

THE NATIONAL  
ART CENTER, TOKYO  
NEWS

国立新美術館 ニュース

NO. 24  
NOV.  
2012



「与えられた形象—辰野登恵子/柴田敏雄」会場風景 撮影：上野剛宏  
Installation view from *Given Forms—TATSUNO Toeko / SHIBATA Toshio* Photo: UENO Norihiro

## マイ・フェイヴァリッツ 私の好きな作品 辰野登恵子×柴田敏雄

「与えられた形象 辰野登恵子／柴田敏雄」展は、東京藝術大学絵画科油画専攻の同級生であった画家・辰野と写真家・柴田の二人展として企画・構想された展覧会である。

この展覧会には、三つの側面があった。ひとつは二人の作家それぞれの回顧展としての側面。辰野登恵子の100点、柴田敏雄の200点というのは、それぞれの作家のこれまでの最大の個展と比較しても倍以上の出品作品であり、しかも高校時代の作品から最新作まで、40年以上の展開をカバーしている。もうひとつは世代論としての側面。辰野と柴田は、いわゆる「団塊の世代」の最後の年に生まれた、まったくの同級生であった。彼らは、日本の作家としては、ポップ・アートとミニマル・アートの影響を、その形成期から受けた最初の世代に当たる。コンセプチュアルな方法論的実践を経て形式主義的な探求を進めた二人の芸術の展開は、範例的な意味を持っている。そして、抽象芸術論としての側面。この展覧会の二人展としての醍醐味は、じつのところそこにあり、「与えられた形象」というタイトルも、このために選ばれたものである。

展覧会の図録においては、このような企画意図を明確化するために、二人の対談を集録した。展覧会準備中の3月に採録したこの対談は、二人のそれぞれの芸術の形成期である学生時代の思い出に、その芸術の生成に、ひとつの重点を置いたものであった。では、現在の作品については、いや過去の作品についても、それぞれどんなふうに見ているのだろうか。作家性を確立し、自己の芸術を展開させた時期には、二人はおたがいの作品をほとんど見ていなかったはずである。また、実際に作品が並び展覧会が実現したのを見て、おたがいの作品、自分の作品、それらの関係について、どのように考えているのだろうか。それをいくらかでも明らかにすることは、展覧会の意義を深めることにつながるだろうと考え、アーティスト・トークとして、二人の対談を企画した。

9月15日の土曜日に行われた対談は「マイ・フェイヴァリッツ 私の好きな作品」と題されており、あらかじめ二人に、それぞれ相手の出品作品のなかから好きなものを15点ずつ選んでおいてもらい、それにもとづいて進められた。二人が選んだ作品は別表のとおりで

ある。自分が選んだ辰野の作品について、柴田がその理由や自分がその作品をどう見ているか、作者に訊きたいことなどを述べ、それに対して辰野がコメントする。続いて辰野が、自分が選んだ柴田の作品について、思うところを述べ、柴田が答える。これをそれぞれ15回繰り返し、最後に会場から質問を受けて、対談形式のアーティスト・トークは約2時間で終了した。

二人とも実作者であるので、それぞれの質問は、鋭い観察に裏打ちされたものであり、創作の秘密に切り込んでいく、スリリングなものになった。そして全体としては、それぞれ互いの作品についての本質をついた、見事な作家論になっていたのである。

とはいえ、対談の構成がキャッチボール的なものであったので、全体の要旨を述べるのはむづかしい。いくつかのコメントを選んで要約を掲載することで、報告に代えたいと思う。

南雄介(みなみ ゆうすけ 学芸課長)

### 柴田敏雄

〈山梨県北巨摩郡須玉町〉2004年 (cat. 64)

これは堰堤なのですが、背景が、木があって暗い湿った場所だというのはよくわかります。でも目に飛び込んできたのは、スカートをはいたお人形のような感じ。そんなに複雑なグレーの調子はないんですが、下の濡れているようなところがポイントです。この部分と、奥のブロックを重ねたような部分の明度がほとんど一緒で、それがつながって見えるのに対して、まんなかの白い部分がばあっと浮かび上がって見える。見たこともない世界を見せてくれたという感じです。ひじょうに複雑な次元を感じるんです。だけれども、同時にかわいらしくもある。とくに濡れているのが影なのかわからない、手前の部分がミステリアスですね。

私も、絵のなかで誰も見たことのない形を描こうとして苦勞するんだけど、この作品ほど決まったもの、ここまでの形は、何も無い無意識状態からは出てこない。与えられたものがきっかけにならないと、ぜったいに出てこないんです。絵ではできない部分、それを予言的に写真で描いてくれたという感じがあって、これは私のフェイヴァリッツですね。(辰野)

### 辰野登恵子

〈WORK 86-P-7〉1986年 (cat. 20)

この絵は、出品作のなかでもわりと円形が少なく、逆に選ぶことができました。二つだけ、丸い、風船のような形があって、これがくっついていこうとしているのか、それとも離れていくのか、というような状態にまず目がいて、そこから入っていったのですが、じつは一番関心があったのはそこではなくて、周辺なんですね。この絵では、たとえば左下のちょっと見えてる青、またそのわきにくる赤い部分とか、右上のちょっと黄色いところとか、いろんなものが見える。あえて塗り残すとか、あるいは逆にこういうものをみせるということですね。

僕も、写真では、完璧に仕上げないことが逆にすごく大事だということは経験でわかっているんですけど、もう一度ははっきりとお聞きしたいと思いました。ほかの辰野さんの絵にも共通する、絵画上の秘密だと思うんです。塗り残しの部分は、わりとあっさり、ただ残していますよね。ぼくも、写真を撮る時にじゃまなところがよくあるんですけど、それをじゃまだと思いつつ、そのまま残したりすることがあります。(柴田)

### 辰野登恵子

〈UNTITLED 95-1〉1995年 (cat. 38)

これは、入り口に展示してあったものですが、よく見るとほんとに絵画の基本みたいな技法が使われていて、たとえば下地にインディアン・レッドみたいな絵具が全面に塗ってあって、それが透けて見えるんですね。そういう、古いものと新しいものが混在している面白さを感じました。そして、上に塗った青が限りなくきれいなんですね。薄いほうの青と紫色の黒に近い青と。スライドとかカタログではとても表現できていないんですけど、この絵の前に立つと、ほんとに絵具が盛り上がってついていて、そのマティエール、絵具のマティエールがものすごくきれいです。こういうものを見ると、写真をやっている者にとっては、本当にうらやましいですね。このマティエール感というか質感、あるいは下から補色とかいろんな色が見えている透明感、これは絵でなくては表現できない。大きさもさることながら、すごく感動的な絵

でした。絵画は実際目の前に見るものと複写では全然違うんだなと思いました。(柴田)

#### 柴田敏雄

##### 《青森県中津軽郡西目屋村》1994年 (cat. 79)

これはどこかの工事現場なんですか、まず、でこぼこしたコンクリートの台形のかたちが、ただたんにシェイプとして美しいと思います。土手の草の生えているところはそれほど見えないし、手前の暗いところもよくわからない。そういった暗い部分に囲まれた、コンクリートのでこぼこしたところに行く、そのデコボコ感が、何か手で溝のところをなぞりながら泳いでいくような、そういう不思議な感じがする。表層の現実感というか、モノが持っている表層の強みのようなものが感じられるんです。どこにでもあるような平凡な山や川も、地面も、触ればこういう起伏があるのかな、と思われてくるんですね。それが台形のシェイプの美しさと一緒になった時に、ひじょうに感動的なものになる。手前の暗い部分は道路でしょうか、それをバーンと入れてほったらかしにするような、そういうアングルがすごくいいですね。(辰野)

#### 辰野登恵子

##### 《UNTITLED 97-4》1997年 (cat. 42)

展覧会のなかで、僕のなかではすごく上位に入る絵なんです。色の感じが辰野さんには少し珍しいというのと、ぼくの絵に対する考え方を根本的に変えてしまうくらいの意味合いがあった。距離によって絵の見え方が変わってくる絵だというのが、ずっと見てるとわかったんです。5メートルに近づくと、5メートルのものとして見えてくる。もっと近づいて接写の距離で見ると、たんに絵具が塗ってあるというのではなくて、筆遣いと色の重なりと透明感、下から透けてくる色があって、全く別の世界が見えてくる。どこをとってもいろんな世界があるんです。

絵は近づくとカンヴァスのデコボコと絵具になってしまうんじゃないかと思っていたんだけど、近づけば近づくだけのものが見えるし、離れれば全体が見えてくるんです。

毛玉のようでも、げんこつのものであるし、図録ではルーズソックスがヒントだと書いてありますよね。ずーっと見ていると飽きない絵です。

近づいてみると筆遣いがすごく激しくて、荒々しいタッチがある、離れてみると色のハーモニーが見えてくる、という具合です。(柴田)

#### 柴田敏雄

##### 《高知県吾川郡仁淀川町》2007年 (cat. 93)

これは私のコレクションで、ふだんは私の家のリビングに掛けてあります。

柴田さんの個展で初めてこの作品を見た時、びっくりしました。本当にこれは私の絵だと思った。橋桁を作ろうとして、途中でやめてしまったんでしょうか、手前に橋桁があって、向こうにもうひとつ橋桁がある。それが手前に来てしまってるんです。写真では、これは奥に見えなければならぬはずで、背後にあるはずのものが手前の中心主題を押しつけて手前に見える。これはまさに絵の世界なんですね。中心主題を真ん中にボンと据えるというのが、私の絵のやりかたなので、それも同じです。だから私が大事にすべきものだと思って、これを選んで購入しました。まわりの風景がまた孤独でさびしげなんですけど、しかし主題をきちっと支持して、独立させるための風景になっています。

双子がいるように見えるんです。私も、大きい四角に小さい四角がのっている絵を描いたことがあります。私はただ大きさのことしか考えなかったんですけど、この作品には奥行き関係もあって、もっと複雑で、まるで無重力のように見える。どちらが手前でどちらが向こうにあるのか、そして乗っかっているようにも無重力で浮かんでいるようにも見えます。土木技術を駆使して作ったすごく重いはずのものが、そういうものを通り抜けて、絵画のように形として見えるんです。自然もあなたに精一杯協力していますよね。青い養生シートの位置なんかも、自然のままでの決まり方はまずありえないですよ。(辰野)

#### 辰野登恵子

##### 《ばらいろの前方 後方》2011年 (cat. 56)

去年資生堂ギャラリーで拝見したんですけど、これを見た時はびっくりしましたね。

500号は大きいですね。タイトルが面白い。

こういう言い方がいいかどうかかわからないけど、すごく開き直っている感じがしました。あえて手前に具体的なものを、というか、必ずしも具体的ではないけれど形のはっきりしたものを、向こうに回り込んでいるところも曖昧にしないで描いている。これを含めて最近の絵は、現実の空間、重力を感じさせます。壁とか地面とかはないんだけど、何か何かにのっかっているとか、そういうものを感じさせる。圧倒的な作品ですよ。

この作品は、この2000年代の作品の部屋を代表する一点という感じでしたが、この部屋は、展示の途中から、ものすごく幸せを感じる部屋でした。スタッフみんな、幸せの部屋と呼んでいました。(柴田)

#### 柴田敏雄

##### 《愛媛県今治市》2007年 (cat. 151)

これが私のザ・フェイヴァリットという作品ですね。実際にこういうところがどこかにあるんだろうとは思ってたけど、見た時にゴッホを思い出しました。ゴッホは最晩年に何百点という作品を描いていますね。1点に費やす時間がかなり短かったんだと思うんです。ゴッホは一瞬にして描けてしまう人で、まさに天才です。最晩年の麦畑の連作では、どンドン上から描いているんだけど、マティエールが絶対崩れない。この作品も、草が起伏を描いているみたいに見えて、ゴッホの筆触を思い出しました。極端なたとえなのかもしれませぬけど。

こういうところはふつう写真に撮ろうとは思いませんよね。柴田さんの作品はいつもそうなんです。(辰野)

[敬称略]

	辰野登恵子を選んだ柴田敏雄の作品	柴田敏雄を選んだ辰野登恵子の作品
1	グランドクーリー・ダム、ワシントン州ダグラス郡、1996年 (cat. 16)	WORK 81-P-23、1981年 (cat. 1)
2	ウォータートン・グレイシャー国立公園、モンタナ州、1996年 (cat. 33)	WORK 86-P-14、1986年 (cat. 8)
3	長野県下伊那郡大鹿村、1995年 (cat. 61)	WORK 90-P-8、1990年 (cat. 15)
4	山梨県北巨摩郡須玉町、2004年 (cat. 64)	WORK 88-P-4、1988年 (cat. 13)
5	神奈川県足柄下郡湯河原町、1993年 (cat. 72)	WORK 86-P-7、1986年 (cat. 20)
6	群馬県北群馬郡小野上村、1994年 (cat. 77)	UNTITLED 27、1974年 (cat. 58)
7	青森県西津軽郡西目屋村、1994年 (cat. 79)	WORK 78-16-1、1978年 (cat. 27)
8	神奈川県足柄上郡山北町、1995年 (cat. 82)	UNTITLED 95-1、1995年 (cat. 38)
9	高知県吾川郡仁淀川町、2007年 (cat. 93)	UNTITLED 97-1、1997年 (cat. 41)
10	静岡県賀茂郡松崎町、2007年 (cat. 94)	UNTITLED 95-9、1995年 (cat. 39)
11	鳥取県日野郡日野町、2009年 (cat. 97)	UNTITLED 97-4、1997年 (cat. 42)
12	島根県浜田市、2009年 (cat. 98)	ばらいろの前方 後方、2011年 (cat. 56)
13	群馬県甘楽郡下仁田町、2008年 (cat. 147)	AIWIP-17、2011年 (cat. 75)
14	茨城県日立市十王町、2008年 (cat. 161)	AIWIP-25、2012年 (cat. 83)
15	愛媛県今治市、2007年 (cat. 151)	望まれる領域I、2012年 (cat. 87)

## 綺想のバロック的東洋趣味

### ーリヒテンシュタイン侯爵家コレクション所蔵「ムガル大帝」連作タペストリー

ひとときエキゾチックな香りを放つ2枚の大きなタペストリーが、「リヒテンシュタイン華麗なる侯爵家の秘宝」展のみどころの一つである「バロック・サロン」の壁面を飾る。それぞれ《ムガル大帝に謁見する学者》(Fig.1)、《茶会》(Fig.2)というタイトルが付けられており、どちらも「ムガル大帝」連作タペストリーの一部である。1715年頃にベルリンの



Fig.1  
ジャン・バラバン2世の工房《ムガル大帝に謁見する学者》「ムガル大帝」連作より 1715年頃 リヒテンシュタイン侯爵家コレクション © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna

ジャン・バラバン2世の工房で製作され、プロイセンのフリードリヒ大帝からリヒテンシュタインのヨーゼフ・ヴェンツェル侯に贈られた可能性があるという。

《ムガル大帝に謁見する学者》では、皇帝が壇上の天蓋付きの王座に座り、ひざまずき大きな帽子をかぶった学者と何か言葉を交わしている。背景にはヤシの木が生え、砂漠が広がる。一方《茶会》では、謁見の場面と同じような天蓋の下にさまざまな磁器が並べられ、長方形のテーブルを囲んでお茶を楽しむ様子が織られている。やはりヤシの木が植わり、その背後には砂漠や河や町並みがうっすらと見える。「東洋」をキーワードにした様々なイメージが入り混じる、この不思議なタペストリーに織り出されているのは、どこかに在りそうで、しかし現実にはどこにもないファンタジーの世界である。

現代のわれわれから見れば瞬時に虚構の世界であるとわかる、このどこか可笑しみのある「東洋風おとぎの国」のイメージは、「シノワズリー(chinoiserie)」と名付けられ、17世紀から18世紀のヨーロッパで大流行した。磁器などの工芸品から、室内装飾、建築、庭園にいたるまで、東洋趣味が席卷したのである。

17世紀から18世紀のヨーロッパでシノワズリーが流行したことには、いくつかの理由がある。

第一に、東インド会社を通じて、磁器など東洋の美術品が西洋にもたらされたことがある。東西交流の歴史は古代ローマにおける絹織物取引にまで遡ることもできるが、13世紀にフビライ・ハーンを訪問したマルコ・ポーロが『東方見聞録』を発表したことで、ヨーロッパ人の中国への関心が高まったこと、そして15世紀に大航海時代を迎え東西航路が開かれたことが、とりわけ重要である。その結果、16世紀に宣教師や貿易商人が往来するようになり、17世紀にはオランダやイギリスの東インド会社が磁器や漆器や絹織物を大量に輸入した。18世紀初頭には、それまで謎とされてきた磁器の製法がドイツにおいて解明され、瞬間にヨーロッパ中に磁器工房が生まれた。王侯貴族は専属の工房をもち、自分の城館に「中国の間(磁器の間)」や「日本の間(漆器の間)」をこぞって作らせた。

第二に、当時のヨーロッパ人は、中国の明清帝国やインドのムガル帝国を、物心両面の豊かさを備えた夢のような国と捉えてい



Fig.2  
ジャン・バラバン2世の工房《茶会》「ムガル大帝」連作より 1715年頃 リヒテンシュタイン侯爵家コレクション © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna



Fig.3  
ボーヴェ製作所《皇帝の謁見》「中国のタペストリー」連作より 1700年頃 ルーヴル美術館 © Photo RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet / AMF / amanaimages

た。ヨーロッパの君主にとって、専制君主国家として栄華を極める東洋の帝国は憧懐的であり、例えばフランスの太陽王ルイ14世は、自らを重ね合わせるように、威風堂々とした中国皇帝のイメージを「中国のタペストリー」という10点からなる連作タペストリー(Fig.3)に織らせている。海を渡ってやってくる、まるで錬金術を駆使して作られたかのように滑らかで光沢のある磁器も、ヨーロッパ人の幻想をさらに強固で神秘的なものにした。また、宣教師たちの報告書には、儒教に則った礼儀作法や皇帝の人徳を褒め称える記述があり、精神的にも成熟していると考えられていた。

リヒテンシュタイン侯爵家が所蔵する「ムガル大帝」のタペストリーは、このような歴史的背景から生まれた。同家では、2点の出品作のほかに、同シリーズの《中国皇帝の謁見》、《ダンス》を所蔵している。

ところで、「ムガル大帝」連作タペストリーの風変わりな図像は、上述した「中国のタペストリー」の図像(Fig.3)を翻案したものである。「中国のタペストリー」は、ルイ14世とモンテスパン夫人の子であるメヌ公爵のために、17世紀にフランスのボーヴェで製作されたものであったが、豪華でエキゾチックな図像が人気を博して、1731年まで繰り返し製作された。それぞれに《皇帝の謁見》、《旅行中の皇帝》、《天文学者たち》、《軽食》、《パイナップルの収穫》、《妃の茶摘み》、《狩りからの帰還》、《皇帝の船出》、《妃の船出》、《聖職への任命》というタイトルがつけられている。この「中国のタペストリー」と、「ムガル大帝」のタペストリーを比較すると、皇帝の頭上を覆う天蓋、ひざまずいて謁見する人物、階段下まで広がる絨毯、背景の描写など、多くの共通点を見出すことができる。

さらに図像の着想源を探ってみると、オランダ人ヤン・ニューホフの旅行記である『中国皇帝へのオランダ東インド会社の使節』(1665年フランス語版)(Fig.4)や、ドイツ人



Fig.4 ヤン・ニューホフ「中国皇帝へのオランダ東インド会社の使節」(1665年フランス語版)の口絵

宣教師アタナシウス・キルヒャーの『中国図説』(1667年)など、17世紀の旅行記の挿絵まで辿り着く。

実は、リヒテンシュタインの「ムガル大帝」の見本となった17世紀の「中国のタペストリー」は、18世紀に同じボーヴェの工房で、デザインを大幅に変更して生まれ変わる。下絵を描いたのは、フランスのロココ美術を代表する画家フランソワ・ブーシェである(Fig.5)。18世紀の「中国のタペストリー」は、《中国の市》、《中国の宴》、《中国の踊り》、《中国の釣り》、《中国の狩り》、《中国の化粧》の6点で構成される。17世紀の「中国のタペストリー」あるいはリヒテンシュタイン侯爵家



Fig.5 フランソワ・ブーシェ《中国の庭》1743年 プザンソン美術・考古学博物館 © Photo RMN-Grand Palais / Gérard Blot / AMF / amanaimages

コレクションの「ムガル大帝」と、18世紀の「中国のタペストリー」を比較してみると、明らかな違いが見られる。舞台は、広大な砂漠を背景にした大理石の玉座から、花が咲き乱れる緑豊かな庭園へ、そして主人公は、威厳に満ちた皇帝から優美な貴婦人へと変わる。ブーシェは自らシノワズリーの熱狂的なファンであり、コレクションも有していた。18世紀フランス・ロココの立役者であるワトーやブーシェの登場とともに、かつて壮大で豪華な世界観を提示したシノワズリーは、完全にロココ様式に取り込まれ、優雅で貴族的な田園趣味を反映した地上の楽園の様相を呈するのである。

シノワズリーは本来、ロココ美術の範疇で語られることが多い。それは、18世紀以降にヨーロッパ磁器の製作が本格化し、この時期にシノワズリー流行が最盛期を迎えたことによる。しかし17世紀の「バロック的」な初期シノワズリーの図像は、18世紀の「ロココ的」なものとは異なる性格を持つ。君主の憧懐と自己顕示欲が入り混じり、逞しい想像力で異質なものをどうしを組み合わせ、贅の極みを現出した「バロック・シノワズリー」は、タペストリーを通して、今でも驚異的なエネルギーを放って私たちを魅了する。

森川もなみ(もりかわもなみ 研究補佐員)

#### 主要参考文献

- CORDIER, Henri, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, H.Laurens, 1910.  
HONOUR, Hugh, *Chinoiserie: the Vision of Cathay*, London, Murray, 1961.  
DAWSON, Raymond, *The Chinese Chameleon: An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization*, London, Oxford University Press, 1967.  
SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day*, London, Thames and Hudson Ltd., 1973.  
STANDEN, Edith A., "The Story of the Emperor of China: A Beauvais Tapestry Series", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 11, 1976, pp. 103-117.  
IMPEY, Oliver, *Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London, Scribners, 1977.  
JARRY, Madeleine, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries*, New York, Vendome Press, 1981.  
JACOBSON, Dawn, *Chinoiserie*, London, Phaidon, 1993.  
CAMPBELL, Thomas, *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.  
KRÄFTNER, Johann, *Der Fürst als Sammler: Neuerwerbungen unter Hans-Adam II. von und zur Liechtenstein*, Wien, Brandstätter, 2010.

批評家の栗田勇は、『アイデア』75号(1966年3月)において次のように述べています。「戦前はいわゆる応用美術や図案屋さんのような形で、ほとんど社会的に独立した表現媒体と考えられていなかったデザインは、戦後のマスプロの急激な膨張を基礎とするマスコミュニケーションの分野の拡大にともなうて、まさに、コマーシャルという名をかりた、じつは、社会的表現機能として、デザインに固有な分野を確立したことは否めない」。

同時期の美術界において、さまざまな形で「デザイン」が議論の対象となったのも、偶然ではないでしょう。それは、ポップ・アートやプライマリー・ストラクチャー、ミニマル・アートなどの海外美術の影響だけでなく、1960年に東京で開催された世界デザイン会議や1964年の東京オリンピック、さらには1970年の日本万国博覧会(大阪万博)へ向け、デザインという用語自体が広く関心を集めていたからこそではないでしょうか。今回は、60年代の雑誌、展覧会にみる「デザイン」に関する言説の一端を紹介します。

『美術手帖』において最初にデザインの特集が組まれたのは、176号(1960年7月増刊)においてでした。同年5月に開催された世界デザイン会議をうけ、勝見勝は、デザインの意味内容が急速に変化しつつあることを指摘しています。勝見は、建築、プロダクト・デザイン、グラフィック・デザインといった分類、あるいは絵画や彫刻、工芸などの区分を越えた総合的な造形計画の必要性について論じています。



『美術手帖』176号(1960年7月増刊)表紙

一方、伝達、コミュニケーションの媒体としての「デザイン」の意義は、1963年に日本に紹介されたポップ・アートによって印象づけられます。ポップ・アートは、新聞漫画、広告デザイン、映画俳優の写真、テレビ、看板など、いわばマスコミュニケーション、複製されるイメージを主題とした美術として受けとめられ、物議をかもしました。翌年、東野芳明によって企画されたシンポジウム「『反芸術』、是か非か」では、登壇者として磯崎新(アーバン・デザイナー)、杉浦康平(グラフィック・デザイナー)が参加しています。美術以外の登壇者を交えていたことは、絵画や彫刻の形式をはみ出し始めた「反芸術」と呼ばれた動向について論じる意図があったと考えられます。

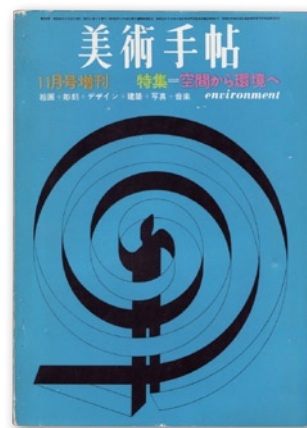
続いて『美術手帖』241号(1964年9月)では「個人芸術から複数芸術へ」という特集が生まれ、日向あき子がポップ・アートに関して「今までの個性表現としての芸術から複数=共同体のコミュニケーションを求める方向へと、ここから芸術の内容がかわろうとしているらしい」と述べています。



「ペルソナ」展 カタログ表紙

デザイナー、美術家双方の関心が交わった展覧会として、「ペルソナ」展(銀座松屋、1965年11月)、「空間から環境へ」展(銀座松屋、1966年11月)を挙げるができるでしょう。グラフィック・デザイナー集団「ペルソナ」は、そのグループ名が意味する「仮面」あるいは「パーソナリティ(個性)」の下、個人の内面を重視したデザインを打ち出し、成功をおさめます。その第2回展として構想された「空間から環境へ」展は、デザイン、絵画、彫刻、写真、建築、音楽、批評の各分野からの参加者が、既成のジャンル

を破り、相互の交流を求める試みとして拡張されました。展覧会のコンセプトは、『美術手帖』275号(1966年11月増刊)に発表されています。



『美術手帖』275号(1966年11月増刊)表紙

美術とデザインの関係は、戦前から戦後にかけて様々なテーマの下に変化してきました。例えば、かつて、デザインコミッティーを中心としたテーマは「デザイン分野の協力」であったのに対し、「空間から環境へ」展では、デザインの垣根を取り払った「デザイン分野の解体」に変化します。美術においては、「デザイン」との差異が何であり、美術に固有の意義をどこに求めるかという問題意識が、「複製」や「手仕事」をめぐる議論に発展していきます。

こうした動向を反映して、60年代には『ジャパン・インテリア (Japan Interior Design)』(1963年1月)、『SD(スペースデザイン・都市・建築・芸術の総合誌)』(1965年1月)、『デザイン批評』(1966年11月)などが、相次いで創刊されます。これらの雑誌を通じて、建築、デザイン、美術、写真、映画、音楽、テレビなどさまざまなジャンルの交流が促され、「デザイン」を再定義するための活発な議論がなされました。これらの言説は、個々の作品や活動のみならず、その根底にあったさまざまな問題意識を知る手がかりとなるでしょう。

伊村靖子(いむら やすこ 研究補佐員)

1 栗田勇「ペルソナ展の背後にあるもの」『アイデア』75号1966年3月、p.2。

2 日向あき子「複数表現による伝達—アメリカのポップ・アート」『美術手帖』241号1964年9月、p.10。なお、河原温が『美術手帖』155号(1959年3月増刊)に発表した「印刷絵画」は、複数芸術の最も早い例と言えるかもしれない。『美術手帖』232号(1964年2月)には、篠原有司男が「複製絵画のこころみ」を発表している。

## アーティスト・ワークショップ

からだと空間をめぐる実験  
～美術館の空間をからだで感じてみよう！～

講師：岩淵貞太(ダンサー／振付家)

日時：2012年7月29日(日) 13:00-16:30

場所：国立新美術館 1, 2, 3階ロビー、講堂

7月終わりの暑い午後、ダンサーで振付家の岩淵貞太さんを講師に迎え、国立新美術館の空間をからだ全体を使って感じるワークショップを行いました。

まず、視野を広げるウォーミングアップから。二人一組になり、一人は導き手となって相手に見せてあげたい方角や場所を、言葉を使わずに相手を動かして伝えます。受け手側は導き手の視点を得ること

で、空間をとらえる視野が広がります(Fig.1)。その後は、視覚以外のいろいろな感覚を使うことを意識しながら、自分から能動的に周りのものに触れて歩いたり、周囲の音に耳を傾けながら後ろ向きに歩くなど、からだの部分ごとの感覚を研ぎ澄ましていきました。

多くの方が行き来する1階に下りると、「周りの人の動きや環境に合わせて、受動的にからだを動かしてみてください」と、岩淵さん。参加者は、背中で感じる床の堅さ、ガラスから差し込む光の明るさ、人の行き交う温度など、自分の周りにある様々な要素が空間を築いていることを、からだ全体で感じていました(Fig.2)。

からだを持つ感覚を一つずつ丁寧に試すことで、空間を感じ取る意識が広がったり、周りに対して能動的あるいは受動的に動くことで空間の見え方が変わったり、空間の新しいとらえ方を発見するワークショップとなりました。(IE)



岩淵貞太氏



Fig.1

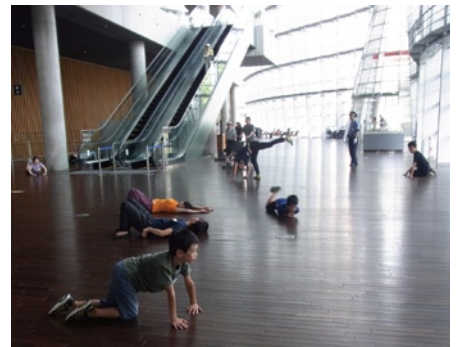


Fig.2

## アーティスト・ワークショップ

“表現”としての写真  
— 柴田敏雄による2回の講評会 —

講師：柴田敏雄

(写真家、「与えられた形象—辰野登恵子/柴田敏雄」展出品作家)

日時：2012年8月25日(土)、9月8日(土) いずれも14:00-16:30

場所：国立新美術館 研修室A, B他

「与えられた形象—辰野登恵子/柴田敏雄」展出品作家の柴田敏雄さんを講師に迎えて、写真における“表現”をテーマに、2回にわたる講評会を行いました。第一線で活躍する作家から作品の講評を受ける機会はなかなかないものです。自身の作品を高めようと、日頃から写真に真剣に向き合っている参加者17人が集まりました。

講評会では、各回1人5点ずつ作品を発表。風景や建物、街並み、人物、日常のスナップなど幅広い作品が並びました。1回目の講評会で柴田さんから参加者それぞれに課題が提示され、2回目の講評会では課題を反映させた作品を発表しました。柴田さんは、表現の幅を広げる提案をしたり、制作の筋道を立てるアドバイスをしたり、迷

いのある参加者の背中を押したり…それぞれの表現に合わせた講評をしてください、2回の作品発表を通して、参加者一人一人の目指すべき方向が明確になっていきました。

最後に全体に向けて、「答えはいつも自分の中にある」と柴田さん。「わからなくなったときには、自分が今まで撮りためたものを振り返って確認してみることが大切」と、アドバイスをくださいました。技術面だけではなく、写真と向き合う姿勢や、自分の生活と写真との関わり方について学ぶことのできたワークショップでした。(KY)



柴田敏雄氏

### 白日会の創設

関東大震災が起こった大正12年(1923年)、遊欧の帰路にあった中沢弘光は、偶然同船にあった川島理一郎と出会い意気投合、互いに話を深め合う内に混迷にあえぐ当時の日本洋画壇の将来に心を痛め、ここに正当なる「美術の研究団体」の発足を誓いあいました。その時のインド洋に仰いだ白日に輝く太陽にちなみ、中沢弘光により新団体を「白日会」と命名し、翌年の大正13年(1924年)正式結成されました。

### 写実の白日会

白日会は「写実」を標榜し、美術界でも「写実の白日会」として知られています。しかしながら「写実」の意味を明確に定義づけるのは大変難しくあります。現在も多くの美術団体や個々の作家が「写実」を標榜しているのは周知のとおりです。古くは明治後期から昭和初期にかけて美術の新概念として声高に喧伝された「写実」ではありませんが、あえて言うならば、「本当の作品」とか「真実の作品」のような意味となるでしょう。とすれば、「写実」とは、問いであり、向かうべき目標と理想であり、またどこまで迫れるかという課題であり行為でもあるので、すでに決着が付き正解回答が出された問題ではありません。また「写実」の語は西洋古典的、細密的、反対に抽象的な作品まで形式や表現の範疇を広げ、また形式を持たない心情や態度として、様々な意味を担わされてきています。一方現代では写真的細密画を指すかのごとく使われており、日本の先達が「写実」という概念でセザンヌや後期印象派の消化に努めてきたことは、今や忘れられていく様相でもあります。

こうした茫漠たる意味を持ち変化し続けている「写実」の森で、「白日会の写実」の道筋を開き示すならば、絵画では外光派様式、彫刻ではロダン様式を源泉とした旧官展のアカデミズムを母体としながら、フランス・アカデミズムやその後の美術運動等の反省的吸収、

あるいは西東洋古典表現の再認識、また現代という時代感覚の吸収を含めながらも、常に対象に真摯に向かうという原点に立ち戻るといった批判精神に基づいた洋画洋彫アカデミズムの継承再構築にあると思えます。それはまた日本洋画洋彫史を担った主潮でもありません。白日会定款では「写実を元に新たな形象表現を目指す」とあり、そうした意味で「白日会の写実」を、ネオ・アカデミズムと呼ぶ事もできます。白日会は大正13年の創設から平成24年の現在に至るまで、戦後次々と起こる新表現ブームの嵐や紆余曲折も乗り越え、新世代の新しい価値観も慎重に受け入れつつも、不易流行さながらに「写実」の道を歩み続けています。



中山忠彦「丹紫紅」(第88回展出品作)

### 白日会の構成

白日会は絵画と彫刻の2部門があり、絵画には油彩の他水彩版画が含まれます。平成24年6月現在、絵画部は会員273名・準会員79名・会友160名、彫刻部は会員61名・準会員9名・会友12名、総計594名です。運営部は会長(中山忠彦・絵画)、副会長(深澤孝哉・絵画)(峯田義郎・彫刻)、常任委員13名(絵画10・彫刻3)と顧問(絵画3・彫刻1)で構成されています。毎年3月に開催される白日会本展での審査は、運営部を中心に会員から若干名が選抜されて行われており、白日会の「写実」の道筋に確固たる軌道を与えています。また内閣

総理大臣賞、文部科学大臣賞の選考は、会の内部はタッチせずに評論家の富山秀夫、瀧梯三、武田厚の先生方に委嘱して賞の客観性と厳しさを求めています。一般出品と会友から最も優秀とされる作品に与えられる白日賞他、さらに特別賞を加えると20を超える多くの賞が出品者の励みとなっています。



第88回白日会展ポスター

### 自由闊達な気風

白日会には創設期からの自由な研究団体としての気風が引き継がれています。前会長の伊藤清永は、白日会の会員以下出品者を「会のお仲間」と時に呼びかけ、年齢や立場や主義主張の違いを超えた自由な交流を促しました。また当時の指導陣との発案による「明日の白日会」により若手作家の育成に努めてきました。さらに白日会は日展参加団体であるものの、36回展あたりより日展に出品せず白日会を主に活躍の場とする作家達が現れ、現在は半数以上に上っており、そうした自由な気風を尊重する会の姿勢は、現会長の中山忠彦他指導陣に受け継がれ発展し、多くの若い出品者をはじめ、美術界他多くの関係者からの賛同を集めています。

(白日会事務所)