

20

東京都現代美術館研究紀要

14

桂ゆきのエニグマ

関直子

はじめに

桂ゆき(1913年—1991年)の1930年代後半から50年代初頭の制作は、同時代の西欧のモダニズムとの関係や、社会情勢の急激な変化といった外的要因の圏内にありながら、独自の絵画的創造を試みた軌跡として捉えることができる^{註1}。十代で日本画と油絵の基礎を学んだ桂は、布や紙、コルク、石膏といった素材をコラージュする実験的な作品構成を行い、同時に、絵筆で描く画面の構造についても、コラージュと並行する独自のあり方を模索し続けた。本稿では、自邸の大木をモチーフとした、制作年代の異なる3点の油彩作品を中心に採り上げ、1939年から1951年までの僅か10年余りの間に、どのように絵画構造を展開していったかを辿ることとする。同一のモチーフを軸とすることで、桂の絵画構成の関心事がいかに変化し、また古今の多様な作品を取捨選択し、それらを批評的に変容させていったのか——あたりまえのモチーフが何か居心地の悪い佇まいを見せるのは、同時代の表現や状況に対する桂なりの回答であることが判るはずである。何が描いてあるかは明瞭にしつつ、制作の意図は謎のままにしておく——不寛容だったこの時代に制作された作品を、昨年度、桂家よりご寄贈いただいた作品や関連資料を手掛かりとしながら考察してみたい。

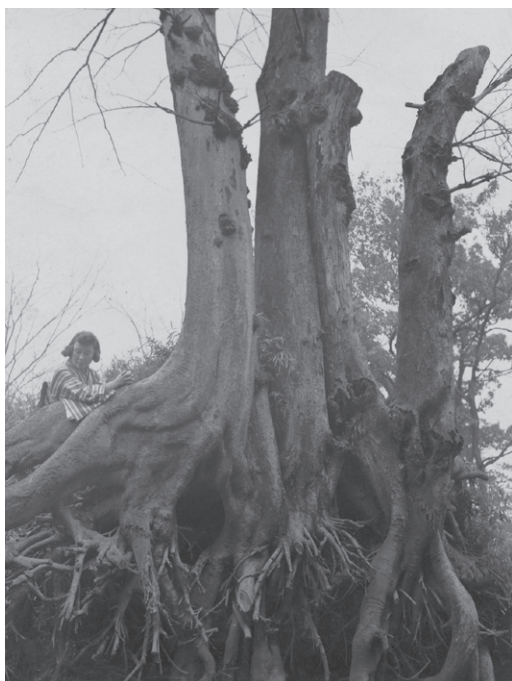


写真
東京都現代美術館蔵

1 裂け目を見つめる

本稿では、千駄木の生家の庭に古くから聳え立っていた椎の巨木^{写真}をモチーフとした作品、1939年の《土》、1946年の《大きな木》、そして1951年の《積んだり》の3点を中心に論じる。およそ5年の間隔で制作されたこれら3点が二科展や個展などに出品されたことは、作者にとりその主題と表現を世に問う意味を持っていたことを示しているだろう。画家は晩年、「椎の木と私」と題して、この古木によせる特別な思いを吐露している。

…とにかくもの心ついて三十数年、この家を離れるまで、私は毎日この椎と共に明け暮れて生きてきた。第二次世界大戦はもちろん、大正の大地震のときもこの木と共にいて災害をまぬがれた。この木に感じる私の思いは特別のもので、親きょうだいに感じるそれとはちがった種類の親密さ、畏敬の念を持つのである。… [中略] …私はいつもこの椎を生きた神様のように感じ、悲しいにつけ、うれしいにつけ、親きょうだいにも話さないような自分の心を、全てそれにたくして自分で自分を律してきたような気がするからである…^{註2}

本章ではまず、大木の全容を最初に描いた1939年の《土》に至るまでの時期に、桂がどのような画面構成を試みていたのかを確認しておきたい。

1930年代初頭の桂の初期作品は、スケッチブックや習作を除くと現存するものは限られており、桂独自のものとして特筆されるのは、1935年の初個展のころに制作したと考えられるコラージュである。例えば現在おかざき世界子ども美術博物館に所蔵されている作品^{註1}は横幅10cmに充たない小品だが、海に浮かぶ島を撮影したモノクロームの写真をランダムな矩形にちぎって、半回転させ、台紙の上に、縁のカーブした短形に貼りあわせたものである。ちぎった版画紙の厚みを活かして、あえて紙の白い縁を強調するように並べていき、不規則な形の紙片を重ね貼り

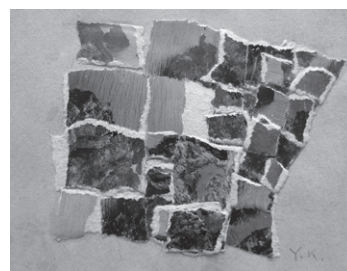


図1
桂ゆき 1930年代 おかざき世界子ども美術博物館蔵

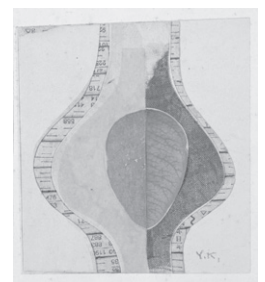


図2
桂ゆき《作品(木の葉)》1935年 山口県立美術館蔵

することで、紙の物質感と共に、紙片と紙片のはざまには、亀裂のような段差が齎される。それは卵の殻をやはりゆるやかな矩形にまとめながら漆絵に貼って鶏をあらわした板絵にも通じる。また現在、山口県立美術館に収蔵されている《作品(木の葉)》^{■2}では、中央に置かれた桂の木の葉^{■3}の形に沿ってカーブする布やパラフィン紙と、その外側の白い画用紙との境界部分は、その下に貼ってある印刷物(新聞紙か)によって齎されている。つまり壺型のラインは、上から貼ったものではなく、紙と紙のすき間に覗く下層部分なのだ。現存する唯一の戦前のコルク(円筒形の栓を削り貫いた外側部分)によるコラージュも、本来なら廃棄される不要品のコルクは不規則な形状で、端から並べたその表面には歪みによる隙間が生まれている。



図3
桂ゆき《「Dessin」原画(『雑記帳』1937年4月号)》
1937年 神奈川県立近代美術館蔵



図4
桂ゆき《手紙》1936年 下関市立美術館蔵



図5
桂ゆき《作品》1938年頃 下関市立美術館蔵

このような、支持体の上に紙や布、コルク、植物を重ねたコラージュによる作品は、その表面に深い裂け目を内包しているものであり、同時期に制作された、絵筆で描写された表面は平らな絵画においても、その描かれた構造にこのような裂け目を見出すことができる。油彩ではモチーフが錯綜していて判りづらい部分もあるが、松本俊介が編集発行していた雑誌『雑記帳』に、1937年に掲載された桂のデッサンは、モノトーンで、当時の油彩画のモチーフと構造をいわば設計図のように明解に示しており、油絵理解の一助となる。まずそのひとつは、同年4月号

に掲載された、丘陵状のなだらかな弧と、切り込みのある仕切りのような形のものが前後に重なるように描かれたものである^{■3}。この構造は、1936年の《手紙》^{■4}や、1938年頃の《作品》^{■5}といった油絵の代表作を成立させているものであり、両作品とも現在では、縦絵として展示されているが、これらを時計回りに半回転させると、たちまち図3の構造が現れる。注目されるのは、これらの仕切りの裂け目からは、舞茸が増殖するような有機的なうごめきが顔を覗かせている点である。横絵としてみれば、大地から(地下から)の、縦絵として捉えれば、大樹の幹の隙間からの、有機的なものの成長という性格を宿している。桂はそのような眼差しを裂け目に注ぎ、油彩画を構成していたのである。^{■4}

2 《土》

『雑記帳』には以上のような裂け目構造とでも呼ぶもののほかに、紙(或は板)の中央部分が、夥しい数の短冊状の不規則な長方形に切断され、それらが上下に渡された棒を支えとしてはためているものがある^{■6}。そこでは、画面の中心部分が断片と化したことで、画面の端の方に描かれたものと、画面の背後にある黒い空間とが往還するような構成となっている。これは、油彩画では、1939年の《帆船》において、正方形に近い矩形の、まるで薄い箔を画面に置いていくかのような画面構成と共通するものと言えるだろう。

この《帆船》と共に、1939年秋の二科展に出品されたのが、本章で採り上げる《土》^{■7}であり、そこには、断片化した表面で画面を構成するという共通する構想を見て取ることができる。同展の会期初めに、桂は二科会の特待に推挙されており前年の秋に、二科会の急進的なメンバーによって結成された九室会のなかでも、その作品が新しい試みとして評価されていたことが判る。

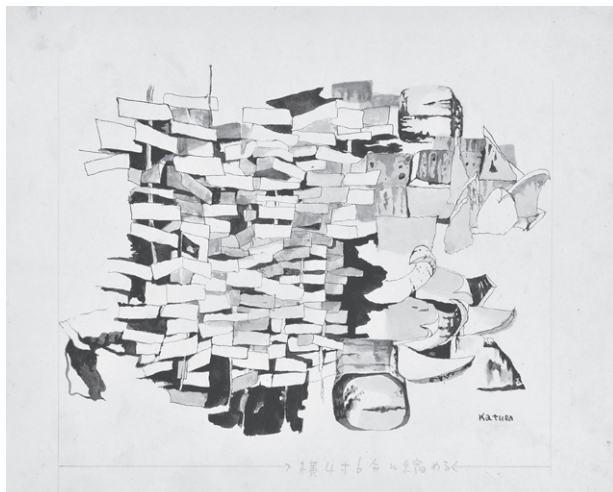


図6
桂ゆき《「素描」原画(『雑記帳』1937年6月号)》
1937年 神奈川県立近代美術館蔵



図7
桂ゆき《土》1939年 広島県立美術館蔵

では、椎の大木を最初に描いた《土》の全体像を眺めていきたい。縦長のカンヴァスは、正方形に近い矩形のブロックにランダムに分割され、上方の一部は、矩形の白、中ほどは青や赤色に彩色されている。色面に覆われていない部分には、現実の生活空間で接する、庭の大きな木や地面を這う虫(バッタや毛虫、蜂、蝶や蛾)、麦やかぼちゃなどがスケールを無視して描かれている。画面下方には、巣穴のような地中の空洞の横で兎が横顔を見せる。その左側は赤い色面であり、右側は深海を思わせる濃紺が広がり、画面の最下部にはフジツボが連なっている。画面上方から、空、地中、そして下部に海辺のイメージが広がり、空間の上下関係は理にかなっていないのに対し、描かれた個々のモチーフのスケールが現実とは異なるため、個々のパーツのモンタージュによる画面構成という側面が、やや説明的な矩形の画面分割と相まって、前景化している。

ここで改めて椎の周囲を観察してみると、実際の千駄木の地形を踏襲して、崖地の際に巨木が生えている様子があらわされており、本郷台地とおぼしき絶壁のような地面の描写は、画面左に向かって、徐々に穴のあいた茶色の面へと変容し、その左端は、長方形に分割され、コルクが並ぶように、描写されている。つまり、画面の上半分は、障子紙のような白い正方形と、長方形のコルクによって画面の表面は覆われながら、そのあいまは、事物の描写のモンタージュによって構成されているのである。更に、大木の右下、即ち崖下にあたる所には、うなだれて祈りを捧げるような人のシルエットと、大樹の重みを受け止めているかのような丸顔の人物が描かれている。人の姿を描くこと自体希少なこの画家にとって、大木と一体化したかのような姿は誠に興味深いものと言える。九室会や二科会で最も精力的に制作を展開していたこの時期、自らのよって立つバックグラウンドを、ひと

つつつ丁寧に細部に至るまで説明的に描写するために、この作品では、あえてコマ割りのように平面的で分割的な画面構成が試みられることになったのであろう。

3 《大きな木》

巨木の足元に展開する地中の断面を描いた《土》の発表から7年を経た終戦直後、桂は再び、今度は椎の木そのものを中心に据えた《大きな木》を描いた。戦争が終わった翌年改めて描いた大木は、そのフォルムの特徴に変化があったわけではないが、画面の構成は随分と異なるものとなっている。とりわけ雲のように梢上部をとりまくものやその根元の有象無象のものたちの表現について考察するには、1939年とこの1946年のあいだの飛躍を埋める、いくつかの画面構成の展開をおさえておくことが必要だろう。いささか回り道となるが、ここで一度、戦中に遡ることにしたい。

《土》制作の翌年、1940年の二科展に桂が発表した《作品2》⁸⁸(図8bも参照のこと)は、一面灰色に塗込められた画面の中央に、白い布の空洞が描かれている。まるでカンヴァスの向こう側の空間が描かれているかのようで、手前の灰色の地の部分の押し花や新聞などが、イメージとして平面に描かれたものに過ぎないことを、カンヴァスという布の裏側を見せるように描くことで、示そうとしている。イリュージョンとしての絵画というものを、ここで主題としているのであり、それゆえ、中空となった部分に、あえてカンヴァスにかわるものとして、緋の端切れという別種の布を浮遊するように描きだしているのだ。この作品の図版は同年の『二科画集』に掲載され、桂は同会の招待となり会友に推挙された。前年の《土》の段階では、矩形の箔のようなものが画面を覆うという、フラットなイメージ操作、やや説明的なモンタージュの段階に留まっていたわけだが、ここに来て、絵画の本質が平面に描かれたイメージに過ぎないということ自体を主題とするものになっていた。画面左下では、本来立体で、ときが過ぎれば朽ちてしまう生花を、平らで乾燥した押し花という平面にし、それを描くというイメージ操作を行っている。これもまた、絵画の平面性とイメージに関わるものとしてあえて選ばれたものと言えよう。



図8
桂ゆき《作品2》1940/1979年 下関市立美術館蔵



図8b
桂ゆき 東京都現代美術館蔵



図9 桂ゆき《作品(賀象)》1940年 東京国立近代美術館蔵

これと同じ1940年の秋には、美術家が広く結集した「紀元二千六百年奉祝美術展覧会」が開催され、桂は二科出品作とは中心的モチーフが全く異なる《作品(賀象)》(発表時の原題)⁸⁹を出品した。縦長の画面に白い布が描かれているところまでは同じだが、二科展の出品作の方がカンヴァスの裏側の空洞をあらわすことで、絵画の本質を主題としているのに対し、奉祝展の作品では、既に指摘されているように⁸⁵、1932年に府美術館で開催された「巴里東京新興美術展覧会」に出品されたキリコの静物画の構成を転用して、吉祥のイメージから端切れまで、雑多なモノを際立たせるための背景として、白い布は垂直と水平の区切りが曖昧な背景として描かれている。一見すると、二科展作品の方が、何も描いていない、メタ絵画として当時は判りづらい作品と受けとめられたかもしれないが、奉祝展の方は、描かれているモノが、何かの断片であることは明瞭でありながらも、画面の構造や意味は、曖昧で謎に満ちている。

そこで、もう少しこの《賀象》の画面を観察しよう。眼差しを捉える中心部分から視点をそらしてみると、白い布は、室内ではなく、茶色い丘のようなところに、屹立していることがわかってくる。屋外として改めて眺めてみれば、画面左側の薄いページのかたちは、例の椎の大木を、やや簡略化、抽象化したものであると理解してよさそうである。何となれば、ところどころに節のようなものが見え隠れし、また先端が平にカットされており(《土》の場合も中央の幹は先端が平にカットされていた)、その根元はいくつかに分かれている。更に、白い布の右側には、明らかに椎の大木より低い位置に、崖の断面のような垂直にそそり立つ茶色の色面が描かれている。即ち、《賀象》は茶色で抽象的に示された千駄木の崖地をその背景の場として、桂が日常的に関心を寄せる雑多なモノー吉祥文や緋の布、紙、押し花、金継ぎの茶

碗、木片や枯れ草一が重力を無視した状態で、前後、上下に積み重ねられたものなのである。しかも、背景となる白い布は、遠近法とは逆に、上方に向かうほど幅広に描かれ、その手前に描かれた多くのモノと同様、重力とは関係なく、不安定なバランスのなかでどうにか留まっている。《土》が矩形に分割されたモニタージュによって、個々のモノは静止した状態でレイアウトされていたのに対し、《賀象》はモノとモノのあいだが積み重ねという接触によって関係し合いながら、バランスを保った瞬間が描かれている。キリコの構図を入れ子に背景と静物は東京での身近なモノに入れ替わっており、それら桂の関心事という以外の統一した意味関連はない雑多なものが、不自然な状態で留まり、奉祝展という展覧会に対して、謎と不安を残した提示が行われたのである。

これと同じように、描かれた対象自体は明確であり、またその表現方法もリアルな細密描写をしたものを桂は、翌1941年に《牡丹》⁹⁰と題して、二科展で発表している。その前年の九室会で発表した《山と月と人》のように、桂は1930年代後半には戯画的表現で人間をあらわすことを試みていた事実を鑑みると、ここでは一転してリアルな顔貌表現に取り組んだかのような印象を与える。緋の着物と凝った織りの帯を纏い、牡丹を手にする女性像は、一瞥しただけでは、同時代の他の作家の作品との意図の違いは容易には判別し難い。しかし、当時の日本の女性としては幅広の肩や、目を閉じているかの様な表情、額から尖った鼻梁のライン、幾分受け口で、えらの張った顎、襟合わせから覗く太い首、そして白い肌などは、およそ同時代の女性像とは異質なものであり、木村莊八編の絵画叢書『ボッティチェリ』所収の《ジュリアーノ・デ・メディチの肖像》の図版⁹¹との類似点を指摘できるように思われる。特に、閉じ気味の頬や細い眉のカーブ、耳のあたりでもみ上げのように飛び出た髪、そこから襟足までの三つ連なるウエーブの形、四分の三正面を見せる姿勢は、部分図として掲載されたジュリアーノ像からの換骨奪胎といってよいほどである。(洛陽堂の図版で割愛されていた手は、牡丹を持つとしても不自然なほど大きく、バランスを欠いている。)明らかにバタ臭い白い顔の、体格がおそろしくよい女性が、あえて緋の着物を纏い、古典柄の帯を締め⁸⁶、手に



図10 桂ゆき《牡丹》1941年(『第二十八回 二科画集』朝日新聞社 1941年9月 p.7より)

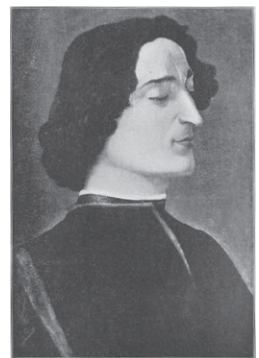


図11 サンドロ・ボッティチェリ《ジュリアーノ・デ・メディチの肖像》(木村莊八編『絵画叢書 ボッティチェリ』洛陽堂、1916年、p.32より)

は中国と縁の深い牡丹をもち、その周囲にシュルレアリスムの絵画のように、蝶が舞う。これは、女性市民への服装統制の足音が近づいていた時期に敏感にそのような時勢を主題とする際に、同盟国イタリアにイメージソースのある女性に日本の伝統服を纏わせたのではなかろうか(戦前からのイタリア作家の紹介は例えば1943年に入っても『美術新報』の「ボッチェリ特輯」のように美術雑誌でも継続していた。)既に1938年に、自画像とも言える《おしゃれなゲジゲジ》でオレンジ色のトルコ帽をかぶらせていたこと、それは、ボッチェリの描く人物たちがかぶっていたものであり、30年代末にはこのイタリアの画家の作品図版を桂がある程度身近に見ていたことを示しているのではないだろうか。また緋の服に着目してみれば、桂は1951年に、ルネサンス期の横向きの肖像画のスタイルを援用して、緋で仕立てたスーツを纏う、グロテスクな農婦を描いていたことが知られているが、とりわけ緋を身につける場合、表面的な伝統や質素とは別の、意味付けの容器として機能している。その事実を念頭におけば、緋のスーツを纏う農婦を描いた終戦直後だけでなく、世相の反転した戦中のこの緋の着物の女性像も、原画が男性肖像画であったことを考えるなら、個々のモノがもつ意味が幾重にも反転した、批評的な桂の謎かけが潜んでいると見做すことができよう¹⁷。

さて、以上の戦中の経緯を辿ったうえで、1946年に制作された《大きな木》¹²を改めて眺めてみると、画面の上端まで届く二本の梢を取り巻く雲や花のある天上的ところが雲のように浮かんでいる構図は、例えば天上で天使が輪になっているボッチェリの晩年の宗教画や、1940年正月の『みづゑ』の「ブリウゲル



図12 桂ゆき《大きな木》1946年 奈良県立美術館蔵

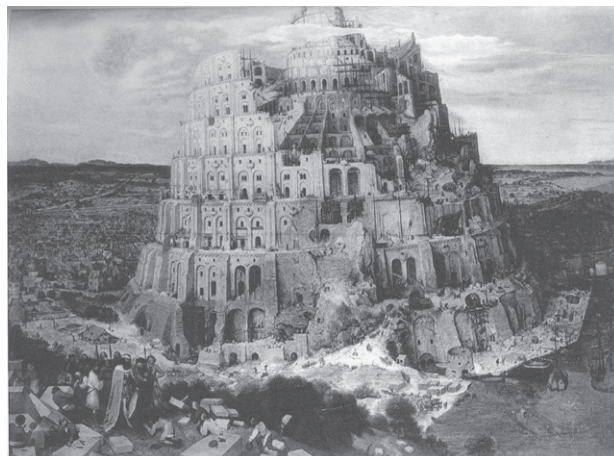


図13 ピーター・ブリューゲル《バベルの塔》(『みづゑ』1940年1月号、p.39より)

特輯」に掲載されたピーター・ブリューゲルの《バベルの塔》¹³などと比較しうるものではないだろうか。戦災で痛手を受けた大木の真中に描かれた二つの穴は、建設中なのに既に崩壊の気配を帯びた巨大な塔に穿たれた窓と相似し、構図だけでなくその存在の意味が、両者において呼応しているかのようだ。やや小高い丘が画面中央に描かれ、両端に、町の景色が極端に小さく描き込まれることなども、近世の絵画では頻出し、そのような観点から捉えれば、《大きな木》の右端の崖の中途に、椎の木に比べて極端に小さな家が描かれていることも不思議ではない。もちろん、幹の根元に穿たれた二つの穴や、あるいはその右下の根元などに見え隠れするボッスの描く魑魅魍魎のようなものは、この作品のイメージソースについての可能性と奥行をおおいに考えさせるものであるし、緋とレースやリボンを並置することで、雑多な異種混淆の状態での再出発を示しているかのようでもある。ともあれ1939年の《土》に比べると、《大きな木》は奉祝展の《賀象》などを経て、異種混淆の度合いは進み、絵画の造形的な構造の新しさより、近代以前の空間構成の原理を援用することによって、バベルの塔にも比する廢墟と化した終戦後の東京の、解放感にも充ちた、プリミティブな味わいを追究したものとなっている。

4 《積んだり》《こわしたり》

《大きな木》を制作した翌年の1947年から桂は再び二科展での発表を再開する(従ってその前年に制作された《大きな木》が展覧会に出品されたのは1956年の兜屋画廊での個展の際であった)。この時期、桂は戦後結成された女流画家協会や美術団体連合展などのほか、アヴァンギャルド美術家クラブの主催する展覧会など、多種多様な発表の機会をもち、それぞれの展覧会のメンバーや鑑賞者にあわせて、発表する作品の傾向も選んでいた。これらの発表の場のなかで毎年趣向の異なる作品を対で発表していた二科展は、新作発表の場として桂が力を入れていたことは確かであろう。椎の木を主題とした最後の油彩画《積んだり》¹⁴もそのような対作品として、《こわしたり》¹⁵と共に発表されたものである。前作とのあいだの5年間に桂の新たな絵画

への関心は、岡本太郎や花田清輝との交流などを通して、対立する原理の衝突(例えば細密表現と戯画的表現)による画面構成をはじめ、深化していったようである(その間、コラージュは封印され、絵筆で描いた絵画の探求が続いた)。その前年の1950年の対作品では布のモチーフを使って、画面を曲線的に分割し、それぞれの分割された領域に、異なる風景やモノを描き込むという画面構成を試みているが、1951年の当該対作品では、画面を横断するいくつもの斜めの直線によって画面を分割し、その鋭角的に細長い亀裂部分に、風景や事物を描き込むという構成方法をとっている。《こわしたり》の方は、左下から右上に向かう太めの三角形と、真ん中あたりを左右に分断する細めの三角形の亀裂部分に、画面は分割されている。その細長い亀裂部分には、海峡を思わせる—それは父祖縁の下関ということも有り得るだろう—風景が広がっている。更にその右側の裂け目にはモダンアートの彫刻と見紛うような金属の物体が林立する鉄鋼業の町のような光景が連なる。

これに対し、《積んだり》の方は、木造の家屋の屋根が、背景の色面を分割する直線と呼応するように斜めに傾き、床の上には手ぬぐいを纏う木製の身体模型が横たわっている。終戦直後の東京の自宅の様子を示すように、屋根の上には籐椅子やインクとペン、本、手紙や白手袋が載り、更に上方の三角形の隙間部分には、ドームと塔のある町と仏頭、更にその上部には白雪を戴く山並、そして左には、染め付けの茶碗が描かれている。これらの風景や事物の挿入された三角形の隙間をまるで歩いて跨ぐかのように、件の椎の大木は描かれている。擬人化された、歩く大木のようにさえある。片足を画面の裏側の、別の次元に置き、もう一方の足を前へ踏み出しているかのようだ。文字どおり、異な



図14 桂ゆき《積んだり》1951年 福岡市美術館蔵

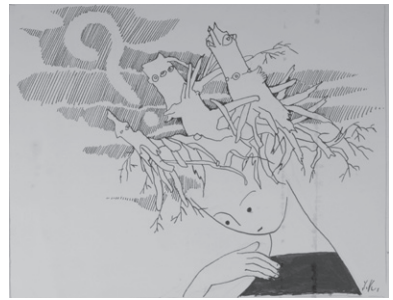


図16 桂ゆき《吉行淳之介著「赤と紫」[中国新聞]1963年原画》東京都現代美術館蔵

る時空を跨ぐ存在として椎の木が描かれているということは、桂が記すように、「加藤清正公がトラ退治をした頃の大昔から」「私の寿命よりはながく生き続ける」ということなのだろう。椎の大木は、時の翁のように、時空を跨ぐ存在なのだ。

おわりに

桂が油彩で千駄木の家の椎の木を描いたのは1951年が最後となったようである。その年、桂は新宿区内にアトリエ兼自宅を建て、晩年まで40年近くをそこで過ごした。実家を出た画家は、椎の木を主題とする大作を描くことはなくなったが、「今でも5年に一度ぐらいはこの椎に会うチャンスがある」と言うように、椎の木は気になる存在であり続けた。(5年に及ぶ欧米旅行から戻った1963年に桂は吉行淳之介の新聞小説の挿絵として、女性の頭部上方に3本の木を描いているが^{図16}、それは油彩での試みを簡略にイラスト化したものである。)

椎の木は、桂の作品制作において、時空を超越してある存在

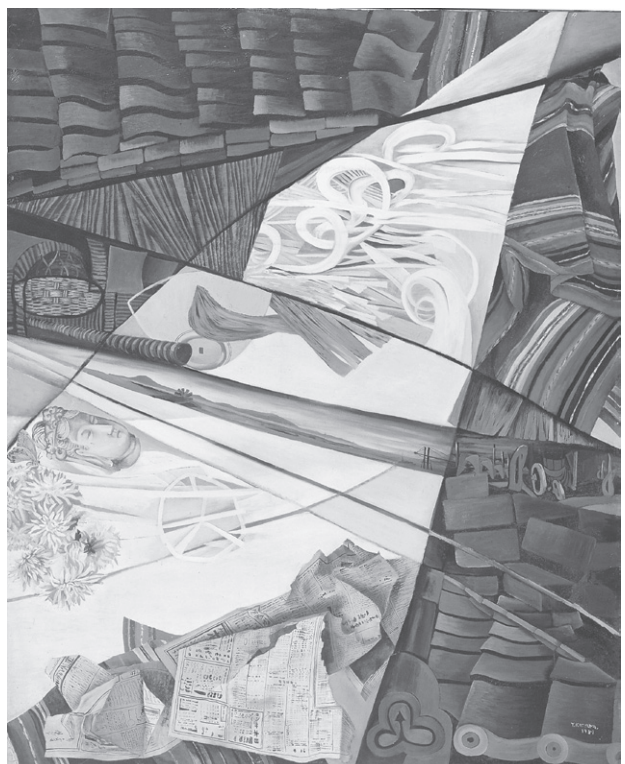


図15 桂ゆき《こわしたり》1951年 北九州市立美術館蔵

として重要な主題のひとつであったし、また画面構成の造形的な核となるものでもあった。大木の根元にあく大きな穴だけを、桂はデッサンしているが^{註17}、そこは異なる時空への出入り口であり、様々なトリックスターたちが^{註18}次元を超えて出入りする通路としても機能していた。桂の作品構成の展開の複雑さを考えるとき、この大木は、主題と作品の構造が分ち難く結びつく世界をもたらしたと言えるのではないか。モノとの根源的な関係のなかで、独自の絵画に取り組んだ画家は還暦を迎える前に自らのあゆみを、「造形のしごとは、物質と人間のはてしない交渉の歴史で、しかも二つの幸福な調和はもう昔語りだといわれる。物質との、なれ合いでないおつき合いをするために、私はいっしょうけんめいなだけけれども」^{註8}と語っているのである。

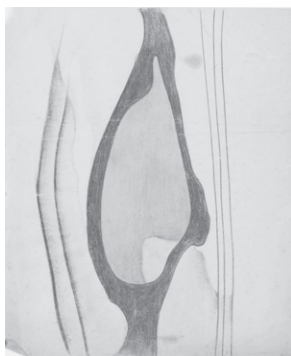


図17
桂ゆき 東京都現代美術館蔵



図18
桂ゆき《月》1947年（『第1回美術団体連合展図録』1947年p.より）

註

- 1.濱本聰「桂ゆき試論—伝統のパロディ、或はアイロニーとしての視線」『下関市立美術館紀要』第4号 1993年、pp.3-17、拙論「桂ゆき—ある寓話—」「桂ゆき—ある寓話—」展図録、東京都現代美術館・下関市立美術館、2013年、pp.6-16。また、同時代の西欧の絵画との関係を示す事例として、拙論「蟲たちのカーニヴァル—桂ゆきとミロをめぐる—」『東京都現代美術館紀要』2013年、pp.3-11では、ジョアン・ミロと桂の関係を検討した。
- 2.桂ゆき「椎の木と私」『求美』1969年10月、pp.66-67
- 3.本コラージュの葉が桂の木であることは、大高保二郎教授よりご教示いただいた。
- 4.『雑記帳』には掲載されなかった原画も残っており、波のような、或は蕨のような渦巻き状の形態がランダムに画面を覆うものもあった。
- 5.註1濱本論文、p.3
- 6.サンドロ・ボッティチェリによる「カマルドリ論争(カマルドリ論談)」で、窓辺に垂れ下がる織物のように、この時代の画中の織物等の文様と、古裂を集めていた桂の《牡丹》の女性が縮めている帯との類似は興味深い。
- 7.桂が戦後1951年に制作した、洋服仕立ての紺のスーツを纏う《農婦》の意味については、註1の拙論で言及した。
- 8.桂ゆき「かたち」『読売新聞』1966年6月3日、p.17

「鬚嘔 ふたたび虹のかなたに」展における鬚嘔のパフォーマンスについて

西川 美穂子

2012年2月4日より東京都現代美術館で開催した「鬚嘔 ふたたび虹のかなたに」展(以下、「本展」)では、300点を超える平面・立体作品を展示すると同時に、大規模なインスタレーションと、複数のパフォーマンスとによって現存作家のアクティヴな制作活動について包括的に紹介した^{註1}。本稿は、展覧会カタログに収録しきれなかったインスタレーションやパフォーマンスについての記録と、鬚嘔にとってのインストラクション(指示)によるパフォーマンスな作品についての考察とする。

1.《ブラック・ホール》

1991年、鬚嘔はニューヨークのロフトの地下倉庫を体験型のインスタレーション《ブラック・ホール》に変えた^{註2}。訪れた人は真っ暗な中を一人ずつ手すりに沿って進む。途中、手すりの感触は様々に変わり、観客は驚きや不安の中で視覚以外の感覚機能が研ぎ澄まされるのを感じるようになる。最後に、明るいところに出てホッとしたところで、パシャリと写真を撮られる。

東京都現代美術館での展覧会にあたり、企画者である筆者は、虹のアーティストとして知られる鬚嘔の別の側面として、色を使わない触覚的な作品を扱うことが重要であると考え、作家にこの《ブラック・ホール》の再制作を依頼した。制作にあたり、作家から与えられた絶対的な条件は、中の壁を黒くし、明かりが漏れないように入り口を二重にして完全に真っ暗な状態を作り出すこと、中の構造(設計図)を観客に決して明かさないこと、必ず一人ずつ体験してもらうこと、出てきた観客を一人ずつカメラで記録すること、というものであった。観客が暗闇を進む際に手がかりとなる手すりは、大人が腰を曲げないと持てない高さ(床から約50センチ)に設置するよう指定された。この手すりは右手側に壁沿いに出口まで続き、その間に3回の折り返しがある。本来は、手すりにロープやビニールなど、中で触覚の変化を与えるための仕掛けを施すことになっていたが、手すりを設置した時点でそれを体験した作家は、そのような仕掛けを止め、ただ暗闇の中を、腰をかかめた状態で進むのみとすることに決めた。

真っ黒な部屋の入り口には、ニューヨークのロフトでの最初のインスタレーションで使用していた表示が掲げられた^{註3}。表示は黒いカンヴァスに白地で下記のように記されている。

BLACK HOLE
dedicated to George Maciunas
Hold the handrail &
Go ahead until exit

Ay-O

Nov. 1. '91

ニューヨークのマーサー・ストリートのこのロフトは、ジョージ・マチューナスが、アーティストの経済的な共同体の一つの形として構想した仕組みである。アトリエ兼住居であると同時に、資産としてアーティストが安定した制作環境を確保することを可能にしたものである。マチューナスはこのロフト獲得の過程で不動産屋とのトラブルのために片目を失うほど、自身を犠牲にしてこの活動に力を尽くした。その後のSOHOの発展を先取りしたこのマチューナスの尽力について、鬚嘔は彼の重要な仕事の一つとして高く評価しており、感謝を込めて、そのロフトの地下に作った《ブラック・ホール》をマチューナスに捧げているのである^{註4}。

本作は一人ずつ体験する作品のため、入口に列ができる。観客は待っている間、中で何が起きているのかわからず、出てくる人の反応を観察することになる。東京都現代美術館の展示では、体験時間は平均して2分ほどであったが、あっという間に出てくる人もいれば、もっと時間のかかる人もあり、ごくたまに恐怖のため途中で引き返してくる人もいた。恐怖心は人によって異なるものの、多かれ少なかれ、本作を体験した観客は、一定の時間、誰からも切り離され、自身と暗闇に向き合うことを余儀なくされる。まさにブラック・ホールのような、未知の時空に突き放されるのである。出てきた時に撮る写真は観客に渡されるわけではなく、ただシャッターを切られ、記録されるだけである。その理由を作家は明らかにしていないが、ブラック・ホールから帰還したことを意識させ、その体験の証を残す行為が、一連の過程の中で必要なことなのかもしれない。鬚嘔の目線には常に「虹のかなた」、つまり見えない領域がある。《ブラック・ホール》は、巨大な穴を体ごと通過することで、不可視の領域を体験する作品である。



図1 鬚嘔《ブラック・ホール》1991-2012年 東京都現代美術館における展示

2.《バナー》《300mレインボー》

鬚嘸には、物を吊り下げた作品がある。制作の中心に、具体的な物との対話がある鬚嘸にとって、それらをそのまま吊り下げる行為は重要な意味を持つ。本展会期中、約100mのエントランス・ホールに、一直線に鬚嘸作品が吊り下げられた。入口からは、かつて永平寺を飾ったシルクスクリーンによる《25mレインボー》が2本連なった^{図2}。続いて、鬚嘸が「洗濯物」と呼ぶところの《バナー》^{図3}が奥まで続く^{図3}。これは、ロープに衣類を取り付けたもので、まさに洗濯物さながらの様子になる。美しいオブジェにも見え、一方で現実的で具体的な物としての存在感を放っており、美術館という場にそれらが持ち込まれ、宙吊りにされているおかしさがある。これらの衣類は、鬚嘸自身のシャツや下着に加え、母のアイ、妻の郁子、娘の花子の衣類、そしてシャーロット・モーマンの下着などである。作家にとって身近な人たちの衣類、つまり作家に帰属する物を吊り下げるといふパフォーマンス（行為）の結果として、このインスタレーションがあると言える。中には、何も手を加えていない衣類のほかに、大判のシャツが虹のそれぞれの色をつけられているものも含まれている^{図4}。これは、1977年、第13回ニューヨーク・アヴァンギャルド・フェスティバル^{図5}で、世界貿易センタービルのツインタワーの間に吊り下げたものである。

かつて鬚嘸が吊り下げたものの中で最大のものは、何と言っても《300mレインボー・エッフェル塔・プロジェクト》（1987年）である。これは、鬚嘸がエッフェル塔に虹の吹き流しを付けたいと希望し、パリ市にかけあったところ、トロカデロ50周年記念のイベントとして実現することになった大プロジェクトである。ポリエステル製の布で24色、長さ300m、幅5mで重さ150kgの巨大な虹の帯を3日間（実際には2日間）、エッフェル塔から下げるといふもの^{図6}。東京都現代美術館での展示では、25年ぶりにこの時の300mの虹を使用し、新しいインスタレーションを制作することになった。そして、約20mの高さの天井の梁をハンガーのようにして布を垂らし、アトリウムに巨大な虹の滝が出現した。周囲の床にはピアノとミシンが運び込まれ、やかんや、ぬいぐるみなど、日用品が格子状に吊り下げられ、《オブジェクト・マンダラ・アット・MOT ピアノ、ミシン、アンブレラそして虹の滝》のインスタレーションになった^{図6}。これまで、鬚嘸は様々な場所で日常のオブジェクトを格子状に吊り下げる《オブジェクト・マンダラ》をおこなってきた。作家にとって身近で具体的な物がマンダラのように互いに関係し合っている様が空間に浮かび上がるインスタレーションである。本展では、開催前年に亡くなったばかりの堀栄治（福井県大野市の鬚嘸の支援者）の帽子と、「グループ実在者」^{図7}の堀内康司の絵画などが加えられ、これまでで最大規模のものとなった^{図8}。近年亡くなった人ばかりでなく、両親、瑛九、シャーロット・モーマン、ジョージ・マチューナス、エメット・ウィリアムスなど、多くの先立った人たちへの追悼のようでもあった。



図2 鬚嘸《25mレインボー》1986年 東京都現代美術館における展示（エントランスホール）



図3 鬚嘸《バナー》1972-2012年 東京都現代美術館における展示（エントランスホール）



図4 鬚嘸《バナー》1972-2012年 東京都現代美術館における展示（エントランスホール）



図5 鬚嘸《バナー》1972-2012年 東京都現代美術館における展示（メディアコート）



図6 鬚嘸《オブジェクト・マンダラ・アット・MOT ピアノ、ミシン、アンブレラそして虹の滝》1993-2012年 東京都現代美術館における展示



図7
《シジフォスの神話》をおこなう饗嘔

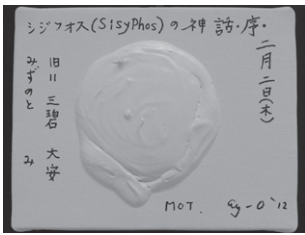


図8-9
饗嘔《シジフォスの神話序》
2012年2月2日(木)

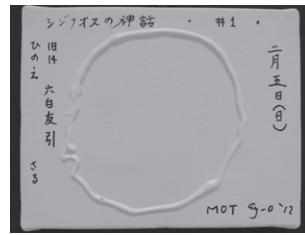


図10-11
饗嘔《シジフォスの神話#1》
2012年2月5日(日)

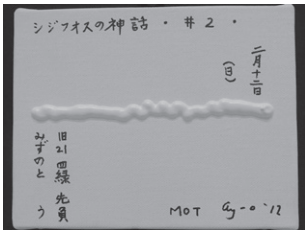


図12-13
饗嘔《シジフォスの神話#2》
2012年2月12日(日)

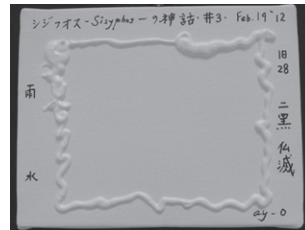
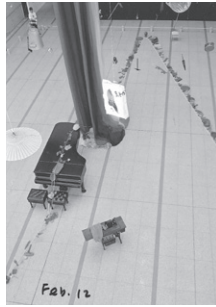


図14-15
饗嘔《シジフォスの神話#3》
2012年2月19日(日)

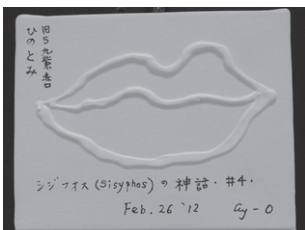
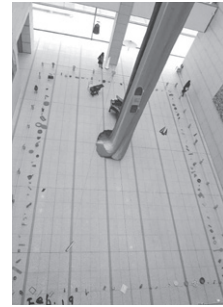


図16-17
饗嘔《シジフォスの神話#4》
2012年2月26日(日)

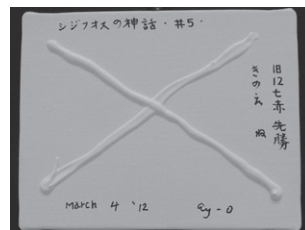


図18-19
饗嘔《シジフォスの神話#5》
2012年3月4日(日)



図20-21
饗嘔《シジフォスの神話#6》
2012年3月11日(日)

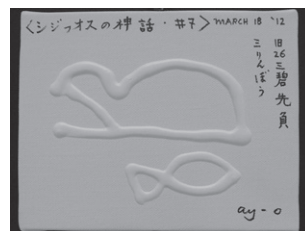
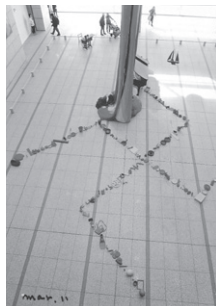


図22-23
饗嘔《シジフォスの神話#7》
2012年3月18日(日)



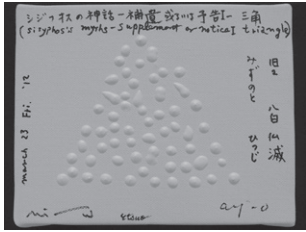


図24-25
 襲嘯《シジフォスの神話 補遺或いは予告 I》2012年3月23日（金）

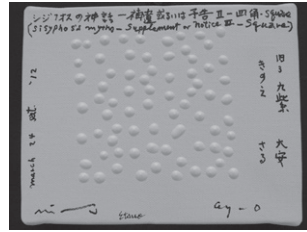


図26-27
 襲嘯《シジフォスの神話 補遺或いは予告 II》2012年3月24日（土）
 ©ANZAI (図26)

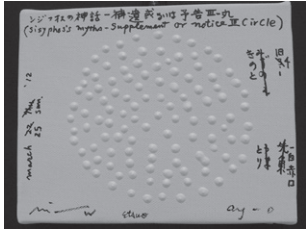


図28-29
 襲嘯《シジフォスの神話 補遺或いは予告III》2012年3月25日（日）

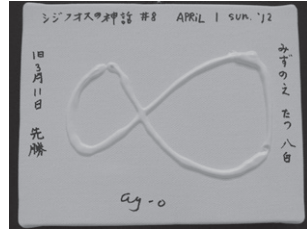


図30-31
 襲嘯《シジフォスの神話 #8》2012年4月1日（日）

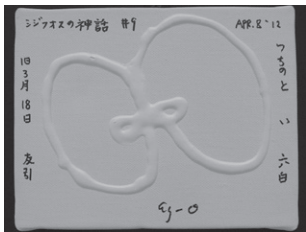


図32-33
 襲嘯《シジフォスの神話 #9》2012年4月8日（日）

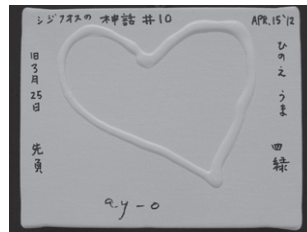


図34-35
 襲嘯《シジフォスの神話 #10》2012年4月15日（日）

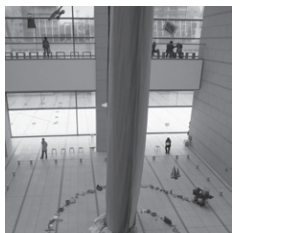
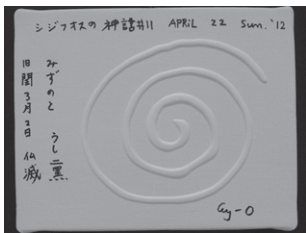


図36-37
 襲嘯《シジフォスの神話 #11》
 2012年4月22日（日）

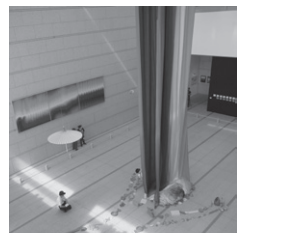
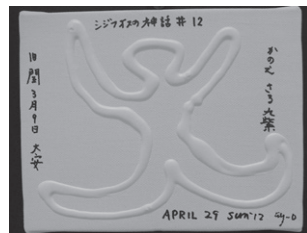


図38-39
 襲嘯《シジフォスの神話 #12》
 2012年4月29日（日）

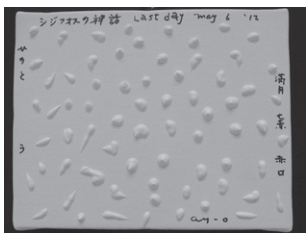


図40-43
 襲嘯《シジフォスの神話 Last day》2012年5月6日（日）

3.《シジフォスの神話》

《シジフォスの神話》は、展覧会会期中の毎日曜日、全17回にわたり、おこなわれたイベント作品である。1個につき1色ずつ、6色(赤橙黄緑青紫)が塗られた約170個のオブジェクトを並べ替え、形をつくるというもの^{註743}(図8-43は、右が実際の記録写真。左が30号サイズの白地カンヴァスに描かれた鬚嘔による記録で、白のメディウムで各回に作った形が描かれ、ペンでタイトル、西暦および旧暦の日付、サインが記されている)。

まず、2月3日の内覧会では、すべてのオブジェクトが山のように一箇所に積まれた。最初の日曜日、助手の磯山悦雄^{註10}と共に鬚嘔は、台車にオブジェクトをすべて積み込むと、長いロープを取り出し、虹の滝を取り囲むように円を描き始めた。上階のブリッジから数回にわたり形を確認し、決定すると、ロープに沿ってオブジェクトを置いていく。何度も入れ替えを繰り返しながら、すべてのオブジェクトを並べ終え、作家が満足したところでロープを取り去る。この日は、直径約10mの円ができあがった。その後、×印、直線、唇の形など、会期中、オブジェクトの移動によって様々な形が現れては消えていった。場所は基本的に、虹の滝のインスタレーションの周囲であったが、ドイツより来日した鬚嘔の友人のアーティスト、ユージェン・オルブリヒ^{註11}の滞在中は特別に、金・土・日曜の3回、別の展示室に移動しておこなわれた。

「シジフォスの神話」のタイトルは、アルベール・カミュの同名随筆(『シーシュポスの神話』1942年)から取られていると推察される。神々の怒りを買ったシジフォスが巨大な岩を山頂に押し上げる苦役を命じられるものの、山頂に到達した途端にその岩は自身の重みでまた転がり落ちる。ギリシャ神話を基に、無益な行為を繰り返すことで成り立っている人生の不条理を書いたものである。毎週数時間をかけてオブジェクトを集め、並べ替え、また壊して別の形を作る繰り返しは、まさにシジフォスが岩を押し上げる行為を思わせるものであった。「オブジェクトを並べ替え、毎回異なる形を一筆書きで描く」という作家の、自身へのインストラクション(指示)^{註12}による、会期全体を通した「イベント」^{註13}作品であったと言えるだろう。

オブジェクトの配置がどのように決まるのかは、傍からはその法則がわからない。鬚嘔の「虹」の作品では、光のスペクトルの順という色に関する決まりがあるが、オブジェクトの作品においてはその規則も関係がない。《シジフォスの神話》で使われているオブジェクトは、キッチン用品や靴、プラスチックや金属というように様々な種類があるが、配置の際に、そのような分類が関係しているわけでもなさそうである。助手の磯山が置いていったオブジェクトを、鬚嘔が腰をかがめたり、跪いたりしながら入れ替えをおこなっていく。鬚嘔に聞くと、物のあるべき場所というのがあり、一つを動かすとそれが見えてきて、自然と他も動いていくという。磯山は、それぞれのオブジェクトの意味や、美しく見えるようにといったことは考えずに無心に物を置くのが良いと鬚嘔は言う。物が一度並べられると、入れ替えるべき場所が見えて

くるとのことであった^{註14}。このイベント作品を目撃することは、筆者にとって、制作の過程にある作家の行為がどのようなものであるかを知る好機となった。

最終日には、作家が観客を次々指名し、オブジェクトを一つ選び、どこか好きなどころに置くようにと指示した。数十回繰り返し、オブジェクトがアトリウムの床じゅうに点々と、無重力の宇宙に放り出されたかのように散らばり、このイベントは終焉を迎えた^{註15}。

4.《07》

会期中の3月25日、鬚嘔とその時代のパフォーマンスに焦点をあてた、「パフォーマンス・ナイト」を展覧会の関連企画としておこなった。その際、鬚嘔がおこなったパフォーマンスは、穴をモチーフにした《07》である。

観客が地下のアトリウムに集合したところで暗転し、上方に一筋の光があたる。ごそごそと音がして、スポットの中に棒が前後しているのが見えてくる。5cmほどの穴が開くと、中からブラシのようなものが出てきてユーモラスに動く。指やおもちゃなどが次々に穴から出てきては姿を消す。シェービングクリームのおふわふわした白い泡やしゃぼん玉、たばこの煙なども飛び出し、パラパラとビー玉が飛んできたりする。シュッシュツという音が聞こえたと思うと、ふわりと香りが鼻をつく。香水である。ケチャップやワイン、コーヒーなど、様々な香りも漂う。暗がりの中で遠くの穴から飛び出す物たちが何であるか、すべてを把握できるわけではないが、音や匂いが五感を刺激する。



図44
鬚嘔《07》東京都現代美術館、2012年3月25日
©ANZAI

本作は、五感に訴える鬚嘔作品を象徴するパフォーマンスの一つで、これまで世界各地でおこなわれてきた。1976年に志賀高原^{註15}でおこなったのが最初である^{図45-46}。その際は、森の中にロープを張ってそこに紙を下げて穴を開け、霧が深まる中、や

はり様々な物を穴から出したという。その後は、フルクサスに関わる展覧会で招聘された際など、各地でおこなってきた。本展の後、2014年4月に開催した「フルクサス・イン・ジャパン2014」（東京都現代美術館）でも、同作を上演している。



図45-46
鬚嘔(0⁷) 志賀高原、1976年8月

《0⁷》のタイトルは、《0/7th》と書かれた時期もあった。東京都現代美術館での公演にあたり、作家に意図を確認したところ、0(ゼロ)の7乗の意とのことであったため、《0⁷》に統一した。これは、人間の体の穴が、目、鼻、口、耳、へそ、肛門、膣の7種類であることを指す⁴⁷。代表作の《フィンガー・ボックス》(箱に開いた穴に指を入れて鑑賞する作品)を始め、《ブラック・ホール》を含め、鬚嘔作品の中で「穴」は欠かすことができない。《0⁷》は、単純でユーモアにあふれ、子どもの遊びのようでありながら、いつまで見ても飽きない面白さがある、鬚嘔らしい作品である。

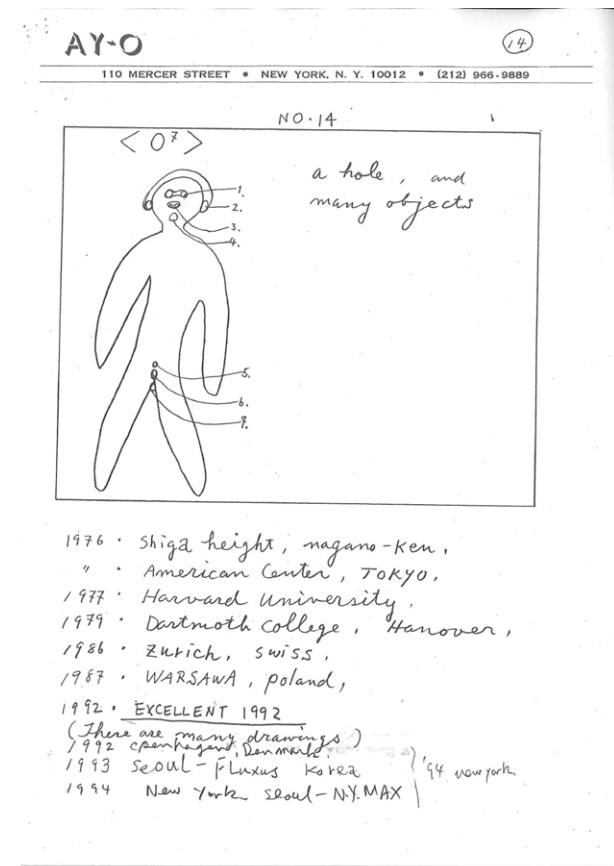


図47
鬚嘔によるノート(《0⁷》について)

5.武満徹《七つの丘の出来事》

本展開催にあたり、筆者はフルクサスのメンバーを招聘し、パフォーマンスをおこなうことを依頼したが、作家からは、フルクサスとしておこなうのであれば、5人以上の複数のアーティストによる大規模なコンサートでなければならないという条件を出された。この時は予算の都合上、2人以上のアーティストの招聘が難しかったが¹⁶、鬚嘔から代替案として、「パフォーマンス・ナイト」で武満徹作曲の《七つの丘の出来事》を上演することを提案された。これは武満から鬚嘔に献呈された作品で、1966年に「空間から環境へ」展に関連し、草月会館ホールでおこなわれたコンサート¹⁷で初演された。当時は、武満と鬚嘔の他、来日していたジャスパー・ジョーンズと、一柳慧、山口勝弘、東野芳明、手品師(氏名不明)によって演じられた。武満の作品の中では珍しい、インターメディアの作品で、当時ニューヨークで主にフルクサスの仲間とインターメディア的な行為をおこなっていた鬚嘔にとって、日本で同様のパフォーマンスをおこなった貴重な作品である。

再演にあたり、鬚嘔は一柳慧に演出を依頼するよう筆者に要請した。一柳は初演時の出演者であると同時に、1984年に西武美術館で再演した折に演出を手がけている¹⁸。まず課題となったのは、音楽の素養がある上に、インターメディアの意味を理解できるようなパフォーマーを見つけることであった。インターメディアの作品には、即興性と、その時代の精神を持つ身体が必要となる。鬚嘔や東野芳明による記述¹⁹からも、当時はより即興的な要素が強かったことがうかがわれる。しかし、当時意味を持った即興性を今日において再現することは難しい。一柳は、今回の再演は、武満の楽譜に忠実に、現在の視点でおこなうべきだと述べ、当時の出演者である鬚嘔と一柳はパフォーマンスをおこなわず、新しい世代のパフォーマーを探すことになった。一柳が選んだ出演者は下記である。当時のことも知っている現役の音楽家として高橋アキ。音楽と美術の両方に精通し、音響の技術と知識がある有馬純寿。そして、新しい世代の作家として、寒川晶子、田村友一郎、北條知子、mamoru。「手品師」はプロのマジシャンであるドルフィンに依頼した。

楽譜は、1981年発行の『音楽の手帖』²⁰に掲載されていた「七つの丘の出来事 SEVEN HILLS EVENTS」²¹を用いた。一柳も鬚嘔も初演はもちろんのこと、84年の再演時の記憶もほとんど持っていなかったが、2002年の鬚嘔の回想によると、再演時に初めて、武満から鬚嘔への献呈作品であったことがわかったという²²。初演時については、暗い中を走り回って、紐に目をぶつけそうになったことが強烈な印象として残っているようである。再演時に横尾忠則が手足まで派手な色を塗ってきたというエピソードも語っているが²³、これは、横尾が全身青い服装を指定されている役を演じたためと思われる。1981年版の楽譜には、即興のためのテキストとして、インドの詩人、ラビーन्द्रナート・タゴールの『ギター・ジャリ』(1912年)が示されている。しかし、初演時の出演者の一人であった東野の文章では、「言語

は想像力の貯水池である”ではじまる「序曲」の文章が渡される。」とあり、その後、各出演者に1つずつ言葉が与えられたという^{註24}。

2012年の東京都現代美術館での上演に際しては、1981年版の楽譜を使用し、一柳の演出と新しい世代のパフォーマーによる新たなリアリゼーションとしておこなうこととなった。以下がその内容である。

舞台の真ん中(虹の滝の手前)に高い脚立(丘)があり、それを取り囲むように6つの脚立(丘)が立っている。暗転で開演。暗闇の中、「思い出のサンフランシスコ」の歌のワンフレーズが流れる^{註25}。スポットがあたり、手品師が現れ、床に広がっていた青い布を取り去ると、花の海が現れる。手品師が手から白い鳥を取り出すと暗転。ブラックライトの光で中心に骸骨のように高い丘が浮かび上がる。再び暗転すると、フラッシュライトが点滅する時間が続く。ライトを持って歩き回るパフォーマーに合わせ、点滅音がリズムをつくる。その間、女性パフォーマーたちが中央の床の花を籠に摘む。すると、花の下には、青い服の男性(田村)が横たわっているのが現れる。フラッシュの点滅が止み、3つの丘にスポットがあたる。高橋と寒川がそこでタイプライターを打つ。何やら打ち込むと封筒に入れ、一柳がそれを受け取り、鐘を鳴らしながら、観客に手渡しに行く^{註26}。その間、手品師はずっと手品をおこなっている。スポットライトが点滅し、タイプライターの音に加え、有馬と北條のピアノとmamoruの声が、ある旋律を繰り返すのが重なる。その中で青い人が静かに起きだし、6つの丘の間を行き来しながら、一本の白い長い紐を脚立の足に結びつけていく。高橋のピアノと寒川の声も加わり、旋律が高まる。白い線で6つの丘が星のようにつながる。その間、徐々に音が消えていく。その後は各パフォーマーの即興で、思い思いの行為がおこなわれる。有馬は紐付きのシンバルを床でひきずる。mamoruと寒川が笛のような楽器。高橋が懐中電灯を両手に持って走り回る。北條はミキサーに花を入れてジュースを作り始める。その他にも、クラッカーを割ったり、鈴のようなものを鳴らしたり、アルミホイルを投げたり、脚立から水を落としたり、様々な行為がおこなわれた。この間、青い人は6色の紐をそれぞれ、真ん中の丘の頂点から周囲の丘に向かって結びつけている。やがて、手品師が丘に上り、タバコを吸うと、おもむろにその日の朝刊の天気予報欄を読み始める。高橋と寒川もそれぞれの丘に上り、籠の中の花を周囲にまき散らす。そして全員が丘にのぼる。スポットの点滅が止み、暗転の直後、手前の手品師の丘のみにスポットがあたる。手品師が花束を取り出すとすぐに暗転。ブラックライトで中央の高い丘だけが闇に浮かび上がる。頂上にいたはずの青い人はそこにいない。彼はすぐ側の、虹の滝壺の中にダイブしていた。終演。

星形に並ぶ脚立(丘)の周囲で、様々な行為と言葉、音、光が往還する幻想的な作品であった。

6. 結び

1960年代初頭、ニューヨークではフルクサスの仲間たちが毎週のように、鬚囁のロフトの隣のフルクサス・コンサート・ホールや、屋外を含む様々な場所でパフォーマンスをおこなっていた。音楽や美術、詩など様々な分野の作家たちが、インストラクションによる行為の作品を分かち合っていたのである。鬚囁もそのほとんどに参加していた。

当時、インストラクションによる行為が意味していたのは、周囲の環境と人がどのように関わるか、環境の中の変化と偶然をどのように受け止めるのかということであったように思われる。《七つの丘の出来事》に参加した東野芳明の次の言葉が、その体験者の証言として示唆に富んでいる。「行為や時間を暗示する最小限のインディケーションだけを与えられた演者は、最大限の選択の自由、可能性の自由のなかから、一瞬一瞬、繰り返しのきかない裸形の行為を自ら選び、決定し、行動しなければならないのであって、その“演奏(パフォーマンス)”を支えるものは、作者でも演出家でもない。演者自身の、“自由”に関する絶望的な観念の運動なのである。」そして、観客は「確実な現実をくりひろげながら、その現実全体が、一挙に、夢のなかのように、不確定で置換不能なものに変質していることに気付く。」^{註25}と記している。

鬚囁の虹の作品もまた、絵画であることを止めることを意図し、「すでにあるものに虹をかける(光のスペクトルの順ですべての色を用いる)」というインストラクションを自らに課し、その行為を続けてきた結果としてあるとも言えよう。岩を山頂に運び続けるジジフォスの行為にも似た、生涯をかけた壮大なイベントなのではないか。つまり、鬚囁の平面作品もまた、イベントの一つと捉えることができ、行為が主体となるパフォーマティブな側面は、フルクサスのアーティストである鬚囁にとって、欠かすことができないものなのである。

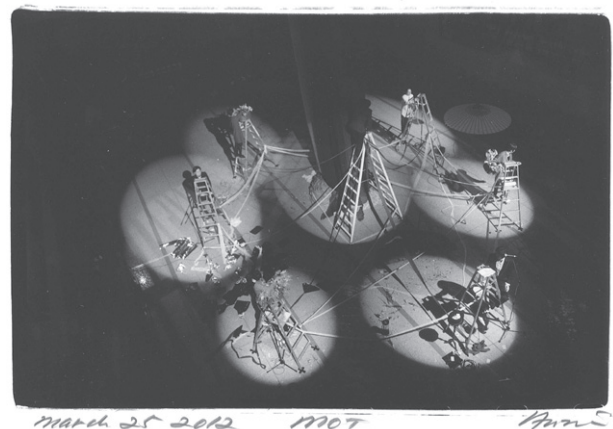


図48
武満徹《七つの丘の出来事》東京都現代美術館、2012年3月25日
©ANZAI

註

- 1.本展は東京都現代美術館(2012年2月4日～5月6日)の後、新潟市美術館(2012年7月28日～10月8日)、広島市現代美術館(2012年11月3日～2013年1月14日)に巡回した。鬚嘸は、新潟会場で「講演会『自由について』(7月28日)、および「バス観光ハプニングin新潟2012」(10月8日)、広島会場で「虹の晩餐会」(12月15日)のパフォーマンスをおこなった。「バス観光ハプニングin新潟2012」の詳細は下記。濱田真由美「鬚嘸の「バス観光ハプニングin新潟2012」研究ノート」『新潟市・新潟市新津美術館研究紀要』第1号、2013年。
- 2.1991年、鬚嘸のロフトと同じ建物にあるエミリー・ハーヴェイ・ギャラリーにおける鬚嘸の個展に合わせて制作され、以降も体験したい人がいれば開放されていた(2006年に鬚嘸が拠点を日本に移したため、現存しない)。2001年にリトニアのカウナス国立美術館に招聘された際に同様の《ブラック・ホール》を制作し、恒久設置されている。
- 3.日本語によるインストラクションとして、本展では白地のキャンバスに黒で「手すりをつかんで出口までお進み下さい。(一名のみ・複数名は禁止)」と書かれた表示も掲示した(図1参照)。また、インスタレーションの外側には、タイトルと献辞、サインのみが描かれたオリジナルの黒いキャンバスを設置した。
- 4.鬚嘸、筆者によるインタビュー。
- 5.鬚嘸は「バーナー」と呼んでいたが、旗を意味する英語の banner であり、日本語では「バーナー」と表記されることが多いことから、タイトルは《バーナー》とした。
- 6.ニューヨーク・アヴァンギャルド・フェスティバルは、1963年から1980年までのほぼ毎年、セントラル・パークなどニューヨークの街中で大勢のアーティストを動員して、音楽、フィルム、パフォーマンスなどの公演がおこなわれたフェスティバルで、ナム・ジュン・パイクとのチェロのパフォーマンスなどで知られるシャロット・モーマンが主催していた。鬚嘸はそのほとんどに参加しており、屋外の大規模な展示に関しても、モーマンが協力して多く実現してきた。アレクサンダー・ハミルトン号の船上でおこなわれた1972年のアヴァンギャルド・フェスティバルでも、鬚嘸は船の甲板にたくさん下着を吊り下げたが、その時は、偶然に安価で大量に手に入れることができた薄紫色の女性の下着を使っている。本展では、鬚嘸の父、孝澄のふんどしなどと一緒に、これを中庭(メディアコート)にはためかせた(図5)。
- 7.「アイオー・レインボー・エッフェルタワー・プロジェクト特集」『六月の風会レポート82号』1987年、5月、ウナック・トーキョー。「バリの空に鬚嘸に虹がかかる」『美術手帖』第585号、1987年9月。三宅暁「アイオー・レインボー・エッフェルタワーの思い出」『六月の風』No.100、1990年3月。
- 8.グループ「実在者」は、1955年に鬚嘸、池田満寿夫、真鍋博、堀内康司によって結成され、フォルム画廊で「連鎖展」などを開催した。
- 9.20mの高さから10m以上におよぶ長さで吊るインスタレーションは初めてで、強度などに気を配ったが、完成後に再度、安全面について作家と協議し、吊り下げていたオブジェクトの一部を残して会期初期に撤去することになった。
- 10.磯山は、鬚嘸の親族で美術教育は受けておらず、2000年代から、鬚嘸の指示に従って絵具を混ぜる作業や力仕事など、アトリエでの作業を手伝っている。《シジフォスの神話》では、全日程の助手を務めた。
- 11.ユージェン・オルブリヒ(Jürgen O. Olbrich 1955年カッセル生まれ)は、鬚嘸らフルクサスのオリジナル・メンバーと交流のあるもっとも若い世代のアーティスト。鬚嘸とは「福井フルクサス」(福井県立美術館/大野市・誓念寺、2006年)を含め、複数のパフォーマンスを共におこなっている。
- 12.鬚嘸自身はこれを「キュー(cue)」と呼ぶ。
- 13.「イベント」の用語については様々な解釈があるが、本稿では、鬚嘸とフルクサスの考え方にない、「インストラクションに従っておこなう行為による作品」とする。鬚嘸には他に、人々から靴を集め、それらを地面に並べて靴の形をつくるというイベント作品もある。
- 14.鬚嘸、筆者によるインタビュー。
- 15.久保貞次郎を中心に志賀高原でおこなわれた「せみなあ『ユーモアについて』」に関連しておこなわれたと思われる。

- 16.その後、2014年4月、東京都現代美術館の開館20周年記念事業として、小杉武久、ミラン・ニザック(急病により来日中止)、ベン・バターソン、塩見允枝子、エリック・アンダーセン、鬚嘸の5名による、東京で初めてのフルクサスのコンサートとして「フルクサス・イン・ジャパン2014」をおこなうことになった。
- 17.松屋でおこなわれた展覧会に付随し、草月会館ホールでおこなわれた。武満関連の文献の記述には、「アイオーの会」における上演であったと記されており、鬚嘸自身の記憶でも、一時帰国していた鬚嘸を迎えるために、秋山邦晴や東野芳明が開催に尽力したようである。当時のパンフレットでは、「空間から環境へーハプニング」と題され、出演は「エンバイラメントの会」：秋山邦晴、粟津潔、一柳慧、東野芳明、山口勝弘、勝井三雄、田中一光、永井一正、福田繁雄、横尾忠則、特別出演にジャスパール・ジョーンズ、アイオー、武満徹とある。武満が一柳慧に献呈した《ブルー・オーロラ》もこの時に初演されている。鬚嘸自身の作品としては、歯を磨く、顔を洗う、乾布摩擦をするなど、朝の日常の行為をするパフォーマンス《レインボー・イベント》(出演：鬚嘸、秋山邦晴、田中一光、塩見允枝子、山口勝弘、林のり子)をおこなっている。
- 18.一柳による企画「第12回Music in Museum; What was next?音楽の1960年代」(1984年12月22日～24日、西武美術館)。《七つの丘の出来事》は、鬚嘸、宮田まゆみ、横尾忠則、ルビー・ジャング、J.p.オストロニック、出口典子、深井洋正&キミカにより上演された。東京都現代美術館における再演でも、この時の制作にあたった、アール・ヴィヴァン(当時)の高橋信也氏の協力を得たことをここに感謝と共に記す。
- 19.鬚嘸「ぼくのために武満さんが音楽を書ってくれた」『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』2002年、フィルムアート社 pp.186-188。東野芳明「武満の音にたいする思想」『季刊芸術』第1号、1967年4月、pp.150-152。
- 20.『音楽の手帖 武満徹』1981年、青土社。
- 21.当時のパンフレットには「7つの岡のためのイベント」と記載されているが、「丘」の誤植ではないかと思われる。鬚嘸の前掲書では、「七つの丘の物語」とされているが、これも作家の記憶違いである可能性が高い。よって、このたびの再演にあたっては、1981年収録の楽譜に従い、「七つの丘の出来事」で統一した。
- 22.鬚嘸、前掲書。
- 23.鬚嘸、筆者によるインタビュー。
- 24.東野、前掲書。東野に与えられたのは「REFLECT」の語で、彼は辞典の「REFLECTION」の項を読み上げ、カラー・スライドを映し、鏡に観衆の顔を反射させる行為をおこなったという。
- 25.1984年の西武美術館でおこなわれた演出を踏襲した。
- 26.楽譜には、タイプライターで打った手紙を「見知らぬひと宛て発送する」というインストラクションがあるが、本公演では一柳が受け取り、郵便屋のように観客に届けるという演出になった。
- 27.東野、前掲書。

「オバケとパンツとお星さま—こどもが、こどもで、いられる場所—」

郷 泰典

はじめに

日頃、当館の教育普及活動を通じて接する多くのこどもたち（主に幼児～小学生）の様子を見ていると、彼らに共通して起こる動きがある。それは「走ること」「さわること」「はしゃぐこと」。これらはこどもならばだれもがもっている本能のようなもので、鑑賞活動を楽しんでくれている証拠でもある。一方で美術館には「走らない」「さわらない」「さわがない」という“ルール”がある。それはこどもが本来もつ身体を用いた表現方法（興味のある方へ突然駆け出す、触って確かめる、嬉しかったり楽しければ大声になり、ピョンピョンと飛びはねるなど）を抑制することになるように見える。もちろん、こどもたちに社会のルールのひとつとして美術館での振る舞いを身につけてもらうことは、社会性を身につける意味で大変重要なことであるのはいままでもない。しかしながら、こどもたちの特徴である触ったり、はしゃいだりする行動を抑制せずに安全に楽しんでもらえる場を設えることで逆説的に美術館のルールを意識してもらうことが可能ではないだろうか、そんな発想から教育普及担当の立場から展覧会を企画した。つまり、この展覧会だけは「さわってよし」「はしゃいでよし」としたのである。でも、他の展覧会ではだめですよ。本稿は、本展覧会の全貌を紹介する。

こどもの自然な振る舞いを見る展覧会

展覧会の対象として念頭においたのは、幼児から小学生のこどもたちである。大人の方たちには、美術館でのルールを緩やかに解放することによるこどもたちの展示室内での自然な振る舞いを見もらうことで、こどもたちの本来ある姿を通じて、美術館そのものを楽しむ視野を広げてほしい。また、単なる作品の鑑賞だけでなく、作品に能動的に関わり、体感し、その感覚を自由に語り合い、こどもが本来もつこどもらしい反応を引き出し、自在な発想がもたらす創造の楽しさをこどもたちとともに、実感してもらいたい、そう考えた。そもそも、美術館は児童館や図書館と違ってこども用にはできていない。そんな場所だからこそ、美術館は「こどもが、こどもで、いられる場所」になることで、こどもも大人も共に美術や美術館に親しむ契機を創り出すきっかけになる可能性を大いに秘めているのではないだろうか。

展示テーマもこどもから学んだもので構成

展示テーマも日頃こどもたちと一緒に過ごす鑑賞の時間の中から教えてもらったもので構成した。それが、「オバケ」と「パンツ」と「お星さま」である。

「オバケ」

映像作品のある暗い部屋に入ると大抵「オバケがでそう」「お化け屋敷みたい」と多くのこどもたちがいう。また暗い部屋というのは、こどもたちにとってはワクワク、ドキドキした気持ちを盛り上げてくれる場にもなっている。なので、暗い部屋を設えるというのは、今回の展示を考える上で不可欠な要素のひとつとなった。

「パンツ」

時に裸や下着姿が描かれている作品がある。そうした作品をみつけるやいなやこどもたちはニヤニヤ、ニコニコして見ている。時にグラグラと声をあげて笑うこともある。また作品の形状からこどもたち特有の下ネタともいえる「ウンコ」「ちんこ」などを想起し、盛り上がることもある。つまり「パンツ」は、そうしたこどもならではの“ツボ”の象徴として捉えることができる。

「お星さま」

こどもたちは、基本的にキラキラした物が大好きである。光りものや鏡等が素材に使われてそれに光が反射して輝く作品や光そのものが壁や天井に映っていたり、ものの影が映っている状態などに非常に興味を持つ。また幼児や低学年のこどもたちは、まだ現実と仮想との間を自由に行き来している年代で、ファンタジーの世界に生きているように感じる。お星さまは、まさにそのファンタジーを象徴している。

さらに、これらの3つキーワードは以下のようにも捉えることができる。

「オバケ」は、見えないものを見る力、つまり想像力や好奇心であり、恐怖に打ち勝つ力、勇気を象徴するもの。「パンツ」は、大切なものを守るものであり、オムツからパンツへというこどもの成長の過程を象徴している。「お星さま」は、ファンタジーの世界を表すと同時に、光であり希望や未来を象徴するものである。

つまりこれら3つのキーワードは、こどもたちが好きなもので

あると同時に“こどもそのもの”を象徴する言葉として捉えることが可能ではないだろうか。

キーワードを担当制にして作品制作を依頼

今回、展覧会を開催するにあたり、3つのキーワードにまつわる作家を5人(組)選出し、各キーワードを担当制にして割り振り作品制作を依頼した。「オバケ」を松本力、「オバケ屋敷」をトラフ建築設計事務所、「パンツ」をはまぐちさくらこ、そして「お星さま」をデタラメ星座協会(代表:村井啓哲、system:筒井真佐人)にお願いした。また、展覧会の導入部でまずはこれから展示を見るぞという気持ちを盛り上げてもらう場と、最後の展示室で展覧会テーマ全体を総括的に体感し振り返る場として「変身コーナー」を設け、そのコーナーをゼロゼロエスエスにお願いした。さらに各作家には、大人と子どもに向けてのメッセージをいただき、各展示室に掲示した。現代美術の特徴は、作家が生きているということである。目の前の作品を実際に作った作家から直接メッセージを発してもらうことで、作品や作家への親しみや関心を深めてもらうためのコミュニケーションツールとしての役割を担わせた。

オバケ担当:松本力

インスタレーション「オバケはどこにいるか」

松本力の担当した展示室で子どもたちは、大画面で壁に投影されたお盆をかぶった奇妙な人物がダンスをしているアニメーション作品にあわせて踊ったり、自分の影を映しポーズをとったり、テレビモニターに映るアニメーションに見入ったりしていた。古い机の上に置かれた数々の段ボール箱《宇宙の箱》を覗き「オバケどこかな?」と親といっしょに探しながら、「ここにいた!」とこやかに(時に泣いている)姿が見受けられた(図1)。なによりオバケの部屋と聞くだけで、薄暗い展示室を入口から眺めたまま、その一歩がなかなか踏み出せずに躊躇して、親に抱きかかえられながら足早に次の展示室へと向って行く姿もあった。

アニメーション作家である松本力は、絵による思考時間としての映像表現を目指し、一枚一枚手描きしたドローイングをコ



図1
「オバケはどこにいる?」
撮影:後藤武浩

マ撮りし映像作品にしている。松本の作品には、「オバケ」のようなものがたくさん登場する。それは、松本がこどもの頃に父親が描いてくれた絵本に登場する山間にたたずんでこちらをみている毛むくじらのオバケがきっかけになっているという。松本は「オバケ」＝「存在」であるという。それは、自分自身もふくめ身のまわりのもの全てがオバケ、あたりなかつたりすることを示唆しているようだ。本展のインスタレーション作品のタイトル「オバケはどこにいるか」が物語っているように、見る人それぞれのオバケを探して欲しいという願いが込められている。

松本力から大人へのメッセージ

ぼくは楽しいときも、ちょっとぼんやり考えてしまって、少しさみしい気持ちがするけれど、家にある山のように積まれた本やら箱(の中に入っているだろう何かが描かれた紙やもの)に囲まれて、割と活き活きと暮らしている中で、あるんだかないんだか、小さいものと自分は同じで、お互いに話してきた時間に生きていて、このふしぎな気持ちは明日に持っていけるのだろうか、これからどうなるかとおもうかわりに、過ぎ去ってしまったとおもうことに未来があって、後ろ向きに前に進むようにできるだけ覚えていたいと、心の変化をこどものぼくがみていたいと考えているのです。

松本力から子どもへのメッセージ

ぼくは、えをかくのがすきです、それをだれかにみてもらうのも。いつもかんがえているのは、きょうのふしぎなきもちをあしたにもっていくことができるかどうか。めをとじて、みみにきこえて、ほお(ほほ)にかんじるものを、ことばではなく、えにかいてみたい。ぼくのころには、ちちがかいてくれたえほんの、やまにいる、けむくじらのオバケがすんでいます。それがはじめでした。かせやそらのくも、コインランドリーやバスで、だれもすわっていないイスや、へやにころがっている、なにかのかけらまで、よくわからないものと、まなざしをかわしている(まじえている)ようなところがあるのです。

「オバケ屋敷」担当:トラフ建築設計事務所(鈴野浩一、禿真哉) インスタレーション「トラフのオバケ屋敷は“化かし屋敷”」

オバケといって思い浮かぶのはやはり“お化け屋敷”。美術館の中にお化け屋敷が出現したらどんなものが登場するのだろうか? 屋敷というくらいだからこれは建築関係の人に作ってもらいたい、そんな発想からトラフ建築設計事務所に制作を依頼した。

彼らの表現活動は建築にとどまらず、ショップのインテリアデザイン、展覧会の会場構成など建築的な思考をベースに世の中やものの見方を変えるユニークな創造物を作り上げている。

今回の美術館の中のお化け屋敷というオーダーに彼らが出した答えはこんなものだった。そもそも美術館というイメージ自体、薄暗かったり古めかしい額に入った絵画がたくさん飾って

あって、すでにお化け屋敷のように感じる。そしてお化け屋敷は、通常オバケ役に化かされるのだが、ここでは自分が化かし役になって、他の人たちを驚かす事ができる、そんなオバケ屋敷を作りたいと。題して“化かし屋敷”。

この部屋は、薄暗く一見するとただ壁に様々な額に入った古めかしい絵画が飾ってあるだけだが、ひとたびその額の仕掛けに気がつくと、こどもたちは、我先にと展示室の中に設えられた壁の内側に入り込んで中から外の人を驚かさず(図2)。つまり、額の裏側に様々な仕掛けがあって、額の表にいる人は、その仕掛けによって驚かされるのである。偶然通りかかったり、額の前にいる見ず知らずの人を化かし、驚かせることはある種の快感で、こどもも大人も分け隔てなく、大いに盛り上がる作品となった。

この化かし屋敷を出ると展示室をつなぐ大きな通路(通称ブリッジ)につながっている。その床面や壁面には、自分の体を左右にふると目玉がキョロキョロとうごくシールがたくさんはってあり、小さなこどもたちはその動きが面白く、目玉に向かって「こんにちは」と挨拶をしたり、何度も行ったり来たりしながら目玉の橋を楽しんでいた。

トラフ建築設計事務所から大人へのメッセージ

終わりの見えない延々と続く廊下や、まるでこちらが見られているかのような絵の中の人物など、美術館の特徴は見方を変えればオバケ屋敷のようにも見えてきます。

このオバケ屋敷には、「化かす人」と「化かされる人」がいて、壁にかかっている額縁の向こう側とこちら側で、役割を入れ替えることができます。ただ驚かされるだけではなく、もっと能動的に関わり、想像力をかき立てられるようなオバケ屋敷が出来ないかと考えました。

トラフ建築設計事務所からこどもへのメッセージ

ここは美術館の中のオバケ屋敷。

でもいつもの美術館とはちがって、

かべにかかっているたくさん絵は、ただの絵ではないみたい。

絵のむこうにかくれているオバケに気づくかな？

ゆうきを出してこのオバケ屋敷のひみつをさがってみよう。

ひみつをさがすうちに、いつのまにかあなたもひみつのなかまになっているかも。



図2
「化かし役のこどもたち」
撮影：後藤武浩

パンツ担当：はまぐちさくらこ

インスタレーション「はだかちゃんとはんつのくに」

はまぐちさくらこは、彼女の考えたさまざまなキャラクターと共に画面に文字(物語やメッセージ)が書き込まれた色彩豊かな絵画作品に特徴がある。また、ライブペインティングやぬいぐるみ制作も行っている。今回のインスタレーション「はだかちゃんとはんつのくに」では、“はだかちゃん”と“はんつちゃん”というキャラクターと一緒に“はんつのくに”を旅する絵本のような物語絵画を展示室の壁4面(1面は、高さ6m×幅8~11m)全てを使って展開した。また、それぞれのキャラクターを巨大なぬいぐるみにして、展示室の中央に配し、こどもたちに自由に関わってもらい立体的に作品世界と同化できる空間を作った。

今回の展覧会を進めるにあたり作家に行ったインタビューで「言葉にすると怒られるものを光のもとにさらすことで、その時の自分を解放している」とはまぐちは語っている。そうした制作態度からもわかるように、巨大な絵画&オブジェは、まさにはまぐち自身を解放した自画像ともいえる。そして、作品が放つ色彩豊かでエネルギッシュな世界は、こどもたちの自然な振り舞いを導き解放してくれた。目の前に飛び込んでくるオブジェに突進し、何度もその上で飛び跳ねたり、寝転んだりしている姿がたくさんあった(図3)。そして、ふと壁の絵画に視線を移し、描かれている様々なキャラクターの中から気になったものを指差して、親子で語り合っている姿がこの部屋では印象的だった。

はまぐちさくらこから大人へのメッセージ

「はだかで生まれた。心ひかれたものと、家族になる。世界をつくる。どんなものでも。現実だけで生きているとちがう、と。お父さん、お母さん、教えてくれて、ありがとう。」

はまぐちさくらこからこどもへのメッセージ

「いえにかえるまでに、きみも、きみのころんなかにえをかけたら、すごいとおもう。そんで、ずっと、ずっときみといっしょにいたい、とおもう。」



図3
「パンツの部屋で大はしゃぎ」
撮影：後藤武浩

お星さま担当：デタラメ星座協会(代表：村井啓哲、system：筒井真佐人)

インストール「デタラメ星座群」

デタラメ星座協会代表の村井啓哲は自作の電子回路や身近な素材を中心に構成した簡素な音響システムによるサウンド・パフォーマンスを行うアーティストである。一方で、地域の民話や伝承、生活習慣等に取材し、それらでオリジナルの星座を作るワークショップも日本各地で行ってきた。インストール「デタラメ星座群」は、天空の星々の位置を正確にプロットした「星座の紙」を用意し、その紙上に鑑賞者が指示書にある順番に従ってサイコロを振り、出た目の組み合わせで星座を作っていく。村井が定期的に記入済みの星座の紙を回収し、星座の座標データをコンピュータに入力してプラネタリウムのようにデタラメ星空として展示室に投影する作品である。

デタラメ星座作りは複雑な行程を得るため、子どもだけではなかなか進まず、親やまわりの大人が協力し、四苦八苦しながら制作している姿が印象的であった(図4)。子どもを対象にした展覧会とはいえ、なんでもかんでも優しく簡易にではなく、多少の難しさや頭を悩ます要素は残しておきたいもの。そのせいか、なんとか作り終えた参加者の表情はみな満足げであった。

一方、壁面に投影されたデタラメ星座は光り輝き、オルゴールのような音を放ちゆっくりと動く。子どもたちは、その画面に吸い寄せられるように近づいては、星の光に触れようとして一緒に星座の動きにあわせて飛び跳ねたり、床に寝転がったり、デタラメ星座に付けられたデタラメな星座名(これもサイコロで決める)を読み上げたりといった振る舞いがたくさん見られた。

村井啓哲から大人へのメッセージ

「デタラメ」の語源はサイコロの「出た目」にあると言われます。偶然性を意味するaleatoryもまた、ラテン語でサイコロを指すaleaから導かれた言葉でした。デタラメ星座群=aleatric constellationsの基になる星々の位置と等級は、2000.0分点の赤道座標によるヒッパルコス星表(位置天文衛星ヒッパルコスによって集められたデータ)の5.5等星までを参照しています。また星座の作図用紙(略称“星座の紙”)には、天球を切頂二十面体の各面に対応し相互に重複する立体角約80°の真円領域によって32面に分割したものを用いました。



図4
「親子でデタラメ星座作りに挑戦」
撮影：後藤武浩

村井啓哲から子どもへのメッセージ

みなさんの知っている星座は、むかし、むかしにギリシアやローマ、あるいはエジプトとかメソポタミア、中国など大きな国でつくられました。しかし、それぞれの星は、見られてなくても見えなくても、だれのものにもならないまま、とおいところでかがやきつづけています。だれのものでもない星空に、だれのものでもない星座をつくりましょう。サイコロをふれば、あなたのしらない星座が、あなたの手からうまれます。それが“デタラメ星座”です。たくさんのデタラメ星座がかさなりあえば、いつかすべての星をむすんだ大きなひとつの星座になるかもしれません。

「変身コーナー」担当：ゼロゼロエスエス(伊藤弘子、松岡武)

インストール「変身コーナー」

ゼロゼロエスエスはデザイナーの伊藤弘子、アーティストの松岡武の2人組みである。ファッションを通じて、ジャンルを問わない価値の新しい視座を生み出すアート活動を行っている。

今回彼らが担当したのは、「変身コーナー」。いつの時代も男の子を虜にするヒーローには変身は付きもの。一方、女の子は美しいお姫様や魔法を使って変身するかわいらしいキャラクターの世界に憧れる。いわば「変身」は誰もが抱く夢の技であり、自分をポジティブに変化(強さ、勇気、かっこよさ、かわいさ、大人っぽさ、時にコミカルさ)させる精神的なオブラートのようなものである。今回の展示テーマが「オバケ」「パンツ」「お星さま」であることから、そうしたテーマを受入れるための事前準備として、また受容した後のフォードバックとして変身という装置で展覧会と対峙する場を設けたいと考えた。そこで、ゼロゼロエスエスが得意とする“ファッション”が最適と考え、彼らに依頼した。

展覧会導入部の部屋では、彼らが作った布製の有機的な形をしたオブジェや付け髭が壁面に多数つり下げられており、その中からひとつだけ選んで身につけてもらおう。様々なオブジェは、その見た目のかわいらしさもあり、かなりの時間迷いながら選んでいる人の姿が多くあった。また、頭にかぶったり、腰に巻き付けたり、腕に通したりとどうしたら一番かわいく、またかっこよく(時に滑稽に)自分を変身させられるか、その付け方にも様々な工夫がみられた。身に付けた人がそのまま展示空間にいることで、鑑賞者もまたひとつの作品として展覧会に関わることとなる(図5)。

展示室最後の部屋では、大量の布の端切れを持ち込み、はさみと紐だけで自由に加工してもらい変身してもらった。松岡いわく、布を纏う事で自分自身が彫刻になる。つまり作品の気持ちになってほしいとのこと。また、大量の布に触れる機会はそう多くはないので、たくさんの布に触れるだけでもいつもと違った感触や興奮を味わって欲しいともいっている。こうした気分の変化をおよぼせるのも布ならではの効果であり、変身にはもってこいのアイテムとなった。

この最後の部屋は大人気で、思い思いの格好に変身するとそのまま「オバケだぞー」といいながら前室にある化かし屋敷に逆戻りして再度他の人を驚かしたり、何度も何度も鏡の前でポーズをとり悦に入る姿がみられた。展示室の外でも変身したままの姿の子どもたちがたくさんいて、美術館内全体が展覧会の余韻に満ちあふれていた。そして、そのままの格好で親子仲良く手をつなぎ館外へと出て行く様子は実に楽しげであった。

ゼロゼロエスエスから大人へのメッセージ

私たちはいろいろなものに価値を見出しています。そして個々の価値の捉え方は無数にあり、他の人から見れば気付かないような些細な事でも、無意味に感じられるような事でも、それに価値があると大切に扱ってあげれば、それぞれの日常の中に現れてきます。

私たちは価値を見出すきっかけのようなものを作ればと考えています。私たちが作る服や企画を体験している観客自身が作品であり、よりたくさんの価値観が生まれてくればと思います。

ゼロゼロエスエスから子どもへのメッセージ

私たちがつくった「なにか」をひとつだけみんなに渡します。たくさんある「なにか」はひとつとして同じものがありません。だからそれを身につければ、ちょっとだけ違う自分になっているはず。いろいろためしてみましょ。きっとへんてこりんなモノができるはず。いまはへんてこりんでも、かたちを変えれば面白くなるかもしれません。やり方を変えれば、カッコ良くなるかもしれません。言葉で説明できなくても、上手につくれなくても、いろいろためしてみれば、きっと「なにか」になっていきます。



図5
「ひげをつけて変身!」
撮影：後藤武浩

子どもたちの本気の姿

本展覧会の最終入場者数は約42,000人。そのうち三分の一は子どもたちであった。子どもたちは大にはしゃぎ、走り回り、飛びはね、笑い、転び、泣き、驚き、恐がり、時につまらなそうな姿を見せてくれた。展示室内は、毎日のように喜怒哀楽に充

ちた賑やかな雰囲気溢れ、そこには子どもたちの本気の姿があった。そうした子どもたちの振る舞いの中で、こんな印象的なシーンを目にした。それは最後の展示室、変身コーナーでの出来事だった。たくさんの方に囲まれ、多くの人が夢中になって変身用の衣装を作っている中、ある男の子(3、4才くらい)が一人作業用のテーブルの上に突っ伏して実に気持ちよさそうに寝ていた(図6)。これまでたくさん子どもたちと接してきたが、まさか展示室内で寝てしまうとは。まさにこの出来事は美術館が「子どもが、こどもで、いられる場所」となった象徴的な姿のように感じた。きっとこの子は、オバケに会い、お星様を作り、パンツの世界を旅し、お化け屋敷ではしゃぎ、最後の変身コーナーで、疲れ果てて眠ってしまったのではないだろうか。展覧会を企画した者として、こうした姿に出会えたことは実に嬉しい限りである。

子ども向けの展覧会といえば、参加したり体験できたりといったいわゆる体験型作品で構成されることが多く、そうしたことをうたっている展覧会も少なくない。本展も一見するとそのような展覧会にみえるかもしれない。しかし、はじめから体験型の作品展示を目指したのではなく、まずは子ども本来の姿や行動を尊重し、美術館でのルールを解放し、さわったり、はしゃいだりしても良いとしたことで、結果的に作品と能動的に関わり、体験できるものになったということである。

例えば、はまぐちさくらこの展示室の中央に設えられた“はだかちゃん”のぬいぐるみは、本来のルール、さわってはいけないとした場合には、ただ見るだけの作品となる。ここでは、「やさしくしてね」というメッセージを床に配したのみで、特に作品にのってもよいとはどこにも明記していない。しかし、今回はさわってもよいというルールになっているため、さわりたい子、のぼりたい子は必然的にそのぬいぐるみにアクションすることになる。ほとんどの子どもたちが、のってもよいといわなくても勝手(ある種本能的)にぬいぐるみをつけるやいなや突進していく姿があった。他の作品でもそうだが、この展覧会ではこちらからわざわざこれは体験できる作品だからやってみてくださいというメッセージを提示しなくても、子どもは自身の判断やまわりの様子、同伴の大人たちのやりとりから作品との関わりを判断し行動に移していたように見える。それは通常のやっ



図6
「展示室でぐっすり」
撮影：後藤武浩

いけないルールが解放されているからこそ引き起こされたこともたちの本気の行動であるともいえる。無論、ルールが解放されるため、作品に様々なことが起こることを想定し、各作家にも事前にそのことを理解してもらった上で制作をお願いした。そのため最優先すべきは子どもたちへの安全面での配慮であり、作品性を損なわない範囲で衝突防止のカバーを付けたり、容易に転倒しないよう固定したり、また展示空間での通路幅や照明の明るさなど作品以外の要素にも必要以上に配慮することになったのはいうまでもない。

会場内のアンケートや、ネット上での個人ブログなどに書き込まれていた展覧会の感想をみると、「展覧会タイトルに心を奪われた」「展覧会ではしゃぐという体験ができてよかった」「子どもが全く飽きなくて、むしろ大人が疲れた」「美術館でこんなに楽しそうな子どもたちを見たことがない」「ルールが解放されていることで親も子もリラックスして作品と接することができた」と多くの方が述べている。また、常設展示室や展示室を出たところで、保護者が子どもに、ここからはルールを守るんだよと伝えている姿をよくみかけた。つまり、当初の狙いである逆説的にルールを伝えるということが達成できていると実感した瞬間である。

未来のリピーター

最後に、もうひとつ印象的なエピソードを紹介したい。

展示期間中、ある二人の小さな女の子が展示室内にいた筆者をみつけ「また会いましたね」と声をかけてきた。以前にもこの女の子たちと筆者は会っているらしい。必至で思い出そうとしたが思い出せず、聞けば美術館の近所にある小学校の1年生(当時)だった。そして「もう8回も見に来た」と教えてくれた。彼女たちは、この展覧会を気に入り何度も来てくれているリピーターであった。

展覧会が会期を終え、程なくして再び彼女たちの姿を館内で見かけた。今度は顔を覚えていたので、こちらから「こんにちは」と声をかけると、彼女たちは悲しげな表情で「なんでオバケの展覧会はなくなってしまったの?」と残念がり、「もう一度やってほしい」とリクエストされた。それほどまでに気に入ってくれたことは本当にありがたく、同時に申し訳ない気持ちでいっぱいになった。でも、こちらとしては彼女たちには他の展覧会も見たいし、いろいろな作品世界を知りたいと思う。展覧会はいろいろ変わるので、いつでもまた遊びに来てほしいと伝えた。しかし、そんな心配は無用で、新しく始まった展覧会も全部見たと教えてくれ、あれが面白かった、これがつまらなかったと感想もちゃんと伝えてくれた。

そんな彼女たちのお気に入りの場所がある。それは美術館の地下にある美術図書室。本を読むのではなく、検索端末で文字を入力するのが楽しいようだ。司書を呼びだしては、操作の仕方を教わり、以前はランダムにキーボードをたたき意味不明の文字を入力して遊んでいたのだが、すっかりひらがな入力

できるようになっていた。いつものように図書室に現れた彼女たちを見つけ、そっと声をかけると、帰り際に「画面見てね」といい残し去っていった。彼女たちの使っていた端末画面を見るとそこには、ひらがなで「ありがとう」と入力されていた。少なくともこの二人にとって美術館は子どもが来てもよい場所となり、自分たちの居場所のひとつとして機能しているということは疑いの余地はない。

先にも述べたように美術館はそもそも子ども用にはできてはいない。だからこそ大人の世界に通じるステップともなりうる。オバケもパンツもお星さまももうないが、この展覧会を見に来てくれた子どもたち一人ひとりの中に展覧会の体験が記憶として残り、彼らがいつか子どもではなく大人の世界に突入してもまた戻ってきける場所のひとつに美術館がなってくれることを願ってやまない。

株式会社海老忠会館故小國仁氏寄贈の篠原有司男作品と小島信明作品について

藤井 亜紀

はじめに

東京都現代美術館では、2012年度に株式会社海老忠会館の故小國仁氏より、篠原有司男作品14点と小島信明作品5点の寄贈を受けた。これらの作品は、「MOTコレクション」において、「クロニクル 1966—| 拡張する眼」と題して紹介した(会期: 2014年2月15日—5月11日)。展示では、1960年代後半の美術動向を中心に、個々の作家・作品に焦点を当てて構成したため、来歴については解説パンフレットで言及していない。しかし、当該作品は、60年代後半の新宿を中心とした美術動向にも関わるものであることから、本稿では、その来歴を含め、展示にいたる経緯と展示趣旨について改めて記すことにした。

1. 来歴—アングラ・ポップと海老忠

寄贈された作品は、小國氏が生前、篠原・小島両作家との交流から、長年にわたって収集してきたものである。戦後より喫茶店や焼鳥店などを経営してきた小國氏^{註1}は、1968年には、ゴーゴーを主体とした喫茶レストラン「アングラ・ポップ」を新宿で開いていた^{註2}。その店舗設計を担当した川村幸雄氏が、焼鳥店「海老忠」の新装にも関わることになり、親交があって「アングラ・ポップ」にも来ていた両作家を小國氏に紹介したことから、彼等の作品を小國氏がコレクションするようになる^{註3}。それらは1968年4月の「海老忠」開店以降店内に飾られていたが、2012年の閉店に伴い、東京都に寄贈の打診があり、当館がそれを受けることになった。

(1) アングラ・ポップ

まず、「アングラ・ポップ」について記しておく。場所は、新宿歌舞伎町コマ裏通りにある6階建てビルの地下にあった。店名は、前述の川村幸雄氏と、グラフィック・デザインを手掛けていた小平芳熊氏が意匠の打合せのときに決定された。「地下(アングラ)」の感覚と「POPアート」に由来するという^{註4}。川村氏は設計に際して、「最初から街の一部にしようという意識が強かった。できることならなにもやらず 現場のコンクリートのままで街のゆきどまりのようにもってゆきたかった。」と記している。同氏はこの新宿を「起動する街」、「商売人とはっきり目的をもたない人の群の街」、フーテンの心をもった行き所のない旅人が地下やスナックを徘徊する街と捉えていた^{註5}。これは、建築や都市のなかには目的が判然としない不確定な行為が培養される

浮遊の領域があり、広場のない新宿では暗い喫茶店やバーが代用されるという原広司の論に繋がる^{註6}。また、背景として、都市が西に膨張するにつれ、巨大ターミナルとなった新宿が、伝統や格式のない、誰でも寄せ付け受け入れる街となったこともあるだろう^{註7}。山口勝弘は、新宿を移動と消費のエネルギーに支えられて最も激しい地殻変動が起きている場所と捉え、そこでは芸術やデザインのみならず生活のあらゆる局面が、環境への意識に伴って一種の融解現象をおこしているとみている^{註8}。

「アングラ・ポップ」は、踊り口のような狭い入口を抜けると、地下1階と地下2階の2層からなる密室を思わせるつくりになっていた。元々ビルの設備としてあったシロッコファンやパイプ、柱、梁を活かしつつ、中央には吹き抜けが設けられ、地下1階の一部壁面に当たる部分と、その床に相当する高さに菱形金網が取り付けられ、そこにサイケデリックなポスターが、ランダムに置かれていた^{註9}。また、大型スピーカーが設置され、「強力なアンプの力は ゴーゴーをして音楽を聞くというより 実に体の触覚にたよっており これは音楽というより 音楽をのりこえた別の世界のような気がし 混沌の新宿に奇妙にマッチ」していた^{註10}。加えて、カメラのストロボを加工したライトやブラックライトが取り付けられ、開店2カ月後には、強化ガラスの下に蛍光灯を入れた光の床が地下2階に設けられた。客層は、20代の若者を中心に、建築家、美術評論家、作家、美術家の他、黒人兵等多彩な人々が集っていたという^{註11}。なかでも篠原有司男は、当時の雑誌で店との結びつきが示されている^{註12}。「アングラ・ポップ」は、飲食店ではあるが、ポスター等の物品販売や広告の代理、白い壁面を用いた映画の上映、ハプニング等が行われることで店が新たに性格づけられるだろうと川村氏は記している^{註13}。店内は、吹き抜け部分と地下1階壁面に取り付けられた金網ごしに異なるフロアにいる人々の視線が交錯することで、互いに見る／見られる関係が生成変化し、そこに音と光の強烈な効果が加わることによって、「別の世界」が体感できるような場になっていた。それゆえ、インターメディア的要素やハプニングを促し、カウンターカルチャーの混沌としたエネルギーが渦巻く新宿のひとつの拠点として注目されるようになる。その契機となったのが、1968年2月14日に金坂健二と数又紘一の共同演出により行われた「アングラポップ・サイケデリックシリーズNo.1 シネマ・フィール・イン」であろう。これは、日本初のサイケデリック・ショーとして、様々な雑誌等に取り上げられている^{註14}。それらによれば、ブラックライトによる蛍光反応やストロボの点滅、轟音のなか、地下2階のフロアにオブジェが置かれ、そこで全身を

白いタイツに包んだ伊藤ミカら三人によるダンスで始まった。その身体がスクリーンとなって浮世絵等のスライドがプロジェクションされ、複数の映写機から天井や床、人体に向けて映画の画面が照射される。篠原有司男らが派手な衣装と奇抜な眼鏡で登場。線香を手会場を歩いたり、蛍光塗料で互いの身体にペインティングを施したりする者もあった。観客はストロボが激しく点滅するなかでゴーゴーを踊ったという。演出した金坂健二のねらいは、「音と光で人間の日常的感覚を爆撃し、それまでその人が知らなかった新しい感覚にめざめさせることにある。つまり、感覚の領域を拡大し、人間を解放すること」にあると語っている^{註15}。金坂は、同年3月にも「アングラポップ・サイケデリックシリーズNo.2 地獄の季節」と題したショーを行っている。そこでは、蛍光色によるボディ・ペインティングのほか、イタリア人作家シルヴァーノ・ベネルディネリのアイディアにより地下2階のフロアの四方にビニールの大袋をはりめぐらせてドームに仕立て、参加者全員がそこに包み込まれるとビニールの上側から紅色の蛍光塗料が降り注がれたという^{註16}。金坂は、アメリカの実験映画である「アンダーグラウンド・シネマ」を日本に紹介した。それが「アングラ」という略称となって文化全般に拡散するにつれ、その反体制的・反商業主義的姿勢から、マスメディアとテクノロジーの発達を背景として風俗化していく。アメリカのドラッグ文化に由来する、幻覚的な恍惚状態を生み、未知の感覚を拓くサイケデリックも「サイケ」という略称となって、「アングラ」とともに新宿を舞台とした流行現象となっていた^{註17}。そうしたなかで、「アングラ・ポップ」という場が、アヴァンギャルドと風俗の急接近を促し、「前衛風俗」として、マスメディアに取り上げられるようになったといえるだろう^{註18}。また、1968年10月には、末永蒼生らの「告陰センター」の呼びかけで一週間にわたり「新宿番外地 ブラックフェスティバル」が行われ、秋山祐徳太子の「新宿少年団」、小山哲男らの「ビタミン・アート」、加藤好弘らの「ゼロ次元」らが参加した。新宿駅の街頭で末永と秋山が檻型の手押し車で練り歩くさまや、地下道で白い面を付けた女性とスーツ姿の男性3組による行為を経て、最終日に「アングラ・ポップ」の光の床を舞台に裸でハプニングを繰り広げる様子が映像に記録されている^{註19}。そこでは、街と店、表現する者と見る者との境界を越えた「番外地」が指向されているといえよう。この頃の新宿は、大島渚監督、横尾忠則主演の映画「新宿泥棒日記」(1969)に見ることができるが、その予告編で「新宿見たけりゃ 今見ておきゃれじきに 新宿 原になる」と語られるように^{註20}、警視庁や消防庁によるアングラ喫茶・バーの取締(消防法、風俗営業等取締法)やフーテンの排除、西口広場での集会の一掃と再開発等により変貌していく^{註21}。「街の一部」として設計され、流行の先鞭をつけた「アングラ・ポップ」は、1969年6月に閉店した^{註22}。

(2)海老忠

次に、「海老忠」について記す。1953年に小國氏が新宿で始めた店が、1968年4月に移転し新装開店した^{註23}。店舗設計を担当したのは、前述のとおり川村幸雄氏である。その後改装があったものの、作品調査のため2012年5月に「えび忠(海老忠)」を訪れた際には、別棟の事務所、店舗入口、1階、2階に作品が飾られていた^{註12}。事務所に、篠原有司男の「花魁シリーズ」の小品2点(c.1966)。店舗入口に同じく篠原の「花魁シリーズ」の3点組作品(c.1968)。1階に篠原の版画《Cycle mama》(制作年不詳)と、油彩《モーターサイクル・ゲイシャ》(1980)、小島のトレーシングペーパーを用いた平面《無題》(1977)とアクリルによる絵画《ジャケットと椅子》(1977)。2階に、篠原の《花魁の顔》(1968)、版画《FLOWER》(1970年代後半)、《Plum Tree》(1970年代後半)、《Orange Ice Cream》(1970年代後半)、《Statue of Liberty》(c.1976)、《Gemini》(1977)、《Coney Island》(1980)、《Lip Cream》(1980年代初頭)、「オートバイ彫刻」(1970年代初頭)、小島の紅白の布を被った立像の小品《無題》(1968)、《布をまとった立像》(1988)、印刷物を転写した平面《無題》(1977)。合計19点の作品は、両作家の60年代後半から80年代に亘っている。なかでも特徴的だったのは、入口の右



図1 「えび忠」外観



図2 「えび忠」店舗2階座敷
(左から、篠原有司男《Orange Ice Cream》「オートバイ彫刻」、小島信明《布をまとった立像》《無題》、篠原有司男《花魁の顔》)

側壁、天井部、左側壁に合わせて図柄が繋がるように取り付けられていた、篠原有司男の「花魁シリーズ」の作品である²³。1966年に東京画廊での個展「女の祭」で発表された花魁をモチーフにしたシリーズは、浮世絵をイミテーションしつつも、眩い蛍光色と光沢のあるアクリル板の組み合わせによって、より強烈な印象を与える絵画になっていた。その系譜に連なる当該の作品は、入口に設置されることで、道行く人の眼を惹きつける効果をもっていたと思われる。また、その効果を高めるかのように、当初は、ブラックライトで照らされていた²⁴。川村氏によれば、篠原は「アングラ・ポップ」で用いていたブラックライトを気に入っていたという。また、2階の座敷に飾られていた《花魁の顔》も当初は天井に向けて繋がる部分があったという²⁵。篠原の作品は、店の雰囲気作りに大いに作用していたと想像する。



図3 「えび忠」店舗入口右側壁（篠原有司男作品、部分）

2. 収蔵

現場での調査の後、懸案であった入口の作品も無事に取り外すことができたため、作品をすべて美術館に運び入れた。2012年度の美術資料収蔵委員会に諮り、収蔵が決定した²⁶。

3. 修復

作品はいずれも飲食店に長らく置かれていたことから、燻蒸を行い、詳細な状態調査に基づく修復を東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復油画研究室と修復家の斎藤敦氏に依頼した²⁷。このうち特に積極的な処置を行ったのは、上述の店舗入口に設置されていた篠原有司男《不詳（花魁シリーズ）》の3点組作品（蛍光塗料、ラッカー、アクリル板／カンヴァス、板）と、小島信明《布をまとった立像》（YNプラスター、布、絵具、蛍光塗料、木）である。前者には、画面全体の汚損、

亀裂、擦傷による支持体の破れと絵具層及び地塗り層の剥落が生じていた。このため、東京藝術大学において、汚損の除去、亀裂や剥落箇所の接着・固着、支持体の変形修正と新規パネルへの貼り直し、欠損部の充填整形、補彩、ワニスの塗布を行った。なお、当該作品には蛍光塗料が使われており、ブラックライトでの再現展示を試みるため、補彩に際しては修復用補彩絵具と蛍光顔料を混合したものをを用いた。ちなみに、この作品をはじめとして、篠原の「花魁シリーズ」には、蛍光塗料が多用されている。状態調査で紫外線を照射したところ、正常光とは全く異なる画面が現れたのは印象的であった。一方、小島作品は、頭からすっぽりと布を被ったような白色の小品の立像であるが、表面の欠損が目立っていた。このため、斎藤氏により充填整形と補彩を行い、全体の形を整えた。それにより立像のプロポーションと布の流れを活かした造形であることが明確になった。

4. 展示

新収蔵品となった篠原有司男と小島信明の作品は、既存の収蔵品と併せて、「MOTコレクション クロニクル 1966ー」拡張する眼」展で展示した。「クロニクル」シリーズは、戦後日本美術を見直すことを目的としており、この展示では、1966年を起点としつつ、60年代後半の美術動向に焦点をあてて紹介した。入口には、1968年に新装開店した「海老忠」の店舗に倣い、ゲートを設けて篠原作品3点を設置し、ブラックライトで照射した²⁴。これは作品保全の観点からすれば適当ではないが、設置当初の状況を再現し、時代の雰囲気を僅かでも想起させることを優先した。また、「えび忠（海老忠）」の写真や「アングラ・ポップ」の図面、チケット、マッチ等の資料、サイケデリック・ショーに参加した篠原らを撮影した森田一朗による写真もスライドショーで展示した²⁸。

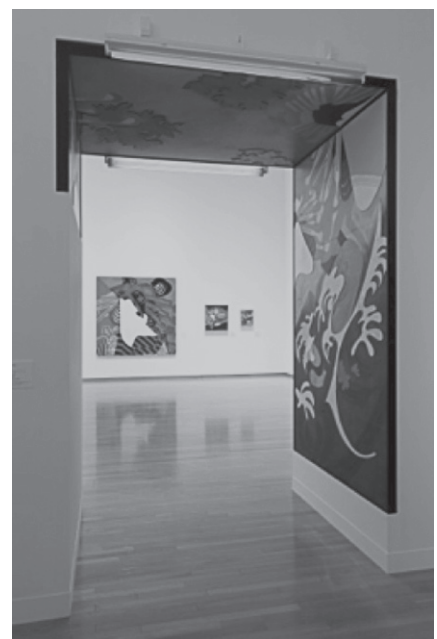


図4 展示風景（撮影：椎木静寧）

篠原は、前述のとおり1966年に東京画廊での個展で「花魁シリーズ」を発表した。展示では、その個展時の写真や手の込んだ図録も併せて紹介した。それらを見ると、画廊の壁面や天井には大きな画面の作品が飾られている。その後68年に「海老忠」店舗という場を得た同シリーズの作品は、鮮やかな色彩とアクリル板の巧みな曲線をアクセントに、壁面から天井へと繋がる構造に沿って設置され、蛍光色やブラックライトの効果とともに、場に対してより動的な作用をもたらしているように思われる。篠原は1967年に「いかに売り出すか」と題した文章を記している。そこでは、テクノロジー(モーター、ブラックライト、ストロボ、ネオン管、プラスチック等)を駆使した動く立体造形作品を作り、それを設置する場所に照明その他で環境作りに重点を置くことが提唱されている^{註29}。1968年11月に発表された、アクリルやライトによる立体作品《ジェット・ラウンジ》は、それを実現したものだろう^{註30}。こうした変化を促す契機となったのが「アングラ・ポップ」での体験ではなかろうか。「海老忠」に設置された「花魁シリーズ」は、平面から立体へ、さらに環境作りへと移行する過渡期の作品と位置付けられるだろう。画面に塗られた蛍光色も、ブラックライトを照射することで、周囲の暗い空間に放たれる効果を確認することができた。さらに、新収蔵品には、1969年に篠原が渡米した後の作品10点も含まれている。これによって、既収蔵品である大画面の絵画《パンク通り》(1986-87)に至る画業をおおよそ辿ることができるようになった。

一方、小島信明は、1964年の初個展(椿近代画廊)から1966年の第2回個展(村松画廊)にかけて紅白の布を被った等身大の立像のシリーズを発表し、それは作家の代表作となった。当館では、このシリーズに含まれる作品を収蔵しており、そこに新たに「海老忠」から寄贈されたのが、立像の小品2点と平面3点である。小品の立像は、前述のシリーズに連なるものとみることができ、均整のとれた身体と布のドレープが際立つものである。等身大のものと小品とは、制作方法やモチーフはほぼ同一であるものの、見る側の視線の向かう先が異なる。前者では、上半身を覆い横に大きく張り出した布にまず眼が奪われ、その溶けた鉛のような表面を眼でなぞりながら、その中に隠されたものを見ようとする。それに対し後者では、美しいバランスをもった立像全体が眼に収まり、改めて布を注視する。観る者の視線を誘導するこうした仕掛けは、立体に限らず、新収蔵品となった平面にも認められる。うっすらと見えるが判然としない図像や、トレーシングペーパーから透けて見えるもの(隠されているもの)、主のいない椅子とジャケットだけが描かれた画面。そこには、作品発表当初から小島が意識し続けてきた、見る／見られる、見える／見えない関係が交錯する未分化な状態が追求されているといえるだろう。それを辿るべく展示では60年代初頭からの資料や個展発表時の写真も紹介したが、そこに新収蔵品が加わることで、小島の作品に通底する意識がより浮かび上がってきたように思われる。

篠原、小島両作家の新収蔵品を既収蔵品や資料とともに展示したことで、60年代後半の制作における作家の関心の在り処が垣間見えたように思う。篠原においては、人の眼をいかに惹きつけ、自分をそして作品をアピールするか、そこには目まぐるしく変わる流行にも敏感に反応する貪欲さが宿っているだろうし、小島においては、見ることの欲望を作品のなかでどう喚起させるかという関心が強く働いているだろう。そうした作家の関心を刺激するのに、60年代後半の新宿や「アングラ・ポップ」のような場が少なからず作用していたのではないだろうか。

5. 結び

美術館に作品が収蔵されると、作品の来歴とはまた別の歴史が展示等を通じて編集される。東京都現代美術館においても、開館以降約10年間、「日本の美術、世界の美術—この50年の歩み」と題して、戦後美術の通史を伝える常設展示を行ってきた。それは、前身である東京都美術館において10年単位でその時代の美術動向の特徴を把握する展覧会での成果が前提になっている。収蔵作品を美術史的に位置づけることは美術館の役割であり、現代美術館であればこそ、その歴史化に取り組むことは重要な意義をもって来る。一方で作品には、そうした位置づけとは別に、それまで辿ってきた固有の時間がある。作品が本来もっている歴史を美術史的な位置づけのなかに僅かでも反映させ、重層的な視点から作品を捉えてみたいという意図をもって、今回の「クロニクル 1966—| 拡張する眼」展を行った。1960年代後半の美術動向は、「見ること」を起点に、鑑賞のあり方や芸術概念への問い直しと拡張を図り、つくり手と受け手の固定化した関係をゆるがして新たな回路を拓いたといえる。それは現在の美術を取り巻く状況にも連なるものであろう。今後も常設展示等において、これまでの当館の通史的な取組を基盤としつつ、より多角的に作品を捉える方途を探っていきたいと考えている。

註

- 1.小國氏のご遺族の中村美恵子氏による(2013年7月18日、聞き取り)。
- 2.開店時期について、川村幸雄「ゴーゴーを主体とした喫茶レストラン—新宿アングラ・ポップを設計して—」『商店建築』第13巻第2号(1968年2月号、pp. 65-76)に、開店3週間との記述があることから、1967年末か翌年初には開店していたと推測する。黒ダイ見「肉体のアナーキズム」(grambooks、2010年)の年譜(p. 80)には、1967年開店「日本初のサイケデリック・ゴーゴー・クラブ」と記載されている。
- 3.篠原有司男氏によれば、小國氏とは60年代後半からのつきあいであり、小國氏は、小島信明氏とともに信楽で焼き物を作らせたこともあったという(2012年5月18日、聞き取り)。小島氏によれば、小國氏とは60年代に知り合い、篠原氏と共に気に入られて作品購入に至ったという(2012年5月18日、聞き取り)。
- 4.前掲2、「商店建築」p. 67。
- 5.前掲2、「商店建築」pp. 66-67。
- 6.原広司「不確定を培養する街<特集 新宿 巨大なアミーバ>」『朝日ジャーナル』第9巻第54号(1967年12月31日号)pp. 12-18。
- 7.深作光貞「新宿考現学」角川書店、1968年、pp. 68-82。深作光貞「新宿」『中央公論』第83巻第8号(1968年8月号)、pp.250-259。前掲2、「肉体のアナーキズム」pp. 222-224、482-485では、1967-69年の新宿について特記されている。
- 8.山口勝弘「融解する<時評>」『商店建築』第13巻第2号(1968年2月号)、p. 13。
- 9.内装については、前掲2、「商店建築」pp.66-76に図面や原栄三郎による店内の写真が掲載されている。また、下記には、写真と図面を中心に再録されている。『商店建築デザイン選書1 話題の喫茶店』商店建築社、1970年、pp.109-113。川村氏は、「アングラ・ポップ」以前に、青山の「クレージースポット」、新宿「ジアザー」の2店舗の設計に関わっており、これらの店舗でも金網を用いたメカニクなデザインで内装費をかけずに、客が主体となるような店を手掛けていた。前掲2、「商店建築」pp. 66-67。日向あき子は、川村氏の設計を「アングラ方式」「サイケデリック調ミュージックホール・タイプの元祖」と記す。日向あき子「人 川村幸雄氏<PICK UP デザイン/建築>」『芸術文化』第21巻第8号(1968年8月号)p. 56。加えて、川村氏によれば、当時の流行からポスターを扱う店が新宿にあったことから、物販と装飾を兼ねた輸入ポスターが店内に置かれていたという。小平氏によれば、こうしたポスターの影響もあり、「アングラ・ポップ」のチケットやマッチのデザインは、「反対色」を用いてサイケデリックな感じをだしたという。加えて、川村氏曰く、篠原によるオブジェが飾られたこともあったという(2013年7月18日、聞き取り)。
- 10.前掲2、「商店建築」p. 66。中村氏によれば、R&Bのレコードがアメリカから輸入され、中村氏自身が選曲することもあったという(2013年7月18日、聞き取り)。
- 11.中村氏、川村氏、小平氏による(2013年7月18日と31日、聞き取り)。小國氏は電気関係に精通していたという。「サイケ・バーで陶酔する男と女」『アサヒ芸能』1968年5月19日号、pp. 32-35では、当時の店内の様子が記されている。
- 12。「若者のための『派閥』案内」『平凡パンチ』第230号(1968年10月28日号)、p. 17挿図。刀根康尚「大衆と芸術の接点<今月の焦点>」『美術手帖』第305号(1968年12月号)、pp. 32-33。
- 13.前掲2、「商店建築」p. 68。
- 14。「サイケ……この奇妙な色・音・形 幻覚芸術が生んだ映画、服飾、広告界の流行」『週刊朝日』第73巻第13号(1968年3月29日号)、pp. 118-121。大崎記者「機械はくずれ 言葉は終わり……<サイケデリックへの招待>」『アサヒグラフ』第2302号(1968年4月5日号)pp. 44-45。同誌pp. 36-43、53-55には、ショーの写真掲載(撮影：佐久間、森田一朗、石黒健治)。「幻覚芸術は何にを生み出すか」『映画評論』第25巻第4号(1968年4月号)、口絵(撮影：中原淳)。「女教師から『アングラの女王』へ サイケデリック・ショーに出演する、伊藤ミカさん(31歳)の生活信条」『女性セブン』1968年4月17日号、pp. 42-45。「特集アンダーグラウンド サイケデリック ハブニング」『芸術生活』第21巻第6号(1968年6月号)、口絵(写真)。金坂健二、数又紘一、梅原京子、中平卓馬(編集)『アンダーグラウンド・ジェネレーション』ノーベル書房、1968年、pp.86-94(写真：深瀬昌久、渡辺眸、中原淳)。末永蒼生「しんじゅく——ポップランド」末永蒼生・中村政治編『ウルトラ・トリップ 長髪世代の証言』大陸書房、1971年、pp.31-35。下記文献では、インターメディアとエクスペンデッド・シネマの観点から、この「サイケデリック・ショー」について考察されている。Julian Ross, “Beyond the frame, intermedia and expanded cinema in 1960-1970s Japan”, pp. 218-222, <http://theses.whiterose.ac.uk/7608/>。また、このショーに言及したものとして、西村智弘「インターメディアとサイケデリック」連載：日本実験映像史25>」『あいだ』第112号(2005年4月20日号)、pp.33-39、前掲2、「肉体のアナーキズム」、pp. 227-228がある。なお、同書年譜(p. 94)では、「2.13-2.14 サイコデリシャス#1 インターメディア・ピース」となっている。また、『SHUZO AZUCHI GULLIVER EX-SIGN』[展覧会図録](滋賀県立近代美術館、京都新聞社、2010年)所収の年譜(p. 217)には、「2月 アングラポップ・サイケデリックシリーズ No.1 Cinema feel in『映画的環境』(14-15)」と記載されている。
- 15.前掲14、「アサヒグラフ」、p. 45
- 16.宮井陸郎(構成)、ムトウ痴味(ルポ)、中原淳(写真)「街を占領したアングラ文化」『毎日グラフ』第21年第21号(1968年5月26日号)、pp. 11-22。前掲14、「アンダーグラウンド・ジェネレーション」、pp. 87-88, 93(写真：中原淳)もこの2回目のショーを撮影したものと推測する。前掲14、「SHUZO AZUCHI GULLIVER EX-SIGN」の年譜(p.217)には、「3月 サイコデリシャス(アングラポップ・サイケデリックシリーズ No.2) (7)」とある。前掲2、「肉体のアナーキズム」の年譜(p. 94)にある「1968.3.7 サイコデリシャス#2 インターメディア・ピース」がこれに相当するものと思われる。
- 17.前掲7、「中央公論」、pp. 250-259。佐藤重臣「アンダーグラウンド史略」『アンダーグラウンド・ジェネレーション』、p. 84。金坂健二「アングラの発生史略」『幻覚の共和国』晶文社、1971年、pp. 187-194。
- 18。「アングラの町 新宿 前衛風俗の花ひらく 漂う独特のふんいき」『朝日新聞』1968年3月3日、第20面。前掲12、「美術手帖」、pp. 32-33。
- 19。「幻のブラックフェスティバル・新宿番外編」1968年10月13日-20日、ビデオ(サイレント、モノクロ)、撮影：黒木直哉、構成・制作：末永蒼生。10月21日の国際反戦デーを前に行われた。前掲14、「ウルトラ・トリップ 長髪世代の証言」、pp.36-37。秋山祐徳太子「新宿番外地、ブラック・フェスティバル」『通俗的芸術論』土曜美術社、1985年、pp. 86-89では、店内での乱闘騒ぎで中止になったとある。機関紙『UNGRA POP』第00001号(1968年10月15日号)には、この「ブラックフェスティバル」に関連した、末永、秋山らのテキストの他、日向あき子、ガリバー、ちだ・うい、石崎浩一郎、篠原有司男らが執筆している。このほかに「アングラ・ポップ」で開催されたものとして、前掲2、「肉体のアナーキズム」の年譜(p. 93)では、「1968.1.25 <ゼロ次元><告陰>の儀式」が挙げられている。

- 20.この科白は、唐十郎が1968年6月29日に花園神社で行われた状況劇場の公演「由比正雪」の最終日に撒いたビラ「さらば花園」に書かれている。ビラは、「フーテンのたまり場となり新宿の風紀を乱す」という理由で花園神社側が紅テントの追放を決定したことに対するもので、唐は花園でのフーテン集会に参加、その後フーテンたちは新宿駅東口交番に投石した。「新宿泥棒日記」では、亡霊公演として「由比正雪」が上演され、ラストシーンにはこの東口交番への投石事件が映されている。劇団状況劇場編『状況劇場全記録 写真集唐組 Karagumi』パルコ出版、1982年、p. 68。大島渚プロダクション『新宿泥棒日記』[DVD]紀伊國屋書店。大島渚『「新宿泥棒日記」のシナリオについて〔抄〕』『新宿泥棒日記』[解説パンフレット]、pp. 5-7。前掲2、『肉体のアナーキズム』、pp. 484-485, 99(年譜)。
- 21.「危険と非行がいっぱい 警視庁消防庁『アングラ』取締り」『朝日新聞』1968年7月10日、14面。前掲2、『肉体のアナーキズム』、pp. 484-485。
- 22.前掲9、『商店建築デザイン選書1 話題の喫茶店』、p. 109。その後小國氏は、モダンジャズの店「ソールイート」やミニコミスナック「ヘッドパワー」を開き、川村氏が店舗設計を、小平氏がデザインを手掛けた。「今月のデザイン』『店舗デザイン』第2巻第4号(1970年4月号)、pp. 57-61。「アングラ・ポップ」に続く当時のゴーゴー・スナック(「アストロ・メカニカル」「キラー・ジョーズ」「ゴーゴースポット・パニック」等)については下記を参照。「特集2 ゴーゴースナック」『商店建築』第13巻第11号(1968年11月号)、pp.87-129。
- 23.「酒肴どころ 海老忠」『商店建築』第13巻第7号(1968年7月号)p. 91。
- 24.川村氏による(2013年7月18日、聞き取り)。
- 25.川村氏による(2013年7月18日、聞き取り)。天井部分に繋がる作品は現存せず。
- 26.詳細は『平成25年度東京都現代美術館年報 研究紀要第16号』、p. 58。
- 27.詳細は『平成26年度東京都現代美術館年報 研究紀要第17号』、p. 73。
- 28.詳細は『平成26年度東京都現代美術館年報 研究紀要第17号』、pp. 47, 59-62。
- 29.篠原有司男「いかに売り出すか」『デザイン批評』第4号(1967年10月号)、pp. 100-104。
- 30.原栄三郎、藤枝兎雄、篠原有司男『空間の論理—日本の現代美術—』プロンズ社、1969年、口絵に作品図版掲載。

「MOTコレクション つくる、つかう、つかまえる—いくつかの彫刻から」関連プログラム 「高柳恵里の作品について—対談：高柳恵里×蔵屋美香」採録

本稿は、2014年1月13日に東京都現代美術館で行われた、高柳恵里氏(作家)と蔵屋美香氏(東京国立近代美術館美術課長)の対談の採録である。

当館では、平成26年度第3期MOTコレクション第2部として「つくる、つかう、つかまえる—いくつかの彫刻から」を常設展示室3階にて開催した(2013年10月3日～2014年1月19日)。当展示は、高柳恵里(1962-)、富井大裕(1973-)、金氏徹平(1978-)の3名の収蔵作家の仕事を特集として取り上げ、1960年代以降の国内外の立体、写真とともに展示することで、いわば彫刻というものを梃としてその体験についてあらためて考えることを試みたものである。とくに3名の作家に関してはいわゆる素材やメディアの選択において一見共通する部分も指摘されるが、その一方で、個々の差異とそれぞれの価値の在り処の実際を見てみるのが目指された¹²。本対談はその関連企画の一つとして開催されたものである。

3名の作家のうち最もキャリアの長い高柳恵里は、身近な素材を独特の扱い方で提示する制作で知られる作家である。1986年の個展以降、美術館での個展なども含め継続的に発表を行ってきた。その制作は、常に自身にとってのリアリティ(「生活の中で出会う生々しいもの」)を端緒とし、その都度関心を惹かれた出来事・物事の形態と自身との関わりを探っていくものといえる。《スワンの午睡》¹³という作品を例にとれば、道端で見られた古布の佇まいに対する作家自身の気づきを発端に、1枚の湿った雑布を扱いつつ、その在り様の一々を確かめ、自身との関わり方を見極めて行くプロセスを核として作品が成立していく。いわば作家自身の気づきの現実を掴み取ろうとするその制作は、出来合いの方法や内面化された規範といったものを頼りとせずに行われるため、最終的に生まれる作品の外観は多様であると同時に、従来のジャンルや既成の価値判断の枠を自然に逃れる性質を持つことになる。身の回りから採られた素材や外観は特に90年代以降の美術の特徴とされる「日常性」という鍵語によって語られることも多いが、制作の実際は、その足場の自明性を先ずもって前提としないラディカルなものであった。作品に見られるこういった態度は容易に捉えがたく、言うならば、「手がかりをつかんで所在の明らかでないものを探し求める」という意味において、物と自身のかかわりを「たずねる」という行為に近いものと言えるだろう。

当対談は、このような性質を持つ高柳の仕事の全体を振り返るものとして企画された。対談者の蔵屋美香氏は、2001年に高柳を含めたグループ展「美術館を読み解く：表慶館と現代の美

術」(東京国立博物館 表慶館、2001年1月23日～3月11日)を企画、作家の発表の初期よりその経過に注目してきた一人である。対談は、高柳の自作を時系列に追いながら、とくにその制作の動機や成り立ちを丁寧に解きほぐすものとなった。また、作家の述べる「解放」や「意志」、「自由」あるいは「攻める」といった語からは、気づきを発端としあらゆる前提や限定を除いたところで対象(あるいは自身)に向かうという、真に自由を問う思想が制作の要諦であることが認められるだろう。本対談は、高柳作品の考察において貴重な見解を得る好機となった。

なお、本稿は対談の書き起こしをもとに三者(高柳、蔵屋、鎮西)で加筆したものである。

快く対談を引き受け、掲載の許可をくださった高柳氏、蔵屋氏にあらためて感謝したい。(鎮西芳美)



図1
「MOTコレクション つくる、つかう、つかまえる」展示風景(高柳恵里)
撮影：椎木静寧



図2
「MOTコレクション つくる、つかう、つかまえる」展示風景(高柳恵里)
撮影：椎木静寧



図3
《スワンの午睡》1997年/雑巾/8.5×9×11cm/東京都現代美術館蔵
撮影：山本糾

—

蔵屋美香: よろしくお願ひします。今日は高柳さんが作品のライドをお持ち下さったので、基本的にはそれをもとにお話をうかがっていききたいと思います。いま展示されている作品についてももちろんお聞きしたいのですが、もう一つ、高柳さんがこの20年ほどやってこられたことの系譜を一度きちんとたどってみたいと考えています。1980年代終わりから90年代初頭にかけて、作家としてデビューされてから、今にいたるまで、高柳さんは、流行やムーヴメントとは全然違う作品を一人ですっと作り続けてこられたという印象があります。でも、20年見続けてきて、いつも狐につままれたような気持ちで帰るといふか、面白いと思ひながら理解がどんどん横滑りしていくような実感を持ってもいます。それは高柳さんの作品の重要な特質だと思ひるので、そのあたりの謎が解ければいいなと思ひます。

高柳恵里: いま映っているのは、91年に早稲田のギャラリーで発表した作品になります⁴。私は、学生時代は美術大学の油画科にいまして、美大を知っている方はご存知かもしれませんが、当時、1、2年の間は油絵の課題をこなして、3、4年になると自由に自分の作品を作るという感じでした。ですので、最初は普通にキャンヴァスを前にして制作をするということを行っていました。絵を描くことも見ることも好きでしたので何となく描き続けていたような感じです。ただ、それなりに絵画がいい感じで仕上がってきたと思ひて毎回筆を止めるのですが、常にモヤモヤしているところがありました。果たしてこれは本当に私が判断して完成を決めたと言えるのだろうか。どこか、既に学習してきた絵画はこうあるべき、といったことから判断しているような、私が知っている、と言うより他の人が見つけた価値でもって完成はこうあるべき、と決めているのではないか、といった気持ちがどんどん強くなって、無邪気に描けなくなっていくような具合でした。そんな訳で、徐々に絵を描く、ということから離れて行きました。3、4年になり課題もなくなって、学生でしたので身勝手なことがいっぱい出来るという状況でもありましたので、何か既にある基準でもって「これが良し」とされる、あるいは「これは良くない」とされる中で制作するのではなく、誰も別に良いとも悪いとも言ってくれない場所でやってみようと、私自身もそれが何であるのか分からないというような状態の中で、果たして価値を見付け

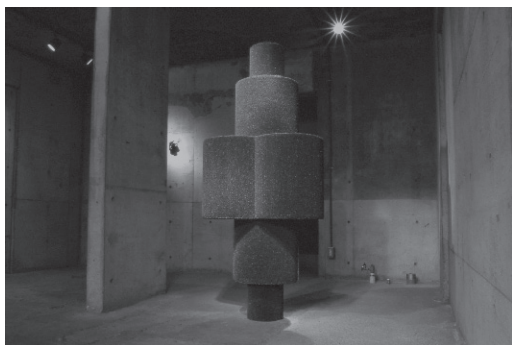


図4
《untitled》1991年/人工芝、発泡スチロール/75×81×180cm/ギャラリーNWハウス(東京)展示風景/撮影:高馬浩

ることができるのだろうか、様々な方法を探るようになりました。結局、学生時代はそんなことで完成度のあるような作品はほぼ出来なかったのですが、キャンヴァスに向かっているときと比べて、気持はずっと清々しくいられました。例えばこれは卒業して20代の終わり頃の作品で、人工芝を使用しているのですが、一般的に言うところのいわゆる美術の素材として用いられない物を敢えて扱うことのほうが、人の力を借りずに自分で価値を判断することが出来るのでは、といった流れのなかで出てきたものです。もちろん、この当時でも色んなマテリアルは登場していましたが、下手すれば常套手段になる場合もありましたが、そういったことは全く離れたところで、私にとって、この素材が作品として果たして良いとも良くないとも言えない状態から始められる、ということとして、このときは人工芝を選びました。

また、なぜ自分はこのかたちを良しとするのか、と言ったような、自分が決定をする、ということに疑問や違和感を覚えてしまうような状況でもあったので、かたちについても、その辺にあるような記号のようなかたちをそのまま持ってきて、それを組立式に積むということをしています。「この形態を選びました」ということではなく、私自身の思考があまり登場しないようなやり方かたちを決めたいと思ひていました。そういう風にするので、私自身、自分で思い込んでいるような美術的な表現からその都度解放されていくようなところがありました。

その後も、このようなことをずっと繰り返してきたに過ぎないのかもしれませんが、その時々で徐々に扱う物が変わっていったということなのかなと思ひます。

蔵屋: 高柳さんを20年見ても分かった気にならないのは、一つには、出来上がった物がどんどん姿を変えていくからだと思ひます。立体になったり写真になったりとその時々で異なるので、それが一貫した高柳像を持ちづらいつい印象をもたらすのかな。しかし、良いとも悪いとも判断できないものをつくる、というシステムが基本で、そのシステムに乗っかっていろんなタイプの作品が現れる、と考えると、見かけ上の違いとは裏腹に、実は驚くほど一貫性があると言ひことができそうですね。

高柳: はい。ただ、そのあとの作品がまた変わっていく一つの要因として、周りからの反応に対する違和感ということもありました。例えば先程の人工芝の作品など、それを見て下さる方々の反応なのですが、そこで受けるインパクトのようなものであるとか、色や人工的なものの魅力やデザイン的な要素について話して下さることが多くて、そのように捉えられているのだなと感じることがしばしばありました。私としてはそういうつもりはなく作っていたし、制作によってその都度解放されたようなものを味わっていたのですが。この作家はこのようなかたちが好きで、こういう素材が好きで、さて次はどんな素材で作るのですか、と聞かれたり、そういうような感じで「面白いかたちですね」とか「面白い素材ですね」というような反応をされたときに、私には「これに應えたくない」という気持ちが非常に強く出てきたわけ

なんです。「こういうつもりでやっているわけではないのに、これに伝えるわけにはいかない」というのもあって。だから、その部分を逆に外してやろうと。

これは丸太でできた立方体がモーターでガーッと回っているものですが⁵⁵、素材のことからいうと、人工芝の素材を選ぶのと同じこととして「動く」ということを選ぶ、ということに近かったと思います。「次の素材は何ですか?」という質問をされたり、そう言うことに対して、素材とは「そういうことではない」という気持ちがありました。で、この作品は、回転することで何か別のかたちが生まれるとか、別のイリュージョンを見せるということではなくて、ひたすら自転をしているだけのものです。つまり、かたち的に変化するわけではなく、ただひたすらやっているということ、それを前にするだけ、というものでした。その辺りのこと含めて全てが素材だろうと。

作品の変化と言っても私にとっては繋がっていることが前提としてありますが、そうやって色々な反応を見て、「前の選択では駄目だったのか、違うことを思わせたしまったかな」と思いながら自分の中で展開していくというところはありました。



図5
《回転ログ》1993年/木、モーター /65×
65×76cm
撮影：志賀伸子

蔵屋：なるほど、見る者が、例えば色やかたちや材質などある解釈をしたことに対して、それをかわすように次が作られる、となると、やはり「高柳さんはこういう作家だろう」という結論はなかなかもたらされないままになりますよね。ところで、いま見せて下さった、人工芝の作品や回転する作品が作られていた頃、私はまだ学生だったので、当時美術界がどのように高柳さんの作品を受け止めたのか、実際のところはよく知りません。例えば「彫刻」というくくりからこうした作品を捉えよう、というような見方はあったんですか。

高柳：そうですね。ただ私は彫刻家というほど彫刻をわかっているわけではなかったのです。でもこんなふうに行っていると、彫刻をやっている方の反応に、彫刻にこういうものがないので、逆に彫刻として新鮮なような、という風な受け取り方をしてくださるところはあって、「彫刻」の中でこういったことをやっているのか、といった捉え方はあったと思います。それに対しては、私は

「あー、そうなのかー」ぐらいに思っていました。でも、じゃあ絵画的かと言われるとそれでもないし。やり方としては未知で手探り、というところでやっていることだったので、あんまりそういう風に捉えられると「いやいや、そういう風に見えるの?」という気持ちはありました。

蔵屋：やはり、今までにない素材の選択や、回転するといった要素が、ある種、彫刻に対するアンチテーゼのように取られていたくらいがあったということなんですね。私が初めて高柳さんの作品を見たのが、1992年、大阪の国立国際美術館で開催された「彫刻の遠心力：この10年の展開」というタイトルの展覧会だったので、実はこの点は気になっていました。いま行われている展示も「つくる、つかう、つかまえる—いくつかの彫刻から」というタイトルですしね。

高柳：そうかもしれない…逆に彫刻の中でやっている、こういったことはやりにくいのかもしれませんね。結果的にやりにくいことが起きているので、そこが目に留まりやすい、ということはあるかもしれないです。私にそういう〔彫刻としての〕意識がないからできる、ということだったのかもしれませんね。その頃の私のアプローチという、例えば作品の大きさみたいなものについても、大きさは本当に身体と関係するのだな—と、この身体に対してどれくらいの大きさであってどのくらいの重さでどう感じるのだろうかとか、大きい物には大きい物なりの作用があって、小さい物には小さい物なりの作用があるということとか、そんなことを考えていました。なので、何となくサイズを決めるとかではなくて、それにはそうであるべき必然的な大きさやかたちがある、という風に思っていたので、ものとしてはそういう立体というか彫刻的な物体ではあるけれど、いわゆる彫刻的な作品に留まることをどこか想定してこのくらいの大きさで作ろうとか、そういうことではなかったのです。そういうところではないところでやっている、という気持ちでした。

蔵屋：いかにも「彫刻」と呼びたくなるようなサイズ感の作品も、全く別の理由からサイズが決定されていたということですね。

高柳：はい。その後の展開で、これは木彫なのですが…⁵⁶。この頃、自分でやりながら何となく素材自体に何を選ぶかとか動くことを選ぶかといったような、その単純さにだんだん物足りなくなってきました。そういうときに、これはいわゆる趣味の木彫的な世界なんですけども、「そのこと自体」というか、そこには型みたいなの、ノウハウみたいなものがあって、その中でそれはそれで非常に熱を入れて丁寧にものや道具を扱い作っていく、ということ自体が妙に気になってきたわけです。そこであらわれるかたちに関しては、例えばその当時、というか今でもあるところにはありそうですが、ちょっとしたヨーロッパ趣味のモチーフを使いたがる感じ、それが情景だったり少女だったりなんですけど、そういう独特にくっついて来るものがあって、それをもって



図6
《MAKIBA》1994年/木、ステン、ニス
/8.5×6×10cm/個人蔵/撮影：山本純

成り立っているというような。しかも趣味で作っているという、そのこと自体、その妙なエネルギー、ということ自体をいわば素材として、例えば人工芝を持ってくることと同じこととして、そういう出来事自体を持ってくる、というような展開でした。制作のなかで私は、自分自身がここでやっている行為は一体何であるのか、ということを色々な方向から自分で探ってみよう、というような気持ちでいました。

蔵屋：ここまで素材として、「人工芝」「動くもの」「決まった型とそれを扱う際の妙なエネルギー」などが出てきました。ふつう作家が素材というときには、材質のことを指しますよね。木だったりブロンズだったり油彩だったりアクリルだったり、「あるアイデアを具体的なかたちにするとき使う物質」みたいな共通性でくられるものなわけです。その意味で、やはり高柳さんは素材というカテゴリーのあてはめ方が他人とはだいぶ異なりますね。

高柳：そうかもしれないけれど、でも、実際に作品において、では作品と呼べる部分がどこにあるのかということをおもったときに、作品というものは、ただ素材の羅列だけで出来ているわけではなくて、その素材をどのようにしているのか、というように、その内容に絡んでくることだと。つまり、単純に素材を変えました、というようなレベルでは素材ということを考えられなくなっていくわけです。私も実際にはマテリアルの表記として「木」とか「アルミ」とか書いてはいますが、そういうことではなくて、「これ」を使ってこのようにするというようなことで、作品としては果たしてどのように出来ているのか。そこでは「これ」をどのように考えたのか、「これ」をどのように扱ったのかというときに、「これ」というのがモノである場合もあればコトである場合もあるだろうと。で、例えばそれらを、そのモノやコトを置き換えたとしても成り立っているか、ということも気になっていました。そうすると、置き換えてやってみた方が、より自分が何をしようとしているのか、したのか向き合える、というような感じを覚えていました。

蔵屋：モノもコトも「素材」として等価で、そこを入れ替えてもちゃんと「扱い」の部分は成立するかどうか、まで含めて「素材」に関わる問題だということでしょうか。

高柳：それはもう、世の中には色々な作品があって、同じような素材を使っている作品は全く違う、ということが起きているのと同じことなのだろうと思うのです。

蔵屋：生け花の作品もこの頃でしたっけ。

高柳：あ、そうですね。それはもっと後になるのですが。生け花あたりになると、もう無茶苦茶複雑になってきて、私もどうお話しすれば良いのか分からないぐらいなんです(笑)。

蔵屋：木彫のときと同じく、ある決まった型の問題を扱っているんですか？

高柳：型、そうですね。生け花の場合、特にしっかりと完成された状態というものがあるので、そこに絡むとどうなるのか、みたいな。それに興味はありました。まず気になったのは、生け花の姿というものが、とても独立したものとして感じられる、というか…。例えば宇宙観みたいなものがある。まあでも、この趣味の木彫の世界の中にだって、あるレベルの完成された宇宙観みたいなものがあるにはあるし。で、一体それは何なのか、そのエネルギーみたいなものは何なのかということ、そしてさらに、そこに私を落とし込むとどうなるのだろうか、私はその世界の全く外側にいるのだけれども、そこに私自身を落とし込むということをしてみようかと…。

蔵屋：木彫だと、カルチャースクールでやっている趣味の教室みたいなのがありますよね。そういうものの作法をまず学んで、それを土台に具体的に作業をされていくわけですか。

高柳：そうです。趣味の木彫の入門書を買ってきて、一から始めていくわけです。

蔵屋：うーん、でもさすがにうまいですよ。

高柳：いや、そんなにうまいというわけでもないんですけど。ただそういう場合に実際「技術」ということにはすごく大事な部分があります。例えばそれをやってみるんだけど、逆に妙な下手さが目立ってその人本人の方が強く表われてしまうと、「このこと自体」というものを見るという風になってくれないんですよ。それより、作った人本人の意志だったり思考だったりというものが見えてきてしまう。だからある意味、手引書に機械的に手順に従ってやってみて、ある程度出来るということが分かったところで「じゃあ、やってみよう」というような具合でした。この頃、籐

を編む作品もあったのですが、いわゆる籐細工の籠の作り方で、こういうのも、本当にそれに従ってある程度出来るということを確認した上でやる、というようにしていました。

蔵屋: さきほど不用意に「うまい」と言ってしまったんですが、正確に言うと、そこまで超絶技巧ではない。でも、技術が足りなくて癖とか味わいみたいなものが出てしまうというレベルでもない。まさに「うまい」「下手」の判断が停止するところで絶妙につくられている感じがします。

高柳: そうですね。たぶん癖みたいなものが出てきた作品というのは、また別の仕組みの作品なんじゃないかと思います。

蔵屋: これは？

高柳: これは回転するものを手を変え品を変え展開させていったものの一つで、キルティングが回っています⁸⁷。で、そういうときに思ったのが、最初キルティングを作るのにミシンを使っていたのですが、どうも本来は手縫いでやるもののようにだと。で、手縫いにしてみると何となく肌合いが違う、手縫いの持つパワーみたいなものが何やら出てくる、と、それをすごく感じたので、ならば敢えてそれを回して見えなくしてしまうことで、逆にもっと力を持つのでは、というようなことでした。そんなようにして、回転するタイプのものの中でも、色々な要素がありました。



図7
《キルトの回転》1995年/パッチワークキルト、モーター/50×50×45cm
撮影：志賀伸子

蔵屋: ここでは手の跡が残っていることを逆に活かして、それを回転によって無化したわけですね。

高柳: そうですね。ただ、ここでも、ある技術的レベルについて、これはこういうものだな、というような、私自身が「こういうものだ」と入っていけるような状態、「失敗したかも」とか「ここはもう少しこうすればよかった」などということについては、あまり気にならないところまでは出来ていないと多分成り立たないものだったと思います。

これはその後、96年くらいの作品です^{88,9}。今回MOTコレクションで展示している中に、雑巾とかボロ布を使ったもので、それらがひからびて固まった状態になっている作品があるんですけれ

ども、それとほぼ同じ頃にやっていた仕事です。その頃、何ていうかどちらかという片隅に追いやられているゴミのようなものであるとか、そういうものにどうも目が行くという時期があって、そんな中でこの様な生の土というものも妙に気になったりしていました。例えば宅地造成中のところに露出した土であるとか。郊外に住んでいたりすると、だいたい舗装されていたりとか、まあ子どものときは泥道を歩くこともありましたが、気が付けばだいたいカバーされていて、ちょっとしたところにも大体そこには草が生えているといった状態で、それがあるとき掘り起こされるとか、何か作業するというときに突然生の土が現れる。そういうものに接して、そこに妙な生々しさみたいなものを感じていました。それとか、雑巾みたいなものがひからびたまま放置されてその辺で乾かっているといった状況で、ふとそれがそれ以外のものよりも魅力的に見えるときがあったんですね。それにはたぶん色々理由はあるんだと思うんですけど、そういう風になってきたときに、まずはそこで何かをやってみる、それで何かやってみたらどうなるんだろうか、ということで色々試してみることにしたのです。やってみるといっても土の場合、ただ泥をグチャグチャと積んでみたり、団子のように固めて積んでみたりとかするぐらいなんです。その後でそれが干からびてくると意外に固くなってそのままのかたちで塊になってくれる。それを前にしたとき、そういったそのままの状態の生々しさというものを作品にしてもいいのかもしれないという風に思えてきたのです。

ただ、土というものは素材として新しいものでは当然なくて、もっと以前から土を使った作品というものはあったし、そのようなものもある程度当然知っていたんですけど、そういう扱い方ではないことをしている、という感触はありました。私にとっての本当に生活の中で突然出会う生々しいもの自体としての土であって、美術作品の中で応用されてきたものとしての土ではないということがあるので、そこで扱い方が大分違うということは起きてきていると思っていました。私自身は、私の記憶の中に

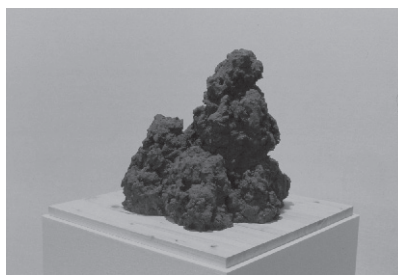


図8
《Mountain》1996年/泥/31×35×32cm



図9
《館》1997年/雑巾/12×13×7cm/個人蔵/撮影：山本糾

ある泥、例えばぬかるみを歩いて泥がびちゃっと跳ねることとか、グチャグチャ触っていると爪に黒く溜まるとか、そういうようにして接してきた土としてそれがあるという状態にしようとしていたし、だから雑巾の場合も似たようなところがあって、いつもこんな風に雑巾が放置されて干からびていくという状況になっていくというような、ただそういうことを私は知っているということがあって出来るようなことだと。ただそこにある魅力というのは何なのだろうと思ったときに、それはどちらかという私側にあることだったんだと。結局そのときに、それ以外のもっときちんとしたものというか、それ以外の価値があるとされるものに対してこのような泥や雑巾に魅力を感じるというのは、逆説的に、私自身が恐らくそれ以外の一般的に価値があるとされている方に向いているかもしれないということに対する疑惑みたいなものが、疑問みたいなものが多分あって、それに比べて、これを前にしたときに、もっと私自身は、何とそういうものに囚われないで接していただけることが出来るんだろうか、という解放感みたいなことが得られるからかもしれないのです。恐らくこれは最初にお話した絵画というものの中で自分が感じていたことと同じようなことなのだと思います。生活していて起きる色んな出来事に対しても、すでにある枠組みを与えてしまいがちになるものだけれど、ここで感じたのは、そういうこととは違う態度でモノと接することが出来るかもしれないという魅力かもしれないかったです。

ただここで、作品として扱ってみようとなると、本当に結構大変になってしまいます。そうは言いながらも「やっぱり雑巾だ」と思ってしまうかもしれないし、「やっぱりただの泥だ」という風に受け止めるかもしれない。だけれども、そうじゃないということがある、と。こんなに其処此処に面白い状況が生まれるということ、例えばこういう感触を持っているとか、押すと硬いとか柔らかいとか、そういう風にして扱っている、やっているときというのはもはや、その辺にある物であるとか出来上がった価値観の中にある物ではなくなっているということがあって、そういうことが起きる、ということが私にとって大事なことだったんだろうなという気がします。

蔵屋: 泥が泥に、雑巾が雑巾に見えているんだけど、それを泥じゃない、雑巾じゃない状態に持って行く、ということでしょうか。例えばこういうものは、具体的にどのくらいの時間をかけて作業をされているんですか？

高柳: かたちづくること自体は非常に早いです。実際に始めてみて、私自身これが雑巾ではなく扱えるようになっていくという状態になって、ただそこで微妙に何かのかたちに見えるとかたちになろうかなと思うんだけど、逆に妙にかたちを意識してしまって「これってこんなことをすると雑巾がこんなかたちになるぞ」みたいな、そっちの興味の方にいってしまうと、この醍醐味は全く台無しになってしまうとは思っていたので、アクロバティックなかたちなり何かを目指してしまうとか、何かかたちと

して見応えのあるものを探求し始める段階になる前に終わらせています。だから、これはこれでいいな、と思うのは、15分とかそれくらいだと思います。そのあとはただ置いて、ひたすら干からびるのを待っているだけなので、最終的に干からびたものがゴロゴロと出来上がって行って、その中から私がそういったことをきちんと感じられるものを選んでいく。変にかたちに走っちゃったなというものもあるわけだけど、それが後で見えてきたりするものは省くとか、そういう風にやっています。

蔵屋: この時期、例えば人工芝の作品の頃に比べて、高柳さんがどんどん日常的なものの方に移行していった印象があります。人工芝などは、まだ日常にないものを作っているという感じがあったかと思えますけれども。このように、日常の中に転がっているもの、例えば雑巾とか洗濯物とかを横目で見ながら、雑巾じゃない、洗濯物じゃない、その状態において扱うという、この方向に移られたのは、何かきっかけがあったんですか？

高柳: そうですね。たぶん最初からそういうことをやっているんだというつもりではいたんだけど、どこか素材を選んでくるというような状態があったのかもしれないんです。そうすると、こういうことでもっと際どくしていかないとその意識というのがはっきりしないのではないかと、ということは思っていました。それでも例えば人工芝の段階でも、それまで「作品とはこういうもの」と囚われていた自分からしてみれば解放してくれた契機ではあったんです。でもどんどんやっていくうちにこれでは解放されなくなるんですね。そうなってくると、もっと本当にそうだと思いついて、というようにあるものというか、意識もせずに自分が決めつけてしまっているぐらいのものについて、それらをいかに違うように見ることが出来るかという、その部分を攻めていかないと解放されないんですね。そういう意味で、その都度、自分にとってちょうどいい状態である、というようなもの、その状態を扱うということにはなっているんだと思います。

蔵屋: 最初の方でも言いましたが、あらわれは違っても、コンセプトはものすごく一貫している。

高柳: そうですね。

蔵屋: ただ、一貫している中で、ここを攻める、という攻め方の精度をどんどん上げて行かれているんですね。人工芝の作品みたいに、言ってみれば日常どこにでもあるというわけではないものを判断停止の状態に持って行くことから始めて、雑巾とか洗濯物とか、ごくごくありふれたもの、もうすべてわかっているつもりになっているものを判断停止の状態に持って行くことへと移行する、という風に。

高柳: それでもやっぱり、そこでの価値というものは私が決めているのだと思います。他者が決めているのではなくて、私が決める、ということでもって起きている、というものだ。そういうことから言えば、この作品における変化の流れというのは必然的にあるのかな、という気もしています。例えば、雑巾でそういうことをしたのだけれど、それを連続して出来るかという出来不出来いんですよね。一度それを経験してしまうと、私にとってそれは、もうある意味そのようなことをしてみる相手ではなくなっているもの。おそらくそれをそのまま続けてしまうと、もっといいようにしてみようとか、違うアイテムだったらどうなるかとか、そういうバリエーションみたいな話になってきて、それは本当にただの造形的な試みのようなものになってしまっていて、本当に私が求めていたようなものではなくなくなってしまいます。そういう風にはなりたくないで、結局もうそれには触れずにいようということになるのです。まあそれは、そのときに自分でやりきるようにする、ということなのか。

蔵屋: まるで焼畑農業ですね。一つの畑の耕作が終わって、土地の養分が失われたら放棄し、次の土地に移動する(笑)。もう一つ、今のお話で面白いと思ったのは、例えば同じように雑巾や洗濯物なんかを使って、「モノ自体に語らせる」みたいな方向性を取ることもできるわけですよね。人間の関与を消し去った後のモノだけの世界を出現させる、みたいな。しかし高柳さんの場合、「私が判断している」という一点がはっきりあるんですね。良い悪いとかいった判断が停止される地点を目指しながら、やはり最終的に私が判断している、ということへのこだわりがあるように思えます。

高柳: 意識してそれを掲げているわけではなくて、所詮そうだ、というところがあるかも。このことに関しては責任を持たなければいけないとか、自分がこう判断したらこういう風になるのだということとか、こうしたらこうなってくるものだ、ということは覚悟しないといけないといった思いがあります。表現物というかわゆる芸術というものの中に私自身が感じてきたことなのですが、それを前にしたときに、それを生み出した人に何が起きたか、というようなことを知ることができる、そのことを何か言葉ではないかたちで受け止めることが出来たりする、そういうことの中に感動があったりする、というような、やはりそこでその人に起きた出来事があるのだということ。それでもって初めて表現物と言っていいのではないかと。かと言って、それが良いと思えるか悪いと思えるか、それは色々な表現物があるからどれも良いとは限らないんだけど、前提として表現しようとしているものの中には表現者に起きた出来事があるとは思っているの、私が制作をしているということは私に起きた出来事が確実にそこにあらわれている状態にしなくてはならず、そうなるから作品としてそこにあっていいと思っているんです。と言っても、起きた出来事が何であるのかということについては、なかなかお話しづらいということがあるんですけども。た

だ、こういうことをこういう風にして、これはこうなったのだというお話しで、何となく何か起きた、ということは感じられるのかなと思っています。

蔵屋: 私はもともとは明治の洋画が専門なので、いつも100年単位ぐらいで美術の推移を考えます。日本の場合、わりと定期的に、人間の作為を超えてそこにモノがあるだけで尊い、という考え方が現れるような気がします。岸田劉生の「在るてふ事の不思議さよ。実にひれ臥して祈らんか」という言葉なんか、そんな感じですね。人間の方を滅却してしまうことの美德というか。しかし高柳さんの場合は、たとえモノが通常の人間の関与を離れて置かれていても、モノ自体が尊いと言う風には決してならず、いつも高柳さんが強い意志を持ってそこに関わっています。

高柳: モノがあるだけで尊い美しいというより、「そのような状態に成る」ということのほうが私にとっては大事なことなんです。岸田劉生なら岸田劉生がそこで作った出来事というのがあるので、彼の中で起きた出来事というのがあるので、だからこそあるだけで尊いと言えるのだ。なので、ことさら言うことはないのだけど、あるだけで尊いと言うとしても、そのように見ることのできる彼の力というものを思えば、そこにそれを判断する岸田劉生の「私」がまずあるのだろうと。

蔵屋: まあ劉生の場合、モノにひれ伏すと言いながら実は全然そうではなく、意志的にモノに関わって無理やり改変する人間の力の方を重視しているので、そのあたりは単純化してはいけないうちですけども。もう少し話を先に進めましょう。これは、99年の《みかん》ですね¹⁰。



図10
《みかん》1999年/みかんの皮、接着剤
5.5×5.5×4cm/撮影：今井康夫

高柳: はい。食べたあとのみかんの皮が干からびるということは、多くの方が経験されていると思いますけど、それを「食べたあとのみかんの皮だ」ということではなくて、そこに断面があるなあ、と。剥いた皮の断面のことです。そのときに、図画工作の世界で小さい頃から馴染みのあるもので、図を切り取ってここにこう「のりしろ」というものがあるって、そして「のりしろ」と書いてある部分をのりでその通りに貼り合わせたら出来ました!というようにときのあの気持ち良さみたいなものがあるじゃないで

すか。それを、そのみかんの皮に見ることが出来たのです。この場合、このみかんの皮の断面が「のりしろ」ですね。そこに接着剤を塗って行って丁寧に貼り合わせていくと、もとのような球体に、前とはちょっと違ういびつな状態ではあるけれど、球体が出来上がっていく。それをやっただけなんです。ただそういう風に「それだけなんだ」というような。かたちを志向するとかではなくて、それだけで出来るものなのだという気持ちよさを感じていました。

蔵屋:それがかたちの問題になってしまうと、美醜の話やフォーマリストティックな質の話になってしまうので、「出来る」ということの方に力点があるのが重要なんです。

高柳:そうですね。だからそういう意味で、こういうかたちだから良いとかこういうかたちだから悪いとかではなくて、おそらくこの行き自体、こういうことにこういう部分を認めるということの価値というもの、それは最初から繋がっていることだと思うんですけど、こんなようなところにこのような可能性を作ることできるというか、そこなんだと思います。そこに私なりの価値を作ったというところで、やっていたんだと思います。

蔵屋:先ほど雑巾のときに、出来上がったものの中から、良いものと使えないものを選別された、とおっしゃっていましたが、それは造形の善し悪しという観点からではなく、この宙吊りな状態がいかに上手に出現させられているか、という観点で選んでいるということですね。

高柳:そうですね。かたちに行くのではなくて、その行いみたいなほうで、それに向かってみた先というのに、「何にもない」ということが大事ではあります。

蔵屋:ここで私なりに一度話を整理してみてもよいですか。高柳さんがデビューされたとき、色やかたちに注目し、例えば新しい「彫刻」というくくりで捉える捉え方があった。そのことから、人工芝や木といった「素材」についてよく聞かれたけれど、高柳さんにとっての「素材」は、別に木やブロンズばかりではなく、回転すること、とか、趣味の型、とか、物質に限定されないものだった。しかもそれら「素材」自体が重要なのではなく、そこに「私」が意志的にどう関わるか、その「素材」をどう扱うか、こそが重要な点である。おまけに、関わった結果として出来る「かたち」は全く重要ではない。いま重要な言葉が出てきましたが、そうして関わった、扱った先には「何にもない」ことが肝心なのだ、と。

高柳:そうですね。ただ、逆に「何かあるな」ということは既に世の中にあるものの範疇に入ってしまったということでもあるんですよ。

蔵屋:やはり、見る者が作品に対して一つのとっかかりを掴むと、いや、そうではないと言われる。じゃあ次でつかまえられるかという、またそうじゃない。で次、次、次…とズレていく。最初からしつこく言っている、理解がいつまでも横滑りする構造を、今日のお話まさに表現していますね。

高柳:何か掴めそうだと近づいても、よく見れば違う、何にも繋がらないかもしれない、という時にこそ、私自身それをすごく見ようとしているし、よく知ろうとしている状態になれているような気がしています。「何にもない」というのは、その一瞬一瞬のそのもの自体、そこで起きている出来事に真摯に対峙することに繋がっているようにも思えるんです。それと、いろいろやっているうちに、こういうことってあるとか、こういうことって出来るんだなと思ったときの私の中で起きる精神的な解放感というのが、やはりすごく大事なことであるんだらうなと感じています。

これは99年のハンカチの作品で¹¹、それと同じ要素があるもので、こちらは綿の白いTシャツが畳んであるという作品です¹²。これは、一つは「アイロンをかける」ということ。まず、アイテムとしてはハンカチだったりかTシャツだったりとか、それもやはりその辺にあるものでした。「その辺にある」ということは結構大事で、わざわざ探したり選ぶというのはその時点で自分の中で操作をしまっているということ。私にとってはしんどいことなんです。そんなことも思わずに手に取れるくらいのものでないと、余計な自分の作為みたいなものを作ってしまうことになる。私はそういうことを逆に非常に気にしているところがあって、それを気にしないと結果的に精神的な解放みたいなものに繋がってくれないですね。何か別の欲望みたいなものになってしまっただけ。だから本当に無理なく持ってこれるようなものであったハンカチだったりTシャツだったりがかちょうど良かったです。それらについては、当然生活の中で充分付き合ってきたものだったので、例えば洗濯をした後で畳んでそれを仕舞うとか、そういうことも知った上で、「畳む」というのはこういう感じかと分かっている中で。まあハンカチはアイロンをかけるけれどTシャツはあんまりかけないかな、というのはあるんだけど、とりあえずそういう風にアイロンをかけるということも知っている。アイロンをかけてビシッとさせておくとか綺麗に畳んで

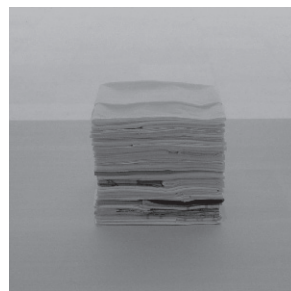


図11
《ハンカチ》1999年/ハンカチ/11×14×14cm/国立国際美術館蔵
写真：国立国際美術館提供



図12
《Tシャツのたたみ方》2000年/Tシャツ/26×27×1cm/株式会社ヒトスギ蔵/
写真：国立国際美術館提供

皺にならないように収納しやすくするという役割みたいなものも分かった上で、それを目的から外すというか…。収納するためとか、使うときにパリッとした状態で使えるようにするとかの、そもそも「畳む」とか「アイロンをかける」とかということの果てにある目的を外してやる、というようなことをしている。そうすると私のやっているこのアイロンがけは一体何なのだろうと思うわけです。最初にハンカチを畳むということも、普通に4つ折りにして畳んでいってできた大きさではなくて、たまたま最初にくち折ったところにアイロンをかけ、それをさらにまた折ってアイロンをかけてきた半端な大きさの正方形で、その次の一枚はその正方形の大きさに合わせようという、それだけを意識して、今度はこっちを畳む、こっちを畳むみたいにしてやっていったので、そのかたち自体についても、そのように一番最初にたまたま決められた規格に従うだけで、自分で操作するようなことなくどんどんやっていく。それと、アイロンをかけてそこをピシッとさせるときは、極力そこだけを見るようにしていました。例えばちょっと離れた反対側を見てしまうとこも合わせないといけなかな、など色んなことが起きてくるわけだけど、そして言ってみれば最終的にはもっと仕舞いやすいようにしなくて、というような、そういうことでもってやってしまうかもしれないけれど、そうはしないで、ただアイロンをかけてここがピシッとするような、今やっているその局所的な部分だけのことを非常に意識して作業するというようなことの繰り返しを延々やるという感じだったんですね。

Tシャツに関しても、こことこの端が合うなどという、ここが合えばここは合わないことになるのだけれど、そっちは見ないから別に構わない。ここはここに合うからそれに合わせてピシッとアイロンをかける。そうやってそれぞれ違う部分に対して次々にそれを行っていくことの結果がこのような折られ方になっているという、そういう、私がアイロンをかける行為自体のことなのだけれど、それまでのアイロンがけへの接し方とは違う接し方をするのができたということがこれらの作品の一番の内容であったかなと思います。

蔵屋:なるほど、目的を生じさせないために、全体を俯瞰することをしないんですね。しかし、何も目的を持たないようにしてこの世界に関わるということは、相当たいへんな企てですよ。その中で、雑巾とかみかんとか、Tシャツとかハンカチとか、目的を持たない関わりのターゲットをどんどん身近なものへ移して行くのは、生きて暮らして行く上でものすごくしんどいことのように思えますが。

高柳:そうですね。でも、やっているうちに思えたことは、普段自分で役割を決めている出来事やものに対しての方が「より攻めがいがある」と。

蔵屋:どれだけしんどくても「攻める」んですね。

高柳:なかなか巧くはいきませんが。ただそれが出来ているときの方が、言ってみれば自分で自分をこのように限定してしまっていることはいかに自分でそれを外すことができるかという、そういうことを実感しているのかもしれない、そこが大事なんだと思います。

蔵屋:まさに意志の力でしか続けられないことのように思えます。一見やわらかい雰囲気の高柳さんの口から「攻める」というアグレッシヴな言葉が連発されることに、ちょっと驚いている方もいるのではないのでしょうか。

高柳:そうですね…。ただ、作品を制作するということは私にとってそういうことであるというか、そうでないと逆に気持ちが悪い、というか…。

では次を。これは表慶館「美術館を読み解く：表慶館と現代の美術」展 p.114参照)でも展示したものですけど¹³、この作品というのは本が作品ではなくて、その中にあるアルミのアームみたいなもののほうで、これについては文庫本用と単行本用と二種類作りました。そのアームみたいなものを本のある頁に挟んで、そのように挟んである状態を「鑑賞する」というような作品なんですけど、そのときにしたことは、例えばこのアームについて角のカーブを適度を作ることによって扱う方の手にもやさしいし本もさほど痛めないようにする、とか。長くそのまましておけば傷まないことはないけれど、さほど傷めないということ、あまり開かずに、ただ中がちょっと見えるぐらい、といった状態にする。まあ言ってみればしおりのなものなんですけど。でもしおりとしては非常に不便なんですね。だから、しおりとしてあるものではない。このアルミの物体というのは、本にやさしくあって扱う人にもやさしくありながら、これは結局本を本でないものにしてしまっている。と言っても、「本」というものは現実としてそこにある。なのでそこに書かれていることを隙間から読めたりもするんだけど、でも本ではないものにする、というようなことが起きています。では、私がここで本のために痛まないようにするとか、扱う人の手にやさしいようにしようとするのが一体何に向かうのか、というような…。これは何と言うか、世の中にある分かりやすい何かに向かうということにはならない、というような状態なんですね。

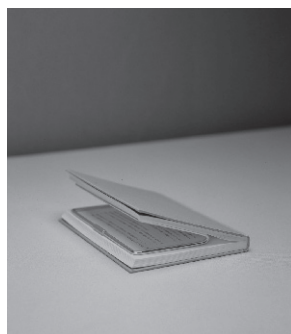


図13
《ブックホルダー（単行本サイズ）》
2000年/アルミニウム/8.8×17×3.8cm/
株式会社 ヒトスギ蔵/撮影：上野則宏

蔵屋:まさに、向う先に「何にもない」やさしさの横溢ですね。

高柳:何にもつながらないのだけれど、そのためにかなりエネルギーを使っている、気を使っている状態です。

蔵屋:さて、次に《容器、充填物》、《相互関与》これも表慶館で展示されました。《置物セット》、これは今回も展示しているものですね¹⁴。

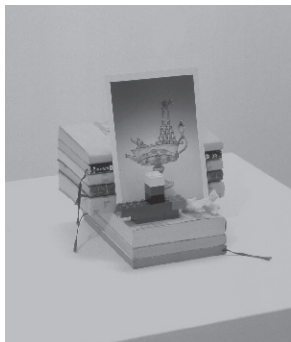


図14
《置物セット》2002年/文庫本、絵葉書、
レゴ、珊瑚/19×19×19cm/
東京都現代美術館蔵
撮影：志賀伸子

高柳:はい。これも、ものを持ってくるということ、アイテムを選ぶということがあるけれど、先ほどのTシャツのときと似ているところもあって、これについても、本当に自分でこれを使いたいとかこれを使ったらどうなるかなという意図から持ってくるのではなくて、その辺に置いていたとか、偶然あったというようなものをただただ持ってくるという具合でした。で、それくらい他愛もなく扱えるというような、そういうものを前にして、まず、きちんと積んでみよう、としてみるんです。それは全く造形といった感覚ではなくて、ただ本をきちんと積んでみたらどうなるのか、みたいに。ただそれをやりながらも、この下の本の上に別の本を乗せるときに、どれくらいが程よいかみたいなことを判断している自分がいるわけなんです。その上に、このたまたま持ってきたポストカードをここにこう立てかけられるなあみたいな、立てかけてみようかな、みたいな。で、この小物たちは、ポストカードの押さえにもなるけれど、ではどの辺に配置しようみたいなことを。そんな微妙な位置を自分で判断していると思ったときに、まあそれは私自身のいわゆる趣味やセンスや好みでもあるんだけど、もっと言うと例えば絵画の作品の中でここにこんな色がきたらこっちにはこんな色が欲しいとかここにこういうタッチが欲しいとか、そういう判断ですね。言ってみればそれに近い出来事がこの中で起きている。で、私としてはその出来事というのを、非常に「他愛がない」ということとして扱いたかったんです。まあそれというのは、私の中で培ってきたもの、いろいろ見聞きして学んだ出来事であったり、または環境だったりとかそういうものによって培われてきた感覚であったりするんだろうけれども、それというものはある意味非常に危ういもので、たぶんどんどん変わるもので、そんなにそれを「あて」にするというよう

な姿勢ではどこかいたくない。恐らく、そのときに出てきたあるアイデアというものをあまり大事にしてしまうのはとても危ういし怪しかったりするだろう、というような感覚がどこかにあって、だからそのことをいかに他愛なく扱えたかどうかということにおいて、この作品は他愛なさを他愛ないままに見せてくれるというところに良さがあるように思えたのです。さらに、それぞれ私なりにこれは本当にこの位置が良いなあ、と判断して決定したその時点での微妙な位置というものをがっちり測って記録を残して図面を作るんですね。で、この作品はこういうものなので、保管するときには全部バラされた状態なのですが、それをまた作品として展示するときには、またその図面に従ってそれぞれの位置を決めるということをするのですが、それは、本当にそのときの嗜好や趣味やセンスと呼ばれるようなもの、感覚みたいなもの、といった他愛もないものに一生懸命合わせる、というような作業になるのです。そのときはこれを良いかたちにするというよりも、きっちりと図面に従うことで、そういうものを保持しようとする姿勢だけがそれを成り立たせてくれることになる。それは例えば、恐らくどれだけ大事なものであっても、扱い方によって物は壊れてしまうもので、壊れてしまうものを壊さないようにするにはそれなりの意志というものが必要で、それがあってようやく残っていくのだというところがあるなということを常日頃すごく感じるの、これもそのようにしてそれでしか残っていないものとして在って欲しいというところも。良いかたちになるからとか、そういう目的でもっては再現されない。ただただ、これはこういったものでこうなっているのできちんとやらなければ、といったことだけがこれを残してくれる、という良さがあるんです。

なんですけど、この作品が出来たのにはこのような流れがあったということで、それをやるんだということでこれが出来たわけではないんですね。やりながら「こうあるべきだな」ということを何となく自分の中で思っていて、あとから思えば今お話したようなことになっていたのです。

蔵屋:最初から善し悪しの判断停止、という話が出てきていますが、ある意味でこの作品は、判断自体を材料にしたようなものと言えるでしょうか。どこかで学んで身につけてしまったその判断をまことに他愛なく扱い、かつ再現するときには、根拠のわからないその判断に厳密に従う、という。

高柳:自分の中である意味怪しく存在しているというものに、ちゃんと向き合わなければ、とも思うわけですよ。はっきりとこういう風に学習したからこうしているというものでもないぐらいに、例えば家の中でちょっとこれをここに置いてみたけれど、ぐらいなことのその理由みたいなものとか。そこには恐らくきちんと理由があるんだろうけど、そんなにはっきりと分析することはしないし、出来ないかもしれない。でもあるというのはあって、それはそれできちんと向き合いたいと思うんですね。

蔵屋: 自分の中に潜む理由のわからない判断を、それそのものとして直視するんですね。

高柳: そうですね。何と言うか、幻想の類いであるとか、一般的にいい加減に扱っているかもしれないようなことも含め、そのことをどのように自分が受け止められるかというような感じでした。

蔵屋: こちらはカーテンの作品ですね。

高柳: はい、いま1階のエントランス部分で展示しているんですけど¹⁵、カーテンの自由というものを考えてみよう、というようなことなんです。1年ぐらい前から、「自由」という名前を付けた作品がいくつかあるんですけども、「そのものにとっての自由」を考えてみようというようなことをしています。ただ「そのものの自由を考える」ということは、まずそのものがどういうものかということ私なりに理解しなければならぬ。というのと、それにとっての自由とはどういう感じであると私は判断するのだろうか、というように、私の自由観みたいなのが反映してくるといったことだったりとか…。最初このシリーズの作品は、紙管と言うのですが紙の筒を使ったもので始まりました¹⁶。紙管とはよく生地屋さんとかで芯棒に使っているようなもので、そういうのが何気なくまた作業場に放置されていたりしていたのですが、そこからまあ長さはいろいろあるのですが「5本だ」と決めて持ってくるのです。そのときの紙管の扱い方というのは、演劇の監督が役者に役を付けるような感覚に近いのかもしれないです。例えばそういうときというのはもちろん役者は人間だからそれぞれに個性があるので、それらを踏まえた上でこういう役を付けるのか決めていくことになる、それでもって一つの作品というものをかたちにしていくという。その作業とちよつと似ているなど。相手が人間だから思うようにいかないとか、こういう性格の役者だからこそこういう役が出来るだとか、いろいろと

それなりの出来事が起きるだろうけれど、そういうこと全てをどのようにうまく整えていけるだろうかとか、そこで何かをかたち作っていけるかという、その辺が非常に難しいことだろうなということはあるんですけど。で、私は紙管自体をまるで人であるかのように一本一本が独立しているというようなものとして対峙しようと思いました。私は私で独立しているし、相手の紙管も一本一本で独立している。そこで私は、この紙管たちにある種の振る舞いをするを与えて、というか、こうするとどうなるかということ、それぞれの紙管に役割を与えるということに近い感じでやってみたんですけど、そのときに「自由な振る舞いをする」という役割を与えようということも思ったんです。それは、「自由な感じ」というのを紙管はどう思うのだろうか、まあ紙管は思っていないんですけど、どう思うのかということ私勝手に思いながらやるということで、そういうことをやりながら私は一体何をやっているんだろうと思いますけど。でも、これって何か塀が崩れていくなー、というか、結局ものであれ物体であれ出来事であれ何であれ、それらを私はどういう風に捉えることができているのか、ということに直面することに。そこでは何が起きていたのかとか、それでもって、それにとっての自由を考えるということは、私自身の認識がすごく壊れていくようなことが起きているなという感じがして、そういうことをするというに、何か非常に価値のようなものを感じることができて、紙管だったらとか、枝だったら、といくつか試みていたわけなのです。こちらの「自由な枝」の作品については¹⁷、インテリア・ショップの中で家具などの商品が置かれている所での展示だったので、例えばその様な場所ではサイドボードなどの上に花瓶が当然のようにあるし、演出目的で花が生けられていたりとか、ドライの枝がアレンジされていても当然おかしくない、ということ踏まえた上で、その中での枝にとっての自由な振る舞いというのを自分なりに考えてみるということをしているんです。まず、この空間の中で、枝は花瓶のほうに近寄ろうとするとか、ただ花瓶に寄ってみるけれど別に根元の方から刺さらなければいけないということもないだろう、と思うこともあるかもしれない。というように、どのように枝自身が自分にとっての適切な振る舞いをしようとするのか、ただ棒から逃れたいと思うのか、あるいはどのように勝手に振る舞いたいと思ひ、どのくらいのところで躊躇するかとか、そのようなことを私が想像する、といったような作品です。枝



図15
《自由なカーテン》2012年/カーテン、テープ/サイズ可変/MOTコレクション展示風景
撮影：椎木静寧



図16
《自由な紙管》2011年/5本の紙筒/サイズ可変/藍画廊（東京）展示風景
撮影：高柳恵里

については他のバージョンもあるのですが……名古屋のギャラリーだったんですけど、庭があるギャラリーで、すごく分かりにくいんですけども、庭の植栽のそばで根元を下にして枝を土に刺しているんです¹⁸。このように、同じ枝をそれぞれの場所に持って行っては、その場その場での居場所や振る舞いを自由な身の枝自身はどう決めるか、ここではこんな具合を自由と思い、別のところだったらまた違って…、ということを私なりに考えるようなことをしていました。それは今回のカーテンでも同じようにやっています。これはインテリア・ショップでの「自由なカーテン」ですが¹⁹、やはり、この様なお店では商品としてカーテンが当然のようにコーディネートされているということがあるのですが、その上でそこでの振る舞いというものを私なりに考えています。それと、これは私の家から持ってきたもので、言ってみれば私の家にある定位置というかカーテン・レールからの解放でもあるのです。インテリア・ショップでの展示は去年の前半だったんですけども [TIME&STYLE MIDTOWN(東京)2013.3.4~5.31]、その間の約3ヶ月、そして今回もまた3ヶ月間以上というように、この一年ほとんど我家にいないような、うちから解放された自由に振舞っているカーテンなんです。それでもやっぱり窓辺というかガラスのそばに何となく居ようとするあたり、それは「自由」に対する私なりの感覚なのかもしれないですね。「自由」というのは、自由だからといって何でもしっちゃかめっちゃかやってみる、ということで本当に得られるかということ、そうではないというような。そう簡単なことではないというようなこととか。で、こうい

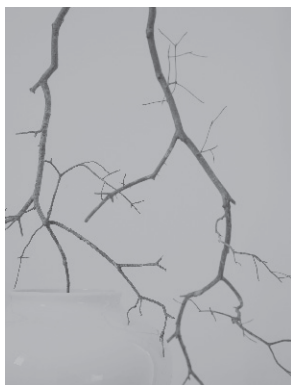


図17
《自由な枝》(部分) 2013年/枝、花瓶/サイズ可変/TIME&STYLE MIDTOWN (東京) 展示風景
撮影：高柳恵里



図18
《自由な枝》2012年/枝/サイズ可変/See Saw Gallery + cafe (名古屋) 展示風景
撮影：高柳恵里

うことをやっていて感じたのは、本当に私がカーテンをどのように認識しているか、何を知っているのか何を知らないのか、ということ。そして、ここでこのことがこれにとっての自由だと思うという、そこには私の判断というものがもろにあらわれてしまうものだなと。場所が変わるということは時間が変わるということで、そのときそのときの私の状態というものが非常に反映されてしまうという恥ずかしい作品なのだと思います。

蔵屋：自由というのは、一般にただしっちゃかめっちゃかであればよいと思われがちですよ。しかし高柳さんの自由観においてはそんなに簡単なものではないと。

高柳：たぶん実際にしっちゃかめっちゃかだと不安になります。おそらく「自由」が結構難しいのは、自由というのには責任が被ってくるので、その責任に耐えられるのかというのがあります。軽く「ちょっと自由」くらいだったらそんな感じでも良いかもしれないけど、もっと真剣に自由になったら「私って一体何?」となったり「そもそも何のために生きているの?」みたいなところからして、どう考えていいか分からなくなってしまうと思うので、そんな現実のなかでは、そう簡単に「自由のイメージ」というだけでは捉えられないかなと思います。

蔵屋：これらは、カーテンならカーテンの、枝なら枝の、単に機能を剥ぐということではなくて、高柳さんにとっての自由ということが反映されながら作られている。《置物セット》も、得体の知れない自分のセンスみたいなものに向き合う、というテーマで、やはり高柳さん自身を突き詰める方向でした。

高柳：その時々でそこを、ちゃんと私自身に突く、ということで、それが私にとって手応えとしてあるかどうかということなんだろう。またそれは、時期が変われば違う部分を新たに突かなければならなくなる、ということで作品は変わっていているのだと思います。

蔵屋：少し違うタイプで、これは山を撮影した作品ですね²⁰。



図19
《自由なカーテン》2013年/カーテン、テープ/サイズ可変/TIME & STYLE MIDTOWN (東京) 展示風景
撮影：森政俊

高柳：これも今回展示している写真作品です。蓼科という長野にある山なんですが、割と標高が高くて百名山にも入っている有名な山なんですけど、そこって付近に八ヶ岳があったり、その辺りは、作品のことでという以前に車で行くことも多いところだったりというのもあって、そこならではの素晴らしい景色もよく知っているのですが、そんな中であるとき、蓼科山というのが妙にぼっこりある感じ、何と云うか飯盛山みたいに、標高があるので色んな所からぼっこりとした部分がいっつも見えている感じ、それは、力が抜けているというか、そんなような印象が何となく残ったんです。そんなことで、この山って何なんだろうと気になり始めたんです。

例えば同じ高い山でもその付近にある八ヶ岳という山は美しい姿でかつて火山だったこともあって峻険な感じで、そういうところはすごく山岳写真の対象としてフォトジェニックなものになることに対して、蓼科山は何と云うのっぺりした凹凸の無さであるか。いわゆるアルペン・ムードを掻き立ててくれるものとは全く違う在り様でいてくれる、という良さのほうを急に感じたりして。そういったときに「これってどこを見るんだろう」みたいなことを思うことができる良さなのかもしれない。で、そんなことを考えてから行動するというよりもとにかく撮ってみようみたいなところから始まりました。撮るにあたってどこから見れば良いのか、ということは確かにあったんですが、では、こっちから撮ってあっちから撮るとどうなるんだろうと思ってやってみることにして…。そこで一体私は何をしているんだろうという感覚にもなりはするんですね。実際結構高い大きい山なのですが、ある面から撮って、そこからほぼ90度、そんなに厳密な正確さは大事ではないと思ったので、ほぼ90度の位置に移動して、その場所からまたその山を撮るということをしたのですが、そうすると、このように大きい山だと車で移動するにもそれなりに時間がかかることもあって、私は一体何やっているんだろうなみたいな気持ちになるんです。ただ、それをしながら非常にある意味清々しさみたいなものも覚えているんです。その行い自体に。それは何なのだろうということを、あとから思ったりもするんです。それはやっぱりこの山にいわゆる「ここが見所ですよ」と定められたところがないとか、私自身が「この山のこれがいい」みたいに決めないで接することができるということなのかと。おそらく八ヶ岳だったり北アルプスの山々みたいなものにカメラを構えたときには、光線だったり雲がかかってきたときの劇的なものを求めてしまいがちだろうと。それに比べてこの山にはそういったことを求めないでいられるその良さみたいなものを感じたわけです。そんな感じでこのときは撮って、またさらに冬場に撮ったのですが、それは、季節の角度も変えてみたいという気持ちからでした²¹。同じようにあるところから撮ってまた90度くらい角度を変えて撮って。そのときはすごく寒かったです。

タイトルを「側面あるいは正面」と付けているのですが、それは、この2枚の関係というのが90度なのでどちらかが側面どちらかが正面と言ってもいいのかもしれないのですが、それよりもどちらが正面でもどこが側面でもいい、ということなんです。と

くにこういふところの山なんて、そのまわりに住んでいる人にしてみれば、いつも住んで見ているところから見える面が正面だと言えるくらいなことで、そのくらいに様々な視点というものがあったりするものだと。そういうことを感じさせてくれることでもありました。この角度がベスト、この季節がベストということではなくて。これがメインですよ、というようなことからの解放なんです。

蔵屋：カッコいい角度のこっちがメインでほかはサブ、というような判断がないところで山と関わるということですね。

高柳：そうです、そうです。ここを見ておけばこの山を見たんですよ、というようなことは決して言わせない。そういうようなところですね。本当は「これが代表的な山で、この山にはこういう写真がくる」というような、非常に分かりやすい在り様に対する抵抗という感じなのかも。

蔵屋：いま展示されている作品の中で、あと触れていただいていない作品を…。

高柳：そうですね…。パイプの作品でしょうか。これは「このようにして知る」というタイトルの作品なんですけれども²²⁻²⁴、本当に何てことのない細いパイプで、その片側にセメントが詰まっている状態ですね。それだけなんですけれども、これを見ると、反対側は穴がもともと抜けているので黒々としていて、逆に回ればセメントが詰まっているということが分かる。これはアルミの



図20
《側面あるいは正面（蓼科）左右》2011年/同寸の2点のフレーム入りカラープリント/〔各〕41.4×52.9cm

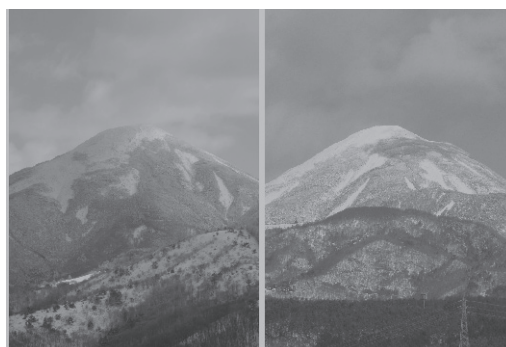


図21
《側面あるいは正面（蓼科冬）左右》2012年/同寸の2点のフレーム入りカラープリント/〔各〕41.4×52.9cm

パイプなので、パイプというものは中が抜けているという性質を持ったものなんですけど、詰まっているということは「これはもはやパイプではない」ということが言えるわけですね。以前に私は蓋のある箱の側面を切り取った《穴箱》という作品を作ったことがあったんですけど、そのときはももとの箱の対面する2面の側面を綺麗に切り取って置いてみたのですが、その状態は遠目には整然と箱があるという感じ。なんですけど、実は側面が抜けている状態で、「箱ではない」というものになっている、ということが起きている。かたちも性質も変わっている。閉じられたものと抜けている状態のもので全然違う。そこで思ったのは、聞いたことがある話で、例えば数学者が宇宙を捉えるときに、宇宙が輪っかの状態、抜けているドーナツ状のものなのか塊なのかで全く違う、と。普通にお茶碗でも、湯飲み茶碗とコーヒーカップとでは性質が違うということ。それは、コーヒーカップには把手があってそこに穴があってドーナツ型で、湯飲み茶碗は塊であると。その二つは全然違うんだ、というようなその視点そのものの面白さに繋がるのかもしれないです。それは、両方とも何かを飲むためのものという点から見れば同じものと言ってもいいんだけど、かたちとしては余りに性質が違った別のものだというふうに、宇宙を数学者の人が捉える捉え方からすれば全く別ものなのだといえるほど、それくらいどこを見るかによってその物体が全く違うものになってしまう感触。そのように視点を変えることによって全く意識を変えることができるということに近いのかもしれないです。箱かと思いきや全く箱ではない。実際箱の用途は失われていて、側面が抜けているので蓋を開けたらパーッと開いてしまいたいな。そのように事実としても箱ではないし、しかも状態として物質として性質が全然違うということが起きている。そのことがこのパイプでも同じように起きます。一方が詰まっているだけで全くパイプではなくなっているという状態があるということ。それと、その片側が詰まっていると言っても、どこまで詰まっているのか見ただけでは全く分か

らないわけですね。まあ私はだいたいこのくらいの量のセメントを入れているということが分かっているけれども。それでも、この物体を見たときに見えない部分の体積というもののが恐らくあるのだろうと、それを何となく感じようと思えば感じることができる。見えない部分の空間のかたちや大きさ、量というものを感ずることができる。だけどそれがどこまでどのくらいあるのかも不確定。そして、おそらく持ってみれば、右と左でバランスが違うので、持ったときの感触があるんだろうなということを想像することもできる。あと実際に、アルミというものはお鍋とか一円玉とかで身近に知られているもので、意外に金属としては軽い物体なのですが、それにしてもここでのアルミと少量のセメントというものが果たしてどれくらいの重さなのか、ということはやっぱり見てもよく分からないという状態。その辺りのことを見て感じるというようなこと。持って感じることもできるけど、敢えて持たないでそれを想像して感じる、ということの方に入っていく作品なんじゃないかなと私は思っています。

—

会場(質問者1): タイトルについて言及がなかったので〔そのことについて伺えればと思います〕。例えば雑巾シリーズだと「宙吊りの状態」をお作りになるためにある程度制限を条件として課しているような面があったかと思います。しかしタイトルは「スワン」や「ハウス」など、具体的なイメージを伴っていて〔先ほどのお話とは〕逆の方向性という印象を受けました。一方で蓼科の写真だと「側面あるいは正面」という風に、結構サービスしているなあ、というか、見方を強制されるようなタイトル〔という印象を受けました〕。タイトルを付けるときの微妙な駆け引きとか葛藤とかあるのでしょうか。

高柳: そうですね。タイトルって結構難しいと思います。最初の頃は、「無題」にしておきたい、というような感じでそう付けたりもしたんだけど、雑巾の頃とかは、手を動かしているところで、イメージを作っていたりちょっとしたかたちが見えてくるから、それならその名前を付けてみようかなぐらいな感じで、タイトルというものを非常に軽く扱いたいと思ったんですね。例えばちょっと「スワン」になってきたと思ったら、「スワン」な感じ、ということでそう付けてみるとか、またそれとは別で抽象的なものの場合もあったし、例えばその頃は泥の作品もいっぱい作っていて、泥の中でもだんだん何かに見えてくるはつきりしないものもあれば、「噴水」みたいなイメージも作ったりと、色々あったんですね。そのように、そのときにそうやってちょっと出てきたイメージというものに従うのだけれど、それに従っていること自体を非常に軽く扱ってみようというところがあって、それは、何とかキャラクターに名前を付けるようにポイポイと付けていくというような感じでした。だからここでスワンについて想ってくださいとか、ここにスワンの姿をみつけてください、といったような恐らくそういう造形の仕方であれば別な名付け方になるかもしれないけれど、そうではなかったなのでそのタイトルを付けて



図22 《このようにして知ること》2012年/アルミ、セメント/個人蔵/1.5×1.5×41.6cm

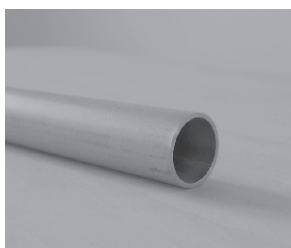


図23 《このようにして知ること》部分 2012年

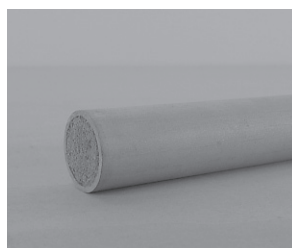


図24 《このようにして知ること》部分 2012年

もいいと思いました。つまりタイトルが重たくないんです。愛称を付けてやったくらいの感じで。作品に色んなタイトルがあるんですけど、あまり一貫性もないし…。そのときはそういうような感じでこういうことだったらタイトルを付けられるな、と思ったんですね。逆に言うと、そのときは、先程言ったみたいな自分自身が果たしてどのような状態でいてどうしてこのことをやっているのか、というようなことからタイトルを付けられる状態ではなかったんです。難しすぎて、自分でも掴めなくて…。

じゃあ今回の写真の作品の場合はと言うと、タイトルの付け方はもっとストレートかもしれないです。私が何をやったかということがそのまま出てくるような言葉、それだったら出来る、と思って付けました。なので、これは明らかにこちらの面、そしてこちらの面なのだ、ということをもそのまま持ってきて付けたんですよ。なんだけれども、それが一体どのようなことになるのか、果たしてそこに何かがあるかというような、それらを示唆するような言葉ではないと思います。そもそもその部分を切り取って持ってきてタイトルを付けるということは難しい。私自身はこの面とこの面を撮りました、とは言っているんだけど、この面とこの面が大事、ということやはりこの作品にはないわけなのです。どっちでもいいじゃないですかみたいなことでもあるわけで。作品の中のほうにあることに対して簡単に言葉は付けられない。だからここでもタイトルは本当にただそこで私がやったこと、というような感じで付けました。

蔵屋: タイトルにも目的を持たせないということなんですか？

高柳: 何かこう、変なことをしてしまっただけじゃないと思って、最終的にこれが一番適切かなと思って名付けるようなところがあるので。それ以上に何か別の方向にいつてしまったりとかではなくて…。

蔵屋: 例えば「無題」というタイトルは、60-70年代から広く使われ出したものだと思います。そもそもは、タイトルから作品の意味を読みとるようなマネを見る者に許さない、という一種の反抗心の表明だったものです。だから、単に「無題」としても、それはそれである美術史的な意味を持ってしまふ。そうではなくタイトルを「軽く扱う」にはどうすればよいのか、という問題ですね。

高柳: そうですね。

会場(質問者2): 日常にあるものを日常とはちがうやり方で扱うということで、お聞きしたいのは、例えば雑巾とか洗濯物とかカーテンとか、普段生活しているときに、どういう風に接しているのかということ。[生活上では] もう二度と正しくアイロンをかけられないとかということもないんでしょうか、何かスイッチが入るといふようなことはあるのでしょうか。

蔵屋: それは皆さん聞きたいところじゃないでしょうか。こんな風にTシャツやハンカチやみかんを攻め続けて、私生活はいつたいていどうなってしまうんだろうって。

高柳: 平凡だと思うんですけど…。ごく普通にやっているからこそ、そこを変えることができるということが大事になってくるんですよ。別の特殊なやり方が得意になってしまったら、もうそれは終わってしまう。すっかり習慣化していて目的なんて意識しなくてもこのようなものよ、と思って見ている状態があるからこそ、このような作品の価値というのが出てくるというのがありますね。

蔵屋: むしろTシャツやハンカチやみかんが普通じゃなくしか見えなくなったら、そこは離れて次の畑に移動する？

高柳: そうですね…。こうだと思っていたものがどれだけ違うかもしれないという疑いを持つことができるかとか、新しいことを発見できるかとか、そういうことの大事さみたいなものをひしひしと感じるところがあって、そういうところに繋がることをしているのではないかと考えています。逆に非日常が日常になってしまったら、「変わった人ですね」みたいな感じで終わるんじゃないかと。それではだめなんです。

蔵屋: 高柳さんが、ここまで詳細にご自分の制作についてお話される機会は、今までなかなかなかったのではないかと思います。その意味でもとても稀有なチャンスでした。しかも、デビュー時の「彫刻」との捉え方とそれへの違和感、という、私の気になっていた点もいろいろかがうことができました。昨今高柳さんは、10歳から20歳ぐらい下の世代と一緒に展示される機会が増えてるように思います。ちょうど、彼らが今やっていることにつながる、少し前からいるお姉さん枠、みたいな位置付けです。例えば今回も富井大裕さんが一緒に展示されていますね。でも、富井さんにはもっと「彫刻」という問題意識が強いように思います。こんな風に、一緒に並んでいても、時系列でいねいにたどれば、今やっていることもここに至った経緯にも大きく異なる点がある。高柳さんが他の作家さんたちと共通している点、全く違う点、そのあたりも今回だいぶ明らかにできたように思います。

(文字起こし、編集協力: 原田裕規)

『美術館ニュース』(東京都美術館発行) 総目次(3)

長谷川菜穂 編

今回は昭和37(1962)年10月発行の141号から昭和44(1969)年5月発行の220号までの総目次を掲載する。

『美術館ニュース』の書誌情報については、研究紀要第15号(2013年3月発行)に掲載されている総目次(1)を参照のこと。



美術館ニュース141号(昭和37年10月15日発行)



美術館ニュース174号(昭和44年7月15日発行) 40周年記念号



174号 記念式典の様子



174号 記念式典の様子

凡例

- ・本目次は『美術館ニュース』（東京都美術館刊）第141号（昭和37年10月）から第220号（昭和44年5月）までの各号の総目次である。
- ・本目次の表記は、原本見出しをもとに作成し、不足箇所や原本見出しに示されていないものは、本目次作成者が補足し、[]（角カッコ）で括った。
- ・東京都美術館と美術団体の活動に関係する見出しを中心に記し、友の会についての記述は誌面の都合上省略した。
- ・本目次では旧漢字は常用漢字に改めたが、旧仮名遣いは原本のままとした。
- ・数字は算用数字に統一した。
- ・図版と写真については必要と思われるもののみ記した。

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数		
No.141 (10月号)	昭和37年10月15日	現代の版画	岡畏三郎	1		
		何でも変ってゆく	小寺健吉	4		
		写真：[小寺健吉氏]				
		【美術館よりのお知らせ】				
		第8回東京都美術館所蔵洋画名作巡回展の開催		5		
		図版：《しゃやく》松本弘二				
		第5回日展出品委嘱者氏名[名簿]、昭和37年度文化勲章選考委員決定、国際形象展結成		6		
		9月の展覧会開催状況報告[入選点数、入場者数等]		7		
		美術団体告知版(昭和画廊、駿河台画廊、五番館画廊、前衛美術会、新象作家協会、日本美術家連盟、邦画会、造形芸術研究会)		8		
		10～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8		
		個人消息、美術界レポート		8		
		【鑑賞の手引き 都美】				
		第5回日展		2		
		【鑑賞の手引き その他】				
ミロ版画展[国立西洋美術館]、第3回東京国際版画ビエンナーレ展[国立近代美術館]、日本服飾美術展[東京国立博物館]		2-3				
No.142 (11月号)	昭和37年11月15日	プロとアマの間	三木多聞	1		
		【美術界の動き】				
		昭和36年度文化勲章・文化功労者決定、サンパウロ・ビエンナーレ・ポスターコンクール、[訃報]金井文彦氏		3,7		
		油絵の筆	高田力蔵	4		
		第5回日展受賞者[名簿]		5		
		【美術館よりのお知らせ】				
		東京都美術館参与委嘱[名簿]		6		
		10月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7		
		美術団体告知版(西村画廊、神奈川工芸家グループ、北陸一水会出品作家協会、光陽会)		7		
		11～12月の展覧会[団体展スケジュール]		8		
		個人消息、美術界レポート		8		
		【鑑賞の手引き 都美】				
		第1回文化書道展、第26回大潮会展、第29回書壇院展		2		
		【鑑賞の手引き その他】				
近代日本画特別展[大倉集古館]、金彩の美展[サントリー美術館]		3				
No.143 (12月号)	昭和37年12月15日	上野の山と長曾禰虎徹	佐藤貫一	1		
		ひとくち硯談	青山杉雨	4		
		粘土蒙言	木村珪二	5		
		【美術館よりのお知らせ】				
		昭和38年度上半期使用割当、天皇・皇后両陛下日展へ御来臨		6-7		
		写真：1点				
		11月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7		
		美術団体告知版(東京都美術館後援会、多摩美術大学、竹内書店画廊、日本宣伝美術会、創造美術会)		8		
		12～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8		
		個人消息、美術界レポート		8		
		【鑑賞の手引き 都美】				
		第17回日本書道美術院展、第2回大調和展、第2回日本書学院展、第11回独立書道展、第4回太玄会展、第5回東京書道会展、第12回奎生会展、第11回回瀾会展、第12回高風会展、第4回新興書道展		2-3		
		【鑑賞の手引き その他】				
		京都工芸美術展[京都大丸・東京三越]、富岡鉄斎展[大和文華館]		3		
No.144 (1月号)	昭和38年1月15日	年頭に際して	沼沢武彦	1		
		1962年雑感	村田良策	5		
		外遊随想	小堀進	6-7		
		写真：1点				
		12月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7		
		美術団体告知版(キャッスルアートギャラリー)		8		
		1～2月の展覧会[団体展スケジュール]		8		
		個人消息、美術界レポート		8		
		【鑑賞の手引き 都美】				
		第16回書道芸術院展、第25回謙慎書道会展、第11回大東書道展、第38回国風盆裁展、第8回新世紀展、第10回記念日府展、第16回日本アンデパンダン展、第7回新槐樹社展、東京芸術大学昭和37年度卒業生作品発表展		2-3		
		【鑑賞の手引き その他】				
		京都工芸美術展[京都大丸・東京三越]、富岡鉄斎展[大和文華館]		3		
		No.145 (2月号)	昭和38年2月15日	美術雑感	嘉門安雄	1
				たがね	大須賀喬	4-5
【美術館よりのお知らせ】						
東京都美術館常設展覧会(佐藤記念室)第3回“日本洋画壇の流れ”				5-6		
		図版：《花》山本豊市				

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【美術界の動き】		
		JAA版画工房完成、光悦展〔五島美術館〕、毎日書道巡回展		6
		1月の展覧会開催状況〔入選点数、入場者数等〕		7
		美術団体告知版〔創元会、サカモト画廊、東京梅田画廊〕		8
		2～3月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第3回南画院展、第31回池坊華道展、第15回読売アンデパンダン展、第13回一線美術展、第23回美術文化展、第11回清真会展、第6回新協美術展、第39回白日会展、第16回示現会展、第22回水彩連盟展、第15回三軌会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		エジプト古美術展〔東京国立博物館〕		3
No.146	昭和38年3月15日 (3月号)	アメリカの美術館	本間正義	1
		北欧旅行	東山魁夷	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和38年7,8月使用割当、東京都美術館購入新作品の紹介、昭和38年度全国美術館会議 図版：《清水の富士》五姓田義松、《梶取岬の朝風》鍋井克之		5-6
		【美術界の動き】		
		エジプト五千年美術展〔東京国立博物館〕、鎌倉時代の美術〔京都国立博物館〕、昭和37年度文部省賞上 作品決定〔作品リスト〕		6-7
		2月の展覧会開催状況〔入選点数、入場者数等〕		7
		美術団体告知版〔台東書道連盟、モダンアート神奈川グループ、新制作協会、アート北美会〕		8
		3～4月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第13回1963年モダンアート展、第31回日本版画協会展、第49回光風会展、第22回創元会展、第11回日本彫塑会展、第37回国画会展、第29回東光会展、第40回春陽会展		2-3
No.147	昭和38年4月15日 (4月号)	ロバと猿	寺中作雄	1
		【美術界の動き】		
		国宝・重要文化財86件指定、昭和37年度芸術選奨受賞者決定		3
		エジプト奥地の人々	森田茂	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		東京都美術館参加会、東京都美術館後援会理事会		5
		3月の展覧会開催状況〔入選点数、入場者数等〕		7
		美術団体告知版〔神奈川県書道家連盟、中央美術学園、幸画廊、紀元会、珠紅会、日本版画協会、俳画芸術院〕		8
		4～5月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第7回日本国際美術展、第2回二紀100人展・独立美術新人展・自由美術新人展、第23回日本画院展、第32回朔日会展、第29回旺玄会展、第34回第一美術展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		ビュッフエ展〔国立近代美術館〕		2-3
No.148	昭和38年5月15日 (5月号)	手製の名刺	村田良策	1
		昔と今(ふるさとの空について)	福田豊四郎	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		後援会だより		5
		昭和37年度芸術院・恩賜賞決定、俳画芸術院結成、昭和38年度農鳥社新役員		6
		4月の展覧会開催状況〔入選点数、入場者数等〕		7
		美術団体告知版〔飯田画廊、村越画廊、タカラ画廊、石橋文化センター〕		8
		5～6月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第59回太平洋美術会展、第17回女流画家協会展、第12回創型会展、第13回新興美術院展、第16回新象作家協会展、第17回霹靂社展、第51回日本水彩画会展、第10回新美術協会展、第15回前衛美術展、第11回光陽会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		刺繍仏展〔奈良国立博物館〕		6
No.149	昭和38年6月15日 (6月号)	中等教育の問題点	井尾武雄	1
		私の絵のできるまで	村井正誠	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和38年度(9月～3月)都美術館使用割当		5-6
		4～5月の展覧会開催状況〔入選点数、入場者数等〕		7
		美術団体告知版〔春陽会、赤坂ギャラリー、自由美術家協会、新象作家協会、具現美術協会、秋山画廊、ルナミ画廊、フクオカ画廊〕		8
		6～7月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第16回創造展、第19回現展、第15回連立朱葉会・新構造展、第5回日本総合書芸展、第3回墨林展、第12回日本書道院展、第2回日本書道会展、第15回毎日書道展、第6回毎日前衛書展		2-3
No.150	昭和38年7月15日 (7月号)	思うこと	田中青坪	1
		墨の話	金子鷗亭	4

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【美術館よりのお知らせ】 「牧野虎雄」遺作展陳列目録		5
		6月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		8
		7～8月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第7回東方書道展、第11回書星会展・書星全国展、第3回現日書道展、第15回書道同文会展、第11回平 和美術展、第13回連合書道展、第7回玄海全国書道展		2-3
No.151	昭和38年8月15日 (8月号)	見過ごされそうなこと	中川千咲	1
		メキシコ回想 テウガンテベツク	水谷清	4
		【美術館よりのお知らせ】 牧野虎雄遺作展、[都美]新館長阿部敏武就任、[都美]後援会昭和38年度総会、第6回日展審査員[名簿] 写真：牧野虎雄展会場風景4点		5-6
		7月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(内科画廊、白牡丹画廊、東光画廊、新世紀美術協会)		8
		8～9月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第48回二科会展、第48回日本美術院展、第18回行動美術展、第9回一陽会展、第25回一水会展、第27 回新制作協会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】 マイヨール展[国立西洋美術館]、ターナー展[ブリチストン美術館]、日本古美術巡回展[東京国立博物館]		3
No.152	昭和38年9月15日 (9月号)	オリンピック東京大会の芸術展示	有光次郎	1
		芸術とモデル	中野和高	4
		【美術館よりのお知らせ】 佐藤記念室第3回特別展“江戸より東京”版画展[陳列目録]、第9回都美術館所蔵洋画名作巡回展 図版：《奥利根の秋》小寺健吉、《江の浦湾》吉田博		5-6
		8月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(神奈川県美術協議会、集団マギータ)		8
		9～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第17回二紀会展、第31回独立美術協会展、第27回自由美術展		2
		【鑑賞の手引き その他】 近代美術における1914年展[国立近代美術館]、シャガール展[国立西洋美術館]、ルフィーノ・タマヨ展 [迎賓館]		2-3
No.153	昭和38年10月15日 (10月号)	彫刻と太陽	三木多聞	1
		失われた青銅の美	香取正彦	4
		日本書道連盟新役員		3
		【美術館よりのお知らせ】 昭和38年度(1月～3月)都美術館使用割当、都美術館購入新作品の紹介 図版：《形》中間冊夫、《海》小林和作、《相模湾》三宅克己、《首飾り》三雲祥之助		5-6
		9月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(行動美術協会、モダンアート協会、女流画家協会、全線ギャラリー)		8
		10～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第6回日展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】 印度古代美術展[東京国立博物館]		3
No.154	昭和38年11月15日 (11月号)	階段	阿部公正	1
		陶窯の話	安原喜明	4
		【美術館よりのお知らせ】 第6回日展受賞者[名簿]、美術館後援会理事会		5-6
		10月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(示現会、遠山画廊、回瀾会、国画会、板橋区書道連盟、東美堂ギャラリー、未生ギャラリー)		8
		11～12月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第2回文化書道展、第17回大潮会展、第30回書壇院展		2
		【鑑賞の手引き その他】 昭和39年ヴェニスビエンナーレ展出品作家決定		3
No.155	昭和38年12月15日 (12月号)	1年をふりかえって	柳亮	1
		無用の者	奥田元宗	4
		【美術館よりのお知らせ】 昭和39年4月～8月使用割当、東京都美術館新副館長就任		5-7
		11月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(日本版画協会、VERA会、日本漆工協会、光陽会、霹靂社)		8
		12～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第18回日本書道美術院、第12回独立書道展、第3回日本書学院展、第5回太玄会展、第6回東京書道会 展、第13回奎星会展、第12回回瀾会展、第13回高風会展、第5回新興書道展		2-3

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
No.156 (1月号)	昭和39年1月15日	年頭所感	阿部敏武	1
		王羲之父子のことども	山崎節堂	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		初期伊太利絵画複製展(佐藤記念室)		6
		12月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(サントリー美術館、大和文華館、熱海美術館、京都大丸、神戸市立美術館、大阪市立美術館、鎌倉近代美術館、国立近代美術館、島根県立博物館、愛知県文化館、神戸大丸)		8
		1月～2月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第3回大調和展、第17回書道芸術院展、第26回謙慎書道会展、第12回大東書道展、第12回清真会展、第39回国風盆栽展、第9回新世紀展、第11回日府展、第17回日本アンデパンダン展、第8回新槐樹社展、東京芸術大学昭和38年度卒業生作品発表展		2-3
No.157 (2月号)	昭和39年2月15日	額縁と作品 「けじめ」のないはなし	坂本満	1
		青木繁のこと	多々羅義雄	4-5
		【美術館よりのお知らせ】		
		初期イタリー絵画複製展		6
		写真：会場風景2点		
		1月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(行動美術協会、新次元展、現美会、一方堂画廊、京浜リアリズム集団、ギャラリーアライ)		7
		2～3月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第4回日本南画院展、第32回池坊華道展、第24回美術文化展、第14回一線美術展、第7回新協美術展、第40回白日会展、第17回示現会展、第16回三軌会展、第23回水彩連盟展		2-3		
【鑑賞の手引き その他】				
昭和38年度文部省賞上作品決定		3		
No.158 (3月号)	昭和39年3月15日	一本の小枝	三木多聞	1
		日本と中国書家の交流	香川峰雲	4
		写真：[香川峰雲氏]		
		【美術館よりのお知らせ】		
		都美術館における展覧会出品作品(選外作品を含む)の処置について、都美術館購入新作品のご紹介 図版：《坐》菊池一雄、《霞草》鈴木千久馬、《室内》田中青坪、《シャンティリーの城》森芳雄		5
		2月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(一樹会、令美画廊、日本書道連盟、新象作家協会、八重洲画廊)		8
		3月～4月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第14回1964年モダンアート展、第32回日本版画協会展、第50回光風会展、第23回創元会展、第12回日本彫塑会展、第30回東光会展、第41回春陽会展、第38回国画会展)		2-3		
【鑑賞の手引き その他】				
肥後金工名作特別展[東京国立博物館]		6		
No.159 (4月号)	昭和39年4月15日	ミュージアムあれこれ	本間正義	1
		画境那須高原	杉山司七	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		都美術館常設展覧会場(佐藤記念室)館所蔵作品(洋画)公開[陳列目録]、都美術館購入新作品のご紹介 図版：《入江》黒田清輝、《清水富士》五姓田義松、《松山》新道繁、《アルプスの山》田辺三重松		5-6
		3月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(いとう画廊、鎌倉美術家協会、日本美術家連盟、石川県美術館、創文書道会)		8
		4月～5月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第6回現代日本美術展、第3回二紀会・独立美術・自由美術新人展、第24回日本画院展、第33回朔日会展、35周年記念第一美術展、30周年記念旺玄会展		2
【鑑賞の手引き その他】				
ロシア秘宝展[東京国立博物館]、国宝・重要文化財76件決定		3		
No.160 (5月号)	昭和39年5月15日	免罪符	坂崎乙郎	1
		太海	羽藤馬佐夫	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		日展新役員		5
		【美術界の動き】		
		昭和39年度第7回高村光太郎賞決定、高村豊周氏人間国宝、昭和38年度(第20回)恩賜賞・芸術院賞受賞者決定[訃報]朝倉文夫氏・小杉放菴氏		6
		4月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(水戸美術サロン、ときは画廊、日本版画協会、女流画家協会、日本書道会)		8
		5月～6月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
【鑑賞の手引き 都美】				
第18回女流画家協会展、第60回記念太平洋美術会展、第13回創型会彫塑展、第14回新興美術院展、第7回新象作家協会展、第52回日本水彩画会展、第18回霹靂社展、第11回新美術協会展、第15回前衛美術展		2-3		
【鑑賞の手引き その他】				
金工の美[奈良国立博物館]		6		

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
No.161 (6月号)	昭和39年6月15日	ドラクロワの心理的美学	千葉順	1
		小川町附近	橋本次郎	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和39年度(9月～3月)都美術館使用割当、東京都美術館後援会昭和39年度総会		5-7
		5月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		6
		美術団体告知版(モダンアート協会、現代工芸美術家協会、現代肖像美術協会)		8
		6月～7月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第12回光陽会展、第17回創造展、第20回現展、第36回新構造展、第44回朱葉会展、第6回日本総合書芸展、第4回墨林展、第13回日本書道院展、第3回日本書道会展、第16回毎日書道展、第7回毎日前衛書展		2-3
No.162 (7月号)	昭和39年7月15日	ココシユカの自伝小説	野村太郎	1
		木曾路の旅	田栗テル	4
		6月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(東京美術院、日本彫塑会)		8
		7月～8月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第8回東方書道展、第13回書海社展、第14回現日書道展、第12回書星会展・書星全国展、第16回書道同文会展、第12回平和美術展、第14回連合書道展、第8回玄海全国書道展		2-3		
No.163 (8月号)	昭和39年8月15日	疑似芸術	井村陽一	1
		芋銭の書をもとめて	青山杉雨	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		都美術館所蔵美術品秀作展[陳列目録]、第7回日展要項・審査員・出品委嘱者 図版：《正宗》江崎孝坪、《室内》田中青坪、《首飾り》三雲祥之助、《猫と子供達》猪熊弦一郎		5-7
		7月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		[訃報]金山平三氏、堂本漆軒氏、石川寅治氏		8
		美術団体告知版(遠山画廊、関尚美堂、白牙会、造形画廊、新橋画廊センター)		8
		8月～9月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第49回二科美術展、第49回日本美術院展、第19回行動美術展、第10回一陽会展、第26回一水会展、第28回新制作協会展		2-3		
【鑑賞の手引き その他】				
オリンピック東京大会芸術展示日本古美術展[東京国立博物館]、近代日本絵画名作展[東京国立近代美術館]		3		
No.164 (9月号)	昭和39年9月15日	「砂の上の植物群」	高見堅太郎	1
		東京より一番近い「滝と梅」の写生地	石川重信	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		都美術館外装整備第一期工事竣工		5
		8月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(旺玄会、日本版画協会、新象作家協会、創造美術会、台東書道連盟、玄友会、東光会)		8
		9月～10月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第18回二紀会展、第32回独立美術協会展、第28回自由美術展		2-3
【鑑賞の手引き その他】				
法隆寺宝物展[東京国立博物館]、能面と能装束展[京都国立博物館]		2-3		
No.165 (10月号)	昭和39年10月15日	材質の美	瀬戸慶久	1
		秋の水	小林巢居人	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		第10回都美術館所蔵洋画名作巡回展の開催(陳列目録)、昭和39年度第2回都美術館参与会開催、都美術館後援会事業報告 図版：《静物》川口軌外、《春》小堀進、《江の浦湾》吉田博、《真鶴湾》島村三七雄		5-6
		9月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(示現会、霹靂社、日本彫塑会、前衛美術会、主体美術協会)		8
		10月～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第7回日展		2
【鑑賞の手引き その他】				
京都の伝統展[京都市美術館]、正倉院展[奈良国立博物館]		3,6		
No.166 (11月号)	昭和39年11月15日	当世観客気質	細野正信	1
		釣りも楽しめる写生地、上野原	高野真美	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		都美術館所蔵美術品秀作展、第10回都美術館所蔵洋画名作巡回展、第7回日展受賞者[名簿]		5-6
		10月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(創造美術会、京王梅田画廊、中宮画廊、吉田画廊、黒土会、ロンドンギャラリー)		8
		11～12月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第3回文化書道展、第14回書道学会展、第18回大潮会展、第31回書壇院展		2-3

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【鑑賞の手引き その他】 第4回東京国際版画ビエンナーレ展[東京国立近代美術館]		2-3
No.167	昭和39年12月15日 (12月号)	イタリアルネサンスと芸術保護 真鶴	新井慎一 入江一子	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 昭和40年4月～8月館使用割当		5-6
		11月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(新制作協会、全日本学生書道連盟、東邦画廊)		8
		12～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第19回日本書道美術院展、第6回太玄会展、第4回日本書学院展、第13回独立書道展、第7回東京書道会 会展、第14回奎星会展、第13回回瀾会展、第6回新興書道展、第14回高風会展		2-3
No.168	昭和40年1月1日 (1月号)	年頭にあたりて 写真：[阿部敏武氏]	阿部敏武	1
		「めだかの卵」	安田寛	4
		【美術館よりのお知らせ】 “浮世絵さまざま展”陳列作品内容、昭和39年度東京都美術館使用団体懇談会開催		5
		秩父荒川村	互井開一	6
		12月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		8
		2月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息[訃報]寺内万次郎氏		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第18回書道芸術院展、第27回謙慎書道会展、第13回大東書道展、第39回国風盆栽展、第13回清真会 会展、第1回創玄書道会展、第12回日府展、第18回日本アンデパンダン展、第9回新槐樹社展、東京芸術大 学昭和39年度卒業・修了作品展、第4回大調和展		2-3
No.169	昭和40年2月15日 (2月号)	美と実存 鳥羽周辺	掛下栄一郎 田代光	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 都美術館購入新作品(6点)のご紹介、第8回サンパウロ・ビエンナーレ日本出品者決定		5-6
		図版：《婦人像》中西利雄、《団扇を持てる女》石井柏亭、《暮色》糸園和三郎、《裸婦》木内克、《天壇》 福田豊四郎、《風景》川村清雄		
		1月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(創型会、白日会、さくらぎ彫刻ギャラリー、東邦画廊)		7
		2月～3月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第5回日本南画院展、第33回池坊華道展、第25回美術文化展、第10回新世紀美術協会展、第15回一線 美術展、第8回新協美術展、第17回三軌会展、第24回水彩連盟展、第18回示現会展、第41回白日会展		2-3
No.170	昭和40年3月15日 (3月号)	「もう一つの表現派」 三ノ輪時代のこと	高橋栄一 岩井弥一郎	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 外構整備後期工事竣工、都美術館所蔵美術品展(佐藤記念室)[陳列目録]、文化勲章受章・文化功労 賞受賞・芸術院会員就任祝賀会 写真：都美外構2点		5
		【美術界の動き】 日本美術家連盟新年度委員決定、[訃報]中野和高氏逝去		6
		2月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(日本彫塑会、玄友会、全日本学生美術連盟、新象作家協会、前衛美術会)		7
		3月～4月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第15回1965年モダンアート展、第33回日本版画協会展、第51回光風会展、第24回創元会展、第13回日 本彫塑会展、第31回東光会展、第42回春陽会展、第39回国画会展		2-3
No.171	昭和40年4月15日 (4月号)	昭和維新 春の内房写生地	細野正信 多々羅義雄	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 運営審議会委員決定、参与会、所蔵美術品特別展(佐藤記念室)[陳列目録]、購入新作品の紹介6点		5-6
		図版：《ヨット》成井弘、《中国街頭商人》ワグマン、《あかつぎ》北村西望、《ハコダテの港》野口弥太 郎、《枝柿と花の静物》小寺健吉、《静物》本多錦吉郎		
		3月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(近代美術協会、立軌会、新制作協会、東京芸術大学、朱葉会)		8
		4月～5月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第8回日本国際美術展、第4回二紀会・独立美術・自由美術新人展、第34回朔日会展、第25回日本画院 展、第36回第一美術展、第31回旺玄会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】 昭和39年度文部省買上げ作品、新指定の国宝10件		3
No.172	昭和40年5月15日 (5月号)	サミュエル・ビングのこと(1) 猿ヶ京付近	大島清次 東海林広	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 東京都美術館運営審議会委員決定、昭和40年度第一回運営審議会、東京都美術館40周年記念式典		5-6

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【美術界の動き】		
		日展人事、米光太平洋国宝重文も指定、昭和39年度(第21回)恩賜賞芸術院賞決定、第15回(昭和39年度)芸術選奨決定		6
		4月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(神戸市立南蛮美術館)		8
		5月～6月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、美術界レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第19回女流画家協会展、第61回太平洋美術展、第14回創型会展、第1回主体美術協会展、第13回光陽展、第15回新興美術院展、第19回霹靂社展、第8回新象作家協会展、第52回日本水彩連盟展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		中国美術特別展[東京国立博物館]		3
No.173	昭和40年6月15日	サミュエル・ビングのこと(2)	大島清次	1
(6月号)		美術館40年の思い出 写真：開館当時の美術館	小寺健吉	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和40年度第2回運営審議会、開館40周年記念展[陳列目録]		5
		【美術界の動き】		
		現代工芸美術家協会社団法人へ、日本国際美術展[授賞者名簿]		6
		美術館のあゆみ[沿革]		6
		5月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(美術文化協会、二科会、春陽会)		8
		6月～7月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第12回新美術協会展、第18回創造展、第21回現展、第37回新構造社展、第45回朱葉会展、第16回前衛美術展東京芸術社展、第7回日本総合書芸展、第5回墨林展、第14回日本書道院展、第4回日本書道会展、第26回大日本書芸院		2-3
No.174	昭和40年7月15日	東京都美術館40周年記念号 式辞	田中義男	1-2
(7月号)		写真：東京都教育委員長 田中義男氏		
		挨拶 写真：東京都知事 東龍太郎氏	東龍太郎	2
		祝辞	中村梅吉	2-3
		祝辞 写真：文部次官 小林行雄氏、芸術院院長 高橋誠一郎氏	高橋誠一郎	3
		盛大だった記念式典		4-5
		写真：佐藤慶太郎氏、宮本三郎氏、北村西望氏		4
		記念アルバム 記念式典写真5点		5
		私の写生地	河野通明	8
		6月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		9
		美術団体告知版(大調和会、美術文化協会、主朝社、神田近代画廊)		10
		7月～8月の展覧会[団体展スケジュール]		10
		個人消息、展覧会レポート		10
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第17回毎日書道展、第8回毎日前衛書展、第17回書道同文会展、第9回東方書道展、第5回現日書道展、第13回書星会展・書星全国展、第14回書海社展、第7回東京都書道連盟、第13回平和美術展、第15回連合書道展、第7回書教展		6-7
No.175	昭和40年8月15日	西安の碑林	長島健	1
(8月号)		写生地	浦崎永錫	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		都美術館所蔵美術品特別展[陳列目録]、第8回日展要項・審査員・出品委嘱者数 図版：《清水の富士》五姓田義松、《自画像》佐伯祐三、《白衣の女》中野和高、《伝通院》浅井忠		5-6
		7月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		8月～9月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		美術団体告知版(西銀座画廊、玉造画廊、近代美術協会、集団造形、新創作美術協会)		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第9回玄海全国書道展、第50回二科美術展、第50回日本美術院展、第20回行動美術展		2
		【鑑賞の手引き その他】		
		フォーブ60年展[日本橋高島屋]、ツタンカーメン展[東京国立博物館]		3
No.176	昭和40年9月15日	芸術における《聖性の感覚》	清水茂	1
(9月号)		写生会の記録	本日勇市	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和40年度下半期(9月～3月)都美術館使用割当		5-6
		8月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(石田画廊)		8
		9月～10月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第11回一陽会展、第27回一水会展、第29回新制作協会展、第19回二紀会展、第33回独立美術協会展、第28回自由美術家協会展		2-3

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【鑑賞の手引き その他】 院展50年記念回顧展[東京国立近代美術館]、平福百穂父子展[神奈川県立近代美術館]		2-3
No.177	昭和40年10月15日 (10月号)	甚兵衛旅抄 写生地	野村太郎 堀田清治	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 昭和40年度第3回運営審議会、所蔵美術品特別展(佐藤記念室)[陳列目録] 図版：《枝杵と花と静物》小寺健吉、《彩林》東山魁夷		5-6
		【美術界の動き】 芸術院美術部長に北村西望氏、蜻山陶庫開設、現代工芸初の欧州巡回展、日展日本画部春季公募展、 第8回サンパウロ・ビエンナーレ展で菅井画伯が1位		6
		9月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(一水会、行動美術協会、主体美術協会、日本版画協会、造形美術協会)		8
		10月～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第8回日展		2
		【鑑賞の手引き その他】 ルオー展[国立西洋美術館]、明治の東京展[サントリー美術館]、日本の文人画展[東京国立博物館]		2-3
No.178	昭和40年11月15日 (11月号)	ルオーの遺作展をみて	西野雅郎	1
		【美術界の動き】 文化勲章受賞者さまる[小糸源太郎、山口蓬春の2氏]		3
		縄文時代の住居址	岩崎巴人	4
		【美術館よりのお知らせ】 第8回日展受賞者[名簿]		5-6
		10月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		8
		美術団体告知版(女流画家協会、全日本書道教育協会、新樹会、日本美術教育連合、東急文化画廊)		8
		11月～12月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第4回文化書道展、第15回日本書道学会展、第19回大潮会展、第32回書壇院展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】 木喰上人の彫刻展[神奈川県立近代美術館]		3
No.179	昭和40年12月15日 (12月号)	展覧会について	西沢信弥	1
		涸沼	児玉三鈴	4
		【美術館よりのお知らせ】 昭和40年度第4回運営審議会、第41年度上半期(4月～8月)使用割当		5-6
		【美術界の動き】 芸術院新会員決まる		7
		11月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		8
		12月～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第20回日本書道美術院展、第7回太玄会展、第5回日本書学院展、第14回独立書道展、第8回東京書道 会展、第15回奎星会展、第14回回瀾会展、第7回新興書道展、第15回高風会全国書道展、第14回清真 会展		2-3
No.180	昭和41年1月15日 (1月号)	年頭にあたって 写真：[阿部敏武氏]	阿部敏武	1
		遠近法あれこれ	大島清次	4
		広町界限	吉江新二	5
		昭和40年度東京都美術館使用団体懇談会開催		7
		12月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(独立美術協会、モダンアート協会、みゆき画廊)		8
		1月～2月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第9回日本表現派展、第19回書道芸術院展、第28回謙慎書道会展、第14回大東書道展、第40回国風盆 裁展、第2回創玄書道会展、第13回日府展、第19回日本アンデパンダン展、第10回新槐樹社展、東京芸 術大学昭和40年度卒業・修了作品展		2-3
No.181	昭和41年2月15日 (2月号)	日付のある絵	本多淳	1
		広徳寺	川口楽土	4
		【美術館よりのお知らせ】 特別展“浮世絵展-むかしの浅草界限-”(佐藤記念室)[陳列目録] フランスを中心とする「ヨーロッパ名画展」[東京国立博物館]	細野正信	5
		図版：《落穂ひろい》ミレー、《マリアナ王妃》ペラスケス、《大工の聖ヨセフ》ラ・トゥール、《アルカディアの 牧人たち》ブッサン		6-7
		1月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(全日本学生書道連盟)		8
		2月～3月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		第5回大調和会展、第6回日本南画院展、第34回池坊華道展、第16回一線美術展、第26回美術文化協会展、第11回新世紀美術展、第9回新協美術会展、第18回三軌会展、第25回水彩連盟展、第19回示現会展、第42回白日会展		2-3
No.182 (3月号)	昭和41年3月15日	画家と環境 南房・洲ノ崎 【美術館よりのお知らせ】 都美術館所蔵美術品特別展-昭和40年度新購入作品を中心として-[陳列目録] 図版：《ジョアン・ビル》高島達四郎、《相模富士》有馬生馬 【美術界の動き】 昭和40年度文部省賞上作品[リスト]、国立近代美術館北の丸公園に移転本決まり、日本美術家連盟新年度役員決定 2月の展覧会開催状況 3月～4月の展覧会[団体展スケジュール] 個人消息、展覧会レポート 【鑑賞の手引き 都美】 第16回モダンアート協会展、第34回日本版画協会展、第52回光風会展、第25回創元会展、第14回日本彫塑会展、第32回東光会展、第40回国画会展、第43回春陽会展	細野正信 高田修	1 4 5 6 7 8 8 2-3
No.183 (4月号)	昭和41年4月15日	武蔵野今昔 【美術界の動き】 国宝(4件)新指定、重要文化財(114件)も 【美術館よりのお知らせ】 昭和40年度第5回運営審議会、昭和40年度文化勲章受賞者・芸術院会員就任祝賀会、[昭和]40年度都美術館新購入作品のご紹介 写真：集合写真1点 図版：《嶺》奥田元栄、《棕栢の花》望月春江、《山の花》佐伯米子、《ジョアン・ビル》高島達四郎、《相模富士》有馬生馬、《二重橋》丹下富士男、《若い女》伊藤清永、《安房白浜》古川弘、《古城清秋》橋本興家、《朝》奈良岡正夫、《妙高山》高田誠、《ああ青春》藤野舜正 3月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等] 美術団体告知版(自由美術家協会、二紀会、創玄書道会、一陽会、新美術協会) 4月～5月の展覧会[団体展スケジュール] 個人消息、展覧会レポート 【鑑賞の手引き 都美】 第7回現代日本美術展、第26回日本画院展、第35回朔日会展、第5回二紀選抜百人展、第5回独立美術新人展、第5回自由美術新人展、第37回第一美術展、第32回旺会展	吉岡堅二	1 3 4-6 7 8 8 8 2-3
No.184 (5月号)	昭和41年5月15日	山下新太郎先生を憶う 箱根 【美術館よりのお知らせ】 昭和40年度都美術館利用状況 【美術界の動き】 [訃報]山下新太郎氏・川端龍子氏、昭和40年度恩賜賞・芸術院賞決定、第16回芸術選奨決定、日展人事決まる、児玉希望作《黄金の竜》完成 4月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等] 美術団体告知版(書道同文会、新世紀美術協会、巴里画廊、下村画廊) 5月～6月の展覧会[団体展スケジュール] 個人消息、展覧会レポート 【鑑賞の手引き 都美】 第20回女流画家協会展、第62回太平洋美術会展、第15回創型会彫塑展、第14回光陽会展、第2回主体美術協会展、第16回新興美術院展、第20回霹靂社展、第9回新家作家協会展、第54回日本水彩画展、第13回新美術協会展	田坂乾 青山竜水	1 4 5 6 7 8 8 8 2-3
No.185 (6月号)	昭和41年6月15日	証言 大糸線に沿って 図版：《アルプスの麓》 【美術館よりのお知らせ】 昭和41年度第1回運営審議会、昭和41年度下半期(9月～3月)都美術館使用割当、都美術館所蔵美術品特別展-昭和の作品を中心とした油絵、水彩、彫刻、工芸展-(佐藤記念室)[陳列目録] 5月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等] 6月～7月の展覧会[団体展スケジュール] 展覧会レポート 【鑑賞の手引き 都美】 第19回創造展、第22回現代美術家協会展、第38回新構造社展、第48回朱葉会展、第17回前衛美術展、第8回日本総合書芸展、第6回墨林会展、第15回日本書道院展、第18回書道同文会展、第27回大日本書芸院展	野村太郎 高田誠	1 4 5-7 8 8 8 2-3
No.186 (7月号)	昭和41年7月15日	ポップ・オップ・トップ 安栗岬と答志島 【美術館よりのお知らせ】 東京都美術館施設の調査について 6月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等] 美術団体告知版(日本美術会、文化書道会、瑞雲書道会、サトウ画廊) 7月～8月の展覧会[団体展スケジュール] 展覧会レポート 【鑑賞の手引き 都美】 第18回毎日書道展、第19回毎日前衛書道展、第1回瑞雲書道会、第10回東方書道院展、第6回現日書道展、第14回平和美術展、第14回書星会展、第15回書海社展、第16回書芸文化院展	細野正信 植原健三	1 4 5 7 8 8 8 2-3

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
No.187 (8月号)	昭和41年8月15日	Fine ArtsとLiberal Arts(上)	新井慎一	1
		写生地	藤本東一良	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		東京都美術館のあり方(第1次答申)、第9回日展要項・審査員・出品委嘱者数		5-6
		7月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(創元会、日本画府、日本彫塑会、美術文化協会、平和美術展、全日本書道教育協会)		8
		8月～9月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息[訃報]小谷津任牛氏、川口軌外氏、栗原信氏、原勝郎氏、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第10回玄海全国書道展、第51回二科美術展、第51回日本美術院展、第21回行動美術展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
ロダン展[国立西洋美術館]、ミロ展[東京国立近代美術館]		3		
No.188 (9月号)	昭和41年9月15日	Fine ArtsとLiberal Arts(下)	新井慎一	1
		横浜	田代光	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		彫塑室の天井改修・清掃、昭和41年度購入作品紹介、「関東大震災の図」[鹿子木孟郎作]東京都に寄贈 図版：《外房州新緑天面漁村》野間仁根、《山麓》倉員辰雄、《琉球の踊り子》田中繁吉、《大正12年9月1日》		5-6
		8月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(美術文化協会)		8
		9月～10月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第12回一陽会展、第28回一水会展、第30回新制作協会展、第30回自由美術展、第20回二紀会展、第34回独立美術協会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
アンリ・ルソー展[西武百貨店]、弥生式土器[サントリー美術館]、香合[根津美術館]		3		
No.189 (10月号)	昭和41年10月15日	近代の先駆 江戸美術	細野正信	1
		妙義山	深谷徹	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		中野和高懐古展 写真：[中野和高氏] 図版：《少女座像》1927年、《聴音》1929年、《白衣の女》1957年、《少女》1957年		5-6
		9月の展覧会開催状況[入選点数、入場者数等]		7
		美術団体告知版(創造美術会、美術文化協会)		8
		10月～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第9回日展		2
		【鑑賞の手引き その他】		
江戸美術展[東京国立博物館]、ソ連国立近代化美術館近代名画展[国立西洋美術館] 図版：《酒場にて》マネ、《タンバリンを持つスペイン女》マティス、《ドストエフスキーの肖像》ペロフ		3		
No.190 (11月号)	昭和41年11月15日	“見る”から“知る”へ	原田実	1
		【美術界の動き】		
		文化勲章・功労者決まる[徳岡神泉氏、山崎寛太郎氏]		3
		裾花川の柳	河野通明	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		第9回日展受賞者決まる[受賞者名簿]		5-6
		10月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(前衛美術会、日本手工芸文化協会、日本彫塑会、毎日現代美術展・毎日書道展)		8
		11月～12月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第5回文化書道展、第20回大潮会展、第33回書壇院展		2-3		
【鑑賞の手引き その他】				
人物画の名作展[山種美術館]、生活の美術展[サントリー美術館]		2-3		
No.191 (12月号)	昭和41年12月15日	われ歴山大帝たらん(上)	安田寛	1
		三浦海岸から剣崎まで	江藤哲	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和41年第4回運営審議会、昭和42年度上半期(4月～8月)都美術館使用割当、佐藤記念室特別展《関東大震災の図》、芸術院新会員決まる		5-7
		11月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(玄海社)		8
		12月～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第21回日本書道美術院展、第8回太玄会展、第6回日本書学院展、第15回独立書道展、第9回東京書道会展、第16回奎星会展、第15回回瀾会展、第8回新興書道展、第16回高風会書道展、第15回清真会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
年頭所感	阿部敏武	1		
写真：[阿部敏武氏]				
われ歴山大帝たらん(下)	安田寛	4		
石と私	稲田三郎	5		

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【美術館よりのお知らせ】 昭和41年度東京都美術館使用団体懇談会開催、佐藤記念室特別展“浮世絵展”		7
		12月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(日本美術院、日本表現派、日本書道院)		8
		1月～2月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第20回書道芸術院展、10周年記念日本表現派展、第29回謙慎書道会展、第15回大東書道展、第41回国風盆栽展、第3回創玄書道会展、第14回日本画府展、第20回日本美術会展、第11回新槐樹社展、東京芸術大学昭和41年度卒業修了作品展		2-3
No.193	昭和42年2月15日 (2月号)	ヒロイズム	野村太郎	1
		写生地	成井弘	4
		【美術館よりのお知らせ】 佐藤記念室特別展“浮世絵展”[出品目録]		5
		中国での視あさり	金子鷗亭	6
		1月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(朔日会、日本美術院、中央画廊)		8
		2月～3月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第6回大調会展、第7回日本南画院展、第35回池坊華道展、第17回一線美術展、第27回美術文化展、第12回新世紀美術展、第10回新協美術会展、第19回三軌会展、第26回水彩連盟展、20周年記念示現会展、第43回白日会展		2-3
No.194	昭和42年3月15日 (3月号)	“オリент・ブーム”におもう	原田実	1
		旅は異なもの	河口楽土	4
		【美術館よりのお知らせ】 都美術館所蔵美術品特別展-昭和40年度・41年度新購入作品を中心として- 図版：《ぶどう》東郷青児、《天王寺風景A》小出卓二		5
		2月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(日本書道院、モダンアート協会)		8
		3月～4月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第17回モダンアート協会展、第35回日本版画協会展、第53回光風会展、第25回創元会展、第33回東光会展、第40回国画会展、第43回春陽会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】 ユトリ口展[東京セントラル美術館]、長崎[サントリー美術館]		6
No.195	昭和42年4月15日 (4月号)	鎌倉の春	大河内信敬	1
		国宝(15件)重要文化財(78件)を新指定		3,5
		伊豆の中木港	高田修	4
		【美術館よりのお知らせ】 運営審議会新委員を委嘱、昭和41年度文化勲章・文化功労者受賞者・芸術院会員就任祝賀会、昭和41年度都美術館新購入作品の紹介(1) 図版：《新涼》辻永、《雨》脇田和、《漁婦》吉井淳二、《黒衣の女》多々羅義雄、《海辺の花》三浦俊輔		5-6
		3月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(美術文化協会、墨林会、新構造社)		8
		4月～5月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】 第15回日本彫塑会展、第27回日本画院展、第36回朔日会展、第9回日本国際美術展、第5回二紀選抜展、第5回独立美術新人展、第5回自由美術新人展、第38回第一美術展、第33回旺玄会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】 ポンペイ古代美術展[国立西洋美術館]、メソポタミア展[東京国立博物館]		3
No.196	昭和42年5月15日 (5月号)	メソポタミア展とポムペイ展	細野正信	1
		那須野と塩原	刑部人	4
		【美術館よりのお知らせ】 昭和42年度第1回運営審議会、昭和41年度都美術館新購入作品の紹介(2) 図版：《カーニュー風景》江藤純平、《五楽翁像》小山敬三、《七面鳥》三上知治、《草書閑適》豊道春海、《街頭にて》松本弘二、《妬器花挿》安原喜明		5-6
		4月の展覧会開催状況		7
		5月～6月の展覧会[団体展スケジュール]		7
		展覧会レポート		7
		【鑑賞の手引き 都美】 第21回女流画家協会展、第63回太平洋美術会展、第16回創型会彫塑展、第3回主体美術協会展、第17回新興美術院展、第15回光陽会展、第21回霹靂社展、第10回新象作家協会、第55回日本水彩画会展、第14回新美術協会展		2-3
No.197	昭和42年6月15日 (6月号)	マニエリスムと現代芸術	杉本公子	1
		元箱根、箱根町周辺	大内田茂土	4
		【美術館よりのお知らせ】 今井治夫新館長就任、昭和42年度第2回運営審議会、昭和42年度下半期(9月～3月)都美術館使用割当、昭和41年度美術館利用状況		5-7
		5月の展覧会開催状況		8

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		6月～7月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第20回創造美術会展、第23回現代美術家協会展、第39回新構造社展、第49回朱葉会展、第21回前衛美術展、第9回日本総合書芸院展、第7回墨林会展、第16回日本書道院展、第19回書道同文会展、第28回大日本書芸院		2-3
No.198	昭和42年7月15日	王選手は全打席ホームラン	横田博園	1
(7月号)		秩父の写生地	多々羅義雄	4
		6月の展覧会開催状況		7
		7月～8月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第19回毎日書道展、第10回毎日前衛書道展、第15回平和美術展、第2回瑞雲書道会展、第11回東方書道院展、第7回現日書道展、第15回書海社展、第15回書星会展、第17回書芸文化院展、第18回玄友会展		2-3
No.199	昭和42年8月15日	「明治百年」雑感	原田実	1
(8月号)		伊豆の写生地-多賀、下田、妻良、子浦など-	鳥居敏文	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		彫塑室塗装修理工事、都美術館所蔵美術品特別展〔出品目録〕、第10回日展要綱		5-7
		図版：《伝通院》浅井忠、《寂光院秋色》中沢弘光		
		7月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(新協美術協会、春陽会、水彩連盟、白日会、小田画廊)		7
		8月～9月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息、展覧会レポート		7
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第11回玄海全国書道展、第52回二科美術展、第52回日本美術院展、第22回行動美術展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		近代日本の水彩と素描〔東京国立近代美術館〕、ルノワール展〔上野松坂屋〕		2-3
No.200	昭和42年9月15日	工芸批評のための試論	南邦男	1
(9月号)		東京近郊の写生地 古利根	多比羅栄一	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		彫塑室の塗装・修理終わる、新購入作品紹介(昭和42年度)、昭和41年度購入都美術館所蔵美術図書〔目録〕(1)		5-6
		図版：《O嬢》本郷新、《乙女》長谷川昇		
		8月の展覧会開催状況		7
		9月～10月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息〔訃報〕内藤伸氏、和田三造氏、中村研一氏、美術館レポート		7
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第31回新制作協会展、第29回一水会展、第13回一陽会展、第35回独立美術協会展、第31回自由美術展、第21回二紀会展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		現代イタリア美術展〔東京国立近代美術館〕、第34回ベネチア・ビエンナーレ日本代表作家決定〔高松次郎、山口勝弘、三木富雄、荒川修作、菅井汲〕		3
No.201	昭和42年10月15日	美術の秋、収穫第一号	細野正信	1
(10月号)		二科会第52回展覧会	松本弘二	3
		東京近郊の写生地 小田原城跡	佐藤巨宏	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		第3回運営審議会、昭和41年度購入都美術館所蔵美術図書〔目録〕(2)		5-6
		9月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(行動美術協会、日本版画協会、水彩連盟、現代美術家協会、女流画家協会)		8
		10月～11月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息〔訃報〕笠置秀男氏、美術館レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第10回日展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		デュフィ回顧展〔国立西洋美術館〕、ソ連絵画50年展〔東京国立近代美術館〕		2-3
No.202	昭和42年11月15日	近代と室町(中世)	小池賢博	1
(11月号)		文化勲章・功労者決まる		3
		浅間山麓	斎藤三郎	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		新購入美術品紹介(昭和42年度分(2))、昭和41年度購入都美術館所蔵美術図書〔目録〕(3)、第10回日展受賞者決まる		5-6
		図版：《雪の山路》島野重之、《ついで晴れの鏡容池》黒田重太郎		
		10月の展覧会開催状況		8
		11月～12月の展覧会〔団体展スケジュール〕		8
		個人消息〔訃報〕互井開一氏、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第6回文化書道展、第31回大潮会展、第34回書壇院展		2-3
		【鑑賞の手引き その他】		
		関根正二と巖光展〔神奈川県立近代美術館〕		3
No.203	昭和42年12月15日	無題	原田実	1
		一日の旅	織田彩子	4
		天皇、皇后両陛下ご来臨、芸術院新会員決まる		5
		写真：1点		

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
		【美術館よりのお知らせ】 昭和43年度上半期(4月～8月)と都美術館使用割当決定		6-7
		11月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(独立書人団、全日本学校書道連盟)		8
		12月～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息[訃報]金重陶陽氏、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き】 第22回日本書道美術院展、第9回太玄会展、第16回独立書道展、第10回東京書道会展、第17回奎星会展、第16回回潤会展、第9回新興書道展、第17回高風会書道展、第16回清真会展		2-3
No.204	昭和43年1月15日	年頭所感 写真：[今井治夫氏]	今井治夫	1
		海、村、舟のある写生地	八重垣逸郎	4
		【美術館よりのお知らせ】 佐藤記念室「日本洋画壇の流れ」展開催、新購入美術品紹介(昭和42年度分(3))、昭和42年度美術館使用団体懇談会開催 図版：《大黒主》内藤伸、《支那服の少女》荒谷直之介		5-7
		12月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(回潤会、一線美術会)		8
		1月～2月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き】 第21回書道芸術院展、第30回謙慎書道会展、第16回大東書道展、第42回国風盆栽展、第4回創玄書道会展、第15回日本画府展、第21回日本美術会展、第12回新槐樹社展、東京芸術大学昭和42年度卒業修了作品展		2-3
No.205	昭和43年2月15日	子どもの展覧会 大島東海岸	国領経郎 秋元清弘	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 日本洋画壇の流れ展を開催中		5
		1月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(旺玄会、日本南画院)		8
		2月～3月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息[訃報]藤田嗣治氏、岩井弥一郎氏、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き】 第7回大調和会展、第8回日本南画院展、第36回池坊華道展、第18回一線美術展、第28回美術文化展、第13回新世紀美術展、第11回新協美術会展、第20回三軌会展、第27回水彩連盟展、第21回示現会展、第44回白日会展		2-3
No.206	昭和43年3月15日	県展選抜展をかえりみて 笛吹川をのぼる	毛塚真一 横山了平	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 佐藤記念室4月から「昭和41・42年度新収蔵作品展」を開催、新所蔵美術品紹介(昭和42年度分(4)) 図版：《裸婦》中村研一、《寂》佐藤太清		5
		美術団体告知版(自由美術協会、モダンアート協会、日本彫塑会)		7
		展覧会レポート		7
		3月～4月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		2月の展覧会開催状況		8
		【鑑賞の手引き】 第18回1968モダンアート協会展、第36回日本版画協会展、第54回光風会展、第26回創元会展、第34回東光会展、第41回国画会展、第45回春陽会展		2-3
No.207	昭和43年4月15日	「えびの」に思う 国宝2件重要文化財60件を新指定 写生地奥日光	野村太郎 川島實	1 3 4
		【美術館よりのお知らせ】 昭和42年度第5回運営審議会開催、新所蔵美術品紹介(昭和42年度分(5))、昭和42年度年間入場者数 図版：《神将》和田三造、花瓶染付《松》河村蜻山		5-6
		4月～5月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		3月の展覧会開催状況		8
		【鑑賞の手引き】 第16回日本彫塑会展、第28回日本画院展、第37回朔日会展、第8回現代日本美術展、第7回二紀選抜展、第7回独立美術選抜展、第7回自由美術選抜展、第39回第一美術展、第34回旺玄会展		2-3
No.208	昭和43年5月15日	徳島の青年 房州の海	日野耕之祐 不破章	1 4
		【美術館よりのお知らせ】 東京都美術館建設準備委員会委員決定、昭和42年度文化勲章受章者・文化功労者、日本芸術院会員就任者祝賀会を開催 写真：集合写真1点		5
		4月の展覧会開催状況		7
		5月～6月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き】 第22回女流画家協会展、第64回太平洋美術会展、第17回創型会彫塑展、第4回主体美術協会展、第18回新興美術院展、第16回光陽会展、第22回霹靂社展、第11回新象作家協会、第56回日本水彩画会展、15周年記念新美術協会展		2-3

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
No.209	昭和43年6月15日	絵画習得今昔	望月春江	1
		写生地 伊豆中木	羽藤馬佐夫	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		新収蔵美術品紹介(昭和43年度(1))、昭和43年度下半期東京都美術館使用割当決定 図版：《休憩》井上長三郎、《清風明月用不盡》川村驥山		5-6
		6月～7月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		5月の展覧会開催状況		8
		【鑑賞の手引き】		
No.210	昭和43年7月15日	第21回創造美術展、第24回現代美術家協会展、第40回新構造社展、第48回紅葉会展、第22回前衛美術展、第17回書道院展、第29回大日本書芸院展		2-3
		芸術の勝負	三宅正太郎	1
		野山のたのしみ	戸川ふみ子	4
		6月の展覧会開催状況		7
		7月～8月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		【鑑賞の手引き】		
		第20回毎日書道展、第11回毎日前衛書道展、第16回書海社展、第16回書星会展、第16回平和美術展		2-3
No.211	昭和43年8月15日	無抵抗な具象	田近憲三	1
		杏の花の咲く信州	小坂健三	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		佐藤記念室9月から「東京都美術館所蔵日本画展」を開催、放送設備工事完成、新収蔵美術品紹介(昭和43年度(2))、第11回日展要綱 図版：《初冬》児玉希望、《静物》橋本明治、《少女像》伊藤快彦、《静物》岩井彌一郎		3,5-6
		美術団体告知版(書道同文会、一線美術協会、三軌会、日展)		7
		展覧会レポート		7
		7月の展覧会開催状況		8
		8月～9月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		【鑑賞の手引き】		
		第12回玄海全国書道展、第53回二科美術展、第53回日本美術院展、第23回行動美術展		2-3
No.212	昭和43年9月15日	東洋的なもの	竹田道太郎	1
		川奈から八幡野まで	佐々木孔	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		佐藤記念室「東京都美術館所蔵日本画展」を開催中、美術の秋開く 写真：二科会前夜祭風景		5-6
		8月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(主体美術協会)		7
		展覧会レポート		7
		9月～10月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第30回一水会展、第14回一陽会展、第32回新制作協会展、第36回独立美術展、第32回自由美術展、第22回二紀会展		2-3
No.213	昭和43年10月15日	【鑑賞の手引き その他】		
		藤田嗣治追悼展[東京セントラル美術館]		3
		明治100年の問題点	細野正信	1
		遍路入門	中島清之	3
		写生地としての小豆島	榎倉省吾	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		皇后陛下院展をご鑑賞、秋の公募展受賞者一覧 写真：前田青邨氏と皇后陛下		5-6
9月の展覧会開催状況		8		
美術団体告知版(前衛美術協会、台東書道連盟)		8		
10月～11月の展覧会[団体展スケジュール]		8		
個人消息、展覧会レポート		8		
【鑑賞の手引き 都美】				
第11回日展		2		
【鑑賞の手引き その他】				
東洋美術展[東京国立博物館]		2		
No.214	昭和43年11月15日	アトリエ訪問で感じたこと	三木多聞	1
		【美術界の動き】		
		文化勲章・功労者決まる[堅山南風氏、浜田庄司氏、小野竹喬氏、鈴木翠軒氏]		3
		葦の芽	三浦俊輔	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		新収蔵美術品紹介(昭和43年度(3))、秋の公募展受賞者一覧、第11回日展受賞者一覧 図版：《吉康》西川寧、《象の図》浅井忠		5-6
		10月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(美術家平和会議)		8
		11月～12月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
【鑑賞の手引き 都美】				
第32回大潮会、第35回書壇院展		2		
【鑑賞の手引き その他】				
レンブラントとオランダ絵画巨匠展[国立西洋美術館]		3		

巻号	発行年月日	目次	著者	頁数
No.215	昭和43年12月15日	一枚の絵	北村由雄	1
		旅想とところどころ	倉員辰雄	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		新収蔵美術品紹介(昭和43年度(4))、昭和44年度上半期都美術館使用割当決定		5-7
		図版：《源氏物語「夕雲」》新井勝利、《雪》酒井三良、《ピンクネグリジェ》木下孝則、《木曾須原》木下義謙		
		11月の展覧会開催状況		8
		美術団体告知版(新制作協会)		8
		12月～1月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第23回日本書道美術院展、第10回太玄会展、第17回独立書展、第11回東京書道会展、第18回奎星会展、第17回回瀾会展、第18回高風会書道展、第17回清真会展		2-3		
No.216	昭和44年1月15日	年頭所感	今井治夫	1
		こけし部落で	向井潤吉	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		牧野虎雄氏遺作品を都立駒場高校から都美術館へ移管[作品目録]、使用団体連絡会開催		5
		12月の展覧会開催状況		7
		美術団体告知版(光陽会、日本画府)		8
		1月～2月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息[訃報]多々羅義雄氏、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第22回書道芸術院展、第31回謙慎書道会展、第17回大東書道展、第43回国風盆栽展、第16回日本画府展、第22回日本アンデパンダン展、第13回新槐樹社展、東京芸術大学昭和43年度卒業修了作品展		2-3
No.217	昭和44年2月15日	美術界の動向	植村鷹千代	1
		桜島を中心とした鹿児島島の写生地	吉井淳二	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		佐藤記念室「牧野虎雄回顧展」を開催中、新収蔵美術品紹介(昭和43年度(5))		5
		図版：《冬の溪流(塩原)》刑部人、《奥山三題・A》中島清之		
		1月の展覧会開催状況		7
		2月～3月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第8回大調会展、第9回日本南画院展、第37回池坊華道展、第19回一線美術展、第29回美術文化展、第14回新世紀美術展、第12回新協美術会展、第21回三軌会展、第28回水彩連盟展、第22回示現会展、第45回白日会展		2-3
		No.218	昭和44年3月15日	古墳の壁画とルートレック
多摩川	水野以文			4
【美術館よりのお知らせ】				
新収蔵美術品紹介(昭和43年度(6))				5
図版：《菩薩像》中川紀元、《扇》中村琢二、《生命の輝き》片柳忠男、《雨の果ての町》高岡徳太郎				
2月の展覧会開催状況				8
3月～4月の展覧会[団体展スケジュール]				8
【鑑賞の手引き 都美】				
第19回1969モダンアート協会展、第37回日本版画協会展、第55回光風会展、第27回創元会展、第17回日本彫塑会展、第35回東光会展、第43回国画会展、第46回春陽会展				2-3
No.219	昭和44年4月15日			しろと眼にうつる美術館
		国宝1件、重要文化財51件を新指定		3
		南画の先駆者	河口楽土	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		昭和43年度年間入場者は百万人超える、昭和43年度文化勲章受章者・文化功労者、日本芸術院会員就任者祝賀会を開催、佐藤記念室「昭和42・43年度新収蔵作品展」を開催[出品目録]		5-6
		写真：集合写真1点		
		図版：《古城の丘》田村孝之介、《集落》深谷徹		
		3月の展覧会開催状況		8
		4月～5月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
第29回日本画院展、第38回朔日会展、第9回現代日本美術展、第8回独立美術選抜展、第8回自由美術選抜展、第40回第一美術展、第35回旺玄会展		2-3		
No.220	昭和44年5月15日	火急の提案	桑原住雄	1
		ある好事家のこと	片山芳樹	4
		【美術館よりのお知らせ】		
		佐藤記念室「昭和42・43年度新収蔵作品展」を開催中、新収蔵美術品紹介(昭和43年度(6))		5
		図版：《波》山崎寛太郎		
		4月の展覧会開催状況		7
		5月～6月の展覧会[団体展スケジュール]		8
		個人消息[訃報]川村驥山氏、展覧会レポート		8
		【鑑賞の手引き 都美】		
		第23回女流画家協会展、第65回太平洋美術会展、第18回創型会彫塑展、第5回主体美術協会展、第19回新興美術院展、第17回光陽会展、第23回霹靂社展、第12回新象作家協会、第57回日本水彩画会展、第16回新美術協会展		2-3

The Enigma of Yuki KATSURA's Works

Naoko Seki

The work created by Yuki KATSURA from the latter half of the 1930s to the early 1950s can be seen as tracing the trajectory of her personal pictorial creativity while also being affected by external elements, such as the influx of western-European Modernism and the rapidly changing social conditions in Japan at this time. After studying the basic techniques of *Nihonga* and oil painting, KATSURA went on to use non-conventional materials, such as cloth or paper, cork, plaster, etc., to experiment with collages, while also seeking her own methods of pictorial composition. This essay will focus on three works produced at different times during a ten-year period and featuring the same, large chinquapin tree that grew in

her garden, tracing the development of their pictorial composition. In so doing, we see how KATSURA's interests changed, and also the way in which she sifted through diverse works, old and new, making critical transformations in them. As the sources of the critical references in her work become clear, it should become evident that things that had appeared quite normal were actually KATSURA's way of presenting challenging answers to the state of the expression and the situations of the times. The motifs are obvious but her intentions in creating these works remain a mystery—they provide a key to understanding KATSURA's work during this period of intolerance.

Ay-O's Performance at the 'Ay-O: Over the Rainbow Once More' Exhibition (2012)

Mihoko Nishikawa

Ay-O presented multiple performances at the 'Ay-O: Over the Rainbow Once More' exhibition held at the Museum of Contemporary Art, Tokyo, in 2012. The following presents a summary of these:

Ay-O was a member of the avant-garde artist group, Fluxus. Starting in the early to mid-sixties, when Fluxus was at its peak in New York, he participated in the weekly Fluxus concerts and virtually every other performance event they held. 'Instructed action' was an important element of Ay-O's art, however his fame as the 'Rainbow Artist' resulted in his performance works having received little attention until now. His solo exhibition, held in 2012, allowed people to realize the fact that in his 'rainbow paintings', he 'does not draw lines or shapes but overlays motifs with colors conforming to the order of the spectrum,' adhering to instructions he laid down for himself. The works recorded in this summary are as follows:

1. *Black Hole*. An interactive installation in which people pass through a pitch-dark space guided only by their sense of touch.
2. *Object Mandala at MOT: Piano, Sewing Machine, Umbrella and Rainbow Fall*. An installation including of

a 300 meter long fabric rainbow, that was originally used to decorate the Eiffel Tower in Paris in 1987, suspended from a height of 20 meters inside the museum's atrium.

3. *The Myth of Sisyphus*. A performance work in which the artist visited the museum every week during the three months of the exhibition to rearrange approximately 170 objects placed in the atrium, creating circles, crosses, etc. and producing a different shape each time for 17 weeks.

4. *0⁷*. A performance work consisting of a dark space with a light illuminating a single spot where there is a hole, approximately the size of a ping-pong ball, from which toys and liquids suddenly emerge or smells are released.

5. *Seven Hills Events* by Toru Takemitsu. A rare intermedia work by Takemitsu, this work was dedicated to Ay-O. When it was first performed in 1966, Ay-O, Toshi Ichianagi, Katsuhiko Yamaguchi and others were joined by Jasper Johns, who was visiting Japan. In 2012 this work was recreated by young artists, with the cooperation of the pianist, Aki Takahashi, all working under the direction of Toshi Ichianagi in an event related to the Ay-O exhibition.

GHOSTS, UNDERPANTS and STARS—A place where children can be children

Yasunori Goh

Watching the children we come into contact with through the museum's educational activities (largely infants and primary school students), I have noticed that they all share certain tendencies. That is to say they all like 'to run', 'to touch' and 'to skylark'. These actions appear to be instinctive to all children, whoever they may be, and serve to prove that the children are enjoying their appreciation of the art. However, museums all have rules forbidding 'running', 'touching' and 'skylarking', meaning that they attempt to suppress the children's instinctive forms of physical expression (to suddenly run over to things that interest them, verifying them through touch,

then shouting out their enjoyment in happy voices as they jump around in excitement). Of course it is important that children should learn social rules, such as how to behave inside museums, but paradoxically, by holding an exhibition in which children are free to indulge in their natural tendencies to touch and run around safely, it may serve to teach them the rules of usual behavior. That was the thinking behind this exhibition. In other words, by letting them know that this exhibition is unique in allowing them to 'touch' and 'skylark', they will realize that they should not do such things at other exhibitions. This essay will present a full description of the exhibition.

Concerning the Works by Ushio Shinohara and Nobuaki Kojima Donated by the Late Hitoshi Oguni of Ebichu Kaikan Co., Ltd.

Aki Fujii

During the financial year, 2012, the Museum of Contemporary Art Tokyo received 14 works by Ushio Shinohara and 5 works by Nobuaki Kojima from the late Hitoshi Oguni of Ebichu Kaikan Co. Ltd. Mr. Oguni collected these works during a long relationship with both artists. In c.1968 Mr. Oguni, a restaurateur since the war, opened a coffee bar/restaurant featuring go-go dancing and named 'Ungra Pop' (underground pop) in the Kabukicho area of Shinjuku. Yukio Kawamura, who designed this restaurant and was also involved in Oguni's later business, 'Ebichu', was on friendly relations with both artists and after being introduced to them, Mr. Oguni began to collect their works. These works were displayed in 'Ebichu' from April 1968, but with the closure of the business in 2012, they were donated to the museum.

These works were shown as part of the permanent 'MOT Collection' exhibition under the title, 'Chronicle 1966- |

Expanded Vision' (Feb. 15 – May 11, 2014). Using the keyword, 'looking' as its starting point, this exhibition focused on individual artists and works within the context of the state of the art world during the latter half of the 1960s when people began to reassess attitudes towards viewing and the concept of art. This exhibition recreated the entrance of the 'Ebichu' Restaurant, which had been decorated with the 'Oiran Series' by Ushio Shinohara to form a gateway, presenting an image of the restaurant itself and the 'Ungra Pop' of the times. Since its opening, this museum has used its collection to introduce a systemized overview of postwar contemporary art. In addition to presenting a work's general position in history, its exhibition, a museum can also shed a light its individual history, including its background, thereby creating a multilayered temporal axis through which to view it.

This text is a record of a talk between Eri Takayanagi (artist) and Mika Kuraya (Chief Curator of the Department of Fine Arts, The National Museum of Modern Art, Tokyo) that took place on January 13, 2014 at the Museum of Contemporary Art Tokyo. In the 3rd quarter of 2014, the museum held the ‘Acts of Sculpture—Use, Capture, Create’ exhibition in its 3rd floor permanent gallery as part 2 of the MOT Collection exhibition. This talk was carried out as an associated event.

Eri Takayanagi (1962-) is well-known for the way in which she employs everyday objects in unique ways in her work. Since her debut solo exhibition in 1986, she has continued to hold regular solo exhibitions in museums, etc. Her work always begins with what she considers a form of reality (‘vivid things’ she comes into contact with during her daily life), which causes her to examine the events/things that catch her interest. For example, if we look at *Nap of Swan* (1997, dustcloth, 8.5x9x11cm, collection of Museum of Contemporary Art Tokyo), which has the outward appearance of being simply a tightly wrung floorcloth, we see that after her initial encounter with a sort of rag she noticed by the side of the road, she assessed every aspect of it then used the relationship that existed between it and herself as the nucleus of her creation. In other words, she tries to pick up the reality of her personal awareness, by avoiding ready-made methods and limits, the final result possessing

diversity while exhibiting characteristics that allow it to escape quite naturally from the traditional framework of values. Her use of prosaic materials or external appearances has resulted in her often being quoted in regard to the keyword, ‘everyday life’, which has become a popular characteristic in art since the 1990s, but the actual process of her creation is an experiment in cutting through the obviousness of this foothold in a unique way. Takayanagi’s body of work is difficult to grasp swiftly and this talk was planned in order to provide a broad overview. The interlocutor, Mika Kuraya, is one of the people who has followed Takayanagi’s career from its beginning and she included her work in a group exhibition she curated in 2001, entitled ‘Bijutsukan wo yomitoku [Reading the Art Museum - Hyokeikan and Art of Today]’ (Hyokeikan, Tokyo National Museum). The talk used examples, chosen by the artist, to provide a chronological description of her work and a detailed explanation of her motives in creating it. In addition, the artist’s frequent use of such terms as ‘liberation’, ‘volition’ and ‘freedom’, allows us to see how she removes all premises when confronting her subject (or herself), demonstrating her sincerity in questioning freedom, all of this providing a valuable insight into Takayanagi’s work. We would like to offer our sincere gratitude to Ms. Takayanagi and Ms. Kuraya for their willingness to have this talk and permitting it to be published here once more.

Comprehensive Table of Contents (3) for the *News of Tokyo Metropolitan Art Museum* (Published by Tokyo Metropolitan Art Museum)

Edited by Naho Hasegawa

Continuing from last year, we are releasing a comprehensive table of contents covering the *News of Tokyo Metropolitan Art Museum* from Issue 141 (October 1962) to Issue 220 (May 1969). For

bibliographic information, please refer to Comprehensive Table of Contents (1) for the *News of Tokyo Metropolitan Art Museum*, published in Annual Report 2012, Bulletin No.15.

平成26年度 東京都現代美術館年報
研究紀要 第17号

平成27年3月31日発行

編集・発行

公益財団法人 東京都歴史文化財団
東京都現代美術館

〒135-0022 東京都江東区三好4-1-1 電話03-5245-4111

製作

株式会社大伸社