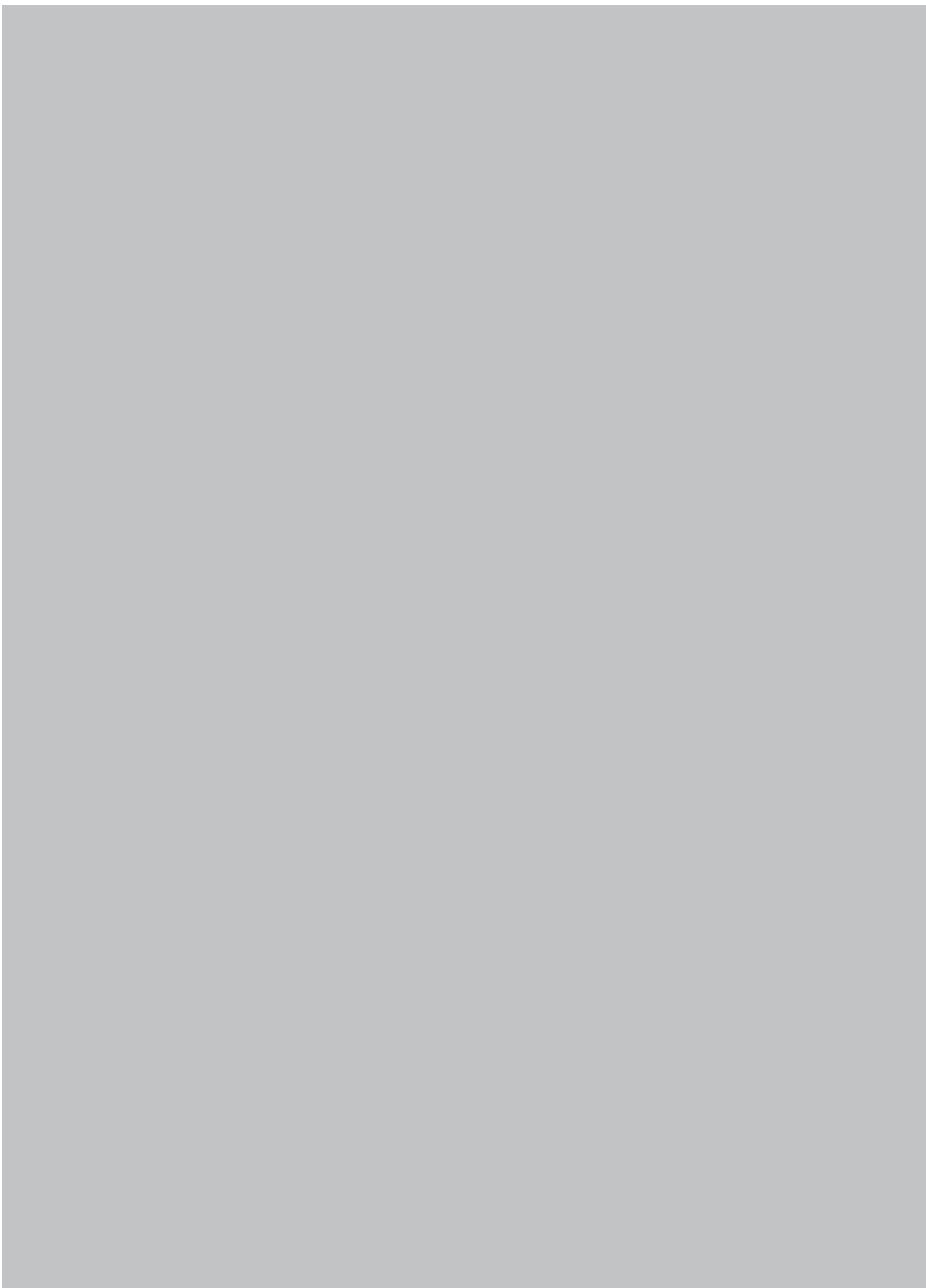


# 国立国際美術館 ニュース

2024.02  
252



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 古代メキシコの都市と文明—特別展「古代メキシコ」に寄せて

山本亮

特別展「古代メキシコ—マヤ、アステカ、テオティワカン」は、メキシコを含むメソアメリカ地域で育まれた三つの文明を辿る展覧会である。この小文では本展覧会で紹介する文明とその中核となる都市、さらにその特徴的な造形の背景についても触ることとしたい。

特に本展覧会で注力して紹介したいのがテオティワカン文明だ。テオティワカンは現在のメキシコシティから北東に四〇キロメートルほどの場所に位置する都市遺跡である。遺跡の中核をなす三つのピラミッドと、小規模な神殿や二〇〇〇ほどのアパート式住居とが、遺跡を南北に貫く「死者の大通り」を軸に整然と並んでいた。

いま同地に赴くと、遺跡が近づくにつれ巨大な太陽と月のピラミッドのシルエットがまづ目に飛び込んでくる。周囲に高い建築物もなく、古代の景観を十二分に追体験できる。実際に月のピラミッドの正面に立つと、背後の「聖なる山」セロ・ゴードン山を意識して設計されたことがよくわかる。テオティワカンはこうした景観や天文知識を利用して築かれた計画都市であった。



テオティワカン、月（左）・太陽のピラミッド（右）、死者の大通りとセロ・ゴードン山 撮影：筆者

して青銅や鉄の道具なしに発展できたのか、ということだった。もちろん時代が新しくなれば簡単な金属工芸技術が発達したが、テオティワカンは基本的に「石の文明」だった

のである。ここで確認しておかなければならないことは、青銅や鉄といった金属ありきで都市や社会が発展するわけでは必ずしもないということだ。そもそも希少な金属鉱石を遠方から手に入れたり、専業的に金属器生産に従事する人々、すなわち自らは直接的に食糧生産に携わらない人々を擁したりすることができるような社会でなければ、金属の道具を恒常に扱うことはできない（註一）。

テオティワカンでは、マヤやオアハカなど、数百キロから數千キロメートル離れた遠隔地とも交易が行なわれ、多大な人口を抱える都市は豊かに発達していた。青銅や鉄の道具がなければこうした都市や社会が発展しないことは言えないことは、テオティワカンをみればよく理解できるだろう。展覧会で展示するピラミッドの内部や地下から出土した奉納品のなかにも、マヤから持ち運ばれた翡翠をはじめとする品々を見ることができる。

なぜ彼らが金属を持たなかつたかの理由を強いて言えば、こうした金属の道具を得るために必要な火力を得るだけの技術を有していないなかつたことが大きく関わっていると見てよい。仮に火力を得る技術さえあれば、彼らは遠隔地から鉱石を手に入れるとともに都市のなかで専業的に生産に従事する職人層を擁して、青銅や鉄でできた道具を手にすることができたであろう。

この火力を得る技術の不足が大きく影響したと考えられるのが焼物である。こちらでも、やはり釉を溶かしたり焼き締めにしたりするほどの火力を得ることはできない。基本的に土器が用いられたが、彩色などの装飾は焼成後に施された。漆喰を塗った上に彩色するなどした当時の世界観に基づく様々な意匠が残されており、そのバリエーションによる外交の場面まで様々である。

こうした土器や壁画、あるいは石彫に残る色彩を見ていただければ、いかに当時の都市が鮮やかな色彩に飾られていたか想像していただけるだろう。例えば現在のテオティワカンを訪れても一面が石の灰色の世界に感じられるだろうが、実際には赤や白をはじめ様々な色に彩られた世界だった。それはマヤやアステカでもそうであった。

メソアメリカに花開いた文明のいずれもが、石器を主な道具とする。今年六月から九月にかけて東京国立博物館平成館で開催された本展を紹介した際に観覧者から何より驚かれたのが、テオティワカンのような文明がどう

テオティワカンが巨大な都市を発達させた一方で、マヤ文明は中心的な大都市を持たず、多くの小規模な都市を中心とする国家が勃興した。テオティワカンは中心都市の衰退とともに早々と歴史の波に消えるが、マヤ文明は拠点が小規模分散していたがゆえに持続的な社会を長きにわたって保ちえたと考えられている。

マヤ文明のなかでも今回中心的に紹介する都市であるパレンケは、芸術の都とも呼ばれるところ、多くのレリーフで著名である。いまも密林に覆われた遺跡は雨季と乾季で印象を変える。展覧会準備のために筆者がパレンケを訪問したのは雨季だったが、周囲を雲が低く覆い、雨露に濡れて輝く碑文の神殿（パカル王墓）の幽玄な姿は忘れられない。こうした神殿群を飾っていたレリーフの数々をじ覽になり、遠く遺跡のこととに思いを馳せていただきたい。

アステカ、テンプロ・マヨール奉納石室内の一例。  
サンゴ、貝など遠く海からもたらされた奉納品も見える 撮影：筆者

現在のメキシコシティの都市の下に埋もれていたため、破壊された姿の現在のテンプロ・マヨールはぱつと見ても何が存在するかわかりづらい。しかし実際には、上部の構造が破壊されたことで、年を追つて順に拡張を続けていった大神殿の姿を如実に見ることができるのである。

そして大神殿の拡張の合間に

話題をアステカに移そう。メキシコシティの中央広場（ソカロ）は大統領官邸を擁する国立宮殿の前に位置し、中央には巨大なメキシコ国旗がたなびく光景が有名である。このほど近く、国立宮殿のすぐ裏手にあるのがかつてのアステカ王国の聖域の中核をなした大神殿テンプロ・マヨールである。スペインはアステカ征服後、まさしくその中心地の上に新たな都市を築いた。国立宮殿には、かつてその場所に存在したアステカ皇帝の宮殿の石材が用いられているといふ。

本展はメキシコ各地の博物館のマスター・ピースともいえる数多くの作品により、古代メキシコに栄えた文明の姿をダイジェストで見られるまたとない機会となつていて。今後メキシコを訪問していくだければ各博物館で本展覧会に出品されていた多くの作品に再会できるであろうし、遺跡に立てば豊かな古代の情景が目に浮かぶことであろう。本展が、日本において古代メキシコの文明と都市への理解の一助となることを願つてやまない。

(やまむら りょう 東京国立博物館研究員)

註一 G.チャイルド著、ねずみ著『文明の起源』岩波新書、一九五一年。チャイルドの言説は歴史的唯物論を念頭に書かれたものであり、今日的にみれば再検討を要するものも多いがなお価値に値することも少なくない。

註二 テンプロ・マヨールプロジェクトの調査団長レオナルド・ロペス・ルハン氏の「厚意による。本展覧会を紹介する奉納物の多くがルハーン氏の著作に掲載されており、学術書ではあるが興味がある方はぜひ参考されたい。Lopez Lujan, L. (Ortiz de Montellano, B. R., Ortiz de Montellano, T., trans), *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*, Colorado, U.S.A. 1994.

# メキシコに魅せられた日本人画家たち

安來 正博

## 岡本太郎と《明日の神話》

もう二十年も前のことになるが、長らく行方知れずになっていた岡本太郎（一九一〇九年六）の《明日の神話》という絵が、メキシコシティで発見されたというニュースが大きな話題となつた。

この絵は、もともと一九六七年に、同地に建設予定だった大型ホテルのロビーを飾る壁画として依頼され、現地での制作を経て、翌年にはほぼ完成までたどり着いていたが、資金難からホテル建設自体が頓挫してしまったため、遂に日の目を見ることなく、その後三十年以上、その存在が忘れ去られていたものであった。

ところが六七年といえば、七〇年の日本万国博覧会（大阪万博）を間近に控え、当時、テーマ展示プロデューサーに就任していた岡本にとっては、「太陽の塔」の建設を始め、多忙を極めていた頃である。にもかかわらず、岡本はこの時期、何かに憑かれたかのように頻繁にメキシコに渡り、わずか二年足らずのうちに、この縦五・五×横三〇メートルの巨大な絵画を完成させてしまったのである。

ここまで岡本がこの絵に心血を注いだのは何故か。それは、「メキシコへ行くと、私は全身がわくわくするまるほど嬉しくなってしまう」（註二）と語ったメキシコへの愛。そして古代メキシコ文明への熱烈な憧憬が背景にあつたからである。

「真青にはりつめた碧空、ギラギラした陽光のもとに、古代マヤやアステカの遺跡が慈悲な灰白色にしずまりかえっている。（中略）とりわけユカタン半島のジャングルの中に、忽然とそり立つ壮大な廃墟は、神秘そのものである。沈黙がになう重く濃い思い出。その激しい諧調が全身に響きつたわづてくる」（註二）。

こう語るように、当時、岡本が訪れたのは、マヤ、パレンケの遺跡群。そしてメキシコシティの中心部にあるテンプロ・マヨールなどアステカ王国の遺跡の数々であった。特に「コアトリクエ（蛇の裳裾の女神）」という、アステカ神話に出てくる地母神の石像に魅せられた岡本は、この像の精巧なレプリカを、大阪万博の際、太陽の塔の内部に展示したほどであった。

《明日の神話》が完成した時、岡本は「この死をイメージする陰鬱な絵柄は、メキシコでなければ受け入れられなかつたと振り返る。

「死と生の交歎。永遠と瞬間の交錯。それを無限に内蔵して沈黙する大地の上に、現代のメキシコはおおらかにほほ笑んでいる」（註三）。

ひたすらに死を忌避する現代文明。その中に含まれる日本という国に対しても思うところがあつたに違いない。その《明日の神話》は、一〇〇八年に渋谷マークシティの連絡通路に設置され、今も日々道行く人々を見下ろしている。

## 北川民次 骨の髓までメキシコ人

北川民次（一八九四～一九八九）がメキシコの地を踏んだのは、一九二二年、彼が一七歳の時であった。それ以前の一四年に、早稻田大学予科を中退してニューヨークに渡つた北川にとって、メキシコ行きは、「ニューヨークのような無味乾燥な文明の中からもつと野蛮で、より人間的なものの中へ一步歩突き進むという盲目的な欲望」（註四）に突き動かされてのことであり、故国日本から二重に隔たつた遠い地での生活と創作活動は困難を極めた。

しかし、愛憎半ばするメキシコという国に対して、それでも自身、「頭の芯から骨の髓まで、メキシコが沁みとおっているのかもしれない」（註五）、と語ったように、当時のメキシコ社会に画家として着実な地歩を築いたといえるだろう。すなわち、メキシコ革命後間もない二〇年代に、ディエゴ・リベラやダビッド・アルファロ・シケイロスといった画家たちと知り合い、彼らの新しい国民意識と民族主義を推進する壁画運動を目の当たりにすることによって、自らの作風と画家としての信念に大きな影響を受けたのである。

例えばこの時期、壁画運動に加わった画家たちと接しながら、彼らがスペイン統治時代のバロック美術を排除して、よりメキシコ的、民族的なものへと向かつた印象を次のように著している。

「彼らの心の中からバロックキズムへの執着をすっかり放逐したら、征服前のインディオ文化だけが残つたのだ。そしてメキシコ美術家たちは僅かに残されたインディオの遺産を精神性に拡大して、自我を充実したのである」（註六）。

彼らの運動によつて注目されたこととなつた先住民族たちの伝統文化には、北川も強

い関心を示した。メキシコシティの考古学博物館を訪ねた際には、グラナイト（黒御影石）の巨石に刻まれた多くの神像を見て、「人間にもこんなすばらしい空想があったのか、こんなに美しいものを創造する力があるのか」といつでも嘆声を洩らさずにはいられなかつた」（註七）、と語っている。

さて、よく知られるように、帰国後の北川は久保貞次郎らと創造美育協会を設立するなど児童画教育に熱心に取り組んだが、その背景にも、メキシコで参加した野外美術学校の経験が影響している。実際、彼の画風自体、この時目にしたメキシコの子どもたちの作品から大いに触発されることで確立されていったのであった。

### マヤを愛した利根山光人

メキシコとの深いかかわりを持つ、もう一人の画家に利根山光人（一九二二～一九九四）がいる。きっかけは一九五五年に東京国立博物館で開催された「メキシコ美術展」であった。この時見たシケイロス、ホセ・クレメンテ・オロスコ、リベラらの現代美術に衝撃を受けた利根山は、五年、三八歳で意を決してメキシコに渡る。そして、かの地で古代メキシコの美術と出会い、急速に引き寄せられていったのである。

特に利根山が愛したのがユカタン半島に点在する古代マヤ文明の遺跡であつた。

「（飛行機で）空から見るメキシコ湾はそんな古代への空想をよみがえらせながらも、あくまで青く平静だ。もと海底だったといわれる平坦なユカタンの森林地帯に入る直前海水の色はエメラルドに透いて美しい」（註八）。

六二年には、マヤでの拓本採集のためボナンパク、パレンケなどの遺跡を訪ね、チチエン・イツツアでは巨大なピラミッド、エル・カステイヨに驚嘆する。

「あのピラミッドの階段の下に立つて手をうつと、ビュンビュンと弓弦のように神殿にこだまするのがおもしろくて何度もやつてみた。（中略）神域の夜は耳が遠くなつたかと思うほど閑かで、懷中電灯をもつて神殿のレリーフを見に出かける。星が手のとどくような所にある。黒い影のピラミッド、戦士の神殿に立つと、天の川が流れている。そしてオリオン。北斗が柄を下にして逆立ちになつていて。天地乾坤のあいだに日月星辰が厳然と地上を支配している」（註九）。

マヤ暦は、古代マヤ文明が発明した太陽暦で、一周期を二六〇日とするツォルキン暦などで知られ、神聖暦と呼ばれることなどから、今日でも占いや宗教的な儀式として関心を持つ人が多いが、そうした宇宙的なスケールをマヤの遺跡群で体感した利根山は、その後、生涯を通して古代メキシコ文明の真髄を探求し続けていたのである。

さて、村上春樹のエッセイの中にこんな一文があった。

「僕が自発的に上がった唯一の高い場所は、メキシコのピラミッドだ。ピラミッドって下から見ると、そんなに高く見えない。だから気楽にひょいひょいと一人で上つていって、てっぺんに着いた。ところがてっぺんから見下ろすと、これが実におつかないです」（註一〇）。

高所恐怖症の村上に強い印象を残した古代メキシコのピラミッド。それらを有する古代遺跡は、現在では、その多くが世界遺産に指定され、毎日、世界中から大勢のツーリストが押し寄せる観光スポットになつていて、それらがすべて二六世紀にスペインの侵攻によって滅亡した古の文明の廃墟であるということを忘れてはならない。

（やすぎ まさひろ 当館研究員）

# 人魚の領土——旗と内臓

ブブ・ド・ラ・マドレーヌ

## インスタレーションの構造

人魚は脱皮する  
皮膚が裂ける  
それまで内臓だった部分が新たな表面になる  
そこに触ることを人魚は誰に許可するだろうか  
また、その裂け目に手当てが必要な時

人魚は他者による手当を得ることが可能だろうか  
人魚は脱皮する  
人魚の内臓は寡黙だと考えられている  
でも内臓は実は海の底から響くような声で常に歌っている  
人魚がその姿を変容させる時

人魚は自身の表面の裂け目から漏れ聞こえるその歌に耳を澄ませる  
人魚は脱皮する  
人魚は私自身を裏側から、水の底から、鏡の奥から見返す生き物だ  
人魚は脱皮する

人魚の内臓は寡黙だと考えられている

でも内臓は実は海の底から響くような声で常に歌っている  
人魚がその姿を変容させる時

人魚は自身の表面の裂け目から漏れ聞こえるその歌に耳を澄ませる  
人魚は脱皮する  
人魚は私自身を裏側から、水の底から、鏡の奥から見返す生き物だ  
人魚は脱皮する

人魚は脱皮する

人魚は私自身を裏側から、水の底から、鏡の奥から見返す生き物だ

人魚は脱皮する

私は自分の内臓を見ることができない

しかし、私の表面が切り開かれる時、その内臓は新たな表面となる  
新たな表面は次第に色とりどりの旗となり  
剥がれる時にてんてこ列をなして空のはるか彼方を目指すだろう

## 手術

冒頭の詩は、この作品を二〇二二年に東京六本木のオオタファインアーツで展示了  
際に書いたものだ。私は二〇年に卵巣と子宮の全摘手術を受けた。この作品の構想は  
その経験が元になっている。

卵巣と子宮を摘出したのは左の卵巣が囊腫化したからである。同時に子宮筋腫も見

『人魚の領土——旗と内臓』(二〇二二年)はインスタレーション作品である。最初にその物理的な構成要素を説明する。

①全長約八メートルの「魚のような形をした立体」は亜鉛メッキの金網でできている。「人魚」なのに「魚」あるいは「クジラ」のような形状をしているのは、人間の形をした上半身を脱皮したからだ。

②人魚の内部には生成色<sup>(きなり)</sup>の綿やクッション状の物が収められている。これらは人魚の内臓だ。腹の部分は裂けて、内臓の一部が床の上にこぼれ落ちている。クッションの表面はガーゼまたは私の古着などでできている。

③人魚の尾びれ周辺からは、やはり私の古着や古いシーツなどでできた旗が連なって上方に延びている。

④床に設置されているミラー・ポールは七〇年代後半に新宿二丁目の老舗ゲイバーにあつたものだ。そのお店の閉店後、テクノクラブやライブハウスに引き継がれながらゲイシーンを照らし続けてきた。それを今回友人から譲り受けた。

⑤壁面には以下のテキストが掲げられている。

人魚の旗は 死者たちへの哀悼 不服従のしるし  
そして 地上の呪縛からの解放のお祝い

⑥次頁の写真には、ロシアのウクライナ侵攻が始まった時期に「NO WAR」の文字を追加した。

つかり、閉経もしていたので、私は主治医に今後の癌化の予防として左の卵巣と一緒に右の卵巣と子宮も摘出してほしいと申し出た。主治医は同意してくれた。全摘することに対する不安や喪失感はまったくなかつたし、術後もそれは変わらなかつた。「私の場合は不安や喪失感がまったくなかつた」とわざわざ書くのは、卵巣や子宮や乳房を切除することに対する不安や喪失感を感じる人がいると聞くし、自分にもそれは起ころかもしれないと思ったからだ。しかし術後の物理的な痛みと共に私を襲つたのは強烈な爽快感だつた。これは自分の想像以上だつた。術後の性交が可能であることも主治医に確認した。実際、傷が治つた後の私は「本当にまったく何も変わらなかつた」だけでなく、驚くほど晴れやかな気持ちになつたのだ。これはさすがにひょととして私が何かおかしいのかもしれないと思って、複数の友人にその話をしてみた。すると「わかるー！」と言つてくれた友人は少なくなかつたのである。同様の手術をした人もしていない人も、出産経験のある人もない人もだ。このことは私をとても勇気づけた。つまり「卵巣や子宮や乳房がなければ女じゃない」または「完全」ではない身体はどんな場合でも不幸である」という「呪縛」から自由な人は案外多かつた。

う実感です。人はそれを切り取ることもできるというぐらいの侵犯の可能性」（註一）普段私たちは自分の内臓を直接見ることはほとんどない。いわゆる「はらわた」を映画などで、または実際に目にするとしたら、それは事故や暴力などの現場であり、ほとんどが出血や痛みや恐怖や死のイメージと現実を伴う。しかし内臓はいつも私たち生き物の内側にあつて、生きている間のそれらはおそらく淡い灰色や青みがかつたピンクや薔薇色で、状況によっては「美しい」と感じられるかもしれない。少なくとも、今、私の内側にある内臓たちは、協力しあつて私の生命活動を支え働いてくれている。そしてそれらは、時に弱つたり傷付いたりしても、自ら、あるいは何らかの助けを借りながら回復する力を持っている。それが「生き物である」ということだ。

## 死者との交信

「二〇〇一年に私は『甘い生活』という映像作品を作った。『甘い生活』というのは、死者との交信を意味している。（中略）波打ち際は死者の世界と生きている者の世界の境界だ。できた映像を見て「ああ、私は人魚だつたんだ」と思った。海の底を懐かしみながらも打ち上げられた陸の上で陸の生き物と暮らす性別のない人魚。」（註二）

海や川は、死者の世界であると同時に「忘れられた人々、声を奪われた人々」の世界でもあることに私は二〇〇年の「水図プロジェクト」（註三）で言及した。今回のコレクション展に際して冒頭の詩を久しぶりに読み返して私は目眩がした。この詩は私がこの数週間、毎日のようにSNSで眼にするパレスチナの人々の様子を表しているように感じられたからだ（二〇二三年一二月二七日現在）。我々は生きている限り他者の死の様々なあり様に峙せざるを得ない。

穏やかな、祝福された生と死は誰にとつても等しく可能なはずだ。けれど、それは何と絶望的に困難なことだろう。困難さに服従しないこと。それが可能かどうかはわからない。しかしその不服従の旗を、時には一枚だけひつそりと、時には晴れやかに大きく掲げる」とが、生きている間に私にできる」とだと思っている。（アーティスト ブラッド・マドレーヌ アーティスト）

「人魚の領土一旗と内臓」展示風景（オオタファインアーツ、2022年）撮影：鍾ヶ江歎一 ※写真加工は作家による。 © ブラッド・マドレーヌ

## 内臓という表面

お腹の手術は、卵巣や子宮だけでなく、腸や胃やその他の内臓の存在と働きを私に強く意識させた。術後にしばらく見えていた幻覚で私はお腹の中を散歩した。退院直後のインタビューで私はこのように話した。「今回の手術でお腹を切つて内臓と向き合つたことで、内臓もある種の表面なのだと思いました。その表面は何かというとやっぱり他者との境界なわけです。私が誰かの皮膚に触れる時、それは愛情の表明かもしれないし暴力になるかもしれない。その皮膚という表面を通した関係が内臓にも至るとい

註一 「受容と回復のアート—魂の描く旅の風景」アートミーゼケア学会編、生活書院、二〇二二年、五九・六〇頁。  
註二 「表現の生態系 世界との関係をつくりかえる」左右社、二〇一九年、一六頁。  
註三 ベップ・アート・マンス二〇二〇（別府現代芸術フェスティバル「湯治温泉世界」実行委員会主催）にて制作・発表。



荒木悠  
(1985-)  
《オラファー》  
2014年  
ミクストメディア  
(ビデオ:HD、カラー、サウンド  
/彫刻:木、ニス)  
ビデオ:8分39秒/  
彫刻:34.0 × 7.0 × 9.0 cm  
©Yu Araki  
Courtesy of the artist and  
MUJIN-TO Production

ある町の工房。白髪の男性が机で四角い木のブロックを叩いている。窓の外からほの暗い空と風に揺れる木の枝が見えて、ラジオからは馴染みのない言語が流れている。男性は、紙に印刷された画像をモデルに木彫を作つているようで、何度も題材と自分の彫刻を照らし合わせている。その紙が画面の中央に映る瞬間、観客は彼に与えられた題材が、「オスカー像」という愛称で呼ばれるアカデミー賞のトロフィーだという事実に気付かされる。工房に置かれた道具の数と種類からして、おそらくこの男性は職人であろう。彼が作ったのかは確かではないが、棚の上には木彫の工芸品が並んでいる。

一度暗転した画面が風の音とともに明るくなる。どのくらい時間が経過したのだろうか。男性は人物像を台座に取り付ける仕上げ作業をしている。やがて完成した彫像を見て、いままでずっと真剣な表情をしていた彼が破顔する。似ているけど、なにかが違うのだ。この「オスカー像」は、全体的に丸みを帯びていて、手足が短く、横から見ると太っているように見える。すぐにでも元の木のブロックに戻つてしまいそうな形状は、棚の上に置かれた工芸品に

類似している。深掘りしないスタイルが、この地域の伝統的な作り方なのかも知れない。二つの「オスカー像」を並べて見た男性は、膝を叩きながら顔が赤くなるまで笑う。愉快な口笛と音楽とともにクレジットが流れる。男性の名前は「オラファー」だった。

『オラファー』は、八分三九秒の映像とオラファーのつくった彫像からなるミクストメディア作品である。作者の荒木悠が、初めてアイスランドを訪れた際に、二〇〇六年まで米軍基地があったこと、またその土地の人々の生活がアメリカの影響を強く受けていることに驚いたことが制作のきっかけとなつた。一九八五年に山形県で生まれた

荒木が、日本とアメリカを行き来しながら育つたことを踏まえると、その驚きは遠く離れた他国で自分の文化との予想外の共通点を見つけた時の感覚に近いかもしれない。自分と同様、アイスランドの人々もハリウッド映画を見ながら育つたという話を聞き、荒木はその町の職人に「オスカー像」の制作を依頼して、その様子をカメラで記録した。その結果も形も印象も異なる、もう一つの「オ

スカー像」が生まれた。このような「差異」は、作り手の能力の優劣に起因するのではなく、どうしても滲み出てしまふ「自分らしさ」に由来するものである。だからこそ、その事実を自覚する瞬間、オラファー自身も、それを見ている観客も笑いをこぼしてしまうのである。

文化の伝播や異文化同士の出会いと、そのなかで生じる誤解や誤訳の持つ可能性に関心を寄せている荒木は、こうして模倣という逆説的な方法を通じて見出される本物性に出会う瞬間を映像で捉えた作品を多数発表してきた。「複製に溢れたこの時代に、まだ少しでも真正さが残つているとすれば、それは被写体となつてくれた人物が今日もまた何かを作り続けている、その行為の中に在る気がしてならない。」(註一)。いかなる地域も、政治、経済、社会、文化の大國、アメリカの影響から逃れられないことが危惧される今日の世界に、『オラファー』はそれでも消えることのない個別性という、暖かい希望を与える作品だといえよう。

(馬 定延 当館客員研究員)

註一 荒木悠「展覧会に寄せて」「荒木悠展・複製神殿」  
横浜美術館、二〇一六年、二二頁。