

# 現代の眼 636

東京国立近代美術館ニュース 2021年

Newsletter of The National Museum of Modern Art, Tokyo [2021]

## 展覧会レビュー

美術館 [コレクションによる小企画] 幻視するレンズ

[コレクションによる小企画] 鉄とたたかう 鉄とあそぶ  
デイヴィッド・スミス《サークルIV》を中心に

## あやしい絵展

隈研吾展 新しい公共性をつくるためのネコの5原則

柳宗悦没後60年記念展 民藝の100年

## 新しいコレクション

加藤翼《The Lighthouses—11.3 PROJECT》

畠山直哉《「Untitled (tsunami trees)」より 2019年10月6日 岩手県陸前高田市》

富井大裕《board band board #2》

野口彌太郎《巴里祭》

舟越桂《森へ行く日》

## アートライブラリ

資料紹介 #1 難波田龍起関係資料

研究員の本棚 #1 写真室の仕事／年表で見る写真関係資料

研究員の本棚 #2 絵画をめぐる、知覚と言葉の本

カタログトーク #1 「民藝の100年」展

## 教育普及

「MOMATコレクション子どもセルフガイド」のデジタル化

自宅からの美術館デビュー——活動報告 おやかでトークONLINE

コロナ禍の教育普及活動(3)——ICTを活用したスクールプログラムの多様化と定着

## 展覧会レビュー

工芸館 [国立工芸館石川移転開館記念展III]

近代工芸と茶の湯のうつつわ——四季のしつらい

[所蔵作品展]

たんけん! 子ども工芸館 ジングル⇄パラダイス

[国立工芸館石川移転開館1周年記念展]

《十二の鷹》と明治の工芸——万博出品時代から今日まで 変わりゆく姿

[所蔵作品展]

めぐるアール・ヌーヴォー展 モードのなかの日本工芸とデザイン

## 新しいコレクション

荒川豊蔵《志野茶碗 銘 不動》

鈴木治《馬》

## 教育普及

たんけん! 子ども工芸観 : Crafts Museum for Kids & Adults

[ファンドレイジング]

MOMAT 支援サークル 設立から6年を経て——現状と今後について



日本書  
Oshichiya Yūkyō  
1650s  
絹本着色  
24.5 x 33.5 cm  
東京国立博物館蔵  
複製品



美術館

コレクション展レビュー

- 06 版表現で見せる現代美術の動向  
滝沢恭司 [町田市立国際版画美術館学芸員]
- 08 幻視するレンズ——川田喜久治とウジェーヌ・アジェ  
伊藤貴弘 [東京都写真美術館学芸員]
- 10 新しい素材  
富井大裕 [美術家/武蔵野美術大学准教授]
- 12 協働とクラック  
木下知威 [手話マップ]

新しいコレクション

- 14 出来事を興す 加藤翼インタビュー/加藤翼《The Lighthouses—11.3 PROJECT》  
聞き手・構成：成相肇 [美術課主任研究員]
- 18 畠山直哉 [「Untitled (tsunami trees)」より 2019年10月6日 岩手県陸前高田市]   
増田玲 [美術課主任研究員]
- 19 富井大裕《board band board #2》  
三輪健仁 [美術課主任研究員]
- 20 野口彌太郎《巴里祭》  
大谷省吾 [美術課長]
- 21 舟越桂《森へ行く日》  
成相肇 [美術課主任研究員]

企画展レビュー

- 22 あやしい絵展の二つの衝撃  
松嶋雅人 [東京国立博物館学芸研究部調査研究課長]
- 24 「あやしい絵展」をのぞく時  
トミヤマユキコ×清田隆之【対談】
- 28 ネコロジカル・シティ  
石川初 [慶應義塾大学環境情報学部教授]
- 30 「ゆるさ」を徹底する  
市川紘司 [東北大学大学院工学研究科助教]
- 32 「もの」と「こと」のバランス  
山崎亮 [コミュニティデザイナー]
- 34 投げかけられた「問い」のその先へ——民藝再考の契機として  
加藤幸治 [武蔵野美術大学教授/民俗学]

アートライブラリ

- 36 資料紹介 #1 | 難波田龍起関係資料  
石川明子 [企画課研究補佐員]
- 38 研究員の本棚 #1 | 写真室の仕事/年表で見る写真関係資料 増田玲 [美術課主任研究員]  
聞き手・構成：長名大地 [企画課研究員]
- 45 研究員の本棚 #2 | 絵画をめぐる、知覚と言葉の本 中林和雄 [美術館副館長]  
聞き手・構成：長名大地 [企画課研究員]
- 51 カタログトーク #1 | 座談会「民藝の100年」展  
黒川典是 [編集]、木村稔将 [デザイナー]、花井久穂 [企画課主任研究員]、鈴木勝雄 [企画課長]  
聞き手・構成：長名大地 [企画課研究員]

#### 教育普及

- 58 「MOMATコレクションこどもセルフガイド」のデジタル化  
継続性を意識した鑑賞教材のデザイン——大岡寛典氏に聞く  
聞き手・構成：細谷美宇[企画課特定研究員]
- 62 自宅からの美術館デビュー——活動報告 おやかでトークONLINE  
細谷美宇[企画課特定研究員]
- 64 コロナ禍の教育普及活動(3)——ICTを活用したスクールプログラムの多様化と定着  
浜岡聖[企画課研究補佐員]

#### 工芸館

##### 展覧会レビュー

- 68 「近代工芸と茶の湯のうつわ」展によせて  
新里明士[陶磁器作家]
- 70 「たんけん!こども工芸館 ジングル⇔パラダイス」金沢移転後初の「こども工芸館」に寄せて  
富田康子[横須賀美術館学芸員]
- 72 「《十二の鷹》と明治の工芸」展述懐  
黒川廣子[東京藝術大学大学美術館長・教授]
- 74 めぐるアール・ヌーヴォー  
並木誠士[京都工芸繊維大学美術工芸資料館館長]

##### 新しいコレクション

- 76 荒川豊蔵《志野茶碗 銘 不動》  
唐澤昌宏[工芸館長]
- 77 鈴木治《馬》  
中尾優衣[工芸課主任研究員]

#### 教育普及

- 78 たんけん!こども工芸観：Crafts Museum for Kids & Adults  
今井陽子[工芸課主任研究員]

##### ファンドレイジング

- 80 MOMAT支援サークル 設立から6年を経て——現状と今後について  
境雅実[独立行政法人国立美術館ファンドレイジング担当]

## 版表現で見せる現代美術の動向

滝沢恭司 [町田市立国際版画美術館学芸員]

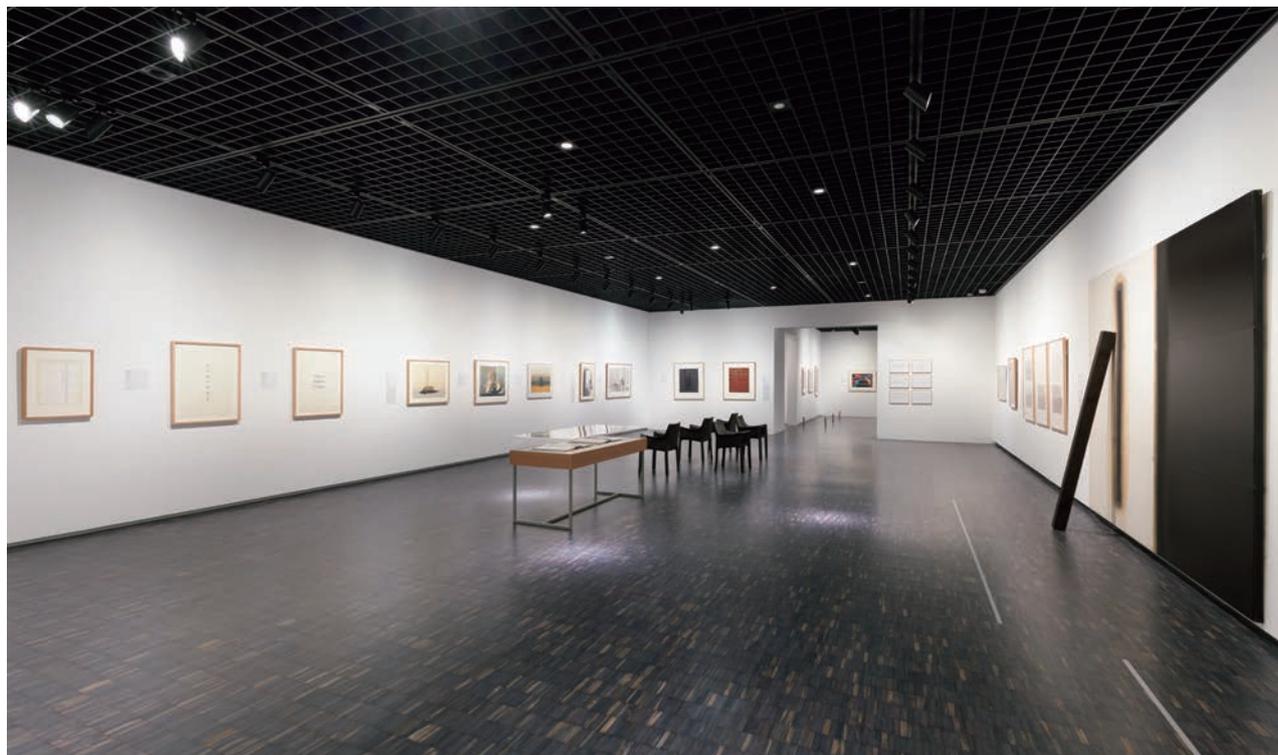
戦後1950年代から70年代の現代日本版画の歴史は、1957年から79年まで開催された東京国際版画ビエンナーレの受賞作を軸としてつくられたといえる。そして、主催者であった東京国立近代美術館には、同館賞はもちろん、大賞を含む多くの受賞作品とその周辺作品が収蔵されている。つまり、この美術館がその気になってそれらを一挙にディスプレイすれば、その間の現代日本版画の歴史的骨格を把握することができるわけだ。

今回、このような美術館が、日本の近現代美術の表現の歴史を体系的に紹介する常設展示室において、第7室と第8室を使い、そうした歴史とコレクションを活かした展示を企画した。見るポイントは、大きく二つある。

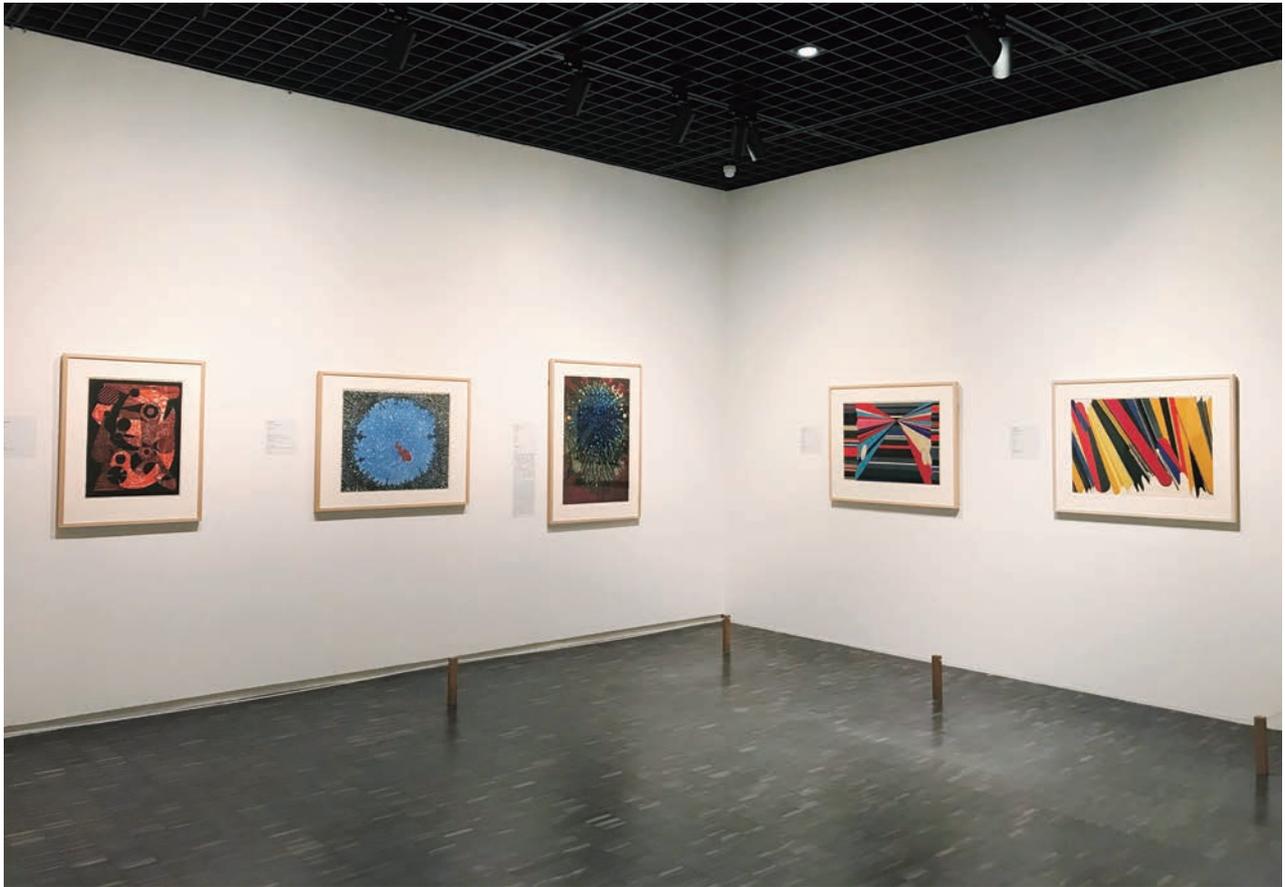
ひとつは1950年代から80年代の版画の表現の動向が概観できることだ。

まず第7室は、「1950-60年代——版表現の探求と挑戦」というテーマのもとに、二つの版画による表現の動向を示すコーナーが設けられていた。そのひとつは、瑛九を中心とする泉茂、磯辺行久、池田満寿夫、吉原英雄らデモクラート美術家協会のメンバーと、彼らと交流のあった北川民次による、戦後間もない時期の前衛志向の版画を紹介していることである。この協会は画家・版画家のほかにはデザイナーやバレエ・ダンサー、写真家、評論家らによるグループだったが、戦後前衛表現の可能性を版画に見出し、また制作者の少なかった銅版画やリトグラフの制作に積極的に取り組んだ。そうした版画への挑戦が見られるのがこのコーナーだ。

第7室におけるもうひとつの展示は、戦前の創作版画からの飛躍的展開を見せる木版画の表現動向を吹田文明と日下賢二の抽象木版によって示していることである。その動向



会場風景 | 撮影：大谷一郎



は、恩地孝四郎とその影響下での抽象木版の制作の延長線上に、1950年代に流入したアンフォルメルなどの抽象表現の動向が折り重なって生まれたものだった。

つづく第8室は、「1970-80年代の版表現—拡張する版概念のなかで」というテーマで、1970年代以降盛んになる写真を利用した版画や、同じ時期に流入したコンセプチュアル・アートとの関連性を見せる版表現、そして「もの派」の版による表現を紹介する展示となっている。

このうち、映像を使った版画は、その使用方法や目的の違いによって二種類の表現傾向の作品が紹介されている。ひとつは木村光佑、松本旻、野田哲也による、1970年代主流だった、記号化された映像によってシニフィアン（意味しているもの）とシニフィエ（意味されているもの）という記号学的アプローチを見せる作品である。もうひとつは、東谷武美と池田良二による、1980年代特有の、映像に潜む私的物語を示唆的に表現した版画である。

また、この展示室には高松次郎による《THE STORY》や《英語の単語》など、まさにシニフィアン、シニフィエの記号学を美術で表現したコンセプチュアルな版作品と、「もの」が主体である、もしくは人間と「もの」は対等であるという考えのもとで制作した榎倉康二の、「版」「支持体」「インク（絵具）」と

いう基本素材だけを用いた版作品が展示され、1970年代の版画概念の拡散の状況が具体的に示されている。

さて、今回の展示の二つ目のポイントは、版画を軸とした展示でありながら、戦後の現代美術の表現動向が見られることである。デモクラート美術家協会の版画の展示は、戦後間もない時期の前衛美術の表現傾向そのものを示しているし、抽象木版の出品は、同時代の表現の主流が抽象であったことを背景とした展示なのだ。写真映像を使った版画は、それ自体が時代の要請によって制作された現代美術そのものであった。見逃してはならないのは、人間から外界の物体へと探求の対象を移して制作し、「もの派」登場を促した高松次郎の影の絵画が、「もの派」と呼ばれるようになった榎倉の作品と結びつけて展示されていることだ。その関係は、1960年代末から70年代にかけての現代美術の最も重要な表現の動向を知る手がかりとなる。

今回の常設展示は、版表現の動向によって現代美術の表現の動向が概観できる、東京国立近代美術館ならではの展示となっていた。私の知る限り、少なくともこの30数年間はそうした展示が行われたことはない。常設展示室での今回の企画は、版画と現代美術の関係に気づく良い機会になるはずだ。

## 幻視するレンズ——川田喜久治とウジェーヌ・アジェ

伊藤貴弘〔東京都写真美術館学芸員〕

「幻視するレンズ」と題された本展の出品作品は1911年から1998年の間に制作された。写真家としての活動に限らず、ニューヨーク近代美術館の写真部門のディレクターを務め、各国に巡回した「ザ・ファミリー・オブ・マン」展(1955–62年)の企画でも名高いエドワード・スタイケンに始まり、1960年にサイゴン(現・ホーチミン)で生まれ、戦争や軍隊と関係のある風景を写した作品などで知られるベトナム系アメリカ人作家のアン・ミー・レーまで、本展には近現代写真史に等しい幅がある。本展の表題はそれを貫くテーマであり、現実と虚構をないまぜにするような、想像力あふれる作品が数多く紹介されている。本稿では、その中から特に川田喜久治とウジェーヌ・アジェの作品を取り上げたい。

本展に出品された川田喜久治の連作「ラスト・コスモロジー」は1995年に同名の写真集としてまとめられ、巻末に批評家の福島辰夫が「水晶の波濤……」と題した文章を寄せている。福島はタイトルをシュルレアリストたちに大きな影響を与えたフランスの詩人、ロートレアモンの散文詩集『マルドロールの歌』の第一の歌からとっているが、文中にはロートレアモンが川田の「ラスト・コスモロジー」の噂を聞きつけ、同時代の作家ヴィリエ・ド・リラダンと共に冥界からやってきたという設

定で登場する。福島は彼らの言葉として次のように記している。

自分たちの19世紀末から約100年たって、いま、20世紀末の地球は、そして人間は、どのようにしているのでしょうか。 […] 20世紀末最後の10年を覆う二重三重の暗雲のなかで、こうした昂揚と充実の、堅固な作品が現われる、そしてそれが現代の宇宙までとどく力強い思想と表現を持っているということは、われわれ表現者一同にとっても、まさによろこばしい一大快挙だと云うべきでしょう〔1〕。

『ラスト・コスモロジー』の表紙は本展でも展示された《20世紀日本最後の日蝕——小笠原父島》(1988年)〔図1〕で、裏表紙は1989年1月7日、昭和最後の日に東京で太陽を写した作品だ。同書の時間軸は1969年から1994年まで四半世紀に及ぶが、川田の主な関心は天体にあり、日蝕や空に走る稲妻、怪鳥に似た形の雲など、レンズは空の諸相をダイナミックにとらえている。

福島が現代に召喚した19世紀末の二人の言葉に「20世紀末最後の10年を覆う二重三重の暗雲」とあるが、『ラスト・コスモロジー』が刊行された1995年は1月に阪神・淡路大



図1



図2

図1：川田喜久治  
《20世紀日本最後の日蝕——  
小笠原父島》、1988年、  
東京国立近代美術館蔵  
図2：ウジェーヌ・アジェ  
《サン・リュスティック通り》、1922年、  
東京国立近代美術館蔵



会場風景 | 撮影:大谷一郎

震災が発生し、3月にはオウム真理教による地下鉄サリン事件が起きた。バブル経済が崩壊し、景気が後退する中で立て続けに起きた二つのできごとは日本社会全体に暗い影を落としたが、そのような状況下で編まれた『ラスト・コスモロジー』には暗い世相を反映しつつも、スケールの大きな、時代を超越するヴィジョンがある。

空を写した川田とは対照的に、本展の冒頭に展示されたウジェーヌ・アジェの視線は1920年代のパリの街中にまっすぐ注がれている。ショーウィンドウのマネキンや、民家が軒を連ねる人けのない裏路地など、アジェが写したパリは静けさに包まれ、都市の標本のような趣さもある〔図2〕。公共機関に収められるなど、近代化に伴って変わりゆくパリを記録として残すことに重きを置いて撮影されたアジェの写真だが、叙情性を排し、事物を剥き出しにするような即物的なまなざしは、思いがけずシュルレアリストたちに注目され、芸術作品としての価値が見出されるようになった。

本展の出品作品ではないが、アジェにも川田と同じく日蝕に関連した作品がある。1912年4月17日にフランスで観測された金環日蝕で、アジェがレンズを向けたのは天体ではなく、日蝕を見るためにパリ中心部のバステュー広場に集まった人々だ。アジェでは珍しく人物が写り、大勢の人間が同じように空を見上げ、日蝕を観察する様子が記録されている。そこに

は日蝕という特異な天文現象に対する、今と変わらぬ関心が露わになっている。

エドワード・スタイケンの後任としてニューヨーク近代美術館の写真部門のディレクターを務めたジョン・シャーフスキーは、1978年に企画した「Mirrors and Windows」展で1960年以降のアメリカ写真を「鏡」と「窓」に例えて紹介した。すなわち、写真家の自己表現の手段である「鏡」と、写真家が世界を探求する手段の「窓」の二つに分けられると〔2〕。

一方で、本人も述べるように、「鏡」と「窓」の両方の性質を備えた写真もある。記録として撮影されたものの、シュルレアリストたちに芸術的価値を見出されたアジェや、暗い世相を反映しつつ、時代を超越するヴィジョンを示した川田の作品は、それになぞらえることが可能だろう。ここで改めて本展の表題に立ち返れば、幻視とはそうした両義性を呼び込むものなのかもしれない。ときに、写真家の意図を超えるかたちで。

〔註〕

- 1 福島辰夫「水晶の波濤……」、川田喜久治『ラスト・コスモロジー』491、1995年、44頁
- 2 John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, New York: Museum of Modern Art, 1978, p.11を参照。

コレクションによる小企画「鉄とたたかう 鉄とあそぶ デイヴィッド・スミス《サークルⅣ》を中心に」

会期：2021年6月18日－9月26日 | 会場：美術館ギャラリー4 [2階]

## 新しい素材

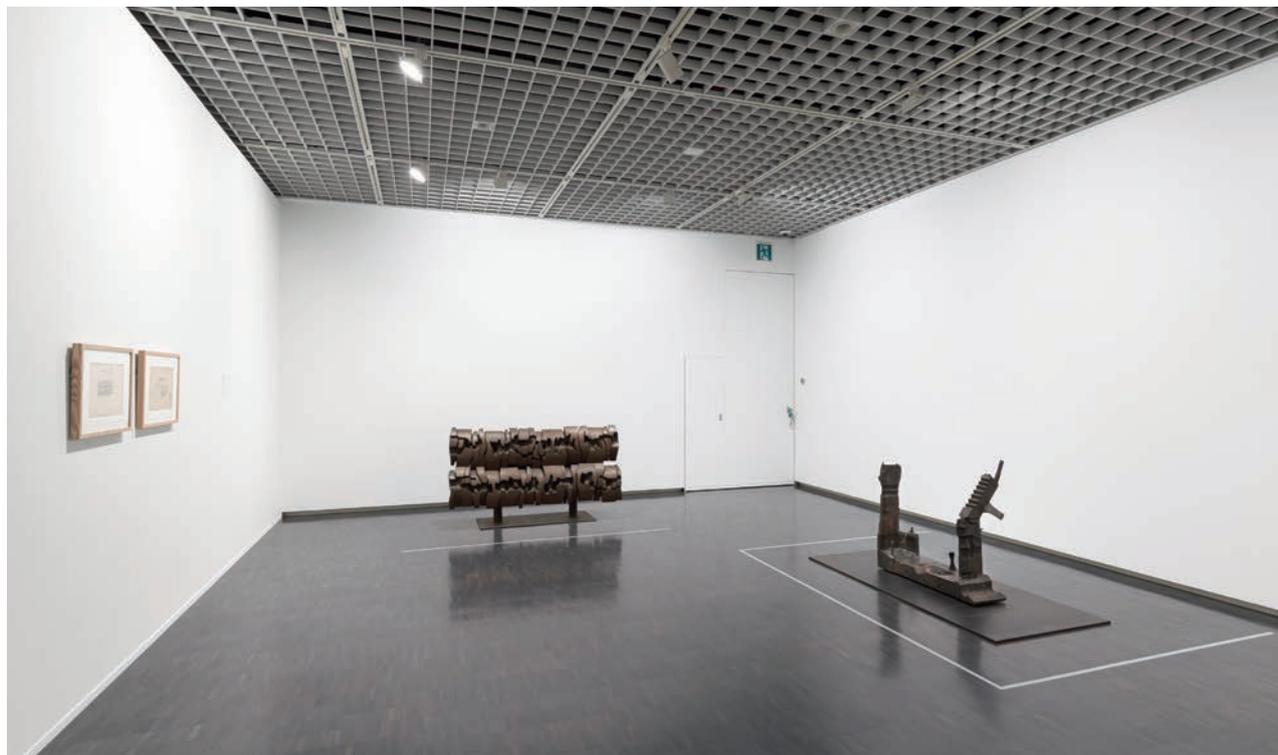
富井大裕 [美術家/武蔵野美術大学准教授]

学生だった時分<sup>[1]</sup>、鉄は「現代的な表現」の花形素材だった。その頃の私は人体塑像に可能性を感じていて、鉄という素材には殆ど触れず仕舞いなのだが、当時、現代美術と呼称されていた表現に敏感な先輩方は鉄で作品を制作していたし、その頃の『美術手帖』で目立っていた日本の彫刻家といえば土谷武、若林奮、村岡三郎。皆さん鉄を扱っている。いままでは鉄による彫刻作品は珍しくもなく、屋外彫刻などではメジャーになり過ぎたきらいもあるが、私にとっての鉄は「新しい素材」として、いまも目の前にある。本展は、そんな私に改めて鉄と彫刻のこれからの関係を想像させてくれる機会となった。展示空間を徘徊し、佇んだ3時間。

展示作品は、台座の上にあったり、自立していたりと様々だ。自立している作品の、その接地する部分は立っている姿形とも言えるし、立たせる為の装置とも言える微妙な様相を呈してい

る。人体彫刻では地山と呼ばれる、作品とも台座ともつかない機能がある<sup>[2]</sup>。それと同じと言えばそうなのだが、果たしてそう言い切れるのか。ドレスやズボンの裾だと言ってみたらどうか。立ち上がっているはずなのに垂れていて、影の様にズルズルと地面に接触する存在。これを、鉄という素材の条件——取り外しが容易であり、わずかな点によっても固定ができる——が彫刻家を導いた様相と言い換えてみよう。下から上に立ち上がる一方向からの自立とは違った彫刻の立ち方がそこにある。

主張の強い、完結させようと思えばできそうな形同士が、突然くっついて関係してしまう。これは、鉄の彫刻作品全般に抱く印象である。自然につながる形ではない。不意に訪れた事故から不可避免的に導かれてしまう行きずりのサスペンス。更に近づいて見てみよう。形の結びに現れる溶接痕とライン



会場風景 | 撮影：大谷一郎

ダーの磨き傷、そしてねじ。ここに、工夫が美的態度になる瞬間がある。無関係なものを結びつける為の物理的制約を、作品の視覚的な必然として確信犯的に馴染ませていくしたたかな技量[3]。ツギハギ、ボタン、ステッチといった衣服の作法と機知がここでも重なっていく。

多くは面による構成であり、薄いものの組み合わせでできている……様に見える。鉄板が薄そうで軽そうなのに起因するのだろう。だが、印象に騙されてはいけない。実際には明らかな厚みと重みがある。作品はこの鉄の印象と現実のズレを、作品の条件として引き受けることから組み立てられている。面的であり、開放的であるが、それ以上に板的である[4]。

単一の素材で制作された作品において、作者にこれだけの出会いと別れを繰り返させる素材を私は知らない。それは鉄が一口に鉄と言われながら、多様な姿と名前を持っているからに他ならない。そして、その姿に私たちはそれぞれの物語、記憶を重ねている[5]。彫刻家の仕事とは、その物語を裏切り、素材をこれまで関係のなかった別の物語に巻き込んでいくことだろう。彫刻は、その結果として私たちの眼前にある姿の呼称に過ぎない。

鉄という巷でお馴染みの物質——既製品と言っても差し支えはあるまい——の持つ魅力とは、馴染みがありそうで見慣れない、軽そうで重く、硬いが柔らかい、姿形を変えて私たちの生活に近づいている、そのわかりづらさではないだろうか。鉄

は、まだまだわかりづらい既製品として私たちの目の前にある。鉄彫刻というイメージを作る側と見る側で決め込まない限り、鉄は芸術の素材としての新しいルールを私たちに差し出す、かもしれない[6]。

[註]

- 1 1993-99年
- 2 そのことも含めて作品であろう。
- 3 土谷武《開放I》上下の四角をつなぐ部分とその前方の板の厚みの違いに注目。
- 4 デヴィッド・スミス《サークルIV》と若林奮《北方金属》に敷かれている板(サインが刻印されている)の厚み。
- 5 H形鋼=ビルの建設現場(テレビのサスペンスドラマ。鉄材が落下する一幕)。I形鋼=何となく、線路のレールを思い出す(小さな恋のメロディ、スタン・バイ・ミー……古いなあ)。鋼板=工事現場の床面(雨の時など特に)。丸鋼管(パイプ)=TV、映画のケンカシーンで凶器といえばこれ。etc……。
- 6 本稿では個別の作品に対する記述を意図的に避けた。それは、本展の内容は鉄による彫刻のこれまでの可能性と限界を同時に示しており、その意義を考えた際、各作品に固有の内容を記すことが憚られたからである。本稿で記した彫刻の内容は、出品作がそれぞれに保持しているものと筆者は捉えている。

また、本稿では色彩についての指摘も意図的に避けた。話せば長くなるのが理由である。一点だけ指摘すると、鉄には塗装や磨き以外に錆や黒皮という皮膜、焼けた際の色など、色彩に多くの選択肢がある。鉄の色彩のイメージは、我々の生活に馴染み、網膜に定着している。彫刻家はこのことも視野に入れて色彩との関わりを模索している、はずだ。



会場風景 | 撮影:大谷一郎

右端は土谷武《開放I》(1997年)

## 協働とクラック

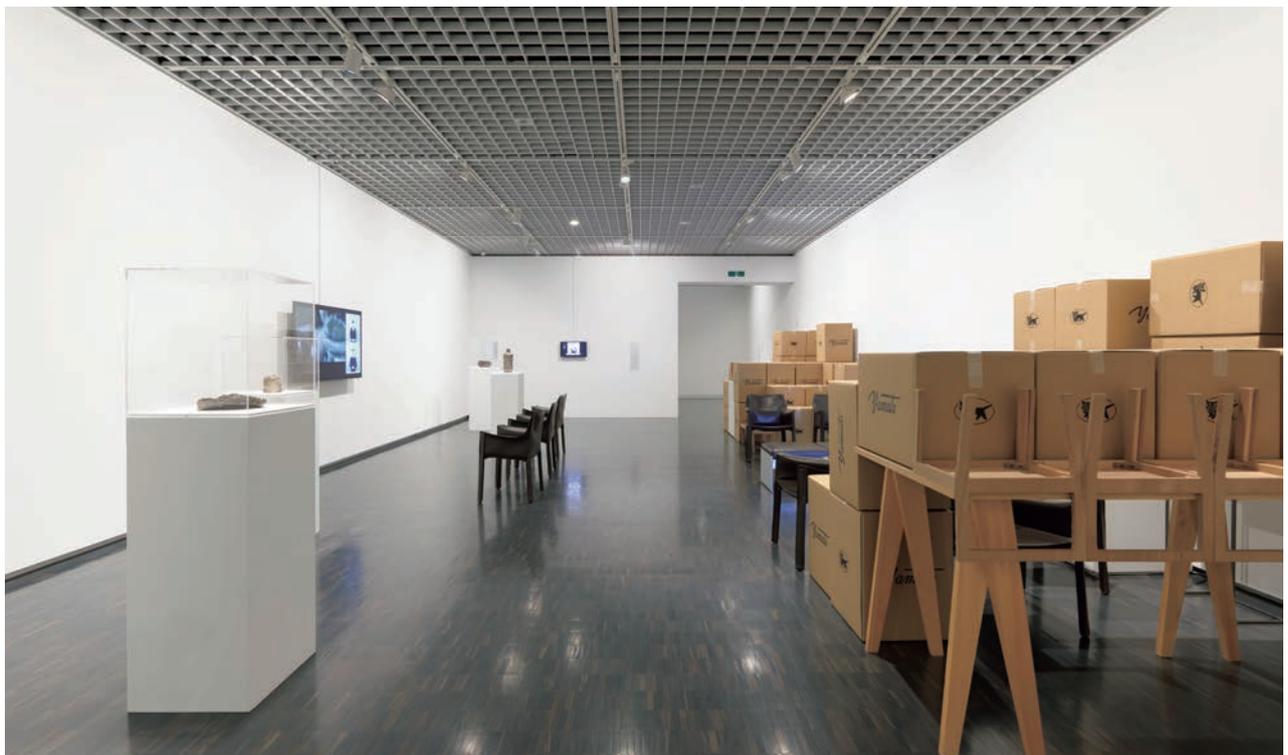
木下知威 [手話マップ]

2021年10月から2022年2月まで開催されている東京国立近代美術館のMOMATコレクション展では、11室に「協働する」のテーマが与えられた。その展示作品のひとつが田中功起《ひとつの陶器を五人の陶芸家を作る（沈黙による試み）》「手話とバリアフリー字幕版」(2013/2021年)である。

この制作に手話マップとして制作・監修にかかわった。手話マップは、美術館のアクセシビリティを向上するための後方支援を行うべく、情報保障（手話通訳・文字通訳など）のあるイベントをろう者や難聴者など耳の聞こえない方に提供するためのプラットフォームとして設立された[1]。東京国立近代美術館のYouTubeチャンネルでは昨年度のキュレータートークの日本語字幕版の監修を行っているほか、最近是对話型鑑賞プログラム「シュワー・シュワー・アワーズ」の開発・実施をしている[2]。

《ひとつの陶器を五人の陶芸家を作る（沈黙による試み）》「手話とバリアフリー字幕版」の展示方法は次のようなものだ。広い壁にかけられたディスプレイに映像作品が上映されており、その前方に椅子が3脚、左右に出演者たちによる陶芸作品4点が配置されている。右側には、手話ナビゲーターが手話について解説する映像がある。陶芸家たちの映像作品を包むように、作家の田中、美術館、映像制作会社、手話ナビゲーター、手話通訳、手話マップといった各々の意見の相違とそれによる討議の結果が表現されている。背後には同じく田中の《一つのプロジェクト、七つの箱と行為、美術館にて》(2012年)のために積まれたダンボールやソファがある。

作品を中心に関係するものが集合している11室の展示は、セルゲイ・エイゼンシュテインの映画『イワン雷帝』(1944-46年)で皇帝と貴族・民衆たちが集っているパノラミックな風



会場風景 | 撮影：大谷一郎

景を思わせた。手話とバリアフリー字幕版の制作における仔細は東京国立近代美術館の研究紀要26号に載る小川綾子との共著にゆずるが、わたしが言いたいのは、この制作を表象する言葉として選ばれた「協働」は手を取り合って円滑に物事を進めることでは決してないということだ。『イワン雷帝』で、皇帝と配下たちの国の統治をめぐる協働が一筋縄にはいかないように。

じっさい、制作の過程において関係者の異なる専門性は、基本的な作り方や画面上でのレイアウト、撮影の方法までの全体で意見の相違にあらわれていた。それをクラック(ひび割れ)と呼ぶならば、それを引き起こさないよう調和に努めることは協働のあり方とは思えない。むしろ、積極的にクラックを誘発し、引き受ける必要があった。

まず、全国の美術館・博物館などにおいて障害のある人の参加を促すためのラーニング・プログラムがまったく十分ではないという調査結果がある[3]。また、ろう教育においても協働による学習の必要性が指摘されている[4]。一方で、アーティストが構想するプロジェクトの「参加者にとってのダイナミックな経験の生産=創造」への注目がある[5]。こうした状況から、手話とバリアフリー字幕版の制作を目的と設定するのではなく、今後の美術館におけるアクセシビリティやろう者の参加可能性を拡充する契機にしたいと考えた。つまり、「他者の参加を促すためのプラットフォームやネットワーク形成に重点が置かれ、それによってプロジェクトの効果が一過性のプレゼンテーションを超えて長期間続くことをめざしている」と考えられている、ソーシャリー・エンゲイジド・アートを目指したということだ[6]。

ここで意識したのは、反復である。関係者のあいだで頻繁に交わされるメールを読み返しつつ応答することから、手話ナビゲーターの表現の確認を繰り返すことまでの反復だ。また、わたしはスタジオで撮影されたカットを何度も再生しながら自分の知覚にしみこませたうえで、疑問が出てきたら周りに問いかけたが、それは他者の知覚による新しいクラックを見いだすためだったと思い出している。つまり、わたしにとって協働とは反復によって意見の相違を重ねる——クラックを発見する過程

のさなかで判断を行うことだった。作品を覆い包むものに無数のクラックが入り、それがやがて音を立てて崩れ落ちた瞬間に、次なる道を探索するための経験が待っている。そういう機会を作ろうとした。



会場風景 | 撮影:大谷一郎

#### [註]

- 1 手話マップのウェブサイトは以下。<https://www.facebook.com/shuwamap>
- 2 シュワー・シュワー・アワーズは展覧会の作品について手話と日本語で話し合うワークショップで、2021年10月に横浜市民ギャラリーの企画展「新・今日の作家展2021 日常の輪郭」にあわせて開催された。<https://shuwamap.tumblr.com>
- 3 『障害者による文化芸術活動の推進に向けた全国の美術館等における実態調査』(株式会社 文化科学研究所、2020年)では、調査の結果「全体として障害者対応のノウハウが不足しており、前提としての法の認知も進んでいない」(142頁)と結論づけられている。[https://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/shogaisha\\_bunkageijutsu/pdf/92531001\\_01.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/shogaisha_bunkageijutsu/pdf/92531001_01.pdf)(2021年12月1日確認)
- 4 佐々木倫子「ろう教育の現場が直面する課題」『混乱・模索するろう教育の現場:教育政策・言語政策のはざままで』慶應義塾大学湘南藤沢学会、2008年、15-16頁。
- 5 クレア・ビショップ『人工地獄:現代アートと観客の政治学』フィルムアート社、2016年、374頁。
- 6 パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』フィルムアート社、2015年、46頁。

## 出来事を興す

加藤翼インタビュー

00年代末から、木材で作った巨大な構造物を大勢の人がロープで引っ張り、倒したり立ち上げたりする行為を写真や映像で発表してきた加藤翼(1984-)。当館では、東日本大震災後の福島県いわき市に集まった約500人が参加した大規模なプロジェクトを撮影した《The Lighthouses — 11.3 PROJECT》(2011)を収蔵する。MOMATコレクションでの展示(2021年6月1日~9月26日)を機に、作品の制作背景や理念を伺った。

聞き手・構成：成相肇 [美術課主任研究員]

[2021年7月27日 | オンラインでのインタビュー]

**まず、《The Lighthouses — 11.3 PROJECT》の制作背景や経緯をお聞かせください。なぜあの場所で、なぜ灯台なのでしょう。**

東日本大震災が起きたときに僕は大阪にいて、3月12・13日に大阪城公園で「引き倒し」のパフォーマンスをやる予定でした。現地の人たちの家の形をトレースした構造物を作って引き倒すというプランだったんです。その搬入作業中に震災の速報があり、夜に映像で被災状況を知って、家を引き倒すというパフォーマンスをやるわけにはいかないんじゃないかと考え直すことになった。翌日のイベントはひとまず中止にしてもらって一昼夜悩んだのですが、全部なかったことになるのも違うと思ったし、変化があることは大事なリアクションにもなりえるという気が



会場風景 | 撮影：大谷一郎

した。そこで、水平に寝ている構造体を一方向から引っ張るプランを二方向から引っ張るプランに変え、パフォーマンス名の「引き倒し」を「引き興し」に改めることにしたんです。一方向から引っ張るだけだと構造体の自重で勢いよく倒れるんですが、反対方向からも引っ張れば、ゆっくり転がすことができる。ゆっくり倒せるようになったことは大きな変化でした。

東日本から遠い大阪でどうしていいのかわからない気持ちが残っていたこともあって、4月の下旬から知人たちと被災地ボランティアに行きました。東北各地を回ってみると、他と比べて被災状況がそれほど報じられていなかった福島県いわき市には瓦礫がまだたくさん残っていて、ボランティアも少なかった。そこで炊き出しや建物の修繕や整体などを行いながら、いわきなら東京から通いやすいし、ずっと関われるんじゃないかと思ったんです。

その後、緊急支援的なボランティアの必要が徐々になくなってきて、地元で知り合った土建屋(小泉工業)さんから瓦礫撤去が大変だと聞いて手伝うことになりました。ボランティアというのはどうしても支援する側とされる側に立場が分かれちゃうんだけど、撤去作業員になることで、地元に近い。作業中に自宅の瓦礫を見に来る人から思い出話とかを聞きながら、その距離の縮まり方がすごく大切なことに思えたんです。外から来た非被災者の立場でありつつ中に混ざって行って、ここでひとつのプロジェクトができたらいんじゃないかと考え始めました。

それから自分がアーティストであることを周囲に話して、相談していきました。山積みになった木造家屋の瓦礫は今まで使ったことのない大きな角材だったんですが、それを使って作品を作りたい、というより、そのくらいのことをしないと瓦礫撤去を通じて関わっている地域に対するリアクションにならないんじゃないかという気がしたんです。とりあえず何を作るかは決まらないうまま、木を集め始めました。

いわき市はそもそも合併して生まれた大きな市で、海側と山側では文化も違います。僕らが作業していた海側にあたる豊間地区では皆が高台へ避難して移住し、そのまま戻らずに地

区が成り立たなくなる懸念があった。そのことを踏まえて作品のモチーフも決まりました。豊間地区とその北の薄磯地区にまたがって立つ塩屋埼灯台が津波の被害を受けて消灯していたことに着想を得て、人を呼び戻す意味合いと、航行の目印である灯台というシンボルを重ねて、モチーフは灯台がいいだろう、と。

土建屋さんが別の地域の瓦礫も集めてくれて、被災したコンビニの店長から提供してもらった場所で自家発電しながら制作しました。半年くらいかかったので、今までで一番長いプロジェクトですね。できあがった構造体は起こせるかわからないほど重くなって人数も必要だったので、じゃあお祭りにしちゃおう、と地区長さんが言ってくれたんです。あの頃、震災後の自粛で夏祭りはどこも中止していたので、祭りをやりたいという思いもあったと思う。演歌歌手、よさこいやフラダンスのダンサー、和太鼓の人たちも呼んで、一時的な集合のポイントを作ること

になりました。

11月3日(3.11を逆にした日)当日の「引き興し」の様子は作品の映像に収まっている通りです。灯台はそのまま固定して1ヶ月くらい立ったままにして、自分たちが使っていた発電機と大きな照明を仕込んで、近くの住人をお願いして毎日点灯してもらっていました。それから取り壊して間もなく、塩屋埼灯台が再点灯しました。

当館に加藤さんの作品が収蔵されたのは、東日本大震災にまつわる作品であること、また、それに伴って災害後の人々の協力や協働の姿が描かれていることが大きな要素になっています。それが作品の主題であるとして、協力や協働は単にひとつの目的が与えられるだけでなく、対立や異論を前提にしてこそ成立し、効果を発揮するものだと思います。本作の制作過程において異なる立場はありましたか。



加藤翼《The Lighthouses — 11.3 PROJECT》2011年 キャプチャ画像

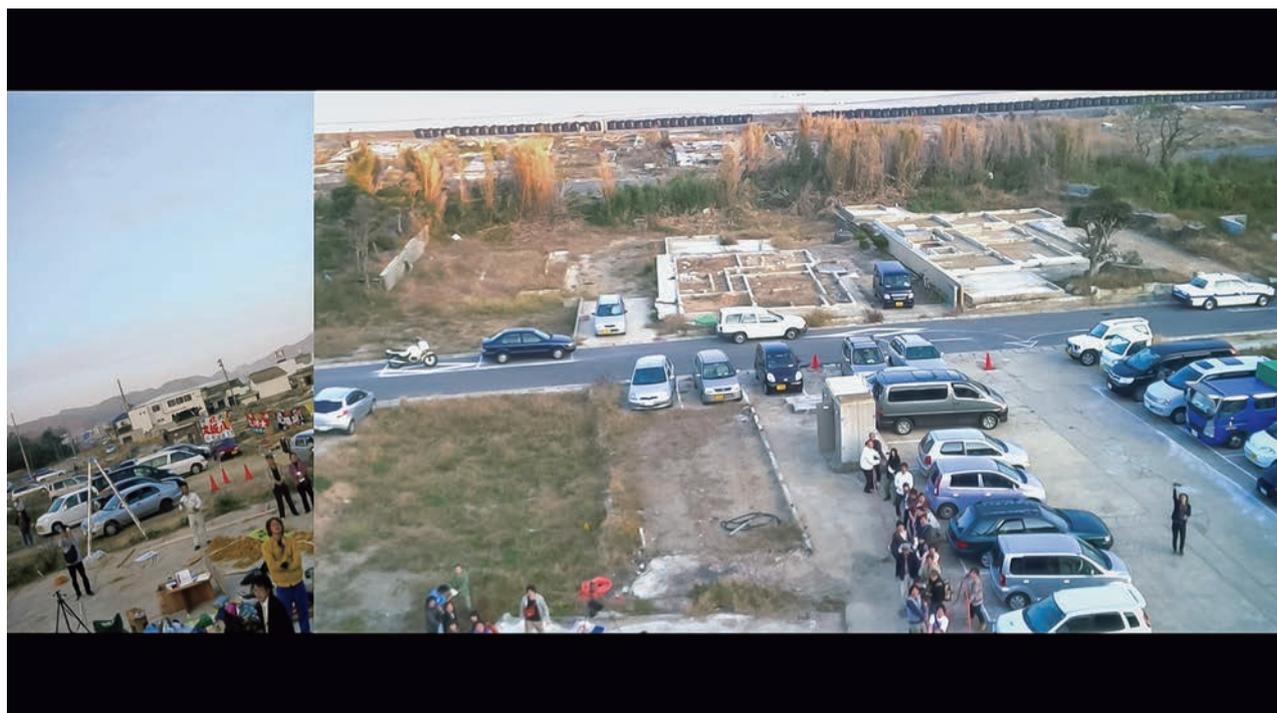
作品に関しては、外部から来た者によるイベントであることや、瓦礫を使うということへの批判も予想していました。露骨に家の形がわかるような部材を避けたこともあって、そこに異論は意外とありませんでしたが、地区に関して言えば、同じ地区の中でもいろんなレベルの被災があって、当事者をめぐる軋轢がありました。前提として、僕を含めて参加者の中に立場の違いがあったわけです。それと、「引き興し」はそもそも、二方向から引っ張ることで構造体の向こうの人が自ずと見えなくなる仕組みなので、見えない人同士が協力して調整しつつ引っ張るという特徴があります。

ただ、「引き興し」そのものが何かを解決するわけではなく、僕はいろんな立場の人が混在するポイントを作っているだけです。そして、それがすごく重要なんです。常に存在しているけれど、きっかけがないと流れてしまう点。それを目に見える形で記録したいと思っています。協力や協働が主題と言えるかど

うかはわかりませんし、それが大事だという感覚はありません。もちろん大事だけど、それだったら別のやり方もあるでしょう。協働は目的じゃなくて結果で、すでにプロセスにおいて発生して終わっています。僕にとっては、出来事を作ることにプライオリティがある。やってみないとわからない、すべてをコントロールできない、出来事。そのときどきの重力、そのときどきの動きが作品として結晶化されるんです。

もちろん土地や時代に結びついた条件からは離れられず、この作品の背景には震災という前提があります。でも、引っ張っている人全員が、途中から楽しいからやっているんだと切り替わるタイミングがあると思う。避難した人たちを呼び戻すためだけの祭りではなく、joyが発生する。

僕と地元との距離が縮みすぎて同一化しちゃうと、被災者のためという目的が強くなって、例えばソーシャリー・エンゲイジド・アートだ、というように作品がカテゴライズされてしまう。それは



加藤翼《The Lighthouses—11.3 PROJECT》2011年 キャプチャ画像

いいことだとは思っていません。その関係を引き戻すバランスを考え続けています。

加藤さんの初期作品では、大きな構造体を引き倒すというナンセンスな自己目的が作品の重要な要素であったと思います。それは、綱引きのようなスポーツや祭りの神輿のような、大人数が瞬発的に力を発散する遊戯に近い文化イベントを連想させます。ここでは、地区長が発案したお祭りという設定がポイントになっていますね。

お祭りというのは、どこまでが中心の構成員でどこからが参加者なのかわからない。誰が作っているかわからないところにおもしろさがあります。例えばテキ屋のお店があったとして、そこに並ぶ人もまたお祭りの雰囲気を作っている。「引き興し」もそうでありたいと思っています。被災地のプロジェクトだけど参加者が全員被災者である必要はなくて、「引き興し」が持っているある種の身体性やゲーム性によって、「出来事」化されて別物になるところがあると思う。

出来事であるからこそ、表現媒体として映像を選ばれているわけですね。起き上がる構造体を撮ったカメラと構造体に仕込まれたカメラの2つの視点が合成された画面になっているのも、「出来事」と関わるのでしょうか。

このタイプの作品を始めてからは、引っ張っている人の背後や横から説明的に撮っていて、試行錯誤を経て構造体の視点が一番しっくり来たんです。人間の主観的な視点だけではなく、構造体の視点は出来事そのものに近づくんじゃないかと。特にこのプロジェクトの場合、いろんな立場の人がぐちゃぐちゃと混ざっていたので、ひとつ上の視点、灯台そのものの視点が欲しかったんです。

僕が好きなアーティストに、ロバート・スミソン (Robert Smithson, 1938-73) やフランシス・アリス (Francis Alÿs, 1959-) がいます。スミソンの《スパイラル・ジェットティ》(1970)もひとつの出来事だと思うんです。アリスの作品もまた、出来事性というか、時間を使ったパフォーマンスの要素を持っています。彼ら

のように壮大なスケールを持ちながら、詩的で美的なパッケージに最終的に持ち込むことが、僕の理想です。出発点にある固有のストーリーからどれくらい飛躍して、作品として閉じ込めることができるか。それが問われていると思っています。



「引き興し」当日の様子 提供：加藤翼



「引き興し」当日の様子 提供：加藤翼

2019年10月6日 岩手県陸前高田市  
島山直哉《「Untitled (tsunami trees)」より



島山直哉(1958-)《「Untitled (tsunami trees)」より 2019年10月6日 岩手県陸前高田市》/2019年/発色現像方式印画/108.0×126.6cm/令和2年度購入

画面の中央に立つ一本の木は、半分が枯死し、半分は葉を茂らせています。どうしてこのようになっているのか。表題にある日付と地名、そして「tsunami trees」という言葉は、それが東日本大震災の際の津波によるものであることを示唆しています。

「Untitled (tsunami trees)」の連作は、この陸前高田の木と同様に、津波に見舞われた樹木を被災地各地で撮影したものです。2020年の初頭に国立新美術館で開催された「DOMANI・明日2020 傷ついた風景の向こうに」展で発表され、そこから3点を当館の新しいコレクションとして収蔵しました。

作者である島山直哉は、初期、石灰鉱山をめぐる連作や、その産物であるコンクリートで形作られた都市のあり方を主題とする作品で注目された写真家です。その後も自然と人間の関わりをさまざまな視点から考察する仕事にとりくみ、その理知的な姿勢と写真作品としての審美的な完成

度とを両立させた作品は、国内外で高く評価されてきました。

震災はその活動に転機をもたらしました。陸前高田出身の島山は、このとき津波で母親を亡くし、実家を流されるという経験をします。以降、島山は陸前高田に通い、震災後の風景を撮影し続けてきました。それらの写真はいくつかの展覧会や写真集などで発表されますが、そこには、震災前の故郷での私的なスナップ写真のような、以前は発表されることなかった写真も含まれていました。写真を撮ることを通じてこの世界のあり方を探究してきた写真家としての活動の基盤が深いところでゆらぎ、そのゆらいでいること自体を、また考察の対象としている。活動の変化には、そうした事態が反映されていたように思います。

「Untitled (tsunami trees)」の連作は、そのような時期を経て、2017年に、ここに紹介している作品に写されている一本

のオニグルミの木に出会ったことから着手されました。「昨日までの時間と、生きている「いま」の時間が、同時に2つ見える」<sup>[1]</sup>と、この木について島山は記しています。

当館では震災をめぐる作品を継続的に収集しています。震災が私たちの社会にとってどのようなできごとであったのか、その経験の深層にあるものを、作品を通じて考え、次代に受け継いでいくことが、美術館の果たすべき役割だと考えているからです。震災後10年という時間の経過の中で、その経験と記憶にどのように向き合い、伝えていくかがあらためて問われている今日、この「tsunami trees」の連作は多くのことを示唆する作品だと考えます。

[美術課主任研究員 増田玲]

[註]

1 島山直哉「気仙川のオニグルミ」、『日本経済新聞』2020年3月8日

富井大裕《board band board #2》



富井大裕(1973-) / 《board band board #2》 / 2014年 / アクリル板、ポリプロピレンバンド / 40.0 × 40.0 × 42.0cm / 令和2年度購入 / 撮影：大谷一郎

厚さ3cmのアクリル板が14枚積み重なっています。一番上と下をのぞいた12枚の板には、赤+青、黄+緑と2パターンの帯が交互に巻かれています。これは段ボールの梱包などに用いられるポリプロピレンバンド（PPバンド）です。

同一の矩形の積み重ねという手法や形体は、少し戦後美術をかじった人には、1960年代に生じたミニマル・アートと呼ばれる動向を想起させるでしょう。けれど、物質感の希薄な透明素材、バンドの幾分チープな色味、そして見る角度によってアクリル板に挟まれたバンドの一部が消えるトリッキーでイリュージョニスティックなしかけは、小難しい歴史的なしがらみなど、どこ吹く風ともいうように軽やかでもあります。

富井大裕は、既製品を使った立体作品でよく知られる作家で、自身の制作について以下のような説明をしています。

ものをそのままでありながら異なるものとし

て立ち上げるためには、どのような構造を選べばよいか。ものが与える条件（サイズ、素材、重さ、形、ものが常識的にまわっているイメージなど）から構造は選択される。選ばれた構造は、自身に最適なものの新しい使用方法を見つけ出す。新しい使用法は、そのものとその構造のため以外には採用されない。そして、採用されたその時から、使用法は使用法ではない、もの新たな条件となる。条件とは不自由であり、可能性である。不自由からしか自由は得ることが出来ない（富井大裕ウェブサイト、ステイメント「作ることの意味」より）<sup>[1]</sup>。

どうやら「もの」が持つそもその条件と、新たに付与される条件、二つの条件に富井の関心は向けられているようです。アクリル板にピシッと均一に巻かれたバンドは、この作品の色彩や構造を担う「新たな条件」となっているわけですが、一方で、巻いて使うものという「既存の条件」から外

れないことで、梱包資材という用途を見る者にイメージさせ続けます。富井の手続きによって生じるこの二つの条件の類似と差異、ここに作品の魅力や鑑賞の面白味の一端があるように思われます。

ところで、富井は2011年以來、日々の生活の中で見出した彫刻的なもの、風景、状況などのスナップをSNSで発信する「今日の彫刻」という試みを継続しています<sup>[2]</sup>。ものとの取り合わせの妙、偶然のコンポジション、ものに対して為された匿名のアクション、意図せぬユーモアなど、どの写真からも富井の関心の所在がよく感じられます。富井が制作においてどのように「既存の条件」から「新しい条件」への道筋を描いているのか、これらの写真にはその重要なヒントが見え隠れしています。ぜひご覧になってみてください。[美術課主任研究員 三輪健仁]

[註]

- 1 <http://tomiimotohiro.com/statementj.html>
- 2 <https://twitter.com/mtomii>

野口彌太郎《巴里祭》



野口彌太郎(1899-1976)/《巴里祭》/1932年/油彩・キャンバス/116.3×104.0cm/令和2年度購入

夜の情景。狭い路地を埋め尽くすように、たくさんの男女が手を取り合って踊っています。街の灯りによって闇の中から浮かび上がる青、白、ピンクなど鮮やかな衣装が目を引きつけています。描いたのは、野口彌太郎。1929-33年にパリに留学、マティスなどに傾倒し、帰国後は独立美術協会の会員となりました。この作品はパリで制作されたもので、帰国の翌年、1934年の第4回独立展で最初に発表されましたが、そのときの題名は「七月十四日祭(モンパルナス)」でした。フランス革命の端緒となったバスティーユ牢獄の襲撃の日、7月14日を記念して、毎年フランスで行われる革命記念日の祭を描いたものです。

映画好きの方なら、この題名を聞いてルネ・クレール監督の映画「7月14日」(Quatorze Juillet、邦題「巴里祭」)を思い出すかもしれません(おそらく映画の邦題が有名になったため、この絵の題名も後に現在のものに改められたと考えられます)。そしてたい

へん興味深いことに、クレール監督の映画も、野口の絵と同じ1932年に製作されているのです。同じ時代の空気を呼吸しながら生み出された両者を見比べてみてもおもしろいでしょう。とはいえ、野口の絵には何らかのストーリーがあるわけではありません。野口は帰国後まもない時期に発表した文章の中で、次のように述べています。

絵画はもっとそれ自体の価値、存在に邁進したいものだ。文学的要素も、音楽的要素も、又は記録的要素も、説明的要素も、何んでもそれはそれ等の部門にゆずって、絵画としての立場をまもらたい[1]。

ここでは絵画の自律性、つまり絵画は視覚的な探求に徹すべしということが主張されており、その考えはこの絵にも貫かれています。この絵の旧蔵者である友人の画家、大久保泰は、明部と

暗部の強烈な絵具の対比を称賛しましたが、それに応じて野口は、ただのけげげけしい対比ではなく、油絵の透明性を活かした重ね塗りの表現(グラッシ)の重要性に注意を促しています[2]。なるほどこの絵の暗部をよく見ると、奔放な筆致ではありませんが、緑などの寒色と、その補色となる赤褐色とが重ねて塗られていて、闇の深みの表現や、全体の色調のバランスに注意が払われていることに気づかされます。その上ではじめて、明部の鮮やかな色彩が活かされているのです。

[美術課長 大谷省吾]

[註]

- 1 野口彌太郎「偶感：絵画は絵画的にあれ」『独立美術』15号、1934年12月、p.70
- 2 大久保泰「野口彌太郎のことなど」『みづゑ』495号、1946年11月、p.53

舟越桂《森へ行く日》



舟越桂 (1951-) / 《森へ行く日》 / 1984年 / 木、彩色、大理石、ゴムチューブ / 79.0 × 49.0 × 24.0 cm / 令和2年度購入 / 撮影：大谷一郎

例えばここに、中原佑介編著『80年代美術100のかたち INAXギャラリー+中原佑介』(INAX, 1991年)という書籍があります。評論家の眼を通して同時代の様々なアーティストを継続的に紹介した1980年代の記録ですが、見返すと直截な人体彫刻は一切現れません(ついでに言えば人物を描いた絵画も、そして女性作家も稀です)。それどころか50年代頃まで遡っても、いわゆる現代美術の中で人体彫刻が脚光を浴びることはほとんどなかったと言っていいでしょう。一種のトレンドとして歴史を語ることには注意を要しますが、80年代中頃の舟越桂の登場というピックは大きなインパクトを持っていました。

彩色の木彫、粗めに残された彫り跡、等身大より一回り小さい着衣の人物、大理石による玉眼、へその下までの半身像、木材とは異なる素材との組み合わせ、細い鉄製の台座、そして文学的なタイトル。本作は90年代半ばまでの作者の典型

的な特徴を備え、ヴェネチア・ビエンナーレ(88年)、「アゲインスト・ネイチャー」展(89-91年)や主要な個展に出品されてきた代表作です。

舟越の作品は伝統的な木彫の刷新として迎え入れられるとともに、何よりも、言葉を強く喚起しました。彼の彫像に対する過去の言説を遡ると、いわば象徴主義と呼び得るほどに比喩を駆使した詩的な言葉で埋め尽くされ、またその作品は数々の小説の装丁に採用されてもきました。何がこんなに言葉を、あるいは詩情を誘うのでしょうか。

タイトルの文学性(本作のタイトルは舟越の最初の作品集の題名でもありました)以外に造形として気付かされるのは、玉眼の配置です。ふたつの黒目はわずかに水平をずらして外向きに開き、視線の焦点は追いつきません。前に立ってもこちらと目が合わないこの特徴に加えて、手首や腰以下の関節が見えないことが抑制された暗

示的な動きを生み、何かをほのめかしながら沈黙考しているような印象を与えます。そこから見る者もまた沈黙考に導かれ、内面的な物語を紡いでいくのでしょうか。あえて比喩を使えば、鏡のような作品であるわけです。

この像に特定のモデルはなく、肩から胸にかけて張り付いた特徴的なゴムチューブは、もともとデッサンのこの部分に描いていた「つやと粘り気のある黒い帯状のもの」を実際に表したものであったといえます[1]。実在的なリアリティよりもデッサンの発想を優先するそのような制作理念もまた、こちらの空想を触発する詩的な印象と造形に結び付いているに違いありません。

[美術課主任研究員 成相肇]

[註]

1 「舟越桂 私の中にある泉」カタログ、渋谷区立松濤美術館、2020年、p.117

## あやしい絵展の二つの衝撃

松嶋雅人 [東京国立博物館学芸研究部調査研究課長]

熱が冷めやらない。展覧会を見終えた後、グルグルと廻る頭を冷ましたところで、二つの衝撃がこの熱を生んだのだと思いついた。

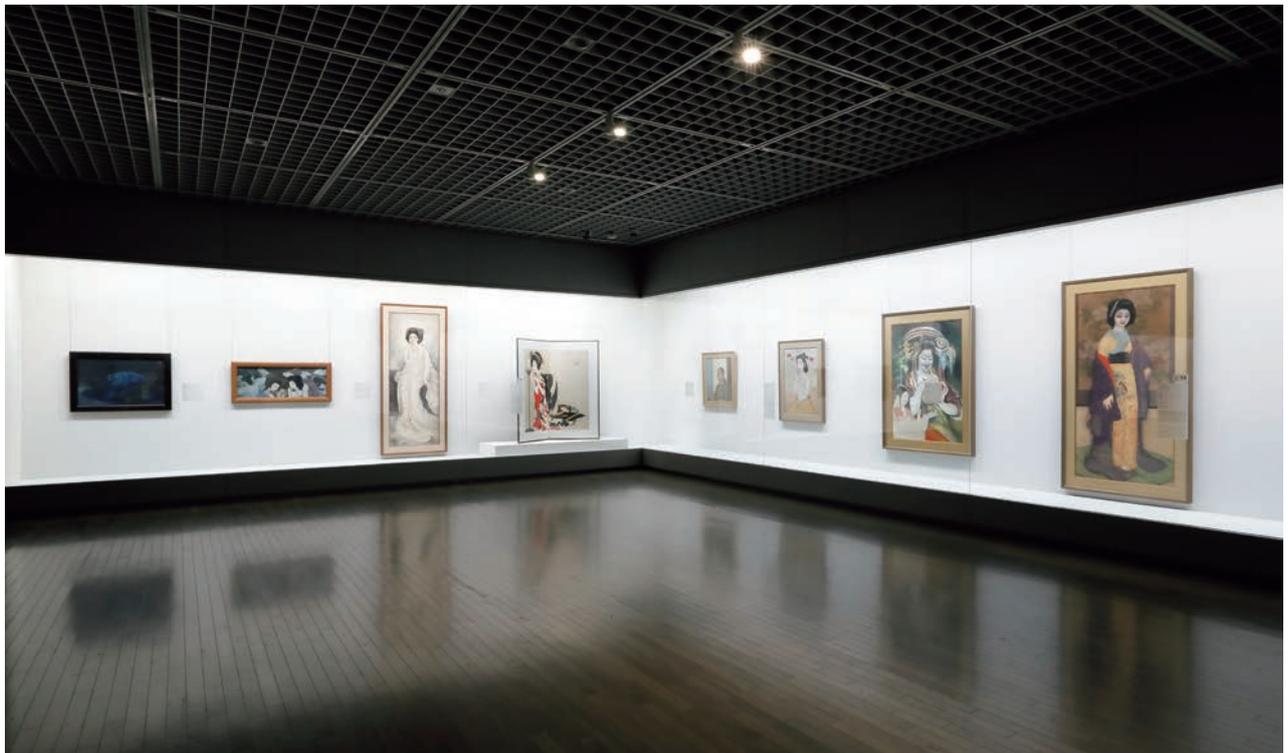
そのファースト・インパクトは、安本亀八の生人形《白瀧姫》ではじまる展示構成だ。長袴の緋色が燃えるように揺らめく黒い床が、初っ端に眼に入る。「絵」の展覧会なのに、立体造形からはじまる展示構成で、鑑賞者の先入観や事前の知識を洗い流してしまう。そしてあやしい世界に稲垣伸静の「猫」がシルエットでいざない、処々でカットニングシートの切り文字の都々逸が、あやしい絵を彩り、蜘蛛の糸のように絡み合う作品群を大きな奔流に輻湊させている。

本展では展示ブロックごとに、視覚的に異なる世界を見せようとしていることが明らかだ。甲斐庄楠音の《畜生塚》をはじめとする大型作品を、長手のケースに並べていき、そこから

では見通せない後半の展示ブロックで小村雪岱の挿絵がまとめられている。この展示の位置関係には、大きな意味がある。展示室を歩み進むことで、ケースから離れて作品の全体像を見たり、反対にケースを覗き込む動作は身体的な刺激になって序・破・急のようなインパクトを眼に与えていく。平面作品といっても、物理的な厚さや重さを持つリアルな作品が並ぶ視覚効果は、一つの物語を読み進める心の動きと同じ作用をするのである。

しばしば見かける展覧会——作品を時系列に並べて、展覧会カタログに著したエッセイの挿絵のごとく作品を扱う——では、この物理的な衝撃は生まれてこない。この展示構成によって、本展カタログなどに示された展覧会趣旨を読まなくとも、その意図は伝達されている。

そしてセカンド・インパクトは、幕末・明治から大正、昭和時



会場風景 | 撮影:木奥恵三

代に描かれた作品そのものである。とりわけて楠音や岡本神草といった京都市立絵画専門学校の卒業生たちによって結成された「密栗会」の作品は目が離せない。西洋社会の思想潮流が流れ込んだ日本の社会状況に照らし合わせながら、作品が選択されているので現代の私たちの眼にも、突き刺さるような波動を作品の「かたち」から受け取り、ザワザワと心が波打つのである。

また橘小夢の《水魔》<sup>[27頁、図5]</sup>を見つめると、水面に広がる波紋が画面下にあって、河童に画面上へと連れていかれる人物は、もしや男性なのか?と一つの作品の中に深く深く引き込まれていく。なぜこのような心持ちになるかというと、近代日本において、西洋文明の波を受けた暮らしぶり、現代の私たちの生活は、近代以前の日本の世界観、価値観に立った視点と比べれば、はるかに近いところにあるからだろう。

そもそも「あやしい」とはいったい何か。時代や地域、さらには階層(「人による」と同義)が違えば、この「あやしき」の定義はそれぞれ異なるものとなるだろう。

造形の歴史の中では、「あやしき」はどのように生まれたのだろうか。「美」や「美しさ」といわれるものは、絵に表される場合、しばしば「型」によって表現されている。歴史的に言えば、絵画を制作する主体(多くは宮廷などにおける権力者の男性)が望む「美しさ」が型となって表されている。描かれる対象が女性であれば、男性が望む表情やしぐさが型として継承されていった。そして古今東西問わず「表面的な美しさ」が連綿と描き続けられた中で、それらとは異なるもの、逸脱したものが「あやしき」として現れたといえよう。大正期には「あやしい絵」が京都で数多く生まれたが、それは上方の浄瑠璃、歌舞伎、浮世絵に表された当世風俗(「世話物」のモチーフ)のあやしい「型」が脈打っているからであろう。

その上で18世紀に描かれた曾我蕭白の《美人図》と、大正7年の上村松園の《焰》にしぐさの相似を見るとき、その型は同じ「あやしき」を生み出しているのだろうか? 「あやしき」は時代や地域によって千差万別だ。例えば日本の江戸初期に描かれた国宝《洛中洛外図屏風》舟木本に登場する小姓を抱きしめる僧侶の姿<sup>[図1]</sup>を、この絵を見た人々はどう感じたのか。「あやしく」見えたのだろうか。当時の身分や思想、あるいは男女によっても受容する側の感じ方はさまざまに異なっていたはずだ。

人類の造形史の中で、「あやしき」をたどることは気の遠くなる作業であるが、このあやしい絵展では、まさにダイバーシティ(ここでは「視点」の多様性)を実感できる。日頃思い描いている世界が、揺り動かされる展覧会ということだ。SNS上でも喧喧囂囂、さまざまな意見が飛び交っている。多くの人々が展

覧会に注目して、それに向けて意見を発出する展覧会企画はそうそうない。学芸員冥利なことであろう。

本展は大阪へ巡回されるが、展示室の天井高、床の色、照明などが異なる会場で、どんな展示構成となって、アディショナル・インパクトを見せてくれるのだろうか。



図1: 岩佐又兵衛《洛中洛外図屏風》舟木本(左隻部分)江戸時代(17世紀)、東京国立博物館蔵、国宝



会場風景 | 撮影: 木奥恵三

## 「あやしい絵展」をのぞく時

トミヤマユキコ×清田隆之



清田隆之さん(左)、トミヤマユキコさん(右)

退廃的、グロテスク、妖艶、神秘的といった要素を持つ作品を「あやしい」という語で括って提示した「あやしい絵展」。主にSNS上では、「あやしい」の定義、描かれた対象の女性性を中心に、さまざまな意見が飛び交いました。今回、日本の少女漫画を研究するトミヤマユキコさんと、「恋バナ収集」を通してジェンダーや男性性について考察する清田隆之さんに本展をご覧いただき、あやしい絵展の「あやしさ」について語っていただきました[2021年4月30日、東京国立近代美術館会議室]。

**トミヤマ** あやしい絵に女の人が多いのって、私としては腑に落ちるんですよ。今も昔も基本的にこの社会は男性中心的で、そうすると女の人はどうしたって周縁的存在になってしまいますよね。「ふつう」からはみ出してしまって、「あやしい」と思われてしまうような状況に陥りやすいとも言えるわけです。それって女の人が個人的に引き寄せているというよりは、社会構造によるところが大きいと思うんです。この「あやしい絵展」では、周縁にいる女たちが無視されることなく、ちゃんと描かれていたんだと知ることができまし、その意義はちゃんと考えなきゃいけないなと思いました。

**清田** 僕は昔から絵に触れる習慣が全然なくて、知識や鑑賞法を知らないと絵を正しく理解できないという思い込みがありました。でも、これは絵でも音楽でも演劇でもなんでもそうだけど、作品に触れるというのは正解を探る行為ではなくて、そこで感

じたものが大事なんだと大人になってから思えるようになった。あやしい絵展もそういう風に鑑賞したのですが、ゾッとする感じとか、恐怖みたいな感覚とか、そこはかたないおかしみとか、「あやしい」というコンセプトから感じた多義的なものを一つひとつ考えていく時間が楽しかったです。でも一方で、「あやしい」と感じるの自分の中にある“ふつう”とか“平常”みたいなものとずれているからであって、そうすると今度は、「あやしい」と感じている自分の感覚自体はどうなんだ、自分の感覚がスタンダードだと思っているその状態こそグロテスクなのかも…みたいな問い返しもありました。

**トミヤマ** 「あやしい絵展」というタイトルですけど、「あやしい(仮)」みたいなところがありますよね。徹頭徹尾あやしいですよって決めつけてるわけじゃなくて、あくまで「(仮)」でしかないというか。私は観賞しながらあやしい「からの」をかなり考えました。「あやしい」からの「可愛い」とか、「面白い」とか、「怖い」とか、「気持ち悪い」とか。あやしいの先が絶対にある。あやしいからの何に辿り着くかは、生まれ育ってきた環境とか、自分の美意識とか、人それぞれですから、結果として自分自身が逆照射される感覚を味わいました。これ、二人とか三人とかで観に行けば、全然違う感想が出てきてすごく面白いと思うんです



図1:上村松園《花かたみ》1915年、松伯美術館蔵

が、清田さんはどうでした？

**清田** 僕はこの絵（上村松園《花がたみ》1915年）<sup>[図1]</sup>がパッと見た時に気になって。色使いのかわいさに惹かれた部分もありますが、この絵のあやしさをどこに感じたんだろうと自分の中をのぞいた時、服が着崩れていたり、カゴを気怠そうに持っていたり、ちょっとだらしなさそうな感じに魅了されている部分が正直あった。でもそれって、きっちりしているのが女の人のデフォルトだと思っているからこの絵の女性を「少し崩れている」と感じたわけですよ。そんな自分の感覚を紐解いていくと、これっていわゆる「ミソジニー（女性蔑視）」では…と、ちょっとゾッとしたんです。というのも、女性を神聖視するのもミソジニーの一種で、女性を「聖なるもの」と「俗なるもの」とに分ける感覚は“男性あるある”ですよ。自分としてはそういうものから距離を取りたいと思っているのに、こうして根深く染み付いている事実をふいに突きつけられる。トミヤマさんが逆照射と言っていたけど、一枚の絵を前にした時にいろんなことを考える体験があちこちの作品の前で起きていて、面白くもあり、怖くもあるという感じが個人的にはありました。

**トミヤマ** 清田さんは怖さも感じていたんですね。私は一種の開放感みたいなものを覚えたんですよ。周縁の存在って中心から放逐されているみたいなニュアンスもある一方で、中心から解放されて自由になっていると捉えることもできると思うんですね。そうってみることで、なんか元気が出てくるというか。私はこの古着市（梶原緋佐子《古着市》1920年）<sup>[図2]</sup>の女の人が忘れられなかった。普段は忙しく立ち働いているであろう女の人がちょっとボーっとしちゃってる瞬間が描かれていて、この油断と隙も含めて女だし、人間じゃん、いいじゃん、みたいな気持ちになれたんです。私は少女漫画の研究者ですけど、漫画の世界は男性向け漫画が数の上でも売上でも圧倒的で、少女漫画も人気とはいえ、それには遠く及ばないんですね。だけど周縁にいるからこそ好き勝手できる部分もあるので、周縁に位置しているのは必ずしも悪いことではないんですよ。そこは今回の展示と相通ずるところがあるなと思いました。

**清田** これはライターの西森路代さんも言及していたことだけど、阿佐ヶ谷姉妹って今までのお笑いの世界にはあまりいなかったタイプだと思うのね。独身の中年女性で、日常の何気ない瞬間を表現している。近所でお裾分けをもらったとか、豆苗が育ってうれしいとか、そういうネタが本当に面白いんだけど、それってつまり、ハイテンポでボケとツッコミがあって男性中心で…というお笑いの世界における周縁の存在だからこそ、開放感や脱力感が味わえるのかもなって思った。と同時に、マジョリティを逆照射する批評的な存在でもあるわけだよ。

**トミヤマ** あと、描き手のことで言うと「美人を描いたら表面的と

言われた」という上村松園のエピソードがとても興味深かったです。美しい人には中身がないと言われて、じゃあ頑張って中身を描きます、となった時にどうするか、描く側の苦悩をすごく感じました。少女漫画はストーリーがありますから、美男美女にもちゃんとバックグラウンドがあるし、立体的な存在なんだよと説明ができます。でも絵画はたった一枚でいろんなことを伝えないといけないから、これは大変ですよ。美しいイコール中身がないと言われても、画家は困っただろうなと思います。その辺りの葛藤も感じられる展示でしたね。

**清田** 上村松園は女性だし、セクシュアリティもそれぞれ様々だから、これはちょっと強引な話ではあるのだけど…個人的に「男の描く女性像がファンタジーに満ちてる問題」が気になってます。脳内で作り上げた極めて都合の良い女性をモチーフに絵を描いたり歌を作ったり…というのは古今東西あると思うんですよ。例えば以前、大学のジェンダー講座に招いてもらった時に「J-POPの歌詞からジェンダーを考える」という講義をやったんですね。その時は大学生に人気があった「別の人の彼女になったよ」(wacci)という歌をとり上げたのね。歌詞の主人公は女性で、元彼に宛てた手紙のようなストーリーになっている。いわく、私は別の人の彼女になったからあなたにはもう会えないけど、新しい彼氏はちゃんとした人で、素敵な人なんだけど、正直ちょっと息苦しい。あなたには幼稚なところがあったし、喧嘩もたくさんしたけど、自由に遊んでいたあの頃が懐かしくて、私はズルいからそのうち電話しちゃうかもしれない。だからあなたも早く別の人の彼氏になってね…という歌詞で。

**トミヤマ** 別れたいのか、ヨリ戻したいのか、本心はどっちなんだ（笑）。

**清田** 歌もメロディもエモいし、ミュージックビデオもすごく良くって、ついうっとり魅了されてしまうのよ。でも、この歌詞を書いた



図2：梶原緋佐子《古着市》1920年、京都市美術館蔵

のが男性(橋口洋平)であることを思うと、急に見え方が変わってくる。こんな風に元彼のことを思う女性は本当にいるんだろうか、男が脳内で作り上げた極めて都合の良い妄想なんじゃないか…と疑ってしまうわけです。でも、そういう歌は昔からいっぱいありますよね。我々の世代で言うとMr. Childrenの歌詞なんて本当に男に都合が良いんだけど、「歌詞のジェンダー観がやばいよー!」と思いつつ、聴くとめっちゃ引き込まれてしまう(笑)。妄想だしファンタジーだし、偏見やご都合主義に満ちてはいるんだけど、それを作り出した際の謎のエネルギーってあって、結果的に女性も含めて魅了してしまう…みたいなことがよくある。そういうものに対してジェンダー的な観点からツッコミを入れる時の無力感というか、野暮ったさというか、そういうものを感じる瞬間も少なくない。

**トミヤマ** そうですね。正面切って正しいことを言う虚しさって生きてるとたまに訪れますよね。悔しいけど妄想力に勝てない…。

**清田** たえそこにジェンダー観の偏りやねじれがあったとしても、表現されたものの強度がすごいな、と感ずるものが今回の展示にもたくさんあった。

**トミヤマ** 清田さんはどの作品に一番ファンタジーを感じました?

**清田** これ(青木繁《大穴牟知命》1905年)[図3]。女性が乳(のよに貝殻の粉を溶いた水)を塗ると男性が生き返る物語を描いているっていう。

**トミヤマ** 元ネタが『古事記』とはいえ、すごいですよねこれ(笑)。

**清田** もちろん背景には深遠なストーリーがあるのだと思うけど、全裸の男性(大国主神)が乳房を露わにした女性に救われるって…その構図がファンタジーすぎるだろうって(笑)。でも、そんなツッコミを入れつつも、絵の強さがすごくて、作品を目の前にするとその迫力にひれ伏してしまう感覚がやっぱりあるんだよね。

**トミヤマ** わかります。圧倒されてしまうんですよ。今、私達は理性で話しているけど、またこの絵を前にしたら問答無用で魅力的な絵だな、と感じちゃうんです。女性観ひとつ取ってもいろいろな作品があるのは良かったですね。女の人を崇め奉るタイ



図3: 青木繁《大穴牟知命》1905年、石橋財団アーティゾン美術館蔵

プのものもあれば、まあミソジニーと言われてもしょうがないよねというものもあるし、ありのままのリアルを切り取っているものもある。アプローチの仕方がさまざまで、一概に言えないというか、男性が女性をただ対象化して好き勝手描いているばかりじゃないのが面白かったです。

**清田** この刺青(橋小夢《刺青》1923/34年)[図4]という作品。谷崎潤一郎の小説が題材になっていて、「美しい少女」を「薬で眠らせ」、「玉のような美しい肌に女郎蜘蛛を彫り込んだ」と解説にあったけど、これはもう完全に暴力だし犯罪だし、それで「彼女の魔性もまた花開いた」ってどんだけ妄想がすぎる話なんだよ…と思うけど、実際に絵を前にすると圧倒されてしまったりもする。とんでもないなと思う気持ちと、それはそれで絵としての迫力がすごいなという気持ちが同時にやってきて、よくわからない気持ちになりますよね。少女に刺青を彫りたい気持ちは全くわからないけど、もっと陳腐に野暮に考えれば「処女性を尊ぶ」とか「俺色に染めたいみたい」みたいなことかみしらず、それは極めて男性あるあるな感覚で、自分も他人事と切り離せないかもだぞ…みたいな恐怖があった。同じ作者で言うと、この河童の作品(橋小夢《水魔》1932年)[図5]も気になった。小柄の男が自分より身体の大きな女性にしがみついている構図に映り、なんかとてもわかる気がするなって(笑)。

**トミヤマ** 私もこの絵は面白いと思いました。「あやしい」からの面白い、ですね。ちっちゃい河童がしがみついている、なんだか滑稽なんですよ。引きで見ると幻想的だけど、近づいてよく見るとみると笑っちゃう。

**清田** 主語の大きな話になって恐縮ですが、男性って自分の身体をどこか醜いものとか汚いものと考えている節があると思うんですよ。自分を美しいと思えないからケアとかしないし、普段は自分を大きく強く見せようとしているけど、実際は自信がなくてちっちゃくて痩せっぽちで…みたいなマインドが河童というモチーフに象徴されているように感じた。一方でこっち(左の人物)は身体が大きくて…。

**トミヤマ** 豊かな肉体を持っているという意味では、完全に強者ですね。

**清田** そこにしがみついている、生気を吸っているのか、癒されたいのかわからないけど、その感じとかもちょっとわかるなと思って。

**トミヤマ** 私は河童に全く感情移入してなかったのが、清田さんの河童視点はとても新鮮です。私が女であることも関係あるかもしれないですけど、なんとなくこっち(左の人物)の気分でしたので。「なにこれ、なんかへばりついてるんですけど!」みたいな(笑)。きっと見る人のジェンダーとか、性的嗜好とか、どういうところにフェチを感じるかとか、そういうものが感想に混じっているんでしょね。あやしい絵が教えてくれる何かが確実にあります。

清田 自分のいろんな部分が刺激される感じがありますよね。

トミヤマ 人によって受け取るものが多種多様だから、感想戦は盛り上がるんじゃないかなと思いますね。同じ絵を見たとしても、他の人と同じようには感じられないと思う。そこがいいところです。

清田 確かに！ こうして話してる時間もめっちゃ楽しい(笑)。勝手にいろんなものに引きつけて、自分の関心とか好きなものとかが体験とか、なんでも結びついてしまう。

トミヤマ 知りたくなかった感情に気づいてしまう人もいるかもしれないですね。なんでこれが好きなんだろう？ ひょっとして私…？みたいな目覚めがあるかも(笑)。この感情はなんだろう、と考えて、自分の問題として引き受けるのはすごくいいと思います。あやしい、あやしくない、というジャッジをするだけではもったいないです。

清田 ニコ生<sup>[1]</sup>で、男性の学芸員さんが「美しさ」と「あやしさ」の違いの話をしていて、美しいっていうのは既存の何かに触れた時の感情で、あやしいっていうのは未知のものと触れた時の感情だという意見になるほどなと思った。自分が持っている感性、ストック、構築されたものは人それぞれ違うから、どう感じるかは人それぞれなわけで。

トミヤマ 「わからない」が少しでも入ると「あやしい」になるのかもしれないですね。綺麗だけどよくわからない、だから、あやしいと感じる、とか。私は江戸川乱歩で修士論文を書いたので、「わからない」部分がだいぶ減って、純粋に面白いとか楽しいと感じますが、乱歩と言えばやっぱり「あやしい」だろうと思う人もいでしょうし。

清田 自分は卒論で野坂昭如の小説をテーマにしたんですね。当時は野坂の「エロ・グロ・ナンセンス」を面白いと感じていたんだけど、ジェンダーを学ぶようになってからは、「女の人の描き方が酷いな…」と思うようになり、しばらく遠ざかっていた。でもさっき出た話のように、そこに宿るパワーや迫力みたいなものはやっぱりすごいし、ジェンダー観の偏りをもって切り捨てることはできない何かがある。問題は問題として捉え直しながら、自分が惹きつけられてしまったものは何か、人々を魅了するものがあるとしたらそれはなんだろうって。

トミヤマ ええ。かなり自分と向き合うことになりますよね。

清田 着崩した女の人をエロいと感じてる自分嫌だな…と葛藤しつつ考えていきたいと思います(笑)。

[註]

1 ニコニコ美術館「休館中の東京国立近代美術館「あやしい絵展」を巡ろう」2021年4月26日放送。2021年8月15日までアーカイブ配信あり。<https://live.nicovideo.jp/watch/lv331508139>



図4：橘小夢《刺青》1923/34年、個人蔵



図5：橘小夢《水魔》1932年、個人蔵

プロフィール

トミヤマユキコ

東北芸術工科大学芸術学部文芸学科専任講師。著書に『少女マンガのブサイク女子考』(左右社、2020年)など。

清田隆之

恋バナ収集ユニット「桃山商事」代表。著書に『さよなら、俺たち』(スタンド・ブックス、2020年)など。トミヤマと清田の共著として『大学1年生の歩き方』(左右社、2017年)がある。

## ネコロジカル・シティ

石川初 [慶應義塾大学環境情報学部教授]



第1会場 会場風景 | 撮影：木奥恵三



第2会場《東京計画2020 ネコちゃん建築の5656原則》より「ザラザラ」

隈研吾氏の個展である。大勢の人で賑わいそうな企画と会場だが、COVID-19感染対策のために入場が事前予約による定員制となっており、余裕のある会場空間でゆっくり見回ることができた。

展示は2つの会場に分かれている。第1会場には氏が手掛けた「公共性の高い」70件近くの建築プロジェクトが選ばれ、模型や映像など様々な方法で展示されている。それぞれのプロジェクトは「孔」「粒子」「やわらかい」「斜め」「時間」という、通常は建築の要素とは考えられていないだろう言葉が「新しい公共性をつくるための5原則」として掲げられ、これらに沿って会場が構成されている。これだけの数のプロジェクトが世界中に散在していることにまずは圧倒される。きっと「隈研吾氏の時代」として記憶されるようになるだろう。

私が特に楽しんだのは第2会場だった。こちらは「東京計画2020 ネコちゃん建築の5656原則」というタイトルが掲げられている。東京計画といつつ展示内容は計画案ではなく、CGアニメーションやプロジェクションマッピングを用いて、ネコの視点から街を見直してみるというものだ。これが、街の隙間にいるネコの様子を巧みに捉えていて、じつによくできている。挙げられている「5656原則」は「テンテン」「ザラザラ」「シゲミ」「シルシ」「スキマ」「ミチ」というものだ。それぞれの「原則」について、猫の視点から映し出された街の様子が並んでいる。「テンテン」はネコに取り付けたGPS受信機の軌跡のマッピングである。「スキマ」はプロジェクションマッピングを使って再現されている、建物の裏を上り下りするネコの様子である。体の影や足あとだけで描かれた、飛び降りたり歩いたりするネコの動きはまるで本物のようで、ネコ好きの人なら声を上げるだろう。「ザラザラ」は、ツルツルな既存のコンクリート壁と、ザラザラの仕上げが施されてネコが上り下りできるようになった壁とが対比的に描かれているCG動画である。ネコに手がかり(というか足がかり)を与えるものとして木製ルーバーが使われていてちょっと笑ってしまったのだが、なるほど、隈建築はネコ・フレンドリーな表層をしているのだった。第1会場の建築模型には所々に添景としてネコが置かれていたのだが、その伏線がこのように第2会場で回収されるわけである。

一度でも飼ったことがある人なら知っていることだが、ネコはじつに、私たちヒトの思惑から自立した生き物である。しつけや訓練でネコをヒトの生活に合わせることはできない。トイレも寝場所も、ヒトがネコに合わせて環境を整える必要がある。ネコは呼んでも来ないが、望むときはこちらの仕事を邪魔して注意を引こうとする。ネコと暮らすことはネコの生き方にヒトの生活や環境を合わせて調整していくことである。ネコとヒトの関わりは古く紀元前8000年頃まで遡るが、ネコはヒトに捕まって家

畜化されたのではなく、ネコ自らがヒトと共生することを選んだらしい。野生のヤマネコとイエネコの遺伝子にはほとんど違いがないことが知られている。ネコは1万年にわたって、あくまでもネコの勝手にヒトのそばに暮らしているのである。

つまり、ネコは身近な他者である。ネコの振る舞いを通して眺める街の風景が私たちの見慣れた都市風景を揺さぶるのはそのためだ。だから、ネコにいいことはヒトに快適なことばかりではない。細い木製ルーバーで覆ったコンクリートには土埃が溜まり草が生え、虫も湧くような湿った壁になるだろう。それは私たちが街から排除してきたものであるし、今後も排除し続けるだろう。そして、建築はたとえネコ・フレンドリーな様子を帯びたとしても、その排除の役割を負い続けるだろう。

しかし、ネコの始末に負えない点は、見た目が可愛いということである。私たちはなぜか、ネコを愛む感性をもっている。私たちのネコへの接し方は、住居に勝手に住みついている他の生物、たとえばゴキブリなどへのそれとはずいぶん違う。ネコはままたまならない他者でありつつ、憎めない好ましい存在である。この点において、街を見直す補助線としてネコを選ぶのはなかなか巧妙である。ままたまなさりと好ましさを併せもつものとして、建築物に載せられる「植物」にも似ている。と、ネコを飼いながら園芸も嗜む私は思ってしまうのだ。

ともあれ、「他者の目で見る」のは街歩きの基本である。ぜひ、ネコロジカルな目を得て出向いてほしい。1点、残念だったのは第2会場を見終えたあと、再び第1会場に入ることができなかったことである。感染対策のためということでは仕方なかったのだが、第2会場で獲得した「ネコ目線」をもってもう一度建築プロジェクトを眺め、登りやすそうなファサードだニャ。などと呟いてみたかった。[編集部註]



我が家の好ましい他者 | 提供：石川初

[編集部註]

こうした指摘を受け、隈研吾展では、第1会場と第2会場との行き来ができるよう、館内の対応を改めました。ただし、会場が混雑している場合には、お待ちいただくことがございます。

## 「ゆるさ」を徹底する

市川 紘司 [東北大学大学院工学研究科助教]

とても、隈研吾らしい隈研吾展である。

カタログ所収の保坂健二郎「建築展のプロセス」によれば、展覧会の端緒は、新潟県長岡市の複合施設「アオーレ長岡」である。駅に直結し、様々な人が思い思いに滞在するこの建築の「特徴的な公共性」に感銘を受けた保坂が、今回の隈の個展を企画した。

とはいえ、この展覧会はそうした地に足のついたモチベーションとは別の、特殊な意味も持たざるを得ない。なんと言っても、隈は紆余曲折を経た新国立競技場のデザイナーなのだ[1]。それを主舞台とする東京五輪に合わせて国立の施設で開かれているのが本展である。だから私たちは、どうしたって、あの建築がどう展示されるのかが気になる。くわえて、展覧会が当初予定された2020年は、隈が母校の東京大学教授を退任するタイミングでもあった。つまり、作品的にもキャリア的にも、なにかしらのピークや画期が演出されてもおかしくない展覧会だったのだ。

興味深いことに、現実の展覧会は、全体としては拍子抜けするほどに通常モードな隈研吾展である。「孔」「粒子」などの近年のキー概念によって展示セクションを5つに分け、「公共性」に関係する代表作の模型が所狭しと陳列されている。ユニークなのは、映像コンテンツを盛り込んだ点だろう[図1]。



図1：「復興と建築をめぐるインタビュー」 | 撮影：木奥恵三

作家3名による映像インスタレーション、及び東日本大震災と熊本地震の復興建築の施主インタビュー映像が制作された。他人の視点と声を介することで、「対話」を重視するこの建築家の特徴がよく引き出されている。

「隈らしい隈展」と冒頭表現したのは、特別とすべきタイミングの展覧会での、こうした通常モード感にはかならない。畢竟、本展は代表作をカタログ的に一覧する「隈建築入門」的展示であり、モニュメンタルな意図はほぼ込められていない。このことは新国立競技場の扱いにも示されている。競技場は最初の展示室で（それこそ象徴的に）観客を出迎える[図2]。しかし断片的なスタディ模型に留められていて、公共性という主題から深掘りされることもない。完成版はというと、「粒子」セクションの隅っこで、いかにもワンオブゼムの展示されるのみだった。

著述家としても多作な隈は自らの思想を言葉で明快に表明してきた。なかでも「負ける建築」はよく知られた概念だろう。巨大で目立つ、つまり「勝つ」建設行為が嫌われるポストバブル時代の日本において、いかに「負ける」ことで建築をつくるか。この思想からすれば、なるほどモニュメンタリティを極力排した本展はとても隈らしい。喧々譁々の議論の火種になりそうな競技場をことさら強調しないのも、当然とさえ思える。

隈研吾はいまや、1964年五輪で活躍した丹下健三にならぶ国民的建築家だ。隈自身、セクション解説やカタログでたびたび丹下を引き合いに出している。展覧会内展覧会と言わなければならない「東京計画2020」も、丹下の「東京計画1960」との比較が興味深いプロジェクトである。しかし「負ける建築家」隈は、当然ながら丹下のように壮大なプランなど描かない。むしろSNS時代の炎上回避のスター、ネコに表現を任せ切ってしまう。ネコはさらにロゴやサイン計画、模型にも散りばめられている[図3]。こうして会場は和やかな、ゆるい雰囲気をもたらすことになった。

そう、この展覧会はゆるく楽しむべきものだと思う。図面展示は少なく、平面図に至っては一枚もない。建築の構成を厳密に考えてもらうことなど、そもそも想定されていないのだ。それよりも、まずはゆるく建築を楽しんでもらうこと。「厳密さ」と「ゆる

さ」は、巨大で複雑な建築というデザイン領域においては必ずしも相容れない性質ではないが、少なくとも今回の展示では明快に優先順位が付けられ、そのためのデザインが徹底されている。

実際、厳密に見れば疑問点が次々と浮かんでくる展覧会ではある。競技場の曖昧な位置づけ、図面を排する一方で専門的な固有名がオンパレードの解説、「建築展と映像」というテーマにそぐわない形式的なゾーン区分…等々。つまるところ、展覧会全体を統括するような視点が見出しづらい。

だが、このような疑問は、全体から細部までの一貫性を是とする建築のトレーニングを受けた人間だけが覚えるものなのかもしれない。本展が放つメッセージは真逆である。建築の全体性、一貫性など放棄し、ゆるく考えよ—。そう受け取れば、別の意味での強固な一貫性が立ち現れてくる。その意味では非常にラディカルな展覧会と言える。正直に言えば、そうした「ゆるさ」が未来の建築と建築家になにをもたらすのか、評者には判断がつかない。しかし、こうした「ゆるさ」の許容こそ、ルーバーという絶対的なデザイン・シグネチャーを持つ隈建築の特徴そのものであり、全国津々浦々で（それこそ「ゆるキャラ」のように）受け入れられてきた要因でもあった。

この意味でも、本展はやはり「隈らしい隈展」だ。対話を好

み、ネコを愛で、iPhoneでパシャパシャと写真をとる。丹下のような英雄的な建築家とは対照的な、親みやすく「ゆるい」建築家像がたくみに表現されている。

[註]

- 1 新国立競技場は大成建設・梓設計・隈研吾建築都市設計事務所の共同企業体による設計。

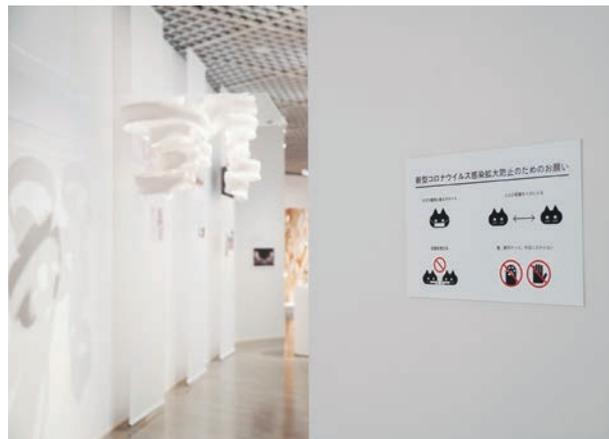


図3:会場内の案内パネル



図2:《国立競技場》2019年 | 撮影:木奥恵三

## 「もの」と「こと」のバランス

山崎亮 [コミュニティデザイナー]

5年ほど前に、世界で一番美しい美術館といわれる「ルイジアナ近代美術館」を訪れたことがある。公共建築のデザインに携わる人間として、その空間を一度は体験しておきたいと思ったからだ。もちろん美しい空間だったが、いま思い出しても衝撃的だったのは、別館の片隅に置いてあるガラスケースのなかに展示されていた動物の土偶との出会いだった。

体長10cm程度。素焼きで作られた短足な動物の土偶。ひと目で恋をした。可愛さのあまり持ち帰りたい衝動に駆られたが、展示物だからそれは叶わない。解説もタイトルもないので、検索キーワードもわからない。撮影可能な場所だったので、とりあえず全方向から写真を撮り、係員を見つけて何のコレクションなのか質問した。それは13世紀頃に南米で作られたリヤマという動物の土偶だという。

帰国後、リヤマの土偶について調べたり、撮影した写真を参考にしながら自分でも素焼きの動物を作ったりしてみた。いまでは100体以上の「自作のリヤマ」が自宅に飾られている。また、東京のギャラリーで本物のリヤマの土偶を見つけ、1体だけ購入することができた。

そんな経験があるため、「ものを直接観よ」という民藝の教えはよくわかる。「有名な人が作ったものだから」とか「高度な技巧を凝らしたものだから」とか「貴重な材料を使ったものだから



ルイジアナ近代美術館で観た土偶を手本にして作っているリヤマの陶芸  
提供：山崎亮

ら」などという「こと」を知ったうえで「もの」を観ると、本当に自分が好きなものが見つけられなくなってしまう。

一方で、民藝の巨人たちは「なぜ自分はこれに惹かれたのか」を事後的に言語化している。形態、材料、技巧、値段、働き方、使われ方など、魅力の原因を多方面から分析し、文章にして発表してきた。そのおかげで、我々は「なるほど、そういう理由があるからこれは魅力的なんだな」と理解することができる。

「直接観よ」という民藝の教えがあるからだろうか、民藝に関する展覧会の多くは展示物についての解説文が少ない。「まずは観よ」、そして「気に入ったものがあったら後日調べよ」ということなのだろう。ところが、我慢できずその場でスマホを取り出して調べる人もいる。それなら展示物の近くに解説文を示してくれればいいのに。そう思うことが多い。

「民藝の100年」展を観て、ありがたいと感じたのは展示物に丁寧な解説文が添えてあることだ。そして気づいたのは、解説文があるとしてもまずは展示物から観ているということだ。「もの」が目前にあるのだ。解説文を読んでから「もの」を観るのではなく、まずは直接「もの」を観る。それが気に入ったとしても、何がいいのかわからなかったとしても、次に解説文を読んでみる。そのうえで「なるほどね」と納得する。この繰り返しである。

もう少し正直に心内を明かそう。まずは「もの」を観る。そのうえで「かわいい」と感じたものについては、自分ならそれをどう使うのかを想像する。「仕事場にペンが散乱しているけど、この蓋付きの容器に入れればすっきりするかな」、「大量に印刷した名刺の在庫を入れておくために使えそうな木箱だな」などといった想像だ。そう考えると、目前にある「もの」が、いつ、誰によって、何のために作られたのか気がなる。そのとき解説文が役立つ。「なるほど、これは茶道で使う水指なのか」ということがわかると、ペンを入れようとしていた容器についての物語を得ることができる。そして「今度、こんな水指を見つけたら購入しよう」と心に「もの」の形を焼き付ける。

丁寧に思い出してみれば、ルイジアナ近代美術館でリヤマに恋をしたときも同じだった。まずは「かわいい」と思い、次に「これを何に使おうかな」と考えた。そのうえで「これは何のために

作られたものか」を調べ、豊作祈願のための土偶だということを知った。そこから「お世話になった人への贈り物にしよう」と思いつき、毎月のようにリヤマを作るようになった。これまでに50体ほどが人の手に渡った。

そんなことを思い起こしながら展覧会を観ていると、あちこちから「かわいいー!」という声が聞こえてくる。そのあとに「これ、舟に入ってきた水を出すための道具なんだって」という話にな

る。そう、その順番でいいのだ。忙しそうにスマホで情報を検索する人も少ない。心地よい展示空間である。

なお、展覧会の図録もまた秀逸である。「民藝について知りたいな」、「でも展覧会場までは行けないな」という方は、ぜひ図録を取り寄せてじっくり眺めて欲しい。豊富なカラー図版に加え、民藝に関する活動や書籍、年表などが丁寧にまとめられているのがありがたい。



会場風景 | 撮影:木奥恵三



会場風景 | 撮影:木奥恵三

## 投げかけられた「問い」のその先へ——民藝再考の契機として

加藤幸治 [武蔵野美術大学教授/民俗学]

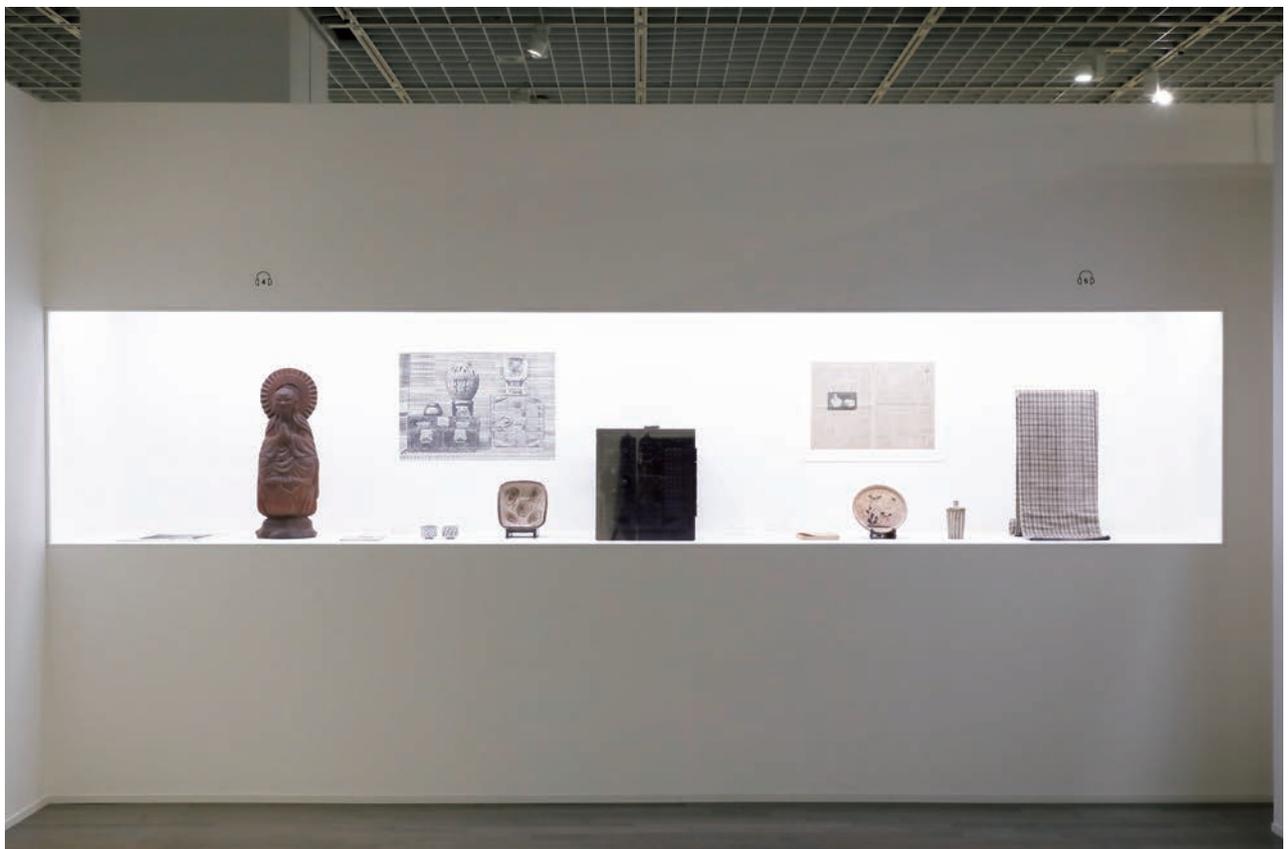
民藝は歴史である。民藝を回顧することは、そのまま近代日本そのものを問いなおすことでもある。民藝に関する近年の研究は、柳宗悦の思想・宗教観と独自の美術運動のみならず、ミュージアムや博覧会における展示の権力性、伝統工芸の産業化と地方文化の創生、植民地主義や周縁へのまなざしなど、この運動の持つ諸側面を浮き彫りにしてきた。

一方で、民藝は生き続けている。その品々は私たちが虜にし、日本民藝館や各地の民藝館を訪ねればその趣から、えも言われぬ幸福感に包まれる。民藝はそんな「夢の国」であり続けているが、それを単なるノスタルジーや趣味と断ずることはできない。柳たちは、産業革命以降の効率化や大量生産/消費による自然への抑圧、労働の均質化にともなう人間疎外

といった歪みに対して「問い」を投げかけた。この近代の超克という時代特有な「問い」は、いつの時代においても「生活の形を見つめなおそうとする人々」(本展「ごあいさつ」より)に対して意味を持ち続ける。

柳たちが投げかけた「問い」の先へ、未だたどり着けない私たちに、本展は問いかける。彼らが問うたものを、現代を生きる私たちはどう引き受けることができるか?

本展の構成要素は、民藝の発見にいたる芸術家たちの模索から、朝鮮工芸品の蒐集と美術館建設、旅を支えた鉄道網の発達と観光ブーム、博覧会や展示、編集の思想、戦争と国民国家、戦後の高度経済成長期における再燃、日本を表象するメディアとしての民藝と、網羅的である。これらを、単なる



会場風景 | 撮影：木奥恵三

クロニクル(年代記)として一本のリニアな導線で構築するのは簡単であるが、そうするには要素が多すぎて観覧者は息切れてしまう。

本展は、主題と主題を網目状に関連付けるため、「(民藝という)価値形成のプロセス」と、「(民藝という)価値共有のメディア」のふたつの枠組みを軸とすることで単調さを回避している。これらは、筆者が展示から了解したふたつのラインである。

「価値形成のプロセス」は、まさに柳たちによる雑誌『白樺』の仲間たちとの交流や我孫子での芸術家村の実践に始まり、朝鮮陶磁器や木喰仏との偶然の出会い、日本民藝美術館の構想などを通じて民藝という概念を確立させていく、若々しい思索と実践のプロセスそのものである。手仕事の復興へと向かっていく拡張期にも民藝という価値は磨かれ続けた。展示では、当時の写真や資料に登場する蒐集品の実物を見せることに徹しているため、(民藝という)概念に実物が紐づいていく過程、ものとの対話から概念が磨かれていくプロセスを、観覧者は追体験することとなる。

「価値共有のメディア」は、民藝の概念をあの手この手で共有、普及、拡散させていく運動としての側面である。ここでは「月刊民藝」創刊号(1939年)に掲載された、あの「民藝樹」にシンボリックに現れる、「美術館」「出版」「生産と流通」の三つの要素が各コーナーに登場する。「美術館」は日本民藝館、ショールームとしての博覧会展示、ファッション、「出版」は装幀、タイポグラフィ、編集、「生産と流通」は手仕事の復興、セレクトショップによる都市での販売といった主題として構成されている。

驚くべきことに主題同士の関連付けは、展示資料の選定レベルで緻密に構成されている。展示担当者から伺ってハッと気づかされたことだが、例えばいくつかのコーナーに、民藝運動にとって重要な工芸のひとつであった「丹波布」が登場する。蒐集品の反物や夜具地として、本の装幀の使用例として、表具裂や額装のパーツとして。この印象的な絹と木綿の交織による平織の縞抜きは、意識下で脳裏に焼きつく。「あれ?この模様、さっき見たような…」と印象付けられ、別々のコーナーがものでつながるのである。こうした、展示というものを、ひとつの「体験」としてとらえる発想は、柳たちがこだわった展示のレガシーとも言えよう。

「ローカルであり、モダンである」というキャッチコピーは、歴史としての民藝、現在進行形の民藝の両面を、端的に言い当てている。その特質は、「(民藝という)価値形成のプロセス」と、「(民藝という)価値共有のメディア」という、ふたつの脈絡によって提示される。柳たちが社会に投げかけた「問い」は、民藝再考の視点を与えてくれるだけでなく、私たち自身の生活を見

つめなおす契機ともなる。この「問い」を深める過程こそが、民藝を現在進行形にしてくれるのである。



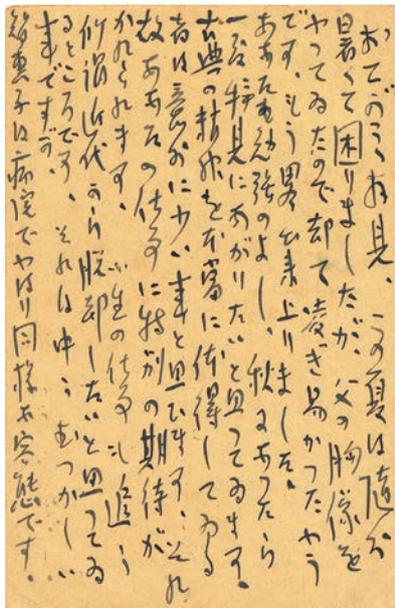
会場風景 | 撮影:木奥恵三



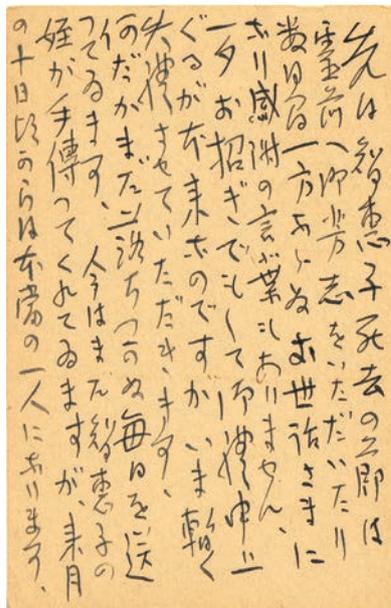
会場風景 | 撮影:木奥恵三

資料紹介 #1

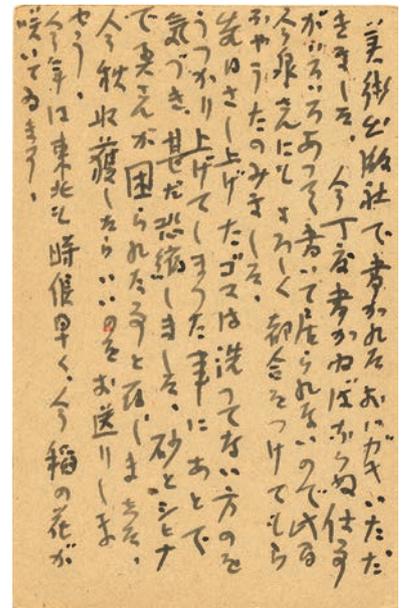
難波田龍起関係資料(書簡21点、刊行物3点)



5



10



16

書簡

- 1 [書簡] 大正14年7月27日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006470)
- 2 [書簡] 大正14年8月7日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006471)
- 3 [書簡] 昭和10年4月11日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006472)
- 4 [書簡] 昭和10年6月29日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006473)
- 5 [書簡] 昭和10年8月30日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006474)
- 6 [書簡] 昭和12年1月11日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006475)
- 7 [書簡] 昭和12年9月14日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006476)
- 8 [書簡] 昭和13年1月15日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006477)
- 9 [書簡] 昭和13年10月6日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006478)
- 10 [書簡] 昭和13年10月30日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006479)
- 11 [書簡] 昭和17年2月24日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006480)
- 12 [書簡] 昭和19年7月20日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006481)
- 13 [書簡] 昭和20年1月3日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006482)
- 14 [書簡] 昭和24年9月30日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006483)
- 15 [書簡] 昭和25年7月17日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006484)
- 16 [書簡] 昭和25年8月14日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006485)
- 17 [書簡] 昭和27年2月29日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006486)
- 18 [書簡] 昭和27年4月30日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006487)
- 19 [書簡] 昭和28年11月15日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (ID:190006488)
- 20 [書簡] 昭和13年11月8日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出] (高村智恵子葬儀礼状 封筒付) (ID:190006489)
- 21 [書簡] 昭和17年8月11日 難波田龍起[宛] 高村光太郎[差出]  
(第一回難波田龍起個人展覧会[出品目録]序文原稿 封筒付) (ID:190006490)

刊行物

- 22 第一回難波田龍起個人展覧会  
[出品目録]会場:銀座 青樹社画廊、  
1942.9.21-9.25(複製) (ID:190006491)
- 23 難波田龍起  
「高村光太郎と智恵子の思い出」  
『ちくま』36号、1972年4月、4-7頁  
(ID:190006492)
- 24 難波田龍起  
「絵は生きること 体で感じて描く」  
『福井新聞』1991年10月9日14面  
(ID:190006493)

2020年度、難波田龍起による《スケッチブック》(1953年)が作品として収蔵されたことに伴い、ご遺族から「難波田龍起関係資料」(難波田宛高村光太郎書簡21点、刊行物3点)をアートライブラリにご寄贈いただきました(詳細は左記リストをご確認ください)。

難波田龍起(1905-97年)は、北海道旭川出身の日本を代表する抽象画家です。ご寄贈いただいた資料の内、多くを占める書簡は1925年から53年にか

て、「芸術の父」と仰いだ詩人、彫刻家の高村光太郎(1883-1956年)から難波田に宛てられたものです。高村の書簡には、難波田からの手紙に対する返答や、自身の彫刻制作や執筆活動に関するもの、また、難波田が芸術家として大成することを祈念する言葉が綴られており、両者の関係の深さを窺い知ることができる貴重な資料です。

これらの書簡は、《スケッチブック》とともに

に、2005年に東京オペラシティアートギャラリーで開催された「生誕100年記念 難波田龍起展：その人と芸術」で展示されました。同展カタログや、『高村光太郎全集』14・15巻(筑摩書房、1995年)には、書簡の翻刻が掲載されています。原資料の利用には、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 石川明子]



研究員の本棚 #1

増田玲

聞き手・構成

長名大地(企画課研究員)

2021年5月18日

東京国立近代美術館アートライブラリ

写真室の仕事／年表で見る写真関係資料

東近美の写真コレクション

**長名** 写真の研究を志すことになったきっかけを教えてください。

**増田** 80年代の後半に学生だったのですが、1989年がちょうど写真が発明されて150周年ということで、当時いろんな雑誌が写真の特集をしたり、写真に関する展覧会が開かれたりしていました。それがきっかけといえはきっかけだったと思います。別に写真少年だったわけではないんです。でもたまたま僕の指導教官の一人、嶋田厚先生[1]は、写真が専門というわけではないのですが、写真評論家の飯沢耕太郎さん[2]が大学院で写真研究をするために師事した人だったので、写真史研究というものがなんとなく身近に感じられましたし、附属図書館の資料が充実していたのも大きかったように思います。筑波大学には体育・芸術図書館というのがあって、僕は芸術のコースの学生では

なかったのですが、よく利用していました。大学図書館としては珍しく開架式なので、よく知らないままに書架の間をふらふらしながらさまざまな海外の写真集や文献を手にとることができました。後から考えると重要なものが揃っていたのですが、それは芸術学系の教授として大辻清司先生[3]がいらしたからだったのではないかと思います。そうこうしている間に、こうなったという感じです。

**長名** 学生時代の研究対象は何だったのでしょうか？

**増田** 修士課程の時は、ウォーカー・エヴァンズ (Walker Evans, 1903-75) の研究をしていました。エヴァンズについては修論を出した頃に比べると、現在はアメリカでもかなり研究が進んだので、今となっては専門というより、ただエヴァンズの写真集をたくさん持っている人になっています。美術館に入ってからは、主に日本の戦後の写真について研究しています。

研究員プロフィール

増田玲(ますだ・れい)

東京国立近代美術館主任研究員。1968年神戸市生まれ。筑波大学大学院地域研究研究科修了。専門は写真史。92年より東京国立近代美術館に勤務。95年に発足した当館写真部門の開設準備からたずさわり、以来、写真コレクションや写真展の企画などを担当してきた。



**長名** 写真室では、普段どのようなお仕事をされているのでしょうか？

**増田** 写真コレクションの担当として、作品の収集・保存・展示に関わるさまざまな仕事をしています。

**長名** 写真コレクションの収集はどのように行われていますか？

**増田** 購入、寄贈それぞれいろんな場合があります。展覧会の出品作から収集したり、それとは別に収集方針に照らしてこのシリーズをぜひ収集したいという時は、ギャラリーや写真家の方とお話したりすることもありますし、コレクターから寄贈のオファーをいただくこともあります。

**長名** 写真部門が設立されたのは1995年ですが、増田さんはそこから担当されていますでしょうか？

**増田** はい。

**長名** 設立以降、写真コレクションを形成する上で意識されていたことなど伺えますか？

**増田** 東近美の写真部門は、1995年にフィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）を拠点に活動を始めたのですが、他の美術館に比べると後発なんです[4]。80年代後半には、川崎市市民ミュージアムや、横浜美術館、東京都写真美術館で写真の収集が始まっています。そのため、他の美術館が取り組んでいないところを意識していました。写真美術館が網羅的な収集をしていたため、小規模なわれわれが同じことをやってもしょうがないと。フィルムセンター内の展示室は約350m<sup>2</sup>と比較的小さかったので、大規模な展覧会をしたくても、できなかった。そこで、今活動している人に焦点を当てて、そこからコレクションを形成していく方針を立てました。写真美術館も当時はまだ現存作家の個展形式の展示はほとんどしていなかったんです。そうした経緯から「石元泰博展：現在の記憶」、「東松照明写真展：インターフェイス」、「大辻清司写真実験室」、「石内都：モノクローム——時の器」といった個展が続いていったんです。とくに大辻展は、大辻清司の最初の本格的な回顧展だった

のですが、出品作のほぼ全体を収集することができました。

また、一人の写真家のコレクションという意味では、奈良原一高も充実しています。奈良原さんは、欧米の写真家のように、表現的な面だけでなく保存性も考慮したクオリティの高いプリントを作るという考え方を日本でいち早く実践した写真家です。2005年に病気で倒れて活動を休止されたのですが、その時点で、それまで撮影した作品について、基準となるプリントをひとつとお手元に保管されていました。それらが散逸しないよう、しかるべき施設で保管して欲しいというご意向から当館に打診があったのです。そこで購入や寄贈により少しずつ収集を進めることになり、10年ほどかけて奈良原さんの代表作の大半を収集することができました。その中で展覧会も開催した「王国」というシリーズは、ニコンが作品一式を購入し、それを当館にご寄贈いただいたものです。

**長名** なるほど、さまざまさまざまな経緯でコレクションが形成されてきたのですね。

### コレクションと時代の変遷

**長名** ライブラリには、「空蓮房<sup>くうれんぼう</sup>コレクション（写真関係資料）旧蔵書」[5]という写真資料の一大コレクションがありますが、写真作品の寄贈に伴って、資料も寄贈されたと伺っております。

**増田** 「空蓮房コレクション」は谷口<sup>あきよし</sup>昌良さんからご寄贈いただいたもので、全体として60作家110点の海外作品からなるものです。谷口さんは蔵前の長応院というお寺のご住職で、若い頃、アメリカでレオ・ルビンファイン（Leo Rubinfién、1953-）に師事して、写真の勉強をされていた方です。お寺を継がれてからは、国内外の写真家のプリントや写真集の収集を続けてこられました。空蓮坊とは谷口さんがお寺の中に設立された小さなスペースで、写真を中心に展示などの活動をされています。将来的にご自身のコレクションをしかるべき施設へ寄贈しようと考

えていらしたのが、東日本大震災をきっかけにその意向を早め、「レオ・ルビンファイン：傷ついた街」展を開催したというご縁もあり、当館にご寄贈いただくことになったんです。その際、谷口さんは、日本の写真家に関するものはサンフランシスコ近代美術館、海外の写真家に関するものは当館にというかたちで2つの美術館に寄贈をしています。

**長名** 収集対象はプリントになりますか？

**増田** はい、ネガなどのフィルムは集めていません。版画の収集をする際に、版木を集めないと同様です。写真家が作品として位置づけたプリントを収集しています。

**長名** 写真集というのは、絵画の画集とも違って、コンセプトのようなものが含まれていて、作品のようなものにも思えるのですが、写真集とプリントの関係についてどのようにとらえたらよいでしょうか？

**増田** たしかに、写真家によっては写真集が最終的な発表形態と位置づけている人もいます。美術館としては、プリントと写真集、そのどちらを作品とみなすのかをあらかじめ決めるということではなく、まずはその写真家がどうしたいのか、最終的な表現として定めたものが何かを考えなくてはならないと思います。またこの議論は、複製技術である写真において「本物」とは何かという問題にもつながります。さらには美術館の中に組み込まれている写真というメディア自体が、つねに「作者とは?」「作品とは?」といったモダンアートが向かってきた根本的な問いを投げかけている存在であるとも言えます。

**長名** 以前、平成の時代にフィルムからデジタルに切り替わったと聞いたことがあります。このあたりの変化はコレクション形成にどのような影響があるのでしょうか？

**増田** 個別の写真家や作品がデジタル技術を使っているかどうか、あまりそのこと自体は意識してはいません。以前、1995年の阪神淡路大震災の時に出了たグラフ雑誌の特集号と、2011年の東日本大震災の際のものを見比べたことがあります。それぞれフィルムの時代とデジタルの時



代にあたりますが、画質の違いに驚きました。フィルムで撮られた阪神淡路に比べると、デジタルカメラで撮影された東日本大震災の写真はずっと鮮明です。また、東日本大震災は、携帯電話やスマートフォンで個人が撮影した大量の画像によって記録された災害でもありました。つまり写真や映像をめぐる環境が大きく変わった。個別の作品より、まずは写真や映像をめぐるこうした状況の変化を考えることが重要だと思います。そうした中で、私たちの写真や映像をめぐる経験がどのように変化し、それが写真家の作品にどのように反映されているのか、それとも変わらないものがあるのか、そういう順番だと。一方で実際にデジタルメディアによって作られた新たなタイプの作品をコレクションとして収集しようとする際には、とりわけ保存という面で、美術館という器が対応できるのかという問題も考える必要があります。

## 年表を見よう

**長名** 写真部門にとっての最初の展覧会について伺えますか？

**増田** 「東京国立近代美術館と写真 1953-1995」(1995年5月23日-7月29日、東京国立近代美術館フィルムセンター展示室)ですね。東近美では1952年の開館当初から、写真関係の展示(1953年の「現代写真展:日本とアメリカ」や1960年から3度にわたって年次展として開催された「現代写真展」など)を行っていて、その多くは外部の識者

が同時代の秀作を選んで構成する形式の展覧会でした。当時は館内に写真の専門家はいませんでしたので。「東京国立近代美術館と写真 1953-1995」はそうした当館と写真の関わりを振り返るとともに、それらの過去の展覧会をつなげて見ること、戦後の写真史をたどることができないのではないかという視点で構成したものです。この展覧会を準備した頃、戦後日本の写真史をカバーした概説書は少なく、頼りにしたのが飯沢さんの『戦後写真史ノート:写真は何を表現してきたか』(中央公論社、1993年)でした。新書でコンパクトな本ですが戦後の写真史の一つの流れとして理解するのに役立ちました。またそれ以前、美術館に入った頃から今まで、いつも手元において何かという

照しているのが、『日本写真全集 第12巻 ニューウェーブ』(小学館、1988年)に記載されている年表です。

**長名** (本を開いて)すごい詳細な年表ですね。本の半分が年表と言ってもいいくらいの厚み。

**増田** 他にも日本の写真史年表としては、岸哲男の『戦後写真史 解説・年表』(ダヴィッド社、1974年)や、日本写真協会が編集した『日本写真史年表』(講談社、1976年)、岩波の「日本の写真家」シリーズ別巻の『日本写真史概説』(岩波書店、1999年)収載の年表などがあります。流れをつかんだ上でこうした年表で個々の事項を確認すると、横のつながりみたいなものが見えて視野が広がります。

**長名** 年表を見ることで、写真史にとって重要な年代が見えてきますね。

**増田** そう、たとえば1968年は日本の写真史にとって重要な年です。この年に開かれた「写真100年:日本人による写真表現の歴史展」(1968年6月1日-12日、池袋西武百貨店)は、幕末から現代に至る写真の100年を振り返った展示でした。この展覧会のために、全国で作品や資料が実地調査され、それによってそれまで看過されていた写真の保存や収集といった問題が浮上しました。この展覧会を主催した日本写真家協会は、その後、写真美術館



「東京国立近代美術館と写真 1953-1995」会場写真 | 撮影:坂本明美 | アートライブラリ所蔵

設立運動を展開し、国へも働きかけていくこととなります。

**長名** それで1995年の当館の写真部門設立につながるわけですね。

**増田** かなり時間がかかったわけです。1968年に話を戻すと、この年には森山大道の『にっぽん劇場写真帖』(室町書房、1968年)も出ていますし、『Provoke』(1-3号、プロヴォーク社、1968-69年)も創刊されています。これらはすべてつながっていて、『Provoke』の中心だった多木浩二と中平卓馬は「写真100年」展の編纂にも参加していて、写真史をたどる作業で得た問題意識が『Provoke』へと直結しています。そこに後から森山も参加します。

**長名** 『Provoke』にはそうした問題意識が通じているんですね。

**増田** はい、彼らの関心や問題意識は「写真100年」展をもとに編纂された『日本写真史:1840-1945』(平凡社、1971年)にも色濃く反映されています。大雑把に言えば幕末以降の日本の近代を批判的にとらえ直し、その中で写真というメディアや写真家が果たしてきた役割を再考するというものです。だから100年の歴史をたどったことで得た問題意識が、あらためて写真や写真家の立場や役割を問い直させ、その後の写真表現にとってエポックメイキングなものとなる新たなムーブメントへつながったこととなります。と同時に、先ほど触れたように、歴史を残す、具体的には作品や資料を保存しなければならないという意識も生まれました。

**長名** ということは、1968年以前は、写真界全体でプリント等を残すという意識が希薄だったということになりますでしょうか。実際、プリントはあまり残っていないということでしょうか？

**増田** 日本ではその後もしばらく、写真展では写真をパネル貼りにして展示するのが通例でした。これは保存性もよくないし、かさばるので会期が終われば廃棄されたりしていたのです。当館での展示も同様でした。ですが、美術館という場所は、なんでも捨てずにとっておく場所なんです

ね(笑)。組織の中に写真の担当部署はなかったのですが、東近美で開催していた写真展関係のパネル類はかなり残されていた。「東京国立近代美術館と写真1953-1995」展では、それらを発掘して、一部はそのまま展示しました。

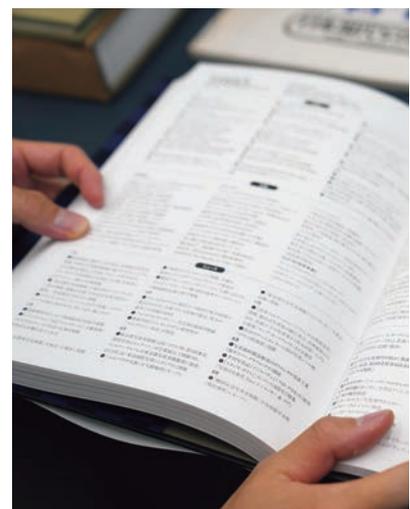
### 年表を振り下げる

**長名** 他にも重要な年はありますか？

**増田** (年表を比較しながら)1974年も注目すべき年だと思います。ニューヨーク近代美術館(以下、MoMA)で「New Japanese Photography」展(1974年3月27日-5月19日)が開かれています。また、WORKSHOP写真学校<sup>[6]</sup>もこの年に開校。東近美では「15人の写真家」展を開催しています。木村伊兵衛が亡くなった年でもあります。これらは現在では、いずれもその後の写真史の展開をあとづける上で重要な事項だと考えられていますが、先ほど紹介した年表のうち、日本写真協会が編纂した『日本写真史年表』には、MoMAの展覧会は載っていません。国内のできごと限定したということだと思うのですが、74年だけで5ページ以上あるようなとても詳細な年表で、これが抜けているのは、今見るとやはり奇妙です。年表は一見ニュートラルなようですが、当然、編纂の方針や編者の歴史観などによって偏りが出ます。こんなふうに複数の年表を比較することで、よりその時代が立体的に見えてきたりします。

**長名** 年表を見ると1974年には坂本万七<sup>[7]</sup>さんも亡くなっています。東近美の過去の会場写真等の撮影者としてお名前をよく見かけます。

**増田** 坂本万七さんとはもちろんお会いしたことはありませんが、後を継がれた御子息の坂本明美<sup>あきよし</sup>さんとは一緒にお仕事をすることがありますよ。明美さんは戦中に千葉に疎開してから高校まで千葉で育ったそうで、高校時代野球部で、長嶋茂雄にホームランだか、三塁打だかを打たれたと聞いたことがあります(笑)。



**長名** それは一生自慢できますね(笑)。

**増田** 坂本万七は元々、武者小路実篤の「新しき村」と関わりがあった人で、その後上京し写真技術を習得します。1930年代には柳宗悦の沖縄調査やその他の民藝関連の撮影にたずさわるなど文化財関係の写真を手がけるようになり、40年代には国際文化振興会(現・国際交流基金)、戦後には美術研究所(現・東京文化財研究所)の嘱託を務めています。そうした背景から東近美の仕事もされるようになったのだと思います。

**長名** そのような経緯があったのですね。素人質問で恐縮なのですが、写真家として名のあるいわゆる写真家の方と、そうした文化財の記録者としての写真家の方との違いというのはどこにあるのでしょうか？

**増田** ケースバイケースですね。たとえば、ウジェーヌ・アジェ (Jean-Eugène Atget、

1857-1927)のバリの写真も元々作品として撮影していたわけではありません。でも現在では近代写真のパイオニア的な仕事と評価されています。写真は社会に共有されることで、さまざまな解釈に開かれていきます。その結果、本人の意思に関わりなく、重要な視覚表現として位置づけられてしまうこともあります。そうした社会に共有される視覚経験という写真メディアの特性を踏まえて、あえて記録写真やポストカードなど、社会に流通している実用的な写真の撮り方を引用したのが、ウォーカー・エヴァンズでした。そうすることで個人のクリエイションを超えて、広く同時代に共有される視覚経験とか記憶、意識といったものを取り込もうとしたわけです。エヴァンズはMoMAの初期の活動に関わりが深く、開館10年目の1938年には写真家としては初となる個展が開催されていますが、それ以前にもエヴァンズの撮影した写真による建築の展覧会があったり、アフリカの民族彫刻の展覧会のための大量の撮影を彼に依頼したりしています。つまり初期のMoMAがモダンアートの美術館というコンセプトを確立していく過程で、エヴァンズの写真はいろんなかたちで関わっていたというように見ることができるわけです。

**長名** なるほど。

**増田** 坂本万七と東近美にも同じような面があって、当館の最初の写真展には、坂本が『日本の彫刻』（今泉篤男等編、美術出版社、1951-52年）という全集のために撮影した埴輪の写真が出品されています。このシリーズは時代ごとに6分冊になった各巻を一人の写真家が担当し、その時代の彫刻作品を紹介するもので、坂本は「上古代」の巻を担当しています。その一部を展覧会に作家として出品する一方で、さっき長名さんも触れていたとおり、坂本は会場記録や作品の複写など、美術館の機能を支えるための仕事も担当していました。他にも民藝との関わりで言えば、坂本万七の写真は、柳宗悦の思想を視覚化させる役割を担ったとも言えます。だから一口に記録と言っても、実は革新的な

仕事だったりするわけです。

### 見取り図としての年表

**増田** これは2015年にギャラリー4で開催したコレクションによる小企画「『事物』——1970年代の日本の写真と美術を考えるキーワード」(2015年5月26日-9月13日、東京国立近代美術館ギャラリー4)のリーフレットなんですけど、70年代前後の日本の写真と美術の関わりについて、当時よく使われた「事物」という言葉をキーワードに、1968年から77年までの関連事項を拾っていった年表を、テキストの代わりに掲載しています。当初、70年代の中平卓馬の周辺の状況、たとえば「もの派」との関わりなどを「事物」を手がかりに整理するつもりだったのですが、当時の中平は赤瀬川原平とも交流がありました。赤瀬川は80年代には「超芸術トマソン」をめぐる仕事を展開していくわけですが、ふと気になって確認すると、のちに「トマソン第1号物件」として知られる「四谷階段」が発見されたのは1972年でした。それだと展覧会の射程に入ってきます。そこで年表に事項として掲載し、1985年に刊行された『超芸術トマソン』(白夜書房、1985年)の単行本を展示しました。

**長名** 普段は歴史を俯瞰するために用いられる年表が、ここでは展示の見取り図になっているんですね。

**増田** そうです。「Provoke」と「トマソン」が思っていたより近かったというのは発見でした。

**長名** 以前、私が働いていた国立新美術館で、もの派の拠点でもあった田村画廊、真木画廊を含む山岸信郎さん[8]の旧蔵資料の整理にたずさわったことがあります。その中には、画廊での記録が写真として多数残っていました。もの派の展示だと、恒久的に残らないため、写真でしかたどれないところがあります。そういう場合、作品の写真なのか、写真の作品なのか、もちろん、安齊重男さん[9]が撮影したものは、安齊さんの写真だとは思いますが、その

あたりの作品と資料、あるいは、記録の線引きはどう考えたらいいかのなと思ったことがあります。

**増田** そういうことで言うと当館は従来ちょっと保守的なところがあって、コレクションという面では絵画や彫刻がメインで、そうした恒久的に残らない仕事やジャンルに収まらない作品には手を着けかねているようなところがあったと思います。映像作品も皆無ではなかったのですが、「ビデオを待ちながら」(2009年3月31日-6月7日、東京国立近代美術館企画展ギャラリー)以降に、歴史的な展開も踏まえた収蔵にとりかかった。赤瀬川さんの資料が入ったのも、最近のことですよ。以前、長名さんも展示に関わっていた「美術と印刷物」展[10](2014年6月7日-11月3日、東京国立近代美術館ギャラリー4)のように、これまで美術館のコレクションの視野の外にあったものを取り上げる機会があって、そこでの検証を受けてどう収蔵するかという議論になっていく。そういう過程がまず必要になると思います。

**長名** なるほど、そういう意味では、資料部門は、作品かどうか曖昧なものを受け



『事物：一九七〇年代の日本の写真と美術を考えるキーワード』東京国立近代美術館、2015年

皿になれる部分があると言えるかもしれませんがね。そうした曖昧な位置づけのものを積極的に収集していくということも重要な視点のように思えてきます。

## 写真研究とアートライブラリ

**長名** これから写真史を研究しようと思っている方にお勧めの資料の見方などありますでしょうか？

**増田** (『戦後写真史ノート』や『日本写真史』などを手に取りながら) 以前よりも写真の概説書は充実していて、どれもしっかりした内容になっていると思います。そうした文献で一つの流れをつかんで、その後、関心のある作品なり写真集なりの実物に当たる、あるいはその逆で作品から流れへというのが通例だと思うのですが、その間に「年表」を挟んでみるといいのではないかと思います。概説書だけだと、一つの時代の主要なできごとや流れは把握できても、その流れの外にあるものに目が届きにくい。年表を挟むことで、その周囲や前後の関係性、横のつながりなどにより広く目を配る手がかりが得られます。たとえば先日までMOMATコレクション展で展示していた「北へ——北井一夫、森山大道、須田一政」(2021年3月23日-5月16日、東京国立近代美術館9室)という小特集は、東日本大震災の後の連続企画「東北を思う」の一部を、震災後10年ということで再現したのですが、これは飯沢さんの『戦後写真史ノート』の中で指摘されている、70年代における地方への関心というトピックを下敷きにしています。でも北井一夫は飯沢さんの記述には含まれていませんし、また今回はそこまで視野を広げていませんが、この話題は、たとえば70年代に国鉄が展開した「ディスカバー・ジャパン」のキャンペーンなどにつなげていけると思います。そこでは商業的な思惑で、地方への関心が醸成されていたわけです。全くの思いつきレベルで言うと、1974年のプロ野球では東京のチームである巨人のV10が中日ドラゴンズによって阻まれ、翌年は、

広島カープが初優勝します。「赤ヘル旋風」と言われた時です。また70年代には地方美術館が次々に創設されました。年表的に横滑りすることで、そういったこともつながりがあるように思えてきたりします(笑)。

**長名** ライブラリ所蔵の写真関係資料の中で、貴重なものや珍しいものがあれば教えてください。

**増田** 近年『Provoke』や『Hiroshima-Nagasaki, document 1961』(The Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs, 1961年)など貴重な蔵書も増えてきましたけど、写真全般となるとやはり専門館である写真美術館の図書室には敵わないかなあ。

**長名** なるほど(苦笑)。では、質問を少し変えると、写真史研究をする上で、アートライブラリの使い方はどのようなところに利点を見出せるでしょうか？

**増田** 年表の話でもお伝えしたとおり、僕は横のつながりにも関心があります。そういう意味では美術書や展覧会カタログ、美術雑誌など、美術の動向と写真との関係を把握するための資料が充実している場所として、アートライブラリで写真史研究をすることの利点は十分あると思っていますよ。

**長名** よかったです(笑)。写真研究者の方々にも、是非アートライブラリを使っただきたいと思っています。増田さん、本日は本当にありがとうございました。

## 〔註〕

- 1 嶋田厚(しまだ・あつし、1929-)：文明批評家。筑波大学名誉教授。東京生まれ。1964年、桑沢デザイン研究所助教授。71年、東京造形大学造形学部教授。82年、筑波大学教授などを歴任。著書に『デザインの哲学』(潮出版社、1968年)がある。
- 2 飯沢耕太郎(いざわ・こうたろう、1954-)：写真評論家。宮城県生まれ。1977年、日本大学芸術学部写真学科卒業。84年、筑波大学大学院芸術学研究科博士課程修了。著書に『戦後写真史ノート』(中央公論社、1993年)、『写真美術館へようこそ』(講談社現代新書、1996年)などがある。
- 3 大辻清司(おおつじ・きよし、1923-2001)：写真家。筑波大学名誉教授。東京生まれ。1944年、東京写真専門学校(現・東京工芸大学)卒業。53年、「実験工房」に参加。58年、桑沢デザイン研究所講師。67年、東京造形大学助教授。76年、筑波大学教授などを歴任。
- 4 写真部門の設立経緯については増田玲「本館の写真コレクション」(『東京国立近代美術館60年史』東京国立近代美術館、2012年、74-80頁)が詳しい。写真部門は2002年の本館リニューアルオープンに伴い、本館に統合された。
- 5 2012年に空蓮房より写真関係資料約1600点(主に海外作家作品)が寄贈され、翌年「空蓮房コレクション(写真関係資料)旧蔵書」としてアートライブラリで資料を公開。資料の寄贈経緯や、空蓮房の活動については、谷口昌良、畠山直哉『空蓮房：仏教と写真』(赤々舎、2019年)が詳しい。
- 6 「WORKSHOP写真学校」は、1974年から76年にかけて、東松照明を中心に、荒木経惟、深瀬昌久、細江英公、森山大道、横須賀功光が講師を務めた写真学校。
- 7 坂本万七(さかもと・まんいち、1900-74)：写真家。広島県生まれ。月刊『工藝』掲載図版の撮影などを手がけた。
- 8 山岸信郎(やまぎし・のぶお、1929-2008)：画廊主、評論家。後に「もの派」と呼ばれる作家たちが活動の拠点としていた田村画廊(1969-90)や、真木画廊(1975-91)、真木・田村画廊(1991-2001)などを運営。山岸氏の旧蔵資料は国立新美術館に収蔵されている。
- 9 安齊重男(あんざい・しげお、1939-2020)：写真家。神奈川県生まれ。1957年、神奈川県立平塚高校卒業。70年から長年にわたって、パフォーマンス、ハプニング、インスタレーションといった現代美術の現場を記録し続けた。
- 10 「美術と印刷物 1960-1970年代を中心に」展は、1960-70年代にかけて、書籍、雑誌、新聞、カタログ、パンフレット、ポスター、チラシ、カードといった印刷媒体に見られる美術の実践を概観した展覧会。

- 『写真100年：日本人による写真表現の歴史展』日本写真家協会、1969年
- 日本写真家協会編『日本写真史：1840-1945』平凡社、1971年
- 岸哲男『戦後写真史：解説・年表』ダヴィッド社、1974年
- 日本写真家協会編纂委員会編『日本現代写真史展：終戦から昭和45年まで』日本写真家協会、1975年
- 日本写真協会編『日本写真史年表：1778-1975.9』講談社、1976年
- 日本写真家協会編『日本現代写真史：1945-1970』平凡社、1977年
- 桑原甲子雄、重森弘淹編『日本写真全集 第12巻 ニューウェーブ12』小学館、1988年
- 飯沢耕太郎『戦後写真史ノート：写真は何を表現してきたか』中央公論社、1993年
- 飯沢耕太郎ほか編『日本写真史概説』（日本の写真家）、岩波書店、1999年
- 日本写真家協会編『日本現代写真史：1945-1995』平凡社、2000年
- 鳥原学『日本写真史』上・下、中央公論新社、2013年
- 日本写真家協会編『日本の現代写真1985-2015』クレヴィス、2021年

## 過去の写真展

現代写真展：日本とアメリカ	1953年8月29日-10月4日	国立近代美術館（京橋）
今日の写真：日本とフランス	1956年6月22日-7月15日	国立近代美術館（京橋）
現代写真展 1959年	1960年1月5日-1月24日	国立近代美術館（京橋）
芸術としての写真：メトロポリタン美術館選定	1960年8月27日-9月25日	国立近代美術館（京橋）
現代写真展 1960年	1961年1月5日-2月5日	国立近代美術館（京橋）
現代写真展 1961-62年	1963年1月5日-1月25日	国立近代美術館（京橋）
2人のアメリカの写真作家	1965年12月18日-1月16日	国立近代美術館（京橋）
現代写真の10人	1966年7月15日-8月21日	国立近代美術館（京橋）
15人の写真家	1974年7月26日-9月1日	東京国立近代美術館
現代美術における写真：1970年代の美術を中心として	1983年10月7日-12月4日	東京国立近代美術館
写真の過去と現在	1990年9月26日-11月11日	東京国立近代美術館
セバスチャン・サルガド：人間の大地	1993年1月5日-2月14日	東京国立近代美術館
東京国立近代美術館と写真 1953-1995	1995年5月23日-7月29日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
石元泰博展：現在の記憶	1996年2月14日-3月30日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
東松照明写真展：インターフェイス	1996年10月1日-11月30日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
アルフレッド・ステーグリッツと野島康三	1997年9月9日-10月25日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
距離の不在：写真の現在	1998年2月10日-3月28日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
大辻清司写真実験室	1999年1月12日-3月6日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
石内都：モノクローム—時の器	1999年10月5日-12月11日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
トーマス・シュトゥルツ：マイ・ポートレート	2000年10月3日-12月9日	東京国立近代美術館フィルムセンター展示室
サイト—場所と光景：写真の現在 2	2002年6月18日-8月4日	東京国立近代美術館本館企画展示室
牛腸茂雄展	2003年5月24日-7月21日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
木村伊兵衛展	2004年10月9日-12月19日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4、所蔵品ギャラリー（3、4階）
ドイツ写真の現在：かわりゆく「現実」と向かいあうために	2005年10月25日-12月18日	東京国立近代美術館本館企画展示室
アウグスト・ザンダー展	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4	2005年10月25日-12月18日
臨界をめぐる6つの試論：写真の現在 3	2006年10月31日-12月24日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
アンリ・カルティエ＝ブレッソン：知られざる全貌	2007年6月19日-8月12日	東京国立近代美術館本館企画展示室
高梨豊：光のフィールドノート	2009年1月20日-3月8日	東京国立近代美術館本館企画展示室
鈴木清写真展：百の階梯、千の来歴	2010年10月29日-12月19日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
レオ・ルビンファイン：傷ついた街	2011年8月12日-10月23日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
そのときの光、そのさきの風：写真の現在 4	2012年6月1日-7月29日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
ジョセフ・クーデルカ展	2013年11月6日-2014年1月13日	東京国立近代美術館本館企画展示室
奈良原一高：王国	2014年11月18日-2015年3月1日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
「事物」—1970年代の日本の写真と美術を考えるキーワード	2015年5月26日-9月13日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4
トーマス・ルフ展	2016年8月30日-11月13日	東京国立近代美術館本館企画展示室
幻視するレンズ	2021年3月23日-5月16日	東京国立近代美術館本館ギャラリー 4

研究員の本棚 #2

絵画をめぐる、知覚と言葉の本

中林和雄

聞き手・構成

長名大地(企画課研究員)

2022年1月19日

東京国立近代美術館アートライブラリ

研究員プロフィール

中林和雄(なかばやし・かずお)

東京国立近代美術館副館長。1961年大阪生まれ。京都大学大学院修士課程修了。専門は近現代美術史。89年より、東京国立近代美術館に勤務。著書に『見ることの力』(水声社、2017年)や『絵画との契約：山田正亮再考』(共著、水声社、2016年)、訳書にマーク・ロスコ『ロスコ：芸術家のリアリティ』(みすず書房、2009年)などがある。

カンディンスキーから始まる

**長名** 美術史研究を志すことになったきっかけを教えてください。

**中林** 京都大学を一度理系で卒業した後、特に展望がなくて、文学部の美学美術史に学士入学で入ったんです。本当は音楽の方に興味があったのですが、なぜか美術が対象になってしまった。

**長名** 当時の指導教官はどなたでしたか？また、研究対象は？

**中林** 美学の吉岡健二郎先生でした。教養部には西洋美術史の乾由明先生がいらっしゃいました。ゼミは美学や日本美術史を研究している人と一緒でした。研究対象は、ワシリー・カンディンスキーでした。誰か作家を選ばなくてはいけないということで、しかも大物を選べと。抽象絵画の創始者と言われていたからでしょうかね。彼はドイツの画家と思われている傾向が強いので

ですが、ロシア出身ですよ。例えば、彼の作品に見られる独特の浮遊感は西欧では生まれにくいところがありますよね。でも、文学部に移った時に一番頑張ったのはフランス語だったんですよ。もちろんドイツ語にもトライしたけど合わなくて。それで修士論文では、カンディンスキーのパリ時代の作品を扱うことにしたんです。それが東近美に勤めてから、実際にカンディンスキー展をやったり、ロシアにも行ったりして、当時は思いもよらなかったですけどね。

**長名** カンディンスキーの研究がスタートだったのですね。学芸員になったきっかけは？

**中林** 大学の先生から東近美の研究員の募集が出ていると話をもらったのがきっかけです。当時は今と違って、ネットで募集を出すという環境でもないわけで。もちろん試験はありましたけど。

**長名** では、元々学芸員を目指していたと





いうわけではなかったのですね。東近美に入られた頃のこと覚えてのことなどありますか？

**中林** 入ったのが89年くらいでしたからね。今と違ってのんびりしていた時代のように思います。80年代は新聞社の羽振りが良い時代だったということもあって、共催展も活発で、ピカソやゴッホ、カンディンスキーといったモダン・マスターの展覧会ができていたようです。けれど、90年代になると、いわゆるバブルが弾けてと言われるやつですが、共催展が減ってきた時期だった。とはいえ、羽振りの良い時期のことはほとんど知らないで、前後の比較はできませんが。当時は年一回自主企画展をやるくらいのペースで、今と比べるとゆったりしていましたね。あと、作品の購入予算も6千万円くらいしかなかった。それでも、時折、「ドル減らし」という円高の緩和策のようなことがあって、海外作品の購入が叶うことがあったんです。それで、カンディンスキーの作品《全体》(1940年)が入ったんですよ。

**長名** そんな購入の仕方もあったのですね。中林さんが手掛けた最初の展示はどのようなものでしたか？

**中林** 当時の『現代の眼』にも書いていますが[1]、山口長男の作品2点《象》(1961年)と《池》(1936年)を展示したのが最初でした。当時はみんな美術課で所蔵品を扱うところからスタートしたんで

す。前の世代が作った展示の雛形もあって、それを踏襲しなければいけないような空気もあった。でも、若手の時は上に反発するものと思っていましたから、素直に言われたことをやるというわけでもなく(笑)。

**長名** 踏襲しなかったんですか？(笑)

**中林** 今思えば、そういうのを許してくれる土壌がありましたね。余談ですけど、雛形で思い出したことが。99年の改築の前、展示室の3階に梅原コーナーというのがあったんですよ。(東近美を設計した)谷口吉郎さんが茶室を作るって言った場所なんですけど。そこには梅原龍三郎が寄贈してくれた作品を展示することになっていたんです。ちなみに、梅原さんは自身の作品は東近美に、なぜかルノワールの作品は西美に寄贈されて。

**長名** 梅原コーナーというのがあったのですね。ルノワールは惜しいですね。では最初にお一人で手掛けた企画展について教えてください。

**中林** 95年の「絵画、唯一なるもの：現代美術への視点4」(1995年11月3日-12月17日、東京国立近代美術館)という展覧会です。学生時代から一貫して関心は絵画でした。当時は年一本の自主企画だったから、わりと展覧会準備に時間をかけられて調査や出張ができたんです。この展覧会では、ゲルハルト・リヒターの作品を5点取り上げましたが、当時名前は知られてはいたけど、作品を実際に見る機会はあまり

なかったもので、わりと早い展示の例かなと。彼にも2回くらい会っていますよ。この展覧会の後、当館に収蔵されたリヒターの作品《抽象絵画(赤)》(1994年)は、半ばギャラリーに脅されるような形で購入に至ったのですが、今となっては評価額が当時の100倍くらいになっていますからね。

**長名** そんなに高騰しているんですか。

**中林** リヒター自身もこんなことはおかしうって言うてんですけどね。アート市場というやつです。

**長名** 展覧会を契機にその作家のコレクションが加わるという流れがあるわけですよ。

**中林** そうですね。かつて当館でやっていたシリーズに「現代美術への視点」というのがありますが、あれは元々同時代の新しい現代美術をいかに収蔵に繋げるかという意図もあったんです。

**長名** 一口にコレクションの形成といっても、収集のきっかけは様々なのですね。

**中林** 公的な美術館のコレクションという意味で、一般の人からすれば、評価されている作品は満遍なくすべて収集すべきという考えがあると思うのですが、実際のところ、そう単純なものでもない。各分野の担当者が得意とする領域について知見を深め、調査し、その結果、コレクションに繋ってきたという側面があります。もちろんそこでは美術史との関係性を意識して、それぞれの作品の重要性を主張するわけですが、それが目録一覧のようにして与えられているのをはじからずらっと収集するというわけにはいかないのですよ。もちろん、物理的なキャパシティの限界もありますし。

## 作品受容について考える

**長名** では、これまで学芸員の仕事で特に意識的だったことなど伺えますか？

**中林** カタログの文章などを書く時は、後にまとめて良いものを残そうと心掛けてきました。なので『見ることの力』(水声社、2017年)[2]は、これまで書いてきたものをまとめて出版するという形ができました。あと、

書く時に重視していたことは、学術的な業績という以上に、日本語として面白いかどうかにも比重を置いていましたね。

**長名** では展示について心掛けていたことはありますか？

**中林** うーん。

**長名** ちょっと違うかもしれませんが、先日、久しぶりにDIC川村記念美術館の「ロスコ・ルーム」に行ってきたのですが、作品と鑑賞者との関係という点で、あぁいった空間作りも展示の仕方としてありますが。

**中林** あのロスコの部屋は絵画の中にある感じを、いわば演出していますよね。それは彼自身のプランでもあるから一種のインスタレーションとも言えるけど。学芸員がやる場合は、展示のたくらみみたいなものは後ろに下がっていて目立たない方がいいとも感じます。それと、カンディンスキーは「絵の世界のうちへ入り込みそこを逍遥する」って言っているけれど、実際のところ、作品と見る者は隔絶されていて、入ろうとすれば入ろうとするほど一体化できないわけですよ。だから、僕の場合ですが、絵画を受容する場面において、真剣になるほど逆に意識されてくるのは見ている自分自身ではないかとも思っています。作品というのは鑑賞者がいてはじめて成立するものだと考えるのですが、振り返れば学生時代からずっと受容の場面の問題に関心があったように思いますね。

**長名** ここからは具体的な資料の紹介をしていただけますか？ 今回、35件ほど挙げていただきましたが、おおまかにグルーピングしていただけたらと思うのですが。

**中林** 今回ピックアップした資料は、これまで展覧会カタログや研究紀要などに書く際に、参照してきたものになります。知覚に関するものが多いのですが、5つにグルーピングできるかなと。具体的には、①作品受容と知覚、②模倣と装飾、③顔、④色彩、そして、⑤作者の言葉に関するものです。

**長名** では①の作品受容と知覚に関するお話からお願いできますか？

**中林** まず、知覚に関する文献として、メルロ・ポンティの『知覚の現象学』は、問題を捉える上で、基礎文献ですね。今はどうだかわかりませんが、もう30年以上も前ですが、カンディンスキーに関する修士論文を書いたんです。それを大学の研究紀要用にまとめたのが「カンディンスキー、上と下」という論文です。ここで彼の《空の青》(1940年)という、パリ時代の、独特の浮遊感を与える作品を取り上げて、作品を上下反転させて観察するということをやってみました。この作品、反転させると浮遊していたものが落下に転じるんです。この上と下という感覚、実は視覚にも使われますが、音にも使われますよね。そこに何か共通の根がある。カンディンスキーがいわゆる共感覚者だと言われることも関連するのだと思いますが、視覚や聴

覚という個別の感覚の奥には人間と外界との関係の原型みたいなものがあるという見方が示唆されるわけです。

**長名** たしかに音が高い低いと言いますし、上下の感覚というのは視覚だけではないですね。

**中林** 中村雄二郎さんの『共通感覚論』(岩波書店、2000年)はそれを「常識」とも関連付けて、社会基盤にも繋がると書いていたように記憶します。

**長名** ②の模倣と装飾では、アンリ・マティスに関する文献が並んでいますね。

**中林** カンディンスキーは考える対象ですが、見ることのプレジャーを与えてくれる作家は、僕にとってマティスでした。ここに挙げた資料はマティスの研究史とも重なっています。まず、ニューヨーク近代美術館(以下、MoMA)のアルフレッド・バー・ジュニア(Alfred H. Barr, Jr., 1902-81)が1951年に開催した「マティス」展(*Matisse, his art and his public*, Museum of Modern Art, 1951)が起点となりますが、ここではマティスをキュビズムや抽象といったモダンアートの系譜に連なる立役者として評価して、晩年のニースの頃の作品はあまり評価していない。それが変わったのが、あとで言及する作者の言葉とも重なりますが、マティス自身の言葉がまとめられた*Henri Matisse: Ecrits et propos sur l'art* (Hermann, 1972)が出版された頃からです。『Critique』誌で組まれたマティス特集もこれを元に行っています。その後、80年代に入って、ピエール・シュナイダー(Pierre Schneider)とジャック・フラム(Jack Flam)が大著をまとめています。そして、90年代に入って、ポンピドゥー・センターとMoMAで大回顧展が行われました。単線的なモダニズム的な評価をこえてきめ細かな評価が段々に進んだ感じですね。

**長名** 実際に会場には行かれたのですか？

**中林** ポンピドゥーの方だけ見ました。カタログを見るとわかるのですが、内容は一緒ではなくて、ポンピドゥーの方は1919年頃までの作品だけで構成されて、MoMAの方ではすべての時代の作品が展示されま





した。その後は時代の雰囲気も変わり、絵画をどう捉えるかという議論も下火になったような印象を受けています。その後の研究史はあまり追えていませんが。

**長名** なるほど。マティスと模倣という点については？

**中林** マティスの作品に登場する椅子のモチーフは、人を喚起させると言われます。それは人体を模倣する椅子という問題に連なります。当館のコレクションにマティスは1点《ルネ、緑のハーモニー》(1923年)がありますが、それも椅子に関わる作品です。これについても1本書いていますが、マティスの作品はいわゆる再現的絵画ですが、それはつまり類似、模倣の問題を改めて深く考えるきっかけでもあると考えていて。ここで話し出すと長くなっちゃうので詳しくは論文を読んでもらえたら(笑)。

**長名** そうします(笑)。では、装飾についてお願いします。

**中林** これもマティスへの関心の延長線上で選んでいます。多木さんの連載を挙げていますが、70年代に書かれたものなので、どういっかけて知ったのかは覚えていません。ここでの議論は装飾というのは単なる付録的な飾りではなくて、過剰なる外部であるとしていて、デコトラとかも取り上げていたと思います。装飾というのは、例えば雑草や、勝手に生えて葛のように巻き付くようなものという感じで、理性的な秩序と対極にあるものだと。装飾のそうした

捉え方をこの連載から得ました。

**長名** 続いて、③顔についてお願いします。

**中林** 2000年に「顔：絵画を突き動かすもの」(1月12日-2月13日、国立西洋美術館)という展覧会を、西洋美術館で開催したんですよ。当館がリニューアル中で、たまたま西美が空いているということで実現したんです。でも新聞社からは肖像画は人が入らないと言われていましたけどね(苦笑)。じゃあなんで肖像画展だと、人は入らないのかと、それは恐いからじゃないかと思っていますが。顔というのは裏面がないですよ。それは絵画も同じで。ここに挙げたのは顔と絵画の正面性や両者の抜き差しならない関係について考える上で参考になる資料です。

**長名** では、④色彩についてお願いします。

**中林** 色彩はアプローチが最も困難なものですよね。長名さんは色彩についてどう理解していますか？

**長名** えっと、一般論としてですが、ニュートンの物理学に基づく色彩理解と、それに対してゲーテの人間の感覚として捉えた場合の色彩理解という問題があるという理解でいます。

**中林** そうそう。色相環がなぜ円なのか考えたことがありますか？可視光線は電磁波のうちの赤から<sup>すなわち</sup>靑色までの領域だけが見えているものであって、紫外線や赤外線は目には見えないわけです。ちなみに蝶々は紫外線が見えるそうですが。つまり色彩と

我々が言っているものは、人間が見えている範囲のことではない。色相環に話を戻すと、色彩とはそもそも人間が見えている範囲のこと、そこに赤に対して緑のように補色の関係を追っていくことで、円となって色相環が生まれるわけです。ゲーテはそのことについて「色彩と光を通して眼という感覚に自分の姿を特に示現しようとしているものこそ、自然に他ならない」と言っていますが。

**長名** なるほど。

**中林** デビッド・カッツ(David Katz, 1884-1953)という心理学者の本も挙げていますが、そこで彼は面色(film color)、表面色(surface color)、空間色(volume color)という色の様相について検討しています。面色というのは、青空のように定位される実体として捉えられない色の現れ方を指します。空を区切って見せたジェームズ・タレル(James Turrell, 1943-)はこの辺の問題にきわめて意識的な作家ですね。山田正亮(1929-2010)という作家を取り扱う上で、こうした色彩の問題に向き合わないといけなかった。

**長名** すべて色で構成されている作品とも言えますからね。

**中林** はい。パークリーの本は、視覚と触覚の関係を考察したもので、先天的な視覚障害だった人の目が見えるようになってから起きる事例などを参照しています。触るといふ経験がないと視覚は成り立たないと。

**長名** では、⑤作者の言葉に関してお願いします。

**中林** 作者の言葉については、展示というよりも、展覧会カタログに論考を書く際、ずっと拠り所にしてきたところがあります。例えば、ミシヨのプレイヤード版の全集は3巻で出ていて、さながら事典ですよ。それぞれに詳細なクロニクルが載っていて、展覧会の時には参考にしました。詩についてはなかなか得意ではないのですが、ミシヨは「すべてはムーヴマンである」と言い「もしも動かないと、わたしはその場で腐ってしまう」と書いています。これを読んだ時、止まっているものというのは、まさに絵画じゃないかと。静止というのは絵画でし

か存在しないんじゃないかと考えました。

**長名** その他にもベーコンやゴーギャン、セザンヌ、カンディンスキー、マティスに関する資料を挙げられていますね。

**中林** これらも作家自身の言葉に関わるものですね。特にゴーギャンは手紙のやりとりなども残っていて、彼は山師と言われたりもしますが、これを読むともっと複雑というのがわかってきます。2009年の「ゴーギャン展」(7月3日-9月23日、東京国立近代美術館本館企画展ギャラリー)はボストン美術館の《我々はどこから来たのか 我々は何者か 我々はどこへ行くのか》(1897-98年)が目玉でした。東近美で2回目のゴーギャン展ということもあって、インパクトのあることをする必要もありました。

**長名** 僕もこの展覧会には行きました。でも、《我々》以外の作品を覚えていません(苦笑)。

**中林** えっ、その他にも結構良い作品が来てただけ(笑)。大きい作品の展示で言うと、2002年の「カンディンスキー展」(3月26日-5月26日、東京国立近代美術館本館企画展ギャラリー)では、巨大な《コンポジションVI》(1913年)と《コンポジションVII》(1913年)を並べたこともありましたね。十分引きが取れるように展示した記憶があります。

**長名** 作者の言葉で言いますと、中林さんはマーク・ロスコの翻訳<sup>[3]</sup>もされていますよね。

**中林** はい。ロスコの結構前に別の論文の翻訳をやって、それがものすごく大変で、もう翻訳なんてやらんぞと思っていたのだけど、ロスコの言葉は面白くて。とはいえ翻訳作業は大変で、数行ずつ進む感じで時間が膨大にかかりましたね。大変ありがたいことに評判は良かったみたい。

**長名** その他、作者の言葉に関わる仕事で記憶にあるものはありますか？

**中林** 山田正亮ですね。彼の膨大なノートがあって、癖のある字を書く人なんですけど、それを何百時間もかけて翻刻したんです。それも作家の言葉に関心が高かったからというのがありますね。

## 「いのちのかたち」について

**長名** ちょうどお名前が出たので、ライブラリには「山田正亮旧蔵書」があります。寄贈の経緯について伺えますか？

**中林** ちょうど、「endless:山田正亮の絵画」展(2016年12月6日-2017年2月12日、東京国立近代美術館本館企画展ギャラリー)の準備をしている最中にご健在だった作家の奥様が亡くなられて。蔵書についてどうしたら良いか相談があり、アトリエに行って重要と思われる資料を選定してきました。彼は独学で絵画を描いていたんですが、今は亡き修復家の斎藤敦さんと一緒に多くの作品を点検した時、専門家から見ても、複雑で精妙な絵作りだと教えてもらいました。かなり勉強していたというわけです。そういう点からも旧蔵書には技法に関するものも含めました。あと、欧米、日本問わず当時の絵画の状況を把握していたのを跡付ける雑誌なども。

**長名** 旧蔵書は山田正亮の制作背景を辿る重要な資料ですね。最後の質問です。次期「MOMATコレクション展」

(2022年3月18日-5月8日)の11室と12室で、「いのちのかたち」という小企画を担当されていますが、注目して欲しいポイントなどお聞かせください。

**中林** まだ展示していないので、なんとも言えないのですが(苦笑)。でも、時代に媚びない展示にしたいとは思っています。例えば今、盛んに社会に役立つとか、社会性云々言われますけど、そもそもなぜ美術作品が社会に影響力を持つのか、もっとそういう手前のところから考える必要があるのではと。そういう意識で作品を選びました。またテーマのかたちですが、かたちというのは物質化であって、それはモノ作りとも関わる。カンヴァスも絵具も植物や鉱物といった自然物からできている。モノ作りというのは自然物を組み替えることでもあるわけです。

**長名** 考えたことなかったです。

**中林** 作品の成立を支えるそういったモノ作りの重要性を考える場にできたらと。素材の再配分や自然物をめぐる不思議さを。

**長名** 展示、楽しみにしています。本日は貴重なお話を本当にありがとうございました。

## 〔註〕

- 1 中林和雄「山口長男、象の池 展示の蘇生法」『現代の眼』428号、1990年7月、6-7頁。
- 2 中林和雄『見ることの力』水声社、2017年
- 3 マーク・ロスコ『ロスコ:芸術家のリアリティ』中林和雄訳、みすず書房、2009年

## ① 作品受容と知覚

- モリス・メルロー・ポンティ『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版社、2015年
- ミッシェル・セール『五感：混合体の哲学』米山親能訳、法政大学出版社、2017年
- E.H. ゴンブリッチ『芸術と幻影：絵画的表現の心理学的研究』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、1979年
- 中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店、2000年
- ヴィクトル・I. ストイキツァ『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司、松原知生訳、ありな書房、2001年

## ② 模倣と装飾

- Alfred H. Barr, Jr., *Matisse, his art and his public*, reprint ed, Museum of Modern Art, Arno Press, 1966.
- Henri Matisse and Dominique Fourcade, *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1972.
- マティス『マティス画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、2018年
- Jean-Claude Lebensztein, "Les textes du peintre," in *Critique*, no. 324 mai, 1974.
- Jack Flam, *Matisse, the man and his art, 1869-1918*, Cornell University Press, 1986.
- Pierre Schneider, *Matisse*, Flammarion, 1984.
- *Henri Matisse 1904-1917*, Centre Georges Pompidou, 1993.
- John Elderfield, *Henri Matisse: a retrospective*, Museum of Modern Art, H. N. Abrams, 1992.
- 多木浩二「連載 装飾の相の下に」『SD』1973年、全10回

## ③ 顔

- *Picasso and portraiture: representation and transformation*, Museum of Modern Art, 1996.
- 矢内原伊作『ジャコメッティとともに』筑摩書房、1969年
- マックス・ピカート『人間とその顔』佐野利勝訳、みすず書房、1959年
- ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトール：資本主義と分裂症』宇野邦一ほか訳、河出書房新社、2010年
- 三木成夫『生命形態学序説：根原形象とメタモルフォーゼ』うぶすな書院、1992年
- 坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、2009年
- フランソワ・ダゴニエ『面・表面・界面：一般表層論』金森修、今野喜和人訳、法政大学出版社、1990年
- 米倉迪夫『源頼朝像：沈黙の肖像画』平凡社、1995年

## ④ 色彩

- ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論 第1巻 完訳版』高橋義人ほか訳、工作舎、1999年
- David Katz, *The world of colour*, Routledge, 2014.
- G・バークリ『視覚新論』下條信輔、植村恒一郎、一ノ瀬正樹訳、勁草書房、1990年

## ⑤ 作者の言葉

- Raymond Bellour, Ysé Tran, *Henri Michaux: Œuvres complètes*, Gallimard, 1998.
- Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (eds.), *Kandinsky: complete writings on art, v. 1*, G. K. Hall, 1982.
- デイヴィッド・シルヴェスター、フランシス・ベイコン『肉への慈悲：フランシス・ベイコン・インタヴュー』小林等訳、筑摩書房、1996年
- Paul Gauguin and Daniel Guérin, *Oviri: écrits d'un sauvage*, Gallimard, 1990.
- Paul Gauguin, Gilles Artur, Jean-Pierre Fourcade, and Jean-Pierre Zingg, *Noa Noa: P. Gauguin*, Édition de l'Association des Amis du Musée Gauguin, 1987.
- Paul Gauguin and Victor Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin: documents témoignages, vol. 1*, Fondation Singer-Polignac, 1984.
- Paul Gauguin and Douglas Cooper, *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, Staatsuitgeverij, 1983.
- Paul Gauguin, Roseline Bacou, Ari Redon, and Odilon Redon, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Librairie José Corti, 1960.
- Paul Gauguin, Maurice Malingue, and Henry J. Stenning, *Letters to his wife and friends*, MFA Publications, 2003.
- P.M. ドラン編『セザンヌ回想』高橋幸次、村上博哉訳、淡交社、1995年

## カタログトーク #1

## 座談会「民藝の100年」展

### 出席者

黒川典是(編集)

木村稔将(デザイナー)

花井久穂(東京国立近代美術館主任研究員)

鈴木勝雄(同企画課長)

### 聞き手・構成

長名大地(企画課研究員)

—

2021年12月3日

東京国立近代美術館会議室

### 展覧会カタログのコンセプト

**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。『現代の眼』の連載企画「カタログトーク」の第1回目として、「民藝の100年」展のカタログについて、関係者の方々に制作秘話や、こだわりのポイントなどをお聞きできればと思っています。まず、制作にあたってどういうコンセプトやアイデアがあったのか、これまでの民藝関係の展覧会との違いや意識された点などお話しいただけますか。

**花井** これまでの民藝関係の展覧会は、日本民藝館式に解説は最小限に、モノの「美しさ」を中心とした展示か、あるいは柳宗悦の言葉をアフォリズムのように添えて見せるか、のいずれかのタイプが多かったように思います。章立ても時系列ではなく、「イギリス」「朝鮮」「木喰」といった地域別・ジャンル別の章に「民藝の巨匠たち」が加わる、といったかたちがほとんどでした。今回、東京国立近代美術館の民

藝展は、「近代」の時間軸と歴史背景のなかに民藝運動を置き直してみる、というコンセプトです。当館も開館当初はキャプション解説の少ない「MoMA」方式でしたが、開館から70年近く経ち、特にこの10年ほどでコレクション展示のあり方が変わり、美術と社会という歴史軸を持った展示になりましたが、近代芸術運動としての「民藝」はこぼれ落ちてしまっている。今回、日本民藝館所蔵のものが多いのは、「日本民藝館の名品展を近美でやる」のではなく、柳たちその時代ごとに見ていたものや状況を歴史的に復元するため、確実にこの時期に蒐集された、というバックデータが必要だからです。日本民藝館のみなさんと約2年対話を続けて、データを精査したものが今回出品されているものです。柳たちの出版物はその手がかりとなりますが、実際、民藝運動は膨大な言葉と出版物による運動でもあり、出版物自体が彼らの創作物でもある。なので、この展覧会では出版物などの「資料」



も作品と同様に、画像付きで扱っています。そもそも「日本民藝館」の建物自体が民藝運動最大の創作物といえるのですが、それをまるごと近代美術館には持ってこれない。逆にホワイトキューブという時間軸を設定しやすい仮設空間を活かして、彼らの集めたもの・書いたもの・作ったものを一つ一つ分析し、モリモリと解説を付けることにしました。民藝研究は社会学や歴史学や哲学など様々な分野で蓄積がありますが、実際にモノと言説を編み込んだ「美術展」の形式では未だ達成されていなかった。一度、民藝運動における「モノ」と彼らの「言葉」を状況から切り離さず、歴史的な文脈のなかに編み込んだ展覧会を作りたい。時系列という構成は一方向に進んでいく本の形式と相性が良く、今回は展示とカタログを作る作業で、割と近い部分が多かったです。

**鈴木** たしかにカタログは展示空間と密接にリンクするものとして編集しましたが、展示では提示できない、民藝から広がっている様々な問題を、さらに横断的に見えるように配慮しました。展示空間では、全部で36のトピックを、トピック単位で構成しています。では、空間に配置するのと同じことが紙面でできるかという、そうならない。紙面は見開き単位で、要素間の関係性を展示空間とはまた違わたりてより厳密に編んでいかなければならない。1トピックに入ってくるコンテンツは同じなんだけれども、また別な編み方をカタログでは試みています。組み合わせによって見える面が変わってくることも意識しながら、花井さんと黒川さんと木村さんが中心になってレイアウトを組んでくれました。

**長名** 並行しながらも別な表現をしなければならぬ。

**鈴木** 形式上そうせざるを得ないんですね。左から右にページを繰っていくなかで、どういうリズムで紙面が展開していくかを意識しながら、レイアウトを考えてくれたと思っています。

**花井** 今回の民藝展は普段の展示数の4倍くらいあります。カタログは4倍濃縮。

全部を順に読むとなると疲れてしまいます。最初に「イントロダクション」で、展覧会の見取り図を示しました。インデックスのようにトピックで選べるようにしたのは、民藝運動は一回出てきたモチーフやテーマ、あるいはキーとなる作品の要素が時代によって何回も繰り返し登場するためです。民藝運動は「直線的な発展」では捉え難く、その循環と螺旋状の構造を見取り図としてわかりやすく示しています。特定のテーマに興味がある人はそこだけツマミ読みできる。

### 最初が肝心！

**長名** この図録の特徴は見開きだと思います。俯瞰してみるっていう、ちょっと図鑑っぽいというか。この見開きの中で、テーマが設定されて、文章と図版がバランス良く配置されていますよね。だから本の作りも開きやすくなっていて、とても読みやすい。木村さん、黒川さん、制作の裏側について教えていただけませんか。

**木村** 僕は今回デザインを進めていくなかで、ラフを作るためのラフの作成という作業をしています。花井さんが見開き単位で内容を簡潔にまとめるという方向で考えていたので、それを実現するために、実際にこの見開きにはこんだけ写真が入るんですよっていうのを事前に見せないと、たぶん花井さんも整理できないと思ったの

で。そこは僕のなかで一番特異な制作プロセスでした。

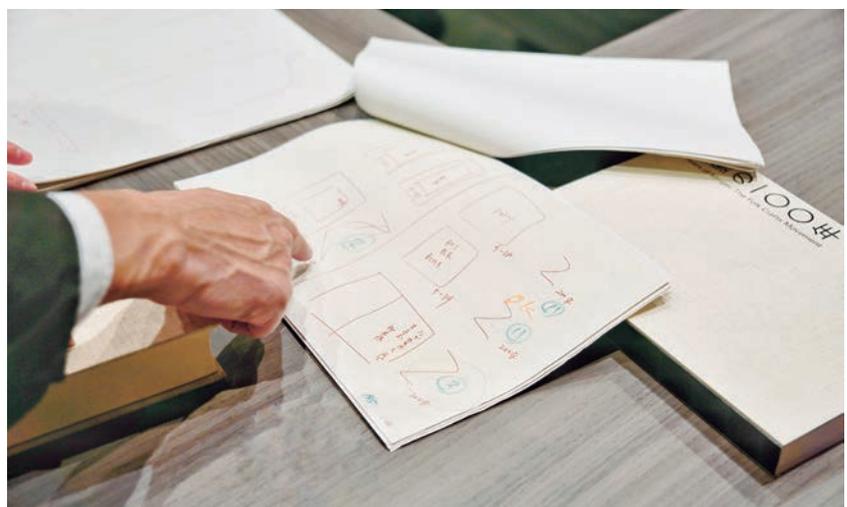
**花井** 作品と資料が混在していて、素材や形や機能が異なるものが、文脈の力だけでつながっているのが、未加工のままだと一見、雑多なものの寄せ集めに見えてしまう。見開きの中での大きさと配置の調整は重要で、木村さんと何回も校を重ねるうちに、ようやく一目で意味が伝わるように。

**黒川** テキストに関していえば、いくつかヒエラルキーがあって、扉の章を別にすると、セクション解説があって、作品解説の付け方も2種類、特定の作品・資料に付く解説と、複数のものにかかる解説があって、木村さんが配置を工夫してくれました。

**花井** 最初ももっと解説を少なく（紙面が限界）、ということだったのですが、書き進めるうちに穴が見えてくる。これは説明がないと意味不明だね、と書いていくと結果、文字量が大変なことに。

**黒川** 増えるのはいいんですが、先割りの段階で多めに言っておいて欲しかった（苦笑）。

**鈴木** この判型はすでに決まっていたから、そのなかでテキストの分量を割り出したんですね。当初、セクション解説は結構複雑な内容でも400字にまとめることを決め、作品解説の長いものは200字、短いものは100とか150字で計算していったんです。なるべくそれに近づけたけど、解説に関してはどうしても200字だと説明し



花井主任研究員によるラフ

切れないものが出てきて、長短混在したのをレイアウトで調整してくださった。

**黒川** 普段木村さんと図録を作るときは、僕が作った仮の台割りを形にしてラフになるんですけど、それが前段階になって、ラフのラフというワンクッションがあった。

**木村** この初期の段階の作り込みにきちんと時間をかけてやったので、簡潔にまとまったんだと思います。

## 図版に注目!

**長名** とてつもない数の図版が載っていますよね。モノだけでなく、資料もたくさんあります。なのに、ごちゃごちゃしてなくて、すごく見やすいし、関係性もわかりやすいですよ。

**花井** 民藝は「編集」する運動体なので。モノとモノの影響関係や、資料とモノの対応が紙面でわかるようにしないとイケない。資料は写真を載せず文字だけ抜粋して掲載という手法があるのですが、ほとんど図版で見せています。作品を資料のように、資料を作品のように扱う展覧会でもあるので。資料そのもの手触りが伝わる画像を意識しています。なかにはあえてトリミングをせず端まで残しているものもあります。

**長名** 本のノドの部分が残るように?

**黒川** ペラものと冊子ものの違いがわかるように、冊子ものはあえてノドの部分を少し残しました。

**花井** 最初私もこれトリミングミスかなと思ったら、木村さんに「わざとです」と言われて(笑)。資料に書かれていることは、要約して解説に書くのですが、これは原文で読んで欲しいというものに関しては実際読めるくらいのサイズで載せています。例えば「下手ものゝ美」(展覧会カタログ43頁)は1ページ全部使っています。この「言葉の多さ」を見て欲しかった。そのほか、雑誌『工藝』には、柳たちがフォントや図版など、造本に対するこだわりを編集後記にも書いているので、その現物をお見せせねばと。

**長名** 単にテキストにしちゃうと、それが落ちてしまうということですね。

**木村** 図版についていうと、民藝館で撮影した写真というのは民藝館独特の背景、写真の撮り方があるので、これをどうするかという課題は最初の段階でありました。モノを切り抜いて、背景をなくして、フラットに見せるという方法もあるんですけど、民藝館の写真の撮り方も、特徴の一つかなと思って、切り抜きをしないレイアウトで進めていました。

**花井** 2021年現時点での日本民藝館の写真の撮り方を残しておくという意味もありました。柳たちが作品写真の撮り方にどれだけ意識していたかを取り上げたセクションもあります。今回、作品の新規撮影時、民藝館で長く撮影を担当されてきたカメラマンの杉野(孝典)さんに、当時の図版を見せて、「これと同じように撮ってください」とお願いしたのですが、やってみると普通のライティングでは撮れない。例えば、雲形の墨壺の特徴的な曲線を強調するように、2本のハイライトが入っている図版があるのですが、なかなかこんな風には撮れないそうです。柳がおそらくライティングに対して、細かく指示していたのでしょう。

## レイアウトに注目!

**鈴木** 当初切り抜いて雑誌風にレイアウトするのもありかなと話していましたが、結果的に木村さんは切り抜きをせずにレイアウトしてくれました。角版の枠自体を、見開きを構成する単位として活用したという感じを受けました。

**木村** そうですね。これだけ点数が多いとバランスを取るときの基準にしましたね。

**鈴木** 全部切り抜きにしちゃうとばらばらな感じになってしまう。角版の枠をうまく利用して、統一感のあるレイアウトを組んでいただいたのかと思っています。

**木村** レイアウトでいうと、これだけ見開きによって文字数と掲載する画像点数が違っていると、1個のフォーマットには収まらない。だ

から、今回2段組、3段組、5段組というフォーマットをレイヤーで重ねていって、それをテキスト類と図版の関係性によって使い分けながらレイアウトを進めました。フォーマット通りだと、余白のバランスが悪いページがあって、そこは自分の目で判断をしていきました。要は、フォーマットが絶対ではなくて、フォーマットから多少ずれてしまっても、自分の眼でバランスがいいというほうをとった。唯一守っていたことは、キャプションと解説の行送り。ベースラインは上から下まで常に同じ位置にして、キャプションも一応ベースラインに乗っているんですよ。だからページをめくってもこのかえしの位置がずれていても、この行送りのラインがカラーページは全ページ通して守られているはずですよ。

**花井** 秩序がちゃんと与えられている。これだけの量をすつと読めるように、本当に小さな調整をしてくださった。ぐっと見やすくなる瞬間というのがあって、そのときは興奮しました。

## 編集の仕事

**鈴木** 台割りの原案を作ってくれたのは実は黒川さんなんです。作品リストの原型はすでにできていて、あとはエッセイの本数と年表、文献案内を入れることが決まっていたんですけど、それを規定のページ数のなかにもどう収めるかを考えてくれたのが黒川さん。最初作業したときはどうでした? ページ数が足りないと思いませんか?

**黒川** いや、だいたいこんな感じかなと。強いて言えば、参考図版などがあとから増えていった。

**鈴木** 僕らのほうもテキストを増やしていましたが、逆に黒川さんのほうから、レイアウト組んだ上で、ここにテキスト追加してくれと要求されましたよ。

**花井** 面白かったのが、黒川さんから「ざくろ」の広告の画像を探してくださいと言われたときですね。最後の最後に、普通は「もう勘弁してください」と編集者から怒られる時期なのですが、逆に黒川さんから

増やす提案。(208-209頁を開きながら)この「ざくろ」ですね、これ「十二段家」は左ページで、「ざくろ」は右ページ。「ざくろ」、図版ないから、足そうと。

**木村** 黒川さんはあると知ってたんですか？

**黒川** 「十二段家」があるなら「ざくろ」もあるだろうって。

**花井** 「ざくろ」の住所が「アメリカ大使館前」と書いてある画像を選びました。また資料性が上がってしまいました。

**鈴木** 黒川さんはこれまで情報満載のカタログをたくさんお作りになっているわけですが、今回の民藝展の編集作業で心掛けていたことはありますか？

**黒川** 今回の展覧会は柳中心史観ではないということと、美学的な方向に寄らないということが特徴としてあったので、結果的に器物と資料のヒエラルキーがなくなった。そういう意味では普段やっている仕事に近かったですね。原紙で見せる資料は原紙で見せて、その場合は可読性を担保する。「民藝地図」(130-133頁)は上下に余白ができたから、記録写真ないですか？って、鈴木さん、花井さんに投げかけて。

**鈴木** 最後の最後までもう一枚写真を提供してくれて(苦笑)。

**花井** キャプションに正式な展覧会名と会期等のデータを付けなくてはならないので調べたら、手がかりがなくて、それだけで数日かかった。

**黒川** 今回の展覧会だと続けて横並びに展示されたものが、民藝館では2つに分割して見せていたことが伝えられたので、よかったかなと思います。

## 並びに注目!

**長名** レイアウトがテキストと図版を追加させるのは面白いですね(笑)。

**花井** そうですね。ただ、カタログはある程度、買いやすいお値段と、軽さ(重量)というのも必要とされます。今回、共催者であるNHKプロモーションさんと毎日新聞社さんから「広く色々な方に手に取ってもらいたい」という強いご希望もあり。書籍が

売れない時代、コスト面をどうクリアするかという問題がありました。ページ数に限りがあるので、すべての作品図版を載せない、という選択肢もありました。結果的に全点掲載、資料も図版にできましたが、高いハードルでした。見開きに図版を複数、レイアウトしなくてはならないのですが、元々私は工芸が専門だったので、サイズは結構大事で、作品の大小の関係が実際にあまりに違うと気持ちが悪いということがあり。その点については、木村さんが汲み取ってくれて、モノとモノの関係性のなかでサイズを調整してくれました。

**木村** それでいうと、(77頁を開きながら)この三國荘の急須[3\_66]と茶碗[3\_65]のレイアウト。たしか急須は上から注ぐから上にしてくださいって花井さんがおっしゃって、すごく面白いと思ったのを思い出しました。

**花井** はい。なんとなくモノの機能と一致するように置きたい。

**長名** 確かに自然の流れで見やすくなる。

**黒川** 注ぐものだからってところから上下の配置をあまり発想しない(笑)。

**花井** でも私のなかで違和感があって、急須が上にあると落ち着く。

**木村** 印象的なことでした。

**花井** 道具には「次でどういう動作があるのか」ということが埋め込まれているんです、形に。そこは大事にしたいかなと。

**黒川** サイズの調整という、(199頁を指して)これ。実際のサイズを反映したいから、こっち[6\_33]は大きく、こっち[6\_32]は小さくって。

**花井** わざわざ小さくしてもらいました。

**木村** でも、厳密にサイズ比率を合わせたら小さすぎたって戻しましたよね(笑)。

**花井** 規模の大きな展覧会の場合、複数の出版社さんが雑誌の特集を組んでくださったたり、そのほか、同じ分野で画集やムック本が出たり、出版活動が活性化しますよね。1ページに作品1点、というような豪華なビジュアルブックも出ますし、お客様が欲しい本のレンジは広いので、それらと競合しないよう今回の展覧会カタログはぎゅっと密に文字多め、一般書籍では

コストの問題でカットされてしまう資料編に紙幅をとる方針に舵を切りました。

## 人物相関図に注目!

**長名** 冒頭の「本展に登場する人物相関図」は民藝と関わりがあった人的ネットワークが非常にわかりやすくとめられています、すごく大変だったのでは？

**木村** 黒川さんが基本となる構成を作ってくれたので、カテゴリ分けなどの見え方の検討に十分時間かけることができました。

**長名** わかりやすいですね。

**鈴木** 一色だけなのにわかりやすい。

**黒川** 僕が描いた図は色でカテゴリ分けをしていたので、あとは木村さんに「色は使えないから線の種類と網掛けでよろしく」って。

**鈴木** 我々は人の名前と解説をワードにベタ打ちした原稿を黒川さんに渡しただけ。そしたら翌日ぐらいには黒川さんから構成案が出てきたんですよ。おお、なるほどこう整理されるんだと思って。するとまもなく木村さんからほぼ完成形のデザインが出てきたので、なんなんだこの二人の情報整理能力はと仰天しました。

**黒川** 図に整理してみると見えてくるものがあって、沖縄に紙幅を割いているわりには登場人物が少ないんだとか。



**花井** 実際はもっと膨大な相関図になるのですが、基本的に今回、展示物があるかどうかで基準でした。

**鈴木** 民藝コアメンバーはいくらでも付け足しできるんですけど、その外部にある人物ネットワークを示すのが今回の目論見でもありました。関係性が見えてくるように、二人が工夫してくれました。

**木村** コンパクトにまとまっているほうが巻頭の導入としてはいいのではないかと思います。

**長名** ちゃんとどういう人が説明も書いてあるじゃないですか。民藝には、これだけいろんな人が関わっていたというのが、これだけで俯瞰できるっていうのはすごいですよ。

**花井** 民藝運動は男性が多いっていうのは、確かにあるんですね。

**鈴木** 財界、新聞人、官僚の貢献というのが見えてくる。

**黒川** 実は体制側の人たちのサポートなくしては、ってところですね。

**鈴木** そう、それが今回の展示会のひとつのポイントでした。木村さんは試行錯誤の末にこのデザインに至ったのですか？

**木村** まずは目で見て構成がわかるようにしたかったですね。特に地域としてのつながりや民藝との関わり方など。

**鈴木** この図録では、章立て・セクションに沿って順番に説明するイントロダクションではなくて、章を超えたセクションのつながりが見えるように、36のセクションを10のトピックで再編集しました。様々な関係性のなかに成立した民藝運動の特質を表現できたという思いです。

**長名** ネットワークがいろいろなところに張り巡らされている。

**黒川** ここは展示より図録というメディアの特性がいかせたところですね。

## 年表に注目！

**長名** 「俯瞰的視点をもつための「民藝の100年展年表」(245-269頁)について、「民藝運動」「民俗学・民具・民家など

の隣接領域」「美術・工芸・デザイン」「社会」という4つの領域を横断的に見る構成になっています。「民藝運動」の項目では、柳宗悦だけでなく、民藝グループに関わった人々の情報がまとめられていますし、見開き10ページという相当なボリュームになっています。こだわりのポイントを教えてください。

**花井** 年表に関しては柳中心のものが多く、それぞれ関わる人たちの合わさったものが意外になかったのが、最後まで苦労しました。それぞれ民藝運動と民俗、民具、民家という隣接領域、美術工芸デザイン、社会の重要項目が、同じ年に同じ分量だけあったとは限らないし、年表にする限りある程度統一をかけないといけない。民藝運動にとって重要な年の年表上のジャンルごとの高低差をどう工夫するかが課題で、そこは本当に編集の力とデザインの力に助けられました。

**鈴木** 一度ラフな形でレイアウトを組んでみたんですよ。すると民藝運動の項目を記した左ページとそれ以外の項目を掲載する右ページとでタイムラインの進みがずれてしまった。これを合わせるのに随分苦労しましたね。項目を追加して、時間軸が揃うように最後まで粘りました。

**木村** それは鈴木さんがこだわっていたところでしたね。

**黒川** 「俯瞰だ」と。

**花井** 何年から始まり、何年まで入れるか。結局は浅川伯教の生まれた年から始めましたけど、最初は琉球処分年からという案でした。

**鈴木** それは黒川さんの提案だった。

**黒川** どこから始めてどこで終えるかは年表を作るとき重要になってくる。普通だったら柳の生まれた年から始めることになるのじゃないかと。

**花井** 最初は単なる「年表」でしたが、こういう年表かタイトルをつけよう、と、黒川さんが投げかけてくださって。じゃあ「俯瞰的視点をもつための民藝の100年“展”」年表にしよう。

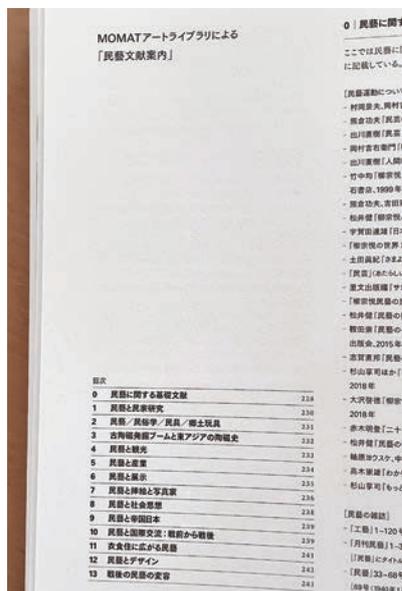
**鈴木** それは文献案内もそうですね。ちゃ

んとタイトルをつけました。文献一覧ではない。

## 文献案内に注目！

**長名** 「MOMATアートライブラリによる『民藝文献案内』(228-244頁)は、アートライブラリのライブラリアンがチームとして展示会カタログの制作に関わり、テーマに則して文献収集と解説執筆を担当するという、初めての試みでした。「民藝に関する基礎文献」と、民藝に関わる13のテーマから文献案内をしています。過去の民藝展でも前例がないことだったのでは？と思いますが、いかがでしょうか。

**花井** これまで柳宗悦展や民藝展はたくさん開かれていますので、すでに達成されていることは多いんです。今、文献リストを作るとすれば、おそらく図書のデータベースのほうが優れていて、「民藝」と入力すれば、かなり精度が高い文献リストが検索できますし、新しい文献が出ればすぐに更新されてしまいます。文献リストをわざわざ紙で残す必要がどれだけあるのかと。2021年の今現在において、民藝におけるテーマはどのようなものがあるのか、テーマ別に今ここまで研究が進んでいます、という言葉が付した文献案内になるといいなと。民藝の専門家といっても、様々な研究ジャンルがあり、ならば、俯瞰的な視点を



持つには、ライブラリアンと一緒にレファレンスを作るのがいいだろうと。展覧会をご覧になったあと、興味を持ったテーマを深掘りし、自ら調べる助けになるものを作りたいと思いました。

**長名** そこでライブラリに打診いただいた。

**花井** 美術文献に特化したレファレンスというのは、やはり当館にアートライブラリがある強みですよ。ライブラリに専門スタッフがいて、そのことを知っていただく機会でもありました。展覧会にここまで入ってもらうことは、初めての試みでしたが、総力を挙げて協力してくださった。

**鈴木** みなさん大宅壮一文庫や国会図書館に行って、資料収集をしてくださいました。展示に盛り込めきれない、例えば、「戦後の民藝の変容」というトピックを、文献案内を通して示してくれた。展示と補完関係になっているんです。会場では、展示されたモノから受ける印象を手がかりに歴史のなかに分け入るわけですが、カタログでは、その際のガイドブックになるような情報を提供する。そういう関係を目指しました。

**長名** 最初鈴木さんから文献案内のテーマ設定をいただいてから、少しずつ精査していった、最初は該当する資料が集まるかどうかというところからの調査でした。なので、やってみないとわからないことがたくさんあったんです。テーマがあっても本当にその資料がちゃんと位置付けられるか調べるのに、すごい時間がかかってしまったんですけども。でも、ライブラリのスタッフが調べてみんな持ち寄って一つのテーマにまとめていくという作業はやったことがなかったので、展覧会の新しい関わり方だったなと思います。

**黒川** ライブラリとの連携はすごく面白いし、今回の特徴だと思うんですけど、ちょっとシニカルなことを言わせてもらえば、ほかの美術館ではできない。長名さんのような中心になっているライブラリアンがいて、スタッフが多くないと。

**長名** 東近美ならではの取り組みですね。

**花井** 「MOMATアートライブラリによる」とタイトルをあえてつけています。

**鈴木** 今回の展覧会では、歴史的な文脈を展示の中で再構成するために資料をふんだんに活用していますが、こうした資料やそこに含まれる言説が「民藝」を形作っているということを文献案内が示している。主題ごとに、一次文献と二次文献を編集する形式は、これまでにないのではないかと。

**長名** 民藝展は資料と作品という概念がフラットになっているので、膨大な資料が展示されているのは、ライブラリの担当者としても嬉しいというかと。

**花井** 知識は鑑賞を阻害する、という一方で、実際、柳宗悦や式場隆三郎ら、民藝運動の人々は膨大な書誌を編んでいるんですよ。柳先生どうでしょうか、と。東近美は過去にお叱りをいただきましたが、私たちがこうやって後に続いています。

#### デザインに注目!

**長名** 外装やデザインの部分について、教えてください。

**木村** 表紙ですが、民藝の持つ雰囲気とは少し距離をとるようなデザインを意識しました。たたずまいとして、モノとして、なにか特徴的なものにしたいと思って、視覚ではなく、触覚を刺激するようなエンボス加工されたこの紙を表紙に選びました。ただ、これ、柳全集の表紙を見てなかったのだから(苦笑)。

**花井** オマージュかな、と思ったら、偶然、柳宗悦全集の装幀となんだか雰囲気一致したとのこと。柳全集は、本物の布ですが、今回のカタログで布貼りにすると、みなさんのお手元には届けられないコストになってしまいます。

**木村** できるだけ僕のなかでは民藝の持つイメージとは遠ざかりたかったのですが、結果的には近づいていた。

**鈴木** 黄色すぎず、グレーがかった色味や、布ではないけど洗練された風合いとか、民藝との絶妙な距離を保っていると思いますよ。よくこんな質感の素材を見つけてくれたなと感心しました。

**木村** 時間をかけて紙見本を見て、触ってという感じてした。



**花井** 色を入れたい誘惑にも負けずに、本当にストイックな感じです。

**木村** 何か特定の色を使用すると意味を持ってしまうので。今回は文字色も黒にしました。

**花井** 文字の艶。これも効いているのかなと。

**木村** 効いてますね。黒にしてよかったです(笑)。

**花井** これは後付けですが、柳の『民藝の趣旨』という本の特装本の文字の艶と似ています。コデックス装は背表紙がないのですが、それをどう処理するかという問題があり、普通は紙を巻いたりしますが、そうするとまた違うものになってしまいます。

**木村** そうですね。それは避けたいと思って。別案としてスリーブケースもありましたが、予算的にはちょっと。であれば、もうこれで。

**花井** 背表紙がない代わりに、ここ(裏表紙)に正式タイトルを入れました。

**鈴木** ちゃんと箔を押してる。

**長名** 手に取りやすい感じもありますね。

**黒川** 重くもない。

**花井** 手ざわりが気持ちいいです。

## おわりに

**鈴木** 今回の民藝展、外の人から「どの章を担当されたのですか?」とよく聞かれるんです。この分量ですから、章かセクションで分担しているのでは、と。でもそうじゃないんですよ。どちらも全体をカバーしたうえで、執筆の分担だけを決めた。

**花井** それぞれの専門の強いところ弱いところというのはあるので、もちろん分担に反映されてはいますが、逆にそれぞれの領域に踏み込んでいるところもあります。そこも俯瞰的な視点につながったのかなと感じます。

**長名** 偏らなかつたんですね。文献案内をやったときも思ったのですが、民藝って入り組んでいるので、厳密に担当を分けるのは難しいですよ。そういうふうにお二人がうまく協働して取り組まれたところが、展覧会のコンセプト自体にもあったの

かなと思います。

**黒川** 連名で巻頭のテキストを書くのは大変じゃなかったですか。各章のなかでそれぞれが書き分けるのとは違って、二人でひとつのテキストを書き上げるというのは。

**鈴木** イントロダクションについては、「インデックス」という形式を含めた原案を花井さんが作ってくれたので、あとは下書きをベースに二人で推敲を重ねていきました。インデックスに分割されていたので、わりとスムーズに書けましたよ。

**花井** 展示を見たお客さんの声で嬉しかったのが、キャプション一个一个で完結しているのだけど、それが全部つながっていて、全体を読んでこういうことか、とわかったという感想がありました。この展覧会は必ずしも柳宗悦ひとりの思想をそのまま伝えるというわけではなく、様々な論点から、民藝運動の歴史を俯瞰する、というものの。多様な個別のテーマがつながったとき、初めて全体像を結ぶ、というものです。今回のカタログは、展覧会の作り方そのものだったな、と思います。

**長名** ありがとうございます。お話は尽きませんが、そろそろお時間です。今回の民藝展、様々な局面で協働による成果が結実したもののように思いました。展覧会カタログに一貫している俯瞰性や、網目のように張り巡らされたネットワーク、展覧会の補完的役割など、展覧会カタログの知られざる舞台裏を明かしていただけたのではないのでしょうか。皆様、貴重なお話をありがとうございました。

アートライブラリの連載企画について

—

今号からアートライブラリのコーナーで、「資料紹介」「研究員の本棚」「カタログトーク」という3つの連載企画を開始しました。「資料紹介」ではアートライブラリ所蔵資料についてご紹介し、「研究員の本棚」では館内の研究員にそれぞれの専門領域に関する資料を紹介してもらい、「カタログトーク」では展覧会カタログの制作に関わる方々にその舞台裏を明かしていただいています。アートライブラリの仕事は地味で脚光を浴びづらいところがありますが、美術の調査・研究に関わる基盤であり、美術館の活動ともさまざまに関わっています。そうした側面をこれらの連載でお伝えしていければと考えています。 [長名]

## 「MOMATコレクション子どもセルフガイド」のデジタル化 継続性を意識した鑑賞教材のデザイン——大岡寛典氏に聞く

東京国立近代美術館（以下、東近美）は、2021年3月にデジタル鑑賞教材「MOM@T Home 子どもセルフガイド」<sup>[1]</sup>（以下、デジタル版セルフガイド）を公開した。本教材は、東近美で2008年から連続して制作してきたワークシート「MOMATコレクション子どもセルフガイド」<sup>[2]</sup>（以下、子どもセルフガイド）をデジタル化したWebアプリである。制作は、子どもセルフガイドのデザインを手がけた大岡寛典氏に依頼した。今回は大岡氏に、子どもセルフガイドのデザインとそのデジタル化についてお話をうかがった。

聞き手・構成：

細谷美宇 [企画課特定研究員]

2021年5月11日 | オンラインでのインタビュー

**子どもセルフガイドをはじめ制作した時のお話を聞かせてください。**

スクールプログラム・ガイド<sup>[3]</sup>や企画展

のセルフガイドをやらせていただく中で、コレクション展に対してもセルフガイドを継続的に作ってきたいという話をいただきました。企画展のガイドは内容次第でデザインを変えるけれど、コレクション展対象の場合は、ずっと連なって長く手がけられる継続性が一番大事だと思って、コストをできるだけ削減しつつ、表はフルカラー、裏は一色刷りに統一しました。

**子どもセルフガイドは作品1点につき1枚のカード状で、会期ごとに出品作に合わせた6枚を組み合わせ使っています。はじめはカードの種類が少なく、毎年少しずつ作り足してきました。最初から徐々に増えることを想定し、継続性を意識してデザインされていたのですか。**

展示替えごとにカードも入れ替えるという使い方まで含めてのデザインでした。長いスパンで使われていくことを認識していない

と、続けるのが段々と苦しくなったりとか、途中で版型や形式が変わったりとかする。お金をかけてその時だけのものを作っても、ずっと続けられないじゃない？だから逆に引き算でやらないと、って。在庫の管理とかもあるし、予算的にも無理がない形で続くことが一番だと思ったんですよね。デザインの奇をてらった、ものすごく斬新なものを作ったわけではないと思っています。

**狙い通りに10年近く順調に作り続け、今では50種類以上のカードを揃えています。カード1枚の中での作りもある程度揃えられていますが、これはどうデザインされたんですか？**

試作版<sup>[4]</sup>の段階で、表が問いかけて裏が答えという作りでした。子ども向けなので総ルビにして、細かい解説文の部分と、パッと見て一発でわかる子どもが読む部分を分けましょうとか、そういう大まかな作り



大岡寛典氏



MOMATコレクション子どもセルフガイド（印刷物）



デジタル版セルフガイド(利用イメージ)

は原稿を丁寧になぞっていった感じです。読みやすさなどのデザイン的な配慮はした上で、詰め込みすぎずわかりやすい構造になりました。印刷物の段階でデザイン性を上げるために文字を小さくしたりとかなかったことで、結果としてデジタル化した時に画面が小さくても字が十分読めたんですよね。

同じ形式で作りを続けてある程度の蓄積ができたことが、今回のデジタル化に繋がったと思います。時が経つと当然変えたくもいじりたくもなるけれど、途中で版型変えたりとかなかったのが良かったんでしょうね。ジャンルや制作年代が偏らないように追加の作品が選ばれたり、技法について追加されたりして、セルフガイドのラインナップとコレクションの網羅性と歩調が合っていたと思います。

**10年前ぐらい前にも一度、アプリ化・デジタル化のご相談をしたことがありました。当時は開発費がすごくかかると聞いて流れちゃいましたけど。今回はコロナ禍の直前、2019年秋にデジタル化したいとご相談しました。**

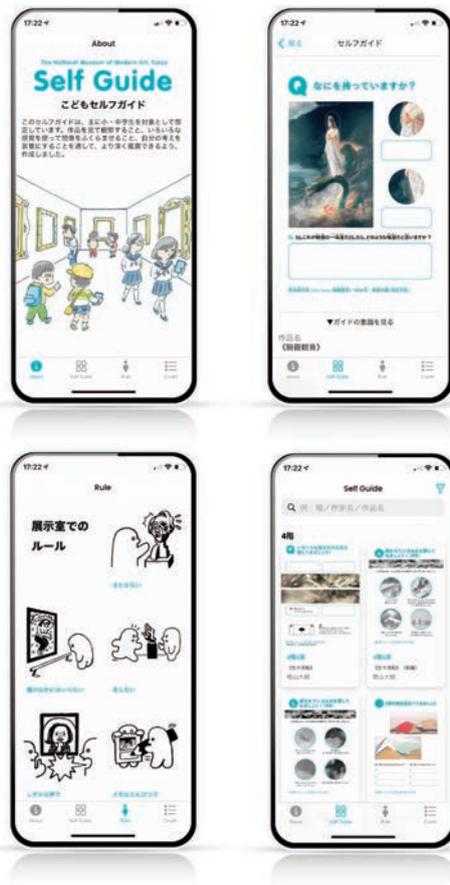
元々、印刷物もデザイン時はデジタルデータとして扱っていて、入稿時にはPDFにするわけです。それをそのままWebベースで公開するという方法はありませんでした。カードの表裏でひとつのPDFにして、それを一覧にしたWebサイトを作るのはどうだろう、って。

ちょうどその時期、Glide[5]というWebアプリを使ったプログラムガイドも作っていて、可能性を感じていました。2019年の国際マンガ・アニメ祭 Reiwa Tushima (IMART)[6]のカンファレンスのプログラムですね。紙でも作るけど、アプリもいいん

じゃないって話で、登壇者のプロフィールやセッションの予約ができるWebアプリを作りました。汎用性もあるし、制作の過程でデータベースを作って紐づけるから、全体の構造がすごくわかりやすくなるのいいなと思って。

こどもセルフガイドのデジタル化も、単純にPDFをダウンロードするだけより、今まで作ってきたものをもう一回ちゃんとデータベース化して、今後増えるのにも対応したらどうだろうって考えました。そこで試作版は、ひとつはWebベース、もうひとつはGlideを使ったWebアプリと、2種類提出しました。

**プロトタイプはWebアプリの方が圧倒的に使いやすかったです。PDFだとダウンロードするかビューワーを使わざるを**



デジタル版セルフガイドの各ページ

得ませんが、アプリだと同じ画面の中で遷移できるところとか。それで、運用面がクリアできるならぜひこちらでとお願いしました。

デザイナーが作る部分と美術館で運用する部分の作業の振り分けも必要です。展示替えのたびに業者に修正を依頼するとか、そういう運用面の煩雑さは避けたいですね。デジタル版セルフガイドのデータは、Google Workspace (旧G Suite) のビジネスアカウントを取って、そこに全て格納しています。ひとつのスプレッドシート上にデータベースを作って連携させていて、それをいじればアプリに即時に反映されます。この作業はデザイナーがいらず、つまりノンデザイナーでできるわけです。それって大事かって思ったんです。

アプリ化によってパッケージとしてひとつ

の画面の中で完結するし、ソートなどで見る側の利便性も上がって、いろんな可能性が出てきますよね。タイミング的にもちょうど良かったと思います。皆がスマホを個人で持つ時代になりましたから。10年前の(デバイスの)解像度だったら文字が読めなかったかもしれない。そういった意味でも、実現する環境が整ってきたところだった気がします。

元々は展示室だけで使うつもりでしたが、コロナ禍の臨時休館を経験して、一般公開版をリリースすることになりました。やはり時代に後押しされていると感じます。これからデジタルデータを活用したいろんな試みが起こってくると思います。海外の美術館とかの事例を見てもすごいじゃないですか。パブリックドメインなんかの裁量

も含めてレベル違いで進んでいると思う。そんな中で国立美術館としてこういった事例が示せたのは大きな一歩じゃないかな。東近美でやることって波及力があると思うんです。地方の美術館とか、モデルケースが前例としてあるとやりやすいんじゃないかって。チャレンジングな試みをしていることがうまく伝わるといいですね。

デジタルデータ活用って、予算がある館が派手な3DCG作るとか、3Dのくるくる回るアプリ作るとか、そういう風に思われがちだけれども、デジタル版セルフガイドのような作りなら、一回構造さえ作ってしまえば中身を変えることで他でも使えるようにできるんですね。僕としては、うまく運用できるようになった段階で基本的なフレームを公開してしまおうと思っているんですよ。で、他館でも画像を準備してデータベースを作れば同じものが作れるようになります。最終的な目標はその部分なんです。デジタルで一から立ち上げるのもいいけど、今まで積み上げてきた印刷物なんかの資産があるなら、それをベースにノンデザイナーで予算をかけずに簡単に作れる方法があるよって伝えたいですね。各館それぞれの状況に合わせて、共有できる部分は共有して、持っている資源が活用できればベストだと思います。

Webアプリはオープンソース、オープンデータという流れの中で使われていくものだと思っています。使い続ければ仕様変更とかはあるかもしれませんが、権利的に改悪されるようなことはおそらくはないと思う。今回のトライアルについても、運用も含めた知見がどんどん公開されてほしいですね。



作品をもっと楽しむセルフガイド (国立工芸館)

話はズレるんだけど、工芸館が金沢に移った[7]じゃない？ スマホ用の鑑賞ツール[8]で面白かったのがあるんです。すごく長いPDFで、シンプルな作りだけど、これもひとつの発明だよなと思って。真似しようと思えばできるんじゃないかな、これいいなと思って見てたの。

デジタルデバイスを使った鑑賞体験はそれぞれ(の機器)に合わせた形に変わってくんだろうね。いろんなアプローチがあっていいと思うんです。例えば展示室内のひとつひとつの作品にQRコードをつけるとか、簡単にできることはまだあるし、皆がおたおたしないでやれることをやっていけるといいですよ。

**最後に、デジタル化に関わらず、美術館の教育普及活動について展望などありましたらお聞かせいただけませんか？**

ある層にとっては、美術館や美術の楽しみが、インスタ映えとかバズるとかの写真を撮る行為に集約してんじゃないですか。企画側としてもバズらせることがナンボみたいな、広報ミッションと一緒にしている状況があると思う。ひとつの楽しみ方としては思うけれども、そっちに行きすぎだなんて思ったりはします。誰しもがカメラを持っているという状況と、もう一步踏み込んだ鑑賞とかをくっつけられる方法は何かあるはずで、そこから教育普及の違う形も見えてくるんじゃないかな。

東近美で写真が撮れることには意味があるんですよ。国民の財産だからでしょ。美術館はエスタブリッシュな人たちのものじゃなくて、自分たちの共有の財産だから常設展は皆が撮れるんだよっていう、超シンプルな事が残念ながら共有されて

いないと思うんです。そこから始まるのが、普通の人たちの持っている写真を撮りたいて欲求とかと美術館がリンクするひとつのポイントになるのかもしれない。

教育普及というジャンルのことは考えれば考えるほど色々な魅力があって面白いです。それに携わるデザインの可能性もまだいっぱいある。今回もセルフガイドをデジタル化したっていう話からまさかこんな風に広がるとは思わなかったので、きっかけがあればまた色々実験したいですね。

[註]

- 1 一般公開版：  
<https://momat-home.glideapp.io/>
- 2 A5サイズのカード6枚と表紙1枚をリング留めした書き込み式のワークシート。MOMATコレクション展に来場した小中学生に無料配布。カードの組み合わせは出品内容に合わせて会期ごとに変更される。
- 3 学校団体での来館を検討する教員向けのパンフレット。
- 4 こどもセルフガイドの試作版および初版は藤田(当時の旧姓：山口)百合氏(当時企画課研究補佐員)によって執筆された。
- 5 Glide Apps。Googleスプレッドシートをデータベースとして利用し、簡単なPWA(プログレッシブWebアプリケーション)を自動的に生成できる。作成されたアプリはダウンロード不要で、標準的なブラウザ上で動作する。
- 6 <https://culturecity-toshima.com/event/1055/>
- 7 東京国立近代美術館工芸館は2020年に石川県金沢市に移転した。現在の正式名称は国立工芸館。
- 8 「国立工芸館石川移転開館記念展 I 工の芸術——素材・わざ・風土」での「作品をもっと楽しむセルフガイド」。デザインはUMA / design farm。

## 自宅からの美術館デビュー——活動報告 おやこでトークONLINE

細谷美宇 [企画課特定研究員]

本稿では、当館で初めて開催したオンラインのファミリープログラム「おやこでトークONLINE」について報告する。2014年より継続してきた「おやこでトーク」がコロナ禍で休止となったことから、同企画のオンライン版として開催したものだ。実施日時は2021年8月16日(月)/23日(月)、各日10:30～11:30/14:00～15:00、年中～年長の幼児とその家族全44組が参加した。

対面の「おやこでトーク」では、ガイドスタッフ(解説ボランティア)とともに60分かけて3点の作品を鑑賞する。幼児が楽しめるアクティビティを含むギャラリートークが特徴で、色・形/身体性/ことば・お話の3つの視点を取り入れ、簡易な描画や工作、身体活動、お話づくりなどを通して幼児やその家族が美術館に親しみきっかけを作ってきた。本プログラムではそれらの経験と、2020年10月より開始したオン

ライン対話鑑賞<sup>[1]</sup>によって蓄積したノウハウとを組み合わせ、教育普及室とガイドスタッフがアイデアを出し合いながら企画した。加えて、幼児の活動の特性からオンラインでのコミュニケーションのみではなく触れられる教材を用いることとし、事前に「美術館からのお手紙」を郵送した。プログラムの大まかな流れは以下の通りである。

### プログラムの流れ [当日60分]

事前	—	教材(お手紙)の送付	—
ガイダンス	[10分]	教材の使い方、美術館の紹介	—
ギャラリートัวร์	[15分]	高村光太郎《手》	まねっこしよう!
対話鑑賞	[30分]	和田三造《南風》	いろをさがそう! ----- なりきりチャレンジ!
まとめ	[5分]	—	ひみつのふうとうを開封



教材1(招待状、ワークシート)



教材2(ひみつのふうとう)

まず、プログラム数日前までに美術館からのお手紙として教材が届く[2]。幼児向けの封筒2つと保護者向けの参加案内だ。封筒のひとつはプログラム前に開けるもので、アクティビティで使用する準備物(今回はタオル)や日時を記した招待状とワークシートが入っている。ワークシートは3つの「ミッション」を達成するごとに保護者からシールをもらえる仕組みだ。「ひみつのふうとう」の表書きの封筒は指示があるまで開けないよう指示されている。

当日はお手紙、タオルを手にウェブ会議システムZoomにアクセスする。挨拶の後、まずは展示室から接続しているガイドスタッフと高村光太郎《手》を鑑賞した。ミッション「まねっこしよう!」では、さまざまな角度で映る彫刻を見ながら子どもたち自身の手で同じ形を作り、カメラを通して見せ合った。続いてブレイクアウトルームに分かれ、3～4組の家族とガイドスタッフ2名による対話鑑賞が始まる。和田三造《南風》では2つのミッションが課され

た。「いろをさがそう!」は、招待状入りの封筒と同じ色を絵の中から見つける遊びだ。子どもごとに別の色が送付され、それぞれ自分の色を探して楽しんだ。「なりきりチャレンジ!」では描かれた場面について家族と話し、人物になりきってポーズをとる。用意したタオルを使用し、頭に巻いたり、風になびかせたりと海の男たちになりきった。ミッションをすべて達成したら、全員で「ひみつのふうとう」を開ける。中にはミッション達成証、今日見た作品の紹介カード、アンケートが入っている。

参加後アンケートは回答27票、平均満足度は5点満点のうち4.41で、幼児、保護者とも楽しめたようであった。また、今後してみたいこととして、対面またはオンラインでのプログラム参加以上に「東京国立近代美術館に子どもと行ってみたい」の回答数が多く、実際に来館し来場者アンケートにコメントを残してくれた家族もいた。「コロナ禍 & 下の子の世話で、なかなか外出ができない中、美術館に行ったような

体験ができ、とても楽しかったです。」「自分宛にお手紙が届いていたのが、とても嬉しかったみたいです。母も、子どもと鑑賞するときのヒントをもらえました。」などの記述もあった。海外、国内遠方からの参加もあり、オンラインならではの範囲で幼児やその家族が美術館に親しむ機会を提供することができた。今後の課題としては、より参加しやすい日程での実施(ギャラリー中継のため休館日=平日の実施であった)、音声・映像の安定した配信が考えられる。当館展示室のネットワーク環境は強靱とはいえない部分もあり、現状ではプログラム構成の工夫によって補う必要がある。教材の事前送付は効果的であったため、引き続きプログラム内容とともに充実させていきたい。

[註]

- 1 細谷美宇「コロナ禍の教育普及活動(1) — 代替プログラムでの新たな試み」『現代の眼』635号、2021年、44-45頁。
- 2 海外からの参加者にはPDF化した教材をメールで送信した。



★カメラ(かけるさん)  
展示室で案内するガイドスタッフ

## コロナ禍の教育普及活動(3)

### —— ICTを活用したスクールプログラムの多様化と定着

浜岡聖 [企画課研究補佐員]

当館では2020年12月より、オンラインでのスクールプログラムを実施している[1]。展示室での活動が休止される中、児童生徒と美術館職員とをウェブ会議ツールZoomでつなぐ授業を複数の学校と試みた。

2021年度は、ガイドスタッフ(解説ボランティア)の活動とも連動させながら、更に多様なニーズに対して展開した。本稿では2つの実践例を振り返る。

#### 高校生への対話鑑賞+教員研修

以前より連携してきた東京都高等学校美術、工芸教育研究会とは、初めてオンラインで教員研修を開催した。森田真理子主任教諭らの運営チームとの打ち合わせでは、オンラインで可能な研修内容と役割分担を入念に検討した。

8月26日当日、午前中は高校生22名を対象に、ガイドスタッフの進行で「鑑賞素材BOX」[2]を用いた対話鑑賞を実施した[図1]。Zoomのブレイクアウトルーム機能を使って4グループを同時進行し、教員はその様子を見学した。

午後は教員31名を対象に、運営チームの進行による午前中の振り返り、美術館からのレクチャーに続き、「鑑賞素材BOX」を使った授業実践・教科連携についてグループと全体でのディスカッションが行われた。国語・体育科等、美術科以外の教員も多く参加したことで活発に意見が交わされた。

終了後、アンケートに応じた生徒の半数から「視野が広がる」「考えが深まる」との回答があった。教員からは「アートから現代社会の課題を考える」社会科の授

業等、アイデアが複数出され、「教科指導だけでなくあらゆる教育活動に、今日見たような対話を取り入れていきたい」との意欲的な声が上がった。

以上のように、場所を問わず様々な教員が参加できたこと、Zoomの機能を駆使して対面実施に代わる活動が行えたことで、充実した研修となった。

#### 図画工作科での連携授業

11月9日～10日にかけて、足立区立西新井小学校6年生3クラス全88名を対象とした対話鑑賞を、三浦麻記主任教諭の指導のもとクラスごとに実施した。事前には教員との打ち合わせのほか、児童も参加する接続テストも行った。

当日、児童は1人1台ヘッドセット付の端末で同じ教室から接続し、4グループに

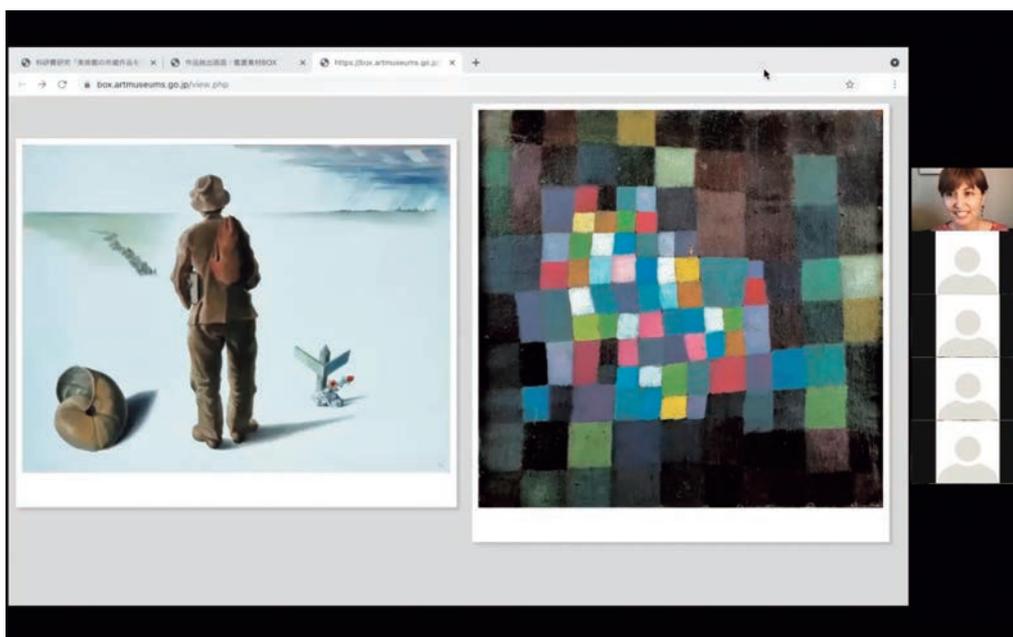


図1: 「鑑賞素材BOX」を用いたZoomでの対話鑑賞のイメージ

分かれてガイドスタッフを進行役とする対話鑑賞に参加した。3年生の頃より国立美術館アートカード<sup>[3]</sup>を使った学習に取り組んでいたことから、今回はそれ以外で展示中の2作品を取り上げた。ワシリー・カンディンスキー《全体》<sup>[図2]</sup>を鑑賞した際、児童は人によって注目箇所や連想するものが違うことを実感した様子だった。色や形の集合が、個性にあふれた自分たちのクラスのようなという声もあり、ガイドスタッフに促されながら作品を隅々まで観察して思いを伝え合っていた。

教室内では、接続トラブルに備えて担当教員がサポートして回り、必要に応じて控えの端末に切り替える等の対応が取られた。児童全員が普段の教室にいなから同じ作品を集中して鑑賞でき、ICT教育としても発展的な取り組みとなったといえる。

これらの実践の背後には、当館の一般向けプログラム「オンライン対話鑑賞」<sup>[4]</sup>の継続がある。美術館職員のICT経験の蓄積とガイドスタッフのファシリテーション技術の維持により、学校側の希望や子どもの実態を踏まえたガイドが可能となってきた。スクールプログラムの一形態として、オンラインが徐々に定着し始めたようだ。

今後は、より安定した接続環境での実施を課題としつつ、来館しづらい層への対応や、来館とオンラインの併用等によってプログラムの柔軟性を高めていけるだろう。チャット等の機能を最大限生かしたプログラム立案の可能性にも期待できる。

いつか子どもたちが美術館でリアルな体験を楽しんでくれることを願いつつ、その充実につながるオンラインプログラムをこれからも考えていきたい。

[註]

- 1 一條彰子「コロナ禍の教育普及活動(2) — ICTを活用したスクールプログラムの新展開」『現代の眼』635号、2021年、46-47頁。
- 2 小学校から高等学校までの授業での活用を想定したデジタル鑑賞教材。<https://box.artmuseums.go.jp>
- 3 国立美術館の所蔵作品65点をカードにした鑑賞教材。
- 4 展示室で行う「所蔵品ガイド」の代わりに、2020年10月より美術館の一般利用者を対象に開始したオンラインプログラム。週1～2回、不定期で実施。

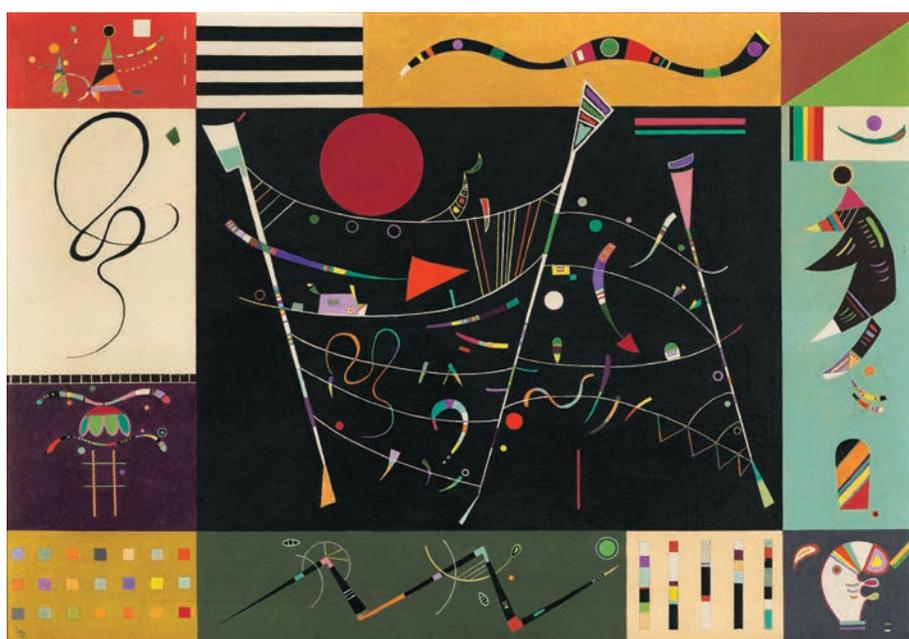


図2：ワシリー・カンディンスキー《全体》1940年、油彩・キャンバス、81.0×116.0cm、東京国立近代美術館蔵





国立工芸館石川移転開館記念展Ⅲ 近代工芸と茶の湯のうつわ——四季のしつらい——

会期：2021年4月29日—7月4日(臨時休館：5月12日—6月13日) | 会場：国立工芸館

## 「近代工芸と茶の湯のうつわ」展によせて

新里明士 [陶磁器作家]

本展は国立工芸館の石川移転開館記念展の第三弾として、茶の湯における四季のとり合わせを展示の中心に、近代以降の個人作家の作った茶道具が200点以上出品されている展覧会である。工芸館に収蔵されている作品が出品作の中心ではあるが、現代の若手作家の作品もあるので、近代～現代までの作家の茶道具への取り組み方も見ることができる。

展示の中核を為すのはとり合わせであるが、担当した学芸員の目を通したある意味主観的なとり合わせを見ることができるので、鑑賞した人は「自分だったらこうするな」などと考えながら楽しめる内容となっている。ややもすると教条的に捉えられがちな茶の湯のうつわでも、季節のとり合わせという切り口で、しかも身近な現代作家の作品を並列することによって、より鑑賞者の想像可能な心理的距離に近づくことができるのではないだろうか。

そういった美術館、茶の湯、鑑賞者といった関係を近づけるための試みとして、本展ではQRコードで情報を読みとることによって近現代の銘碗15点が3D画像で見ることができた。この3D画像では画面上の操作で作品を360°見ることが可能で、高台の裏側、茶碗の正面ではない面、展示ケースからは覗きづらい見込みの部分など、まるで茶席の拝見の時のように回す操作で見ることができる。また茶碗自体の色を全て取り除いた状態の画像にもなるので、轆轤目や土の削り、釉の垂れ具合などがはっきり識別できた。私自身が制作者でもあるので、このことはとても新鮮かつ良い勉強になった。美術館の作品はふれることができないという問題の根本的な解決になるとまでは言えないが、さまざまな技術を使って作品を解説しようという試みはこれからも続けていてもらいたい。コロナ禍が終わって、茶会やタッチ&トークなども同時に行うことになれば、作品への理解がより重層的・多角的なアプローチになり、より深い日本の工芸文化の教育普及へとつながるのではないだろうか。

以下、個人的に興味深かった展示を2点ほど挙げたい。

まず、「芽の部屋」のしつらいである[図1]。この「芽の部屋」は名誉館長の中田英寿氏が全面的にプロデュースしてい

る。彼にとっては初めての美術館での展示プロデュースであるという。ミハエル・ボレマンの軸、ルーシー・リーの茶碗、志村ふくみの座布団など、現代的な感覚でとり合わされていた。特にボレマンは昨秋の21世紀美術館での展覧会(2020年9月19日～21年2月28日、「ミハエル・ボレマン マーク・マンダース | ダブル・サイレンス」)の印象もまだ鮮やかだったので、彼の手による水墨画風の軸はとて興味深く、また、近隣の美術館との連携の可能性も感じられた。茶室の空間自体も照明をかなり落とし、金沢の四季の木漏れ日の映像が床に照射されていたりと、印象に残る空間構成になっていた。

もう1点は漆芸家の音丸耕堂の作品である[図2]。近代以

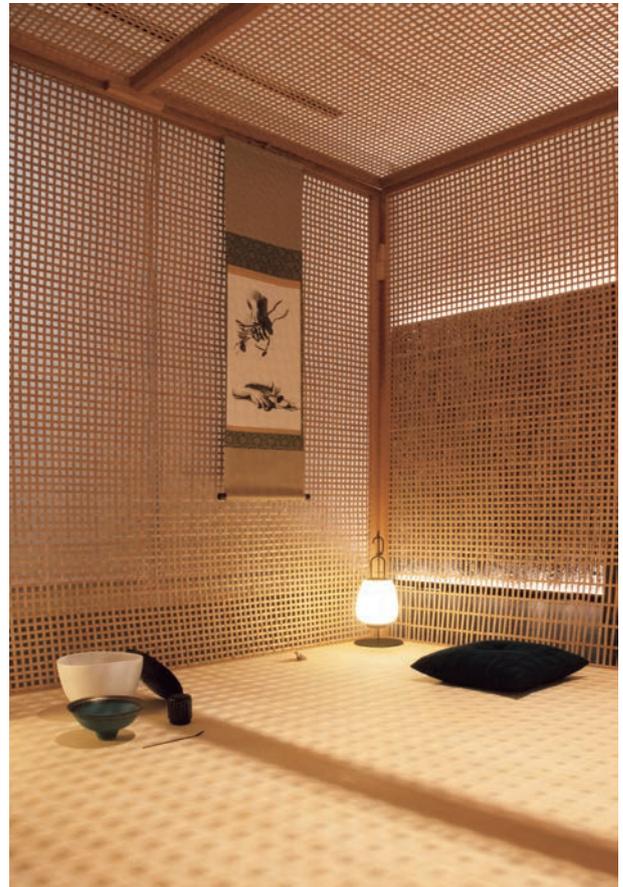


図1：会場風景(芽の部屋) | 撮影：斎城卓

降の陶芸家による茶陶作品は、個人的な感覚としては個性が強いものが多く、作品としては良いが、とり合わせに苦労するだろうと感じる作品が多い。音丸耕堂の作品は、彼の造形センスによるところかその技法の特性によるかはわからないが、いろいろな場面でのとり合わせが想像できる、とてもモダンな潇洒な優品であった。これまで音丸耕堂の作品をまとめて見ることがなかったので、今後たくさん作品を見たいと感じた。このように素材の異なる作品が同じように並べられるのも、近代以降の茶の湯というテーマに絞った良い点であろう。日本の工芸を近代から現代まで俯瞰するという視点に、一本“茶の湯”という軸を通すことで、鑑賞する側としては見や

すい構成に感じられ、より能動的に展示を見ることができるとは思えないだろうか。

前回の「うちにこんなあったら展」と同様に、本展も鑑賞者に寄り添う姿勢が見られる企画であったと思われる。この姿勢はバランスが難しく、ややもすると鑑賞者におもねるような企画になってしまうこともあろう。しかし、日本の文化の中心を為す工芸というジャンルが、現代の人の生活から離れてしまいつつある昨今の状況では、こうした試みはとても重要である。国立工芸館はその恵まれた立地もあるので、今後も工芸、美術館、鑑賞者など、さまざまな境界を越えられるような意欲的な企画を期待している。



図2：音丸耕堂《彫漆齋文茶入》1959年頃 東京国立近代美術館蔵

## 「たんけん! こども工芸館 ジャングル⇄パラダイス」 金沢移転後初の「こども工芸館」に寄せて

富田康子 [横須賀美術館学芸員]

国立工芸館の所蔵作品展「たんけん!こども工芸館 ジャングル⇄パラダイス」は、金沢移転後としては初、そして「東京国立近代美術館工芸館」の時代から数えれば20回目となる、工芸館恒例の夏の子ども向け企画である。

展示は、「ジャングルナイト」「アニマルハマル」「満開!」の3つの章と、ラウンジおよび「芽の部屋」に展開された二つのインスタレーションによって構成されている。「ジャングルナイト」は夜を、「アニマルハマル」は動物を、「満開!」は植物や虫をイメージさせる作品が、所蔵作品を中心に200点ほど集められている。

一般に、動物や植物は、子ども向け展示の定番ともいえるテーマで、同館のこれまでの子ども向け企画でも、動物(04、05年)や植物(12年)をテーマとした展示が行われてきた。もとより、工芸という領域において、動植物は重要な意匠モチーフで

あり、それらに関わる作品を集めた展示は、工芸の名品展として、ある意味、王道を行くものともいえる。

とはいえ、本展企画者の意図が、単なる動植物モチーフの紹介を超えたところにあるのは、「ジャングル⇄パラダイス」というタイトルからも明らか。自然性そのものの象徴として「ジャングル」という語を置き、その対極に、人間の理想郷としての「パラダイス」を置いて、その両者を行き来する「⇄」の中に、工芸という営みを位置づけてみようというのが、おそらくは、タイトルに込められた企画者の意図ではないかと推測する。

展示の導入部分となる「ジャングルナイト」の章は、文字どおり、闇あるいは夜を思わせる作品から成る。「闇」のイメージを通して、未知なるものとしての自然を感じ取ってもらおうという企てであろう。入ってすぐの展示空間では、中島直美《Nature's Talk 2005-grenouille-》の発するカエルの声



会場風景(展示室1「ジャングルナイト」)

が途切れることなく響き、妖しい気配に満ちている。さらに、最初に目に入る古伏協司、三浦景生、越智健三らの陰りを含んだ作品が、その先の未知の世界を予告するかのようである。この雰囲気は、展示室の手前に置かれた橋本真之の作品、および展示の中間地点に設けられた齋城卓<sup>さいいき</sup>、谷口嘉<sup>よしみ</sup>による「芽の部屋」のインスタレーションにも共通する。それが繰り返し提示されているのは、本展が、そのタイトルに「たんけん」の語を含むことから察せられるように、知られざる世界への誘いを重要なテーマとしていることと無縁ではないだろう。

続く「アニマルハマル」と「満開!」の章は、トラならトラ、鳥なら鳥で、共通するモチーフの作品どうしを並べて見せていくスタイル。といっても、単純なモチーフ分けではない。魚の横に水を意匠化した作品が並ぶなど、イメージが次々と展開していくような構成を通じて、工芸が総体として持っている造形的な多様性が、存分に伝わる展示となっている。同時に、それらの意匠がもつ洗練性は「荒ぶる自然」としての素材感を対比的に浮かび上がらせる。ここでも鑑賞者は、「ジャングル⇔パラダイス」の「⇔」の部分をおのずから体験することになるだろう。

では、このような工芸鑑賞の機会が、子ども、とりわけ、ここで主要な対象として想定されている4、5歳から小学校低学年くらいまでの子どもに対して、積極的に開かれていることの意義は、何だろうか。

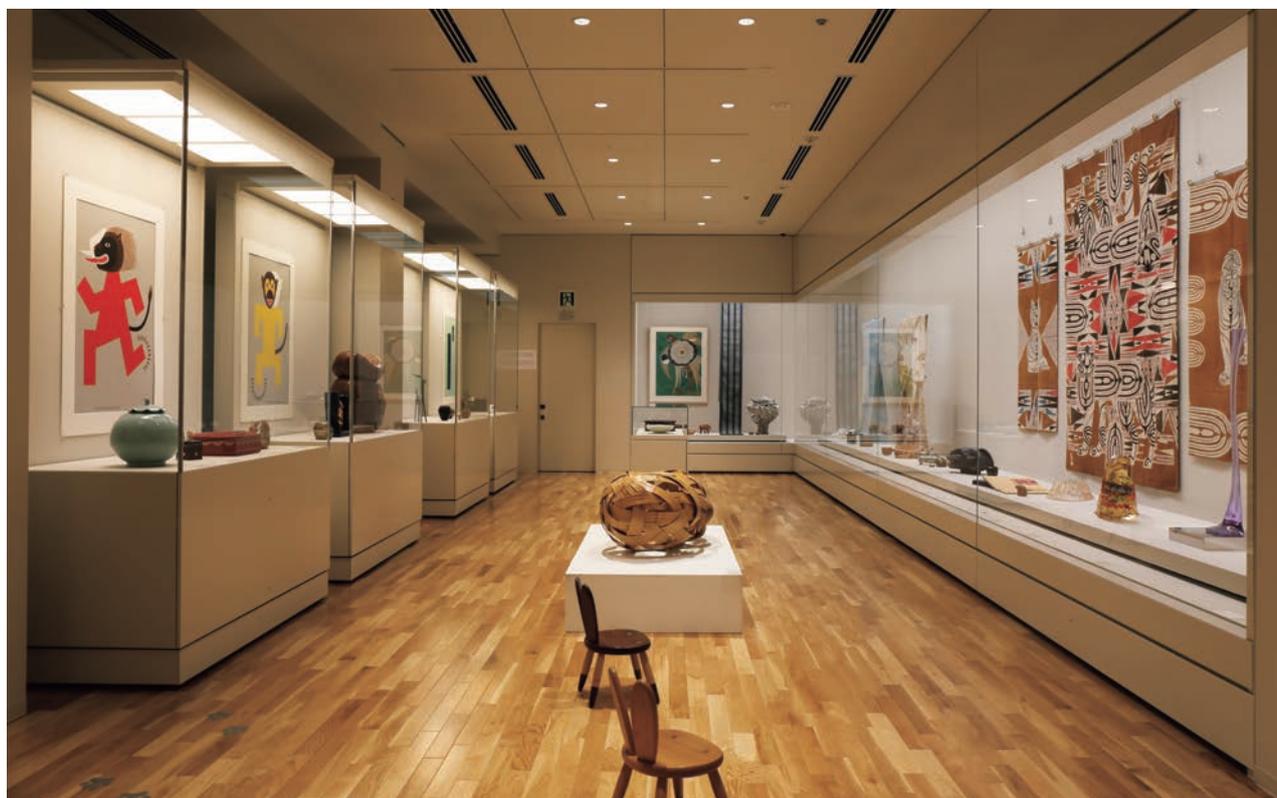
一つ挙げておきたいのは、まず、子どもたちが、工芸の鑑賞

者として、きわめて高いポテンシャルをもっているのではないか、ということ。これは、本展の企画者である工芸館主任研究員・今井陽子氏が、「みんなでつくる工芸図鑑」を例に引きながら述べておられることも通じるものである<sup>[1]</sup>。触覚と視覚の連動にすぐれ、かつ植物や動物といった意匠との親和性が高く、さらには、一つのモチーフから次々と連想を展開していく面白さをよくよく知っているという意味で、工芸作品に対する子どもたちの感度の良さに驚かされることは少なくない。本展も、もし感染症の影響がなければ、きっと多くの子どもたちが、モチーフの親しみやすさに誘われて、そのすぐれた鑑賞力を発揮していたことだろう。

「鑑賞」とは、美的感性を高める機会であると同時に、いや、それ以上に、さまざまな知覚を連動させた探求と思索の場であり、他者との共感を育む場でもある。ここで仮に、これまでの「こども工芸館」での実例が示すとおり、工芸に対する子どもたちの感受性が、実は、一般に思われているよりも、はるかに鋭いものであるとしよう。仮にそうであるならば、工芸鑑賞は、子どもたちが「鑑賞」という名の有益な学びを実践するにあたっての、きわめて良質な端緒となりうるはずだ、と言っては言い過ぎだろうか。

[註]

1 教育普及レポート 今井陽子「たんけん! こども工芸観」  
『現代の眼』636号 78-79頁



会場風景(展示室2「アニマルハマル」)

国立工芸館石川移転開館1周年記念展 | 《十二の鷹》と明治の工芸 — 万博出品時代から今日まで 変わりゆく姿  
会期: 2021年10月9日 - 12月12日 | 会場: 国立工芸館

## 「《十二の鷹》と明治の工芸」展述懐

黒川廣子 [東京藝術大学大学美術館長・教授]



鈴木長吉《十二の鷹》1893年 重要文化財 東京国立近代美術館蔵 撮影: 池田紀幸

近年人気が高まった「明治の工芸」という言葉を添えているとはいえ、ついに《十二の鷹》という作品のタイトルでお客さんが呼べる時代になったのか、とこの展覧会の鮮やかなピンク色のポスターをしみじみ眺めている。学生時代には明治工芸を研究しているという、諸先輩方から馬鹿にされた私としては、実に感慨深い。藝大美術館で2003年に開催した「工芸の世紀」展に、この《十二の鷹》の図案を藝大で所蔵しているご縁もあり、展覧会のメインビジュアルとして看板や図録にこの作品を据えたが、当時の教員から、なぜ藝大に関係ない鈴木長吉をメインに?と聞かれた。しかし展覧会を観覧した受験生がこの作品を見て工芸家を志したと後から何人もの学生から聞かされ、展示させていただいた甲斐があったことを実感し

た。実は昨日も、大学の日本金工史の講義でこの作品を中心に取り上げたが、この作品に感動したと語る学生の声から現在の感覚にも通用する傑作であることを、今更ながら確認させてもらっている。

このたび、私が「《十二の鷹》と明治の工芸」展のレビューを依頼されたのは、展覧会のコラムでも記されている通り、「《十二の鷹》の作り方について、いまだに解明できるとは言い難い」という謎に迫るためである。2014-15年に藝大で実施した自然科学的調査およびクリーニングのプロジェクトにおいて、X線を用いた各種の調査分析および検証の結果、それまでの解釈と実際に行われた材質技法とは異なるものであろうという見解を得ているため、もう少しこれを考えてみたい。

この作品が明治26(1893)年にシカゴ万博に輸送される前の東京での披露会を、後に帝室技芸員となった鑄金家・香取秀真<sup>ほつま</sup>が東京美術学校の一年生であった時に見物し、極彩色の燦然たる大作に驚いたと回想した<sup>[1]</sup>ように、《十二の鷹》の最大の特徴は、写実に迫る十二羽の鷹がそれぞれ異なる色の金属で表現されたことであろう。作品を構想した林忠正による英文解説書<sup>[2]</sup>にシカゴ万博での展示の写真、自身と長吉と鷹匠とが図案に囲まれた写真、および一羽ずつの鷹の写真に gold, silver, bronze, shakudo, shibuichi などを含む、それぞれに異なる金属の名前をキャプションで示している。解説には、“The twelve falcons now exhibited were first moulded in wax, then cast in bronze, incrust, chased and coloured by a process unique in Japan.”とその製法を記している。この説明からは、ブロンズで蠟型鑄造した鷹の表面を異なる素材で覆い、彫金と日本独自の着色方法を施した、と読み取れるのだが、incrust という言葉には堅い殻(膜)で覆うという意味合いがあり、キャプションに記した金、銀、赤銅、四分一などの金属層をブロンズの胎の上に施し、鑿<sup>たがね</sup>で凹凸をつけ、さらに日本古来の色金の着色で仕上げた、と解釈されてきた。ところが、科学分析の結果<sup>[3]</sup>、解説書に記載されている金属が検出されないところが複数箇所見られるほか、表層の厚みなどから、電気メッキを用いたであろうという見解に至った。現代の感覚では、incrust という言葉からはメッキを想定しないが、考えてみれば電気メッキの技術はメッキ層を厚く重ねれば電気鑄造となり、ともに当時の最先端の金属加工技術<sup>[4]</sup>であった。この当時の最新技術を用いて、鷹のブロンズ胎に異なる金属の表層を施したと説明され、そのように表現されたならば理解できよう。

鈴木長吉は起立工商会社の鑄造監督をつとめたが、同社の図案(藝大蔵)にも日本の様々な金属の色彩表現の構想を読み取ることができる。例えば、《植木鉢十二図》は、青銅・梨皮銅<sup>りひどう</sup>・斑紫銅<sup>むらしどう</sup>・栗色銅・宣徳銅・茶銅・黒地・純素銅・緋銅・古色銅・青紫銅<sup>るりどう</sup>・瑠璃銅という異なる十二種類の金属の色と材質を記したもので、長吉のもとで構想された各種金属の色を表現した《十二の鷹》に先立つ作品案である<sup>[5]</sup>。長吉が金属の色彩をさらに追求するために、当時の最先端の技術を用いたとしても、なんら不思議ではない。

この展覧会のタイトルは一見、《十二の鷹》とその時代に焦点を当てたようであるが、「万博出品時代から今日まで 変わりゆく姿」という副題で示唆されるように、現代の工芸につながる、それぞれの時代の先端を行く様々な制作の苦心を「必死ストーリー」として紹介している。各々の作家が取り組んだ造形

やスタイルの変遷をたどりながらも、独自の表現を追求する制作に対する変わらぬ情熱が大きなテーマではないだろうか。その時の「現在」での最善を尽くし、誰にも負けない精魂込めた作品を生み出す姿勢はいつの時代においても高く評価されるという、現代への応援歌にも感じた。



NO. 7. DARK SHIBUICHI  
ONE OF THE TWELVE JAPANESE FALCONS CAST IN BRONZE.  
EXHIBITED AT THE WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION,  
CHICAGO, 1893.  
Artist: CHŪRŪCHI SUZUKI. Fabricator: TADAMASA HAYASHI  
TOKYO, JAPAN.



NO. 10. WET CROW BLACK SHAKUDO  
ONE OF THE TWELVE JAPANESE FALCONS CAST IN BRONZE.  
EXHIBITED AT THE WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION,  
CHICAGO, 1893.  
Artist: CHŪRŪCHI SUZUKI. Fabricator: TADAMASA HAYASHI  
TOKYO, JAPAN.

(左) No.7 DARK SHIBUICHI,

(右) No.10 WET CROW BLACK SHAKUDO

Tadamasa Hayashi, *Twelve Bronze Falcons*:

*Exhibited at the World's Columbian Exposition, Chicago 1893*より転載

[註]

- 1 東京朝日新聞、昭和10(1935)年9月17日。
- 2 Tadamasa Hayashi, *Twelve Bronze Falcons: Exhibited at the World's Columbian Exposition, Chicago 1893*, s.n., 1893。
- 3 北村仁美「〈研究ノート〉鈴木長吉作《十二の鷹》の自然科学的調査と修復の報告」、『東京国立近代美術館研究紀要』22号、2018年。
- 4 電気メッキ(鍍金)を厚くすれば銅像や彫刻ができることを解説した当時の文献として、「電気機を用いて銅像を摸し製する法」「電気鍍金法」(宮崎柳条編『西洋百工新書』1876年)、「鍍金術 付 電流彫刻術」(竹内源太郎『金工独修書』1888年)が挙げられる。寺島慶一、海老名延郎「幕末・明治期刊行図書にみる電気めっき受容の一断面」(『表面技術』45巻5号、1994年)では、日本ではじめて幕末に薩摩藩で行われたところから、明治における電気メッキや電鑄の言葉をめぐる変遷を解説している。さらに、鈴木長吉《孔雀大香炉》(1877-78年、V&A博物館蔵)の上に当初据えられた鳩(現在未確認)4体と同じ形の電気鑄造の複製(1888年にエルキントン社より購入)がV&A博物館で確認されており、これと長吉の作品との関係が研究課題である。
- 5 黒川廣子、野呂田純一「起立工商会社の花鳥図案」光村推古書院、2019年。

## めぐるアール・ヌーヴォー

並木誠士 [京都工芸繊維大学美術工芸資料館館長]

「アール・ヌーヴォー」と聞いて、パリに花開いた洒落た芸術を思い浮かべる人は多いだろう。この展覧会は、そのような人たちに新しいアール・ヌーヴォー像を提示している。

アール・ヌーヴォー出現前夜のパリにおける日本美術、とくに工芸品の人気についてはしばしば指摘されている。当時ジャポニスムとしてヨーロッパの人びとの耳目を集めたのは、ひとつには日本の工芸品にほどこされた意匠であった。エミール・ガレ《トンボ文杯》やルネ・ラリック《ブローチ 桑の木と甲虫》<sup>〔図1〕</sup>などの作品に見られる、ありふれた植物やそこに宿る虫など、ヨーロッパではそれまで装飾の主題にならなかった身近でさり気ないものに対する眼差しは、日本美術の影響を受けていると見てよいだろう。

身近なものをさり気なく描くことは、日本美術の特質のひとつである。平安時代にやまと絵が成立してくるとき、人びとは自分たちの身近なものを絵画の主題として、親しみやすい世界を生み出した。その感覚を日本美術の重要な特質とみなしたのが源豊宗の「秋草の美学」だ。源は『日本美術の流れ』（思索社、1976年）で、ヨーロッパのヴィーナス、中国の龍に対して日本美術を象徴するモチーフを秋草と捉える。理想化されたかたちや想像上のかたちと違い、さり気なく身近にあるのが秋草だ。「ヴィーナス」的なものから身近なものへと振り向かせることに、たしかに日本美術は重要な役割を果たした。

しかし、展示されているヨーロッパの作品に、日本美術に見られるようなさり気ない眼差しは存在しない。彼らは、新しいモチーフに驚きそれを凝視し、まさに主題としている。そこに大きな相違がある。日本では、松田権六の《蒔絵竹林文箱》を取りあげればわかるように、側面に配される二羽の雀<sup>〔図2〕</sup>や身の下部に流れる水はさり気ない。それは、パターンや反復、対称という法則とも無縁の世界にある。

20世紀初頭にヨーロッパを訪れた日本人も、アール・ヌーヴォーが日本美術に触発されたことに薄々気づいていた。浅井忠が1900年のパリで『光琳百図』を「再発見」したように、ヨーロッパの新しい動向に既視感のようなものを感じたのだろう。そのうえで、浅井が「ぐりぐり式」、神坂雪佳が「ヌー坊主

式」と揶揄しているのは、アール・ヌーヴォーの工芸品に一種のわざとらしさを見ていたためではないだろうか。

とはいえ、それでもなおアール・ヌーヴォーは、日本にとって新しい芸術であった。そして、その理由は、それがデザインという、まさに新しい概念と一体になって移入されたためである。

黒田清輝や浅井忠は、ヨーロッパで最新流行のポスターなどを買い求めて帰国している。杉浦非水の例で明らかにように、それらは、20世紀初頭の日本で図案からデザインへと飛躍をさせる大きな原動力となった。そのインパクトが大きいため、どうしてもアール・ヌーヴォーというとヨーロッパから入ってきた「新しい」と考えがちである。つまり、アール・ヌーヴォーが本質的に日本美術に通底する要素をもっていることを見えにくくしているのは、20世紀初頭——1900年パリ万博以降——アール・ヌーヴォーがデザインという概念と一体として捉えられていたという点にあるだろう。

加えて、アール・ヌーヴォーが、日本で目指すべき目標のひとつとされたことも事実だ。筆者が勤務する京都工芸繊維大学美術工芸資料館には、20世紀のはじめに前身校のひとつである京都高等工芸学校で武田五一が指導した実習で提出された生徒作品が保存されている。たとえばそのなかの《婦人用携帯装飾品図按》<sup>〔図3〕</sup>を見ると、「帯ヅ」<sup>〔襟止〕</sup>などには、本展に出品されているラリックのブローチに通じるような意匠がほどこされている。アール・ヌーヴォー全盛のヨーロッパを体験した武田の指導のもと、「それらしい」デザインの作成が目指されていたのだろう。ただし、このような教育は実を結ぶことはなかった。その理由もやはり、そこにわざとらしさを感じてしまったからではないだろうか。

以上の点から、この展覧会の見所はつぎの二つになるだろう。ひとつは、アール・ヌーヴォーを対岸のものとして眺めるのではなく、此岸の自分たちの問題として捉える契機を与えているという点である。そして、もうひとつは、日本美術を契機として展開した芸術としてのアール・ヌーヴォーと日本美術に通底する美意識との微妙な、しかし、決定的なずれを示している点である。



図1: ルネ・ラリック《ブローチ 桑の木と甲虫》1900年頃、東京国立近代美術館蔵  
撮影: アローアートワークス



図2: 松田権六《蒔絵竹林文箱》1965年、東京国立近代美術館蔵  
撮影: アローアートワークス

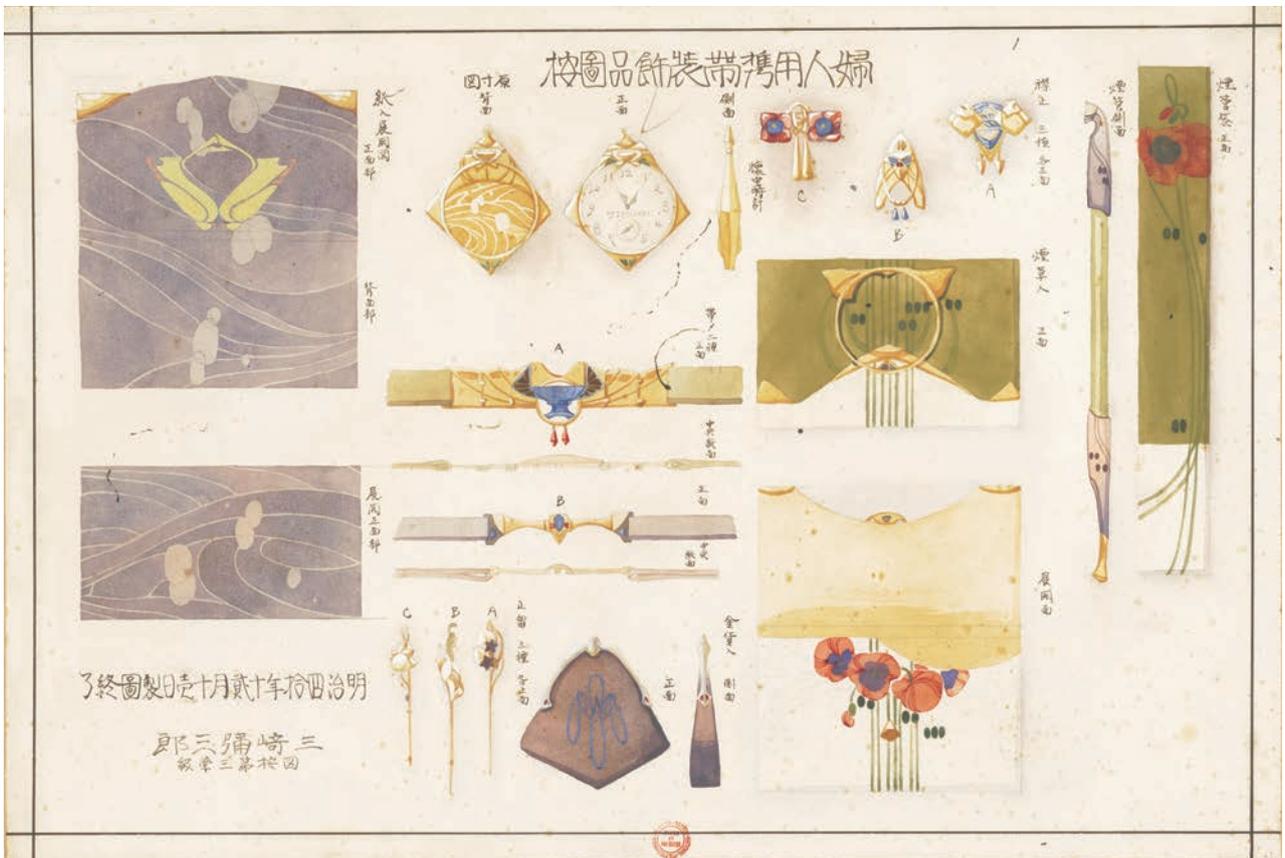


図3: 三崎弥三郎《生徒作品「婦人用携帯装飾品図按」》1907年、京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵 AN.3657-25

荒川豊蔵《志野茶碗 銘不動》



撮影(正面): エス・アンド・ティフォト

荒川豊蔵(1894-1985)/《志野茶碗 銘不動》/1953年頃/陶器/高さ9.7、幅12.3、奥行12.6cm/令和2年度寄贈

1930年4月、日本の陶磁史に残る大きな出来事がありました。現在では、桃山時代に焼造された「志野」と呼ばれるやきものが、岐阜県の東濃地域を産地とした美濃焼であることは周知されていますが、その当時は美濃焼ではなく、愛知県の瀬戸で焼造された瀬戸焼として言い伝えられていました。その通説をくつがえし、志野が美濃焼であることを突き止めたのがこの茶碗の作者、荒川豊蔵です。荒川はこの出来事を機に「志野」の制作に着手し、ついには初めての重要無形文化財保持者、いわゆる人間国宝に認定されました。

その荒川は、桃山時代に焼造された「志野」について、「白い釉といっても朝鮮や中国の白さでなく、やわらかい感じの釉が、厚くたっぷりとかかかっておりあたたか味を感じるものである。そのところどころに、緋色という志野独特の調子の高い薄紅色が、柚子のようなぼつぼつアバタのある膚に、自然ににじみ出ている美しさは他の国にも類がない」と、その見どころを解説しています。

これらの言葉からは、鑑賞者である荒

川が「志野」というやきものを読みとき、そして創造者として自身の志野を生み出そうとした手がかりを見つけることができます。

志野をつくる材料として、ボディには山から掘ってきた白い「モグサ土」、白い釉には水車でついた「長石」と呼ばれる鉱物が用いられました。制作のプロセスとしては、手回しの「轆轤」で成形し、「木篋」で削って形を整え、乾燥させた後に施釉し、半地下式の「薪窯」に松の割り木をくべて焼成を行うというものでした。

これら材料や道具、その制作プロセスについて、現在では当たり前のように知られていますが、荒川が志野を手掛けはじめた昭和初期は、技法書も口伝もなく、まったくの手探りからスタートしました。通説をくつがえしたきっかけは窯址で発見した志野の陶片でしたが、荒川はそれを師として手元に置き、材料を吟味し、技法を探りながら、志野を生み出す手法を一つひとつ確かなものとしていったのです。

先ほどの見どころをこの茶碗に当てはめてみると、白く厚く掛かっている釉薬が長石を材料とした志野釉です。釉薬がやや

薄くなっているところや施釉の際の指跡の周りには紅色が滲み出ています。これが緋色です。そして、志野釉のところどころには柚子の肌のような小さなくぼみ(アバタ)を見つけることができます。加えてこの茶碗では、「梅花皮」と呼ばれる白い釉薬に見られる独特の縮れやボディに用いられている赤い土など、桃山の志野ではあまり見られない効果や材料が認められます。

荒川は、桃山志野の研究を通して技を高度に体得し、その再現だけに終わることなく独自の作風を確立しました。この茶碗には自身の志野を生み出したかった荒川の考えが映し出されています。

[工芸館長 唐澤昌宏]



撮影(高台): 小笠原敏孝

鈴木治《馬》



撮影：エス・アンド・ティフォト

鈴木治(1926-2001)／《馬》／1977年／磁土、青白磁／高さ51.6、幅34.4、奥行15.4cm／令和2年度購入

小さな頭部、長い首、大きく角ばった胴体、それに短くて丸い脚がちよこんとついています。まっすぐ前を向いた姿は堂々としていますが、独特のプロポーションはどことなく愛らしくもあります。

鈴木治は、八木一夫、山田光らとともに1948年に京都で前衛陶芸家集団「走泥社」<sup>そうでいしや</sup>を結成し、用を持たない立体造形としての表現を模索した戦後の日本陶芸に新たな領域を拓きました。馬や鳥、雲や山など、自然界のさまざまな形象の本質をとらえ、そのイメージを簡潔なフォルムの内に凝縮した作風で知られます。

赤化粧の上から灰をかけた焼締め風の陶による作品が代表的ですが、転居を機に自宅で還元焰焼成のできる窯を使うようになり、1970年代から青白磁<sup>いんちん</sup>(影青)も制作しました。本作は鈴木<sup>いんちん</sup>の青白磁作品のなかでも最大級のもので、作者自身とりわけ気に入っていた優品です。ちなみに影青とは、素地に彫り模様などを施した凹みの部分に釉薬がたまり、いっそう青く見えることに由来します。

同じ焼き物とはいえ、素材も工程もまった

く異なる青白磁と赤化粧の陶。両者の違いを「青白磁の作品は加えていくプラスのフォルム、陶器作品は削ぎ落としていくマイナスのフォルム」<sup>[1]</sup>と鈴木は言っています。さて、この作品のプラスの要素を見てみましょう。まず、胴部に点々と捺された装飾模様。つるつるした頭や脚と対照的に、細かな凹凸が釉薬の色の濃淡を強調しています。もう一つは、各パーツを接合する際に生じるバリの部分。きれいに取り去ってしまうことも可能なはずですが、あえて残した不定形の陰影が作品のマチエールとなっています。

青白磁といえば、気高く近寄りがたいほどに端正な中国宋代の影青が一つの規範であり、到達点として陶芸の歴史上に高くそびえています。それは、鈴木が初めて青白磁の作品を発表した際、「もう随分長い時間、心の片隅に、憧れとおそれを同居させながらおいていた、影青でした」<sup>[2]</sup>と語っていることからもうかがえます。

ところが、この《馬》はどうでしょう。一つひとつのパーツを継ぎ合わせた工程が想起されるような制作の痕跡(に見えるもの)

が、馬というイメージを構成しています。従来の影青における磁土は、釉の美しさを引き立てる素地としての控え目な存在です。しかし、鈴木は影青の手法を生かしつつも、磁土と手のあいだから生み出された「焼き物」なのだということを静かに言明する、新しい影青の世界へと歩を進めました。幼い子どもが粘土をこね、ちぎり、無垢に作った動物を思わせるプリミティブで柔らかい「プラス」の造形には、長い歴史の中で蓄積されてきた陶芸の価値基準を鮮やかに転換してみせる仕掛けが潜んでいるのです。

[工芸課主任研究員 中尾優衣]

[註]

- 1 鈴木治、白石和己(対談)「ルポ 詩情のオブジェ 鈴木治の陶芸—展覧会に寄せて」『なごみ』233(1999年5月)号、63-64頁。
- 2 「作家あいさつ」、「鈴木治展」パンフレット、新宿伊勢丹、1971年。

## たんけん! こども工芸観 : Crafts Museum for Kids & Adults

今井陽子 [工芸課主任研究員]

工芸館にとって、夏は子どもたちと一緒に工芸を考える時季です。初めて対象を子どもとするプログラムに取り組んだのが2002年でしたから、今年でちょうど20回目の夏となります。この間、簡易的なウェブページを皮切りに、印刷物、そしてイベントと、毎年少しずつ種類や回数を増やしてきました。

展覧会を設定から見直そうという声はわりと早い段階に上がりました。まずは子どもに親しみやすいモチーフを選ぶ(2004年)、鑑賞プログラムの総称「こども工芸館」を展覧会名に据え、玩具やフィギュアの系譜学も視野に入れて楽しさを全面に打ち出す(2005年)、子ども・一般の対象ごとの2本立て(2007、09年)などの試行を重ねたのち、2010年からは工芸の本質を問いながら、そのまま子どもたちにポーンと投げ渡すようになりました。今年の「ジャングル⇄パラダイス」展もその流れにあります。

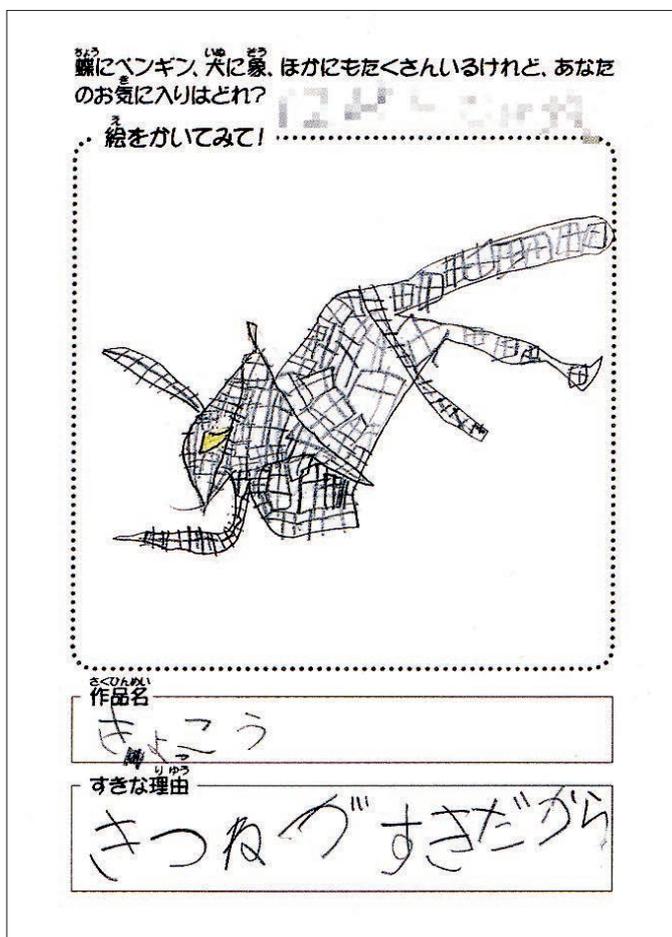
このような変化を促したのは、何よりも子どもたちのリアクションにほかなりません。「大胆」「自由」「大人には思いもよらない」といった子どもの鑑賞にしばしば用いられる形容は、実際、現場に直面してみるとまさしくその通りではありました。けれどそうした語句に含まれるある種の軽さは、工芸という事象の根源を指す彼らの目の確かさにはどうも似つかわしくないようでした。大人が思いもよらないどころか、うっかりすると立場がない、そんなスリリングな経験が企画が指すべき方位角を動かしていったのです。

図1は寺井直次の《極光》[1]を鑑賞した未就学児の成果です。これは「ジャ

ングル⇄パラダイス」展のレビューを執筆していただいた富田康子氏(工芸課客員研究員・2004年当時)考案のプログラム「動物がおえ大会」エントリーシートの1枚で、「動物のモチーフ」展の出品作を写生して「すきな理由」を添えて掲示する趣向でした。注目したのは「きつねがすきだから」というあどけない言葉とは対照的な厳しい線の集積で、作品上で狐を表す無数の卵殻のカケラが、厚紙に刻み込む勢いで描き込まれました。指先で凹凸を辿れるほどの圧がかかった線描は、卵殻

の微細な曲面を保持した集合体にざわめく心情を映しながら、作品の制作工程とシンクロする視線の軌跡を伝えています。

翌年の「動物とあそぼう」展と同時開催の大人用陳列からは、生野祥雲齋の《白竹一重切華入 くいな笛》[2]の「におえ」が、8歳の子によってもたらされました。すきな理由は「いろがすき」。青竹を加熱や天日干して水分油分を除去すると防虫防腐防カビを期待できますが、この工程と一緒に葉緑素が抜けて、白竹の呼称が与えられます。とはいえこの技法



が長く続いたのは、ただ機能本位ではないのかもしれませんが。最先端とされる技術でデジタル画像を作る際、今でもカラーチャートをフレームに納めることがありますが、はたしてそのような処置でこの子が惹かれた美意識の伝統、「白」一字に託された意義を構築できるでしょうか。祥雲斎は節を2つ残して切断し、開口部を設けただけの限定的な造形要素に、青竹とはまた別種の清新さを宿す美の様態を収斂させました。後年、本作の「竹がきれいすぎる」ことに注視した11歳が、竹に作用

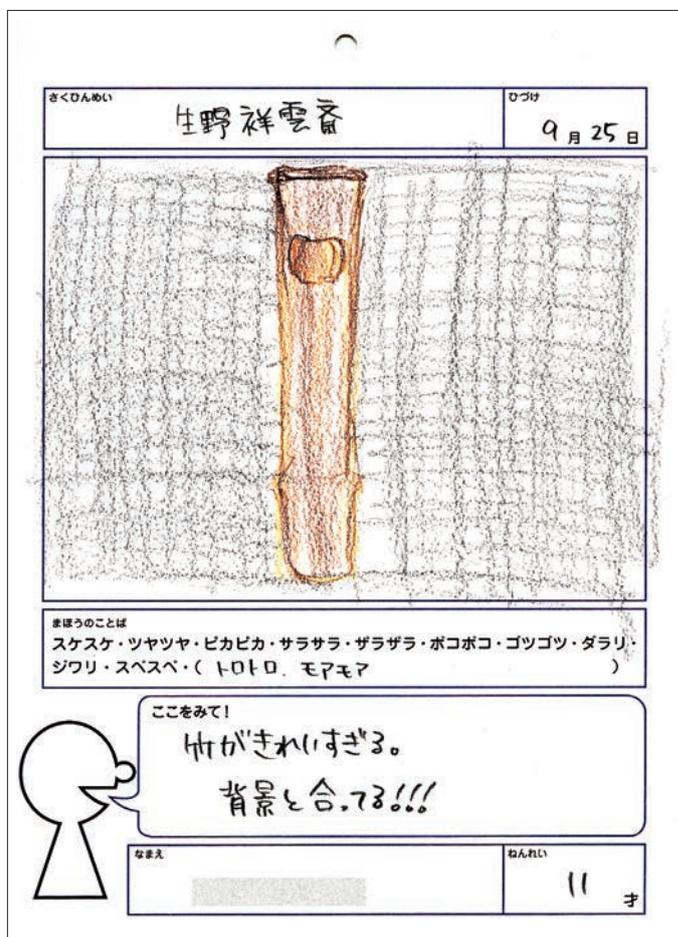
する光を茶・黒・黄の色鉛筆と紙の地色で描出しようと試みたのも興味深い反応です〔図2〕。

「動物におえ大会」エントリーシートは、その後「みんなでつくる工芸図鑑」と呼び名を変え、工芸館にとって重要なプログラムへと成長しました。参加した子ども自身の内面だけで鑑賞が完結せず、他者に向けてアウトプットする意識が客観と強調の両極に働いて、「図鑑」カードという成果物の充実を促進させているようです。もちろんすべての事柄が子どもの自覚

のままに出てきた訳ではありません。が、彼らの直感が放った光は工芸をみずみずしく浮かび上がらせ、知識や既成概念で縛られがちな大人の価値観を揺るがす契機になり得ると確信しています。

その後当館では、子どもたちの鑑賞へのレスポンスとして「イロ×イロ」「ピカ☆ボコ～オノマトペで読みとく工芸の魅力」「こどもとおとなのアツアツこうげいかん」などの展覧会をリリースしていきました。2019年の「みた?—こどもからの挑戦状」はいわば子どもたちとの共同研究の中間報告です。過去の「図鑑」カードの紹介動画は大人を会場へとUターンさせ、一方、子どもたちもまた発奮して大量のカードをかきあげました。お名残りに来てくれたリピーターのなかには、自身の成長を実感した子もいたようです。

残念ながら、昨年に続き今年も鑑賞活動は制限せざるを得ません。そんな時節だからこそ、生活感情の特殊と普遍とがなймаぜとなつて形成される工芸という文化を明日につなぐべく、道を探っていきたいと思えます。



〔註〕

- 1 <https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=2926>
- 2 <https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=5>

## MOMAT 支援サークル 設立から6年を経て——現状と今後について

境雅実 [独立行政法人国立美術館ファンドレイジング担当]

東京国立近代美術館は2016年、企業に特化した美術館支援制度として「MOMAT 支援サークル」を設立しました。これまでの国立美術館は、美術館サイドがご寄附という形で受動的にご支援を受けることが一般的でしたが、MOMAT 支援サークルでは、企業と美術館、双方が求め、望むところを叶えるような相互関係を「オーダーメイド」で築いていけるよう制度設計をしました。例えば本制度では、3種類のパートナープランをご用意し、ご支援いただく金額に応じて様々な特典をご提供していますが、パート

ナー企業は、支援の形態や充当先、美術館が提供する特典などを、それぞれのニーズによって選んだり、カスタマイズしたりすることができます。

また、パートナー企業同士が美術館に集まり、出会い、新しいビジネスが生まれる、新しい付き合いが始まるような展開を期待し、制度の名称を、人と人が集い交流する場所という意味で「サークル」としました（英語の名称は「MOMAT Corporate Partnership」です）。そして、支援企業を「パートナー」と呼んでいます。設立から6年が経ち、現在のパートナー企業は15

社となりました。

さて、新型コロナウイルス感染症の感染が確認されてから早2年が経過しました。美術館も感染予防や感染拡大防止に努め、入館者数を制限するための事前予約制度の導入や、入口での検温、手指の消毒、館内でのマスク着用のお願など、対策を徹底させています。また、2020年4月と2021年5月には、1ヶ月を超える臨時休館を経験しました。こうして、企画していた展覧会の中止や、会期の変更を余儀なくされ、また開館できても人数制限により入館者数が激減する事態となり、美



美術館入口の石垣に設置されているプラチナパートナーのプレート

美術館の運営は非常に厳しくなりました。コロナ禍においては、多くの企業が減収に苦しんでおられますが、こうした厳しい状況においても、パートナー企業からのご支援が途絶えることはなく、変わらぬご支援をご継続いただいていることは、大変貴重で非常にありがたいことです。設立時に作成したパンフレットの中で、「MOMAT 支援サークルは、パートナー企業の皆様と、効果的な長期にわたる関係を発展させていくことのできるシステムを目指します」と発信しています。まさにこの目標が現実のものとなったことを実感した2年でした。

一方、特別鑑賞会やプライベートイベントの実施、パートナー企業の社員の皆様やクライアントに向けてご提供しているコレクション展の無料鑑賞などは、人と人との接触を減らすことを求める感染予防対策や、美術館の臨時休館により物理的にご利用が不可能となるなど、コロナ禍においてはご支援に対する特典をほとんどご利用いただけない状況が続いており、新しい生活様式やウィズコロナの時代に適応するような新しい形の特典を考える必要性を感じています。

数年前より、これまで嗜好や趣味として

捉えられていたアートが、ビジネスに必要な要素として企業研修や個人個人のビジネスパーソンのスキルアップに取り入れられることが増えています。また、ご支援の目的も純粋な支援という形から、本業と連携できる形での支援を望む企業も増えてきています。こうした時流に乗り遅れることなく、パートナーの期待に応えられるよう、7年目を迎える本制度もより充実させていきたいと思っています。

最後に、長きにわたり東京国立近代美術館をご支援くださっているすべてのパートナー企業に厚く御礼を申し上げます。



エントランスに設置された支援企業のプレート

[プラチナパートナー]  
木下グループ  
ラグジュアリーカード  
株式会社三井住友銀行  
東海東京証券株式会社

[ゴールドパートナー]  
三菱商事株式会社  
大日本印刷株式会社  
アバントグループ

[シルバーパートナー]  
鹿島建物総合管理株式会社  
丸紅株式会社  
パシフィックコンサルタンツ株式会社  
日本電子株式会社  
セイコーホールディングス株式会社  
三井住友海上火災保険株式会社  
タカラレーベングループ  
月島倉庫株式会社

(2022年1月現在)

## 現代の眼 636号

---

[発行日]

2022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

 **鹿島建物** **Marubeni**

 **Pacific Consultants**  **JEOL** 日本電子株式会社

**SEIKO**  **MS&AD** 三井住友海上

 **Takara Leben Group**  **月島倉庫株式会社**



