現代の眼

東京国立近代美術館ニュース 2023年
638

Newsletter of The National Museum of Modern Art, Tokyo [2023]

展覧会レビュー

美術館
［コレクションによる小企画］ 修復の秘密
女性と抽象
［MOMATコレクション］ 「ハイライト」での「第一歩」
大辻清司という難問
社会と向きあう美術はいかにして生まれたか
日和さんのカルパ ——日和崎尊夫作品に寄せて
東京国立近代美術館70周年記念展 重要文化財の秘密
ガウディとサグラダ・ファミリア展
生誕120年 棟方志功展 メイキング・オブ・ムナカタ

新しいコレクション

- 池田蕉園《かえり路》
- 風間サチコ《セメント・モリ》
- 青木野枝《雲谷2018–I》
- ジェルメーヌ・リシエ《蟻》

アートライブラリ

資料紹介 ＃4 Art & Project bulletin
資料紹介 ＃5『美術史評』と『記録帯』
研究員の本棚 ＃4 学芸員としての歩み／デッサンをめぐる本

教育普及

みんなでみると、みえてくる——教育普及の中核をなす「所蔵品ガイド」
鑑賞のきっかけをつくる——所蔵作品展の新しい試み——

開館70周年特集

対談「持続と更新——開館60周年リニューアルから10年」
「偉大なるマンネリズム」へ向けて
情報コーナーのリニューアル

Report

「模写と対話で考える」ことの可能性
イベント報告：「VRヘッドセットで「抽象と幻想」展をプレイバック!」について

展覧会レビュー

工芸館
ポケモン×工芸展——美とわざの大発見——
［所蔵作品展］ 水のいろ、水のかたち展
皇居三の丸尚蔵館収蔵品展 皇室と石川——麗しき美の煌めき——
印刷／版画／グラフィックデザインの断層 1957–1979

新しいコレクション

- 池田晃将《電光無量無辺大棗》
- 作者不詳（芝山象嵌）《渡船・雨宿芝山象嵌屏風》
- 川之邊一朝《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》

資料紹介

日本クラフトデザイン協会旧蔵資料

教育普及

「水のいろ、水のかたち展」こどもセルフガイドの作り方

MOMAT





「Family Day こどもまっと」の様子｜2023年8月14日
小学生以下の子ども連れの方を対象に、気軽に美術館を楽しんでいただくための特別鑑賞日を実施。

現代の眼638号｜目次

美術館

コレクション展レビュー

04 何を修め（修めず）、何を復する（復さない）のか――「秘密」の語り手としての修復家たち
田口かおり［京都大学准教授／修復家］
06 「ハイライト」での「第一歩」
正路佐知子［国立国際美術館主任研究員］
08 大辻清司という難問
木原天彦［渋谷区立松濤美術館学芸員］
10 社会と向きあう美術はいかにして生まれたか
武居利史［美術評論家］
12 日和さんのカルパ――日和崎尊夫作品に寄せて
小林敬生［版画家］
14 「女性と抽象」展からはじまる
中嶋泉［大阪大学大学院文学研究科准教授］

新しいコレクション

18 池田蕉園《かえり路》
鶴見香織［美術課主任研究員］
19 風間サチコ《セメント・モリ》
横山由季子［美術課研究員］
20 青木野枝《雲谷2018–I》
成相肇［美術課主任研究員］
21 ジェルメーヌ・リシエ《蟻》
横山由季子［美術課研究員］

企画展レビュー

22 「重文」指定の効果とは――松園と劉生の場合
児島薫［実践女子大学教授］
24 「近代日本美術史」の道標
佐藤道信［東京芸術大学教授］
26 建築を鼓舞する街・バルセロナ
田村裕希［建築家・東京工芸大学准教授］
28 ガウディ展を見て
藤森照信［東京大学名誉教授・東京都江戸東京博物館館長］
30 メイキング・オブ・ムナカタを観て
風間サチコ［美術家］
32 二重の眼鏡で見る自分――「生誕120年 棟方志功展 メイキング・オブ・ムナカタ」に寄せて
西山純子［千葉市美術館上席学芸員］

アートライブラリ

34 資料紹介 #4 ｜ Art & Project bulletin
小澤万紀［企画課研究補佐員］
36 資料紹介 #5 ｜『美術史評』と『記録帯』
花﨑結梨［企画課研究補佐員］
38 研究員の本棚 #4 ｜ 学芸員としての歩み／デッサンをめぐる本 横山由季子［美術課研究員］
聞き手：長名大地［企画課主任研究員］

教育普及
44 みんなでみると、みえてくる──教育普及の中核をなす「所蔵品ガイド」
端山聡子［企画課主任研究員］
46 鑑賞のきっかけをつくる──所蔵作品展の新しい試み──
佐原しおり［美術課研究員］×藤田百合［企画課特定研究員］
聞き手：花井久穂［企画課主任研究員］

開館70周年特集
48 対談「持続と更新──開館60周年リニューアルから10年」
藏屋美香［横浜美術館館長］×西澤徹夫［建築家］
聞き手：花井久穂［企画課主任研究員］
58 「偉大なるマンネリズム」へ向けて
三輪健仁［美術課長］
62 情報コーナーのリニューアル
長名大地［企画課主任研究員］

Report
64 「模写と対話で考える」ことの可能性
瀬尾夏美［アーティスト］
67 イベント報告：「VR ヘッドセットで「抽象と幻想」展をプレイバック!」について
長名大地［企画課主任研究員］

工芸館

展覧会レビュー
70 「ポケモン×工芸展」：デュアル・ミッションの成否を分けるもの
渋谷拓［金沢美術工芸大学教授］
72 「水のいろ、水のかたち」の豊富なバリエーション
土田ルリ子［富山市ガラス美術館 館長］
74 青磁鳳雲文花瓶にみる諏訪蘇山の革新性と古典研究
佐藤一信［愛知県陶磁美術館］
76 「断層」という見方が教えてくれたこと
滝沢恭司［町田市立国際版画美術館学芸員］

新しいコレクション
78 池田晃将《電光無量無辺大棗》
岩井美恵子［工芸課長］
79 作者不詳（芝山象嵌）《渡船・雨宿芝山象嵌屏風》
村山閑［工芸課主任研究員］
80 川之邊一朝《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》
北村仁美［工芸課主任研究員］

資料紹介
82 日本クラフトデザイン協会旧蔵資料
廣川晶子［工芸課研究員］

教育普及
88 「水のいろ、水のかたち展」こどもセルフガイドの作り方
今井陽子［工芸課主任研究員］

コレクションによる小企画「修復の秘密」｜2023年3月17日－5月14日｜会場：美術館ギャラリー4［2階］

何を修め（修めず）、何を復する（復さない）のか ――「秘密」の語り手としての修復家たち

田口かおり［京都大学准教授／修復家］

美術館へ足を運ぶ。作品を見る。多くの場合、傍らにはいわゆる「キャプション」が付されている。制作者、主題、技法、制作年、寸法、収蔵館、そのいずれもが私たちが対象を知り読み解く基本的なよすがとなるものだ。本展のキャプションには、興味深いプラスαがある。展覧会のタイトルをそのまま借用するならば、「修復の秘密」、つまり作品の知られざる一面とも呼びうるものが公開されているのである。秘密の語り手として登場するのは、複数の修復家たちである。

展覧会場の右手にまず目を向けてみよう。まず、ルーチョ・フォンターナ《空間概念 期待》が、修復家・斎藤敦による証言とともに姿を現す。キャプションに掲載された写真資料は、切り裂かれた画布の裏に、実は丁寧に当てられた布があることを私たちに教えてくれる。二次元を三次元へと切り開くフォンターナの身振りに潜む緻密なコントロールに思いを馳せながら歩みを進めると、モーリス・ルイス《神酒》裏面に染み出した絵具の様子が、裏面にあえて描画されたフランシス・ベーコン《スフィンクス――ミュリエル・ベルチャーの肖像》が［図1］、さらに絵画の「裏」についての考察を促す。

明かされる秘密は「裏」に留まらない。縦横比が変更された絵画（中村彝《大島風景》）、旧修復によって変色した絵画（岸田劉生《麗子肖像（麗子五歳之像）》）、GHQに接収された後に返却された絵画（藤田嗣治《ソロモン海域に於ける米兵の末路》）など、紐解かれる物語は実に多岐にわたる。

「修復の秘密」の内容を（1）制作者の意図（2）光学調査の射程（3）修復家の葛藤の3つのグループに大きく分類した上で、作品群を鑑賞することもできよう。（1）の筆頭は前述のフォンターナやルイスの作品であり、通常光下での正面からの観察では確かめることのできない要素に目を凝らしながら画家の選択と技法を解き明かす、保存修復の手法が垣間見られる。（2）を代表するのは藤田嗣治《五人の裸婦》だろう［図2］。

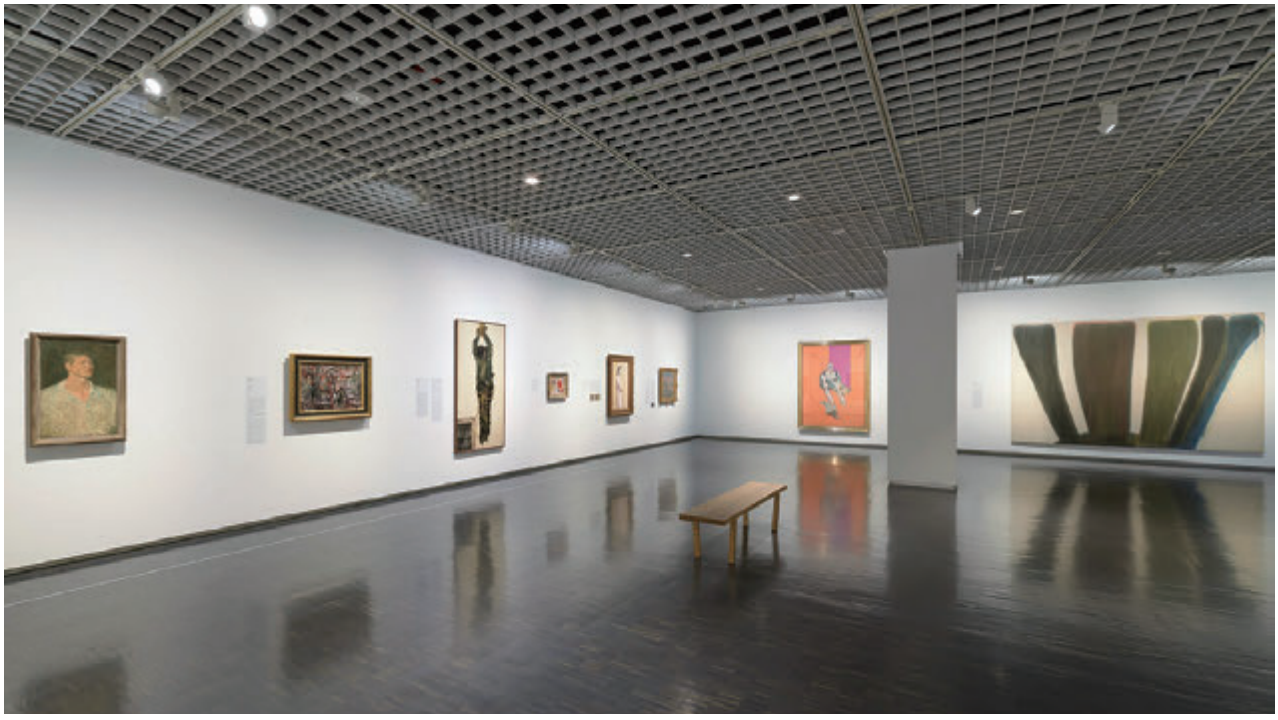


図1：会場風景（右からモーリス・ルイス《神酒》、フランシス・ベーコン《スフィンクス――ミュリエル・ベルチャーの肖像》。左端は靉光《自画像》）｜撮影：大谷一郎

ここでは近年実施された光学調査が、旧修復の実態を明らかにし、今日の保存修復がそれに対峙しようとした姿勢がよく理解できる。なお、本展を特徴づける最も興味深いグループがおそらく(3)である。このグループに属する作品群では、修復方針がいかに定められたか、調査に基づく根拠が語られているのだが、修復家の証言に見え隠れする葛藤が語られる秘密の緊迫性をいや増している。

靉光《自画像》を前に、私たちは、修復家・土師広が「シャツが真っ白になるような見え方の変化」を懸念してワニスを除去すべきか否かを検討した経緯を知る。藤田嗣治《ソロモン海域に於ける米兵の末路》について、修復家・山領まりが「とても悩んだ」末にワックスと樹脂を用いて裏打ちした決断を目にする。秘密を明かす声の端々に、おそらくあらゆる時代の修復家誰もが共通して抱え続けてきたであろう終わりのない疑心のようなもの――果たしてここで下した選択は正しかったのか、という自己批判が滲む。

修復家はいわばバックヤードの存在であり、名前が作品のキャプションに登場する機会はほとんどない。ところが本展では、彼らが実名を明かしながら介入根拠を示す。それぞれの固有名詞は、曖昧模糊とした「保存修復に携わる誰か」の霧中に輪郭を描き、美術作品を残す行為に伴う根源的な心細さと、正解のない迷路のなかで道を見つけ出そうとする感触を、生々しく私たちに伝えてくれる。

会場では、2015年の展覧会「No Museum, No Life?――これからの美術館事典　国立美術館コレクションによる展覧会」(東京国立近代美術館)に「保存修復」のキーワードと紐づけられ公開された安井曽太郎《金蓉》[図3]に改めて出逢い直すことができた。青い衣服に深い亀裂が広がっていた本作品は、制作者の安井自身が「かつて保存修復を試みたがうまくいかなかった」が「ひび割れた状態を面白がって肯定した」という二つの逸話の間で揺れ動き、あるべき保存修復のかたちをめぐって長らく慎重な検討が続けられたことで知られている。青い衣服に広がる亀裂は2005年に充填・補彩され、以前の外観から大きく変化した。作品の歴史の紡ぎ手としての修復の仕事に光をあてることで、本展は改めて、作品の「読み方」「残し方」の選択肢が広く開かれていることを、その選択に伴う責務の重圧を、そこにおいて作品の内外に眠っている情報の鉱脈を探り解釈を重ねていく修復家の仕事を見晴らしている。

「修め(繕って整え)」「復する(もとの状態に戻す)」こと――冒頭で修復の仕事をこう紹介しながら、展覧会は前述の靉光《自画像》をはじめ、あえて「(完全に)復することはしなかった」事例についても詳らかに公開する。時代を超えて正解であり続ける保存修復技法は存在しない。だからこそ、近代以降に確立した保存修復学は「可逆性」を担保する修復のあり方を目指し続けてきた。

過ぎゆく時間のなかで、何を修め(修めず)、何を復する(復さない)のか。館が修復家たちといかに協働し、どのような思考や判断の末に今のかたちを選択したのかを公開する試みは、美術作品の生や経年変化をめぐる多角的な議論の端緒として、貴重な参照点となるだろう。

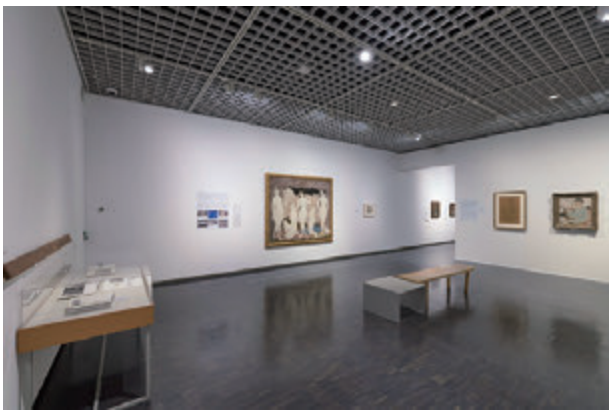


図2：会場風景(中央に藤田嗣治《五人の裸婦》)｜撮影：大谷一郎



図2：安井曽太郎《金蓉》1934年、東京国立近代美術館蔵
左が修復前、右が修復後

後記

修復家による実践と美術史家や美術館学芸員による理論。どちらも同じ作品を対象としているのに、生産的な関係が結ばれることは思ったほど多くない(ましてそれが一般の人々に届くことはきわめて稀だ)。今回、実践と理論、その分断をつなぐような仕事を続けておられる田口かおり氏に執筆いただいた。会場では、展示作品の修復作業にたずさわった修復家たちの言葉を紹介したが、田口氏は、言葉の背後にあったであろう修復家個々人の心理にまで分け入り、修復(家)の秘密を細やかに、生き生きと描き出してくださった。会期中に開催された田口氏と土師広氏(修復家[土師絵画工房])によるトークイベントの記録もご覧いただきたい(https://www.momat.go.jp/magazine/177)。　[美術課長　三輪健仁]

MOMATコレクション｜会期：2023年3月17日－5月14日｜会場：美術館1室

「ハイライト」での「第一歩」

正路佐知子［国立国際美術館主任研究員］

東京国立近代美術館の所蔵作品展MOMATコレクションの第1室。「ハイライト」と題された下には、次のような紹介文が記されている。「このコーナーでは、重要文化財を中心に、MOMATコレクションを代表する作品を解説付きでご紹介しています」。同館所蔵の重要文化財が数多く紹介されてきた第1室の「ハイライト」だが、「重要文化財の秘密」展（2023年3月17日－5月14日）会期中は、それは叶わない。これを機会ととらえ、「男女の作家を同数にして、当館の名品をご紹介」する展示が「試み」られた。本展示がこれまでの美術史の語りあるいは美術館活動における「ジェンダー・バランスの不均衡」に対する反省的・批評的意識を出発点としているのは言うまでもないだろう。「偉大な女性芸術家はいなかったのか」という問題提起がなされもう半世紀が経ち［1］、国内の美術館においてもジェンダーの視点が導入され、1990年代より先駆的・先進的な展覧会が開催されてきたにもかかわらず、いまだに問題が広く共有されたとは言いがたい状況にある。近年、地方公立美術館や私立美術館でもさまざまな企画が実施されてきているが［2］、国立美術館が「ジェンダーを男女だけに分けるのも今やナンセンス」と認識しながらも基本から問い直すことを「試み」たインパクトはやはり大きい。

この3月に公示された独立行政法人国立美術館第5期中期計画、および令和5年度年間計画において、「作品収集」の項目では東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、国立国際美術館は揃って「ジェンダーバランスの是正」を掲げている［3］。章解説でも「今後の調査研究や作品収集につなげていくための第一歩」と記されており、本展が今後の活動の布石であることが示唆されてもいる。

とはいえ過去に東京国立近代美術館で同様の試みがなかったわけではない。丸木俊（赤松俊子）《解放され行く人間性》の収蔵を契機として2019年に女性の作家を中心とする展示を行っていた［図1］。今期の第11、12室の「更新されるModern」においても男女の作家数が半々となったそうだ。しかしながら第1室の「ハイライト」が重要なのは、「コレクションを代表する作品」を展示する空間に女性の作家の作品を



図1：コレクションによる小企画「解放され行く人間性　女性アーティストによる作品を中心に」（2019年6月18日－10月20日）会場風景
左から2点目が丸木俊（赤松俊子）《解放され行く人間性》｜撮影：大谷一郎

数多く展示したことにある（正直に言えば、今回男女を同数にする配慮は不要で、女性の数を多くしてもよかったのではないかとは思った。これまで歴然とした格差があったのだから）。今回同室で紹介された女性の作家の名を挙げてみよう。小倉遊亀、上村松園、片岡球子、ジョージア・オキーフ、バーバラ・ヘップワース、甲斐仁代、三岸節子、芥川（間所）紗織、桂ゆき（ユキ子）、草間彌生［図2］。重要文化財に指定された女性作家は上村松園ただ一人であることも言及されてもよかっただろう。

さて、多くが過去に第1室で紹介されてきた作家・作品から選ばれているが、そのなかで甲斐仁代の名前そして作品は新鮮に映る。甲斐仁代は1902年佐賀県生まれで、1919年に女子美術学校西洋画科に入学し岡田三郎助に師事した画家だ。1923年に弱冠21歳で二科展初入選（女性の入選はこの時ただ一人だったそうだ）を果たし注目を集めたという。二科展を中心に活動し、旺玄社の同人となり、その後一水会に出品し会員となった。1925年に婦人洋画家協会、1933年に婦人美術協会の設立に参加し、1943年には女流美術家奉公隊に加わる。1963年に61歳で亡くなるが、女流画家協会展では女性画家の草分け的存在でもあるこの画家の名前を冠する賞が1969年から20年の間、女流画家協会賞に続く重要な賞として存在していたという。

東京国立近代美術館は甲斐作品を3点所蔵している。《自画像》はこれまでに同館でも数度紹介されてきたが（企画展や他館での展覧会への出品歴も複数ある）、本展に展示された《よりかかる像》［図3］はこれまでほとんど展示されてこなかった作品だ。本作品の選出理由として、鶴見香織研究員とともに展示を担当された横山由季子研究員は「近代の女性画家による絵画には珍しく、モデルが男性であることに注目した」と教えてくれた。女性が描くのは女性か子ども、花や身の回りの静物が常であった時代に、固定化された関係性を、あるいは見る側の思い込みを軽やかに覆す本作は、絵の具の濃淡に幅のある筆致、線で対象をラフにとらえていく表現にも新たな息吹を感じることができる。

甲斐のような作家に目を向け、紹介していくこと。重要文化財が企画展示室から戻ってきた後も、これまでの「価値基準を問い直」す展示は続けられることだろう。今後どんな作品がこの部屋で紹介されるのか、そこからどのような語りが生まれるのか、楽しみにしたい。

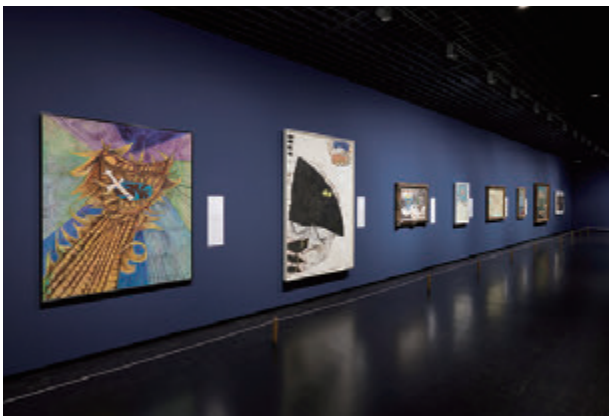


図2：会場風景｜左から芥川（間所）紗織《神話 神々の誕生》、桂ゆき（ユキ子）《ゴンベとカラス》｜撮影：大谷一郎



図3：甲斐仁代《よりかかる像》
1931年、東京国立近代美術館蔵

［註］

1 リンダ・ノックリン「なぜ女性の大芸術家は現われないのか?」松岡和子訳、『美術手帖』407、1976年5月号、46–83頁（Linda Nochlin "Why have there been no great women artists?" *ART News*, January, 1971.）2023年3月、ARTnews JAPANで日本語訳（野澤朋代訳）が公開されている。リンダ・ノックリン著「なぜ偉大な女性芸術家はいなかったのか?」Vol.1、Vol.2。https://artnewsjapan.com/news_criticism/article/799; https://artnewsjapan.com/news_criticism/article/815

2 たとえば筆者が2022年度まで在籍していた福岡市美術館においても、「コレクションと展示のジェンダーバランスを問い直す」と題したコレクション展示を2021年に開催した（会期：5月18日–2022年5月29日）。同館ブログを参照。https://www.fukuoka-art-museum.jp/blog/15641/

3 https://www.artmuseums.go.jp/corporate_info/gyoumu/chuki_keikaku
https://www.artmuseums.go.jp/corporate_info/gyoumu/nendo_keikaku
京都国立近代美術館と国立西洋美術館は「女性の作家の作品を（も）積極的に収集」することを明記している。

後記

前職の福岡市美術館で、女性作家の紹介や、コレクションを中心に美術館のジェンダーバランスを問い直す仕事を続けてきた正路佐知子さんに、男女同数で構成した「ハイライト」のレビューを依頼しました。国立美術館がこうした問題意識を持ち、まだまだ不十分ではあるもののジェンダーを意識した展示を試みたことの意義を評価しつつ、これまでハイライトはおろかほとんど展示されたことのなかった甲斐仁代の作品に新たな視点を注いでくださり、今後女性の洋画家の調査研究を継続していくにあたり大きな励みとなりました。［美術課研究員 横山由季子］

MOMATコレクション｜会期：2023年5月23日－9月10日｜会場：美術館7–9室

大辻清司という難問

木原天彦［渋谷区立松濤美術館学芸員］

今回の特集展示によってハッとさせられたことがある。写真家・大辻清司（1923–2001）は、関東大震災のわずか1か月ほど前に生まれているという事実だ。場所は現在の東京都江東区大島。震災に伴う火災によって多くの避難者が亡くなり、当時最悪の被災地となった陸軍被服廠の跡地（現・横網町公園）は、大辻の生家からわずか3キロほどしか離れていない。大辻の人生は、関東大震災の災厄のただなかで始まったと言えるだろう。

一方、美術史では、関東大震災をきっかけに急速に拡大したのが前衛芸術だと言われている。芸術上の概念として「前衛」が確立するのは1930年代に入ってからだが、震災によって旧来の社会制度が崩れ去ったあとで、多くの芸術家が荒廃した空間に新たな形を与えるべく奮闘し、そこに「前衛」意識の萌芽が現れる。ここでいう「前衛」とは、今までの常識を疑い、否定し、未だ見ぬ世界の地平を切り開いてゆく精神的態度を指す。

大辻はこの前衛の精神を、生涯にわたって貫いた稀有な写真家だった。彼のキャリアは、主に二つの傾向を持った写真から出発している。構成主義や抽象の影響を受けた写真の造形性を追求する傾向（《航空機》）、そしてシュルレアリスム的なオブジェに類する傾向（《陳列窓》）の二つである。この両者は一見して全く違うスタイルを持っているが、カメラによって、物体の思いもよらない隠された側面を浮かび上がらせようとする点で共通している。付言すれば、これは写真だからこそ可能なことでもある。現実を克明に写しとりながらも、距離、光と影のバランス、瞬間的な時間の静止などあらゆる条件が、肉眼とは異なった新たな視覚をもたらす。だからこそ写真には、見慣れた現実を批判的に捉え返す力が備わっている。大辻の前衛とは、この写真の力を最大限に使い尽くす方策でもあった。

見ることによる批判。そのような彼の写真の立脚点を確認すれば、1973年に撮影された大辻には珍しい短編映画《上原2丁目》を、単に、作家自身の日常や暮らしに対する愛着だと誤解してしまうことはないだろう。自宅の前に据えられたカメ



会場風景（7室）｜撮影：大谷一郎

ラは、商店街の通りを少し奥まった路地の側から捉えており、それが書き割り的な舞台空間を作り出している。極めてありふれた、なんでもない日々が、カメラの据え方一つによって異なる相貌を見せる。だから《上原2丁目》はむしろ、作家自身の生きる日常を自己分析するための試みと考えた方が自然だ。

彼は声高に芸術革命のイデオロギーを唱えることはなかったし、他の芸術家と激しい論争を繰り広げたこともほとんどない。それに、展示会場を一覧すればわかるとおり、作品のスタイルもモチーフも多様であり、記録なのか、作品なのか判然としない写真も数多い。また、大辻は個展の開催や写真集の出版といった活動をほとんど行わず、作品の大部分はグループ展か雑誌の誌面で発表されることが常だった。いってみれば、自分のクリエイションを一個の区切られた世界観として提示するのではなく、他者の作品や言説の隣にそっと添えるかのような見せ方を選択してきたのである。基本的に自己表現の歴史を編もうとする近代美術史は、この点において大辻清司を持て余す。彼自身が一見明白な自己を持たないように感じられるからである。

しかし、前衛が絶えざる懐疑主義に根ざしていることを考えれば、それは原理的に、自己の創造と破壊を繰り返さなければならないものである。疑いの目の矛先は、他者と同時に、自分自身にも向けられるからだ。大辻清司は、時に自己の殻をやぶる外来種としての他者を作品に招き入れながら、絶えず自己の破壊と再生を繰り返した。この事実が大辻清司という難問を招いているが、同時に、彼が極めて正当な前衛精神の継承者であることを物語るのだ。

最後に大辻の言葉を引こう。

> 前衛の精神は、まず様式化しないことにあった、と大づかみにいうことができる。あるいは様式として固定化した作品から脱出する行為だった、ともいえる。そうだとすれば前衛写真スタイルの作品、前衛風の写真、などというものは、ミイラ取りがミイラになったというほかはない。[1]

大辻清司という、激しく懐疑主義的な作家が、すぐそばでカメラを携えて歩き回っている。これほど、同時代の「前衛」芸術家にとって身の引き締まることはないだろう。展覧会場に写真と共にならんだ絵画や彫刻を眺めるにつけ、つくづく、大辻というのは空恐ろしい芸術家だと確信して、会場をあとにした。

［註］

1 大辻清司「前衛写真の意味」『写真ノート』美術出版社、1989年、143頁

後記

所蔵作品展内の小特集「生誕100年 大辻清司」について、同時期に開催された「「前衛」写真の精神」展（千葉市美術館、渋谷区立松濤美術館他を巡回）の企画者の一人で、とくに同展がとりあげた4人の作家のうち大辻清司のパートを担当された木原天彦さんにご寄稿いただきました。当館の小特集は、大辻という存在を通して戦後美術の一側面をたどるという構成でしたが、それを「前衛」というキーワードから読み解いた木原さんの視点は、一見傍観者的にも映る大辻の仕事の、前衛精神に根ざしたユニークな本質を浮びあがらせています。　［美術課主任研究員　増田玲］



会場風景（9室）｜右は大辻清司《上原2丁目》、1973年、武蔵野美術大学 美術館・図書館蔵

MOMATコレクション ｜ 会期：2023年5月23日－9月10日 ｜ 会場：美術館2－4室

社会と向きあう美術はいかにして生まれたか

武居利史［美術評論家］

日本の近代美術史を振り返るとき、1923年に起きた関東大震災のことを忘れてはならないだろう。震災当時の体験を記録した作品はそれなりにある。たとえば、本展出品作の一つである小野忠重の木版画《一九二三年九月一日》（1932）［図1］では、頭上高く立ち昇る煙から必死な形相で逃避する人々が描かれている。小野の実家も焼失したが、関東大震災では火災によって東京の下町全域が焦土と化し、死者・行方不明者10万人を超える史上最悪の災害となった。震災直後に起きた朝鮮人や中国人、社会主義者やアナーキストの虐殺も、帝国としての日本の社会矛盾を露呈させた社会的な事件であった。関東大震災が美術史に与えたインパクトは大きく、その意味を再考するためにも意義ある展示だ［1］。

小特集「関東大震災から100年」は3部で構成されている。MOMATコレクションの2室「1923年の美術」、3室「被災と復興」、4室「社会のひずみ」がそれにあたる。まず、2室では、震災時の美術状況が提示される。発災当日は上野公園の竹之台陳列館での二科展と院展の初日であったが、そこに陳列されていた作品を集めている。津田青楓《出雲崎の女》（1923）は、窓から見える水平線が傾く構図が震災を予見していたかと勘繰るほどで、新しい表現を探求する大正期の自由闊達な精神がうかがえる。二科に出品した岡本唐貴、黒田重太郎、住谷磐根（入選するも出品辞退）は、当時の先端であった未来派やキュビスムの要素を採り入れた新興美術の作風を示している［2］。



図1：小野忠重《一九二三年九月一日》1932年、東京国立近代美術館蔵

続いて、3室に入ると震災後の部屋となり、被災地の風景を記録する写実的な筆致で描かれた十亀広太郎の水彩画から始まる［図2］。直接被災の様子を描く作品は十亀のみで、震災を報じる雑誌、『大震災画集』、『関東大震災画帖』など当時の資料が状況の説明を補う。冒頭の解説文では、美術評論家・匠秀夫による「関東大震災による荒廃は、ダダ的諸傾向の簇生（そうせい）の好適の土壌となった」の言葉を引用している［3］。マヴォ展に出された住谷磐根《作品》（1924）、三科展に出された村山知義《コンストルクチオン》（1925）などは、ダダイスム精神の発露ともいえる。住谷や村山に共通するコラージュ的表現には、焼け跡に生まれたバラックのイメージを読みとることも可能だ。

しかし、3室はそれで終わらない。復興に伴う都市景観の変容もテーマとする。震災前の江戸情緒を残す日本美術院同人の画帖「東都名所」に、モダン都市・東京の魅力を描いた創作版画である織田一磨「新東京風景」や前川千帆らの「新東京百景」を対照させる。震災翌年の帝都復興創案展覧会に関する国民美術協会「国民美術」などの資料展示で、新興美術のうねりが建築にも広がりを見せていたことを明らかにする。杉浦非水デザインのポスター《国の文化は道路から》や《帝都復興と東京地下鉄道》は、復興政策にもとづく都市改造が進められたことを示す。3室の後半は、被災からの復興が都市の近代化を進める起爆剤になったことを教えてくれる。

さらに深い射程で震災の影響を考えるのが、プロレタリア美術に関する4室である［図3］。震災時の虐殺事件は、若い作家に衝撃を与え、社会的問題への目覚めを促した。それが1920年代後半に台頭するプロレタリア美術への導線となる。実際にプロレタリア美術展に出品したのは小野忠重と望月晴朗だけであるが、マルクス主義理論家・福本和夫の影響を受けた前田寛治、小野と新版画集団を結成した藤牧義夫はプロレタリア美術周辺の作家といえるかもしれない。工事現場を描く福沢一郎、工場風景を描く長谷川利行の作品

は、都市の発展を裏で支える人々や場所をモチーフとし、近代化の影の面を見つめている。

このような百年前の震災で美術家に見られた社会活動の広がりは、比較的近年に起きた2011年の東日本大震災での出来事とも重なる。二次災害であった原発事故は、多くの作家の関心を集め、先鋭的な作品が生み出された。美術を通した被災地での救援、復興支援の活動は、日本の現代美術にソーシャリー・エンゲイジド・アート（社会に関与する芸術）の概念を普及させる地ならしの役割を果たしたように思える[4]。プロレタリア美術運動は官憲の弾圧により1930年代に断絶してしまったが、戦争の時代をくぐり抜けて、戦後の民主主義美術運動に受け継がれた。その顛末について展覧会は語ってはいないが、関東大震災が社会と向きあう美術を生み出す契機となったことは確かである。

［註］

1　筆者は以前、「関東大震災と美術――震災は美術史にどのような影響を与えたか」『府中市美術館研究紀要 第18号』（府中市美術館、2014年）を執筆したことがある。

2　当時の前衛的芸術表現に「新興美術」の用語をあてるのは、五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』（スカイドア、1995年）以来の用法にもとづく。

3　匠秀夫『近代日本洋画の展開』昭森社、1964年、365頁

4　「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」については、パブロ・エルゲラ／アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会訳『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門　アートが社会と深く関わるための10のポイント』（フィルムアート社、2015年）などを参照。

後記

関東大震災から100年を迎えた2023年は、関東を中心とした美術館や博物館、資料館等で数多くの展示が行われました。当館では、コレクション展の中で100年前の震災を取り上げるにあたり、震災の前から発生、直後、その後の復興、徐々に露わになった社会のひずみまで、広い視点で震災が美術や社会にもたらしたものを浮かびあがらせようとしました。震災が美術史に与えた影響について研究されてきた武居利史さんは、その意図を丁寧に汲んで、戦後の民主主義美術運動や、2011年の東日本大震災以降の美術にも接続する可能性を示唆してくださいました。

［美術課研究員　横山由季子］



図2：会場風景（3室）｜撮影：大谷一郎
左手前は十亀広太郎の水彩画

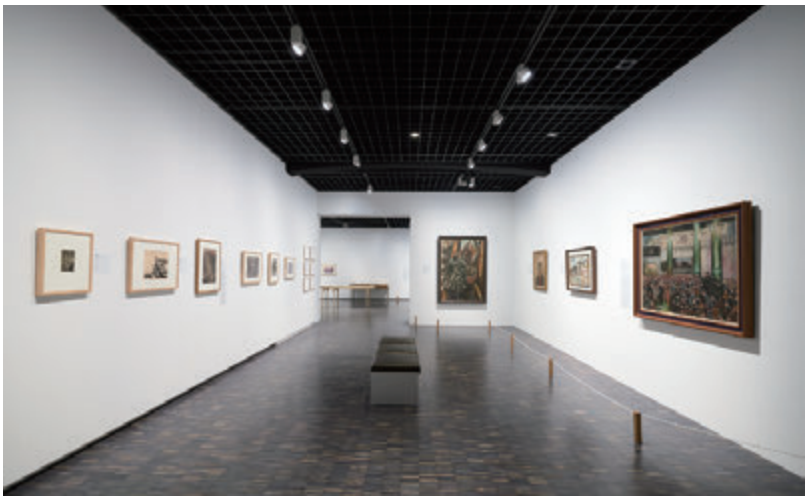


図3：会場風景（4室）｜撮影：大谷一郎
左手前は小野忠重の木版画、
右手前は望月晴朗《同志山忠の思い出》

MOMATコレクション｜会期：2023年9月20日－12月3日｜会場：美術館7室

日和さんのカルパ──日和崎尊夫作品に寄せて

小林敬生［版画家］



図1：日和崎尊夫《海渕の薔薇》
1972年、東京国立近代美術館蔵



図2：日和崎尊夫《永劫回帰》
1988年、東京国立近代美術館蔵

日和崎尊夫を私たちは“日和さん”と呼んでいました。畏敬と親しみを込めて…。

日本に於ける木口木版画は明治20年代に合田清がヨーロッパからその技法を持ち帰り、多くの職人たちを育てましたが、写真製版の技術革新によって廃れ、戦前には長谷川潔、平塚運一らによる創作版画としての作例はあるものの、日和崎尊夫は彼らの伝統とは全く切れたところで独自に木口木版画を創り出しました（鍵岡正謹「カルパは駆けぬけ──日和崎尊夫　人と作品」『日和崎尊夫　木口木版画の世界──闇を刻む詩人』高知県立美術館、1995年）。まさに日和さんは木口木版画に新たな地平を切り拓いた開拓者と言えましょう。

更に言えば日和さんの存在がなかったなら現在日本の版画界で活躍する木口木版画家の大半が誕生することはなかったと私は断言します。中国で輩出しつつある作家たちも又…。

木口木版画の第一人者と呼ばれる柄澤齊は1970年20歳の時にシロタ画廊が刊行した日和さんと島岡晨による詩画集『卵』に強く惹かれて以来日和さんを師と仰ぎ、後に続く山本進や栗田政裕はその柄澤の指導を受け作家生活をスタートさせています。そして私は1974年30歳の時、日和さんの《KALPA X》《KALPA 夜》に目を奪われて初めて木口木版なるものの存在を知ったのです。

木口木版画は通常下絵に添ってなぞるように彫る、あるいはビュランで描くように彫るのですが日和さんの特徴は、遺作展図録のサブタイトルに「闇を刻む詩人」とある如く“刻む”ところにあります。

今回の展示作品で言えば1968年の《KALPA ──羊歯》《KALPA 沼》まではビュランで描くように彫っていますが1969年の《脚》以降はビュランで刻み、その痕跡とその集積で画面を構築するようになっていきます。

私が初めて大判の椿を手に入れ磨き上げた時、気が付いたことがあります。樹齢300年はゆうに超えるその年輪が織りなす世界からはこの樹が風雪に耐え生きて来た歳月の物語が透けて見えるようでした。



会場風景（7室）｜撮影：大谷一郎

日和さんはここに〈カルパ〉を見たのだ！
と直感しました。

その意味で日和さんのカルパ・シリーズは木口木版画の原点とも言うべき作品でこれを超えることは望むべくもない、とすら思ったものです。

木口木版画は「その［版面の］上を黒いインクで覆う、［中略］版面は黒一色の闇である。この暗闇に光りを当てる、つまりビュランで刻むことだ」（日和崎尊夫「木口木版画 鑑賞のためのテクニック」『版画藝術』1973年2号）。版面を黒く覆うことによって年輪の中に息づく精霊たちを闇に閉じ込め、ビュランによって再び蘇らせる。日和さんにとって闇は宇宙であり、ビュランの痕跡は光そのものだったのでしょう。

ビュランの痕跡が増殖していくにつれて湧き上がり拡がりを見せる内なるイメージに身を委ねる。日和崎尊夫の作品世界はこうして生まれたのだと私は思っています。

今回の展示作品で言うなら1969年の《脚》から1976年の《ANTARA KALPA》までが日和さんの最盛期とも言うべき時代の作品たちで《海渕の薔薇》［図1］をはじめとするこの時期のすべての作品をカルパ・シリーズと私は位置づけています。

この時代、1972年第8回展で高松次郎がゼロックスコピーを活用した作品で受賞するなど東京国際版画ビエンナーレを舞台に新しい版表現が次々と抬頭する中、日和さんはその風潮に惑わされることなくただひたすら版を刻し続けたのです。

宇宙論的な想像を超越する極めて永い時間を意味するカルパ＝劫を追い求める日和さんにとっては時代の風潮など刹那にしか過ぎなかったということでしょう。

今一つ、気になる作品があります。1988年の《永劫回帰》［図2］です。1982年高知に帰郷、白椿荘に隠り殆ど新作を発表することがなかった時期の久々の新作です。自身が創設に力を尽くした高知国際版画トリエンナーレ第1回展に出品された作品であることを考えると実に感慨深いものがあります。数年間の空白を乗り越えようと必死の思いで自身を奮い立たせビュランを手にする日和さんの姿が目に浮かびます。「永劫回帰」。生の絶対的肯定を意味するこの画題から推し量ってみても日和さんは先を見据えていたと思います。

ただ日和さん亡き今になってみるとこの作品はカルパ・シリーズを締め括る最後の作品で、ロウソクの灯が消える直前の最期の輝きとも思えてしまいますが。

1989年の《新世界》、1990年の《OPAKA》ではあれ程までにこだわり続けたビュランの痕跡は全くなく、釘やネジ、ゼムピンなどモノの痕跡だけで構成されています。

現代美術の中でモノの痕跡を活用した作品は数多くありそれなりの意味を持つのですが、日和さんの場合頑なまでに守り続けた牙城を自らの手で崩してしまうとは…と哀しくさえ感じてしまいます。

ビュランの痕跡こそが日和さん自身の痕跡であり生の証しでもあったのですから…。

日和崎尊夫、1991年11月病を得て入院、1992年4月29日食道癌のため逝去。享年50歳。

追記：今回の展示、日和崎作品の展示室に隣接して1970年代を象徴する作品が展示されていました。あの時代の美術潮流の中で日和崎尊夫の存在は何を意味するのか…。そうした比較も楽しく、企画した学芸員に拍手!!です。

後記

小林敬生さんは、日和崎作品との出会いから木口木版画制作へと進んだ、日和崎尊夫と親交のあった版画家の一人。日和崎さんの人と作品を熟知し、かつ技術や表現についても語れる版画家として、レビューをお願いしました。令和3年度の作品のご寄贈により、日和崎さんは初期から晩年までの画業を通観できるようになりました。敬生さんの版画家ならではの鋭い目線は、ピーク時の「カルパ」シリーズと晩年の作品との違いなど、日和崎さんの人と作品や当時の芸術潮流のなかで放つ、その作品の意味等、様々な面を浮き彫りにしてくださいました。　［美術課研究員　都築千重子］

女性と抽象 | 会期：2023年9月20日－12月3日 | 会場：美術館ギャラリー4［2階］

「女性と抽象」展からはじまる

中嶋泉［大阪大学大学院文学研究科准教授］

近年、美術館のコレクション展や常設展に、女性アーティストの作品が並ぶようになった。フェミニズム的関心やジェンダー公正の必要性から、これまで周縁化されてきた人々の創造性へ光があてられている。じっさいに国立美術館の顔である常設展に変化が生まれれば、美術の理解と歴史に相当の変容がもたらされるだろう。「展示」そのものは入り口にすぎない。本展は、分野や役割の異なる6名の学芸員によって考案され、1940年代から2010年代の16人のアーティストの作品を、三章をつうじておおむね時系列に並べることで構成されている。しかしここで示されるのは「女性による抽象芸術の歴史」でもなければ、「女性による抽象の三つの特質」でもない。そうではなく、抽象という芸術領域や概念と女性を結びつけるときに見えるものを暗示し、個別の観察、さらなる調査、考察を引き寄せ、作品の理解を新たにするきっかけを差し出しているのである。

有名なアルフレッド・バー・Jr.の相関図を思い出すまでもなく、抽象芸術は従来、男性を中心とする美術家や評論家によって発展、構想され、モダンアートのある到達点として美術史に書き込まれてきた。他方で、1970年代の女性解放運動と同時に発生したフェミニスト・アートはパフォーマンス・アートやコンセプチュアル・アートなどの、身体を巻き込み、芸術の自律性を批判する方法を重視したため、抽象芸術と女性の関係はフェミニズム美術の観点からも説明しづらいものとなっていた[1]。それもあって近代主義的抽象にかかわった女性アーティストによる作品の検証は、少しおくれて1990年代以降に活性化したと言って良い[2]。たとえば『アブストラクト・アートについて』の著者ブリオニー・ファーは、抽象芸術が包



会場風景 | 撮影：大谷一郎

括的概念でありながら理論的に限定されたカテゴリーであったことを指摘し、女性アーティストの仕事を早くから理論化してきた。ファーは芸術のモダニズムを批判するために、「抽象」を最終的に、男性性と女性性、シュルレアリスムと幾何学抽象、抽象と具象といった歴史的対立を保留にし、別の可能性を示唆する一連のファンタジーとして再想像することを提唱している[3]。

本展の、とくに前半の展示作品を眺めると、そのような再想像によって、日本の美術的歴史における抽象と女性の間にみられた結びつきを説明することができるように思われる。第二次大戦後、長谷川三郎、江川和彦、瀧口修造など戦前にモダンアートを推進していた人々によって戦後に美術史的見取り図が示された[4]が、そのとき、フォービズムやキュビズム、幾何学抽象やシュルレアリスムといった近代ヨーロッパの芸術運動は、それらが複雑に結びついた「抽象」として同時代的に受け入れられていた。それゆえ、抽象絵画は多彩な試みを包み込む領域として認識され、女性を含む、新しく、分類不能な美術的表現の受け皿として機能したのである。

本格的な美術教育を受けた者から、学校教育を避けた者まで、女性たちは抽象表現に積極的に取り組んだ。本展のはじまりに展示されている桜井浜江や三岸節子作品は、テーブルの上の花や壺を「優雅に描く」という女性向けの静物画ルールを破り、形態と色彩を対象から独立させる抽象絵画へと更新して、戦争で途切れた日本のモダンアートの復活と抽象の発展に寄与した。その少しあとには、戦後の新人女性たちのユニークで折衷的、独学的な表現が、やはり抽象の名の







会場風景｜撮影：大谷一郎

もとに取り上げられることとなった。国立近代美術館の当時の展示を顧みるだけでも、1953から54年に開催された「抽象と幻想」展には色面と線で構成された井上照子の抽象的風景画や岡上淑子の空想世界のコーラジュがあり、1957年に開催された「前衛美術の15人」展には、本展でもみることができる福島秀子の夢幻的なグワッシュの抽象があったほか、江見絹子、赤穴桂子らによる色面と有機的形態を大胆に構成した絵画が取り上げられた。知られるように、本展出品作である草間彌生の「インフィニティ・ネット」は、日本画から出発した彼女が、戦後の前衛美術運動のもとでシュルレアリスムや象徴主義の表現を会得し、渡米後に抽象化を極限まで突き詰めることによって生まれた作品である。同時代の田中敦子は、具体美術協会でアクション・ペインティングの画家に囲まれながら、幾何学的形象や工業画材を駆使し、非人間的な表現主義という矛盾した抽象の方法を導き出した。

展示後半に集められた1970年代末の脱絵画的作品――オブジェ化した絵画、彫刻や写真など――からは、「現代アート」誕生以後の抽象が試みた、具体的な物質と感覚を結びつける概念的操作がみられる。木下佳通代がつくる透明な画面は視線を写真と色彩の間で行き来させ、沢居曜子のコンテは黒い帯を紙面から空間に浮き上がらせる。二人は抽象的形態や平面的色彩を用いることで、ジャンルやメディウムの曖昧さを暴きたて、人の知覚に挑戦している。スイスの構成主義の系譜を継ぐ吉川静子の作品は、グリッドを立体化して空間へと迫り出させ、構成主義の概念性を具体的な空間との交歓へと開いていった。青木野枝による鉄の円の不安定な立体構成にとおく響いているように、これらの作品にみられる抽象表現は、抽象の最盛期に優勢だったもの派の重厚な立体やミニマリズムの大規模インスタレーションが迫る、物々しい「世界との出会い」とは別のやり方で、目にみえ、手に触れる世界の認識を更新している。日本の抽象芸術における女性アーティストの仕事には特定のカテゴリーや一般的歴史分類に回収されない抽象の力が潜在しており、そうした作品に出会うことによって、ほかの男女の作品にも、そのようなまだみぬ可能性があることが感じられるのではないか。

近年、アジアを含む世界各地で抽象と女性をテーマとした展覧会が顕著にみられるが、2010年代からすでに抽象芸術を主題とした展覧会に女性アーティストの作品は欠かすことができないものとなっており、また女性アーティストに関する総合的研究でも抽象表現は重要な要素として取り上げられてきている[5]。本展のような展覧会は一時的傾向ではなく、美術の歴史の拡張と多層化の大きなうねりの一部を成すものだと言えるだろう。女性学芸員の比率があがるなかで展示はますます変容し、美術館の常設展が、一定の解釈を提案しつつ、作品を解放する場になっていくと予期させるような展覧会である。こうした常設展の試みから、美術館に収蔵されているものの日の目を見ていない、多くの作品に今後出会うことができると期待したい。

［註］

1 たとえば、初期のフェミニスト・アート批評家のルーシー・リッパードはフェミニストの最大の功績はモダニズムに加担しなかったことだと述べてきた。Lippard, Lucy, “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the Seventies”, *Art Journal*, 1980, vol.41, no.1/2.

2 『女・アート・イデオロギー』(萩原弘子訳、新水社、邦訳は1992年)でロジカ・パーカーとグリゼルダ・ポロックがヘレン・フランケンサーラーの作品を取り上げたのは1981年だったが、女性の抽象表現に関する本格的な論考は、ポロック自身の仕事も含め、1990年代以降に充実する。

3 Briony Fer, *On Abstract Art*, Yale University Press: New Haven and London, 1997.

4 1938年に初版が出てから戦後復刊した瀧口修造の『近代美術』や、1951年の『アトリエ』に掲載された江川和彦の「抽象絵画小史」、国立近代美術館で1953–54年開催の「抽象と幻想」展で展示された長谷川三郎のパネルなどをはじめ、欧米近代美術における抽象芸術は日本の評論家によって独自的な目線で分類、説明されており、当時の美術家や評論家の抽象芸術の思想に独特の影響を与えた。

5 たとえば前者にニューヨーク近代美術館で2012–13年に開催された*Inventing Abstraction*展、後者に*Modern Women: Women artists at the Museum of Modern Art*, Cornelia Butler and Alexandra Schwartz eds., the Museum of Modern Art, New York, 2010など。

後記

中嶋泉さんは、日本の戦後美術における女性アーティストについて、フェミニズムやジェンダー学の視点から研究されています。本展出品作家の草間彌生、田中敦子、福島秀子など抽象的な表現を行ったアーティストを研究対象にされています。中嶋さんのご著書『アンチ・アクション――日本戦後絵画と女性画家』は、企画段階で大いに参考にさせて頂きました。レビューでは、出品作を丁寧かつ端的に鋭く捉えながら、フェミニズム美術史の観点から、女性アーティストと抽象表現の関わりについて考察して頂きました。また、所蔵作品展でのこのような取り組みに期待し、連帯と応援のメッセージも込めてくださっています。　［美術課研究補佐員　小川綾子］

池田蕉園《かえり路》



池田蕉園(1886–1917)／《かえり路》／1915年／絹本彩色・四曲一隻屏風／158.5×228.5cm／令和4年度寄贈

池田蕉園は東京でいちばん人気だった美人画の描き手として知られています。文展で売約となった作品数は最多を誇り[1]、当時は上村松園とともに女性美人画家の双璧とされていました。今、松園に比べて画名が低いのは、蕉園が31歳で早逝し、大作が少ないことが理由のひとつです。そんな蕉園が1915年の第9回文展に出品した《かえり路》が、当館のコレクションに加わりました。

ご注意いただきたいのは、今は四曲屏風の本作が、発表当初は左にあと2扇がつながった六曲屏風だったことです。失われた2扇に描かれていたのは若武者の後ろ姿。もともとはその彼が振り返る娘の視線を受け止める構図でした。

蕉園と同門だった鏑木清方は、蕉園の描く女性像の特徴を「長い袖袂を重たげに引き摺つてゐるやうな形、悩ましげなる風情、堪へ難きもの思ひ」[2]にあると言っています。蕉園は師の水野年方から「人間を写すので、人形を画くのでは無い。絵は精神気品が大切だから、其事を忘れてはならぬ」[3]と指導され、人物の内面描写に努めました。本作でも、振り返る娘の恋心を秘めた表情にそれが十分に発揮されています。だから2扇が失われた今でも絵が成立する——そう見えるのは幸いですが、当然ながら蕉園にとっては、娘が目で追う若武者も絵を成り立たせる重要な要素でした。蕉園は本作の構想にあたり、若武者の姿を素描帳に繰り返し描いているのです。

《素描帳》は1964年に東京国立博物館から当館に移管されて以来、その題箋から蕉園の夫、池田輝方のものだと思われてきました。しかし、本作の寄贈を受けて改めて見直したところ、本作の構想が半分ほどを占めていたことから、二人の共用であったと判明しました。構想図のなかには「両大師」の立て札を背景にしたものもあります。《かえり路》の場面設定はどうやら上野の寛永寺あたりだった、そんなこともわかりました。

蕉園は輝方との恋愛、婚約破棄、復縁を経て、1911年に結婚してからは、好んで輝方の画風に染まっていったとされます[4]。ならば、輝方が本作の3年前に文展で発表した《都の人》(所在不明)との関係も探るべきでしょう。清遊の帰りみち、着飾った男女がぞろぞろと歩く右隻は、その情景も人数が10人であることも本作と共通します。そうしたことも含め、今後の研究が俟たれる作品です。

［美術課主任研究員　鶴見香織］

［註］

1　「自第一回至第十一回売約品の筆者画題買受人」吉岡班嶺編『帝国絵画宝典』帝国絵画協会、1918年

2　鏑木清方「明治より大正初期の美人画雑感」『現代作家美人画全集　日本画編・上』新潮社、1932年

3　榊原蕉園「私の今日あるは全く師の賜」『婦人画報』臨時増刊　現代名流婦人、1911年1月

4　松浦あき子「池田蕉園研究——明治美人画の流れ」『明治美術研究学会第24回研究報告』明治美術研究学会、1987年

風間サチコ《セメント・モリ》



風間サチコ（1972–）／《セメント・モリ》／2020年／木版4点、木版に描画（アクリリック、ジェッソ）1点、版木、セメント／サイズ可変：各182.2×91.2cm（木版画）／令和2年度購入／撮影：大谷一郎

天井から吊るされた5枚の巨大な木版画に、ヘルメットを被ってツルハシを持ち、法被に腹かけ、脚絆と草鞋という昔ながらの鉱夫の出で立ちをした労働者たちの姿が浮かびあがります。手前には、まるで墓石のようなコンクリートが置かれ、その上に、ところどころセメントが固まって付着した版木が載せられています。労働者たちは、墓堀人なのか、墓守りか、それとも墓に眠る者たちなのでしょうか。《セメント・モリ》というタイトルは、あのラテン語の警句「メメント・モリ（死を想え）」を連想させます。ここで想起することを促されている死について考えることが、作品を紐解く鍵になりそうです。

この作品は、2020年に無人島プロダクションで開催された風間サチコの個展「セメントセメタリー」[1]で発表されました。「セメントの墓地」を意味するタイトルを冠した同展は、2019年の黒部市美術館での個展「コンクリート組曲」[2]で発表した「クロベゴルト」シリーズに、新作の《セメントセメタリー》と《セメント・モリ》を加えて構成されました。「クロベゴルト」シリーズは、近代化の過程で、黒部川の自然を切り崩して進められた開発を、人間の支配欲を描いたワーグナーの楽劇『ニーベルングの指環』に重ねた6点組の版画作品です。《セメントセメタリー》では、石灰鉱山が墓標と化していくプロセスがフロッタージュで表現されました。この系譜に連なる《セメント・モリ》でも、自然を支配してきた人間のエゴがテーマとなっており、本作が呼び起こす死は、まずは人間の手で破壊された自然と言うことができるでしょう。

他方、この作品を、同じ主題の一連の木版画と異にしているのは、「捨てコン」から着想を得たコンクリートの土台です。コンクリートの原料であるセメントは、石灰岩を砕いて作られ、石灰岩は、数億年という地球の歴史のなかで、有機物の誕生と死滅の繰り返しによって生成されてきました。したがって、コンクリートはサンゴや微生物たちの眠る墓でもあります。また、この作品でもっとも存在感を放つのは、亡霊のように浮かぶ5人の労働者たちです。左右の4人は右手にドリルのようなものを装着しており、機械化に伴い加速した破壊行為を彷彿とさせる一方、中央の人物は胸の前で拳を握る姿に描き替えられており、開発の過程で犠牲になった名もなき数多の労働者たちの無念をも思わせます。版画が戦後の労働運動の伝播に寄与した歴史を思い起こしてもよいでしょう。

自然の死、有機物の死、労働者の死が重なり合う《セメント・モリ》は、風間の手による鋭い線刻と黒々とした刷りによって、近代社会の犠牲を私たちに突きつけます。

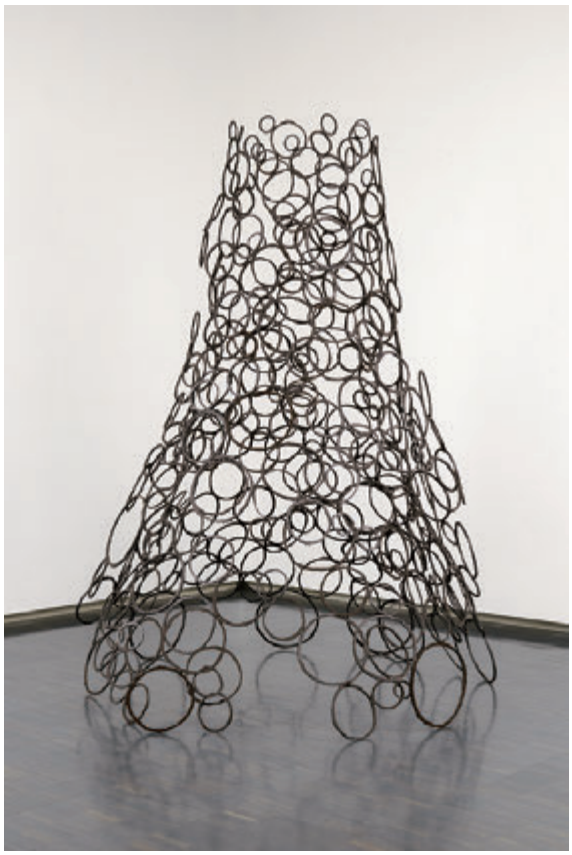
［美術課研究員　横山由季子］

［註］

1 「風間サチコ　セメントセメタリー」無人島プロダクション、2020年2月8日－3月8日

2 「黒部市美術館開館25周年　風間サチコ展 コンクリート組曲」黒部市美術館、2019年10月12日－12月22日

青木野枝《雲谷2018–I》



青木野枝（1958–）／《雲谷2018–I》／2018年／鉄／207.0×163.4×150.0cm／令和3年度購入／撮影：大谷一郎

厚みのある鉄板の上に、いくつもの円形を石筆で描き込み、バーナーでそれらをくり抜き、溶接して組み上げる。かつて青木野枝の公開制作を見て、編み物のように線が反復しながら構築されていく様に魅了されたのを覚えています。線描がそのまま彫刻になることの驚き。点や線や面であったものが重力に逆らって起き上がり、飛躍的に空間化するのです。青木による空隙の多い彫刻は、素材を露わにしながらも、鉄に備わっていたはずの荒っぽい質感、強固な厚み、ずっしりした重量からすっかり自由です。それはいわゆる構成彫刻の原理――モデリング（塑像）やカーヴィング（彫像）によって量塊を表すのではなく、接続によって遠心的に伸びていく――が導き出す最たる特徴です。

青木は、1970年代末の学生時代から鉄を素材に選びつつ、光や水蒸気といった、鉄とは対照的な、質量を持たないものや移ろいゆく現象をモティーフとしてきました。ここで、光や水蒸気を表すことを目的としているというより、制作のプロセス自体がそれらのモティーフを想起させる点が重要でしょう。青木の作品を見ていると、平面／立体、大／小、軽／重、剛／柔、粗／密といった分け隔てが留保され、その境界を行き来するように感じられるのですが、それはもともと、制作の方法に織り込まれていた特徴なのです。手元のドローイングから彫刻への変身。制作過程と作品体験が合致し、作品を見ることがそのまま、作品の成立原理に立ち会うことになる。これこそが青木の作品のおもしろさではないでしょうか。

2002年から始まる「雲谷」シリーズに関して、作者は次のように語ります。「雲谷（もや）とは青森にある山の名前です。彫刻を設置した後、周りは霧のような靄がかかり先が見通せないくらいになった。けれど山を降りると町は晴れているのです。その時、もやのような彫刻をつくりたいと思った」[1]、「空気中の水蒸気のように、あるいは、放射能のように、見えないものを積んでいきたいと思った」[2]。特定の環境でしか現れない出来事や「積んでいく」というプロセスが念頭に置かれていることは示唆的に思えます。「雲谷」というタイトルは、かつて滞在制作した山の名に因むとともに、靄の意であり、同時に煙などが立ち込める様を指す擬態語「もやもや」も含意するでしょう。周囲の空間を取り込みながら、もやもやと伸び上がる構成彫刻の運動的な妙味をお楽しみください。

［美術課主任研究員　成相肇］

［註］

1　「作家のことば」『青木野枝 ふりそそぐものたち』展図録、長崎県美術館、2019年、60頁

2　「「熊と鮭に」を終えて」『雲谷–II』展パンフレット、熊玉スタジオ、2003年

ジェルメーヌ・リシエ《蟻》



ジェルメーヌ・リシエ（1902–59）／《蟻》／1953年／ブロンズにパティナ／99.0×88.0×66.0cm／令和4年度購入／撮影：大谷一郎

矩形の台座の上に、女性の身体と蟻の身体が組み合わされた生き物が、両手を上方に伸ばして腰掛けているようにみえます。蟻のように胸部から6本の足が出ているのではなく、人間のように2本の腕と2本の足をもっています。しかし、その腕と足は細長く、先端には分岐した爪があり、蟻に近いようです。作家本人は、このように人間と動植物や昆虫を組み合わせた彫刻を「ハイブリッド（異種混合）」と呼びました。

厳密に言うと、この生き物は台座に座っているのではなく、台座から足の付け根へと伸びる細い棒が、その身体を支えています。背面に回ると、胸部と腹部がはっきりと分かれており、腹部には縞模様があって、ますます蟻の様相を呈しています。さらに頭部から突き出す小さなツノは、蟻の触角に見立てたものでしょうか。実はこのツノには、リシエの故郷近くの南仏カマルグで、騎乗の牧夫たちが伝統的に使用してきた三つ又の槍がそのまま用いられています。

さらに、この彫刻を特異なものにしているのは、両手の先と足先、右足の膝、台座の角をつなぐワイヤーの存在です。複数の三角形を形づくるように配置されたワイヤーは、蟻人間のゴツゴツとした表面と対照を成しています。このワイヤーは両腕を支えているようでもありますが、構造上必要なものというよりは、造形的な理由から用いられているようです。ワイヤーは像の周囲の空間を可視化し、その存在によって、この生き物の動きは、強調されているようにも、抑制されているようにもみえます。

1920年代後半のパリで、アントワーヌ・ブールデル（1861–1929）のもとブロンズ彫刻の基礎を学んだリシエは、やがて、人間と動植物のハイブリッドな彫刻を手がけるようになります。その一方で、ロダンからブールデルへと至るフランスの彫刻の伝統とは相反するような、穴やひび割れ、凹凸のある造形による、よろめき、ふらつく人間の彫像を生み出しました。

彫刻家の土谷武（1926–2004）は、そんなリシエの作品が孕む不安定さについて次のように語っています。「リシエは運動や均衡の考え方でも明らかに現代的です。［…］不安定で一見倒れそうにみえても、次の動きを不安定のなかにはらむことによって、かろうじて均衡を保っているような形態は古典的な方法からは考えられません」[1]。こうした不安定さは、リシエと同時代の彫刻家アルベルト・ジャコメッティ（1901–66）の作品にはみられないものです。ジャコメッティの彫像は、細長くやはり表面に凹凸があるものの、直立ないしは確かな足取りで歩みを進めています。動きや姿勢の不安定さという視点で彫刻史を眺めてみると、リシエの先駆性は際立ってくるかもしれません。リシエの不安定なバランス感覚は、ワイヤーの中に宙吊りになったような《蟻》の、奇妙なポーズにも息づいています。　［美術課研究員　横山由季子］

［註］

1　土谷武「豊かさを感じるとき――美しいものとの出会い」『土谷武作品集』美術出版社、1997年、171頁

東京国立近代美術館70周年記念展　重要文化財の秘密｜会期：2023年3月17日－5月14日｜会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

「重文」指定の効果とは――松園と劉生の場合

児島薫［実践女子大学教授］

これまで「重文指定」に関心を持たなかったため、女性画家が上村松園ただ一人であることには本展を見て初めて気づいた。美術制度が築かれた明治期以来今日に至るまで、美術界は男性中心の構造であったので、今更驚くべきことではないのかもしれない［1］。ではなぜ松園は選ばれ、後に続く女性画家が選ばれてこなかったのだろうか。

松園は十代から美術界で頭角を顕した希有な人物だった。この成功の理由について、筆者は、松園が日本の近代の美術教育、展覧会制度が整えられていく時代の波にタイミングよく支えられてきたからだと指摘してきた［2］。明治政府が男女別学の教育制度を確立する以前に成長し、常に男性に交じって行動した。大正期の文展では池田蕉園、河崎蘭香ら後進の女性画家たちが人気を博し、松園は閨秀画家としてひとくくりに取り上げられることに時に苛立ちも見せた［3］。しかし蕉園らが夭折するなか、昭和に入ると松園は御大典御用画の拝命、海外で開かれた日本美術展への出品依頼を受け、その地位を確立する。さらには1934年には帝展出品作《母子》［図1］、1936年には文展招待展出品作《序の舞》が政府買上となる。1941年には帝国芸術院会員、1944年に帝室技芸員に任じられる。

生前の松園の名声のピークはこの時期であり、1937年5月『阿々土』、1941年7月『美之國』、1942年4月『國画』、といった雑誌で特集号が編まれ、1943年には随筆集『青眉抄』が刊行される。戦争が激しくなり男性たちが不在の家庭が増えるなかにあって、「女手一つ」で彼女を育てた母の献身とともに、松園の人生も賞賛の対象となった。対外文化宣伝のための英語の写真集には横山大観、川合玉堂、鏑木清方とともに取り上げられ［4］、この時点で日本を代表する4人の画家の一人となった。戦後は、GHQの元に男女平等の施策が進められるなかで、1948年に文化勲章を女性で初めて受章する。このように松園は生前に十分すぎるほど高い評価を国から得て、1949年8月、74歳で死去し従四位に叙せられた。作品が買上となるということはすでに国から重要な作品であると認定されたことを意味し、《序の舞》と《母子》の重文指定は戦前の評価の追認と言ってもよいだろう。

では没後の松園はどうだっただろうか。亡くなって半年後、毎日新聞社主催による遺作展「上村松園とその芸術展」（文部省、日本芸術院後援、1950年2月22日－3月5日、日本橋高島屋）が開かれた。展覧会は連日超満員で入場制限をするほどの人気であったため会期を3日間延長している。展覧会をもとに1950年5月、当時としては豪華な『松園作品集』（非売品）





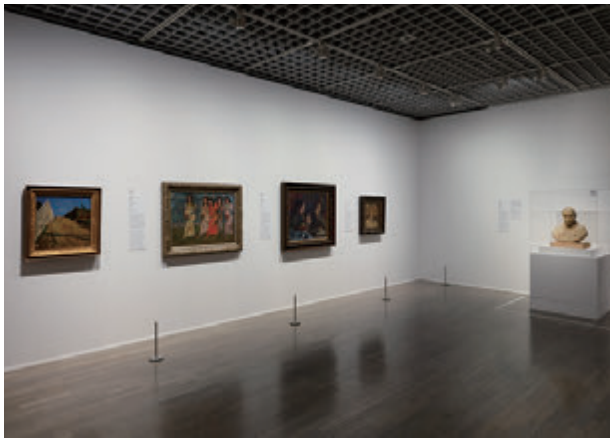
←図1
上村松園《母子》1934年、
東京国立近代美術館蔵
→図2
岸田劉生《道路と土手と塀》1915年、
東京国立近代美術館蔵

も発行された[5]。川合玉堂、鏑木清方らが文章を寄せ、104点を収録しているが、そのうち原色版は冒頭掲載の《夕暮》（1941年）、他は《静》（1944年）と《静思》（1946年）の3点である。この時に《序の舞》は収録されていない。また、戦後の展覧会、画集のなかで当初は《序の舞》が特に目立って取り上げられている様子はみられない[6]。大谷省吾氏は、1999年の没後50年展の開催と1989年に出版された豪華画集『上村松園画集』が重文「指定のための下地」になっただろうと指摘しているが[7]、没後50年展にも《序の舞》は出品されておらず、カラー図版364点を掲載する『上村松園画集』でもこの作品についての特別な扱いはみられない。ただしこの画集にはドナルド・F・マッカラムによる「序の舞」と題した長文の文章が掲載されており[8]、本格的な松園の作品論としてはおそらく初めてのものであろう。この論文によって《母子》より先に《序の舞》が指定されることになったのかもしれない。

また、手元や図書館の松園の画集や図録を手に取った範囲での確認でしかないが、《母子》と《序の舞》について重要文化財と書かれていないものが少なくない。松園はそもそも国からずっと評価をされてきた画家であり、戦後は一般の人気に支えられてきた。松園の作品を見るにあたって重文指定かどうかはあまり重要なことではないのだろう。

このようなことを長々と書いたのは、松園のケースが岸田劉生と極めて対照的だからである。富山秀男は著書『岸田劉生』（1986年）のなかで、1971年、劉生の作品2点の重文指定と生誕80年を祝うための会に参加した時のことを回想している[9]。祝辞を述べるはずの中川一政が「岸田さんの絵は、あの人の体臭に当てられた人がみんないなくなってみないと、本当に良いのか悪いのかわからないと思うんです」と述べたことに「わが耳を疑わんばかりにびっくりした」と述べている。重要文化財に指定されても「なお劉生の絵の真価に疑問符がつけられているのが気にかかった」というのである。以前であれば劉生の評価に対する疑問や批判を口にすることはタブーであり、たちまち喧嘩になったそうである。それは劉生には常に根強い支持者がいた一方で、かつてはもっぱら異端視されてもいたからである。この会では38歳で亡くなった劉生の遺影と高齢となった劉生支持者たち――おそらく男性ばかりであっただろう――が強い対照をなしたようである。劉生没後も見守っていた彼らが力尽きる前に届いた重文指定は、劉生評価を決定づけたのだろうか。現在劉生が日本近代美術史において重要な画家であるという見方は確立していると言えるが、劉生の画集、図録においては《道路と土手と塀》[図2]などには必ずといってよいほど「重要文化財」と表示されている。劉生の場合には重文の表示があたかも「真価の疑問符」を封じるお守りであるかのようである。

さて、松園の作品や人生はしばしば「母性」とセットで語られるものの、重文指定のニュースでは必ずしも「女性初」ということが強調されていない。『松園作品集』のあとがきには「日本最高の女流画家といわんよりは、むしろ日本画の歴史に最も大きな足跡を残した有数の画人の一人と讃えるべきでありませう」と書かれている[10]。ここで松園は、「有数の（男性）画人」たちと同等、すなわちジェンダー的には男性画家とみなされている。重文の指定を受けたのも、女性画家の先がけとしてではなかったのであり、だからこそ、その後も女性画家を指定しようという意識も生まれてこなかったのではないか。指定は誰が何のためにどのようにおこなってきたのか、その「秘密」を知りたい。



会場風景｜撮影：木奥惠三

［註］

1 「表現の現場調査団」による「ジェンダーバランス白書」が2022年8月24日、ウェブサイトで公開されている（https://www.hyogen-genba.com/）。

2 拙稿「上村松園　近代美術制度と成功の軌跡」『現代の眼』583号、2010年8–9月号、2–4頁
拙著『女性像が映す日本　合わせ鏡の中の自画像』ブリュッケ、2019年

3 拙稿「上村松園《焔》の制作意図とその背景について」実践女子大学文学部『紀要』62集、2020年3月、1–15頁

4 写真：木村伊兵衛『Four Japanese Painters』国際報道写真協会、1940年

5 上村信太郎編、高島屋（美術部）発行、岩野平三郎の紙による大型和綴じ本。

6 『上村松園展』図録（東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、2010年）では出品作品ごとに「展覧会歴」と「図版掲載文献」を掲載している。

7 大谷省吾「重要文化財の「指定」の「秘密」」『重要文化財の秘密』展図録、東京国立近代美術館、2023年、12頁。画集は、河北倫明・上村松篁監修、原田平作・内山武夫編『上村松園画集』全2巻、京都新聞社、1989年。

8 前掲、『上村松園画集』所収、「序の舞」32–36頁

9 富山秀男『岸田劉生』岩波新書、1986年、2–5頁

10 旧字は適宜当用漢字に改めた。

東京国立近代美術館70周年記念展　重要文化財の秘密｜会期：2023年3月17日－5月14日｜会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

「近代日本美術史」の道標

佐藤道信［東京芸術大学教授］

近代日本美術の作品がつくられたのは近代だが、「近代日本美術史」という言説が作られたのはじつは戦後現代である。美術館建設、展覧会、美術全集ブームや、新聞社との共催などによって、1980年頃までには巨匠、名作、史的文脈がほぼできあがった。その道標、布石となったのが重文指定作品である。その指定の経緯と基準を検証しようという今回の意欲的な企画は、とても興味深いものだった。大谷省吾、花井久穂両氏の図録論文も秀逸で、指定の経緯の時代背景や指定に携わった人々の人間模様も垣間見える。

「近代日本美術史」の形成で難題だったのは、国家主義を軸につくられた近代の美術を、戦後の民主主義の文脈でどう読み解くかだった。結果的にそこでは、史実の大規模な取捨選択が行われた。とりあげられたのは、戦後の現代化と国際化の論理にも合う、西洋化を進めてきた近代美術の流れ、つまり新派の日本画・西洋画、文展や美術学校など文部省系の美術である。そしてとりあげられなかったのが、宮内省や農商務省が支援した旧派の日本画・西洋画、ジャポニスムの需要にむけて輸出された輸出美術（農商務省）、そして植民地美術、戦争美術だった。その傾向は、重文指定にもはっきりと見える。こうした「近代日本美術史」での形成と削除が明らかになったのは、1990年代からの「美術」のパラダイム検証によってである。1990年代以降の指定品に、明治前半の「美術」への移行期の作品（博覧会時代の工芸）［図1］や、洋画旧派の作品［図2］などが選ばれてくるのは、その点象徴的だ。形成と削除、それによる偏向が明らかになったことで、逆にそれにとらわれない作品本位の選定が行われるようになった様子が見てとれる。植民地美術と戦争美術の研究も1990年代から進んだが、重文指定には反映されていない。これは今後もおそらく同じだろう。



図1：会場風景
左から鈴木長吉《鷲置物》、同《十二の鷹》。右は2点と同じく
シカゴ・コロンブス世界博覧会に出品された彫刻、高村光雲《老猿》
撮影：木奥惠三

1950年代から70年代までの指定の推移を見ると［図3］、まず明治の日本画、次に明治の洋画・彫刻と大正期の日本画へ、そして日本画ではまず東京、次いで京都画壇の作品へという大きな流れが見える（体系化への意図）。初期の指定に携わった三名（大谷論文による）のうち、河北倫明、土方定一はそれぞれ、近代美術館の嚆矢だった国立近代美術館の中心（河北）、神奈川県立近代美術館（鎌近）の館長（土方）である。また隈元謙次郎の東京国立文化財研究所（現東京文化財研究所）は、1928年の明治大正名作展の余剰金で始まった明治大正美術史編纂事業の拠点、美術研究所（帝国美術院付属）が、戦後の文化財保護法で文化財研究所美術部となった機関である（文献史料の収集調査）。国立近美は近代日本美術の体系、鎌近はその質を問う傾向の企画が多かった中で、大正期の美術研究をいち早く進めたのは、美術批評家も多かった鎌近の研究者たちだった。大正期の作品の指定には、土方をはじめ彼らの視点が強く感じられ、同時に個や個性を志向した大正期の美術が、戦後の民主化の論理と共鳴した様子もうかがわれる。

また文化財保護の目的は、近代初頭の廃仏毀釈などによる破壊と海外流出の防止・保護から始まった。そのため近代には、古美術が保護、当代美術は振興の対象で、その近代美術が戦後、保護・指定の対象となってからも、保存と研究が長く主目的となってきた。この流れでいえば、国宝指定が今後の課題となるだろう（近代建築では迎賓館赤坂離宮が2009年に国

宝指定）。一方現在では、世界遺産や日本遺産、近代化遺産など、保存と活用の両輪をめざす動きが活発化している。エリアでの登録が多い文化遺産の場合、観光資源としての期待も大きく、単体の作品指定の美術品とは少しく性格が異なる。しかし重なる部分もあり、世界遺産への登録には、文化財保護法での指定（重文、史跡・名勝等）が前提となっている。文化財から文化遺産へという期待値が高まる中で、文化財指定に求められる意義もやや変わりつつある感がある。今後どのような両者の連携や協力、役割分担が生まれるのかも注目したい。

後記

「重要文化財の秘密」展は、近代日本美術の評価の変遷をめぐる展覧会でした。それは結果として、近代日本美術史研究の歩みを振り返ることでもありました。そこでレビューには、近代日本美術史の学問としての確立に大きな貢献をされてきた児島薫さんと佐藤道信さんにご執筆をお願いしました。社会や制度との関係の中で、俯瞰的に作品を捉えようとしたときに、個々の作品に向き合うだけでは気づきにくいさまざまな視界が開けてくることが、お二人の文章からわかります。今後の研究課題をいただいた思いです。［副館長　大谷省吾］



図2：会場風景
右は原田直次郎
《騎龍観音》1890年、
東京国立近代美術館寄託
（護國寺蔵）
撮影：木奥惠三



図3：会場風景｜重要文化財 指定年順年表｜撮影：木奥惠三

ガウディとサグラダ・ファミリア展 | 会期：2023年6月13日－9月10日 | 会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

建築を鼓舞する街・バルセロナ

田村裕希［建築家・東京工芸大学准教授］

地中海を想わせるガウディブルーで統一された展示室を境に、その前後で聖堂のこれまでとこれからが対で展示されている。前半にはガウディがいる聖堂があり、後半にはガウディがいない聖堂がある。展示順路を辿るなかでガウディの存在と表裏に見えてきたものはバルセロナの街そのものであった。バルセロナに鼓舞されて生まれたガウディの建築は、いまや自律的に建設が進みいよいよ街に返ろうとしている。聖堂に対して再び街が前景化するとき、そこには建築とそれを受け入れる街の関係が見えてくる。

バルセロナは碁盤の目（グリッド）状の街区が特徴で、サグラダ・ファミリア聖堂もその街区に収まるように配置されている。カタルーニャの都市計画家イルデフォンソ・セルダの計画案によるこの街を歩くと、グリッドというほど単調均質な印象はない。その理由のひとつはグリッドが古い街や集落を結ぶように使われている点にある。海辺にある旧市街の囲壁を取り払い、市街を拡張することがセルダの計画の目的であったが、拡張するその先にある村落とうまく接続するために村のメインストリートが街路に接続するようにグリッドが調整されている。グエル公園やカサ・ビセンスのあるグラシア地区はグリッドが繋ぐ古い村のひとつで、地図で道のカタチを見るといまでもその輪郭がわかる。街歩きを飽きさせないもうひとつの理由は街区の角の面取りにある。角を20ｍほど裁ち落とすことで交差点に30ｍスクエアほどの広場のようなスペースが生まれ街角を特徴づける。この面取りはグリッド街区に特別な視線の広がりをつくり、また遠くからも見える場所となり景観をつくる。表情と視線が交錯する街角を辿るだけでもバルセロナ



会場風景｜撮影：木奥惠三 ©NHK

の街歩きは楽しい。ガウディのカサ・ミラはこの面取り部分にまたがって計画された建物で、通常3面（道側の2面と面取り部分）に分割されてしまう建物のファサードを細かくウェーブさせることでひとつの連続した造形にまとめようとしており、立面図もわざわざ展開してひと続きに描いているほどである。

ガウディが聖堂の主任建築家に着任する直前の1859年にセルダの計画はスタートしている。バルセロナの海岸線に沿うように配置されたグリッドは方位に対して45度傾いており都市に光と風を万遍なく行き渡らせることになる。産業革命期の悪化した都市環境のなかで、再び光と風を民主化するかのような開かれたグリッドの中に聖堂は配置された。聖堂の内陣は太陽のあがる東に向けることが一般的であるが、サグラダ・ファミリアはその街区構成ゆえ内陣をモンセラットの山側（北西）に向け、海側（南東）に正面を構える。セルダのマスタープランが導いたこの異例の聖堂配置が、ガウディを「降誕（北東）」「受難（南西）」「栄光（南東の海側）」という3つのファサードのアイデアに導いたと言われている。聖なる軸ではなく、街の軸が聖堂のコンセプトを導いたことは、いまも変わらず聖堂が街に受け入れられ、建設が続いていることと無関係ではないように思える。

今回の展示のなかに1924年頃に撮影された降誕の門の俯瞰写真がある。周囲の建物はまだまばらであるがセルダの街区や面取り広場のラインは見て取れる。ガウディは建物もまばらな1916年の段階で、将来の街の成長を見越してこのセルダの街区のなかでの聖堂の見え方を検討している。聖堂の正面から少し外れた位置に視点場を設定し、そこから見える聖堂をシルエットとして方位ごとに描き分けて、12本の尖塔の見え方を比較している。街区の面取りがつくる視線のように、グリッド街区のなかに視線の抜けを設定し、その視線を確保するために必要となる収用地の面積までも検討している。もしこの案が実現すれば聖堂の周囲に星形の広場がつくられていたのだろうか。

ヨーロッパの街には独特の建築を見守る雰囲気がある。建築に関わる人を街として受け入れてくれる感覚は旅をしていてもわかるし、建築をつくるとその関係はさらに強く肌で感じる。老若男女、街の誰もがフラットに建築を品評し、建築文化を楽しんでいて、一方で建築家は街の視線を意識してその期待に応えようとする。まるで舞台のように建築と街が心地よい緊張感で繋がっている。バルセロナはその都市のサイズゆえだろうか、あるいは山と海に挟まれたその立地ゆえだろうか、特にそうした建築と街の応答関係が強いように思う。生活のなかで建築を受け入れ、街の誇りに変えていく。ガウディとサグラダ・ファミリア、その間には街が建築を鼓舞し、建築が街の懐をつくり出す、関係性としてのバルセロナが浮かび上がる。



サグラダ・ファミリア贖罪聖堂 配置図兼1階平面図｜松岡聡、田村裕希『サイト 建築の配置図集』学芸出版社、2013年、pp.154–155

ガウディとサグラダ・ファミリア展 | 会期：2023年6月13日－9月10日 | 会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

ガウディ展を見て

藤森照信［東京大学名誉教授・東京都江戸東京博物館館長］



会場風景 | 右：《ニューヨーク大ホテル計画案模型》| 撮影：木奥惠三

ガウディの作品も人生も、長いこと濃い霧に包まれていた。たとえば、電車に轢かれて亡くなった時、ただの貧しい老人と思われて病院にしばらく放置されていたとか、あるいは当時のスペインではさして評価されていなかったとか。

こうした人生を包む霧は、この度の展覧会で完全に晴らされ、当時の生の資料により、町の人々からも国からも高く評価されていたばかりか、1910（明治43）年にはパリのグランパレで大きな展覧会が開かれ、工事中のサグラダ・ファミリア教会も展示されていた。ただし、理解はされなかったらしいが。

人生以上に濃い霧に包まれてきたその造形の謎については、正面から取り組まれ、“自然界の造形”“幾何学”“オリエンタリズム”などに分けて詳しく展開されている。

私が目を開かれたのは“幾何学”に関わる展示で、ガウディが世界で初めて活用し、独創的な外観と内部空間の基本となる放物線と放物面が何をヒントに発見されたかについて、「エジプトの鳩小屋」だというのである。誰でもマサカと訝しく思うが、実際のエジプトの鳩小屋の写真や鳩小屋についての歴史的資料を並べられると、誰でも納得せざるをえないだろう。

鳩小屋デザインはまず1893（明治26）年の〈タンジール計画〉にスタートし、続いて1908（明治41）年には〈ニューヨーク大ホテル計画〉を産み落とす。かのガウディがなにゆえあってニューヨークに建つ360mもの高さのホテルと取り組んだのか。鳩小屋

がその珍しい造形性を失わないまま超々高層化したのである。

工事中のサグラダ・ファミリアを見に来たアメリカ人に頼まれて――ということらしいが、スペインの大学から運ばれた鉛筆描きの平面と立面図を目の前にすると、本気だったと思わざるをえないが、謎は深まるばかり。

この謎のホテル計画を間に挟んで、エジプトの鳩小屋デザインは工事中のサグラダ・ファミリアに取り込まれ、ガウディ存命中に4本の尖塔として実現している。それにしても、もしあの印象深いトウモロコシのような尖塔をガウディが産み出さなければ、そして4本だけでも実現していなければ、その後のサグラダ・ファミリア人気はなかっただろう。現在までに10本近く完成し、近い将来、10数本で完成を無事迎える、と完成予定模型で初めて知った。

展示物の中で一番いい場所を占めているのは、教会の入口上方に取り付けられている彫刻の石膏像の群れだった。大量の資料が集積していた製図室も彫刻室も模型もスペイン内戦の時の爆撃で破壊され、ほとんどの生の資料が失われた中で、唯一残った、それもバラバラになって残った資料にほかならない。穏やかな表情を見せる女性の顔は鼻と顎を欠き、手足がちぎれた女性像は天を見上げ、少年像は手足と顔が欠けている。いずれも痛ましいが、その年月を経た汚れと欠損が、これらの彫刻に心血を注いだガウディの手の痕をにじませてやまない。よくぞこうしたガウディの想いのこもった直接の資料を教会は日本まで送ってくれた。

建築展というものの根本的困難は、建築の実物が展示不可能という点にあり、この欠を補うため、図面、模型、古写真、関係史料などの二次資料を大量に集めるしかないが、よくぞ集めたと感服した。世界各地でいろんな内容のガウディ展、サグラダ・ファミリア展がこれまで開かれ、これからも開かれるにちがいないが、これだけの質と量は滅多にないだろう。

なぜ可能になったかを考えると、二人の日本人の力によるにちがいない。一人は11年も現地で研究を続けてスペインでも高い評価を得てきた本展監修者の鳥居徳敏氏、もう一人は今日まで50年近くにわたりサグラダ・ファミリアの現場で彫刻を彫り続けてきた外尾悦郎氏。二人の長年の労に対し天のガウディは微笑んでくれたのだろう。

後記

100年前のガウディの仕事を現代にどう接続できるかが本展の課題でしたが、そのための視座を提示してくださることを期待して、建築家、建築史家のお二人にご寄稿いただきました。田村裕希氏はバルセロナの都市計画とサグラダ・ファミリア聖堂の関係に注目し、人々の生活のリズムを優先させた聖堂の在り方に光を当てます。藤森照信氏は、エジプトの「鳩小屋」という名もなき世俗の構築物から独自の造形を展開していったガウディの驚くべき創造力を指摘されました。研究の蓄積によって新たなガウディ像が生まれつつあること、その建築が今なお様々なアイディアの宝庫であることに気づかされるレビューとなりました。

［企画課長　鈴木勝雄］



会場風景｜左：ガウディによる「降誕の正面」の彫刻（1898–1900年）、右：外尾悦郎による「歌う天使たち」（1990–2000年設置）｜撮影：木奥惠三

生誕120年 棟方志功展　メイキング・オブ・ムナカタ ｜会期：2023年10月6日－12月3日 ｜会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

メイキング・オブ・ムナカタを観て

風間サチコ［美術家］

私が心から「やっぱり棟方志功は凄い!」と素直に思えたのは今から30年ほど前、駒場の日本民藝館で《運命頌》を観たときが初めてだった。

その当時、美術学校で木版画を学んでいた私は、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう言った』を愛読しており、本に書かれている永劫回帰や宿命、超人といった壮大なスケールの思想について思いを馳せている最中だったので、まさにドンピシャリ『ツァラトゥストラ』の冒頭から画題を引用した作品に魅かれたのは全くの必然であった。

民藝館の踊り場壁面に展示されていた《運命頌》は、4点組みのうち「深夜の柵」と「黎明の柵」の2点で、縦横90cmほどの正方形の和紙に刷られた黒々とした陰刻の木版画だった。まるで魔の侵入を恐れるかのように画面いっぱいに刻まれた線、その細かい版木の窪みに墨汁が滲み、図像は禍々しい塊となってゆく。伝統的な刺青のように全身を文様で装飾された人物が、びっしりと彫られたニーチェの言葉の中に浮かんでいる…「これは縄文土器と同じ“呪物”だな」と私は直感した。

この《運命頌》との出会いは、それまで何となく眼中に入れないようにしてきた棟方志功が、急に理解し合える同志のように現れた瞬間だった…というと大袈裟ではあるが、それだけ一方的に敬遠してきたのは事実である。



会場風景 ｜右：《運命頌》（1950年、南砺市立福光美術館蔵）｜撮影：木奥惠三

棟方志功を好意的に思えなかった理由。それは棟方志功のアトリエに画材を届ける出入り業者だった祖父から聞かされた人物像の影響で、ここに書くのも憚られる（ド近眼・ズーズー弁・非常識でだらしない等）無礼千万な言葉の数々によって植え付けられた先入観は、子供の私から公正に観る目を奪ってしまったのだった。戦前戦後にわたり日本画と書の材料専門店の番頭として、画壇の大先生や著名な家元を相手に仕事をしてきた祖父にとって、東北出身の天真爛漫なスター作家は異質な存在で受け入れ難かったに違いない（旧東京市が世界の中心という誤った認識は死ぬまで治らなかった）。

ともかく私は《運命頌》を観た衝撃で差別と偏見で曇ったフィルターを外すことができ、この度「生誕120年 棟方志功展　メイキング・オブ・ムナカタ」にて再び《運命頌》と対面することに相成ったのだ。これを運命と呼ばずしてなんと呼ぶか? あらためてムナカタの全仕事を回顧する展覧会を観て、作風の変遷や本人を撮影した記録映像を「面白く」大いに楽しんだ。

展覧会のはじめの方では、貴重な青森時代の資料や初期の作品が展示されており、今まで見たことがない青年ムナカタを知ることができる。とても意外だったのは上京前の20歳頃に撮ったポートレートで、天然ウエーブのボブヘアーに銀縁メガネの若者は、田舎の素朴な少年というよりも、むしろ東京のインテリ学生のようだ。方言丸出しの面白い芸術家というキャラクター以前のモダンな姿に「わだばゴッホになる」の野心を見た思いがした（ちなみに私は日本のキルヒナーになりたかった）。

駆け出しの時代、世界のムナカタと認められた全盛期、晩年に至るまでの膨大な作品群によって彩られた生涯。その熱量は生半可なものではなく仕事の速さや完成度に圧倒される。しかも交流の幅は大変に広く活発で、民藝をはじめ様々なグループに参加し、戦時中には大政翼賛会発行の絵葉書まで請け負ってしまうほどだ（ルーズヴェルトとチャーチル?の頭上に日の丸の爆弾が落とされている醜悪な絵柄の絵葉書。私はこれの直筆宛名入りをヤフオクで発見し落札しそこなったことがある!）。

あけすけとも言える功名心、節操が無いように思える人付き

合いの良さ…隙だらけの愛されキャラを武器にして棟方志功は自身の芸術を完成させたのか？ 展覧会鑑賞後しばらくは事の善悪を基準に考えてみたが「赤く頬を染めた色っぽい弁財天が聖も俗も兼ね備えているように、棟方志功の作品には聖俗の隔てが無く、おそらく本人もそうだろう」と、このような考えに至った。

私が最初に感銘を受けた《運命頌》には近代的な美徳を否定する「ディオニソス的な」ものがあり、縄文的な感覚があった。清濁併せ呑む原始的なおおらかさが棟方志功の魅力なのだ。

“板極道”を歩む渡世人のしたたかさと、芸術に対する純粋な情熱、惜しみないサービス精神…。棟方志功が残していった元気には、間違いなく絶大な魂振り効果がある！ 細かい事をあげつらう世の中に疲れた人にはもってこいの展覧会だと言える。





会場風景
撮影：木奥惠三

生誕120年 棟方志功展　メイキング・オブ・ムナカタ｜会期：2023年10月6日－12月3日｜会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

二重の眼鏡で見る自分――「生誕120年 棟方志功展　メイキング・オブ・ムナカタ」に寄せて

西山純子［千葉市美術館上席学芸員］

個人的な話から始めることをお許しいただきたいが、社会現象としての棟方志功にかつてなく光をあてた本展は、1960年代生まれの筆者を一気に昭和へと連れ戻した。私にとって棟方はまず、目がぱっちりとして頬の丸い美女の顔を描く人であり、瓶底眼鏡を版木すれすれに寄せて、一心不乱に彫る人であった。そのイメージは大人になるまで変わらなかった――というより、そのまま棟方を忘れた、と書くのが正しい。就職して日本の近代版画を一から知り始めた頃、棟方についてまさに目から鱗が落ちた瞬間があったのをはっきりと覚えている。職場の机で、没後10年を記念した「棟方志功展」の図録［図1］を開いた時であった。「本当は」とてつもない作家だったのだと悟り、無知を恥じた。この展覧会は、棟方の本領を木版画と定め、造形上の特色のほとんどが出揃った戦前期を重視する骨太な企画で［1］、戦前期の大半を占める墨摺作品は、図録では今日から見れば簡素なモノクロ印刷で掲載されていた。



図1：『棟方志功展』（東京国立近代美術館、愛知県文化会館美術館、西宮市大谷記念美術館、朝日新聞社、1985年）表紙（デザイン：浅井潔）

ニュアンスが飛んで黒と白の面がせめぎあい、文字や図形が蠢き乱舞するかのような作品群が、強烈なインパクトをもって私を圧倒した。その後いくつかの版画展を担当して不束ながら棟方作品にもふれた筆者は、昭和の子供と令和の学芸員という二つの視点から本展を見たことになる。

展覧会は、会場が在る三つの地域――青森・東京・福光を主軸にすることで、棟方を支えた人的ネットワークや、棟方が時代と環境、場に即応しながら制作し（たとえば版木の乏しい福光での倭画の深化や黒地の発見［図2］）、造形を展開した事実を巧みに浮かびあがらせる構成をとる。場という意味では、棟方の展覧会では得てして強調される個や独自性よりも、公の視点から再検証しようとする新鮮さが印象に残った。それは棟方がいかに見せ、いかに見られたかの洗い直しと言い換えてもよい。展示風景の写真を数多く掲出し、表装を含めた発表当初の見せ方を尊重して露出展示を多用したのも、展示の展示といった趣があって心が躍った。これによって、棟方が一般的な天然／野のイメージに反し、額や屏風、掛軸、巻物、あるいは装幀のそれぞれに尺をあわせた細やかな仕事をなしたこと、奔放と計算のバランスをとるデザイン感覚に長け、造形のみならず展示空間にも意識的であったこと、さらには公共建築に目配りすることで、戦後日本の復興とともに、花井久穂氏（東京国立近代美術館主任研究員）のいう「みんなのムナカタ」が生成されてゆく過程がありありと可視化されていた。



図2：会場風景｜左：《華厳松》（1944年、躑躅飛山光徳寺蔵）｜撮影：木奥惠三



図3：会場風景｜左から《門舞男女神人頌》（1941年、個人蔵）、《幾利壽當頌耶蘇十二使徒屏風》（1953年、五島美術館蔵）｜撮影：木奥惠三

筆者がとりわけ面白く見たのは、1937年の大屏風《東北経鬼門譜》から振り返ると二段掛の《門舞男女神人頌》（1941年）と三段で構成された屏風《幾利壽當頌耶蘇十二使徒屏風》（1953年）が開ける展示構成だ［図3］。戦争をまたいで、棟方の画面と形式が戦略的に拡張してゆくさまが、ライブ感をもって伝わる流れであった。対照的に、装幀の小さな仕事をこれまでになく丹念に跡付ける試みは、文学あるいは文字そのものへの愛着が、棟方を確実に栄光へと導いたことを改めて認識させた。そして終盤、被写体としての棟方にフォーカスして彼が写真／映像の時代のスターであったことを存分に見せつつ、自画像へと視点を移動して終幕する組み立ても巧みであった。自画像が大集合した壁面と向きあう形に配置された《大印度の花の柵》（1972年）で、ゴッホに始まった棟方の画業が、振り出しを噛みしめるようにして大団円を迎えている。ゴッホの向日葵を墨摺の木版画に焼き直し、花瓶にはキャラクターのごとく自画像を描きこむ大胆不敵――。棟方には、時代のアイコンとなった自身がはっきりと見えていたに違いない。それを、展示をしめくくる秀逸な写真「TVに出た自分を二重の眼鏡で見る」（1969年、撮影：飯窪敏彦）が見事に象徴している。

版画史から見れば、最初期に影響を受けた古川龍生や平塚運一との絡みや、日本版画協会との関係などもう少し語ってほしかったし、日本の現代版画を世界に知らしめた棟方が、なぜ晩年に「…この画業五十年ながら、同業の一人にも、訪ねもせず訪ねられもせずで、現在もつづいています。――全く、どんなことでしょうか」と語らねばならなかったのかは［2］、自分に課すべき問いとして残った。だが、版画界をはみださざるをえない棟方の、陳腐な表現だが画角の広さを、本展が改めて見せつけたのもまた事実である。そして、筆者を含む昭和の公衆に浸透したイメージが、本人も関与して形成されたことも。本展が提起する棟方神話の再考をふまえて、ようやく私たちは、棟方志功の造形を語り直し得る地平に立てたのかもしれない。

［註］

1 『生誕120年 棟方志功展 メイキング・オブ・ムナカタ』（富山県美術館、青森県立美術館、東京国立近代美術館、NHK、NHKプロモーション、2023年）8頁
筆者はこの展覧会を見ていない。

2 棟方志功『わだばゴッホになる』（日本経済新聞社、1975年）110頁

後記

棟方志功はきわめて回顧展の多い作家です。当館での棟方展も実は三度目。その強烈な芸術家像はどのように形成されてきたのか――「メイキング・オブ・ムナカタ」展は作家にあてがわれてきた分厚いレンズを一枚一枚、検証する作業となりました。本展もまた、あるレンズから見た棟方像です。ここはひとつ、近くて遠い専門家の眼鏡をお借りしたい。木版で巨大な都市イメージを作り上げる美術家の風間サチコさん、新版画・創作版画の展覧会で数々のヒット作を手掛けられた千葉市美術館の西山純子さんにレビューをお願いしました。ムナカタ・イメージの源泉を手繰り寄せ、それぞれ「目からウロコ」の鑑賞体験を語っていただきました。

［企画課主任研究員 花井久穂］

資料紹介 #4

Art & Project bulletin



Art & Project bulletin, no. 1



Art & Project bulletin, no. 21

本稿でご紹介する*Art & Project bulletin*（Amsterdam: Art & Project, 1（Sept. 1968）–156（Nov.1989））は、欧州におけるコンセプチュアル・アートの拠点として知られたArt & Project画廊が展覧会に付随して発行していたニューズレターです。1968年から1989年にかけて全156号（但し、ダニエル・ビュレンによる24号のみ印刷物として存在しない）が発行されました。A3用紙を二つ折りにしたシンプルな判型が多く、ローレンス・ウェイナーや、ソル・ルウィット、カール・アンドレ、リチャード・ロングらが、限られた紙面の中で様々な実験を試みました。その中には、日本人作家の松澤宥（21、42、84号）の名も見られます（詳細はリストをご確認ください）。

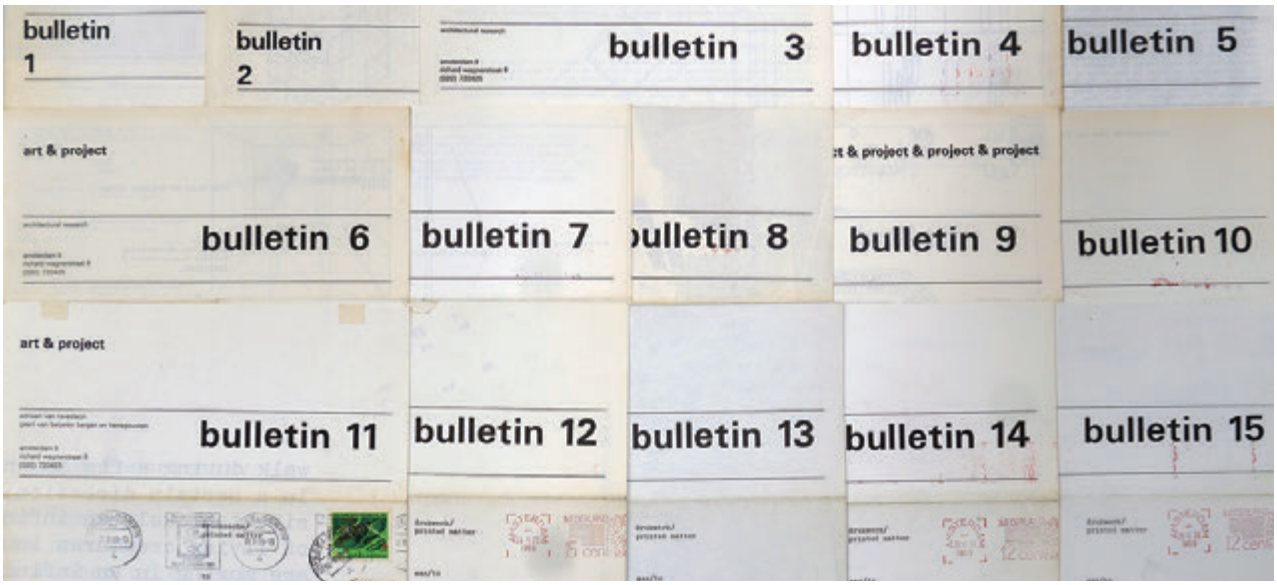
1970年代の『美術手帖』には、石子順造「盛んなメールアート」という論考（22巻328号、1970年6月）や、1974年7月29日～8月4日に村松画廊で開催された「アート・アンド・プロジェクト」展（松澤と中原佑介による企画で1号から77号まで展示）に関する記事（26巻384号（1974年8月））、また、松澤による21号が掲載された概念芸術に関する記事（30巻428号（1978年1月））など、しばしばArt & Projectに関する言及が見られます。こうした美術雑誌の記事からは、日本での同時代的な反応を垣間見ることができます。

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

［企画課研究補佐員　小澤万紀］

No.: Topics, ID

1: Charlotte Posenenske (September 1968), 190010000
2: CCC / Jan Slothouber / William Graatsma (October 1968), 190010001
3: Gruppe X (November 1968), 190010002
4: Willy Orskov (January 1969), 190010003
5: Paul Schuitema / Aldo van den Nieuwelaar / Ad Dekkers (February 1969), 190010004
6: Gianfredo Camesi (March 1969), 190010005
7: Ed Sommer (April 1969), 190010006
8: Stanley Brouwn (May 1969), 190010007
9: Summer / Jan Dibbets / Bernd Lohaus (July 1969), 190010008
10: Lawrence Weiner (September 1969), 190010009
11: Stanley Brouwn (September 1969), 190010010
12: Rainer Giese (October 1969), 190010011
13: W Knoebel (November 1969), 190010012
14: Joseph Kosuth (November 1969), 190010013
15: Jan Dibbets (November 1969), 190010014
16: Peter Struycken (December 1969), 190010015
17: Robert Barry (December 1969), 190010016
18: Sol LeWitt (January 1970), 190010017
19: Ger van Elk (January 1970), 190010018
20: Gilbert & George (March 1970), 190010019
21: Yutaka Matsuzawa (March 1970), 190010020
22: Douglas Huebler (April 1970), 190010021
23: Keith Arnatt / Daniel Buren (May 1970), 190010022
24:
25: Emmy van Leersum / Gijs Bakker (June 1970), 190010023
26: Hideto Yamazaki (June 1970), 190010024
27: Mel Bochner (September 1970), 190010025
28: Hanne Darboven (October 1970), 190010026
29: Boezem (November 1970), 190010027
30: Ian Wilson (November 1970), 190010028
31: W Knoebel (November 1970), 190010029
32: Sol LeWitt (January 1971), 190010030
33: Ger van Elk (January 1971), 190010031
34: Martin Maloney (February 1971), 190010032
35: Richard Long (March 1971), 190010033
36: Jan Dibbets (April 1971), 190010034
37: Robert Barry (April 1971), 190010035
38: Stanley Brouwn (April 1971), 190010036
39: Douglas Huebler (May 1971), 190010037
40: Daniel Buren (June 1971), 190010038
41: John Baldessari (July 1971), 190010039



Art & Project bulletin

42: Yutaka Matsuzawa (August 1971), 190010040
43: Sol LeWitt (September 1971), 190010041
44: Bas Jan Ader (October 1971), 190010042
45: A Private Collector (November 1971), 190010043
46: Jan Dibbets (November 1971), 190010044
47: Gilbert & George (December 1971), 190010045
48: David Askevold (January 1972), 190010046
49: Willem Breuker (February 1972), 190010047
50: Salvo (February 1972), 190010048
51: Robert Barry (March 1972), 190010049
52: Hamish Fulton (March 1972), 190010050
53: Lawrence Weiner (April 1972), 190010051
54: Lawrence Weiner (April 1972), 190010052
55: Ger van Elk (May 1972), 190010053
56: Jan Dibbets (June 1972), 190010054
57: Douglas Huebler (June 1972), 190010055
58: William Leavitt (July 1972), 190010056
59: Ian Wilson (September 1972), 190010057
60: Sol LeWitt (September 1972), 190010058
61: Salvo (September 1972), 190010059
62: Alighiero Boetti (November 1972), 190010060
63: Stanley Brouwn (November 1972), 190010061
64: Hanne Darboven (December 1972), 190010062
65: Ger van Elk (January 1973), 190010063
66: Marcel Broodthaers (March 1973), 190010064
67: Allen Ruppersberg (July 1973), 190010065
68: Douglas Huebler (August 1973), 190010066
69: Stanley Brouwn (September 1973), 190010067
70: Naomi Spector / Robert Ryman (September 1973), 190010068
71: Richard Long (December 1973), 190010069
72: Lawrence Weiner (December 1973), 190010070
73: Gilbert & George (January 1974), 190010071
74: Ger van Elk (February 1974), 190010072
75: Daniel Buren (March 1974), 190010073
76: Daniel Buren (April 1976), 190010074
77: Jaap Berghuis (August 1974), 190010075
78: Rainer Giese (August 1974), 190010076
79: Jaap Berghuis (September 1974), 190010077
80: William Leavitt (October 1974), 190010078
81: Alan Charlton (October 1974), 190010079
82: Carel Visser (November 1974), 190010080
83: Carel Visser (December 1974), 190010081
84: Yutaka Matsuzawa (January 1975), 190010082
85: Carl Andre (January 1975), 190010083
86: Hamish Fulton (January 1975), 190010084
87: Jan Dibbets (February 1975), 190010085
88: Sol LeWitt (March 1975), 190010086
89: Bas Jan Ader (August 1975), 190010087
90: Richard Long (September 1975), 190010088
91: Ulrich Rückriem (October 1975), 190010089
92: Stephen Rosenthal (October 1975), 190010090
93: Barry Flanagan (November 1975), 190010091
94: Stanley Brouwn (December 1975), 190010092
95: Hanne Darboven / Roy Colmer (January 1976), 190010093
96: David Tremlett (January 1976), 190010094
97: Robert Barry (February 1976), 190010095
98: Stephen Antonakos (March 1976), 190010096
99: Richard Long (April 1976), 190010097
100: Ger van Elk (March 1977), 190010098
101: Alan Charlton (April 1977), 190010099
102: Carel Visser (June 1977), 190010100
103: Gilbert & George (November 1977), 190010101
104: Barry Flanagan (December 1977), 190010102
105: Allen Ruppersberg (March 1978), 190010103
106: Carel Visser (April 1978), 190010104
107: Francesco Clemente (May 1978), 190010105
108: David Tremlett (September 1978), 190010106
109: Hamish Fulton (June 1979), 190010107
110: Francesco Clemente (August 1979), 190010108
111: Carel Visser (November 1979), 190010109
112: Daan van Golden (November 1979), 190010110
113: Lawrence Weiner (December 1979), 190010111
114: Mimmo Paladino (February 1980), 190010112
115: Sandro Chia (February 1980), 190010113
116: Richard Long (March 1980), 190010114
117: Alan Charlton (April 1980), 190010115
118: Jaap Berghuis (June 1980), 190010116
119: Andrew Lord (June 1980), 190010117
120: Stanley Brouwn (November 1980), 190010118
121: Francesco Clemente (December 1980), 190010119
122: Nicholas Pope (January 1981), 190010120
123: Salvo (February 1981), 190010121
124: Bruce Mclean (March 1981), 190010122
125: David Tremlett (April 1981), 190010123
126: Toon Verhoef (June 1981), 190010124
127: Enzo Cucchi (December 1981), 190010125
128: Richard Long (January 1982), 190010126
129: Joris Geurts (October 1982), 190010127
130: Jaap Berghuis (November 1982), 190010128
131: Emo Verkerk (December 1982), 190010129
132: Ger van Elk (January 1983), 190010130
133: Narcisse Tordoir (February 1983), 190010131
134: Tomas Rajlich (March 1983), 190010132
135: Richard Long (April 1983), 190010133
136: Robert Barry (May 1983), 190010134
137: Adam Colton (June 1983), 190010135
138: David Tremlett (September 1984), 190010136
139: Ger van Elk (October 1984), 190010137
140: Lawrence Weiner (January 1985), 190010138
141: Tony Cragg (April 1985), 190010139
142: Jan Commandeur (May 1985), 190010140
143: Andrew Lord (September 1985), 190010141
144: Peter Struycken (November 1985), 190010142
145: Alan Charlton (January 1986), 190010143
146: David Robilliard (February 1986), 190010144
147: Zadok Ben-David (February 1986), 190010145
148: Didier Vermeiren (February 1987), 190010146
149: Adam Colton (Winter 1988), 190010147
150: Leo Vroegindeweij (Winter 1988), 190010148
151: David Robilliard (May 1988), 190010149
152: David Tremlett (Summer 1988), 190010150
153: Han Schuil (November 1988), 190010151
154: Leo Vroegindeweij (September 1989), 190010152
155: Daan van Golden (October 1989), 190010153
156: Ab van Hanegem (November 1989), 190010154

資料紹介 #5

『美術史評』と『記録帯』

本稿でご紹介する『美術史評 第1次』(全4号)と『美術史評 第2次』(全5号)、『記録帯』(全5号)は、1969年の学園闘争の最中、多摩美術大学の学生によって結成された「美術家共闘会議」(通称、美共闘)を前身とする、「美共闘Revolution委員会」(1971年結成)が1971年から1978年にかけて編集・発行していた雑誌です。美共闘および美共闘Revolution委員会のメンバーには、議長を務めた堀浩哉や、刀根康尚、彦坂尚嘉、山中信夫、石内都、宮本隆司らが名を連ねました。これらの印刷媒体は単なる機関誌にとどまらず、展覧会を前提とする既存の美術に対抗する、新たな表現の場になっていたことで知られています(詳細はリストをご確認ください)。

『美術史評』は2期に分かれて刊行されました。第1次の初期には同人による論考の掲載を主としていましたが、後期に入ると投稿論文の掲載が増え、同人以外にも誌面を開放していく姿勢が伺えるようになります。第2次では先の同人を解体後、新体制で臨み、高松次郎などの外部執筆者を交えるようになります。また、渡辺哲也「波打つ波」(『美術史評 第2次』4号(1975年12月))のように誌面に刺繍を施すなど、プラクティカルな表現も見られます。同時期に刊行された『記録帯』は、

『美術史評 第1次』
創刊号(1971年2月)－4号(1972年3月)、
『美術史評 第2次』
創刊号(1972年8月)－4号(1975年12月)





刷版がカバーされた
『美術史評 第2次』4号（1975年12月）

柏原えつとむをメンバーに加え、パフォーマンスや現地制作など、ものとして残り難い作品を写真や批評文を用いて記録することにより新たな表現を追求しました。

これらの印刷物は、1970年代初頭の美術動向を跡付ける重要な資料と言えるでしょう。2022年に堀浩哉氏より、当館で欠号となっていた巻号をご寄贈いただきました。その中には、印刷の際に用いた刷版をカバーした貴重な1冊（『美術史評 第2次』4号（1975年12月））も含まれています。

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 花﨑結梨］



『美術史評 第2次』5号（1978年3月）、『記録帯』創刊号（1972年6月）―5号（1977年6月）

資料名	巻号	発行日	資料ID	特集名等
美術史評 第1次	1号	1971年2月	190006942	
美術史評 第1次	2号	1971年6月	190006943	
美術史評 第1次	3号	1971年10月	190006944	
美術史評 第1次	4号	1972年3月	190006945	「美術史評」最終号にあたって
美術史評 第2次	創刊号	1972年8月	190006951	
美術史評 第2次	2号（通巻6号）	1973年4月	190006952	〈美共闘〉資料1970年・夏
美術史評 第2次	3号（通巻7号）	1974年4月	190006953	
美術史評 第2次	4号（通巻8号）	1975年12月	190006954	
美術史評 第2次	5号（通巻9号）	1978年3月	190006955	総特集：憂鬱なる80年代文化を踏破せよ!
記録帯：art & document	創刊号	1972年6月	190006956	
記録帯：art & document	2号	1972年11月	190006957	特集：菅木志雄
記録帯：art & document	3号	1973年5月	190006958	カタログ上巻 '73/5・〈実務〉と〈実地〉・12人展
記録帯：art & document	4号	1973年5月	190006959	カタログ下巻 '73/5・〈実務〉と〈実地〉・12人展
記録帯：art & document	5号	1977年6月	190006961	特集：堀浩哉 柏原えつとむ著 付録あり

研究員の本棚 #4

学芸員としての歩み／デッサンをめぐる本

聞き手・構成
長名大地（企画課主任研究員）
–
2023年7月28日
東京国立近代美術館ミーティングルーム

きっかけはゴッホ

長名　横山さんは、昨年度着任されたばかりですが、MOMATコレクション展の展示調整に関わる仕事を中心に、作品収集に関する情報収集、企画展の準備、論文や展覧会レビュー等の執筆など、幅広く活躍されています。また、これまで在籍されてきた美術館では、毎年のように企画展を担当されています。今回はこれまでのキャリアに関するお話を中心に、ご自身の研究テーマについて、特にピエール・ボナール（Pierre Bonnard, 1867–1947）やドローイング、デッサンに関して、資料を交えてお話しいただければと思います。まず、どのようなきっかけで学芸員の仕事を意識するようになったのでしょうか。

横山　初めて学芸員という言葉を知ったのは高校生の頃、将来やりたい仕事について発表する機会があり、そこでクラスメートが「学芸員になりたい」と言っていたんです。その時に初めて学芸員という職業を意識したと思います。ただ、言葉としては知らないながらも、最初に学芸員の仕事に通じるような、作品研究の面白さを知ったのは中学生の時です。「ゴッホvsダ・ヴィンチ」というディベートに参加することになり、本やインターネットでゴッホについて調べて、すっかり彼の芸術や人生、言葉に魅了されました。

長名　きっかけはゴッホだったんですね。

横山　そして高校生になった時に、阪神・淡路大震災を経てリニューアルオープンした兵庫県立美術館で「ゴッホ展」（2002年9月7日–11月4日）が開かれることを知って、母親とツアー旅行で見に行きました。ゴッホの絵画を前にして、絵筆で描かれた一つ一つのタッチをなぞるように見たのを覚えています。100年以上前に、ゴッホという人がこのカンヴァスの前に立って、この絵を描いたんだなあと。

長名　（カタログをめくりながら）有名な作品が多数展示されていたようですね。

横山　はい、名品がたくさん展示されていて魅了されました。ただ、大学生になってナタリー・エニックの『ゴッホはなぜゴッ



研究員プロフィール
横山由季子（よこやま・ゆきこ）
東京国立近代美術館研究員。1984年生まれ。東京大学大学院博士課程満期退学。パリ西大学ナンテール・ラ・デファンス校留学。世田谷美術館、国立新美術館、金沢21世紀美術館を経て、2022年より現職。専門はピエール・ボナール、近現代美術。担当した展覧会に「ルノワール展」（2016年、国立新美術館）、「ジャコメッティ展」（2017年、同館）、「ピエール・ボナール展」（2018年、同館）、「大岩オスカール 光をめざす旅」（2019年、金沢21世紀美術館）、「内藤礼　うつしあう創造」（2020年、同館）などがある。





ホになったか』（三浦篤訳、藤原書店、2005年）という、ピエール・ブルデューが先鞭をつけた社会学的なアプローチによる本を読み、ああ私自身もこのゴッホ神話の渦中に取り込まれていたんだということに気づくわけですが（笑）。それでもやっぱり、フランス留学時代にはゴッホゆかりの地であるアルルやオーヴェール＝シュル＝オワーズに足を運び、お墓にもお参りしました。

長名　そこから学芸員を目指されることになったのですね。

横山　明確に学芸員を志すようになったのは、東京外国語大学のフランス語学科に進学して、松浦寿夫先生の授業を受け、美術の歴史や理論の面白さを知ってからです。最初大学に入った時は、将来国連かJICAで働きたいと思っていたんですが、大学3年生の頃には目標が学芸員に変わっていました。

長名　最初は国連かJICAだったのですね。では、ピエール・ボナールの研究をはじめるようになったきっかけは。

横山　大学3年生の時、パリに交換留学をしたのですが、ちょうどその時期にパリ市立近代美術館で大規模なボナール展（2006年2月2日－5月7日）が開催されていて、それを訪れたのがきっかけです。それまでもボナールの作品は画集で見ていましたが、ぼんやりとした印象しかなくて。でも初期から晩年まで、実際の作品を目にして、ボナールが作り出す絵画の時空間にすっかり引き込まれました。一目では把握できず、時間をかけて眺めることで、少しずついろんな要素が見えてきて、その場で絵画空間が開かれていくような感覚でした。よく分からない部分も多く、混沌としているけれど、とても緻密に構成されている印象で、研究してみようと。

長名　それがきっかけだったのですね。昨年度、横山さんは当館の所蔵品である《プロヴァンス風景》（1932年）に関する研究ノートも書かれていますね［1］。

横山　はい、これまで数多くのボナール作品を見てきましたが、その中でも突出して混沌としていて、何を描いているのかよく分からない作品です。先行研究では、ボナールの作品は「知覚のプロセスの絵画化」と言われたりもしていますが、《プロヴァンス風景》も、じっくり見ることで分かってくることもあり、絵画を見るという体験の面白さを教えてくれる作品です。

長名　国立新美術館時代には、「ピエール・ボナール展」（2018年9月26日－12月17日）も担当されていますよね。なかなか研究対象としている画家の回顧展を担当できる学芸員の方も少ないのではと思います。

横山　とても貴重な機会でした。オルセー美術館のイザベル・カーンさんと一緒に時間をかけて作品選定をしたのを覚えています。オルセー美術館の所蔵品が中心でしたが、国内にある作品も全てリスト化して、フランス国内の個人蔵の作品まで含めて、幅広く調査をしました。

インターンを経て学芸員へ

長名　横山さんは、過去に当館でインターンをなさっていたんですよね。

横山　大学卒業後、東京大学大学院の表象文化論コースに進学して、修士で学芸員資格を取りながら、1年の時は国立新美術館でサポートスタッフというボランティアをしていました。そして2年の時に東京国立近代美術館の企画課でインターンをしました。インターン初日は「生誕100年 東山魁夷展」（2008年3月29日–5月18日）の撤収作業の日で、学芸の方々に同行し、作品のコンディションチェックをやらせてもらったことを覚えています。それ以外にも、「建築がうまれるとき：ペーター・メルクリと青木淳」展（2008年6月3日–8月3日）の模型の掃除や、「沖縄・プリズム1872–2008」展（2008年10月31日－12月21日）のカタログのお手伝い、「ヴィデオを待ちながら：映像、60年代から今日へ」展（2009年3月31日–6月7日）に出品される映像の字幕の書き起こし、「河口龍夫展：言葉・時間・生命」（2009年10月14日－12月13日）に向けた資料収集などなど。

長名　そんなに！ 幅広い内容のインターン活動だったのですね。

横山　どの仕事も新鮮で、毎週通うのが楽しみでした。なかでも一番大きく関わったのが、「エモーショナル・ドローイング：現代美術への視点6」展（2008年8月26日－10月13日）です。特に印象に残っているのが、企画者だった保坂健二朗さん（現・滋賀県立美術館ディレクター）と、出品作家の方とのやりとりです。新作を出品予定だった海外の作家の方がいたのですが、思うように制作が進まない、もう作れないと連絡が入り、それを保坂さんが励まして、制作へと導いたことがあったんです。

長名　展覧会の準備をするだけでなく、そういった仕事もこなさないといけないのですね。

横山　学芸員って大変だ、と思いました。現代作家との仕事は、どれだけ真摯に相手と向き合い、状況に応じたコミュニケーションをとれるかにかかっていることを学びました。

長名　インターンの後、世田谷美術館に行かれたんですよね。

横山　東近美でのインターンがとても楽しかったので、とにかく早く働きたくて。でも大学院での研究ももう少し続けたかったんです。そこで博士課程に進学しつつ、世田谷美術館の非常勤学芸員に応募しました。

運よく採用していただき、当時の世田美には、ベテランのザ・学芸員という先輩たちがたくさんいらして、作品の扱い方、展示の仕方、作品カードや調書の作り方、ギャラリー巡りなど、学芸員のイロハを学びました。最初に勤めたのが世田美で本当に良かったなとつくづく思います。当時の先輩たちとは今でも交流が続いています。

長名　特に記憶に残っている仕事はありますか。

横山　世田美に入ってしばらくした頃、若林奮さんの手彩色を含めた版画や資料およそ1000点を整理することになったことです。全点の採寸、技法やエディション、署名の有無の確認、撮影を2年くらいかけて進めました。若林さんは彫刻家として知られていますが、版画の線による表現を見ていると、自然や人間や動物に対してどのような視点をもっていたのか、その思考のプロセスがより現れている部分もあると感じました。

長名　若林さんの作品については、昨年度から当館所蔵の約3000点ある素描作品のデジタル撮影も始まりましたよね。何か似た作業をされていますね。

横山　そうなんです。摩訶不思議なモチーフが次々と出てきたり、一つのモチーフへの異様な執念が見えてきて、面白いです。そして世田美でのもう一つ大きな出来事が酒井忠康館長との出会いです。日本の近代美術の歴史をその身に宿したような方ですが、博識なのはもちろん、語りのリズムというか、話の運び方、語彙がとても面白くて。

長名　たくさんご著書も書かれていますよね。

横山　酒井館長はお昼時になると館長室から学芸の部屋にやってきて、よくみんなで砧公園の向かいにある市場の食堂にお昼に行っていました。そこで、いろんな話をされるんですけど、あれは読んだか、これはどうだと、とにかく本を勧めてくれて。当時、『鞄に入れた本の話：私の美術書散策』（みすず書房、2010年）という本が出版されましたが、館長のおかげで美術の本だけでなく文学の本もずいぶん読みました。そして文章の書き方もいろいろアドバイスをいただきました。大学院の指導教授だった小林康夫先生も、研究や企画を続ける上での指針となるような言葉をかけてくださいましたが、酒井館長にいただいた言葉も、折に触れて思い出します。そして館長は2回目の留学の際にも背中を押してくれて、本当に感謝しています。



2度目の留学を経て

長名　2011年に世田谷美術館が休館に入るタイミングで、再度フランスに留学されているんですよね。

横山　パリ第10大学に留学しました。その時の指導教授が近代美術と装飾美術がご専門のレミ・ラブリュス先生でした。

長名　その時の研究テーマもボナールだったのでしょうか。インターンや学芸員を経て、研究テーマに変化はありましたか。

横山　学部、修士とボナール研究をしてきたので、博士課程に進学した時に、もう少しテーマを広げたいなと思い、デッサン研究をしようという大風呂敷を広げました。ボナールの絵画は独特の色彩が魅力ですけど、実はデッサンも面白くて、西洋のアカデミスムの伝統から逸脱した線を生み出しているんです。例えば、アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』（森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、三元社、2005年）で書かれているように、西洋におけるデッサンはアカデミスムの根幹を成す規範で、西洋の合理主義の象徴とも言えるものです。それに対して、19世紀末に現れた支離滅裂な線というものは、ポール・ヴァレリー『ドガ　ダンス　デッサン』（清水徹訳、筑摩書房、2006年）でも言及があるように、西洋の合理主義に対する反抗や逸脱の表現であるということから関心をもつようになりました。

長名　そこから徐々にデッサンへの関心が高まっていったのですね。お話を聞きながら、インターンや仕事でもデッサンやドローイングに縁があるように感じました。

横山　今思えば、潜在的に影響を受けていたのかもしれません（笑）。レミ・ラブリュス先生からは、デッサンというだけだと漠然としすぎているため、19世紀末から20世紀前半の装飾デッサンに絞ったらどうかとアドバイスを受けました。

長名　装飾デッサン?

横山　この時代のフランスでは、国を挙げての装飾美術の振興のため、装飾デッサンというものが初等教育にまで浸透していました。アンリ・マティス（Henri Matisse, 1869–1954）をはじめ、装飾美術学校で学んでから画家になるケースも多かったんです。装飾というと、モダニズムとは真逆にあるものというイメージですが、実は装飾デッサンは形を点や線といった幾何学にまで分節して突きつめることで、新しいフォルムを生み出す原動力となっていて、20世紀の様々な絵画の潮流とも繋がっているんです。

長名　デッサンから派生した線の系譜があるのですね。

横山　パリでは、図書館でひたすら理論書や、例えばこのグラッセ＆セギー『ヨーロッパ花の装飾文様』（学習研究社、1979年）のような図案集を調査していました。この分野だと、天野知香先生の『装飾／芸術：19–20世紀フランスにおける「芸術」の位相』（ブリュッケ、2001年）は必読書です。

長名　デッサンやドローイングと聞くと、下絵という印象を抱いてしまい、なんとなく絵画よりも下位に置かれたものと思ってしまいがちですが。

横山　1970年代頃からドローイングというものが、作品の下絵ではなく自律した作品としてみなされるようになります。ニューヨーク近代美術館で開催された「ドローイング・ナウ（Drawing Now: 1955–1975）」展（1976年1月23日–3月9日）を皮切りに、

ドローイングをテーマにした展覧会がたくさん開催されるようになります。その流れにも関心がありました。インターン時代に関わった「エモーショナル・ドローイング」展の他、「ドローイングの現在」展（1989年10月7日–11月26日、国立国際美術館）や「ドローイングの可能性」展（2020年3月14日–6月14日、東京都現代美術館）もその流れに位置付けられると思います。

長名　なるほど。他に挙げていただいたカタログはどのような内容なのでしょうか。

横山　「アンリ・マティス、エルズワース・ケリー：植物のデッサン（Henri Matisse, Ellsworth Kelly: dessins de plantes）」（2002年1月16日－4月8日、ポンピドゥー・センター）はアンリ・マティスとエルズワース・ケリー（Ellsworth Kelly, 1923–2015）という時代の異なる画家のデッサンに見られる共通性に注目した展覧会で、「デッサンの快楽（Le plaisir au dessin）」（2007年10月12日－2008年1月14日、リヨン美術館）は哲学者のジャン＝リュック・ナンシーが企画した西洋における古今の様々な線の類似を浮かびあがらせる展覧会、「線の歴史（Une brève histoire des lignes）」（2013年1月11日－4月1日、ポンピドゥー・センター・メス）は人類学者のティム・インゴルトが著した同名の研究書を下敷きにした線をテーマにした展覧会です。いずれもデッサンやドローイングを自律した表現として扱っています。

長名　留学後、国立新美術館に移られていますが、その時のお話をお願いします。

横山　2年間留学していたのですが、いよいよ資金が底をついて（笑）。ちょうど国立新美術館でフランス近代専門のアソシエイトフェローの募集が出ていたので、面接を受けるために一時帰国しました。無事に採用されたから良かったものの綱渡りの状態でした。

長名　そうだったのですね。新美では、主にフランス近代に関する展覧会を多数担当されていますね。

横山　はい。特にオルセー美術館の女性の学芸員の方々とお仕事できたことは、大きな糧になりました。「オルセー美術館展 印象派の誕生：描くことの自由」（2014年7月9日－10月20日）ではカロリーヌ・マチューさん、「ルノワール展：オルセー美術館・オランジュリー美術館所蔵」（2016年4月27日–8月22日）ではシルヴィ・パトリさん、「ピエール・ボナール展」ではイザベル・カーンさんとご一緒しました。研究者としても学芸員としても長年重要な仕事をされていて、心から尊敬する方々です。新美では私は5年任期のポストでしたが、役職とか、年齢とかは関係なく、仕事ぶりを認めてくださって。とても嬉しかったですし、私自身もキャリアを重ねた時に彼女たちのようにありたいと強く思いました。

長名　いずれもブロックバスター展ですね。

横山　新美の展覧会はどれも数十万人の方が訪れる大規模な展覧会だったので、解説の執筆には心を砕きました。専門的すぎてもいけないし、かといってカジュアルすぎてもいけない。「ジャコメッティ展」（2017年6月14日－9月4日）の時は、独りよがりなテキストになるといけないので、担当者みんなで読み合わせをしました。

長名　彫刻で有名なジャコメッティ（Alberto Giacometti, 1901–66）ですが、たくさんデッサンも残していますよね。

横山　ジャコメッティにとっては、ある意味では、彫刻も油彩もデッサンの延長であり、作家が現実を把握するための手段でした。そして、過去の芸術家たちのものの見方を知るための手段でもあり、それを検証したのが、『アルベルト・ジャコメッティ：過去の模写（*Alberto Giacometti: les copies du passé*）』（Fage / Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2012）で、作家にとってのデッサンがどういうものかを知る手がかりになりました。

長名　では、金沢21世紀美術館でのお話を聞かせてください。

横山　金沢では現代アーティストの方々と一緒に展覧会を作ることになりました。飛び込んでみて分かったことは、様々な表現方法を試みる現代の作家たちの制作は、自分自身で完結しているというよりも、建築や施工など様々な条件との兼ね合いもあるので、学芸員と共同で作り上げていく部分も大きいということです。

長名　それまでは完成された作品を扱う機会の方が多かったということですね。

横山　「大岩オスカール　光をめざす旅」展（2019年4月27日－8月25日）は、オスカールさんの絵画展でしたが、作品を天井から吊るしたり、展示室で交響曲を流したりと、インスタレーションのような構成もありました。また、オスカールさんには27メートルの壁面ドローイングを描いてもらい、私も立ち会ったのですが、ほとんど下描きなしで、線や形がどんどん生まれていき、イメージができあがる。圧巻でした。

長名　作家の方々の希望をいかに反映できるかが重要というわけですね。

横山　はい。もちろん私だけでは力不足なのですが、21美には、インスタレーション・コーディネーターという展示に関する専門職の方がいるんです。その方が施工に関わる業者選定や仕様書の作成などを担ってくれるおかげで、作家からの様々な要望に細やかに応えられています。

長名　それは心強いですね。他館でも同じようなポストを設けているところはあるのでしょうか?

横山　水戸芸術館や、21_21 DESIGN SIGHTなどにも、いらっしゃると聞いています。東近美にも必要なポストではないかと、ひしひしと感じています!

長名　たしかに。次に担当されたのが、「内藤礼：うつしあう創造」展（2020年6月27日－8月23日）ですね。

横山　内藤礼さんの展覧会は2年近くの間、下見と実験を繰り返し、内藤さんと無数の対話を積み重ね、時に施工や様々な企業の方とも相談しながら、作品空間を作り上げていきました。私はもともとおおざっぱな人間なんですけど、内藤さんと同じ時間や空間を共有する中で、少しずつ内藤さんの視線を内面化していったような気がします。いろいろなものを見る精度が上がるというか。

長名　ちょうどタイミング的にもコロナ禍と重なりますね。



国立新美術館時代に担当した展覧会カタログ



金沢21世紀美術館時代に担当した展覧会カタログ等

横山　はい。内藤さんの展覧会の展示作業に入ろうかというタイミングで、ちょうど新型コロナウイルスの感染が拡大してしまって。2か月遅れで開催できたのですが、会期は半分になりました。その次に同僚の企画をお手伝いした「日常のあわい」展（2021年4月29日―9月26日）もコロナ禍で生まれ、コロナ禍で開催された企画でした。7組の作家さんに参加していただき、とても良い企画だったのですが、最後は緊急事態宣言で再開できないまま閉幕してしまいました。出品作家の中に、小森はるかさんと瀬尾夏美さんというユニットがいらして、「見える世界がちいさくなった」という映像とテキストと参加型の展示を展開してくれました。展示の中に震災やコロナについてのワークシートがあり、大勢の来場者のみなさんが真摯に回答してくださって、訪れる人一人一人に、様々な日常の背景があるという、当たり前のことを改めて実感できました。

長名　最後に企画に関わったのが「コレクション展2　BLUE」（2021年11月20日―2022年5月8日）。

横山　コレクション展なのですが、招聘作家として、画家で映像作家の石田尚志さんに《絵と窓の間》（2018年）という映像インスタレーションを出品していただきました。石田さんは、ドローイングをコマ撮りの映像にしていて、絵画が生まれるプロセスを見せてくれるような作品が特徴です。

コレクションを育てる

長名　「BLUE」展を経て、当館に着任されましたが、現在の仕事内容について教えていただけますか。

横山　コレクション展示計画室に配属され、年間3 ～ 4回のコレクション展の計画をしています。全12室ある所蔵品ギャラリーとギャラリー4で行う企画案を募り、各部屋の担当者が章解説と作品解説を執筆し、英中韓の翻訳、キャプション制作を経て、展示替えをする、というほぼ企画展のような力の入れ方です。当館では基本的には1室から12室にかけて、日本の近代美術の流れを見せていくのですが、毎回企画が変わることで、作品が置かれる文脈も変わり、作品の見え方も変わるのがポイントです。

長名　これまで経験されてきた企画展のノウハウが生かせそうですね。

横山　昔、世田美で最初に担当した企画展が「ザ・コレクション・ヴィンタートゥール：スイス発――知られざるヨーロピアン・モダンの殿堂」展（2010年8月7日―10月11日）だったのですが、酒井館長が、学生へのレクチャーの時に、ヴィンタートゥール美術館の所蔵するピカソは、その町で長く展示されることで、ヴィンタートゥールのピカソになっていく、それが文化だ、とおっしゃったことがあって。そこで「文化」という大きな言葉が出てきたことに驚いたんですが、今なら分かるような気がします。長い時間をかけて、様々な文脈で作品を展示し、訪れる人々に見られることによって、コレクションは育っていくんですね。

長名　コレクション展の意義はそこにあるということですね。

横山　そういう意味では、着任してからの1年半で、コレクションについて調べ、企画を考える中で、せっかく収蔵しているのにほとんど展示されていない女性作家の作品が多くあることに気づきました。

長名　次回のコレクション展（2023年9月20日–12月3日）で、新しい企画を準備されているんですよね。

横山　はい、次回のギャラリー4の企画として「女性と抽象」と題して、戦後から現代にかけての日本の女性のアーティストたちによる抽象表現を取り上げます。この企画はコレクション展を担当する美術課内の6人のスタッフで企画していて、みんなで問題や課題を共有しながら準備を進めています。女性のアーティストについては、今後も継続して調査・研究・企画を進めていく予定です。

長名　コレクション展での新しい企画やデッサンやドローイングに関するご研究を含め、楽しみにしています。本日は貴重なお話をありがとうございました。

［註］

1　横山由季子「ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》（1932年）をめぐる覚書」『東京国立近代美術館研究紀要』27号（2023年3月）、4–15頁　https://momat.repo.nii.ac.jp/records/738

- 『ゴッホ展』北海道新聞社、2002年
- ナタリー・エニック『ゴッホはなぜゴッホになったか：芸術の社会学的考察』三浦篤訳、藤原書店、2005年
- *Bonnard: l'oeuvre d'art, un arrêt du temps*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2006
- 『ピエール・ボナール展：オルセー美術館特別企画』国立新美術館、2018年
- 『若林奮版画展：デッサンと彫刻のあいだ』世田谷美術館、2005年
- 酒井忠康『鞄に入れた本の話：私の美術書散策』みすず書房、2010年
- 『エモーショナル・ドローイング：現代美術への視点6』東京国立近代美術館、2008年
- アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、三元社、2005年
- ポール・ヴァレリー『ドガ　ダンス　デッサン』清水徹訳、筑摩書房、2006年
- グラッセ＆セギー『ヨーロッパ花の装飾文様』学習研究社、1979年
- 天野知香『装飾／芸術：19–20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年
- *Drawing now: 1955–1975*, Museum of Modern Art, New York, 1976
- 『ドローイングの現在』国立国際美術館、1989年
- 『ドローイングの可能性』東京都現代美術館、2020年
- *Henri Matisse, Ellsworth Kelly: dessins de plantes*, Gallimard, 2002
- *Le plaisir au dessin*, Musée des Beaux-arts de Lyon, 2007
- 『オルセー美術館展：印象派の誕生：描くことの自由』国立新美術館、2014年
- 『ルノワール展：オルセー美術館・オランジュリー美術館所蔵』国立新美術館、2016年
- 『ジャコメッティ展』国立新美術館、豊田市美術館、2017年
- *Alberto Giacometti: les copies du passé*, Fage / Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2012
- 横山由季子、三宅奈穂美編『大岩オスカール：光をめざす旅』求龍堂、2019年
- 『内藤礼：うつしあう創造』金沢21世紀美術館、2020年
- 内藤礼『空を見てよかった』新潮社、2020年
- 『日常のあわい』金沢21世紀美術館、2021年
- 瀬尾夏美『あわいゆくころ：陸前高田、震災後を生きる』晶文社、2019年
- 網野奈央、森かおる編『石田尚志：渦まく光』青幻舎、2015年
- 『ザ・コレクション・ヴィンタートゥール：スイス発　知られざるヨーロピアン・モダンの殿堂』読売新聞社、2010年



みんなでみると、みえてくる——教育普及の中核をなす「所蔵品ガイド」

端山聡子［企画課主任研究員］

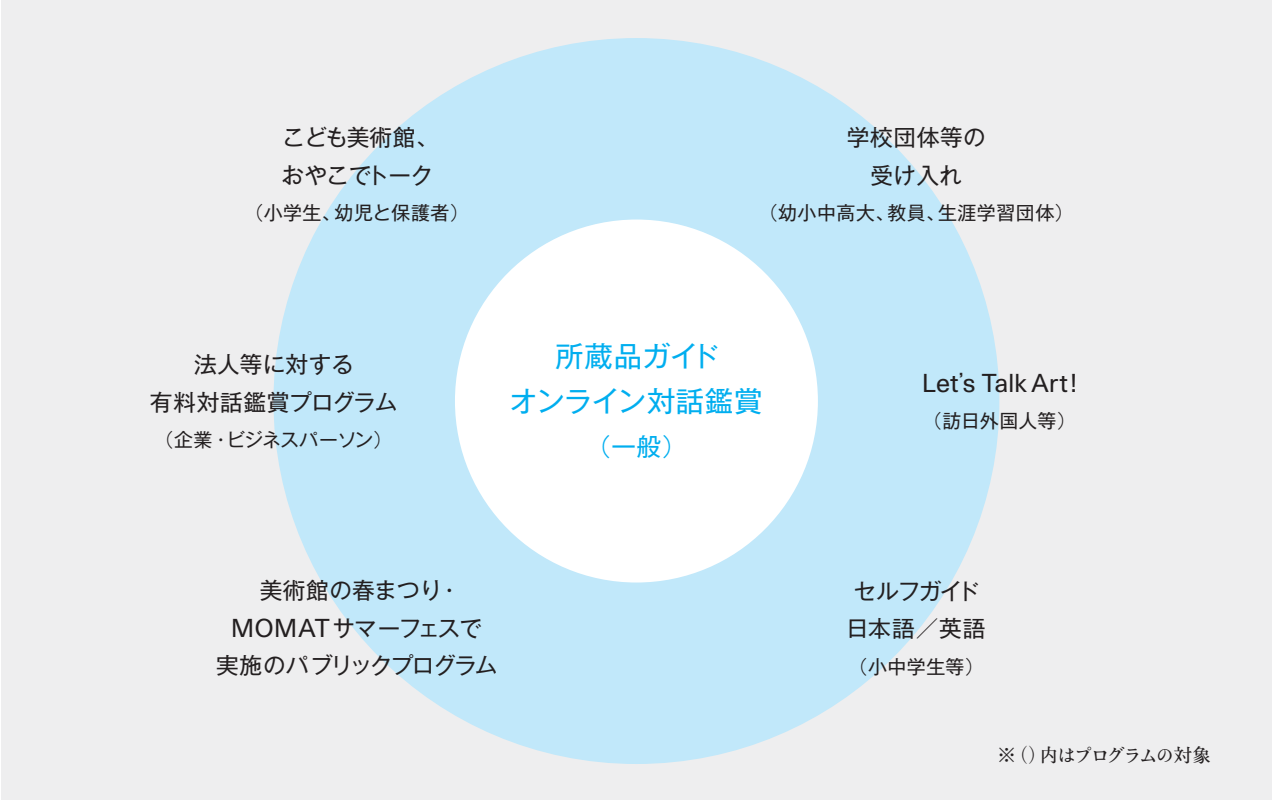
「みんなでみると、みえてくる」は、東京国立近代美術館（以下、当館と記す）の鑑賞プログラム「所蔵品ガイド」の場で生まれる現象を端的に表したフレーズである。

「所蔵品ガイド」は、ボランティアであるMOMATガイドスタッフ（以下、ガイドスタッフと記す）が、一般の来館者を対象におこなうトークプログラムである。その手法は、作品をよく観察し、感じたことについて参加者のコメントを共有し、作品に内包される意味・内容を掘り下げていく、当館で対話鑑賞［1］と呼ばれる方法である。つまり、「情報提供は、鑑賞のゴールではなく、鑑賞を深めるためのプロセス」［2］という考え方のもと、ガイドスタッフがファシリテータとなって「双方向的・探究的」［3］な対話鑑賞をおこなっている。

当館の対話鑑賞は、米国のニューヨーク近代美術館で始まった対話型鑑賞（Visual Thinking Strategies, VTS）の手法をベースにしている。2022年8月に対話型鑑賞が日本の美術館などに広まった30年間を振り返り、検証するというフォーラムが東京国立博物館にて開かれた。フォーラムの内容をまとめた書籍［4］や対話型鑑賞についての研究書も刊行され、日本における対話型鑑賞の受容と展開が整理され、この手法の有効性が、課題も含めて再確認されたことは記憶に新しい。

さて、「所蔵品ガイド」は毎日、定時に実施され、当館の教育普及プログラムの中核を占める。そして、対話鑑賞の考え方と手法を使い、多様なプログラムが展開されている。

たとえば、小・中・高等学校、大学をはじめとする学校団体等の受け入れ時のギャラリートーク形式のプログラムはガイドスタッフが担当し、教員研修にも対話鑑賞が用いられる。企業のビジネスパーソンを対象とした「法人等に対する有料対話鑑賞プログラム」はガイドスタッフによる対話鑑賞のプログラムである。また、小学生対象の「こども美術館」や、幼児とその保護者を対象とする「おやこでトーク」は対話鑑賞に工作などのアクティビティを加えてガイドスタッフが企画を担う。また、ガイドスタッフとは別に活動する英語ファシリテータによる「Let's Talk Art!」（英語



プログラム）にも、対話鑑賞の手法が取り入れられている。紙媒体のセルフガイドの内容も対話鑑賞の援用といえるだろう。

3年以上にわたりコロナ禍による活動の休止や制約の中で、2020年から始まったウェブ会議ツールによる「オンライン対話鑑賞」は、「所蔵品ガイド」のオンライン版である。そして2023年5月に対面による「所蔵品ガイド」が参加人数の制限なしでようやく再開され、「Let's Talk Art!」もこの11月より再開した。2023年12月現在、「所蔵品ガイド」および「オンライン対話鑑賞」を担当するガイドスタッフは全49人、選考を経て採用され、3ケ月程度の養成研修を受講して対話鑑賞について学んだ後、実践を重ねている。

コロナ禍のもと、ガイドスタッフ相互のコミュニケーションを図る機会と、対話鑑賞の核といえる、ともに作品をみて、語る機会そのものがやむなく縮減されていた。そのブランクを埋めるために、この12月にガイドスタッフと英語ファシリテータを対象にした研修会をおこなった。作品を隅々までみて、言葉で表して互いに共有する、まさに「みんなでみると、みえてくる」を体験する内容であった。対話鑑賞の理念と手法の重要性を鑑みると、当館で20年かけて育まれた双方向的・探究的な対話鑑賞への深い理解と多様な実践の取り組みは、教育普及プログラムの中核として、その質を維持しつつ、発展的に実施していく必要があるだろう。

［註］

1 VTS（Visual Thinking Strategies）の和訳は「対話型鑑賞」、「対話による鑑賞」などがあるが、当館では「対話鑑賞」としている。

2 一條彰子「教育普及　コレクションと鑑賞教育」『現代の眼』613号、2015年8月

3 一條彰子「教育普及という仕事――東京国立近代美術館での25年をふりかえって」『現代の眼』637号、2023年3月

4 京都芸術大学アート・コミュニケーション研究センター監修、福のり子他編集『ここからどう進む? 対話型鑑賞のこれまでとこれから：アート・コミュニケーションの可能性』淡交社、2023年



ガイドスタッフによる所蔵品ガイド

鑑賞のきっかけをつくる──所蔵作品展の新しい試み──

佐原しおり［美術課研究員］×藤田百合［企画課特定研究員］｜聞き手：花井久穂［企画課主任研究員］

2024年1月25日｜東京国立近代美術館ミーティングルーム



図1：「ハイライト」展示風景｜撮影：大谷一郎

花井　所蔵作品展4階の「ハイライト」のコーナーの雰囲気が変わりましたね［図1］。経緯などを教えてください。

佐原　「ハイライト」はコレクションの名品の魅力をダイジェストで紹介することを目的に、2012年に所蔵品ギャラリーの冒頭に設けられました。まさに所蔵作品展の「顔」となるコーナーを来館者の方々に気軽に楽しんでいただくため、今回は、当館の教育普及活動の蓄積をいかした内容にしました。作品選定の段階から教育普及室の藤田さんに加わってもらい、共同でプランを練っていきました。

花井　どんな展示になっていますか。

藤田　それぞれの作品のそばに、見どころや鑑賞の問いかけを示しています。いずれも、探す、観察する、考える、想像するといった、鑑賞者が能動的に作品と関わることを意識したものです［図2］。

佐原　エデュケーショナルな視点を取り入れた展覧会は、全国各地の美術館ですでに行われていますが、所蔵作品展「MOMATコレクション」としては初の試みとなります。近現代美術の名品を紹介するという「ハイライト」の枠組みは維持しつつ、風景画や人物画などの作品のカテゴリーや、具象と抽象といったイメージのバランスをみながら、多様な見方ができるようなラインナップを考えました。

花井　どのようなところを工夫していますか。

藤田　問いかけは作品と鑑賞者をつなぐ役割を担っていますが、設問攻めにならないようなバランスを意識しました。問いかけは、その作品の特徴や魅力に気づいてもらったり、作品の細部に目をむけられる範囲にとどめました。他の展示室とゆるやかに溶け込むことを大切にしています。

佐原　所蔵作品展全体の雰囲気に合わせるため、デザイナーの守屋史世さんに会場のグラフィックとビジュアル・イメージのデザインをお願いしました。これらを効果的に配置することで、重厚感のある「ハイライト」の展示室をいつもより軽やかに見せることができたと思います。

花井　展示の見どころを教えてください。

佐原　川合玉堂《行く春》では、作品と一緒に画材を展示しています［図3］。この作品には緑青が多用されているため、緑青の顔料と色見本、そして顔料の元となる孔雀石（マラカイト）の実物を用意しました。粒の大きさや焼成によって色の濃淡や明るさが変わる緑青の特性を紹介することで、いつもと違う視点から絵画の色を見てほしいと思いました。

藤田　パウル・クレー《花ひらく木をめぐる抽象》のコーナーでは、これまでの所蔵品ガイド［1］や学校団体の参加者のコメントを紹介しています［図4］。鑑賞には色々な見方や感じ方があり、他の人の見方を受けて作品を見直すことで、印象が変わることがあるかもしれません。

展示室の問いかけは、鑑賞体験を深めるための補助ツールとして配布している印刷物「セルフガイド」［2］からピックアップしたものもあります。「セルフガイド」は主に子どもを対象にしているため、大人の方はあまり目にする機会がありませんが、対象年齢を限定することなく、鑑賞の入口にしてほしいと思いました。

花井　藤田さんが企画に加わることで、どのようなことが実現できましたか?

佐原　当館の事業にとどまらず、様々な教育プログラムの企画運営に携わってきた藤田さんと一緒に展示をつくることで、問いかけの内容や方法を洗練させ、シンプルかつ伝わりやすい構成にすることができました。

普段の所蔵作品展では企画を担当する研究員が作品の解説文を執筆しており、既存の解説文を使用することもあります。今回の企画では、普段から鑑賞者と直接対峙する藤田さんに解説文を読んでもらうことで、発見も多かったです。

例えば、いつも掲示している原田直次郎《騎龍観音》[図5]の解説文では、日本近代美術史上の作品の価値や時代背景がコンパクトにまとめられていますが、鑑賞プログラムでは《騎龍観音》のイメージそのものの奇妙さや、モチーフに注目する参加者が多いことを知りました。そこで今回は、観音の持物などの具体的な内容に踏み込んだ解説に書き換えています。限られた文字数の中で何かを伝えるとき、スタッフの専門性によって情報の取捨選択が異なるということは非常に興味深く、今後も参考にしていきたいと思いました。

花井　反対に藤田さんはいかがでしたか?

藤田　佐原さんが教育普及活動に関心があり、その楽しさや必要性を感じていたからこそ、連携できた展示だったように思います。私は佐原さんの展示作品の選定や、選んだ作品が展示位置に適しているかどうかの見極め方といった企画のプロセスから学ぶことが多かったです。

花井　最後にお二人から、今回の展示についてメッセージをお願いします。

佐原・藤田　初めていらした方にとっても、所蔵作品展になじみのある方にとっても、少し時間をかけて作品をみるきっかけとなることを願っています。いつもと違う「ハイライト」を通して、作品の新たな魅力に気づいていただけたら嬉しいです。

［註］

1　端山聡子「みんなでみると、みえてくる――教育普及の中核をなす「所蔵品ガイド」」『現代の眼』638号、2024年3月［2024年1月web掲載］
https://www.momat.go.jp/magazine/194

2　東京国立近代美術館YouTube「鑑賞教材「MOMATコレクションこどもセルフガイド」」
https://www.momat.go.jp/learning/kids-family/collection_selfguide



図2：ジャン（ハンス）・アルプ《地中海群像》展示風景｜撮影：大谷一郎
彫刻作品を自然に一周して鑑賞したくなるよう、足あとマークを設置



図3：川合玉堂《行く春》顔料コーナー｜撮影：大谷一郎



図4：パウル・クレー《花ひらく木をめぐる抽象》参加者のコメント｜撮影：大谷一郎



図5：原田直次郎
《騎龍観音》1890年、
寄託（護国寺蔵）

対談

持続と更新——開館60周年リニューアルから10年

藏屋美香［横浜美術館館長］
西澤徹夫［建築家］

聞き手・構成
花井久穂（企画課主任研究員）
–
2022年12月22日
東京国立近代美術館ミーティングルーム

東京国立近代美術館は2022年12月1日、開館70周年を迎えました。開館60周年の際、コレクションギャラリーのリニューアルを担当された藏屋美香さん（当時、当館美術課長）と西澤徹夫さん（建築家）。2012年12月の『現代の眼』597号には、リニューアルのコンセプトについて、お二人の対談が掲載されています[1]。あれから10年。再びお二人にご参集いただき、美術館の「持続と更新」について語っていただきました。

案外、持続可能だった10年

花井　本日、お二人を再び対談の場にお招きしたのは、10年前の『現代の眼』の対談の最後に、「これからの10年」というトピックが立てられていたからです。この時はリニューアルしたばかりのコレクションギャラリーの空間についてのお話でしたが、今改めて読み返してみると、「サスティナブルなシステム」など、ここ数年で盛んに聞かれるようになった言葉がすでに10年前に出ていました。最初から「完成形」ではなくて、使いながら徐々に手を入れていく、という考え方も同様です。

現在、藏屋さんは横浜美術館の館長として、2023年の全館リニューアルに向けての舵取りの真っ只中。西澤さんは、京都市京セラ美術館の大規模リニューアル（2020）や新しい八戸市美術館の設計（2021）を手がけられました。お二人とも新たなステージに移られて、再び「美術館を作りかえる」仕事に携わられています。リニューアルから10年経ったMOMATを振り返って、いかがでしょうか。

藏屋　その時は、10年経ったら、また相当手を入れなきゃいけないなと思っていました。退職するまで自分で使って、この3年は学芸のみなさんが使っているのを外から見ていますが、基礎はあまり変わってないですよね。全体には時代という軸が貫かれていて、一つ一つの部屋にはテーマがあって、そのテーマごとに担当者が立つというやり方です。それから、デザイナーの服部一成さん[2]にお願いしたパネルやキャプションといったグラフィック関係もそのまま使えていますね。

西澤　当時の資料をいろいろ読み返してみると、その時もこうできたらいいよね、という話をしていて、まだ宿題として残っている部分がありました。「2階のテラスどうする」



とか、「1階のエントランスの自販機のあたりもどうしようかね」とか。積み残した問題に今ようやく取りかかっているという感じはあります。

藏屋　この時はコレクションギャラリーに特化したリニューアルでした。当時美術課の研究員だった保坂健二朗さん[3]と私で担当しました。予算の大きな部分は、改装工事のため全館を長期に閉めることによって、浮いた看守さんの人件費から捻出しました。また当時の加茂川幸夫館長[4]が企業を回って、かなりの金額を集めてくださいました。

これが終わった後で大きな課題として残ったのが、実はエントランスホールでした。あそこは各部署が乗り合い状態で関わっていて、コレクションギャラリーみたいに美術課だけのハンドリングでなんとかなる場所ではなかった。2012年以降、三輪健仁さん[5]が粘り強く何年もかかって西澤さんとちょっとずつ手を入れてくれました。それでもその積み残しがまだあるということですよね。

西澤　そうですね。60周年のハンドアウト用に、風除室の動線を分けるためにチラシラックを置いたり。あと観光客のキャリーケースを置くスペースを確保しつつ受付カウンターの向きを変えたり、デジタルサイネージを新設したり、エレベーター前のところにチラシ置き兼収納什器を置いたりとか。あとは、例えば「美術館の春まつり」の什器もありましたね。ショップの後ろの方に片付けられるように、全部分解できるやつにしてほしいと頼まれて作りました。

藏屋　「美術館の春まつり」は広報担当だった滝本昌子さん[6]の発案で始まりました。あの頃から西澤さんを年間のアドバイザーに据えたことで、エントランスホールのデザインに対していろんな部署が少しずつ自覚的になっていったんですよね。

西澤　今またコロナ関連の青い文字の注意書き看板が増えて、服部さんのフォーマットじゃないサイン類が増えてしまっているから、そこをもう1回直さないとねって話しています。

藏屋　でも、あれだってきちんとデザイナーさんに頼んでいるから、だいぶ意識が高まった結果なんですよ。昔だったらWordで作って、ラミネート加工して、セロテープで貼るというパターンです（笑）。

西澤　そうでしたね（笑）。

藏屋　今ではさすがにやらなくなって、人が入れ替わってもルールがある程度受け継がれている。でもかつてはそういうレベルからの出発だったんです。

西澤　あとは、2階のビデオルームが今、看士さんたちのスペースになりました。以前はそこをラーニングのスペースにしようかとか話が出たり。そして授乳室のボックスを置く場所を求めてこの前、ぐるっと回って探したりしていましたけど。

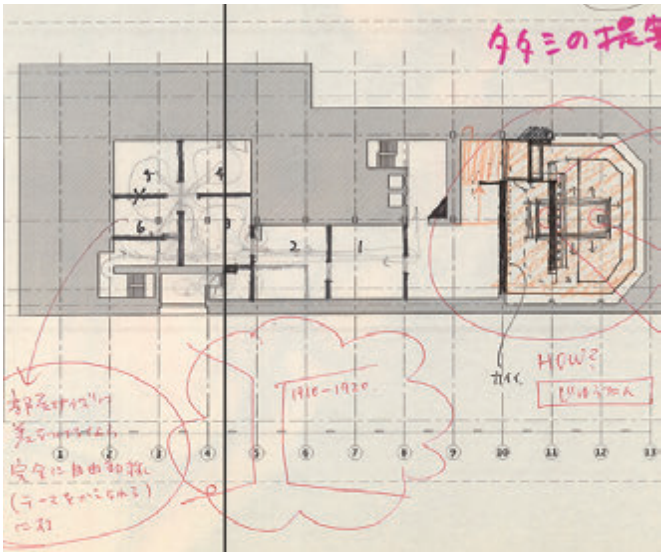
藏屋　ビデオルームは、用途的にいらなくなったものの一つですよね。コレクションの解説映像はネットで見ることができるようになりましたから。10年も経てば、機能的にはそういう流行り廃りはありますよね。

小部屋の連なり

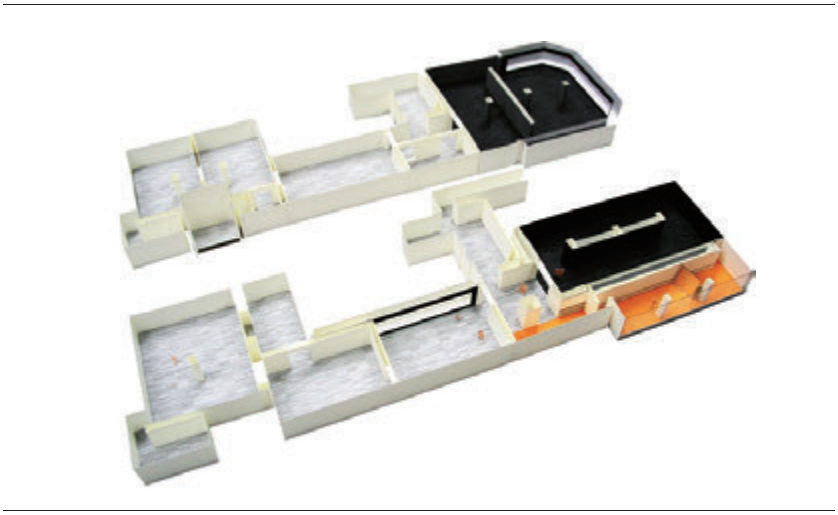
（青森→MOMAT→八戸）

西澤　所蔵品ギャラリーは、大きくは戦前から現代までクロノロジカルに並べるんだけど、部屋ごとに小テーマでさらに小分けにした方がいろんなニーズに合うんだっていう話をされました。青木淳さん[7]のところにいた時に、青森県立美術館（2006年開館）を担当して、学芸からは部屋は小さい方がいいんだと言われたんです。でもその時はあんまりよくわかっていなかった。単に壁の表面積が増えるから、そういうもんなんだな、ぐらいに思ってて。だけど、東近美に来て、同じような話を聞いてやっとわかったんです。だから、八戸市美術館でのプランはこの時のアイデアが生きていると思います。

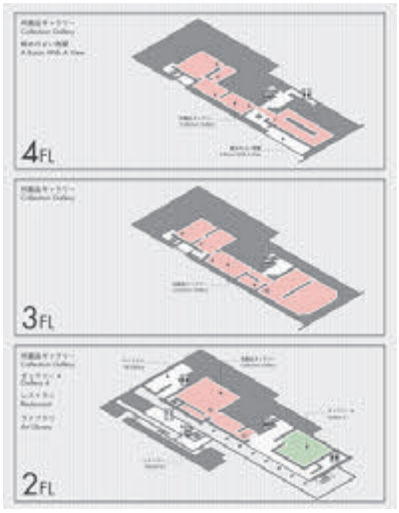
要は、ポンピドゥー・センターみたいに、がらんと大きく作るのは、結局あんまりうまく使えないんじゃないかっていう議論があった。つまり、ユニバーサルに作っておけば、後でなんでもできるっていうのは、美術館計画の一つの答えだと思われていたんですね。だけどそうじゃない、いろんな小さな部屋があった方が、実はフレキシビリティが高いんだという議論にはなるほどと思いました。それで、八戸の個室群と呼んでいる小さな部屋の集まり部分では、ブラックキューブやワークショップルームとかアトリエとか、使い方に特化した設えを作りました。後から仮設でなんでもできるようにしておくというんじゃなくて、一回ものすごくそれ専用の小さな部屋があった方が、むしろ各部屋のスペックに見合った使い方を、最初の設定を裏切る形で発見しながら使



展示室スケッチ



展示室模型



所蔵品ギャラリーマップ

い倒すことができる。実際、ワークショップルームで研修したり会議室で展示したりしています。だから、その感覚はもう東近美のこの時にあったのではないかと思います。

リニューアル時のプロポーザルの資料を持ってきたんですが、この時の改善ポイントで「全体を小部屋化して、ナンバリングして」というのを、最初から言われていました。

藏屋　そうそう。東近美はお堀と高速道路に挟まれた細長い建物です。したがって展示室も長い廊下状にずるずるとつながっていて、章ごとの区切りがわかりづらかった。だから「廊下感」を減らすため、まずは部屋のプロポーションを正方形に近くしたかったんです。もう一つ、日本近代美術史のストーリーは単線的に流れるものではありません。個別の小さな物語が集まって、さまざまな声によって100年の歴史が浮かび上がるような構成にしたい。部屋ごとに担当者を決めて、歴史の読み方も担当者の個性が出るようにしたい。こんな理由から、部屋を小分けにしてほしいという希望は最初からありました。

西澤　あの時、小さい部屋だからコントロールしやすく、世界観が作りやすいんだなというのは、できた後にわりと腑に落ちたって感じがありましたね。

藏屋　後で思い返すと、あれは青森方式なんですね。プロポーションに個性がある小分けの部屋の連続が生み出すシークエンスというのは。

西澤　そうですね。この感覚はその後、会場構成をする時にいつも立ち返っていることですね。

藏屋　青森に近いパターンだということには、実は後々まで気がつきませんでした。でも、それが発展していって、八戸市美術館になったということは、去年実際に拝見してよくわかりました。西澤さんもおっしゃる通り、それぞれの部屋の個性をはっきり決めてもらったおかげで、例えば、4室は小さいから版画をメインにしようとか、6室は比較的広いので戦争画に充てようとか、ある骨格が決まりました。また決まった位置に一定のボリュームでいつも戦争画があることで、歴史観の背骨もできましたし、東近美は戦争画を展示しない、という長年の批判もかなり薄れました。

でも正直、この展示の作りに変えた時、館内の批判もあるにはあったんです。それまでのコレクション展は、章立ても変えず、章パネルもずっと同じものを使い、似たような作品を入れ替え入れ替えする感じでした。それが、1部屋1部屋テーマを立て、担当者を決め、その人がその都度テキストを書く、ということになって、手間がものすごくかかるようになった。だから、個々の展示室という箱の強制力に挑むみたいな、そういう原動力があってこそ、10年なんとかこの方式が続いてきたというところはあるかもしれないですね。また、10年経っても手を変え品を変え、次々とテーマを発想することができるのは、1万3000点というコレクションのバラエティと、学芸員のものすごい力量の賜物ものなんだと、離れてしみじみ思います。

花井　MOMATコレクション方式が出てきた当時、他の県立美術館にいた身としては、非常に元気づけられたという記憶があります。県立館の収集方針は、大体「日本の近代美術史を概観できるコレクション」、そして「本県の重要な作家の代表的な作品」の二本柱。その両方を兼ねる作家に重点が置かれている。となると当然、収蔵品の半分は国立館に似てくる。小型版の「国立館サテライト」みたいなところがありました。本家の東近美が「近代美術史の流れ」という「概観」の暖簾を下ろして、語り口が時代ごとの小テーマに切り替わった時、「ああ、こういうことをしていいんだ」と解放されたような気がしました。その後、全国各地の美術館でMOMATコレクション展をモデルにした所蔵品展が出てきて、一つのスタンダードになったと思います。

藏屋　コレクション展示室リニューアルの頃（2012年）は、どの館も予算がなく、企画展の開催が難しくなっていた時期でした。それだけに、コレクションを使ってな

んでもできるんですね、励みになりました、という他館からの声もけっこういただきました。実はこれにも発想の元ネタがちゃんとあるんです。まず、私は2003年、4年、在外研修でロンドンに半年いました。ちょうどテートモダンが、イウォナ・ブラズウィック[8]という著名なキュレーターの主導で、時系列ではなくテーマ別にコレクションを見せるという構成を作り終えたところでした。その後、ポンピドゥー・センターでも「BIG BANG：20世紀美術の破壊と創造」（2005年）というテーマ別のコレクション展をやったりしていて、コレクション組み換えの機運が高まっていたんです。あと、日本では千葉市美術館が東近美より先に、小規模ではありますが企画展と見紛うばかりの充実したコレクション展示をやっていました。

こういうものを見ながら、東近美でやるなら100年の縦の時系列に対してテーマの横串を刺していく構成がいいかな、と考え始め、結局小さい部屋のシークエンスという案にたどり着きました。テートやポンピドゥーや千葉市美術館は、空間の作りの問題ではなく、あくまで展示の考え方の話だったかと思いますが、東近美の場合はちょうど、それをコレクションギャラリーの改修のタイミングに重ねることができたんです。つまり、そのような展示構成を空間として体現するにはどうしたらよいかという問題に、実際に取り組めたわけですよね。後にクレア・ビショップ[9]が『ラディカル・ミュゼオロジー』（2013年）で、ヨーロッパのいくつかの館が似たようなことに取り組んでいるのを紹介していて、当時は全然知らなかったけれど、世界で同時平行的にこうしたことが起こっていたんだなと思いました。

花井　それぞれ美術館の開館年や規模によって、コレクションにも凹凸や疎密があるので、社会的・歴史的な事項を通史としてどこまで拾えるのか、という違いはありますよね。例えば1940年代については、戦争画があるかどうかは大きい。

藏屋　先ほど言ったように、戦争画はサイズ的に、4階から降りてすぐの3階6室にある程度固定されましたよね。明治から現代までを考えると、時代的にも大体真ん中に来るあの辺ですし。私の場合は、あそこを背骨にして、その前（4階）とその後（3–2階）と捉えることで、近代史の理解自体が変わりました。今後、ああした時代があったことが当然の常識になって、今さら語らなくてもよくなったら、戦争画は展示しなくてもいいと思います。しかし、他の館にはできない役割として、この100年の美術を考える時、前半50年の歴史はあそこに帰結したんだ、ということを示す役割は、しばらくあってもいいのかな、と思います。特に、今また20世紀型の戦争が復活していますからね。

マイクロヒストリー、すみ分けとネットワーク

藏屋　コレクションギャラリーのリニューアルは2012年でした。だから、実は3.11のすぐ後ということも、展示の発想にすごく影響しているんですよ。3.11の直後、東京にある国立館として、早く何らかの形でメッセージを発したかった。しかし、ふつう企画に数年かかる特別展をすぐ組むことはできないから、コレクションで何かできないかという話になりました。とりあえずコレクションを漁ってみたら、関東大震災に関する作品がけっこうあった。これらを中心にして展示を組み立ててみると、これまでとはまったく違う美術史が見えてきました。

日本近代美術って、西洋に追いつけという世代がいて、明治の文展ができて、大正になるとモダニズムと自由主義が登場して、戦争でそれがゼロになって、戦後になるとまた自由が戻ってくる、という定番のストーリーがありますよね。しかし関東大震災を中心に置くことで、そういうクリシェ化した歴史理解ではないものが見えてきました。

大震災があって、直後に社会を立て直すためみんなが協力し合う時期があって、やがて復興が進まない不安から他者の排除へと向かう気分が醸成されて、戦争へと至る。戦争が起こると、またすべてがゼロになり、立て直しの時期と、失望から他者の排除に進む時期がやってくる。厄災を中心に置くと、日本近代史がこのような希望と失望のくり返しでできていることが見えてきました。だからこそ、私にとっては関東大震災関連作品と戦争画という厄災の物的証拠がこの美術館の歴史観を作る骨格なんだ、と今も思います。

さらに、この10年、東近美は継続的に3.11に関するコレクションを集めてきました。これで関東大震災、第2次世界大戦、3.11という厄災のくり返しの3パターン目にあたる作品がだいぶ埋まってきました。この次に同じ失敗にはまり込まず、うまく排除や戦いに至る道を回避するために、コレクション展示で歴史に学んだ知恵が生きるといいなあと心から思います。

花井　展示空間のリニューアルは、コレクション収集のアップデートと一体でもあったわけですね。「近代美術の歴史」というストーリーのもとに作品を配置する、という従来の展示方法から、収集された「個々の作品（の集合）によって近代史を描き出す」展示になり、また、そこで掘り起こされた歴史の目線でもって、次の作品をコレクションするという循環が生まれる。展示の空間が変わり、展示の形が変われば、収集されるものも変わっていくということですが、横浜美術館に移られて、東近美のコレクション展とまた違うところがありますか。

藏屋　私は大学院を出てすぐ東近美だったので、転職して初めて地方立に行ったんです。これまで本格的に接する機会がありませんでしたが、ローカルの歴史にはすごいものがあります。ローカルを深堀りして、どこまで東近美が示すような歴史観を突き崩すことができるか。昨今歴史学では、個々人やある出来事の限られた視野から改めて歴史の細部を見、それを一つの歴史として尊重する、マイクロヒストリーという方法論も出てきています。地方公立美術館にはこういう可能性や使命があるんだなって、この3年で本当に勉強しました。

西澤　八戸はラーニングに特化するっていう特殊な美術館ですが、国立の美術館

とか県立の美術館と市立の地方美術館は、もうほとんどジャンルが違うなって思います。もっと言うと美術館という名前がついていますが、京都市京セラ美術館と八戸市美術館でさえ、もはやビルディングタイプが違うという感覚です。八戸は、コレクションはそれほど多くはないし、地元のものが中心ですから、当然東近美や県立館とは、カバーしているところが全然違う。県立館は、コンペの要項を見ていても、満遍なくいろんなことに目配せしなきゃいけない分、軸が見えてこないんですよ。これもやります、これもやります、これもやんなきゃいけない…。「え、何をやるの?」っていう。地方の美術館を設立する時に、目玉作品を1個だけ持って、オープンしちゃうみたいなこと、ありましたよね。東近美はコレクション持っていてテーマ展ができるけど、じゃあ持ってないところはどうやってやればいいの?ということとか。そもそも本当に今後も巡回展を回していくシステムをやり続けるのか。それぞれの生き残り方というか、それをどうしていくんだろう、ということ。東近美もワークショップルームをどこに作ったらいいか、藏屋さんに言われたことありますけど、誰を対象にして、そういうことをやるの、みたいなことって、ちょっと見えづらいですよね。

藏屋　鳥取県立美術館の話ですが、今ウォーホル作品を購入したことで、議論を呼んでいますよね[10]。県立レベルであっても、欧米の著名作家の作品を買って、それを館の売りにするというコレクションの考え方は、もう歓迎されていない。むしろ、市民の創造活動をサポートする方にお金を使ってほしいという声も多いでしょう。ある調査によると、芸術を通して感じる「生きる喜び」とか、「ウェル・ビーイング」の実現とかいったものには、「自分が作る喜び」がもっとも大きく関わるそうです。

そうなると、八戸のように、コレクションよりも市民の活動を中心に据えるタイプが今の考え方に合っていることになる。しかし同時に、この方向性はちょっと危ないなとも思います。みんながみんな、「どんなものでもコレクションなんてまったくいらない」と言ってしまって本当にいいのか。

西澤　それはそう思います。

藏屋　八戸の場合は、あの場所として非常に正解だと思うんですが、全部の施設がそうなってしまうと、大変だなという気がします。

西澤　特にコンペをやっていると、要項で必ずあるのが「にぎわい創出」。

藏屋　文化観光ですよね。

美術館システムも、ヨーロッパで生まれてからもう200年以上経っているし、ずっと同じ形のまま存続する必要はないと思います。でも一方で、日本の美術館界には3.11の時に学んだ教訓というものがあるんです。それは、「ものは消える」ということです。あの時、東北でいくつかの美術館、博物館が津波に襲われ、コレクションが失われました。これはものすごくショッキングな出来事でした。そんなことは美術館、博物館にはあるわけないと、関係者はどこかで思い込んでいたんです。この教訓を活かすなら、何かをコレクションとして残す意志というものは、少なくともどこかの施設では持ち続ける必要があるかもしれない。「八戸方向に行けば県民の受けがいいから」という風に一挙にみんなが行ってしまうのは、ちょっと怖いと思うんです。

西澤　どういう風にすみ分けていけばいいでしょうか。

藏屋　いろんなタイプがあっていいんだと思います。八戸は大正解。鳥取も多分、「八戸型」の方が正解の土地柄なのかもしれません。手分けをすればいいんですよ。美術館は単独で存在するものではなく、全国でさまざまな館がつながっているネットワークなんです。

西澤　なんかこのリニューアルの時の記事を読んでいたら、パフォーマンス系とかそういうものは別にコレクションしなくていいんじゃないかっていう…。

藏屋　あ、それは違います。2011、12年の頃には、もう形のないものをどう収蔵するか、という問題が世界的にも議論されていました。

西澤　それで、そういうものはオルタナティブスペースもたくさんできているし、そういうすみ分けをすればいいんじゃないの、と。

藏屋　美術館同士の間でも、それ以外の機関との間でも、機能は分化して、コレクションの収蔵を含め、それぞれが最適な部分を担えばいいんだと思いますよ。

西澤　結局、多分それがあの小さい部屋にするっていうことと合っているんだと思う。すみ分けするとか、一つの見方だけではないとかっていうのは、ああいう小さい部屋がいっぱい、とにかくあるっていうことの方が、むしろそういうことに対応しやすい。



コレクション展と企画展の補完関係

藏屋　10年経ってコレクション展示の構造があまり変わっていないという話に戻す

と、先ほども言いましたが、やっぱり一つは研究員の実力の賜物です。まだまだネタ切れしないというのは本当にすごいことだと思います。ただ、初期の頃はわりとやりたくて仕方ない人たちが突っ走ってしまったから、ずっとあのテンションで行けと言われてもつらいかもしれませんね。

ただ、これも先ほど話に出たように、この10年ほど、美術館に対する政府の期待は文化観光の方に完全に寄っています。1階の企画展については、前のように、収入、集客ではない、内容が重要だ、という態度が許されなくなっている。ですから、研究成果を世に問いたいとか、マニアックだけれど重要なんだ、というテーマを扱うために、コレクション展示という場を確保する必要性も増していると思います。企画展はきちんと集客を意識する。もちろん内容と両立する努力は決して怠らない。コレクション展は企画展に比べれば費用もかからないので、もっと突っ込んだテーマを世に問う。この二つは私の中ではリニューアルの当時からずっとセットでした。しかしこれができるのは、何度も言いますが、いかようにでも解釈を広げられる豊富なコレクションに恵まれた東近美だからなんです。この意味からも、今の時代にコレクションを持つということの重要性が見えてくると思います。

あと、東近美はその後、ピーター・ドイグ展（2020年）、隈研吾展（2021年）、民藝の100年展（2021–22年）、ゲルハルト・リヒター展（2022年）、大竹伸朗展（2022年）と、従来扱えなかった分野まで視野を広げて、内容と集客を両立する企画展を連発していますよね。このことによってまた、企画展とコレクション展のバランスもまた変わってくるかと思います。

私が就職した頃の東近美は、一部の共催展以外の時期は本当に静かでした。どちらかといえば専門家向けの内容を発信する役割を担っていて企画展にしろコレクション展にしろ、集客のプレッシャーはそこまで強くありませんでした。またお客さんの年齢層も高めでした。しかし、新しい内容を打ち出す大型企画展の連発によって、今や若いアート・ラヴァーにとって行かないという選択肢がない、そのことによって真の意味でにぎわう、重要な施設になりましたよね。この効果はコレクション展にも必ず及ぶと思います。

花井　企画展を見た後、特に期待もせずに入ったコレクション展が意外によかった、と言ってくださる方も多い。時には企画展がお口に合わないことも当然ありますよね。「でもコレクション展はよかった」とアンケートに書いてくださる方もいて、コレクション展に対する分厚い信頼感に時々救われています。

藏屋　10年かけて、企画展に来た方の半分以上がコレクション展にも足を運んでくださるようになりました。改装から2、3年経った頃、所蔵品展が面白かったと言ってくださる方が出てきて、当時はようやく注目度がワンステージ上がったという感じでした。

西澤　リニューアルの時、僕、怖かったんですよ。白く明るく変えちゃうことはいくらでもできるんです。なんかまったく違うものになっちゃったら、オールドファンから怒られるんだろうなと思って。

藏屋　でも、お客さんもだいぶ代替わりしていると思いますよ。さっき言ったように、最近は企画の傾向もあって若い人も増えましたし。

西澤　企画展とコレクション展の補完関係は、横浜とか、他の県立や市立ってどうやっています?

藏屋　まず企画展自体、国立のような予算の規模ではできないですね。横浜は東京に近いので、マスコミさんの共催展を誘致するのもなかなか難しくなっています。となると、ますますコレクション展が重要になります。もちろん、なんでも東近美方式に倣う必要はないですが、学芸員の腕の見せどころ、個性を発揮できる場として、やはり守っていくべきと思います。

また、今、国立は文化観光や収入、集客の側面でいろいろ求められることが多いかと思いますが、横浜は、美術館が社会的な役割を果たすことへの期待も大きいのです。地方自治体は、目の前にお客さんの顔が見えているので、そこに孕まれる経済格差や多様性などの問題に向き合うというミッションがはっきりあります。つまり収入の確保とこうした社会的な事業の両立が求められているわけで、そのためにもコレクション展ができることは大きいと思います。

小さいMOMAT

藏屋　いや、でも東近美は本当に小さいですね。久しぶりに「帰省」すると、企画展示室もコレクション展示室も、事務室もトイレも、みんなちっちゃくて、この小さな空間であれやこれや何十年も悩んできたと思うと、我ながら驚きます（笑）。その小さな



展示空間を、コレクション展に関しては西澤さんがさらに小部屋に分けてくださった形です。

花井　来年度の棟方志功展は、富山県美術館と青森県立美術館と東近美を巡回しますが、東近美が1番小さいです。

藏屋　豊田市美術館に巡回したリヒター展[11]もそうですよね。

花井　10年経って、確実に何が変わるかというと、その10年の歴史分、作品が入るスペースが増えるわけではないので、圧縮した形になる。1960年代までを展示している3階まではいいんですが、そこから先がぎゅうっとなる。作品は大きくなるのに、スペースが小さくなる。

藏屋　現代の部分は本当に悩ましいですよね。今は80年代以降の40年分をお尻のふた部屋にぎゅっと押し込むか、「80年代」特集みたいにテーマ展示にして、何会期かに分けて2020年代までをカバーするか、という風にしかできないんですよね。

このパンパン状態のところに、さらに大人の事情[12]で近年工芸館のコレクションの一部がMOMATコレクション展に合流しました。もちろん移転の是非というものはあります。しかし、工芸が加わったことは、少なくとも本館の展示にとってはとてもいいことでした。語りの複数性がより高まった。例えば50年代は工芸から見るとこんな風景だったのか、とか、目からウロコでした。

西澤　横浜美術館は大きいからいいですよね。

藏屋　いや、実は展示室は東近美より狭いんですよ（笑）。これは設計した丹下健三[13]が最初から考えていたことなんですが、展示室ではなく、人が目的を定めず自由に動くスペースの方を大きく作ってあるんです。だから、一つ小ぶりな展示室を出ると、次の展示室との間にわりと大きな休憩スペースが挟まっています。その意味で、集中してシークエンスをたどる東近美さんのコレクション展とは異なり、気散じをしながら自由に展示室を回る感覚があります。

西澤　あの大きさはグランド・ギャラリーの印象か（笑）。

藏屋　話を東近美に戻すと、コレクション展の「お尻が入らない」問題は、西澤さんの改修が終わった当初からすでに言われていましたね。

私が就職した90年代後半って、作品が巨大化し続けていた時代だったんです。なので、こんなに小さい美術館ではもう現代美術展はできないのではないかと言われていました。その後、東京都現代美術館ができたことで、ますますああいうサイズの館が「現代美術館」なんだというイメージが定着しました。しかしその後、意外なことに作品はどんどん小さくなっていきました。2000年代に出てきた若手作家など、こんなサイズ（腕をちょっと広げる）の作品を作っている人が多いですよね。巨大化する一方の現代美術、というのも結局は幻想でしかなく、サイズは歴史的な状況次第で可変なものだったんです。

この点から言うと、ドイグ展やリヒター展が東近美で実現したのも私にとって興味深いことでした。ドイグ[14]もリヒター[15]も国立新美術館みたいな大きなところでやる方が、いわゆる現代美術らしく見えて展示としてはきれいだったと思います。しかし彼らは東近美のサイズを選んだ。結局のところ、彼らは本質的にモダンアートのサイズ感で育った人たちです。作品は大きいけれど、展示空間としては東近美くらいの小さなところにきちきち入っている方が多分気持ち的にフィットするのでしょう。大竹伸朗さん[16]もそうかもしれませんね。今60代ぐらいの作家さんまでは、世代的にその傾向があるのではないかと思います。彼らが身体的に持っている空間感覚を知るために、東近美の空間は意外といいのでは、と最近思ったりします。

MOMATコレクションでも、そうした「今風の展示」への離反の意志を感じたことがあります。元々東近美のコレクション展示は、一律等間隔で作品をワイヤー吊りして、ワープロで作った作品解説なんかを貼っていたんです。これをなんとかしたくて、改修を機に、作品同士の間隔をなるべく空けて展示数を減らし、ワイヤー吊りもフック吊りに替えて、なるべくすっきりした空間を作ろうと心がけました。「現代美術館」方向に寄せようとしたんですね。ところがある時期から保坂さんあたりが「ぎっしり詰める展示」をあえて試み始めました（笑）。これが意外に面白かった。金色のデコレーションがこってり施された額入りの梅原龍三郎[17]作品なんかを、ひと壁に複数点ぎちぎちに並べる。見かけは混乱した空間なんですが、日本近代美術特有の、ちょっともったりした作品の内容とはマッチしている。保坂さんは、ある時期からそういうリアリティを追い求め始めたところがありましたね。

西澤　現代の作品が小さくなってきたというのは、何か理由があるんですか?

藏屋　あくまで日本の場合かもしれませんが、2000年代から2010年代は、ペインターさんたちに、バブル期みたいにどんどん大きくなろうとする欲望がなくなって、自分でコントロールできる範囲の物質感みたいなものを求める傾向が強くなったと思います。画面が大きいと、描いている自分自身も画面のすべてを見ることはできませんよね。でも小さな画面だと、縁まで全部が目に入るから、絵画をある一つのまとまった物質として把握可能なんですよ。今40歳前後の世代のペインターさんにけっこう顕著な傾向ではないでしょうか。

西澤　なるほど。

藏屋　こんな風に、作品の大小にはやっぱり時代の流れがあります。90年代に巨大になっていったのは、例えばアメリカ抽象表現主義が試みた「目の前が赤い色で覆われる」ような、エンバイラメンタルな効果を求める傾向が極まった結果でしょうし、また経済的に好調で、美術館やコレクターが大きな作品を求めたというマーケット的な理由もあるでしょう。でも、2010年代には作品のサイズも変わっていく。

西澤　結局、美術館の建築設計も、磯崎さん[18]も言っていたけど、そういう美術の動向の後追いでしかない。だから大きい

空間がいいという頃が本当に少ししかないっていうのはあるかもしれない。ユニバーサル・スペースがいいと作ったら、使いにくいと言われたりとか。追いかけっこで。

藏屋　磯崎さんは、奈義町現代美術館[19]で、荒川修作[20]の作品と建築の構想を同時に走らせようとしましたよね。

西澤　そうですね。でも多分あの方法のみの美術館はその後、実現できていないですが、コミッション・ワークという方法だけ、金沢21世紀美術館[21]で使われたり、青森県立美術館の《あおもり犬》[22]になったりしています。それは観光と結びつくところがありますが、作品と建築が結びついて、それだけのテーマというのは、多分その後そんなに例はないんじゃないかなと思います。

藏屋　いや、十和田市現代美術館[23]がありますよ。

西澤　ありましたね!

美術館に「余白」は必要でした

藏屋　だから、十和田と奈義は、時代は違うけれど構造としては似ているんです。そして、あえて言わせていただくと、実は金沢21美と横浜も似ているんです。なぜなら、展示室など特定の目的を持つスペースと同じぐらい、目的を定めない余白のスペースが大きいからです。

西澤　金沢は3メートル幅の廊下がすべて余白になっていますね。

藏屋　金沢の平面では、大きな円の中に展示室を配置して、残りの部分は余白としています。この余白の部分で、移動したりおしゃべりしたり休憩したりと多くの人が思い思いに過ごしています。丹下さんが横浜で目指したのも、実はそれなんですよ。だから先ほど言ったように、展示室は小さいけれど、用途自由のグランド・ギャラリーは巨大なんです。

西澤　逆に青木さんとかは、磯崎さん丹下さんからのカウンターとして仕事を始めているので、まず、エントランスロビーが大きい美術館は絶対やりたくないと言っていました。だから、青森県美は、入ってすぐエレベーターで降りるという展示室になっています。とはいえ、金沢は一つのまとまった大きさではなくて、フラヌール[24]感を増幅する空間ですね。

また八戸を引き合いに出しちゃうけど、大きい余白のあり方も検討としてあったんです。豪華なエントランスロビーは何もないことが価値ですが、余白が余白としていろんなことが引っかかっていくような大きい空間はできないかとは考えていました。それがジャイアントルームです。だから、そういう意味で横浜のあの大きな空間を今、どういう風に新しいニーズにアジャストするようにリニューアルするんだろう、というところはすごく注目しています。機能的な余白をどうやってあの場所に作っていくんだろうっていうのは、とても楽しみです。それができると、70年代80年代に「美の殿堂」として作った大きな空間が、今にアジャストできるいいテストケースになるんじゃないかなと思って。多分みんな、期待しているんじゃないかなと思います。

藏屋　はい、リニューアルの目玉として、あの巨大空間を楽しくて居心地のいい、いろんな人が気ままに過ごせる場所にすべく、いろいろ計画しています。が、内容はまだ内緒です(笑)。

西澤　でも、あれだけ大きな空間があると、可能性もすごくあるはずですね。

藏屋　そうなんです。横浜美術館は当初からの余白のスペースがいまだ大きく残っていて、そこを工夫でなんとでもする可能性はすごくあるんです。それが丹下さんの当初からの構想を十全に可視化する道でもあります。でも、東近美は目的を持たない空間が本当に少なく、増築でもしない限りこれ以上の工夫は難しそうですよね。

西澤　そういう意味で言うと、美術館のハードの中でできる可能性がまだあります。天井高く、床抜こう、みたいなことじゃなく、低さの中でどういうことができるのかっていうのを考えた方がいいんでしょうね。

藏屋　そうそう。あの時西澤さんに提案されて、「そうか、なるほど」って、後になって納得したことがあるんです。コレクションギャラリーは改修前でもすでに展示面積が足りておらず、だからエレベーターホールを含め出せるところにはすべて作品を置いていました。しかし西澤さんは、もと明治・大正期の彫刻を出していた4階のエレベーターを出てすぐの展示空間を潰して、コレクション展の冒頭であることを示すロビー風の小さな部屋と、その奥に皇居の見える休憩室である「眺めのよい部屋」を作ったんです。展示がここから始まりますよ、ということがきちんと人に伝わるために、あるいは展示の合間に景色を眺めて一息つくために、必要なスペースなんだよ、ということですね。我々学芸員は展示至上主義だから、作品を置くスペースを減らしてでも案内や休憩のための空間を確保する、という発想は浮かびませんでした。

花井　「眺めのよい部屋」と「建物を思う部屋」は、今も非常に評判がいいですね。あそこを目的に来館される方もいるぐらいです。

藏屋　「眺めのよい部屋」と名付けたのは私で、映画[25]のタイトルから採りました。「建物を思う部屋」はたしか保坂さんが付けましたね。

「眺めのよい部屋」は展示室内で外光が入る貴重なスペースです。半日室内に閉じ込められて時間の推移もわからなければ、いくらすてきな作品があっても人はくたびれてしまう。一息つくこと、太陽の光を浴びること、これらは人間にとって必要なんだと後で納得しました。横浜の建築ですぐに展示以外の余白のポテンシャルに反応できたのは、このあたりの経験が原点ですね。

西澤　横浜は展示室を回っていてもグランド・ギャラリーの気配がするから、圧迫感はないですよね。

藏屋　でも、東近美も元々はエントランスホールの一部が吹き抜けだったんですよ。入口を入ってすぐ右手に周り階段があって、2階に行けるようになっていた。2階から3階の間にはやはり吹き抜け部分があって、その途中に今「建物を思う部屋」



眺めのよい部屋模型

になっているあの外光の入るスペースがありました。だから、当初の谷口吉郎[26]建築には、実は余白はもう少しあったんです。けれど、坂倉建築研究所[27]による2001年の改修工事で、耐震基準を満たすためにそのあたりが全部なくなってしまいました。それが2012年の西澤さんに与えられた空間だったんです。

西澤　昨日、プロポーザルの案を見返していたら、今の情報コーナーの壁を抜いて、元々のガラスを見せるという案を出していたんですよ。

藏屋　最初はそういう案でしたね。とにかく外光の入らない空間の閉鎖性をなんとかされようとしたんですね。

西澤　ただ、それやると、とんでもなく大変なことになるので、その案はなくなりました（笑）。

藏屋　予算も工期もまったく足りなかったので（笑）。そういう制限ももちろんあって、すべてが理想通り行くわけではない中で行われた改修工事でした。

「汚れる前提」で使っていく

西澤　その他で端的に今につながっている考え方としては、ベルトイア[28]のワイヤーメッシュチェアですね。大量にあったのですが、汚いので買い替えるという話もあったんです。

藏屋　元々は別館だったフィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）にあったものでした。

西澤　捨てずに、座面のファブリックを貼り替えて使うことになったのだけど、「眺めのよい部屋」のレイアウトの際、椅子の背が当たって傷がつかないように、壁に背板を付け足したんですね。そのアイデアは、八戸でも使っているんです。

藏屋　八戸に行くと、大きな構造は全然違うんですが、今おっしゃったように、修復して再利用するという考え方とか、学芸員は不器用だからなるべく単純な手数できれいに使える仕掛けをあちこちに作っておいてあげよう（笑）という配慮とか、理念の部分に東近美の空気を感じます。

西澤　もちろん浅子さん[29]ともいろいろ議論しましたが、僕発信で出たところはそういうところがありますね。僕が最近コンペをJV（設計共同体）でやるのは、多分永山紀子さん[30]と一緒にやった時の経験から来ています。やっぱり1人でやっていると建築家個人の世界に収束していくんじゃないかという危惧があるんですよね。そうじゃなくて、やっぱり浅子さんみたいに商業建築をやっていて、美術が大好きという人のものの見方と、僕発信の意見がちょうど一致するところがある。例えば浅子さんだと、百貨店に出入りしているから「もの」が激しく動いて、壁が傷だらけになっているっていうのを知っている。八戸はスタッフだけじゃなくて、一般の人も台車を動かしたりするから、そういうところに気を付けなきゃいけない・現場では本当に何が起こっているだろうか、という価値観なんです。だからリニューアルの時にいろいろと設営の現場の話を伺って、観客目線じゃないところにまだまだデザインの余地があるな、と感じました。

藏屋　長く勤めていると、自分の館が持つポテンシャルも見えづらくなります。例えば2009年、三輪さんと私で共同キュレーションをした「ヴィデオを待ちながら――映像、60年代から今日へ」という展覧会[31]の会場デザインを西澤さんにお願いしました。この時、通常のように仮設壁を建てて空間を区切るのではなく、キューブ状の小さな部屋をいくつか作り、それを大きな企画展ギャラリーの中にパラパラと配置して、残りとなった空間にもまた作品を置くという、内と外、図と地が反転しながら展示が展開するような会場構成を試みました。思えば、ここで一度大胆な実験をしてみたことが、後にMOMATコレクションの「小さな部屋の連なり」という発想にも、また横浜での「余白の可能性」の発見にもつながったと思います。

こんな風に、渦中にいるからこそ見えず、やってみて後で気づくとか、外からの目に教えられるとかいうことはとても多いです。先ほど話題にした、どうあがいてもザ・現代美術館という「きれいな」展示ができないという問題にしても、梅原龍三郎やドイグ、リヒター、大竹さんといった作家たちの作品が、すっきりしているだけが展示の基準じゃないよ、年月の刻まれたこの空間のリアリティというものがあるよ、と、建物が持つ潜在力を教えてくれました。

西澤さんがおっしゃる「汚れる前提」というのも、多分そういうことですよね。たしかあの頃、中山英之さん[32]などが建築の竣工写真に疑義を呈してらしたかと思います。竣工時の、家具も置いていない、汚れもない、人が使った痕跡のない写真を完成形として雑誌やネットに発表する慣習への違和感の表明です。しかし今後は、

たとえダサくても、時間をかけて愛し、育てていく方向に、美術館建築もきっとなっていくと思います。

西澤　それはそうですね。「ヴィデオを待ちながら」が開催された時期かちょっと前ぐらいから、『新建築』とか『GA』に載せる建築写真に、人や家具が入り始めました。藏屋さんがおっしゃる通りで、使い込んでいく痕跡がリアリティとして感じ取れるっていうのは確かにありますし、東近美は最初からいろんな染み込んでいるものがありますね。

藏屋　そういえば、2001年に「連続と侵犯」という展覧会[33]で、青木淳さんにインスタレーション作品を作っていただいたんです。打合せで我々は、企画展示室の空間をなんとなく「ホワイトキューブ」と呼んだんですよね。「大して個性のないホワイトキューブなので、インスタレーションの取っかかりが作りにくいですよね」とかなんとか。そしたら青木さんに、「これ、ホワイトキューブじゃないよ」と言われてしまいました（笑）。後に青木さんは、ホワイトキューブがデフォルトという考え方を再考し、青森県立美術館を作られました。その青木さんからすると、東近美は批判すべきホワイトキューブにすらなっていなかったわけです。だけど、今はその点に対してすら新しい読みの可能性が芽生えているのではないかと思います。

こうした価値の転換には、コロナも影響を与えているような気がします。きれいでピカピカしたものだけでは人間は生きていけない。ウイルスみたいな存在とも共生しなければならない。汚れと共にあっての人間だという考え方は、やはり昨今、すごくリアリティがありますものね。だから、東近美の建築にも、今からまたたくさんの解釈が生まれてくるんじゃないかと期待しています。

［註］

1 「整理と表面――所蔵品ギャラリーリニューアルで、建築家と美術館が考えたこと」『現代の眼』597号、2012年12月1日、2–4頁。
2 服部一成（1964–）日本のアートディレクター、グラフィックデザイナー。
3 保坂健二朗（1976–）当時、当館美術課主任研究員。現・滋賀県立美術館ディレクター（館長）。
4 加茂川幸夫（1951–）在任期間は2008–2017年。
5 三輪建仁（1975–）当時、当館企画課主任研究員。現・美術課長。
6 滝本昌子（1969–）当時、当館広報室長。現・渉外・広報課長。
7 青木淳（1956–）日本の建築家。
8 Iwona Blazwick（1955–）イギリスのキュレーター、美術批評家。
9 Clare Bishop（1971–）イギリスの美術史家、批評家。
10 鳥取県が2025年春に開館予定の県立美術館（鳥取県倉吉市）の収蔵品として、アンディ・ウォーホル（1928–1987）の代表作《ブリロの箱》5点を2022年、合計2億9143万円で購入。県民から疑問の声が上がり、県内各地で住民説明会が開催された。
11 当館開催（2022年6月7日－10月2日）の後、豊田市美術館に巡回（10月15日－2023年1月29日）。企画者は桝田倫広、鈴木俊晴。
12 日本政府の地域創生政策の一環として、東京国立近代美術館工芸館が石川県金沢市に移転、2020年10月25日に国立工芸館として開館した。
13 丹下健三（1913–2005）日本の建築家。横浜美術館は1989年開館。
14 Peter Doig（1959–）スコットランド生まれの画家。
15 Gerhard Richter（1932–）旧東ドイツ生まれの画家。
16 大竹伸朗（1955–）日本の現代美術家。
17 梅原龍三郎（1888–1986）日本の洋画家。
18 磯崎新（1931–2022）日本の建築家。
19 1994年岡山県勝田郡奈義町に開館。荒川修作＋マドリン・ギンズ（1941–2014）、岡崎和郎（1930–2022）、宮脇愛子（1929–2014）の4人の芸術家と磯崎新のコミッション・ワークによる美術館。
20 荒川修作（1936–2010）日本の美術家。
21 石川県金沢市に2004年開館。SANAA（妹島和代＋西澤立衛）設計。
22 青森県弘前市出身の奈良美智（1959–）による高さ8.5メートルの巨大な彫刻作品。青森県立美術館の地下2階の吹き抜けに常設作品として設置された。
23 青森県十和田市に2008年開館。西沢立衛設計。
24 Flâneur　フランス語で遊歩者という意味。目的なくぶらぶらすること。
25 ジェームズ・アイヴォリー監督のイギリス映画。E.M.フォースターの小説を1986年に映画化。
26 谷口吉郎（1904–1979）日本の建築家。
27 坂倉準三（1901–1969）が1940年に坂倉準三建築研究所を設立。没後の1969年に現組織名に変更。
28 Harry Bertoia（1915–1978）イタリア生まれの金属彫刻家。家具製作も手がけ、1952年にKnoll社のワイヤーメッシュチェアをデザインした。
29 浅子佳英（1972–）日本の建築家、デザイナー。八戸市美術館は西澤徹夫建築事務所と浅子のタカバンスタジオの共同設計。
30 永山紀子（1980–）日本の作家、ながやまのりこ計画代表。
31 会期：2009年3月31日－6月7日。
32 中山英之（1972–）日本の建築家。
33 会期：2002年10月29日－12月23日、国立国際美術館に巡回（2003年1月16日－3月23日）。企画者は中林和雄。

「偉大なるマンネリズム」へ向けて

三輪健仁［美術課長］

> それと、少しずつ変化をつけないといけない。前よりも良くなってないといけない。寅さんの場合はファンがいたから、ファンといつも力くらべみたいなところがあって。なんだこんなの前より落ちるぞと言われたらいけない。前より良くなったと常に言われ続けないといけない。しかも基本的にテイストは同じでないといけない。そういうことはとても大変なことなんだけど、それはつくり手にしか分からない。マンネリズムという批評を聞くとそんなふうに悔しい思いをしながら、お前たちにはわからないなんて一生懸命思ったものですよ。[1]

「小さなテーマが立てられた全12室のつながりによって、19世紀末から今日に至る日本の近現代美術の流れをたどることができる国内随一の展示」[2]。当館ホームページの「所蔵作品展 MOMATコレクション」を紹介するページの一節である。「日本の近現代美術の流れをたどる」は、開館初年の1952年度は23点だった所蔵作品が3,671点に増え、2,200㎡の所蔵品ギャラリーを備えた新館を竹橋にオープンさせた1969年から、2,900㎡への増改築（2002年）を経て連綿と続く、当館所蔵作品展の最大の売りである。そして前半部「小さなテーマが立てられた全12室のつながり」が、2012年の所蔵品ギャラリーのリニューアルによって付け加わった新たな特徴である［図1］。

2023年現在、所蔵作品は2012年から1,500点ほど増え14,000点に届こうとしている。2012年のリニューアル時のコンセプトや構成を基本に企画してきたこの10年で、より顕在化してきたのは「流れをたどる」ための展示スペースの不足である。展示の始まりは1907年（第1回文展の年）から1890年前後へと約20年拡がり、展示の結びは2012年→2023年と11年延びた。このスペース不足のひずみがあらわれるのはとりわけ展示終盤だ。おおまかには1980 〜 2020年代まで

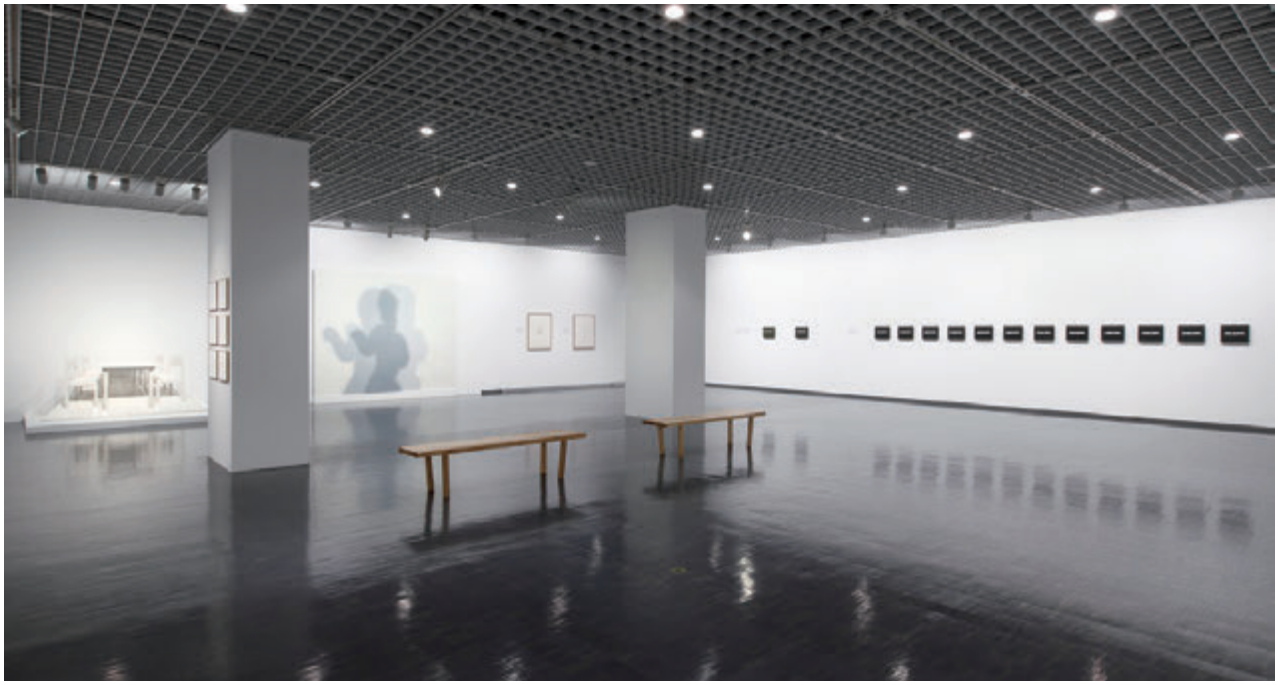


図1：「疑うことと信じること 2」［2階12室］会場風景
「開館60周年記念 美術にぶるっ！ ベストセレクション 日本近代美術の100年［第一部コレクション編］」（2012年10月16日－13年1月14日）｜撮影：木奥惠三

40年超の流れを紹介するスペースが圧倒的に不足している。ある会期では1980年代まで、また別の会期では80～90年代を飛ばして2000年代以降の美術を紹介というように、なんとか各時代の表現の豊かさと厚みを紹介しつつ、所蔵作品展を締めくくるための試行錯誤が続いている［図2］［図3］。流れが寸断されたり、ある部分が欠落したりすることを自覚しつつ、特に今現在からそう離れていない時代それぞれを丁寧に整理して紹介することは、将来、その時代の歴史を十全に描き出す上では欠かせない営みであり、そのための調査、研究、収集、展示、保管は継続しなければならない。それはより広大な展示面積を備えた新しい建物ができる時までかもしれないし、当館が扱う時代範囲、つまり近代をたとえば2000年で閉じる決断をするような時までかもしれない（あるいはスペース不足を逆手にとるようなラディカルな解決策が生まれる時が来るのかもしれないが）。

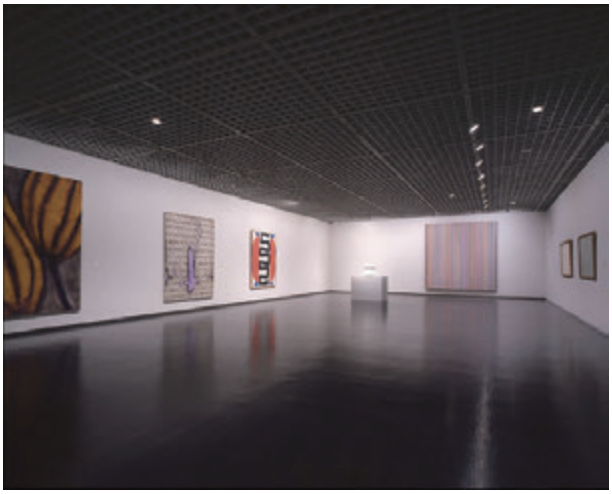


図2：「V 現代美術 ── 1970年代以降」［2階］会場風景
「所蔵作品展 近代日本の美術」（2006年5月30日－7月30日）
撮影：上野則宏



図3：「更新されるModern」［2階12室］会場風景
「所蔵作品展 MOMATコレクション」（2023年3月17日－5月14日）｜撮影：大谷一郎

もう一つ触れておくべき10年間での変化は、「小さなテーマが立てられた全12室のつながり」をめぐるものだ。小さな部屋割はバラエティに富んだ多様な切り口を可能にし、たしかに強者による正史という単線的流れとは別の歴史を描き出すポテンシャルを有する。しかし一方で、各々独立した部屋の並びは、時に部屋同士の接続が見えづらく、流れを感じることが難しくなりもした。小さなテーマのシークエンスは、ただ単に隣り合わせるだけでは時代の流れを示すことへと直結はしない。主流と思われるものを分岐、複数化し、小さな物語をいくつも示すことは比較的容易である。逆に複数化したものの連なりの中に流れを捉えることはいかにして可能となるだろうか。これもまたこの10年で様々に試行錯誤してきたことである。小さく区切られた部屋の連なりという形式を、もっと使い倒さねばならない。隣り合う部屋同士のつなぎ目を何によって、どのように確保するのか。おそらくつなぎは、全12部屋を貫くような俯瞰的で統一的なものではなく、隣り合う部屋と部屋ごとに都度、異なるつなぎ目を作り出していくような方法があり得るのではないかと考えている。

また専門性や技能の面で人材が多様化し、各部屋の企画内容がより一層多彩になったことを、ここ最近の良き変化として記しておきたい。たとえば工芸館研究員の参画（「1950s–1960s「土」のなかに「日本」はあった?／掘り起こしたあとに、何が建ったか」［2019年］[3]［図4］や「純粋美術と宣伝美術」［2021年］[4]［図5］など）、アートライブラリや美術資料の管理を専門とする研究員による企画（「プレイバック「抽象と幻想」展（1953–54）」［2022年］[5]［図6］）、さらに同時代的な課題により鋭敏に反応する若い世代が加わり始めたことも大きい。このような企画側の多様化の一方で、今後より踏み込んで取り組むべき課題としては、受け手の多様性への対応が挙げられる。2012年の「ハイライト」コーナー［図7］の設置や2016年に始まった解説の多言語化などはこの一環だろう。しかし、たとえば解説の文章の書きぶりや絵を掛ける高さなどに端的にあらわれているように、現在の所蔵作品展は一定の美術リテラシーを有する大人をスタンダードな受け手として想定している。12部屋

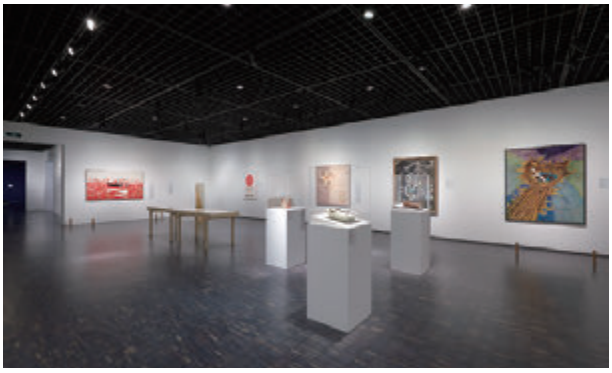


図4：小特集「1950s–1960s 掘り起こしたあとに、何が建ったか」［3階8室］会場風景
「所蔵作品展 MOMATコレクション」（2019年6月4日－10月20日）
撮影：大谷一郎



図5：小特集「純粋美術と宣伝美術」［3階8室］会場風景
「所蔵作品展 MOMATコレクション」（2021年10月5日－22年2月13日）
撮影：大谷一郎



図6：小特集「プレイバック「抽象と幻想」展（1953–54）」［3階7室］会場風景
「所蔵作品展 MOMATコレクション」（2022年10月12日－23年2月5日）
撮影：大谷一郎

もあるのに、10歳の子どもを基準にした部屋が一つもないのはなぜだろう。年齢、性別、人種、経験、趣味嗜好など、多様な来館者それぞれに魅力的な経験を提供するために、考え得る方策はまだある。

変わらないことと新しいことを同時に期待される、企画する側にとってなかなかに難易度の高い場が当館の所蔵作品展である。ドラスティックな変化や刷新ではなく、日々、繊細な調整を隅々まで怠らずに「偉大なるマンネリズム」を追求すること。美術館をとりまく現状は厳しく、これまで以上に新しいこと、インパクトのあることが求められる現状において、この言い草は反動的に聞こえるかもしれないが、これからの10年でさらに試行錯誤する価値があるのではないかと考えている。

［註］

1 山田洋次「山田監督、どうして今寅さんは帰ってきたんですか。〈ほぼ全文掲載スペシャル〉」『電通報』2019年12月20日
https://dentsu-ho.com/articles/7056［最終閲覧：2023年7月25日］

2 https://www.momat.go.jp/exhibitions/r5-1

3 「所蔵作品展 MOMATコレクション」内で開催された小特集。企画は花井久穂（当時、工芸課主任研究員。現・企画課主任研究員）。
https://www.momat.go.jp/exhibitions/h31-1

4 「所蔵作品展 MOMATコレクション」内で開催された小特集。企画は野見山桜（当時、工芸課客員研究員）。
https://www.momat.go.jp/exhibitions/r2-2

5 「所蔵作品展 MOMATコレクション」内で開催された小特集。企画は長名大地（企画課主任研究員）。
https://www.momat.go.jp/exhibitions/r3-2



図7：「ハイライト」［4階1室］会場風景
「開館60周年記念 美術にぶるっ！ベストセレクション 日本近代美術の100年［第一部コレクション編］」（2012年10月16日－13年1月14日）｜撮影：木奥恵三

情報コーナーのリニューアル

長名大地［企画課主任研究員］

美術館4階のエレベーターホールから「眺めのよい部屋」へと向かう途中に、情報コーナーと呼ばれる小スペースがある。従来、ここでは「来館者システム」や、自館の展覧会カタログ、『活動報告』、『研究紀要』、美術館ニュース『現代の眼』といった刊行物が閲覧できるようになっていたが、先の新型コロナウイルス感染症の蔓延に伴う感染症対策から、2020年度以降長らく提供を停止していた。徐々に対策緩和への動きが見られるようになり、情報コーナーのあり方について改めて検討を行い、2022年12月1日に当館が開館70周年を迎えたのを機に、美術館の歴史を振り返るコーナーへと刷新することで館内調整が行われた。そして、10月12日から始まる所蔵作品展「MOMATコレクション」に併せて、美術館の歴史を振り返ることのできる大型の年表と展示ケースを設置し、情報コーナーを刷新した［図1］。

そもそも情報コーナーは、いつ頃から設置されたのだろうか。美術館に初めてその名が登場するのは、2001年の増改築時のことである［図2］。当時の『活動報告』には「美術館3階に情報コーナーを設けて、来館者システムの端末を3台設置するとともに、近年開催の当館展覧会カタログおよび所蔵品目録ほか参考図書の閲覧スペースを用意することができた」［1］とある。「来館者システム」［図3］とは、いわゆる所蔵作品のデータベースで、当時、館内という制約はあるものの、画像を含めた作品情報を一般の方々が検索できる唯一の仕組みと言えるものであった。

現在でこそ、「独立行政法人国立美術館　所蔵作品総合目録検索システム」（2006年公開）［2］や、当館のウェブサイトリニューアルを契機に設けられた「作品検索」（2023年公開）［3］などを通して、オンライン上で作品情報を得られるようになっているが、「来館者システム」はそうしたシステムの礎と言えるだろう。筆者の前任者である水谷長志は、この情報コーナーが設置された際、「特に意を用いてデザインしたのは、このコーナーが常設展示場の一角に設けられていることもあり、常にその公開情報と、「いま、そこに」並べられている作品との関係を維持させるということであった」［4］と述べており、作品とデータベースの相補的な関係性を意図して設置されたことが窺える。その後、情報コーナーは2012年に行われた所蔵品ギャラリーのリニューアルに伴い、3階から現在の4階に移設された。

さて、今回装いを新たにした情報コーナーでは、従来から設置されていた「来館者システム」の提供を再開しつつ、新たな目玉として「東京国立近代美術館の70年」と題した年表を新設している［図4］。年表は縦書きで組まれ、右から左へと時代が下っていき、上から「年」「月日」「出来事」「資料番号」「作品図版」で構成されている。京橋での開館の経緯や建物の増改築、竹橋への移転、また、歴史的に重要な展覧会や重要文化財などの主要なコレクションの形成に関わる出来事を取り上げている。年表の左側には、色鮮やかな黄色の棒線が伸びているが、これは所蔵品数の増加を示している。その隣には過去の入館者数を表したグラフもある。「資料番号」は年表の下に設置された覗きケースや、ポスター、映像等の美術館の歴史にまつわる展示資料に対応している。なお、年表内の「資料番号」は可変的で、年数回を予定している展示替えにも対応できるつくりになっている。この年表を手掛けたのはデザイナーの木村稔将さん。複数の情報が入り混じる年表にもかかわらず、すっきりと手際よくまとめていただいた。

開館70周年を迎えてリニューアルした情報コーナー。これまでの美術館の歴史について思いを馳せる場となれば幸いである。

［註］

1　『独立行政法人国立美術館東京国立近代美術館年報　平成13年度』東京国立近代美術館、2002年、68頁

2　独立行政法人国立美術館　所蔵作品総合目録検索システム　https://search.artmuseums.go.jp

3　東京国立近代美術館ウェブサイト「作品検索」　https://www.momat.go.jp/collection

4　水谷長志「東京国立近代美術館の情報システム――本館情報コーナーとアートライブラリーを中心に――」『情報管理』46巻3号、2003年、180頁



図1：2022年リニューアル後の情報コーナー（4F）｜撮影：大谷一郎



図2：2001年増改築時の情報コーナー（3F）



図3：来館者システム



図4：年表｜東京国立近代美術館の70年｜デザイン：木村稔将

MOMATコレクション「関東大震災から100年」関連イベント

会期：2023年8月4日、18時―20時｜会場：美術館所蔵品ギャラリー 2–4室、および2階テラスに面した通路

「模写と対話で考える」ことの可能性

瀬尾夏美［アーティスト］

関東大震災から100年が経つ。過去の巨大な災禍を記録／記述した数多くの資料から、わたしたちは何を知り、対話し、これからにつないでいけるだろうか。

とくに今年に入ってからは、さまざまな場所と方法で検証と議論が活発に行われているけれど、今回は美術館という場所で、実際に100年前に描かれた作品群を目の前にしてできることを実践してみたい。

「模写と対話で考える関東大震災」というシンプルなタイトルを冠したこの企画は、所蔵作品展「関東大震災から100年」の関連企画として、展示の担当をされた研究員の横山由季子さんと話し合ってつくったものだ。

はじめは、「てつがくカフェ」[1]のような言葉による対話形式の場を検討していたけれど、巨大地震とそれによって引き起こされた猛烈な火災、津波、そして民衆の集団心理の暴走から、特定の人種や思想を持つ人びとへの虐殺行為があった複合的な大災害について、短い時間で直接話し合うのは難しいことのように思えた。そこで、まずは参加者それぞれが自分の視点を見つける時間を持ち、そのうえで話せるような流れをつくりたい。

何より、横山さんに計画段階の展示室の図面を見せてもらって、展示構成と作品についての解説を聞かせてもらったとき、わたし自身は東日本大震災発災から復旧・復興、そして現在への変遷を思い浮かべながら理解しようとしていて、そのプロセス自体が面白かった。

たとえば、十亀広太郎のスケッチにある燃え残った木の姿は、陸前高田の「奇跡の一本松」と重なったし、今和次郎らが関わった「バラック装飾社」がつくった光景を思うと、なぜわたしはあの味気ない仮設団地に色をつけなかったのだろう、と過去の自分を反省する気分になったりもした。また、関東大震災後の華やかなりし“帝都復興”によって江戸情緒が残る風景が塗り替えられて、その陰で過度な労働が発生し、格差が広がり、プロレタリア運動に合流する作家が多数いた（またその動きが弾圧され、戦争へとつながっていく）ことが示されると、これからのわたしたちが辿る道筋を見ているようにも思えてドキリとする。

100年前と現在を重ねるには、ふたつの時代の社会背景や生活感覚の違いを学び、そのうえで慎重さや謙虚さを持って想像力を働かせる必要がある。けれど、もしそれを数人で行える場がひらけたら、さまざまなおしゃべりができそうな気がしてわくわくする。

美術館にあるのは、かつて災禍を生き抜いた作家たちが描いた作品群である。それらが描かれた背景を知り、あらためて作品の細部をよく見ることからはじめたい。

ということで、実際のタイムスケジュールはこのようにした。

- 展示室内で横山さんから展示の概要と個々の作品紹介をしてもらう
- 参加者それぞれが好きな作品を選んで模写をする
- 描いた絵を美術館のガラス窓に貼り付け、簡単なキャプションを添えて展示する
- 互いに鑑賞する
- ひとりひとりが自作を解説する
- 自由におしゃべりをする

当日、夜間開館中の展示室の入り口には、幅広い年齢層の参加者が集まった。ほとんどが初めましての間柄だけれど、互いにちょこちょこと挨拶を交わしている。全員が揃ったところで、プログラムの流れを共有し、それぞれちいさなクリップボードを持って展示室に入る。

横山さんからの解説を聞く参加者たち。開館中のため、他の来館者たちも耳をそばだてている。

最初の展示室には、ちょうど100年前、関東大震災当日に展示されていた絵画が並んでいる。次は、焼け跡を描いたスケッチや資料が置かれた一角。日本画家たちは破壊によって失われる前の風景を描いた組物を、かつての東京を懐かしむよすがとして、複製画帖として刊行している。一方で、洋画家たちは巨大な破壊から受けた衝撃そのものから、あたらしい技法とイメージを編み出していく。“帝都復興”のイメージをビジュアライズする版画。あたらしい街並み。プロレタリアへ。労働者

や群衆を描く版画や油絵たち。

ひととおりのギャラリーツアーが終わった後は、それぞれが好きな作品の前に立ち、模写をする。開館中の展示室に、絵を描いている人がいる光景そのものがとてもいいと思った。描くという方法でしか得られない、鑑賞体験というものがある。最初は怖い絵だと思ったけれど、よく見るとこの人物は微笑んでいる。こんなところまで微細に描き込んでいる。迷いのある線、勢いのある筆跡を見つける。何度も絵の具を重ねた跡もある……

そうして完成（するにはだいぶ時間が足りなかったけれど）した作品に簡単なキャプションを添えて、展示室を出た廊下のガラス窓に貼り付け、即席の展覧会にした。みなで鑑賞しながらあれこれ感想をつぶやく時間。

作品はどれもすばらしかったけれど、いくつか書き留めておく。

近藤浩一路の「鵜飼六題」を取り上げた人は、「今回の企画は関東大震災の前と後という設定で、この絵は関東大震災の前に描かれたことになっている。けれど、もしかしたら他の災禍の“後”や“はざま”の風景かもしれない」と言う。鵜飼のほのぼのとした光景に、ぶあつい時間と営みが想像できる気がした。





長野草風《「東都名所」より　金龍山》を描いた人は、「いまの浅草からは東京スカイツリーが見えるけれど、当時は浅草十二階が見えたのだなと思いました」と言う。きらきらとした東京の夜景が見える窓に展示されたことも相まって、100年の時間が伸縮し、ふたつの風景がぴったりと重なるように思えた。

藤牧義夫の《都会風景》を描いた人は、「展示されているのは当時から活躍していた男性作家のものばかりで、女性や子どもの感覚が知りたかった」「発災当時12歳だった藤牧さんは、前と後という感覚がなく、震災をただネガティブに捉えているわけではなかったのではないか」と言う。実はわたし自身、東日本大震災当時子どもだった人たちこそが、震災の影響を強く受けて人生を歩んでいくのでは、という仮説を立てているということもあり、なるほどなあと頷いて聞いた。大人たちが“前後”という区切りで単純化して捉えていることを、原風景としてまっすぐに受け入れていく子どもたちのこれからを思う。

橋本静水の《「東京名所」より　堀切》を選んだ人はふたりいたが、そのうち福島県の内陸部出身だという人は「被災前の菖蒲園が、震災後の浪江町の風景と重なった。震災前の姿を取り戻すことだけが復興なのだろうか？ などと考えてしまうけれど、自分は傍観しているだけという感覚もある。答えがないまま描きました」と語った。描くという時間が、自分にとって大切な場所を思う時間になることの豊かさを思い出した。

望月晴朗の《同志山忠の思い出》を描いた人もふたりいたが、そのうちのひとりは、演説家が撒いた紙を赤いマスキングテープで彩った。「人物たちの表情が面白かったのと、赤と緑という色彩の対比によって、作者が描きたかったことが伝わるようになっていると感じた」という。模写を通じて、その意図を伝えようと作者が用いた技法や工夫に気がつくことができる。

発表の後はすこしだけ時間を設けて、それぞれに感想を伝え合ったり、質問をしたりした。初めて出会った者同士でも、似た感覚を持っていることを楽しんだり、自分にはない視点や知識に驚いたりできる。

関東大震災を生き延びた作家たちの残した作品を通して、現代を生きるわたしたちが出会い、話し合う。もっとじっくり時間が持てればより対話が深まっただろうな……という心残りはあるけれど、また次の機会にきっと。

わたしとしては、展示室を使って人びとが語らう時間がもっとたくさん生まれてほしいなあと願っている。模写をする人たち、話し合う人たちが展示室にいる光景は、それだけでとても創造的だった。

［註］

1　東日本大震災後、せんだいメディアテークで2011年6月18日から定期的に開催されている企画。当たり前だと思われている事柄について問い直し、参加者同士が対話を重ねることで、考えることの難しさや楽しさを体験する場を設けている。

VRヘッドセットで「抽象と幻想」展をプレイバック！｜会期：2024年1月24・31日、15時－16時 ｜会場：美術館地下1階講堂

イベント報告：「VRヘッドセットで「抽象と幻想」展をプレイバック!」について

長名大地［企画課主任研究員］

2024年1月24日［水］・31日［水］に、「VRヘッドセットで「抽象と幻想」展をプレイバック!」［1］と題し、展覧会再現VR（ヴァーチャル・リアリティ）を用いた体験型イベントを国立アートリサーチセンターのご協力を得て実施した。各回定員10名の事前申込制で、24日は8名（見学3名）、31日は7名（見学3名）の方にご参加いただいた。冒頭で2022年度に開催したMOMATコレクション小特集「プレイバック「抽象と幻想」展（1953–1954）」の概要やVR内の見所、操作説明を行ったうえで、1名ずつ5分間を目安に体験いただいた。体験者の視界は会場内のスクリーンに共有され、見学の方にも体験の様子を確認いただける構成とした。イベントで用いたVRはプレイバック展で制作したものを活用。展示の際は会場内の壁面に映像を投影してコントローラーで操作する仕様だったが、このイベントではVRヘッドセットを用いることで、上下左右360度の全方向から当時の展覧会に没入いただける機会とした。参加者の方からは「昔の展覧会を新しい仕組みで体験する面白い機会になりました」といったお声をいただいた。

［註］

1　https://www.momat.go.jp/events/20240124



イベントの様子



「東京国立近代美術館70周年記念展 重要文化財の秘密」会場風景 | 撮影：木奥惠三



ポケモン×工芸展──美とわざの大発見──｜会期：2023年3月21日－6月11日｜会場：国立工芸館

「ポケモン×工芸展」：デュアル・ミッションの成否を分けるもの

渋谷拓［金沢美術工芸大学教授］

「ポケモン×工芸展」。とてもわかりやすい展覧会名だ。ポケットモンスターを「お題」にした工芸作品が見られるのだろう、ということがよく伝わってくる。しかも出品作品のすべてが新作だという。キャリアのある作家から新進作家まで、20名の作り手たちの技と創意を、ポケモンという統一された図像体系（イマジュリー）を通じて鑑賞できるわけだ。ポケモンのことは何となく知っている、という程度だったが、未知の図像体系に支えられた異文化の文物を鑑賞するような心持ちで展示を楽しむことができた。

金沢での現代工芸の展覧会といえば、「工芸未来派」（2012年、金沢21世紀美術館）のことが思い浮かぶ。「工芸未来派」では、今展のポケモンに相当するような統一テーマがなかった。キュレーターが後に出版した同名の書籍を見ていると、「現代工芸って何でもアリなんだな」という印象をさらに強くする。それは課される枠がないことからくる野放図さ、自在さの印象といえるだろう。他方、「ポケモン×工芸展」では、お題があることで一種の枠が課されている。作り手は野放図に新作を送り出すわけにはいかない。ポケモンの図像体系に「準ずる」ことは、今回、工芸作家にとってはひとつの大事なミッションなのである。

話は変わるが、学芸員時代に「ウルトラマン・アート!」という巡回展の担当をした。怪獣のデザイン画を始めとする放映当時の資料のほか、ウルトラマンにインスパイアされた現代美術（映像を併用したインスタレーション）も出品されたのだが、そのインスタレーションでは、演出された「チープさ」を通して、皆が知っているフィクションに対する愛情と批評的態度が表現されていた。「ポケモン×工芸展」の会場では、こうした「チープさ」が感じられない。大抵の作家と作品が、いたって大真面目に見えるのだ。そうした印象は、友禅であれ、螺鈿であれ、自在であれ、会場のほとんどすべての作品がラグジュアリーに見える（すなわち「チープ」ではない）、ということと無関係ではないだろう。この真面目さの印象は、一体どこから来るのか。私にはそれが、素材や技法に「殉ずる」工芸作家たちの制作態度に由来し



会場風景｜須藤玲子《ピカチュウの森》2023年、個人蔵 ©2024 Pokémon. ©1995–2024 Nintendo/Creatures Inc./GAME FREAK inc.｜撮影：斎城卓

ているように思われた。

「ウルトラマン・アート!」におけるインスタレーションは、コンセプト重視である。そこで用いられていた素材や技術は、演出上必要ではあっても、比較的容易に代替可能な要素の集まりである。他方、多くの工芸作家にとって、素材や技法は簡単に他で代用できるものではない。それらは、工芸作家のアイデンティティの一部をなしていたり、作り手たちがもつ世界観と切り離せないものだったりする。だから、お題にあわせて素材を替えてしまう、というわけにはいかないのだ。「ポケモン×工芸展」において、お題が外部から要請されたミッションであるとするならば、自らが選び取った素材や技法にこだわることは、工芸作家が自身に課している「もうひとつのミッション」であるといえる。これらのミッションが首尾よく果たされるかどうかは、作り手の側からすれば、素材や技法の特性を活かして、お題を納得のいくかたちで造形化できるか、に懸かっている。国立工芸館の側からすれば、ゲームやアニメというフラットな世界への来場者の関心を、三次元の厚みと素材感のある表現、そして作り手が日々身を投じている物質的現実との真剣勝負、いわば工芸の世界への関心へとさりげなく拡張することができるかどうか、ということになるだろう。

オープンして最初の週末、修学旅行なのか、会場は制服姿の中学生たちで溢れかえっていた。螺鈿の作品を見ていると、「これって貝殻なんだ」「(貝殻は) 角度が変わると色が変わって見えるじゃん」「すごい…」という学生の会話が聞こえてきた。POKÉMONもKOGEIも、国際的な認知度が高い日本発のコンテンツだ。会場で出会うラグジュアリーな作品の数々は、そうした認知と期待に十分応えるものになっていると思う。でも、そうした期待に応えられていること以上に重要なのは、こうした子どもたちの反応のほうだろう。次代を担う若者たちの口からもれてくる、「これって貝殻なんだ」という素材や技法に対する素直な驚きの声。工芸の未来はおそらく、そこに懸かっている。ポケモンを入り口にしつつ、そうした感想が会場でどれだけ呟かれるのか。それこそが今回、工芸作家と国立工芸館が臨んだ二重の使命(デュアル・ミッション)の成否を分ける本当の基準なのだと思う。

後記

「ポケモンという統一された図像体系」における工芸家たちの取り組みを、会場を満たす"質"から見事に読み取った本稿。2年にわたる制作期間中に何度も出会った、作家たちの真摯な姿が文字から浮かび上がるようだ。振り返れば、工芸の近代はこの態度によって築かれてきたのかもしれない。模様ひとつにも対象の根源を捉えようとする熱意。松竹梅からポケモンへと向き直ってもそれは変わらない。現代美術の距離感との対比も興味深く、あらためて工芸とは、と思いを巡らせたくなる考察であった。

［工芸課主任研究員 今井陽子］



吉田泰一郎《ブースター》2022年、個人蔵
©2024 Pokémon.
©1995–2024 Nintendo/Creatures Inc./GAME FREAK inc.
撮影：斎城卓



池田晃将《電線光環中次》2022年、個人蔵
©2024 Pokémon.
©1995–2024 Nintendo/Creatures Inc./GAME FREAK inc.
撮影：斎城卓

水のいろ、水のかたち展 | 会期：2023年7月7日－9月24日 | 会場：国立工芸館

「水のいろ、水のかたち」の豊富なバリエーション

土田ルリ子［富山市ガラス美術館 館長］

国立工芸館で開催したばかりの「水のいろ、水のかたち展」を拝見した。私事で恐縮ながら、工芸館の金沢移転は、ガラス芸術を専門とする私にとって、大変ショッキングな出来事だった。東京北の丸公園にあった工芸館は、展示品の鑑賞はもちろんのこと、学芸員の方々にさまざまにご教示いただいたり、作品をお借りしたり、最も回数を重ねて通った美術館のひとつであった。展示品の魅力もさることながら、旧近衛師団司令部庁舎（重要文化財）の建物の醸し出す風情が、たまらなく好きだった。すぐ側を首都高速道路が走る都会の只中にあって、ひとたび敷地内に入るとタイムスリップしたかのような、そんなノスタルジーを感じさせる存在であった。移転が話題になった頃、なんとも複雑な想いであったが、まさか自分が同館と同じく2020年に隣県富山に移住するとは…、一方的に不思議なご縁を感じていることを、この場を借りてお伝えさせていただきたい。



図1：生野祥雲斎《竹華器 怒濤》1956年、国立工芸館蔵
撮影：米田太三郎 ©1984



図2：中島直美《Nature's Talk 2005 –grenouille–》2005年、国立工芸館蔵
撮影：石川幸史

さて、「水」にまつわる展覧会と聞いて、どんな展示なのか想いを巡らしながら金沢に向かった。人々の生活に必要不可欠な水は、なおさら海に囲まれた島国・日本において非常に馴染み深く、草花と並んで、漆工や陶芸、染織品等、工芸品を飾るさまざまな文様になっている。流水文、波涛（はとう）文、漣（さざなみ）文、穏やかに連なる波が未来永劫続く平穏への想いと重ね合わされた青海波（せいがいは）文、波に鳥を併せた浜千鳥（はまちどり）文は、共に荒波を乗り越えていくという意味から家庭円満の吉祥文となった。また夏のひととき、暑さを和らげる夕立は着物の柄となり、涼をもたらす藍色は水を想起させ、ガラスの酒器に最も取り入れられた色である。しかし、第一章の「水のいろ、水のかたち」で紹介される作品群は、そんな伝統文様を纏った器や通念としての水の色をした作品ではなく、各作家が思い描く変幻自在な水の姿であった。まず惹きつけられたのは、生野祥雲斎の《竹華器 怒濤》［図1］であった。編む竹の幅を微妙に変えて大海原の荒波のうねりを大胆に表した作品は、轟音が聴こえてきそうなリズム感溢れる造形である。生野の作品が「動」であれば、同じ竹工芸で対照的に「静」として映ったのは、勝城蒼鳳の《波千鳥編盛籃 溪流》であった。故郷である栃木を流れる那珂川の水面が、石に砕け千変万化に移ろう姿を表したという平盆は、作者が考案した波千鳥編によって、起伏に強弱をつけながら揺らぐ川面を思わせる。波千鳥編とはよく言ったもので、せせらぎを鳥が啄む姿が見えるようである。また、松崎森平の漆器《螺鈿棗 海平らけし》には情緒が溢れていた。アトリエ近くの観音崎の海から発想を得たという棗には、日の光を受けて煌めく漣が、象嵌された螺鈿片の連なりによって繊細に表されている。「平らけし」とは平穏という意味だそうで、作家は観音崎公園の太平洋戦争の慰霊碑にある上皇陛下の詠まれた歌の「海

平らけし」の言葉に感銘を受けたという。

さて、第二章「水のうつわ」では、さまざまな場面で使われる水の容器が展示されていた。日常の飲器として、淡島雅吉の愛嬌のあるコップ類《しづくグラスと氷入れ》がトップを飾り、ガレのデカンタ、ドームの水差し他、各国の容器が立ち並ぶ。クリストファー・ドレッサーと言えば機能主義とばかり思っていたもので、民藝調の陶製《水差し　ラクダの背》の藍と緑が溶け合う色合いと曲線によるプロポーションが新鮮に映った。水を入れると言えば花器や茶器も含まれるが、その種類も素材もバリエーション豊かで見応えがある。重要文化財《伊賀塁座水指　銘　破袋》の、縁から腰へと分厚い釉薬が弾け飛び、大胆な亀裂の入った高台による堂々たる佇まいは、歴史を重ねた器こそが纏う風格すら感じられた。

最後となる第三章は、「水とともに」。直接水の表現ではないものの、何らかの「水」を想起させる器や染織、人形等が紹介される。中島直美の《Nature's Talk 2005 –grenouille–》[図2]は、絹にシルクスクリーンで印刷された薄手の蛙の大群が、ぬめぬめとした水分を帯びながら侵食してくるようで、独特な不気味さを帯びている。一方で石井康治の清々しい青色の《礁》は澄んだ海を、岩田藤七の《貝》は夏の海の思い出を想起させるだろう。山田貢の《麻地友禅着物　朝凪》は、伝統文様である網干文が重なり合い、夏の早朝の穏やかな海辺の一コマを観る者に思い起させるだろう。「水」と言ってここまで多種多様な工芸品を紹介できるのは、世界各国、近現代のあらゆる工芸の秀作を網羅した工芸館のコレクションの厚みがあってこそと痛感した。

後記

今年の夏は暑かった。金沢も例外ではなく、なんと最高気温38℃を記録した。そんななか開催したのが「水のいろ、水のかたち展」である。涼気を感じさせるテーマであると同時に工芸と水の親和性を伝えたかった。土田ルリ子さんはその点を的確にくみ取ってくださったうえ、水表現の多様性にまで目を配ってくださった。石川だけでなく、富山の薬売りをきっかけにガラス工芸に強い富山、六古窯のひとつ越前焼を擁する福井を含めた北陸3県で工芸が盛んだ。この地からともに日本工芸について発信できるようさらに連携を深めていきたいと思う。　［工芸課長　岩井美恵子］



会場風景｜撮影：石川幸史

皇居三の丸尚蔵館収蔵品展 皇室と石川──麗しき美の煌めき── | 会期：2023年10月14日－11月26日 | 会場：国立工芸館、石川県立美術館

青磁鳳雲文花瓶にみる諏訪蘇山の革新性と古典研究

佐藤一信［愛知県陶磁美術館 館長］

国立工芸館の展示の先頭に、《青磁鳳雲文花瓶（一対）》［図1］が並んでいる。高さ46.5cmのこの花瓶は、蘇山の青磁作品の中でも最大級の大きさで、その胴部には、雲間に舞う、つがいの鳳凰が向かい合って浮彫で表されている。その優美かつダイナミックな浮彫は、手で彫り込んだものではなく、明治期に西洋より導入された石膏型を用いた押型成形によるものであった。押型成形とは、轆轤成形、もしくは板状に成形した柔らかい粘土素地に型を押し当て、成形や施文を行う方法である。石膏型は、従来の粘土を素焼きした型に比べ、水分を吸収する性質から、粘土素地の水分調整が可能で、それにより施文と成形の精度を上げることに優れた。と、こうしてもっともらしく解説を書いているが、13年前、この作品をケース越しに見た時、筆者は恥ずかしながら、型作りであることに気づけなかった。また、作品拝借の点検時に初めて花瓶の内側を覗いて型作りであることを知った時、驚きと共に、何故、型なのか、という困惑も覚えた。



図1：諏訪蘇山（初代）《青磁鳳雲文花瓶》1919年、皇居三の丸尚蔵館収蔵

その重大な見落としと困惑は、諏訪家に残っていた石膏型に実際触れることで解消された。

《青磁鳳雲文花瓶》を拝借して展覧会（「明治の人間国宝──帝室技芸員の技と美── 清風與平・宮川香山から板谷波山まで」、2010年10月2日－11月28日、愛知県陶磁美術館）を行った後、筆者は四代蘇山氏に頼み込んで石膏型調査に着手した。その調査で特に目を見張ったのは、少年が幼子をおんぶした唐子立像の石膏型で、全部で44ピースあった。しかも、顔部分は内型と外型の二重構造になっていて、これにより耳などの繊細な細部も妥協なく作り込め、また歪めずに離型することを可能にしていた。100年以上前のもので、これほどの緻密な石膏型は初めて目にするものであった。蘇山は石膏型を導入することで精緻な造形表現と高い再現性を確立させ、その技を陶像や置物だけでなく、器物制作にも積極的に用いていたのである。《青磁鳳雲文花瓶》の型も胴部のみであるがこの時「発見」し、それを含めこれまでに95件を確認した。蘇山は石膏型の技に自負を持ち、《青磁鳳雲文花瓶》は無論、確信的に型で制作したのである。蘇山が石膏型成形技術をいかに習得し、どのように改良を重ねたのか、その過程は未だ不明な点も多いが、完成した実作品と残された石膏型によって、その革新性は明らかになった。

ふと、想像してみる。誰かが蘇山に向かって、何故、皇室への大事な献納品に型など使ったのか、と尋ねると、「なんだ、知らんのか、砧青磁も型で作ったのだ」と蘇山が答えるだろう、と。そう、蘇山には目標とした青磁があった。中国の宋・元時代に龍泉窯で作られ、端麗な青色が特徴で、日本では「砧青磁」と呼ばれ、賞玩された青磁である。著名なものには、《（国宝）青磁鳳凰耳花生 銘「万声」和泉市久保惣記念美術館所蔵》があるが、その鳳凰形の耳は型によって作られている。諏訪家には蘇山が「万声」の実寸法を書き記した図も残されていた。他にも『青磁逸品写生』と名付けられ、伯爵伊達宗基所蔵《青磁砧花瓶》、益田孝所蔵《青磁砧花瓶》、原六郎所

蔵《青磁砧下蕪花瓶（現・国宝《青磁下蕪花生》アルカンシェール美術財団所蔵）》などを日本画家永井如雲が底部まで丁寧に着彩写生した画帳を贈られ大切に収蔵していた。蘇山は最新技術を駆使するだけでなく、古陶磁の実作品に学び、青磁を創り上げたのである。

なお、《青磁鳳雲文花瓶》が並ぶ展示室と別室に、オリジナルの石膏型と、四代蘇山氏監修のもと、京都工芸繊維大学KYOTO Design Labがオリジナルを3Dスキャンし3Dプリンターで出力した石膏型が並べられていた［図2］。蘇山の制作の謎を知ってほしいという関係者の熱意が伝わる試みだった。

後記

本展特集記事として、帝室技芸員・初代諏訪蘇山について、これまでの固定観念を覆す発見をされている愛知県陶磁美術館の館長・佐藤一信氏に最新の知見をご披露いただいた。皇居三の丸尚蔵館の収蔵品による本展では、確かな技術に基づく表現が展開された見ごたえある作品が多数展示され、石川工芸の奥深さ、底力をうかがわせるものとなった。佐藤氏の研究は、こうした作品へ新たな光を投げかけるものとして注目される。展示された作品は、将来の研究の地平を示しながら、あたたかくも厳しく現代に生きる我々を励ましているようであった。

［工芸課主任研究員　北村仁美］



会場風景｜撮影：池田紀幸



図2
《青磁鳳雲文花瓶》の石膏の展示風景
撮影：池田紀幸
左端が今回新たに3Dプリンターで出力された石膏型

印刷／版画／グラフィックデザインの断層 1957–1979 ｜会期：2023年12月19日－2024年3月3日 ｜会場：国立工芸館

「断層」という見方が教えてくれたこと

滝沢恭司［町田市立国際版画美術館学芸員］

1950年代終わりから70年代終わりまでの現代日本版画史は、東京国際版画ビエンナーレ（以下、東版ビ）の受賞作品によってつくられたといっても過言ではない。言い方を変えれば、東版ビは版画史をつくる舞台として注目を集め、尖端の版画作品による表現の競技場として機能したということだ。そういったことを実際の作品によって実感できる企画展「印刷／版画／グラフィックデザインの断層 1957–1979」が金沢の国立工芸館で開催された。同展はこの後、京都国立近代美術館でも開催される。

出品作品は、第1回展で国立近代美術館賞を受賞した浜口陽三の《青いガラス》から、第11回展に出品された李禹煥の《関係項A》まで、受賞作を中心とした56点、戦後のトップデザイナーによる第1回展から第11回展までのポスター13点、その他カタログやチケット、参加承諾書などの関係資料であった。会場の面積の関係から、コンパクトにまとめられた展示であった。

本展覧会のテーマは、東版ビの出品作家を中心に、同時代の多様な視覚表現のなかに交錯した版画とグラフィックデザインの様相を通して、印刷技術がもたらした可能性とその今日的意義を検証することとされている。版画もグラフィックデザインもプリントによって成立するメディアであり、両者共に「印刷」を介してあるいはその概念を思想化するなかで接近したり重なり合ったりしながら、しかし決定的な差異によって存在を示してきた。本展はその関係性を「断層」に見立て、接続とズレ、差異というキータームによって探ろうと試みていた。

版画とグラフィックデザインの断層の所在が明瞭となり、その接続とズレと差異に現代の美術表現の可能性を見出すこととなったのが、1968年開催の第6回東版ビの時であった。その時国際大賞を受賞した野田哲也制作の、シルクスクリーン技法で刷った自分の家族の集合写真画像などと木版摺りによる蛍光色の色面を組み合わせた版画と、横尾忠則がデザインし



図1：会場風景｜（左から）野田哲也《日記　1968年8月22日》1968年、東京国立近代美術館蔵｜永井一正《作品C》《作品B》《作品A》1968年、東京国立近代美術館蔵｜横尾忠則「第6回東京国際版画ビエンナーレ展」ポスター、1968年、国立工芸館蔵｜撮影：エス・アンド・ティ フォト

た、通常は裁断されるはずのカラーパッチやトンボをあえて残し、浮世絵版画のぼかし摺りを援用しながらサイケデリックな色彩で構成した名所絵的な風景のポスターは、それまでにないレヴェルで版画とグラフィックデザインの断層を現前させることとなった［図1］。デザイナーの永井一正が、新聞紙型にサーブル紙を貼り合わせた厚紙に型押しした白のレリーフ状の版画作品を、版画家吉原英雄が鮮烈な青を配色したグラフィカルでポップアート風の版画を出品して共に受賞したことも、このような認識を深めることとなった。その断層が見せたものは、印刷やそれをめぐる考え方、創作思想、役割、性格、画面を構成する素材、様式や表現傾向などに見られる接続、ズレ、差異であり、現代美術の新しいテーマの所在であった。

このような第6回東版ビは、少なくとも現代版画に関しては表現のターニングポイントとして機能したといえる。それ以降1970年代の版画は、ポップアートやコンセプチュアル・アートの浸透を背景に、より一層「印刷」による表現の可能性を最大限に引き出しつつ、大量の印刷物やグラフィックデザインなどと差異を保つという方向で新しい表現史をつくった。本展に出品された横尾忠則《責め場1》《責め場2》《責め場3》や靉嘔《レインボー北斎　ポジションA》、木村光佑《現在位置──存在A》、黒崎彰《闇のコンポジションA》、高松次郎《日本語の文字》《英語の単語》などはその先駆となる作品だ。1972年の第8回展で国際大賞を受賞した、記号を組み合わせた文章をゼロックスコピーしてクリアファイルに入れてまとめた高松の《THE STORY》は、「印刷」を美術として提示し、美術や版画の概念を問う作品であった［図2］。

さて、版画とグラフィックデザインの断層に加え、やはり第6回展あたりから現前し始めたのが、それらと写真や映像との断層であった。1970年代に制作された版画やグラフィックデザインは、両者がそうだったようにそれらに接近したり重なり合ったりしながら、しかし決定的な差異によって存在を示し、時代の表現動向をつくりだしたといえる。本展出品の郭徳俊、若江漢字、安齊重男、井田照一、木村秀樹、斎藤智、森本洋充等の作品、そして杉浦康平、石岡瑛子、勝井三雄のポスターにはそのことが再確認できる。

本展は基本的に東版ビの受賞作品とポスターを時系列で展示し、作品の変化を見せるものだったが、版画とグラフィックデザインの接続とズレと差異を「断層」に見立てたことは、変化する表現の本質を探る新機軸として有効で、発見をもたらしてくれた。次は断層の分析が望まれる。

後記

長く版画を専門に研究されている滝沢恭司さんに、日本の版画をめぐる状況をご寄稿いただきました。本展では「東京国際版画ビエンナーレ展」をいま改めて振り返って見えてくるものとして、〈断層〉をキーワードとしました。それは版画／デザインあるいは版画／写真の断層であり、また作品と当時の言説との断層でもあったといえるでしょう。あくまで一つの面としてしか現れない断層ですが、その現象のもっと深くにある複雑な動きをきわめて簡潔に描き出してくださいました。　［工芸課主任研究員　中尾優衣］



図2：会場風景｜（左から）木村光佑《現在位置──存在A》1971年｜靉嘔《「レインボー北斎」ポジションA》1970年｜横尾忠則《責め場3》《責め場2》《責め場1》1969年｜（手前）高松次郎《THE STORY》1972年｜（いずれも）東京国立近代美術館蔵｜撮影：エス・アンド・ティ フォト

池田晃将《電光無量無辺大棗》



池田晃将（1987–）／《電光無量無辺大棗》／2022年／漆、檜、鮑貝、夜光貝、青貝螺鈿技法／高さ9.4、径7.4cm／令和4年度購入／撮影：野村知也

私が幼少期の近未来的なイメージといえば、たとえば「鉄腕アトム」に見られる空飛ぶ車や人型ロボットといった人工物に囲まれた無機質な世界観が主流でしたが、平成に入りそのイメージはがらりと変わりました。映画「マトリックス」に代表される蛍光緑の大量の数字やアルファベットが流れ落ちる空間と情報があふれる電脳世界、ピンクや黄色を中心とした蛍光色で彩られた殺伐とした街のネオン、それらに対抗するように自然との共生を目指し人工的に整えられた木々に覆われたビル群。このようなイメージは映画やアニメ、ゲームなどのサブカルチャーのなかに表れますが、それは同時代の若者の趣味嗜好の形成に大きな影響を与えるもので、まさに成長期に近未来＝情報過多のイメージを受容した世代の池田晃将の作風の源泉となっています。本作でもそのイメージはわかりやすいほどに私たちに訴えかけています。

そしてもうひとつ池田を魅了するのが「装飾」です。本作は虹色に煌めく無数の数字に覆われた黒い立体ですが、これは漆の伝統的な装飾技法である螺鈿を用いて制作された棗（なつめ）です。もともと螺鈿は模様や絵柄の色味として多く使用されてきましたが、池田は切削機やパルスレーザーなど最新テクノロジーを用いて驚くほど細かい数字を象り、パーツ自体を文様化させました。七色に輝く算用数字は、作品の中央に存在するまるでブラックホールのような一本の漆黒の闇に吸い込まれ、観る者の不安を誘います。その不安さえも美しく感じるのは、螺鈿の煌めきに加え、胎の形の静謐さではないでしょうか。池田は、現代におけるもっとも美しい工芸作品となるよう棗という形態を選び、その制作を轆轤木地作家の川北浩彦に依頼しました。このように伝統的な素材と技法、さらに新しい技術と表現、これらが融合された彼の作品は、現在は現代アートやサブカルチャーの文脈でも語られるようになっています。

今年ニューヨークで開催された個展のパンフレットのなかで池田は以下のように語ります。

> 日本の美しい自然を感じ、
> 世界中の文化や音楽に憧れ、
> そして装飾に出会いました。
> 世界中のどんな文明でも、装飾は力と社会と美意識を反映してきました。
> それは歴史であり、自然とは一線を画す人智の進歩です。
> 過去の名品や遺産と向き合う時、その空間は聖性を纏います。
>
> 脈々と続く過去を受け継ぎ、未知なる未来を探しながら
> この時代を映し留めたいと思い進んでいます。[1]

これは、螺鈿による装飾で「今」を表現するために、最新の技術を用いて、未来へ残る漆作品を作りたいという池田の決意表明です。現代の工芸の表現のあり方を考えるときにぜひこの作品を思い出してみてください。そして手のなかで輝く宇宙を想像してください。

［工芸課長　岩井美恵子］

［註］

1 *Celebrating 15 years of Ippodo Gallery New York Terumasa Ikeda: Iridescent Lacquer*, Ippodo Gallery, 2023

作者不詳（芝山象嵌）《渡船・雨宿芝山象嵌屏風》





作者不詳（芝山象嵌）／《渡船・雨宿芝山象嵌屏風》／明治時代／漆、芝山象嵌（象牙、貝）／高さ178.0、幅164.0cm／令和4年度購入／撮影：野村和也

屏風の表に描かれるのは、水面を静かに往来する渡船。船着き場には、刀を差した侍を中心に男女が集まり船を待っています。太陽の輝きを感じさせるように画面全体が黄金色で満ちあふれ、象牙に浮彫された人々の顔や手足が画面から浮かび上がって見えます。老若男女、様々な人物の表情やしぐさには個性が描写され、にぎやかな声が聞こえてきそうです。

一方、裏面の「雨宿」の図は、空を覆う雨雲の黒が画面全体の基調となっています。走り込む人の姿は、突如として激しい夕立に見舞われたことを伝えます。地面を彩る金色は、稲光をあらわしているのでしょうか。空を見上げる人々の視線、驚いたような犬の姿、頭上に手をかざす子供等、寺院と思しき堂舎の軒先に集まった人々の騒然とした様子が生き生きと伝わってきます。

表裏2点の絵はいずれも、日本人にとっては日常風景の一場面を切り取ったものといえます。その一方で、衣装や持ち物を見ると、象牙や貝などの多様な素材を嵌め込み、蒔絵を用いて唐草や紅葉等の模様が描かれ、庶民の所持品とはいいがたい華麗な装飾が施されています。背景も縁取りも豪華絢爛。このように、日本の風俗をきらびやかに表現するスタイルは、当時の海外の好みに合わせて作られた輸出工芸であることをうかがわせます。

漆工芸の中でも立体的な部材を作って嵌め込む本作品のような技法は「芝山象嵌」あるいは「芝山漆器」「芝山細工」等とよばれてきました。始まりは下総国芝山村の大野木仙蔵（あるいは小野木仙蔵）、後に江戸で「芝山仙蔵」の名で創業したといいますが、早くから分業制をとり、1作品に「木地師」「塗師」「芝山師」「彫込師」といった複数の職人が携わっていました。当初は大名家などを注文主としていましたが、幕末には海外への輸出工芸として位置づけられ、万国博覧会や内国勧業博覧会でも高い評価を得るようになります。すると芝山家の系統だけでなく、仏師や細工師、木彫師などから転向した職人が多くかかわるようになり、海外向けの意匠を取り入れた「横浜芝山漆器」が発展しました[1]。

しかし、芝山象嵌に対する国内での評価は決して高くなく、日本国内には優れた作品があまり残っていないという現状があります。また、19世紀後半の趣味を反映した過剰ともいえる装飾表現は時代の好みに沿わなくなり、近年に至ってようやくその技巧が見直されるようになったという側面もあります。江戸時代の技術を受け継ぎながら明治時代の特徴を示す本作品は、芝山象嵌隆盛期を具現する貴重な作品のひとつということができるでしょう。

本作品を特徴づけている「屏風」という形態については、衝立として紹介されることもあり、明治時代の芝山象嵌に多く見られるものです。表裏のある形状を効果的に生かして表現された「日本」のイメージは、生き生きとした描写や多様な素材と相まって異国情緒をそそる魅力にあふれています。

［工芸課主任研究員　村山閑］

［註］

1 『ナセル・D・ハリリ・コレクション――海を渡った日本の美術――』第4巻漆芸篇上、同朋舎出版、1995年
『海を渡ったニッポンの家具　豪華絢爛仰天手仕事』LIXIL出版、2018年

川之邊一朝《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》



川之邊一朝(1831–1910)/《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》/明治時代/漆工(漆、蒔絵、螺鈿)/高さ14.7、幅32.3、奥行41.5cm(料紙箱)/高さ6.5、幅21.0、奥行25.2cm(硯箱)/令和4年度購入/撮影:セキフォトス(田中俊司)

蓋表を僅かに盛り上げ、角をとるなどして全体に丸みをもたせた箱の形に、唐草文様を全体に展開させた作品です。唐草文様には、花弁にあたる部分等に、文様の形に切った貝を貼ったり嵌め込んだりして装飾する螺鈿(らでん)技法が用いられています。貝の真珠層が光の角度によって異なる色を放ち、華やかでかつ清らかな印象をもたらします。蓋裏には、水辺にたつ苫屋の風景を、珊瑚等も用いて蒔絵で表しています。

幕末から明治時代にかけて活躍した本作の作者、川之邊一朝(幼名・源次郎、襲名・平右衛門)は、同時代のさまざまな図案家と組んで、彼らの図案を蒔絵で実現することのできた実力の持ち主で、その作品は多彩な展開を見せています。本作では、箱の表面全体に施されている螺鈿技法が注目されます。螺鈿を用いた一朝の代表作に《菊蒔絵螺鈿棚》(1903年、皇居三の丸尚蔵館)がありますが、一朝の作品全体を通してみると、写実的に表された植物や古典的な蒔絵表現を継承した風景図を中心にした絵画的な表現が多く見られ、本作や《菊蒔絵螺鈿棚》のように、ふんだんに貝を用い、文様を全体に反復させ展開する趣向の作品は、あまり見られず少数派のようです。

現存する一朝作品は、残念ながらそれほど多くはありませんが、なかでも比較的大作と思われるもので、螺鈿の使用が目立つ作品をあげてみると、《秋草流水蒔絵螺鈿棚》(1895年、皇居三の丸尚蔵館)、《大堰川図蒔絵螺鈿御書棚》(『建築工芸叢誌第2期(13)』掲載、1893年起案、1903年完成)、《源氏香短冊散蒔絵料紙硯箱》(1903年、東京国立博物館)といったところがあります。しかし、これらの作品も、一朝が得意とした絵画的な表現のなかで螺鈿が用いられており、本作や《菊蒔絵螺鈿棚》は、文様を全面に展開し平面的な表現に特化している点で異色です。

一方、本作《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》も、蓋をあけると、蓋裏に遠景になだらかな山並みを望む苫屋の風景があり、さらに料紙箱のなかに据え付けられた懸子(かけご)には、梅や牡丹、水仙などの草花が写実的に蒔絵で描かれています[図1]。内部は一朝らしさがうかがわれる意匠となっています。

ところで、《菊蒔絵螺鈿棚》は、図案を六角紫水が、金具を海野勝珉が担当したことでも知られる名品で、図案化した菊花を全面に配置したものです。この棚では沖縄産の夜光貝が用いられたといわれ、繊細な金蒔絵と相まって卓越した作品となっています。

一朝がその名を知られるようになるのは、とりわけ海外で開催された万国博覧会への出品によるところが大きいといわれていますが、その先駆けとなった1873年のウィーン万国博覧会への出品以降、螺鈿が用いられている一朝の作品が登場するのは、上記に見てきたように、一朝の作歴のなかでも比較的後半(1890年代以降)に集中しているようです。それは、奇しくも一朝の幼名・源次郎(一説に「源治郎」とも表記)と同じ名前をもつ螺鈿師・片岡源次郎(1852–1905)の活躍時期と重なっています。片岡源次郎は、一朝工房の螺鈿師として知られ、《菊蒔絵螺鈿棚》の螺鈿も手がけたとされています。夜光貝が多用された本作《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》でも片岡が関わっているものと推測されます。こうしたことから、本作の制



図1：川之邊一朝《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱》（内部）｜撮影：セキフォトス（田中俊司）



図2：川之邊一朝《梨子地青貝唐草内蒔絵硯箱》（内部）｜撮影：セキフォトス（田中俊司）

作年をさらに限定するならば、片岡源次郎の活動時期を重ね合わせ、一朝の作歴のなかでも後半に位置づけられるのではないかと考えられます。

高い技術で蒔絵と一体化した螺鈿を手がけ、一朝の作域を広げたと思われる片岡源次郎ですが、20年ほど年長であった一朝よりも早くに亡くなってしまいます。その時、16歳だった片岡源次郎の子息・華江（1889–1977、本名・照三郎）は、当初「写真師」を志していましたが、姻戚であった一朝の門に入り、蒔絵技術を習得するとともに父祖の業であった螺鈿の修行に励み、若くして一家を成した、といいます。そして、1928年には、川ノ邊一門のメンバーとして昭和期の工芸の傑作といわれる《鳳凰菊文蒔絵飾棚》（図案：島田佳矣（よしなり）、皇居三の丸尚蔵館）の制作で螺鈿を担当し、技の継承を見事に果たしていくこととなります。

本作《梨子地青貝唐草内蒔絵料紙箱・硯箱》の年代特定は、さらにさまざまな視点から検討されるべきですが、ここでは一朝の題材と作風、螺鈿師・片岡源次郎の存在から推測を試みました。今後も、一朝の総合的な研究とともにさらに細部を明らかにしていく必要があります。

［工芸課主任研究員　北村仁美］

日本クラフトデザイン協会旧蔵資料

日本クラフトデザイン協会（JCDA）は、クラフトデザインの普及を図り産業の発展と人々の生活文化の向上に寄与することを目的として、1956年に日本デザイナークラフトマン協会として発足しました。1976年には日本クラフトデザイン協会と改称し、日本のクラフトデザインをけん引してきましたが、2021年6月21日に解散しました。

解散に際し、これまで日本クラフトデザイン協会で保管していた資料をまとめて国立工芸館に寄贈いただきました。今回は、それら寄贈資料を種別ごとに分けて簡単にご紹介します。

なお、今回ご紹介する資料は、寄贈資料のうち日本クラフトデザイン協会に関連したものに限りました。さらに、寄贈いただいた資料の一部はすでに所蔵していたため、東京国立近代美術館アートライブラリへ寄贈しましたが、これらの資料につきましても割愛いたしました。

今回含まれなかった寄贈資料につきましては、こちら（https://qr.paps.jp/7VM89）をご参照ください。

最後に、多くの貴重な資料を寄贈いただきましたこと、心より感謝申し上げます。

1 日本クラフト展カタログ、展覧会関連資料

日本クラフトデザイン協会主催の展覧会（1960–1973年まで日本ニュークラフト展、1974–1985年まで暮らしを創るクラフト展、1986–2020年まで日本クラフト展）カタログと関連資料です。関連資料はファイリングされひとつにまとめられています。

2 日本クラフトデザイン協会企画展カタログ

日本クラフトデザイン協会が企画した展覧会（日本で開催された日本クラフトデザイン協会会員展と海外で開催された交流展）のカタログです。

3 作品集・記念誌等

1959年に松屋銀座に設立されたクラフトセクションに関連する作品集や、協会10周年～40周年の記念誌、記念展覧会のカタログです。

4 会報誌

日本クラフトデザイン協会が発行していた会報です。何度か誌名変更を行っていますが、1956年から2020年まで継続して刊行されていました。

5 日本クラフトデザイン協会・ビデオライブラリー

1990年から1995年にかけて日本クラフトデザイン協会によって制作された作家の記録映像です。現在のところ一般公開はしていませんが、今後、公開に向けて設備などを整えていきたいと考えています。

また、付属資料として映像リストと販売用ビデオラベルが収められたファイルも寄贈されました。

［工芸課研究員　廣川晶子］



日本クラフトデザイン協会寄贈資料（一部）

1｜日本クラフト展カタログ、展覧会関連資料

回次（［　］内は補記）	タイトル	内容	資料ID
日本クラフト展カタログ			
［第8回］：1967年	日本ニュークラフト展	出品目録	340012665
［第10回］：1969年	日本ニュークラフト展	出品目録	340012664
［第11回］：1970年	日本ニュークラフト展		340012662
［第12回］：1971年	日本ニュークラフト展		340012679
［第13回］：1972年	日本ニュークラフト展		340012678
［第14回］：1973年	クラフト展	JDCA会報（'73-3通巻No.83）	340012680
［第15回］：1974年	暮しを創るクラフト展		340012667
［第16回］：1975年	暮しを創るクラフト展		340012666
第17回：1976年	暮しを創るクラフト展		340012668
［第18回］：1977年	暮しを創るクラフト展		340012669
第19回：1978年	暮しを創るクラフト展		340012670
第20回：1979年	暮しを創るクラフト展		340012671
第22回：1981年	暮しを創るクラフト展		340012672
第23回：1982年	暮しを創るクラフト展		340012673
第25回：1984年	暮しを創るクラフト展		340012676
第27回：1986年	今日のヨーロッパ・クラフト展：クラフトコミュニケーション		340012677
第43回：2002年	日本クラフト展		340012685
第44回：2003年	日本クラフト展		340012686
第45回：2004年	クラフトデザイン・ルネサンス		340012687
第46回：2006年	私の新世紀＋創る手		340012688
第47回：2008年	時代を見つめる手		340012689
第48回：2009年	暮らしを創る・クラフトの力		340012690
第51回：2011年	ハート to ハート		340012691
第56回：2017年	くらし心地		340012692
第59回：2020年	Story		340012694
ニュークラフト展概況			
［第4回］：1963年	展覧会グラフ：［'63日本ニュークラフト展］		340012791
日本クラフト展関連資料			310007974
［第3回］：1962年	日本ニュークラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）、会場写真	
［第5回］：1964年	日本ニュークラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第6回］：1965年	日本ニュークラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第8回］：1967年	日本ニュークラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第10回］：1969年	日本ニュークラフト展	ポスター写真、ニュークラフトセクション会場写真	
［第11回］：1970年	日本ニュークラフト展	公募ポスター	
［第13回］：1972年	日本ニュークラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第14回］：1973年	クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第15回］：1974年	暮しを創るクラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第16回］：1975年	暮しを創るクラフト展	公募ポスター、DM（展覧会案内ハガキ）	
第19回：1978年	暮しを創るクラフト展	公募ポスター、展覧会チラシ、DM（展覧会案内ハガキ）	
第21回：1980年	暮しを創るクラフト展	応募要項・申込書、DM	
第22回：1981年	暮しを創るクラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
第23回：1982年	暮しを創るクラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
第24回：1983年	暮しを創るクラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
第25回：1984年	暮しを創るクラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
第26回：1985年	暮しを創るクラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
第27回：1986年	日本クラフト展 今日のヨーロッパ・クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
第28回：1987年	日本クラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
［第29回］：1988年	日本クラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
［第30回］：1989年	日本クラフト展	公募ポスター、応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）	
［第31回］：1990年	日本クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第34回］：1993年	日本クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第38回］：1997年	日本クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第39回］：1998年	日本クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第40回］：1999年	日本クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）	
［第41回］：2000年	日本クラフト展	公募ポスター、DM（展覧会案内ハガキ）	
［第42回］：2001年	日本クラフト展	公募ポスター、DM（展覧会案内ハガキ）	

［第43回］:2002年	日本クラフト展	DM（展覧会案内ハガキ）
［第44回］:2003年	日本クラフト展	応募要項・申込書、DM（展覧会案内ハガキ）
第45回:2004年	クラフトデザイン・ルネサンス	応募要項・申込書、展覧会チラシ、DM（展覧会案内ハガキ）
第46回:2006年	私の新世紀＋創る手	公募チラシ、応募要項・申込書、展覧会チラシ
第47回:2008年	時代を見つめる手	応募要項・申込書、展覧会チラシ、チケット（一般、招待、招待yfc）
第48回:2009年	暮らしを創る・クラフトの力	応募要項・申込書、展覧会チラシ、チケット（一般、招待、招待yfc）
第49回:2010年	繋ぐ	公募チラシ、応募要項・申込書、展覧会チラシ、チケット（一般、招待、招待yfc）
第50回:2011年	煌く	応募要項・申込書、展覧会チラシ、チケット（一般、招待、招待yfc）
第51回:2011年	ハート to ハート	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ、チケット（一般、招待）
第52回:2012年	暮らし・みなおし	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会ポスター、展覧会チラシ、チケット（一般、招待）
第53回:2014年	原点と可能性	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ
第54回:2015年	DNAにひびくデザイン	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ
第55回:2016年	暮らしが選ぶクラフト	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会ポスター、展覧会チラシ
第56回:2017年	くらし心地	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ
第57回:2018年	クラフト NEXT	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ
第58回:2019年	クラフト NEXT	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ
第59回:2020年	Story	公募ポスター、応募要項・申込書、展覧会チラシ

2｜日本クラフトデザイン協会企画展カタログ

タイトル	編著	出版者	出版年月	資料ID	メモ
日本クラフトデザイン協会会員展					
クラフト動物園: 日本クラフトデザイン協会展	江別市セラミック アートセンター編集	江別市セラミックアートセンター	2015年7月	340012747	
JCDA Kurashiki meeting: 日本クラフトデザイン協会会員展		日本クラフトデザイン協会	［2018年］	340012748	
ていねいな暮らし:公益社団法人 日本クラフトデザイン協会会員展		日本クラフトデザイン協会	2021年2月	340012749	
海外交流展					
From the rising sun = De reizende Zon	［Vizo-gallery］		［2002年］	340012756	ベルギー展
跨界 and 共生:2011 臺北世界設計大展、 國際工藝設計展:日本参		［日本クラフトデザイン協会］	［2011年］	340012763	台湾展「跨界 and 共生」展 日本語版カタログ
跨界 and 共生	林美臣主編	國立臺灣工藝研究發展中心	2011年9月	340012761	台湾展「跨界 and 共生」展 中国語版カタログ
Crossover—symbiosis	［chief editor, Mei-Chern Lin］	National Taiwan Craft e Research and Development Institut	［2011年］	340012762	台湾展「跨界 and 共生」展 英語版カタログ
Invited international exhibition of Korea Craft Designer Association		Korea Craft Designer Association (KCDA)	2012年	340012757	韓国展
2013 청주국제공예비엔날레 : 국제산업관 = Cheongju International Craft Biennale 2013 : international pavilion		청주국제공예비엔날레조직위원회	2013年9月	340012760	清州工芸ビエンナーレ
La vie quotidienne et les objets d'art: exposition de JCDA		［Japan Craft Design Association］、 ［Maison de la culture du Japon à Paris］	［2014年］	340012753	パリ展
Resonance「共鳴」: 2017清州工芸ビエンナーレ		日本クラフトデザイン協会	2017年11月	340012746	清州工芸ビエンナーレ 日本語版カタログ
Cheongju Craft Biennale 2017 10th: global pavilion: Germany, Finland, U.K, Singapore, Switzerland, Japan, Italy, Mongolia, Korea		Cheongju Craft Biennale Organizing Committee	2017年9月	340012759	清州工芸ビエンナーレ 英語版カタログ
C-flow心流: 幸福工藝臺日交流展	王信惠主編	國立臺灣工藝研究發展中心	2021年4月	340012772	台湾展

3｜作品集・記念誌等

タイトル	編著	出版者	出版年	資料ID	メモ
作品集					
New craft	JDCA編集委員会編	日本デザイナー・クラフトマン協会	1960年5月	310007924	松屋クラフトセクション作品集
ニュークラフト=New craft	日本デザイナー・クラフトマン協会編	技報堂	1964年3月	310007925	協会会員作品写真年鑑
日本のクラフト=Craft in Japan	記念出版委員会企画・制作	日本クラフトデザイン協会	1978年9月	310007920	
クラフトデザイン=Craft design		日本クラフトデザイン協会	2006年8月	310007919	巻末に50年の歩みあり
記念誌等					
クラフトデザインの10年：JDCA小史		［日本デザイナークラフトマン協会］	［1967年］	310007943	1956–66年までの年表
20年のあゆみ	［日本クラフトデザイン協会編集］	［日本クラフトデザイン協会］	［1976年］	310007942	1956–76年までの年表
「クラフト・コミュニケーション」：30周年記念事業	［日本クラフトデザイン協会編集］	日本クラフトデザイン協会	［1986年］	310007941	1985–86年に予定されていた展覧会がまとめて記載されている
日本のクラフト：もの、くらし、いのち	日本クラフトデザイン協会創立30周年記念出版編集委員会編著	学習研究社	1986年9月	310007923	
生まれ変わりの美学（クラフト）：創立40周年記念展：1995		日本クラフトデザイン協会	1995年	340012660	40周年記念展出品作品をハガキにしたもの

4｜会報誌

タイトル	巻号	出版年月	出版者
日本デザイナークラフトマン協会会報	1号	1956年1月	日本デザイナークラフトマン協会
Japan Designer Craftman Association会報	2号	1957年4月	日本デザイナークラフトマン協会
Japan Designer Craftman Association会報	3号	1957年6月	日本デザイナー・クラフトマン協会
Japan Designer Craftman Association会報	4号	1957年8月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	7号	1958年3月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	8号	1958年4月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	9号	1958年5月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	10号	1958年8月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	16号	1959年6月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	17号	1959年8月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	20号	1959年11月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	21号	1960年1月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	22号	1960年2月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	23号	1960年3月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	24号	1960年4月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	25号	1960年4月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	26号	1960年5月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	27号	1960年7月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	28号	1960年8月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	29号	1960年10月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	30号	1960年12月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	31号	1961年1月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	32号	1961年3月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	33号	1961年5月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	34号	1961年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	35号	1962年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	36号	1962年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	37号	1962年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	38号	1962年7月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	39号	1962年8月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	40号	1962年10月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	41号	1963年1月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	42号	1963年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	43号	1963年6月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	44号	1963年9月	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	45号	1963年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	46号	1964年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	47号	1964年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	48号	1964年	日本デザイナー・クラフトマン協会
日本デザイナー・クラフトマン協会会報	49号	1964年	日本デザイナー・クラフトマン協会

タイトル	巻号	出版年月	出版者
JDCA会報	50号	1964年10月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	51号	1964年11月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	52号	1964年12月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	53号	1965年1月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	54号	1965年年3月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	55号	1965年4月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	56号	1965年5月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	57号	1965年6月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	58号	1965年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	59号	1965年10月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	60号	1966年1月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	61号	1966年2月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	62号	1966年5月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	63号	1966年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	64号	1966年10月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	65号	1966年12月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	66号	1967年1月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	67号	1967年4月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	68号	1967年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	69号	1967年12月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	71号	1968年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	72号	1968年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	73号	1968年9月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	74号	1968年10月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	75号	1969年2月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	76号	1969年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	77号	1970年2月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	78号	1970年7月	日本デザイナークラフトマン協会
日本ニュークラフト展'70	79号	1970年8月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	80号	1971年4月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	81号	1971年8月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	83号	1972年8月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	73（1）	1973年2月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	73（2）	1973年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	73（3）	1973年9月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	73（4）	1973年11月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	74（1）	1974年5月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	74（2）	1974年8月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	74（3）	1974年12月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	75（1）	1975年3月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	75（2）	1975年7月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	75（3）	1975年12月	日本デザイナークラフトマン協会
JDCA会報	76（1）	1976年2月	日本デザイナークラフトマン協会
JCDA会報	1号	1976年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	2号	1976年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	3号	1976年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	4号	1977年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	5号	1977年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	6号	1977年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	7号	1977年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	8号	1978年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	9号	1978年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	10号	1978年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	11号	1979年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	12号	1979年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	13号	1979年10月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	14号	1980年1月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	15号	1980年4月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	16号	1980年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	17号	1980年11月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	18号	1981年3月	日本クラフトデザイン協会

タイトル	巻号	出版年月	出版者
JCDA会報	19号	1981年7月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	20号	1981年11月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	21号	1982年2月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	22号	1982年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	23号	1982年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	24号	1982年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	25号	1983年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	26号	1983年7月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	27号	1983年10月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	28号	1984年1月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	29号	1984年5月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	30号	1984年7月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	31号	1984年10月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	32号	1985年1月	日本クラフトデザイン協会
JCDA会報	33号	1985年5月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	34号	1985年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	35号	1985年11月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	36号	1986年2月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	37号	1986年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	38号	1986年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	39号	1987年1月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	40号	1987年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	41号	1987年11月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	42号	1988年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	43号	1988年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	44号	1988年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	45号	1988年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	46号	1989年5月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	47号	1989年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	48号	1989年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	49号	1990年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	50号	1990年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	51号	1991年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	52号	1991年6月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	53号	1991年11月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	54号	1992年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	55号	1992年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	56号	1992年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	57号	1993年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	58号	1993年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	59号	1993年11月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	60号	1994年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	61号	1994年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	62号	1994年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	63号	1995年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	64号	1995年12月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	65号	1996年4月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	66号	1996年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	67号	1997年2月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	68号	1997年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	69号	1998年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	70号	1998年8月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	71号	1999年3月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	72号	1999年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	73号	2000年2月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	74号	2000年9月	日本クラフトデザイン協会
JCDA	75号	2001年5月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 1	2001年9月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 2	2002年4月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 3	2002年9月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 4	2003年3月	日本クラフトデザイン協会

タイトル	巻号	出版年月	出版者	メモ
Craft Design	Vol. 5	2003年11月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 6	2004年5月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 7	2005年1月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 8	2006年4月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 001	2009年8月	日本クラフトデザイン協会	リーフレット版
Craft Design	Vol. 002	2009年11月	日本クラフトデザイン協会	リーフレット版
Craft Design	Vol. 003	2010年3月	日本クラフトデザイン協会	冊子版
Craft Design	Vol. 004	2010年9月	日本クラフトデザイン協会	リーフレット版
Craft Design	Vol. 005	2011年3月	日本クラフトデザイン協会	リーフレット版
Craft Design	Vol. 006	2011年12月	日本クラフトデザイン協会	リーフレット版
Craft Design	Vol. 10	2012年8月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 11	2012年12月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 12	2013年3月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 13	2013年9月	日本クラフトデザイン協会	
Craft Design	Vol. 14	2013年12月	日本クラフトデザイン協会	

タイトル	巻号	出版年月	出版者
Craft Design	Vol. 15	2014年4月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 16	2014年9月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 17	2015年1月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 18	2015年5月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 19	2015年10月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 20	2016年2月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 21	2016年8月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 22	2017年1月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 23	2017年6月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 24	2018年1月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 25	2018年6月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 26	2019年1月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 27	2019年7月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 28	2020年1月	日本クラフトデザイン協会
Craft Design	Vol. 29	2020年7月	日本クラフトデザイン協会

5 | 日本クラフトデザイン協会・ビデオライブラリー

	作家名	タイトル	内容［素材］	制作年	時間
1	池沢和平	金属との対話	ブレスレット・花器の制作工程、ジュウリー・花器の作品集［ジュエリー・金属］	1990年	約30分
2	大石忠美	クラフトを鋳る	ネコ鈴の制作工程（真鍮鋳物）、テーブルウェアーを中心とした作品集［鋳物］	1991年	約30分
3	熊井恭子	光を織る	東京電力が制作したイメージビデオ［テキスタイル］	1991年	約30分
4	佐伯和子	かぶるクラフト	帽子（ウール）の制作工程［テキスタイル］	1993年	約30分
5	佐伯和子	だって織っていたい	サッポロかでるホール、タペストリーの制作工程［テキスタイル］	1992年	約30分
6	佐藤信泰	佐藤信泰のガラス	キャスティングによる花器とトロフィーの制作・作品集［ガラス］	1993年	約30分
7	島添昭義	笑うクラフト	玄関先の印鑑入れの制作工程、ぱかぱか・くつべろ等の作品集［木工］	1992年	約30分
8	高橋敏彦	器の創造	ろくろ小鉢の制作工程、木地物と乾漆の作品集［漆］	1990年	約30分
9	田尻誠	田尻のポット	ろくろによるポットの制作・作品集［陶器］	1993年	約30分
10	馬場忠寛	仕事のあゆみ	鋳鉄・大型照明器具の制作工程、アウテリア・インテリア・テーブルウェアの作品集［鋳物］	1991年	約30分
11	平松保城	金属となごむ	銀のぐい呑みと葛飾シンフォニーヒルズモニュメントの制作工程・作品集［金工］	1993年	約30分
12	牧田純子	金属の色との対話	切り嵌め象嵌の煮込み着色・制作工程、ジュウリー作品集［ジュエリー］	1991年	約30分
13	宮﨑珠太郎	宮﨑珠太郎の仕事	ひしぎ竹を用いたバスケットの制作、全編制作工程［竹］	1990年	約30分
14	川辺忠	BACK TO BACK	鋳込みによる花器の制作工程・作品集［陶磁（鋳込）］	1994年	約30分
15	有岡良益	木の仕事	木工ろくろによる肥松盛器の制作工程・作品集［木工（ろくろ）］	1994年	約30分
16	有岡成員	木・楽・遊	八ッ足盛器の制作工程、テーブルウェア・インテリア・ジュウリーの作品集［木工（くりもの）］	1994年	約30分
17	工藤省治	磁器のうつわⅠ（春秋窯編）	ろくろによる酒器の制作工程・作品集［磁器］	1995年	約30分
18	工藤省治	磁器のうつわⅡ（梅野精陶所編）	ろくろによる染め付け・カレー皿の制作工程、テーブルウェア・陶壁の作品集［磁器］	1995年	約30分
19	松江美枝子	メッシュ大好き!	折ってふくらませるブローチと溶かしのペンダントの制作工程・作品集［ジュエリー］	1995年	約30分
20	関根正文	金属を楽しむ	錫の板を用いての花器の制作、 錫の帯板による盛器、真鍮線による壁面オブジェの制作工程・作品集［金工］	1995年	約30分

ビデオライブラリー参考資料

タイトル	内容	資料ID
日本クラフトデザイン協会・ ビデオライブラリー関連資料ファイル	ビデオライブラリー映像リストとビデオラベル各1部	310007976

「水のいろ、水のかたち展」こどもセルフガイドの作り方

今井陽子［工芸課主任研究員］

国立工芸館では、夏季開催の展覧会にあわせて、子ども向けセルフガイドを作成しています。移転前の東京国立近代美術館工芸館時代から数えて、工芸館のオリジナルこどもセルフガイドは、今夏の「水のいろ、水のかたち展」（2023年7月7日―9月24日）で21種目となりました。

当館のこどもセルフガイドの大半は折本で、次に多いのはカード形式です。無償配布なので予算の都合…というのもありますが、完全に綴じた冊子体とは異なる構造も、鑑賞を促す仕掛けのひとつとなります。まず紙をどう折るか。作品図版との出合いのリズムやタイミングを計ります。全部伸ばし切ったときのサイズ感。子どもがタテに持っても引きずりにくく、ヨコに広げて一覧する視線の動きも想定します。そしてオモテとウラとの関係性。石川移転後の工芸館は、会場が1階（展示室1）と2階（展示室2・3）とに分かれたので、今回はフロアを表裏に分けてレイアウトしました。畳んだときの外側には1階の作品2点。表紙と奥付要素は作品数が少ないこちらの面にまとめ、「2階へつづく」矢印で、鑑賞者の館内でのアクションと連動させます［図1上］。紙を返した中面には、階段を上がり、2部屋に分かれた展示品をずらりと並べました。着物は会期半ばで展示替するので、延べ5点を掲載［図1下］。図版サイズを小さくしたくなるところですが、写真に切り取った視覚情報を目の前の展示品と比較し、発見を促すためにどんとアップで迫った印象とするのが工芸館風。文字は図版に沿わせて、視界に収めやすい2ページ（2折）単位で基本レイアウトを考えます。文字を読むときには写真がチラ、写真を眺めるときにも見出しがスッと忍んで来る、そんな風にしたいのです。





図1：「水のいろ、水のかたち展」こどもセルフガイド｜外面（上）、中面（下）｜六折・B6サイズ（折畳み時）

ここまで、セルフガイドの枠組み――形式やサイズと作品の割付などの話にずいぶん文字数を費やしてしまいました。とはいえ実際の制作でも、私たちにとってはここが一番の思案のしどころです。掲載作品の選定はこの時点までに、印刷物の設計と同時に進めています。展覧会のテーマをより効果的に伝えるために、印刷物のなかでもうひとつの展示空間を開く感覚です。ここまできたら、あとは必要な作業に集中するだけです。作品を通して伝えたい事柄を一旦写真に抽出し、そこにキャプションを添えていきます。

青い大きな文字は平仮名だったら読める小さなお子さん用。「読める」というのは文字を覚えた子どもたちにとっては誇りであり、新たな文字群は挑戦状です。まだ黙読は難しいと思いますので、会場ではぜひ声に出して読み、自らの声が耳に届き、頭蓋をそっと震えさせる体験とともに作品を味わいましょう。ただし「優しい声」で。どんな声が「優しい声」なのかは、案外子どもたち自身が工夫を凝らしてくれます。

さて、青い文字で書いたのは、作品を見るうえで提案したいキーワードです。まずは「ざぶーん」「うるうる」のような五感を起点とするオノマトペのグループ。「みぎへ　ひだりへ」「つかってみたい」「ごーじゃす!」などの語句には、子どもたちの日常や経験を作品へのアプローチに重ねました。反対に「どとう（怒濤）」と「あぼし（網干）」は難解です。前者は荒々しい大波を指し、後者は漁網を干す情景から生まれた日本の伝統文様の名前ですが、きっと大人でもすぐに説明できなかったり、ご存じない方もいらっしゃるでしょう。タイトルや主題であっても触れずにおくのが一般的かもしれません。が、子どもたちと一緒に鑑賞していると、こうした難しい言葉は「大人っぽく」て「カッコイイ」らしく、呪文のように嬉しそうに唱える子も多いのです。まずは未知の語感を楽しみ、そこに含まれる日本の美的感性に瞬時触れる機会となればと思います。

青い文字の下、少し小さな文字で書いたテキストは大きなお子さん用です。キーワードに収れんさせた造形の力やそれを支える素材・技法をほんの少しずつ紹介しました。うっかりするとレシピブックのようになりがちな工芸の解説ですが、このセルフガイドでは、展覧会の趣旨に従い、「水」という普遍的な主題との距離感に焦点を置きました。

配布対象は「小学生以下」で、未就学児にも（ベビーにも!）お渡ししています。発達段階や個人差で受け止められる範囲や質は異なりますが、それも今年の夏だけの輝きです。一緒にお渡しする「ジロメガネ」（紙製の単眼鏡）とあわせ、ご家族のコミュニケーションツールとしてご活用いただけたらと願っております。

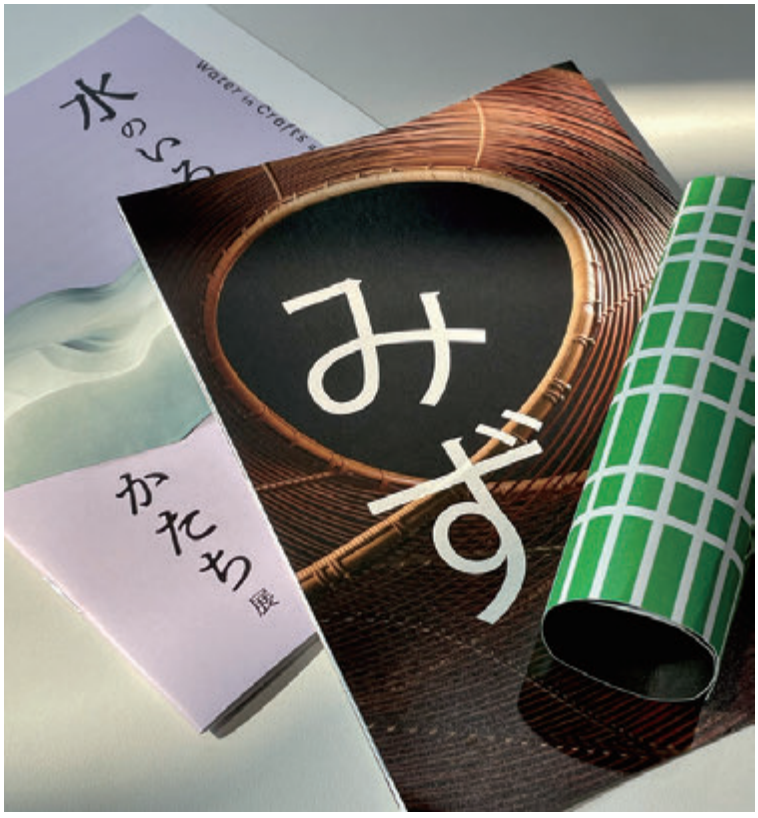


図2：「水のいろ、水のかたち展」配布物一式｜左は大人用リーフレット

現代の眼 638号

［発行日］
2024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 KINOSHITA GROUP　LUXURY CARD

SMBC 三井住友銀行

三菱商事　DNP 大日本印刷　AVANT GROUP

株式會社 オオバ　JEOL 日本電子株式会社

鹿島建物　Marubeni　Pacific Consultants

SEIKO　MS&AD 三井住友海上

MIRARTH HOLDINGS　月島倉庫株式會社

きらぼしシステム株式会社　UESHIMA COLLECTION