

被膜虚実

Membrane of the Time

めぐる呼吸

Breathing

2023
3.18 sat. → 6.18 sun.

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

M
O
T
コ
レ
ク
シ
ヨ
ン

MOT Collection
Saturday, 18 March–Sunday, 18 June 2023

Museum of Contemporary Art
Tokyo, Collection Gallery

MOT
MUSEUM CONTEMPORARY ART
OF
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、近代から現代にいたる約5600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り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。

今回は2つのテーマで構成します。

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、内と外の薄い接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幸いです。

3階では、「Breathing めぐる呼吸」と題し、人の呼吸に繋がりながら世界をめぐるもの——風や水、大気の流れやエネルギーの循環を想起させるような作品群で構成します。これまでおよそ3年におよぶコロナ禍において人々の移動とともに強く制限されたものの一つに、本来的な呼吸の交換がありました。このきわめて身近な呼吸を意識することで、私たちの身体的な繋がりについてあらためて考えることにもなったのではないのでしょうか。今期の3階では、広

やかにのびる身体から生まれた、流れるような色彩とフォルムをもつサム・フランシスの大作をはじめ、モンティエン・ブナーや遠藤利克、松本陽子などによる作品を、感覚をひらいて体験して頂ければと思います。

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 5,600 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.

This exhibition is structured around two themes.

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 sense of the corporeality and outlook on life that is observed there.

The 3rd-floor section titled “Breathing,” consists of a group of works that evoke the flow of wind, water, and air as it connects to people’s breathing and circulates around the world. One of the things that has been strongly restricted along with movement and travel over the past three years as we found ourselves amid the pandemic, is the way in which we naturally share the air that we breathe. This awareness towards the very act of breathing that is an all too familiar part of our everyday lives, has perhaps enabled us to reconsider our physical connection to others and our surrounding environment. In this section, we invite viewers to open up their senses to experience Sam FRANCIS’ large-scale paintings with their flowing colors and forms derived from the dynamic and expansive use of his body, as well as works by Montien BOONMA, ENDO Toshikatsu, MATSUMOTO Yoko, and others.

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謎えは、容器の中の物質が境界を超えて旅(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、現存する作品数がきわめて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キャンバ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、変形キャンバ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》(2000)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¹⁵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。

サム・フランシス

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(アサヒビール株式会社所蔵)を一室に展示します。

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¹⁶の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えます。《無題(SFP85-95)》にみられる、水をたっぷりと含んだ色の滲みや、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』出光美術館、2000、p.69

モンティエン・ブンマー、ソピアップ・ピッチ

Montien BOONMA, SOPHEAP Pich

モンティエン・ブンマー(1953-2000)は、その半生を通してタイの現代美術を牽引した作家です。軍事政権下の1970年代後半に美術を学び始め、混乱した社会状況の中で批評性を持つ作品を手がけました。86年から88年にかけてフランスで彫刻を学び、帰国後はチェンマイ大学を拠点に多くの作家を育てながら彫刻やインスタレーションを精力的に発表しました。90年代はアジア各国における急激な経済成長とそれに伴う社会変化に対峙する美術動向が注目を集め、当館でも97年に企画展「東南アジア1997 来るべき美術のために」を開催、《呼吸の家》はその時に制作されたものです。

タイトルのとおり、《呼吸の家》は人々を一つ一つの箱(家)の内側に招き入れ、深い呼吸へと導く作品です。10の家の内側にはそれぞれ「葉草」が塗られ、呼吸を通して香りとともに治癒が身体の内側に沁みわたり、再びその外側へ広がっていくことが目指されています。当時、「感情を受け取り、それを心に伝える、人の感覚器官が持つ能力は弱まっている。私たちは今、この能力が欠けている」*と危惧した作家は、葉草—呼吸を通して自身の感覚そのものに気づくための場としてこの作品を構想したと言えるでしょう。ここでは「葉草」という素材が、色彩や美をも含めた何かの代用ではなく、葉草そのものとして扱われています。一見ミニマルで硬質な外見を持つ本作には、そうした素材の持つ効果としての治癒や祈り、希望、仏教的な瞑想としての呼吸といった複数の意味が折り重なっています。広く西洋の美学を吸収しつつも、作家は、制作は感情から始まると言い、作品は寺院のように安らかなものであってほしいと述べました。自身の内を見つめるためのこの作品は、一人一人の生と深く繋がった美術のひとつの在り方を示しているように思えます。

ここでは合わせてカンボジアに生まれ現地で制作するソピアップ・ピッチ(1971-)の作品を紹介します。幼少期をタイ国境の難民キャンプで過ごした作家は後に渡米、絵画を中心に美術を学びました。籐や竹、ワイヤーといった素材を用いて生み出される作品群からは、彫刻や絵画を独自の文脈で再構築する鮮やかさとともに、自身の歴史や思想、特に地域に根差した素材と手法に信頼を置く姿をうかがうことができます。

*『東南アジア1997 来るべき美術のために』図録、1997、p.137

遠藤利克、松本陽子

ENDO Toshikatsu, MATSUMOTO Yoko

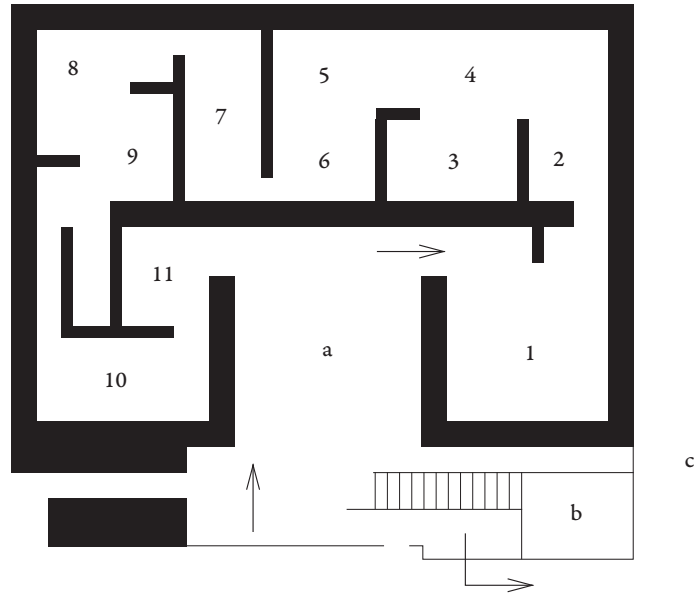
静かに横たえられ、黒光りしている物体。遠藤利克(1950-)の《泉》です。

作品制作時の映像を見ると、中をくりぬかれた木が、炎天下の採石場に運ばれて並べられ、そこで火を点けられています。炎はたちまち木の表面を這い回り、黒煙を上げ、やがて穴から白い煙が噴き出していきます。この作品を作るためのイベントのキャプションには、「木、タール、火、大地、大気、太陽」と記されました。ここに書かれていない「水」は、この木や、わたしたちの体のなかをめくり生かす、もっとも大事な源=泉といえるのではないのでしょうか。地水火風、すべてのものはじまりが、この作品にも含まれています。そう考えると、木を焼くということが、宇宙を構成する元素に還す神聖な儀式のように思えてきます。煙を吐き出していた空洞には、目に見えない精気が満ちているようです。

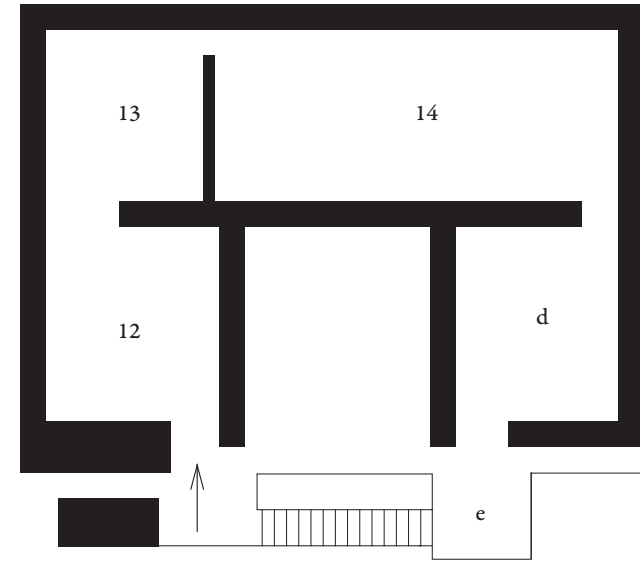
黒、白、緑、グレー、ピンク。松本陽子(1936-)の絵画は、こうした色が艶なかたちやたなびく線となり、画面のなかを漂い流れていく束の間の相を捉えているように見えます。

アクリル絵具によるピンクやグレーの大きな絵画は床に置いて描かれます。作家は、カンヴァスのなかに入り、たつぷりと水を含んだ絵具が走り滲むなかで、筆や布を使って素早く色を留めていきます。足は無意識のうちに木枠の上を歩き、「[体が]ふわりと絵に乗せられ」る感覚があるといます。そうした全身を使った動きゆえに、渦巻き沸き立つような空間が生まれてくるのでしょう。一方、ドローイングや緑の油彩画では、細やかな手の運びによる自在な線が複雑な色の層を成しており、色がかたちになっていく兆しや、景色が変わっていくような予感があります。それは、「[絵に]導かれている」という感覚に手を委ねることで画面に掴まえることのできた、「絵から与えられたもの」なのかもしれません。

かつて作家は、「空気を描きたい」と語りました。その「空気」とは、すべてを包み込む空間とそこに流れるエネルギーであり、作品名にある「生命体」や「宇宙エーテル体」、体を循環する呼吸のようなものではないかと考えます。画面のなかを絶えず流動する松本陽子の色彩は、そうした「空気」のありようを鮮やかに表しています。



- | | |
|-------------------|---|
| 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 | 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 |



- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| 12. サム・フランシス | 12. Sam FRANCIS |
| 13. モンティエン・ブンマー、ソピアアップ・ピッチ | 13. Montien BOONMA, SOPHEAP Pich |
| 14. 遠藤利克、松本陽子 | 14. ENDO Toshikatsu, MATSUMOTO Yoko |
-
- | | |
|-------------|--------------------|
| d. 宮島達男 | d. MIYAJIMA Tatsuo |
| e. アンソニー・カロ | e. Anthony CARO |

執筆

岡村恵子 (p.5-15)

水田有子 (p.16)

鎮西芳美 (p.17)

藤井亜紀 (p.18)

翻訳

ベンジャー桂

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

Texts by

OKAMURA Keiko (p.5-15)

MIZUTA Yuko (p.16)

CHINZEI Yoshimi (p.17)

FUJII Aki (p.18)

Translated by

Kei BENDER

Designed by

MIKI Shun-ichi (Bunkyo-zuan-shitsu)

© Museum of Contemporary Art Tokyo 2023