

# 国立国際美術館 ニュース

2018.08  
**227**



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 廃墟のある風景

「プーシキン美術館展」のサブタイトルは、「旅するフランス風景画」である。ロシアの一美術館がこんなにも熱心にフランス美術を収集していたのかと感心させられるが、しかもそれが「風景画」に特化されている。「風景画」がいつ頃成立したかという問題については、それをどのように定義するかによって、ずいぶん記述の仕方も異なってこようが、ここではそうした原理的問題を採り上げる余裕はない。ただ、「フランス風景画」とは言いながら、その出発点が大いにイタリアに関係していたらしいことを、「廃墟のある風景」という観点から、展示作品の何点かに触れつつ、あらためて確認してみたい。

展覧会の第一部第一章「近代風景画の源流」の冒頭に、クロード・ロランの《エウロペの掠奪》が掲げられている。一六五五年の作品だ。フランス・ローヌ地方生まれの故に、この名で呼ばれるが、本名はクロード・ジユレ。十代でローマに出て、一六一九年にアゴスティーノ・タッジの弟子になる。二五年にいたんナンシーに戻るが、二七年にローマに帰還して、八二年の死までそこに留まつた。だからフランス出身とはいえ、ほとんどイタリア人あるいはローマ人だと言つてもいいほどである。作品は、おおよそ海港風景と田園風

図一  
クロード=ジョゼフ・ヴエルネ《日没》  
1746年 油彩、キャンバス 68.0×81.0 cm プーシキン美術館蔵  
©The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow.

谷川 澄

景の二種に大別されるが、師タッジの得意とした、建築モティーフを中心にはじめる海港風景を受け継いだ作品に印象的なものが少なくない。もつとも、《エウロペの掠奪》は海港風景とはいえ、神話的エピソードの展開する牧歌的前景、海や樹々の中景、山々や空の遠景といった具合に、いわば海港風景と田園風景の調和的合体を図った作品になつている。そして建築といえば、沖合に廃墟、右遠方の山上に城のような建造物が望見できる。風景のなかに廃墟を配する典型的な作品のひとつである。

廃墟とは、もとより古代ローマ建築の廃墟である。フォロ・ロマーノ、凱旋門、パンテオン、コロッセウム、ティヴオリのシビュラ神殿、カンパニーナヤの野を走る水道橋のように固定で生きるものも少なくないが、正確にオリジナルを再現している例は稀であり、それらはしばしば変容をこうむり、あるいは折衷されて、しかも現実的な場所から空想的な場所に移されている。その意味で、廃墟のある風景画は、多かれ少なかれ奇想画（カプリツチヨ）であると言つても間違いではない。廃墟は、主題というよりは付帯的なモティーフとして全体のなかに組みこまれているが、とはいえて決定的な役割を演じる。なぜなら、廃墟の表象は、それを眺める者の意識を過去へと、古代へと、そして多少ともあの古代的理想郷としてのアルカディアへと差し向けずにはいられないからだ。それは、理想的古代のアウラを身にまとおうとする。

クロードの作品は、廃墟の醸し出すアルカディア的詩情と印象派的とも言える静謐な光の感受性とが相俟つて、しばしば「理想的風景」と呼ばれる独特的のアウラを放つ。ケネス・クラークは、その『風景画論』（一九四九年）において、そこに「一種モーツアルト風の憂愁」を見てとっている。彼の作品が、十八世紀から十九世紀にかけて、イタリア、フランスからイギリスに渡り、一大ブームを巻き起こし、あらゆるヨーロッパ貴族のコレクションの対象になつたことは、あらためて強調するまでもないだろう。そしてそこではロシア貴族もまた一役買つていたらしいのである。

十八世紀に流行を見たイギリスの若者たちの大陸旅行、グランド・ツアーオーにおいて、彼らが心に抱き、眼前の光景に重ね合わせようとした絵画的イメージは、十七世紀のサルヴァトール・ローザのようなイタリア人画家ばかりではなく、イタリア在住のフランス系画家たち、つまり誰よりもクロード・ロラン、あるいはガスパール・デュゲの作品がもたらしたものだった。デュゲは、これもずっとローマで活躍したフランス出身のニコラ・プッサン



の義理の弟である。その彼の作品も一点、今回の展覧会で見られるが、これは廃墟のある風景ではなく、「理想的」な町の風景である。いずれにせよ、眼前の現実の光景を既存の絵画的イメージと重ね合わせ、まるで絵のようだと感嘆する「ピクチャースク」美学の成立にもつとも大きな役割を演じたのが、クロード・ロランにほかならない。ピクチャースクにおいて、自然と芸術、知覚と想像、現実と理想、現在と過去、近代と古代、またイギリスと大陸が重ね合わされる。そして廃墟こそ、ピクチャースク美学にとって無くてはならぬ意匠だったのである。ルイ十五世の宮廷で活躍したニコラ・ランクレの『森のはずれの集い』は、一七二〇年以降の作品で、いわゆる雅宴画（フエト・ギャラント）のひとつだが、画面左遠方の高台にはやはり廃墟然とした聖堂が配されている。

クロード＝ジョゼフ・ヴェルネの作品は、しかし、こうしたアルカディア的詩情を喚起する「理想的風景」とはいささか様相を異にする。一七一四年、アヴィニヨン生まれのヴェルネは、三四年から五三年までローマに滞在し、数々の廃墟画を描いた。クロードやデュゲの光や大気の表現を学びながら、誰よりもサルヴァトール・ローザの影響を受けて、まるで映画の一幕のような劇的効果を持つ作品を生み出した。『日の出』や『日没』（共に

一七四六年、図二）に明らかなように、そこにはもはや理想的古代への志向性はほとんどないと言つていい。ケネス・クラークによれば、熱く激しい彼の作品は、バイロン風の新しいロマン主義的な感情の血脉を開き、これを通俗化することにあづかつて力があったのである。



図二

ユベール・ロペール《水に囲まれた神殿》

1780年代 油彩、キャンバス 38.0×55.0 cm プーシキン美術館蔵

© The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow.

廃墟画の系譜に決定的な足跡を残したのは、ユベール・ロペールである。一七三三年にパリに生まれたロペールは、五四年、二十一歳のときにローマに到着、アカデミー・ド・フランスのあるパラツォ・マンチーニに十年以上住み、六五年に帰国した。アカデミー・ド・フランスでは、ジョヴァンニ・パオロ・パンニーニに教えを受けたが、そこにはジョゼフ・ヴェルネもいた。しかしロペールにとりわけ影響を与えたのは、パラツォ・マンチーニの真向かいに版画店を構えていたジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージである。ヴェネツィア出身のピラネージは、「建築家」と称していたが、実際に建築することはほとんどなく、古代ローマの遺跡群を考古学的なまでの観察眼によって数多くの銅版画に記録して販売していた。古代ローマの遺跡＝廃墟の全貌が、正確な、ときに壮大なまでに幻想的な姿を現したのは、ひとえに彼のおかげである。彼を支えたのは、ギリシア派に対するローマ派の愛国的情熱だったが、その彼も、死の直前、一七七八年に、マグナ・グラエキア（大ギリシア）のほとんど北端に位置するパエストゥム（ポセイドニア）に残存する三つの神殿を調査して版画化した。これは私の美感だが、ポンペイやエルコラーノの古代ローマの遺跡が総じて黄色いとすれば、同じイタリアのなかにあっても、パエストゥムの神殿群の与える印象は、莊厳なまでの白さである。ピラネージの版画制作が、これらギリシアの美しい廃墟を対象として終わったというのも、なにやら感慨深い事態ではある。

ロペールは、パエストゥムを一七六〇年に訪れたようだが、『水に囲まれた神殿』（図二）を描いたのは、帰国後の八〇年代である。彼がピラネージの最後の版画群を見たかどうか確かなことはわからないが、制作年代からすれば、それに刺激を受けたことは大いに考えられよう。草原のなかのパエストゥムの神殿群のなかでも、もっとも壮大なポセイドン神殿の東側の景観を描いているが、しかもそれが水に取り囲まれている。驚くべき奇想画である。現実の白さも感じられないほどに朽ち果てている。帰国後、「廃墟のロペール」と呼ばれたが、しかし彼の作品をいちはやく評価したドニ・ディドロは、その廃墟画に人物が多く描きこまれ過ぎていると苦言を呈している。

その彼がルーヴル美術館の初代館長に就任することとなる、フランス革命前後のドライックな経緯については、またあらためて語られねばならない。

# 名前のない風景

津上 みゆき

絵画と「出会い」といえるのは中学生の夏休み、美術部の夏期合宿にて舟屋と夏の海と太陽を、水彩画に一日を掛けて描いた時。朽ちていくものと生き生きとした夏の湿度とのコントラストに魅せられた。一〇年以上経て再訪した漁村は更新されていたが、体感した記憶が正確な軌跡で私をその場所に導いてくれた。眺めは変化する。しかし、描こうとした眺めは、土地に長く在り続ける。

一九九六年頃より風景を主題とした私の絵画に「View」という「眺め、または、ものの考え方」などを意味する言葉を冠している。風景と心象風景は、同じ意味をもつと考へる。名前のない場所を人が風景と呼ぶ時、その誰かの心の作用によって、確固たる風景として切り取られていく。制作の初動はスケッチ、屋外で描くこと。見ることの痕跡が絵となり、絵画になっていく。

二〇一八年「時を見る」と題した個展での縦二三〇×横二〇〇センチメートルの四枚の新作は、居を移した二〇〇九年から日々眺めている木から構想を得た。すでに家屋の傍らにあつた木は、攝理の中で自分の命を生きていて、そこに越してきた私は、偶然スケッチをする絵書きだった。木は常にそこに在るのに、日没後はもう私には描くことはできない。木は、光よりも人よりも大きく土地と共に在る。「一本の線はこの世にひとつしかない／ひとつの色も同じものはない／それは花木生物と同じではないか／絵は絵として立つ／何を描いても／いや、たつた一本の線でも、何かが見えるのか。」日々、時をみつめ、想い、ゆっくり培われた木との長い物語を、身体より大きな画面に投じた。

津上みゆき「時を見る」展（上野の森美術館、2018年）  
撮影：長塚秀人 協力：ハシモトアートオフィス

の発表の場として、確固たる「作品」とともに連載へと漕ぎ出す覚悟を持つた。

歴史小説とは、たとえ史実にある人物や事件を扱っていても、それはひとつの空想に過ぎない。何かに残された点のような痕跡や余韻は、小説家の筆先で言の葉の束になり、読者の眼に無数の「眞実」を見せるのだ。それは、まったく絵画、とりわけ私が描く風景も同様に思う。漠然とした眺めからひとつの風景を切り取る過程で、土地に根付く物語や息づく時間を知る。観察と経験は、ひとひらの答えを紙の上に残す。それは、誰かの眼の中で、誰かの風景として解き開かれるのを待つ。現実にあること／あつたことが発端で、その発見の連続が筆の軌跡に残り、それは思考の筆跡なのだ。目に見えているものを見せるだけでなく、目に見えていないものを見るようにする。紙の上に表出する」とは、そこにあるものや空間だけではない。つまり絵を描く行為は、物語を紡ぎ出すことに限りなく近い行為なのではないだろうか。

物語を描く現代の小説家からの眺め、約一五〇年前に生きた実在の人物からの眺め、その二つの交差を受けた画家の視点は、鑑賞者として、そして作り手として、その小説世界を読み解く。作家の紡ぎ方で、受け手にどのような読後感、感触が残り、それらが積みあがつて層になるのか。それらのどこかに触れているものを、長崎を取材したスケッチより選び出す。そのスケッチに描かれたことから、土地に備わっていることを引き出し、広げていく。物語の世界に私の絵画が一瞬でも重なつていれば、俯瞰して様々な橋渡しとなる場所になれたらと思う。これは私にとって新しい領域からの視点、切り口で、この手探りの先にある眺望からまた新しい「出会い」があるのだろう。

幕末明治の長崎に生きた、女性の商人を描く連載小説に絵を添える依頼を受けた。小説家はふわりと絵画の世界に現れ、私は小説家が紡ぐ言葉の世界観に直に触れた。事前の打合せでは、文字と絵、共に古くから手で紙上にしるす表現者として、忌憚なく考え方や姿勢を交換し、お互いがこの連載の「走者」なのだと定めた。そして、これは挿画ではなく私の絵画

（つがみ みゆき 画家）

※『朝日新聞』の毎週金曜夕刊、ほぼ一面に小説と絵画が並ぶ。書き手は直木賞作家の朝井までさん。紙面に広がる横長の作品で、連載は来年の春まで続く。

# 追憶の八〇年代（八） ポストモダンのその後

安來 正博

ジャン＝フランソワ・リオタールが『ポスト・モダンの条件』（一九七九年）を著すと、美術界でも「ポストモダン」が流行語となつた。当時、「ネオ」、「脱」、「ニユー」といった接頭語がやたらと目に付いたように、八〇年代の幕開けは、確かに新しい時代の到来を告げる新鮮な感動をもって人々に迎えられた。それは、日本社会全体が閉塞状況に陥ってしまった七〇年代との訣別であり、すべてをリセットしてやり直したいという、人々の願望の表れであったのかもしれない。

美術では、モダニズムとはすなわち前衛のことを指し、したがつてポストモダンとは、二十世紀美術を推進してきた前衛神話の終焉を意味した。そうして、代わりに登場したのが「ニュー・ペインティング」と呼ばれた新表現主義の絵画であり、「ニュー・ウェイブ」と総称された新人類世代の若いアーチストたちであった。

今日ふり返る時、いわゆるニュー・ペインティング現象は、およそ八二年から八五年あたりが全盛期で、八〇年代も後半に行くに連れ、「ネオ・ジオ」「シミュレーションズム」、「ネオ・ポップ」と言つた、その後、九〇年代へと引き継がれていく動向に注目が集まるようになつていく。



辰野登恵子《WORK 83-P-2》1983年  
油彩、キャンバス 182.0×227.5 cm 国立国際美術館蔵

では、その転換点がどのタイミングであったのかと問われると、実はあまり判然としない。しいて言えば、ポストモダンもまた、一つのブームとしての現象であったといふべきであろう。そこに八〇年代美術、とりわけ、前半期に隆盛を極めた新表現主義的な絵画やインスタレーション作品の特殊な位置づけがあるようと思われる。すなわち、それらはモダニズムを射程に入れた、いわば「アンチ」のための「アンチ」、「脱前衛」としての「前衛」という性格を色濃く

持ち、その歴史的な意義ばかりが取り沙汰されたがゆえに、実際の動向に関しては、詳細に検証される機会が極めて少なかつたのである。

もつとも、八〇年代美術を検証する困難さには他にも理由がある。たとえば、ポストモダニズムという社会現象としての多様性の中で、美術だけを切り取つて見ることの難しさがある。周縁的なジャンルとしてのイラストをはじめとするサブカルチャーとの類縁性。音楽や芸術、建築といった他のジャンルの芸術や、「ニユー・アカ」と呼ばれた哲学、人文社会科学の新潮流との関係性など、巨大な知のムーブメントの中で、美術の境界は曖昧模糊とし、全体の中では矮小化されてしまうからである。

さらに、当時の現代美術自体も極めて多種多様で、一貫した主義主張もなく、陶芸や版画といった従来のジャンルも、他のジャンルと混交することで、新しい複雑な表現形式が生み出されていったことも挙げられる。大きく言えば、近代美術が前世代まで脈々と保つてきた「イズム」の系譜が、八〇年代を境に一気に分散、あるいは霧散してしまつたかのように細分化していくのである。

また、物理的に保存の利かない形態や材質の作品が多くたという問題もある。特にインスタレーションは、若い世代を中心に八〇年代に盛んとなつた形式であるが、彼らはそもそも、作品を一過性的な存在と考え、後々まで保管しようという意図は念頭に無かつた。むしろその二回性と、あとは記録によって作品を残すというメディア型の発想にこそ重きを置いていた感さえある。発泡スチロールやダンボールが多く用いられたのも、保存を度外視し、加工のし易さを追及した結果であろう。絵画も立体作品もこぞつて大型化を競つた時代であり、それらの多くが今では存在していないのである。

八〇年代を、果たしてモダニズムの終着点と取るか、ポストモダニズムの始発点と取るか、あるいは二つの時代の端境期と捉えるかは、観点によって如何ようにでも解釈できるようと思う。しかし穿った見方をするならば、その両義性にこそ八〇年代美術のユニークさと独自性が表れているのではないだろうか。それは、八〇年代の日本社会そのものの姿と見ることもできよう。八〇年代を跨いで生きてきた人々には、その前後のいづれの時代とも馴染まない、独特な空気感に包まれていたあの当時を、ありありと思い浮かべることができるに違いない。

# 報告・アラナ・クシユニール特別講演会

橋本 梓

## 「まだ見ぬ存在・パフォーマンス・アートにおける法律」及び ワークショップ「アートと法律におけるエフェメラリティについての諸問題」

国立国際美術館の開館四〇周年を記念する展覧会「トラベラ― まだ見ぬ地を踏むために」（以下「トラベラ―」展）に関連して開催した特別講演会（二〇一八年五月一日）とプロフェッショナル向けワークショップ（五月二日、一般には非公開）について、企画の背景となった考え方とあわせてその概要を報告する。これらを企画した理由は、多様化する芸術実践により危なげなく、また積極的に取り組むためである。「トラベラ―」展で紹介した作品の多くは、絵画や彫刻といった従来の枠組みに収まらない動的な芸術の態であるため、美術館活動の大きな柱たる「収蔵」に馴染みにくい。そのため、美術館において付加的な位置づけで扱われることが多かつた。他方こうした表現は今日、現代の作家たちにとってもはや特別な形式であるどころか手近で一般的なものとなつており、美術館の慣習に馴染まないという理由でそれを除外するのはむしろ損失とも言い得る。現代美術を扱う美術館が積極的に、また喜びを持つて取り組むべきは、たとえ不器用にでもそうした新たな表現へと自らを開き、それによって美や芸術の概念を伸びやかに拡張することではないだろうか。その準備として、学芸的な面はもとより、実務的な課題に向き合うべきと考えた。

過去に行われたパフォーマンスのさまざまな記録や補完的な資料類、それに基づいて制作された写真作品や映像作品、展覧会場で継続的に行われるパフォーマンスなど、「トラベラ―」展の展示場には多様な作品が配された。具体例を挙げてみよう。アローラ&カルサディーラの『Lifespan』（二〇一四年）は、当館の収蔵作品としては初めて「パフォーマンス」という分類に属するもので、展覧会中には美術館の新たな取り組みとして注目され、度々取材を頂いた（註一）。吊り下げられた石に三人のパフォーマーが相対するという展示場でのシンプルな見かけに反して、この展覧会で本作が展示される背後には多くの人々が見えざる関わりをもつている。フィラデルフィアでの大規模な個展を機会に生み出された本作だが、まず制作の段階で作家が作曲家のデイヴィッド・ラングに作曲を委嘱している。作品が当館の収蔵庫に收まる際にはギヤラリーが仲介している。作品の所有権は美術館にあるが、著作権は作家が持つ（註二）。作品の「展示」に際しては、今

回の場合なら国立国際美術館が委嘱した一八名のパフォーマーなしでは成立しない。「展示」までの段階で、美術館は作家によって指定されたコーラス／ヴォーカルディレクターを招聘し、彼／彼女の指導によりパフォーマンスの質を一定以上のものとせねばならない。また、パフォーマンスのために書かれた曲そのものの著作権はラングにあり、各パフォーマーには著作隣接権が認められる。国際美から本作を「借りて」「展示」する際には、その質を確かなものとするため、作家もしくは販売ギャラリーに連絡を取ることが求められる。

このように、これまで美術館が扱ってきた絵画や彫刻などの作品と比較すれば、ひとつの作品に関わる人数が増え、権利関係が複雑になる。『Lifespan』のみならず、パフォーマンスを内包するあらゆる作品、多数の人々が関わるプロジェクト型の作品など、さまざまな作品全てにそれぞれ固有の成り立ちがあり、個別的に検分せねばならない。美術館のみならず、作家、ギャラリー、コーディネーター、ジャーナリスト、また時に鑑賞者の立場においてもこうした事実をわきまえることが望まれる。

とはいっても、話はただ窮屈なわけではない。筆者は二〇一七年冬に「オーストラリア大使館 カルチュラル・ビジターズ・プログラム」に参加し、「トラベラ―」展の準備を視野に「美術館とパフォーマンス」をテーマとしてオーストラリアで調査を行った。パフォーマンス作家、パフォーマンスの展示に取り組む美術家やギャラリー、研究者と面会を重ねるうちに痛感したのが、アートと法律についてのより実践的な知の必要性であった。法律家であると同時にインディペンドント・キュレーターとして実践を続けるアラナ・クシユニールによる調査の中で出会い、ただ義務と権利をクリアにするというレベルを超えて、より創造的に作家や美術館を支えるという彼女の仕事を知った。知的財産を専門に扱う法律家は日本にも大勢おられるが、キュレーターの視点も併せ持つという点に魅力を感じ、実務的な示唆よりもむしろその根となる根本的な態度や考え方を知るために、國内では類例の少ないこうした講演会とワークショップを依頼した次第である。

特別講演会は「まだ見ぬ存在・パフォーマンス・アートにおける法律」と題し、現代美

術を愛好する一般鑑賞者向けに開催。一般には非公開のアーティショナル向けワークショップは「アートと法律におけるエフェメラリティについての諸問題」と題し、学芸員、作家、ギャラリスト、ジャーナリストなどの専門家向けに企画した。非公開とした理由は、一般に馴染みのない専門的な課題について、よりスマートに意見交換を行うためだ。平日にもかかわらず講演会には九〇名を超える聴講者が、ワークショップには全国から一〇名の申し込みがあった。アートと法律をめぐる問題を検討する必要性及び緊急性が分かちもたれていたとの註<sup>左</sup>であろう。

特別講演会では、「トトボウ」展出品作家の活動にも大いに触れつつ、パフォーマンス作品の成立に法がいかに介在しているのかを明快に示した。「Performing the Contract(契約)」「Performing the Intangible(無形資産)」「Performing the Jurisdiction(司法権)」これらは「アートのベースで、われわれがな「契約」」などが核となるものへな作品、知的財産(たとえば著作権、意匠、商標、実用新案など)が主題となる作品、司法権が及ぶ範囲と現実の戯れを示す作品の実例を紹介した(註<sup>三</sup>)。いくつかの事例においては、法律は制限したり縛つたりするものどころよりも、発想を躍進させる契機として作用したり、不可視の事実を露にする触媒となつてふねといつてふねといつてが興味深かつた。たとえば司法権については、アローラ&カルサディーラが一〇一七年にロンドンのリツソン・ギャラリーで行った個展が紹介された。そのタイトル「Foreign in a Domestic Sense」(国内的な意味において外国である)は実際に裁判の判決において使われた言葉を踏まえたもので、アメリカ合衆国の大統領であるペルトリコの状況を示唆している。



特別講演会風景(国立国際美術館、2018年5月1日)

ワークショップでは「Ephemeral artwork」(一時的な／永続性のない芸術作品)について、それが何を指すか具体的に確認をした後、それらにまつわる具体的な作例に基づいて話し合つた。私たち

が日本語・カタカナで書くところの「ヒトメト」)と「Ephemeral artwork」は異なり、今回は、アート・ギャラリーのホームページに掲載されている用語集(註<sup>四</sup>)を田安に話し合い、永続性のない作品を念頭に置いた。たとえばローザ・ボイスの『7000本の桜の木』(一九八二～一九八七年)のようなプロジェクト型の作品、権忠の『裸のハプニング』(一九七〇年)のような一度きりの身体パフォーマンスもそうである。そうした例について、作品の制作、収蔵、展示、保存などに問題となる著作者人格権の問題、パフォーマンスをする者(実演家)に認められる権利(著作隣接権の一部である)など、個別の事例を通じて道義的なものとして「なんとなく」見知った権利や義務について、実例を紹介しながら概念を大まかに整理した。

普段意識を向ける機会の少ない法とアートの関係の基礎を知ることができたことは小さいながら確かに第一歩であり、また二歩目以後を踏み出す必要性を強く感じさせられた。現場の学芸員に確かな知識が求められるのは当然のことであるが、学芸員ができるところには限界があり、美術館内でいわゆるマネジメントを行う実務者が不足していることを同時に痛感させられた。権利や義務を明確にしてこそ發揮される創造性があり、担保される作品の質があり、与えられる鑑賞機会がある。

(はしわ) あずさ 当館主任研究員

本特別講演会及びワークショップの開催にあたっては、オーストラリア大使館の協力を頂きました。また英日通訳をお願いした横田佳代子さんにはせまやまな情報提供や示唆を頂きました。この場を借りて御礼申し上げます。

註<sup>一</sup>

堀井正純「news深化系 形なきアート価値発掘」「神戸新聞」二〇一八年三月一〇日、夕刊九面。岸桂子「パフォーマンスアート作品 国立国際美術館が初購入・『形が残らぬ表現』どう残す?」「毎日新聞」二〇一八年五月二六日、朝刊一四面。

註<sup>二</sup> 物理的な存在として美術館にあるのは、楽譜、石、作品証明書、及びそれらが収められたケースである。

註<sup>三</sup> 「Perform」という英語は、演じる・演奏するなどの日本語の「パフォーマンス」に近い意味と、何かの行為を行う・成し遂げることの意味がある。

註<sup>四</sup> <http://www.tate.org.uk/art/art-terms>

## 館藏品紹介

山田正亮(1930-2010)  
『Work E.280』1987年  
油彩、キャンバス 259.0 x 388.0 cm

モチーフの瓶や水差しといった対象物を記憶によって描くようになつていて(註三)。モランディは静物画を記憶によって描いたことは無い。とは言え、そのイタリアの孤高の画家は目前の対象物とその周囲の空間との関係性をキャンバスの中で再解釈し、同時代的な絵画の問題として捉えていた。山田は、当時の限られた資料から、モランディがキャンバスの中で繰り返し行つて制作行為の本質を的確に掴み、自らの表現に反映したのだろう。事物が描かれてはいたが、その時点で既に画家の意識としては抽象的な表現に近づいていた。事実、山田の静物画は一九五四年から五年にかけて制作された静物たちがアラベスク模様を描きはじめ、抽象化へと向かつたのである。

山田の絵画はそのまま変化を続ける。画面は不定型な形体の集積となり、作品タイトルも「Still Life」から「Work」へと変わり、最初の抽象絵画の連作となつたのである。その不定型な形体の集積と緑色がかったグレーの色彩、黄土色を基調とした色彩の使用による構成は、当館が所蔵する作家後期の大型作品『Work E.280』(一九八七年)へと直接的に繋がるような表現にも見える。

山田正亮が美術界で注目を集めた頃、手記が発表された。その中に「私の前に風景ではなく、静物しかなかつた」(註二)という言葉がある。それは、戦後の物資が不足するなか制作を始めた当時の詩的な所感であると共に、「形体と空間に終始かかわり続けた、モランディについてわざかな資料から若干の興味をもつたのは、一九五二年頃だった…」(註二)という叙述からも類推できるように、自らの芸術創造に関する実践的な態度を示したものでもあった。実際、山田の初期作品にはモランディを彷彿とさせれるような静物画が数多く描かれた。山田は当初、実在の事物を目の前にして描写していたが、作家自身が制作ノートに記しているように「一九五一年頃から

モチーフの瓶や水差しといった対象物を記憶によって描くようになつていて(註三)。モランディは静物画を記憶によって描いたことは無い。とは言え、そのイタリアの孤高の画家は目前の対象物とその周囲の空間との関係性をキャンバスの中で再解釈し、同時代的な絵画の問題として捉えていた。山田は、当時の限られた資料から、モランディがキャンバスの中で繰り返し行つて制作行為の本質を的確に掴み、自らの表現に反映したのだろう。事物が描かれてはいたが、その時点で既に画家の意識としては抽象的な表現に近づいていた。事実、山田の静物画は一九五四年から五年にかけて制作された静物たちがアラベスク模様を描きはじめ、抽象化へと向かつたのである。

山田の絵画はそのまま変化を続ける。画面は不定型な形体の集積となり、作品タイトルも「Still Life」から「Work」へと変わり、最初の抽象絵画の連作となつたのである。その不定型な形体の集積と緑色がかったグレーの色彩、黄土色を基調とした色彩の使用による構成は、当館が所蔵する作家後期の大型作品『Work E.280』(一九八七年)へと直接的に繋がるような表現にも見える。

「Work」シリーズ以降の変化を概括しよう。大きさの異なる矩形が重なつたり、大きな異なる矩形が重なつたり、あるいは、一つの円環構造を形成したとして一旦終止符を打つのである(註四)。

最後に、あらためて作家の手記から言葉を引こう。「絵画の総体としてのトライプの集積の表現が「Work B」。次に、様々な色彩による横のストライプの集積、及びモノクロームによるシンプルな幾何学的抽象作品群が「Work C」。横のストライプが二色の組合せとなり、それらが矩形の集積へと変化を遂げた作品群が「Work D」。さらに、それらの矩形の色面それぞれの表情の変化が強調され、自由に有機的な線描が混入したものが「Work E」である。前述した『Work E.280』は、「Work E」シリーズの中でも最終段階の作品と考えられるもので、自由な線描が幅のある筆触表現となつていて。あるいは、「Work E」の作品を特徴付けている画面の中の十文字は、矩形が集積した痕跡である。

また次に、その自由な筆触がそれぞれの矩形の中で斜線へと収斂するかのように描かれた作品群が「Work F」であ

り、それが山田の抽象作品群の最終形態となつた。そして、「Work E」「Work

註一 山田正亮「[Work] とその周辺」『美術手帖』第四四二号、一九七六年一二月号、一九七頁。  
註二 同右。  
註三 中林和雄「山田正亮 life and work —制作ノートを中心とした東京国立近代美術館研究紀要』第一七号、一〇一三年三月、一〇〇頁。  
註四 中林和雄、松浦寿夫「山田正亮の仕事」『絵画とその契約』水声社、一〇一六年二月、三一頁。  
註五 山田正亮、前掲書、一九九頁。