

国立国際美術館 ニュース

2025.03
256

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



このピカソは本物ですか？——国立国際美術館のこれから

島 敦彦

一〇〇四年一一月、国立国際美術館は万博記念公園から大阪・中之島に新築移転し、開館記念展「マルセル・デュシャンと20世紀美術」で再出発を果たした。同時開催のコレクション展には、パブロ・ピカソ、アンディ・ウォーホル、ゲルハルト・リヒター、吉原治良、辰野登恵子、舟越桂など当館の主要な収蔵作品がずらりと並んだ。

ところが、コレクション展冒頭に展示されたピカソの作品に対して、「このピカソは本物ですか？」という質問が、一般の来場者からたびたび寄せられ、とても驚いた。理由の一つは、国立国際美術館にピカソをはじめとしたコレクションがあるということ 자체がほとんど知られていないからだ。またピカソの作品はおそらく海外の美術館から借用して見られるもので、日本の美術館に所蔵されているとは全く認識されていなかつたことだ。

さらに、国立国際美術館は、中之島に初めて開館した美術館だと思われた方が少なくなかった。当館が一九七七年に開館し、万博記念公園内（大阪府吹田市）で約二六年も活動してきたことが全く認知されていなかつたことにもショックを受けた。

誰もが知る世界的に著名な美術館を除けば、ことほどさように、美術館やコレクションの存在は忘れられたが、どこか最初から視野に入っていないことが普通なのかもしれない。新聞やテレビなどのマスメディア、最近はSNSも活用して広く宣伝される特別展には興味を持つ足を運ぶが、開催場所である美術館がどのようなコレクションを持ち、いついかなる経緯で設立されたのかについては、なかなか関心が及ばない。

このピカソの一件以来、私は美術館として何をやってきたのか、そしてこれから何をしようとしていくのか、展覧会の開催や作品の収集はもとより、教育普及などさまざまなお活動が多く皆さんによりよく伝わりて理解いただけるように、絶えず発信し続けないと想いのだと痛感したのである。

の富永惣一がこう記している。

「東洋において初めて開催される万国博という見地から、東西の傑作を一堂に会して、そこに何かみいだそうとするこにおかれました。この場合、いうまでもなく、〈東と西〉というこの古典的かつ詩的な用語は、今日では、南と北をふくむ、近代的現実的な用語に改めねばなりません。（中略）これらの非西歐的諸美術の傑作を、西欧美術の傑作に対置せしめ、〈世界美術史〉の理念を具体的に示すことに焦点をあわせたのであります。」

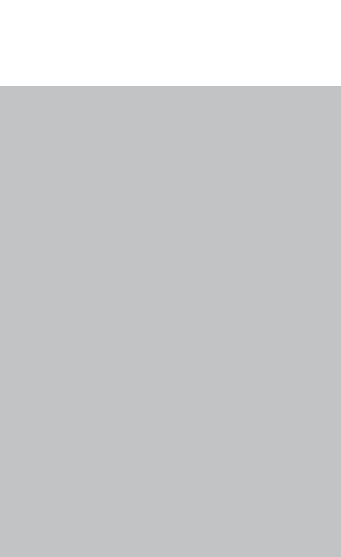
富永のこの序文は、今日の博物館や美術館においてしばしば行われる、時代や分野を超えた作品を対比させて相互の対話を促し、従来の美術の価値観をあらためて問い合わせする展覧会の試みに通ずるものがある。それはまた、七年後に設立されることになる国立国際美術館の最も重要な理念になるのである。

ところで、万国博美術館に集められた世界の名作群は、万国博の終了後、すべて世界各地に返却され、建物だけが残った。万博会場のほとんどがパリオングが解体され、万国博美術館の建物は、再利用する方策が検討された。その経緯について、国立国際美術館の年報（一九七七—一九七九）に記載された沿革を読むと、いかに関西に美術館が待望されていたのかが、分かる。

「大阪府はすでに万博開催中から、関西在住の芸術家たちの要望にこたえて、万国博美術館のあとを府立の現代美術館にする準備体制を進めたが、諸般の事情から実らなかつた。昭和四七年七月に、美術館の施設を管理する日

国立国際美術館は、この中之島での活動が早くも二〇年を経過し、二〇二七年には開館五〇周年を迎える。国立国際美術館の前身は、一九七〇年の万国博美術館である。前身と言つても、万国博覽会のパビリオンの一つとして、川崎清の設計による一時的な建物として作られた。世界各地から集められた作品は、先史時代から一九七〇年に制作された現代作家の新作まで、古今東西どころか、南北も視野に入れた、かつてない規模の画期的な展覧会であった。万国博美術展のねらいを、図録の冒頭に万国博美術館長

文化専門調査会（万博美術館利用問題調査）（委員代表 京都国立近代美術文化専門調査会（万博美術館利用問題調査））



パブロ・ピカソ《道化役者と子供》1905年
グワッシュ、パステル、厚紙 70.5 × 52.0 cm
国立国際美術館蔵

© 2025 - Succession Pablo Picasso - BCF (JAPAN)



国立国際美術館 旧館 撮影年・撮影者不詳
(国立国際美術館アーカイブ資料より)

館長河北倫明)を設立して、調査を進めた。これと前後して、日本美術家連盟(理事長望月春江)から、「万國博美術館の利用についての提案」が、文化庁長官に提出された。

調査会では、昭和四八年八月三〇日に、これらの要望、提案等にもとづき、審議の過程において、「国立現代美術館」、「国立インダストリアル・デザイン美術館」、「国立美術センター」等の諸種の構想を検討し、国立美術館として設置運営することの諾否及び諾とした場合の目的、性格、事業内容等についての意見をとりまとめ、文化庁長官に報告した。」

一九七〇年代後半から九〇年代にかけて、日本各地に美術館建設が進む中で、大阪にも美術館をという声は時代の大きな流れであつたし、その機運が醸成されていたことがよく分かる。さまざまな検討の結果、以下のように国立国際美術館の開設の方向が決まった。

「(j)の美術館は、名称を国立国際美術館(仮称)とし、まず国立とする」という理由として、国際的な規模で開催された万國博美術館のイメージを発展させる必要があること、そのためには、特に海外の美術関係施設等の協力を得る必要があり、また既存の国立博物館、美術館と密接な連繋を保つことが必要である」となどがあげられた。」

古今東西南北の美術を対置し、富永の言う〈世界美術史〉の理念を具体的に示す」

とが、国立国際美術館が当初目標とした活動の根本にあつた。

確かに開館当初は、国際的な美術の交流の起点として日本人画家のフランス体験の諸相を捉えた「青い眼、黒い眼 エコール・ド・パリからアンフォルメルへ…」(一九七八年)、紹介した「近代イタリア美術と日本」(一九七九年)、「現代の絵画―東欧と日本」(一九八一年)、「現代ラテン・アメリカ美術と日本」(一九八一年)、「アメリカ北西派の美術」(一九八二年)など、どちらかと言えば日本で紹介される機会の少なかつた国々が選ばれ、同時にその地域に在住ないしは関わりの深い日本の作家や日系の作家が対比的に紹介される」とが多く、「万國博美術館のイメージを発展させる」試みがそれなりに続いたと言える。

しかし、海外の動向と日本の作家とを対比的に見せ続けるのは、テーマ設定の難しさと予算的な事情もあり継続できず、むしろ国内外の現代作家の個展やグループ展に活路を見出していくことになる。開館当初から「現代の作家1. 吉原英雄」「田渕安一 湯原和夫

吉原英雄」(一九七八年)、「荒川修作の世界 意味のメカニズム」、「現代の作家2. 松次郎 元永定正」(一九七九年)、「河原温 連続／非連続 1963-1979」(一九八一年)、「ジョージ・シーガル展」(一九八二年)、「クリスト展 包まれた遊歩道」(一九八三年)などを開催しているが、荒川修作、高松次郎、河原温は当時いざれも四〇歳代半ばで、まさに旬の作家を紹介していたと言えよう。

ただ、「現代の作家」のシリーズは継続されず、それに代わって一九八七年から「現在最も充実した時期を迎えている美術家たちの最も新しい成果を個展の形式で紹介する」(『国立国際美術館年報一九八六一九八七』)「近作展」(一九八六年まで継続)が始まる。第一回の小清水漸に続き、野村仁、北辻良央、杉本博司、松本陽子、榎倉康一、内藤礼、青木野枝、日高理恵子、小林孝亘、ミロスワフ・バウカ、O JUN、高柳恵里、ヤノベケンジほか、計二九回に及んだ。

万博記念公園時代の活動についてまだ説明が足りていないし、一〇〇四年の新築移転後の活動についても稿を改めねばならないが、目下、国立国際美術館は、語彙を増やすことと偏りを是正すること、そして真に開かれた場を目指している。すなわち日本を含む非欧米圏の美術家たちを積極的に紹介し、収集することもそうだし、女性作家の活動に意識的に注目し、ジェンダーバランスを改善する」と、さらに主体的な学びの場としての教育普及活動にも取り組んでいる。

第一七回中之島映像劇場「一九七〇年」—日本万国博覽会と映像

馬 定延

一九七〇年三月一五日から九月一三日までの六ヶ月間、大阪府吹田市の千里丘陵で日本万国博覽会（以下、大阪万博）が開催された。「人類の進歩と調和」をテーマに、七七カ国と四つの国際機関が参加した大阪万博は、約六四〇〇万人の入場者数を記録して成功裏に終わった。吉見俊哉によると、それは世界大戦前まで「博覽会が独占していた大衆のまなざしを商品世界に向けていく文化装置としての機能」が戦後から見本市やコマーシャルなどにとって代わられていく「世界史的な万国博の変容」と、日本における「博覽会文化の展開」が交差する地点に出現して（註二）、国際的な文脈だけでは捉えきれない「高度成長を達成した自分たちの社会の自画像」、そして「戦後日本の経済的復活と高度成長の成果を一人が自分で確認する壮大なモニュメント」としての集団的なイメージを確立してきた（註二）。

一九八〇年に韓国のソウルで生まれた筆者が「大阪万博」をはじめて耳にしたのは、日本に留学した直後の一〇〇〇年代後半のことだったと覚えてる。時間的にも空間的ににも離れている大阪万博は筆者には全く馴染みのないものであった。それにもかかわらず、「芸術とは無縁な国家事業の現場で、前衛芸術家たちが社会全体の「自画像」と「モニュメント」の演出に参加したこと、またそのことをめぐる美術内外の言説のあり方は、研究者の卵には非常に興味深い歴史のように思われた。筆者は、拙著『日本メディアアート史』において、言葉の射程が定まっていない「メディアアート」という用語を「作家と作品と観客を取り囲む環境としてのテクノロジーの発達に伴う社会現象、またそれに対する作家の取り組み方の問題」と広く定義して、その軌跡をたどっていった。そのうえ、大阪万博における前衛芸術家の参加は「起源としての実験」であり、その後の反省が「社会的メディアとしてのビデオ」という思想と結ばれ、日本のビデオアートの呼水となつたと分析した（註三）。刊行から約一〇年も経つ拙著をいま読み返すと、過去の自分の未熟さに対して正直忸怩たる思いである。だがその一方で、取り上げられた歴史の場面と数々の証言は少しも色褪せていない。たとえば、実験工房（一九五一～一九七七）とビデオひろば（一九七二年結成、七〇年代半ばまで活動）のメンバーでもある山口勝弘（一九二八～一九八〇年）は、万博開幕の一年前に「これまで芸術界の領域に限られていた試みが社会的な現実に結びつくということ」が芸術家たちにとって大切な万博

の意味だと発言し（註四）、三井グループ館のプロデューサとして参加した後には万博の会場が「大量の観客に対する一方的コミュニケーションの場とならざるを得なかつたことに、深い反省を抱いた（註五）」と回顧した。このように大阪万博が浮き彫りにした「芸術と社会」という問題意識は、いわゆるソーシャリー・エンゲイジド・アートが議論されてきた二世紀の現代美術にとって重要な参照点ではないだろうか。

第二七回中之島映像劇場「一九七〇年」は、大阪万博の開幕日（開会式は一四日）から五年後となる二〇一五年三月一五日に行われる予定である。大阪万博とその時代を背景に、中之島映像劇場の基軸であり、共催の国立映画アーカイブとの接点でもある「映像」について考える時間にしたいという意図がこめられている。大阪万博と映像に関しては、いくつかの先行研究がある。まず、大阪万博の展示映像に関する研究である。

展示映像はパビリオンの建築と一体化した上映装置と環境に特化されたものだったためほとんど現存しないが、いくつかのアーカイブ研究は成果を出してきた。今回上映される勅使河原宏監督の『一日二四〇時間』（一九七〇年）も友田義行らの研究の一環としてデジタル復元されたものである（註六）。他方、飯田豊は日本における万博史と映像史の交点を探る論文の中で、大阪万博と一九八五年の国際科学技術博覽会（つくば科学博）を比較して、フィルムを用いた光学映像が中心となった前者は「映画的」映像博であり、国産エレクトロニクスによる電子映像に対する期待のなかで行われた後者は「テレビ的」映像博だったことを明らかにした（註七）。

それらに対して第二七回中之島映像劇場は、一九七〇年に存在していた複数の視点を多角的に検証する研究と二脈相通ずるものだといえよう。それはたとえば、『キネマ旬報』という一つの雑誌に連載された、各展示の技術的な情報を報告した宇野真佐男の「EXPO' 70 映像展示の全貌を追う」と、個人の観点から表現としての映像展示を批評した荻昌弘の「万博映像総批判論」から、同時期に介在した「映像」をめぐる相違な視座を見つけることからはじまるものである。今回上映される作品は、大阪万博の翌年に公開され、同年の日本映画興行成績で一位を記録した公式長編記録映画、コンピュータを利用した生活の未来像を展示了した古河パビリオンのPR映画、人間の活動が一〇倍

加速された未来の社会を描いた自動車館のSF映画、大阪万博の入場者のなかに入れなかつた炭鉱村の家族が描かれた劇映画、毎日映画社の撮影した報道ニュース映像などであり、限られた時間のなかで少しでも多様な形式を紹介することが選定の基準となつた。

冒頭で引用した吉見は、大阪万博における映像の氾濫が「時代の先駆けでもあり、時代のあだ花でもあった」と評価し、次のように述べた。

「先駆けというのは、その後のテレビ全盛の時代を経て今日のネット動画やヴァーチャリティまで、大阪万博が予言した通り社会の隅々まで映像が氾濫し続けたからである。他方、あだ花というのは、そのような映像万博のかで突出していた松本俊夫や勅使河原宏の境界侵犯的な試みが、直接的な後継者を万博後に生んでいったように思われないからである（註八）」

松本や勅使河原の試みが残したのは、むしろ映像の背後にある思想だったかもしれない。せんい館で《スペース・プロジェクトショーン・アコ》を発表した松本は、個別の意図が何であろうと、万博に参加する知識人と芸術家たちは、「万博に参加することによって支配に奉仕する道をひらいている」（多木浩二『読売新聞』一九六九年一月二七日）という非難が「時代」（引用者強調）に対して持つ意義の次元で把握すべきであり、作家の《意図》の達成度において、《ゲルニカ》は万博の作品だったことなど、全くどうでもよくなる地点へ突き抜けている。松本の映像が突出していたとすれば、それはまさに「〈政治的役割論〉などを、はるかにつきぬけた次元」を意識的に目指していったからではないだろうか（註九）。

日本国際博覧会（大阪・関西万博）を目前に見なおす約半世紀前の映像は、異なる時代を生きる私たちの眼にどのように映るだろう。前項の島館長が紹介した通り、万博の開催期間中から閉幕後まで続いた関西在住の美術関係者たちの運動と日本美術家連盟の提案など、さまざまなる声が一九七七年の開館につながり（註一〇）、一〇〇四年まで万博記念公園内の万国博美術館の建物を使っていた国立国際美術館の歴史、そして中之島映像劇場の文脈（註一一）が、過去の映像からもう一つの意味を見出すための手がかりとなることを願う。

（まじょんよん
当館客員研究員）

註一

吉見俊哉『博覧会の政治学——まなざしの近代』中央公論社、一九九二年、三〇、三二頁。

馬庭延『日本メディアアート史』アルテスパブリック、二〇一四年。当時、筆者が見落とした関連書、二〇〇五年、三六頁。ならばに吉見俊哉『万博と戦後日本』日本講談社、二〇一年五八頁。

シンゲ、二〇一四年。当時、筆者が見落とした関連書、二〇〇六年、三六頁。ならばに吉見俊哉『万博と戦後日本』日本講談社、二〇一年五八頁。

吉見俊哉『万博幻想——戦後政治の呪縛』ちくま新書、二〇〇五年、三六頁。

馬庭延『日本メディアアート史』アルテスパブリック、二〇一四年。当時、筆者が見落とした関連書、二〇〇五年、三六頁。ならばに吉見俊哉『万博と戦後日本』日本講談社、二〇一年五八頁。

シング、二〇一四年。当時、筆者が見落とした関連書、二〇〇五年、三六頁。ならばに吉見俊哉『万博と戦後日本』日本講談社、二〇一年五八頁。

文部省『記録集』（国立国際美術館、一九七〇年）も含まれている。今回の上映会に関しては、特に榎本野衣の基調報告「大阪万博・前衛の滝壺を中心とする第一部の議論と第二部の針生一郎の発言が参考になる。

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された。

勅使河原宏《1日240時間》1970年
提供：一般財團法人草月会

註二

吉見俊哉『博覧会の政治学——まなざしの近代』中央公論社、一九九二年、三〇、三二頁。

馬庭延『日本メディアアート史』アルテスパブリック、二〇一四年。当時、筆者が見落とした関連書、二〇〇五年、三六頁。ならばに吉見俊哉『万博と戦後日本』日本講談社、二〇一年五八頁。

シング、二〇一四年。当時、筆者が見落とした関連書、二〇〇五年、三六頁。ならばに吉見俊哉『万博と戦後日本』日本講談社、二〇一年五八頁。

文部省『記録集』（国立国際美術館、一九七〇年）も含まれている。今回の上映会に関しては、特に榎本野衣の基調報告「大阪万博・前衛の滝壺を中心とする第一部の議論と第二部の針生一郎の発言が参考になる。

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註七

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註四

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註五

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註六

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註七

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註八

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

註九

北村田雄『EXPO'70——その実験と背景』（美術出版社）一九六九年五月号、一九一頁。

山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド』（二〇世紀芸術と機械）PARCO 出版、一九八五年、六〇頁。

飯田豊『映像』（日本の展開）一九七〇年大阪万博と一九八五年つば科学博暮沢剛巳、飯田豊、江藤光紀、加島卓、鶴江秀樹、ヴィリアム・O・ガードナー『万国博覧会と日本』——アートとメディアの視点から 勉草書房、一九八〇年、一四〇頁。

友田義行『一日二十四時間』と安部公房・勅使河原宏『丹羽美之・吉見俊哉編「戦後史の切断面」』（一八〇三五頁）参照。

吉見俊哉『大阪万博と記録映画の終わり——成長の時代と言葉の敗北をめぐって』前掲「戦後史の切断面」（公書、若者たちの叛乱）大阪万博二六メートルズ、二二、勅使河原宏著出出版社、二〇一二年、一八〇三五頁）参照。

松本俊夫『さしあたつてこれだけ』（FILM）第二号、フィルムアート社、一九六九年一月、二頁。万博参加めぐる論争については、針生一郎編『われわれにとつて万博とはなにか』（田畠書店、一九六六年）を参照。

『国際美術館年報』昭和五二年—昭和五四年（国立国際美術館、一九八一年、六頁）参照。

第一回「美術と映像 戰前から戦後へ」（二〇一一年）の上映作品の中には、勅使河原宏監督による『北斎』（一九五三年）と『動く彫刻 ジャン・ティエンゲリー』（一九六三年撮影／一九八一年再編集）が含まれていた。そして、第一回「ケアする映画をたどる」（二〇一二年）では、今回の上映作品『EXPO'70 ロンビュートピア』（一九七〇年）を作成した羽田澄子監督の『痴呆性老人の世界』（一九八六年）が上映された。なお、松本俊夫の『スペ・プロジェクトショーン・アコ』（一九七〇年、東京都写真美術館が記録版を所蔵ではないが、松本の複数の作品が第一回と第十五回「松本俊夫の軌跡・記録・幻想・実験」（二〇一八年）で上映された）。

一一〇一二年から一〇一五年・創造的世界での滞在時間を確保する 手塚 愛子

この原稿の依頼を受けたのが一月末だったが、一月七日現在、高熱で寝込んでいる。この「五年間ほど欧州と日本を行き来しながらの作家活動に加え、海外移住のための様々な手続きを進めるのは簡単なことではなかつたため、私は『風邪を引かない』と『決めて』いたのだが、ここにきて一気に疲れが出たらしい。高熱の中ぼんやりとSNSを見ていると「A-Iで効率化・A-Iで稼ぐ・いまA-Iを学ぼう」という広告が頻繁に出てくるのだが、この文章もA-Iに頼んで書いてもらおうか。そう言えば私のスタジオの助手君二歳が先日、A-Iに書かせた俳句を新幹線の中で見せてくれたのだが、非常に上手くできていた。非常に上手くできていたが、問題はそういうことでもないよう気がする。寄せ集めの「学習」からつくられた主体のないメッセージが世界を覆い尽くすようになるのだろうか。美術とは未だ見たことのないもの、常識や既存の形式では俄かに分類できない「へんな」ものをつくろうとしているのだとしたら、はて、そこにA-Iはどのように参戦してくるのだろう、と考えたりする。

日付は変わって二月一二日に私は国立国際美術館で二作品の設置を終え、さらに二月六日には北極の上空を飛んでベルリンの自宅に戻り、この続きを書いている。私の東京のスタッフのうち五人がZ世代であり、その留学生以外の全員がまだ一度も海外に出たことがないと言う。東京とベルリンを行き来する約二五時間の旅のあいだ、私は外に出なくなつた日本人、あるいは出るのが難しくなつた日本の環境について考えたりする。私が初めて外国に移住したのは一〇一〇年、そこから東日本大震災と原発事故、難民問題、コロナ、戦争など、目まぐるしく様々な辛いことがあつた一五年だった。その間に日本はみるみる変わり、いろんな意味で衰退し窮屈になりケチくさくなつた。お金の話あるいは「高いか安いか・得か損か」という基準を誰もが躊躇なく日常的に口にするようになった。大きな目的を見ようとせざるを得ないが、少なくとも言えるのは、世界での常識が日本だけでは通じない、けれど外の世界を知らないからそのこと自体に自分たちで気づかない、世界を知らないから自分たちの社会が世界の中でもどれだけ稀有なことを達成し、自分たちがどれだけ恵まれた環境について、そこにはどれだけ

けの可能性があるのかを知らずにいることは問題だからだ、ということは言えるだろう。ところで私がここに寄稿する役割は、美術作品をつくることを生業とし日本と世界を行つたり来たりする、私のその日常や人生を紹介することだと思う。私の日常のリアリティとは、「いかにクリエイティブでいるか?」という、自分の命が尽きるまで続いていると命題の、その困難さに毎日直面している、ということである。「創造的である」と口で言うのは簡単だが、しかし、「創造的思考は持たないがお金は持つていて人たち」を説得しその間をくぐり抜け、自分が見えている創造的時間を確保するということが、これほどまでに大変だとは呑気な美大生の時は思ひもよらなかつた。しかし仕事の規模が大きくなるにつれ、その実感は日に日に大きくなつていく。「創造的な時間」のあり方について、画家たちはみな自分の言葉だけで表現することがあるが、それらをふと目にすると度に「あの世界」が個々に存在することを確信する(ex. 宮林妃奈子「To find out what it is that makes them appear out of the blue.」、佐々木ひろこ「絵の名前なし」)。私はその時間に対し自分だけの呼び名というものを特に持っておらず、とりあえず「あの世界」と言うことしかできない。作家でいることは、こちらの世界での時間的・体力的・金銭的な制限の中で少しでも「あの世界」での滞在時間を長くしようとすると、その戦いだと言つても過言ではない。私は今年四九歳になるが、この先の制作活動は「あの世界での滞在時間」についてもう少し意識的・戦略的に考え直さなければ九〇歳まで続けていくことができない。作家活動を始めて二八年、途中海外でサバイブするための環境を整えるので精一杯だったこの一五年。ここでもう一度、「あの世界」に自分の身をまるごと投げること。その環境を整えるのが、直近の私の課題である。

さて、一〇一四年度に国立国際美術館に収蔵された私の二作品について振り返る。川島織物に纖つてもらった《Ghost I met》は一〇一三年、私の外国での初個展のためにつくった作品である。英語も上手く話せない私、白人でも上流階級出身でもない私がアートの世界に参入するなんて、とても無理なことに挑戦しているように思えた。周りの皆は計り知れないアドバンテージを持っているように思えたし、英語も話せず貴族でも男性でもない極東から来た私は計り知れないディスアドバンテージを持っているように思えた。日本でこんな話をすると「そんな大袈裟な。この平等な今の時代に」と思われるかも知れないが、欧米でアートをやっていくというリアリティは今でもそこにあると私は思う。

そんな現実が徐々に見えてきた渡欧三年目の海外での初個展であったが、その時私は「何があつても作家になるまでは辛抱する」と心に決めたのだ。さらに「どんなジャンルに分類されようとも自分のやりたいことをやる」と、この言葉は比較的早く日本での学生時代から自分の心にあつたことだが、欧州に活動拠点を移したことで改めて強く意識し直したのだった。

ところで私は現在、二〇一五年日本国際博覧会の迎賓館を飾る巨大タペストリーの制作監修をしており、その織物の実制作は川島織物である。振り返れば、初めて川島織

物に制作依頼をしたのは二〇〇八年の東京都現代美術館MOTアニユアルに遡り、同館の学芸員

二人が「この子は将来、絶対に大物になるから今サポートして間違いはありません。」と川島織物の担当者に至極はつきりと言い放った姿を思い出す。そして二〇一三年の『Ghost I met』を織つてくれたのも川島織物であるが、この作品は誰から頼まれたわけでもなく自分で勝手に構想し自分でお金を払つて織つてもらったのだ。

手塚愛子《織り直し #04》2017年
解体された二種類の織物、平織り、絵画用木枠
268.5×200.5×71cm(2024年度コレクション2展示時)
国立国際美術館蔵 撮影:福永一夫



手塚愛子《Ghost I met》2013年
多色織(EPOTEX) 織物制作:川島織物セルコン
330×387cm(2点組)、各パネルサイズ 330×190cm
国立国際美術館蔵

めしたことだから。褒められたら相手の審美眼を褒め返す、くらいでいたいものだと思う。もう一つの作品『織り直し #04』については、あの作品が完成して壁に掛けられた時、「神様みたい」とふいに呟いたことを思い出す。つい先日、国立国際美術館の地下二階の壁に掛けられたそれを見た時も同じことを思った。私は「美術作品」をつくろうと思つた頃から「作品と同じ空気を吸いたい」という言葉を使つてきた。どこまで行つても形

式(ルールや文脈)としての「美術」から逃れられないとしても、その上であえて「既存の分類のあいだを掠める瞬の経験を目指す」という意味だったと思う。韓国国立中央博物館に鎮座する半跏思惟像を見た時、その古美研に同行してくれた戸谷成雄氏が「これは信仰そのもの、他のは信仰の道具」と言ったことを今でも鮮烈に覚えている。戸谷氏の「信仰そのもの」という言葉はまさに「同じ空気を吸う」という私の意図するところを言い当てていた。造形が一瞬だけ放出する何か。文脈や形式に振り分けられる運命にあつてもなお、その境界線の存在を危うくする何かが繰り返し放出されることは消える、その一瞬に立ち会うことを見せて私は美術をやつしている。今回、国立国際美術館に設置された『織り直し #04』からもその何かは放出され、何度も揺らめくその姿を見て、自分が目指す作品のレベルに達していることを確認した。

国立国際美術館にこの二作品が所蔵され、現在開催中の「コレクション2 Undo, Redo わたしは解く、やり直す」展に展示されているなんて私にとっては夢のような出来事だった。私は美術館を見て育ち、自分がここ(美術館)でやるとしたら何を見せる?と、繰り返し一人きりで自問して育つた。それが現実となつたこの感じは筆舌に尽くし難い。二五年前、美大生だった自分に「そり教えてあげたい」「大丈夫だ。」のまま思うようにならざるといいよ」と。そして七五歳になつた私が四八歳の今の私に何か言うとしたら、それもきっと「大丈夫、このまま思うようにあの世界にもう一度飛び込むんだ。そしてそこから二二年後、いろいろなところから頼まれる形で再び私が川島織物と仕事をしていることが不思議だなと思う。多くの人々に助けられてここまできたが、一方で「頼まれなくても勝手にやる」あの感じは、これからもいつも持ち続けたい。「作品が褒められないと」ことを気にするなんて本末転倒、なぜならもともと誰から頼まれたわけでもなく自分で勝手に始

この一日後の三月三日、母・洋子が永眠しました。

作家・手塚愛子をつくったのはまさに手塚洋子でした。この文章を母に捧げます。

二〇一五年三月一六日 東京にて

潘逸舟
(1987-)
《わたしは家を運び、家はわたしを移す》
2019年
ダブルチャンネル・ヴィデオ(モノクロ、サウンド) 24分45秒
© Ishu Han

荒野の中に伸びる未舗装の道を進む男。普通の歩みではなく、道に置かれた大きな石を動かしながら、その上だけを踏みながらゆっくりと歩んでいく。この映像は潘逸舟の『わたしは家を運び、家はわたしを移す』(二〇一九年)で、男は潘自身だ。

一九八七年に中国・上海に生まれた潘は、父親の留学にともない青森県弘前市に移住する。幼少時、他国に移住したという経験は、自身のアイデンティティへの問いかけを作品制作の根幹にも据える理由にもなった。高校時代に美術コースを履修した潘は、国際芸術センター青森(ACAC)で現代美術との大きな邂逅を果たす。ACACで講演したマリーナ・アブラモビッチ、当時の館長・浜田剛爾との出会い、またセンターに置かれた数々の美術本や資料などである。特に、アブラモビッチからの強い影響は、潘が高校時代に制作し初めて作品として発表した『My Star』(二〇〇五年)からも色濃くうかがえる。

東京藝術大学そして同大学院に進み、修了後は作家の道を歩む潘は、自身の身体を主体に、あるいは秤や段ボール箱といった日用品を用いて映像、

インスタレーション、写真など多様なメディアを用いた制作を継続している。それらの作品には、巨大な社会システムとそれに対峙する個の関係性が、時にユーモラスに、そして詩的に映し出されている。

本作は、潘が二〇一九年に水戸芸術館現代美術ギャラリーからの招聘を受け、水戸に一ヶ月滞在した際に制作された作品である。潘は、ある家の解体後に残ったコンクリートの一部を拾い、その二つの岩を交互に地面に置きながら、その岩の上のみを踏みしめて前に歩む。かつては「家」の土台としてそこに暮らす人の生活の礎であった石。動くはずのない家が、潘の手によつてゆっくりと動く。地に足を降ろすことなくその岩の上のみを歩く潘の行動からは、かつて中国から青森に移住した彼が体験した身体の物理的な移動と、生活の変化によつてもたらされたアイデンティティの葛藤が見え隠れする。

作品における自身の身体性について、潘は「自分が今まで向き合ってきた葛藤や抵抗というものを、自分がそこに存在するための身体として見せる」(註一)ことであったと語る。この身體性の感覚に変化が生じたのは、二〇

註四 水戸芸術館

註三 国際芸術センター青森のアーティスト・イン・レジデンス二〇一七年度に参加。

註二 神戸アートビレッジセンター「いらっしゃいませようこそ」展(二〇二〇年二月二二日—三月二日)に際してのリサーチ滞在。

一四年度にACACの個人フェローシップグランントを受け滞在した多人種の街ニューヨークでの生活経験であり、その後の青森(註二)、水戸、神戸(註三)での経験だという。特に神戸で見学した日本語教室を通して、自身が抱えていた葛藤を再認識する。それは自分で望んだ移住者ではなく、潘のよ

うに家庭の事情により移ることを余儀なくされた人たちが教室で自由に表現する様子から、誰でもない「私」が誰のものでもない「場所」にいることを感じ、共有できる他者性の可能性を認識したと言う。それによって「今まで自

分の身体が社会と対峙していたが、(社会において)見えてきた問題意識や葛藤がどのように他者と共有できる身体として構築できるのか、ということに意味を見出そうとしている」(註四)と語り、今後の展開を予期する言葉を残している。

(植松由佳 当館学芸課長)

