

国立国際美術館 ニュース

2018.02
224

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



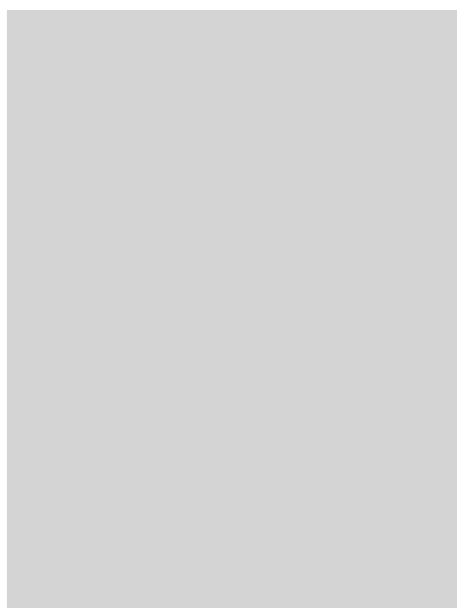
郵便物と草履箱——新作を前に思うこと

大竹 伸朗

この数年、大型立体作品と並行して「郵便物用紙」や「梱包用紙」を基本素材に平面作品を作ってきた。平面作品の素材は、家に届く物の中から選択して使用、偶発的に集まる様々な紙類に触発され作業を繰り返した。手法は「貼り絵／コラージュ」で、極めて伝統的なものだ。素材の大半は雑多な種類の「紙」、それぞれ本来の使用目的以外の共通項は「使用済み」、完成した平面作品に通底するテーマは「時間」と「記憶」だ。

毎日異なる場所から時間差で家に郵便物が届く。世界各国複数の製造地でそれぞれの工程を経て形を成す封筒等の郵便用紙、その後各種の通達任務の元に発送され行き着いたポストから取り出されるとき、すでにそこには層状の「時間」と「記憶」が貼り付いている。

以前ケニアのナイロビから届いた通の写真入り封書をポーツと眺めていた。かつて二週間ほど滞在した日々の記憶の大半はとうに忘却の彼方、ナイロビ市内の文具店、郵便局、ラボ……記憶の底に沈殿する妄想が現実か？ 露光オーバー気味の映像がユラユラ無音で流れ去る。眺めるうちに封書は「意味」から分離した紙物質として目の前に横たわる。遠い異国から海を渡って届いた使用済みの紙束は、異空間ワープを経て唐突に現れた無意味の化身にも見えた。



大竹伸朗《時憶 / プロジェクション 1》部分 2017年
油彩、水性塗料、ウレタン樹脂、インク、染料、紅殻、フェルトペン、シルクスクリーンプリント、印刷物、梱包用テープ、紙テープ、セロファンテープ、鉄、ステンレス、木、寒冷紗、綿糸、洋紙、和紙、薄紙、厚紙、木製パネル
360.0×220.0×31.0 cm
作家蔵
© Shinro Ohtake
Courtesy of Take Ninagawa, Tokyo

世の中SNSによる通達手が当たり前になったが、まだまだ紙媒体での通信需要は大きい。普段あまり縁のない国から届く封筒類には突発的な制作衝動を覚えることが多い。手にした瞬間の新鮮な指先の感触が関係しているのか？

先日一杯になった仕事場のゴミ箱の中身をゴミ袋に移し替えていた。一旦捨てたフランス製らしき封筒に入った展覧会告知が現れ、封筒内側がチラリ視界に入った。オツと思いを覗き、目にした青色の裏柄を美しいと感じた。封筒は三方一〇ミリ幅程の「のりしろ」が裏面に折られて糊付けされた袋状、その「重なり部分」に気持ちが反応した。二つ折りの中身を取り出して封筒端を切り、折目を伸ばして広げた青い不定形シートをじっくりと眺めた。封筒裏の青が触媒になったのか、作為なき業務的なのりしろ部分の「微妙な段差」が心に刺さった。

封筒用紙一枚分の段差に心がザワつき、愛おしさに似た感情がこみ上げた。消費用の大量生産品であるその封筒に二期一会感が生じ、至近距離のわずかな「段差」が自分自身にとつてつともなく重要な出来事のように思えてきた。予期せぬ「段差」は、宙に浮かんだまま掴みきれない「最重要事項」と深くつながっている、そんな確信があった。それは、自分にとつての「時間」と関係しているように思えた。「のりしろ」に生じた微妙な「厚み」は極私的な時間尺度の形に違いない、そんな風にも感じた。

ザックリとのりしろ周辺を切り取り、大型ポスター大の紙上に貼り始めた。ゴミ袋への移し替え作業は中断、新たに生まれた「のりしろ段差目線」でゴミ袋内の紙類を取り出し再び眺めた。無造作に捨てたはずの不要物がまったく異なるモノに見えた。何故捨てたのか？ 己の感覚の雑さ鈍さを反省しつつ様々な郵便物や紙類をバラし、紙台紙を端から「層状」に埋めていくことに夢中になった。不定形の紙片一つ一つが台紙適所に自動的に貼り付いていく、そんな高揚感があった。至近距離からの焦点ボケに少しずつピン트가合いはじめ「絵」が見えてきた。

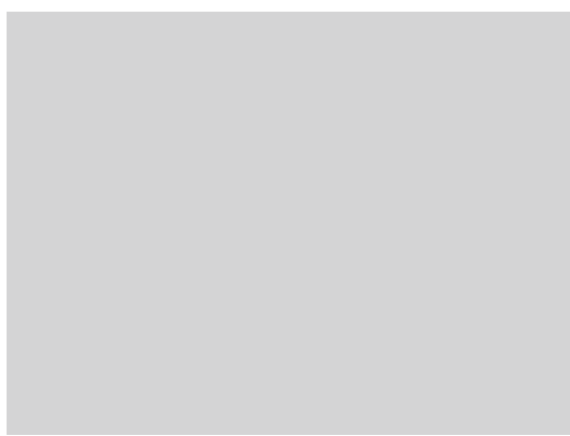
数点完成後それらを眺め、これらは自分にとって何なのか？ 考えた。貼られた紙と自分自身の気持ちの交差上に「時間の記憶」という言葉が浮かんだ。

ある日、制作拠点とする四国の家人実家から出てきた年代物の草履箱三つが玄関の

陽だまりに放置されていた。物置の暗闇に長年耐え忍び、湿気によるシミや朽ちかけたホッチキス錆が浮き出たひしゃげた紙箱だった。一般的には「ゴミ」と称される不要物だ。それらは再生紙による紙箱で、蓋と箱側面には和風柄の薄緑色の紙が貼られていた。映画「ローマの休日」で知られるスペイン広場でポーズをとる50's風モデルのイラスト入り紙袋や昭和感溢れる色合いの包装紙も空箱脇に束ねてあった。「ROME」「PARIS」の書体とザックリしたスケッチ線によるデザインが当時の地方商店街の雰囲気をあぶり出していた。

年代物の紙箱であれば一様に興味を持つといったことはもちろんない。一〇〇個に二つくらいの割合で限りなく汚らしい様相のとてつもなく美しい空箱に出会う時、強烈に気持ちに反応する。

薄緑色の蓋を取ると履物底に付着していた粉状の土が薄紙越しに見えた。焦茶色に変色した薄紙には、かつての店舗なのか「特選江戸正 宇和島 電話六六一番」と草色の文字が印刷されていた。一〇センチ四方のそんな紙つペラ一枚にも、かつての日本に在った四国宇和島から東京までの「距離」がインクに溶けたまま刷り込まれているように感じた。



制作中の仕事場 筆者撮影

土粉を払いつつ草履箱を手にするうち、これは「ナニかの一部」であるように思えてきた。ココになんらかの手を加えたらナニかに変化する、そんな感覚が湧いてきた。紙蓋の四方周りに立ち上がる一センチほどのフチを蓋に沿って折ると、経年劣化からあっけなくポロリと外れた。錆び付いたホッチキスがむき出しになり、とりあえず蓋上面とフチ四面に分解して床に並べた。何かに変わる手応えが強まった。サイズの異なる他の紙箱も同様にバラし、二箱分それぞれのパーツを「箱状」に再合体させた。目の前に空っぽの茶室、無骨な日本家屋の一室を思わせる小さな立体空間が現れた。それはどこか東欧的な漆喰塗りの古納屋

のようでもあり、隠者のあばら家のもようでもあり、様々なイメージを煽る「装置」のようにも感じた。

眺めるうち、放置したままの茶碗収納用木箱が浮かんできた。草履箱同様に数年前「これはナニかになる」と感じた一〇〇個に二つの絵具箱大の杉板製木箱だ。出来上がった「箱状立体物」と「杉板箱」はサイズの異なる「ナニかを共有」しているように思えた。最終的に縦横二〇センチ四方高さ五〇センチほどの新たな立体物としてそれら二つが合体した。部屋でも壁でもない彫刻でもない、どこから見ても無目的、無意味、無欲、無主張として無国籍な塊だと思った。頭の中で高さ三メートル大にその塊を拡大し箱内部に入り込み、そこから見える風景を想像した。その出来事がきっかけとなり鉄製の立体物を作り始めた。

この数年、ふとしたきっかけに「箱形空間」が頭に浮かぶ。草履箱が発端となった小品は、漠然と思い描いていたその「箱形空間」と結びつき「鉄」という具体性を得た。今回開館四〇周年記念展「トラベラー…まだ見ぬ地を踏むために」に出品した《時憶／プロジェクトン2》はその一点目の立体物だ。

最近平面作品が突然「凸方向」へと進む傾向がある。出品した《時憶／プロジェクトン1》はその結果の最新作品だ。制作開始当初、平面として進めていた作業は暗礁に乗り上げ、しばらくストップした。並行制作していた鉄製立体物から平面中央部に立体物を合体することを思いつき、そこから一気に仕上がっていった。

完成後、立体部分が周辺の平面部分に落とす影の形に興味をわいた。これは自分にとって一体なんなのだろう？と新作を前にしばらく考えた。「何かを投影した結果としての形」「時間と記憶が作る影」「心象投射」「内面等高地図」「単なる突起物」……そんなイメージが浮かんできた。タイトルの一部である「プロジェクトン」はそれらを統合する言葉として選んだ。

若いころ唐突に「どんな絵を描きたいか？」と問われ「ゴミ収集人がコレはゴミだと自分の躊躇もなく収集車に放り込んでしまうような絵」と答えたことがある。それから四〇年余りが経過した現在もその思いに大きな変化はない。唯一の前進は「絵」についてだけでなく「立体物」に関しても同様の感触が自分の中にある、そんな確信だ。

不要物と美の関係、そこにはまだまだ汲みつくせぬ泉がとうとうと溢れている。最新作を前にそんな思いがある。

(おわたけ しんろう 美術家)

奈良原一高 複製写真「南蛮屏風」

藤井 光

本稿は、国立国際美術館四〇周年記念展「トラベラー まだ見ぬ地を踏むために」に出品するための制作ノートである。

私自身の作品が配置される場所を知るために、美術館の過去四〇年に展開された二六〇回を超える特別展、企画展、教育普及活動などの資料を渉獵するのは現実的ではなかった。私は約八千点の所蔵作品の目録を閲覧できるオンラインのデータベースを利用した。アーカイヴの語源のひとつ、「アルケー」が「始まり」という意味と同時に「捉え」を名指すことを思い出しながら、制作年代検索で最も古い作品から最新のもののまでコレクションの全容を漠然と眺めていく。そこには、専門家によって選り抜かれたものだけが収集されているという意味で、偶然なものや驚くべきものはあつてはならない。

そうであるならば、私的なものを公的なものへと制度的に移行させることを跡づける美術館のコレクションにおいて、アーカイヴの管理、人々美術館の自然学的、歴史的、存在論的な意味が含み込まれる「コミッションワーク」の作品に焦点化していく。

写真家の奈良原一高が、美術館の依頼でポルトガルに赴いたのは一九八二年のことだった。目的は、リスボン国立古代美術館に収蔵されている近世初期風俗画の「複製品」を原寸大で作ることだった。一五世紀後半から一六世紀初期の日本で制作された南蛮屏風と言われるポルトガル人來航のあ

「カメラでとらえた名画〈館蔵写真パネル展〉」（国立国際美術館、1984年）

りさまを描いた絵画が対象となった。開館して間もない国立国際美術館には、作品購入費以外に、複製資料制作費（教育資料展示整備費）という奇妙な予算が存在した。複製技術による芸術作品の再生産は、「いま」「ここに」しかないという芸術特有の一回性を完全に失わせるが、それ以上に「複製品」を必要とする理由があった。ここでは「複製美術館」として構想された国立国際美術館の前身を振り返らなければならない。

日本万国博覧会（一九七〇年）の際に建設された万国博美術館の跡地利用から誕生したインスティテュションの公的な在り方として、日本美術の性質と発展を、国際交流史を通して位置付けようとした万博の精神の継承こそが優位だった。「東洋最初の万国博に際して開催されるべき美術展」として、東洋美術の傑作を、西欧美術の傑作に対置させ、「世界美術史」の理念を具体的に示そうとする壮大な実験だった。その「万国博美術展―調和の発見」に、伝統的日本画派に与する画家が描いた南蛮屏風が、東西交流の産物として展示されていたことは言うまでもない。「複製美術館」とは、写真技術を用いて世界が保有するそれぞれの土地の歴史的時間に密接に結びついた名画を仮想的に所有し、日本美術の正統性を証明するための「世界美術史」を描こうとする政治的プラクシスだった。しかし、複製対象が膨大に過ぎる上、複製品をいくら蓄積しても美術館の資産とはならない「複製美術館」は消滅してはいくが、「カメラでとらえた名画〈館蔵写真パネル展〉」（一九八四年）として結実する。その展覧会に寄せたテキストで、奈良原はリスボンでの撮影の感想を次のように述べている。

この時代、日本人がはじめて西欧という異文化の存在に出会ったショックは、いかにばかり新鮮であつたらうか。画家の確かな眼光はその事実を生き生きと描き出している。僕たちはリスボンの街角でこの屏風の登場人物そっくりの人間につきつぎに出会って驚いた。そして、アジアの果てとヨーロッパの果てとを結んだこの素晴らしい遭遇の環に感嘆の声を上げるのだった（註）

この時点で、私はまだすべての複製資料（二六六）を見ていなかったが、「東と西」の交流という古典的かつ詩的な情景に捕われた感想であると蹴し、大航海時代に描かれた絵画の「南と北」という近代のかつ現代的な可視領域が「彼にも見えていない」と結論

付けた。私は愚かにも、奈良原一高という作家を知った気でいたのだった。

コロンブスが西インド諸島に到達した一四九二年を「近代」のはじまりとするならば、人々のグローバルな移動と遭遇は「植民地的出会い」の象徴年として記憶される。黒人を奴隷とする大西洋奴隷貿易を先導してきたポルトガル海上帝国が、マカオを拠点に日本人を含むアジア人を奴隷として売買していたことは、当時の法令、裁判記録、イエズス会士の文章で明らかにされている。徳川幕府の鎖国政策によって消滅したポルトガル人來航を描写した屏風とは、グローバルバリエーションにおける植民地主義の歴史的勃興を記録した絵画と言える。壮大な構図と黄金に輝く画中に描かれたのは、豪華な服装に身を包んだ商人や修道服姿の宣教師だけではない。それら主人たちを照らすために配役された、裸足の黒人や荷下ろしをする肌の色の濃い男たちの図像を見逃してはならない。画家の確かな眼光は、人種の身体的差異と彼らのなかにある階級序列を適確に識別してたくみに捉え、近代グローバル資本主義が生み出す明暗を視覚的に構成して

みせた（リスボン国立古代美術館の南蛮屏風に描かれた異邦人二〇〇人中、五七人が非白人である）。有力な政治家や裕福な商人たちに流行した南蛮屏風は、海上帝国による最新の経済モデルを美学化する。「東と西」の交流の産物という、日本美術史の公定の作品受容は、画中に描かれた黒人たちを不可視の領域へと幽閉し続ける。それ自体が、植民地支配の歴史的な視線と一体化する美的経験と言えないだろうか。

奈良原一高が撮影した「南蛮屏風」は、まるで過ぎ去った時代の遺物のように、収蔵庫の深くに保管されていた。それらを取り出



映像作品《南蛮絵図》撮影風景、国立国際美術館、2017年

すのには、専門業者の技術を持っても半日では足りなかった。次第に搬出されてくる一連のコレクションを見ながら、私は感嘆の声を上げた。大航海時代の絵画を通して、新たな可視性の領域を切り開くための準備をしてきたのだが、私は完璧に先を越されていた。そうではない。それ以上の事を奈良原はしていた。美術館は当時、完全な複製品を写真家に委嘱する一方で、作家の視点を主軸に据えた名画の「部分」の写真を依頼していた。被写体との距離、高さ、位置、角度によって、無限のバリエーションが一枚の絵画の中から作り出せる。ライティングの関係で屏風は窓が閉められる広いオデトリウムに運ばれ、何時間も、何日も、一週間の間、暗闇の中で一瞬の閃光に照らし出される絵画を直視し続けることで、奈良原は、四百年前の絵画と現実の光景をないまぜにする。リスボンの街角で「この屏風の登場人物そっくりの人間につきつぎに会って驚いた」その人物とは誰だったのだろうか。私は公定の美術史にならい「西洋人」であると誤読していた。

第二次世界大戦の後、ヨーロッパ諸国のなかで最後まで植民地支配を放棄しようとしなかったポルトガルが、全植民地を放棄したのは一九七四年にすぎない。奈良原がリスボンに赴く七年前になる。広大な歴史的時間のなかで、人間はその在り方を少しずつ変化させていくが、大航海時代にはじまる植民地支配の歴史の制約を未だに受け続けていることは、世界が今なお直面している分断の現実を見れば明らかだろう。厳格なフレームで構成された二〇点の写真は、現代ポルトガルの光景と紡がれ、過去に起こった現実とは違った、別の現在を語り出そうとする新たな南蛮絵図となっていた。

（ふじい ひかる アーティスト）

註 「カメラでとらえた名画〈館蔵写真パネル展〉」『国立国際美術館年報』国立国際美術館、一九八四年、一〇～一一頁。

開館四〇年を迎えて

山梨 俊夫

開館まで

国立国際美術館は昨年二〇一七年一〇月一五日に開館四〇年を迎えた。人間であれば円熟の壮年期に達したとも言える。しかしこれまでの足取りを顧みれば、円熟と未熟が相半ばしているのが見えてくる。四〇周年を迎えてなお美術館は、絶えず課題を抱え、懐旧の情に浸つてばかりでなく過去を検証しながら、もともと国際美術館が背負った役割をもう一度見つめなおし、それが新たな状況のなかでいままなお有効なのか、変化する社会との関係で自らを確認する必要に迫られている。そしてそれを糧に次の歩みを図らなければならない。そんなことを考えながら、この稿を進めていきたい。

一九七〇年三月、国、大阪府、企業が集まった国家的なプロジェクト、日本万国博覧会が千里丘陵の森と畑を削った地で始まった。博覧会企画の一つとして万国博美術展を開催するために、敷地の一角に万国博美術館（川崎清設計）が造られる。万国博美術展は、五つのテーマ、創造のあけぼの、東西の交流、聖なる造形、自由への歩み、現代の躍動を掲げて、古今東西を問わず七一九点のすぐれた美術作品を集めた大規模なものであった。博覧会自体は約六ヶ月で

六四〇〇万人の入場者を数え、万国博美術展は一七七万人の来館者を得ている。

九月に万国博覧会は祝祭の幕を閉じ賑わいが去って、会場内の施設建物の再利用が検討され始める。取り壊されるパヴィリオンがいくつもあるなかで、跡地利用懇談会が万国博美術館などを再利用の対象とし恒久的に残すことを決定した。だがどう使うかについては、大阪府が府立の現代美術館を考え、日本万国博覧会協会は国立美術館としての利用

を文化庁に申し入れ、関西の芸術家たちは大阪国立現代美術館推進協議会を結成して文化庁に要望書を提出するなど、いくつもの案が提示された。それに対して文化庁は、『芸術文化専門調査会（万国博美術館利用問題調査）』を設ける。調査会の報告を受け、一九七四年四月、『国立国際美術館（仮称）の設立準備に関する要項』が制定されて、設立準備室が文化庁内に設置された。一九七五年二月には、万国博美術館の建物が文化庁に正式に無償譲渡され開館準備室の一部も建物内に引っ越してきた。翌年には大阪を中心とする美術関係者、文化人、財界、報道関係者らが「国立国際美術館を歓迎する会」を開いて期待の大きさが示される。こうした経緯の中で建物の改修、設備の手入れも進み、一九七七年一〇月一五日に多くの人々の期待を担って国立国際美術館は開館した。

開館、成長、移転

国立国際美術館の設立目的には「日本美術の発展と世界の美術との関連を明らかにする」と謳われている。これは万国博美術展以来の理念の流れを汲んでいるとも思われ、開館記念展「日本の美、その色とたち」には縄文時代の土偶から現代の美術を取り上げ、開館しばらくのうちに「近代イタリア美術と日本」展、「アングル展」、「今日のイギリス美術」展などを開催し、荒川修作、河原温、東山魁夷といった傾向の異なる現存の日本人作家たちの個展を順次開いている。当初の設立目的は、実際の活動で活かされるときにも現場の実情に合わせて一定の柔軟性をもつて対応されていた。上記のように開始された展覧会活動の方針は、次のように大きく分けられる。（一）二〇世紀後半からの日本美術を紹介・検証する、（二）近代以降の西欧美術の歴史を紹介する、（三）世界の美術の新たな動向を紹介する、（四）近代以前の優れた美術を国地域を問わず紹介する。このうち、国立国際美術館が力点を置いているのは（一）と（三）で、とくに「現代美術」に関するさまざまな展覧会では、学芸研究員たちの日頃の調査研究に基づいた質の高い成果が実った企画が数多く挙げられる。また、（四）については、大阪の都市圏では大型の美術館施設が他にほとんどないため、地域の人々に幅広く古今東西の美術を鑑賞していただく機会を提供する公的美術館の役割に鑑みて、積極的に取り組んでいる。しかし活動の蓄積によってつくられた国立国際美術館の顔は、展覧会企画の上でも



万博公園時代の国立国際美術館 太陽の塔の向こう側

コレクションの上でも「現代美術」に秀でた美術館というものになる。

万国博覧会のガス館を飾っていたジョアン・ミロの陶板壁画作品《無垢の笑い》が逸早く美術館にやって来るとともに、開館年度に六八點の作品購入をして、コレクション作りが始まる。最初の六八點ののち、一八點、五六八點、九六點と年毎に大きな波はありながら現在まで欠かさずに購入は続いている。年度によって数百点もの作品が購入されるのは、版画や写真といった単価の低い作品がまとめて入るためで、購入とともにコレクション作りの基本になる寄贈に関しても初年度が二六點、続いて八五一点、七〇點、二点とやはり点数の波は大きい。とくに二年目の点数は大橋コレクションが一括して寄贈されたためで、点数の大きな増減は開館当初だけの現象でなく、いまでも度々引き起こされている。収蔵作品の増加点数は、年度ごとに大きく異なるが、購入と寄贈を基本に管理換えや寄託も含めて増え続け、現在は八千点を数える日本有数のコレクションに成長した。内容と言えば、作品収集方針として(一)二〇世紀後半期からの日本美術の展開を明らかにする作品、(二)二〇世紀後半期からの海外の美術で日本を刺激し、また

関連する作品、および現代の新たな動向を示す作品。(三)二〇世紀始めからの西洋で近代美術の基盤を形成しその後の展開を方向付けた重要な作家の作品、以上の三項目が方針の骨格を成して、二〇世紀から現代までの美術の展開に広く眼を行き届かせていくことがコレクション形成には何よりも重要だと考えている。

こうして蓄積を重ね成長を続けてきた国立国際美術館は、建築以来長年を経て老朽化や収蔵庫など設備の不足、来館の不便が目立って、活動のさらなる充実を目指して新たな美術館の必要が差し迫ってきた。一九九四年には新築移転基本構想が策定さ

れ、翌年に建築設計者にシーザー・ペリが選定されて、移転の具体的な作業が始められた。およそ一〇年の準備段階を踏んで、二〇〇四年二月三日に中之島の現在地に新館が開館する。この間二〇〇一年には運営が国の直営から独立行政法人国立美術館に移行している。新しい建物は、ステンレス円柱のシンボルと出入り口以外、すべてが地下にあり、世界にも例がない美術館として話題に上ったが、二世紀の新たな装いのもとで、基本的に変わらない活動を一層活発にするとともに、都市の中心部に移転したことで多くの人々に親しまれる場へと変身した。

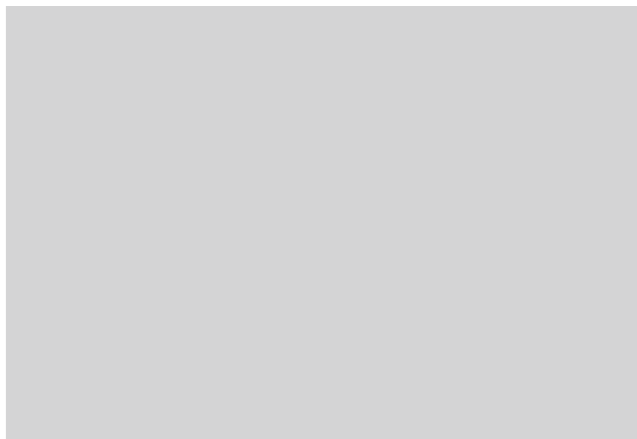
これから

いわば美術館の基礎体力をなすコレクション作り、それを活用しながら行う展示活動、美術を楽しんで貰うために工夫される教育普及活動、それらが複合的に結び合って活動全体は活発になる。今世紀に入ってから、美術館はますます社会に向けて開かれることが望まれ、地域との連携が大切になっている。一九七〇年代以降、美術館での教育普及活動は、日本でも欧米でも必須と考えられ、その重要性は増大している。「教育普及」の言葉で連想される範囲を乗り越えて、実際の活動は美術を多くの人々がともに楽しむ事業を広く意味する。展覧会をはじめ多岐にわたる活動が美術館から発信され、それがひとつひとつのような効果を生み、どのような役割を果たしているのか。そのことを日々検証しながら、美術館は歩み続ける。教育普及活動のあり方が、四〇年前とは大きく変わったのがひとつの例であるように、美術館は、自身の役割の検証と自覚、社会的な要請に対応していくことで少しずつ変わっていく。そして何よりも美術自体の変化と同調して、過去の殻をかたくなく守ることから抜け出して、柔らかに時代を呼吸しなければならぬ。

質のいい美術を紹介し、それを堪能する場を提供する。美術館には変えずに維持しなくてはならないそうした役割がある。変化の止まない社会状況と日々の暮らし、つねに変貌している美術自体、そしてそれらの関係、そこに視野を広げ、観察と探求の眼を届かせる必要を美術館は絶えず担っている。開館四〇年を迎え企画された記念展覧会「トラベラー まだ見ぬ地を踏むために」は、いつも変貌のさなかにある美術を見つめ、同時に私どもの蓄積を振り返って、将来の方向を探る意図を含んでいる。この展覧会を実施することによって美術館は、すでに次の一步を踏み出しているだろう。そしてそれを観て何かを感じ取る来館者の方々もまた。

(やまなし としお 当館館長)

開館時に国立国際美術館が高松次郎に発注した作品《影》 1977年
アクリル、カンバス 300.0×1,245.0 cm 国立国際美術館蔵
旧館での展示風景 ©The Estate of Jiro Takamatsu, Courtesy of Yumiko Chiba Associates



モリスフォームに置かれた箱

村上三郎 (1925-1996)
《「箱」個展 資料》
1971年
写真、紙、他
展示時サイズ可変
© Tomohiko Murakami
photo: Hideo Natsutani
Courtesy of the Estate of
Saburo Murakami and ARTCOURT Gallery

一九七二年、大阪のモリスフォームで開催された個展「箱」。四月一日から一五日までの、およそ二週間にわたるこの展覧会で、村上三郎は八センチ角の木箱を二個もちいた。ただし、会期初日に展示室を飾っていたのは一個の木箱だけで、残る二〇個は大阪市内の路上、さまざまな場所に放置される。初日のうちに木箱の回収、展示室での再設置を済ませた村上は、その後、会期終了まで少しづつ、来場者とともに箱を解体していった。

作品らしい作品が見当たらない、どこが最終的には木片だけが残されるにいたるこの展覧会を、コンセプチュアリズムの文脈で云々することはたやすい。事実、「箱」展以後の村上は、取るに足らない日常的な行為をこそ芸術として実践していくことになる。だが他方、この個展は同時に、具体美術協会のなかで彼が果たしてきた仕事の延長線上にも位置づけることができるだろう。ふりかえれば村上は、一九五〇年代からすでに、箱という主題をくりかえし取りあげてきた。腰掛けて周囲の絵を眺めるよう観客に要請する《作品（坐って下さい）》（一九五六年）ばかり、ガラス板を組み立ててできた、空気を封入する《作品（空気）》（一九五六年）ばかり、である。いや、木枠に張られた紙を全身で突き破る「紙破り」、村上の芸術を代表するそのパフォーマンスもまた、箱にかかわる実践のひとつとみなすべきか。とりわけ、展覧会場入口に紙を張った《入口》（一九五五年）のごとき作品は、展示室それ自体を、開封されるべき一個の箱ならしめる試みであったといえる。

それにしても、なぜ箱なのか。箱という道具は、主として収納、移動、開閉といった身ぶりにかかわる。何かが詰め込まれ、どこかに運ばれ、誰かに送り届けられる箱は、それゆえ芸術作品そのものの比喩として機能するだろう。ある着想にもとづき手がけられた作品が、展示され、さまざまに解釈される……その構造自体に反省をくわえ、新しい在り方を提示しようとするとき、箱は恰好の主題となりうるわけである。

そもそも村上は、解釈という営みに対して懐疑的であつた。その「具体絵画小論」（一九六一年）において、絵画は寡黙な、ただ「其処に在る」だけの事物であるとみなされている。だからこそひとは、絵画に精神の深みを期待せず、表層にとどまらなければならない。理解ではなく体験。「具体的な現前」がもたらす曰くいいがたい「感動」こそ、絵画の目指すべきものであると考えられた。箱をめぐる村上の身ぶりがいさしは破壊をともしなうのも、おそらくはこうした絵画観にもとづくのだろう。内なる空虚をあばき、事物との出会いに焦点を当てるのが、ここでは求められている。

個展「箱」の構想ノートに書き込まれた、「会場開く散会」という言葉に注目しよう。そこに添えられたイラストも示唆してくれるように、「箱」展は、展示室という大きな箱のなかで小さな木箱を解体していく試みであつた。空虚な場において展開された、木箱をめぐる具体的なコミュニケーションの在り様に、この展覧会の意義は賭けられていたといえよう。

（福元 崇志 当館研究員）