ISSN 2432-2113

国立国際美術館ニュース

2021.10
242

THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA

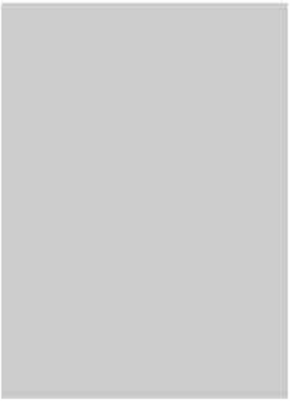
生誕百年、日本人にヨーゼフ・ボイスを説明するには

山本　和弘

一九八四年に西武美術館で開催された「ヨーゼフ・ボイス展」には、《原子力発電所》（図一）と題された作品が展示された。この作品がボイスの本来的な重要性を示しているのは、原子力の平和利用が声高に叫ばれていた時代の只中に、セラフィールドやチェルノブイリなどでの原発事故に先立って、天文学的半減期を要する放射能汚染への警告を発していたからではない。質量の大きな彫刻やインスタレーションでも、賑やかなアクションや討論でもなく、寡黙なドローイングとして表明された作品であるからだ。

キャタピラで移動可能なソ連製の小型原発の図版を掲載した新聞「フランクフルター・アルゲマイネ・ツァイトゥング」の上に、金属を思わせる鈍い発色で不定形のモワレのような色面を描いた紙が貼り付けられ、その二つの画像に布置された褐色の十字形が同色の太い線でつながれている。わずか五〇センチ四方の紙でできた質量の小さなドローイングは、ボイスの営みが芸術なかんずく美術の正統な系譜の極めて良質な先鋭にあることと同時に、その芸術が人類のみに与するものであってはならず、地球と宇宙とその未来を包摂する責務へと変革されるべきであることを語りかけている。

この作品は、現在ボイス・ブロックの一つであるウルブリヒト・コレクションを収蔵するデュッセルドルフのノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館に帰っている。その不在を、日本で補完する役割を国立国際美術館所蔵の《小さな発電所》（一九八四年）（註一）が担っている、と仮説してみよう。伝導体の銅と絶縁体のフェルトが平たい銅線と銅製クリップで接続された構造は、創造性というエネルギーの発信者かつ受信者でもある私たち自身のメタファーである。さらに銅板やフェルトの形に着目すると、それぞれが矩形であり、三つの容器の大きさや高さが異なり、やや上から見下ろすと、それぞれが絶妙な角度で対峙している造形がみてとれる。このことは通常、彫刻と考えられているボイスの作品が、人間の胴体が入るほどのそれぞれの容器の形を壁面や床面に仮想的に写像すれば、矩形を基本とするドローイングとして現象しうることを示唆している。



図一
ヨーゼフ・ボイス《原子力発電所》1964年
ノルトライン=ヴェストファーレン州立美術館蔵
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4358

ボイスの彫刻とドローイングが相互に補完しあうという仮説をいくつかの事例から検証してみよう。

ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館館長のアルミン・ツヴァイテが一九九一年の大回顧展で明らかにしたとおり、二つのヴィトリーネ（陳列ケース）と七枚の真鍮板からなるボイスの遺作《パラッツォ・レガーレ》（一九八五年）は、コの字型の部屋の壁面のみを用いた空間構成であるエル・リシツキーの《プロウン・ラウム》（一九二三年）を思慮深く参照したものだ。ボイスによる日常空間の構成主義は、三つの壁面と床面そして天井からなる五面体とその「中空」との緊密な構成から成立している（註二）。また三次元的ボリュームをもつ彫刻的オブジェクトが二次元的なドローイングと往還するシステムの可能性を、「ボイス＋パレルモ」展（二〇二一年一〇月一二日〜二〇二二年一月一六日）図録の論考で学芸員の大浦周は、ブリンキー・パレルモの「『オブジェクト』が版のテンプレートとして用いられた」ことで示唆した（註三）。とすれば壁面を丁寧に塗り籠めるパレルモがドローイング制作で用いた梯子が、壁に寄り掛からせることなく部屋の中空で絶妙なバランスで自立するボイス最晩年の梯子の彫刻に変容したとみることも可能となる（註四）。こうしてボイスが精緻に構成・配置した玄武岩や黒板やグランドピアノなども、私たちが仮想的に壁面に写像すれば、ドローイングのためのテンプレートにすらみえてくるだろう。

また一九四七年から始められた浅い奥行をもった箱状の木枠に微細な彫刻や紙のドローイングなどを収めた、モイラント城美術館のファン・デア・グリンテン・コレクションの中心となっている作品群は、彫刻的ドローイングとシリーズ化して呼ばれている。彫刻であると同時にドローイングであるという、従来の美術のジャンル分けにはおさまらないこのタイプの作品は、いわゆる「ボイス以前のボイス」といわれる時期の作品だが、この種の造形思想と空間構成は晩年のボイスまで一貫している。

さらにボイス没後の主要な回顧展を振り返ってみると、ハイナー・バスティアンによるマルティン・グロピウス・バウでの空前絶後の巨大回顧展（一九八八年、ベルリン）や、ザビーネ・レーダによるカイザー・ヴィルヘルム美術館での回顧展（一九九一年、クレーフェルト）

などで、「彫刻・インスタレーション」と「ドローイング」が等分量の空間に展示されたことにあらためて気づかされる。カタログも彫刻とドローイングの二分冊になったものが少なくない。たしかにボイスの彫刻やインスタレーションはそれらを見た者の多くに、まるで雷に打たれたかのような大きな衝撃を与える。だが繊細にして大胆かつ膨大な量のドローイング群は、従来の美術にのみ親しんだ者にも、彫刻やアクションで展開される造形思想が、線と面とに凝縮された臨界的エネルギーを感知させるのである。

　ところでボイスの作品全体に通底する褐色は、物質の老成の表象である。経年劣化は物質としての作品の宿命である。本来ならば、生身の人間よりも作品化された物質の方が長生きするだろう。だがボイスは自らの作品が通常よりもはやい速度で年老いていく姿をあえて可視化することによって、逆説的に生の儚さを浮き彫りにした。老成の加速度的表象は、ボイスの作品の中では金属や石などを用いた彫刻よりも、ドローイングにおいてより顕著だ。人間の肉体をも含むすべての物質が地球に還流する色彩としての褐色が完成時の作品にあらかじめ織り込まれているからだ。色彩論的にはシアン、マゼンタ、イエローを混ぜると灰色になる。ゲルハルト・リヒターでお馴染みの灰色は色彩の死を表すが、ボイスは色彩を殺すことなく、物質が宇宙的な齢を重ねるように、換言すれば未来の景色をいま眼差すために、老成された色彩としての褐色を主色として用いた。従来の美術において褪色は、作品の価値の劣化と同義である。だがボイスは色彩に不自然な延命措置を講じるのではなく、自然の摂理にしたがって老いゆくことをこそ可視化したのである。

図二
ヨーゼフ・ボイス《ユーラシア シベリア交響曲1963》1966年
ニューヨーク近代美術館蔵
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4358

　彫刻とドローイングとの緊密な関係を理解する補助線となる概念の一つに「ユーラシア」がある。ユーラシアとはヨーロッパとアジアをつなぐ地理学的用語であり、西と東を連結する概念である。そのアジアに日本も含まれているから、私たちもボイスの射程に含まれていると考えるのは早計である。酷寒のシベリアを主たる表象とするその大陸は、ボイス独自の熱理論においては、凍てついた大地であり、熱によって融解されるべき苦境の象徴となっているからだ。ニューヨーク近代美術館が収蔵する《ユーラシア　シベリア交響曲 1963》（図二）を参照してみよう。「ユーラシア」と書かれた黒板と剥製の兎などからなるアクションの遺物の作品では、兎の脚が四本の細い棒で延長されていることから、「ボイス+パレルモ」展の出品作《ユーラシアの杖》（一九六八－六九年）（註五）のフェルトで巻かれた四本の長いアングル材が、酷寒の大地を生き抜く動物の足を示唆することがわかる。長さ約四メートルで重さ約五〇キログラムの銅製の杖は、酷寒と熱源を伝導するアンテナの役割などをになうことはいうまでもない。より重要なのは、長くて重く持ちにくい杖を抱えてよろめくようなボイスの一連の身振りが、画廊空間全体を紙面にみたてた仮想のドローイングとみなしうることだ。実際にその痕跡が紙面に残されることはない。がしかし記録映像を見た目に焼き付けられた杖の動きの不活性な残像が、痛々しいほどの生命力に満ちたドローイングの女性像や動物たちの姿と自然に重なってくるだろう。

　ボイスのドローイングには二種類ある。一つは震えるような細い線で描かれた線描ドローイング、他は褐色を基調とした色面ドローイング。線から面、そして空間へとボイスのドローイングは連続している。そしてこれらは可逆的である。この考え方あるいは見方は、ボイスの基本素材であるフェルトと脂肪にもあてはまる。フェルトは動物の毛からなっており、それ自体は線であり、圧縮されてフェルトとなる。フェルトは厚みをもった平面であり、それがある形をもったものを覆うとそれ自体が立体となる。《フェルトスーツ》（一九七〇年）（註六）は厚みをもった平面布地が立体としての私たちを包むことによって生まれた三次元化されたドローイングと解釈することも可能だ。また脂肪はわずかな温度変化で溶解したり、凝固したりする。凝固した塊は立体であるが、溶ければ床にやがて褐色となる不定形の色面をつくりだす。

　冒頭で触れた二つの発電所の作品は、いまもユーラシアを介して、その西と東で連結されている。のみならずデュッセルドルフのドローイングにおける新聞とその中の図版と色面ドローイングからなる三つの矩形は、大阪の彫刻における三つの直方体とその形式性においてこそ応答し合っている。

（やまもと　かずひろ　栃木県立美術館 シニア・キュレーター）

註一　展覧会図録『ボイス+パレルモ』マイブックサービス、二〇二一年、一二九～一三一頁の図版参照。
註二　Armin Zweite "Palazzo Regale:Die letzte Arbeit von Joseph Beuys" in "Joseph Beuys:Palazzo Regale" Kultur Stiftung der Länder, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nortrhein-Westfalen,Düsseldorf,1992, S.59,
註三　大浦周「パレルモのエディション作品」を参照。展覧会図録『ボイス+パレルモ』、三二五頁。
註四　前掲書、二二二～二二四頁の図版参照
註五　前掲書、六四～六八頁の図版参照
註六　前掲書、一〇九頁の図版参照

PALERMO2021

佐藤　克久

ブリンキー・パレルモはその魅力を言葉にしにくい作家だと思っていた。これまでデュッセルドルフのK20や慶應義塾大学の企画展などで数点ずつみたことはあった。豊田市美術館の「ボイス+パレルモ」展ではじめてまとまって作品をみて共感したことがたくさんある。パレルモは一九四三年生まれだから、私の師である画家・櫃田（ひつだ）伸也（のぶや）の二つ下とわかれば身近にも感じられる。

戦後ドイツという場所で、「アウシュビッツ以後、詩を書くことは野蛮だ」というアドルノの批評に対してパレルモがどのように感じていたのか――私は広島に生まれ、小中学校では徹底した平和教育を受けてきた。親せきの語る戦争の怖さに比べて、平和ポスターなどの均整の取れたビジュアルイメージに深い違和感を抱きながら育った。また八〇～九〇年代の何不自由ない中流家庭で過ごし、世界は幸せで満たされていると感じていた。その後の芸術活動を通して、作品を制作することが満たされた世界に何かを足すことなのだと気づいた時に「何も言わないことを言う」という矛盾を含むコンセプトに辿り着いた――パレルモに聞いてみたいと思った。今日でも謎が多い作家であるからこそ、私のような作り手が想像をめぐらす余地もあるのではないだろうか。

K20での展示風景（2017年）、筆者撮影

© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4358

パレルモが同時代のアメリカ美術からも影響をうけていたのはあきらかだ。自身のおかれている状況からアメリカ文化に対して複雑な思いを抱いていたことだろう。彼の制作動機は外的要因によるものが多い。名前を変更するほど、主体性が無いと捉えることもできる。内なる決断をするというより、状況に流されているようにもみえる。思った以上に空っぽなのだ（だからこそ現在でも多くの作家が惹かれるのかもしれない）。制作態度にも作品の要素にも空間に対しても、反応と称される思い付きが軸にあるようだ。絶妙な止め時で絵画を完成させていて、やりっぱなしの筆あとに驚かされる。彼がいわゆる絵描きではなかったからこそできたのではないかと大胆な推測をする。言葉遊びに感じられるかもしれないが、彼が絵描きではない絵描きだからこそ生まれる柔軟さもあるのだ。その柔軟さは重要な判断をするときに顔をのぞかせる。

たとえば大きなサイズの絵がない。なぜ描かなかったのか憶測は深まる。大きな絵を描くには腕前に自信がなかったのかもしれない。リスペクトする画家たちがそれほど大きな絵を描いていなかったからかもしれない。相対的に大きなサイズの絵を描く作家との差異がうまれカウンターとして効いていたのかもしれないし、それがアイデンティティとなりえたのかもしれない。単に大きなキャンバス自体が畏怖の対象だったのかもしれない。ただ布を張ればよかったのだ。レディメイドであることや発注での制作方法などが評価されるが、布を張れば自動的に絵画になることをパレルモは確信していたのではないだろうか。布を絵画にしてしまうことはパレルモが絵描きではないと私が考える根拠のひとつでもあるし、絵画の制度を信頼していたからだとも思う。色は色彩論で定義できる一方、いまだに日常感覚的にも選択できる自由がある。パレルモはこの自由を最大限にいかしただけともいえる。さらに、色彩と基底材の同一性という意味ではモーリス・ルイスのステイニング絵画を凌駕したんだから！

このことは矩形以外の作品にもいえる。それらは絵画を拡張しようとする試みと評されてきたが、あれでもない、これでもない、というネガティヴがパレルモの根底にはあり、何でも無いものに辿り着いたのだろう。建物に寄り添う壁画作品なんて「何も言わないことを言う」制作方法として共感しかない。

ここまで書いてきたことは、実は自身にすっかり置き換え可能なことである。評価されるかわからない、枠にとらわれない作品に挑むにはまず自分の価値観を疑うのだが、面白がってくれる師や友人がいるからこそたんたんと取り組めるのだ。二〇二一年の今、彼が存命だったらどんなことに目をむけて制作していただろうか？

（さとう　かつひさ　美術家）

主な参考文献
展覧会図録『ボイス＋パレルモ』マイブックサービス、二〇二一年
岡添瑠子「ブリンキー・パレルモの「布絵画」に関する考察」『秋田公立美術大学研究紀要』第五号、二〇一七年

パレルモの「新しさ」について

岡添　瑠子

　ブリンキー・パレルモ（一九四三〜一九七七）は、ヨーゼフ・ボイスの教え子たちの中で、六〇〜七〇年代のドイツ、デュッセルドルフの美術シーンを代表する一人である。しかし三三歳の若さで早逝したこのアーティストについて、日本では積極的に取り上げられる機会は決して多くない。パレルモがデュッセルドルフ芸術アカデミーの絵画のクラスからボイスの「記念碑彫刻」のクラスに移ったのは一九六四年、当時、教授となって三年目のボイスは教条主義的なアカデミーでは異色の存在であった。ボイスは、教員が自らの様式を教え込む従来の指導法では、既存のスタイルの真似に終始する無批判な学生を育てかねないと考え、むしろ学生に「それぞれの個性が持っている可能性を探究する」よう導こうとした。

　パレルモはこうしたボイスの思想やアクション（パフォーマンス）に大きな刺激を受けた学生の一人であった。ただ、教室での彼は、他の学生のアクションを静かに見守っていたとボイスは語っている。まもなくパレルモは、養父母の姓を受けた名前「ペーター・ハイスターカンプ」の代わりに、イタリア風の響きのある「ブリンキー・パレルモ」を名乗るようになる。帽子に革のジャケットという服装の時に、級友がアメリカのボクシング・プロモーターになぞらえたのがきっかけだった。パレルモにとって、新しい自分に生まれ変わることは、まったく新しい表現を造り出すために必要な過程であった。

ブリンキー・パレルモ《無題（布絵画：緑／青）》1969年
クンストパラスト美術館、デュッセルドルフ
© Kunstpalast – ARTOTHEK
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4358

　パレルモが六四年頃から取り組んだのは、拾ってきた木片や棒などを布で包んで彩色した作品群で、彼はこれらを〈オブジェクト〉と呼んだ。絵画ともオブジェともつかない、ゆらぎのある輪郭線を備えた有機的な形態は、タブロー画の約束事を拒否するように、断片的で開放的な印象を与えている。作品を展示すると、白い壁がキャンバス地のようにも見え、絵画と壁の関係すら変容してしまう。

　この〈オブジェクト〉を出発点として、パレルモはその後、百貨店で購入した布を縫い合わせて木枠に張っただけの〈布絵画〉や、壁あるいは金属パネルに直接描いた独自の「絵画」を探究し続けていく。そこには、イミ・クネーベルら同時代の画家たちの共通意識――カジミール・マレーヴィチの《黒の正方形》（一九一五年）で、すでに全てが為されてしまった後に、新たにつくることは可能かという問い――に通じるものがあった。一時期パレルモとアトリエを共有していた彫刻家のウルリッヒ・リュックリームは、「〈布絵画〉はまったく愉快な作品だよ、何と言っても、絵具も絵筆も使わずに、絵画をご破算にしてしまったのだから」と述べている（註一）。

　しかしながら、〈布絵画〉が即物的な構造と同時に、色の組み合わせや配分、正方形という中立的な形によって調和と静けさが生まれている点に注目したい。先に見た〈オブジェクト〉についても、垂直に架けられた棒やT字型、二等辺三角形といった頻出するモチーフの中に、垂直軸と水平軸、そして対角線の間に緊張感が生じ、実のところ緻密に計算された構造であることがわかる。このことは、ボイスが指摘するように「芸術によってかたちになるような秩序」、つまりまったく新しい世界の秩序を芸術の領域に提示したといえよう。ボイスが常に身振りや言葉を用いたのに対し、パレルモの作品はあくまでも控えめであるが、確かにそこには確固とした姿勢のようなものが一貫している。だから、パレルモの作品を観る経験は、耳をそば立てて聞こえてくる声を聴きとるのに似ているのかもしれない。

（おかぞえ　りゅうこ　早稲田大学文学研究科博士後期課程在籍）

註一　Dinge M. Marcovics ed., *"To the people ..." Sprechen über Blinky Palermo*, Walther König, Köln, p.86.（鈴木俊晴「ブリンキー・パレルモの「白に白」（2）：1970年の白い布絵画の再来について」『豊田市美術館紀要』一二号、二〇二〇年、八頁より引用）

分からない、を楽しむ―館長就任にあたって―

島　敦彦

「島さん、現代美術に関心があるなら、とにかくたくさん見ないと話にならない。多ければ多いほどいい。もちろんみんながみんな面白いわけじゃない。けれども、こぼれ落ちるものの量に比例して、その質が決まるのだから」と教えてくれたのは、写真家（というよりもアート・ドキュメンタリスト）の安齊重男（一九四〇-二〇二〇年）だ。現代美術の現場を一九七〇年頃から渡り歩き、写真にでも記録しておかないと残らない一過性の展覧会やイベント、パフォーマンスなどを精力的に撮影し続けた安齊の言葉は、学芸員になったばかりで、現代美術とどう向き合えばいいか迷っていた私のその後の行動指針となった。四〇年前、一九八一年頃のことだ。

「一度見ただけで判断してはいけない。同じ作家ならば、少なくとも三回は見ないと何とも言えない」とも語ってくれたものだ。たしかに一度見ただけでは、いわば「点」に過ぎないが、二度見れば「線」、三度目には「面」になる。さらに四度目となれば、その作家像をおぼろげながらも立体的に描くことができるようになるだろう。

「安斎重男の眼1970ー1999 写真がとらえた現代美術の30年」
（国立国際美術館、2000年11月2日～12月17日）

もちろん、誰もが何年もの時間をかけて作品と向き合うことができるわけではない。まして、現代美術はとっつきにくく、よく分からないとも言われる。モネやルノワールなど、あらかじめイメージが共有できる作品でないことも、現代美術が敬遠される要因の一つだが、むしろ分からないことは恥ずかしい、という気持ちが先立ってしまうせいでもある。

ただ不思議なことに、映画や小説の場合は、あらすじや結末を知らなくても（というか、事前に知らない方がわくわくするし、予期せぬ展開を楽しめる）とにかく誰もが最後まで見たり読んだりする。また、若い頃にはそれほど感心しなかった作品に、年を重ねて再会したら、妙に納得できたという経験をお持ちの方も少なくないはずだ。

しかし、なぜだか美術だけは、見たら即座に理解できないといけないようである。分からないのは、自分に教養がないから、感性が鈍いから、という風にとかく自分を責めがちである。では、解説文が用意されていれば、観客のよく分からない気持ちをほぐしてくれるかというと、必ずしもそうではない。下手な説明だと理解への手助けどころか、目前の作品そのものを受け入れることさえ妨げてしまいかねない。

ならばいっそのこと、分からないまま保留にしてはどうか、というのが私の提案だ。棚上げにするのだ。ひとまず作品を観察し、何かわずかでも気になる点があれば、それだけを残し、分からないという気持ちを否定せず、あえて楽しむのだ。私も実はこれまで受け止めきれなかった作品群を今でもずいぶんと心の奥底に貯蔵している。もちろん何かの折に腑に落ちる機会が訪れるかもしれないが、この際分からないままでもいいのである。

「分からない、を楽しむ」という感覚は、作品に初めて接した際に感じる戸惑いや驚きをそのまま温存することに似ている。最初から作品解説を読んで予習するのは、最短距離で作品に近づく一つの方法ではあるものの、見る側の考える余地を狭めてしまう。目の前の作品がどのような文化的背景や文脈から生まれ、なぜこのような造形的な体裁を整えているのか、そこに想像力を働かせるのは、案外面白いし、それこそが現代美術を鑑賞する醍醐味だと思うのだが、いかがだろうか。

あれこれと、「分からない、を楽しむ」について書いてきたのは、ともかくにも現代美術を中心にこの四四年活動を続けてきた国立国際美術館と気長におつきあい願いたい気持ちからだ。私自身、今後も現代美術の現場を注視し、伴走し続けたいと思っている。

ところで、二〇二二年四月に山梨俊夫前館長からバトンを渡され、館長に就任することになった。私は、国立国際美術館が万博記念公園にあった一九九二年以来、同館に約二三年勤務した元職員だが、二〇一五年に退職後、愛知県美術館で二年、金沢21世紀美術館で四年、館長を務めた。それぞれ特色の異なる美術館のあり方に目を開かれる

ともに、かつて所属した国立国際美術館の持ち味を再認識する契機にもなった。

一九九二年、国立国際美術館に勤務し始めた頃の思い出を一つ紹介したい。当時の学芸課長中村敬治（一九三六－二〇〇五年）とともに担当した秋の特別展「彫刻の遠心力ーこの十年の展開」のことだ。八〇年代から一九九一年頃までの日本の現代彫刻を紹介する展覧会で、今村源、中原浩大、宮崎豊治ら関西の作家に加え、若手作家として頭角を現していた内藤礼や髙柳恵里、ロンドン在住の寺内曜子やニューヨーク在住の久保田成子など、世代も制作の媒体も手法も違う異色のグループ展であった。

八〇年代の彫刻といえば、戸谷成雄、遠藤利克、舟越桂、長澤英俊らが最も注目されている頃で、多くは重厚で求心的な作風が主流であった。しかし彼らをあえて選ばないことによって、遠心的に拡張されていく彫刻の可能性を示しえたのではないかと思う。女性作家が約三割を占めていた点も、今日的な視点から見ると先駆的であったかもしれない。

「彫刻の遠心力ーこの十年の展開」久保田成子の展示風景
（国立国際美術館、1992年10月10日～11月29日）　©Estate of Sigeko Kubota

なかでも感慨深いのは、今年（二〇二二年）、新潟県立近代美術館と東京都現代美術館と当館との共同企画「Viva Video! 久保田成子展」（二〇二二年六月二九日～九月二三日）が実現したことである。この企画には金沢21世紀美術館在職中から私も少し関わり、結果として館長に就いてまもなく開幕を迎えることができた。久保田は、私が最初に学芸員として働いた富山県立近代美術館（現在の富山県美術館）で開かれた「第２回現代芸術祭―芸術と工学」（一九八三年）の出品作家で、二〇〇四年に国立国際美術館が大阪中之島に新築移転する際の記念展「マルセル・デュシャンと20世紀美術」展にも出品してもらうなど、何かと縁の深い作家であった。残念なのは、二〇一五年に久保田成子が亡くなり、今回の展覧会を見られなかったことだ。

さて、二〇二〇年春以降、新型コロナウイルス感染症の拡大に伴い、国立国際美術館においても、展覧会の会期変更やイベントの中止を余儀なくされた。しかしコロナ禍は、災いだけではない。何気ない日常の大切さを再認識し、オンラインの積極的な活用によって、遠方の講師や観客の参加が容易になり、講演会やシンポジウムなどにおいて以前よりも視聴者数が増えるという、プラスの側面も開拓された。また混雑回避のために導入された日時指定のウェブチケットは、鑑賞環境の改善につながった。しかし今後もコロナ禍が続くようだと、美術館活動が停滞してしまう恐れがあるし、何よりも作品とじかに接することができない状況は、美術館本来の最も重要な機能を喪失してしまうことになる。

現代美術を主軸に多彩な活動を継続してきた国立国際美術館だが、展覧会であれ、コレクションであれ、従来の欧米中心の価値観だけでない多様な考え方に基づいて、国や地域、あるいは分野の越境や横断を念頭に活動することがますます重要になっている。女性作家の発掘や活躍を促すことも忘れてはならない。

いっぽう、将来を担う子供たちとともに主体的に学ぶ場としての美術館を考えることも極めて大切だし、さらに障害のある方々やさまざまな事情で美術館に足を運べない皆さんとの協働や出会いの場を創出することも、美術館が担うべき課題と考えている。国立国際美術館は、そうしたすべての懸け橋となるべき存在だと思う。

二〇二二年二月には、当館に隣接して大阪中之島美術館が新たに開館する。大阪と世界の近現代美術を収集、展示する美術館で、中之島全体の活性化に弾みがつくものと期待している。国立国際美術館が、多くの人に愛され、親しまれる美術館となるよう、これまで以上に尽力する次第である。

（しま　あつひこ　当館館長）

館蔵品紹介

ヨーゼフ・ボイス
（1921-1986）
《小さな発電所》
1984年
国立国際美術館
Photo:Tom Carter
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4358

　銅でできた箱が三つ並び、そのうちの一つには、各辺にフェルトが挟み込まれている。それから、箱同士を繋ぐためのクリップと棒と銅線。作品に付されたタイトルからも窺い知れるように、これら諸要素の複合によって試みられるのは、エネルギーが生成され循環するさまの可視化である。

　戦後ドイツの芸術家ヨーゼフ・ボイスは、造形という営みを、万人に対して開こうとした。日々の瑣末な仕事も、誰かと話すことも、またひとり物思いにふけることも、すべては形をつくりだす行為であるといった具合に。造形という言葉にまとわりつく様々な思い込みを払拭し、その意味を拡げてやるため、つまりわれわれの思考を鋳なおすために、ボイスは作品を手がける。つくることと生きること、両者をほとんど同義と捉える以上、作品という結果物を完成させることにはあまり重点が置かれない。むしろ、運動や変化の諸相こそが、作品においては提示されなければならなかった。

　ボイスの作品は、総じて地味で、重苦しい。《小さな発電所》も同様で、箱の表面はところどころ錆びているし、なにより銅の褐色とフェルトの灰色という、くすんだ中間色しか目に入ってこない。だが素材の経年劣化や変質は、「発展過程としての彫刻」を示唆するための重要な契機であり、また褐色や灰色も、鮮やかな色彩を想起させるための「反対像」とみなされた。古くなり朽ちていくことの肯定と、目に見えるものを介した目に見えない何ものかへの反転。こうした手段をとることで、ボイスは自らの作品を絶えず流動化させようとする。

　そもそもこの作品には、置き方や組み合わせ方に関する厳密な決まりがない。とりわけボイスの生前、箱は立てたり寝かせたりと様々な仕方で展示されたし、一時期はドイツ、ダルムシュタットのヘッセン州立美術博物館で、作品複合体《ブロック・ボイス》（一九七〇年）のなかに組み込まれてもいた。また、フェルトの挟み込まれた箱が、もともとは《バカの箱》（一九八二年、スコットランド国立美術館およびテート所蔵）と銘打たれた一個の独立した作品であったことにも注意しておこう。複数生産された《バカの箱》の一つを、ボイスは《小さな発電所》の構成要素として転用、あるいは再利用したわけである。本作品のアイデンティティは、かように多重に曖昧で、実相が捉えがたい。

　徐々に古色を帯びていく箱が、異なる文脈、異なる仕方で配置され、そのつど作品の「前史」を形成していく。かつて別様にあったのだから、これからもまた別様でありえるといった具合に、選択される配置はどれもこれも、数ある可能性の一つでしかなくなるだろう。銅という「伝導体」と、フェルトという「絶縁体」にして「蓄熱体」からなる《小さな発電所》は、素材の面でも構成の面でも、つねに不安定でありつづける。完成や正解という固定した状態から逃れるその作品を前に、私たちはあらためて「芸術とは何でありえるのか」と問うほかない。

（福元　崇志　当館主任研究員）

2021年10月1日発行（年4回発行）国立国際美術館ニュース 242号
編集・発行　独立行政法人国立美術館 国立国際美術館　〒530-0005 大阪市北区中之島4-2-55　電話 06（6447）4680
表紙：ヨーゼフ・ボイス《ブリンキーのために》1980年頃　ヒロセコレクション
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4358