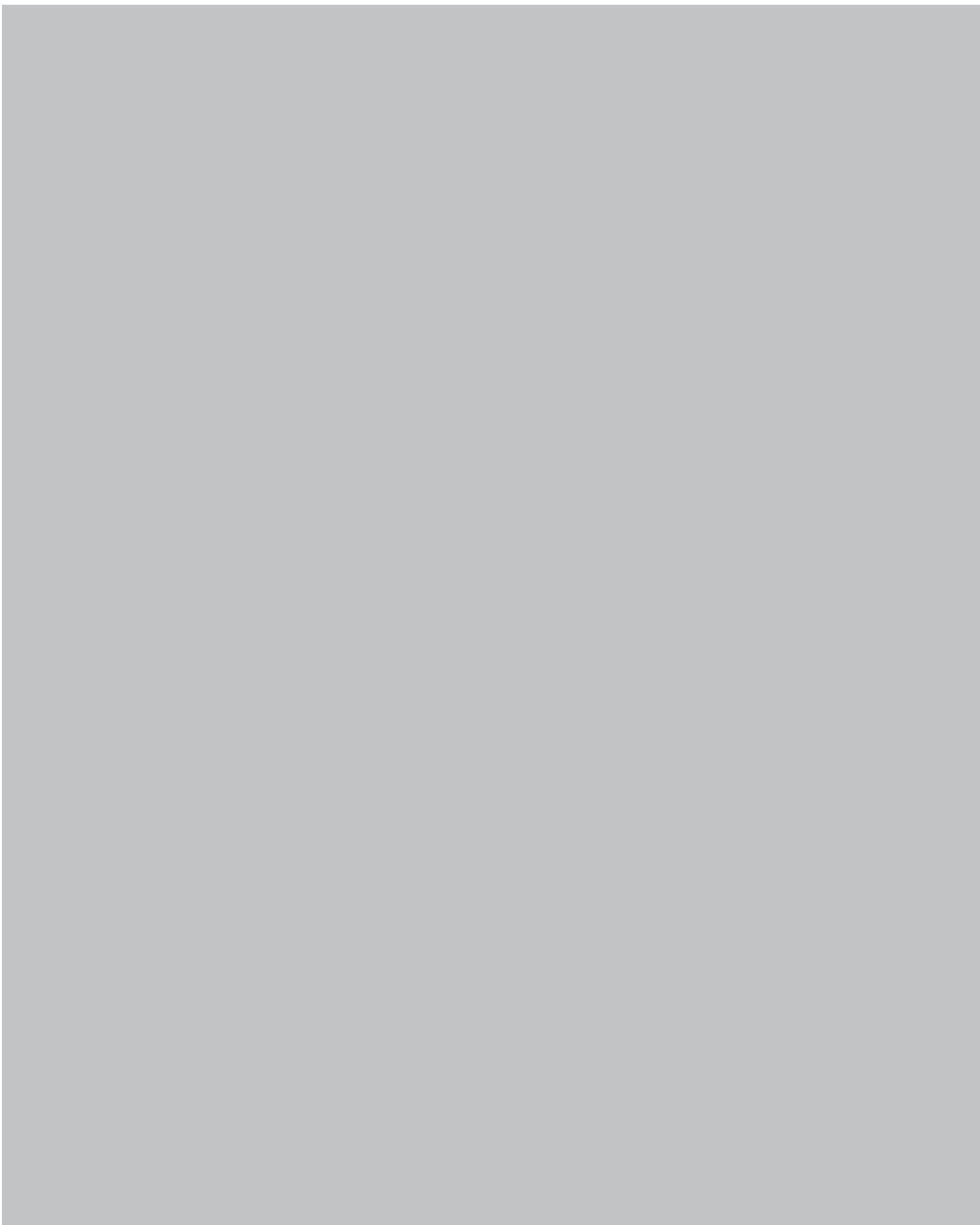


国立国際美術館 ニュース

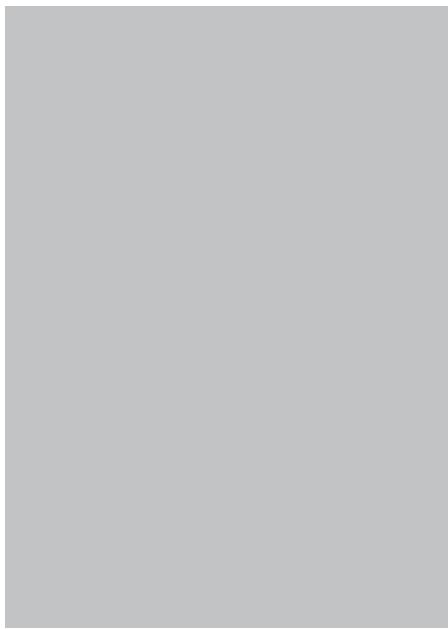
2023.05
249

THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



ベルクグリューンのピカソ・コレクション —「ピカソとその時代 ベルリン国立ベルクグリューン美術館展」に寄せて

孝岡 瞳子



図一

『中央美術』(第98号、1924年1月)表紙
パブロ・ピカソ《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》1919年
© 2023 - Succession Pablo Picasso - BCF (JAPAN)

ピカソ二点の内、静物は今度の出品中一番優れたものだと思う。此の画で初めて、形などを或る程度迄無視してもその代り普通の画では得られない効果を得られるということがよく解るだろうと思う。
：（中略）：此の画では決して強烈な色は用いていない。極く普通の色彩を施して而かも非常に色感が強調されて見える。これは色の対象一つから来ているもので、彼〔ピカソ〕の鋭い感官を通して初めて得られる効果だと思う。そういうことから古来此の画の如き色の効果的なものはなかったとさえ私は感じた（註一）。

一〇〇年前、大正末期の日本でフランス美術三三二点がまとめて展示された。二科第十回美術展覽会（以下「第十回二科展」）においてである。西洋美術の実物が日本で広く公開されたのは初めてのことではなかったが、これが当時の日本において西洋美術を直に鑑賞することができた稀有な機会であることにかわりはなかつた。かつ、フランス美術の「今」を可能な限り日本で伝え、見せることを実現させた最初の機会の一つでもあつた。

そして、そこには後にハインツ・ベルクグリューンのコレクションに加えられていく、パブロ・ピカソの《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》が出品されていたのである（註二）。冒頭に引いたことばは、第十回二科展について洋画家の山下新太郎が記したものであるが、引用にある「静物」とは《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》のことを指しており、山下がその色彩の効果をはじめ同作品を高く評価していたことが分かる。また、その図版は第十回二科展の目録に掲載され、カラー図版が『中央美術』の表紙（図一）を飾っていることからも、山下のみならず、日本の芸術界がこの作品に注目していたと言えるだろう。

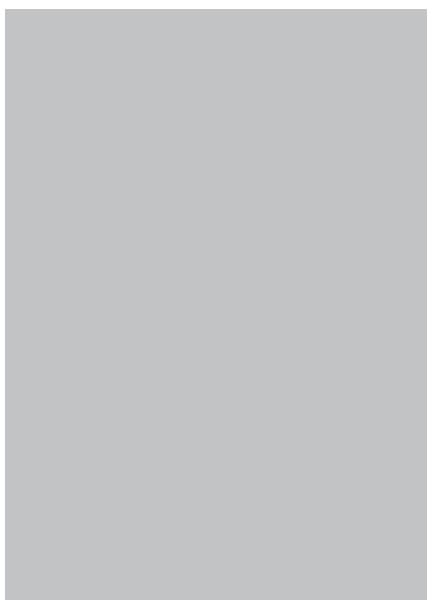
第十回二科展には、ピカソの油彩画一点《静物》（現《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》一九一九年、ベルリン国立ベルクグリューン美術館）と《女の顔》（現《シユミーズの女の胸像》一九二三年、アビゲイル&レスリー・ウェクスナー・コレクション）がパリの画商ポール・ローザンベールを介して出品された。パリのピカソ美術館には、当時、この展覽会準備のために渡欧していた洋画家の石井柏亭と考えられる人物から、一九二三年五月九日付でピカソに宛てられた出品依頼書と出品作品の記入用紙が残されている（註三）。依頼書には、二科会がフランス美術愛好者の会であり、フランスの最新の動向を日本国民に示す組織であることが明記され、その動向を示す作家として、この度、ピカソ、アンドレ・デュノワイエ・ド・スゴンザック、ジョルジ・ブラック、アンドレ・ドラン、ジョルジュ・ルオー、そしてアンリ・マティスたちを選んだことが記されている（註四）。

おそらくこの依頼に応じるべく日本にもたらされた二作品は、《静物》が総合的キュビズムの様式を示す作、《女の顔》は新古典主義の画風によるものという、異なる様式を同時並行的に手掛けっていた当時のピカソの態度を端的に伝えてくれるものであった。それは、作品選定に努めた石井の意向に叶つたものもあり（註五）、実質、ピカソ側が初めて日本人の希望を汲みながら対応した出品であったと言えるだろう。また、ピカソのリアルな作品の招来は、自然、日本でピカソの芸術を論じる機運を促し、後にプロレタリア美術運動に加わることとなる永田脩の《窓辺》（図二）のよう、ほぼ同時代のピカソの画風を想起させるような表現が日本でも見られるようになる（註六）。

」のように、戦前の日本にある影響をもたらした過去をもつピカソの作品がベルクグリューンのコレクションの中に含まれていることは、ある意味、彼のコレクションを象徴する」とのように思える。ベルクグリューンが集めた一二〇点以上におよぶピカソの作品は、約七〇年という長いキャリアをもつた作家の多様な表現を凝縮したものとなつており、「個人コレクション」という一言では括ることのできない、「ピカソ美術」とも呼べるような、世界的にも優れた質と幅の広さを有している。

美術商であり、美術コレクターでもあつたベルクグリューンの経歴は、これまで自伝や展覧会などで紹介されており、その華麗な経歴を支える二本の柱がパウル・クレーとピカソの作品収集であったことは知られている通りである（註七）。彼がピカソと最初に出会つたのは、戦後の一九五〇年。パリのユニヴェルシテ通りに画廊を移して間もない頃であり、詩人トリスタン・ツラの発案で、同年にツラが刊行したピカソのオリジナル・リトグラフを挿絵にした詩集の展示を行つべく、その許可を得るためにピカソのアトリエを訪問した時であつた。

ベルクグリューンがピカソの作品を本格的に手掛けるには、それから九年の年月を待つことになる。」のように、彼のピカソ・コレクションは戦後に収集されたものではあるが、いやそれゆえに、各々の作品が有している歴史は、ピカソの歴史でもあり、前衛美術の歴史でもあると言えよう。なぜならば、ベルクグリューンが手に入れた作品の多くは、一〇世紀前半のピカソ、そしてヨーロッパのアヴァンギャルドを支え、刺激した、画商、芸術家、批評家たち——アンブロワーズ・ヴァオラール、ダニエル・ヘンリー・カーン・ワイラー、アンドレ・



図二
永田一脩《窓辺》1925年、油彩・画布
80.8×65.5cm 板橋区立美術館

ルフエーヴル、ポール・ローザンベール、クリスチャン・ゼルヴォス、ポール・エリュアール、ドラ・マール、ダグラス・クーパー、ジョン・リチャードソンらの手元に置かれ、物語を紡いできたものであつたからである。この点は極めて重要であり、一つの個性であると言えるだろう。

最初に触れた、第十回二科展への出品作である《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》は、ローザンベール旧蔵品であつた。なお、ベルクグリューンが入手した別のピカソの絵画《青いギターのある静物》（一九一四年）は、ピカソ自身が作品選定と展示にも関わった一九三一年の回顧展（パリ、ジョルジュ・プティ画廊）に出品された作品である。一二〇点以上が出品されたこの大回顧展は、ピカソ、そして当時のフランス、ヨーロッパの美術界においても画期的な出来事であり、山下ら複数の日本人もまた足を運んでいるのであつた。

ベルクグリューンの収集したピカソ作品の特質は、その造形的質の高さをわざることながら、それがベルクグリューンの手に入る以前からすでに豊かな歴史を築いていたことである。そして、その歴史の一端に第十二回二科展も置くことができるだろう。第十二回二科展は、一九二三年の九月一日より東京で開催される予定であった。しかしながら、同日に起きた関東大震災のため東京展は中止を余儀なくされ、翌月より大阪で展覧会が始まる。東京では披露されることが叶わなかつた《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》が、一世紀の時を経てベルクグリューンのピカソ・コレクションとして東京で公開され、そして、大阪に再び戻つてきたことに、ベルクグリューンのコレクションがもつ歴史の力を思わずにはいられない。

（たかおか ちか） 公益財団法人大原美術館主任学芸員

註一 山下新太郎「二科のフランス現代画」「中央美術」第九七号、一九二三年十一月、四〇頁。旧字体は新字体に改めた。〔 〕内は筆者による加筆。

註二 ピカソの《グラス、花束、ギター、瓶のある静物》と後述する《青いギターのある静物》は「」カソとその時代ベルクグリューン国立ベルクグリューン美術館展」（東京・国立西洋美術館・大阪・国立国際美術館、一二〇二年—一二〇三年）で展覧された作品である。

註三 Lettre d'Isidore Picasso datée du 9 mai 1923, série E24 du fonds Picasso, Paris, Musée national Picasso.

註四 実際には、モーリス・エ・スコハラックとルオの作品は出品されていない。

註五 石井柏亭「巴里から二科へ」「中央美術」第九五号、一九二三年八月、一〇〇頁。

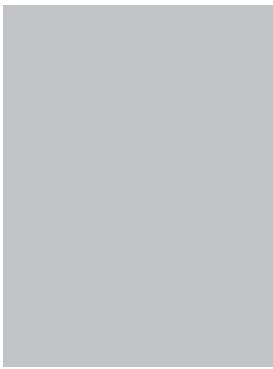
註六 永田は、一九二三年九月一日に第十二回二科展を訪れる予定であったという。また、一九二五年頃には「中央美術」のために原稿を書いていた。（追悼 永田一脩 鈴木としづな）増刊号、鳥海書房、一九八九年、二九、二二一頁。これら的情報は、弘中智子氏より提供いただいた。

註七 ハインツ・ベルクグリューン『最高の顧客は私自身ある画商の優雅な人生』田部源子訳、河出書房新社、二〇〇一年。Cat. exp., Picasso/Berghain, une collection particulière, Paris, Musée national Picasso, 2006.

画家と画商とその時代 ベルリン国立ベルクグリューン美術館展

安來 正博

—「ピカソとその時代 ベルリン国立ベルクグリューン美術館展」に寄せて



図一

パブロ・ピカソ《女の頭部(フェルナンド)》1909年
ブロンズ 41.3×26.5×28.0cm
ベルリン国立ベルクグリューン美術館
© Museum Berggruen – Nationalgalerie, SMB / bpk / Andres Kilger
© 2023 - Succession Pablo Picasso - BCF (JAPAN)

ハインツ・ベルクグリューンは一九一四年、ドイツ、ベルリンでユダヤ人の家庭に生まれた。二三歳でナチス政権の抑圧から逃れるためアメリカに渡り、美術ジャーナリストとして活動した後、サンフランシスコ美術館に勤務する。そして戦後、四八年からフランス、パリで画廊を始めると、ピカソやマティス、ジヤコメッティらと親交を深め、やがて世界的な画商となつた。八〇年に画商を引退すると、それからは自身の収集に力を入れ、世界的に知られるコレクションを形成する。

ベルクグリューン・コレクションが躍注目を集めるようになったのが、八八年のジュネーヴ美術・歴史博物館と、その三年後にロンドン・ナショナル・ギャラリーで開催された大展覧会であった。とりわけロンドンの展覧会には、五〇万人以上の人々が押し寄せた。これが契機となり、東西ドイツ統一後の九六年から、コレクションはベルリンのシャルロッテンブルク宮殿に面した建物で公開されるようになり、二〇〇〇年にはドイツ政府とベルリン市の資金援助により、ベルリン・ナショナル・ギャラリーに収蔵された。そして〇四年、ベルクグリューン九〇歳を記念して、ベルクグリューン美術館と改称。ベルリン国立美術館群の一つとして独立するに至つたのである。

ピカソ 眼前の天才

ベルクグリューンが、生涯で最も情熱を傾けた画家パブロ・ピカソ（一八八一～一九七三）。ピカソをベルクグリューンに紹介したのは、ダダイズムの詩人トリスタン・ツアラだった。パリのサン・ジエルマン・デ・プレ教会近くのカフェで、たまたまツアラを見かけたベルクグリューンが声をかけたことから知り合いとなり、ある日、ツアラに連れられて、ピカソをアトリエに訪問したのが最初であった。一九五〇年のことである。こうして、ベルクグリューン画廊でピカソとツアラによる本の展覧会が実現する。ツアラの詩集に、ピカソが挿絵を描いた。展覧会は必ずしも成功とは言い難かったが、以後、ピカソが亡くなる七三年まで、年を離れた一人の交友関係は続くこととなつた。

さて、本展に出品されている彫刻《女の頭部(フェルナンド)》（図二）に纏わるエピソードである。フェルナンド・オリヴィエは、この作品が制作された〇九年当時のピカソの恋人で、本作は、パリに住むピカソのバルセロナ時代からの友人である彫刻家マノロのアトリエで制作されたことが分かつている。このオリジナルの塑像と鋳造権を最初に買い取ったのが、ピカソの画商として有名なアンブロワーズ・ヴォラールで、さらに三九年のヴォラールの死後、ジヤック・ウルマンというコレクターによって買い取られていたものを、六〇年、当時南仏カンヌに暮らしていたピカソをウルマンと共に訪ねたベルクグリューンが、ピカソの許可を取つて、実際に五〇年ぶりにブロンズに鋳造したものである。鋳造個数は九個。出品作はベルクグリューンが自身のために取つておいた一つで、エディションは「九分の六」である。

本展の出品作からもう一点。ベルクグリューンが、五一年に最初に購入したピカソの素描《眠る男》（一九四二年）である。この作品は、詩人のポール・エリュアールがピカソから譲り受けた一点で、ある時、エリュアールのアパートマンを訪ねたベルクグリューンが一目ぼれするが、エリュアールが提示した七五〇〇 Francs という価格が高すぎたため躊躇し

るが、そこからは、彼の人生を彩った芸術家たちの生身の姿と、美術が取り持つた厚い友情を垣間見ることができるだろう。

ていると、もう一点、クレーの作品を「おまけ」に差し上げようと提案され、購入を決断

した。こうして記念すべきピカソ・コレクション第一号として、ベルクグリューンが生涯手元に置いておくこととなつたものである。ちなみに、クレー作品の方は、そのわずか数日後に、愛好家が七五〇〇フランで購入した。結局、ベルクグリューンは、ただでこのピカソの素描を手に入れたことになつたわけである。

電話が繋いだマティス

ベルクグリューンは、その著書『最高の顧客は私自身』(註一)の中で、彼が「現代フランスの最も偉大な画家」と呼ぶアンリ・マティス(一八六九～一九五四)との数奇な出会いのエピソードを披瀝している。それはベルクグリューンが南仏ニースに滞在していた時、たまたま電話帳の中に「マティス、アンリ、アーチスト——画家」の名前を見つけたことに始まる。試しに電話をかけたところ、マティスがパリに滞在していることを知らされる。そして、パリでもまた電話帳からマティスの自宅を探し出し、ついにマティスとの面会に漕ぎつけたのであった。一九五二年、当時マティスは八二才になつており、度重なる手術のあとで病床にあつたにもかかわらず、自ら応対に出ると、快く大量のデッサンをベルクグリューンに見せ、この若い画商に作品を託すことを決意したのである。

ベルクグリューンの大きな功績が、マティス晩年の「切り紙絵(パエ・デクペ)」を世に知らしめたことであろう。切り紙絵は、今回展示されている『雑誌『ヴエルヴ』第四卷三号の表紙図案』(図二)のように、当初、他の作品の下絵や図案として、四〇年代から制作されたものであったが、独立した作品としての評価は定まっていなかつた。五三年にベルクグリューン画廊で開催された個展は、その「切り紙絵」だけを集めて展示了最初の展覧会となつた。この個展の成功を契機に、「ハサミを使つ

図二

アンリ・マティス《雑誌『ヴエルヴ』第4巻13号の表紙図案》1943年
切り紙、カンヴァスに貼り付け 38.1x56.8cm
ベルリン国立ベルクグリューン美術館、ベルクグリューン家より寄託
© Private Collection, on loan to Museum Berggruen - Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin / bpk / Jens Ziehe

てデッサンする」とマティス自身が語ったように、今日では、切り紙絵は、晩年のマティスの創作活動の中核を成すものとして、その美術史的な価値が定まった。

クレーの息子

ベルクグリューンが最初に買ったパウル・クレー(一八七九～一九四〇)の作品が『遠近法のお化け』(一九二〇年)で、一九四〇年にシカゴに住む知り合いのドイツ人から一〇〇ドルで譲り受けたものであった。渡米するまでクレーを知らないといったベルクグリューンは、この年、サンフランシスコ美術館で初めてクレーの絵を見て、たちまち虜となつた。購入はその直後のことである。ちなみに、『遠近法のお化け』は、八四年にメトロポリタン美術館に寄贈された九〇点にのぼるクレー・コレクションの中の一点として、現在、同美術館が所蔵している。

ベルクグリューン画廊が開業すると、五二年に、二四点の版画からなる第一回目のクレー展を開催し、以後も繰り返し開催することとなる。残念ながら、ベルクグリューンが生前のクレーと会うことは叶わなかつたが、後にクレー家とは浅からぬ因縁で結ばれる。

それは、第二次大戦中、ドイツ軍に従軍していたクレーの一人息子フェリックス(一九〇七～九〇)が、戦後しばらく消息不明となつていたところ、ある日突然、ベルクグリューンの家を訪ねてくるという出来事があつたことである。着の身着のままの帰還兵としてやつてきたフェリックスを温かく出迎え、帰りを待つクレー夫人のリリーに知らせたのもベルクグリューンであった。知らせを聞いた夫人は、驚きのあまり卒倒したという。

ハインツ・ベルクグリューンは、一〇〇七年に惜しまれながら世を去つた。しかし、彼が残したコレクションと画商として取り扱つた名品の数々は、こうして祖国の美術館やメトロポリタン美術館ほか世界中に広がつて、未来永劫人類の文化遺産としての輝きを放ち続けることだろう。晩年、若い頃の自身を振り返りながら、ベルクグリューンはこう語つている。「その頃の私の資本と言えば、情熱と眼しかなかつたけれども、自分はこの仕事を向いているという確信もあつた。質の高いものを見抜く眼には自信があつたからだ。」(註二)

(やすぎ まさひろ 当館研究員)



註一 ハインツ・ベルクグリューン『最高の顧客は私自身 ある画商の優雅な人生』田部淑子訳、河出書房新社、一〇〇〇年。

註二 ピエール・デクス「ハインツ・ベルクグリューンとの対話」「ピカソとその時代 ベルリン国立ベルクグリューン美術館展」図録 村上博哉訳、共同通信社、二〇二二年、一六頁。

「コレクション2 特集展示・メル・ボックナー」展に寄せて

植松 由佳

国立国際美術館では、「日本国内での美術の展開と、世界の美術の動向の関連を明らかにすべく、一九四五年以後の国内外の現代美術を中心に収集」するという収集方針に従つて作品収集を続けており、現在では八一六一点（二〇二三年三月末時点）に及ぶ作品を収蔵している。

こうした収集活動の中で二〇二一年度に購入した作品の一つが、コンセプチュアル・アートのパイオニア的存在メル・ボックナーの《セオリー・オブ・スカルプチャー（カウンティング）＆プライマー》（一九六九－七三）である。石とチョークによる二点で構成された作品と、それに対応するように描かれたダイアグラムのドローリング二点がそれであるが、今回のコレクション展での展示が、ボックナーのこの作品を初めて紹介する機会となつた。

石とチョークによる作品と述べたものの《セオリー・オブ・スカルプチャー（カウンティング）》の収蔵時には、作家による作品展示のための指示書、素材となる石のいくつかのサンプル、当館の展示室に対する展示プラン案が資料として館に収められた。指示書に

基づく同様の作品はパフォーマンスなどで既に経験はあるものの、本作はインスタレーション性も強く別種の困難もあった。本稿ではコンセプチュアル・アートの記念碑的とも言える作品をいかに展示したのかを備忘録的に書き記したい。

展覧会に際しては、ボックナー自身が来館し、二週間近くに及んだ展示作業に立ち会うという幸運な時を得ることができた。

ボックナーは、一九四〇年、米国ピッツバーグに生まれた。幼い頃より美術が好きな少年であり



メル・ボックナー《セオリー・オブ・スカルプチャー（カウンティング）》1969-72年
「コレクション2 特集展示：メル・ボックナー」展示風景（国立国際美術館、2023年）
© Mel Bochner 撮影：木奥恵三

ドローイングなどで才能を開花させると、地元美術館の美術教室に推薦を受けて参加、美術賞も受賞している。カーネギー工科大学（現在のカーネギー・メロン大学）で美術を学び、卒業後はサンフランシスコ、メキシコで絵画を、シカゴで哲学を学び、故郷ピツバーグに戻り教員になった。そして六四年、ニューヨークに拠点を移し、以後現在に至るまで同地で制作を続けている。

ニューヨークでの彼は、ジュエイッシュ・ミュージアムでのガードを辞めた後、数人の作家たちのスタジオ・アシスタントを務める。やがてスクール・オブ・ビジュアル・アーツでの美術史の講師の職につきながら、同時に『Arts Magazine』誌のレビュー欄も担当するなどし、制作も続けていた。六六年にジュエイッシュ・ミュージアムで開催された歴史的な展覧会「プライマリー・ストラクチャーズ」展にもレビューを寄せており、「（略）古い芸術は、目に見えないもの（エネルギー、感情）を視覚化（記号）しようとした。新しい芸術は、非可視的なもの（数字）を可視化（具体化）しようと試みている」（註二）と記したが、この点はボックナー自身の作品にも大きな影響を与えており、ドナルド・ジャド、エヴァ・ヘス、ロバート・スミソンら、当時抽象表現主義や伝統的な構図を打ち破ろうと試みていた新しい世代の作家たちへの仲間入りを果たす。その後も一貫して合理的なシステム（数字、計測、定義）を用いて、存在の非合理性や暫定的な在り方の探求に関心を寄せている。

さて《セオリー・オブ・スカルプチャー（カウンティング）＆プライマー》の展示である。本作は六九年にボックナーが構想を開始、いくつかの作品が単独もしくは複数で発表されたが、全点の展示は今回が初めてであった。前述のように私たちの手元には展示のための指示書と展示レイアウト案が手渡されていた。その資料から、実際の展示に必要な情報、作家の意図を確認し、また次なる質問をするために昨年九月、ニューヨークのボックナーのスタジオを訪ねた。

数種類の石や展示の参考となる当館の床材サンプルを持参し、サイズや色、形状などの確認にはじまり、展示レイアウトの相談や作業手順など細部まで話し合った。それで実際の展示作業に至るやりとりを経て、石のサイズは展示空間にあわせて一～三倍に大きくなり、石の色は展示室の床にマッチするように白で統一された。こうして最終的に

は今回の展示に用いられた石やチョークなどの素材を、当館の展示空間にあわせた仕様つまりエキシビション・コリーとして扱うことが決まった。またレイアウトも若干の修正がされた。変更しなかったのは、ドローイングの《アライマー》の展示位置だったよう記憶している。

展示作業終了後にはボックナーに対するインタビューを行い、再展示、作品貸与の条件など細かな聞き取りを行った。本展では時間をかけて丁寧にボックナー自身が数字を床に書いたが、今後は記録として撮影した写真をプロジェクト投影し、その上からなぞることになるだろう。もし借用を希望する機関があれば、マスター・コピーであるオリジナルのサイズの白い石を貸与することから検討することになる。

石を数えるとはどのような意味を持つのか。「数える」とはラテン語で「カルカルス (calculus)」だが、これを訳すると「石」という意味にもなる。並列である事象が、この作品中では石という自然界の物質と人間による思考という相反するものとして存在しているのである。また「に指を意味するラテン語の「デイギトゥス (digitus)」と数字を意味する英語「ディジット (digit)」の言葉が重なり、五と〇に表される、手による創造物を主題として示す」とも可能にする。

ボックナーは展示作業の合間にいくつかの言葉を残した。例えば本作が日本の美術館に収蔵されたことは非常に重要だと。それは二〇年毎に社殿を造営し時間経ても変わらぬ姿を見せる伊勢神宮が所在することを理由にした。石のようにありふれた素材でも意図や目的を変えずに入れ替えることができるボックナーノの作品との共通点を見出したのだろう。

また壁へのテキスト「壁と二〇点の石とチョークによる本作を「島」にも例えた。展示室が大海で、個々の作品はそれに浮かぶ島

メル・ボックナー《セオリー・オブ・カルプチヤー (カウンティング)》1969-72年
「コレクション2 特集展示：メル・ボックナー」展示風景 (国立国際美術館、2023年)
© Mel Bochner 撮影:木奥恵三



のようである、と。鑑賞者には島を巡る旅人として体験をしてほしいと語った。

本展には、六六年、ボックナーの最初の個展「必ずしも芸術として見られる必要のないワーキング・ドローイングとそのほかの視覚的なもの」への出品作も豊田市美術館（註一二）より拝借することができた。これは当時、彼の勤務先のスクール・オブ・ビジュアル・アーツ付属のギャラリー・ディレクターから、クリスマス時期にドローイングによる個展を依頼されたことをきっかけに開かれた展覧会である。展覧会タイトルと同名の作品では、ボックナーの呼びかけに答えたカール・アンダレ、ベス・ジャヤド等の作家や建築家、作曲家などのメモやスケッチ、図面を学校が所有していたゼロックス機で複写した。A(アンダレ)からX(ゼロックス)までアルファベット順に一〇〇ページを本のようバインダーに綴じ、ギャラリーに配置した台座四台に乗せた。ボックナーは、ディレクターが希望した成果としてのドローイングではなく、制作の背景にあるアイデアやコンセプトにより興味を持ち、作品化したという。この展覧会はコンセプチュアル・アートによる最初の展覧会として位置付けられている（註一一）。

学校にあつたゼロックス機を使ってコピーをとり、本のよう作品化し、三一インチの彫刻台座に乗せて展示するという決定はボックナーによるものである。それと同じように、鑑賞者は一冊を手にして次の台に移るのかどうするのか。また内容が同じだと知った時にもそれでも次に進むのかという選択の決定を迫られる。読書そして選択をするという体験を鑑賞者に与え、この作品が含有する意味を思考させる作品である。

ボックナーは次のように述べている。「（略）私が意図するのは観者に対する作品の機能を変えることである。美術は誰かの知覚の記録である」とから、あなたの自身の認識へと変わるのである。（註四）ボックナーの作品が展示された場が、観者にとっての思索の場、体験の場であることを願っている。

（うえまつ ゆか 当館学芸課長）

註一 Mel Bochner, "Primary Structures," Arts Magazine 40 (June 1966): p.24 (筆者訳)
註二 出品作である《セオリー・オブ・カルプチヤー》と見られる必要な《ワーキング・ドローイングとそのほかの視覚的なもの》（一九六九年）はエディンソンが四つあり、豊田市美術館所蔵はその一つ。ニューヨーク近代美術館が所蔵するエディンソンは、アメリカ製の三十六穴パンダードが用いられているが、本展出品作は二つ次のもの。作家に尋ねたところ、「パンダードであれば種類は問わない」との回答を得た。

註三 Benjamin H. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution," October 55 (Winter 1990), pp.105-143.
註四 from the transcript of Elyne Varian's Interview with the artist in Yve-Alain Bois, "The measurement Pieces; Form Index to Impex," Mel Bochner Thought Made Visible 1966-1973 Yale University Art Gallery, New Haven 1995, p.168 (=一九九七年国立国際美術館尾崎恒一郎(編)「メル・ボックナー」「重力—戦後美術の座標軸」、一一五頁)。

高柳恵里
(1962-)
《ハンカチ》
1999年
ハンカチ
11.0×14.0×14.0cm
撮影:福永一夫

洗濯したハンカチにアイロンをあてて、シワを伸ばす。そしてそれを丁寧に折り畳み、重ねる。家の名のもと、日々くり返されるであろう一連の作業について、私たちは普段、とりたてて深く考え込むことがない。さつさと片付けてしまいたいのであれば、なおのこと。しかし、高柳恵里は立ち止まり、注視する。すっかり習慣化し、半ば自動化された日常的営為の所産こそが、彼女の制作の起点となるからだ。

きた。既存の型や枠や様式、つまり知らぬ間に自分の思考と行動を縛つてい る慣れの構造から解き放たれること が、その主たる狙いである。日々のあ りふれた状況や出来事に対し、いつま でも「未知で手探り」（註二）たらんと するその制作は、結果として、「見な くてことのない、しかしそれでいて不 可解な作品をもたらすだろう。そこで は、当たり前に見知っているはずの物 や事が、意味からも、機能からも遊離 したまま、名づけえぬ何かとして差し 出される。

はまず、彫刻概念の問い合わせ、といふ文脈上に位置づけられた（註六）。ごく身近な日常に立脚する彼女の実践は、たしかに彫刻というジャンル一般に備わる、モニュメンタルで公的な性格を相対化してくれる。あるいは本作品の場合、柔らかなハンカチの一枚一枚が、全体としてソリッドな立体を形づくっているというその構成は、いかつゝミニマリズムを異化する試みだとも考えられそうである。だが、日常との距離感を

れ、違う態度で向き合ふからこそ可能となる、「私のやつている」のアイロンがけは「一体何なのだろう」（註四）という自問。しかもこの自問には、着地すべき特定の答えが（当然というべきか）なく、むしろ高柳は「その一瞬一瞬のそのもの自体、そこで起きている出来事に真摯に対峙」（註五）しようとしている。

測りなおそうとする彼女にとって、彌刻を云々することは必ずしも本質的な問題でない。分かりきった気になつてゐる事物と向き合い、そこで何かが見つかるのを待つその制作は、一個のジャンルに収まらないより広い射程を持つているはずだ。ある種の計測結果としてあら高柳の作品は、見る者に身体験を促すだろう。それは、日常への固定化された態度をずらし、別なる視点を想像させるための「よすが」としてある。

註六 註五 註四 註三 註二

註一

たとえば以下を参照。中村敬一著『彫刻の遠心力—この十年の美術館』、一九九二年、六一八頁。

MOTコレクションつくる、つかう、つかま

「MOTコレクション」づくの開拓アーティストたち
「高柳恵里」の作品について一对談・高柳恵里
× 蔵屋美香抄録「平成二六年度 東京都現代
美術館年報研究紀要」第七号、東京都現代
美術館、二〇一五年、一七頁。