

光みつる庭
Garden of Light

2022 3.19 sat.
6.19 sun.

MOT Collection:

M
O
T
コ
レ
ク
シ
ョ
ン

Continuing Whispers

途切れないうわさざかり

東京都現代美術館

コレクション展示室

主催

東京都

公益財団法人

東京都歴史文化財団

東京都現代美術館

Saturday, 19 March – Sunday, 19 June 2022
Museum of Contemporary Art Tokyo, Collection Gallery

MOT
MUSEUM CONTEMPORARY TOKYO
東京都現代美術館

東京都現代美術館では、戦後美術を中心に、近代から現代に至る約5,500点の作品を収蔵しています。「MOTコレクション」展では、会期ごとに様々な切口を設けて作品を展示し、現代美術の持つ魅力の発信に努めています。

第1部(1階)では、「光みつる庭」と題し、作品を庭になぞらえて、画中を見つめ、回遊することを試みます。庭は、空き地に草木を植えたり、山や池を造ったりして出来上がっていきます。カンヴァスや紙を空き地ととらえるならば、作家はどのようにして作品を創り上げていくのでしょうか。庭が季節や自然の移ろいに応じて、様々な表情をみせるように、作品は、その一瞬の相を作家の手振りによって留めたものとみることができるかもしれません。作品のなかに入り込んで回遊してみるならば、思いがけない光景に出会えるのではないのでしょうか。中西夏之、石川順恵、鈴木ヒロクなど、絵画を中心にをご紹介します。

第2部(3階)では「途切れないささやき」と題して、作品から発せられるいくつもの声に耳を澄ませてみます。音や声をもたないとされる作品群も、描かれた人の姿や浮かび上がる顔、その佇まいからは、人の気配や声、私的な思惟が感じられ、見る者の記憶や感情を静かに波立たせます。本タイトルのもととなった舟越桂の作品をはじめ、クリスチャン・ボルタンスキー、アピチャップン・ウィーラセタクン、福田尚代のほか、駒井哲郎や日和崎尊夫らの版画作品を通して多声の重なる空間をご堪能ください。

最後になりましたが、本展の開催にあたり多大な協力を賜りました皆様に心より感謝申し上げます。

The Museum of Contemporary Art Tokyo houses approximately 5,500 artworks in its extensive collection, which spans the modern and contemporary periods with a focus on art of the postwar years. Each installment of the “MOT Collection” exhibition introduces artworks in the collection from various themes and angles in its effort to convey the diverse appeal of contemporary art.

The first section (first floor) titled “Garden of Light” likens artworks to gardens, inviting viewers to gaze upon and stroll through the worlds that unfold within. Gardens are created by planting vegetation, or building mountains and ponds within empty and unoccupied plots of land. If a canvas or piece of paper is perceived as an empty plot of land, by what means do artists create and develop their work? Just as a garden shows various expressions depending on the seasons and changes in nature, artworks may be regarded as manifestations of an attempt to capture these fleeting moments through the artist’s own hand. Upon venturing into and exploring the works, viewers may find themselves coming across unexpected sights and scenes like never seen before. This exhibit centers on paintings by artists such as NAKANISHI Natsuyuki, ISHIKAWA Yukie, and SUZUKI Hiraku.

4

The second section (third floor) titled “Continuing Whispers” encourages us to open our ears and listen carefully to the various voices that are emitted from the works. Even works that seemingly have no element of sound or voice quietly stir the emotions of those who view them, as people’s presence, voices, and personal thoughts are evoked through the figures and faces depicted, as well as their appearance and demeanor.

In addition to the works of FUNAKOSHI Katsura from which the title of this section is derived, the works of Christian BOLTANSKI, Apichatpong WEERASETHAKUL, and FUKUDA Naoyo, and print works by KOMAI Tetsuro and HIWASAKI Takao among others, welcome viewers to embrace this space where a diverse multitude of voice overlap and coalesce.

In closing, we would like to express our heartfelt gratitude to all of those who have honored us with their unstinting cooperation in realizing this exhibition.

中西夏之

NAKANISHI Natsuyuki

中西夏之(1935-2016)の4点の《ドゥローイング》(1981)は、作品ごとに趣が異なっていますが、よく見れば、共通する要素もあります。この頃作家は、次のように記しました。「似たような画面上の現象が一定の規則の中で新たに新たに繰り返されている。一定でありながら何かが新たに、新たになっている。滝のかたちは一定のかたちを保ちながら水はいつも新しい水が流れているように。」この一節からは、連作という形式を採りながら、絵画を新しい水のように追求する作家の姿勢を伺うことができます。

5 《柔かに、還元》の3点の連作(1996)は、当館での1997年の個展時に発表されました。これらの作品では、紫・黄緑・白・グレー・ベージュが織り成す線や面による「画面上の現象」が「新たに新たに」生成しているように見えます。1点目で、画面をうねうねと走る線は、紫、緑、白が重なり溶けています。2点目のグレーの広がりには紫を侵食し増殖していくようです。3点目では、黄緑が紫に取って代わる一方、ベージュが入り込んできました。いずれも、黄緑と紫の対比的な色彩にぼっかり浮かぶ斑の白が加わることで、画面全体が揺らぎ発光するような眩しさを放っています。

中西にとって制作することは、何かイメージを描くというよりも、水面のようなカンヴァスに現象を生じさせてそれを観察したり、統御したりして画面に定着させることと言うほうがふさわしいかもしれません。自らを「この世界に投げ入れられた一個の検体」「受動態」と捉え、自身が感受したものを分析しながら、この世界で、どのように絵を描くか、この世界を、どうカンヴァスに捕らえるかということを常に試みていたのではないのでしょうか。

石川順恵、堂本右美

ISHIKAWA Yukie, DOMOTO Yuumi

絵画は、カンヴァスに絵具をのせ、それを重ねることでできあがっていきます。作家は画面に置いた絵具が走ったり止まったりするさまを見つめ、それをもとに別の絵具をのせていく、そうしたプロセスから作品を見てみましょう。

石川順恵(1961-)の《ゆるやかに開く窓から空 2001-1》(2001)は、緑の色調をベースに白のラインが鮮やかにのり、開放的な印象を与える作品です。ベースとなる下の層は、カンヴァスにアクリル絵具を染み込ませることでできあがっており、透明感あふれる色の重なりが視線を奥へと誘います。その上についた白のラインは、プロジェクターで画面に投影したあるかたちを元に砂を混ぜた絵具で描かれ、視線はそこで留まります。こうした下の層と上の層との対比のなかに丸く型抜きされたかたちが散っています。これは、水墨画の「点苔」という技法にちなんだもので、画面に墨点を打つことで律動感を与え、生命力を表すものとされています。複数の構成要素が異なる仕方で画面に積層され、それらが多様な関係を結ぶことでひとつの作品になっていきます。絵具どうしの重なりや動きがカンヴァスの枠を超えて、ゆるやかに開かれ、窓から空へとうつろっていくかのようです。

堂本右美(1960-)の《此所彼所》(1996)は、画面を囲むように走る太いストロークが印象的です。囲まれた中の左側ではブルーとピンクの景色が奥のほうに見えるようですが、右側ではそれが決壊するように前面に迫り出し、中央でこのストロークと衝突しそうになっています。なか特定のものを描いているのではないけれども、筆の動きや絵具の滲みから出来上がったかたちを見てると、どこかで自分のなかにある感覚や記憶とつながり、そこから景色や物語が浮かんでくるようです。カンヴァスの表面という境界のむこうには、絵画でしか成しえない空間が広がっています。

李禹煥

LEE Ufan

李禹煥(1936-)の《風と共に》(1987)では、横長の画面に温かみのあるページュの筆触が走り、その上に黒の濃淡のある筆あとがつけられています。余白が大きいことから、あたかも画面のなかを風が吹き抜け、黒の点がそよいでいるように見えます。

7 作家は「描くこと」と題して、自身と絵との関係について次のように記しています。「僕と絵の間に、何かが行ったり来たりしているようだ。僕が意識して絵を描いたり、あるいは逆に絵に委せて描いてしまうと、この何かは働かなくなる。」「作品が不思議な力に充ちたものに見えるのは、大抵僕と絵が張り合ったものだ。このテンションとバランスの何かは僕を画家に仕立てる。」カンヴァスや絵具といった素材、それらが置かれた空間と作家の間に生まれたリズムや呼吸が、一つの点、一本の線になり、不思議な力となって作品に宿るのでしょう。そのように描かれた点や線はカンヴァスに留まるけれども、それを見る私たちは、カンヴァスを超えて、広々とした草原や風の感触を思いながら、遙か遠くにまで感覚を飛ばすことができるのではないのでしょうか。

《東の扉》(1998)と題した銅版画文集は、紙に点を付した版画に、作家による文が添えられています。そこには、カフェに居た人、花、通りすがりの風景といった身の廻りの人やものと出会い、微かな関係を結ぶことで、自らの感覚が漣のように震えるさまが綴られています。そうした言葉とともに描かれた一つの点や線が、私たちの想像や感覚を羽ばたかせ、大きな世界となっていくためのジャンピングボードのようにも思えてくるのです。

*文は、『立ちどまって』(書肆山田、2001年)に取られています。

白い矩形に

White Rectangles

宇佐美圭司(1940-2012)の《WORK NO.6》(1963)は、23歳のときの初個展で発表された作品です。赤や青の弾むような動きをもった色の上を白が走り、さらにその上にも色が重ねられています。その軽やかな筆さばきからは、カンヴァスに向かう作家の姿が想像できます。白い矩形のカンヴァスという与えられた枠組みのなかで、どんな変化を起こすか、色を使い、筆を動かし、たくさんの可能性を作家が探っていくなかで、その行為の痕跡を残しながらも、作品が白い矩形に還っていくような予兆さえ感じさせます。

宇佐美は、高校生のときに見たルーチョ・フォンタナ(1899-1968)の作品について次のように記しました。「美術作品が、何か対象を描いたり、再現したりするだけではなく、そこで人間が考える一つの間である可能性を、私に示唆し続けてくれたように思う。」

フォンタナの《空間概念 神の終焉》(1964)では、卵型のカンヴァスに穴が開けられています。不定形な穴と絵具の盛り上がりからは、得体のしれない不気味な場が存在しているようにも思えてきます。作家は、穴の空いたカンヴァスという、もの自体を示すとともに、深遠な空間をも垣間見せているのではないのでしょうか。

荒川修作(1936-2010)の《The Figure of Form》(1984-85)は、敬愛する美術評論家の瀧口修造へのオマージュとして描かれた作品です。ここには、どこか二人の関係を示唆するようなものが描かれています。曲線と直線で大きく二分された画面、地図の重なりと二人の住所、そして縦横無尽に飛び交う矢印。二人の間で、あるいは二人を巡って交わされた無数のやりとりがエネルギーとなって満ちている場がここに表されているようです。遠く離れた時間や空間そして二人の存在が、目の前の白いカンヴァスに広がっています。

三瀬夏之介、康夏奈（吉田夏奈）

MISE Natsumosuke, KOU Kana [YOSHIDA Kana]

庭に山を造ることは、景色に趣向を添えたり、眺望を求めたりする目的だけではなく、世界の縮図としたり、不老不死や極楽浄土の世界を招き入れるためであったりします。

三瀬夏之介(1973-)の《山ツツジを探して》(2011)は、7mを超える大作です。遠くから離れて作品を見ると、山並みやわきあがる雲に自然の大きなうねりを感じますが、近くに寄るとピンクや白の点や十字のかたちなどが見えてきます。画面に目を這わせるうちに、あたかも山のなかを歩いているような気持ちになり、いつしかそこかしこに山ツツジの花咲く、小さな光に満ちた世界に包まれていると想像することができるかもしれません。山形に暮らす作家は、その風土に魅かれ、そこを桃源郷に見立てて本作を描きました。自らの立つ大地がやがて山へとつながるように、「苦しい現実世界と夢のような桃源郷の世界も、突き詰めればなだらかに繋がっているんだという願いの元に」描いたと記しています。

9
康夏奈(吉田夏奈)(1975-2020)の《No dimensional limit anymore》(2011-14)は、小豆島への移住をきっかけに制作された作品です。「とにかく、カッコいい!」と島を巡り、そこに分け入りながら特徴的な地形を多面体に起こし、その表面に風景を素早い筆致で描いています。体全体で感じ取ったものを、立体的に縮めた作品にして、様々な角度から見てみることは、自身の鮮やかな体験をもう一度俯瞰的に見つめなおすプロセスであったとも考えられるでしょう。そうした経験を体内に宿すことで、「No dimensional limit anymore [もう次元に限界はない]」と思うほどに、自分のなかにある意識や感覚を拡張していこうとしたのではないのでしょうか。作家は、小豆島を作品にしたことをきっかけに、時間や空間を自由自在に変形して重力に囚われた世界から跳躍することを身をもって伝えているように思えるのです。

康夏奈 (吉田夏奈)

KOU Kana [YOSHIDA Kana]

康夏奈(吉田夏奈) (1975-2020) の作品には、作家自身の身体の記憶が深く刻み込まれています。山に登る、大地を歩く、湖を渡る……慣れ親しんだ場所から遠く離れ、世界を知りたいという欲望に導かれた康は、屋久島、ボルネオ島、ヨセミテ国立公園、ノルウェーのフィヨルドなど国内外の大自然を訪ねました。時として危険を伴うような場所にも足を踏み入れ、無限の自然と有限な自分を強く意識し、肉体の限界による恐れが支配するときに訪れる意識の変革——それを彼女は Beautiful Limit の拡大と名付け、その経験の意味するところを咀嚼するかのように作品化していきます。クレヨンによる鮮やかで緻密な風景描写で知られる康ですが、彼女の作品は、目の前に広がる自然の直接的な再現ではなく、実体験が先にあり、体感したものを解釈し編集することで生まれた果実といえます。

《花寿波島の秘密》は、2011年から約6年間滞在した小豆島で制作され、沖に浮かぶ小島をめぐる海景を、逆円錐形の中に落とし込んだインスタレーションです。康は何日もかけて繰り返し海に潜り、地上からでは想像できない水面下の世界の豊穣さに初めて触れ、その時の感情の震えや驚きを、海の底から見上げるような視点で、このフォルムの中に巧みに描きだしています。

このように3次元の風景を2次元の平面に置き換え、さらに別の3次元に変換させるという独自の手法は、小豆島の風景を切り取った作品《No dimensional limit anymore》にも見ることができます。彼女の興味は次第に、平面や立体という dimension=次元を遙かに超えて、宇宙全体の成り立ちや自然科学や物理学にまで向かいました。「一体、風景とは、空間とは、自然とは、宇宙とは、何なのだろう」と。彼女が生涯をかけて挑んだ根源的な問いは、作家亡き後もエコーとなって、観る者の感覚を揺さぶり、まだ見ぬ世界の風景や時空間を私たちの眼前に開いてくれるのです。

鈴木ヒラク

SUZUKI Hiraku

マイクとレコーダーを手に屋外で採集したさまざまな自然音や街のノイズを素材にした創作を行っていた鈴木ヒラク(1978-)は、やがて音の代わりに路上で集めた枯れ葉や土を用いてドローイング作品の制作をするようになったといいます。2000年にはじめた〈bacteria sign〉は、土を施したパネルに落ち葉を配置し、その上から一度土で覆った後から葉脈部分だけを掻きおこしたシリーズです。あたかもそこにある未知の線を発見・発掘するかのように線を描きだすこの手法に、鈴木は制作活動の折々で立ち返り、手掛けてきました。自然が形作ったラインの断片を人の手でつなぎあわせて円にすることからはじまったそのかたちは、2006年の《bacteria sign #1》では、より複雑なものに変化しています。

II

〈Constellation〉シリーズ(2015-)では、墨で黒く染めた下地に、シルバースプレーによる飛沫やシルバーマーカーで描く点や線による記号的なかたちが散りばめられています。銀色の塗料は、素材である鉱物が光を反射することで像を結びます。闇に光を放つように描かれた線は、洞窟の中に差し込む光の軌跡や夜空の星の動きを写しとるといった、人が描くことの原点にある行為と共鳴しています。

〈Interexcavation〉シリーズでは、洞窟壁画によくみられる赤い色に触発されて、下地となる土に顔料をまぜています。鈴木 of 造語である「相互発掘」を意味するタイトルは、ごつごつとした赤い土の表面にマーカーを立てて描くときに、ペン先から対象の奥へ掘り進むようでありながら、同時にその力が自分の側へと浸蝕してきて、身体の内側に蓄積された記号が引き出されるような感覚を抱いたことに由来しています。描きだされた像にはすべて内側に穴(空白)があり、そこから光が放射状にあふれているかのようです。

ハミッシュ・フルトン

Hamish FULTON

《午後の濁った水、朝の澄んだ水》(1983)は、ハミッシュ・フルトン(1946-)が、北海道中部を4日間にわたって徒歩で旅した際に撮った写真です。自らを「ウォーク・アーティスト歩行芸術家」と呼ぶフルトンの作品は「歩くこと」。歩行は、数週間に及ぶこともあれば、1時間足らずの場合もあります。その道行きでの具体的な経験や思考を詳しく描く代わりに、フルトンは歩行した時と場所、距離などの情報とともに、シンプルな写真や図形、テキスト等を用いて、展示や出版の形で提示してきましたが、それらは実際の歩行の副産物でしかなく、彼にとってはあくまでも、自らの足で歩くこと自体、その極私的な経験がアートなのです。

《YUROK》(1980)で示される静謐な風景写真では、海辺の砂浜上に、彼方からこちらへと一筋の足跡が続いています。下部には1980年春、カリフォルニア州北西端の、太平洋に面した海沿いを4日間かけて歩いたと付記され、題字のYUROK(ユーロク)とは、この土地に古くから根付いていた先住民の部族名またはその文化を指しています。

学生時代に初めて北米を訪れその自然に魅了されたというフルトンは、自然とともに生きるネイティブ・アメリカンの思想にも影響を受け、敬意を抱いてきました。文明に侵されていない土地を好んで選び、世界中を歩きながらも、出来得る限り自然を改変することがないように注意を払ってきたというフルトンの「歩行芸術」は、同世代の作家たちによる、風景を彫刻するランド・アートや自然の中での造形表現とは明らかに違い、また概念のみの芸術や観客を想定したパフォーマンスとも趣を異にする実践といえます。フルトンが差し出す展示物は、むしろ、実体を持たず誰にも所有することができない彼の「作品(=歩行)」のことを、そっと私たちに知らせる「伝言板」のようなものなのです。

刻むことから

Engravery

版画はその名のとおりに「版」による「画」であり、筆や鉛筆を画面に直接走らせて目の前で作品世界を立ち上げていく絵画とは成り立ちが異なります。版画家たちが道具を手にも、触れながら彫り込んでいくのは常に「版」で、その「版」は複数のプロセスを経たのち、最終的には背後に退くことによって実作品が誕生します。こうした、版画の持つ独特な時間感覚と間接的な性質は、その制作にしばしば内省的な契機を与えてきました。

例えば、戦後銅版画の先駆者である駒井哲郎(1920-1976)はこう述べています。「芸術家にとって大切なのは、(…)新しい、独自の思想だと思うが、詩人が言葉で思索するように、銅版画家は銅版を何らかの方法で刻むことによって、つまり素材に対する抵抗によって、逆に思索の動機をとらえ、同時に創作の世界に入ってゆくこともあり得る」。15歳から版画を学び始めた駒井は、この言葉のとおり、初期の淡く幻想的な作風から鋭い刃先による刻線の作品へと技法の幅を拡げる中で、豊かな質感と詩情、造形のリズムを追求し続け、自身の内奥を探っていったのでした。

一方、先の大戦での応召による一兵士としての体験を、モノクロームの濃淡と硬質な線で刻み込んだのが浜田知明(1917-2018)です。浜田は、駒井らとの交流を通して1950年から本格的に銅版画を始め、自身から離れない「戦場の生々しい光景や(…)心の疼き」をようやく表す手法を得たと言います。「是が非でも訴えたいものだけを画面に残し、それ以外の一切を切り捨てる」白黒の銅版画は、静かに、しかし強靱に作家の思考を結晶化しています。

ここではまた、彼らに先立って、失われていた版画技法(マニエール・ノワール/メゾチント)を新たな形で蘇らせた長谷川潔(1891-1980)と浜口陽三(1909-2000)、そして、小口木版の技法を極め木の断面に遠大な時間の相を刻んだ日和崎尊夫(1941-1992)など、版画ならではの存在感を持つ作品群をあわせてご覧いただけます。

舟越桂

FUNAKOSHI Katsura

舟越桂(1951-)は、1977年に聖母子像を手掛けて以来、一貫して人物像を彫り続けてきた作家です。人類の歴史に随伴してきた人物像ですが、常に新たな人の誕生があるように、舟越もまた現在においてこの古くも新しいモチーフに向かい、人の在り様を探求しています。

1990年の《途切れないささやき》には実在のモデルがいます。「人間について問いかけてくる顔に時々出会う」と言うように、この時期は、実在の、あるいは想像のモデルの力を借りて作品が作られました。像は、胸像と全身像の間である腰のあたりから上の半身像。着衣などがモデルの個性を物語りつつ、視点を結ばない大理石の玉眼や、鑿の跡を残した表面、大きく抽象化された胴部、微かに傾いだ首などから、舟越作品に共通する微かなズレと調和が均衡した独特の存在感が感じられます。作家はこの時期、「人間のある一瞬を捉えようという気持ちは僕にはなくて、人間が生きていくという時間を作品に組み入れたい」と語っており、変化を含む長い時間を内包する人物像を追求していました。作品に見られるズレの感覚は、「動きの記憶や変化の兆し」と見ることもできるでしょう。詩的なタイトルも幅のある解釈を許し、作品に異なる時間の相を与えていると言えそうです。そうして現れた像は、個である以上に、より抽象的、普遍的な人を想起させます。

等身のドローイングは像を作るための設計図のようなもので、像の輪郭を決める強い意識が感じられます。こうした彫刻に先立つドローイングは、その制作が向かう一つの理念とも、そして時には作家にとっても思いがけない衝動の場であるとも言えるでしょう。《遅い振り子》(1992)の前後逆の胴体や手のある唐突な腕も、まずは紙に鉛筆で描かれたものでした。着衣の像を離れ、作家の造形言語を抜げたこの作品は、2000年代に本格化する身体の部位の組換えや変容を持つ(「異形」と称される)作品群の起点となったものです。以降、人をめぐる作家のイメージはより自在に深化していくことになるのです。

記憶の在り処

The Whereabouts of Memory

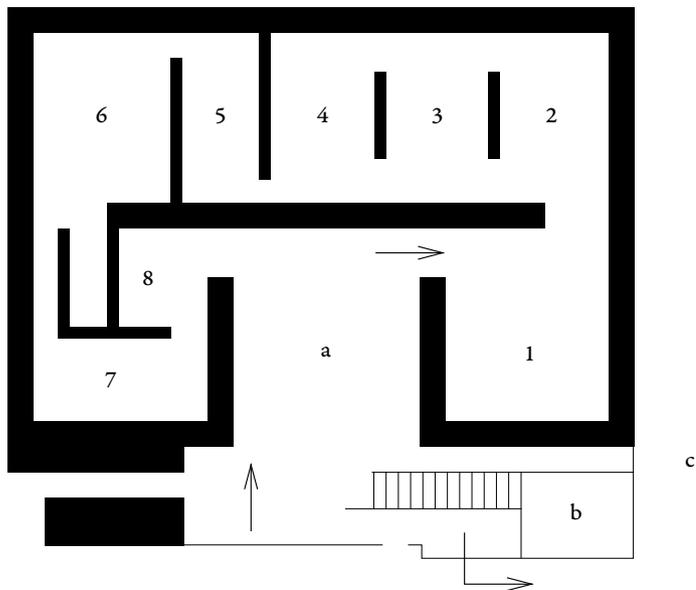
福田尚代(1967-)は、書物や言葉、文字にまつわる作品で知られる作家です。シリーズ〈翼あるもの〉は、本の頁を折りたたむ行為の中から生まれました。タイトルは、この異形の本の姿を翼をもつ天使に準えたものと言えるでしょう。頁を繰る中で不意に現れる1行は、作家が「作る」というよりも、外部から「与えられる」ものとして、本という過去の中から見る者に届けられる預言のようにも映ります。人々の記憶の貯蔵庫から思いがけず立ち現れる断片が、私たちの書物の体験に新しい光を投げかけます。

クリスチャン・ボルタンスキー(1944-2021)は、生涯を通して歴史と記憶、そして死の表象に関わってきた作家です。とりわけ写真を手掛かりとして「過去の保存と痕跡」を企図するその制作は、1984年の、ユダヤ系フランス人の父親の死を契機としてホロコーストを想起させる性格を帯びていきました。大量に積まれたビスケット缶からなる《死んだスイス人の資料》には新聞の死亡欄から取られた人々の肖像写真が貼られており、等しくも唯一である死の在り様を見る者に直観させます。集団にもたらされる死という事態に対して、私たちは個性をどのように想起し得るのか、作家にとってもそれは困難な問いであったといえるでしょう。個別の記憶を宿しているはずの幾つもの顔は、一方で容易に数字の塊へと置き換わってしまうのです。

記憶を宿しているのは、しかし人よりも物、あるいは場所であるかもしれません。映画監督でもあるアピチャップン・ウィーラセタクン(1970-)の《エメラルド》は、取り壊される運命にあるホテルを題材に制作されました。部屋の中、柔らかな光が精霊のように漂う画面に若い日の思い出を語る声や詩の朗読が重なり、時に人の顔が浮かび上がります。束の間の時を共有した人々の声の欠片を頼りに、部屋が自身の記憶を紡いでいるよう――。その場所が既に失われて久しいことを想起するならば、この作品こそが記憶の貯蔵庫であることに思い至ります。

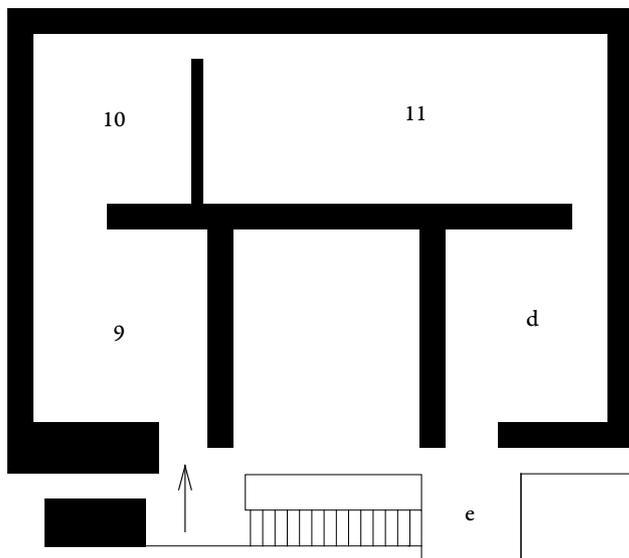
1F 光みつる庭 Garden of Light

17



- | | |
|---------------------|--|
| 1. 中西夏之 | 1. NAKANISHI Natsuyuki |
| 2. 石川順恵、堂本右美 | 2. ISHIKAWA Yukie, DOMOTO Yuumi |
| 3. 李禹煥 | 3. LEE Ufan |
| 4. 白い矩形に | 4. White Rectangles |
| 5. 三瀬夏之介、康夏奈 (吉田夏奈) | 5. MISE Natsunosuke, KOU Kana [YOSHIDA Kana] |
| 6. 康夏奈 (吉田夏奈) | 6. KOU Kana [YOSHIDA Kana] |
| 7. 鈴木ヒラク | 7. SUZUKI Hiraku |
| 8. ハミッシュ・フルトン | 8. Hamish FULTON |
-
- | | |
|--------------------|---------------------|
| a. アルナルド・ポモドーロ | a. Arnaldo POMODORO |
| b. トミエ・オオタケ (大竹富江) | b. Tomie OHTAKE |
| c. 鈴木昭男 | c. SUZUKI Akio |

3F 途切れないささやき Continuing Whispers



18

-
- | | |
|------------|-------------------------------|
| 9. 刻むことから | 9. Engraving |
| 10. 舟越桂 | 10. FUNAKOSHI Katsura |
| 11. 記憶の在り処 | 11. The Whereabouts of Memory |

-
- | | |
|-------------|--------------------|
| d. 宮島達男 | d. MIYAJIMA Tatsuo |
| e. アンソニー・カロ | e. Anthony CARO |

写真提供

文化庁 (p.10)

一般社団法人草月会 (p.13, 17)

イムラアートギャラリー (p.20-21)

ArtTank (p.23)

西村画廊 (p.33)

撮影

成田弘 (p.17, 33)

伊奈英次 (p.19)

Yasushi Ichikawa (p.23)

大谷一郎 (p.35)

木奥恵三 (p.36, 37)

©NATSUYUKI NAKANISHI (p.7)

©2022 *Estate of Madeline Gins*. Reproduced with permission
of the Estate of Madeline Gins. (p.17)

© Katsura Funakoshi, Courtesy of Nishimura Gallery (p.33)

謝辞

本展のためにご出品、ご協力を賜りました皆様に、
心より感謝の意を表します。
(敬称略・順不同)

立和名宏

鈴木ヒラク

長田憲幸

Acknowledgement

We would like to express our sincerest gratitude to all
contributions for their cooperation. (honorifics omitted /
in random order)

TACHIWANA Hiroshi

SUZUKI Hiraku

OSADA Noriyuki

執筆

藤井亜紀 (p.6, 8, 12, 14, 18)

森千花 (東京都庭園美術館) (p.22)

岡村恵子 (p.24, 26)

鎮西芳美 (p.28, 32, 34)

Texts by

FUJII Aki (p.6, 8, 12, 14, 18)

MORI Chika (Tokyo Metropolitan Teien Art Museum) (p.22)

OKAMURA Keiko (p.24, 26)

CHINZEI Yoshimi (p.28, 32, 34)

翻訳

ベンジャー桂

Translated by

Kei BENDER

デザイン

三木俊一 (文京図案室)

Designed by

MIKI Shun-ichi (Bunkyo-zuan-shitsu)

編集・発行

東京都現代美術館 ©2022

© Museum of Contemporary Art Tokyo 2022

