

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

NO. 27
AUG.
2013

国立新美術館 ニュース



アンドレアス・グルスキー 《バーレーン1》2005年 タイプCプリント
Andreas Gursky, *Bahrain I*, 2005, C-Print
©ANDREAS GURSKY/JASPAR, 2013 Courtesy:SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON

アンドレアス・グルスキー展、その展示の多層性について

アンドレアス・グルスキーの日本で初めての個展がこの夏開催されることになった。本展では、作家自身によって65点の作品が選ばれ、1980年代の初期作品から最新作までを幅広く紹介している。新作と旧作、大判作品と小さいサイズの作品が入り混じり、シリーズの作品も点在するように並べられるというグルスキー独自の手法による会場構成は、本展の大きな特徴のひとつである。それは、年代順やテーマごとで並べられる通常の個展とは異なる効果を生む。ディアセック加工された大判作品は広い空間が与えられてそれ自体が一つのオブジェとして存在し、作品の物理的な存在感と時代やテーマによる分けから解放された展示は、決められたストーリーを離れて鑑賞者に一つ一つの作品の中で展開する視覚世界に没頭するよう促す。それ故、私たちは展示空間内で作品の全体像を把握し、また細部を確認するための往復運動を繰り返しながら、それと同時に作品同士を様々な意味で関連付けることを楽しむことができるのだ¹。

作品そのものを出発点として展示を解釈する楽しみは、展示室入口であたかも暗示されているかのようだ。真っ白いミニマルな空間で展開される展示は《ポンピドゥセンター》(1995年、Fig.1)で始まる。この写真は、グ



Fig.1 アンドレアス・グルスキー《ポンピドゥセンター》1995年
©ANDREAS GURSKY/JASPAR, 2013 Courtesy: SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON

ルスキー作品の様々な特徴をメタファーを含んで示しており、まさに入口を飾るのに相応しい。では早速作品に目を向けてみよう。ヘルツォーク&ド・ムーロンの展覧会の会場には灰色のカーペットが敷き詰められ、腰の高さのテーブルが会場を埋め尽くすように繋がれて平行に並んでいる。画面右端には建築模型が写っている。テーブルに置かれているのは写真資料である。グルスキーは、展示室内の光景を真正面から捉えている。灰色を基調とする

画面の中で一際目を引く中央奥の黄色の服を着た人物は、天井の照明と金属製の構造物が織り成すグリッドによって強調された遠近法的空間の中で消失点の印として存在している。こうした空間の捉え方は、夥しい商品が並ぶ店内を捉えた《99セント》(1999年)の光景と明らかに呼応している。また、幾何学構造を強調するイメージの捉え方は、ベトナムの籠工場を写した《ニャチャン》(2004年)などの大量生産の場面などにも現れ、グリッドはグルスキー作品の中で巨大な社会システムを象徴する視覚形式となっている²。そう考えたとき、美術館もこうした社会を支配するメカニズムに組み入れられた場であるという解釈も可能だろう。展示後半では、MoMAの壁に架けられたジャクソン・ポロックの作品を写した《無題VI》(1997年)の近くに、プラダの商品棚を被写体にした《プラダI》(1996年)が配置されている。そして《プラダI》に向かい合う形で《99セント》が置かれ、私たちはそこに共通する眼差しを感じながら、美術館という場への冷めた視線を確認することができるのだ。そして、もう一度《ポンピドゥセンター》を見ると、その無機質な空間は工場のように見え、そこに点在する来館者は大きな歯車に組み込まれた労働者を思わせるのではないだろうか。

イメージの構造に加え、この《ポンピドゥセンター》の被写体もグルスキー作品の特徴を別のレベルで語っている。腰を曲げてテーブル上の写真資料を見つめる来館者に注目し、展示室最初のセクションに足を踏み入れてみよう。そこには、デュッセルドルフの美術館のカーペットを至近距離から撮影した《無題I》(1993年)が架かっている。このリアリズムと抽象の両極にふれる作品を撮る際に作家が選んだ水平方向の眼差しは、《ポンピドゥセンター》に写っている人々がテーブル上の資料に向けている視線に共通する。灰色の展示室内の光景からテーブルを消すと想像してみると、腰を屈めた来館者の目の前にはカーペットが現れるのではないだろうか。《ポンピドゥセンター》から《無題I》へのつながりは、こうした空想を掻き立てる。さらに、このテーブル上の展示資料を熱心に眺める来館者の視線は、グルスキー作品に特徴的な眼差しを比喩

的に示しているとも考えられる。つまり、対象を水平方向から眼差す視線が大きなスケールを求めるとき、例えば、《シカゴ商品取引所III》(1999年)といった群集を俯瞰する眼差しとなる。このように世界を把握する視線は、ポンピドゥセンターで熱心に建築資料を上から眺める来館者が持つ眼差し、すなわち自らを目の前のイメージ(=世界)と切り離して傍観者として世界を捉えようとする意思の反映である。そして、この傍観者としての眼差しによって世界を把握する視線は、極めて危険な力に結びつきえること、そしてその力を暴くことをもこの東京展の展示から伺い知ることができる。

本展には北朝鮮のマスゲームに取材した「ピョンヤン」シリーズ(2007年)から二点が出品されている。そのうちの一点《ピョンヤンI》は、展示室後半の空間を縦に貫く廊下奥に配置されている。縦型のフォーマットの画面には白い地球儀を中心として放射状に広がるダンサーたちの様子が写っている。この祭典は故金正日に見せるために行われ、彼は指導者/支配者として高みから毎年この巨大なモザイク画を鑑賞したのである。そして、このマスゲームの全体像を捉えるべく俯瞰する視線で撮影するグルスキーの眼差しは、批評的な力を作動させて時の権力者の視線を表出させる。《ピョンヤンI》は、長い廊下の先に据えられた祭壇画のように置かれており、そこに立ち現れる空間は、俯瞰する眼差しの構造によって暴き出される支配者の視点を強く印象付けるのである。

こうした展示の解釈はあくまで一つの可能性である。グルスキーが東京で見せる展示のあり方、それはまるで一つのインスタレーションを作り上げるような完成度を持ち、作品に向き合う面白さをより一層高めるものとして機能している。

山田由佳子(やまだ ゆかこ 研究員)

¹ 東京国立近代美術館主任研究員の増田玲氏に「グルスキー作品について考える―巨視的に、微視的に」と題する講演をしていただいた。増田氏は、展示会場で夥しい数の牛が放牧されている光景を写した《グリーンリー》の隣に《99セント》が配置されている点に関して、生産と消費の関係が読み取れると指摘した。

² Stjernfelt, Frederik. "Ideal Types Made Visible", *Andreas Gursky at Louisiana*, ed by Michael Juul Holm, exh.cat. Louisiana Museum of Modern Art, Hatje Cantz, Ostfildtn, 2012, p.114.

その後の「アメリカン・ポップ・アート」

林卓行

ふと書店の棚に目をやると、一冊の雑誌が本展のオープンに合わせて、「ポップ・アートをもう一度」と題した特集を組んでいるのが見える。副題には「あの旋風から50年」とある。

たしかに、アメリカで「ポップ・アート」が誕生するのは、1962年の夏から冬にかけてのことだったといわれる。このころアンディ・ウォーホルやロイ・リキテンスタイン、あるいはジェームズ・ローゼンクイストらの個展がいくつかで注目を集め、さらにニューヨークで、これらのアーティストが一堂に会する「ニュー・リアリズム」展が開かれた。彼らが注目を浴びたのは、広告やコミックのような大衆文化＝ポップ・カルチャーに特有の、だれが作ったものかわからないがその意図だけははっきりしているという写真やデザイン、イラストレーションといったものを、そのまま作中に取り入れたからである。社会に対する批判などの意味を込めて、これらを用いる芸術はすでにあっただけ、ただストレートに取り入れただけの芸術というのは前例がなかった。「ポップ・アート」のこの衝撃は、60年代に吹き荒れた世界的な対抗文化＝カウンター・カルチャーの「旋風」とともに、すぐに日本を含む当時の先進諸国に広がってゆく。

今回の「アメリカン・ポップ・アート展」の会期は、ここから半世紀と一年後にあたる。そう考えると本展は、「アメリカン・ポップ・アート」の成立を半世紀後にすぐれて「もういちど」考える機会にもなるだろう。

展覧会場に入ってわたしたちがすぐ眼にするのは、ポップ・アートに先駆けてアメリカで消費社会に氾濫する商品やその映像の力に着目した、ジャスパー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグの作品群だ。ジョーンズは標的や数字などの消費社会の渦中にある「記号」を取り出し、これを題材に思索とドローイングを重ねた。ラウシェンバーグは、段ボール紙を金属によって置き換えてみたり、あるいは画面に回転運動やラジオを組み込んだりとダイナミックな実験に挑んだが、それは順列組み合わせによる絵画のヴァリエーションの探求や、情報機器の導入といった、この芸術家の粗野に見えて理知的な傾向を示している。

そこに続くのが、ウォーホルの《200個の

キャンベル・スープ缶》や《マリリン》、あるいはリキテンスタインの《鏡の中の少女》といった、主としてポップ・アートの草創期であり盛期であった60年代前半の作品群である。ジョーンズたちの難渋な作品群から一転、堂々としたキャンベル・スープや、あざやかな色彩のモンローと毛沢東、あるいはくっきりとしたアメリカン・コミックのイメージの連打だ。

「ポップ」とはなんだったのか、ここでその輪郭がかたちをとりはじめる。まずウォーホルたちの方法が、じつはある程度までジョーンズやラウシェンバーグのそれを受け継いでいたことを確認しておこう。200個の缶詰(正確にはその図柄)の反復は、それらが商品として大量に陳列された、スーパーマーケットの棚のようすをヒントにしている。しかもその缶詰の姿は、もとの商品としての缶詰がそうであるように、ステンシル(抜き型)にスプレー絵具を吹き付けることで機械的に生み出されている。そこには消費社会で反復される「記号」にジョーンズの寄せた関心や、絵画にモーターの回転やシルク・スクリーンなど機械による画像複製技術を用いる、ラウシェンバーグの実験精神が顔をのぞかせている。

けれど、ウォーホルたちはそのさきでジョーンズやラウシェンバーグから別れてゆく。彼らは、ジョーンズ流の思索やラウシェンバーグ流の実験のかわりに、その機械的かつ理詰めで作られたイメージの「単純さ」と「明快さ」を前面に出すのだ。《キャンベル・スープ》や《マリリン》のシリーズはその典型だが、本展でその明快さをいっそうよく示しているのは、じつさいの缶詰とおなじように金属にエナメル塗料で着色された、リキテンスタインの《鏡の中の少女》、そしてトム・ウェッセルマンの一連の作品だろう。工業用素材を使うことで、彼らの選択したコミックの一コマやヌードのイラストレーションは、「イメージ」としてさらに鮮烈になってゆく。こうして単純で、それゆえに目に焼き付くような視覚表現を得たことこそ、「アメリカン・ポップ・アート」の成立であり、その成功の理由だった。

次いで本展は、「ポップ・アート」がやがてこの明快なイメージの洗練に向かう過程を描き出す。ウォーホルのキミコ・パワーズ氏を描い

た一連の作品の色彩や、植物を描いたさらりとした描線は、70年代や80年代の広告表現の感覚にぴったり寄り添っている。さらに、リキテンスタインの構成術や色彩がピエト・モンドリアンに範のひとつをとっていることはよく知られているが、ウェッセルマンの鉄製の作品にもアンリ・マティスの切り絵の発想と色彩が見てとれる。このとき「ポップ・アート」は、複製技術の方法をとりいれるというアイディアを、美術から広告にいたるまでの、20世紀の視覚表現全体の成果と統合しようとしたようにみえる。

では、このように「アメリカン・ポップ・アート」が、1960年代前半にいかにもその時代の社会にふさわしい「イメージ」を獲得し、さらには20世紀の視覚表現全体を視野に入れながらその洗練につとめた芸術なのだとしたら、その表現形式の時間的な射程、もつといえ「賞味期限」は、いったいつまでなのだろうか？誕生から半世紀を経て21世紀となつたいまも、その鮮度は維持できるものなのだろうか？

その答えは、たまたま筆者も制作に関わった、本展を紹介するテレビ番組にあるかもしれない。そこでは現在販売されている、ウォーホルの作品をそのままプリントしたTシャツや雑貨が紹介され、ナビゲーター役の女性はそのどれをもすっかりわたしたちの「日常」に溶け込んだものとして、楽しんでいるように見えた。

さらに現在、「日常」から「芸術」の分野に目を転じて、ポップ・アートのように大量生産されたイメージや素材から発想した作品で、評価の高いアーティストは国内外に数多い。消費社会の「イメージ」として「ポップ」にとって代わるだけのものを、わたしたちはまだ見つけられていないのだ。

こうしてわたしたちが半世紀の時を経て「もういちど」出会うポップ・アートは、かつて「ポップ」を発明した芸術家たちの偉大さと同時に、めまぐるしく変わると言われているわたしたちの文化の、意外な変化の乏しさを示している。

(はやし たかゆき 玉川大学芸術学部准教授)

2013年6月19日から7月2日にかけて、オーストラリア外務貿易省の招聘により「カルチュラル・ビジターズ・プログラム」に参加する機会を得た。これは、同省と独立行政法人国立美術館が実施する日豪美術館学芸員交流事業の一環として、毎年交互に学芸員を派遣・招聘するというものである。私はこのプログラムでメルボルンやキャンベラ、シドニー、ブリスベンの4都市にある美術館等を訪ね、キュレーターらと情報交換し、将来的な協力関係への足がかりをつくるという貴重な体験をした。今回、渡豪して感じたことの一部をここにまとめておきたい。

未来への架け橋——プレイグラウンドとしての美術館

何よりも感銘を受けたのは、アート全般をさらに振興・発展させようとする美術関係者の高い意識と、将来を担う子どもたちにそれを託していくために、美術館は今、何をしておくべきなのかという問題意識に基づいた美術館の活動内容である。移民から構成される若い国であるがゆえに、未来を自分たちの手で切り拓こうとする強い意気込みは、美術館に限らず、オーストラリアの社会全般にみながぎっており、美術館においては、「現代美術」に重点を置き、子ども向けの活動を充実させていることなどに、その精神が感じられた。

海外の美術館で、ガイドの説明を聞きながら子どもたちが熱心に作品を鑑賞している光景に遭遇し、感心したという経験を持つ人は多いと思うが、オーストラリアではさらに一歩進んだ光景に出くわす。子どもが遊び場として、まるで公園に行くかのような気軽さで美術館を訪れているのだ。州立以上クラス的美術館では、大抵展示室の一角や美術館の中心部など人が集まりやすい場所に、子どものための空間が用意されている。企画展に関連した造形遊びが用意された広い空間で、子どもたちが想像力をふくらませながら楽しそうに造作する様子は、とても印象的だった。

また、クイーンズランド州立美術館にある「チルドレンズ・アート・センター」ではアボリジニのアーティスト、ゴードン・フーキー(1961-)がゲームを含めたインタラクティブなインスタレーション¹を展開しており、親子連れで大変な賑わいを見せていた(Fig.1)。さらに、ヴィクトリア州立美術館では南アフリカ出身の作家ロビン・ロード(1976-)の



Fig.1 チルドレンズ・アート・センターの様子(ゴードン・フーキーによる展示「Kangaroo Crew」、クイーンズランド州立美術館)

「Calls of Walls」展が開催されており、展示内容自体が子どもとの関わりを意識していたのも特徴的であった。

オーストラリアでは、美術館の来館者数が多い。新木聡氏の論考では、オーストラリア統計局(ABS)の調査によると、2005-2006年の1年間にオーストラリアの人口の約35%にあたる約724万人(博物館:約361万人、美術館:約363万人)が博物館や美術館を訪れているという²。つまり、余暇を美術館・博物館で過ごす人が多いのだ。この要因は、文化への関心が高いからということに加え、多くの美術館の入場料が特別展を除き、無料であることが大きい(特別展については、25オーストラリアドル程度(約2,500円)と高額である)。入場料収入や友の会などの自己資金に加え、税金や助成金、企業スポンサー等からの援助によりこの無料化は実現しており、特に一般的に知名度の低い現代美術の普及において、さらには美術館自体の普及に非常に重要な役割を果たしている。多くの人が気軽に現代美術を観、それを良いと感じた人がさらに友人や家族を連れてくる。アートをめぐり子どもから大人まで様々な人が集う創造的なコミュニティ——オーストラリアの美術館では、理想的な環境が実現しているように感じられた。

独自の美術史の編纂——アボリジニ(先住民)やアジア・環太平洋地域の美術

さらに印象深かったのは、欧米中心の美術史とは異なる、オーストラリアから見た美術史を編纂しようとする態度である。美術史は西欧で発展した学問であるため、西欧社会には存在しないもの、たとえば先住民のアートなどは分類が難しく、他者として枠外に位置づけられることが多いように思われるのだが、オーストラリアの美術館の態度はそれとは異なる。アボリジニのアートはオーストラリア美術を形成する重要な存在として美術館で

収集され、現存作家の作品についてはオーストラリアの「現代美術」として展示されているのだ(Fig.2)。



Fig.2 「My Country: I Still Call Australia Home: Contemporary Art from Black Australia」展会場風景(クイーンズランド州立美術館)

オーストラリア人作家の優れたコレクションに加え、アジア・環太平洋地域の美術の充実したコレクションを誇るのもオーストラリアの美術館ならではの特徴である。今でこそ珍しくなくなったアジア・環太平洋地域の現代美術への関心は、元はといえばクイーンズランド州立美術館が1993年から3年ごとに開催している「アジア・パシフィック・トリエンナーレ」に大きく負うものである。日本の現代美術への関心や研究レベルも高く(ヴィクトリア州立美術館のエントランスでは、最も目立つ場所に同館の最新収蔵作品である名和晃平氏の《PixCell-Red Deer》(2012年)が展示されていた)、オーストラリアはアジア地域の先導的役割を果たす美術館であるという印象を受けた。

その他、現代美術を中心に多くの展覧会を見学し、フィオナ・ホール(1953-)やクレア・ヒーリー(1971-) & ショーン・コーデイロ(1974-)らの作品を見ることもできた。オーストラリアの現代作家についても今後、紹介できればと思う。まずは来年(2014年)、当館での開催が予定されているオーストラリア国立美術館との『バレエ・リュス』展(仮称)がどのように展開されるのか、今からとても楽しみだ。

本橋弥生(もとはし やよい 主任研究員)

1 自分たちの住処である「神聖な丘(The Sacred Hill)」を守るために戦うカンガルーの物語を、アニメやマルチメディア、ゲーム、絵本を通して、子どもたちが体験するインスタレーション。

2 新木聡「オーストラリアの博物館・美術館事情について」『博物館研究』46(1)、2011年、23頁

2013年8月12-14日の三日間にわたってブラジルのリオ・デ・ジャネイロ近代美術館で開催された、CIMAMの年次総会に出席した。CIMAMとは、International Committee for Museums and Collections of Modern Art（現代美術の博物館とコレクション国際委員会）の略称で、スペインのバルセロナに本部を置き、毎年一回、世界各国の都市で、現代美術とその収集・管理にまつわる諸問題を検討する年次総会を開催している。CIMAMは、構造としてはICOMと略称されるInternational Council of Museums（国際博物館会議）の下部組織に位置づけられる。ICOMはフランスのパリに本部を置く巨大な組織で、3年に一回、主として美術館／博物館の行政的側面に関する諸事項を議論する総会を開いている。

CIMAM参加者の顔ぶれは、館長クラスから、いまなお現場で活発に活躍しているキュレーター、そしてアーティストまで、きわめて幅広い人材が集まっていた。各々の所属機関から個別に参加している者、CIMAMから提供されているトラベル・グラントを獲得した者、あるいはアメリカのゲッティ財団、ベネズエラのシスネロス財団、スペインのボティン財団、トルコのSAHA財団、イギリスのブリテッシュ・カウンシルなどから助成を受けている者など、参加者たちの背景は多様である。各々が所属する機関も多彩である。ニューヨークのMoMAやロンドンのテートといった巨大美術館から派遣されている者、小国のそれほど規模の大きくない美術館を代表して参加している者、さらにフリーランスで活動しているキュレーターまで、大小様々な機関から集まっていた。



CIMAM年次総会 会場風景(著者撮影)

今回のCIMAM年次総会は、「美術館における新たなダイナミクス—キュレーター、芸術作品、公衆、管理」という包括的なタイトルが付けられていた。三日間のそれぞれに、「キュレーターと芸術作品」、「キュレーターと公衆」、「キュレーターと美術館管理」のトピックが設定されていた。形式としては、そのトピックに沿って一人がプレゼンテーションを行い、さらに二人の参加者が各々の活動現場において具体的に現れるトピックにまつわる諸問題をケース・スタディとしてプレゼンテーションを行うというものである。個人的な見解では、今回の開催地がリオ・デ・ジャネイロであったことにも関係があるのかもしれないが、欧米諸国におけるような強固な美術の歴史—とりわけ20世紀以降の—を背景としていない国々、誤解を恐れずに言えば、アフリカ諸国、中南米諸国、アジア諸国といった小国の人々からの積極的な発言が際立っていた。

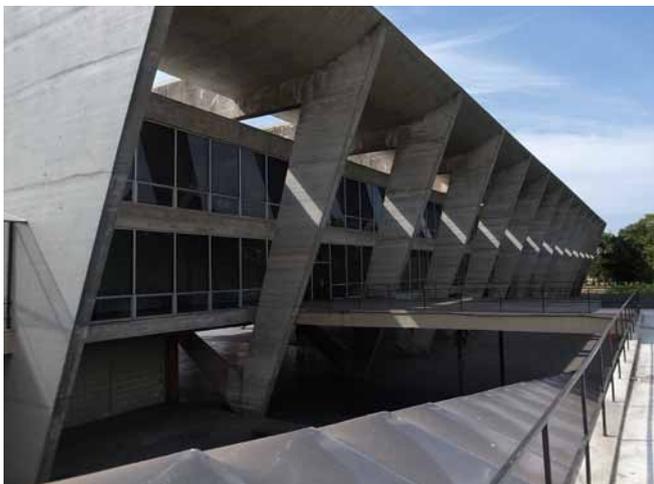
こうした小さな国々における現代美術の状況といえば、そこで生み出された作品群ないしはそこで生まれた作家たちが、欧米諸国の美術史の文脈に捻じ曲げられて取り込まれる事態がしばしば起こっている。今回の発表のなかでも、このような国際性と地域性との

政治的関係を扱ったものが多かったように思われる。たとえば、発表者の一人キューバ出身のアーティスト、タニア・ブルゲラによる国際的な移住運動に関する長期プロジェクトは、ニューヨークのクィーンズ区にある移民街で生活する人々とともに進行している。それは、アメリカでさまざまなかたちで「移民」として生活する人々の生活風景の一部を、インスタレーションあるいは映像による作品の素材として取り込んだものである。こうすることでブルゲラは、「移民」たちの社会的・政治的な立ち位置を、作品のうちで直接的に顕わにしているのである。

また、現代美術のコレクションの収集方針に関しても活発に議論された。今回の参加者のなかには、国立新美術館と同じように、コレクションをもたない機関、たとえばドイツのクンストハレ・デュッセルドルフや、イギリスのゲーツヘッドにあるBALTIC現代美術センターからの参加者もいた。論点の一つとなったのは、2000年頃から増えてきた、アート・ワーク(=作品)というよりも、アート・ドキュメンテーションといったほうがよい類の展示についてである。つまり、ポスターやチラシのような広報印刷物、あるいはドキュメンテーション写真などである。問題となるのは、作品を持たない方針を立てている機関にとって、これらアート・ドキュメンテーションを、従来のアート・ワークとは異なるものと見なして収集・保管するべきなのかという点である。

その一方で、作品の収集活動を行わないがゆえに、コレクションとその歴史に束縛されることなく、より自由な視点から展覧会を企画できるという点も指摘されていた。たしかに、2013年にはヴェネツィアでも再現されているハラルド・ゼーマンの企画による「態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報」展は、スイスのクンストハレ・ベルンで1969年に開催されたものであり、中原佑介の企画による「人間と物質」展は、東京都美術館で1970年に開催されたものである。こうした意欲的な展覧会が実現されてきたのがコレクションをもたない機関においてであったという事実を顧みれば、作品を収集しないという振る舞いもまた、展覧会を組織する際の柔軟性という点において、一つの利点として捉えることもできるのではないだろうか。

米田尚輝(よねだ なおき 研究員)



リオ・デ・ジャネイロ近代美術館 外観(著者撮影)

《別館閲覧室について》

国立新美術館では、美術館3階のアートライブラリーにて、展覧会カタログや近現代美術、建築、写真、メディアアート等の関連図書や雑誌を公開しており、2007年の開館時より、多くの皆様にご利用いただいております。また、美術館の向かい側にある別館では、2008年1月より「特別資料閲覧」サービスコーナーを開設し、1969年以前に発行された展覧会カタログや終刊した雑誌、美術館・博物館の年報紀要、脆弱・貴重資料などを、事前予約制にてご覧いただいております。

今年8月1日より、先の別館が「アートライブラリー別館閲覧室」としてリニューアルオープンいたしました。閲覧室に書架を増設し、閲覧席も「特別資料閲覧」サービスコーナー時の2席から11席になりました。また、これまで予約制だった多くの資料が、予約なしで当日ご利用いただけるようになります(脆弱・貴重資料はこれまで通り予約制となります。予約方法等はホームページにてお知らせいたします)。

今回は、この別館閲覧室のご紹介をしたいと思います。



別館外観

《所蔵資料》

アートライブラリー別館閲覧室にてご利用いただける主な資料は以下のとおりです。

- ・1945年以前に刊行された展覧会カタログ、美術関連図書
- ・休刊・終刊した雑誌
- ・美術館・博物館の年報紀要、ニュースレター(バックナンバー)
- ・美術および周辺領域の図書(万博関連、文化史、歴史ほか)

- ・マイクロ資料(『みづゑ』『アトリエ』『中央美術』ほか)
- ・アーティスト・ファイル展関連資料
- ・脆弱・貴重資料
(一部の資料は予約閲覧となっております)

上記以外にも、旧建物関連資料、特集コーナー(前号にてお伝えした「山岸信郎氏旧蔵資料」等を公開)、画廊史、復刻版雑誌、アート・ドキュメンテーションやアーカイブズ学・図書館関係の資料(『アート・ドキュメンテーション研究』『アート・ドキュメンテーション通信』『ず・ぼん』ほか)など、特徴ある資料を所蔵しております。その中でも別館ならではの資料をいくつかご紹介いたします。

一つめは、「アーティスト・ファイル」展関連資料(以下、AF展資料と表記)です。当館には、国内外の注目すべき現代作家を個展形式で紹介する「アーティスト・ファイル」展シリーズがあります。同展の出品作家から寄贈を受けたカタログや図書、リーフレット、DM、ポスター、チラシ等を中心に構成したアーカイブがAF展資料で、現在40名分の資料を所蔵しています。当館は所蔵作品を持たない美術館ですが、このAF展資料の収集は、アーカイブ事業のひとつとして重要な位置を占めています。以前は多くが事前予約による閲覧でしたが、今回の別館リニューアルにあたって、その多くが別館開架でご覧いただけるようになりました。



アートライブラリー別館閲覧室開架(AF展資料コーナー)

また、もう一つの特筆すべき資料として、先述の「旧建物関連資料」、つまり別館の建物についての関連資料があります。国立新美術館の建つ敷地には、昭和3(1928)年、旧陸軍第一師団歩兵第三連隊の兵舎が建設されまし

た。その後、東京大学生産技術研究所として使用されたその建物は、関東大震災後に建てられた「復興建築」と呼ばれるモダニズム建築の重要な作例でした。当館の建設にあたり、旧建物自体は解体・撤去されましたが、一部を保存・改装し、平成18(2006)年より国立新美術館別館として活用されています。アートライブラリー別館閲覧室の「旧建物関連資料コーナー」では、この旧建物や復興建築に関する資料を集めています。



アートライブラリー別館閲覧室(閲覧席)

アートライブラリー別館閲覧室についての詳細、予約閲覧サービスの申し込み方法等については、ホームページ*をご覧ください。皆様のご利用をお待ちしております

阿部陽子(あべようこ 研究補佐員)

《アートライブラリー別館閲覧室》(別館1階)

- ・開室日時 月・水・木・金曜日
11:00~18:00
- ・休室日 火・土・日曜日、祝日、年末年始、特別整理期間、美術館休館日
- ・閉架資料閲覧請求 11:00~17:00まで
- ・複写申請 11:00~17:15まで

《予約閲覧サービス》(別館1階)

- (OPACの所在欄が「国新美別館○○(予約)」または備考欄が「予約閲覧」となっている資料。利用希望日の7日前までに予約)
- ・開室日時 水・木曜日 13:00~18:00
- ・予約可能資料数 図書・展覧会カタログ計5冊、雑誌5タイトルまで計15冊
- ・複写申請 13:00~16:30まで

※ホームページ

<http://www.nact.jp/category04.html>

アーティスト・ワークショップ

「写真」以前／暗黒を作り出そう

講師：ホンマタカシ(写真家)

日時：2013年7月28日(日) 11:00-14:00

8月4日(日) 13:00-16:00

会場：国立新美術館 別館3階多目的ルーム他



ホンマタカシ氏

写真技術が生み出されるはるか以前から、小さな穴から入る光によって暗い部屋の壁に外の風景が逆さに写し出される現象は知られていました。この現象がカメラに利用され、写真の発明へとつながったのです。国立新美術館では、写真家のホンマタカシさんを迎え、部屋を丸ごとピンホールカメラにすることでカメラ

の原理を体感し、写真の歴史について学ぶワークショップを二週にわたって開催しました。

一日目は、カメラオブスキュラやピンホールカメラの歴史に関するホンマさんのレクチャーの後、ピンホールカメラを制作しました。今回ピンホールカメラに仕立てるのは、ホンマさんが実際に景色を見て選んだスペース。窓からは、国立新美術館の建物が見渡せます。この部屋をピンホールカメラにするために必要なのは、光を一切遮断すること。参加者は、部屋の窓を黒い紙や暗幕で覆い、暗黒の空間を作り出しました(Fig.1)。次に、窓に貼った紙に一ヶ所だけ小さな穴を空け、暗闇の中でじっと待ちます。はじめは真っ暗で何も見えなかった部屋の壁に、国立新美術館の逆像が徐々に浮かびあがってきました。目が慣れてくると、風のそよぎで揺れる枝や、横断歩道を歩く人の姿も見えるようになり、参加者たちからは驚きの声があがりました。暗黒の部屋でピンホールカ

メラの原理を体験した後は、逆像が映し出されている壁の一部に8×10カメラのフィルムを貼り、像をフィルムに写すために30分ほど露光して、ワークショップの一日目を終了しました。

一週間後に行われた二回目では、まずホンマさんから200年にわたる写真の歴史や表現についてお話を聞きました。写真の発明から写真が芸術として認められるまでの変遷や、アンドレアス・グルスキー氏をはじめとする現在活躍中の写真家とその作品に関する技術的な説明など、専門的でありながらわかりやすいホンマさんのレクチャーに参加者も熱心に耳を傾けます。その後、前週貼ったフィルムの写真を鑑賞しました(Fig.2)。カメラという機械を使わずに、原始的なピンホールカメラの仕組みだけで写し出された写真は、デジタルカメラの写真を見慣れた参加者の目に、とても新鮮に映ったようです。最後に、参加者全員で開催中の「アンドレアス・グルスキー」展を鑑賞し、ワークショップを終了しました。

一つの小さな穴を通る光が風景を逆さに写し出すという現象が、写真を生み出す…。写真における様々な表現が追求されている今日であっても、その写真の原点に変わりはありません。写真以前に暗黒の中で体験した参加者にとって、今回のワークショップは写真の奥深さを知る機会となったことでしょう。

(IE)



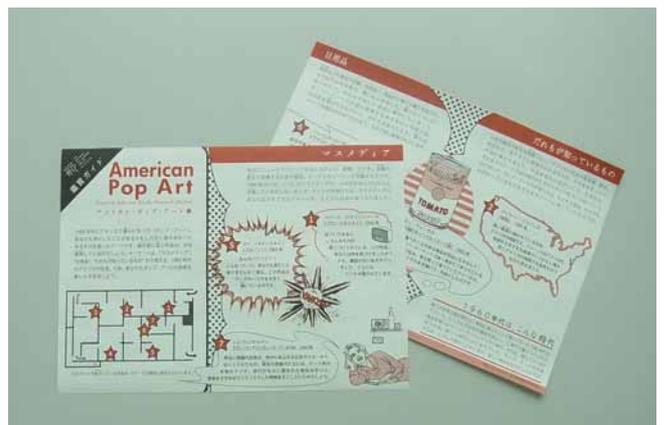
Fig. 1



Fig. 2

「アメリカン・ポップ・アート」展鑑賞ガイドを展示室で配布しています

より平易で簡潔な文章、そして視覚的なわかりやすさを目指した、今回の鑑賞ガイド。アンディ・ウォーホルやロイ・リキテンスタインらポップ・アートを代表する7作家の作品を取り上げ、1960年代アメリカの「マスメディア」、「日用品」、「だれもが知っているもの(記号)」に分けて紹介しています。各キーワードでは、ガイドで取り上げた以外の作品も理解しやすいように、作品が生み出された時代や社会的な背景について説明を加えました。ポップ・アートがよりいっそう身近に感じられる鑑賞ガイド、ぜひ手に取ってみてください。(KY)



*はじめに

自由美術協会(発足当初は自由美術家協会の名称)は、名の示すごとく自由で純粋な芸術的創作意欲によって結ばれた創造的な会です。作品や主義主張は人によって異なり表現方法も多様ですが、個人の自由、芸術の自由を互いに尊重しあい、ともに新しい創造性の前進を期しています。ジャンルは平面部門(絵画・版画など)、立体部門(彫刻、立体造形など)があります。展覧会は会員と一般出品者の作品で成り立っています。作品本位、作品主義ですので、展示の仕方やキャプションは会員と一般出品者との間で区別はありません。

*創立からの歴史

第一次世界大戦後、欧米諸国では文明が飛躍的に発達し、生活様式の近代化が進み、それにつれ文化面においても発展期を迎え、抽象表現芸術や超現実派の活動が興りました。そうした自由な創造表現を日本にも導入し定着させようとしたのが自由美術協会のはじまりでした。

1937年、ヨーロッパ留学から帰った数名の画家達を中心として、自由美術家協会が創立されました。長谷川三郎が中心となって、欧米で盛んになってきた自由な表現芸術である抽象美術を日本に導入、定着させようとして、山口薫、浜口陽三、村井正誠、瑛九等11名と難波田龍起、オノサト・トシノブら19名の会友でスタートしたのです。メンバーを見ると抽象主義をめざす人達を中心になって、日本の新しい絵画芸術を創造しようとしたことがわかります。設立の目的は「純粋にして積極的な芸術意志によって前進せんとする真摯なる美術家の大同団結により、各人の芸術の自由なる発展と、時代の芸術精神の振興とを期す。」と規約で示しました。また、さらに「協会の目的を遂行する為に協力する者・・・」として顧問を位置づけ、発足時には今泉篤男、富永惣一など13名の評論家、学者が協力しました。このように新時代的發展をめざした美術運動だったといえます。

展覧会の回を重ねるに従いメンバーが増えましたが、時代は戦争へと突入しました。しかし日本の状況は最悪の方向に進んでゆき、「自由」という表記が使えなくなり、ついにはすべての団体展の開催ができなくなり、そして敗戦を迎えました。日本人が戦争で受けた傷は大きく、とりわけ文学や美術の分野では、戦争に対する反省と、癒すことのできない傷が数々の作品の中で表現されました。自由美術家協会においてもモダンな抽象表現をめざす分野と人間の心を主テーマとするヒューマンズ表現の2つの大きな流れができることとなります。

1947年に大勢の新しい仲間を迎え、再スタートをしました。それは麻生三郎、井上長三郎、松本竣介、小山田二郎、鶴岡政男ら48名でした。翌年、野見山暁治ら20名、その翌年、浜田知明、峯孝ら22名が加わりました。その後5年間に前田常作、曹良奎、井上武吉ら多数が参加したことにより、スタート時にめざした抽象表現のモダニズムに戦後のヒューマンズ絵画の太い流れが加わり、団体展としての表現の幅を広げました。1948年の第12回自由美術家協会展には松本竣介の遺作が18点特別展示されました。また、鶴岡政男の「重い手」「夜の群像」、麻生三郎、曹良奎、浜田知明等の作品群は人間尊重のヒューマンズ造形として、単にヨーロッパ独自の作品をまねたものでない日本の絵画表現が成立したと言えます。こうしたことを経て、自由美術の名称通り、多様な造形表現の会となりました。



平面作品展示会場



立体作品展示会場

*美術団体としての活動

自由美術協会は日本全国に26ヶ所の活動組織をもち、各組織はそれぞれ研究会活動や作品発表を行っています。また、自由美術展の全国巡回展は創立後早い段階から行われてきましたが、現在は名古屋、京都、広島、福岡で行い、自由美術の作品をより多くの方々に鑑賞して頂いています。

*会の運営

自由美術は芸術の独自性と互いの自由な精神を尊重することを一貫して追求してきました。したがって、会の運営にあたる運営委員は全会員の選挙によって選ばれます。また、展覧会場で作品批評会や研究会活動を行う研究部、機関紙や批評集を発行する編集部など、いくつかの部は会員が交代で担当します。このように会は民主的に、かつ組織的に運営されています。

*自由美術展の今後

自由美術展は新人を歓迎しています。出品者の中から新人賞を選考し、新人賞展を行っています。また、作品展示においては作品本位の展示を心がけ、会員と出品者も区別なく展示しています。これからますます意欲ある新人の方々の参加を歓迎致します。

自由美術協会は名の示すごとく、自由で純粋な芸術的創作意欲により結ばれた会です。参加する作家全員が自由にのびのびと己の制作を創造的に進めてゆけることが、これからの会の方針です。