

展覧会巡り日記

2002

大レンブラント展

ダムタイプ：ヴォヤージュ

Till Exit

建仁寺

緑の大地

雪舟

国宝-松林図屏風展

瀧口修造の造形的実験

大レンブラント展¹

今回のレンブラント展では、初期の作品から晩年に至るまで約 50 点が出展されています。レンブラント（1606～1669）というと、『夜警』などの教科書的ステレotypicalな代表作で語られてしまいがちですが、まとまった形で作品を見ることで、今まで見えていなかったレンブラントの陰の部分に気付きます。レンブラントが生きた 17 世紀のオランダは、画家が大きな権力から自由になることができた一方、市民という新しい顧客を相手に作品を売っていかなくてはならない時代へのシフトでもあり、勢いがある時は多くの富と栄誉を得ることになりますが、一度バランスを崩すと顧客は画家から離れ、その置かれる状況はさらに悪化していきます。特に妻サスキアの死後 1642 年以降のレンブラントの不遇を、作品を通して目の当たりにするのは辛いことです。

希望、そして野心に溢れていた若いころの作品群とくらべ、晩年の彼の作品は絵肌が荒れているのが分かります。これは作品の変化と捉えることもできると思いますが、初期の作品に見られる純度の高い色彩と整然としたタッチは影を潜め、ハイライトはますます厚く塗り込まれ、時にバートシェナーで全体を汚したような画面、または必要以上にコントラストが強い作品が増えてきます。作品の質以前に精神的にかなりダメージを受けている様子が絵肌から見て取れるのです。例えば『笑う自画像』（1662～64 年ごろ）では、荒れた画面の上に自分のことを嘲るかのように不適な笑いを塗り込めているようです。そんな中で息子ティテウスを描いた作品 3 点、一つはティテウス 14 歳の時のもの、もう一つは 21 歳ぐらいの時のもの、そして 27 歳、死の直前のものが今回の展覧会の中で特に印象的でした。注文による肖像画家として多くの時間を費やしたレンブラントにとって、おそらく絵を描くことに希望を感じる数少ない作品なのではないかと思います。残念ながら最後の希望であるティテウスに先立たれたレンブラントはその翌年 1669 年に亡くなりました。

ダムタイプ：ヴォヤージュ²

展示はもうそこから始まっていたのです。壁面を水平に切るひとすじの赤いレーザー光にいざなわれるように、会場の入口に足を踏み入れました。

¹ 京都国立博物館

² NTT インターコミュニケーション・センター

展示室の中は薄暗く、最初に見えたものは、床面に向けて映写される像でした。部屋の中心あたりに、ほぼ 5 センチの高さ、幅にして約 2 メートルのスクリーンが、10 メートル程の奥行きをもって並べられており、5-6 メートルはあろうかという天上付近に設置されたビデオ映写機からイメージが投影されています。映写機は 5 台が固定され、2 台は移動のためのレールに取り付けられています。

2 台の映写機は、ゆっくりとレールを移動しながら「海図」を丸く切り取った像を映写し、互いに逆の方向から出発した、片方はシャープな、もう片方はややフォーカスはずしたふたつの像がスクリーンの中心で重なりと、像が溶けるかのように消えていきます。

一方、五つの固定された映写機からの映像は、スクリーンの長辺にそって切れ間無く送り流すように、互いにシンクロされています。足下に映し出されるイメージは、空を映すことから始まり、風景を縦に切り取りながら遠景に向けて振り下ろされ、さらに地面をなめて自分の身体の背後に抜け、今度は遠景から空へと振り上げられます。

会場を見回してみると、レーザー光がやはり展示スペースの中まで続いており、壁面、つまり部屋の内部の外部との境界面に、腰の高さで「ぐるっ」と囲うように投写されているため、薄闇の中で、空間の広さを視覚的に認識することができます。気がつく、自分の体はレーザーの進路を遮断し、赤い光が刻まれた身体を見ることで、この空間において自分は完全に掌握されていることに気がきます。私自身この時点まで、空間に音が存在していることに気が尽きませんでした。正弦波が生み出す信号音が、空間を静かに、そして等間隔に刻んでいました。

空間から一步踏み込んで自らがスクリーン上に立つことで、映像、音声といった幾種類ものイメージが頭の中で重ね合わされ、時空を越えながら「航海」を続けているような妙な感覚に襲われます。自分はどこへ向かって進んでいるのだろうか。

Till Exit³

マッツ・ギャラリーはロンドンのイーストエンドと呼ばれる地域のさらに東側、地下鉄の Mile End 駅から南西に徒歩 15 分、公園を抜けたはずれにある。ロンドンの中心部にあるギャラリーに比べて展示スペースに余裕があり、駅を挟んで反対側にあるチゼンホール・ギャラリーと並んで質の高い展覧会をする。

今回の展示はドイツの Till Exit という作家による旧東ドイツの閉鎖された工場跡を模した

³ Matt's Gallery (ロンドン)

インスタレーション。薄暗い室内の空間。ベルリンの壁が崩壊してはや 10 余年。そこには「何か」があった。確かに。でも「何が」あったのだろうか。

入口から中を見ると、天上高に近い約 3 メートルのついたてが、空間を 3 つに仕切っている。上から 3 分の 2 ぐらいまでガラスがはめ込まれた木製で扉状、可動式のレールに取り付けられ、1 枚 1 枚が横にスライドできるような構造になっている（もっとも、自分で移動することができないようだ）。3 つの空間は、ついたてによって完全に閉じられているわけではなく、「手前」からガラス越しに「奥」、「右」の空間が見え、開口部分から行き来もできる。

手前の空間には天上から 4 つの白熱灯がつり下げられている以外には何もない。右手は細い廊下のような空間で、一列に並んだ蛍光灯がやや緑色の光を発している。奥が、いってみれば「もの」が置かれている空間だ。厚さ 1 センチ、縦横が 1 x 2 メートル程の鉄板を 4 つ繋ぎあわせた台の重量感と存在感に占拠されており、台の周囲には人がひとり歩けるぐらいの幅がとつてある。高さ約 1 メートルのその台の左端にはテレビモニターが内向きに置かれ、もう一方の端は、台の裏側に逆さ向きのモニターが取り付けられている。両方とも放送終了後の砂嵐のようなノイズの映像が映し出されているが、音は絞ってある。台のさらに奥には壁面にそうように取り付けられたプロジェクタがあり、床面から天上まで届く縦長のスクリーンに向けて、人の影のような映像を投影している。シルエットは作家本人かもしれない。プロジェクターが横向きに据え付けられているので、画面も横向きで映像はパンしている。つまり上下間を移動する。スクリーンは奥の部屋と右側の廊下の境界に置かれているため、廊下側にまわると裏面からもその映像をみることができる。縦向きに取り付けられているプロジェクタからの光は、縦長で横向きの映像となり床面から天上の方向に動いているように見える。

動線は「手前」→「奥」→「右」のようにひかれており、最後は廊下を通過して元の「手前」の空間に戻る形となる。元の場所に立ったときあらためて思う。そこには「何か」があった。でも「何が」あったのだろうか。

栄西禅師開創 800 年記念特別展覧会 京都最古の禅寺 建仁寺⁴

会期中 2 週間だけ展示している俵屋宗達の『風神雷神図屏風』を見たいと思った。『風神雷神図屏風』は、江戸前期の、そして日本美術の名品としてあまりにも有名な作品のひとつ、教科

⁴サントリー美術館

書にも必ず載っている。こういう作品はどうしても図版で見るイメージ、つまり屏風を広げて伸ばした形で写真に撮られた状態のイメージで頭に刻まれている。同時代である狩野派の作品と比較されて絵画空間云々を取りざたされることが多い作品だが、二曲一双の屏風という展示方法での視覚効果は大きい。これが例えば一連なりの四曲の屏風だったとしたら同様な見え方にはならないだろう。図版上では、やや横長の長方形の二つの画面に風神と雷神がそれぞれ描かれている形になるのだが、実際に展示してある状態では屏風は自立する、つまり折り曲げた面を使って床に立てるわけだ。そのため正面から見ると視覚上は横幅がやや狭まり、風神と雷神はそれぞれ二つのほぼ正方形のフレームの内に存在しているように見える。そしてそれぞれは二曲のうちの一方の面に描かれている（つまり風神で見れば右側の面に描かれ左側は空いた空間になっている）ため、風神と雷神、二つの像は金箔の地より手前の空間に浮き出てくる。しかも独立性の強い正方形のフレームが作る空間は、風神と雷神がそれぞれ異空間にいることを強調し、実際に置かれている左翼と右翼の距離からも自由になれる。

そうなってくると、イメージの中では自分と天上を自由に動く風神、雷神が同化し始め、今度は風神と雷神から見た地上の様子までもが五感を通してリアルに浮かび上がってくる。急に風向きが変わり、雨の匂いがし始める。空はにわかには黒い曇りに覆われ大粒の雨が降り注ぎ、雨に追われた町衆が軒下に駆け込む。そして稲妻が光ったかと思うと割れるような雷鳴が「ドン」と地表に響き渡り、子供たちは思わずお臍を押さえる…。そんな光景が、屏風を開くとともに始まり、そしてパタンと閉じられるとともに何事もなかったかのように終わる。ダイナミックな時間の流れがまるで映像作品を見るかのように表現されているように感じた。

緑の大地⁵

ピナ・バウシュ率いるヴッパタール舞踊団の3年ぶりの日本公演。『緑の大地』は今回の3つのプログラムのうちのひとつで、ハンガリーのブタペストをイメージして制作された。

苔と羊歯に覆われて垂直に立つ緑の岩壁。流れ落ちる水。岩壁は引き倒され「緑の大地」へ。なにかしらを「表象」するであろう（またはついそう思い込んでしまう）これらのモチーフから、前もって「意味するもの」が存在するものとして読み解いていくことはほとんど不毛だろう。ダンスは20世紀に最も進化した芸術なのだから。例えば、境界、東／西、男／女、生命、

⁵ピナ・バウシュ ヴッパタール舞踊団（2000年制作）

海、箱船、終末論など、考えられる限りの 80 年代後半的キーワードを投げ掛けるように見せかけては、周到に回避することを繰り返す。

休憩を挟んで 140 分に及ぶ公演のフィナーレは、男性達によって運び込まれたバケツの水を、頭の上から繰り返し浴びせられる女性達（これは第一部の最後の部分の反復でもある）と、その背後の「緑の大地」で船の底の部分らしき骨組みを組み立て、中途のまま、満足げにそれを「大地」の上に残して立ち去ってゆくひとりの男がシンクロされ幕を閉じる。この舞台は徹底的にコラージュ的な手法を用いながら、結論をつまみ「意味」を作り出さない。送り手側の意図をもって直接的に受け手側の認識を操作するような装置は機能しない。それにもかかわらず、公演終了後はとても身体的な刺激だとしか言い表せない、自分の感覚が研磨されたような不思議な高揚感があった。

雪舟 没後 500 年特別展⁶

雪舟（1420～1506 頃）のまさに大回顧展。日本美術史の中でも知名度の点で群を抜いている雪舟だが、これほどの規模で作品を見られることは少ない。雨の月曜日、開館直後にもかかわらず入場制限をするほどの盛況ぶりだった。

何をもってこれだけ多くの人から雪舟が支持されるのか。それは多分画家の内面を「意識して」切り離すことと、それを支える画面を「見せる／魅せる」という「技術」ではないか。40 歳をすぎて中国に渡った雪舟は「中国には優れた画家はほとんどいない」とも豪語している（『破墨山水図』）。たしかに実際に画面を作る、つまり絵を「魅せる」力は、確かに当時の中国の絵師にもひけを取らないように思える。中国と日本との画面空間の認識の違いとも言えるが、その事は『四季花鳥図屏風』の様な作品に、さらに顕著に現れている。

雪舟の画面にはあまり切羽詰まった感じ、例えば蕭白でも等伯でも若冲でも良いのだが、見る者の内面を抉るような感じが無い。画面の内部に作者自身を置かない「乾いた」感じは『慧可断臂図』でも同様だ。これだけアクの強い主題と表現にもかかわらず、雪舟自身が抱える「内面の吐露」のようなものはそこにはない。それはどうしても「意識して」画面から取り除いているように思えてならない。しかし、そこに明らかに絵画としての「強度」は存在し、抜群のリズム感が織りなす画面の構成力、その画面を「見せる／魅せる技術」こそが、その「強度」を与えているのだと思う。

⁶東京国立博物館

国宝-松林図屏風展⁷

長谷川等伯（1539ー1610）の松林図屏風他、等伯の水墨による屏風 3 点と、能阿弥筆『四季花鳥図屏風』などが展示されている。

『松林図屏風』は、紙継ぎの「ずれ」（右隻 2 番目と 3 番目の間、左隻 3 番目と 4 番目の間）の事がよく取りざたされるが、この作品が、もともとは現在ある形よりも大きく描かれ、後からトリミングして屏風に仕立てたという説は、実物を目の前にした実感としてやはり正しいように思う。そして等伯自身がそれをおこなったという説も直感的にうなずけるものがある。

いずれにしても「現在」の状態から作品を考えることには意義がある。『松林図屏風』がかもしだす何か不安定な印象（これは等伯自身の意図するところに違いないが）について考えてみたい。

□ 松林図屏風を見る観客の立ち位置

観客は一樣に画面から（展示ケースのガラス面からと言った方が正確か）3ー4メートル離れた位置に横一列で取り巻き、のぞき込むようにこの作品を見ていた。この立ち位置は通常的美術館の展示では珍しいことで、普通ならば初めは作品の全体感を遠くから味わっていたとしても、しばらくすれば作品の筆致等、近くに寄って確かめてみたくなるものだ。ところが、近くでじっくりと眺め、もう一度離れて鑑賞しようとする、すでに他の人が前に割り込んでいて（まあ、順番ということだろうが）、そのため、たいていの展覧会（あくまでも多くの人が集まる展覧会の場合だが）では、結局観客の立ち位置は展示ケースに張り付くような状態で落ち着くのが普通だ。たまたまこういう状態になることも充分にありうる。だが、例えば、この作品の等伯の視線とその画面としての場の状況設定に何か理由があると考えられるだろうか。

□ 一步踏み出すと落ちる

『松林図屏風』をみたとき、ちょっとスケール感が小さいと思った。簡単に言えば画面の始まりがやや遠景にあるわけだが、その距離をうめる間が落ち込んでいく空間だと考えてみる。つまり、この松の木々が開けた平らな場所に生えてのではなく、すぐ足下が崖のように落ち込んでゆく斜面に生えていたとする。当然それを見ようと一步踏み出すと崖から落ちてしまうだろう。その位置が手前の松から 3ー4メートルだったとしたら。観客が生理的にそれ（落ちてしまうこと）を感じ、つまりそれ以上前には出られない。そもそもこの絵が霧に煙っている風景

⁷出光美術館

ならば、この絵に描かれた場所が標高の高い山肌だと考えることに不自然はない。

今回の出光美術館の展示では、この屏風は床面から 10 センチぐらい、この手の展示としては低い位置に設置されていた（この館の天井高とも関係があるのだろうが通常は 30-40 センチの台の上に展示されることが多い）。その事が、実際の屏風がおかれた状況に近い感覚、つまり等伯が意図した空間に近く提示され、観客の不思議な立ち位置を作り出してしまったのではないかと。私が感じたこの絵の違和感にも近い不安定な印象はこんな妄想を広げたのだった。

瀧口修造の造形的実験⁸

瀧口（1903-1979）の死後、綾子夫人が保管していた未発表のドローイング、デカルコマニーなどが展示されている。瀧口については、批評家の間でアンビバレントな感情を生みだしやすいようで、これら 60 年代前半に集中して行われた「描く」作業もそんな意識下の感情の絶好なターゲットになる。瀧口の詩作、美術評論などの「書く」作業とは、一見切り離されつつも深く結びついているデカルコマニー等、オートマティスムの作品の一部には、瀧口が興味を持った作家の表現を理解する手段として描かれたのではないかと思わせる、いってみれば「書く」作業の「思索」部分を意識的に作品上に混入したような痕跡も見られる。このあたりで、「書く／意識」、「描く／無意識」という構造しか「体感」できないと混乱に陥る。オートマティスムは単に手段の問題で、行為が紙に記された後にはすべて作品が作者の意識のコントロール下になる（これは造形に携わるものからすれば当たり前のことだろう）。例えば、「書く」ことと「描く」ことは、質の違いを問うよりは、単に情報の量の差で考えてみたらどうだろう。「(多大の情報を含む) 描かれたものについて書く」ことで、言葉というフィルターから滑り落ちていく情報の破片ことを考えると、その破片を拾い集めた瀧口の美術に対しての真摯な思いに頭が下がる。

©2005 , Hideo Nakane, All rights reserved.

<http://homepage.mac.com/hideonakane/>

⁸渋谷区立松濤美術館