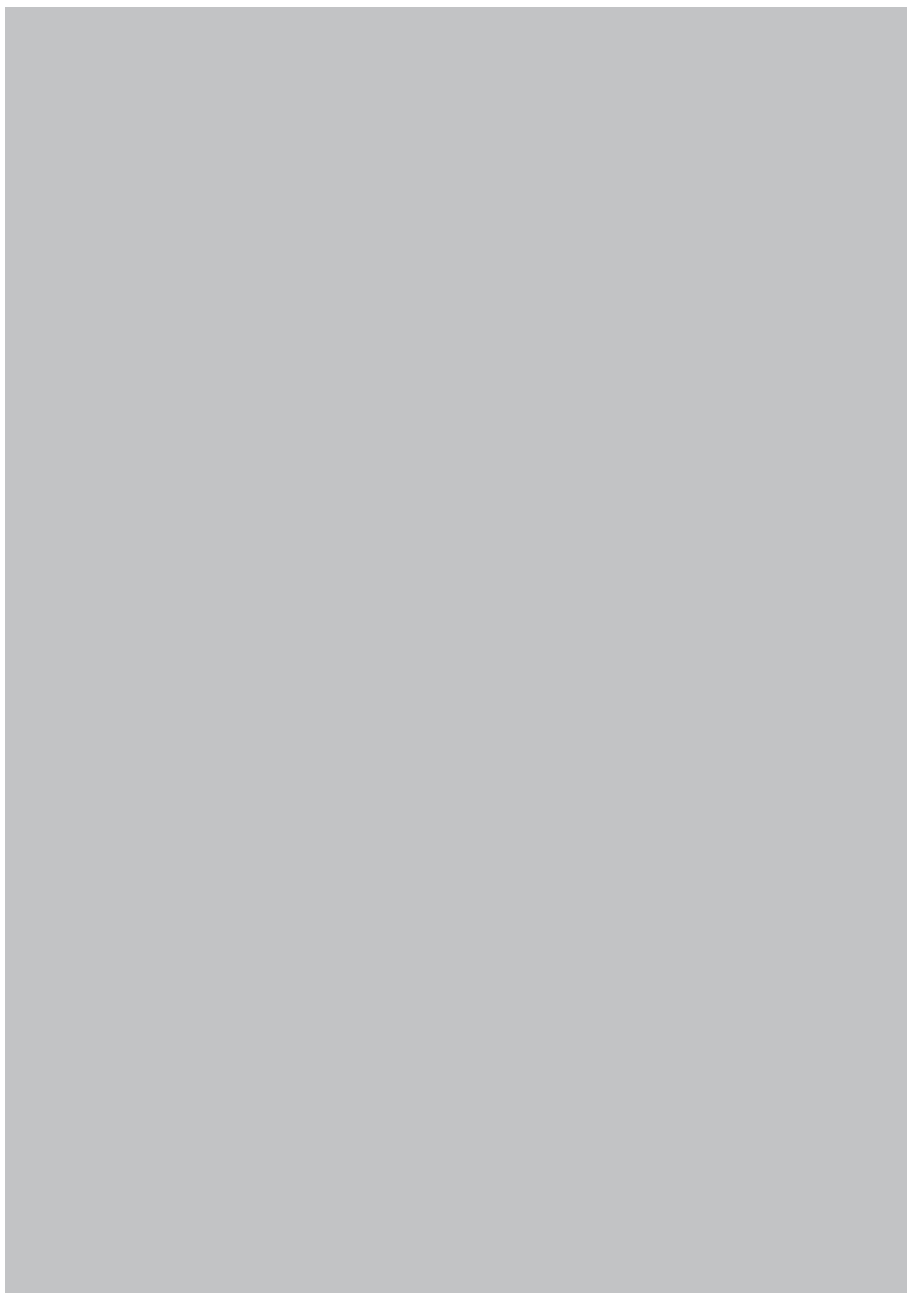


国立国際美術館
ニュース

2024.06
253

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



「私」は再び顕れる 梅津庸一の自画像をめぐって

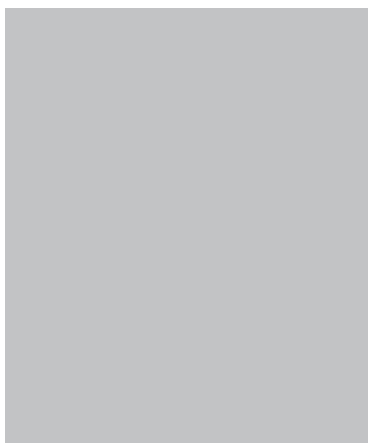
中村 史子

梅津庸一は、美術史上の絵画作品を批判的に参照した自画像によって知られる美術家である。事実上のデビュー作《フロレアル(わたし)》(二〇〇四―〇七年)は、ラファエル・コランの絵画《フロレアル》(一八八六年)と同ポーズの自画像だ。また、それを展開させた《フロレアル―汚い光に混じった大きな花粉》(二〇二一―四年)と、黒田清輝の作品に基づく《智・感・情・A》(二〇二一―四年)はたびたび高い注目を集めてきた。しかしながら、梅津本人も述べるように(註二)彼のキャリア全体において自画像を描いた絵画は決して多くないばかりか、近年は積極的に描かれていないようにすら見える。そこで、個人の経験に基づきながら、自画像の変遷とその行方について考察したい(註二)。

さて、先述の《フロレアル―汚い光に混じった大きな花粉》が代表作と目される所以については繰り返すまでもないだろう。西洋美術史と日本美術史の捻れた影響関係、美術教育制度がはらむ歪さ、ジェンダーのステレオタイプ化など、近現代美術の批評的課題を本作は扱っている。そこに加えて、中学生時代にコランの裸婦にときめいたというエピソードや、ビジュアル系バンドへの傾倒など、梅津個人の自伝的要素や個人的趣向もしばしば開陳され、同年代の作家と比べると多くの論者によって言説が紡がれてきた(註三)。

いや、言い換えるならば、自作をめぐる言説の構築も、梅津自身の戦略、ひいては表現活動の一部であったはずだ。「花粉」「蒙古斑」「受験絵画」など独自のタームを駆使し、彼は観る者に向けて語るべきポイントや、その文脈について巧みに目配せしてきたのだから。

著者もまた、彼が生み出す言説空間に関心を持った一人であり、二〇一七年、勤務先(当時)の愛知県美術館で梅津の小企画



梅津庸一《死霊がわたしを見ている》2016年
油彩、パネル 作家蔵

展「未遂の花粉」開催の機会を得た。《フロレアル―汚い光に混じった大きな花粉》《智・感・情・A》そして、フェルディナント・ホドラーの絵画に基づく《屋―東洋の私》(二〇一五年)など、彼の複数の自画像作品を、愛知県美術館の所蔵作品と共に展示した。加えて、本展に向けて制作されたのが、ポール・ゴーギャンの《マナウ・トゥパパウ(死霊が見ている)》(一八九二年)の本歌取りとなる《死霊がわたしを見ている》(二〇一六年)である。ゴーギャン作品は今なお高く評価されているが、彼が南洋タヒチに注いだ帝国主義的眼差しは昨今、批判的に検証されつつある。とりわけ、タヒチ滞在中に一〇代の少女を次々と愛人とした行為は現代の価値観からすると肯定できない。一方、ゴーギャンは日本の美術家に長らく多大な影響を与えてきた。日本近代美術史を紐解くと、日本がアジア諸国を植民地とする中、日本の画家もまたゴーギャン同様の不均衡な眼差しを他国に向けていたことが確認できる。

梅津はこれらの文脈を踏まえ、自宅ベッドに横たわる自分自身を《マナウ・トゥパパウ(死霊が見ている)》における死霊の位置から描いた。青い花柄のシャツの上、自らの臀部を見せつけるかのように(註四)。鑑賞者は、時を超えた美術史の「死霊」となって、彼の臀部に「蒙古斑」を探すのだ。

このように、《死霊がわたしを見ている》には、構想の段階ですでに幾つもの論点が組み込まれている。美術史の知識を前提とした文脈の上に成立する絵画と言える。

ただ、これらの理知的な解釈とは異なる次元で、私の印象に強く残っているのは、彼が展示室に作品をかけるぎりぎりまで画布に筆を加え続けていたことだ。《フロレアル(わたし)》や《フロレアル―汚い光に混じった大きな花粉》に顕著だが、彼の絵画の中で二つひとつの点描はイメージ自体を構成していない。むしろ色斑は、描かれたイメージを時に妨げ、時には装飾するかのよう画面上のあらゆるこちらを漂っている。《死霊がわたしを見ている》を仕上げる際も、学芸室の奥に作品を立てかけ、画布の上下左右に少しずつ点状に着色していた。全体の彩度のバランスを見ながら必要と思われる箇所を点状に打っているようで、その判断と動作の素早さに心を打たれた。批評的な言説では掘いきれない、作り手としての使命感や切迫感を垣間見た気持ちがあったのだ。

同時に私は、自画像を侵蝕するように次々と打たれる色斑を前に、批評言説に能う自画像を繰り返し作り続けることの辛さも想像せざるを得なかった。梅津は、言説に適合

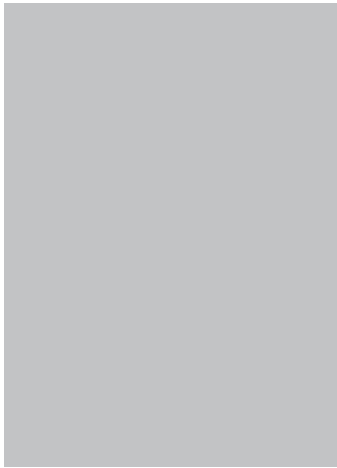
した自画像を描き続けた末に、スタイルの固定化や自己模倣に陥ることに、煩悶や危機感を抱いているのだろうか。薄暗い寝室に無防備に横たわり顔を埋めている彼自身の姿と、その肌の上に青黴かびのように打たれる色斑、それによって醸成される湿り気と雑味。何かに怯えるようにして、彼は点を打っていた。

そして、私のこの予感、彼の自画像が思わぬ方向へと変容したことで一層確かなものとなった。一つは、模倣、反復を加速させ、空虚なモニメントとして自画像を増殖させた《フル・フロンタル》(二〇一八年)である。そして、もう一つは、彼が主宰するパールのメンバーである安藤裕美を、《マナウ・トゥパパウ(死霊が見ている)》と同様のポーズで描いた《student》(二〇一八年)である。うつ伏せに横たわる安藤は中性的で、一見すると梅津自身のような。梅津は自身をゴーギャンに、そして安藤を、ゴーギャンのモデルを務めた少女に重ねたのだろうか。あるいは、ここに描出されているのは、自分の忠実な生徒であり似姿としての安藤なのか。美術史における歪んだ関係を意図的になぞる

ことでしか自画像を駆動させる術がないのであれば、それは非常に痛ましいと私には感じられた。

こうして、一種の袋小路にはまったくに思われた梅津の自画像は、その後、土と釉薬へと融解し分裂してゆく(註五)。梅津自身、陶芸作品を初めて大々的に打ち出した個展に際し、「近年、自らの絵画制作が美術史や制度に拘束され、窮屈に思える時もある(註六)」と語っているとおり、絵画から陶芸への転換は、自画像の戦略的な反復によってもたらされる閉塞感からの解放のように私に映った。

とはいえ、視覚的に異なっても、



坂本夏子+梅津庸一 《2つの海》(2点組) 2023年 油彩、カンバス 個人蔵

陶芸もまた梅津の分身に他ならない。彼いわく「陶の作品「パームツリー」はわたし自身でもあり、宣夫でもある。(中略)陶芸作品は新作であるにも関わらず(ママ)、わたしの初期の作品である「フロリアル(わたし)」(二〇〇四―二〇〇七年)に通底する初期衝動が宿っているように思う(註七)」。実際、陶芸作品は、それまでやや等閑視されてきた過去作品の諸要素に、再び息を吹き込んだ。《Spring Leg》(二〇〇五―二〇〇七年)の足元を彩る花片めいた色斑。インクで引かれた不定形で有機的な形の数々。水気を含み互いに混じり合う顔料。扇風機、照明スタンド、パームツリー。これら、確かに梅津の表現の一部でありながら、これまで触れられていなかった要素が、陶芸では美術史との緊密な応答を逃れ、生き生きと復活を遂げている。

さらに、彼の自画像は、彼以外の画家の筆が画布上で交差する時にのみ、ふと姿を現すとは考えられないだろうか。梅津庸一と坂本夏子による共作《2つの海》(二〇一三年)には、《マナウ・トゥパパウ(死霊が見ている)》の少女と近似した人物像が描出されている。暗い海浜に横たわる裸体。片方は前を向き、片方は後ろを向いている。海辺と裸体という組み合わせは梅津の初期作品《ヌーデイストビーチ》(二〇〇七―二〇〇八年/二〇一二年)を彷彿とさせるが、そこに満ちていた明るさやアイロニーは微塵もない。大量の色斑が、陸地、波間、そして空中を覆う中、砂上の人物は凄みを帯び蠱惑的にも見える。いかなる漂流の果てにここに流れ着いたのか。私の幻視であることは承知の上で、これもまた、今現在の彼自身の姿だと主張したい。

(なかむら ふみこ 大阪中之島美術館主任学芸員)

註一 自画像の少なさについては、『ポリネーター』美術出版社、二〇一三年)にて、梅津自身の序文および徳山拓一によるインタビューでも言及されている。

註二 本稿では紙幅都合上、映像作品については割愛する。映像作品には彼の作家性が絵画とは異なる形で現れており非常に興味深い、その解釈は別の機会に譲りたい。

註三 彼の絵画については、批評集「ラムからマトン」(アートダイバー、二〇一五年)及び、新藤淳「亡霊と種子と花粉と」(ポリネーター)に詳し。

註四 《死霊がわたしを見ている》は愛知県美術館での発表以降、いくつかのバージョンが制作された。愛知県で出された最初のバージョン(本稿掲載)では、梅津は片足を膝く折り曲げ足を開くポーズをとっていたが、その後、発表された《死霊がわたしを見ているII》では、ゴーギャンの作品により忠実な足首を交差したポーズに変えられている。

註五 陶芸に没頭するに至った経緯については、梅津による「陶芸と現代美術」(窯業と芸術)を開催するに至るまで「ゲロン」14(株式会社ゲロン、二〇一三年三月)を参照のこと。なお、本稿では触れられていないが、彼は二〇一三年頃から版画にも本格的に取り組み始めている。

註六 梅津庸一「平成の気分」についての雑記。「平成の気分」(現代美術 神居、二〇一二年)プレスリリースより。

註七 同プレスリリースより。

生活と芸術をつなぐ、その実践としての陶芸

マルテル坂本 牧子

梅津庸二(一九八二)の存在は知っていたが、やはり絵画をベースとする現代美術家とのイメージが強く、彼の陶芸作品から、工芸の香りはしないと思っていた。梅津は、直感的に土の特質を見極めながら、モチーフやコンセプトをきつちりと落とし込み、二次元と三次元を往還しながら、「描くように」仕上げていく。そのため、メディウムの持つ情緒に流されることなく、唯一無二の作風を確立しているように見えた。

一方で、梅津が作陶にのめり込むことで、陶芸が集まるようになっていく。技術としてのやきもの(窯業)という側面にも注目が集まるようになっていく。技術を得得しながら、各材料のメーカーや企業、職人、作家たちの協力を得て、短期間のうちに四〇種類にも及ぶオリジナルの釉薬を手に入れ、大胆な土の取り扱いも可能としている。梅津らしく、陶芸に紐づく様々な文脈へと思考を巡らせ、現代美術や工芸へのアイロニーを込めた一連のシリーズは、どれも饒舌で刺激的である。

梅津が初めて陶芸作品を発表したのは二〇二〇年二月、土を素材に制作する同世代の作家との二人展(註一)であった。陶芸に関する知識も経験もなく、本来、ドロイングで参加するはずだった梅津が、いざ土を触ると二気にのめり込み、二〇点の陶芸作品を発表した。ここで早くも「反陶芸」を意識したという《花粉濾し器》が登場している。既成品(レディメイド)の器から型を取り、反転させて土台とする手法で、器の機能を否定した戦後の前衛陶芸への抵抗感を込めているが、よりパーソナルなテーマを加えることで、梅津の自画像的作品ともなっている。



個展「濡れた粘土が乾くまで」展示風景
(丸倍の自習室、2022年) 撮影=筆者

二二年五月から滋賀県信楽にも拠点を置いて、いよいよ作陶を本格化させた。日本六古窯の一つである信楽は、伝統的なやきものの産地であると同時に、最先端の技術や材料が手に入る日本屈指の窯業にかかるインフラが整った場所である。梅津は大きなガス窯を持つ製陶所の一角を間借りし、窯業の現場を肌で感じながら制作する道を選んだ。ここで梅津は文字通り、体を張って素材と向き合い、生活、芸術、産業の現場を目まぐるしく行き来しながら制作を

続けた。自ら飲んだ飲料のガラスの空瓶を粘土で包み込み、焼成によってガラスが溶けて外に流れ出す現象を上手く捉えた《ボトルメールシップ》などの新しいアイコン的存在の作品もここから生まれている。

梅津が最初に興味を持った陶芸家は河井寛次郎(一九九〇-一九六六)(註二)であり、河井が深く関わった「民藝」(註三)にも高い関心を寄せている。民藝とは、近代化にともない、失われつつあった「手仕事」を見直そうとする運動であったが、「そもそも民藝という枠組み自体が近代の産物であるという二重性を持っている」ということに惹かれていく(註四)。梅津は実用の器をつくらないが、身体や五感を使って思考し、時に「過酷な労働」をとまなう手仕事の二つひとつが積み重なってかたちが生まれていくという点では、民藝とも通底する。夥しい数の作品を制作する、そんな生活の果てに滲み出る美しさについて、梅津は無自覚ではない。

二二年九月、自らキュレーションした過去最大規模の個展「ポリネーター」(註五)において、約一四〇点の陶芸作品をインスタレーションした《黄昏の街》が発表されたが、後になって、これが「いま、生きている民藝」を体現するものかもしれないということに気づいた。つまり、生活と芸術を切り結び、その実践として陶芸があり、梅津の作品は、大量につくられることで、作家性が立つのではないか。そこに貫かれているのはまさに「手仕事」。ただし、無名の職人によるものではない。そう考えると、二二年夏、信楽町内の三つの会場を使って決行した一人芸術祭「窯業と芸術」(註六)は、じつに秀逸であった。作陶のみならず、陶芸の歴史や文脈、産業構造までが透けて見える本展では、「陶芸とは何か」との問いが、はたしてどこに向けられているのかが問われていたように思う。

(まるてる さかもと まさこ) 兵庫陶芸美術館学芸員

註一 「二人展 川井雄仁・梅津庸二」LOOP 気分度 SHOW ME「土塊」現代美術 神居 二〇二〇年二月五日-三月七日。

註二 日本の近代陶芸に鮮烈な印象を与えた陶芸家、大正末期から昭和にかけて、宗教学者柳宗悦(一八八九-一九六二)、陶芸家の濱田庄司(一九四一-一九七八)らとともに民藝運動を牽引した。

註三 「民衆的工芸」の略。柳によって提唱された新しい美の価値観。用途に即してつくられた手仕事による生活道具の中に健やかな美を見いだした。

註四 梅津庸二「陶芸と現代美術」「窯業と芸術」を開催するに至るまで「ゲンロン」14、株式会社ゲンロン、二〇二三年、一八〇頁。

註五 「梅津庸二展 ポリネーター」ワタリウム美術館、二〇二二年九月一六日-二二年一月一六日。

註六 梅津庸二 企画「窯業と芸術」Gallery KOHARA、陶園、丸倍の自習室、二〇二三年七月一六日-八月三日、Gallery KOHARAのみ八月八日(まわ)。

パープルームで見てきた梅津庸一について

安藤 裕美

梅津庸一は二〇一四年に既存のアートのインフラに極力依存しない活動をするために美術共同体「パープルーム」を相模原の梅津の自宅にて始動した。私はパープルームに一年目から参加しているので二〇年間梅津と活動を共にしていることになる。梅津の活動は一人の人間によるものとは思えないほど多岐に渡り、なかなか言葉にするのが難しい。

梅津は〇五年に『フロリアル(わたし)』を発表後まもなく、コマージュギャラリーに所属した。しかし展覧会やアートフェアへの出品を繰り返していくうちにだんだんと自分の方向性を見失ってしまったという。自身をとりまく環境の必然性の希薄さに危機感をおぼえた梅津は、作家仲間たちの連絡先をすべて携帯から削除し、関係を絶つてしまふ。それから梅津はグループ、「ヒトデ」「ALPS」での活動を経て、一四年によくパープルームを結成した。

活動初期は高校を中退した一〇代やTwitter(現在、X)でパープルームの住所を特定してきた家出少年など、作家未満だが謎のキャラの濃さとやる気だけはある若者たちと共に活動していた。かれらに対する梅津の世話焼きは作品制作だけでなく生活にまで及んでおり、ご飯をつくってあげたり、部屋を片付けさせたり、非行に走りそうなるのを止めたりしていた。この頃のパープルームは美術運動というよりも社会に溶け込めない若者たちの居場所だった。

梅津はなんでも過剰にやる節がある。自分で時いた種とはいえ正解のない私塾の運営はかなりのストレスだったはずだが、梅津はコントロールの難しい共同体に自身の生活が脅かされることではじめて本当に美術に染まった生活ができると思っていたのだろう。

また、その活動の特殊性によって美術界の外からもだんだんと注目を集めるようになっていった。勧誘しなくても加入希望者から連絡が来るようになり、朝会ったことがない人が玄関の前に立っていることもあったが、梅津はバジャマを着たまま対応していた。

コロナ禍以前の梅津はパープルーム予備校生の世話をしながら、自分の作家活動も並行していた。起きている間ほとんど制作していて、予備校生に電話をしながらでも絵を描いていた。作品はいつの間にかどんどん増えていき、いつでも大きな個展が開ける量の

作品が常備されていた。

梅津は予備校生に指導する時、自作の方法論に基づく助言をすることがほとんどなかった。各々の性格や資質に合わせた作家の画集を見せたり、実際に作家と引き合わせてみたり、人によっては他の作家を参考にさせない配慮もあった。

ただ、表面上の作風は違ふが、梅津の作家としてのDNAがメンバーに受け継がれているところもある。例えばメンバーのわきもとさきは入ったばかりの頃やりたいことを聞かれて「パステル……」と答えることしかできなかった。しかし試行錯誤しているうちにコンビニの袋やチラシでカラージュシ始めた。わきもとの部屋には六畳間にびったり収まるサイズのステージがあり、天板に布を張って、時々チラシやビニール、網などを貼り付けながらその上で生活を送るようになった。わきもとは生活と制作を地続きにするというパープルームの理念をさらに推し進めていった作家でもある。

梅津はそういった日々の活動に加えて様々な地方におもむきパープルームの展示を開催していた。毎回ゲスト作家を含めて総勢二〇名以上が参加し、作家との交渉や全体の企画構成を梅津がほとんど一人で務めていた。展覧会をするたびに梅津の展示空間を構築する手つき、バランス感覚は研ぎ澄まされていたように思う。

五年目には相模原の拠点の一階にパープルームギャラリーをオープンした。それ以前は系統も出自もバラバラな作家たちを梅津の展示構成でまとめて見せるものが多かったが、ギャラリーができて以降は毎回一つのテーマに絞って丁寧な考察、記録するようになった。

梅津は常に不安定な場に身を置き新しい知見を得る。そこに適応したり反発しながら新たな活動基盤を築く。またそこが安定してきたら他の不安定な場所に移動する。身を置く場所や人間関係、作品のつくり方に及ぶまで一貫している。梅津は時代の潮目を読みながら常に活動形態を変化させてきた。パープルームが一〇年間なんとか続いてきたのもそのおかげかもしれない。パープルームは整備された美術界から自身を守る巣なのだろう。

(あんどろ ゆみ 画家)

二〇一四年に当館で開催した「ノスタルジー&ファンタジー 現代美術の想像力とその源泉」（以下、「ノスタルジー展」）の出品作家の一人で、当館の所蔵作家でもある小西紀行氏に、去る四月二日、約一〇年ぶりとなるインタビューを行った。主に、この一〇年間の創作活動にまつわる様々なエピソードを伺うことができた。

—— 小西さんは、もう長らく宮島という離島で生活されておられますが、宮島に住んでみて感じる点、また制作活動に影響などはありますか。

小西 島に住むようになって二五年になります。この家は、もとは亡くなった祖父の家で、自分は子どもの頃、心理学者だったこの祖父から影響を受けて育ちました。東京にいた頃は、同じ美術の人間であったり感性が似た人間たち同士で、高めあったり支えあったりできました。でも、その中にいるといろいろな判断がどうしても相対的になってきてしまう気がして、当時はなんとなくそういう環境から離れたいなど思っていました。自分は美術をずっと続けてきましたが、未だに美術の世界に生きているという感覚が薄いことも関係しているかもしれません。島にいますと、周りには僕が絵を描いていることなんて知らなかったり、知っていても大して興味がないんですよ。そうすると、若い頃の美大に入る前と似た感覚が、まだ自分の中に残っているんです。こうして物理的に遠いだけなんですけど、精神的にも距離があるような気楽さがあります。東京や海外へ行つて、どんなに気疲れして帰ってきてても、フェリーに乗った瞬間にスーツと荷が軽くなる気がします。

—— 「ノスタルジー展」に出品していただいてからちょうど一〇年経ちましたが、その間に自身の中に何か変化はありましたか。

小西 「ノスタルジー展」の後の五年間くらいは、すごく忙しくなりました。けっこう疲弊して、このままのスケジュールで続けるのはきついなあと感じていた頃にコロナ禍に入っただけで、少し助かりました。学生の頃から考えていたのは、なるべく多くの人に見てもらいたいというよりは、本当にそれを必要とする僅かな人間がいるということの方が重要で、そんなでも充分に歴史とつながれるし、狭いところだからこそ大きな意味があったりするという美意識に憧れがあったんですね。だから三・一一年やコロナ禍という社会状況の変化で、作品が作れなくなったり、直接的にその他大勢に向けてアクションしようとする作家が意外と多いことが僕には不思議で、そう

いう社会や全体的なものとの一体感を持って制作している人の価値観も、自分にとっては興味深いと思うようになってきました。確かに、何もやらないより何かやる方がマシだろうとも思うわけで、そういう類の作品にも興味を持つて見るようになってきました。

—— その考え方は、これまで作品の中で常に家族や友人といった身近な人を描いてきたということと関連性があるのでしょうか。

小西 関わっていると思います。表現の逆行性ともいうのか、大きなものを扱えば核は必ず小さなものに帰結し、小さなものを扱えば大きなものに遡行してゆくと考えています。これはどちらが良いという話ではなく、多かれ少なかれ物語の本質だろうと思います。たぶん性質的な問題ですが、僕は大きなものを扱おうとした時の属人性や所作がとても気になってしまいます。なので、手の届くところでモチーフを選ぶ方が自分には自然なことと思えたり、僕にとっては身近でも多くの人にとっては他者なわけで、美術として絵を描く材料としては、これだけで充分に足りていると思えたのです。

—— 現在の制作のペースはご自身にとってどんな状況ですか。

小西 ペースは基本的にはそんなに変わっていません。ただ、今は発表するつもりのない絵も多く描いています。簡単に言うとう自分のためだけの絵というか。でも、そういう時期が定期的にあるような気がします。

—— 以前は感じなかったもどかしさのようなものがあるのでしょうか。

小西 三〇歳で島に移り住んできた時に、一旦、どうしたらいいのかわからないというような状況まで落ちて、一〜二年は、今と同じように発表することのないような絵も描いていました。その後は、ありがたいことに忙しくなりましたが、今に

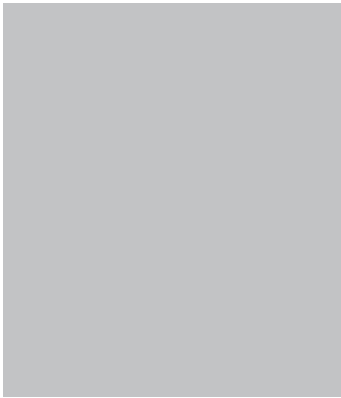
至るまで、自分の中での上り下りのバイオリズムをずっと繰り返しています。その中でのどこかしきは、結局当時と変わりませぬね。

過去の作品、例えば「ノスタルジー展」の頃と比べると人物の描き方などにだいぶ変化も見えますが、それはご本人としては自覚的にやってきたのか、それとも無意識だったのでしょうか。

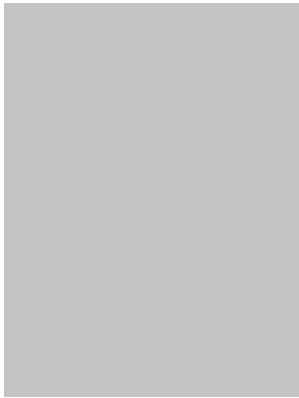
小西 どうでしょう。変えたいと思っても変わらないし、変えようと思わなくても変わってしまうことも多いし。単純にもっとできるんじゃないかと思いついています。もともと布を使って絵の具をふき取る方法は大学院の頃からやっているんだけど、そこには、絵の具を塗り重ねていくという方法では、過去の巨匠たちに倣ってしまうというのがあって、拭き取られた薄い中でヴァールや少ない量の質でも、伸びたり引き伸ばされる、多様さの扱い方次第で拮抗する画面が作れば、何か発見があるかもしれないという思いがありました。

— このような技法を用いるうえで、絵面の平面性ということに対しては、どう向き合っておられるのでしょうか。

小西 たぶん拭き取ることで、逆に絵画におけるタッチやストロークというもののへの理解が深まった気がします。同じ色と形でも、どういう量と厚みが、どのような強度、速度でキャンバスに付けられるのかでまったく意味が違うものになるし、絵の中の形、現実らしい形に沿った線、浮く線、ずらした線、邪魔する線、それら



小西紀行《Untitled (Sotaro no.4)》2022年
油彩、キャンバス 53.0×45.5cm
個人蔵
© Toshiyuki Konishi, Courtesy of ANOMALY



小西紀行《無題》2014年
油彩、キャンバス 194.2×145.8cm
国立国際美術館蔵
© Toshiyuki Konishi, Courtesy of ANOMALY

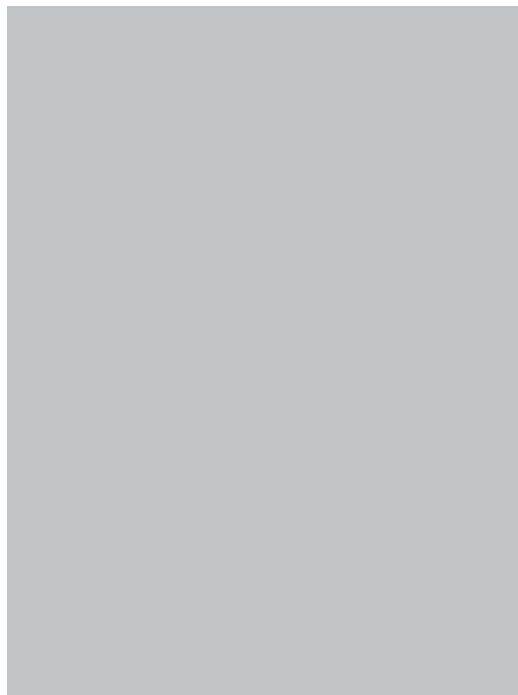
すべてを横断する線や、絵の中と外、両方に関わりのある線など、一本の線に驚くほど多くの情報が入ることを知った気がします。なので自分の絵に限らず、どのような線（タッチ）をどのように重ねたか、そしてそれが何故そうしたのか、そうだったのか、みたいな視点から絵を見ることが多い気がします。

小西 絵の中に登場する人間というのは、具体的な人物を想定して描いているのですか。描き出しや終わりはいつもそうです。根本的な動機は、家族も含めこの人を描きたい、描いてみようという素朴な衝動です。しかし、同時にただ絵が描きたいという欲求もあり、不思議なもので人を描きたいから絵を描いているのか、絵を描きたいから人の形を描いているのか混然としてしまいます。けれど、僕にはその状態が絵にとつては一番自然な状況にあるようにも感じています。なので、絵が出来上がった時には似ても似つかない人になることが多く、最初の頃は自分でも困惑していましたが、どうにもそうなるってしまうので、これはこれでいいんだろうと思うようになりました。絵を描きたいだけならモチーフは誰でもいいんだろうけど、でも誰でもいいわけじゃないんだよなという感じですよ。

— 最後に、今後の展望はありますか。あるいは五年後、一〇年後、自分がどうなっているだろうか。

小西 あまり考えたことはないですね。今もまだ手元に問題がいっぱいあるので、それらが多少なりとも整理できてきたら少しは考えられるかなと思っています。自分でやっていることを自分で理解するという工程は大変ですが、喜びもあり、やりがいも感じています。あと、子どもの頃から絵と同じくらい釣りに興味があったのですが、多少やり過ぎてしまったのか、今は絵の方が面白いし知的興奮があります。昔の「よし、釣りに行こう」というのと同じような感じで、今は「よし、絵を描こう」みたいな感じかな。

— その言葉を最後に聞けて安心しました。本日はお忙しい中、お時間を頂きありがとうございました。



ルイズ・ブルジョワ
(1911 - 2010)
《カップル》
1996年
布、詰め物、ステンレススチール、木、ガラス
38.0×68.5×70.2cm 台:178.2×112.0×97.0cm
© The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY/JASPAR, Tokyo 2024 G3506
撮影:福永一夫

ガラスケースの中、頭部と脚を欠く等身大の上半身二体が、互いに腕を回し、抱き合っている。本作品《カップル》は、ルイズ・ブルジョワが一九九六年より取り組んだ、布製のソフトスカルプチャーの最初期の一点である。

ブルジョワは一九二一年、パリのタペストリーの修復と販売を行う家に生まれた。一〇代の頃から家業を手伝い、美術学校で学んだ後、結婚を機にニューヨークに移住し（五七年アメリカ国籍取得）、絵画、彫刻、インスタレーション、素描など幅広く活動した。幼少期の複雑な家庭環境に起因するトラウ

マ的な経験を触覚的で官能的な造形に昇華した作品は同時代の彫刻と線を描き、後の世代にも影響を与えた。その功績に反して評価は遅く、八〇年代を待たねばならなかった。

「子どもの頃、私の家の女性はみな針を使っていました。」（註一）身近だった針仕事を伴う「布作品」に作家が本格的に取り組むのは九〇年代。高齢と呼べる年齢になってからのことだ。ブルジョワの「布作品」は、自身や家族の古着やリネン、タペストリーの断片などの古布を用い、針仕事の経験や技術を反故にするような粗く拙い縫い目を

特徴とする。九六年からは、黒いジャージー生地を縫い合わせ、詰め物をした、異形のソフトスカルプチャーが続々と生まれた。宙で弓形になる身体。屠殺場に並ぶ肉の如く逆さ吊りされた身体。吊られ絡み合う身体。いずれも首と四肢の先が無く、重力に逆らうことなく垂れ下がっている。「カップル」と題された作品は両腕が縫合され、離れられない状況にある（註二）。衣服をまとうことは稀だが、下に位置する身体が義肢を装着している作品もある。珍しく衣服が衣服のまま使用された本作では、覆い被さる側が古びたシャツを、もう一方は首に白いレースを巻き、腰にスカートを履く（註三）。色褪せた黒布で縫われた身体は、上着を剥ぎとられた裸の状態なのだろうか。

「カップル」と題するソフトスカルプチャーをブルジョワは二〇〇〇年代まで作り続けた。どれも二体が密着する構成ではあるが、「カップル」という言葉が連想させる愛し合うつがいイメージにとどまらない、人間の性（さが）のようなものが表わされている。作家本人が示唆したように、父親と愛人の情事に傷ついた幼い頃の記憶

や葛藤も制作の出发点にはあったろう（註四）。しかしそれは無数にある「カップル」の関係の一つである。

薄汚れた衣服、床の上で二体化するほど固く抱き合う身体、縫い合わされた袖、頭部と脚の欠損……。本作《カップル》を構成する諸要素は、人と人との関係のなかで生じるとおしいという感情、愛着、不安や苦悩、依存や束縛、さらには性愛における快楽や暴力、非対称な力関係を明るみに出す。抱き合う行為を表わす単純な形態の中に、相反するが表裏一体でもあるような複雑な感情と概念が充溢している。

ブルジョワは、本作品を作者自身が発案したガラスケースの中に収めた。まるで標本かのように四方から眼差される《カップル》は、私たちに向けても差し出されている。

（正路佐知子 当館主任研究員）

註一 Jerry Gorovoy, Pandora Tabanahi Asbaghi (ed.), *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milano, 1997, p.218.

註二 初発表時のカタログによれば、本作《カップル》は当初、二体の袖が下に垂らされている。その後縫い合わされ、現在の姿となった。Ibid., p.257, III.

註三 本作には、ブルジョワ本人、夫、息子の古着が使用されている。

註四 *Op. cit.*, pp.254, 256.