタイプをオマージュしたようなラフ[図1]を考えてみたりするが、手を動かせば動かすほど過剰なデザインになってしまう。頭を悩ませているときに、「工芸や人工の“工”という字は、もともと二本の横棒で表現された「天」と「地」を結びつける「人」の営みを表していた」という竹村真一氏のテキスト（『宇宙樹』慶應義塾大学出版会）に出会ったのだ。3本のラインでできたとてもシンプルな漢字「工」という字を丁寧に編み直すことで、国立工芸館のロゴタイプをつくるのができないかを考えるようになっていった。古い字形[図2]を見ても殆ど変化がなく、眺めれば眺めるほど色々なことを想起させる字形だ。そこで導き出したのが、上下のラインを支える中心の線に丁寧につくりあげられていく工芸作品を感じられることを意識し、明朝体にあるようなヒゲの要素[図3]をつけ、ゴシック体をベースとしながらもしなやかさと力強さを持たせるよう心がけた、その要素を「国、立、芸、館」にも展開しロゴタイプを完成させていった。また、「工」のロゴタイプが構築されていくと、その余白のカタチが、2つの歴史的建造物（旧陸軍第九師団司令部庁舎、旧陸軍金沢借行社）を繋ぐ国立工芸館の建物とも呼応し、工芸がつくり出す人の営みや環境を感じられるシンボルマークも同時にデザインを提案した。わかりやすくデザインされたものではないかもしれないが、敷居の高さを抑え、「これからの工芸館」が目指す顔としてのデザイン[図4]ができたように思う。



図1

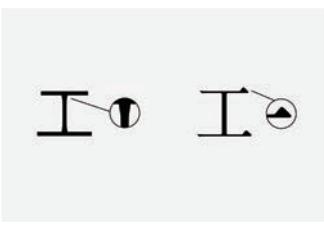


図2

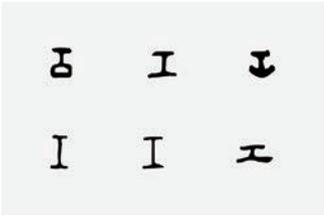


図3



図4

国立工芸館の建築と 松田権六の仕事場の移築・再生

森田守 [株式会社金沢伝統建築設計 代表取締役]

石川県金沢市に開館した東京国立近代美術館工芸館(通称:国立工芸館)は、登録有形文化財の旧陸軍第九師団司令部庁舎(以下、第九師団司令部庁舎)と旧陸軍金沢借行社(以下、金沢借行社)の2棟を移築して一体的に整備した美術館である。

第九師団司令部庁舎は1898(明治31)年に金沢城内に建設、戦後は金沢大学本部として使用され、1968(昭和43)年に現在地の隣地の石引に移築された。その際、敷地広さの制約からコの字型平面の正面を残して両翼部分を撤去した。

金沢借行社は1909(明治42)年に石引に逆T字型平面で正面を新築、背面に歩兵第七連隊の将校集会所を講堂として移築した建物であった。戦後は国税局が使用して、1970(昭和45)年に講堂を撤去した正面部分を敷地内で曳家した。

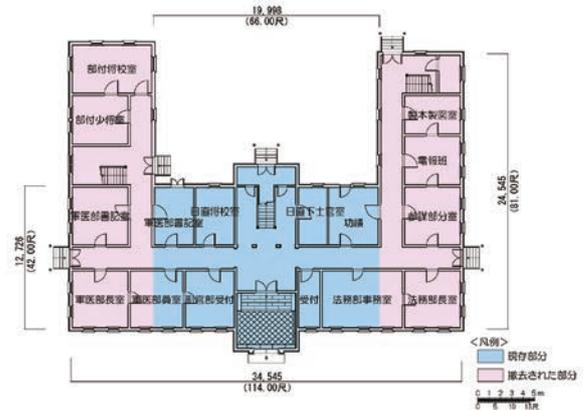
2棟とも昭和43年以降は県の施設となり一般の人が利用することはなかった。1997(平成9)年に登録有形文化財になった後も活用されない状態だったが、国立工芸館の移転により建物が有効活用されることになった。



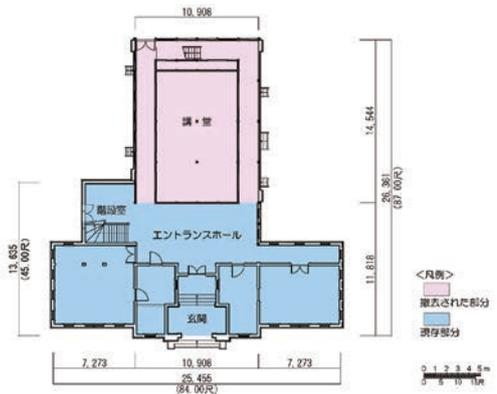
明治42年の第九師団司令部庁舎
出典:『石川県写真帖』、石川県、1924年



明治42年の金沢借行社
出典:『金沢写真案内』、北陸出版協会、1909年



第九師団司令部庁舎 復元1階平面図



金沢借行社 復元1階平面図

今回の移築整備工事の1つめの特徴は登録有形文化財を移築整備して活用したことである。旧陸軍の明治期の木造建築物として2棟とも110～120年前に建てられた当初の木造軸組とトラス構造の小屋組をできる限り保存した。建物完成後は見られないが、継手や仕口、表面加工、構法などの当初の情報を持つ部材が残っていることに価値がある。また、上げ下げ窓も再用保存した。

2つめの特徴は、2棟とも昭和43～45年に失われた部分の外観を古写真、古図面から復元したことである。第九師団司令部庁舎では両翼部分を復元して、窓の手すり装飾位置、ドーマーウィンドウを復元した。金沢借行社では講堂を復元して、正面側建物の腰石張りを復元した。外観復元した部分の内部は展示機能等を持たせるため、鉄筋コンクリート造で整備された。また、解体移築工事中、木材の既存塗装の下層から創建当初の色が確認されたため当初の塗装色に戻っており、明治創建時の姿が再現された。

登録文化財は外観の保存が求められ、内部はある程度自由に整備活用できるため、国立工芸館でも第九師団司令部庁舎の正面中央の階段室で明治期の檜造りの階段が見られる以外は、内部を展示コーナーなどとして整備した。階段室

のシャンデリアは東京の旧国立工芸館（現在は東京国立近代美術館分室）である重要文化財の旧近衛師団司令部庁舎で使用のシャンデリアを参考に再現している。

第九師団司令部庁舎は明治31年に第八師団から第十二師団の5師団が新設された際に同時に共通仕様で建てられた司令部庁舎の1つである。借行社は各師団で全く意匠が異なる。性格、意匠の異なる両者が揃って残存している例は全国的にはほとんどなく、2棟が隣り合って比較できるのはここだけである。

昭和43～45年に2棟の建物の規模を縮小してでも残そうと判断した意義は大きい。

展示コーナーには漆芸分野の人間国宝である松田権六氏の工房が凍結移築保存された。国立工芸館の建物が外観と軸部を保存して内部を整備したのに対して、松田権六工房は内部と軸部を保存して外観を整備した。

軸部はほぼ全て再用、内部も柱、床板、天井板等の木材のほか、漆喰壁、畳、室、模様入り障子など全て再用保存した。漆喰壁は内部の壁貫、竹小舞、土壁ごと壁面で解体して石川に運搬して土壁の裏面を補強して再用した。漆喰の亀裂や剥離部分は新規の漆喰で補修した後、経年の汚れを再現した。松田邸の特徴として左官工法による葛壁を設えており、繊維質の葛壁であるがゆえに上塗層だけを丁寧に解体できたため、表具の技法で再用した。外部は展示コーナーの塗装クロス壁と調和するように同壁で仕上げた。

これらの移築整備工事には職人の技能が求められ、石川



解体中の第九師団司令部庁舎の木造軸組
内法には楣が入る



解体中の金沢借行社のトラス小屋組

県や金沢市には歴史的建造物を保存活用していく風土と、伝統建築技能継承への取り組みがあることが寄与している。

以上のように内部は、松田権六氏が創作活動をしていた空間をそのまま移築しており、今にも権六氏が工房に来て仕事をするのはないかと感じていただけたら幸いである。



移築整備された松田権六工房
左側に葛壁が見える

国立工芸館における作家アトリエの再現展示「松田権六の仕事場」

北村仁美 [工芸課主任研究員]

シャッ、シャッ、シャッ……リズムカルな音が響く。「仕事はまず下段の棚板の隅に、青貝を蒔くところから始まる」とナレーションの声。漆による加飾技法の一つである蒔絵で、均等な大きさに砕いた微細な貝の破片を塗面に蒔いている音だ。カメラが作家の手元をクローズアップし、バラバラと細かな貝の破片が落ちる様子が、約2メートル幅の大画面に映し出される。映像とはいえ画面の大きさのせいか、空気を乱さぬよう思わず息を凝らす。

金沢で今秋開館した国立工芸館では、「松田権六の仕事場」として常設展示のセクションを設けることになった。東京の文京区にあった仕事場を、移築・復元すると共に、文化庁による工芸技術記録映画『蒔絵—松田権六のわざ—』の上映と、実際に制作で使われた道具や素材類などをはじめとする関連資料が展示できるケースを設置し、松田権六の制作を多角的に紹介する。冒頭の音声は、このエリアで上映されているVTRから流れるものだ。

同エリアの展示ケースでは現在、「《蒔絵楨に四十雀模様二段卓》制作の周辺」と題し、制作工程で使われた置目(トレース用図案)やスケッチブック、また象牙、貝、卵殻などの蒔絵の素材、実際に使われていた道具類を特集展示している。映



図1: 松田権六《蒔絵楨に四十雀模様二段卓》1972年
東京国立近代美術館蔵
○で囲った部分の金粉には、特注の粗いやすり粉と、9号、7号の3種が用いられた。

像でも登場する松田の仕事場は、仕事ができる実質有効スペースが、2畳+α程度の畳敷きの極小空間で、しばしば茶室に間違われるほどだ。手を伸ばせば座ったまま必要な道具、材料がすぐに取り出せる配置となっている。松田にとっては、狭いながらも飛行機の操縦席(コックピット)のような機能的な空間だったのだろう。ここから、『蒔絵鷺文飾箱』(1961年)や『蒔絵竹林文箱』(1965年、共に東京国立近代美術館工芸館蔵)など、戦後の名品の数々が生み出された。

今回の特集展示では、松田権六が制作のために金沢で特別注文していた金粉も出品中である。《蒔絵楨に四十雀模様二段卓》(1972年、東京国立近代美術館工芸館蔵)の棚板中央部(図1、○で囲った部分)には、特注の粗いやすり粉と、9号、7号の3種類の大きさの金粉が使われている(号数が小さくなるほど粉は細くなる)。肉眼では、違いがわかりにくいが見ると特注金粉は、その他2種の金粉よりわずかに輝きが強いように感じられる。

松田が使用していた特注金粉を、一般的な金粉(東京産)と比べてみると、後者は、粒の大きさ・形がほぼ均一で、きれいに揃っている。一方、特注金粉は、粗く、粒の大きさも不揃いだ(図2)。この金粉を、松田は1962年頃から携わるようになった中尊寺金色堂(岩手県平泉)の修理のために注文し始めた。金色堂の建立時にあたる平安時代に用いられていた粗いやすり粉と同じものを修理で使うためだった。

通常、蒔絵用の金粉(丸粉)は、金やすりで地金をおろした後、角をとって球形になるような形が整えられる。平安時代には、丸める作業までなされず、やすりでおろしたままで用いられていたという。特注金粉は、平安時代の蒔絵粉を参考に、角をとる作業をほどほどのところで止めて仕上げた。おろし放してもなく、かといってただ丸くするだけでもない。ちょうど米粒ほどの大きくなるように金粉を作るのは、たやすい作業ではなかったと聞く。こうしてできた特注の粗い金粉は、松田の創作意欲をそそったようで、『蒔絵竹林文箱』等の作品に使われ、松田自身の制作においてもなくてはならない素材となっていったと考えられる。

粒の大きさや形が不揃いで粗い金粉を、松田が好んで使用した理由はどこにあったのだろう。一つには、粒が不揃いなため、金粉でモチーフを描き出す際、その輪郭線がきっちりと揃わず、多少デコボコとした効果が得られるという点。これによって、金粉の硬い印象が和らげられ、やわらかな蒔絵表現が実現できる。標準金粉では、粒が均一に揃っているため、輪郭線が整いすぎ、金粉の硬質な印象が前面に出てしまう。

しかし、この作品《蒔絵楨に四十雀模様二段卓》の棚板部分に蒔かれた金粉の場合、何かモチーフを描き出しているわけ

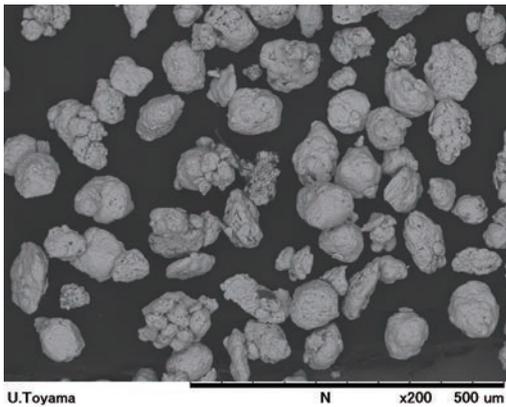
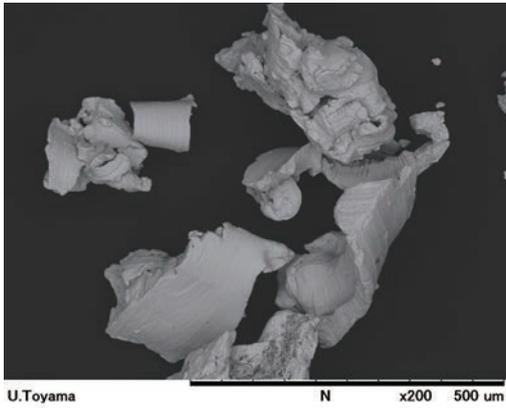


図2 上：松田権六による特注金粉(金沢産)200倍
 下：標準金粉 丸粉14号(東京産)200倍
 顕微鏡写真撮影・提供：富山大学芸術文化学部附属技藝院
 (文化財保存・新造形技術研究センター)

ではないため、別の理由が考えられる。特注金粉の拡大写真を見ると、一般的な金粉に比べて、激しくねじれ表面積が大きいという特徴がある。これを塗面に蒔くと、漆の中に沈み込む部分があったり、逆に、表面へ出てくる部分が生じたりする。うっすらと漆(純度の高い透明な漆)が被った金粉は、漆の下から鈍い光を放ち、表へ出てきたものは強い光で輝く。こうした状態の

ところへさらに細かい金粉を蒔いていくと、最終的に、遠目には金地一色に見えるが、強く輝く金粉とそうでないものが混じり合い、一種独特の深みのある金地ができるという。

さて、ここで金地がなされた《蒔絵檜に四十雀模様二段卓》に戻って作品全体を眺めると、金地は、檜の枝葉に囲まれている。手前の枝に2羽のシジュウカラが止まり羽を休め、対角に1羽が飛ぶ。金地は鳥たちが遊ぶこの風景を明るく照らす陽光、あるいは動物や植物が生きる世界を包む空気としての意味合いをもつ。松田権六は、植物や鳥たちの背景を、控えめであるが滋味深い光で満たすため、特注金粉を使った蒔絵表現としたのではないだろうか。生命賛歌ともいべき本作のテーマが浮かび上がってくる。

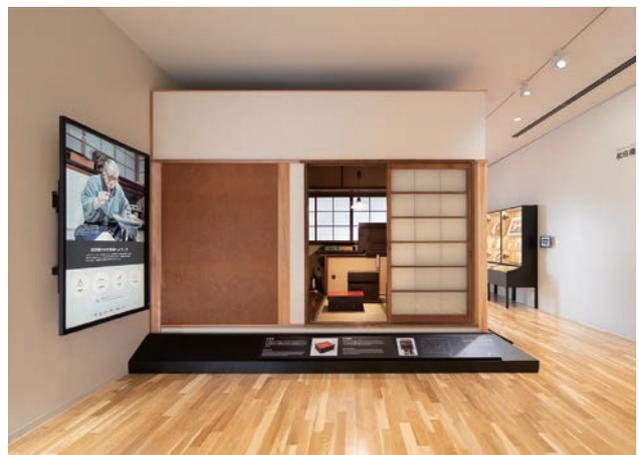
《蒔絵檜に四十雀模様二段卓》は、松田権六晩年の代表作で、蒔絵、螺鈿、撥鏤、平文などあらゆる技法を詰め込んだ、集大成としての作品とも位置づけられる。それゆえに、松田がこの作品にかけての気迫が映像を通して伝わってくるようだ。「松田権六の仕事場」では、VTRから流れる仕事場の音声をBGMとして聴きながら、実際に使われた図案や道具そのものを間近で見ることができる。制作された場所もすぐ目の前にある。「こんな風に作っていた!」という臨場感あふれる松田ワールドを、松田権六という近代の蒔絵師を生んだ金沢の風土を感じながら、ご堪能いただければ幸いである。

謝辞

「松田権六の仕事場」の構築にあたり、多くの方々にご協力をいただきました。とりわけ、松田権六氏のご遺族には、長期間にわたる惜しみないご尽力を賜りました。また、重要無形文化財「髹漆」保持者・増村紀一郎氏には、工房再現のための貴重なご助言を賜りました。記してここに深謝申し上げます。



松田権六の仕事場 | 撮影：太田拓実



金子潤《Untitled (13-09-04)》



撮影：太田拓実

金子潤(1942-)《Untitled (13-09-04)》/ 2013年/陶器/高さ303.3、幅61.0、奥行85.8cm/令和元年度購入

誌面ではその大きさや質感が想像できないかもしれませんが、高さ3メートルを超える陶による作品です。陶ということは、この作品は窯で焼かれています。それも焼成後にパーツを組み立てることなく一体なのです。

金子潤は愛知県名古屋に生まれ、1963年に絵画を学ぶためアメリカ・ロサンゼルスに渡りました。たまたま出会った現代陶芸のコレクターに作品を見せてもらったことがきっかけとなりその世界に魅せられ、大学で陶芸の基礎を学びました。当時のアメリカ陶芸は、抽象表現主義の画家やその作品に影響を受けた作品がすでにひとつの歴史をつくっていて、大学の指導者もまた、その潮流に刺激を強く受けていました。素材は土ですが、生み出される作品は、感情が豊かに表現された彫刻的で造形性が強いもので、また、装飾も自由そのものでした。

1983年に金子は、ネブラスカ州オマハの使われなくなったレンガ工場で、陶作品

の大きさの限界に挑戦する「オマハ・プロジェクト」を開始します。そして、大規模な工場の大きな窯を使って、高さ1.8メートル、重さ4～5トンもある巨大な作品、〈ダンゴ〉シリーズの制作に成功します。その後、このオマハにスタジオを構えた金子は、ストライプやドット模様に代表される陶作品をはじめ、絵画やガラス作品、オペラの舞台や衣装を手掛けるなど、多彩な活動を展開していきます。

本作品は、そのオマハのスタジオで制作された柔らかな丸みを帯びたフォルムが特徴となる〈ダンゴ〉シリーズのひとつです。アメリカという大国が生み出した象徴的な作品として見ることもできます。なぜなら、日本で大きな陶による作品を制作する場合、作品のサイズはその作品を焼成する窯の大きさに左右されてきました。小さな窯で大きな作品を制作する場合、成形後の乾燥する前に小さなパーツに切り分け、絵付けや釉薬を施して焼成し、それらを組み

上げる必要があります。しかし〈ダンゴ〉シリーズには、大きな窯で焼成された一体としての強さと迫力があるとともに、一種の憧れのような見方もできるかもしれません。空間の中にすくと立つ姿にはモニュメントとして確固たる存在感がそなわっています。

いま本作品は、石川県金沢市に移転した東京国立近代美術館工芸館(通称:国立工芸館)のエントランス正面の中庭に展示して、来館者を出迎えています。中庭のダークグレーの色調の中で、青と白のコントラストが輝きを放つ様子を観ることができます。目まぐるしく天候が変わる金沢は、曇天が多く日照時間が少ないことでも知られています。上部の紺色は空の色を映し出し、また胴部のストライプは天からの恵みの雨を思わせます。冬のシーズンには雪の帽子を被った姿も見せてくれました。天気によって、時間によってもその表情が変化する様を、是非、ご覧いただければと思います。 [工芸館長 唐澤昌宏]

「工芸とであう」鑑賞システムの試み

今井陽子 [工芸課主任研究員]

東京の北の丸公園から石川県金沢市に移転した新生・工芸館。ガラス張りのエントランスから入ると正面にそびえ立つ金子潤の《Untitled (13-09-04)》(p.58参照)がパワフルにお出迎えます。通路を左に進み、アーチを2つ潜り抜けるといよいよ展示会場! ですがその手前、木造エリアの一部を、私たちは「工芸とであう」と名付け、所蔵作品を高精細デジタル画像で紹介することにしました。工芸館へようこそ。そして工芸観へようこそ。そんな気持ちをこめたスペースです。

3台設置した70V型8Kタッチモニターのうち、2台は2D鑑賞システムに使用。大小さまざまな図柄の丸がシャボン玉のように左から右へと漂っていきます。

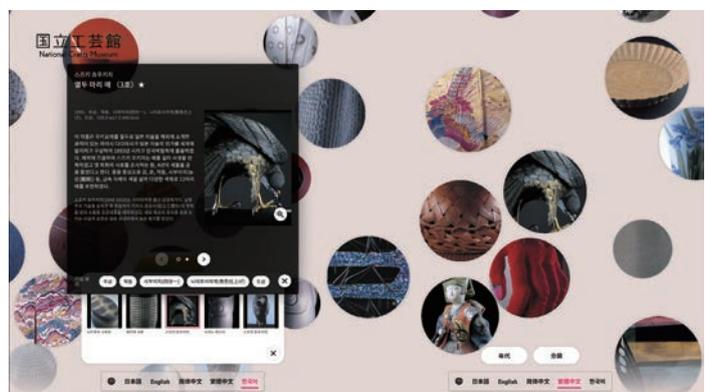
試しに丸の1つに触れてみましょう。即座に作品ページが展開し、画像と解説をご覧いただけます。画像は1作品につき2〜3点ずつご用意。右下の虫眼鏡アイコンを押すとドーンと拡大し、映しだされる作品の細部に目を奪われます。たとえば縮緬の微妙な凹凸まできっちり区分された染めの領域と陰影の効果。たとえば被せガラスで形成した表層に潤む物質と光の協調。たとえば架台を掴む鷹の爪の鋭さや無機質な金属とは思えない生々しさ。それらはすべて作家が巡らしたに違いない造形思考の軌跡であり、鑑賞する皆さんが作品と対面した時に直感した意識のクローズアップともなればと期待しています。

さて、残る1台のモニターには3D鑑賞システムを搭載しました。「別の角度からも作品を見たい」というご要望に少しでもお応えすべく開発されたものです。“正面”の反対側なら展示の工夫でいけそうです

が、器物の“底”、これはなかなか難しい。実際、茶碗などの底面は古より継承された情報を含むもの。それを見どころの1つとしてきた歴史もあり、「鏡を使っては?」というご意見もいただきます。しかし工芸館が収集・展示の対象としている個人作家の仕事では、一方で作品を成立させる諸要素と自己との距離を測りなおし、フラットな地平にスクッと立って見せたいとする傾向も顕著です。美観の一言に収まりきらない作り手の想いと情報の並列とを秤にかけるのは容易くありません。

そこで当システムでは、仮想現実ならではの物理的制約に縛られない環境の設定を試みました。利用者自身が角度も拡大も無段階に条件を整えるアクションは、能動的な姿勢の促進にも繋がります。

2つのシステムを置いたこのスペースが、工芸と向き合う終着ではなく出発点となるためにはどう機能させるべきか。「鑑賞」のキーワードを旗印に、技術とヴィジョンの両面から今後も検討し続けていきたいと思えます。



2D鑑賞システム 展開イメージ



3D鑑賞システム | 撮影: 太田拓実

「移動」のプロジェクトのはじまり

国立工芸館石川移転開館記念展 I 「工の芸術——素材・わざ・風土」

山崎剛 [金沢美術工芸大学 学長]

知り合いの作家から次のような相談を受けたことがある。新しい作品にタイトルをつけたい、文化庁みたい。制作中の工房にお邪魔したところ、コンセプトは決まっています、脚は白磁に金彩で、ロココ風のレリーフ文様を表し、アクリルとビニールによる座面に水を入れるという。そこで私たちは、《きんさいじ金彩磁ロココ風浮文椅子 “アイデアの玉座”》^[1]と名づけた。作家は工芸に対する批評的な意図を含め、いわゆる文化財畑を歩いてきた私は、一般にはわかりにくい工芸特有のルールに従っていることをあらためて自覚した。

展覧会「工の芸術——素材・わざ・風土」^[2]を企画した花井久穂主任研究員は、「第1章 素材とわざの因数分解」を「はじめて当館のコレクションに出会う方への「自己紹介」のセクション」と位置づけ、「工芸作品は「素材」と「わざ」の掛け合わせ。タイトルの長さは、自然から取り出してきた「素材」が「工芸作品」になるまでに、どれだけ工程が積み上げられているか、という証でもあります。(略)名づけるルールと仕組みさえ押さえれば、それらは作品に施された複数の「わざ」を発見するためのヒントになります」と語りかける。そして、富本憲吉いろえそめつけひしこごうしもんながてぼこ《色絵染付菱小格子文長手箱》を「色絵 + 染付(上絵付と下絵付の併用)」「菱小格子文(装飾文様)」「長(かたち)」「手箱(機能・用途)」に分解し、作者が上絵付(赤)と下絵付(青)を併用した「切実な工程上の事情」を説いている。

鑑賞者にとって長くて難しい、タイトルのルールと仕組みを解説することが、作品の「素材」と「わざ」を「解析」し「凝視」するための切り口となりえるとは。思いもよらぬ逆転の着想がおもしろい。その切り口が、工芸館のコレクションの成り立ちと特色、すなわち、1977年に工芸館が発足した時、コレクションのほとんどが文化庁からの移管品でかつ日本伝統工芸展からの買上品であったこと、こうした経路の移管は今も続き、結果として重要無形文化財保持者(人間国宝)の作品群がコレクションの中核をなしていることと、ゆるやかに連関しているのだから、まさに自己紹介にふさわしい設定である。

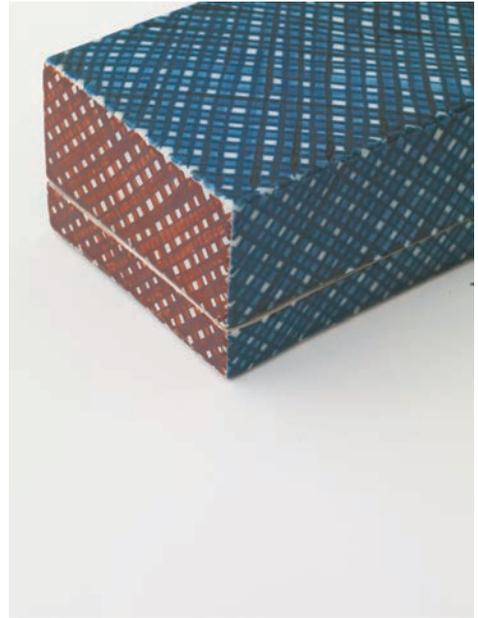
展覧会は、第1章を導入として「第2章「自然」のイメージを更新する」と「第3章 風土——場所ともの」で構成され、全体を

通して、工芸館が発足時より展示方針の1つに掲げつつも正面から取り組むことのなかった、「地域的または地方的特色を有する工芸品の展示」を強く意識している。また、「それぞれの土地で生まれた素材に人が手を加え、生活のなかで息づいてきた工芸は、日本全国一律ではなく、実に多くの多様性をもって発展してきました」という認識に立ち、「素材とわざ、それぞれの構成要素に分け入るようなマイクロの目線」で作品を見つめ楽しむその先に、「常に更新されていく日本の「風土」を考えてみたい」とする思いは、地方移転の意義と素直に呼応している。

ただ、作品を見渡しながら覚える一様な美しさへのとまどいは何だろう。工芸館の移転は、「コレクション(モノ)や活動(人)がさまざまな境界を越えていく、「移動」のプロジェクト」である。国の文化財行政を起点として収集され、「東京」「近代」「美術」の傘のもとで展示されてきたコレクションに、「風土 Regionalities」という異なる視点を投げかける」今回の試みは、収集された作品を「永遠に固定した位置づけの枠」にとどめることなく、「幾度も幾度も読み直していく」リサーチのはじまり。今後の挑戦に期待がふくらむ。

[註]

- 1 美術史家・北澤憲昭氏の企画による展覧会「アルス・ノーヴァ——現代美術と工芸のはざまに」(東京都現代美術館、2005年)出品の中村康平氏の作品。『美術史の余白に——工芸・アルス・現代美術』(「工芸」シンポジウム記録集編集委員会、美学出版、2008年)に掲載されている。
- 2 本稿において一重鉤括弧(「 」)で括った文章等はすべて『国立工芸館石川移転開館記念展 I 「工の芸術——素材・わざ・風土」』(東京国立近代美術館、2020年)所収、花井久穂「皇居のほりから、工芸のまちのなかへ——「工の芸術——素材・わざ・風土」」を参照し引用したものである。



富本憲吉《色絵染付菱小格子文長手箱》1941年 東京国立近代美術館蔵 | 撮影：森善之



会場風景 | 撮影：太田拓実

工と芸との間に——国立工芸館の立つ丘で

森仁史 [山鬼文庫代表]

美術は外来概念であったが、工芸は漢語であった。工芸は古来から「たくみのわざ」全般を意味する言葉であり、現在のような美術の下位概念の1つを指してはいなかった。明治日本は美術の移植に伴って、工芸をその一部に位置づけた。つまり、近代日本において工芸は美術の双子として育ったが、これによって日本美術は西洋から大きく逸脱せざるを得なかった。しかも、後進工業国日本にとって、手仕事は重要な輸出品製作の手段でもあったので、美術はその領域と自らを峻別しようとした。これらの経緯が近現代の表現領域で、工芸を卑屈にさせることになった。それは結果として技法的完成度を至高とする評価の袋小路に自ら閉じ籠もって自足する結果を招いた。

国立工芸館が金沢に移転するに際して、その開館展のサ

ブタイトルに「素材・わざ・風土」を掲げたことはまことに至当だと、我が意を得た。なぜなら、ポストコロナルがヨーロッパを範とする近代の呪縛からの解放を美術にも及ぼした今日、工芸にあたわった可能性は前近代に根差す表現の手法、素材、様相に潜んでいるからなのだ、とっておきたい。本展においても加守田章二から室瀬和美まで造形意欲よりは技法と素材をあらわにする作品が選ばれ、1970年代から次第次第に工芸分野で美術の脱構築が進行していることに改めて気づかされた。

仕事場の再現ばかりか、展示スペースのかしこに登場する松田権六こそは近代日本の工芸の歩みを体現した作家だと思ふ。金沢に生まれ、東京美術学校卒業制作において近世の伝承を飛び超して自由闊達に自己を表現するところから出



図1: 松田権六《時絵螺鈿有職文笥》1960年、東京国立近代美術館蔵 | 撮影: 森善之

発しながら、パイロット万年筆、日本郵船と実社会に生きる蒔絵制作に踏み込み、近代における工芸の不利を優位に転換させたわざはいまなお感嘆に値する。通常なら《蒔絵螺鈿有職文笄》〔図1〕の世界に留めておく評価軸を《片身塗替分漆碗》〔図2〕の感覚にまでに及ぼしている本展の視野は特筆に値する。つまり、松田の評価を伝統の意匠と技法の完成度に留めおかないで、漆器が日常に息づいて心弾ませる意匠と手になじむ器形のゆえに、人々に親しまれる魅力までに広げて見せているのだ。このことは国立工芸館が提示しようとする工芸の世界を工芸作品の制作と受容の現実に即した位相から見せようとするだけでなく、美術を超えて開かれていく可能性を指し示そうとする営みを示してもいよう。

工芸の語は人間の手技を指す工と、芸術的価値を指す芸

から成り立っている。例えて言えば、本展でも取り上げられた茶の湯のごとく、芸の真実を日常のなかで育んできた日本の有り様を踏まえるならば、工芸という領域に手わざと美とを統合して愛好する理由が分かり易くなる。純然たる技術としての工芸とそれによって作られた作品が醸し出す世界を身の内から糾いだそうとするのが工芸作家であり、工と芸との間を一身でつなごうと存在するかのようだ。それは一方で技術的な修練・完成と他方で地域環境に由来する芸術性とをひと時に味わおうとする営みだ。この流儀はポストコロニアル下で、我々が地域の創造に見つけている価値観に通底しているがゆえに、伝統工芸が生き延びた街の一角に国立工芸館がいま降り立つにふさわしい時機なのだと感じないではいられない。



図2：松田権六《片身塗替分漆碗》1939年頃、東京国立近代美術館蔵 | 撮影：森善之

国立工芸館石川移転開館記念展Ⅱ うちにこんなあったら展 気になるデザイン×工芸コレクション

会期：2021年1月30日－4月15日 | 会場：国立工芸館

デザインと工芸と快適な暮らし

岩井美恵子 [パナソニック汐留美術館学芸員]

「工芸館」と呼ばれていた東京・竹橋の「東京国立近代美術館工芸館」が公式通称として「国立工芸館」（以下「工芸館」）を名乗り金沢に移転したのは昨年10月末のこと。早いものですでに4か月が過ぎ、石川移転開館記念展も現在第2弾が開催中である。それが「うちにこんなあったら展 気になるデザイン×工芸コレクション」であり、デザインと工芸の両分野を所蔵する工芸館の強みを生かした展示となっている。

現代の日本における「工芸」とは、古来の中国で意味していたような単なるもの作りを示す「工業」と同義ではなく、「表現としての工芸」を指す^[1]。この「表現としての工芸」は用途を持ったものから持たないものまで多種多様で、例えば一人の工芸家がどちらも制作することはよくあることだし、さらには、大量生産のためのデザインのみ行うこともある。また工芸家でもデザイナーでも使用を意識して制作する場合、自身の作品が人々の生活をより快適で美しく彩りあるものにすることを願う。「うちにこんなあったら展」は作り手のそのような意識が見えるとともに鑑賞者が自宅に欲しいと思えるような、選ばれし約200点の所蔵作品が展示されていて、まさに理想の暮らしを夢見る空間となっている。

本展は3名の作家を軸に構成されているが、最初に登場するのはルーシー・リー。「飾ること」や「かたち」をキーワードに、彼女を人気作家に押し上げた華奢な形態の器や、知る人ぞ知る可愛いポタンやネックレスなど、工芸館が所蔵する全13点を展示、彼女の幅広い作風がよくわかるようになっている。本章後半ではテーマを「ティータイム」とし、バーナード・リーチやユッタ・ジカ、石黒宗麿、濱田庄司といった作家によるティーセットがずらりと展示されていて壮観である。

続いては富本憲吉である。富本は「模様から模様を作るべからず」という信念で図案を制作、その独自の模様を生かした色絵磁器で重要無形文化財保持者いわゆる人間国宝に認定された一方で、量産陶器の製造を模索するなどデザイナーとしての一面も評価されている作家である。本展では前者を代表するものとして「四弁花^{かざりばこ}」の飾管が、後者の一例として涼

やかな花字紅茶碗のセットが出品されている。さらに機能性抜群ながら象の鼻のような可愛い注ぎ口の森正洋《G型しょうゆさし》や、文字を文様化した田中一光のポスターで、日常に溶け込みながらも印象的に人の心に留まるデザインを知ることになる。

最終章はクリストファー・ドレッサーのデザインが中心だ。ドレッサーやエミール・ガレの手になる異国趣味の作品から、ピエール・シャローによるアール・デコのフロアー・スタンドなど、ヨーロッパのデザイン運動を把握できるようになっているうえに、用と美を問う杉田^{かどう}禾堂の作品や杉浦非水の「東洋唯一の地下鉄道」開通ポスターによって昭和初期の日本のモダンデザインの流れを追うことができる構成だ。これらすべて、今見ても新鮮に映るデザインたちである。

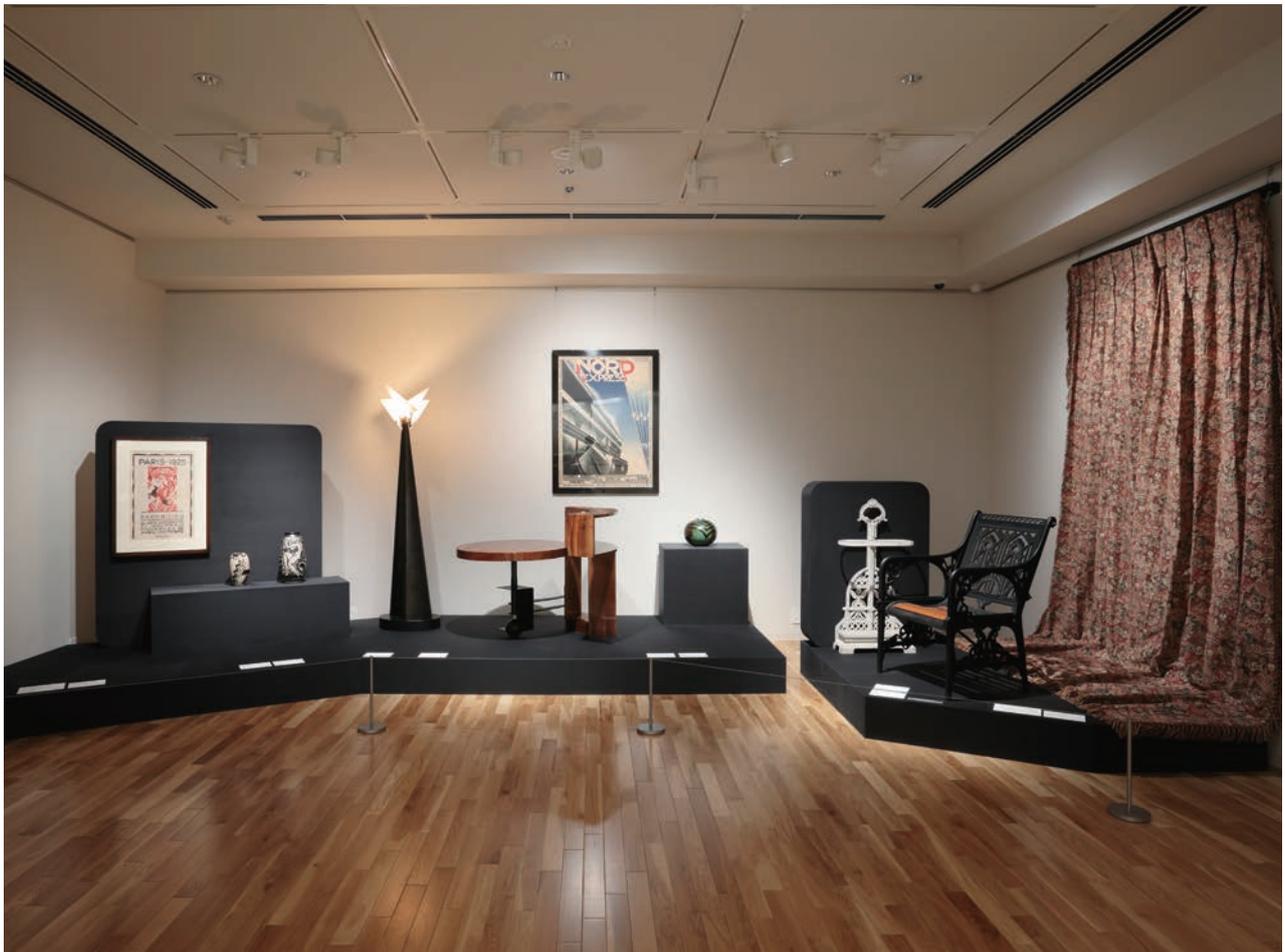
これまでの行動や生活様式の変容が求められ、家にこもる時間が増えたこの一年。多くの人が、身の回りに関心を向けるようになったのではないだろうか。より「美しく」「心地よい」モノに囲まれたい。自分の半径2mを見つめなおすとき、本展に出品されたデザイン作品や工芸作品を思い出すことで、日々の暮らしの充実を図ることができるに違いない。するときに毎日楽しくなる。

[註]

- 1 木田拓也「日本における工芸の誕生」、『別冊太陽 工芸の国、ニッポン』（平凡社、2020年12月）、15頁。



会場風景(左から、ルーシー・リー〈マンガン釉線文碗〉、《鉢》、《青釉鉢》) Estate of the artist | 撮影：エス・アンド・ティフォト



会場風景 | 撮影：エス・アンド・ティフォト

「うちにこんなのがあったら展」を観たら。

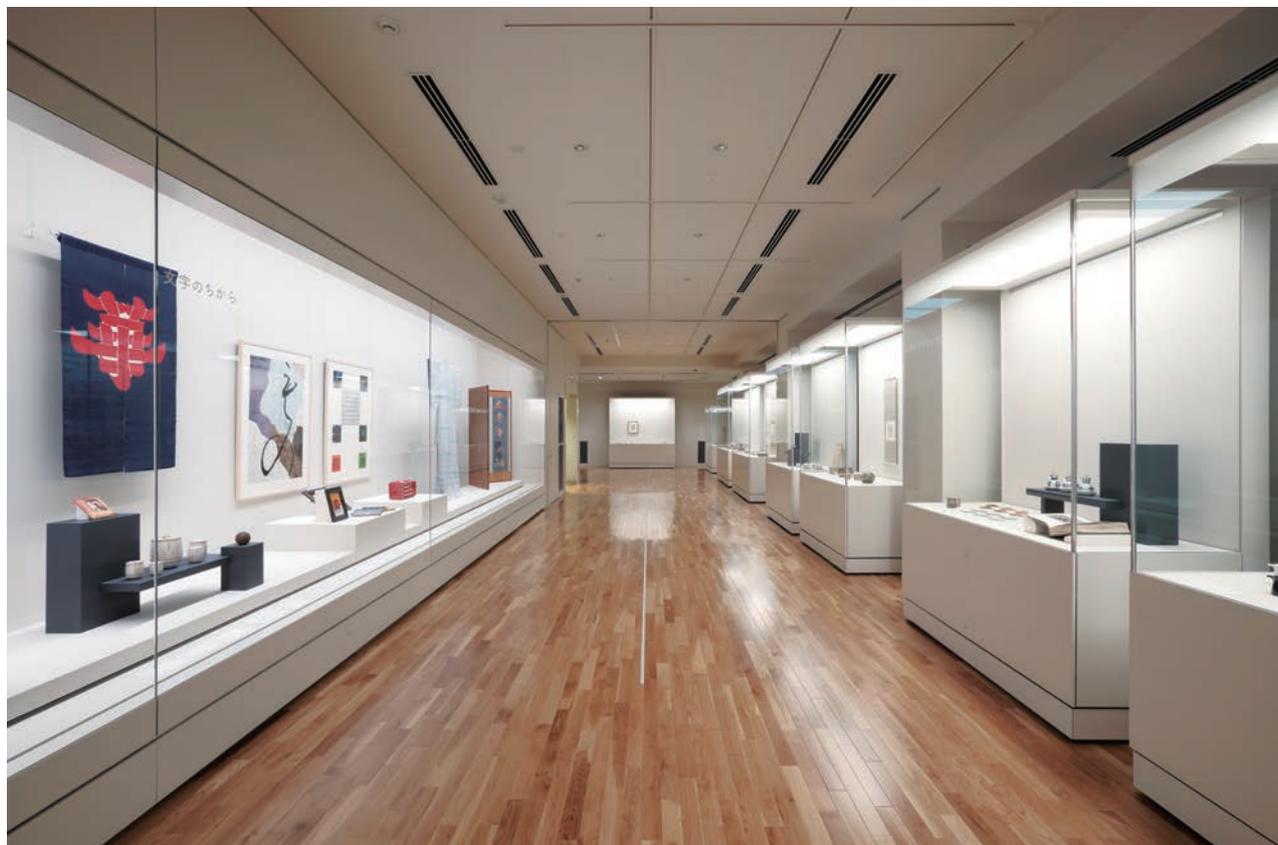
須藤玲子 [テキスタイルデザイナー]

金沢に移転した国立工芸館では、石川移転開館記念展Ⅱとして「うちにこんなのがあったら展」を開催している。本展では、クリストファー・ドレッサー、富本憲吉、ルーシー・リーを軸に、工芸館のコレクションから厳選したデザイン・工芸品を紹介している。タイトルの「うちにこんなのがあったら」は、使ってみたいと想う気持ちを表しているとともに、作り手にとっては、人々に向けて作るときの原動力ともなっている。本展には、快適で美しく、彩りのある生活を夢見たデザイナーや工芸家達の作品があふれていた。

本展を見て、感じたこと、気づいたことなどを少し書いてみたい。私はテキスタイルデザイナーなので、染織のことはわかるが、例えば陶磁器、彫金・鍛金、家具などにはまるで門外漢である。今回の展示品は、富本憲吉、ルーシー・リーを軸としていくこともあり、陶磁器の作品が圧倒的に多かった。「うちにこん

なのがあったら」と想う側の人としては、それらの陶磁器は、どれもうちにあったらと想うばかりであった。そうした中で、3点ほど気に入った作品があったので記す。

1つは富本憲吉の紋様についてである。野山を歩いてデッサンし、独自の模様を作り、それらを多様に展開してきた富本の陶芸作品は、これまでも美術館、博物館などで鑑賞し、そのたびに感動してきた。今回は、初期の作品である素朴な絵付けの鉢、皿、そして野の草花の模様が可憐な色絵染付、そして白磁など、美しいフォルムの作品が展示されている。富本の作品の中に着物、帯の作品があることは知っていたが、今回の展示では帯の展示があった。それは古代紫色の「金彩草模様帯^{きんさいくさもようおび}」。私はその模様^{きんさいくさもようおび}に釘付けになった。金彩で描かれた模様は秋草だろうか、生き生きと描かれた草の動き、

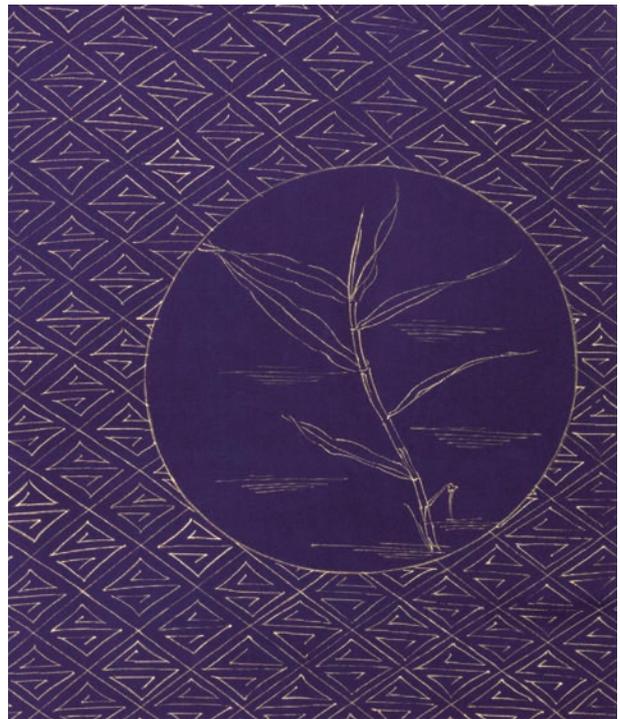


会場風景 | 撮影：エス・アンド・ティフォト

そして抽象化した菱紋は布地全体を埋め尽くしており、リズムカルに広がっている。丸くり抜いた形状からは、自分自身の大皿、陶板の作品を写生し、染織デザインのモチーフとしたのではないかと想像を巡らす。確かに富本の独創的な陶芸作品は、それ自体がデザインの要素にもなり得る。目的に合わせ、それぞれの仕様に合わせ、素材の異なる工芸品に転用できる。工芸、デザイン、工業の間の垣根を軽々と超えている富本の凄さを感じた。また2つ目は、展示品の中の小さな「醤油注」3点、可愛らしく並んでいる。同じ形の醤油注に、異なる絵付けの施された手工芸品に見えるが、よく見比べてみると、1つはシャープで傾斜があり注ぎ口は少し上向き、残る2つは膨らみのあるフォルムで注ぎ口もふっくらしている。最初のもは手仕事の工芸品、2つ目は量産品のための見本、最後の一品は量産品とのこと。ここでも手工芸とデザイン(量産)をつなぐ、あるいは超える富本の先見性を見いだした気がした。富本の量産の醤油注、そして森正洋の「G型しょうゆさし」は、「うちにこんなものがある」可能性は高い。

さて3つ目は、森正洋の作品。森の最後の仕事は無印良品のためのシンプルで美しい白い「和の器」シリーズと言われている。その中の「汁差し」は、丸く可愛らしく親しみやすい形だったことを思い出した。このシリーズは、森が50年以上もデザインを手がける長崎の波佐見で仕上げた磁器のシリーズ。森正洋は、小さな日常の道具を通し、手仕事の工芸と大量生産のデザインとを、富本とは違った方法で結びつけたのではないだろうか。森は富本とは異なり、大量生産を前提とする現代の社会を意識し、デザインに手工芸のエキスを持ち込もうとしたのではないだろうか。森は工芸家と言うより、工芸を深く理解する優れたデザイナーであった。

工芸家でありながら、デザイン(量産)と工芸の垣根を軽々と超える富本憲吉。数十年間にわたり、大量生産を前提として優れたデザインを残した森正洋の手工芸とも呼べる作品群。両者は「工芸は、片方の手で美術と、またもう一方の手で工業とつながる領域と言われます。」を体現した2人だと確信した。



富本憲吉《金彩草模様帯》(部分)1937年、東京国立近代美術館蔵



(左から) 富本憲吉《色絵醤油注》1955年、《染付醤油注》1958年、
《色絵醤油注》1954年、東京国立近代美術館蔵

[国立美術館のクラウドファンディング第2弾プロジェクト] 国立工芸館石川移転開館記念事業

12人の工芸・美術作家による新作制作プロジェクトについて

境雅実 [独立行政法人国立美術館ファンドレイジング担当]

独立行政法人国立美術館では、展覧会の開催だけでなく、作品の購入や修復、教育普及、情報資料の収集など、幅広い活動に取り組んでいますが、国立美術館を応援して下さる多くの皆様と「来館者と美術館」という関係を超えて、共に何かを作り上げる「仲間」という関係を築き、一緒に文化・芸術を盛り上げていきたいとの思いから、2019年3月、「国立美術館のクラウドファンディングサイト」を立ち上げました。国立美術館は全部で6館ありますが、このうちの1館にスポットを当て、プロジェクトを企画し、参加者と一緒に実現します。こうして美術館には、これまでの「展覧会を鑑賞する場所」だけでなく、「自分が参加して実現したプロジェクトが披露され、それを見る場所」という一面が加わりました。

第1弾では、国立西洋美術館が所蔵するクロード・モネの絵画作品《睡蓮、柳の反映》の全体像をデジタル推定復元するプロジェクトを行いました。《睡蓮、柳の反映》は、「松方コレクション」を築いた松方幸次郎がモネから購入後、紆余曲折を経て長らく行方不明となっていました。2016年にフランスで発見され、2017年11月に国立西洋美術館に寄贈された作品です。画面の上半分が失われた状態で発見され、国立西洋美術館は残存部分の修復を行いました。この失われてしまった部分は取り戻すことはできませんが、作品の全図が写ったモノクロ写真や、科学調査などを頼りに、デジタル技術やAI技術も用いて、作品の全体像を現代に蘇らせる挑戦をし、「国立西洋美術館開館60周年記念 松方コレクション展」(2019年6月11日～9月23日)の会場外でデジタル

推定復元図がお披露目されました。

第2弾では、42年間、北の丸公園の地でお客様をお迎えしてきた東京国立近代美術館工芸館の石川移転開館を記念する事業として、12名の工芸・美術作家に新作を制作してもらったプロジェクトを行いました。

工芸館は、2020年に地方創生施策の一環として石川県金沢市に移転、10月25日に通称「国立工芸館」として開館しました。「工芸」と言っても、陶磁、ガラス、漆工、木工、竹工、染織、人形、金工、工業デザイン、グラフィック・デザインなど、多くの分野が存在します。国立工芸館でも、明治以降今日までの日本と海外の作品約3,900点を所蔵し、現在も収集を続けています。伝統工芸を守り、発展させていく、そのためには、名品の収集と、収蔵品の展示・公開はもちろんのこと、現役の作家支援も非常に重要です。そこで、第2弾プロジェクトでは、工芸の文化を長い間支えてきた「茶の湯」をテーマに選び、これからの工芸・美術界を担っていく気鋭の作家に、茶碗などの茶の湯に関連する作品を制作してもらいました。移転先の石川県だけでなく、熊本、富山、三重、愛知、岐阜、神奈川県、埼玉、千葉、東京、山形と、日本各地で活躍する作家たちが本プロジェクトのために集結しました。

クラウドファンディングサイトでは、作家の制作活動や、技法、工芸に対する思いなどを取材したレポートや、国立工芸館の、特に建物についてのレポートを定期的に掲載しました。普段は見ることのできない作家の工房や制作風景を紹介したことで、多くの方から好評をいただき、工芸ファ

ンだけでなく、工芸を知らない層にも工芸に興味を持ってもらえたことは大きな成果でした。こうして、12名の作家と多くの参加者と共に、国立工芸館の開館までの半年間を盛り上げていくことができました。完成した作品は、国立工芸館の石川移転開館記念展「工の芸術——素材・わざ・風土」と同時開催の「芽の部屋」と「ラウンジ」のスペースで展示しました。また今後は、工芸館が行うイベントや展示などで活用し、本物の工芸作品を手に取り、形や質感、その卓越した技術に触れる機会を提供していきます。

今後も、国立美術館6館の独自のプロジェクトを継続的にやっていく予定です。

※ 第1弾プロジェクト：2019年3月～6月、参加総数348人、目標達成率121%。

第2弾プロジェクト：2020年4月～8月、参加総数137人、目標達成率130%。

<https://crowdfunding.artmuseums.go.jp>



完成した作品



クラウドファンディングサイト活動レポート



完成作品の展示の様子(ラウンジ)



完成作品の展示の様子(芽の部屋)

[後記]

東京国立近代美術館、東京国立近代美術館工芸館で開催される展覧会の特集記事や所蔵作品の解説、作家によるエッセイや、美術館の教育普及活動などを載せた美術館ニュース『現代の眼』は、1954年の創刊以来634号まで刊行してまいりました。当初はモノクロ8ページの月刊でスタートしましたが、1996年4月より部分カラー16ページの隔月刊へと移行。2013年の600号の節目を機に、オールカラー化しレイアウトを一新しました。その後2017年4月より季刊化。そして今号より、より多くの方にご覧いただけるよう電子ジャーナルとして生まれ変わりました。

電子ジャーナル版『現代の眼』は、ウェブサイト上で展開した1年度分の記事をまとめ、年1回のペースで発行していきます。当該年度の活動をまとめたアーカイブとして読んでいただけるよう、展覧会の会場風景なども豊富に交えて編集していく所存です。

即時性のあるウェブ記事としての「現代の眼」と、電子ジャーナル版『現代の眼』のそれぞれの長所を生かしながら、これまで以上に充実した形で館の活動を紹介してまいります。引き続きご愛読くださいますよう、よろしくお願い申し上げます。

[企画課主任研究員 鈴木勝雄]

現代の眼 635号

[発行日]

2021年3月31日

[構成]

独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

[編集]

黒川典是

[デザイン]

木村稔将

[発行]

独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1

電話:03(3214)2561 | <https://www.momat.go.jp/>

MOMAT 支援サークル

 **木下グループ** LUXURY CARD™

三井住友銀行  **東海東京証券**

 **三菱商事** **DNP** 大日本印刷 AVANT

 **鹿島建物** **Marubeni**

 **パシフィックコンサルタンツ** **JEOL**  **日本電子株式会社**

SEIKO  **MS&AD** 三井住友海上



撮影：鷹野隆大

