

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO
NEWS

国立新美術館 ニュース

NO. 33
MAY
2012



ポール・セザンヌ《首吊りの家、オーヴェール=シュル=オワーズ》1873年 オルセー美術館
Paul Cézanne, *The House of the Hanged Man, in Auvers-sur-Oise*, 1873, Musée d'Orsay, Paris / *Legs du Comte Isaac de Camondo*, 1911
©Musée d'Orsay, Dist. RMN / Patrice Schmidt / distributed by AMF

セザンヌのパリ滞在の意味

永井隆則

セザンヌ像の修正

「プロヴァンスの孤高の画家」というイメージは、20世紀初頭のセザンヌ(1839-1906)没後、広く流布してきた。その理由は、セザンヌの名前を最初に広める事に貢献した、エミール・ベルナル、モーリス・ドニ、ジョワシャン・ギャスケ、シャルル・カモワンといった若き芸術家たちが、晩年エクスで制作していたセザンヌと交流した記録を残したため、彼らが報告した老年のセザンヌの姿が、まず、セザンヌ像形成の材料となったからである。彼らの証言を下に、パリと隔絶した田舎に引き籠もって制作三昧に耽った、隠者セザンヌのイメージが次第に作り上げられていったと考えられる。

プロヴァンスという環境の中でセザンヌ芸術を理解する試みは、1980年代初頭以降、エクスのグラネ美術館やプロヴァンス大学のセザンヌ研究者達を中心に再燃してきた。その成果は、2003年、アメリカの研究者カルマイヤーが発表した大著「セザンヌとプロヴァンス」、2006年、グラネ美術館とワシントン・ナショナル・ギャラリーを巡回した「プロヴァンスのセザンヌ」展で集大成され、決して偏狭な地方主義に陥ることなく国際的に共有されるに至った。

これに対して、昨年、2011年、パリ、リュクサンブール美術館で開催された「セザンヌとパリ」展は、これまで等閑視されてきた、セザンヌとパリ及びイル・ド・フランス地方との結びつきを明らかにしようとした画期的試みであった。20代の初めにパリに出て、修業を積みやがて印象派に加わるが、1880年代の40代以降、プロヴァンスに引き籠もって制作に耽ったとするのが、これまでの一般的なセザンヌ像であったが、これに修正を加え、生涯、パリとの結びつきを保っていたことを明らかにした。しかし、マネ、モネ、ドガ、ルノワール、スーラ、ロートレックなどが、パリ及び近郊の都会風俗や景観を描いたのに対して、幾度も滞在を重ねながら、殆どそれらには興味を示す事はなかった。展示された作品を見ているだけでは、セザンヌ芸術にパリ滞在が果たした役割は全く見えてこない。反対にパリ周辺のイル・ド・フランスの風景を

数多く描いており、最晩年にもフォンテヌブローの森で制作に励んだ事から、唯一明らかなのは、パリが、郊外やイル・ド・フランスの田舎に出向くための拠点となっていた事実である。しかし、パリ滞在の意味はそれだけに止まらない。

書簡や伝記に従って事実を復元していくと、パリは、まず、パリで出会った伴侶オルタンスと息子ポールをエクスの父親の目から匿う隠れ家の役割を果たした。更に、多くの人々と会い、多くの作品に触れて、知的芸術的刺激を受けて、自らの方向を探し確立した事、「林檎一個でパリを驚かしてやりたい」と宣言した通り、パリで画家として戦い続け最終的にパリで名声を確立した事は明らかである。

パリでの芸術上の刺激

エクスからパリに出て、美術学校受験準備のために通ったアカデミー・スイスやそこを介して知り合った若き画家たち(ピサロ、ギヨマン、ギュメ、アンプレール、ルノワール、モネ、シスレー等)との交流、ドラクロワ、クールベ、マネの絵画に衝撃を受けて目覚めた新しい絵画に関する自覚、サロン出品と度重なる落選を通して、若きセザンヌ芸術の方向は定まっていた。もし、セザンヌに経済力がなく、パリに頻繁に出かける事が出来なかったとしたら、古ぼけて行く新古典主義を有難がる地方画家に止まってしまった事はまず間違いない。ルーヴル美術館に通って晩年まで続けた古典研究は、新古典主義とは異質なフランスの真の伝統である古典主義とロマン主義並びにその源泉たる色彩派の伝統を核とするセザンヌ美学の形成に不可欠の養分となった。また、1867年のマネ展、1892年のルノワール展、ピサロ展、1895年モネ展などを見た可能性があり、パリで、現代美術の最先端の動向にも触れていた。

パリでの人脈と芸術家としての名声

セザンヌには、専ら晩年の情報から人間嫌いとい孤立癖のイメージが形成されてきたが、生涯に渡り交友関係は実に幅広く豊かで、そのお陰で、セザンヌは世にその名が知られる

ようになった。ゾラを媒介とし、最初の印象主義論を発表しセザンヌ作品3点を所蔵することになる、批評家テオドール・デュレを知り、モネのジヴェルニー邸で、セザンヌ論を書くことになる批評家ギュスターヴ・ジェフロワ、作家のオクターヴ・ミルヴォー、政治家のクレマンソーや彫刻家ロダンと知り合った。画家仲間のギュメの弟子として1882年、サロン初入選も果たした。文学者で美術批評家のロジェ・マルクスは、1889年の博覧会にドリア伯所蔵の《首吊りの家、オーヴェール=シュル=オワーズ》(1873年、オルセー美術館蔵、本号表紙)を出品することを決定したし、ブリュッセルの二十人会の推進者で文芸・美術批評家、オクターヴ・モーは、1890年代初頭、ベルギーでの展覧会にセザンヌ作品を招待出品した。エクスにセザンヌを訪ねた二人の若き画家の内、エミール・ベルナルは文章で、モーリス・ドニは文章と《セザンヌ礼賛図》(1900年、オルセー美術館蔵)でセザンヌの名声を確かなものとした。

コレクターとの出会いもあった。1874年の第1回印象派展に出品した《首吊りの家、オーヴェール=シュル=オワーズ》を見て購入したドリア伯が、セザンヌの初のコレクターとなった。ピサロを介して知り合いオーヴェールで版画制作を共にしたガシェ博士は、パリで開業する医者であったし、ルノワールを介して出会い共にドラクロワ礼賛者として意気投合したショケは、パリのリヴォリ通りのアパートでセザンヌのためにポーズをとったが、二人は、最初期の熱烈なセザンヌ・コレクターとなった。クローゼル通りの絵具商タンギー爺さんは、画材費と引き換えにセザンヌの作品を譲り受けて店頭飾ったが、そこは、1870年代末から90年代初頭にかけて謎の画家となったセザンヌの作品を唯一見ることの出来る場所となった。印象派画家でコレクターでもあった、カイユボットは、セザンヌも収集し、1894年の死後、彼のコレクションは、パリのリュクサンブール美術館に寄贈された。パリ、ラフィット街に店を開き1895、98、99、1902年と個展をたて続けに開いた画商ヴォラールは、セザンヌを本格的に世に送り出し作品の価格を吊り上げる事に成

功し、セザンヌの死後、エクス、ローヴのアトリエに残された作品の殆ど全てを買取った。パリの画廊、ベルネーム・ジュヌもセザンヌの晩年と没後、ヴォワールと競って作品を収集した。こうして、セザンヌは、パリで培った人脈を通して、芸術的経済的に世に認められたのである。

個展のみならず、1899、1901、2年のサロン・デ・ザンデパンダン、1904、5、6年のサロン・ドトヌと、頻りに独立派のグループ展にも出品して、若い画家達の圧倒的支持を得、パリは晩年、活躍の舞台となった。没後の1907年、サロン・ドトヌでは、セザンヌ回顧展が開催され、名声が決定的かつ世界的となった事は良く知られた話である。

パリの文化と思想形成

パリは、さらに、セザンヌ芸術を根底から支えた思想形成の場ともなった。自由主義と自然礼賛主義(naturisme)である。

①自由主義

産業革命以後、地方と他国からの移住者が、主要な住人となっていく異邦人の街、パリでは、人々は、因習の人間関係から解放され自由を享受することが出来る反面、互いに無関心で深い孤独も味わい、〈個〉としての強い自立を求められるようになった。セザンヌの通ったシテ島にあったアカデミー・スイスは、デッサンを教えたり油絵を手直したりする教師はおらず、月謝を払ってモデルを相手に皆が独学で学ぶ、自由主義の牙城であった。そこには、かつて、ドラクロワ、クールベ、マネも通い、セザンヌの世代では、古い絵画に飽き足らぬ若い画家たちが集って、反体制絵画誕生の温床、師も所属も持たず自由に制作に励むボヘミアン芸術家たちの溜り場となった。

カフェ文化に触れた事もまた大きな意味があった。17世紀にパリに最初のカフェが開店して以来、18世紀には、ナポレオンをはじめとする革命家たちが出入りしたカフェ・ブロコップ、1860年代、マネの仲間たちが集まった、バティニョール大通りのカフェ・ゲルボワ、普仏戦争後の1870年代初頭、印象派の画家たちの溜り場となった、ピガール広場のカフェ・ド・ラ・ヌーヴェル・アターネ、1920年代、モディリアーニ、ピカソや藤田嗣治など、エコール・ド・パリの画家たちがたむろしたモンパルナスのカフェ・ロトンド、1930～40年代、

サルトルとボーヴォワールの実存主義の拠点となった、サン・ジェルマン・デ・プレのカフェ・ド・フロール、カフェ・ドゥ・マゴに至るまで、カフェは、様々な人々が集って自由に語りあう開放の場、新しい政治、芸術、哲学の発祥の場、様々な分野で革命思想が誕生する、体制側にとっては不穏な場として、独特の文化を形成してきた。セザンヌもまた、カフェ・ゲルボワ等で、マネ、ゾラ、モネら芸術家仲間の果てしない議論に同席して絵画の革命を夢見ていった。

若きセザンヌが反対体制芸術思想を持つに至ったのは、アカデミー・スイスとカフェ文化に象徴される、パリの自由と創造を育む環境に身を置いた経験を抜きにしては、説明し得ない。

セザンヌの交友関係に社会主義者が多く登場するのも、これに拍車をかけたはずである。ポントワーズでセザンヌに印象主義を教えたピサロはアナキストとなっていたし、医師ガシエは、社会主義者であり、絵具商タンギーは、セザンヌがパリを離れる際にはアパートの鍵を預けるほどの信頼関係にあったが、彼もまた、かつて、パリ・コミューンに参加していた。セザンヌは、生涯、政治活動に参加することはなかったが、彼らとの親密な交流は精神的安らぎを齎しており、セザンヌの芸術上のアナキズムを間違えなく決定付けた。

②自然崇拜主義(naturisme)

セザンヌは都市生活や景観を描く事はなく、イル・ド・フランスとプロヴァンスの自然を描くことに没頭した。これは、少年時代にゾラなどと培った自然崇拜主義が、パリという都市生活に触れて、自覚的に選ばれたと考えて良い。

セザンヌの生まれ育ったエクス＝アン＝プロヴァンスは、古代都市の名残りである街の中心を円形に取り囲む幹線道路から外に出ると、サント・ヴィクトワール山を背後に森や草原へとつながり、自然がふんだんに残っている。幼少年時代のセザンヌの最大の楽しみは、ゾラをはじめとする友人と、水遊び、狩り、登山、自然散策をして、手つかずの大自然に原始人の様に没入する事であった。これこそ、セザンヌの原風景となった。

一方、同時代のパリは、1830年代ころから産業革命が本格化し機械製品が日常生活に入りこみ、パリと郊外を結ぶ鉄道が次々と開設

され、サン・ラザール駅、リヨン駅などの駅舎と線路が町の新しい目印となった。22才のセザンヌが生活を始めたパリは、ナポレオン三世の第二帝政下、オスマン県知事による都市改造が進行中であった。産業革命を推進した資本主義の浸透は、振興ブルジョワと労働者階級を生み出し、地方からパリに人口が集中して、衛生、治安と人口過密の解消が緊急課題となる中、上下水道、舗装工事、凱旋門から放射する幹線大通り、高層アパート、公園、橋、街灯が次々と完備される事で、パリの姿は一変した。セザンヌが生きていた間、1855、67、78、89、1900年と万国博覧会が開催されたが、その都度、産業館、エッフェル塔、オルセー駅、グラン・パレ、プティ・パレ、アレクサンドル3世橋、エクトール・ギマルがデザインした地下鉄入口が建造され、パリの景観はドラマチックに変貌し続けた。度重なる万博の開催は、日本も含めて、世界各地の物品と最新の工業製品を目にすることが出来る、世界の中心都市＝パリのイメージを作り上げていった。

産業革命の波は、南フランスにも押し寄せ、地中海の窓口、マルセイユは商業の町として活況を帯び、マルセイユ近郊のエスタック、エクス近郊のガルダンヌという小さな町にも工場地帯が生まれ、フランスの国土、南北対極に位置するパリーマルセイユ間、更にマルセイユエクス間も鉄道で結ばれた。父親の莫大な遺産で生涯、絵を売らずとも生活できた裕福なセザンヌは、当時の最新の蒸気機関車を大いに活用して、エクスーパリ間を生涯に20回以上も往復し、しかもパリに出るたびに長期に渡ってアパートを借りて居を構えた。ドラスティックに変貌し続ける活気に満ちたパリー変わらぬ自然を保持するプロヴァンスが、制作の二つの拠点となったが、パリの近代性について語る事も描く事もなかった。晩年のセザンヌは、プロヴァンスをも侵食してきた近代化に対して激しい憎悪を表明した。パリ体験は、幼少年期の原風景、青年期に印象派の仲間達と分かち合った自然礼賛を強固にし、熟年以降、強烈な確信となってこれを甦らせ、反動的な力として、プロヴァンスでの制作の推進力となったと考えられる。

パリ滞在なしには、セザンヌ芸術の誕生、展開と成功はありえなかった。

(ながいたかのり 京都市芸繊維大学准教授)

美少女をつれ去る「死の天使」――超新古典主義的センチメンタリズム

長い金髪の少女の姿が、暗い画面に浮かび上がる。深い青を背景に、純白の衣装に身をつつんだ少女の姿は幻想的だ。

黄色い掛け布に覆われたベッドから身を起こそうとする彼女の体勢は不自然である。よく見ると、大きな翼をもつ顔の見えない黒々とした何者かが、背後から少女のからだをすうっと持ち上げているのだ。少女は右手の人差し指で天をさし、胸には十字架をつけている。足元の男性は懸命に祈っているようだ。右端には、家庭用の祭壇、開かれた祈禱書、「聖母の7つの悲しみ」の絵、ランプが描かれている。少女は臨終の時を迎え、今まさに天に召されようとしている。あまりにセンチメンタルではあるが美しい作品である。

《死の天使》(1851年、Fig.1)を描いたオラース・ヴェルネはフランス革命がおこった1789年に生まれ、おもに戦争画を描いた新古典主義の画家である。著名な風景画家であるクロード=ジョゼフ・ヴェルネの孫であり、父カルルも狩猟画や戦争画を描く画家だった。オラースは、1828年から1835年にかけて、ローマにおけるフランスの美術アカデミーの院長を務めている。政治的な色彩が強い作品を多く描いているほか、アルジェリアを数回訪問して東方趣味の作品も制作した。ヴェルネの名声の絶頂期は1830年代から1840年代にかけてで、この頃から彼の作品は



Fig.1 オラース・ヴェルネ《死の天使》1851年
エルミタージュ美術館
©Photo: The State Hermitage Museum, St. Petersburg, 2012

ロマン主義の特徴を帯びるようになった。この作品は1851年に制作され、それは新古典主義からロマン主義へと移行したヴェルネの、そして時代全体の様式が変化を遂げた時期にあたる。

新古典主義は、ロココ様式に対する反動として18世紀末に生まれた、古代ギリシャ・ローマを模した様式である。パステル調の色彩と流れるような筆致で描かれた夢見がちなロココ様式とはまったく異なり、新古典主義は直線的で厳格な様式であった。その勇壮で荘重な表現は、革命を経て動乱期を迎えたフランス人民の愛国心や忠誠心を鼓舞する目的と合致して、ナポレオン帝政時代に全盛期を迎える。一方、センチメンタルで演劇的な表現もこの様式独特の特徴といえよう。例えば、新古典主義を代表する画家ジャック=ルイ・ダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》(1784年、ルーヴル美術館蔵)にはローマのために3兄弟が今まさに戦場に赴かんとする場面が感動的に描かれ、ピエール=ナルシス・ゲランの《マルクス・セクストゥスの帰還》(1799年、ルーヴル美術館蔵)では妻を失ったマルクス・セクストゥスの悲しみが表現されており、見る者の心に訴えかける。普遍的価値と理性を重んじる新古典主義は、個人の感覚と内的心情を描くロマン主義と対立する様式であるとされるが、明確に線引きできるものではなく、そこにはすでにロマン主義の下地となる感情表現があったといえる。

断定されてはいないが、ヴェルネがこの作品を描いたのは、1845年に娘ルイズが若くして亡くなったことが関係していると考えられている。《死の天使》というタイトルは、ヴェルネが制作時に付けたものではなく、後にこう呼ばれるようになった。少女連れ去ろうとする黒い翼の者がおそらく「死の天使」だろう。傍らで祈りを捧げる男性は、オラース自身であるともいわれている。

モデルとなったルイズ・ヴェルネはどのような女性だったのだろうか。1814年に生まれたルイズは、1835年に画家ポール・ドラローシュと結婚した。ドラローシュは当時のサロンを代表する画家で、滑らかな質感の新古典主義的な技法で、ロマン主義的な主題を

ドラマチックに描いた「折衷派」とよばれる様式で知られる。彼は1835年に妻ルイズの頭部をモデルにした《天使の頭部》(台南、奇美博物館蔵)を描いている。美しく聡明な女性であったというルイズの死は、ドラローシュにとって生涯ぬぐえない悲しみとなり、彼は《死の床のルイズ・ヴェルネ》(1845年、Fig.2)という作品をのこしている。



Fig.2 ポール・ドラローシュ《死の床のルイズ・ヴェルネ》1845年 ナント美術館
Musée des Beaux-Arts, Nantes / © Photo RMN / Gérard Blot / AMF / amanaimages

ヴェルネの《死の天使》に戻ろう。美しい娘の死、背後の黒い死の天使、天から差す一筋の光、祈りを捧げる男など、悲劇を描く舞台としては完璧とも言える設定は、新古典主義の絵画によく見受けられる、観る者の感傷を意図的に誘う「演出」であるという見方もできるだろう。たしかに、少女の背中から生えているようにも見える翼の位置と、頭上の神秘的な光は、まさに新古典主義的な「演出」であるに違いない。しかし、一瞬、まるで少女が清らかな天使にも見えるその演出からは、天使のような愛娘を失った父親の、作り物ではない深い悲しみが表現されているように感じられないだろうか。それは新古典主義的なセンチメンタリズムを超えた感情表現であり、《死の床のルイズ・ヴェルネ》の頭に光輪をつけ、彼女を聖人として描いたドラローシュの作品と共通する、心からの哀悼である。

森川もなみ(もりかわ もなみ 研究補佐員)

主要参考文献
RUUTZ-REES Janet Emily, *Horace Vernet*, Scribner and Welford, 1880.
ROSENBLUM Robert, *Horace Vernet 1789-1863*, De Luca, 1980.
IRWIN David, *Neoclassicism*, Phaidon Press Limited, 1997.
デーヴィッド・アーウィン「新古典主義」鈴木杜幾子訳、岩波書店、2001年。

様式と自由: アンドレ・ドランの《木立》

高村光太郎が画集『アンドレ・ドラン』(1923年)に寄せた文章のなかに、次の一節がある。

「一九一〇年の聲をきくと、例のウドの太木のやうな樹が始まる。此も始まりは唯畫法から導かれて来たらしいが、此が後年には、本當に中味が充實するまで発達した。ぼつてりした、厚ぼつたい、それでめて流れてゐる、あの「時空」そのもののやうな、靈氣を持った樹木である一九一〇年の「カシス」、「カダケス」あたりになると、ドランの本質が明らかに認められる。私は原畫を見ていないから、色彩の事には言及し得ないが、その堅固な組立と、偶然的な個人性を超脱して、もっと廣い繪畫上の原則に立脚しようとする意圖と節度と、畫面構成の叡智とは戦前のドランの一階程を立派に語つている。」

ドランの「木」について、これほどまでその本質に触れたものがあるだろうか。青みがかった灰色の空を背景に、画面後景には岩石が見える。この木立のなかに、人は一人として描かれていない。「大エルミタージュ美術館」展に出品されるアンドレ・ドランの油彩《木立》(Fig.1)は、すでに同時代において高



Fig.1 アンドレ・ドラン《木立》1912年 エルミタージュ美術館 ©Photo: The State Hermitage Museum, St. Petersburg, 2012

い評価を受けていた作品である。イタリアの画家カルロ・カルラのドラン論を収めた小画集の表紙(Fig.2)にも用いられている。当時、ドランに関する文献がそう数多くはなかったなか、自称「ドラン鼻祖」の光太郎も、ローマで出版された小さな判型の画集を参照していた。まさしくこの《木立》の表紙図版を傍ら

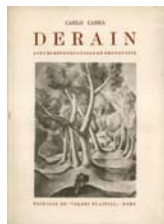


Fig.2 カルロ・カルラ『アンドレ・ドラン』ヴァローリ・プラステイチ叢書 ローマ 1921年

に、先に引用した文章を書いたと推測することも許されるだろう。

東日本大震災の津波被害によって、陸前高田の約7万本の松がなぎ倒され、たった一本の木だけが残った。その一本松の映像は、視覚的記憶につよく刻まれている。木の脆さと逞しさとを同時に感じさせる自然現象であった。ちょうど100年前に、ドランが南仏マルティエグの記憶をたよりにパリで描いたとされる立木は、茶褐色の盛り上がった地面に根を張り、その深緑色の葉は強風を受けている。幹は石造建築の柱のごとく堅牢である。「まるで「時空」そのものようで、靈氣を持った樹木」という光太郎の表現は、その全体を見事にとらえている。白黒の図版でドランの作品を見たとき彫刻家は、原画の色彩に魅惑される私たちより、かえってフォルムの造形性をたしかに感じることができたのかもしれない。

この絵から、セザンヌの描く南仏の風景が喚起されることもあるだろうか。よく知られるように、ドランは1905年のサロンで初めて作品を発表した。本展に出品されるもう一点のドランのタブロー《港》(1905年)は、画家がマティスや親友ヴラマンクと共に制作していた最初期、フォーヴィスム時代の作品である。たとえば《木立》に非常に類似した構図を有し、キュビズムの影響が色濃い《マルティエグ風景》(1908年、北海道立近代美術館蔵)の葉と幹は、濃く鮮やかな緑色で彩られている。一方、この《木立》を描いた頃、画家はすでにフォーヴ時代の色彩の饗宴から離れ、古典繪画のごとく「堅固で永続的な印象派」を目指したエックスの画家に学び、厳格な画面構成を特徴とする岩石や家々、田園風景、あるいは木製の置物と見まがうほどに硬質な果物のある静物画などに取り組んでいたのである。

新印象派から、フォーヴィスム、キュビズム、セザンヌ、古典主義、ルノワール風まで。さまざまな様式を試みたドランの「木」は、作品ごとに異なった色調と存在感をみせる。コリウールの木々は青色やオレンジ、紫色で、ロンドンの《チャリング・クロス橋》(1906年、オルセー美術館蔵)の街路樹は桃色で、カシスの村の糸杉は、薄塗りの軽やかな濃緑色の

筆触で彩色されている。《窓、ヴェールにて》(1912年、ニューヨーク近代美術館蔵)では南仏の邸宅の窓に枠取られた華奢な庭木を、《カステル・ガンドルフォへの道》(Fig.3)ではローマの街道に聳える大木を描いた。



Fig.3 アンドレ・ドラン《カステル・ガンドルフォへの道》1921年頃 エルミタージュ美術館 The State Hermitage Museum, St. Petersburg / Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebinin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

20世紀が「アヴァンギャルドの世紀」(千足伸行)であるならば、それは、特定の前衛やイズム(主義)と結びつけて語られることの多い画家たち—たとえばピカソとキュビズム、ダリとシュルレアリスム—にしても、ひとつの様式や傾向のうちにとどまるのではなく、次々と現れるイズムの登場に無関心ではいられなかった、当時の状況を意味する。ドランもまた、ある前衛を先導し、複数のイズムに魅了されつつ、しばしば古典や巨匠たち—ジョットからゴッホまで—の教えに立ち戻りながら、自身の繪画の強固なオリジナリティを探究し続けた画家のひとりであった。フォーヴ時代には対象の固有色から解放された画家は、様式や主義との間にも自由な関係を築いたといえる。さまざまな時代、様式、色彩世界が交錯する「時空」としての繪画。一本の木にも、複数の教えが見え隠れし、繪画の記憶が反響し、混在している。

最終章の展示室に掛けられた二点のタブロー《港》と《木立》を前に、画家ドランが、次々に生まれるイズム、すなわち繪画の新しい可能性の創造の場に立ち会っていた、20世紀初頭の高揚が伝わってくる。

阿部真弓(あべまゆみ 研究補佐員)

主な参考文献

Carlo Carrà, *André Derain*, Editions de "Valori Plastici", 1921.
高村光太郎編『アンドレ・ドラン』、アトリエ社、1923年。
Michel Kellermann, *André Derain: catalogue raisonné de l'œuvre peint* (Tome I, II, III), Editions Galerie Schmit, 1992-1999.
『フォーヴィスムと日本近代洋画』(展覧会カタログ)、京都国立近代美術館・東京国立近代美術館、1993年。
『エルミタージュ美術館 秘匿の名画』アリベルト・コステネーヴィッチ解説・三浦篤監訳、講談社、1995年。

美術館の3階奥にあるアトライブラリーを入ると、まず目の前に並んで見えるのが新刊の雑誌たちかもしれません。それぞれの個性ある表紙が見えるよう斜めに立てかけられて、誰かが手に取ってくれるのを待っているのでしょう。

美術館から離れて建っている別館の2階事務室で、日々、溢れる未整理の雑誌と格闘しながらも、少しずつデビューしていく雑誌たちに喜びを感じている雑誌担当より、雑誌についてのあれこれをお話してみたいと思います。



** 雑誌って何? **

雑誌の定義をご存知でしょうか。雑誌を担当する者としての第一の関門は、これは雑誌なのかそうではないのかを判断することです。雑誌らしいことは直ぐに分かるのですが、一方の図書と呼ばれる資料としっかり区別しておかないと、その後の図書館資料として歩む道を誤らせることとなってしまいます。

一般的に雑誌と呼ばれているものは、硬い名前にすると“逐次刊行物”と言います。逐次に刊行される物。つまり、定期か不定期にかかわらず、1、2、3と順番に番号付けされながら継続して刊行され、何時が終わりか決まっていないうもの、ということになっています。

** 雑誌は生きている!? **

雑誌には、図書とは異なる特性がいくつか

あります。

長所としては、情報の即時性があります。

また、専門性、自由度、手軽さ、部分的活用度などが高いとも言えるでしょう。

一方困った特性として大きいのは、予期せず休刊となった後そのまま廃刊してしまった、タイトルが変更したりすることでしょうか。発行者が変わったり、分裂・統合したりもします。雑誌は生き物、と言われる所以です。継続刊行している長い間には、生き残るために様々な工夫が必要であり、時代の荒波に傷つき、倒れることもあるということなのでしょう。

それでも、史料的価値あるものへと変化し、永く図書館などで活かされ続けることとなるものもあります。

** 雑誌を登録するということ **

実は、大部分の雑誌は閉架書庫と呼ばれる部屋に収められており、利用者の目に触れることなく、それでも利用されることを願って待っているのです。アトライブラリーで直接手に取ることができるのは80誌程であり、残りの約1800誌は、自ら努力して探そうとしない限り見つからないことになっています。

そこで、資料を登録する(データ化して、検索可能とする)ということが重要となります。つまり、登録されていない雑誌というのは、所蔵されていても、利用者にとっては“無い”ということになります。これでは、雑誌たちも利用者も浮かばれません。そこを何とかするために、我々図書館職員は存在しています。

いかにすればより速く、的確な登録作業ができ、有効に利用可能なデータとすることができるのかを考えます。そのときに、前述の雑誌の特性が妨げになったりもしますが、そこは色々と技を駆使して、できるだけ利用者に見つけてもらえるようにとデータにも手をかけ充実させていきます。

そんな登録作業を経た雑誌は、蔵書印を押されたり、装備を少し施されたりした後、いよいよ自分が居るべき場所に並べられることになるのです。



** 全ては出会いのために **

きれいに並んだ雑誌たちは、そこがたとえ書庫という暗がりであったとしても、自分の居場所を与えられ、図書館資料という役割も持たされ一人前になれたことを、きっと誇りに思っていることでしょう。あとは、ここまでの苦勞が報われる一時を待つだけです。

一冊を求める誰かと、その一冊との出会い。全ては、その出会いのためにこそある図書館職員の仕事です。

一冊が、過去と未来を繋いでいくことでしよう。

どのような出会いがあるかは分かりません。

展覧会の鑑賞のあとに、少し立ち寄っただけならば、知らなかった何かを発見できる機会となるかもしれません。

是非、アトライブラリーも、美術館を訪れる際の欠かせない場所の一つとして加えていただけたら大変嬉しく思います。

山本千登勢(やまもと ちとせ 元研究補佐員)

※雑誌の誌数にニュースレターは含まれておりません。

アーティスト・ワークショップ

私の“好き”を箱に詰めて
～廃品から、つくるアート～

講師：富田菜摘(現代美術家)、野田裕示(画家、「野田裕示 絵画のかたち／絵画の姿」展出品作家)

2012年2月18日(土)13:00-16:00

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

誰でも日常生活のなかで、不要だけど捨ててしまうにはもったいないと感じているものがあるのではないのでしょうか。今回のワークショップでは、そうした廃品を箱の中に詰め込んで作品を作りました。講師は、動物や等身大の人物をモチーフに、身の回りの廃品から作品を制作している富田菜摘さんと、「野田裕示 絵画のかたち／絵画の姿」展の出品作家である野田裕示さん。はじめに富田さんから、廃品で作品をつくる意味や面白さについてお話を聞き、そのあと展示室で野田さんのギャラリートークに参加しました。そしていよいよ、各々が持参した廃品を手に取り制作に取り掛かります。

子どもの頃に遊んだおもちゃや、毎日使っていたけれど壊れてしまったもの、懐かしい思い出の品など、身の回りで見つけた廃品は

人によってさまざま。作品のテーマ設定や、廃品の組み合わせに頭をひねりながら箱に詰めていくうちに、ありきたりの廃品は意味をもち、作品の大切な一部へと変化します。完成した作品は、普段の生活だけでなく、つくった人のたどってきた人生や人柄までもが詰まった奥深いものとなりました。

制作の後の作品発表では一人ひとり作品に込めた思いを語り、富田さん、野田さんから丁寧な講評をいただきました。少し視点を変わると身の回りには面白いものが沢山あり、それらを創意工夫して組み合わせるとアートが生まれる、そんな楽しさに気付いたワークショップでした。(KY)



富田菜摘氏

アーティスト・ワークショップ

野ダテ○△□
～掛け軸を描いて、お茶室で鑑賞しよう！～

講師：開発好明(現代美術家)、野田裕示(画家、「野田裕示 絵画のかたち／絵画の姿」展出品作家)

2012年3月24日(土)13:00-17:00

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他



《納屋》

六本木アートナイトで、発泡スチロールでできた茶室《発泡苑》と農家にある納屋を再現した《納屋》を展示した開発好明氏と、開催中の「野田裕示 絵画のかたち／絵画の姿」展の出品作家である野田裕示氏のコラボレーションにより、掛け軸に抽象画を描き、お茶室で鑑賞するワークショップを開催しました。

まずは抽象画についての野田さんのレクチャーです。「自分は様々な抽象的なカタチを描いているが、見る人に自由に感じて欲しい」と、野田さん。一見難しい抽象画をやさしく紐解きました。参加者は《納屋》のあちこちに貼られた小さなカンヴァスに、自分の好きな色の混色で抽象画を描いた後、いよいよ掛け軸に挑戦です。忙しい日々の中で感じていることや、身近な出来事をイメージして水墨の濃淡で表現しました。

最後に、完成した掛け軸を持って一人ずつお茶会に参加。自分で描いた掛け軸を鑑賞しながら、開発さんにお茶をたててもらいました。アートナイトの参加者に見守られながら、《納屋》で制作したり、《発泡苑》でのお茶会に参加したり…。今回のワークショップは、アートナイトならではの賑やかな雰囲気にも包まれるものとなりました。(IE)



開発好明氏(左)

太平洋展は本年(2012)5月、第108回展を迎えます。



太平洋展ポスター

斯界では、ともするとアカデミズムに沿った美術団体と見られがちな太平洋美術会ですが、現在では具象から抽象まで全方位で新しい表現を目指す作家が揃っています。

日本における洋画の黎明と太平洋美術会

明治の初め、日本の洋画界を形成していたのは僅か数名の有力画家による私塾でした。明治9(1876)年政府は工部省のなかに工部美術学校を開設。イタリアからフォンタネージ(絵)、ラギーザ(彫)らを招き、日本初の本格的な美術教育を始めました。各私塾から浅井忠、小山正太郎、松岡寿らの俊秀が入学。しかし、フォンタネージが2年余で帰国。その後、浅井、小山、松岡らはこぞ退学しました。明治初頭から文明開化、欧化主義で競い続けてきた日本に一時、岡倉天心を中心とした「洋画撲滅運動」が起こるなど、洋画界にとって不遇な時代もありました。この状況に洋画家たちは大きな危機感を抱き、洋画の復権に立ち上がりました。浅井、小山、松岡ら80余名の洋画家が大同団結、明治22(1889)年わが国最初の洋画団体「明治美術会」が誕生しました。

太平洋美術会の沿革

太平洋美術会は上記のように小山、浅井らによって、その前身である「明治美術会」の創設により歴史がスタートしました。明治美術会の結成以来一世紀を超え、明治、大正、昭和、平成の4世代にわたり美術界の発展に寄与してきた、わが国最古の歴史を誇る美術団体です。

明治35(1902)年には「太平洋画会」と改称。同年3月、上野公園第5号館において後に日本近代美術史の曙を拓いた当時の洋画会の新

人、満谷国四郎、鹿子木孟郎、吉田博、中川八郎、石川寅治、大下籐次郎、丸山晩霞、石井柏亭、渡辺審也、新海竹太郎らにより第1回展を開催しました。

「太平洋」の名称は、その名が示す通り「洋々たること太平洋の如し」と、会の将来を展望し洋画界をリードしていくという理念の基に命名されました。

明治、大正、昭和初期と、営々と洋画界に地歩を築いてきた太平洋画会でしたが、第2次世界大戦で危機にも遭遇。しかし、大戦が終結した戦後の混乱の中でいち早く立ち上がり、展覧会を再開しました。

昭和29(1954)年には代表布施信太郎のもと、第50回記念展を開催。太平洋画会系の坂本繁二郎、中村彝、鹿子木孟郎、中原悌二郎、朝倉文夫ら物故作家の作品を集めて展示、記念展図録も刊行しました。

昭和30(1955)年、満留満、野口道方らが染織部を創設し、伝統技術に新しい生命を注ぎました。翌31(1936)年には、彫刻部に澤田政廣、堀進二、山本豊市、北村四海ら斯界第一線の指導者が復帰し、彫刻界に確固たる地歩を築きました。

昭和32(1957)年、「太平洋画会」を「太平洋美術会」と改称。続いて昭和47(1972)年、深水正策、秋山巖らによって絵画部から分離独立した版画部が創設されました。

昭和50(1975)年12月には社団法人として認可(明治39(1906)年にも一旦認可)。いま、先般の法改正により、再び一般社団法人に申請準備中です。

わが国の芸術文化の進展に貢献

太平洋美術会は展覧会活動に加え多彩な事業で社会に貢献しています。

国際交流もその一つで、昭和47(1972)年第68回太平洋展での韓国作家を招いた特別展示を皮切りに、韓国、中国との交流展のほか、平成3(1991)年には日・中・韓3国展を台中で開催。また、平成6(1994)年の日・中・韓・アメリカ・カナダ・ロシア汎太平洋国際交流

展を開催するなど、多彩な活動を積極的に実施してきました。

いっぽう、平成15年(2003)には、静岡県立美術館、府中市美術館、長野県信濃美術館、岡山県立美術館を巡回した「もうひとつの明治美術——明治美術会から太平洋画会へ」展に、太平洋美術会も協賛。その集大成が4美術館の編著により刊行されました。

後進の育成にも寄与

明治37(1904)年には洋画研究所を開設、昭和4年には研究所を太平洋美術学校と改め(初代校長・中村不折)、在野における唯一の存在として幾多の英才鬼才をわが国洋画壇に送り出しました。昭和20(1945)年3月、戦災に遭い



研究所リーフレット

一時休校、その後、西日暮里に完成した校舎で、昭和32(1957)年11月に活動を再開(現・研究所)し、後進の育成を通じて美術界の発展に寄与し続けています。

歴史と個性を源流にさらに進化を続けます

太平洋美術会は現在、油彩、水彩、版画、彫刻、染織の各部に会員、会友560余名を擁しています。

展覧会活動では、国立新美術館で開催する「太平洋展」を皮切りに、西日本、関西、中部など6箇所で開催。平成21(2009)年の第105回展は、明治美術会創設120周年の記念展として開催され、新しく発見された中村不折の大作や歴史パネルが展示されました。

また、全国13の拠点で会員が団体を結成。制作活動、研究活動などを展開し、独自に展覧会を開催して各地域に貢献しています。

研究所では、絵画、彫刻、版画の教室で会員の講師のもと後進の教育・指導・育成を行っており、多くの研究生が研鑽を積んでいます。

■ 出典：もうひとつの明治美術／太平洋美術会100年史・ほか
文責：太平洋美術会・大井 浄