現代の眼

東京国立近代美術館ニュース 2024年
639

Newsletter of The National Museum of Modern Art, Tokyo [2024]

展覧会レビュー

美術館 ［コレクションによる小企画］ 新収蔵＆特別公開｜ジェルメーヌ・リシエ《蟻》

フェミニズムと映像表現

［MOMATコレクション］ 芹沢銈介の〈実寸〉

プレイバックPart 2：「日米抽象美術展」の再現

鑑賞者と作品をつなぐもの――「ハイライト」の新しい試みを考察する

シュルレアリスムとその身体性の伝播
――展示「シュルレアリスム100年」について

ドローイング――思考と身体の拡張装置

中平卓馬 火――氾濫

TRIO パリ・東京・大阪 モダンアート・コレクション

ハニワと土偶の近代

新しいコレクション

- 長谷川利行《大庭鉄太郎像》
- 小村雪岱《邦枝完二著「江戸役者」挿絵》
- マックス・エルンスト《砂漠の花（砂漠のバラ）》
- 織田一磨《憂鬱の谷》

アートライブラリ

資料紹介 ＃6 初日カバー

資料紹介 ＃7 Photographie

研究員の本棚 ＃5 近代日本美術史を研究するということ

カタログトーク ＃3 「女性と抽象」展／「フェミニズムと映像表現」展

教育普及

スクールプログラムの充実に向けて――特別支援学校を迎えて

「所蔵品ガイド」と「Let's Talk Art!」――コロナ禍を経て変化したこと

「所蔵品ガイド」における対話のアウトライン

展覧会レビュー

工芸館 卒寿記念 人間国宝 鈴木藏の志野展

おとなとこどもの自由研究 工芸の光と影展

心象工芸展

反復と偶然展

新しいコレクション

- 板谷波山《彩磁紫陽花模様花瓶》
- 桑田卓郎《白金彩梅華皮志野茶垸》
- 釜我敏子《型絵染着物「秋草文」》

資料紹介

清家清「構成原理ノート」

教育普及

工芸館で過ごす夏時間――子どもを育む鑑賞プログラムの試み――

MOMAT

東京国立近代美術館

The National Museum of Modern Art, Tokyo

HISTORY

1952年
日本で最初の**国立美術館**として
京橋の旧日活本社ビルに開館。

1969年
実業家の石橋正二郎氏の寄贈により建築家の
谷口吉郎が設計した新館が竹橋に開館。

辻永《橋と伊山平》(1916)より

1999～2002年
築30年を機に大規模な増改築工事。
約3,000㎡の所蔵品ギャラリーと
約1,500㎡の企画展示室が誕生。

LOCATION

三岸好太郎《雲の上を飛ぶ蝶》(1934)より

2012年
開館60周年に所蔵品ギャラリーをリニューアル。
日本の近現代美術の流れをテーマを設け紹介する
「MOMATコレクション」を全12室で実施。

高橋五郎《裸体美人》(1912)より

「TRIO パリ・東京・大阪 モダンアート・コレクション」展（2024年）で作成した美術館紹介イラスト　　イラスト：にしうら染

現代の眼639号｜目次

美術館

コレクション展レビュー

04 芹沢銈介の〈実寸〉
大原大次郎［グラフィックデザイナー］

06 リシエが師ブールデルから学んだもの
黒川弘毅［彫刻家］

10 プレイバックPart 2：「日米抽象美術展」の再現
辻泰岳［筑波大学助教］

12 鑑賞者と作品をつなぐもの――「ハイライト」の新しい試みを考察する
﨑田明香［福岡市美術館教育普及係学芸員］

14 シュルレアリスムとその身体性の伝播――展示「シュルレアリスム100年」について
長尾天［成城大学ほか非常勤講師］

16 「フェミニズムと映像表現」展に寄せて――終わりの見えない過程のなかで
村上由鶴［秋田公立美術大学ビジュアルアーツ専攻助教］

18 ドローイング――思考と身体の拡張装置
関直子［早稲田大学文学学術院教授］

新しいコレクション

20 長谷川利行《大庭鉄太郎像》
成相肇［美術課主任研究員］

21 小村雪岱《邦枝完二著「江戸役者」挿絵》
横山由季子［美術課主任研究員］

22 マックス・エルンスト《砂漠の花（砂漠のバラ）》
長名大地［企画課主任研究員］

23 織田一磨《憂鬱の谷》
森卓也［美術課研究補佐員］

企画展レビュー

24 中平卓馬の否定形
戸田昌子［写真史家］

26 中平卓馬の言語実験～やりなおしの卓馬体験～
鷹野隆大［写真家］

28 コレクションに向ける眼差し
水田有子［東京都現代美術館学芸員］

30 作品が出会う場所――TRIO展を企画して
横山由季子［東京国立近代美術館研究員］

32 「ハニワの近代」と「土偶の近代」の相克
中島岳志［東京科学大学教授］

34 現代の眼から／現代の眼へ
小田原のどか［彫刻家・評論家］

アートライブラリ

36　資料紹介 #6 ｜ 初日カバー
赤松千佳［企画課研究補佐員］

38　資料紹介 #7 ｜ Photographie
小澤万紀［企画課研究補佐員］

40　研究員の本棚 #5 ｜ 近代日本美術史を研究するということ　大谷省吾［美術館副館長］
聞き手：長名大地［企画課主任研究員］

48　カタログトーク #3 ｜ 座談会「女性と抽象」展／「フェミニズムと映像表現」展
鈴木晴奈［デザイナー］、小川綾子［美術課研究補佐員］、小林紗由里［美術課研究員］、森卓也［美術課研究補佐員］
横山由季子［美術課研究員］、堀田文［美術課研究補佐員］
聞き手：長名大地［企画課主任研究員］

教育普及

52　スクールプログラムの充実に向けて――特別支援学校を迎えて
細谷美宇［企画課研究員］

54　「所蔵品ガイド」と「Let's Talk Art!」――コロナ禍を経て変化したこと
端山聡子［企画課主任研究員］

56　「所蔵品ガイド」における対話のアウトライン
齊藤佳代［企画課特定研究員］

工芸館

展覧会レビュー

60　鈴木藏――昭和から令和へ、転生する志野
正村美里［岐阜県美術館副館長兼学芸部長］

62　工芸の光と影――漆黒の闇――
田中信行［漆作家］

64　心象工芸展に寄せて
立松由美子［金沢21世紀美術館キュレーター］

66　「自然」の二つの貌
沢山遼［美術批評家／武蔵野美術大学准教授］

新しいコレクション

68　板谷波山《彩磁紫陽花模様花瓶》
中川智絵［工芸課任期付研究員］

69　桑田卓郎《白金彩梅華皮志野茶垸》
石川嵩紘［工芸課特定研究員］

70　釜我敏子《型絵染着物「秋草文」》
日南日和［工芸課特定研究員］

資料紹介

71　清家清「構成原理ノート」
廣川晶子［工芸課研究員］

教育普及

72　工芸館で過ごす夏時間――子どもを育む鑑賞プログラムの試み――
今井陽子［工芸課主任研究員］

MOMATコレクション｜2024年1月23日－4月7日｜会場：美術館10室

芹沢銈介の〈実寸〉

大原大次郎［グラフィックデザイナー］

会場風景｜撮影：大谷一郎

頭ではなく、手に残る記憶がある。十数年前に、芹沢銈介美術工芸館で行われた型絵染講習会に参加した。下絵を描き、型紙を彫り、糊置きをして、刷毛で色をさしていく。その体験は技法の一端を学ぶことと同時に、モチーフや道具と向き合う姿勢や、刷毛の運びや圧によって変化する線の質感や色合いを味わう時間でもあった。……と、記憶を手繰りよせているが、実のところ頭に残っている記憶は曖昧なものだ。ところが、型紙に刃を入れる際の力加減やカーブのつっかかりや、ヘラで伸ばす糊の粘り具合や、刷毛の先が紙と触れる際の感触などの手に残っている記憶は、文字通り手に取るように不思議と思い出せる。

手に残る記憶は、たとえば自転車に乗れるようになるまでの過程がそうであるように、トライとエラーを繰り返しながらいつしか身体に定着していく。そのようにして幾度となく同じような作業をする際に手に残っている記憶が呼び起こされるものだが、たとえその行為が自分のものでなく、ほかの人の行為やつくられたもの（たとえば絵や文字など）を目にするだけでも、それらが再生装置となって身体記憶が発動することがある。

うちわ、のれん、着物、カレンダーや本など、芹沢銈介が文字や模様を息づかせるものたちは、どれもが日常的な生活の営為に根付いたものばかりだ。そこに生息する文字や模様たちは、仰ぐ、くぐる、着る、めくる……のような、それぞれの目的ごとの身近なアクションと結びつくことで生命力を輝かせながら、手や身体に残る記憶を呼び起こしていく。

《木綿地型絵染文字文のれん　天》［図1］の「天」の文字を仰ぎ見る。宙をのびやかに舞う布がそのモーションの中で文字を象る。いや、象ろうとしている途中か、ほどけた様子と解釈しても良いかもしれない。同じく《木綿地型絵染のれん　寿》の雲状の字画や、《文字文地白麻部屋着》［図2］に敷き詰められた「日・月・木・雲・花・山・水・草・鳥」の文字群は、

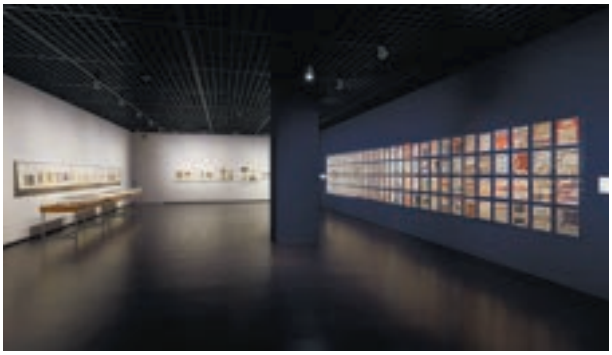
風景が意味と結ばれて文字となった歴史を揺り戻すように、文字が言葉の持つ意味から解放されて風景に還る姿のようにも感じ取れる。

なにかになろうとしている姿や、これから生まれようとするものが秘めたエネルギーや、緊張や呪縛から解放された（あるいは肩の力の抜けた）達人的な身のこなしは、完成された不動のかたちが持つ安定感や強度とはまた別の、動的で瑞々しい力や伸び代を感じさせる。その伸び代には、棟方志功が版画の表現が持つ力として挙げた〈他力〉のような力が入り込みやすいのかもしれない。その〈他力〉は、手作業による表現の偶然性にとどまらず、作者の手を離れてもなお、使用者（あるいは歴史をまたいだ鑑賞者）の生活の所作や身体記憶と結びつくことで、さらなる生命力と再生力を発動する。

今回のコレクションを拝見していて、ふと当たり前のことにあらためて気がついた。どれも〈実寸〉である、ということだ。作品はどれも作者が実物を実寸で仕上げているでしょ、と思われそうだが、文字だけに注目してみても、たとえばグラフィックデザインの制作過程においては、モニター上で拡大縮小しながら、レイアウトや出力を繰り返して最終的に複製物として構成されるものがほとんどだ。書き出されるものが紙ではなく画像やオンラインメディアなどの場合は、デバイス上での拡大縮小も可能だ。サイズの可変性が高まった時代においては、実寸で版下を手作業でつくり、実寸のまま仕上げるということ自体がレアケース／特徴となる。

特に目を奪われたのが、「小型絵」[図3]のシリーズだ。小さくなるほど作者の手のひらサイズの実寸感覚が見えやすいのかもしれない。そのコントラストで、のれんのような大きなサイズに息づく文字もまた芹沢銈介の〈実寸〉なのだと気づく。〈実寸〉が意味するものは、サイズにとどまらずに〈等身大〉の息遣いやエネルギーを窺い知るということでもあるようだ。

領域を問わないが、ことさら工芸や建築やデザインなどにおける〈実寸〉の感覚は、とても大切なものだ。芹沢銈介が生きた時代（1895–1984）の〈実寸〉に思いを馳せてみる。尺貫法やメートル法などの尺度が混然とした時代感や、西洋のモダンデザインの波が押し寄せる時節とも重なってくる。実寸感覚と表現はどのような結びつきをしているのか。果たして、制作上でも閲覧上でもサイズの変化が容易な現在における〈実寸〉はどこにあるだろう。



会場風景｜撮影：大谷一郎

←図1：芹沢銈介《木綿地型絵染文字文のれん　天》1965年、国立工芸館蔵
→図2：芹沢銈介《文字文地白麻部屋着》1971年、国立工芸館蔵、金子量重コレクション｜撮影：斎城卓

図3：芹沢銈介《小型絵 三、四、五》1979年、国立工芸館蔵
金子量重コレクション｜撮影：斎城卓

後記

文字文などを中心とした展示にあわせ、文字を含むデザイン表現に取り組む大原大次郎氏にレビューをお願いしました。〈実寸〉という視点は、今日、我々が無意識にしている思考や営みの多くが、情報のやりとりに頼っている側面を意識させます。そのなかで見る芹沢銈介の作品にはたしかに、観る者の身体感覚に訴える力があります。芹沢は生前から幾度となく展覧会などで紹介され、評価も確立された作家ですが、時代を隔てた今あらためて新鮮に感じる魅力を言語化していただけたと思います。

［元工芸課客員研究員　高橋佑香子］

コレクションによる小企画「新収蔵＆特別公開｜ジェルメーヌ・リシエ《蟻》」
会期：2024年1月23日－4月7日｜会場：美術館ギャラリー4［2階］

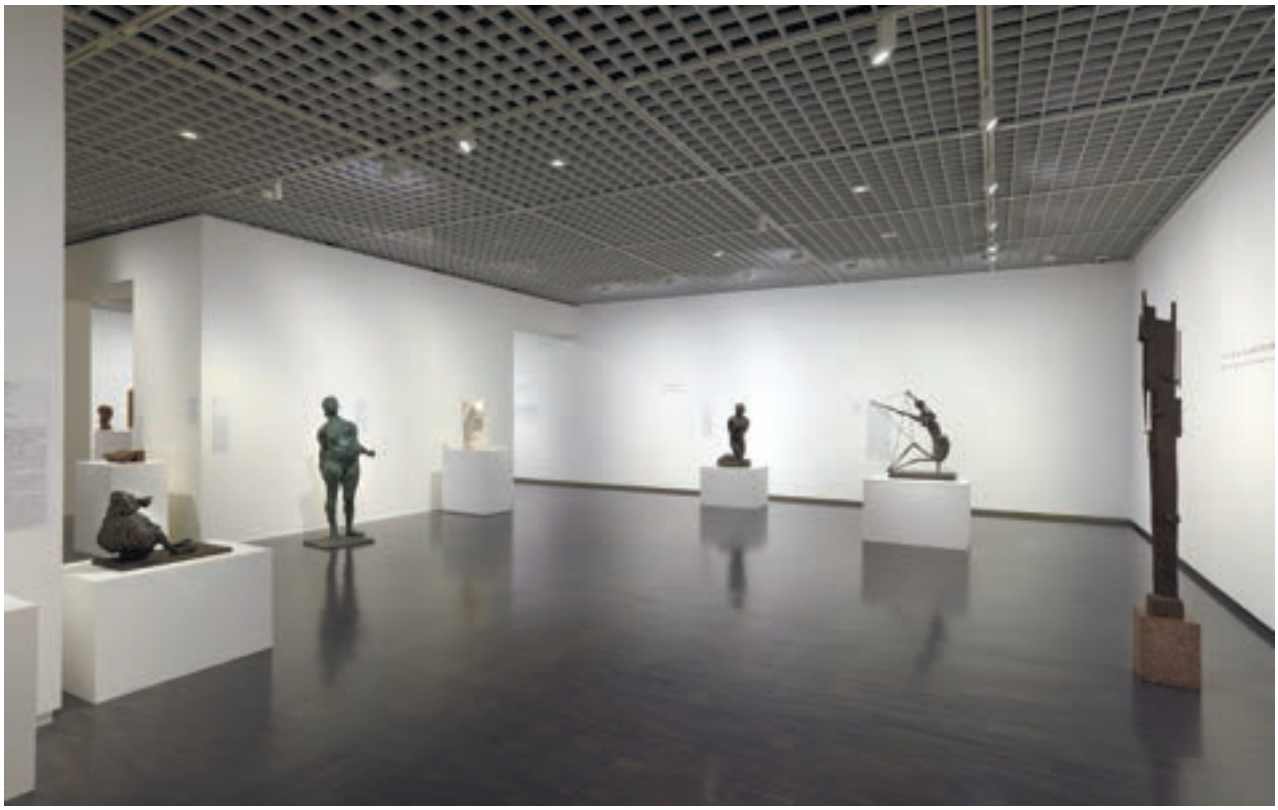
リシエが師ブールデルから学んだもの

黒川弘毅［彫刻家］

ジェルメーヌ・リシエの《蟻》が新たに収蔵された。そのお披露目として企画された本展示には館蔵品の中から、「多方向にその網を張りめぐらす」[1]リシエに時代やテーマにおいて関連する作品29点が陳列された。正直なところ、この展示に雑多で脈絡を欠いている印象を受けた。またリシエが師と仰ぐアントワーヌ・ブールデルのテラコッタレリーフ4点は没後の複製で、国立西洋美術館の所蔵作品を展示できれば…と思わずにいられなかった。

それでも、彼女と同時期にブールデルに学んだ金子九平次と清水多嘉示、そしてリシエをよく理解してその影響を受けた柳原義達の作品が展示されたことの意味は大きい。金子の1925年滞仏作《C嬢の像》がブロンズ、清水の1926年滞仏作《アルプス遠望》は油彩だが、これらはリシエがブールデルのもとで学んでいた頃のものと言える。

南フランスのサロン・ド・プロバンスに近いグラン出身のリシエは、1926年にモンペリエのエコール・デ・ボザールを卒業するとパリに来て、ブールデルが亡くなる29年まで彼の個人アトリエの生徒となって助手を務めた。そこでは彼女の夫となるオットー・ボーニンガー、アルベルト・ジャコメッティ、エマヌエル・オリコスト、マルコ・セルボノヴィッチ等が仕事をしていた[2]。また彼女はブールデルが教えるアカデミー・ドゥ・ラ・グランド・ショミエールでも学んでおり、ここで撮られた幾つかの写真にリシエが居る。1920年代のグランド・ショミエールには金子や清水のほかに佐藤朝山、保田龍門、武井直也がいて、またジャコメッティもリシエの級友の一人だが、彼らの作品が展示に含まれていなかったのは残念である［編集部註］。



会場風景（左から2番目が柳原義達《犬の唄》）｜撮影：大谷一郎

図1：ブールデルを囲む生徒たち｜提供：清水多嘉示アーカイブ（所蔵：八ヶ岳美術館　原村歴史民俗資料館）

会場風景（右から2番目が金子九平次《C嬢の像》）｜撮影：大谷一郎

グランド・ショミエールは入学試験がなく誰でも入れる「自由学校」で、出席点呼もなく、生徒たちはチケットを購入してデッサンと彫刻の授業を受けた。生徒は東欧、バルカン諸国、南北アメリカ、極東からの外国人が多数を占め、その半数以上が女性であった。ブールデルは毎週1日、木曜日か金曜日にここで教え、「「自分自身の歌を歌う」ことを［生徒たちに］学ばせた独自の教育」――生徒たちが「魂を生み出すよう産婆役を勤(ママ)めます」――を実践した[3]。ブールデルは生徒に自身の様式を模倣することを求めず、それぞれの資質を尊重し、生徒の作品にほとんど手を入れることはなかったと伝えられる。ブールデルによる実習の様子、その教育をここで学んだ多くの彫刻家たちが書き残している。生徒たちの中から選ばれた者たちは、午前にグランド・ショミエールで勉強した後、午後にブールデルのアトリエで師の仕事を手伝うことができた。ブールデルのもとからは第二次大戦後に活躍する多くの重要な彫刻家そして画家が輩出した。

1927年にグランド・ショミエールで撮影されたブールデルを囲む生徒たちの写真［図1］が清水多嘉示アーカイブに残されている。手前右端が清水、リシエはその左後方の二人の女性の間から視線をカメラに向けずに顔をのぞかせる額にバンドを巻いた女性ではないかと思われる[4]。

ブールデルのアトリエでリシエはアダム・ミツキェヴィチの記念碑、師の最後の作品となるモンソー・レ・ミーヌの戦争記念碑に協力した。「ブールデルの仕事をどう思うか」という問いに、リシエは「ブールデルは偉大な人物で立派な教師であるが、制作については何の影響も受けていない。彼から学んだことは真実をみるということだけだ」と語っている[5]。彫刻における「真実」について、清水はブールデルの言葉として「自然の構成(コンストラクション)（建築的要素）に注意を拂はなければならない。／構成は實在で肉付は常に變るものだ」「表面のコツピイをしてはいけない」と記している[6]。リシエは「私は何を製作する場合でも幾何学的構成を何度も試みます」「真の抽象は事物の内部にある」と述べている[7]。

展示には清水の《裸婦》（1967年）が出品されていたが、リシエの《蟻》（1953年）［図2］と私が対照させたいのは《みどりのリズム》（1951年）［図3］である。二人が師から得た共通するもの――《弓をひくヘラクレス》（1909年）［図4］にあるような――を誰もが感じるだろう。

1955年に清水はリシエを次のように評している。「彼女はフランス彫刻界の特異な存在である。何れかといふと具象形體に属する作品だが、非常に嚴しいアンテリュールつまり内部構造の追求を、彼女の作品は提示してゐる」「プロセスに於けるアンテリュール追求の度合だけがその作品の價値となつてゐる様に見える」[8]。

その実例として、私はリシエの《オラージュ》（1947–48年）[9]を示そう。この作品が本展に出品された柳原義達の《犬の唄》に与えた影響は述べるまでもあるまい。

図2：ジェルメーヌ・リシエ《蟻》1953年、東京国立近代美術館蔵
撮影：大谷一郎

図3：清水多嘉示《みどりのリズム》
1951年、武蔵野美術大学美術館蔵
撮影：李政勲

［註］

1 「『新収蔵＆特別公開｜ジェルメーヌ・リシエ《蟻》』展覧会について」、東京国立近代美術館ウェブサイト https://www.momat.go.jp/exhibitions/r5-3-g4［2024年2月14日閲覧］

2 『Germaine Richier』（仏語版Centre Pompidou、英語版Thames & Hudson、2023、p.263）の年譜には、リシエがブールデルのアトリエに入ることを斡旋したのはウジェーヌ・ルディエ（アレクシス・ルディエ鋳造所の当主）であり、ブールデルは自分のアトリエに生徒をもはや受け入れていなかったと記されている。

3 グランド・ショミエールでのブールデルによる授業についてはアメリ・シミエ Amélie Simier（当時：パリ、ブールデル美術館館長、現在：パリ、ロダン美術館館長）「「教育の全ての型を破壊しなければなりません」ブールデルの学校で。――ブールデルは生徒たちにどのような教育を行ったのか?」を参照。『国際カンファレンス記録集　東アジアにおけるブールデル・インパクト』（武蔵野美術大学彫刻学科研究室、2021年）に収録。

4 『Germaine Richier』p.263にもブールデル美術館が所蔵する同じ写真が掲載されており、リシエが含まれているとの解説がある。同書では撮影時期が1928年とされているが、清水アーカイブに残る写真の裏には清水の直筆で「1927年」と記されている。

5 引用は主旨。矢内原伊作「ジェルメーヌ・リシエの世界」『みづゑ』632、1958年3月号、20頁

6 清水多嘉示「ブルデルの思ひ出 Emile Antoine Bourdell 1861–1929」『新美術』14、1942年9月号、7頁

7 矢内原伊作、前掲書、19頁

8 清水多嘉示「素朴な彫刻家たち」『芸術新潮』第6巻、1955年5月号、169頁

9 https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/CXKoQcb

［編集部註］

前会期から作品を大幅に入れ替えた「新収蔵＆特別公開｜ジェルメーヌ・リシエ《蟻》インターナショナル編」（4月16日–8月25日）では佐藤玄々（朝山）、保田竜門、武井直也らの作品も展示されている。

図4：エミール＝アントワーヌ・ブールデル《弓をひくヘラクレス》1909年、
国立西洋美術館蔵｜撮影：©上野則宏

後記

フランスの彫刻家ジェルメーヌ・リシエ（1902–59）による彫刻《蟻》のお披露目企画にあわせ、黒川弘毅氏にご執筆いただいた。昆虫と人間のハイブリッドというユニークな造形で知られるリシエだが、その基礎には師エミール＝アントワーヌ・ブールデルから学んだ「真実をみる」という姿勢があった。同時期にブールデルに学んだ日本人彫刻家、特に清水多嘉示との比較は、日本の近現代を扱う当館がリシエ作品を今後どのように活用していくかのヒントとなるものだ。《蟻》（1953年）と清水の《みどりのリズム》（1951年）との類似は、実作者ならではの視点による特に興味深い指摘であった。

［美術課長　三輪健仁］

MOMATコレクション｜会期：2024年4月16日－8月25日｜会場：美術館7室および8室［3階］

プレイバックPart 2：「日米抽象美術展」の再現

辻泰岳［筑波大学助教］

図1：「プレイバック「日米抽象美術展」（1955）」
東京国立近代美術館3階7室｜撮影：上野則宏

人知れず残っていた調書や乾板、平面図等がもたらすヴァーチャルなリアリティ、あるいはそれを支えるテクノロジーが、検証をより意義深いものとするわけではない。程度の差はあれ、同種の資料を用いて復元が可能な展示は他にもある。それよりも、眼前の対象を写すわけではない絵画等の性格を知りながら、それらが並ぶ事例をあえて選びありのままに描出するというきまりの悪さこそが鍵となるだろう［図1］。なぜいまそれを扱うのか。会場は一点の作品のかたち（フォーム）の問題だけではなく、作家たちが胸に納めておこうとした現実をも詳らかにしてしまうからだ。

イサム・ノグチの口添えによって、ジョージ・モリス（George L. K. Morris）は長谷川三郎に出品を打診するため手紙を送る。長谷川はこれを踏台として日本アブストラクト・アート・クラブを組織し、ブランシェット・ロックフェラー（Blanchette H. Rockefeller）らの支援を得て、リヴァーサイド・ミュージアムで開催される第18回の「American Abstract Artists」展（1954年3月7日–28日）のため1954年1月にニューヨークへたどり着く。

到着ののち1954年2月に長谷川はThe Clubで話す機会を得る。8th Streetのこのクラブはニューヨーク・スクールと名指されることになる画家らが集まったことで知られ、のちに伝説と化した。また3月16日には知己のフランツ・クライン（Franz Kline）らと共に、長谷川はミュージアム・オブ・モダン・アート（MoMA）で開催されたシンポジウムにも登壇することができた。

なおMoMAではこの年「Japanese Pottery by Kitaoji Rosanjin」展や「Japanese Exhibition House」と続き、「Japanese Calligraphy」展（6月22日–9月19日）の開催がある。これらはいずれも同館のキュレーター、アーサー・ドレクスラー（Arthur Drexler）による企画であり、前年の来日時に彼は森田子龍や井上有一、篠田桃紅らの作品を選ぶが、長谷川もこれにかかわっていたとみてよい。機に乗じ茶をたてながら自作を語る長谷川の滞米は延び、以後の移住を心に決めて日本へと戻る。

すなわちこうした長谷川三郎の運動が、いわば凱旋として国立近代美術館の「日米抽象美術展」（1955年4月29日–6月12日）をかたちづくっている。鑑賞の際には日米の差異とあわせて、そうした境をこえた普遍性をとらえてほしい。この特別展はこのように説き、東海岸から届いた作品を2階に、日本の側の出品を油絵や版画、彫刻、書等と分け1階や3階で示した。ゲンビと称された現代美術懇談会など例はあるものの、上記「American Abstract Artists」展および「Japanese Calligraphy」展等をふまえたこの京橋の催事は、Word Paintingsひいてはモダン・アートとして書を扱う先駆にもなった［図2］。

本展の会場は丹下健三が設計をしている。だがもとよりそれを誰が担おうと、作家の意や作品の考証をあるがままに場にうつすことはできない［1］。それを知ってか知らずか、丹下はここでひとつひとつの作品が有する筆触や構成等のみに観客を引きつけるのではなく、そうした自律的なありように反しむしろ共にあろうとする。1階では玉砂利を室内から中庭へと連ねて敷き、彫刻をその中に置くことで視線を外へと誘う。またハンス・リヒター（Hans Richter）は《Orchestration of Color》を長谷川が住む辻堂に送った。約1か月、床の間で長谷川が愛でたのちに京橋へ運び込まれたこの作品は、館においてもそのまま掛物として扱われている［図3］。さらにわざわざガラスの壁を設けそこに掛けた絵画もあり、平面の深度あるいはフォーマルな性格をとらえることそのものを遮る。理詰めのアブストラクトには似つかわしくない空間か。亜種や東亜と言うなかれ、これもモダニズムなのだ。

ただし国立近代美術館を代表する立場にいた今泉篤男は、MoMAの近刊を参照しマーク・トビー（Mark Tobey）の言にふれるなど、この特別展が扱いきれなかった日米の交わりについても各所で補足をしている[2]。ニューヨークの動向を絶対視するわけではないものの、そうした手落ちの口惜しさがあれば「日米抽象美術展」の会場をやはり未達、未完の近代とみる者もいたであろう。

1954年の長谷川三郎は東西を問うことで己の達成をはかろうとしたが、ヨーロッパとの旧交を温める余裕はなく、合衆国において彼は必死であった[3]。しかしながらコンセプチュアルと呼ぶにはあまりにもまっすぐな筆墨の《宣言》は、未達とみなすことそれ自体が力だと開き直る潔さを2024年に伝える[図4]。

図2：「日米抽象美術展」国立近代美術館3階｜提供：東京国立近代美術館
銀座の松坂屋で開催された篠田桃紅の個展（1954年9月10日–15日）などに続き丹下健三が会場を設計。
図3：「日米抽象美術展」国立近代美術館2階｜提供：東京国立近代美術館

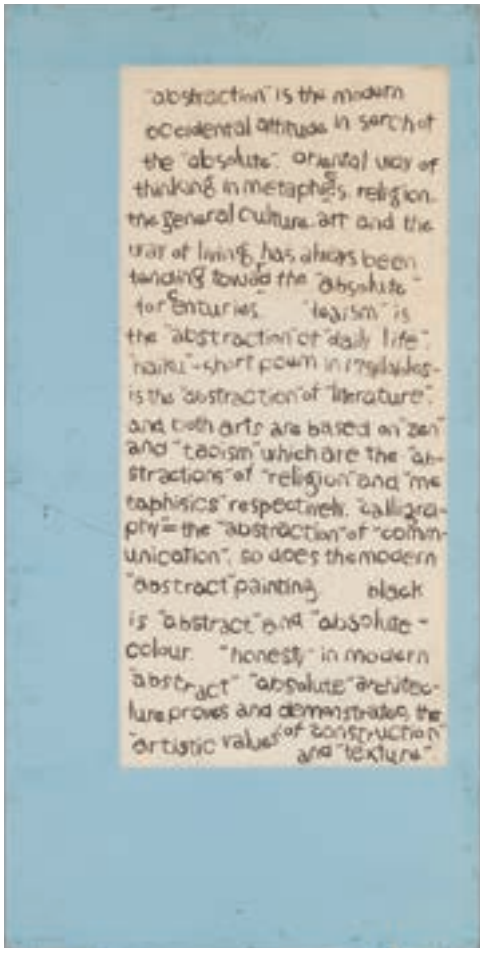


図4：長谷川三郎《宣言》1954年頃

［註］

1 詳細は以下。拙稿「方法としてのディスプレー――国立近代美術館とその会場（1952年）」『鈍色の戦後――芸術運動と展示空間の歴史』水声社、2021年、75–97頁。

2 Alfred H. Barr Jr. and William S. Lieberman, "Recent American Abstract Art," Alfred H. Barr Jr. ed., *Masters of Modern Art*, New York: MoMA, 1954, pp. 174–181.

3 Saburo Hasegawa, "Abstract Art in Japan," The American Abstract Artists eds., *The World of Abstract Art*, New York: George Wittenborn, 1957, pp. 69–74.

後記

過去に当館で開催された展覧会を巡るプレイバック展の第二弾として、今回は1955年に開催された「日米抽象美術展」を取り上げ、館内に残されている記録や、同時代の関連資料を元に展覧会再現VRなどを通して当時の展覧会の再構成を試みました。展覧会レビューについては、美術史および建築史の研究者である辻泰岳さんにご寄稿いただきました。辻さんからは、「日米抽象美術展」の開催に尽力した長谷川三郎を巡る動向や、アメリカにおける前衛書に対する評価など、展覧会のなかでカバーできなかった歴史的背景について詳細に解き明かしていただきました。

［企画課主任研究員　長名大地］

MOMATコレクション｜会期：2024年4月16日－8月25日｜会場：美術館1室

鑑賞者と作品をつなぐもの――「ハイライト」の新しい試みを考察する

﨑田明香［福岡市美術館教育普及係学芸員］

図1：会場風景｜加山又造《千羽鶴》1970年、東京国立近代美術館蔵

東京国立近代美術館はミッションとして「歴史を編み直す」「対話を生み出す」「創造を支える」「多様性を尊重する」「美術館の基準を示す」という5つの柱を掲げている[1]。なかでも「美術館の基準を示す」は、国立館特有の標榜と言えるだろう。これらのミッションを念頭におきながら、所蔵作品展「MOMATコレクション」に初めて教育普及担当者が企画段階から関わったという「ハイライト」の新しい試みを考察していきたい。

本展では、作品それぞれに短い問いかけ文が設置されている。企画担当者が「問いかけは作品と鑑賞者をつなぐ役割を担って」いると述べているように[2]、展示室に入った鑑賞者が、自然と作品に意識を向けるような内容だ。いくつか、具体的な例を挙げてみよう。会場に入って最初に置かれた加山又造《千羽鶴》には「鶴を追いかける」という一文が示されていた。その手前には作品中の鶴を抜き出したような、木製の鶴のモチーフが置かれ、「鶴を手にとって、動かしてみませんか」という問いかけが添えられている。実際に鶴を手にとって動かしてみると、作品から抜け出した鶴が自分の手のひらにいるようで、なんだか微笑ましい。鶴を動かすという小さな（しかし静かな展示室では大きな）身体の動きは、人の感情の動きに作用し、鑑賞者の心理をさまざまに揺さぶる。筆者も、自然と手の中の鶴を作品の中に探しながら作品を見ていた。これは企画者の意図通り、作品と鑑賞者をつなぐ問いかけの好例であるといえよう。

また、アド・ラインハート《抽象絵画》に付された問いかけ文にも注目したい。同作は黒一色の画面に見えるが、「何かみえてきますか」「本当に何も描かれていませんか」（傍点筆者）という問いが示されていた。「本当に」という、ある意味で鑑賞者を試すような言葉が、見ている人の足を止め、じっくりと作品に目を向けるように誘導する。作品をよく観察することから鑑賞が始まるという教育普及的な視点が、この「本当に」という一語に端的に示されていると言えるだろう。

他にも、作品の前に置かれた足跡のマークによって近くや遠くへ視点を変えるよう誘導したり、床に貼られた猫の足跡や、壁にある猫のシルエットによって、下から作品を見上げることを提案したりと、作品の多様な見方を促すさまざまな仕掛けが用意されていた。

さて、展示室を一周し、筆者はふと「これはだれに向けての展示なのだろう」と立ち止まった。さまざまな問いかけ文は、親子連れに適した内容や、美術館に馴染みがない来館者を意識したものに感じられたが、他方、その問いかけに沿って鑑賞し、さらに作品について知りたいと目を向けた解説文は専門的で高尚な内容であり、そのギャップに少し戸惑ったからだ。

筆者は、展示室の解説文は鑑賞者と美術館をつなぐ重要なツールであると考えている。解説文は、常に作品の横にあり、鑑賞者がほぼ必ず目にするという点で、ホームページや図録など、別にアクセスが必要な情報とは役割が異なる[3]。その上で、全ての鑑賞者が目に留め、読むことを意識しているか、解説文の内容と伝え方に着目して読み解くと、そこに美術館の態度が見てとれることが多い。本展では、専門的な解説文が設置されていたが、例えば、問いかけ文と呼応した内容

図2：会場風景｜アド・ラインハート《抽象絵画》1958年、東京国立近代美術館蔵｜撮影：黒田菜月

図3：会場風景｜原田直次郎《騎龍観音》1890年、東京国立近代美術館寄託（護国寺蔵）｜撮影：黒田菜月

と文体の作品情報を設置してもよかったかもしれない。

「だれに向けた展示か」に話を戻すと、同館のミッションは「あらゆる人々が美術に触れ」る場を生み出すことであり、本展も同様の考えのもとに行われているという[4]。しかし、誤解を恐れずに言えば「あらゆる人々＝だれもが」は、油断すると「だれでもない」無色透明なヒトになる危険性を孕んでいる。「あらゆる人々」とは具体的にだれなのか。多様な利用者に向けた活動を担う上で、どんな専門であっても、学芸員は常にその問いを考え続ける必要があるだろう。

本展のように、教育普及ならではの視点で企画された所蔵品展は全国でも珍しくはない[5]。しかし元来、作品を展示するという行為の先には、それを見る「鑑賞者」がいるものであり、本来的には展覧会そのものが教育的な要素を含むとも考えられよう。よって、本展のように教育普及担当者が関わる展覧会が継続されることはもちろん、「教育的」と謳わなくとも、さまざまな来館者を具体的に意識した展覧会を企画し、その実績を積み上げていく意味は大きい。その結果として「美術館の基準を示す」というミッションも果たされるのではないだろうか。今後の展覧会にも注目していきたい。

［註］

1「私たちのミッション」東京国立近代美術館ホームページ https://www.momat.go.jp/statement

2 佐原しおり、藤田百合「鑑賞のきっかけをつくる――所蔵作品展の新しい試み――」『現代の眼』638号、2024年3月、46頁（2024年2月Web掲載）

3 﨑田明香「キャプションは利用者と作品をつなぐ：美術館リニューアルオープンにおける新しいキャプション製作の事例」『福岡市美術館研究紀要 第8号』福岡市美術館、2020年、37–38頁

4 前掲註1参照

5 筆者の所属する福岡市美術館では1990年より小学生と中学生を対象に「夏休みこども美術館」を開催。毎年、教育普及担当者が企画しテーマに沿って所蔵作品を紹介している。

後記

展示空間における作品以外の要素（展示方法、解説、キャプションなど）を鑑賞者とのコミュニケーション・ツールとして位置づけたとき、美術館にはまだまだできることがあるのではないか。当館の教育普及室と美術課の研究員の共同企画による「ハイライト」の展示は、心地よく、そして少し刺激になるような「会話」のあり方を探る試みであった。ミュージアムにおけるキャプションの役割について研究を重ねられてきた福岡市美術館の﨑田明香さんにご寄稿を依頼し、所蔵作品展そのもののあり方を考えるうえでも重要な視点をお示しいただいた。［美術課研究員 佐原しおり］

MOMATコレクション｜会期：2024年9月3日―12月22日｜会場：美術館5室

シュルレアリスムとその身体性の伝播
――展示「シュルレアリスム100年」について

長尾天［成城大学ほか非常勤講師］

図1：会場風景｜撮影：大谷一郎｜壁面右から4点目がマックス・エルンスト《砂漠の花（砂漠のバラ）》

詩人アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』を刊行し、シュルレアリスム運動が公的に開始されたのは1924年のことである。本年はそこからちょうど100周年にあたる。これに合わせ「所蔵作品展 MOMATコレクション」の一室において、「シュルレアリスム100年」と題された展示が行われた。会場にはヨーロッパ、アメリカ、日本のシュルレアリスムとその周辺の作品および同時代資料が展示され、新収蔵のマックス・エルンストによるフロッタージュ作品《砂漠の花（砂漠のバラ）》（1925年）［22頁参照］も初めて公開された［図1］。

フロッタージュとは支持体の下に置かれたものを上からこすることによって転写する技法であり、そこで定着されるのはあくまで物質的痕跡である。《砂漠の花》においてエルンストは様々な操作を行うことによって、この物質痕跡を女性の身体（同時に男性器に見えなくもない）のイメージに変換している。ここでは「こする」という性的暗喩を含んだ身体的動作の痕跡と、欲望の対象としての女性の身体が重ね合わされているのである。この作品を見るものは、物質的痕跡とイメージの間で宙吊りにされながら、その空隙に残されたエルンストの欲望に感応することになる。

シュルレアリスムにおいて欲望は重要な問題系の一つだが、フロイト的な意味における欲望は性的な身体と切り離すことができない。とすれば、シュルレアリスム絵画とはこうした身体性が刻印される物質的な場とみなしうる。出品されたすべての作品にこのことを当てはめうるわけではないが、やはりエルンストの《マルスリーヌ・マリー（『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』より）》（1929–30年）に目を移せば、コラージュされた十字架上のイエス・キリストの局部に女性が手を触れている。マリアの処女懐胎によって受肉した（つまり物質化した）はずの神の子は、それにもかかわらずここでは、その性的な身体性を露呈

させられてしまっているのである。あるいはハンス・ベルメールの《人形》（1935–75年）においても、少女人形のエロティックな身体性が、写真という物質的痕跡（つまり光の痕跡）のなかに定着させられている。

日本の何人かのシュルレアリスム画家たちもまた身体性の問題を扱っている。だが瑛九（えいきゅう）のコラージュ《無題》（1937年）を別にすれば、そこにあるのは性的な身体というよりも、死にゆく身体、凝固した身体、腐って土に分解されていく身体である。寺田政明の《魔術の創造》と杉全直（すぎまたただし）の《轍（わだち）》（ともに1938年）は直接的に内臓や骨、死骸のイメージを描き出している。当然これらは戦時下という時代背景と結びついているわけだが、このことは小牧源太郎によるエルンストやイヴ・タンギーを想起させる作品《願望 No.1》（1938年）において、石化した女性たち身体の背後にいくつものパラシュートが落下していることからも明らかである。そもそもシュルレアリスム自体が、ブルトンの場合にせよ、エルンストの場合にせよ、第一次世界大戦への従軍体験と切り離すことができない。確かに、浅原清隆の《郷愁》（1938年）や浜田浜雄の《ユパス》（1939年）といったサルバドール・ダリを想起させるイメージの方に、欧米のシュルレアリスムとの近接性は見出しやすいだろう。とはいえ日本の画家たちが、シュルレアリスムから特殊な身体性のイメージを受け取り、それを自らが置かれた戦時下という状況において利用したということはいえるだろう。このことは靉光（あいみつ）の代表作（今回は出品されていないが）《眼のある風景》（1938年）にもよく示されている。

このように本展示は実作によって欧米と日本のシュルレアリスムを比較できる貴重な機会であると同時に、筆者にとってはシュルレアリスムのイメージにおける身体性とその伝播について再考を促してくれる場となった。続く展示室にかけられたいくつかの戦争画の身体が、逆説的ではあるが、まるで書割りのようなイメージとして描き出されていることによっても、こうした印象は一層強められた。

図2：会場風景｜撮影：大谷一郎｜壁面左から2点目が飯田操朗《風景》

図3：靉光《作品》1940年、東京国立近代美術館蔵

最後に二点、つけ加えておく。まず上記の問題系とは別の意味で飯田操朗（いいだみさお）の《風景》（1935年）［図2］における色彩鮮やかに立ち上がるイメージに強い印象を受けたことを記しておきたい。また靉光の《作品》（1940年）［図3］に描かれた頭部が異常に肥大した人間のイメージを目にした数日後、あるホラー小説を読んだ際、筆者は同様のイメージに出会った。シュルレアリストたちが好んだ客観的偶然、あるいはフロイトのいう「不気味なもの」のささやかな例といえるだろうか。

後記

1924年にアンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言』を発表してから100年というメモリアルイヤーに合わせた「シュルレアリスム100年」展について、イヴ・タンギーやジョルジョ・デ・キリコを中心とするシュルレアリスム美術の研究者である長尾天さんにご寄稿いただきました。本展は所蔵品という制約のなかで、パリを起点に国際的に広まったシュルレアリスムの展開を提示することを企図しました。長尾さんからは展示作品に共通して見られる「身体性が刻印される物質的な場」という問題意識を読み解いていただきました。これはシュルレアリスム美術全体に関わる重要な視点であると考えています。　［企画課主任研究員　長名大地］

フェミニズムと映像表現 ｜ 会期：2024年9月3日―12月22日 ｜ 会場：美術館ギャラリー4［2階］

「フェミニズムと映像表現」展に寄せて ――終わりの見えない過程のなかで

村上由鶴［秋田公立美術大学ビジュアルアーツ専攻助教］

会場風景 ｜ 中央手前：ダラ・バーンバウム《テクノロジー／トランスフォーメーション：ワンダーウーマン》1978–79年、中央右奥：塩田千春《Bathroom》1999年、右：マーサ・ロスラー 《キッチンの記号論》1975年 ｜ 撮影：大谷一郎

「あなたのフェミニズムのゴールはなんなのか?」と問われることが少なくない。この問いはフェミニズムには概ね共感しているがゆえに「ゴールはあるのか?」と途方に暮れてしまった人の口をついて出てきてしまった本音のようなものであろう。その際、私は「フェミニズムとは性差別がないか点検しながら前進し続ける過程だから、こうなったらおしまいというゴールはないのだ」と説明する。このようなフェミニズムの理解に引き寄せて考えると、本展の映像表現もわかりやすいクライマックスを持つものではない。劇的な展開がない、盛り上がりがない、断片的であったりループしたりする、本展に見られる映像表現はそれ自体、ゴールの見えにくい過程を経験することではある。

ローラ・マルヴィは、「視覚的快楽と物語映画」で、男性があらゆる場面で決定権者となっている世界では、あらゆるイメージのなかで女性が常に見られるための存在として目に見えてエロティックに演出されてきたことを指摘している[1]。「見る」という行為において快楽を得るのは異性愛の男性であり、女性は快楽を与える「見られる」側とされてきた。しかし、本展ではいずれの作品も、この規範に沿うことはない。一見すると「視覚的で性愛的」にも見えるダラ・バーンバウムの《ワンダーウーマン》も、不必要にセクシーなコスチュームに身を包むワンダーウーマンの変身や攻撃のシーンを執拗に繰り返すことで、その「視覚的で性愛的な強度」をインフレさせ、男性中心主義社会が享受してきた「視覚的快楽」を指し示している。

ところで、フェミニズム的な芸術表現には「おぞましいもの（アブジェクション）」[2]と「キャンプ」[3]という、大きなふたつの傾向があるように思う。前者は、鑑賞者の心に時に傷を残すほどの攻撃として働き、作者が直面する性差別や不平等を訴える。後者はユーモアやアイロニーを用いて、男性中心主義社会の欺

瞞を誇張し、おちょくり、いじり倒す。本展の出展作品において、塩田千春の《Bathroom》は前者寄りの表現と言えるだろう。見ているだけで皮膚や粘膜がじゃりじゃりと感じられる「おぞましい」表現であり、ここから女性とその皮膚が容赦のない介入に晒される社会的状況を想起することもできよう。他方、この作品を除けば本展はどちらかと言えばキャンプ的な雰囲気が漂う。

本展は遠藤麻衣×百瀬文《Love Condition》の収蔵をきっかけに、フェミニズム的なテーマに関連する収蔵作品を集めて実現に至ったという。おしゃべりに伴い、性器や性行為の要素を分析し解体するようにアイデアが交換され、粘土が変幻する映像を見ていると、鑑賞している私の頭の中にも「理想の性器」のアイデアが湧いてくる。しかし、映像内でも語られるように、そのアイデアはつい現状の性器のあり方にどうしても引っ張られてしまいもする。人間の最もやわらかい部分である性器には強固な規範がまとわりついているのだ。

遠藤と百瀬のおしゃべりに呼応するのは、出光真子《主婦たちの一日》である。間取り図を赤いコマとして動き回る主婦たちを見ていると、彼女たちが家の中心ではなく周縁に位置する台所にいるのが多いことが気になってくる。主婦たち自身も「あたしお台所ばっかりだわ、嫌になっちゃう」、「なんかほんとにあれね、台所が多いわね」とつぶやく。台所で重なり合う彼女たち個々人の動きが可視化されることによって、それが家庭の事情などではなく社会的な構造を反映したものだということが明らかになる。

そして台所と言えば、マーサ・ロスラーの《キッチンの記号論》である。普段は台所のあるべきところ、あるべき用途におさまっている調理道具を、狂気じみたジェスチャーで解放する本作は、台所という特定の居場所で期待される役割に応えるように要請され続ける女性たちの、秘めざるを得なかった可能性を解放するものと言えるだろう。

そういえば、フェミニズムのゴールについて問われたように、「なぜあなたはフェミニズムが好きなのか?」と問われたこともあった。本展のような、女性アーティストのフェミニズム的実践に光を当てる展覧会への注目は年々高まっている。そのなかでも、ユーモアやアイロニーの力で男性優位の社会構造を不真面目[4]な態度で毀損する本展の映像表現を見て、私はこれだからフェミニズムが好きなのだと再認識した。

［註］

1 ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子訳、『imago』1992年11月号、青土社

2 「おぞましいもの（アブジェクション）」とは、ジュリア・クリステヴァが『恐怖の権力—〈アブジェクシオン〉試論』において提起した概念である。松井みどりは、『アート："芸術"が終わった後の"アート"』（朝日出版社、2002年）において、「アブジェクト」を、「父親を中心とした、理性的で生産的な組織や生活規範」によって「抑圧を受けながら、抑圧されればされるほど強く、人間にとってそれが避けられないものであることをあらわにしてくる、自分（文明）のなかの「闇」（不可能）の部分」と説明している（100頁）。

3 「キャンプ」とは、スーザン・ソンタグが「《キャンプ》についてのノート」（『反解釈』所収、高橋康也ほか訳、ちくま学芸文庫、1996年）において提起した概念である。

4 ソンタグは、「キャンプの趣旨は、要するに、真面目なものを王座から引きずりおろすことだ。キャンプはふざけており、不真面目である」と述べている（「《キャンプ》についてのノート」454頁）。

後記

本展は、1970年代以降の映像作品を、フェミニズムに関連するキーワードと紐づけながら紹介する試みでした。村上由鶴さんの近著『アートとフェミニズムは誰のもの?』（2023年、光文社）は、現代美術作品をフェミニズムの視点から読み解く優れた文献として高く評価されています。本展の準備においても大いに参考にさせていただいたことから、今回ご寄稿をお願いしました。レビューでは、フェミニズム的な芸術表現の二つの主要傾向に出品作を位置づけながら、詳細な作品分析を行っていただきました。今後の関連展示を企画するうえでも、貴重な示唆を与えてくださる内容となりました。

［美術課研究員　小林紗由里］

会場風景
左壁面：遠藤麻衣×百瀬文《Love Condition》2020年、
中央壁面：出光真子《主婦たちの一日》1979年
撮影：大谷一郎

MOMATコレクション｜会期：2024年9月3日—12月22日｜会場：美術館11・12室

ドローイング——思考と身体の拡張装置

関直子［早稲田大学文学学術院教授］

図1：会場風景（11室「Lines and Grid」）｜撮影：大谷一郎

線を核とするドローイングが、シュルレアリスムのオートマティスムや戦後の抽象表現主義を経て、現代美術において重要な意味を持つようになって久しい。とりわけ、1970年前後のコンセプチュアル・アートにおいて、ドローイングは写真と共にこの動向を牽引する役割を担ったと言っても過言ではない[1]。その後ドローイングは絵画や動画[2]、あるいは身体を介した空間との関係を模索するなど[3]、その意味するものはさらなる広がりを見せている。

この秋、所蔵品ギャラリー2階の、11室と12室にわたって特集された2つのテーマ展示、「Lines and Grid」[図1]と「ドローイングの生命」は、この1970年前後の動向を軸に捉えることもできるだろう。即ち、線とグリッドの方は、1970年代のコンセプチュアルな動向の中にあったドローイングを紹介するものであるのに対し、後者は、1970年代を挟む、その前と後のドローイングの展開を通して、現代美術の状況を逆照射するものとなっていた。

11室は、窓に面した部屋に2020年に設置されたソル・ルウィットのウォール・ドローイングが企画の出発点としてあり、ルウィットと同時代にニューヨークで活動したアーティストによる線とグリッドが内在した作品等で構成されている。90cm四方のグリッドの内部に線と円弧のヴァリエーションが展開するルウィットのこのウォール・ドローイングは1970年代初頭に始まる作品群の系譜に連なる。作品には、作者が構想を紙にインクで描いたドローイングがあり、この指示書をもとに、実際に壁に描いて実現するのはドラフトマンであった。作品における、構想と実現を分け、実現するのは作者でも他者でも良いという考え方は、例えばフルクサスのイヴェント作品におけるインストラクションや、音楽における楽譜と演奏者の関係と同様に、作品制作に関わる主体と実現の複数性を提案するものだった。

この展示室で紹介されている宮本和子は1970年代にドラフトウーマンとしてルウィットの作品制作にも関わったが、自らは、糸と釘による、ドローイング・インスタレーションとも言える作品を発表している。本展出品作の、方眼紙に直線と斜めの

線を引いた平面上のドローイング［図2］は、壁面と床を繋ぐ三次元の空間に展開する糸によるドローイングと共鳴するものである。異なる次元を跨いで活動する宮本にとってのドローイングは、それまでの作品のジャンルや制作の主体のあり方を周縁から揺るがし、問いかけるものだったことがわかる。

1970年代を挟む前後の時期のドローイングを紹介する、ギャラリーの最終室では、主に日本での動向に目を向けている。1930年代に、レンズを介さぬ型紙を用いたフォトグラムを、「フォト・デッサン」と名付けた瑛九は、戦後1957年にその制作プロセスを援用して、板に型紙を置きエアブラシで壁画を制作、その後油絵に専心する過程でドローイングを手がけている［図3］。光によるフォルムの定着をもデッサンと捉えた瑛九は、作者の手を介在させないドローイングのあり方を先導しつつ、一方でインクによる反復と微細な揺らぎを繋いでいく線の軌跡を定着しようと試みていた。瑛九の制作活動は、ドローイングを手掛かりとすることで、その複眼的な関心のありかの一貫性が見えてくる。

作品制作や制度を批評的に主題化するコンセプチュアルな動向が続いたのちに始まった絵画空間と形象の関係の模索は、伸びやかな線を中心とする大画面でのボディ・スケープとも言える吉澤美香等の表現へと向かう［図4］。さらに近年は、小型の紙に連鎖するイメージを描き留める坂上チユキや、変容していく樹木を主題とするイケムラレイコ、また、言葉とイメージが併存する表現を、対象と接近した関係をきり結ぶドローイングに特有の表現として捉えることへの関心も高まっている。

ドローイングは、作者の無意識や他者、さらには人工的な身体や知能などの介在という、開かれた作品のあり方を召喚すると共に、掌にのる画帳をはじめ、依然として日常的な発見や個人の意識の揺らぎを痕跡として記すことを可能とするものでもある。近年、美術館で様々なアプローチでドローイングの展示が試みられているのは、主体と表現が拡張する現代美術の制作状況を相対化するものだからであろう。このような、美術館の展示の見方を静かに提示する企画を今後も期待したい。

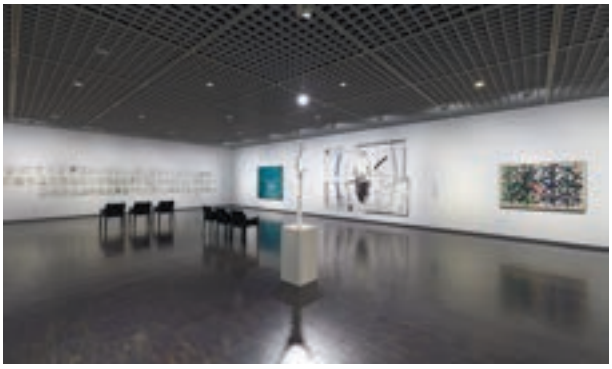


図4：会場風景（12室「ドローイングの生命」）｜撮影：大谷一郎
壁面右から2点目が吉澤美香《無題》1987年、東京国立近代美術館蔵

図2：宮本和子《赤と黒の縦と斜めの線》1973年、東京国立近代美術館蔵

図3：瑛九《デッサン》1958年、東京国立近代美術館蔵

［註］

1 この時期のドローイングの動向に着目した展覧会として、*Drawing Now: 1955–1975*, The Museum of Modern Art, New York, 1976がある。

2 *I Still Believe in Miracles. Dessins sans papier*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2005は、2000年代初頭に、紙という支持体を持たないドローイングのあり方として動画とウォール・ドローイングに着目した展覧会。

3 *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York, 2010–2011では、空間の中で展開するものと身体行為の軌跡としての線的な表現に着目している。

後記

コレクション展の11室と12室で、作品の構成要素としての線に焦点を当てた企画を開催するにあたり、2020年に東京都現代美術館で「ドローイングの可能性」という展覧会を企画した関直子さんにレビューを依頼しました。ドローイングの歴史的な展開をふまえつつ、ソル・ルウィットや宮本和子のドローイングにおける「主体」の拡張や揺らぎ、瑛九の多種多様な仕事を貫くものとしてのドローイング、坂上チユキやイケムラレイコの対象に接近するためのドローイングなど、個別の作家において線表現がどのように機能したかを読み解いてくださいました。　［美術課研究員　横山由季子］

長谷川利行《大庭鉄太郎像》

長谷川利行（1891–1940）／《大庭鉄太郎像》／1937年／油彩・キャンバスボード／26.9×21.6cm／2021年度　小平省三氏寄贈

まず白で明部をおおまかにつかむ。次に暗部に紺と緑をのせる。続いて黒の線で輪郭や目鼻を描いて図を確定させる。最後に再び白、そして朱と芥子でハイライトを入れる……おおむねこのような順序で描かれたのでしょう。緑は襟元に入るのみで、画面全体はほぼ白、紺、黒、朱、芥子の5色だけで描かれています。

モデルは、当時新聞記者でのちに文筆で名を馳せる大庭鉄太郎（1910–79）。長谷川から直接この作品を手渡された大庭が制作時の回想を残しています。

> やがて三人で、近くの喫茶店へいったが、話すのは天城［俊彦］と私だけで、利行は鉛筆で紙切れにしきりと絵を描いていた。画廊にもどってくると、天城はどこかへ出かけた。利行は天城がいなくなるのを待っていたかのように、急に元気づいて、「一枚、描きましょう」と、私を隣りの部屋へ連れていった。そして三号の似顔を描いてくれたが、十五分ぐらいしかかからなかったろう。ところどころは、筆代りにチューブを押し出しながら描いた。むろん、原色のままである。[1]

A4サイズ程度の小さな作品であるとはいえ、15分というスピードは驚異的です。塗るというよりは書く（掻く）ように線で描いていく長谷川のスタイルは、高速の制作と一揃いの関係にありました。

絵具が乾かないうちに筆を入れていくので、色を重ねた部分はおのずと下層の絵具をからめとります。長谷川の作品に共通する白色の多用は、絵具が混ざることで画面が暗くなることを避けたからではないでしょうか。白を拾った別の色は淡く変化し、暴力的なほどの筆致の勢いの一方で、印象はあくまでフレッシュです。画面であると同時にパレットでもある作品であるがゆえに、手さばきと速度、そして手順までがありありとわかります。

美術批評家の沢山遼は次のように評しています。「長谷川の絵画を特徴付けるのは、線の散布が生起させるその非気密性である［中略］長谷川の描く都市は、関東大震災後のカタストロフを経て再び蜃気楼のように立ち上がった揺れ動く東京に、ひとつの真実性を与えるものであったにちがいない」[2]。すなわち、線的な筆触の網で出来上がった隙間だらけの画面は、同じように隙間だらけだった震災後のバラックや、東京という都市と一体のものであった、と。画面の構造と主題の合致。都市を放浪し、奔放な生活で知られた無頼の画家・長谷川利行は描き方もまた奔放であった――このような評言はほとんど定番化していますが、「描き方」でなく作品そのものが奔放であり無頼であるとはどういうことかを、考えさせてくれる作品です。

［美術課主任研究員　成相肇］

［註］

1　大庭鉄太郎「利行の新宿時代」『長谷川利行未発表作品集』（東広企画、1978年）、81頁。［　］内は引用者註。

2　沢山遼「長谷川利行展「七色の東京」筆触網と非気密性」『美術手帖 ウェブ版』2018年6月5日号 https://bijutsutecho.com/magazine/review/16256

小村雪岱《邦枝完二著「江戸役者」挿絵》

小村雪岱（1887–1940）／《邦枝完二著「江戸役者」挿絵》（部分）／1932年／墨・紙（70図）、彩色・紙（見返し2図）、画帖／各15.0×23.4cm、見返し各19.6×54.7cm／2023年度購入

1932（昭和7）年9月20日から12月28日まで、『東京日日新聞』と『大阪毎日新聞』の夕刊に全70回にわたって連載された邦枝完二「江戸役者」には、小村雪岱による挿絵がつけられました。その挿絵の原画が2022（令和4）年に発見され、このたび当館のコレクションに加わりました。

原画は連載のために描かれた70図すべてが揃い、画帖（折帖ともいいます）の見開きに2点ずつ、表に計36点、裏に計34点が貼り込まれた形で世に現れました。画帖の題箋には雪岱自身による筆で「江戸役者」とあり、画帖裏の末尾にはこれも雪岱自筆で「大阪毎日新聞／東京日日新聞／掲載邦枝完二／作江戸役者／挿画／小村雪岱（印）」と記されています。となれば、表の前見返しと裏の後ろ見返しに色付きで描かれた桜の絵も雪岱によるものと考えてよいでしょう。見返しに桜を描いたのは、「江戸役者」の終盤の舞台となった春の隅田川の情景にちなんでのことと思われます。

ところで、小説家・邦枝完二と、挿絵画家・小村雪岱のコンビといえば「おせん」がよく知られています。「江戸役者」からおよそ一年後、『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』の夕刊に連載された「おせん」は、肥痩のないシャープな描線、白黒のコントラストが明快な画面処理、俯瞰の構図等による、いわゆる「雪岱調」で人気を博しました。ところが、それより一年も前に描かれたこの「江戸役者」を見ると、とりわけ原画ではシャープな線の清々しさが一層際立っていて、多くの人々の心をとらえた「雪岱調」はすでにこの時点で仕上がっていたことが納得されます。

「江戸役者」の挿絵に雪岱を指名したという邦枝も、挿絵の出来を高く評価していました。

> 「江戸役者」は拙作中でもいまだに好きな物の一つであるが、この時の雪岱さんの挿繪が實に好かつた。世間では朝日新聞に載せた「おせん」の挿繪を第一位に置いてゐるが、どちらかといへば、作者自身の好みからいつて、「江戸役者」の方が勝れてゐたと思ふ。[1]

とはいえ、「おせん」に比べ知名度は今ひとつな「江戸役者」。雪岱の研究者である真田幸治氏が指摘するように、全挿絵を再録した『絵入草紙おせん』（新小説社、1934年）等の刊行物に恵まれた「おせん」に対し、読み捨ての新聞にしか挿絵が載らなかった「江戸役者」は埋もれてしまった[2]ということなのでしょう。こうして原画が出てきた今、がぜん「江戸役者」に注目が集まることになると期待しています。

［美術課主任研究員　鶴見香織］

［註］

1　邦枝完二「雪岱さん」『双竹亭随筆』（興亜書院、1943年）151頁

2　真田幸治「解説　小村幸岱と邦枝完二の『江戸役者』」『江戸役者 東京日日新聞夕刊連載版』（幻戯書房、2023年）231頁

《砂漠の花（砂漠のバラ）》マックス・エルンスト

マックス・エルンスト（1891–1976）／《砂漠の花（砂漠のバラ）》／1925年／油彩、鉛筆・キャンバス／75.0×59.0cm／2023年度購入
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2024 X0306

誰しも幼い頃、コインのうえに紙を押し当てて鉛筆で擦り出し、リアルな絵が浮かび上がる遊びを経験したことがあるのではないでしょうか。画家マックス・エルンストはコインの代わりに、板の木目や木の葉、貝殻、紐など主に自然の事物を用いて、そこに浮かび上がる不思議な形象を元に新たなイメージを創造しました。彼はこの技法を「フロッタージュ」（frottage）と名付け、1925年8月10日に発見した際のエピソードを残しています。

> ある雨の日、私は海岸のとある宿屋にいた。そこの床板を苛立って眺めていると、さんざん洗い流されて深い溝のできたその床板から妄想が生れ、視覚につきまとって私を驚かせたのである。私はそのとき、この妄想のシンボリズムを検討することにきめて、自分の瞑想と幻覚の能力をたすけるために、数葉の紙片を偶然にまかせて床板の面にならべ、試みにその上から石墨で探ることによって、一連のデッサンを獲得した。[1]

エルンストはシュルレアリスムを代表する画家の一人です。シュルレアリスムは、詩人アンドレ・ブルトンが主導した20世紀最大の芸術運動です。1924年に彼が発表した『シュルレアリスム宣言』には、「シュルレアリスム、男性名詞。それを通じて人が、口述、記述、その他あらゆる方法を用い、思考の真の働きを表現しようとする、心の純粋な自動現象（オートマティスム）。理性によるどんな制約もうけず、美学上ないし道徳上のどんな先入主からもはなれた、思考の書き取り」[2]とあります。当初詩の運動としてスタートしましたが、まもなくして絵画による実践も試みられるようになります。フロッタージュもその一つで、エルンストはこの技法の発明によって「絵が次々と生れてくるのを、観者として見ることに成功した」と述べ、オートマティスムとの対応を示しています。

フロッタージュによる成果は、『博物誌』（1926）という34葉からなる作品集にまとめられ、そこには奇妙な魚や鳥、馬、人の眼（のような形象）の数々が収められています。《砂漠の花（砂漠のバラ）》は、この時期に描かれた作品です。縦長のキャンバスには、画面向かって左側に右手の人差し指を立てた女性像（らしき形象）、右側に崩れかかった壁、それらの背景に澄んだ空色が広がっています。細部に目を凝らすと、女性像の頭部や身体部分にはフロッタージュによるイメージが用いられており、その一方で、女性像の左胸に添えられた赤いコサージュ（作品のタイトルとも関係がありそうです）は写実的に描かれており、一枚の絵の中でさまざまな表現を試みていることが見て取れます。ブルトンの主著『シュルレアリスムと絵画』（1928）等[3]にも掲載されてきた本作。シュルレアリスムの絵画において重要な作例の一つであると言えるでしょう。

［企画課主任研究員　長名大地］

［註］

1 マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年、15–17頁
2 アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言／溶ける魚』巖谷國士訳、學藝書林、1974年、50頁
3 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1928, p. 38.

織田一磨《憂鬱の谷》

織田一磨（1882–1956）／《憂鬱の谷》／1909年／水彩、鉛筆・紙／48.8×66.4cm／2023（令和5）年度寄贈

当館は2023（令和5）年度に織田一磨の水彩画6点と版画1点をご寄贈いただきました。大正・昭和初期にかけて変貌を遂げてゆく都市風景を捉えた石版画で有名な織田ですが、初期には水彩画家として画業をスタートさせています。

《憂鬱の谷》は1909年に開催された第3回文部省美術展覧会（文展）の出品作で、省線信濃町駅付近の谷間にひっそりと佇む寂れた民家が描かれています。文学的な響きのあるタイトルのとおり、曇り空の広がる沈んだ灰色の画調が特徴的な作品です。画面手前に小さく描かれた、袈裟のような服を着た人物がうつむき加減で立っているさまが、寂寞（せきばく）とした雰囲気をいっそう強調しています。

さて第3回文展といえば、山脇信徳の油彩画《停車場の朝》が出品された年であり、その印象派的な作風の評価をめぐって「生の芸術」論争が起こったことでも知られています。同作に「生」の表出を認めて好意的に評した高村光太郎に対して、石井柏亭は写実的立場から日本固有の地方色を尊ぶという観点においてその表現を否定しました。織田もまた同様の観点からこの作品を批判していますが、石井の論点と少し異なるのは、批判の矛先が対象を描くタイミング、つまり停車場の“朝”を選択したことにも向けられた点でした。その理由について織田は「朝は希望が多過ぎるからだ。停車場なる物に対して起るミスチックの感じを薄める嫌ひがあるからだ」[1]と説明しています。「灰色、深緑、黄土（マ）、黒藍、是れ東都の色彩であらう。否日本の色彩である。予は斯く沈鬱なる自然の中に生れ、幸にも画筆を執つて此悲観的な自然を研究することの出来る生活を喜ぶのである」[2]と述べる織田にとっては、曇りの日こそが日本の自然の本質を捉えるベストなタイミングでした。《憂鬱の谷》の制作時には曇りの日がなかなか続かず、曇ったと思って出かけても途中で日が出てきてしまい全く写生できずに帰る羽目になったなど、かなり骨が折れたと後に回想しています[3]。

こうした制作の姿勢からは、織田が《停車場の朝》には否定的でありながらも主観的な表現を重要視していた様子がうかがえます。織田は自らの制作について「自分の心裡を描き現さんために自然の形態を借りて来るのである」[4]と述べています。その背景には、創作版画運動を展開したメンバーたちが創刊した同人雑誌『方寸』や、反自然主義を掲げた青年文芸家・美術家の集まりであるパンの会との交流の影響があったのかもしれません。「緑色の太陽」とまではいかないながらも、対象を描くタイミングの工夫によって主観的な表現を模索した本作は、明治から大正に至るまでの洋画の変遷を辿る意味でも興味深い作品といえるのではないでしょうか。

［美術課研究補佐員　森卓也］

［註］

1　織田一磨「日本の自然と光の絵画本位」『東京朝日新聞』1910年2月23日、3頁

2　織田一磨「灰色の市街」『方寸』4巻1号、1910年1月、4頁

3　織田一磨『武蔵野の記録』洸林堂書房、1944年、385頁

4　織田一磨「僕の絵」『みづゑ』95号、1913年1月、11頁

中平卓馬 火―氾濫 ｜ 会期：2024年2月6日－4月7日 ｜ 会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

中平卓馬の否定形

戸田昌子［写真史家］

会場風景｜撮影：木奥惠三

中平卓馬（1938–2015）の個展が東京国立近代美術館で開催されるという知らせを聞いたとき、それを長く期待していた自分に気づいたのは、2015年に同館で開催された「事物 1970年代の日本の写真と美術を考えるキーワード」が印象深かったせいかもしれない。これは1970年代半ばに提起された「事物論」に関する作家たちを取り上げた展示で、李禹煥などによって展開された「もの派」などの同時代美術との関係を指摘するものだった。作家の主観的な切り取りを廃し、過剰に意味や物語を読み取らせるコード化されたイメージの世界から離脱を試みるというこの「事物論」を主張したのが、中平卓馬である。これは個展ではなかったが、奇しくも開催中に中平が亡くなったことで記憶に残っている。そのためか、現在、同館で開催されている「中平卓馬　火―氾濫」展は、この「事物」展の展開形でもあるように私には思える。両展ともに、キュレーションは同館学芸員の増田玲氏である。

今回の展覧会は、1968–69年に伝説的な写真同人誌『プロヴォーク』を多木浩二、高梨豊、岡田隆彦、森山大道らとともに刊行したことで知られる中平の没後初の回顧展となる。1970年に写真集『来たるべき言葉のために』（風土社）、そして1973年に写真評論集『なぜ、植物図鑑か』（晶文社）を上梓し、同年、自身の過去作を「焼却」という方法で物理的に消去した中平。彼は生前、回顧展を望まず、そのため2003年の横浜美術館での個展「原点復帰―横浜」では、当時、中平が撮影していたコンテンポラリーな写真が冒頭に並び、そのルーツを探るように展示が時代を遡った。今回の「火―氾濫」展は、ひとりの作家の「全作品」を時系列に並べて検証するという、美術館としてはオーソドックスでありながら、作家の意思には相反するであろう方法に対して、どのように挑むのかが問われたも

のだったと思う。

その応答の形のひとつがおそらくは、中平卓馬による「マガジンワーク」、すなわち雑誌発表作品が大量に展示されたことだ。自身の印画紙やネガを燃やした中平には、「オリジナルプリント」や「ヴィンテージプリント」などの、美術館が収蔵や展示を目指す作品形態が、特に初期作品に関しては、ほとんどない。それが本展タイトルで「火」という言葉で表されている部分である。美術館を代表とするアートの制度に対して「火」による焼却という態度で臨んだこの中平卓馬という作家に対する応答が、大量のマガジンワークを展示する、ということであった。そのため、展示会場の最初のパートでは、中平の写真が使われた寺山修司の『アサヒグラフ』連載「街に戦場あり」の雑誌本体、そしてその反対壁面には解体された『プロヴォーク』の誌面が展示された。こうした会場構成は、雑誌こそが彼らの主戦場だった事実に気づかせるものとなっている。

加えて本展の試みとして特筆されるのは、中平卓馬が「美術館」という制度と対峙しようとした態度そのものを、提示しようとしたことであった。それはたとえば、中平が1971年のパリ青年ビエンナーレに出品した《サーキュレーション―日付、場所、行為》の再現展示[1]、および、1974年に「15人の写真家」展に出品した《氾濫》の再現展示などに見ることができる。さらに1976年にフランス、マルセイユのADDA画廊に出品された《デカラージュ》が国内初展示されたことも特筆される。これらによってわかることは、中平にとっての「写真」とは、額装されて美術品らしく美術館壁面に展示されるようなものでは決してなかった、という事実である。中平は1969年、第6回パリ青年ビエンナーレで「夜」と題した大判のグラビア印刷の校正刷り6点を出品しているが、その理由として「パネルに焼いた写真を貼って、タブローのように見せることがいやらしい。写真は本来、無名な眼が世界からひきちぎった断片であるべきだ、という考えから、写真をポスターのように印刷し、壁に貼りつけて出品したい」と述べている[2]。原理的には無数に複製可能な写真を、タブローのように美術館に収めることを否定するのが、中平の立場なのである。毎日200枚の写真を可動壁の上で貼り替え、最終的に1500枚の写真を使用した《サーキュレーション》、パネル貼りのカラー写真を横へ向かって不定形に増殖させた《氾濫》、そして、壁面を撮った写真を実物大に引き延ばし、ギャラリー壁面に貼り付けた《デカラージュ》。いずれもホワイトキューブという言葉に象徴される美術館壁面を否定するものであったことは間違いない。その意味では、ギャラリーや美術館の壁面に穴を開けたり直接描くなどして、タブローとしての絵画を否定した李禹煥の試みと、中平の試みは同質のものであった。

意味や物語性、抒情性に写真を回収させることを拒否する中平の写真論は、『プロヴォーク』の代名詞となった「アレ・ブレ・ボケ」よりも「事物論」、すなわち彼の持論である「植物図鑑」の方がよりふさわしい。しかし、それは一体どんな写真なのか。それは、彼の晩年の縦位置のカラー写真なのだろうか。展示会場の後半に並んだ晩年のカラー写真、なかでもチバクロームと見られるつやつやした発色のよい印画紙を眺めながら、私はしばし考え込んだ。1977年に急逝アルコール中毒で昏倒し、記憶障害を負った中平の写真について、それ以前とそれ以後とをその連続性において語ることが、はたして可能なのか。小原真史がドキュメンタリー映画「カメラになった男」のなかで、中平が自分自身を再生するかのように語る姿を延々と映し出したシーンが強く印象に残っている。ひとりの作家の「全作品」を、作品と資料によって検証すること。今回の展示は、それを試みたことにより、かえってこの作家の持つ姿勢が浮き彫りになったように思われる。すなわち、中平自身の、美術の制度と対峙する否定形の態度が、あらわになった展示だったのではないだろうか。

［註］

1 《サーキュレーション―日付、場所、行為》（1971年）の再現展示は、2017年にシカゴ美術館（Art Institute of Chicago）において既に行われているが、本展でも作品展示とは別に1971年の同作品の再現展示が行われていた。

2 中平の発言は「火―氾濫」展会場キャプションより引用。

中平卓馬 火―氾濫 ｜ 会期：2024年2月6日－4月7日 ｜ 会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

中平卓馬の言語実験 ～やりなおしの卓馬体験～

鷹野隆大［写真家］

不思議な展覧会だった。これが初見の素直な感想である。

わたしは迂闊にも、会場にはオリジナルプリントなるものが並んでいるものとばかり思い込んでいた。そしてプロヴォークに代表される初期の劇的写真、サーキュレーションの吠えるような展示の再現、華やかな原色で彩られた後期の写真等々が、にぎやかに会場で主張し合うという展開を予測していた。

ところが、実際に会場に入ると、実に静か。“無音が聞こえる”とさえ言いたくなるような静けさだった。展示冒頭では写真集『来たるべき言葉のために』（1970年）の複写画像が、スライドショー形式で壁一面に大きく映し出されていた。いつもなら激しく迫ってくるはずのこれらのイメージが、粛々と役割をこなしているように見えた。

次の展示室に入ると、中平卓馬が最初に自作を発表した雑誌が展示ケースに収まっていた。最初期の作品が資料展示であることは珍しくない、と思いつつも、次第に違和感は膨らんでいった。そしてChapter 2の展示室に入ったとき、わたしは完全に自分が間違っていたことを悟った。

この展覧会は中平卓馬の初出の資料（主要な発表の場が雑誌だった関係で、雑誌が多く展示されている）を丁寧に集めた構成になっていたのだ。観客は中平を研究する人の研究室を訪れたと考えた方が良いのだろう。そして研究であるからには、その活動に安易な序列をつけないのは当然のこと。中平が発表した当時の写真や文章を丹念にたどりながらその足跡を問い直し、鑑賞者ひとりひとりが研究者となって、伝説にまみれた中平像を再構築するような仕掛けになっていたのだ。

美術館にも娯楽的要素を求める圧が強まる昨今、このよう

会場風景｜撮影：木奥惠三

に徹底して渋く攻めた展示は予想外だった。ここには中平卓馬という存在への問いかけのみならず、展覧会の可能性への問いかけもあるように感じた。ある意味、高度に知的な謎かけをしてくる展覧会である。

こうしてわたしも中平についての問い直しを求められることになったわけだが、今回改めて着目したのは、彼の最初期である。

雑誌編集者だった中平が東松照明の勧めで写真を撮るようになり…という話はなんとなく知っていたものの、彼が働いていた雑誌『現代の眼』が左翼系の思想誌であるとは考えたことがなかった。

数学者が世界に数式を見るように、あるいは音楽家が音やリズムで会話するように、思想系の人たちは独自の言語体系を通して世界と関わっている（これはたとえば詩人の言語体系とも異なる）。つまり中平は単に言葉が巧みな人ではなく、その言語体系のなかでものを考え、ものを見、解釈し表現する、その世界の住人なのである。写真が生み出すイメージについても、彼が基盤とするこの体系からの距離で認識していたと思われる。

たとえば初期の活動においては、自分の言語体系に欠けている部分を補うものとして写真を求め、その象徴的イメージがもつ強力な伝達力に写真の可能性を見出していた。ここで表現されていたのは「疑え!」「壊せ!」「否定しろ!」というメッセージだったが、それを彼の言語体系で表現しようとすると、まわりくどくならざるを得ないものだった。

ところが安保闘争に敗れた70年代に入ると、これまでとは違ったメッセージが必要となる。そこで彼が写真に求めたのは、自分の言語体系に欠けているものではなく、この体系を視覚的に体現してくれるものだった。

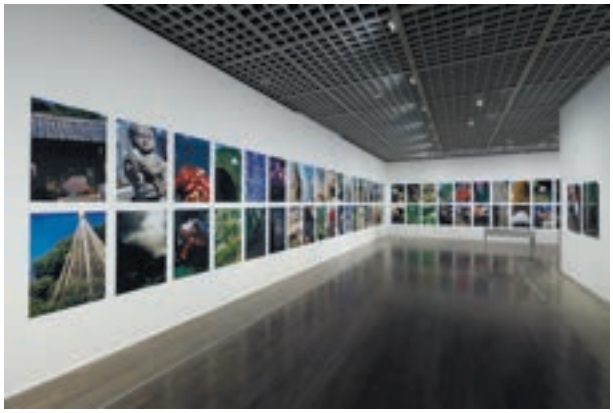
展示では「風景論」への関心が紹介されていた。資本主義社会の進展がもたらす風景の均質化にどう向き合うのかという「風景論」が提示した問題に対し、写真でどう答えるのか、その可能性を懸命に模索している様子はうかがえるものの、象徴的写真のもつイメージの強さにこだわる傾向が目立ち、うまくいっていたとは思えない。本人も「写真を撮ることに（中略）疲れてしまった」（Chapter 3「とりあえずは肉眼レフで」）と吐露している。

こうした停滞のなかで構想されたのが「なぜ、植物図鑑か」（1973年）だった。ここで彼が写真に求めたのは、自分の言語体系に欠けているものでもなければ、同期するものでもなく、それを超越するものだった。それは彼を蝕む言葉の洪水からの解放であると同時に、長年共にあったものを捨て去ることでもあったろう。この宣言文を書いたのち、すぐに自己の理論を実践できなかったのも、捨て去る難しさだったのではなかろうか。

“体系”とは物語であり、物語は時間を内包する。つまり“体系”を捨てることは、“時間”から離脱することである。晩年の写真に“現在”しかないように見えるのは、中平がついに求める地平にたどり着いた証であると解釈できるかもしれない。だが、彼自身はこの点について何も語っていない。

ちなみにわたしにはあの写真群が“文字”のようにも見える。しかしそれはただそれだけのことで、相変わらず解釈を拒絶して謎のままである。

会場風景｜撮影：木奥惠三



会場風景｜撮影：木奥惠三

後記

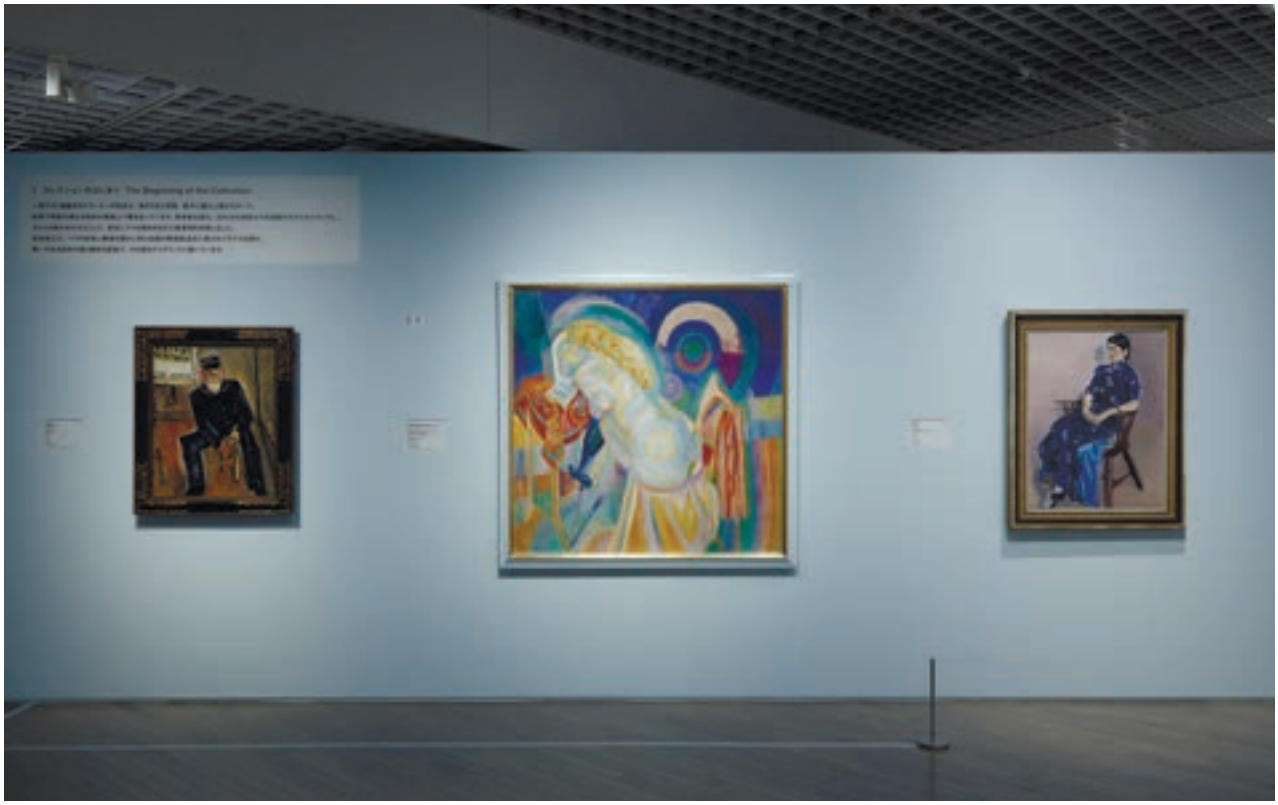
雑誌を「主戦場」とし、誌面に掲載された写真や文章を通じてラディカルな問いを発信した写真家中平卓馬の回顧展として、本展は、とくに前半部において雑誌そのものを軸とする展示構成を試みました。それは通常美術館における写真展が採用する、額装されたプリントを中心とする展示構成とは異なる読解を誘発する面があったかもしれません。写真集など印刷された写真表象をめぐる研究も多い写真史家戸田昌子さん、既成観念をゆさぶるラディカルな作品で知られ、またすぐれた書き手でもある鷹野隆大さんの読解には、企画者としても、大いに教えられ、触発されました。

［美術課主任研究員　増田玲］

TRIO パリ・東京・大阪 モダンアート・コレクション｜会期：2024年5月21日－8月25日｜会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

コレクションに向ける眼差し

水田有子［東京都現代美術館学芸員］



会場風景｜「コレクションのはじまり」（左から：佐伯祐三《郵便配達夫》1928年、大阪中之島美術館蔵／ロベール・ドローネー《鏡台の前の裸婦（読書する女性）》1915年、パリ市立近代美術館蔵／安井曾太郎《金蓉》1934年、東京国立近代美術館蔵）｜撮影：木奥惠三

いま、美術館同士が協働して互いのコレクションを活用して展覧会を行うこと――。移動や輸送が制限されたコロナ禍、そしてその後の輸送費や保険料の高騰は、日本で数多く開催されてきた、美術館の名を冠した大規模な海外美術館のコレクション展を含む、展覧会の在り方を見つめなおす一つの契機となった。

そんな中、企画はコロナ禍以前に始まったという「トライアローグ　横浜美術館・愛知県美術館・富山県美術館　20世紀西洋美術コレクション」（2020－22年）をはじめ、収集対象が類似した美術館同士の共同企画、あるいは現存作家や個人コレクションとの連携による展示が、これまでにも増してさまざまな美術館で開かれ、コレクションを活用した企画展の可能性が活発に模索されているように思われる。

「TRIO パリ・東京・大阪　モダンアート・コレクション」は、これまでの海外美術館のコレクション展と、そうした近年改めて注目を集める国内美術館のコレクションによる企画展とを併せてハイブリッドのように構成された展覧会として捉えることもできるかもしれない。

本展を特徴づけるのは、モダンアートの充実したコレクションを有するパリ、東京、大阪という3つの都市にある美術館が、日本とフランスの交流を一つの背景としながら、トランプのカードを同時にきるように、1館1作品を突き合わせて「トリオ」を組み、並置するという、そのユニークな形式にある。

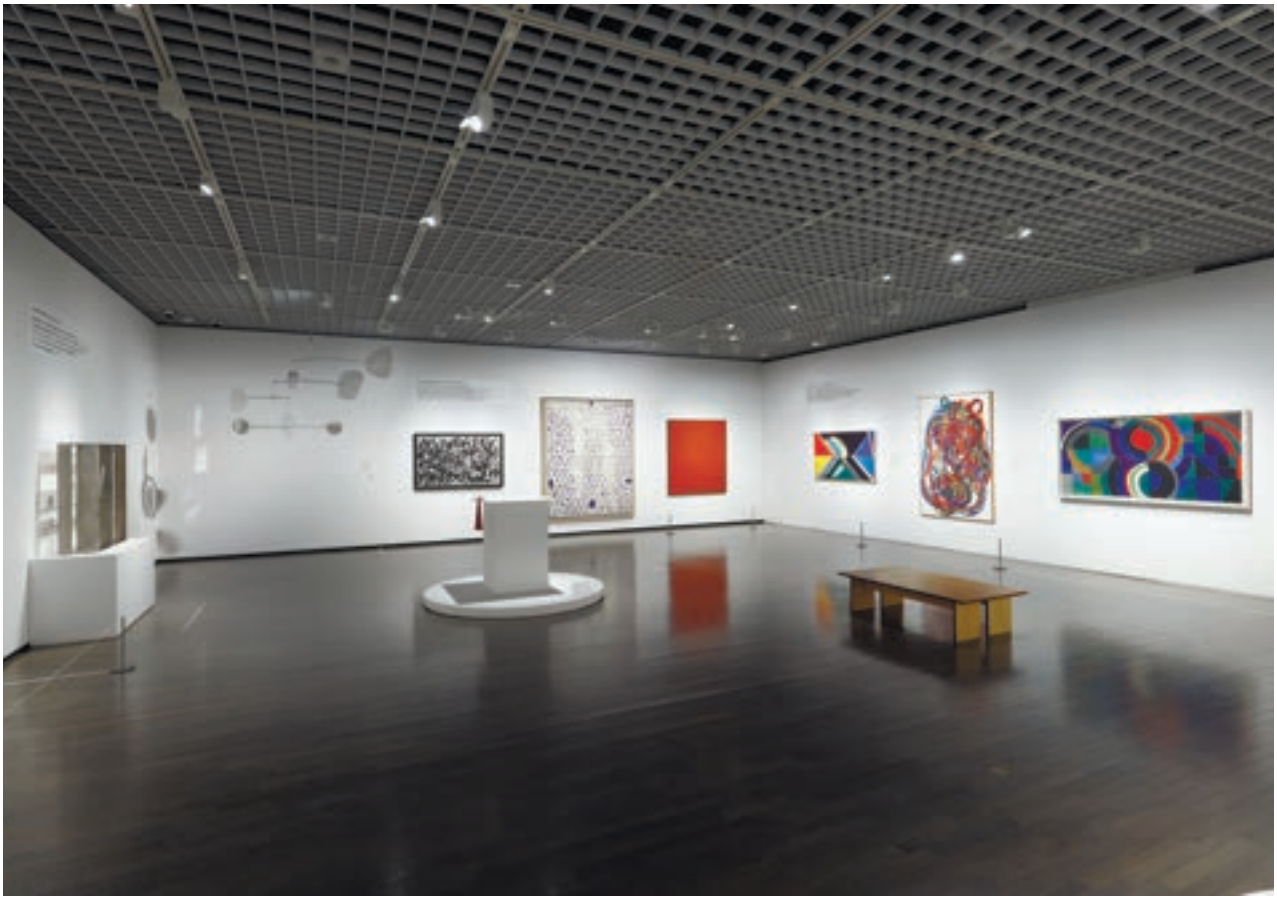
会場に一歩足を踏み入れると、パリ市立近代美術館、東京

国立近代美術館、大阪中之島美術館の存在が印象的に立ち現れるかのように、まず各館のコレクションの始まりを象徴する作品であるロベール・ドローネー、安井曽太郎、佐伯祐三による椅子に座る人物像からスタートし、さらに三都市の風景にフォーカスしたトリオが並ぶ。

その後も、「近代化する都市」や「夢と無意識」といった章立てのもと、シュルレアリスムやキュビスム、抽象といった美術史的な視点にも目を配りつつ、より自由な発想でさまざまな切り口から、作品同士の類似性――モチーフや形、素材、共通するテーマやイメージの連関――を軸に、全34組のトリオが構成されている。アンリ・マティス、萬鉄五郎、アメデオ・モディリアーニによる「モデルたちのパワー」、ラウル・デュフィ、辻永、アンドレ・ボーシャンによる「空想の庭」など、トリオの鑑賞の際は、まず一定の距離をとって眺め、その後作品に近づいていくという行為を繰り返すことになるのだが、美術館を代表する名品から、近年収蔵された現代作家の作品まで、絵画、彫刻、版画、素描、写真、デザイン、映像など多様なジャンルを横断する、実にさまざまな組み合わせと向き合うことになる。「見て、比べて、話したくなる」という展覧会コピーに示されているとおり、来場者たちは異なる都市や時代に生まれた作品同士に見出される、響き合いや差異への気づきへと促されるが、同時に、本展の企画者たちに自身の眼差しが重なっていくような感覚をおぼえるのではないだろうか。

TRIO展は、各館のコレクションに精通した担当者が、作品情報やイメージを何度もブラウズして組み合わせを検討し、それを逐次共有し、オンラインでディスカッションを重ねることができる現在だからこそ実現され得た展示の形であろう。本展の会場でめまぐるしく展開されるトリオを眺めながら、ヴァルター・ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」（1936年）において述べていた、写真や映画などの複製技術の登場による芸術の礼拝的価値から展示的価値へのシフトなどについて、デジタル化時代のいま改めて思いを巡らせたのであった。

最後に、見るたびに多くの気づきを与えてくれる東京国立近代美術館のクロノロジカルに構成された常設展が同時に見られることにも触れておきたい。いま、同じ建物の中で展開されている対照的な二つの展示を併せて見ることで、さまざまな形をとって現れる美術館の「コレクション」というものについて、そして今後も継続されていく作品収集や展示の可能性について考える、貴重な機会になるはずだ。



会場風景 | VI「響きあう色とフォルム」| 撮影：木奥惠三

TRIO パリ・東京・大阪 モダンアート・コレクション｜会期：2024年5月21日－8月25日｜会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

作品が出会う場所――TRIO展を企画して

横山由季子［東京国立近代美術館研究員］

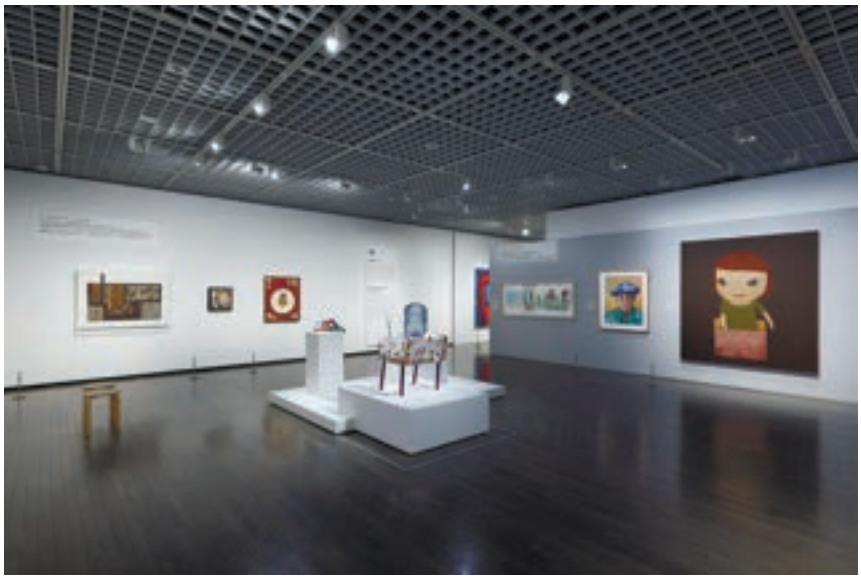
個展やテーマ展、グループ展、公募展など、展覧会にはさまざまな種類がある。美術館では、自館の所蔵作品を並べる常設展やコレクション展と、館外から作品を借りて行う企画展が分けて語られることも多い。さらに、マスメディアが出資して美術館と共同で実施する共催展と、美術館が単独で主催する自主企画展という区分も存在する。それぞれの成り立ちやねらいは異なるものの、展覧会とは広義には、芸術作品を集めて、ある一定期間、特定の会場において展示し、広く一般に公開する催しである。そして、企画する人間の思惑を脇に置いておくならば、展覧会とは何よりも、普段は別々の場所にある作品どうしが出会う場所といえるだろう。

東京国立近代美術館と大阪中之島美術館を会場とした「TRIO　パリ・東京・大阪　モダンアート・コレクション」展は、枠組みとしては共催展であり、会場となる2館にパリ市立近代美術館を加えた3館のコレクションを前面に押し出した企画展である。東京・大阪の両会場ともに、展示作品の3分の1を占める自館のコレクションが、遠く離れた地からやって来た2つの美術館のコレクションと出会うことになった。

本展覧会で採用した、3館のコレクションから共通点のある作品を1点（組）ずつ選んで展示する「トリオ」という形は、一緒に並んだ作品の「出会い」をよりいっそう強調するものになったのではないだろうか。3館の学芸員が共通点や類似点を探りながら作ったトリオについて、広報では「作品たちの一期一会」と形容したが、この展覧会でなければ隣に並ぶことのない作品は少なくないはずである。展覧会を訪れた来場者からは、3点を比べながら見る体験が面白かったという感

会場風景｜Ⅲ「夢と無意識」｜撮影：木奥惠三

会場風景
Ⅶ「越境するアート」
撮影：木奥惠三



想が複数寄せられた。比較することで、似ているからこそ見えてくる違いが浮かびあがり、結果として個々の作品をより深く味わう体験にもつながったように思う。

また、もともと知っていた画家の作品以外にも、興味を惹かれる作品と出会えたという声もあった。誰もが知る名品のみを集めたり、目玉となる作品を中心に据えたりするのではなく、トリオという枠組みにおいては、有名な作家とあまり知られていない作家の作品が、ヒエラルキーなく並んだ。「名品」とは近代の産物であり、作家の力量や作品の完成度はもちろんのこと、展覧会の出品歴、後世の批評家や学芸員の言説、所蔵先など、さまざまな要素が複合的に絡み合って生まれるものである。しかしながら、名品は、本来であれば時代や地域によって変化していくものであり、絶対的な価値基準は存在しない。また、現代においては、作品がある特定の文脈のなかで輝きを発したり、存在感を増したりする見せ方も浸透してきたように思う。TRIO展には、これまであまり展示されてこなかったが、この機会にぜひ知ってほしいという作品も、3館から数多く出品されている。

そして会期中、会場を見回っていると、外国人の来場者が思いのほか多いという印象を受けた。スイスから訪れた若者は、「西洋と日本の美術のクロスオーバーが非常に興味深かった」とアンケートに書いてくれたのだが、もしかしたら、それが欧米圏の来場者の関心を引いた要因かもしれない。今回展示した34のトリオのほとんどで、西洋と日本の作品が出会うことになった。20世紀前半の日本において、西洋の美術は模範であり、憧れであり、ライバルでもあった。おのずと西洋の文脈と密接に結びついた作品が多く制作されている。各トリオでは、その直接的な影響関係を示すのではなく、関連する部分はあっても、それぞれの作品の個性が際立つようなテーマを設定した。

パリ、東京、大阪という3つの美術館のコレクション、有名な作家とまだあまり知られていない作家の作品、異なる時代と地域で生み出された作品の、フラットな出会いの場となったTRIO展は、「展覧会」の可能性を少しでも広げる機会となっただろうか。企画にあたっては、美術館や展覧会を訪れることに敷居の高さを感じている方に、もっと気軽に作品を見に来てほしいという思いも込めた。TRIO展は、3館合わせると3万点を超えるコレクションから選び抜いた作品を使った、3館の学芸員による壮大な遊びであり、隙の多い展示でもあったと思う。トリオを組むにあたっては、必ずしも美術史的な文脈にこだわらなかったのだが、3人の学芸員それぞれで選ぶ視点や重視するポイントが異なることも多く、議論のすり合わせには時間を要した。また解説も1点1点を詳しく説明するのではなく、3点の共通点を示す最小限のものに留めた。こうした隙や余白があるからこそ生まれる自由さを感じながら、作品どうしの出会いに立ち会ってもらえたなら幸いである。

後記

3つの美術館のコレクションの魅力をこれまでにない形で引き出すことを試みたTRIO展のレビューを、近現代美術のコレクションを核とする東京都現代美術館で、企画力の光るコレクション展を手がけている水田有子さんにお書きいただきました。展覧会の構成を分析するだけではなく、デジタル化された作品情報やオンライン・ディスカッションなど、企画を可能にした背景にも言及することで、多様化する展覧会作りを示唆してくださいました。企画者自身が執筆した文章は、来館者の反応も交えつつ展覧会の意義を振り返る良い機会となりました。［美術課研究員 横山由季子］

ハニワと土偶の近代 ｜ 会期：2024年10月1日－12月22日 ｜ 会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

「ハニワの近代」と「土偶の近代」の相克

中島岳志［東京科学大学教授］

本展覧会は、ハニワをめぐる表象と認識の変遷を的確に追っており、画期的だった。一方で、土偶については消化不良で論点が定まらない展示だった。

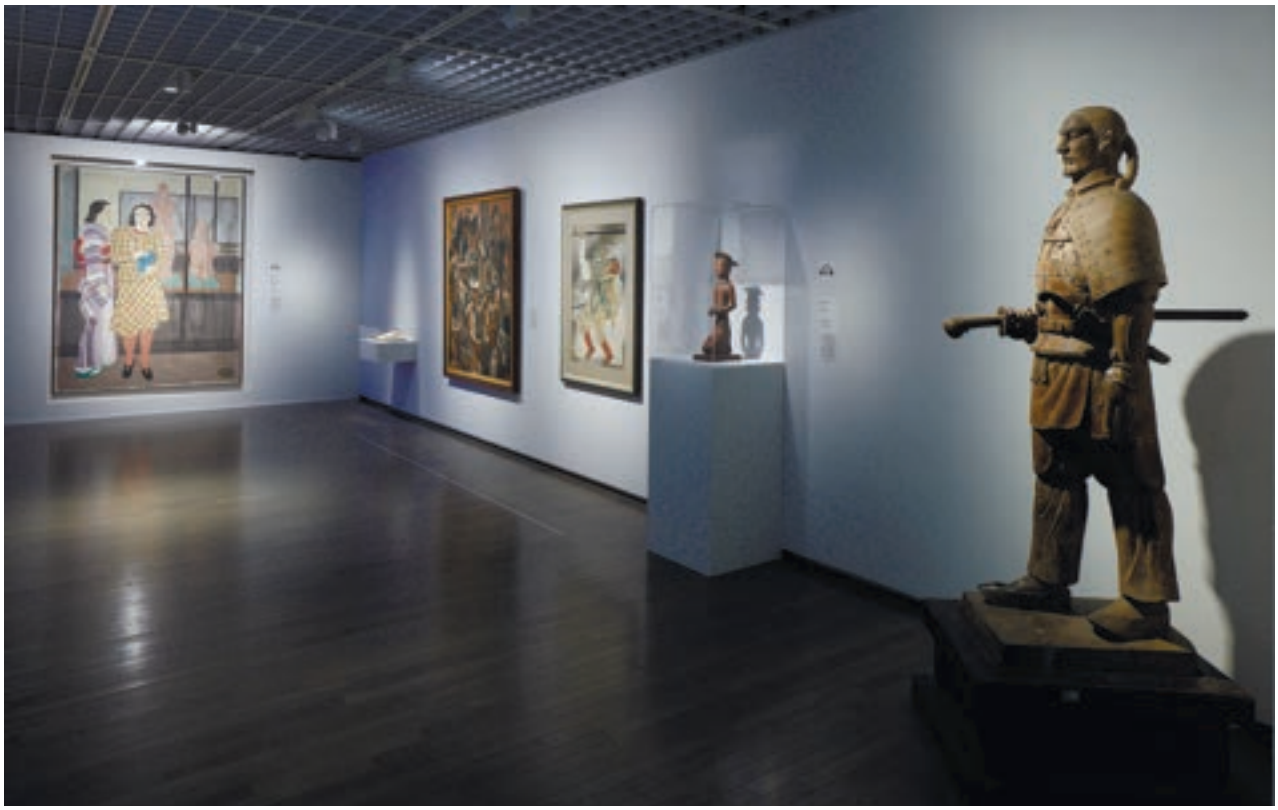
近現代日本において、ハニワと土偶の扱われ方は、全く異なる。ポイントは天皇の存在にある。

ハニワは3世紀後半から6世紀後半にかけて造られた造形物で、天皇制国家の形成過程と重なる。そのため天皇への随順や殉死の象徴とみなされ、君民協同の理想社会のモチーフとして利用された。時には、武人姿のハニワの表情に若き兵士の顔が重ね合わされ、戦意高揚の一翼を担った。ハニワは戦前・戦中の日本の国体イデオロギーを担う役割を与えられたのである。

一方、土偶は天皇以前の存在であり、戦前・戦中の国体論の枠外に置かれた。戦前期の国定教科書では、「国史」の始まりは「天照大神」であり、天皇以前の縄文が介在する余地はなかった。むしろ土偶の存在は、天皇制国家との整合性がとれないために、「国史」から除外され、奇異な存在として等閑視された。

しかし、敗戦後、状況が一変する。国体論の軛（くびき）から解放された国民は、古代史への関心を高め、新たな「日本人」の自画像の確立を模索した。同時期には、在野の考古学者・相沢忠洋が関東ローム層の中から打製石器を発見し、日本に旧石器時代が存在したことが明らかになった。また、登呂遺跡の本格的発掘が行われ、考古学ブームが巻き起こった。

そのような中で、縄文に新たな光を当てたのが岡本太郎だった。1951年秋に東京国立博物館で開催された特別展示「日本古代文化展」を見た岡本は、血が沸き立つような興



会場風景｜撮影：木奥惠三

奮を覚え、「縄文土器論――四次元との対話」を書いた。彼は縄文土器に見られる非対称で不均衡の「破調」にディオニソス的美を見いだし、日本の伝統観を刷新しようとした。

同時代には、民藝運動に携わる人々も、縄文への関心を深めた。芸術家による「美術」ではなく、無名の職人たちの「工芸」の中に無作為の美を見いだした彼らは、その究極の姿を縄文土器や土偶の中に求めた。

このような縄文観が流布する中で展開されたのが、1950年代半ば以降の建築における伝統論争だった。議論の大きなきっかけとなったのは、白井晟一が『新建築』1956年8月号に寄稿した「縄文的なるもの――江川氏旧韮山館について」だった。「江川氏旧韮山館」は17世紀初頭に建てられた武家屋敷だが、白井はこの建物に「文化の香りとは遠い生活の原始性の勁(つよ)さ」を読み取り、そこに「縄文的なポテンシャル」を見いだした。白井は、優雅で繊細な貴族的文化に対して、大地に根差した生活の生々しさの中に「野武士の体臭」を嗅ぎ取り、そのあり方を「縄文的なるもの」とみなした。

「縄文」vs「弥生」論には、日本文化を貴族というブルジョアではなく、土着世界の担い手である民衆レベルから定位し直したいという階級的認識が介在するようになる。弥生に対する縄文礼賛は、ブルジョア対プロレタリアートという階級闘争とつながり、1960年代の左派による縄文論を準備することとなった。

1960年代から70年代の左派にとって、縄文への回帰は、天皇制の超克とつながっていた。1961年以降、「ヤポネシア論」を唱えた島尾敏雄は、南島という「異郷」の中に「原日本」を見いだし、そこを「救魂の場所」とみなした。島尾にとっての「ヤポネシア」は、時間的には天皇以前の縄文と結びつき、空間的には日本という枠組みを超えて南洋へとつながっていた。

島尾と同志的関係にあった吉本隆明は、「ヤポネシア」と連動する形で、共同幻想論を構想した。吉本が挑んだのは、天皇制国家の起源だった。彼は天皇制国家を共同幻想の拡張によって生み出された存在とみなし、共同幻想が成立する以前の原初共同体を想起することで、日本人を天皇制の呪縛から解放しようとした。縄文は、日本をヤマトから解放し、天皇から解放する。吉本は、国家以前の日本の始原に回帰することで、天皇制国家のあり方を乗り越えようとした。

〈天皇と結びついたハニワ〉と〈天皇の超克と結びついた土偶〉。

前者はアポロン的な日本イメージと結びつき、後者はディオニソス的な日本イメージと結びついた。この自画像の闘争こそが、「ハニワの近代」と「土偶の近代」の衝突だったといえる。

展示では、土偶認識（及び縄文認識）についての考察が不十分であったために、なぜ土偶が取り上げられているのかが不鮮明だった。この点が残念だった。

会場風景｜撮影：木奥惠三｜左は岡本太郎《顔》1952年、川崎市岡本太郎美術館蔵

ハニワと土偶の近代 ｜ 会期：2024年10月1日－12月22日 ｜ 会場：美術館企画展ギャラリー［1階］

現代の眼から／現代の眼へ

小田原のどか［彫刻家・評論家］

会場風景 ｜ 撮影：木奥惠三

美術館とはどのような場であろうか。とくにその美術館が「近代」を冠する国立美術館である場合には。「ハニワと土偶の近代」展は、「現代の眼」への言及を通じ、そうした問いをあらためて突きつける。

東京国立近代美術館の開館2年目、1954年に始まった「現代の眼」展は、以後、断続的に同館で開催されるも、72年で打ち止めとなった。「現代の眼」展の初回は、「現代の眼：日本美術史から」と題され、縄文から江戸までの古美術品のみで構成された。館の設計者、建築家・谷口吉郎が手がけた展示の見せ場となったのが、ハニワ群像のインスタレーションだ。「ハニワと土偶の近代」展においても、テラコッタや木彫など出土遺物のイメージを伴う1950年代の立体作品の一群が格好の撮影場所としてハイライトとなり、ふたつの展覧会を重ね見る機会がつくられている。

ここで「現代の眼」とは、「過去の美術を現代の眼で見直し、新しい美を引き出す」こと、「過去の眼と決別すること」と説明された。加えて注意が払われるのが、「過去の眼」との決別と表裏一体の「忘却」である。「ハニワと土偶の近代」展における「現代の眼」展の参照は、「現代」から「近代」をまなざす装置としての東京国立近代美術館なる存在を浮かび上がらせるための助走であったと言えよう。

「ハニワと土偶の近代」展が、東京国立博物館「挂甲の武人　国宝指定50周年記念　特別展「はにわ」」の開催時期と重なったことも意義深い。特別展「はにわ」は、1973年の特別展観「はにわ」、同展から50年を記念した2023年「はにわ展から50年」展を経て、満を持しての感があった。東京国立博物館が所蔵するハニワの大半は明治から昭和初期にかけて出土したものである。そうして「出土」したものがいかなる「夢」を託され、「歴史」に作用してきたのか、東京国立博物館が踏み込まなかったように思えるそれらの問いを、「ハニワと土偶の近代」展は引き受けた。同展は、ハニワなどの出土品に託された「歴史の正統性」という「夢」と、皇国史観への寄

与を焦点化した。天皇を中心とする皇国史観に基づく建国神話による歴史記述は敗戦を経て占領下で検閲の対象となるが、こうした事実は「忘却」されていると言ってよい。

折しも「ハニワと土偶の近代」展開催中に、近代日本美術の研究・調査を目的に設立された明治美術学会の設立40周年を記念し、「明治から／明治へ――書き直し近代日本美術」を掲げた国際シンポジウムが開催された。英セインズベリー日本藝研究所教授の渡辺俊夫氏は基調講演で、美術における「カノン（規範、正典）」をめぐり、普遍的な価値観は存在しないとし、「近代」「日本」「美術」の各概念の流動性を前提とする議論が展開された。こうした前提は、「ハニワと土偶の近代」展の担当学芸員である花井久穂氏と、非学会員であるわたしが登壇した2日目の討議にも引き継がれた。

西洋中心の普遍的な美術を自明とし、「過去の美術を現代の眼で見直し、新しい姿を引き出す」のではなく、「美術」を自明とする「現代の眼」をこそ疑う必要がある。そうした姿勢をもって、渡辺氏のもとで研究を修めた文化研究者の山本浩貴氏とともに『この国（近代日本）の芸術：〈日本美術史〉を脱帝国主義化する』を編纂したが、「忘却」を直視せず「書き直し」を進めるだけでは片手落ちである。

「近代」を冠する国立美術館における自問が「ハニワと土偶の近代」展となり、「西洋」を冠する国立美術館における自問が、「ここは未来のアーティストたちが眠る部屋となりえてきたか?――国立西洋美術館65年目の自問｜現代美術家たちへの問いかけ」展となったようにわたしには思える。こうした得がたい機会の重なりを、一過性の潮流にとどめてはならない。いまこそ、問い直し／書き直しの主体の多様性を担保することが必要だ。

「ハニワと土偶の近代」展で紹介された、展示ケースに並ぶ出土品のハニワや弥生式土器を眺める女性たちの姿を描いた桑原喜八郎《埴輪の部屋》（1942年）や、野島青茲の日本画《博物館》（1949年）は、本展の文脈に照らすことでいっそう、男性中心のまなざしが強く作用してきた美術史の点検を促すものとして見ることができた。

普遍的な美術史は存在しない。ただひとつの正典に収斂させるのではなく、複数の歴史の結び目となり、それを何度でもほどき、ひもとく場、「眼」をめぐる点検の場が、美術館であろう。「ハニワと土偶の近代」展の目論見もまた、ここにつながっている。

後記

「原始・古代」の表象には、近代そのものが投影されている。政治・社会と文化芸術を架橋して活動されているお二人、政治学者の中島岳志さんと彫刻家・評論家の小田原のどかさんにレビューをお願いしました。本展の主題は「歴史の読み替え」です。戦中に称揚されたハニワが戦後、「民衆」の理想像として甦ったこと。記憶の風化に抗い、永遠を志向すると思われがちな芸術が移ろいやすく、むしろ積極的に忘却を進めたこと。こうした歴史の複雑さは、見た目のイメージ論に終始した「縄文vs弥生」という二項対立のフレームが、結果的に覆い隠してきたことでもあります。この二項対立の呪縛が今なお、いかに強固であるかということも改めて考えさせられました。　［企画課主任研究員 花井久穂、美術課主任研究員 成相肇］

会場風景｜撮影：木奥惠三｜壁面左から2点目が野島青茲《博物館》1949年、静岡県立美術館蔵

資料紹介 #6

初日カバー

美術館では展覧会のポスター、チラシ、チケット、会場で配布される出品リストやマップ等、多種多様な印刷物が日々生み出されていますが、開館や周年といった記念日には特別な印刷物が制作されます。本稿では、その中から初日カバーをご紹介します。初日カバーとは、封筒に新しく発行された記念切手を貼り、発行当日の消印を押して製作されたもので、切手が発行された初日に作られることがその名の由来です。初日カバーの封筒には切手にちなんだ図案（カシェ）が施され、例えば、版画家の川瀬巴水や名取春仙もカシェの作品を残しています。

東京国立近代美術館は、1969年に京橋から現在の竹橋に移転し、6月11日に開館式が開かれました。同日に開館記念の切手が発行され、美術館の外観がデザインされた消印も用意されましたが、それらの原画を手掛けたのは、当時郵政省の職員を務めていた大塚均[1]でした。初日カバーのカシェにも、大塚がデザインしたものが含まれています（No. 1、2、6 詳細は図とリストをご確認ください）。アートライブラリでは、この初日カバーを16種類所蔵しています（当時、初日カバーが何種類作成されたかは不明）。カシェには美術館の外観を題材にしたものが多く見られますが、角度や構図、色使いは一点一点異なります。外観以外にも、展示風景や絵筆とパレット、

［註］

1 大塚均（1911–98年）山口県生まれ。1935年に東京高等工芸学校工芸図案科を卒業後、逓信省に入省し、切手デザインに従事。1945年に逓信省を退職し、島根県立益田農林高校等で美術教師を務める。1958年、再び郵政省に入省し、74年まで勤務。

2 1969年の開館記念の初日カバー14種類は当館4階の情報コーナーにて2024年4月16日から8月25日まで展示しています。展示後は、事前申請手続きの上、ライブラリで閲覧することが可能です。

初日カバー

花、城、牛等が描かれたものや、No.13のように、なぜか東京国立博物館が所蔵する黒田清輝の素描《女の顔》(1889年)によく似た女性の肖像画が描かれたものなど、バラエティに富んでいます。

1969年の開館記念の初日カバーの他にも、2012年の開館60周年記念の初日カバーなどもあります。アートライブラリでは、このような印刷物も美術館の歴史を伝える資料として保存しています。

利用にあたっては事前申請手続きが必要です[2]。詳しくはウェブサイトをご確認ください。　［企画課研究補佐員　赤松千佳］

東京国立近代美術館開館記念郵便切手

No.	記念切手、記念消印	消印日付	図案(カシェ)のデザイン [ ]は執筆者による補足	図案(カシェ)の原図作者	版元	資料ID
1	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	内部展示［彫刻、絵画］	大塚均	(株)松屋	190007321
2	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	展示風景［鑑賞者］	大塚均	(株)松屋	190007323
3	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観］			190007324
4	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観］		銀座わたなべ	190007325
5	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観とイサム・ノグチ《門》］	省三		190007326
6	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観］	大塚均	全日本郵便切手普及協会	190007327
7	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観］		郵政弘済会	190007328
8	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観］		郵政弘済会	190007329
9	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観とアヤメ］		NCC	190007330
10	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観とバラ］		日本郵趣協会	190007331
11	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［美術館外観と江戸城］	森正元	宮崎	190007332
12	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［パレットと絵筆］	久野実	BSB	190007333
13	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［女性の肖像画と鳥］		NFC	190007334
14	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［裸婦］	T. Setoguchi	カバースタジオ	190007335
15	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月14日	［美術館外観］		切手文化部	190007336
16	東京国立近代美術館開館記念	1969年6月11日	［牛］	成瀬敏男	FKK木版	190007337
17	ふみの日小型印記念 〈明治・大正・昭和の銘建築〉 東京国立近代美術館工芸館	2004年10月23日	［東京国立近代美術館工芸館外観］	細川武志		190007343
18	東京国立近代美術館開館60周年 京都国立近代美術館開館50周年	2012年6月1日	［上村松園《母子》］			190007344
19	東京国立近代美術館開館60周年 京都国立近代美術館開館50周年	2012年6月1日	［土田麦僊《湯女》］		日本郵趣協会	190006037

資料紹介 #7

Photographie

本稿で紹介する*Photographie*（Arts et Métiers graphiques, 1930–1947）は、両大戦間のパリで刊行された写真専門の雑誌です。判型はA4版よりひと回り大きく（31×24cm）、リング綴じの特殊な仕様となっています。本資料は2024年7月に寄贈により当館の所蔵となりました。

*Photographie*は1930年の創刊ですが、初号はグラフィックアート誌の*Arts et Métiers graphiques*の16号として発行されました。以降、同誌の派生誌として*Photographie*は独立し、1947年まで年1号ずつ発行され、その数は全11冊におよびます（戦時下の1940–1946年は未刊。詳細はリストをご確認ください）。

発行元のArts et Métiers graphiquesは、パリの大手活字鋳造会社ドゥベルニー・エ・ペニョ（Deberny et Peignot）で、芸術監督を務めていたシャルル・ペニョ（Charles Peignot, 1897–1983）が立ち上げたスタジオです。ペニョは、「両世界大戦間期のフランスにおける写真の発展を担った中心人物の一人」[1]として知られる人物です。

*Photographie*は、「フランス国内外で発展したラディカルな写真の動向をまとめて紹介したフランス最初の出版物」[2]とされ、誌面にはさまざまな写真家の名が並びます。マン・レイ（Man Ray, 1890–1976）や、アンドレ・ケルテス（André Kertész, 1894–1985）、モーリス・タバール（Maurice Tabard, 1897–1984）、ラースロー・モホイ=ナジ（László Moholy-Nagy, 1895–1946）といった、シュルレアリスムやバウハウス等で活躍した写真家の他、エドワード・スタイケン（Edward Steichen, 1879–1973）やセシル・ビートン（Cecil Beaton, 1904–1980）、ジャン・モラル（Jean Moral, 1906–1999）などのファッション誌で活躍した写真家による作品も多数掲載されています。誌面には写

［註］

1 礒谷有亮「1920年代のフランスにおけるグラフィックアートの発展と写真の位置：広告写真スタジオ、ストゥディオ・ドゥベルニー・エ・ペニョ（1929）」『待兼山論叢 芸術篇』53号（2019年12月）、1頁

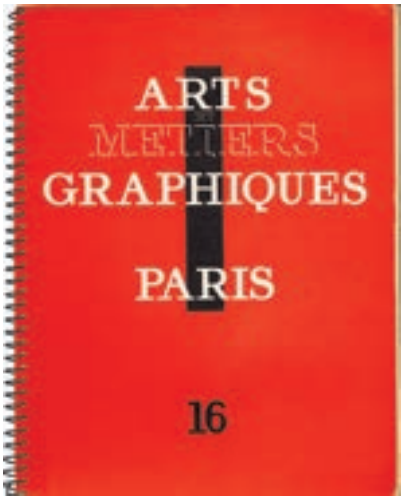
2 同書、2頁

真やアート、色彩や光学、映画に関するテキスト、巻末にはその年の写真に関する出来事等がまとめられています。当時の多様な写真表現を研究する上で、重要な雑誌と言えるでしょう。

資料の利用に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］

Photographie 創刊号の表紙



創刊号の表紙をめくると*Arts et Métiers graphiques* 16号の記載がある

巻号	刊行年	掲載テキスト	資料ID
16（1930）	1930	Waldemar George, “Photographie vision du monde”	190006527
1931	1931	Philippe Soupault, “Etat de la photographie: Après avoir été méprisée, négli-” [author unknown], “Remarques de l’année photographique”	190006528
1932	1932	André Beucher, [no title] F. De Lanot, “Remarques de l’année photographique”	190006529
1933–1934	1933	Louis Cheronnet, “Pour un musée de la photographie” F. De Lanot, “Remarques de l’année photographique” F. De Lanot, “Notes sur photo”	190006530
1935	1935	Georges Hilaire, “Peinture et photographie: un procès” J. V., “Considérations sur l’évolution de la photographie” R. Auvillain, “Les nouveautés techniques de l’année photographique”	190006531
1936	1936	Pierre Abraham, “Photographie et témoignage” Jean Vetheuil, “La photograhie s’impose” R. Auvillain, “Les nouveautés techniques de l’année photographique”	190006532
1937	1937	Jean Selz, “Exercice de contemplation” René Servant, “Couleur” Henri Canonnier, “Avenir de l’optique” René Auvillain, “Résumé technique de l’année photographique”	190006533
1938	1938	Jacques B. Brunius, “Photographie et photographie de cinema” Robert Auvillain, “Les nouveautés techniques de l’année photographique” R. Servant, “Technique 1938”	190006534
1939	1938	Jean Selz, “Par dela la réalité” R. Servant, “La couleur dans la photographie et le cinema” R. Auvillain, “Les nouveautés techniques de l’année photographique”	190006535
1940	1939	André Lejard, “La photographie au service de l’art” R. Auvillain, “Les nouveautés techniques de l’année photographique”	190006536
1947	1947	Pierre Scize, “Photographie”	190006537

研究員の本棚 #5

近代日本美術史を研究するということ

聞き手・構成
長名大地（企画課主任研究員）
–
2024年7月16日
東京国立近代美術館アートライブラリ

きっかけは「昭和前期洋画の展開」展

長名　本日はお忙しい中、お時間をいただきありがとうございます。近代日本美術史の研究者である大谷さんからお話を伺えること、同じ職場で働いてはおりますが、なかなかこのような機会もありませんので、とても楽しみにしておりました。早速で恐縮ですが、美術史の研究をされるようになったきっかけを教えていただけますか。

大谷　小さい頃から絵を描くのが好きでした。親がひじょうに過保護だったこともあり、他所の子のところに遊びに行かせてもらえず、もっぱら家で絵を描いていたように記憶しています。そしてまた父親が病的なまでの蒐書家だったので、敷地内に離れの書庫があったほか、家のひと部屋の壁一面がまるまる作り付けの本棚になっていたのですが、その下段に集英社の『現代日本美術全集』（1972–74年）が並んでいたのを覚えています。夜寝るとき、横を向くとしぜんに「岸田劉生」とか「萬鉄五郎」という文字が目に入ってくる生活でした。ただ、その当時（小学生の頃）は中身にはあまり興味はありませんでした。

長名　まるで図書館のように本に囲まれて育ったのですね。

大谷　小学5年生の夏休みの宿題で、読書感想文として神戸淳吉『大仏建立物語』（小峰書店、1972年）という本を読んで、仏教美術に興味を持ちました。それで小学生のくせに和辻哲郎『古寺巡礼』（岩波文庫、1979年）とか梅原猛『隠された十字架』（新潮社、1972年）とか佐和隆研『仏像図典』（吉川弘文館、1962年）とか読み始めて、なおさら友達を減らしました。

長名　小学生とは思えないラインナップです（笑）。仏教美術から近代美術に関心が移ったきっかけはあったのでしょうか。

大谷　小学6年生になってから、テレビでサルバドール・ダリのドキュメンタリー番組を見て衝撃を受け、シュルレアリスムに興味を持ちました。一方で、中学2年生のとき、地元の美術館（茨城県立美術博物

研究員プロフィール
大谷省吾（おおたに・しょうご）
東京国立近代美術館副館長。1969年生まれ。筑波大学大学院博士課程芸術学研究科中退。博士（芸術学）。1994年より東京国立近代美術館に勤務。2022年より現職。同館で「地平線の夢：昭和10年代の幻想絵画」（2003年）、「生誕100年　靉光展」（2007年）、「河口龍夫展　言葉・時間・生命」（2009年）、「麻生三郎展」（2010年）、「生誕100年　岡本太郎展」（2011年）、「福沢一郎展　このどうしようもない世界を笑いとばせ」（2019年）、「重要文化財の秘密」（2023年）などを企画。著作に『激動期のアヴァンギャルド：シュルレアリスムと日本の絵画一九二八–一九五三』（国書刊行会、2016年）などがある。

館）で「昭和前期洋画の展開展」（1983年9月3日–28日）というのが開催されて、松本竣介《立てる像》をあしらったポスターが中学校の掲示板に貼ってあるのが気になり、展覧会を見に行きました。実際に会場を訪れると竣介もさることながら、古賀春江の《窓外の化粧》に出会ってその不思議さにやられました。そのポスターですが、先生に頼み込んで手に入れるほどでした。

長名　なんと、今もそのポスターを大切に保管されているのですね。

大谷　当時の《窓外の化粧》は現在と違って、ニスが黄変して黄昏時のようなイメージでした。ノスタルジックなレトロ効果もあったかもしれません。後年、修復してピカピカになった《窓外の化粧》を見て「自分の青春を返してほしい」と思いました。

長名　修復によってがらりと印象が変わってしまう作品もあり、修復はとても難しいところがありますよね。それにしましても、中学2年生から近代日本美術に関心を持たれていたとは。

大谷　近代日本美術に興味が限定されていたわけではないですけれどね。高校1年生の頃、赤瀬川原平の『東京ミキサー計画』（PARCO出版局、1984年）を読み、現代美術という表現分野があることを知りました。ひょうひょうとした語り口に誘われて未知の世界へと視野が広がる思いでした。この頃から、当時季刊だった『みづゑ』を定期購読するようになり、『美術手帖』もたまに買いました。

靉光を経て学芸員へ

長名　学芸員の仕事を意識するようになったきっかけを教えていただけますか?

大谷　そういうわけで子供の頃から美術は好きではありましたが、あくまで趣味のひとつで、むしろ中学高校はずっと部活の吹奏楽にのめり込み、大半の時間を音楽に費やしていました。高校2年から3年に上がる頃、大学をどうしようかとようやく考え始め、美術史が視野に入ってきたというかんじです。

長名　美術ではなく、音楽に打ち込まれていたのですね。

大谷　学んだ筑波大学では、美術の実技を学ぶ学生と美術史を学ぶ学生が一緒でしたから、周囲におもしろい作品を作っている友人・先輩がたくさんいて、だんだん自分で作るより、他の人の作るものを見るほうがおもしろくなってきました。実は大学2年くらいまでは自分でも作品を作っていたのですが、ちょうどその頃できた水戸芸術館の開館の年に開かれたアンデパンダン展（「MITO・10月展」1990年）に出品したのを最後に、自分で作るのはやめました。

長名　制作もされていたのですね。どのような作品だったのですか。

大谷　そこは秘密です（笑）。水戸芸術館のアンデパンダン展には、ブレイク前の村上隆さんなど、今では錚々たる面々が出品していました。けれど、アンデパンダンという性質上、とても運営がたいへんだったようで、1回しか開かれませんでした。

長名　そこから美術史の研究に移られていくのですね。

大谷　できるだけたくさんの展覧会を見てまわるようになりました。つくばから東京に出るには、当時はTX（つくばエクスプレス）がなかったので、高速バスを使うか常磐線を使うしかなかったので不便でしたが、学部時代は月2回、大学院時代は週1回のペースで東京の展覧会を見てまわりました。大学院時代（1992–93年）は、朝6時台の高速バスに乗って上野まで出て、午前中は東京文化財研究所（以下、東文研）でひたすら戦前の美術雑誌のコピーをとり、午後は銀座の画廊を20軒くらいひとまわりする、というルーティンを課していました。東文研では1930年代の雑誌は全て目を通しました。また、学部時代にはまだ東文研には入れなかったので、もっぱら東京都美術館の図書室を利用していたのですが、コピーを取らせてもらえなくて、全て手書きで書き写していました。

長名　大谷さん、凄すぎます。それにしても手書きは過酷ですね…。当時の調査環境は現在とはずいぶん違ったのですね。

大谷　そうですね。当時に比べ、現在は調査する環境が整っていると思います。デジタル全盛の時代になってきていますが、このアートライブラリのように、現物に触れられる場があることは、すごく意義があると思っています。

長名　本格的に近代美術を研究対象にしようと思ったきっかけはあったのでしょうか。

大谷　最初に見た東京国立近代美術館（以下、東近美）の展覧会は、大学1年生の夏、マグリット展（1988年）でしたが、大学時代に見た展覧会で決定的な影響を受けたのは、「靉光展」（練馬区立美術館、1988年）と「日本のシュールレアリスム」（名古屋市美術館、1990年）でした。戦時中の、表現の自由が許されなかった状況の中で、そ

れでも新しい表現を求めてやまなかった画家たちにひかれるようになりました。

長名　そこから研究対象が絞られていったのですね。

大谷　大学では、学部時代に五十殿利治先生、大学院時代に藤井久栄先生の指導を受けました。卒論は靉光、修論はもう少し幅を広げて、シュルレアリスムの影響を受けた1930年代の日本の画家たちについて書きました。藤井先生は1961年から89年まで東近美に勤務した後に筑波大で教鞭をとった方で、女性の美術館学芸員としてはかなり先駆け的な方だったのではないでしょうか。東京国際版画ビエンナーレには第3回から最終回まで携わるなど、版画関係ではきわめて重要な仕事をされているし、高松次郎が読売アンデパンダン展に出品した紐の作品を（東京都美術館から）上野駅までたどったり、菊畑茂久馬の《奴隷系図》（再制作品が東京都現代美術館に所蔵）を「現代美術の実験」展（国立近代美術館、1961年）で展示した際に、大量に用いる五円玉を銀行に両替に行ったりと、戦後前衛美術の生き証人でもあります。藤井先生にはたいへんしごかれました。毎週、展覧会を見てレポートを書かされましたし、語学でいうと、1986年にポンピドゥー・センターで開かれた「Japon des Avant-gardes 1910–1970」展を担当した、美術史家のヴェラ・リンハルトヴァさんの論考[1]を訳して読むよう指導され苦労した覚えがあります。修士論文も「てにをは」のひとつひとつに至るまで徹底的に長時間のマンツーマン指導が入りました。最長で午後1時から夜の9時までぶっ通しという指導が入ったこともあり、その翌日はさすがに寝込みました。でもまあ、なかなかそこまで指導してくれる先生というのもいません。感謝しかありません。

長名　五十殿先生と藤井先生の徹底指導を受けられていたとは、それは物凄いご経験ですね。

大谷　大学院時代でもうひとつ大きかったのは、五十殿先生に誘われて明治美術学会に入ったことです。そこで同世代の他の大学の研究者の友人がたくさんできました。

美術課・絵画係

長名　着任された頃のお話を聞かせていただけますか。

大谷　1994年に就職して、美術課の絵画係に配属されました。同僚が私より一足先に入った蔵屋（美香）さん、係長が松本（透）さん、美術課長は本江（邦夫）さんでした。最初はもっぱら、作品貸出の仕事。それから当時は、コレクションの図版貸出をDNPに委託していなかったので、図版貸出の仕事。まだデジタルデータではありませんでしたから、ポジフィルムを書留で送らねばならず、しかも人気作品は依頼が集中するので、けっこうたいへんでした。当時はすごく真面目だったので、こんなふうに日誌をつけていました。

長名　すごく詳細ですね。「河原温から電話」といった記載など、美術館の歴史としても重要に思えます。

大谷　それから当時は、まだ独立行政法人になっていませんで、文化庁が主催する国立美術館のコレクションの巡回展というのが毎年あり、それに出品する作品の短い解説を分担して書かなければならなかったのですが、250字以内で作家と作品の特徴をわかりやすくまとめる訓練となり、それでだいぶ文章力が鍛えられました。とくに私は就職した時点で日本画の知識が限りなくゼロだったので、必死に勉強しました。勉強ということでいうと、本江さんにはお世話になりました。館外の方も含めた数名でウィリアム・ルービンのキュビスムのテキストを読む読書会があり、誘っていただいたのを覚えています。たぶん就職試験のときに、私の英語の成績が悪かったのを気にかけてくれたのだと思います。

長名　当時はそのような勉強会も開かれていたのですね。

大谷　他にも、私が就職した当時、教育普及担当だった田中淳さんは、研究領域も近く、現在に至るまでたいへんお世話になっています。田中さんはまもなく東文研に移られたため、同じ職場ではあまりじっくりお話する機会がなかったのですが、むしろ東文研に移られた後に交流する機会が増え、靉光の《眼のある風景》の赤外線撮影調査をしようと提案してくれたり、その成果を東文研の『美術研究』に発表するよう勧めてくれました。田中さんの調査方法も実に綿密で、『太陽と「仁丹」』（ブリュッケ、2012年）などには多くを教えられました。

長名　展覧会に関わるようになったのはいつ頃からでしょうか。

大谷　最初にサブ担当にさせていただいた展覧会は、1995年の辰野登恵子展です。メイン担当は本江さんでした。私は年譜や文献をまとめるくらいしかしていませんが、辰野さんには準備段階でたくさんお話を伺い、近代絵画の見方・考え方について多くを学ばせていただいたと思っています。1995年という年は、この辰野展、そして中林（和雄）さんが手掛けた「絵画、唯一なるもの」、セゾン美術館の「視ることのアレゴリー」、水戸芸術館の「絵画考—器と物差し」など、1980年代後半から続いていた日本におけるモダニズム絵画の動きの総決算のような年だったと思います。

長名　ちょうど節目の年だったのですね。

大谷　一方で1995年は戦後50年の記念の年でもありました。毎年、夏になると、テレビ番組が戦争の特集をしますが、戦争記録画を多数収蔵する当館への取材も毎年夏にあり、とくに1995年にはそれが顕著でした。当時はまだ当事者がだいぶ

存命中でしたし、戦争画を負の遺産とする見方が現在よりずっと強かったので、メディア対応には緊張感があったことを覚えています。

「地平線の夢：昭和10年代の幻想絵画」展
（2003年6月3日–7月21日、東京国立近代美術館）の会場写真（撮影者：坂本明美）当館アートライブラリ所蔵

最初の展覧会

長名　その後、担当された展覧会のお話を聞かせてください。

大谷　自分が主担当となって最初に企画したのは、2003年の「地平線の夢：昭和10年代の幻想絵画」です。就職から9年目でだいぶ遅いですが、構想は就職した年の終わり頃からあたためていたものです。早くからやりたいと手を挙げていたのですが、途中で私自身が文化庁に2年間出向（2000–01年）しなければならなかったのと、館のリニューアル工事（2000–01年）が入ってしまったことがあり、実現はだいぶ遅れました。しかしそのおかげで、じっくりと調査した上で実現できた展覧会でもあります。

長名　構想のきっかけになった出来事などあったのでしょうか。

大谷　きっかけのひとつは、就職した年に、浅原清隆の作品2点を奥様からご寄贈いただいたことでした。新米の私が、田園調布のお宅まで作品をひきとりに伺い、奥様からたくさんの思い出話を教えていただきました。お二人の結婚生活はわずか2ヶ月で、その後浅原は徴兵され戦地で消息を絶ちますが、奥様は戦後もずっと作品を守り、また思い出も大切にされていたことに感銘を受けました。そして、それまで「ダリの模倣」のもとにひとまとめに片付けられていた画家たちの個々のモチベーションということが気になるようになり、「地平線」を介した個々の作品の画面の構造分析によって何か導きだせることはないだろうかと模索しました。

長名　そのような背景があったのですね。

大谷　それと、やはり思い入れが深かったのは「生誕100年　靉光展」（2007年）でした。この展覧会をやるためにここに就職したようなものですから、実現できたことは本当にうれしかったです。彼の代表作に、晩年の自画像がありますが、3点（東近美、東京藝術大学、広島県立美術館）が全部揃う展覧会というのはめったになく、とにかく3点揃えようと藝大に何度も粘り強く交渉したことを覚えています。

本棚の紹介

長名　たいへん貴重なお話をありがとうございます。ここからは近代美術に親しむ上で、お薦めの本をご紹介いただければと思います。

大谷　さきほども触れたように大学院時代に他の大学の同世代の研究者の友人に出会うことができたのは、自分にとってたいへんなプラスとなり、その後もたえず刺激をもらっています。『もやもや日本近代美術』（勉誠出版、2022年）はそうした長年の友人たちのアンソロジーで、おもしろいタイトルの本ですが、近代日本美術史を従来とはちょっと違った角度からさまざまに考察していて、この分野が研究対象として可能性に満ちていることを感じさせてくれます。近年、大学で近代日本美術史を学ぶ学生が減っている（美術史全般かもしれないですが）と聞きますが、なんだかおもしろそう、と思ってもらえるような本は必要です。

長名　『一寸』（書痴同人、2000年–）はまもなく100号を迎えるほど刊行されています

が、錚々たる方々がテキストを寄せられていますね。

大谷　2021年に亡くなった青木茂先生を中心とした、明治美術学会の大先輩たち数名による同人誌です。いずれもいわゆる「書痴」と呼ばれる桁外れの古書蒐集家で、毎週金曜日に東京古書会館で掘り出し物を物色し、近所の喫茶店でその日の獲物を自慢しあうところから始まったものですが、みなさん好奇心の赴くままに容赦なくマニアックな語りに猛進していて、ほとんどの読者はついていくことがかないません。しかしその熱量に押されて、結局、好きなものを好きと言うその情熱こそが他者を説得するのだということと、近代日本美術史の奥の深さについては、いやというほどわかる雑誌です。

長名　資生堂企業文化部編『資生堂ギャラリー七十五年史：1919–1994』（資生堂、1995年）も挙げていただきました。

大谷　これはたいへんな資料です。資生堂ギャラリーで開催された75年分の全展覧会に関して、新聞に掲載された告知レベルまで徹底的に調べ上げたものなんです。この編集を手掛けたのは、現在、ギャラリーときの忘れものをされている綿貫不二夫さんで、携わった人の名前はこの膨大な謝辞の欄に書かれている通りです。この年史は索引も充実していて、コラムも載っていて、読み物としてもきちんと練られています。私も大学院時代から就職1年目にかけて手伝わせていただいたのですが、近代美術史はこうやって調べ上げるんだというのを学ぶ機会でもありました。

長名　前衛美術に関する本ではいかがでしょうか。

大谷　中村義一先生の『日本の前衛絵画：その反抗と挫折：Kの場合』（美術出版社、1968年）は必読の書です。中村先生は、私が1997年に北脇昇展をサブ担当したときに初めてお会いして、その後、論文を書いてはお送りして、何度も励ましていただきました。残念ながら2015年に亡くなりましたが、私は今でもたいへん尊敬しています。日本の戦後の美術批評はいわゆる御三家（針生一郎、東野芳明、中原佑介）中心に進んできましたが、私はその3人より、圧倒的に中村先生のほうを高く評価します。作品を論じる際に、まず作品をよく見て、そしてきっちり作品の背景まで調べて説得力のある解釈をする方で、もっともっと再評価されるべき人です。この本は、私は何度読み返したかわかりません。1930年代・40年代の日本の前衛美術のことを研究する際には必読です。

長名　五十殿先生の『大正期新興美術運動の研究』（スカイドア、1995年）もまたすごく重厚な研究書ですね。

大谷　五十殿先生からは、徹底的に資料にあたることの大切さを叩き込まれました。ろくに作品の残っていない大正時代の前衛美術について、これだけの厚さの本を出せるというのは、生半可な調査では不可能です。先生にはまた、私が就職した後もいろいろな勉強会に誘っていただき、それが『クラシックモダン　1930年代日本の芸術』（せりか書房、2004年）などにも結実しました。ついでながら、先生からは語学の大切さもさんざん言われたのですが、そちらは未だに駄目で不肖の弟子と言わざるをえません。

長名　日本のシュルレアリスムに関する資料はいかがでしょうか。

大谷　まず『日本のシュールレアリスム：1925–1945』図録（名古屋市美術館、1990年）が挙げられます。山田諭さんの企画による、日本においてシュルレアリスムの影響を受けた動向をまとめた展覧会としては空前絶後の大展覧会です。詩や写真までカバーされています。私は大学3年生のときに五十殿ゼミの旅行で見に行き、強く印象に残りました。山田さんの調査力には圧倒されました。謝辞のページに載っている人数が半端ないです。このカタログは文献再録も多く、当該分野を研究する上での必携文献です。山田さんにはその後もいろいろお世話になり、たくさんのことを教えていただきましたが、『美術手帖』2016年10月号のダリ特集で対談させていただいたのは楽しい思い出です。

長名　速水豊さんの『シュルレアリスム絵画と日本』（日本放送出版協会、2009年）も挙げていただいています。

大谷　速水さんは現在、三重県立美術館の館長でいらっしゃいますが、初めてお会いした1992年当時は、姫路市立美術館の学芸員をされていました。速水さんは古賀春江や福沢一郎の作品のイメージ源を発見して、1990年代に画期的な論

文や学会発表をされていましたが、私も同時期に別個に同じようなことをしていて、私より常に一歩先を進んでいらっしゃる速水さんからは、いつも貴重な情報を教えていただきました。この本はシュルレアリスムの影響を受けた日本の画家たちのうち、比較的初期の数名について新知見満載のひじょうに重要な研究です。

長名　福沢一郎記念館の伊藤佳之さんが中心となって出版された『超現実主義の1937年：福沢一郎『シュールレアリズム』を読みなおす』（みすず書房、2019年）も挙げていただいています。

大谷　これは本の中身もさることながら、ある一冊の本をどこまで丁寧に読み、それをネタに楽しく議論することができるかという事例として眺めていただければと思います。伊藤君を中心に、2013年から5年間にわたり福沢の著作を読み、一文一文が何の海外文献をもとにしたかを探り、どこまでが引用・翻訳でどこからが福沢の自説なのかを解きほぐし、挿図の出典を探っていった読書会の記録です。それらの作業を通して当時の日本のシュルレアリスム受容の姿を浮かび上がらせていく作業はたいへんおもしろいものでした。

長名　そして、先日まで開催されていた「シュルレアリスムと日本」展の図録ですね。

大谷　昨年から今年にかけて京都文化博物館・板橋区立美術館・三重県立美術館を巡回した、シュルレアリスムに影響を受けた日本の作品を包括的に紹介する、久しぶりの展覧会でした。規模としては1990年の名古屋市美術館の展覧会には及びませんが、でもこの30年の研究の成果がいろいろ反映されていて、これが書籍のかたちで（誰でも入手しやすく）世に出たのはよかったと思います。私もちょっとだけお手伝いして、展覧会には出品されていない、というより1点も作品が現存しない作家を3人（瀧口綾子、小林孝行、豊藤勇）、紹介しました。これは、もとをたどると、佐谷画廊の佐谷和彦さんとの出会いに端を発します。ご存じの通り、かつて佐谷画廊では毎年7月に、瀧口修造をしのぶ「オマージュ瀧口修造」という企画展を開いていて、私も学生時代から欠かさず見ていたのですが、1999年の阿部展也展の際にカタログへの寄稿を依頼されて、作品がほとんど焼けてしまった阿部の戦前の仕事を、当時の雑誌掲載図版をもとに浮かび上がらせたことがありました。佐谷さんはそれをたいへん評価してくださり、「作品が焼けたということでいうと、ぜひ瀧口修造の奥様の綾子さんのことを、オマージュ瀧口修造展で取り上げたい。力をかしてほしい」と頼まれました。それで、実は綾子さんはその前年（1998年）に亡くなっていたのですが、佐谷さんと一緒に、当時はまだご健在だった綾子さんの弟さんを訪ねて話を聞いたりしました。しかし結局、作品は見つからず、展覧会もできないままに佐谷さんは2008年に亡くなりました。でも私はどうしても心残りで、当時の雑誌掲載文献だけでも紹介したいと思い、2018年に当館で講演会をして、その記録を研究紀要（23号、2019年）にも載せました。その延長で書いたものです。

長名　そのような背景があったのですね。

大谷　瀧口綾子さんに限らず、日本の近代美術には同様に忘れ去られてしまった画家がたくさんいます。明治美術学会の学会誌『近代画説』でも、私の編集で何人かの研究者に呼びかけて「近代日本美術史は、作品の現存しない作家をいかに扱うことができるか?」という特集を組みました（29号、2020年）。そして、こうしたアプローチをする上で、私にとって指針になった本があります。内堀弘さんの『ボン書店の幻』です。

長名　ボン書店?

大谷　ボン書店というのは、1930年代に数々のすぐれた詩集（たとえばブルトン、エリュアール／山中散生訳『童貞女受胎』1936年）を刊行して、そしていつの間にか姿を消した出版社なのですが、近代詩歌を専門とする古書店（石神井書林）の主である内堀さんは、全く手掛りなしのところから、このボン書店をたったひとりで運営していた鳥羽茂（とば いかし）という人物の足取りに迫っていくのです。徹底した調査力に圧倒されるのですが、同時にまた登場するひとりひとりに対する敬意と愛情と哀惜に満ちていて、すばらしい本です。この本は、1992年に最初の版（白地社）が出て、私は大学院時代に読んで感銘を受けたのですが、お薦めしたいのは2008年にちくま文庫で出た増補版です。初版の段階では、実は鳥羽茂の足取りは、最後まではたどれずに終わっていました。しかしその本が出版されたことで、さまざまな人から情報が寄せられ、ついに内堀さんは鳥羽の息子と出会うことができ、鳥羽の最期を知ることができて、その終焉の地まで行くのですね。その顛末が記された「文庫版のための少し長いあとがき」を私はうっかり通勤

電車の中で読んでしまい、涙がとまらないばかりか嗚咽がとまらなくなり周囲から不審がられたことをよく覚えています。というか今思い出しただけで涙がとまりません。この本から私が教わった最大のことは、研究対象に対する愛と敬意が何よりも大切であること、その愛と敬意をどのように読者に届け、心を震わせることができるかが、研究者ひいては美術館学芸員の使命の全てであるということです。

長名　ぜひ、ご著書の『激動期のアヴァンギャルド：シュルレアリスムと日本の絵画一九二八－一九五三』（国書刊行会、2016年）もご紹介ください。

大谷　では、最後にお恥ずかしながら自分の本を。これもシュルレアリスムについての本ではなくて、あくまで、日本の画家たちがシュルレアリスムから何を得ようとしたのか、というところに軸足を置いた研究です。だからタイトルも「日本のシュルレアリスム」ではなくて、「シュルレアリスムと日本」なのです。実は巻末、というか本の後半三分の一を占める年表と文献がけっこう使えるはずなので、この分野を研究する人には活用してほしいですね。それから余談ですが、この本を装幀してくださった桂川潤さんは、画家の桂川寛の息子さんで、これを機会に知遇を得て、そのご縁で当館に桂川寛の作品（《洪水の街》《安部公房著『壁』挿絵》およびスケッチブック）をご寄贈いただきました。ありがたいことです。

長名　近代美術を勉強したいと思っている方にとって、参考になる本の数々をありがとうございました。最後に少しだけ。この9月からのMOMATコレクション展の5室で開催予定の「シュルレアリスム100年」［14–15頁参照］についてお話いただけますでしょうか。

大谷　論文とは異なり展示というのはさまざまな物理的制約を伴います。並べたい作品がちょうど他所に出かけていて展示できない、とか。今回も本当はエルンストの《砂漠の花》［22頁参照］と、古賀春江の《海》が並ぶとよかったですね。靉光の《眼のある風景》も残念ながら出せません。今回は新たに収蔵されたエルンストのお披露目が第一ですから、まずはこの歴史的に重要な作品が日本で見られるようになったことを寿ぎましょう。

長名　シュルレアリスム宣言から100年という節目の年に、エルンストの重要な作品がお披露目できるのは、とても幸運なことだと思います。

大谷　日本の作品については、1975年に当館で開催した「シュルレアリスム展」の出品作を中心に作品が選ばれています。包括的にシュルレアリスムを紹介した歴史的に重要な展覧会でしたが、日本の個々の作家・作品について掘り下げられていたようには思えません。ただ、この展覧会で重要なのは、関係者がまだけっこうご健在でしたので、会期中に連続講演会をしていることです（植村鷹千代、中原実、福沢一郎、浜田浜雄、杉全直）。私はこのうち浜田浜雄については『研究紀要』11号で、福沢一郎については2019年の展覧会で、それぞれ書き起こして紹介しました。今回の展示は、一室だけのささやかなものですが、ご興味を持たれたら、そうした関連文献をあわせてお読みいただけると、シュルレアリスムという芸術運動の可能性についてさまざまに考えを広げていくことができます。会期中には長名さんの企画で講演会もあるのでご期待いただきたいですね。

長名　はい、ぜひ多くの方に足を運んでいただけたらと思っています。本日は貴重なお話をありがとうございました。

［註］

1 Věra Linhartová, “La peinture surréaliste au Japon 1925–1945,” *Cahiers du musée national d’art moderne*, no.11, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 130–143.

- 茨城県立美術博物館編『昭和前期洋画の展開展』茨城県立美術博物館、1983年
- 赤瀬川原平『東京ミキサー計画：ハイレッド・センター直接行動の記録』PARCO出版局、1984年
- 田中淳『太陽と「仁丹」：一九一二年の自画像群・そしてアジアのなかの「仁丹」』ブリュッケ、2012年
- 土方明司、大井健地編『靉光：青春の光と闇』練馬区立美術館、1988年
- 名古屋市美術館編『日本のシュールレアリスム：1925–1945』日本のシュールレアリスム展実行委員会、1990年
- 東京国立近代美術館編『辰野登恵子：1986–1995』東京国立近代美術館、1995年
- 東京国立近代美術館編『地平線の夢：昭和10年代の幻想絵画』東京国立近代美術館、2003年
- 大谷省吾ほか編『靉光』毎日新聞社、2007年
- 増野恵子ほか編『もやもや日本近代美術：境界を揺るがす視覚イメージ』勉誠出版、2022年
- 『一寸』1号（2000年1月）書痴同人、2000年
- 資生堂企業文化部編『資生堂ギャラリー七十五年史：1919–1994』資生堂、1995年
- 中村義一『日本の前衛絵画：その反抗と挫折：Kの場合』美術出版社、1968年
- 五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1995年
- 速水豊『シュルレアリスム絵画と日本：イメージの受容と創造』日本放送出版協会、2009年
- 伊藤佳之ほか『超現実主義の1937年：福沢一郎『シュールレアリズム』を読みなおす』みすず書房、2019年
- 速水豊、弘中智子、清水智世編『シュルレアリスムと日本：「シュルレアリスム宣言」100年』青幻舎、2024年
- 内堀弘『ボン書店の幻：モダニズム出版社の光と影』筑摩書房、2008年
- 大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド：シュルレアリスムと日本の絵画一九二八–一九五三』国書刊行会、2016年

カタログトーク #3

〈座談会〉「女性と抽象」展／「フェミニズムと映像表現」展

出席者

鈴木晴奈［デザイナー］

小川綾子［東京国立近代美術館研究補佐員］

小林紗由里［東京国立近代美術館研究員］

森卓也［東京国立近代美術館研究補佐員］

横山由季子［東京国立近代美術館研究員］

堀田文［東京国立近代美術館研究補佐員］＊撮影

–

聞き手・構成

長名大地［東京国立近代美術館主任研究員］

–

2024年12月6日

東京国立近代美術館ミーティングルーム

「女性と抽象」展とカタログ

長名　本日はお忙しいなか、お集まりいただきありがとうございます。展覧会担当の皆さん、カタログのデザインを担当された鈴木さん、どうぞよろしくお願いいたします。『現代の眼』の連載企画「カタログトーク」の第3回目としまして、コレクションによる小企画「女性と抽象」展（2023年9月20日–12月3日）と、「フェミニズムと映像表現」展（2024年9月3日–12月22日）で会場配布された2冊のカタログについてお話をお聞きできればと思っております。

一同　よろしくお願いします。

長名　いずれも女性のアーティストを取り上げた展覧会ですが、会場で手に取れなかった方も、PDF版が当館ウェブサイトからダウンロードできますので［1］、今回まとめてお伺いできればと思っております。まず「女性と抽象」展の企画に至った経緯について簡単にお話いただけますか。

小川　詳しい経緯は、Tokyo Art Beatさんの記事［2］を読んでいただければと思いますが、少し展示を企画する前からお話をさせていただくと、私は2020年3月にコレクション部門の広報に着任したのですが、コロナ禍真っただ中でした。すぐに美術館が臨時休館になって、コレクション

（左奥から）森卓也研究補佐員、小林紗由里研究員、小川綾子研究補佐員、（右奥から）鈴木晴奈さん、横山由季子研究員

「女性と抽象」展のカタログと「フェミニズムと映像表現」展のカタログ

展の広報活動ができなくなりました。一方で、翌年に開館70周年を迎えることから、ウェブサイトのリニューアルの話も出ていて、ウェブサイトを充実させるために、国内外の美術館でどのような取り組みをしているかリサーチしていました。そのなかで、女性のアーティストを取り上げる展覧会が数多く組まれていることを実感しました。

長名　そのなかで特に記憶に残っている展示はありますか。

小川　ニューヨークのホイットニー美術館で開催された「Labyrinth of Forms: Women and Abstraction, 1930–1950」（2021年10月9日–2022年3月13日）です。この展覧会は、自館のコレクションを元に、地域の女性のアーティストにも注目するという企画展でした。この展示が記憶に残っていて、当館でも女性のアーティストと抽象美術を対象とした展覧会ができたらと思っていました。

横山　この企画の提案があった頃、ちょうど私たちも着任し、小川さんの発案を元に、小川、小林、佐原しおり、堀田、松田貴子、横山の6名で担当することになりました。

長名　デザイナーの鈴木さん、これまでどのようなお仕事をされてきたか教えていただけますか。

鈴木　2021年に独立して、Design Studio hareを立ち上げたのですが、それまでは林琢真デザイン事務所に在籍していました。独立後、美術館関係で最近のお仕事ですと、軽井沢安東美術館のミュージアムグッズや館内パンフレット、福岡県立美術館レター「とっぷらいと」、同館の「久留米絣と松枝家展」（2024年10月12日–12月1日）の広報物、MOA美術館での「光琳　国宝「紅白梅図屏風」×重文「風神雷神図屏風」展（2024年11月1日–26日）のチラシやポスターなどのデザインを手掛けさせていただいております。

長名　カタログについては、横山さんから依頼があったと伺っております。デザインの依頼を受けられるとき、いつもどのようなことを意識されていますか。

鈴木　クライアントの想いやイメージをしっかりとビジュアルで表現することはもちろんですが、それが社会に出たときにどのように作用するのか、受け取る人たちのことも考えながら、ゴールを気にしてデザインすることが多いです。作風については、綺麗とか、品があると言っていただけることが多いですが、制作するときは、自分のアイデンティティや作風はほとんど気にしていないです。ただ、必要なものだけを残すということを意識しているので、必然的にすっきりしたデザインになることが多いのかもしれないです。

長名　今回は「女性と抽象」というテーマでしたが。

鈴木　「女性」という強いワードがつけられていることから、私なりに女性について考え、デザインの構想をしました。この展覧会は3章で構成されるというお話を伺ったので、紙のサイズを変えて3段構成にしようと思いました。実は最初に提案したデザインでは、赤を基調としていました。女性のアーティストが虐げられていた環境のなかでも団結して取り組む力強さを表現しようと。ただ、ちょうど同じ時期に「プレイバック「抽象と幻想」（1953–1954）」展（2022年10月12日–2023年2月5日）の配布物も赤と黒を基調としたデザインだったことを知って違う色合いのほうがいいだろうと再考しました。

長名　そうだったのですね。

鈴木　そこで色については、なにかしら意味をもってしまう色を避けて、地の色はグレーなどのモノトーンでという話になったんです。それで、まずはモノトーンの配色だけで作り始めてみたものの、なにかしっくりこなくて。そこで試しにピンクを入れてみたんです。女性の強さはじわーっと広がるようなイメージがあって、それでこのピンクに、シルバーを加えたグラデーションにしました。

小川　サイズについては、最初にカバンのなかに入れて持ち運んでもらえるようなものにしたいとお伝えしていました。この3段仕様は難しかったのではないでしょうか。

鈴木　中綴じ部分の針金のピッチを変える必要がありました。印刷会社さんにお聞きしたことですが、中綴じの針金は定型のピッチがあり、今回そのピッチで綴じてしまうと、1番手前の短い紙が破れてしまう可

能性があると。なので、針金の位置を少しずらして、破れないように調整してくださっています。また、3段になっている部分の幅についてもずいぶん検証しました。あまり幅を狭めてしまうと立体感が失われ、逆に広げすぎるとテキストが収まらなくなるので、そのあたりのバランスを見ながら決めました。全体的に品のある作りを意識し、扉は全面シルバー、作品ページは白地できちんと作品が目に入るようなレイアウト、最初と最後のページに黒をもってきて全体のメリハリも意識しました。

横山　カタログには、作家の略歴や参考文献も含めました。女性のアーティストは文献が限られている方もいるので、必ず1作家1点参考文献を挙げています。その他、座談会も。

鈴木　座談会の部分は、作品や、参考文献とも異なるテキストなので、デザインでそれがわかるように、ノドのところにピンクのグラデーションを入れています。

長名　文字情報が多いはずなのに、コンパクトにまとめられていますよね。

堀田　「女性と抽象」展の企画に際して、リサーチを進めるなかで、過去に行われた女性のアーティストに関する展覧会カタログを参照しました。でもそれは、このようにカタログという形でちゃんと残っているからできるわけで、形として残っていることの意義はすごくあると思っています。

「フェミニズムと映像表現」展とカタログ

長名　続いて「フェミニズムと映像表現」展の企画経緯についてお話しいただけますか。

小林　この展覧会を企画した直接的なきっかけは、2022年度に遠藤麻衣さんと百瀬文さんによる映像作品《Love Condition》(2020年)が収蔵されたことが挙げられます。コレクション展を担当するなかで、フェミニズムの思想と結びついた作品を日本美術史のなかに、きちんと位置づけられたらと考えていました。コレクションを調べていくなかで、なかなかフェミニズムの問題に関連する作品が見当たらないと思っていたのですが、ヴィデオ・アートがあるなと。2009年に当館で開催された「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)では、女性のアーティストによる映像作品も多数取り上げられていました[3]。限られた所蔵品のなかで通史的に提示することは難しいのですが、映像作品から紡ぎ出されるキーワードで作品の間を結びつけながら、ゆるやかに時代の流れを辿れるようにできないかと考えるようになりました。

横山　「フェミニズムと映像表現」展は、「女性と抽象」展のような章立てではなく、キーワードを用いていますが、それは、作品同士の重なりをゆるやかに示すことを意識してのことでした。

森　キーワードを選択する過程では、フェミニズムありきでキーワードを列挙するのではなく、映像表現というジャンルの特性と密接に結びつくようなフェミニズム関連のキーワードを意識しました。

長名　そこで「マスメディアとイメージ」「個人的なこと」「身体とアイデンティティ」「対話」といったキーワードが考案されたということですね。カタログの色を青にしたのはどのような理由からでしょうか。

鈴木　最初、小林さんからはブラウン管のRGBのような柄と色というオーダーをいただいたのですが、前回のデザインを踏襲することを踏まえると少し難しくて。映像というと、青というイメージがあり、前回とトーンを合わせた青にして提案してみたら、これは良いのではないかと、皆さんにご賛同いただけました。前回と異なる部分として、章立てがなかったり、座談会がなかったり、映像作品のため複数画像を収めるなどの違いはありましたが、構成については、皆さんと台割を相談するなどして、わりとすんなりと進みました。

長名　特にこだわった個所を教えていただけますか。

鈴木　たとえば、細かいですが、表紙の「フェミニズム」という文字。他ではリュウミンという書体を使用していますが、実はここだけ別の貂明朝という書体を使っています。同じ書体を使うと、すっきりと見えすぎて文字のイメージと合わなかったためです。それと、カタログ内の「フェミニズム」の見出し部分も、細長い判型のためか、そのままだと文字も細長く見えてしまって、少

し文字を太らせています。

小川　表紙でいうと、この文字の配列も相談しましたよね。

鈴木　そうでしたね、たしか3パターンくらい作った気がします。グラデーションのなかに文字が浮かび上がるような、このレイアウトが投票で選ばれました。「フェミニズムと映像表現」展の表紙もグラデーションになっていますが、実は細かく色指定をしています。

長名　細かい指定をしないと、このグラデーションは出せないということですね。

鈴木　これも後から印刷会社さんに聞いたのですが、刷版の作り方から変える必要があったそうです。通常よりもインクの粒の大きさを、かなり小さくするといった工夫をしてくれています。これは、粒を小さくすることでインクが紙に乗る面積が増え、なだらかなグラデーションを表現するためです。ただこの方法の欠点が、たくさんインクが乗る分、カラーの出方が、やや彩度が上がることです。それによって、最初の色校正で青色の彩度が強く出てしまいました。その後、印刷会社さんが手作業で何パターンも出力をテストして、そのなかから良いものを提案してくださったので、前回との統一感もちゃんと出たと思っています。

横山　実はカタログだけでなく、会場に掲出している鑑賞のためのチャートのデザインも鈴木さんにお願いしています。

長名　カタログ以外のデザインも手掛けられていたのですね。「フェミニズムと映像表現」展は会期を延長することになったんですよね。見どころなどありましたら。

小林　はい、いくつか作品を入れ替えることになりますが、「所蔵作品展 MOMAT コレクション」（2025年2月11日–6月15日）でもご覧いただけることになっています。たとえば、キムスージャの《針の女》（2000–01年）は、当館では3回目の展示になるのですが、ギャラリー4の間取りも過去から変わっており、今回の展示に向けて、改めてキムスージャスタジオに投影方法について確認をして、センチ単位での指定を受けて設置をしています。指示通りにすると本当に雑踏のなかにいるかのような感覚になって、彼女の映像作品のクオリティの高さを再認識しました。

横山　今回出品した1970年代の作品の多くは、国内外で既に製造が終わっているブラウン管テレビで展示しています。今後、同じように展示できる保証はないので、機器にも注目してほしいところです。

長名　フェミニズムという側面以外にも、注目すべき点がたくさんありますね。皆様、本日は貴重なお話をありがとうございました。今後も楽しみにしております。

［註］

1 当館ウェブサイト内の「コレクションによる小企画 女性と抽象」（https://www.momat.go.jp/exhibitions/r5-2-g4）、および、「コレクションによる小企画 フェミニズムと映像表現」（https://www.momat.go.jp/exhibitions/r6-2-g4）を参照。

2 福島夏子、菊地七海（構成）「インタヴュー 東京国立近代美術館はなぜ「女性と抽象」展を開催するのか。コレクションにおける女性の作家の再発見とジェンダーバランスについて担当者に聞く」Tokyo Art Beat、2023年10月20日（https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/women-and-abstraction-interview-202310）。

3 ダラ・バーンバウムやリンダ・ベングリス、ジョーン・ジョナスなどの作品は、同展をきっかけに収蔵に至った。

「フェミニズムと映像表現」展の鑑賞のためのチャート

スクールプログラムの充実に向けて――特別支援学校を迎えて

細谷美宇［企画課研究員］

東京国立近代美術館では、幼稚園から大学、生涯学習団体まで、来館する団体に申込制のスクールプログラム[1]を実施している。団体の規模や滞在時間、来館目的に合わせて、主に職員によるガイダンスまたはガイドスタッフ（ボランティア）によるギャラリートークを行う。令和5年度は50団体1,964人を迎える予定だ[2]。今年度は特別支援学校・学級へのプログラムの充実を目的に、都内の特別支援学校3校の協力を得て、ヒアリングや学校訪問を実施の上、来館いただいた。本稿ではこの取り組みについて報告する。

事前に教員向けに行ったヒアリングでは、来館時に期待する体験として、公共施設への訪問経験、美術館の空間や実作品を前にする体験、美術科（鑑賞分野）の学習の充実などが挙げられた。また、来館時に検討すべき点としては移動手段の確保、展示物への接触や集団からはぐれること、混雑への懸念などが挙げられた。東京都美術館の「スペシャル・マンデー」[3]、国立新美術館の「かようびじゅつかん」[4]など、休館日に学校団体向けの特別開館・鑑賞プログラムを実施している美術館もある。休館日のプログラムでは、混雑を避け、利用団体のみのリラックスした環境で観覧できる一方、他の来館者がいなかったり、閉鎖中の場所があったりと、公共施設への訪問という視点では経験できない部分もある。

今回、当館に協力をいただいた3校はすべて知的障害特別支援学校で、高等部の生徒が来館した。うち2校では卒業後に就労する生徒がほとんどとなる職能開発科[5]が来館することとなったため、今後の美術館利用につなげられるよう、開館日にプログラムを行った。当館では来館時期・時間帯によっては開館日でも比較的落ち着いた展示室で実施できたことも

友人と語り合いながら鑑賞する生徒（東京都立港特別支援学校　職能開発科）

理由の一つだ。

来館前にはプログラムを担当するスタッフが学校を訪問し、事前学習で活用できるツールとしてソーシャルストーリー［6］を配布した。当日は3－8人程度のグループで、教育普及スタッフと所蔵作品展を巡った。ヒアリング・学校訪問を通して知った生徒の様子や特徴から、写真やイラストなどビジュアル資料の活用、生徒自身が活動の見通しをもてる進行、グループ活動での心理的安全性の確保（アイスブレイクの時間を取る）、展示室に慣れる時間などに留意することとした。生徒たちは、天井が高い展示室の空間を味わったり、繊細な筆致に本当に人の手で描いたものなのかと驚いたり、気になる作品や表現の意図について友達と話し合ったりと、各自の経験や関心に基づいた美術館体験をしていた。セルフガイド［7］を用いた学校もあるが、印刷物と展示作品を見比べながら問いかけを読んで書き込む必要があり、生徒によって取り組みやすさが異なっていた。

スクールプログラムは団体向けの事業だが、特別支援学校・学級では集団としてだけでなく一人一人の体験として捉え、必要な支援を見極める努力が欠かせない。それぞれの知的能力やコミュニケーションのペース、体力、習慣などについて注意深く配慮する必要がある。普段の生徒の様子をよく知る教員との連携が果たす役割は大きく、事前・事後学習との接続を含めた情報交換や協力体制の構築が肝要だろう。当館では今後も継続的に特別支援学校・学級へのプログラムを実施する予定だ。さまざまな特徴や経験を持つ児童生徒それぞれに最適な支援や美術館体験について知見を深め、特別支援学校への対応に限らず、美術館全体でのアクセシビリティの向上につなげられるよう努めたい。

［註］

1 東京国立近代美術館「スクールプログラム」https://www.momat.go.jp/learning/school/group-visits

2 令和6年2月末時点での、令和5年4月から令和6年3月末までのスクールプログラム受付団体数（オンラインで対応した団体は除く）と参加者数（引率者を含む）。

3 東京都美術館「スペシャル・マンデー」https://museum-start.jp/program/school/monday

4 国立新美術館「かようびじゅつかん」https://www.nact.jp/education/school/index.html

5 知的障害の軽度から中度の生徒を対象とした、生徒の企業就労を目指す職業教育を主とする専門学科。

6 国立アートリサーチセンター・東京国立近代美術館編『Social Story はじめて美術館にいきます。』国立アートリサーチセンター、2023年

7 MOMATコレクションこどもセルフガイド。小中学生向けの書き込み式鑑賞ワークシート。https://www.momat.go.jp/learning/kids-family/collection_selfguide

「所蔵品ガイド」と「Let's Talk Art!」──コロナ禍を経て変化したこと

端山聡子［企画課主任研究員］

2023年5月23日は、教育普及室の職員とMOMATガイドスタッフ（ボランティア、以下ガイドスタッフ）が、コロナ禍から脱し日常が戻ってきたことを実感した日だ。当館の教育普及の中核といえるプログラム「所蔵品ガイド」[1]がコロナ禍以前と同様に再開したからである。

コロナ禍の発生からしばらくは美術館の活動自体が休止されたが、そこから通常の教育普及の活動に戻る期間には、感染症の拡大を防ぎつつも、各プログラムを継続するためにオンラインプログラムや動画配信などの新たな方法を採用した[2]。

2020年10月から「所蔵品ガイド」の代替として、ZOOMを用いた「オンライン対話鑑賞」が開始された。また、「所蔵品ガイド」の展開としてYouTube動画の「ガイドスタッフが選ぶイチオシ作品」のシリーズなどを制作し、当館のウェブサイトで公開した[3]。2022年11月から対面で再開した「所蔵品ガイド」は、定員5名、週に3日（火・木・土）、各日2回という制限を設けたが、作品の前で、参加者とガイドスタッフがようやく顔を合わせられたという喜びがあっただろう。

本稿では、ガイドスタッフによる「所蔵品ガイド」と英語プログラム「Let's Talk Art!」における、コロナ禍を経ての運営やプログラム実施方法などの変化について記したい。略年表を文末に付したので、併せてご参照いただきたい。

ガイドスタッフ運営の変化

全ガイドスタッフが出席し、年間3–4回開催される例会では、ガイドスタッフに関わる案件や活動に際しての教育普及室からの伝達などが議題となる。2024年1月の例会で「世話人の廃止」が決まったことは、ガイドスタッフ運営においてひとつの区切り目といえるかもしれない。

世話人とは、教育普及室と協力してガイドスタッフ活動の運営に携わる人々で、ガイドスタッフのうち数名が数ヶ月ごとに交代で担当した。世話人同士が打ち合わせ、例会の準備や司会、議事録の作成、「所蔵品ガイド」担当日のシフトづくりなどを担った。中でも「所蔵品ガイド」担当日のシフトづくりは、さまざまな要件に配慮し、ガイドスタッフの担当交代などに伴う調整もこまめにおこなう必要がある。加えてガイドスタッフルーム内の図書の貸し出しや整理もあった。世話人が担ってきた仕事を教育普及室の所管としたのは、各人の負荷を減らし、プログラムの準備や実施内容に注力いただくためであった。

英語プログラム「Let's Talk Art!」の変化

2017年から準備に着手し、2019年3月から開始した。設計・監修者を招聘し、MOMAT英語ファシリテータ（以下英語ファシリテータ）による鑑賞・異文化交流プログラムとして会話形式で実施された[4]。このプログラムは有償スタッフ（英語ファシリテータ）[5]が担当し、事前申込制、月4回、18:30開始、参加費1000円だったが、コロナ禍により2020年2月以降は休止した。その後YouTube動画「Virtual LTA!」の制作・公開や、オンラインプログラムでの活動となった。

2023年春から教育普及室職員が英語ファシリテータの育成を担うことになったので、プログラムの枠組みを検討し、同年11月以降は、対面、無料、申し込み不要とした。その間に館内で協議を重ね、英語ファシリテータを廃し、教育普及室がガイドスタッフ（日本語）にガイドスタッフ（外国語等）を加えた2種類のガイドスタッフ（ボランティア）を育成、運営することになった。外国語等としたのは、英語以外の言語の可能性を含めたからである。現在は元英語ファシリテータのうちの希望者がガイドスタッフ（外国語等）として新たに登録し、「Let's Talk Art!」を担当している。

つまり、2024年4月より「所蔵品ガイド」に加えて「Let's Talk Art!」が、ガイドスタッフ（ボランティア）によるプログラムとしてスタートしたのである。

段階的な試行から定着へ

当館には3–4月に「美術館の春まつり」（以下「春まつり」）、7–8月に「MOMATサマーフェス」（以下「サマーフェス」）[6]という全館イベントがある。この春と夏の期間限定の季節イベントでは、短期間であるため試行が実践しやすいことから、ここでやってみたことのうち、必要なものは定着させる、という流れが生まれた。

2024年の「春まつり」を経て定着したのは、「所蔵品ガイド」の実施時間とガイド担当者／ヘルプの2人制である。14:00開始だった「所蔵品ガイド」は、参加者が20人以上になることもしばしばだった。この人数だと対話鑑賞が成立しにくく、1人で担当する負担も大きい、という悩みから、来

館者の多い「春まつり」では開始時間を11:00に移し、ガイド担当者／ヘルプの2人制[7]でおこなった。11:00の所蔵品ギャラリーは来場者が少ないため、プログラム実施の環境が向上した。ヘルプは参加者の誘導や他の来館者のための動線確保、作品の安全への配慮、プログラムのタイムキープなどを担い、ガイド担当者がプログラム内容に集中できるようになった。

また、2023年11月－翌年3月末の「Let's Talk Art!」の実施期間中に参加者へのヒヤリングや来館者を対象としたアンケートをおこなった。これらの調査からコロナ禍以前とは異なり、来館者の3割以上を外国人が占め、その多くが旅行者であることがわかった。調査結果をうけて、プログラムの所要時間を長短で実施し、2024年3月の「春まつり」では20分で1作品として、次年度のプログラム設計に反映するための試行をした。その結果、現在の「Let's Talk Art!」は所要時間30分の解説で、同日2回、無料で実施している。

教育普及のプログラムは、美術館の特徴や沿革、ミッション、現代社会や地域の課題などから具体化される。各プログラムの目的、参加者の特性、採用する方法などについても、アンケートなどのデータなども参照しつつ検討を重ね、改善する。継続的なプログラムであれば、なおさらである。必要なマイナーチェンジは、長くプログラムを継続していく要件である。

［註］

1 原則として開館日に、定員なし、50分で3点の作品の対話鑑賞をおこなうプログラム。
端山聡子「みんなでみると、見えてくる――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

2 細谷美宇「コロナ禍の教育普及活動（1）――代替プログラムでの新たな試み」『現代の眼』635号、2021年3月

3 細谷美宇「［研究ノート］コロナ禍における解説ボランティア――MOMATガイドスタッフの活動例」『東京国立近代美術館研究紀要』26号、2022年3月

4 大高幸「英語によるプログラム「Let's Talk Art!」――会話によるオンライン美術鑑賞プログラムで世界とつながるとは」『現代の眼』637号、2023年3月

5 英語ファシリテータ（有償解説スタッフ）は4,000円／回（研修日も支給、交通費別）。

6 「美術館の春まつり」は2016年、「MOMATサマーフェス」は2017年より現在の形で開始、両方とも所蔵作品展を中心に据えて、館への来館者増とファンづくりを目的とした全館イベントとして実施している。

7 2024年1月23日からは主に教育普及室職員がヘルプを担当、「春まつり」でガイドスタッフの2人制になった。

「所蔵品ガイド」「Let's Talk Art!」略年表

2019年3月22日	英語による鑑賞・異文化交流プログラム「Let's Talk Art!」（月4回程度）が英語ファシリテータ（有償解説スタッフ）により開始
2020年2月29日－6月3日	新型コロナウィルス感染症対策のため全館臨時休館
2020年2月	「ハイライトツアー」終了（2月21日）、「所蔵品ガイド」休止（2月26日）、「Let's Talk Art!」休止（2月28日）
2020年10月29日	ZOOMによる「オンライン対話鑑賞」開始（2024年3月終了）
2020年11月	YouTube動画「ガイドスタッフが選ぶイチオシ作品」「プチ所蔵作品ガイド」公開開始（2021年6月投稿終了）
2021年2月17日	英語によるYouTube動画「Virtual LTA!」公開開始（2022年4月22日投稿終了）
2021年4月25日－5月16日	新型コロナウィルス感染症対策のため全館臨時休館
2022年2月2日	ZOOMによる「Online Let's Talk Art!」開始（2023年3月15日終了）
2022年11月8日	対面での「所蔵品ガイド（定員制）」開始（2023年5月11日終了）
2023年5月22日	「オンライン対話鑑賞」を「休館日は!オンライン対話鑑賞」と改称、月1回の実施に変更（2024年3月終了）
2023年5月23日	対面での「所蔵品ガイド」がコロナ禍以前と同様に再開
2023年11月24日	「Let's Talk Art!」を英語ファシリテータにより実施（2024年3月28日終了）
2024年1月27日	例会での協議を経て世話人の業務を教育普及室に移譲
2024年「春まつり」（3月15日－4月7日）	「所蔵品ガイド」をガイド担当者／ヘルプの2人制で11:00開始、「Let's Talk Art!」を英語ファシリテータが同日に2回（20分で1作品）実施
2024年4月	ガイドスタッフに外国語等を加えて再編成
2024年4月16日	「所蔵品ガイド」をガイドスタッフ2人制で開始（平日14:00・土日11:00、6月16日終了）
2024年5月16日	ガイドスタッフによる「Let's Talk Art!」開始
2024年6月18日	「所蔵品ガイド」をガイドスタッフ2人制で開始（平日・土日とも11:00）
2024年「サマーフェス」（7月12日－8月25日）	2ツアー同時出発の「所蔵品ガイド」を実施（7月15日–20日試行）

「所蔵品ガイド」における対話のアウトライン

齊藤佳代［企画課特定研究員］

東京国立近代美術館の「所蔵品ガイド」[1]は、いわゆる対話型鑑賞[2]の手法を取り入れたプログラムで、その進行役をMOMATガイドスタッフ（当館ボランティア）が務める。ここではその構造を粗掴みすることで、プログラムの意義と課題について考える手がかりとしたい。

プログラムの大まかな流れを図1に示すが、「所蔵品ガイド」では、参加者それぞれが自分の目で作品をみることから始める。しばらくの後、進行役は対話を始める言葉を投げかける。「何がどんなふうに描かれていますか?」「作品をみて、気になったことや考えたことを、何でもいいので教えてください」など観察を促し、思考へと結びつけられるような問いかけとともに、どんな発言も受容される場づくりを行う。

参加者からは、モチーフに関する言及、印象や考えたこと、作品から紡ぎだした物語などさまざまな言葉が発せられる。進行役はこれらの発言を整理し、作品内の視覚情報をまとめ、時には謎や疑問を共有しながら論点を抽出し、さらに観察することを励ます。この段階での参加者は、他者と一緒にみる体験を通じて、自分一人では気づかなかったことや考えなかったこととの出会いを楽しみながら、作品をみ続ける。

「所蔵品ガイド」では要所で、作品に関する説明を挟む[3]。ヒントとしてのキャプションの提示、作品の造形要素や物質的側面に意識を向けるための技法や素材の話、制作意図を想像してもらうための時代背景の説明などさまざまな可能性が考えられるが、それまでの参加者の発見や発言を踏まえた、その場での最適な情報提供や問いかけを探る。これらは、参加者が自分の経験と照らし合わせたり、

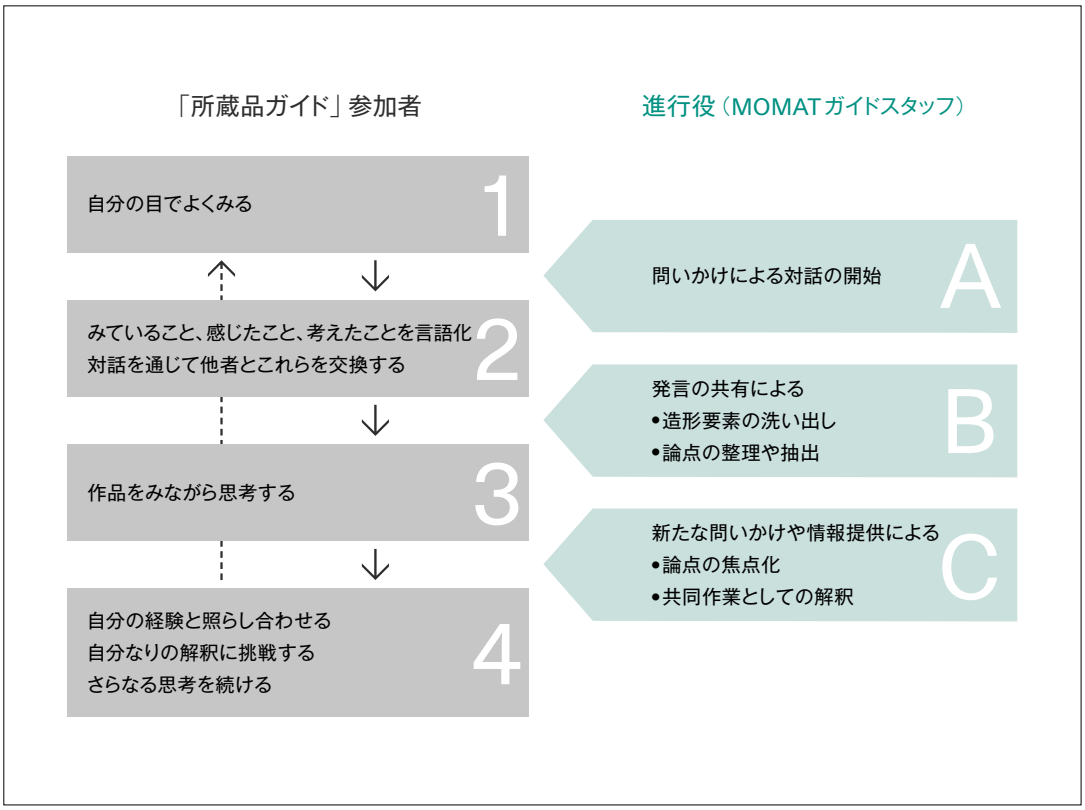


図1：「所蔵品ガイド」の流れ

自分なりに作品を解釈したりすることへといざなうのが目的だが、この展開が非常に難しい。つまり図中Cの後の4を活性化させることに、本プログラムにおける課題が見出せるのではないだろうか。

対話の場として開きつつも、美術館のプログラムとして作品に迫る即ち自分なりの解釈を伴う体験を提供するために、設定された枠組みの中でどのように展開させるか、「所蔵品ガイド」におけるMOMATガイドスタッフと我々の探究はこれからも続く。

［註］

1 「所蔵品ガイド」は、およそ50分で所蔵作品を3点鑑賞するプログラム。2003年5月の開始以来、コロナ禍などの特殊な状況を除き、ほぼ毎日所蔵品ギャラリーで行われてきた。

2 「対話型鑑賞」は、1990年代にVTC（Visual Thinking Curriculum）が日本に紹介される際に意訳的に考えられた名称だったが、現在では対話を通じた鑑賞の総称として用いられることもある。日本における対話型鑑賞の歴史は、『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』（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、淡交社、2023年）に詳しい。当館では「対話鑑賞」と称し、ここに述べたような手法をとっている。

3 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）の調査報告にもあるが、「所蔵品ガイド」では、作品に関する情報を与えることで、VTS（Visual Thinking Strategies）などとは異なり、美術館ならではの鑑賞や学びを目指している。

撮影：加藤健

「ハニワと土偶の近代」会場風景｜撮影：木奥惠三

卒寿記念　人間国宝 鈴木藏の志野展 ｜会期：2024年3月19日－6月2日｜会場：国立工芸館

鈴木藏――昭和から令和へ、転生する志野

正村美里［岐阜県美術館副館長兼学芸部長］

図1：第1章「志野の現在」展示風景 ｜ 撮影：エス・アンド・ティ フォト

本展は、2020年秋に国立工芸館が金沢の地に開館して以来、初めての現役作家の個展となる。会場を入った正面には、2023年に5回に及ぶ焼成を経て得た150点の中から選んだという、15点の新作茶碗が並ぶ[1]。決して過去を振り返るだけの展示にはしない、これまでの足跡を辿りはするが、あくまで「今」を見せるのだといった作家と館の意気込みがにじみ出ている。

4章で構成される本展の第1章は「現在」から始まる。無地志野、絵志野、練込（ねりこみ）、継色紙（つぎしきし）など、多彩な意匠の新作茶碗。タタラ（板状の土）成形による面取りの茶碗志野は背も高く口造りも猛々しい。轆轤成形のそれは、腰の張った半筒の作から、丸みを帯びた柔らかな曲線を描くもの、直線的で真っ直ぐに立ち上がるものまで、器形から釉掛けまで多様な全貌が紹介される。

第2章では初期の1960年代の天目や鉄釉の鉢、織部釉の作、陶額に用いたという突起を配したオブジェ的な大皿など、初期の公募展出品作から履歴を辿る。

第3章では茶碗と水指によって60年代から現代までの志野の変遷を見せる。初期作品《銘「荒磯」》に始まり、白いスリップウエアを使った作、人間国宝に認定される前と後の作。そして2013年のタタラ造りの作へと比較していけば、鈴木がガス窯で志野を焼くということを目的としていた初期の時代から、やがて窯ではなく釉による意匠と形へと表現の軸が移り、造形そのものの充実へと移行していくのがわかる［図1］。

そして第4章に会席の器。「流旅轉生（りゅうりょてんしょう）」のタイトルで1985年と1990年の2度発表され、その制作はおよそ10年にわたって続いた[2]。本展では1990年作の阿含宗本山所蔵の

器が一般への初披露として一堂に並び、見どころのひとつとなっている［図2］。向付、蓋付碗、小皿、湯呑に土瓶。志野に用いるもぐさ土と長石釉、鉄釉にガス窯焼成、これだけを基にどこまで到達できるのか。「流旅轉生」の名の通り、水流のごとく、その意匠は様々に変遷する。長石釉の白と鉄釉による大胆な色面分割の碗や角皿、あえて鉄釉を全面に施し白く小さな円を月に見立てた丸皿、さらりと施された船頭と舟の鉄絵の線がわずかに立ち上がる口縁部の外にまで続く心憎い丸向付、スリップウエアを琳派の水流文のごとくかけた丸皿。面取りされた湯呑は腰が張ってやや内側へと立ち上がり、赤と白との対比で山の端の連なる景色を波文のように配した姿は、山脈を模した花器の大作にも連なる［図3］。

鈴木の工房がまだ市之倉にあり、虎渓山に窯を築いて工房を移そうとしていた頃、年譜から推察するに1990年頃のことだったか、取材のために訪問し、今、5基目の窯を造っているのだと聞いて驚いた。志野は薪を使って穴窯で焼成してこそ、といった風潮がまだまだ主流な時代に、ガス窯にこだわる志野作家として当時、既に抜きん出ていた鈴木ならではの窯の話だった。その折に鈴木が語った言葉である──。

> かつて桃山陶が生まれた時代にも技術革新があった……
> 新しいやきものは技術革新とともに生まれるのです。

静かな口調の奥には、揺るぎない決意が見えた。

奥底に潜む燃えさかる挑戦の姿が思わずこぼれ出たかと思われるのが、立ち上がる炎を象った火屋の特徴的な《志野香炉》（Cat.no.42）である。不動明王の光背に由来するというこの造形もまた、鈴木にとっては転生のひとつだという［3］。昭和の時代、美濃には荒川豊藏がおり、瀬戸には加藤唐九郎がいた。鈴木の父は、岐阜県陶磁器試験場の場長を務めた五代加藤幸兵衛の営む丸幸陶苑の製陶技師であり、釉薬の研究家としても知られた鈴木通雄である。藏もまた、丸幸陶苑で10年余を過ごした。鈴木藏が一生を懸けてガス窯による志野を追い求めた背景には、こうした環境の下、自身の手で未来を掴もうとした次世代の陶芸家としての覚悟があったにちがいない。

本展では鼠志野茶碗の名品《峯紅葉（みねのもみじ）》（重要文化財、五島美術館蔵、金沢・岐阜会場のみ展示）を始めとする桃山陶も展示される。志野は実に変幻自在だ。桃山、昭和、平成から令和へと転生し、それゆえ時代と技術、作り手の人となりを見事に露にする。

鈴木藏は揺るがない。そしてそれは、長男徹、三男健らへの厳しい教えとなり力となっている。

図2：第4章「会席の器──流旅轉生」展示風景｜撮影：エス・アンド・ティ フォト

図3：第2章「新たな志野の造形を求めて」展示風景
撮影：エス・アンド・ティ フォト

［註］
1 筆者による鈴木藏氏へのインタビュー、2024年4月10日より
2 同上
3 同上

後記

2013年の個展で発表されたタタラ成形による「猛々しい」茶碗の衝撃は今でも忘れられない。満78歳にして「茶碗=茶の湯のうつわ」という造形の域を超えてしまったからだ。これまで幾度となく見せてきた鈴木藏の挑戦と革新の姿勢だが、人間国宝に認定されて20年の節目を、更なるステップアップと捉えた表れである。それは大型作品の名称にも見られ、より彫刻的な意味合いを込めて「花器」から「陶塑」に改変している。鈴木の創作の根底には「土でしかできないような、力強いもの」で、「『今』にしかつくり出せないもの」という想いがある。［工芸館長 唐澤昌宏］

おとなとこどもの自由研究　工芸の光と影展｜会期：2024年6月18日－8月18日｜会場：国立工芸館

工芸の光と影──漆黒の闇──

田中信行［漆作家］

「光と影」をテーマとした展覧会は工芸では少ないのではないか…担当研究員から展覧会の趣旨をお聞きして、まず私はそう思いました。一般的に美術または現代美術と言われている表現領域では、光や影をテーマにした展覧会や作品は多く見られますが、工芸では作品展示で照明等に気を使うことはあっても、光と影という視点からの展覧会は珍しいと言えるでしょう。

私は漆を用いて作品を制作していますが、作家として歩みはじめた30代はじめの頃から光を表現の一部として意識してきたように思います。光を照明効果や現象としてではなく、表現の要素の一つとして捉えてきました。谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』をもちだすまでもなく、漆は光によって異なる表情を見せます。そして光によって引き出される漆の艶や質感から私は表現を考え制作を行ってきました。例えば漆黒と呼ばれる漆ならではの透明感のある黒い塗面には、ただの色彩の黒では

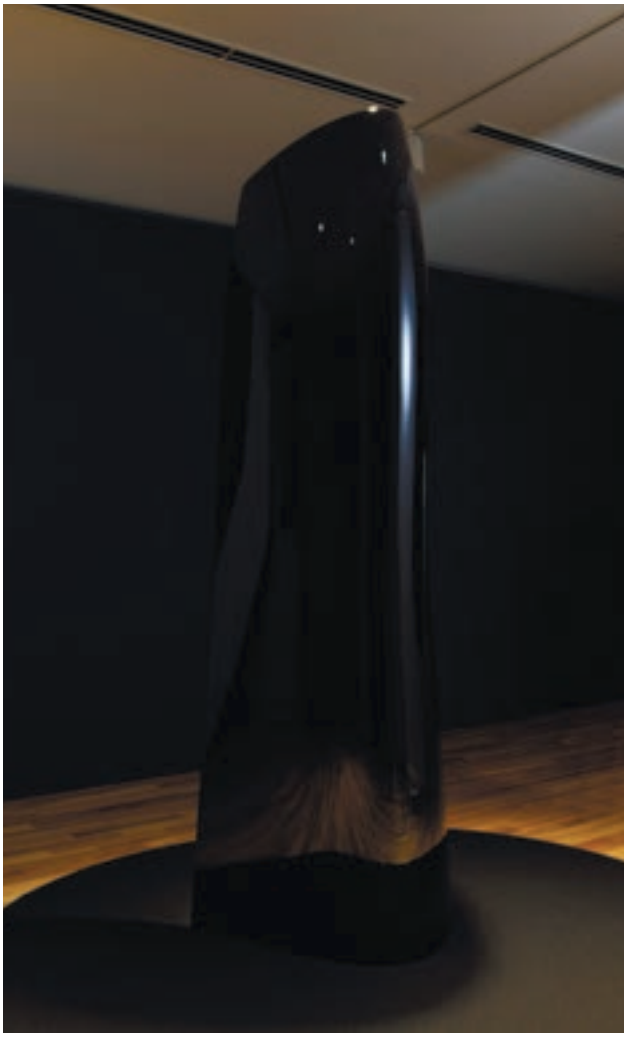


図1：田中信行《Inner Side-Outer Side 2011》2011年、国立工芸館蔵｜撮影：岡村喜知郎

ない影と闇が同居しているように私には思えます。ジョン・ハーヴェイの著作『黒の文化史』に、「原初は概ね暗闇からはじまる」という一節がありますが、私はこの言葉のように漆黒を原初と重ね合わせながら創造性をかきたてられて制作することもあります。一方、朱漆は光によっては官能的にまるで生きているかのように感じます。光、そして影は、作品の造形上の凹凸による陰影の変化を表すだけではなく、人間の精神に作用する働きをも持つと言えるでしょう。

今回展示されている《Inner Side-Outer Side 2011》は、通常器物などに保護や美観として塗られている漆を、漆皮膜だけで自立した立体として表現しました。原型制作から乾漆の工程を経て塗りや磨きの作業に至るまで、私は一貫して手の感触、触覚的な要素を大事にしながら制作を行っています。自立する漆膜の断片として存在する形の根底には、器に対する私の思考があります。器を単に何かを入れる道具の形としてではなく、身体の一部或いは象徴として捉え、内と外の意味を考えて制作したものです。《Inner Side-Outer Side 2011》は、人間を包み込むような身体を超える大きさとなっており、立ち上がった漆黒の外面は磨きあげられた鏡面仕上げにし、鑑賞者を闇に吸い込むように妖しげに空間に存在します。内面には人間の体内、或いは内に秘めた情念を思わせる朱が荒々しく塗り込められています。外面と内面のそれぞれの世界が、光と影によって強調的に引き出されています。

最後にもう一つ別の黒い漆作品を取り上げたいと思います。それは展示室2に展示されている三代渡辺喜三郎の《丸棗》です。1909年、江戸時代から続く塗師屋に生まれ、昭和になって活躍した漆芸家による作品です。木地から塗りまで薄手に仕上げる洗練された作風で知られています。加飾もなく塗りだけのあまり目立たない作品ですが、手のひらで包み込むと気持ちがいいであろう小さな球体の形をした棗です。最初に展覧会を見た時には印象に残らなかったのですが、展覧会場を何度か見て回るうちに、徐々に漆黒に妖しく輝くこの作品に私は引き込まれていきました。工芸館を出た後も、脳裏からしばし消えることはありませんでした。小さいながら漆黒の塗膜で覆われたあの作品はなんなんだと…。

いい形とか装飾が美しいとかではなくて、“これが漆だ”と思えるような作品を作りたいと常に思っている私に、あの丸棗は問いかけてくるようでした。

漆、この不思議な樹液から創作への欲求を駆り立てられ、今を生きる私の表現として、痕跡として、これからも私の制作は続きます。

後記

出品作家の1人として語っていただきたい。できれば作品の内側から展覧会を見渡すような――そんなリクエストに応えてくださった本稿。会場で向き合う作品の言葉を聞くことができたなら、まさにこんな感じではないでしょうか。自作と漆にまつわる現象のあいだで収斂するかとみせて、論はより根源的な領域へと滲出していきます。それを制作プロセスの描述と鑑賞者としてのまなざしとが行き交ううちに認知させる手法。そこがまた工芸らしく思え、この分野の特性を再認識する機会となりそうです。

［工芸課主任研究員　今井陽子］

図2：三代渡辺喜三郎《丸棗》1961年、国立工芸館蔵｜撮影：野村知也

心象工芸展 ｜会期：2024年9月6日―12月1日 ｜会場：国立工芸館

心象工芸展に寄せて

立松由美子［金沢21世紀美術館キュレーター］

図1：展示風景（右の作品が沖潤子《レモン1》2021年、個人蔵）｜撮影：野村知也

私たちは現在、農業革命、産業革命、情報革命に続く新たなパラダイムシフトの時代を迎えている。この変革は、デジタルデータという新たなメディアを通じて、物質的な価値だけでなく、感覚的な評価や体験の質が重要視される時代を象徴している。この変化は、アートの領域にも深く影響を与えている。私たちは、作品の背後にある「心象」や「共感」の価値を見出し、それを評価する時代を迎えつつあるのではないだろうか。

農業革命は食糧生産の効率化を、産業革命は機械化と大量生産を、情報革命は情報の即時性とアクセスの普遍化をもたらしたが、この「心象」とは、私たちの内面にある感情や記憶、そして他者とのつながりを反映したものであり、それをどのように表現し共有するかが、今後のアートの重要なテーマともなっているように感じる。情報革命が進展する中で、社会全体で環境資源の有限感を共有し、個人が情報発信能力を持ち、市民権を得るという流れの中で、「心象」とは何か、そしてそれをどのように表現し、いかに共有するかが、この展覧会のひとつのテーマともなっている。

この展覧会では、各作家が独自の表現を通じて、鑑賞者の感覚に深く訴えかける作品を展示している。工芸作品が持つ手触りや質感、絵画や彫刻の視覚的な刺激、デザインが生み出す空間の雰囲気――これらすべてが単なる物質的な存在ではなく、心象を反映し、共鳴を生み出すメディアとして機能している。

彫金の重要無形文化財保持者である中川衛は、加賀象嵌の高度な技術と、器物における形状の美しさ、優れたデザイン性が高く評価されている。中川の作品は、金属の重厚感

を超越し、光の作用によって生まれる陰影の煌めきも特徴的である。例えば、金沢の犀川上空を飛翔するトンビをモチーフにした《象嵌上四分一花器「天高く」》には、湿潤な北陸の風土が感じられ、繊細で豊かな美意識が表現されている。

一方、漆芸の中田真裕はコンテンポラリーダンスの経験を生かし、自らの身体の可動域や身体と作品との相互作用を基に、作品のフォルムやサイズを選んでいる。中田の《サウンドスケープ》は、北陸特有の轟く雷鳴と、雷によって一瞬浮かび上がる景色を意識しながら、内面の記憶や感情を彫り込むように、身体の動きそのものを漆で表現し、作品に反映させている。

また、刺繍の沖潤子は、幼い娘から手作りの手提げ袋が贈られたことをきっかけに、若くして亡くなった母の遺品の道具や古布を使い始めた。布を通じて命の連鎖の営みを表し、沖の作品《レモン1》[図1]では、鎌倉のアトリエでレモンを並べ、そこに差し込む光を表現することで日常の営みをも感じさせている。沖の刺繍には、布に針と糸を刺すという手法を通して、母から娘へと受け継がれる時間や、彼女自身の内面の思いが縫い込まれているようである。

さらに、ガラスの佐々木類は、米国滞在の後、日本への懐かしさの喪失や逆カルチャーショックを感じる中で、五感を呼び覚ます記憶の器としてガラス作品を制作する。佐々木の《植物の記憶／うつろい》作品群[図2]は環境をひとつの事象として捉える現代的な視点を反映している。自然環境への関心を持ちながら、佐々木が感じた「かすかな懐かしさ」と「採集する行為」をガラスに閉じ込めた作品である。

また、金工の髙橋賢悟は2011年の東日本大震災で受けた衝撃をもとに、現代における「死生観」と「再生」をテーマにした作品を制作し続けている。大作《還る》[図3]では、作品の空間構成で鑑賞者との対話を通じて新たな感覚的なつながりを生み出している。

そして、陶芸の松永圭太は大学で建築を専攻した後、生まれ故郷の岐阜に戻り、両親と同じく陶芸の道を選んだ。金沢卯辰山工芸工房での経験を生かし、松永は九谷焼の上絵付に用いられる転写シールを使い、工房のトタンを写し取った作品を作成した。彼の作品《蛻》は、原土の表情を活かし、プリミティブでありながら構築的なデザインが融合し、土に対する松永の制作態度と深い考察、そして継続的な挑戦の積み重ねによって形成されたものである。

心象工芸展では、現代社会に不可欠な豊かな自分と出会うことが意図されている。この展覧会を通じて、私たちは自身の内面に潜む無限の可能性と対話し、共鳴を深めることができるであろう。アートは視覚的な体験を超えて、感情や内面の価値を探求する手段として、私たちに新たなつながりを提供してくれる。この展覧会が、私たち自身と他者との新たな対話を生み出す場となり、心象の豊かさを感じさせる体験をもたらしてくれることを期待する。

後記

「用の美」という言葉のインパクトは大きく、工芸＝器形のイメージを崩すことはなかなか困難なようだ。長い間、工芸は理想の工芸像を押し付けられてきたようにも感じる。心象工芸展は工芸の幅広さを紹介する展覧会だったが、立松由美子さんは丁寧に作家に取材し的確にくみ取ってくださった。出品作品が、視覚芸術の枠を超え、「感情や内面の価値を探求する手段」と記してくださったことで、本展覧会が一般的な工芸の定義を軽く飛び越え、作家と鑑賞者、自己と他者の対話の機会ともなったのではないかと思っている。

［工芸課長　岩井美恵子］

図2：佐々木類《植物の記憶／うつろい（弥生）》《植物の記憶／うつろい（卯月）》（左から）2024年、作家蔵｜撮影：野村知也

図3：髙橋賢悟《還る》2024年、個人蔵｜撮影：野村知也

反復と偶然展 ｜会期：2024年12月17日―2025年2月24日 ｜会場：国立工芸館

「自然」の二つの貌

沢山遼［美術批評家／武蔵野美術大学准教授］

装飾は、事物の表面、その被覆に与えられる意匠である。装飾は、とりわけ工芸と呼ばれる領域において特権的な位置を占める。

装飾については、それが技術的制約に由来するものなのか、それとも自由な意志の発露によるものなのかをめぐる議論がある。たとえば19世紀の建築家、建築史家ゴットフリート・ゼンパーは、『建築の四要素』（1851年）などにおいて、建築の被覆が、織物や編物に由来すると考えた。ゼンパーの議論を曲解しながら広まった、装飾が織物の技術や素材から展開してきたとするゼンパー主義の蔓延に対し、美術史家アロイス・リーグルは、名高い『美術様式論　装飾史の基本問題』（1893年）で、装飾紋様は世界のすべての芸術活動にあまねく存在する「芸術意志」から発展するものと主張した。

実用的な道具である工芸に芸術の根源的な意志を見るリーグルの議論は、近代以降の西洋社会で純粋芸術に対して劣るものとみなされていた工芸の復権を図るものであり、また、東洋から西洋に至るさまざまな紋様の文化史的なつながりを見出すという点において画期的だった。

が、一方である種の装飾が、事物の構造や技術的制約に由来するものであることは明らかだろう。たとえば、それは織物において顕著に見出される。織物は通常、経糸と緯糸の連携、交差から発展する。そこで装飾は、その構造と連携して現れる。たとえば柳宗悦は、沖縄の絣の着物における模様が、織物の構造と結合して現れる様をこそ高く評価した。彼はその数理的なルールに織物の理＝法を見出し、そこから染めと織りが生まれることを織工たちの「法」への帰依として理解した。

国立工芸館の所蔵作品によって構成された今回の「反復と偶然展」において広く見られる「反復」が、このような技術と物質の特質から展開されるものであることはあらためて言うまでもないだろう。たとえばカゴや織物における反復は、規則的

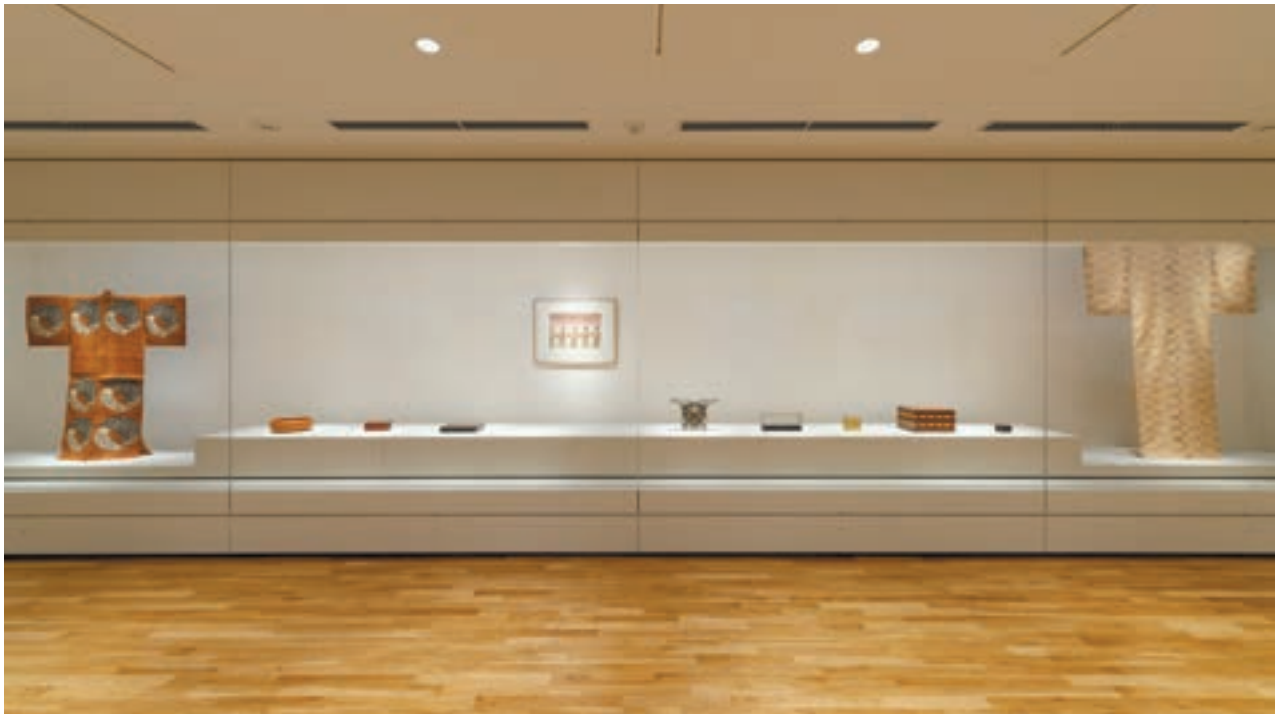


図1：展示風景（反復　繰り返しが生みだす模様とかたち）｜撮影：石川幸史

な作業の繰り返しとその物質的な構造から現れる。だから工芸においては、美術作品でいうところの支持体の構造とその意匠とが、きわめて強い連携を示すことになる。

カゴや織物に限ったことではない。かつて日本の陶磁器生産はおおむね分業制であり、ロクロを挽く職人（成形）と絵付けを行う職人（装飾）は別々の工程に属していた。が、陶磁器の意匠としての輪線は、ロクロを使って描かれるものが多い。こうした反復的意匠は、成形されたかたちと意匠との技術的な連続性を示す。本展において見られるのも、自然の物質や構造から秩序だった形式を引き出す工芸作家たちの目を見張るような技能の数々である。翻って、それは自然そのものにフラクタル構造、反復、結晶などの秩序、法則が内在していることと対応する。

一方、「反復と偶然」を掲げる本展では、多様な偶然性、自然の現象の予測不可能性を利用した作品も多く見られる。「反復と偶然」は、一見対極の位置にあるように思える。反復は自然の素材を技術によって統御し、そこに安定した秩序や構成を与えることであり、偶然は、その秩序を脅かし、安定した形式を破壊する逸脱的な運動であると考えられるからだ。しかし、いずれにしても工芸の基盤となるのは、自然の物質＝素材である。工芸は美術と異なり、ガラス、陶磁、竹、染織など、特定のエレメントがジャンルとして機能する。工芸は、その素材の自然＝性質（どちらも英語ではnatureと表現する）をいかに引き出し、発展させることができるかという問題に関わる。

そのように考えれば、工芸における「反復と偶然」は見かけよりも隔たった概念ではない。それらはいずれも自然や物質のもつ「性質（nature）」からなにを引き出し展開しうるのかという問いに関わる。たとえば藤田喬平の《流動　流》［図2］や西村陽平の《トースター》［図3］では、ガラスや陶磁器が火や水と相似的なものであり、火や水そのもののようにはげしく暴れることが演出される。が、それは自然の生命の精密な統御の結果でもある。

本展の出品作品は、（それはそのまま国立工芸館の所蔵作品の性格でもあるのだろうが）「反復」にせよ、「偶然」にせよ、自然（素材、物質、火などのエレメント）のもつ特性から引き出されうるものを、人間が用いうる能力によって過剰なまでに先鋭化させるという傾向が顕著である。息の詰まるような、人間がなしうる技が最大化され過剰化された工芸作品の数々は、人間が自然から出発しながら、反復と偶然を用いて、そこからいかに遠くまでいくことができるのかを試験するものだろう。それは、自然に回帰、埋没することを目指す工芸のありかた、方向性とは対極にある。これら工芸作品の数々が私たちに見せるのは、自然という巨大な存在が示しうる、別の顔貌であるにちがいない。

図2：藤田喬平《流動　流》1967年、国立工芸館蔵
撮影：アローアートワークス

図3：西村陽平《トースター》1988年、国立工芸館蔵
撮影：アローアートワークス

後記

芸術作品の制作や労働に関する論考をはじめ近現代美術への幅広い批評を展開され、近年では民藝など工芸分野へも射程を広げ活動をされている沢山遼さんにご寄稿いただきました。装飾をめぐる議論から工芸という分野が素材と技術の追究（と制約）であることに着目し、「反復」と「偶然」という概念が対極にあるものではなく、素材から引き出されたものの方向性の差にすぎないことを浮き彫りにしてくださいました。これは工芸というジャンルが持つ特異性や限界を示すと同時に、この分野が今後みせうる展開の可能性をも示唆するものでしょう。　［工芸課主任研究員　三木敬介］

板谷波山《彩磁紫陽花模様花瓶》

板谷波山（1872–1963）／《彩磁紫陽花模様花瓶》／1915（大正4）年／磁器、彩磁／高さ29.8、径35.9cm／2023（令和5）年度購入／撮影：エス・アンド・ティ フォト

同じ種類の紫陽花の花と葉が花瓶の全体を覆っています。一面に描かれる紫陽花は板谷波山の代表的な作風として知られる「釉下彩」で描かれています。波山は明治30年代、釉薬の下に多色で彩色をする釉下彩の技法を研究して独自の技法として確立し、「彩磁」と名付けました。彩色の上に施したマット調の釉薬が柔らかな光を放ち、紫陽花の瑞々しさを引き立てています。本作は1915（大正4）年の「農商務省第三回圖案及應用作品展覽會」に出品し、三等賞を受賞した作品です。その後、長く行方不明でしたが令和2021（令和3）年に再発見されました。行方不明の間も大切に保管されていたためコンディションは極めて良好で、制作当初の花台が付属しています。

板谷波山は1872（明治5）年に、茨城県真壁郡下館（現在の筑西市）に、父増太郎、母宇多の三男（三男六女の末子）として生まれました。下館は全国でも有数の木綿の産地として町人文化が栄えた土地で、与謝蕪村が逗留したことでも知られています。波山の本名は嘉七といい、文人趣味で茶道を嗜む父親の影響のもと、幼い頃から陶芸に関心を抱いて育ちました。

1889（明治22）年、東京美術学校（現在の東京藝術大学）彫刻科に入学した波山は、岡倉天心、高村光雲に学びます。当時の東京美術学校は岡倉天心の指導のもと、第一段階が古画や古美術品の模写、第二段階は屋外での写生、最後にオリジナル作品を制作させるという方針をとっていました。この時の経験が、波山の芸術家としての基礎を築きます。東京美術学校卒業後の1896（明治29）年、波山は工芸の街・金沢の石川県工業学校ではじめ彫刻科、後に陶磁科を担当し、本格的に陶磁制作を研究するようになりました。波山が陶芸を志した19世紀後半はジャポニズムブームに陰りがみえ、日本の陶磁器産業が衰退していった時代でした。波山はヨーロッパの新しい芸術様式であったアール・ヌーヴォーを学び、意匠研究と西欧渡来の釉薬や顔料の実用化に取り組み、後に波山の代表的な作風として知られる彩磁や「葆光彩磁」などの技法を確立したのでした。

植物を愛した波山は自宅の庭に咲く季節の花々を熱心に写生していたといいます。波山は紫陽花の意匠を好み他にも多く制作していますが、作品の多くは1950年代から晩年のもので、大正期の作品はあまり例がありません。《彩磁紫陽花模様花瓶》は完成から既に100年以上が経過しました。長い時を経てなお色あせることのない紫陽花には、波山が見つめた植物の生命感が漲っているようです。

［工芸課任期付研究員　中川智絵］

桑田卓郎《白金彩梅華皮志野茶垸》

桑田卓郎（1981–）／《白金彩梅華皮志野茶垸》／2020（令和2）年／磁土、釉薬、顔料、白金／高さ13.5、幅18.0、奥行17.0cm／2023（令和5）年度購入
撮影：エス・アンド・ティ フォト

メタリックな釉が茶碗の物質性を強調し、極めて造形的である――本作を端的に言い表すならば、このように形容できることでしょう。桑田卓郎の作り出す茶碗は、いずれも従来の茶碗のイメージを覆すような鮮烈さをはらんでいます。桑田の創造性は茶碗のみにとどまらず、壺や大型の立体作品の制作にまで及んでおり、作品は現代アートの分野でも評価されてきました。国内外で精力的に展覧会を開催し注目を集める桑田ですが、その奥底には陶芸の歴史への敬意と技術への飽くなき探求心が秘められています。

それは桑田の茶碗の題が、工芸の伝統的な命名方法を踏襲していることからもうかがい知れます。本作の題《白金彩梅華皮志野茶垸》を単語ごとに分解して考えれば、いかに桑田が伝統を意識しているかがわかります。

「白金彩」はプラチナの釉薬を用いているという意味です。桑田は白金のほかにも、金やこれまで茶碗に使われてこなかったピンクといったビビッドな釉薬や顔料を好んで用います。それは、16世紀の茶人たちが高麗茶碗や歪な造形に新しい美を発見したように、桑田も茶碗の中に現代の新しい美を見出しているからです[1]。

「梅華皮（かいらぎ）」は陶芸の技法の一つです。焼成が不十分で釉薬が溶け切らず、表面が鮫肌状に縮れた状態を指します。もともとは失敗から生まれた梅華皮ですが、茶道では井戸茶碗の高台の景色としてとらえることで、賛美の対象になりました。そんな梅華皮を桑田は作品の意匠として大胆に取り入れます。過剰なまでに隆起した肌は一般的な茶碗のイメージとかけ離れているようにも思えますが、桑田は「茶碗」であることにこだわります。茶陶研究の第一人者であった故・林屋晴三と交流を持ち、桑田は林屋より茶碗の格調高さや個性の出し方など、多くのことを学んだと発言しています[2]。長い年月をかけて培われてきた茶碗の文脈の中に桑田は自身を位置付け、茶碗の形式や機能美を解しつつ、その限界点を模索する挑戦的な作品を発表しています。

「志野」は釉薬を表す語ですが、それが転じてやきものの種類を示す言葉としても使われています。桑田が本作のような梅華皮の茶碗を作るようになったのは、荒川豊蔵の作品との出会いがきっかけでした。桃山時代の陶芸、特に志野の再興に尽力した荒川の作品に見られる梅華皮の「ぺろっと剥がれた」表現に惹かれたのだと桑田は述べています[3]。そこから伝統的な技法を研究し、現在の作風が形づくられていきました。「垸」という漢字も、荒川の茶碗の題に用いられていることから桑田も使用しており、荒川への尊敬の念を感じます。

本作は伝統を大切にしながらも当世にふさわしい作品を生み出したいという桑田の精神が見事に結晶化しており、工芸や現代アートといった区分を超えた、新しい時代の陶芸の可能性を予感させます。

［工芸課特定研究員　石川嵩紘］

［註］
1 清水穣「『レディメイド』としての茶碗」『桑田卓郎 I'm Home, Tea Bowl』KOSAKU KANECHIKA、2017年、152–155頁
2 「陶芸アーティストのアトリエを訪ねて」『GQ JAPAN』2024年5月号、53頁
3 同上、54頁

釜我敏子《型絵染着物「秋草文」》

釜我敏子（1938–）／《型絵染着物「秋草文」》／2012（平成24）年／絹、型染／高さ180.0、幅139.4cm／2023（令和5）年度購入／撮影：斎城卓

画面いっぱいに広がる野原に、爽やかな秋風が吹き抜けているよう。曲線で表されたススキがしなり、風に揺れて触れ合う音が聞こえてきそうです。ふんわりしたボリューム感のある花はオミナエシ。漢字で書くと女郎花、楚々としたたたずまいが女性の立ち姿にも似ていることから名づけられました。寒色の色合いの中にグラデーションを効かせた暖色を使うことでオミナエシが浮かびあがり、空間に奥行きが生まれています。

釜我敏子は福岡県に生まれ、自然豊かな野原を遊び場として育ちました。この頃から抱いてきた草花を愛でるきもちが、後に作家としての強みとなります。高等学校を卒業した後、鈴田照次の作品と出合ったことをきっかけに、型絵染の道を歩み始めました。

型絵染とは染色技法の一種で、型紙を使って生地に模様を染め出す技法のことです。創作性の高い型染を得意としていた芹沢銈介が、重要無形文化財保持者（人間国宝）に認定された際、従来の型染とは一線を画すために、型「絵」染と命名されました。制作工程を分業化することで発展してきた型染に対し、型絵染はデザインから彩色などの工程を一貫して仕上げることに特徴があります。釜我もまた、型絵染の伝統を汲み取り、全ての工程を自らの手で仕上げています。その制作のモットーは、最小限の型紙で最大限の表現を生み出すことです。

本作の広大な景色を作り出したのは、たった一枚の型紙です。生地一反はおよそ長さ12m、幅35cm。この上を、縦27cm、横38cmほどの型紙を繰り返すことで埋め尽くします。ススキとオミナエシは互いに交差し合い、左右に揺れるような動きを感じさせます。それでも雑然としている様相に見えないのは、型紙の繰り返しによる規則的な心地よさの成せる技です。

本来、オミナエシは黄色の花ですが、本作では濃い黄色、淡い黄色、赤紫色の3色で表されています。釜我はモチーフの色をそのまま取り入れるのではなく、着物全体のバランスを気にかけながら、一つの景色になるように配色しました。その根底にあるのは、幼い頃から変わらない、野に咲く草花へのまなざしです。草花が風に揺れ、光を浴び、時には影となる。こうした自然の中の移ろいを丁寧につかみ取り、模様や色彩に落とし込みます。これまで型絵染におけるリズムとは、型の繰り返しから生まれる反復性の味わいが主な要素でした。しかし、釜我は型の繰り返しに想像力豊かな色彩を掛け合わせることで、風や光、草花の躍動感までもリズムとして奏でています。たった一枚の型紙で制作されたとは思えないほどに、どこまでも続く秋野原が立ち現れている作品です。

［工芸課特定研究員　日南日和］

清家清「構成原理ノート」

本資料は、建築家である清家清（1918–2005）が東京美術学校（現・東京藝術大学）在学中に受講した構成原理の講義ノートである。この講義は、日本人で初めてバウハウスに在籍した水谷武彦（1898–1969）が担当したもので、彼が2年間バウハウスで学んだ「創造的精神」を伝えるべく開講された[1]。他学科の生徒も聞きに来るほど学生に人気の講義であったが、ノートが取りやすい内容ではなかったようだ[2]。しかし清家のノートは、手書きの図表や写真の切り抜き、色紙と写真を組み合わせたデザイン画などで丁寧にまとめられ、非常に充実した内容となっている。

この講義で清家が残したノートは2冊で、それぞれ第Ⅰ学期・第Ⅱ学期の講義内容が記されている。大まかに説明すると、第Ⅰ学期は構成と色彩について、第Ⅱ学期は建築とバウハウスについてまとめられている。

清家自身が構成原理の講義や水谷について語っている文章などはほとんど確認できないが、この丁寧なノートからは学生時代の清家が受けた影響の大きさを窺い知ることができる。

講義を担当していた水谷は、1927年4月から1929年4月までの2年間バウハウスに在籍した。そこで受講したカリキュラムは、6カ月間の基礎教育（工作教育・形態教育）、1年間の工場教育、6カ月間の建築科での実習というもので、日本帰国後には大学の講義のほかに雑誌への寄稿や講演会などを通してバウハウスの理念や教育方針、内容について紹介している。これらの内容と合わせて清家の記したノートを参照すると、水谷がバウハウスで受けたカリキュラムの内容がより具体的に浮かび上がってくる。清家のノートは、水谷がバウハウスで何を学んできたのか、そしてその教えをどのような形で学生に伝えようとしたのかを知ることのできる非常に貴重な一次資料であると言えるだろう。

今回紹介したノートについては、今年度中にウェブ上で全ページ公開を目指し現在データの整理を進めている。

［工芸課研究員　廣川晶子］

［註］

1 水谷武彦「バウハウスのカリキュラム　その生活と体験」『美術手帖』82号、1954年6月、56頁

2 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史　東京美術学校篇』第3巻、1997年、463・465頁

第Ⅰ学期ノート

第Ⅰ学期ノート

第Ⅱ学期ノート

工芸館で過ごす夏時間――子どもを育む鑑賞プログラムの試み――

今井陽子［工芸課主任研究員］

夏は子どもたちが視野を広げる絶好の時機。そのお手伝いができたらと、各地の美術館・博物館では子ども来館者を意識した催しが用意されます。日時限定の参加型から展覧会そのものをキッズフレンドリーにするなど規模も手法もさまざまで、子どもならずとも興味津々のラインナップに目移りしそうです。

当館でも毎夏何をしようかと思いめぐらせ、東京国立近代美術館工芸館の頃から数えて20数年が経ちました。人間国宝をはじめとする作家のお力を借りた本格的な工芸制作や半日がかりの職業体験「キュレーターに挑戦」等は私たちにとっても実りあるイベントでしたが、それと並行して大切にしてきたのは「会期中ならいつでも」「多くの人が」「それぞれのペースで」作品と向き合うきっかけづくりです。

長く続いたコロナ禍を経て、本年、「おとなとこどもの自由研究　工芸の光と影展」で石川に移転して初めてフルコースのご提供ができました［図1］。

セルフガイド

「光と影のふしぎワールドでの探検」をテーマとして、3部屋で6作品を掲載。基本方針は昨年と同じですが、矢印で次はどこ／どれ？というマップを辿るイメージに。クローズアップ写真も多用して作品探しのプロセスも少々増やしました。

図1：探検キット

スタンプカード

スタンプラリー用カード。作品を観察して「目の中にピカッときたら」スタンプを1つ押します。実際のところ「セルフガイド」の呼称は大人向けの用語。精魂込めたマップの写真もテキストもまずは作品と出合うためのヒントであることを機能とし、発達段階に応じてスタンプラリーとの優先順位が逆転してもいいと考えています。今回見かけた未就学児も傍目にはスタンプへとまっしぐらであるかのよう。それでも「もっとゆっくり見ようよ」と窘める親御さんへの返答に、実はしっかり読んでいたらしいセルフガイドの言葉が含まれていたり、通りすがりに図鑑カード（後述）に描く1点を物色していたりと、スピード感あふれる振舞いの意外な頼もしさに嬉しくなるケースも少なくありません。

ジロメガネ

ふだん以上に良い子でいることが求められる美術館。そこで大人が望むような鑑賞態度ができない子がいても不思議はありません。以前、そのことを明言した4歳がいました。「なんで見ないといけないのか分からない」――そりゃそうだ！とガイドスタッフと相談し、考案したのが双眼鏡を模した「ジロジロめがね」。現在は単眼鏡風となったので「ジロメガネ」と呼び名を変えました。筒があれば覗きたくなり、覗けば何かを見つけたくなる。ごく単純な仕掛けですが、作品を取り巻く雰囲気を一旦遮断し、中を黒くしただけなのにちょっと大きく感じるのも不思議。グループ鑑賞に際して気持ちを揃えるのにもなかなか有効です。

図鑑カード

探検の仕上げのミッション。「100コ以上の作品がある／いちばんドキッとした作品の（今回は）光と影を絵とことばでかいて他の人に教える」ワークシートです。選択は好きやこだわりに基づき、書きあげられたカードは個々の鑑賞時間の密度を知らせます。興味深いのは、描画や言葉がラフでも執拗なほどの丹念さでも、作品の特質や工芸の根源を覗かせること。636号で書いたように幾つかの企画はカードへのレスポンスでしたが、「工芸の光と影展」も三代渡辺喜三郎《丸棗》（1961年）、高さも径も7cm強の小さな1点に向けて、かつて5歳が放った「まっくろすてき」が根底にあります。漆作家・田中信行氏も展覧会レビュー［63頁参照］で注目した本作は、今年も多くのカード作者の心を掴んだようでした［図2］。

図2：8歳の来館者による図鑑カード

ミニギフト

毎夏、「探検」を終えた子ども来館者には、各展覧会のテーマを「マスターしたあかしのギフト」を差し上げています。スタンプラリーにはギフトが付きものと子どもたちに教えられたのと、バッグや色鉛筆の返却を兼ねた手続ですが、「マスター」の称号は心からの敬意をこめて。スタンプカードや図鑑カードを自慢気に見せてくれるところからすると、子どもたちも満更でもない様子です。

なんだかんだそれなりに時間もかかる。過重だろうかと危ぶむ横で、階段の最後一段をぴょんと長く飛び降り「終わりました！」とピカピカの顔でやってくる。「この前来た時かいたのはコレ」と自身の図鑑カードを教えてくれる子がいる。パワーをもらっているのはこちらかも、といつも夏の終わりに思います。

現代の眼 639号

［発行日］
2025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　丸沼芸術の森

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

UESHIMA COLLECTION　ファーストゲート株式会社