

国立国際美術館 ニュース

2025.09
258



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



収集の軌跡をたどる

竹花 藍子

富山県美術館では、国立アートリサーチセンターの「国立美術館 コレクション・プラス」に採択いただき、二〇二五年七月一七日から一〇月二八日まで、コレクション展示として「ビフォアアフターポップ TADのアメリカ美術^{プラス}」と「ピカソー肖像画とモデル」の二つの小企画を実施する。

コレクション・プラス開催中、秋には企画展「ポップ・アート 時代を変えた四人」（九月六日～一〇月二六日）が行われる。これは、ロイ・リキテンスタイン、アンディ・ウォーホル、ロバート・ラウシェンバーク、ジャスパール・ジョーンズら四作家の作品を中心に、ポップ・アートの軌跡をたどる展覧会である。「ビフォアアフターポップ TADのアメリカ美術^{プラス}」では、当館が所蔵するウォーホルやラウシェンバークらによるポップ・アートを中心とする作品とともに、バーネット・ニューマン《夜の女王》（一九五二年）とサイ・トゥオンブリー《マグダの二〇日の待機》（一九六三年）の、国立国際美術館の所蔵する二作品を拝借し、展示する。企画展とあわせて鑑賞することで、ポップ・アートのビフォアアフター（前後）を視野に入れた、より広範なアメリカ美術にふれていただけるような内容を目指した。

「ピカソー肖像画とモデル」では、当館のパブロ・ピカソ作品四点とともに、国立国際美術館所蔵の《肘かけ椅子に坐る裸婦》（一九六四年）を展示する。同作と当館所蔵の《座る女》（一九六〇年）は、どちらもピカソの晩年の妻ジャクリーヌ・ロックがモデルであることがわかっている。ピカソの画業を概観しつつ、同じモデルを描いた二点の作品を比較することで、その様式の変遷をたどる内容とした。

二〇世紀美術は当館のコレクションの中核をなすものであり、なかでもピカソ

はその屋台骨と目されていた。今回の小企画は、当館のコレクションの基礎を改めて紹介するものである。

富山県美術館は、二〇一七（平成二九）年に富岩運河環水公園へ移転、富山県立近代美術館（以下、近代美術館）より館名を改め開館した。近代美術館が開館の折に掲げた「二〇世紀美術を展望する」「国内外の美術資料を系統的・重点的に収集保存する」（註一）という方針に則って形成されたコレクションを引き継いでいる。移転後は「アートとデザインをつなぐ」をコンセプトに、開館当初の理念を継承、発展させるとともに、デザインの視点を積極的に取り入れ、多様な展開を目指してきた。

前身である近代美術館は、富山県の置県百年事業の一環として一九七三（昭和四八）年に建設計画が持ち上がった。京都国立近代美術館館長の河北倫明、富山県出身で日展会長であった山崎寛太郎（註二、美術評論家の東野芳明と詩人の大岡信ら四名を相談役とし、一九七七（昭和五二）年に美術館建設の基本構想が策定される。次いで元朝日新聞学芸部の記者であった小川正隆を常任顧問として迎え、小川を初代館長に一九八一（昭和五六）年に開館した。

前述のとおり、近代美術館は「二〇世紀美術を展望する」ことを方針に掲げ、収集・展示に取り組んできた。過去の収集資料を見ると、一九七七年から開館までを第Ⅰ期、開館からの一〇年間を第Ⅱ期と設定し、第Ⅰ期は「常設展示『二〇世紀美術の流れ』を想定してのコレクションづくり」、開館後からの第Ⅱ期は中期的展望として「今までの基本路線を変えないが、・『系統的』『重点的』な力点のおき方を考え、・開館後に生じた必要性を考慮して肉付けをはかる」ことを目標としていた。「二〇世紀美術の流れ」という常設展示のテーマを示すべく、多様な様式展開を見せたピカソを核とした戦前のモダン・アートと、第二次世界大戦以後の現代美術を基軸に据え、広く二〇世紀の美術全体を射程に収める構想であった。

このような収集方針を受けて、収蔵品第一号となるミロの《パイプを吸う男》（一九二五年）を一九七七（昭和五二）年度に購入したことに始まり、一〇年の間にピカソをはじめとするモダン・アートからポップ・アートまでをコレクションに加えている。国内で



「国立美術館 コレクション・プラス」展示風景 提供：富山県美術館

も有数の充実した近現代美術のコレクションを築くことができたのは、開館から二〇年近く継続して購入が行えたことが大きく、戦後美術、特にネオ・ダダからポップ・アート以降の美術動向を幅広くカバーする作品群の形成につながっている。

今回作品を拝借するニューマンとトゥオンブリーは、現在の美術史上での位置づけを以てすれば、当館の「二〇世紀美術の流れ」の射程に含まれてよい作家であるが、諸々の条件からこの二作家の作品は収蔵の機会に恵まれなかった。当館のコレクションにおいてはやや手薄である抽象表現主義の作品をお借りし、展示することで、抽象表現主義からカラーフィールド・ペインティング、そしてネオ・ダダからポップ・アートへ、というアメリカ美術の推移を、より細やかに展示することが叶った。

近代の美術動向を総覧できるコレクションづくりを目指すなかで、特に重要な役割を果たすと考えられていたのがジョアン・ミロとピカソであった。近代美術館の設立にあたり、重要な役割を担った人物のひとりに富山県出身の詩人・美術評論家の瀧口修造がいる。富山県は当初瀧口に初代館長就任を打診したが、瀧口はこれを辞退し、「美術館計画についての告白的メモ」を執筆、富山県や数名の親しい人物へ送った。その後、自らに代わる相談役として東野と大岡を推薦したという経緯がある。瀧口が生前ミロと親交が深かったことに鑑み、収集活動の初期段階でミロの作品を購入することとなった。



富山県美術館 ©小川重雄 提供：富山県美術館

ピカソについては、開館時に刊行された図録『常設展示 二〇世紀美術の流れ』に記された巻頭言からうかがうことができる。開館から約七年にわたり館長を務めた小川は、開館までの収蔵品選定の過程で、「ピカソとミロを基盤として、私は「二〇世紀美術のながれ（ママ）」を形成することが先決の問題となった」（註三）と回顧し、相談役の

河北は「まず導入部としてロートレックの作品を持ち、ルオー、シャガール、ドラン、マチスあたりの作品にまじって、この館自慢のピカソの佳品が四点（註四）並んでいる。さらにピカソを展開の軸として、以下キュービズムの作家たち、シュルレアリスムの作家たちというふう」（中略）展示される。」（註五）と記している。

当館所蔵のピカソ作品のうち版画を除く四点の絵画作品は、制作年におよそ二〇年ごとの隔たりがあり、所蔵品によってその画業を総覧できるようになっている。今回はさらに、国立国際美術館所蔵の《肘かけ椅子に坐る裸婦》と当館の《座る女》の二作品を並べて展示することで、同じモデルを描きつつも表現方法が大きく異なっている点も鑑賞することができる。作家の特徴であった画風の変化を、多角的に比較しながら味わえる展示となった。

コレクション・プラスの実施にあたり準備を進めるなかで、自館の収蔵作品やこれまでの収集活動を振り返ることとなり、結果コレクション形成の軌跡をたどり美術館の歴史の一部を再確認することにもなった。当館の目玉となっているピカソやポロック、ジョーンズらによる優品を改めて紹介し、実際にご覧いただくことはもちろん、その歴史の一端にふれていただければと、通常のコレクション展示では出品の機会が少ない作品にも出会う機会となるよう企画した。富山県美術館が所蔵する作品を、少しでも多くの方にご覧いただければ幸いである。

（たけはな あいこ 富山県美術館学芸員）

—— 本展の開催にあたりご協力いただきました国立国際美術館、国立アトリサーチセンターに御礼を申し上げます。

- 註一 「昭和五十九年度 富山県立近代美術館年報」 富山県立近代美術館、一九八五年、二頁。基本方針の年報への掲載は昭和五十九年度の年報が初。
- 註二 肩書は一九七六年相談役委嘱時のもの。
- 註三 小川正隆「二〇世紀美術の流れ」の収集について―その告白的報告―「二〇世紀美術の流れ」富山県立近代美術館、一九八一年、四頁。
- 註四 このときに近代美術館が収蔵していたピカソ作品は《広場の入り口》（一九〇〇年）、《貧しき食事》（一九〇四年制作・一九一三年出版）、《肘掛け椅子の女》（一九一三年）、《静物》（一九四一年）、版画集『キュービズム』に所収の一点（一九一四年）の計五点。ここではそのうち版画集『キュービズム』以外の作品を指している。
- 註五 河北倫明「富山県立近代美術館常設展示によせて」「二〇世紀美術の流れ」富山県立近代美術館、一九八一年、七頁。

ナショナル・ミュージアムと「脱植民地化」 カナダ国立美術館見学レポート

武本 彩子

二〇二四年二月二日から三月二日まで、国立アートリサーチセンターが主催する二〇二三年度「第二回NCARスタディ・ツアー」に参加し、カナダとアメリカの国公立の美術館や文化施設を訪問した。中でも特に印象に残ったカナダ国立美術館の活動について報告しておきたい。

雪の残る寒空の下、首都オタワにあるカナダ国立美術館（National Gallery of Canada、以下「NGC」）を訪れた。一八八〇年創設のNGCは、カナダの最初の国立美術館として、約世紀半にわたる歴史を持ち、現在八万七〇〇〇点を超えるコレクションを有する。五回の移転を経て、一九八八年にガラスと花崗岩による壮麗な外観の現在の建物が開館した。筆者らが訪ねた当時は、モントリオール在住の作家ディアナ・ボーウェンによる巨大なインスタレーション作品《ブラック・カナディアンズ（クックにちなんで）》（二〇二三年）がファサードを覆う光景を見ることができた（図一）。

一年二ヶ月にわたって公開されたボーウェンの作品は、アフリカに生まれた先祖から彼女の母の誕生までの家族史、および北米の黒人が辿った数世紀にわたる差別と苦難の歴史を、プライベートな所有物や公的なアーカイブからの視覚資料のコレクションで紐解くという壮大なものだ。タイトルにある「クック」とは、一九二一年に黒人のカナダ移住に反対する差別的な記事を発表した著述家ブリットン・B・クックの名前である。自身の家族に少なからず影響を与えた過去の出来事に言及すべく、ボーウェンは多数のイメージを列挙してゆく。逃亡奴隷の北部への脱出を助けた女性活動家の肖像、大戦に従軍した黒人兵士たちの集合写真、人種虐殺が起きたアメリカの街タルサの風景。中にはカナダを代表する風景画家たち「グループ・オブ・セブン」ら白人の姿もある。彼らがここに含められている理由は、画家の一人が前述のクックの記事に挿絵を描き、グループの最大の支援者であった美術批評家が黒人移住に反対の署名をしていたためだ。彼らの姿は同時に、カナダの美術史が裕福な白人たちによって形成されてきたことを物語る（註二）。「当時の差別を理由に、カナダの芸術的遺産を軽んじるつもりか」——作品に向けてられることになるこうした批判の声は、おそらく作家も美術館も覚悟のうえであったこ

とだろう。ボーウェンの作品は、カナダにおける人種差別と植民地主義に率直に向き合うという、近年のNGCの方向性と軌を一にするものだ。

館内では、イヌイットのアーティスト、ニック・シックアーク、およびカナダ出身の著名な画家ジャン・ポール・リオペルのふたつの企画展を開催していた。七〇年代にカナダに移住した日本人写真家カン・アズマ（東兼次）の特別展も、館の厚意で開幕前に見せてもらうことができた。

カナダ北部の先住民であるシックアークと、フランス人の入植地として発展したケベック州出身のリオペル、レイト・カマーである東アジアからの移民であるアズマの展示は、カナダの多様な民族構成を反映するラインナップと言えよう。とりわけ初の大規模回顧展となるシックアークの展示は作品数が充実し、イヌイットの精神世界から影響を受けた版画作品や、鯨の骨やカリブーの角でできた風変りな動物たちの彫像に来館者が熱心に見入っていた。館内の表示は基本的にカナダの公用語である英語・仏語の二言語併記だが、シックアークの展示ではイヌクティット語の解説が優先的に掲示される。職員に聞けば、先住民の作家の場合はルーツを考慮した言語も併記しているという。人口の約四割を占めるカナダの先住民は、イヌイット、メティス、ファースト・ネーションズという三つのグループに大別できるが、コミュニティはさらに細かく分かれ、約六〇の土着言語が存在するとされる（註二）。訳者を見つけることに苦労することも少なくないという。

二〇二一年、NGCが新しく定めた五か年計画には、先住民の知的生活を中心に位置付けるプランが含まれ、翌年には先住民のルーツを持つ芸員をリーダーに「先住民の方法と脱植民地化」という部門が新設された。ミュージアム（博物館・美術館）の脱植民地化は近年国際的に議論が重ねられてきたトピックである。ヨーロッパでは過去に奪取した文化財の本国への返還に主眼が置かれてきたが、先住民の土地への入植の歴史を持つカナダでは、先住民との関係性をどのように再構築していくかが要点となる。新しく館のミッションに掲げられた「アンコセ（Ankoose）」とは、北米の先住民のアルゴンキン

話から着想された言葉だ。コレクション展示室では、先住民の作品や現代作家、ヨーロッパの作家の作品などが並置され、時代や地域の隔てがない展示構成を見ることができた。先住民の雇用も促進され、二〇二四年にはカナダ南部の公立美術館の中ではイヌイットの職員数が最も多い施設となった（註三）。

ただし、先進的なNGCの変革は摩擦や批判も生んできた。二〇二二年にはベテランの学芸員四名が解雇され、様々な憶測を呼ぶ。解雇された先住民の学芸員の一人は、「脱植民地化を担当する部門が、植民地主義的で、先住民に敵対的な方法で進められることに同意できなかった」と自身のSNSで述べた。一方、美術館の職務はコレクションを守り伝えることであつて、カナダを脱植民地化することでも人種差別を減らすことでもない、という反動的な意見もある（註四）。

いったん美術館の外に目を向けると、多文化主義を国是とするカナダでも、先住民は長きにわたって苦境に追いやられてきた。二〇二二年にNGCの新しいミッションを発表する際のステートメントで、当時の館長はまず、かつてカナダに広く存在した「先住民寄宿学校」の話題に言及している（註五）。



図一 カナダ国立美術館 南側ファサード（2024年2月22日） 撮影：筆者

一八三〇年代から一九九六年まで、カナダ政府の支援のもとキリスト教会が運営していた寄宿学校は、先住民の子供たちを強制的に家族から引き離し西欧化する、同化政策の一環として作られたものだ。子供たちは入所時に髪の毛を皆一様に切られ、民族の言葉を禁じられた。虐待も蔓延し、二〇二二年にはプリティッシュ・コロンビアの旧寄宿学校の庭から二五五人の子供の遺骨が、次いで別の寄宿学校跡地から無記名の墓七五一基が発見され、社会を震撼させた。寄宿学校で亡くなった子供は六〇〇〇人にも及ぶと

言われるが、無事退所できたとしても子供たちは民族の言語を忘れ、自身のルーツを見失うこととなった。

迫害の歴史は、それを直接的に経験した世代だけでなく、子や孫の世代にも影を落とし続けている。トラウマを抱えた寄宿学校のサバイバーたちを親に持つ子もまた、不安定なアイデンティティと内面の葛藤を抱える。ジャーナリストのタニヤ・タラガは、先住民の若者の自殺率が他と比べて非常に高いことを指摘した（註六）。こうした苦境に対して美術館が成せることがごくわずかだとしても、文化や芸術が人々に与える希望や活力に価値を見出すならなおのこと、それを奪われた人々の苦しみから目を背けることはできないだろう。

ミュージアムの歴史は、帝国による植民地化への欲望に支えられてきた。とりわけ国家と緊密に結びつくナショナル・ミュージアムにとって、脱植民地化とはその根本に関わる問題だ。思想家フランソワーズ・ヴェルジェスは、社会が脱植民地化されない限り西洋型ミュージアムの脱植民地化は不可能であるとした。彼女は、従来のモノ中心ではなく、歴史、建築、視覚芸術に対する批判的分析をもった展覧会や伝達の間としての「ポスト・ミュージアム」を構想していくべきだとする（註七）。NGCの取り組みは、歴史や土地といった美術館の足場を見つめ直し、周縁に追いやられがちな先住民や移民が自分たちを語る場所にするための具体的実践であり、美術館にはまだ多くの模索すべき方法や可能性があるのではないかと考えさせてくれる。日本の国立美術館がここから学ぶことは多いはずだ。

（たけもと あやこ 当館任期付研究員）

註一 National Gallery of Canada, The Black Canadians (after Cooke): Deanna Bowen, (<https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/the-black-canadians-after-cooke> 参照：110115年七月11日）

註二 Statistics Canada, Aboriginal languages in Canada, (https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-314-x/98-314-x2011003_3-eng.pdf 参照：110115年七月11日）

註三 National Gallery of Canada Hires the Most Inuit Staff for a Public Art Gallery in Southern Canada To Date, Inuit Art, Mar 22, 2024, (<https://www.inuitartfoundation.org/faq-online/national-gallery-of-canada-hires-the-most-inuit-staff-for-a-public-art-gallery-in-southern-canada> 参照：110115年七月11日）

註四 Turnoil Engulis Canadian Art Museums Seeking to Shed Colonial Past, The New York Times, Oct 9, 2023, (<https://www.nytimes.com/2023/10/09/world/canada/canada-art-museums-colonialism.html> 参照：110115年七月11日）

註五 Sasha Suda, Our Path Forward as an Institution is Ankoosé, National Gallery of Canada, June 25, 2021, (<https://www.gallery.ca/magazine/in-the-spotlight/our-path-forward-as-an-institution-is-ankose> 参照：110115年七月11日）

註六 タニヤ・タラガ「私たちの進む道：植民地主義の陰と先住民のトラウマを乗り越えるために」村上佳代訳、青土社、110111年。

註七 Françoise Vergès, A Programme of Absence Disorder: Decolonizing the Museum, Melissa Trackway, trans., Pluto Press, 2024.

特別展「非常の常」にて所蔵作品《わたしは家を選び、家はわたしを移す》（二〇一九年）を出品している潘逸舟氏に、二〇二五年六月二七日に国立国際美術館にてインタビューを行った。潘氏は、二〇二三年に当館で開催された特別展「ホーム・スイート・ホーム」にも参加。この展覧会では《ほうれん草たちが日本語で夢を見た日》（二〇二〇年）、《家ではない場所で豆腐を作る》（二〇二三年）ほか、合わせて二二作品を展示した。潘氏の作品に通底するのは、上海に生まれ育ったのち、九歳で青森へ移住した経験である。「ホーム・スイート・ホーム」ではとりわけ「故郷」や「家（ホーム）」という主題、「非常の常」では「移動」や「移住」という主題が、それぞれの展覧会の文脈に沿って浮かび上がった。

要素になり、映像もカラーで制作しました。

—— 昨年度に国立国際美術館のコレクションに加わった三作品《White on White》（二〇〇八年）、《波を掃除する人》（二〇一八―一九年）、《わたしは家を選び、家はわたしを移す》も、白黒の美しい映像表現が印象的です。どの作品も、潘さん自身が登場し、身体を用いた表現を行う様子を撮影した作品です。映像作品の制作について、お話を聞かせ下さいますか。

潘 綿密なロケハンはやらないんです。作品のアイデアが頭の中にあつて、場所はなんとなくあの辺りかなというのもあつて、今日の天気はちょうどいい、今から行こう、という感じです。基本的にひとりで撮影しています。良いと思う画角を見つけて、三脚を立ててカメラを置いて、自分で録画ボタンを押します。パフォーマンスをしているときは、自分がどのように映っているのかわかりません。もちろん、カメラについているモニターで後から確認はしますが。

—— モノクロとカラーについては、どのような考えがありますか。

潘 映像をモノクロで作るかカラーにするかというのは感覚的な判断でもありますが、白黒にする際は、情報やリアリティを削ぎ落として、抽象度を上げるという意識があります。ノイズを減らすという言い方もできるかもしれませんが。それによつて、たとえばモノクロ映像の中の海は、単なる風景ではなくて、ひとつの社会的なメタファーになります。そこに身体で介入していつて、何らかのアクションをして、またその風景から消えていきますが、風景自体は何も変わらない。社会のなかに個人が存在するというのはどのようなことか、という問いかけがそこにはあります。

他方で、たとえば中国の山東省のトウモロコシ畑で制作した《トウモロコシ畑を編む》（二〇二二年）は、初めて見た時に色が美しいと思った印象が作品の重要な

—— 東京都写真美術館で開催された展覧会「記憶は地に沁み、風を越え 日本の新進作家 vol.18」（二〇二二―二〇二三年）にこの作品を出品された際には、壁の色も黄色にされていてインパクトがありました。最近はどうような活動をされていますか。

潘 昨年は第一回アジア・パシフィック・トリエンナーレ（クイーンズランド州立美術館／近代美術館、オーストラリア、二〇二四年一月三〇日―二〇二五年四月二七日）に招待され、現地で二点制作しました。《波を耕す》と《Not Ocean》は、いずれもシングルチャンネルのビデオインスタレーションです。

—— 《波を耕す》は、これまでに潘さんが発表してこられた、海に向かって行うパフォーマンスを記録した映像作品の系譜に連なるものですね。碎けては散る波そのものを耕すというナンセンスな行為に可笑しみがありませんか。

潘 二〇二四年九月には、ANOMALY（東京）で《波を耕す―日本海》を発表しています。「耕す（cultivate）」は「文化（culture）」と同じ語源を持つ言葉です。ブリスベンでの制作は、日本以外の海で作品を制作する初めての機会となりました。

—— 《Not Ocean》の方は、金の採掘がされていた場所（マウント・テイラー金鉱跡）で制作した作品です。この場所は、今は真つさらな公園になっていて、記念碑が建っています。その地面を、海に見立てて泳ぐというパフォーマンスです。地面と摩擦して、ゆっくりゆっくり身体が進みます。この様子を上空からドローンで撮影しているので、絵画的・平面的な映像表現になっています。身体にマイクをつけ

て音を録音したのですが、スピーカーからは、身体と地面が摩擦する音などが聞こえます。

作品を制作された場所は、一九世紀のオーストラリアでゴールドラッシュによってたくさん移民がやってきたことを想起させる場だったのですね。

私の作品制作の原点には、九歳の時に上海から青森に移住した経験があります。中国から日本へ、あるいはどこかの国からオーストラリアへ、身体はすでに海を越えてその場にやってきているのに、自分のアイデンティティや存在が移動に追いついていない、という感覚を経験しました。移住した先の場所で、自分はいったい誰なのか、他人からまだ定義付けられていなかったり、社会的な身分が由りだったり、浮遊し続けている状態です。地面の上で、摩擦を感じながら泳ぐというのは、そうした状態でもがいていることを表現しています。まだ到着していない、というメタファーなのです。

ちなみにこの作品は、先日(二〇二五年五月三〇日〜六月一日)、M+ (香港)で行われた「Asian Avant-Garde Film Festival 2025 : Time Will Tell」に招待されました。同じセッション「Performing Time」にヘッドネシアのムラティ・スルヨダルモも紹介されていて、好きな作家のひとりなので嬉しかったです。

インスタレーションとして展示したのではなく、上映プログラムで紹介されたのですね。

はい。基本的に私の作品はインスタレーションであることが重要です。それは、身体性という考えと関連しています。たとえば、映像を投影するスクリーン自体にもひとつの物質性がありますが、スクリーンが設置された空間の中に鑑賞者がいて、歩き回りながら作品を観てもらって、作品を見ている鑑賞者がまた別の鑑賞者の視界に入る、というようなことが、自



潘逸舟《Not Ocean》2024年、シングルチャンネル・ビデオ (モノクロ、サウンド)
©Han Ishu

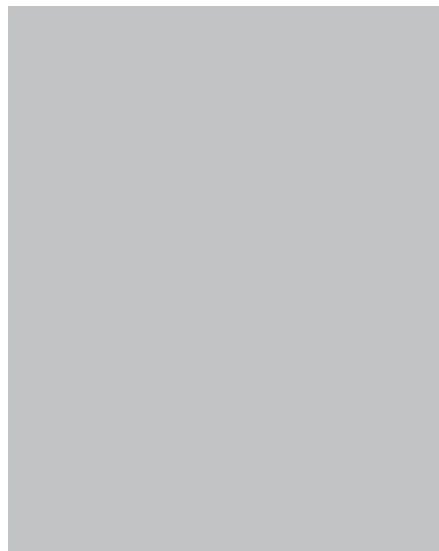
分の作品に合っていると感じています。私自身が映像のなかでアクションしていますが、ひとつの展示空間のなかで、観客もアクションしているんです。作品に身体的な関わりを持つてもらうという言い方ができるかもしれません。

「MOTアニュアル2021ー海、リビングルーム、頭蓋骨」(東京都現代美術館、二〇二二年)での私の展示空間はまさにそんな感じでした。海に関連する映像作品を空間に七点配置したのですが、たとえば五年前の私と今の私がそれぞれの作品に登場したり、撮影場所となったいろいろな海の違いが見えたりします。鑑賞者が展示室を歩くことで、それらが一緒に目に入ったり、別々に見えたり、過去と現在が合わさったりします。インスタレーション自体をパフォーマンス形式と捉えています。

ノイズやリアリティを削ぎ落とした映像表現という抽象性と、身体性のコントラストが面白いですね。たとえば《わたしは家を運び、家はわたしを移す》では、石を運んでいく潘さんの荒い息遣いの音声をヘッドフォンで聴かせることが、生々しい身体性を感じさせました。自立する二つのスクリーンの比率も、あえて異なるものになっていますね。インスタレーションの中を歩くことで、鑑賞者は自らの身体を意識することになるのだと思います。

さて、非常勤講師を務めていらした女子美術大学で、一昨年から常勤の講師になられたとのことですが、教職という新たな経験をどのように捉えておられますか。自分の興味があることを作品にして発表したり、美術館などでワークショップをしたりするのはまた違うかたちで、表現についての考えを学生たちと共有しています。自分が受けたら楽しいと思うような授業を考えたりするんですよ。たとえば最近「斜めデッサン」というのをみんなで作っています。荒川修作とマドリン・ギンズの考え方にインスパイアされていますが、不安定さのなかで自分の表現力を磨くという試みです。モチーフを直接見ないで鏡で描いたり、椅子をわざとすぐ不安定な状態にして描いたりします。テクニックや完成度を求めているわけではなくて、不安定さを作り出すことで、感覚を鋭敏にして、表現力を磨くことが目的です。自分がいろんな美術を見て面白いなと思った話をしながら、どうやって学生の関心をひきだせるのか試行錯誤しています。共有のひとつのあり方として、教育というか、学生との関わりを考えることができるのではないかと思っています。

館蔵品紹介



山本桂輔
(1979-)
《無題》
2009年
油彩、カンバス 227.3×182.0cm
©Keisuke Yamamoto

この絵の前に立つと、まずその異様な迫力に圧倒される。カンバスに塗り付けられた絵具はそこで大小の塊を作り、あるいはうねるようにでこぼこ、所によっては滑らかに画面を覆い、まるで大木の樹皮を間近で見ているような触覚的な刺激に満ちている。その荒々しい絵肌の上に色とりどりに塗り分けられた曲線や直線によって分割された形象が、複雑に交錯した画面となつて展開する。それは、何か植物の種子のように見えたり、アメーバのような原始的な生き物のようであったり、または乱反射する光線のようにも見え、広大な宇宙空間かと思いきや、顕微鏡

で覗くミクロの世界のようであったりもする。一方、これだけ多くのことを連想させる絵でありながら、この作品の題名は《無題》となつている。画面を構成するすべてのフォルム、すべての色彩は見る者の想像力を喚起しつつも、その解釈はあくまでも個々人に委ねられ、作者の自由な発想は、混沌としたイメージそのままに観者へと引き継がれていく。

山本桂輔は、自らのアイデアの源泉を土の中に求める。実際には目にするこのできない地底の世界。そこでは地球の上を流れてきた長大な時間が土の堆積となつて埋もれている。人類が築

いてきた文化や創造力が混然一体となつて土深くに埋まった世界。そして、そこに蠢く無数の生き物たち。確かに画面は多くを茶系統の色が占め、地下茎の支配するもう一つの世界を現出させている。あるいは巷で話題の「人新世」の地質とはこのような姿をしているのだろうか。

山本は絵画と同時に立体作品（焼き物や木彫）を制作している。そこでは、しばしば古民家で見かけるような古い農具や道具類を作品の中に紛れ込ませ、時には愛らしい妖怪のようなキャラクターとして登場させる。それらもまた、人の手を介して時間とともに生き延びてきた過去の痕跡と見ることができる。山本は、そんなモティーフを絵画と彫刻の両方で扱いながら、我々の心を、ある郷愁、懐かしさの感情で満たしていく。それは、長らく進歩史観によって推進されてきた現代社会が置き去りにしてきた、素朴な時代の人々の生活の基盤ということもできるし、同時に、未来志向の現代美術が軽んじてきた過去へと向かうベクトルと共鳴する心情と捉えることもできる。

山本のような作家が、あるいは作品

が、奇しくも二一世紀に入つて出現したことには意味があるに違いない。なぜなら、たまたま偶然に山本一人の中にこうしたイメージが芽生えたのではなく、彼と同世代の多くの作家たちの作品にも似たような傾向を認めることができるからである。単純に考えるならば、それは過ぎてしまった二〇世紀、あるいは昭和という時代へのノスタルジアということなのかもしれない。時代の空気感とよくいうが、山本にはそうした気配のようなものを嗅ぎ分ける鋭敏な嗅覚が備わっているようだ。そして彼はそれを、まさにわれわれが扱って立つ大地の匂いとして感じ取っていたのではないだろうか。

（安来 正博 当館研究員）

