

# 国立国際美術館 ニュース

2020.09  
238

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 歴史の糸、明日への企図 —京都市美術館の再整備について—

中谷 至宏

「未来に向けて、歴史を紡いでゆく美術館」。これは二〇一四年三月に策定された『京都市美術館将来構想』に掲げられた四つの方向性の一つとして提示された言葉である。今回実現した「再整備」は、その第一歩であり、ここから弛むことなく歴史を紡ぎ、未来を志向しなくてはならない。

京都市美術館の開館は一九三三年。昭和天皇即位に対する京都における奉祝事業として大礼記念京都美術館の名称のもとに設立されたが、開館当初から将来的には所蔵作品を蓄積し、全館で常設展示を行うことを目的としていたことや、嘱託職員（当時は「学芸員」という職名ではなかった）として、人文学研究者でもあつた詩人の竹内勝太郎が勤務していたことはそれほど知られてはいない。竹内は一九二八年に京都市長土岐嘉平の命を受けて欧米の美術館を視察し、翌年に報告書『欧米美術館調査報告書』を提出している。この冒頭、

中央ホール（旧大陳列室）  
撮影：来田猛

竹内は報告の目的を「第一は芸術的内容的調査、第二は歴史的現象的調査、第三は事務的形態的調査」とした上で、第三の「美術館の現在の機能を知るためのその収蔵品の陳列分類方法、経営法、並に附属事業等に対する調査」を中心とし、アメリカ、イギリス、フランスの三か国における美術館建築とそこでの展示法との関係、調査研究の実態、講演会等の事業やカタログ、年報などの出版事

業を含む附属事業を詳細に述べ、「これ等の附属事業が完全に行われることに依つて美術館は始めて完全にその機能を発揮して、市民の藝術教育なり、一般美術思想の普及なりに力をつくすことが出来るのである。それは本報告書が米英仏三か国の実例に従して明かに断定し得る処である。」と締め括っている。

美術館の新設を提起し、竹内に視察を命じた土岐市長が、報告をもとに美術館のるべき姿を理解し得ていたことは推測できるが、一九三年末に退任した土岐、次期市長に就任しながら一九三二年に急逝した森田茂、そして一九三三年の開館時に市長であった大森吉五郎の歴代市長が、めまぐるしい交代が続くながでも、美術館の「あるべき姿」を自ら雄弁に語っていた事実は、直接的な関与を示す資料はないものの、竹内が美術館設立準備期間を通して嘱託として事業に関わっていた意義を伝えるだろう。



東玄関  
撮影：来田猛

大礼記念京都美術館は、一九四六年からの米軍接收期を経て、一九五二年に京都市美術館として再開館した。再整備工事のため、二〇一七年からの休館期間を終えた二〇二〇年の再開館は、美術館にとって二度目の再開館となる。

再整備のプロセスを振り返ると、二〇一三年から計四回の将来構想検討委員会の開催、パブリックコメント実施を経て、二〇一四

年三月に『京都市美術館将来構想』を策定。これをもとに具体的な再整備の方向性を示す「京都市美術館再整備基本計画」が一〇一五年三月に策定した。

同年四月に再整備工事基本設計業務に係る公募型プロポーザルを開始し、同年八月に受託候補者が青木淳・西澤徹夫設計共同体に選定される。一〇一六年三月の基本設計策定後、一〇一七年三月に工事・実施設計契約が締結し、基本設計者である青木淳・西澤徹夫設計共同体を監修者として実施設計開始。並行して同年七月から準備工事に着手し、一〇一八年一月に本体工事の起工式が行われ、約二年間の工事期間を経て一〇一九年一月一六日の竣工式を迎えた。当初は一〇二〇年三月二日に再開館となる予定であつたが、新型コロナウイルス感染症対策として開館を延期し、五月二六日によく再開館を果たすこととなつた。

この過程で、京都市美術館は、ユニークな文字通り唯一無二の取り組みを行つた。

一〇一七年二月に締結した京セラ株式会社とのネーミングライツ契約により、再開館後の館の通称が「京都市京セラ美術館」となつたこと。二つ目は一〇一八年七月に京都市美術館リニューアル準備業務委託が結ばれ、企画推進、学芸、広報、営業等の担当者を擁する「リニューアル準備室」（リニューアル後は「事業企画推進室」に名称変更）が稼働したこと。三つめは一〇一九年四月より、再整備工事の基本設計者の一人である建築家青木淳氏が館長に就任したことである。この三つのユニークな事象は、未だ前例のない挑戦に違ひなく、その成果が未来においてより良き歴史として結実することが望まれる。

光の広間（旧北中庭）  
撮影：来田猛

筆者は将来構想が検討され始めた一〇一三年四月から美術館との兼職で「PARASOPHIA：京都国際現代芸術祭」のキュレーター

として事務局に勤務した。美術館勤務に復帰したのは一〇一六年であるため、再整備基本設計までのプロセスにはほぼ関与していない。ただ、建築の基本設計のプロポーザルの時期が「PARASOPHIA」の開催期間に重なっていたことは、筆者にとって間接的に再整備に関わることができた幸運な偶然であった。

同芸術祭のアーティスティックディレクター河本信治氏が、主会場となつた京都市美術館で実現しようとしたのは、建物の中心を占める大陳列室を誰もが通過できるパブリックスペースとし、地下室、階段室、ロビーなど特徴的な建築空間を展示空間として存分に生かすことであり、それはまさに筆者が企画を担当した「思い出のあした」展で部分的に実現した、京都市美術館の歴史と建築としての潜在力の顕在化そのものであつて、その目的の下に最善の結果を求めて奔走した。

再整備の基本設計者である青木淳・西澤徹夫両氏が、設計の主要なコンセプトとした「西側正面のエントランスから東側日本庭園への東西に貫通する動線を用意して、敷地全体の回遊性を高めること」「西側の正面広場をスロープ状に掘り下げる」とよって、豪華だが狭隘な旧エントランスの真下にあった地下の旧下足室を新たなエントランス「ガラスリボンとして蘇らせること」は、「PARASOPHIA」での経験が着想源であったと語られている。

通称「京都市京セラ美術館」として再出発した京都市美術館の歴史は、新美術館の設立が構想され、竹内が欧米の視察に旅立った一九一八年から始まつてゐる。建築空間は、歴史への敬意に根差した慎重で繊細な改修によつて未来への継承が正しく図られたとみなせ、また当初の目標としての所蔵作品の常設展示は、全館展示ではないにせよ、ようやく通年開催が可能となつた。だが、竹内がレポートしたような「附属事業の完全な実施」による運動体としての美術館の機能は、関わる人材の意志が生み出すものであり、引き続き歴史の糸を手繕ながら未来へと送り出す當為が求められていると再認識するところである。

（なかたに よしひろ 京都市美術館学芸係長）

# パンデミックの世界の片隅で

安田 篤生

新型コロナウイルス(COVID-19)感染症の拡大とともにアルベル・カミュの『ペスト』(一九四七)の売上が伸びているという。私が新潮文庫版を読んだのは学生時代で、パンデミックも戦争も実体験していない身としては、当然のことくペストを隠喩的なものとして読むしかなかった。それがいま、人生で初めてパンデミックの渦中にあるのだと思うと、正直なところ当惑するしかない。これを書いている八月初めの時点ではコロナ禍の拡大はまさに第二波の様相を呈しており、この掲載号が世に出る頃、事態はさらに変わっていることだろう(良い方向であれ良くない方向であれ)。そんな現在進行形の状況で総括的なことを書くのはまず無理なので、その点はご容赦いただきたい。

日本の美術館は平成以降、阪神淡路大震災や東日本大震災などたびたび自然災害による甚大な影響を経験しており、(社)全国美術館会議や(公財)日本博物館協会などの関係機関はこうした災害を通して救援活動の経験を積み、その記録も残している。しかしコロナ禍というパンデミックは災害とは異質の災厄である。しかも「つの国、特定の地域」というのではなく全世界規模の災厄という点でも異質である。早くも「アフターコロナ」や「コロナとの共生」という言葉も語られているが、美術館はこれからどう変わっていくべきなのだろうか。

経緯を振り返つてみると、二〇二〇年元旦の時点ではとてもこんな状況になるとは予想もできなかつたわけだが、一月半ばに国内初の感染者が確認され、二月に国内感染の拡大が顕著になり、内閣が学校の一斉臨時休校を要請することを表明したのが二月二七日である。そして奈良県立美術館は翌二八日から「田中光 未来を照らすデザイン」展を中断して臨時休館に踏み切った(本来は三月二十五日まで開催予定)。ただ、臨時休館してからもしばらくの間は、四月になれば再開できそうな予感があつた。当館では四月一八日から「熱い絵画 大橋コレクションを見る戦後日本美術の力」展を開催する予定で、じつは国立国際美術館からも二点を押借することになっていた。そこで、状況の変化にかかわらず準備の進行は変えないこととし、国立国際美術館と京都工芸繊維大学美術工芸資料館の集荷も予定通り進めさせていただいた。

しかし、その後も首都圏など大都市部を中心に感染者は増え続け、政府は四月七日にゴールデンウィーク終了までの一ヶ月間という期限で、七都府県(東京・埼玉・千葉・神奈川・大阪・兵庫・福岡)を対象に「緊急事態宣言」を発出し、一六日には緊急事

態宣言の対象が全国に拡大された。その結果、当館も(当館だけではないが)臨時休館を延長することになったのである。そんな悪化する事態の中でも「もし好転すればいつでモードアを開けられるように」と展示の準備だけは進め、全国に緊急事態宣言が拡がったあの四月一七日には作品の陳列も終わっている状況ではあつた。緊急事態宣言はぎりぎりになつて五月末までの延長がいつたん決められたが、それでも三九の県については五月一四日に宣言解除が決定され、当館が「感染拡大防止策を取ることを前提に再開したのは五月一九日である。

多少の前後はあつても美術館再開の動きが出てきた五月、I-COM(国際博物館会議)は『ミュージアムの再開に向けて・来館者とスタッフの安全を第一に』と題したガイドラインを五月二一日に発表し、一四日には(公財)日本博物館協会が「文化庁からの情報提供や助言を踏まえて策定」したものとして『博物館における新型コロナウイルス感染拡大予防ガイドライン』を公表した(五月二五日改訂)。各館ともおおむねこれらの指針を可能な範囲で取り入れつつ再開し、今に至つている。(註一)

「来館者とスタッフの安全を第一に」を目標とする感染拡大防止策は、あえて意地悪な表現をするなら「美術館へのアクセスの制限」となるかもしれない。前述のガイドラインを踏まえ「来館日時指定予約制」を導入する館や、予約制でなくとも入場者数の制限を明言する館が出てきた。音楽・演劇のような公演・上演型芸術とは異なり、会期・休館日・開館時間という制約はあるにせよ、美術館は利用者にとって「行きたいときに行ける」場所である。そのため、潜在的な来館者に対して予約という手間が心理的ブレーキになる可能性は否定できない。そのいっぽう、一部の館(全国的に見れば!)や限られたブロックバスター的展覧会の話とはいえ、ラッシュアワー並みに混雑する展覧会場が現実にあることを考えると、「展覧会に予約して行く」という習慣が普及することも悪くないのではないか。作品の保全環境的にも美術の鑑賞環境的にもこのままでよいのか、ということはあるだろう。

もちろん定員という天井の設定による採算面のマイナスも無視できない。たとえば私立館の場合(私自身、私立館勤務のほうが長い)、とりわけ財務構造的に入場料収入への依存度が高い館の場合、文字通り死活問題になるだろう(すでにになっているかも)。また国公私立を問わず収支構造の見直しを迫られることにもなるだろうが、それに対する

回答を容易に見いだせるとも思えない。

当館では予約制をとらずに入場者数を制限する対応で再開したものの、いわゆる来館者数という現象をみると制限の上限に達するどころか、遙かにそれを下回る少ない来館者数という現実を迎えた。他の館に訊いても来館者数が減少傾向にあるようで、これは一つに外出への心理的ブレーキも影響していると思われるが、もう一つには「美術館へのアクセスの制限」も働いているだろう。鑑賞者の立場からすると「都道府県境をまたぐ移動の自粛要請」や「出入国制限」による「行きたい美術館や展覧会に行けない」というアクセス制限である。美術館や学芸員の側から見ると、調査のための出張や作品の貸借という美術館活動も働いているだろう。



奈良県立美術館に掲示された新型コロナウイルス感染拡大防止のための案内  
撮影：安田篤生

動のアクセス制限につながることになる。

ちなみに、奈良県立美術館の場合、展覧会の早期打ち切りおよび開幕延期を余儀なくされたことは、今年度の展覧会予定全体を変更するまでにはなっていない。十月には美術館連絡協議会との共催で「ブラチスラバ世界絵本原画展」、ここにちは！チエコとスロバキアの新しい絵本」を予定しており、当館が日本巡回展の第一会場である。日本より強硬なヨーロッパでの感染拡大防止策の影響により、スロバキア側との連絡調整が一時期ストップし、作品輸送などの準備は当初計画よりも遅れてしまつたが、それでも展覧会自体は予定の会期でスタートできる見込みである。しかし、現実には海外からの作品輸送を行えず泣く泣くキャンセルされた展覧会も存在する。

このよくな「アクセスの不自由」に対する代替策として鑑賞者向けに普及してきたのが「MUSEUM FROM HOME」（自宅で楽しむ美術館）という代理鑑賞体験である。国内外の美術館や画廊を問わず、発達・普及したIT技術を背景にYouTubeを始めとするプラットフォームを介し、デジタル端末で仮想体験する美術展は国内外を問わず多数試みられている。今こじでガルター・ベンヤミンの複製芸術論を蒸し返すつもりはないが、「行きたい美術館や展覧会に行けない」のであれば「出かけなくても美術作品を見るなら、自宅で得られる電腦的鑑賞体験それ自体の楽しさとリアリティ（が無いとはいえない）に対して、「美術作品と出会う場所」としてのリアルな美術館は意味を持ち続けるのであろうか。

もひと見渡してみただけでも、この半年余りの状況がもたらしたものは、美術館にとって大きな変化を要求するものであることに違いないと思える。われわれはまさにパンデミックの渦中にあり、まだ事態は変わるはずである。私はここ数年（二社）全国美術館会議の活動に関与しているが、来年三月に開かれるであろう学芸員研修会でも、パンデミックにおける美術館マネジメントが主題になるのではないかと思う。その時、われわれ美術館を含むこの世界はどうなっているのであろうか。

（やすだ あつお 奈良県立美術館学芸課長、前・原美術館副館長）

註一　これらのガイドラインはICOJ日本委員会と（公財）日本博物館協会の公式ホームページで公開されている。

<https://icomjapan.org/journal/2020/05/20/p-818/>

<https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/coronaguide2.pdf>

# スクリーンの行方と自主上映 — 中之島映像劇場について④ — 田中 晋平

二〇二〇年春、新型コロナウイルス感染症(COVID-19)の感染拡大に伴い、緊急事態宣言が出た四～五月、各地の映画館では「自粛要請」に従つて、休館の措置がとられていた。その後、座席数を減らすなど対策を行い再開されているが、国内の感染者数はまた急増している(七月末現在)。控えめにみても状況が短期間で収束することが望めないなか、映画のみならず芸術・文化の活動は、オンライン化に向かい後戻りできない変容を迫られているかに見える。映画の場合、製作・配給・興行のデジタル化はすでに完了し、近年では劇場での上映と映像配信の共存を模索する道筋も探られてきたが(註一)、コロナ禍の先が読めない状況で、スクリーン体験が現実に消滅する過程にわれわれは直面しているのだろうか。

三月に当館で開催を予定していた第一九回中之島映像劇場「野田真吉の晩」も延期

千年シアター外観 写真提供:シネ・ヌーヴォ

となり、再開の準備を進めているが、今後も物理的な空間でのスクリーンによる上映が継続できるのか、意識していかざるをえない。ただ、既存映画館の窮状とその支援がクロースアップされるなか、アフターコロナにおける映像視聴のあり方について、長期的な視野をもつた議論は、ほとんど行われていないようみえる。たとえば、映画監督の深田晃司と濱口竜介らが発起人となつた「ミニシアター・エイド基金」は、緊急事態宣言の直前から動きをはじめ、クラウドファンディングを通して、当初の目標金額を大きく上回る、およそ三億三〇〇〇万円が寄せられ注目を浴びた(註二)。その

プロジェクトには、映画人有志の作品をストリーミング配信する「サンクス・シアター」と呼ばれる特典が設けられている(こちらが魅力的で応援した人も多いはず)。もちろん、あくまで緊急支援の特典であり、「ミニシアターの再開に貢献することを前提に映像配信を活用する取り組みだろう。配給会社の東風による「仮設の映画館」というシステムも、オンラインで観たい映画と映画館を選び、鑑賞料金を劇場と配給会社、製作者に分配するもので、配信サービスを映画文化の窮状を乗り越えるために活用した試みだつた。しかし、プラットフォームの作成者も予感していないわけがないが、コロナ禍の波が継続していくと仮定すれば、その視聴形態が劇場の代替手段ではなくなる可能性もあります。また、今後もしミニシアターや上映イベントから感染者集団が発生すれば、映画館文化をめぐる状況も一挙にオンライン化の潮流に押し切られかねない。

別の視点からみれば、スクリーンから切り離される時間が長期化するほど、かつて映画が観られてきた空間において習慣化してきた身体的記憶も失われていく。数年前から「デジタルシネマ」についての連続講座を開催してきた映画監督の七里圭は、「場を必要としない世界になりつつある。そういう環境で映画を観て、好きになつて、それが当たり前になつていく。何もかも等価な情報になつていくんだと思います」(註三)と述べている。ここで〈場〉とは、映画館のみを指すというより、暗闇で匿名の人間がスクリーンと対峙する上映の条件そのものを指すだろう。「ステイ・ホーム」や「新しい生活様式」と呼ばれる日常で、オンラインが映画を観る「当たり前」の環境に替わり、過去の鑑賞の記憶が身体から抜け落ちる(明るい部屋でスマホの画面を眺め、時間も自由に引き伸ばされ、圧縮して観られ、要するにYouTubeなどの動画と等価に扱われる「映画」)。たとえば、シネマテーク・フランセーズなど、この時期に世界各国のフィルム・アーカイブも保存してきたフィルムのデジタル映像を配信しているが(註四)、今後それらの施設でさえ状況によって通常の上映形式の実施が困難となる場合、かつての映画体験を想起する術はどのように確保できるだろう。もちろん、〈場〉など要しない環境に適した映像製作と新たな習慣に抵抗なく移行できる人々もいるだろうが、スクリーン体験の記憶を繋ぎとめる方途を探ることは可能なのか。

その手掛かりを得る上で想起したいのが、過去のインディペンデントな上映活動が、実際に映画を見るための〈場〉を築いてきた歴史である。フィルムによる上映以外に、映画



〈千年シアター〉組み立て中の様子。写真中央の人物が松本雄吉 協力：株式会社カンカラ社

を観る手段がほんかつた一九六〇年代後半から七〇年代の映画産業の斜陽期に勃興していった「自主上映」は、やがて各地にミニシアターを設立していく動きにも繋がっていく。「自主上映」とは、広義には「観たい映画を自らの手で上映する」活動を指すが、上映する者たちは、国内外の未知の映画に触れ、共有することに駆り立てられていた。そのため、公共ホールや大学の施設、時にはライブハウスや会議室などまで確保し、スクリーンや映写機を持ち込み、都市の至るところで文字通り「仮設の映画館」を生み出していった。実験映画や個人映画、自主製作の政治的・社会的・キュメンタリーなどが、商業映画館とは異質な上映空間で観られてきたのである。

ただ、そのような〈場〉を要請したのは、実は上映者というより、特定の映画の存在

そのものである。たとえば、一九六〇年代末から新東京国際空港（現・成田国際空港）の建設に反対する三里塚の農民たちの闘いに寄り添い、記録した小川プロダクションの映画は、全国で上映運動が展開された。さらに後には、闘争の支援という文脈を脱して、各地に小川プロが製作した映画を支える自主上映グループが現れていく。そして、映画『1000年刻みの日時計 牧野村物語』（一九八六年）を、一九八七年夏に京都で上映する際、〈千年シアター〉という専用の映画館が、劇団維新派を主宰していた松本雄吉が棟梁となり、関西の自主上映グループのメンバーや映画ファン、学生を含む若者などの手で設営されていった。華やかなバブル期のただなか、既存の映画館とはまったく様相が異なる（掲載画像を参照）、土とワラと丸太でつくられ、巨大なスクリーンを内側に設けたアナクロニックな上映空間が現れたのである。それは、一二三三分に及ぶドキュメンタリーの内にフィクションを含む壮大な時空間を提示した、『1000年刻みの日時計』という映画に相応しい〈場〉を創造する試みだった。

いま、厳しい状況に晒された映画館を含め文化施設をどう守るか、感染症対策や継続的な補償の枠組みを構築していくため、多くの人が申請書類を書くことに追われ、ガイドラインの作成を求め、議論を交わしている。それらの施策と並行させるかたちで、ミニシアターを生む契機にもなった、かつての自主上映史や〈千年シアター〉のような空間の記憶にアクセスし、オンライン化できない〈場〉を要する上映の思考を、紡ぎ直す作業が進められないだろうか。これから繰り返しパンデミック・ウイルスが到来しうる世界で、時代錯誤な空間を求めていられない映像作品が現れるのかは、まだわからない。その可能性も開いたまま、インディペンデントな上映活動と小川プロのような圧倒的な力を孕んだ映画の関係を廻り、スクリーン体験の身体的記憶を甦らせる道標を探すこと。ひるがえって、美術館のささやかな上映企画でさえ、映画のボテンシャルを引き出す〈場〉であり続けられるのかどうか。筆者自身がその問いに直面しながら、過去の自主上映の遺産を辿つていいる途上にいる。

（たなか しんpei 当館客員研究員）

註一 植原俊幸・三宅洋一郎・矢田部吉彦・（司会）堀越謙三「映画上映の現在と未來：映画配信時代の上映」「映画配信時代の上映」（司会）堀越謙三「映画上映の現在と未來：映画配信時代の上映」「映画配信時代の上映」

活動年鑑2019、「一般社団法人コミュニティ映画マスター」、二〇一九年、三六・四五頁。

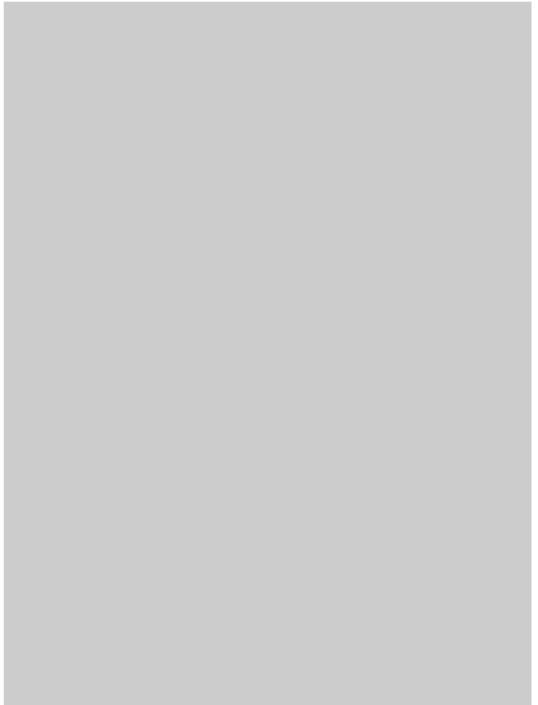
註二 「未来へつなぐ——多様な映画文化を育んできた全国のミニシアター・エイド（Mini-Theater AID）基金」<https://motion-gallery.net/projects/minitheateraid>（二〇二〇年七月一日付）。

註三 七里塚「わの映画は（かつての）映画ではられないかもしれない」「アクトアップ」二〇一〇年八月号、アクトアップ、六九頁。

註四 以下などを参照。「国際フィルム・アーカイブ連盟（FIAF）加盟機関が配信する動画サイトの「」案内」[7](https://www.nfaj.go.jp/ge/topics/20200416/(1)(1)〇年七月一日付）</a></p></div><div data-bbox=)

## 館蔵品紹介

須藤由希子  
(1978-)  
《プールと団地》  
2006年  
油彩、鉛筆、石膏、カンバス  
130.5 x 97.0 cm  
©Yukiko Suto



都會の一角だろうか。マンションの立ち並ぶ中にポツンと小さなプールが佇んでいる。濶んだ水面には周囲の景色が映し出され、地面には所々に雑草が生えている。敷地はフェンスに囲まれていて、さらにその周りを様々な種類の草木が取り囲んでいる。

一見、どこにでもありそうな風景に見えて、この絵にはどこか現実離れした不思議な雰囲気が漂っている。たとえば、背後の建物がまるで図面のよう省略されて描かれているいっぽう、密集する植物たちは、葉の一枚一枚まで

克明に描き出されている。また、全体に陰影のない線描で構成された絵の中には、プールの水だけが、深みを感じさせる濃淡によって表現されている。作者の視線はある場所では釘付けになり、ある場所では素通りしているようである。この絵は、いわば作者のきわめて個人的な関心と行為が生み出した結果であり、それは写実という姿勢とはかけ離れた、むしろ心象風景に近い世界像と見るべきであろう。

須藤由紀子は一九七八年生まれ。二〇〇一年に多摩美術大学美術学部デ

ザイン学科を卒業している。振り返れば、彼女が絵画の制作を始めた二〇〇〇年代の前半、欧米から広まつた新しいタイプの具象絵画が、日本の若い世代のアーティストたちにも影響を及ぼし、やがて日本独自の展開を示し始めた時期に当たっていた。イデオロギーの支配から解放されたポストモダニズムの時代に生まれ育った彼らにとって、美術とは、もとより個人的で日常的な関心事を映し出すメディアであり、それまでの現代美術のような、かしこまったく形式もなければ、難解な理論とも無縁な、密やかで、繊細で、子どものよう無垢な想像の世界が繰り広げられる、自由な可能性の場として用意されていたのである。

須藤は言つ。

「道を歩いていると、時々驚くほど美しい風景に出会います。そんなときはとてもワクワクし、自分の心まで美しくなったように感じます。古い日本のな家庭、駐車場に生えた雑草、小学校のプールなど、様々なものを今まで描いてきました。私の心を強く掴んでくる風景の、その素晴らしさを尊敬しています。」(註一)

(安來 正博 当館主任研究員)

の時代に生まれ育った彼らにとって、美術とは、もとより個人的で日常的な関心事を映し出すメディアであり、それまでの現代美術のような、かしこまったく形式もなければ、難解な理論とも無縁な、密やかで、繊細で、子どものよう無垢な想像の世界が繰り広げられる、自由な可能性の場として用意さ

れていたのである。

須藤は言つ。

「道を歩いていると、時々驚くほど美しい風景に出会います。そんなときはとてもワクワクし、自分の心まで美しくなったように感じます。古い日本のな家庭、駐車場に生えた雑草、小学校のプールなど、様々なものを今まで描いてきました。私の心を強く掴んでくる風景の、その素晴らしさを尊敬しています。」(註一)

須藤由紀子「Statement」(\*須藤由紀子ウェブサイト) <https://www.yukikosuto.com/statement>