

被膜虚実

Membrane of the Time

MOT
コレクション
展

MOT Collection

Saturday, 15 July – Sunday, 5 November 2023

Museum of Contemporary Art
Tokyo, Collection Gallery

MOT
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO
東京都現代美術館

2023
7.15 sat. 11.5 sun.

生誕100年

サム・フランシス

100th Anniversary of Birth | Sam FRANCIS

東京都現代美術館

コレクション展示室

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

特集
展示

横尾忠則——水のように

Special feature

YOKOO Tadanori—Ever-Changing, Like Water

東京都現代美術館では、戦後美術を中心に、近代から現代にいたる約5,700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収蔵作品を展示し、現代美術の持つ多様な魅力の発信に努めています。

1階では、「被膜^{ひまくきょじつ}虚実」と題し、1980年代末以降の作品をご紹介します。このほど新規収蔵した三上晴子の1990年代初めの作品を起点とし、絵画、立体、インスタレーション、写真、映像といった多岐にわたるメディアを用いた多様な作品をたどります。タイトルにある「被膜」とは、同時期に三上が繰り返し用いていたキーワードのひとつです。被膜は、内と外の薄い界面に位置する膜のこと。それは、内側にあるものを守ると同時に、覆い隠すものでもあります。生体の表面を覆う皮膚、個人の意識や社会を形作る観念、あるいは身体を拡張するテクノロジーとの関係など、本展では「被膜」をさまざまになぞらえています。作品が生み出されてきた約30年にわたる時間の流れとともに、身体観の移ろいと生への眼差しに着目しながら、それぞれの作品世界を楽しんで頂ければと思います。

3階では、「特集展示 横尾忠則——水のように」と題し、1960年代から近作まで、新たに収蔵した作品を中心に展示します。横尾忠則は、1960年代からグラフィック・デザイナー、イラストレーターとして活躍し、80年代に絵画に主軸を移して以降現在にいたるまで、幅広い分野でたゆみなく制作を続けています。当館では2021年に、絵画に焦点を当てた大規模な企画展「GENKYO横尾忠則 原郷から幻境へ、そして現況は？」を開催しました。このたびの特集展示では、この個展を契機に収蔵した作品や、個展には出品されなかったグラフィック作品を交えて構成します。横尾の作品は、60年以上に及ぶ活動のなかで、「水のように」千変万化してきました。今回は作品のなかの「水」の表現に注目することで、新たな魅力を探っていきます。併せて、横尾とゆかりの深い作家の作品もご紹介します。

また、「生誕100年 サム・フランシス」と題し、展示室いっぱい広がる大きな絵画のシリーズを展示いたします。

多種多様な作品とともに、思い思いのひとときを過ごして頂ければ幸いです。

最後になりましたが、本展の開催にあたりご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 5,700 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.

On the 1st floor, works from the end of the 1980s onward will be presented under the title, “Membrane of the Time.” Starting with recently acquired works by MIKAMI Seiko produced in the early 1990s, we introduce a diverse selection of works that employ a wide variety of media, including painting, sculpture, installation, photography, and video. “Membrane,” mentioned in the title of this section, is one of the keywords that Mikami had repeatedly used around the time in which she produced these works. A membrane is literally a thin layer that is located between the inner and outer surfaces of something. While it protects what is contained within, it also serves to enshroud and conceal. The exhibition likens this “membrane” to various things such as the skin covering the surface of organisms, the ideas that shape individual consciousness and society, and the relationship with technology that expands the capabilities of the human body. As we reflect on the past thirty years or so in which these works were created, we hope viewers will take this opportunity to enjoy engaging with each artist’s endeavors while looking at the shifting of the corporeality and outlook on life that is observed there.

The 3rd floor section titled, “Special feature: YOKOO Tadanori — Ever-Changing, Like Water” introduces works spanning from the 1960s to recent, centering on those newly added to the museum’s collection. Yokoo Tadanori has worked as a graphic designer and illustrator since the 1960s, continuing to develop his oeuvre across a wide range of fields after shifting his focus to painting in the 1980s. In 2021, the Museum of Contemporary Art Tokyo held a large-scale exhibition focusing on Yokoo’s paintings titled, “GENKYO YOKOO TADANORI.” On this occasion, we present a combination of works that were collected in correspondence to his solo exhibition as well as a selection of his graphic works that were not showcased at the time. Yokoo’s work has undergone a myriad of transformations “like water” throughout his extensive career of over 60 years. The exhibit explores new appeals of his artistic practice through focusing on expressions related to “water” that appear in many of his rich variety of works. In addition, works by artists that inspired Yokoo will be presented.

Also featured is a series of large-scale paintings by Sam FRANCIS, of which this year marks his centennial.

We hope visitors will take the opportunity to freely enjoy the diverse variety of works.

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.

三上 晴子

MIKAMI Seiko

壁面に並ぶ多数のシャワーヘッドと、その前に置かれた体重計。《Scale》(1993)のシャワーはむろんフェイクであり、観客にはその前で夥しい水圧を体に受ける自分を想像することができるのみですが、それでも、過剰なまでに清潔であることを求める衛生観念や、身体を管理統制する(される)ことの強迫性を十分に想起させます。

ローラーコンベアー上に並ぶ9つのビニール製スーツケースとキャリーカートに括りつけられた黄色いコンテナから成るインスタレーションは、1993年に「被膜世界：廃棄物処理容器」と題して行われた三上晴子(1961-2015)の個展をもとに構成されたものです*。側面を透明な素材に替えたスーツケースの中に、それぞれ医療用あるいは工業用の保存容器や防護用の手袋等の装具が詰め込まれています。容器の表面やあちこちに貼られたラベル、付属のタグ等に記された「放射性廃棄物」「実験用動物：感染性廃棄物」「バイオハザード」などの文字や、取扱いの注意を促すマークの類いが物々しい雰囲気醸成します。スーツケースという形状や、空港の手荷物検査場を思わせる誂えは、容器の中の物質が境界を越えて旅(移動)する可能性を示唆しています。地球上を覆う規模のパンデミックを経験した30年後の現在においては、いかに密閉保護しようとも染み出るように広がっていくウィルスを否応なく連想させ、三上の先見性を伝えます。

2015年に急逝した三上晴子の約30年にわたる作家活動は、ジャンク(鉄屑や壊れた機械、電子基板やケーブルなどの廃材)を素材に、情報社会と身体をテーマにしたオブジェや大規模なインスタレーション、舞台装置等を手がけていた1980年代と、ニューヨーク留学をしてコンピュータサイエンスを学び、知覚をインターフェイスとするインタラクティブな作品を手がけるようになった1990年代以降とに大別されます。このたびコレクションに加わった三上作品は、その端境期である1990年代初めに制作されたもので、現存する作品数が著しく限られている三上の活動の変節と連なりを探るうえで、きわめて貴重な作例です。

*ギャラリーNWハウス、東京で開催(1993)。

方力鈞、平川典俊、小沢剛

FANG Lijun, HIRAKAWA Noritoshi, OZAWA Tsuyoshi

天安門事件(1989)後の中国では、その記憶を胸に留めた若手作家たちにより、具象的な表現の中に不安感や無力感あるいは諦念の境地を諧謔的に描く、シニカル・リアリズムと呼ばれる潮流が生まれました。そうした流れを体現した一人、方力鈞(1963-)の描いた《1993 No.11》(1993-1994)で、目を閉じたまま水面に浮かぶ人物は、作者の自画像と言われています。内省的な灰色の画面が、若者たちの行き場を失くした思いや叫びを内に封印した被膜なのかもしれないと想像を巡らせてみると、静謐な中にもある種の不穏さがじわりと沁みだしてくるようです。

平川典俊(1960-)による白黒の風景写真のタイトルに付されたシリーズ名《S》は、撮影地であるスイスと、自殺を意味する語「suicide」の頭文字からきています。平川は、宗教上は自殺がタブー視されるスイスで、実際に自殺の現場となった場所を俯瞰する視点で写真におさめました。そこで自ら命を絶った人々が最後に見たであろう景色を見つめていると、あたかも生と死のあわいを漂うような、不思議な浮遊感を覚えるのではないのでしょうか。

小沢剛(1965-)は、訪れた世界各地の旅先の風景に小さな手作りの「地蔵」を写し込んだ写真シリーズを《地蔵建立》と呼んでいます。「地蔵」は、当初は粘土製の立体でしたが、やがて線で描いた記号へと簡略化されていきました。訪れた地名の中には、大きな災害や歴史的な事件に関連づけられる場所もあります。日暮れ間際の空をイメージしたという青暗いモノトーンは、生の儂さや無意味さを表すかのようです。無造作に記された地蔵のひそやかな佇まいには、弱さや矛盾を抱えながらも、自らの足で地球上を移動してその場に立つ、そのことの意味を主張する厳かさもまた感じられます。

石原友明

ISHIHARA Tomoaki

技法やスタイルに固執せず、その都度作りたかったものを相応しい方法で作ってきたという石原友明(1959-)。その作品の多くには、アプローチを変えながらも繰り返し、身体(人体)への関心が示されています。

《約束》(1988)の全面に広がる青い色面の、フレスコ画のような独特の風合いは、石原が当時のアトリエに敷かれた正方形の床タイルの表面を油絵具で延々とフロッターージュ^{*1}することで得たものです。一角には小舟あるいは種子のような紡錘形のカンヴァスが配されています。その形は、背骨を中心線として人体を極端に単純化してみたものだといひ、感光乳剤が塗られた表面には、のけぞるようなポーズで立つ、ほぼ等身大の裸の男性(作家自身)の写真像が焼き付けられています。内側にある人体の有機的なフォルムは、変形カンヴァスの幾何学的な外形との対比によって強調されます。作家は、もののかたちは内側からの力と外側からの力がせめぎ合うことで決まるというイメージを、抱いていたそうです。

多様な素材や技法を用いて取り組んだ「I.S.M.」シリーズ(1987-1992頃)では、人体の各部を抽象化し、それらを総合してできる造形の可能性を探究しました。《I.S.M. Kit-A #2》、《I.S.M. Kit-B #1》(1991)は、レリーフ状に成型した1枚の塩化ビニルシート「I.S.M. 所有(KIT)」(以下KIT)から、個々のパーツを切り抜いて、組み立てた立体作品です。石原の手引き書によれば、KITそのものをマルチプル作品として購入し、そのまま手を加えず所有することもできますが、自分で自由に組み立ててサインをすれば、それは所有者自身の作品となります。一方、誰の手によるかに関わらず、組み立てられたものを石原が「認定」しサインをすれば、それが世界で一つしかない石原作品になります^{*2}。「KITは私(石原)とあなたの間にあります」と石原は言います。作品をとりまく関係性のかたちを、KITを媒介に、それぞれの所有者との協同を通じて作ろうと試みたのです。

^{*1} 凹凸のある表面に紙などを置き、上から描画材でこすることでその模様を紙に写しとる技法。

^{*2} 当館に所蔵されているのは、作家自身が組み立てたものです。

ホンマタカシ、開発好明

HOMMA Takashi, KAIHATSU Yoshiaki

高度成長期から都市部周辺にドーナッツ状に広がっていった郊外。バブル期の公共投資やバブル崩壊後の経済対策としての道路建設により、首都圏のみならず地方にも波及した郊外化の流れは、ローカル色を排した均質で人工的な外観の住宅地や商業地を各地に生み出していきました。《TOKYO SUBURBIA 東京郊外》(1995-1998)は、ホンマタカシ(1962-)が、東京周辺に遍在する市街地や住宅地と、そこに生きる少年少女たちを、明るく透明感のある色調で写した写真シリーズです。整理された区画に敷かれた真新しいアスファルト、少しずつ違うデザインや建材を用いながらも同種の印象を与える家々、どこかまだ借り物のように根が張りきっていない植栽、抗うでもなく媚びることもない少年少女たちのイノセントな表情——。虚構のように土地の歴史から分断されたかに見えるそうした風景も、そこに生まれ、生きる世代にとっては、目の前にある当たり前の日常の舞台です。ホンマは努めてニュートラルな視点で、風景の表皮を一定の距離を保ちながら捉えています。

コミュニケーションを題材に、身近な出来事や関心事をもとにしたパフォーマンスやインスタレーションなどを手掛ける開発好明(1966-)は、美術大学在学中から銀座の貸し画廊などを利用して定期的に作品発表を重ねていました。一人で黙々と続ける耐久的な作品がある一方で気取らない作風と人柄で鑑賞者の身構えを解き、その参加と協力によって成り立つ大掛かりなプロジェクトをさまざまに敢行しました。初期ビデオ作品の一つ《Roll》(1998)は、画面奥から手前へと続く道の真ん中をただひたすら前転し続けるという行為を編集なしで提示しています。助成金でニューヨークに滞在していた際に撮影したその背景には、数年後に同時多発テロ事件により崩れ落ちることになるワールドトレードセンターが偶然にも映り込んでいます。

村瀬恭子、加藤美佳、伊庭靖子

MURASE Kyoko, KATO Mika, IBA Yasuko

村瀬恭子(1963-)が手がける絵画のなかには、少女(のような人のかたちをした存在)がしばしば見られます。《Carousel》(2003)で、大きく回転するかのように身を投げ出したその外形は、必ずしも明確な輪郭線によってではなく、動きのある筆致で塗り分けられた流動的な領域の境によって描き出され、またところどころ途切れて周囲と交わり合っています。目を閉じ、口を軽く結んだ表情には、視覚以外の感覚を研ぎ澄ませて全身で世界を確かめているかのような、内省的な意思が感じられます。絵の中に棲む少女は、見る者の感覚を攪拌し、村瀬が捉えようとしている言葉にならない感覚や空気感に接続する、蠱惑的な役割を負っているのかもしれない。

幼児にしてはどこか大人びた表情が目を奪う少女を描いた《カナリヤ》(1999)は、遠目には写真だろうと思われる精巧さです。しかし、近づいてよく見れば、まつ毛の一本一本や小さな黒子までもが人の手で細やかに描き込まれたものだとわかります。作者の加藤美佳(1975-)は、雑誌から切り抜いて収集した多数の顔のイメージをもとに、それらを融合させた表情の人形を粘土細工で制作し、その人形をモデルに、さまざまな角度から写真を撮って参照しながら、時間をかけて油彩で描きます。画面全体に飛沫のように色の粒々が散りばめられているのがわかるでしょうか。現実にはない粒子状の膜が、呼吸しているかのような生肌の質感を、生命がないはずの人形に与えているのです。

伊庭靖子(1967-)もまた、まず対象を写真に撮り、それをもとに油彩画を描いています。クッションをクローズアップして描いた《Untitled 2009-02》(2009)には、ハイパーリアルな絵画がともすれば持つ冷たさや硬さはなく、日本画用の筆を使ってぼかすように絵具を重ねているというマットな仕上げが、描きすぎない絶妙なあわいに画面を留めています。クッションにあしらわれた植物柄の輪郭は柔らかく滲み、独特の立体感を帯びて、それ自体がどこか自立した有機的なものにも見えてきます。何が描かれているのかではなく、身体で感じる質をあびてもらう感じにできればと、作家は言っています。

トーマス・デマンド、福田美蘭

Thomas DEMAND, FUKUDA Miran

天井照明のルーバーが外れてばらばらと垂れ下がった状態の制御室。開かれたまま無造作に放置されているファイル類、文字の記載が一切ない計器類を含めて、すべてがどこか同質なマット感と匿名性を帯びた表面になっています。重大な事故の現場と酷似したその光景は、しかしどこか空虚です。

トーマス・デマンド(1964-)は、新聞や雑誌、インターネット上で見つけた画像を採集し、それをもとに自身が求めるイメージにするために、膨大な手間と時間をかけて紙製の実物大立体模型を製作します。それをさらに大型カメラで撮影した写真作品が示すのは、出典となった写真とは別の、しかし3DCGや合成写真とも明らかに違う、別のリアリティをまとった虚構の「場所」です。抽象度を増した空間からは、ノイズを省くように、意図的に人物の姿も消されています。

福田美蘭(1963-)は、絵画を通じて「見る」ということにこだわり、鑑賞者に対して「何を見ているのか」を繰り返し問いかけ続けている作家です。展示しているのは、画面前景に視覚を遮るように朱色の線が格子状に描かれた油彩画です。大胆な色使いの構図が、一見、抽象的な模様に見えますが、ずばりそのタイトルを読めば、その絵が、当たり前にも身近にあって日ごろ目に留めないけれど、多くの人が容易に思い浮かべることができる調味料のパッケージを具体的なモチーフとして描かれていることがわかるでしょう。

方法論やメディアこそ異なりますが、デマンドも福田も、いくつものレイヤーを介してイメージにアクセスし、そうでなければ見えていなかったことを見出し、執拗に分析しようとしているようです。

名和晃平

NAWA Kohei

名和晃平(1975-)の《PixCell-Bambi #3》(2014)をのぞき込むとアクリルボックスの表面に小鹿の姿が見え隠れします。しかし箱の中にはその存在を確かめようとしても、表面に貼られたプリズムシートに焦点をずらされて、視覚はひとところにそれを掴みとることができません。小動物の複雑な造形も、触覚的なはずの毛並の質感も、矩形のアクリル平面とそのツルツルとした質感に還元されてしまいます。

《PixCell-Deer #17》(2009)、《PixCell-Bambi #10》(2014)では、剥製の鹿の表面が大小さまざまな透明の球体(セル)に覆われています。それぞれの球体はレンズと同じ効果でその向こう側にあるものの色や質感、サイズの見え方を変えます。そもそも剥製は、表皮だけがリアルなまま残され、内側は空虚な物体です。そのかたちをなぞるように外側にこびりついた球体が、光を帯びたさらなる被膜となって、生々しいはずの獣のリアリティを内側に密封し、その存在を抽象化しています。

作品タイトルに付されている「PixCell」というのは作家の造語で、「Pixel」(画素)と「Cell」(細胞、粒、器)とが合体されています。生活への情報テクノロジーの浸透とともに、デジタルとアナログの間でリアリティの更新を余儀なくされている身体とその知覚をめぐる名和の思考の一端を示しています。

視覚や触覚にとって、世界は表面の連続であり、あらゆるものは様々な「表皮」で覆われている。私たちはものを「表皮」において感知し認識する。だから、あるものがリアルに感じるかどうか、決定的なのはその表皮の質なのである。「表皮」は感性と物質を繋ぐインターフェイスであり、感性と物質の交流のなかからイメージが生じてくる*。

*名和晃平『名和晃平—シンセシス』図録、2011、p.168

千葉正也、金氏徹平

CHIBA Masaya, KANEUJI Teppei

千葉正也(1980-)は目の前にある風景を見て直接画面に描いています。と言ってもそれは、紙粘土や木片で手作りしたオブジェや身の回りにある日用品、道具、機械、植物などの寄せ集めの品々、木、ガラス、プラスチック、金属、布などの異なる素材などを、作家が舞台セットのように配置した仮設の人工風景です。《タートルズ・ライフ #3》(2013)は、千葉が飼っている亀に、自分が見せたいイメージ群を鑑賞させ、その様子を描くというシリーズの1点で、展示会場にアトリエから持ち込んだ品々でセットを組み、公開制作されました。画中に描かれたモニターには複数の空間が映っており、制作時に複数の場所からの映像をリアルタイムに中継していたという状況を伺い知ることができます。それ以外にもこの風景には、さりげなく置かれた写真やスケッチ、そして顔のあるオブジェやカメラのレンズ、あるいは亀の視点などによって複数のパースペクティブが、ランダムに共存しています。それぞれの対象の質感を巧みに描き分けながら、千葉は単一の視点ではとらえきれない社会の複雑な様相をユーモラスに描き出しているようです。

雪が降り積もったあとには、見慣れたはずの街並みが異なって見えます。白く覆いかぶさった雪によって、異質なものどうし、それぞれの輪郭が曖昧に溶け合い別の風景を生み出します。その面白さを作品にできないかと、金氏徹平(1978-)は、色々なもの(玩具や道具、家具、がらくたの類)に、最初は白い粉を、次には溶かした石膏を、後には《White Discharge (建物のように積みあげたもの) #4》(2009)のように白い樹脂を上から垂らすようにふりかけました。流動的なものは、対象をコントロールできない不定形な状態に変化させるとともに、別の新たなものへの生成を促します。金氏自身、作家活動やその人生において、状況をコントロールするよりも、その時々で柔軟に対応することで活路が開かれてきたといえます。

百瀬文

MOMOSE Aya

パフォーマンス行為を記録することから映像制作を始めたという百瀬文(1988-)は、インターネット上で偶然知った歴史的な逸話に触発され、遠くモンゴルにまで赴いて《山羊を抱く／貧しき文法》(2016)を作りました。その逸話というのは第一次大戦中にイギリス海軍が日本軍に大量の山羊を支援として贈ったものの、性的処理用という支援の意図を理解できなかった日本軍が全て食用に供してしまったという話でした。百瀬は、望まずして男性の性的欲望の対象となり、物資のようにやりとりされた山羊という存在に、自身を含む女性の身体を照らし合わせ、他者としての山羊と「対話」を試みることを決めます。作中では、百瀬が、東京の自室で、ネット上で見つけた風刺画を可食インクを使って丹念に1枚の紙に描き写す過程と、山羊をたずねて異国の平原に赴く様子とが交互に映し出されます。結局、彼女の一方的な意気込みは空回りし、せつかくの贖罪と共感の身振りは当の山羊に全身で拒絶されてしまいます。このシナリオのない不条理なパフォーマンスには、シニカルな可笑しみとともに、生のままならなさをそのままに引き受けるようなペースが漂っています。

《I.C.A.N.S.E.E.Y.O.U》(2019)は、見る／見られるという古典的な関係性を主題として再考する映像パフォーマンスです。内容自体は「I.C.A.N.S.E.E.Y.O.U(わたしはあなたが見える)」という文字列をモールス信号に変換し、まばたきで繰り返すというシンプルな行為です。しかし機械的に送信される信号と違い、百瀬が生身の身体を用いて発する映像信号には、その風貌や表情ほかの非言語的な情報が多層的なノイズとして加味されます。百瀬は、海外で人質となって声を発することができない状況にある人が、表面上は犯人たちに従いながら、瞬きを使ったモールス信号でSOSのメッセージを伝えていたという動画をインターネットで見てこの作品を着想したそうです。

潘逸舟

HAN Ishu

潘逸舟(1987-)は、選び取った風景のなかで自身が行うシンプルな行為を定点カメラで撮影する短編映像を多数手掛けてきました。なかでも海は、象徴的な場所として繰り返し用いられてきました。海は「記憶の中にある原風景のような場所ではなく、今の自分と今の生活そのものを映し出してくれる形なき場所」*なのだと潘は言います。その向こうにある場所と今いる場所を隔てるとともに橋渡しする境界領域、闘い抗うべき社会、人間と自然との関係を測る場所——。海が意味するものは作品ごとに変化します。

《帰る場所》(2010)は、潘が海と対峙して行う映像パフォーマンスを撮る最初となった作品です。人気のない砂浜で潘は海に向かって匍匐前進ほふくぜんしんします。ウミガメのようにゆっくりと、身をかくすようにして水辺に向かい這い進んでいきますが、やがて波に押し返され、その先に進めなくなります。《人間が領土になるとき》(2016)では、潘は、小さな島に横たわり、満ち潮によって徐々に島の表面が海面の下に隠れていき自身の身体が海に浮かぶ土地になるまでを、連続する4枚の写真で見せています。作品はそのシンプルさゆえに、多層的な解釈を許容します。

上海生まれで、9歳から家族とともに東北・青森で育った潘は、東日本大震災が起きたとき、もどかしい気持ちに耐え兼ね、東京から青森まで、太平洋沿いの被災地でボランティアをしながら自転車で旅をしました。《戻る場所》(2011)は、その旅から帰ってきた時に作った作品です。裸で海に向き合う潘に向かって、眼前の海から衣服が投げ与えられます。(実際には、脱いだ服を投げ込む映像を逆再生しています。)この作品で潘は、津波によって多くの人々の命を瞬時に奪い去るほどに強大なエネルギーを秘めた海への畏怖とともに、自然に力を与えられて生きる人間の小ささを受入れているように見えます。それは失われた命への鎮魂の祈りであり、同時に、不条理な災厄を経てもなお、命ある者は、葛藤を抱えながらも生きるしかないということを肯定しているようです。

*潘逸舟「漂着する海」『海、リビングルーム、頭蓋骨』展図録、2021、p.34

梅沢和木

UMEZAWA Kazuki

絵画教室を営む両親を持ち、高校では美術科に所属、大学では映像学科で学んだという梅沢和木(1985-)は、同時に、幼い頃からゲームやアニメを楽しみ、デジタルデバイスに親しんで、インターネットの普及にともなう新しいカルチャーの広がりを肌で感じ育った世代でもあります。もともと愛好する人気アニメやゲームのキャラクター画像をインターネット上で大量に採集し、デジタル画像加工ソフトを使ってコラージュしていた梅沢は、デジタルコラージュにさらなる加工、解体、再構成を施して作品化するという制作方法に行き着きました。ネット空間と現実空間、オタク文化と美術とを架橋する梅沢の作品は、ポスト・インターネット世代を象徴する表現として注目を集めます。

2011年に起こった東日本大震災は、被災地の風景を物理的に破壊しただけでなく、自由で無限に拡張可能だと思われていたヴァーチャル空間が、いかにフィジカルな現実性に依拠したものであったかを多くの人に突きつけました。《とある現実の超風景》(2011)は、起こってしまった大きな出来事に対し、どのような立場でどう反応したらよいかと葛藤しながら被災地を訪れた梅沢が、その後に手がけた作品です*。それまでの作品では、重力とは無縁の仮想空間でイメージを増殖させていた梅沢ですが、本作では、実際の被災地の風景写真の、遠近法的な空間をベースとして、ヴァーチャルなイメージの集積が巨大なエネルギーとして隆起する様を描きだし、虚実を同一の地平でないまぜにしています。

*収蔵作品は、2018-2019年に一部改訂を加えたバージョンです。

生誕100年 サム・フランシス

100th Anniversary of Birth | Sam FRANCIS

カリフォルニア生まれの抽象表現主義の画家として知られるサム・フランシス(1923-1994)の生誕100周年を記念し、当館に寄託されている大型の絵画作品(アサヒグループジャパン株式会社所蔵)を一堂に展示します。

サム・フランシスの画業は、1944年、陸軍航空隊の飛行訓練中の事故によって脊髄結核を患った病床に始まります。文字通り寝たきりの入院生活中に、セラピーとして水彩画を描き始めたフランシスは、やがて本格的に美術を学びます。その後1950年にパリに渡ると、アンフォルメル興隆するヨーロッパで新進画家として注目を集めました。また、1957年の世界旅行の際に初めて来日して以降、日本と深いかかわりを持ちながら画業を展開した画家でもありました。この一室に並ぶ1985年制作の作品は、過去の自作に見られる様々な要素が大胆かつ大らかに構成された大作で、国内を巡回した個展を機に日本にもたらされたものです。

フランシスは1960年代半ば—ヨーロッパや日本にもアトリエを残しつつ、故郷カリフォルニアに拠点を移して間もないころから、カンヴァスを床に置き、乾きの早いアクリル絵具を用いて制作するようになったといいます。《無題(SFP85-95)》、《無題(SFP85-109)》、《無題(SFP85-110)》にみられる、水をたっぷりを含んだ色の滲みや、白い空隙を内包しつつ、上下にたゆたう帯状の流れは、絵具の飛沫や、鮮やかな色の塊、宙を舞うように放たれた細い線などを伴いながら、独特の浮遊感をもたらしています。「自分は本当は、飛んだり浮かんだりしていたんだけど、重力というものが自分を縛っているからできない。絵を描くことはそれから解放される唯一の方法だ」*、かつて画家はこのような言葉を残しました。絵画の中に広がる空間に深々と身を委ねることで、私たちの感覚も新たに開かれていくようです。

* Peter Selz, *Sam Francis*, New York, 1975, p. 14 / 『サム・フランシス展』図録、出光美術館、2000、p.69

横尾忠則のゆかりの作家たち

The Artists that Inspired YOKOO Tadanori

横尾忠則(1936-)の特集展示にあわせて、横尾とゆかりの深い作家の作品を紹介します。

1967年、横尾は初めて訪れたニューヨークで、当時美術界のスーパースターであったアンディ・ウォーホル(1928-1987)のスタジオ「ファクトリー」を訪れます。銀色がかった長髪にサングラスをかけたままシルクスクリーンを刷り、口数少なく喜怒哀楽に乏しいウォーホル。横尾は「コピーされた複数のアンディ・ウォーホルの中の一人と会っているような錯覚に襲われるほど彼の肉体は非実体的であった」と記しています。《6枚組の自画像》(1966)は、色と版の組み合わせが異なる6種類の自画像をひとつの額に収めた作品です。イメージが反復されるにつれて、どこか死の影を感じさせ、虚像としてのウォーホルが強調されていくようです。

トム・ウェッセルマン(1931-2004)の描くヌードに触発された横尾は、1968年、2度目に渡米した際に、彼に会いに行きます。ウェッセルマンは、横尾の持参した作品集『横尾忠則遺作集』と自身の版画の交換を申し出ました。彼が気に入ったのは、横尾が1966年に描いたピンクの裸の女たちのシリーズでした。《浴槽コラージュ#2》(1963)は、タオルや化粧品等実物を画面に取り込んで浴室を再現する一方で、色面のバランスを計算した抽象絵画のようにも見えます。

ジャスパール・ジョーンズ(1930-)には、1967年のニューヨーク滞在中、行動を共にしていた一柳慧(1933-2022)を介して出会いました。横尾は、ジョーンズから、作家がどのように他の作品に感応し、自作に取り入れていくかという吸収力を学んだと記しています。また、ジョーンズが同じモチーフを繰り返し用いたり、そのバリエーションを展開したりする手法にも着目しています。《標的》(1974)は、1955年に絵画で制作され、一躍注目を浴びる契機となったモチーフであり、その後の作品でも多彩な描法で表現されています。本作は川西浩史が主宰する版画工房シムカプリントアーチストとの協働によって制作されました。27枚もの版を用いて、あたかも直接描画したように見せています。

デイヴィッド・ホックニー(1937-)の絵が好きなのは「白い光」のせいだろうと横尾は記します。「心理的な役割を演じていない」光に「官能的」な「カリフォルニアの光の匂い」を感じるとも述べてい

ます。《水のリトグラフ》(1978-1980)は、そうした光を湛えてさまざまに表情を変えるプールを版画の技法に重ね合わせて表現したシリーズです。ホックニーの作品からは、こうした技法や絵画そのものへの関心がうかがえます。友人のアンを描いた作品では、三次元のを二次元に映しとる鏡が絵と同じような働きをすることを表していると思われることができます。

特集展示 横尾忠則——水のように

Special feature | YOKOO Tadanori—Ever-Changing, Like Water

1 | はじめに

横尾忠則(1936-)は、1960年代にグラフィック・デザイナー、イラストレーターとして活躍し、1980年代に絵画に主軸を移したのち現在にいたるまで、幅広い分野でたゆみなく制作をつづけています。このたびの特集展示では、1960年代から近作まで、新たに収蔵した作品を交えてご紹介します。

1980年に画家になる決意を表明して最初に出版された作品集『横尾忠則画帖』(1981)に、美術評論家の東野芳明(1930-2005)との対談「水のように——横尾忠則の変貌」が掲載されました。まさしく「水のように」横尾の作品は千変万化しています。今回の展示では、「水」の表現に注目することで新たな魅力を探っていきます。

2 | 水のある風景

横尾の作品の大半は風景画です。特に水のある風景が多く描かれています。海、波、水平線、滝、洞窟、雨、水浸しの室内もここに含まれるでしょう*。こうした水のある風景は、横尾が兵庫県西脇市の加古川のそばで育ったことや、蟹座で一白水星という水に関わりの深い生まれであることとどこかで繋がっているのかもしれない。

60年代の横尾の作品は、画面の中心に大きなモチーフがあるものや左右対称のシンメトリーの構図をとるものが多くあります。そのなかに描かれている水は、突進する飛行機や沈没する船など事件・事故を思わせるものが添えられていたり、物語の展開を盛りあげる仕掛けのように登場人物を囲んでいたりします。こうした水の要素が画面に入り込み、ほかの断片的なモチーフと衝突することで、元々の構図に備わっていた秩序や調和を乱す動きが生まれてくるようです。水には「水をさす」というように、「間に入って円滑な交流(進行)のじやまをするもの」という意味もあります**。作品のなかの水は、不穏な気配を漂わせながらあたりを乱し、それゆえに人の眼を惹きつける効果をもっているのではないのでしょうか。

*特に水平線の表現については、出原均「絵画的視点の導入」『横尾忠則展 枠と水平線と…グラフィック・ワークを超えて』図録(横尾忠則現代美術館、2014)で論じられています。
**『新明解国語辞典第5版』(三省堂、2000)

3 | 風景の器

水は、器によってどんなかたちにもなります。横尾は、風景を容れるための器としていくつかの手法を用いています。①縁取り。すでに指摘されているように、多くのグラフィック作品は枠で囲まれています。それは、黒く縁取られた死亡広告のようでもあり、どこか禍々しさを帯びた観光ポスターにも見えます。②反復。モチーフや構図の反復は横尾の最も特徴的な手法です*。版画のプロセスを活かした作品もこの手法のひとつと捉えることがで

きます。③中心軸の強調やシンメトリーの構図。特に70年代の理想郷「シャンバラ」を描いた作品では△を基調とする安定した構図が特徴的です。④ヤレ。印刷物の重ね塗りから着想された手法です。高校卒業後に就職した印刷所で、印刷インクが紙に定着するまで、不用になった印刷物に重ね塗りをしたもの(ヤレ)に、「四次元の世界の表象」のような驚きと美しさを感じたと記しています。イメージを組み合わせた数々のコラージュは、ヤレの展開と見るができるでしょう。

*『横尾忠則展 反反復反復』図録(横尾忠則現代美術館、2012)

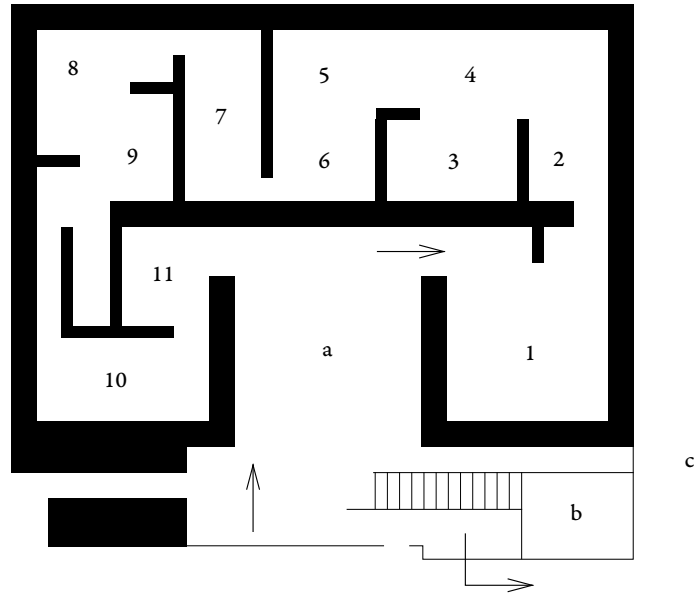
4 | 水・鏡

水面にすがたが映ることから水鏡というように、水は今いるところとは別の世界を映し出す鏡にもなります。横尾はこうした鏡の力で、見たことがあるようで見たことのない世界を開いていきます。作品のなかのひとつひとつは、何が描いてあるか判別できます。何かの模写や引用も多くあります。けれども、文字が反転していたり、ほかのもの組み合わせられたりすることで、不可思議な世界が目の前に広がっていくのです。横尾の作品は鏡のようにあらゆるものを画面に取り込み、あたかも万華鏡のようにイメージが反復し増殖していきます。横尾にとって「ヤレ(破れ)」はイメージの重なり合いを示すものですが、モチーフが透明になり、そこに滝が流れているように見える作品も、こうした「ヤレ」と結びつくでしょう。破れ目から思いがけない世界が覗くように、横尾はこの世もあの世も混然となった世界を創り出しています。

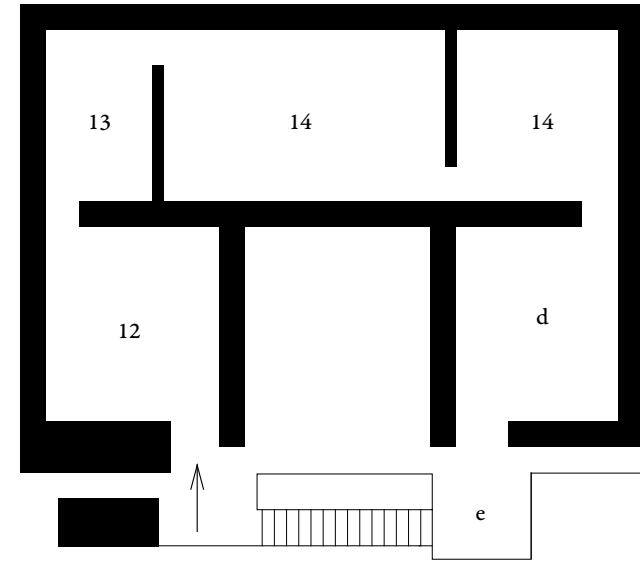
5 | 相似形

1994年に出版されたエッセイ『天と地は相似形』(文庫本は『私と直観と宇宙人』)の表紙には、水を介して相似形を成す富士山にトランプのハートのAが重ねられています。富士山に見守られながら執筆したとあることから、富士山へのお返しのお返しをこめて、まるで天地の間で遊んでいるかのような本です。それは、あちらの世界とこちらの世界を芸術で結ぶ横尾の活動を示していると言えます。あれとこれ、そのどちらかを選ぶのではなく、あれもこれも、という姿勢は、作品に登場するふたつのものにも表れています。滝と洞窟、男性と女性、横尾の画業を代表するシリーズである「Y字路」で画面に広がるのはふたつの道で、「寒山拾得」もふたりの僧です。それは、どちらも在って、それらが相互に影響を及ぼしあいながら、永続的に変化していくという考えを表しているのではないのでしょうか。

「ぼく自体、生きるということに形を持っていないということが必要だと思うんです。」1981年の画集で語られた、その水のような生き方が、あちらとこちらを自由自在に行き来する創造に繋がっています。



- | | |
|-------------------|---|
| 1. 三上晴子 | 1. MIKAMI Seiko |
| 2. 方力鈞、平川典俊、小沢剛 | 2. FANG Lijun, HIRAKAWA Noritoshi, OZAWA Tsuyoshi |
| 3. 石原友明 | 3. ISHIHARA Tomoaki |
| 4. ホンマタカシ、開発好明 | 4. HOMMA Takashi, KAIHATSU Yoshiaki |
| 5. 村瀬恭子、加藤美佳、伊庭靖子 | 5. MURASE Kyoko, KATO Mika, IBA Yasuko |
| 6. トーマス・デマンド、福田美蘭 | 6. Thomas DEMAND, FUKUDA Miran |
| 7. 名和晃平 | 7. NAWA Kohei |
| 8. 千葉正也、金氏徹平 | 8. CHIBA Masaya, KANEUJI Teppei |
| 9. 百瀬文 | 9. MOMOSE Aya |
| 10. 潘逸舟 | 10. HAN Ishu |
| 11. 梅沢和木 | 11. UMEZAWA Kazuki |
-
- | | |
|-----------------------|-------------------------------|
| a. アルナルド・ポモドーロ、オノ・ヨーコ | a. Arnaldo POMODORO, ONO Yoko |
| b. トミエ・オオタケ (大竹富江) | b. Tomie OHTAKE |
| c. 鈴木昭男 | c. SUZUKI Akio |



- | | |
|----------------------|--|
| 12. 生誕100年 サム・フランシス | 12. 100th Anniversary of Birth Sam FRANCIS |
| 13. 横尾忠則のゆかりの作家たち | 13. The Artists that Inspired YOKOO Tadanori |
| 14. 特集展示 横尾忠則——水のように | 14. Special feature YOKOO Tadanori—
Ever-Changing, Like Water |
-
- | | |
|-------------|--------------------|
| d. 宮島達男 | d. MIYAJIMA Tatsuo |
| e. アンソニー・カロ | e. Anthony CARO |

MOT コレクション

被膜虚実

特集展示 横尾忠則—水のように

生誕100年 サム・フランシス

2023年7月15日(土)→11月5日(日)

執筆

岡村恵子 (pp.5-15)

水田有子 (p.16)

藤井亜紀 (pp.17-20)

翻訳

ベンジャール桂

デザイン

三木俊一(文京図案室)

編集・発行

東京都現代美術館©2023

MOT Collection

Membrane of the Time

Special feature | YOKOO Tadanori—Ever-Changing, Like Water

100th Anniversary of Birth | Sam FRANCIS

Saturday, 15 July – Sunday, 5 November 2023

Texts by

OKAMURA Keiko (pp.5-15)

MIZUTA Yuko (p.16)

FUJII Aki (pp.17-20)

Translated by

Kei BENDER

Designed by

MIKI Shun-ichi (Bunkyo-zuan-shitsu)

© Museum of Contemporary Art Tokyo 2023