

名品コレクション展Ⅲ（前期）

2024年10月5日（土）～12月22日（日）

名古屋市美術館のコレクション

エコール・ド・パリ

第一次世界大戦後、芸術の都パリには世界各地から夢を抱いた若い美術家たちが集まってきました。

モディリアアーニ、シャガール、スーチン、パスキン、キスリング、藤田嗣治、ヴァン・ドンゲン、ザツキン、ブランクーシなど、故郷を離れた異邦人たちは、貧しいながらも自由に活気に溢れた生活のなかで、パリ生まれのクトリロ、ローランサンといった画家仲間との交友や新しい芸術が次々に登場するパリ画壇に刺激されながら、それぞれ独自の芸術を開花させました。

芸術の都パリに育まれた画家たちは、総称して「エコール・ド・パリ」と呼ばれています。身近な人々の姿や街角の風景を描いた彼らの作品には、キュビズムやシュルレアリスムといった同時代の前衛的な芸術とは違って、庶民生活への親密感が溢れるとともに、異邦人としての郷愁が漂っています。

「エコール・ド・パリ」の系譜につながる日本人画家としては、パリに生きパリを描き続けた荻須高德をはじめとして、田中保、海老原喜之助、岡鹿之助などが活躍しました。

メキシコ・ルネサンス

20世紀初頭のメキシコ革命を背景として、マヤ、アステカといったインディオ文明の復興と新しいメキシコの建国精神を民衆に伝えるために創始されたメキシコ壁画運動は、アメリカ大陸において初めて登場した美術運動として「メキシコ・ルネサンス」とも呼ばれ、世界的に高く評価されています。

壁画運動の三大巨匠であるオロスコ、リベラ、シケイロスはイタリア・ルネサンスの壁画をはじめとして、ヨーロッパの近代美術（表現主義、キュビズム、未来派など）に学びながら、メキシコ民族独自の造型を踏まえた現代の壁画を三者三様に創造しました。

彼らは1930年代のアメリカ合衆国においても数多くの壁画制作を行って、「アメリカン・シーン」の画家たち（シャーン、スローンなど）をはじめとして、アメリカの現代美術の誕生に大きな影響を与えています。

三大巨匠の他にも、壁画運動以降の世代を代表する画家タマヨ、民衆版画家ボサダ、魅力的な女性画家カーロやイスキエルド、写真家ブラボーやモドッティなど、数多くの個性豊かな美術家たちが活躍しました。

北川民次もまた同時代のメキシコに滞在して、野外美術学校の運動に携わりながら、壁画運動から学んだ精神と画風によって、帰国後は日本画壇において「反骨の画家」として活動しました。

現代の美術

第二次世界大戦以降、急速に展開した現代美術は、既成の美術の枠組みを越えて、まったく新しい表現や造形、空間や概念を開拓してきました。パリからニューヨークへ中心地が移行して、国際化した美術界において、数多くの日本人作家が海外に進出して、創作的な活動を活発に展開しています。

名古屋文化圏もまた、荒川修作、桑山忠明、河原温といった国際的に評価の高い作家たちを輩出しました。彼らは、ある特定の概念を言葉や記号などによって提示する「コンセプチュアル・アート」や表現を極限まで切り詰めた「ミニマル・アート」などの現代美術の分野の代表作家として知られています。

1980年代以降になると、現代美術は新しい局面を迎え、その表現と内容がより豊かに多様化して、それぞれの作家の思想（芸術観）が作品のなかに明確に現れてきました。

新しい世紀の激動に翻弄されながら現在も、作家たちは私たちが生きている時代と世界を、過去から未来へと連続する時間の流れのなかで、あるいは生命と宇宙の連関のなかで、それぞれ独自の観点から鋭く探求し、深く思索することによって、新しい美術を創造しようとしているのです。

郷土の美術

名古屋の近代美術は、明治後期頃から本格的に始まりました。東京に学んだ野崎華年と鈴木不知が洋画塾を開設して、後進の指導を始めるとともに、東京美術学校に学んだ加藤静児や太田三郎が文展に入選するようになって、1910年には、名古屋の洋画家・日本画家を結集した東海美術協会が創設されました。

大正期には、名古屋独自の洋画グループとして、岸田劉生の草土社に触発されて1917年に結成された愛美社（大澤鉦一郎、宮脇晴など）や関東大震災を契機に1923年に結成されたサンサシオン（松下春雄、鬼頭鍋三郎など）などが登場しました。

昭和期には、二科会の初期の会員となった熊谷守一や横井礼以、春陽会に参加した山本鼎、帝展の代表作家となった佐分真、独立美術協会に参加した伊藤廉や三岸好太郎、三岸節子などが東京画壇で活躍しました。1930年代の前衛美術の分野では、シュルレアリスム絵画・写真（北脇昇、下郷羊雄、山本悞右など）や抽象絵画（村井正誠、矢橋六郎、山田光春など）が活発な活動を展開しました。

日本画では文展の川合玉堂、院展の前田青邨をはじめ、地元では平岩三陽、渡辺幾春などが活躍しました。

エコール・ド・パリ 東欧の作家たち

1920年代、パリで活躍した芸術家には、外国から移住した者が多いことは知られています。もちろん、モーリス・ド・ヴラマンクやマリー・ローランサンなどフランス人芸術家も含まれますが、“エコール・ド・パリ（パリ派）”と呼ばれる芸術家たちに外国人、中でも東欧諸国の出身者が多いことは一つの特徴です。さて、一口に「東欧」と言っても、その定義は実に曖昧です。外務省や国連など組織によって区分が異なるうえ、冷戦という歴史的事実をふまえるとさらに複雑化します。ここでは、芸術の都パリ（フランス）に対する東方の国々という広い捉え方で、ポーランド、チェコ、オーストリア、ロシア等を含む東部ヨーロッパ諸国を指して東欧と呼ぶこととし、様々な出自を背景にもつ作家たちの表現のヴァリエーションを探ってみたいと思います。

ルーマニアの農家に生まれ育ったコンスタンティン・ブランクーシは、働きながら過ごすうちに木彫りの才能を開花させます。パリに出るとエコール・デ・ボザールに入学し、のちにロダンの工房に雇われるなど、若くして頭角を現しました。初期作品には、ルーマニアの民間伝承に基づく主題や、民家の柱装飾から着想したと考えられる形態が見られるなど、故郷の風物の影響が見て取れますが、やがて造形はさらに洗練され、『うぶごえ』のような簡潔な造形へと進化していきます。

チェコ出身のフランティšek・ドルティコルは、ミュンヘンで写真技術を学び、1920年代にブラハで活躍した写真家です。光と影の効果によるダイナミックなヌード写真や、文化人を写したポートレートで高い評価を得ました。ドルティコルはパリには出ず、ブラハを拠点としましたが、20世紀のパリで活躍した写真家には、チェコやハンガリーの出身者が多いことが指摘されています。

ロシア（現ベラルーシ）の貧しいユダヤ人家庭に生まれたハイム・スーチンは、偶像崇拝を禁じるユダヤ教の定めで絵を描くことを禁じられていましたが、やがて近郊の町に出て絵画を学びます。1913年にパリに出ると、モンパルナスの集合アトリエに暮らし、そこでモディリアーニという親友を得ます。たとえば『鳥のいる静物』のように、死んだ動物を描いた静物画には、幼い頃に経験したユダヤの贖罪の儀式が反映されていると言われてい

ます。ロシア（現ベラルーシ）のユダヤ人家庭出身のマルク・シャガールは、本名はモイシェ・セガール（Moishe Segal）ですが、1911年にパリに出たあと、フランス語の発音に近いマルク・シャガールと名乗るようになります。ナチスの迫害を逃れるためアメリカへの亡命を余儀なくされるなど、ユダヤ人として数々の困難を経験しますが、故郷への愛着やユダヤ的要素が作品から消えることはありませんでした。ロシアの文豪ゴーゴリの代表作『死せる魂』の挿絵では、物語の舞台となるひと昔前のロシアの街や人々の暮らしの様子がユーモラスに描き出されています。

ブルガリアの裕福なユダヤ人商家に生まれたジュール・パスキンは、ミュンヘンで風刺画家として才能を認められたあと、パリに出ます。シャガール同様、「ピンカス（Pincas）」という本名を改めて「パスキン（Pascin）」として活動し、華やかな社交界の寵児となりました。パスキン自身は出自を強調することはなく、世界各地を転々としながらコスモポリタンとしての生き方を貫きました。

彫刻家のオシップ・ザツキンは、ロシア（現ベラルーシ）出身ですが、15歳のころ母方の故郷イギリスに移住し、ロンドンの美術学校に学びました。1909年にパリに出ると、モディリアーニらと親交を結び、キュビズムを吸収して前衛の一人となってい

きます。ユダヤ系であるザツキンは、ナチスが台頭するとアメリカに亡命し、反ファシズムを明確に示す作品を制作するなど静かな抵抗を続け、次第にモニュメンタルな作風へと変化していき

ました。ポーランドのユダヤ人家庭出身のキスリングは、エコール・ド・パリの中でも特に成功を収めた画家として知られます。安定感のある構図と滑らかな画肌は、古き良き伝統に立ち戻ることを希求していた第一次世界大戦後のフランス社会で受け入れられ、確固たる地位を確立しました。

東欧の作家たちを見渡した時、ユダヤ系作家が多いという事実

参考文献

園府寺 司『ユダヤ人と近代美術』、2016年、光文社新書
秋山聰/尾崎彰宏/木俣元一/京谷啓徳/園府寺司/三浦篤編『西洋美術研究 No. 4 美術史とユダヤ』、2000年、三元社
The Circle of Montparnasse, Jewish Artists in Paris 1905-1945, The Jewish Museum・New York, 1985.

現代の美術 季節のなかで一風と水と

長く暑い夏が終わり、ようやく風の流

を感じる季節を迎えました。現代美術と言えば、ホワイト・キューブと呼ばれる美術館の展示室のなかで、ミニマル・アートやコンセプチュアル・アート等、難解に映る表現に対峙するものとして、ややもすれば敬遠されがちですが、印象派の画家たちが、自然の中ではじめて光の移ろいを描いて以来、美術家たちは見ることと感

じること、つまり視覚と皮膚感覚に触れるような繊細な表現も模索し続けてきました。とくに四季それぞれの気候に恵まれた日本の作家たちの作品には、季節のなかで「侘び」や「寂び」と言った自然に対する古来独自の情緒や感受性を表現すべく、工夫と研鑽を繰り返してき

ました。例えば、印象派の表現に刺激を受けた横山大観や菱田春草が研究、実験した「朦朧体」の描法は、彼らが参照した印象派の点描に見られる筆触すら消し去り、目に映る自然の様を追求しました。具象から離れた彼等の行く手にあったのは、東洋絵画の規範「六法」のひとつ、「気韻生動」の画境でした。

そうした歴史と伝統を抱えることになった現代日本の美術家たちの自然に対する視線と発想、なかでも風や雨と言った自然現象を画題とした自然の表象には独自で質の高い表現が確認でき

ます。李禹煥（1936年生まれ）の襖絵を連想させる大画面では、その四面が各々異なる筆致を見せながら、異なる風の交響を聞かせるようです。そうした東洋絵画の伝統を彷彿とさせる李禹煥の表現とは対照的に、秋岡美帆（1952-2018）は、印象派が目指

した光の効果を更に追求しています。木漏れ日を写真で撮影し、それをNECO（New Enlarging Colour Operation:拡大作画機）によって麻紙にプリントした画面からは、充滿する光のきらめきとともに、風の匂いまでも感じさせます。スローシャッター、ソフトフォーカス、多重露光、流し撮り等の技術を駆使したその表現は、写真本来の記録という機能を越えて、観者の「五感」の琴線にまで触れるものと言えます。

平面ばかりでなく立体作品に於いても、季節を巡る自然の現象は優れた表現にまで昇華されています。福岡道雄（1936-2023）のFRPによる黒い作品は、一見すると彫刻の台座と見紛う程ですが、その表面には緩やかな波紋が施されています。その表面を覗き込むと湖面の揺らぎや光の反射はもとより、水面下の深さや澱み、さらには水底までの環境までも感じさせます。「フナ釣り」を好んだ作家の観察眼と発想力、そして優れた造形力が如何なく発揮されています。《琵琶湖の凧》に見られる微妙で繊細な表面とは対照的に、戸谷茂雄（1947年生まれ）の作品は、彫刻という「行為」の痕跡を見せつけます。チェーン・ソーによって刻まれた木塊は、円空同様、正しく作品の核心が出現するまで彫り進める、彫刻家の追求の姿勢と集中力を感じさせます。過剰とも映る彫刻によって、突き抜け貫通した開口部は「風穴」を想わせ、そのことが却って彫刻の存在感を強調しています。

眼に見えない自然を表象するのではなく、その現象自体を作品に取り込んでいるのが、河口龍夫（1940年生まれ）です。人間と物質、自然と物質、物質と物質との「関係」をテーマに制作を続ける河口の作品では、雨に曝され、錆びて行く鉄板を基底材とし、覆われた綿布の表面に滲み出す錆の表情によって「制御不能」な関係を見せています。変化して行く物質の即物的な提示と時間の経過による刹那を見せる表現は、その反面情緒的でもあります。同じく「雨」について、現代的に、あるいはスタイリッシュに表現したものが、田島英彦（1973年生まれ）の作品です。使用された光ファイバーという電子素材もさることながら、背景に描かれた街路の風景や色調には、ポップな瑞々しい感性が窺えます。

日本の四季の豊かな自然に触れて、その美に魅せられ見事に表現したのが、イギリスの現代美術作家・アンディ・ゴールズワージー（1956年、イングランド・チェシャー生まれ）です。1987年11月に初めて来日したゴールズワージーは、翌1988年1月まで三か月に亘って日本に滞在し、三重県の大山内村と紀伊長島町、そして福井県の和泉村で、山・雪・海をテーマに制作を行いました。彼の制作方法とは自然を徘徊し、素材を採集し、手作業によって「彫刻」を制作するというものです。例えば、紅葉の度合いを注意深く観察し、採集された楓の葉は、手作業で結びつながら、そして採集した元の場所に配置され、撮影されます。撮影後、彫刻作品は自然に帰されます。繋がれた楓の葉による円環や鎖は、見事な色彩のグラデーションを見せますが、こうした色彩の配色は日本ではあまり見られず、恐らく欧米の近代的美術教育による経験的なものかもしれません。日本の豊かな自然は、感受性の高い海外の優れた美術家の心にも響くものなのでしょう。

コレクション解析学 2024

当館のコレクションから1点を選び、その魅力を学芸員が紹介する美術講座です。

日時:2024年11月9日(土) 14:00-(約90分)

作品:ディエゴ・リベラ《プロレタリアの団結》1933年

演題:「プロレタリアの団結、あるいはイデオロギーの衝突」

講師:竹葉丈(当館学芸員)

会場:当館2階講堂(定員180名、先着順、入場無料)

メキシコ・ルネサンス 交錯する視線—ポール・ストランドとM・A・ブラボ

アメリカとメキシコ、国境を接した両国は、はるか以前から交流と断絶を繰り返してきました。ヨーロッパ中心の近代文化とは全く異なった歴史と文化を持つ「魅惑的な国・メキシコ」は、20世紀初頭に起こったメキシコ革命によって、新たな“ユートピア”として数多くの文学者や哲学者、さらには政治家を惹きつけました。

写真家ポール・ストランド（1890-1976）も、そうしたアメリカ人の一人です。次代の表現を推進する写真家としてニューヨークで活動していたストランドは、国境の南、メキシコに於いて再び、生きる人間へその視線を向けることになりました。

1932年にメキシコを訪れ、インディオと白人との混血によるメスティソの混交文化に逸早くメキシコの特質を見出したストランドは、約半年をかけて撮影を行っています。土着信仰とカトリックが結びつき、過剰さすら感じさせるウルトラ・パロックな祭壇とそこに安置された聖母とキリストの像、若き母親とその乳飲み子等、市井で見かけられた情景とその背景に見え隠れする「信仰の力」を感得し、その受難に対する忍耐と威厳を具現するかのような人々の姿を、「隠し撮り」の手法によって撮影しました。

撮影された148点のネガから20点が選ばれ、1940年に《Photographs of Mexico(メキシコの写真)》が発行されました。同写真集は1967年、彼の二度目のメキシコ訪問の後、《メキシカン・ポートフォリオ》と題して再発表されています。

一方、欧米のモダニズムの洗礼を受け、それを体得しながらも、メキシコ人のアイデンティティを表現しえた写真家マニエル・アルバレス・ブラボ（1902-2002）の方法とその表現は、ストランドとは対照的に映ります。ブラボは、メキシコの人々の現実の生活を直接描写（＝ドキュメント）するという手法は敢えて採用していません。現実の一こまを切り取りながらもブラボの表現は、シニカルやメタファー（隠喩）を伴って、メキシコを象徴・表現しています。メキシコという対象、写真という方法をもにしながら、異なるアプローチを見せる二人の写真家の作品を展示紹介いたします。

さて、ポール・ストランドは、その後教育省の映画製作に携わりますが、圧政に苦しむ漁師達を主人公にしたその内容が政府に認められるはずもなく、1935年1月、その完成を見ずにメキシコを後にしています。同時期に、正しく入れ替わるかのようになり、ニューヨークで壁画制作に当たりながら、同様の体験と挫折を経験したのが、メキシコ人画家ディエゴ・リベラ(1886-1957)です。当館が所蔵する壁画《プロレタリアの団結》(1933年)誕生までの顛末は、ストランドの『メキシカン・ポートフォリオ』同様、今日まで続く、アメリカとメキシコ両国に横たわる、交錯する認識の差異を象徴するかのようです。

郷土の美術 坂田稔—造型写真と民家民藝

写真家・坂田稔[1902-74、愛知県碧海郡富士松村(現.刈谷市)生まれ]は、(浪華写真倶楽部)に所属、「新興写真」の影響を受けた同倶楽部の中堅として活動していました。1934(昭和9)年に名古屋に転居した坂田は、同市昭和区曙町で写真材料店を営み、アマチュア向けに「修整/引伸/焼付/現像/複写」を指導していました。坂田の店には、旧知の仲であった田島二男(1903-

2002) や画家の下郷羊雄(1907-81)、さらには海外のシュルレアリスム(超現実主義)の動向を紹介していた山中散生(1905-77)らが入り、坂田による技術指導の下で写真の同好会を結成、やがて彼らは名古屋に於ける「前衛写真」表現の一端を担うこととなります。

創作と指導とともに坂田が力を入れていたのが、新たな写真表現を目指した啓蒙活動でした。1937(昭和12)年3月に「主観を基礎とする私の写真技法」を発表して以来、1941(昭和16)年3月に「報道写真へ転出」まで、アマチュア向け写真雑誌に自作紹介や技法解説、写真論や美術論、さらには時勢に関する評論等、その数はおよそ50編に及びます。

なかでも、「前衛写真」の表現を、「フォトアブストラクション(抽象造形)」と「フォトシュルレアリスム(超現実主義写真)」として分類・提唱した坂田の論調は、全国的にも注目を集めました。その実例として坂田は、前者を画面を白と黒の幾何学的構図として見せ、後者を「即物主義的視覚により対象の実在性に基つき」ながら、対象をクローズ・アップで捉え、「純粋直感のみに依り抽出せられた」抽象を印画紙に焼き付けました。

坂田の論稿で特筆すべきは、前年1936年4月にニューヨーク近代美術館で開催された展覧会「キュビズムと抽象美術」で提示された“モダンアートのチャート”を翻訳、掲載し、自身の「前衛写真」の位置を表明したことでした。

だがしかし、1930年代末、大陸での戦況を伝える「報道写真」が台頭するなかで、「前衛写真」はその存在意義を問われることとなります。個人の純粋な芸術的指向は、時代の社会的要請に収斂され、坂田の写真に対する論調と表現指向は次第に先鋭化を極め、やがてメンバーとの間に微妙なずれが生じていきました。

1939(昭和14)年11月、〈ナゴヤ・フォトアヴァンガード〉が解散すると、坂田は写真による社会的貢献と文化的協力を目指し、民俗学へと接近、民家や民藝に取材し、そこに抽象的な美を見出すこととなります。

注目すべきは、この時期、柳田國男による「民俗学」が、多くの郷土史家や民俗愛好家、さらには社会主義運動から離脱した多くの左翼運動家を集め、初めて組織的な民俗調査が行われています。マルクス主義者が農村に原始共産制を夢想したように、民俗学の調査手法に拠りながら写真家は、「日本の建築」に美と秩序を、「庶民の生活」に美と機能を見出すこととなります。「農家の土壁にモンドリアンを見る」とも呼ぶべきその表現は、それでもなお、「モダンアートのチャート」の系譜に位置します。

1941(昭和16)年1月、坂田は自らの写真論を実例によって解説した著書『造型写真』をアルスから出版しています。自身の表現と理論の集大成である『造型写真』の出版からわずか二か月後の同年3月、坂田は写真雑誌に「報道写真へ転出のために」を発表、その一文は個人的表現から社会的貢献へと、まさに彼自身の「転向」を表明したものでありました。同年11月、坂田は海外宣伝報道要員として徴用を受け、翌1942(昭和17)年3月にはジャワに派遣されています。

前衛から造型、民俗から報道へと展開した坂田の表現は、時勢に沿った「転向」とも見られがちですが、そこには自らの写真観に基づく実験精神をうかがうことができます。

今回の展示では、ご寄託いただいている写真家・坂田稔自身が制作した貴重なプリント作品と資料により、その軌跡を辿ります。

特集 西方寺所蔵 棟方志功襖絵

棟方志功(1903-1975)は、昭和11年(1936)に国画展に出品した《瓔珞譜 大和し美し版画巻》が工芸部審査員を務めていた柳宗悦、濱田庄司の目に留まったことを契機に、民藝運動関係者の知遇を得ることになり、以降の作品制作に多大な影響を受けるようになります。《瓔珞譜(ようらくふ) 大和し美(うるわ)し版画巻》は、同年に開館した日本民藝館の買い上げとなりました。日本民藝館では、以降も柳による棟方作品の収蔵が続けられ、現在では板画(ばんが)(※1)を中心に肉筆画や書など約200点が収蔵されています。棟方は柳を生涯の師と仰ぎ、作品についての意見を常に求め、柳は棟方の作品の表具の考案を続けました。

今回展示する襖絵は、昭和21年(1946)に、愛知県清須市西枇杷島町小田井の浄土真宗寺院・西方寺で描かれました。制作の経緯は、柳、濱田と共に民藝運動に参加した官僚・水谷良一(1901-1959)が西方寺の檀家であった縁によるものです。水谷は、棟方に息子が生まれた際には名付け親になったり、代々木にあった家を棟方一家に貸し出ししたりするなど棟方と非常に交遊の深い人物でした。昭和13年に帝展特選となった《善知鳥(うとう) 板画巻》は、水谷が棟方に能「善知鳥」の仕舞を舞って見せたことが制作の契機となりました。棟方は昭和20年の4月から富山県南砺市福光に疎開しました。福光を疎開先に選んだのは、同地の光徳寺の十八世住職・高坂貫昭(1905~1992)の知遇を得ていたことが大きな理由ですが、水谷が教えた「善知鳥」の舞台が富山・立山であったことも無関係ではないでしょう。

昭和21年(1946)に水谷の義妹の法要が機縁で、西方寺の襖絵を描くことになった棟方は、同年5月8日に西枇杷島町を訪れ、8日に《御松図》、9日に《御貝図》、10日に《五智菩薩図》とわずか3日間で襖絵を描き上げました。西方寺襖絵を描く2年前、光徳寺に襖絵《華嚴松》を描いた際に棟方は「躑躅飛沫隈暈描法(ちよくひまつわいうんびょうほう)」という、飛沫や隈、滲(にじ)み、暈(ぼか)しを活かした独自の技法を編み出しました。《御松図》にもこの技法が使われています。《御松図》とは対照的に、《貝図》は客間であることを意識した比較的落ち着いた表現となっています。

西方寺襖絵のうち、最後に描かれたのが《五智菩薩図》です。五智とは仏に備わる5つの智を指しますが、《五智菩薩図》では棟方による独自のアレンジが加えられています。各襖の上部には「萬里水雲長慈航又何處(ばんりすいうんながしじこうまたいずこ)」という棟方が倭画に好んで用いた漢詩が1文字ずつ書かれています。漢詩の出典は不明ですが、「遙かにとうとうとたゆたう雲や水の流れ、仏の慈悲心もまた廣大無限である。」という意味だと考えられています(※2)。

※1 昭和17年(1942)の隨筆集《板散華》の中で、棟方は自身の版画を全て「板画」と呼ぶことを宣言しました。また肉筆画については「倭画(やまとが)」と呼びました。

※2 石井頼子、尾山章編『信仰と美の出会い 棟方志功の福光時代』、平成30年(2018)、青幻舎

名古屋美術館  Nagoya City Art Museum

名古屋市中区栄二丁目17番25号(芸術と科学の杜 白川公園内)

TEL 052-212-0001 FAX 052-212-0005

<http://art-museum.city.nagoya.jp/>

久野利博《Untitled》 1994/2024年

木炭、生番線、コード、木、ロープ、バケツ、雨とい、ガラス、壺、布、糸、紙、岩塩、茶葉、米、杓文字

久野利博（1948年、大府市生まれ）によるインスタレーション作品を展示、紹介します。1970年代に、彫刻の台座から離れ、ミニマル・アートの影響下で展開したインスタレーションと呼ばれる表現技法は、単独の「もの」としてではなく、観客を取り込んだ空間を構成、演出しました。同作品は、1994年に当館で開催された特別展「名古屋発現代美術展 ポジション 1994」（1994年1月5日－2月6日）のために制作、出品されました。今回の展示では、常設展示室エントランスのスペースに併せて展示・構成が考えられました。

作品の構想と制作のために、作家は次のような「制作メモ」を残しています。

1993年夏

- ・ 作品は壁や床に対して、断片から断片へと連続させ、存在感の弱い印象をあたえるように設置する。
- ・ 作品を断片から全体へと視覚体験することで余白（遊び）の場が生まれる。
- ・ 観客は、一つの場にいながら同時にほかの場の存在を強く意識する。
- ・ 中心のない場の空間を設置することで、観客にはアウトラインのない空間の周辺をさまよいながら、心の原風景を感じとってもらいたい。

1993年秋

- ・ 小道具／フジ砂、木炭、生番線、裸電球、コード、ビニール、木、ロープ、バケツ、コップ、雨とい、ガラス、つば、布、糸
- * 小道具が生きもののように場の空間に溶け込めたらと思う。

展覧会に向けて、構成する要素（素材）が絞りこまれ、その構成が組み立てられて行く過程に於いて、目指された「存在感の弱い印象を与える」や、「断片から全体へ」、「中心のない場の空間」という言葉からは、作家考察し、或いは逡巡する様が窺えます。

その言葉にあるように、配置された「小道具」には、西洋美術の文脈で培われてきた、例えば、「解剖台の上のミシンとこうもり傘の出会い」に象徴されるような“見出された”オブジェや、レディ・メイドと言った手法とは別趣の、言わば、生活の「断片」を想わせる要素として構成されます。そして、「（観客に）一つの場にいながら同時にほかの場の存在を強く意識」させる構想は、やがて「心の原風景」というより具体的な表象を目指します。

かつて、作家は現実の風景に自らの身体を横たえ、撮影し、それを作品として発表してきました。1980年から約三年に亘って制作発表された《BODY DISTANCE》では、ヨーロッパや日本の街や自然風景のなかで実演され、名古屋・栄の久屋大通公園でも実施、制作されました。写真からインスタレーションという表現技法に代わることによって、自身の身体的尺度による厳密な距離とその風景は、観る者の記憶のなかの情景へと置き換えられました。

今回の展示では、作家活動を始めた1976年にグループ展に発表した初期の作品《Untitled》を制作していただきました。同作品は88年に名古屋市美術館のサンクンガーデンの植え込みで再現され、そして今回36年振りの設置となりました。初めて発表した当時は、気づかなかったそうですが、この時期設置された生番線の先端には羽根を休ませる蜻蛉を目にすることができます。それこそが、作家が目指す、紛れもない「心の原風景」とも言えるでしょう。