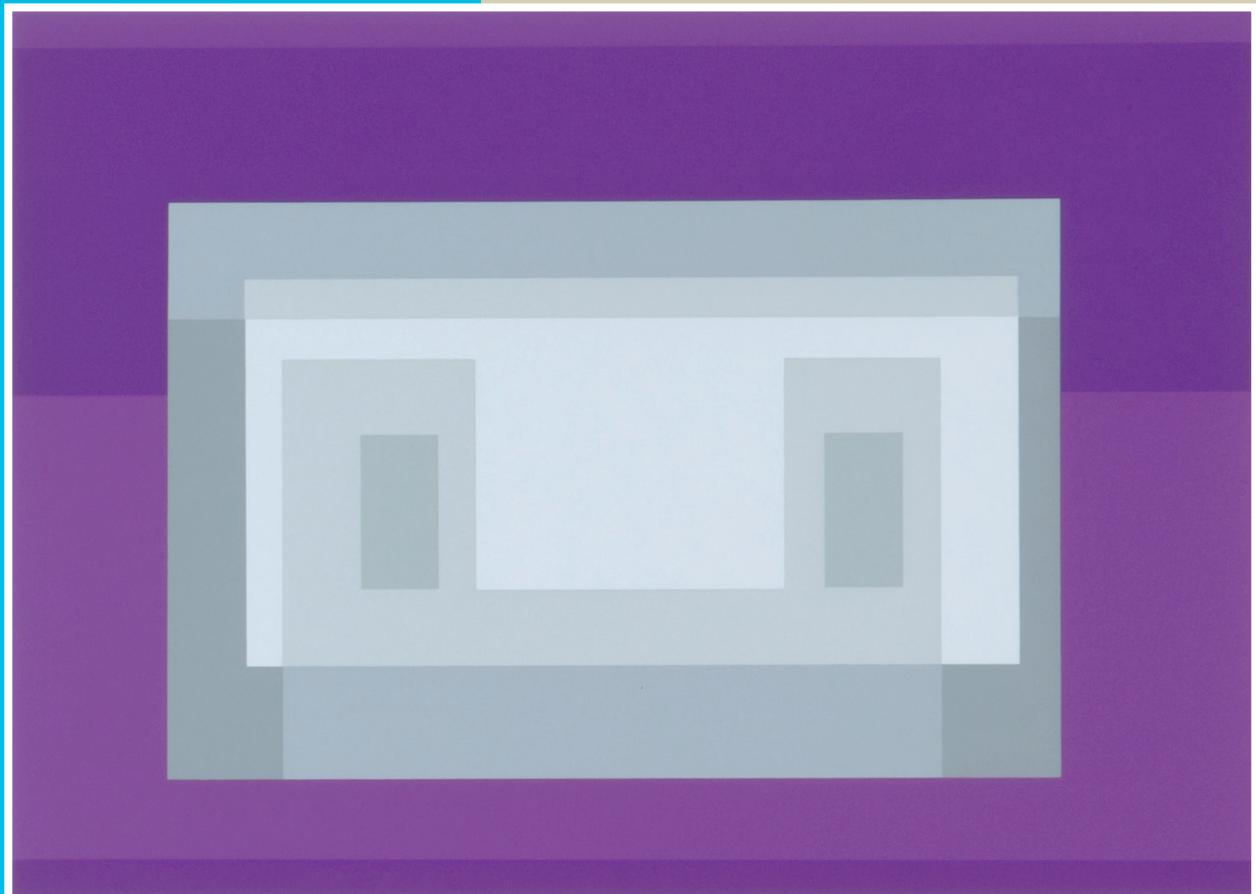


news

THE MUSEUM OF MODERN ART, WAKAYAMA



ジョセフ・アルバース 《Formulation: Articulation》 1972(昭和47)年より シルクスクリーン、紙

明治 21 年の女子旅 神中糸子のスケッチから

4月14日から6月3日まで開催した「人間と自然の美術」展の最初のコーナーでは、「風景の発見」というテーマで近代日本における風景画の成立と展開を紹介しました。特に、明治時代に入り、本格的に西洋美術を学ぶことを通して、日本に風景画が成立していく過程については、和歌山出身の洋画家、神中糸子（1860－1943）の作品によってたどりました。

神中は、幕末の和歌山城下に生まれています。父親は紀州藩士として、「文武場洋学世話心得兼築城術教鞭」という役目を受けており、知識人であったことがうかがえます。母親は、幕末に紀州藩の御用絵師を務めた画家の娘であったと伝えられています。藩士だった父親は、廃藩後、陸軍へ出仕することになり上京。陸軍士官学校の教官も務めています。1873(明治6)年、神中も先に上京していた父親を追って、家族とともに上京しました。

上京後、1878(明治11)年4月、神中は18歳を迎える年に工部美術学校という日本で最初の官立美術学校に入学し、西洋の絵画を学ぶことになります。工部美術学校は、神中が入学する2年前、1876(明治9)年に開校しています。絵画の教師としては、イタリアからアントニオ・フォンタネージが迎えられ、日本で初めて公式に西洋の美術が教えられていました。

神中が西洋の絵画を学ぶことになるには、やはり父母の影響があったことが考えられます。同時に工部美術学校が女子の入学を認めていたことも記録しておかねばなりません。男女が同じ教室で講義を受けることはなかったようですが、学校には神中に先行して、既に6人の女生徒が学んでいました。学校は1883(明治16)年に廃校になりますが、その5年後の1889(明治22)年に開校した官立の東京美術学校からは、国立の東京藝術大学に包括される1949(昭和24)年まで、女子の卒業生は出ていません。神中は戦前に官立の美術学校で学んだ数少ない女生徒のひとりであり、女性洋画家の草分けといえる人物です。



図1 神中糸子 フォンタネージ作《風景》模写 1878(明治11)頃

図1は、神中の鉛筆によるデッサンですが、描かれているのは建物の様子から日本ではないようです。これは教師であるフォンタネージが描いた手本を模写した作品です。同じ学校に通った学生による同様の模写作品が何点か確認できますので、学校での実技指導において、このような模写の課程があったことが想定できます。

図2は同様の鉛筆による風景のデッサン

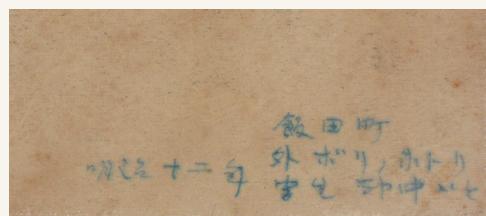
ですが、作品の裏には、「明治十二年 飯田町／外ボリノホトリ／写生 神中いと」という書き込みがあります。東京の飯田町あたりに出かけ、実際に目にした風景を、鉛筆で描いた作品だろうと推測されます。教室における模写を通して身につけた技術を、今度は屋外に出て実際の風景を前に実践した作品です。

屋外で実際の風景を前に写生を行うと

いう行為は、今では日本でも普通に行われていますが、ヨーロッパにおいても19世紀半ば以降に盛んになった新しい制作方法です。屋外での写生を基本としたバルビゾン派の絵画が影響力を持つことによって広まりました。フォンタネージもその影響を受けた画家のひとりであり、日本人も間接的にその影響を受けることになったのです。これらのスケッチは、風景画を日本人が受容し、西洋の美術が日本に移入していく課程をまさに物語っています。



図2 神中糸子 飯田町風景 1878－1880(明治11－13)頃



同上 画面裏右下



図3 神中糸子 海岸風景 1888－1892(明治21－25)頃

フォンタネージは神中が入学しておよそ半年後の1878(明治11)年9月末、体調不良のために教師を辞任し、イタリアへ帰国します。フォンタネージの指導を受けられたのは半年ほどでしたが、神中は1880(明治13)年末まで学校に在籍し、後任の教師の指導も受けつつ、その後も先に学校を離れた小山正太郎ら、先輩画家たちとの

交流を持ちながら、絵画の勉強を続けたようです。神中の《海岸風景》(図3)からは、勉強が進んで油絵具も使いこなすいっぽしの画家となった姿が見て取れます。

実は《海岸風景》には、先述の小山が同じ場所を水彩で描いた作品が残されています。あるいは同窓生たちが連れだって写生旅行に出かけたことも想像できます。ま

た、実際に神中が写生に出かける様子は、スケッチにも残されています。図4と図5には、1888(明治21)年8月に、工部美術学校の同窓生であり、数少ない女学生仲間であった山下りん*と連れだって、箱根へ写生旅行に出かけた時の様子が描かれています。図

4は、笠をかぶった着物姿の神中と山下が、椅子と道具を手に、箱根山中を歩いていく姿です。図6は、その時に描かれた水彩画で、木々の間の小道を建物の見える上方から降りてきている女性が山下です。全く同じ場所を山下も描いています。

図4には「修業の道」とも書き込みがありますが、当時山下は30歳、神中は27歳、どちらも

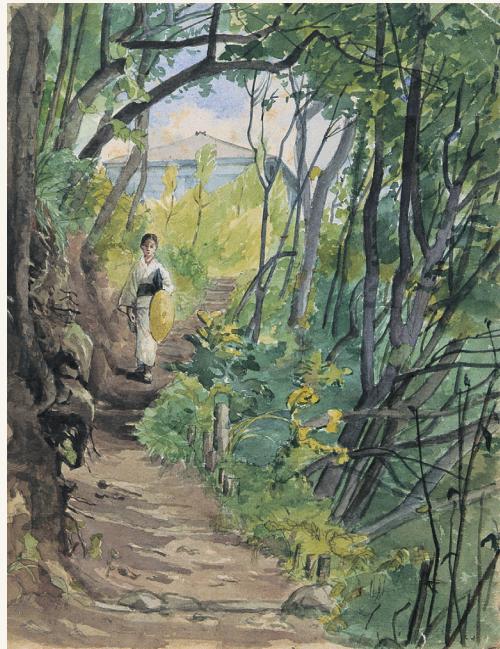


図6 神中糸子 塔の沢風景 1888(明治21)

独身の女性ふたりによる温泉地への旅行ですから、絵画修業と言いつつも楽しい旅であったはずです。図5には、「山下林子 糸子兩人 観月の事」として、八月十五夜の名月を楽しむ、ふたりの姿が描かれています。旅の時期も選んだのでしょうか。左上に描かれた円がおそらくは満月、洋館の前にふたり仲良く腰掛けている女性の左側が山下、右側が神中です。

神中の傍らには茶器のようなものが置かれおり、満月の下でお茶あるいはお酒を嗜みながら、あれこれと時間を忘れて楽しげに語り合う女性ふたりの様子が想像されます。右下の書き込みを見てみれば、「明治廿一年八月十五夜事」と書かれた右側に、わざわざ「二時頃」と記されています。基本的に昼間に月は見えませんから、草木も眠る丑三つ時まで、月を見ながら語り合っていたことになります。

最近では、女性がグループで出かける旅行のことを「女子旅」と呼び、旅行雑誌では特集が組まれ、各旅行会社、交通各社がこぞってプランを提供しているのを目にしています。これらのスケッチはまさに明治時代の「女子旅」の様子を彷彿させてくれます。

(宮本久宣)



図4 神中糸子 スケッチ「箱根山にて修業の道」 1888(明治21)

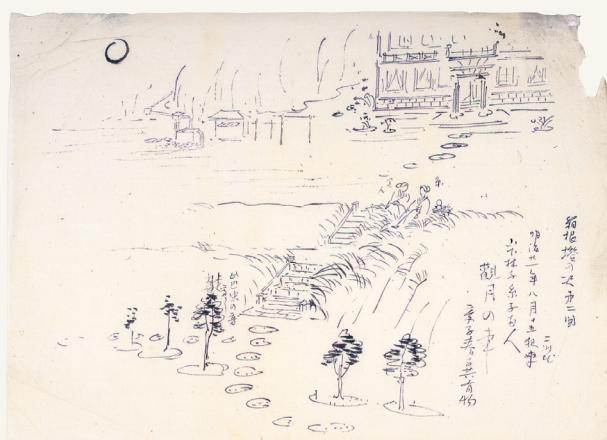


図5 神中糸子 スケッチ「明治廿一年八月十五夜事」 1888(明治21)

* 山下りん(1857－1939)は、日本最初の聖像画家として知られる。茨城県の出身で神中と同様に工部美術学校に学んだ。在学中にロシア正教会に入信、教会から聖像(イコン)画家となるためにロシアへ派遣され、その制作技術を学んだ。帰国後は、聖像画家として東日本各地の教会に聖像を残している。スケッチに残された神中との写生旅行は留学後のもの。

おしゃべりな作家たち

(—のことばを通して「わからない」について考える)

現代の美術にはどうして、こうもややこしいものが多いのでしょうか。ごちゃごちゃとしていて何が描いてあるのか判別できなかつたり、反対に、ただただ一面に色が塗られているだけでそっけなかったり。まるで私たちに何の手がかりも与えてくれないような作品の数々・・・。

そういういた作品たちを前にしたとき、私たちは簡単に「わからない」と口にしてしまいます。けれども知り合ったばかりの相手のことをまだよく知りもしないのに、「あなたはわからない!」と言うのも失礼なように、まずは一度作品と知り合って(向きあって)みて、それから良いか悪いか、好きか嫌いかを判断しても遅くないのではないかでしょうか。

そういうわけで先日始まったばかりの「なつやすみの美術館2：かたちと色のABC」展は、作品に対する「わからない」をほんの少し脇においてもらいい、いつもより積極的に作品に歩み寄ってもらいたいと思って企画したものです。しかしこの企画の根底にあるのは、「わからない」と切り捨てられてしまう作品とその作者たちに、説明(釈明?)する場を与えてあげたいという想いでした。というのも、作品が何のヒントも与えてくれないように見えるのとは対照的に、それらの作者たちは常ならぬ饒舌さで、自分たちの作品と考えについて語っているのです。そこで会場内には作品についての解説だけでなく、作品を読み解くきっかけとなりそうな、作家当人の言葉を散りばめました。ここではそのいくつかを取り上げながら、私たちの感じる「わからない」について、絵画を中心として考えてみたいと思います。

1) どうしてそのように描くのか 「わからない」

「リアリズム」はリアリティを探す中で捨て去られてしまった。しかし抽象芸術の「第一の対象・目的」は、まさにそのリアリティなのだ。——ベン・ニコルソン *1

リアル——この言葉に私たちはとても弱いものです。リアルに、本物そっくりに見え

ること、それがどうしてこんなにも魅力的なのでしょうか。20世紀の美術が出発したのは、まさにこの視覚的な「リアル」の問題でした。絵の中に本物そっくりに描くということ、それは西洋において長い間、追い求められてきたことですが、一方で似せるというのはどこまで行っても本物そのものにはなれないという問題を、そのはじまりから孕んでいたことになります。

私たちはみな、芸術が真実ではないことを知っている。芸術とは真実を、少なくとも私たちが理解すべく与えられた真実を、私たちに気づかせるひとつの嘘なのだ。
——パブロ・ピカソ *2

絵の中に描かれたものが真実の姿ではないと劇的に暴露したのは、20世紀の始まりにピカソたちが興したキュビズムでした。それまでの伝統的な美術が拠り所としてきたものの見方では、描いているもののほんの限られた一面しか捉えられないこと、あるいは描かれた姿がむしろ嘘であることに、彼らは気づいたのです。確かに、絵の中のコップの口は橢円形に描かれるのが普通ですが、実際のコップのどこにも橢円形はありません。だからといって真上から見てまん丸を描くのも、一面だけを表すことに過ぎないでしょう。平面である絵の世界に、どうすれば実際の世界を表せるのか。キュビズムの探求はその様々な試行錯誤の結果でした。

ニコルソンの言う「リアリティ」やピカソの「嘘」は、絵画における視覚的な本物しさという制限を乗り越え、そして芸術における本当の意味でのリアルとは何かと、真摯に問うている言葉です。「芸術の本質は、自然を模倣することではなく、模倣を名目に、純粹に造形的な諸要素をつくり出すことである *3」と述べたアンドレ・ロートもまた、キュビズムの影響を受けた一人でしたが、その考え方はロートの教えを受けた和歌山出身の画家、川口軌外にも伝わっています。《作品C》(図1)では、きっかけとしての自然の光景が、基本的なかたちと統一感のある色彩に還元され、一つの絵画として組み立て直されています。



図1 川口軌外《作品C》1955(昭和30)

2) 何が描いてあるか なぜそれを描くのか それを絵と呼べるのか 「わからない」

ロートや軌外、あるいはキュビズムのように、自然や具体的なものをモチーフにしながら絵画とは何かを考えていた画家たちの作品は、いくらかたちが変形されていたとしても、何が描かれているのか、少なくとも何か具体的なものが描かれているということはわかります。一方、何かが描かれているのかどうかさえわからないものに対しては、私たちはまた別の「わからない」を感じてしまいます。

絵画には二つの問題がある。ひとつは、絵画とは何かを見つけ出すことであり、もうひとつは、絵画の作り方を見つけ出すことである。——フランク・ステラ *4

このステラの言葉は、20世紀以降の絵画に与えられた課題を的確に言い当てています。なにか具体的なものを写しとることが絵画の絶対的な目的ではないと認めるのなら、そもそも外の世界をわざわざ対象



展示風景「B あちらとこちら」

にする必要もないと言うことすらできるわけです。では絵画の定義は何なのか、それは絵の具やキャンバスを使っているということなのか、画面が四角いということなのか、それとも画家が感情を表したもののが絵画なのか、それとは反対に機械的な作業によって作品は作れないのか、というように、思いつく限りの条件を、作家たちは一つひとつ確かめてゆくことになります。「これは絵なのか？作品なのか？」と疑問に感じたのであれば、作家たちはまさにそのことを問いかけているに違いありません。そのぎりぎり限界をなぞりながら、少しづつ作品の定義や表現の幅が広がってきたと言っても良いでしょう。

また20世紀は、数多くの「イズム」つまり「○○主義」が意識的に生みだされた時代でもありました。それは伝統的な芸術が、宗教的な役割や政治的な記録として、二次的に存在していた事実への反発であり、他でもなく芸術そのものの中に目的を見出そうとする意思のあらわれでした。しかし、「芸術には、『リアリズム』とか『自然主義』とか、『地域主義』とか『ナショナリ

ズム』とか、『個人主義』とか『社会主義』とか『神秘主義』とか、ほかのどんな考えもいらない^{*5}」というアド・ラインハートの言葉からは、その「イズム」さえも純粋な目的には不要であるという、芸術に対する真剣なまなざしが、究極的かつ禁欲的なかたちで存在しているのです。

こうして限界までたどり着いてしまうと、もう何も生まれてこないのではないかと心配さえしてしまいますが、実際にはますます多様な表現が生まれています。それと同時に、確かに従来の美術の見方ではわかりにくいものが多く生まれてしまったのも事実です。しかしそれが、作家たちがより深く、より強く、芸術を追求しようとした結果であるなら、見る側の私たちも、それに見合ったエネルギーを注いであげる必要があるかもしれません。時にちょっと大変かもしれません、まずは「わからない」を、「なぜ？」や「なにを考えているの？」にかえて問いかけてみるだけで、寡黙に見える作品たちは、私たちのものの見方や考え方をぐんと広げてくれます。そしてたくさんの問

いかけがあればあるほど、作品から返される答えも豊かになってゆくように思うのです。その対話の場を設けることこそが、現代の美術の役割なのかもしれません。

だれかが色の名前で「赤」と言えば、そしてそれを50人が聞いていたとすると、50種類の赤が、みんなの頭に浮かんでいることだろう。そしてそれらの赤は、きっとすべて、全く違う色なのだ。——ジョセフ・アルバース^{*6}

(青木加苗)

*1 Ben Nicholson, *Circle: International Survey of Constructive Art*, 1937 (ベン・ニコルソン『サークル：構成的芸術に関する国際的通覧』1937)

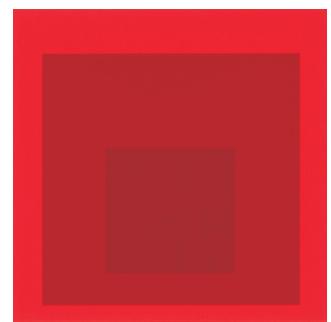
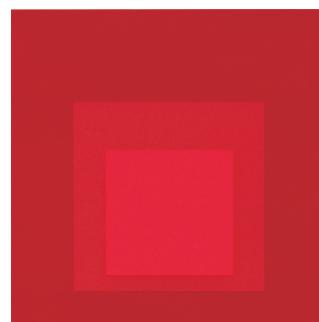
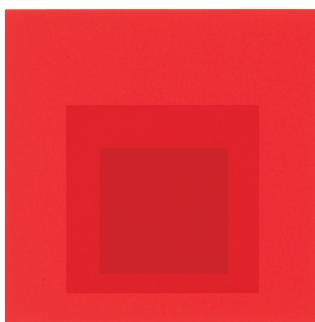
*2 Pablo Picasso, 'Picasso Speaks' in *The Arts*, 1923 (パブロ・ピカソ「ピカソは語る」『The Art』誌 1923)

*3 André Lhote, *Traité du paysage*, 1939 (アンドレ・ロート『風景画論』1939)

*4 Frank Stella, プラット・インスティテュートでの講義より 1960

*5 Ad Reinhardt, 'Art as Art' in *Art International*, 1962 (アド・ラインハート「芸術としての芸術」『Art International』誌 1962)

*6 Josef Albers, *Interaction of Color*, 1963 (ヨセフ・アルバース『色彩の相互作用』1963)



ジョセフ・アルバース《Formulation: Articulation》1972(昭和47)より

「なつやすみ特集 野田哲也」

「日記」をテーマとした作品で知られる野田哲也（1940年熊本県生まれ）は、日本の現代版画を代表する作家のひとりです。今回の展示では、当館コレクションを中心に、1960年代後半から80年代半ばまでの作品50点により、その世界を紹介しています。

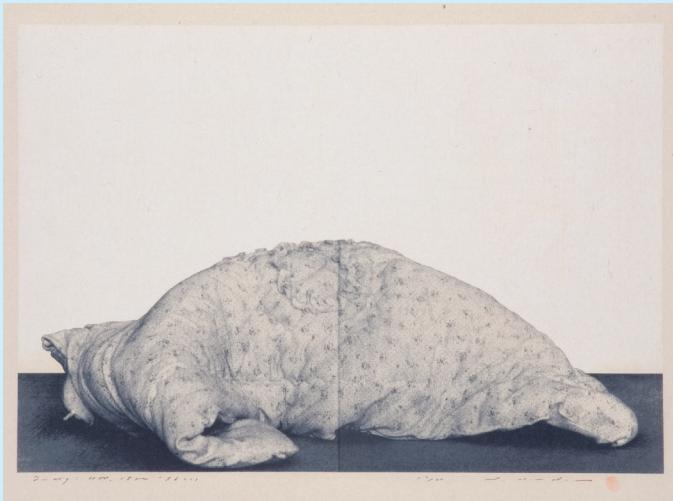


図1 《日記 1976年11月18日(c)》1976(昭和51) 木版1版・スクリーンプリント3版、紙(和紙)

このかたまりは、何でしょう？（図1）アザラシのようにも見えますが、よく見るとそれが布団であることがわかります。実は子どもが布団にくるまっているのですが、なかにいるのは作品の作者である野田哲也の長女りかちゃんです。なんとも微笑ましい作品ですが、りかちゃんはこの布団が大のお気に入りで、いつも離さず持ち歩いていたそうです。野田は娘の成長の記録を作品にしており、度々登場する布団は、年を追う毎にだんだんと擦り切れ、次第に綿がはみ出してぼろぼろになっていきます。そのくたびれ具合が、子どもの成長する様子を逆にあらわしているように見えます。（図2）（図3）

みなさんのなかにも子どもの頃、布団や毛布をずっと肌身離さず持っていた経験がある方、あるいはご自身の子どもがそうであった方がきっといらっしゃると思います。作品に自分の人生をどこか重ねることができる点は、野田作品の魅力のひとつでしょう。その作品のモチーフとなるのは、家族や知人の姿、子どもの成長、旅先で目にした風景といった日常

の断片で、日々の生活のなかで出会うとても個人的で私的な出来事です。そして、その瞬間が単なる記録ではなく、野田独自の制作方法によって、ひとつの記念碑的な表現にまで高められている点が、作品をまた魅力的なものにしています。

野田が「日記」シリーズを始めたのは1968年。テーマと技法はこの頃、ほぼ同時に生まれました。写真を版にする模索のなかで、野田はある発見をします。写真を製版するには、ポップアートの作品などに見られるように、網点を使ったシルクスクリーンを使うのが一般的です。

しかし野田は

ドットの集まりから図ができるこの方法を、人工的で機械的な印象を持つものとして好みませんでした。そして出会ったのが〈謄写ファックス〉という学校などで書類を作成するために使用されていた自動製版機でした。ガリ版と呼ばれる謄写版の発展したもので、原稿の濃淡を光の反射の具合によって機械が読み取り、その情報をビニールの原紙に穴を開けて写し取ることで、自動的に版を作ります。この〈謄写ファックス〉の版を使うと網点が出ることなく、写真のイメージを紙に写すことができるのです。また謄写版の油性インクが、野田がそれまで手がけていた水性絵の具を使った木版ともよく馴染み、和紙の上で違和感なく共存してとても相性がよいことも、〈謄写ファックス〉を使う決定的な理由となりました。

もともと野田は、東京藝術大学の学部時代に油絵を描いていました。しかし、油絵がなんとも自分のものにならない違和感から、大学院に入ると版画を始めます。

「版画は街角の風景を的確に描写し得る。しかし油絵はそこに決して私の生活がでな

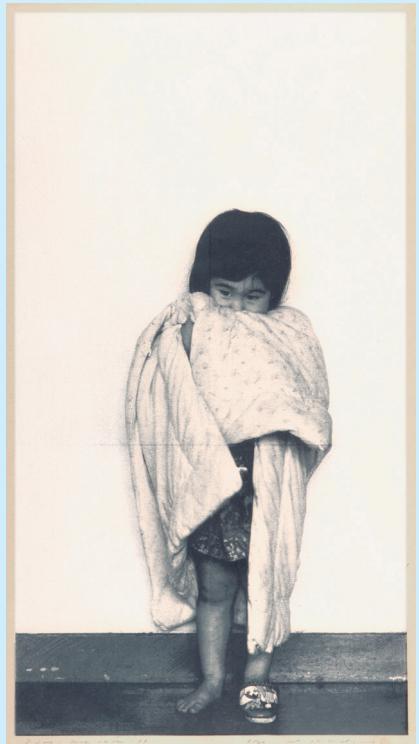


図2 《日記 1977年8月10日》1977(昭和52) 木版1版・スクリーンプリント3版、紙(和紙)

い。／白々しい異和感だけが残る。私は油絵を観るとき日本人の油絵だという気持ちしかわからない。」*1

借り物ではなく自分自身に根ざした表現を求めていた野田が、その技法とともに重視したのが自身の「生活」でした。この頃の野田の発言には盛んに「生活」という言葉があらわれています。

「日本の作家は肩を怒らせ、芸術を作るのだとあまりにも意気込みすぎる。したがって生活からにじみ出てくるものが反映されていない。哲学がない。」*2

「私の制作理念では決して大衆とのコミュニケーションを意図しているわけではなく、作品は単に自分や自分に関するなんらかの投影として展開するので、そこにはいつも私の生活がなければいけないと考えている。」*3

当時の美術界に対する批判も一方ではあったはずです。しかしその後も「生活」は、野田のテーマであり続け、現在に至るまで「日記」シリーズは継続して制作されています。今日でこそプライベートな日常と作品とを結びつける行為は一般的になりましたが、野田の実践はその先



図3 《日記 1980年6月25日》1980(昭和55)
木版1版・スクリーンプリント3版、紙(和紙)



展示風景



図4 《日記 1976年2月15日》1976(昭和51) 木版1版・スクリーンプリント3版、紙(和紙)

駆的な試みだと言えるでしょう。1971年に結婚し、長男長女が生まれて子育てが始まるようになると、生活と制作がより親密に寄り添った表現が生まれています。長男がはいはいする姿や、長女が初めて立ち上がった瞬間(図4)、また冒頭で見たようなお気に入りの布団を抱えた長女など、子育てをするなかで出会ったさまざまな出来事が、作品に残されています。

とはいっても野田の表現は決して自己主張的な押し付けがましいものではありません。静かで淡々とした画面は、一步引いて客観的に自分の生活を見つめるような視線を感じさせます。

野田は版を制作する過程で、自身で撮影した写真に加筆したり、部分を削ったりして手を加えます。それは記憶をなぞるとともに、再構築するような作業といってよいでしょう。そしてイメージの配置や余白の取り方、背景とイメージの濃淡のバランス等々に細心の注意が払われながら作品は完成します。こうした丁寧な作業を経て、野田個人の記憶は私的なものから、より普遍性を持った表現へと昇華されていくのです。

とてもシンプルでありながら私たちを惹きつけてやまない理由のひとつはそこにあります。

私的でありながら普遍性を持つ野田作品の魅力に、この夏ぜひ触れていただきたいと思います。
(奥村一郎)

*1 野田哲也「〈技法公開3〉多色木版画『三彩』1971年3月号、48頁

*2 河合正三「作家訪問」『季刊版画』第2号(1969年1月)、54頁

*3 「版画の欲求を満たすものー作家と鑑賞者の立場から『現代版画のフロンティア』展討論会抄録」『美術手帖』1970年12月号、96頁



図5 《日記 1968年6月10日》1968年 木版4版・スクリーンプリント1版、紙(和紙)

2012年4月1日より、和歌山県立近代美術館館長として熊田司が就任しました。

熊田館長は1949(昭和24)年、神戸市生まれ。1977(昭和52)年、関西学院大学大学院文学研究科博士課程(美学専攻)修了。香雪美術館、西宮市大谷記念美術館学芸員を経て、1988(昭和63)年、ふくやま美術館学芸課長。1990(平成2)年、大阪市立近代美術館建設準備室に転じ、2001(平成13)年から2009(平成21)年3月まで研究主幹を務めました。専門は近代美術史。主に日本近代絵画・版画についての研究を、著書、論文等で発表しています。日本近代美術についての豊富な学識を生かして当館の運営に当たります。

和歌山には 「南」の美術が似合う?

紀州和歌山といって私に浮かんでくるイメージは「南の国」です。日本全土からすると、沖縄や小笠原のある東京都に比べ、緯度的にさして南とはいえないかも知れません。しかし、本州最南端の潮岬を突端として太平洋に面した温暖な沿岸部を黒潮が洗い、柑橘類や梅や桃などの果樹が生い茂って、その背景を緑深い山々が囲むのを見ると、まさ

にイメージに違わぬ土地と実感します。この豊穣な自然は優れた人材も豊かに実らせ、南方熊楠や西村伊作といった「気骨ある自由人」がこの地に育ったことはよく知られています。

美術で「南」といえば、江戸後期から明治初年まで日本美術を席捲した南画が想起されます。17世紀前半に中国明末の知識人董其昌が、禅における「南頓北漸」、すなわち努力によって成る北方禅に対し、直観による「頓悟」を旨とする南方禅になぞらえ、形似を重んじる濃密克明な職人の絵「北宗画」の対立概念として、淡雅疎略ながら生動する氣韻を内包する文人の絵を「南宗画」と規定しました。この南宗画、略して南画は18世紀初頭から画譜画論類を通じて日本にも伝わりますが、先陣を切ってそれを受容したのは紀州の祇園南海であり、その後も野呂介石、桑山玉洲といった南画家が紀州に輩出しました。

近代日本画の成立過程で、指導者のフェノロサが排撃したことによって南画は主流から外れます。しかし、いきいきとした精神活動

を筆墨に託すその精神は、ずっと伏流水のように日本の近代を貫いたのではないでしょうか。大正期に「日本南画院」が創立される、といった事柄だけを指すではありません。明治末に興った「創作版画」の運動にも、南画に通ずる精神が脈々と流れています。職人的手技の完成より、彫刻刀に真情を託すことを選んだ版画家たちの作品には、稚拙とも見える技術を補って余りある藝術的感興が埋め込まれているからです。そして、南画を描く文人たちの「詩画一致」の思想が形を変えて結晶したものが、珠玉のような版画同人誌や詩画集だったのではないかでしょうか。

和歌山に生まれ、23歳で夭折する田中恭吉の最後の仕事が、萩原朔太郎の詩集『月に吠える』の表紙だったことは象徴的です。緒についたばかりで途切れた仕事を完成させたのは親友の恩地孝四郎でした。二人の表紙挿画は、近代から現代へと架橋する萩原の詩篇とも深く照応して渾然一体をなし、それまでなく斬新な詩画集がここに誕生するのです。

(熊田 司)

Museum Calendar

開館／9時30分～17時00分（入場は16時30分まで）休館／月曜日（祝休日の場合は開館、翌平日休館）

生誕120年記念 田中恭吉展

9.1(土)～10.14(日)

和歌山市に生まれ、絵と詩が響き合う表現を生み出した田中恭吉(1892-1915)の12年ぶりの大回顧展です。初期から晩年までの水彩画、ペン画、木版画など、初公開作品も含めた約300点を展示します。



田中恭吉《白昼のなまけもの》1914

生誕120年記念 川口軌外の歩み展

11.10(土)～2013.1.14(月・祝)

現在の有田川町に生まれ、戦前から戦後にわたって洋画家として活躍した川口軌外(1892-1966)の生誕120年を記念し、その生涯の歩みを紹介します。



川口軌外《少女と貝殻》1934

コレクション展 2012－秋 幻想の美術

9.11(火)～11.25(日)



エドヴァルド・ムンク
《骸骨の腕のある自画像》
1895

コレクション展 2012/13－冬 没後70年 建畠大夢

12.4(火)～2013.2.24(日)



建畠大夢《恋に打たれた女》
1932

贋写版の冒険

卓上印刷器からはじまったアート

2013.2.9(土)～3.24(日)

手軽な印刷術を芸術の域にまで高めた昭和の贋写版画家、清水武次郎、若山八十氏たち。資料を含む約250点により、知られざるアートの冒険を紹介します。



若山八十氏《風》1975

メールマガジンのご案内

展覧会の情報はもちろん、講演会、トーク、ワークショップなど当館に関連するタイムリーなトピックスを定期的にお届けしています。当館ホームページよりご登録いただけます。ぜひご利用ください。



友の会会員
特典いろいろ

1. 展覧会の無料観覧(同伴者1名まで)
2. 展覧会レセプションへのご招待
3. 展覧会のご案内、美術館ニュース、その他情報の配布
4. 当館ミュージアムショップ、レストランでの割引
5. 各種行事への参加(美術鑑賞ツアー、ミュージアムコンサートなど)
6. 版画の領収書への参加

入会のご案内
一般会員 6,000円
学生会員 3,000円

ミュージアムショップでお手続きいただけます。会員証即日発行。郵便振替でもお申し込みいただけます。詳しくは友の会事務局まで。

Tel. 073-436-8690 担当: 松原

