

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

NO. 16
OCT.
2010

国立新美術館 ニュース



ウジェーヌ・ドラクロワ シェイクスピア『ハムレット』より(テラスの亡霊) 1843年 国立西洋美術館
Eugène Delacroix, *Phantom on the Terrace*, from Shakespeare *"Hamlet"*, 1843, The National Museum of Western Art, Tokyo

造形の影・象徴の影

遠山公一

誰でも幼い頃、影踏みをしたり、影絵遊びをしたりしたことがあつただろう。しかし、大人になった私たちは、いつしか影に気がつかなくなっている。それでも何かの折りに、ふと奇妙だったり、邪魔であったり、また不安に思ったりする。どこかに「かげ」のことを不思議に思ってきた私たちがいる。

日本語で「影」といったならば、影法師、反射、映像から、姿、それも見える姿から心に思い浮かべる姿、さらには月影という光にいたるまで、映ずるものすべてが含められるかのようである。さらに、「影が薄い」、「(戦争の)影が差す」など比喩的には、存在が希薄、つきまどって離れない、あるいは不安を与える事象など、実にさまざま意味をもちうる。日本語だけでなく、他の言語にも同じように、比喩的な使われ方は沢山あるようだ。その意味の広がり、民族や文化、時代や宗教を越えて、ほとんど普遍的といつてもいいほどである。

「かげ」は光の様々な現れ方に対応するのである。しかし、その「ひかり」が多くの意味をもつ限り、「かげ」もまた多くの意味をもつことを避けられない。たとえば、古代から多くの宗教や神話が光を神聖視してきた。天照大神がそうであり、天の岩戸の物語は光の不在を意味しただろう。太陽神を信仰した古代エジプトでは、「影」を「シュウト」といい、魂「カー」が抜け出たあとの姿あるいは死者は、「影」として黒一色で塗りつぶして描かれた(Fig.1)。太陽や光を神聖視する限り、それが



Fig.1 <イリネフェルの墓壁画 パーと影>前1170年頃
ディール・アル=マディーナ、テーベ

遮られてできる影は否定的な意味を保たざるを得ない。そこには、二元論的な考え方が生じやすく、光と影が、ポジとネガの関係、すなわち肯定と否定、存在と不在、精神と肉体、善と悪、などと敷衍されてきた。そこには、存在に対するあり方が反映している。つまり、多くの文化において、「かげ」あるいは闇は、光の否定あるいは不可視、存在の不安として表されてきた。

もっとも、影を描くのはその意味を明示しななければならないときに限られる。いつも目に見えている影は、絵に描かれることはごくまれであった。マテオ・リッチが陰影を付したヨーロッパの絵画を見せたときに、明朝の中国人たちの驚きが報告されている。赤壁を描いた中国絵画に、影を描く例が見つかるが、それは文書にそう記してあったからである。伝統的日本絵画にも、原則的に影は描かれなかった。日本の伝統において、明確な影を付した複数の例が見つかるのは、南蛮絵画と蘭画、すなわちヨーロッパ近世絵画の影響でしかない。影をも試みた画狂人・北斎にしても、《猿若町よるの景》を描いた広重にしても、その余波であり、司馬江漢にせよ、垂政堂田善にせよ、ヨーロッパの絵画を模倣しようとしたことは明らかである。

そのヨーロッパでも、中世に影は描かれることはなかった。煉獄におけるダンテは、自身の影しか映じないことに気づき、傍らの案内人ウェルギリウスの方を振り向くであろう。そのときの答えは、魂は影を投じないということである。ナポリに葬られたウェルギリウスの肉体は影をもつが、魂であるウェルギリウスは影をもたない(『神曲』煉獄篇3書)。すなわち、中世ヨーロッパにおいて、影は現世における肉体、つまり存在を示す記号であった。

「かげ」は自然現象・物理的な現象にすぎない。そのことに徹して、これまで述べてきたような「意味」をいわば棚上げにして、純粹に造形のために「かげ」をシステムティックに利用しようとした文化がある。ここからは、「影

(投影)」と「陰」を使い分ける。それを使い分けることができるヨーロッパ言語は英語のほか知らない。すなわち、影=シャドウ、あるいはキャスト・シャドウ、そして陰=シェードである。

ヨーロッパ近世絵画の原則は、自然主義である。自然模倣、現実再現といつてもよい。簡単にいえば、モノがそこにあるかのように見えるがまま映し出すことである。3次元の現実や自然を2次元の絵画平面に映し出すために、ヨーロッパ近世の絵画は目の錯覚を利用した。だから、別の言葉でいうならば、ヨーロッパ近世絵画とは、イリュージョンイズムの絵画である。そのイリュージョンをシステムティックに用いて再現を目指したのが、ヨーロッパ近世絵画である。その方法が、線遠近法と明暗法であった。

レオン・バッティスタ・アルベルティ(1404-72年)にとって、絵画は窓であった。窓であるからには、そこを透かして向こう側が見えなくてはならない。だから線遠近法のことをパースペクティヴ(透視図法)といった。一方、向こう側は少しでも明るくなくてはならない。光がなければ、モノは見えないからである。明暗のことを、イタリア語でキアロスクーロといい、これが美術用語で明暗法を指す。普通は白と黒の絵の具を混ぜて、明度(ヴァールール)を調節する。線遠近法(透視図法)は線を一点もしくは数点に集めることによって、奥行きイリュージョンを生じさせることであるが、白と黒が明暗となり、光と影とを認識させるとするならば、それも目の錯覚に違いない。絵の具の白と黒は、必ずしも光の多寡を表すとは限らないからである。そして、その白黒の多寡がモノの表面のどちらかに偏った場合、それがモノの立体感、厚み(ヴォリューム)という三次元のイリュージョンを生じさせることとなる。それがシェード(陰)である。私たちは、現実にも、そして認知心理学的にも、光の当たり方をもって、モノの立体感と表面の質感を認識する。それを近世絵画は白黒の多寡という手段でもつぱら行い、空間の凹凸、立体感を表現

することとなった。

14世紀初頭のイタリアのパドヴァでは、ジョットがスクロヴェーニ礼拝堂内部の壁画を描いた(1304-06年)。その時、ジョットは礼拝堂の正面に穿たれた大窓から光が差し込むことを想定して、シェード(陰)が一定方向に付けられるように定めた。斜め上からの光は、描かれた人物や建物の立体感を効果的に増すこととなる。

15世紀初め、フィレンツェのブランカッチ礼拝堂では(Fig.2)、初期ルネサンスのマザッチョが、ジョットが実現したシェーディング



Fig.2 サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂、フィレンツェ

のシステムをキャスト・シャドウ(投影)に拡大することを試みた(1425年頃)。その壁画では、内部に表された人物たちが、礼拝堂の奥の壁に開いた窓から差し込む光を想定し、自身の影を窓とは反対側に投ずるのである。実際の採光は、礼拝堂の窓だけからとは限らないから、このシャドウ(影)は、ジョットのシェード(陰)と同様に、理念的な措置に他ならない。陰が、モノの厚みや立体感を表すとすれば、影はむしろモノと地面との接地面や背後の壁との距離など、空間内の位置関係を明示する。その意味で、影はむしろ遠近法に属する。マザッチョが、古代以来初めて、線遠近法と投影を同時に実現したことは偶然ではない。いずれにせよ、ここで壁画に表された人物たちは、壁画を見る観者と同じ穿たれた窓からの光を受けて、まさにそこにいるかのように空間内に立体的に表されたのである。その姿勢は、同時代の北方初期ルネサンスの画家による板絵の細部に徹底されるであろう。ヤン・ファン・エイクやロベール・カンパンの板絵には、二重の影や、ガラスの器を複

雑に透過する光と影が見事に描かれている。

アルベルティによって窓であることが推奨されたとはいえ、画家の方は実際のような局面に対処しなければならなかった。第一に、高価な顔料(金銀もしくはラピスラズリのような青)のもつフェティッシュな魅力に抗し得ないパトロンからの要求である。ここでは、なるべく黒でもって画面を汚さずに画面の明るさ、高価な顔料のもつ高い明度を保ちたいという欲求が認められる。もう一つもデザイン・美・装飾の問題である。マザッチョは、実際の窓からの光を光源として礼拝堂の壁画を描いたが、その一場面《貢ぎの銭》における優れた明暗法には、実は自然主義を裏切るところがある。中央のキリストを囲む12使徒の影が、礼拝堂の窓とは反対の左に伸びるけれど、それは決して隣の人の上には落ちないからである。それは、人物像を通り越して、地面だけに伸びる。これを称して、カーペット・シャドウという。そこには、複雑な投影をむしろ避けようとする姿勢が認められる。さらに、窓からの光とはやはり理念的にすぎないという問題である。すなわち、ブランカッチ礼拝堂の窓と同一壁面に描かれた《己の影で跛者を癒す聖ペテロ》(Fig.3)では、実際に窓からの光を直接受けることがないにもかかわらず、その方向からの光を受けて影を落としているかのように描写される。奥の教会から出てきた聖ペテロの影を次から次へと受ける跛者たちは、奥から順番に一人一人が癒されていく奇跡を体験するかのよう描かれている。



Fig.3 マザッチョ《己の影で跛者を癒す聖ペテロ》1425年頃
サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂、フィレンツェ

それは、マザッチョが、窓からの現実の光

(実は理念)と、影で体が癒されるという宗教的奇跡の両方を自然主義的に実現するというアクロバティックな解決法を試みたことの証左である。この奇跡という、「意味」が重要であろう。というのも、ルネサンスに宗教場面を描く画家たちの多くは、画面外に想定された光にもとづく造形的手段としての陰影と、画面内の聖なる光による影とを同時に描く必要性に迫られたからである。すなわち、一見合理が徹底されていると見えるルネサンスの絵画も、実は常に影の意味論に脅かされていた。

「影は光よりも強力である」と書き残し、影に取り憑かれたレオナルドは、初期ルネサンスが臆病に、そして慎重に描いた影を、画面全体に行き渡らせた。これを「煙のような」と称してスフマートというが、その結果、絵全体が暗くなった。次の17世紀バロックの時代には、絵は夜ばかりになってしまった。絵の具の濃淡は、実際の光と影の明暗に比べれば、ずっと狭いレンジ(範囲)でもって勝負しなければならない。その絵の具のわずかなレンジの中で光の明るさを強力に表現しようとするならば、画面全体を暗くして、その中に蠟燭やランプを輝かせる方がずっと効果的である。ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの夜の絵画は、その端的な例であろう。その静謐な夜と光が宗教的なアウラをもつとすれば、光と影の意味論は健在であり、より饒舌になったというべきである。

19世紀になって、それまで水面下に潜んでいた意味論が勢いを取り戻した。我々は「影をなくした男」(シャミッソー)や「影のない女」(ホフマンシュタール)など、多くの影の文学をもつ。ドラキュラには影がない、ピーターパンは影を縫いつけてもらおうといったように、日本のお化けに足がないが、西洋のお化けには影がない。影はダンテ以来の存在の印を取り戻したのである。

直接光を印画紙に焼き付けることができるようになった時代、さらにアートにも蛍光灯やネオンなど電気的な光を導入するようになった時、もちろん光や影を絵の具で模倣する必要はなくなった。イリュージョニズムの時代は終わったのである。それでも影は存在し続ける。いや、写真や映画でも影は重要な役割を果たしている。

昔から今に至るまで、影は憑きまどって離れない。

(とおやま こういち 慶應義塾大学文学部教授)

新しいファン・ゴッホ書簡全集

―「伝記的」名声を支える情報源の決定版―

園府 寺 司

数年前、『世紀末ヨーロッパにおけるモダニズムの市場』の著者で、経済学出身のアメリカの美術史家ロバート・ジェンセンに、シンポジウムで発表をしてもらったことがある。この発表で、ジェンセンはセザンヌとファン・ゴッホの名声の伝播速度の違いを論じ、セザンヌの受容を「経験的」empirical、ファン・ゴッホのそれを「観念的」conceptualと名付け、「経験的」受容よりも「観念的」受容の方がはるかに早く伝播するという主張を展開した¹。

セザンヌから感動を受け取るには、何よりもまず絵の前に立たなければならない。セザンヌのよさは20世紀初頭の質の低いカラー複製印刷技術では伝わらない。しかも、絵のよさを感じ取れるだけの「眼」も要求する。高度な直接経験に頼るので、展覧会や美術館などのメディアにしか載らず、当然伝播速度は遅い。それに対して、ファン・ゴッホから感動を得る人の多くは、まずその「伝記」に触れる。『白樺』周辺の人々がそうであったように、オリジナルの作品を見なくても人々はファン・ゴッホの「伝記」に感動した。彼らはファン・ゴッホの「伝記」に「観念的」に感動したのだ。そして、この観念的な感動は、オリジナル作品の「直接経験」によってではなく、伝記という馴染みやすいメディアを通して、より速く、広く伝播したのである。ここに通好みのセザンヌと、大衆の人気ファン・ゴッホという受容の違いが生じる。

セザンヌの生涯は退屈だ。父の財産のおかげで売れない絵を描きつづけることができ、そこそこ長生きもしたが、その生涯にこれといって劇的な出来事はない。手紙も少なく、簡潔で、事務的だ。一方、ファン・ゴッホの生涯はさまざまな「事件」に満ち、劇的で、伝記に載せやすい。およそロマン主義時代以降の芸術家伝の多くは、聖人伝、殉教者伝など、既存の伝記類型の型枠の中に芸術家の生涯の出来事や作品を組み込んで作られた。ファン・ゴッホの生涯や作品はこの伝記類型に非常に組み込みやすい。出生の秘話、宗教的情熱、失恋、精神病の発作、耳切り事件、自殺

と、伝記物語に馴染みやすいネタにはこと欠かない。物語の生産者としての伝記作者にしてみれば、比較的簡単に大量生産でき、受容者側も馴染みの物語類型に載っているのを受け入れやすい。つまり大量消費も可能になる。しかも、ファン・ゴッホには、伝記の大量生産に無数の脚色ヴァリエーションを与える情報源として、膨大で濃密な書簡がある。伝記は簡単に作れ、手紙の中の情報をもとにさまざまな脚色が可能になる。要するに大量生産、大量消費、モデルチェンジが容易なのだ。

ファン・ゴッホを他のどの画家とも違う特別な存在にしているのは、その手紙である。現存するファン・ゴッホの手紙は弟テオ宛が六百通以上、画家ファン・ラッパルト、ベルナール、妹ウィルなどに宛てたものも合わせると八百通近くになる。残念ながら、ファン・ゴッホ自身は手紙をきちんと保存していなかったが、それでも、ファン・ゴッホに宛てた手紙で現存するものも合わせると書簡数は全部で約九百通にのぼる。しかも、ひとつひとつの手紙は長く、内容も濃密で、人生に起こった出来事、作品についての考えなどが詳細に綴られている。

もしファン・ゴッホの手紙が一通も現存しなかったとすると、わたしたちはこの画家が何を考えてひまわりや農民や星空を描き、日本についてどのようなイメージを描き、家族や友人、知人たちとどう付き合ったかといったことについて何も知ることができなかった。一人の画家、一人の人間についてこれほど濃密な情報が得られる資料が残されていること自体、きわめて希有な例といってよいだろう。

最初のファン・ゴッホ書簡全集はファン・ゴッホの弟テオの未亡人ヨーが編纂して1914年に刊行された。その後版を重ね、世界中で翻訳も数多く出されてきた。日本語訳全集もみず書房から1969年から70年にかけて刊行されている。ファン・ゴッホに関する伝記、小説、伝記映画など、あらゆる書物と映像作品はこの書簡集を情報源にして作られ

てきた。

昨年秋に、この書簡全集の改訂版が出た²。改訂版というよりはもうほとんど決定版といってよい。ファン・ゴッホ美術館が15年という気の遠くなるような歳月をかけて準備した決定版の書簡全集である。そのプロジェクトがスタートした時のことはよく覚えている。ファン・ゴッホ美術館が新书簡全集刊行のために専任のスタッフを二人雇ったと館員から聞いた。二人は書簡全集の仕事だけをする専任スタッフで、美術館はこの二人を15年間雇いつづけ、途中からはさらに一人加えて三人にした。刊行の前年、いよいよ刊行できそうだという話を聞いて、ファン・ゴッホ美術館に行ったおりに、編集者のひとりハンス・ライテンにその内容を見せてもらった。その完成度の高さに唖然とした。

作業は手紙の書き起こしの再チェックから始まり、日付の洗い直しも行われた。ファン・ゴッホの手紙にはほとんど日付が書かれていない。そこで消印や、書かれている内容、当時の天候の記録や郵便配達日数など、ありとあらゆる情報をもとに、日付が特定されてきた。ヨーの編纂した書簡全集に手紙の日付のまちがいがあることはかねてから指摘されていて、これまで研究者が逐次修正を重ねてきたが、今回の書簡全集では、未刊行のファン・ゴッホの家族の手紙や、友人知人の手紙なども参照して日付を特定している。また、ヨーは書簡を編集するにあたって、存命中の人に



配慮して人名の一部をイニシャルで表記したり、都合の悪い箇所はとばしたり、場合によってはインクで塗りつぶした形跡すらあるという。もしかすると、廃棄した手紙もあったかもしれない。新しい書簡全集では、すべて手紙のオリジナルをもとに旧版の誤りを訂正し、紛失したことがわかっている手紙もすべてリストアップされている。

書簡中にふれられている文学作品、新聞・雑誌記事、美術作品などは、可能な限りすべて洗い出している。これがどれほど気の遠くなるような作業かは、すこしでもやってみたことのある者にはよくわかる。ひとつ、ふたつを探すだけでも、フランス時代のものならパリの国立図書館の定期刊行物閲覧室で何日も新聞をめくりつづけて、結局見つからないということもある。全部について探すというのは、もう気の遠くなるような作業なのである。

美術作品の洗い出しも決して簡単ではない。ミレーやドラクロワ、モネなど、今日有名な画家ならば情報は得やすいので、比較的見つけやすいが、今日ではほとんど忘れられているような画家の作品もかなりある。それらの作品を、手紙にふれられた情報だけをもとに見つけ出すのも至難の業だが、今回の編集スタッフたちは、この作業を根気よくつづけてきたのである。そして、手紙の中でふれられている作品はすべて、その手紙の文面のある頁に図版掲載された。ファン・ゴッホがオリジナルを見た作品についてはすべてカラーで掲載し、白黒の複製写真や版画などで見た場合は白黒で掲載してある。つまり、ファン・ゴッホの視覚体験を追体験しながら手紙を読み進められるのだ。図版は初出では大きく掲載し、何度も手紙でふれられる場合、二度目以降もサムネイルのような小さな図版でその都度、何度でも掲載している。その結果、全六巻の新書簡全集の図版数は4000を越えた。これだけ聞いただけでもその凄さに圧倒された。その他にも、テキストには注がたっぷりついている。手紙でふれられている人物、

出来事にはことごとく注がついた。

ハンスは次に私をパソコンのモニターの前に連れて行った。「ウェブ版も同時公開するんです」といって、ほぼ完成しているウェブ版を見せてくれた。ウェブ版は無料で公開するのだと言う。「そんなことをしたら誰も高い本を買わなくなるのでは?」と訊いてみると、「わたしたちはそうは考えていません」という。「ウェブ版は検索もできて非常に便利だけれど、通読できるようなものではないので、ウェブ版が宣伝になって書籍版も結果的に売れると予測しています」と自信をもって言う。

ウェブ版は手紙が書かれた言語(オランダ語、フランス語、英語)と英語翻訳のみ、冊子版はオランダ語版、英語版、フランス語版の三種類が現在出版されている。ウェブ版は専門家にとってはきわめて便利なツールだ。何よりも検索機能が便利で、たとえば「ひまわり」という言葉で検索すれば、この言葉を含む手紙と注のすべてが数秒以内に表示される。また、書籍版は紙面に限度があるので、注もある程度の分量までで止めているが、ウェブ版は注を惜しげもなくつけてあって、随時更新していくのだと言う。つまり今後ずっと改訂版が出つづけることになる。本文に訂正の必要が出てくれば、もちろんそれも随時改訂されるという。

こんな書簡全集は見たこともない。これまでのファン・ゴッホ書簡全集でもきわめて貴重な情報源だったのに、新版では情報がはるかに正確になり、その量も大幅に増えた。ファン・ゴッホの人生と作品にかかわるあらゆる情報が極めて高い精度で、容易に入手できるのである。作品がいつどのように構想されたか、制作の動機は何か、何月何日に完成し、いつ絵具が乾き、いつテオに送られたか。画家がどのような意図や心情をもって制作したか、そのようなことまで詳細にわかる。一人の画家、人間について、おそろしいほどの精度で情報が得られる。旧書簡全集がファン・ゴッホをブラウン管に映し出したものだったとすれば、新全集はさしずめ高精細液

晶大画面に映し出したものだとも言えるだろう。そのぐらいの差がある。新しい書簡全集が出た今、これがファン・ゴッホという画家のイメージにどのような変化をもたらしていくのかも興味深い。

ファン・ゴッホ美術館にはまだ他にも書簡が所蔵されている。テオと両親、兄弟姉妹との間に交わされた手紙で、これらはかつてファン・ゴッホ家の私的所蔵物であったし、ファン・ゴッホ財団の所蔵となった現在においても公開されていない。これまでごく一部引用されているだけだが、ファン・ゴッホの両親や兄弟の心情が読み取れて非常に興味深い。いずれ「書簡全集」に組み込まれる日も来るだろう。

新しいファン・ゴッホ書簡全集の日本語版も是非刊行するべきだが、今のところまだ実現の見込みは立っていない。翻訳といえども、ファン・ゴッホ美術館が15年をかけた出版物の翻訳である。そんなに簡単に取り組めるものではない。しかし、オランダ語、英語、フランス語でこの新書簡全集に親しめる人たちと、旧版の日本語訳でしか読めない日本人との間に途方もなく大きな差ができることは明らかだ。また、旧全集はおよそ一世紀の間その役割を果たしてきたが、新全集がそれ以上の寿命をもつことになるのはまちがいない。できれば日本語でも早く出版され、長く愛読されるものになって欲しいと願うのは、おそらく私一人ではないだろう。

(こうでらつかさ 大阪大学文学研究科教授)

1 Robert Jensen, "Van Gogh als Erzieher; Early Chapters in the Globalization of Conceptual Art," 園府寺司編『越境/モダンアート Transboundary/Modern Art』大阪大学21世紀COEプログラム「インターフェイスの人文学」報告書、2007年、pp.29-46に収録。伝播速度についてジェンセンはその後キュビズムについても論じている。ロバート・ジェンセン(鎌谷有亮訳)『伝播の速度 キュビズム、ナショナリズム、トランスナショナリズム』『西洋美術研究』14 「特集:美術における移動・越境」、2008年、pp.82-105。

2 Vincent van Gogh - The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition, Leo Jansen, Hans Luijten & Nienke Bakker (eds.), Van Gogh Museum, Amsterdam & Huygens Institute, The Hague, 6 vols. 2009. ウェブ版にはファン・ゴッホ美術館のホームページからアクセスできる。<http://www.vangoghletters.org/vg/>

国際交流基金(以下、基金)は、国際文化交流の促進を目的とし、1972年10月に発足した組織です。基金の展示事業は、それまで国際文化振興会が行ってきた展覧会活動を引き継ぐかたちでスタートしました。その後、国際美術展での日本人作家の紹介、海外における日本美術展覧会の開催などの事業を展開させてきました。

当館は、2008年2月、この基金の芸術交流部造形美術課(現在は文化事業部造形美術チーム)より5000冊を超える資料の寄贈を受けました。その内容は、基金が何らかの形で関わった展覧会の成果物(カタログ)、準備・調査のために収集・使用した資料です。このたび2年半の歳月を費やし、資料の登録が完了しました。今回は基金が関わった展覧会カタログを、その活動とともに紹介します。

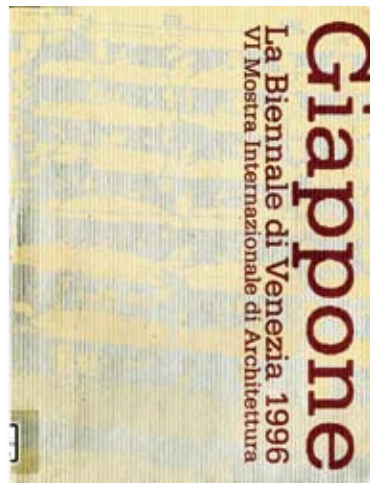
1. 東京国際版画ビエンナーレ展



基金が発足した翌月に、「第8回東京国際版画ビエンナーレ展」が東京国立近代美術館・京都国立近代美術館との共催で開催されました。46カ国から149名(日本25名)の作家が参加、出品総数は288点。国際大賞を受賞した高松次郎の作品《THE STORY》は、アルファベットの組合せをタイプしたものをコピー機で複写してファイリングした2冊の冊子形式のもので、版画概念についての議論を引き起こしました。この頃から版画はそれまでの「版画」という自立した表現を越えて、現代美術の技法の一つとして発展していきます。

1979年(第11回)をもって幕を閉じる東京国際版画ビエンナーレ展カタログは、現代版画の興隆期と転換期の記録にもなっています。

2. Giappone : la Biennale di Venezia 1996

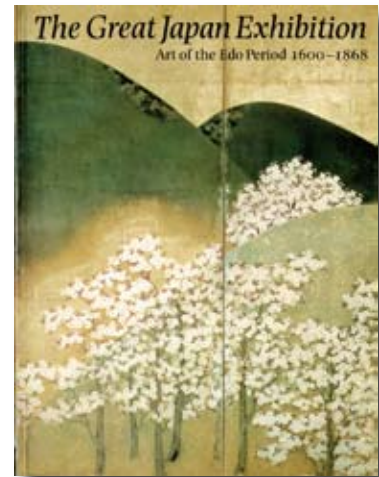


基金は海外の国際美術展のうち、国別参加方式による4つの国際展—インド・トリエンナーレ、サンパウロ、バンガラディシュ、ヴェネチア・ビエンナーレに日本代表作家を派遣し、展示を行ってきました。

1980年に始まったヴェネチア・ビエンナーレ建築展には1991年より参加しています。1996年(第6回展)は、磯崎新をコミッショナーに、建築家の石山修武、宮本佳明、写真家の宮本隆司が参加しました。カタログには、阪神・淡路大震災の被災地から瓦礫20tを持ち込み、神戸の廃墟を再現(表現)する工程が記録されています。この「震災の亀裂」をテーマにした日本館は、ヴェネチア・ビエンナーレでの、初の最優秀パビリオン賞(金獅子賞)を受賞しました。

3. 江戸大美術展

1981年10月から翌年2月、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「江戸大美術展」は、日本美術を紹介する大型の展覧会の最初のものといえます。基金とロイヤル・アカデミー・オブ・アーツが企画し、国宝・重要文化財を含む500点もの江戸時代の美術品が出品され、建築家の黒川紀章とデ



ザイナーの栗津潔が展示デザイナーとして参加しました。5年の準備期間を経て実現されたこの展覧会の総入場者数は52万3千人、カタログ販売数は7万6千冊、空前の大成功を収めます。江戸大美術展の成功は、欧米における日本美術への関心を集める契機となり、その後基金は、伝統芸術から現代美術まで幅広い日本美術を紹介する展覧会事業を展開していくことになります。

このコラムで紹介した資料はアトライブラリーでご覧いただけます。詳しくは国立新美術館サイト<http://www.nact.jp/category04.html>をご覧ください。

力丸彩子(りきまる あやこ 研究補佐員)

参考文献：
 ・国際交流基金編、「江戸大美術展：その記録と反響」、国際交流基金、1984年
 ・国際交流基金芸術交流部展示課編、「第6回ヴェニス・ビエンナーレ建築展報告」、国際交流基金、1997年
 ・「版画芸術」97号、阿部出版、1997年
 ・国際交流基金30年史編集室編、「国際交流基金30年史」、国際交流基金、2006年
 ・光山清子、「海を渡る日本現代美術—欧米における展覧会史1945～95—」、勁草書房、2009年

【お詫びと訂正】
 前号の「書架のあいだから」の文中で、「アートコモンズ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。」と書きましたが、平成21年度に国立情報学研究所の協力の下、連想検索サービス「国立美術館版 想-IMAGINE」が公開されており、すでに検索可能となっています(<http://imagine.artmuseums.go.jp/index.jsp>)。お詫びするとともに、訂正いたします。(窪内)

ワークショップ

木ってなんだろう？

～見て、聞いて、さわってみよう～

講師：宮本茂紀(モデラー)

2010年6月5日(土) 13:30-16:30

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

緑萌える6月、家具モデラーの宮本茂紀さんを講師にお迎えし、「木」をテーマにしたワークショップを開催しました。何十年にもわたって家具の製作や修復などを手がけてきた宮本さんが、職人として接してきた木の世界を、ご自身の経験を交えて語るどころからワークショップは始まりました。参加した23人の子どもたちは、宮本さんが用意し

たセコイアやコクタンを始めとする10種類の貴重な木をひとつずつ手に取って、その重さや匂いを感じながら木の世界に想像をめぐらせていました。じっくりと木についてお話を聞いた後は、四季折々の花や木が植えられた国立新美術館の敷地内を散策。木肌をさわったり、葉の匂いをかいだり、木の実をかじってみたりと、宮本さんと一緒に様々な方法で木に触れていきます。散策から戻って行われた制作では、10種類の木片の表面を粗さの異なる紙やすりを使って滑らかにしていきます。やすりで削ることによって変化していく木の手触りや、木から立ち上る匂いの違いを感じながら作り進めていきました。

瞬く間に3時間が過ぎ、最後に宮本さんから「今日、木について知ったことや感じたことを頭の片隅において、これからも木を大切にしてください」とのメッセージが送られ、ワークショップは幕を閉じました。



夏休みアーティスト・ワークショップ

カラダで鑑賞！マン・レイさんの世界

講師：伊藤千枝(ダンサー、振付家、珍しいキノコ舞踊団主宰)

2010年8月29日(日) 13:30-16:00

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

作品鑑賞を通じて身体の動きを創作するワークショップには、小学校1年生から5年生までの16人が参加しました。講師は、個性的な振付で活動するダンサーの伊藤千枝さん。ウォーミングアップで身体をほぐした後は、少人数のグループに分かれ、開催中の『マン・レイ』展の作品を鑑賞するために展示室へと移動。グループごとに割り振られた「一緒にご飯を食べに行くとしたら誰と行きたい？」「プールに行くとしたら？」といった身近なテーマを切り口に、マン・レイが撮ったポートレート写真を鑑賞していきます。ちょっと難しそうな作品も、子どもたちにとって日常的なキーワードをきっかけに鑑賞することで、作品から想像される世界が広がっていきます。鑑賞後は、マン・

レイの作品から各自が選び出した写真と、持参した自分のポートレート写真とを組み合わせた動きの創作に挑戦。「この人だったらどんな料理を選ぶかな？どんな風に食事をしよう？」そんな問いかけを受けながら、写っている人をよく見て考えて身体を動かしました。最後の発表では、どのグループも独創的で個性たっぷりの動きを披露し、大きな拍手に包まれました。



毎日書道展は、毎日新聞社が戦後、危機的な状況にあった書道文化を守り、発展させていこうと書壇を結集、1948(昭和23)年、「全日本書道展」として開催されたのが原点となっています。翌年、「日本総合書芸展」の名前で開催、1951(昭和26)年から「毎日書道展」と改称されて今日につながっています。「新しい時代の書道展」を旗印に伝統書から先端の現代書まであらゆる分野を結集した総合展で、戦後日本の書道界の歴史そのものです。書道を多くの人たちが親しむことができる芸術として普及させた功績はきわめて高い、という評価を得ています。

62年の足跡を刻んできた毎日書道展で初めて女性実行委員長となった財団法人毎日書道会理事、飯島春美は、2010(平成22)年2月に展覧会関係者が集まった会議「運営委員会」の席上、ちょっと緊張した表情で力強く就任のあいさつをしました。

「東京都美術館改修工事が、2010(平成22)年4月から2年計画で始まることになり、第62回、63回の毎日書道展は、東京・六本木の国立新美術館だけが会場となります。出品者ばかりでなく大勢の書道愛好者に歴史ある毎日書道展の姿、「現代書道」の全容を見届けてもらうことこそ毎日書道展の成さねばならぬ使命です。今年は、松井如流先生の生誕110年に因み、毎日書道展創成期から斯界発展のためご尽力なされた先生のご遺作の書作品やご愛蔵品などを特別展示します。毎日書道展は、松井先生や先人のみなさんが創り上げ、多くの団体が盛り上げてきました。より充実した現代書の象徴、毎日書道展を支えるのは、私たちの任務です」

7月7日、国立新美術館の東京展で開幕。8月1日までの約1カ月の入場者は昨年を上回る65,707人に達しました。

開催までに至る準備作業は、5カ月に及び

ます。毎年、2月初め、その年の展覧会の役員、主要人事を決定する「運営委員会」でスタートします。3月、4月と展覧会運営のため組織された総務部はじめ出品作品の入選、入賞を決める審査部、作品の陳列展示を担当する陳列部などの会議が続き、5月中旬に公募作品の受付が始まります。そして、美術館の地下1階に事務局が開設され、いよいよ作品の審査となります。漢字、かな、近代詩文書、大字書、篆刻、刻字、前衛書の7部門の審査にあたる書家は、全国各地から集まり、多い日には、総勢550人にも上ります。作業に従事するほとんどが書家の人たちです。今回展の公募の出品点数は、31,896点、全国で数多くの書道展が開かれていますが、これだけの公募出品数の書道展は、他にありません。5月末までに入賞審査の対象となる12,973点の入選作品が決定。事務局は一旦、撤収されて6月中旬に再び、美術館に設置されます。直ちに毎日賞209点、秀作賞480点、佳作賞960点、18歳以上23歳までを対象にしたU23部門などの入賞作品の選定が行なわれ、さらに会員賞26点や最高賞の文部科学大臣賞も選考されます。今回展の文部科学大臣賞は、かな部門の遠藤枝芳の作品に決まりました。会場には4回にわたる陳列替えで14,570点を超える作品が展示されました。

これまで東京都美術館と2会場での展示ができたのですが、今回は国立新美術館だけとなり、展示のための検討会議が何回も開かれ、工夫をこらした陳列展示で大きな課題を



第62回展 会場風景(作品解説会)

乗り越えることができました。

開催期間中、会場では7部門の審査に当たった書家による作品解説会、会員賞を受賞した書家による特別揮毫会などが催され、会場は書道ファンでいっぱいの盛況でした。

展覧会は、11月末まで全国9会場で巡回展示されます。

国立新美術館での毎日書道展では、書道展を理解していただくことを目的に創設に深く関わった日本を代表する書家の功績を紹介する特別展示を行なっています。これまで金子鷗亭、飯島春敬、松丸東魚を取り上げ、今回が4回目で「松井如流 書・学一如の生涯」と題して開き、話題となりました。



第62回展 会場風景(特別展示)

会期中、多くの外国の人たちも鑑賞に訪れましたが、海外での展覧会が多いのも毎日書道展の特徴です。初の海外展は、1970(昭和45)年のパリ展で催されました。その後、アメリカ、ブラジル、イタリア、スペイン、中国、ソ連(当時)そしてロシア、イギリス、ウクライナなど19カ国・地域の主要都市で行ない、日本の書芸術を紹介、大きな反響を呼んでおり、交流の輪が広がっています。

毎日書道展はこれからも国立新美術館から質の高い充実した書道文化を発信していく方針です。力強いご支援を、どうぞよろしくお願いいたします。

(文中敬称略/毎日書道展事務局)