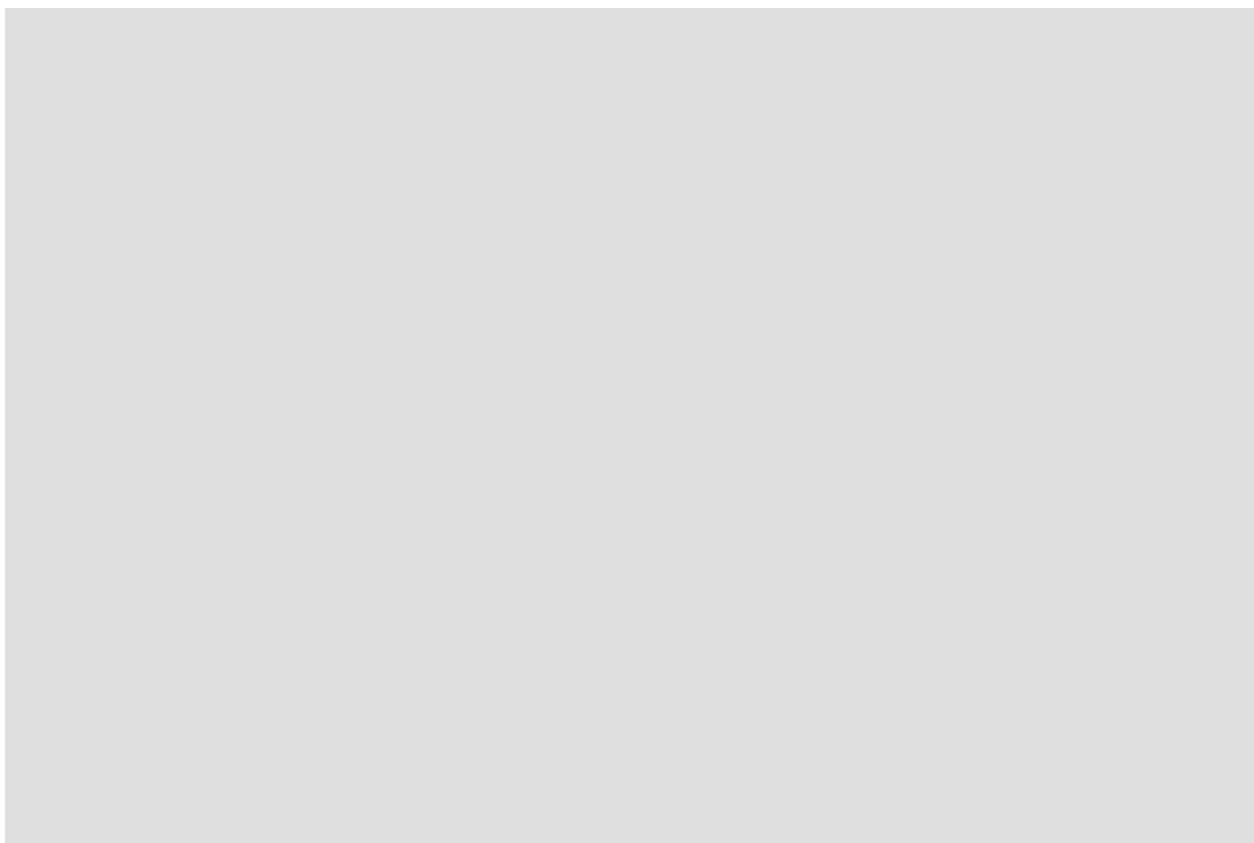


国立国際美術館 ニュース

2016.08
215

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



境界／ボーダーを越える学芸員たちの報告

川浪 千鶴

国立国際美術館を会場にした「美術史学会 美術館博物館委員会シンポジウム 2016 境界／ボーダーを越えてー未来の学芸員のために」開催の前夜、四月一六日深夜に二度目の大地震が熊本・大分両県を襲った。

本シンポジウムの最初の報告者、つなぎ美術館の楠本智郎氏は、一四日の地震で陸路の交通が断たれた熊本から最終便の航空機を使ってぎりぎりのタイミングで上阪し、自分の報告を終えるとともに帰途についた（とはいえ熊本市内に帰りつくまでに、その後二日以上かかったと聞く）。シンポジウムの前半では、全国美術館会議のネットワークで集まった熊本・大分県内ミュージアムの被災状況が、いち早く会場の聴衆にも伝えられた。

地震への不安が募るに連れて、日本の美術館をめぐる危機感も併せてじわじわ広がっていくかのような、どこか不穏な雰囲気漂うシンポジウムの始まりだったが、五人の報告者の、口調は穏やかながらもあきらめない前向きな姿勢が、地域社会に向き合い続ける強い使命感が、うつむき加減の私たちの顔を少しずつ上げさせてくれた。美術館の未来を学芸員たちの現場から探るという今回のシンポジウムの意義を、関係者は身を持って理解することができたといえるかもしれない。

美術史学会主催による美術館博物館委員会シンポジウムは、二〇〇三年の第一回から今回で一四回目を数える。テーマは美術館を取り巻く社会と時代を映す鏡でもある。当初は科学研究費申請や指定管理者制度、ミュージアムの公共性など大きな問題が主に取り上げられ、二〇一〇年以降は学芸員の雇用状況や専門性、展覧会の可能性、東日本大震災の被害と対策などが各論的に討議されてきた。

予算の縮小、職員の削減、雇用格差などの課題がますます根深くなる一方で、社会変化にともなう市民ニーズの多様化とそれへの対応が強く望まれるなど、ミュージアムを取り巻く状況はより複雑で厳しいものになり、従来の方法論を踏襲するだけではもはや乗り越えることはできないといわれるようになった。今回のシンポジウムは、そうした限界を踏まえつつ、「地域社会に浸透し、ゆるやかなネットワークを結び、ミュージアムの可能性を広げている個人やミュージアムの活動」に注目することで、希望の回路を探ろうというものである。

地域社会、ゆるやかなネットワーク、そして学芸員の個／公の活動をキーワードに

登壇を願った報告者五名の所属館は、青森、宮城、東京、広島、熊本というように全国にまたがっており、地域唯一の小規模館や専門特化型の館、大規模な総合型の館、震災経験を経て新たなスタートを切った館など、タイプもさまざまだった。

つなぎ美術館（熊本県葦北郡津奈木町）は住民約五〇〇〇人の町が運営する、学芸員ひとりの小規模館。民俗学を学んだ楠本氏は、地元有名な作家はおらず、館蔵作品数も住民の利用も少ないという課題を逆手にとり、現代美術家との共同による「住民参画型アートプロジェクト」を提案した。プライベートな水曜日の物語をしたためた手紙を見知らぬ人と交換しあう「赤崎水曜日郵便局」プロジェクトでは、全国から町の人口をはるかに超える数の手紙を集めるなど、射程の広い魅力的なプロジェクトを企画。美術館名のとおり地域と人をつなぐ活動を積極的に展開している。地域資源の再評価と人材育成という明確な目的を掲げる氏は、行政と密に連携した美術館の活動を観光ではなく社会教育事業と位置づけ、参加ではなくより包括的な住民「参画」を主眼にしていると語る。アートを通じた町の歴史の生成と記憶の蓄積に寄与するために、小さな美術館がプロジェクト作家の作品購入を継続しているという事実、我が身を振り返った美術館は多いはずだ。

鞆の津ミュージアム（広島県福山市）は、社会福祉法人が運営するオール・ブリュット専門館。福祉からアートの道に入った榎野展正氏は、オール・ブリュットを障がい者のアートと限定してとらえず「生き延びるための技術」と独自に解釈。一貫して「美術」や「美術館」の外側にあるもの、これまで私たちが見ようとしてこなかった、例えば死刑囚やヤンキー、高齢者らの表現に目をこらし続けている。彼らは地域の見つめ方を変えることで「発見」されたアーティストであり、彼らの作品群を取り上げた展覧会は、通常出会うことのない人やモノが出合い、おこりえないコトがおこる「多様性の祝祭」として新たな機能を発揮するという。氏は現在美術館を離れ、個／孤の立場からキュレーションや出版、作品販売を行うことで、社会における新たな祝祭の現場の創造に挑戦している。

リニユーアルに際して東京都美術館に新設されたアート・コミュニケーション事業部門を担う美術館教育のプロフェッショナル、稲庭彩和子氏の口から「教育普及活動の終焉」という言葉が出たことには驚かされた。それは、作品の情報をわかりやす

く伝えるための解説やワークシートといった定番化されてきた教育普及へのアンチ。時間と場所から解放される非日常性こそをミュージアムの強みにし、学び、関わり合うことで自分と他者の世界をともしにケアする場にあることに、氏は重きをおきたいと語る。東京藝術大学との連携事業「とびらプロジェクト」で活躍中のアート・コミュニケーションータ「とびら」たちが受動的な鑑賞者から主体的な参加者へと変貌し、上野のミュージアム群を自在に活用しているという報告を聞いて、本来人はみな学ぶ力を備えているということが、まさに腑に落ちた気がする。

青森県立美術館の工藤健志氏は、五人の報告者の中では唯一の美術史系学芸員だが、後発の美術館だからできたと前置きして「青森に根差す」ことによる従来型の美術館からの脱却について説明。同館は徹底的に青森に特化したジャンル・クロスオーバーのコレクションを形成し、棟方志功、奈良美智、成田亨、寺山修司らのように一作家一部屋展示を基本にすえた結果、地域と風土の個性をだすと同時に美術館そのものの「地力」をつけることに成功した。美術館はまだまだやれる、やるべきことがあるという信念のもと、氏は集客性と学術性を兼ね備えた文化史的なテーマ展や地方美術館とのネットワーク企画展、青森と青森県美のプロモーション事業でも優れた成果をあげている。美術館理念を学芸員全員が共有している、中央の価値付けに安易に追随しない

など、氏の言葉には端々から地方美術館の矜持があふれていた。自分が何者でなぜこうしているのかをまず明確にしたいと、最後の報告者リナス・アーク美術館（宮城県気仙沼市）の山内宏泰氏は語り始めた。東北の地域文化を幅広く紹介する使命をもつ同館において、造形理論、美術教育など幅広い専門性を駆使して、地域に誇りを取り戻すための活動を行ってきた氏は、東日本大震災直後から津波災害史を地域文化に位置づけるべく学芸員仲間と（当初は自主的に、

後には公務として）膨大な記録をとり続けた。そして二年後に再開した同館は、被災現場写真と被災物、そして震災を考えるためのキーワードやレポート、物語といった膨大な文章を駆使した「東日本大震災の記録と津波の災害史」という常設展示室を新設するに到った。これらは人を動かすための、未来を守るための、能動的理解を促し考えるための展示である。同館が被災社会に必要な施設として「再開を許された」という氏の言葉はとてつもなく重い。被災以前にその美術館がどれだけ地域に貢献し、地域を超えて果たすべき役割を行ってきたか、それがすべてなのだから。

美術館が存在するだけで善だった時代は遠い。今回の発表者たちも、コレクション研究に打ち込む美術史系の専門家というかつての学芸員モデルからは、かなりかけ離れているように見えるかもしれない。しかし、同じ地域がないように同じ美術館も学芸員像もない。ミュージアムの社会的な役割に真摯に向きあい続けている発表者たちの、まっすぐな言葉は素直に胸を打つ。学芸員の「個」の存在感が「公」にどのような影響を与えるのか、これからも全国各地で行われている多様な試みに注目し、希望の種を探していきたいと思う。

討議の最後に、就活中の大学生が、今日の話を聞いて自分もぜひ将来美術館で働きたいと思うようになったと感想を述べてくれた。「未来の学芸員のために」少しでも役立つことができたのなら企画チーム冥利に尽きる。

（かわなみ ちづる 高知県立美術館企画監兼学芸課長）

■シンポジウム概要

「美術史学会 美術館博物館委員会シンポジウム2016 境界／ボーダーを超えて―未来の学芸員のために」

日時：二〇一六年四月一六日（土）一〇：三〇～一六：三〇

場所：国立国際美術館 地下一階講堂

主催：美術史学会、国立国際美術館

後援：全国美術館会議、日本アートマネジメント学会、文化資源学会

内容：基調報告／後小路雅弘（九州大学）

プレゼンテーション／楠本智郎（つなぎ美術館学芸員）

「過疎地域におけるアートの可能性を考える」

プレゼンテーション／柳野展正（キュレーター／元・鞆の津ミュージアム）

「美術」の外側にあるもの」

プレゼンテーション／稲庭彩和子（東京都美術館学芸員）

「教育普及活動」の終焉 ケアの場としてのミュージアム」

プレゼンテーション／工藤健志（青森県立美術館学芸員）

「地方美術館の理想型」を目指して 青森県立美術館の場合」

プレゼンテーション／山内宏泰（リナス・アーク美術館学芸員）

「美術館の社会的必要性が問われるとき」

全体討議・質疑／モデレーター・川浪千鶴（高知県立美術館企画監兼学芸課長）

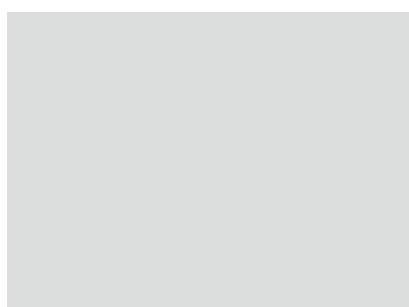
柳野展正、稲庭彩和子、工藤健志、山内宏泰

集団と時、肉体と、その流れについて

塚原 悠也

二〇〇九年に初めて自主発行した『コンタクトゴンゾ・マガジン』というものに維新派の松本雄吉さんとの対談を掲載させていただいた。大阪府立現代美術センターという施設が主催した「吉原治良賞記念アート・プロジェクト2008」に関連して開催された初めての個展に合わせて編集を行った。コンタクト・ゴンゾとは僕たちが始めたパフォーマンズを行う集団の名称である。この松本さんへのインタヴューを通して「ザ・プレイ」という集団について知ることになる。塚原、おまえ知らんやろ、巨大な卵を海に放つとか丸太でピラミッドを組んで皆で雷を捕まえるとかそういう作品や。と維新派の事務所で色々教えていただいた。松本さんも学生時代に関わりがあったらしい。

「ハプニング」と呼ばれていた時代のパフォーマンズ・アートの関西における系譜（「反博」なども含めて）をイメージできたのもこの時が初めてだった。ある種の熱が、活動や言説に、確かに付随した時代の空気が想像出来る。自分たちのやっていることが、社会に伝わりと信じている作家の姿があり、それは作品の形にも見て取れる。当時の資料を見ると、新聞などのメディアもいい具合に「前衛」の活動を煽っている事がうかがえる。そういった熱は実験的な表現行為と「公」がまだ今ほど近くなかった（むしろ距離を置いた？）時代の作家のタフネスなのかもしれない。環境の整備や、概念の細分化、情報発信の方法などによって様々な出来事が相対化された今の時代とは少し形の異なる熱である。



プレイ 《VOYAGE: Happening in An Egg》
準備風景、1968年、大阪教育大学、撮影者不明。

その二年後の二〇一一年三月、

国立国際美術館で開催された「風

穴 もう一つのコンセプトチュアリ

ズム、アジアから」展にプレイと

共に僕たちも参加させてもらっ

た。プレイ・チームが持ち込む

工具は美術館やギャラリーによ

くあるピカピカしたものとは異

なり、古く年季が入っていた。

そういった工具は無言の迫力を

持ち、設営も極力施工業者に頼らず自分たちでやるという態度がコンセプトや身体にリアリティを生む。そういった有り様は今も自分たちのスタイルに影響している（というか設営というものはそういうものだと思っていた）。また、この展覧会の終了翌日には《現代美術の流れ》という、パフォーマンズ作品の続編も発表され、プレイの面々は文字通り桜宮から大阪市中央卸売市場横まで「矢印」に乗って流れていった。オリジナルメンバーのご息女などに混じって、ゴンゾからも二名乗り込ませていただき、川から大阪を眺めるという景色を堪能させてもらった。この「行為」が一九六九年に発表した作品の続編だったということが当時を想像させ、豊かな時間を過ごした。とにかくフィジカルな集団で行動とコンセプトが乖離せず無駄がないということを感じた。

ところで僕は池水さんがプレイという集団のリーダーなのだと思うのだが、プレイには「リーダー」はいないという認識らしい。集団はどのような話し合いによって作品を作っているのだろうか。例えば雷を捕まえるとき、集団はさらに膨らむらしい。維新派も同様で、大道具や屋台チームを含めて常に何十人もが関わる。このような集団は、どのように機能し、中心があるのか、状況によって可変なのか、そういった力学に非常に興味がある。これは自分がサッカーという集団と時間とそれによって変化する領域が関わるスポーツに長く関わっていたからでもあるが、この部分は現代においてまだまだ開発の余地があるところだと思う。例えばコレクティブという単語が僕たちの周りではある種の正しさを担保しつつ流通しているが、それは現実社会においてどのように維持可能な力学なのか、引き続き考えたい。個人と集団は、当たり前だが圧倒的に思考方法が異なる。

さて、松本さんにお会いした折にプレイが国立国際で個展をやるそうですとお伝えしたところ、ニヤツとして「やつとるなあ。」と嬉しそうに語っておられた。松本さんも恐らくそうだったに違いないが、何時までもやる事があるという姿勢には学ぶことしかない。果たして現代においてプレイという集団がどういう事象を投げかけてくれるのかとても楽しみにしている。

（つかはら ゆうや contact Gonzo）

※松本雄吉氏（維新派主宰）は去る六月一八日に逝去されました。様々な出会いを生んでいただいたことを心より感謝するとともに、謹んでご冥福をお祈り申し上げます。

随想 現代美術（九）——現実との新たな接点

山梨 俊夫

旧東ドイツのドレスデンに出自をもち、一九六一年に西側のデュッセルドルフに移住して以来、絵画形式に頓着なく自在にジャンルを跨いで制作を続けているゲルハルト・リヒター（一九三二～）は、あるときこう書いた。

「私は何の目標もシステムも傾向も追求しない。何のプログラムもスタイルも方向性ももっていない。特定の関心、仕事のテーマ、熟練に通じるような変化にかかわらず気もない。

私は方向性をもつことを避けている。私は自分が何を欲しているのかわからない。首尾一貫していないし、何かに傾倒しないし、受け身だ。私は、限定されず茫漠としているのを好むし、絶えず不確定であるものを好んでいる。」（註一）

画家の発言としては怖ろしい。乱暴極まりないと思える。絵描きなら、何を描こうとするのか、どのような造形性を追求しようとするのか、積年の経験を携えて何を目指すのか、そういう関心の拠り所、道筋が表白されたり、見えたりするのが当たり前のようにわれわれは思う。それに対しリヒターの言葉は逆説に満ちている。それとも、故意のはぐらかしなのか。別のところでこうも語る。

「私は何かあるのか理解しようと努めたい。われわれはほんのわずかなことしか知らないから、私は類似したものをつくりだすことで理解しようと試みている。」（註二）彼は絵画の上に、あるいは絵画をもって何かを創造しようとはしない。眼に映ったもの、ふと注意を引いたものを、ただ認識するために描く。われわれの現実認識は、感覚とともに言語の力を援用する。何かを名付けて同定するように、認識は言語とも

にある。リヒターはそういう言語の作用を絵画に担わせる。

そこに潜む意図は何であろうか。絵画を描くのに、リヒターが学んできた既存の絵画を支える枠組みをもってすれば、造形の論理や定められたシステムに自らの現実認識を従属させる陥穽に落ちる。認識が端から型にはま

る。そこから脱するために、絵画に向かう自らの態度を語るとき逆説を重ねるしかない。そして実際、リヒターはまじめに描くことがない。眼に映った対象をまがりなりにも写し取ることがない。彼の表す人間や風景のイメージが再現性を引き摺っていても、その対象は彼の眼の前にあつたのではなく、すべて写真を元にして描き直されている。自らの肉眼の範囲を経験的にも地理的にもはるかに超える、報道写真や観光写真の捉える世界を、自らの認識の領域に印すために。彼の絵は、造形性の追求や絵画自体の自立的性格の探求に充てられせず、写真を媒介させて刈り集められたイメージを絵画に移し替えることを通して、同時に抽象絵画を描くときは画布に多彩な絵の具層を重ねる作業そのものによって、現実を実感的に認識する語彙となっていく。その意味で、彼の仕事の集積が《アトラス（世界地図）》と名付けられているのは暗示的である。彼にとって絵画は、それまでの絵画がなしてきたとは異なる現実との新たな接点を刻む手だてとなっている。

従来の絵画が切り開いた現実との連絡路を意識的に踏み外し、その外に現実の世界との個別的な交差を探っていく。その方法は、絵画形式についての拘りを稀薄にしながら、たとえば一九六〇年代以降に生まれた日本の世代にも広く認められる。加藤泉（一九六九～）や須藤由希子（一九七八～）ら若い世代の作家たちの多くは、それぞれに極私的とも言える、個人的な経験とそこに収斂する感覚に基づいて、彼ら自身の現実との連絡路を開く作業を印している。ごく身近な私的生活やありふれた日常に眼を凝らし耳を澄ませ、確かな生はそこにしかないと思ひなし、そしてその極私的な生は個の分断という社会状況のなかで広く共通していることを感じ取って、それを起点に個人的な生を画布上に記述する。分断された個が並列する状況のなかで、特化されてもない個の生を記載し、現実への自身の視点を登録することでしか、確実な現実との接点は手に入られない、彼らの絵からはそういう思いが伝わってくる。（つづく）

（やまなし としお 当館館長）

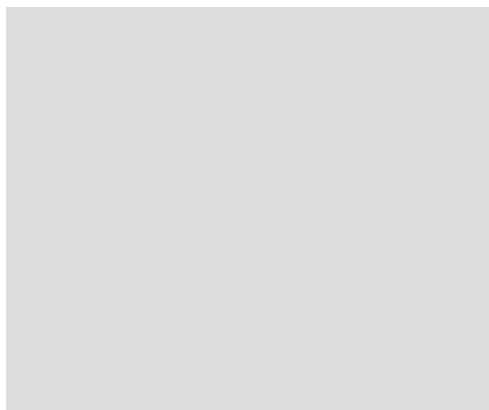
須藤由希子《W邸 - 玄関側 2010》
2010年 油彩、鉛筆、石膏、カンバス、パネル
140.0×120.0cm 個人蔵
©Yukiko Suto, Courtesy of Take Ninagawa, Tokyo

註一 一九六六年の画家のノート。筆者訳。『Notes, 1966』In Gerhard Richter: the Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993, edited by Hans Ulrich Obrist, 58. Cambridge: MIT Press, 1993.)
註二 ロルフ・グンター・デーエンシュートと一九七〇年のインタビュー。筆者訳。『Interview with Rolf Guntner Dienst』Ibid., 63.)

在外調査報告 旧東独の都市、ライプツィヒの絵画

旧東独の絵画——そう聞いてまっさきに思い浮かべるのは、社会主義リアリズムであろうか。民衆を啓蒙するべく、理想の社会像を描いてみせる「目的論的な」リアリズム。もちろん、それはそれで間違っていない。かつて存在したこの社会主義国家において、自国の理念を宣伝する絵画が数多く手がけられていたことは事実である。だが同時に、かの地にはまた、社会主義リアリズムとは異質な別の絵画も存在した。現今の体制を美化するでもなく、かといって批判するでもない、一見したところリアリズムを装ってはいるが、その実、社会のことなど意に介さず、さまざまな解釈を受け入れては挫いていく。そんな、分かりやすそうで分かりにくい具象絵画の一群を、人は、活動拠点の名をとって「ライプツィヒ派」と呼んでいる。

第二次世界大戦後、とりわけ一九六一年に端を発するこの絵画動向について調査するため、今年の二月、ライプツィヒに滞在する機会をいただいた。マックス・クリンガーとマックス・ベックマンという二人の例外を除けば、近代絵画の展開にほとんど寄与することのなかったこの都市で、なぜ、戦後突如として絵画的達成の花が開いたのか。画家ベルンハルト・ハイジヒが、同地の版画装幀美術大学(Hochschule für Grafik und Buchkunst)に絵画コースを新設し、以後、同大学で教鞭を執った



ネオ・ラオホ 《異邦》2016年
油彩、カンバス 250.0×300.0cm ヒルデブラント・コレクション
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2016 C1112
courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin Foto: Uwe Walter, Berlin

ヴェルナー・テュプケ、ヴォルフガング・マットホイアーとともにライプツィヒ派の基礎を整えていく過程について調査することが、滞在目的の一つとなる。ライプツィヒ造形美術館、図書資料室の協力を得て、閲覧および収集できた資料は、この絵画動向の草創期から、アルノ・リンクやジークハルト・ギツレら「第二世代」の画家たち、また二〇〇〇年代半ばに国際的な注目を集めた、いわゆる「新ライ

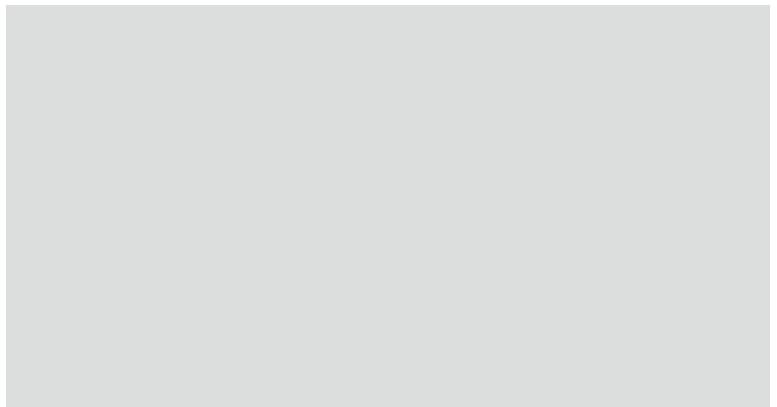
プツィヒ派」の実践にいたるまで、多岐にわたった(註)。

一方、この動向の現状を知ること、滞在中の課題となる。すでに半世紀以上の歴史をもつライプツィヒ派であるが、しかしこの呼称は、実際のところ絵画上の様式概念としては機能しない。荒い筆触で描かれる表現主義的なハイジヒの絵画。マニエリスム風とても形容するべき、テュプケの退行的ないし反動的な《ドイツ農民戦争》(一九八三〜一九八七年)のごとき作品。また、マットホイアーの描く、シュルレアリスム的な画面、等々。第一世代の画家に限ってみても、そこに様式的統一性を指摘することは難しく、むしろライプツィヒ派の特徴は、社会主義リアリズムに抵抗して自由な絵画を模索する、その態度にこそ求められるといえるだろう。世代を経るにつれ、いっそう多様化していくこの絵画動向のいまをつぶさに捉えるため、画廊アイゲン+アート(EIGEN+ART)による助力のもと、同地で活動する画家たちと面会した。

まずは、ネオ・ラオホ(一九六〇〜)について。おそらくライプツィヒ派のなかで最も大きな成功を収めているこの画家は、現在、旧紡績工場の跡地「シュピネライ(Spinnerei)」で絵を描いている。ライプツィヒの中心街から車でおよそ二〇分、百名をこえる作家のアトリエと、一二の画廊を擁する大きなアートセンターのなかで、ラオホは、二〇〇五年のオープン以来、この地の絵画動向を先導しつづけてきた。

ラオホの作品は、言葉による安易な要約をゆるさない。個々に何が描かれているのかは明白でありながら、しかしそれらが一つの主題に収斂することはなく、多視点的で互いに異質な空間同士が、論理的な整合性をともなわないまま、いびつに並置されている。自国の歴史的事象を参照しているように見せながら、社会主義リアリズムに対しては厳しい拒絶の態度をたらぬき、他方、シュルレアリスムやポップ・アートとの親近性を示唆しつつも、そうした既成の枠組みからはすぐに逸脱してしまう。作品に多用される青みがかった緑、画家本人いわく「有毒な」その色が象徴するように、ラオホの絵画は、理解を目指す鑑賞者の努力を次々と挫折させていく。その具象画が、なんらかの意味に結実することはほとんどない。

こうしたラオホの絵画は、ライプツィヒ造形美術館やミュンヘンのピナコテーク・デア・モデルネ、また、フランクフルトのシュテューデル美術館などに収蔵されている。また、先に名を挙げた画廊アイゲン+アートにおいても、作品を鑑賞することができ



ダーフィット・シュネル《モーメント》2010年
油彩、カンバス 240.0×460.0cm 個人蔵
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2016 C1112
courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin Foto: Uwe Walter, Berlin

るだろう。一方、ライプツィヒ近郊の小都市、ラオホが少年時代を過ごしたアッシャースレーベンには「ネオ・ラオホ版画財団 (Grakstiftung Neo Rauch)」という施設があり、そこでは常時、ラオホの展覧会が開催されている。滞在時に訪れた際は、「カール・ブロスフェルトとネオ・ラオホが出会うとき (Begegnung: Karl Blossfeldt & Neo Rauch)」と題された展覧会の会期中で、新即物主義の写真家ブロスフェルトによる接写され拡大された植物写真が、ラオホの描く植物イメージと並置、比較されていた。

その他、今回の調査で面会できた作家は、以下のとおりである。ラオホの師で、ライプツィヒ

派の第二世代を代表する画家アルノ・リンクをはじめ、ローザ・ロイ、ウーヴェ・コフスキーら、ラオホと同じ新ライプツィヒ派の画家たち、また、ティートゥス・シャーデ、ミリアム・フェルカー、マイクス・マイヤーといった、より若い世代の作家たちのアトリエも訪問することができた。全体としては具象絵画が目立つものの、世代を経るにつれ、それすら前提条件ではなくなり、また絵画以外の表現媒体も目立つようになる。東西ドイツが再統一されて久しい現在、「ライプツィヒ派」という呼称は、もはや、この地を活動拠点とすること以上の意味を持たないのかもしれない。重要なのはむしろ、個々の作家がどんな問題意識のもとで作品を手がけているのか、である。

たとえば、ラオホより年少の画家、ダーフィット・シュネル（一九七一〜）は、「風景」を出発点に、具象か抽象か、といった二元論的図式を乗り越えようとする。商都ライ

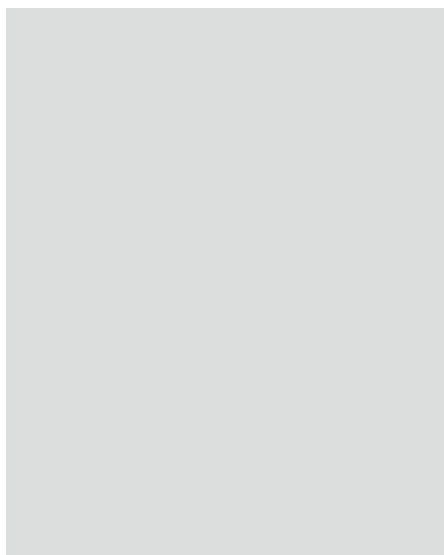
プツィヒの人工的な都市風景に刺激され手がけられるシュネルの作品は、自然を主題としつつも、過剰に奥行きを強調するその特異な画面構成ゆえに、額面どおりの風景画とはなりえない。画面を縦断する針葉樹林、空中を浮遊する無数の厚板、光の束に還元された室内。いずれも、消失点へと沈み込む空間的イリュージョンを許容しながら、他方で絵画表面の装飾性を誇張することによって、鑑賞者の目を、手前と奥、二つのベクトルに引き裂いていく。奥行きと表面、具象と抽象、等々の両義性は、その再現的な形象と非再現的な色彩との錯綜によっても強調されることになるだろう。

ライプツィヒ派の絵画は、その草創期から現在にいたるまで、様式上は多様でありながらも、具象であることを基調としてきた。社会主義の体制下、それでもなお自由を貫こうとするのなら、そのときは少なからず面従腹背の処世が必要とされたはずである。ライプツィヒの地で、一足飛びに抽象へと移行し、新しい造形言語を模索することは、ほとんど不可能であった。だが、外界の事物を再現表象し、外なる他者に身を委ねることで、かえって自由が得られることもあるのではないか。この絵画動向において提示される具象絵画は、どれも、その一見して分かりやすい外観に反して、真意を捉えることがむずかしい。ラオホしかり、シュネルしかり、ライプツィヒ派の絵画において、具象／抽象の別を云々することは無意味である。当館ですでに所蔵例のあるゲルハルト・リヒター、ジグマー・ポルケ、ゲオルク・バゼリッツら、旧東独に生まれながら、後に西側へ移っていった画家たちとも異質なその作品群は、絵画をめぐる別の枠組みを要請している。今後、さらに旧東独美術に関する調査を重ね、この課題に答えを出したい。

（福元 崇志 当館研究員）

註

ライプツィヒ派の展開を総括的に記述した文献としては、以下を参照。
Karl Siebert Reiberg, Hans-Werner Schmidt (Hrsg.), 60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949, E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 2009



横尾忠則
《A.W. misses M.D.》
2014年
アクリル、カンバス
227.0×182.7cm
©TADANORI YOKOO 2016

本作は、二〇一四年に当館で開催した「ノスタルジー & ファンタジー 現代美術の想像力とその源泉」展に、横尾忠則氏が新作として発表した三点のうちの一点である。ちなみに他の二点は《Picasso misses his wives》、《De Chirico misses Böcklin and Nietzsche》と題されており、ここから、本作のタイトル中の「A.W.」がアンディ・ウォーホルを、「M.D.」がマルセル・デュシャンを指していることが理解できる。

実は、三点が描かれた背景には、あらかじめ「ノスタルジーとファンタジー」というテーマで、横尾氏に制作を打診した経緯がある。その「お題」から発想し、作品へと結実したのがこの連作となるわけである。

そのうちの一点に当たる本作は、まさにマルセル・デュシャンとアンディ・ウォーホルという、現代美術の二大巨匠へのオマージュで埋め尽くされている。デュシャンの肖像の周りには、彼の遺作《1・水の落下、2・照明用ガス、が与えられたとせよ》の木の扉や、《Fresh Widow》(なりたての未亡人)の窓枠、そして、「大ガラス」こと《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》のシリンドラー部分が描き込まれている。一方、ウォーホルの肖像には、有名な子ども時代の写真が用いられている。そして彼の作品にちなんだエンパイア・ステート・ビルディングをはじめ、ミドルやシマウマといったイメージが、やはり画面随所に配されている。

ひと際目につくのが、画面右上端に記された「NEW YORK 1967」という文字であるが、これは横尾氏が初めてニューヨークを訪ね、四か月間滞在した年にあたる。そして、同地で横尾氏はウォーホルと出会うのである。

ということ、この絵は、ウォーホルがデュシャンを回想すると同時に、横尾氏自身のノスタルジーでもある。そのことは、この連作に共通する構造であり、特に題名の主語になっている、ピカソ、デ・キリコ、ウォーホルは、いずれも画家横尾忠則に大きな影響を与えた芸術家の名前である。作品では、この三名がさらに各々の芸術的源泉を想起するという形式を取りながら、そこに彼らにまつわる横尾氏自身の記憶の痕跡が描き加えられていくのである。

もう一つ、これらの絵に共通して描かれているものがある。それは滝のように流れ落ちていく虹色の線である。本作では、デュシャンの目とウォーホルの口から、そして二人の間にも太い虹色の線が引かれている。同様に、他の二点の作品にも太い虹色の線が上から下へと垂直に引かれているのが見て取れる。その線こそが、この三点の見脈絡のない画面に関係性を作り、時間的な連続性を与えている。

横尾氏は、これまでも自身の遠い過去の記憶を辿る幻想的な作品を多く描いてきた。しかしここでは、そこに第三者を介在させることで、画面は意味的にも構造的にも複雑なものになったといえよう。だが、それもまた、横尾氏の人格であることに間違いはない。その錯綜する内面性にわれわれの興味が尽きることはない。

(安来 正博 当館主任研究員)