

「美術にぶるっ！ ベストセレクション 日本近代美術の二〇〇年」展

会期：二〇二二年十月十六日～二〇二三年一月十四日 会場：美術館所蔵品ギャラリー「四一階」+企画展ギャラリー「二階」

「美術にぶるっ！ ベストセレクション 日本近代美術の二〇〇年」展を見て

藤井亜紀

このたびの展覧会は、開館六〇周年記念として、重要文化財を含む名品を一挙公開する第一部「MOMATコレクションスペシャル」と、東京国立近代美術館(以下、近美)が開館した五〇年代の美術を検証する第二部「実験場1950s」から構成されている。常設展と企画展をまとめて一本の展覧会とするのはあまり例のないことであり、さらに所蔵品ギャラリーのリニューアルも加わるという、美術館にとっては稀有な機会となった。そこで垣間見えた近美の「変化」について記してみたい。

1. 広報

まず目にしたのは、この些か珍妙なタイトルを施した印刷物である。土田麦僊や白髪一雄の作品を用いた仮チラシには、絵の上にさまざまな字体で情報が乗り、中央に大きな筆文字でタイトルが書きなぐられている。たとえば、これまでの近美のチラシでは、作品と情報とが秩序正しく明確に配置され、真面目で固い印象すら与えていた。しかしこのたびの仮チラシには、乱調ともいえるべき柔軟さがある。それは上述の印象を抱く筆者のような者を戸惑わせる一方で、近美が変わろうとしていることを予兆するものであった。

その感を強くしたのは、展覧会の告知として、中村宏の《階段にて》(宮城県美術館蔵)のビルボードを山手線の車内から見た時である。この強烈なイメージを活用した大掛かりな広報展開は、あまねく告知するという目的以上に、その展覧会のタイトルにあるが如く、目にする者に衝撃を与えたいという意志の表れであるように思えた。

2. 空間

リニューアルされた所蔵品ギャラリーの中で最も印象的なのは、「ハイライト」の展示室であろう。壁を濃紺に、床を艶消しの黒に変えた暗い室内では、光のあたる作品に自ずと視線が吸い寄せられる(図1)。そこで間近にする、画面の質感の豊かさや色彩の光沢こそ、実作品を観る喜びである。

重要文化財を中心とした展示構成は、来館者の「短時間で」「有名な作品だけ」を手引きしてほしいという要望に応えたものだという。美術館にとって、来館者数が増えることを切望しつつも、混雑によって、静かに時間をかけて作品を味わう環境が損なわれてしまうことは本意ではない。この「ハイライト」は、近美に足を運んだことのない人を誘いつつ、じっくりと作品を堪能したい鑑賞者の知的欲求をも満たす空間だと思う。

さらに、エレベーターホールを挟んで右側の展示室では、四階から二階へと時代の流れに沿って収蔵品が並べられている。以前よりも壁で細かく仕切られた空間は、一部屋が、その場に立って容易く見渡せる範囲に収まっている。それゆえに鑑賞者は、それがひとつのテーマで展示構成されたものと理解し、より作品に集中できるようになった。当たり前だが、展示される作品は大きさや重さをもった「もの」である。そのため、それが置かれる環境、すなわち壁や床の広さ、その質感や色調、照明、一緒に並べられる作品などの作用を受ける。当然そこには、どのようにこの作品を見せたいかという作品を展示する学芸員の意図が反映されている。今回のリニューアルで作品の環境を積極的に整え直した背景には、作品をたんに歴史の文脈にはめ込もうとするのではなく、作品の見映えを演出することで、個々の作品が放つ力をより活かそうとする態度があるのだろう。

3. 展示構成

第一部の「MOMATコレクションスペシャル」では、一九〇〇年から現在までの一〇



図1 「ハイライト」展示風景 撮影：木奥恵三

○年以上に及ぶ通史が、十のテーマのもと約二四〇点で構成されている。各室の入口に掲げられた解説パネルには歴史的・美術史的背景を含めた見どころがコンパクトにまとめられていた。

そのなかで注目したのは、作品のどこを見てほしいか、なぜこの作品を並べているか、どうしてこのような部屋をつくっているかといった、作品を選択し展示した学芸員の意図が記されていた点である。近代以降の美術史を示すという美術館の役割のなかで、一人として学芸員の見解を示すことは一見相応しくないことかもしれない。美術史の専門用語を用い、教科書的な正史を作り上げようとするのは重要な作業である。しかし、その一方で学芸員が自らの価値観を鑑賞者に示し、作品の語り方は決して限定的で決定的なものはないと伝えることも大切であろう。なぜなら、学芸員がアノニマスな存在としてではなく、作品に対して抱いた切実な感覚をもとにひとつの見解を伝えたいならば、鑑賞者はそれを契機として、より自由に多角的に作品について観たり考えたりすることができるようである。そうした余地がこの展覧会に垣間見えたことが印象的であった。

しかし、展覧会カタログでは展示構成が反映されず、出品作から選ばれた六十点による「名品選」の画集となっていた。美術館に作品が収蔵された時点で、ある種の価値判断がされており、そのなかから更に「名品」を選ぶことで、作品が一層の価値や権威をもつようになる。しかし選ばれなかった膨大な作品には別の価値があり、それを発見し伝えていくことも美術館の役割ではなからうか。

第二部の「実験場」では、近美が開館した五〇年代に焦点をあて、美術のみならず、写真や映像、デザイン、マンガに及ぶ約三〇〇点が、この時代を語るために抽出された十のテーマのもとに展示されていた。

そもそも作品は、作家を取り巻く環境としての社会状況や時代精神等とともに、モチーフ・素材・技法の取捨選択等さまざまな要因が絡み合って生まれてくる。第一部では、作品を元の環境から切り離して、ジャンルや年代・地域別に分類し、通史的な文脈に編集し展示していた。一方、この第二部は、そうした美術館の既存の方法に抗うように、作品がどのような環境に由来して生まれてきたかを他の作品との関係のなかに探ることでテーマを設定し、美術と社会とが鋭く切り結んでいた五〇年代のアクチュアリティを現在に接続しようとしていた。たとえば、中村宏の《砂川五番》(東京都現代美術館蔵)は、映画や写真、文学を含む「ルポルターージュ運動」の絵画上の現れとして位置付けられるのだが、「現場の磁力」というテーマのなかで、亀井文夫のフィルムと並置され

ることにより、この運動の状況と、そのなかで絵画だからこそ成しえたことがより鮮明に見えてきた(図2)。

原爆犠牲者のニュース映像にはじまり、細江英公の《へそと原爆》に終わる、緻密に練られた展示の円環構成においては、作家がいかに社会的な事件・事象に応答し、それを自らのうちに取り込むことで作品に表出させていったかを見ることが出来る。そこには震災を経験したことと変わった、筆者を含む我々鑑賞者の意識も多分に作用しているだろう。目の前に広がる作品が、遠く切り離された歴史上の出来事を映したものではなく、現在につながる問題として強く意識されてくる。そうした発見は、展覧会を観る醍醐味であろう。

こうしてみてみると、第一部における作品の演出と通史的位置付け、第二部における作品への探求の態度は、展示において相互に批評する立場となつているといえる。どちらが正しいということではなく、複数の立場や視点から作品を提示することが肝要であり、それによって、作品にはられた複雑な様相を徐々に解き明かしていくことになるだろう。

4. これからの常設展示に向けて

美術館には、作品を取捨選択し序列化し歴史の体系的記述をしていくという機能がある。そのなかで、個々の作品を理解するために、いったんは既存の通史のなかに位置付けようと試みる。しかし、異なった角度から作品固有の歴史を見つめるならば、通史では語ることでできない、別の文脈を設定する必要がでてくる。そうした文脈の重なりをなから、既存の語り方を揺るがすような、別の通史の可能性も見えてくるだろう。

作品がコレクションであれば、常設展示において、さまざまな文脈のもとに何度でもどのようにでも展示することができる。通史を語る方法とそれに抗う方法との間を不断に往還するなかで、美術館が提示してきた既存の価値観への問い直しも含まれてくるだろう。そうしたときに常設展示は、作品を語る数多の方法を見出すための実験的でダイナミズムに満ちた場となってくるのではないだろうか。

(東京都現代美術館学芸員)



図2 中村宏《砂川五番》と亀井文夫《流血の記録 砂川》 撮影:木奥恵三