

9つのプロフィール 1935>>>2025

開館30周年記念 MOTコレクション

MOT Collection 30th Anniversary Exhibit

Nine Profiles 1935>>>2025

2025 4.29^{tue.} → 7.21^{mon.} / 8.2^{sat.} → 11.24^{mon.}

Tuesday, 29 April – Monday, 21 July, 2025 / Saturday, 2 August – Monday, 24 November
Museum of Contemporary Art Tokyo, Collection Gallery

東京都現代美術館
コレクション展示室
主 催
東京都
公益財団法人
東京都歴史文化財団
東京都現代美術館

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

東京都現代美術館は、今年開館30周年を迎えました。東京都美術館から引き継いだ作品を含む約3,500点で開館した当初の常設展示では、コレクションの中から「精選された代表作」によって第二次世界大戦後の日本の前衛美術を始点に、国際的な視野から「現代美術の流れをわかりやすく示す」ことを主眼としていました。

その後、作品の収蔵を続けることで新たな視点が加わり、この「流れ」は様々に枝分かれし、変化します。2005年以降は、「MOTコレクション」展として、会期ごとに個々の作家に焦点をあてたり、横断的なテーマでメディアや制作年代の異なる作品を対比したりするなど、多角的な切り口を設けて所蔵作品を紹介しています。

30周年という節目にあたる今期は、「9つのプロフィール 1935→2025」と題して、90年にわたる美術を10年ごとに区切った9つの部屋で辿ります。開館当初のように長い時間軸を設けて構成しながらも、部屋ごとに異なる複数の視点でコレクションを見つめなおします。1935年を起点としたのは、戦前・戦中期の所蔵品が充実してきたことで戦後美術との繋がりを見出し、2025年と明記したのは、今この時点からコレクションを見ることを示しています。

当館の所蔵作品は、現在約6,000点となり、その内容も30年前と比較すると大いに多様化しています。コレクションは常に更新され、未完のまま次代に引き継がれていきますが、どこに焦点を当て、どう見せるかによって、様々なプロフィールがその都度生まれていきます。今期の展示が、過去から現在へと繋がるわたしたちの時代の美術について、改めて考える契機となれば幸いです。

Foreword

This year marks 30 years of the Museum of Contemporary Art Tokyo. The museum's initial displays from the permanent collection, taken from a total of around 3500 items including works originally from the Tokyo Metropolitan Art Museum, aimed primarily to present currents of contemporary art accessibly and from an international perspective, through carefully-curated selections of representative works with a particular focus on post-war Japanese avant-garde art.

Subsequent ongoing acquisitions then brought new, additional viewpoints, these currents branching off in various directions, and undergoing change. Since 2005, under the MOT Collection banner, permanent collection shows have taken a multifaceted approach to presenting the museum's holdings, perhaps by focusing on an individual artist, or by comparing works in different media and from different eras, but with a single overarching theme.

To mark this milestone 30th anniversary, the Museum of Contemporary Art Tokyo presents "Nine Profiles: 1935→2025," a survey of 90 years of art exhibited over nine rooms, each dedicated to a different ten-year period. Despite covering so many decades — just as the museum's exhibitions did when it first opened — each room succeeds in revisiting the collection from multiple different perspectives. 1935 was chosen as the starting point due to the acquisition over time of a considerable number of works from the prewar and wartime periods, allowing links with postwar art to be identified; while the explicit naming of the year 2025 as the end point indicates that this is a view of the collection as it is right here, right now.

The Museum of Contemporary Art Tokyo collection currently stands at around 6,000 items, and is also far more diverse than it was 30 years ago. Constantly being updated, it will duly pass to the next generation incomplete, but various profiles emerge depending on where we focus, and how those features are presented. We hope "Nine Profiles: 1935→2025" will encourage visitors to take a fresh look at the art of our era, and ponder how the past has brought us to where we are now.

I935>>>I944

ここでは、1935年から1944年にかけての都市の街並み、人々の生活や表情へと焦点を当て、作品を巡ります。この10年間は、昭和初期の大衆文化華やぐ時代から、1937年の盧溝橋事件に始まる日中戦争、そして第二次世界大戦へと、まさに激動の時代を経験しました。大きな時代のうねりの中で、画家たちが見つめ描いたものを辿っていきます。

鶴岡政男(1907-1979)の《リズム》(1935/1954再制作)は、賑わう渋谷の喫茶店「南欧」のために描かれました。画面いっぱいに飛び交う幾何学模様は、まるで機械文明に生きる都会人のスピード感を表しているかのようです。当時の東京は、関東大震災(1923)で失った街並みや活気を取り戻そうとする力に満ち溢れていて、そこに生まれたモダン都市文化——喫茶店、映画館、百貨店など——は人々の生活を鮮やかに彩りました。

華やぐ都市をつぶさに観察して、それぞれの表現で描いた画家に長谷川利行(1891-1940)と松本竣介(1912-1948)がいました。アトリエも家もなくその日暮らしの中で描かれた長谷川の作品には、街の雑踏を練り歩きながら、ふっと立ち現れた喜びを新鮮なままに、素早く画面に描き留めようとする様が見てとれるでしょう。一方で、幼い頃に聴覚を失った松本の作品からは、都会の喧騒の中に隠れる建物や人々の個性的な輪郭を、自らの手で一つ一つ確かめながら、画面に深く刻み込もうとする姿が浮かび上がるのではないのでしょうか。

5 鬨光(1907-1946)が《静物(雉)》(1941)を描いた年に太平洋戦争は始まり、人々は貧しい生活を強いられるようになります。作品の中の雉は、本来であれば貴重な食糧となるはずでしたが、画家はそれを描くために天井に長い間吊り下げ、腐らせてしまったといいます。描くということが、画家の生きるためには欠かせない営みであったことを想像させます。何重にも塗り込められた絵の具の層が生み出す濃密な闇と、その中に蠢く不確かな光との対比は、不気味ながらも強烈な存在感を放ちます。

この時代の美術について考えるとき、戦争画の存在を忘れることはできません。戦時下の画家は、軍に委嘱される「作戦記録画」や、内地で戦争と向き合う人々の姿——千人針に祈りを込める女性、出征する兵士、夫や息子の戦死を知らされる家族——を描きました。誰しものが戦争に協力するよう求められ、1943年には画材のすべてが配給制となり、描くための目的が戦意高揚へと集約されていきます。しかしその背景には、描きたいと願っても筆を執ることのできなかった、画家の挫折や葛藤もあったことでしょう。

ここで紹介する作品は、福富太郎(1931-2018)コレクションから2018年に当館へと引き継がれました。自身の少年期と戦争の時代がちょうど重なる福富氏は、「自らの歴史を考える」*ために作品を蒐集したといいます。これらの作品を通じて、画家が見つめ描いたもの、あるいは描けなかったものに思いを馳せることは、その時代を生きた眼差しから、戦争という歴史を見つめ直す糸口となるのではないのでしょうか。

*福富太郎『絵を蒐める：私の推理画説』新潮社、1995年、60頁

I945>>>I954

1945年——人々は終戦によって空襲の恐怖から解放されたものの、焼け野となった街では飢餓による困窮が深刻化していきます。この一室では、年齢や場所、立場それぞれに敗戦の時を迎えた作家たちが、国土の荒廃や、占領下での朝鮮戦争特需、1952年の主権回復など、戦後の混乱期を辿るなかで描き、象った人間の姿／顔に光をあてます。

東京大空襲で焼け残った上野駅の地下道は当時、家を失った人々や孤児で溢れていました。学徒動員から戻った若き画家、佐藤照雄(1926-2003)は、そこで眠る人の顔を10年に渡り克明に素描し続けました。また、鶴岡政男(1907-1979)による代表作《重い手》も、上野地下道にいた人から着想を得たのだといいます。ここではキュビズム風の構築物を背に押し掛かる掌を背負い、「外界の圧力に耐えている人間像」が「モニュマンタル」に表現されています。

一方、終戦の2か月後には在野の美術団体、二科会が復活しました。戦時下で前衛的な表現が厳しく抑圧され、「作戦記録画」の展示場にもなった同じ上野の東京都美術館で美術団体による展示が再開していきます。戦前にシュルレアリスムや抽象等の傾向を示す作品が多く発表された自由美術家協会(1937設立)には、1947年に鶴岡や松本竣介、井上長三郎(1906-1995)、麻生三郎(1913-2000)ら新人画会の作家たちも合流しました。

同47年には、岡本太郎(1911-1996)が中国戦線から復員し、パリ時代の作品を全て焼失した後に描いた戦後の第一作、顔らしきものの「こめかみ」*に白旗がはためく《憂愁》や、中原實(1893-1990)による《杉の子》が二科展で発表されます。《杉の子》では、敗戦前、空襲による犠牲者のお棺の材料等として杉林が伐採された自宅近くの井の頭公園と、幼い娘たちが眠る戦後まもない家の室内、二つの時空間が上下に配されています。その狭間に漂う「裏返えしの日本地図」を、無邪気な寝顔を見せる長女の枕元、初夢にでると縁起がいいとされる茄子の「幸運の糸」が「わずかに望みをかけ」て繋ぎとめています。

同じ二科会で戦前から活躍していた桂ゆき(1913-1991)による《抵抗》は、1952年の作品です。蟹に髪を引かれ、鳥の足にしがみつки、三者の緊張感が漲る中で奇妙な顔立ちを見せる女性ですが、画面の左辺を天にすると怒りに満ちた姿へと変転し、鳥を投げ飛ばす仕草にもみえます。鳥の翼には、同年の破壊活動防止法成立を伝える新聞記事。複数の顔を内包しながら戦後社会を生きる女性の肖像が複雑に浮かび上がります。

こうした戦前からの活動を再開させた作家たちと共に、新たな世代が人の姿／顔をとらえた表現も一堂に展示します。無審査・無賞・自由出品のアンデパンダン形式の展覧会や、福島秀子(1927-1997)らが参加した「実験工房」(1951設立)、そして漆原英子(1929-2002)など新人を含む作家の個展を数多く開催したタケミヤ画廊(1951開廊)など、既存の画壇にとらわれない新たな場を舞台に、戦後美術の多様な活動が展開していきます。

*岡本太郎『憂愁』1948年執筆、初出：『綜合文化』1948年7月号、真善美社

1955>>>1964

「独立」から3年、1955年からの10年間は、政治的な「安定」と海外交流の本格化、高度経済成長が兆す好景気を背景に新しい価値観が模索された時期です。一方、産業構造の変化による労働争議や社会運動も頻発、冷戦を受けた在日米軍基地の拡張と再軍備の懸念も高まる中、1960年には空前の規模の反対運動を抑えて日米新安全保障条約が発効されます。不安と楽観が交錯するこの時代、作家たちは自主的にグループを結成、精力的な活動を展開しました。この章では、そうした作家たちの試行によって変容を遂げていく作品の姿を辿ります。

中村宏(1932-)や石井茂雄(1933-1962)らは、社会と深く関わり、「現実」を描くことで変革への連帯意識を共有していた作家たちです。中村は、複数の場面を組み合わせるモンタージュの手法を軸に、米軍基地拡張計画への抵抗という政治的な事態を絵画として構築することを目指しました。A.カミュの戯曲『戒厳令』に触発された石井は、寒々とした舞台的一幕のように、フレームの四辺から浅い内奥へと視線を追い込む画面によって人の疎外を提示します。

同じ頃、「国際化」の掛け声の下、日本の作家たちと同時代欧米の美術傾向との接続を企図する展覧会が開催され*、フランスの美術評論家ミシェル・タビエの提示した「アンフォルメル(不定形／未定形)」の作品群が注目を集めました。戦後の新しい傾向として、素材の物質感や行為、要素の反復などを重視するその特質は、絵画から生け花まで、独自の解釈を交え積極的に接ぎ木されていきます。一方で「具体美術協会」の作家、村上三郎(1925-1996)の剥落する絵画や、絵具を積んだ玩具の自動車走らせた金山明(1924-2006)の作品からは、「物」が作品の一要素であることを超え、制作者の主体に成り代わるような表現の質の変容が指摘できるでしょう。

「物」と主体をめぐる模索は、工藤哲巳(1935-1990)の作品写真を掲げ「反芸術」(東野芳明)と評した1960年頃から混迷を極め、彼らの発表の場であった「読売アンデパンダン展」は63年、唐突に終了を迎えます。この時期、「物」の増殖性と外部への拡張を語り、管理の強まる都市空間の隙間に「直接行動」による介入を試みたのが「ハイレッド・センター」でした。高松次郎(1936-1998)、赤瀬川原平(1937-2014)、中西夏之(1935-2016)らによる「計画」と称する共同制作は匿名性と虚構性を帯び、見る者を巻き込みながら芸術と日常の境を揺さぶります。ある種の想像力を梃子とする彼らの仕事は、アメリカからの帰国中、いくつかの「計画」に参加したオノ・ヨーコ(1933-)の活動とも繋がるでしょう。1950年代からオノが書きとめてきた「インストラクション(指示)」は、個々の鑑賞者が頭の中で、あるいは実際に行うことで成立するものです。作家たちの試行は美術館を離れ、行為、概念、関係性へとその質と領域を変えていくことになります。

*「世界・今日の美術展」(1956年)、「世界現代芸術展」(1957年)

1965>>>1974

この時代は、戦後の高度経済成長がピークに達した豊かさの影で、環境汚染等の弊害が明らかになり、1970年の大阪万博のテーマ「人類の進歩と調和」にみる発展的な思考や大量生産・消費・廃棄社会に対する疑義、国家や情報化社会に絡め取られることへの反発が、数々の反対運動となって噴出しました。ここでは、そうした状況下における「美術」の在り方を問い直す試みについて見ていきます。

高松次郎(1936-1998)の《扉の影》では、開かれた扉の表と裏とその奥に男女の影が反復しています。虚ろな影は、40-50年代に盛んに描かれた意味内容を担った人物像とは異なる虚実の曖昧な存在(不在)であり、その行動や行方も不明なミステリーのようなのです。高松は、作品を額縁の中に閉じ込めず、この扉のように開かれた可能性のままにしました。反復の手法は、立石紘一(タイガー立石)(1941-1998)のコマ割り絵画や、横尾忠則(1936-)の版画の制作過程を主題にした作品にも見られます。こうした手法を含む可能性への志向は、直線的で進歩的な時間軸や思考回路を断ち切る別の方向を指示しています。

高松の扉のように、60年代以降あらゆる物質が作品の素材となり、作家の手で変容されてきました。例えば合田佐和子(1940-2016)は、身近にある品々に目や歯を描きこむことで妖気を吹き込み、桑山忠明(1932-2023)は、手跡を残さずに工業製品と見紛う工程を経て、ただならぬ輝きを放つ画面を作り出しています。

一方で作家の意図を表現するために物質を素材に制作したものを作品とすることに対し、根本的な問いを抱いたのが李禹煥(1936-)や菅木志雄(1944-)ら新人作家でした。彼らは、人間の眼や手を介するのではなく、ただそこにある物質のあるがままの状態に感応することを求め、そこで結ばれた関係——物質と物質、物質と場、物質と人間など——を提示しました。李の《線より》は、画布を場として、表現技巧よりも幼少期の手習いから生じた動作や呼吸によって、画布と絵具／筆と身体の鋭敏な接触から生まれた時間の変化を表出しています。菅は、物質の在りようを、その感触とともに一から確かめていくような行為や状況を写真に収めました。

多様な関係が作品を発動させるなかで、塩見允枝子(千枝子)(1938-)は人と人との関係を基軸として地球に詩を書くことを試みました。塩見は各地の友人等にインストラクションを発し、その応答が個性の共存となって編まれた詩を30世紀の人々に捧げています。

このような数々の試みから新たな世界の扉が開かれる一方、周囲の物質や空間を異質なものとして意識したのが麻生三郎(1913-2000)です。《自己像》の鈍く光る眼には、人間生活を脅かすものへの危機感が感じられます。山下菊二(1919-1986)は、視線の先を矛盾に満ちた従軍体験をもつ自己に向けつつも、他者の眼を引き寄せる作品を制作しました。複眼的思考から生まれたコラージュ作品は、現在の状況を見据えるような多義的な解釈を促すものになっています。

1975>>>1984

この部屋では少し視点を変え、海外への移住や国際的な舞台での発表を通じて、個としての表現を見出した作家たちの作品に注目します。敗戦後、制限されていた海外渡航は、経済成長や国際社会への復帰をふまえ徐々に緩和され、1960年代半ばには自由化が進みました。1ドルが360円に固定されていた時代から変動為替相場に移行して間もないこの頃は、日本が世界市場におけるプレゼンスを次第に高めていく時期と重なります。

まだ渡航許可が容易には得られなかった1957年に、強固な意志を貫き単身渡米を実現した草間彌生(1929-)は、ニューヨークで前衛表現に身を投じ、1960年代後半以降は挑発的なハプニング等を盛んに行い独自の存在感を放ちました。しかしそうした活動が過度に誇張して報道されていた日本では、その先駆性が相応の評価を得るには1980年代末頃まで待たねばなりません。1975年に草間は体調を崩し一次帰国。療養のため結果的にそれ以降日本に拠点を移します。この時期の草間の絵画やコラージュ作品は、繊細で内省的でありながら、その内に沸々と濃密なエネルギーを湛えているようです。

河原温(1932-2014)は、数年のメキシコ滞在を経て1965年頃からニューヨークを拠点に活動。東京時代から作風は一変し、1966年に開始した「Today」(-2013)シリーズは、コンセプチュアル・アートの第一人者としての河原の代名詞的作品となりました。1950年代末に呪術的なオブジェ作品で注目を集めた荒川修作(1936-2010)は、1961年にニューヨークに渡り、瀧口修造の紹介で知己を得たマルセル・デュシャン(1887-1968)や公私にわたる生涯のパートナー、マドリン・ギンズ(1941-2014)との出会いを糧に、言語や記号、図表を用いて自身の哲学的な思索を表現する絵画を探究していきます。

保守的な日本の美術界を離れ新しい芸術を追求しようと1964年に渡米し、フルクサスの活動に参画した久保田成子(1937-2015)もまた、生前のデュシャンと邂逅した一人でした。1970年頃からはビデオ作品の制作を開始し、先駆的なビデオ彫刻を手掛けるようになります。《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》では、ソニー社が開発した小型ビデオカメラ「ポータパック」を手に欧州を旅した久保田が、フランスにあるデュシャンの墓を訪れ撮影した1972年のモノクロ映像を、カラー加工して複数のモニターから出力しています。

「読売アンデパンダン展」等での活躍で反芸術の旗手として名を馳せた篠原有司男(1932-)は、ロックフェラー三世基金のプログラムで1969年渡米。日本で知り合った著名な米国人作家との交流はあっても、ニューヨーク美術界への参入には苦戦したといえます。段ボール等の廃材で作ったオートバイ彫刻は、雑然とした路上を肌に感じる日々の中から生まれました。

杉本博司(1948-)は、ロサンゼルス留学を経て1974年にニューヨークへ移住。写真に撮ることで虚像が実像になることを示す「ジオラマ」シリーズを皮切りとした杉本のコンセプチュアルな仕事は、端正な佇まいも相俟って「現代美術としての写真」の隆盛を牽引していきます。

1985>>>1994

「昭和」が終わり「平成」の年号が始まる時代に、戦後経済の成長は頂点に達し、そして「バブル」は弾け崩壊しました。その過程で、過剰なまでに肥大化していった情報や資本、繰り返される広告や氾濫するイメージの中で、美術の様相はどのように変化していったのでしょうか。ここでは1985年から1994年の時代を、絵画というメディアに焦点を当てて見ていきます。モノの価値や価格が大きく変動し、その実態を曖昧にする情報が溢れる中で、自らの実在を確かめるようにして生み出された作品を紹介します。

吉田克朗(1943-1999)は、身体の皺やひだにクローズアップしたような「触」という絵画シリーズを展開しました。彼が画家を志した60年代には、絵画や彫刻といった既存の枠組みは、どこか保守的で古臭いものに捉えられていたといえます。60年代末頃には、木や石の持つ物質性を問うような「もの派」の活動に身を投じましたが、80年代になると吉田は、手指に黒鉛を擦り付けてカンヴァスに何度も触れることで、豊かな質感を宿した作品を手がけるようになります。「僕には直接手で画面を触っていくその直接さが合っているのです」と語る作家は、画面との対峙によって自身の身体性を探り出そうとしたのかかもしれません。

辰野登恵子(1950-2014)は、活動初期にはミニマルな版画制作で知られていましたが、80年代になると鮮やかな色彩で大画面のカンヴァスに、独自の抽象世界を構築していきます。《UNTITLED 90-14》(1990)は、まるで画面の中を有機的なモチーフが自由に動き回り、肥大していく生き物のような存在感を放ちます。辰野は「人間ではないのに人間の匂いのする私たち」によって、「何かがそこに立っているような絵画」を目指したと話しています。

森村泰昌(1951-)は人やモノに扮して、古今東西の作品の中に自身の姿を登場させる作品で知られ、ここではポール・セザンヌの絵画作品《リンゴとオレンジのある静物》(c. 1895-1900、オルセー美術館)に、果物に扮して現れます。自身の顔や身体に化粧を施して、徹底的に「まねる」行為を通じて、その対象を身体的に「まねぶ」ことを続けてきた森村は、「まねぶ」という言葉で自らの制作手法を語ります。一貫してセルフポートレート(自画像)をテーマに扱ってきた作家は、他者になりきる行為を通じて「まねぶ」自身を見つめ、その実在を確かめているのかかもしれません。

小林正人(1957-)は手につけた絵の具を、広げたカンヴァスに塗りこんでいきながら、それを枠へと張り付けて、絵画を立ち上げていくという手法をとります。フレームがないままに描いていくことで、「画面だけがパアツとある」絵画を成立させようとしたと語ります。「存在」の意味を問い続けてきた小林の作品には、平面空間を抜け出て放たれる、力強い光が在るように感じられます。

丸山直文(1964-)は、カンヴァスに下地を塗らず絵の具を^{しんとう}滲透させていく「ステイニング」という技法で描きます。ぼやけた輪郭をもつ有機的なフォルムからは、まるで小さな鼓動が聞こえてきそうな、充足した生命力が宿っているように思われるのではないのでしょうか。

1995>>>2004

バブル崩壊で経済低迷が進む中、戦後50年という節目を迎える1995年に東京都現代美術館は開館しました。1月に阪神・淡路大震災、3月に地下鉄サリン事件が発生した年であり、Windows95が発売されたインターネット時代の始まりにもあたります。当館では1999年、東京を中心に新しい美術の動きに焦点をあてる「MOTアニュアル」の第1回として企画展「ひそやかなラディカリズム」が開かれました。同展は、高柳恵里(1962-)、小沢剛(1965-)、杉戸洋(1970-)、吉田哲也(1964-2005)*¹ら9作家を取りあげ、80年代の「スペクタクル」としての美術の在り様への反動として、90年代半ばごろに顕在化してきた「視覚的なヴォリュームの欠如や、生活に結びついた日常性」を特徴とする作品に着目したものです。

高柳は、日常生活における何げない気づきや手がかり(例えば、雑巾みたいなものがひからびたまま放置されているのが、なぜか魅力的に見えるということ)を制作の端緒とします。そのモノやコトの感触や特徴を確かめながら、未知のものを手探りするように扱っていくことで、いつしかそれが持つ意味や目的、また自身が囚われていた認識が外され、それが「見知らぬもの」として現れてくる——こうしたプロセスに「物と行為のかかわりをたずねる」*²制作を先鋭的に続けています。

他にも身の回りのものや行為を起点とする射程が異なる作品を見てみましょう。富井大裕(1973-)の制作は、日用品の「用途」を外した所で、それが持つ色や形、ヴォリューム、重心、性質などを造形要素として吟味し、その特性に即した「構造」を選んで組み上げ、作品とするものです。富井が用意した、並べたり重ねたりという(誰もができる)行為と素材を記した「指示書」に基づき、展示の都度、再び／新たに現れる《ball sheet ball》などの作品は、そもそも「作品をつくる」とはどのようなことか?という問いかけ自体が孕まれたものだと言えるでしょう。他方、豊嶋康子(1967-)の《鉛筆》は、使用する際に「削る」という行為の位置が先端から中央にずらされることで、普段見えない内部の構造があらわになり、文字を書くという本来の機能が宙吊りにされています。「無意識のうちに多くの人々が共有しているかのような認識」そのものを表現の素材とする豊嶋は、物や道具、学校教育や経済活動におけるシステムやルール、そしてそれらが知らないうちに機能している社会をも、「私」という視点から鮮やかに逆照射していきます。

このほか小泉明郎(1976-)自ら演じるサラリーマンが自宅から母親への電話中、他愛ない話の後で戦争に來ていると打ち明け、突如、銃撃音や空爆を思わせるマイクパフォーマンスでヴァーチャルな戦争を体験させる《お母さん》(2003)や、9.11のアメリカ同時多発テロで崩壊前のツインタワーが偶然にも映り込んだ開発好明(1966-)の《Roll》(1999)など、日常を起点に感覚や思考を揺さぶり、世界のさまざまな様相を開示する作品をご紹介します。

*1 吉田哲也作品は今期より特別出品しています。*2「高柳恵里の作品について——対談:高柳恵里×蔵屋美香」採録『平成26年度 東京都現代美術館紀要 第17号』2015年

2005>>>2014

この時代は、社会の格差や人口減少、気候変動など現在に続く問題が顕在化しましたが、なによりも大きな影響を及ぼしたのが2011年に起こった東日本大震災です。ここでは、岡本信治郎(1933-2020)の《植物的要素——ピカドン図・枯野——舟唄》(2008)を起点として、震災を経た現在の視点からこの時代の作品を見てみることにします。

巨大な絵本のような岡本の作品は、古事記の「枯野」伝説から着想を得ています。「枯野」とは巨木を切って作られた舟の名で、やがて舟が燃やされて琴になると、その音色が四方に響いたといいます。東京大空襲を原体験にもつ作家は、巨木を満開の桜の原爆樹に、舟を炭化した原爆舟に、琴を桜の下に埋まる人々の声を響かせる原爆琴として描きました。「枯野」という響きに被災した光景を連想しつつ、震災をめぐる様々な体験がこの生と死と再生を巡る大樹や舟や音色に重なってくるかもしれません。

風間サチコ(1972-)の《噫!怒涛の閉塞艦》(2012)は、大津波が福島第一原子力発電所を襲うさまが描かれています。原発は、日本国旗のはためく電力会社の船に乗り、転覆しそうなほどに傾いています。作品名の「閉塞艦」には、日露戦争の旅順口閉塞作戦と現代社会に蔓延する閉塞感が掛けられています。そこに1970年の万博に始まる「夢のエネルギー」としての原子力発電の「安全神話」が揺らぎ、先行きの見えないなかで、現在また大きく舵をきろうとする日本の姿を重ねることもできるでしょう。作家は、この作品を、震災から、ビキニ環礁の水爆実験、広島と長崎に投下された原爆へと遡る時間のなかでとらえた「核と原子力をめぐる記録画(クロニクル)」と称しています。

現在の状況を過去の社会的な事件事象から探ろうとする風間に対し、浅井裕介(1981-)は、足元の土から原初的で根源的な物語を手繰り寄せようとします。美術館のある木場を含む様々な土地で採取した土を素材として当館で公開制作された作品には、木の成長と人の一生が重ねられ、動植物が踊り万物が流転するダイナミズムが生まれています。こうした表現からは、汚染され脆弱になった土もまた再生され、無数の種が宿り生が育まれていくと想像することもできるのではないのでしょうか。

時空間とストーリーが画面全体に満ちるこれらの大きな作品とは異なり、O JUN(1956-)の作品には、日々の暮らや個人的なエピソードに由来するものが描かれています。そこに不安定で不条理な日常という主題を見ようとすると、周囲の余白によって宙づりにされるような曖昧さが広がります。それは、描かれたものは作家の身体を通過したわずかなものにすぎず、余白は、未だ描かれない(これから描かれるかもしれない)ものが充満した広大無辺な領域を暗示しているからかもしれません。

作品は常にそこにありながら、私たちの見方が変化するたびに再生を繰り返していきます。それによって新たなプロフィールが重ねられ、作品の力と豊かさが増していくと考えます。

2015>>>2024

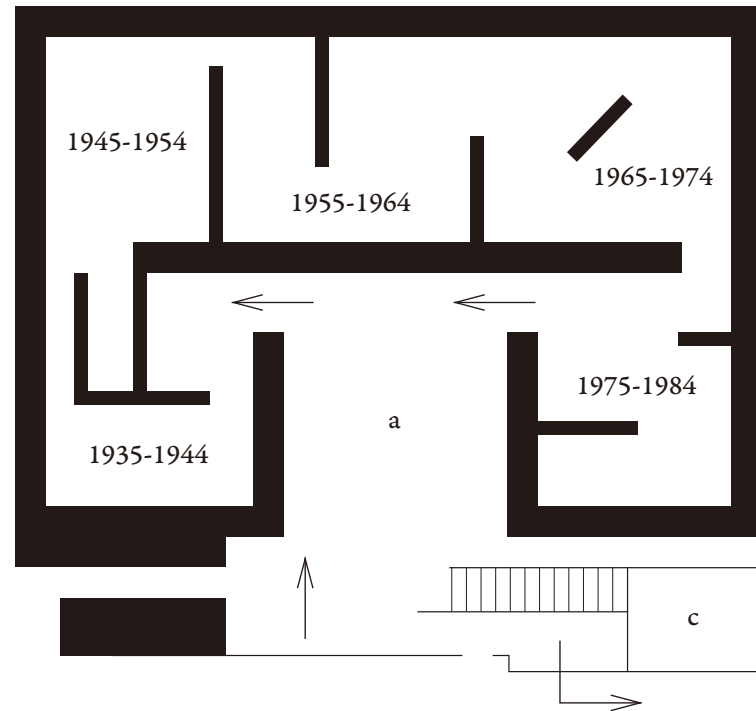
90年をたどる最後の部屋では、今この地点からそれぞれの仕方で過去を捉え、ともに考えることを促す作品を紹介します。

《再会のためのリハーサル(陶芸の父とともに)》は、日本人の父とイギリス人の母との間に生まれたサイモン・フジワラ(1982-)の、父親との再会をめぐる作品です。東西の美学の融合をめざした「英国陶芸の父」バーナード・リーチのティーセットを介して、2人の再会の場面を演じるための対話／リハーサルがなされます。しかしどこか回りくどいその映像の虚実はやや曖昧なまま、舞台は暗転し、人の生にまつわる複雑さの感覚が残ります。フジワラは、多様な手法により、自身の立ちや広範な歴史、社会が共有する慣習や価値観がどのように構築されているのか、その多義的な在り方を提示します。《あるマスクのためのパヴィリオン》は、新国立競技場の建設に際して、ザハ・ハディド・アーキテクツのプランが白紙撤回となったことから着想されました。

青山悟(1973-)の〈News From Nowhere〉は、19世紀に暮らす主人公が22世紀にタイムスリップする、ウィリアム・モリスの小説『ユートピアだより』(1890)から着想を得たシリーズです。ロンドンでテキスタイル・アートを学んだ青山は、産業革命を端緒とする工業機械であるミシンを用いた制作により、工業化、労働、ジェンダーといった問題系を捉えてきました。ここでは、社会主義者であったモリスの近代批判の精神を再読し、19世紀に描かれた女性たちに現代のファッションアイコンの衣装を纏わせ、現代と過去の課題を繋げて見せます。一方、片岡純也+岩竹理恵(ともに1982-)による〈室内画〉のシリーズは、煎茶会の設えに関する、明治末期の古書がベースとなっています。日本画の室内表現のパースペクティブと関わりながら入念にコラージュされたモチーフ群は、時空を超えた客のための設えのようにも見えます。イメージの外部であるテープ痕なども統合した等質な画面が作り出され、見る者の視線を静かに乱します。

ウェンデリン・ファン・オルデンボルフ(1962-)は、植民地主義や家父長制など、権力構造に関わる歴史的な事象や問題を扱う映像作品を手掛けてきました。綿密な調査とロケーション探しに基づく制作に台本はなく、様々な協働者、クルーやキャストの、撮影の場での自由な対話の様子を収め、編集しながら核となる部分を構築していくと言います。《彼女たちの》は、戦前から活躍した2人の女性作家、宮本百合子と林芙美子の文章と人生をめぐる作品です。職業や国籍、世代、ジェンダーの異なる人々がテキストを朗読し、戦争協力やファシズム、貧困、同性愛などについて現在の視点からの多様な対話が重ねられることで、各々の差異の際立つ多声的な場が生成していきます。横長のスクリーンの左右から異なるイメージがゆっくりと流れ、重なる様は、撮影の舞台となった日本家屋、林芙美子邸の部屋を障子が区切る構造と響き合うようです。舞台となる建築をも含め、こうした創造過程をもつ対話的な制作は、常に予期せぬ豊かさや複雑さに開かれているものといえるでしょう。

1F

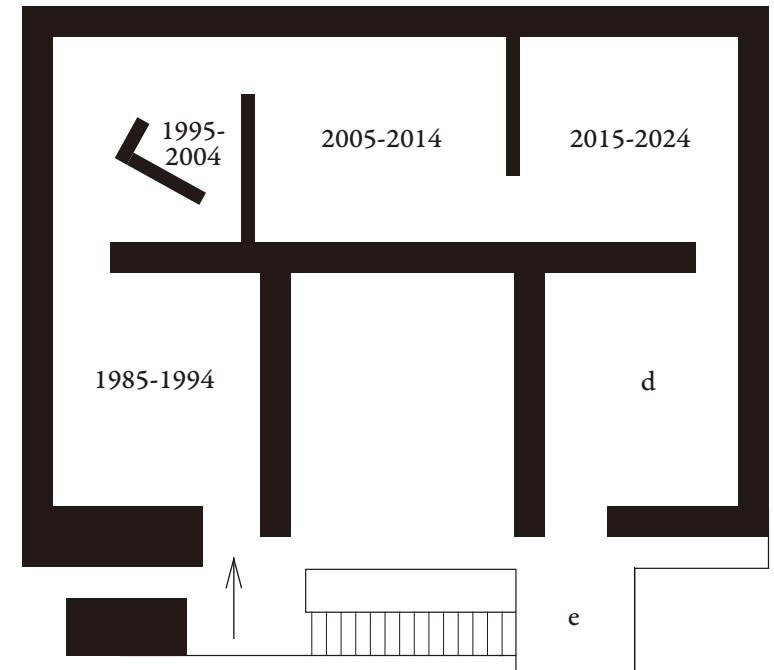


15

b

- | | |
|--------------------------------------|---|
| a. アルナルド・ポモドーロ、オノ・ヨーコ | a. Arnaldo POMODORO, ONO Yoko |
| b. 鈴木昭男 | b. SUZUKI Akio |
| c. 勅使河原蒼風《樹獣》1957
寄託 (一般財団法人 草月会) | c. TESHIGAHARA Sofu, <i>Wooden Beast</i> , 1957
Deposited (Collection of Sogetsu Foundation) |

3F



16

- | | |
|---------|--------------------|
| d. 宮島達男 | d. MIYAJIMA Tatsuo |
| e. 多田美波 | e. TADA Minami |

謝辞

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

吉田磨弓

藍画廊

開館30周年記念 MOTコレクション

9つのプロフィール 1935→2025

2025年4月29日(火)→7月21日(日)／

8月2日(土) →11月24日(月)

東京都現代美術館コレクション展示室

主催＝東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館

執筆

田村万里子 (pp. 5, 10)

水田有子 (pp. 6, 11)

鎮西芳美 (pp. 7, 13)

藤井亜紀 (pp. 8, 12)

岡村恵子 (p. 9)

翻訳

パメラ・ミキ・アソシエイツ

デザイン

三木俊一(文京圖案室)

編集・発行

東京都現代美術館 ©2025

2025年8月2日再版発行

MOT Collection

30th Anniversary Exhibit

Nine Profiles 1935→2025

Tuesday, 29 April – Monday, 21 July, 2025/

Saturday, 2 August – Monday, 24 November

Museum of Contemporary Art Tokyo, Collection Gallery

Organized by Tokyo Metropolitan Government, Museum

of Contemporary Art Tokyo operated by Tokyo

Metropolitan Foundation for History and Culture

Texts by

TAMURA Mariko (pp. 5, 10)

MIZUTA Yuko (pp. 6, 11)

CHINZEI Yoshimi (pp. 7, 13)

FUJII Aki (pp. 8, 12)

OKAMURA Keiko (p. 9)

Translated by

Pamela Miki Associates

Designed by

MIKI Shun-ichi (Bunkyo-zuan-shitsu)

© Museum of Contemporary Art Tokyo 2025