

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

NO. 20
NOV.
2011

国立新美術館 ニュース



チャールズ・シーラー《摩天楼》1922年 油彩/カンヴァス 50.8×33.0 cm フィリップス・コレクション
Charles Sheeler, *Skyscrapers*, 1922, oil on canvas, The Phillips Collection, Washington, D.C.
D.R. ©The Phillips Collection, Washington, D.C.

チャールズ・シーラーが 見たニューヨーク

高層ビルの立ち並ぶ大都市、ニューヨーク—チャールズ・シーラーの《摩天楼》(1922年、本誌表紙)が描くのはまさに「アメリカらしい」都市の景観である。しかし、一見して受ける印象の平明さとは裏腹に、装飾を排された滑らかな表面の建造物から描かれた場所を特定することは難しい。精密な描写であるにもかかわらず、絵はどこかしら抽象性を備えている。また、抑制された構図からは都市の騒々しさや人々の生活感といったものは感じられない。

チャールズ・シーラー(1883-1965年)は、プレジヨニスト(精密描写派)の代表的な画家として知られている。プレジヨニズムとは、整然とした直線的な構図や平坦な色面でアメリカの都市や工場の風景を描く画風を指すが、プレジヨニストと評される人々は、その呼称を自ら掲げ、集団で何らかの活動を行ったわけではない。プレジヨニズムという名称が示すのは、このような共通した特徴が同時代的に現れていたという事実である。彼らが活動した1920年代は、ニューヨークなどの都市において古い建物が取り壊され、近代的な高層ビルに代わり始めた時期に当たり、私たちが現在思い浮かべるアメリカの大都市の光景はこの頃に形成されたといえる。

実際のところ《摩天楼》は、同じ構図で撮影された《ニューヨーク、パーク・ロウ・ビルディング》(1920年、Fig.1)と題する写真から、ニューヨークに実在する建造物パーク・ロウ・ビルディングを描いたものだけということがわかっている。パーク・ロウ・ビルディングは、1899年に完成した高さ119メートルの高層ビルであり、1908年にシンガー・ビルディングがタワーを増築することによってその高さを凌ぐまでは、世界一の高さを誇っていた。その1年後にはメトロポリタン・ライフ・ビルディングがやはり既存の建物の上に尖塔を乗せることでシンガー・ビルディングを上回り世界一の高さとなる。1913年には、ウールワース・ビルディングが高さ241メートルで完成し、1930年にクライスラービルが出来るまで世界一の座を守った。このような高層建築を

可能にしたのは、鉄骨構造による建築技術の発展であり、また電動式エレベーターの普及であった。1916年に制定されたゾーニング法は、建物が高層になっても街路に日光が届くよう、敷地面積に対して建物の高さを定めたが、敷地の4分の1の部分に関しては事実上無制限に高くすることを認めていた。その結果、上部に行くに従い次第に細くなるセットバック方式のビルのデザインが生まれ、細く高い塔状の建物が立ち並ぶニューヨークの都市の景観が決定されることとなった。



Fig.1 チャールズ・シーラー《ニューヨーク、パーク・ロウ・ビルディング》1920年。ゼラチン・シルバー・プリント 24.0×17.9 cm ポストン美術館
© The Lane Collection
Photograph courtesy Museum of Fine Arts, Boston

シーラーがフィラデルフィアからニューヨークに移り住んだ1919年は、まさにそのような流れの真只中であつた。彼は、蒐集家ウォルター・アレンズバーグ邸でマルセル・デュシャンをはじめとするヨーロッパの芸術家らと親交を深めつつ、急速に近代化するニューヨークの都市の姿を自らの創作の題材として選ぶようになる。そこには、都市への好奇心や熱狂も少なからずあつたであろう。しかし、それ以上に彼を惹きつけたのは高層ビルの立ち並ぶ光景がつくりだす幾何学的な形態であつた。というよりも、シーラーにとって、自らの周りを取り巻いていた高層ビル群を対象として選択するのはごく自然のことであつたのかもしれない。彼はフィラデルフィアにいた頃から農場の納屋の形に幾何学的構造を見出し、描いていた。また1900年代初頭のヨーロッパ旅行で目にしたキュビズムやセザンヌ、初期イタリアルネサンスの巨匠らの絵画から影響をうけ、あらかじめ画面構成を厳密に定め、対象がその形態の中に備えている秩序や構造を描き出そうとした。都

市の建築がつくる幾何学的形態は、そのようなシーラーの関心を実現するのにふさわしい対象だつたといえる。

シーラーは画家および写真家としても活動していたが、1920年には写真家のポール・ストランドとともに映画『マンハッタ』を撮影している。映画は立ち並ぶ高層ビルの煙突から吐き出される白い煙や、街を移動する多くの人の流れといった近代都市ニューヨークの姿を捉えた断続的な映像によって構成されている。彼らはここで、ニューヨークという都市



Fig.2 チャールズ・シーラー《ニューヨーク》1920年 黒鉛/クリーム色の局紙 50.5×33.0 cm フレンス・オブ・アメリカン・アート・コレクション、1922.5552、シカゴ美術館
Photography © The Art Institute of Chicago

を象徴的な建物や有名な景観によってではなく、近代性という特徴によって表現しようとしたのだといえる。シーラーは映画の撮影と並行して写真も撮影しており、その中の一枚が前述した《ニューヨーク、パーク・ロウ・ビルディング》(Fig.1)であつた。同年、シーラーはこの写真をもとに鉛筆による素描(Fig.2)を描き、2年後には油彩《摩天楼》(本誌表紙)を制作した。

この油彩画は最初《オフィス》というタイトルであつたが、後に《摩天楼》に変更された。「空を劈く」という意味の「摩天楼(スカイスクレイパー)」という名がつけられてはいるものの、シーラーの画面構成には摩天楼を象徴的に捉えるといった姿勢は感じられない。同時代の画家や写真家たちが、しばしば上空から遥か下方を見下ろす構図をとることで眩暈を引き起こすような効果を出したり、聳え立つ摩天楼を下から見上げその高さを強調するような構図で捉えたのに対し、シーラーが描いたのは、パーク・ロウ・ビルディングの近くに同時期に建設された高層ビルであるエクイタ

ブル・ビルから見た光景であり、摩天楼を同じ高さの視点から捉えている。また、高さの比較対象となる人間や木々は画面に現れていない。ここでは、摩天楼を科学技術や発展の象徴として理想化して描くのではなく、それが作り出す形態に対するシーラーの純粋な関心が見て取れるのではないだろうか。

パーク・ロウ・ビルディングは最上部に2つの塔を持ち、正面に施されたバロック様式の装飾が目を引き建物であったが、シーラーはこの建物の正面ではなく、何の装飾もない側面をとりあげ、上部の2つの塔も画面には入れなかった。その結果、写真は撮影された場所を特定する要素が剥ぎ取られ、ある種の匿名性を保持している。素描、絵画と制作するに従い、シーラーはこの傾向をさらに強めていく。シーラーにとって写真は絵画を制作するための補助的な媒体にとどまらず、また単に写真に忠実に絵画を描いたわけでもなかった。画面構成には手が加えられ、画面両端に見えていたビルの背後の街並みが切り落とされることで、空間の奥行きは失われ、画面の平坦さが増している。中心に見える背の低い建物に特に顕著なように、細部の描写は大胆に省略され、遠近法も歪められた。その結果、カンヴァスは幾何学的な形態の色面により構成されるようになった。

摩天楼をアメリカの発展の象徴やアイコンとしてとりあげるのではなく、また科学技術のもたらす不安や孤独を批判的に捉えるのでもなく、シーラーの都市へのまなざしは一貫して幾何学的形態に注がれている。そのようなまなざしで捉えられた本作は、写真のような精密さを備えた写実的な絵画でありながら、同時に、直線的な構図や平坦な色面といった画面構成によって後の抽象画の登場をも予感させるのである。

瀧上華(たがみ はな 研究補佐員)

主要参考文献

- レム・コールハース「錯乱のニューヨーク」鈴木圭介訳、ちくま学芸文庫、1999年
- トーマス・ファン・レーウェン「摩天楼とアメリカの欲望」三宅理一、木下壽子訳、工作舎、2006年
- Brock, Charles. *Charles Sheeler: Across Media*, Washington: National Gallery of Art, Berkeley: University of California Press, 2006.
- Friedman, Martin. *Charles Sheeler*, New York: Watson-Guptill Publications, 1975.
- Hirshler, Erica E. "The 'New New York' and the Park Row Building: American Artists View an Icon of the Modern Age," *American Art Journal*, Vol. 21, No.4 (Winter, 1989), pp.26-45. Accessed October 17, 2011, <http://www.jstor.org/stable/1594547>
- Rawlinson, Mark. *Charles Sheeler Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction*, New York: I.B. Tauris, 2007.
- Tsujimoto, Karen. *Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography*, Seattle and London: University of Washington Press, 1982.

ジェイコブ・ローレンスと《大移動》シリーズ

1941年11月、ニューヨークのダウタウン・ギャラリーで、アフリカ系アメリカ人の画家ジェイコブ・ローレンスによる《大移動(原題: *The Great Migration*)》シリーズ(1940-41年)¹が初めて展示された。60枚のパネルから成る本シリーズのうち、26枚のパネルについては、ダウタウン・ギャラリーのイーディス・ハルパートの尽力もあって、『フォーチュン』の1941年11月号でも掲載された。作品は発表後すぐにニューヨーク近代美術館の初代館長であったアルフレッド・H. バー・ジュニアとフィリップス・コレクションの創設者であり初代館長でもあったダンカン・フィリップスの目に留まり、前者が偶数番号のついたパネルを、そして後者が奇数番号のついたパネルを購入した。そして、1942年から1944年にかけて、フィリップス・メモリアル・ギャラリー(現在はフィリップス・コレクションと呼ばれる)を皮切りに、《大移動》シリーズは全米中を巡回した。1944年にニューヨーク近代美術館で展示された時には数多くの雑誌で取り上げられ、この作品によってローレンスは若くして画家としての地位を確立した²。

1917年、ニュージャージー州アトランティック・シティに生まれたローレンスは、1930年以降、離婚した母親と兄弟たちと共にニューヨークのハーレムで暮らすようになった。1931年までハーレムのフレデリック・ダグラス・ジュニア・ハイスクールに通い、放課後は外で働く母親を持つ子供のために設立されたユートピア・ハウスでアフリカ系アメリカ人の芸術家チャールズ・アルストンの指導のもと美術工芸を学んだ。そして1932年か

ら2年間、ニューヨーク州立図書館の分室(現在のショームバーグ黒人文化研究センター)内に連邦芸術計画の支援によって設立されたハーレム・アート・ワークショップで、再びアルストンのもとで学ぶ機会に恵まれ、さらに、ヨーロッパで美術を学んだ彫刻家のオーガスタ・サヴィッジの薫陶を受けたのだった³。

ローレンスは、1930年代中頃からハーレムで作品を発表するようになる。画家は、当初ハーレムの日常生活に取材した作品を制作していたが、当時親しくしていた彫刻家のヘンリー・パナーンやローレンスが学んでいたアメリカン・アーティスト・スクールの教師たちの影響を受け、アフリカ系アメリカ人に限らず広く黒人たちの歴史を絵画作品によって人々に知らしめる必要性を強く感じるようになる⁴。そして、自らの作品がアフリカ系アメリカ人にとって人種差別をはじめとする様々な不平等に立ち向かうきっかけとなることを望み、黒人たちの闘争の歴史を描こうと考えるようになった⁵。ローレンスは、合計41枚のパネルから成る《トゥーサン・ルーベルチュール》シリーズ(1937-38年)では、フランス革命期にハイチの独立を指導したトゥーサン・ルーベルチュールの波乱に満ちた生涯とハイチ独立までの軌跡を描いた。また、合計32点のパネルから成る《フレデリック・ダグラス》シリーズ(1938-39年)では、白人男性と黒人女性を両親に持ち、アメリカにおける奴隷制度廃止運動を指揮したフレデリック・ダグラスの生涯に焦点を当てた。さらに、合計31点のパネルから成る《ハリエット・タップマン》シリーズ(1939-40年)では、奴隷の生活から逃れた後に南部で虐げられる黒人たちの救出に尽力したハリエット・タップマンの一生をテーマに作品を制作したのだった。

いずれの作品にも各パネルには番号とイメージを説明する短い文章が添えられている。ローレンスはアフリカ系ディアスポラ



ジェイコブ・ローレンス《大移動》シリーズより、No.3: 南部のあらゆる町から、大勢の移住者が北部へと旅立った
1940-41年 ガゼインテンペラ/ハードボード
30.5×45.7 cm フィリップス・コレクション
© 2011 The Jacob and Gwendolyn Lawrence Foundation, Seattle / ARS, New York / SPDA, Tokyo © The Phillips Collection, Washington, D.C.

の「英雄」たちの物語を簡潔な説明とイメージを組み合わせて語るが故に「ストーリーテラー」、あるいは「グリオ」(もとは西アフリカで部族の記録を音楽、詩、物語の形で言い伝える語り部を意味する)と形容される⁶。そして、この独自の視覚的「語り」の形式を踏襲しながら、個人の英雄譚ではなく南部で暮らしていたアフリカ系アメリカ人の北部への「大移動」に取材した作品が《大移動》シリーズである。ローレンスは、この作品で南部のアフリカ系アメリカ人たちが受けた差別や不当な扱い、北部を目指す移動や大都市での新しい生活の様子、彼らが新たな地でも直面する過酷な現実、そして人種暴動などを描いた。

前述のとおり60枚のパネルから成る《大移動》シリーズは、「第一次世界大戦中、南部の黒人たちによる北部への大移動があった」という説明と共に始まる。第一次世界大戦によって大量の働き手を失ったアメリカの産業界は、南部の農村部で働いていたアフリカ系アメリカ人を北部の都市部の新しい労働力として必要とし、結果「大移動」という現象が起きたのだ⁷。長い間の南部におけるアフリカ系アメリカ人に対する差別や搾取は筆舌に尽くしがたいものであり、戦争を契機に都市部での労働市場が開かれたことは、彼らの目には南部の圧制から逃れる大きなチャンスと映ったのである。経済的な豊かさや自由を夢見た南部のアフリカ系アメリカ人による北部への「大移動」は、農村と都会の文化の融合を生み出し、1920年代のジャズエイジとハーレム・ルネサンス⁸へと結実した。豊かな文化を創出した都市におけるアフリカ系アメリカ人の労働者とその共同体の爆発的な増加は、アメリカの歴史にとって非常に大きな出来事だったのである⁹。

南部の農村出身であったローレンスの母親はまさにこうした「大移動」の当事者であり、その母に連れられて幼少期にニューヨークへ移住したローレンスもそうした歴史を背負っていた。また、ローレンスがニューヨークにやって来た1930年代初頭には、すでに多くの南部出身のアフリカ系アメリカ人がハーレムで大きな共同体を築いており、画家は常日頃から家族や隣人たちから南部での過酷な生活や「大移動」の実状を耳にしていた。ローゼンウォルド基金の支援を受けてニューヨーク州立図書館の分室で調査をしたローレンスは、カーター・G.ウッドソンの『ニグロの移住の

世紀(原題: *Century of Negro Migration*)』(初版は1918年)やエメット・J.スコットの『大戦間におけるニグロの移住』(原題: *Negro Migration during the War*) (初版は1920年)を参考にしつつも、身の回りの人々が語る様々なエピソードとオーラルな手段によって歴史を知るという体験を色濃く反映して「大移動」の物語を作り上げた。それ故、《大移動》シリーズのイメージに付されたテキストには、コミュニティセンターや街頭での演説における「語り」との親和性が指摘されている¹⁰。

ローレンスは、《大移動》シリーズでもそれ以前の作品同様、形態や色彩の単純化とデフォルメを組み合わせ画面を構成した。奥行を排して平面的で複数の視点を総合するという手法にはとりわけキュビズムからの影響を伺うことができる。たしかに、ローレンス自身キュビズムの重要性を認めており、画家の精神的支柱の一人であったアレイン・ロックもアフリカの芸術に触発されたフランスのモダニストたちを強く意識する発言をしている¹¹。とはいえ、ローレンスの関心はキュビズムに限らず、より広範囲の視覚芸術の世界に向けられていた。画家は、メトロポリタン美術館で目にしたイタリア・ルネサンス絵画に惹かれて早い時期からテンペラ絵具を用いる一方で、ハーレム・アート・ワークショップで手に取った画集で、ブリューゲル、ゴヤ、ドーミエ、さらにはグロスといった画家たちを知り、その社会性の強い作品にも感銘を受けた¹²。また、一際目を引く鮮やかな色彩には、ハーレムの家々で目にした室内装飾に影響を受けたローレンス独自の色彩感覚が表れているという¹³。

さらに興味深いことに、《大移動》シリーズに限って言えば、童話、コミック、さらには1930年代後半に『ライフ』や『ルック』といったグラフ誌に多く掲載されたドキュメンタリー写真もイメージ・ソースとして指摘されている。1930年代後半、ニューディール政策の一環として新設された農業安定局(FSA=Farm Security Administration)に雇われた多くの写真家は、全米各地の疲弊する農村や移動する労働者、そして白人の地主に搾取される黒人の農民たちの様子などを記録した¹⁴。本シリーズに描かれる荒涼とした風景や過酷な現実の中で生きる人々のイメージはドキュメンタリー写真に多く登場するものである。また、FSAが出版したフォトブックには、被写体と

なっている人々の生の声が反映された短いテキストが添えられており、こうしたイメージとテキストを一体化して社会的メッセージを発する形式そのものも《大移動》シリーズの特徴と符合する。さらに、FSAはドキュメンタリーフィルム制作も支援していたが、動画、文字、ナレーションを組み合わせる社会的な事象を効果的に伝えるその手法も、連続的なイメージと語りから成る本シリーズとの類似点として考えられるだろう¹⁵。

《大移動》シリーズについて、例えば批評家のアリーヌ・ローハイムは、『アート・ニューズ』(1944年10月号)において《大移動》シリーズにおける鮮やかな色彩や単純化した形態を賞賛し、そうした視覚言語によってローレンスが、伝えたいことの本質を表象していると述べ、『アート・ダイジェスト』(1944年11月号)の評者は、いかなる社会学者もローレンスほど「大移動」の実態を堂々と明らかにしてはいないと記した¹⁶。《大移動》シリーズは、アメリカ史における歴史的な出来事を単に主題として示すに留まらず、その独特な表現形式を含め、1930年代に画家が吸収した多岐に亘る文化や芸術の融合として、アメリカ絵画史のみならず、広く文化史や社会史においても重要な作品なのである。

山田由佳子(やまだ ゆかこ 研究補佐員)

1 今日《大移動》シリーズとして知られている本作には、発表当時(ニグロの大移動(原題: *The Migration of the Negro*))というタイトルが付けられていた。作品名は長い間変わることはなく、1993年に画家自身によって現在のタイトル(大移動)に変更された。スーザン・ベレント・フランク「作家解説: ジェイコブ・ローレンス」長谷川珠緒訳、『モダン・アート、アメリカン 珠玉のフィリップス・コレクション』、読売新聞東京本社、2011年、p.198。

2 Hills, Patricia. "Jacob Lawrence's Migration Series: Weaving of Pictures and Texts", in *Jacob Lawrence: The Migration Series*, Ed., Elizabeth Hutton Turner, Washington: The Rappahannock Press in association with The Phillips Collection, 1993, p.141.

3 Hills, Patricia. *Painting Harlem Modern: The Art of Jacob Lawrence*, Berkeley: University of California Press, 2009, pp.9-31.

4 *Ibid.*, p.57.

5 松本典久「アメリカの少数派芸術家たち—多文化社会の実現を夢みて」、明石書店、2001年、p.63。

6 Hills, *op.cit.*, 2009, p.98.

7 G.Bunch III, Lonnie and Spencer R. Crew. "A Historian's Eye: Jacob Lawrence, Historical Reality, and the Migration Series", in *Jacob Lawrence: The Migration Series*, p.24.

8 「ハーレム・ルネサンス」とは、1919年から1929年までの10年間に華やいたハーレムにおける黒人の美術、文学、音楽などの文化的隆盛のことを指す。この文化現象を語る際の重要な人物として作家のW. E. B. デュボイス、美術評論家のアレイン・ロック、あるいはジャズ・ピアニストのデューク・エリントンなどの名が挙げられる。

9 Gates, Henry Louis, Jr. "New Negroes, Migration and Cultural Exchange", in *Jacob Lawrence: The Migration Series*, pp.17-18.

10 Hills, *op.cit.*, 2009, p.99.

11 松本、前掲書、pp.82-84; C. Stewart, Jeffrey. "(Un)Locke(in)g Jacob Lawrence's Migration Series", in *Jacob Lawrence: The Migration Series*, pp.42-45.

12 松本、前掲書、p.85.

13 Gates, *op.cit.*, p.21.

14 Orvell, Miles. *American Photography*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pp.109-115.

15 Hills, *op.cit.*, 2009, pp.99-100.

16 *Ibid.*, p.132.

CIMAMは国際博物館会議(ICOM=The International Council of Museums)の30の国際委員会のうちのひとつで、正式名称はThe International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Artである。「国際博物館会議近現代美術館部会」といったところだろうか。CIMAMのホームページ(<http://www.cimam.org/about/about1.php>)では、その性格を「20-21世紀美術のコレクションおよび展覧会にかかわる哲学的・倫理的・実務的な諸問題を討議する専門的な性格を持った国際的なフォーラム」と規定し、次のような目的を掲げている。

- ・美術館および視覚芸術に携わる専門家相互の、国際的レベルでの情報交換および協力
- ・社会および文化の成長の手段としての現代美術施設の、性質、機能、役割についての知識と理解の向上
- ・専門性における規範の発展
- ・美術館等の組織や専門職が直面する将来的な必要性や問題の検証と効果的な対処

近現代美術を専門とする美術館等の学芸員や館長、インデペンデント・キュレーターなどの情報交換と相互協力のための組織であり、現在会員は500名近く、世界の百数十カ国にまたがっているという。

さて、CIMAMの重要な活動のなかに、年次大会の開催がある。これは、毎年一つの都市を中心に3日間程度の日程で行われるもので、基調講演やケース・スタディの発表等とディスカッション、開催地におけるおもだった美術館、アートスペース、画廊、展覧会などの視察、そして参加者全員がグループに分かれて課題を討議するワークショップ、運営や会計についての報告等を含む総会から構成されている。昨年の上海に続き、今年リュブリャナ(スロヴェニア)とザグレブ(クロアチア)で「美術館と都市」をテーマに11月14日から16日にかけて開催された。筆者は、これに参加することができたので、簡単に報告してみようと思う。

3日間の会期は、リュブリャナとザグレブできっちりと1日半ずつに二分されていたのだが、リュブリャナでのホスト館はリュブリャナ近代美術館(MG+MSUM [Moderna galerija + Muzej sodobne umetnosti Metelkova])であった。リュブリャナ近代美術館は、二つの美術



メテルコヴァ現代美術館

館からなっている。本来の近代美術館は1948年に開館した歴史のある国立美術館で、スロヴェニアの近代美術を系統的に収集しており、また有名な国際版画ビエンナーレも、1980年代半ばに別組織に移管されるまで、ここで開催されていた。1990年代に建物の改装をおこない、設備を刷新している。そこから徒歩20分ほどのメテルコヴァ現代美術館は、リュブリャナ中央駅に近いメテルコヴァ通りにある新館で、一般公開前であったが、特別に内覧が許された。広い中庭を囲むように建てられていた旧ユーゴスラヴィア人民軍(第二次世界大戦前はオーストリア=ハンガリー軍)の兵舎群を芸術文化地区として再開発する計画の一環で、スロヴェニア民族学博物館やスロヴェニア国立美術館分館とともに美術館地区を形成している。

一方、ザグレブでの主会場となったのはザグレブ現代美術館(Muzej Suvremene Umjetnosti Zagreb)である。もともとは1954年にザグレブの歴史地区に開館した美術館であったが、一昨年、郊外の新市街にライブラリーやシアターを含む最新鋭の設備を具えた新しい建物が竣工し、移転開館した。大きく立派な近代建築であり、四方には巨大な電光掲示板が設置されてつねにメッセージを発信しているのが特徴的である。内部は、高さの異なるフロアが階段や渡り廊下で結びつけられており、変化にとんだ展示と景観が楽しめるようになっていく。約12,000点の所蔵作品のうち、600点程度が展示されているという。

リュブリャナとザグレブ、二つの首都を代表するこれらの近現代美術館は、遠い異国から初めて訪れた者の眼には、かなり似た性格を持っているように感じられた。両館とも第二次世界大戦が終結し、オーストリア=ハンガリーから独立後、ほどなくして開館しており、自国の近現代美術を中心に、旧ユーゴスラヴィア連邦や東ヨーロッパ全域にも視野を広げたコレクションを所蔵している。そし



ザグレブ現代美術館

て、旧ユーゴスラヴィア連邦からの独立後、約20年を経て、相次いで新館をオープンさせている。

しかしそれよりも顕著なのは、作品とコレクション、そして展示におけるストーリーテリングの類似性である。不勉強な筆者にはあまりなじみのない作家が大半だったが、特徴的だと感じられたのは、パフォーマンスや演劇との関係が深く身体性の強い作品や、政治や社会における制度的なものを主題とするコンセプチュアルでディスカバー的な作品が多いことだった。また、歴史的なコレクションでさえも、つねに現在に判断基準において再編成され、展示されていた。つまり、きわめてアクチュアルな問題意識に貫かれた、ある意味で理想主義的な美術館なのである。共産党支配の半世紀、そしてその後の内戦、新しいシステムの構築を成し遂げた独立後の20年という歴史が、そこにはよく現れているように思う。これらと比較すれば、いわゆる西欧諸国やアメリカ合衆国で見る現代美術コレクションや展覧会は、はるかにオブジェクト的で審美的に感じられるのではないかと。

このようなトーンは、3日間を通じての会議にも共通していた。「美術館と都市」という主題は、日本であれば、市街地の活性化や「にぎわい」の創出を図って都市の魅力や価値を高める、といったレベルで語られがちである。しかしながら、リュブリャナ/ザグレブにおいて、ケース・スタディやローカル・コンテキストの紹介を通じて出会うことになったのは、ローカルな状況とその問題点に対して、いかに表現と場を与えるかという問題意識である。必要な人々に知識と手段と場を提供し、多様な議論と表現の創出を助けるための、市民によって共有されるプラットフォームというのは、今日の世界における美術館のあるべき姿とは何かという設問に対する、一つの有力な解答であろう。それを実感することができたのは、大きな収穫であったと思う。

美術館開館と同時に開室したアートライブラリーは、来年1月で開室5周年を迎えます。利用者数は、国立美術館のライブラリーのなかで最多であり、近年ではくり返しご利用くださるお客様も多くなりました。一方、アートライブラリーが最上階にあるためか、「場所がわからない」、「まだ一度も足を運んでない」という声もお聞きします。

そこで、今回は皆様にアートライブラリーの活動や利用方法について、あらためてご案内いたします。

○ライブラリーで資料をみる

当館のアートライブラリーは本館3階にあり、室内の資料はどなたでも予約なしに無料でご利用いただけます。収集している資料は、国内外で開催された展覧会カタログを軸に、近現代美術、デザイン・建築・写真・メディアアートに関する図書・雑誌で、そのほぼ全てを一般公開しています。なかでも「日本で開催された展覧会カタログ」のコレクションは、以前赤坂にあった「アートカタログ・ライブラリー」の旧蔵書をもとに、その後全国の美術館などから寄贈のご協力を経て、現在では日本一の所蔵冊数を誇るものとなりました。



アートライブラリー内には、近年国内外の美術館や博物館で開催された展覧会カタログを中心に、JACプロジェクト¹で寄贈されたカタログ、団体展カタログ、新刊美術図書・雑誌、美術参考図書などを配架しています。スペース上の問題から、ライブラリーで利用者が直接手にとることのできる開架資料は当館の蔵書のごく一部で、その他の多くの資料は閉架書庫にあります。例えば、定期購読している洋雑誌約70タイトルのうち、表にで

ているのは38タイトルのみと半数近くが閉架書庫の所在となっています。そのため、お探しの図書や雑誌がある場合は、室内に設置された端末(OPAC)で検索していただき、開架か閉架かをお調べいただくことになります。

蔵書をより活用していただくガイドとして、室内には「展覧会関連書籍」、「話のたね」、「資料展示」のコーナーを設けております。

展覧会をご覧いただいた後に足を運んでいただきたいのが、「展覧会関連書籍」コーナーです。ここでは企画展に関連した蔵書の中から、その一部をご紹介します。

「話のたね」は、その時々美術界での話題などをテーマにし、資料担当の職員がお薦めの資料をご紹介します。これまで「プリツカー賞」、「バウハウス設立90年」、「国際美術展」などを取り上げてきました。

「資料展示」は、1969年以前に国内で刊行された展覧会カタログや、終刊した日本の美術雑誌など「特別資料閲覧」²の対象となっている資料を展示しています。ガラスケースの中で展示していますが、展示の終了後は、事前に予約していただければ「特別閲覧」コーナーにてお手にとってご覧いただけます。

「話のたね」は3ヶ月に1度、「資料展示」は4ヶ月に1度の頻度で、入れ替えを行っています。

○ライブラリーで資料を調べる・情報を集める

美術資料を探す方法は、調べる対象や求める情報によって幾通りもあります。今回は、当館のアートライブラリーを利用した一例をご紹介します。

当館で所蔵する図書、雑誌、ニュースレター等の資料情報は、全て国立新美術館のOPAC³で検索できます。例えば作家について調べる場合、まずはこのシステムで検索していただき、検索結果をご覧ください。その中にカタログレゾネが含まれていたならば、それにより作家の作品を網羅することができます。さらに当アートライブラリーの資料だけでなく、外部書誌データベース⁴を利用し、ほかにもどのような資料が存在するのか調べることもできます。また、「美術図書館横断検索

(ALC)」⁵のデータベースでは、当館をはじめとする首都圏の9つの美術館・博物館のライブラリーの蔵書を一度に横断検索することができます。

日本の展覧会の情報を調べるには、「日本の美術展覧会記録1945-2005」⁶と「アートコモンズ(展覧会情報検索システム)」⁷のデータベースが有効なツールとなります。前者は1945年から2005年までの60年間に日本の美術館・博物館で開催された企画展・特別展の情報を、後者は、現在開催中の日本全国の美術館・博物館、美術団体、画廊などの展覧会の情報をご覧いただくことができます。

また、アートライブラリーの受付カウンターでは、レファレンスサービスを行っています。資料についてのご質問がございましたら、お気軽にご質問ください。

開館以来、国立新美術館は「人と情報をつなぎ、文化遺産としての資料を収集・公開する美術館」として、情報や資料の収集・提供事業に努めてまいりました。今後も親しみやすいアートライブラリーをめざし、皆様のお役に立つよう更なるサービスの強化と資料の充実を図ってまいりますので、引き続きご支援をお願いいたします。

望月麻実子(もちつきまみこ 研究補佐員)

1 JACプロジェクトとは、当館が行っている日本の美術展覧会カタログを国外の日本美術研究機関に寄贈する事業。詳しくはニュースのバックナンバーNo.2(2007年3月発行)をご覧ください。

2 特別資料閲覧の資料をご覧いただくには、事前予約が必要です。詳しくは、当館ホームページをご覧ください。

URL: <http://www.nact.jp/art-library/tokubetsu-etsuran/index.html>

3 URL: <http://opac.nact.jp/mylmedio/search/search-input.do>

4 当館では、現在以下の6つの外部書誌データベースをご利用いただけます。

- ・19世紀以降の美術分野の論文・記事索引
「ABM: ARTbibliographies Modern (1974 -)」
- ・建築にかかわる逐次刊行物索引
「AIAP: Avery Index to Architectural Periodicals (1934 -)」
- ・デザイン・工芸分野の記事索引
「DAAI: Design and Applied Arts Index (1973 -)」
- ・美術分野の論文記事索引
「IBA: International Bibliography of Art (2008 -)」
- ・学術雑誌のフルテキストアーカイブ
「JSTOR (利用可能コレクション: Arts & Science I - VIII, Life Sciences, 19th Century British Pamphlets)」
- ・美術事典「Oxford Art Online」

5 ALC: Art Libraries Consortiumは国立新美術館、東京国立近代美術館、国立西洋美術館、東京国立博物館、東京都現代美術館、東京都写真美術館、江戸東京博物館、神奈川県立近代美術館、横浜美術館による、横断検索を背景に持ちながら相互協力を目指す美術図書館のコンソーシアムです。URL: <http://alc.opac.jp/>

6 URL: <http://db.nact.jp/exhibitions1945-2005/>

7 URL: <http://ac.nact.jp/>

アーティスト・ワークショップ

凸凹探検隊！～探そう、美術館のかたち～

講師：酒百宏一(美術作家)

2011年7月16日(土) 13:00-16:30

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

美術作家の酒百宏一(さかおこういち)氏を講師に迎え、「フロッターージュ」を用いたワークショップを開催しました。フロッターージュとは、凹凸に紙をあて、上から鉛筆やクレヨンなどでこすって形を写し取る技法です。酒百さんは、フロッターージュを用いてその場所を写しとり、自分がその場にいたことを記録することによって、自分の存

在を紙で表現しています。

酒百さんのレクチャーの後、参加者は美術館内にある様々な凸凹を探しにいきました。自分だけの凸凹を見つけ、フロッターージュで形を写し取ります。色鉛筆で色を重ねていくと、次第に凸凹のかたちが浮かび上がります。ハイヒールで凹んだ床の穴が水玉模様のように見えたり、ステンレスの床がまるで深海のように見えたり…。

最後に、各自の作品を、壁に投影された大きな美術館のマップにあわせて場所ごとに貼り付け、参加者は作品を前に、各々の感覚で探し出した凸凹や美術館で探検中に発見したものへの思いを語りました。普段何気なく目にしている場所をフロッターージュで記録することによって、美術館の新しい一面を発見するワークショップとなりました。(IE)



酒百宏一氏



アーティスト・ワークショップ

私だけの文様で作る
SLEEVE BAG(スリーブバッグ)

講師：高橋理子(アーティスト、SFTギャラリー出品作家)

2011年9月4日(日) 13:00-16:30

国立新美術館 別館3階多目的ルーム

「現代の和柄や文様について考える」をテーマとしたワークショップには、10代から50代までの20人が参加しました。講師の高橋理子(たかはしひろこ)さんは、円と直線のみで構成された独自の文様を施した作品を通して、「和」と向き合うきっかけを作る活動をしているアーティスト。まずは現代における日本の伝統に関するレクチャーで、文様についての理解を深めます。高橋さん自らが手ぬぐいから考案した「スリーブバッグ」をはじめとする新しい伝統を作り出す活動実践や、古来の文様の紹介を通して、私たちの「日本らしさ」に対するイメージは新しいものへと変わっていきました。

レクチャーの後は、制作です。文様は一つの形の反復で構成されています。そこで今回は、型紙をもとに同じ形を複数転写できるス

テンシルの技法を用いました。色のつく部分を切り抜くことや、形をつなぐ線である「つり」の技法を理解しながら、自分の名前や身の回りのものから着想を得た形を描き出していきます。図案が決まったら、カッティングシートを切り抜いて型紙を作り、それをスリーブバッグに置いて、型紙の切り抜いた部分にスポンジで丁寧に絵具をつけていきました。

最後に、完成した作品を手に、参加者全員が発表をしました。新しい文様を作り出すことで現代の日本的な表現について考え、同時に自分らしさを見つめる時間となったワークショップでした。(KY)



高橋理子氏

春陽会は、2013(平成25)年4月、創立90周年を迎えます。

90年の歴史を経て、絵画部・版画部2部門の会員・会友総数700名を超える組織となりましたが、作品本位の「個」に徹する姿勢は、今日も春陽会の理念「各人主義」として継承されています。

【創立からの歴史】

春陽会は1922(大正11)年、日本美術院を離れた足立源一郎、小杉未醒、倉田白羊、長谷川昇、森田恒友、山本鼎に梅原龍三郎を加えた7名に、石井鶴三、今関啓司、岸田劉生、木村莊八、中川一政、萬鉄五郎等8名が客員として参加して創立され、翌年、第1回展を上野竹之台陳列館で開催しました。

また第1回展から大阪展を、第3回展から名古屋展を開催しています。

1927(昭和2)年、会場が東京府美術館となり、翌年、他の公募団体に先駆け「版画室」を新設して長谷川潔等が会員となり、昭和10年代には岡鹿之助、三雲祥之助、高田力蔵等欧州からの帰朝者を新たに迎え、会は主知的に近代的造形性をとり入れ脱皮しながら、清新にして典雅と評される会風を形作りました。

戦時中、一時の中断を余儀なくされましたが、空襲警報のもとでさえ研究会活動を中止することなく、1947年公募を復活、その後、多くの優れた作家を集め、今日では、一般社団法人春陽会として、成長発展しています。

【理念】

創立時の趣意書には、「春陽会は、既成会への社会対抗として興らず、単なる芸術家の心を以って因縁相熟したるものです。各人の希望は畢竟、製作生活の安静充実と、其所作の同胞の認識と愛念とを、順当に獲得せんとするにあります…」「展覧会の為の芸術、所謂会場芸術なる悪趣味を駆逐せんが為には、努めて革命者の意気を以てせんとするものであります。」と宣言しています。

肩肘を張らない穏やかな自然体と同時に、芸術家の激しい気概を示した宣言であり、今日も色褪せることのない、春陽会の原点を示す言葉です。

【活動—90周年に向けて】

春陽会は、春陽展を柱とした特別展示、講演会、会場批評会を毎回企画し、これらを広く一般に公開して美術普及に努めています。



第88回展会場批評会 風景

特別展示は、会内外にエポックを作った作家の代表的作品と、各担当会員が実に1年を費やしてまとめ上げた資料を展示しています。



第88回展特別展示 会場風景

86回展「清宮質文特別展示」、87回展「石井鶴三特別展示」、88回展「春陽会第三世代の作家たち・パート1」など近年開催して、好評を得ています。

90周年へのアプローチとして、88・89回展では先に挙げた「春陽会第三世代の作家たちパート1／パート2」を、90回展では次代を担う作家たちに、思い切った個展形式での発表空間を与えた「春陽会新世代の作家たち展」を、順次開催します。

そして90周年記念事業として、第90回春陽展と会期を重ね、東京での「木村莊八展」を開

催し、その後には地方での巡回開催が、既に準備されています。

【社団法人としての社会貢献】

春陽会は1984年社団法人となり、2010年公益制度改革で一般社団法人に移行しました。

これは創立の精神を曲げることなく、自ら責任を持ち組織的かつ民主的に会を運営し、活動の健全な発展を促進するとともに、社会貢献にも取り組む姿勢を示すものです。

春陽展では、毎回会員によるチャリティーを行い、売上金をNHK厚生文化事業団などを通じて社会福祉事業に寄付してきましたが、先の東日本大震災直後の88回展では、チャリティーグッズ(缶バッチ、トートバッグ)も製作販売して、被災者支援の募金活動を組織的に行っています。

【ビジョン会議—100周年へに向けて】

春陽会は、多様な美術界の潮流の中にあつて、求めて異質な、新しい才能を発掘し、自己研鑽の場として歴史を刻んできました。

公募展の存続に危機意識は持つものの、出品者・出品点数が減少することなく、むしろ新たな造形意識に立った作品が見られる現象は、創立以来、一人の作家を長い目で見ようとする会の姿勢と、北海道から九州まで全国に展開する20の研究会活動が、成果として実を結んだものと考えています。(活動の様子は会誌「春陽」とホームページに掲載。)

そして今年、春陽会は100周年に向けて、夢のある、さらに理想的公募展のあり方、未来像について検討すべく、次世代を担う若手会員を中心とした「ビジョン会議」を発足させました。

これからも春陽会は、「各人主義」という、類稀な理念によって、益々互いの個性と自由を尊重しつつ、活気ある公募団体として、真の創造に向かって意欲を注いでまいります。

(一般社団法人 春陽会)