

## 保存の はなしをしよう。

**25** めんどくさいが、  
面倒くさい。

手間を省くのは賢いか。作品の保存のための作業をしているときに、それはないだろうなあと思うことがあります。今回は「額装」について、お話ししましょう。当館では、版画などの紙を支持体にした作品は、無酸紙のマットで保護して引き出しにしまっているものが多く、定型の額縁「汎用額」にその都度額装して展示し、展覧会が終わると外してマットごと保管をしています。最近担当したリトグラフの歴史とそれにかかわった人たちを紹介した展覧会「石ノウエニ描ク」展でも、250点ほどの出品作品の半分は自分で額装しています。

額の吊り紐をほどき、金具をすべて緩めて、それが動かないように軽く締め、額の縁とアクリルやガラスなどの画面を保護するもの、裏板などを一度分解します。それらをすべてクリーニングしてマットに入れた作品をセットし、金具を締めてラベルを貼った函にに入れて展示を待ちます。

紐をかけたままでも作品は引き出せる、金具は、緩めただけでいいで



とにかく全部外す。そこから始まります。



額装作業中。ものの置き場もすべて決まっています。事故を起こさないための要心です。



展示作業を待っています。

はないか、ガラスは縁にはまったままで汚れたところだけ磨けばいいではないか、さまざまな意見がありそうですが、結果を言うといずれもかえって面倒になります。紐は同じテンションで締められていないと展示の時に余計な配慮が必要です。緩められた金具は動いて、あちこちにひっかかりまます。とくにマットに引っかかった跡があると、マットで守られているとは言っても大事にしている作品の見た目が台無しです。枠に入れたままガラスを磨くと、しばしば、ほこりが取り切れていない、額縁の枠とガラスの際がすっきりしていないなど、もう一度作品を出して額装のやり直しが必要になります。

当館でも、かつてはいろいろな考えのもとに作品の管理が行われてきました。今回の展示では、額の数足りないために、昔使われていた額を出してきました。それらを見ると、どのように扱われていたかがはっきりとわかります。おそらく、いま私たちがしていることも、数十年後には同じように感じられることでしょう。それでも、今できる一番いいと考えることをやるしかありません。

一日の仕事を終えて、作業場を後にするとき、思わず笑ってしまいました。うっかり倒すとこぼれる液体は作品と同じ平面（テーブル）に置かない、道具が決まった場所に決まった順番で並んでいるなど、自分の至らないところをなんとかしようとしています。

(植野比佐見)

### 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

## 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)

2023.4.22 (土) - 7.2 (日)

石ノウエニ描ク 石版画と作り手たちの物語  
石版画（リトグラフ）は、版画技法のなかで最も肉筆画に近い表現が可能です。その歴史と多彩な表現の世界を、当館が誇る版画コレクションから紹介します。



織田一磨  
《道頓堀〈大阪風景〉より》  
1917年 当館蔵



恩地孝四郎《音楽作品による抒情ドビュッシー「金色の魚」》  
1950年 当館蔵

2023.7.11 (火) - 9.10 (日)

なつやすみの美術館 13 feat. 橋本知成

美術への扉を開き、関心を深めるためのシリーズとして、夏休み期間中に継続しているシリーズが13回目をむかえます。本年は、湯浅町出身の橋本知成さんをゲストに迎え、橋本さんの作品を収蔵作品とともに紹介します。

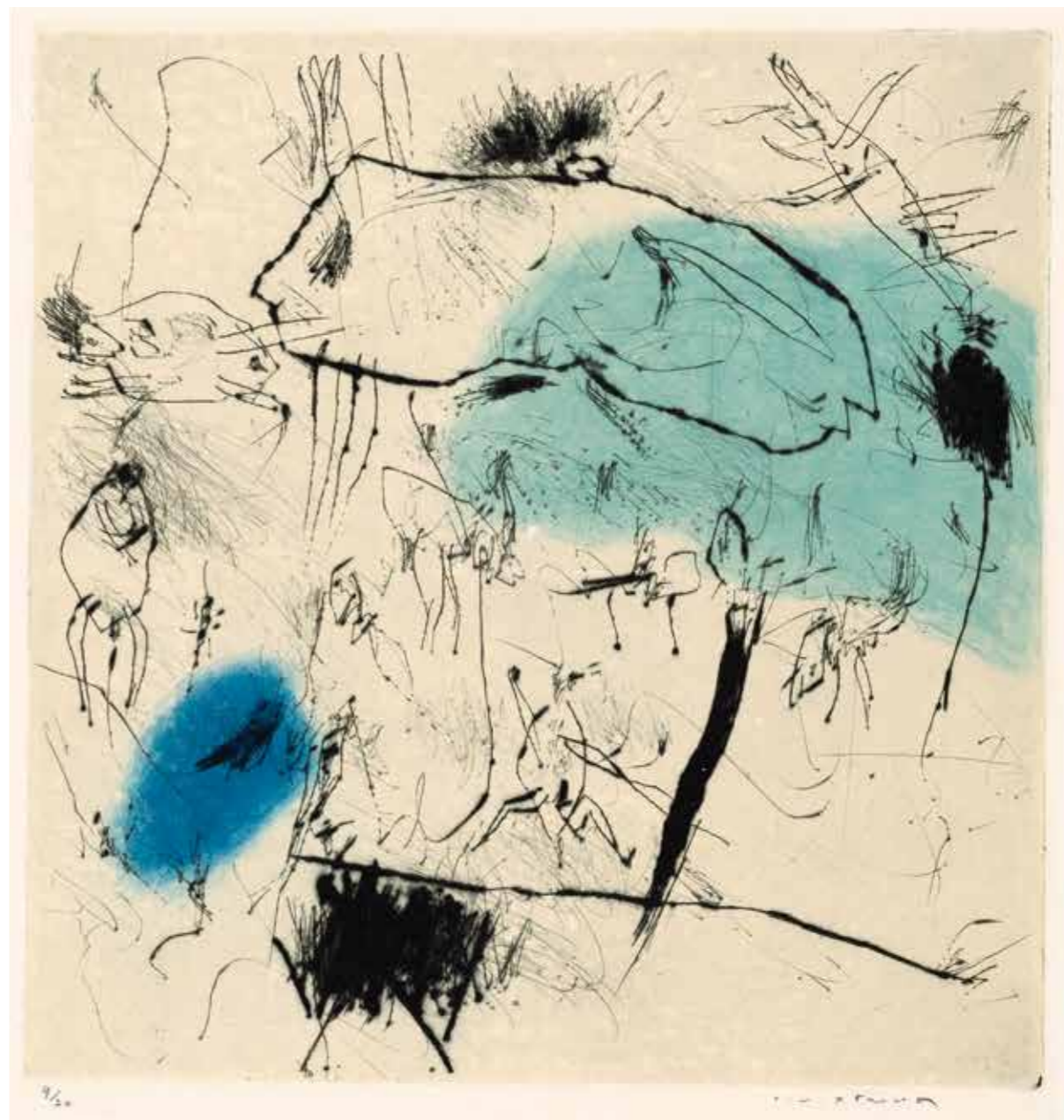


橋本知成《Untitled》  
2021年  
個人蔵  
撮影: Gentoku Katakura

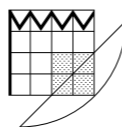
MOMA Wakayama

# news

2023 n°115



池田満寿夫《金曜日は雨》1962年 ドライポイント、ルーレット、雁皮刷／紙 広島市現代美術館蔵  
「とびたつとき 池田満寿夫とデモクラートの作家」より





## グレーの空間で見た池田満寿夫の軽やかさ

令和4～5年度改修工事と  
「とびたつとき 池田満寿夫とデモクラートの作家」2023年2月4日(土)－4月9日(日)

展示風景

いま美術館では、改修工事が隣接する博物館とともに進んでいる。1994年の竣工から29年を経て、浮き上がった外壁タイルの貼り直しを中心に、庇や壁面に用いられたアルミの研磨・塗装、階段やデッキ周辺に巡らされたガラス面のフィルム貼り替え、博物館カーテンウォールのシーリング、行燈と呼ばれる屋外照明のLED化、コンクリート壁の洗浄、鉄部の塗装など、7か月間を予定して行われている。

外壁に用いられているタイルはすべてこの美術館・博物館のために作られた特注品である。この建物は建築家・黒川紀章の代表作であるばかりでなく、好景気に沸く1990年代の日本、なかでも第二国土軸に夢を馳せていた和歌山県において、壮大な計画と共に文化のシンボルとして構想され完成した建築という点で、特筆すべきものだろう。将来的にはこの建物自体が文化財となっていくことも見据え、改修にあたっては黒川紀章建築都市設計事務所による監修のもと、劣化した部分の再生や新たに交えるべき部分であってもできるだけ建設当初の形を尊重することとし、タイル補修に当たっては、(1) 現行タイルをはがしたあと特殊な工法でモルタルを除去し再利用する、(2) 竣工時から予備として保管されてきたタイルを用いる、(3) あらたに焼いたタイルを用いる、という三つの方法が採られることになった。

これらのうち(1)が当初からのオリジナル・タイルを活かして最も外観を損なわずに済む方法で重要文化財の建築修復にも使われる工法だが、他に比べて費用がかかるため、予算の範囲内で北面と東面の目立つ主要箇所のみこの方法が採られることになり、西面・南面は(2)(3)の方法で進められている。北面と西面の貼り替えがほぼ終了した現在、西面は(2)の既存タイルの投入だけで済んでいる。だがもとは同じオリジナルのタイルであるにもかかわらず、新たに貼られたタイルとエポキシを注入して浮きを抑えるピンニングだけで済んだ現行タイル部分との色の違いは残念ながら恐れていたようにモザイク状にはっきり出てしまっている。これが美術作品の修復だったら控え目に言っても失敗ということになりそうなのだが、大がかりな建築の世界では善処の結果であって、工事関係者はあまり意に介し

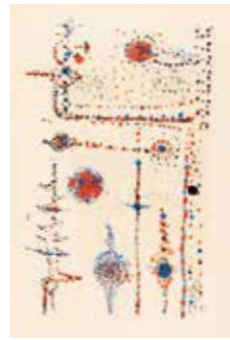
ていないようだ。モルタルが乾いてだんだん落ち着いてくると言うが、果たしてどのくらいのスパンでなじんでいくのだろう。自然環境による劣化は殆ど無いとされるタイルであっても、30年近く日光と風雨を受けてきたものはそれなりに変化もしているのだった。「当初の姿をのこす」のはたやすいことではない。

ところでこの外壁タイルの色は美術館が暗いグレー、博物館が明るいグレーである。黒川紀章が提唱した「利休ねずみ<sup>りきゅう</sup>」がここで用いられている。「利休ねずみ」はさまざまな色合いを含むグレーのことで、黒川は多義性・中間性を示すものとしてこの言葉を用い、たとえば次のように述べている。

私の興味のある利休ねずみとは、矛盾するいくつかの要素を衝突させて、相殺することによって得られる共存的連続の状態、あるいは非感覚的状态であって、利休は、利休ねずみという色彩感覚によって、時空間を一時的に凍結して二次元の世界、平面の世界を創り出そうとしたのではないか。<sup>\*1</sup>

黒川にとってこうした「共存的連続の状態」あるいは「非感覚的状态」としての中間領域は、二元論的な考え方によって合理化・近代化を進めてきた西欧文化に対峙するための重要なテーマだった。

「利休ねずみの手法とは」「三次元的で、立体的で、彫刻的で、実体的で、単一意味的な空間を、平面的で、絵画的で、非感覚的で、多義的、あるいは両義的で曖昧な空間に変更するための手法なのです」「『空』に色彩があるとすれば、それは利休ねずみだろうと思う」<sup>\*2</sup>とも語っており、西欧の三次元的・立体的な世界観に対し、二次元的・平面的な世界認識を日本独自のものとして見出そうとしている点にも注目したい。「京都の街、日本の伝統的な集落空間は、夕暮れのグレーの中でもっとも美しく見える」<sup>\*3</sup>、「日本の都市空間が道空間によって特色づけられ」「移動する視点が町屋のファサードや街の空間を絵巻物に画かれたように平面的な要素



瑛九《鳥のピアノ》1957年  
リトグラフ/紙 当館蔵



加藤正 《へバイストの人形》1958年  
リトグラフ/紙 当館蔵



利根山光人《シグナル》1958年  
リトグラフ/紙 当館蔵



泉茂《BS5013》1963年  
油彩/キャンバス 当館蔵



鯉嘯《Animated Rainbo2  
What's in a jump?》1966年  
シルクスクリーン/紙 当館蔵



吉原英雄《北北西》1966年  
リトグラフ、ドライポイント/紙  
個人蔵



船井裕《ANGLE》1966年  
リトグラフ、エンボス/紙 当館蔵



磯辺行久《WORK 62-12》  
1962年 油彩、紙、大理石粉、  
塗料/木 当館蔵



池田満寿夫《夏1》1964年  
ルーレット、エッチング/紙  
広島市現代美術館蔵

に分解させています」といい、さらに「日本文化の美意識の根底には、それが絵画であれ、音楽であれ、演劇であれ、そして建築や都市にも、この『二次元性』あるいは、正面性、時間が停止するときの『非感覚性』、三次元空間が二次元空間に転換されるときの『非感覚性』、あるいは矛盾する要素を共存させる『連続性』、時限の異なる相の境界を溶解し、逆立させる『曖昧性』、そして、それらの概念に共通して媒体として存在する利休ねずみ(グレーの哲学)の手法があるのではないか」<sup>\*4</sup>と述べている点は重要で、この建物が設計された際にはじつに数多くのアクソメトリック図が用意され黒川がそれに対して指示を与えていたことや、建物周辺を歩くにつれあかかも絵巻物のように景色が変化して見える様子と符合する。

利休ねずみと同様に、黒川にとっては外部でも内部でもある「縁<sup>えん</sup>」もまた中間領域として重要性を持っている。当館においてはこの縁の空間が立方体をえぐるようにして庇の下に作られており、その掻き取られた部分にはタイルではなく現代的な素材感を放つアルミが用いられている。異質な素材が出会うことによって生み出される、時間が止まったような「非感覚性」やあらたな「連続性」、さらにはそれらの境界を融合させる「曖昧性」に作用しているのが「利休ねずみ(グレーの哲学)」ということになるだろう。

そしてさまざまな展覧会の場となる展示室の壁面にもやはりグレーが用いられている。美術館として作られた施設としては、黒川的设计であったとしても、白っぽい壁が多く、このように恒常的なグレーの壁を展示室にしている美術館は少ないと思う。外からエントランスを抜けて展示室に近づくにつれ、明るさが次第に変わり、非日常的な空間に導かれていく。建設当時、実際の展示室で、数種類のグレーの壁が用意され、芸芸員も立ち会ったうえでガラスケースとの見え方を考慮しつつ最も暗いグレーが選ばれたという(それによってフローリングの床もいったん進んでいたのを黒川はすべて変更したと聞く)。

利休ねずみは色彩を指す言葉というよりも黒川の思想そのものであって、建築家の思想が細部まで徹底的に貫かれることによってのみ、建築の作品としての完成度は高められるのだろう。

展覧会「とびたつとき 池田満寿夫とデモクラートの作家」はこうした改修工事が進むなかで開催された。池田満寿夫、瑛九、加藤正、利根山光人、泉茂、鯉嘯、吉原英雄、船井裕、磯辺行久らの1950年代から1966年までの作品を取り上げ、戦後の日本で自由な絵画表現を求めて活動した若者たちが、やがてそれぞれの世界を見出していく様子を切り取って見せる展覧会となった。瑛九の存在にそれぞれ影響を受け、加藤正だけは一貫して社会への反抗を表現にしながら途中で美術から離れていったが、ほかの作家たちは鬱々と渦巻く暗い世界を油彩画やエッチング、リトグラフで表しはじめてやがて作風は違えども、それぞれに清新な二次元空間を志向し、まさに「とびたつ」ように軽やかさを帯びていくのだった。

社会的な主題を描き続けやがてメキシコに赴くことになる利根山光人、印象的なブルーの作品で斬新なスタイルを切り開いた泉茂、シルクスクリーンの版を重ねることで「虹」をつかんだ鯉嘯、銅版画とリトグラフを組み合わせてスピード感のある独自のスタイルを確立した吉原英雄、リトグラフの明快な色面で動きのある平面空間を表した船井裕、ワッペン<sup>ワッペン</sup>の連作に取り組んだ磯辺行久。そうした仲間たちと同時代を共有しながら、池田満寿夫はひたすら銅版画を続け、個人的な世界を紙の上に紡いでいった。彼らのその軽やかさは白い背景を活かしている点で共通している。とりわけ版画に使われる紙の白の微細なニュアンスの違いや銅版画の技法による多彩なテクスチャによって、「軽さ」を独自の表現とした追求した池田満寿夫の版画作品は、グレーの壁によってその清新さが際立って見え、池田が時代の寵児として世界的に評価されたその存在があらためて分かった。私には大きな発見であった。

(井上芳子)

\*1 黒川紀章『グレーの文化』1977年、創世記、p.9

\*2 同上書、p.13

\*3 同上書、p.9

\*4 同上書、p.10



左：図1 アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック《アリスティド・ブリュアン》1893年 個人蔵  
 中：図2 フィンセント・ファン・ゴッホ《馬鈴薯を食べる人々》1885年 個人蔵  
 右：図3 アンリ・ファンタン=ラトゥール《神々の黄昏：ジークフリートとラインの乙女（第2ステート）》1898年 当館蔵

## 石の声を聴きたい

### 石ノウエニ描ク 石版画と作り手たちの物語

2023年4月22日(土)－7月2日(日)

版画は凸版、凹版、孔版、平版に大きく分けられ、リトグラフ(石版画)は平版の一種です。ほかの版式では、彫るなどして版に凹凸を作り原版としますが、リトグラフは版面が平らなままで水と油がはじきあう性質を利用して版を作ります。目で見て、あるいは物理的に理解しやすいほかの版式に比べて不思議にも感じられるかもしれません。しかし、意外に身近なところにあつて、現在一般的な印刷に使われているオフセットもリトグラフから発展した技法です。

リトグラフは、18世紀終わりにミュンヘンでアロイス・ゼネフェルダーが発明したとされています。1798年頃に「化学的印刷術」として完成されてヨーロッパに普及しました。版の材料として天然の石灰石を使ったため、ギリシア語で石を指す「リトス lithos」による版画、リトグラフと呼ばれました。

はじめは実用的な印刷に使われましたが、19世紀には画家たちがこの技術によって版画作品を制作するようになりました。銅版画などとは違い、リトグラフは版に描かれた痕跡を、彫師の手を経ないで製版し、印刷できる画期的な技法だったからです。画家たちは製版に使うクレヨンやペン、筆につけた油性のインクを使い、手描きの繊細で自由なタッチや、水彩画のようにやわらかなにじみなどによる豊かな表現を追求しています。その結果、リトグラフの特性を活かしたさまざまな表現が発見されることになりました。たとえばトゥールーズ=ロートレックは、同時代の印刷術としてのリトグラフが誇っていた複雑な色合いと細やかな描写に対して、単純な輪郭線と色面による画面構成と、はっきりとした数少ない色を選んで強い効果を上げています(図1)。

意外なところでは、ファン・ゴッホは1882年からリトグラフの試作を始めました。彼は公衆のために公衆を描いた作品を描き、それを彼らのもとに届けることを、画家の義務でもあったと考えていました。安く、たくさんの作品を提供できる版画は、試みる価値が大いにありました。《馬鈴薯を食べる人々》(図2)は、初期の代表作となる油絵の制作に伴って制作された版画です。

ファンタン=ラトゥールは、ロマンチックな性格描写で芸術家たちの集団肖像画を描いた画家として知られますが、彼は音楽、とくにワグナーを愛しており、油彩画でも版画でも繰り返し印象的なシーンを描いています(図3)。

そしてルドンは、フランスの官展「ル・サロン」にも木炭で描いた作品を出品しており、木炭画よりもなお、輝かしい黒を表現できるリトグラフに魅了されました。しかし、その日の天気にも左右される、石版石のデリケートな取り扱いになじみずにくらべて、ファンタン=ラトゥールがリトグラフの転写法を教えました。転写紙を使えば、じっくり紙の上に描いたあと、印刷工房へ持って行き、石に転写し、製版・印刷してもらえます(図4)。

彼らの試みが生まれる土壌には、ヨーロッパの優れた印刷文化がありました。そのひとつの典型として『ユーゲント』(図5)をあげましょう。それは1896(明治29)年にドイツで創刊され、『ユーゲント—芸術と生活のための週刊雑誌』と銘打たれて日本でも洋書店で手にいれることができました。日本の印刷と創作版画とを分ける版画史の始まりとなった『方寸』(図6)は、この20ページほどの雑誌を手本にしています。

日本でも、リトグラフはまず、精緻な描写が可能な、いままでにない近代の「版」として受け入れられていました。画工たちは教科書を作り、地図を作り、翻訳小説にふさわしい挿絵を描きました。お土産として喜ばれた「額絵」では、美人や皇室の人々の肖像が描かれました。その作り手のひとりが、岡村政子です。岡村は、和歌山出身で日本の初期洋画家となった神中糸子と、日本で最初の国立美術学校「工部美術学校」で同期でした。

岡村は、信州から出て正教会に入信し、ニコライ師に才能を認められて工部美術学校へ進みましたが、ニコライ自身が身につけていたリトグラフの技術をも学び、夫となった岡村竹四郎と石版印刷工房を営みながら、多くの作品を発表しました(図7)。

当時の石版画工は、複製技術者であることが多かったのですが、原画を描いた画家を理解するために、自身も絵を学ぶ人がいました。お正月に出版する新聞付録(図8)の制作には、お盆から仕事を始めるくらい、精緻

な技術を駆使しています。細かな粒点をつらねて色彩の階調をつくる「ホシ製版」など、見るたびに驚かされます。

しかし、複製がリトグラフに限らず版画のすべてでなく、創造をも目指すべきだと『方寸』の同人は述べます。石井柏亭、山本鼎などがメンバーの中心でしたが、石井は印刷局で石版を学び、山本は木口木版の修行をした人で、複製技術としての技術も知識もあったからこそ至った考えなのでしょう。その『方寸』に参加した人に、織田一磨がいます。織田の兄は関西で活躍したリトグラフの技術者でしたが、同時に画家でもありました。織田もまた、兄のもとで、次いで兄の師でもあった金子政次郎に学び、並行して絵画の勉強も続けていました。

織田は若いころの代表作である『東京風景』(図9)を、自身の版画家としての出発点だと述べています。それ以前にも仕事でリトグラフを制作しており、『方寸』に掲載された作品もそれぞれに魅力的なのですが、複製技術としてのリトグラフにあきたりない思いを持っていたからです。

たしかに『東京風景』の描写には、なにより描き手の心情が反映されていて、思わず引き込まれそうになります。石版の上に製版用のクレヨンなどで描くだけでなく、それをニードルなどで削り取り、雨、あるいは光の、空気の動きの描写としていて画面に複雑さをもたらしています。石版石が苦手だったというルドンも、工房で転写紙から製版した後、石版石を細やかに削ってより複雑な表現を試みています。ファン・ゴッホの作品もよくご覧になると、同じようにクレヨンだけではなく加筆があることに気づかれるでしょう。

発明者のゼネフェルダーは「化学的印刷術」と名付けましたが、化学的な油と水がはじきあう力を利用した「平版」としてだけでなく、石版石はさまざまな画家たちの試みを受けいれています。リトグラフは新しい技術としての役割を果たすばかりでなく創造の場となり、材料や技術の問題を越えていまなお多くの人を惹きつけています。

じつは、私自身もリトグラフを近代の「印刷術」として考えていました。しかし、展覧会の準備でじっくりとそれぞれの作品を見る経験を通して、それらがたたえる潤いを感じ入りました。技術が技術におさまらず、アートに生まれ変わる場面を見た思いがしています。一度、ひとつの作品を見ることにかかる時間を、作った人が制作にかけた時間と同じくらいにするつもりでご覧になってください。作品がきっと、自身と作り手の物語を話してくれるでしょう(図10)。

(植野比佐見)

図10 展示風景 石版石や道具類も展示しました



図4 オディロン・ルドン《聖アントワーヌの誘惑 第3集より「アントワーヌ：これらすべての目的は何だろうか 悪魔：目的などはないのだ!」》1896年 当館蔵



図7 岡村政子[新聞を読む女性]『時事新報』第5000号付録 1897年 個人蔵



図5 『ユーゲント』展示風景



図6 『方寸』展示風景



図8 山内愚徳《長閑》『大阪朝日新聞』第9633号付録 1909年 個人蔵



図9 織田一磨《上野廣小路》『東京風景』より 1916年 当館蔵

# コレクション展 2023- 春夏 特集：美術と音楽の出会い

2023年5月20日(土) - 7月30日(日)

展示風景2 壁面左側にジョン・ケージの版画《Déreau #9》など

「抽象絵画の父」と呼ばれるワシリー・カンディンスキーが、はじめて「抽象画」を描いたのが1911年。その正月に、彼はフランツ・マルクやアレクセイ・ヤウレンスキーらミュンヘン新芸術家協会のメンバーたちとあるコンサートに出かけます。そこではアルノルト・シェーンベルクの『弦楽四重奏曲第2番(作品10)』(1907-08年)と『3つのピアノ曲(作品11)』(1909年)が演奏されました。しかし、これらの曲はシェーンベルクが新しく作曲したものではなかったにもかかわらず、ほとんどの聴衆にはまったく理解されなかったといえます。

周知のとおりシェーンベルクは、調性を超えた無調による作曲技法を生み出し、12音階による革新的な音楽を確立しました。このコンサートで演奏された曲は、その無調音楽への萌芽が示され、はっきりと「新しい音楽」への予兆が感じとれるものだったのです。カンディンスキーには、それが「未来の音楽」だと響き、音楽の世界でもまさに革新的表現が試されようとしていることに心躍らせ、同年1月18日付ではじめてシェーンベルクに手紙を出しました。シェーンベルクも早速同24日付で返信し、ここに「美術と音楽」の「革新的な出会い」が生まれたのです。カンディンスキーはこの年、はじめての「抽象絵画」(《円のある絵》、現ジョージア国立美術館蔵)を描くこととなります。

今回の特集展示では、このようなカンディンスキーとシェーンベルクの「出会い」を起点に、当館のコレクションによって、現代にまで連なる「美術と音楽」の共演を探ります。

まず紹介するのが、カンディンスキーが1913年にミュンヘンから出版した詩画集《響き》(図版)です。ここにカンディンスキーは、自ら制作した木版画56点と詩38篇を収録しますが、注目すべきは、木版画のうち47点が1911年に制作されたものだという事です。それらは間違いなく黒と白による対象の「脱対象化」、すなわち「抽象化」への進展を示しており、加えて《響き》が、ロシアの音声詩のような詩作と、そしてイメージによる「総合的」作例であることも見逃せません。

カンディンスキーはその前年には、マルクとともに年刊誌『青騎士』を編

集、刊行していました。それは20世紀初頭で、「美術と音楽」の出会いが発信された記念碑的刊行物というべきもので、シェーンベルクのほか、アルバン・ベルクやアントン・フォン・ウェーヴェルンの楽譜も収録され、カンディンスキーの舞台作品《黄色い響き》やアンリ・マティスの《ダンス》と《音楽》の作品図版、シェーンベルクの絵画なども掲載されていました。そこで本展では、1976年に出版された復刻版を展示し、この革新的な「美術と音楽」の出会いの書物も紹介しました(展示風景1)。

その後1930年代には、シェーンベルクに師事したアメリカ人作曲家ジョン・ケージが現れます。ケージはさらに「前衛音楽」の道を切り開き、また自ら版画作品を制作しています。提唱した「偶然性の音楽」で実践し、作曲で用いたチャンス・オペレーションの原理を、版画制作にも取り入れます。この手法は、中国の易経によって形象化されたものであり、当館も、このチャンスオペレーションによるケージの版画を収蔵しています(展示風景2)。

こうした「前衛音楽」は、日本でも、実験工房に参加した武満徹や湯浅譲二らによって、特異なうねりを呼び起こします。ここでは、音楽で当然のように用いられていた五線譜に加え、図形楽譜という視覚的な譜面によって演奏される試みも行われています。本展では、ハンガリーの作曲家・ジェルジュ・リゲティの『アルティキュラツィオン』と題された楽曲(1958年)の図形楽譜を紹介しました(展示風景3)。

美術家たちは、カンディンスキーがそうであったように、音楽に目を向けて新たな表現を獲得していったのです。音楽家たちもまた、造形性を積極的に取り入れ、その楽曲のイメージをより広げて伝えようとしていることがわかります。

さらに現代では、シェーンベルクやアレクサンダー・ツェムリンスキー、モDEST・ムソルグスキーらの楽曲を、私たちがLPやCDで聴こうとすれば、そのジャケットに、シェーンベルク自身やカンディンスキーらの絵画作品が採用されていることに気づきます。ここでもイメージと音楽の共演が見られるのです。さらに現代音楽のLPジャケットでは、たとえば武満徹と宇佐美



展示風景1 『響き』『青騎士』など



展示風景3 中央に図形楽譜『アルティキュラツィオン』



ワシリー・カンディンスキー《抒情的『響き』より》1911年 当館蔵

圭司、サンタナと横尾忠則、マイルス・ディヴィスと池田満寿夫などの曲とイメージの融合も見られ、一方、美術家たちの作品にも、音楽的感性が示された作品が数多くあります。

また、ヒプノシスという名のデザイン・アートグループは、ピンク・フロイドやレッド・ツェッペリンのLPジャケットを制作したことで知られ、2017年にロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でも展覧会が開かれました。1970年には、東京国立近代美術館で開催された東野芳明企画による「1970年8月：現代美術の一断面」展の会期中、内田裕也がプロデュースしたフラワー・トラベリン・バンドのコンサートも開かれました。そのバンドの第1弾のLPジャケットには、篠山紀信とサイトウ・マコトの写真も使われています。このほか本展では、クラシックからロック音楽にいたるLPジャケットも、多数展示しました(展示風景4)。

現代、私たちの生活空間で、版画などを壁に飾り、LPジャケットも額装して楽しむ人も多いでしょう。そうしたいわば「Art into Life」への視点、「生活」に浸透する芸術性を再発見するような、そんな「柔らかな」展覧会企画にしてみました。モダン・アートの世界で、美術と音楽がいかに密接にかかわっているのか、今回の特集展示で感じていただければと思います。

(山野英嗣 館長)



展示風景4 リーディングコーナーにもLPジャケットを展示