

国立国際美術館 ニュース

2025.02
255



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



散歩の途中

宮崎 豊治

私のアトリエは、京都の山科盆地の東端の山裾に位置している。散歩の途中にひと休みする場所からは盆地の西端の山並みを望むことができる。

一九七〇年に開催された大阪万国博覧会の前年、金沢美術工芸大学を卒業し神戸に住み始めた私は、万博の関連事業である国際鉄鋼彫刻シンポジウム（註一）において、アシスタントをすることになった。

国内外の有名な彫刻家が招待され、三ヶ月にわたり滞在制作した作品は、すべて万博会場で展示された。私が最初に担当する予定の外国人作家ジャン・ティンゲリー氏の到着が遅れたため、待つ間も他の作家の制作のサポートをすることになった。世界中からアートが集まってくる大きなプロジェクトだった。

当時二三歳だった私は、万博という国家事業に対して、複雑な考えを持っていたことは否めないが、そこである日本人作家のアシスタントをしていた時間は、現在にもつながる貴重な体験であったことは確かである。

金沢の釜師の家に生まれたからではないが、学生時代から鉄を主に使い表現してきたし、メディアへの露出や様々な形態の展覧会からも、鉄の作品のイメージを持たれることが多かった。しかし、卒業後の環境の変化もあって、二〇代半ばの私はもっと自分にしか表現できないことはないかと探っていた。

二股の枝の間や、針金でくくり合わせた石同士の間を石膏で埋めるなど、周辺にあるモノを素材にし始めた。次々と制作することで私の表現は自分自身の視野の中にあるもので十分だと確信した。作品のサイズを決めるのは自身の身体を基準にした。最もリアルだからである。片手を広げた時の親指から小指の先までの長さ、床から眼までの高さ、両腕を広げた長さなどである。自ずと方向性は決まっていき、作品のタイトルを《狭視界工作》とした。狭い視野の中での工作という彫刻である。

この頃を振り返ると、手探りと確信と不安と自信が混在していた。ただ、自身が考えて求めることが具体的になっていくのはとても新鮮であった。私のモノの見方は、自分を中心に置き、視野の届く範囲にあるのだと改めて気づいた。

一九七九年、自身の視野と身体をモジュールにした制作から「シンペンモデル・ユウシカイステーション」（図二）が完成した。シンペンは身辺、ユウシカイは有視界と書く。ユウシカイステーションは三号までつくった。

兵庫県立美術館に所蔵されている一号は自身の視野の幅。二、三号は、自身の前に広がるパノラマを表している。いずれも自身の身体と視野、視界から割り出した寸法のテール（ステーション）の前に着座し、もう一度眺めるための作品である。狭視界は有視界へ移ったのである。山や細い道、斜面に生える樹木、谷の急斜面などの地形、すべて自身から見えるものがモチーフである。つまり、身辺モデルは、私の見た世界の模型なのである。

一九八八年、ギャラリーココ（京都）での個展で《眼下の庭》を発表した。帰省した時、解体された古い友人の家の跡を見た。そこには一九六八年に金沢を出るまで過ごした時間の記憶や感傷すらも集積しており、遺跡のようだった。「身辺モデル」シリーズがリアルタイムの私の見た世界であったとすれば、《眼下の庭》は記憶を彫刻やドローイングで表したのである。時が経つにつれ記憶は曖昧になり、心情は揺れ続ける。個人的な記憶は私の足元に層となり、庭のように広がっているイメージが《眼下の庭》として現在も続くタイトルである。

私はアトリエのまわりを散歩する。新しい住宅も増えているが、畑、水田、家並みや神社など懐かしい雰囲気包まれている。畑を左右に分断し、ゆるく傾斜する農道も好きな散歩道の一つだ。歩いているとカーブした先に山が見えてくる。ここに初めて来たとき、眼に飛び込んだきた扇を広げたような形の山だ。眺めていると量感も遠近感も消え、山の端の線が鮮明に見えてくる。山と空を分かつ境界線や細く曲がりくねった道は、日々のドローイングに「線」となって現れ、彫刻のエッジラインを生むことになる。コンパクトなこの盆地の地形は、私の心象を刺激する。

散歩の途中で腰を下ろし、景色を眺めながら、この地形と対照的な生まれ育った町を思うことがある。家族や友人たちと過ごした時間や空間、町並み、低い山、ゆるく流れる川。それらの記憶は、日々のドローイングの層となって量を増していった。

五、六年前だったと思う。実際にドローイングの層で立方体を作ってみることにした（図二）。紙のサイズは約一〇センチ角とし、それを入れるための箱を銅板でつくった。ようやく立方体に成った時、ドローイングは二六〇枚に達していた。早速箱に入れると、それはずしりと私の両手に収まる彫刻のようでもあった。さらにドローイングの層と木彫で立方体になる作品も作った。これらの作品は二〇二三年の福住画廊（大阪）での個展で

発表した。箱に収まったドロ잉の層から一枚一枚鑑賞する人の様子は、私のことが追体験されているような不思議な気持ちになった。改めてこの層でできた立方体の作品を眺めていると、新たな構想が尽きることがないように思えてくる。私にとってそれは彫刻とドロ잉が双方向に行き来している状態である。

紙の上の掠れた線^{カサ}を、彫刻で表現できないかと考えている。葉を落とした枝を想像してみる。枝の先は細く空中に伸びており、モノトーンの空間のようだ。彫刻で表現するのは、枝の再現ではない。そこに自分が吸い込まれていくような余白の空間を生み出すことである。モノである彫刻では、筆で描いたような掠れはつくれないが、枝を眺めている時の自分の感情や気分を表現することは可能だと考える。

二〇〇一年、国立国際美術館の個展のことである。当時同館は万博記念公園にあり、床は白い大理石のとても美しい展示室だった。そこに量感のある鉄の彫刻を配置し、白い壁面にも繊細な印象の作品をレイアウトした。

展示は水墨画の屏風を繋げたように、濃淡のある空間を考えた。個展のタイトルは「眼下の庭 The Garden Below」、サブタイトルを「陰影の散歩道」とした。作品の質感に迫ったり、その景色を眺めたり、鑑賞者はゆくりと進んでいく。

彫刻によって、筆で描いたようなイメージを伝えることは可能だと思えた展覧会だった。日々のドロ잉に方眼紙も使う。そのきっかけは、一九八〇年代頃の鉄の作品の設計図に必要だったからである。方眼紙には、それ自体一つの世界があり、一枚の薄い紙だが、厚みと奥行きが感じられ、木や金属などと同列の物質であり素材なのだ。



図一 宮崎豊治《身辺モデル ユウシカイステーション(2号)》
1979年 鉄、真鍮、銅、木、羅針盤
100.0×82.0×96.0 cm 作家蔵



図二 (左)宮崎豊治《眼下の庭 HAKO-01》2020年
紙、木、銅 10.7×10.7×10.7 cm 作家蔵
(右)宮崎豊治《眼下の庭 HAKO-08》2020年
紙、銅 10.5×10.5×10.5 cm 作家蔵

私にとって方眼紙は、ドロ잉用紙としてとても魅力的である。そこに硬質なペンで描き込んでいく感覚は、明らかに他の紙に描く感覚と違いがある。まさに彫刻の素材を削る身体感覚そのものである。

私が彫刻と並行しドロ잉をはじめたきっかけは、国際鉄鋼彫刻シンポジウムで出会った彫刻家の若林舊氏のアトリエに伺い、大量のドロ잉を見てもらった時にある。それまでドロ잉とはデッサンやクロッキーだと思っていた自分にとって、絵画でもなく、ドロ잉が独立したカテゴリーだと認識した瞬間だった。

同じ頃ヘンリー・ムアの素描を見た。氏の彫刻は学生の頃から興味を持っていたが、素描の羊や人物の硬質な筆致が私の手に伝わってくるようだった。なかでもモノクロの作品に触発され、当時はBICのボールペンの太字の感触が気に入ってたくさん描いた。思えば彫刻家の私が現在もドロ잉を続けているきっかけが彫刻家の存在だった。

今回彫刻家としてのドロ잉について原稿依頼を受けて色々なことを思い出した。現在、ドロ잉は私の日々の習慣になっている。

私の彫刻には記号や数字を刻印したものがあがるが、ドロ잉に文字を書き込むことには迷いがあつた。なぜなら鑑賞を誘導するかもしれないからだ。

ある日観た山水画で難解だと思っていた賛(註二)が、その中のいくつかの文字を手掛かりに観ていくうち、絵の中に誘われるようで、心地よく感じたことがあつた。

正しく読めたかは分からないし、仮に読めたとしてもストレートに伝わるとは限らない。そう思えば、私がドロ잉に文字や文章を書き込むことに、そこまで慎重になる必要はないと思えた。刻印した記号や数字と同じように、自然に表現の一部となるのである。後は鑑賞者にゆだねてしまつて良いのである。

ついでに言えば、私のドロ잉の中の文字や文章は短く、カタカナで天地を逆に書いてある。

私のアトリエは、山科盆地の東端の山裾に位置している。散歩の途中に一休みする場所から盆地の西端の山並みを望むことができる。眼を転じ、南に開けた方角を眺める。生まれた町は反対の北北東にある。私は回帰と再生を繰り返している。今日も散歩の途中である。

(みやざき とよはる 彫刻家)

註一 外国作家九名、日本作家四名が参加し、大阪西淀川区野里西の大アトリエで一九六九年九月から三ヶ月の共同生活を行い、制作した。作品はすべて万国博の会場に展示された。主催は日本鉄鋼連盟、毎日新聞社。

東京文化財研究所ホームページを参照 (<https://www.jobunken.go.jp/materials/nenshi/6205.html>)

註二 画賛。日本では、絵画に書き込んだ詩文を指す。

一次元のメッセージ―「線表現の可能性」展に寄せて―

安來 正博

「線表現」というテーマを思いついた時、漠然と念頭にあったのは、例えばファン・ゴッホの素描である。ゴッホといえば、ポスト印象派の一人であり、色彩画家のイメージが強いが、じつは彼は生涯に二〇〇点にものぼる素描を残しており、その数は油彩画を上回っている。

特に初期のオランダ時代（デン・ハーグやニューネンにいた頃）は、圧倒的にゴッホは素描を多く描いていた。そして、ゴッホの素描こそ、まさに「線表現」という言葉にふさわしい、多彩な表情を伴った線に溢れているイメージだったからである。

一般に素描といえば、すなわち線描のことを指す。線は造形芸術の一要素であるにとどまらず、とりわけ絵画において、その意味するところは非常に大きい。素描は、その線だけによって成り立つ独立した分野である。しかし、歴史的に見ると、線にはそれ自体に美的価値があるのではなく、三次元上にある対象を捉える目の動きを平面上に転化すること、すなわち輪郭線として形や構図といった、画面全体の統一的な効果に寄与することによって、その芸術的価値が生まれてくるものと考えられてきた。

それに対してゴッホの線描は、いわば線そのものが表現的な美しさ^{そな}を具えている。ペンによつて描き出されたインクの痕跡、その筆触、その筆勢に、ゴッホのその時々的心情や、彼の人格までもが垣間見える。東洋では、「書画一致」といわれ、線には作者の精神が表れるとされてきたが、日本の芸術に心酔していたゴッホにとつて、もしかすると、こうした線による表現という觀念が脳裏にあったのではないだろうか。

あるいは、「墨に五彩あり」といわれるが、ゴッホの素描からも、溢れる光の効果、光と闇のコントラストや照り輝く色彩の世界を感じ取ることができる。ゴッホは、その色彩表現だけでなく、新しい時代の線による芸術を開拓した一人と位置付けることができる。

さて、現代美術において、ゴッホの素描に匹敵するような線による多彩な表現を展開した画家に、サイ・トゥオンブリー（一九二八―二〇二二）の名前を挙げることができる。アメリカ、ヴァージニア州に生まれ、ブラック・マウンテン・カレッジで抽象表現主義の中心的存在であったロバート・マザウェルに美術を学んだトゥオンブリーは、自らも一九五〇年代以降の抽象表現主義の潮流の中に身を置きながら、ネオ・ダダの一人として、当時、新しい動向の渦中にあったロバート・ラウシェンバークとの親交や、古代文明や文

学、古典絵画への傾倒を通じて、イメージ、あるいは絵と文字とが交錯する独自の平面世界を開拓していった画家である。

《マグダの二〇日の待機》（図一）という不思議な題名のこの作品も、絵画というよりも、子どもの落書きのような印象を受ける作品で、のちに「グラフィティ」と呼ばれるようになる、即興的な線描による絵画の先駆的な作例といえよう。

ここでは、ゴッホの素描のような具象的なイメージは一切登場せず、おそらくは、ほとんど「オートマティズム（自動記述）」によって描かれたであろう、鉛筆やクレヨンによるでたらめな線と、これも、なんら制約されることなく画面上を自由奔放に書き殴った、その痕跡が作品として成立している。よく見ると、画面の右下に「10 days wait at Mugga」という題名と自身のサインが大きく筆記体で書かれているが、他の意味をなさない線描と混ざり合い、一瞬それが文字であることすら判別できない。

線の流れを見ていくと、この絵はおそらく画面左下から右上方向に向かつて描き進められていったように見えるが、もちろん下書きなどすることなく、それどころか、なんら構想すらないまま、一本の線が次の線を自ずと導きだしていくように、すべてが予測不能な即興によつて描かれていることが分かる。こうして、線はすべての概念や法則から独立した自律性を獲得することになる。わずか一メートル四方の画面にもかかわらず、この絵に伸びやかな空間的広がりを感じるのは、そうした精神の解放感から来るものであろう。

トゥオンブリーの絵画を、線表現の一方の極に位置付けるとするならば、その対極にあるのが、例えばアグネス・マーチン（一九二二―二〇〇四）の作品のようなイメージであろう。

《ある晴れた日に》（図二）は、シルクスクリンによる三十点組の版画集で、それぞれの画面を枠取る正方形が、垂直線と水平線とによつて様々なパターンのグリッド（格子）状に分割されている。そこには、画家の躊躇や逡巡といった思案の痕跡はまったくなく（その点ではトゥオンブリーも同じであるが）、すべてが計画と計算のもとに明晰に制御されている。

はたして直線は、人がフリーハンドで引く線とは異なり、数学的、幾何学的な性格を持った特殊な線といえよう。絵画においては、昔から建物の輪郭や遠近法に多く用いら

れてきたが、二〇世紀に入ると、立体主義などの新しい抽象絵画の構成要素として頻出するようになってくる。九二年にカナダに生まれたマーチンは、年齢的にはトゥオンブリーよりも上の世代で、この作品のように、その目指した方向は、一見、トゥオンブリーとは正反対のものに思われる。曲線と直線、フリーハンドと定規による線引きという、相容れない特徴を持つ二人は、おそらく、お互いを最も離れた位置で活動している画家として認識していたことであろう。

ところが、実際に彼女の版画作品を見てみると、必ずしもそれほど精密な印象を受け



図一
サイ・トゥオンブリー (1928-2011)
《マグダでの10日の待機》1963年
鉛筆、クレヨン、油彩、カンバス 100.0 × 104.1 cm
国立国際美術館蔵
©Cy Twombly Foundation



図二
アグネス・マーチン (1912-2004)
版画集《ある晴れた日に》より [1] 1973年
シルクスクリーン、紙 38.1 × 38.1 cm
国立国際美術館蔵
©2024 Agnes Martin Foundation, New York /
ARS, New York/JASPAR, Tokyo G3669

ない。画面は、あらかじめ画家の頭の中で構想され完成しているにもかかわらず、紙に刷られた線には微妙なやすれや太さの差があり、それが視覚的な揺らぎとなつて、画面に淡い光や空気感のような効果をつくり出しているからである。正確な規則性に基づく妥協のないグリッド。整然としてあるはずのグリッドの集積が、豊穡ともいえる表現性を帯びている。はたしてこれは偶然によるものであろうか。

おそらく答えは、偶然でもあり必然でもあったのだろう。例えばマーチンの絵画は、一般的にはミニマリズムの文脈で捉えられることが多く、こうした効果をミニマリズムの範疇から語ることはおそらく不可能であるだろう。情緒的な見方は彼女の意に反しているのかもしれない。しかし、人間は無意識のうちに小さなニュアンスに心を揺さぶられ、そこに混沌とした精神の投影を読み取る。無機的な構成の中に潜むデリケートな表情に、感覚は敏感に反応するのである。

一方、そうした偶然的な画面の効果を、マーチンはむしろ積極的に自身の作品の要素として取り込む態度を示している。たとえば、彼女が自らの絵画を「ただ光のようなもの」と形容する時、そこには、言葉では言い表せない何か雰囲気のようなものを認めていることが分かる。そして、それを生み出しているものが、彼女の線表現であるといってもいいのではないだろうか。こう考えていくと、トゥオンブリーとマーチンという、一見、まったく正反対に思える造形性の中に、存外、共通する線に臨む画家としての姿勢を認めることができるのである。

さて、トゥオンブリーの線が鉛筆やクレヨンによって、マーチンの線がシルクスクリーンのインクによつて引かれているように、具体的な線は何らかの描画材によって、つまり何らかの素材によつて表されている。画家は一枚の絵を描く際には、どんな描画材を用い、どんな支持体の上に線を引くかをまず選択しなければならない。それが決定された時点で、出来る上る絵のイメージは、半ば限定されたものとして浮かび上がってくる。

しかし、そうして最初の一筆が画面の上に置かれた時、その手と描画材と支持体との間に、しばしば予期していなかった化学反応が起きることもあるだろう。そして、そこから新しい創造の芽が生え、画家にとって、次なる飛躍の契機となることもあるはずである。そう考えると、一本の線が今ここに現出していることの奇跡に、驚きと感動を覚えたい。その線の集積からなる一枚の作品が、われわれの眼前に存在していることを喜ぶたい。

傷跡を撮り終えるまで

石内 都

四〇歳の誕生日を迎えた時、その四〇年間の時間の流れとその奥行の内容のようなものがとても気になり、決して若くはない身体の衰えも増して、その四〇年の時間はどこにあるのだろうかと考えた結果「1・9・4・7」の作品が生まれた。

『1・9・4・7』（IPC、一九九〇年刊）は昭和二十三年生まれの第一次ベビーブーマーの世代五〇人、同じ歳生まれの女性の手と足だけの写真である。具体的には手と足の写真しか発表しなかったが身体の末端に時間が溜まっているかもしれないという発想からの出発だったので、手と足はもとより顔も撮影していた。しかし写真集をつくるにあたり顔と手足がうまく編集出来なかった。

顔と手足の存在はその部位の情報の量と質があまりに違うため、どのように構成してもうまくいかず、結果的に顔をはずして世に出たのである（その後、顔写真だけで別に発表する）。

手と足だけの、それも四〇歳の女性の内容で編集した写真集はある程度の覚悟はしていたが、今思うに「1・9・4・7」のタイトルで出版してくれた出版社にとっても感謝している。私の不安とは裏腹に『1・9・4・7』はすべての新聞社の書評に出るという思わぬ展開となり、写真作品の展示は国内よりも海外での展示が多くなり、グループ展でのポスターに「1・9・4・7」が度々使われていた。

そんな中で自分と同一歳の男性の手足はどうなんだろうかと気になり撮影を始めたのだが、はつきり言って面白くない。同一歳の女性はその総てが私であつてもおかしくない自画像でもあつた。しかし男性はそうはいかない。何かが足りない。何かが違う。同一歳の男性の手と足には何も感じることが出来なかった。それは生活習慣や生理感覚、部位のあり方が違う私と同化する何物もないことに気づく。

しかし同一歳の男性の身体には傷跡があつたのである。彼はその傷跡について話し始める。幼い頃に受けた病気の傷だったけれど、自分の身体と共に成長していった。それはまるで古い写真を懐かしく思い出すような様子で傷跡を愛おしく見ながら話した。同一歳の男性の身体にある傷跡は美しいディテールを描いて皮膚の上に過ぎた時間がしつかり痕跡になっていたのである。

男性の「1・9・4・7」の撮影は中止して、新しいシリーズが始まる。傷跡を持つ身体には独特の感覚がある。皮膚にメスが入られれば結果が一瞬破られ、身体の内と外が

あからさまになる。内部にあった悪い部分が取り除かれ、開かれた皮膚が縫い合わされて傷になり跡になる。病、毒素でない傷跡もある。単に刃物で切られた傷、火傷、自殺未遂、事故、事件そして戦争の傷。傷跡として残る身体は生きている生命の証でもある。

傷跡の撮影を本格的に始めたのは一九九六年からである。傷跡を持つ人に出会うのは難しい。外側からはあるかどうかわからない。そこで、傷跡を持つ人たちが多くいるかもしれない街、ニューヨークに行けば撮影はうまくいくかもしれないと思いつき、約三ヶ月間、傷跡を求めてニューヨークへ出かけたのだった。

単純な発想だったが思っていた以上にニューヨークの町には傷跡を持つ人たちが私を待っていてくれた。友人、知人の紹介で初めて会う人たちがばかりだったが、私のコンセプトを理解してくれて、みなさん心よく洋服を脱ぎ、カメラの前に立っていただいた。男女、国籍、年齢問わずの撮影だったが、黒人の人がいなかった。

帰国後すぐに「SCARS」とタイトルを付けて、一九九七年の水戸芸術館、一九九八年の国立国際美術館のグループ展、一九九九年の東京国立近代美術館フィルムセンター展示室（京橋）の個展で発表することになった。

傷跡の写真の展示は美術館だったこともあり、人の目に触れることが多くなる。日本国内での撮り下ろしが増えていく中で、いつの間にか女性だけの傷跡になっていた。

女性の身体にある傷跡は「SCARS」だけでは捉えきれない深い意味がある。あきらかに「SCARS」を超えてしまった感覚が自然の流れとして「INNOCENCE」を生み出したのである。

キズモノという言葉がある。それは女性に対して具体的な身体の傷だけでなく、性的なキズモノもあり、今ではあまり聞かなくなつた処女に対する差別用語でもある。逆説的に「INNOCENCE」と名付けた女性だけの傷跡の写真は、女性という肉体を持たされたひとりの人間の社会的な葛藤から来るタイトルでもある。生まれ出てきた赤子は果たして無垢なのか、空気にさらされた瞬間、その肉体は時間の器の中で変形しつつ成長する。無数のウイルスや細菌と共に。

ある日、皮膚の内側にある臓器の細胞のひとつが突然変異を起こし毒素になる。それ

がジワジワと増殖して癌組織になった。一度も目的を果たさなかった臓器からの下血だ。そんなバカな！まさか！の病いだ。セカンドオペニオンも同じ診断だった。全身麻酔の間に下腹部にメスが入り、癌細胞にまみれた臓器を摘出した。その自分の一部であった臓器を見たいと思ったが麻酔が効いている間に病理検査にまわされ、後で立会人が写した五倍ぐらいに肥大した子宮は少し濃いめのピンク色をしてハート型に近い形態だ。写真で見てもピンとこない。本人が見られなくて実物を他人が見ていることのはがゆさが残った。三時間半の空白の結果、下腹部に傷が出来、一年たつて跡となる。



石内都《Innocence#7》2007年
©Ishiuchi Miyako「Innocence#7」
Courtesy of The Third Gallery Aya



石内都《Scars#10 accident 1990》1996/98年
国立国際美術館蔵 ©Ishiuchi Miyako

他人の傷跡を写真に撮るひとつのきっかけは、自分自身の古い傷跡だ。冬になると必ず疼^{うず}いていた皮膚の一部の存在は、傷を受けたその日を克明に思い出すシグナルだ。

父の背中におぶさつて暗い夜道を歩いていた。いつも行っていた近所の病院で、手遅れなのでうちでは治療できないと断られ、隣の総合病院へ向かう途中だ。寒々と影を落としている切通^{きりとおし}を越えた先にその病院はあった。父の暖かい背中からおろされ、洋服を脱がされ、お腹の毛を剃られて横たわる自分がいた。盲腸が破裂して腹膜炎を起こし、もう少し遅れていたら死んでいたのだった。

その時の傷は私と共に成長して大きくなり、同じ歳の男性の傷跡と同じような意味はあるが、私はその時の景色を妙にリアルに覚えていて、記憶された過去の断片が不気味なほど鮮明なのだ。

七歳の時に受けた傷跡の撮影を最後にこのシリーズは終了する予定だった。ところが、その古い傷跡の横に新しい傷が出来てしまふ。思いもよらないことだった。想像も予想もつかないことが年齢と共に増えていく。それをひとつの発見と思えばあまり嫌な気分にならないが、しかし、あの冬の日の傷跡の疼^{いた}きが最近感じられない。どうしたのだろうと思ひ、きっとこれも高齢化のせいで皮膚の感覚が薄まってしまったのかもしれないと感じるのは少し残念だ。

自分だけの傷跡を見ている写真に写そうとは思わなかった。他人の傷跡と出会うことによって自分の傷跡を対象化することが出来たのである。人は無傷では生きられない。軟弱な肉体を持つ者として傷と共に生きる現実の中で、傷跡の持つ意味と写真の在り方がよく似ているのだと感じる。一九九一年から二〇二四年の長きに渡り傷跡を撮ってきた。「SCARS」から「INNOCENCE」へと移行しながら最後に自分の傷を撮ることでのこのシリーズは終了する。

(いしうち みやこ 写真家)

館蔵品紹介



ソピアップ・ピッチ
(1971 -)
《夜想曲 no.1》
2023年
竹、ラタン、ステンレススチール、油性インク
201.0 × 203.5 × 16.5 cm
© Sopheap Pich
撮影：福永一夫

厚みのある絵画のような、正方形の黒い物体が壁に掛かっている。近づいて見ると、格子状に組まれた四つの層が重なって作品を成していると思われる。それはところどころ節のある竹でできている、格子を構成する程度には真つすぐだが、緩やかで自然な揺らぎが全体に見られる。黒い色は油性インクを用いたもので、乾いた明るい黒の調子は重すぎず、眼差しが染み込むような柔らかさがある。格子は少しずつずらして重ねてあるため、見る角度で異なる粗密が柔らかいリズムを生み出す。重ねられた構造体の奥へと視線が誘われていくような、単純な造形の中に瞑想的な吸引力がある作品である。

この作品の作者、プノンペンを拠点に活動するソピアップ・ピッチは、カンボジア出身の現代美術作家として、世界的にもっともよく知られるひとりだ。一九七一年にカンボジアのバタンバンで生まれたピッチは、クメール・ルージュ（ポル・ポト政権）の台頭する極めて厳しい時代に幼少期を過ごした。原始共産制を目指したクメール・ルージュは、知識は格差の元凶になるという思想のもと、研究者や教師、知識人をまづ虐殺の対象とした。そしてわずか四

年の間に二〇〇万人とも言われる数の自国民を殺戮、この数は当時の国民の二〇%以上とされる。失われたのは人命のみならず、継承されるべき知や歴史や文化が、根こそぎ破壊されてしまった。ピッチは一九七九年からタイ国境の難民キャンプで生活したあと、八四年に家族でアメリカへ移住、九五年にマサチューセッツ大学アマースト校で絵画のBFA、九九年にシカゴ美術館付属美術大学の絵画科でMFAを取得し、二〇〇二年にカンボジアに戻った。〇四年より、絵画から転向して彫刻に取り組み始める。同時に、〇三年にはアーティストによる集団「[Sa-Deap]」を組織し、プノンペンで展覧会を企画開催、またオルタナティブスペースの「[Sa-Deap]」(二〇〇六-〇七年)を立ち上げるなど、苛烈な時代を経て立ち上がるカンボジアの現代美術シーン草創期に寄与してきた。

ピッチは、木、竹、ラタン（藤）、蜜蝋や顔料などの天然に近い素材を使い、編む、結ぶ、組むといった技法で作品を制作する。なかでも、東アジア・東南アジアに広く生育分布している竹は、そこに住まう人々にとって、文化的な柱のひとつともいえるべき存在だ。強く、

軽く、しなやかで、成長の早い竹は、生活工芸から建築まで多用途に用いられ、文学や美術の主題としても親しみ深い。内戦や戦争での断絶を経てもなお、土地に染み込んだ歴史、そこに住まう人々の記憶、自然と人間との繋がり、を想わせる素材と言える。本作は、作家の自宅兼スタジオの庭で育った竹を用いて制作した、初の壁掛け状の作品のうちのひとつである。壁掛けの作品は二〇一〇年代から継続的に手掛けているが、本作では作家が素材との関係をより深め、新たな展開を見せたと言えるだろう。

素材と技法の妙味により、ピッチの作品には存在感と軽やかさが同居している。多くの作品は、身体器官や植物の一部を想起させる有機的なもので、網目などシンプルなユニットの反復は抽象的な印象も与える。とりわけ、その形状が具象的な意味性を持たない本作《夜想曲 no.1》ではこうした抽象性が際立っている。節の部分はインクが削られて竹の地肌が見えており、その様子は作品タイトルの通り、黒い夜空に柔らかに瞬く星々を思わせる。

（橋本梓 当館主任研究員）

