

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

国立新美術館 ニュース

NO. 11
JUL.
2009



「野村仁 変化する相—時・場・身体」会場風景 撮影：中野正貴
Installation view from NOMURA Hitoshi: *Perceptions—Changes in Time and Field* Photo: NAKANO Masataka

国立新美術館×日本科学未来館

アート×サイエンス クロストーク vol.1

『野村仁 変化する相——時・場・身体』×『‘おいしく、食べる’の科学展』

「野村仁 変化する相——時・場・身体」開催中の7月10日(金)、同展担当の当館主任研究員平井章一と、日本科学未来館で開催予定の「‘おいしく、食べる’の科学展」担当の科学コミュニケーター森田由子氏が、野村仁氏の新作《植物を育む言語又は‘反照している’を見る》をめぐり、美術と科学、双方の観点から語り合うユニークなイベントが行われた。笑いあり、ちょっと難解な話ありの1時間だったが、科学ファンも多数参加され、普段の当館でのレクチャーやシンポジウムにはない盛り上がりを見せた。ここにその要旨を再録する。司会は当館広報担当の小島佳がつとめた。

司会: まず森田さんから、《植物を育む言語又は‘反照している’を見る》をご覧になったご感想など聞かせいただけますか？

森田: 最近ニュースで皆さんもよく「植物工場」という言葉をお聞きになるかと思うんですが、LEDを使い、植物の成長に最も適した色を当て育てる試みがなされています。その「植物工場」の光景が重なったのと、私はバックグラウンドが生物学なんですが、植物や動物にとって光というのは非常に重要な刺激、外界を捉えるための刺激ですので、それをこういう形でアートにされているということに非常に驚きを覚えました。

司会: この作品は、そもそもどういう意図が込められたものなのでしょうか。

平井: たしかに一見いま話題の「植物工場」に



「植物工場」の一例 (写真提供: 株式会社フェアリーエンジェル)

似た感じの作品ですが、野村さんの作品の意図はこの色の光を当てると植物の成長が早まるとか、おいしくなるとか、そういうことではなく、タイトルにもありますけれど、光の言葉で植物に語りかける、それに対して植物がどう反応してくれるかを見る作品です。通常、私たちは植物とは会話できないのですが、野村氏によれば、植物はいろんな色の光に対していろんな反応をするそうです。ならば光でもって何かメッセージを伝えたり、あるいは彼らからメッセージを汲み取ることができるとか、ということだと思います。

司会: 科学的なお立場からご覧になって、植物に対し色が何らかの役割をもっているとか、何かを語りかける力をもっているということは、実際にあるのでしょうか。

森田: そうですね、植物に対し、色で私たちがいま行っているような「会話」をするのは難しいかと思いますが。ただ、植物と光ということ、理科の授業での光合成ぐらいしか印象がない

かと思うんですけど、光を読み取るということは植物にとって非常に重要で、発芽するとか、花芽を作るとか、あるいはツルをどちらの方向に伸ばすなど成長に関わることを、光の波長を読み取りながら決めている、という研究報告があります。

司会: 植物は、実は光を読みながら成長しているということですね。

森田: そうです。ところで、植物は緑に見えますけれども、植物は赤と青の領域の光を吸収するので、残った色、つまり反射したり通り抜ける色が緑なので、主にあんな感じに見えるんですよ。

平井: 野村さんはこの作品について、「私たち人間は緑の植物を見て心を癒されたりするけど、実は植物にとって緑は、本当は不要な色なんです。そこが面白いじゃないですか？」とおっしゃっていました。

森田: そうですね。植物が利用できていない色で人間が落ち着くというのは、本当に不思議な話だと思います。ただ、実は青もたくさん入りすぎると、植物には害になってしまうことがあります。LEDで青だけを当ててレタスを育てると、非常にキチっと、パキパキという感じに硬くなるんですね。緑100%で育てると、いかにももやしっ子のようにヒョロヒョロになってしまう。レタスの場合には、赤がほとんどのところに少し青をまぜるのがよいそうです。青だけだと硬くなりすぎるので赤でやわらかくし、味も青だけで育てるとちょっと苦すぎるので、赤を入れるといい具合の味になってくるのだそうです。

司会: 先ほど平井さんから、この作品で使われるいろんな色には、植物に対するメッセージが込められているという話を伺ったんですが。

平井: はい。この色の配列がひとつの言葉を形づくっています。ですから、植物に対し、個々の色というより、この言葉、メッセージに反応してほしいという思いが込められています。

司会: その言葉ってなんですか？

平井: 野村さんは教えてくださらないんですよ。実は、これと同じく色言語をモチーフに



《植物を育む言語又は‘反照している’を見る》 撮影: 豊永政史



(Chromatist Painting) の展示風景

した作品《Chromatist painting》を、数年前、大阪で発表されたときに拝見に行って、野村さんにせっかちにも「これは何て書いてあるんですか？」と尋ねて叱られました。野村さんいわく、「少しは考えてみてください」と(笑)。現代美術というのは往々にしてそうなんです、一見しただけでは何が描いてあるかよく分からないし、これも色の配列としか見なければそれで済みなのです。作品として観るには想像力が必要だし、考えるという意識とプロセスが大切なんです。とはいえ、私にはあまり想像力がないので、少しだけヒントをいただきました。まず最初に赤のLEDのパネルがありますが、あれが「A(あ)」なんです。ほかのパネルを見ると、色が左右二色に分かれ、何かの色と赤とが組み合わせられたものもあります。それらは後ろに「A」がつく文字、つまり「KA(か)」や「SA(さ)」などになります。つまり、単色は母音の文字、二色の組み合わせは子音と母音の組み合わせから成る文字ということです。そのように観ると、この色言語の構成が分かってきます。皆さんもこれを手がかりに、解説に挑戦してみてください。

司会: 野村仁さんという方の物事を観察する姿勢は、科学者に似たものを感じさせますが。

平井: ご本人は、自分がいるこの世界とは何なのかという関心に迫るひとつの方法として、ある物事を長い時間かけて観察し続けたのだと思います。そうすることで、私たちが普段見たり感じたりしている現象がちがった形で現れたり、私たちの知覚では捉えられ

ないような現象が見えてくる。世界の真の姿に触れることができるのです。こうした関心が、宇宙や自然界の現象へと発展し、作品が科学の知識や科学技術を導入したものになってきたので科学の目線に近く感じられますが、それは結果論であり、ご本人の意識のなかではあくまでもアートであり、表現行為なんだと思います。

司会: 《正午のアナレンマ》という作品などは、人間がある一定の時間、一定のところに立っていて太陽を見て、頭のなかにその像を残せる能力があったら、一年後にこういう8の字が観られるということですよ。

平井: この「アナレンマ」という太陽の8の字状の動きは、天文学的にいうと前から知られていたことかもしれませんが、野村さんは太陽の動きが紡ぎだす形に感動し、この8の字みたいな形が、さらに人間のDNAの螺旋状の配列に形が似ている不思議さに感動する。それが科学とアートのちがいかと。

森田: おそらく天文を専門にしていらっしゃる方は、太陽がこういうふうにも動いていることは、数値としてはご存知だったんだと思うんです。それで、地軸がどう傾いているとか、あの軌道がどうだとか計算されるんですけども、同じ現象を観ながら、どこでどうやって何を感じるかというところが、科学として天文をやっていらっしゃる方と野村さんの場合とでツボが違う、自分の中で消化するやり方がちがう、ということなのではないかと思っています。

司会: 今のお話を伺っていると、芸術と科学というカテゴリーの分け合っていてなんだろう、



当日の様子(向かって右から: 森田科学コミュニケーター、平井主任研究員)

という気がしますね。

平井: いま森田さんがおっしゃったように、あるところまではアートと科学ってたぶん同じなんですけれども、最後のツボによってカテゴリーとして分かれているのかな。そういうことでいうと、皆さんご存知のイタリア・ルネサンスの時代、アートと科学は同じで、それらを分けた言葉ってなかったかもしれない。ダ・ヴィンチはアーティストである一方、今でいう科学者でもありました。ダ・ヴィンチも、野村さんのように世界ってどういう風にできているのかという関心から、人間はどういう仕組みで動いているのかとか、鳥はどうして飛べるのかを研究し、そのなかから作品みたいなものができたり、科学のノートみたいなものができたりしています。その意味で、野村さんはすごく古典的なアーティストかもしれないという気がしますね。

森田: 科学の立場からいうと、警察の科学的な捜査でDNAの断片をちょっと取ってきて増やすとか、科学的な研究が非常に短時間でできるようになってしまったがために、逆にアートとの乖離というのが目につくようになっていのではないかなと思います。本当は、野村さんがアナレンマを撮られた時のように、定点、定時観測が基本なのですが。しかも、そうした定点、定時観測でも、1日24時間観察し続けるのか、1年間通して観るのかで出てくるものは違うのです。野村さんの作品を拝見していると、科学はもっと時間の流れを重視しないといろいろなものを捨ててしまうことになるんじゃないかな、と強く感じます。物質論ばかりになってしまって、面白みがなくなってしまうんじゃないかと。

司会: 今お二人のお話をうかがっていて、ちょうど竹橋の東京国立近代美術館でゴーギャン展が開催されていて、《我々はどこから来たのか 我々は何者か 我々はどこへ行くのか》と題された作品が来ていることを思い起こしました。これはいつの時代も人間が求める最終的なテーマなんですね。

編集: 平井章一(ひらいしゅういち 主任研究員)

ルネ・ラリック——ジュエリー制作の舞台裏

アール・ヌーヴォーのジュエリー制作者、アール・デコのガラス工芸家として二つの創作分野で頂点を極めたルネ・ラリック(1860-1945)。その創作の軌跡を紹介する本展では、ラリックがジュエリーの実作者となる以前に制作した最初期の作品から数々のジュエリー、そしてガラスの量産を手がけた晩年にかけての作品まで、約400点が紹介されている。華やかなジュエリーや洗練されたガラスに包まれた展示室の中でとりわけ注目していただきたいのが、「創作の舞台裏」というセクションである。ここでは、世界でも初めての一般公開となった、ラリックがガラス制作への転換期に持ち歩いていたスケッチ帳8冊が展示されている。ラリックの孫にあたるニコル・マリッチ=アヴィランド夫人とその兄によって1996年にオルセー美術館に収められたこの手帳には、素早く書き留められたデザイン案や製造法、製造工程の改良や工場の運営に関する走り書きのメモなど、さまざまな事柄が記されている。ガラスの制作の裏側をしるばせる貴重な資料である。

一方、ラリックの創作活動の前半にあたるジュエリー制作の裏側については、本展に出品された30点余りのデザイン画からうかがうことができる。素材のディテールが見事に描き出されたジュエリー制作者ならではのデザイン画には、時に素材や技法についての書き込みがあり、制作の背景を伝える資料として興味深い。本稿では、そうしたジュエリー制作の舞台裏について、そこに用いられた素材をはじめとする技術的な側面について、補足してみたい。

*

「コサージュ・オーナメント、プラチナ製裏塗り[あるいは裏打ちか]なし、枝にダイヤモンド、松かさクリスタル、中央ごく薄い色のサファイアかオパール、木は立ててはめ込み素材は使わない、背景クリスタルにグラヴールとエナメル彩、ブローチのピン両側に縦向き」 — Fig.1 書き込みより¹⁾

「葉にダイヤモンドを嵌める、示した場所にエナメルを盛り上げシャンルヴェ(エナメルの上を手彫り)、触れ合っている花の

固まりの部分はエナメル、縁の輪郭のみシャンルヴェで、つぼみ(複数)は独立してそれぞれシャンルヴェ、茎と鏝は金に手彫り、長方形のフレームの外側にゴルジュをつけ、2mmの厚さに削る」

— Fig.2 書き込みより

ジュエリー制作における素材や技法についてラリック自身が残している言及はごく限られているため、デザイン画へのこうした書き込みはたいへん貴重である²⁾。貴石や半貴石の詳細やそれらをどう切断し、加工するか、金箔の厚み、使うべき真珠の種類など、工房の職人への指示や、顧客の名前や日付、時には工房外の職人についてまで書かれているものもある。あたかも工房を覗いているかのような錯覚をもおぼえさせるこうした書き込みには、同時に、ラリックが「モダン・ジュエリー」の先駆と称された由縁たるものが凝縮されている。

ラリックと同時代の宝飾作家アンリ・ヴェヴェールは、著書「19世紀フランスの宝飾工芸」のなかで、「金銀宝飾細工が、細工の美しさと構図の工夫によって、しばしば宝石細工に使われる高価な宝石よりも価値を持ちうる」ことを大衆に示したラリックの功績を称え、「彼によって金銀宝飾細工が再び芸術作品となった」と言及している³⁾。ラリックが「モダン・ジュエリー」の先駆と称された最大の理由は、まぎれもなく、宝飾に対する通念の変革であった。立体的な構図と豊かな色彩、そしてそれらが相互に補完しあう「総合的」なジュエリーの制作こそが、ラリックが

もたらした革新の真髄であった。そして、そうした制作を可能にする素材と技法の追究の結果、貴石の価値でなく、色、輝き、質感に重きをおいて素材を選び、貴石同様に半貴石としてエナメル、ガラスまでも用いたラリックの斬新な発想と実現は、「かつて誰も見たことのない」ジュエリーを求めて制作にうちこんだ作家の熱意と、それに応えた確かな技術の結晶なのであった。

「総合的」なジュエリーの実現にむけて、構造の主要な一要素である「ヴォリューム」をジュエリーの中に採り入れようとする試みは、1890年代初頭からラリックが追究してきたことでもあった。既に塑像の経験を積んでいたラリックは、自ら蠟や石膏で原型を制作し、メダルの彫り師が行う縮小の方法(縮小用旋盤)を用いて、それらを金属や象牙、獣角でジュエリーに適した大きさに移し変えていた。こうしたジュエリー制作の背景には優れた共同制作者の存在があったことは確かであり、工房の職人達はもとより、彫刻家であったラリックの義父と義兄、すなわちオーギュスト・ルドリュ(父、子)らも大切な協力者で、彼らはラリックが描いた図案をレリーフで表す際にしばしば貢献していた。

ジュエリーに採りこまれたヴォリュームという観点から、エナメルの使用についても然りである。鮮やかで多様な色彩、そしてエナメルと金や銀との、またダイヤモンドやカラー・ストーンとの協調性を追究しながらエナメルの加工のあらゆる可能性を試みたラ



Fig.1 デザイン画—コサージュ・オーナメント《冬景色》1896年頃
撮影：久保良



Fig.2 デザイン画—ドッグ・カラー・ブローチ《ヴェロニカ》
1898-1899年頃 ©Lalique SA



Fig.3 ドック・カラー・ブラーク(ヴェロニカ)1899年頃
©RMN(Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski / distributed
by DNPartcom

リックは、透かし細工に半透明のエナメルを施すという難易度の高い技法をはじめ、エナメルの重ね掛けによりヴォリュームを獲得し、浮彫表現を施すといった技法を獲得している。《ヴェロニカ》(Fig.3)の花の部分にみられるエナメルの盛り上げには、こうしたリック独自の技法が用いられたと考えられる。そしてこうした新技法は、次なる新たな展開をも導いたのだった。それはすなわち、ガラスの使用である。エナメルの重ね掛けによりヴォリュームを出すことの難しさや、宝石の石目もたらす加工のうえでの困難の繰り返しはリックにガラスの使用を促したのも一因ではあるとされるが、リックがジュエリー制作のうえでより立体的で新しい効果を追求するなかでガラスという素材に辿り着いたのは、偶然ではないだろう。リックは、ブロンズ鑄造の手段の一つであったシール・ペルデュ技法(蠟型鑄造法)をガラスに応用し、花や昆虫など、ジュエリーの小さなモチーフに應用するのである。

ジュエリー制作におけるさまざまな素材の採用は、リックがジュエリーに求めた構造的な面での革新を実現すると同時に、色彩に豊かなヴァリエーションをもたらすという点でも重要であった。色彩の観点から、興味深い一節をひいてみたい。

「これらの優れた芸術家たちにとって、金は一つの色であり、銀はまた別の色、つまりパレットの中の二色にしかすぎない。[...]金七宝の蝶、その薄い羽には、本物の羽のように変化する真珠色の微妙な光沢がある。それは金糸と青七宝に彩られた白銀製の花に止まっている。」⁴

「用いられた材料が探し求められた効果に役立つが、すべての材料は彼にとって適切なものとなる。螺鈿、鱗甲、陶器、金属は、彼の色調を豊かにすることになる。」⁵

これらは、アール・ヌーヴォーの推進者の一人であるサミュエル・ビングによって発行された雑誌『芸術の日本』によせて、宝飾細工師リュシアン・ファリーズ、および東洋美術の蒐集家として有名であったエルネスト・アールによって記された一節である。ここには、日本の金工細工および蒔絵における素材の使用について、当時の西欧にもたらされた驚きと称賛が表れている。リックが本書の読者であったことは、彼の周辺の人々によって伝えられているものの、リックはこれらを「模倣」することはなかった。しかし、リックが金銀細工においてエナメルを応用し、色彩と質感表現のためにあらゆる素材を用いたという点において、すなわち、そうした素材使用の概念という点においては、少なくともリックが日本をはじめとする東洋の美術品から吸収したものとすることはできよう。こうして、リックにとって素材とは形であり、また色となっていくのだから。

だが何よりもリックの功績は、こうした素材使用の概念を西洋のジュエリー史の文脈のうえで応用し、それを実現し、まさに「モダン・ジュエリー」の先駆として装飾美術の世界に「新風」を吹き込んだことにある。事実、リックのジュエリーにおいて基調となるのは旧来より西欧ジュエリーに用いられてきた金とエナメルであるが⁶、とりわけリックに特徴的なのは、獣角と半貴石、そしてガラスの使用であった。リックは1896年に初めてジュエリーに獣角を用いたといわれているが、それは素材の透明性と、加工に適した柔軟性を好んだためであった。半貴石のなかでとりわけリックが好んだのがオパールであった。光によって幅広い色彩の変化をみせるオパールは、不吉な石と考えられていたものの、リックはむしろそこにオパールの魅力を見出した。さらには、生涯において追究し続ける素材となるガラスである。エナメルと同素材といえ、エナメルが

「色」を、ガラスは「形」のより高度な細工を可能にした。いずれも、用途と効果に適した素材の選択であった。そしてこの頃から、リックの制作は、続く第二の創作ステージと云うべく透明の世界にむけて、急速に進んでいくこととなるのである。

*

リックのヴァリエーション豊かなジュエリーは、見るたびに驚きと発見を与えてくれる。こうした作品の包括的な構想力というもの、リックは制作におけるあらゆる段階を通して徐々に身につけていったものと考えられる。だが、そうした作家の創造を実際にかたちにするためには、並外れた技量がなければならなかったことは言うまでもない。そうしたリックの並外れた技術力は、同時代の批評家アンドレ・ボーニエの言葉に明快に語られている。

「芸術の目的を達成するために、リックは独自のやり方で実用性のある技術を用いた。彼は紙の上でデザインを描くだけでは満足しなかった。それを実現させなければ気が済まず、そのためには、彼は彫刻家であり、エナメル細工師であり、金工細工師であり、また画家でなければならなかった。彼はそれら全てを見事にこなしていた。[...]鑿を用い、回転盤でガラスを彫り、水彩画家の筆は象牙に色づける際にも活躍した。[...]彼は造形芸術の全てをもって、自身の芸術を成し遂げた。」⁷

総合芸術家たるリックのみが成し得た創作の数々を、ぜひ本展を通して堪能していただきたい。

長谷川珠緒(はせがわたまお 研究補佐員)

1 本書書き込みの邦訳は本展図録作品解説より引用。
2 デザイン画は必ずしもリックによって描かれたものとは限らないが、本展出品作についてはいずれもリック自身によるものとする見解が有力である。
3 Henri Vever, *La Bijouterie Française au XIXe Siècle*, Paris, 1908, t. III, p.740.
4 リュシアン・ファリーズ著、鶴岡繁雄訳「金銀細工師の仕事」『芸術の日本』1981年、pp.62-64(原文1888年)。
5 エルネスト・アール著、長谷川崇訳「笠翁とそその一派」『芸術の日本』1981年、p.159(原文1889年)。
6 リックのエナメル使用については日本の工芸品から得たものも少なからずあるはずだが、むしろルネサンス期のジュエリーから多くを得たというのが的確だろう。
7 André Beaunier, 'Les Bijoux de Lalique au Salon,' *Art et Décoration*, vol. XXI, 1902, pp.37-38.

オーストリア・シュタイアマルク州の州都グラーツは、オーストリア第2の都市である。ハプスブルク家の配下となった14世紀以来、文化都市として栄華を誇ってきた美しい古都の町並みは、世界遺産にも登録されている…と、物知り顔に書いてみたが、実は、グラーツのことはよく知らなかった。だが、数年前からさまざまなメディアで、2003年に開館した「クストハウス・グラーツ」がとりあげられるようになり、その巨大な宇宙船とも軟体動物とも形容される、ユニークな建物の写真を見るにつけ、行きたいと思うようになったのだ。運よくこの5月、グラーツを訪れる機会に恵まれたので、クストハウスや町のようすを、簡単に紹介してみたい。

まず、クストハウス・グラーツ開設の経緯から。ヨーロッパのEU加盟国のあいだには、欧州文化首都という制度がある。加盟国の文化閣僚会議によって文化首都に指定された都市は、その一年間にさまざまな文化事業にとりくむ。1985年にアテネを最初の指定都市として始まり、当初は1年につき1都市であったが、EU加盟国の増加にともなって、近年は複数の都市が選ばれている。グラーツは、2003年に欧州文化首都に指定された。これを受けて、同年10月にクストハウス・グラーツが開設されたのだ。

グラーツは、中央部を南北に横切るムーア川によって東西に分断されている。東側には中世以来の古い町並みが多く残るいっぽうで、西側はもともと文化的要素が少なかったようだ。そのため、クストハウスの建設地は、西側地域の文化面での充実をはかるべく、ムーア川の西岸沿いに定められた。元アーキグラムの建築家ピーター・クックとコリン・ファーニアの設計による奇抜な4階建ての建築は、開館前から物議をかもししたが、今ではグラーツの新たな顔として、すっかり定着したようにみえる。

自前のコレクションを持たないクストハウスは、つねにいくつかの現代美術の展覧会を同時開催している。わたしが訪れたときは、3つの展覧会を観覧できたが、なかでも「秘密の了解 A Secret Understanding」と題

された展覧会が、心に残った。内外の10名のメディアアートの作家たちが、それぞれに楽曲を選び、ビデオ・クリップ風の映像作品に展開するという趣旨のものだったが、その選曲に付された条件が、なかなかうがっていた。「有名な楽曲の、あまり知られていないバージョン」を対象にする、というのだ。たとえば、マンチェスターを拠点に活動するアーティスト、ニック・ジョーダンが選んだ曲は、あのビートルズの「ノルウェーの森」を、インド系イギリス人のバンド、コーナーショップが1997年にパンジャブ語でカバーしたものの。ビートルズの1965年のアルバム「ラバー・ソウル」に収録された「ノルウェーの森」は、インドの楽器シタールをとり入れたポップ・ミュージックの最初の例とされるが、それを少々アイロニカルな姿勢でカバーしたのが、コーナーショップのパンジャブ語版ということになる。ジョーダンは、そこにも、いかにもノルウェーらしい森のなかで、一人のノルウェーの男性が、自分の強さを女性にアピールすることを目的にした民族ダンスを踊るという映像を添えた。ビートルズ、コーナーショップ、ジョーダンの3者から導き出されたモチーフが、隠れた了解のもとにひとつに結びつけられることで、なんとも不思議な魅力ある映像世界となっていた。

本展のテーマ設定は、必然的に出品作家たちに、オリジナリティ、引用/盗用、著作権など、芸術活動につねにつきまとう根本的な問題への、深いコミットメントをうながすことになっただろう。どの出品作も、それぞれに際立つ個性と見ごたえがあった。

さて、展覧会を見終わり、意気込みも新たに、外に出た。クストハウスの外観を堪能したかったのだ。しかし、建物のまわりは家々にとり囲まれているので、いくら距離をとっても、全貌は把握できない。そういえば、わたしが雑誌やウェブで目にした写真はどれも、見下ろした町並みのなかにクストハウスの屋根が顔をのぞかせる、というものではなかったか…。はたと気がつき、あわててガイドブックを開くと、「グラーツに来たら、まずは町を一望できる城山に登るべき」との一文が目飛びこんできた。胸をなでおろし、



城山からのぞむグラーツの町とクストハウス

さっそく城山に向かった。

大きな時計塔のそびえる城山に登るには、エレベータ、ケーブルカー、徒歩と、3つの選択肢がある。もっとも魅力的だったエレベータ(ガラス張り!)には行列ができ、ケーブルカー乗り場は遠かったので、軽い気持ちで徒歩を選んだが、これが、たいそうつらかった。急な坂道と階段が交互に続く。気が遠くなりかけた頃、やっと時計塔が目前にあらわれた。そのまわりが展望台になっている。眼下にのぞむグラーツ市街は絶景で、疲れを一気に吹っ飛ばしてくれた。お目当てのクストハウスも、よく見える。一面に連なる赤煉瓦の屋根のあいだに、タコの吸盤か、はたまたナマコのような突起のある群青色の建物が、鎮座している。まわりになじんでいるようにも、そうでないようにも見えるが、いずれにしても、中世以来の石造りの古色豊かな町並みと、現代建築をならべるという趣向は、ヨーロッパの都市にしかできないことだろう。グラーツは、この特権を存分に享受している気がした。

ところで、今年の欧州文化首都には、オーストリア第3の都市、リンツが選ばれている。リンツのアルス・エレクトロニカ・センターは、メディアアートの国際的な拠点として知られるが、年明け以来、日本人アーティストも含む展覧会や交流事業が、次々に開催されている。ほかに、さまざまなイベントが年末まで目白押しなので、関心のある方は、ウェブサイト <http://www.linz09.at/en/index.html> を参照されたい。

宮島綾子(みやじま あやこ 主任研究員)

情報資料室という部署において、もっとも扱う頻度が高い資料は紙です。当館では、全国の展覧会カタログや書籍等の美術資料を網羅的に所蔵するために、日々さまざまな場所から多様な方法で資料収集を行っています。

その情報資料室の一部において、例外的にほぼ紙を扱わないのが情報・資料の『情報』の部分である情報担当です。現在国立新美術館では主任研究員の室屋と、情報研究補佐員の計2名が情報担当として勤務しています。

今回この『書架のあいだから』というタイトルのコラムでは、書架のあいだにあって、紙を扱わない情報担当という仕事と、そこで扱う資料についてご紹介したいと思います。

情報資料室における情報研究補佐員の役割には以下のようなものがあります。

- ・館内PCの管理
- ・イベント・講演会等で使用する機材管理および運用
- ・映像や音響機材を用いた作品展示の設置補助
- ・館の活動の記録を収集、整理、蓄積すること
- ・館のホームページの管理



当館ホームページ (<http://www.nact.jp>)

前述の業務で、イベントで使用する大掛かりな機材の運用や、大量の紙資料(以下、アナログ資料)を電子情報化された資料(以下、デジタル資料)にする作業、ホームページの管理運用業務の一部は外部の業者に委託しているものもあります。またホームページの管理業務は情報担当だけでなく、広報担当と連携

しホームページチームとして活動を行っています。しかし、館内のPCの管理は情報担当者のみで行っているため、さまざまなパソコントラブルを解決するべく館内を奔走することもしばしばです。

情報担当の業務でもっとも力を入れているのが、館の記録をデジタル化し保存することです。館の記録とは、イベント、講演会、展覧会の設営風景、時には作品で使用する映像を撮影するということがあります。

デジタル資料とアナログ資料の決定的な差は、その保管方法と閲覧手段です。基本的にアナログ資料はその資料の大きさ分の保管場所を必要とします。無制限に保管することも、無差別に収集することもできません。デジタル資料の場合は、完全に場所が必要ないとはいえませんが、その情報量に対してアナログ資料より圧倒的に小さいサイズの保管場所で事足ります。具体的な例を挙げますと、いま手にしていらっしゃる美術館ニュースという冊子一冊をデジタル化したものが、手のひらサイズのハードディスク(デジタルデータを保管する磁気ディスク装置のことで)一つに約200万部分保存できます。美術館ニュースの200部の厚さを仮に7cmと仮定した場合、200万部を縦に積んだ高さは約700mになります。



手のひら上のハードディスクと美術館ニュース200部の束

また、収集するアナログ資料の中には同じものを複数保管する場合もありますが、基本的にその数は多くありません。それゆえ同時にアナログ資料を閲覧できるのは、限られた人数となります。それに対してデジタル資料の場合、複製が容易で、配布の方法もCDやDVDで配ることもできますし、インターネットなどの環境があれば、場所を選ばず多くの

人に、しかも同時に資料を閲覧していただくことも可能です。ですから、同時によりたくさんの人に閲覧する機会を提供することが可能です。

デジタル資料には利便性もありますが、難しい部分もあります。まずデジタル資料の取り扱いには慎重にならなければなりません。先ほども書いたとおり、デジタル資料は複製が簡単で、方法によってはほぼ一瞬で世界中に配布が可能です。資料の中には、当然著作権や知的財産権などの保護を考慮する必要があるものが多数存在します。そういったことを考慮せずに安易にデジタル資料を取り扱うと、いつの間にか他人の権利を侵害したり、資料を悪用されたりする可能性もあります。利便性と危険性は比例して大きくなるものだと感じます。デジタル資料の取り扱いに関する注意は、情報担当のみが気をつけていればよい訳ではありません。そのデジタル資料を扱う人すべてが注意する必要があります。ですから情報担当者は進んで注意を促し、リテラシーの向上を図る必要があります。それはデジタル資料というものを扱う上で避けては通れないものです。

誰もが時間や場所を制限されることなくデジタル資料を閲覧できる環境が整えば、今まで蓄積したデジタル資料が有効に活用されることでしょう。しかし今はまだ十分な環境が整っているとはいえ、ただひたすらにデジタル資料を収集・保存している段階です。今後の美術館の運営方針や予算を踏まえつつ、一般の方々の要望を満たせるものをいかに提供していけるかが目下の課題です。

尾形泰三(おがた たいぞう 情報研究補佐員)

アーティスト・ワークショップ
ミニチュア・ムシワールド
～虫からみた世界をつくろう～

講師：大平實(『アーティスト・ファイル2009』出品作家)
2009年3月8日(日) 13:30-16:30
国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

山や砂漠で拾った木片、廃材などを素材に彫刻作品を手掛ける大平實さんを講師に迎えたワークショップには、小学生18人が参加しました。従来の機能を失い、廃品として捨てられてしまうものに目を向けて欲しいという趣旨から、参加者は事前に「虫の生活

空間」を作るための素材を家で探し、当日持参しました。はじめに大平さんと一緒に『アーティスト・ファイル2009』展で作品をじっくり鑑賞したら、制作に取り掛かります。お菓子の入っていた箱、使い終わった生活用品、商品の包装紙・・・そんな廃品も作品を作るための大切な素材です。2時間ほどかけて出来上がったのは、卵の入っていたパッケージで作られたカラフルな住処、いくつもの箱をつなぎあわせた長屋風の住まい、三角屋根の家など力作ぞろい。参加者は一人ずつ工夫した点などを発表しました。ビニール袋が花に、ラップの芯は大砲に、CDは乗り物のタイヤに変身し、本来ならゴミとして捨てられてしまう廃品は、子どもたちの手によって世界に一つだけの作品として生まれ変わりました。(TA)



大平實氏

アーティスト・ワークショップ
石から生み出すいろいろなカタチ

講師：村井進吾(『アーティスト・ファイル2009』出品作家)
2009年4月5日(日) 13:30-17:00
国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

黒御影石の作品を制作している彫刻家 村井進吾さんがワークショップの素材として選んだのは、やはり「石」でした。材料として用意されたのは、黒御影石の薄い板と、村井さんの作品制作の過程で出た何百もの石片。9歳から50代までの18人の参加者たちは、それら石の端材を瞬間接着剤で貼り合わせて、思い思いの立

体作品を作ります。でも、石はなかなか思い通りになりません。想定した形に割れなかったり、バランスが取れなかったり…。硬く、重く、長年扱ってきた村井さんにとっても手強い相手である石。初めて石に取り組む人にはかなりの難敵です。それでも参加者たちは、村井さんから熱心なアドバイスを受けながら、石と真剣に向き合い、石の断片から生まれてくる様々な形を自分の作品へと組み上げていきました。そして、重厚な石の存在感と参加者の個性が融合したすばらしい作品がいくつも生み出されました。「石に夢中になった。」「難しかったけど楽しかった。」「石と向き合い、心の勉強にもなった。」ワークショップを終えた参加者の感想からは、石との対峙を通じて、石の魅力と造形の喜びを知った実感が伝わってきました。(YN)



村井進吾氏

