

採
Siren
蓮

第十三号

No.13

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Stream"
Plates 5

図版
Plates 7

江戸時代中期京都の「唐画」 伊藤紫織 11
Koyze (Chinese-style Painting) in Mid-Edo Period Kyoto Shiori Ito 22

ダン・フレイヴィンとコンセプチュアル・アート 水沼啓和 23
Dan Flavin and Conceptual Art Hirokazu Mizunuma 36

平成二二年度 千葉市美術館の活動 37
Fiscal Heisei 21 Activities of Chiba City Museum of Art

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。

千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はずいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通するのしろは美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシヤ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond(Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beauties of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren.

Chiba City Museum of Art



图2 円山応挙「雪景山水図」障壁画(部分)(千葉市美術館蔵)





图4 円山応挙「秋月雪峽図屏風」(千葉市美術館蔵)



图5 松村景文「春秋唐人物図」(千葉市美術館蔵)

江戸時代中期京都の「唐画」

伊藤紫織

はじめに

江戸時代中期、明和から天明期（二七六四〜一七八九）にかけて、新しい中国絵画に学んだ中国風の絵を「唐画」という呼び方が起った¹。現在でいう南蘋派・南蘋風、南画（文人画）²などを含む。京都の「唐画」の状況については、すでに黒川修一氏が特に望月玉蟾や南蘋派の画家たちを取り上げて述べている³。本稿では『平安人物志』明和五年版、安永四年版、天明二年版に登場する画家について、江戸時代中期以降の京都における「唐画」の状況を見ていきたい。

一、人名録、随筆、画論に見る「唐画」の画家

『平安人物志』は江戸時代中期から幕末まで京都で発行された人名録で、明和五年（二七六八）版から慶応三年（一八六七）版の全九版があり、分野別に著名人をあげている⁴。明和五年版、安永四年（一七七五）版、天明二年（一七八二）版の前期三版と文化十年（一八一三）版以降の後期六版とはその間に全国的に被害のあつた天明の飢饉や天明八年の京都の大火を経て三十年間のブランクがあるだけでなく、内容にも深く関わる構成の変化がある。絵画の部だ

けを見ても文化十年版以降は前期三版とは編者の流派に対する感覚、序列の意識が異なっているようだ。前期三版から見よう。明和五年版は巻末に右嗣出、後に続けて出す、つまりここでは載せていないものとしていくつかの項目があり、その中に「和流画家」とある。つまり明和五年版掲載の画家は和流ではないということになる。安永四年版も巻末に同様の記述がある。天明二年版にはそのような記述はないが、明和五年版、安永四年版と共通する画家が多く登場している。明記はしていないが、天明二年版においても和流ではない画家を取り上げたと見たい。それに対し、上・中・下の三巻に分かれる文化十年版では、上巻に南画（文人画）の画家たちと僧侶画家を挙げて、その後上巻に挙げた画家を文人画と解釈する注釈を付す⁵。それ以外の土佐派、狩野派、岸派、円山派、四条派の画家たちはおおむね流派ごとに中巻に列挙される。

別の人名録を見てみよう。『京羽二重織留』『京羽二重大全』は、京都の案内書として貞享二年（二六八五）に出版された『京羽二重』の補遺、改訂版である。書名に「京羽二重」と入る一連の書物を『京羽二重』シリーズと呼ぶことにする。『京羽二重』シリーズは当初から人名録の機能を持ち合わせていた。『京羽二重』シリーズの人名録部分は絵師について更に分類しているのが特色である⁶。『京羽二重』シリーズは前期三版の『平安人物志』とは全く異なる方針が見られる。例えば、明和五年版『京羽二重大全』は土佐派の絵師を「御画所」として、狩野派の絵師を「画師」として挙げ、ほかに「仏絵師」、挿絵

の仕事をこなす浮世絵師的な「千代絵師」を含む。同年の『平安人物志』とは取り上げる絵師・画家が一人も重複しない。『京羽二重』シリーズは職業画家である土佐派、狩野派の絵師、仏絵師、千代絵師を取り上げ、前期三版『平安人物志』は土佐派、狩野派の絵師を含まず、南画、円山派、南蘋派・南蘋風の画家を取り上げる。ところが、天明四年版『京羽二重大全』にのみ「唐画師」の項目があり、ここで『京羽二重』シリーズと『平安人物志』の取り上げる絵師が重なってくる。天明四年版『京羽二重大全』には「唐画師」として円山応挙、島雅修、原在中、大友月湖、源琦の名が載る。この五人は天明二年版『平安人物志』と重複する。円山応挙は写生を生かした親しみやすい画風によって人気を得た画家で、源琦はその画風を忠実に学んだ弟子である。天明四年の時点で円山派の祖応挙とその弟子が「唐画師」に数えられていたことに注目しておこう。島雅修の経歴はよくわからないが、紹介された天明四年の「竹石図」(究理堂文庫蔵、図1)などの画風から推定するかぎり南画の画家とおぼしい。原在中は「四季花鳥図」(聖護院蔵)のようなやまと絵風の作例もあるが、時期は下るものの例えば文政三年(一八二〇)の「楼閣山水図」のような



図1 島雅修「竹石図」(究理堂文庫蔵)

作品を指して「唐画師」と呼ぶものであろう。同じ年の「山水図(伊勢湾真景図)」(京都国立博物館蔵)も淵上旭江「五畿七道図」(岡山県立美術館蔵)などの実景山水図と近い画風で、唐画の範疇である。大友月湖は長崎で熊斐に学んだ南蘋派の画家である。

神沢杜口(一七二〇〜一七九五)は京都町奉行所の役人で、俳諧をよくした。彼の安永五年(一七七六)の序を持つ随筆『翁草』中の「時華物の事」には南蘋派・南蘋風と南画が「唐画」である、という「唐画」観が端的に現れている。また「唐画」が流行り物であったことも伺える。沈南蘋、熊斐、望月玉蟾、池大雅、与謝蕪村が唐画として言及される。玉蟾については「和人の唐画かき」とし、その死後に唐画が流行したことを伝える。

中林竹洞(一七七六〜一八五三)は名古屋の人だが、京都で画業を学び、『平安人物志』文化十年版から嘉永五年版まで長期にわたって登場することからもわかるように京都で活躍した。竹洞は、享和二年(一八〇二)には成立していた『画道金剛杵』付属の「古今画人品評」で「和画」に対して「唐画」の語を用いている。『画道金剛杵』の本文では、「唐画」の語を用いていない。本文中では、「漢画」について「探幽・大雅も、皆漢画を師として、一家をなす者なれば、これらの人の、しわざをぞ学ぶべかりける。」といい、「和画」は「和画の中、山水は雪舟一人なり。」と用いる。竹洞の『画道金剛杵』本文の「漢画」は中国絵画、「和画」は日本絵画に対応し、同じ「和画」の語を用いても、意味する内容は本文と「古今画人品評」では異なるようだ。「古今画人品評」は過去の大画家と当代の画家を、画品によって、上品、中品、下品の各段階を更に三分して九段階で品評する。各段階に「唐画」と「和画」の画家をあげる。主題によって別の段階に振り分けられて二度登場する画家もいる。「唐画」については上中品の唐画の項に、雪舟を挙げ、「雪舟と元信の画、世、称して和画と為すは誤りなり。是れ乃ち西土北宗の正伝なり。故に今、改めて唐

画と為す。」と述べる。対となる「和画」については、上中品の和画の項に狩野探幽を挙げ、「諸家の筆意を鎔化して、一家の法と為し、和習初めて起る。故に称して和画と為す。」とある。『画道金剛杵』本文では探幽について漢画を師として一家を成すとするが、「古今画人品評」では「和画」とする。同様に本文では和画とした雪舟を「古今画人品評」では「唐画」とする。『画道金剛杵』本文と「古今画人品評」では「和画」の意味内容が異なり、また、「漢画」と「唐画」との指すものも異なっている。「古今画人品評」で唐画に挙げられる当代の画家とその主題は、上下品に柳沢淇園（花鳥墨竹）、宮崎筠圃（墨竹）、中上品に望月玉蟾（人物畜獣）、丹羽嘉言（山水）、中上品に与謝蕪村（山水人物）、彭城百川（山水）、岡野石圃（山水）、熊斐（花鳥）、大鵬正鯤（墨竹）、中下品に建部凌岱（花鳥）、池大雅（人物蘭竹）、再出で彭城百川（人物花鳥）、下上品に山口雪溪¹⁰、鶴亭、建部凌岱（花鳥）、伊藤若冲、下中品に勝野范古（蘭竹）、宋紫石（花鳥）、徳山玉瀾、下下品に福原五岳、望月玉蟾（山水）、勝野范古¹¹、大西酔月である。

竹洞は『竹洞画論』においても「唐画」の語を用いているが、そこではおおむね唐画すなわち中国画の用法である¹²。

橘南谿（一七五三〜一八〇五）は伊勢の人だが、京都で人体の解剖等を行った医者で、京都に長く住んだ。彼の随筆『北窓瑣談』に「近世百川出て、明人の画風を法とし、是より唐画という名目出来て、和画、唐画の二道と成る。」とある。京都の画家としては、山口雪溪、麓山、望月玉蟾を「唐和の間を描く」とし、勝野范古、池大雅、与謝蕪村、曾我蕭白、五十嵐俊明、宮崎筠圃、浅井凶南を唐画として挙げる。南谿は「其後、応挙出て、画風又一変し、近來唐画家も、和画家も皆、其風味を自然にまじゆる様に成りたり。」と述べる。唐画家も和画家も応挙風を取り入れている、ということとは、応挙の画風即ち唐画ではないが、唐画と矛盾はしないということであろう¹³。

明和五年版、安永四年版、天明二年版の『平安人物志』前期三版に登場する画家と、その画家が天明四年版『京羽二重大全』、『画道金剛杵』、『古今画人品評』、『北窓瑣談』にどう言及されるかを表にしてみた。山口雪溪以下は『平安人物志』には登場しないが、「古今画人品評」『北窓瑣談』に現れる、京都で活躍した画家を参考のために挙げたものである。

天明四年版『京羽二重大全』の「唐画師」と「古今画人品評」の「唐画」は、画家が全く重複しない。成立時期に開きがあるため「唐画」の概念が異なる、わけではない。実はそれほどかけ離れてはいない。この二者の相違は円山応挙、源琦、原在中の取り扱いの違いによるものである。『京羽二重大全』では南蘋派・南蘋風の画家大友月湖を「唐画師」とする。「古今画人品評」では月湖その人は取り上げられないが、南蘋派・南蘋風の画家勝野范古、建部凌岱が含まれている。南蘋派・南蘋風は『京羽二重大全』においても「古今画人品評」においても唐画である。『京羽二重』シリーズはほとんど南画家を含めなかったため、自身が南画家であり、南画を唐画の中心に位置づけようとする竹洞の「古今画人品評」とは一見大きく異なる。しかし『京羽二重大全』で「唐画師」に含まれる鳥雅修は南画風の画風を示し、南画風の画題を描く¹⁴。南画の画風、画題も「唐画」であるという認識を『京羽二重大全』と「古今画人品評」は共有しているともいえる。

『北窓瑣談』は唐画家も和画家も応挙の画風を取り入れていると述べ、源琦、原在中については当今の画家に含めている。在中も応挙の画風を学んだとみられ、広い意味では応挙一派に数えることが可能である。応挙一派を除くと、『京羽二重大全』、『古今画人品評』、『北窓瑣談』は南画と南蘋派・南蘋風とが「唐画」であるという共通認識を示している。

『平安人物志』前期三版の画家は、応挙一派を唐画に含めるのであれば唐画の範疇とみてよい。師系も作品も不明な画家以外は、「唐画」とされる画家、

南蘋派・南蘋風、南画、応挙一派のいずれかに含まれている。

二、『画道金剛杵』『古今画人品評』と『北窓瑣談』の唐画観 蕭白と応挙

「古今画人品評」と『北窓瑣談』との「唐画」の認識は近接しているが若干の相違がある。まず共通点を見よう。大雅、蕪村、勝野范古は双方に「唐画」として載り、南画と南蘋派・南蘋風を「唐画」とすることが伺える。相違点を挙げよう。山口雪溪（一六四六～一七三四）と望月玉蟾は「古今画人品評」で唐画に分類されるが、『北窓瑣談』では「唐和の間」と称される。山口雪溪と同様、雪舟流を名乗った江戸の画家桜井雪館が明和六年版『古今諸家人物志』の「唐画」の項に「雪舟流」として項目が立つのを考え合わせると、雪溪は当時「唐画」と見なされていたと考えていいだろう¹⁵。望月玉蟾についても『翁草』や『近世畸人伝』等の記述から考えて、「唐画」と見なされていたはずだ¹⁶。山口雪溪と望月玉蟾を唐画に入れるかどうかの相違は、表形式で「唐画」「和画」に二分して記述する「古今画人品評」に対して、文章で綴る『北窓瑣談』はその間という範疇を作りやすかったからかもしれない。

曾我蕭白（一七三〇～一七八二）は『北窓瑣談』と『古今画人品評』とで扱いが大きく異なる。『北窓瑣談』で唐画としてあがる、宋紫石、諸葛監、范古、熊斐、大雅、蕪村、鶴亭、梅窓、蕭白、五十嵐俊明、柳沢淇園、祇園南海、林園苑、宮崎筠圃、浅井図南の十五名のうち、「古今画人品評」で「唐画」に分類されるものは、大雅、柳沢淇園、宮崎筠圃、蕪村、熊斐、鶴亭、宋紫石、范古の八名。残り七名は、「古今画人品評」で唐画に分類されない。そのうち、梅窓は誰を指すか不明。諸葛監、五十嵐俊明、祇園南海、林園苑、浅井図南の五名は「古今画人品評」には載らない¹⁷。蕭白のみ『北窓瑣談』で「唐画」と

してあがるにもかかわらず「古今画人品評」では「和画」と大きく食い違っている。蕭白については竹洞による位置づけが特殊で、一般的には「唐画」として当時受け止められたと考える。「古今画人品評」における竹洞の分類は南画優先の傾向が顕著である。大雅が上中品に現れるのに対して、南蘋派は熊斐が中上品に現れるのが最高位であることからいっても、南画をより高く評価しているようだ。「古今画人品評」の画品の区分の後に、一段目「文人画」、二段目「能画にして俗気無き者」、三段目「邪」「俗」、四段目「甜」「頼」、の区分がある。南画の画家たちは基本的に一段目の「文人画」に含まれる¹⁸。南蘋派・南蘋風の画家は一段目には含まれない。竹洞は南画の画家と南蘋派・南蘋風の画家を同様に唐画としながらもはつきり区別して、南画を高い位置に置いた。南蘋派・南蘋風の画家は二段目以下に点在する。蕭白は三段目の「邪」とされる。「邪」に置かれるのは蕭白ただ一人で、蕭白の個性を竹洞が認めていたともいえようが、竹洞にとつて蕭白は南蘋派・南蘋風の画家以上に南画から遠いものであり、蕭白を「和画」と位置づけたと考える¹⁹。

円山応挙についても、双方の扱いにズレがある。「古今画人品評」は応挙を「唐画」でなく「和画」とし、『北窓瑣談』は画風を一変させその後唐画にも和画にも取り入れられたとする。『北窓瑣談』での応挙は「唐画」とも「和画」ともいえる特異性をもつて語られている。竹洞の価値観は南画優先で応挙を高く評価しなかった。『竹洞画論』では応挙と月僊を「画妖」としてその欠点を述べている。応挙についても蕭白の場合と同じく、竹洞にとつて「唐画」の中で重要な南画から遠く隔たるために、応挙を「唐画」とせず、「和画」としたのだろう。

三、唐画としての円山派、四条派

円山応挙も「唐画」と認識される場合があつたことを先に述べた。中国風の画風を指して「漢画」ではなく「唐画」という語を用いるのは、江戸時代中期、十八世紀後半における流行や新しさをも示していると考えられる²⁰。応挙には「漢画」ではなく「唐画」と呼ぶときの新しさがあつた²¹。橋南谿は、唐画が栄え、和画が衰えた後に応挙が出て画風が一変したと述べている。応挙は若いころ見世物の眼鏡絵を描き、西洋から中国を経て入ってきた透視遠近法に接した。透視遠近法を消化して、絵の具、墨色の濃淡や描く対象の大小で自然な遠近を表出する新しい空間構成を行った。応挙が描いた、新しい空間構成を用いて、わずかに中国的な楼閣や人物を配した山水画は「唐画」と見なされたのだろう。例えば明和六年（一七六九）に描いた「雪中山水図」（円満院旧蔵、相国寺承天閣美術館蔵）、「雨中山水図」（個人蔵）、「雪景山水図」障壁画（円満院旧蔵、千葉市美術館蔵、図2）は「唐画」の山水画ということになる。

応挙の花鳥画にも「唐画」と呼ぶにふさわしい新しさがあつた。「牡丹孔雀図」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵、等の作品には濃密な南蘋風の描写が見られる²²。はつきり南蘋風といえるのは一時的としても、明和二年（一七六五）の「双鶴図」（財団法人八雲本陣記念財団蔵）、明和八年（一七七二）の「牡丹孔雀図」（円満院旧蔵、相国寺承天閣美術館蔵）は南蘋の影響を受けながら応挙の画風を確立し、しかも依然中国風で新しさもある「唐画」といえるのではないか。特に旧円満院の「牡丹孔雀図」のパターンは円山派、四条派にとどまらず、京都の画家たちに受け継がれる²³。長沢芦雪は旧円満院「牡丹孔雀図」の模写的な天明二年（一七八二）の「牡丹孔雀図」（ブライス・コレクション、図3）から、天明後期〜寛政初年の「牡丹孔雀図」（個人蔵）、寛政後期の「孔雀図」（静岡県立美術館蔵）、同じ時期の「薔薇孔雀図」（個人蔵）と旧円満院の



図3 長沢芦雪「牡丹孔雀図」(ブライス・コレクション)

「牡丹孔雀図」のパターンを繰り返し描いている²⁴。原在中の次男原在明の「牡丹孔雀図襖」（禅林寺蔵）も旧円満院のパターンを受け継いでいる。原在中の「孔雀図襖」（三玄院蔵）は墨画ではあるが、その孔雀の姿形は旧円満院「牡丹孔雀図」と一致する。「牡丹孔雀」は唐画にふさわしい画題であり、着色で精密な唐画の様式と結びついていた。「唐画」「和画」は様式の区分ではあるが、様式と結びついた画題の区分でもあつたはずだ。「唐画」の画家は唐画の様式で唐画にふさわしい画題を描き、「和画」の画家は和画の様式で和画にふさわしい画題を描く。

応挙の画業を通観すると、人物画は中国故事の主題が多い。山水を描く作品でも、例えば「秋月雪峽図屏風」（千葉市美術館蔵、図4）がそうであるように、日本のどこかにありそうな風景でも人物や楼閣は中国風の場合が多い。画題は「唐画」にふさわしいといえる。

応挙、その弟子たち、その影響を受けた画家、彼らを円山派、四条派に限らず仮に応挙一派と呼んでおくが、応挙一派の作品の多くには「唐画」の要素があった。しかし、応挙一派の勢力が増し、多くの作品が生み出され、当初「唐画」が持っていた新しき、珍しさが失われていく。『京羽二重大全』の項目立ての変化はその新奇さを失ったことの表れとして解釈することができる。天明四年版にあった「唐画師」の項目には応挙、原在中、源琦の名が見えたが、文化八年（一八一二）版では「画工」の項目に「唐画」のほかに多くの円山派、四条派の画家の名が見える。勢力を増し、新興画派でなくなった応挙一派はいまや多数派で、当初の新しき、珍しきは薄れたのだろう。天明二年版までの『平安人物志』前期三版には、和流ではない、おおむね唐画の画家を一まとめに掲載し、そこに「唐画」の項目に「唐画」と呼ばれることは少なくなつたよう²⁵。文化年間（一八〇四〜一八一八）前半に、京都における「唐画」という枠組みは解体していったといえそうだ。白井華陽（？〜一八三六）著の『画業要略』には唐画の話はない。

「唐画」という枠組みが機能を失つても、「唐画」の要素は残つた。応挙一派の一部作品の画題選択には「唐画」の名残を引き続き指摘できる。呉春（一七五二〜一八一二）は初め「唐画」の画家大西酔月に付き、与謝蕪村に南画を学び、後に「唐画」に学んだ作風に転じる。安永四年版（一七七五）『平安人物志』に載るが、このときはまだ蕪村風の南画の画家月溪であった。呉春は「唐画」の画風に瀟洒な味わいを加えた独自の作風を確立することになる。その弟子たちを

合めて、四条界限に多く住んだことから呉春とその一派は四条派と呼ばれている。「唐画」の枠組みが解体しつづつあつた文化年間（一八〇四〜一八一八）以降、京都では呉春の弟子たちの四条派の画家が活躍するが、中には「唐画」の名残を感じさせる作品も少なくない。呉春の異母弟でもある松村景文（一七七九〜一八四三）は、付立や片ぼかしを巧みに用いた瀟洒な花鳥画で知られるが、人物では、中国故事の主題も描いている。例えば、文化文政期（一八〇四〜一八二九）の作と思われる「春秋唐人物図屏風」（千葉市美術館蔵、図5）は右隻が「桃李園図」、左隻が陶淵明の「帰去来辞」に基づくもので、画風も蕪村風の呉春に近く、「唐画」とも見ることが出来る。呉春門下の岡本豊彦（一七七三〜一八四五）は、上京以前に黒田綾山（一七五五〜一八一四）に師事しているが、黒田綾山は大坂の唐画師福原五岳門下で、豊彦はもとも「唐画」に接していた。豊彦は山水の作品でしばしば南画風の描写を示す。応挙風に染まった師呉春の山水画様式をふまえて、豊彦は南画風技法をもう一度付け足した。「山水」そのものが中国的な要素のつきまとう唐画的な枠組みでもあつた。南画風を取り入れることによって豊彦は山水の名手と評されたのではない。例えば、山間に中国人物を描いた「林和靖図」（岡山県立美術館蔵、図6）は「唐画」の山水画様式に南画風の皴法を取り入れている。また「梅溪春雨・竹坡夕陽図」（岡山県立美術館蔵）は皴法のみならず樹木も南画風である。人物をよくしたと伝える柴田義董（一七八〇〜一八一九）には「和画」に分類されるべき当世風の美人図、「妓女図」（岡山県立博物館蔵）の作例がある一方、中国人物の作例も多い。「唐人物図屏風」（岡山県立美術館蔵、図7）は中国故事の人物を描いた押絵貼の作品で、四条派風の人物描写に、墨の筆線を強めにしたやや南画風の山水、樹木を取り合わせ中国風の雰囲気を表している。文化八年（一八一二）頃の「西園雅集図」（岡山県立美術館蔵）は南画の主題としても好まれた故事を描いたもので、自然で実在感ある人物を興行きのある

図6 岡本豊彦「林和靖図」(岡山県立美術館蔵)



図7 柴田義董「唐人物図屏風」(部分)(岡山県立美術館蔵)



景観に配している。「唐画」という枠組みが機能を失いつつあった文化年間以降も、円山派、四条派の描き出す、わかりやすく親しみやすい少し中国風の世界が「唐画」の名残として、広く受け入れられていた。

おわりに

本稿ではまず、『平安人物志』と他の人名録、当時の随筆、画論から「唐画」の画家を挙げ、京都の「唐画」の範囲を見た。人名録、随筆、画論での「唐画」の範囲はおおむね一致する。しかし、曾我蕭白、円山応挙という重要な画家について、『画道金剛杵』『古今画人品評』と『北窓瑣談』とは異なる認識を示す。その相違は「古今画人品評」の筆者中林竹洞が南画優位の「唐画」観を持っていたためだろう。また円山応挙を「唐画」とする認識があったことを踏まえ、円山派、四条派における「唐画」の要素を検討した。

京都の「唐画」は南嶺派・南嶺風が下火となり、若冲、蕭白が世を去り、応挙一派と南画の隆盛のなかで「唐画」というくりが意味を持たなくなっていた。四条派に加えて、原派、岸派、望月派も写生画系として広義の円山派、応挙一派といえようが、年を経て多くの画家が活動するようになると「唐画」という語の持っていた新しき、珍しきというニュアンスとは相容れなくなる。南画(文人画)は大きな勢力として、『平安人物志』文化十年版からは別区分となる²⁶。文化年間(二八〇四〜一八一八)前半に、京都における「唐画」という枠組みは解体しはじめたようだ。文化八年(一八一二)版『京羽二重大全』には「唐画師」の代わりに「画工」の項目が立ち、応挙一派の画家を多数挙げる。白井華陽(？〜一八三六)著の『画乗要略』にはもはや唐画の語はない。京都の「唐画」は南画に一本化されて、「唐画」と呼ぶ必要がなくなったのだろう。

当時、江戸と京坂において、「唐画」という認識が広まっていたことについては、安田篤生『新撰和漢書画一覽』—江戸時代中期鑑画知識の「様相」（『京都美学美術史学』二、二〇〇三年三月）、七八〜七九頁参照。また大坂での「唐画」の状況については拙稿「大坂の「唐画」と南蘋風—森蘭齋を中心に—」（『美術フォーラム21』一七、二〇〇八年五月）でも述べた。

日本の「文人画」は南画と呼ぶのがふさわしい、という吉澤忠氏以来の日本美術史の先行研究に倣い、本稿では現代美術史の用語として「南画」の呼称を用いる。しかし同時代の『平安人物志』の項目や中林竹洞「古今画人品評」の用法は「文人画」を用いていることをふまえて、今後、日本の南画家（文人画家）達が自らをどう読んだかの用法を集め検討してみたい。

黒川修一「京都における唐画—濃麗なる彩色画の描き手たち」（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年）。

田島達也「『平安人物志』を読む」（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年。本稿では森統三・中島理壽編『近世人名録集成 第一巻』（勉誠社、一九七六年）所収本を基本的に用いることとする。なお、田島氏も指摘するように、実用的な人名録としての性格から、『平安人物志』には細かい改訂が行われている。『平安人物志』各版諸本を対照とし、蔵版書目が付属している場合はその掲載書の刊行年を検討することにより、実際の刊行時期が絞り込める可能性がある。例えば柴田義董は文化十年版のうち、実際の刊行が文政三年ごろと推測できる京都府立総合図書館本など一部の本にのみ名が見える。柴田義董と文化十年版『平安人物志』については、拙稿図版解説「柴田義董『唐人物図屏風』」（岡山県立美術館所蔵 雪舟と水墨画）展図録、千葉市美術館、二〇〇九年）で言及したが、詳しくは稿を改めた。

「凡そ文人間は画を善くし、好事の部の中に於いて之を求むべし。且つ前の諸部に出る所亦画を善くする者有れども今必ずしも再出せざるなり」とある。文政五年版以降に項目として「文人画」が立ち、文化十年版で上巻に名が挙がる画家たちが文政五年版では「文人画」の項目に含まれることから、文化十年版も「文人画」を項目とはしないものの、実質は文人画として別に挙げたと見てよいだろう。

田島達也「京都の肉筆浮世絵」（『肉筆浮世絵大観9 奈良県立美術館／京都府立総合資料館』講談社、一九九六年）。

田島、注6前掲論文。

以下「古今画人品評」の漢文の読み下しは、黒川修一・神谷浩「『定本』日本絵画論大成第六巻（べりかん社、二〇〇〇年）による。

「雪溪」は宋紫石も楠本雪溪であるが、宋紫石として別にあがるため、ここは山口雪溪（一六四四〜一七三二）と見る。

下下品の勝野范古は蘭竹以外の画題の意味であろう。

「狩野家にも、元信・探幽、皆唐画（カラエ）を師とせり。」として、「唐画」を「からえ」と読ませている。「からえ」と「とうが」との読みの違いによる意味の差異を考える材料

として注意しておきたい。

13 続いて当今の画家として楠南翁が列挙する画家には「唐画」の画家として他で言及される画家も含まれる。天明四年版『京羽二重大全』で唐画師としてあがる原在中、源琦、安永六年版『難波丸綱目』で唐画師として名の挙がる福原五岳、享和二年の『浪華なまり』で唐画（とうが）として言及される濱田杏堂、岡熊嶽、岡田米山人の名が見える。ただし、全ての画家が唐画の画家というわけではない。

14 「明和南宗画帖」（東京国立博物館蔵）には島雅修「風雲起龍図」が含まれるが、ほぼ同じ図柄の作品を池大雅も描くとの報告があり、雅修と南画の近さを物語っている。野口剛「島雅修」（画家解説）（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年）。

15 なお、江戸の例になるが、この明和六年版『古今諸家人物志』が絵師の分類に「唐画」を用いる早期の例である。武田光一「南画家の文人意識」（『江戸文学』十八、一九九七年十一月）に指摘がある。

黒川、注3前掲論文。

17 16 諸葛監は南蘋風の画家で、明和六年版『古今諸家人物志』の「唐画」の項に載る。林園苑は安永二年に木村兼葎堂が池田止樹に語った「唐画師」に含まれる。

19 18 蕪村は「文人画」ではなく、二段目「能画にして俗気無き者」の項目に含まれる。「唐画」のある種の新しさと、蕭白の「能画にして俗気無き者」という可能性もあるが、同様の復古的な要素を持つ望月玉蟾、大西酔月を竹洞は唐画に分類している。また蕭白の

アナクロニズムには室町時代の漢画の要素を指摘できるが、室町時代の漢画である雪舟、狩野元信を竹洞は唐画としている。竹洞が蕭白を和画とする理由はそのアナクロニズムではないと考えられる。大西酔月のアナクロニズムと蕭白前史的な性格については野口剛「大西酔月筆 高士騎牛図」（『国华』一三三五、二〇〇七年一月）、三九頁参照。

20 ちなみに「漢画」の語を使っている内容も「唐画」と重なる場合もある。例えば田能村竹田「山中人饒舌」（天保六、一八三五年）で「又た漢画と称する者有り。亦た数派を分かつ」。の漢画は、その後に「所謂の漢画は、往々俗問伝うる所の明清書画を撫仿し、（以下略）」とあることからいって、江戸時代中期に近い時期の中国絵画の影響を受けて成立した中国風の日本絵画を指しており、「唐画」とほぼ重なる。「山中人饒舌」の「漢画」が近世漢画で、「唐画」とほぼ一致することについては黒川修一「望月玉蟾についての二、三の考察（一）」（『広島県立美術館紀要』第三号、一九九六年）、一七頁上段に指摘がある。

また江戸時代後期の画論において、しばしば「漢画」と「唐画」が同義であることについても指摘がある。「唐画」の語は江戸時代中期、十八世紀後半において新しき、同時代性というニュアンスを込めて一時的に盛んに使われたものと考えられる。

21 田能村竹田は「山中人饒舌」で、「漢画」の一派として「京派」を挙げているが、この京派は岡山心筆・呉春を指す。ただしここの「漢画」は「唐画」とほぼ一致する。

22 原本が沈南蘋であるという箱書を伴う「青鸚哥図」（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション蔵）、画中に南蘋の筆意であることを記す「牡丹花綬帯鳥・牡丹花白鷗鳥」（たけはら美術館池田コレクション蔵）の作例もある。後者については黒川氏の指摘する「非南蘋系の画家が南蘋風の画を描く際、落款中にそれが南蘋風であることを明記する例」（黒川、注3前掲論文、一九九頁下段）ともいえる。

- 23 佐々木丞平編『花鳥画の世界 第6巻 京派の意匠―江戸中期の花鳥I』（学習研究社、一九八一年）カラー図版八六―一〇一。松尾勝彦（解説）、同書、一四七頁―一四八頁。
- 24 「孔雀図」（静岡県立美術館蔵）は更に八田古秀が模写的な「孔雀図」を残していることでも興味深い。
- 25 弘化四年（一八四七）序の吉田順祥『皇都書画人名録』において、中林竹溪の項目にのみ「唐画」とある。中林竹洞に「南宗」とあるのは「南宗」の誤りだろう。日根対山らには「南宗」とあり、鈴木百年、原在照、横山華溪には「北宗」とある。「南北宗合」「南北一致相兼」とある項目もみられる。江戸時代後期における「北宗」の意味についてもいづれ考えてみたい。
- 26 京都における文人画の様相については鈴木幸人『平安人物志』からみる文人画』（『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年）、参照。

Karae (Chinese-style Painting) in Mid-Edo Period Kyoto

Shiori Ito

The mid-Edo period, from the Meiwa era to the Tenmei era, saw the development of a new term for Chinese-style paintings, *karae* (alternate pronunciation *tôga*), or paintings derived from Chinese painting. This term included the Nanpin school and style and the so called literati paintings (*bunjinga* or *nanga*).

The *Heian Jimbutsushi* biographical compendium was published in a total of nine editions from the mid-Edo period Meiwa 5 (1768) to the late Edo period Keiô 3 (1867) editions. Each edition listed important people by discipline. A major change occurred in the composition of the editions closely related to content between the first three editions (1768, 1775, and 1782) and the latter six editions (1813 onwards). The scope of *karae* can be seen in the painters listed in the first three editions of the *Heian Jimbutsushi*, which included Maruyama Ôkyo, his students and the Ôkyo school painters that he influenced, in the *karae* category. With the exception of those painters whose works or teacher lineage are not known, the *karae* category included all of the Nanpin school or style, literati and Ôkyo school painters. The Tenmei 4 (1784) edition of *Kyo Habutae Taizen*, Nakabayashi Chikutô's *Kokon gajin hinpyô*, and Tachibana Nankei's *Hokuso Sadan*, with the exception of the Ôkyo school, share the *Jimbutsushi*'s scope of *karae* painters to include all literati, Nanpin school and Ôkyo-style painters. Thus, in general, the scope of *karae* was the same in the biographical records, essays and painting theory books of the period. However, regarding two important painters of the period, Soga Shôhaku and Maruyama Ôkyo, the *Kokon gajin hinpyô* and the *Hokuso Sadan* signal a different awareness. This difference is probably based on Chikutô's view of *karae* that gives precedence to literati painting.

The use of the term *karae* instead of *kanga* to indicate Chinese-style painting is thought to reflect its trend and novelty in the mid-Edo period, specifically in the latter half of the eighteenth century. The novel spatial compositions painted by Ôkyo in his landscapes with the slight addition of a Chinese-style building or figure would have been considered *karae*. Ôkyo's bird and flower paintings also displayed a novelty that was suitable for the term *karae*. The stylistic divisions between *karae* and *waga* (*yamatoe*), Chinese-style painting and Japanese-style painting respectively, was also a division between painting themes that were tied to style.

Literati painting (*nanga* or *bunjinga*) became a major force and from the Bunka 10 edition onwards was placed in a separate category in the *Heian Jimbutsushi*. The first half of the Bunka era (1804–1818) saw the dismantling of the *karae* framework in Kyoto. The Bunka 8 (1811) edition of the *Kyo Habutae Taizen* table of contents saw the term *gakô*, literally painting technician, in place of *karaeshi*, or Chinese-style painter, and this new category included a large number of Ôkyo school painters. The Kyoto *karae* was unified with literati painting and thus the need for the term *karae* disappeared. The Kyoto *karae* saw the decline of the Nanpin school and style, the death of Jakuchû and Shôhaku, and the rise of the Ôkyo school and literati painting, and thus the term *karae* lost its meaning entirely.

(Translated by Martha J. McClintock)

ダン・フレイヴィンとコンセプチュアル・アート

水 沼 啓 和

はじめに

蛍光灯を素材にインスタレーションを制作したダン・フレイヴィン(Dan Flavin, 1933-1996)は、今日、ミニマリズムの代表作家として広く知られている。一方で、一九六五年から七〇年頃、動向としてのコンセプチュアル・アートが形成される過程において、フレイヴィンが先駆的な役割を果たし、そこに少なからず影響を与えたことはあまり知られていない。コンセプチュアル・アート研究の第一人者として知られるアン・ロリマーは、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期にフレイヴィンが果たした役割について、次のように述べている。

「コンセプチュアル・アートは、絵画・彫刻という堅固なカテゴリーに対して、様々な局面からラディカルな修正と否定を行なった。ダン・フレイヴィン、エヴァ・ヘス、ソル・ルウィット、ブルース・ナウマン、ロバート・スミッソンの制作した重要な作品は、ミニマル・アートだけでなく、作例によってはポスト・ミニマル・アート、さらにはコンセプチュアル・アートとも結びつけられる。」^{〔註一〕}

フレイヴィンの作品は、コンセプチュアル・アートが形成される過程におい

て、次に挙げる二つの局面と特に深く関係した。最初の局面は、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期に見られた、「アートの脱物質化」の傾向である。ギャラリー内外で照明器具として使われる蛍光灯という市販の商品を、そのまま作品として展示するフレイヴィンの手法は、作品の物質性に対して独自の方向性を示した。二つ目の局面は、ダン・グレアム(Dan Graham, 1942-)やダニエル・ジュラン(Daniel Buren, 1938-)に代表される、アートのコンテクストとアート外のコンテクストとの関係性を機能論的に考察するコンテクスト批判としてのコンセプチュアル・アートの台頭である。社会的・経済的に規定された蛍光灯システムを自身の作品制作システムにそのまま取り込んだフレイヴィンの制作手法は、照明の機能を通して、アートのコンテクストとアート外のコンテクストの関係性を顕在化させ、この局面において先駆的な役割を果たした。

本論は、ニューヨークを中心としたコンセプチュアル・アートの形成期におけるこれら二つの局面のなかで、フレイヴィンの作品がどのような位置を占め、どのような役割を果たしたかを考察する。フレイヴィンの作品では、視覚的な部分と概念的な部分が等しく重要だが、本論では専ら概念的な部分に焦点をあてることになるだろう。最初に、ミニマリズムから初期のコンセプチュアル・アートが発生する過程で顕在化した作品の「脱物質化」をめぐる議論と、他のミニマリズム作品とは異なるフレイヴィン固有の「脱物質化」の様態について論じたい。

1 「アートの脱物質化」とフレイヴィン

一九六八年に発表されたルーシー・リパードとジョン・チャンドラーのエッセイ「アートの脱物質化」は、当時のニューヨークで広く見られた、作品の物質としての側面を否定的に扱う傾向を指摘し、注目を集めた。

「過去二〇年間支配的だった、作品制作における反知性的、情緒的／直観的プロセスは、一九六〇年代を通して、ウルトラ・コンセプチュアル・アートに屈しつつある。この新しいアートは、思考プロセスをほとんど特権的に強調する。作品がスタジオで案出され、熟練工によって別の場所で製作されるようになるにつれて、物質としての作品は単なる最終生産物となり、多くのアーティストが芸術作品の物理的發展に関心を失い始めた。スタジオが再び書齋と化しつつあるのだ。そのような流れが、深いレベルにおけるアートの脱物質化、とりわけ物質としてのアートの脱物質化を喚起しているように見える。そして継続的にこれが拡大していけば、物質としてのアートは完全に廃れてしまうだろう。」^(註2)

リパードらの主張は、動向としてのコンセプチュアル・アートの到来を世に知らしめる役割を果たしたが、すでにこの時点で広範に裾野を拡げつつあったこの動向を包括的に説明するには、「脱物質化」はあまりに限定的・一面的な概念だった。そのため「アートの脱物質化」は、メル・ボクナー(Mel Bochner, 1940-)らコンセプチュアル・アートに関係する作家たちから強い反論を受けることとなった^(註3)。そもそもリパードらによる「脱物質化」の使用法は、「影響や発展の様式史では、ミニマリズムが芸術作品を還元(reduce)した結果、コンセプチュアル・アートがそれを完全に脱物質化(dematerialize)すると

いう道筋が示される。」というハル・フォスターの発言に明らかのように、コンセプチュアル・アート自身が真つ向から否定しようと試みた、様式的／形式主義的視座に強く支配されていた^(註4)。皮肉なことにリパードたちは、コンセプチュアル・アートが超克しようとした思考法を用いて、コンセプチュアル・アート解釈を行ってしまったのだ。

このような経緯にもかかわらず、「脱物質化」という用語は、ミニマリズムから初期コンセプチュアル・アートが発生する過程において、例えばロバート・バリー(Robert Barry, 1936-)のような作家を論じるときなどに、今日でもなお使われ続けている^(註5)。要するに「脱物質化」という用語自体に問題があったわけではなく、コンセプチュアル・アート全てを統合する様式的概念としてそれを使用することに問題があったのだ。実際ダグラス・ヒューブラー(Douglas Huebler, 1924-1997)の「世界にはそこそこ興味深いオブジェがあふれている。私はそこに何かを追加したいとは思わない」というよく知られた一節からも、この当時共有されていた物質性回避への志向が明らかに読み取れる^(註6)。しかしながらこの用語は、あくまでニューヨークで活動した一部の作家たちによる初期の作品、例えばボクナーが一九六七年頃に制作した写真作品、バリーの《不活性ガスシリーズ(Inert Gas Series)》、あるいはローレンス・ウェイナー(Lawrence Weiner, 1942-)が六〇年代末に生み出した必ずしも物質化される必要がない言語形式の作品などに限定的に適用されるべきであろう。

それ以上に今日、「脱物質化」という用語は、コンセプチュアル・アート自体を説明するときにも増して、ミニマリズムに内包された製作行為、オリジナリティなどをめぐる諸問題を検証するときにも有効と言えるだろう。六〇年代中頃にミニマリズムが台頭した時点で、すでに「脱物質化」は決定的な段階まで進んでいたのだ。それに対してエッセイが書かれた一九六八年には、少なくともコンセプチュアル・アートに関係するアーティストたちのあいだでは、「脱

物質化」はむしろ自明の前提となりつつあった。リバードらが述べた「物質としての作品は単なる最終生産物となり、多くのアーティストが芸術作品の物理的發展に関心を失いつつある」という状況は確かにコンセプチュアル・アートに帰属するかもしれないが、「作品がスタジオで案出され、熟練工によって別の場所で製作される」といった状況は、ミニマリズムの作家たちによつてもたらされ、積極的に推進されてきたのだった。

多くのミニマリズム作品では、製作に先立って作られる紙の上のプランが大きき意味を持ち、制作行為自体が持つ重要性は、それ以前の作品と比べ著しく低下した。ミニマリズムの作家たちは、作品を製作すること、すなわち作品の物質化には最後まで固執し続けたが、ドナルド・ジャッド(Donald Judd, 1928-1994)のように製作を専門業者に委託したり、フレイヴィンのように市販の商品をそのまま使つて作品をつくるのが普通に行われていた。この状況は、プランこそが作家の意図(コンセプト)を伝える重要な要素であり、製作行為はもちろん、物質としての作品すらも不要となる可能性を、ミニマリズムの作品がすでに内包していたことを意味していた。実際ミニマリズムが内包するこの「脱物質化」への契機は、一九六四年に行われたジャッド、フランク・ステラ(Frank Stella, 1936-)とブルース・グレイザーとの対談のなかで示唆されていた。

「グレイザー…絵画はそれが作られる前からほぼ完全にコンセプチュアルライズされており、頭の中でダイアグラムを生み出し、それをキャンヴァスに移すことができるよとあなたは言う。それならば絵画を制作する必要はなく、単にそのイメージを言語化し、提示するだけで十分ではないのか。」

ステラ…ダイアグラムは絵画ではない。ダイアグラムはダイアグラムだ。私はダイアグラムから絵画を作ることができるが、あなたに、そして他の人たちにそれができるだろうか。ダイアグラムをそのまま提示するだけなら、それは

単なるダイアグラムにすぎない。あるいは言葉で表現するなら、それは単に言葉で表現しただけだ。クレメント・グリーンバーグは、「抽象表現主義以後」という論文の中だったと思うが、絵画の概念や可能性について語り、何も描かれていないキャンヴァスが絵画のアイディアに成り得ると言った。それは良いアイディアではないかもしれないが、考え方としては確かに正しい。またイヴ・クラインは空のギャラリーを作品として発表し、空気を売った。それこそコンセプチュアルライズされたアートだろう。

グレイザー…背理法だね。

ステラ…全く馬鹿げたことも言えないが。

ジャッド…たとえ前もつて何かを完全に計画できたとしても、それが目の前に現れるまでは、どのようなものか理解することはできない。苦労して作り上げてみれば、それが完全に失敗だったことも分かるだろう。」^[註7]

グレイザーのここでの問いかけは、一九六〇年代後半におけるコンセプチュアル・アートの台頭を予告しているようで興味深い。むろんグレイザーは、「ダイアグラムをそのまま提示する」あるいは「イメージを言語化し提示する」ことを決して肯定的に捉えていたわけではないが、ミニマリズムの作品や制作プロセスに「脱物質化」への契機が内包されている事実には、少なくともも気づいていたのではないだろうか。

ロザリンド・クラウスは、プランに基づいて第三者によつて作られるミニマリズムの作品では、作家自身が策定したプラン自体がコンセプチュアルで複製可能なステータスを持つことになると述べたが、この対談の引用部分は、否定的なスタンスとはいえず、一九六五年の時点で、その可能性に言及していたのだ^[註8]。むろんジャッドが作品製作を専門業者に委託したのは、より正確で完成度の高い形態を生み出すためであつて、自らの手で製作を行わないこと自体

が目的なのではない。また対談中のジャッドの言葉に明らかなように、ミニマリズムの作家たちは、プランの実体化・物質化に最後まで固執し続けた。けれどもその一方で、作品本体にプランを付けて販売したり、時にはプランだけを販売したり、あるいはひとつのプランから別ヴァージョンやエディション・ワークを量産したりすることで、完成品、すなわち物質としての作品のステータスや重要性を自ら弱めていったこともまた事実であった。製作に先立ってつくられたプラン、多くの場合、簡単なダイアグラムとそれに付随する言語や数字が、第三者が行う製作全体を完全にコントロールするのであるから、完成品よりもプランの方が重要であるという認識を若い世代が持ち、さらに作品製作自体すら不要という結論に至るのは、もはや時間の問題であった。

その若い世代に属していたメル・ボクナーは、一九六六年、講師として美術史を教えていたニューヨーク美術学校の付属ギャラリーから、ドローイングによる展覧会の企画を依頼された。ボクナーは、ミニマリズムの作家を中心に知り合いから作品を借りたが、それらは伝統的なドローイングの枠組みから大きく逸脱していた(註5)。ルウィットの作品は、小さく乱雑に描かれた複数のキューブの下に、それらに関わる複雑な計算式がびっしりと書き込まれたメモのようなものだった。フレイヴィンのプランには蛍光灯の配置が、左側には乱雑な線で、右側には製図的な正確さで、いずれにしても当時の言葉を使うなら「非芸術的」に描かれていた。(図1) ジャッドに至っては、彼が作品製作を依頼した金属加工業者バーンスタイン兄弟社からの請求書がそのまま提供され、彼のミニマルな作品が如何に高額な費用をかけて委託製作されたかが明らかにされた。それらはドローイングというよりはメモ、ダイアグラム、プランであり、まさに作品のアイデアやコンセプトと呼ばれるべきものだった。これらの紙片は、《必ずしも芸術として見られることを意図しないワーキング・ドローイングと紙の上の視覚的なもの》(Working Drawings And Other Visible Things On



図2

Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art)と名づけられたが、そのなかには建築図面やシモン・ケージの楽譜、さらには数学者のメモや『サイエンス・フィック・アメリカン』誌のページなども含まれており、アートの領域を超えた広い意味での知的活動全般が視野に入れられていた。ボクナーは当初、これらのワーキング・ドローイングを額装して展示しようと試みたが、彼のドラスティックな企画の意図を理解できなかつたギャラリー側から、予算上の理由により拒否されてしまった。次にそれらを写真に撮影して展示しようとしたが、またはや拒絶されたため、すべてのドローイングをゼロックスコピーで複写し、四冊のルーブリック・ファイルに入れて台座の上に展示した。(図2) この展覧会で、ボクナーはキュレーターの役割を果たしたとも考えられるが、コピーしたプラン、ダイアグラム、資料をファイルに入れて展示するという偶然が生み出した独創的なプレゼンテーション形式により、四冊のファイル

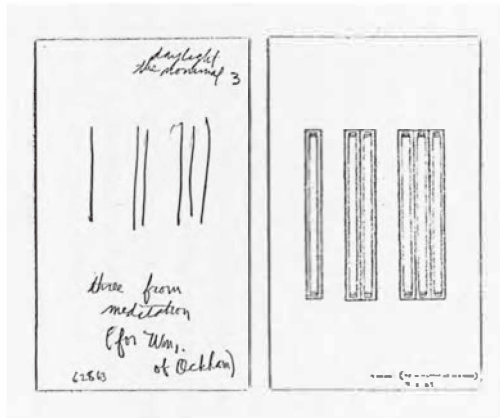


図1

自体をボクナーの作品として見ることもできよう。いずれにせよボクナーの試みは、ミニマリズムの作品が制作されるプロセスを検証するとともに、ミニマリズムの作品におけるプラン、すなわちコンセプトの重要性を浮かび上がらせる結果となった^{註10}。

プランを物質化せずそのまま提示するというボクナーの試みは、コンセプトチュアル・アートの先駆けとしての役割を果たしたが、そこに作品を提供したミニマリズムの作家たちにとって、作品の物質化は依然として不可欠であり続けた。ダン・フレイヴィンにとつても、ギャラリーに蛍光灯を展示する行為は必須のプロセスだったが、一方で彼の作品(及びカール・アンドレの一部の作品)における作品の脱物質化の内容や程度は、ミニマリズムのなかでも特異な位置を占めていた。ミニマリズムの作家が製作を第三者に委託したことは、それ自体ラディカルな行為として論争を巻き起こしたが^{註11}、製作された作品が

オリジナルとして完全に残る点では、それ以前の作品と基本的に変わりはなかった。それに対してフレイヴィンの作品の場合、既製の照明装置がそのまま作品となるため、プランに基づいてギャラリーに設置された蛍光灯が、展覧会が終わると同時に普通の日用品に戻り、次の展覧会まで作品がプランの形だけで維持・保存されるという事態も起こりえた。また少なくともランプは、古くなれば廃棄され、新しいものと交換される^{註12}。

フレイヴィンが六〇年代中頃から作品の素材を市販の蛍光灯だけに限定し、ほとんど手を加えることなくそれらを用いたことは、世界中に流布している既製の照明システムをそのまま自らの作品制作システムに組み込むことを意味した。これにより、アメリカのそれに準じた蛍光灯システムが存在する場所であれば、世界中どこでもプランに基づいて作品を制作することが可能となる。実際作家の生前には、ヨーロッパや日本でも、照明器具を現地調達して作品がつけられていた。この世界共通の照明システムへの完全な依存は、あるプランに基づいてつくられた作品が展覧会終了とともにいったん消滅した場合でも、別の遠くはなれた時間と場所で、同じプランに基づいて、全く別の蛍光灯を使つて、同一の作品が再現可能なことを保証する。展覧会の時のみ物質化され、それ以外はプランという非物質化された状態で作品が維持されることが原理的には可能となるのだ。この作品の存在形態は、ミニマリズムよりもむしろ、六〇年代のジョゼフ・コースス(Joseph Kosuth, 1945-)の作品のような、一部のコンセプトチュアル・アートの作品に近いときえ言えるだろう^{註13}。

作品がプランの状態で保存され、別の場所で別の素材により再現されるためには、蛍光灯という普遍化されたシステムの存在が不可欠であり、そのシステムに依存することで、簡単なダイアグラムや言語が記載されただけのプランによつて、作品の同一性が保障されうる。そしてこのように作品が容易に言語化・記号化されうるからこそ、ミニマリズムに内包されたコンセプトチュアル・

アートへの契機のひとつであることを、トーマス・クロウも指摘している。ミニマルな形態をもつアメリカの郊外住宅の特徴を雑誌記事形式、すなわち言語と写真によって提示したダン・グレアムの《アメリカのための家(Tomes for America)》(1966-67)を例に挙げ、クロウは、ミニマルな形態が容易に言語化・記号化されうることを、そしてそのことがプランの状態で作品が存在することを可能にしている事実を指摘した。コンセプチュアル・アートの段階では、この言語や記号自体が作品として認められるようになっていく。

《アメリカのための家》は、直示的な物質性を示す最も極端な芸術表現が、極めて容易に非物質的な言語記号へと変質することを暗黙のうちに確認した。アンドレのレンガ《イクイヴァalent》(Equivalent)》が、一連の指示書なしに、展覧会から次の展覧会までの間、いったいどこに存在すると言えるだろうか。この言語の等価物(Equivalent)こそが、事実上作品となつたのだ。ある特定の一群のレンガの現前と不在は、問題ではないのだ。^{〔註14〕}

ここでアンドレにあてはまることは、ほぼそのままフレイヴィンにもあてはまる。それどころかフレイヴィンの場合、規格化された市販の蛍光灯をサイズや色彩を限定して使うため、アンドレ以上に容易に、簡易な言語記号と図表のみによって作品の形態を指示することが可能となる。そのため作品の物質性が他のミニマルズムの作品以上に後退し、むしろコンセプチュアル・アートに接近することになってしまう。

ミニマルズム作品の言語化の可能性を暗示したとクロウに評されたダン・グレアムも、フレイヴィンの作品がもつ非物質的な性質にいち早く着目していた。グレアムは一九六七年の時点で、フレイヴィンの作品について以下のように述べている。

「配置されたモノとしての蛍光灯は、周囲の特殊な関連物とのあいだで、偶然に依存する様々な相互関係を結びつつ、再配置されうる。また蛍光灯はソケットから外して交換することも可能であり、それ自体有限の存在だ。ある展覧会が終われば、その構成要素の蛍光灯は、別のシチュエーションに再配置されることもありうる。そして異なる時間と場所で、非芸術的に使われるかもしれない。^{〔註15〕}

グレアムは、フレイヴィンを含むミニマルズムの作品が、形式的には構成主義の原理の派生物でしかないと考えていた。それ以上にグレアムの関心を強く惹きつけたのは、展覧会が終わると蛍光灯が作品であることを止め、日用品の領域に戻りうることを、すなわちコンテクストの問題であった。グレアムは、フレイヴィンの蛍光灯がレイメイドでありながら、アート外のコンテクストからアートのコンテクストに移されて完結するマルセル・デュシャンのそれとは異なり、再びアート外のコンテクストに戻される可能性を持つ点に注目した。コンテクストという視点に基づく機能論は、「脱物質化」の問題が陳腐化した後、コンセプチュアル・アートに属していた一部の作家たちの関心を惹いたが、そこにフレイヴィンが与えた示唆と影響は無視できない。次章ではコンテクスト批判のコンセプチュアル・アートを代表する作家ダン・グレアムの視点を通して、フレイヴィンの作品に内包されたコンテクストの問題について検証したい。

2 ダン・グレアムのコンテクスト批判とフレイヴィン

フレイヴィンの蛍光灯は、アートのコンテクストの内外を行き来することで、展示室やその照明のような、アートのコンテクスト内にある諸要素の機能について考察する契機となる。彼の作品は、ミニマリズムのなかでは、最も明瞭にコンテクストの問題を内包していたと言えるだろう。アン・ロリマーは、フレイヴィンの作品とコンテクストの問題との関わりを次のように評している。

「ミニマリズムの中心人物であるダン・フレイヴィンの作品は、二〇世紀初期に始まるエンヴァイラメントと一九六八年以後に成立したインスタレーションの分水嶺として見る事ができるだろう。後者は、コンセプトチュアル・アートの歴史的枠組みのなかで、コンテクストの問題について論争した。」(註16)

フレイヴィンのインスタレーションは、作品を展示するための中性な入れ物と見なされてきたギャラリーや美術館の展示室と一体化し、それらを作品の一部として内包する。すなわち展示場所と展示内容が完全に一体化し、相互依存の関係になるとロリマーは述べる。さらに作品自体が照明装置の役割も果たすため、必然的に、展示室や照明器具というある意味自明の要素の機能や意味に焦点があてられ、アートのコンテクストについての考察を促す結果となる。

フレイヴィンの作品がコンテクストの問題と強く結びつくことを指摘した事例は、すでに六〇年代当時から存在していた。

「グリーン・ギャラリーを退出してから、ジョン・クインと私は、八番街四七丁目にあるカフェテリアを目指して歩いていた。カフェテリアが近づいてきたとき、通りの向こう側に、セミクラフト・ライト・カンパニー(四七丁目西

三〇〇番地)のショーウィンドウを目にして、私たちは驚きを隠せなかった。蛍光灯やカラー蛍光灯を販売するその店は、撤去作業中のフレイヴィンの展覧会そっくりだった。私たちはショーウィンドウをよく見るために通りを渡ったが、そこには注目すべき類似点が見られた。一本の白い蛍光灯が壁に斜めに立てかけてあり、ピンクの蛍光灯が部屋の隅に立っていた。極めて簡素なグリーン・ギャラリーの展示とは対照的に、セミクラフト社のショーウィンドウは電球や蛍光灯であふれていた。結局のところ、セミクラフト社のスタッフは、リチャード・ペラミーにショーウィンドウのアレンジを頼んでいなかったのであり、自身が扱っている商品を芸術とは考えてもいなかったのだ。フレイヴィンの蛍光灯が芸術のコンテクストのなかに整然と配置されていることこそ、それを芸術にしている唯一の理由だ。」(註17)

この一節には、六〇年代のアメリカでも広く普及していた、デュシャンのレディメイドに対するコンテクスト論的解釈からの影響が見られる。便器や自転車の車輪のような取るに足らない日用品でも、ギャラリーのようなアートのコンテクストに入れられることで芸術作品としての地位を獲得するという初歩的なコンテクスト論である。それに対して、一九六〇年代末から七〇年代にかけて、一部のコンセプトチュアル・アートの作家たちは、アートやアートを取り巻く諸制度の機能に目を向け、作品や著作を通じてより広い視野からより複雑なコンテクスト論的分析をおこなった。形式主義の影響が依然として強かったこの時代、このような方向性は新しい試みとしてインパクトを持ちえた。そしてダニエル・ビュラン、ロバート・スミッソン、ゴードン・マッタークラークらとともに、この傾向を代表するアーティストが、本章で論じるダン・グレアムである。

アーティストとして本格的に活動を始める以前、短期間ギャラリストとして

もミニマリズムと関わったグレアムは、この動向から大きな影響を受け、ミニマリズムが示唆した多様な問題をポストモダン主義的視点から自らの作品に反映させていった(註18)。ベンジャミン・ブクローは、八〇年代以降におけるグレアム再評価の起点ともなった論文のなかで、グレアムが明らかにしたミニマリズムの限界と問題点について詳細に分析した。それによると、ミニマリズムの素材概念が伝統的な構成主義のそれに近いこと、ミニマリズムの作品が交換価値を獲得して容易に商品化することなどがまず問題とされたが、ここで注目すべきは、ミニマリズムが社会的コンテキストにおける芸術作品の役割を問うという試みを断念したこと、それゆえコンテキストと結びついた使用価値の概念へと発展する道を閉ざしてしまったというグレアムによる批判であろう(註19)。

ミニマリズムの作家たちは、金属、合成樹脂、工業用塗料などハイ・アートの分野ではあまり使われることがなかった素材を積極的に使い、さらに作品製作さえ第三者に委任したにもかかわらず、作品と展示空間に対する視点は依然として自己参照的であり、アートを社会や経済から自律したものとして捉えていた。それに対してポスト・ミニマリズム世代のボクナーは、『必ずしも芸術として見られることを意図しないワーキング・ドローイングと紙の上の視覚的なもの』の中に、作品を製作した会社からジャッドに宛てられた請求書のコピーを挿入することで、ミニマリズムも消費社会の生産システムに依存している現実を露骨に示した。それにより、自己参照的であるべきミニマリズムの作品と社会・経済的コンテキストとの繋がりが明らかにされたのである。グレアムも、雑誌記事形式の作品『アメリカのための家』において、六〇年代中頃のミニマリズムや初期コンセプチュアル・アートが好んで用いた連続性(Sequentiality)とシステムティックな組み合わせの原理が、大量生産住宅を用いた郊外開発に見られる事実を示した。(図3) 宅地開発という現実のシステムとミニマリズムに由来するフォーマルなシステムとの弁証法的対比を展開することで、ハ

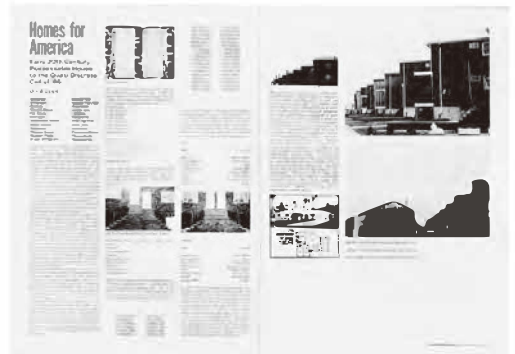


図3

イ・アートの枠内で自律的芸術として振る舞おうとするミニマリズムの姿勢をアイロニカルに批判したのである。グレアムが『アメリカのための家』で提示したこのこの規格化された住宅生産システムの事例は、実際ミニマリズム、特にフレイヴィンの作品制作システムに酷似している。問題の宅地開発では、住宅のモデルと色がそれぞれ八通り用意されており、それらの限られた組み合わせが、ミニマリズムと類似した連続性の法則に従って宅地内に整然と配列されていく。フレイヴィンの蛍光灯も、原則として四つのサイズと一〇の色に限定され、作品ごとに定められた法則に基づき、連続的かつシステムティックに展示空間へと配置されていく(註20)。確かにこのフレイヴィンの制作手法は、グレアムが例示したアメリカのヴァナキュラーな宅地開発の方法論と酷似している。むしろこの類似は決して偶然的の産物ではなく、ミニマリズムの生産システムが、後期資本主義社会固有の生産システムを反映しており、両者が深層でつ

ながることを意味していた。グレアムは、ミニマリズムも社会・経済的コンテクストと無縁には存在不可能であると考えたのだが、この認識を裏付けたのがダン・フレイヴィンの作品であった。

グレアムはフレイヴィンの作品に、ミニマリズムの自己参照性を越えた方向性、すなわちアート外のコンテクストとの明確な関係性を見出した。グレアムは、六〇年代末から七〇年代初頭にも、自らの著作のなかでフレイヴィンについて幾度か言及しているが、彼がフレイヴィンを最も分析的に論じたのは、一九七九年のエッセイ「建築に関係するアート／アートに関係する建築」においてであった^{註22}。このエッセイの冒頭には、ミニマリズムによるコンテクストの参照方法に対する、以下のような言及が見られる。

「アメリカのポップ・アートが周囲のメディアワールドを枠組みとして参照したのに対して、ミニマル・アートは、ギャラリー内部のキューブを、作品が照合され、支持される究極のコンテクスト的枠組みとして参照していたように思われる。この参照は、コンポジショナルなレベルに留まる。作品と建造物は等価であるため、リテラルな作品はイリュージョンを起こさず、ギャラリーは作品の一部としてリテラルに機能する。」^{註22}

イリュージョンを廃したりリテラルな作品が建築物と等価となることで、展示空間を作品の一部として取り込んだことを評価しつつも、ミニマリズムがホワイトキューブをコンテクスト的枠組みとして参照したやり方が、コンポジショナルなレベルに留まつてしまった事実が指摘される。このコンポジショナルなレベルにおけるコンテクストとの関わりは、むしろフレイヴィンにもあてはまるけれども、一方で彼の作品は、他のミニマリズム作品とは異なる性質を備えていた。それは彼が蛍光灯単体を作品の素材として使うに留らず、世界中に普

遍的に存在する電気照明システムそのものを自らの作品制作システムに包含したことである。

「照明システムの領域内で、ギャラリー固有の照明装置は機能する。ギャラリーの照明システムは、ギャラリー設備の一部であると同時に、世間一般で使用されているより広範な（アートとは無関係な）電気照明システムの一部でもあるということだ。「交換可能な標準化された照明システム、その内部で私のアイデアは支えられていると思う」とフレイヴィンは述べた。彼のインスタレーションは、（ギャラリー／アートのコンテクスト内外で）照明が果たすこの二重の機能を利用しただけでなく、取るに足らない室内装飾と人知れずギャラリーの中立性を生み出す機能的な道具という、照明がもつ二重のコンテクストをも利用した。」^{註23}

フレイヴィンの作品は、同時代の他の作品のように、単に日常のコンテクストで使用されているオブジェを作品の素材として使用しただけに留らない。蛍光灯はギャラリーや美術館の照明設備としても使われており、実際フレイヴィンの作品自体も、ギャラリー内部で照明としての機能も果たす。そしてこの事実こそ、フレイヴィンの作品に、アートのコンテクストとその外側にある別のコンテクストを媒介する可能性を与えるのだ。

「彼がギャラリー・スペースで行った照明器具の設置は、コンテクスト上ギャラリーの機能に、そして社会的に定められた建築における電気照明の使用法に、その意味を依存している。電気照明の使用は、歴史上の特定の時代と結びつく。フレイヴィンは、現在の電気照明システムが存在しなくなったとき、彼の芸術は機能しなくなるだろうと言った。ギャラリーの展示空間内部や、隣接

した外部の建築構造物に彼が行った蛍光灯の配置は、それらが規格化された、交換可能なユニット―フレイヴィンの言葉を借りるなら、「どこかの電器店で買うことができる」ユニット―である場合にのみ、インスタレーションとして機能する。それは展覧会の終了と同時に、芸術として機能することを止めるのだ。^{〔註24〕}

前章で引用した一九六七年のグラムによるフレイヴィン論では、作品としてアートのコンテクストに移された蛍光灯が、展覧会終了と同時に再び日常のコンテクストに戻る可能性が示唆されるに留まったが、一〇年後に書かれたこの文章では、美術館のコレクションに入ることによってアートのコンテクスト内に永住した作品ですら、アート外のコンテクストにある、二〇世紀に標準化された電気照明システムに依存し続けることが指摘される。^{〔註25〕}照明が普及しつつある現在、蛍光灯システムの未来は決して明るいものではないが、将来市場から蛍光灯が姿を消したとき、フレイヴィンの作品がもつ意味自体が大きく変質することも予想される。グラムにとってフレイヴィンの蛍光灯は、単なるレディメイドや見出されたオブジェ(found object)ではなく、見出されたシステムであり構造なのだ。このシステムや構造の媒介によって、アート外のコンテクストが作品に取り込まれ、作品の一部として意味を持ちうる可能性を、フレイヴィンの作品は示しているのだ。グラムは、一九八五年のエッセイで、古典的なデュシャンのレディメイドとの比較を通して、フレイヴィンの蛍光灯が持つこうした特質を浮かび上がらせようと試みている。

「デュシャンのレディメイドが持つさらなる問題は、ギャラリー芸術と、歴史概念に基いた社会的価値と関連する芸術とのあいだの矛盾を解消してしまっただ点にある。したがってアートの条件が、社会的なものとしても、外的な社会的変化に影響を受けるものとしても、理解されることはない。対照的にフレイ

ヴィンの蛍光灯作品は、単なる「ア・プリオリ」な哲学的観念化ではなく、ギャラリー建築設備固有の部分(意味を生み出す部分)と具体的に関係している。^{〔註25〕}

フレイヴィンの作品は、蛍光灯という社会・経済的コンテクストのなかで規定され使用されているシステムを包含することで、アート外のコンテクストとの関係を常に保ち続ける。それによりアートのコンテクスト内にある諸制度の意味や機能を考察する契機ともなりうるのだが、彼の作品のこのような特質は、グラム自身が目指した、機能主義的なコンテクスト批判のアートに大きな示唆を与えた^{註26}。ベンジャミン・ブクローも述べているように、六〇年代初頭のニューヨークで強い影響力を持った形式主義的思考から距離をとり、「機能主義的な」コンテクストの問題を提示したことは、一九六五年当時、ダン・グラムの作品が視覚芸術にもたらした重要な成果と言える^{註27}。その形成過程において、フレイヴィンの作品が大きな影響を与えたことは間違いない。

グラムは、フレイヴィンの作品が、自らのアーティストとしての発展のなかで重要な役割を果たしてきたことを機会あるごとに何回も強調してきた。彼にとってフレイヴィンは、「私の最も好きなアーティストであり、その作品と著作は私にインスピレーションを与えてくれた。また私の著作を理解してくれた最初の人物でもあった。」^{〔註28〕}けれどもこの言葉に反して、フレイヴィン自身は、グラムの著作や作品の革新性を必ずしも十分に理解していたわけではなかった。実際、グラムの《アメリカのための家》に対して、当時の彼は次のような感想を述べていた。

「一九六七年六月二七日付のダン・グラムへの返信から

隱喻的に拡大使用されたシリアルな音楽学的システムは、私の蛍光灯の使用法とは異なると思う。例えば妻のソングジャは次のように言った。「《アメリカのための家》の連続体は、あらゆる組み合わせに共通した、最小単位としてのユニットの単純な倍数により構築される。」このような連続体とのあいだには、妻や私が認識する限り、類似点はない……

……きみの美しい写真を使ったアプローチは、アンリ・カルティエ・ブレッソンの明晰であるが平板で工夫のないルポルタージュを強く思い起こさせる。きみはブレッソンのように人間たちを対象にするのではなく、平凡でヴァナキユラーな建築と風景の領域にそれをあてはめた。」(註29)

この少々の外れな感想は、ミニマリズムの作家の認識では、写真による現実社会の情報／ドキュメンテーションがフライン・アートの領域外にあることを示している。フレイヴィンが、自らの作品とグレアムの雑誌作品の間にある共通項を理解するには、両者はあまりに「様式的な」距離が大きすぎたのであった。ハイ・アートの枠内で自律的芸術として振る舞おうとするミニマリズムへの批判の側面を持つ《アメリカのための家》が、ミニマリズムの作家から否定的な評価を受けたことは驚くに値しない。フレイヴィンにとって、作品はアートのコンテキスト内部で完結する、自己参照的で自律的なものとして位置づけられるべきなのだ。

しかしながら一方で、フレイヴィンは、アートのコンテキストの外側に存在し、社会・経済的に規定された照明システムを自身の作品制作システムにそのまま包含している事実を明確に意識していた。グレアムの引用にもあるように、「交換可能な標準化された照明システム、その内部で私のアイディアは支えられている」こと、そして「現在の電気照明システムが存在しなくなったとき、自らの芸術が機能しなくなる」ことを経験的に認識していたのだ。この点

において、他のミニマリズムの作家に比べれば、フレイヴィンは自らの作品とアート外のコンテキストとの関わりについて自覚的だったと言えるだろう。いずれにせよ本人がどこまで意識していたかどうかは別として、フレイヴィンの作品が、アートに関わるコンテキストを顕在化させる機能を果たすこと、そして一部のコンセプチュアル・アートの作家たちが一九六〇年代後半以降に行つたコンテキスト批判的アプローチに少なからず示唆を与え、その先駆的な役割を果たしたことは間違いない。

これまで、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期において重要な役割を果たした作家として、ソル・ルウィットの名が挙げられることが多かつたように思われる。制作に先立つて、シリアルで数学的なコンセプトを明確に策定するルウィットの方法論は、例として分かりやすいことは確かであろう。また冒頭で挙げた「脱物質化」という概念がそうであるように、初期段階のコンセプチュアル・アート解釈には様式的／形式主義的影響が色濃く残っていたため、その視座から見た場合、製作に先立つて決定された数学的なコンセプトを機械的に形象化するルウィットの方法論が例として適切だったという側面もあるだろう。けれども本論で論じたように、ミニマリズムの代表作家のひとつダン・フレイヴィンの作品は、脱形式主義的視点に基づくコンセプチュアル・アートの流れと共通する問題をすでに内包していた。一九八〇年代以降、脱形式主義的視点に基づく六〇年代再解釈の方向性のなかで、七〇年代の時点ではそれほど重要視されなかつたダン・グレアム、ゴードン・マッタークラーク、マイケル・アッシュヤーのような作家が再評価されてきたが、この流れと関連して、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期においてダン・フレイヴィンが果たした役割についても、再評価がなされるべきであろう。

- 1 Anne Kötter, 'From Minimal Origins to Conceptual Originality', in: *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, ed. Ann Goldstein, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2004, p.78.
- 2 Lucy R. Lippard and John Chandler, 'The Dematerialization of Art', in: *Art International*, 12, no.2, February 1968, p.31.
- 3 メル・ホクナーは、六〇年代後半、自らの作品において脱物質化の問題を探求するなかで、作品の物質性を完全に消し去ることは不可能であるという認識に至った。言葉を用いるにしても、何らかの物質としての媒体に依存しなくてはならず、その意味でも「脱物質化」という概念は単純すぎるホクナーは考えた。Mel Bechner, *Book Review*, 58, June: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, in: *Artforum*, 11, no.10, June 1973, pp.74-75. また「アート」の脱物質化」批判を言ったアーナム・ストゥーブ、他ビテリー・アトキンソンの名が挙げられる。(なおアトキンソンの文章は、初出時には Art & Language の訳載であった) Terry Atkinson, 'Concerning the Article "The Dematerialization of Art"', in: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, ed. Lucy R. Lippard, Berkeley: Univ. of California Press, 1973, pp.43-44.
- 4 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1996, p.58. ショーン・ロスを以ての論文の第二部で、immateriality と anti-object のような形式的概念を使って、コンセプチュアル・アートがもたらした様式変化の危険性を論じている。Joseph Kosuth, 'Art after philosophy', in: *Studia International*, 178, no.915-917, October to December 1969, pp.134-137, 160-161, 212-213.
- 5 例として記述中のロート・ヘリーに割かれた第五章は「dematerialization」という表現ではなくて「Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 2003.
- 6 Douglas Huebler, 'United Statements (September and December 1968)', in: Germano Celant, *Art Power*, New York: Praeger, 1969. Reprinted in: *Theories and Documents of Contemporary Art*, eds. Kristine Siles & Peter Selz, Berkeley: Univ. of California Press, 1996, p.840.
- 7 Bruce Glaser, 'Questions to Stella and Judd', ed. Lucy R. Lippard, in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton & Co.Ltd, 1968, p.181. この対談にはフレイヴィンも参加していたが、編集の際にその発言はすべて削除され、存在が消れてしまった。
- 8 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', in: *October: The Second Decade, 1966-1996*, eds. Krauss, Mitchellson, Bois, Buchloh, Foster, Hollier, Kolbowski, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1997, pp.429-430.
- 9 この展覧会には、ドナルド・ジャッド、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィン、エヴァ・ノース、ル・ウィット、ジョー・ヘア、ダン・クレナム、ロバート・マンゴールド、ロバート・スミッソン、ジョン・ブックラッセン、アルフレッド・ジャンヤン、ロバート・モスロウィッツらの作品が含まれていた。
- 10 一九六六年五月、ニューヨークのフィンチ・カレッジ美術館を会場に、エレン・ヴァリアンのキュレーションで開かれた展覧会「アート・イン・プロセス・ストラクチャーの視覚的發展(Art in Process: The Visual Development of a Structure)」には、ジャッド、モリス、フレイヴィン、ルウィット、スミッソンのミニマルズの主要作家も作品を提供していた。そこでは作品とともにモデルやダイアグラムが展示され、例えばジャッドのプロジェクトは「プロトタイプも入れて三つのヴァージョンとドローイングが出品されていた。大学の付属美術館で開かれたこの展覧会は、学生たちにアーティストの制作プロセスを理解させるという教育的な目的で企画されたが、期せずして、ミニマルズの作品におけるプランの重要性を強調する結果となった。この展覧会は当時メディアからはあまり注目されなかったが、レビューを書いた数少ない批評家のひとりボクナーで、レビュー本文ではそれほど言及していないとはいえ、掲載した図版五つのうち四点が、プランやワーキング・ドローイングの写真であった(下記の文献を参照)。そしてボクナーは、その年の一月に問題のワーキング・ドローイング展を開催し、さらに翌年、ヴァリアンと共同で「ミニマルズにおける連続性をテーマとした「アート・イン・シリーズ」展(Art in Series)」展を同じフィンチ・カレッジ美術館で開催した。これらの事実から見ると、ボクナーのワーキング・ドローイング展が、「アート・イン・プロセス」展から何らかの影響を受けた可能性は高い。Mel Bechner, 'Art in Process-Structures', in: *Arts Magazine*, 40, no.10, September-October 1966, pp.38-39.
- 11 例えばマーク・ディ・スベロは「プライマリー・ストラクチャー展の際に開かれたパネル・ディスカッションで、ジャッドはアーティストではない。なぜなら作品を作っていないからだ」と発言し物議をかもした。詳細は下記の文献を参照。James Meyer, *Minimalism: Art and Politics in the Sixties*, New Haven: Yale University Press, 2001, p.172
- 12 コレクターや美術館に販売されたフレイヴィンの作品は、原則として「プランを掲載したサートیفিকেイト(証明書と照像器具本体)の両方がそろって初めてオリジナルとして認められる。彼の作品には通常複数のエディションが存在するが、作家自身が所有するエディションだけは、プランの状態だけで保存、管理されていたようである。また当然のことながら、古くなったランブは新しいものに交換可能である。
- 13 辞書の定義を使ったロスの作品《第一調査(First Investigation)》では、「サートیفিকেイト(証明書自体がオリジナル)としての価値を持ち、展示される作品には価値がないとされる。サートیفিকেイトに貼り付けられた辞書の断片を撮影し、白黒反転、拡大して焼き付けた写真プリントが作品として展示されるが、所有者が古くなったプリントを廃棄して、新しいプリントを再製作することも許されている。例えば海外の美術館から作品を借りる場合も、一二〇冊角の写真プリントではなく、辞書を撮影したネガだけを郵送・プリントし、展示用の新ヴァージョンを国内で再製作することも可能だ。要は、同じ辞書から作られた複数のプリントが、別の場所で同時期に展示されなければ問題ないと作家自身によつて定められている。
- 14 Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New York: Harry N. Abrams, 1996, p.156.

15 Dan Graham, *End Moments*, New York, 1969, p.15.
前掲書①, p.81.

16 David Bourdon, Art, Dan Flavin, in: *The Village Voice*, November 24, 1964. Reprinted in: *It Is What It Is: Writings on Dan Flavin since 1964*, eds. Paula Feldman and Karsten Schubert, London: Ridinghouse, 2004, p.23. この文章は、一九六四年にグリーン・キャラリーで行われたフレイヴィンの展覧会の展覧として書かれた。なおリチャード・ヌラミーは、そのグリーン・キャラリーの代表である。

17 一九六四年、グレアムが友人と開設したジョン・ダニエルズ・キャラリーは、六〇年代中頃にミニマリズムをいち早く紹介した画廊のひとつとして知られている。この画廊はルウレットの最初の個展を開くなど一定の成果を残したが、スミソンの個展を準備中に資金難に陥り、最初のシーズンの終わりにには閉廊を余儀なくされたところ。

18 Benjamin H. D. Buchloh, Moments of history in the Work of Dan Graham, in: *Dan Graham: Articles*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 1978. Reprinted in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro & Blake Atkinson, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1999, p.380.

19 フレイヴィンの作品制作法についてハズレの論文が詳しく。Tiffany Bell, Fluorescent Light as Art, in: *Dan Flavin: A Retrospective*, exh. cat., eds. Michael Govan & Tiffany Bell, New Haven: Yale University Press, 2004, pp.109-128.

20 六〇年代から七〇年代初頭に、グレアムがフレイヴィンについて言及した善例として、前掲書15以外に、以下のものがあふ。Dan Graham, Flavin's Proposal, in: *Arts Magazine*, 44, no.4, February 1970, pp.4-45.

21 Dan Graham, Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art, in: *Artforum*, 17, no.6, February 1979, p.22.

22 前掲書②, p.22.
前掲書③, p.22.

23 Dan Graham, My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art, in: *Dan Graham*, exh. cat., ed. Gary Dufour, Perth: Art Gallery of Western Australia, 1985. Reprinted in *Dan Graham, Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*, ed Brian Wallis, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1993, p.xix. このハッセイ冒頭でフレイヴィンを纏めた部分は、前掲書22におけるフレイヴィンへの言及部分の後半を修正のうえ採録したものである。(引用部分はその修正部分からの引用となる。)自身のコンセプチュアル・アートについて論じたこのハッセイ冒頭でフレイヴィンを取り上げたことから、グレアムがフレイヴィンをミニマリズムの作家としてだけでなく、コンセプチュアル・アートとの関わりにおいて重視してこのことが推測される。

24 このような機能主義的なコンテクスト批判の姿勢は、グレアム以外にも、フランスのタニエル・デュランにたりわけ明瞭に見られる。(以下の文献を参照。)Daniel Buren, The Function of the Museum, in: *Artforum*, 12, no.1, September 1973, p.68.

25 前掲書②, p.379.
Dan Graham, Legacies of Critical Practice in the 1980s, in: *Discussions in Contemporary*

29 *Culture*, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1987, p.88. 二人の交流は古く、グレアムがアーティストになる以前、ジョン・ダニエルズ・キャラリーの運営に携わっていたころにまで遡る。

Dan Flavin, Some Other Comments..., in: *Artforum*, 6, no.4, December 1967, p.21. グレアム本人の手紙がないので断言はできないが、この一節から推測するかなり、グレアムは制作当時からすでに「アメリカのための家」とフレイヴィンの制作システムとの類似を意識していたようである。なおここでフレイヴィンが「シリアルな音楽学的システム」と述べたのは、グレアムが「アメリカのための家」で例示した住宅の商品名として、ソナタ、コンチェルトと言った音楽用語が使われていたためである。

Dan Flavin and Conceptual Art

Hirokazu Mizunuma

Dan Flavin (1933–96), creator of installations out of fluorescent tubes, is widely known today as one of the major Minimalist artists. On the other hand, the fact that Flavin took a pioneering role in the emergence of Conceptual Art from Minimalism from around the mid 1960s onwards, and his influence on some of the artists involved in the movement at the time, is little known. The purpose of this article is to consider the position and function of Flavin's works during the formation of Conceptual Art in New York. Flavin's works give equal credence to visual elements and conceptual elements, but this article will focus on their conceptual elements.

Flavin's works were particularly closely related to the following two events that occurred during the process of the creation of Conceptual Art. The first, the trend toward *dematerialization of art* that occurred during the transition period from Minimalism to Conceptual Art, is addressed in the first section of this article. Many of the Minimalist artists only created the plans for their works, leaving the actual production of the planned objects to specialists. But since an original, created object still remained from the process, the result was not fundamentally different from earlier art works. However, a different kind of situation arose in Flavin's case. He displayed works that were made up of ordinary fluorescent tubes used as lighting equipment either in or out of a gallery setting, with the tubes arranged in the gallery on the basis of his plan. Once the exhibition was over, the function of these tubes ended and they could revert to everyday objects and the works themselves could be preserved as plans. To state it conversely, the existence of a universal system used throughout the world known as fluorescent tubes was essential for the preservation of the works solely in plan form. Thanks to the works' dependence on the fluorescent tube system, the works's sameness is maintained and preserved through plans and certificates recording simple diagrams or words. In this manner, the state of existence of Flavin's works that show this unique stance vis-à-vis materiality, can be considered closer to some aspects of conceptual art than to the majority of Minimalist art works.

The second event was the appearance of Conceptual Art as a context criticism that functionally considers the relationship between art's context and the context outside of art, as represented by the works and writings of Dan Graham (b. 1942), and Daniel Buren (b. 1938). The second section of this article considers, in reference to Dan Graham's writings, the influence of Dan Flavin's works in the formation of Conceptual Art as context criticism. Amidst the self-referential Minimalism that abandoned experiments querying the function of art works in social contexts, Flavin's works that took in, as is, the socio-economically regulated fluorescent lighting system, demonstrated to the younger generation the potential that reveals the relativity of art context and non-art context through the medium of the meaning and function of lighting equipment. Dan Graham can be said to have brought important results to the visual arts because he distanced himself from the formalism that was extremely influential in early 1960s New York and presented functionalist contextual issues. And undoubtedly Flavin's works had an immense influence on the formation process of Graham's works and writings.

(Translated by Martha J. McClintock)

平成二二年度 千葉市美術館の活動

※平成二二年九月より平成二二年二月まで、美術館施設は工事のため休室。

一 展覧会

(一) 企画展 (五件)

二〇〇九年四月四日(土)―五月十日(日) 七・八階展示室

「大和し美し 川端康成と安田靫彦」

※ノーベル文学賞作家川端康成と歴史画を得意とした日本画家安田靫彦。美術コレクターとしても知られる二人の芸術家の交流をテーマに、二人の創作の源泉となった美術品や、共に敬慕した良寛の遺墨、安田靫彦の絵画など二七四点を展観。

(三・五日間/入場者八、八三五人)



チラシ



「大和し美し 川端康成と安田靫彦」 展会場

五月十六日(土)―六月二十一日(日) 八階展示室

「パウル・クレール 東洋への夢」

※スイス、ベルンにあるパウル・クレール・センターの協力のもと、クレールと日本・中国文化との関係に焦点をあてた展覧会。浮世絵からの影響が見られる初期の素描をはじめ、クレール自身の作品一〇四点と関連する浮世絵版画や資料も展示。

(三六日間/入場者八、一七八人)



チラシ



「パウル・クレール 東洋への夢」 展会場

六月二十三日(火)―七月五日(日) 九階市民ギャラリー

「千葉市美術協会特別展『市展第四〇回記念特別展』」

(二・二日間/入場者一、四八五人)

六月二十七日(土)―八月九日(日) 八階展示室

「瀧澤久仁子コレクション 折りをつづる染と織―タイの美しい布」

※染織家、故瀧澤久仁子氏が遺したコレクションから、タイ、中国、ベトナム、インド、ラオスなどに分布して住むタイ族の布一九一点を選び、タイ民族の精神と美意識を探る。
 (四二日間／入場者六、二〇一人)



チラシ



「タイの美しい布」 展会場

二〇一〇年三月六日(土)ー三月二十六日(金)

一階さや堂ホール、七・八階展示室、九階市民ギャラリー

「第四一回千葉市民美術展覧会」

※第三九回千葉市民芸術祭の一環として、千葉市美術協会会員および公募入選作品約千点を七部門に分けて展示。

(二二日間／入場者一六、八五三人)

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展 (七件)

二〇〇九年五月十六日(土)ー六月二十一日(日) 七階展示室

「江戸浮世絵巻」

※過去に当館で特別展・企画展を開催した菱川師宣、鈴木春信、鳥居清長、喜多川歌麿、歌川広重、歌川国芳を中心に、千葉市美術館の誇る浮世絵コレクションの版画、版本、肉筆画一六〇点により、浮世絵の流れをたどる。

(三六日間／入場者七、一九四人)



「江戸浮世絵巻」 展会場

六月二十七日(土)ー八月九日(日)

七階展示室

「石井光楓ーパリの青春」

※岩船(現いすみ市)出身の画家石井光楓は、パリの画壇でも注目され、数々のサロンで活躍した。ご遺族より千葉市に寄贈された光楓作品の中から、滞欧米時代の作品を中心に六一点を展覧し、その画業を振り返る。

(四二日間／入場者五、一二三人)



「石井光楓」 展会場

六月二十七日(土)―八月九日(日) 七階展示室

「こんな作品あったよ―中学生が選ぶ所蔵作品展」

※千葉市内の中学校で行われた鑑賞授業の成果をもとに構成する展覧会。各学校から推薦された当館の所蔵作品四四点に、中学生の言葉を添えて紹介。

(四二日間／入場者五、一一三人)



「こんな作品あったよ」 展会場

九月十四日(月)―十月二十一日(水) 一階さや堂ホール

「現代日本の彫刻―木を素材とした作品を中心に」

十月三十一日(土)―二〇一〇年一月十七日(日) 一階さや堂ホール

「現代日本の彫刻―金属を素材とした作品を中心に」

※展示室休室期間中に、一階さや堂ホールで開催した展覧会。当館所蔵の現代彫刻から、第一部は木を素材とした大作を中心に八点、第二部は金属を素材とした大作を中心に八点を出品。

(計一〇六日間／入場者 計三、一八五人)



「現代日本の彫刻―金属を素材とした作品を中心に」 展会場

十月十四日(水)―十一月二十二日(日) 千葉市立郷土博物館

「無縁寺心澄の描いた千葉―絵と写真で見る昭和前期の千葉」

※千葉市赤井町に生まれ、千葉市内の風景を多く水彩画に残した無縁寺心澄の作品を中心に、描かれた千葉と当時の写真資料等を並べて展示。千葉市立郷土博物館との共同企画。

(三五日間／入場者三、七九七人)



チラシ



「無縁寺心澄の描いた千葉」 展会場

十二月十五日(火)―十二月二十六日(土) 千葉市民ギャラリー・いなげ

「サトウ画廊コレクション」現代版画の魅力」

※銀座で一九五五年から八一年にかけて「サトウ画廊」を経営した佐藤友太郎氏寄贈のコレクションから、版画作品を中心に六七点を出品。

(二日間/入場者一六九人)



「サトウ画廊コレクション」展会場

二 講演会等(五件)

※講師等の所属先はイベント開催時のものを記載。

「記念講演会：川端康成・美と伝統」

二〇〇九年四月十九日(日) 一一階講堂 (参加者一三七人)

講師：川端香男里(財団法人川端康成記念會理事長)

「監修者による記念講演会：パウル・クレール 東洋への夢」

五月十七日(日) 一一階講堂 (参加者八六八人)

講師：奥田修(パウル・クレール・センター研究員)

「パウル・クレールと色彩」

五月三十一日(日) 一一階講堂 (参加者二二一人)

講師：前田富士男(慶應義塾大学名誉教授)

「石井光楓の生涯とその画業」

七月十一日(土) 一一階講堂 (参加者六八八人)

講師：大久保守(千葉県立中央博物館・海の博物館研究員)

「記念講演会：タイの衣服と布にみる民族の心そして生活」

七月十二日(日) 一一階講堂 (参加者八三三人)

講師：吉村紅花(文化学園服飾博物館学芸員)

三 市民美術講座・学芸員出前講座等

(一) コレクション理解のための市民美術講座(五回)

第一回 二〇〇九年四月二十五日(土) 一一階講堂 (参加者六三人)

「川端康成と安田靉彦 二人の陶磁コレクション」

講師：藁科英也(当館学芸係長)

第二回 五月二日(土) 一一階講堂 (参加者七九人)

「画家と美術コレクション」 講師：松尾知子(当館学芸員)

第三回 六月二十日(土) 一一階講堂 (参加者一五三人)

『北斎漫画』の魅力」 講師：小林忠（当館館長）

第四回 七月二十五日（土） 一階講堂 （参加者五〇人）

「若き画家たちの挑戦―石井光楓とその時代」

講師：田辺昌子（当館学芸課長代理）

第五回 八月八日（土） 一階講堂 （参加者五一人）

「房総の芸術家たち」 講師：藁科英也（当館学芸係長）

(二) 学芸員出前講座等（六件九回）

二〇〇九年五月八日（金） 天台宗南総教区宗務所 （参加者四一人）

「日本の美術を学ぶ」（寺院婦人会第一回研修会）

講師：田辺昌子（当館学芸課長代理）

九月八日（火）、十五日（火）、二十九日（火）、十月六日（火）

千葉市文化センター （計四回／参加者 計四一六人）

「浮世絵に親しむ」（千葉市民文化大学）

講師：田辺昌子（当館学芸課長代理）

十一月一日（日） 那賀川町馬頭広重美術館 （参加者四八人）

「浮世絵美人画に見る流行の風俗」

講師：田辺昌子（当館学芸課長代理）

十一月九日（月） キッコーマン国際食文化研究センター （参加者一四七人）

「ボストン美術館所蔵浮世絵デジタルデータが語る『江戸の食文化』」
講師：田辺昌子（当館学芸課長代理）

十一月十九日（木） 椿森公民館 （参加者三人）

「世界に誇る浮世絵の美」

講師：田辺昌子（当館学芸課長代理）

二〇一〇年二月六日（土） 稲毛図書館 （参加者三五人）

「浮世絵残照―明治時代木版画の名品」（稲毛図書館美術講座）

講師：松尾知子（当館学芸員）

四 ワークショップ、その他イベント等（五件一〇回）

※講師等の所属先はイベント開催時のものを記載。

「映画上映会・壁画よみがえる―法隆寺金堂壁画画再現の記録」

二〇〇九年四月二十六日（日）、五月三日（日） 一階講堂

（二日二回実施／計四回／参加者 計二六〇人）

「ファミリアプログラム・生きている線、魔法の線」

六月十三日（土） 一階講堂 （参加者三二人）

※スクラッチ技法を使って、様々な線の表情を楽しみながら作品をつくる。小学校低学年の子供とその保護者が対象。

「中学生のためのギャラリーークルーズ'09」

七月三十日(木)、三十一日(金)、八月一日(土) 七階展示室

(計三回/参加者 計四二人)

※子供だけの来館と鑑賞をサポート。小グループを組み、リーダーの案内で「こんな作品あったよー中学生が選ぶ所蔵作品展」の会場をまわる。



「生きている線、魔法の線」



「中学生のためのギャラリークルーズ'09」

「ワークショップ…タイ・カービング」

八月一日(土) 一階講堂 (計三回実施/参加者 計二七人)

講師…中村富士男(タイ教育・文化センター講師)

※タイ・カービングの技法を使って、石鹸から蝶の形を彫り出す。

「友の会バスツアー…房総・館山の神社を巡る」

十一月二十五日(水) (参加者三九人)

講師…濱名徳順(宝聚寺住職)

※当館友の会会員向け日帰りバスツアー。

五 コンサート(二件)

「ティティボン・カンティイウォンコンサートーメコンの精霊」
二〇〇九年七月十七日(金)、十八日(土) 一階さや堂ホール
(計二回/参加者 計一九九人)

出演…ティティボン・カンティイウォン(タイ音楽演奏家)



六 学芸員によるギャラリートーク(八回)

「大和し美し 川端康成と安田靉彦」 二回

「パウル・クレー 東洋への夢」 二回

「江戸浮世絵巻」 二回

「瀧澤久仁子コレクション 祈りをつづる染と織ータイの美しい布」 一回
「こんな作品あったよー中学生が選ぶ所蔵作品展」 一回

七 学校との連携事業

(一) 学校団体の受け入れ

① 「小中学生鑑賞教育推進事業」

※遠隔校等の来館に対応するため、美術館が無料送迎バスを用意し鑑賞プログラムを提供。

「パウル・クレー 東洋への夢」 四校 三〇〇人

「瀧澤久仁子コレクション 祈りをつづる染と織―タイの美しい布」
三校 一三二人

「こんな作品あったよ―中学生が選ぶ所蔵作品展」 一校 五六人
合計 八校 四八八人

② 児童・生徒の団体鑑賞

「パウル・クレー 東洋への夢」 一校 三一九人

「こんな作品あったよ―中学生が選ぶ所蔵作品展」 六校 一四五人
合計 七校 四六四人

③ 教職員の団体鑑賞（研修、研究会による利用）

三件 四五人

④ 教職員のためのワークショップ 五八人

※千葉市中学校教育課程説明会にて実施

(二) 「職場体験」学習

七校 二〇人

(三) 「千葉市図工・美術科担当等教職員鑑賞一日研修」

二〇〇九年十月九日(金) (参加者 二人)

(四) 千葉市教育研究会中学校造形部会 美術館連携グループとの連携

※所蔵作品展「こんな作品あったよ―中学生が選ぶ所蔵作品展」の開催。

(五) 「千葉大学『展示をつくるA』『博物館実習B』企画展示 祈る色―さしのべられたもの」

二〇〇九年七月十五日(水)―十九日(日) 九階市民ギャラリー

(五日間/入場者 三六五人)

八 アウトリーチプログラム

※千葉大学や地域NPOとの連携事業である「千葉アートネットワーク・プロジェクト(WICAN)」を実施。そのうち千葉市美術館で行われたイベントのみを記載。詳細は報告書を参照。

「PIKAPKA in CHIBA TOCHKA×WICAN×YOU」(トーチカ・美術家)

① スタッフ研修会：二〇〇九年八月二日(日) 一一階講堂 (参加者 三〇人)
講師：ナガタタケシ(トーチカ)

- ② 一般向けワークショップ：八月九日(日) 一階講堂 (参加者二四人)
 ③ 撮影：八月九日(日)、十九日(水)、二十六日(木)、十月十二日(月)
 さや堂ホール他

- ④ 作品上映：WICAN2009イベント期間「Winter Weekends with WICAN(十一月二十七日(金)ー十二月二十三日(水))」より一月十七日(日)まで
 一階エントランス奥

- ⑤ ワークショップ：「ピカピカ☆クラブ」

- 十一月三十日(月)、十二月二日(水)、四日(金)、九日(水)、十一日(金)、十四日(月)、十六日(水)、十八日(金)、二十一日(月) 一階エントランス奥
 (参加者四二人)

※近隣小学生向けのアニメーション制作体験プログラム

- ⑥ ワークショップ「ピカピカ☆クラブ」親子で対決光のアニメ」

- 二〇一〇年三月六日(土) 一階講堂 (参加者二〇人)

※WICAN2009ドキュメント展示も同時開催



「一般向けワークショップ」



「ピカピカ☆クラブ」

九 ボランティア活動

※今年度は二八人が活動を継続。

(一) ギャラリートーク

※会期中毎水曜日に行う定例ギャラリートークに加え、各ボランティアが自主的に行うギャラリートークも不定期に実施。

「大和し美し 川端康成と安田靫彦」 定例四回 自主二四回

「パウル・クレー 東洋への夢」 定例三回 自主一〇回

「江戸浮世絵巻」 自主三回

「瀧澤久仁子コレクション 祈りをつづる染と織―タイの美しい布」

定例五回 自主七回

「現代日本の彫刻―木を素材とした作品を中心に」 自主一〇回

「無縁寺心澄―絵と写真で見る戦前の千葉」 定例六回 自主四回

「現代日本の彫刻―金属を素材とした作品を中心に」 自主五回

合計 定例一八回 自主六三回

(二) 鑑賞リーダー

※「小中学生鑑賞教育推進事業」(七―①)等への協力活動。学校側の希望に応じて、少人数グループでの鑑賞を行う。対応したボランティアのべ人数を記録。

「パウル・クレー 東洋への夢」 五校 三三人

「瀧澤久仁子コレクション 祈りをつづる染と織―タイの美しい布」

三校 一六人

「こんな作品あったよ―中学生が選ぶ所蔵作品展」 七校 一八人

合計 一五校 六七人

(三) ワークショップ等の運営補助

「ファミリープログラム…生きている線、魔法の線」のサポート (計七人)

「中学生のためのギャラリークルーズ'09」のサポート (計三人)

(四) ボランティアの会企画によるワークショップ等 (三件四回)

「多色摺り木版画教室…夏の思い出(子どもチャレンジ教室)」

(主催:千葉市生涯学習センター)

二〇〇九年九月十九日(土) 千葉市生涯学習センター (参加者一四三人)

「木版画年賀状を作ろう」

十一月八日(日)、十五日(日) フルカワ刃物店二階

(二回連続/参加者一九人)



「木版画教室夏の思い出」

「和アートひろば…美術館ボランティアによる多色摺り木版画体験コーナー(まなびフェスタ)」(主催:千葉市生涯学習センター)

十二月六日(日) 千葉市生涯学習センター (参加者一六六人)

十 出版活動

(二) 展覧会図録 (三冊)

『大和し美し 川端康成と安田靫彦』

監修:川端香男里/安田建一 編集:水原園博/MIHO MUSEUM/

千葉市美術館 発行:求龍堂



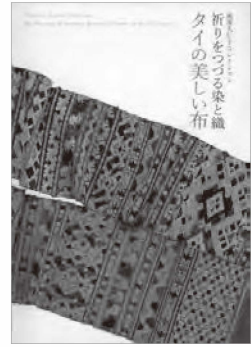
『パウル・クレー 東洋への夢』

編集:千葉市美術館/静岡県立美術館/横須賀美術館/日本パウル・クレー協

会 発行:日本パウル・クレー協会



『瀧澤久仁子コレクション 祈りをつづる染と織―タイの美しい布』
編集・千葉市美術館／マンガステイン 発行・マンガステイン



(二) 展覧会の作品目録・鑑賞補助のための小冊子

※企画展・所蔵作品展ごとに、作品目録または解説付き小冊子を発行。

(三) 定期刊行物

- ① 美術館ニュース『C.M』第五〇―五三号（四回発行）
- ② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』第一二号
- ③ 千葉アートネットワーク・プロジェクト二〇〇九ドキュメント

十一 ホームページの公開

(一) ホームページ

訪問者総数 三〇三、一二一
閲覧ページ総数 八九五、七八六

(二〇一〇年三月三十一日まで)

(二) 携帯用ホームページ

閲覧ページ総数 一八、四三三

(二〇〇九年八月一日より二〇一〇年三月三十一日まで)

十二 作品の収集

(一) 寄贈 一六件

高森碎巖《怪石詩画》、無款《白衣観音・琴棋書画図》、
鶴沢探龍《二見浦・春日・住吉大社図》、狩野時信《松に鶴図》、
鍋木雲潭《春景山水図》、池田継政《源頼朝像》、岡田閑林《鶏図》、
春木南溟《月夜水辺図》、伝渡辺華山《第二尊者迦諾迦伐粉本》、
筆者未詳《二十四孝図》、木島桜谷《ひよこ図》、五月《美人図》、
蘭華《美人図》、「百人一首歌留多」、「櫛簪」
(以上、楠原辰次郎氏寄贈)

「無縁寺心澄・三宅策郎関連資料」

(齋藤琴代氏寄贈)

(二) 寄託

酒井抱一《花籠図》他 計六五件

十三 所蔵作品の修復・保存等

(一) 修復(二件)

河口龍夫《陸と海》 フレームの交換

(二) 所蔵作品のマット装

石井光楓《米国・ポートランド初夏》他 計九〇点

(三) 写真撮影

英一蝶《張果老・松鷲・柳鳥》他 計五二カット

十四 所蔵作品の貸出、特別利用等

(一) 作品の貸出(二六件四〇〇点)

※平成二十一年度開催について記載

①「江戸時代尾張の絵画 巨匠 中林竹洞」(名古屋城、二〇〇九年四月―五月) 中林竹洞《山水図襖》一点

②「躍動する魂のきらめき―日本の表現主義」

(栃木県立美術館他、四月―二〇一〇年一月)

藤島武二『明星』巳歳第一号表紙他 一五点

③「特集陳列 平成二十一年新指定国宝・重要文化財」

(東京国立博物館、四月―五月)

岩佐又兵衛《弄玉仙図》一点(摘水軒記念文化振興財団寄託)

④「美連協25周年記念 日本美術館名品展」(東京都美術館、四月―七月)

恩地孝四郎《『水島』の著者萩原朔太郎像》一点

⑤「白髪一雄展」(尼崎市総合文化センター他、五月―二〇一〇年三月)

白髪一雄《天英星小李廣》他 二点

⑥「三人三様展 勅使河原蒼風・土門拳・亀倉雄策」

(土門拳記念館、六月―八月)

勅使河原蒼風《半神半獣》他 四点(財団法人草月会寄託)

⑦「画家の眼差し、レンズの眼―近代日本の写真と絵画」

(神奈川県立近代美術館葉山、六月―八月)

恩地孝四郎《失題》一点

⑧「4つの物語 コレクションと日本近代美術」

(川村記念美術館、六月―九月)

比田井南谷《作品1(電のヴァリエーション)》他 八点

⑨「道教の美術」(三井記念美術館他、七月―二〇一〇年三月)

酒井抱一《老子図》他 二点

⑩「パウル・クレイ 東洋への夢」(静岡県立美術館他、七月―十月)

歌川豊国(三代)《五代目市川團十郎の景清》他 七点

- ⑪ 「フランスの浮世絵師—アンリ・リヴィエール」
 (石川県立美術館他、七月—十二月)
 川瀬巴水《塩原おかね路》他 二二点
- ⑫ 「浮世絵に描かれた動物たち展」 「江戸のMODE—浮世絵美人の総合ファッショングイド」 「浮世絵師と狂歌仲間たち展」
 (那珂川町馬頭広重美術館、八月—二〇一〇年二月)
 《犬を連れた禿》(無款) 他 一六二点(寄託作品三八点を含む)
- ⑬ 「若冲ワンダーランド」(MIHO MUSEUM、九月—十二月)
 伊藤若冲《鸚鵡図》他 五点(寄託作品二点を含む)
- ⑭ 「二蝶リターンズ」(板橋区立美術館、九月—十月)
 英一蝶《立美人図》他 三点(寄託作品一点を含む)
- ⑮ 「多摩川で／多摩川から、アートする」(府中市美術館、九月—十一月)
 立石紘一《汝、多くの他者たち》他 二点
- ⑯ 「よみがえる浮世絵—うるわしき大正新版画」
 (江戸東京博物館、九月—十一月)
 エリザベス・キース《青と白》他 九点
- ⑰ 「静寂と色彩—月光のアンフラマンズ」
 (川村記念美術館、十月—二〇一〇年一月)
- 川瀬巴水《旅みやげ第一集》より陸奥三島川》他 二点
- ⑱ 「近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」
 (豊田市美術館、十月—十二月)
- 恩地孝四郎《白亜(蘇州所見)》他 三点
- ⑲ 「MOTTOコレクション 特集展示—岡崎乾二郎」 「クロニクル1945, 1951, 1959—戦後日本美術を見直す」
 (東京都現代美術館、十月—二〇一〇年四月)

- 岡崎乾二郎《Blue Slope》他 五一点
- ⑳ 「清方/Kiyotaka ノスタルジア—名品でたどる 錦木清方の美の世界」
 (サントリ—美術館、十一月—二〇一〇年一月)
 錦木清方《薫風》他 五点
- ㉑ 「いけばな—歴史を彩る日本の美」
 (江戸東京博物館、十一月—二〇一〇年一月)
 《生花図屏風》一点(財団法人草月会寄託)
- ㉒ 「江戸の粹・明治の技 柴田是真の漆×絵」
 (三井記念美術館、十二月—二〇一〇年二月)
 柴田是真《貝図》一点
- ㉓ 「Japan, Power and Splendour」(ミラノ市、十二月—二〇一〇年三月)
 雲谷等益《山水図》他 二一点
- ㉔ 「浮世絵玉手箱—浮世絵美人画の一九世紀」
 (町田市立国際版画美術館、十二月—二〇一〇年三月)
 歌川国貞(初代)《江戸自慢 両国夕涼》他 三八点
- ㉕ 「A★MUSE★LAND★TOMORROW 2010 ARCHAIC FANTASY 土×炎」
 〈古代を夢見るやきものアート〉
 (北海道立近代美術館、十二月—二〇一〇年二月)
 イサム・ノグチ《かぶと》他 二点(財団法人草月会寄託)
- ㉖ 「江戸の絵本と歌仙絵」(国文学研究資料館、二〇一〇年一月—二月)
 中村松花堂『松花堂画帖』他 三三点
- (二) 写真の貸出、撮影等(所蔵作品の特別利用)
- 喜多川歌麿《潮干のつと 潮干狩》他 計八五件一五八点

十五 友の会

会員 六五二人（二〇一〇年三月三十一日現在）

十六 博物館実習

二〇〇九年七月二十七日―三十一日
計 一八大学 一九人

十七 図書室の運営

公開日数 一六九日
利用人数 一、〇六三人

十八 施設の利用（利用日数）

市民ギャラリー 一三七日（二〇団体、一一、六四二人）
講堂 四一日（一般二〇日、市関係七日、美術館一四日）
講座室 一〇三日（一般一〇三日）
さや堂ホール 七三日（一般二二日、市関係二八日、美術館二三日）

十九 市民ギャラリー・いなげ

（二）特別企画展

二〇一〇年一月十三日（水）―二十四日（日）
「千葉大学普通教育科目『展示をつくるB』博物館実習B』企画展示 はないばら―秘められた美へ」

※千葉大学の授業「展示をつくるB」博物館実習B」のなかで、学生参加により企画された
展覧会。本年は、花の美しさとその裏に潜む毒をテーマに、若手・中堅の現代作家の作品
を展示。在知、押江千衣子、荒神明香、坂田峰夫、須田悦弘、橋本トモコ、丸山純子が参
加。展覧会終了後に記録集を発行。

（二日間／入場者四七四人）



「はないばら」展会場

二月九日(火)―二十一日(日)

「千葉市美術館所蔵作品展 浮世絵残照―明治時代木版画の名品」

※文明開化の変わりゆく時代を描いた「開化絵」から、明治錦絵の巨匠小林清親と月岡芳年の代表作、そして浮世絵以来の技術と着想によって盛んに海外へも発信された多色摺木版画の世界など、明治時代の木版画七四点を展示。

(二日間／入場者五四七人)



「浮世絵残照」 展会場

(二) 施設の利用者

展示室 一八、七三六八

制作室 五、六八三八

(三) 施設の公開(公開日数と見学者数)

「旧神谷伝兵衛稲毛別荘」 三〇七日 八、五二二人

「ゆかりの家・いなげ」 二九四日 八、〇四四人

平成21年度利用者数

	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月	合計
展覧会観 覧者	大和しよし 川端康成と安田靉彦	4,649	4,186										8,835
	パウル・クレー 東洋への夢		2,902	5,276									8,178
	タイの美しい布			356	4,056	1,789							6,201
	第41回千葉市民美術展覧会											16,853	16,853
	江戸浮世絵巻		2,596	4,598									7,194
	石壁光胤/こんな作品あったよ			304	3,316	1,493							5,113
	現代日本の彫刻						761	802	696	612	314		3,185
	無縁寺心澄の描いた千葉							1,805	1,992				3,797
サトウ画廊コレクション									169			169	
展覧会観覧者 計	4,649	9,684	10,534	7,372	3,282	761	2,607	2,688	781	314	0	16,853	59,525
貸出施設 利用者	市民ギャラリー	493	2,493	1,375	3,039	1,040						3,202	11,642
	講座室	333	314	312	246	213						180	1,598
	講堂	370	756	235	458	744							2,563
	講堂ホール	120	90		457	282						674	1,623
貸出施設利用者 計	1,316	3,653	1,922	4,200	2,279	0	0	0	0	0	0	4,056	17,426
その他利用 者	図書室	171	229	230	224	143						66	1,063
	講座・講演会等	200	276	153	201	51							881
	コンサート・ワークショップ等	110	150	32	229	93				42		20	676
	学校プログラム・実習等	3	434	250	439	92		21			3		1,242
その他利用者 計	484	1,089	665	1,093	379	0	21	0	42	3	0	86	3,862
美術館 利用者総計	6,449	14,426	13,121	12,665	5,940	761	2,628	2,688	823	317	0	20,995	80,813
市民ギャラ リーいなげ	はないばら									474			474
	浮世絵残照										547		547
	展示室利用者	1,670	2,058	1,531	965	1,119	1,584	2,590	1,935	1,309	398	533	17,715
	制作室利用者	295	944	244	213	510	197	302	558	303	598	738	5,683
	旧神谷伝兵衛稲毛別荘	692	1,274	687	522	506	750	983	770	428	789	484	637
ゆかりの家・いなげ	650	2,224	676	395	341	484	895	594	285	671	363	466	8,044
市民ギャラリーいなげ 利用者総計	3,307	6,500	3,138	2,095	2,476	3,015	4,770	3,857	2,325	2,930	2,665	3,907	40,985

※平成21年9月より平成22年2月まで、美術館施設は工事のため休室。

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十三号

二〇一〇年三月三十一日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒261-8733 千葉市中央区中央三丁目十八番

電話 〇四三―二二―二二二一(代)

制作―印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.13

March 31, 2010

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X