

THE NATIONAL  
ART CENTER, TOKYO

# NEWS

国立新美術館ニュース

NO. 10  
APR.  
2009



村井進吾 展示風景「アーティスト・ファイル2009—現代の作家たち」より 写真撮影:上野則宏  
MURAI Shingo, installation view from *Artist File 2009: The NACT Annual Show of Contemporary Art* Photo: UENO Norihiro

展覧会関連イベントレポート 日時:2009年4月4日(土) 会場:国立新美術館 3階講堂

## 対談:津上みゆき(出品作家)×佐野みどり(学習院大学教授)

「アーティスト・ファイル2009」展の関連イベントとして、4月4日(土)に対談を行いました。本展出品作家の津上みゆき氏の二十四節気をテーマにした作品を中心に、佐野みどり氏のご専門である日本美術史の見地を交えてお二人にお話しいただきました。紙面の都合上、ここではその一部を紹介します。

**福永副館長:**「アーティスト・ファイル」展は、現代美術の最前線で活躍されている方々の「個展」を集めたグループ展です。

本展では関連事業として、各作家の方にワークショップやトークを行っていただいています。今回、津上さんにご相談しましたら、「二十四節気」シリーズでは日本美術とのつながりを意識なさっている部分があるため、その専門家にお話をしていただき、津上さんの作品との共通性について話してみたいということでした。そのような経緯から、今回は佐野みどり先生をお迎えして、お二人の対談という形になりました。

### 「二十四節気」について

**津上:**二十四節気をテーマにした私の《View-24 Seasons, 2005-08》という作品は、24枚で1作品なのですが、今は前半の春夏の部分が展示されています。4月7日に展示替えをしますで、それ以降は後半の秋冬にかけての部分が展示されます。

この作品を描くのに3年かかりました。2005年に大原美術館主催のアーティスト・イン・レジデンスがあり、倉敷に1ヵ月半滞在

して制作しました。アトリエとして、児島虎次郎さんという画家が住んでいた明治時代の古い木造の建物をお借りしたのですが、そこは電気の設備が整っておらず、自然光の下で制作しました。朝起きて自転車であトリエに行き、太陽が沈むまでに帰るという毎日を過ごし、太陽の動きによって自然がゆっくりと移り変わっていくということを肌身で感じた滞在中でした。私が見たもの、感じたことというのは、過去にも先にもずっと繋がっているのだと感じ、その何か大きな流れのようなものをとらえてみたいと思いました。

滞在中は毎日カレンダーを見ながら暮らしていたのですが、そのときに、カレンダーが自然の中の大きな流れを掴み取るための道具であることに気づきました。人類が原始の頃に太陽が出て沈むという1日のサイクルを一つの単位として認識することで時間軸を得、さらに人間が自然と関わっていくうちに365日で一回りするのだということに気がついて暦ができたのではないかと。これは、私が風景を描くことと似ているように思い、暦をテーマに絵を描いてみようと思い立ちました。

数ある暦の中から、中でも「二十四節気」というのが面白いと思いました。二十四節気というのは中国から伝わってきたものですが、人の生活のスタイルに合うように変化してきたものです。日本になじんでいく過程で、本来の形から変わっていったのであれば、二十四節気を私なりに表現してみてもいいのかなと思い、タイトルは、敢えて番号にしました。この24枚の絵と絵の間の空間にも時間

があるのだということも見ていただければと思っています。

### 「時間」と「記憶」

**佐野:**人間が時間と風土の中で生きているときのある種の区切りが暦、すなわち生きている世界と自分の関係を確認する方法のひとつだと思うのですが、物語もそのような働きを持つ

ていると思います。私の専門は、平安時代から桃山時代までの日本美術史ですが、とくに「物語絵画」に拘っています。ポール・リクールという哲学者が「ヒトは物語ることによって時間を人間化した」ということを言っています。私たちは「時間」の存在を疑うことは有りません。けれども時間は過ぎ去って初めて時間が確かに自分のものであったことを知るわけです。私はこのときこういう風に生きていたと語ることによって、他の誰のものでもない自分の時間、時間の所有を確認することができるのです。

費やしてしまってからその存在を知るといふ時間は、非可逆的なものです。けれども歳時は巡ってくる。そのような時間とは、私たち一人一人の80年の生命だけではなく、ずっと引き継がれてきた、いろいろな生物の生命のサイクルの積み重ねでもあります。

私たちの「いま」は、さまざまな記憶の堆積でもあります。それをどういう鋤で掘り起こしていくのかというのが、私たちが生きていることなのではないかと思っています。だからこそ「記憶」は、過去に向かうものだけではなく、未来に向かってのベクトルも持っているといえるのではないのでしょうか。

**津上:**「記憶」ということについてお話しすると、私の作品は、風景を描いているのですが、私がここでいう風景というのは、特別な眺望等というものではなく、例えば皆さんが朝起きて、今日ここに来るまでに見た景色、日常の営みすべてを意味しています。

風景と対峙するときに、最初はスケッチをすることからはじめます。ある人のことを思い出すときに、具体的な形ではなく、どちらかという色、空気、声色、雰囲気とかそういうことを思い出すように、「記憶」というのは具体的な形ではなく、印象ではないかと思っています。過去のことを思い起こすときには、そのときの自分の成長具合によっても違って思い起こされますし、「記憶」というのは曖昧で、自分のいいように塗りかわっていくのだと思っています。

私が具象的な形を描かないのは、それぞれの心の中にある記憶を呼び起こしたいという気持ちがありまして、敢えてどこかわかるも



津上みゆき《View-24 Seasons, 2005-08》(2005-2008年) 展示風景 写真撮影:上野則宏

のを描かずに、そのときの時間を呼び起こしたいと思っているからです。

#### 「音」

佐野：今回、連作を拝見して、サウンドスケープ(音の風景)という言葉を思い起こしました。私たちが見ている風景は一点に収束していかないということを津上さんの作品から感じます。

津上：私はいつも現場でスケッチをすることから始めます。見える範囲というのは「ここからその場所まで」しかないのですが、背後の音とか空間とかも描きます。音は大事です。最近では制作するときに耳栓をしていることもあります。制作する時間と描きたい時間とずれていることが多いからです。(耳栓をすることによって)描きたいと思った景色の時間にワープするという感じです。頭で描いているわけではないので、少しの音や匂いを感じると、違う場所に行ってしまうことがあるのです。どうしてもスケッチしたときの色や見たことを描ききりたいので、耳栓をします。

佐野：「いま」のノイズなところは消して音の風景を絞り込み、描かれる音の風景に入り込んで、そぎ落としていくということなのでしょうね。

#### 「瀟湘八景図」と連作

佐野：中国から伝来したのですが、日本美術には「瀟湘八景図」という枠組みがあります。「瀟湘八景図」というのは風光明媚な名所絵ですが、それを時間と気候の変化で表現します。なぜ「瀟湘八景」の枠組みが日本の絵画に根付いたのか、ということを見ると、それが、時間を表現する枠組みだったからだと思うのです。

八景図という複数の画面からなる作品、すなわち連作構造ですね。絵巻の場合も、鑑賞のあり方から考えると、これもある種の連作といえるものです。そういう連作構造というのが、絵画が時間芸術になりうるための一つの手段であると思うのです。もちろんそういう手段を使わない時間表現というものもありますが。

#### 日本人の美意識 —水墨画と長谷川等伯

津上：よく平安時代に日本人の美意識が確立したと本に書かれていますが、私は景色と対峙しているときに、日本人であること、日本の美意識が自分の中に

あるのかなというのを感じます。無意識にある日本的なものというのは、いったいつ確立されたのですか。

佐野：私たちは今、自分たちが意識している以上に平安時代に完成されたものの方や感じ方を受け継いでいると思います。けれども平安時代はあくまでも「言葉」が導いている世界なのですね。そのような言葉が紡いだ自然や時間、空間をとらえるシステムに、絵画というか造形は戦ってきたと思うのです。そのうえ近代以前の美術には、図様や技法の伝統のなかで作画するという枠組みがありました。その縛りの中で、画家一人一人がどのように「個」を出すのか、悪戦苦闘してきたのです。絵描きになるための勉強は古画の模写が基本ですから、なかなか新たな展開ができません。でも水墨画の受容はおおきな変化をもたらしています。

津上：中国と日本では人気のある作家が違いますよね。中国絵画をならうときに日本的な選択をしたというのは面白いと思います。「間」というか「余白」の方を私たちは見るように思います。俳句の世界と同じで、言葉そのものよりも言葉の余韻というか、時間の間に言いたいことがあるというようなところが、絵をみるときもあるのかなと思います。

佐野：日本での水墨画の好みは、北宋風の重厚なものではなく、南宋の牧谿のような、湿润で表現主義的な方向へと展開していきます。私見ですが、日本の水墨画の最高傑作は、長谷川等伯の《松林図屏風》と(俵屋)宗達の《蓮池水禽図》だと思います。この二人は水墨画の正規の勉強をしていないのだと思います。画家としてやっていくなかで、水墨と出会い自分の表現に取り入れていった、それが「日本の水墨画」になったのではないでしょう



長谷川等伯(松林図屏風)右隻 国宝 東京国立博物館蔵  
Image: TNM Image Archives Source: <http://TnmArchives.jp/>

か。《松林図屏風》の前に立つと、湿った空気を感じますよね。

津上：この絵の前に立つと、実際自分がどこにいるのかわからなくなる。地面に足がついていないような気がしてきて、上からみているような気もするし、ものすごく小さくなったような気もするし。本当に不思議な絵だと思います。

#### 完成・未完成

佐野：これ(《松林図屏風》)は下絵だったように思います。「未完成の完成」というか、これ以上描いてはいけないというところで出来た絵かなという感じがします。

津上：セザンヌの絵でも、途中でやめたように見えるけれども、完成しているという絵がありますよね。それに通じるものがあるのでしょうか。

佐野：最初の構想にある「創り上げていく」意図と、描いている途中でこれ以上描いてはいけないという時点とがあるのではないのでしょうか。

津上：その経験はあります。スケッチしていても、誰かに引っぱり張られるみたいにおわりにする時があります。自分でも意外なものができると、すごい喜びです。

佐野：《松林図屏風》は、実は紙つぎの位置がずれています(編注：挿図参照)。普通に屏風として完成させるのであれば、紙つぎの位置がずれているというのは奇妙です。謎が多いのですが、本当はもう少し構成の違う絵を描くつもりだったのかもしれませんが、でも下絵の時点で、未完成の完成の域に到達してしまった、というようなことを想像しています。

## アルバーニ家の子どもたち

展覧会を担当していると、ほぼ必ず、「一押し」の作品はどれですか? 「目玉作品はどれですか?」と問われるのだが、今回の「ルーヴル美術館展 美の宮殿の子どもたち」に関しては、答えにつまってしまう。というのも、本展には、ルーヴル美術館の7部門から選ばれた、きわめてヴァリエティーに富む作品が集結しているからだ。「子ども」を切り口にして、紀元前3千年紀の古代エジプトの考古学的な発掘品から、19世紀ヨーロッパの絵画や彫刻まで、時代・地域・分野を横断する197点の作品が連なっている。そのいずれもが、「子ども」というテーマに不可欠であるとともに、それ独自の魅力をたたえた作品なのだ。だから、なかなか1点に絞るのはむづかしいのだが、ここではあまり日本では知られていないタピスリー作品《ヴィーナスの武器を作るアモールたち》(Fig.1)を取り上げてみたい。なぜなら、このタピスリーの原画を描いた17世紀イタリアの画家フランチェスコ・アルバーニ(1578-1660)は、画家としての技量の高さだけでなく、私生活にまつわるエピソード—ひじょうにたくさんの子どもがいた—でも名を知られており、それゆえに本展のテーマにまさにぴったりの作家といつてよい気がするからだ。

ポーロニャ出身のフランチェスコ・アルバーニは、17世紀前半にローマおよびポーロニャで活躍し、とりわけ、小ぶりの優美な神話画や寓意画によって名を馳せた画家である。その繊細な画風は、イタリアだけでなく、フランスの宮廷でも絶大な人気を博すことになった。とりわけルイ14世(在位1643-1715)は、アルバーニがことのほかお気に入りだったようで、今日ルーヴル美術館に所蔵されるアルバーニの絵の多くは、彼の治世に王室コレクションに入ったものである。今回の展覧会に出品されているタピスリー(Fig.1)の下敷きとなった絵画《ヴィーナスとウルカヌスの休息》(Fig.2)も、ルイ14世時代に獲得されたものだ。愛の神ヴィーナスの物語を描いた4点からなる連作中の1点であるが<sup>1</sup>、まさにアルバーニの持ち味が存分に発揮された作例といえる。

画面に目を向けてみよう。描かれているのは、ヴィーナスの命を受けて、矢を作るアモールたちである。若き青年アドニスに恋心を抱いたヴィーナスは、彼の心を射止めるための矢を作るよう、アモールたちに命じたのだ。画面左手で、豪華な寝台にゆったりと身を横たえているのが、ヴィーナスである。この美しい女神が見守るなか、画面のあちこちで、たくさんの愛らしいアモールたちが矢を作ったり、磨いたり、ためしに射ったりと、それぞれの仕事に精をだしている。ヴィーナスやアモールたちの陶器のように艶やかな白い肌、柔らかな日差しのもとで風にざわめく

木々、遠方にかすかに見える青い山々など、細部まで丹念に描き尽くされ、つやつやと輝くばかりの滑らかな絵肌に仕上げられた画面は、繊細にして優美なおもむぎに満ちあふれている。

こうした洗練された画趣に富むアルバーニの絵画は、フランス宮廷の趣味にぴったりとかなっていたらしく、18世紀になってもその人気は衰えることがなかった。その証拠に18世紀のフランスでは、アルバーニの絵画が、版画や浅浮彫り、陶器、あるいはタピスリーなど、さまざまな媒体に翻案されたのである。今回出品されているタピスリー(Fig.1)



Fig.1  
フランドルの工房/原画:フラン  
チェスコ・アルバーニ《ヴィーナス  
の武器を作るアモールたち》18世紀  
タピスリー 294×294cm  
パリ ルーヴル美術館蔵  
© 2008 Musée du Louvre /  
Georges Poncet



Fig.2  
フランチェスコ・アルバーニ  
《ヴィーナスとウルカヌスの休息》  
1621-1633年 油彩・カンヴァス  
202×252cm  
パリ ルーヴル美術館蔵  
© Photo RMN / Hervé  
Lewandowski / amanaimages

もそうした作例のひとつであるとともに、まさにこうしたアルバーニ人気を裏付けてくれる1点といえる。

さて、ここでタピスリー (Fig.1) と、その下敷きにされたアルバーニの絵画 (Fig.2) とを、あらためて比べてみよう。タピスリーは、アルバーニの絵よりも幅を短縮し、一方で高さを拡張してはいるが、全体の構図やモチーフについては、絵画のそれをほぼ忠実に受け継いでいる。ところで、タピスリーと絵画のいずれにおいても、とりわけ目を引くのは、愛らしい小さなアモールたちのいきいきとした姿ではないだろうか。しかも、ずいぶんたくさんのアモールたちがいるのだが、よく観察してみると、彼らのポーズはそれぞれ異なっており、一人として同じ仕草をとっている者はいないことに気づくだろう。実際、17世紀から18世紀にかけての美術批評家たちは、こうした子どもたちの描写に発揮されたアルバーニの手腕に、惜しめない称賛をおくり続けたのだった。

では、アルバーニは、いったいどうやって、これほど多種多様な動作をとる子どもたちを上手に描き分けることができたのだろうか？

この疑問に答えてくれるのが、1678年に出版された、カルロ・チェーザレ・マルヴァジアの『フェルシナ・ピトリチェ：ポローニャの画家列伝』<sup>2</sup>のなかの、アルバーニの評伝である。著者のマルヴァジアはポローニャに住んでおり、アルバーニ自身から直接に手紙などの参考資料をもらいうけながら、その伝記を執筆したという。それゆえ、アルバーニのことを知ろうとするなら、まずはこのマルヴァジアの著作をひもとくべきなのだ。

マルヴァジアの記述にしたがえば、アルバーニが子どもの描写に秀でた理由は、その私生活のなかに見いだされる。アルバーニは1618年に結婚し(ちなみに再婚だったそう)、早くも翌年には第一子をもうけ、1634年にはなんと12人もの子どもがいた。そして、アルバーニの妻は、夫の仕事にとても協力的で、夫が子どもたちを好きなだけ観察して描けるように、彼らにさまざまなポーズをとらせたり、紐でくくって宙に吊るしたりし

た、というのである<sup>3</sup>。

このマルヴァジアの記述は、以降のほかの著述家たちによって、くりかえし引用されることになった。たとえば、マルヴァジアの著作が刊行された1678年から下ること100年余り、1792年にパリで出版された『絵画・彫刻・版画芸術の辞典』のなかのアルバーニの項目を引いてみると、こう記してある。「アルバーニの手になる子どもたちの姿は、いつも魅力にあふれている。というのも、アルバーニは、12人にのぼった彼自身の子どもたちをモデルにしなが、学習を重ねていたのだった。子どもたちはみな美しかった。アルバーニの妻は自ら進んで子どもたちをその腕に抱いてみせたり、ときには紐を使って吊るしたりした」と<sup>4</sup>。

さらに時代が下って19世紀前半、ロマン主義の時代になると、昔日の芸術家たちの伝記のエピソードを絵画や彫刻の主題にすることが流行し、それにとまって、アルバーニとその子どもたちの逸話も、たびたび視覚化されることになった。その一例が、19世紀フランスの画家ピエール=ジェローム・ロルドン(1780-1838)によって描かれ、1834年のサロンに出品された《アルバーニのアトリエ》(Fig.3)である。画面左では、たくさん子どもたちに囲まれたアルバーニの妻が、なんと、ひとり子どもを空中に放っている。いっぽう画面右では、画架を前にして腰掛けたアルバーニが、パレットと絵筆を手にして、宙を舞う子どもに真剣なまなざしを向けている。



Fig.3  
ピエール=ジェローム・ロルドン《アルバーニのアトリエ》油彩・カンヴァス  
102×129 cm ダンケルク美術館蔵 © Erich Lessing / PPS通信社

こうして、1678年のマルヴァジアの記述以来、後世まで脈々と語り継がれ、ときには芸術家たちに着想を与えらした「子だくさんなアルバーニ家」のエピソードを念頭におきながら、あらためて今回の出品作のタピスリー (Fig.1) に目を向けてみると、ちょっと感慨深い気持ちになる。もしかすると、このタピスリーに織り出されたアモールたちの姿にも、アルバーニ家の子どもの面影をたどることができるのかもしれない、と。

宮島綾子(みやじま あやこ 主任研究員)

1 この運作については、下記を参照。Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani, New Haven and London, 1999, pp.156-160*; Exh. cat., *L'Albane. 1578-1660*, Paris, Musée du Louvre, 2000, cat. nos. 12-15.

2 マルヴァジアの著作については、下記を参照。高橋健一「小説のように見えるが、すべて真実であるだろう：カルロ・チェーザレ・マルヴァジアの美術史叙述についての覚書」、『西洋美術研究』、13、2007年、44-72頁。

3 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti et di altri scrittori viventi*, 2 vols, Bologna, 1841 (1967), II, pp.153-154.

4 Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 vols, Paris, 1792, IV, p.311.

現代美術の展覧会に携わってしばしば耳にするのが、「作品が分からない」という声である。会場内に、作品の理解につながる解説を増やすよう求められることも多い。解説できるのは作品の背景に過ぎないことも多いのだが、それがどのようなものであれ、作品の鑑賞は、そうした説明を一方的に理解することではない。作品は、観者に何らかの心理的状态を呼び起こし、観者は想像力を膨らませて、再び作品へと向かう。視覚を通じた、こうした相互作用こそが重要なのだ。

こんな話題から始めたのは、今から100年ほど前、対象を再現することから絵画を解き放ったヴァシリー・カンディンスキー(1866-1944年)が、まさにこうした観点から、抽象絵画の創設と取り組んでいたからである。

カンディンスキーは、1910年ごろ、画面を具象的な表現から開放し始めた。画家は、自身が取り組んでいる新しい芸術について数多のテキストを残したが、「抽象絵画」は、その目指すところを端的に言い表した言葉である。抽象絵画とは、絵画に固有の手段である色彩と形態が、対象の再現という目的に寄与することなく、その視覚的效果を発揮し、観者に何らかの内的体験を促すような絵画である。

カンディンスキーは、抽象絵画の成立に、それを享受する観者が大きな役割を果たすと考えていた。画家は、「…絵画における対象の抹殺は、純絵画的形態の内的体験を大々的に要求するものであること、したがってこの方向における観者の発展成長が無条件に必要であり、それゆえいかなる場合にもこのことは欠くことができぬものである」と述べている<sup>1</sup>。自身の芸術論を初めて包括的に著した『芸術における精神的なもの』(1912年)や、フランツ・マルクとともに編集した年鑑誌『青騎士』(1912年)は、「物質的な事物や抽象的事物の裡なる精神的なものの体験能力を覚ますこと」を目的にしているという<sup>2</sup>。

カンディンスキーが、「抽象」に「自然」を対置したこともまた、観者の問題と大いに関係がある。『芸術における精神的なもの』で画家は、芸術に新風を吹き込もうとしている同時代の動向を紹介しているが、そこで評価の基準となっているのは、「抽象」への傾斜と「自



ヴァシリー・カンディンスキー 《コンポジションVI》  
1913年 エルミタージュ美術館蔵

然」との距離である。カンディンスキーは、画家で言えば、ロセッティ、ベックリン、セガントーニ、セザンヌ、マティス、ピカソらについて論を展開したのち、次章の冒頭部分において、「これまでに述べてきた、どの点を採り上げて、そこには、非自然的なもの、抽象的なもの、そして内的自然へ向おうとする、努力の萌芽がひそんでいる。」<sup>3</sup>とまとめている。

なぜ絵画は自然から独立しなければならぬのか。カンディンスキーの考えによれば、絵画は、自然を再現することから解放されて初めて、色彩と形態の効果、つまり「響き」を、観者にあますところ無く伝えることができるからである。私たちは、見知ったものを画面に再び見出すことで安心するが、対象を画面に再確認するという、この慣れ親しんだ視覚が優位に働くことにより、絵画という表現媒体に特有の効果を受け止める視覚が損なわれてしまう。これについてカンディンスキーは、次のように述べている。

何を目ざしているかよく判らぬごく単純な運動が、すでにそれ自体意味深い、秘密にみちた、荘重なものとして訴えてくる。そしてそれは、運動の外面的、実際的な目的が知られていないからこそなのである。そのとき、運動は、純粹な響きとして働くのだ。…(略)…運動の実際的な意味が、その抽象的な意味を消してしまうからである<sup>4</sup>。

よく知られたエピソードであるが、カンディンスキーがモネの《積糞》に感銘を受け、また、アトリエで横向きに立てかけてあった自作を「名伏しがたいほど美しい」と感じた理由は、「さまざまな形態と色彩以外何も認め

ず、絵の内容は分らなかった」というこの一点に尽きる<sup>5</sup>。

カンディンスキーの「抽象絵画」は、自己完結した一つの世界ではない。イメージは、何らかの不在の観念や事物の記号であることをやめ、観者に対して視覚的インパクトを発するものとして画面上にある。画面を見入る観者は、そうした視覚的效果を受けて何事かを想起し、作品へとフィードバックさせる。カンディンスキーは、こうしたプロセスが作品の一部であり、観者の見る行為があつて初めて作品が完成すると考えていたようだ。ここに、作品と観者は一体のものとなる。「観者をして画中において自己忘却の状態で解体させてしまう、そうした可能性を捜し求めてきた」と画家自身が述べているように<sup>6</sup>、主体と客体という区分の溶解には、この画家の先駆性ももっともよく現われている。

今日、現代美術に対して距離を感じる人は多い。理解できないものに対する不安と、美術館が拭い難く身に付けている特権性とが、作品を難解なものに見せたり、嫌悪感をかきたてたりする。理解しようとする構えを捨て、先入観を排して作品を見る。これはこれで難しく、時には集中力を要するものだが、作品との個人的対話というのは、こうした態度からしか始まりようがない。

長屋光枝(ながや みつえ 主任研究員)

1 「カンディンスキー著作集4 回想」(西田秀穂訳)美術出版社、1979年、48頁。

2 同上書、50-51頁。

3 「カンディンスキー著作集1 抽象芸術論—芸術における精神的なもの—」(西田秀穂訳)美術出版社、1979年、59頁。なお一部翻訳を改変した。

4 同上書、132-133頁。

5 前掲書、19、30頁。

6 前掲書、29頁。

本ニュースの第2号でご紹介した「JACプロジェクト」ですが、関係機関のご協力で、この3年間に6,000冊以上の日本の展覧会カタログを海外の研究機関へ送り出すなど、活動が軌道に乗ってきました。そこで、送付先での活用状況と、今後の活動の発展の可能性を調査するべく、2月に平井室長と欧州に出張しました。今回は、そのスケジュールの間を縫って見学する機会を得たステデリック美術館の図書室についてレポートしたいと思います。

ステデリック美術館は、1895年にアムステルダム市によって設立された美術館です。国立美術館やゴッホ美術館が立ち並ぶ美術館広場に、赤煉瓦のゴシックとルネサンスの折衷様式の建物を構え、第二次世界大戦後の美術、特にポップ・アート、ミニマリズム、コンセプチュアリズムなどの作品を数多く所蔵していることで知られています。付設の図書室では、近・現代美術、写真、デザイン、応用美術に関する展覧会カタログ11万冊、図書6万冊、逐次刊行物1500タイトル、視聴覚資料5000タイトルの他に、充実したエフェメラ（DMや新聞記事のクリッピングなど、長期使用や保存を意図しない一枚だけの印刷物）のコレクションを所蔵しています。



美術館広場から見える新館建設中のステデリック美術館。右手に見えるのはゴッホ美術館。

6年前から大規模な拡張計画が推し進められており、来年3月には美術館の背後（広場側）に公募によって選ばれたベンテム・クラウウェルによる超モダンな新館が完成する予定です<sup>1</sup>。そのため現在は全館を閉館し、全ての所蔵品と資料をアムステルダム北西部の工業地区、スローテルダイクの保管庫に収蔵・管理しています。

こうした特殊な状況下での見学打診に対



以前はタバコ工場だったというスローテルダイクの書庫内。

し、所蔵資料と所蔵品の管理部門責任者のナイホフ博士が、快く対応してくださり、図書室の変遷と今後の計画について伺うことができました。

美術館付設の図書室には、当館のように最初から一般に向けて公開することを前提に計画されるものと、内部向けの資料室が後々公開されるケースがあります。後者のパターンの場合、想定利用者＝研究者仲間で、蔵書が専門的な資料であることから利用資格を設けることも少なくありません。しかし、1933年に内部用施設としてスタートしたステデリック美術館図書室は、57年に完全な公開図書室に転じて以来、開室日時に訪ねていけば、誰もがその蔵書を利用できるという姿勢を貫いています。今回オランダで視察をしたどの図書室からも情報の公開と平等なアクセスに対する高い意識を感じさせられました。オランダ流の平等意識、すなわち、庶民が知恵を出し合い、議論を重ねることで国土を守り、宗教や思想を理由に迫害された人に対しても寛容に選択の自由を与え受け入れることで国を繁栄させてきた、オランダの国民性と無縁ではないような気がします。

同美術館では2002年に、それまで別個に存在していた「所蔵品の調査・研究」「所蔵品記録管理」「図書室」の各部署をひとつにまとめる組織改編を行っています。館内における情報の出入り口を一元化することで、最新の情報が組織全体で共有できるような仕組みを整えただけでなく、所蔵品と蔵書の管理システム統合も実現しました<sup>2</sup>。これはウェブ上に公開している蔵書目録（OPAC）の「内部版」に

相当するものですが、図書室を訪ねて行きさえすれば部外者でも利用可能です。所蔵品に関するあらゆるデータ、書誌情報、関連情報が有機的に結びつけられており、展覧会カタログの書誌レコードにも全ての掲載作品の作家名が入力されるなど、シームレスな情報アクセスの実現に対する強いこだわりが感じられました。

また、こうした組織と情報の連携は、レファレンス対応にも活用されています。外部から寄せられる問い合わせはすべて一度ナイホフ博士が目を通し、一番適切な回答ができる職員に割り振ることで、処理時間が短縮され、精度も向上したそうです。

来年のリニューアル・オープン後の図書室は、書籍を主体として扱うミュージアム・ショップと共に、ガラス張りの新館1階に設置される予定になっています。図書室は大きく2つのエリアに分割し、手前に雑誌、視聴覚資料などを気軽に手に取ることができる開架スペースを設け、一般的なレファレンスに対応する職員を配置してインフォメーション・センター的に機能させる一方、閉架資料の閲覧スペースは奥に確保し、専門的な調査・研究ニーズで来館する利用者に対応するそうです。こうした空間設計がねらい通りに機能するかは蓋を開けてみなければわからない、とのことでしたが、あらゆる情報ニーズに応えていこうとする美術館の挑戦がどのような実を結んでいくのか、新館のオープンが待ち望まれます。

なお、オランダの美術館図書室については、オランダ美術図書館協会（ARLIS/NL）のイニシアチヴで、昨年2月に10の図書室がそれぞれの活動や歩みを紹介する資料が出版されています<sup>3</sup>。ナイホフ博士も編集に関わっておられるこの資料は、現在英語版の出版準備が進められているとのことでした。

白鳥真理子（しらとり まりこ 情報資料室研究補佐員）

1 ベンテム・クロウウェルは80年代以降オランダ国内の公共建築を数多く手がけている建築事務所。ステデリック美術館新館のレンダリングも事務所のウェブサイトを確認することができる。http://www.benthemcrouwel.nl/portal\_presentation/museums/

2 使用ソフトウェアは、図書館、美術館、アーカイブなどのデータベースを手がけるオランダの Adlib Information Systems社のもの。

3 Kunstbibliotheken in Nederland: Tien Korte Schetsen, Primavera Pers. (ISBN: 978-90-5997-055-7)

ワークショップ

作ろう！オリジナル・モビール

講師：藤城成貴(プロダクトデザイナー)

2009年2月14日(土) 13:00-17:00

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

ゆらゆらと空気に揺れて動き、人々の目を楽しませてくれるモビール。さまざまな場面で親しまれているこのモビールを、ワイヤーとビニールテープというシンプルな材料を使って制作するワークショップを開催しました。講師をつとめた藤城成貴さんは、「FRAMES」と題したモビール作品をSFTギャラリーで展示したプロダクトデザイナー。ワークショップ会場では、参加者は藤城さんの手掛けたプロダクトを前に、使う人のことや設置場所



藤城成貴氏(右)



を意識するといったデザインのポイントについて話を聞きました。参加した10代から70代までの22人は、ワイヤーを折り曲げたり、つなぎ合せたりして次々と個性的な形を作り出しました。完成した作品は天井から吊り下げられ、カラフルで独創的なモビールが宙を彩りました。(TA)

ワークショップ報告スライドショー

国立新美術館では、アートに触れ親しんでいただくために、さまざまなプログラムを実施しています。中でも少人数の参加に限られるワークショップを少しでも多くの方に知っていただくために、ワークショップ終了後、その内容を伝えるスライドショーを

作成し、館内で上映しています。これまでに、「教えて！可士和さん！『自分のシンボルマークをつくろう！』」のほか、11本のスライドショーを制作しました。(TA)

— 現在上映中のスライドショー —

上映場所：国立新美術館 3階 竹林前ディスプレイモニター

- 「ミニチュア・ムシワールド～虫からみた世界をつくろう～」

講師：大平實(『アーティスト・ファイル2009』出品作家)

- 「石から生み出すいろいろなカタチ」

講師：村井進吾(『アーティスト・ファイル2009』出品作家)



アーティスト・ファイル 鑑賞ガイド  
『ちいさなアーティスト・ファイル』

国立新美術館の学芸スタッフが注目する現代作家を集めて、毎年開催される「アーティスト・ファイル—現代の作家たち」。教育普及室では、この展覧会にあわせて鑑賞ガイド『ちいさなアーティスト・ファイル』を作成し、無料で配布しています。子どもから大人まで幅広い層の人が現代美術に親しみ、展覧会をより楽しめるようにと企画されたこのミニガイドでは、出品作家とその作品の魅力が、やさしい言葉でわかりやすく解説されています。アーティストそれぞれが独自の表現世界を展開する「アーティスト・ファイル」が、その名の通り小さく凝縮された、英訳つきのコンパクトな鑑賞ガイドです。(YN)



『ちいさなアーティスト・ファイル2008』  
デザイン：下田理恵  
発行日：2008年3月5日



『ちいさなアーティスト・ファイル2009』  
デザイン：梯 耕治  
発行日：2009年3月3日