

保存の  
はなしをしよう。

22 ほかの美術館では

「パリの○○美術館では写真撮影ができたのに、どうして日本の美術館ではだめなところがあるのでしょうか」というご質問をいただいたことがあります。その方は、海外と日本、日本のなかでも館によってできることとできないことに違いがあることが不思議なのです、とおっしゃっていました。当館では、作品の著作権を持つ方や所蔵者から、写真撮影制限のご意向がなければ撮影できる場合が多いのですが、撮影が比較的自由にできるいまのうちに考えていただきたいことがひとつあります。

よく知られている、フラッシュの光が作品に与える影響、三脚については事故の可能性とおなじくらい、展示室にいるほかの人への影響も考慮したいということです。冒頭のご質問にあった美術館では、何年か前に展示を見たときには撮影禁止に変わっていました。この理由には、思い当たることがあります。

デジタルカメラと小型デジタルビデオカメラの性能が良くなって普及した頃のことですから、15年前くらいだったでしょうか。人気のある混んだ印象派の部屋で、あまりにも多くの来館者が一点一点じっくり作品を撮影しており、それだけでなく、それぞれのパートナーを作品の前に立

たせて撮影する、部屋中をぐるっと回って動画をとるなど、撮影が済むまでじっと待っている人たちがよそに、ご自身の楽しみ以外には目が向かない様子でした。

展示室は、作品をご覧いただきながら作品の保存をしている場所です。そのときにわたしが見た大勢の来館者は、ほかの人の作品を見る楽しみを損なっているだけでなく、人に対するように作品に対しても撮影しているときに自分の体がどこか・だれかにぶつかることにも配慮しないようでした。撮影禁止になってしまった理由のひとつは、このような来館者のふるまいにもあるだろうと思います。館によって、きまりがまちまちなのは、そこを訪れる人に合わせた結果でもあるのです。

夢中になることは、素敵な体験です。しかし、そこで一緒に同じ時間・同じ場所を共有している人のことを考えるのは格好いいだけでなく、作品の安全を守ることに協力していることになるようです。さらに、いま残されている展示室のなかの自由、写真撮影の場合なら、気になる作品や資料を撮影し、勉強や楽しみに役立てる自由を守ることにもなります。当館だけでなく他の館を訪れたときにも考えてみませんか。

ところで、「撮影ご遠慮のお願い」のスタイルも館によって違います。「撮影禁止」といかにめいしところ、ピクトグラム（絵文字）で示すところ、手書きでつい笑ってしまうメッセージを掲示するところ、いろいろです。これも、訪れる人に合わせている場合が多いようです。観察すると楽しく、おすすめです。今回はせっかくなので、写真なしです。

(植野比佐見)

MUSEUM CALENDAR

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

2022年度の展覧会

2022.9.10 (土) - 11.6 (日)  
稗田一穂展

田辺市に生まれた日本画家、稗田一穂(1920-2021)の回顧展を田辺市立美術館と共同で開催。80年を超える研究の過程を、アトリエに遺された最初期の作品から最後の展覧会出品作まで、主要な作品によって振り返ります。



稗田一穂《流翳》  
1962年 当館蔵

2022.10.8 (土) - 12.25 (日)  
コレクション展 2022-秋冬  
特集: 田中恒子コレクション

特集展示として、コレクターであり住居学の研究者である田中恒子氏から数回にわたって寄贈いただいた、日本の現代美術を中心とするコレクション1399点より、およそ150点をご紹介します。



安藤榮作《狛犬》  
2018年 当館蔵

2022.10.8 (土) - 12.25 (日)  
ミティラー美術館コレクション展

日本とインドの国交樹立70周年、また和歌山県とマハラシュトラ州との友好交流10周年を記念して、コスモロジーあふれるインド美術を収集してきたミティラー美術館(新潟県十日町市)のコレクションを紹介します。



ガンガー・デーヴィー  
《上弦の月を喰べる獅子》  
1990年  
ミティラー美術館蔵

メールマガジン Facebook Twitter ご案内

メールマガジンでは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。当館ウェブサイトよりご登録いただけます。また Facebook や Twitter でも、最新の情報を発信しています。あわせてご利用ください。

友の会 会員特典いろいろ

1. 展覧会の無料観覧
2. 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)
3. 展覧会のご案内、美術館ニュース、その他情報の配布
4. 版画の頒布会への参加
5. 当館ミュージアムショップでの割引
6. 館内カフェでの割引
7. ホテルアバローム紀の国、湯処むろべ、和歌山マリーナシティホテルでの割引



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にて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: 中川

MOMA Wakayama **news**  
2022 n°112



ヴァルター・クレム《スケート場》1909年 当館蔵  
「モダン・プリンツ コレクションにみる世界の版画」展より





## 近代美術館と「世界」の版画 「モダン・プリンツ コレクションにみる世界の版画」より

2022年4月9日(土)–6月26日(日)

### モダン近代と近代美術館

近代美術館である当館は、その名に冠する通り「近代」、つまり明治期以降の美術を、収集・研究の対象としています。社会構造や人々の価値観を大きく変えた開国を転換点とし、また第二次大戦の敗戦をもっておよそ「現代」の始点を置くことは、美術のみならず日本の歴史学一般と共通します。しかしながらこの線引きは日本においてのみ通用するもので、同じ美術領域に目を向けてみても、地域によって歴史区分は異なってきます。

たとえば韓国では、19世紀末の改革を前段に、日本による統治が始まる1910年頃が一般的に近代の始点とされます。ドイツではカンディンスキーやクレーらが20世紀に入って新たな表現を開拓し、1937年にナチスが彼らを「退廃芸術」と名指しするまで、その時期とスタイルを重ね合わせて「Klassische Moderne」、すなわち「古典的モダン(モダニズム)」として独立して位置付けます。一方アメリカでは、第二次大戦によって美術の中心がヨーロッパから移ってきたため、それ以降の変遷に重きが置かれがちです。

そうしたさまざまな時間軸を持つ世界において、「近代」と呼びうるものを共通して考えることはできるのでしょうか。ひとつ確実に言えることは、近代に名付けられた「modern」は「現代」性を指していたこと、それと同時にいま私たちが語る「近代」とは、すでに「現代/現在」からまなざされる対象であるということです。近代美術館が現代を含めて研究対象とする裏付けはここにあります。

今春開催した展覧会「モダン・プリンツ コレクションにみる世界の版画」は、当館が所蔵する海外の版画作品を、ある程度通史的に概観することを目指したものでした。著名な作家の作品を一度に紹介することも必要と考えましたが、上述した問題意識から、日本の美術館にとつての近代の意味を、modern prints = 近代版画を通じて再考する機会としたいと考えたので

す。もちろんその土台には、2020年に開催した「もうひとつの日本美術史 近現代版画の名作2020」展の経験がありました。

しかし出発点で向き合わねばならなかったのは、「海外」といっても結局のところ、当館が所蔵しているのは主に欧米の版画であるということです。この事実は、日本の多くの美術館においても同様であって、日本の近代美術/近代美術館自体が、欧米に追走することでかたちづくられてきたことを示しているでしょう。これは日本に「近代美術館」と名乗る美術館が多い事実とも重ねあわせ、そのひとつである当館が向き合い続けなければならない課題ではないかと考えています。

### 近代と版画を囲むもの

今回の展示のなかで重きを置いたのは、近代の意味を版画との関係から多面的に捉えつつ、その問題の重層性を示すためにも個々の章の観点を、展示構成のなかで反復的に登場させることでした。それらは、一度獲得されてはさらに揺り戻され、あるいは役割を変えながら再び現れてくる、近代と版画の関係を取り囲む要素のようにも見えます。

たとえば第1章にあたる「近代と版画」では、美術が独立した作家個人の表現物であるという前提を確立させる、ロマン主義的なメンタリティに近代性の萌芽を位置付け、ルドンやクリンガーによるモノクロームの石版画と銅版画を展示しました。そこでは版画が、当時その役割のひとつであった絵画の複製物としての位置づけを脱して、独立したオリジナルのジャンルとして認知されていく兆しが見て取れます。こうして獲得された作家性やオリジナリティという裏付けは、われわれが美術を考えるときの前提となっていくますが、第3章「画家と版画」で紹介したように、版画が表現媒体としての立場を獲得すると同時に、作家性に裏付けられた希少性と美術の関

係を支える、部数を限定する「エディション」システムの登場を促します。

第2章では「木版画とジャポニズム」の関係を紹介しましたが、ジャポニズムの動きは西洋におけるオリエンタリズムや異国趣味のひとつであり、未知なるものに目を向けるロマン主義的情緒(第1章)に支えられて登場したものです。しかしそこに新たな観点が加わっていくきっかけのひとつは、日本美術の表現中に描かれるモチーフだけでなく、技法・技術の側面に関心を持つ作家たちが現れたことでしょう。この章では、日本の木版画の技術を学ぶため、実際に2度も海を渡ってきたチェコ生まれのドイツ人、エミール・オルリクを中心に、その次の世代であるヴァルター・クレムやカール・ティーマンらによる多色木版画も紹介しました。なおこの3人は、2019年の展覧会「ミュシャと日本、日本とオルリク」で光を当てた作家たちで、調査を通じてオルリクやクレムと日本の近代版画の関係が明らかになってきたこともあり、当館では昨年、クレムの大判作品(表紙)を収蔵しました。

オルリクと異なって日本を訪れていないクレムやティーマンは、独自の解釈も加えながら、多色木版画の実験を行なっていきます。それは原画と全く同じに複数作り出す日本の精緻な浮世絵技術を他所に、絵具の摺り重ねによって一枚一枚異なる表情を得ることを認める、「オリジナル木版画/Original Holzschnitt」と呼ばれる新たな概念を生みました。この言葉はサインとともに画面の外に記されることになりましたが、それは版画で新たな作品を作っているという喜びや自負の現れだったのではないのでしょうか。

そしてこれにとてもよく似た「オリジナル版画」という言葉が、戦後再び、版画界に大きく登場します。それは絵画などの原画を印刷して流通させる「複製版画」と区別するため、「オリジナル版画」と呼びうるものについて、サインやエディションの設定に関する国際的な規定が1960年に設けられたことに象徴されますが、ほぼ同じ頃の1962年、アンディ・ウォーホルはキャンベル・スープの缶をキャンバスにスクリーンプリントで印刷して展示し、美術作品のオリジナリティがおよそ「ルール」によって支えられていることを暴露することになります。本展ではこの問題について目を向けるため、「版画と印刷」と題した第5章を設け、ピカソやブラックの作品が印刷された展覧会ポスターとウォーホルの《キャンベル・スープ II》(1969年)——すなわちそれ自体がキャンバス作品の複製でありながら、オリジナル版画でもある——を並べて展示しました。

しかしこうした版画における「オリジナリティ」の危うさは、あくまでも流通を前提とした限定的な意味に過ぎず、一方では印刷物に備わる利点でもあります。第4章「版画と書籍」で紹介したように、書籍や挿画本の形式は、複数の画面が連続する広い表現の場としても、あるいは言葉によるイメージ(心象)と描かれるイメージ(図像)とを重ね合わせられる場としても、多くの作家たちを制作に駆り立てました。またマティスの切り紙絵のように、ハサミで切り抜いて重ね、組み合わせたかたちを、一枚の画面に直接ステンシルで刷るという、新たな手段も生まれました。

### 「近代美術館」と版画

ウォーホルのオリジナルのキャンベルスープ缶を現在所蔵し、またモダンアートの潮流に大きな影響を与えてきたのが、The Museum of Modern Art(ニューヨーク近代美術館)、通称MoMAです。初めて英語で「modern」の名を冠した美術館として1929年に開館\*、同時代のモダンアートをカテゴライズしながら、作品を借用した短期間の企画展を次々に開催し、モダニズムの発展的な歴史観形成を決定的にしてきました。当初、所在地を補足的に付けた「The Museum of Modern Art, New York」という表記が多く日本に伝わってきますが、正式名称としては地名を記さず、代わりに比類な

さを示す「The」という定冠詞を意図的に付けた美術館です。この名前も含めてMoMAがいわば「手本」となり、日本では神奈川県立近代美術館が1951年に開館、1970年に日本で5番目の近代美術館として開館した当館、その後に開館する埼玉県立近代美術館(1982年開館)や滋賀県立近代美術館(1984年開館)など、当初、近代美術館と名乗った日本の美術館が、英語では「The Museum of Modern Art, ○○○」と表記することになります。

同時代の新しい芸術を紹介してきたMoMAに関して、本展では版画との関わりから、1965年に開催された展覧会「Responsive Eye(感応する眼)」に注目しました。これは錯視のメカニズムを用いた「オプ・アート」を紹介したもので、その視覚効果を効果的にもたらすためには、画面の凹凸やテクスチャーなど、手作業の跡を排除することが必要でした。第6章「色彩と版画」では、こうした作品を制作した作家たち、つまりこの展覧会に出品した作家たちの多くが、フラットな色面によるシルクスクリーンの版画制作に取り組んでいることに触れました。

この1960年代から70年代にかけ、手の跡を残さない表現が大きな役割を占めていく新しい美術の流れにおいて、アメリカでは版画制作が活発になります。写真製版の技術が発達し、印刷物などの既存イメージを容易に取り込める手段として版画に注目が集まった「プリント・リバイバル」の時代です。近代版画のオリジナリティが、当初制作者が全てをコントロールすることで獲得されてきたのに対して、現代では機材や設備のある工房で技術者とアーティストたちが協働して制作するところに新たなオリジナリティのかたちが生まれたことを、第7章「版画と協働」では紹介しました。

### 和歌山県立近代美術館と近代版画

展覧会の最終章となる第8章「ふたつのビエンナーレ：東京・和歌山」では、日本における海外版画の紹介について目を向けました。まず東京国際版画ビエンナーレ展(1957–1979)は国別のコミッショナーが推薦する仕組みで、アメリカはプリント・リバイバルの時期でもあったため、ラウシェンバーグをはじめとする現代美術作家が紹介されることになります。一方当館が県民文化会館の1階にあった旧館時代に開催した和歌山版画ビエンナーレ展(1985–1993)は、東京国際版画ビエンナーレ展が終わっておよそ5年、現代版画というジャンルが確立していた時代にあって、完全な公募性とした展覧会です。結果的に幅広い地域からの作品が集まり、またサイズの規定をしなかったため、大型作品の制作も促すことになりました。

この展覧会の受賞作として実行委員会が買い上げた多様な「世界の版画」が、当館に寄贈され、それが当館で最初のまとまった海外作品の収集となりました。つまり前章までに紹介してきた「欧米の版画」は、すべてこの展覧会后、新館計画にあわせて積極的に海外作品の収集が始まった90年代前半以降に収蔵したものでした。それは日本の近代美術が、欧米との関係のなかで歩んできた結果であり、近代が終わった戦後になってようやく、国際展を通じて世界の他の地域との関係が始まり得たことを示しています。世界中で、モダニズムの直線的な歴史観を乗り越えた近代美術の見直しが始まっているいま、当館の版画ビエンナーレコレクションは一時代のもではありませんが、欧米だけでなく、アジア、インド、北欧など、幅広い地域への手がかりを含んでおり、近代美術館としての当館に、多様な文脈の緒を与えてくれています。

(青木加苗)

\* 一般に、MoMAが最初にmodernと名乗った美術館だと言われるが、実際にはデン・ハーグ美術館が1866年にMuseum voor Moderne Kunstとして開館していた。



## 「特集：生誕130年 田中恭吉」に際してのメモ 恭吉と朔太郎の出会い

### コレクション展2022-春夏 特集：生誕130年 田中恭吉

2022年4月29日（金）-7月3日（日）



図1 萩原朔太郎『月に吠える』初版 1917年  
表紙絵は田中恭吉《夜の花》、装幀は恩地孝四郎

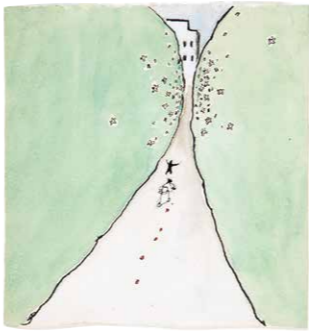


図2 田中恭吉《曇り日の負傷》(回覧雑誌『密室』I所収) 1913年



図3 北原白秋《雨のあとさき(『桐の花』挿絵)》1913年 個人蔵

ますくなるもの地面に生え、/するとき青きもの地面に生え、/凍れる冬をつらぬきて、/そのみどり葉光る朝の空路に、/なみだたれ、/なみだをたれ、/いまはや懺悔をはれる肩の上より、/けぶれる竹の根はひろがり、/するとき青きもの地面に生え。 —— 萩原朔太郎「竹」『月に吠える』

心の内面を独特のヴィジョンとリズムによって表出した萩原朔太郎の第一詩集『月に吠える』(図1)。それは朔太郎と故田中恭吉、恩地孝四郎ら「三人の芸術的共同事業」(萩原朔太郎から恩地孝四郎あて書簡、1916年10月中旬、当館蔵)による詩画集だった。その胎動期に、朔太郎は恭吉の芸術を知り、それによって「実に私は自分の求めてゐる心境の世界の一部分を」「一層はつきりと凝視することが出来た」(萩原朔太郎「故田中恭吉氏の芸術に就いて」『月に吠える』1917年2月15日発行)という。

朔太郎が恭吉を見出したのは「雑誌『月映』を通じて」(「故田中恭吉氏の芸術に就いて」)であったと自身が述べているが、そこに到るには少なくともふたつの道筋があった。ひとつは、北原白秋のルート、そしてもうひとつは竹久夢二のルートである。

北原白秋は主宰する詩誌『地上巡礼』第1巻第2号(1914年10月1日発行)に、寄贈雑誌として『月映』創刊号(1914年9月18日発行)を採り上げ、「ここにもなつかしい人たちの集りがある。高貴な心を念々とする私はかういふ有難い心を持った人たちを見ると涙がこぼれるほど感じ入る。私の友だちだ」とこの上ない親愛の辞を贈った。白秋を思慕し同誌にたびたび詩を寄稿していた朔太郎はこの白秋の言に関心を持ったに違いない。また恭吉も白秋に大きな敬慕を寄せていた。例えば仲間との同人回覧誌『密室』I(1913年5月9日発行)に詩「曇り日の負傷」を發表した時、その最後に「私はこの一篇を白秋氏の許にさし出し教へを乞はうと思ふ(十一月十日)」と決意を書き添えている。恭吉は『密室』Iにペン画《曇り日の負傷》(図2)も同時に發表したが、その細い線による表現は、白秋がしばしば發表するペン画——詩誌『朱薬』の表紙絵や歌集『桐の花』(1913年1月25日発行)の薄く小さな紙片に別刷にして貼り付けた挿絵など(図3)——と、軽や

かな感覚において通じるものだった。恭吉たちにとって『月映』創刊号を寄贈することは白秋への敬意と新たな交流への期待を込めてのことだっただろう。朔太郎と恭吉は白秋によって誌面上で引き寄せられたのである。

いっぽう竹久夢二は1914(大正3)年10月1日に「港屋絵草紙店」を東京日本橋の呉服町に開店させた。夢二が手がけた詩画集や人形、半襟などを販売し、ギャラリーも兼ねた空間だった。恭吉や恩地は1912(大正元)年に開催された「第一回夢二作品展覧会」の手伝いに京都まで同行するなど親交があり、恩地は港屋の開店準備も手伝っていた。『月映』の創刊は、恭吉の病状が思わしくないためにひと月繰り上げられたのだったが、当初は港屋の開店と合わせようとしたのだろう。同年11月10日発行の公刊『月映』IIの巻末には木版画で港屋の広告頁を設け(図4)、「餘録」に「私たちの木版画は自分で摺らなければ気持ちの出ないものが尠くない。作品のなかからその憾みの少ないもののみを撰みいだしてこふして發表してゆくのだから多少はがゆい」「私たちの自摺版画の二三種は呉服橋際の港屋に並べてある」「お序でのときに見てもらひたい。この一日から始められた絵草紙や人形などを商ふ可憐な店です」と恩地が記している。

故郷の和歌山で療養中だった恭吉はその病床から『月映』創刊号へ東京に置いてきた版木を使って《焦心》(図5)と《太陽と花》(図6)を掲載するという恩地の提案を次のように了承している。

版画の「焦心」や「太陽と花」結構です いれて下さい 池袋にあります 猫おぼさんに言ったらわかる。押入の下の行李の上にある 額ぶちや板つべらと一緒に搦んであります あのまもって行って調べてください、東京で彫ったのはみなあるつもりです、あの額ぶちはみんなしづをにやって下さい。いつかの「かきおき」に言ひ忘れた様におもふ/「焦心」や「太陽と花」などは板つべらへほったので摺りやさんを困らせるだらうとおもふ/その手ちがひはあらかじめ感ぜられる。うまくゆけばあはせとおもふ。/「太陽と花」は油の絵具をつかつてゐたので具合がわるいかもしれない。/とにかくいろ／＼お世話になってすまなくおもふ/今一



図4 「港や」広告(公刊『月映』II所収) 1914年



図5 田中恭吉《焦心》(私輯『月映』II所収) 1914年

図8 『月映』の自摺作品と、小林のぶ、藤森静雄、恩地孝四郎 1915年頃



図6 田中恭吉《太陽と花》(私輯『月映』II所収) 1914年(彫版1913年)



図7 田中恭吉《病める夕》(公刊『月映』I所収) 1914年(彫版1913年)



図10 田中恭吉《五月の呪》(私輯『月映』IV所収) 1914年

図9 田中恭吉《病児》(私輯『月映』IV所収) 1914年



図11 田中恭吉〔風景〕1914年頃



図1、2、4～7、9～11：当館蔵

寸こちらから手許のおくりかねるから池袋ので間にあはせてください/床上にて 八月十二日 —— 恭吉より恩地あて1914年8月12日付書簡、当館蔵

だが創刊号には《焦心》ではなく《病める夕》(図7)が収録された。《焦心》は3つの版で4色を重ね、紙の表面の微細なテクスチュアを生かしてハーフトーンの効果を生んでいる\*1。こうした作品が「自分で摺らなければ気持ちの出ないもの」のひとつなのだろう。

ところで『月映』の自摺版画の額がずらりと並べられた写真がある(図8)。いつどこで撮影されたものか確定はできないが、恩地と婚約者の小林のぶ、藤森静雄と一緒に写り、1915(大正4)年5月15日から31日に港屋で開催された「月映社月次作品第一回小聚」に際してのものかと思われる。そこには恭吉の《病児》《五月の呪》[風景](図9、10、11)がある。こうして自摺版画が港屋の壁に飾られたのだろう。そしてその港屋に、朔太郎も立ち寄っていた。朔太郎の四人の妹のうちのひとり、みねが次のように回想した文がある。

兄はときどき姉などに美しいものを買って来た。小さい妹に幅広のリボンを買って来て、東京ではこんなふうにするのだと、その付け方まで教へた。敷島公園の記念館に兄と姉の写真があるが、その姉の半衿は竹久夢二の店(港屋)で兄が買って来たものだった。海草とエンゼルの夢二の絵を刺しゅうしてある。ひどくハイカラだった。

—— 星野みね「兄の思い出あれこれ」伊藤信吉編「萩原

朔太郎と詩的風土」上毛新聞社、1981年

朔太郎と美しい妹ユキがふたりで写った写真(図12)でユキが身につけているのが、朔太郎が港屋で買って来た半襟だというのだった\*2。朔太郎は故郷の前橋から何度か上京しているが、港屋が開店した10月には10日から22日にかけて上京し、「決闘(喧嘩)」してケガをしたり、「メエゾン鴻の巣」で開かれた「異端社」第一回小集に同人として尾山篤次郎とともに



図12 萩原朔太郎と妹ユキ 1915-16年頃  
水と緑と詩のまち 前橋文学館提供

に出席し、白秋や山村暮鳥と集まったり、その翌日には白秋宅を訪問したりしている(伊藤信吉・佐藤房儀編「萩原朔太郎年譜」『萩原朔太郎全集』第15巻筑摩書房、1988年補訂版)。こうしたあいだに、推測の域を出ないが、開店したばかりの港屋を訪れて妹のために半襟を求め、そしてそこに置かれた『月映』の冊子や額にいられて展示されている恭吉の自摺版画を目にしたのではないだろうか。朔太郎がそれらを見ていたとすれば、「実に私は自分の求めてゐる心境の世界の一部分を」「一層はつきりと凝視することが出来た」というその意味はさらに深いものになる。1914(大正3)年末から正月にかけて朔太郎は「淨罪詩篇」と附して冒頭に掲げた詩「竹」をはじめ「菊」「笛」「天上縊死」「卵」など『月に吠える』の重要な作品を生み出す。その「懺悔」や「祈祷」のイメージは恭吉の《焦心》や《五月の呪》とよく当てはまるのである。

(井上芳子)

\*1 坂本雅美「近代日本における版画の紙」『日本近代版画の青春 創作版画の名品』図録、和歌山県立近代美術館・宇都宮美術館、2010年、221頁。

\*2 田中清光『月映の作家たち』筑摩書房、1990年、147頁で言及されており、その根拠となる文献と写真については前橋文学館学芸員・津島千絵氏に教示いただいた。





## 「特集：1960s-1980s 関西の現代美術『再見』」をふりかえって、コレクションを再考する。

コレクション展2022-夏秋 特集：1960s-1980s 関西の現代美術「再見」

2022年7月16日(土) - 9月25日(日)

会場風景

沈静化したかに見えたコロナ禍だが、なお美術館では、空調管理や温湿度調節による適切な環境を提供して、密を避けながら人との接触にも留意した鑑賞機会の確保が、継続して求められる。こうした状況下で、あらためて展覧会そのものを再考するとき、美術館活動の重要な柱のひとつであるコレクションの活用がクローズアップされてくる。

これまで展覧会といえば、海外も含めた数多くの美術館などから作品を借用し、企画性を重視して、来館者数も評価の対象とされている。特に日本では、その傾向が顕著である。しかし、美術館活動の柱のひとつには、それぞれの館が打ち出す独自のコレクションの形成がある。作品の収蔵は、予算を計上しての購入や、篤志ある方々の寄贈などによってすすめられるが、ここに、それらコレクションした作品をいかに展示して公開するかという大きな問題が立ち現れる。それは当然のことながら、美術館の顔ともいべき「常設展示（コレクション展）」を、ひとつの「展覧会」として、いかに位置づけるかということも結びつく。

そのひとつの試みとして、作品主題や技法などによってテーマを掲げ、企画性を押し出す「常設展示」は、これまで多くの美術館でも採用されてきた。加えて私は、「常設展示」でも「時代」という時間軸を大事にしたい。作品には、必ず創り出されたその「時」があるからだ。しかもコレクションだけでひとつの「時代」を提示しようとするなら、それは所蔵館の力量も明らかになる。

さて、今回開催した「コレクション展2022-夏秋」の特集展示、「関西の現代美術『再見』」の「時間」軸は、1960年代から80年代。出品者を代表して森村泰昌氏にも協力いただいたが(図1)、「現代美術」とはいえ、それでも今から40年以上も前の時代になる。しかし、その1960年代から80年代にかけて展開された「関西の現代美術」の「コレクション展」を、展覧会として提示するのは、実は、容易なことではない。

いわゆる「現代美術」という領域の作品の収蔵は、それらの作品を評価する館の姿勢自体を鮮明にするだろう。それはいわば作者とともに、新たな「表現」の開拓を行う営為でもある。そして当館は、いち早くこの「現代美

術」の作品評価を試みて、展覧会の開催だけではなく、これら「現代美術」作品をいかにコレクションしていくかという体制も整えてきた。

私事ながら、美術といえば絵画や彫刻しか念頭になかった学生時代の頃の私は、試験の合間の真冬に、神戸の兵庫県立近代美術館(現・兵庫県立美術館)で開かれていた「アート・ナウ」という展覧会を見て驚いた。来館者もまばらな会場には、それまで漠然と思いついて描いていた「美術」作品ではなく、私に関心をもっていた「抽象絵画」の域も超えて、まるで小学校の図画工作のように自由奔放な表現や、最先端のビデオ・アートなどの作品が並び、すっかり「美術」に対する思いが変わってしまった。それは1975(昭和50)年のことだった。それから1980(昭和55)年の春に開かれた「アート・ナウ'80」まで、毎年、この展覧会に足を運んだ。なかでも忘れられないのは、その「アート・ナウ'80」で、ザ・プレイが展示室ロビーの大きな窓枠を外し、「作品」として提示したことだった。こんなことも許されるのかと美術館を疑ったが、その美術館で、2か月後に自分が働くことになるうとは思ってもみなかった。

そして兵庫県立近代美術館で、勤務5年目の1985(昭和60)年から1988(昭和63)年まで、この「アート・ナウ」展を担当し、実際の展示や図録作成などを行なった。作家は、美術館の先輩学芸員も含めた選考委員会の諸氏によって選ばれていたのも、まさに展覧会開催までの実働隊としてはたらいだ。

ところで今回、この「コレクション展2022-夏秋」を担当する契機になったのは、当館に着任してから見たコレクション展で、その「アート・ナウ'88」に借用し、ポスターや図録の表紙(図2)にも採用した川島慶樹の《Yellow Vacation II》(当時のタイトルは《UNTITLED》)が収蔵され、しかもその「アート・ナウ'88」展閉幕の3年後に、作者から当館に寄贈されていたことを知ったからだった。当時の兵庫県立近代美術館では、この「アート・ナウ」のような、まさに最先端の現代美術展を開いていたが、出品作をコレクションすることまで視野にはなかった。

こうして、1970年代の「アート・ナウ」や、それに先立つ国立近代美術館京都分館(現・京都国立近代美術館)で、1963(昭和38)年の開館時から開



かれていた「現代絵画の動向」展、それを引き継ぐ「現代美術の動向」、「現代美術の鳥瞰」展などに出品されていた1960年代の作家たちを加えて、1960年代から80年代へといたる「時間」軸が、当館のコレクションだけで実現できた意義は大きい。

さらに当館では、兵庫県立近代美術館で開催されたスペインとユーゴスラビア帰国展「具体 行為と絵画」(1986年)にも先んじて、1984(昭和59)年に開催した「関西の美術家シリーズ」の第2回展で、いち早く具体美術協会の元永定正と白髪一雄のふたりの作家を取り上げていた。元永、白髪の両者の作品は、以下に記す本展の2章と3章でも紹介したが、以後1980年代にも持続して、「具体」はポンピドゥセンターでの「前衛の日本」展(1986年)はじめ、国際的な評価を確立していったのは周知のとおりだ。

今回の展覧会は、「コレクションに見る戦前の『日本の前衛』作品」を「序章」として、古賀春江の《海水浴》(1922年)を会場正面に掲げ、恩地孝四郎の《海の女》(1912年)から原勝四郎の《画工像》(1932年)あたりまで、ヴラマンクに影響を受けた佐伯祐三の当館が所蔵する代表作も含めた15点で構成し、導入部とした。そして、「1. 戦前の『前衛』からの持続」「2. 『近代美術館』の誕生と『現代美術』の動向」「3. 1970年代の新たな展開」「4. 1980年代への持続」の4章で、「関西の現代美術の『再見』」を試みた。

すでに記したように、本展では、とりわけ1960年代から80年代にかけての「時間軸」にそって、関西で開かれた「近代美術館」の「現代美術展」に出品された作家の作品を、当館コレクションから集めてみた。しかしながら、あらためてこれらの展覧会をふりかえれば、たとえば必ず含めなければならない作家である八木一夫は、「現代美術の動向」展や1970年代の「アート・ナウ」にも出品されてはいない。また、和歌山県ゆかりの高井貞二は、すでに「現代美術の動向—絵画と彫塑—」(1964年)に選ばれ、兵庫県立近代美術館と当館開館の翌年に開かれた「今日の100人」展(1971年)でも、同じく和歌山県ゆかりの村井正誠、宇佐美圭司、松谷武判、建昌覚造、保田春彦とともに含まれ、当館が所蔵する《あかときん》(当時のタイトルは



図1 本展チラシ(掲載作品は、森村泰昌《だぶらかし肖像C》1988年、当館蔵)

図2 「アート・ナウ'88」展図録(兵庫県立近代美術館、1988年)表紙



《金と銀》)(1962年)が出品された。

京都では、1963(昭和38)年の開館当初から国立近代美術館京都分館で「現代絵画の動向」展が開かれ、それから毎年のように「現代美術の動向—絵画と彫塑—」や「現代美術の鳥瞰」展など、計9回を数える「現代美術展」が企画されていた。

1970年を迎えると、その年の10月に開館した兵庫県立近代美術館で、先にも触れた「アート・ナウ」が、1975(昭和50)年から1990(平成2)年まで開かれ、「関西ニュー・ウエーブ」とか、東京の美術界と比較して「西高東低」などとも形容される状況を切り開いた。そして1985(昭和60)年あたりから出品作品が巨大化し、展示室だけではなく、その出入口にある東西のロビーやピロティにも作品が展示された。他の作家と競い合うのを避けて、ロビーや屋外での展示を想定した作家も現れ、展示構成も総面積でいえば2,000平米は超えていたであろう。

当館でも、すでに県民文化会館内の旧館時代に「関西の美術家シリーズ」を1983(昭和58)年から1991(平成3)年まで8回開催し、「アート・ナウ」とともに、現代美術紹介の貴重な展覧会となっていた。1986(昭和61)年からは、滋賀県立近代美術館(現・滋賀県立美術館)で、「関西を中心に現在活躍中の若手作家を紹介する」自主企画である「シガ・アニュアル'86」がはじまり、国立国際美術館でも、「近作展」として、1987(昭和62)年開催の第1回展では小清水漸が取りあげられた。

ふりかえれば当時の「近代美術館」を冠する関西の各館で、1960年代から80年代にかけて、「現代美術」を紹介する展覧会の開催が自然の流れとなっていた。その「時間軸」の上に、今回の「コレクション展」も位置している。

(館長 山野英嗣)