

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

NO. 15
JUL.
2010

国立新美術館 ニュース



エミール・ベルナル《愛の森のマドレーヌ(画家の妹)》1888年 オルセー美術館
Emile Bernard, *Madeleine in the Bois d'Amour or Portrait of my Sister*, 1888, Musée d'Orsay
©RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF

「ポスト印象派」―1880～90年代の多彩なるフランス絵画

三浦 篤

「後期印象派」から「ポスト印象派」へ

日本では西洋美術全集などで、1880～90年代のフランス絵画に対して「後期印象派」という言葉を用いてきた長い歴史がある。この場合、「後期印象派」として扱われるのは主にポール・セザンヌ、ポール・ゴーギャン、フィンセント・ファン・ゴッホ、ジョルジュ・スーラといった画家たちだが、彼らは別に印象派の「前期」に対して「後期」に当たるというわけではまったくない。原語のPost-Impressionistという言葉は、1910年に批評家ロジャー・フライの主導の下にロンドンのグラフトン・ギャラリーで開催された展覧会「マネとポスト印象派」Manet and the Post-Impressionistsに由来し、印象派を踏まえたそれ以後の多様な絵画傾向を表す言葉として広まっていったのだが、それを日本では「後期印象派」という歴史的な誤訳として定着させたのである。Post-Impressionistは正確には「印象派以後の画家」を意味し、無理に訳せば「後印象派」(実際そういう訳もかつてあった)と言えなくもないが、日本語としては落ち着きが悪い。この展覧会を機に「後期印象派」の使用を止めて、「ポスト印象派」という訳語へ全面的に転換すべきであろう。

誤解を避けるために付け加えておけば、私は何も「後期印象派」の名を流通させたこと自体が間違いであったと、今さら主張したいわけではない。誤訳とはいえ「後期印象派」という名称が長らく使用されたことは、既に近代日本の「西洋美術史」観に組み込まれた事実であり、今後はその事実がわが国へ与えた波及効果を歴史的に検証することが重要なのである(つまり「後期印象派」はこれから括弧付きでしか使えないことになる)。したがって、印象派に反応した1880～90年代のフランス絵画そのものを指し示すときには、今後はぜひとも「ポスト印象派」の呼称を使っていただきたい。まずは、日本固有の訳語の修正というローカルな問題について述べたが、それでは本家本元の状況はどうなのであるか。

「ポスト印象派」の意味の広がり

欧米においては、印象派 Impressionist と比べたとき、ポスト印象派 Post-Impressionist という言葉の意味する範囲に関して相当の揺れ幅がある。印象派という呼称が19世紀当時の美術批評から生まれ、そのまま定着していったのに対し、ポスト印象派という用語は1910年まで存在せず、後世に作られた歴史的な概念だという、言葉の成り立ちの根本的な違いがその要因であろう。その結果、「印象派」よりも「ポスト印象派」の方が、使用者によって包含する範囲が大きく異なるのである。実際、既に述べた1910年の「マネとポスト印象派展」では印象派の作品を排除し、エドゥアール・マネ、セザンヌ、ゴーギャン、スーラ、モーリス・ドニ、アンリ・マティスらの作品が並べられた。ロジャー・フライは、印象派における自然の感覚的な受容と再現に対して、印象派以後の画家たちにおける内的なもの表現、造形的な構築性を強調し、マネからピカソまでその系譜を大きくつないでみせた。それに対して、『印象派の歴史』で有名な美術史家ジョン・リウォルドは、『ポスト印象派―ファン・ゴッホからゴーギャンまで』(1956年)において、時期を限定した狭義のポスト印象派の見方を示した。すなわち、ゴッホがパリに來た年でもある、最後の第8回印象派展が開かれた1886年から、ゴーギャンが最初のタヒチ滞在から帰国した1893年までの8年間のみを対象とし、ゴッホ、ゴーギャンを中心にスーラ、オディロン・ルドン、ボン＝タヴェン派、象徴主義者たちなど、当時の多様な傾向やグループが緊密に交錯する様子を記述したのである。ここでは「ポスト印象派」は1880年代後半から1890年代初めまでの短い期間に集中的に表れた美術現象として捉えられている。

このように時代を狭く区切るタイプの研究は他にもあるが、逆に1979～80年にロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで開催された展覧会「ポスト印象派―ヨーロッパ絵画の反主流」のように時代的、地理的な範囲を拡大し、1880年代から1910年頃まで

のヨーロッパ絵画(フランス、ベルギー、オランダ、ドイツ、スイス、ノルウェー、イギリス、アイルランド、イタリア)を取り上げ、印象派以後の流れの総体を検証する企画も出現した。この場合、1910年の「マネとポスト印象派展」と異なるのは、フランス以外に地域を広げたということに加えて、1880年代以降の印象派画家たちの活動も含めている点である。ここで「ポスト印象派」という言葉は、アカデミズム絵画を除く1880年代から20世紀初頭におけるあらゆる絵画動向を指し示す包括的な概念と化したことになる。本年東京で開催された「ポスト印象派」展の総監修を務めたオルセー美術館館長ギ・コジュヴァル氏もまた、かつて1986年に出版した著作を『ポスト印象派の時代』と命名し、印象派も含めたこの時代の絵画の流派、動向の全体像を、フランスを中心にヨーロッパ各国への伝播も含めて提示しようと目論んでいる。その構想の延長線上に、オルセー美術館のコレクションで構成された2010年の東京展もまた、「ポスト印象派」を幅広い視野で捉えようとする現在の方向性に則っていると見なすことができよう。

それでは、美学、主題、様式、展示形式のすべてにおいて新しい一歩を踏み出した印象派絵画を知った後で、多様な仕方ですれに対応しようとした「ポスト印象派」とは、具体的にいかなる画家たちなのであろうか。

印象派以後の絵画傾向：科学と古典、総合と象徴、内面と装飾

曲がりなりにもグループと呼べる印象派とは違って、「ポスト印象派」はまとまった集団を形成していたわけではない。そこには印象派に対する後続世代のさまざまな態度決定の在り方が見られ、印象派をさらに展開し、乗り越えようとしたり、反発し、別の方向に進んだりする画家たちの顔ぶれが並ぶ。少なくともそこに共通するのは、外界の現実を経験的、感覚的に再現しようとする印象派の写実主義、視覚至上主義に満足しないという点であるが、彼らはさらにいくつかのタイプに分

かれる。

例えば、スーラ、ポール・シニャックなど新印象派の画家たちは必ずしも印象派を否定するわけではなく、不徹底な印象派を継承しつつ乗り越えようとする。すなわち、印象派の色彩表現や筆触分割をより科学的で理論的な分割主義や点描技法へと発展させ、光の反射と色彩の関係に厳密さ、正確さを持ち込もうとするのである。彼らの主たる発表の場は1884年に創設されたアンデパンダン展であった。この新印象主義に共鳴して自らの様式を転換したのが印象派のピサロであることから分かるように、1880年前後の時期には印象派自体が行き詰まりを感じ、グループ解体に向かっていたのである。確かに、もっとも純粋な印象派というべきクロード・モネは、その美学を突き詰めて1890年代から連作の試みに入っていくのだが、新印象主義に一時帰依したピサロとは別に目立つのは、古典回帰の傾向である。

モネと並んで印象派の代表画家と見なされるオーギュスト・ルノワールですら、1880年代になると人物表現と筆触分割との齟齬から深刻な袋小路に陥り、ラファエロやアングルを参照することで明確な輪郭線と堅固な人体把握を取り戻していた。ピサロを通じて印象派様式に接したセザンヌはと言えば、早々に南仏の故郷エクスに引き籠もり、独自の造形的探求に専心する。それは、ブッサンのような古典絵画と印象主義を止揚する試みで、「印象派の世界から、美術館の作品のように堅固で永続的なものを創り出すこと」を目指した。さらに、新印象派の中心画家であるスーラもまた大画面の人物画には伝統的な構図を用いていることを考えると、1880年代以降、視覚現象の再現に埋没した印象主義への反動とも言える形で、とりわけ形態表現と画面構成において古典的な秩序の復活が一つの特徴として表れてくるように思われる。

印象派にもっと批判的な立場の画家たちもいる。「ポスト印象派」の問題を考えると1886年は重要な年なのだが、その年の第8回印象派展は実質的にポスト印象派展と形容できるような内容であった。カミーユ・ピサロとエドガー・ドガは参加したものの、モネとルノワールとアルフレッド・シスレーの姿は見えず、スーラの大作《グランドジャッド島の日曜日の午後》(シカゴ美術研究所)が展示され、ゴーギャンとルドンも出品していたという展

覧会である。むしろ印象派の解体とポスト印象派の台頭を示すものと見なされるのは決して不思議ではない。その中で、ゴーギャンとルドンは印象派に反発する姿勢がもっともはっきりしていた。彼らは外界、現実、印象ではなく内面、理念、思想を、要するに眼に見えるものではなく眼に見えないものを積極的に表現しようとしたのである。

ピサロに誘われて計5回も印象派に出品したゴーギャンだが、「自分たちの眼の周囲ばかり」探し回る印象派に飽きたらず、象徴的な理念や思想を装飾的な色面構成の中に大胆に織り込む総合主義の絵画をブルターニュで確立した。ゴーギャンの試みはエミール・ベルナルやシャルル・ラヴァルとともにポン＝タヴェン派を形成するきっかけとなり、パリで万国博覧会が開かれた1889年に、彼らはカフェ・ヴォルピニで「印象主義および総合主義の展覧会」を催した。一方、ルドンもまた「天井の低い」印象派を明確に否定し、魂の神秘や幻視の世界を表現する象徴主義的な絵画を押し進めていた。文学とも連動するこうした象徴主義の精神風土は、ルドンのみならずギュスターヴ・モローやピエール・ピュヴィ・ド・シャヴァンヌの作品にも表れている。このように、1880年代後半には印象派に不満を抱き、そこから一線を画す芸術家たちが独自の絵画世界を一斉に開花させつつあったのである。ただし、1886年にパリにきたゴッホの場合は、むしろ印象派の色彩表現を生かしつつ、私的な情念や象徴的意味を込めた画面を独特の力強くうねるような筆致で作り上げることになる。印象派以後の絵画の表現主義的な方向をもっともよく体現する画家と言える。

「ポスト印象派」第2世代へ

さて、仮にセザンヌ、ゴーギャン、ゴッホ、スーラ、ルドンを「ポスト印象派」の第1世代と見なすならば、その影響下に自らの芸術形成を行った第2世代を代表するのがナビ派の画家たちということになるだろう。批評家アルベール・オーリエは、1891年の「絵画における象徴主義—ポール・ゴーギャン」と題する記事の中で、芸術作品の新しい条件は「理念的、象徴的、総合的、主観的、装飾的」であると宣言しているが、これはゴーギャンのみならず、同じ1891年に第1回展を組織し、1890年代に活躍したナビ派にも当てはまる

特徴にほかならない。ポン＝タヴェンでゴーギャンから直接教えを受けたポール・セリュジエを始め、ドニ、ポール・ランソン、ケル＝グザヴィエ・ルーセル、エドゥアルド・ヴェイヤール、ピエール・ボナール、フェリックス・ヴァロットンらから成るこのグループは、前世代の画家たちからさまざまな教えを受け継いでいる。

ナビ派はゴーギャンの総合主義はもとより、セザンヌの古典的な造形性(1895年にアンブローズ・ヴォラールの画廊で最初の個展)、ルドンの象徴主義などに敬意を表し、絵画における自然主義や現実模倣を拒否して、好んで装飾性と抽象化を志向した。他方、私的で親密な内面性の表出に執着しながら、カトリシズムや神秘主義とも踵を接していた。ドニが1900年に制作した集団肖像画《セザンヌ礼讃》(オルセー美術館)は、ナビ派のメンバーが画商ヴォラールの店でルドンと会っている場面を表したもののだが、画面中央に見えるのはセザンヌの静物画で、これはかつてゴーギャンが愛蔵していた作品であった。ポスト印象派の世代間の芸術上のつながりがよく分かる記念碑的な作品と言える。なお、世紀末から20世紀になると、ナビ派以外にもアンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレックの辛辣な人物表現やルソーの特異な幻想世界が出現するとともに、さらにはフォーヴィスム、キュビスム、抽象絵画へと、自然模倣から離脱した絵画のラディカルな造形実験が果てなく続いていく。ただし、そこまで来ると「ポスト印象派」以後の問題になるであろう。

以上のように、西洋近代絵画史においては「ポスト印象派」に定まった明確な実体はなく、後世になって作られた歴史の見方があるに過ぎない。しかしながら、その定義はともあれ、印象派が切り開いた絵画革新の道を継承しつつもそれに不満を抱き、新しい方向に展開した一群の画家たちがいて、多彩な輝きを持つ作品を生み出したことに疑いはない。今回の展覧会で実際にそうした作品を目の前にして、絵画史の重要な一時代を追体験できる機会が持てるのは、まことに幸運なことだと言わねばならない。

(みうら あつし 東京大学総合文化研究科教授)

マン・レイ展：無頓着、しかし無関心ではなく

ジョン・ジェイコブ

福のり子

「マン・レイ展を企画しないか？」ニューヨークに在住の、アート・コンサルタントをしている友人から電話があった。2002年、春のことである。

マン・レイはアメリカ生まれの芸術家だが、パリに長く住み、1976年にそこで亡くなった。デュシャン、ピカソ、ジャコメッティなど多くの芸術家と親交を持ち、彼らはこぞってマン・レイのカメラの前に座った。被写体となったのは美術家だけではない。コクトーやツァラ、ヘミングウェイなど文壇で活躍する人々、そしてサティやストラヴィンスキーなどの音楽家、大富豪のコレクター、エドワード・ジェームス(マグリットが肖像画を描いている)、ピカソなど当時の新進アーティストたちのパトロン、ガートルード・スタイン、そしてルーマニア大公妃で小説家でもあったマルト・ビベスコなども含んでいる。こういった肖像写真は、さながら当時のヨーロッパの「紳士淑女録」だ。マン・レイはまた、ファッション写真も多く撮り、『ヴォーグ』や『ハーバース・バザー』などの有名誌に掲載されて一世を風靡した。だから、多くの人たちはマン・レイを写真家だと思っている。しかし彼は絵画、彫刻、実験映画など多種多様の作品を残したマルチ・アーティストである。

電話をしてきたアート・コンサルタントの友人に、「どんな作品が、どこに、何点くらいあるの？」と尋ねた。「マン・レイ財団に、数百点ある。」

欧米では、芸術家たちの死後、作品や著作権を守る為に非営利財団が作られることが多い。マン・レイも死後、妻、ジュリエットによって財団が設立され、妻の死後は彼女の弟達が引き継いでいる。その弟の一人がニューヨーク郊外で自動車修理工場を営んでおり、マン・レイ財団は現在その工場内にあるという。

「ニューヨークの郊外なら近いし、みにいってもいいけれど…」この著名な芸術家の展覧会を企画しないかという誘いに、私たちが即答しなかった理由はふたつある。

ひとつ目は、「マン・レイはもう研究し、紹介されつくしている」という思いだ。アメリカ

にもそしてフランスにも、「私こそがマン・レイの専門家」と唱える人たちがたくさんいる。私たちは、これまでに多くの写真展のキュレーションを手がけてきた。しかし、マン・レイの専門家ではない。そんな私たちに、この作家の作品に対する新たな解釈や発見を含んだ展覧会を構築できるのだろうか？それに、自らの人生をマン・レイに捧げた多くの「専門家」たちからの様々な介入の心配もある。

ふたつ目の危惧は、大量の偽物が出回っているという噂である。「贋作問題」で裁判も行われている。事実、15年ほど前に、マン・レイのネガを何百枚も持っているという人に出会ったことがある。その人が持っているネガから作った「限定品」を、そのときにプレゼントされた。「なぜ、ネガを持っているのか？そこからあらたな品々を作成してもいいのか？」と、疑問に思った経験がある。こういう「危ない」アーティストの展覧会を企画することにためらいがあったのだ。

しかし、欧米では、通称「アーティスト財団」と呼ばれる財団が、どのように形成されるのかを知っている私たちは(ジョン・ジェイコブはそういった財団のひとつのディレクターである)、作品が「マン・レイ財団」にあるならば、「危険度」は低いと判断した。このような財団のコレクションは、通常、作家の死後に遺産として相続されたものであるから、「本物」である確率がきわめて高いからだ。

暑い夏の日、ニューヨークから電車で1時間ほどにある、マン・レイ財団にでかけることにした。財団がおかれている自動車修理工場では、マン・レイの妻であるジュリエットの弟(エリック・ブラウナー)、そして彼女の



エリック・ブラウナー氏、財団にある金庫内にて

姪や甥にあたる人たちが待っていた。工場の一歩奥にある、さほど広くない薄暗い事務所に通された。そこには時代がかった手回し式の大金庫があり、作品はその中にあるという。この自動車工場の持ち主であるエリックが、よく知られた図像の写真作品やリトグラフを金庫から出してみせてくれた。

その日から4年経っても、まだ調査は続いていた。金庫の中だけではなく、それ以外にも、そして財団の人たちでさえ全部で何点あるのか把握していないほど、たくさんの作品があったのだ。「次回の調査で、もう終わりだろう」と何度思ったことか。それでも、行く度に様々な発見があった。調査がほぼ完了したと思ったとき、金庫と壁の間から、茶色い紙に包まれた、長さ1メートル以上もある油絵がみつかったこともある。

これまでにまったく知られていない作品もみつかった。そのなかでも特筆すべき作品は、マン・レイが開発した「色彩定着技法」によるカラー・ポジフィルムである。

ロサンジェルス時代、写真の仕事から身を引くようになっていたマン・レイは、1944年の『ハーバース・バザー』との仕事を最後に、著名人たちを撮影することをやめてしまう。その後、パリに移住してから写真の仕事はすべて断り続け、レイヨグラフのみを例外に、写真作品がグループ展で展示されることも拒んだほどだ。これは、写真家としてのマン・レイがあまりにも有名になり、画家あるいは芸術家としてなかなか認められなかったからである。しかし、そういった時期にも拘らず、彼は写真における試行錯誤は続けていた。しかも、これまでにほとんど知られていない、カラー写真も撮っていたのだ。

カラー・ポジフィルムからプリントを作成するとき、色が沈んでしまい、思ったような色調が出ないことに気づいたマン・レイは、実験を重ねた結果、真の色価を保つ方法を発見した。それが、「色彩定着技法」によるカラー・ポジフィルムだ。この発見により多少の稼ぎを期待して、彼は数カ国のフィルム製造会社にこの技法で制作した写真をみせてい

る。しかし、「やろうと思えば誰にでもできる技法だ。特許をとることは難しい」と拒否されてしまったのである。

財団での調査で、マン・レイがこのとき制作して、フィルム製造会社へ送ったと思われる14点の作品からなるポートフォリオが発見されたのだ。これらの作品は、肌の色味の正確さや、色彩の豊かさをみせるために、自らが描いた絵画の前でモデルたちを座らせて撮影されている。その時から50年以上も経ってなお、色彩は褪せることなく、見事な輝きを保っている。

調査を終えたとき、私たちが数えた財団のコレクションは、約4千点あった。その中から、今回の展覧会のために400点程を選んだ。いわゆる名作と呼ばれるものだけでなく、マン・レイの制作プロセスを垣間見、そして「私は謎だ」と自称したこのアーティストの頭の中を覗くことができるような作品だ。

「創造することは神の業であり、再現することは人間の業である。」こう語ったマン・レイにとって重要だったのは、モノとしての作品ではなく、むしろその背景にあるアイディア、思想であった。だからこそ、彼のオブジェの多くは組み立てられ、写真に撮られ、ときとして作家自身の手で破壊されたのだ。芸術作品の背景にある思想とは、記録の中に残すことが可能なもので、それは大量に複製することができる。なによりも、複製することで、より多くの人々にその「思想」を行き渡らせることができる。いわゆる「オリジナルなきオリジナルティー」である。このような考えは、マン・レイが20世紀美術に寄与した主たる功績のひとつといえるだろう。

作品のオリジナルティーに関するこのような考えが、最も明確にわかる例として《破壊されるべきオブジェ》が挙げられる。これは、メトロノームの振り子に、リー・ミラーの写真から切り抜かれた目が付けられた作品だ。マン・レイによると、この作品の先駆となるものは1923年に作成された。彼はこれを《破壊のオブジェ》と名付け、1932年に発行されたシュルレアリストたちの雑誌『This Quarter』上で発表している。作品はドローイングで描かれ、そこには以下の「指示書」がつけられた。「愛していたのにもう会えない人の写真から、目を切り抜く。それをメトロノームの振り子に取り付け、好みのテンポに

なるように重りを調整する。忍耐の限度までそれを鳴らし続ける。金槌で狙いを定め、一撃でそれを破壊する。」

1933年、パリの画廊で初めてこの作品を展示したとき、マン・レイは《目—メトロノーム》というタイトルを付けている。彼の言葉によると、一作目の《破壊されるべきオブジェ》は彼自身の手で破壊され、さらに、1933年に作られた最初のレプリカは、彼がパリからロサンゼルスに移るときに紛失したらしい。そのために、1945年にニューヨークの画廊で展覧会が開催されたとき、マン・レイは再びレプリカを作成した。このとき彼は作品のタイトルを《紛失したオブジェ》としたが、この展覧会のカタログには、誤った綴りで印刷されてしまった。Lost(紛失した)が、Last(最後の)となってしまったのである。しかしマン・レイはそのミスをすぐさまに受け入れ、タイトルを《最後のオブジェ》と変更している。1957年、パリで開催された『ダダ展』にこれを出品したとき、学生達が会場から持ち出し、銃で撃ち抜くという事件が起きた。それに応えたマン・レイは、同様の作品を100個作り、タイトルを《破壊できないオブジェ》に変更。1970年、さらに彼は同様の作品を70個作り、《不滅のモチーフ》というタイトルを付ける。このときマン・レイは、メトロノームの振り子に、リー・ミラーの目ではなく、振り子の揺れに伴って瞬きする目を取り付けた。彼は亡くなる2年前の1974年にも、レプリカを100個作成している。タイトルは、《破壊するな》だ。

作品がもつ「オリジナルティーの問題」に対するマン・レイの複雑な思いは、《破壊されるべきオブジェ》に顕著にみとれる。彼は、時を刻み続けるメトロノームと目のモチーフを用いて、「概念」としての作品の永遠性を主張し続けたのである。同時に、この作品はマン・レイが求めた、作者と作品と鑑賞者の関係性を比喩的に物語っている。マン・レイによれば、第一作目の《破壊されるべきオブジェ》に付けられた目は、「鑑賞者の目」だと言う。作品をただみつめるだけの、もの言わぬ鑑賞者の目を、彼は破壊したのだ。しかし彼のこの行動は鑑賞者に向けられた「暴力」というよりは、鑑賞者からなんらかの反応を誘発するためのパフォーマンスととらえるべきだろう。マン・レイに従って、私たちがまたアートや創造に対する既成概念を破壊しよ

うと、誘っているのだ。マン・レイの死後もなお《破壊されるべきオブジェ》は、作品に対するリアクションだけではなく、それをみる鑑賞者が、自らに対してもリアクションすることも求め続ける「不滅のモチーフ」なのである。

ニューヨークのアート・コンサルタントから電話があってから8年目、ヨーロッパ6カ国の美術館を回って、ようやくこの展覧会が日本にもやってくる。本展のタイトルである、『無頓着、しかし無関心ではなく』はマン・レイ作品のタイトルであり、その後、ジュリエットによって墓碑銘に刻まれた言葉でもある。マン・レイは、知性とユーモアとアイ



Man Ray, *Unconcerned but Not Indifferent*, 1970, Pen and pencil on paper

ロニーで、芸術にまつわる様々な既成概念を破壊しようとしたダダイストだ。事物の関連性や関係性を看破し、断絶させ、衝突させ、あらたな「関係性」を創造した魔術師である。制作時だけではなく、《破壊されるべきオブジェ》の例からもわかるように、制作後も「関係性」への彼の関心は続く。

本展覧会に展示される作品のひとつに、《回転扉》がある。入ったと思ったら出てしまい、出たと思ったら入ってしまう回転扉のごとく、鑑賞者には是非、マン・レイの頭の中をぐるぐる廻ってもらいたい。「創造は芸術家の専売特許ではなく、それをみる人々も積極的な役割を担うことを望んでいた」¹ マン・レイに、「回転扉」の中の鑑賞者たちはどのように応えるのか？ 作品と自らの間にどのような関係性を創造していくのか？ 本展の企画者として、それをみるのを楽しみにしている。

(ジョン・ジェイコブ インゲ・モラス財団ディレクター、本展監修者)
(ふくのりこ 京都造形芸術大学教授、本展監修者)

1 『祝祭都市ニューヨーク』田野勲著、彩流社出版、232頁

図書館司書の仕事についてご存知の方は、どのくらいいらっしゃるでしょうか。「アートライブラリーで司書をしています」と言うと、一体どんなことをしているのかと説明を求められることが多々あります。図書館司書は、カウンター業務以外の目に見えないところでも、ライブラリー運営のために資料の収集など実に様々な活動をしています。今回の「書架のあいだから」では、国立新美術館のアートライブラリー(Fig.1)業務がどのようになっているのか、普段の業務内容を通してその一端を紹介しつつ、今後のアートライブラリーの可能性についても触れてみたいと思います。



Fig.1
アートライブラリーの様子

現在のアートライブラリーが所蔵する展覧会カタログのほとんどは、全国の美術館、博物館、画廊、その他の機関および個人の方々からのご寄贈によるものです。私は、主に寄贈資料にまつわる様々な業務に携わっています。昨年度の寄贈資料は、図書が2,804冊、展覧会カタログが9,110冊¹でした。つまり、月約1,000冊もの資料がOPACに登録され、バーコードラベルや請求記号ラベルを貼るといった特別な作業を経て、館内3階にあるアートライブラリーの書架に並んでいる計算になります。2007年1月の開館当初およそ3万冊だった展覧会カタログは、昨年12月について6万冊を越え、単館の所蔵数では国内一となりました。また、閲覧者数は国立美術館のうちで最も多く、年間38,591人²、累計約32万8千人の方々にご利用されています。

寄贈資料担当の一日は、机の上に届いた郵便物の山(Fig.2)の仕分け作業から始まります。資料は毎日郵便物とともに届きます。まずは、それが寄贈資料なのか、それとも購入資料なのかを確認します。その中で寄贈資料を図書／雑誌／展覧会カタログ／年報・紀要と種類ごとに分類します。そして、どのような資料がどこから届いたのか、記録をとっ

て全体像を把握していきます。そうやってチェックを受けた資料が、それぞれの担当者手に渡り、最終的にはライブラリーへ並べられます。また、寄贈者からの問い合わせに対応したり、寄贈依頼をする際は必要な書類を作成し、それに伴う配送手続き等を手配するのも私の仕事です。



Fig.2
机の上に届いた郵便物の山の光景

昨年度は、より一層の資料の充実を図るため、各機関へ年報・紀要の寄贈を依頼しました。現在、順調に受け入れ作業が行なわれています。年報からは、個々の施設の展覧会、新規収蔵品や作品購入費用、図書受け入れ、購入などの情報が入手でき、紀要からは個々の収蔵作品等に関する最新の研究が分かります。それはインターネット上では知りえない詳細で充実した内容で、調査研究には欠かせない資料です。また、一般の方が手にする機会が少なく、公開また網羅的に所蔵している機関も稀なため貴重なものです。当館では展覧会情報を得る情報源として、紙媒体では所蔵数が国内一である展覧会カタログに加えて年報・紀要を備え、ウェブ上では展覧会情報検索サイトであるアート commons を情報検索の基盤とするなど、充実した情報提供の土壌を整えています。アート commons は、平成21年度において、新たに1,818件の展覧会情報(791の美術館・美術団体・画廊)を加えました³。アート commons 自体も日々情報量を増やしており、もちろん、アート commons で検索した展覧会のカタログやそれに関連する研究論文等を当館ライブラリーで実際に手に取ることが可能です。さらに、まだ構想段階ですが、国立美術館本部が進めるアート commons 上の展覧会情報と国立4美術館の所蔵作品情報、国立新美術館と東京国立近代美術館の所蔵図書資料情報を横断的に検索出来るようなデータベースの作成が検討されています。実現すれば、国内で例を見ない展覧会に特化した情報検索システムとなるでしょう。

また、年報・紀要は別館にある予約制の特別資料閲覧コーナーにて閲覧可能です。こちらでは、国立新美術館所蔵資料のうち、別館の閉架書庫で保管している資料を公開しています。閲覧出来る主な資料は、ご紹介してきた年報・紀要を始め、美術館・博物館のニュースレター、1969年以前に国内で刊行された展覧会・画廊のカタログ、廃刊した日本の美術雑誌、傷みがひどく取り扱いに注意を要する資料、マイクロ資料などです。その中でも注目すべき所蔵資料は、安齊重男氏のドキュメント写真です。アート・ドキュメンタリストである安齊氏は1970年から今日までアーティストの作品やその素顔、また展示に関わる現場を被写体にしてきました。開館当初より、資料室ではそれらの写真についてのデータベース公開へ向けて準備が進められ、今年度、いよいよ写真が特別資料閲覧コーナーにて公開される予定です。それによって、展覧会カタログ、年報や紀要、アート commons から得られる情報に加え、さらに安齊氏の写真から、当時の展覧会を取り巻くアーティストの息遣いを追体験することが出来ます。つまり、アートライブラリーは、総合的に情報を収集しながら、多角的に美術を楽しむ体感できる空間となることでしょう。

アートライブラリーは、開館以来既に多くの方々にご利用いただいています。別館の特別資料閲覧コーナーも、開室日が限定公開ながら少しずつ利用者を増やしています。これからも、国立の機関として国内随一の充実したアートセンターとなるべく、美術を取り巻くさらなる多角的情報提供へ向けて、閲覧者に満足いただける資料室となるよう積極的に資料拡充とその公開に取り組んでいきます。こうした取り組みに携わって早2年経ちますが、今では業務の一端を担っていることに喜びを感じ、また、表面的には分かりにくくとも資料室がその実現へ向けて日々変貌していることを実感しています。

窪内美緒(くぼうち みお 研究補佐員)

1 「平成21年度 国立新美術館 活動報告」、国立新美術館、2010年、52頁
2 同上、53頁
3 同上、54頁

森から始まるリレートーク

—暮らし、環境、デザイン、そしてアートと「木」

2010年5月21日(金)、22日(土)、23日(日)

国立新美術館 講堂

主催：国立新美術館、株式会社ミネルバ、株式会社日本設計

協賛：東京ガス株式会社、東京電力株式会社、朝日ウッドテック株式会社、新木場振興株式会社、株式会社長谷川萬治商店

協力：株式会社ガレーラ、ソシオミューゼ・デザイン株式会社

プログラム① 「木」のちから、森から生まれる空間

5月21日(金) 18:00-19:30

講演：隈研吾(建築家/東京大学教授)

対談：隈研吾、宮本茂紀(モデレーター)〈司会：田中裕人(エリアデザイナー、文筆家/多摩川アートラインプロジェクト事務局長)〉

プログラム② 「木」をめぐるデザインと産業

5月22日(土) 13:00-16:30

講演：喜多俊之(プロダクトデザイナー/大阪芸術大学教授)

島崎信(北欧デザイン研究家、デザイナー/武蔵野美術大学名誉教授)

速水亨(速水林業代表、(社)日本林業経営者協会会長)

パネルディスカッション：喜多俊之、島崎信、速水亨、宮本茂紀
〈モデレーター：田中裕人〉

プログラム③ 「木」の恵み、森から生まれるアート

5月23日(日) 13:00-16:30

講演：國安孝昌(美術作家/筑波大学大学院准教授)

窪寺茂(建築装飾技術史、文化財修復(建造物)/文化財建造物保存技術協会 技術・研修センター長代理)

槇島みどり(植物生態学、景観デザイナー/目白大学教授、東京農業大学客員教授)

パネルディスカッション：國安孝昌、窪寺茂、槇島みどり、宮本茂紀
〈モデレーター：田中裕人〉

木製家具、木造建築、木彫作品など、私たちの生活の様々な場面で目にする木。木は人の暮らし、産業、文化、そして未来と切り離せない存在であると言えます。そんな「木」をテーマに掲げ、森と人との関わりについて、建築やデザイン、アートなど多方面から見つめ直そうという趣旨のもと、3日間のリレートークが開催されました。

会場前に木の椅子「BOSCO」175脚が並べられ、木の香りが微かに漂う中、初日に登壇した隈研吾氏は、江戸時代まで日本の都市文化のOS(オペレーティングシステム)であった木を、コンクリート一辺倒となってしまう現代の建築に取り入れ、日本の建築のOSを再び木に戻していきたいと語りました。身近な製品のデザインと木材の供給に関わる講演者が顔を揃えた2日目は、材としての木が持つ美質が再評価されるとともに、危機的状況にある日本の森林資源と木材流通の将来について、行政面にまで及ぶ議論が交わされました。最終日となる3日目は、木を用いて次の時代の美術表現を探索する作家、文化財を通じて古来の木と触れ合ってきた技術者、人間の感性に対する植物の効能に関心を向ける研究者が登壇、互いに影響し合ってきた木と文化の関係、そして木の多岐に渡る可能性が提示されました。

リレートークの聴衆は3日間で延べ600人以上。木と対峙し続けてきた講演者が語る木や森の物語はそれぞれに情熱と創見に富み、聴衆に新しい見地をもたらしました。一つの小さな種から、何十年、何百年をかけて巨木そり立つ森が生まれるように、ここで見出された木に対する新たな観点が、木と人がより豊かな付き合い方をする未来を築き上げていく礎となるといい。森から始まったリレートークは、そんな将来への期待感とともに、3日間の日程を終えました。



5月22日プログラム②の様子(左から喜多氏、島崎氏、速水氏、宮本氏)



モデレーターの宮本茂紀氏が長年にわたって同一のデザインで製作してきた木の椅子「BOSCO(ボスコ)」は、異なる樹種、部位から作られ、全部で200種類に及ぶ椅子一脚一脚が違った木の表情を見せます。今回のリレートーク開催にあわせて、この「森」を意味する名を持つ椅子「BOSCO」175脚を講堂前ロビーに陳列、公開しました。

公開日時：5月21日(金) 16:00-20:00、22日(土) 12:00-17:30、23日(日) 12:00-17:30

入場者数：788人(3日間延べ人数)

【読売書法展の創設】

古典・伝統の書を継承し、書的发展・向上を図るため、1984年に始まった読売書法展は国内最大規模の公募展に成長しました。今年で27回目を迎えます。

読売書法展は、厳格な1人1点出品主義の公募展としてスタート。創設期には東京展、関西展、九州展の3会場で始まった展覧会も、その後、中部展、中国展、四国展、東北展とすそ野を広げ、2005年の第22回展からは、待望の北海道展が独立、全国8地区での開催となりました。

2009年の26回展の応募数は、漢字・かな・篆刻(てんこく)・調和体の4部門計で約2万9千点。創設時の約1万3千点から2倍以上に増えています。当初は、漢字・かな・篆刻の3部門でしたが、1995年の第12回展で漢字・かな混じり書きの「調和体」部門が加わりました。それ以来、「読める書」である「調和体」の出品に力を入れ、ここ数年は出品作品の約2割が「調和体」で占められるようになりました。そのため、書法展の会場は普段書道に縁がない一般の愛好家も親しみやすい雰囲気になっています。毎年、約10万人の人々が展覧会場に足を運んでいます。



第26回展(昨年)の会場風景

【海外展】

読売書法会は同時に、欧米を巡回した「日本書法巨匠展」(1984～85年)をはじめ、中国でも開催した創立10周年の「西川寧展」(93年)、「日中書法名品展」(98年)など、古典・伝統の書に関する展覧会を海外でも開催してきました。

【本格の書】

読売書法会の理想は、古典を軸とした「本格の書」を極めること。「書道の展覧会は、読めないから嫌いだ」という声があります。しかし、「読める」「読めない」と言っても、読売書法展の「読めない」と、前衛性の強い書展の「読めない」とでは、意味合いが異なります。前衛書・現代書は、「非読性(ひどくせい)」を重視して、文字を読めないところまでも崩して書くのが作法ですから、もとより読めるわけがありません。

一方、読売書法展は古典・伝統を学んだ上に書作品を創造することを基本としています。漢詩であれ、和歌であれ、元の題材を知っていれば「読める」のです。「金文(きんぶん=古代文字)」のように現在の文字とかけ離れた形であっても、読売書法会の書家はその形を勝手に変えてしまうことはありません。基礎を勉強している人は読みこなしてまいります。「読めない」のは「知らないから」とも言えるのです。

【すそ野の拡大】

とはいえ、書を勉強し始めたばかりの人や一般の来訪者には読むのが難しいのは無理ありません。そうした事情も考慮し、各会場で日本芸術院賞受賞歴のある幹部書家の作品に、書家本人に執筆してもらった制作意図を添えた「作品ガイド」を配り、鑑賞の際に参考にしてもらっています。

また、東京展では、国立新美術館の講堂で、東京展実行委員会の役員書家による作品解説会を開催し、それぞれの視点で読売大賞はじめ特別賞を受賞した作品の魅力、楽しみ方を説明しています。書を学ぶ人々には絶好の勉強の機会です。好評を博しています。

一方、毎年、親子書道教室も開催し、書に興味のある子供たちに、読売書法会の役員が直接教えています。文字通り、手をとりながら教えています。子供たちには、プロの書家の指導が入った自分の作品を手にする事が



読売大賞等特別賞の審査風景(昨年)

でき、とても評判が良いようです。初心者も大歓迎です。

【鑑賞の楽しみ】

読売書法展の贅沢さは、文化勲章受章者の杉岡華邨氏をはじめ日本芸術院会員3人、文化功労者の高木聖鶴氏ら日本芸術院賞受賞者18人が出品しており、わが国書壇の最高峰の作品を間近に見られることです。

各氏には漢字と調和体、かなと調和体など基本的に2作品を制作してもらっています。作品ガイドを手元に鑑賞すれば、書家の考え方や制作意図、技術的な斬新さ等が垣間見えて、展覧会を存分に楽しめると思います。

同時に、読売書法展を主催する読売新聞の紙面でも、審査部長(27回展は杭柏柏樹常任総務)の総評や各部門の審査幹部の論評、また、読売大賞や読売準大賞の作品については、それぞれ短い審査評も掲載し、審査員がどんな視点で特別賞作品を選んだかまわかるように工夫してあります。

東京展開幕に合わせて、将来性豊かな書家の作品を「特選」受賞者の中から選び出し、各部門で1人を選び出し、文化面で紹介します。新進気鋭の書家の作品を事前に知ることができます。地方版では、その地方の受賞書家を紹介しています。

(読売書法会事務局)

・第27回読売書法展

東京展(平成22(2010)年8月20日～8月29日)