

# 国立国際美術館 ニュース

2023.11  
251



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# ミュージアム・アーカイブズの活用—— プレイバック「抽象と幻想」展（一九五三―一九五四）を通して

長名 大地

昨年度、東京国立近代美術館（以下、当館）は開館七〇周年を迎えた。周年事業としては「重要文化財の秘密」展の開催があげられるが、所蔵作品展「MOMATコレクション」でも、新たな試みに取り組んでいた。その一つに筆者が担当した「プレイバック「抽象と幻想」展（一九五三―一九五四）」（以下、プレイバック展）（註一）があげられる。この小特集では、一九五三年に京橋時代の国立近代美術館で開催された「抽象と幻想」展をVRバーチャル・リアリティで再現し、関連する作品や資料とともに展示した。本稿では、この「プレイバック展」の準備過程を中心に、美術館に残された記録を活用することの意義について述べたい。

## 企画の経緯

筆者が所属する情報資料室では、アートライブラリ（美術に関する専門図書館）の運営を中心に、美術資料の調査・収集・整理・保存を担っている。そのため、普段は美術作品や展示に関わる機会はほとんどない。それがなぜ展示の担当をすることになったのか。「MOMATコレクション」は、「それぞれ小さなテーマが立てられた全一二室のつながりによって、一九世紀末から今日に至る日本の近現代美術の流れをたどることができる国内随一の展示」（註二）というコンセプトの下、年三〜四回の展示替えを通して、多面的に美術の動向を提示する構造になっている（註三）。その切り口の一つとして、資料担当の視点が求められたのである。当初、アートライブラリが所蔵する貴重書の展示を想定したが、展示物を資料に変えただけでは独自の視点とは言えず、展示の仕方そのものに資料担当の観点を盛り込もうと考えた。また、一般的に資料は作品に従属して補足的に扱われることが多くあり、その関係を対等にすることも念頭に置いていた。

## 展覧会の再構成に向けて

企画案を検討する中で、数年前から取り組んでいた過去の展覧会関係写真（ガラス乾板やフィルム）のデジタル化作業に目が留まった。少し話は逸れてしまいが、筆者が以前取り組んだ研究論文において、過去に行われた展覧会の再構成を試みたことがあった

（註四）。論文では出品作品の同定や、アーカイブズに残されたメモから会場図面を起こして展示の配置を確認し、同時代評の整理を通して展覧会の実像に迫った。その経験から、当館に残された展覧会関係写真は、この研究の応用が利く重要な資源に思えたのである。幸いなことに、「抽象と幻想」展は再現を行うに十分な資料や記録が残っており、出品された全作品が個々に撮影された写真（ただし、会場写真は残っていない）や、出品作家の一人で評論家でもあった長谷川三郎の手による特徴的なパネル、所蔵品の中にも当時出品された作品がいくつ含まれていた。また、会場図面などの記録も残っており、一つの展示空間を構成するために必要な要素が揃っていたのである。しかし、それを展示という形で提示するにあたっては、これらの情報を編集した上で視覚的に再現する必要があった。そこで、これらの準備資料を携えて、国立アトリサーチセンター（当時は設置準備室）に再現VRの制作について相談し、技術面での協力を仰ぐことが決まった。このようにして、「プレイバック展」の企画が固まったのである。

## 「抽象と幻想」展

「抽象と幻想」展（一九五三年二月一日〜一九五四年一月二〇日）は、当時の現代美術の動向を俯瞰しようとした画期的な試みであった。批評家の滝口修造と植村鷹千代を協力委員に迎え、当時の画壇の垣根を超えて作品選定がなされたり、美術館がテーマを設定して同時代の美術を取り上げたりするなど、重要な展覧会であった。しかし、この展覧会の実態については、同時代の刊行物だけで辿るには限界があった。当時、会場で配布された目録は両委員によるテキストや出品目録、一六六の図版が掲載されている簡素なもので、一九五五年に東都文化出版から出版されたカタログも掲載図版は豊富だが、必ずしも出品作のみで構成されておらず、展覧会の全貌を明かす資料ではなかった。また、同時代評において一部の作品図版が掲載されていたにもかかわらず、『美術手帖』七八号（一九五四年二月）に掲載された一点のみという状況であった。こうした刊行物の限界を補完する意味でも、美術館の記録を活用した再現VRの制作は、美術史研究においても一定の意義があると考えたのである。

## プレイバック展

「プレイバック展」では、事実上二つの展覧会を同時進行させる必要があった。一つは、再現VR内の展示準備で、残された記録から当時の展示空間を甦らせる作業。もう一つは実際の展示空間で、過去の再現を検証するための空間づくりに向けた作業であった。前者は展示空間をVRで再現するにあたって、記録に基づいて作業することを原則に、何度も確認作業を行なった。再現VRはプロジェクターで投映し、コントローラーで操作する仕様にし、展示空間での投影を想定したテストを繰り返した。後者においては、過去の展覧会に関する展示という入れ子構造になっていること、絵画や彫刻であっても展覧会を検証するための資料として扱っている構成になることを意識した。そして、資料担当として、普段の展示では取り上げられない媒体を意図的に選択した(註五)。展示物の幅を広げることで、作品に限らず、美術館に残された記録もまた、重要なコレクションたることを伝える狙いがあった。



会場風景 撮影：大谷一郎



展覧会再現VR「抽象と幻想」展(2階)

## 再現展の意義と課題

もちろん、こうした意図のすべてが十全に展示空間で表現できていたとは思っていない。しかし、研究的側面の強い展示に対しては一定の評価をいただけたと感じている。また、再現展を経たことで現在進行形の展覧会に対しても、資料が残っていることで、どういった検証が可能になるかを具体的に示すことができる機会にもなった。一方で課題にも触れておきたい。「プレイバック展」の核となった再現VRは、記録に基づくことを原則としたが、会期中にその限界を感じさせる指摘をいただいた。具体的には、岡上淑子の作品一〇点が一室にまとめて展示されている部屋に関するところで、記録では当時の展示においても特別な扱いがされているように思われたが、実際は「展示室というより少し広い応接室という感じの、休憩室みたいな部屋」(註六)であったという。こうした記録から読み解けない記憶の取り扱い方については、今後の課題としたい。

このような文脈において、先ごろ国立国際美術館が開したNMAOサーチは、今後のミュージアム・アーカイブに取り組む上で二つの指針になると同時に、美術館に残された記録そのものが、新たなコレクションとして認知される契機になったと感じている。今後、さまざまな活用方法が提示されていくことを期待し、稿を締め括りたい。

(おさな たいち 東京国立近代美術館主任研究員／情報資料室長)

註一 「MOMATコレクション小特集 プレイバック「抽象と幻想」展(一九五三―一九五四)「所蔵品ギャラリー」三階七・八室、二〇二二年一〇月二二日～二〇二三年二月五日 ※好評につき、七室に展示を集約して三月一七日～五月一四日まで会期を延長した。展覧会の詳細は以下を参照。町村悠香「ドキュメントから想像力をひろげる」『キュレーターズノート』二〇二二年一月一五日号 ([https://artscape.jp/report/curator/10180797\\_1634.html](https://artscape.jp/report/curator/10180797_1634.html)) 最終閲覧二〇二三年一〇月二二日。伊村靖子「展覧会の再構成を超えて「プレイバック」「抽象と幻想」展(一九五三―一九五四)から考えること」『現代の眼』六三七号(二〇二三年三月)、一四一―一七頁。

註二 <https://www.monat.go.jp/exhibitions/75-1>

註三 詳しうは以下を参照。三輪健仁「開館七〇周年特集——「偉大なマンネリズム」へ向けて」『現代の眼』638号 (<https://www.monat.go.jp/magazine/183>) 最終閲覧二〇二三年一〇月二二日。蔵屋美希「西澤徹夫「開館七〇周年特集——対談「持続と更新」開館六〇周年リニエールから一〇年」」『現代の眼』六二八号 (<https://www.monat.go.jp/magazine/165>) 最終閲覧二〇二三年一〇月二二日。

註四 拙稿「第二次世界大戦下におけるビエール・マティス画廊の役割・ヨーロッパとアメリカの美術交流を中心に」『鹿島美術財団 鹿島美術財団年報 二二六号(二〇一八年)』七十七―八八頁。

註五 以下の媒体を展示した。ポスター、解説パネルの複製、VR、映像、調書、写真、ガラス乾板、文書、招待状、図書、展覧会カタログ、雑誌、油彩画、彫刻。

註六 「岡上淑子オーラル・ヒストリー」二〇二三年三月八日

([https://oralhistory.org/archives/okanoue\\_toshiko/interview\\_01.php](https://oralhistory.org/archives/okanoue_toshiko/interview_01.php)) 最終閲覧二〇二三年一〇月二二日。

# NMAOサーチー記録…アーカイブズの構築と公開の起点

児玉 茜

二〇二三年六月二三日、国立国際美術館（以下、当館）の資料を横断的に検索するシステム「NMAO<sup>エヌマオ</sup>サーチ」が公式ウェブサイトの「コレクション&リサーチ」で公開された。これまで当館の所蔵作品については、独立行政法人国立美術館が管理する「所蔵作品総合目録検索システム」を、過去の展覧会については公式ウェブサイトのアーカイブページを個別に閲覧する必要があった。NMAOサーチはこれらのすでに公開されている情報を包括しながら、一九七七年の開館より歴代の研究員（当時の呼称は「研究官」）らにより継続的に集積された資料群を新たに加え、多数の情報資料を横断しながら検索可能にしたシステムである。導入にあたっては国立アートリサーチセンターの予算的支援のもとシステム構築に着手、その後、当館情報資料室員が膨大な情報資源のデジタル化、権利処理、データ整形を行い、当館独自のデータベースとしてNMAOサーチの公開が実現した。

NMAOサーチのアーキテクチャ

NMAOサーチでは、当館所蔵の作品、作家、展覧会情報に加え、機関アーカイブズの検索、閲覧が可能である。機関アーカイブズとは、一般的に施設の運営や活動に由来して発生する資料群を指すが（註一）、ここでは当館の活動そのものにかかわる資料、特に展覧会の企画に付随して発生する成果物やエフェメラ類、記録写真等を意味する。NMAOサーチでは、機関アーカイブズは作品と並列で

扱われ、「作品」「展覧会」「資料」の三つの窓から詳細検索が可能になっている。その構造を、概略図（図二）に示した。公開前の二か月間、「作品」「展覧会」「資料」間の往来はもちろん、当館の蔵書検索システムOPACや公式ウェブサイト上の展覧会アーカイブページ、公式YouTubeにいたるまで、情報の関連付けを細かく調整していった。外部との連携は現状リンク対応になっているため、今後既存のデータベースを検索対象に含めた総合的な横断検索に発展させていくことが、残された課題である。

これまでもウェブ経由で確認可能であった情報と比較してNMAOサーチが特徴的なのは、テキストベースの情報に加えて当館で管理していた自館資料を画像ベースで公開したこと、各情報を有機的に関連付けた点である。

「展覧会」では展覧会風景写真を公開するなど、当館の機関アーカイブズの非テキスト情報が豊富に組み込まれている。一九七〇～九〇年代の展覧会風景写真では、一九七〇年の日本万国博覧会（吹田）で建設された万国博美術館のパビリオンを活用して歴史をスタートさせた、中之島移転前の当館の建物や展示室内の様子がわかる。作品のみを映した作品画像と、展覧会風景のなかにある作品写真では、まったく異なる情報を内包する。当時の時間や空間までも含めて記録された展覧会風景写真は、カタログや出品リストから得る情報と照らし合わせることで、テキストベースで確認する作品詳細や展覧会歴よりも情報が重厚に絡み合い、閲覧者に確かな事実と新しい視点を提供するだろう。

「作品」の画像公開については、リーガルチェックを経て作成した書類をもとに、収蔵作品八七〇〇点強、一〇〇〇人に迫る所蔵作家の全てに対して、二斉に画像利用の許諾申請を試みた。著作権者への一斉申請は少なくとも美術館の事業としては慣例がなく、委託業者と立ち上げた調査チームと密に連携しながら一年がかりで進めていった。前例の無い業務の過程では、そもそも著作権者が不明な事案が発生するなど、申請先の手がかりが全くない状態での調査も実施した。現代美術を主軸とする美術館では、作家や縁族と個別の、あるいは直接的な信頼関係の構築に努める必要がある。その点、委託による一斉申請であるが故に事務的な処理に終始する方法が適切であったのかは、検証の余地がある。著作権法は改正されたが、一九四五年以降の現代美術を扱う当館にとって権利処理は、丁寧に進めるべき非常に重要なプロセスであった。評価すべき点は作品情報の見直しに繋がったことで、管理用の所蔵作品システムから抽出して作成した作品リストを基に、作品

図一 NMAOサーチ概略図 作成：児玉茜  
(日) <https://search.nmao.go.jp/ja/> (英) <https://search.nmao.go.jp/en/>



名や作家名、素材、画像向き等の修正が同時に申請され、より正確な作品情報として更新することができた。最終的に一年では申請先判明に至らないケースもあったが、結果的には承認（一部条件付も含めて）を得られた六割以上の作品で公開に踏み切った。

「資料」では、展覧会に関連する印刷物として、カタログ、チラシ、ハガキ、ポスター、出品リストなどを画像ベースで公開している。カタログ書影は真俯瞰ではなく、書籍を立たせて角度をつけ、紙資料はグレーの台紙に置いて紙のたわみやヤケ、印刷技術などをそのまま見せるかたちにした。いずれも、モノとしての資料を意識してもらう意図があったからだ。もちろん調査研究に内容は不可欠だが、テキストではなくイメージ形態で記録するからこそ残る情報を重視し、一次資料が持つ本来の姿に近いかたちで、状態や質感を感覚的にとらえられるデータであることに重きを置いた。展覧会は、作品と作家、キュレーターを起点にして、作品運搬・展示、会場設営、広告デザイン、編集、印刷等にそれぞれのプロフェSSIONナルが結集することで歴史の一部となる。自館資料の整備は、記録を通して閲覧者に過去の展覧会を実感してもらうことを願いながら、その資源化を進めた。

膨大な情報を資源化し登録していく作業が進むと、いかにして目的の資料に辿り着いてもらうかという課題が浮かび上がる。NMAOサーチの中での回遊性を高め、行き止まりを極力減らすため、とくに作家、作品との関連付けは必須であった。展覧会情報では、

図二 NMAOサーチの公開情報 作成：児玉茜

一九七七年の開館から二〇二三年現在まで、延べ三五〇を超える展覧会のカタログや出品リストを一冊ずつ調査し、該当展覧会に出品（当館のコレクションでない作品の展示も含む）のあった全所蔵作家の典拠をすべて手作業で紐づけた。緻密な作業だが、作家詳細への移動で、作家の当館のコレクション、コレクションが出品された展覧会、その展覧会の資料が一覧で確認可能になった。展覧会のページから、各作家のより深い情報に辿り着ける道が開けた時の喜びはひとしおであった。

### 資源化すること

美術館という教育・研究機関において、作品収集と展覧会企画という二つの車輪に関連して発生する資料は、すべて機関アーカイブズになりうる。だが残されてきた記録がそのまま活用可能な資料群となるわけではなく、必ず「資源化」される段階を経る。これはただ闇雲にデータ整形やデジタル化をすることではなく、「何をどう見せるか」のヴィジョンが不可欠であり、そのためには記録の特性（内容、媒体いずれも）を深く理解する必要がある。NMAOサーチではこれまで未公開であった資料群の公開を目指して資源化をすすめる（図二）、登録後は各情報を有機的につなげることを志してきた。作品収集や展覧会企画の調査資料、開催にあたっての記録や刊行物など、全てを一般公開することとは難しく、データの公開準備が整備されても権利処理が必要なものが含まれるなど課題は山積しているが、今後でもできるだけ多くの情報を共有できるよう準備していきたい。

記録は、残す意識がなければ容易に消滅する。故に、美術館の活動にともなう日々新しく生じ続ける資料を取捨選択し、これらの資料群が将来の美術研究における科学的根拠になるのだという意識を経て、作品に劣らぬ価値が資料群から滲み出ていることを絶えず読み取ることが重要になる。今回、半世紀に迫る当館史のなかで歴代研究員（研究官）たちによつて残されてきた膨大な資料群を、NMAOサーチ公開というかたちで研究資源化したことは意義深い。しかしアーカイブズ構築は単に過去を振り返ることではなく、未来に残すべきものを選び取っていく作業でもある。NMAOサーチの公開は、国立国際美術館のアーカイブズ構築の始まりである。

（こだま あかね 当館情報資料室特定研究員）

### 註一

アーカイブズは、組織に由来し偶発的に発生する「機関アーカイブズ」と、組織外で発生した資料群を意図的に受け入れる「収集アーカイブズ」に大別できる。公文書管理法適用対象法人である当館においては、前者は原則として国立公文書館に移管されるものである。展覧会の運営で発生した様々な記録は、今後その扱いについて議論されるべき課題が多く残っている。

# 《Looking at you》に寄せて 【後編】

西山 美なコ

《Looking at you》(一九九七年)について

当時、私はそれまでの制作で、風俗産業は「私を見て」「私を選んで!」という構図がオモチャや広告と同じであるということに気づいていた。売る側だけでなく見る側、品定めする側にとっても、それは欲望の構図である。そこに「ピンク」という色はたしかに存在していた。

話しか知らないアムステルダムでの「飾り窓」のような存在。あるいは知人に新宿歌舞伎町の探検に連れていつてもらったとき、案内所に並んでいた女性や男性たちの写真。そして当時電話ボックスに貼られていた夥しい数のピンクチラシ(註一)……。

そういった特殊な場でもなくとも同様の構図は、けっこう身の回りにあった。当時は規制が非常に緩かったコンビニの雑誌コーナー、色とりどりの選挙ポスターなどなど。宝塚歌劇の劇場にはキッチンな楕円の額にスターが並んで飾られていて、こちらを見つめていた。原宿のブロマイド店でもアイドルたちが「私を見て」「僕を選んで!」と迫ってくる。見ている、選んでいるような場で、じつは見つめ返されている……。『庄』を感じるような居心地の悪さ……そんなところから作品の構想が出てきたように記憶している。

私は、女子が表紙の少年雑誌や少女漫画の表紙を切り抜いたり、ぬりえのような絵を描いて額に入れたりしながら遊んでいた。いろんなアイデアが出つばなしになりつつ、ひとつの形になったのが世田谷美術館の「デ・ジェンダリズム」展(註二)で実現した本作品だったと思う。

この頃、すでに大小のロココまがいのモールドイング額や楕円額をいくつも持っていた。「サクラペインティング」(註三)のシリーズでは、赤いサクラ模様映える金色の額を選んだ。それは窓としての典型的な洋額である必要があった。たしかパリのグラン・パレでたまたま見た展覧会で、クラシックな肖像画が飾られた壁が赤だったのが強く印象に残っていた。



西山美なコ《Looking at you》1997年  
(発表当時のタイトルは《Untitled》) 撮影:黒川未来夫

ルーヴル美術館もシックな赤やブルー、緑といった布の壁に金の額が掛けてあり、初めての欧州旅行でも名画の中身をあまり見ず(もったいないことに)、額の様式やモールドینگ、壁との関係を見つめていた気がする。

クラシックな額には濃い色の壁なのであり、現代美術の白い壁(この場合は世田谷美術館)を異空間化させる色として、欲望を示す赤はより相応しい……と考えたように思う。そして、インスタレーション空間に入ると女の子たちの目が一斉にこちらを見るように、動いても目が追いかけてくるように、そしてそれがより際立つようになると、わがままを言って展示室を楕円の空間にしてもらった。展示が完了するまで私自身も体験できなかったが、でき上がってその中に入った時には鳥肌が立った。

## 誰でもない女の子たち

《Looking at you》の女の子たちの名前は、じつはそんなに重要ではない。発表当初は「AーJ」としていて、作品タイトルも《Untitled》だった。

視線の交差、見ているようで見つめ返されているという状況は、楕円の額が最低何枚並んだら成立し得るか。のちの展示の機会にそんなことを考えているうちに、「Aコ」や「Bコ」と呼ぶより名前がある方が覚えやすい……と名前がついていった。

私が集めていた昭和のぬりえやきせかえの女の子には名前の付いているものもあったが、誰かであつて誰でもないような女の子たちがほとんどだった。どこかのお姫様だったり隣のお姉さんだったり……。しかし、それらは九〇年代に入るとだんだんと勢いを増してきた「美少女戦士セーラームーン」などのアニメの影響で、誰もが知っているような人気キャラクターに取って代わられていき、誰でもない女の子たちは次第に姿を消していった。私のこの作品はそういった「おめめ」の大きい匿名の女の子たちである。

一人ひとりのキャラクターをつくり上げるのも、割にドライだった。ここで大事なものは、ある種の「典型」であつて、誰かのようで誰でもない匿名性。キラキラのおめめだけをみていると、不気味さと同時にどれも同じように見えてこないだろうか……?

宝塚歌劇のスターの額もブロマイドも、とくにスターを知らない部外者には、厚化粧の決

まりポーズで、皆同じように見えて区別がつかないものだ。風俗街の案内所も、原宿にあるアイドルのプロマイドもしかり。ある種の型と典型で、皆同じようにしか見えない。そんなものではないだろうか。

## 《ようこそあなたのシンデレラ・キitchyS》(二〇〇四年)について

この作品はサントリ・ミュージアム「天保山」で行われた宝塚歌劇九〇周年の展覧会(註四)に出品したうちの一点である。「顔なし」もしくは「顔はめ」と呼ばれ、昔から観光地などにある極めてキitchyなものだ。皆そのキitchyさを受け入れて遊ぶ、「見られる」ための装置である。

タカラヅカの書き割り、シンデレラストーリーの二場面、虚構性を形にしたものだが、これ以前に制作していた《♡あこがれのシンデレラストーじ♡》(一九九七年)と同じ、ペーパー・トイを大きくしたように特製のダンボールを使った。そこにもバラとサクラの組み合わせが登場するのは、私にとって宝塚歌劇や少女漫画の憧れのイメージがまさに「和製洋菓子」の典型であったからだ。同作は、男女どちらにもなれる変身願望も叶えてくれる。ただし少々意地悪なことに、彩度と明度がかけ離れていて、実際の人間の顔をはめると少々くすんで見えることになる……。

## 好きでは作品を作らない……

これまでの制作を振り返ってみると、私は自分のアンテナに引っかかった現象に対して、強く「なんだろう」「なにこれっ」と惹きつけられること、あるいは惹きつけられたものが面白く感じるかどうかで、ただ動いてきたように思う。「惹きつける／惹きつけられる」とは、いったいどういうことなのか……というあたりに、制作の軸があるように感じている。

よく「ピンクやバラ、お好きね」と言われて答えに詰まってしまう……。私は果たして好きだからつくっているのっ。ピンクといっても限りなくほのかな色から、こちらを見よという強い色までさまざまだが、ピンクという色が好きか嫌いかといえば、たぶん好きなんだろうということは自覚してきた。が、かわいいものやピンク、バラが好きだからという理由だけで作品をつくったことはない。日本はなぜこうもカワイイものが幅をきかせているのか。

なぜこれはピンクなのか。なぜ人々はバラを愛するのか。そういう違和感や疑問が今まで私を動かしてきた。ある種の典型を探ることで、違和感の源を見出そうとしてきた。自分がシミュレーションズ世代のアーティストであることも自覚している。

そのいつぱうで、感覚的にたまらなく惹きつけられるものがあり、その感覚が個人的なものというだけでなく、人類のDNAに深く刻まれたものでもあるのではないかと、人間の本質的な部分にもとても興味を持っている。たとえば色について考えれば、色とは可視光線の波動であり、色から受ける個人の感覚はその人固有の経験も合わさって一様ではありえない。時によっても揺れ動く。それでも、ホモ・サピエンス以前からこの地球上で霊長類が色覚を獲得していくなかで育まれた人類の共通の部分も大きいと思っている。夕焼けのピンクに染まる空に心動かされない人はいないだろうし、和菓子のほんのりした色合いを愛でたいのは私だけではないだろう。社会的に女性に押し付けられてきた記号化されたピンクも、歴史のほんの二面を表しているに過ぎないのではないかと考えている。気の遠くなるような進化の過程でヒトが獲得してきた色覚があり、そうして刻まれてきた共通感覚、芯のような部分で人間は本質的に繋がっているんじゃないだろうか……。光に関する感受性にも同じような繋がりをを感じる。より本質的なことについてもっと知りたいというのが、最近のモチベーションになっているように思う。聖性と俗性が共存するピンクという色は魅惑的で非常に面白いが、本質的なことを探る入り口の二つに過ぎないのかも知れない。可愛いものや美しいものには、人を惹きつけるパワーがある。惹きつけられる時、人間のなかで何が起きているのか。実際、何かに魅了された時に人間の脳では脳内物質が瞬間的に吹き出すのだという。では、それを追いき求め、好奇心を沸き起こすエネルギーは身体の中だけのことか、それとも何処からかやって来るのか……。

人間社会に沸き起こるエネルギーの渦はなんなのか。宇宙や素粒子のエネルギーは……。私たちの居る宇宙は一体何で出来ているのか……。それらが作品につながるかどうかはまったくもって不明だが、より本質的なものを知りたいという、ここ何年もの関心・疑問は尽きない。

(にしゃま みなこ アーティスト)

註一 「国立国際美術館 ニュース 二五〇号掲載の前編を参照。一九八〇年代から九〇年代にかけて、公衆電話周辺には風俗店や風俗営業を宣伝する電話番号入りの小さなビラがところせましと貼られていた。

註二 「デ・ジェンタリズム」回歸する身体、世田谷美術館、一九九七年二月八日～三月二三日。

註三 主に一九九〇年代につくられた、ステンシルによるサクラ模様と金色の額を組み合わせた油彩の絵画シリーズ。

註四 「夢見るタカラヅカ展」宝塚歌劇に魅了された芸術家、そして時代、「サントリ・ミュージアム」天保山、二〇〇四年四月一七日～六月二〇日。



ミケル・バルセロ (1957-)  
《下は熱い》2018年  
ミクストメディア、カンバス  
234.5×285.0×9.0cm  
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023  
C4394

波立つ海面から何匹もの魚たちが顔を出している。口を開け、腹を上に向けて喘いでいるような魚も見える。よく見ると、海面に見立てたカンバス上に、魚の頭をかたどった布が、実際に画面から飛び出すように貼り付けられている。道理で立体的に見えるわけである。

《下は熱い》は、そのタイトルが暗示するように、近年の地球温暖化をテーマにした作品といえよう。作者のミケル・バルセロは、自身が生まれ育ったスペインのマヨルカ島や地中海の自然に親しみ、生き物を愛する画家である。人間もまた大自然の一部と考えるバルセロにとって、環境問題は切迫した関心事であり、本作は、その危機を訴えた作品と解釈できる。

バルセロは、今日のスペインを代表する美術家の一人である。一九八〇年代から四十年以上にわたって絵画を中心に、彫刻、陶芸、パフォーマンスなどに、多彩な表現活動を展開している。

彼の制作の出発点となった八〇年代は、絵画においては、いわゆる新表現主義が隆盛を極めていた時期に当たる。バルセロの作品もその影響を受けながら、途中、作風には大きな変化も見

られたが、しかし一貫していたのは、それが、われわれが一般的に考える絵画とは大きく異なっていたという点である。そして、それらの作品を通して、バルセロは見るものにあらためて「絵画とは何か」と問いかけてくる。それは、「この絵には何が描かれているのか」でもなければ、「この絵は何を表現しているのか」でもない。そうした、あらゆるイメージを支える、より根源的な絵画の成り立ちへと遡求していく態度である。

ここでは、支持体であるカンバスとメデイウムとしての絵具の素材感が生み出す物質性が前面に出されており、描かれたイメージ、あるいはイリュージョンは、常にマテリアルと一体化しながら、画面から文字通りせり上ってくる。それは、映像や観念としてではなく、現実世界における身体感覚に似た、リアルな体験としての迫力に満ちたものとなっている。

こうして、絵画の領野に実物の大地や植物を取り込み（彼はしばしば絵の中に土や砂、米粒や豆などを混ぜ合わせる）、地球、そして宇宙に存在する、あらゆるものと等価なものとしての絵画を作り上げていくのである。

なお、自身の語るところによれば、本作のタイトルは、彼が好んで聴いていた一九九〇年代のコートジボワールの流行歌の一節、「Si tu vois poisson sortir de l'eau, c'est qu'en bas c'est chaud」（水面から魚が出てくるのが見えたら下は熱い）から引用されたものである。

少年時代からマヨルカ島の海に潜り、自然を体験してきたバルセロは、常に自然との交感を制作の源にしていた。アフリカの砂漠やヒマラヤの山中など、世界中をめぐるながら制作を続けるバルセロに、自然への好奇心は絶えることなく、「素材こそがイメージをもたらず」と語るように、素材からの発想と物質世界への関心が共鳴しながら作品へと流れ込んでいく。

今年の春先には滋賀県の信楽町に滞在し、陶芸作品の制作に打ち込んだバルセロは、日本の自然や美術にも関心が深く、これまでもしばしば来日し、制作やパフォーマンスを行ってきた。本作は二〇二一年に、当館他、国内四か所で開催された個展への出品作である。

（安来 正博 当館研究員）