

THE NATIONAL  
ART CENTER, TOKYO

# NEWS

NO. 18  
MAY  
2011

国立新美術館 ニュース



展覧会関連イベントレポート 日時：平成23年4月29日(金・祝) 会場：国立新美術館研修室

## 対談：松江泰治(出品作家)×松井みどり(美術評論家)

「アーティスト・ファイル2011」展の関連イベントとして、4月29日(金・祝)に、出品作家松江泰治氏と美術評論家の松井みどり氏にお話しいただきました。紙面の都合上、抄録という形でご紹介します。

**松江**：今回の展示は、200平方メートルの展示室をまったく同じ形と面積で二つに区切り、二つのカテゴリーを提示しています。第1室は、〈CC〉というカテゴリーです。〈CC〉に属する作品は、アルファベット三つのタイトルで示されていて、これは、IATAコードという航空業界の団体の都市コードから取っています。第2室は〈gazetteer〉という分類で、世界の地名で構成しています。僕の作品の特徴は、シリーズではなく、カテゴリーで分けるという方法を取っていることです。作品はすべて一つの大きな流れの中であって、どこかの場所で一つの作品のシリーズになるというものではない。あくまで一つの世界の写真であり、その各々に場所に応じた名前がつけられる。その名前が英語の地名になるか、コードになるかは、撮影した状況によります。それを大きく分けると、〈CC〉と〈gazetteer〉というカテゴリーになるのですが、今回は、その二つを完全に分けて同じ見せ方で展示したというのが特徴です。〈CC〉は都市を撮影したもののなので都市的なものが、「地名辞典」という意味の〈gazetteer〉では、都市以外の地球の様相が見えてきます。

**松井**：それは、松江さんが、都市の写真と自然の風景の写真という二つの流れのなかで、

その二つの極の間を行き来しながら、撮っていくということでしょうか。

**松江**：そうです。僕は1990年代までは、都市の写真はほとんど撮っていませんでした。世界のどこかにある都市に飛行機で辿り着いてから、自動車で山や砂漠に入っていく、写真を撮っていました。都市の写真は、身体の動きを避けていたのです。しかし、サハラ、アンデス、アルゼンチンと、世界中の地名が集まっているのに、都市の地名がないのが残念なので、2001年以降、都市の写真を撮りはじめました。

**松井**：都市の写真と荒野の写真は、対照的に見えます。都市の写真では、密集している建物の一つ一つが明確に浮かび上がり、焦点が分散させられるけれど、〈gazetteer〉の写真は、非常に広い空間を一つの視覚体験として捉えています。そういった対照的な場所で、対照的な見え方をしているものに対して、松江さんの身体はどう設定されているのでしょうか。

**松江**：90年代に〈gazetteer〉のような写真を世界中で撮っていました。〈gazetteer〉でも特徴的なことは、非常にスケールが大きいということです。都市の中で日常生活をしているときの視線は、範囲が非常に狭い。それに比べると〈gazetteer〉は、端から端までが数百メートルから数千メートルもある。こうしたものを撮ってきて、都市へのアプローチをどうするかを考えた結果、高いところから街を撮るという方法を取りました。山やビルの上から、〈gazetteer〉と距離感が同じ

になるように、なるべく高いところから広い範囲を撮るようにしたのです。その際、手前と奥が同じスケール感に見えるように、全部が一つの面に見えるようにしました。

**松井**：「手前と奥が一つに見える」という撮り方は、写

真の常識では測れません。一般的な風景写真は、観客が、写真の外側のある1つの視点から近景、中景、遠景という形で、空間に階層や強弱を作り、風景を統合するように撮られています。しかし、松江さんの写真では、ある場所の全体も細部も等価に見られるように撮られています。そんなことが、何故可能なのでしょう。

**松江**：それは、従来の写真家が一番避けていた方法を、積極的に利用しているからだと思います。まず昼間ということがあります。太陽が最も高い時に、太陽を背にして撮る。これは、上手な風景写真にとっては、最も非常識な方法です。上手な美しい風景写真を撮るには、朝早くとか夕方の、ドラマチックな光や真横からの光が適しているからです。また、影を大胆に使って立体感を強調するという常識的な手法を、僕は嫌いました。80年代の初期作品からやってきたように、太陽を背にして全体を等価に撮ると、影が最も少なくなり、立体感が分からなくなる。これは「上手な写真」ではないので一般的にはマイナスだけど、僕はそんな嘘の立体感を捨てて、「写真には何が写るのか」を追求しました。テクスチャーや、線と面しか写真には写らない、立体感なんて平面には写るわけではないのだから、写真は平面に戻すべきだという主張でずっとやってきました。

**松井**：近代ヒューマニズムに支えられた近代絵画や写真は、「見る主体」の感情を軸に、一つの視点から世界の全てを遠近や光の濃淡で塗り分けて調和的な世界像をつくり出すことで、観客に安心を与えてきました。一方、すべての事物をフラットに見せる松江さんの写真では、情緒を挟み込む余地がなくなり、事物は、まさに即物的な面や、「今ここ」の様態しか見せないで、疎外感を与えられます。何故そういう「逸脱的な視覚」を強調されるのでしょうか。

**松江**：一番きれいに写真に写るからです。そのような光が、実はレンズやフィルムに最適であり、情報を最もたくさん吸収してくれる。その快感があります。情報量の多さに対する快感、きっちりとか明に、カメラが期待通りにたくさん情報を取り入れてくれる喜び



松江泰治 展示風景「アーティスト・ファイル2011—現代の作家たち」より 写真撮影：上野則宏



です。一般的には、量しの美しさや滑らさが好まれるのかもしれないが、シャープな性能というのも写真にはあって、僕はそちらに傾きました。

**松井:** それは、即物的であるがゆえに「脱近代的」なアプローチだとも言えます。17-19世紀の欧米の写真や絵画で重視された「写実」は、必ずしも事物をありのままに捉えるという意味ではなく、むしろ、主体の合理的な視点から、世界を調和的な「世界像」へと統合する技術を意味していました。一方、松江さんの写真の視線は、非人称的で、あるがままの世界と対峙してその影響をつかみ取ろうとしている。その、全ての細部を等価に受け入れる傾向は、見る人の主観ではなく、事物や風景の特殊な見え方を条件付けている様々な構成要素の様態や関係性といった、状況的な要素を重視しています。客観的な情報をとおして事物の「独自性」を把握し、その構造や関係性を四角いフラットな画面に移し替えるという松江さんの方法は、現代絵画のそれと似ているのです。

**松江:** 有難うございます。とても褒めていただいているようで恐縮しています。これまで見たことがないような写真を撮らなければ、やっけてもしょうがないわけです。

**松井:** そこに、松江さんの写真の「非人称性」を強く感じます。いわゆる雰囲気のある写真は、カメラよりも、世界を統合する主体としての人間の欲望に忠実なのかもしれません。一方、松江さんの写真は、機械の目と同化することで、近代的主体を越えて外の世界と繋がっています。

**松江:** そうなりたいと思っています。つまり、なるべく機械の性能を引き出してあげるような方向でいきたいんです。

**松井:** では、カメラという、人の肉眼や意志とは異なる媒体を通して作られる写真の本質を、松江さんはどう捉えられているのでしょうか。

**松江:** 僕は、写真から始まる、写真を見ることから世界を構築しなければならないという気持ちでいます。「こんな美しい景色を見ろ」では、それは終わっているんですよ。ここから何かを見出して、それぞれ見る人が世界

を構築してくれればいいわけです。

**松井:** それは、観客に写真家の世界像を押し付けるのではなく、彼等自身が「あるがまま」の世界に対峙するようにしむけるということでしょうか。カメラは、主観とは関係なく「ただ見えるもの」の情報を吸い上げるわけですが、松江さんの目も、それにできるだけ近づくことで、外界の様態に開かれているということですか。

**松江:** 半分はそうで、半分は、松江流の印象派の写真にどっぷり溺れているという面があります。この真昼の太陽の光の強さ、ハイライト部分のディテールに、僕は常に感動を覚えて撮影しているのです。

**松井:** 松江さんの写真は、機械の目で世界を見ることで、近代的主体性が定めた「人間的感情」の領域から逸脱したものを汲み上げているようですね。つまり、客観的な撮影を通して、事物と視覚の無意識が表出するのです。

その一つの表れは、成長のエネルギーの感覚です。都市の写真では、家の密集の精密な描写から、町の細胞が増殖し成長するプロセスが感じられました。

次に、松江さんの写真の脱中心的視覚は、視覚の無意識を感じさせるのです。松江さんの多くの写真では、同形のものが反復され、焦点を当てるべき中心的事物の不在によって、観客の視線は、画面の隅から隅へ、部分から部分へと動き回り易くなります。それは、抽象表現主義のジャクソン・ポロックの絵画や、ブリジッド・ライリーのオブ・絵画の特徴でもあります。ポロックの画の、画面の隅から隅まで、中心と部分との間のヒエラルキーを作らず、ほぼ同形のイメージや筆跡が繰り返される「オール・オーバー」という構造からは、「全一感」が立ち上がってくると、批評家のクレメント・グリーンバーグが論じています。同じような視覚性が、〈CC〉には見られると思えますが、いかがでしょうか。

**松江:** もちろんです。つまり、中心となる主題の被写体はないわけです。あくまで中心は消し去っていますから。それに関しては、常に意識にあります。

**松井:** 似たような感じのものを同時に見るとき、どのように感じられますか。恐怖感とか、

圧迫感とか、または別の生命感とかがあるのでしょうか。

**松江:** 今このスライド・ショーを見ていて思うのは、街ばかり見ているとしんどいですね。やっぱりこれは人間が作ったものだし、おびただしい数の人間が、何千人、何万人という人間が中にいるかもしれないし、作られたものですから。疲れますね。息苦しいです。

**松井:** その息苦しさは、重要な身体的効果だと思います。多くの写真や絵画は、フレームの中で完結した世界を作ろうとし、しかもその世界は、親しみ易さを感じさせるように、予め用意された回答にしたがって構築される虚構です。それに対して、松江さんが言われる風景の「息苦しさ」は、人に強い影響を与える感覚です。それは、何かがちらつく「目眩」の感覚や、焦躁感とも繋がっています。それは、松江さんの作品が、写真の枠を超えて観客にある種の体感覚を伝える媒体になっているからではありませんか。

**松江:** もうそのものです。僕は、自分で作りながら実は、麻薬的な感覚でやっているんですよ。麻薬に痺れるような感覚があります。ですから、疲れます。見ていると。

**松井:** その「麻薬的な感覚」は、松江さんの身体を軸にして、風景の体験が画像に移され、次にはその画像を通して観客の身体に向かってその感覚が放射されていくという「効果」を指しているようです。つまり、写真の枠を超えて、画像が、事物や出来事のように、観客を感化していくのです。つまり、松江さんの写真は、客観的でありながら、身体的な写真ということになりますね。

**松江:** そのとおりです。両方あって一つですから。感覚だけだとつまらないし、写真じゃなくなってしまう。行きたくなるようなところに行くことが、新しい展開や、ヴァリエーションにつながって面白いです。自分が知らなかったものが、驚きがあるのです。

**松井:** その驚きは、自分の期待をはるかに超えた、身体が虜にされるような体験に出会うから生まれるのでしょうか。

**松江:** それはあります。〈gazetteer〉は、僕の日常生活にはない、びっくりするほど大きい所です。もう圧倒的に大きく、圧倒的に広

い。日本の狭い街の中では、とうてい体験できないような所を、日本よりずっと明るい光の中で撮っている。

**松井:** ポロックの絵画に代表される「幻覚的な全一感」つまり図像、あるいは虚構としてのイメージが純粋な生地や感覚へと溶解していく印象は、松江さんの写真にも見られます。その観点から、〈gazetteer〉について、まずは手触り、次に、空間性に関して、お話いただけますでしょうか。

**松江:** なるべく広いところで、全体に光があたって、太陽を背にして撮れば、写っている被写体の立体感が全部、平面にベタッと貼り付く。写真は二次元になるという期待とともに、世界を回りました。そのための重要な条件は、晴れた昼間で、なるべく広い場所であること。そして、僕は気体や液体は写真に写らないものと定義しているので、空や海は撮らないという点です。つまり、空や海を排除して、画面の上から下まで地面になるのです。

地面は、基本的に岩石や鉱物です。街から離れたら、たいがい岩石しかない。土や植物は表面のごく一部であって、地球は岩石でできています。つまり僕の写真は、小さな石、砂粒でできており、それを黒白でもカラーでも撮っています。非常にシャープに撮って、紙に焼き付けると、インクや銀のザラザラした感じと重なって、まるで砂粒が紙の上に撒き散らされたかのような効果を生み出します。森山大道が黒白写真で、高温で現像して粒子を出したのと全く同じで、インク粒を散らしたかのような黒いツブツブになり、同時にシャープネスもあがってくる。

この写真の風景は(《SAHARA 15722》2011年)、実は非常に立体的で、まるで小さな山脈があるような状況ですが、強い光が当たることによって全部面になり、境界線だけが残っています。写真の技法としては非常識ですが、僕はそれをよしとして、写真を平面に、色の面に帰すようにしています。つまり、この写真の状況にはすごく奥行きがありますが、強い光によって、奥行きのないぺらっとした色の面になるのです。そこでもう一つ大事な条件は、よく晴れていてクリアーということ。湿度があってジメジメしている

と、遠くのものほど青く、靄がかかってぼやけてくる。空気遠近法によって遠近が自動的に表現されるのを、避けているわけです。

**松井:** 松江さんの言葉から、70年代以降の現代美術との共通点が引き出されます。第一に、地面を広がりとして写すという、境界のない視覚の表現です。ランド・アートの代表作に、ロバート・スミッソンの《スパイラル・ジェティ》(1970年)という作品がありますが、このユタのグレート・ソルト・レイクに作られた、1500フィートもの長さの巨大な渦巻状の堤は、航空写真で撮ると渦巻形に見えても、実際に人がそこに立ったとき、全体像を視覚的に把握することはできないのです。そうした境界のない視覚性は、海のような広いものに囲まれている感覚を喚起し、物事を合理的に分類統合する以前の人間の感覚を蘇らせるとスミッソンは指摘します。同様な視覚体験が、松江さんの写真からも感じられます。

第二に、二次元の平面に強い触感的な痕跡を残すという、現代美術との共通点があります。そのような表現は、70年代ランド・アートなどの記録として発達した写真に見出せますが、その特徴は「インデックス」的と言い表されます。インデックスとは、ロザリンド・クラウスの定義のように、それ自体意味はなくても、そこに介在する身体をとおして、大きな意味を持つ断片や痕跡を指します。映像評論家、アンドレ・バザンは、写真とは、現象や事物の体験の図像による代替ではなく、ものの手触りや影響力を印画紙に焼き付けることで、表象でありながらもものであるという稀なポジションを獲得した表現だと言いました。それによってクラウドは、触感的写真を、象徴や論理や言説などの人間の文化的営み以前にある感覚の表現と考え、インデックス性を、芸術としての写真の条件の一つに置きました。松江さんの作品には、インデックス的なものが強く感じられます。

第三に、松江さんの作品には、一つの視点で把握できないものが、同一平面で合体している不思議さが捉えられています。たとえばこの写真で(《ALPS 33026》2011年)、左側の挟り取られたような部分と、上の亀裂の入った部分は、同一平面にあるとは思えません。



松江泰治(《ALPS 33026》2011年)  
©TAIJI MATSUE Courtesy of TARO NASU

左寄りの小さな人物から、人間がいる空間だとは分かりませんが、亀裂の入った部分は、光によって平面化され、線という痕跡になっています。スミッソンは、スレートという屋根瓦にする薄い石板が積み重ねられた崖のような場所で、まるで海底から地平線の積層を眺めているような不思議な気持ちになったと書いています。松江さんの写真も、人間の視点では把握できない大きなものに囲まれた感覚を、カメラの目を通して痕跡として捉えています。本来同じ平面にありえないものが、合成写真ではなく、撮られた写真として存在するというその写真の表現は、スミッソンの「パララックス・ヴィジョン」という、カメラのファインダーを通して見たものと、カメラのレンズを通して見たものとの間のずれの実体化の試みを実現しています。

スミッソンは、スレートの崖の下に立ったとき、「脱差異化」を体験したとも言っています。脱差異化とは、外界と自分の間の境界からの逸脱を受け入れる姿勢です。それは、「空間の広がり」によって表現もされますが、事物の表層を意識的にかき乱すことでも表現されます。石切り場でスミッソンはスレートの崖の非対称の突起や陥没から、気絶や目眩に近い感覚を覚え、そこに、空間の同一性を解体する脱差異化の効果を感じたのです。松江さんの写真も、写真の表層の断層化によって複合的な視覚性を体現し、気絶や眩暈という強烈な違和感、つまり、そこにいることで自分のアイデンティティを危うくさせるような、理解できないものとの遭遇の感覚を捉えている感じがします。



戦前から戦後にかけて活躍した前衛美術家・長谷川三郎(1906-57)は、1937(昭和12)年の自由美術家協会第1回展に、数点のカラーージュ作品を発表した。現存が確認できるのは、《新物理学B》《形態》《都制》《新聞カラーージュ》(以上、学校法人甲南学園蔵)である。4作品はサイズも近く、ともに素材の一部に板ガラスが使用され、工業製品を思わせる無機的な表情を持つ<sup>1</sup>。おそらく、ゆるやかなシリーズ作品として構想されたのであろう。同傾向の出品作として、ほかに《海の戯れ》(Fig.1)《彫刻》があったようだ<sup>2</sup>。



Fig.1 長谷川三郎  
《海の戯れ》1937年  
所在不明  
『みつゑ』1937年10月  
掲載

和紙を使用した《新聞カラーージュ》はキュビズムのパピエ・コレ、雲形定規を散りばめた《形態》はハンス・アルプの有機的な抽象作品を想起させる。だが、毛糸を用いた“平面的なオブジェ”とも言うべき《新物理学B》(Fig.2)と《都制》は、そうした西洋美術との影響関係が判然としない。他に日本の類似作例もなく、近代日本美術史上、孤立した作品である。

ここでは板ガラスという素材に着目し、特に《新物理学B》が制作されたコンテキストのひとつを想像してみたい。板ガラスは4点すべてに用いられているが、《新聞カラーージュ》《都制》の場合、額縁と一体化した保護膜のような役割でしかない。だが、筆触も露わに着彩された《新物理学B》と《形態》の板ガラスは、作品にとって、より重要な構成要素である。《新物理学B》は、緑色に塗られた板ガラス上に多彩な毛糸を配し、その上にもう一枚の透明な板ガラスを重ねたユニークな構造を持つ。つまり毛糸が、2枚の板ガラスでサンドウィッチ状に挟まれていることになる。

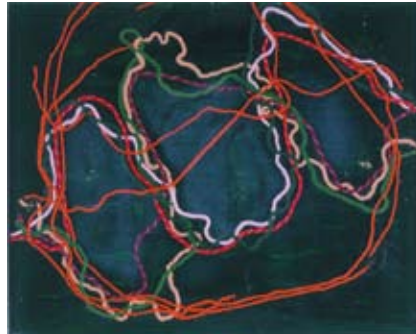


Fig.2 長谷川三郎《新物理学B》1937年  
学校法人甲南学園蔵

さらに注目すべきは、下部の板ガラスの着彩が、ガラスの裏側から施されている点である。裏返された板ガラスが一種のフィルター機能を果たすため、絵の具の物質感稀薄化され、筆触が表層的な視覚イメージへと還元されている。このように、ガラスという透明な支持体の性質を生かし、描画面の裏側を鑑賞面として提示する技法は、ガラス絵特有の表現ではないだろうか。

ガラス絵は、西欧に古くから存在した技法である。江戸期の日本に移入され、「びいどろ絵」などと呼ばれる風俗画の1ジャンルを形成した。近代日本でこのガラス絵を創造的に再生したのは、洋画家の小出楯重である。そして小出は、美術学校に進学しなかった長谷川にとって、唯一の師とも言うべき存在だった。《新物理学B》や《形態》の制作に当たって長谷川が、小出のガラス絵を意識した可能性は皆無ではないだろう。

とは言え、1937年頃の日本では、板ガラスという素材やガラス絵的表現は、いまだ少し前衛的なコンテキストにあったように思う。当時の日本で影響力があったパウハウスの作家、たとえばモホイ＝ナジには、ガラスを素材とした作品があるし、クレーやカンディンスキーもガラス絵を多数残した。また、1936年の来日時に長谷川と交流のあったクルト・セリグマンは、銀座三越の個展でガラス絵を展示して話題となった<sup>3</sup>。

また、そうした西洋美術の動向だけでなく、当時の日本における板ガラスをめぐるコンテキストにも目を向けるべきだろう。《新物理学B》が発表された1937年前後には、瑛九(1911-60)の「よいどれ心理」シリーズ

《ほろよい》《でいすい》《よびざめ》、山田光春(1912-81)の《門》《蠢》といったガラス絵作品が制作されている。長谷川と瑛九は、ともに自由美術家協会の創立会員で、制作全般において相互影響関係にあった。山田もまた、瑛九や長谷川と親しく、ガラス絵《門》は、《新物理学B》と同じ自由美術家協会第1回展の出品作だった。すなわち、1937年頃の自由美術家協会周辺作家たちの間では、板ガラスという素材やガラス絵的表現を重視する、何らかの共通理解があったと推察されるのである。板ガラスは、前衛的な表現を可能にする表現メディアのひとつと、認識されていたのではないかと。

戦前期、1930年代後半の長谷川は、制作・文筆の両面から、日本の前衛美術を牽引した作家と位置付けられている。また戦後、とりわけ渡米後の1950年代には、拓版や書の技法を応用した抽象絵画の新境地を切り開き、アメリカの抽象表現主義に影響を与えたとされる。しかし、こうした高い美術史的評価の割に、長谷川研究はいまだそれほど進展していない。その一因は、特に戦前期の現存作品が少なく、制作背景を示すスケッチ類もあまり残されていないことにある。スタイルが目まぐるしく変化する上、同傾向の作例が数点ずつしか現存せず、作風展開を追うことすら難しいのである。

長谷川研究におけるこうした困難を打開するためには、まず、他の作家との比較を通じて当時の日本美術の文脈を甦らせ、そのなかで長谷川の位置を浮かび上がらせていくしかないだろう。板ガラスという素材への注目もまた、そのひとつの糸口になるかもしれない。

谷口英理(たにぐち えり アソシエイト・フェロー)

1 《新物理学B》以外の3点は、パイプかチューブを思わせる特殊な形態の額縁にはめ込まれている。  
2 当時の出品目録と、荒城季夫「長谷川三郎論」(『みつゑ』1937年10月号)の挿図との対照から判断。  
3 そのうちの1点《海賊》の写真図版が、1936年5月の『みつゑ』と『美術』に掲載されている。セリグマン来日時の長谷川との交流や、展示作品に関しては、五十殿利治「瑛九とセリグマン——長谷川三郎を介した芸術的「前衛」の出会い」(『石井コレクション研究1 瑛九』筑波大学芸術学系、2011年3月)を参照。

## 書架のあいだから 資料の紹介という新しい試み——講演会

アートライブラリーでは2010年2月から12月まで1年をかけ6回にわたり、講演会「シリーズ 美術雑誌と戦後美術——創り手たちの証言」を開催しました。

1950年代から2000年代まで、それぞれの時代に美術雑誌の創り手としてご活躍された方々を講師としてお招きし、美術の動向や時代の背景とともに創り手だからこそ知りえるエピソードや編集方針、その雑誌が果たした役割などについてお話を伺うことができました。

どの講師の方も、証言したいという気持ちが熱く伝わってくるような、数時間では語りきれないといった様子で、また、聴講者から集めたアンケートには創り手の生の声を聞いたことが良かった、再度当時の雑誌を読みたいという感想が寄せられました。

これまで資料の紹介については、資料そのものの紹介を、この『国立新美術館ニュース』の誌面や、アートライブラリーの一角にコーナーを設け行ってきましたが、今回の講演会で初めて、資料とそれに関わる別の世界の魅力を紹介できたことは、アートライブラリーの活動として大きな前進であったと思います。そして、創り手側により資料と美術の魅力を紹介していただくことは、美術館の中にある図書室ならではの企画であり、講演をより理解してもらいやすいようにと配布した、各回のテーマ毎に雑誌の特集と出版社や社会の動向をまとめた年表も、図書室だからこそ出来た仕事だと思っています。今回の講演会が、美術館と図書室の両者の活動が合わさった新しい試みのイベントとして有意義な活動となったこと、開室4年目にして実現できたことに感慨を覚えています。

なお、これらの講演会の録画をアートライブラリーで閲覧することが可能です。

奥村嘉子(おくむら よしこ 研究補佐員)



第1回 激動と転換の60年代末  
講師：宮澤壯佳氏(元「美術手帖」編集長)



第4回 関西のアートシーン 制作と批評の交差点  
講師：原久子氏(元「A&C」編集者)



第2回 伝統を引き継いで  
講師：生尾慶太郎氏(元「みづゑ」編集長)



第5回 美の荒廃から復興へ  
講師：小川照氏(元「藝術新潮」編集者)



第3回 企業文化の発信地として  
講師：芦野公昭氏(元「アールヴィヴァン」編集者)



第6回 グローバリゼーション時代のカルチャーメディア  
講師：小崎哲哉氏(元「ART IT」編集長)



## アーティスト・ワークショップ

## 私の線を集めよう

講師：金田実生(画家)

2011年2月19日(土) 13:30-17:00

国立新美術館 別館3階多目的ルーム



金田実生氏



澄んだ空が広がる2月、画家の金田実生さんを講師に迎え、「線」を用いた表現に注目したワークショップを開催しました。画家が描く絵には、多種多様な「線」による表現が見出されます。一方、美術館での作品鑑賞のほか、日々の生活の中でも、私たちが「線」に触れる機会は少なくありません。

10代から60代までの24人が参加したワークショップは、金田さんによるレクチャーから始まりました。レクチャーでは、ご自身の

作品紹介のほか、さまざまな「線」による表現を行う画家の紹介や、「線」と色や現代音楽との関係などにも話が及び、参加者は真剣なまなざしで聞き入っていました。

「線」による表現について理解を深めた後は、制作へと移ります。2色のクレヨンを手にした参加者は、暗くした室内で目を布で覆い、1分半ほどかけてまぶたの裏に感じる「線」を描き、自由な気持ちで描くための準備体操を行いました。続いて行われたのは、金田さんによるデモンストレーション。クレヨンや油絵具などの画材を用いて、独自の描法で作品を展開する金田さんの手から描き出される線は、描画材料や道具、筆致の強弱などの違いによって、豊かな表情をみせていました。

今回のワークショップのために用意された画材は、アクリル絵具や水彩絵具、クレヨン、木炭、墨、カラーペンなどさまざまです。「今日のワークショップでは自分の気持ちや感覚を紙に写し出しましょう」との金田さんの言葉を受けて、参加者は思い思いの画材を手にも、画用紙と向き合います。絵具チューブからそのまま紙に描いたり、割り箸の先を細かく割いて筆代わりに使ったり、指を使って描いたり、色の異なる色鉛筆を3本同時に持って描いたり、それぞれが独自の方法で「線」による表現に取り組みました。1時間半の制作を経て、力作ぞろいの作品が完成し、参加者は作品に込めた思いを語るなどして発表を行いました。3時間のワークショップを通して、線の魅力を体感した参加者からは、「いろいろな素材に触れることができて楽しかった」「技術がなくても自分の表現ができることを知った」などの感想が寄せられました。

## 国立新美術館 インターンシップ

国立新美術館では、平成17年度より美術館事業に関心のある大学院生や若手の研究者を対象に、美術館の現場に触れる機会を提供するインターンシップを実施しています。インターンは、展覧会、教育普及、資料収集提供の3つの事業に分かれて活動しています。展覧会事業では、展覧会の開催に向けたレジストレーションやカタログ編集、展示などの補助を中心に活動。ワークショップやシンポジウム等のプログラムを実施している教育普及事業では、イベントの補助やワークショップの記録写真スライドショーの作成、他機関における教育普及事業の情報収集や整理などを行っています。また、資料収集提供事業では、美術資料の収集や整理、保存、調査研究に関わる業務の補助や美術資料をテーマとする展示やイベントの補助を行っています。平成23年度は、7名のインターンがそれぞれの事業で幅広く活動しています。



二科会は、約1世紀という日本でも有数の長い歴史を持つ公募団体です。

第1回二科美術展覧会は1914年上野竹之台陳列館において、石井柏亭、梅原龍三郎、山下新太郎、有島生馬、坂本繁二郎等が審査員となり開催されました。その後、1927年には東京府美術館、1946年から2006年の第91回二科展まで東京都美術館において秋の本展を開催してきました。その一世紀の間には、佐伯祐三、岡本太郎、北川民次、東郷青児、吉井淳二、淀井敏夫、鶴岡義雄等の多くの絵画、彫刻の巨匠を生み出し、日本の、近・現代美術史の潮流をつくってきました。

また二科会は日本国内の美術運動や発表活動にとどまらず、欧米、アジアとの国際的視野に立った芸術交流のさきがけとして多くの交換展を開催してきました。

主な歴史的な活動として1960年にはパリ国立美術館を皮切りに、各国の政府や大使館の協力を得て、フランス、メキシコ、デンマーク、ブルガリア、ポルトガル、タイ、オランダ等の美術家との交換展の開催があげられ、ザッキン、マチス、ピカソ、ルノアール、タマヨ等の海外巨匠をいち早く日本にも紹介してきました。

最近では日米交流150周年事業の一環として、2003年の第89回二科展においてハワイ在住の作家42名を招待し、2004年にはニューヨークのイセ・カルチュラルファンデーションギャラリーとプラザホテルにおいて、ハワイではワイキキに在するニールズブレイズデールセンターにおいて150名の二科選抜作家と米国の150名の作家による合同展示を実施しました。

組織体としては1978年に社団法人二科会として法人化し、現在は日本芸術院会員の織田廣喜が理事長を務めています。また1950年には商業美術部（現在はデザイン部）が、1953年には大竹省二、秋山正太郎等を創立会員とする写真部が参加し、現在の4部門で二科展を開催する体制が続いています。現在

社団法人二科会は公益法人化にむけて全国での芸術的公益活動を目指しております。

このような二科会の一世紀の歴史の中で脈々と一貫して引き継がれてきたのは、一流一派、具象抽象を問わず、伝統を美術的財産としつつ、新しい価値を創造する精神です。

二科会の歴史の中でも戦争や法人化等、何度か節目となる転換期がありました。

2007年の第92回より東京都美術館から国立新美術館に移館して本展を開催することになったのが、まさにその大きな歴史的展開でした。二科会は新生二科として美術運動体としての原点に立ち戻り、移館にあたり、展示、審査、広報等あらゆる角度から公募団体の在り方や可能性を再検証しました。

単に展示場所の移転にとどまらず、全館を使用し展示面積が倍近くなりながらも厳選主義で大幅な展示改善をめざし、出品規約を改善し作品のスケールアップや、彫刻、絵画等作品間のゆとりをとり、絵画の二段掛けも大幅に減らしました。またギャラリートークやミニコンサート、視覚障害者のための触って観るアート、シンポジウム等様々な新たな企画を試み、4部門総会員で観客動員に努めました。



子どもたちへのギャラリートーク

国立新美術館移転後は会員、会友、入選者作品を含め、絵画部約1,100点、彫刻部約170点、デザイン部約500点、写真部約1,500点、4部門で約3,270点の作品を毎年展示しています。

国立新美術館の展示で特に4部門の導線や1階、2階、3階の導線の創意工夫をしまし



触って観るアート

た。鑑賞者に4部門の作品や会場全体を見ていただき、二科展の芸術的ジャンルの広さや価値観の多様性を楽しんでいただけるよう工夫しました。

その結果六本木に移転以来、毎年約10万人に及ぶ観客を迎えることができるようになりました。出品者や観客の年齢層も幅広くなり若年層や、外国人の入場者も大幅に増え、会をあげての改善取り組みの成果と内外の評価をいただいております。

昨年は95周年記念で盛会裏に終了でしたが、今後100周年記念展を4年後に控え、移転後の成果に甘んずることなく様々な新たな取り組みに挑戦したいと考えております。

公募団体展は出品者の高齢化や若年層の公募団体展離れなど、共通した課題を抱えてはいますが、公募団体展の美術的社会的存在意義を次世代に伝えていく絶え間ない努力を続けていくことが重要です。

今年の3月11日には東日本の未曾有の大震災により、会員や出品者の中にも被害にあった人もいますが、第96回二科展に向けて制作に励んでいます。

また公益的活動を重んじる二科会として、癒しを求めるコンサートや被災地の学校への芸術的義援活動、チャリティー色紙展による寄付等を計画し、芸術関係者としてできることを模索しつつ、被災地の一日も早い復興を願っております。

(二科会 事務局)