

現代の眼 637

東京国立近代美術館ニュース 2022年

展覧会レビュー

美術館

[MOMAT コレクション]

白い漫画、黒い漫画

ぼえむの言い分

プレイバック「抽象と幻想」展(1953-1954)

[コレクションによる小企画] 新収蔵&特別公開 ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》

没後50年 鏑木清方展

ゲルハルト・リヒター展

大竹伸朗展

新しいコレクション

村上早《かくす》

辻晋堂《詩人(大伴家持試作)》

竹内栖鳳《日稼》

川俣正《TETRAHOUSE PROJECT PLAN 6》

アートライブラリ

資料紹介 #2 『PLUSONE OFFSIDE』プラスワン

資料紹介 #3 山田正亮関係資料

研究員の本棚 #3 展覧会を作ること:美術館をめぐる人とコレクション

カタログトーク #2 大竹伸朗展

教育普及

オンラインプログラムの取り組み「夏休み!こども美術館オンライン」

英語によるプログラム「Let's Talk Art!」

教育普及という仕事

研究と発見

東近美の門をくぐるのはだれか——イサム・ノグチ《門》について

展覧会レビュー

工芸館

未来へつなぐ陶芸——伝統工芸のチカラ展

[所蔵作品展] こどもとおとなの自由研究 工芸の○△□×展 特別陳列 北村武資

ジャンルレス工芸展

工芸館と旅する世界展——外国の工芸とデザインを中心に

新しいコレクション

北大路魯山人《紅白椿鉢》

和田的《白器 ダイ/台》

初代山川孝次《金銀象嵌環付花瓶》

教育普及

ようこそ!「工芸トークオンライン」へ



美術館

コレクション展レビュー

- 06 漫画と絵画の結びつき
中田健太郎[批評家/静岡文化芸術大学専任講師]
- 08 うたい、描き、貼りつけ、詩作して……
大崎清夏[詩人]
- 10 ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(前編)
平倉圭[横浜国立大学准教授]
- 12 ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(後編)
平倉圭[横浜国立大学准教授]
- 14 展覧会の再構成を超えて「プレイバック「抽象と幻想」展(1953-1954)」から考えること
伊村靖子[国立新美術館主任研究員]

新しいコレクション

- 18 村上早《かくす》
都築千重子[美術課研究員]
- 19 辻晋堂《詩人(大伴家持試作)》
成相肇[美術課主任研究員]
- 20 竹内栖鳳《日稼》
鶴見香織[美術課主任研究員]
- 21 川俣正《TETRAHOUSE PROJECT PLAN 6》
三輪健仁[美術課長]

企画展レビュー

- 22 とけあう美人像「鐔木清方展」
吉井大門[横浜市歴史博物館学芸員]
- 24 鐔木清方、生活を描く
篠原聡[東海大学ティーチングクオリフィケーションセンター准教授]
- 26 教師としてのゲルハルト・リヒター 渡辺えつこインタビュー
聞き手・構成：榊田倫広[企画課主任研究員]
- 30 みるものすべてのほんとうの姿はべつなのではないか、と好奇心をもつからこそ、描くのです
林寿美[インディペンデント・キュレーター]
- 32 大竹伸朗展：スクラップブックから《モンシェリー》まで
河本真理[日本女子大学教授]
- 34 シンロのロンシ
毛利悠子[アーティスト]

アートライブラリ

- 36 資料紹介 #2 | 『PLUSONE OFFSIDE』プラスワン、1990-2006年(全40号)
赤松千佳[企画課研究補佐員]
- 38 資料紹介 #3 | 山田正亮関係資料
長名大地[企画課主任研究員]
- 40 研究員の本棚 #3 | 展覧会を作ること：美術館をめぐる人とコレクション 都築千重子[美術課研究員]
聞き手・構成：長名大地[企画課主任研究員]
- 46 カタログトーク #2 | 座談会「大竹伸朗展」
小関学[デザイナー]、成相肇[美術課主任研究員]
聞き手・構成：長名大地[企画課主任研究員]

教育普及

- 52 オンラインプログラムの取り組み「夏休み!こども美術館オンライン」
藤田百合[企画課特定研究員]
- 54 英語によるプログラム「Let's Talk Art!」
——会話によるオンライン美術鑑賞プログラムで世界とつながるとは
大高幸[放送大学客員准教授]
- 56 教育普及という仕事——東京国立近代美術館での25年をふりかえって
一條彰子[企画課主任研究員/本部学芸担当課長]

研究と発見

- 58 東近美の門をくぐるのはだれか——イサム・ノグチ《門》について
成相肇[美術課主任研究員]

工芸館

展覧会レビュー

- 64 伝統工芸のある未来
マルテル坂本牧子[兵庫陶芸美術館学芸員]
- 66 「特別陳列 北村武資」に寄せて
土屋順紀[染織家・重要無形文化財「紋紗」保持者]
- 68 多様化する工芸の現在地
青木千絵[金沢美術工芸大学工芸科准教授]
- 70 複数の旅への指南書
千葉真智子[豊田市美術館学芸員]

新しいコレクション

- 72 北大路魯山人《紅白椿鉢》
高橋佑香子[工芸課客員研究員]
- 73 和田的《白器 ダイ/台》
田中真希代[工芸課研究補佐員]
- 74 初代山川孝次《金銀象嵌環付花瓶》
北村仁美[工芸課主任研究員]

教育普及

- 76 ようこそ!「工芸トークオンライン」へ——見る力に気づくためのプロセス
今井陽子[工芸課主任研究員]

漫画と絵画の結びつき

中田健太郎 [批評家／静岡文化芸術大学専任講師]

1950年代のなかば、美術評論家として瀧口修造は、漫画と絵画の関係にかんする文章をつづけて執筆している。そこで確認されていたのは、漫画と絵画が「一つ根のもの」^[1]であることだった。芸術ジャンルの区分よりも、その「総合」へと思いをさせるのは、シュルレアリストとしての態度でもあっただろう^[2]。両者の結びつきをさぐりながら瀧口は、当時の日本の画壇に目立ちはじめていた戯画的・諷刺的な絵画を、「黒い漫画」と名づけるのである。また、絵画との結びつきをわすれようとしているような、ジャーナリズムのなかの漫画を、「白い漫画」として牽制してもいた。

東京国立近代美術館のコレクション展の一部として設けられた、小特集「白い漫画、黒い漫画」は、上記のような考えを

しるした瀧口の文章のタイトルにもとづいている。二部屋にわたり、60点以上の作品・資料からなる、充実の特集であった。

最初の部屋には「黒い漫画」と見なすことのできる、(比較的大きなサイズの)諷刺絵画がならぶ。たとえば、山下菊二《植民地工場》(1951年)や井上長三郎《ヴェトナム》(1965年)といった、植民地化・戦時下の人間の戯画が、目にとびこんでくる。描かれているのは、身体の一部が歪められたり、身体に穴があけられたりしている人のすがただ。そのような歪み・欠落の形象によって人間性の危機をしめすのは、広義のアンフォルメルにもつらなる、第二次世界大戦後の美術の世界的な兆候だろう。瀧口は当時の諷刺画の傾向について、「人間が非個性化によって「諷刺」されている」^[3]と述べていたが、それ



図1：会場風景(中央の青とオレンジの作品が間所紗織《女(B)》) | 撮影：大谷一郎

も時代の人間性の危機にかかわる評言にちがいない。

とはいえ、そのように「非個性化」され、人間のすがたからは遠ざかって見える戯画が、類型化をとおしてかえって「キャラ」としての固有性を獲得してしまうことがある。そこにこそ、漫画の逆説的な魅力のひとつがあるのではないだろうか。展示室のなかでは、間所紗織の《女(B)》(1955年)のような作品が、人間性をめぐる危機をおりこんだうえでなお、生命の底ぬけの明るさをしめて力づよかった[図1]。

「キャラ」が絵画のなかにも生息できるのだとすれば、漫画と絵画の結びつきには、諷刺的な絵画が一時期描かれたという以上のものがあつたはずだ。じっさい、特集展示の二室目は、銅版画やリトグラフなどの(比較的小さなサイズの)作品を中心に、この「一つ根」の芸術の結びつきかたを、多様にしめすようだった[図2]。たとえば、石井茂雄《タレント達A》(1960年)は、画面のうちにコマ割りのような構造を導入して、諷刺の物語を持続させている[図3]。ケースのなかに置かれた雑誌や書籍も、この展示室にあつてはたんなる参考資料ではなく、真鍋博やタイガー立石などの漫画作品を、絵画につらなるものとして鑑賞させてくれる。さらに言えば、馬場^{かしお}禱男《ゲーム コンバット1》(1971年)のようなリトグラフは、マンガをふくむイメージ文化の環境へと、現代絵画の課題をひろげていくように見える[4]。

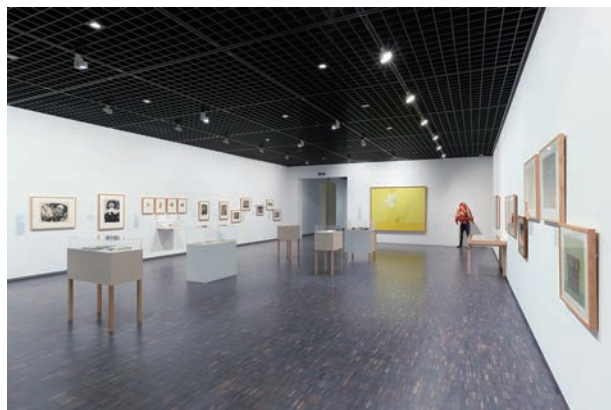


図2:会場風景 | 撮影:大谷一郎



「白い漫画、黒い漫画」はこのようにして、50年代に瀧口に予感された漫画と絵画の結びつきが、日本の現代美術史のなかでどのように展開していったのかを考えさせてくれる。その結びつきの展開は、漫画の原画が美術館に展示されることも珍しくなくなった、現在にまでつらなるものだろう。だからこそ本特集は、ひとつのテーマ展でありながら、近現代美術史のながれをしめすコレクション展の一部にふさわしい、時代の一証言として響いた。

[註]

- 1 瀧口修造「漫画の問題」(1955年)、『コレクション瀧口修造』第10巻、みすず書房、1991年、52頁。
そのほか、つぎのような文章を念頭において。「イラストレーションの意味と機能をめぐって」(1955年)、「白い漫画、黒い漫画」(1956年)、「現代絵画の諷刺性」(1956年)、「現代絵画と諷刺性」(1956年)。同書、37-45、60-65、67-70頁。
- 2 以下の文章を参照している。藤井貞和「精神の革命、いま絶えず綜合の夢 主題小考・瀧口修造」(1974年)、『現代詩読本(新装版) 瀧口修造』思潮社、1985年、182-192頁。
- 3 瀧口修造「現代絵画の諷刺性」前掲書、65頁。
- 4 馬場^{かしお}禱男の《自分の穴の中で 逼塞2》(1970年)が、(戦後美術の兆候として先述したような)身体にけられた穴に、ある種の「キャラ」を住まわせていてとくに愛らしかったことも、付記しておきたい。



図3:石井茂雄《タレント達A》1960年、東京国立近代美術館蔵

後記

瀧口修造のテキストを導きに戦後美術と漫画の同時代関係を探るという小企画に対して、まさしく瀧口を含むシュルレアリスムおよび漫画を研究対象に据えられている中田健太郎さんにレビューご寄稿いただきました。すでに現代社会に定着している「キャラ」という観点は、美術作品に照らして精査する必要があるかもしれません。石井茂雄の作品における画面の分割がコマ割りのようだという指摘は言われてみれば確かにそうで、あらためて見てみれば、他の作品でも石井は漫画に近い画面構成や視点を導入していることに気づかされました。 [美術課主任研究員 成相肇]

うたい、描き、貼りつけ、詩作して……

大崎清夏〔詩人〕



図1：会場風景（左から中村錦《エロシェンコ氏の像》、恩地孝四郎作品、奥にハンス・リヒター《色のオーケストレーション》）| 撮影：大谷一郎

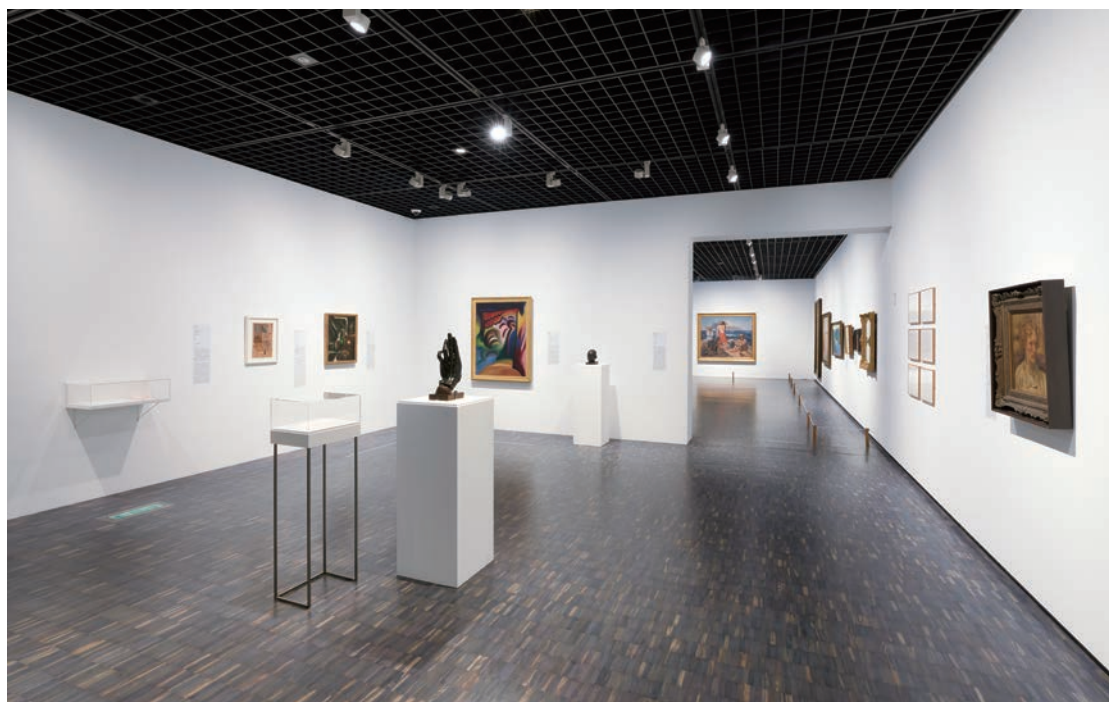


図2：会場風景（左奥のケースに『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』）| 撮影：大谷一郎

1914年、世界大戦の虐殺にいや気がさして、わたしたちはチューリッヒで芸術に身をささげた。遠くでは大砲の轟音がひびきわたっているとき、わたしたちは体力にまかせてうたい、描き、貼りつけ、詩作していた。わたしたちは時代の狂気から人間を救いだす基本的な芸術、天国と地獄のあいだに均衡を回復する新しい秩序を求めたのだ。——ハンス・アルプ^[1]

新しい戦争の轟音が遠くでひびきわたっているいま、この言葉は胸にもたれるように重く響く。「基本的な芸術」を、私たちは改めて定義し直さなければならぬだろう。頭でっかちに、理論を駆使してそうするのではなく、あくまでも、力のかぎり、うたい、描き、貼りつけ、詩作することによって。

「ばえむの言い分」は、主に1920年代から第二次大戦前までの、詩にまつわる所蔵作品を扱う展示だ。始めに中村彝《エロシェンコ氏の像》がある^[図1]。盲目の詩人ヴァシリー・エロシェンコは、エスペ란ティストとして世界各地を旅し、その普及に貢献した人だ。スイスのチューリッヒでキャバレー・ヴォルテールが構想され、ダダイストたちが戦争を、時代のあらゆる法則を拒否して新しい「基本的な芸術」を打ち立てようとしたのと同じ頃、彼は初来日した。

1880年代にザメンホフがエスペラント語を考案した背景には、彼の暮らすロシア領の街で当時、公共空間でのポーランド語の使用が禁じられていた事実がある。ふだん平和な顔で生きている言葉も、ある日突然に殺されることがある。戦争の世紀の始まりを生きた詩人たちが言葉のユートピアをもとめてエスペラント語を学んだのは、一言語をまるごと巻きこんでしまう憎しみの連鎖に対する抵抗の意思表示だった。

展示室を進んでいくと、萩原朔太郎の代表作『月に吠える』の装画を手がけた恩地孝四郎の鮮やかな木版画に目が留まる。その先には、チューリッヒ・ダダに参加したハンス・リヒターの《色のオーケストレーション》があり、続いて北園克衛が橋本健吉の名で寄稿した実験文芸誌『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』がダダの展開を受け継いでいる^[図2]。



図3：北脇昇《想・行・識》1940年、東京国立近代美術館蔵

「ポエム」という言葉が揶揄の文脈で使われるたびに、私はその根本にある人間の気分を考えてみる。それはしばしばトートロジカルな発言や夢見がちな台詞に対して使われる——それは意味をなさない言葉や役に立たない言葉への揶揄だ。ここで「ポエム」のかわりに、意味をなさず役に立たない芸術を究めようとしたダダの運動を考えてみると、政治を愛し国益を愛する人たちにとって、なるほどそれは揶揄に値するだろう（ブーテンどころかゼレンスキー大統領にだって一蹴されるはずだ）。もしも私たちが自らの表現において、芸術に回帰する芸術を、ダダ的なポエジーを目指すなら、「ポエム」の揶揄はむしろ褒め言葉に反転する可能性を秘めているかもしれない——なぜなら本来その一語こそ、言葉のユートピアを精確に指し示しているはずなのだから。

目的を持たず、利用価値のある情報や写実的な美を内包するわけでもなく、リズムや音や色や造形を純粹に礼讃し交感＝照応させようとした運動と、それに続く駒井哲郎による一連の詩画——自由に戯れる文字と色とカタチ——、ロベール・ドロネーやパウル・クレーの描いた色や線による詩の世界。それらを楽しんだ後に見る児玉希望《花下吟詠》と上村松園《新螢》は、私たちの目に異様に映る。さまざまな符号と情報によって、それはどうしても民族的な美の精神の鼓舞に資するための芸術に見えてしまうからだ。展示室を出るとき、私の心に最も深く居座ったのは北脇昇《想・行・識》^[図3]だった。繊細な筆致で写実的に描かれ、時の止まったような静寂を思わせる画面に浮かぶ雲や水の流れは、矛盾する世界の精密な縮図に見えた。

階段を降りて入った次の展示室に佇む《詩人（大伴家持試作）》の立像（辻晋堂）に、心が少し軽くなる。中性的なファッションモデルのようなよやかな立ち姿、鷹を素手にとまらせた古代ギリシャ人のようなその半裸の姿は、万葉集編纂という「国事」に紐付けられたその人でなく、言葉のユートピアに遊び、学び、うたい、詩作する、ひとりの詩人の原型を彫りだしていた。

[註]

1 ハンス・リヒター著、針生一郎訳『ダダー 芸術と反芸術』美術出版社、1987年、46頁

後記

詩歌に関連しない美術作品や美術家を挙げよと言われたら、案外難しいような気がします。ある事物を、通常の使い方は異なるかたちで使い組み合わせることで、その事物を乗り越えてしまう。そんな機能を広くとらえるなら、詩と美術に差はないでしょう。詩人であり美術作家とのコラボレーションも多い大崎清夏さんに、アクトアルな世情に絡めて、詩を焦点にした小企画を読み解いていただきました。戦時下の狂気に対して「無益」な芸術が救いとなり、「無益」の揶揄を込めて呼ぶ「ポエム」の語はむしろ誉め言葉になり得る。詩人としての実感を伴った、重く明るいレビューです。

[美術課主任研究員 成相肇]

コレクションによる小企画「新収蔵&特別公開 | ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》」

会期：2022年3月18日－5月8日 | 会場：美術館ギャラリー4 [2階]

ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(前編)

平倉圭 [横浜国立大学准教授]

「????」というのが絵を見たときの最初の印象だ。何を描いているのかわからない。1時間、2時間、見続ける。それでもわからない。

風景が描かれていることは分かる。豊かな木々がある。細胞状に仕切られて輝く空は、——あえて解釈すれば背後から月に照らされたうろこ雲のようだ。左下には人物のように見える色斑がある(大人が2人、子供が2人、3人…)。それでも、絵が「何を」描こうとしているのかわからない。——モチーフが分からないということではない。つかみどころがない。これは文字通り、つかむためのフレームが絵の中にないということだ。

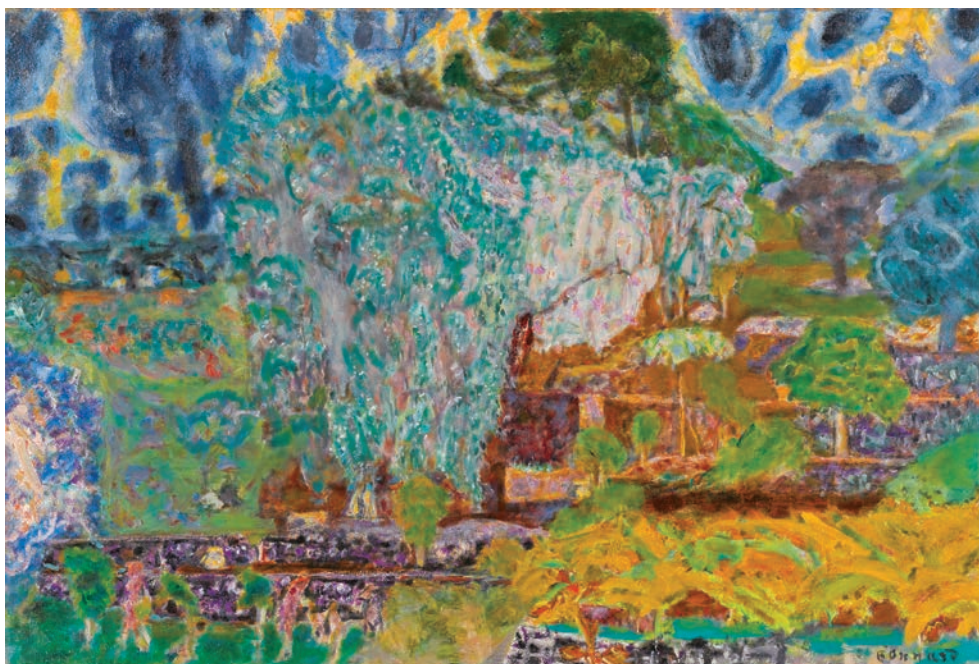
おそらく。

そう考えながら、同じ部屋のピカソ《ラ・ガループの海水浴場》(1955年)に目を向ける。それはとてもはっきりしている。ボナールと同じように、空間の浅さと混色されない絵具の生っぽさがある南仏の光景だが、ピカソにはつかみどころ=事物と事物、空間と空間を仕切るフレームがある。フレームは、黒い線で描かれている。

ボナールに振り返る。黒絵具の扱いを見てみよう。——特集の資料展示に置かれた記事の中で、画家の岡鹿之助は「ボナールは[……]部厚く絵具を重ねるが、画面が仕上げに近づくにつれて、カサカサと非常にかたねりの絵具をこすり付ける様においてゆく」と書いていた^[1]。画家の言葉は具体的で面白い。画布に目を近づけると、たしかに、局所的に現れる厚塗りのテクスチャーの上をかするように、黒絵具が擦りつけられている。影というには生っぽすぎるが、つかむためには煙のようでありすぎる黒が、空の上^[図1]や、壁の隙間、木の中にある。

対比されて、ぬめっと白っぽく混色した平らな領域があちこちに広がる。中央左寄りの大きな木の幹——それはしかし幹なのだろうか?^[図2] 幹らしき灰白色の筋は半透明で、それゆえうまくつかめない。事物の表面は絵具化した世界の中で置き換えられている。事物は展性をもち、よく延ばすと透ける。世界はいたるところで乳化している。

右下の黄橙色の木々や、左端手前で見切れた紫陽花^{あじさい}のようなかたちの中には、画家の手の動きと一致した物質感の強



ピエール・ボナール
《プロヴァンス風景》1932年、
東京国立近代美術館蔵

い筆致がある。筆致は画面の領域ごとに変えられている。不統一な筆致の混成こそが目指されているようだ。

少し離れてみる。絵に目が慣れてくると、色はばらばらに踊りだすように感じられる。どうしてこんなに生っぽい色が使われているのだろう？ 中央の木に飛び交うビリジアン。画面の^{へそ}臍をなす位置に唐突に塗られたカーマイン（これも幹だろうか?）。黄とオレンジも強い。生っぽい色は周囲になじまない代わりに——なじむことで絵画の中に描写的な奥行きを作らない代わりに——、かえって離れた場所にある色と響き合い、空間を作る。その響き合いの感覚は、画面の局所に位置づけられないという意味で非視覚的で、むしろ空間を満たす「音」に近い。

特集展示の説明文によると、ピカソはボナールの絵を「極度にオーケストラのような表面 an extremely orchestrated surface」と呼んだらしい[2]。空の青をふたたび見る。音楽の喩を用いたピカソの真意はわからないが、この空の描写は、私にとってたしかに耳に「くる」。実際には何も聞こえないのに、画面全体を満たす反響に鼓膜が^お圧されているように感じられる。そこをくぐるように、ふたたび画面の中に入る。

左右で見切れる画面は、比較的小さいながらも環境 environment であり、私を取り囲む。見る私はそこで、かすられ、延ばされる、絵具でできた世界の響きに着水する。

夜は明るく暗い。そう言葉で書くことができるように、絵具で夜を描くことができ、それは現実の夜とも、現実の夜の視覚的感覚とも関わりなく、絵具的現実の中で変形し延展される。光は色になり、昼と夜は区別されず、空はかすられ、木々は透けて乳化し、人はいくつかの着色された液体の偶然的布置に変わる。

それらが響く。——つかむための手指はもはやなく、物に溶けた目と色に開かれた耳が画布の上でふるえる。

もう少し見ないと。



図1：ボナール
《プロヴァンス風景》(部分)

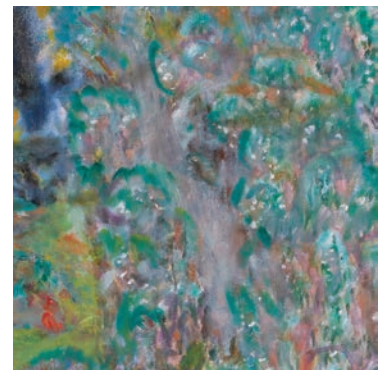


図2：ボナール
《プロヴァンス風景》(部分)

[註]

- 1 岡鹿之助「ボナールの色」『アトリエ』249号、1947年6月、13頁。傍点原文。旧字・旧表記は現代表記に改めた。
- 2 以下で伝えられる言葉。Françoise Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso*, Virago, 1990, p. 255.



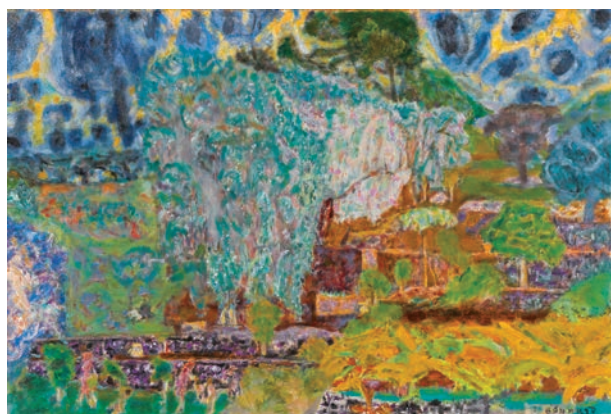
会場風景 | 撮影：大谷一郎
右：パブロ・ピカソ
《ラ・ガルーブの海水浴場》
1955年、
東京国立近代美術館蔵

コレクションによる小企画「新収蔵&特別公開 | ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》」

会期：2022年5月17日－10月2日 | 会場：美術館ギャラリー4 [2階]

ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(後編)

平倉圭 [横浜国立大学准教授]



ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》1932年、東京国立近代美術館蔵

ボナールを見続けている。

これは結局いつなのだろう？ 夜なのか昼なのか。決定し難さを覚えつつも、全体の印象は夜に傾く。画面全域のコントラストの低さ、青味がかかった色調がそう感じさせるようだ。

謎めいた中央の木。画面の下1/4あたりから空に向けて持ち上がり、途中で右方へと斜めに広がる。奇妙な形は一つの木ではなく奥行方向に複数の木々が重なっているのであろう。同じ青味がかかったビリジアンと灰白色のストロークが使われているため、ひとつながりの塊に見える。

目を画面右に向ける。遠近効果を見捨て、同じような形・大きさの木が三つ縦に並んでいる[図1]。——ここでは木々の色は全く違う。手前は黄味の強い明るい緑。真ん中は灰色がかかった青味の強い緑。その奥に、赤味がかかった焦茶色のかすれて透ける木が描かれている。

三つの木の色は区別されている。例えば真ん中の木に用いた青緑を、手前や奥の木を塗る筆に混ぜていない。これは特別な抵抗を要する行為だと感じられる。同じ「木」という類である、同じ葉緑素を持つ似た形であるという、類同性の半ば自動的な認知から、描く手の動きを切り離しているということだ。

つい周りの木にも同じ色のタッチを混ぜてしまいそうだ。そうすることで生まれたはずの木々の結びつきを、ボナールは意図的に回避している。遠近法の欠如——三本の木が見かけ上

収縮しないということ以上に、木々を共通の「類」に結びつけるはずの色のつながりの欠如が、描かれた世界の統一性を失わせている。

再び画布中央の木に目を向ける。灰とビリジアンのタッチの群れから上方に目を移していくと、異なる色調のゾーンが現れる[図2]。空を裂くように——開かれた三角のゾーンがあり、濃緑に黒を重ねた松のような木々が立ち上がる。そこでは全体的色調が下の空間と共有されていない。色はゾーニングされている。

木の色だけではない。同じ光に包まれていない。空気を満たす散乱光が同じでなく、画布中央の木では空気は淡く青味がかかるように見えるが、上方の松の周りでは黄味がかっている。中央の木の左側で幹は透けるような灰白色だが、上方の松の幹は影をなす黒だ。空の一部が幕のように裂け、違う色、違う光のゾーンが現れている。そこだけ午後の陽光に包まれているようだ。

空気は時によって色が違う。例えば晴れた夏の朝に外を歩く。雨上がりの秋の夕方に。曇った冬の午後に。世界の中の



図1：ボナール《プロヴァンス風景》(部分)

種々の事物はそれじたいの固有色とは別に、その時々^のの空気全体を満たす特徴的な散乱光の色合いを帯びている。19世紀末にボナールの上の世代にあたる印象派の画家たちが描こうとしたのはこの光だった。特定の時刻、特定の地域、特定の天候において全ての事物を包む一つの光の色合いがあり、それは異なる事物を横断して用いられる同色のタッチによって生み出される。

ボナールの画面が欠いているのは、この統合する光だ。画面全体に注意を散乱させ、曖昧な筆遣いで事物の輪郭を局所的に溶かしながらも、諸事物を^{全体的に}統合する一つの光の色合いを作らないこと。中央の灰緑色の木々のゾーンとその上の濃緑の松のゾーンは、夜と昼に、別の時刻に、あるいは別の日付に分裂している。

分裂していく種々の緑は、画面中央の太い幹に強い真紅が置かれることで、それとの対比関係で距離化されている（真紅の幹は文字通り、この絵の「^{へし}臍」として機能している）。この真紅を取り除けば、画面全域が黄と青緑の対比関係に支配され、種々の緑

は空に差し込む明るい黄と画面右下方の黄橙に引っ張られながら焦点を失い、混乱の中で拡散するだろう。世界には秘密があり、それが全体的拡散から風景を守っている。中央の真紅の幹——それに結ばれるようにして、異なる時間が画面に生えてくる。幹を臍として、異なる時間に分裂する風景が生えてくる。

ここには非決定性がある——。画家が、というより世界じたいが、自身がどうあるかを決めかねているようだ。見続けるほどに景色は分裂を深め、見る私をも^{ほど}解いていく。

後記

ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》は、豊かな色彩と筆触とで見る者を魅了しますが、時にそれらは、一枚の画布に収めるには多彩で多様過ぎるようにも映ります。この絵をどこから見始めればよいのか、どこまで見続けられればよいのか。今回、精緻で解像度の高い作品分析を数多くされてきた平倉圭さんにご寄稿いただきました。平倉さんが実践された画面を注意深く、粘り強く見続けることは、ボナールの絵画を味わう重要なポイントです。ボナールを見続けることが、ついに見る者を変化させてしまうような平倉さんの鑑賞と分析を、ぜひ追体験ください。 [美術課長 三輪健仁]

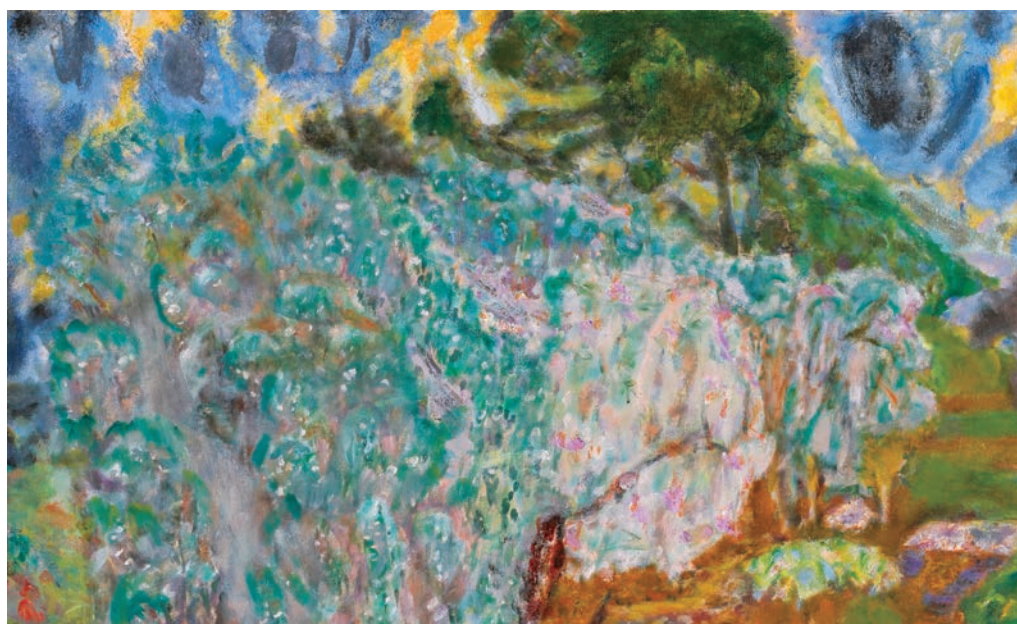


図2：ボナール《プロヴァンス風景》（部分）

展覧会の再構成を超えて 「プレイバック「抽象と幻想」展(1953-1954)」から考えること

伊村靖子[国立新美術館主任研究員]

美術館が自ら過去の展覧会を検証する企画として開催された「プレイバック「抽象と幻想」展(1953-1954)」の展示の計画を聞いた際に筆者が思い出したのは、2011年にアムステルダム市立美術館で開催された展覧会「Recollections(回想)」であった。その第一弾は、実験的な作品の収集に着手したウィレム・サントバークが館長を務めていた時期(1945-1963年)の2つの展覧会「Bewogen Beweging」(1961年)、「Dylaby」(1962年)に焦点を当てた企画であり、アーカイブズ資料、カタログ、ポスター、エド・ファン・デア・エルスケンの写真や映像に加え、アレクサンダー・カルダー、ロバート・ラウシェンバーク、ジャン・ティンゲリーらの作品によって検証した。近年では、展覧会に資料を出品する機会は以前に比べ増えているが、作品を特権的に位置づけるのではなく、ある時代特有のパラダイムの中で再検証しようという動きの1つとして解釈することができる。裏を返せば、現代美術を支えている「現代」とい

う時代区分が決して地続きではなく、コレクションの形成を含め、多様な価値観の一断面であることを示そうという意図として読むこともできるだろう。「Recollections」の第二弾として、「Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren(ゆるんだネジの上)」展(1969年)が選ばれたこともまた、展覧会の再構成がもつ新たな側面を提示しているように思う。すなわち、伝統的な美術作品の枠組と美術館の役割の両方を覆そうとした展覧会を積極的に検証しようという姿勢であり、写真や資料などの記録を通して批評的に読み解こうという方針が窺える。

こうした前例を踏まえ、今回の展覧会がMOMATコレクションの一角に組み込まれたことの意義について、考えてみたい。

1 なぜ「抽象と幻想」展を再構成するのか

「抽象と幻想」展は、国立近代美術館が開館して1周年を迎える時期に、同時代の美術の動向に目を向けた最初の企画



図1：抽象と幻想(長谷川三郎構成)パネル | 1953年

として開催された展覧会であるという。『美術批評』誌の創刊号(1952年1月)の座談会「美術館問題」^[1]が示すように、国立近代美術館の開館は、前年の鎌倉近代美術館(現・神奈川県立近代美術館)に続く国内2館目の近代美術館として注目を集めた。その中でも、同時代を扱う姿勢を明確に示したのが、「抽象と幻想」展だったと言えよう。その反響を伝えているのが、今回の展覧会でも展示されていた展覧会評の数々である。『美術批評』26号所収の座談会「「事」ではなく「物」を描くということ」^[2]に見られるように、同時代の西洋的教養の影響からいかに逃れ、自立した表現を生み出すかという作家たちの発言がある一方で、『アサヒグラフ』1535号(1954年1月20日)の事例にあるように、グラフ誌の誌面での紹介の様子から、新しい芸術がどのように受け止められていたかがわかる展示になっている。また、今回の見所の一つに、ガラス乾板からデジタル化した画像を元に再制作された「抽象と幻想(長

谷川三郎構成)パネル」^[図1]が挙げられるだろう。このパネルは展覧会に添えられた解説であり、再現の対象とするか判断の分かれる資料に違いないが、意匠の一部として取り入れられた抽象表現に着目することで、植村鷹千代の評にもあるように、抽象表現が工業製品のデザインや商業美術に及ぼしている影響に触れ、「生活の中に実現される美」としていかに注目されていたかを想像することができる^[3]。つまり、本展はコレクション形成に関する自己言及的な営為にとどまらず、展覧会という枠組を相対化し、当時の日本画壇のシュルレアリスムと抽象表現に対する作家(作り手)、鑑賞者(受け手)双方の意識を反映させ、検証する機会となりうるのではないだろうか。

2 資料を「展示する」ことによって示されるものとは何か

(見ること／読むことの間)

これまで述べてきたように、本展では展示空間を「見る」モードから「読む」モードへと意識を切り替えるよう誘導される。その点で、MOMATコレクションの他の展示の中でも特異な位置づけの展示となっている。

美術史研究には、ある作家の名作を特定し、基準作として評価することが含まれており、展覧会において受け手は名作やそれらが制作された背景を読み取り、あるいはそうした文脈との距離を測りながら企画者の意図を読み、受容するという関係が成り立つ。しかし、展示空間では、作品が配置され響き合うことにより、作り手や企画者の意図を超えた様々なつながりを想起する余地があり、解説の手前にある経験を含めた「見る」行為の中に、芸術体験ならではの奥行きが生まれるのではないだろうか。資料もまた、「見る」対象として扱われて初めて気づかされることがある。

本展では7室と8室に分け、7室^[図2]では主に資料考証とVRによる再現、8室^[図3]では「抽象と幻想」展の出品作および関連作品を通して当時の現代美術を相対化しようという試みを想像することができた。とりわけ、山下菊二の《あけぼの村物語》(1953年)と謄写版(ガリ版)による刊行物『ニッポン 課題をもった美術展』(1953年)は、異色の存在感を





図2：会場風景(7室) | 撮影：大谷一郎



図3：会場風景(8室) | 左は山下菊二《あけぼの村物語》1953年、東京国立近代美術館蔵

放っていた。「抽象と幻想」展で「幻想」の括りで紹介された河原温の《浴室シリーズ》(1953年)は、「課題をもった美術展“ニッポン” 美術家の見た日本のすがた」展に出品された作品でもある。少部数の刊行物からマスメディアとしての印刷物までの幅の中で発せられた声を想像する時、「抽象と幻想」展の枠組だけからは見えない、同時代のルポルタージュ絵画の息づかいを読み取ることができるのだ。

3 資料を活用することの可能性

さて、改めて本展で初の試みとなったVRによる再現展示〔図4〕

について考えてみたい。近年、「メタバース」の用語とともに注目されることの多い仮想現実空間であるが、オンラインプラットフォームの発達やVRヘッドセットの汎用化などに伴い、以前より参加のハードルが下がってきたことが背景にあると言えるだろう。最近では、山梨県立美術館がメタバースプロジェクトを掲げ、オンライン体験に特化した展覧会の開催が話題になったが〔4〕、それ以前に「エキソニモ UN-DEAD-LINK アン・デッド・リンク インターネットアートへの再接続」展(東京都写真美術館、2020年)でもインターネット会場が設けられ、世界的なパンデミックによる分断に呼応して「アクセスできなくなったリンク先

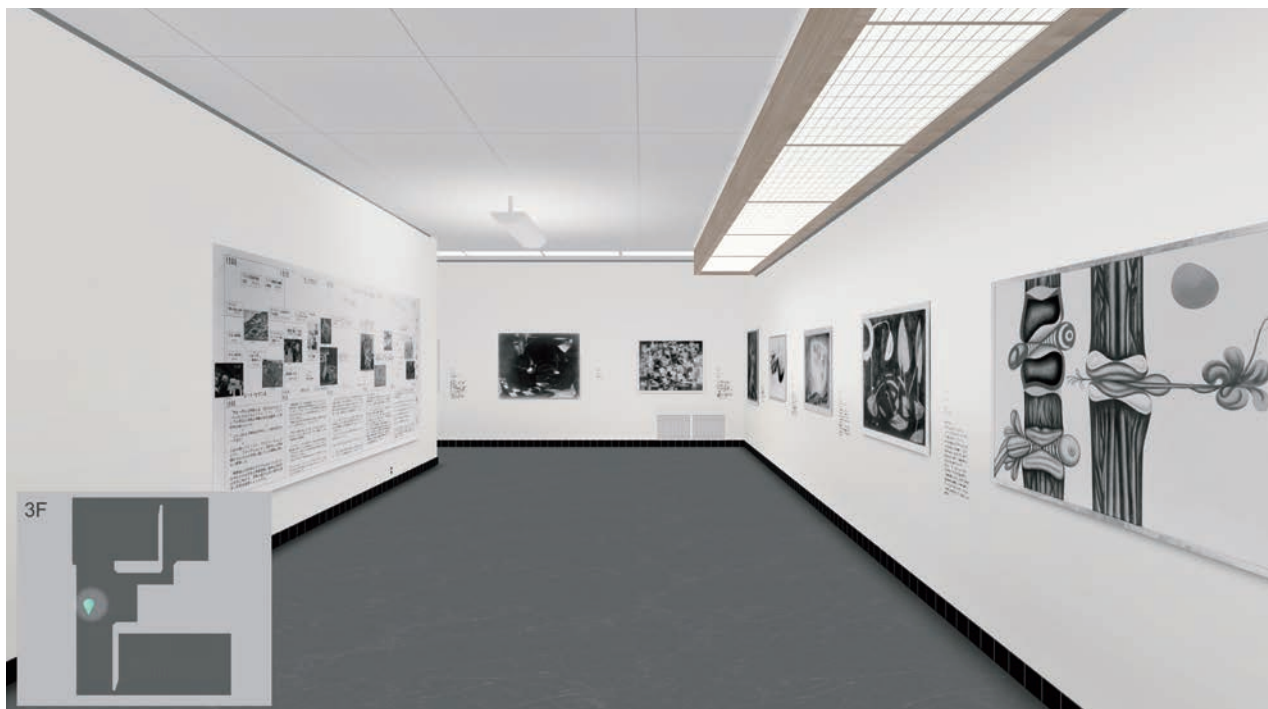


図4：「抽象と幻想」展 再現VR

を再接続する」というメッセージが込められていた[5]。つまり、VR技術を使うこと自体が特別なのではなく、使い方の幅が見出せるようになってきたことこそ、可能性があると考えられる。

今回のVRによる再現展示は、オンラインプラットフォーム上で展開することもできるはずだが、そのような参加に重点を置いたものではない。むしろ、展覧会研究あるいは資料研究の手法の1つとして注目すべきものではないだろうか。VRの利点は空間体験の再現性にあり、現在は失われた展示空間に配置された作品の関係性や動線を考証、追体験することで、作品体験を多角的に問うことができる。作品を特定し、展示を再現するプロセスの中に、出品目録からだけでは確認することができない展覧会の全貌を明らかにするための様々なアプローチが含まれていることが推測できる。今回は1953年の展覧会を対象としたが、例えばインスタレーションのように空間との関係が問われ、保存や記録が難しい作品の研究において、VRによる再現は相性が良いと考えられる。比較対象となる展覧会の再現が実現すれば、「抽象と幻想」展の構成や展示デザインの特色がさらに明らかになっていくのではないだろうか。

開館70周年という節目を迎え、MOMATコレクションにおいて、日本の近現代美術を複数の視点から見せようという趣旨を読み取ることができた。その中で、資料に基づく展示が作品の裏づけにとどまらず、批評的な解釈を誘発する拠り所となりうるのか。今回の「プレイバック「抽象と幻想」展(1953-1954)」は、その可能性を感じさせる展覧会であった。

[註]

- 1 座談会「美術館問題 鎌倉近代美術館開館を契機に」(佐藤敬、船戸洪、宮本三郎、吉川逸治)『美術批評』創刊号(1952年1月)10-15頁。
- 2 座談会「「事」ではなく「物」を描くということ 国立近代美術館「抽象と幻想展」に際して」(小山田二郎、斎藤義重、杉全直、駒井哲郎、鶴岡政男)『美術批評』26号(1954年2月)13-24頁。
- 3 植村鷹千代「抽象芸術」今泉篤男、本間正義編『抽象と幻想』(近代美術叢書)、東都文化出版、1955年。
- 4 山梨県立美術館メタバースプロジェクト プレオープン「たかくらかずき『大 BUDDHA VERSE展』」2022年11月30日-2023年2月27日(<https://www.art-museum.pref.yamanashi.jp/exhibition/2022/919.html>)。STYLYをプラットフォームとした展覧会。
- 5 「エキソニモ UN-DEAD-LINK アン・デッド・リンク インターネットアートへの再接続」展(東京都写真美術館、2020年8月18日-10月11日)インターネット会場のリンク先：<https://topmuseum.jp/contents/exhibition/index-3817.html>。

後記

展覧会研究における近年の動向や、デジタル・ヒューマニティーズの観点から、本展のようなミュージアム・アーカイブズを活用した展覧会再現VRの可能性や、MOMATコレクション展の中で展示することの意義について伊村靖子さんからレビューをいただきました。VRの空間体験は、インスタレーションのように失われた展示空間の再現にも有用であるというご指摘等、この新しい取り組みの継続性を考える上で重要な視座をいただきました。
[企画課主任研究員 長名大地]

村上早
《かくす》



村上早 (1992-) 《かくす》/2016年/銅版(リフトグラウンドエッチング、エッチング、アクアチント、スピットバイト[多色])/118.0×149.4cm/令和2年度購入

令和2年度に当館は、村上^{さき}早の大型版画4点(購入2点、寄贈2点)を収蔵いたしました。そのうち《カフカ》(2014年)と《かくす》(2016年)の2点が、2022年3月18日から5月8日まで、所蔵作品展「MOMATコレクション」に展示されています。

版画は、美術館での展示が増えたことなども影響し、1980年代以降、大画面の作品も制作されるようになりましたが、一方で依然として求心的で繊細、緻密な作品も多いジャンルです。村上早は作品収蔵時にまだ20代という若手版画家ですが、その大きな作品は、他の現代美術と一緒に展示しても耐えうる力強さを備え、版表現の新たな展開を期待させるものとして、注目を集めてきました。

群馬県高崎市の動物病院を営む家庭に生まれた村上は、先天性の心臓病のため、4歳の時に手術を受けたことがあります。幼少期に受けた心臓手術や生死が隣り合わせの実家の動物病院における日

常の記憶が大きく関わりながら、自身の心の傷と重ね合わせるかのように、村上は版に「傷」をつける銅版画制作へと向かい、意識的にその特性と向かい合いながら表現の可能性を追究してきました。恐怖や不安、苦痛、生と死などとの結びつきを感じさせるその表現は、私的な体験を出発点としながらも個人的な記憶を超えて、心やいのちといった根源的な問題にも深く関わっています。

《かくす》は銅版に散布した松脂の粉末の上から、直接腐蝕液を筆につけて描くスピットバイトという技法や色版も加え、線描や面の表現に拡がりを見せ始めた2016年の作品。一見すると、さわやかな青色が目を引く、空と天使が描かれた作品にも見えますが、よく見ると青いかたまり(ブルーシート)からは、克明に描かれた鳥の脚が突き出ている、何も描かれていない人物の顔は、画面の縁で断ち切られています。ブルーシートに包まれた隠されたもの

と、羽をかかえてその場から立ち去ろうとする人物。単純化されたフォルムと太くて強い筆線による印象的な画面に描かれているのは、意味ありげで心穏やかならぬ、つかみどころのない場面です。

恐怖や不安にさらされた不穏さと繊細で傷つきやすい心のゆらぎが共存しながら、どこか夢か寓話の一場面のような幻想性も感じさせる村上早の作品は、見る者の想像力をさまざまに掻き立てます。

[美術課研究員 都築千重子]

辻晋堂《詩人（大伴家持試作）》



辻晋堂(1910-81)《詩人(大伴家持試作)》/1942年/木、着彩/196.0×47.0×41.8cm/令和3年度寄贈/撮影：大谷一郎

辻晋堂^{しんどう}の名は、陶土を用いた彫刻(陶彫)によって歴史に刻まれています。同時代の前衛陶芸集団・走泥社を触発し、親交の深かった彫刻家の堀内正和とともに、その抽象的造形は戦後美術の一潮流を形成しました。すでに当館が収蔵する辻の2点も抽象的な作品ですが、こちらは木彫の人物像。第29回院展(1942年)で第1賞を受賞した記念碑的作品で、辻の後援者であった大阪の肥料問屋・黒田甚三郎旧蔵品をこのたびご寄贈いただきました。

三十六歌仙の一人として知られる大伴家持は因幡国(現在の鳥取県東部)の国守を務めており、鳥取出身の辻に馴染みがあったのかもしれませんが。鷹を持たせたのは、家持が特に鷹狩りを好み、鷹を詠んだ歌が知られることを踏まえたものでしょう。万葉集に因む歌人を選んだ背景には時局下の国粹的風潮も関係したに違いありません。前年の1941年、辻は満州開拓移民の像を制作しています。

それにしても、大伴家持という稀なモチーフ、しかも裸体。「思ひも寄らぬ構想」と評した平櫛田中の言葉^[1]が残されていますが、素手に乗せた鷹(危ない)、たまたま腹部に張り付いたような薄布、縦線で表した簞のような陰毛など、各々の要素はいかにも奇異です。ただし全体の印象としては、体軀がゆるやかなS字を描く、いわゆるコントラポストの古典的なポーズが安定しています。

何より特徴的なのは、全体に残る粗^のい鑿跡と所々に露出した埋め木や継ぎ目でしょう。堀内正和はこう述べています。「彼は、よく研いだ鑿で精密に仕上げる正統的院展式木彫に飽き足りず、もっとごつごつした手法で、素朴というより粗野な力のあるものを求め[...]埋め木の継ぎ目がよく見えるようにわざと不細工に仕上げている。[...]作品が木で出来ているその木の感じをそのままむき出しにした方が作品として強い、と考えたからである」^[2]。1940年を前後する時期、辻は原型に依らずに直接木を彫り出す「直

彫」を試みます。「寫す彫刻もあつたついでに、又一方に表はす彫刻といふものがあつていい」^[3]。本作は辻にとって、主観的な表現主義の試作であったのです。

その「表はす彫刻」の着想の裏には、独創的な木彫で期待されながら1935年に早世した橋本平八からの影響もうかがえます(先に引用した平櫛の評にも「橋本平八の亡き後を受け」とあり、堀内も橋本に強い関心を抱いていました)。貴重な戦中期の彫刻であることも含め、今後の研究が俟たれる作品です。

[美術課主任研究員 成相肇]

[註]

- 1 平櫛田中「辻と私」1949年6月18日
尾崎信一郎「辻晋堂の仕事——彫刻の彼岸へ」『生誕100年 彫刻家 辻晋堂展』図録(2010年)より引用。
- 2 堀内正和「モデル・イメージ・無心」『現代彫刻の異才 辻晋堂展』図録、1983年
- 3 辻晋堂「煩と簡」『辻晋堂陶彫作品集』講談社、1978年

竹内栖鳳《日稼》



竹内栖鳳(1864-1942)/《日稼》/1917年/絹本彩色・軸装/210.5×88.5cm/令和4年度購入

《日稼》は、2013年に当館で開催した竹内栖鳳展に、ほとんど100年ぶりに出品され注目を集めました。今年収蔵が叶い、2022年10月12日から12月4日までMOMATコレクション展の第10室で公開しています。

この作品が一見栖鳳らしくないのは最初から織りこみ済みでした。栖鳳本人が「批評されんために出品したのである」「私共のやうに鑑別ではねられる心配のない人は、時々こんな変った試験をやって、世に問ふ必要もあったら」と、『太陽』1917年11月、以下の引用も同じ)と言っています。

では、本作はそれまでの栖鳳作品と具体的にどこが違うのでしょうか。栖鳳が挙げたのは次の2点でした。(1)奥に金箔を押ししたら強くなってしまう、釣り合いをとろうと全体を濃く描きこんだこと。(2)娘を描くのに線を使わず色と模様で丸さを出そうとしたこと。

それ以外にも例えば、(3)労働者が描か

れていること、(4)一見してポーズがわかりにくいこと、(5)描きこまれたモチーフがやたらと多いこと、(6)たくさんのモチーフが奥に向かって次々と重なり奥行きを作り出していること、なども、他の栖鳳作品に見られない特徴でしょう。つまり、本作には栖鳳が一度しか試さなかったような新機軸が、ぎっしりと詰まっているというわけです。

この作品の構想をどこから着想したかについても、栖鳳の言を聞いておきましょう。曰く、東本願寺のお茶所の夏の午後、喉をうるおす日稼娘の背後に、後光の輝く阿弥陀如来の軸が掛かっていたのを見て、聖俗の取り合わせを思いついた。そのお茶所での場面は「嘗て欧州を漫遊した時、伊太利の或る寺で見た古画」を思い出させたのだと。

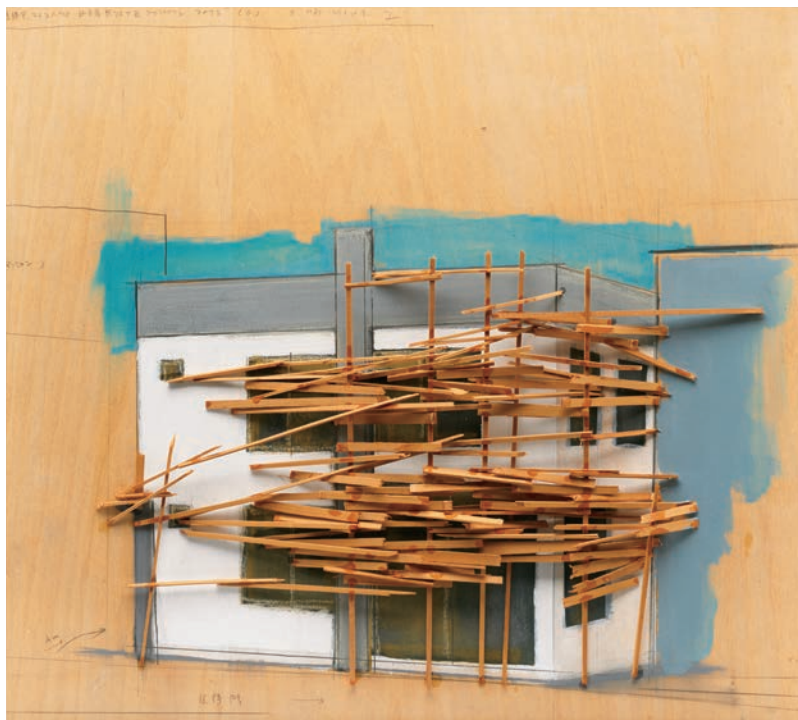
栖鳳がイタリアの寺院で見たのはどんな作品だったのか。想像するに、神聖な場面の両脇に世俗の人物、例えば寄進者像などが添えられた、そんな作品だった

のではないのでしょうか。本作の娘のポーズが、祈りを捧げるよくあるポーズにちよつと似て見えるのは、そうした印象も持たせようと意図したことだと思えるからです。

実際には、娘は左手に湯呑を持ち、帯にはさんだ紺色の手ぬぐいを右手でつまんで額の汗を拭っています。普通に見たら当代の社会の片隅を描いた作品です。後年、日本画家の鏑木清方が、生きた社会を描く「社会画」(清方の造語)を唱えたとき、一例として挙げたのが本作でした(『文芸』1934年7月)。

[美術課主任研究員 鶴見香織]

川俣正
《TETRAHOUSE PROJECT PLAN 6》



川俣正 (1953-) / 《TETRAHOUSE PROJECT PLAN 6》 / 1983年 / 木、鉛筆、アクリリック・合板 / 45.0 × 50.0 × 3.0 cm / 令和元年度購入 / 撮影：大谷一郎

合板にアクリル絵具で描かれた風景。中央の建物以外は板がほぼむき出しです。これは制作途中の絵画でしょうか？ 少し近づいてみると、割りばしのような細い木が、建物に寄生するように貼り付けられていることに気づきます。ということは合板も含めて、三次元の彫刻でしょうか？

川俣正は1980年代より、既存の建造物に木材などによる仮設構築物をまといせ、日常空間を変容させる仕事を続けてきました。このように壁にかけられたレリーフ状の制作物を、作家は「マケット（模型、雛型）」と呼びます。本マケットは、1983年に川俣が北海道で取り組んだ「テトラハウス・プロジェクト」に関わるものです。プロジェクトでは、札幌市中央区にある実際の住宅を借り受けてインスタレーションが制作されました。では、このマケットは、インスタレーションのための「模型」なのでしょう吗？

この問いは、川俣の作品の範囲はどこからどこまでか、という論点につながってい

きます。札幌でのインスタレーションは、公開が終わると貫板が撤去され、再び元の住宅へと戻りました。建物でのインスタレーションが作品の外延ということなら、現在、作品そのものは残っていないことになります。そしてマケットは、作品周辺に残され、作品を（おそらくは不完全に）指し示す代理表象ということになります。建築における実際の建築物と模型の関係のように。けれど、そういった残りものが作品ではない、とはどうやら簡単には言えなさそうです。「テトラハウス・プロジェクト」においては、家主や周辺住民との交渉、資材調達、制作、ドローイング展、写真やビデオによるドキュメント展、シンポジウム、記録印刷物の発行などが展開され、実に多くの人に関わりました。「人と人、人と出来事の出会いの熱い状況がまわりを巻き込みながら波動のように盛りあげられ、つくりあげられた。いわば、（川俣を体験した）これら40日間の総和が、札幌でのプロジェクトだった」^[1]と

いうわけです。

「模型」は、現実を観念化し、観念を現実化する、中間的な存在なのである。そこには、日く言いがたい曖昧さがつきまといっている。現実を可能な限り再現しようとすると同時に現実を否定する。^[2]

（40日間の総和の一部である）このマケットが持つ「中間的」で、「曖昧」な特性は、物というより出来事としてあるような作品を事後的にどうとらえることが可能か、という難しくも創造的な問題に近づくための入口になるような気がします。

〔美術課長 三輪健仁〕

〔註〕

- 1 「編集後記」『TETRA-HOUSE 326 PROJECT』No.2、テトラハウス出版局、1984年
- 2 多木浩二「思考としての模型」『視線とテキスト』青土社、2013年、217頁

とけあう美人像「鏑木清方展」

吉井大門 [横浜市歴史博物館学芸員]

鏑木清方(1878–1972)の描く美人画には、詩情豊かな自然や風俗のなかに溶け合うかのように女性像が描かれる。本展では、鏑木清方の描く嗜好と思考を抽出し、新たな側面の提示を試みる展示構成となっていた。つまり、鏑木清方の画業を編年的に編み、その変遷に特化したものではなく、第1章「生活をえがく」・第2章「物語をえがく」・第3章「小さくえがく」といったように清方という人物を語る際にしばしば象徴的となるワードが各章タイトルに付されはするものの、俯瞰的には画業を体系的にみつつも、本展趣旨にもあるように「美人画には当てはまらない多様な仕事」を、つまり画家のまなざしを浮き彫りにするものであった。それを象徴するように明治29(1896)年の《初冬の雨》と約60年後の《十一月の雨》ではじまる構成は、季節と生活との係りが画家にとって関心を寄せ重要な働きを示していたという裏付けともなり、展示意図が伝わるものであった[図1]。こうした回顧展は時として記憶に溶

け込んでいた物事を呼び起こしてくれるものであり、美術雑誌『藝術』[1]には以下のような記事が掲載されている。

今回大根河岸の三周氏は、故三遊亭圓朝より譲受けた百物語百幅を、圓朝の菩提寺なる谷中の全生庵に寄附した。その中には菊池容齋、渡邊省亭、松本楓湖、大蘇芳年、柴田是真などの名手がある。また圓朝と尾上五代目とは親善であった関係から、久保田米仙の小坂部と、鏑木清方の百物語の二幅を、尾上梅幸に贈ることになり、さて一月少々幽霊を持込む話であるから、梅幸にまづ縁起を担ぐや否やと照会すると、そんな事は少しも気にしない、貰へるものなら貰ひたいとあって、物すごい画^{ママ}が全生庵と尾上家に納まった。

大根河岸の三周氏は、図録において今西彩子氏がふれており、幕末から明治にかけての噺家・三遊亭円朝を後援



図1: 会場風景 | 右: 鏑木清方《初冬の雨》明治29(1896)年 | 左: 鏑木清方《十一月の雨》昭和30(1955)年、上原美術館蔵

した三河屋三周こと藤浦周吉である。円朝は、清方の父・條野採菊との交友、そして清方を挿絵画家への道へと後押ししてくれたことでもよく知られている。譲り受けた百物語百幅と記される幽霊画は、容斎、省亭、楓湖、芳年、是真とあることから今、全生庵が所蔵する幽霊画・三遊亭円朝コレクションである。この幽霊画コレクションは、円朝自身の交友範囲を中心に形成されたものといわれ、円朝没後の大正11(1922)年12月22日に藤浦家から全生庵に寄贈されたことがわかっている[2]。続いて記事は、円朝と交流が深かった尾上五代目(五代尾上菊五郎)との関係から尾上梅幸に(ここでいう梅幸は六代目と思われる)米仙の小坂部と清方の百物語の二幅を贈ったという。梅幸の養父にあたる五代尾上菊五郎は、円朝から幽霊画コレクションを借りるといった交流の深さを示すやり取りも遺され(早稲田大学演劇博物館蔵)こうした間柄に起因するものであろう。はたして、記事からは実際に贈られたところまで確実に確認できず、尾上家に実際に収まったのだろうか。

円朝の幽霊画は、7回忌を記念した明治39(1906)年に全生庵で展示され、その中から「七怪奇絵葉書」と題され絵葉書が発行されている。記事にいう米仙の小坂部は小坂部姫であろう。絵葉書もそのイメージを彷彿とさせるものである[3]。同様に清方の百物語は、行灯の明かりに浮かび上がる女性が平伏す様な姿勢で顔をみせず、盃台に載せた茶碗を差し出し、艶麗な雰囲気醸し出す本展出品の《幽霊》と同定できるだろう[図2]。物語を多く絵画化した清方は本展にも出品さ

れる《幽霊図扇面》や「卯月の潤色」を画題とした《朧駕籠》など幽霊をモチーフとした作品をいくつか描いている。清方は円朝とは親身の間柄で円朝の後援者藤浦家とも親しい付き合いであったことを考えると7回忌にちなみ、同家から制作依頼されたということだろうか。時代はややずれるが、清方は明治42(1909)年、柏舎書楼から刊行された泉鏡花による序文にはじまる『怪談会』に話を寄せ、装丁も手掛けている。発行の経緯は不明であるが鏡花に深くかかわる人たちが集まり、明治41(1908)年6月20日発会の「鏡花会」に係る人物が『怪談会』には多いという。そして清方は「鏡花会」に第2回から名を連ね、『怪談会』刊行まで鏡花を中心とする何らかの怪談会が開かれていたとも考えられている[4]。清方と鏡花との係りは、明治34(1901)年8月以降で、その後、鏡花作品の挿絵や装丁を手掛けていくので怪談譚から幽霊画というつながりも制作を依頼するうえで、乖離はなかったのだろう。

[註]

- 1 『藝術』1巻2号、藝術通信社、大正12(1923)年2月5日
- 2 安村敏信「全生庵の幽霊画コレクション」『幽霊名画集』普及版、全生庵、1999年7月1日
- 3 「七怪奇絵葉書」は『幽霊画集(普及版)全生庵蔵・三遊亭円朝コレクション』(ベリかん社、1995年7月10日)に挿図として掲載され確認することができる。
- 4 東雅夫「おばけと鏡花と春陽堂」『泉鏡花(怪談会)全集 影印』東雅夫編、春陽堂書店、2020年5月11日
穴倉玉日「鏡花会」とその周辺』『泉鏡花怪談全集』同前



図2：会場風景 | 撮影：木奥恵三 | 右から2番目：錦木清方《幽霊》明治39(1906)年、全生庵蔵

没後50年 鏑木清方展 | 会期:2022年3月18日—5月8日 | 会場:美術館企画展ギャラリー [1階]

鏑木清方、生活を描く

篠原聡 [東海大学ティーチングクオリフィケーションセンター准教授]

「…」私はよく頼まれて美人画というものを描きますけれども、この女人風俗を描くにしても、顔だけを描くんでは面白くないんですがね。昔の明治の小説ではないけれど、「…」夏の絵ならば浴衣。藍の香りの立つような浴衣。冬ならばちりめんのしなやかな手触り。そういうものがあるばやいにはね、描く本体の人物よりもその方に興味を感じて描くばやいがかなりありますよ「…」。

展覧会場の映像コーナーで聴いた鏑木清方、76歳の肉声である。「藍の香り」や「ちりめんのしなやかな手触り」と語るように、清方は視覚だけでなく嗅覚や触覚をも大切にして絵を描いていた。庶民の暮らしを肌で感じ、日常の生活感情に微細な趣味を示した画家は、清方をおいて他にいないだろう。本展の眼目は、まさにこの点をクローズアップしたところにある。

全体を通じて40代から5、60代の完成期の作品を中心に集め、清方のたしかな画力を印象づける展覧会でもあった。そして、清方が制作控帳に記した自己評価をキャプションに記載するなどの試みもユニークである。

清方の制作控帳は『作品おほえ』2冊、『作品日誌』、『作品控』の4冊が知られている^[1]。画題、材質、制作年月、制作の依頼者、画意・図様等の情報を墨書し、自らの制作活動の備忘録としたもので、期間は大正7(1918)年1月から昭和6(1931)年4月まで。空白期間も一部あるし、全作品を網羅しているわけではないが、『作品日誌』以外の3冊には、○普通の出来栄え、◎やや会心の作、◎会心の作の3段階の自己評価が記されており、自作に対する清方の当時の評価などが素直に伝わってくる(本展での表記は☆まあまあ、☆☆やや会心の出来、☆☆☆会心の出来)。



会場風景 | 中央:《春の夜のうらみ》大正11(1922)年 | 新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵



《朝夕安居(夕)》昭和23(1948)年
鎌倉市鎌木清方記念美術館蔵
©Nemoto Akio

試みに『作品おほえ』2冊と『作品控』を通覧すると作品数485点のうち会心の作は16点と案外少なく、本展では《遊女》《ためさるゝ日(左幅)》《春の夜のうらみ》の3点が出陳された。泉鏡花の小説『通夜物語』の花魁丁山を描いた《遊女》や歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』を描いた《春の夜のうらみ》など、小説や芝居が大好きだった清方がそれらを題材とした作品を会心の作に選んでいるのも肯ける。本展東京会場の第2章「物語をえがく」のテーマである。清方が会心の作とした品のなかに半切などの小品が多く含まれていたことも意外だった。卓上芸術に連なる系譜で、こちらは本展第3章「小さくえがく」のテーマでもある。

30年ぶりの公開となった《ためさるゝ日(左幅)》は踏絵をめぐり逡巡する女性の複雑な心情を描いた作品である。会心の作のなかで同時代の金鈴社や帝展などへの出品作に該当するのが本作以外に《遊女》と《春の夜のうらみ》であることに気づくと、この2作は小説や芝居を題材としているが、いずれも描かれた人物の心理や感情の動きまでをも描き切ろうと清方が試み、その手ごたえに満足していたとみることも可能だ。若き日に挿絵の仕事で物語世界に住まうヒロインを生き生きと描いていた清方にとって、自分が描く人物は、本画であって絵のなかで生活しているかのように、生き生きと描き切れなければ納得がいかなかったのだろう。そして、その延長線上に本展第1章の「生活をえがく」というテーマが繰り広げられている。

昭和初期に清方は「社会画」を提唱し、日雇い労働者の簡易宿泊所で展覧会を開催したりもしていた。そして「社会画」にとって代わるかのように「生活」という言葉が清方の発言や文章に頻繁に登場するのは昭和10(1935)年頃からである。市井の穏やかな暮らしに戦争の暗い影が忍び寄っていることを肌で敏感に感じとっていたことも、清方が「生活をえがく」ことを大切にしたい理由の一つだったのだろう。それは人々のかけがえのない日常の生活が失われつつあった同時代社会に対する清方流の警鐘でもあったはずである。自分自身の真の生き方、暮らし方をしてそこから自然と人生を見つめたい

と清方が内省し始めるのも同じ頃である。

昭和3年から8年にかけて、大礼記念の献上屏風として岩崎家の依頼で清方が制作した《讃春》は左隻に隅田川の水上市生活者を描いた異色作である。社会の底辺で遅く生きる水上生活者の母子のまなざしが今でも私の臉に焼き付いてはなれない。バケツに咲き匂う一枝の桜を飾り住まいの小舟に彩りを添える母子の姿から伝わってくるのは、普通の生活の大切さであった。ここでいう普通の生活とは、平均的とか退屈とかを意味するのではなく、地に足がつき真摯に現実の生活に向き合う、平凡で本物の人生のことである。清方さんの絵は、生きること、幸せとは何かについて、しずかに、力強く、今を生きる私たちに問いかけてくる。

尚、大規模な回顧展としては45年ぶりの開催となる京都会場では編年順に清方芸術の展開を紹介するという。美人画家のイメージがついてまわる清方が、狭い美人画の領域に安住せず作域を広げようとしていたこと、美術を大衆へ開くための方途を模索していたことなどがよく伝わってきた東京会場でのテーマ別の展示構成との対比が楽しみである。

〔註〕

- 『鎌木清方画集 資料編』(ビジョン企画出版、1998年)所収。尚、控帳の作成時期は、それぞれ大正7年1月から同10年12月、大正11年1月から同14年6月、大正15年1月から昭和4年2月、昭和6年1月から4月まで。

後記

清方と美人画に関する知見豊富なお二人にご寄稿いただきました。吉井大門さんは本展出品作の一点《幽霊》(全生庵蔵)の素性を解き明かします。篠原聰さんは展評とともに、清方が「生活」の語を多用しはじめた背景に時代への警戒心があったことを説かれます。

展覧会は巡回先の京都国立近代美術館で7月10日に閉会し、8月上旬には作品の返却も終わりました。それから半年もたたずして、清方のご令孫、根本章雄様の訃報を聞くこととなりました。生前の展覧会への惜しみないご協力に改めて御礼申し上げます。

〔美術課主任研究員 鶴見香織〕

教師としてのゲルハルト・リヒター

渡辺えつこインタビュー

渡辺えつこさんは、1982年にデュッセルドルフ芸術アカデミーに留学し、ゲルハルト・リヒターに師事した。以来、2013年までデュッセルドルフを拠点に、その後、東京を拠点に移して作家活動が続けてきた。今回は教師としてのリヒターについてお話を伺った。

聞き手・構成：梶田倫広 [企画課主任研究員]

[2022年6月24日 | 東京国立近代美術館にて]



梶田 1982年、武蔵野美術大学を卒業されたあと、デュッセルドルフ芸術アカデミーに留学したのですよね？

渡辺 卒業をしないで行こうかなとも思ったんですけどね。母が卒業だけはしてくれて。アカデミーは夏ゼメスター（学期）と冬ゼメスターにわかれていて、冬ゼメスターが始まるのは9月。大学を3月に卒業して、アルバイトをしつつドイツ語を勉強しました。8月頃だったかな、ドイツに行きました。

梶田 そもそもなぜ留学先にドイツを選んだのでしょうか？

渡辺 その当時、私の前の世代だと、ヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys, 1921–1986) のことを知っている人もいたんですけど、私の世代ってドイツの情報がほとんど入ってきてないんです。武蔵野美術大学では野村太郎先生 (1927–2014) が、ドイツ美術史の授業を受け持っていて、たまたまそれを取っていました。野村太郎先生は、カーリン・トーマス (Karin Thomas, 1941–) の『20世紀の美術』かな、ドイツ語で「^{Bis Heute}ビス・ホイテ」という本を訳された方でもあります^[1]。授業でボイスの紹介をしているときがあったので、そのことを強烈に覚えています。それからケルンのベルナル

ド・シュルツェ (Bernard Schultze, 1915–2005) とウルズラ・シュルツェ・ブルーム (Ursula Schultze-Bluhm, 1921–1999) 夫妻や、コンラート・クラフェック (Konrad Klapheck, 1935–) といった作家が紹介されていたことも覚えています。

ドイツへ行こうと思ったのは、今、ドイツが良いらしいという友人の言葉を真に受けたからで、それで調べ始めたんですよ。そこで武蔵野美術大学の図書室で雑誌を調べてみると、ドイツだとデュッセルドルフの作家ぐらいしか出てこないんですよ。今でこそ、ドイツ国内のどこの美大でも現代美術の作家が教職に就いていますが、1982年当時では、デュッセルドルフぐらいしかいなかったんです。他の大学はオーソドックスで、もっとアカデミックなことをやっているようでした。というわけで、現代美術をやりたい人はみんなデュッセルドルフにやって来るような状況でした。

当初、ゴットハルト・グラウブナー (Gotthard Graubner, 1930–2013) という人を先生にと考えていたのですが、グラウブナーは、今、学生をとらないらしいという情報が入ってきて、それでリヒターに送ってみることにしました。図書館でリヒターについて調べてみたら、モノクロの写真と写真を描いたフォトリアリズムの作品、それから《エマ》と《カラーチャート》の図版が出てきて、何をやっている人が全くわからない (笑)。募集期日も迫っていたから、じゃあもう、この人に送ってしまえと思って。ほんとに偶然なんです。まあ、でもリヒター自身も言っているように、その偶然っていうのが大事とも言えるわけで。そうしてリヒターのクラスに入ることになりました。今になって考えてみると、その頃に限ってリヒターは留学生を受け入れていたんですよ。アメリカやイスラエルから来た人がクラスにいました。でも、こんなに長くいたのは私くらいでした。みんな半年か1年ぐらいで帰っちゃう。元から短期留学だった人もいたし、あと、先生と合わなくて辞めてしまうこともありました。そういうケースは結構あるんですよ。ドイツのマイスター・シューラーというのは、徒弟制のなごりみたいなものだから、教授の権限がものすごく強いんです。教授がとると言えば入学できるし、教授がダメだって言えば追い出されちゃう。クラスのなかでも途中で先生を変えた人がいましたね。

榎田 リヒターのクラスには、何人くらいの学生がいたんですか？

渡辺 リヒターのところはおおよそ15人、他のクラスは大体30人ぐらいでした。当時、既にボイスはアカデミーにいなかったんですが、彼のところには300人ぐらいいたという噂を聞きました。当時、リヒターやギンター・ユッカー（Günther Uecker, 1930-）といった先生たちは、なぜかみんな学校の外にクラスのアトリエを持っていたんですよ。リヒター教室は、以前、彼がアトリエとして使っていた場所で、デュッセルドルフ中央駅から5分のハルコルト通り（Harkortstraße）にありました。私たちのクラスのアトリエの上のフロアは、かつてブリンキー・パレルモ（Blinky Palermo, 1943-1977）のアトリエでした。これがその当時のクラス写真。これね、トーマス・ルフ（Thomas Ruff, 1958-）の撮影なんですよ〔図1〕。ルフのポートレート・シリーズで被写体にもなった学生がルフに撮らせようって。

榎田 学校に行くというよりは、クラスのアトリエに通う日々だったんですね。

渡辺 そうですね。学校にはお昼、食堂に行くっていう感じですね。リヒターのクラスに行くと、まずH型イーゼルと、マールヴァーゲン（Malwagen）、それからテーブルが渡されるんです。これが三種の神器です。リヒターの門下生たちは、卒業後もこれらのツールを用いて制作しています。彼はこういうシステムを考えるのがすごく好きなんですよ。東ドイツの美術学校時代のリヒターの記録写真を見る限り、このマールヴァーゲンと思しきものは、どうも映ってないようだから、リヒターはおそらく自分でこれを考案したのだろと思うんですよ。

榎田 絵を制作する環境から整えるということですね。

渡辺 やっぱり、すごい合理的だと感じますね。

榎田 クラスのアトリエに行くと、当時15人ぐらいいらっやって、部屋でそれぞれが制作をしているということですか？

渡辺 そう。常時、大部屋に7人から8人ぐらいいて、別の小さな部屋では4人ぐらいが制作していました〔図2・3〕。ちょうど私



図1：リヒタークラスの集合写真 | トーマス・ルフ撮影 | 写真提供：渡辺えつこ



図2：リヒタークラスのアトリエ（大部屋）

渡辺さんのコロキウム展示風景（1985年頃） | 写真提供：渡辺えつこ



図3：リヒタークラスのアトリエ（小部屋）での制作風景（1986年頃）

写真提供：渡辺えつこ

が行ったときは、トーマス・シュッテ（Thomas Schütte, 1954-）はもう卒業していましたが、ルドガー・ゲルデス（Ludger Gerdes, 1954-2008）が卒業する直前ぐらいで、壁に壁画を描いていて。同級生がゲルデスの作品を説明しながら、彼が学生ながらドクメンタに出たことも教えてくれたから大変驚きました。

榎田 どういう授業だったのですか？

渡辺 リヒタークラスに行くと、まず静物画を描かされるんです。最初に対象物を描くことは他の世代の学生もさせられていたようです。私よりも前の世代は、そこから作品として展開してゆく上でコンセプチュアルな作品や写真をもとにして描いていた時代もあったらしいです。私の時代は、いわゆる新表現主義が盛んな時代で、写真を扱うのはあまり推奨されず、テーマをもって具体的な物や画像を描いたり、抽象化したりするなどの作品が多かったですね。自分でモチーフを置いて描き出したところでリヒターと話をします。すると「君、これはお決まりの静物画だ」などと言われて、自分のやろうとしていることがどんどんふるいにかけられていくわけです。リヒターの先生だったカール・オットー・ゲッツ（Karl Otto Götz, 1914-2017）の授業を聴講した人によれば、ゲッツもやっぱり同じようなやり方をしていたそうです。そぎ落としてくんですよ。その年代の人はもしかし

たらそういうやり方をよくやっていたのかもしれない。というのも、この前、ボイスのフィルム見たときに彼も同じようなことをしているんですよね。「君、この絵は1920年代だ」と言って、切り捨てていくんです。こんなふうに言われると、自分で何をやって良いかわからなくなってきました。リヒターという人はもしかしたら自分がゼロ地点に立ったことがある、東ドイツで受けた教育を捨てて、西ドイツで一からやり直したから、こういう教え方だったのかなとも思います。

榎田 リヒターと会う頻度はどのくらいだったのでしょうか？

渡辺 リヒターは毎週、水曜日に来ました。少なくとも私の時代には毎週来ていました。その際、本やDMなど、色々なものを持ってきます。

榎田 授業には座学もあるんですか。

渡辺 いや、もう普通に来て、話して。それから、ごくまれにお茶を飲みに行くこともありました。授業然としたものではないです。色々な話をするんですけど、大概、絵の要素の話でしたね。教室でひとりひとりと作品の前で作品について語ったり、みんなとアート関係の話をしたり。年に1、2度、ひとりの学生の作品を展示して、クラス全体で討論する「コロキウム」がありました。リヒターはインタビューなどで語っていること、そのままの内容を言っていましたね。インタビューでも言っていた「図々しさ(Unverschämtheit)」という言葉、彼は何度も言っていました。彼にとって図々しさは褒め言葉のひとつなんですよ。あとよく言っていたのは「極端な解決策(extreme Lösung)」。たとえば〈カラーチャート〉シリーズにしても、まずは色見本を描くことから始めて、その後しばらくして4900色に拡張しちゃうとかね。極端な解決策っていうのが大事なんだっていうことをよく言っていましたね。その他、もちろん、偶然性の重要性をよく口にしていました。偶然性を通して出てきた作品が作者を超えるんだって。作品は作家よりも聡明だと。

榎田 おしゃべりをしながらなんですね。

渡辺 ええ。ただ、インタビューなどを見てわかるように、饒舌な人じゃないんですよ。考えながら言葉を選ぶような感じですね。よく尋ねてきたものです。「君は、今、何読んでいるんだね」とか。ドイツ語には「you」を表すのに「Sie」と「Du」という言い方があって、「Du」は、非常に親しい言い方なんですよ。でもリヒターは、学生に対して絶対に「Sie」を使うんですよ。この「Sie」っていうのは日本人や英語圏の人にはちょっと慣れないと思うんですけど、非常に便利な言葉で、距離を置くニュアンスがあって、だからこそ結構図々しいことまで言えてしまえる。ドイツ人はディスカッションが好きで、辛辣なことも「Sie」を使いながら言います。リヒターは「最近、何の展覧会を見たか」といったことをよく聞いてきましたね。私がよく思

い出すのは、「ナム・ジュン・パイクのモニターのなかに蠟燭が立っている〈テレビ・ブッダ〉を見ました。あれが良かったです」と私が答えたら、「そうだろう。私も良いと思うんだ」って言ったことです。その後に蠟燭を描いた絵画が出てきました(笑)。既に描いていたから良いと言ったのか、それはいまだにわかりません。それから、あるとき「君たち、黒はどうする」って尋ねるんです。私は黒を使わなかったんですけど、黒に対して解決方法を出す学生もいる。そうしたら、しばらくしてリヒターの画面にも黒が使われだすんですよ(笑)。彼はおそらく自分のなかにある課題というか、どうしようかなって考えていることを学生に問いかけているんですね。それをまともに受けてやる人もいるし、やらない人もいた。それからリヒターが水彩を描いていた私のところに来て、「君はドローイングがうまくできないんだな」と言うから、「できないです」って返したら、「うん、私もできないんだ」って言うんです。そう言われてみると、1986年にデュッセルドルフ美術館で開催された、リヒターにとっての最初の回顧展でのカタログには、彼の鉛筆デッサンは数点しか掲載されていないですね。でも、その後、デュッセルドルフからケルンに引っ越した1983年あたりから彼は大量の水彩画を描いているんですよ。それらは1987年にアムステルダムのおーファーホランド美術館で開催された紙作品の展示でまとまって紹介されました。私にドローイングが苦手だと言った後ぐらゐに試み始めています。彼自身も考えながら絵を作っているということがリアルに感じられました。

榎田 自分が考えていることを、学生に率直に投げかけていたわけですね。

渡辺 そう。ある年のクリスマスだったんですけど、「アカデミックな作家で誰がいいと思うか」と学生に尋ねていって、たとえば誰かが「フェルメール」なんて答えると、「それはなんとかだ」なんて返すんです。最後、私がたまたま雑誌でベラスケス特集を見ていたから、「ベラスケス」ですって言ったら、「ベラスケスは良いな」と。あとのインタビューでリヒター自身もベラスケスとマネは良いって答えていました。不器用であるが故に率直で、歯に衣を着せずにストレートにモノを言うので、学生も打ちのめされて、しばらくダメになっちゃう人とかもいたんです。

榎田 結構怖かったのですか。

渡辺 うーん。気難しい人と言えるかもしれないです。たとえば一緒に飲んでななあになるっていう人ではないです。盟友のカスパー・ケーニヒ(Kasper König, 1943-)とは対極のような人でしたね。ケーニヒって、やっぱりオーガナイザーだから話が面白いんですよ。一緒にいてすごく楽しいんです。リヒターはそういう雰囲気はなかった。しかし二人とも首尾一貫しているから気が合ったのかもしれないですね。もちろんリヒターも魅力的

な人ではありましたよ。ただ、普通はそこまで言わないでしょというところまで、ストレートに言ってくるようなところがありました。

梶田 確かにそれは参っちゃう学生さんもいらっしゃるかもしれないですね。

渡辺 だから合わなくて、去っていった人もいました。でも、すごく良くてくれました。私が学校を早く出なきゃいけない事態になっちゃったときがあって。リヒターに電話したら、ちゃんと対応してくれました。

梶田 渡辺さんは、82年から87年までアカデミーにいらしたんですね。でも、マイスターシュラーを取得するのは85年ですね。

渡辺 それが問題だったんですよ。

梶田 早く取れてしまったってことなんですか？

渡辺 あるとき、リヒターが、「今年は誰がマイスターシュラーになりたいか」と言い出したんです。そのリストのなかに私が入っていたんです。「先生、私はいりません」と言ったら、「君は私のマイスターシュラーがいらないのか」って。「いや、私はもう少し長くいたいから、まだいりません」と言ったんですよ。でも、次の週には私がもうマイスターシュラーを取っていることになっていて。あわてて事務所に駆け込んで、リヒターに電話をして泣きついたんです。それで学籍を残すことができました。そういう人情味がある人でもあります。

梶田 1982年から2013年までドイツにいらしたんですね。そのなかでリヒターという作家の位置づけがドイツ国内においてどういう風に変わっていったと思いますか。

渡辺 1982年の段階ではリヒターとゲオルグ・バゼリッツ (Georg Baselitz, 1938-) が二大巨頭という印象でした。どちらも東ドイツから逃れてきた作家。リヒターはアメリカの影響を受けていて、かたやバゼリッツはドイツの表現主義の延長みたいな感じでした。リヒターは60年代から良い画廊に入っていて、ある程度食べていかれたのと、かなり早いうちに教授にもなっていたから、ドイツ国内では結構安定した地位を築いていました。リヒターは常に一目置かれていた存在だと思います。アカデミーのなかで、私たちはケーニヒ・リヒター・シュラー (König Richter Schüler / 王様リヒターの学生たち) みたいな言い方をされたこともありましたね。だけど、私がいた頃、アメリカではそれほどまだ認識されてない時代だった。それが変わっていくのが86年ぐらい？

梶田 北米での大規模巡回展は1988年ですね。

渡辺 1986年にデュッセルドルフ美術館でリヒターの回顧展が行われたとき、当時の館長が文章を書いています。ユルゲン・ハルテン (Jürgen Harten, 1933-) です。学生たちがカタログをもらって読んで、そのうちのひとりが「先生、なんだか巨匠



図4：ハインリヒ・ハイネ大学構内にあるリキテンスタインの壁画

のカタログみたいですね」なんて言っていたぐらいの時代です。だから、こういう風になるとは当時は誰も思っていなかったですね。ところで、ロイ・リキテンスタインが1970年にデュッセルドルフのハインリヒ・ハイネ大学の壁にアシスタントと描いた大きなブラッシュストロークの壁画があるんです[図4]。リヒターはこういうものからも影響を受けていたのではないかと思います。

梶田 リヒターは意外と自分の目に入ってきたものを割と素直に取り込むタイプだった、ということでしょうか。

渡辺 そうですね。学生がリヒターに他の作家からの影響について聞いたときに、良いものは頭に残ってしまう、といったようなことを言っていました。こんな風に回答もすごくストレートだから、わかりやすいんですよ。リヒターの作品はわかりにくいって、しばしば言われていると思うんですけど、私は非常にわかりやすいと思う。少なくともアーティスト側からすればわかりやすいです。アトリエで描いていたとき、リヒターはしばしばピカソを引き合いに出して「美しいところを壊しなさい」とよく言っていたんですね。対抗するものをぶつけていくというようなことを彼はしきりに言っていた。「ゲーゲンザッツ (Gegensatz)」という言い方するんですが。実際、そういう画面の作り方をするじゃないですか。対抗する要素をぶつけながら画面空間を作っていく。私自身もそういうものかと思って取り入れたんですが、日本に帰ってくると、日本の作家たちは画面の作り方が全然違うので、最近になってようやくこれはかなり特殊なリヒター独自の画面の作り方だということがわかりました。

[註]

- 1 カーリン・トーマス『20世紀の美術：後期印象主義から新リアリズムまで』野村太郎訳、美術出版社、1977年

みるものすべてのほんとうの姿はべつなのではないか、 と好奇心をもつからこそ、描くのです

林寿美 [インディペンデント・キュレーター]

ゲルハルト・リヒターはその作品の多様性ゆえ、キュレーターが展示に頭を悩ませる作家のひとりである。画業を振り返る回顧展の場合、初期から晩年まで編年により作品を並べるのが一般的だが、リヒターについてはそうしたところで、具象的なイメージと抽象絵画、写真やガラス作品が混在して現れ、そのスタイルに一貫性を見つけることは容易ではない。とらえどころのない作家像に戸惑う人もいるだろう。

しかしそれは、目に見える姿だけに着目しているからにすぎない。リヒターの作品には通底するテーマがあり、彼の関心は終始一貫している。それは、偶然そこに映し出されたイメージ（画像）を表すことであり、そのためのツールのひとつが「写真」だった。初期の〈フォト・ペインティング〉では新聞や雑誌の写真をモチーフとし、後には、自作の絵画を被写体にして写真作品を作り（《ルディ叔父さん》《ビルケナウ（写真ヴァージョン）》）、油

彩を施す地の画面としてスナップ写真を用いている（〈オイル・オン・フォト〉）。そして写真にくわえてもうひとつ、1960年代から使い続けているものがある。ガラスや鏡だ。それらは、写真のように固定化した図像ではなく、常に変わりゆく現象としてのイメージを目の前に直接差し出してくれる。作家が何ら手をくわえずとも、だ。

リヒター自身によって構成された本展の会場は8つのセクションに分かれ、制作時期やスタイルは違えど、各空間で互いに響き合うような組み合わせで作品が展示されているが、実は、ガラスや鏡の作品がきわめて重要な位置に置かれている。まず会場に入って真正面に見えるのが《8枚のガラス》。反射率の高いアンテリオ・ガラスを用いた同作は、正対すると周囲の世界をぼんやりと映し込むだけで沈黙のなかに存在しているようだ。そこでふと左の方に目をやると、隣の部屋の奥



図1: 会場風景 | 左から《グレイの鏡》、《ビルケナウ》 | 撮影: 木奥恵三 | ©Gerhard Richter 2022 (07062022)

に巨大な《グレイの鏡》があり、その鏡面上に連作《ビルケナウ》が垣間見える〔図1〕。実作に先だって鏡の上の反映を見せるという仕掛けは、リヒターが映し出されたイメージを重視している証左であると同時に、わたしたちが時に実像より虚像に強く惹きつけられるという事実をも明らかにするだろう。《ビルケナウ》の部屋を出てすぐ右手、入口の両脇の壁には《鏡、血のような赤》とドイツ国旗の三色をガラスに施した《黒、赤、金》がかかっている。つまり、《8枚のガラス》とこれら2点は三角形を描くように配置されて、会場に足を踏み入れた鑑賞者を取り囲み、気づかぬうちにその姿を鏡面に映し出すのである。

さらに進んで次の部屋では、《鏡》の上に《4900の色彩》と2点の〈グレイ・ペインティング〉が相次いで現れて両者の関係を問う。そしてそこを出ようとする、先ほどとはがらりと表情を変え、傾いた《8枚のガラス》に周囲の景色の断片が繰り返し映し出されて目を眩ませるだろう。続く、〈フォト・ペインティング〉の小部屋には、爆撃されたケルンの町の航空写真をアンテリオ・ガラス越しに見る《1945年2月14日》が紛れ込み、紙の上に記録された過去とガラス面に映る現在を繋ぐ〔図2〕。また、《モーターボート（第1ヴァージョン）》と《グレイの縞模様》の間でぼんやりと世界を映す《アンテリオ・ガラス》は、リヒターの作品が写真と絵画、具象と抽象のあわいに存在することを示唆し〔図3〕、グレイのガラスを額縁に入れて絵画のように見せかけた《鏡、グレイ》は、そばにある《ルディ叔父さん》と《8人の女性見習看護師（写真ヴァージョン）》とともに、絵画、写真、鏡像を含むすべてのイメージが幻影であることを伝えてくれる。

最後に登場する《9月》は、2001年9月11日、ニューヨークのワールド・トレード・センターに飛行機が激突した写真をリヒターが絵に描き、それをデジタルプリントにした作品であるが、2枚のガラスに挟まれることで、絵具で掻き消されて奥行きを失ったイメージはさらに薄っぺらな存在となり、瞬時に消え去ってしまうような儚さすらそなえている。そうしてみれば、本展は徹頭徹尾、ガラスと鏡に導かれるように仕組まれていることがわかる。いや、この会場だけでなく、リヒターの制作そのものを導いてきたのがガラスと鏡なのである。

我々がみている現実をあてにはできません。人がみるのは、目というレンズ装置が偶然伝え、そして日常の経験によって訂正された映像だけなのですから。それでは不十分であり、みるものすべてのほんとうの姿はべつなのではないかと好奇心をもつからこそ、描くのです。〔1〕

目に見える世界の不確かさを確かめるように、ガラスと鏡はそこにある。

〔註〕

- 1 ペーター・ザーガーによるインタビュー（1972年）より。『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水穰訳、淡交社、2005年、28頁。

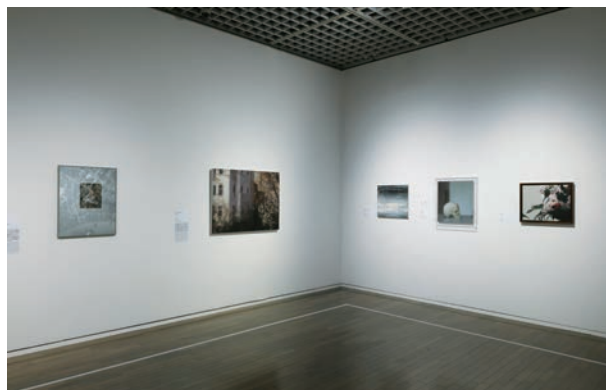


図2:会場風景 | 左《1945年2月14日》
撮影:木奥恵三 | ©Gerhard Richter 2022 (07062022)



図3:会場風景 | 左から《モーターボート（第1ヴァージョン）》、
《アンテリオ・ガラス》、《グレイの縞模様》
撮影:木奥恵三 | ©Gerhard Richter 2022 (07062022)

後記

渡辺えつこさんと林寿美さんは、ゲルハルト・リヒターのことをよく知る、日本では稀有なお二人です。デュッセルドルフ芸術アカデミーに留学し、同学校で教授を務めていたリヒターに師事した渡辺さんには、リヒターの人となりについてお話をお聞きました。他方、リヒターに関する単著でも知られる林さんは、2007年、川村記念美術館の学芸員として同館で開催されたリヒター展を担当しています。その貴重な経験に鑑みて、リヒターの意図が強く反映された今回の展示空間について読み解いていただきました。

〔企画課主任研究員 樹田倫広〕

大竹伸朗展：スクラップブックから《モンシェリー》まで

河本真理〔日本女子大学教授〕



図1：会場風景 | 撮影：木奥恵三

僕は全く0の地点、何も無いところから何かをつくり出すことに昔から興味がなかった。[...] 何に衝動的に興味を持つのか、あえて言葉に置きかえるなら、「既にそこにあるもの」との共同作業ということに近く、その結果が自分にとっての作品らしい。——大竹伸朗〔1〕

人間は、全能の神が行うように創造することはできない。人間は、無から有を生み出すことはできず、決まった既存の事物、決まった素材から、何ものかをつくり出すことができるだけだ。人間による創造とは、既存のものからの造形にすぎない。——クルト・シュヴィッターズ〔2〕

大竹伸朗は、9歳の頃に初めてコラージュ《「黒い」「紫電改」》を制作して以来、「既にそこにあるもの」との共同作業を、多様な地域・領域にわたって展開してきた稀有なアーティ

ストである。東京国立近代美術館で開催されている大竹伸朗展は、16年ぶりの大回顧展であり、初期から最新作までおよそ500点もの膨大な作品が、視覚的にも聴覚的にも美術館の空間を埋め尽くしている。

本展は、年代順ではなく、「自／他」「記憶」「時間」「移行」「夢／網膜」「層」「音」という、7つのテーマに基づいて構成されているのが特徴である。各々のテーマは相互に関連しているため、展覧会場の構成も、一方向の順路が定められているのではなく、各テーマに対応するセクションは他のセクションにも開かれている。鑑賞者は自分自身で、大竹のイメージと音の奔流を泳いでいくのだ。

また、ノイズから《音痕》という素描に至るまで、大竹作品の「音響性」（成相肇）に重きが置かれているのも本展の特徴で、視覚と聴覚の総合を体感できる貴重な機会となっている。

今回の展覧会で明確に浮かび上がってきたのが、大竹が

1977年のロンドン滞在時以降たゆまず制作している「スクラップブック」が大竹の芸術活動の基盤であり、大竹は究極「本の芸術家」であるということだ。本展でも、スクラップブックが71点出品されており〔図1〕、他の絵本等も合わせると、これほど本が展示されている現代美術家の展覧会も珍しい。イメージの収集癖自体は、コラージュ作家に共通して見られるものだが、大竹の場合、とりわけそれがスクラップブックという形を取っており、そこには古今東西のありとあらゆるイメージがびっしりと貼り込まれている。そのアーカイヴ／「地図」〔3〕としてのイメージの集積ゆえに、大竹のスクラップブックは、アビ・ヴァールブルクの図像アトラス《ムネモシュネ》(1927–29年)やハンナ・ヘーヒの《アルバム》(1933–34年)、ゲルハルト・リヒターの《アトラス》(1962–68年)といったアーカイヴ型のコラージュ／モンタージュの系譜に位置づけることができよう。そのみならず、大竹のスクラップブックは、作り込まれたページの「層」が、厚みとたわみを生み出している。こうした点において(意外かもしれないが)、冊子本〔ルビ:コデックス〕の原点ともいえる中世の写本(手で制作した書物)さえ想起させるところがあり、聖母マリアのイメージが貼り付けられたスクラップブック(スクラップブック#64)〔図2〕もあるのだ。

本展のハイライトの一つ、2012年のドクメンタに出品された《モンシェリー:スクラップ小屋としての自画像》も、スクラップブックの延長線上にある。このインスタレーションは、「大きな本」〔4〕を作ろうという大竹の考えから始まった。「モンシェリー」とは、大竹が暮らす宇和島の潰れたスナックの名前であり、その看板が作品に用いられている。内外にイメージやオブジェなどが貼り付けられたスクラップ小屋の中には、巨大なスクラップブックが設置され〔図3〕、その背に(自動演奏を行う)エレキギターが取り付けられている。怪しげな照明が照らすスクラップ小屋は、場末のスナックであり、《ダブ平&ニューチャネル》のようなライブハウスの雰囲気も醸し出している。重要なのは、このスクラップ小屋が「自画像としての家」——いわゆ

る自画像とは全く異なる、「内側外側の区別もない境界線を行ったり来たり出入りを繰り返す「意識体」を眺めているような、動的、空間的、立体的な印象」〔5〕——だということだ。

《モンシェリー》は建築的なアッサンブラージュであり、その点でクルト・シュヴィッターズの《メルツバウ》と比較するのも興味深いだろう。《メルツバウ》も、シュヴィッターズが集めた廃物を含むガラス張りの相当数の「洞窟」を含み、照明が備え付けられ、シュヴィッターズ自身がその中で音声詩「原ソナタ」を朗読したという。しかしながら、《メルツバウ》が《モンシェリー》と大きく異なるのは、《メルツバウ》は建物の外部には手を触れておらず、「大きな本」が核になっているわけでもないことである。このように、《モンシェリー》は、スクラップブックが建築的な次元を獲得し、大竹にとっての内と外の境界線の出入りを繰り返す「記憶空間」〔6〕となった点で特異といえよう。

本展は、こうした「自分の外側であれ内側であれ「既にあるもの」との共同作業」〔7〕を信じて、60年間疾走し続けてきた大竹の世界を体験する最良の機会である。展覧会カタログも、それ自体ある種のコラージュのような作品となっているので、ぜひ手に取ってもらいたい。

〔註〕

- 1 大竹伸朗『既にあるもの』筑摩書房、2005年、429頁。
- 2 Kurt Schwitters, "Merzbuch 1 — Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst" [1926], in *Kurt Schwitters: Das literarische Werk*, Hrsg. Friedhelm Lach, Band 5 Manifeste und kritische Prosa, Köln, DuMont, 1981, S. 248.
- 3 大竹伸朗「地図のにおい」『見えない音、聴こえない絵』筑摩書房、2022年、273–277頁。大竹は、スクラップブックのことを「日記」というよりずっと「地図」に近いと述べている。
- 4 大竹伸朗「小屋と自画像1」『ビ』新潮社、2013年、47頁。
- 5 同書、49頁。
- 6 「臨界量」(聞き手: マッシミリアーノ・ジョーニ)、成相肇ほか編『大竹伸朗展』展覧会カタログ(テキスト+資料)、東京国立近代美術館、2022年、42頁。
- 7 大竹伸朗『既にあるもの』前掲書、431頁。



←図2
大竹伸朗
《スクラップブック #64 / 宇和島》
2003–05年
→図3
《モンシェリー:
スクラップ小屋としての自画像》
内部のスクラップブック

大竹伸朗展 | 会期：2022年11月1日－2023年2月5日 | 会場：美術館企画展ギャラリー〔1階〕、ギャラリー4〔2階〕

シンロのロンシ

毛利悠子〔アーティスト〕

作品の表面を見ているつもりが、いつのまにか地層を追いかけて奥のほうにある過去の素材を凝視していた、そしてまた表面に戻ってくる……そんな繰り返しをしていたら、今この時から自分の記憶までが巻き込まれて、頭がラリってきた。

展示室の先からうっすらとノイズ音が聴こえてくる。音に導かれるように進むと、中央にたたずむ《モンシェリー：スクラップ小屋としての自画像》が現れた〔図1〕。演歌や歌謡曲の音、タイ(?)の音楽の音、アナウンサーの声の音、ギターをかき鳴らす音、それらが静かにループしながら会場でミックスされ、モヤッと湿度を帯びた音像をつくっている。小屋の窓を覗くと、巨大なスクラップブックの背表紙にギターが貼り付けられていて、モーターで動くピックがたまにかき鳴らす音には渋いディストーションが効かせてある。小さな画面に映るのはどこか秘境のドキュメン



図1：大竹伸朗《モンシェリー：スクラップ小屋としての自画像》2012年

タリー番組か、外にあるスピーカーからチャルメラのような音質の音が聴こえる。トレーラーハウスには、ゆらゆら誘惑するランプ

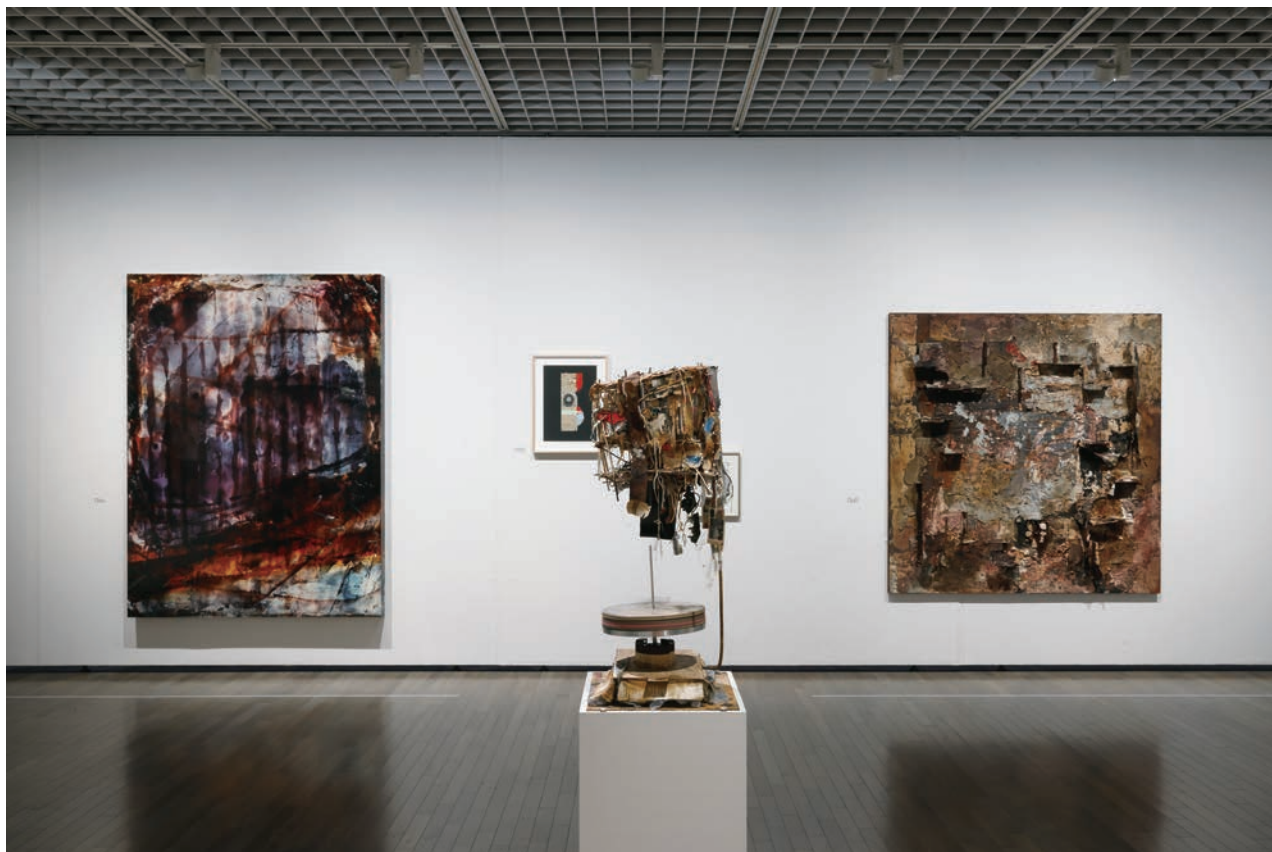


図2：会場風景 | 撮影：木奥恵三 中央手前は《時憶／フィードバック》2015年

とぐねぐねとぐるを巻いた自転車のチューブ。ドイツで拾ったものだろうか。2012年、私はドイツ・カッセルで《モンシェリー》を観た。芸術祭「ドクメンタ」最終日。トレーラーハウスはある日、髪長い大きな男がどこかで拾い、ひとり手で引きずりながら公園にもってきた、と大竹さんは言った。男はドクメンタの名物インストーラーらしい。また、最終日だから《モンシェリー》にはいつもより余計に煙を上げておいた、とも。ボートは小屋だけでなく、高い木々のあちこちにひっくり返って突き刺さっていた——

作品を目で追いつつ、意識はいつのまにか10年前に飛び、耳には展示室の音像のループがマントラのように響く。《モンシェリー》は合計6時間のループ再生らしい。

大竹作品の魅力を伝えるのは難しい。10年ほど前、先輩アーティストとの酒の席で、なぜ私が大竹伸朗を好きなのか説明したくても、出てくる言葉が「作品の量がハンパない」「音がかっこいい」「コラージュの層が厚い」と、てんで安っぽい感想になってしまい「それじゃわからない」とケンカになった。

本展にしても同じだ。このエッセイを書くために言葉を見つようと目で何かを掴もうとすると、突然煙に巻かれたように消え、別の像が現れる。オブジェや痕跡が幾層にもなって目移りが終わらず、円環はいつまでも閉じられない。

そう、大竹作品では円環はいつまでも閉じられることがない。

例えば、今回は横一面に展示された《ゴミ男》。床に無造作に置かれたオープンリールとパネルの間を、短いテープが回って音を流しつづける。あるいは《時憶／フィードバック》[図2]。紙きれや糸が絡み合った雲のような部分から針金でできた人型がぶら下げられ、回転するターンテーブルの上で永遠に踊らされている。おみやげコーナーで再発されたばかりの「JUKE/19」のLPでは、始まりも終わりもない音群がギターやボイスと重なっていく。私にとって大竹伸朗との出会いは高校生の時分、絵画ではなく、山塚アイとのバンド「パズルバックス」のCDだった。夢中になり、99年に「時代の体温」展（世田谷美術館）でライブを観たのが私のほぼ初めての現代アートだったので、美術館はライブハウスのようなのだと勘違いした。タイトルが回文となっているセカンドアルバム『BUDU 8』のジャケットには、赤と黄色のサイケなスパイラルが描かれている[図3]。

円環はループだが、ループは閉じられた円環だけを意味するわけではない。永遠に終わらないスパイラル運動は、閉じられることのないループだ。あるいは、作品の表面がいつのまにか地層に裏返ったり、フィードバックしたり、一つの像を追っていくと別の像が現れるフラクタル図形のような縮小や拡大も、閉じられないループだと言える。ループとは無限のことだ。つまり、ひとところ一所にとどまらず運動しつづける何かのことだ。

本展の最初期作《「黒い」「紫電改」》以降、大竹の活動を時系列に並べると、さまざまなメディウムを介して何重ものスパイラルを描いてきたように見えてくる。この運動はいつまでも閉じられることなく、大竹の活動とともに——レコード盤とは真逆の回転で——広がっていく。長い人生の円周軌道の中では、それぞれ別々だった作品がたまに近づき、似た相貌を帯びることもあるだろう。今回、7つのテーマに腑分けされたことで、このスパイラル運動は幾分見えづらかったかもしれない。

だが、大竹の活動の全体を俯瞰（することなど到底できないのは承知のうえで）したとすると、また別の像が浮かんでくる。大竹の膨大な作品群はそれぞれを一つの小さな歯車のようにして、自身の無窮な小宇宙を動かしている——われわれ鑑賞者の目にはほとんど止まっているように見えるほどにゆっくりと。それは、私がとある溪流で気づいた、どう見ても一所にどまり静止している苔むした岩が、何百年もかけて今も目に見えないほどゆっくりと転がりつづけている状態であるのと似ているかもしれない。大竹の場合、その場を《宇和島駅》と冠した瞬間から、美術館は、その作品群を歯車として永久運動を始めるのだった。

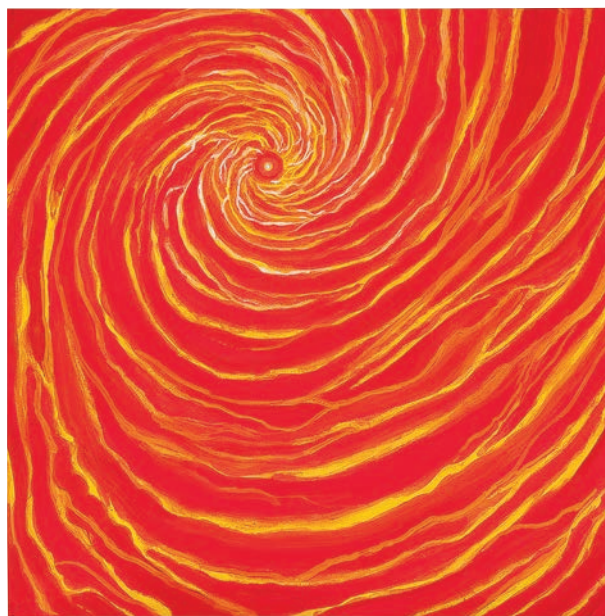


図3：大竹伸朗《BUDU 8 I》1996年

後記

大竹伸朗の最たる手法であるコラージュ、そしてライトモチーフである「音」について、それぞれふさわしい書き手にご寄稿いただきました。ともに大竹さんの作品に対する反応が文字化したかのようです。コラージュ研究者の河本真理さんの視点からは大竹さんの作品に文字通り層的に積み重なった文脈がさらに延長され、音響を切り口に作品を制作されている毛利悠子さんのレビューはまさしくリズムカルに音を奏でるようなテキストとなりました。

[美術課主任研究員 成相肇]

資料紹介 #2

『PLUSONE OFFSIDE』プラスワン、1990–2006年
(全40号)



1



2

『PLUSONE OFFSIDE』(全40号)は1990年から2006年の17年間にわたって発行されたアーティストトークの記録集です。発行元の有限会社プラスワンは、病院や、介護施設、オフィス、ホテルなどに美術作品を納入する傍ら、懇意にしていた作家に声をかけ、プライベートなアーティストトークを行い、趣向を凝らした冊子を作成していました。2021年に、その資料一式が当館に寄贈されました(詳細は右リストをご確認ください)。

『PLUSONE OFFSIDE』は、作家ごとに判型が異なり、印刷された紙や折り方も多種多様で、また、封筒や絵はがき、あるいは、作品に使用された素材の一部が付属されている場合もあり、単なる記録にとどまらない個性的な資料です。寄贈者からのお話によると、例えば、「舟越桂」(Vol.4 No.11)では、付属品として同氏のアトリエにあった楠の木片が含まれており、開封時にその香りがするようにと考えられていたそうです。また、「太田三郎」(Vol.5 No.14)の際は、同氏が作品に使用していた樺の切手を貼り、わざわざ群馬県の太田市の郵便局から発送したとのことでした。様々なこだわりや仕掛けがなされた『PLUSONE OFFSIDE』、この機会にぜひ注目してみてください。

資料の利用には、事前に申請手続きが必要です。詳しくは当館のウェブサイトをご確認ください。

[企画課研究補佐員 赤松千佳]

1 「舟越桂」『PLUSONE OFFSIDE』Vol. 4 No. 11、1993年3月30日

2 「太田三郎」『PLUSONE OFFSIDE』Vol. 5 No. 14、1994年1月8日

3 『PLUSONE OFFSIDE』全40号



3

巻号	発行日	アーティスト	資料ID
Vol.1 No.1	1990年9月20日	三木俊治	190006764
Vol.1 No.2	1990年11月30日	新郷笙子	190006765
Vol.2 No.3	1991年3月10日	小林正和	190006766
Vol.2 No.4	1991年6月15日	山中現	190006767
Vol.2 No.5	1991年9月20日	森下慶三	190006768 形状:風船形
Vol.2 No.6	1991年12月20日	三浦光雄	190006769
Vol.3 No.7	1992年3月15日	堀越千秋	190006770 形状:円錐
Vol.3 No.8	1992年6月15日	中ハシクシゲ	190006771
Vol.3 No.9	1992年9月15日	西村陽平	190006772
Vol.4 No.10	1993年1月8日	佐久間美智子	190006805
Vol.4 No.11	1993年3月30日	舟越桂	190006774 付属:楠の木片
Vol.4 No.12	1993年6月30日	上野正夫	190006775 形状:五角形
Vol.4 No.13	1993年9月30日	三木俊治	190006776
Vol.5 No.14	1994年1月8日	太田三郎	190006777 付属:絵はがき1枚
Vol.5 No.15	1994年4月15日	岩井成昭	190006778
Vol.5 No.16	1994年9月21日	坂倉新平	190006779 付属:坂倉王国訪問の記1枚、絵はがき1枚
Vol.6 No.17	1995年1月10日	國安孝昌	190006780
Vol.6 No.18	1995年6月1日	小泉俊己	190006781
Vol.6 No.19	1995年10月1日	浅井健作	190006782
Vol.7 No.20	1996年3月3日	森村泰昌	190006783 付属:図版1枚
Vol.7 No.21	1996年9月10日	小林泰彦	190006784 形状:三角形
Vol.8 No.22	1997年4月20日	辰野登恵子	190006785 付属:絵はがき1枚

巻号	発行日	アーティスト	資料ID
Vol.8 No.23	1997年11月1日	小林尚美	190006786
Vol.9 No.24	1998年7月25日	山崎豊三	190006787
Vol.10 No.25	1999年2月25日	吉澤美香	190006788
Vol.10 No.26	1999年4月23日	北山善夫	190006789 付属:豚皮
Vol.11 No.27	2000年4月1日	須田悦弘	190006790 付属:待庵茶室越し絵図1枚
Vol.11 No.28	2000年10月15日	藤本由紀夫	190006791 付属:絵はがき1枚
Vol.12 No.29	2001年5月15日	柳元悦	190006792
Vol.12 No.30	2001年10月2日	青木野枝	190006793 付属:図版2枚
Vol.13 No.31	2002年3月21日	八谷和彦	190006794 乗り物占い有
Vol.13 No.32	2002年10月10日	ヤノベケンジ	190006806 付属:図版1枚
Vol.14 No.33	2003年4月15日	押江千衣子	190006796
Vol.14 No.34	2003年10月30日	田中信行	190006797 付属:図版1枚
Vol.15 No.35	2004年5月10日	祐成政徳	190006798
Vol.15 No.36	2004年11月1日	吉田有紀	190006799
Vol.16 No.37	2005年3月20日	西山美なコ	190006800 付属:奥付1枚、ポケットティッシュ1個
Vol.16 No.38	2005年9月20日	栗田宏一	190006801 形状:筒状
Vol.17 No.39	2006年5月1日	三沢厚彦	190006802 付属:勝手に切り絵コレクション1枚
Vol.17 No.40	2006年11月1日	逢坂卓郎	190006803 付属:絵はがき1枚

資料紹介 #3

山田正亮関係資料

当館で「endless 山田正亮の絵画」展（2016年12月6日－2017年2月12日）を担当した中林和雄元副館長を介し、2022年3月に「一般社団法人 山田正亮の会」より、山田正亮（1929－2010年）が残した「制作ノート」（全63冊）を中心とする資料群をご寄贈いただきました。「制作ノート」には、「絵を描き続けたまえ 絵画との契約である」（「制作ノート」1952-1）といった有名な記述などが見られ、作家研究をする上で非常に重要な資料です。

本資料群には、「制作ノート」の他、山田が「制作ノート」を元に自ら編集し直した「YAMADA Note」（全7巻）や、芳名帳、スケッチブック、原稿、メモ・ノート類などが含まれています。「整理魔」として知られた作家の実像を表すかのような資料群は106点を数えます。

山田は、1980年から90年代にかけて高い評価を受けた東京出身の画家で、ストライプの絵画で知られています。長き画業の中で、「Still Life」シリーズ（1948－55



「制作ノート」（1949－59年）

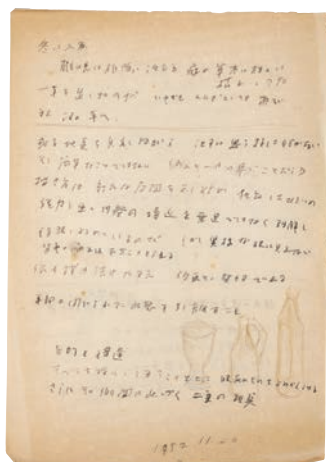
年)や「Work」シリーズ(1956-95年)、「Color」シリーズ(1997-2001年)といったように3つの年代区分がありますが、この資料群は全ての年代をカバーしています。なお、アートライブラリでは、本資料群の他に、「山田正亮旧蔵書」も所蔵しています。

資料の利用にあたっては、事前申請手続きが必要です。詳しくは当館のウェブサイトをご確認ください。

〔企画課主任研究員 長名大地〕



「制作ノート」1952-1 (表紙) (資料ID:190007702)



「制作ノート」1952-1_11 (資料ID:190007702)

資料名	資料ID
制作ノート1949-51	190007701
制作ノート1952-1	190007702
制作ノート1953-1	190007703
制作ノート1953-2	190007704
制作ノート1953-3	190007705
制作ノート1953-4	190007706
制作ノート1953-5	190007707
制作ノート1953-6	190007708
制作ノート1954-1	190007709
制作ノート1954-2	190007710
制作ノート1954-3	190007711
制作ノート1954-8	190007712
制作ノート1955-4	190007713
制作ノート1955-Aout	190007714
制作ノート1955-Dec	190007715
制作ノート1956-1	190007716
制作ノート1956-5	190007717
制作ノート1956-6	190007718
制作ノート1956-7	190007719
制作ノート1957-4	190007720
制作ノート1957-8	190007721
制作ノート1957-Oct	190007722
制作ノート1958-2	190007723
制作ノート1958-3	190007724
制作ノート1958-8	190007725
制作ノート1958-10	190007726
制作ノート1959-1	190007727
制作ノート1959-MEMO	190007728
制作ノート1960	190007729
制作ノート1960-61	190007730
制作ノート1961-6	190007731
制作ノート1962	190007732
制作ノート1962-63-A	190007733
制作ノート1963-B	190007734
制作ノート1963-Oct	190007735
制作ノート1963-64-C	190007736
制作ノート1964-D	190007737
制作ノート1964-65-E	190007738
制作ノート1965-F	190007739
制作ノート1965-66-G	190007740
制作ノート1964-1	190007741
制作ノート1964-7	190007742
制作ノート1965-1	190007743
制作ノート1965-5	190007744
制作ノート1965-8	190007745
制作ノート1967-A	190007746
制作ノート1967-B	190007747
制作ノート1967-C	190007748
制作ノート1966-3	190007749
制作ノート1966-8	190007750
制作ノート1967-1	190007751
制作ノート1967-5	190007752
制作ノート1967-10	190007753

資料名	資料ID
制作ノート1968-3	190007754
制作ノート1968-8	190007755
制作ノート1969-1	190007756
制作ノート1969-6	190007757
制作ノート1969-12	190007758
制作ノート1970-4	190007759
制作ノート1970-9	190007760
制作ノート1971-3	190007761
制作ノート1971-9	190007762
制作ノート1972-3	190007763
YAMADA Note 1	190007764
YAMADA Note 2	190007765
YAMADA Note 3	190007766
YAMADA Note 4	190007767
YAMADA Note 5	190007768
YAMADA Note 6	190007769
YAMADA Note 7	190007770
芳名帳 (1958 教文館画廊)	190007771
芳名帳 (1962 養清堂画廊)	190007772
芳名帳 (1963 養清堂画廊)	190007773
芳名帳 (1964 南天子画廊)	190007774
芳名帳 (1965 椿代画廊-1)	190007775
芳名帳 (1965 椿代画廊-2)	190007776
芳名帳 (1968 画廊クリスタル)	190007777
Sketch 1953	190007791
Sketch 1948-51	190007795
Sketch 1950-54	190007796
黒デスクトレ _NOTE-1	190007797
黒デスクトレ _スケッチブック-1	190007798
黒デスクトレ _素描等	190007799
1950's-Memo	190007778
1996.12 厄介な眼 原稿	190007789
1997.11.1 草稿	190007790
展覧会案内状等	190007800
1989-2000	190007792
作品・画材 Memo	190007794
1997-2003-Memo	190007785
1999-2008-Memo	190007786
1970-Memo	190007779
1970-Note	190007780
1971-Memo	190007781
1979 KOH etc	190007782
1979-80	190007783
1981-82	190007784
黒ファイルA4	190007793
資料1950-1970	190007805
スクラップブック	190007806
2007 リハビリセンター	190007787
2010 多摩医療センター	190007788
Yamada ADDRESS BOOK	190007801
パスポート-1	190007802
パスポート-2	190007803
パスポート-3	190007804

研究員の本棚 #3

都築千重子

聞き手・構成

長名大地(企画課主任研究員)

—

2022年7月22日

東京国立近代美術館アートライブラリ

展覧会を作ること：美術館をめぐる人とコレクション

J・S・バッハから始まる

長名 都築さんは所蔵作品の他館への貸出と返却の対応や、作品の修復、撮影のセッティング、額装など、コレクションに関わる様々な仕事を担当されています。今年3月に定年を迎えられましたが、長年にわたる学芸業務の中で、今回はコレクションに関するお話を中心に、資料を交えて伺いできればと思っています。まず、どのようなきっかけで美術史に携わるようになったのでしょうか。

都築 父親が化学の研究者ということもあって、理系以外はないという家庭で育ちました。おまけに一番不得意な科目は美術(笑)。高校も理数科でした。中学の時、バッハの小フーガ短調を聴いて感動してのめり込み、高校の時にはアマチュア合唱団に入りました。たまたま高校2年の終わり頃、NHKの教育テレビでドレスデンの聖十字架合唱団が取り上げられ、解説者として皆川達夫先生がご出演。名前の下に「立教大学教授」とあって、普通

大学で音楽史ができると、その一瞬で志望校を決めました。皆川先生に師事するため、立教大学文学部キリスト教学科に進学しましたが、ちょうど大学改革に力を入れている時で、学科にとられない授業が展開されていました。八王子セミナーハウスで、テキストを読んで発表したり、討論したり。たとえばルネサンス文化というテーマで科学や、音楽、美術といった様々な分野の先生が集まって、パネルディスカッションをする学際的な授業もありました。すごく楽しくて、3年生に上がるまでに、ほとんど単位を取りきっていました。

長名 音楽史からのスタートだったのですね。

都築 立教大学は音楽に関しては普通大学で一番充実している大学と言われていました。音楽史にちなんで、ヨーロッパの文化を中心に学んでいました。

長名 一番記憶に残っている授業などありますか？

都築 皆川先生の授業は、話が上手でわかりやすく、時々横道にも逸れますがと

研究員プロフィール

都築千重子(つづき・ちえこ)

東京国立近代美術館研究員。1961年所沢市生まれ。お茶の水女子大学大学院博士課程単位修得退学。専門はドイツ印象派のマックス・リーパーマン、日本の近代美術史。90年より、東京国立近代美術館に勤務。著書に「ドイツにおける「印象主義」考：リーパーマンとベルリン分離派を中心に」『美術フォーラム21』(2002年)や、「近代日本の美術とワニス：岸田劉生の油絵修復から見えてきたもの」『現代の眼』(共著、631号、2019年)などがある。



でも興味深く、授業はピカーのうまさでした。一番覚えているのは、ドイツのライプツィヒでバッハのお墓参りをした時、お花を買ったら、わざわざ日本から来て、私たちのバッハのためにありがとうと言われたというお話です。翻って、果たして私たちの夏目漱石って思うだろうかと。ヨーロッパの文化の深みを感じたというお話が一番記憶にありますね。

美術史との出会い

長名 では、美術史との出会いは？

都築 父がシカゴ近郊のノースウェスタン大学に在外研修で渡米するのに伴い、一家揃って1年間アメリカに滞在したんです。ちょうど小学6年生で、アメリカではゆとり教育、真っ最中。1日1ページの算数を解くだけで終わり(笑)。これがお手本という授業はなくて、表現に重きを置いた授業が多かったですね。なので、授業を休んで父親が美術館に連れていきたいと言ったら、それは社会教育ですからぜひと先生に言われました(笑)。シカゴ美術館に行った時、ルノワールに感動してしまって。それで印象派が好きになって、ジャン・ルノワール『わが父ルノワール』(粟津則雄訳、みすず書房、1964年)も読みました。

長名 それがドイツ印象派のマックス・リーバーマン(Max Liebermann, 1847-1935)にも繋がっているんでしょうか？

都築 そういう部分もあったかもしれませんが(笑)。大学で少しバッハに疲れてしまって、オペレッタをやりたいと思ったところ、皆川先生から「それは日本では偏見があるから難しいだろう」と言われて。神のような先生からそう言われてしまったら仕方がない、就活しないと思ったのですが、アルバイトの塾講師が2月まで辞められない。そのあと就活するとして、それまでの2か月暇だなあと。それじゃあ、音楽がダメなら美術にしてみようかと。目標があったほうがよいとお茶の水女子大学の大学院をハタリのような感じで受験しました。でも試験では何を研究するか聞かれるでしょう？

長名 普通、聞かれると思います(笑)。

都築 なので、第二外国語がドイツ語だったので、家にあった百科事典を開いて、ドイツ美術の項目に書かれていたマックス・リーバーマン、ロヴィス・コリント(Lovis Corinth, 1858-1925)、マックス・スレーフォークト(Max Slevogt, 1868-1932)の3人の画家を丸暗記。どんな絵を描いているかなんてもちろんわからなかったですよ。それで口述試験の時、どんな研究をする予定ですか？と聞かれ、この3人の名前を挙げたら、「マックス・スレーフォークトの作品はいいですよ」と。それ以上、突っ込まれることがなく無事セーフ。大学院に何とか通ってしまったことから、美術を勉強せざるを得なくなったというお粗末な展開です。

長名 それがきっかけでリーバーマンの研究が始まったのですね。

都築 たとえば、レンブラントだったら、研究史に目を通すだけで何年ものかかりますが、リーバーマンはほとんど日本で知られていなかったの、とにかく日本語で形にすればそれなりに意義も出てくるだろうと考えました。ちなみに卒論は「ライプツィヒにおけるJ. S. バッハの顕現日のためのカンタータ」でした。

長名 美術とはまったく違うところから美術史に入れたのですね。

都築 そうです。大学院進学後に「19世紀ドイツ絵画名作展」(1986年2月1日-3月23日、東京国立近代美術館)を見に竹橋に来ましたが、東京国立近代美術館という美術館の存在を知ったのも、足を運んだのもこの時が最初でした。リーバーマンとの出会いはたまたまでしたが、ちょうどありがたかったのが、ドイツで「Max Liebermann in seiner Zeit」展(1979年9月6日-11月4日、ベルリン国立美術館他)が開かれたことでした。お茶の水女子大学の司書の方が素晴らしくて、海外に複写依頼できますよと教えてくれて。そこで、せっせとこの展覧会カタログの参考文献を切って貼って複写をお願いしたんです。そしたらドイツから複写物やマイクロフィ

ムがどんどん届いて。でもおかしいことに、請求書が同封されていない。不思議に思った司書の方が国会図書館に確認したら、「ドイツという国は文化に理解のある国ですから、きっと日本の研究者に対するプレゼントでしょう」と(笑)。そのおかげで日本にしながら文献収集ができたんです。

長名 すごいエピソードですね。

都築 それと、このピーター・パレット教授の『The Berlin Secession』(1980)も、同じ時期に出たベルリン分離派に関する研究書で、美術の分析というよりも、社会的な見地からの研究で画期的でした。ベルリン分離派の人たちは共通の思想の下に集まったわけではなく、官展に埋もれるのを嫌った人たちで、それが当時の皇帝に敵視されて、認知度が上がったという背景があり、そういう角度からの研究だったんです。今思えばですが、当時リーバーマンは日本では知られざる作家でしたけど、ある意味では時の人だったかもしれませんね。いろんな幸運に恵まれたおかげで修士論文も提出できました。

長名 東近美の展覧会もいいタイミングでしたよね。

都築 そうですね。そんなだったので、日本の近代美術なんてまったく無縁だったんです。ただ、親が就職先を気にして、せめて学芸員資格でも取りなさいと。それで資格を取っていたんですけど、指導教官が実習の打診をし忘れて…。それで当時、東近美の美術課主任研究官であった藤井久栄さんに頼み込んで、実習をさせてもらったんです。

長名 東近美で実習をされたのですね。今は学芸員実習の受け入れをしていますが、かつてはあったのですね。

都築 はい、でも実習と言っても、作品カードを書いたり、図書資料の整理や写真の裏書きをしたりといった雑務のお手伝いでした。結果的に、博士3年の時に募集があって、藤井さんの後任として着任しました。

長名 博士課程でもリーバーマン研究を継続されていたんですよね。

都築 そうですね。東近美の試験の前に、

指導教官から近代日本の美術について、少しは勉強しておきなさいと言われましたが、試験内容は「将来の美術館像について」という小論文と、とても時間内では終わらない量の語学翻訳、面接でした。当時の企画・資料課長だった岩崎吉一さんは、冗談たくさんで面白く、とても器の大きい方で、「大学院で勉強できることなんて、ほんのちょっと。仕事から学ぶことがほとんどだから」と言ってくれて、育成していこうというスタンスでした。私がここに入れたのは岩崎さんのきまぐれと思っています(笑)。

企画・渉外係

長名 現在の部署で言う「企画展室」にあたる「企画・渉外係」に配属されたんですね？

都築 通常、最初に配属されるのはコレクションの基礎を身につける美術課絵画係で、2、3年修行するのですが、前年度に2人新規に採用されていたので、私は異例の企画・資料課企画・渉外係に配属されました。入った時は学芸の部屋中、漫画だらけ！

長名 「手塚治虫展」(1990年7月20日-9月2日、東京国立近代美術館)の時ですね。

都築 そうです。夏に展示を控えていたので、美術館とは思えない状況でした。私にとって、手塚展は最初に関わった展覧会。朝日新聞社さんとの共催展で、電通さんも関わっていたので、とにかく会議ば

かり。今から見ると、実にオーソドックスな展示の仕方、多孔の窓を開けたマットに原画を並べて、アクリルをかぶせた横長の大きめのパネルを何枚も展示するというものでした。額装作業が大がかりで休日出勤するほどでした。

長名 東近美としては前例のない展覧会ですもんね。

都築 美術館が漫画を展示するということで話題になりましたけど、展覧会担当者たちは「手塚だからやるんだ」と(笑)。けれど、私の名前は展覧会カタログに載っていないんです。異例の内容だったので、デビュー戦は美術展のほうがいいとの配慮からでした。原画パネルを並べて展示して、ところどころ変化を持たせるため、バナーを垂らしたり、ブースで見せたりという仕掛けを入れていましたが、当時は目新しい工夫でした。入場者数も13万人近く。当時の上司で企画・資料課の主任研究官だった本江邦夫さんと神戸に出張に行った思い出も含め、とにかく新しいことづくめのスタートでした。

長名 なかなかできないご経験だと思います。

都築 東近美に入って最初に学んだことは、展覧会を作り上げるには、いろんなプロの方々の協力が必要なんだってことでした。毎回企画展に巻き込まれる係でしたが、最初に担当したのは「イサム・ノグチ展」(1992年3月14日-5月10日、東京国立近代美術館)でした。当時、企画・渉外係

だった高橋幸次さんの下で準備から携わりました。まだ美術館にはメールもネットも普及していない時代。文書はタイプで打って、サインをもらって郵送でアメリカのイサム・ノグチ財団とやりとり。作品はといえば、巨大な石の彫刻もいくつも含まれていて、合言葉は「怪我人を出さないようにしよう」という感じてした。バランスを考え、どうやって作品を持ち上げるのか、非常に難しいところを、ヤマト運輸のエキスパートの小松保さんや、イサム・ノグチの彫刻制作のよきパートナーでもあった、石彫家の和泉正敏さんの二人の卓越した読みと計算と職人技が合わさって、無事オープンできました。

長名 展覧会を経験される過程で、職人の仕事ぶりを見られていたんですね。

都築 当時、企画展と常設展の会期は一緒に、休館中の展示作業には、多くの業者さんが出入りしていました。企画展の会場と常設展の間の境界をシャッターで仕切れなかったのが、作品のある常設の方に業者さんが立ち入らないよう、企画・渉外係が見張り番をしていた時期があったんです。その時に施工作業をじっくり見ることができました。いろんな職人さんの仕事を間近で見て、とても勉強になりました。特に、東京スタデオの堀谷昭則さんという、すごく個性的な展覧会づくりのプロデューサーのようなマルチな方からも色々と学びました。当時はアナログですから、カタログ原稿の締め切りも厳密。カタログ制作



「手塚治虫展」(1990年7月20日-9月2日、東京国立近代美術館)
会場写真 | 撮影者: 坂本明美 | 当館アートライブラリ所蔵



「イサム・ノグチ展」(1992年3月14日-5月10日、東京国立近代美術館)
会場写真 | 撮影者: 坂本明美 | 当館アートライブラリ所蔵

会社といって専門の業者さんがあって、編集者の人たちがプロでした。一通り校正を終え、最後の最後に出張校正といって、関連文献を袋に詰めて、カタログ会社に集まって、缶詰になって明け方くらいまでチェックしたものです。お弁当も出だし、タクシー券ももらえたのが新鮮で(笑)。当時のカタログは、今のように派手さはないかもしれませんが、読みやすく、作品が主役というスタンスで作られていて、色褪せないと思っています。展覧会が開くと、関係者みんなで飲みに行く、それで終わりという感じ。当時は講演会も数回くらいで、展覧会が開けば仕事はひと段落、オンオフがはっきりしていました。展覧会というものは、大体2か月くらいの期間ですが、そこにかかる情熱にはすさまじいものがあると感じましたね。

実地で学んだ日本美術

長名 学生時代は西洋美術がご専門だったわけですが、日本美術についてはどのように学ばれたのでしょうか？

都築 着任当初、まったく日本美術のことは知りませんでした。なので、最初の頃はひたすら作家名にふりがなを振って、必死に覚えしました。近代日本に関する知識がないまま、企画展に関わっていたので、1年くらい経って、周りの人がざわざわしだして、どうやら彼女は画廊巡りをしていないんじゃないかと(笑)。それで当時、美術課の主任研究官だった千葉成夫さんに連れられて、銀座の画廊巡りを教わりました。それと1991年頃、電気工事の関係で東近美が休館に入った際、日本経済新聞社との共催で「近代洋画の名作」と「近代日本画の名作」という巡回展^[1]を担当しました。それで既存の作品解説を読んだり、作品を選んでみんなに解説を書いでもらったりしました。巡回先には「展示指導」と「撤収指導」という名目で出張ができて、グルメ情報を携えて、現地の学芸員さんたちと交流したものです。

長名 そこで輪が広がって行ったのですね。

都築 そうですね。当時知り合った方々とは今も繋がっています。その後、美術課の絵画係に異動して、作品の貸し借りを通じて、実地で日本美術について学びました。

長名 あと「写実の系譜」に関する資料も挙げていただいておりますが？

都築 「写実の系譜」は、日本美術における写実の問題を取り上げたシリーズの展覧会でした。日本美術を学ぶ上で、とても参考になりましたが、最後の4回目の「「絵画」の成熟：1930年代の日本画と洋画」展(1994年10月1日－11月13日、東京国立近代美術館)を担当することになったんです。この展覧会を担当している時、お腹に子どもがいたんです。母からは、私が生まれる直前まで働いていたと聞いていたので、そういうものかと思って、ぎりぎりまで仕事をしていたら、当時の庶務課長が頼むから休んでくれって(笑)。帝王切開で出産日が決まっていたので、早めに入院していたんですが、原稿の締め切りが控えていたので、外出届を出して実家で原稿を書いていました(笑)。さすがに産後は休みましたけど、全然傷も痛まなくて、1週間で退院。それで8週で復帰して、作品の集荷に行かないといけない。2か月で子どもを預けて働いていました。

長名 壮絶なお話、あまりにパワフルすぎます。

都築 今では考えられないかもしれませんがね(笑)。一番嬉しかったのは、娘が、親の大変さを見て仕事をしたくない、というようなことは言わず、自分も働き続けたいと言ってくれたことですね。妊娠が分かった時、岩崎さんは「ある時から手が離れるものだから、一時的に大変だとしても、乗り越えちゃえば大丈夫だから」と。今は美術館で働く女性も増えましたけれど、男女関係なく、子どもが熱を出したから仕事ができないとか、親の介護をしないといけないとかありますよね。どんな人でもフルパワーで働けるわけではないですよ。けれど、その中でも持続していくことはすごく大事。フルパワーでやり続ける必要はない。大事なことは、持続していける環境づくりだと思っています。

コレクションの活用

長名 コレクションと展覧会についてお聞かせください。

都築 そうですね、ちょうど本江さんが多摩美術大学に移る前、「所蔵作品による20世紀の“線描”：「生成」と「差異」」展(1998年5月23日－6月28日、東京国立近代美術館)と一緒にやろうと誘われました。展覧会のコンセプトはパウル・クレーの「芸術とは目に見えるものを再現するのではなく、目に見えるようにするのだ」という言葉と、所蔵作品だけで1階の会場を使ってやるというだけ。それ以外何も決まっていなかった(笑)。なので、せっせとこの作品はどうですか?と確認しながら作品選定をしていきました。本江さんは「これから美術館は冬の時代になる。だから知恵を絞って、所蔵作品を活用して凌いでいかなければならない。全点カラーで図版の入るような図録を作らずともよい、ささやかな、しかし宝箱を開けたような尊い展覧会にするんだ。これからの時代の指標になるべき展覧会になるはず」と仰っていました。

長名 近年、コレクションの活用はますます重要性が増していると感じています。

都築 コレクションの活用という話ですと、1997年に国立西洋美術館と一緒に開催した「交差するまなざし：ヨーロッパと近代日本の美術：東京国立近代美術館、国立西洋美術館所蔵作品による」展(1996年7月20日－9月8日、東京国立近代美術館)も挙げられます。当時、西美が工事で展覧会ができない期間があって、それでコレクションを使って一緒に何かできないかと。互いのコレクションを使って、若手を中心に展覧会を企画しようということになりました。けれど、お互いのコレクションのことをまったく知らない。ということでコレクションを知るために収蔵庫を行ったり来たりして、章の解説についても議論しながら作っていきました。

長名 とても興味深い試みですね。

都築 たとえば、モネの絵にはジャポニスムというか、浮世絵の影響があるとされ



「『絵画』の成熟」展（1994年10月1日－11月13日、東京国立近代美術館）
会場写真 | 撮影者：坂本明美 | 当館アートライブラリ所蔵



「交差するまなざし」展（1996年7月20日－9月8日、東京国立近代美術館）
会場写真 | 撮影者：坂本明美 | 当館アートライブラリ所蔵

ていますよね。しかしそれは浮世絵自体の芸術的価値が素晴らしいという意味よりも、影響を受けた受け手側の内発的な欲求が大事ではないかと思うのです。西洋ではルネサンス以降の窮屈なアカデミズムの弊害を感じている時期に、そこから抜け出したい欲求があって、そこに浮世絵の構図や描き方、平面性のようなものが影響を与えたわけです。それは日本側の働きかけというよりも、受容側である西洋の文化の問題。矢代幸雄は、『日本美術の特質』（岩波書店、1943年）の中で、日本美術の特徴を「印象性」「装飾性」「象徴性」「感傷性」と言っています。そうした特徴が、ルネサンス以降のシステムから解放されようと葛藤する西洋の中で、新たな価値として見出されていく機運と通じるころがあった。それを問うたのが、この小出楯重が昭和5年に出した『油絵の新技法』（中央公論美術出版社、1964年）²という本です。明治期に日本が出会った西洋とは、ジャポニスムを受け入れた後の西洋であって、ルネサンス以降ののびのびとした西洋文化の根幹と直接対峙していないことを問題として書いています。つまり、近代日本の画家たちが出会った西洋は、ヨーロッパ文化の根底にある、とっつきにくい写実ではなかったわけで、自分たちにもなじみやすく受け容れやすく変容していた表現を含んでおり、安易に影響を受けがちな面を持っていた。それゆえ、1930年頃、様々なイズムが日本に流入する状況に対し、大元の根っ

こがないままであると指摘しています。梅原龍三郎もそのような日本のあり方を「出店芸術」と揶揄していました。また、「日本近代美術の開幕：洋画・日本画・彫刻」（『週刊朝日百科：世界の美術』131号、1980年）の中で、河北倫明さんは、日本の近代は西洋化=近代化でよしということを意味しておらず、同時に日本の独立、独自性を作っていくことも含み込んだ近代を目指している、ということを簡潔に述べています。

長名 こうした視点は「交差するまなざし」展を経て考えるようになったのでしょうか？

都築 そうですね。文化というのは、受け手側の問題で、ちょうど欲している時に出会わないと合致しないもの。日本の美術についても、西洋からの影響という話だけでなく、当時の日本にはどういう欲求があって、それがどのような表現と合致したのか、そういう視点で見直すことはとても大事だと思っています。この問題意識はリーパーマンとも重なりますね。彼はドイツ印象派と言われますが、普通、印象派と言えばフランスですから。当然、ドイツ印象派といってもその印象派はフランスのそれとイコー

ルではない。その差異の部分が重要なわけです。色々な差異と表現を認め、多様な在り方を尊重できるようになっていくと、もう少し文化に対する面白さや広がりが出てくるんじゃないかと感じています。展示を見た本江さんが、「こうやって西洋の作品と日本の作品とを並べると、見劣りしないね」と。当時、西洋美術館の館長だった高階秀爾先生からも高く評価していただいたのを記憶しています。

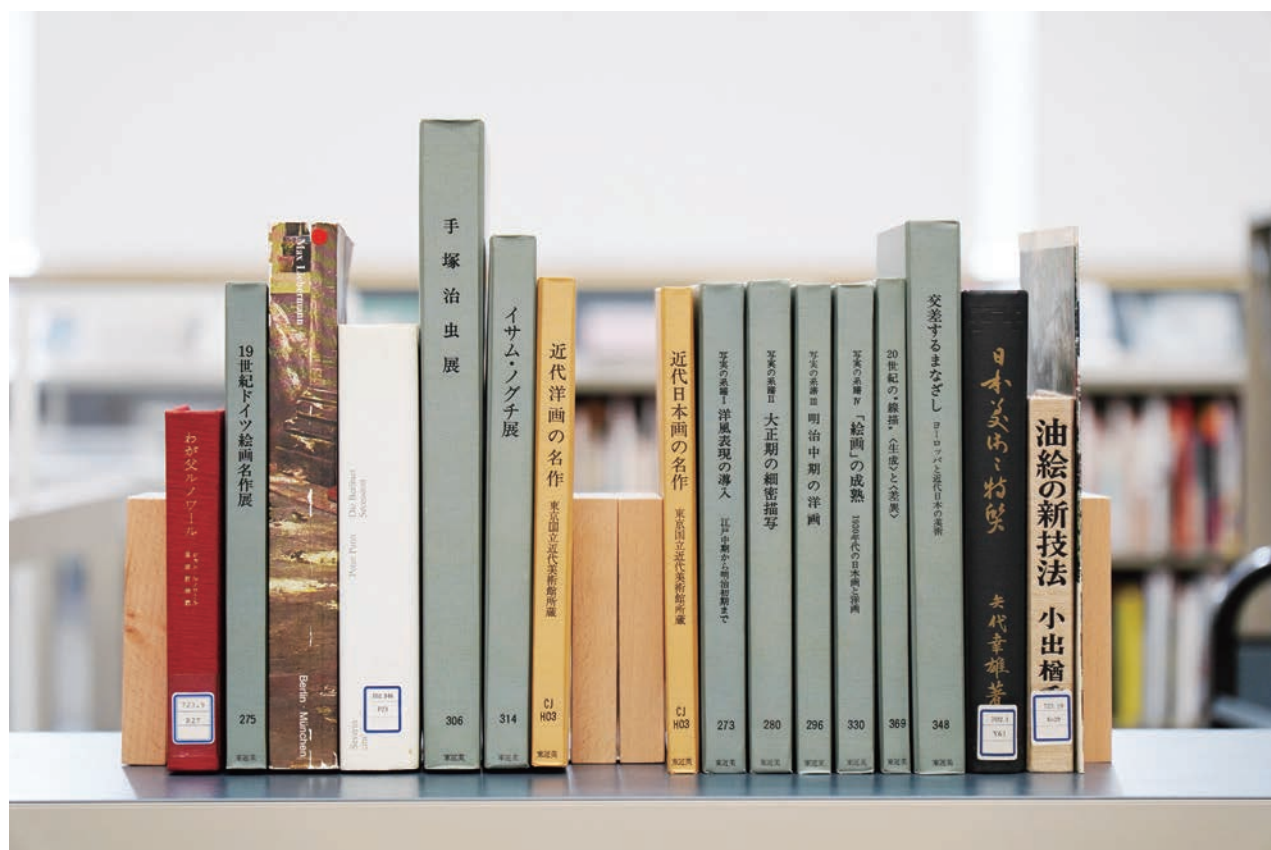
長名 今まさに大切な視点ですね。多くの示唆のある展覧会をご紹介いただきました。多岐にわたる貴重なお話を本当にありがとうございました。

都築 いえいえ。今年3月で定年退職いたしました。本当に何も知らない人間がひょこっと入ってきて、ここまでこれたのは、いろんな方々と出会い、教えていただいたり、経験できたことによるところが大きかったと思います。様々な分野のプロの方々と接することで、世界も広がり、自分の糧になりました。こう振り返ることができるのもその方々のおかげです。仕事を通じての出会いや経験がとても貴重な宝と感じています。

〔註〕

- 1 「近代洋画の名作：東京国立近代美術館所蔵」展は呉市立美術館（1991年3月21日－4月21日）、福岡県立美術館（4月26日－5月26日）、福島県立美術館（6月6日－7月7日）、豊橋市美術博物館（7月19日－8月18日）、北海道立旭川美術館（8月24日－9月29日）を巡回。「近代日本画の名作：東京国立近代美術館所蔵」展は石川県立美術館（1991年4月26日－5月19日）、香川県文化会館（8月31日－9月29日）を巡回。
- 2 初版は『油絵新技法』アトリエ社、1930年。

- ジャン・ルノワール『わが父ルノワール』粟津則雄訳、みすず書房、1964年
- 東京国立近代美術館編『19世紀ドイツ絵画名作展：プロイセン文化財団ベルリン国立美術館所蔵』東京国立近代美術館、1985年
- Max Liebermann in seiner Zeit, München : Prestel, 1979.
- Peter Paret, *The Berlin Secession: modernism and its enemies in imperial Germany*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1980.
- 東京国立近代美術館編『手塚治虫展』東京国立近代美術館、1990年
- 東京国立近代美術館編『イサム・ノグチ展』東京国立近代美術館、1992年
- 東京国立近代美術館編『近代洋画の名作：東京国立近代美術館所蔵』日本経済新聞社、1991年
- 東京国立近代美術館編『近代日本画の名作：東京国立近代美術館所蔵』日本経済新聞社、1991年
- 東京国立近代美術館編『洋風表現の導入：江戸中期から明治初期まで』（写実の系譜1）、東京国立近代美術館、1985年
- 東京国立近代美術館編『大正期の細密描写』（写実の系譜2）、東京国立近代美術館、1986年
- 東京国立近代美術館編『明治中期の洋画』（写実の系譜3）、東京国立近代美術館、1988年
- 東京国立近代美術館編『「絵画」の成熟：1930年代の日本画と洋画』（写実の系譜4）、東京国立近代美術館、1994年
- 高橋幸次、都築千重子編『所蔵作品による20世紀の“線描”：「生成」と「差異」』東京国立近代美術館、1998年
- 『交差するまなざし：ヨーロッパと近代日本の美術：東京国立近代美術館、国立西洋美術館所蔵作品による』東京国立近代美術館、1996年
- 矢代幸雄『日本美術の特質』岩波書店、1943年
- 小出檣重『油絵の新技法』中央公論美術出版、1964年
- 「日本近代美術の開幕：洋画・日本画・彫刻」『週刊朝日百科：世界の美術』131号、1980年



カタログトーク #2

〈座談会〉「大竹伸朗展」

出席者

小関学 [デザイン]

成相肇 [美術課主任研究員]

聞き手・構成

長名大地 [企画課主任研究員]

—

2022年12月16日

東京国立近代美術館ミーティングルーム

個性的なカタログ

長名 本日はお忙しいなか、お集まりいただきありがとうございます。展覧会担当の成相さん、カタログのデザインを担当された小関さん、どうぞよろしくお願いいたします。『現代の眼』の連載企画「カタログトーク」の第2回目として、「大竹伸朗展」のカタログについて制作秘話や、こだわりのポイントなどをお聞きできればと思っております。

成相 よろしくお願ひします。ちなみに前回は何展のカタログを取り上げたのでしたっけ？

長名 「民藝の100年」展です。

成相 正反対のカタログですね(笑)。

長名 はい(笑)。今回、とても個性的な展覧会カタログになっていますので、ぜひ詳しく聞かせてください。まず、今回の展覧会ですが、「自/他」「記憶」「時間」「移行」「夢/網膜」「層」「音」という7つのテーマ設定がなされています。これは、大竹さんが決めた枠組みになるのでしょうか？

成相 この7つのテーマ設定は、大竹さんの仕事を振り返った時に浮かび上がってきたキーワードを元にしていて、大竹さんを含めた展覧会チームで話し合って決めたので、誰かが主導して決めたというわけ

資料名	形態	7つのテーマとの関連性						
		「自/他」	「記憶」	「時間」	「移行」	「夢/網膜」	「層」	「音」
表紙 大竹伸朗展図録 Shinro Ohtake exhibition catalogue	蛍光紙に活版で印刷したカバーシート	—	—	—	—	—	—	—
1. 自/他 Self/Other, 記憶 Memory, 時間 Time	新聞フォーマット [16p; 55 × 41 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	○	○	○	—	—	—	—
2. 時間 Time, 移行 Transposition, 夢/網膜 Dream/Retina, 層 Layer/Stratum	新聞フォーマット [16p; 55 × 41 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	—	—	○	○	○	○	—
3. 層 Layer/Stratum, 音 Sound	新聞フォーマット [16p; 55 × 41 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	—	—	—	—	—	○	○
4. モンシェリー：スクラップ小屋としての自画像 = Moncheri: a self-portrait as a scrapped shed	B全シート [1枚; 82 × 110 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	—	—	—	—	—	—	—
5. 自/他 Self/Other, 記憶 Memory	パノラマシート [8p; 55 × 163 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	○	○	—	—	—	—	—
6. スクラップブック Scrapbooks #01—#71, 1977—2022	パノラマシート [8p; 55 × 163 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	—	—	○	—	—	○	—
7. 自作本 Artist Books	パノラマシート [8p; 55 × 163 cm (折りたたみ 28 × 41 cm)]	—	—	—	—	—	—	—
8. テキスト+資料 : Texts	冊子、124p	—	—	—	—	—	—	○

『大竹伸朗展』図録の構成

はないんです。ただ、テーマの中には「記憶」と「時間」のように、すっぱりと分けられないものもあり、それぞれ緩やかに重なっています。この7つのテーマが決まってから、テーマに合致する作品を選定していったのですが、それも展覧会チームでこの作品はこっちな、この作品はあっちなと話し合っ

長名 今回の展覧会カタログは、折本7部（新聞フォーマット、B全シート、パノラマシート）、冊子1部の計8点と蛍光色の表紙^[1]から成るという、過去にあまり前例のない形式になっていると思います。テーマが7つなので、折本7部がそれぞれ対応しているのかなと思っていたのですが、そうではないんですよ。全体を把握しやすくするために、それぞれの印刷物とテーマとの関連をまとめた表を作ってみました。今回、このような構成のカタログになることは、当初から想定されていたのでしょうか？

小関 いいえ、最初から練りに練ってこうなったというわけではなくて、最終的にたどり着いたのがこの形だったということです。

成相 計画的にはこうはならないです（苦笑）。カタログの販売価格として3000円程度を念頭にしたコストとの兼ね合いもあり、結果的にこうなったということです。

長名 展覧会準備をされ始めた頃、成相さんから今回の展覧会カタログは、新聞紙のような形状になりそうという話をお聞



きしていました。それがまさかこんなに盛りだくさんになるとは（笑）。

小関 僕も思っていなかったです（笑）。なぜこのようなイレギュラーな形になったのかというのは、お話の肝になると思います。僕は2019年に開催された「大竹伸朗ビル景：1978-2019」（熊本市現代美術館：2019年4月13日-6月16日、水戸芸術館現代美術ギャラリー：7月13日-10月6日）のカタログ制作にも関わったのですが、その時はB4判の大型本にしました。今回の図録も、当初は大型本にしようと思っていたんです。ですが、たとえば《東京—京都スクラップ・イメージ》（1984年、203.4×1622cm、公益財団法人福武財団）のように、横幅のある作品

を載せようとする、どうしても巻き三つ折り両観音開きで綴じることになります。それ以外にも、いくつかの主要作品を同様に扱うとして、それで見積りを取ってみたのですが、とても実現は難しいことが早々にわかりました。

成相 観音開きは高いんですよ（苦笑）。

小関 その段階で本の形式でやることの限界が見えてしまったんです。けれど、大竹さんが「図録への挑戦」というテキストで書かれているとおり、今回の図録制作には2つの希望が掲げられていたんです。ちょっと引用しますと、1つ目に「紙と印刷」による図録を作る以上、デジタルツールでは決して表現し得ない形でなければ意味がない」ということ、2つ目に「今回は、これまで解消されることのなかった「大きな作品図版の再現」に重きを置いた」ということ。この2つの希望を限られた予算の中で満たすには、どうすればよいのかという課題があったんです。そこで見出したのが、パノラマ形式の新聞印刷だったんです。

成相 大竹さんは作品を大きく載せて、ディテールを見せたい。でも、本のサイズだと大きさという面での限界もありました。大竹さんの希望を叶えるために知恵を絞りあつていくなか、小関さんから出てきたのが新聞印刷というアイデア。そうじゃないこういう形式なんて、とても浮かびませんよ。

小関 パノラマ形式であれば、作品を大き



く載せられると思ったんです。

長名 さらにコスト面も抑えられると、この個性的な形式はそういう背景があったのですね。最初、このカタログを手にした時、これはライブラリアンへの挑戦というのを感じました(笑)。少し話は逸れますが、実は今回のような刊行物ですと、大変なのがライブラリの登録作業なんです。昨今、書誌単位を出版物理単位とする流れもあり、それに従うと今回は8つの書誌を作成することも考えられるんです。ただ、そうすると、資料のまとまりがわかりづらくなってしまふ。そこで、できるだけ1つの単位として登録したい。テキストの奥付に「本冊子と折本7冊のセット」という記載があったこともあり、「8. テキスト+資料:Texts」を主として、残り7部の折本を付属として登録しています。すごくマニアックかもしれませんが、東京都現代美術館の美術図書室では、出版物理単位で8つの書誌が立てられています。

小関 作る時には図書の登録のされ方まで考えませんでした(笑)。

作品を見せるために

長名 カatalog制作の過程で特に重視したことはどんな点だったのでしょうか？

小関 今回に限らず、大竹さんの図録を作る上で、一貫して意識していることは、デザインを頑張らないことです。大竹さんの作品はそれ自体が素晴らしいので、変にデザイナーが要素を足さず、ある意味そっけないくらいデザインにして、作品をそのまま見せる方がいいと、そう考えて制作にあたっています。

成相 そのために、作品の図版はすべて小関さんが切り抜いているんですよ。

長名 とんでもない数の作品が掲載されていますが…。

小関 苦労話はしたくないんですが、新聞フォーマットは本の見開きと違って図版を角版で扱いにくいんです。そして、作品をありのままに見せるには、作品を切り抜かないといけないんですよ。さらに自然に

見せるために影もつけないといけない。

長名 たっ、たしかに。目を凝らすと、すべての図版が切り抜かれていて、影がついていますね。この作業の途方もなさが伝わってきますが…。

小関 2、3点だけだったら、大変ではないんですけど、やはり数が多いですからね。それと大竹さんの作品は輪郭の部分も重要なので。ただ、大竹さんから《モンシェリー:スクラップ小屋としての自画像》(2012年)の巨大なスクラップブックについて、「本の中身を伝えなきゃだめだろ」って言われてしまった時、これは大変なことになってしまったと感じました。

長名 「4.モンシェリー:スクラップ小屋としての自画像」ですね。スクラップブックの全ページが載っていますが、この膨大な数の画像を切り抜いて影をつけていたとは…。

小関 お金をかければできることもあります。時間をかけないとできないこともあるんですよ。今回の図録制作で一番準備が大変だったのは、この画像の切り抜きでした。展覧会準備に取り掛かる際、出品作品がまだ決まっていない時期でもあったのですが、絶対に展示されるだろうという作品を見越して、とにかく時間があれば切り抜きをして準備を進めていました。また、今回の展覧会は、《残景0》(2022年)などの新作を除いて、すでに他のカタログなどに載っている作品が多い。なので、今回の

図録での見せ方として、過去の印刷物との違いを出すために大きく見せる必要もあり、図版には特に気を使いました。

長名 切り抜きで強敵だった作品はどれでしょうか？

小関 泣かせてくれるものばかりでしたが(苦笑)。「3. 層 Layer/Stratum, 音 Sound」に掲載されている《レディオ・ヘッド・サーファー》(1994-95年)、これは大変でした。

一同絶句

小関 それと双壁をなすのが、「6. スクラップブック Scrapbooks #01-#71, 1977-2022」の#68《宇和島》(2014.2.14-2016.5.25)で、ここメッシュでできているんですが、この部分の切り抜きは大変でしたね。最近になればなるほど、大竹さんはこういった布を使った作品が増えていて。

一同絶句

小関 たしかに大変な作業ではあるんですが、自分が大竹さんの作品に興味があるからこそできることですよ。とはいえ作業中、何度か狂いそうになった時もありましたが(苦笑)。

長名 ご無事でよかったです。これだけの作業がなされていることは、お聞きしないと見過ごしてしまうかもしれません。

小関 やればやるほど自然に見える作業でもあるので、作品が自然に見えていれば、それが一番なんです。



印刷への挑戦

小関 「5. 自／他 Self/Other, 記憶 Memory」は大きい作品を大きく見せるために、まとめたシートでした。このシート、折り目のところに色染みが付いているんですが。

長名 これはわざとなのかと思っていました。

小関 いえいえ、実はこれは商業輪転機で印刷をする際に、どうしても上を走るローラーにインクが残ってしまって、それが紙に転写してしまうことによって生じた色染みなんです。それを避けるために図版のサイズを落とすか、濃度を落とすか、印刷所の工場長も交えて検討したんです。でも、ちょうどそのタイミングで、冒頭でもお話した大竹さんの「図録への挑戦」というテキストがあがってきました。これを読んだら、もう逃げの方向じゃなくて、挑戦しないといけないんだなと悟ったわけです。そこで大竹さんに、色染みの写真を送って、挑戦すると、どうしてもこうしたノイズや汚れが出てしまいますが、よいでしょうかと率直にお伝えしたところ、大竹さんから構わないとお返事があったんです。

成相 通常の図録とは全然違うので、私たちも、このタイミングで印刷された状態を初めて見たんですよ。それまで自分たちで印刷して繋ぎ合わせもしていましたが、最終的にこうなるというサイズ感は実際に印刷物として出てくるまでわからなかった。

小関 途中経過で打ち出そうとしたら、A3で128枚くらいを貼り合わせなければいけなかったの。

長名 とんでもない枚数ですね(笑)。

成相 印刷を請け負ってくださった光村印刷さんの頑張りは強調しておかないといけません。

小関 新聞から冊子まで全部同じ光村印刷さんに頼めたことも大きかったですね。大竹さんへの理解もありますし、色々と先回りして考えてくださって、信頼度が高いので大変助かりました。

長名 至る所に挑戦の跡があるのですね。

小関 何より、大竹さんのファンは印刷物に対しての期待が高いので、そういう方たちの満足度をどう満たせるか、どうやったら

驚かせられるだろうかと。B全シートにスクラップブック#71の原寸をやってみようかとか、でもそうなると他のスクラップブックの扱いはどうしたものとか、色々試行錯誤しましたね。

新聞フォーマットについて

長名 新聞フォーマットの「1. 自／他 Self/Other, 記憶 Memory, 時間 Time」、「2. 時間 Time, 移行 Transposition, 夢／網膜 Dream/Retina, 層 Layer/Stratum」、「3. 層 Layer/Stratum, 音 Sound」は、展示会の7つのテーマをまとめたものになっていますね。

小関 7つのテーマが決まって、リストが固まった段階で、図録の中でどう並べるか、どう前後をつけていくかというのを決めていかないとけない状況になるわけですが、実際、展示室の展示構成も最後の最後に決まったこともあり、作品の並び順は流動的だったんです。そこで図録と展示の並び順は、完全にリンクしなくていいということになって、とりあえず、ラフレイアウトを作っていったんです。作業としては、「6. スクラップブック Scrapbooks #01-#71, 1977-2022」のように、まとまりのあるものから作っていった、最後に新聞フォーマットを整理していくという順番でした。

長名 なるほど、1～3の新聞フォーマットは最後に作られたということなんですね。

小関 はい。ただ、「音」というテーマは、直前になってリストががらっと変わることもあって。こちらも胃が痛い思いがしていました(苦笑)。「音」をどうするか整理できないまま、たとえばパフォーマンスの写真をカラーで組んでみたりしたのですが、それよりも、もっと展示作品を大きく載せるべきではないかなど。試行錯誤して叩き台を作って、直接大竹さんとやりとりして整えていきました。

成相 展示作品の絞り込みは本当に大変でした。選定作業は行ったり来たり。絞ったのに増えたり、なかなか最終的な形が決まらなかった。

長名 そういう状況の中で、カタログをまと

めていかないとけなかったのですね。1～3には、大竹さんの書かれた言葉が和英で載っていますね。

小関 これは『新潮』編集長の矢野優さんがテーマに即した文章を選択してくださって、大竹さんの了解を得て載せているんです。テーマが軸になっているので、それに従って配置するのですが、言及されている作品が別のテーマに置かれていることもあって、どこに置くべきか、作品の近くの方がいいのではないかと、そういう整理にすごく頭を使いました。

長名 流動的な状況もある中での作業だったのですね。「2. 時間 Time, 移行 Transposition, 夢／網膜 Dream/Retina, 層 Layer/Stratum」は「時間」に関する引用の英訳から始まっています。

小関 本当はセクションの切れ目で整えていたらよかったんですが。新聞フォーマットというのは、いくらでもページ数を増やせるんです。が、16ページを超えてしまうと、丁合の都合で手折になってしまうんです。そうするとコストが上がってしまうので、このスタンダードなページ数を基準にせざるを得なかったんです。

長名 ということは新聞フォーマットの3部は繋がっていると考えてもいいのですね。

小関 似たような大竹さんの新聞フォーマットというお話でいうと、過去に作ったタブロイドのケースが少しあります。たとえば、「宇和島／森山大道×大竹伸朗×谷岡ヤスジ」『Coyote 創刊準備号』(2004年7月)がありますね。

成相 大竹さんが谷岡さんの漫画に色を付けているんですよ。

小関 谷岡さんも宇和島出身なんですよ。あと、ベイスギャラリーの「ON PAPER 大竹伸朗展」(2005年6月6日-8月8日)の印刷物も同種のものになるかと思います。

「これは小関の集大成だから」

成相 ここまでの話でもわかると思いますが、この仕事は、小関さんにしかできなかった。ちなみに、小関さん、大竹さんとのお付



き合いはいつからですか？

小関 90年代半ばの雑誌『アイデア』で特集を組んだ時でしょうかね。その頃は、宇和島に初めて行って、もうここには来ないだろうなって思っていたんですけど。その後、ちょうど会社をやめた後に、大竹さんの「大竹伸朗 全景 1955-2006」展（2006年10月14日-12月24日、東京都現代美術館）が決まって、そのお手伝いに声をかけてくださったんですね。その時、僕とカメラマン、大竹さんの3人で宇和島のアトリエで作品の整理・調査・撮影してというのをやっていました。それが最終的に「全景」展のカタログという、ボリュームになった。登った山がこんな山だったなんて、最初から知っていたらちょっと考えてしまっていたかもしれませんが（笑）。

長名 この大仕事にも携わっていらしたんですね。これほど大部のものになるとは、誰も想像できなかったと思います。このカタログの分厚さもまた、過去に例のない規模のもんですよね。

小関 当時はボジで撮っていたので、用意したボジがなくなるまで撮影をして、東京に戻って整理して、また宇和島に行ってボジがなくなるまで撮ってというのを繰り返していました。そのおかげで、どのような作品があるのかをだいたい知っていたんですね。大竹さんはアシスタントもなしに、ご自身で作品管理されていたんです。なので、作品の貸出依頼が入ると、その作品を探すところから始まるんですが、それがとても大変で。「全景」展後から画廊が入ってくださったので、今は大分楽になりました

が、それでも初期の作品は別でして。出品するとなるとその作品を探して、図版のためにボジも探してという作業が発生していくんです。つまり、大竹さんとお仕事するということは、7割8割がこうした準備に費やされるってことなんですよね。

長名 その上で、作品画像の切り抜きと影をつけられているんですもんね。

小関 デザイナーという、クリエイティブなことに重点を置くべきで、そういった作業は外注するものという考え方をする方もいらっしゃると思いますが、大竹さんとお仕事する場合はそこからやらないといけないんですよ。普通、デザイナーが関わる場合、タイトル用のフォントなども考えるわけですが、そういう意味では全部大竹さんがタイトル文字を描いて用意してくださるので、そこがないというのは、また普通のデザイナーの仕事と違う部分かもしれません。

長名 大竹さんとお仕事をするということの意味がよくわかりました。

小関 「全景」展の時ですが、『アイデア』で特集を組んだんですが、そこでもいろんな折り込みとか、ポストカードのようなものを入れてみるとか、さまざまな仕掛けをしたんです。ここまでやらないと大竹さんは納得されないんです。

長名 これはすごいですね。特集雑誌の限界を超えていますね。

小関 紙物でできることを徹底的にやらないと、大竹さんだけでなく、ファンの方も納得されないんですよ。ただ、時代を振り返ると、ちょっと前まで使っていた印刷用紙が廃番になっていたり、こうした凝った製本ができる会社も減ってしまっていたりで、印刷を取り巻く環境も大分変わってきてしまいましたね。5年前であれば、今回のカタログも本という形式にできたかもしれません。

成相 大竹さんが仰っていましたけれど、今回のカタログについて、「これは小関の集大成だから」と。本当にそのとおりです。

「8. テキスト+資料：Texts」について

長名 「8. テキスト+資料：Texts」につ

いてお聞かせください。

小関 僕も大竹さんも本を読みますし、文章やデータ類は読みやすく、使い勝手のいいものにしようという話をしていました。

成相 あと、テキスト類はコピーしやすい形状でと(笑)。

小関 なので「8. テキスト+資料: Texts」は、新聞フォーマットとは分けて、冊子にまとめようというのは早い段階で決まっていた。

長名 なるほど、ちなみにその他の折本が7部になるのは決まったのはいつ頃ですか？

成相 冊子と新聞フォーマットでいくというのは決まっていたものの、最終的な冊子のページ数や、新聞フォーマットの点数が固まったのは本当にギリギリのタイミングでした。

小関 図録の販売価格が3000円以内というラインがあったので、想定部数から逆算される範囲でギリギリの点数にして、これ以上増やすのは無理というところまで詰めて。

長名 この内容で2700円ですもんね。

成相 大竹さんとしても、これは安いと仰っていました。

小関 ただ、こういう挑戦をし続けていると、あと何ができるかという大竹イズムが出てきてしまうんですね。冊子体の表紙と裏表紙は銀地になっているんですが、これは成相さんにも言わずにいたことだったんです。

成相 そうなんですよ！PDFで見た時はただのモノクロだった。

小関 この冊子は表紙も本文も同じ、共紙なんです。なので、色ベタを刷って表紙感を出そうと試行錯誤して、銀ベタでいこうと。

成相 出てきてびっくりしましたよ。

長名 122-123ページの《宇和島駅》(1997年)も設置してから撮影してとなると、ギリギリのタイミングだったのではないでしょうかと？

成相 そうです。それ以上に驚きなのが、124ページの《宇和島駅》の設営の絵です。これも最後に入ってきましたから。

小関 写真が載っていればいいと思っていたんですが、大竹さんから《宇和島駅》が設置された状況を残しておかないといけないんじゃないかと言われてしまって。



成相 小関さんから《宇和島駅》の隙間何センチですか？と聞かれた時には、その情報必要？って思いましたよ。

小関 124ページの図面はそういう経緯で描いたんです。

長名 色々今回のために加わっている情報があるのでですね。

小関 あと、84ページには《モンジェリー》の前に立つ大竹さんのポートレートが入っているんですが。

成相 これも出てきてびっくりしました。

小関 冊子が校了した後で、何も入らないページになることがわかって、そこで振り返ってみると、冊子の中に大竹さんのポートレートがないことに気が付いて、急遽入れることにしたんです。

長名 本当に最後の最後まで挑戦続きのカタログだったんですね。

おまけ？

長名 最後に、こちらの「蛍光紙に活版で印刷したカバーシート」で作られている表紙ですが、これも凝っていますよね。

成相 それ、おまけっばいんですけど、実は冊子と新聞フォーマットよりもコストがかかっているんです。

長名 えっ(笑)。

小関 この紙、実はめちゃくちゃ高いんです。お店に行くと、A4サイズ1枚で200～300円ほどかかるんです。すでに紙自体の在庫が少なくなってしまうと、この色

と黄色くらいしか残っていないんです。ここに活版印刷、裏面も特色印刷なので、相当コストがかかっているんです。

長名 初めてこのカタログのセットを見た時、印象的な厚紙と思っていましたが、まさか一番コストがかかっていたとは…。

小関 あと、結果的に新聞フォーマットという選択も、開いて畳むうちに生じる使用感やダメージは大竹さんの表現と重なるものと思っています。

成相 開けば開くほど傷むわけですが、それを劣化と捉えない。つまり、育てるカタログでもあるんです。

小関 東京国立近代美術館という威厳ある場所でやるのに、あえてこういうテイストのものをぶつけるという意図もありました(笑)。こういう挑戦をすることで、新しい世代の方々に響くところがあるのではと。今回は大竹さんのお仕事の集大成ということもあり、僕としても大竹さんが思いつくことは反映したいという思いでした。これに尽きと思っています。

長名 さまざまな挑戦が随所に見られるカタログでした。ぜひ多くの方々に手に取っていただきたいですね。小関さん、成相さん、今日は貴重なお話をありがとうございました。

〔註〕

- 1 蛍光紙の表紙には、東京国立近代美術館の名が入った限定版のネオングリーンと、普及版のネオニエローの2種類がある。

オンラインプログラムの取り組み「夏休み!こども美術館オンライン」

藤田百合 [企画課特定研究員]

鑑賞と表現のプログラム

本稿では8月にオンラインで実施した小学生向け鑑賞ワークショップについて報告する。本プログラムは2013年から毎夏に開催していた恒例のプログラムであるが、参加者との対話を主とする鑑賞プログラムであるため、新型コロナウイルス感染拡大防止の観点から、2020年から2年連続で開催を見送らざるを得なかった。今年も従来通りの再開は難しい状況にあり、そこで中止を回避する手立てとし

て、対面プログラムをオンラインに変えた。これまでオンライン会議システムZoomを活用した同時双方向の鑑賞プログラムの実績はあるものの、創作を伴うプログラムをオンラインで実施するのは、当館としても新たな試みであった。

2022年8月20日、21日、同じ内容で1日に2回開催。事前申込制で参加者を募り、59名が参加した。プログラムの大枠は以下の通りである。

プログラムの流れ [全90分]

- あいさつ [2分]
- 二作品の対話鑑賞 [50分]
- 創作 [25分]
- 創作した作品の発表 [10分]
- まとめ [3分]

本プログラムの目的は、参加者に作品鑑賞と表現(創作)の両面から所蔵作品にアプローチしてもらうことである。鑑賞が作ることの動機となり、作る経験が鑑賞の理解や共感に繋がることを大切にしている。今回のテーマは「色と形のリズムを楽しもう!」とし、参加者はまずロベール・ドローネー《リズム 螺旋》[図1]を含む二作品を対話しながら鑑賞する。次に《リズム 螺旋》の鑑賞と関連付けて、[図2]のような、自分なりの色や形で画面を構成するカード仕立ての作品を創作した。オンラインプログラムのため、創作に用いる材料は、事前に参加者の自宅に送付し[図3]、ハサミや糊といった用具類は各家庭で用意してもらった。



図1: ロベール・ドローネー《リズム 螺旋》、1935年、東京国立近代美術館蔵

送付物にこめた想い

参加者がプログラム終了後も鑑賞した作品を思い出すきっかけとなるよう、鑑賞作品を印刷したものと、テーマの色や形、動きといった要素から選んだ絵本を紹介するシートも送付した。紹介した絵本は、当館アートライブラリで閲覧できるものをライブラリ研究員に選定してもらったが、当館に来館しなくても、近隣の図書館所蔵の絵本を通してテーマの継続した学びが続く可能性をシートにこめた。

また、今回は創作物を日常のわずかなスペースに添えられるカード仕立てのものにした。コロナ禍により自宅で過ごす時間が増えていることもあり、身近に置くことができる創作物によってプログラム体験を振り返るきっかけとなることを期待した。プログラムの「発表」では、完成したカードをどこに飾りたいかという問いに対し、自分の机やリビングに飾るといった声だけでなく、プログラム終了後に両親と飾る場所を考えるといった声もあり、そこには、プログラムを介してうまれる親子間のコミュニケーションが示唆されていた。

オンラインプログラムの

「はがゆき」がもたらすもの

オンラインでの実施により、首都圏にとどまらず、これまで遠方のため当館に来館しづらかった人にもプログラムを届けることができたのは成果の一つといえるであろう。また、コロナ禍で美術館に足が遠のいていたからこそ、自宅で鑑賞体験ができたと喜ぶ声もあった。オンラインでの鑑賞は、作品を前にしての鑑賞とは異なり、作品のサイズを捉えにくい。そこで作品が展

示されている様子を予め撮影した写真をパソコン越しで共有した。作品が想像以上に大きかったという感想や、美術館で展示されている作品であることが理解できたといった声も聞かれたが、オンラインゆえの「はがゆさ」はある。参加者の事後アンケート結果には、美術館を訪れ、今回鑑賞した作品を実際に見たいといった声が多く寄せられた。美術館訪問の動機付けに繋がっているものは、プログラムでの充足感だけでなく、その「はがゆさ」に由

来するものなのかもしれない。

今後のプログラムのあり方

本プログラムは2年休止していたにもかかわらず、再開を待ち望んでいたという声が申し込み時に寄せられ、館の夏の定番プログラムとして根付いていることを確認できた。今夏は中止することなくオンラインで実施できたのは、本プログラムに先駆けて実施した未就学児を対象としたオンラインプログラムにより蓄積したノウハウ

や、美術館職員のICT経験、さらには本プログラムの「鑑賞」と「発表」のパートを担当したガイドスタッフ（解説ボランティア）による双方向のコミュニケーションを円滑にとるオンライン対話鑑賞の経験があったこととも深く関係している。

本プログラムが、従来の展示室で実施してきた対面プログラムの代替としてではなく、今後もより多くの人に新たな学びの機会の一つとして機能していくのが課題であろう。



図2：創作物の例



図3：送付したキット（創作材料、絵本と作品の紹介冊子）

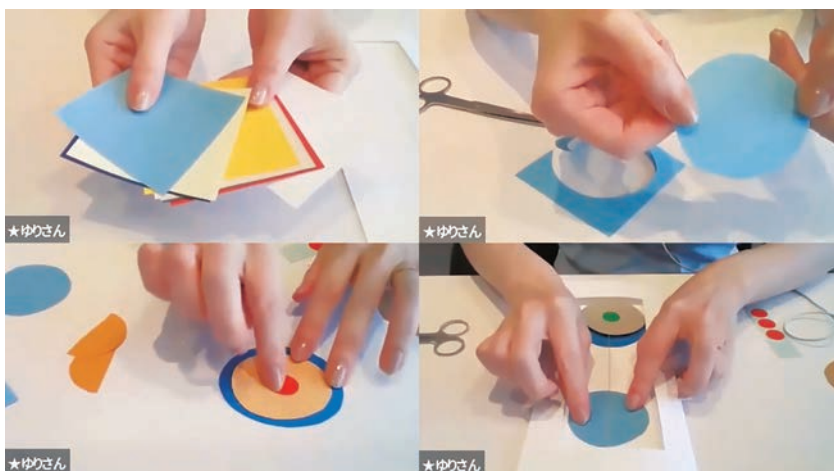


図4：創作の様子

英語によるプログラム「Let's Talk Art!」

—— 会話によるオンライン美術鑑賞プログラムで世界とつながるとは

大高幸〔放送大学客員准教授〕

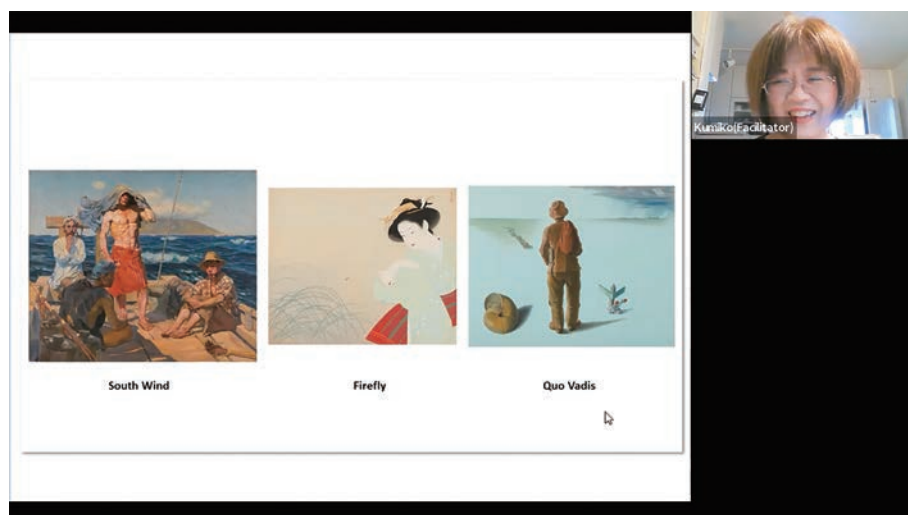


図1：プログラム中に「ナビゲーター」というテーマで三作品を語り合っている様子

左から和田三造《南風》（1907年、重要文化財）、上村松園《新螢》（1944年）、北脇昇《クォ・ヴァディス》（1949年）、いずれも東京国立近代美術館蔵

東京国立近代美術館が来館者の国際化に対応して2019年3月に開始した月4回の英語による所蔵品展鑑賞プログラム「Let's Talk Art!」は、翌年2月中旬以降、コロナ禍により館内で実施できなくなった^{〔1〕}。そこで2022年2月にオンライン（Zoom）で開始し、翌年3月までに定例では48回を数える。2017年度以来プログラム設計・監修及び2018年3月に公募により選ばれたファシリテーターの研修等の業務を担う貴重な機会を頂いた。総括として、会話形式の本鑑賞プログラムのオンライン実施の意味について述べたい。

〔註〕

- 1 本プログラムの趣旨については、大高幸「会話による美術鑑賞プログラムへの視座」『現代の眼』（634号、2020年、10-11頁）を参照。
<http://id.nii.ac.jp/1659/00000367/>

「Let's Talk Art!」オンラインの

制約と可能性

1時間の本プログラムは、各ファシリテーターが設定したテーマに沿って会期中の所蔵品展から選んだ三作品を上限6名の参加者が探究して語り合い〔図1〕、その過程を通して近代日本美術・文化及び参加者間異文化交流を楽しむことをねらいとする。

オンラインならではの制約には、多発する通信環境不備による参加者間交流の難しさがある。パソコンモニター上の作品とファシリテーターを含む全参加者の画像が要だが、とりわけ発展途上国からの参加者の画像や音声に不具合が生じがちだ。こうした問題は多様なため、技術サポート・スタッフを配し、各回の開始前に通信環境設営をするとともに、問題と対策

を共有してきた。また、参加者は日常空間に居ながらにして日本の美術館の作品と世界からの他者と出会う。便利な反面、終了直後に多忙な日常に引き戻されてしまい、プログラムの余韻にひたる機会をつくるのが難しい。そこで、三作品の展示期間をファシリテーターが伝え、後に来館する人もいる。また、対面プログラムでも実施していた終了直後の簡易なアンケートへの回答を通して個人での短い振り返りの機会を設けるとともに、追ってスタッフが鑑賞作品リストを参加者に送信している。

一方、オンラインで拡張した可能性もある。画像拡大により「美術館では気づけなかったであろう作品の細部や特徴、作品自体に気づくことができた」という声をよく聞く。三作品を画面上で並置して比較し、様式の共通点・相違点や作家

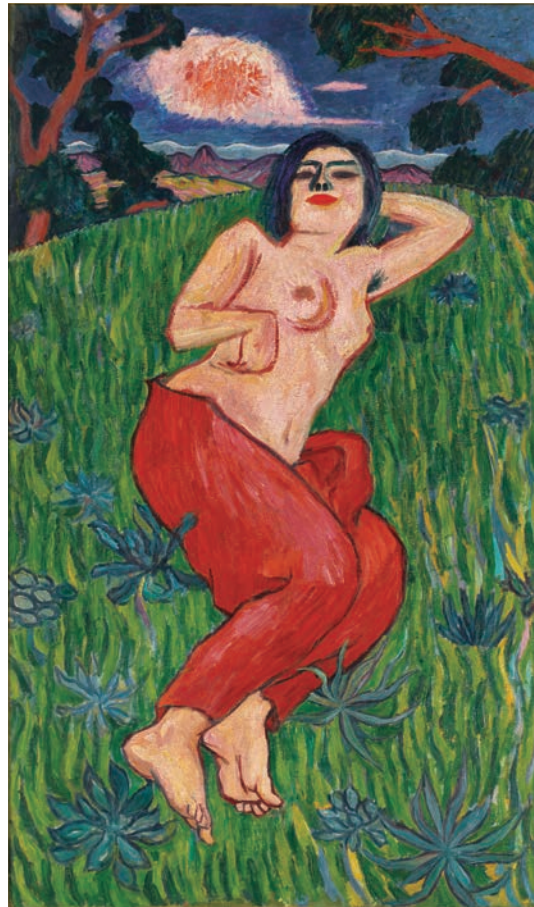


図2: 萬鉄五郎《裸体美人》1912年、
東京国立近代美術館蔵 重要文化財

の努力、近代日本美術の多様性に気づいたり、一座が経験を振り返り再統合するチャンスも高まった。注意力散漫化もまねく館内移動なしに、くつろげる日常空間の中で目の前のモニターに集中することも可能だろう。そして、参加者もファシリテーターも異口同音に述べてきたことは、世界の色々な参加者が一堂に会したこと、多様な他者の話を聴くことが面白かったという率直な感想である。オンライン上のこの「場」は、実際の美術館より高次元の門戸開放を正に実現した。

違いを知ることから

では、「Let's Talk Art!」オンラインという「集いの場」による門戸開放は何をもたらしだろう。それは、日本の美術館が世界に所蔵品・文化を紹介するという面

と、世界の状況（知識、課題等）が日本の美術館に門戸を開くという面の相互作用で織り成される。従って、ファシリテーターは、世界で起きていることに注意を払ってきた。その最たるものはプログラム開始直後に勃発したロシアによるウクライナ軍事侵攻である。ロシア人とウクライナ人が同時に参加することだってあり得る。本プログラムは全ての「個人」にとって「安全な解放区」でなければならない。実際、ウクライナやアフガニスタン、ミャンマー等からの参加者も他者と語り合い共に楽しんできた「場」として、稀有なプログラムといえよう。

世界の美術館の課題であるジェンダー不平等の是正も勘案し、女性作家の展示作品を採用することも心がけてきた。萬鉄五郎の《裸体美人》〔図2〕では、

バングラデシュ等のイスラム圏の女性たちは、描かれた女性が「リラックスしている、自信に満ち、自由を謳歌している」と、こぞって語る一方、非イスラム圏の参加者は「妙に体をひねり、居心地が悪そう」と指摘したりする。各人が生きる文化・社会におけるジェンダーを始めとする様々な状況が、作品解釈に作用する。国際博物館会議は、2022年の博物館の新定義で「博物館は、公衆に開かれ、誰もが利用できかつ包摂的であり、多様性を醸成し持続可能性を促進する（大高訳）」という一文を加えた。多様性の醸成は、考えが違う他者の存在を知り、尊敬することから始まる。民主的な会話を楽しむオンライン美術鑑賞プログラムは、作家や参加者を含む他者尊敬・自己肯定感を培う「場」として、貢献の可能性が大きい。

教育普及という仕事

——東京国立近代美術館での25年をふりかえって

一條彰子 [企画課主任研究員 / 本部学芸担当課長]

このたび定年を迎えるにあたり、美術館の教育普及活動とは何かをあらためて考えてみた。私的な思いも多分に交えるが、後進の参考になれば幸いである。

東近美らしさを探して——

対話鑑賞を軸とした多様な層への

アプローチ

私が着任した1998年当時の東近美は、大規模改修工事や独立行政法人化を目前に控え、21世紀に向けての在り方を再考している時期であった。初め教育専門学芸員として採用された私もまた、これからの東近美の教育普及を考える立場にあった。

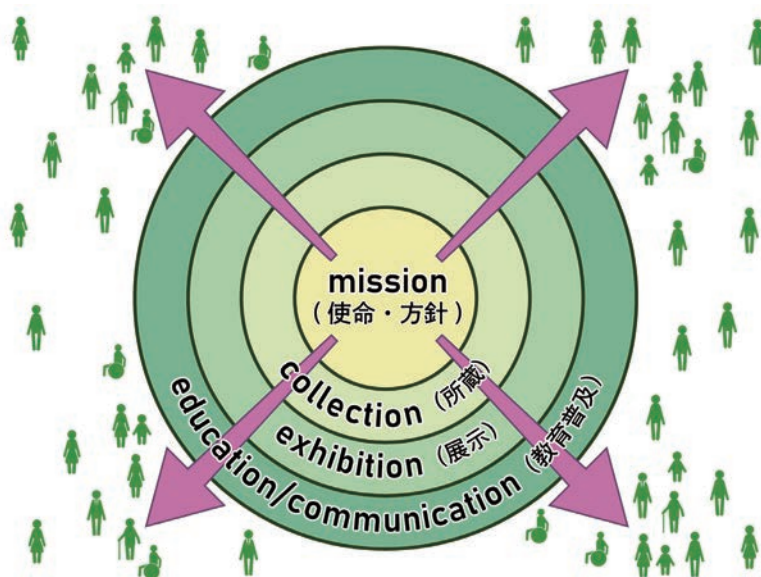
本誌『現代の眼』を創刊時からひも解くと、1952年の開館からしばらくは、数少ない近代美術館として美術愛好家の期

待を一身に担い、精力的に講演・講座・友の会運営などの普及活動を行う東近美の姿を見ることができた。しかしその後、国内に美術館が増え、市民アトリエやワークショップなどの新しい潮流が生まれる中で、東近美らしい教育普及が見えにくくなっていったように思える。

美術館の役割を考える時、私はよく同心円 [図1] をイメージする。中心にミッション (使命・方針) があり、そこから外に向かって順にコレクション (所蔵)、エグジビション (展示)、エデュケーション / コミュニケーション (教育普及) となる。教育普及は利用者に接する最前線である。教育学芸員は「誰に向けてどんなプログラムを提供するか」を考え、そのために利用者を知り、実践者を育成し、プログラムを運営する。同時に、ミッション・所蔵・展示への深い

理解も欠かせない。美術館それぞれに教育普及の形が異なるのは、立脚するミッションや所蔵が異なるからである。

東近美にはアトリエは無いが、日本の近現代美術を一望できる豊かなコレクションと常設展示、それを支える研究の蓄積がある。この特長を活かした東近美の教育普及は、「つくる」ことより「みる」ことに集中すべきと判断し、前職 (セゾン美術館) での経験を背景に、鑑賞教育に重点を置くこととした。また、2003年に活動を開始したガイドスタッフ (解説ボランティア) には、米国の新しい鑑賞手法 (VTS: 対話型鑑賞) に基づくファシリテーションを学んでもらい、双方向的・探究的な「対話鑑賞」を提供できるようにした。ガイドスタッフとともに、毎日の一般来館者向け「所蔵品ガイド」に始まり、学校や団体へのギャラリートーク、教員研



美術館の役割と利用者のイメージ

修、子どもやファミリーへの鑑賞ワークショップ、ビジネスパーソン対象の有料プログラム、英語ファシリテーターによる英語鑑賞プログラム、そしてそれらのオンライン化と、20年かけて対話鑑賞を軸に多様な層にアプローチできるように今ではなっている。

教育学芸員としての成長に 欠かせなかったもの

日本の美術館の職員数は少ない。なかでも教育普及業界はスモールワールドで、東近美の教育普及室も長年、常勤1名＋非常勤1名の体制だった。教わる先輩や相談する同僚が職場にいない中で、専門職として成長していくために欠かせなかった経験を、感謝を込めて四つ挙げておきたい。

一つ目は、他館の教育学芸員との学びあいである。特に着任直後の試行錯誤の時期に、ERG（全国美術館会議・教育普及研究部会）メンバーと定期的に会合や研修を持ち、膝を突き合わせて様々な課題について考えることができたことは有難かった。

二つ目は、学校教育への理解である。特に、2008年公示の学習指導要領改訂前の2年間、図画工作科の協力者メンバーに加わり、学校教育の意義や構造を知ったことは大きく、その後各種の教員・学芸員研修を企画するうえで大きな拠り所となった。

三つ目は、海外調査である。科研費の代表者として、また分担者として、米国、豪州、欧州、アジアの国々の美術館や学校を訪問し、各地の教育学芸員や教育行政官にヒアリングを重ねてきた。これにより各国の美術館教育に、その国の歴史や

経済、社会的課題や国家戦略が色濃く反映されているのを知った。また、どの国も教育部門は豊富なスタッフと予算を持ち、シンガポールや韓国、台湾などアジアの国々は、少なくとも規模においてすでに日本を超えていることも実感した。教育学芸員に海外調査費がつくことはなかなか無いが、他国の実際を見ることは自分たちの仕事を考えるうえで重要なので、後進たちもなんとかチャンスを掴んでほしいと思う。

四つ目は、異分野との協働である。先に挙げた英語やビジネス対応の有料プログラムは、近年、広報や渉外の専門職員が東近美に配置されたからこそ実現できたものである。美術館があらゆる利用者に開かれていくためには、多様な視点や専門性が欠かせないことから、今後は館内館外を問わず、異分野との協働がますます重要になっていくだろう。

国立美術館のこれから

独立行政法人国立美術館は、2023年3月に国立アトリサーチセンター（NCAR）を立ち上げ、私はこの新組織のラーニンググループに異動となる。ここでは、国立各館をつなぎながら、これまでの研修事業などを継続しつつ、美術館全体のアクセシビリティ向上に取り組む予定である。また、超高齢社会に向けた大学や企業との共同プロジェクトを進めるなどして、社会的課題の解決に向けた美術館の可能性を探っていくことになる。今後はNCARの一員として、国内外の同僚たち——教育学芸員たちと学びあい、その活動を支えていきたいと思う。

東近美の門をくぐるのはだれか——イサム・ノグチ《門》について

成相肇 [美術課主任研究員]

2022年12月、当館のシンボルであるイサム・ノグチ《門》(1969年)が新しく塗り変わった[62-63頁]。高さ10.5m、イサム・ノグチ(1904-88)の屋外彫刻としては世界屈指のサイズを誇る本作だが、幾何学形と明快な色彩という工業的な特徴のためか、あるいは美術館の入口から離れた位置のためか、残念ながら作品としてじっくり鑑賞されているとはいえない。この機会に、当館の歴史においても重要な本作にまつわる基礎的な——入門用の——情報をまとめて紹介したい。

《門》は、当館が開館した京橋から竹橋への移転開館(1969年6月11日)にあたって設置された。同時にこの作品は、こけら落とし「現代世界美術展: 東と西の対話」(1969年6月12日-8月17日)の出品作のひとつでもあった。この竹橋の美術館の設計者であり、ノグチと同年で旧知の仲の谷口吉郎(1904-79)からの依頼だったとされる。谷口の言葉を引こう。

「[...]」情感は簡潔。近代美術館の存在をそれが示している。
／この彫刻は設計図によって工場で生産されたものである。

従って彫刻というより建築の一部といえよう。しかし新しい彫刻の出現である。彼の制作活動はこんな新しいデザイン彫刻にまで発展している。／このように彼の彫刻は工程に於ても建築と密着するものとなった。[1]

《門》は谷口との共同作業による作品であり[図1]、白とグレーを基調とする建築のファサードに彩りを加えるとともに、横に長い建築に拮抗する縦方向のアクセントになっている[2]。幾何学形の彩色彫刻という点では、遊具を兼ねる《オクトラ》(1965-69年)、ニューヨークの公共彫刻《レッドキューブ》(1968年)に連なるノグチの作例だが、《門》の工業的な性格は、じつは素材にも由来している。というのもこの作品は、資金不足のために1964年の東京オリンピック開催時に建設された高速道路用の梁を再利用している[3]。その意味で、《門》は当館の建築のみならず、その背後に走る高速道路とも「密着」しているのである。そして、あえて手仕事を排した発注芸術、ミニマルな形態、彩色彫刻という特徴は、1966年にニューヨーク



図1:《門》設置時の谷口吉郎(左)とイサム・ノグチ(右)
1969年5月頃 | 撮影: 広井力



図2: イサム・ノグチ《門》1969年
撮影年不詳 | 撮影: 野口ミチオ



図3:『現代の眼』242号、1975年1月、表紙

のユダヤ博物館で開催された企画展「プライマリー・ストラクチャーズ：アメリカとイギリスの若手彫刻家たち」を機に注目された動向に重なる。つまりこの作品は、当館の再出発の時代における最新鋭の美術動向を刻み込んでいるともいえる。

さて、《門》の最大の特徴は何といっても色が変わるという点だが（多作なノグチにおいておそらく唯一の例だ）、これには紆余曲折がある。まず色の変遷をまとめると右の表ようになる。

設置して「現代世界美術展」に朱の状態では出品されたのち、間もなく朱と黒の配色に変わったのは、ノグチが考えを改めたからとされる。この経緯の記録が残されていないが、朱一色は幻のパターンとなる（はずだった）。これはまだ塗り直しともいえるのに対して、1975年の青への変更はまったくの塗り替えであるため重要なが、塗装年月と作家の指示に基づくこと以外の詳細が不明。注目すべきはノグチ他界後の朱への塗り替えである。これに関しては美術館とイサム・ノグチ財団との書簡が残されている。1991年、翌春に控えたノグチ展に向けて《門》を朱に新装するという美術館からの連絡に対し、その根拠を問う財団からの返信が届く。以下がそれに対する当時の美術課長・市川政憲による返答である。

いかに再塗装するかにつきましては、あなたが希望されるドキュメンテーションはなく、わたしたちは、ノグチ氏生前の2度の塗りかえの折に、いずれも作家は、強く、色を替えることを指示した事実があります。この点を尊重し、弟のミチヨ^{ママ}〔注：野口ミチオ〕さんにも当館の意向を伝えまして、賛同を得、色をかえることについては、ミチヨさんからもイサム氏の意向としてそのように望まれています。色をかえるについては、朱、青、黄／黒の三様を、塗装の劣化と相談しながら、再塗装の折ごとに、三様の色を順次くりかえしていくのが妥当と考えます。〔4〕

これが、塗り替えの方針を初めて記録した文書としたい。3つの彩色パターンを繰り返すことはノグチが初めから意図していたものではなく、ノグチが生きていれば別の配色があった可能性もある。さらにこの際、ノグチが朱から朱と黒に変更したことが引

塗装年月	色	備考
1969年5月	朱	設置 「現代世界美術展」6月12日－8月17日
1969年8月頃	朱と黒	『新建築』8月号、『美術手帖』8月号に写真掲載
1975年2月	青	
1984年4月	黄と黒	来日した作家の指示を仰いで再塗装 （『現代の眼』354号、1984年5月）
[1988年12月30日 イサム・ノグチ歿]		
1991年10月	朱	
[1992年3月14日－5月10日 東京国立近代美術館にてイサム・ノグチ展開催]		
1998年－99年	青	綿引幸造の写真集『イサム・ノグチの世界』 （ぎょうせい、1998年6月刊）には朱の状態の写真 1999年10月の工事写真では青
[1999年10月から増改築工事のため溶断して一時的に撤去 2001年1月に溶接、再設置]		
2006年3月	黄と黒	
2011年5月	朱と黒	2012年に開館60周年
2022年12月	青	開館70周年

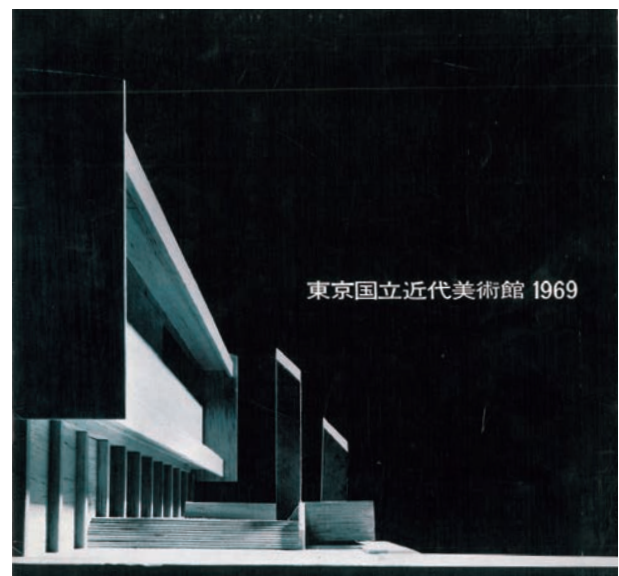


図4：東京国立近代美術館建築概要、1969年、表紙



塗り替え過程 2022年12月15日撮影

き継がれておらず、最初期の朱が選択されることとなった。残念ながらというべきか、80年代以前の記録は多く残されておらず、じつのところ色彩の根拠も伝聞のみである。すなわち、朱はポストの色、青は清掃車の色、黄と黒は警告色。いずれも都市にありふれた人工色に由来し、作家の意図を感じ取ることはできる。今回の青への塗り替えはこれに従って、東京都の清掃車の指定色（日本塗料工業会規格72-40T）を基にした。

最後に、肝心の作品そのものについて述べておこう。

全体を概観すると、ミニマルな形態ながら、基部の接続が複雑でおもしろい〔図2〕。規格化された工業素材の単位が縦横に連続し、彫刻が形づくられていく動的な過程を見るようだ。一方で、むしろ下から見上げよという次の富山秀男による解説は興味深い。

「……」この彫刻をみるなら、美術館敷地の柵に沿って隣の公文書館よりの階段入口の方まで遠廻りし、手前の舗道からテラス上の角柱をふり返って見上げるのがいい。そのときに何が見えるか、というより何を感じるかは一瞬わが眼を疑いたくなるほどの経験をすると違いない。／二本の長方形の角柱を切った切断面、また何より柱自体の交錯する垂直面が、頭の中で考えるような表われ方をしていないのである。そこに見るものは、量感の消去された驚くほど平板な構造体であり、逆にいえば人間の眼の錯覚を計算しつくした作家の叡知の非凡さなのだ。このことは日射しのきつい晴天の日より、曇日で角柱を彩る明暗の差があまりはっきりしていない日の方が、より効果的なことは確かである。〔5〕

この解説と対になる写真が図3である。富山のガイドの通りに現在の《門》を見てみると、たしかに平たく感じられる。均等に光を浴びた彩色の角柱は量感を弱め、特に斜めの天面に奥行きを感じにくいことから、下から見上げているのにもかかわらず、斜め上から見下ろした直方体を見ているような不思議な錯覚を生じる。透視図というか、平面上に示された図形のように見えるのである。線的な印象の強い作品だ。彩色パターンに

よって形態の分節を様々に楽しめる作品だが、一色に塗られた今回が、最も視覚的な効果を味わたるタイミングといえる。

そもそも本作の題名は、なぜ「門」なのか。先の引用部の前で富山が「正月の門松の感じながら」と書いているのは諧謔だろうが、当初の朱色が連想させるのは神社の入口たる鳥居だろう。富山が述べている通り、増改築工事の前、公文書館側（西側）にはテラスに通じる階段があった。図4のマケット写真が示すように、この作品は西側を正面に設定しており、いま私たちの多くが見ている東側の基部にノグチのサインが記されている。天皇の行幸ルートが美術館の西側からであるため、「門」とは天皇を出迎える意図を含むのかもしれない。ただ、天に向かって口を開けたノグチの野外彫刻《スカイゲート》（1976-77年）を参照するなら、《門》は柱と柱の間へと視線を誘う——眼でくぐる——作品だと解釈するのが最もふさわしいように思う。運動場や舞台装置、庭園などに関心を寄せていたノグチの彫刻思想の表われとして、この作品は彫刻でありながら非彫刻の空間を示唆し、それを抱え込んでいる。

竹橋にお越しの際は、遠くから近くから、そして東から西から、この作品をあらためてご覧いただきたい。

〔註〕

- 1 谷口吉郎「イサム・ノグチとの出会い」『イサム・ノグチ彫刻展』図録、朝日新聞社、1973年、頁数表記なし
引用中の「／」は改行を示す。以下同。
- 2 当館の建築のファサードは道路に面した南側で、（あいにく街路灯などで見えにくい）道路を渡った側から見ると谷口建築の和風な印象がよくわかり、《門》との関係も把握できる。なお、東西線竹橋駅側の東側面にある館名の文字は、こちらから見られることが多い都合上、1974年末頃に追加されたもの。
- 3 『イサム・ノグチ生誕100年（エクスナレッジムック）』エクスナレッジ、2004年、125頁
- 4 イサム・ノグチ財団レジストラー Bonnie Rychlak 宛、1991年10月23日付、和文原稿
- 5 富山秀男「表紙解説」『現代の眼』242号、1975年1月、8頁

イサム・ノグチ《門》1969年
撮影：大谷一郎
© 2023 The Isamu Noguchi
Foundation and Garden
Museum/ARS, NY/ JASPAR,
Tokyo E5146



2021年4月12日撮影



2023年1月30日撮影

伝統工芸のある未来

マルテル坂本牧子[兵庫陶芸美術館学芸員]

東京国立近代美術館工芸館が、日本きっての工芸都市である石川県金沢市に移転すると聞いた時はとても驚いた。しかし、工芸というものが本来、持っている特性や成り立ちを考えると、なかなか面白い展開でもある。工芸とは、その土地の風土に根ざしたものであり、そこで育まれた自然の素材と技術から生み出され、人々の生活に寄り添いながら、それぞれの時代の求めに応じて発展してきた。そして、その多くは地方にある。移転のきっかけは、国の地域創生施策の一環であったかもしれないが、通称「国立工芸館」とその名を改め、ここから日本の現代工芸を俯瞰しつつ、新しい時代の新しい工芸を新しい価値観で捉えていく、そんな未来の姿（希望）がちらりと覗く。移転後、初めての陶芸展となる「未来へつなぐ陶芸——伝統工芸のチカラ展」は、まさに時機を得た、そして、待望の展覧会であったのではないだろうか。

本展は、日本工芸会において最大会員数を誇る陶芸部会が2022年に活動50周年を迎えることを記念して企画されたもので、私が勤務する兵庫陶芸美術館を含む全国8か所の美術館を巡回する。日本工芸会は、1950年に制定された文化財保護法が、1954年に一部改正され、翌1955年に重要無形文化財保持者（人間国宝）の認定制度が始まったことを

機に発足した。選定基準が「衰亡の虞のあるもの」から「（一）芸術上特に価値の高いもの（二）工芸史上特に重要な地位を占めるもの（三）芸術上価値が高く、又は工芸史上重要な地位を占め、かつ、地方的特色が顕著なもの」[1]へと改変されたことで、技術だけでなく、優れた芸術性と新しい表現が求められるようになったことが、何より大きな転機となった。「伝統工芸」という言葉は、言葉の持つイメージに反してじつは比較的新しく、戦後、日本伝統工芸展を中心に活動する日本工芸会の会員たちの精力的な活動を通して定着してきたものである。伝統というと、どうしても古臭いイメージが拭えないが、根幹にあるのは「革新」、つまり、時代ごとに新しいものを加え、いかに「未来へ繋ぐか」という大きな使命を擁する。本展はまさにそのことを明らかにしようとするものである。

本展の構成は3章立てで、各章にコラムが2つずつ入る。伝統工芸の「確立」、「展開」、「未来」を緩やかに追いながら、日本工芸会と勢力を二分してきた日展の「創作陶芸」、1955年に陶芸分野で初めて認定された「重要無形文化財保持者」、「産地と表現」、「茶の湯のうつわ」、「素材と表現」、「新たな技法とうつわのかたち」というテーマに沿って選ばれた作品をコラムに挟み、伝統工芸の成り立ちや転換期、未来を予感させるような革新的な造形をより浮き彫りにしようとしている。137名の作家による139点の作品が一堂に会するとじつに圧巻で、何よりその美しさ、力強さ、多様さには驚くばかりである。しかし、一方で、これまで順守されてきた伝統工芸のいわば「不文律」による、一様の清廉さが気になりもする。一つ一つの作品を見るとどれも生き生きとして素晴らしいが、ずらっと一列に並んだ時に感じる「規格が揃っている」という印象。じつは、そこに揺さぶりをかけようとするのが本展の一つの意義ではないだろうか。それは、改めて「伝統工芸とは何か」を再考することでもある。

しかしながら、エポックメイキングな作品というのは、一際、存在感を放つものである。「練上手」の技を極め、タブーとされる亀裂を造形に活かした松井康成の《練上 嘯裂文大壺》（1979年）、伝統的な九谷焼の上絵の具を抽象表現へと高め



三代徳田八十吉《耀彩鉢 創生》1991年、国立工芸館蔵

た三代徳田八十吉の《耀彩鉢 創生》^{ようさい}（1991年）、産地ならではの問題を逆転の発想で打ち破り、新しい素材を創出した隠崎隆一の《備前広口花器》（2012年）、彫刻的フォルムの洗練された美しさで圧倒し、伝統工芸のフォルムの常識を変えた和田的^{あきら}の《白器 ダイ／台》（2017年）など、いずれも伝統的な素材と技法を新しい発想でこれまでにない斬新な造形へと導き、伝統工芸の潮目を変えたと思われる代表的な作品である。これらはいずれも日本工芸会の中から生まれてきたものだ。会の外からは、丹波の市野雅彦、萩の十三代三輪休雪らの伝統的産地との向き合い方や、現代美術からも高い注目を集める新里明士、見附正康らの躍進が、伝統工芸へと照射するメッセージも合わせて読み解きたいところである。伝統工芸のある未来、その鍵はここにあるのではないかと思う。

〔註〕

- 1 重要無形文化財の指定並びに保持者及び保持団体の認定の基準（文化財保護委員会告示第五十五号）昭和五十年十一月二十日文部省告示第百五十四号 改正

後記

本展覧会のタイトルを考える際、キーワードとなる「未来へつなぐ」「伝統工芸のチカラ」は、マルテル坂本牧子氏の提案をもとに8館の担当学芸員で紡ぎ出した。その中で決めた一つが、日本工芸会陶芸部会50周年の記念企画ではあるものの、会の外からも作家・作品を選ぶこと。「伝統工芸」という言葉を具現化してきた活動は会派に限ったことではない。それよりも、「伝統」＝「革新」の精神を、いかにして「未来へ繋ぐ」のかを大切にしたい。限られた領域だからこそ、新しい陶芸を見出し、新しい価値観で捉え伝えることが重要なのである。

〔工芸館長 唐澤昌宏〕



会場風景 | 撮影：石川幸史

「特別陳列 北村武資」に寄せて

土屋順紀 [染織家・重要無形文化財「紋紗」保持者]

会場に入って思ったのはとてつもなくすごい。北村武資先生は作品発表の都度、何か挑戦があるんですね。日本伝統工芸展などで拝見するのは1会期に1点ずつです。こうして一堂に並んだところを前にすると、組織、糸遣い、そして効果と変化が明確となりました。同じものは全くないのです。すべてが挑戦で、そこに集約された考えの軌跡が見え、この展示で焦点を当てた2012年からの10年がこんなにも濃厚で凝縮された織の美だったのかと感動いたしました。

1996年の重要無形文化財「羅」伝承者養成研修会で接した仕事場での北村先生は、織のシステムを知り尽くし、身体の動きもそこにぴったり連動し、一連の流れは北村マジックと呼びたくなるようでした。それが糸の質感であるとか、経糸と緯糸の重なりとか、生地のおもてに出るもの、裏に回る、あるいは陰に潜むものとあらゆることに目を行き届かせた結果、あの織物でな

くてはできないデザインとなったのだと思います。

2020年の《透文羅「田相文様」》は、今回印象に残った1点です。透文羅は70年代にファイバーアートに関心を持ったのが制作を始めたきっかけの1つとなったと書いていらっやいましたが、なるほどと、面白く読んだのを覚えています。以前の透文羅といえば単彩としての仕事で、動くような経糸が特徴的な織構造をご自身の表現とみなされていました。ふつうはそこで完成形です。ところが《田相文様》は経糸を黄、緯糸は青とはっきり色を変えてありました。新たな奥行が生まれ、実際の色数以上に、玉虫のようにいろんな色が見え始めてきます。不思議、と見る人に思わせますね。こうした試みや変化はバリエーションの範疇に収まらない。それでいて透文羅でなければできないことだとも思います。

もともと私は先生の透文羅が好きで、実は経錦は透文羅ほどには惹かれていなかったのですが、今回あらためて経錦の魅力に開眼しました。《渦流文経錦》(2021年)は流水や巴文のような、元をたどれば古典に行き着くのですが、今の時代の感性に基づいたデザインになっているんですね。第一、経錦は3色の経糸を1セットとして機にかけ、それが入れ替わりながら文様を織成していくなかで、あれだけの自然な曲線が描かれたというのは実に見事です。

経錦といえば2012年の《経錦帯「春苑」》[図1]は衝撃的な作品です。日本伝統工芸染織展会場で大いに驚き、そのすごさを前に、皆と一緒にもう笑うしかありませんでした。70センチ幅にあれだけの大輪の梅です。経糸の操作が難しいから経錦は小さな文様しか織れないという常識が一気に覆されましたからね。色遣いも大胆で、でも品格に満ちている。ある種の挑戦状だということは間違いありません。

能ではよく「老木に花」といいますね。「花は散らで残りなり」(世阿弥『風姿花伝』)。そこに理想的な価値が認められるとされます。ところが展示を見ていると、北村先生の場合はまだまだ燃えていて、これからどうなっていくのかと期待してしまうほどです。挑戦される姿を本当にもっと見ていたかったし、勉強しなかった。しかし北村武資先生は今年の3月末に他界され、喪



図1：北村武資《経錦帯「春苑」》2012年、国立工芸館蔵

失感の大きさが会場で感じたもう1つのことでした。

先生がよくおっしゃっていたのは、ご自分も古代の羅という織から奮起して進んできた。良い物を残しておきたい。そうすれば違う時代、違う国であっても誰かの光となるかもしれないのだと。私が最初に師事した志村ふくみ先生（重要無形文化財「紬織」保持者）に、「なぜ、ひとは／ガラス絵や、貝殻や、玉をみるように／織物をみようとしなのだろう」という詩があります。まさしくそのとおりだと思います。北村先生は70センチという広幅の裂地で制作を続けられましたが、それがただ掛かっている状態、それだけで十分すぎるほどに美しいのです。

工芸には「用の美」という言葉がついて回りますが、切畑健先生（京都国立博物館名誉館員）は「真の鑑賞」、見るだけでいい、それもまた用の美であるとおっしゃいました。「誰が袖図屏風」にしろ、日本には本来そういう美的価値観があったはずな

のです。北村作品の建築的立体的な構造の美に入り込めたら、あるいはそうした境地が開かれるのかもしれませんが。

[インタビュー・文責：今井陽子[国立工芸館主任研究員]]

後記

羅と紋紗。経糸同士が緋れ（絡み）合ったところに緯糸を通すという技法の共通項にとどまらない、織を造形言語として確立させることを願ってきた作家二人の情熱が交錯するかのようなレビューをいただいた。もう新作はないのだという絶望と、作品にのこされた可能性の大きさ・深さを伝える言葉の重みは、北村武資氏の仕事を長年見続け、その意義を認めてきた人ならではのものだ。日々の営みに欠かせない「布帛」と対峙する距離感をどのように築くか。美術館の根幹にかかわるこの課題に真摯に向き合いたい。

[工芸課主任研究員 今井陽子]



会場風景

多様化する工芸の現在地

青木千絵[金沢美術工芸大学工芸科准教授]



会場風景 | 撮影:野村知也

“工芸とは何か”そのような問いに対し、工芸の現在地が俯瞰できる「ジャンルレス工芸展」が国立工芸館で開催された。本展では、国立工芸館が所蔵する工芸・デザイン作品を中心に、敢えて工芸と括らずに新たな視点で紹介することを目的としている。まず会場を訪れると「デザイン」と「現代アート」という従来の工芸からは少し離れた印象を持つエリアに区分されていることに驚かされる。しかし同時に、共感に近い感覚も覚える。最近では、私自身も含め、美術や工芸といったジャンルに拘らずに工芸素材や技術に向き合う作家が増えてきているからだ。

まず、「デザイン」部門である展示室1に入ると、富本憲吉の《色絵金銀彩羊歯文八角飾箱》に出会う。単純形態を連続させることで、新しい図柄を生み出すという富本独自の意匠

は、未だに新鮮で洗練された印象を抱かせる。2階に上がった“芽の部屋”では令和に活躍する作家である見附正康、新里明士、池田晃将、澤谷由子らの緻密な意匠が鑑賞できる。池田晃将の《電光無量無辺大聚》^[図1]では、現代の情報化社会を背景に映画「マトリックス」を彷彿させる意匠が印象的だが、その基盤には精密な螺鈿技巧が存在する。また、澤谷由子の《露絲紡》では、レース編みを彷彿させる西洋的な雰囲気をつづった意匠が見られるが、そこにはイッチン技法^[1]を追求した先のみ表現できる唯一無二の世界観が広がっている。漆の神様と呼ばれる松田権六が「技術と材料を生かす根本はデザインなんです」^[2]と語っているように、やはりデザインが面白くなければ魅力ある作品は生まれないのだと実感

する。これらの作品を見ると、従来の工芸では思いも寄らなかった表現対象とも言える独自の世界観が、技巧を尽くした確かな工芸手法の上で表現されていることに気付かされる。こうした意外性が現代に通用する魅惑的な美を備えた作品へと昇華させていくのだろう。

次の「現代アート」部門では現代陶芸のバイオニアとも言える八木一夫の《黒陶 環》や社会性を取り入れた幅広い表現を行う三島喜美代の《Work-86-B》など、まさに現代アートと言われる作品の数々が並ぶ。坪井明日香の《パラジウムの木の実》^{〔図2〕}では、女性の乳房が積み上げられた中心に1房のぶどうが添えられており、女性が排他的に扱われていた制作当時、アバンギャルドな作品であったことは想像に容易い。メタリックな質感でありながらも陶芸作品であるという点にも見所がある。また、牟田陽日の《ケモノ色絵壺》では、九谷焼独特の色彩を活かし、華やかな花々に囲まれた中に構える白い山犬が臨場感たっぷりに描かれており、その求心力に惹き込まれる。いずれの作品も各々の表現したい世界が明確にあり、工芸の素材や技術を1つのツールとして捉えながら、自らの表現を探求しているように窺えた。

本展を通して、「工芸とは何か」という、おそらく工芸に携わる多くの現代作家が一度は考えるであろう問いに対し、工芸を基盤にしながらも現代アートやデザインに果敢に拡がっていく工芸の現在の有様を俯瞰することで、改めて工芸の現在を考えさせられた。元来、歴史や伝統を重んじる工芸には「古臭く技巧的で職人的」^{〔3〕}と思われる側面があったかもしれない。しかし、私を含めた現代作家は、先達が切り拓いてきた道があるからこそ自由に表現でき、そしてそれが評価される時代に今、生きているのだと実感する。今後、益々拡がるであろう工芸の可能性に期待が膨む。

〔註〕

- 1 筒状の泥漿を作品に盛り付ける装飾技法であり、陶磁技法の一種。
- 2 NHKアーカイブス「あの人に会いたい 松田権六」より引用。
- 3 岩井美恵子「時代の芸術—ジャンルレスな時代の工芸とデザイン—」、『ジャンルレス工芸展』(図録)、国立工芸館、2022年、p.4



図1：池田晃将《電光無量無辺大蔵》2022年、国立工芸館蔵 | 撮影：野村知也



図2：坪井明日香《パラジウムの木の実》1973年、国立工芸館蔵 | 撮影：アローアートワークス ©2005

後記

最近「美術」の方々が工芸作品を取り上げる機会が多い。とても喜ばしいことである。また従来のイメージと異なる作品を制作している工芸家もいる。あれ?工芸って何だっけ?と改めて立ち止まってみたのが本展の着想である。少し前に現代美術の分野でもご活躍の青木千絵さんに工芸とは?と問うたところ「工芸は完成度」とおっしゃった。私にとって新しい知見。そう、工芸は懐が深いのである。民藝も工芸だし工芸素材を使用した用途のないものも工芸。その工芸の可能性について今回青木さんが実にわかりやすく解説してくれた。

〔工芸課長 岩井美恵子〕

複数の旅への指南書

千葉真智子〔豊田市美術館学芸員〕

移転後初めて訪れた工芸館は、木製の階段を中心に左右に分かれて続く展示室が皇居横のかつての工芸館を自ずと想起させる。身体は金沢にいながら、一瞬、東京へと心が旅する。

そもそも美術作品も美術館も、私たちが今ことは別の時間や場所へと誘ってくれるものであった。だから今回の「旅する」というテーマは、工芸館にとっては極めて親和性が高く、また実際に展示を見ていくと、複数の旅の形が立ち現れてくる。

本展の主軸は地理的な移動の旅にある。日本を出港した船が各国へ寄港し、搭乗者たちが見聞を広めて帰国する。グランドツアーといったところだろうか。最初の訪問地にイギリスが選ばれているのは、日常と芸術の結節点に工芸=応用芸術を位置づけたアーツ・アンド・クラフツ運動に、近代工芸の端緒をみているからだだろう。

しかし、アメリカ、フランス、ヨーロッパ各国から北南米の国へと旅を続けていくうちに、ふいに「国」とは一体何だろうという気持ちが湧いてくる。それぞれの国に特有のデザインは確か

にある。気候や風土が素材や技術の選択に与える影響は無視できないし、それ以上に、国民国家誕生以降、アイデンティティの拠り所として掲げられた「国民性」という概念は、問題を孕みながらも私たちの思考／志向に少なからぬ影響を与えてきた。イタリアの明るい色彩と饒舌なフォルム。ドイツの合理的でストイックな造形。それらは否定し難い。

しかし少し引いてみれば、簡単に回収できない造形は山ほどあるし、そもそも国のなかには州や県、さらに小さな単位の町があり、もっと言えば古くからの村やコミュニティなど行政単位では括ることのできない独自の場所がある。旅の途上に「イギリス領香港」〔図1〕や、故郷において他者であることを余儀なくされた「アメリカ（日系アメリカ人）」を加えているのは、そうした問題に対する本展なりの一つの向き合い方でもあるだろう。このことは見方を変えれば、地理的な旅が国という単位を超えたグラデーションのある世界の把握へと私たちの目を開かせる可能性があることを示しているのではないか。旅行者は完

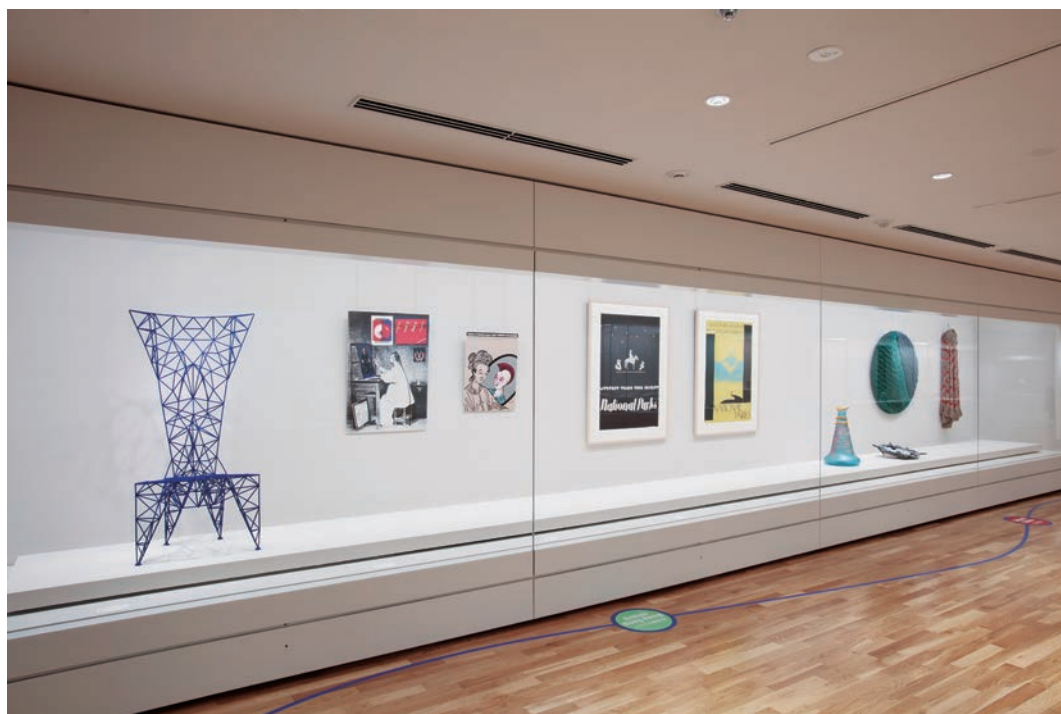


図1：会場風景 | 撮影：エス・アンド・ティ フォト

全なる他者として、観察者として訪問地を見聞するものである。旅は私たちを自覚的にさせる契機となり得る。

本展ではまた、地理的な旅に時間旅行が組み込まれている。美術館が過去に遡って作品を収集する以上、時間は外すことのできない因子となる。例えばイギリスで1930年代に制作されたウィリアム・ステート＝マリーの作品に続いてルーシー・リーやハンス・コパーの作品を前にすれば、その間に見えない糸が浮かびあがり、20年という歳月を一気に旅することができるだろう。あるいはドイツの展示では、制作年順に作品が降ったところで、100年前へと時間が巻き戻り、またそこから制作年順に作品が降っていく。それがときに混乱を招くとしても、時間は時計が針を刻むように単線的に進むわけではないし、ある種の造形にだけ受け継がれる独自の時間があり、過去を発見して遡及的に生まれる時間もある。

この時間旅行にはさらに、個人の時間というもう一つの旅が組み込まれている。美術館が一人の作家の変遷を追いながら複数の作品を収集するには限りがある。美術館はしばしば、その作家の「一番いいとき」の作品を集め、大きな一つの歴史を編もうとしてきた。しかし言うまでもなく作家は各々の時間を生きている。ルース・ダックワースの作品だけを収めた展示ケース〔図2〕を前に、40年以上のキャリアに生じた格段の変化を見れば、私たちは知らない彼女の人生を旅した気持ちにもなるだろう。

時間は常に複数存在する。美術館はその経験のための場所でもある。

展覧会の補足リーフレットを見ると、今回紹介された作家たちが、しばしば大きく国を移動しながら活動していたことに気づかされる。アメリカからオランダへ移住したリチャード・マイトナー。オーストリアからアメリカを経て香港へ移住したヘンリースタイナー。こうした作家たちの移動は改めて、作品を「国」という枠組みで括ることの困難を明らかにするが（その自覚ゆえに本展では、リーフレットで移動の詳細を提示し、ときに国を超えた影響関係として里見宗次など日本の作家の作品を並置してみせるのだろう）、一方でそれらは、個人の変遷と地理的移動、個人の時間と大きな歴史といった、クロスオーバーする複数の旅の形を浮かびあがらせ、私たちの思考を刺激する。

様々な旅の経験ができる展覧会である。限られたスペースで展開するには個々の問題が大きすぎるのは仕方がないことで、旅の仕掛けが、それらの大きな問題を考える契機になることが重要だろう。私たちに旅の続きを見させること、旅に向かわせることが、美術館にできることでもある。

後記

本展での「国」というセグメントは、純粹に世界旅行を楽しむための軸となる一方、その人為的な枠組みからはみ出す「異質なもの」の存在もまた際立たせる。さらに付け加えるならば、当館のコレクションを通してたどることのできる「国」が、世界の一部に偏っていることも自ずから見えてくるだろう。場所・時間・個人の歴史が重層的に織りなされた美術館のコレクションをどのように旅するのか、千葉真智子氏がいくつものルートを示してくださった。旅を通して自己と他者の距離を改めて見つめる時、私が見ていない世界にも自覚的でありたい。

〔工芸課主任研究員 中尾優衣〕



図2：会場風景（ルース・ダックワースの作品） | 撮影：エス・アンド・ティフォト

北大路魯山人《紅白椿鉢》



北大路魯山人(1883-1959)／《紅白椿鉢》／1938-40年頃／陶器、色絵／高さ21.3、幅43.0、奥行41.8cm／令和3年度購入

紅白の椿が描かれた鉢。ぽってりとした厚みを感じさせる花びらと、2色に彩られた葉。細かく描かれたシベの先には、ほのかに黄色みが差しています。写真で見ると実際にくいかもみませんが、径43cmというと大人が両腕で抱え込むほど、かなり大きな器です。

作者は北大路魯山人。陶芸のみならず、書、料理、漆芸、篆刻などさまざまな分野で才能を発揮し、広くその名を知られる芸術家です。幼少期から抱いてきた食への探究心が高じて、料亭「星岡茶寮」を開いたのが42歳のとき。よい器なくして、よい食事はありえないという考えのもと、みずから器をつくりはじめます。

魯山人が作陶の師としたのは、300年以上前につくられた古陶磁の名品。瀬戸、美濃、九谷、唐津、備前など日本国内はもとより、中国、朝鮮半島の陶磁器も広く蒐集し、それぞれの優れた点を自分の眼でたしかめながら、自身の表現に昇華していきました。なかでも琳派の名手、尾形乾山には大きな影響を受けています。魯山人が乾山の作品について評した「大まか

な筆不精なズバツとした優美な意匠」^[1]という言葉は、この椿鉢にもそのまま当てはまりそうです。

あらためて本作を眺めてみると、花びらは一息に描いた円のようにおおらかな姿をしていますが、その筆の運びは一つひとつ微妙に違います。硬質でやや反りのある葉の感じは椿の特徴を見事にとらえており、モチーフを単純な花のパターンとして抽象化せず、生きたありさまを写し取ろうとした姿勢がうかがえます。

この椿鉢は1938-40年にかけて制作された連作のひとつで、鉢の大小や、花や葉の配色にさまざまなバリエーションがあります。葉の部分に黄色を用いた本作は、実際に椿が咲く冬の景色よりも明るい雰囲気、どこか軽やかな感じもします。

さらに描かれた椿の奥に目を凝らすと、薄紅色の下地に所々、白い斑紋が見られます。これは窯の中で釉薬が変質して起こる「窯変」の一種で、「御本手」と呼ばれるものです。高台の中と側面は、釉薬をかけない「土見せ」になっており、魯山人がどのように土という素材と向き合ったのか

を知る手掛かりが隠されています。

ものごとの表面的な解釈や模倣を嫌い、なにがとも本質から体得しなければ気が済まなかった魯山人。あるとき雑誌記者が「ものを美味しく食う方法」を尋ねたところ、魯山人は「腹を減らせばよからう」^[2]と一言。まるで取り付く島もない返事にも思えますが、それは「本当に知りたければ、まずは自分の体で経験してみよ」という魯山人らしい薫陶だったのかもしれません。

〔工芸課客員研究員 高橋佑香子〕

〔註〕

- 1 北大路魯山人 平野正章編著『魯山人陶説』中央公論社、1992年
- 2 北大路魯山人 平野正章編著『魯山人味道』中央公論社、1980年

和田的《白器
ダイ／台》



和田的 (1978-) / 《白器 ダイ／台》 / 2018年 / 磁器、カービング / 高さ28.0、幅33.8、奥行33.8cm / 令和3年度購入

撮影：ニューカラー写真印刷

本作は、磁器における新しい姿を探索する作者の代表的な「白器」シリーズの一つです。作品名の白器は無釉を指し、ダイは英語のdie(死)を、台は台形を意味しています。どっしりとした重厚感ある白い器体。丸い口縁部に対し側面は台形、底面の向き合う二辺は直線、残りの二辺は緩くカーブを描いています。直線と曲線が絶妙なバランスで調和を生み出し、静かな造形の中に深い意味と強い意志が込められています。

作者の和田^{あきら}的は1978年千葉県に生まれ、「一生を通じてできるもの(仕事)」を模索する中で、陶芸家・上瀧勝治の白い大壺に出会います。そして、美しい白と器のもつ圧倒的な存在感に衝撃を受け、磁器の世界へ進むことを決意します。2001年に文化学院陶磁科を卒業後は同氏に師事し、2005年に独立。同年、自身の窯で作った作品で日本工芸会正会員となりました。2007年には文化庁新進芸術家海外研修員として渡欧し、以降、日本陶芸展や東日本伝統工芸展などで数々の受賞を重ねています。新しい表現、技法に常に

挑戦し続け、磁器のもつさらなる可能性の幅を広げています。

本作は、「白器」シリーズの中でも特に大きなもの。若くて力のある時にしかできないと取り組んだ作品です。九州で採れる天草陶石を主原料にした磁土を、筒状に轆轤でひいて成形し3～6か月乾燥させた後に、カンナや彫刻刀で丹念に削り出します。口縁部・内側は丸形、側面は台形で安定感があります。削り出された面と面が合わり、クロスした線が光によって浮かび上がっています。この削りにより生み出された陰影が作風の特徴であり、交差する線の歪みのない美しさが目を引きます。また、表面に釉薬を施さないことで、その優美なフォルムが際立ち、素材の魅力をより引き出しています。作者は釉薬のないものを「白器」、あるものを「白磁」と呼んでいます。

大地に根ざす姿と白一色により「生と死」、さらに「光と影」「明と暗」を表現しています。作品と深く向き合い、対極にあるものをギリギリまで融合させようとした世界といえるでしょう。数多くの試案の中か

ら導き出す緻密な構想力と高い技巧がうかがえます。

当館には《白器 表裏》や本作と同タイトルで蓋を伴った水指なども収蔵されています。異なる素材とのコラボレーションや作品と空間全体を使って物語を表現するなど、枠にとらわれない作家の活動からは、常に探求し続ける真摯な姿勢がにじみ出ています。静かなたたずまいの中に凜とした一つの到達点を示し、新たな伝統の始まりを感じさせる作品です。

〔工芸課研究補佐員 田中真希代〕

初代山川孝次《金銀象嵌環付花瓶》



撮影：エス・アンド・ティフォト 2021

初代山川孝次(1828–1882)／《金銀象嵌環付花瓶》／1877年頃／高さ56.5、幅27.4、奥行19.0cm／令和2年度購入

紡錘形の中央胴部を残した形の銅製花瓶で、器面全体に如意文、雷文、菱青海波文、変形パルメット文、獣面といったさまざまな文様がちりばめられています。こうした文様の由来は、中国や中央アジア、ヨーロッパに求められ、この作品の図案が、各地の文様を取り混ぜて構成されていることをうかがわせます。

本作には図案が残っています〔図1〕。この図案が掲載された図案集は、殖産興業を目的に内外の博覧会に出品するため、明治政府が主導し、工芸品の図案を画工に描かせ、それを全国の問屋や工芸家に配布、制作させるという政策において編纂されたものです。なかには工芸家が提案した図案に政府部署の官員が修正を加え、それを画家が筆写したものも含まれるといわれますが、いずれにしても図案と実際の作品が照合できる例は限られており、政府が図案指導を行い、当時の美術工芸品に大きな影響を与えたことを示す例として、貴重な作品です。

本作で図案は、素地の地金に、文様の形に溝や面を彫り、そこへ金や銀といった地金とは異なる種類の金属を象嵌する彫金技法であらわれています。彫金技法は江戸時代に武具類に用いられ高度に発展していましたが、明治維新により、封建的身分制度が廃止されるなど、社会の仕組みが次々と変わっていきなかく、作る対象そのものが急速に不要なものとなってしまいます。こうした事態に直面し、この時代の工芸家の多くが、海外輸出に活路を見出していました。本作において、図案から実際の作品を制作した加賀象嵌の名工、初代山川孝次も、まさにこうした変転の時代を生きた工芸家でした。

山川は、金沢の地で市井の人々に人気



図1：明治時代の工芸品図案集『温知図録』に掲載された銅器図案
『温知図録』（第2輯 金銀銅鉄七宝器之部7）東京国立博物館蔵 | Image: TNM Image Archives

の作風で評価を得た実力者でした。山川が手がけた刀装具が今日に伝わっています。そのうちのひとつでは、武家に人気のモチーフであった虎が取り上げられており、高彫で立体的にあらわれ、牙を剥く表情や毛並みが繊細かつ生き生きと造形化されています。こうした特徴から、自由な作風で知られた江戸の名工・横谷宗珉（よこや そうみん）にちなんで、山川が「加賀宗珉」の異名をとったという伝聞も頷けます。その力量が認められ、山川は1862（文久2）年に、13代加賀藩主前田齊泰（なりやす）に登用されています。

維新後、山川は、海外のコレクターや資産家向けの高級銅器の製造を目的とし1877（明治10）年に開業した銅器会社に入りました。会社設立当初の職工は50余人ともいられています。そのなかには、山川をはじめ、藩政時代からの名工とされる平岡忠蔵（ひらおかちゅうざう）、八代水野源六（みづの げんろく）らが名を連ねていました。江戸時代から培われてきた高い技術を背景に、銅器会社の制作した作品は国内外の博覧会で受賞しています。

図案集の手本を見るような本作に、軽妙さや洒脱さを発揮していた山川の作

風を見出すことは困難です。銅器会社では、制作に多くの職工が携わり、山川はそのまとめ役としてディレクター的な役割を担っていたという点も彼の作風が影をひそめた要因となっているのでしょう。本作には銘がありませんが、第1回内国勸業博覧会（1877年）に本作と同じ作品一対が山川孝次作として出品されています。

この後1882（明治15）年、山川は54歳でこの世を去ります。歴史に「もし」はタブーですが、山川がもう少し長生きしていたのなら、変転期を潜り抜け、再び山川らしい個性を活かした新たな作品が評価された時代が到来していたかもしれません。同じ彫金の技でこの時代を生き抜いた加納夏雄が帝室技芸員（日本の戦前期に、優れた美術工芸作家に与えられた榮譽職）に任命されたのは、山川の没後8年後の1890（明治23）年のことでした。個性をひそめ、時代の要請を高いレベルで受けとめ制作された本作に、明治の変転がいかに大きな影響を工芸家たちに及ぼしたかが偲ばれます。

〔工芸課主任研究員 北村仁美〕

ようこそ!「工芸トークオンライン」へ——見る力に気づくためのプロセス

今井陽子[工芸課主任研究員]

工芸トークオンラインは、web会議システム (Zoom) を使った鑑賞プログラムです。国立工芸館の所蔵品1点をご紹介します。参加者との対話を重ねていきます。時間は各回40～50分。いつも最後はお名残惜しく、異なる地に暮らす方々とともに作品にかけた花結びを解く気持ちで一期一会のひとときをクローズしています。

さて、工芸トークオンラインでは毎回複数の画像を用意しています。最初はゲンと寄ったクローズアップです。個人差はあれども人の眼の機能は素晴らしく、関心を

向けたところに実に素早くピントを合わせていくようです。そんな皆さんの優れた眼の代わりとするのですから、画像の選択と順列組み合わせの検討は重要です。

ところで工芸は、私たちにとって、とても身近なオブジェクトです。でもあまりに身近すぎて、なんといっても手に取ったり、身体を包まれたりするものだからか、その成り立ちについては見過ごしがちです。むしろいちいち考えなくてもいい。造形の発端や理屈は模様や肌触りといった感覚的な喜びに換えて、いつの間にか享受さ

せてしまう。それが工芸というものの在り方のようです。

そうした工芸の鑑賞をクローズアップ画像から展開するのは、まずは日ごろの関係性を一旦断ち切ってしまうと考えたからでした。平常であれば否応なしに見えてしまう壺や茶わんや箱、着物などの工芸の「種類」。それらのフレーミングがもたらす固定観念より先に、そこで起きているさまざまな現象を味わいましょう。展示会場では不可能な顔を寄せるほどの間近さで、作品への心理を近接させるプロセスです。



図1：初代宮川香山《色入菖蒲図花瓶》c.1897-1912、国立工芸館蔵 | 撮影：斎城卓

図1は実際にプログラムでご覧いただいた画像。最初に注目されたのは植物の美しさでした。「花が柔らかそう」「グラデーションがすごい」「葉っぱはシュッとしている」。発言の都度ファシリテーターがリアクションしながら描述を重ね、それが次の発言を促します。覗き込み、上下左右と走る眼と連動するように処々拡大。新たな発見。「右に（絵が）溶けているみたいなのがある」〔図2〕。そのわりに葉や花びらに幾筋も引かれた描線は他と変わらずクリアです。「!」「!?」「…これは何?」——感嘆符や疑問符と連なって、「図」優位だった視野のなかで「地」の存在が立ち上りました。

このようなタイミングで、当プログラムでは情報提供も行います。時間を費やすのはやはり素材技法について。そこが関心に占める大きなところとなるのは確かです。しかし知識の習得は終着点ではありません。「ナニデデキテルノ?」は2016年の所蔵作品展のタイトルでしたが、実のところこれは「何が心を震わせるのか」と同義です。情報は直感でつかんだ事柄を裏付けるための手立ての1つにすぎません。

それにしても、開始前には半ば腰が引けるように工芸の知識は何もないのだといていた方々の、指し示す方向のなんと正しいこと。見ることでこんなにも作品に迫れるのかと毎度驚かされます。もう一度図2をご覧ください。背景に絵が溶け込むようだったのは、焼きもの（磁器）である本作にかけた釉薬^{ゆうやく}への光の作用でした。ボディの材質を聞いてまた「?」が浮かびます。「焼きものにこんな風に絵が描けるのだろうか?」。ここで日常の経験も

取り込まれます。「絵皿の模様はもっと色がくっきり塗り分けられていたような」。ぜひ自宅の器を触ってみてください。指の腹に模様の凹凸を感じるならばそれは上絵、つまり釉がけして焼成した上に模様を描き、再度焼いて定着させたものです。一方、釉下彩である本作では磁肌に滲むような色彩の妙が可能となり、後からかけた釉薬のガラス質の被膜がソフトフォーカスの効果ももたらして、花卉の柔らかさを一層引き立てました。

全図に切り替わってまた声があがりま

した〔図3〕。「シュッとした」葉の生命感が底から口まで^{ほとばし}迸り、ボディの形状と調和して「凛としている」という意見も出てきます。部分は全体を築き、全体は部分に息づく。その行ったり来たりをするうちに、別の回でしたが「作者の頭の中を覗き見たよう」という感想もいただきました。実際に皆さんがグッときたところが作り手の想いと重なり合うことも少なくないのです。見たことへの意識が見る力の拡張・深化を導きます。工芸トークオンラインを通して、そのお手伝いが少しでもできたら嬉しいです。



図2



図3

現代の眼 637号

[発行日]

2023年3月31日

[構成]

独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

[編集]

黒川典是

[デザイン]

木村稔将、阿部原己(Tanuki)

[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:050-5541-8600(ハローダイヤル) | <https://www.momat.go.jp/>

MOMAT 支援サークル

 木下グループ LUXURY CARD.

三井住友銀行  東海東京証券

 三菱商事  DNP 大日本印刷  AVANT GROUP

 株式会社 オオバ  JEOL  日本電子株式会社

 鹿島建物  Marubeni  Pacific Consultants

SEIKO  MS&AD 三井住友海上

 Takara Leben Group  月島倉庫株式会社

 きらぼしシステム株式会社  UESHIMA COLLECTION

