

THE NATIONAL  
ART CENTER, TOKYO  
**NEWS**

NO. **25**  
**FEB.**  
**2013**

国立新美術館 ニュース



國安孝昌〈Inner Kingdom 2013〉2013年 「アーティスト・ファイル2013—現代の作家たち」展示風景 写真：上野則宏  
KUNIYASU Takamasa, *Inner Kingdom 2013*, 2013, installation view from *Artist File 2013: The NACT Annual Show of Contemporary Art* Photo: UENO Norihiro

## 記憶の灯浮標

このところの東京は、渋谷駅の東急東横線ホームの地下化に関するニュースでもちきりである。かつてプラネタリアムのあった東急文化会館(現・ヒカリエ)をアーチ状の開口部の向こうに臨み、人々が電車を待ち、降り降りした、あの地上2階のホームに感謝をこめて、記念撮影を行う催事などもおこなわれた。東京駅のリニューアルにつづいて、東京の交通網に新しい時代が訪れたということがたしかに感じられる、春である。汽車が、その誕生以来、近代性を象徴する代表的なモチーフのひとつとして、はたまた旅へと誘うイメージとして、絵画や写真、映画、グラフィックにおける特権的な対象あるいは被写体でありつづけてきたことは繰り返すまでもないだろう。汽車の車体そのものから、駅舎の風景、駅名を記した看板や路線図に至るまで、さらには登場人物としての鉄道員や駅員も含め、汽車と駅をめぐる表象や意匠を挙げだせばきりが無い。世界で最初の映画といわれるフランスのリュミエール兄弟の《ラ・シオタ駅への列車の到着》(1896年)は、まさに地上の駅に列車が到着する瞬間を捉えた、一分に満たないフィルムであった。クロード・モネのタブロー《サン・ラザール駅》(1877年)をはじめとして、作品タイトルに駅名が固有名詞として動かせる詩的作用も小さくない。

「アーティスト・ファイル2013」展の関連イベントのアーティスト・トークの折に、19世紀末から20世紀初頭の芸術家たちが、この市民の移動に関わる「機械」に向けた眼差しについて想起させられる機会が思いがけずあった。というのは、ダレン・アーモンド、ジョン・ヨンドウ、利部志穂という、国も世代も様式も異なる三人の作家が、ともに鉄道、駅、線路に言及したからである。いま、21世紀初頭という現代を生きるアーティストたちが、この生きた「近代の遺産」と、それがイメージや場所としていまなおも磁力への関心を緩やかに共有している、ということは、たとえそれぞれの作家の作品世界の細部に関わることとはいえ興味深い。

バス停を被写体とした《オフィチエンチム 1997年3月》や、実際に使い古された《バス停留所》の作家であるダレン・アーモンドは、1月24日に行われた1時間半のアーティスト・ト

ークの前半の大部分を、電車の時刻表への偏愛にはじまり、「駅」のイメージが重要な役割を果たした自身の「通過儀礼」をめぐる回想にあてた。作家は、ロンドンを走る列車の車体や、レイルウェイのロゴ・デザインのスライドを映しながら、18歳のある朝について語った。そのある朝、彼は故郷ウィーガンで夜通し踊り明かした後に飛び乗った夜行列車から降りると、ロンドンのテート・ギャラリーの開館時間までの時間を、最寄りのユーストン駅の階段で眠ってやり過ごした。そうして開いたばかりのテートで観た作品とは、フランク・ヘルムート・アウエルバッハによるペインティング《ユーストン駅の階段(Euston Steps)》(1980-1981年)である。この駅の階段を描いた絵との出会いこそが、美術学校に通う決心をさせたのだという。

利部志穂は、3月9日の対談のなかで、2010年にドイツで参加したグループ展と2011年の所沢ビエンナーレ美術展「引込線」とのいずれにおいても、かつて鉄道が走っていた場所が展示会場として使用されたことの偶然に触れた。そのドレスデンでのインスタレーション(Fig.1)にあわせて書かれたテキスト「起き上がるために」には次の一節がある。「駅までの



Fig.1 利部志穂《目覚める/二人の毛布》(「もう一度再構築する(Back to the Drawing Board)」展、2010年、ドイツ・ドレスデン) 撮影：利部志穂

短い道のりに。続くことの無い、長い時間を願う。/起き上がる、意味はあるだろうか。/それだけの、短い時間は、有効だろうか?」。利部志穂は、その周囲の建築的要素を取りこみながら、あたかも「不要なもの」と「必要なもの」の視覚的な弁証法として、あるひとつの「出来事」として、展開される「彫刻」作品のタイトル《ブルーアワー/タマガわ、たった火》(本展出品作品)にもみられる通り、「わたる」や「こえる」というアクションへの強い関心を示している。街は、家は、部屋は、さまざまな通過のための場をもつ。ジョン・ヨンドウの(手作り

の記憶)《肉体と魂の境界線》(2008年)は、まさに境界の時空としての「線路」を、ほとんど寓意的といえることができるイメージとして、無人の映像空間として作り上げている。(手作りの記憶)シリーズの5映像作品は、いずれも<sup>ディフティック</sup>二連画の形式において映写される二種類の映像から構成されている。作家が、トークのなかで初公開であるといながら映したメイキング・フィルムには、《肉体と魂の境界線》の左側の映像の「線路」の動画となる、実在する線路の映像と、スタジオセットに組み立てられた舞台装置の線路との合成過程が撮影されていた。この「線路」のシネモンタージュは、スクリーンの皮膜と立体構造物、現実とシミュラクルとの接目それぞれ自体のアレゴリーとしても機能するよう、つなぎあわされている。

デュアル・シネマ(手作りの記憶)にみられる<sup>ディフティック</sup>二連画の形式は、《ワンダーランド》シリーズにも変奏的に用いられている。さらに本展には、二つ以上の「画」やイメージからなる<sup>ポリフティック</sup>多連画の作品——ナリニ・マラニの六つのシリンドラーによる多声的な動画群、アーモンドの三つの大小のスクリーンからなる《あなたがいれば…》、東亭順がシャツにその裏側から美しい彩色を施した「絵画」の布置——が期せずして集まっていた。顔をみせて、それとも気配だけをのこして、作品のうちに現れ、人生を回想し世界を語る人物たち。個々の物語の時間は、アーティストたちの時間と交錯しながら、寓意めいた映像や物体と併存し複数化する。観者は、その前を通過し、足を留める。一方で日常の「時間」は、私たちが習慣的に通る場所、まさしく駅や停留所といったさまざまな「一時停止」によってはかれ、刻まれている、ということもある。作品やイメージもまた、眼差しが停留する「駅」のようなものといえるかもしれない。あるいは、志賀理江子が、ひとつひとつの巨大なプリントを支える木枠構造の足元に載せた数百の土嚢は、それらが沈潜すべき記憶の海底を喚起した。これらの個人の生と幻想に関する映像は、むしろ暗闇に浮かぶ<sup>ライトフライ</sup>記憶の灯浮標のようであった。その光は、展示空間をしずかにほのかに温めるように照らしていた。

## 「アーティスト・ファイル2013」のインスタレーションをめぐる

「アーティスト・ファイル2013」展に出品した、國安孝昌、東亭順、利部志穂の3名はインスタレーション、もしくはインスタレーション的な作品を発表している作家である。彼らは展示室に素材を持ち込み、その場で作品制作をする。筆者は本展覧会の展示作業に立ち会い、彼らの挑戦と奮闘ぶり、そして国立新美術館ならではの作品が生まれた過程を目にすることができた。そこでこの3名の制作をレポートするとともに、新美の空間が作品にどのように作用したのかについて、私見を織り交ぜつつ綴りたいと思う。

桁外れの物量で大規模な作品を制作する國安には、他の作家よりも長めの17日間という展示期間を設けていた。それでも「2階建ての住宅2戸」<sup>1</sup>が建てられる容積に、約9千本の丸太と約5万個の陶ブロックを用いての制作は、時間との戦いを強いた。今回の展示は、作家のトレードマークである巨大な「螺旋」と5点の「巢」、そして8mの天井いっばいに積み上げられた「壁」の3つで構成されている(本誌表紙)。筆者はこの8mの「壁」こそが、今回の作品の最大の特徴であり、また國安の挑戦であったと思っている。8mの天井高を持つ空間はそうなく、この高さをどう活かすかという命題に、國安は「壁」という形で答えたのではないだろうか。展示室に溢れる息苦しいほどの充填性、それはまさに、天地を隙間なく素材が支配していることに因る。ゆえに、鑑賞者は「空間の領域」を意識でき、作品に包まれているような感じを覚えるのである。実は、展示作業終了間際に、國安は大きく体調を崩してしまう。高熱で思うように体が動かせず、肉体、精神ともに苦境に立たされていたが、國安は、決して作業量を減らそうとはせず、終了ぎりぎりまで制作を続けた。作家の並々ならぬ精神力が宿った作品となったことを付言しておきたい。

時間との勝負という点では、7日間で壁に無数のパールピンを差し込まねばならない、東亭の作業も同じであった。ピンを差し込むのは簡単な作業のように思えるが、実はデジタルデータ化した図像をプロジェクターで壁に映写し、5mm幅の罫線を目安に錐で穴を空け、そこに1本ずつピンを差し込むという比

較的繊細な工程を要する。これまでも画鋸等を使って同様の制作が行われているが、縦約6m、横約12mという広い面積は初めてだったと聞く。作業を開始してみると、高い部分には、正確な比率で歪みのない図像を映写することができず、また、ピンとマンパワーの絶対量が足りないことも明らかになり、予想外の事態に現場はやや混乱した。幸いにもピンはメーカーに在庫があるということで、直ちに3万本を追加。映写については、プロジェクターを使用する代わりにポスター大の紙に出力し、その紙を壁に貼って穴を空けることにした。そして人員は、なんとFacebookで協力者を呼びかけ、友人知人によるボランティア13名が作業に加わることとなったのである。このように予想を超えた事態が発生するのも、東亭が、常に展示空間の特徴に相応しい、これまでとは異なる見せ方を追求している<sup>2</sup>がゆえであろう。今回の作品は、絵画が壁を頼りとせず空間にすくくと立ち、その絵画を潜り抜けた先にパールピンの壁が存在するという形態である。これまでは二つの壁の一方に絵画を、隣り合う、あるいは向かい合うもう一方の壁に画鋸等の作品を展開し、対となった2者には「鏡像関係」が結ばれていた。しかしこの度は、新美の巨大な空間を活かして絵画を壁から解放させ、更には2者を前後させることで、「鏡像」ではなく「透過」ともいべき新たな関係を成立させたのであった。作品同士の関係や意味、延いては鑑賞法さえも変化させ得るという、インスタレーションにとっての「場」の重要性を、東亭の作品から改めて気づかされる。



Fig.1 東亭順「アーティスト・ファイル2013—現代の作家たち」展示風景 写真：東亭順

利部の制作は、作家本人が空間に立ち、モノを手にして初めて制作が始まるという、作家の「行為」に因っている。しかも作家が空間とモノとを完全にコントロールするのではなく、

出会った時の状況や状態を一度受け入れる、という原則がある。従ってこの度のように大がかりな設えを施す展示では、ある程度のプランを出しておく必要があり、利部本人も展覧会担当者もその点に苦労した。幾度かの話し合いで、空間全体を支配する3つの要素——天井から吊るされるフラッグ、床上3mに等間隔に配されるステンレスパイプ、向かい合う壁に貼られる鏡——が挙がり、力学的に実現可能で安全に展示できるよう準備されていった。展示作業は、まずこれら3点が設えられ、これを基礎とするかのようにして、その他のモノたちが次々と設置されていった。仕上がった作品は色彩があまりなく、白やメタリックカラーのものが殆どである。それは、フラッグの白、パイプのメタリックカラー、鏡の無色という、先に据えた3点との共通点であり、これらの特徴に呼応しているように思われる。制作後に利部は、新美の照明と壁の白さに魅力を感じ、難所は床であったと述べている<sup>3</sup>が、興味深いのは、魅力を感じたライトと壁がそのまま使われることには首肯できるが、扱いに窮した床にも手を入れていないという点である。本作品の根源がライトと壁の白さであることを考えると、床の問題は、木という素材感やその固有色にあると想像される。しかし、床をそのまま使用することで、鑑賞者に「空間」を無意識に感じとらせる効果も期待できるだろう。鏡が空間の領域を曖昧にし、フラッグとパイプが浮遊感をもたらす一方、床は確固とした「地」を示す。利部が展示室の「状況を受け入れ」、作品に活かした興味深い一例ではないだろうか。



Fig.2 利部志穂「ブルーアワー/タマガワ、たった火」2013年「アーティスト・ファイル2013—現代の作家たち」展示風景 写真：上野則宏

岩崎美千子(いわさき みちこ 研究補佐員)

1 インタビューにおける國安の発言より。  
2 2013年3月25日付の東亭による筆者あてのメール。  
3 インタビューにおける利部の発言。

美術史学、あるいは芸術学とは、イメージを解釈する学問である。私たちは、その解釈の信頼性や客観性をどのように担保するのか、常に検証しなければならない。1980年代以降、カルチュラル・スタディーズの系譜に属する様々な論点が提示されてきたが、解釈の前提となっている戦略的な意図に対する批判も繰り広げられた。あらゆる観点が相対化された感のある1990年代以降、受容美学的な立場から、イメージの視覚的享受を起点とする興味深い研究が、次々と発表されている。こうした意味で、ダリオ・ガンボニーとアン・フリードバーグの著作は、示唆に富み、考えさせられるところが多かった。その研究の立脚点を手がかりに、若干の私見を述べたい。

美術史の広範なテーマに取り組むガンボニーは、研究の柱のひとつとして「潜在的イメージ」という概念を掲げている。この魅力的な呼称を冠した浩瀚の書『潜在的イメージ：モダン・アートの曖昧性と不確定性』（2002年）は、日本語にも翻訳されている<sup>1</sup>。

カンヴァスと絵具からなる平面としての絵画は、イメージを媒介する画面として私たちの前に現れる。そのために決定的に必要なのは、絵を観る者の存在である。『潜在的イメージ』の序章は、「観る者の精神状態に応じて形成される形態」に着目したルドンの言葉によって始まっている<sup>2</sup>。ガンボニーは、特に19世紀末から20世紀のはじめに活躍した多くの画家たちが、「観る者を介して、真に現実化するイメージ」を意識的に追い求めていたことを明らかにした<sup>3</sup>。ガンボニーによれば、イメージを曖昧にし、多義的な解釈を導くことは、近代以降の美術を考える上で不可欠の視点である。

確かに、多くの美術家たちがイメージの多義化に意識的に取り組んでいたが、そうした揺らぎは、客観的な記述を旨とする歴史学としての美術史が得意としてこなかった事象である。これを取り込もうとする「潜在的イメージ」という観点では、ルドンやゴッガン、世紀末の装飾芸術やナビ派、デュシャンやカンディンスキーなど、これまで、印象派、象徴主義、ポスト印象派、表現主義、ダダやシュルレアリスム、あるいは、具象と抽象、美術と装飾といった区分に分断されていた実践を、一貫した視座のもとに展望できる。

重要なのは、ガンボニー自身が述べるように、「知覚行為の主観性を否定する〔客観的な

方法論を採用しながら、研究対象の知覚の主観性について研究しても何も得るものはない」という発想の転換である。もちろんそれは、驚くべき博識ぶりと渉猟された膨大な資料、そして、「過去を修正する、まさにその働きかけによって、現在は過去を即座に理解可能なものへと変換する」という揺るぎない研究上の信念とともにあるのだが、こうした主張には、ガンボニーの方法の斬新さが現れている<sup>4</sup>。一般的に研究者の主観というものは、それが客観的に実証されない限り、正面切って言及されないのだが、ガンボニーは果敢にも、自らの主観を前提に論を進めるからである。

この手法が確立したのは、オディロン・ルドン研究においてであろう。『潜在的イメージ』に先立って刊行された『アモンティラードの酒樽：夢のまた夢』<sup>5</sup>は、鈴をつけた奇妙な帽子を被り、虚ろに空を見つめる人物を描いた1枚の素描を、丹念に読み解いたものである。ガンボニーは、この素描の源流がエドガー・アラン・ポーの小説『アモンティラードの酒樽』にあることを指摘した上で、はかなげなその人物が醸す印象や形象の類似などから得られた直観に考証を積み重ね、画家自身やポーの肖像画、キリスト像、メランコリーの図像、あるいはアウトサイダーとしての道化師や芸術家の普遍的な像など、読み取りうるあらゆる可能性を見出していく。しかし、多義的であることに特殊性を発揮するこの素描にならない、そのどれかに与することはない。こうして1枚の簡素な素描は、多義的なイメージと多義的な解釈とが接合する、いわば界面として現れてくるのである。

さて、ガンボニーは、「潜在的イメージ」を提唱するにあたり、ベルグソンが用いた「ヴァーチャル」という概念に言及している。そして「潜在的イメージ」は、「創造的な思索のなかで現在化するものであり、あらかじめ宿命的に『現実的なもの』に限定されているものではない」<sup>6</sup>点で、ベルグソンの「ヴァーチャル」に近いと述べる。しかしガンボニーは、今日この用語がデジタル技術による仮想体験を連想させることに留意して、注意深くその使用を避けている。一方、アン・フリードバーグは、『ヴァーチャル・ウィンドウ：アルベルティからマイクロソフトまで』において、ガンボニーと同じ観点から「ヴァーチャル」に着目したが、その歴史的な検証を通して本来の語義を取り戻した。つまり、ベルグソンの言う「イメージ

にとっては、存在することと意識的に知覚されることの間には、程度の違いがあるだけであり、質の違いがあるわけではない」<sup>7</sup>という認識のもと、ルネサンスから今日までを射程に入れて、メディアと観者の関係を「仮想の窓（ヴァーチャル・ウィンドウ）」という隠喩を用いて読み解いたのである。

フリードバーグは、まさに「窓」という隠喩を得たことにより、数百年にわたって繰り広げられた様々な視覚モデルを、同一の視座から検証することができた。1435年の『絵画論』において絵画を開かれた窓に喩えたアルベルティは、遠近法に則って切り取られた矩形の断面としての絵画を、「単一性と連続性」を了とする窓からの眺めに重ねて説明した。一方、コンピュータの画面上で次々と開かれては閉じられる「ウィンドウ」は、「複数性と同時性」を特徴とする。フリードバーグが強調するように、窓は、言説のレヴェルにおける喩えとしてだけでなく、観者がそれを通して世界を眺める実際の表象装置、つまりヴァーチャルな機能を有する。いみじくも著者自身が、「短い焦点距離をもつ現在という屈折レンズを通して見る」<sup>8</sup>と比喩的に語ったように、コンピュータが生活の隅々にまで浸透している今日の状況があってはじめて、「窓」という隠喩で語られる通史が成り立つのである。

観る者の主観や、遡及的な解釈の方法に私たちが反応したのは、拡散を続ける現代にあって、私たちがどこから来たのかを知るためには、まずは自らの主観や自らの時代に鋭敏でありたいという日ごろの思いがあるからである。考えてみれば、数百年も君臨してきた遠近法の特長性を看破したパノフスキーが、『象徴形式』としての遠近法』を刊行したのは、1920年代半ばだった。遠近法の相対化には、キュビズムを通過し、いわゆる抽象絵画が世に出ていた当時の芸術表現が明らかに影響していたことだろう。混沌とした時代の指針は常に、「今ここ」にしかない。

長屋光枝(ながや みつえ 主任研究員)

1 ダリオ・ガンボニー『潜在的イメージ：モダン・アートの曖昧性と不確定性』藤原貞朗訳 三元社 2007年。

2 同上書、p.13。

3 同上書、p.8。

4 同上書、p.16。

5 Dario Gamboni, Das Faß Amontillado: Der Traum eines Traumes, Fischer, 1998.

6 前掲書、註1、p.33。

7 アン・フリードバーグ『ヴァーチャル・ウィンドウ：アルベルティからマイクロソフトまで』井原敬一郎・宗洋訳 産業図書 2012年、p.192。

8 同上書、p.347。

国立新美術館2階のカフェ、サロン・ド・テ ロンド。ガラスウォールから差し込む陽光の下、お茶や軽食を楽しむ人々で賑わうこの場所に並ぶのは、デンマークの家具デザイナー、ハンス・J・ウェグナー(1914-2007年)による「Yチェア」である(Fig.1)。1950年に発売されたウェグナーの代表作で、誰もが一度は目にしたことがあるだろう、世界的ロングセラーだ。そのデザインは中国明時代の椅子に影響を受けたとされ、水平方向に緩やかにカーブした一本の曲げ木が、この椅子の外見に無二の個性を与えると同時に、背もたれと肘掛の機能を果たしている。本来の製品名は「CH24」だが、背面の支柱の特徴的な形から「Yチェア」、「ウィッシュボーン・チェア(wishbone=鳥の又骨)」の呼称で世界中に普及した。



Fig.1 CH24(Yチェア) カール・ハンセン & サン社提供

このYチェアが、2011年6月末、日本の新聞各紙に掲載された。記事の見出しは「Yチェアは立体商標」。知財高裁がYチェアの立体商標登録を認めたことを伝える報道であった<sup>1</sup>。半世紀以上にわたって世界中で愛され、疑いなく、20世紀の家具デザイン史を代表する一脚であるこの椅子が、なぜ今「立体商標」を得るに至ったのか。その経緯をたどりつつ、名作家具が今日直面する問題に目を向けてみたい。

Yチェアの製造元、カール・ハンセン & サン社(デンマーク、以下CH社)の日本法人が立体商標を特許庁に出願したのは、2008年2月のこと<sup>2</sup>。そもそものきっかけはその前年、国内の業者がYチェアなどデンマーク製家具の模倣品を輸入、販売していると発覚したことにあった。CH社を含むデンマークのメーカー3社は駐日デンマーク大使と連名で該当業者に対して警告書を送付、その後CH社は弁理士の助言を受けながら、訴訟を含めた模倣品対策を検討した。

CH社が実用品での認可例が少ない立体商標の出願に踏み切った背景には、日本には製

品のデザインを長期間保護する有効な法律がないという事情がある<sup>3</sup>。制作者の権利としてまず挙げられるのは著作権だが、絵画や彫刻などのいわゆる「純粋美術」ではない、大量生産を目的とした実用品のデザインは、著作権法で定義する著作物に当てはまらないというのがこれまでの判例だ。また、意匠法では製品デザインが保護の対象となるが、これに定める意匠権の期間は最長20年。Yチェアのようなロングセラー製品の法的後盾にはなれない。不正競争防止法に基づいて模倣品業者に対し訴訟を起こす手もあるが、続々と現れる模倣品とのいたちごっこになりかねない。残された道が、登録を更新すれば半永久的に保護される商標、しかも立体形状を登録できる「立体商標」だったわけだ。

CH社が出願の準備を開始した頃、国内ではインターネット上を中心に、「ジェネリック製品」と銘打たれた、人気家具をコピーした製品(Fig.2)の販売が横行していた。この「ジェネリック」とは、販売元いわく、意匠権の期限が過ぎた製品を低価格で市場に提供するという趣旨で生産したもので、意匠権が切れている以上、違法なコピーではないとのことである。しかし、長年に亘ってオリジナル・デザインを守り、技術継承と品質管理、そして営業努力をしてきた正規製造元にとって、そのような意匠権の解釈は決して許容できるものではなく、「ジェネリック」というそれらしい名で呼ぼうが、デザインを勝手に使用した低品質な模倣品に変わりはない。私見になるが、ジェネリック製品の美辞を並べた売り文句からは、デザインの盗用や正規品に遠く及ばない品質といった批判されるべき問題の隠れ蓑に法律用語を用いて、消費者を誘導しようとする悪質な意図すら感じられる。CH社の商標出願は、そういった悪意と戦うための法的武装の試みであり、著作権法や意匠法が定める保護対象の曖昧さを指摘する、一種の問題提起でもあった。



Fig.2 Yチェアの正規品(左)と模倣品(右) カール・ハンセン & サン社提供

2009年、特許庁はYチェアの商標出願について拒絶査定をし、その査定を不服とした審判においても判断は覆らなかった<sup>4</sup>。2度の拒絶査定を受け、2010年、CH社は知財高裁に審決取消訴訟を起こす。知財高裁においてCH社は、販売実績や広告宣伝活動、雑誌や専門書籍への露出頻度など、Yチェアが世界そして日本で長く知られてきた椅子であるという論証を丁寧に積み重ねた。そして、出願から3年半を費やして、審決取消の判決と、立体商標を獲得するに至った<sup>5</sup>。

新聞各紙で判決の一報が伝えられて間もなく、インターネット上からYチェアの模倣品が姿を消した。CH社は現在、立体商標権をもとに、税関に対して模倣品の輸入差止申請をしている。模倣品との戦いは、国内での販売の防除から、「日本に入れさせない」という次のステージへ進もうとしている。

家具という実用品の立体商標登録が認められたYチェアの一件は、デザインの権利者にとって朗報と言えるだろう。だが、ベストセラー家具のデザインを守り継承していく道りは未だ厳しい。立体商標を獲得するには時間と労力を要し、登録が叶ったとしても、その権利を主張できるのは国内に限られる。また、立体商標は完全なコピー品には効力があるが、部分的な模倣にはどこまで通用するのか不確かなのが現状だ。CH社に続く者がいないのも、同じ問題を抱えるメーカーが、まだその法的効力を量っているからだろう。Yチェアの立体商標に、今後も耳目が集中することは想像に難くない。

さて、サロン・ド・テ ロンドに並ぶYチェアはもちろん、CH社が誇りを持って作り続けてきた正規品である。その飽きの来ない優れたデザイン性は、腰かけて触ればなおのこと伝わってくる。世界中でロングセラーとなるデザインには、愛され続ける理由が必ずある。展覧会鑑賞の後、カフェでお茶を楽しみながら、お尻の下の家具デザインについて考えてみるのも一興かもしれない。

吉澤菜摘(よしざわ なつみ アソシエイト・フェロー)

1 知財高裁 平成23年6月29日判決 平成22年(行ケ)第10253号、第10321号  
 2 出願番号: 商願2008-11532号 出願日: 平成20年2月19日  
 3 実用品の立体商標登録が認められた前例としては、マグ・インストルメント社(アメリカ)の「ミニマグライト」などがある。  
 4 不服2009-12366号事件(平成21年7月7日審判請求、平成22年6月23日審決)  
 5 立体商標 第5446392号  
 ※ カール・ハンセン & サンジャパン社 坂本茂氏より、同社の模倣品対策に関する資料、情報および画像の提供を受けた。

国立新美術館が所蔵する戦後日本の展覧会資料のひとつに、1948(昭和23)年に開催された「モダンアート展」(東京都美術館、2月25日-3月25日)の目録がある。主催の「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」は、戦前期の「アヴァン・ガルド芸術家クラブ」(1936年結成)を前身とし、1947年に植村鷹千代、江川和彦、阿部展也、古沢岩美、長谷川三郎、桂ユキ子、村井正誠、岡本太郎、瀧口修造、吉原治良、北園克衛等によって結成された「日本におけるアヴァンギャルド美術家の網羅的組織」(「日本アヴァンギャルド美術家クラブの主旨」より)だった。

「モダンアート展」の目録によると、「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」の英語名は Modern Artists Association of Nippon で、展覧会名と同様に、Avant-gardeではなく Modern Art の語が選択されている。和名と英語名の差異は、「アヴァンギャルド」を積極的に打ち出していた岡本太郎と、「モダンアート」を旗印とした長谷川三郎の両者が、主要メンバーに含まれることと関係しているのかもしれない。こうした戦時下から終戦直後における前衛美術を指す用語のブレを反映している点からも、同グループは、戦前と戦後の前衛美術の結節点に位置する存在だったと言える。

同グループが行った展覧会以外の活動としては、後の「実験工房」メンバーが参加したことも知られる「モダンアート夏期講習会」(文化学院、48年7月)に注目が集まりがちだ。しかし、ここでは、「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」のメンバー数名が刊行した、あるいは少なくとも刊行を企てたと思われる『新シイ絵ノ見カタ』という書物に目を向けた。刊行状況について曖昧な言い方をせざるを得ないのは、稿者がこの書物の現物を見していないためである。管見に入った限りで同書を所蔵している図書館はなく、実際に刊行された書物なのかどうかすら突き止められてはいない。同書に関する言及は、『長谷川三郎とその時代』展図録(下関市立美術館、1988年)の年譜にある。また、国立国会図書館収書部編『全日本出版物総目録 昭和25年度』(1952年)の「児童図書 芸術」部門に、「植村鷹千代等『新しい絵の見方』平和堂出版、1月、B6、240頁、130円」という詳細な書誌の記載があり、同書がおそらくは児童向けの美術鑑賞手引きだったと推察できる。しかし、国立

国会図書館には『新シイ絵ノ見カタ』あるいは『新しい絵の見方』という図書の所蔵はない。終戦直後の『全日本出版物総目録』は、必ずしも国会図書館に納本された図書のデータに基づいて編纂されていないため、書誌データの採録に当たって近刊案内等の二次資料が活用された可能性も想定しておくべきだろう。

今回紹介する資料は、学校法人甲南学園長谷川三郎記念ギャラリーに所蔵されている、『新シイ絵ノ見カタ』の表紙デザイン画3種である。すべて長谷川の手になるものと思わ

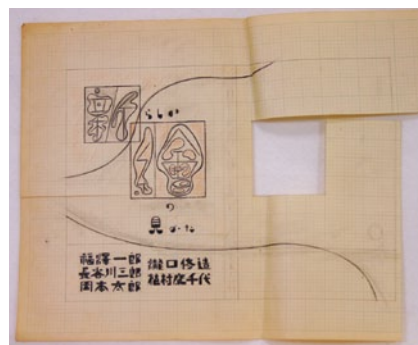


Fig.1 『新シイ絵ノ見カタ』表紙デザイン画(第1タイプ)



Fig.2 同(第2タイプ)

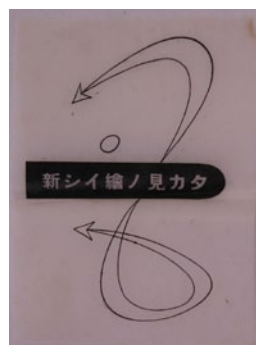


Fig.3 同(第3タイプ)

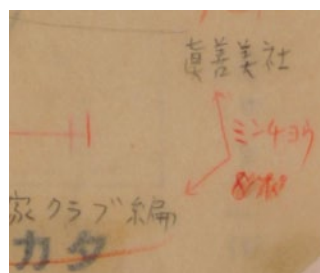


Fig.4 同(第3タイプ、部分拡大)

れ、第1タイプの表紙画(Fig.1)には共著者名「福澤一郎 長谷川三郎 岡本太郎 瀧口修造 植村鷹千代」の記載、第2タイプ(Fig.2)の表紙画には編者名「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」の記載がある。注目すべきは、第3タイプ(Fig.3)の表紙画にかぶせられた印刷指定用トレーシングペーパーに、「真善美社」の名が書き込まれている点である(Fig.4)。つまり同書は当初、戦後文学の重要な拠点となった伝説的出版社である真善美社から、刊行予定だったことになる<sup>1</sup>。真善美社の中核には、48年に岡本太郎等と「夜の会」を結成し、ジャンル横断的なアヴァンギャルド芸術運動を展開していた文芸批評家・花田清輝がいた。『新シイ絵ノ見カタ』の刊行元として選ばれたのも、岡本と花田との結びつきが背景にあったと推察される。しかし、同書に関して残されている書誌情報はすべて、平和出版が刊行元となっている。おそらく、真善美社が1948年12月に倒産してしまったためだろう。

終戦直後の出版界では、戦後復興の機運によるものか、『新しい〜』という書名が流行していた。『新シイ絵ノ見カタ』という書名にも、花田等の「夜の会」が刊行した書物『新しい芸術の探求』(月曜書房、1949年)と共に、そうした時代の空気が感じられる<sup>2</sup>。同書が実際に刊行されたのか、あるいは何らかの理由で未刊のプロジェクトに終わってしまったのかははまだ追跡できていない。しかし、「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」の活動にとって重要な書物だったことは間違いないだろう。

谷口英理(たにくち えり アソシエイト・フェロー)

1 甲南学園には3種の表紙デザイン以外に、同書の広告、奥付等に利用するためと思われるタイポグラフィ・デザインが1点残されており、そこにも「真善美社」の記載がある。  
2 月曜書房は真善美社解散後の花田の活動拠点で、「岡本太郎画文集 アヴァンギャルド」(1948年)等の刊行元となった。また、長谷川三郎は単独で児童向けの図書「新しい絵を見る手引」(日本美術出版株式会社、1984年)、『新しい形の美』(美術出版社「少年美術文庫」、1951年)を刊行している。

謝辞:本稿執筆のために大谷省吾氏、河崎晃一氏、平井章一氏、光田由里氏、藪前知子氏、国立国会図書館に貴重なご教示を賜り、また、甲南学園長谷川三郎記念ギャラリーに調査・撮影に関するご協力を賜りましたことを、心から感謝いたします。

## アーティスト・ワークショップ

## はじめてのアート

## —新聞紙をさわって、きいて、かんじてみよう—

講師：福井江太郎(日本画家)

日時：2012年11月3日(土・祝)、4日(日)14:00-16:00

会場：国立新美術館 別館3階多目的ルーム

普段見慣れた日用品—そこには、子どもたちにとって無限の遊びの可能性がひそんでいます。今回は、未就学児とその保護者を対象に、身近な素材である新聞紙を使用した「造形あそび」を体験するワークショップを開催しました。

講師に迎えたのは、日本画家で幼児造形教育の専門家でもある福井江太郎さん。「絵を描くお仕事をしているんだよ」という福井さんの自己紹介の後、新聞紙を手にとって造形あそび開始です。新聞紙を振って

音を立てて「しんぶん語」を聞いたり、おむすびみたいに丸めたり、新聞紙に乗ってそり遊びをしたり、細かくちぎって宙に舞わせたり…様々に変化する新聞紙を全身で感じ取ります。そして親子で協力して、細くちぎった新聞紙を壁から壁へと長く繋いで、新聞紙のジャングルを完成させました。造形あそび終了後には福井さんから、子どもたちは日頃から造形、音楽、身体などが混在した活動をしていることや、3歳から6歳の時期には、これらの要素を使った活動が重要であることについてのお話があり、「子どもたちに表現をする機会をより多く与えてあげてほしい」という保護者への呼びかけで締めくくられました。

初めて開催された未就学児対象のワークショップ。造形活動の中で様々な発見をするというアートの本質に近い体験を親子で共有し、小さな子どもを持つ家庭に美術館を身近に感じてもらうきっかけとなりました。



福井江太郎氏

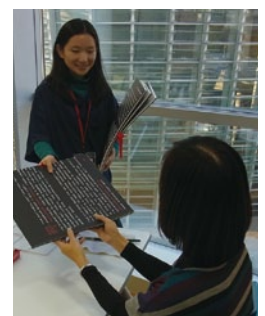
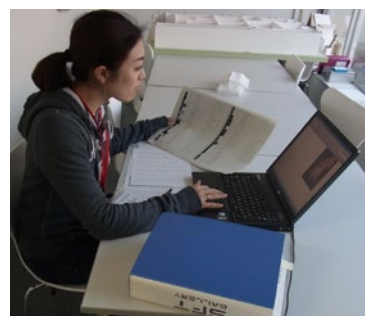


## 国立新美術館 平成24年度のインターン活動

国立新美術館では、大学院生や若手研究者を対象にインターンを毎年募集し、24年度には7名のインターンが展覧会事業、教育普及事業で活動しています。

展覧会部門では、展覧会担当者の指導のもとで、展覧会が出来上がるまでの一連の作業を体験します。展覧会のための調査はもとより、カタログの編集作業、展示作業の見学・補助、関連イベントの補助など、活動内容は多岐にわたります。

教育普及部門では、アーティスト・ワークショップの実施や鑑賞ガイド作成の補助を行い、「アーティスト・ファイル2013—現代の作家たち」展に合わせて作成した鑑賞ガイド『ちいさなアーティスト・ファイル2013』では執筆にも加わりました。作家の考えや作品の背景について調べた沢山の情報の中から何を伝えるか、どう表現すれば伝わりやすいかを熟考して書き上げた鑑賞ガイドは、展示室入口で来場者に配布されました。



1945年11月5日、榎倉省吾、古家新、伊谷賢蔵、柏原覚太郎、小出卓二、向井潤吉、高井貞二、田辺三重松、田中忠雄を創立会員として、「行動美術協会」はその歩みを開始しました。

#### 結成の辞

戦いは終わった。吾々は新しき文化の黎明を迎えようとしている。

戦争中を躬をもって果敢に生きて来た吾々は、更にそれに数倍する責任の重大さの自覚に立って、美しき愛情と新鮮なる勇気とに結ばれたもの、今こゝに行動美術協会を結成して力強く踏み出すことになった。

吾々は解散に到るべくして解散した旧二科会の復活には何等期待するところがない。

吾々は新生日本美術を樹立し世界文化に貢献せんとする目的のために、諸種の美術活動を強力に実践せんとするの熱意に燃えているものであるが、徒らなる論議よりも先づ行動、遅しく黙々とこの路を邁進せんとするものである。

行動美術協会は、1980年にそれまでの活動を纏めた1冊の本を出版しました。本のタイトルは『行動美術35年の小史』です。向井潤吉、難波香久三が編者となったこの本は画家の手による貴重な記録となっています。序章には、この本を資料が語る客観的小史となるよう配慮し、行動美術草早期の足跡をその時代背景の中で捉えようとした、と述べられています。その作業は困難なものであったといいますが、同時に創立の精神がどのようなものであったか再見することが出来たと記されています。『行動美術35年の小史』からは、敗戦後、会を創立した人々の息吹に触れる事が出来ます。



向井潤吉、難波香久三編  
『行動美術三十五年の小史』(行動美術協会 1980)

行動美術という会名の意味については、第1回展と同時に創刊された季刊美術雑誌『ばれっと』において数年間にわたって議論されていますが、後に集約され、『ばれっと』第4号に「行動美術協会趣意」として発表されています。

#### 行動美術協会趣意

私達は文化遺産を嗣ぐものとしての立場に

拠って、新しい芸術行動を実践する。歴史の線に沿って、世界の旧い見方より新しい見方に向かうべく、相互の練磨を組織的に行い、自分が自分より脱皮するために自主的に行動する。

「結成の辞」と、この「行動美術協会趣意」は、会の活動の拠り所となりました。

会のシンボルマークであるコの字型のマーク「コ」は発足とともに制定されたものであり、その当初から公募展の会場に掲げられた協会旗のデザインとして使われています。1946年9月、第1回公募展を東京都美術館で開催すると、展覧会は11月大阪、岐阜、12月福岡、翌年には1月京都、6月札幌、7月名古屋と巡回しました。第1回公募展開催に当たっては、当時の輸送状況と地方作家の便宜(出品者の無駄な出費を省くこと)を考慮し、大阪と京都で移動鑑査を行っています。落選の出品者にはその理由が送付されました。陳列の際、キャプションに会員・会友の肩書を表記しない方式は、今でも創立以来の伝統となっています。



第3回行動展 ポスター

第4回展になると出品者は大幅に増えつつあったものの、会の経済基盤は厳しいものでした。しかしながら、公募は厳選主義を守り、以後会の特色となります。第20回記念展を迎える頃には、作品の表現形式も多岐にわたるようになりましたが、会としては、あくまで作品の質的向上の追及こそを目標として審査する方針をとりました。この第20回記念展のときに向井潤吉が「胡老軒」という署名で作詞した「ここは上野の行動展」という歌を紹介しました。この歌は2012年に再発見されたものです。

#### 群歌

ここは上野の行動展

胡老軒 作

ここは上野の行動展  
生まれて育って 20年  
若い有志にかつがれて  
友はどんどん増すばかり

思えば嬉し 昨日まで  
まっ先き駆けて突進し  
テーマを散々 こらしたる  
勇気がここに突れるか

ああ戦いのこの歴史  
となり合った作品の  
俄かにはたと売れ出して  
我も思わず駆けよった

批評きびしき中なれど  
これが黙って居られよか  
しっかりせよと肩たたき  
祝盃上げるも酒ビール

折から起るアブストレ  
友はますます腕上げて  
仕事の上だ かまわずに  
おくれしてくれなと目に涙

具象に心は残れども  
残ってならぬ御時世よ  
それ描け抜けと おだてたら  
アンフォルメルにと相成った

1950年6月25日、第5回展に際して、板谷慎、建昌覚造、中島快彦、林是、4名の創立会員を迎え行動彫刻部が始まりました。彫刻部は、当初より現在に至るまで幅広い表現の作品がみられます。古くから使われている石や木、鑄造によるブロンズやアルミニウムに加えて、構造材としての鋼やステンレス等の金属材料、色とりどりの樹脂や紙、リサイクルされた材料もみられます。水や空気、光や音なども行動の彫刻家には馴染みのある素材といえます。表現形式も、造形のみによるもの、展示空間を含め観る側をも取り込み作品にしてみようものなど幅広く、このような多岐にわたる素材や多様な表現の作品があらわれるのは、会員個々の寛容性と無関係ではないでしょう。これは発足当時から受け継がれる、何ものにも縛られない精神の賜物と考えます。

2007年「行動美術展」は東京都美術館より国立新美術館へ移り、第62回展には記念企画として創立期会員の作品を展示しました。第25回展(1970年)の際に、新人育成と出品者の意欲を鼓舞するため企画された「新人選抜展」は44回目を迎え、2013年に「行動美術TOKYO展」と同時開催されます。北海道、埼玉、静岡、岐阜、愛知、大阪、京都、長崎、大分より絵画、彫刻各10名の作品が展示され、地方巡回展は、大阪市立美術館、京都市立美術館、福岡市美術館を巡ります。

『行動美術協会35年の小史』は、創作を続ける私たちを励ましてくれます。自分が自分を見据える目を持つ必要性を痛感した3・11以後、「自分が自分より脱皮するために自主的に行動する」という言葉は過去のものではなく、現実の響きをもって伝わってきます。

(行動美術協会事務所 平野元起 吉井爽子)