

Bollect --> Dees election and history for the next contary.

収集→保存 あつめてのこす

2020 (令和2) 年4月4日(土) ~ 5月17日(日) 高知県立美術館

目次

| 塚本麻莉 美術館で「あつめてのこす」ために―――― 03 - 1 | 5 |
|---|---|
| 田口かおり アンゼルム・キーファー《アタノール》の内部を視る —— 16 - 2 | 3 |
| INTERVIEW #01 柳幸典 《ヒノマル・イルミネーション》の保存について考える ―― 24 - 3 | 1 |
| INTERVIEW #02 森村泰昌 《モリクラ・マシーン》をどう扱う? ——————————————————————————————————— | 1 |
| 出品作品・資料リスト — 42 - 4 | 7 |

美術館で 「あつめてのこす」ために

塚本麻莉

(高知県立美術館 学芸員)

はじめに

「美術館」と聞いた時、人はどのようなイメージを思い浮かべるだろう。高名な作家が描いた絵画や彫刻、あるいは意味はよく分からないけれど、どうやら高く評価されているらしい作品が並ぶ、少し敷居の高い場所といったところだろうか。日本の場合は、「今だけ」が殊更に強調される期間限定の特別展(企画展)が、美術館という言葉と直結している人も多いかもしれない。

もちろん、いずれのイメージも間違っていないし、実際そのように認識されているケースが大半だろう。しかし、華やかな展覧会を開催するだけが美術館の唯一の機能というわけではない。美術館は、作品を「収集」し、次世代に託すために「保存」する現場でもあるからだ。現在ではコレクションを持たないクンストハレ型の美術館1もその地位を確立しているが、少なくとも高知県立美術館はそれには当てはまらない。広く県民の芸術的感性を育む場となるべく、企画展示室に加え、貸しスペース(県民ギャラリー)やホールをも併設する当館だが、それでもやはり作品、すなわちコレクションありきでスタートを切っている。

本展は、「収集」と「保存」という美術館が司るふたつの機能に着目してコレクションを展観することで、当館のこれまでの作品収集にまつわる歩みを可視化すると共に、作品をいかにして次世代へと残し伝えていくかという課題にも向き合おうとするものだ。展覧会の着想のきっかけとなったのは、2019年4月から12月末の、吊り天井の耐震化工事に伴う展示棟休館のタイミングで行った、収蔵庫の作

品悉皆調査および整理作業である。全国の美術館・博物館に共通する問題のひとつだが、当館の収蔵庫には収蔵スペースの余裕はほぼないと言って良い。厳格な24時間空調も、モノが溢れる通気の悪い空間においては意味をなさない。さらに、いつ来てもおかし

式の悪い空間においては息味をなさない。さらに、いう来でもおかしくないと囁かれる南海トラフ地震に備え、作品の位置や固定方法を見直すといった耐震対策を取るにしても、津波の到来が確実視される立地 2 であることは変えようがない。作品を守る場所であるはずの美術館が抱える課題に対し、限られた予算と人手の中で、現実的に何がどこまで対応可能かを線引きする作業は、つまるところ今あるコレクションと向き合うことに他ならなかった。

高知県立美術館の作品収集

高知県立美術館の作品収集事業は開館前の1991年に始まり、 以降購入と寄贈、寄託3によって質・量ともに拡充してきた。2020 年度時点での収蔵点数は約41,000点を数え、うち約35,000点が 写真家石元泰博による写真プリントである。

作品の購入は、2004年まではおおむね継続的に行われていた。 購入点数が最も多い1994年では、シャガールの代表的版画集『ア ラビアンナイトからの四つの物語』や『ラ・フォンテーヌの寓話』(手 彩色版)、表現主義やシュルレアリスムに影響を及ぼしたドイツ人作 家、マックス・クリンガーによる版画集『オヴィディウスの変身譚の犠 牲者の救済、作品II』など、今もコレクションの中で重要な位置を占 める版画集を中心に、600点超の作品を揃えるに至っている。ジャン・ ミシェル=バスキアによる大作《フーイー》を購入したのもこの年で あった。とはいえ、そのような充実した購入も長くは続かず、2005年 から12年までの購入点数はゼロである。14年になってようやく、土 佐市出身の写真家井上青龍のプリント6点、17年には高知市在住 の作家、岡上淑子による、ギャラリーに残されていた最後の2作品を 購入したが、これらの購入費は高知県から美術館運営を指定管理 者制度によって委託されている公益財団法人高知県文化財団の 事業運営費内で賄っており、県から作品購入予算があらかじめ用 意されていたわけではない。

購入予算がないという状況は、無論当館だけに限らない。90年 代後半から2000年代にかけて、長引く不況による自治体の財政難 を背景に、全国の多くの公立館は購入予算どころか企画運営予算 が締め上げられた4。ただし、当館の場合は、2001年の「石元泰博写真展 1946-2001」を契機に、高知ゆかりの写真家、石元泰博の約35,000点をのプリント及びネガ、カメラといった関連資料群が、写真家本人から段階的に寄贈されたことにより、「冬の時代」にあってもコレクション点数は5倍以上に増加している。この寄贈は、世界的な評価を得た写真家の貴重なオリジナル・プリントのみならず著作権をも譲渡された珍しい例で5、石元と学芸員との信頼関係のもとに成立したという背景においても、当館だけでなく、高知県にとって僥倖と呼べる出来事であった。

石元作品と並ぶ代表的なコレクションとしては、現在のベラルーシ 出身の画家、マルク・シャガールの作品が挙げられる。1992年、新 設する美術館の「目玉」とすべく、シャガール夫人、ヴァランティーヌ・ ブロツキーが所蔵していたと言われる作品の購入を県が検討したこ とを発端に、シャガール作品の収集が始まった6。さらに、実業家の 大川功氏7からの700点にのぼる版画の一括寄贈、美術館側での 継続的な購入を経て、1,200点を超える世界的に見ても稀有なコレクションが実現した。

このマルク・シャガールと石元泰博に関しては、すでに常設展示室が用意されているため、本展ではあえて取り上げなかったが、両者の作品が当館の顔をなす「二大コレクション」であることは周知の事実である。では、他の作品はどうだろうか。四国の最南に位置する高知の風土を鑑みて打ち出した「南の人と自然」というテーマのもと、開館当初に掲げた収集方針は次の3つである。(1) マルク・シャガールの作品、(2) 表現主義的傾向のある国内外の作品、(3) 高知県にゆかりのある作家の作品。この中で、(3)は高知県唯一の県立美術館として外せない。事実、コレクションを概観した時、最も高い割合を占めるのは、石元も含め高知にゆかりのある作家の作品である。

高知ゆかりの作品の収集事例

予算不足にあえぐ現在の美術館が、コレクションの充実にあたって頼みの綱とするのは、作品所蔵者からの「寄贈」である。そうして受け入れる作品は、収集方針の(3)、すなわち郷土ゆかりの作品であることが多い。作家の故郷や活動地といった土地との接点は、公立美術館が作品収集する際に意外なほどの説得力を持つ8。寄贈の背景はさまざまで、所蔵者自身の高齢化や作品を託す先の不

在、修復費といった維持費の捻出困難など、多岐にわたる。

出品作のうち、興味深い例を見ていこう。第2章の、幕末明治期 の絵師・河田小龍が明治期に開業した宿のために描いた小襖《浦 戸湾図》と、南国市十市の札場地区町内会に保管され、従来は 「十七夜 | の祭礼で展示されていた4点の [芝居絵屏風 | は、いず れも寄贈作品である。前者は襖が嵌められていた家屋の取り壊しに 際し、所蔵者からの打診を受けて寄贈となり、後者は屏風の劣化と 担い手不足によって祭礼自体が2012年を最後に中止、16年に修 復を条件に寄贈された。後者の芝居絵屏風とは、幕末の土佐で活 躍した絵師「絵金 | こと弘瀬金蔵がスタイルを確立し、その弟子や地 元の町絵師にも受け継がれた、歌舞伎や浄瑠璃の場面を題材とし た二曲一隻屛風を指す。これらの屛風は地元の人々の間で伝えら れ、祭礼時には屋外で開陳されてきたため、ものによっては劣化が 著しい。実際、美術館に運び込まれた時点での札場地区町内会旧 蔵の4作品は、いずれも損傷が激しく破れが目立ち、中央のつなぎ 目が外れて自立することもままならなかった。この芝居絵屏風も小襖 も、寄贈後に美術館による修復と修繕⁹とを経て、次世代へと継が れる準備を整えた。土地の文化を守り伝える役割を、旧所蔵者から 美術館が引き継いだ例と言えるだろう。

寄贈された作品の背景にある物語を知ることは、作品に託された旧蔵者の想いを知ることにもつながる。たとえば、小説家の志賀直哉は所蔵していた旧友の画家、山脇信徳の作品をその故郷である高知市へと寄贈した。今も同市から当館へ寄託されている《雨の夕》を筆頭とする4点の油彩画は、山脇の貴重な初期作例である。学生時代から親交のあったふたりの友情は、山脇が没するまで途切れることはなかった。バーナード・リーチに「印象派モネのそばにかかっていても恥ずかしくない」と言わしめた第3回文展出品作《停車場の朝》をはじめ、山脇の初期代表作の多くが戦時に焼失したことも、この小説家は知っている10。だからこそ、志賀は旧友の仕事が郷土で適切に評価され、その作品が永く残されることを願い、寄贈という選択肢を選んだのであった11。

他方で、高知ゆかりの作家の史的位置付けを補強するため、美術館側が意識的にコレクションに加えた作品もある。近代日本美術史に大きな足跡を残した画家、岸田劉生の《画家の妻》は、2001年に購入した作品である。劉生自身の妻を描いた本作は、細部の

写実描写に迫真性が宿る当館の人気作のひとつである。劉生自身に直接的な高知との接点はないが、彼には岡崎精郎という高知出身の弟子がおり、そのことが本作購入の根拠となった。1918年から19年にかけて鵠沼の岸田家に寄寓し、画技の研鑽に励んだこの若者の名前は、高知以外では殆ど知られていない。精郎は病を機に一旦は絵筆を折ったために画家としての活動期間が短く、むしろ後年の農民運動家としての活動で名を残した。

本展では劉生の《画家の妻》と精郎の作品、関連資料を併置した。そうすることで、劉生と精郎、ふたりの師弟関係が視覚的にも浮かび上がるからだ。劉生から精郎へと宛てられた手紙、そのめくれ上がるような大地の描写に「地はがつちりと地軸からの力におされている感じが出なくて12」はならないと言った師の教えが活かされた油彩画《大瀧付近》、岸田家の面々と精郎との記念写真、精郎が岸田家で描いた花瓶の水彩画13。かつて美術史家のジョージ・クブラーは、「その人物のいかなる一枚の絵であれ、その画家の青年期と老年期、ひいてはその人物の師や弟子たちの作品をも見透かすような、潜在力ある化石となる14」と述べた。この言に従うと、《画家の妻》は精郎の作品にとっての「潜在力ある化石」となり得るし、逆もまた然りである。ある作品がコレクションに加わることで、その周縁にある関連作品・作家の位置がいっそうクリアとなり、その関係性を生き生きと物語るのだ。

実際のところ、土地へのゆかりのあるなしに関わらず、ひとつの作品には、作者をはじめ、過去に作品と関わった人々の記憶が多層的に息づいている。しかし、そのことを体感するには、事実を知識として知るだけでなく、実物を視覚的に認識する場が必要不可欠だ。特定の方針を掲げて作品を収集し、調査・展示というプロセスを経ることで、作品は相互に響きあい、時にそれまで見えてこなかった新たな文脈が紡がれる。この意味において、美術館は記憶の保管庫であると同時に、歴史を更新する現場ともなりえる。だからこそ、寄贈だけに頼って主体的な作品購入ができないというのは、コレクション同士の関係性を更新する機会の喪失にもつながってしまう。

表現主義の作品収集

当館が掲げるもうひとつの収集方針には「表現主義的傾向の ある国内外の作品 |という項目がある。これには、開館当時、県か ら提示された作品購入予算の額面ばかりでなく、先行する他館と 重複しない独自性のあるコレクションを築くことに腐心した後発の 地方美術館ならではの状況が影響している。コレクションに説得力 を持たせるには、言うまでもなく「数」の力が必要である。であるから といって、目ぼしい作品が常に市場にあるとは限らず、さらに質をも 求めるとなれば、一点につき数千、数億の高値がつくことも珍しくな い。質と価格、両者で折り合いがつき、ある程度まとまった数の購 入も可能な分野として白羽の矢が立ったのが、広義での「表現主 義」の作品であった。

そもそも、ルネサンス期以降の収集文化の具現とも言える、キャビネットやヴンダーカンマー(驚異の部屋)といった陳列室に起源を持つ、王侯貴族や学者の歴代コレクションを公開するための施設として開かれた欧米の「ミュージアム」と、欧米列強と肩を並べるために明治期に祖型が作られた日本のそれとは、成立経緯からして全く異なる15。戦後、特に70年代以降に開館した地方公立美術館・博物館の多くは、モノを調査・収集・展示・公開する施設というだけでなく、地域社会に「開かれた」社会教育施設としての役割が期待された、地方の豊かさの象徴でもあった16。さらに、1993年に開館した当館を含め、80年代から90年代にかけての時期は、バブル景気の後押しもあって公立館の建設が相次いだ。新たにできたハコに、どのような作品を入れ、いかに独自のコレクションを形成するかという課題は、新設美術館の多くに共通していた。

「表現主義的傾向のある作品」に話を戻そう。表現主義とは、20世紀初頭のドイツに端を発し、今世紀の芸術に広く影響を及ぼした先鋭的な芸術運動をさす。当館では90年代を通して、パウル・クレーの《故郷》、マックス・ペヒシュタインの《森で》などを筆頭に、このカテゴリーに該当する油彩画や版画を集中的に収集した。さらに、ドイツ表現主義から80年余を経て、1970年代に主流を占めたミニマリズムへの反動のように現れ、高らかに絵画の復権を謳った「新表現主義(ニュー・ペインティング)」の作品も、広義での表現主義に該当する。現在進行形であるがゆえに、90年代にはいまだ評価の定まらなかった新表現主義に連なる作品は、まさにその点が幸いし、予算の乏しい地方公立美術館でもある程度の数を購入することが可能であった。加えて、そうした新表現主義の影響を多かれ少なかれ受け、「ニュー・ウェイブ」と総称された当時の若手日本人作家——出

品作家でいうと、森村泰昌や福田美蘭、辰野登恵子らの作品も、 同様に購入が叶っている。

価値を保留する場所としての美術館

こうして90年代初頭に購入した海外作家の作品には、ジャン=ミシェル・バスキアやゲルハルト・リヒターといった、現在の公立美術館では到底購入できそうもない世界的人気を誇る作家の名前が含まれる。2017年5月、オークション会社サザビーズのイブニング・セールにおいて、82年のバスキアの作品《Untitled》が約123億円で落札され、大きな話題を呼んだ。当館が収蔵しているバスキアの、同じく82年に制作された《フーイー》は、94年の購入当時は3千90万円だった。歴史学者のクシシトフ・ポミアンが言い表したように、コレクションは「一時的もしくは永久に経済活動の流通回路の外に保たれ17」た存在である。しかし、美術館という流通の外側に置かれたからといって、その市場での価値が消失するわけではない。事実、2019年の展覧会18のための貸出輸送に際して提示された《フーイー》の保険評価額は、約13億円にのぼった。

現代アート作品の価格高騰の背景には、1960年代以降のオークションといった二次流通市場の拡大や、中露やアラブの産油国における富裕顧客の参入、一部の作品に実体的な資産価値が発生したことがある。近年では女性作家や人種的マイノリティに属する作家が高い評価を獲得する傾向があるが、ハイチ系アメリカ人の黒人作家であるバスキアもその例に漏れない。早世したため残された作品に希少性があるだけでなく、ファッションや音楽との相性の良さから著名人のステータスシンボルとなったこと19、さらに、2000年代にブルックリン美術館をはじめ、世界各地で大規模な展覧会が開かれたことなどが、その人気と知名度に火をつけた20。

市場で話題となる作品の価格が、常に作品の本質的な価値と直結するわけではない。富裕層の欲求を焚きつけるディーラーの思惑が渦巻くマーケットの数字からは、ある程度距離を取る客観性も必要である。しかしながら、価格が物事をはかる尺度として一定の有効性を持つことも一面の真実とするならば、市場における作品価格の変化は、モノの価値評価が不動のものではなく、時代によって揺れ動くことをも示唆する。だからこそ、原則的に収蔵品を手放さない美術館を、広義での価値を保留する場所とみなすこともできるだろう。

美術館の本領は、短期ではなく長期のスパンで作品の価値をはかり、時代に応じた多様な見方を提示することにある。

作品保存の難しさ――被災の歴史と向き合うために

当館での作品保存を考える際に、直視せざるを得ないことがある。南海トラフ地震が起きた際、津波による被害が想定される土地に位置するという現実と、過去の豪雨水害において被災した歴史である。

美術館の建つ高須地区は、地元の人々の間では水害の常襲地として知られていた 21。東日本大震災や西日本豪雨、そして台風19号といった自然災害がもたらした被害の大きさを知る現在では、そのような土地に美術館を建設するのがどれほど危険か理解できるだろう。しかし、美術館敷地が決定した1987年時点では、「国分川沿いの湿地帯ということは十分承知した上で、水害や塩害は技術的にカバーできる22」と考えられた。そして「水と親しむ空間23」を謳って建てられた美術館は、98年9月に高知市を襲った記録的豪雨で床上1.3m地点まで冠水し、結果として、1階の一時保管庫に置かれていたコレクション108点が被災した24。

当時被災した作品の多くは修復されているため、現在の外観はオリジナルの状態とそう変わらない。一方で、冠水によって損傷し、作品の外観が大きく変化した作品も、残念ながら存在する。美術館内外の関係者との協議の末、本展での出品は見送った筒井広道の《赤衣の少女像》(図)は、水害で最も大きな被害を受けた作品であり、画面下部を中心とした冠水箇所の絵具層が大規模に剥落し、今なお白色の地塗り層があらわとなっている。本作は剥落範囲があまりに大きく、補彩で欠損部を補うには画面に介入しすぎるという理由から、その修復は残存する絵具層の接着に留められた。技術的な面だけでいうと、オリジナルの画面と遜色ないほど欠損箇所を復元することは可能である。しかし、美術作品の修復は、イタリア近代修復の泰斗、チェーザレ・ブランディの言を借りるのであれば、「芸術作品の経年の痕跡を消すことなく、また芸術的な偽りや歴史的な捏造を犯すことなく25」成される必要があり、過去の事実の糊塗につながるような介入手法は原則的に忌避される。

他方、本展では95年の阪神・淡路大震災で倒壊した建物から、 当時の所蔵者により救出された作品——石川寅治の《金魚》も出 品している。この作品は、所蔵者の決死の判断により、火災の直前に瓦礫から持ち出され、その後避難所暮らしで作品の保管が難しくなった所蔵者から、作者・石川寅治の生地にある当館へと託されたという収蔵経緯を持つ²⁶。

美術館立地に起因する水害に遭った作品と、災害の現場から奇跡的に救い出された作品。同じく被災したとはいえ、過去を知った上で作品を眺めると、受け取る印象は異なるだろう。被災の歴史は、時に作品の外観だけでなく意味すらも変容させる。

とは言え、画面が大きく損なわれた《赤衣の少女像》が、今後永遠に展示できないとは思わない。美術館は今ここにある作品を未来へとつなぐ「中継地」であると同時に、先に述べた通り、その価値評価を保留する場所でもあるからだ。《赤衣の少女像》も、今後さらに時間を経たら、新たな文脈のもとで再び展示できる可能性は十分にある。このことに関して筆者が思い出すのが、本展に際して行っ

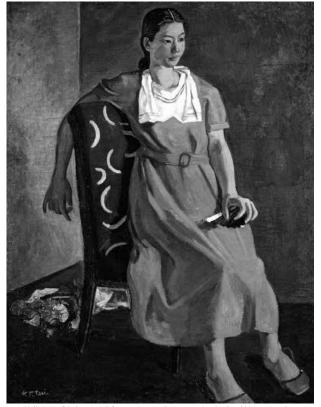


図 筒井広道 《赤衣の少女像》カンヴァスに油彩 1936 年 (画像は被災前のもの)

た、美術作家、森村泰昌のインタビューでの発言である。森村は、筆者が作品と資料との線引きについて尋ねた時、次のように語った。 「作った者としてのリクエストは、『決めつけないで』ってことかな。 それはやがて分かってくることなので。ほんとに文脈のあり方次第なんです。(略)でも、ないと語れないっていうことなので(本パンフレットp.39)」。まさに問題の本質を言い得た発言ではないだろうか。

現代アート作品の保存

これまで挙げてきた作品がそうであったように、美術館の収集対象となるのは、通常姿かたちを持つ有形の「モノ」であることが前提である。それらは扱いにより、人間の一生をはるかに超える長い期間、それこそ永遠に近い時間存続する可能性を秘めている。同時に、モノであるからこそ、作家が完成させた時点から劣化していくと言っても過言ではなく、経年による変化を免れない物理的存在でもある。

そうした観点から悩みの種となるのが、長期保存や耐久性を前提に作られていない、消耗材や電子機器などが用いられた現代アート作品の保存問題である。現在、美術作品に用いられる素材には、もはや制限がないといっていい。また、当館の所蔵するアンゼルム・キーファーの《アタノール》のように、素材だけに還元してみると西洋美術の伝統的な描画素材からそう大きくは乖離していないものの、絵具の剥落や亀裂といった物理的な変化が完成後の画面に継続的に生じることを、作家本人が予め計算にいれて制作しているケースもある27。

近年の美術館では、「パフォーマンス」を収蔵品とした例もあるが28、現実問題として、大多数の日本の美術館では、制度やコストの面からも、モノに基づく従来の形式を逸脱した作品の受け皿となるのに十分な体制が整っているわけではなく、その収集には依然として高いハードルがあるのが実情だろう。さらに、日夜多様性を増していく現代の作品素材は、表現コンセプトに大きく依拠している場合が多く、実際に修復やメンテナンスを行う時、どこに作品の同一性を求めるかによって、作業内容が抜本的に変わってしまう。

しかし、当館では既に、ブラウン管テレビが用いられたナム・ジュン・パイクやパク・ヒョンキの作品をはじめ、旧型のプリクラ機である森村泰昌の《モリクラ・マシーン》、ネオン管が明滅する柳幸典の大

作《ヒノマル・イルミネーション》などを収蔵している。パイクやヒョンキの作品に用いられるテレビは最早メーカーにも在庫がなく、今後それらが故障した場合の具体的な対応は、先行事例を踏まえつつ手探りすることになるだろう。特に、パイクの《"カウベルはベートーヴェンの交響曲第9番ほどに美しい"ジョン・ケージ 1958》は、テレビ自体の造形も作品の一部をなしていることから、その安易な交換は、作品の致命的な改変につながりかねない。また、森村の《モリクラ・マシーン》は、筐体に内蔵されたカメラやPC基盤、プリンターは現在も問題なく稼働し、プリント・シートを印刷するにあたって必要なインクリボンや用紙も僅かながら残っているが、製造中止となったインクのメーカー在庫がなく、現存分を使い切った後はプリント・シールの印刷自体が不可能となる。

以上挙げたいずれの作品も、未だ当館内での今後の扱いやメンテナンスについて十全な協議が済んだわけではなく、むしろ本展の開催が、今後の協議の糸口となる。2020年3月時点では、展覧会期中にこれらの電子機器がベースにある作品の動画撮影を行い、稼動時の状態をドキュメンテーションすることだけが決定している。

また、本展の開催にあたり、森村泰昌と柳幸典の2名にはインタ ビューを行い、作品の保存問題全般について尋ね、その様子を動 画撮影した。展示会場では、作品の実物と合わせて、彼らの見解を 映像で見ることができるだろう。ただし、前置きしておくと、作家が望 か作品の保存手法と、美術館側が実際に取り得る対応策とが、全 てイコールで結ばれるわけではない。作家の発言は作品保存に当 たって重要な参照点となるが、それが実現できるか、または実施する 必要があるかの現実に即した線引きは、内容やコストなども踏まえた ケース・バイ・ケースの対応を取らざるを得ない。また、作家の受け答 えも、質問のタイミングや作家本人がその時置かれた状況に伴って 変化する可能性があることも、念頭に置いておく必要がある。しかし、 特定時点での作家の意見は、とりわけ将来その制作を省みるにあ たり、確実に貴重な資料となるだろう。「あなたは何を残したいか」と 問いかけることは、当人が作品の何を重視し、どのような視点からそ れを着想したのかという作品の本質を浮き彫りにする。また、本紙に 掲載したインタビューの書き下ろしは、僅か2名分とはいえ、作家の見 解が千差万別であることを窺わせる点でも興味深い。

結び

「あつめてのこす」という、美術館の使命ともいえる機能を遂行することは、想像以上に難しく、一筋縄ではいかない。購入予算の不足、建物の立地、現代アート作品の保存問題など、課題は枚挙に暇がないが、それらが世間に広く知られているわけでもない。だからこそ、地方の一美術館が抱える課題を、コレクションを通してメタ的な視点から見せることで、考えるきっかけを作ることが、本展のささやかな狙いであった。

大抵の日本の美術館では、借用作品が中心となる特別展(企画展)会場に比べ、コレクション展会場は閑散としている。当館では基本的に特別展の入場券はコレクション展のそれを兼ねているが、特別展だけを見て帰途につく来館者も多い。あえてコレクション展の鑑賞を勧めても、「昔見たから」とにべもなく断られるケースが度々ある。だが、一度見た作品を別の機会に見た時に、過去と同じように見えるとは必ずしも限らない。本稿で述べたように、作品の見え方は折々の展示のキュレーションによっても変化する。本展で出品した作品が、次は思いもよらぬ顔をしてあなたを迎えることだって十分にありえるのだ。

美術館がどのような課題を抱えているにせよ、所蔵する作品の背景には唯一無二の物語があり、ひとつひとつがかけがえのない価値を有している。公立美術館である当館のコレクションは等しく県有品、すなわち公共財である。コレクションは、「みんなのもの」であると同時に「あなたのもの」であり、さらにそれらが私たちの一生を超えた年月を受け継がれると考えると、「未来の子供たちのもの」と捉えることもできる。本展が単に美術館が抱える課題を知るだけでなく、地域における「みんなの」美術館の役割を再考する機会となるのであれば、これ以上の喜びはない。

註

- 1. ドイツ語で、Kunsthalle (芸術ホール)の意。 コレクションを持つ美術館、クンストムゼウム (Kunstmuseum)との対比で使うことがある。日本 では、国立新美術館などがそれに該当する。
- 2. 2012年12月10日の高知県の公表によると、南海トラフ巨大地震の発生した場合における高知県立美術館の津波浸水想定は、予想浸水深2~3m、津波到達時間40~60分。
- 3. 美術館と所蔵者の間で合意に至った場合に、一定 期間作品を預かり、他のコレクションと同様に活用す ること。
- 4. 三田晴夫「美術・この1年 横行した「数字」の論理」 『毎日新聞』、1999年12月8日
- 5. 2013年6月に高知県立美術館には石元泰博フォトセンターが発足し、現在も氏の著作権管理や作品の展示、保存管理、調査研究、教育普及等を行なっている。
- 6. 「県立美術館にシャガール 来秋開館へ購入計画」 『高知新聞』1992年10月25日。ただし、この件は内 容や金額の面で折り合いがつかず、最終的には実現 しなかった。
- 7. 大川功氏は、セガ・エンタープライゼスの会長などを務めた実業家。1993年に当館がシャガール作品を収集していることを知り、当時の橋本大二郎高知県知事に役立ててほしいと申し出たことから、シャガール作品を中心に、美術館は700点超の作品寄贈を受けた。
- 8. 県外に出て名を成した作家でも、手元にある作品の保存場所に困った場合、自身の故郷にある美術館に声をかけ、寄贈や寄託、あるいは購入の相談を持ちかけるケースが多い。
- 9. 収蔵当時の《浦戸湾図》に付属していた縁は後補材であったため、2018年に黒漆塗の縁に改装した。
- 10. 山脇信徳の生涯については、次の書籍に詳しい。 鍵岡正謹『山脇信徳 日本のモネと呼ばれた男』高知 新聞社、2002年
- 11. 「志賀直哉氏が寄贈 山脇画伯の遺作高知市へ」 『高知新聞』1952年12月5日
- 12. 岸田劉生書簡 岡崎精郎宛 1918年6月28日(高 知県立美術館所蔵)。この手紙には、岡崎精郎の2作品に関する劉牛の詳細な批評が綴られている。
- 13. 当館が所蔵する岡崎精郎の《花瓶》には、日本の民芸運動と深い関わりを持つイギリス人陶芸家、バーナード・リーチが手掛けた花瓶が描かれている。この花瓶は1918年4月に岸田劉生が描いた《静物(白き花瓶と台皿と林檎四個)》(福島県立美術館所蔵)の画面にも登場する。

- 14. ジョージ・クブラー『事物の歴史』鹿島出版会、 2018年、p.248
- **15.** 村田麻里子『思想としてのミュージアム ものと空間のメディア論』人文書院、2014年、pp.85-108
- 16. 横山勝彦「公立美術館の時代 1970年代以降」 『日本近現代美術史事典』東京書籍株式会社、2007 年、pp.413-414
- 17. クシシトフ・ポミアン『コレクション 趣味と好奇心 の歴史人類学』株式会社平凡社、1992年、p.23
- 18. 「バスキア展 メイド・イン・ジャパン」(2019年9月 21日~11月17日、森アーツセンターギャラリー)。
- 19. 大西若人「123億円のバスキア作品に人だかり 価格、なぜ高騰?」『朝日新聞』2019年11月8日
- 20. 宮下規久朗「ジャン=ミシェル・バスキアの美術 史的位置」『バスキア展メイド・イン・ジャパン』株式会 社フジテレビジョン、2019年、p.213
- 21. 「声ひろば 危ぐが現実に 不適地美術館」『高知 新聞』1998年9月30日
- 22. 美術館建設当時、高知県教育委員会文化振興 課長だった渡辺一雄氏の発言。引用元は次の記事。 「'98高知豪雨14 美術館水没 遊水地の不安現実に」 『高知新聞』1998年10月28日
- 23. 『高知県立美術館NEWS1』高知県教育委員会文化振興課、1993年3月1日発行
- 24. この時に開催していた公募展(高知県展)出品作もやはり冠水被害に遭い、関係者に大きなショックを与えた。
- **25.** チェーザレ・ブランディ『修復の理論』株式会社三元社、2005年、p.35
- 26. 「阪神大震災『石川寅治の油絵残った』神戸の電 気工事業者ががれきから救出」『毎日新聞』1995年7 月4日
- **27.** 本パンフレット掲載の田口かおりの調査報告を 参昭
- 28. 中井康之「『パフォーマンス・アート』— その 表現と体験の深化」https://artscape.jp/report/ curator/10147595_1634.html(2020年3月21日アク セス)
- 2018年、国立国際美術館はアローラ&カルサディーラの《Lifespan》をパフォーマンス作品としてコレクションに加えた(物理的な内容は、指示書と冥王代期の石だが、展示・運営にあたりパフォーマーが別途必要となる)。しかし、こうした例は日本国内では未だ数少なく、今後の動きが注目される。

アンゼルム・キーファー 《アタノール》の内部を視る

田口かおり

(保存修復士、東海大学情報技術センター特任講師)

アンゼルム・キーファー (1945-)は、耐久性に乏しい素材をたびたび 用いる作家である。ガラス、藁や種、花などの植物、灰、鉛、粘土など、さまざまな素材がカンヴァス上で絵具に混ぜこまれ、時に幾層にも塗り重ねられる。

何故、彼は、あえてこのような素材を選ぶのか。選択の背景には、キーファーが一貫して追求してきたテーマ「時間」「歴史」そして「記憶」を見出すことができよう。負の歴史、戦争、虐殺、国家のアイデンティティやトラウマ――こうした重厚な主題を取り扱うにあたって、キーファーは「泥のような」混沌とした画面のレイヤーを重ねていく。「歴史というものは存在しない。歴史を客観的に論じることなど、誰にもできない。歴史というものは、私にとって土のような、泥のようなもの。そこから何かを築き、生み出すためのもの1」という彼の言葉からは、「時間」を可塑的なものと捉えて、未加工の素材を組み合わせながら制作に向かうアーティストの姿勢が垣間見える。

こうした素材選択の結果、当然のことながら、作品はある種の「脆さ」を抱え込んだ状態で完成し、展示され、世界中の美術館に収蔵されることになる。作品の部分的な剥離欠損や、有機物の分解、支持体の大きな変形、虫害など、報告された事例は多岐に渡る。乾燥した植物の種や排水管の鉛、火山土などに魅了され、世界中から集めた「素材のアーカイヴ」を手元に置き、独自の配合で生み出したエマルジョンに混ぜ込みながら制作を行うキーファーは、自身の作品のメンテナンスチームを時に展示に帯同させ、作品素材の部分的な交換も含めた修復を自ら指示することがある2。これまでも、各国の美術館において、キーファーの作品は定期的なメンテナンスを経ての再展示が繰り返されてきた。

本作品《アタノール》も、他館などに収蔵されている《アタノール》シリー ズをはじめとするキーファーの作品例に漏れず、いくつかの保存上の問 題を抱えている。焼け焦げたような表層には亀裂が大きく走り、絵具層 の一部は大きく剥離し、欠損が生じている。「アタノール | とは、鉛など を金にかえるために錬金術師が用いる溶解炉を意味する語であり、古 来、錬金術師がこの技を実行できるようにするには、地、風、空気、火の 4つの要素の力を習得しなければならないとされる。この一節をなぞるよ うに、キーファーは《アタノール》に、地=土を捏ねる行為や、火=焼け焦 げの作成、風や空気=素材ごとに異なる速度の乾燥の工程を重ね、 作品の制作を進めたと予測できる。しかし、実際のところ《アタノール》 の「中」がどうなっているのか―――どんな絵具を用いてこの作品は描 かれ、岩肌のような外観の内部がどのような構造になっているのか、そ の実態を正確に知ることは難しい。とはいえ、キーファーの活躍する場 から離れた地、日本にあって、作品を永く収蔵する未来を見据えた時、 我々は、作家の意図を踏まえた上で、作品の構造にも目を凝らし、この 作品がどのような構造になっているのか、いかなる変化を遂げつつある のかを、知っておく必要があるだろう。

キーファーが、作品が時の流れのなかで変容していくことに寛容な姿勢を見せることにも、注意を払っておかなくてはならない。「自分の作品は、外観は大変デリケートで脆そうに見えるかもしれないが、実は非常に耐久性がある」と断った上で、キーファーはこう述べる。「作品とは、変化していくもの」なのだと3。彼は自身のアトリエで顔料と複数のメディウムを練り合わせ、独自のエマルジョンを作り出す。通常、1年以上の時間をかけて作品は徐々に乾燥していき、その過程で独特の亀裂が表層に走ることになるのである。作品がたどるゆっくりとした物理的変化のプロセスは、作品自体と、そこに託された主題を育てる「錬金術」の機能を担っている。

先行研究等から、本作品《アタノール》はカンヴァスに混合技法で描かれた作品であり、おそらく油絵具、アクリル絵具、乳剤、シェラック、ワニス、金箔、鉛などが混ぜ合わされ用いられていることが判明していた4。ひび割れて焼け焦げたような表層の状態から、作品は何らかの燃料により意図的に「炙られて」いると思われ(図1)、下方に欠損が集中している。本調査では、作品からの1mm~5mmの剥落片を回収し、それぞれについて科学調査を行うことで、組成分析を行なった(図2)。



図1 部分写真 焼け焦げたような作品表面

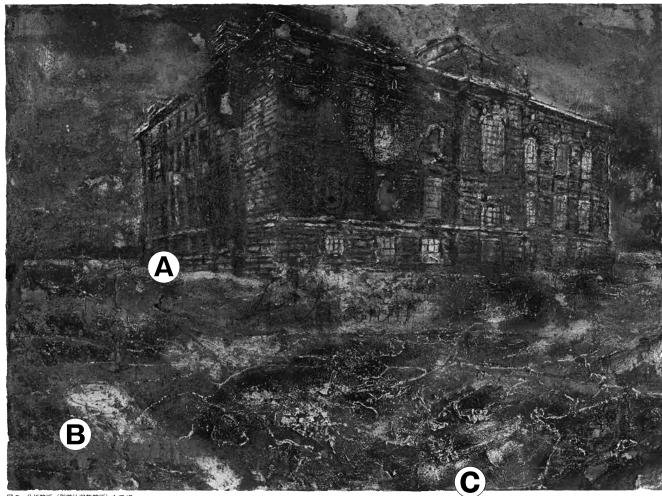


図2 分析箇所(剥落片収集箇所)A/B/C



図3 サンブルA EDS分析、反射電子像 ×200





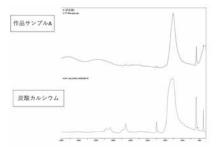


図4-1 サンプルA FT-IR、 サンプルAと炭酸カルシウムのピークの比較

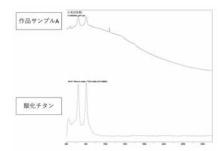


図 4-2 サンブル A FT-IR、ラマン分析 サンブル Aと酸化チタン(ルチル)のピークの比較

走査電子顕微鏡により断面を 観察すると、全体的にカルシウム (Ca)、部分的にチタン(Ti)、炭素 (C) が多く検出され、ところどころ に亜鉛(Zn)の小さな粒子の凝集 体が確認できた(図3)。フーリエ変 换赤外分光光度計 (FT-IR)分 析により、サンプルAのスペクトル 上には、炭酸カルシウムや酸化チタ ン(TiO2)に特徴的な吸収ピーク が複数観測された(図4-1、4-2)。 C-H結合由来のピークやC=O結 合由来とみられるピークも確認でき たことから、有機化合物の含有が 認められる。ラマン分光分析でも、 灰色の部分には炭素(C)、乳白色 の部分では酸化チタン(TiO2)、炭 酸カルシウム(CaCO3)にそれぞれ 特徴的なピークが確認できる。成果 を合わせ考えると、作品には炭酸カ ルシウムを用いた層が存在し、黒い 部分ではカーボンブラック、乳白色 の部分ではチタニウムホワイトやジン クホワイトなどの絵具が制作に用い られていることが推測できる。また、 顕微鏡分析の際に、何らかの処理 (熱処理など)によって有機物が 変化したように見受けられる箇所も 確認できたことから、キーファーが作 品表層を「焦がす | 工程を制作時 に取り入れていたことが、改めて示 された。

本サンプルではカンヴァスと思われる布繊 維の構造が観察されており(図5)、サンプル Aで確認されたものの他、アルミニウム(Al)、 シリカ(Si)、カリウム(K)などが全体に広く分布 している(図6、7)。ラマン分析では、炭化した 有機物と思われるピークが確認でき、サンプル A同様に、「焼け焦げて」いる箇所から剥落し たサンプルであることがわかる(図8)。サンプ ルAやCのスペクトルと異なる点として、ケイ酸 の金属塩化合物のパターンに近いものが散見 されており、カオリナイト(Al2SiO5 (OH) 4) などの使用が推測される。キーファーの作品で は、たびたびシリカ粉や、彼が自身で混ぜ合わ せた白土などが用いられているが、本作品で も同じように彼の「土の仕事」が行われた痕 跡がある。また、マグネシウム (Mg) とカルシウム (Ca)の検出状況から考えて、炭酸カルシウ ムと炭酸マグネシウムの複塩を主成分とする ドロマイト(苦灰石 CaMg (CO3)2)が白色絵 具として用いられていることも推測できる。キー ファーは、他作品でも他の絵具と混ぜ合わせ ながらドロマイトを使用していることが知られて いる5。



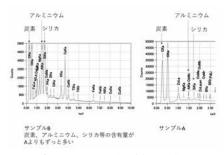
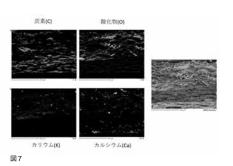


図6 サンブルA、Bの元素のピークの比較 走査電子顕微鏡



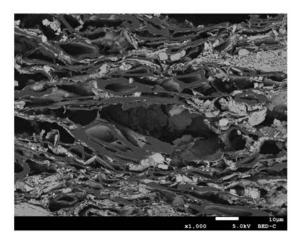


図 5 サンプル B、EDS 分析 反射電子像×1000

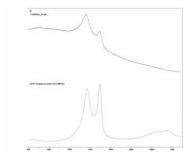


図8 サンブルB ラマン分析、サンブルB (上)と 無定形炭素(アモルファスカーボン) (下)のピークの比較



走香型電子顕微鏡分析ではサンプルAと 同様にカルシウム(Ca)、炭素(C)、酸素(O)が 確認でき、ここでも炭酸カルシウム(CaCO3) の層があると予想される(図9)。鉄(Fe) およ びチタン(Ti)の凝集部も観察された(図10、 11)。おそらく、このサンプル摂取箇所でも、酸 化鉄(FeS)を含む土性顔料やカーボンブラッ ク、チタニウムホワイトが描画に使用されている と思われる。この結果を裏付けるように、ラマ ン分析でも、酸化鉄に由来すると推定される ピークが見つかったのに加えて(図12)、酸化 チタン(TiO2)、炭酸カルシウム(CaCO3)、炭素 (C)のピークが確認された。合わせて、バリウム (Ba) 粒子や亜鉛(Zn)、硫黄(S) などが観察 されたことから、キーファーの使用例が確認され ているリトポン(硫酸バリウムと硫化亜鉛の混合 物である白色顔料 ZnS+BaSO4) が、含まれて いるようである。サンプルCの特徴として、Aや Cと比較して柔らかく粘着性があり、有機系成 分が主体とみられるスペクトルが見られた点を 挙げる。スペクトルは、分子構造上のベースとし てオクタデカン酸(ステアリン酸)の性質を示して おり、おそらくここでは、油絵具のメディウムが検 出されたと考えられる(図13)。

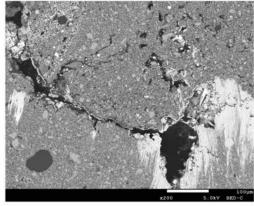


図9 サンプルC EDS分析、反射電子像 ×200

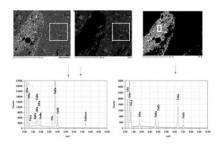


図10 サンプルC EDS分析、カルシウムを多く含む地に鉄の 粒子が混入している(上中央の図:カルシウム 上右端の図:鉄)

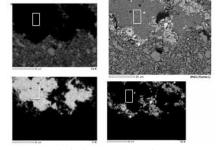
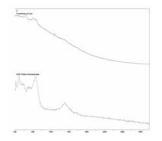


図11 カルシウムを多く含む地にチタンが凝集している箇所があり、その周囲に鉄が確認できる(左上:鉄、左下:チタン、右下:鉄)



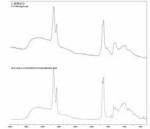


図 12 サンブルC ラマン分析、サンブルC (上)と酸 化鉄(下)のピークの比較

(右)
図13 サンブルC FT-IR、サンブルC (上)と長鎖脂肪酸系化合物(下)とのスペクトル比較チャート

以上、本調査では3つの作品サンプルから、キーファーが本作品に使用したと思われる 絵具と制作工程の一部を考察することを試みた。その結果見えてきた仮説は、比較的シンプルな白色絵具や黒色絵具、とりわけ「土」に由来する素材が重なる様子ではなかったか。

卑金属を貴金属に変え、不老不死を可能 にする「賢者の石」を創り出すために、古代の 錬金術師たちは「溶解炉=アタノール | の中で 材料を40日間加熱し続けたという。キーファー は、あたかも変成実験を繰り広げるように、時 間をかけて土性素材を練り混ぜる。カンヴァス という溶解炉の上で、土に油が塗り込められ、 乾かされ、燃やされ、ひび割れていく。ここで行 われているのは、ごく一般的な素材土塊から 生命と世界の仕組みを謎解こうとした錬金術 師たちの営みをなぞる行為だけではない。《ア タノール》上で燃えさかり、作品を物理的に焦 がすのは、負の歴史のなか命を奪われた人々 や傷ついた国々の懊悩である。キーファーは、 それらに寄り添い、丁寧に救い出すための浄 火を、《アタノール》の名の元に灯している。

「作品のアイディア――精神(スピリット)は素材そのものの内に、既に備わっている」とキーファーは断言する6。《アタノール》の物理的な組成と技法を調査すること、その内部に眼を凝らすこと。それは、アンゼルム・キーファーという作家が素材といかに取り扱っていたのかを知るための重要な鍵をひとつ手にする契機であり、同時に、ここに表出した「賢者の石」に出逢い直す一歩できあるだろう。

使用した主な機材

1) SEM-EDS EDS搭載走査型電子顕微鏡: 走査電子顕微鏡(SEM)は、電子線を試料表面に走査し、そこから発生する様々な信号を読み解きながら、表面構造の観察や組成の分析などを行う装置。搭載された EDS (エネルギー分散型X線分析装置)を用いることで、試料の含有元素や組成比を特定することも可能である。

【測定条件】・クロスセクションポリッシャ加速電圧加工・4kV JSM-7200F JED-2300 15kV

2) FT-IR: 赤外分光光度法により物質に含まれる有機成分を解析する分析方法。

【測定条件】・試料前処理: 試料片を使用付属品に内蔵のATR 結晶板上 に加圧密着・使用装置:JIR-WINSPEC50 フーリエ変換赤外分光光度計 ・使用付属品: Durascope 1 回反射型ダイヤモンドATR・測定面積: 約 1.5mm φ・波数分解能:8cm-1・測光波数範囲:4000~650cm-1・積算 同数:50 回

3) ラマン分光: 試料にある波長の光を照射したときに散乱される光を測定し、未知の物質を同定する分析方法

【測定条件】・試料前処理: 試料片をスライドガラス上に搭載・使用装置:inVia Reflex ラマンマイクロスコープ・使用レーザー:LD 励起固体レーザー(波長 785nm)・使用対物レンズ:×50、照射レーザービーム径:約50×4μmφ(=測定エリア)・照射レーザーパワー:5mW 以下・測光ラマンシフト範囲:200~4000cm-1・波数分解能:約6cm-1・積算回数:10回

註

- 1. Kiefer, Anselm. Anselm Kiefer Artist interview at San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA), 2016
- 2. キーファーの使用素材やアーカイヴについては、Chiantore, Oscar., Rava Antonio. Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche, Electa,: Milano, 2005. 田口かおり『保存修復の技法と思想――古典芸術・ルネサンス絵画から現代アートまで』平凡社、2015年を合わせて参照。
- 3. 前掲資料 Kiefer, Anselm 2016.
- 4. Bartolozzi, "Giovanni etc. Anselm Kiefer: a study of his artistic materials" in *Archeological and Anthropological Sciences*, Vol. 8, 2016, pp. 563–574.
- **5.** Id. p. 570.
- AA.VV., Anselm Kiefer. Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr 1997), Charta: Milano 1997.



《ヒノマル・イルミネーション》の 保存について考える

柳幸典の《ヒノマル・イルミネーション》は、ヒノマルのかたちに配されたネオン管が旭日旗から 日章旗、日食まで、プログラムに従ってデザインを変化させながらまばゆく明滅する大作である。 素材に用いられたネオン管は、LED が主流を占める今日においては生産が縮小し、扱える国 内業者も限られる。本作も長期的なメンテナンスや修復を行うにあたっては、今後様々な問題 が発生すると考えられる。

本インタビューはこうした事情を背景に、作品保存や美術館が果たす役割について、作者の見解を知るために実施した。

ネオン管を 作品に使用したきっかけ

――当館の《ヒノマル・イルミネーション》など、柳さんの作品にはネオン管を用いたものが複数あります。ネオン管の使用を考えたきっかけを教えてください。

今でこそLEDが主流になってきているんですけど、当時は街の、特にパチンコ屋さんのネオン看板はネオン管を使っていて、それが本当にチープで大衆的な、視覚的に惹きつける効果があるというのと、ネオン管はガスが光るんですよね。その透明感というか、派手なんだけど近くでよく見ると弱々しい、消えて無くなりそうな感じがすごく気に入っていて。なんと言っても電気で作動する、光るわけですから、電気を消すと一瞬にして消えて無くなるわけですよ。そういう極端な電気のオ

ンオフ、そうしたものが作品にとっては大きな 意味を占めているんですけど。

――アメリカから日本に帰ってこられて、日本のネオン街を見て着想されたというところはありますか。

当時僕がアメリカに行っていた時は日本がバブルで、アメリカで日本を取り上げているテレビを見ると、新宿とかのネオンのバブリーな感じがよく映像に出てきていたんですよね。やっぱりあの馬鹿騒ぎというか派手さが、作品作りに影響したんだと思います。

当時のネオンが、日本のイメージと分か ち難く結びついていたのでしょうか。

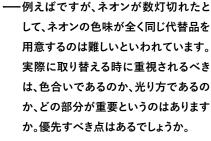
特にパチンコ屋さんのネオンが日本的ですよね。アメリカにも当然派手なネオンはあるんですけれど、ラスベガスみたいに、あるところに集中してあるわけですよ。そこだけが特別みたいな感じで。ところが日本ではどんなに

田舎に行ってもあるし、その辺は日本の特殊なところというか、特徴的なところだったような気がしますね。

《ヒノマル・ イルミネーション》の 「破損」とは

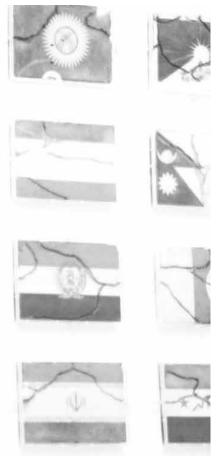
――《ヒノマル・イルミネーション》の破損、 あるいは損傷というのは、柳さんにとってどういう状態を指すのでしょうか。

破損には2つの考え方があると思います。例 えば、具体的にパーツが破損するということ と、作品自体が破損する――要するに、(作品 が)作品ではなくなってしまうということ。パーツやモノの破損は単に取り換えればいいだけですし、僕の作品の場合はいわゆるコンセプチュアル・アートで、コンセプト自体が重要ですから、なにも僕がネオン管を手作りする必要もないし、僕の設計図に従って誰かが作ればいいわけですよね。コンセプトが再現されればいいわけで、いくら壊れても再現可能です。そういう意味では、ある意味「破損」はないというか。世の中からネオン管がなくならない限り、作品は再現可能だと思っています。



できるだけ近い色味だったらいいなというくらいで。多少色味が違うくらいはコンセプトに影響はしませんし、むしろすきっ歯のような感じが面白くなるんじゃないですかね。それは度合いにもよりますよね。白のところに青いものが来るのは良くないんですけれど、白のところに微妙に濃度が違っても白がくるのであれば、それは僕にとって大きな問題ではないです。





《ヒノマル・ イルミネーション》の 核となる部分

――先ほどおっしゃられた、「作品自体が破損する」というのは、柳さんにとってどういう状態を言うのでしょうか。

それは例えば、ヒノマルが星条旗になっちゃったりとか、根本的な問題ですよね。あの作品は、ビルの上にどーんとあるようなネオン看板を持ってきただけの感じにしたいんです。美術館で展示される美術作品のように、金縁の額がついたりするとまずいですけど、普通にネオン看板、ヒノマルのデザインのネオ

ン看板があるぶんには、作品として成立します。あと、重要なのは、僕が唯一作家として操作した、プログラムですよね。日の出から日の入りまで、あれは本当に短い時間の間で日本の神話を見せるような、そういったプログラムになっているんです。メインの部分はいわゆる日食、黒いヒノマルの部分です。本当はあそこが作品にとってのクライマックスなんですが、地味なのであまりクライマックスに見えない。人が写真を撮る場合、一番派手な旭日旗のところをよく撮るけど、実は日食のところが重要な部分ですね。

一では、仮に日食の部分が日食に見えなくなるくらい周りのネオンが消えてしまったりすると、それはやはり作品の本質に関わるのでしょうか。

もちろんそうですね。プログラミングの部分が 一番重要なところです。

― プログラミングの破損が作品の破損と

- いうことでしょうか。つまり、想定していた図像が見えなくなると問題ですよね。 プログラムのそれぞれのデザインの、光っている部分の時間ですね、そこはすごく重要です。というか、僕が唯一作品として手を加えた部分はそこしかない。極端にいうと。
- 一そこのデザインが何秒(光る)、といった 具合にひとつずつ変えていらっしゃるわけですよね。その部分が壊れてしまったり不具合があったりする場合は、元に戻すために、プログラムの側を調整しないといけないということですよね。

だから保存していく上では、一旦作品をビデ

オに撮っておいたほうがいいかもしれないですね。そうすると(光る)時間が記録されますから。

普通にネオン屋さん、というかネオンの職人さんはまだいますからね。でも、ネオンがなくなってしまうことはあるのかな。当然今はLEDに押されているんですけど、でもネオンの味わいは捨て難いから、完全になくなるということはない気がするんですけど、どうでしょうかね。作るのにLEDと違って技術が必要なので、職人さんが減っていってるという問題はありますね。

一実際、高知でもネオンが扱える技術者を見つけるのは非常に大変です。《ヒノマル・イルミネーション》を設置し、電源を入れるためには別途技術者を呼ばなくてはなりません。業者側に確認しても、ネオンを扱える技術者は確実に減っているそうです。ネオン管を作る職人の方も高齢化していらっしゃるとのことで。しかし《ヒノマル・イルミネーション》の場合は、ネオン管という素材を使っていることが大事だと思います。このネオンをLEDといった代替素材に変えることについては、どのようにお考えになりますか。

それはそれで、LEDを前提とした作品として デザインしないといけないですね。あの場合 はネオン管でデザインしているので、ネオン 管であるべきだろうと思います。代替にLED というのは、やっぱり避けたいですね。

一例えばですが、仮に数灯が切れたところで、日食のデザインがデザインとして 判別できる、そういうところであれば、作

品としては問題なく稼働している状態と 捉えてもよいのでしょうか。

そうですね、数灯消えているところも味わいになると思うんですよ。大体、町のネオン管なんかも切れていたりするじゃないですか。そういうリアリティは大好きなんですけど、それがもうやたらと切れて、判別できなくなるくらいになると、ちょっと寂しいですね。

――そこの具体的な基準というのは、柳さん のなかで特段設定されていらっしゃる わけではない?

特にしていないですね。僕のところにもネオン 管を使った作品がありますけど、普通は切れ たらすぐに注文して、取り替えますけどね。ま あ、切れているから作品として成立しないっ てわけじゃないんですけれど。やっぱり、それ はできればすぐに補修したいなと。

未来の《ヒノマル・ イルミネーション》を 想像する

一現代アート作品にはネオン管をはじめ 消耗材で作られているものも多いで す。そうした作品が多い中で、柳さんは 「作品の寿命」については、どのように お考えになりますか。言い方を変える と、柳さんからみて、《ヒノマル・イルミ ネーション》が作品として成立しえない 状態というのはあるのでしょうか。たと えば、ネオン管が殆ど点灯しなくなり、 代替の部品も用意できなくなった時で も、それは作品として成立している状態 と捉えてもよいのでしょうか。

作品がちゃんと機能していれば、成立しない なんてことはないと思うんです。

これは僕が個人的に作品に込めている、ある 意味ユーモアなんですけど、決して国家って 永遠ではないんですよ。例えば、あの作品の ネオンが全部切れて消滅するのが先か、日 本がなくなってしまうのが先か、みたいなね。 特に日本では国家は永遠に存続すると思わ れていますが、結構、国はなくなっては新しく できて、変わっていく。日本は古代から続い ているように言ってはいるけれど、近代国家 としては明治時代からだし、それは果たして 継続しているといえるのか、一旦断絶してい るのかっていう様々な議論があるとは思いま すが、この先に国が変わらない保証はないん ですよね。日本という国が消滅してしまうわけ ではなく、政治体制が変わって、別の仕組み になるってこともあり得るわけで。その時にも しかしたら旗のデザインが変わってしまうか もしれない。そういう意味で、ネオン管という ある意味寿命がある、電気スイッチ一つで消 えてしまうもの、そうした素材を使っているん ですね。

だからちょっとこう、ユーモアや皮肉を込めているんですけど、(《ヒノマル・イルミネーション》のネオンが)どんどん消えていって最後に何もなくなった時も、ある意味僕としては、作品として成立していてもいいんじゃないかなと思いますね。見ている人はつまらないと思うけど。あの作品は完全にブラックアウトする、ネオンが消えてしまう瞬間もとっていま

す。それは、そういったことをイメージさせるために、あえて設定しているんですね。だから、最終的に完全に作品が点かなくなって、でも以前はこういう風に点いていたというってことをイメージするのもとても面白いと思います。作品としてのインパクトはなくなるかもしれないけど、その時に日本が一体どういう状態であるのかというのも照らし合わせて、今生きている僕らが類推することも面白い。

そうした様々な類推を作品に込めています。 常に僕は作品にはレイヤーをいくつも置くん ですよ。単純にこうだって説明する作品じゃな くて、見ようによって色々と変わるし、現在の 人、後世の人の時代でこう見える、あるいは 見えるかもしれないという。そうしたものが、イ マジネーションを掻き立てて、作品を豊かに すると思っています。

作家が自作を 保存する難しさ

――今まで制作してこられた作品の保存について、これまでの経験や制作と照らしてお考えをお聞かせください。

実は作家っていうのはひたすら作るばかりで、保存とかはあまり考えていないんですよね。美術館に収蔵してもらうのが一番理想的です。次々作るので倉庫代だけでも大変だし。最近僕は回顧展が徐々に増えてきたので、古い作品を引っ張り出したりすることがあるんですけど、ずっと放置してきて、紙の作品なんかはカビていたりとか、がっくりするこ

とが度々ですね。だから、本当にそういう意味 では、やはり美術館が収蔵してくれるという のは作家にとってはありがたいことだなと思 います。

これからの 美術館の役割

――美術館という制度のなかで作品を保存 し、次世代に残すということについて、 どのように思われますか。

美術館は2つくらい種類があると思います。
1つは美術館というよりインスティテュートですが、今の前衛的な作品で、非常にクオリティの高い展示だけをしていく。もう1つが、きちんとアーカイブして、後世にこの時の時代はこういうものだったみたいなことを参照できる資料を残していく。そうした美術館の機能はすごく重要だと思いますね。たとえば、いま世界で注目されている日本のアートには「具体」や「もの派」がありますが、制作当時の作品はあまり残されていないんですね。もの派に至っては再制作が多い。その当時、美術館が作品をコレクションしていく重要性というのが戦略的に認知されていたら、すごいコレクションができていると思います。

当時は誰も価値を見出さなくて、こんなものゴミじゃないかって人々は言ったかもしれないけど、後の時代になるとそれが大きな価値を持つわけです。いま具体は価格もすごいわけですよね。当時はゴミ同然だったわけでしょう。そろそろ人はそうしたユニークさの価値に

気づかないといけないですよね。大量生産品はただ消費されるだけで、どんどん競争で価値が減って安くなっていくけど、美術の凄さというのは、唯一のオリジナルなんですよ。唯一オリジナルな誰もやっていない、誰も発想していないものを作らないと美術家としての価値がないわけですよね。だからそこで作られたものっていうのは、他に交換できないから、莫大な利益率というか、価値を生む。そこがユニークさという、唯一無二であることの重要性です。

やはり美術館の学芸員が、今の時代にそういうものを見つけ出して、これは後々重要になるってものをコレクションしていくというのは本当に重要だと思いますね。それが美術館の価値であるし、プロフェッショナルとしての学芸員の価値、役目であると僕は思っています。

インタビュー日時:2019年11月21日 場所:アートベース百島

聞き手:塚本麻莉(高知県立美術館学芸員)

柳 幸典 (1959 -)

福岡県生まれ。武蔵野美術大学大学院造形研究科を卒業後、渡米しイエール大学大学院美術学部彫刻科修了。 1993年に第45回ヴェネツィア・ビエンナーレアペルト部門、95年には第6回五島記念文化財団美術新人賞を受賞。 数多くの国際展に招待され、国内外で個展・グループ展を開く。2008年、犬島(岡山県)に残された銅製錬所の遺構を活用した犬島精錬所美術館を完成させる。12年、百島(広島県)の旧中学校舎を改修したアートセンター「アートベース百島」をオープンし、そのディレクターを務める。当館や百島、日章館の《ヒノマル・イルミネーション》をはじめ、生きた蟻が国旗を侵食する《ザ・ワールド・フラッグ・アント・ファーム》シリーズなど、国家や社会の問題をユーモアを交えて鋭く問いかける作品で知られる。



《モリクラ・マシーン》をどう扱う?

1998年、森村泰昌の個展において、限定5台で発表されたプリクラ機《モリクラ・マシーン》。森村作品の顔の部分に撮影者の顔がはまるようになっており、撮影者は印刷されるプリント・シールの中で、疑似的に名画の主人公になることができる。筐体に内蔵されたコンピューター部は現在も稼働するが、インクが製造中止となっており、その予備は当館にもメーカーにもない状態だ。つまり、現存するインクを使い切った後は印刷が不可能となり、使用できなくなる。このインタビューでは、すでにそのような状態にある作品の今後の扱い、そして「モノ」を残すという営みについて、作者である森村の考えを聞いた。

《モリクラ・マシーン》の 制作経緯

今あの作品は、高知県立美術館で収蔵品扱いになってるんですか?

一収蔵品扱いにはなっていません。当時《モリクラ・マシーン》を購入したのは、当館だけだそうです。販売に携わったギャラリーの方が言うには、ほかの美術館でも話題には上ったようですが、メンテナンスの問題があったので、美術品扱いで購入することはできなかったそうです¹。当館はそこを「重要物品」として購入したんですね²。作品扱いではないんです。機体の不具合が頻発するようになり、バックヤードに移動させて以降、そのまま置いてあるという状態です。

自分でこう言ってしまったら身も蓋もないん ですけど、作った当時は、おもちゃというか、 大したものじゃないというか、正直そんな風に 思ってました。最初に《モリクラ》を発表したの は、1998年の東京都現代美術館で開催した 「空装美術館 絵画になった私3|という展覧 会。その展覧会の中では、メインの作品―― それまでに作った様々な美術史をテーマとし た作品、かなり大きな作品も美術館に展示さ せてもらったんですね。セルフ・ポートレート、 何者かに扮するということを作者である森村 がやっている作品ですが、その感覚を何らか の形で追体験してもらう、ちょっとでも接点を 持ってもらうものがないだろうかと考えて、い わゆる「プリント倶楽部4」、これができたらい いねというので、協力して頂ける会社があっ たので何台かセッティングしましてね。

誰もやっぱりそれが作品という意識はなかったから、展覧会会場には置いてないんですよ。チケットを買わなくてもできる、そういう場

所にセッティングしていたんですけど、すごく 人気で行列ができるんです。子供とか、本当 に色んな人が並んでやってらしたんですね。 それは僕としては考えさせられるというか、痛 し痒しなところがあって。美術館の展示室で 展示している作品がメインなわけですよね。 だけど、聞くところによると、それだけをしに来



る人もいた。展覧会も見て《モリクラ》もやった けど、もう一回《モリクラ》だけをしに来る人と かね。そんな感じですごく人気で。自分がやっ ている展覧会よりもそっちの方が人気という 感じもしないでもない、というような。

――撮影の順番が回ってくるまでに1時間 半待ちということもあったと聞きました。

日祝日とかだと本当に多くて。でもやっぱり 自分の中では、「いいのかな?」とかね。もう ちょっと真面目にというか、真面目というと変 だけど、作品展示を面白おかしくやっていた わけではないので。そんなに並ぶってことは ある種のエンタテイメントの要素があるわけ で。そっちに話が傾いてしまうと趣旨が違う なあと思ったりしていたので、痛し痒しだった の。自分の中では、客寄せパンダ的なところ があったのね。そこで楽しんではもらうけど、 本来は展示会場に入ってからだよという意 識はあったので、展覧会が終わってからも、 私自身がそんなにそれを大切に扱ってはい なかったのね。今から思うと本当に「《モリク ラ・マシーン》さんごめんなさい!って感じ なんですよ。

その後同じ年に、大阪の中之島公会堂で「テ クノテラピー5|をやったんですけど、その時 に《モリクラ》を並べて、その後は置いておくと ころもないしというので、ちょっと勿体無いよ ね、折角作ったのにとは思ったけれど、作品 という意識がないから「まあいいんじゃない の」って大部分を廃棄したという経緯がある んですね。

それが、今から30年前6になるんですよ。そ の当時は自分にとっては大したものではない と思っていたものが、不思議なもので30年 経つと質が変わるんですね。ある種、歴史化 されるということでもあるのだろうけど、その 時間の流れは重いものだと最近感じるんで すよ。何で感じるかというと、展覧会とか講演 とか催しをした時に、お客さんが私のところ に来られて「昔から知ってるんです。《モリク ラ・マシーン》もやりました。今でも持ってま す!って言って、財布の中から出してきて「こ れです!って(プリントを)見せてくださるんで す。そうしたことが最近、非常にしばしば起こ るんですね。それでちょっと驚いて。それって

昔にやった、記録というかモノですよね。「モ リクラ・プリント」っていうのを今でも持って くれてるんだなあ、大切にしてくれてるんだな あと。で、それを改めて今こうやって見せてく れているわけでしょう。ちょっと感動的なんで す、それって。

《モリクラ・マシーン》に 対する認識の変化

その30年の時間の経過っていうのはバカにな らなくて。つまり、モノって、どんなものでも一過 性の、その場限りのモノではない。その時は気 軽にやったものでも、時間が経っていくと、とて も大切なものになっていく。みなさんが持って きてくださるプリントを見ながら、そういうことを 教わって。いやそうか、そういうことなんだなモ





ノっていうのは、と。なので、その時とてもあり ふれたものとか、つまらないものだと思ってい ても、それは時と共にとても大切な宝物になっ ていくんだっていう想像力を働かすべきだっ て。そこに想像力が思い及ばないと、モノを作 る、何かを生み出す、作っていくことの本当の 姿はちゃんと見えないということをすごく教え られましたね。だから今はね、一台高知にある わけでしょ。よかったなって思ってますよ。

-- 2019年現在から振り返った時、《モリ クラ》はご自身の制作にどのように位 置付けられるのでしょうか。

自分が制作した作品というのとは、随分と違う 在り方というのがあるんだなあ、と。特に《モリ クラ・マシーン》は、一台残ってることも大事 なんですけど、それによってプリントされた、誰 の作品なのかよくわからないプリント作品が あるわけですよね。僕の作品が入ってるし、例

1~3 モリクラ・プリント (2020) 協力:高知県文化財団および高知県立美術館職員 35

えば、ゴッホとかマネとかそういった大先輩の 作品がベースになっている。それにプラス、《モ リクラ》をやった人の顔も入っているから、名 義が誰かわからない作品なんですよ。コラボ レーションになっているからね。なんだかよく わからないけれど、なにか生み出されている んですね。作品なんかだと所在地がはっきり するんだけど、所在地がわからないままにな んかこう拡散していって、額縁に入れて飾って る人もいるし、ある人は財布の中に入れてい たりとか。色んな姿をしながら、色んな所に拡 散して、存在してるんですね。そこがすごく、モ ノの…作品というと大袈裟かもしれないね。な んていうのかな、生まれたもの、自分が関わっ て生み出されたもの…その存在の在り方が今 から思うと新鮮で、すごく面白い存在の仕方を してるなあって思うんですね。

なので、《モリクラ・マシーン》というオブジェ、 機械自体がとても重要というよりは、それを介 して生み出されたその総体、そこがすごくい いなあと思って。僕がその《モリクラ》を展示す るとしたら、それが今でもプリントできますよ、 ということが重要なのではなく、それによって 生み出された、拡散しているプリントも合わ せた展示があると、単なる資料展示というも のでもない、誰の作品ともつかない、一種の インスタレーションになると思います。そういう ことができるとすごく面白いなあとは勝手に 想像します。

芸術作品の経年劣化について思うこと

《モリクラ》を展示するときは、「モリクラ・プリント」も併せて展示したいと思います。

ところで、当館に現存する機械は、まだ 用紙もインクもなんとか残っています し、起動もします。ただ、インクはすでに 製造中止となっていて、製造元にも在庫 がないそうです。ですから、もうお客様に 「自由に遊んで撮影してください」とは 言えない状態なんですね。機械本体を、 森村さんは今後どのように扱うべきと考 えられますか?

よく考えるのは、アンチエイジングとエイジングっていう二つの関係なんですよ。アンチエイジングとエイジングというのは、例えば自分の親しい人が――自分自身でもいいんだけど――病気とかになった時に、もうずっと寝たきりで意識もないっていう状態でも生きていて欲しい生き続けさせたいと、あるいは生き続けたいと思うか、生きている間は、自分で歩いて、しっかり生活をして、来る時が来たら命を絶つ、というか死ぬ。そういう選択にするのか、さあどっちですかっていう問いに非常に近い、というかほとんど一緒。年老いていくことを良しとするのか、ずっと生き続けられるように永遠の命を求めるのかというね、大きな問いに近いです。

例えば僕が、今までの体験で、作品の例で思い出すのは2つあって。

1つは田中敦子さんの《電気服 7 》なんです

ね。1980年代に作られたものが、高松に残っています。実はそれを使わせていただいて、田中敦子さんへのオマージュ作品を作ったんですけれど、あれって「管」の球、管球といって、電球じゃないんですね。長細い管で、それをたくさん繋いで、明滅するっていう作品ですけど、管球っていうのはもうないんですよ。もう手に入らない。

僕が作品作る時にやっぱりパチパチさせますよね。こう、《電気服》の命を削っている結果になるので、「おお~」とか思いながらやらしてもらったんですけど、いずれにしても、やがて電球、管球というものは全部切れてなくなる。そうするともう明滅しなくなる時がくるわけですね。そう考えた時に、モノというか作品って、どうしても大切なものなので、永遠に近い命を与えるために色々工夫をするけれども、そうやって、作品を見せてもらう度にそのモノはどんどん死に近づいていってるんだなと考えると、相当感動的なんです。

もう一つは、写真家の細江英公さんが、土方 異を撮った《鎌鼬》という大変有名な写真の シリーズ。最初にプリントされたものが東京 都写真美術館にあって、ある時の細江英公 展で展示されていたんですね。パネル張りし てある、ものすごく古いやつなんですけど。現 像とか処理をしっかりしていないということも あるんだと思うんですけど、銀が浮いてくるん ですよ(編注:銀鏡。ゼラチン・シルバー・ プリントに見られる劣化の一種)。(画像の) 黒いところが銀色になって、微妙な金属に なってるんですよ。今だと「ピエゾグラフ」とか 素晴らしいインクジェットプリントの方法があ るわけで、見た目も寸分違わないものができ るし、それでいいと思うんですけど、でも、たと えば何十年、100年くらい経った時の変化のありようは、違う。銀塩の作品(編注:ゼラチン・シルバー・プリント)は、「やっぱり金属やんかこれは!」って、そういうモノが浮き上がってきていて、元々の作品は漆黒だから、銀が浮いていたら細江さんの求めていた作品とは違うんだけど、時間の堆積がそこにある。一般的に言えば劣化していってるという有様、それも相当感動的なんですよ。

アンチエイジングは一つの価値だと思うし、 色んな意味で求められるべきものだとは思う んだけど、エイジングがかかっていく時のあ る種「滅びの美学」というものが持つ感動は、 そこにはおそらくないんだなと思って。さあ、 どっちを選びますかというのは、本当に大き な選択。それは本当に人間の生き方とか、大 げさな言い方すると、人類がどういう道を選 ぶんですか、ということにも繋がってくるよう な大きな問題で。僕自身の結論は出ません けど、何かがどんどん摩滅して行く時の行く 末を想像した時に持てる感動というのは、と ても芸術的な感覚だとは思います。

「作品」と「資料」は 線引きできる?

一経年によってモノに深みが出る、魅力や 美しさを増すという感覚は重要だと思います。一方で、《モリクラ》をはじめ、パソコンといった電子機器など、電気のオンオフのあるものは、有無を言わずいき



なりブラックアウトしてしまう可能性があるのが、保存の上では一番難しいところなのかもしれません。さらに、《モリクラ》の場合は、人が「遊べた」というところも重要だったと思います。ですので、「遊べなくなった」段階で、作品というより資料として扱うべきなのかな、とも思うんです。そのように考えることについては、いかがでしょうか。

資料と作品の違いは、ないんですよね。だから難しいですね。どちらにでもなりうるんですね。作品だって、極めて重要な歴史的資料であったりしますよね。それは非常にフレキシブ

ルなもの、可変的なものだと思うんですね。 僕の場合でちょっと似ているのは、こういう作品を作る時に作るセットなんです。作品には本体があって、それを作った時の部材だから、そう意味でいうと資料なんです。で、それも《モリクラ》と一緒で、大したもんじゃないと思っていて。でも折角作ったもんやし置いとこかということで置いてるんですね。それで置いて何十年か経つと、これって結構重要な作品ではないかと(思うようになった)。まず、もちろん一点しかないんです。発泡スチロールだったりとか、パネルとかで作ってるからガタガタのものなんだけど、創作したもの、 作ったものという意味で、自分にとっての作品という風に称しても良いのではないかと、最近は強くそう思ってるんですよ。それから衣装ね。ずっと着ていたもんやけど、ある文脈の中に組み込まれたらいきなりそれが展示作品としてしっかり成立するようになるんですね。

と考えたら、《モリクラ・マシーン》というのは、 今後、どうなるかは本当にわからない。今で 30年くらい経ったんですかね、それが40年、 50年と経った時に、どんな文脈でそれが生 まれ変わるかわからない、という可能性。恐 らく、今それは資料的なもんだろうなとみん な思っているに違いないんですね。「展示作品とは言い難いよね。大切なものかもしれないけど、資料的なもんだろうね」っていう風に大抵の人は思ってるかもしれないし、自分ですらそう言われれば「そうかもしれないねえ」って思って納得できるんだけど、いやいやいや、でもこれが何年か経ったら、あるいは何かの文脈の中である種の語られ方をした時に、全然違う文脈に位置する可能性はあるんじゃないかなと思うんですね。

と考えたら、少なくとも、折角今まで一台だけ大事に残していただいてるわけやから、どんな形ででもいいんですけど、やっぱり大事に保管をしておいてもらう、というのが理想的な姿なんだろうなあと。

作った者としてのリクエストは、「決めつけないで」ってことかな。それはやがて分かってくることなので。ほんとに文脈のあり方次第なんです。ほんまにそれをどう捉えるか。捉える人によって、どのようにでも顔や姿は変わるので。でも、ないと語れないっていうことなので。

モノを残すことの面白さ

僕自身は、捨てない人間なんですね。富山県美術館で展覧会8やるんですけど、その時に「こんなモノ捨てた方が良かったんと違うのん?」ってみんなが多分思っているであろう細々したものが、本当にもう何十年も経って展示されることになるんですね。どういう文脈で展示されるかっていうと、富山県美術館さんが、瀧口修造9のコレクションしていた様々

39

なオブジェをコレクションされているんですが、その瀧口修造コレクションと森村泰昌コレクションを並べるんです。

今「並べるんです」って言いましたけど、「い や、並べるようなものを持ってるよ、僕しって。 「いやいや瀧口さんの気持ちようわかるわ~ それ僕もやってたことやし|というのがあって。 それで引っ張り出してきたらいっぱいあるん ですね。今まではほぼゴミと認定されていたモ ノがいきなり作品に、180度変わるんですよ。 今までは「もう早いこと捨てた方がええやん 邪魔やし」って言われていたものがそうな る。資料ですらないわけよ、ゴミやから。でも それが展示物になる。そこのところは本当に モノをどう捉えるかという視点、視線、姿勢だ けの問題です。それによってそれだけ変わる んですよ、ということを体験しているので、な んかモノって置いといた方がおもろいでっ て。捨ててしもたらお終いや。今まで「滅びの 美学 | とか言ってたのとえらい違うんですけど (笑)。でも、捨てられる何かこう、ギリギリの ところで留まっていたモノが、急になんかすご くいいところに鎮座できるっていう大逆転が 無茶苦茶面白いんですけどね。

モノを残すということを、短期のスパンで考えてはいけませんね。

まさにそう思います。だから、美術館で「なんで昔の人こんなしょうもないコレクションしたんやろ。これがなかったらここに新しく購入するやつ入れられるのに邪魔やな、もう捨てた方がええのに」みたいに思われるようなものもあるかもしれませんけど、やがて何かで日の目を見るとは思いますよ。

これからの 美術館に望むこと

世知辛い世の中で、美術館というところくらいは、モノを捨てない場所であってほしいかな。例えば最近の海外の美術館とかだったら、コレクションしたものを売り立てることもやるわけですよね。仕方がないというところはあるかもしれないけど、なんだかモノに対する愛情に欠けるなあとは思いますね。本当に瀧口修造が言っていたことですけど、「漂流物」っていうんですよ。モノってやってくるんですよ。自分のところに漂流してくる。漂流してくるっていうのはやっぱり何かのご縁なんですよ。

漂流してきたものを、大切に面倒見るっていう姿勢を表明されるというのはとても意味がある。いらないものはどんどん捨てますっていう発想とは全然違うスタンスというか。そういう価値のあり方を姿勢として示すことができたら、あそこの美術館ってそういうコンセプト、哲学を持っているんだ、ということになって、しっかりとした社会へのメッセージに繋がると思います。

インタビュー日時:2019年12月18日 場所:モリムラ@ミュージアム 聞き手:塚本麻莉(高知県立美術館学芸員)

==

- 1. 2019年12月8日、当館の《モリクラ・マシーン》購入に携わった MEM INC. の石田克哉氏より聞き手が電話口で確認した。
- 2.1999年、当館は重要物品として《モリクラ・マシーン》を購入した。機械は2000年代半ばころまでミュージアム・ショップに置かれていたが、プリント・シールの給紙トラブルなどが相次ぐようになり、バックヤードに移動された。
- 3. 1998年4月から10月にかけて、東京都現代美術館、京都国立近代美術館、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館を巡回した森村泰昌の個展。
- 4. 本来はゲーム会社のアトラスが1995年に発売した商品名だが、同様の機能を持った他社製品を総称して「プリクラ」と呼ぶことが多い。
- 5. 「テクノテラピー」(1998年10月30日 \sim 11月8日、大阪市中央公会堂)。また、「テクノテラピー・イン・OPA」(1998年11月27日 \sim 12月25日、大阪アメニティパーク)にも《モリクラ・マシーン》は出品されている。
- 6. インタビューを行った2019年時点から換算すると、 正確には21年となる。以降の発言でも同様。
- 7. 高松市美術館が所蔵する《電気服》は、1986年にパリ・ポンピドゥ・センターの「前衛の日本」展に出品するにあたり、作者の田中敦子本人の手で再制作されたもの(オリジナルは1956年制作)。エナメル塗料が塗られた約200個の電球と管球で構成され、電源を入れると不規則に点滅する。
- 8. 「森村泰昌のあそぶ美術史―ほんきであそぶとせかいはかわる―」(会期:2020年3月7日~5月10日)開催場所は富山県美術館。
- 9. 富山県生まれの詩人・美術批評家。瀧口の没後、 富山県美術館は夫人から瀧口の書斎に残された絵 画やオブジェ、石、玩具などおよそ700点から成る「瀧 口修造コレクション | の寄贈を受けた。

森村泰昌(1951 -)

大阪府出身。京都市立芸術大学美術学部卒業後、同大学専攻科修了。1985年、ファン・ゴッホの自画像に扮したセルフ・ポートレート写真を制作。以降一貫してセルフ・ポートレートの手法をベースとし、既存のジェンダーや歴史観を問いかける作品を発表する。扮する対象は人種や性別を問わず、レンブラントやマネといった美術史の巨匠が手掛けた名画の登場人物から、三島由紀夫やマリリン・モンローといった時代のイコンまで幅広い。高知県立美術館では、2001年に展覧会「TOSA-TOSA 2001森村泰昌と合田佐和子」を開催した。11年、紫綬褒章を受章。

| _ |
|---------------|
| Ķ |
| $\overline{}$ |
| ** |
| 河 |
| • |
| 啹 |
| س |
| |
| 啹 |
| |
| H |

| 作家 | 作品·資料名 | 制作年 | 素材·技法 | 備考 |
|-------------------------------|---|-------------------|--|--|
| Artist Name | Title | Year | Material | Amotation |
| 収集 みんなのコレクション 1 新たなコレクション | \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ | | | |
| 中山高陽 | 伝 郭子儀図(福星図) | 安永7年 | 網本眷色 | 平成30年度新規収蔵品/神奈川県個人より寄贈 |
| NAKAYAMA Koyo | Attributed to Guo Ziyi (Fuxing) | 1778 | color on silk | acquired in 2018/gift of individual in Kanagawa |
| 広瀬東畝 | 双维図 | 昭和14年 | 絹木脊色 | 平成30年度新規収藏品/日比斯秀男氏より寄贈 |
| HIROSE Toho | Pheasants | 1929 | color on silk | acquired in 2018/gift of Mr. Hibino Hideo |
| ı | (資料) 羅馬開催日本美術硬覧会記念図録 上 (Document) Catalogue of the Okura Exhibition of Japanese Art I 1930 | 昭和5年 1930 | 1 | |
| 石川寅治 | 超不詳(劇碼) | 大正6年 | カンヴァスに油彩 | 令和元年度新規収蔵品/金剛鑑氏より寄贈 |
| ISHIKAWA Toraji | Title Unknown (Sailing Ship) | 1917 | oil on canvas | acquired in 2019/gift of Mr. Kanaseki Takeshi |
| 福森白洋 | 池の一隅 | 大正12-13年頃 | プロムオイル印画 | 令和元年獎新規収藏品/福森萬樹子氏旧藏, 個人より寄贈 |
| FUKUMORI Hakuyo | A Corner of the Pond | c. 1923-24 | bromoil print | acquired in 2019/former collection of Ms. Fukmori Makiko, gft of individual |
| 福森白洋 | (写真資料) 題不詳(サボテンの社) | 大正10-昭和3年頃 | プロムオイル印画 | 令和元年獎新規収藏品/福森萬樹子氏旧藏, 個人より寄贈 |
| FUKUMORI Hakuyo | [Document] Title Unknown (Cactus flower) | c.1921-28 | bromoil print | acquired in 2019/former collection of Ms. Fukmori Makiko, gft of individual |
| 福森白洋 | (写真資料) 超不詳 (フォトグラム) | 昭和3年 | プロムオイル 印画 | 令和元年度新規収藏品/福森萬樹子氏旧藏 [關人より寄贈] |
| FUKUMORI Hakuyo | [Document] Title Unknown (Photogram) | 1928 | bromoil print | acquired in 2019/former collection of Ms. Fukmori Makiko, gift of individual |
| 福森白洋 | (写真資料) 題不詳 (木とベンチ) | 大正10-昭和3年頃 | プロムオイル印画 | 令和元年獎新規収藏品/福森萬樹子氏旧藏、個人より寄贈 |
| FUKUMORI Hakuyo | (Document) Title Unknown (Tree and Bench) | c.1921- 28 | bromoil print | acquired in 2019/former collection of Ms. Fukumori Makiko, gift of individual |
| 福森白洋 | 題不詳(小含) | 大正10年 | プロムオイル印画 | 令和元年獎新規収藏品/福森萬樹子氏旧藏 [個人より寄贈] |
| FUKUMORI Hakuyo | Title Unknown(Hut) | 1921 | bromoil print | acquired in 2019/former collection of Ms. Fukumori Makiko, gift of individual |
| 福森白洋 | 題不詳(小含) | 大正10年 | プロムオイル印画 | 令和元年度新規収歲品/福森萬樹子氏旧碳 開入より寄贈 |
| FUKUMORI Hakuyo | Title Unknown (Hut) | 1921 | bromoil print | acquired in 2019/former collection of Ms. Fukmori Makiko, gift of individual |
| 今西中通 IMANISHI Chutsu | 自画像 Self-portrait | 昭和18年 1943 | 紙(ご新筆 pencil on paper | 今和元年度新規収蔵品/旧木村校雄-正子コレクション/木村正子氏より寄贈 acquired in 2019/torner collection of Mr. Kimura Esso & Ms. Kimura Masabo princed in 2019/torner collection of Mr. Kimura Esso & Ms. Kimura Masabo |
| 今西中通 IMANISHI Chutsu | 久仁子像 Portrait of Kuniko | 昭和15年頃 c. 1940 | 我们等 | 今和元年度新規収蔵品/旧木村佐雄-正子コレクション/木村正子氏より寄贈 acquired in 2019/former collection of Mr. Kimara Esso & Ms. Kimara Masabo princed in 2019/former collection of Mr. Kimara Esso & Ms. Kimara Masabo |
| 中林珐琅 NAKABAYASHI Tadayoshi | 在火ー在水を浴びて石榴のように胸れた寒はふたたび間に沈み Firework—Laughter, Once Cracked Like a Ripe Pomegranate 1974 Has Sunk Down Again into the Dark | 昭和49年 - 1974 | 銀にエッチング,アツアチント, ディーブエッチング etching, acquatint and deep etching on paper | 令和元年度新規收歲品、高田安並長上5等體 acquired in 2019/gift of Mr. Takata Hiromi |

| 中林忠良 | Position, 79-1 小校 | 昭和154年 | 紙にエッチング, アクアチント | 合和元年度新規収減品/高田法達氏より寄贈 |
|--------------------------|---|----------------------------------|--|--|
| NAKABAYASHI Tadayoshi | Position, 79-1 Branches | 1979 | etching and acquatint on paper | acquired in 2019/gift of Mr. Takata Hiromi |
| 波能かなみ | ZURETA | 平成29年 | 和銀に木版 | 平成30年度新規収藏品/作家より寄贈 |
| HANO Kanami | ZURETA | 2017 | woodcut on Japanese paper | acquired in 2018/gift of the artist |
| 高崎元尚 | 作品 | 昭和33年/平成12年頃の再制作 | カンヴァスに油彩 | 平成30年度新規収藏品/高峰佳恵氏上ウ寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | Work | 1958/reproduction in c. 2000 | oil on canvas | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | 表置 66-6 | 昭和41年 | カンヴァスに油彩, 板 | 平成30年度新規収歲品/高峰佳惠氏上沙寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | Apparatus 66-6 | 1966 | gesso on canvas, mounted on wood panel | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | 装置 2000 | 平成12年 | カンヴァスに塗料, 板 | 平成30年度新規収歲品/高崎佳恵氏より寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | Apparatus 2000 | 2000 | oil on canvas, mounted on wood panel | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 TAKASAKI Motonao | (資料)ステイトメント 〔Document〕 Statement | - | _ | 平成30年度新規以歲品/高峰佳惠氏去り寄贈 acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | 第19 回具体美術展, セントラル美術館, 1967 | 昭和42年 | ゼラチン・シルバー・プリント | 平成30年度新規収藏品/高峰佳恵氏より寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | The 19th Gutai Art Exhibition, Central Museum of Art, 1967 | 1967 | gelatin silver print | acquired in 2018/git of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | 第1回ヒロシマ・ルネッサンス美術展,広島県立美術館,1969 | 昭和44年 | ゼラチン・シルパー・プリント | 平成30年度新規以歲品/高峰佳惠氏去り寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | The 1st Hroshina Renaissance Art Exhibition, Hroshina Preferental Art Maseum, 1999 | 1969 | gelatin silver print | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | LANDSCAPE, ギャラリー 16, 1972 | 昭和47年 | ゼラチン・シルバー・プリント | 平成36年度新規収藏品/高峰佳恵氏より寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | LANDSCAPE, Gallery 16, 1972 | 1972 | gelatin silver print | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | ゴルフボールの使い方,京都市美術館,1974 | 昭和49年 | ゼラチン・シルバー・プリント | 平成30年度新規以歲品/高峰佳惠氏より寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | Golf Ball Destruction, Kyoto Giy Museum of Art, 1974 | 1974 | gelatin silver print | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高崎元尚 | COLLAPSE 現代美術の崩壊, ギャラリー16, 1975 | 昭和50年 | ゼラチン・シルバー・プリント | 平成36年度新規収藏品/高峰佳恵氏より寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | COLLAPSE; Collapse of the Avant-garde Art, Gallery 16, 1975 | 1975 | gelatin silver print | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| 高晦元尚 | Collapse, 兵庫県立美術館, 1978 | 昭和53年 | ゼラチン・シルバー・プリント | 平成36年度新規収歲品/高崎佳恵氏より寄贈 |
| TAKASAKI Motonao | Collapse, The Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 1978 | 1978 | gelatin silver print | acquired in 2018/gift of Ms. Takasaki Kae |
| ı | (資料) 田島征三はがき 高峰元尚宛 [Document] Postcard from Tashima Seizo to Takasaki Motonao | 昭和34年9月29日 September 29, 1959 | I | 高峰元尚旧蔵資料/今和元年與に高峰佳恵氏より寄贈 Takæaki Motomo's Old Possessions/gift of Ms. Takæaki Kae in 2020 |
| ı | 〔資料〕合田佐和子書簡 高崎元尚宛 〔Document〕 Letter from Goda Sawako to Takasaki Motonao | 封筒:昭和34年10月1日 October 1, 1959 | I | 高峰元尚旧厳資料/今和元年贬に高峰佳恵氏より寄贈 Takæaki Motomo's Old Possessions/gift of Ms. Takæaki Kae in 2020 |
| ı | 〔資料〕抽象絵画の展開(東京国立近代美術館)の会場風景写真 [Document] Exhibition hall of Development of Modern Japanese Abstract Paining in MOMAT | 昭和33年 1958 | I | 高崎元尚旧蔵資料/今和元年度に高崎佳恵氏より寄贈 Takasaki Motomo's Old Possessions/gift of Ms. Takasaki Kae in 2020 |
| ı | 〔資料〕第1回ジャパン・アート・フェステルパルの会場風景写真 〔Document〕 Exhibition hall of the 1st Japan Art Festival | 昭和41年 1966 | 1 | 高崎元尚旧蔵資料/今和元年贬に高崎佳恵氏より寄贈 Takæski Motonao's Old Possessions/gift of Ms. Takæski Kae in 2020 |
| 1 | (資料)ポートフォリオ (Document) Portfolio | 不詳 Unknown | 1 | 高崎元尚旧蔵資料/今和元年贬に高崎佳恵氏より寄贈 Takæski Motonao's Old Possessions/gift of Ms. Takæski Kae in 2020 |

2 めぐりめぐってこの場所へ

| 村山槐多 | 自晒像 | 大正3年 | 級に鉛筆, 水彩 | 平成10年度購入 |
|-------------------|--|----------------------------------|----------------------------------|--|
| MURAYAMA Kaita | Self-portrait | 1914 | pencil and watercolor on paper | purchased in 1998 |
| 岸田劉生 | 画家の要 | 大正3年 | カンヴァスに 主影 | 平成13年度購入 |
| KISHIDA Ryusei | Artist's Wife | 1914 | oil on canvas | purchased in 2001 |
| 函屬精與 | 少年の像 | 大正4年 | 紙に水彩 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Portrait of a Boy | 1915 | watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 函輪稿段 | 花版 | 大正7年 | 級に鉛筆, 水彩 | 平成11年度に岡崎延維氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | A Vase | 1918 | pencil and watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 函喻精政 | 大瀧付近 | 大正7年 | カンヴァスに 主影 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Near Ohtaki | 1918 | oil on canvas | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 岡崎精郎 | 河野通勢(像 | 昭和11年 | 紙に鉛筆, 水彩 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Portrait of Kono Michisei | 1936 | pencil and watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 岡崎精郎 | ゲーテの詩を訳している女の顔(片山巌彦の肖像) | 昭和11年 | 紙に鉛筆, 水彩 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Face of My Friend, Translating the Poems by Goethe (Portrait of Katayama Toshihiko) | 1936 | pencil and watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 岡崎精郎 | 婦人像(岸田楽の肖像) | 昭和11年 | 紙に水彩 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Portrait of a Woman (Portrait of Kishida Shigeru) | 1936 | watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 岡崎精郎 | 岸田劉生先生未亡人之像 | 昭和11年 | 紙に木炭 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Portrait of Mr. Ryusei Kishida's Widow | 1936 | charcoal on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 岡崎精政 | 自画像 | 昭和11年 | 紙に木炭, 水彩 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| OKAZAKI Seiro | Self-portrait | 1936 | charcoal and watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| ı | (資料) 岸田劉生色劇会規則 [Document] The Rule of Kishida Ryusei Irozuri-kai | 封筒:大正7年1月13日 January 13, 1918 | 1 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 1 | (資料) 岸田劉生書簡 岡崎精朗宛 [Document] Letter from Kishida Ryusei to Okazaki Seiro | 大正7年6月28日 June 28, 1918 | 1 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 1 | (資料) 写真: 勘沼の岸田劉生一家と岡崎精朗 (Document) Photograph: Family of Kishida Ryusei and Okazaki Seiro in Kugenuma | 大正7年8月撮影 August, 1918 | 1 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 柳瀬正夢 | 网络特玛堡 | 昭和11年 | 紙に水彩 | 平成11年度に岡崎延雄氏より寄贈 |
| YANASE Masamu | Portrait of Okazaki Seiro | 1936 | watercolor on paper | gift of Mr-Okazaki Nobuo in 1999 |
| 山脇信徳 | 雨のタ | 明治41年 | カンヴァスに 治彩 | 高知市より寄託 |
| YAMAWAKI Shintoku | Rainy Evening | 1908 | oil on canvas | Ioan from Kochi city |
| 山脇信徳 | 夕日 | 明治43年 | 极心治彩 | 高知市より寄託 |
| YAMAWAKI Shintoku | Evening Sun | 1910 | oil on panel | Ioan from Kochi city |

| 山脇信徳 | 叡山の雪 | 大正4年 | カンヴァスに油彩 | 高知市より寄託 |
|------------------------|---|---|----------------------------|--|
| YAMAWAKI Shintoku | Snowy Mt. Hiei | 1915 | oil on canvas | Ioan from Kochi city |
| 山脇信徳 | 廃床 | 大正6年 | カンヴァスに油彩 | 高知市史的密託 |
| YAMAWAKI Shintoku | Sparse Wood | 1917 | oil on canvas | Ioan from Kochi city |
| 河田小龍 | 当戸談区 | 明治15-20年頃 | 絹本墨面淡彩 | 平成27年度に鳥内浩商氏より寄贈 |
| KAWADA Shoryo | Urado Bay | c. 1882-87 | color and ink on silk | gift of Mr. Shimanouchi Hirotaka in 2015 |
| 絵金派 | 兼経子本版 <u>幹</u> 屋 | 19世紀後半 | 紙本彩色 | 平成28年度17南国市扎場地区町内会より寄贈 |
| Ekin School | Yoshitsune and One Thousand Cherry Trees: The Sushi Shop | late 19th century | color on paper | gift of town community of Fudaba, Nangoku city in 2016 |
| 総金派 | 源平布引流 竹生島遊覧 | 19世紀後半 | 紙本彩色 | 平成28年度12南国市扎場地区町内会より寄贈 |
| Ekin School | The Nunobiki Waterfall: The Return from Chikubu Island | late 19th century | color on paper | gift of town community of Fudaba, Nangoku city in 2016 |
| 絵金派 | 超名不詳 | 19世紀後半 | 紙本彩色 | 平成28年度12南国市扎場地区町内会より寄贈 |
| Ekin School | Title Unknown | late 19th century | color on paper | gift of town community of Fudaba, Nangoku city in 2016 |
| 総金派 | 超名不詳 | 19世紀後半 | 紙本彩色 | 平成28年度に南国市札場地区町内会より寄贈 |
| Ekin School | Title Unknown | late 19th century | color on paper | gift of town community of Fudaba, Nangoku city in 2016 |
| ı | 〔資料〕アサヒカメラ増刊 第 61 巻第 12号 [Document] Asahi Camera Extra Volume 61 No.12 | 昭和51年10月10日発行 Issued on October 10, 1976 | ı | 1 |
| 篠原有司男 | 空海現る | 平成7年 | カンヴァスにアクリル、着 | 平成7年度購入 |
| SHINOHARA Ushio | Kakai Appears! | 1995 | acrylic and foil on canvas | purchased in 1995 |
| 1 | アート電車制作風景(写真スライト) Photos of Making of the Art Streetcar | 平成7年 1995 | ı | ı |
| 3 コレクション・ハイライト 1980-90 | v 1980-90's | | | |
| ミケル・バルセロ | 黒いスープ | 昭和59年 | カンヴァスにミクストメディア | 平成7年度購入 |
| Miquel Barcelo | Black Soup | 1984 | mixed media on canvas | purchased in 1995 |
| | | | | |

| ミケル・パルセロ | 黒 スープ | 昭和59年 | カンヴァスにミクストメディア | 平成7年度購入 |
|----------------------|-----------------|-------|----------------------------------|-------------------|
| Miquel Barcelo | Black Soup | 1984 | mixed media on canvas | purchased in 1995 |
| ゲオルク・パセリッツ | 夜と犬 | 昭和57年 | カンヴァスに計参 | 平成5年延購入 |
| George Baselitz | Night and Dog | 1982 | oil on canvas | purchased in 1993 |
| ジャン=ミシェル・バスキア | 7-1- | 昭和57年 | カンヴァスにアクリル、オイルスティック | 平成6年延購入 |
| Jean-Michel Basquiat | Fooey | 1982 | acrylic and oilstick on canvas | purchased in 1994 |
| ギルバート&ジョージ | #4k | 平成3年 | 18枚の写真, 枠 | 平成7年贬購入 |
| Gilbert & George | SIGHT | 1991 | 18 photographs in artists' frame | purchased in 1995 |
| ゲルハルト・リヒター | ステイション(577-1) | 昭和60年 | カンヴァスに苗彩 | 平成7年度購入 |
| Gerhard Richter | Station (577-1) | 1985 | oil on canvas | purchased in 1995 |

| 平成9年度購入 | 平成5年度購入 | 平成4年度購入 | 平成4年度購入 |
|-------------------|-------------------------------------|--|-------------------|
| purchased in 1997 | purchased in 1993 | purchased in 1992 | purchased in 1992 |
| カンヴァスに茁終 | カンヴァスにアクリル、装飾パーツ | カラー写真に透明メディウム 平成4年度購入 | カンヴァスに油彩 |
| oil on canvas | acrylic and plastic beads on canvas | transparent medium on color photograph purchased in 1992 | oil on canvas |
| 平成9年 | 平成5年 | 昭和63-平成2年 | 平成3年 |
| 1997 | 1993 | 1988-90 | 1991 |
| Untitled 97-5 | ヒストリカル・ランドスケイプ | 肖像(双子) | 溶解変化 |
| Untitled 97-5 | Historical Landscape | Portrait (Twins) | Melting Change |
| 反野登惠子 | 福田美蘭 | 森村泰昌 | 横尾忠則 |
| TATSUNO Toeko | FUKUDA Miran | MORIMURA Yasumasa | YOKOO Tadanori |

保存 過去と未来の中継地であるために 4 忘れえぬこと

| 高橋虎之助 | 婦人座像 | 昭和9年 | カンヴァスに油彩 | 昭和61年度に開入より寄贈/高知県立郷土文化会館より移管 |
|----------------------|----------------------|-------|---------------|---|
| TAKAHASHI Toranosuke | Sitting Woman | 1934 | oil on canvas | gitt of individual in 1986/ transferred from Kochi Prefectural Local Culture Center |
| 片木太郎 | 時い風景 | 昭和27年 | カンヴァスに油彩 | 平成9年度12作家より寄贈 |
| KATAGI Taro | Dark Landscape | 1952 | oil on canvas | gift of the artist in 1997 |
| 简井広道 | 海と子供達 | 昭和15年 | カンヴァスに油彩 | 平成9年度12作家より寄贈 |
| TSUTSUI Hiromichi | Children and the Sea | 1940 | oil on canvas | gift of the artist in 1997 |
| 石川寅治 | 金魚 | 明治41年 | カンヴァスに油彩 | 平成7年度購入 |
| ISHIKAWA Toraji | Goldfish | 1908 | oil on canvas | purchased in 1995 |

5 作品は何でできている?

| I | フランク・ステラ 《ビークォド号、 潜機番号に遭う》 修復・組立作業映像、 合和元年、 Video of Repairing and Rebuilding Frank Stellas "The Peanod Mee's the Rosebul" 2019 | 像 令和元年 d" 2019 | 2.9722fb — |
|------------------------------|--|----------------------|--|
| アンゼルム・キーファー Anselm Kiefer | 7.9.1-3. Athanor | 昭和63-平成3年 1988-91 | カンヴァスに油移, アクリル, 乳剤, シェラッ 平成4年度購入 ケニス,金箔, 鉛 oil, acrylic, emulsion, shellac, gold leaf and lead on canvas |
| ナム・ジェン・バイク Nam June Paik | *カウベルはベートーヴェンの交響曲第9番ほどに美しハ"ジョン・ケージ 1958 平成3年。 "Cowbells are as Beautiful as Beethoven's 9th Symphony" 1991 John Cage 1958 | 平成3年 1991 | ミシストメディア (アルミニウムの枠, ピアノ線, 平成6年度購入 ハンマー, ドラム, カウベル, シンパル, 鉄等, purchased in 1994 ソニー9型テレビ (ホワイト) 9台, レーザーディ スケ・ブレーヤー2台, レーザーディイン2枚) almium frauework, juno strings and harmers durn, bells, cynhal, metalloptone, 9 white Sary 9 TV, 2 Sary learr players, 2 Pulite Sary |

| 平成6年度職入 | purchased in 1994 | |
|-------------|-------------------------|--|
| 木 石 テレバキニター | wood, stone, TV monitor | |
| 平成4年 | 1992 | |
| DE 345 | Untitled | |
| キベーイ・ケシ | Park Hyunki | |

6 アーティスト・インタビュー

| 森村泰昌 MORIMURA Yasumasa | モリクラ・マシーン Print-Club Machine, Morimura | 平成10年 1998 | プリクラ・マシーン Print-Club Machine | 平成11年度關入 purchased in 1999 |
|---------------------------|--|---------------------------------|--|---|
| 1 | モリクラ・ブリント Prints of Print-Club Machine, Morimura | 平成11-17年頃 c. 1999-2005 | ı | 1 |
| I | モリクラ・ブリント Prints of Print-Club Machine, Morimura | 令和2年 2020 | 1 | 協力:高知県文化財団および高知県立美術館職員 Cooperation; staffs of Arts Council of Kochi and The Museum of Art, Kochi |
| T. | 森村泰昌インクビュー映像 Interview Video of Morimura Yasumasa | 令和元年12月18日 December 18, 2019 | 12分59秒 12min 59sec | 1 |
| 柳 幸典 YANAGI Yukinori | ヒプル・イルミネーション Hinomaru Illumination | 平成4年 1992 | ネオン管、ネオン変圧器,プログラミング回 平成5年度購入 路, 着色したスチール neon, neon transformer, programing circuit and painted steel | 平成5年度關入 purchased in 1993 |
| I | 御幸典インガビュー映像 Interview Video of Yanagi Yukinori | 令和元年11月21日 November 21, 2019 | 9分32秒 9min 32sec | 1 |

企画展 収集→保存 あつめてのこす

令和2年4月4日(土) 一5月17日(日)

企 画 塚本 麻莉 (高知県立美術館学芸員)

執 筆 塚本麻莉

田口 かおり (保存修復士、東海大学情報技術センター特任講師)

編 集 中谷 有里(高知県立美術館学芸員)

朝倉 芽生 (高知県立美術館学芸員)

デザイン タケムラデザイン & プランニング

インタビュー映像撮影・編集 あかりビデオ

発 行 高知県立美術館

₹ 781-8123

高知県高知市高須 353-2

TEL 088-866-8000 FAX 088-866-8008

moak.jp

©2020 高知県立美術館

Collect → Preserve

The present collection in the future century

April 4 - May 17, 2020

Curated by Tsukamoto Mari (The Museum of Art, Kochi)

Texts by Tsukamoto Mari

Taguchi Kaori (Conservator, Tokai University Research & Information Center)

Edited by Nakatani Yuri (The Museum of Art, Kochi)

Asakura Mei (The Museum of Art, Kochi)

Designed by Takemura Design & Planning

Videographed & Edited by AKARI Video

Published by

The Museum of Art, Kochi 353-2 Takasu, Kochi City Kochi Prefecture

781-8123 Japan

TEL +81-88-866-8000

FAX +81-88-866-8008

moak.jp

©2020 The Museum of Art, Kochi