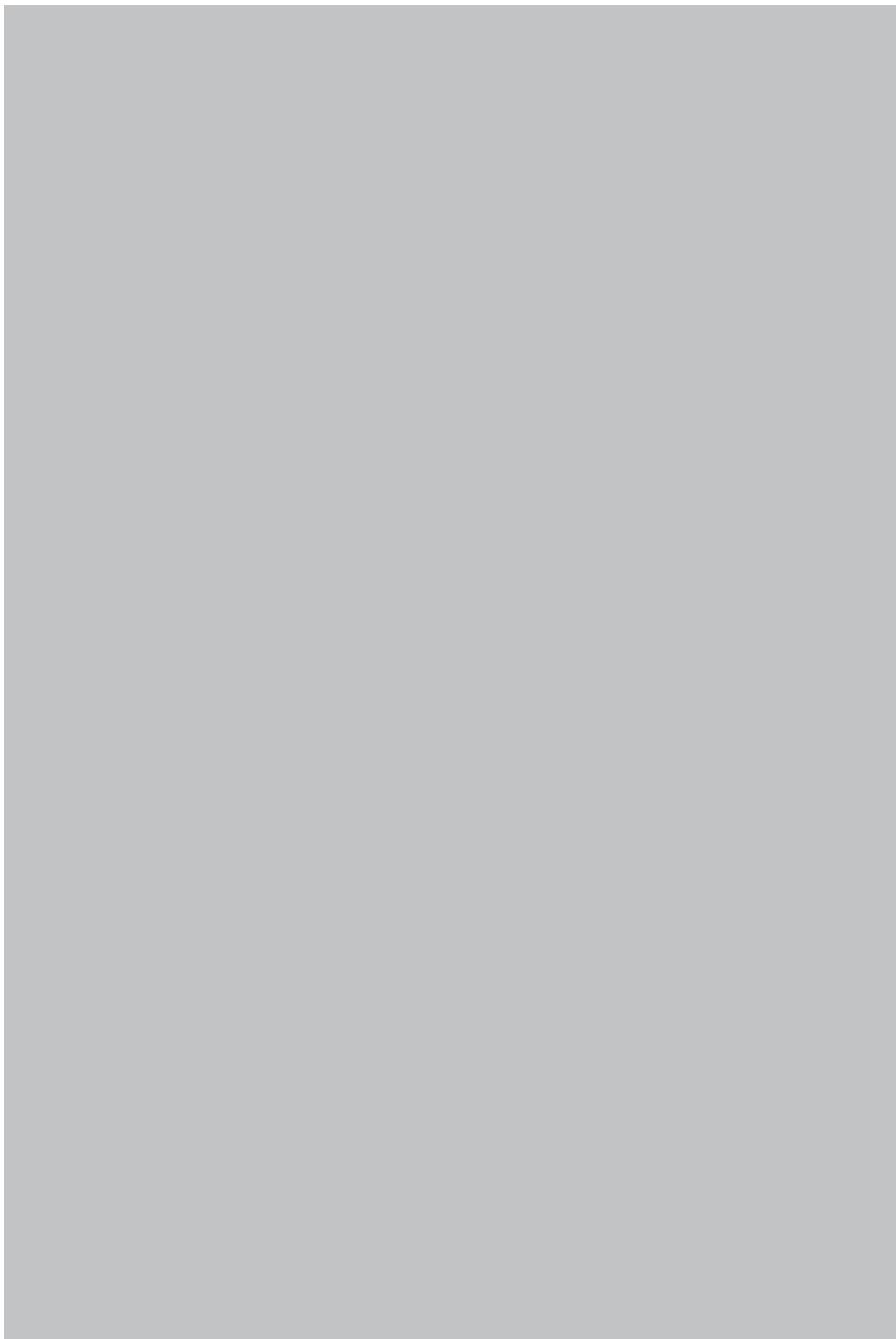


国立国際美術館 ニュース

2023.02
248

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



早期発見・早期治療

—職員一丸となつて行う日常的コレクションケア

邊牟木 尚美

国立西洋美術館（以下、当館）は、保存修復室と保存科学室を有する唯一の国立美術館である。保存修復室と聞くと、メディアの影響からか、いつも作品（とくにカンヴァスに描かれた絵画）のクリーニングやワニス除去といった大掛かりで直接的な保存修復処置ばかり実施していると一般的に思われがちであるが、美術館職員である保存修復家にとって、保存修復作業は業務全体のほんの一部でしかない。

当館では、作品をよりよい状態で保管し、来館者に鑑賞してもらうために「予防保存」という概念を第一に優先して作品管理を行っている。これは、取返しのつかない事態が起らぬよう、日頃からこまめにケアしようという指針である。本稿では、当館が実施している予防保存対策のうち、①環境制御、②常設展示の定期点検・埃払い、③屋外彫刻の定期メンテナンス、④監視員・守衛からの報告と対応、を紹介したい。

① 環境制御

作品の劣化を促進させる要因には、温湿度、光、空気環境、虫菌害、振動、自然災害・人的被害などがある。当館では建物専門職員、建物管理業者、保存科学室が協働して、劣化要因を極力排除し、作品の周辺環境を常に適切に調整・管理することで、劣化速度を遅らせる予防的措置を講じている。

例えば、展示室・収蔵庫・保存修復処置室など作品が存在する場所は、すべて空調を二四時間稼働しており、室温二二度・相対湿度五三パーセントをほぼ一定にキープしている。これらが大幅に変動することは滅多になく、毛髪式温湿度計測器の記録紙は、定規でまっすぐ線を引いたのではないかと他館から驚かれることもしばしばである。

② 常設展示の定期点検・埃払い

当館の常設展には約一四〇点の絵画、一五点の指輪、二〇点の彫刻が展示されており（紙作品は不定期展示）、月一回の頻度で休館日である月曜日に「常設展示作品の定期状態調査、および、絵画額縁・彫刻の埃払い」を実施している。頻繁に作品状態を観察することで、劣化部分の経過観察や新たな劣化箇所の早期発見・早期治療を目指し



図1 常設展示絵画額縁の定期点検



図2 彫刻の埃払い

ている。さらに、こまめに汚れや埃を除去することにより、大がかりな保存修復処置をせずに済む期間を延ばす努力をしている。

絵画に関しては、展示エリアを三ブロックに分けて毎月一ブロックずつ作業を行い、三か月に一度は常設展の全作品が点検・埃払いをされるよう、ローテーションを組んでいる。

絵画保存修復を専門とする職員一名が作品状態を丁寧に点検、外部フリーランスの保存修復家二名が額縁を丁寧に点検して埃を払い。作品・額縁とともに新たな劣化箇所の発生等の特筆すべき事項があれば、収蔵番号や材質、寸法などの基本情報に加え、作品の大好きな画像を付した状態調査票に状態を記入すると同時に、デジタルカメラで画像記録も行う（図1）。

指輪と彫刻については、金属保存修復を専門とする筆者が担当している。指輪は展示ケースに入っているためにケース外から目視による状態確認のみを行い、彫刻は屋内の

常設展示に出ている作品全点の状態点検・埃払いを毎月実施している。

埃払い作業には、異なるサイズ・形状の天然素材の柔らかい刷毛を数種類用意しておき、額縁も彫刻も刷毛で上から下へやさしく埃を払う。彫刻には、HEPAフィルター付のバックパック型ミュージアム専用掃除機を用い、払った刷毛の先端が来る位置に掃除機の吸引口をスタンバイさせて埃を吸ってゆく（図二）。いっぽう、絵画は掃除機の吸引ホースが絵画表面に当たつて損傷することを避けるために掃除機を用いず、刷毛で額縁に積もった汚れと埃を床に落とした後、床をワイパーで掃除している。

現場作業後は、作業者が報告書を作成・提出し、埃払いした作品のリスト、各作品の汚れ・埃の蓄積具合、展示室全体の蓄積程度の総括、特筆すべき状態の作品画像と共に報告する。その情報をもとに、早めに保存修復室職員が簡易作業を施したり、本格処置が必要と判断した場合には次年度の保存修復計画に加えるなどし、得られた情報をお駄にしないようにしている。

③ 屋外彫刻の定期メンテナンス

当館の前庭には、オーギュスト・ロダンを中心とする六体の大型ブロンズ彫刻が恒常に展示されている。常に風雨や環境汚染物質に晒されているため、屋外彫刻は屋内に比べて劣化速度が早く、その度合いも著しい。

とくに当館は東京の上野公園内に位置するため、強風の日には公園の砂がサンドブラストのように彫刻表面の保護ワックス層を少しづつ削り、露わになつた地金と雨水や環境汚染物質で化学反応が起こり、彫刻表面に腐食生成物（鏽）が発生する。彫刻表面に付着した汚れ・砂と鏽が癒着してしまい、簡単に除去することができなくなってしまう。

作品の大きさや劣化度合いを考慮しながら、毎年一～三体ずつメンテナンス作業を行い、各作品が少なくとも一、三年に一度は処置されるようローテーションを組んでいる。作業はフランスのロダン美術館での就労経験もあるフリーランスの彫刻保存修復家に依頼し、また、筆者もその作業を手伝うことで技術・知識の習得を目指している。彫刻周囲に足場を組んでの高所作業が必要であり、塵芥の除去・汚れ・砂と癒着鏽の除去、表面の水洗、表面乾燥、顔料を混ぜたワックス塗布・焼き付け磨きを行う。

癒着鏽の発生を防ぐため、屋外彫刻も屋内同様に、筆者が頻回な埃払いや部分的なワックス塗布などのメンテナンスをすべきだが、足場の問題、休館日の前庭での取材・撮影、天候、筆者自身の予定などに左右されるため、なかなか改善に至っていない。

④ 監視員・守衛からの報告と対応

監視員・守衛から定期報告される情報も、コレクションケアの重要な情報源の一つである。

展示作品への接触を禁止している当館でも、来館者が故意に、または、意図せず展示作品に触れてしまう事例が日々何件か発生する。その接触情報はエクセルファイルにまとめられ、「作品接触報告書」として毎週メールで学芸課に報告される。そこには、事案発生日時、作品展示場所、対象作品の種別（絵画、版画素描、彫刻等）、作品タイトル、接触した来館者のおおよその年齢・性別（五〇代男性、中学生女子等）、接触箇所（額縁右辺下部、彫刻の左足先部分等）、どのように触れたかを表した状況（手で握った、手で軽く叩いた、パンフレットが当たつた等）、状態（異常なし等）が含まれている。その他にも、監視員らは開館前・閉館後に展示作品の状態を観察し、気になるところがある場合には、それらの情報も追加報告される。報告をみて現物確認が必要と思われる場合は、即時、展示室に作品を実際に見に行き、改善策を検討・実施し、対応を監視員にメールで報告する。作業不急と判断した場合は、月一回の埃払い時に確認作業を行う。報告書受信時には毎回コメントを返信し、どんなに些細であっても気になることがあればいつでも連絡をもらえるように伝え、平時からコミュニケーションを密に取るようにしている。

さらに、守衛から直接筆者へと報告が届くこともある。例えば、前庭の彫刻に付着した鳥の糞尿などが、雨が降つても自然に除去されないという報告を受けた際には、筆者が脚立と資機材を持って現場へ急行し、除去作業を行う。更なる劣化を防ぐとともに、来館者の鑑賞の妨げにならないよう、早めの作業を心掛けている。

本稿で紹介したコレクションケアは、先代室長時代から継続して行われてきたものばかりで、筆者が始めたものではない。先進的な考え方を持ち、これらをルール化した先代に感謝したい。

保存修復室だけではコレクションケアのすべてを担うことは不可能であり、様々な職員の協力なしには実現できない。だからこそ、日常的に協力してくれる同僚たちの労力を無駄にせず、共有してくれた貴重な情報を活かしきることが、よりよいコレクションケアになると信じている。

（へむき なおみ 国立西洋美術館 学芸課主任研究員／保存修復室長）

コロナ禍における作品保存—変化の中でも変わらないこと

塚本 貴之

新型コロナウイルスが世界にまん延し、日々の暮らしを一変させてから早くも三年が経つた。流行初期と現在では、ウイルスの脅威に対する戸惑いや不安といった人々の意識は多少の変化をみせ、徐々にではあるが「新型コロナウイルスが存在する」状況に順応しながら、元の日々を取り戻そうとしている。これは筆者が身を置く美術館、あるいはその業界に囲っても同様である。そのような中、作品保存を担当する立場から改めて考えてみると、この三年間は、(新型コロナウイルスの影響の下)「作品」と「人」(直接的には、人の健康)を天秤にかけて、そのバランスを如何に保つかという闘いだったかもしれない。少々オーバーに聞こえてしまふかもしないが、少なくとも流行初期の情報が定まらない頃はそう考えていました。ここでは、些か時期尚早と思いつながらも、一つの事例として、作品保存の視点から少し当時を振り返ってみたい。

作品メンテナンスの様子

二〇二〇年四月。一度目の緊急事態宣言に伴い、大原美術館は約五ヶ月の臨時閉館を実施した。この間、館内では再開館に向けて入館制限や密の状態を回避する手段を検討、さらに来館者および職員用の消毒エタノール(または清掃用に加速化過酸化水素)の調達などに奮闘する。いっぱい作品に直接関わるところでは、展示作品を減らすことでの、隣り合う作品同士の間隔を広げ、鑑賞者が密になりにくい状況を作った。これらの対策は、当時発表された公益財団法人日本博物館協会による「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」などを参考に、比較的早い段階で検討することができたが、作品メンテナンスと空調の運用方法についてはしばらく頭を悩まさることになる。以前は、開館前の額縁の埃払いやグレージングの飛沫跡の除去を何も気にすることなく行っていたが、コロナ禍に入つてからは、こうしたメンテナンスは簡単に行えるものではなくなったのだ。

ウイルスが作品を経由して来館者に感染する可能性は、その接触頻度と距離から考えても極

めて低いが、直接作品に接して処置を行う担当者にとって、(当時は)感染の可能性が無いとは言い切れない状況であった。また、新型コロナウイルスに有効とされる消毒用エタノール(七六・九・八一・四ボリュームパーセント)は、額のグレーディングにアクリルが使用されている場合、クラックを誘発するので積極的に用いることができない。そのため、作品メンテナンスでは消毒を目指すのではなく、従来の処置に留めるほしかなかつた。

他方、空調の運用についても、当館だけでなく恐らく全国の美術館施設が同じような悩みを抱えていたのではないかと想像する。美術館において空調の運用とは、作品を取り巻く温湿度管理であり、それが乱れるとカビや虫の発生といったリスクに直結する。そのため、館の規模の大小関係なく、日々適正な温湿度環境の維持に努めるわけだが、感染対策として有効な「換気」とは少々相性が悪い。つまり、充分な空気の入れ替えを行うには、外気を積極的に館内に取り入れる必要があるのだが、そうすると展示室内の温湿度が大きく乱れるのは明白であり、温湿度を一定に維持しようと本来のかたちと矛盾した運用となってしまうのだ。「鑑賞における環境」という点で、ここでも「作品」と「人」の狭間に立たされることになる。

この他にもコロナ禍における作品保存では、多くの課題が取り残されている。なかには、ウイルスが存在する限り、解決しないものもあるかもしれない。ただ、この三年間を経験してみて感じたのは、もともと作品保存は「保存」と「展示」という矛盾する行為の中で両者のバランスを取ることであり、そこにウイルスによって脅かされる「人」の健康への配慮の要素が加わったとしても、その本質は何も変わらないということだ。常に「保存とのバランスを取ること」。コロナ禍によって多くの状況が変化せざるを得ない中で、それを強く再認識できたことは悪い経験ではなかつたように思う。

(つかもと たかゆき 公益財団法人大原美術館 学芸員「作品保存・管理」)

オンラインクリエイターで作品を見守る——コロナ後の美術作品の貸出 小川 紗子

美術館では展覧会開催のために多くの美術作品の貸し借りが行われている。その際、とくに海外美術館との間では、貸し手の美術館職員が作品輸送に付き添い、展示作業に立ち会うことが常であり、同行する人あるいはその業務をクリエイターと呼ぶ。クリエイターは作品の状態や取り扱いについて、借り手に直接注意点を伝え、展示やメンテナンスの指導をするだけではなく、トラブル発生時には対処の判断、協議をする重要な役割を担っている。

このようにクリエイターワークは、作品を見守り、異なる場所でも安全に展示されるよう努める、コレクションケアにおける重要な業務の一つである。しかしコロナ禍によって、人の移動、とくに海外渡航が困難になり、これまでのようにクリエイターが同行できない状況で作品を輸送しなければならない事態が生じた。そこで急速に拡がったのが、ウェブ会議システムを活用したオンラインクリエイターである。借り手はタブレット端末等で展示作業の様子を撮影し、貸し手はオフィスや自宅から共有された画面越しにその状況をリアルタイムで監督する。

筆者には、貸し手、借り手双方の立場でいくつかの事例を経験する機会があり、オンラインクリエイターにはやはり向き不向きがあると感じた。今後もリアルとオンラインが併存する状況が続くと予想されるため、双方の利点と欠点をよく理解し、目的や状況に応じて使い分けることが重要である。今後のために、改めてオンラインクリエイターの特徴について整理してみたい。

まずオンラインで代替可能なのは、トラブル発生時の迅速な対応協議である。展示作業中は急な判断を要することが多少なりとも発生するので、オンラインでタイムラグなしに協議できるメリットは大きい。そして、画面越しであるとはいって、貸し手が監督している状態は、作業現場に緊張感が生まれ、事故の抑止につながるだろう。

「ボイス+パレルモ」展（2021年、当館）でのオンラインクリエイターによる展示作業

な作業のうちもつとも重要なのが、貸し手による作品のコンディションチェックである。作品の細かな状態を画面越しに正確に把握することは困難であるため、借り手側を信頼して任せられる必要がある。また、大型作品の場合は、作業の様子全体をカメラに収めようとすると遠くからの撮影にならざるを得ず、貸し手は作業の詳細を把握しづらい。ただし手元を撮影する端末が他にあれば同時に細かい作業を観察することは可能なので、借り手は複数の端末を用意するのが望ましい。

組み立てが必要な作品や構成要素が多いインスタレーションの展示作業では、細かな調整や指示出しの難しさがハードルになる。この場合、注意事項の文書化、図面やマニュアルの整備、記録画像の共有など、手厚い事前準備との組み合わせが必須となる。これは通常の展示や貸し借りでも必要な作業であり、読み手に伝わりやすいマニュアル作成を意識するよい機会になるだろう。

海外美術館が相手の場合、オンラインでは時差の問題がより顕著になる。借り手側が大きい場合は、借り手側も展示作業を午後や夕方に使う必要がある。さらに長時間にわたって画面越しに作業を監督するためには集中力を要する。その点で筆者が使い勝手がよいと感じたのは、チャットツールを用いた方法である。テキストによるやりとりを基本とし、必要なタイミングでビデオ通話に切り替えて作業を監督できる。また写真や短い映像の共有が容易で、後で見返すことも可能である。

現時点では、オンラインクリエイターは主に展示作業の立ち会いに特化している。輸送中の見守りは不十分であり、実際に不安に感じた事例もあった。オンラインクリエイターといふ新たな手法の導入は大きな変化だが、もつとも重要なのはこれまでと変わらず、貸し手と借り手の間で十分な意思疎通を図り、お互いに信頼できる状態で貸し借りを行うことである。コロナ禍で美術作品の貸し借りが困難になつた面はあるが、従来の仕事を見つめ直し、よりよいコレクションケアのあり方を考えるチャンスに変えていきたい。

（おがわ あやこ 当館主任研究員）

所蔵作家インタビュー 須田 悅弘

聞き手・小川 紗子（当館主任研究員）

国立国際美術館では須田悦弘氏の作品を三点所蔵している。《チューリップ》（一〇〇六年）を地下の展示室へ降りるエスカレーターから目にされた方も多いだろう。《雑草》（一〇〇六年）は展示室の床に開いた穴の中で、まるでそこにずっと生えているかのように、ひとつと展示される。二〇一二年度に開催された当館のコレクションを巡回展示する「国立国際美術館コレクション 現代アートの一〇〇年」（以下、巡回展）（註二）では《バラ》（一〇〇六年）を出品し、各会場で須田氏に展示指導をおおいた。本インタビューは、改めて二〇一二年一二月九日に三つの作品の制作背景と、空間を含めた作品の展示再現について伺つたものである。

—— 国立国際美術館（以下、国際美）が所蔵する作品は、すべて「一〇〇六年の『三つの個展』」（註二）に出品された作品です。展覧会に合わせて制作されたのでしょうか。

須田 三点とも新作として作りました。実際に美術館に行って下見をして、まずエスカレ

ーター近くの丸いコンクリートの柱に何かやりたいなと思い、次に美術館の床のコンセントボックスがすごく気になつたので「じゃあここにも何か」という話になりました。それから、展示室内に四角くて太い柱がありますよね。その柱を中心にして三つの仮設の通路を放射状に作り、それぞれ奥に《バラ》、他の美術館から借用した作品二点を設置しました。

《チューリップ》を作るにあたっては、コールダーの赤い大きなモビールの作品（註三）が近くにあるので「じゃあ赤い花かな」と思い、チューリップに。展覧会が終わつた後、とくに邪魔にならないからこのまま設置しておこうかという話になりました。いろんな角度から作品が見える階段やエスカレーター付近が好きで、普段からその辺りに設置することが多いです。国際美でもほとんどの人がエスカレーターで行き来しますよね。

—— 《雑草》は床のコンセントボックスの中に設置された作品です。普段は閉じているところですが、下見された時にはたまたま開いていたのでしょうか。

須田 いえ、下見に行つて床を見ていた時に気付きました。床とか隙間とか、端っこを見るのが好きなんですよ。国際美は木口が並んだ結構特殊な床材を使つていて、しか

かもコンセントボックスは蓋の部分の角が三角で金属になつていて、わりと目に入りやすい。これが会場内に至るところにあるというので、何か使えないかという話になりました。ただ完全に蓋を取つた状態だと人が落ちて危ないというのと、作品のセキュリティのことを考えて、アクリルでぴったりの蓋を作ることにしました。コンセ

ントボックスのあるところならどうにでも展示できるんだなあって、後になつてから思いました。

—— 須田さんの作品には、《チューリップ》と《雑草》のように展示場所がある程度決まっている、既存の空間に合わせて作られた作品と、《バラ》の「三つの個展」でのインスタレーションのように展示空間ごと作られる作品の二つのタイプがありますが、ご自身の中ではどのような違いがありますか。

須田 基本の考え方にはあまり違いはないくて、空間と木で彫った植物、という意味では同じようなものです。木で彫った植物を配置する空間を自分で作る場合と、例えば《チューリップ》のように特定の柱に設置する場合も、周りを自分で作るかどうかといふ違いしかないと思っています。たまに空間ごと自分で作りたいと思う時があって、例えば《バラ》は展示室の中央に太い柱があつて動かせないという状態だったのです、じゃあ通路を三方に作ろうかなと考えました。

—— 《バラ》は一〇〇六年に収蔵して以来、一度も展示したことありませんでした。ですから「三つの個展」の時と同じように、《バラ》を展示するなら通路も作らなければいけないと思っていたんです。ところが巡回展のために須田さんにお聞きしたら

「それはなくてもよい」というお答えでしたね。

須田 仮設した通路の先に設置したのは覚えていましたが、今回の巡回展で展示する話になつた時は、同じように通路を作りたいとは思ひませんでした。最初に屋外でゲリラ展示した二つの作品、《銀座雑草論》（九九三年）（註四）と《東京インスタレイション》（一九九四年）（註五）は空間と彫刻が一体になつていて、空間ごと移動できる作品なので、それを別々にするということはありませんがそれ以外の作品は、ど

うしても通路でなきや嫌だという作品は意外とないですし、場合によっては自分で作った空間でなくてもよいんじゃないかなとも思います。

——今後、改めて《バラ》を当館でも展示したいと思っていますが、次回に限らず、須田さんとしてはどちらの展示方法でも今後は構わないでしょうか。

須田 いいと思います。いずれ自分がいなくなつても美術館はおそらくあり続けるでしょうから、展示場所に関しては担当のキュレーターの方にお任せします。

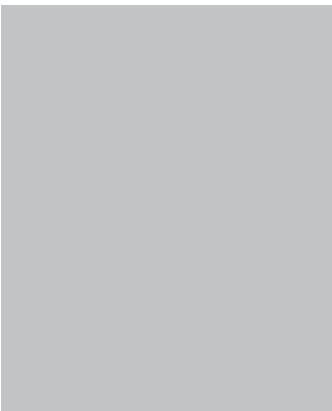
須田さんがご存命かそうでないかにかかわらず、私たち美術館がまったく違った展示の仕方については許容されるのでしょうか。例えば、巡回展で展示に立ち会つていただいた時に「必ずしもこの向きや位置関係で設置しなくてもいい」ともおっしゃっていました。空間も作品の一部と考える場合、ご自身の作品の展示に別の人達が関わることについて抵抗はないのでしょうか。

須田 うまくいくなら気にならない、ということですね。過去に展示された写真を見て「そうするか……」と思ったこともないことはないです（笑）。人が違えば当然違うなのはしょうがないですが、そこは少し難しいというか微妙なところではあります。でも、お金を出して買ってもらっているので煮るなり焼くなりされてもしかたないとも思いますね。

——インスタレーション作品などでは、展示を再現する手がかりとして、アーティストに展示方法や空間についてヒアリングしたり、指示書を作つていただく取り組みが進んでいます。

須田 様々なアーティストが、展示方法や空間についてヒアリングしたり、指示書を作つていただく取り組みが進んでいます。アーティストが、展示空間をどのように見たいのか、何をどう見たいのか、何をどう触りたいのか、など、アーティストの想いを尊重して、できるだけ忠実に再現する努力をしています。

——インスタレーション作品などでは、展示を再現する手がかりとして、アーティストに展示方法や空間についてヒアリングしたり、指示書を作つていただく取り組みが進んでいます。



須田悦弘《チューリップ》2006年 木、彩色
サイズ可変 国立国際美術館蔵
撮影:福永一夫



須田悦弘《雜草》2006年 木、彩色 サイズ可変
国立国際美術館蔵 撮影:福永一夫

須田

美術館などの場合は、破損の可能性を考えると基本的には観客の手の届かないところ、あるいは届きにくいところに展示してください、ということになるでしょうか。

個人的には触れるくらいのところにあってもよいとも思うんですけど、美術館側としてはそれでは困りますよね。自分でも壊れやすいものを作っていることはわかつてるので、壊れることに関して嫌な思いはひとつなく、「壊れるだろうな」くらいの感じです。ただもういい大人なので、手が触れられる、あるいはぶつかっちゃうようなところに設置するというのはあまりよくないです。

須田

——公的な機関に収蔵されたことで保存の意識が強まり、作品展示の可能性が狭まるところに設置するというのではありませんよ。

須田 触られない場所となると、高いところか遠いところになりがちなので一見すると不可能性が狭まるという風に考えられますよね。ただ自分自身は、こここの場所での展示ができないときに、じゃあどうしようかと考えることで、ハツとひらめいたりする。

それは逆に可能性を広げているとも言えます。いまや「隙間作家」みたいになつてますけど（笑）、面白い隙間を見つけていくきっかけというのは、じつは壊れないようにならざるを得ないのです。事態のとらえ方が、アイデアが湧くというところが自分には元々あるのかなと思います。

——制約があることでかえって可能性が広がるというのは素晴らしいですね。今日は興味深いお話をありがとうございました。

註一

国立美術館の所蔵作品を効果的に活用し、広く国民の鑑賞機会の充実を図ると共に、近・現代美術振興に資するため毎年実施される「国立美術館巡回展」の枠組みで開催された。二〇〇三年四月一日～五月二十九日に広島県立美術館、同年六月一日～八月二日に大分県立美術館を巡回した。

三つの個展：伊藤存・今村源、須田悦弘二〇〇六年六月二七日～九月八日（国立国際美術館）。

アレクサンダー・コールダー「ロンドン」一九六二年 アルミニウム・スチール、彩色 国立国際美術館蔵。

二階の吹き抜けに展示されている。

須田悦弘《銀座雜草論》一九九三年 ミクストメディア 山梨県立美術館蔵。

須田悦弘《東京インスタレーション》一九九四年 ミクストメディア 山梨県立美術館寄託。

註五

註四

註三

註二

註一

館蔵品紹介

オノ・ヨーコ
(1933-)《忘れなさい》
1988年
ブロンズ
9.4×23.5×24.0cm
© Yoko Ono

正方形に近いブロンズ製プレートの中央に、同じくブロンズの縫い針が突き立っている。繊細さと強さ、そして緊張感に満ちた本作のタイトルは『忘れなさい』。針が刺す痛みを忘れよどいうのが、あるいは目の前にある作品「」と忘却せよというのか。

忘れ得ぬものを忘れよという一律背面を内包したこの彫刻作品は、オノ・ヨーコが一九六六年に発表した同タイトルの作品が展開したものである。オノは六〇年代から今日まで、音楽、パフォーマンス、映画、美術などの分野において、先駆的な仕事で国際的に大きな影響を与えてきた。後に夫となるジョン・レノンと出会うことにもなったロンドンでの個展「Yoko at Indica」(Indica Gallery、一九六六年)は、そのキャリアの中でもとにかく重要なものと位置付けられる。日常的なオブジェと短く詩的な文から成る出品作品は、ファン・アートの常識を日常の側から軽やかに覆し、観る者の想像力を刺激するものであった。この時に発表した『忘れなさい』では、*「」*にでもある針(サイズは本作とほぼ同じ)と透明アクリル製の縦長の台座が用いられ、大きな空気の塊の上に細い針が屹立している。軽さ、鋭さ、透明感といった要素の重要性は明白である。

オノが一連のブロンズ作品を発表したのは、一九八九年のホイットニー美術館(ニューヨーク)での個展「Yoko Ono: Objects, Films」のことであつた。カタログ冊子の出品リストによれば、

『忘れなさい』以外にも『リンク』『釘を打つための絵』(いずれも一九六六年)など六〇年代の代表作がブロンズとなり、両方のバージョンが展示室に並んだ。ここで発表されたブロンズの『忘れなさい』には人工大理石の専用台座が用いられ(当館所蔵のエディションには台座は含まれていない)、一九六六年の作とは対照的に重厚さが際立つ。

なぜブロンズなのか。オノは一九八八年に「ブロンズ時代」という短いテキストを著し、六〇年代と八〇年代の隔たり、軽やかに覆し、観る者の想像力を刺激するものであった。この時に発表した『忘れなさい』では、*「」*にでもある針(サイズは本作とほぼ同じ)と透明アクリル製の縦長の台座が用いられ、大きな空気の塊の上に細い針が屹立している。軽さ、鋭さ、透明感といった要素の重要性は明白である。

正方形に近いブロンズ製プレートの要素の重要性は明白である。

オノが一連のブロンズ作品を発表したのは、一九八九年のホイットニー美術館(ニューヨーク)での個展「Yoko Ono: Objects, Films」のことであつた。カタログ冊子の出品リストによれば、

私が連想していた死の重みのかわりに、暖かいきらめきを持ち始めました。

「中略」ある日、私は、優雅に、くつろいで、ブロンズを扱える人間になるでしょう。」ホイットニー美術館での展覧会は一九七一年のエバーソン美術館(ニューヨーク)以来のまとまつた個展であったが、その間、一九八〇年にオノは夫のレノンを殺害されている。ブロンズによる制作は過ぎ去った時間と癒されぬ過去を抱えて、到来した新しい時代に挑む作家の意欲的取り組みと見なすことができる。

その後も精力的に作品を発表し続けたオノは、一〇〇〇年より北米・韓国・日本を巡回した大回顧展「YES YOKO ONO」にて、作家としての評価を世界的に揺るぎのないものとした。

(橋本 梓 当館主任研究員)

註一

このテキストは以下の展覧会カタログに日本語と英語で掲載されている。続く引用も同様。「踏絵」オノ・ヨーコ展(草月美術館、東京、一九九〇年)。同展において、一九六〇年代の作品と一九八八年のブロンズ作品が、国内で初めて並置して展示された。