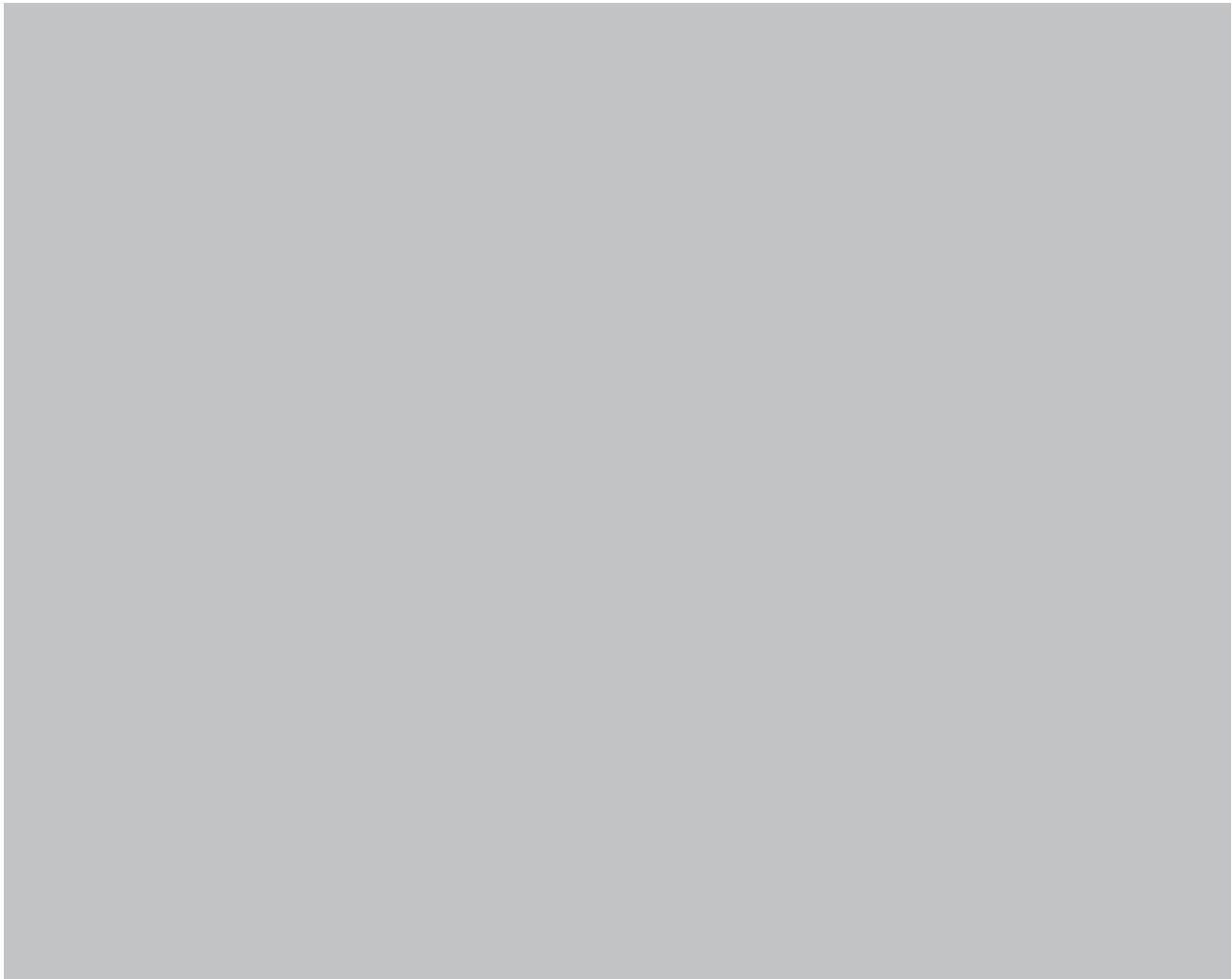


# 国立国際美術館 ニュース

2023.08  
250

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 日本家屋という複数のフレーム

鎌田 友介

一〇代の頃からか、自分を取り巻くフレームについて考えるようになった。

家族、学校、地域、国家、あらかじめ設定された逃れることのできないフレームたち。そのフレームを多視点から眼差し、私たちが生きているこの世界を多元的なものとして理解しようとする。作家活動を始めてから、そんな宮みをずっと続けてきたような気がする。

フレームはどのように構築されてきたのか、世界の構造を理解したいという欲求から建築史や産業史、近代史に焦点を当てるようになり、一〇一六年から「The House」という日本家屋をテーマにしたプロジェクトをスタートした。

日本家屋、というとどのようなイメージを思い浮かべるだろうか。木造、障子や襖、畳といった家屋を構成する素材、それらの組み合わせが醸し出す雰囲気だろうか。谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』や小津安二郎の映画に出てくるイメージを思い浮かべる人もいるかもしれない。

時に日本家屋はその簡素な作りから日本独自のシンプルな美を体現する文化として語られることがある。「日本の」空間の

イメージは海外に日本文化を紹介する際に大いに消費されてきた一方で、日本人のアイデンティティを象徴する存在として内面化されてもいる。

建築文化はしばしば民族のアイデンティティと強く結びつき、近代ではナショナリズムの影響を受けながらその歴史を紡いできた。一九三〇年代、ナショナリズムの気運が高まっていた日本では、西洋文化との比較を通して伝統文化を見つめなおし、その独自性を文脈化する必要があった。一九三三年、ブルーノ・タウトが桂離宮を世界水準の建築とし



鎌田友介《Japanese Houses》2023年  
「ホーム・スイート・ホーム」展示風景（国立国際美術館、2023年）  
撮影：福永一夫

て評価したのは有名な話であるが、日本の木造建築（日本家屋を含む）の簡素で合理的な造形は、西洋モダニズム建築との類似性を見出され、文脈の接続がなされた。ローカルとグローバルのせめぎ合う近代日本において自らの建築文化の正当性を確立しようとする恣意的な文脈の構築が行われたのである。

このような文化とアイデンティティ、そしてナショナリズムの結びつきは至る所で起こりうることだが、「The House」はこういった文化的なナショナリズムを批判的に捉え、構想されたものである。

「The House」は戦前の庶民的な日本家屋にフォーカスしたプロジェクトだが、実際は日本国外に建設された日本家屋を調査対象としている。一九四五年以前に朝鮮半島や台湾に日本人が建設したもの、また一九四三年にアメリカで日本家屋を破壊するための焼夷弾実験家屋として建設されたもの、そして一九〇八年から始まった移民政策の地、ブラジルで自分たちの文化的アイデンティティの拠り所として建設されたものなど、さまざまな場所にそれぞれの理由と背景によって存在した日本家屋の歴史を作品として再構成することによって、重層的な近代日本の有様を浮かび上がらせる。

日本家屋は石造りやレンガ造りの建築に比べて、境界の概念が曖昧である。二つの部屋の間の襖を取り外せば部屋は一つになり、内と外を隔てる襖を開拓すれば内と外が一体になる、組み替えが可能でフレキシブルな躯体である。このような日本家屋の構造的特性を利用して、さまざまな歴史にアクセスするプラットフォームとして日本家屋を捉えることができないかと考えたのだ。

一〇一六年から韓国、アメリカ、台湾、ブラジルに滞在し、各国の日本家屋の調査や撮影を行いながら作品制作をしてきた。ここで各国での日本家屋の成り立ちや現状を簡単に紹介したい。

韓国では一九一〇年の日韓併合以降、一九四五年までの三五年間で数多くの日本家屋が建設された。戦後、日本人が引き上げた後は敵産家屋（敵の財産）と呼ばれ取り壊されるものが多かつたが、建て直す予算が確保できない地域などでは韓国の気候に合わせてリノベーションを重ねながら韓国人によって使用してきた。一〇〇〇年以降になると日帝時代の歴史を韓国の歴史の一部として残そうとする運動が盛んになり、敵産家屋

は文化施設やカフェなどに改修され観光資源としての活用もされている。しかし近年の都市開発により取り壊される敵産家屋も多い。地域住民と行政、デベロッパーの間では敵産家屋の保存をめぐる議論が続いている。

台湾でも日本が植民地化した一八九五年以降、一九四五年まで多くの日本家屋が建設された。都市部では大学教員や官吏などが住むために建てられた日本家屋の保存運動が活発に行われ、韓国と同様、文化施設やカフェなどとしての活用が行われている。

日本が朝鮮半島や台湾を植民地化した頃、国策としての移民政策も始まった。満洲やハワイ、南米への移民を募り、一九〇八年からブラジルへの移民政策が始まる。日本人移民は当時割り当てられたジャングルの敷地を開墾し、住むための小屋を建てて農業に勤しんだ。生活が多少安定した一九二〇年代以降、ブラジルの気候に合わせた独特な日本家屋が各地に建設される。これらはいまもジャングルの奥地に現存しているが、湿気や虫被害などにより朽ちていくものもある。日系ブラジル人コミュニティの中でもこれら先祖が建てた日本家屋をどのように保存、継承していくかが大きな課題となっている。

一方アメリカでは、一九四三年にアメリカ空軍が開発していた焼夷弾の燃焼実験のため二四棟の日本家屋がユタ州のダグウェイ実験場に建設された。外観のみならず畳や襖、布団に至るまで忠実に再現し、(畳はハワイの日系人の日本家屋から運ばれた)何度も爆撃実験を行い、そのデータをもとにM69焼夷弾という日本家屋の破壊に特化した焼夷弾が完成した。この焼夷弾実験のための日本家屋を設計したのは、日本で約二〇年建築家として活動していたアントニン・レーモンドだ。彼は一九一九年の来日以降、庶民的な日本家屋に西洋のモダニズム建築の原理との類似点を見出し、日本建築を熱心に研究しながら自身の建築スタイルを確立していった。

皮肉にも彼の日本建築への情熱

は日本中の日本家屋を焼き尽くす計画に利用されてしまう。

彼は戦後いち早く日本に戻り復興に尽力した。

レーモンドが戦後日本での建築設計活動を再開した頃、朝鮮半島では朝鮮戦争が勃発し、アメリ

ブラジルの日本家屋 画像提供:筆者

力軍は日本に落とした約四倍の量の焼夷弾を朝鮮半島に落とした。特に北朝鮮エリアに日本人が建てた日本家屋は、この時の空襲でほとんどが消失してしまったと言わわれている。

韓国では、マンション建設によつていままさに日本家屋が取り壊されようとしている東仁川という地区で、日本家屋をさまざま方法で記録するプロジェクトを行ない、韓国の仲間たちと現在も継続中である。アメリカではレーモンドのスタジオ兼住居に滞在し、調査する機会を得た。彼の孫たちとの交流は今でも続いている。ブラジルではレジストロという地区で日系移民三世の人々とともに昔の地図をたどり、かつて日本家屋があつた場所をめぐって現状を調査するプロジェクトを行なつた。

さまざまな国で近代の重要な歴史を内包する日本家屋をめぐる調査や対話を行なつてきたが、COVID-19の影響で二〇二〇年三月に日本に帰国後、なんとも不思議な感覚に囚われた。

それは日本で生活をしていると歴史が「見えない」という感覚だった。もちろん歴史そのものが無いわけではなく、植民地政策や移民政策、第二次世界大戦から朝鮮戦争に至るまで数十年の近代日本の歴史に関するものを、物的な痕跡として日常の風景の中に見出すことが難しいということだ。なぜなら、これら歴史の痕跡は日本の外部に多く残されているからだ。例えば韓国では毎日外を歩くたびに植民地時代の痕跡を目にする、見たくなくても見えてしまう。そういった経験との大きな对比を日本で感じたのだった。

それから私は、この「見えない」という感覚を元に作品を作り始めた。あえていま一度、床の間や軸組工法、襖や建具など、「日本的」イメージの要素を作品内に取り込み、日本家屋が持つ「一」的なイメージを、各国での調査結果をコラージュしていくことで解体しようとして試みている。

日本の内部にいると見えづらいもの、それは前述したように近代日本が複数の国と関わりを持った歴史や記憶、その痕跡である。日本における排外主義思想や歴史修正主義の台頭は、これらの歴史の重層性が見えづらいこと、そしてその歴史自体の忘却と深く関係しているのではないかと思う。この忘却に抗うために、日本家屋が日本文化のみを表象する単一のフレームとしてではなく、近代日本の歴史にアクセスする複数のフレームを内包する媒体として、人々に開かれていくことを願つてゐる。

(かまた ゆうすけ 「ホーム・スイート・ホーム」展出品作家)

# 今ふたたび世界とのゆに繋がるのか シャルジヤ・ビエンナーレ 15 調査報告

橋本 梓

新型コロナウイルス感染症の世界的流行により、長きにわたって海外調査に足止めがかかつた。ようやく昨年夏頃から可能になつてきもの、いの間に進んだ強烈な田安により、日本の調査者については「外へ出る」ハードルが極端に高くなつた印象がある。年単位の中斷に次ぐ」のグレーキは、研究者個人のレベルのみならず、美術館運営にも長期的影響を及ぼすだろう。作品・作家調査の機会が奪われるだけでなく、海外の諸機関との共同調査や展覧会・プロジェクトの実施が難しくなる。またそれらを通じた人の交流の機会を逸するに至るに、グローバルな視座を持ちにくく、共有すべき課題が見えにくくなるからだ。

これは、流行めいたものをキヤッチャップしなければならないという話ではない。世界的に見れば九〇年代以後、欧米のみを中心とするような芸術の「語り」は、やまやまなやり方で解体が試みられてきたが、その際に重要なのが、語り手が自らの立ち位置（地政学的、歴史的ほか）を広い視野のもとで相対化して捉える眼差しである。長引く経済的な停滞のなかで、美術館運営や展覧会運営が縮小されるだけではなく、視線が外に向かわなくなれば、あらなる「ガラパゴス化」が進行していく。独自の進化と言えば聞こえは良いが、極端に内向きな姿勢によつて世界から切断されていく、そのような危機感を強く感じているのは筆者だけではないだろう。そもそも「語り」は複数性の担保が重要であり、たとえその声が小さくとも、調査、研究発表、展覧会を通じて、おおむねの主体（個人であれ美術館であれ）が積極的に語り続けるべきだからだ。

新型感染症がようやく五類へ移行する直前、チーリッヒでの作品調査からの帰り、ドバイ（アラブ首長国連邦、以下UAE）でのトランジットを利用してシャルジヤ・ビエンナーレを調査する機会を得た。多くの日本人に耳なじみのないこの場所は、アブダビ、ドバイに次ぐ国土面積と人口を有するUAE第三番目の国、シャルジヤ首長国の首都である。アブダビとドバイはそれぞれ政治と経済で首長国の両輪に例えられるが、シャルジヤはUAE内の文化的首都を打ち出している。中東諸国の中では政治と経済が比較的安定しているのに対し、シャルジヤ市は中東エリヤ全体の現代美術シーンにおける重要なハブとなつてゐた。rijで開催されるのが中東最大の国際展「シャルジヤ・ビエンナーレ」

であり、今回（11月11日～1月7日～6月11日）で一五回目を数えた。

ビエンナーレの運営はシャルジヤ芸術財団だが、今回は財団設立30周年の節目でもあり、より大規模となつた。財団の発表によれば、一六〇組のアーティストとコレクティブが参加し、うち七〇組が新作を制作している。日本国内で昨年開催された大規模な国際展「あいち 2022」の参加作家数が一〇〇組であったから、その規模の大きさは圧倒的である。

ビエンナーレの全体テーマは「Thinking Historically in the Present（現在の中で歴史的に考える）」で、ナイジュニア出身のキュレーター、オクワイ・エハゲゴゾーがキュレーションを行う予定だったが、一〇一九年に急逝。一〇〇六年より財団ディレクターを務めるシェイハ・フル・アル・カシミ（シェイハは王族の女性に冠する敬称）が、エンヴェゾー亡きあと、複数の専門家とワーキング・グループを組んでビエンナーレを遂行した。カシミは、国際芸術祭「あいち 2025」の藝術監督への就任がつい先日発表されたところである。エンヴェゾーは、ポスト・コロニアリズムや多文化主義といった主題を中心に据えたキュレーション（世界最大規模の国際展ドクメンタ11（11月11年、カッセル、ドイツ）と第五六回ヴェネチア・ビエンナーレ（11月15年、イタリア）両方のディレクターを務めた唯一の非欧米圏出身者）であった。今回の全体テーマもその系譜に真っ直ぐ連なつてゐる。

近代以後今日まで、科学技術文明は西欧を中心に急速に発展し、極東島国私たちでおさえ欧米の文化や価値観をより身近に感じてゐる。しかし中世以前、イスラム教とアラビア語を基調に、アラビア半島を中心とした広いエリアで数百年にわたつてイスラム文化が展開したことに思いを致すならば、景色は違つて見えるだろう。その歴史性は彼の地でいかに今田くと結びつき、そのことはグローバルな社会においてどのような意義を持つのだろうか。一九七一年にイギリスから独立を果たし、経済的に大きな成長を続けるUAEの人口のうち、約九割は移民である。その多くは、パキスタン、インド、バングラデシュ、フィリピンなどの出身者であり、アラビア語のほか多くの人々が英語を話す。

ムの中やホドリ「Thinking Historically in the Present」のコノセプトについて話しているが、そもそも民族、宗教、言語が重なり合ひ、変わり続ける」の場所で、このテーマは汲めない所へせぬ深さと複雑さを持つのだろう。

展覧会は五都市一九箇所を会場に開催され、すべてを見るのに筆者は丸一日半、朝九時から夜九時までを費やした。ハート・オブ・シャルジャと呼ばれる旧市街地域（かつての町並みを復元・修復している）が中心エリアとなるが、街は大変安全で、シャルジャ美術館と芸術財団の前の広場では、夜九時をすぎて子供たちがサッカーに興じていた。会場となる他の都市へは、例えばカルバなどの遠い街なら車を手配し、二時間近く移動に要する（遠方への移動が可能な公共交通機関はほぼない）。

展覧会構成としては、グローバル・サウスと呼ばれる国々の作家が中心に選定されており、中東、アフリカ、アジア地域が多い。が、東アジアの作家の数は少なく、日本からはアグナムに参画した写真家の久保田博一による、沖縄の米軍基地やブラック・パンサー党をシカゴで撮影した作品が展示されていた。また先の大戦に関連し、台湾や朝鮮の宗主国としての日本が切り結んだ関係について、いくつかの作品を取り上げられていた（例えばマレーシア出身で台湾在住のオー・ソー・イー（區秀詒））。

オー・ソー・イー（區秀詒）。

べての作品には解説が添えられ、また予約すれば会場でガイドが丁寧に解説をしてくれる。政治的・社会的背景を読み込む必要のある作品が多数を占める本展

で、こうした配慮は地元一般の人々にとって、また中東エリアに馴染みのない鑑賞者にとって良き手助けとなる。ただし解説には、作家の国籍などが一律に記載されることはない。これは、作家たちの多様な背景（強制移住や難民、移民など、国籍を自ら選択できない場合も多）など）を踏まえる

定の国や地域に結びつけて語ることによって、その国や地域を代理表象せたり、作品性・作家性を矮小化する」ことを避ける意図がある。作家数の多さむじの点を助けるものである。特定の地域や政治・宗教のみと作品を結び付けにくくなり、鑑賞の幅が広がるからだ。

芸術財団は、地元の人々にとつて馴染み深い場所（かつて学校だった場所、元野菜市場など）を展示施設としてリノベーションし、利用している。さらに、それらの場所に直接関連する主題を持つ作品を集め展示するという、とてもシンプルなキュレーションが実践されていた。たとえば元産院には女性作家が多数展示され、元幼稚園では児童労働や教育、コロナ禍の間も稼働していたという元診療所では生命倫理や生死にまつわる主題、マンガロープ林に近い元水工場では環境問題を扱う作品、などである。シャルジャ美術館では、絵画と写真だけをそれぞれフロアごとに展示していく、あまりの量に驚くとともに戸惑いもしたが、ビエンナーレ全体で良い作品が選定されており、立ち上がりてくる世界観の厚みに最終的には大きな満足を得た。言語を越えて圧倒されるようなスケールのインスタレーション作品（ドリス・サルセド、ナリ・ワード、ハジラ・ワヒードなど）、繊細で複雑なコンテクストを丁寧に描いた映像作品（アイザック・ジュリアン、マンドラー、ココ・フスコ、ファラ・アル・カシミなど）が強く印象に残っている。

ポスト・コロニアルの主体性、移民や難民を含むグローバルな人の移動、さまざまな地域の紛争、環境問題、民族や人種に関する差別、そしてそれらのイシューを内包する身体性についての議論など、ビエンナーレは全体として近過去や現在の多様な問題に真摯に取り組んでいた。国際展らしい祝祭性や派手さ、カッティング・エッジ的な要素は比較的少なく、その点を辛く批評する向きもあるようだが（註1）、同時に財団三〇年の着実な歩みを成熟としてビエンナーレを評価し「aging gracefully（優雅に年を重ねる）」（註2）という賛辞も寄せられており、筆者も基本的にそれに同感する。翻つて大阪で私たちは何ができるのか、改めて検討する必要性を痛感している。

（はづかみ あやか 美術主任研究員）

註1 Emily Watlington "The 15<sup>th</sup> Sharjah Biennial Does Better At Excavating The Past Than Pushing The Present," in *Art in America*, March 6, 2023 10:40am.

https://www.artnews.com/art-in-america/ia-reviews/review-15th-sharjah-biennial-excavates-1234659704/ Nadine Khallil "Sharjah Biennial 15 delivers important postcolonial narrative—but loses its experimental edge" in *THE ART NEWSPAPER*, 20 February 2023,

https://www.theartnewspaper.com/2023/02/20/sharjah-biennial-15-delivers-important-postcolonial-narrativebut-loses-its-experimental-edge/

ナリ・ワード《Duty Colossus》2023年(部分) 撮影:筆者

五

# 《Looking at you》に寄せて 【前編】

西山 美なコ

私のアンテナに引っかかつたものたち

大学生の頃、私はふうせんなどの人工物やまわりの自然といった身近なものをカメラのファインダー越しに見て、いろんな世界を覗き込んでいた。カメラは自分自身を発見する大事なツールだった。四年生の頃には、目に飛び込んでくるあらゆるものに好奇心を持つて見ていたように思う。よく京都の弘法さんや天神さんの蚤の市に行ったり、船場の問屋街や難波の道具屋筋、日本橋（にっぽんばし）（大阪の電気街）や松屋町筋（おもちゃの問屋街）などをうろついたりして、作品の素材を物色していた。

ある時までは、柔らかい色合いの幼児向けソフトトイや、手芸屋さんで見つけたキューピー人形など、すこし透明感のある肌っぽい質感や、夜店で売っているような独特のチープな色合いに惹かれていて、写真を撮りたいがために、ほんのりした色合いの和菓子を買ってきたこともある。ストッキングや布でソフト・スカルプチャーを作っていた頃のことだ。

ところが大学院生のある時、女の子用のおもちゃのアクセサリーに目が釘付けになつたのを覚えている。チープな金の縁の中に目に星を湛えた女の子が描かれたペンダントで、軽薄なピンクや黄色がこまごまと使われたその小さい画面には、子供の頃に引き戻されるような世界が詰まっていた。即買いして、それは今でもアトリエのどこかに持つてい

る。おもちゃは中身よりもむしろ箱で惹きつけるんだ……「私を選んで」「私を買って！」と迫つてくる。それ以後、それまで惹かれていたふんわりした立体物よりも、おもちゃの外箱や少女雑誌の「ふろく」、そして九〇年代当時ぎりぎり残つていた昭和の「ぬりえ」や「きせかえ」といった印刷物、いわゆるペーパートイを集めようになつた。また、それらに使われている色だけでなく、ハートやリボン、バラ、キラキラといったおきまりの記号にも目がいき、興味がどんどん表面性へと移つていった。大学院の自分のデスク周りにベタベタと貼られたそういうキッチュなものたちに、訪ねてきた知人がわつと面食らう。その反応も面白かったのだろう。私のデスク周りは個々の「かわいらしさ」を越えて悪趣味なピンクが増幅していくことになる。私にとっては少し大人びた「キッチュ」や「デテステ」という言葉を知つた（註一）のも、私の行動をさらに後押ししてくれた。

同時に私は、花模様やフリル、唐草模様といった古今東西の「装飾」の存在がとても気になり、女性性について、女性が化粧するのはなぜ？着飾るのはなぜ？といったことも強く意識しはじめた。中高生のころは、自分が周りの女の子のように素直にそれらを受け入れられず（本当は好きかもしれないのに）、歳が近いガーリーな格好の姉との相対化で、自分はボーイッシュだと思い込んで育つてきた。どうも自分で自分を型にはめていたらしい。自分の内々に沸き起つてくる女性性のようなものとうまく折り合いがつけられず、女子的な感情を押さえ込んでいたようだ。それが大学にきて本格的に作品を作る（＝自分と向き合う）ようになって、その押さえ込んでいたものが噴き出してきたのだ。

当時集めていた「外箱」や「きせかえ」等

私は男子用のほうには目もくれず女子用のとりどりの箱の色に釘付けになつた。

もう一つの出来事は、大阪の松屋町筋のおもちゃ問屋で見た光景に衝撃をうけたことだ。男子用と女子用のおもちゃが上から下まで高く積み上げられ、その色合いのくつきりと分かれている様にびっくりした。それはつまり「箱」、パッケージの色合いで。男子用の箱は色というよりモノトーンでコントラストが強く、女子用は赤やピンクなど圧倒的に色彩豊かだった。当時、こんなにも色合いが違うのかと驚きつつ、

そんな中、宝塚歌劇で平成版『ベルサイユのばら』が再演（註二）されることを知り、これは観にいかねば……ということに。小さい頃に観て知つてはいるはずの「ベルばら」だったが、歌劇場の内外で「ベルばら」をつづむ熱氣や過剰な装飾に改めてぶつ飛んでしまつた。独特的の衣裳やセットのかき割り、電飾はもちろん、駅から劇場までの街全体が少しチープな、それこそクリームのような装飾に覆われ、私がのちに「和製洋菓子」とよぶことになる世界がそこにはあった。華麗であると同時に「キッチュ」や「デテステ」のオンパレード。

スターは流し目でファンをつかみ、まさに「私を見て」「私を選んで!」という構図(「推し」という言葉は、当時はなかった)そのものだった。ファンの行動や服装なども、私の観察対象になつて、宝塚にも通うようになつた。

「私を見て」「私を選んで!」という構図は、宝塚歌劇、松屋町筋のみならず、京都寺町の土産屋、三番街のキデイランド、街の商業空間のあらゆるところに感じられる。とりわけ当時関西一の電気街、大阪の日本橋はひどく顕著だった。隙間なく同時に「われを見よ、われを見よ」と迫つてくる……。暴力的なコマーシャルで街中が埋め尽くされているように感じ、都会のありとあらゆる表面をうめ尽くす広告についても考察していた。私は自身は田舎で育つたために、そういった都会の情景は当たり前ではなかつた。都会の視覚情報の渦の中に入り込みながらもどこか醒めた目で、あるいは外国人が初めて目にする世界を面白がるような目で、そしてすべてをフラットに見てしまうところもあつた。

## 子供のピンクと大人のピンク

かわいいピンクを追いかけているつもりが、気づくとより凶暴な……つまり居心地の悪いピンクを探し求めるように……。私のアンテナは、少女のためにつくられたピンクを越えて、当然のように繁華街の裏手の大人の消えていくようなエリアにあるピンク色にも反応するようになつていた。子供が行つてはいけない場所、ネオン街、寂れた街はずれに突然現れるラブホテル街など。そういうところにも子供向けのビジュアルと似た色彩が溢れている。風俗産業も「私を見て」「私を選んで!」という構図がオモチャや廣告と同じである……ということに気づくのに時間はからなかつた。

西山美なコ《よいこのステキなドレスアップルーム》1992年  
撮影:黒沢伸

大学院の修了制作の構想をそろそろ……というときに、下宿の友人が、リカちゃんハウスを目の前で見させてくれた。昔うち

にもあつた赤いビニールのカバン型<sup>1</sup>で、ひらくと女の子の部屋が現れる。窓には確か、お姫様階段と噴水の風景を選ぶことができる差し替えカードがついていた。これは作るしかない!と、修了制作の『ザ・くんくはうす』(註三)に繋がつていくことに。女の子の夢見るお姫様ベッドが部屋の真ん中を占め、同時にそれはラブホテルのベッドでもあつた。

当時、繁華街の電話ボックスや電柱には「ピンクチラシ」「風俗ビル」なるものがベタベタと貼られ、貼る側と取り締まる側とのいたちごっこがピークに達していた。もちろん私としては集めないわけにはいかない。私が物色した京都や大阪のそれらには、少女雑誌やおもちゃの箱には欠かせないピンクの特色(註四)が同じように使われていた。それが貼られている様は、汚くもあり同時に濃密に惹きつけられるものがあつた。それはおもちゃの問屋でみた女子用の棚の色彩を発見した時のゾクゾク感にも似ていた。

今回、国立国際美術館で展示されている『Looking at you』より数年前、『よいこの

ステキなドレスアップルーム』(註五)という、のぞき部屋、ピープルームの作品を作つてゐる。のぞき部屋は、周囲からの視線が中心にいる人に注がれる仕組みだ。子供の紙のおもちゃを大きくしたような、遊園地のような体裁で、中に入るとドレスやバッグなどの着せ替えグッズが描かれ、鏡に取り廻まれる。女の子のドレスアップルームのようだが、マジックミラーと覗き穴も仕込まれていて、外からは実は見られていたということに気づくといふ仕掛け。そのころから、「視線」について、特に欲望の場における視線について考えるようになった。

〈後編に続く〉

(にしやま みなこ) アーティスト)

註一 美術家の森村泰昌さん等が参加されていた「DÉFILE D'ESTATE デステキなオブジェ展」ギャラリーピュウ、大阪、一九八七年昭和の「ベルばら」アームのあと、かなり間をおいて八〇年代後半に宝塚で「ベルサイユのばら」が再演され、その後十八番となつていふ。

註二 『ザ・くんくはうす』一九九一〜二〇〇六年 再制作されたものが金沢21世紀美術館に所蔵されている。カラー印刷ではCMYK(シアン、マゼンタ、イエロー、黒)の四色の組合せで色を表現する以外に指定の色を使う場合、それを特色と呼ぶ。蛍光<sup>3</sup>ピンクはCMYKでは表現できない。

註三 『よいこのステキなドレスアップルーム』一九九二年。本作品は、水戸アニュアル<sup>2</sup>「大きな日記／小さな物語」10人の作家たちがつづる展、水戸芸術館現代美術ギャラリー(一九九二年一月一五日～四月五日)で発表された。



クリスチャン・ボルタンスキー

(1944 - 2021)

《モニュメント》

1985年

写真(32枚)、フレーム、ソケット、電球、

電気コード、サイズ可変

撮影:福永一夫

© ADAGP, Paris &amp; JASPAR, Tokyo, 2023

C4307

薄暗い部屋に、小さな金属フレームに収まつた無名の子どもの写真と同サイズのやはり金属フレームで装丁された無機質な表層を持つパネルとが、規則的に、かつシンメトリーに壁面に設置され、その周囲に据え付けられた白熱電球によつてほのかに照らされている。このようないくつかの作品が死者への哀悼を示す装置であることを即座に感じ取るだろう。

ボルタンスキーは、一九四四年九月六日、第二次世界大戦末期、ナチス・ドイツの傀儡政府であったヴィシー政権が倒れる間際のパリに生まれた。一九四〇年六月にナチス・ドイツによるフランス侵攻が始まり、ユダヤ人であったボルタンスキーの父は計画離婚を実行し、床下で生活するようになる(註一)。それ故、ボルタンスキーは両親の離婚中に生まれたことになつてゐる。このような家庭環境の下、ボルタンスキーは幼い頃から両親を訪れる者たちが強制収容所について繰り返し語る場面にたびたび居合させていた。

一歳の時、粘土で作った小さなオブジェを一番目の兄リュックが褒めてくれ

たことがきっかけとなり、アーティストになることを考えた。その後から絵を描き、二〇〇点ほどの作品を仕上げている。さらに長兄ジャン・エリーは次兄リュックも伴い、毎週日曜日にルーヴル美術館に連れて行つたという。二〇歳頃、母親から紹介されて画廊経営を経験し、多くの作家とも知り合い、アート界の仕組みを理解するようになる。そして、それまで取り組んできた表現主義的絵画の制作を断念し、映画制作や自伝的内容を表したブック・アートなどを手がけるようになる。三〇代半ば、個人的な記録が一定の連續性、あるいは一定の規則性を持つことによって普遍性を獲得するような作品が認められて、

イリアナ・ソナベント・ギャラリーでの個展が実現する。また、一九七二年には大規模な国際展ドクメンタ(旧西ドイツ・カッセル)への参加も果たしている。ボルタンスキーが、光と影の要素が大きな役割を果たす作品の展示を最初に試みたのは、一九八六年にパリの秋季芸術祭に伴つてサルベトリエール礼拝堂(パリの同名の病院の附属施設)を展示会場とした展覧会「暗闇のレッスン」であつた。その場所を「急いで通り抜ける

人が、宗教的儀式の飾りなのか、美術

になることを考えた。その直後から絵を描き、二〇〇点ほどの作品を仕上げてある。さらに長兄ジャン・エリーは次兄リュックも伴い、毎週日曜日にルーヴル美術館に連れて行つたという。二〇歳頃、母親から紹介されて画廊経営を経験し、多くの作家とも知り合い、アート界の仕組みを理解するようになる。そして、それまで取り組んできた表現主義的絵画の制作を断念し、映画制作や自伝的内容を表したブック・アートなどを手がけるようになる。三〇代半ば、個人的な記録が一定の連續性、あるいは一定の規則性を持つことによって普遍性を獲得するような作品が認められて、

ボルタンスキーは「展覧会は娯楽や楽しみの場所ではなく、祈りや少なくとも深い考察の場所」であることを主張した(註二)。そのような強い理念の元、一九八八年にシカゴ現代美術館から始まり、アメリカ国内の主要な美術館六ヶ所で開催された「暗闇のレッスン」は多くの人々に受け入れられることになる。その二年後、日本にアメリカから巡回展が実現する。また、一九九二年に開催された。二〇一九年に当館で開催された大規模な個展に於いてもその巡回展で紹介された初期作品も含まれていた。中でも本作品には、ボルタンスキーがこのスタイルを獲得した宗教的象徴性が保持されているだろう。

(中井 康之 当館研究員)

註一 クリストチャン・ボルタンスキーカトリーヌ・グル二エ(訳:佐藤京子)「クリスチャン・ボルタンスキーカの可能な人生」水声社(一九二〇年、一八頁)。本エッセイのボルタンスキーオーに觸れた事実は同書のボルタンスキーオー自身の発言に基づいている。  
註二 前掲書、一四〇頁。