

国立国際美術館 ニュース

2018.10
228



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



劇的に進化するファン・ゴッホ美術館。

園府寺 司

日本と何が違うのか？——複数館長制、独立採算制の成功——

私 「なんでこんな華やかな展覧会オープニングができるんですか？」

A 「私たちの美術館にはイベント専任スタッフが五人いますから。」

今年三月、アムステルダムファン・ゴッホ美術館で開かれた国際共同企画展「ファン・ゴッホと日本」のオープニングでの会話である。五年間、共同で企画してきた展覧会、その開会イベントは、展覧会関係者の昼食会（和風懷石）、VIPオープニング（ウィレム・アレクサンダー国王、閣僚ほか約一五〇名、ジャズとオペラ「出島」演奏）、一般オープニング（一般招待客、数百名、和太鼓演奏）と続いた（図一、二）。外国での展覧会オープニングにも数多く出てきたが、この規模の展覧会でこれほど華やかなオープニングは初めて見た。その裏に「五人のイベント専任スタッフ」がいるということにも驚かされた。

私はファン・ゴッホ美術館を一九七三年開館の数年後から半世紀近く見続けてきた。どう進化してきたかも知っている。当初は観光施設に近く、学芸員も一、二名だったと思う。その後、何人かの優秀な館長に恵まれて美術館、研究機関として進化していったが、一九九四年、「国立」から独立採算に移行して以降、特にここ十数年での進化は凄まじい。スタッフの数だけ見ても倍増していく勢いだ。年間入館者数はずっと百数十万人で推移していたが、近年は、この中規模美術館で二百万人を超え続けている。ロッテルダムのエラスムス大学の研究者が世界の主要一八美術館を対象に一般市民の評判を調査した結果、ファン・ゴッホ美術館は世界対象の調査で大英博物館、メトロポリタン、エルミタージュなどの大美術館を抑え、ルーヴルに次いで二位。ヨーロッパ対象の調査ではルーヴルを抑えて二位になっている（註一）。

日本の国立美術館も二〇〇一年に独立行政法人化したのが、外部評価委員会などで話をうかがうかぎり予算・人員の増加どころか縮小傾向に窮状を訴える声の方が多い。日本の美術館長も研究員、学芸員も優秀な人が多く、人材は決して欧米に劣るわけではない。なのに、なぜこんなにも大きく水をあけられることになったのか。美術政策や、「美術館市場」の中で美術館を機能させるシステムそのものに決定的な差があると思えなかった。

アクセル・リュウガー館長の改革

その理由を知るため、ある機会にファン・ゴッホ美術館のアクセル・リュウガー館長に時間をとってもらってじっくり話を聞いた。まず、尋ねたのは「なぜファン・ゴッホ美術館はこんなに急成長できたのか」、「この美術館にあつて日本の美術館に欠けているものは何か」だった。アクセルの第一声はこうだった。「日本の美術館と展覧会の仕事をすると、館長と直接専門的なやりとりができる機会はありません。やりとりの相手は新聞社やテレビ局のことも多く、館長と初めて話せるのはオープニング当日、会食での世間話だったりすることもある。日本の展覧会の質を高めるためにも、日本の美術館や展覧会企画のシステムもそろそろ改善してもらいたい。」

その後、詳しく聞いたファン・ゴッホ美術館のガバナンスは衝撃的だった。主な部署の常勤スタッフ数だけを見ても表のようになる（表）。日本の同規模美術館との質的、数的な違いは歴然としている。「なぜこんなに人や部署が増やせたんですか？」と尋ねると、アクセルはこう答えた。「国立美術館から独立法人になって自己収益を美術館経営に利用できるシステムになったので、経営を担当するManaging Directorを置いて徐々に各部門を強化していった。Van Gogh Museum Enterprises（シーシムグズ販売会社）は美術館の子会社で、この収入はほぼすべて美術館の財源になるし、毎晩のように企業などに貸館をして収益を増やしている。現在、国の補助金は総歳入のわずか二〇パーセントになった。この自己収益でスタッフを増やし、作品を購入し、展覧会の質を高め、基礎研究に徹底的に時間と予算を注ぎ込み、研究・文化機関としての美術館の質を高めてきた。」

劇的な進化の要因は二つ。独立採算制と複数館長制である。独立採算制のメリットを

館長	2	教育普及	13
部門ディレクター	4	ファンドレイジング	7
学芸員／研究員	12	出版	3
コレクション・修復	12	イベント	5
レジストラ	4	デジタル広報	7
展覧会担当	5		

表 ファン・ゴッホ美術館の部門別常勤スタッフ数（2018年現在）
ファンドレイジングのスタッフ7名は各自が専門をもっている。企業専門、財団専門、個人専門などで個人専門スタッフは会員の家庭の子供の誕生日にプレゼントや招待状も送るという。デジタル広報担当者7名も各自Facebook、Twitter、Instagramなど担当が決まっている。

最大限生かすために、美術を専門とする館長に加えて、Managing Directorとして経営の専門家を採用し、経営全般と子会社 Van Gogh Museum Enterprises の運営すべてを統括させた。二名の館長の地位はほぼ同等で、二人の意見が分かれた時だけアクセスルが最終決定をする。

複数館長制へ

レンブラントの《夜警》で知られるアムステルダム国立美術館 Rijksmuseum も同じ時期に独立採算になり、近年、館長を三名体制にした。美術の専門家、美術館組織の運営担当、そしてファンドレイジングや広報担当の「外向きの顔」、この三人の館長を揃えたのである。「外向きの顔」の館長に就任したのはまだ四十代のヘンドリック・クレボールダーという女性で、Managing Director が二人というこの三館長制も強力だ。複数館長制で成功しているのはオランダだけではない。国によつて違いはあるが、たとえば近年成長めざましく年間入館者数六百万近くを集めるテート・モダン（ロンドン）など、多くの美術館が Managing Director も置いて進化を遂げている（註一）。

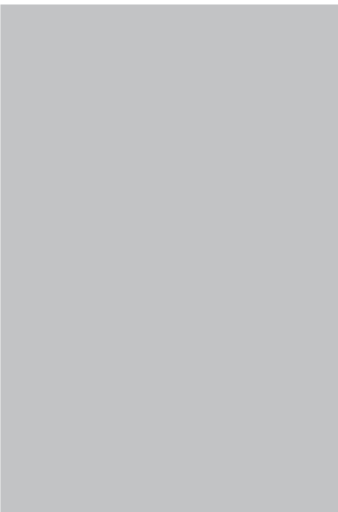
なぜ複数館長制なのか？館長二名の下にマネージメント担当の副館長や部長を置くという体制では（アメリカならいざ知らず、日本の給与額では）よい人材も得られず、うまく機能しないからだ。日本の美術館が経営担当を公募しても、中間管理職の「副館長」や「部長」扱いでは有能な経営エリートが応募するはずもない。地位、給与、やりがい、どれをとっても転職するメリットは無いからだ。しかし館長なら話は違う。これまで日本全国の国立美術館長のほとんどは、「経営は素人」の美術の専門家か「美術は素人」の公務員か、必ず「二人」だった。このままでは、美術の専門家と敏腕経営者という二人（以



図一
「ファン・ゴッホと日本」展オープニング（2018年3月 ファン・ゴッホ美術館）
一般オープニングにおけるアクセル・リュウガー館長のあいさつ



図二
「ファン・ゴッホと日本」展 VIP オープニング後のレセプション
左からリュウガー館長、ウィレム＝アレクサンダー国王、筆者



図三
「ファン・ゴッホと日本」展 浮世絵展示
油彩と浮世絵の展示ではどうしても浮世絵が暗め、小さめになって見劣りする。ここでは浮世絵を一点ずつアクリル立板に固定し、背後の布に後ろから照明を当てた。一点一点に存在感を与え、浮世絵に当たる光は抑え、展示スペースは明るく保つ。油彩・浮世絵展示の問題を見事に解消した展示。デザインはパリのデザイン・オフィスで浮世絵展示担当は日本人女性スタッフだった。もちろんそれなりの展示予算は必要だ。

上）の館長が独立採算で急成長を続ける外国の美術館群にさらに水をあけられていくのは目に見えている。飛行機にたとえれば、単発機と双発ジェット機ぐらいの差はあるだろう。五年間、ファン・ゴッホ美術館と密に仕事をする中で最も印象に残ったのは、二人の館長をはじめ、研究員、修復、教育、出版、広報、ファンドレイジング、イベントなど各部門のスタッフが生き生きと自分の仕事に専念し、それぞれに質の高い仕事を目指し、美術館を成長させていく姿だった。展覧会オープニングのあの熱気と美しい展示の中で、「将来、こんな光景を日本の美術館でも見られたら」と思わずにはいられなかった。

追記

十一月一日（木）、アクセル・リュウガー館長とサンフランシスコ MOMA ニール・ベネズラ館長を講演者として招き、国立新美術館で「美術館をかせよう―その役割と展開」というシンポジウムを開催します。詳細は国立新美術館 H P (<http://www.nact.jp>) をご覧ください。

（つづら つかさ 大阪大学文学研究科・西洋美術史／アート・メディア論・教授）

註一 Prof. Cees B.M. van Riel & Patricia Heindijk, *Why people love art museums: A reputation study about the 18 most famous art museums among visitors in 10 countries*, Rotterdam School of Management, Erasmus University, 2017. 下記サイトからダウンロード可能。 <https://www.vangoghmuseum.nl/en/news-and-press/press-releases/erasmus-university-worldwide-museum-reputation-study>

註二 Van Gogh Museum, Rijksmuseum, Tate Modern の館長については下記を参照。

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/organisation/management-team>

<https://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/organisation-chart/supervisory-board-and-board-of-directors>

<https://www.tate.org.uk/about-us>

ファン・ゴッホ美術館のきわめて詳細な年報も以下で閲覧できる。担当ディレクターによれば年報にとって重要なのは情報の公開度・透明性と「見栄をこつまうデザインがいないこと。スタッフの顔写真から会計報告まで、恐ろしいほどの公開度・透明性の年報。」 <https://www.vangoghmuseum.nl/en/organisation/annual-report>

「コレクション1… 2014 ↓ 1890」展

加藤 翼

言葉が通じない／They do not understand each other (2014)

日本列島と朝鮮半島の間には浮かび、二つの名前と呼ばれる島…（日本語）対馬、ツシマ／（韓国語）對馬島、テマド。福岡と韓国の釜山の双方から島へのフェリーが運航しているように、古代よりここは海運の中継地である。国境沿いの島であることから、これまでこの海峡で度重なつて起きた戦争の前線拠点でもあった。

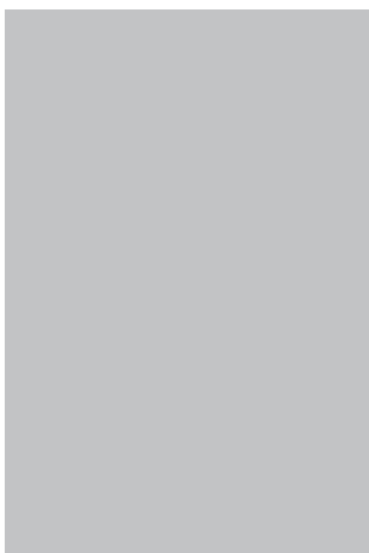
一九四九年、韓国初代大統領の李承晩は韓国への対馬返還を日本に要求した。当時の日本を統治していたGHQ/SCAPはこれを認めなかったが、近年になつて韓国でこの要求が再燃している。「対馬はもともと我々の領土」という碑石を韓国の博物館が設置し、韓国の旧…馬山市（現…昌原市）の市議会は「對馬島の日」を制定。即時返還を要求する議員連盟を韓国の国会議員が結成し、韓国の歴史教科書に對馬の領有権について記述する方針を韓国政府が決定した。今もなお反日を掲げる団体がシンポジウムやデモを行い、對馬の住民と韓国人とのDNAの一致を主張している。併せて、二〇二二年に對馬の神社と寺院から仏像と経典を韓国人窃盗団が盗み出し、韓国へ持ち出す事件（對馬仏像盗難事件）が起きた。韓国の警察は犯人を逮捕し仏像を回収したものの「仏像はかつて倭寇に略奪されたものであるから、日本に返還する必要はない」として、韓国の裁判所が事実上の返還拒否を決定。この島のことを對馬でも對馬島でもなく宝の島と盗品ブローカーたちが呼び始める一方で、この事態を国防の危機として日本の保守団

体が焦りや怒りを煽り、ナショナリズムの餌にしている。

これらの動向を落ちて着いて見てみると、韓国／日本のナショナリストたちはそれぞれ韓国国内に向けて韓国語で、日本国内に向けて日本語で主張を繰り返している。通訳を交えた外交交渉が対話（ダイアログ）だとすれば、それはまるでそれぞれの独白（モノログ）のように見えてくる。国境と言語の壁によって隔たれたそれぞれの領土での独白の積み重ね。これが二国間の距離を広げてしまう悲劇の要因ではないだろうか。コミュニケーションを取ることをハナから拒否しているかのようにさえ見える現状であれば、いっそのことそこへ「優美な屍骸／Le cadavre exquis」（複数人が互いの意図を知ることなしに自分のパートだけを制作してひとつの詩やデッサンをつくる、シュレアリズムの共同制作手法）を当てはめてみよう、という着想がこのプロジェクトの糸口である。言語の壁による「優美な屍骸」を国境の島で試みるこの作品は、二国間の距離を皮肉るナンセンスな風刺となる、という確信があった。

本作のパートナーである韓国人 Sono は、（僕はまったく話せない）韓国語しか話せず、このプロジェクト以前に僕と彼は面識もなかった。この条件は「優美な屍骸」には好都合であったのだが、どうやって言葉が通じず面識もない韓国人と接触できるのか？ というハードルを越えねばならなかった。これを對馬にあるカフェで働く韓国系日本人の男性が解決してくれた。彼の仲介のもと、僕は福岡から Sono は釜山からそれぞれフェリーに乗り、彼のカフェで落ち合った。挨拶もそこそこにカフェを出て、無人島へ向かうため二人乗りのカヤックに乗り込んだのだが、海上では早くも無言。波もない鏡のような早朝の海面に、パドルが奏でる水飛沫の音だけが響いていた。端から見れば僕らは、ひたすら寡黙にパドルを漕ぎ続けるなんと気合が入った観光客か、と映ったであろう。僕らはお互いのパドルのリズムを合わせ続けることで、会話のない気まずさを紛らわせていた。そもそも僕らが共有していたのは、QRコードが書かれたサインボードをその無人島に打ち立てるというゴールのみ。このゴールは、僕と Sono の無言を避けるための仕掛けであり、展覧会場の鑑賞者へ向けた信号である。QRコードを携帯でスキャンしてみたい、この無人島と僕らの位置が分かるはずだ。

（かとう つばさ アーティスト）



加藤翼《言葉が通じない》2014年
ビデオ、ラムダプリント (35.0×70.0 cm)
サイズ可変
「他人の時間」(国立国際美術館、2015年)
会場撮影：福永一夫

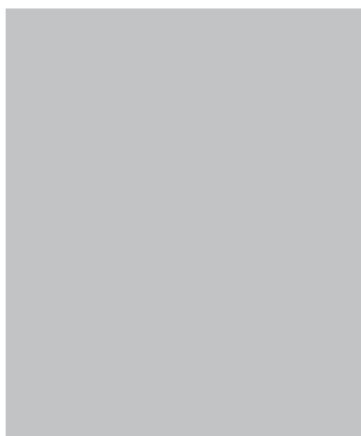
追憶の八〇年代（九） 三十年後の未来から

安來 正博

一九八〇年代の現代美術の特徴として、七〇年代までは見られた、主だった主義や流派がなくなること。すなわち価値観の相対化、あるいは主観主義ということが指摘できる。こうして作り出された、過去の美術史の流れやモダニズムの束縛から解放された、それまでの美術から最も隔たった地平にある作品というものを想定するならば、おそらく、先行世代の目には、彼らの想像を超えた理解不能な世界として映し出されたに違いない。当時の流行語に倣うならば、まさに「新人類」という言葉が、こうした世代間の断絶を示しているであろうし、美術では、例えば「超少女」といった呼び名も、そうした現象を反映して生まれたものといえよう。

具体的には、六〇年代に生まれた当時二十代の作家たち。荒敦子、福田美蘭、松尾直樹、中原浩大らの作品に見られる、既存の視覚イメージの引用や再構成がそれに当たる。その表現主義風の絵画から、当初はニュー・ペインティングの範疇で語られていた彼らの作品は、今日では明らかに九〇年代以降の流れの中で理解できるし、その手法は、後の「シミュレーション・アート」に特徴的な、「サンプリング」や「リミックス」（註一）などと呼ばれるものに当てはまることが分かる。その意味で八〇年代とは、当然のことながら続く九〇年代、そして二十一世紀へと連なる新しい歴史の出発点でもあったわけだ、八〇年代に焦点を当てる時、その前後の時代との関連性というものが見えてくる。

八〇年代が時代の転換期であったという見方は、当時の日本人の意識の中にも見取れる。



荒敦子《ドレス図》1986年 油彩、カンバス
193.7×162.0 cm 世田谷美術館蔵

社会学者の見田宗介は近著の中で、親子の世代間の意識的距離という問題について、「一九七〇年代にあった大きな世代の距離が八〇年代末には著しく減少し、今世紀に入つてほとんど消失している」とし、「この三十年間の、世代の意識の変化の減速があるいは停止、つまり歴史のある基本的な部分の、減速があるいは

停止」ということは、歴史というもののあり方自体の、ある変容を表示しているように見える」と述べている。そして、「七〇年代くらいまでは最近の十年はその前の十年よりも変化が早い、という時代の連続」であり、「歴史というものが、加速度的に進歩し発展するという感覚であった」とふり返る（註二）。

この感覚は、おそらく、戦後生まれの日本人が共有する時代感覚ではないだろうか。つまり、八〇年代から今日までの約三十年間の時代の変化は、例えば、それ以前の三十年と比べて緩やかであるという認識を持つことである。

見田は、この現象を生物学でロジスティック曲線と言われる、S字型の生命曲線を用いて、「近代」が人類の一回限りの「大増殖期」に当たり、「加速する高度成長期の最終の局面」であったのに対し、「現代」は「未来の安定平衡期に至る変曲ゾーン」にあると言う。われわれが、時代の変化が緩やかになったと実感するのは、地球上のあらゆる生物種が、その誕生から進化、増殖、絶滅へと至るプロセスを解き明かす、このロジスティック曲線の原則から免れることができないという必然によつて説明できるわけである。

近代以降の美術の歩みを見る時、モダニズムと呼ばれた一九世紀後半からの約百年間が、まさにこの「大増殖期」、「高度成長期」と一致する。その状況を象徴するのが「前衛」という観念である。より「新しいもの」、「創造的なもの」こそが優れた芸術であるという価値観は、加速度的に変化していく世界そのもののあり方であり、その反映であったといえよう。しかし、そうした価値観は八〇年代を境に急速に薄れていく。やがて、逆に過去の様式やイメージを再利用したり、巧妙に組み合わせることに熱中したり、そもそも、そういう時間軸自体が存在しないかのようになり、歴史に全く拘泥しない作家たちが現れてくるのである。

人生百年時代と言われるようになった昨今。超高齢化社会、長寿社会に、世界で最も早く突入した日本。その中で三十年という時間は、やはり相対的に短くなってきたことは間違いない。

（やすぎ まさひろ 当館主任研究員）

註一 美術評論家樫本野衣が、著書「シミュレーションニズム…ハウス・ミュージックと盗用芸術」（洋泉社、一九九一年）の中で用い、その後美術用語として定着した。

註二 見田宗介「現代社会はどこに向かうか——高原の見晴らしを切り開くこと」岩波書店、二〇一八年

*「追憶の八〇年代」の連載は本号で終わります。

雷：「落とす」から「待つ」へ

橋本 梓

メンバーの池水慶から鈴木芳伸への手紙によれば、一九七七年四月の末には既に雷を落とすための塔の大きさや構造が決定されていた（註二）。足場丸太や足場板などのリース手配を行い、平行して告知印刷物を二種類作成した。佐々木敏明がデザインしたポスターと、三喜徹雄が自然現象としての雷について図入りで丁寧に記した、参加協力を求めるチラシである。いずれも黄色い紙に印刷されており、おそらくテーマカラーだったのだろう（註二）。チラシによれば、用いる丸太は全部で四二〇本。銅板と鉄棒で雷を導こうとしていた。

チラシに記載の通り七月二九日に資材を搬入、塔の建設を始めた。池水が少し離れた場所に三脚をセットし、組み上がっていく塔の様子を順番に写真に収めている。メンバーに土木工事の経験はない。安全ネットもなく、万が一塔の上から落下すれば大怪我は免れない。慣れない高所作業に緊張し、時に怒号の飛び交う現場だったという（註三）。塔の建設に携わったのは一八名、怪我人が出ることなく無事に完成したのが八月一日午後で、「塔が立ちました」という報告印刷物を速やかに作成した（註四）。鷲峰山じゆふせんの標高は七〇メートルに満たないが、吉野から熊野へと連なる大峰山系の北に位置しており行場もある霊山だ。山上からは素晴らしい景色が眺められるが、塔の上はなおのことであつただろう。足元には山肌に沿った段々の茶畑、天気があれば遠くに琵琶湖を望み、生駒山脈などの山々がどこまでも続くパノラマビューである。

プレイ《雷》1977年7月、京都府相楽郡和束町、撮影者不明

兵庫県尼崎市にあるプレイ作業所から《雷》の現場となった京都府相楽郡和束町は、当時の交通事情を考えると近いようで遠い場所だった。公共交通機関を使えば、電車と本数の少ないバスを乗り継いだ後、さらに二時間の徒歩を強いられる。多くのメンバーは車に乗り合わせるなどして移動した。一度現場へ行ったらしばらくキャンプし、買出しなどは近くの集落へ下りていく。仕事や用事があればしばらく街へ戻り、また何日か滞在するということが続けて落雷を待った。

待った、といつても何をしたわけでもない。池水の報告によれば「ある者は木切れで椅子を作り、ブランコを作り、茶畑で働く人の手伝いをし、一日中雲ばかり見ていた」（註五）。和束は現在も宇治茶の約四割を生産する茶所として有名で、特に農学部出身の川崎匡之は地元の茶農家に懇意にもらった。草刈りや農薬散布の作業を手伝ったり、あるいはただお喋りをしたりして時間を潰し、茶粥や漬物をこ馳走になることもあった。待っている間には、新聞や雑誌の取材記者が訪れた。メンバーの家族も夏休みがてらやってきた。しかし二〇日たつてもとうとう落雷は認められず、八月二日には塔を解体することとなる。報告書には「とにかく、私たちは当分雷を待ちつづけます」と明言され、このとき既に翌年の再挑戦が視野にあつた。

二年目。交通の便の悪さに辟易したメンバー四名は、原動機付自転車の免許を取った。それでも尼崎から和束までは二時間半かかる上に、一〇年のうち、道の悪い場所では全員が一度ならず原付で転んだという。しかしそのような悪条件にもめげず、今年こそは雷を落とすと気合を入れ、塔の高さを三メートル上げるために一段増やして、さらに作業は大がかりになった。場所もわずかに移動し、より高いところに塔を建てた。この年から、塔の建設は六月下旬〜七月から行っている。金・土・日と泊り込んで作業することを何度か繰り返し、七月下旬に完成させ、八月いっぱい雷を待つて、九月に塔を解体するというスケジュールである。導雷針にも改良を加え、万が一誰もいない時に塔に落雷しても証拠が取れるようにと、導雷針の下部にデジタル時計を接続した。落雷により電流が流れば時計が止まるはずである（註六）。二度目の挑戦が広く知られたのか、さらに多くの人々が塔を訪れた。新聞、雑誌、テレビ番組などの取材はもちろん引き受けたが、深夜番組の提案で、夜にライトアップした塔の上で笑福亭鶴瓶に落語をさせたいというのはさすがに断った。

結果的には一九八六年まで毎年続けられた《雷》だが、一九七七年と一九七八年の記録写真は特に多く残されている。一九七七年はもちろん初回の気合がそうさせたのだろう。一九七八年については、神戸と京都でそれぞれ十一月と二月に小さな個展を予定しており、その展示を見越してということもあっただろう（註七）。また、一九七七年と一九七八年にはハミリフィルムで映像としても記録した。これは約二〇分の長さにまとめられ、大須実験ギャラリーAMP他で開催された「第一回国際実験フィルム&ビデオ展」で上映している（註八）。一〇年分の記録写真を見渡すと、ほとんどが搬入から塔を建てるまでの写真、それから休憩したり食事を取ったりしている時の写真で、それ以外の写真は少ない。また塔を建設する場所は毎年多少異なるものの、茶畑に囲まれた山であるのは毎度同じで見分けが付きにくい。ばらばらになってしまったフィルムや紙焼きからは、それが何年の記録なのか正確に判別するのはかなり難しい作業だ。メンバーもだんだん「毎回同じだから」と熱心に記録を取らなくなっていくた。

後から振り返っても一九七八年は落雷の多い年だったという。メンバーは大いに期待したが、結局プレイが建てた塔に雷

が落ちることはなかった。『記録

誌』には掲載されていない報告印刷物には「一九七八年九月十七日

塔を撤去しました 私たちは今も雷を待っています」とあり、さらなる「待ち」が宣言された。二年

年の経験を経たプレイにとって、待つという行為はいつのまにか

《雷》の中心にきたようだ。二年目の《雷》が終わった直後、京都

新聞に依頼されて執筆した池水の原稿のタイトルは「雷を待つ時間」（註九）。またその後に『美術

手帖』に掲載した稿も「雷を待つ」と題された（註一〇）。後者には

はつきりと「雷」の行為の核心は

落雷そのものではなく、『雷を待



《雷》が行われた場所 2018年8月19日、筆者撮影

『事である。』と記されている。一九七九年、三度目の《雷》の告知印刷物には「落雷を待ちます」とある。プレイにとって雷は「落とす」のではなく「待つ」べきものとなった。

（はしもと あずさ 当館主任研究員）

本稿のための調査には、池水慶二氏、池水トヨ子氏、三喜徹雄氏、鈴木芳伸氏、二井清治氏、小林慎一氏にご協力頂きました。記してお礼申し上げます。連載は次号に続きます。

註一

一九七七年四月二十六日消印。塔の簡単な設計図が記載されている。なお、プレイへのヒアリングは主に二〇一三年から二〇一六年にかけて月に一度程度の頻度で行った。本稿は特に以下のヒアリングに基づく。池水慶二、池水トヨ子、三喜徹雄、鈴木芳伸、二井清治、大阪、二〇一四年七月七日。池水慶二、池水トヨ子、小林慎一、三喜徹雄、鈴木芳伸、二井清治、大阪、二〇一四年一〇月五日。

註二

ポスターに描かれたのと同じ塔をあしらったTシャツも作成したようだ。佐々木敏明が着用してミートイングする写真が残っている。

註三

初めてやってきた参加者の中には、参加料を払って人足しにきたのではないと憤りを露わにし、塔の完成前に下山する者もいた。以下はその参加者の執筆記事。中尾新也「[THE PLAY] への公開質問状『京都かわらばん』一九七七年一〇月、三四―三六頁。翌年、これに対する応答を鈴木芳伸が同誌で記事にしている。[THE PLAY] 雷計画について」『京都かわらばん』一九七八年六月、四四―四五頁。

註四

結果的に「一〇年続く《雷》のうち、塔が完成したという報告を作成しているのは初年のみ。

註五

プレイ「PLAY」自費出版、一九八一年（B四版、五〇〇部発行）。

註六

ヒアリングによればこの装置を作ったのは原口博行（ただし一九七八年の告知印刷物や報告印刷物に原口の名は見つからない）。

註七

個展「ギャラリーキタノサーカス1978/11月展 ザプレイ・The Play」ギャラリーキタノサーカス（神戸市、一九七八年十一月二日―三〇日）個展「[THE PLAY] ギャラリーサードフロア（京都市）同年十二月一日―三十一日。いずれの展覧会にも、その展示のための泥のオブジェのようなものが制作されたが、それと共に記録写真なども出品した。『記録誌』ではこの二本の展覧会をまとめて「記録と現場」と記載されている。

註八

名古屋市内の四会場で、計九〇本以上の映像作品を上映したイベント。開催日：九月二十九日、一〇月一、七、八、一〇、一四、一五、二二、二八、二九日。《雷》の上映日は一〇月二日。

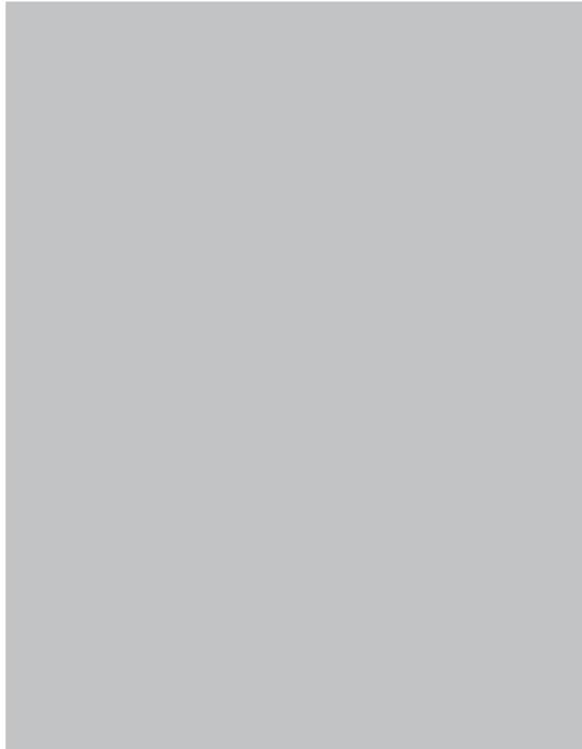
註九

池水慶二「雷を待つ時間」『京都新聞』一九七八年一〇月一九日夕刊、十一面。

註一〇

池水慶二「ART FOCUS 話題 雷を待つ——プレイ」『美術手帖』一九七八年二月号、美術出版社、二四―二五頁。

館蔵品紹介



ヴォルス(1913-1951)
《版画集『ヴォルス』より 裸の花》
1949/62年
ドライポイント、紙
12.3×10.0cm

芸術家の人生は波瀾万丈が常だが、ヴォルスもまた、生涯にわたって漂泊を余儀なくされ、数奇な運命を辿った画家のひとりである。一九一三年、ベルリン生まれ。音楽の才に秀でた少年時代を経て、画家を目指して十九歳でパリに移るも、七年後の第二次世界大戦勃発と同時に敵国人としてフランス各地の収容所に収監され、釈放後は南仏へ、戦後はパリへ戻って安宿や貸間を転々と移り住んだ。そのかたわら、戦時中に発症したアルコール依存に苦しみ、一九五一年八月二四日の夜半、空腹を

紛らわすために食べた馬肉で食中毒を起こし、三八歳で不慮の死を遂げる。二年前に二軒の画廊と契約し、生活がようやく安定した矢先の出来事だった。ちなみにヴォルス(WOLFS)という名前は、本名のアルフレート・オットー・ヴォルフガング・シュルツのアルファベット表記の一部であり、自分に届いた電報の宛名部分が傷み、文字が欠けていたのを見て、こう名乗り始めたという。偶然に因るとはいえ、名前自体も謎めいていまいか。

不惑にも届かない短い一生ではあった

ものの、ヴォルスはさまざまな人に支えられ続けた。十五歳年上の妻グレイティは夫の生活と制作を助け、ドイツの美術史家ヴェルナー・ハフトマンは、ヴォルスをいち早く評価し、作家の死後は、自身が創設に関わったドクメンタの第一回から第三回まで連続してヴォルスの作品を出品して、その名を世界に知らしめている。

実存主義を唱えたフランスの哲学者、ジャン・ポール・サルトルとはパリへ帰還してすぐ、一九四五年十二月に知り合う。制作に没頭するヴォルスに経済的な援助をしたサルトルは、ヴォルスとパウル・クレーを比較し、「クレーは天使であり、ヴォルスはあわれな悪魔である。前者はこの世界のかずかずの不可思議を創造ないし再創造する。後者はその不可思議な恐怖を味わう」(註一)と述べて稀有な才能を讃え、ヴォルスに銅版画の制作を委嘱して自著の挿絵とした。一九四八年刊の『顔』には四点、翌年出版された『食糧』には『裸の花』『街の横位置』『大きなしみI』の三点が掲載されたが、いずれもサルトルのテキストとの直接的な関連はない(註二)。そこには、一九四〇年にフランス国籍を持つグレイティと結婚して自由の

身になった後、フランス南部の田舎町で自然に親しむうちに魅了された小さな虫や植物を思わせるイメージが、ドライポイント用の細いニードルで刻まれている。ナイーヴで繊細な描線とねじれた美学によって生み出された、手のひらに載るほどの小さな画面には、打ち捨てられたものの静かなまなざしを読み取ることができよう。それは、魂の漂泊者が内なる眼で見た風景でもあった。

よくわたしはじぶんに見えるものを
眼を閉じて、みつめている。

そこにすべてがある。うつくしいもの、
退屈なもの。

——ヴォルス(註三)
(林寿美 当館客員研究員)

註一 ジャン・ポール・サルトル「指と指ならざるもの」、瀧口修造他著『ヴォルス』、一九六四年、みすず書房、四〇頁。

註二 ヴォルスは自作にタイトルをつけなかった。現在知られている題名は、作家の死後、グレイティ夫人、詩人でコレクターでもあったアンリ・ピエール・ロッシエ、ヴェルナー・ハフトマンらが名づけたとされている。

註三 「ヴォルス箴言集」、瀧口修造他著『ヴォルス』、一九六四年、みすず書房、七三頁。