

名もなきものたちへの鎮魂歌

— 奈良美智の「肖像」論 —

美術史家 加藤 磨珠枝
立教大学准教授

■日時：2012年11月3日（土・祝）

14:00～15:30

■場所：青森県立美術館シアター

1. 「肖像」の意味するもの

この講演は「君や 僕に ちょっと似ている」の出品作の魅力について、肖像美術の歴史から考察することを目的としています。「肖像」というテーマは、青森県立美術館で本展を企画した高橋しげみさんから提案されたものですが、これは実に重要なキーワードでした。ある意味オーソドックスで地味なこのテーマが、現代アートの最前線で活躍する奈良美智の作品とどのように結びつくのか、と不思議に思う方もいるでしょう。しかしながら、今回の出品作を造形的な視点で理解しようと試みた時、美術史家である私の関心は、それらの肖像性がはらむ問題へと向かいました。

この展覧会は、《White Ghost》（2010年）という白い巨大なモニュメントを除いて、すべて2011年6月から2012年7月の展覧会開催までに制作された新作で構成されています。それゆえ、展覧会の作品をじっくり鑑賞することは、今現在の作家の活動を読み解くことをも意味します。これまでの奈良の作品では、頭でっかちの女の子が画面の中で怒り、悲しみ、時に冷めた表情で訴えかけるものが多く、鑑賞者はその世界に惹きこまれ、子どもの頃の喜怒哀楽、純粋な情感を喚起させることが魅力の一つでした。そうかと思えば、日本のポップアートを代表する作家の一人として、平面的キャラクター絵画の延長線上として紹介されることもあります。それは今回のドローイングなどにもある程度認められる特徴です。しかし従来のこうした作品と比較して、本展の中心的位置を占めるブロンズ彫刻や大型の絵画作品では異なる世界観が表されているように思われます。ここではまず、その代表作に目をむけることから始めましょう。

本展では、作家の初挑戦である大小様々なブロンズ

彫刻が圧倒的な存在感を示し、それに加えてインスタレーション、カンヴァスにアクリル絵具で描かれた大型の絵画が展示の冒頭と結びを飾る重要な役割を果たしています。これらを観る者が強烈に向き合うのは、様々な形をとった顔の表現です。そこでは物語風の語り方、描かれた人物の行為や感情表現などは最小限に抑えられており、登場人物が演技する見せかけの舞台やマイク等の小道具は、殆ど必要とされていません。デフォルメされた首像や胸像の人物は、こちらを真っ直ぐに見つめ、時に目を閉じる形で、ただ無言で私たちに語りかけます。鑑賞者としての私たちは、表現された人物から投げかけられる眼差しや頭部の存在感によって、否応無く作品と交流を持つ事になります。作品を通じて奈良美智が繰り返し表現する顔の数々とは、いったい何なのでしょう。眼に見えているのは、絵の具の痕跡や金属の質感といった外側のはずなのに、何故、私たちはその内側に込められた精神性やメッセージを読み取ろうとするのでしょうか。彼の作品が発するエネルギーの秘密は、まさにここにあるのです。展覧会のカタログに寄せた文章の中で、奈良氏本人が作品について「自画像」という言葉を用いているように、描かれた多数の顔は肖像的性格を含んでいます。「君や 僕に ちょっと似ている」肖像作品が、本展覧会のメインテーマであると言っても過言ではないでしょう。

では、ここでいう肖像とは、どのような意味でとらえられるのでしょうか。私たちが肖像作品と一般的に述べた場合、特定の人物の外観を描写した絵画や彫刻、写真の事を意味し、そこにはモデルとの類似性、即ち実物にどれくらい似ているかを問題とする場合が多々あります。例えば、ルネサンスの巨匠レオナルド・ダ・ヴィンチの肖像画に向けられた賛辞として「芸術がどれほどまで自然を模倣することができるかを知りたい

と思う人があれば、この肖像によって容易に理解することができるだろう。なぜなら、ここには精緻きわまる筆で描きうるすべての細部が写されているからである」(ジョルジョ・ヴァザーリ『画家・彫刻家・建築家列伝』1550年刊)という言葉が伝えられています。空間や光と影、細部まで緻密に描写された肖像画を前にすると、私たちはモデルが誰であれ、その人柄や感情、そして人生をも想像しないではいられません。この絵がモデルとなった本人の外観や内面までを含めて、如何にリアルに感じさせるかが、鑑賞の対象となるわけです。

それとは対照的に、例えばダヴィッドの《皇帝の座につくナポレオン1世》(1806年、パリ、アンヴァリッド内軍事博物館蔵)など、実物からかけ離れていてもモデルを理想化する為の公的肖像画もあれば、ゴッホの《自画像》(1889年、オルセー美術館)のように、きわめて内面的な作家の芸術性や精神性を表すとされるものもあります。



これらの肖像はそれぞれ独自の文脈を持ちますが、それを見る時の観者のまなざしには暗黙の共通理解があるように思われます。第一に、肖像作品はモデルとなった人物の生命や心、あるいは社会的立場を映し出すということ、そして第二に、肖像は描き手つまり制作者の心を映し出すということ。さらに重要な視点として、肖像とは観者の心をも反映するということを忘れてはなりません。精神分析の世界において「自己投影」と呼ばれるこの心理的メカニズムは、簡単にいうと肖像画を見る私たちは、自分の気分や感情、期待や理想、願望や欲望といったものを、そこにしばしば投影させ

てみる傾向があるという事実です。要するに肖像作品というのは、制作者とモデル(それが実在であろうと無かろうと)、そして、それを見る鑑賞者という三者が相互に作用して生じる視覚的体験であると捉えることができます。

今回の奈良の作品においては、「君や僕にちょっと似ている」肖像たちのモデルを現実的に特定することは重要ではありません。むしろ、作家の生みだしたこれらの作品が、私たち鑑賞者に限りなく開かれた状態で対話を求めてくる回路が面白いのです。そこには物質として目の前にある作品としての存在と、それを見る私たちが精神つまり心の中で描くイメージの関係というものが、緊張感に満ちた形で体験されることになります。



とりわけ本展のブロンズ像ではイメージの揺らぎそのものが具現化されており、《ノッポのお姉さん》や《ちょっと意地悪》、《ルーシー》らの巨大な頭部は、一見人間の顔として認識されるものですが、ちょっと視点を変えると、彫刻表面に残された作家の生々しい手の痕跡が主張をはじめ、そのマチエールを否応なく感じさせます。と同時にそれらは顔の正面だけでなく背面からも見られるように設置され、彼女たちの後頭部だけを見ると、それらは隆起運動を繰り返す大地やドロドロと流れる濁流のようにも見えてきます。この流動的なイメージは、人間の肖像という範疇から外れ



て、抽象的自然あるいは物質の原初的形態としての一面を呈するまでに至ります。彼の作品の根底に流れる、

NARA
Yoshitomo
a link
you
and
me...
奈良美術
君や
僕に
ちよと
似ている

こうしたイメージの不協和音に耳を傾けつつも、ここではひとまず肖像の根源的な問題について少し考えてみましょう。

2. 絵画の根源としての肖像

古代ローマの博物学者、大プリニウスによれば、絵画の起源とは恋人との別れを惜しんだ少女が壁に映った恋人の影をなぞった行為に始まるとされています(『博物誌』第35巻)。ここで興味深いのは、その歴史的信憑性ではなく、絵画という視覚的表象が、愛する者の不在を嘆き、その代わりを求めるが為に影をなぞる、という痕跡としての肖像形式に始まっている点です。ちなみに、私たちが「肖像」の意味で用いる「ポートレート portrait」という言葉の語源も、実は中世フランスの“pourtraire”という言葉に遡り、本来の意味は「なぞって描く」という(現在の trace に類する)ものでした。つまり絵画の始まりたる肖像とは、実は生み出された作品そのものを指し示すものではなく、影をなぞって描くという、手の活動および不在の者への思慕や愛着の念と深く結びついているのです。私たち日本人も実はそれに近い語感として「面影」という言葉を用います。例えば、「彼女に昔の面影はない」と表現するように、「面影」、つまり顔の影自体は彼女本人ではなく、そこから第三者が立ち上げたイメージであると考えられるわけです。こうした現実の存在とは異なる面影をかたちにとどめた肖像というのは、不在のものの代替物であると同時に、人間の視覚的イメージの根源に通じています。

肖像のはらむ根源的問題について考えをめぐらすと、この原始的パワーが現代にまで継承されている事例をいたるところで目にします。例えば、皆さんの携帯電話の中には、愛する者、人でなくても愛しいと思う存在(ペットやモノ)の画像が必ず保存されているでしょう。これらの写真を携帯に保存したからといって、私たちは決してその実物を手にいれたわけではありません。が、この身近に抱かれた肖像写真は精神的拠り所となって、遠く離れた存在をも観念的に近くに引き寄せる働きを担っています。その他にも、世界各地の教会に足を運ぶと(画像は、ニューヨーク近郊ロチェス



ターのポーランド系カトリック教会 St. Stanislaus Kostka Church)、聖母子像などの聖なる画像に祈りを捧げる信者をしばしば目にします。彼らは神の肖像ともいうべき似姿＝アイコンという視覚的イメージを掲げて、不可視の神の存在をより身近に体感し、まだ見ぬ天上世界を想います。ここでの神の肖像は、目に見えない存在までも、目にみえる姿として提示するメディアとして機能します。これは多くの宗教美術(可視的な神の表現を意図的に拒んだユダヤ教とイスラーム教徒を例外として)に共通の特徴です。

そうかと思えば、肖像は必ずしも肯定的感情(愛や信仰)の受け皿となってきたわけではありません。



今、お見せしている写真は、2012年10月、モンゴルの首都ウランバートル市の旧ソ連式ホテル「ウランバートルホテル」の前の公園に設置されていた、レーニン像の撤去のニュースを表した画像です。これは歴史のなかで繰り返されてきた「イコノクラスム(画像破壊)」あるいは「エクセクティオ・イン・エフィギエ(像に対する懲罰)」の現代版ですが、ここにおいてウ

ランバートルの市長は、レーニンの思想に影響を受けたモンゴル共産主義者による大量虐殺を念頭に、この人物の像がモンゴルの首都に立っているのは不適切だ、と撤去理由を説明しています。現代に限らずこれまで何度も起こった政治的・宗教的な肖像破壊というのは、民衆の力を纏め上げるのに一役買う一方で、権力の無い亡霊のごときものに向かって、うっぶんばらしをするような行為でもあります。しかしながら、肖像のはらむ根源的な力、実際には存在しないものにあたかも魂を与えるような呪術的な力を再認識させる意義深い現象の一つといえるでしょう。

こうした事例を通じて、私は肖像がいかに特殊な力を身にまとうかを示しました。すなわち、肖像とは単なる絵画や彫刻の題材ではないし、勿論、モデルの再現や複製でもないことがお分かりになったでしょう。結局のところそれは、一つのイメージを増強させて目に見えるかたちとして表現する、美術の本質的なテーマと結びついています。実在しないものでもその存在を強化して目の前にもたらし、最も効果的な表現形式であるわけです。この肖像芸術がはらむ特性を意識的にせよ無意識にせよ奈良氏は最大限にひきだして、現存しない（不在の）イメージを現前に可視化させているのです。

3. 霊魂のありかとしての頭部

では奈良の肖像作品は、どのような美術史的流れのなかに位置付けることができるのでしょうか。彼のブロンズ彫刻群に目を向けると、表現された人物像（あるいは人間のようなもの）たちは、常に胸から上の胸像あるいは首から上の頭像という形で、全身像なのは《真夜中の巡礼者》だけです。彫刻に限らず、カンヴァスにアクリルで描かれた大型絵画にも同様の特徴を見いだすことができます。なぜ、これらの作品で身体部分は省略されているのでしょうか。この点について考える上で、しばし人類の歴史に目を向けてみたいと思います。

古くから、人間の頭部には霊的な力が宿ると考えられてきました。あまり良い例ではないかもしれませんが、「首狩り」の慣習は世界中に広く見られる土着的な

もので、人間の頭部信仰と結びついたものですし、古来の祭礼美術では、時に黄金のマスクのような形で、顔が主要なモチーフとなってきました。先に言及したルネサンスの科学的思想家レオナルド・ダ・ヴィンチでさえ、頭蓋骨を研究する際、その中心には「霊魂（アニマ）」や「人間の普遍的感觉」が宿ると考えていました（『ウインザー紙葉』19057番）。それは芸術的側面だけでは語ることはできない、宗教的、社会的、人類



学的な頭部の役割を反映しています。今、お見せしているのは、エジプトで制作されたミイラの肖像画（紀元2世紀頃作）です。当時の人々は死者の復活を願いミイラを制作しましたが、防腐処理された屍体の顔面には埋葬者の生前の肖像画がはめ込まれています。この首から上の肖像画は、物体と化した屍体と埋葬者の霊魂を結びつける媒介として機能し、その身元を明らかにしています。

もう一つ、ローマ時代の作例をお見せしましょう。

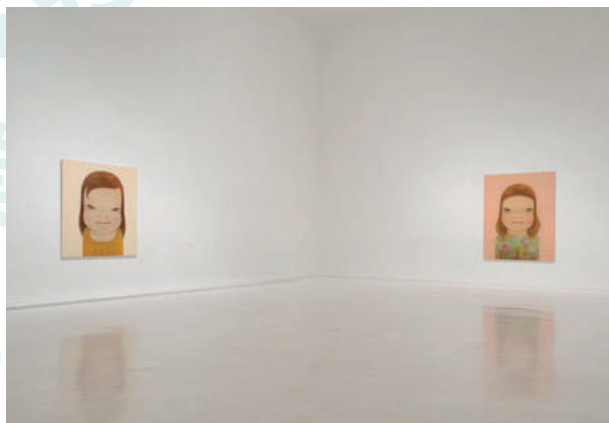


この彫刻作品は、古代ローマの重要な慣習「祖先の像」に関連するものと考えられており、中央に立つ全身像

NARA
Yoshitomo
a bit
like
you
and
me
奈良美智
君
僕
ち
似ている

の高位の人物が、その両手に「祖先の像」を抱える一種の記念碑であると解釈されています。胸像または頭像（文献によれば本人から直接型取りしたマスク）形式の祖先の像は、彼らの死後もその記憶を永遠にとどめるため、故人の分身のごときものとされた、なかば呪術的な肖像にほかなりません。当時の記録によれば、祖先を大切にしたローマ人たちが、彼らの肖像を作り葬儀に用いた後は、屋敷の玄関にこれらを並べて飾っていた、ということです（少し話題がそれますが、日本でも昭和の頃までは仏壇近くに先祖の遺影を飾る習慣がありましたが、これも本質的に共通の先祖崇拝にさかのぼると考えられます）。ここでの先祖の肖像とは、脈々と受け継がれた一族の歴史や名誉、威光を客人に示すという意味もありましたが、先に挙げた大プリニウスの逸話にあるように、いまや現前から消え去った、愛する家族を偲ぶための代替物として求められた肖像にさかのぼりうるものです。

作例として示した肖像作品がすべて胸像あるいは頭像であることは偶然ではありません。人間の顔／頭部は、多様な社会において「靈魂のありか」として認識されてきたがゆえに、それを強調することは人間の精神性、魂の問題に焦点に当てることになるのです。本展の見せ場の一つである真白い部屋に掛けられた三点の大型絵画《春少女》、《夜まで待てない》、《Cosmic Eyes（未完）》の連作において、揺るぎない視線でこちらを見せる少女たちは「こけし」のように簡略化された輪郭でのっぺりとした顔には眉毛もありません。しかし発光するような大きな瞳の描写は精緻をきわめ、まさにこの少女らの内に強固な魂、小さな宇宙が宿っていることを実感させるのです。奈良美智の描く巨大



な「顔面」の造形的意義は批評の対象から外されてきましたが、これは日本の現代アート的一面である「性的肉体」＝過激なヌード、エロティシズムへの言及の対極に位置するものと私は考えています。

4. 集合的記憶としてのデスマスク

奈良作品の目力（メヂカラ）全開の主人公たちと対をなす重要な表現として、目を閉じた（あるいは伏し目がちの）人物群が挙げられます。今回の彫刻作品のなかでも《考えるお姉さん》、《悲しい時》、《Unknown》は、色や大きさ、仕上げも異なるものの、目を閉じた少女の静謐な首が台の上に設置される点で共通しています。穏やかに眠るような、あるいは瞑想中のような無防備な姿は、その沈黙ゆえに、すでにある物語の、そしてなんらかの出会いの現れとなり、私たちの想像力を掻



きたてます。閉じられた瞳によって鑑賞者との眼差しの交差を避ける、この無言の肖像たちの造形的起源をたどるならば、それは間違いなく死亡時の顔を記憶にとどめるデスマスクへと連なることでしょう。

故人の肖像たるデスマスクについては、古代ギリシアの歴史家ポリュビオス（『歴史』第6巻）にも類似の記述が登場しますが、現存例として2つの作品をお見せします。

左側は現存最古の作品の一つで、ヴァチカンのサンピエトロ大聖堂の地下墓地から出土した2千年ほど前の《少年のデスマスク》（1～2世紀初め）です。保存状態は良くありませんが、時間がとまったかのような印象を与える少年の「死顔」は、静かに閉じられた瞼のまつ毛の跡まで繊細にとどめ、実物から直接型取



《少年のデスマスク》
1～2世紀初め
ヴァチカン、ネクロポリス出土



《ナポレオンのデスマスク》
医師 アントンマルーキ他作
1821年 マルメゾン城原型所蔵

りされたものと考えられています。この今は亡き者の最後の姿を記憶にとどめるデスマスクの伝統は、ヨーロッパにおいて人を魅了しつづけ連綿と受け継がれることになりました。作例は多数ありますが、後世の有名なものとして《ナポレオンのデスマスク》(1821 年作)を挙げておきます。このヴァチカンの作品から 1800 年経っても同種のデスマスクが英雄の死亡直後に作られ、更にこれを元にまた様々な作品が生み出されていったのです。対象が対象なだけに、話はややもするとオカルト的、屍体愛好的、好事家的な傾向へと向かう危険性があり正当な美術の歴史からは黙殺されてきた素材です。しかし奈良の作品ではこういった忘れ去られたものたち、既存の美術史から除外されてきた逸話的要素も重要なファンタジー源として生命を与えられています。そのような意味で、彼の作品はポップであるといえます。

とりわけ私が注目するのは、《セーヌ川の名もなき娘(ランコニュ・ド・ラ・セーヌ)》と呼ばれる 20 世紀初頭のヨーロッパで非常に人気を博したデスマスクです。



20世紀に普及した
《セーヌ川の名もなき娘》
のデスマスク彫刻



マン・レイ『オーレリアン』
へのオマージュ写真
1960年代初頭

19 世紀末にセーヌ川で引き揚げられた自殺女性から取られたと、まことしやかに語られているデスマスクは、少女のようなあどけない表情を残した娘のもので、口元にはほのかな微笑みが浮かび、さほど長くない髪の毛は綺麗に真ん中で分けられ、ぴったりと額と頭部に張り付いているようにも見えます。この身元不明の遺体は、名前はおろか生い立ち、年齢もいっさい何も知られてはいません。要するに、私たち鑑賞者は彼女の表情の「意味」や「動機」を探るように誘われ、モデルのドラマに惹きつけられるのです。溺れ死んだというのに、なぜ微笑んでいるように見えるのか。彼女のはかない人生にとって死とはどれほど清らかであったのかと。この種の逸話的要素を不純で低俗なものとして排除してしまうなら、私たちと肖像との出会いは、むしろ殺伐とした無味乾燥なものになってしまうでしょう。実際に当時この少女のデスマスクは、たちまちのうちに評判となり多くのコピーが制作されました。20 世紀初頭にはフランス内外の文学者や芸術家たちが熱狂し、アルベール・カミュ (1913-60) やモーリス・ブランショ (1907-2003)、彫刻家ジャコメッティ (1901-1966) らが憑りつかれ、このデスマスクに靈感を得た文学作品まで登場しました (エディン・フォン・ホルヴァートの戯曲「セーヌ川の身元不明少女」、ルイ・アラゴンの長編小説『オーレリアン』1946 年刊など)。例えば、右側は、20 世紀に活躍した写真家マン・レイが、ルイ・アラゴンの小説に対するオマージュとして、このセーヌの娘のデスマスクを使用した写真作品 (1960 年代初頭作) です。



作者不明
《セーヌ川の名もなき娘》
のデスマスク
20世紀初頭



奈良美智
《考えるお姉さん》
2012

この《セーヌ川の名もなき娘》のデスマスクと、奈

良の《考えるお姉さん》を並べてみると、きれいに横分けされた髪型の若い少女が目を開じる造形的特徴、無垢であるがゆえの、もの哀しい美しさ、加えて名前や生い立ちすべてが謎のベールに包まれた「無」のマスクという正体が見えてきます。それは、奈良の目を閉じた少女のもう一つのブロンズ像がまさに《Unknown》（名もなき者）という題名を付されていることにも興味深く一致しています。人々の記憶から葬り去られた「死者」の眼差しを受けとめるように誘う、セーヌの娘の「無垢なるものの命のはかなさ」が奈良の作品にも満たされていることに気づくのです。ヨーロッパのデスマスクの伝統、名もなき少女の死にまつわる作品と、奈良の《考えるお姉さん》や、《Unknown》、《悲しい時》の作品群を見てみると、アノニマスな死の記憶として、イメージが浮かび上がってきます。

*この講演会の終了後、奈良氏本人と《考えるお姉さん》の造形について話す機会に恵まれた際、私を驚かせたのはこの作品の制作プロセスがまさにデスマスクと同様の、原型の顔から直接「石膏取り」して写し取ったものであると知らされたことでした。その原型とは《真夜中の巡礼者》の少女像です。この顔面部から鋳型となった石膏型を外す際、あまりにもきれいに型が剥がれたため、それをそのまま再利用して《考えるお姉さん》は制作されました。すなわち、《真夜中の巡礼者》のデスマスク／ライフマスクが《考えるお姉さん》なのです。

5. 青森県立美術館という展示の場

今回の青森県立美術館の展示では、最初の真っ白な一室を過ぎると、鑑賞者は大きな回廊空間へと誘導されていきます。その中ほど、狭い路地から通じる大きな薄暗い広間には、先に触れた少女たちのブロンズ彫刻群が《真夜中の巡礼者》を導入として、絵画作品と共に並べて展示されています。例えば、《悲しい時》の

背後の壁には、絵画作品《In the Milky Lake/Thinking One》が掛けられています。この二作品は共に目を閉じて静かに佇む少女の主題において対比され、明らかに呼応しています。一つの薄暗い空間に、絵画と彫刻をぽつんぽつんと並べながらイメージを紡いでいくように、奈良独特の物語世界へと鑑賞者を誘います。実はこうした展示方法は、青森ならではの特徴であり、彫刻と絵画を部屋別に分けて設置した横浜美術館とは大きく異なっています。青森では連続する回廊空間のはざまを縫うように、絵画と彫刻を有機的に配置することで、鑑賞者は歩きながら展覧会全体を一つのシークエンスとして読み解くような構成になっているのです。

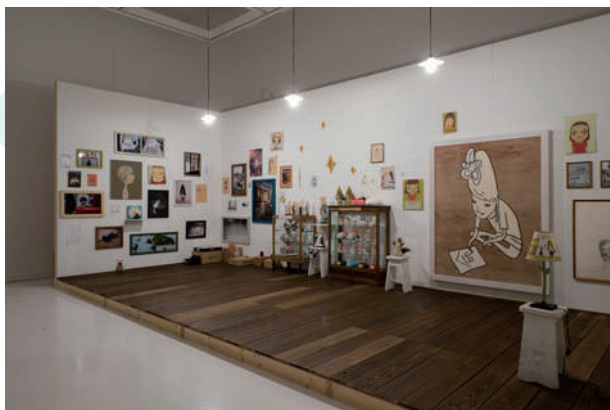
この展覧会で奈良美智が綴ろうとしたものはいったいどんな物語なのでしょう。その移ろいイメージはもちろん起承転結のある明快なストーリーではないでしょう。しかし彼の頭のなかの地図のようなものに、ここでは少しでもアプローチを試みたいと思います。その際の手段として、私は作品の制作時期に注意しながら、展示空間を整理してみることからはじめました。なぜなら、すでに冒頭で説明したように、本展覧会の出品作はほぼ全てが2011年6月以降から2012年7月までの約1年間で制作されたもので、彼自身のインタビュー（『美術手帖 特集：奈良美智』vol. 64, 2012年9月刊のインタビュー記事参照）を通じて、各作品の制作時期を大まかにたどることができるからです。本展準備期間中の2011年3月に起こった東日本大震災により、彼のそれまでの展覧会構想は白紙となり、震災後は制作出来ない状態がしばらく続きました。こうした状況のなか、制作を再開したばかりの2011年の作品群に注目してみると、これまでの漠然とした印象がはっきりとした像を結びはじめたのです。

当初、初めて手がけた作品は《2011年7月のスタジオオから／水戸（2011年7月）、横浜（2012年7月14日～9月23日）での展示を経由して2012年10月の青森へ》というタイトルのインスタレーションでした。これは彼の自宅にあった既存のオブジェを用いて作品化するという、一種のリハビリ段階のようなもので、当時描いた板絵2点のうち1点が、現インスタレーショ



《悲しい時》2012 《In the Milky Lake/ Thinking One》2011

撮影：加藤磨珠枝



ンに含まれている「命」を記す女の子の絵です。木目もむきだしの背景に、白地に黒の輪郭線だけで表現された少女。彼女の手足は紙切れのように薄っぺらでありながら「命」という文字を線でたどって（ポートレート portrait して）います。

横浜の会場で、このインスタレーションと向かい合って展示されたのが、先に言及した《In the Milky Lake / Thinking One》でした。この絵画はカンヴァスにアクリルで描かれた本展出品作のうち、2011年に制作された唯一の作品（その他はすべて2012年作）で、そのサイズも259.2 cm × 181.8 cmと最も大きな絵画作品の一つです。乳白色に濁った湖に半身を浸すように包まれた女の子は、目を閉じて活動を停止しています。その表情は無言で黙想するかのように沈んでいます。この絵画を初めて横浜で見た時、私はその他の作品との関係性に十分な注意を払いませんでした。なぜなら、横浜の場合は彫刻作品の部屋、絵画作品の部屋、板絵の部屋と独立した空間となっていたために、個々の展示は完結した印象を与えていたからです。しかしながら、青森では自然なかたちで作品群が再構成され会場に置かれたために、震災後あらたに制作にとりかかった奈良美智の心の動き／制作活動を時系列で捉える発想が生まれました。このように考えると、《In the Milky Lake / Thinking One》は、2011年のインスタレーション制作後まもなく、制作の再出発を告げた大型絵画として重要な意味を持っています。同時にそれは青森の展示空間において、デスマスクに連なる《悲しい時》、《考えるお姉さん》の彫像と隣り合い、一つの空間に調和して配されることで、名もなきものの生命、あるいは死にまつわるイメージと共鳴をしはじめ

るのです。青森ではスケールの異なる迷路のような入り組んだ展示空間によって、彫刻と絵画作品が作家独自のコンテキストによって再解釈された結果、彼が頭のなかで描いたイメージの連関性、作品世界のようなものがより明確なかたちとして表出されたのではないかと思います。

6. 奈良美智のイメージの奥へ

これらに加えて、同じ薄暗い展示空間の別の壁面に目を向けると、2011年に制作された最初の板絵《フタバ》と《両手フタバ》と題された2枚一組の連作も展示されています。これらは背景が白と褐色で対比され



つつも、二人の少女はともに目を閉じる仕草でオレンジのワンピースをペアルックのように身にまとっています。横浜でも青森でも二連板のように並べて壁に掛けられ、カタログでも左右見開きに配されています。カタログ掲載写真ではフレームが切り取られているため実物とかなり印象が異なりますが、実際の展示では、少し深みのある額縁の中に板絵がすっぽりと納められました。目を閉じた女の子の全身像が深みのある額縁の中に納められている様子は、まるで『眠りの森の美女』や『白雪姫』に登場する仮死状態の眠りの場面を想起させますが、このような形式は古い時代の墓碑彫刻に起源をたどることが可能でしょう。例えば左側は、中世ロマネスク時代、11世紀にラインフェルデンのルドルフ公が他界した時作られた墓碑の彫刻です。石棺を模した浅彫の枠内で、埋葬状態そのままに全身を横たえるルドルフ公の両足は重力を感じさせず真っ直ぐに伸ばされ中世的特徴を示しています。この墓碑と奈良

の《フタバ》を比較してみると、全体的特徴はもとより、後者の力なく伸ばされた足先が生氣を失くして紫に変



色している点にも注意が向かいます。少女は胸の上で生命の象徴のような「フタバ」を両手で抱いていますが、死者の両手を胸の前に組んだり、持物を持たせることも墓碑では一般的なことでした。

先ほど、この《フタバ》と《両手フタバ》が二連板のように構想されている点を指摘しましたが、埋葬者を二体一組で横に並べる墓碑の配置もヨーロッパの埋葬用教会では至る所で目にする光景です。ご覧の図板は、フランスのサン・ドニ大聖堂という歴代フランス王が埋葬されている大聖堂ですが、ここでも夫婦一組をセットとする多数の墓碑が床面を覆っています。《フタバ》と《両手フタバ》を奈良が描いた時、こうした



サン=ドニ大聖堂 歴代の王の墓

墓の美術をどれほど具体的に意識していたのかは定かではありません。しかし彼のヨーロッパ滞在時に訪れた教会で目にした墓碑彫刻が、死にまつわるイメージとクロスオーバーした可能性は十分に考えられます。

すこし話がそれますが、同じく 2011 年に制作された

別の 2 点の作品にも興味深いカップリングが見られます。青森と同時期に十和田市現代美術館で展示された《浮遊少女》も、実は 2011 年に制作された限られた板絵の一枚です。これを同時期作の《体重計少女》と並



べてみると、体重計に乗り実在の重みを生きる人間としての少女と、重力から解放され魂のみの存在と化して浮遊する涙目の少女という対比が浮かび上がるのです。この二人の少女も《フタバ》《両手フタバ》と同様に、襟元が白い花びらようになったペアルックのワンピースを着ています。この二作品は青森と十和田という別の会場で同時に展示されたため、両者の繋がり見えにくくなっていますが、奈良の 2011 年の制作環境に戻して考えるならば「此岸と彼岸」、「現前と不在」という問題がこっそりと隠されているようです。

ここで再び青森県立美術館の展示に目を戻しましょう。今、お見せしているのは美術館の展示プランです。先に言及した《フタバ》と《両手フタバ》の位置を赤い矢印で示しましたが、これと対面する壁には、本展覧会のカタログ表紙にもなった《Under the Hazy Sky》が掛けられています。この主人公は画面の右に向かって上半身を進め、両手に「フタバ」を持つことで、先の《フタバ》、《両手フタバ》とまとまった図像グループを形成しています。横浜会場では別の部屋に展示されていましたが、本展ではお互いに対面する形で一堂に会されました。さらにこの二つの壁面を見渡す場所、《Under the Hazy Sky》の少女の視線の先に、彫刻作品である《真夜中の巡礼者》がやはり向かい合う姿で設置されることで、これら 4 作品が一つの三角形を構成



《Under the Hazy Sky》と《真夜中の巡礼者》 2012

撮影・加藤直珠枝

するような空間が実現されました。実は、今回出品された代表作（大型絵画と彫刻）のなかで、登場人物が動きの方向性をもつものは《Under the Hazy Sky》と《真夜中の巡礼者》の二点のみです。前者の人物は、鑑賞者から見て右側に歩みだすような、フタバを画面の右前方へと差し出すようなポーズをしています。この行為を《フタバ》、《両手フタバ》に関連づけて見た時、あたかもフタバを死者に捧げるような厳粛な雰囲気が生まれます。一方、《真夜中の巡礼者》のブロンズ彫刻に視線を投ずると、長い袖のドレスを着た頭でっかちの女の子はうつむき加減の顔を影に沈めています。彼女の憂いに満ちた表情は、まるでどこかを見ているように薄目を開けていて、両腕を力なく前方へ伸ばして危なかしい歩みを進めます。この作品については石膏塑像の習作も別室に展示され、彼女のポーズの意味を暗示しています。そこでは壁面にぴったりと額をつけて、行き止まりの壁に向かって歩を進める方向音痴な様子が示されています。作品タイトルにある「巡礼者」という言葉からは、聖地を目指して進む旅、すなわち



《真夜中の巡礼者》のための習作

撮影・加藤直珠枝

明確な目的地へと歩み続ける者というイメージが浮かびますが、それが《真夜中の巡礼者》となることで、暗闇の中で自分の目指す目的地すら分からず、あてもなく彷徨う者の姿へと変容しています。

これら4つの作品《真夜中の巡礼者》、《Under the Hazy Sky》、《フタバ》、《両手フタバ》を複合的なインスタレーションとして鑑賞するならば、私の想像力は駆り立てられて、そこに一つのドラマを見いだしたくなるのです。

静かに眠る死者のための埋葬芸術、彼女たちの弔いに「フタバ」を捧げる者、そして行くあてもなく彷徨う真夜中の巡礼者という、静かな物語性を帯びてきます。このように複数の登場人物によって構成される葬礼美術にも、実は古い時代からの伝統がありました。例えば、中世イタリアの13世紀に作られた墓碑彫刻を挙げておきましょう。《枢機卿リッカルド・アンニバルディの墓碑》と呼ばれる彫刻断片は、もとは一つの纏



アルノルフォ・ディ・カンビオ 1276年頃
《枢機卿リッカルド・アンニバルディの墓碑》(断片)

まった墓碑彫刻として構成されていたものですが、ここでは死の床についての枢機卿の姿を中心に、葬儀の参列者として死者を弔う人々（ミサを捧げ、香を焚く者たち）が表されています。死者の肖像とそれを悼む者たちのイメージを、本展の一連の作品と比較してみると、これまで見ていなかったまったく新しいプログラム、すなわち死とそれを受けとめる残された者たちの記憶が混沌と浮かび上がってくるようです。それは、先に触れたデスマスクの在り様においても通底します。なぜなら、自分の死後、他者によってとられるデスマスクの存在は、「自分では経験できない死」、「もはやわたしのものではないわたしの死」と深いところでつな

がっているからです。

さらに、同じ展示空間には《^{もみ}樅の子》と題された頭部が樅の木の擬人像のような女の子の胸像も置かれています。ここにいたっては「生死」は人間だけの問題ではなく、自然環境をも取り込んだ世界観のように見えます。



これらの点について作家自身の確かな証言があるわけではなく、それは今後も公にされることはないかもしれませんが、あくまでも私の推測に過ぎないものですが、震災後の本作品の制作状況を鑑みれば、ありえない話ではないでしょう。また横浜ではなく、この青森県立美術館で彼の内面的な作品構想がより具体的なかたちをとったのもおそらく偶然ではないと思います。すでに指摘したように、展示空間の建築的特性がそれをうながしたことは言うまでもありませんが、青森が作家の生まれ故郷であり、すでに常設展示として自身の作品を多数収めるこの美術館が、奈良にとってきわめて私的な空間として解釈されたことも理由の一つだと考えられます。

7. 名もなきものたちの物語

本展「君や 僕に ちょっと似ている」については、すでに色々なメディアで紹介されて、様々な展覧会評も書かれてきました。そこでは大型ブロンズ彫刻への初挑戦という新しい制作の境地が強調され、特に展覧会のフィナーレを飾る《春少女》のアイコン的な静寂の中に、聖なるものを読み取る評者も多いようです。これらが本展の重要な要素であることは間違いありませんが、本講演で指摘した初期の作品群の造形的特徴からは、これまで言及されることのなかった「アノニマ

スな死」と慎ましく向き合う姿、語ることのできない出来事を葬り去るのではなく、それを記憶にとどめようとする試みを感じられます。

こうして観ると、震災後、初めて制作されたインスタレーション《2011年7月のスタジオから／水戸（2011年7月）、横浜（2012年7月14日～9月23日）での展示を経由して2012年10月の青森へ》においても、同様の傾向が見てとれます。すでに「命」の文字を記す少女の板絵については言及しましたが、その他にも彼の玄関にあったオブジェをそのまま運んだといわれる棚には、祈りを捧げる聖母子像、聖マリア像、ある

《2011年7月のスタジオから／水戸／横浜での展示を経由して2012年10月の青森へ》2012年



いは聖人像の市販品が並べられています。しかしこれらは購入したままの状態ではなく、作家自身の手によってそれぞれの頭部に紙袋が被せられており、両目部分にだけ穴が開けられています。この造形が意味するのは一体なんなののでしょうか。ここでは、先に言及し



た身元のはっきりしない者（Unknown）が顔だけを提示するのとは全く逆の方法で、顔を袋で隠す事によってその人物の属性を不明確にする操作が行われています。

一目見ればそのポーズと衣装からマリアや聖人である事が明白なオブジェ群は、あえて顔のみを隠すことによって匿名性を強調します。更に目の部分だけ穴をあけることによって、それを見る私たちは、内部の人物と視線だけを合わせる事になり、その内部の人が誰かははっきりしない、身元は不確定でありながら、こうした者との直接的な視線の交流が許されるわけです。アノニマスな死に対するアノニマスな祈りという対比が、造形的にも真逆の方法によって実践されており、両者を対置させることで、彼の制作における関心の有り様が垣間見えます。

「君や 僕に ちょっと似ている」ものたちは決して身元を明かすことはありません。しかし、それらの死にまつわる物語を綴ることで、その生を証言し続けるのです。そこに決して陰鬱な影は感じられません。なぜならその調べは、奈良の芸術性によって詩的でポップなイメージへと昇華されているからです。それがあまりに楽しそうに見えてしまうのが、彼の作品評価の悲劇なのかもしれませんけれども…。過去の制作から振り返ってみるならば、私の考える本展の意義とは、これまで作家の関心事であった最も個人的な記憶（二度と戻らない子ども時代への追憶）が、名もなきあらゆる者たちの記憶と混ざり合い、総体的なもの、普遍的なものへと還元されたことだと思います。これはひとりの芸術家としての成熟であるとともに、彼の作品の慎み深いメッセージのはじまりともいえるでしょう。

今回のレクチャーでは、私がこの展示から感じた事、考えた事を単なる印象ではなく、出来るだけ作品の造形的特徴に基づいてご紹介しようと試みました。勿論これは、あくまでも一つの視点であって、決して作品の全てを語り尽くしているわけではありません。ここにいる皆さんがこれから展覧会を見る際のヒントにしていただけでしたら幸いです。

最後に、本展の出品作のタイトルと作品に挿入された言葉を織りあわせて、彼の作品世界を詩的情景として読み解いて終わりたいと思います。《 》は作品タイトル、「 」は作品中に挿入された言葉です。

どんよりとした空の下で 《Under the Hazy Sky》
君がとっても悲しい時 《When You Feel So Sad》
ミルクのように濁った湖でものを思う

《In the Milky Lake/ Thinking One》

名もなき者を 《Unkown》

樅の子を 《Miss Tannen》

考えるお姉さん 《Thinking Sister》

行き場の無いひとりぼっちの女の子

「No where Girl」《Peace Sign》より

私を忘れないで 《Don't Forget Me》

幸せだった愛に満ちた日々を

「Happy Heartful Days」、《Don't Forget Me》より

ご静聴ありがとうございました。

All works by NARA Yoshitomo © the artist

Text © KATO Masue

© Aomori Museum of Art, 2013