

119 ART PAPER

2022 SPRING

NAGOYA CITY ART MUSEUM NEWS

特集 北川民次の《赤津陶工の家》——絵本『マハフノツボ』から読み解く

連載「美術館そして私 —80年代からミレニアムへ」山本富章 新収蔵作品紹介「奈良原一高〈ブロードウェイ〉」

アンケートより「現代美術のポジション 2021-2022」 展覧会現在進行形「ボテロ展 ふくよかな魔法」

REVIEW「特別展 大雅と蕪村」「ミニマル／コンセプチュアル」 COLUMN「変わりゆく美術館」

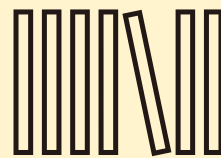


北川民次《赤津陶工の家》1941年 テンペラ・キャンヴァス 名古屋市美術館蔵

名古屋市美術館ニュース アートペーパー

発行 名古屋市美術館
名古屋市中区栄二丁目17番25号(芸術と科学の杜・白川公園内)
TEL 052-212-0001 FAX 052-212-0005
<https://art-museum.city.nagoya.jp/>
休館日 毎週月曜日(祝休日の場合は翌平日)、年末年始
開館時間 午前9時30分～午後5時、祝日を除く金曜日は午後8時まで
※入場は閉館の30分前まで

執筆 井口智子(I.)、勝田琴絵(KK)、久保田舞美(mm)、
竹葉丈(J.T.)、角田美奈子(み。)、保崎裕徳(nori)、
星子桃子(☆)、森本陽香(haru)
デザイン 岡田和奈佳
印刷 鬼頭印刷株式会社
発行日 2022年4月1日



Nagoya City Art Museum

特集 北川民次の《赤津陶工の家》——絵本『マハフノツボ』から読み解く

メキシコで制作活動を始めて児童美術教育に携わり、戦後は瀬戸を拠点に活動した洋画家、北川民次(きたがわたまじ、1894-1989)。名古屋市美術館が所蔵する《赤津陶工の家》(1941年、表紙絵)は、作家が日本へ帰国後に発表した作品で、瀬戸の陶工たちが陶器製作をおこなう様子が描かれている。本作と同時期に作家が制作した絵本『マハフノツボ(魔法の壺)』を手がかりとしながら、そこに込められた作家の思想を探ってみよう。

北川民次と「壁画」

本作の画面の前景には、ろくろを回して成形する男や、絵付けをして釉薬をかけている女性たちの様子が大きく描かれている。一方で背景には、登り窯で窯入れをする男たちが極端に小さく描かれており、本作の遠近感が通常の一点透視図法によるものを外れた、独特の遠近法で描かれていることに気付かされる。周知の通り、成形や釉薬掛けといった工程は、本来なら窯の近くで行わない作業である。陶器製作の様々な過程が一つの画面のなかに巧みに構成されているのだ。このような独特の遠近法や異時同図的な画面構成は、既に《トラルパム霊園のお祭り》(1930年、名古屋市美術館蔵、図1)など画家のメキシコ時代にも達成されていた表現ではあるが、メキシコ壁画からの影響がみられる。

北川民次は、時代のなかで現実社会と真剣に向き合ったうえで、社会に対する批評や画家の思想を表現した壁画を制作すべきだと考えていた。例えば1953年には、ディエゴ・リベラら壁画運動の巨匠達によるメキシコの壁画は「現実を把握し、縦横に批評し、人生に対する見解を明らかにし、しかもそれらを美術でなければ言い現わし難い言語と技巧とで表現¹⁾」していると語っている。また1959年、名古屋CBC会館にモザイク壁画《平和と芸術》、瀬戸市民会館に《陶器を作る人々》の壁画を制作した年には、壁画制作においては民衆に強くアピールするために「人間の心の中に踏み込み画家の思想や、理念を植えつけなくてはならない²⁾」と述べた。壁画にはいくつもの制約、すなわち建造物に従属し、スポンサーの意向があり、大衆の眼にさらされる等の条件があるとしたうえで、その「困難や抵抗と取り組んで、どこまで自分たちの主張を表



図1 | 北川民次《トラルパム霊園のお祭り》1930年 油彩・キャンヴァス 名古屋市美術館蔵



図2 | 北川民次《芸者》1941年 油彩・キャンヴァス 郡山市立美術館蔵

現し得るか³⁾」に魅力を感じていたのだ。北川にとっての「壁画」とは、現実社会における何らかの思想やメッセージを表すものであり、そういった意味でメキシコ壁画の精神を汲むものだったと言えるだろう。

さらに北川は、「私は今迄ついで自分のタブローを完全な完成品に作りあげようと試みたことはなかった。其等はいたい、壁画のブランか下画か、部分画かエチュードだった⁴⁾」とも発言し、1950年頃までに描いたタブローは壁画のための準備段階にすぎないと考えていた。このことから考えるならば、壁画的な画面構成で描かれた《赤津陶工の家》もまた、壁画のための準備作のような心持ちで制作された可能性が高いと言えるだろう。それでは本作では、「壁画」への展開を見越してどのような思想やメッセージが含まれていたのだろうか。

二科会での発表と批評

ここで発表当時に立ち返ってみよう。実は《赤津陶工の家》は当初、1941年9月の第28回二科展で、《生活三題 勤労》という別のタイトルで発表された。この展覧会で北川は他に2作品を出品しており、それぞれ《生活三題 学修》と《生活三題 舞妓》(図2、現在は《芸者》として郡山市立美術館蔵)である。

当時は日中戦争のさなかで、1941年12月の真珠湾攻撃を目前にしていた時期だった。戦時下で美術家も国家へ貢献することが求められ、それは次第に戦争記録画か銃後の生活を描くべきという風潮へつながっていく。このような傾向を、北川も敏感に感じ取っていた。画家は後年、既に1937年の状況について「『軟弱な絵は描くな。できるなら戦争画か、でなければ勤労の図をかけ』というかげの命令がどこからともなく響いてきていた⁵⁾」と語っている。「生活三題」というタイトルは、このような時局の求めと結びついていたと言えるだろう。

当時の美術評論も、そういった時代の変化に対して美術家がどのように応じているかに注目していた。例えば雑誌『新美術』では、現在の時局では思想やテーマが求められているとして、その風潮に呼応して動いた画家の一人として北川民次の名前が挙げられている。そして時局に合わせた主題選択の結果が「根拠のない皮相な日本趣味⁶⁾」になっていると批判された⁷⁾。さらに別の評では「北川民治氏のリベラ風の装飾的バーバリズム^{ママ}は一つの感味はあるがまだ日本の風土をモチーヴとしてそぐわないものがあるのを感じる⁷⁾」と、北川のメキシコ的な造形表現と日本的な題材の不一致が指摘もされた。しかし一方で、「北川民次の『学修^{ママ}』と『勤労』にはねばり強い線描と、量のある陰影とから来る底の深い表現力があって面白い⁸⁾」と北川の力強い造形は肯定的に捉えら

れた。このように当時の批評では、メキシコから影響を受けた造形が注目されたものの、日本的な主題の安易な扱い方に批判が集まった。それは《生活三題 勤労》というタイトルから、作家が時局の風潮に呼応して主題を選択していると受け止められたためだと考えられる。

しかし作家が戦後から晩年に至るまで、瀬戸の風景や労働者の様子を繰り返し描き続けたことを踏まえるなら、主題の選択は時局の制約による消極的なものであるではなく、本作にはやはり別の思想が込められていたに違いない。

絵本『マハフノツボ』にみられる思想

その思想を読み解く手がかりとして、絵本『マハフノツボ セトモノノオハナシ(魔法の壺 瀬戸物のお話)』(編＝コードモ文化会、絵と話＝北川民次、三協社、1942年)に注目したい。編者の「コードモ文化会」は、子供達のために良質な質の高い絵本を刊行しようと美術批評家の久保貞次郎と北川らによって創設されたものだ。北川が久保に絵本発行の相談を持ちかけたのは1941年の8月のことで、《赤津陶工の家》が出品された二科会は同年9月に開催されているので、『マハフノツボ』は《赤津陶工の家》とほぼ同時に制作された可能性が高い。瀬戸の陶工に取材している点も共通しており、さらに挿絵のなかには、土を成形し絵付けをする人々、登り窯で作業する人々など、構図やモチーフが類似している絵が含まれている(図3)。

本作のストーリーは以下のようなものである。ある日、村の子供達(ヨシヲ、ミツチャン)は、崖から転げ落ちた都会の子(ヒロシ)を助ける。ヒロシは家で「魔法の壺」と語られる壺を壊してしまい泣いていると、老人が現れて「もう一つの壺を探し出して、本当の魔法を見せてやろう」と言って陶器の生産地であるこの村まで連れて来られたが、不意に老人を見失ってしまったという。ヨシヲとミツチャンは、ヒロシと一緒に魔法の壺を探してみることにして、村の人々に「魔法の壺はどこにあるの」と尋ねて回っていった。その過程で彼らは、土から陶器ができあがるまでの作業工程にひとつずつ立ち会っていくことになる。しかしなかなか魔法の壺は見つからず、ヒロシは落ち込む。そこで突然はじめの老人に壺屋で再会し、ようやく壊した壺と寸分変わらないものを見つける。その晩は村に泊まることにして、ヒロシは父に宛てて手紙を書く、といったものだ。本作は、表面的には劇的なストーリー展開がない内容で、「勤労」をテーマにした教育的な絵本ともとれる。しかし、上質な挿絵と丁寧な文章によって、荷車の走る音や土まじりの舞う空気感、子供達の視点から見た馬や犬の息遣いや表情、瀬戸物づくりに携わる人々の活気あふれる様子が魅力的に表現されている。

ここで注目したいのは、物語の最後に登場する手紙である。「ぼくには魔法がわかったのです。それはたくさんの人間の力ですね」と締めくくられているのだ。ただの禿げ山の土が綺麗な瀬戸物になる過程では、大勢の働く人々の力が合わさっており、それこそが魔法なのだ、ということだろう。これこそが少し肩すかしをくうような展開のこのストーリーの背後にある思想と考えられる。多様な

人の営みが組み合わさることで、単独では出来ないものが生み出される創造性について表現されているのだ。

瀬戸の労働者達と「民衆の連帯」

前述した通り、作家にとっての「壁画」とは、形式それ自体よりもメキシコ壁画の精神を引き継ぐことだった。メキシコ壁画運動の巨匠ディエゴ・リベラは、国家の基礎は民衆にあるという考えのもと、例えば〈メキシコ文部省壁画〉(1923-29年、図4)でみられるように、上流社会への風刺を込めながら、貧しい民衆が革命に向けて連帯する様子を壁画に描いた。本壁画の制作現場を北川は実際に訪ねてリベラと会い、その時の様子を後に日本で紹介している。言い換えれば、北川が学んだメキシコ壁画に描かれていた「民衆」とは、社会のなかで主体性を持って連帯し抵抗する労働者達の姿だったのだ。彼がメキシコ壁画から民衆に対する考え方についても影響を受けているならば、『マハフノツボ』で協働作業に従事する瀬戸の労働者達を題材として描こうとしたのは、民衆の連帯が社会の変革すらも可能にする創造性をもつ、ということだとも考えられる。

そしてこのことは《赤津陶工の家》にも当てはまるだろう。本作では、陶器製作のある一つの過程を風景描写として描くのではなく、異時同図のように様々な製作過程を一つの画面のなかに構成している。『マハフノツボ』で主人公達が町を巡りながら出会った光景と同様に、様々な人の協働作業によって陶器が製作される様子が、時間的なひろがりをもって描かれているのだ。労働者の協働作業を描き出すことによって、民衆の連帯とそこから生まれる創造性こそを、作家は表現しようとしていたのではないだろうか。すなわち《赤津陶工の家》は、画面構成のみがメキシコ壁画から影響を受けているのではなく、描かれた内容においてもメキシコ壁画の精神が反映されており、「民衆の連帯」という主題が日本の文脈において本質的に実現された作品だと言える。(KK)



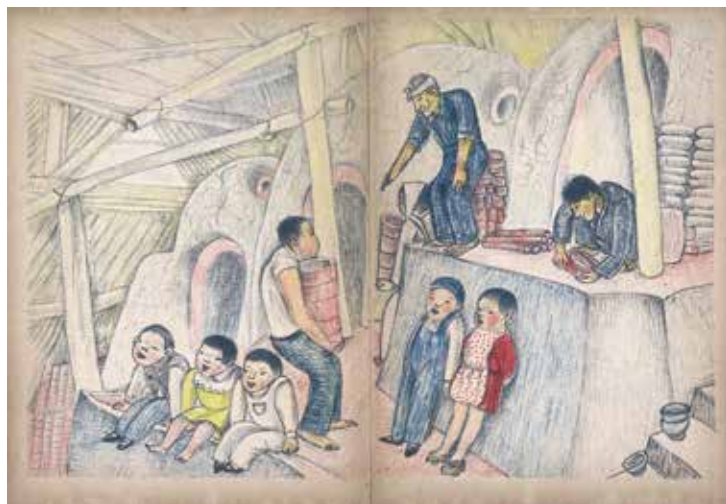
図4 | ティナ・モドッティ
《メキシコ文部省壁画(ディエゴ・リベラ作)抗議》
1928年頃 セラチン・シルバー・プリント
名古屋美術館蔵

註 |

- *1 北川民次「新しい神様―壁画とタブローに就て―」『美術批評』1953年2月号、22-23頁。
- *2 北川民次、久保貞次郎「壁画を語る」(対談)『北川民次の壁画』創造美術協会、1959年11月[頁数なし]。
- *3 北川民次「壁画をつくる」〈特集〉秋の問題作を探る『芸術新潮』10巻9号、1959年9月、66-67頁。
- *4 北川、前掲[*1]、25頁。
- *5 北川民次「ぼくが帰国した頃」『繪』11号、日動画廊、1965年1月[頁数なし]。
- *6 植村鷹千代「二科的アカデミズム」『新美術』(旧「みつゑ」)1941年10月号、春鳥会、4-6頁。
- *7 川路柳虹「二科会展を觀る(上)」『旬刊 美術新報』第2号、日本美術新報社、1941年9月、10頁。
- *8 『日本美術年鑑 昭和十七年版』美術研究所、1943年、42頁。



図3 | 『マハフノツボ』(編＝コードモ文化会／絵と話＝北川民次、三協社、1942年)挿絵



美術館通いを繰り返す中、かつてヨーロッパを巡った時に感じた、建物の空間に入ってわかる作品の魅力。図版では知りえない臨場感を肌で感じなければ理解できないのだとあらためて思った。デュシャンの遺作を見ようと二つの穴を覗き込むのだが少しでも動けば見えなくなる。オブジェという概念を投げつけたデュシャンであったが、「Given」という条件付けがあるものの、これはブリコラージュによる絵画で、視覚の欲望への回答ではないかと私は感じていた。新しい絵画のためにオブジェが必要であったことは、その場に立ち実感する以外にないのではないか。

グレー・アート・ギャラリーのブラック・マウンテン・カレッジ展の内覧案内にはBlack tie requested. R.S.V.P.と末尾にあった。ディレクターのソコロフスキー氏に僕は入れないねと話すと、作家だろ、どんな服装でも大丈夫だからぜひ来てくれと言われた。レセプションに出かけるとスタッフは全員正装で、普段ジーンズのアシスタントですらロングドレスだった。NYUが長年にわたり取り組み実現した企画で、濱田庄司らの関わりやラウシェンバーグのホワイト・ペインティングなどをはじめて知った。20世紀後半のアメリカ美術を形成する重要な役割を持った人々のつながりの多様性があった。

5月NYUからKaty KlineとThomas Sokolowski 二人の署名入りの「Against Nature: Japanese Art in the Eighties」展への依頼が届いた。「nail to nail」という表現ですべてを企画側が負担すると書かれており、さすが契約社会の国だと思った。

帰国直前のジャドソン・アート・ウエアハウスでの個展のオープニングに彫刻家マーク・ディスポロ氏が訪れ、お前のこの色と同じ色の服を着てきたんだと、軽口を言いながら見てくれたことに驚いた。アラン・ゾンフィストの《タイム・ランドスケープ》の横を通りソーホーに出かけ、ラット・パトロールと呼ばれていた鼠のグラフィティの黄色ラッカーの残渣を足元に使っていたNYの日々が駆け足で通り過ぎようとしていた。あわただしく後始末や荷造りをすませ10月に帰国すると翌年の「Against Nature」から始まって「ファルマコン'90」などの大きな展覧会がミレニアムまで次々と続くことになった。90年にはスタジオが出来、制作も大いに進み、作品と共に各地に出かけ貴重な体験が出来たが彼我の違いも強く感じていた。

私的な思い、30～40代の個人史をこの紙面に書き連ねることが出来たことに感謝しつつ、実見の場としての美術館、そこから絶えず何かが発信される続けることを願って終わりたい。

新収蔵作品紹介

今年度新たな収蔵品として写真家・奈良原一高(1931-2020)のプリント作品を収蔵しました。

奈良原と言えば、長崎の「軍艦島」等に取材したデビュー作〈人間の土地〉(1956年)は、一度見たら忘れられない、戦後の写真表現を切り開いた「金字塔」とも呼ばれる作品です。その他〈王国〉や、光と闇に浮かぶヴェネツィアの夜を詩情豊かに表現した作品など、7シリーズ151点のプリント作品の寄贈を受けました。

ニューヨークで撮影、制作された〈ブロードウェイ〉は、写真家の発想と工夫、そして優れた感性をうかがわせるシリーズです。



奈良原一高 〈西44丁目〉(〈ブロードウェイ〉より) 1973-74/1989年 セラチンシルバー・プリント
名古屋美術館蔵 ©NARAHARA IKKO ARCHIVES

1970年5月から4年間に亘ってニューヨークに滞在した奈良原は、東24丁目にスタジオを構え、取材と制作を行いました。マンハッタン^{マンハッタン}の南端「ボウリング・グリーン」を起点としてソーホーやタイムズ・スクウェアを経て、コロンプスの彫像がある「コロンバス・サークル」まで、ブロードウェイを北上、撮影するプロジェクトは、1973年12月路上に影が落ちない曇天の日が選ばれ、その後98の交差点が撮影されました。

撮影に当たって写真家は、180度の視野を得るために魚眼レンズを採用、地上30cmの高さにカメラをセットしました。交差点の歩道のコーナーから対角線上の向かい側のコーナーを撮影し、その四枚の写真を“モンタージュ”して一つの画面を構成しています。正方形の画面には摩耗した歩道のペイントや車に轢かれ押しつぶされた空き缶、さらには下水溝から上がる湯気までもが描写され、そうした言わば、都市の“痕跡”がフォーマリスティックな画面にストラクチャーを与えています。そして、交差点を横断する人の姿さえも。その抽象性と主観性は戦後のニューヨークの美術表現の潮流すら彷彿とさせます。

20世紀初頭のニューヨークでは、“ホワイト・カラー”の人々がアップタウン^{アップタウン}に向かって歩きながら家路をたどる「Walk Up」と呼ばれる習慣が生まれ、都市空間と生活が見出されたと言われます。奈良原一高の〈ブロードウェイ〉は、そうした都市の“遊歩者”^{遊歩者}の視線を私たちに追体験させてくれます。(同シリーズについては11点を収蔵しました。)

最後になりましたが、貴重なプリント作品をご寄贈いただきました奈良原一高アーカイブズに心よりお礼申し上げます。(J.T.)

現代美術のポジション 2021-2022

2021年12月11日(土)ー2022年2月6日(日)

「ポジション」は、地元ゆかりの優れた美術家を紹介する現代美術展です。特別展としては6回目の開催となる今回は、今後一層の活躍が期待される9名の中堅、若手に出品を依頼しました。来館された方からは、「比較的若い世代の活発な作家達を地元の美術館で呼んで展示することは、他の若い作家の刺激にもなるし、語り口を増やせるため良い機会であったと思う。これから是非続けてほしい」とご意見をいただきました。

作家には、展示作品のコンセプトや技法について、また日々考えていることについて語ってもらい、そのコメントを作品とともに掲示しました。また、小企画として「アーティストの日常」を展示するスペースを設け、自分で刺繍したクッションカバーや、持ち歩いている薄い文庫本など、それぞれの日常を象徴するアイテムを持ち寄ってもらいました。

「正直チケットを頂いたので見てみるか的な気持ちだったのですが、よかったです。現代美術というよくわからないと思ってしまうのですが、作家の方本人の説明や日常のことなど記されたパネルが、難解という警戒心をとりのぞいてくれた感もあり。様々な表現がいりまじっていて楽しかったです。」「作家さんの

言葉が、いいなーと思いました。普通の人々が気付かない、見のがしてしまうことを、納得したり、考えたり、もっと遠くの方にまで、想いをはせたり…でも美しさを大切にしていたりと…私のこれからの人生を大切にしたいと思いました。」

着眼点の面白さは、今回の出展作家の多くに共通する要素でした。もう少し踏み込んで言えば、どういう視点から物事や現実や世界を捉えようとしているのか、その点に作家たちが自覚的であったということです。

「自分は、今日見た絵画の中で、理解できるものと、できないものがいくつかあった。けどそれも、僕の中の感性の1つで、自分にはない感性を他の人が持っている、そういった面でとらえながらまわると、ひじょうに興味深い時間だったと感じました。」 「横野明日香さんの絵に心ひかれしました。以前はダムとか固いイメージでしたが、出産され母になられたせいか、絵にあたたかさやさしさと丸み加わり、思わず涙がこぼれました。絵を見て泣いたのは初めてです。すばらしい!!!」「次々と変化する造形。いろんな視点があって、ふ〜んと思ったり、楽しくなったり…『石ころ一つも世界のかげら』そう感じられる気がしました。ありがとうございました、皆さん!!」(nori)



展覧会現在進行形

ボテロ展 ふくよかな魔法

2022年7月16日(土)ー9月25日(日)



フェルナンド・ボテロ《コロンビアの聖母》1992年 油彩・キャンヴァス

南米コロンビア出身の芸術家フェルナンド・ボテロ(1932-)。この名前を聞いて、まんまるのブロンズ彫刻を思い浮かべた人もいるかもしれません。しかし、7月から開催予定の特別展「ボテロ展 ふくよかな魔法」は、ボテロの「絵画」がズラリと並ぶ展覧会となります。6つのテーマをもとに、初期の作品から近年の作品(世界初公開の作品も!)まで、油彩・水彩・素描あわせて70点を展示します。また今回の展覧会は、ボテロ本人監修のもと、広報や図面、壁紙の色まで作家サイドのチェックが入ります。この原稿を書いている2月、名古屋展での図面を考えているところなのですが、いっそう身が引きしめる思いで必死に頭をひねらせています。

ボテロの手にかかると、人、動物、果物、さらにはあの有名なモナ・リザさえもふくらんだ姿で登場します。皆さんも作品を一目見たら、その形の不思議な魅力にとりつかれ、これがボテロのものだと忘れられなくなるのではないのでしょうか。この様式が確立さ

れる以前、21歳のボテロはフィレンツェに行き、イタリアの初期ルネサンス絵画が持つ造形美と、滞在当时の美術批評家たちの著作に魅了されます。そしてメキシコシティにいたあるとき、マンドリンを描こうとしたボテロは、楽器の音響孔を、実際のものよりも非常に小さく、黒い点のように描き入れました。すると、その小さな穴とのコントラストによって、マンドリンの丸くボリュームのある造形がより際立って表れてきました。ボテロは、不意に生まれたこのモチーフの存在感に魅力を見出し、彼独自のあのふくよかな様式が開花していくこととなったのです。この様式を携え、彫刻にも展開させながら、90歳を迎える今でも精力的に制作を続けています。

今回のボテロ展、日本では26年ぶりの大規模展となります。4月から東京で始まり、そのあと名古屋・京都へと巡回します。名古屋展まであと3か月、どうぞ楽しみにお待ちください。(mm)

特別展 大雅と蕪村 ― 文人画の大成者

2021年12月4日(土)－2022年1月30日(日) 名古屋市博物館

文人画の大成者として名高い、池大雅(1723-1776)と与謝蕪村(1716-1783)が競演した国宝「十便十宜図」(川端康成記念会蔵)を中心に、彼らと名古屋の関係性や文人画にもたらした影響について紹介した展覧会である。

楽しみにしていた、大雅の「前後赤壁図屏風」(国(文化庁保管))や蕪村の「夜色楼台図」(個人蔵)などの名品が勢ぞろい。特筆すべきは、彼らをつなぐ「十便十宜図」は、名古屋で生まれたということ。近年調査が進められている鳴海の下郷家資料の中から、「十便十宜図」の発注者と考えられる学海(1742-1790)に関する資料を読み解きながら制作背景を考えていた。歴史資料から作品を分析していく博物館ならではの手法が活かされている。

個人的には彭城百川の作品に心惹かれた。百川は名古屋に生まれ、芭蕉の系譜に連なる俳人として活動する一方、生業として絵画を手掛け、やがて文人画にも挑むようになった。中国の絵画技法を学び、従来にはない斬新な様式を生み出したことで、文人画の先駆者として評価されている。出陳作品の中でも「梅図屏風」(公益財団法人泉屋博古館蔵)は圧巻だった。金地の

紙は表面が滑らかであるがゆえに筆をコントロールするのが難しく、ともすれば筆を滑らせてしまう恐れもある。要は筆を自在に操る技術が必要なのである。「懸泉図」(名古屋市博物館蔵)などを見ていて、線を多彩に使い分ける印象があった百川。この筆に圧力を加えにくい高難度の紙に対して、百川は生命力あふれる線を描いていた。改めて百川の技術力の高さを大画面で体感するとともに、厳しい冬を耐えながら生き生きと枝を伸ばす梅の姿に励まされた。

大雅と蕪村を堪能するはずが、思いがけず百川の虜になってしまった。だがこれは文人画の流れを通覧できたからこそその出会いだっただのかもしれない。展覧会全体の構成の巧みさを感じられた。(☆)

彭城百川筆「懸泉図」 名古屋市博物館蔵



ミニマル／コンセプチュアル ドロテ&コンラート・フィッシャーと1960-70年代美術

2022年1月22日(土)－3月13日(日) 愛知県美術館

この展覧会には、名古屋市美術館の所蔵作品から、河原温の〈Today〉シリーズと《One Million years: Future》が出品されていた。当館の常設展示でも出品機会が多いので、見慣れていると思っていたが、他館で展示されると、いつもと違って新鮮な印象を受けた。そこであらためて、河原の作品をじっくり客観的に眺めてみた。

〈Today〉シリーズは、制作したその日の日づけをキャンヴァスに描いたもので、簡潔なゴシック体のフォントを選び、筆跡を極力残さないようにしている。《One Million Years: Future》は、1981年から1001980年までの年を時系列で記載した10冊組の冊子で、年を示す数字が規則的に印字されている。

河原自身の起床時間をゴム印で押して示し、知人に送った絵葉書からなる〈I got up〉シリーズは、当館にも所蔵がある(本展ではコンラート・フィッシャーのコレクションが展示されていた)。1969年4月から7月にかけて送付された絵葉書120枚が並ぶさまを見ると、ある個人の時間の集積が確かに感じられた。

〈Today〉シリーズにせよ 〈I got up〉シリーズにせよ、河原自身の手の痕跡をできる限り排除し、人間としての存在感を希薄にしているわけだが、しばらく眺めていると、「本当にそうだろうか？」という疑問がわいてきた。機械でプリントしたかのように見える日づけの文字には、ほ

んのわずかだが絵具溜まりがあるし、絵葉書に記された起床時間を追うと、午前中に起きる日もあれば午後遅くに目覚める日もあり、体調やスケジュールの波が観察できる。作家の手による痕跡をそぎ落とした結果、わずかに残る痕跡すなわち人間としての河原の存在感が、かえって強調されて見えるように思えたのである。一方で、機械によって印字された《One Million Years: Future》には、河原の存在感はほとんど感じられず、やはり河原自身の行為との結びつきが、表現手段を分けているように思える。

概念や物質性が強調された結果、その背景にある人間の行為が、より目前に迫るように感じられることは度々あるが、見慣れていると思いつまみず、時に新鮮な目で鑑賞することの面白さを実感する機会となった。(haru)



会場風景 写真提供: 愛知県美術館

変わりゆく美術館

美術館は博物館の一種です。美術館も含まれる博物館は、理念や法律などの規範にしたがって存在しています。世の中の変化にともなって、規範の見直しも行われます。今は、日本では博物館法制度が、国際的にはICOM(International Council of Museums[国際博物館会議])で博物館の定義が改められようとしています。

SDGs(Sustainable Development Goals[持続可能な開発目標])も無縁ではありません。17の目標のうち、質の高い教育をみんなが受けられるようにすることやジェンダー平等を実現することは、博物館の活動となじみやすいように思われます。

SDGsの目標のいくつかは地球環境の保全と関わりがあります。展示などを通して理念を広めることができる一方で、博物館の活動にはそれらに反することがらが少なからずあります。

作品などの資料を保管展示する区域では、温度湿度が科学的に推奨される水準に保たれており、多くのエネルギーが費やされています。他の所蔵者から展示品を借用して開催される展覧会では、輸送や展示にエネルギーと資材が費やされ、その多くはそれだけに用いられて使い捨てられています。

名古屋市美術館が開館した1988年より少し前までは展覧会に図録がなく、あっても目録程度の薄いものでした。その後、フルカラーの厚い図録があることや展示装飾を贅沢に施すことが当たり前となりました。予算が許さなくなり、以前ほどではなくなりましたが、今日もそれが続いています。また、展覧会収益を上げるために、オリジナルグッズの制作も盛んになりましたが、今日ではその展覧会と特段の関わりのないものもショップで取り扱われていることが多くなっています。必然性を越えたものは、資源を無駄にし、環境を破壊することにつながっています。

新型コロナウイルス感染症は博物館のデジタル化を急速に進行させています。ウェブ上で作品についての情報をはじめとする様々な情報が公開され、誰もが容易に利用できるようになると、展覧会の解説の提供の仕方や図録の在り方が変わることでしょう。これはひとつの例ですが、これまでの当たり前がこれからまた変わってゆきます。(み。)

編集後記

2018年の109号から長きにわたって続けていただいた、山本富章さんによる連載。11回目の今回をもちまして、残念ながら一区切りとさせていただきますとなりました。1980年代からの熱気あふれる名古屋アートシーンのお話を、毎回楽しみにしてくださっていた方も多いのではないのでしょうか。また別の機会をもてることを願いつつ、あらためてここに感謝申し上げます。(KK)