

所蔵作品展「MOMATコレクション」
特集「何かがおこっている：1907-1945の軌跡」

会期 二〇一四年一月二十一日-四月六日 会場 美術館所蔵品ギャラリー「四一階」

いま、美術館がなしうることに

藪前知子

歴史の主語は誰か？

現在における美術表現が、固定した価値観を相対化し、複数性を担保することに關わるものである以上、ある視点を伴う線的な歴史としてこれを編むことの困難は常につきまとう。私の所属する東京都現代美術館では、二〇〇八年頃に、一九四五年以降という時間軸の中で、重要な美術史的動向に即して収蔵作品を紹介してきた常設展示をいったん終わらせ、「MOTコレクション」という名称に変更しつつ、「クロニクル」という新しいシリーズ展示で歴史的な事象に向き合ってきた。ここには、美術史の中からある定点を取り出してみせることで、線的な時間軸を脱する意図があった。一方で、二〇一三年に三度の展示替えを行い展開した「私たちの90年 1923-2013」という企画では、一九二三年の関東大震災から東日本大震災を経た現在に至る九十年間を、個人の経験の集積として語ることを試みた。筆者が担当した上半期では、震災や戦争といった社会的危機に対する抵抗としての美術表現に力を当てた。

近年の東京国立近代美術館の常設展示にも、歴史の語り方そのものに対する批評性が共有されており、日露戦争から太平洋戦争終結までという歴史的事象をフレームとする「何かがおこっている：1907-1945の軌跡」展（以下本展と呼ぶ）も、「私たちの90年」展と比較できる点が多い。だが、最初に展示会場を巡った時の私の所感は、常設展示のキュレーションに関わる者として、そのラディカルさに対する驚きと共感、そして多少の違和感が交差する複雑なものだった。

キュレーターがコンセプトや文脈に応じて作品を任意に選定できる企画展と異なり、

コレクション展示には、作品自体から言説と文脈を立ち上げるといふ思考法が求められる。「手持ちの駒」が決まっているという条件があるだけではなく、コレクション展とは収蔵作品の潜在的な文脈をいかに豊かにするかが問われるものだからだ。そこで求められるナラティブの主語は、畢竟「作品ないし」「作者」となるだろう。しかし、本展ではその主語が明らかに違っているように感じられた。「国家」という存在に對置されるような、無名の個人たちとも言えようか。作家もその無数の個人のうちのひとりであり、作品とは時代に対する個人の「証言である」という視点は、既存の美術史に対する抵抗として有効だが、ともすれば、美術作品と博物館の「資料」との境界を揺るがすことになりはしないか。現に、どの展示室にも、当時の雑誌など、個人の集合体としての大衆の欲望の在処を示す資料が、時に額装され「作品」と同等の重要性を持って展示されていた。私の持った違和感とは、こうした点に起因するものであっただろう。

可視化されない「あいだ」を問う

一方で、本展でフレームングされているのが、多くの個人が自己と国家を同一視し、葛藤した時代であることを考えるとき、このような主語を取る語りのあり方が、いかにもふさわしく思われたのである。展覧会の冒頭の章題が、国家なるものを仮託された個人の物語とも読める司馬遼太郎の『坂の上の雲』から取られたことはいかにも示唆的である。和田三造の第一回文展出品作として名高い『南風』の、脱亞入欧を歌い上げるような隆々たる船乗りの体躯と、和田英作の夕暮れを歩く老婆の姿とがここに対照されている。この二点の間にある「何か」こそが、本展のライトモチーフといえよう。本展には、キュレーションの妙と言える鋭い対比が至るところに現れ、そのあいだにある「何か」への思考へと鑑賞者を誘う。

なかでも、一九三〇年代を、目覚めているはずなのに現実には触れない「白昼夢」とする六室、さらに、日中戦争勃発後も人々は日常に埋没し、「遠くで銃声」を聞くのみであったと語る七室は、本展のテーマが最も端的に示されたセクションであろう。一九四〇年の「アサヒグラフィ」の、不自然なまでに平穏な表紙と並べられたとたんに、植田正治の代表作が持つ鳥取砂丘という抽象的な背景の意味が、時代の中であぶり出されてくる。軍靴高まる一九三六年に描かれた中西利雄のモダンな婦人帽子店や避暑地の絵画と、和田三造の八紘一字を擬人化した荒唐無稽にも見える古典主義絵画のあいだにあるもの。あるいは、一九三七年、日中戦争勃発前夜に連載された永井荷風の『溼東綺譚』の



図 鈴木誠《皇土防衛の軍民防空陣》1945年 東京国立近代美術館蔵(無期限貸与)
© Teruko Suzuki 2014 /JAA1400067

物語(木村莊八による挿画)と、その翌年に描かれた鬘光の《眼のある風景》のあいだにあるもの。可視化されない「何か」が、そこにおこつてゐる――。

しかし、その「何か」は、本展のクライマックスに至って一気に表出する。小磯良平の描くバレリーナと、兵士の群像とが、同じ造形言語を持つことを明らかにした展示では、国家なるものを前にした、個の分裂が鮮やかに示されている。時代はやがて、そうした分裂すらも許さなくなるのだ。乳飲み子を置いて出征する看護婦という、婦人雑誌に描かれた戦時下の

理想の女性像や、鈴木誠《皇土防衛の軍民防空陣》の、空襲に立ち向かう女性や子どもの身体の表象から、私たちは、戦争とは、すべての個人が、国家と自己との一致を受け入れることであったことを痛烈に思い知らされる。同じ空間に展示される麻生三郎や松本竣介の子どもの絵は、もはや「白昼夢」ではなく、「もうひとつの個」であろうとする画家たちの抵抗の標となる。これらの作品を、先述の鈴木誠の戦争画や、女性や子どもの自決を描く藤田嗣治の《サイパン島同胞臣節を全うす》と対比する展示はやや扇情的にも感じられるが、しかし、私たちは、この全く視点を異とする表現が同じ時期に描かれたという確固たる事実から、眼をそらすことはできないのである。

「いまも」何かがおこっている

しかしここで、本展が突きつける新たな問いに私たちは向かい合うことになる。「何かがおこっている」。そのことを、大衆は、個人は、その時において知り得なかった。美術とは、事後的にしかその「何か」について語ることはできないのだろうか。もちろん、一九三〇年代のシュルレアリスムの多くの作品が、ひそかな予言として時代に抗った例を

私たちは知っている。あるいは、本展出品作にも、国会議事堂と粗末な家屋を対比的に描いた、津田青楓の《ブルジョワ議会議と民衆生活》(出品作はその下絵)のような例がある。しかし、この作品は二科展出品時に警察当局により「新議会」と改名させられる。後に津田は検挙・監禁・転向の道を進むこととなるのである。津田が、処刑された小林多喜二の痛ましい姿を磔刑図のごとく描いた《犠牲者》は、まさに事が終わった後にしか、「何か」が顕在化しえないことを皮肉に語っているようである。美術を手段としたあらゆる抵抗は敗北し、一九四五年に至る運命に対してなすべがなかったことを、私たちは知っている。本展が突きつける事実重い。

ここで注目すべきは、本展のタイトルが、「何かがおきた」ではなく、「何かがおこっている」という現在進行形を取っていることだ。これが、単に歴史の語りの手法に留まらないものであることは、東京国立近代美術館の近年の活動が、アクチュアリティの追求に重きを置いているように見えることから明らかだろう。例えば、本展から、この館で一昨年開催された「実験場 1950s」展を思い起こした観客は多いはずである。五〇年代美術の「実験精神」が提起した多様な可能性を歴史的に検証し、そこから現在の美術と社会の関係を、さらには美術館の未来を考えるヒントを引き出すこと」を試みる(展覧会概要より)というたつた同展は、過去の事象を扱いつつも、明らかに東日本大震災以降の現在の日本の抱える諸問題へと観客の意識を導いていた。本展をこの展示の延長と考えるならば、ここで言われている「美術館の未来」についてのひとつの実践としてこれを考えてもよいだろう。つまり本展を私たちは、「いまも」なにかが起こっている証左として見るべきなのだ。

個から立ち上がる美術作品が、時代のうねりに対して持ちうる力はわずかである。予感される暗雲に向けて、今日も世界中で多くの作家たちが声を上げているが、それが直接的に人類の行く末を動かす訳ではないだろうことも、残念ながら真実である。しかし、それでもなお、いま起こっている「何か」について、個人の実感から何を伝え残しておくことは、未来に対しての責任なのだ。そして美術館とは、過去と未来が出会う場として、来るべき社会の形成に寄与するものなのだという意志が、本展の隠れた主題だと言えらるだろう。最古の歴史書と言われるヘロドトスの《歴史》にすでに明らかであるように、歴史を編むことの動機は、戦争の真実を後世に伝える使命感と密接に関わってきた。個人の膨大な犠牲のもとに残された作品を示しつつ、「何かがおこっている」と言い続けることは、今後も美術館の重要な使命となるはずである。

(東京都現代美術館 学芸員)