

# 国立国際美術館 ニュース

2022.02  
**244**

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



対談

# 菅谷富夫（大阪中之島美術館館長）× 島敦彦（国立国際美術館館長） 「大阪中之島美術館開館記念 美術館の未来像」

国立国際美術館に隣接する大阪中之島美術館が、二〇一三年一月一日に開館しました。その開館を記念し、両館の館長による対談を行いました。

（対談収録・二〇一二年一二月六日 構成・藤井泉 当館研究補佐員）

## ■大阪中之島美術館が出来るまで ■

島 開館、誠におめでとうございます。

菅谷 ありがとうございます。  
島 開館までの道のりを教えていただけますか。

菅谷 大阪中之島美術館は一九八〇年代に構想が始まり、一九九〇年に準備室が開設されました。私はその二年後に準備室に着任したのですが、当時はコレクションの収集が始まつたばかりで、有識者を集めてどんな美術館にしていくか基本計画を練つてゐるところでした。最初は本の出版や作品の修復なども担えるような規模の大きな美術館を構想していましたが、時代を経て変わつていきました。島 九〇年代半ばから、美術館は冬の時代を迎えるました。これもなかなか美術館建設に至れなかつた理由の一つですね。

菅谷 二〇〇二年には大阪市に財政非常事態宣言も出されましたし、新たなプロジェクトに着手できない状態でしたね。〇九年には「近代美術館あり方検討委員会」が出来て、計画について練り直しをしました。規模を少し小さくして、行政と市民が一緒になつて美術館をつくつていこうという考え方になつた。ところが一二年頃には、計画を一度白紙に戻して、本当に必要かどうかを最初から精査し直すという方針になりました。そうした糾余曲折を経て一三年、正式に美術館をつくるという決定がなされました。二〇一〇年代半ばの社会の雰囲気の中でもう一度、

## ■大阪中之島美術館のコレクション形成 ■

島 大阪中之島美術館はコレクションの形成と美術館の建設が連動していましたね。どちらもバブル崩壊の中で進めるのは難しかつたと思いますが、コレクションの出発点や数年かけて形成されてきた方向性はどのようにつくられたのでしょうか。

菅谷 大阪中之島美術館は、大阪の商人だった山本發次郎氏やまもとはつじろうのご遺族から佐伯祐三の作品三〇数点などを含むコレクションをご寄贈いただいたことや、大阪が市制百年周年の記念事業を立ち上げたことなど、いくつかの幸運が重なつて構想が始まりました。八〇年代には、コレクションが貧弱な状態で、建物だけが先に出来ると美術館が批判される時期があつたのですが、そうではなく先にコレクションをつくり、それに合わせて建物などを整備しようという考え方から、一九九〇年に「大阪市美術品等取得基金」が設置されました。よく「バブルの時に買ったものなら當時高かつたでしょう？損したのでは？」と言われるのですが、そうではなく、当時は高く売れるために良い作品がたくさんマーケットに出ていた時代でした。現在ではマーケットに出ることのないような作品も手に入ったのです。その時に収集を始められたのは幸運だったと思います。

島

以前、テート・モダンで行われた未来派の展覧会（[FUTURISM] 一〇〇九年）のメインビジュアルに大阪中之島美術館が所蔵するウンベルト・ポッチョーニの『街路の力』（一九一一年）が使われていて驚きました。

菅谷

ヘルシンキやソウルの美術館でのモディリアーニ展でも、当館収藏のモディリアーニがメインビジュアルに使われたりしていましたね。駅などに大きなポスターが貼つてあつたようです。

島

大阪中之島美術館のコレクションは幅広いジャンルにまたがっています。欧米の近現代美術や大阪の近現代美術、そしてデザインにも力を入れておられるようですが、この収集の当初の方針はどのように決められたのでしょうか。

菅谷

決めたのは最初に構想をつくられた有識者の方々でした。まずご寄贈いただいた作品が美術館建設のきっかけの一つになつたので、佐伯祐三を中心としました。それから大阪に関連するもの。大

阪という街はそれなりの美術的な歴史を持っているにもかかわらず、それを振り返ってみることの

できるような美術館がありません。国立国際美術館は少し方針が異なりますし、大阪市立美術館は近世以前の作品を扱うため近現代までカバーできません。その中で、大阪の美術を収集し、研究し、見ることのできる場所としての美術館が必要でした。また、

近現代美術館は大阪では国立国際美術館しかありませんでした。

よく「どのように（二館で）棲み分けるのか」「新しい美術館なのに同じものをつくるのか」という議論も出ましたが、重なる部分

左より大阪中之島美術館館長 菅谷富夫氏、当館館長 島敦彦。国立国際美術館にて。2021年12月6日  
撮影：奥野桃子

があることよりも、大阪規模の都市において近現代を扱う美術館が一つしかないというのは寂しい。まったく同じではないが重なる部分があつていい。そのようにして、近現代美術も取り扱うことに決めました。

デザインは確かに大阪中之島美術館の特徴の一つですね。美術品と聞くと、

絵画・彫刻の次に工芸が来るところが多いと思うのですが、構想を進める中で、工芸に関する美術館は京都いくつもあり、新たに工芸の優れた作品を収集するには困難な面もあるのではないか、また産業都市であり商業都市でもある大阪の性格を考えると、この地にふさわしいのは工芸より近代デザインではないか、と考えられたようです。九〇年代当時、日本全体を見ても近代デザインに焦点を合わせた美術館はなかったように思いますから、この構想は新しかった。開館は今年になりましたが、それまでの間に近代デザインに関してはだいぶ収集を進められたと思います。

島

実際、近代デザインの展覧会があると、大阪中之島美術館のオリジナルデザインの作品が多く出品されています。

菅谷

家具や食器や什器を収集してきましたが、十年ほど前に大阪のサントリーミュージアム「天保山」が休館になり、メインコレクションだった一万八〇〇〇点余のポスターを寄託されました。そのためグラフィックデザインと一九世紀末の近代家具や食器の両方が結果的に充実し、デザインミュージアムとしても充実しました。ポスターは一九世紀から現代にいたるまで、ヨーロッパや中国や南米など幅広い世界的なコレクションです。

## ■ 美術館の建物について ■

島

建築の際に留意された点、盛り込もうとされた点などを教えていただけますか。

菅谷

外部の方に意見をいただき、コンペの際にも外部委員の皆さんのお力を借りましたが、大阪中之島美術館には、この土地で果たさなければいけない役割があると思います。今つくるのであれば、地域の中で人が行き交う回遊性がこの地域全体で必要でしょう。また、美術館という場所が「ほつとできる場所」でもあつてほ

しいという意見もかなり強くありました。その結果、私たちはパッサージュと呼んでいますが「遊歩空間」を一つのキーワードにして建築を考えもらいました。中之島という場所にあり、東西南北から人が通れて、美術館が目的地でない人も通れる。そうやつて通ることで展覧会を見ていくとか、この雰囲気の中でお茶をするのが好きとか、いろんな楽しみ方をしていただけるのが特徴ですね。出入口がたくさんあり、休館日も通れます。一階東側店舗からの直接の入り口もあり、休館日も営業できるつくりになっています。

島 素晴らしいです。設計は遠藤克彦建築研究所が担当なさっていますね。

菅谷 遠藤さんにやつてもらつて良かったと思います。彼も美術館の建築は初めてだし、こんなに大きい建物も初めてでしたから、お互いに研究が必要でした。こちらが持っている構想に、遠藤さんは丁寧に耳を傾けて考えてくださいました。よく美術館を見ていると、設計の意図を不思議に感じる部分があつたりしますね。実際に建築プロセスに立ち会うことで「こういうことだったのか」と理解したことでもたくさんありました。

## ■ 大阪にある美術館として ■

島 当館も大阪にある美術館であることを少なからず意識していますが、大阪中之島美術館が大阪市の美術館であることは非常に重要だと思います。

菅谷 大阪の美術をうちもやるんですけど「大阪ゆかりの作品が見られるんですね」と言われる。もちろんその通りなんですが、大阪の美術館だから大阪の作家を見られるというだけではなく、それを見る上で今までになかった美術の見方につながるような場所にしたいです。つまり大阪からの視点を重視したい。というのは、それこそ江戸時代からずっと、この地域を中心に活動してきた作家というのは、東京から発信される日本美術史とは少し違う活動をしてきたからです。だからこそ「何を考えているか分からない」と言われたこともあります。

島 具体美術協会もそうでした。

菅谷 そうですね。例えば「具体」の作家の中で、美術大学で学んだ人は極めて少ない。

吉原治良も関西学院高等商業学部の卒業です。「美術大学を出ないで作家になるなんて何言ってるの?」と今では言われますが、そうではない方が大阪には歴史的にある気がします。明治になり、関西を中心に発達した文人画は素人の絵と言わせて中央発信の美術史からは消えてしましましたが、大阪では文人は大正時代まで活動していました。それを考えると、この地域は日本美術の中でも別の視点を持っているのではないかと思います。それぞれの地域にそれぞれの美術があるはずですが、規模の大きな大阪であれば、その視点を出すことが出来るのではないかと思っています。

島 本來は二〇〇四年に当館と同時オープンを予定していましたが、そこから一八年

遅れる形での開館になりましたね。

## ■ 二館の今後の協力体制について ■

島 本来は二〇〇四年に当館と同時オープンを予定していましたが、そこから一八年遅れる形での開館になりましたね。

菅谷 遅くなりました(笑)。

菅谷 今年一〇月には「具体」についての共同企画（「すべて未知の世界へ—GUTAI分化と統合」展）を開催することになりましたが、今後の協力・連携について菅谷さんのお気持ちをお聞かせください。

菅谷 各館ごとに個性を發揮することも重要ですし、国立国際美術館とは狭い道を一つ挟んで隣り合う近さですから、それぞれの個性を出しながら、時には何かを共有していくべきと思っています。単純な $1+1=2$ に收まらず、自分たちだけなく専門家や異なる思考の人と考えることで、より発展的な可能性が広がります。「こんなやりかたもあったのか!」と、まずは今回の共同企画から一緒に始められたらいなと思います。

島 毎年は無理でも、作品の借り貸しの中でお互いの作品を再評価したり、あるいは企画展をすることも可能かもしれないですね。来館者にとって国立か市立かは関係ないので、連携して発信していくたら来館者の楽しみも増える気がしています。

## ■ 大阪中之島美術館が目指すもの ■

島 今後の大阪中之島美術館の方向性、目指すものは何でしょか。

菅谷 コロナ禍でのスタートですから、SNSといったデジタル技術での発信も大切だと思っています。ただそれはあくまでも情報発信でしかなく、美術館で作品を見る経験とはまた異なります。見に行くまで雨が降っていた、電車で行こうと思ったが止まって大変だった、などの個人的な体験と結びついて作品鑑賞は成立しています。ですから、ぜひ足を運んでいただきたいと思っています。美術館とは体験する場所です。目的の中心ではなく通過点でも良いですから、まずはここで何かを掘んで別のところへその経験を持って行ってほしい。プラットフォーム、経験の蓄積のための場所にしていきたいと思います。

島 建物の外観がブラックボックスで驚きましたが、中に入ると展示室の間、パッサー ジュなど独特の余裕を感じられ、屋外にも広い芝生があつて、パーティー やワーク ショップなどが出来る可能性を感じました。今は人が集まりづらい状況ですが、先ほどおっしゃった通過する場所としての可能性が開かれていると感じています。

菅谷 美術館をつくる中で、最初は「ああしたい、こうしたい。こんなことが出来るのでは」と気体のような状態だった思いが、やがて液体になり固体になるような経験をしました。それを経て、私たちが思っていたスタート地点には立てたのではないかと思います。

## ■ これからの展覧会 ■

島 「すべて未知の世界へ—GUTAI 分化と統合」展では、年代順でも作家別でも

ない、この両館だからこそできる新たな試みになりそうで、楽しみにしています。それ以外にも期待の展覧会が多くありますね。

菅谷 今年度末には、「大阪の日本画」展（10月1日～4月1日）を企画

しています。それと同時期には「サラ・モリス展（仮称）」（同年1月28日～4月1日）。

これらに先駆けてコレクションを中心とした展覧会を行います。「みんなのまち

大阪の肖像」と題して、明治・大正・昭和初期を扱う第一期（1022年8月9日～7月3日）と、戦後復興期から二一世紀を扱う第二期（1022年8月6日～10月1日）の二部構成で、大阪の近代美術に焦点を当てます。明治以降の大坂の多様な美術には研究が必要ですが、まず作品を見てもらうところから始めたい。そのスタートにしようと思っています。

島 「大阪の日本画」展に出品される日本画家の島成園<sup>しませいえん</sup>は女性作家の中でも注目されている一人ということで、楽しみにしています。

菅谷 先ほど文人画や「具体」について話ましたが、大阪には戦前から活躍する女性作家が多いのです。もちろん当時の社会状況の中で限界もあつたと思いますが、それでも予想以上に大阪で活動していたという印象ですね。そういう点からも、大阪の近現代美術を取り上げようと思っています。

島 気になったのが、展示室の中にある真っ黒な壁です。どのように展示に使うのでしょうか。

菅谷 大阪中之島美術館が建っているのが中之島四丁目。そのお隣の三丁目には、具體美術協会の拠点「グタイピナコテカ」がありました。当館では、吉原治良のご遺族の協力もあつて、購入・寄贈併せて八〇〇点という非常に多くの吉原作品をコレクションさせていただいています。地域の縁、「具体」に対するリスペクトを強く感じております。ピナコテカの雰囲気を残すものとして約三〇〇平米の黒い壁をしつらえました。ピナコテカは元々土蔵を改装してつくったもので、その一部に黒い壁があつたと聞いておりません。美術館の人間は、作品は白い壁に展示するものだと想い込んでいますが、この黒い壁を前にすると「意外にいけるかも！」と感じています。新しい展示の可能性を開くものとして期待しています。

島 暗い部屋にしつらえて映像作品の投影にも使えそうですね。「具体」の精神を継ぐような形になればなお面白いと思います。「誰もやらないことをやる」ような展示になるかもしれませんね（笑）。今日はありがとうございました。

（すがや とみお 大阪中之島美術館館長／しま あつひこ 当館館長）

# アルチザンのまなざし — 中之島映像劇場について⑧ —

田中 晋平

『不安な質問』（一九七九年）という映画を「存じだらうか。」一九七〇年代、食品の安全に疑問を抱いていた都会に住む人々が「たまごの会」というグループを結成。メンバーで田舎に土地を購入し、養鶏の小屋を建て、野菜を育てていき、豚まで飼いはじめる。こうした活動を会の内側から捉えたドキュメンタリーである（註一）。自主農場の生産物は、都会の団地で暮らす人々のもとへ配送され、団地では食べ残しの「ゴミなどを回収、豚の餌として活用される。豚の全身を主婦たちが調理して、食卓に並べて舌鼓を打つ姿など、五感を刺激してくる場面も多い。四〇年前の映画だが、グローバルな食料供給のネットワークやその品質の問題、膨大なフードロスのようなシステムの歪みに直面する現在のわれわれにも問いを投げかける作品である。

しかし、『不安な質問』の魅力はそれだけではない。記録された自主農場の活動を、七〇年代の日本という時代や場所に縛られない営みとして想像力をめぐらせるための演出が、この映画には散りばめられているのだ。たとえば、後半の農場全体（あたかも砦のような様相を呈しているのだが）を捉えたロングショットを見よう。農場の屋根の上にのぼってカメラに手を振り、赤い旗をなびかせる人々が映し出されるこの場面は、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（一九二五年）の結末部、海上で合流した軍艦が祝福をし合うシーンを模したものだとされる（註二）。映画史の記憶を喚起するイメージだけでなく、ブリューゲルの描いた『農民の踊り』（一五六八年頃）を画

《不安な質問》撮影時のスナップ 写真提供：国立映画アーカイブ

面に繰り返し登場させるなど、『不安な質問』は、「たまごの会」の活動を、別の時代や土地で生きた民衆の闘い、祝祭の記憶と接続しようとしている。

『不安な質問』を演出した映像作家は、松川八洲雄（一九三三—一〇〇六）。東京大学文学部美学美術史学科で仲間だった松本俊夫、藤原智子らとともに、五〇年代後半に記録映画の世界に身を投じた人物である。新理研映画社、日映科学を経てフリーとなり、数多くのPR映画や産業映画を演出、『鳥獣戯画』（一九六六年）などのアート・ドキュメンタリーの先駆というべき傑作も発表した。自らを「映像のアルチザン」と呼ぶ松川は、多種多様なテーマや素材・事実を映像作品に結実させ、通常のドキュメンタリーの手法を踏み越えるような表現も生み出していくことで、国内外で高い評価を得た。そして、PR映画の場合でも『不安な質問』のような自主製作作品でも、このアルチザンのまなざしは、現実の壁に分け入って、その奥底に流れる異質な時空間を浮き彫りにしていく。

松川の手がけた作品は、「今」と「昔」の空間が隣り合い、干渉し、異化する様子に立ち会っているような映画経験をもたらしてくれる。たとえば、初期の代表作で実験的要素が詰め込まれた『鳥獣戯画』は、一二一三世紀に描かれた絵の世界と、それを撮影している現在の空間とを「立体派のオブジェのように」組み合わせた映画だと述べられている（註三）。一九四四年の落雷で失われた法輪寺の三重塔の再建を記録した『飛鳥を造る』（一九七六年）も、物理的な建造作業のプロセスを追うだけでなく、数百年間不变の存在として塔が建ち、人々の生活の風景のなかにあつた記憶 자체を甦らせようとする。『ムカシが来た—横浜市長屋門公園古民家復元の記録—』（一九九三年）、あるいは『民俗芸能の心 琵琶湖・長浜曳山まつり』（一九八五年）などの場合、過去の民俗や伝統芸能を記録しながら、そこに参加する子どもたちの生き生きした姿が重ね合わされて、郷愁を誘うのとは違う、瑞々しさを得た作品群になっている。そして、敗戦後に占領軍から没収されていた原爆投下から一ヶ月後の広島の街と人間を記録したフィルムに、製作当時の広島の映像を加えて構成された『ヒロシマ・原爆の記録』（一九七〇年）では、残された災厄の記憶を現在においていかに再構成すべきかが問い合わせられている。松川が、ギリシア現代史を神話世界のように描き、異なる時代をワンショット内で自在に行き来してみせた、テオ・アンゲロプロス『旅芸人の記録』（一九七四—七五年）を賞賛している。

たのも、上記のような自らのドキュメンタリー創りとの接点を見据えていたためだろう（註四）。

『不安な質問』でも、農場建設のために地面を掘っていると、一五〇〇年前頃の土器が発掘されるというハプニングが起きるのだが、松川はその出来事に強い関心を向けている。自主農場のドキュメンタリーという目的からばづれているようにも見えかねない場面のようでいて、この土器の存在が、食物の問題と向き合う人々の映画の渦中に、異なる時代の人間たちが何を冒袋におさめ、生活を営んだのかを想像できる余地を提供してくれているように思われる。『戦艦ポチョムキン』やブリューゲルの絵が示していたように、松川は「たまごの会」の活動を追いかけながら、ここではない別の時間、異なる空間の記憶を土器のなかに感知して、映画内にさりげなく配置しているのだ。

『不安な質問』には、当初『ユートピア斗争宣言』という仮タイトルが与えられていた。「たまごの会」の活動を記録しながら松川は、存在しないはずのユートピアの可能性を想像していくのだという（註五）。ただ、松川がそこに垣間見た空間は、ユートピアというより、ミンエル・フーコーが唱えた、「ヘテロトピア（heterotopia）」と呼ぶべきものだったかもしれない。異種混淆的な空間とされる「ヘテロトピア」には、いくつもの規則があり、たとえば「ぶつちは相容れず、相容れるはずもないような複数の空間を一つの場所に並置

するという規則を持つ」とされ、また「すべての時間からなる一つの空間」（註六）といった表現もなされる。具体的には墓地や植民地、あるいは博物館・美術館、さらに庭園、舞台や映画館などの事例をフーコーはあげていく。松川の視線は、常にこうした異なる空間や時間が並置されるヘテロトピアを、撮影された無数の素材から探し当てようとしてきたのではないか。あるいは、このアルチザンのまなざしが現実を穿ち、スクリーンに異質な時空間を立ち現れさせるのだと述べた方が正確かもしない。

人間国宝から無名の労働者たちまで松川の映画には登場するわけだが、その人々の労働が現在の社会にとつていかに有用かを映画で知らせるのではなく、熟練された身振りの背後に堆積した過去の時間を、観る者は感受できる。『ヒロシマ・原爆の記録』が示すように、時にそれは無数の死者たちの声やイメージを映画の内側に確保するということにとも変わる。さらに松川の手がけた映画に躍動をもたらしてくれる子供たちの姿も、「今」という時間や空間を異化する存在として忘れるべきではない。『不安な質問』でも、作業する大人や動物に混じって、農場を駆け回る子供らの姿が、映画に大きな開放感を与えてくれている。食物の問題からわれわれの生の条件を問い合わせ直す『不安な質問』は、「たまご」が新しい命の形象であるように、この子供たちの未来に祝福を贈る映画でもあるだろう。エンドクレジットの後、カメラマンの瀬川順一が粘つて撮影に成功したという、鶏がたまごを産む瞬間がスクリーンいっぱいに映し出されるのだが、松川は次のように書いている。「この最後の卵は永遠にくり返される『希望』に他ならない」（註七）。

二〇一三年三月一二日、一三日に開催する第二三回中之島映像劇場では、映像のアルチザン・松川八洲雄の仕事を回顧する。

（たなか しんpei 当館客員研究員）

註一

「たまごの会」の活動や歴史については、『たまごの会編「たまご革命」』三一書房、一九七九年。茨木泰貴・湯浅欽史・井野博満編『場の力、人の力、農の力』：『たまごの会から暮らしの実験室』（コモンズ、一〇一五年などを参照）。

註二

松川八洲雄『ドキュメンタリーを創る』、社団法人農山漁村文化協会、一九八三年、一九三頁。

註三

松川八洲雄『ドキュメンタリー』（聞き手・大向寺太郎）、山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局編『ドキュメンタリー映画は語る——作家インタビューの軌跡』、未來社、二〇〇六年、二六五頁。

註四

「ドキュメンタリーを創る」、前掲書、二五三・二五九頁。

註五

松川八洲雄インタビュー、前掲書、二七一頁。  
ミシェル・フーコー「ユートピア的身体／ヘテロトピア」（叢書言語の政治）、佐藤嘉幸訳、水声社、二〇一三年、四一・四三頁。

「ドキュメンタリーを創る」、前掲書、一九五頁。

## 館藏品紹介



伊庭靖子  
(1967-)  
《Untitled》  
2012年  
油彩、キャンバス  
162.0×194.0cm  
撮影：宮島達

白いコーヒーカップが画面をはみ出で大きさで描かれている。強い光を浴びているのか、カップの縁の部分は白くなっている。光沢を帯びた器の表面には周囲の景色がまだら模様に反射している。緻密に描かれてはいるが、一見何の変哲もない一枚の絵。ところが、実際は三〇〇号という、かなり大きなサイズのキャンバスに描かれた作品である。もし、これが実物大であるとしたら、沿槽くらいの大きさのコーヒーカップということになるが、そこは人間の認知能力によってサイズ感が修正され、これはコーヒーカップをクローズアップして描いた絵であると理解できるわけである。このように、絵画とは仮に画家が見たままを描いたものであつたにせよ、そこには一人ひとり異なる人間の持つ感覚と知覚の働きが反映されている。

実は、作者である伊庭靖子は、この絵を始めとする大半の絵画作品を、写真をもとに制作している。それは、自身と対象との間にカメラという機械の目を介入させることによって、一つは物を客観的に見ることを、もう一つは自身と対象との距離を保つとい

すことを企図しているからである。このようなプロセスは、当初版画家として作家活動をスタートした彼女自身の背景と溶け合い、輪郭が判別しにくくなっている。光沢を帯びた器の表面には周囲の景色がまだら模様に反射している。緻密に描かれてはいるが、一見何の変哲もない一枚の絵。ところが、実際は三〇〇号という、かなり大きな

サイズのキャンバスに描かれた作品である。もし、これが実物大であるとしたら、沿槽くらいの大きさのコーヒーカップということになるが、そこは人間の認知能力によってサイズ感が修正され、これはコーヒーカップをクローズアップして描いた絵であると理解できるわけである。このように、絵画とは仮に画家が見たままを描いたものであつたにせよ、そこには一人ひとり異なる人間の持つ感覚と知覚の働きが反映されている。

再び絵に戻ろう。この絵と絵を見るわれわれの目との間にはある一定の距離、すなわち空間がある。同様に画面の中にも空間を感じ取ることができ。それは光で満たされた空気感のようなもので、柔らかく対象を包み込む虚構の空間である。つまり、この絵にはコーヒーカップとそれを取り囲む空気が描き出されていると言ふことができる。もちろん、空気を目で見ること

はできないが、絵画では、物体も空間も等しく絵具という物質に還元されて存在している。それらはキャンバスという布地を覆いつくす絵具の表面として可視化されているのである。いったん、写真という媒体に変換したイメージを元に描き上げるという手間をかけることによって、伊庭の絵は、いわば目で触られる質感のようなものを獲得して

いるといえよう。

さて、近年伊庭は映像作品にも取り組んでいる。その動機としては、「映像は光の束なので、支持体がないといふか、物質的でないけれども像が結ばれた」と解釈することができる。この

ような対象との物理的な、あるいは精神的な距離感が伊庭の絵画作品の特徴を形成している。

再び絵に戻ろう。この絵と絵を見るわれわれの目との間にはある一定の距離、すなわち空間がある。同様に画面の中にも空間を感じ取ることができ。それは光で満たされた空気感のようなもので、柔らかく対象を包み込む虚構の空間である。つまり、この絵にはコーヒーカップとそれを取り囲む空気が描き出されていると言ふことができる。もちろん、空気を目で見ること

はできないが、絵画では、物体も空間も等しく絵具という物質に還元されて存在している。それらはキャンバスとい

う布地を覆いつくす絵具の表面として可視化されているのである。いったん、写真という媒体に変換したイメージを元に描き上げるという手間をかけることによって、伊庭の絵は、いわば目で触られる質感のようなものを獲得して

(安來 正博 当館上席研究員)

註一

「見ることで対象に触るために」(画家・伊庭靖子「インタビュー」) ウェブ版『美術手帖』二〇一九年八月五日。

https://bijutsuchuu.com/magazine/special/pro motion/2019