

現代の眼

629

東京国立近代美術館ニュース 2018年10-12月号

日本・スウェーデン外交関係樹立150周年 インゲヤード・ローマン展



インゲヤード・ローマン展 展示デザインに寄せて

ウーラ・ルーネ

私たち「クラソン・コイヴィスト・ルーネ」(以後CKR)がインゲヤード・ローマン氏と知り合ったのは、一九九三年の「エクセレント・スウェディッシュ・デザイン」の授賞式でした。両者とも、テーブルの上で使うもののデザインに対して賞をもらい、お互いに賛辞を贈り合いました。ローマン氏と私たちが、共通する美意識を持ち合わせていたことは、明らかだったのですが、私たちは当時また学生で、ローマン氏は、その時、既に伝説的なデザイン界の巨匠とも言える存在でした。この出逢いは本当に衝撃的でした。

その二年後、私たちが建築事務所を設立し、仕事を求めて悪戦苦闘していた頃、ローマン氏がオフィスへやって来ました。そして、学校として使われていた建物を自宅兼陶芸工房に改修してくれないかと私たちに依頼したのです。もちろん、もともと光栄な仕事として引き受けました。

ローマン邸の改築は数年にわたり、二〇〇二年にようやく完成しました。綿密に計画された自宅に加え、それに隣接する工房のための新しい建物が建てられました。(工房は、計画当初は、住宅の内部に付設予定でした。)

このプロジェクトが進行している間に、真の友情が芽生えたと言えます。美への考え方だけでなく、食べ物や料理、それに日本の工芸やデザインへの関心を共有していたからこそ起こったことでした。幾度となくテーブルで夕食を共にし、デザインについて終わることのない議論をしたものです。

スウェーデン国立美術館からインゲヤード・ローマン展のための展示デザインを依頼さ

れた時、すぐにコンセプトとしてテーブルを思い浮かべました。ローマン氏の作品は、飲むため、食べるため、そして配膳するため、というようにテーブルのためにデザインされたものが多いからです。作品をテーブルの上に展示するというのは明確な選択だったと思います。定型サイズのシンブルなテーブルの配置を繰り返し、その上に作品を展示するのです。作品の素材を強調するために、展示テーブルの天板素材だけは一つ一つ異なります。それら展示テーブルの配置が反復されることで、展覧会のコンセプトがより明快で力強いものとなります。そして、展示テーブルから次に視線を移した先にあるのは、展覧会の主役である美しい作品たちなのです。(建築家、クラソン・コイヴィスト・ルーネ建築事務所)

インゲヤード・ローマンのための空間

本稿の前半では、インゲヤード・ローマン展における作家、作品、そして展示空間の関係を探るべく、展示デザインを担当したCKRのウーラ・ルーネ氏による寄稿を掲載した。後半に続くのは、その展示デザインをより深く考察するために、展覧会担当研究員が行った同氏へのインタビューの内容を編成したものである。なお、ルーネ氏の発言は「」内に記述した。

CKRがローマン氏のためにデザインしたのは、住宅、工房、そして展示デザインと目的は異なるが、すべて同氏に何らかの形で密接に関わる空間のデザインである。どの空間においても、ダイニングテーブル、キッチンカウンター、スツールといった家具たちの上には、さりげなくものが置かれ、空間に抑揚を加えている。一方で、完全に収納され、必要時以外は姿を見せないものもある。ローマン氏がものを見せる行為に意識を注いで



スウェーデン国立美術館でのインゲヤード・ローマン展の展示風景、2016年

いることは明らかだ。食卓では、食器や容器を組み合わせてゲストをもてなし、仕事机の上では、その時に興味のあるものたちを並べて、それらの素材や色を楽しむ。これは展示デザインの「テーブル」コンセプトと一致する。

「ローマン氏がすることすべてに審美的な次元があります。衣服を着、客をもてなし、食卓にものを並べたり、庭の手入れをしたり、プレゼントのラッピング方法まで。決して強制されたものではなく、ただ自然にそうしているだけですが。ローマン氏のためにデザインした家は、独特の威厳のようなものを持ち、それは人が住んで初めて生きるものなのです。彼女の人間性が存在するこの空間には、寛大さと温もりが日々の生活の細部にまで溢れています。ビビッドなオレンジ色のスプーンが食卓に置かれ、ランチサラダには庭で摘んだ小さな花が散りばめられる。このような光景を、まさに展示会をデザインしていた時に、目にしました。展示会のために我々はテーブルを提供し、ローマン氏は、普段やっているように、その上に作品を置きました。」

CKRがローマン氏のためにデザインした三つの空間における、もうひとつの共通点が、自然光の存在である。スウェーデンの建築は、自然光を効果的に使っているものが多い。ルーネ氏によると、スカンジナビアでは、北半球の緯度に応じて、冬が長く日光不足に陥るため、可能な限り多くの自然光を建物の中に取り込む工夫がされているそうだ。

「窓はとても意識しています。大抵は、外に向けて部屋を広げるために壁全体を切り開くように設計します。ローマン氏の自邸は、既存構造物の改築だったためにできませんでしたが、新造された隣接する工房では、それが明らかです。」

ローマン氏の工房は、屋根に大きなガラス窓が取り付けられており、天気が悪い日でも、日中は自然光でかなり明るい。今回の工芸館での展示でも、自然光を多く取り入れるよう、展示室のカーテンは取り外された。窓から入る光が、時間や季節の変化によってその強さや色を変え、作品に様々な表情を与える。

「展示室につながる壮大な階段、高い天井を持つ展示空間は、部屋が分かれています。窓はすべて塞がれていて、光は照明による人工の光のみ。それが空間に柔らかさを与えていました。外観が持つ存在感と異なり、内観は親しみがありません。」

ルーネ氏は工芸館の印象をこう語る。展示会準備のために、建物を見に来た時の話だ。工芸館での展示は、二〇一六年にスウェーデン国立美術館で開催された展示会が基

になっており、CKRはその展示デザインを工芸館のために再構成している。基となった展示会では、ひとつの大きな空間に、二十四個の展示テーブルすべてが、グリッド上に完璧に配置された。工芸館では、展示が部屋によって分かれている。

「最初の展示会では、一堂にという印象を与えましたが、工芸館での展示は、探求の軌跡を提示しています。各部屋の展示テーブルの配置を見ると、スウェーデン国立美術館での展示と比べると、より抽象的ではありませんが、グリッドが使われていることが分かります。それを観覧者は、無意識のうちに、展示会を通じて体験することになります。元の展示とは根本的には異なるけれど、ローマン氏の作品にアプローチする方法として、相応しいと言えます。」

工芸館の展示室の間取りは、建物の中心にある階段を挟んで、ほぼ左右対称である。ルーネ氏の言う、グリッドを体験する、というのは、対称関係にある部屋同士に置かれた展示テーブルたちが、同じグリッド上に配列されていることを、観覧者が視覚や動作を通じて認識するということだ。「過去からの知識、経験、思い出、すべてはつながり、ものづくりに見える」とローマン氏は常々語っているが、そのひとつひとつが、今回の工芸館の展示では、連なりとなって見ることがができる。ローマン氏の作品を知るための物語として、展開される。

工芸館の各部屋には展示ケースが設置されているのだが、今回は、総テーブル展示のため、それらを仮設壁で覆うことになった。興味深いのは、その造作である。完全に展示ケースを隠すのではなく、あえて仮設壁と、工芸館の本来の壁の間に隙間を残したり、仮設壁同士の接続箇所をわざとずらしたりと、仮設であることをその空間にいる者に認識させる工夫がなされている。

「今回使用しない展示ケースも、美術館の一部です。一時的な壁は、展示空間が本来持つプロポーションを損なうことなく、展示と保管されているケースを分ける方法なのです。この展示会のホストは工芸館であり、そのことを来館者に伝える糸口になります。」

一度開催した展示会を別の会場に移すことは、常に挑戦が伴う。会場となる建物の構造も異なれば、その周辺の環境も異なる。会場をただの箱として考えるか、それとも展示会の一部として考えるか。「建築は、それが展示デザインという形であっても、常に周囲と対話している」と考えるCKRが、後者を選んだことは明らかである。

〔構成・翻訳・文責：工芸課客員研究員 野見山 桜〕

生活のレクリエーション

中村裕太

僕はどうも休日を過ごすのが苦手だ。いつ頃からか、仕事と休日の区別が曖昧になっていて、急いで仕事をしないといけないときに限って、リビングでだらだらとテレビをみてしまうし、休日にどこかへ行っていてもなにか仕事のアイデアがないかとそわそわしてくる。そんな時は、河井寛次郎の「暮しが仕事 仕事が暮し」という言葉を思い出して、これでいいのだと自分に言い聞かせている。

インゲヤード・ローマンの作り出したグラスや陶器は、棚やテーブルの上に置かれていて、生活空間のなかで写真が切り取られている。彼女の自邸やアトリエで撮影されている場合も多く、なんとも生活と仕事と仕事とつながりになっている印象を受ける。けれどそんな印象だけでは手触りがいい。そこで、本展のチラシにも載っていた木村硝子店と作った《ウォーターグラス》(二〇一七年)を手にして、しばらく使ってみることにした。同封されていたレターには、「まず自分が使いたいもの、自分にとって使い勝手の良いものを考える」という言葉が添えられていた。

レクリエーションとは、仕事や勉強などの精神的・肉体的な疲れを、休養や娯楽によつて癒すという意味で、ラテン語の「recreare(再創造)」という語源からきている。戦後の日本では、アメリカ占領軍の指導のもと、フォークダンスやキャンプなどのレクリエーション運動が流行したが、すでに大正・昭和初期の郊外地に建てられた洋風住宅、いわゆる文化住宅では、そうしたレクリエーションの生活が繰り広げられていた。

生活改善住宅として標的に示された実例を手本として、赤瓦の屋根で、カーテンをたれたガラス窓の、畳なしでいす式の小ぢんまりとした建て方のものが造られたのである。庭は芝生にして子どもたちの運動具を備えるというように、まるで因習打破そのものではありましたが。内部では能率的な取付けの寝台に寝て、そして洋皿で御飯を食べ、紅茶とかコーヒーとかを飲み、レコードを愛好し、家族間の話題もまた因習打破で、パパとかママとかいう言葉をしきりに使うようになり、翻訳の小説を読み、感覚革新を慕う生活が全面的に開かれたのでした。

(今和次郎「暮らしと住居」三國書房、一九四四年)

郊外住宅に暮らす都市中間層の主人は、地理的に職場と住居が分離したため、良くも悪くも仕事と休日の時間もきれいに分けられた。そのため、どのように家族と休日を過ごすかがトピックとなり、当時の新聞や雑誌には、しきりに文化的な生活を送るための方法が指南されていた。そして、今日まで型にはまった生活様式が教化されてきたわけだが、そもそも西洋と日本の物品をこちゃまぜにして生活することはもつと面白いことだったのかもしれない。

五六百年前の製作と思はるる春日卓の中央に、テラカタ人形(バリ製模古)を置き、正面本床に二尺角位のマルセーユ博物館内ビュイス・ド・シヤパンヌ作の豎画の写真、直線よりなる金の額に入れてかけ、別床には小生自影の木版「雲」を同形の額にてかけ申し候。次ぎに南君作の「鳥」と題する木版、雲、(小奉書全紙)正面に、置物は古き青備前の香炉の別床にはオランダ渡来と云ふ硝子瓶に、アジサイの花をさし申し候。

(富本憲吉「室内裝飾漫言」『美術新報』十卷十一号、一九一一年)

一九一一年に英国留学から帰ってきた富本憲吉は、奈良・安堵の自邸に古今東西の美術品や工芸品と、それらをつなぎ合わせるように自作の木版画や葡萄模様の刺繍壁掛、楽焼の壺や一輪挿しといった「小芸術」を並べた「図1」。もちろん部屋を工芸品で飾り立てようとする発想は、アーツ・アンド・クラフツ運動を主導したウィリアム・モリスの思想や意匠からの影響を見ることが出来る。また富本は留学中にサウスケンジントン博物館(現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館)で古今東西の美術品や工芸品のスケッチに明け暮れ、それらを分け隔てなく眺めようとする眼差しを獲得したことも挙げられる。さらに富本は民藝運動よりもいち早く、地方の農村に見られる生活雑器や

歌謡、舞踊、織物、染物、木工品を「民間芸術」と名付け、民衆の芸術の面白さを見出していった。そのため、部屋に並べられた自作の工芸品は、民族文様に見られるような「野蛮」な模様が目立ち、簡素な素材と技術によって作られ、アマチュア感を漂わせて室内に溶け込んでいる。

一九一四年には、女流雑誌『青鞥』で活躍していた尾竹紅吉(本名・一枝)と結婚し、家庭を持つことになる。そうすると、個人の趣味から、家族と過ごす生活へと関心を傾けていく。積極的に家事や育児を手伝い、子どもたちと一緒に家庭雑誌『小さき泉』を書き、子どもの名前を記した染付の「はん茶碗」も作っていた。

その後、周知のように富本は生活のための陶器作りを本格化させていくことになるのだが、その活動の根本には、西洋と日本の文化を翻訳し、工芸品を生活空間のなかで飾り立て、自らの趣味を磨くこと。つまり、生活をレクリエーション(再創造)することを楽しんでいたのである。

学生の頃、富本の書物を読み漁っていた僕は、土田眞紀さんの『さまよえる工芸——柳宗悦と近代』(章風館、二〇〇七年)のなかで富本の奈良・安堵の室内装飾を「普遍主義と文化的な「根」に対する意識の並存」と記された一文に感化された。すぐさま戸棚をモチーフにした作品を分解して、部屋の一角に置いてみた。そのなかには、祖父が子どもの頃に作った卵殻モザイクの小箱、骨董店で買ったデルフトタイル、ちびた赤青鉛筆を入れた小鹿田焼の小壺、教え子が作ってくれた中村と彫られた陶製の表札、江ノ島で買ったお土産物の貝笛、どこで拾ったのかが分からなくなった陶片、豆腐のパッケージ、陶器やタイルの石膏原型などを雑然と押し込めた。棚のなかを覗き込み、もろもろの来歴が脈絡もなく隣り合うことにぞくぞくしていたのをよく覚えていた。



図1 奈良・安堵の富本憲吉の書齋 1920-24年頃

ここ数日使ってたグラスをその棚に入れてみた「図2」。思いのほか、しつくりと使っている。もちろん僕が使っているうちに愛着が湧いてきたからなのかもしれないが、なによりそのグラスは他の雑多な物品に対して、存在

感を示しつつ、それでいてあまり主張しすぎないで馴染んでいる。そういえば、彼女は自らの肩書きを「Ceramicist(陶芸家)」ではなく、「Potter(陶工)」としている。富本も「陶器家」と名乗っていた。それは刺激的で自由な造形ではなく、生活のなかにある物品をつなぎ合わせるように器を作り出していくという表明なのかもしれない。だから、少し模様替えをした棚からは、生活の新鮮さが伝わってくるのである。(美術家)

後記 インゲヤード・ローマンの作品は、形も用途も私たちの生活に身近な器がほとんどです。では、この器をどのように見ることができているのか、それを考えるには、まず器が置かれる空間に目を向けてみる必要があります。

ご寄稿をお願いしたのは、本展の展示デザイナーで、ローマン邸の設計も担当したCKRのウーラ・ルーネ氏と、近代日本の窯業や建築に関するフィールドワークをもとに、民俗学の視点から日本各地に伝わる暮らしや産業の記憶を手がかりにした作品を発表する中村裕太氏。ルーネ氏は触覚を制限された美術館という非日常の空間において、しかもスウェーデン国立美術館の会場とは異なるアプローチで、器の在り処をre-createする建築デザインの手法を、中村氏はひとつの器によって生活をre-createする、一種の遊びとしての暮らしの実践の系譜を描き出してくださいました。

(工芸課主任研究員 中尾優衣)



図2 棚のなかに置かれたインゲヤード・ローマンのグラス 2018年

「物質」をキーワードに瀧口修造と日本の前衛美術について考える

大谷省吾

瀧口修造（一九〇三―一九七九）といえば、シュルレアリスムを日本に紹介するにあたり最も重要な役割を果たした人物である。だから多くの方々は「瀧口修造と彼が見つめた作家たち」という展覧会タイトルから、シュルレアリスム展を期待して来場し、ひよっとしたら肩透かしの印象をお持ちになったかもしれない。そう、本展は、いわゆるシュルレアリスム展ではない。瀧口および彼が関心をもって見つめた作家たちが、どのように「もの」（物質／物体／オブジェ）と向き合ったか、という点に着目しながら作品選定・会場構成を行ったものである。

この小企画を思い立ったきっかけは、昨年十二月に大阪大学で開かれた「〈具体〉再考 一九三〇年代の前衛」というシンポジウムへの参加だった「註1」。大阪大学では、戦後に国際的な活動を展開した前衛グループ、具体美術協会の研究が進められているが、その一環として三年連続のシンポジウムが企画され、一昨年は「具体」の意義を考えるために、同時代の「実験工房」「デモクラート美術家協会」との比較検討がなされた。昨年はそれに続き、「具体」の吉原治良、「実験工房」の瀧口修造、「デモクラート美術家協会」の瑛九というそれぞれの中心人物が、戦前にどのような問題意識をもって活動を始めていたかが議論された。パネラーは吉原について加藤瑞穂氏（大阪大学）、瀧口修造について光田由里氏（DIC川村記念美術館）、瑛九について私であった。

討議の中で、吉原が「具体美術宣言」（『芸術新潮』一九五六年十二月）で「具体美術に於ては人間精神と物質とが対立したまま、握手している」と述べていたことと、瀧口修造が

それに先立つ二十五年前に「詩と實在」（『詩と詩論』一九三一年一月）において「詩の運動はそれ自体、物質と精神の反抗の現象である」と述べていたこととの類似や相違が話題となった。そして議論を進めるうちに私は、日本の前衛美術において戦前から戦後にかけて、「物質」への関心がさまざまに姿を変えながらも持続してきたことにあらためて思い至ったのである。戦前には、ダダやシュルレアリスムの「オブジェ」に触発されながらも、伝統的な「見立て」の考え方も導入した北脇昇のような例が見られ、戦後になると、従来のなヒューマニズムが戦争によって無効となったことを受け、人間を「もの」と同列に扱おうとする一群の画家たちが現れ、鶴岡政男の「事」ではなく「物」を描くということ（『美術批評』一九五四年二月）という主張がその傾向を後押しした。関西では上述の「具体」が、体を張って物質と格闘し（白髪一雄『泥に挑む』、村上三郎『紙破り』など）、五〇年代末のいわゆる「反芸術」ではガラクタが氾濫し、六〇年代末の「もの派」では未加工の物体の提示によって人間の認識が問われた。そして「もの派」の存在を広く知らしめた一九七〇年の東京ビエンナーレのタイトルは「人間と物質」だったわけである。このタイトルは英文では「between man and matter」と訳されたが、この訳語は、上述の吉原の「精神と物質とが対立しながら握手をする」や瀧口の「精神と物質の反抗の現象」という言葉とも響き合うように考えられる。

こうした「物質」への、作家たちの幅広い関心はしかし、細部を比較していけば差異のほうが際立つ。そこで瀧口修造を軸に、彼が関心をもって見つめた作家たちが、どのように「物質」に向き合っていたかという切り口での特集展示の構想に至ったわけである。

瀧口修造についていえば、彼は自身をとりまく世界を認識するにあたり、人間の意識、すなわち言葉による意味の体系では捉えきれない部分があることに早くから気づき、その意識の外部にいかにか触れるかということを課題としていたように考えられる。この、意識の外部をも含みこんだ世界のことを、瀧口は「物質」と呼んでいたように思う。彼は詩人として、言葉によって言葉の限界の先に触れようとするきわめて困難な取り組みを行っていたわけで、前述の「詩の運動はそれ自体、物質と精神の反抗の現象である」という言葉もまさにその困難さを言い表したものと見えるだろう。そして同様の探求を、造形作品においても見出ししていく。例えば『近代芸術』（三笠書房、一九三八年）の冒頭のセザンヌ論。ここで瀧口は従来のなセザンヌ理解——自然を球と円柱と円錐とに還元し、理的に画面を組み立てていったとする捉え方——に異議申し立てを行い、

「セザンヌの精神は絶えず物質と闘つてゐた」と主張する「註2」。瀧口は自身の詩作において課題としていたのと同質のものを、セザンヌの仕事にも見出したのだと考えられる。そして、瀧口がシュルレアリスムに関心をもち続けたのも、この意識の外部に触れたいがためであり、したがって彼は、通俗的なシュルレアリスム理解——現実離れた夢物語や、故意に奇抜なイメージをこしらえあげるような態度——を強く批判し続けたのである。そのかわりに瀧口が可能性を見出したのが写真というメディアであり、またオートマテイクなデッサンや、デカルコマニー「図1」であった。

一方、瀧口の周囲の画家たちはどうだったか。本稿で個々に吟味していく余裕はないが、ひとりだけ比較しておきたいのは、前述のシンボジウムでも組上に乗せた瑛九である。本展では彼のカラージュ作品を四点展示した。いずれも人物のポートレート写真を切り刻み、正体不明の肉塊のような謎の物体に組み替えて貼り合わせているものだ。あるいは《作品D》「図2」のように、顔から眼をくり抜き、仮面のように見せているものもある。これらの作品では理性の窓としての眼を徹底して否定しようとする意志が認められる。瑛九がこの種のカラージュを第一回自由美術家協会展（一九三七年七月）で発表する際、「リアル」という題名をつけたことと、ほぼ同時期に発表された文章「現実について」（「アトリエ」一九三七年五月）での主張を考え合わせると、この時期の瑛九は、現実を手垢にまみれた既成概念の枠を通して理解することへの強い嫌悪感に駆られていたと察せられる。既成の知識や概念を取り払った、むき出しの存在としての「リアル」なもの

を追い求めようとした瑛九の姿勢は、瀧口が意識の外部にある「物質」に触れようとしたことと通じ合う。

しかしながら注意したいのは、両者の用いる語彙の差異である。瀧口の文章においては「現実」という言葉はむしろ、通俗的な意味の体系の中にあるものとして用いられている「註3」。瀧口のいう「物質」のほうが、瑛九のいう「現実」に近い。そしてまた瀧口は瑛九のカラージュ連作の「リアル」という題名を「奇矯である」と評し、そしてマチェール上の効果しか見ていない「註4」。一方の瑛九は、瀧口のデカルコマニーについて、友人への手紙の中で痛烈に批判している「註5」。おそらく二人の関心は、本質的にはかなり近いところにあつたにもかかわらず、少なくとも戦前においては、お互いの評価としてはすれ違いを見せているのである。

この瑛九との比較はごく一例である。瀧口の「物質」観は同時代の表現者たちの間でも抜きん出たことはまちがいない。しかし瀧口の思考を絶対視して、それを基準に他の作家たちを不用意に評価することは慎むべきであることが、瑛九との比較の一例からもわかるだろう。それぞれの作家はみな個々の必然性により「物質」と向き合っていたのであり、私たちはそのひとつひとつの差異を丁寧に見極めていく必要がある。今回の小企画はそのささやかな試みであった。

（美術課長）



図1 瀧口修造《デカルコマニー》制作年不詳
東京国立近代美術館蔵



図2 瑛九《作品D》1937年 東京国立近代美術館蔵

註

- 1 大阪大学のウェブサイトでシンボジウムの内容が公開されている。
(<https://www.museum.osaka-u.ac.jp/2017-11-01-11923/>)
- 2 林道郎「物質」のゆくえ 瀧口修造と美術批評「セゾンアートプログラム・ジャーナル」二号、二〇〇〇年一月、八四―八五頁。
- 3 同、九〇頁。
- 4 瀧口修造「自由美術家協会第一回展」『美之園』三巻八号、一九三七年八月、四〇―四二頁。
- 5 瑛九、山田光春宛書簡、一九三七年五月七日、『瑛九一九三三―一九三七 闇の中で「リアル」をさがす』展図録、東京国立近代美術館、二〇一六年、一四〇頁。

パートナー企業における 文化・芸術支援活動

境 雅実

東京国立近代美術館の企業による美術館支援制度「MOMAT支援サークル」は、三年目を迎え、プラチナパートナー二社（木下グループ、ラグジュアリーカード）、ゴールドパートナー三社（三菱商事株式会社、大日本印刷株式会社、アバントグループ）、シルバートナー七社（鹿島建物総合管理株式会社、丸紅株式会社、パシフィックコンサルタンツグループ株式会社、日本電子株式会社、セイコーホールディングス株式会社、全日本空輸株式会社、三井住友海上火災保険株式会社）にご加入いただいています。

当館では、コレクションの保管・展示や、企画展を精力的に展開するほか、来館者サービスの充実に努めており、例えばこれまで美術館に縁のなかった層にも美術を楽しんでもらえるよう、千代田区と連携したイベント「美術館の春まつり」や、夏休みの子どもたちに向けたイベント、仕事帰りの社会人に向けたナイトイベントなどを提案する「MOMATサマーフェス」など、様々なイベントを行っています。こうした事業も、パートナー企業からのご支援により回を重ね定着してきました。

当館は、日本で最初の国立美術館として、一九五二年に中央区京橋に開館しました。その後、所蔵作品の増加と企画展の拡充等により、コレクションの展示が次第に制約されるようになったことから、美術館の移転が検討されていたところ、ブリヂストンの創業者で、当時、当館の評議員をしていた石橋正二郎氏から、美術館建築の寄附申し入れがあり、その厚意によって、一九六九年、千代田区北の丸公園の現在地に、建築家谷口吉郎氏設計による新館が開館しました。その石橋正二郎氏は、こんな言葉を残しています。「人間は生れて一生を只生きるだけで終るのでなく、楽しく幸福に一生を過

し、生き甲斐あることが何より大切で、これには衣食住凡ての生活環境の向上が必要で、それは文化の発展によってもたらされるものであります」「註1」。環境保全や教育、復興支援など、社会が支援を必要としている課題は多く存在しますが、石橋氏が残した言葉のとおり、文化の発展が社会にもたらすものは非常に大きく重要です。MOMAT支援サークルのパートナー企業は、社会から求められている貢献事業を展開するだけでなく、文化・芸術の重要性を理解し支援する志の高い企業です。今回はそんな企業の文化、とりわけ美術支援の活動をご紹介します。

継続的な文化・芸術支援

木下グループは、二〇一一年よりフランスのルーヴル美術館とウジェーヌ・ドラクロワ美術館を支援しており、これまでに、ルーヴルのメインエントランスであるピラミッド下スペースの大改修プロジェクトや映画製作、ドラクロワ美術館の庭園改修など、様々なプロジェクトを支援しています。また、パリのギメ東洋美術館支援、ルーヴルやグラン・パレ、プティ・パレの展覧会支援も行っています。イギリスでは、ロイヤルバレースクールに通う日本人生徒のための奨学金制度を二〇一七年に設立しています。さらに二〇一八年には、日仏友好一六〇年を記念しパリを中心にフランスで開催されている日本の文化芸術の魅力を紹介する大規模イベント「ジャポニスム二〇一八・響きあう魂」に、オフィシャルパートナーとして協力しています。日本国内でも、京都国立近代美術館や国立映画アーカイブなどへの支援を行っています。

三菱商事株式会社は、二〇〇五年より障がいのある方のために展覧会の特別鑑賞会を、当館を始め、都内の国立美術館・博物館や各地の美術館などで毎年開催しています。また国外では、大英博物館日本ギャラリー、アメリカスミソニアン博物館フリーア美術館とサックラー美術館への支援を行っています。さらには、アーティストを志す若者たちの作品を公募・購入しオークションで販売、その売上を奨学金として給付する「三菱商事アート・ゲート・プログラム」を二〇〇八年から実施しています。

大日本印刷株式会社は、日本国内で開催される数多くの展覧会への協賛を行っているだけでなく、国内外の国立美術館・図書館と協働しています。特に、多様な技術や手法を活用しながら、より一層豊かな視点を持つて美術鑑賞を楽しむためのプロジェクト「DNPミュージアムラボ」では、二〇〇六年から八年にわたりルーヴル美術館と合計十回の展示を、二〇一六年にはフランス国立図書館と歴史的地球儀・天球儀の展示を

開催。また現在、フィンランド国立アテネウム美術館とは、アートが心や脳にもたらす好影響を活用した美術鑑賞方法を共同研究しています。

鹿島建物総合管理株式会社は、海外では入手困難な日本の展覧会カタログを、海外の日本美術研究の拠点機関に寄贈する「JACプロジェクト」に協賛し、国立新美術館が海外に向けて美術情報を発信する活動を支援しています。

丸紅株式会社では、コロ、ルノワールなどの西洋絵画や小磯良平、難波田龍起などの日本の洋画、能装束、江戸時代の小袖から近代の名匠による着物、図案など、一六〇〇点を超える作品を所蔵しており、これらを様々な展覧会に貸し出すことや、散逸させず良好な状態で次世代に伝えることで文化支援を行ってきたほか、国内では国立西洋美術館、交響楽団や各種劇場、海外ではパリの日本文化会館を支援するなど、文化活動に対する支援を幅広く展開しています。

セイコーホールディングス株式会社は、人類最古の時計である日時計や、ビッグベン振り子式塔時計のプロトタイプ、日本独特の美術工芸品として世界からの評価が高い和時計や錦絵など、世界中から収集した時と時計に関する貴重な資料をセイコーミュージアムで公開しており、一五〇〇年代の鉄棒塔時計や江戸時代の和時計を、実際に動く状態で展示しています。バーチャルツアーやVRを用いた三次元展示など、最先端の展示方法も取り入れ、文化・芸術の普及に取り組んでいます。

新しい取り組みとしての文化・芸術支援活動

アメリカに本社を置くラグジュアリーカードは、創業者の芸術に対する強いこだわりから、会員専用の季刊誌で、毎号こだわりのアーティストの作品をハイライトし、独占取材するなど、芸術を紹介する活動を行ってきました。二〇一六年の日本におけるクレジットカードの発行を機に、会員のライフスタイルの一部に一流の芸術に触れる機会を少しでも提供できればという想いから、文化・芸術を広くサポートできるものとして、国立美術館への支援を始め、会員に美術鑑賞の機会を提供するなど、芸術に触れる生活が多くの人の日常となるよう、サービスと連携させた文化の伝播に努めています。

日本電子株式会社は、これまでは事業に沿った理科学の分野での社会貢献活動を数多く行ってきましたが、二〇一六年より、美術と音楽芸術の発展に寄与する目的で様々な支援活動を始めました。美術の分野ではMOMAT支援サークルを通して当館への支援を、音楽の分野では日本フィルハーモニー交響楽団などへの寄附を行っています。

美術館支援の形

当館では、ここ数年の外国人来館者の増加に対応するため、館内の案内やキャプション、音声ガイドなどを多言語化する取り組みを行っています。例えば、これまで日本語と英語で提供していた音声ガイドを、二〇一七年に多言語化しました^{〔註2〕}。このシステムの開発とコンテンツの一部などを、大日本印刷株式会社から美術館支援という形でご提供いただいています。このように、MOMAT支援サークルでは、企業が持つノウハウや技術などによる支援も可能としており、様々な形でのご支援を募っています。

特典の活用

MOMAT支援サークルでは、パートナー企業の皆さまには、社員証のご提示で、所蔵作品展を何度でも無料でご見学いただける特典を提供しています。

アバントグループは、これまで行ってきた社会貢献事業の中では、当館への支援が初めての文化支援となりましたが、パートナーシップ契約を締結してから二年が経過し、これまで美術館とは縁遠かった従業員も含め、本特典を利用するなどして、現在では多くの従業員が自発的に美術館に足を運ぶようになり、日常生活の中に美術の存在が定着したとご好評をいただいています。

オフィスが当館から徒歩十分の場所にあるパシフィックコンサルタンツでは、地の利を活かし、金曜日の終業後に美術館を訪れる^{〔註3〕}ことを推奨し、イントラネットなどで積極的に情報提供するなど、従業員のワーク・ライフ・バランスの向上に活用いただいています。

このように、本制度は従業員の働く活力を養う心の充実に注力する企業の皆さまにご好評をいただいています。
(ファンドレイジング担当)

註

1 出典 公益財団法人石橋財団ホームページ 石橋文化センター建設寄贈
http://www.ishibashi-foundation.or.jp/founder/ishibashi_cultural_center.html

2 所蔵作品展において、主要作品の解説を、英語、中国語、韓国語に翻訳し、ガイドアプリにより文字テキストと音声で提供。無料のアプリは美術館でもダウンロードが可能。

3 金・土曜日は二十時まで開館。

ホモ・ルーデンスの系譜に連なって

峯村敏明

その昔、ピアニストのグレン・グールドがまだ演奏活動にいそんでいたころ、招かれてワシントンD.C.のなかファイラデルフィアだかの図書館でブラームスのコンチェルト一番を弾くことになった。指揮は大御所レナード・バーンスタイン。演奏に先立って、バーンスタインは十五分もの異例のスピーチを行い、「グールド君が第一楽章を第二楽章と同じ極端な緩徐テンポで弾きたいと提案してきた。演奏会のボスは私だけれど、今回は彼の提案に従ってみたい。彼のスピーチが創造的精神を尊重したいからだ」といった趣旨で聴衆の了解を求めた。CDで聴くと、なかなかの名演奏である。とはいえ、当時はスキヤンダラスに報じられもしたから、この弁明にみんなが納得したわけではない。ずっと後年、グールド・ファンの中からこの顛末を聞かされた友人の彫刻家は、「解釈で作品が変えられるのは困る」と渋面をつくった。確かに。楽曲にはスコアが残っているから、作品そのものが損壊・変容してしまうわけではないけれど、絵や彫刻にとって物理的変更は災厄であろう。

冒頭、こんなエピソードを持ち出したのは、ほかでもない、こんど東京国立近代美術館で紹介されたゴードン・マッタークラークについて、私が辛うじて持つことのできた肯定的なイメージが「遊戯性」ということ、つまりバーンスタインがグールドに見た「スポーツイヴな」介入の精神だったからである。さらに言うと、その「介入」が可能かつ有意義だったのは、保存の対象から外れた古い建造物に解体のメスを入れるという、構築とは逆向きの働きだったとはいえ、ともかくも「建築」という discipline の言語に関わる芸術的遊戯にはかならないと感じたからである。

「遊戯性」の印象には、もしかすると、ゴードンの父君、ロベルト・マッタと食事で同席したときの記憶が影響していたかも知れない。八十を疾うに越えていたはずの伝説的な

画家ロベルト氏は、隣席の若い女性に口舌で介入しつづけて止む気配がなかった。ただ、手法は口先と紙ナプキン上のエロチックなデッサンだけ。ラテン系の男の礼儀作法に則つてのことだった。年譜を見たら、ゴードンが生まれたとき、ロベルトが名付け親に頼んだのはマルセル・デュシャンだったという。エロチシズムと芸術との紙一重の遊戯的混交に徹し、言葉遊びをこよなく愛していた、あのデュシャンである。他のことはいざ知らず、ゴードンの著しい言葉いじりにはデュシャンを思わせるところがある。その言葉いじり、言葉への介入の仕方が、既存の建築物への介入の仕方と形影相伴っているように思われるのである。家を真つ二つに切り裂いたり穴を穿つのは、一見暴力的なようだが、それは建てることに逆行するヴェクトルだからであつて、本質的には破壊的であるというより遊戯的なしぐさであつた。建築という discipline 言語を逆向きに作動させた遊戯である。

ゴードン・マッタークラークの父親が南米チリ出身のシユルレアリスム系画家であることは、チリの隣国アルゼンチンで生まれイタリアで大をなしたルーチョ・フォンターナの優れて遊戯的な芸術のことを思い起こさせる。フォンターナというと、とかく「空間概念」とか「空間主義」といった気張った標語で語られるくらいがあるけれど、それらは第二次大戦後、ミラノの取り巻きの詩人や評論家がフォンターナという直観と手の人に着せ付けることで世界市場に打つて出ようとした時の惹句であつて、本来のフォンターナは、理性よりも無意識を、構築性よりも遊戯性をこそ芸術の本領と心得る職人肌の芸術家であつた。

そのフォンターナが第二次大戦の難を避けてアルゼンチンで過ごした数年間は、南米各地、とりわけ南米のバリと呼ばれたブエノスアイレスでは、最新の芸術動向がしのぎを削り合うまれな前衛的季節であつた。しかし、多くの人が思い込んでいるところと違い、彼はそこで初めから領導的な働きをしたわけではなく、むしろ、周辺の若者たちのさまざまな動向を観察し、刺激を受けていた。それら動向の一角に、オランダの文化史家ホイジンガの唱えた「人間の文化的活動の本質は遊戯性である」とする「ホモ・ルーデンス」の考え（オランダ語の初版は一九三八年）をいち早く導入して、北欧系の抽象主義――さらには具体主義――に対抗しようとする系統が生まれ、勢いを得つつあつた。読書家ではないフォンターナは、これらアルゼンチンの若者たちから彼自身の資質に近い無意識と直観と遊戯性という方向への確信を得たのである。アルゼンチン滞在中の末期にジョアン・ミロの自由な線描画を意図的に相述し、イタリアに戻ってからカンヴァスに穴を



図1 ルーチョ・フォンターナ《空間概念 期待》1961年 東京国立近代美術館蔵
Spatial Concept – Expectations, 1961 © Lucio Fontana by SIAE 2018
G1499

穿ったり切り裂いたり的手法「図1」——まさにゴードン・マッタークラーク的な手法の祖型——を繰り出したのは、「空間主義」の実践というよりも、またアンフォルメル芸術の動向を意識した仕事というよりも、ホイジンガの系譜に連なる振舞いであつたと考えた方が分かりやすい。

遊戯といえ、誰しも子供の無邪気・無目的・無形式の振舞いを、そしてそれゆえの時として残酷なまでの破壊衝動を思い

浮かべる。人間の振舞い一般がその面を持つことは否定しがたい。こんどのマッタークラーク展が、展示の構想に「play ground」(遊び場)の考えを導入したのは一つの見識であつた。

けれど、芸術的所業を遊園地の遊び空間になぞらえるだけでは、マッタークラークを捉えたことにはなるまい。芸術の遊びとは、それぞれの芸術 discipline がもつ固有の言語に沿った、それに内属しそれに介入する遊戯性にほかならないからである。ゴールドがブラームスのある楽章を、あるいはバッハのゴールドベルク変奏曲全編を極端な緩徐法で演奏した行為が肯定的に「スポーティヴ」と評され得るのは、それゆえである。既存の作物に対するどんなに破壊的・批判的と見える介入も、それが芸術の分類であると見なされるかぎりは、基本的には本歌取りの振舞いなのである。また、それでなければ芸術的感興は得られない。

ゴードン・マッタークラークがその例外だとは思えない。彼の全身的な遊び心の発露は、彼を取り巻く環境——空間・都市・事物・時代——のすべてに対して建築的・反建築的な介入をしないではいられない衝動と結びついていたのであつて、けつして他の衝動に駆られただけのように見受けられない。付随する言葉いじりもまた、既存の詩や歌と戯れるものであつた。たとえば、一九七五年、パリ・ビエンナーレに参加した際に建設

中のポンピドゥー・センターのそばの古い建物に巨大な穴を穿った《円錐の交差》というプロジェクト「図2」。古い中央市場が移転し、住民が立ち退きを迫られているといった進行中の都市状況への批判的な意識が働いていたことは確かだろうが、その「作品」に彼は「Étant d'art pour localitaire」(下宿人の芸術なり)という別名を与えた。この「Étant d'art」という妙な表現は、同じ発音を持つフランス国歌「ラ・マルセイエーズ」中の「Étendard sanglant」(人民の血で塗れた支配者の旗)を思わせずにおかない。圧政者のしるし旗を、市井の借家人のための芸術と読み替えたのであろう。なかなかウィットに富んだ介入である。

ともあれ、充実したカタログともども、多くのことを感じ考えさせてくれた展観であつた。ただし、最初に記したように、私の肯定的な受け止めは、ゴードン・マッタークラークのうちに建築 discipline に内在する言語的遊戯性が生きていると感じたゆえの「辛うじて」のものであつた。美術館で見たいのは生の「作品」であつて、アーカイヴイズムで格上げされた「プロジェクト」の記録ではないからである。(美術評論家)

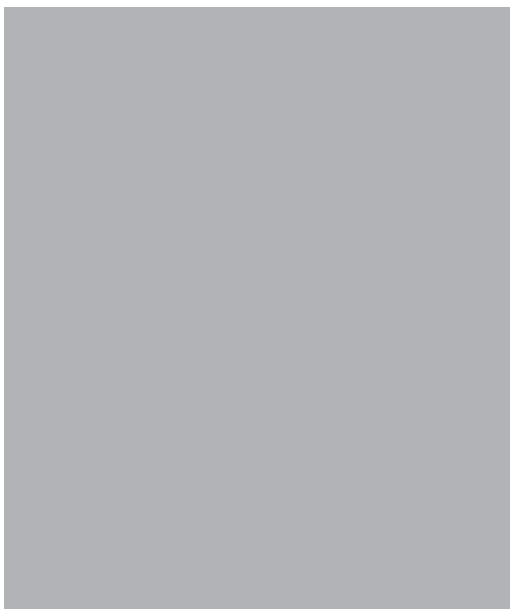
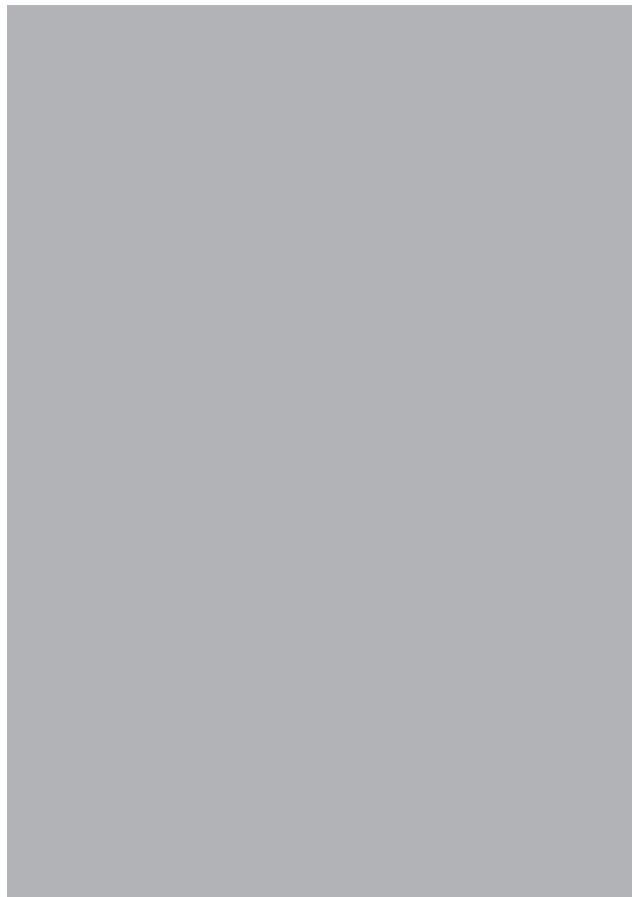


図2 ゴードン・マッタークラーク《円錐の交差》1975年
チバクローム ゴードン・マッタークラーク財団、デイヴィッド・ツヴィルナー、ニューヨーク/ロンドン/香港 提供
©The Estate of Gordon Matta-Clark; Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York/London/Hong Kong.

デイヴィッド・スミス 《サークルⅣ》



デイヴィッド・スミス (1906–1965)
《サークルⅣ》

1962年
鉄・彩色
高さ215.9、幅152.5、奥行107.0cm
平成29年度購入
© The Estate of David Smith
Photo: Jerry L. Thompson
Photo courtesy: Hauser & Wirth

彫

刻家デイヴィッド・スミスが一九六二―六三年に全部で五点制作した「サークル」シリーズのひとつを、昨年度収蔵いたしました。

スミスはアメリカ合衆国インディアナ州生まれ。いくつかの大学に通う傍ら自動車工場の生産ラインで短期労働をした経験を持ちます。一九二六年にはニューヨークに移り住みアート・スチューデント・リーグで学んでいます。鉄やステンレスを素材としつつ構築性や開放性を特徴とする彼の作品は、二〇世紀の彫刻を考える上で外すことのできないものとされています。

スミスはシリーズで制作することでも知られているアーティストです（一方で、いわゆる鑄造をしないこともあったりして、彼の作品にはいわゆるエディションという概念は存在しません）。その中でもっともよく知られているのは、磨かれたステンレスを素材とする「キュービ（Cubi）」（一九六一―六五）でしょう。直方体や立方体や円柱を構成要素とするそのシリーズは、純粋性や抽象性を志向するモダニズムの擁護者たち＝理論家たちから絶賛されました。

そうした観点からすれば「サークル」は特異点となりますが、実際はそう単純ではありません。六〇年代のスミスには塗装した鉄板で構成された「ジグ（Zig）」というシリーズもあります（色彩はフラットで、

往々にして単色です）。つまりスミス本人にとって色彩や平面を彫刻に取り入れることは、継続して重要な課題であったはずなのです。

「サークル」のシリーズの特徴は、平面形の中でも完結的な形体である円を取り入れていること、そして複数の色彩をひとつの作品の中で用いていることにあるでしょう。中でも本作は、筆触が際立っている点、円形の内側に開口部がない点（Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅴには、大きさの違いはあれど円形の内側に円形の穴が開けられています）、多方向性が導入され動きをコントロールしようとしているのが明らかである点において、シリーズの中でも傑出しています。

実は本作は、シリーズの中で最初に制作されたと考えられています。スミスはシリーズにおけるナンバーを実際に制作された順序とは関係なく割り当てることがあり、本シリーズもその例に漏れないというわけです。ちなみにⅠ、Ⅱ、Ⅲは現在ワシントン・ナショナル・ギャラリーが、ⅤはJPMorgan Chase Art Collectionが所蔵しています。本作はスミス本人の手に置かれていた後、エステートの所蔵となっていました。アジアの美術館ではスミスの実作を見る機会がほとんどないという点などに鑑みて、今回、当館が購入できることになった次第です。

（美術課主任研究員 保坂健二期）

三代畠春斎
《流水文四方釜》



釜

の底から肩にかけて緩やかな膨らみに沿うように走る鋭い曲線。四つのうち対角の角二つを落とした肩の丸みと合わさり、形に緩急を生んでいます。落ち着いた鑄肌^{いばだ}にたった数本わずかな段差で表された線は、異なる水の流れが作る境界線のように互いを牽制しながら、しなやかに作品全体を引き締めています。

三代畠春斎(本名・弘政)は、富山県の高岡で代々釜を作る旧家に生まれました。父で金工家の二代畠春斎に師事して茶釜制作を習得、二〇〇九年に三代目を襲名しました。本作《流水文四方釜》は、現代という時代性を踏まえた、新しい茶釜の姿を模索する作者の代表作の一つで、二〇一三年第六〇回日本伝統工芸展にて、NHK会長賞を受賞しました。春斎は、「現代的」であるということを意識し、「形」を重視した表現で、作品を制作しています。

茶釜は、茶席で、風炉などとともに使用されるため、鑑賞者の目に茶釜だけが触れる機会はそれほど多くありません。しかし春斎は、茶釜だけを見た時にも破綻のない形を追求し、制作工程の中でも「形作り」に重点を置いています。およそ二〜三ヶ月の制作期間の内、八割を形作りに費やします。通常、茶釜の制作工程では、作品が完成するまで物の姿は見えないといわれています。それに対し、春斎の場合は、プロットを練り、小さな模型である程度の

形を固めた後、必ず実寸大の模型を作つて、数センチ数ミリ単位でシルエットを確認し、模型を何度も作り直して最終的な形の検討を重ねます。模様についても同様に、想像で付けることはせず、実寸大の模型で試します。ただ鉛筆で線を引き位置をとるだけでなく、金属になった立体の線を捉えるため、凹凸をつけて陰影を見ながら何度も引きなおしていきます。本作でも、形全体の鋭利さを和らげるため、制作初期には四つあった角を試作段階で二つそぎ落としています。上面に施された線も、様々な方法を試し、形が引き立つよう造形的要素の少ない線が選ばれています。さらに、形と模様という要素が埋没しないように鑄肌も調整し、細かい目によって静けさを感じられる仕上がりになっています。より実作品に近い条件での試作検討を繰り返す原型制作の工程によって、春斎は、頭に描くイメージのもつ曖昧さを極限まで突き詰めていくのです。

春斎は、自身が抱いたアイデアを一つの作品の中で、どこまで理想的な姿に昇華できるかが、鑄造^{ちゆうぞう}において重要であると、現代に生きる作家として、時代ごとに変化する美意識にどう応えていくかという課題に向き合っています。本作の醸し出す心地よい緊張感は、そうした制作姿勢の表れなのかもしれません。

(工芸課特定研究員 成田暢)

三代畠春斎(1976-) 《流水文四方釜》

2013年
鑄造・鉄
高さ16.0、径26.0cm
平成29年度寄贈
撮影:エス・アンド・ティ フォト

一九五〇年代の「出土」モチーフ

東京五輪の前夜には、日本の原始・古代の「美」がざわめき出す。今夏、開催された東京国立博物館の特別展「縄文——一万年の美の鼓動」では、「一九五〇年代に岡本太郎らが芸術的価値を見出した『縄文の美』は、近年再び注目されており」、「二〇二〇年の東京オリンピック・パラリンピックに向けて世界から日本へ関心が高まるなか、『日本のものづくりの源流』として『縄文の美』に焦点をあてたもの」[註1]とその企画意図が説明されている。戦後、岡本太郎やイサム・ノグチら「現代の眼」による「発見」によって、考古資料であった出土遺物が美的なものとして語られるようになったという物語は、「日本の自画像」を描出してみせるという国家的事業を前に、今また再演のときを迎えているようだ。

さて、陶芸家・安原喜明（一九〇六一—一九八〇）の一九五〇年代前半の作品には「ハニワ」の匂いのする一群がある。大小の円筒パイプと、釉薬に覆われていない剥き出しの土肌が、この時期の安原の作品を特徴づける「図1」。一九五三年に安原自身も「ハニワ」など日本の古い土器がもつ美しさを、近代的な陶器に結びつけ、



図1 安原喜明《灰被焼締花挿》1950年
東京国立近代美術館蔵 安原喜孝氏寄贈

土の素材美を活かしたい」と語っている[註2]。これら安原の「ハニワ」的な作品群は、既にイサム・ノグチのテラコッタによる影響が指摘されているが[註3]、影響を受ける側にも、それを感じるに至るまでの紆余曲折がある。この小稿では、安原作品にあらわれる「パイプ」を糸口に、工芸家の作品制作における「モダン」と「古代」、「日本」と「東亜」と「西洋」とが、戦中戦後を通じて複雑に交錯する様相を辿ってみたい。

パイプといけばな

当館が保存する作家ファイルの中に、《焼締花器港》[図2]に花が生け込まれた

写真のモノクロコピーが残っている。写真は二枚あり、それぞれ「一九五五年 勅使河原蒼風展 於高島屋」、「草月流椿のいけばな展 一九五七年」という書き込みがある。しばしば「造形的」「構成的な仕事」と称される安原の「パイプ」という要素は、「花を挿す」というれっきとした機能を具えた形態なのだ。

安原が草月流家元の勅使河原蒼風と出会ったのは、一九三四年に銀座・資生堂で開催された自身の初個展でのことだという。安原の作品における「パイプ」の出現は、少なくとも一九三八年の雑誌記事に確認できる。「新興いけばな宣言」を掲げて華道の革新を唱えた蒼風と、日本にシュルレアリスムを紹介した画家の福沢一郎による対談「華道とオブジェ」[註4]のなかで、安原の作品が言及されている。（以下、引用）

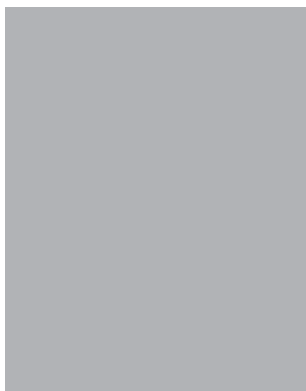


図2 安原喜明《焼締花器港》1954年
東京国立近代美術館蔵 安原喜孝氏寄贈

勅使河原 私たちのやうに勝手な仕事をしようとする者には、先づ花生が問題ですね。（中略）今私の所に、始終話を聞いたり、活けて居る所を熱心に見て居る人があるのです。安原喜明と云ふ人ですが、これなんか其の人が作つて呉れたのです。（第二図）[図3]私が色々注文する。それを自分の出来得る範囲で作つて呉れるのですが、斯う云ふものですと、旧来の活け方では、花生の方が承知しないと云ふことになる。（中略）是は私が、何か物の断片みたいな、破片みたいなものが拵らへられたら実に勝手な活け方が出来るだらうと言つたものですから……。（中略）

記者 いつか安原さんの展覧会で陶器にスチール・パイプを通したり何かしたのを見まして、斯う云ふものが花にどうして調和するのかと思つて居ましたが……。（中略）

福澤 木を使ひ、石を使ひ……まあ、今日見た展覧会にも、建築のセメントの欠けらの中に鉄棒の入つたものがオブジェとして出て居ましたが……。

勅使河原 さう云ふものを花の中に使つても、展覧会なんかで会場芸術として

特別に見る場合は、のですが、普通の家庭なんかを持つて来る場合は、先づ頑として動かない床の間と云ふものがあるでせう。結局みんな其処へ持つて行つてしまふのですから、一番見てもらいたい美点が一番悪いものに見えてしまふ。

ここで注目したいのは、蒼風が示した陶の花生「図3」の先端部分がパイプ状になっているということである。「物の断片みたいな円筒は、蒼風のいう「美に勝手な活け方」を可能にする形状であった。ちなみにこの図版は、この年開催された『挿花勅使河原蒼風 安原喜明創作花器発表展』の案内状「註5」にも使われている。発表会場は、麹町三番町の草月流講堂であった。一九三三年竣工のその建築については、後に蒼風の長男である勅使河原宏が以下のように述懐している「註6」。

三番町の教室というのはル・コルビジェの系統をひくモダンな白亜の三階建てのひときわ目立った建物で、私も大変気に入って非常に印象に残っているんです。洋間がほとんどだったんですが、日本間もちょっとしつらえてあって、当時新進の画家だった福沢一郎とか海老原喜之助とか、そういう人たちの作品がかけられて、そして洋間の方のいろんなところに安原さんの作品が飾ってあった。

日本間を洋画でしつらえ、花を活けた陶器で洋間を飾る。蒼風はいけばなを「床の間」から脱出させたいと考えていた。安原と蒼風との協働は、モノとモノの出会いによって、空間芸術を作るといふ総合的な試みのなかにあり、安原の「パイプ」はその「共鳴」の過程「註7」で導き出されたかたちだったといえるだろう。それは結果的に安原の器単体としての可能性を拡げるものだったともいえるが、この「パイプ」が直ちに古代への憧憬を伴って「ハニワ」に結びつくほど、事は単純ではない。国家総動員法が公布され、戦時色が色濃くあらわれ出すこの頃、安原が求めた「古代」はまた別のところにあった。

戦中期のハニワ称揚には反応せず

東京五輪の前夜に古代の「美」がざわめき出すと書いたが、それは一九四〇年に開催されるはずであった幻の東京五輪のことも含んでいる「註8」。日中戦争の影響で開催が返上されることになったこの東京

五輪は、そもそも紀元二千六百年の記念行事のひとつとして準備されていたものである。神武天皇即位二千六百年に向けて奉祝ムードが高まる一九三八年頃から、仏教伝来以前の日本人の心をあらわすもの、つまり大陸からの影響を受ける前の「原・日本像」として、埴輪の「美」は称揚され始めている「註9」。しかし当世の「土師部」たる陶芸家たちは、「埴輪美」の復活に応答している様子はない。当時、陶芸家たちにとっての「作品」とは壺や花瓶といった器物にほかならず、埴輪のような造形物は自らの「源流」とは捉え難いものだった。器物を主とする工芸の世界では、また別の時局的な課題が要請されていたのである。

一九四〇年の紀元二千六百年奉祝展の工芸展評「註10」には、出品作に「新支那を象つた風物景観、駱駝、八紘一宇、富貴文様など、いはゞ東亜装飾と称すべき」文様が多く、「今日盛り上がりつつある東亜共栄圏の確立に対しては否応なしにこれ等の東亜の文様を新しく更正させて、新東洋工藝の躍進に一役を買はせなければならぬ」とある。日本の工芸家たちには、中国・朝鮮・日本を統合する「東亜文様」の更新という役割が担わされていた。

安原はこの前年の第三回新文展に『炆器盆子』を出品し、特選を得て

いる。「三島手の文様に楽浪漢の風趣を偲ばせるやうな高古の新しさ」註11」と評されたように、安原は朝鮮半島にタイムカプセルのごとく遺された漢文化——楽浪漆器の細密な毛彫と渦巻文様の雰囲気参照している。そしてそれを灰黒色の炆器（須恵器系の焼締）と白泥象嵌という新規の組み合わせによってリニューアルして見せたのだ。日本による平壤の楽浪遺跡発掘調査は、一九〇九年から終戦間近の一九四四年に至るまで続いている。植民地から出土する遺物もたらした新たな「美」が、六角紫水ら漆芸家の創造の源泉となった「註12」と同様に、陶磁の技術が古来、中国・朝鮮を経由して日本に伝播し発展してきたという「東アジアⅡ 日本工芸の源流」観も、この時期、多くの陶芸家たちに内面化されたものであった。

ハニワとパイプが出会うとき

戦後、一九五〇年代に埴輪の「美」が再び「発見」されたとき、それは具体的にどのような語りだったのか。一九五一年にみづゑ文庫から発行された『土器とはにわ』において久野健は、ハニワが紐作りという成形法によって「すべて円筒形のなかにたくみに形づくられている」ことを説明したあと、セザンヌの「自然は球体、円錐体、円筒体として取り扱わねばならない」という言葉を引き、ハニワは「ピカソが主張している

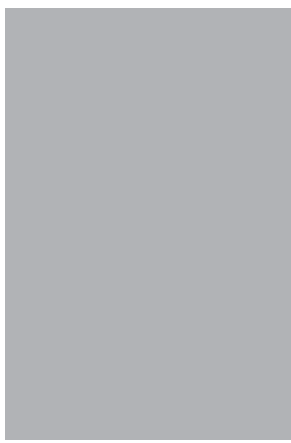


図3 『アトリエ』第15巻第10号59頁より
1938年8月

近代芸術の一派である立体派の精神に通じる」と述べている[註13]。西洋の近代美術に共鳴する美術家たちにも、ハニワは抽象彫刻として見直された[註14]。一九五〇年代に見出された出土遺物の「美」は、政治的背景を多分に反映した、敗戦後の日本人のアイデンティティー再生に関わる社会現象のひとつだった。それはおそらく一九五〇年に勃発した朝鮮戦争をも視野に入れないと語れない。西洋の抽象美術と古代日本が結びつけられていくなか、安原の「円筒」もまた、遡るべき「古代」を「東亜」から「日本」に設定しなおすことで、ハニワと出会うことになった。

そして「土」と「鉄」が入れ替わる

安原が「ハニワ」の美に言及したのは一九五三年、瀬戸の中島久夫の窯で大花瓶を制作した際のことだ。その制作意図について、安原は「近代的な大建築物の調度にあふわしいもの」と述べている[註15]。この時制作した高さ一メートルほどの花瓶は、後に草月流の所蔵となり、蒼風の要望に応じての制作であったと考えられている。蒼風は戦後、床の間から脱して、焼け野原の上に建ち始めた近代建築の公共空間を舞台に活躍することになる。蒼風とイサム・ノグチの交流も一九五一年のリーダーズダイジェスト東京支社ビルの開館式のためにノグチが蒼風にいけばなを頼みに来た

ことがはじまりであった[註16]。土と植物という素材が発する生命感、ガラスと鉄でできた建築物と対峙するにふさわしい美観をそなえたものだった。

一九五〇年代後半に入ると、安原は「ハニワ」のような焼締陶による円筒の構成から、再び戦中期に試みられた須恵器系の炆器へと回帰していく。一九五九年から一九七〇年にかけて、灰黒色の器面に白泥象嵌で刻まれた文様が、立ち並ぶビルや工場の煙突、パラボランテナの見える市街といった、「掘り起こされた土のあとに建ったもの」であったことは興味深い。そこには失われていく土への哀惜と引き替わりに、膨張していく東京の風景が刻まれているのだ。

(工芸課主任研究員)

註

- 1 「あいさつ」縄文——一万年の美の鼓動」図録、東京国立博物館・NHK・NHKプロモーション・朝日新聞社、二〇一八年、五頁。
- 2 「超モダンな花器五点 瀬戸安原喜明の制作 つづく」『中部日本新聞』一九五三年三月十一日。
- 3 梶原伯子「作家との交流による草月美術館コレクション」『挑発する器とその作家たち——草月美術館コレクション』図録、財団法人草月会、一九九八年、三二頁。
- 4 勅使河原蒼風、福沢一郎「対談 華道とオブジェ」『アトリエ』第十五巻第十号、アトリエ社、一九三八年八月、六一―六三頁。

5 『挿花 勅使河原蒼風 安原喜明創作花器発表展 案内状』一九三八年六月六日、草月流講堂 麹町三番町。

6 〈対談〉勅使河原宏・安原喜孝・安原喜明と勅使河原蒼風の思い出』いにしへの詩・モダンのかたち 土の詩人 安原喜明展、目黒区美術館・日本経済新聞社、一九九三年、二二頁。

7 安原喜明「展覧会に際して」、前掲註5。

8 拙稿「よみがえる埴輪、「出土」するアイデンティティー——昭和戦前・戦後の日本美術における考古遺物モチーフ」『茨城県近代美術館研究紀要十三』、二〇一八年三月。

9 前掲註8、四五―六一頁。一九三九年二月発行の雑誌『茶わん』九十七号では埴輪特集が組まれ、一九四〇年代は埴輪関連の美術出版物の刊行が続く。戦中期には日名子実三ら構造社の彫刻家、難波田龍起、小野里利信ら自由美術家協会の画家が埴輪をモチーフに制作している。

10 渡邊素舟「奉祝展の工藝」『美之國』第十六巻第十二号(第一八七号)美之國社、一九四〇年十二月、三八頁。

11 渡邊素舟「文展四部評」『美之國』第十五巻第十一号(第一七五号)美之國社、一九三九年十一月、五八頁。

12 樋田豊郎「侵略・考古学・観光・近代美術——日本の美術家が構想した東亜という理念——」『楽浪漆器——東アジアの文化をつなぐ漢の漆工品——』樋田豊郎編、美学出版、二〇一二年、三四―五五頁。

13 久野健「土器とはにわ」美術出版社、一九五一年十月、四九頁。前掲註8、七四―七五頁。

14 前掲註8、七七―八一頁。

15 「高さ四尺の大花びん 安原日展審査員が瀬戸で苦心」『朝日新聞 尾張版』一九五三年三月十日。

16 前掲註3、四三頁。

次号予告 2019年1月1日刊行予定

現代の眼 630

Review

アジアにめざめたら
アートが変わる、世界が変わる 1960-1990年代

2018年10月1日発行 現代の眼 629号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館
編集・制作：美術出版社 デザインセンター
発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1
電話 03(3214)2561

表紙：「インゲヤード・ローマン展」展示風景、
東京国立近代美術館工芸館(2018年)
撮影：小川真輝

MOMAT 支援サークル

木下グループ LUXURY CARD.

三菱商事 DNP 大日本印刷 AVANT

鹿島建物 Marubeni パシフィックコンサルタンツ

JEOL 日本電子株式会社 SEIKO

ANA Inspiration of JAPAN | A STAR ALLIANCE MEMBER

MS&AD 三井住友海上