

美術交流と  
異文化の  
共鳴  
西洋／日本を中心に

特別展

「異文化は共鳴するのか？」

大原コレクションでひらく近代への扉

記念シンポジウム記録集

大原芸術研究所  
OHARA ART INSTITUTE

特別展「異文化は共鳴するのか? 大原コレクションでひらく近代への扉」  
記念シンポジウム

「美術交流と異文化の共鳴 西洋／日本を中心に」

記録集

日時：2024年9月15日（日） 10:00～17:15

会場：語り座大原本邸（倉敷市中央1丁目2-1）

主催：公益財団法人大原芸術財団 大原芸術研究所・大原美術館

後援：美術史学会、日仏美術学会、明治美術学会、大原美術館後援会

公益財団法人大原芸術財団は、特別展「異文化は共鳴するのか？ 大原コレクションでひらく近代への扉」(2024年4月23日(火)～9月23日(月・祝))を開催。

本シンポジウムは、同展を記念して、オンラインによる同時公開を主として、下記内容で実施した。本記録集は、その発言内容の要旨をまとめたものである。

---

特別展「異文化は共鳴するのか？ 大原コレクションでひらく近代への扉」  
記念シンポジウム 美術交流と異文化の共鳴 西洋／日本を中心に

10:00～

開会挨拶、司会挨拶と趣旨説明

三浦篤(大原芸術財団 大原美術館館長)

10:15～

発表1 特別展第1章「児島虎次郎、文化の越境者」について

吉川あゆみ(大原芸術財団 研究部上席研究員)

10:50～11:20

発表2 特別展第2章「西洋と日本—西洋美術と日本近代美術の交差」について

孝岡睦子(大原芸術財団 研究部部長)

11:25～11:45

質疑応答

12:55～ 司会挨拶

柳沢秀行(大原芸術財団 財団本部付シニアアドバイザー)

13:00～

発表3 異文化を見る複数の眼差し—アフリカ・オセアニア美術と西洋20世紀美術

田中正之(国立西洋美術館 館長)

14:00～

発表4 「共鳴」と「影響」はどう違うのか？ 近代日本美術の評価をめぐって

大谷省吾(東京国立近代美術館 副館長)

15:00～

発表5 前衛とスタンダード—The Museum of Modern Art の1世紀と、

日本の美術館の「西洋／日本」コレクション

岡部昌幸(群馬県立近代美術館 特別館長)

16:00～17:15

総合討議 全発表者、司会三浦篤

---

---

10:00～

開会挨拶、司会挨拶と趣旨説明  
三浦篤(大原芸術財団 大原美術館館長)

---

## 【挨拶】

〈三浦〉

皆様おはようございます。オンライン視聴の方々もご参加ありがとうございます。大原美術館特別展『異文化は共鳴するのか?』記念シンポジウムを開催いたします。私は大原美術館館長の三浦篤でございます。本来ですと、大原芸術研究所所長の高階秀爾よりご挨拶申し上げるところですが、事情がありまして高階は欠席させていただきますので、代わってメッセージを代読させていただきます。

特別展「異文化は共鳴するのか? 大原コレクションでひらく近代への扉」開催に際しまして、本日、記念シンポジウム「美術交流と異文化の共鳴 西洋/日本を中心に」を開催するにあたり、主催者を代表してご挨拶申し上げます。

この度の特別展は、私が所長を務める大原芸術研究所の新たな活動の始まりとして、大原美術館のコレクションをこれまでにない大胆な形で活用し、大原美術館の存在のみならず、広く異なる文化の相互交流や影響のあり方を明らかにしようとする試みです。

その特別展を、より深く、そして多様な観点から掘り下げるために、それに相応しい研究者として、本日は、田中正之、大谷省吾、岡部昌幸のお三方を迎え、加えて特別展を担当した当研究所スタッフにより記念シンポジウムを開催することになりました。

歴史ある大原家本邸を会場に、終日にわたり闊達な議論がなされることを、研究所所長として、私も大変楽しみにしておりましたが、所用により倉敷にうかがうことはできませんでした。ただオンラインを通じた、大変多くの方が、リアルタイムでこのシンポジウムに参加してくださることを聞き、私もその一人として、時間の許す限り、美術を焦点とした異文化交流の在り方について思いを巡らせてみようと思います。

最後になりましたが、本シンポジウム開催にあたり、美術史学会、日仏美術学会、明治美術学会をはじめ、多大なご尽力をいただきました関係の皆様へ深く感謝申し上げます。

大原芸術研究所 所長 高階秀爾

## 【趣旨説明】

最初に本シンポジウムの趣旨説明を行い、その後発表に入ります。特別展「異文化は共鳴するのか？ 大原コレクションでひらく近代への扉」は、大原美術館として久々に開催した特別展です。大原美術館は、西洋や日本の近・現代絵画を時系列に沿って展示することが多いのですが、今回はまるで様相を変え、新しい展示を実現することができました。主として私が全体のキュレーションを担当し、各章に関しては、担当学芸員がさまざまに工夫して内容を作り上げてくれました。全体で4章構成になっております。

最初は児島虎次郎に関わる展示から始まりますが、これが一つの新機軸だろうと思います。大原美術館は、昭和的ないい方になりますが泰西名画を展示している美術館のイメージが強いと思うのですが、そうした西洋の絵画より前に、最初に児島虎次郎をもってきたのは、私なりの意図があります。

大原美術館が1930年に設立された際の設立趣意書を読みますと、この美術館は、児島虎次郎の作品と児島虎次郎がもち帰った西洋絵画、さらに西洋以外の世界各地の多様な文物を展示して、児島の存在を顕彰するための美術館として設立されたことが非常によくわかります。ということは、大原美術館は、よく日本で最初の西洋美術館といわれることが多いのですが、当初の設立時点においては、いわば児島虎次郎記念美術館として出発していたわけです。

その後、美術館の性格が次第に西洋美術を中心としたものへと変わっていったのは時代の流れだとは思いますが、一度、元のスタート地点に戻ってみたいと考えました。それゆえ、まず児島虎次郎をもってきて、その後に西洋絵画を展示する構成にしてみました。その際に、「大原」、近代美術の「近代」、そして「異文化」、この三つをキーワードとしました。つまり大原美術館の近代美術コレクションを異文化交流という視点から構成し直すのが狙いです。そのために、まず第1章として、文化の越境者、異文化交流を体現した存在として児島虎次郎を展示することが最初のポイントとなるのです。その後、第2章として、西洋と日本の近代美術の交差を取り上げました。これも新機軸として、これまで西洋、その後に日本という順番で分けて展示していたものを、ここでは、八つのテーマを設け、テーマ毎に比較する形で西洋と日本の絵画を混在させました。そうやって西洋と日本それぞれの美術の特質を対照しながら浮かび上がらせるのが第2章のポイントです。

そして第3章は、白樺と民藝を焦点に東西の交流の様相を示しました。これも新機軸の一つでして、大原のコレクションが「白樺」と「民藝」それぞれに関わっていることはある程度は知られていたと思いますが、それを一つの展示の中で同時に明らかにすることを試みたのです。「白樺」と「民藝」という日本の近代を代表する芸術運動がどういう形で大原と関わっていたのか、ということテーマにした展示となっています。

そして最後の第4章が近代と現代の共鳴ということで、近代美術から現代美術へとどういう形で繋がっていったのか、そして大原コレクションの現在は、いかなるものなのかということ展示しております。以上が今回の展示構成と私の意図です。

このように、本展を新しい大原美術館の活動としてお見せしていますが、今回さらに記念シンポジウムを開催いたします。

異文化交流という新しい視点で大原美術館のコレクションを示しましたが、さらに大原美術館の外側から、それがどういうふうに見えるか、あるいはさらにプラスアルファとなる新しい視点に気づくことが出来るのだろうか、と私なりに考えまして、外部からのゲスト講師お三方をお招きしました。国立西洋美術館館長の田中正幸さん、東京国立近代美術館副館長の大谷省吾さん、群馬県立近代美術館特別館長の岡部昌之さんです。日本の美術館界を代表する方々に来ていただいて、この展覧会に対して、いろいろなご意見をいただけることを願っています。

一日をかけてのシンポジウムですが、午前中は当館の担当学芸員二人から展覧会の内容を発表させていただきます。そして、午後からは、大原芸術財団シニアアドバイザーの柳沢秀行の司会で、ゲストの講師の方々にご講演をいただきます。そして最後に全体討議としまして、私が司会をさせていただく構成となっています。

そして本日は当館の学芸員も全員がここに集ったうえ、フロアーにも研究者の方々に集っていただいております。そしてここにいる皆で議論を行うのが、「語らい座大原本邸」として公開されている大原家本邸宅です。この場で自由闊達にさまざまなことをお互いに議論し合えたら良いなと思っております。長丁場になりますが、どうか皆様方よろしくご協力のほどお願い申し上げます。

そして今回のシンポジウムの後援として美術史学会、日仏美術学会、明治美術学会にご協力いただきましたことを御礼申し上げます。それでは、午前中のセッションを始めたいと思います。

**【第1章 児島虎次郎】**

〈吉川〉

第1章「児島虎次郎、文化の越境者」を担当した大原芸術財団研究部上席研究員の吉川あゆみです。

展示内容をご説明するのと、展示を作ってみて改めて発見したこと、気づいたことなどをお話させていただければと思っております。

児島虎次郎の略歴を改めてご紹介いたします。児島は、1881年に現在の岡山県高梁市成羽町に生まれた洋画家です。1902年に東京美術学校西洋学科に入学し、二回の飛び級を経て翌々年1904年に卒業、そのまま同校の研究科に進学します。この研究科在籍時に東京府勸業博覧会美術展で好成績を収めたことをきっかけに、大原孫三郎の支援によって1908年から12年にかけて第一次の滞欧を果たします。その滞在の後半、1911年にフランスの国民美術協会(以後、サロン・ナショナル)に初入選し、1920年には同サロンの正会員になりますから、フランスでも一定の評価を得た画家です。

大原美術館にとって大事なことは、1920年から23年にかけて大原孫三郎の出資を得てさらに二度滞欧を果たした際、児島虎次郎が発案し、西洋絵画、さらにオリエントの古美術とそれ以外の分野についても収集し、日本に招来する活動を行ったことです。残念ながら47歳の若さで1929年に亡くなりますが、彼の業績を記念して翌1930年に開館されたのが大原美術館です。

**【旅する画家】**

児島は短い人生ながら各地を回った人です。ヨーロッパには都合三回行ってありますが、フランスとベルギーを中心に、西はスペイン、東はオーストリアのウィーンあたり、そして北欧に、短時間ながらロンドンも訪れています。それから欧州へ往復する航路途中の各地に寄港しており、エジプトでは一回目は短期ながらカイロ周辺を回り、二回目はルクソールまで足を伸ばして二週間の旅をしています。それから1918年に中国から朝鮮半島を巡る旅を行い、その後も中国にはさらに三回行ってあります。当然日本国内もさまざまに回ってあります。限られた人生の中でかなりの場所を旅しました。その移動の足跡を示したマップを展覧会会場でご紹介しております。それは、彼の日記を確認して、ただ乗り換えただけではなく、その場所に行って美術館を見たり、あるいはスケッチをしたりという活動があった場所を選んであります。

第1章の構成は、展示作品のみならず、日記などの資料、それから彼が撮影したり、被

写体となったりした写真、その土地に関わる彼の発言などを加える形で紹介し、児島が各地を訪れての異文化体験を、臨場感をもって感じていただけるような構成にしております。

### 【第一次渡欧まで】

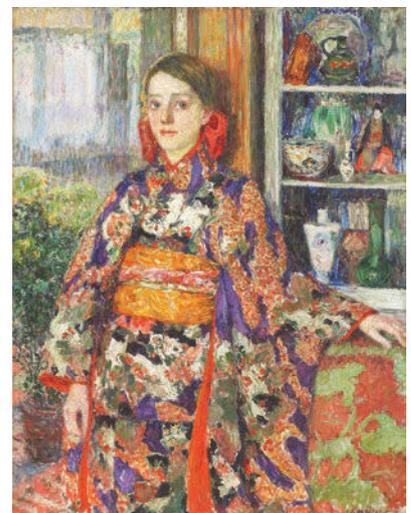
最初に展示した作品は1906年作の《里の水車》です。美術界が待望した官営の美術展覧会である文部省美術展覧会(以後、文展)が、1907年秋に創設されますが、その前哨戦として注目を集めたのが同年春の東京府勸業博覧会の美術展です。そこに児島は、《里の水車》と、現在皇居三の丸尚蔵館収蔵の《情けの庭》を出品し一等賞という快挙を果たします。重ねて《情けの庭》が当時の皇后陛下の目にとまり、宮内庁買い上げになり、そのダブルの快挙を喜んだ大原孫三郎がヨーロッパへ行くことを勧めます。

1908年に渡欧し、まずは当然のごとくパリに行きますが、病気をしたこともあり、療養のために静かな場所としてグレ＝シュル＝ロワンに滞在します。児島の先生である黒田清輝ゆかりの地ですし、やはり児島には、落ち着いたところが肌にもあったようで約一年間をグレで過ごします。その後、パリへ戻りますが、やはり落ち着いて描く環境が得られないと、旧知の洋画家太田喜二郎がいたベルギーのアントワープを訪ねます。短期間のつもりでしたが、同地の王立美術アカデミーに入学し、その後の滞欧期間のほとんどを同地で過ごすことになります。

アントワープに移った当初1910年の《ベゴニアの島》【挿図1】、それから帰国が近づいてきた1911年の《和服を着たベルギーの少女》【挿図2】を紹介します。足かけ五年間の滞欧ですが、アントワープ滞在の時期だけでも、これだけの変化を遂げたことを体感していただけるかと思えます。また後に紹介する作品にも通じる特徴を挙げておきます。まずヨーロッパの女性が日本の着物を着ている。この着物は、わざわざ児島が知人に頼んで取り寄せています。その後方には日本の調度品をはじめ、多様な土地から集められた器が飾られて



【挿図1】 児島虎次郎《ベゴニアの島》(1910年 大原美術館蔵)



【挿図2】 児島虎次郎《和服を着たベルギーの少女》(1911年 大原美術館蔵)

います。こうした特徴が、後年の児島作品でも、わかりやすく表れてきますので、記憶しておいてください。大原美術館としては、この作品を長らく本館の最初の場所に展示してきたのですが、日本人である児島虎次郎が油絵という西洋伝来の技術表現方法を使って、西洋の地で西洋の女性に日本の着物を着せて描くという西と東の文化が結び合う象徴的な作品です。そして、そのような西と東の異なる文化の出会いというものが大原美術館にふさわしいと考えたのです。

### 【帰国、そして中国へ】

第一次滞欧から戻りしばらく経った1916年の《春の光》です。帰国後は倉敷の市街地からは少し外れた酒津という地にある、丘一つを敷地としたような大原家の別邸を提供され、ここを拠点とします。この作品は、ヨーロッパで学んだ筆触や色彩の使い方を用いて日本の風景を描いた作品です。

それから、児島は中国も四回訪れております。《小放牛》【挿図3】は、一番初めの1918年の中国旅行のときに、日記では子供芝居と表現しておりますが、実際に目にした題材を描いたものです。現地で制作を始め、日本で大方を進め、二度目の渡欧の際に持参してパリで最終的に仕上げたうえ、1920年のサロン・ナショナルに



【挿図3】 児島虎次郎《小放牛》(1920年 大原美術館蔵)

出品しました。児島は芝居がものすごく好きで、たくさんの数を見ています。芝居だけではなく、舞台芸術全般、それから映画もよく見ています。当然中国に行ったら中国の芝居を見ますが、その衣装の華麗さに心惹かれて描いた作品です。三浦館長は児島と舞台芸術という切り口も是非展示に盛り込みたいと考えておられたのですが、今回は割愛しました。中国では、他にも臨場感ある風景も描いております。

1921年の《朝鮮の娘たち》は、酒津の自宅アトリエで日本にいる朝鮮の方をモデルとした作品です。スケッチ類を見ると、初回の中国・朝鮮旅行の直後に構想し始めた可能性も伺えます。この初回の旅行の後、中国や朝鮮の主題が彼の心をとらえて、長らく、そういったものを制作に取り込んでゆきます。

### 【第二次渡欧】

第一次世界大戦が終わって間もなく二回目の渡欧を果たします。そのときはいろいろな場所を巡りますが、訪問先でも集中して制作を行ったのがスペインです。《スペインの丘》(1920)の画面を見ると、背後にあるのは石窟住居かと思えます。現地の独特の風俗や衣装

を風景の中に人物を配して描き出したいという気持ちが児島の記事から強く受け取れます。

それから第二次滞欧では、かつて学んだベルギーの国内も回っております。ゲントでは、最初の滞欧時からの友人の伝手のある家に友人・知人を招いて描いています。《お茶時》(1920)【挿図4】を見てみましょう。画面の右側にいるのは、ゲントのアカデミーで学友として親交を育んだフランソワ・パイクですが、その他の人たちも児島が第一次滞欧のときから交流のある人たちです。彼らを招いてこの場所でスケッチをして、それをパリにもち帰って大画面に構成した作品です。気になるのが画面の奥の方にイーゼルが立っていることです。パイクのイーゼルかもしれませんが、ゆかりのある人びとが集いかつ自分の青春の地で描いた絵であることを考えると、児島自身を示唆するイーゼルかなと想像できる描写です。



【挿図4】 児島虎次郎《お茶時》(1920年 大原美術館蔵)



【挿図5】 児島虎次郎《デッキ・パッセンジャー》(1921年 大原美術館蔵)

児島は、三度日本とヨーロッパを往復しておりますので、欧州航路の船には6回乗っているわけです。《デッキ・パッセンジャー》(1921)【挿図5】は二次滞欧の帰りの船で、コロンボから乗ってきたデッキ・パッセンジャー、つまり出稼ぎ労働のような形で地域を船で行き来し、船室ではなく甲板でずっと過ごす人びとを描いた作品です。彼らの境遇にも心惹かれたようですが、この女性に、モデルをお願いしたところ美しい衣装を身に付けて来てくれたことも非常に喜んでいました。これもスケッチをもとに日本で仕上げ、やはりサロン・ナショナルに出品しております。

### 【作品収集の開始、そして第三次渡欧へ】

それから、この二次、三次の滞欧期に、大原美術館の礎となるコレクション収集が行われます。

ヨーロッパの美術品を収集して持ち帰りたいことを大原孫三郎に提案していたのですが、ようやく許可が下りて児島虎次郎が収集を開始したのが1920年8月です。児島は、フランスの現代画家の作品収集を目指し、さまざまな画家を訪れては直接交渉を行います。それらの作品は、日本にもち帰った直後に倉敷で公開されました。それが非常に好評を

博したことから、大原孫三郎の方からさらに収集を依頼され、第三次の滞欧となります。つまり、最初の渡欧は自分が絵を学ぶことが主目的で、ただ一点アマン＝ジャン《髪》をもち帰るだけですが、それが、第二次滞欧の途中でOKが出ると作品収集がもう一つの大きな目的になり、第三次渡欧では収集が主目的となったわけです。もちろん作品制作も怠りませんが、第三次滞欧はそういう旅でした。

その第三次滞欧では北欧まで足を伸ばしていますが、中でもストックホルムはすごく気に入ったようです。

日記を見ると、児島は天候に敏感です。屋外で制作出来ないこともあります。天気が悪いと何か残念な街になってしまい、天気が良いと、良い街になる……と街の印象が大きく変わります。ストックホルムは好天に恵まれ、水や空の美しさがとても映えた光景を見られたようです。《ストックホルム風景》(1922)はストックホルムの市庁舎を中心に夕焼け時の風景が描かれております。ストックホルム市庁舎は昨年建設100周年を迎えたらしく、本作が描かれたのはまだ開庁前であったようです。

滞欧期の児島の周辺には、大原孫三郎に関わる倉敷紡績や倉敷中央病院の関係者などの人脈がありました。大原からの奨学金の恩恵を受けた者や、関係組織、企業の者など多様な分野の優れた若者たちがヨーロッパに派遣され互いに繋がっています。児島が彼らを支援することも、彼らが児島を支援することもあったようです。ドイツでは、そうした交友もあってしばらく滞在し、作品だけではなく、本や資料の収集もしております。

このように各地を巡ってはいましたが拠点パリです。パンテオンのすぐ横にあるホテル・デ・グランゾムに部屋を借り、途中からもうひとつ別に部屋を借りてアトリエとして使います。《画室の夕》(1923)の窓外に見える風景、パンテオンのファサードは、実際に部屋から見えた風景であろうと思います。そこにモデルを呼んでは画面の構成を考え、あるいはモデルの衣装や小物をデパートに買いに行っては組み合わせて、このアトリエで制作を進めた様子が日記からわかります。

## 【さまざまな文化との出会い】

それから彼が大好きだったのがエジプトです。訪ねることを念願し、第二次滞欧からの帰国途中に長期滞在してみようと、船の予約までをしていたようですが、残念ながらというか、幸運にも作品収集の願いが叶ったため、自分が同じ船に乗って日本へと送り届けなければという責任感からエジプト行きを断念します。それもあって第三次渡欧の往路でまずカイロ周辺を回り、それから復路では二週間もかけて、ルクソールまで足を運んでおります。

彼はそうやってさまざまな文化を見たらうで、大原美術館へとつながるコレクション

はもちろん、彼個人としてもさまざまな土地の文物を収集しています。多様な文化に出会い、そこで生み出されたものを、集め、それを自身のアトリエにもち込んだわけです。

《白衣の少女》(1926)【挿図6】は、児島のアトリエで描かれた作品ですが、そうした文物がたくさん並んでいる様子がわかります。アトリエ内部の写真からも、いろいろな国のものが並んでいる様子がわかります。また彼がこだわって建てた無為堂では、エジプトや中国に由来する要素を建築の中に取り入れています。



【挿図6】児島虎次郎《白衣の少女》(1926年 大原美術館蔵)

こうしたこだわりの空間の中で、多様な文化に由来する調度品やコスチュームを作品の中に描き込む。そういった形で文化を描き出すのが、彼の絵の特徴といえます。

そして、この章の展示に込めた一つの視点なのですが、児島は文化を拡がりや繋がりとして捉えており、一対一のようなものとしては捉えていないようだということです。それを象徴するのが、彼がパリでまとまったコレクションとして購入したフスタート出土陶片です。エジプトのフスタートという土地で採取された多数の陶片から400点余りを児島はピックアップして購入しています。その中にエジプトやイスラム辺りのものだけではなく、中国陶磁が確認されています。つまり、エジプトのもの、あるいはその周辺地域のもののみならず、日本でならば完品を見ることが出来る中国陶磁の欠片を選んでいることは、中国とエジプトという二つの土地が文化的に確実に繋がっている、そのことが彼の視野に入っていたことがわかります。またそう捉えてみたいというふうにも考えていたようです。

児島は第二次渡欧の際、はじめはアメリカ航路で帰ろうと思っていたようです。しかし行き船に乗っているうちに、帰りはエジプトにも行きたいと思うようになり、エジプトに行った後は、それと比較するためにインドにも二週間ぐらい滞在したいという思いも出てきたようです。つまり、いろいろな文化を比較して捉えてみたいという思いをすごく強くもっていたということが資料を通じてわかってきています。

先ほど紹介しましたように、児島は異文化を物としてたくさん手元に集め、それらに囲まれ、それらを作品の中に取り込んだという特徴がございます。ここまでが展示において意識して表現してきたところです。

## 【中心と周縁】

さらに、改めて客観的に展示を見たときに、ちょっと気づきというか、考えてみたい

と思うポイントが出てきました。それは、ベルギーで学んだことの意義を今一度考えてみたいということです。何がきっかけかという、児島が一次滞欧時にエミール・クラウスからもらった言葉です。これは1910年4月にクラウスを訪れたときの彼の日記に記されています。

「すべての画家は各自身の持前を發揮して描くべきである／自分はフランドルの血を受けて居る フランドルの画家として立つべきである／君等は大和民族としてそれだけの代表的作物を描かねばならぬ／徒らに欧州に遊び 欧州の画風を模してはならぬ／固有なるものが發揮せられぬ作物は真でないと思ふ／固有とはその人本然の意である／深遠な画は作者の真心より出たもので無くてはならぬ／真似事は行かぬ事である」

このように、自分を大事にしなさい、ヨーロッパを真似するばかりでは駄目ですといわれたことは私たちもずっと意識はしてきたんですが、その中でとくに気になってきたのが、自分はフランドルの血を受けている、フランドルの画家として立つべきであるという自負を、クラウスが児島に伝えたことです。このことを考えると、当時としては中心としてのフランスやパリから外れた周縁の地としてのベルギー、フランドルにおいて、フランス画壇とも繋がりをもちながら活動してきたクラウスにとって、これは何かクラウス自身に向けた言葉であるように思われたのです。そして、縮尺を変えて、中心としてのヨーロッパから離れた、もはや周縁ともいえないような日本の児島とヨーロッパとの関係というものが重なって見えてくるように思われました。

もう一人、児島の大事な先生としてアントワープ美術学校の校長ジャン＝ジョゼフ・デルヴァンがいます。児島は、彼を教育者として非常に評価し恩師としてとても感謝の意をもっていました。そのデルヴァン校長の言葉で、「滞欧面談」という『美術新報』1913年6月号に掲載された児島の聞き書きがあります。

「校長は時々私の絵を評してかう云ふ事を曰ひました、『どうも君達の絵には、我々に分らぬところがある、君達と同じ歴史を持ち同じ経験を持たぬものには、解し得ないところがある。それは当然さもあるべきことで、元来君達と我々とは、先天的の相違がある。歴史も、風土も、風俗も、習慣も、従って経験も相異があるのであるから物を見るにも感ずるにも、互に了解し得ない相異があるべき筈である。故に自分は自分に分かるところだけを批評する。(中略)君達には君達の固有の特徴がある。然るに無闇に我々西洋人の真似ばかりをすると、其の固有の特長を失つて了ふことがないとは限らぬ、大いに用心すべきことである』」

このようにデルヴァンも、クラウスと似たような主張を児島に与えて、とても謙虚な姿勢で「私にわかるところもある。わからないところもある。あなたの大事なものもある」と指導を与えてくれたことがわかっています。

人というのは、何かの中心が存在して、その中心と自分との距離があらわになると、その距離が憧れを生んでいく。そしてその中心に同化したいという気持ちが生まれることが、とくに中心に乗り込んでいった人にはあるのではないかと思います。そこで上手に自分を肯定することができればいいのですが、憧れというのは劣等感を生み出して、その劣等感が変なところで翻って優越感に化けてしまうということは人間経験することではないかなと私は思っております。ですがクラウドやデルヴァンといった中心としてのフランス、パリからは外れて、中心を相対化しながらも自身のアイデンティティを育んできた作家に触れて、彼らから「あなた自身も中心である。あなたの文化も中心なんだ。」ということ教えられ、そうした自覚を育んでいった人たちの、その自覚に触れたということは児島青年にとってはとても大きかったのではないかなと想像を膨らましております。またそういった自分が受け入れられて、かつ尊重されたという体験は、自分と違うものを受け入れ尊重するというところに繋がっていくのではないかなという気がしております。ベルギーのことは不勉強でよくわかりませんが、あの当時のベルギーの状況、クラウドやデルヴァンの状況、そしてそれが児島虎次郎にどう繋がったのかというのは今一度考えてみたいなというふうに思った次第です。そういった発見もあり、私にとっても非常に意味のある第1章となりました。これで私の発表の方は終了させていただきます。ありがとうございました。

〈三浦〉

児島の日記を読み込んでいる吉川さんらしいご発表でコスモポリタンとしての児島の魅力を改めて感じられました。最後の部分はとても大きな問題で、また後で議論になるかとは思いますが、とりあえず時間的问题がありますので、次の発表に移らせていただきたいと思っております。後で質疑応答を行います。

それでは続きまして、西洋と日本西洋美術と日本近代美術の交差についての第2章を担当してくれました孝岡さん、よろしく願いいたします。

---

10:50~11:20 発表2 特別展第2章「西洋と日本—西洋美術と日本近代美術の交差」について  
孝岡睦子(大原芸術財団 研究部部長)

---

## 【第2章 西洋と日本—西洋美術と日本近代美術の交差】

〈孝岡〉

大原芸術財団研究部部長の孝岡睦子と申します。私は、本展第2章「西洋と日本—西洋美術と日本近代美術の交差」を、大塚優美と共に担当させていただきました。

私も、展示の主旨と内容構成を紹介したうえで、作品を目の前にして感じたことを合

わせて、「異文化の共鳴」のあり方の多様性を、具体的に指摘出来ればと思っております。

まず主旨です。本章では、八つのテーマを設け、テーマ毎に西洋と日本の近代作品を対照的に展示すること、その交差を確かめようと試みました。そして、出来上がった展示を見ると、西洋と日本だけにとどまらない、複数の文化が混在する交わりの空間となったと私は感じています。そして、それは大原美術館が1930年に開館したその当時の姿そのものでもないかと感じました。まさに文化の交わりを示す空間として誕生した大原美術館は、その根っこを継承しながら、さまざまな枝葉を伸ばし間もなく開館100年を迎えます。その古今東西に渡る多様な文化の交わりを示す所蔵品の中から、とくに今回は近代を焦点に、西洋と日本の交わりを具体的に提示したわけですが、改めてその両者の共鳴の多様性について考えていきたいと思っております。とはいえ、近代、そして近代における異文化の共鳴を考えるのは、大海原に小石を投げるような大きなテーマでして、何か抛り所になる視点をもっていなければなかなか取り組めないテーマであると思えます。

まず「近代」の語が対象とする時期ですが、ヨーロッパにおいては18世紀末のフランス革命の後から第二次世界大戦頃までを想定しています。その中では、市民社会が誕生して成熟し、植民地政策が強化され、あるいは科学技術の発展によって写真や鉄道やマスメディアが発達してゆきます。さらには国家的な教育の強化によって国民の識字率が上がったり、さらには万国博覧会という仕掛けが生まれたりもしました。

そうした近代社会の大きな流れの中で、芸術、美術家たちも、近代的な表現を作ってゆくわけです。教科書的にはなりますが、近代において芸術家たちがどういう表現を生み出していったかを今回大きく三つの系列に分けて考えています。

まずは新たなインスピレーションとしての近代です。大きく変化していく都市景観や人びとの風俗、さらに新たな文化そのもの自体を新たな創造のインスピレーションとした動向です。二つめは、近代化に伴う物質主義の高まりの中で、それゆえに対する失われつつある人間性の回復を芸術表現を介して獲得しようとしていた流れです。そして三つめは美術そのもののあり方に対して揺らぎや疑問をもち、その後の美術の展開に大きな影響を与える試み、今回とくに絵画になりますが、絵画そのものを更新するようなそういう動向という、三つの大きな流れを立てました。

そのように大きな三つの変化の道筋の中で近代美術を捉えたいうえで、異文化の共存、共鳴に力点に置きながら、大原のコレクションを見てみると何が見えるのかを考えたいというのが、この展示構成の趣旨です。

なぜこうした問いが出てきたかという、重ねて申し上げますが、児島虎次郎が収集した西洋美術およびエジプトや西アジアの古美術、そして児島という日本近代の洋画家の作品を展示するミュージアムとして、大原美術館は1930年に誕生したときから、まさ

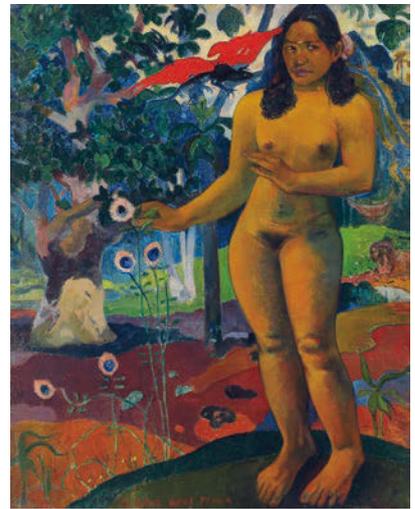
に異文化の混交という近代を象徴する場であったからです。さらにそれを原点として大原孫三郎の嫡男である大原總一郎の第二次世界大戦期から彼が1968年に逝去するまでの間の美術館の再創造によって、西洋美術の増補、児島虎次郎以外の日本近代美術の収集、同時代の美術、さらに今回の展示では取り上げていませんが、先史イランの遺物や、あるいは民藝運動を主導した作家たちの作品もコレクションに加わります。さらに1968年以降も、大原父子によるコレクション形成が継承されてゆきます。それゆえ、大原美術館自体が異文化の共鳴というものを体現しているがゆえに、そのコレクションを、近代における異文化の共鳴というキーワードに沿って見ていけば、そこから近代の本質的なところが垣間見えるのではないかと考えました。そして、「近代」「大原」のキーワードだけでは絞りきれないので、さらに八つのテーマを設けて第2章を構成しました。その八つとは、「他文化」「裸体」「労働」「古典」「宗教・信仰」「光」「マチエール」「平面性」です。そして、これらのテーマを設定することで、近代という枠組みの方から、大原美術館のコレクションを捉え直すこともできると考えました。

## 【他文化】

では、それぞれのテーマに沿って、内容を紹介いたします。

まずは「他文化」です。

ポール・ゴーギャンは、近代化されていく文明の影響から逃れるために、当時フランスの植民地領であった南洋の島タヒチに行きます。ゴーギャンは、「私が創造したいのは非常に単純な芸術、そのため、無垢の自然の中で自分を鍛え直さなければならない」といった趣旨のことを語っています。《かぐわしき大地》は、1890年代初頭、最初にゴーギャンがタヒチに行ったときに制作したもので、タヒチの女性がタヒチを背景として描かれています【挿図7】。タイトルは《かぐわしき大地》ですが、主題はキリスト教の楽園追放になっています。禁断の果実はピンク色のタ



【挿図7】ポール・ゴーギャン《かぐわしき大地》  
(1892年 大原美術館蔵)

ヒチの花に、エヴァはタヒチの女性に置き換えられています。ただ彼女の腰を折り曲げたようなポーズはインドネシアのボロブドゥール遺跡のレリーフに由来しています。つまり、この作品自体が多様な文化が凝縮したものと見ることが出来ます。

このゴーギャンの作品を1920年代のパリで収集し倉敷に持ち帰ったのが児島虎次郎です。その児島の《祭りの夜》(1920年作)【挿図8】を取り上げましたが、児島は二回目の滞欧の際、スペイン各地を旅する中でオリエントの文化が色濃く残るグラナダを訪問し、そ

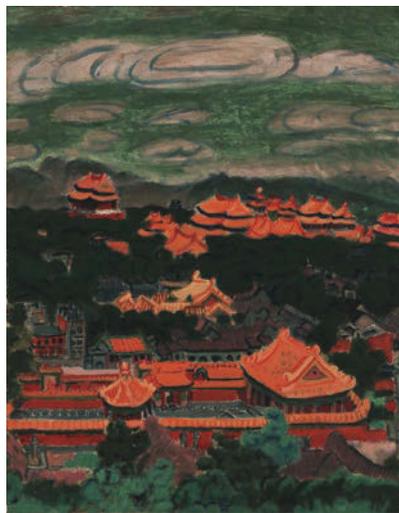
ここでインスピレーションを得て制作したのが《祭りの夜》です。現地で実際に見たであろう衣装や風俗にオリエンタルな要素を見出し、児島独自のオリエントに対するイメージを付与しながら細やかな配慮をもって描かれています。

児島自身、長らく滞欧することで、ゴッパンに見られるような、自分たちとは異なる文化、とくにオリエント、アジア、アフリカへの関心を自分の創造に取り込んでいく当時のヨーロッパにおける創造の空気に触れています。そのうえで、このようなある意味オリエンタリスム的な作品を日本人の画家が油絵で描いたわけで、この作品自体もまた文化が複雑に絡み合って生まれてきた作品だと思います。

こうした一筋縄ではいかない文化の交差は、梅原龍三郎が1940年に描いた《紫禁城》【挿図9】にも見ることができるともかもしれません。梅原は1908年に渡仏し、1910年頃からピエール＝オーギュスト・ルノワールに師事します。帰国後は、日本の風土や伝統といかに向き合うべきかを模索しました。1920年に再渡欧した後、桃山時代の障壁画などからインスピレーションを受けて鮮やかな色彩と装飾性に富んだ作品を描きます。そうした経験を経て、1939年頃から約四年間、断続的に中国の北京に滞在しますが、その機会に制作されたのが《紫禁城》です。彼は、目前に広がる北京の風景をパリのシャンゼリゼ大通りを重ね合わせるように見てゆきます。そのように都市景観を重ねることで、西洋の文化の中心がパリであれば、アジアの文化の中心は中国、北京というような視点を生むことになったのかもかもしれません。



【挿図8】 児島虎次郎《祭りの夜》(1920年 大原美術館蔵)



【挿図9】 梅原龍三郎《紫禁城》(1940年 大原美術館蔵)

## 【裸体】

次のテーマは「裸体」です。

裸体表現は古代から西洋美術の中心的なテーマです。古代の裸体表現の中心は男性像であり、19世紀においてもパリの美術学校では綿密な解剖学的観察に基づく裸体男性像を描くレッスンが積極的に求められていました。ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ《漁夫》は、そうした男性裸体像を描き出す自らの力量の高さを示すように等身大の

男性像となっています。こうした西洋の裸体表現は黒田清輝を中心に近代日本へも導入されます。ただ裸体画の伝統のない日本においてはすんなり受け入れられず、例えば黒田が1895年の内国勸業博覧会に女性の全身裸体像を描いた《朝妝》を展示すると、大きな騒動が起きました。もっとも、西洋化を近代化と考えていた当時の日本において、西洋の伝統である裸体表現の導入は単に拒絶するだけでは済まされず、次第に日本においても一般化してゆきます。

また、裸体表現は伝統的な表現であるがゆえに、かえって近代においては新しい表現を盛り込む器、いわば実験場ともなりました。ルノワールは印象派の画家として人物像を数多く手がけますが、晩年は自然と裸婦の融合を荒々しい筆致や半ば抽象化した造形表現のうちに試みます。1914年作の《泉による女》【挿図10】はそれを良く示しています。この作品は、1913年の末に、大原孫三郎の意を受けて、南仏のルノワールのアトリエを訪ねた満谷国四郎から制作が依頼されます。完成した作品はすぐさま日本へ送ら



【挿図10】ピエール=オーギュスト・ルノワール《泉による女》(1914年 大原美術館蔵)

れ、1915年には東京で開催された第12回太平洋画会展覧会で公開されます。つまり大正期の日本人たちに披露されたわけですが、この時期になりますと、裸体画に対する騒ぎが起こることなく、巨匠ルノワールの最近作が見られると高く評価された公開となりました。



【挿図11】満谷国四郎《緋毛氈》(1932年 大原美術館蔵)

その満谷自身も、ルノワールの造形表現に感化されます。1911年に大原孫三郎の支援で二度目の滞欧を果たした頃から、人体のデフォルメ、明るい色調、ぼかしといった、ルノワールからの影響もあって次のステップを模索します。そのうえで、装飾性を重んじる表現など日本人画家としての自覚を探索した最終的な形として行き着いたのが

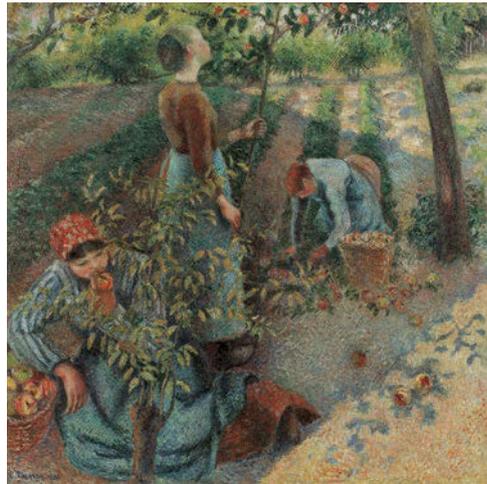
1932年の《緋毛氈》【挿図11】になります。二人の裸婦が、周囲のモチーフと共に大胆な形態と色彩によって単純化されています。全体的に装飾性が重んじられ奥行きが抑制された平坦な表現が試みられた、東洋の美意識に基づく裸婦画になっています。ルノワール《泉による女》の依頼制作に出向き、その表現に感化も受けた満谷が、その後、日本人としての表現を求め、最終的にこうした裸婦表現に行き着く様をご覧いただければ、その二作品を対照的に展示した意図はご理解いただけるのではないかと思います。

## 【労働】

三つ目のテーマは「労働」です。

市民社会の成熟につれて、労働も西洋美術の中で新たな主題となりました。荻原守衛(碌山)《坑夫》(1907年作 1988年鑄造)の主題は炭鉱で働く人ですが、このような工場労働者、お針子や女給、あるいは娼婦など、多様なながらも、いずれも近代の社会を象徴する職業に従事する労働者が重要な主題となりました。その中には、労働者のあるがままの姿に関心をもった画家もいれば、労働や労働者を何らかの象徴として表現する画家も出てきます。

カミーユ・ピサロも、フランスの田園風景とそこで労働する人々を多く描きました。1886年作《りんご採り》【挿図12】は、同年の第8回印象派展に出品された彼の代表作です。りんごを落とし、拾い、食べる三人の農婦と、その傍らに若木と実のなる木、そして熟して木から落ちたりんごが描かれています。こうしたモチーフを見ると、農園で作業する女性たちを単純に描き出した作品ではなさそうです。このような農婦の労働と、そして植物で



【挿図12】カミーユ・ピサロ《りんご採り》(1886年 大原美術館蔵)

ある林檎の組み合わせのうちに、労働と休息という人間活動の根源的なサイクルと、発芽と成長と成熟という自然のサイクルを象徴しているわけです。ピサロはアナキズムの思想にも触れながら、その芸術活動において人間と自然との調和を目指すユートピア的思想をもち、それがこの作品にも反映されると考えられます。同時に画面には大きな影がありますが、それはピサロが描いているユートピア的な田園地帯が、近代化によって失われつつある、脅かされているということを暗示しているのかもしれない。



【挿図13】前田寛治《二人の労働者》(1923年 大原美術館蔵)

労働を描くことを通じ、近代化の負の部分に鋭い眼差しを向ける態度は、前田寛治が1923年にパリで描いた《二人の労働者》【挿図13】にも明らかです。無機質な背景の前で、正面に視線をじっと送る二人の労働者が描かれています。見えにくいのですが、彼らの頭上には「労働階級わ自覚す生存お不合理なる社会に強いられつつあることお」に相当するローマ字が記されています。1923年にパリの地を踏んだ前田は、パブロ・ピカソなどによる当時の新古典主義的な堂々たる体躯を誇る人物像に影響を受け、抑制された色彩で重量感の

ある人物表現を展開していました。さらに、同郷の旧友で、当時ベルリンに滞在していたマルキシズムの福本和夫との交流を深めて社会主義思想に傾倒してゆきます。そのような中で彼は《二人の労働者》を描きました。さらに一歩進んで、19世紀半ばに社会主義を支持し、それを創作と私生活に反映させていったギュスターヴ・クールベに前田は強い関心を持ちます。ピサロがアナキズム的な思想をもったのは、クールベの社会主義的な傾向から連なる部分もあるかと思います。おそらく何も接点のなかったピサロと前田でも、労働とクールベという二つのファクターによって結びついたわけで、それもまた面白い共鳴のあり方ではないでしょうか。

## 【古典】

四つ目のテーマ「古典」です。

近代美術と古典の関係を見るために、二つの大戦間となる1910年代後半から1930年代半ばまでの時期に生み出された東西の絵画を対照的に展示しています。

この時期は秩序への回帰が標榜され、起源や安定性を求めて、西洋では多くの画家がギリシアやローマの古代美術やルネサンス美術などに強い関心を持ちます。

かつてフォーヴィスムの中心にいたアンドレ・ドランが、1920年がちょうど没後400年にあつたラファエロ・サンティに感化されて描いたのが《イタリアの女》(1920頃)です。この滑らかな筆致による安定した構図の女性像を、近代における古典や秩序への回帰の一例として紹介しました。

こうした西洋美術における古典への関心の高まりは、部分的あるいは間接的ながらもほぼリアルタイムで日本へも伝えられました。こちらは、小出檣重の代表作《Nの家族》(1919)【挿図14】です。果物鉢と白い布による表現はポール・セザンヌの静物画を思わせます。それと対になるような位置に、北方ルネサンスの画家ハンス・ホルバインの画集が描かれています。このように前景に、近代とルネサンス



【挿図14】小出檣重《Nの家族》(1919年 大原美術館蔵)

の巨匠へのほのめかしがあり、中景に小出自身を含めた家族像があつて、さらに後景にあたかも鏡のような円形の小出の自画像があり、カーテンによるバロック的な空間表現があります。こうしたモチーフの選択や構成は、両大戦間期の西洋美術における前衛的な動向と古典への関心の高まりに対して、小出という日本の洋画家が、どのように解釈し、工夫しようかという模索の表れではないかと思います。同じ頃に、日本独自の洋画のあり方を岸田劉生も探求していました。岸田は同時代のセザンヌなどに影響を受けつ

つ、次第にレオナルド・ダ・ヴィンチやアルブレヒト・デューラーなど古典的巨匠に感化を受けて、無地の背景に、緻密な描写を施した肖像画を手がけるようになってゆきます。一方で、1910年代末からは東洋の美を自覚し、東西両洋の古典を下地とした独自の洋画を展開してゆきます。その頃に着手し始めたのが、《童女舞姿》(1924)【挿図15】もその一つである麗子像のシリーズでした。つまり《童女舞姿》には、西洋の古典からの影響と、中国の宋元画や江戸期の初期肉筆画から着想を得つつ、岸田独自の「デロリとした」生々しい現実の表現が具現化しているわけです。



【挿図15】岸田劉生《童女舞姿》(1924年 大原美術館蔵)

## 【宗教・信仰】

五つ目のテーマが「宗教・信仰」です。

18世紀末フランス革命後、ヨーロッパでは政教分離や科学の発展などで、教会は弱体化し、さらに産業革命によって教会や王侯貴族ではなく市民が美術のパトロンとなることで、次第に宗教的な主題は美術の世界から姿を消してゆきます。ただし19世紀末には、近代化における物質主義に対する懐疑から、目に見えない精神性への関心が高まり、改めて聖書や神話の世界にインスピレーションを得た独自の世界観を示す表現が生まれます。

こうした傾向を示す作品は日本でもほぼ同時期に見られ始めました。ここではエル・グレコ《受胎告知》(1590頃-1603)【挿図16】を囲むように、西洋近代における宗教的テーマ



【挿図16】エル・グレコ《受胎告知》(1590頃-1603年 大原美術館蔵)



【挿図17】ジョルジュ・デヴァリエール《キリストとマドレーヌ》(1905年 大原美術館蔵)

を描いたジョルジュ・デヴァリエール《キリストとマドレーヌ》(1905)【挿図17】などと共に、岸田劉生、中村彝の作品を展示しております。このテーマの展示に関しましては、後ほど、担当させていただきました研究員の大塚優美から具体的にお話をさせていただきます。

## 【光】

次に「光」というテーマです。

科学技術の向上により、19世紀末のヨーロッパでは、人工照明が、新しい光源として一般家庭にまで普及しました。児島虎次郎が滞欧期に描いた《ピアノ》(1912)では、人工照明に灯された室内風景が主要なモチーフとなっています。また「宗教・信仰」のテーマにも関わりますが、近代の物質主義に抗って、目に見えない空想や神秘を表現するような画家は、光を幻想世界や超人的な力を示すものとして捉えます。イギリスのラファエロ前派は、新生を示す光として金色を多用したキリスト教美術に着目しました。明治末期に、そのラファエル前派に感化された青木繁は、自画像である《男の顔》(1903)【挿図18】の周囲に金色を配しています。今となっては、その金色の輝きを強く感じることは難しくなっていますが、おそらく制作された当初は、キリスト教美術におけるイコンのような印象を与えたのではないのでしょうか。

さらに、近代における光をテーマとしたときに、色彩理論の発展も無視できません。隣接する色によって色の輝きをコントロールできることに気づき、自分の表現として生かす画家が現れます。アンリ・マティス《マティス嬢の肖像》(1918)【挿図19】は、実物をぜひ詳細に見ていただきたいのですが、白い帽子の縁あたりの黒い背景との間に薄い青色がわずかにのぞいています。背景には元々黒ではなく、薄い青色が塗られていて、最終的にその上が黒色で塗りつぶされているのです。当時のマティスは、黒によって光を導き出すような表現に関心を持っており、その実践として、娘の顔の輝きを生かすには、背景が青よりも、現在の黒のほうが良いのではないかと判断したのかもしれませんが。



【挿図18】青木繁《男の顔》(1903年 大原美術館蔵)



【挿図19】アンリ・マティス《マティス嬢の肖像》(1918年 大原美術館蔵)

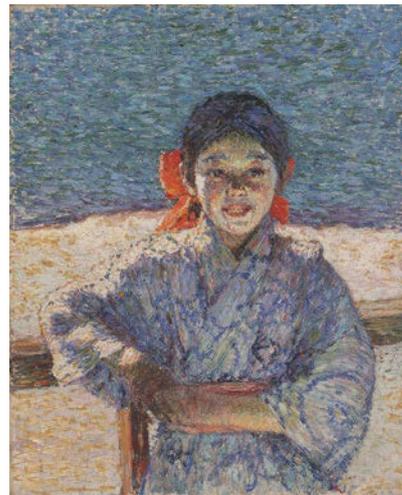
## 【マチエール】

七つ目はマチエールです。

近代において、自由な表現を求めた画家は、美術アカデミーの創立以後、西洋絵画の標準であった傷一つない滑らかな表面仕上げへのこだわりをやめてゆきます。そして、

マチエールの強調、支持体や地塗りの活用、引っ掻きの表現、絵具層を削り取るなどの表現が散見されるようになり、日本人画家にも同様の試みが見られます。

児島虎次郎が約五年間の滞欧経験をして帰国した直後の1913年に描いたのが《少女像》【挿図20】です。絵具の物質としての特性を生かした表現がなされています。画面上部は、青色の絵具で水面が描写されていますが、絵具で完全に塗り覆うのではなくて地塗りの白をのぞかせることで、水面に反射する光のきらめきを表現しています。また少女の浴衣は、藍色の柄を示す線描に沿って絵筆の柄のようなもので絵具を掻き落として地塗りを露出させる工夫も見られます。このような絵具の物質感を生かし、絵具層の下層を表現の一部として露出する画面作りというのは、近代の画家が、絵画を単純にイメージ作りの場としてだけでは捉えていなかったことを示しているのではないのでしょうか。



【挿図20】 児島虎次郎《少女像》(1913年 大原美術館蔵)

こちらは、パブロ・ピカソ《鳥籠》(1925)です。鳥籠の金網を示す線などは絵具層の表面の削り落としによるもので、削り落とすことで下層にある白色や茶色が見えます。部分的には白色と茶色が両方見えており、この絵画は複数の絵具層があることがわかります。

このような複数の絵画層をもつ絵画表現を非常に積極的かつ効果的に使っていたのがジョルジュ・ルオーでした。1920年代後半にルオーに直接師事した伊藤廉は、ルオーの制作について、塗っては削り、乾かしてまた塗って削ってというやり方で、極めて薄い半透明の絵具の膜を重ねることによってルオー独特のマチエールが生まれていると述べています。このよう制作手法によって必然的に生まれてくる表面の凸凹や、半透明の絵具を重ねることによって出てくる透明感を生かした表現を《道化師(横顔)》(1925-1929)に見ることが出来ます。

そのようなマチエールの工夫を最大限に生かすべく追求した画家が須田国太郎です。彼は、「なぜ東洋と西洋の絵は違った方向へと発達したのか。我々の新しい表現への要求は、その違いの総合の上に立つのではないか」という命題を胸に1919年から約四年間スペインのマドリードを拠点に滞欧しています。児島虎次郎ともそのときに交友をもちます。須田はプラド美術館でのバロック絵画の模写などを通じて、西洋絵画の古典的技法の研究を行ってゆきます。そのうえで、1930年代には、《尾道内海》(1933)のような豊かなマチエールをたたえた絵画表現を行います。それに対して同時代の人たちも、マチエールがもたらす視覚的というよりも触覚的な効果に対して高い評価をしています。つまり須田の絵画自体がもっている肌触り、触覚性自体が人の心を捉えて、絵の評価に繋が

っていくという近代以前ではあまり考えられなかつたろう反応を生み出します。さらに面白いのは、須田国太郎が、東西絵画の総合という命題を追いかける中で、マチエールを磨き上げることに行き着いたというところが、近代での共鳴を考えるうえで面白いと思っております。

### 【平面性】

最後に「平面性」です。これもよく知られているように、19世紀末から、西洋では絵画の平面性、抽象化の探求に画家の意識が向けられてゆきます。

モネ《睡蓮》(1906頃)【挿図21】では、平面性の探求があり、また部分を示すことで全体を暗示し、それによって鑑賞者を包み込むような表現の探求があります。

さらに20世紀になってキュビズムが生まれ、そこから豊かに展開した抽象絵画の流れとして、ホアン・グリス《コップと瓶》(1917)や、1920年代にパリで描かれた坂田一男《習作》(1926)【挿図22】、そして坂田と違って日本におりながら同時代の西洋の前衛美術を理解して独自のシュルレアリスム的な探求をなした古賀春江《深海の情景》(1933)を展示しております。

このように「大原」のコレクションを八つのテーマで見つめることで、「近代の異文化共鳴」というものを考えてみました。そのことを通じて、とてもざっくりではありますが、「共鳴」にも三つのタイプがあるのではないかと考えました。

一つは「直接的な共鳴」です。他者のもつモチーフ、あるいは形式や技法を、そのまま自分のものにしていくやり方です。

二つ目が「間接的な共鳴」です。近代という時代精神に結びつき共鳴していくような形で、ピサロと前田寛治などのパターンです。

三つ目が「反響としての共鳴」です。これが西洋美術の影響を受け、そこから日本独自の表現を求めるといった形の共鳴です。

いずれにせよこうした異文化との共鳴によって、新たなクリエイションが生まれていることには間違いのないと思います。その新たなクリエイションとして大原美術館も誕生



【挿図21】 クロード・モネ《睡蓮》(1906年頃 大原美術館蔵)



【挿図22】 坂田一男《習作》(1926年 大原美術館蔵)

し、大原美術館の近代コレクションも今に至っているのではないかと思います。ご清聴いただき、ありがとうございました。

〈三浦〉

孝岡さんありがとうございました。第2章は、さまざまな意味で力技が必要なところでよく頑張って構成してくれました。ここまで二人に発表していただきましたが、あと三人が今回の特別展を担当しました。それぞれ自分が担当した部分に関して、今思うことを、短くて結構ですから述べてもらおうと思います。

## 【宗教・神話 補足】

〈大塚〉

第2章のうち「宗教・信仰」を担当いたしました大原芸術財団研究部研究員の大塚優美と申します。この章は、西洋と日本の交差を主眼としてエル・グレコ《受胎告知》を中心に西洋と日本のキリスト教に関わる作品で展示を構成いたしました。

西洋において、キリスト教美術というのは長らく美術の中心でしたが、フランス革命以降、世俗化に伴って宗教的な主題は表舞台から消えていくように見えます。しかしながら、ジョルジュ・デヴァリエールやハンス・アドルフ・ビューラーの作品のように、聖書主題を独自の世界観で描き出すことによって、生や死、あるいは愛などの人間の根源的な問題に迫るような作品が制作されます。

また日本でも、明治以降はキリスト教が美術家に影響を与えております。展示した岸田劉生、関根正二、中村彝はいずれもキリスト教に縁のあった画家でした。画家自身の切実な情景を宗教絵画の形式を応用して描き出しています。

近代においてキリスト教に関わる作品は、個人的な精神性とも呼べる宗教性を制作の動機にしたものが主流になってきて、それに伴って伝統的な図像や規範から離れた表現が特色になっていくところを見ていただけたらと思います。

## 【第3章 白樺、民藝】

〈長谷川〉

第3章「東西の交流、『白樺』『民藝』を中心に」を担当した大原芸術財団研究部研究員の長谷川祐里と申します。

第2章が、日本と西洋の作品を比較対照したのに対して、第3章は日本国内に目を向け、雑誌「白樺」（以後、白樺）と民藝運動（以後、民藝）を焦点にした展示です。

白樺と民藝は、日本の近代美術においていずれも重要な活動ですが、大原美術館にとっては、白樺については、同人たちが収集したロダン彫刻三点とセザンヌの油彩画一点が白樺美術館の名義において1950年代に永久寄託されるという重要な関りがあります。

また民藝は、大原美術館創設者である大原孫三郎と、その息子の總一郎、それから倉敷文化協会など大原美術館に関わる者が支援した運動になります。展示は、そうした関係性もわかるように構成しております。

展示作品の中には、1940年にフィンセント・ヴァン・ゴッホ作として大原美術館が購入した《アルピーユへの道》があります。この作品は、1980年代に贋作の可能性が高いと指摘されており、当館でもそのように扱っておりますが、この作品収集には、白樺と民藝の二つの運動のキーマンである柳宗悦を介して、やはり民藝に関わりをもち、当時の日本でゴッホ研究の第一人者と目された精神科医の式場隆三郎が関わっておりました。また柳宗悦や濱田庄司も現物を実見したうえで購入をしたという経緯がございます。いわば白樺、民藝の人脈に関わっての収蔵作ゆえ、紹介させていただきました。

また白樺と民藝は、それぞれ単独の活動としてあるのではなくって、複雑な交友関係をもちながら、多数の方々が関わっておりました。その中の美術家として岸田劉生、椿貞夫、高村光太郎の作品も展示しています。日本国内での彼らの関係性を示しながら、やはりそれぞれの作家が西洋の影響をどのように受けたかという視点もあわせて、この章でご紹介しております。

#### 【第4章 近代と現代の共鳴】

〈塚本〉

特別展の最後になる第4章「近代と現代の共鳴」を担当した大原芸術財団研究部研究員の塚本貴之と申します。

展示室は二つに分かれます。最初の部屋は、第二次世界大戦中の1942年にドイツ軍に占拠されたパリでパブロ・ピカソが描いた《頭蓋骨のある静物》を皮切りに、ジャン・フォートリエ、ヴォルス、そしてアンフォルメルと、アメリカの抽象表現主義、それから日本の「具体」までをダイジェスト的に展示しております。

近代がいつまで続き、そしていつからが現代なのかという境目を厳密に定義することはほぼ不可能に近いと思われまふ。それゆえ、第二次世界大戦をひとつの区切りとして取り上げながら、戦後にどのような新しい表現が生まれたのか、そしてそれはフランス、アメリカ、そして日本と非常に離れた地において、なぜ同時多発的に起こったのか、底のほうに繋がる何らかの共通点が見いだせるのかという視点から限られた点数ですがご紹介しております。

後半は、今も生きていて活躍している作家たちの作品を三点取り上げております。大原美術館は2005年からARKOと通称しておりますレジデンス事業を行っております。児島虎次郎が使用していたアトリエで三カ月滞在制作をしていただく事業を20年近く続けてきております。

異文化を尋ね、その経験をもとに制作を進めた児島虎次郎のアトリエで、それから100年後を生きる現代のアーティストが、まさに児島と時を超えて繋がりを持ちながら作品を制作する事業です。そして、その表現が、どのようなものとなったのかを今回三作家の作品によってご紹介させていただいております。

---

11:25~11:45 質疑応答

---

### 【補足・質疑】

〈三浦〉

三人ともありがとうございます。

吉川さん、孝岡さんのお二人の発表からも、今展が提起する、さらに掘り下げるべき大きな問題が明らかですが、それについては総合討議で扱います。ただ、今の時点で、何か確認や補足のための質問がありましたらお願いします。

〈岡部〉

吉川さんへ質問です。エミール・クラウスが児島へと出自を大切にしろといわれたことについてです。同様のことは、多くの日本人画家が、モーリス・ド・ヴラマンクやアンリ・マティスから直接もっと厳しくいわれたことだと思います。ただクラウスの場合、自分自身もパリからすれば周辺の画家であるという負い目のような感覚もありながら、一方で、フランドルは、西洋美術において油彩画の一つの源流だという、非常に誇り高い気もちをもっていたのではないかと思います。同じようにベルギーで生まれフランドルに出自をもつ、イギリスで活躍したフランク・ブラングィンもクラウスと同じような気もちをもっていたのではと思います。そういう人たちが、日本においての大原や松方コレクション形成にも関わることも大変面白いなと思っています。

〈吉川〉

私も、フランドルだということも、やはり考えていきたいと思います。単に近代絵画の中心地から外れているのではなくて、フランドルには伝統の厚みがある。そうした自負をもちながら、近代の画家としてどうやってアイデンティティを育み、どういった苦難があったかに興味があります。そしてそれがどのように児島に伝えられ、児島が受け取ったかは興味があるところです。

〈三浦〉

ベルギーの問題が出ましたが、中心としてのパリに対して、ベルギー人が、どのような意識をもったのか、それが表現にどう関わるのか、寺田さんから一言いかがでしょうか？

〈寺田寅彦(フロアー参加者:東京大学)〉

ご指示を受けましたので本当に本当に一言だけ。

私たちはベルギーというふうに一括りに見てしまいがちですが、児島が学び、クラウドに出会ったゲントは、もちろんフランドルであって、いわゆるフランス語圏のワロン地域とは違う文化をもっていて、言葉もフラマン語と違うわけです。そうした細かな文化の違いを児島も実感したことは大きかったのではないかと思います。

〈三浦〉

ありがとうございます。この問題も、最後の全体討議でまた扱いたいと思います。

---

12:55～ 司会挨拶  
柳沢秀行(大原芸術財団 財団本部付シニアアドバイザー)

---

13:00～ 発表3 異文化を見る複数の眼差し—アフリカ・オセアニア美術と西洋20世紀美術  
田中 正之(国立西洋美術館 館長)

---

## 【異文化を見る複数の眼差し】

〈柳沢〉

大原芸術財団シニアアドバイザーの柳沢秀行と申します。最初は国立西洋美術館館長の田中正之さんから、「異文化を見る複数の眼差し—アフリカ・オセアニア美術と西洋20世紀美術」と題して御発表をお願いいたします。

〈田中〉

私の発表は、異文化を見る複数の眼差しというタイトルです。そのタイトルに込めた内容と枠組を順番に説明してゆきますが、基本的にはいわゆるプリミティヴィズムについての話をします。中心はドイツ表現主義の画家であるエミール・ノルデで、少しだけピカソについても触れます。そのときに「植民地」、「野蛮」、あるいは「人種」、そしてもちろん「プリミティヴィズム」という言葉が出てきますが、それらの言葉は、現在においてはとても問題をはらんでいて、例えば、人種とは虚構であり、人種なんてものは存在しないという考えが、現在では、学術的に通常の立場かと思しますので、そうした状況認識を踏まえたうえでお聞きいただければと願っております。

「複数の眼差し」の「複数」については、時に矛盾をはらみ、分裂的ともいえる異文化に対する重層的な認識のあり方について話したいので「複数」としました。そして「眼差し」ですが、ここではジャン＝ポール・サルトル、ジャック・ラカン、ミッシェル・フーコーと展開したような批評用語としての「眼差し」として使用します。その特徴として、まずは、見る者と見られる者の関係性と権力関係、とくに見る者の優位性が含意さ

れた言葉であることを挙げておきます。二つ目は、見る者の側の基準、規範、認識のあり方が、見られる者に対して押し付けられるものとして。三つ目は、見る者の眼差しは、社会的、歴史的に構築されており、従って個人が何か自由に眼差すことはない、つまり眼差しは見る者の主体を構築しているんだということ挙げておきます。「眼差し」という語を、この三点をふまえたうえで話をお聞きいただければと思います。

### 【エミール・ノルデ】

それでは、エミール・ノルデについて話をします。ノルデは1913年から14年にかけて、当時ドイツの植民地であったパプアニューギニアを旅します。その地で何をどう見たのか、どう描くことになったのかについてお話します。ノルデは1913年10月にベルリンを発ち、シベリア特急に乗ってアジアへ来て、朝鮮半島を下って日本へも立ち寄ります。その後中国に渡り、フィリピン経由でパプアニューギニアへ行きます。帰りは東南アジアからインド、スエズ運河経由でドイツに戻る行程で、ちょうど児島虎次郎の旅行の反転みたいな感じでヨーロッパからアジア、オセアニアを旅行します。日本での制作も知られていますが、今日は割愛します。

パプアニューギニアで描いた作例をいくつか紹介すると、例えば《南洋の戦士たち》(1914 ノルデ財団蔵)のように現地の人びとを描いたり、あるいは南洋の風景を描いたりした作品があります。このような作品の背景にある眼差しがどのようなものなのかがまず話したいことです。

ノルデが、パプアニューギニアを、どのように見ていたのか、認識していたのかをまず確認しておきます。例えば海の風景が描かれましたが、ノルデの言葉を紹介します。

「原始的で根源的なものはすべて、つねに私の関心を捉えてきた。広大な波立つ海は、5000年前と同じように、依然として根源的な状態にあり、風や太陽や星月夜も、ほとんど同じだろう」

(Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe, 1902–1914*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 197)

こうした言葉からわかることは、パプアニューギニアのような、いわゆるプリミティヴな社会文化を、脱歴史的、あるいは時間が止まった超時間的な場として見ていたことです。これはノルデが特別であったわけではなく、いわゆるプリミティヴィズムの典型的な認識のあり方だといえます。同じような認識が確認できる言葉としては、こうした言葉もあります。これは旅行から帰ってきた後の言葉です。

「人間としても芸術家としても、私はつねに人間存在のあらゆる段階に関心を持っていた。原始から崩壊まで。(中略) 太平洋への旅によって、私は最初の、原始的な段階をやり遂げたと思っている」

(Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereisen 1913–1918*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 146–7)

ではノルデが、プリミティヴな人びとやその生活を見る眼差しはどのようなものだったのか。まず人種主義的な眼差しと、植民地主義的あるいは帝国主義的な眼差しを確認します。

## 【人種主義】

人種主義は、英語ではレイシズム racism となります。一般的にこの語は、人種差別と訳されることが多いのですが、現在のこの分野の研究では、人種差別よりも人種主義と訳されるようですので、人種主義という訳語を使わせていただきます。まず人種主義的な眼差しをノルデの言葉から確認します。

「最もプリミティヴな原始芸術や民衆芸術 (primitivster Ur- und Volkskunst) から、自由で最もすばらしい美の媒介物まで、どこに見出そうと、絶対的で、純粹で、強いものが、私の喜びだった。私は、内的に分裂したものが嫌いだった。それが、中国とギリシア (chinesisch-griechisch) であれ、異国とアリア (exotisch-arisch) であれ、日本とヨーロッパ (japanisch-europäisch) であれ、フランスとドイツ (französisch-deutsch) であれ。これらはすべて、明らかな文化的墮落である」

(Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe, 1902–1914*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 198)

フランスとドイツとあるのは、例えばドイツにおける印象派です。マックス・リーバーマンが代表的な画家ですが、ノルデはリーバーマンを全く評価しない。日本とヨーロッパが混ざったようなものも駄目だというノルデの主張からすると、児島虎次郎の作品も文化的墮落となるわけです。

このようにプリミティヴなもの、芸術や人びとあるいは文化社会を、純粹なものとして見る眼差しがここには確認できます。これもノルデに特有なものではなくプリミティヴィズムにおいて一つの典型かと思います。

先ほど紹介した言葉はノルデの自叙伝からの引用で、出版は1967年ですが、書かれたのは1936年というナチス政権の時代です。ノルデはナチスの信奉者であり、熱烈な支持者でしたが、一方で、退廃芸術の烙印を押され、制作活動はナチスによって禁止されてしまいます。プリミティヴなものへの評価は、ナチスの文化政策では最も認められないものであったわけです。けれどもノルデはあえてプリミティヴなものへの評価を正当化するように、ナチズムが唱えていた純血主義といいますか、民族主義、人種主義との整合性を取るような主張を1936年の時点でしたのだろうかという議論もあります。つまり、1913–14年のパプアニューギニア旅行のときではなく、むしろ30年代になっての自己防衛的、自己擁護的なノルデの主張ではないかと論じる研究者もいるのですが、必ずしもそうではないのではないかと個人的には思っております。

プリミティヴな人びとを純粹なものとして見る態度に加えて、もう一つそうした人び

とを自然の存在として見る態度があります。これもプリミティヴィズムにおける典型的な眼差しだと思います。またノルデの言葉を引きます。

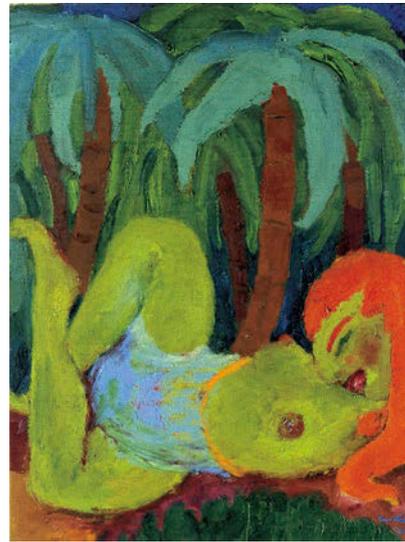
「原始的な人々 (Urmenschen) は自然の中に生き、自然とひとつであり、全宇宙の一部である。時折私は、彼らこそ今なお真実の人間であって、一方われわれは奇形のマネキン人形であり、人工的であり、思いあがっているように感じる」。

(Emil Nolde, *Briefe aus den Jahren 1894–1926*, Hamburg: Furche-Verlag, 1967, p. 99  
Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereisen 1913–1918*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 88)

西洋批判、近代批判として、プリミティヴな人びとを使う論理がここにあります、そのこともまた後に触れ、まずは人びとを自然と結びつけて見ているということを確認しておきます。

### 【プリミティヴ=自然=女性】

《椰子の木の下で》(ノルデ財団蔵)【挿図23】は、パプアニューギニアから戻ってからだいぶ後の1919年作ですが、自然の中に女性が横たわっているようなイメージを描いてます。プリミティヴなもの=自然=女性という、これもプリミティヴィズムの典型的なイメージのボキャブラリーだといえると思います。それはポール・ゴーギャンの諸作品や、あるいはアンリ・マティス《青い裸婦、ビスクラの思い出》(1907 ボルチモア美術館蔵)などと結びついた系譜を成り立たせています。ドイツ表現主義からも一点マックス・ペヒシュタイン《早朝》(1911 個人蔵)を挙げますが、このタイトルも始まりや起源を何となく連想させるものになってます。



【挿図23】 エミール・ノルデ《椰子の木の下で》(1919年 ノルデ財団蔵)

プリミティヴィズムについて論じた数多くの研究がありますが、ゴーギャンのプリミティヴィズムを対象とした、個人的には抜群に面白いと思っている論文にアビゲイル・ソロモン-ゴドー“Going Native”があります。ゴーギャンのタヒチ時代の表象に、植民主義的な権力関係の力学を見る研究ですが、今日の話に関わるところをピックアップして二か所引用します。

「ゴーギャンの言葉や作品において、プリミティヴなものの探求は次第に性的なものとなり、…1889年以降、熱帯の自然で楽園的文化を、官能的で肉欲的なものと露骨に結びつけるようになった」

「植民地的遭遇とは、なによりもまず、他者の身体との遭遇である。その異国の身体が、どのように知覚され、認知され、支配され、あるいは所有されるかは、知的・

権力的関係の力学のなかで展開し、それは互いを認めあうようなものではまったくない。[ここに] 展開しているのは、あるレベルでは、植民地的占有と文化的強奪という暴力の歴史である——現実の肉体に対して加えられる現実の権力。しかし、またもうひとつのレベルでは、この遭遇は、表象という影の世界で限りなく多彩に繰り返り広げられている——イメージ上の肉体に対するイメージ上の権力の行使の問題である」

(Abigail Solomon-Godeau, "Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism", in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Norma Broude and Mary D. Garrard eds., New York: HarperCollins, 1992, pp. 319, 320)

一つ目の引用は、先ほど見てきた作例に関わりますが、二つ目の引用のほうが個人的には重要だと思います。

### 【植民主義的眼差し】

こういった視点から、さらにノルデの作品やピカソの作品も見たいと思っています。

ノルデの植民主義的な眼差しを確認するために彼の言葉を見てゆくと、ノルデは植民主義にはとても批判的なことを述べていることが分かります。

「彼らは自分たちの妻や子供たちのいる村々から連れてこられた。それは過激で野蛮であった。植民地化は、残忍な行いである。イギリス人はこのことを知っている。もし植民地の歴史が、有色の原住民の視点から見られ、書かれたならば、われわれ白いヨーロッパ人は、恥ずかしさのあまり穴に身を隠して当然である。しかし、そのようなことは起こらない。(中略) ひとつ確実なことがある。われわれヨーロッパ人は有色の未開民族 (Naturvölker) の災いである。そして日本人は忠実にわれわれのあとを追っている」

(Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereisen 1913–1918*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 57–8)

あるいはこんなことも手紙に書いてます。

「われわれは、あらゆる未開の状態 (Urzustände) と未開の諸民族 (Urvölker) が滅びゆく、すなわちすべてが発見され、ヨーロッパ化されている時代に生きている。原始的な人々 (Urmenschen) がいる原初の自然のままに残っている小さな地域さえもない。そして20年後にはすべて無くなってしまおうだろう」

(Emil Nolde, *Briefe aus den Jahren 1894–1926*, Hamburg: Fricke-Verlag, 1967, p. 98)

「悲しいのは、国々全体にヨーロッパの最悪の消費財が氾濫していることです。灯油ランプから、最も退色しやすい化学染料で着色された最も平凡な綿織物まで。それ自体はすばらしく最良の原材料はヨーロッパへ行き、最も安っぽい作りの製品として戻ってきて、現地のすばらしい産物を押し退けます。私たちの良きドイツは、最も耐え難いことをかなりやっているのです。しかし、ドイツの輸出入の数字は急

速に上昇し、ベルリン、ハンブルクや工業地域では、利益が増えています（1913年11月の手紙）」。

(Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereisen 1913–1918*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 48)

ただ、こうした言葉を述べているからといって、ノルデが単純に反植民地的な思想に基づいて作品を作っていたとはいえません。

ノルデの作品についてのスティーヴン・エリック・ブロナーの研究では、こう述べられています。

「ノルデの帝国主義批判は、帝国主義的メンタリティの視点からなされている」

(Stephen Eric Bronner, “Emil Nolde and the Politics of Rage” in *Passion and Rebellion*, ed. by Stephen Eric Bronner and Douglas Kellner, New York: Columbia University Press, 1983, p. 301.)

つまり、パプアニューギニアの人びとを抑圧された人びととは見ておらず、原始的な野蛮人だと見ている点では、全く帝国主義的なメンタリティだと述べています。原始的な野蛮人であるからこそ、純粹さや自然というものを保持しているのであり、それが保持されるために、西洋人と現地の人びととの差異を解体あるいは無化することは全く求められていない。原始的な人びとは、それこそコロンブス以降とっていいかと思いますが、野蛮な人間こそが高い美德をもつという認識です。フランスではボン・ソヴァージュ (Bon sauvagerie)、良き野生人。バルバリー (Barbarie) 訳し分けるためにソヴァージュをあえて野生人と訳すってこともあるようなので、あえてそうしています。あるいは英語のノーブルサヴェージュ (Noble Savage)、高貴な野蛮人ですね。そうした考え方に代表されるように、野蛮な人間こそが高い美德をもつとか、純粹で自然の一部であり、近代文明に汚染されていないという認識は、ノルデでの言葉でも確認しましたが、伝統的な考え方でもあるわけです。

このように近代主義批判として、プリミティヴィズムを活用することは、あくまでも植民地の人びとを原始的な人びとと見て、実際その人たちがどんな人なのかという現実を脇に置いておいて、そのような人びとをアプロプリエイトすることによって成立している論理なのだということができると思います。

### 【ノルデの絵画】

言葉のみならず、絵画作品での植民主義批判的な要素を確認してみます。

《宣教師》(1912 個人蔵)【挿図24】は、パプアニューギニアに行く前ですが、ヨーロッパの宣教師がアフリカで何をやったのかを批判する、植民主義批判の作品であるとしばしば研究者によって解釈される



【挿図24】エミール・ノルデ《宣教師》(1912年個人蔵)

作品です。向かって左側に立つ宣教師が、一見すると怪物のような顔をしていて、その前でアフリカの母親と子供がかしづくイメージが、ノルデによる宣教師批判だと解釈されています。ところが、この作品こそ、プリミティヴィズムの典型のアプロプリエーションの塊といえる作品です。アフリカを表すために後ろの壁にある仮面はボンゴ族のもので、手前の母と子の像も実際にある像を使っています。ただ、宣教師の顔のところにお面のようにつけられているのは、朝鮮半島にあるいわゆる將軍標のイメージです。本来それが使われる機能や文脈から引き剥がしてコラージュするように作品を作り上げていますが、そのように自由に操作できる立場にあるのは西洋人の画家であるノルデであり、それゆえに典型的なアプロプリエーションの作品であるといえます。

ここからは、パプアニューギニアの現地で、ノルデがどのようなものを描いたのかを見てゆきますが、基本的には水彩で描いています。現地の人びとの耳飾りや首飾り、髪型を記録するかのようには頭部だけを描いた水彩画がたくさんあります。(数点の例を示しつつ)正面向きや横向きのもものもありますが、こうした作品こそがまさに植民主義的な眼差しで描かれたものだといいたいと思っています。

ドイツで1911年に刊行された『植民地展望』(*Kolonie Rundschau*)という書籍の中に、「フルベ族の女性の髪形」(*Haartrachten der Fulbe-Frauen*)という報告のページがあります。横向きや正面向きで現地の人びとの髪形や相貌を記録していますが、ここに描かれているイメージと同じようなものをノルデも水彩で描いているわけです。実際ノルデが描いた水彩画15点が現地の植民地事務所に買い上げられていますから、そうした意味でも典型的な植民主義的な眼差しのイメージだといえるかと思います。

### 【願望充足の対象、恐怖の対象】

自者たる西洋人と他者であるパプアニューギニアの人とは、截然と区別されます。そして植民地を他者に位置づけることが、自者つまり見る者＝西洋人の主体性や利益を保証する手段となるということが、サイードの『オリエンタリズム』などで論じられています。ノルデの作品にも同じことがいえます。こうした区別の解体、差異の解体や混交、融合、脱純粋化は、この「眼差し」の秩序を解体してしまうことを意味すると思います。

植民主義的な眼差しの話をもう少しだけ続けます。当時のドイツの植民地政策についての文章を確認すると、ドイツ領のポリネシア、つまりパラオ諸島、ヤップ島、サモアなどの人びとは親切、友好的、平和的であり、一方、ドイツ領ニューギニアとなるカイザー・ヴィルヘルムスラントの人びとは、肌の色が黒く、戦闘的、そして人食い人種、カニバリズムという見方をされていることが分かります。これは当時のドイツにおける植民主義政策特有の見方ではなく、これもコロンブス以降のアフリカや、あるいはアメリカ大陸の人びとを見る二つの典型的な見方が示されています。

この眼差しをこういうふうにまとめられないかと思っけてます。

一つは、欲望や願望充足の対象として見る眼差し。それは良き野生人や従順な現地女性として表象されるようなもので、アビゲイル・ソロモン・ゴドーの論文に掲載された図版を紹介すると、現地の女性が恋人である白人の男性に優しく接するイメージがあります。こういったイメージの中に潜んでいるものを、欲望願望充足の眼差しと捉えたいと思います。現地の人びとは親切であり友好的であり、自分たちを愛してくれる平和的な人びとだと。もう一つは、人食い人種を見るような、恐怖の対象として見る眼差しです。当時のドイツの植民地を紹介するような報告書では、例えばヤップ島では平和でどかな場面が描かれるのに対して、パプアニューギニアのイメージのほうは戦闘的で暴力的な挿図が掲載されていたりします。

ノルデの作品でそうしたことを確認したいと思います。欲望願望充足の眼差しとしては、現地の人びとがとても穏やかでどかな暮らしをしている場面、火のそばの地元民や、母と子、あるいは家族の場面です。一方では現地の人びとを友好的で平和的な人びととして見るのではなく恐怖の対象として見ていたりもします。

ノルデはこんな言葉も残しています。

「彼らは野蛮人で、力強い髪型をしており、貝や骨でできた装飾品を腕や首や耳に身につけている。中には曲がった白い骨を鼻につけている者もいる。彼らは人喰い人種なのだ、これらの人々は。われわれヨーロッパ人にどってはおぞましい考えだ。われわれは魅入られたように見つめ、緊張しながら立っていた」。

(Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereisen 1913–1918*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 57)

実際ノルデは、《野蛮人の戦利品》(1914 ノルデ財団蔵)のように、首を切ったようなイメージも描いてますし、《射者》(1916 ノルデ財団蔵)では、弓矢を放とうとする人の下に殺された人物を描いています。あるいは《南洋の戦士たち》(1914 ノルデ財団蔵)は、恐怖をかきたてるかのようにじっとこちらを見つめる戦士のイメージを描いています。

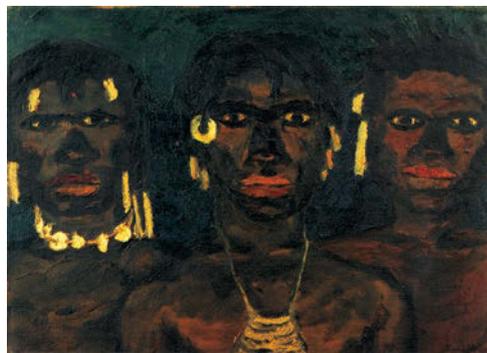
## 【見られるということ】

こうした、こちらを見つめる現地の人に関して、ノルデはこんな言葉も残しています。

「彼らの眼のひとつが隅から私を見つめると、薄気味悪く、彼らがしっかりと見つめるとき、とても野蛮で敵意に満ちていた。まるで、黒豹か豹が見ているようだった。彼らは捕らえられた者たちだった。

彼らはいらだっていた。彼らは森林から、原始の森から直接来たのだ」

(Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereisen 1913–1918*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 57)



【挿図25】エミール・ノルデ《ニューギニアの野蛮人》(1915年 ノルデ財団蔵)

じっとこちらを見つめる現地人を描いた《ニューギニアの野蛮人》(1915 ノルデ財団蔵)【挿図25】などを見ると、こうした言葉と関連をもって作品が見えてくるかなとも思います。

こういったノルデの文章は、眼差し論の出発点の一つといってもいいかと思いますが、サルトルが『存在と無』で語った対他存在を論じる「まなざし」と題された章の中の議論を思い出させます。

例えばその中で有名な一節があります。

「私が廊下の鍵穴から部屋をのぞいていたら、他者が私にまなざしをむけているのを感じた。そのとき、私は対他的存在となり、私の世界は他者によって作られ、私と他者の区別や距離も解体へと向かう。」

(ジャン＝ポール・サルトル『存在と無』、「第三部 対他存在」、「第1章 IV まなざし」における「他者のまなざし」(松浪信三郎訳、ちくま学芸文庫)、p. 92-218)

こうしたことを踏まえながら、ノルデが現地の人びとに見られるっていうのはどういうことだったのかを考えるヒントにしたいと思います。ただ、サルトルはこの章の後のほうで、しかし、他者のまなざしを存在させているのは私自身であり、他者の主体性を解体することもできる、という主旨のことも述べています。だとすれば、パプアニューギニアの人がこちらをじっと見るようなイメージでも、そこに現地の人びとの眼差しの主体性は認められているのか？と問えば、答えは否ということになるのだと思います。現地の人びとのイマジナリーな、あるいはフィクショナルな眼差しを作り出しているのはノルデ自身であって、パプアニューギニア人が眼差しているように表現されてはいるが、実は実際に眼差しているのは、ノルデだということができる作品なのではないかと思えます。

もう一度まとめておくと、欲望願望充足の眼差しとは、理想や期待の投影であり、支配の正当化であり、自分の欲望を満足させる存在として、相手に眼差しを向けるもの。恐怖の眼差しとは野蛮化の投影なのであって、自分の優位と他者の劣勢を正当化するものなのだといえると思います。

こういったことは先述のとおり、ノルデの時代に出てきたものではなく、ヨーロッパにおいては伝統的にあった考え方です。

フランスにおけるアフリカについての言説を分析したアメリカ人の研究者が書いていることですが、

「ぞっとする恐ろしさへの恐怖と願望充足の喜びというのは、一つの言説のなかで相補的關係にあるものであって、それが可能となる同じ条件を共有している。つまり、距離と差異である」

(Christopher L. Miller, *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, p. 28)

## 【行きかう/重なりあう眼差し】

ここで話は突然ピカソに移ります。《アヴィニョンの娘たち》(1907 ニューヨーク近代美術館蔵)も、女性がこちらを眼差しているイメージであり、ピカソのプリミティヴィズムといえれば必ず名前が挙がる作品です。この作品の中に、欲望願望充足の眼差しと恐怖の眼差しのリアリティを確認したいと思います。そのうえで女性たちに眼差しの主体性は認められているのか?という問いを発したいのですが、先に答えてしまうと、先ほどのノルデ作品と同じように、決してそうではなく、眼差しているのは、あくまでもピカソなんだといたいわけですね。

《アヴィニョンの娘たち》の出発点が、上陸休暇中の水兵が売春宿に行った場面を描いた1906-07年冬から春の制作となるデッサン《上陸休暇中の水兵たち》(個人蔵)であることはよく知られています。当時の売春宿を撮ったさまざまな写真と《アヴィニョンの娘たち》との類似性は今までの研究でいくつも指摘されていますが、いずれもこちら側を見つめる娼婦たちが写されています。1907年3-4月の《「アヴィニョンの娘たち」のための習作》(バーゼル美術館蔵)を見ると、女性たちだけではなく客として二人の男性が描かれています。ピカソによれば学生なのですが、向かって左側のカーテンを開けて入ってくる男性をよく見ると手に何かをもっています。それが頭蓋骨であることが習作デッサンで確認できています。それゆえ、《アヴィニョンの娘たち》では死が表現されているとの論もあります。また《アヴィニョンの娘たち》は、画面の各部に対して、アフリカの仮面などいろいろな物からの影響が早くから諸々指摘されてきましたが、ウィリアム・ルービンによって全部違いと否定されているわけですね。ルービンは、何か直接的に引用したアフリカの画面があるわけではなく、アフリカのものをさまざまに見ながら、ピカソ自身が作り出していったものだと言います。ただピカソ自身の言葉にもある通り、でもアフリカの造形物からの影響というものはあるわけですね。中でもこの作品について、とりわけピカソが語った言葉として有名なのはアンドレ・マルローが伝えた言葉になります。

「人はいつも黒人芸術が私に及ぼした影響をうんぬんする。(中略)トロカデロに行った時、胸がむかついた。まるで蚤の市だ。それにあの匂い。ぼくしかいなかった。帰ろうと思った。しかしその場を立ち去れなかった。そして残った。長い間。これが非常に重要なものだと思ったんだ。そのときぼくに何か起こったんだと思わないか? 仮面は他の彫刻のような彫刻ではなかったんだ。全然違うものなんだ。あれは魔術的なものだった。(中略)未開人だとおもっていただけで、魔術的な力をもっているとは思っていなかった。(中略)あらゆるものに逆らうのだ。未知の、脅威に満ちた霊に逆らうのだ。ぼくはあいかわらずフェティッシュを眺めていた。そして、わかったんだ、ぼくもやはりあらゆるものに逆らっているんだ、とね。」

「自分がなぜ画家なのか、ぼくにはわかった。仮面だの、赤膚の人形だの、埃っぽいマネキンだのが並んでいるあのおぞましい博物館で、ひとりでにそれがわかったんだ。《アヴィニョンの娘たち》は、あの日心に浮かんだに違いないが、形のせいなんかじゃ全然ない。あれはぼくの最初の悪魔祓いの絵だったからなんだ」。

(André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, 1974, pp. 17-9  
アンドレ・マルロー『黒曜石の頭：ピカソ、仮面、変貌』(岩崎力訳、みすず書房、1990年)、13-14頁)

この文章のとりわけ有名なのが、「《アヴィニョンの娘たち》は、あの日心に浮かんだに違いないが、形のせいなんかじゃ全然ない。あれはぼくの最初の悪魔祓いの絵だったからなんだ」という言葉です。

悪魔祓いの言葉が印象的で、とくにアフリカの造形物からの影響という点に関しては、このマルローの言葉は必ず引用されますが、あまり引用されないフランソワ・ジローの言葉を紹介します。ピカソとの生活の中で得た、アフリカの仮面等のものについてのピカソの言葉です。

「人々は、それらの(アフリカの)仮面などを自分たちと自分たちの周りの未知の敵対する力との間の調停として、それにある形とイメージを与えたのだ。その瞬間、私はこれこそが絵画を描くことだと悟った。絵画を描くということは、美的操作ではない。それはこの未知の敵対する世界と私たちとの間の調停者として作られる一つの魔法の形であり、私たちの欲望と恐怖に形を与えることによって(en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs)力を得る、ひとつの手段なのだ。このことに気づいた時、私は自分の道を見出したことを知った」

(Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris: Calmann-Lévy, 1965, p. 249  
フランソワ・ジロー『ピカソとの生活』(瀬木慎一訳、新潮社、1965年)、232頁)

ここで欲望と恐怖の言葉をピカソが使っていることに注目したいと思います。つまり《アヴィニョンの娘たち》には、性的対象を見る眼差しとアフリカの彫刻を見る眼差しが重なり合っているわけですが、その重なり合いを欲望と恐怖という語で考えていくと、性的欲望に向けられた眼差しは、性的支配あるいは所有という欲望であり、一方で梅毒といった性病がもたらす死に対する恐怖でもあるわけです。植民地主義的な眼差し、つまりアフリカ彫刻を見る眼差しは、欲望とは、植民地の支配、所有あるいは良き野蛮人へと向けられる眼差しであり、同時に恐怖は、カーニバリズム、暴力に向けられるような眼差しですね。このように、欲望と恐怖の重なり合いが、性的欲望と植民地主義的欲望の双方の眼差しに重なり合っていると捉えることができるのではないかと。ちょっと大胆ですが、そういつてみたいと思っています。

## 【差異と距離の解体】

ここからが最後にお話したいことです。

では見る者と見られる者の、植民主義的眼差しというものは、どう解体あるいは脱構築し得るのか？ それこそまさに差異と距離の解体になるわけですが、この点について最も重要なことを論じているのがポストコロニアリズムの最も代表的な研究者であるホミ・K・バーバの『文化の場所：ポストコロニアリズムの位相』（本橋哲也ほか訳、法政大学出版局、2012年 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.）です。

この本が有名になったのは大きく分けて三つのことを論じたからだと思います。

まず一つは、「異種混交性」（ハイブリディティ）という言葉が流行らせたことです。二つ目は「擬態」の概念を提出したこと。現地の人びとが西洋の人びとの振る舞いであるとか、文化を擬態することの破壊性を論じたことですね。そして最後に、距離と差異の解体に当たるわけですが、「中間地点の空間」、あるいは「あいだにある空間」とか「介入の空間」とか「裂け目」とか多様な言葉を使いますが、差異というものが無化されるような空間こそが重要なのだというようなことを論じています。

ホミ・K・バーバのこうした考え方の土台にあるのは、ジャック・デリダの考え方になります。例えばジャック・デリダは『散種』の中で、プラトンの『パイドロス』の中にパロール（話し言葉）とエクリチュール（書き言葉）の二項対立の構造を読み込み、そこにパロールの優位が語られていることを、それこそ脱構築することから、西洋哲学のものの考え方の解体へと進んで行きました。

パロールとエクリチュールの二項対立が、プラントの中ではどう論じられてるかを、きれいに二項対立的に分けることができるわけですが、デリダはパロールの中にそのエクリチュール的な要素を見出すことによって、内破ですね、内側から突き崩すみたいな形でパロールの解体を論じていくわけです。

こういった二項対立の解体こそ差異の解体になるわけですが、美術を巡るさまざまな言説は、こうした二項対立的構図を前提に、その一方の側の優位という形で論じられ続けてきたわけです。アート（美術）とデコレーション（装飾）、ハイアートとローアート、アートとキッシュ、アーティストとクラフトマン、クリエイティヴと反復的（レペティティヴ）、スピリチュアル（精神主義的）とマテリアル（物質主義的）、自律的か従属的か、中心か周縁か、西洋か非西洋か、文明化されているかプリミティヴか、文化か自然か、男性か女性かといった形でさまざまに論じられてきたわけですが、バーバやデリダに倣って、こういった二項対立的思考の解体こそが重要なことだと思います。

ポストコロニアリズム的に差異の解体を行った作家としてバングラデシュ出身でニューヨーク在住の女性アーティストのシャジア・シカンダーを紹介しておきたいと思います。

《51の見る方法》の連作は、最初、黒い四角形だけが描かれます。これはカジミール・

マレーヴィッチの黒い正方形、あるいは微妙な差異がありますがフランク・ステラのブラックペインティング、あるいはアド・ラインハートのブラックペインティングなどを連想させます。こうした西洋のモダニズム絵画の王道のような作品を連想させるものから始まり、だんだんと黒い四角形の周りに装飾的なイメージが描かれ、やがてその装飾が徐々に真ん中の黒い四角形を侵食していきます。こういう形で差異や距離の解体をシカンダー作品には見ていくことができます。他のシカンダーの作品を見ると《肉の武器》(1997 作家蔵)ではヒンズーとイスラム、インドが抱える問題を両方融合したような作品になっていますし、《快樂の柱》(2001 作家蔵)では西洋的な女性の身体とインド的な女性の身体が並んで描かれており、これが融合なのか、二項対立なのか微妙なところがありますが、ホミ・K・バーバ的な問題意識を、シカンダー作品に見ることもできるのではないかと思います。

最後に児島虎次郎に戻りますが、では、児島虎次郎の作品は、ハイブリッド的な異種混交的なものとして、差異や距離の解体として見るができるのだろうかということ、一つのオープンクエスチョンにしたいと思います。もしそうではないのだとすれば、むしろ児島虎次郎の場合はエキゾチシズムやアプロプリエーションといった、むしろ見る者の喜び、それを保障するためのものに過ぎないのかといったことが考えられるのではないかというふうに思っています。

〈柳沢〉

この後の議論を大変立体的にしてくださる素晴らしいご講演でした。まさに最後の問いかけは、総合討議で改めて皆さんのご意見はお聞きしたいと思います。田中さん本当ありがとうございました。

続きましては東京国立近代美術館副館長の大谷省吾さんにお話をいただきます。タイトルは『「共鳴」と「影響」はどう違うのか? 近代日本美術の評価をめぐる』です。

---

14:00~

発表4 「共鳴」と「影響」はどう違うのか? 近代日本美術の評価をめぐる  
大谷省吾(東京国立近代美術館 副館長)

---

### 【共鳴と影響はどう違うのか?】

〈大谷〉

このシンポジウム「異文化の共鳴」で、「共鳴」という言葉が使われていることに共鳴いたしました。といいますのも、近代日本美術を扱う美術館に勤務していると、しばしば、近代日本美術というのは西洋美術からの影響が著しいといわれる場面に遭遇するわけです。「影響」という言葉はまだおとなしいほうで、場合によっては、西洋美術の模倣であ

る、劣化コピーである、パクリである、と散々ないわれようです。

とりわけ、私はシュルレアリスムというフランス由来の芸術運動の影響を受けた日本の画家たちを研究してまいりましたから、「影響」という言葉の厄介さには、長年悩まされてきました。しかし、だんだんわかってきたこともあります。それは何かといいますと、これをポジティブに捉えるか、ネガティブに捉えるかということは、結局、評価する側の問題なのだということです。ひとつ例として、雑誌『美術批評』1956年1月号に掲載された小話を挙げてみます。

「昔々、ある日本のシュルレアリストがこんなことを言っているのをきいたことがある。『一体、僕たちはどうすればいいのかね。例えばブルトンのドクトリンを完全に守って詩を書いたとする。すると批評家は、フランスのシュルレアリストの猿真似に過ぎないという。それで、こんどはそいつを発展させてユニークな詩を書くとするね。そうすると奴らはシュルレアリスムの正統な作品ではないとヌカすんだよ』  
こういうドグマは日本の文化のあらゆる分野に壁のように立ちふさがっているが、すべて、どうにもならないものなのである。」

笑い話ではすまないですね。この小話の「詩」になっているところを「絵」に換えれば、まさに今日のシンポジウムのテーマに直結しますし、「シュルレアリスム」となっているところを、なんでもいいです。「印象派」でも「キュビズム」でも、任意のムーブメントを代入してあげることができます。これは、明治以来、日本の画家たちがずっといわれてきたことです。でもそれは、ここでいわれているように「どうにもならないもの」なのでしょう。この文章を、もういちどよく読んでみましょう。重要なことが書かれています。

### 【批評家のモノサシ 西洋のモノサシ】

「批評家は」とあります。そうです。こういう近代日本の芸術家を貶めるような物言いは、批評家が作り上げてきた幻想なのではないか、語り方を変えてあげたら、両者の関係は全く違って見えてくるのではないかということ、今日はこれからいくつかの事例を挙げながらお話ししてゆきます。

結論を先に申し上げますと、こうした近代日本の芸術家を貶めるような批評というのは、オリジナルとなる西洋の美術のほうを、評価のモノサシにして、それをどこまで理解して、自分のものにできているか、そういう考え方に基づいています。一見、まっとうそうですが、私がこれから申し上げたいのは、影響を受ける側、日本の芸術家の立場にたって、彼らが当時、どのような問題意識をもって、何をやりたかったのか、それを実現するために、西洋の美術から何をヒントにしようとしたか、という見方です。つまりモノサシ、尺度の基準を西洋の側に置くのではなくて、当時の日本の画家たちのモチベーションのほうに置く考え方です。今回の展覧会の「共鳴」という言い方には、そ

ういう姿勢が含まれていると思います。そうすると、選び取る主体は日本の画家たちのほうですから、西洋の美術のある部分は選び取るかもしれないし、ある部分はまったく興味をもたないかもしれない。それで良いのです。むしろそこで生じる「違い」のほうがおもしろい。その「違い」こそが、それぞれの芸術家たちの拠って立つ社会の文脈の違いでもあるわけで、そういう考え方で、それぞれの美術を見て、評価していったほうが、絶対おもしろい。異文化理解というのは、そういうものではないでしょうか。

### 【作品の評価は変わる】

でも、そうした考え方を、日本の美術批評はずっとやってきませんでした。西洋を絶対的な評価のモノサシにしてきたと思います。そのことを実感したのは昨年、2023年の春に「重要文化財の秘密」という展覧会を担当した時のことでした。このタイトルにある「秘密」って何だろうと思われるかもしれませんが、展覧会開催にあたり、名品をただ並べるだけではなく、近代日本美術の重要文化財がどのように決められてきたのかを調べました。

この展覧会の時点で、明治以降に作られた絵画・彫刻・工芸の重要文化財は全部で68件ありましたが、それらがいつ、どのような理由で重要文化財に指定されたかを確認してみたら、いろいろおもしろいことがわかったのです。つまり、私たちがいま、名品だとあたりまえに思っている作品というのは、最初から名品だったのではなくて、作品の評価というのは時代やその他諸事情でいろいろ変わるものなのだと思います。

最も顕著な例は黒田清輝が描いた《舞妓》(1893年作 東京国立博物館蔵)【挿図26】と《湖畔》(1897年作 東京国立博物館蔵)【挿図27】と《智・感・情》(1899年作 東京国立博物館蔵)です。みなさんにとっては、《湖畔》がなじみ深いかと思いますが、これらは、いずれも重要文化財に指定されています。そして、おもしろいのは、これらがいつ重要文化財に指定されたかなのです。



【挿図26】黒田清輝《舞妓》(1893年 東京国立博物館蔵)



【挿図27】黒田清輝《湖畔》(1897年 東京国立博物館蔵)

《舞妓》が1968年、《湖畔》はずっと遅れて1999年、《智・感・情》はそれに続く2000年の指定です。この間、すごく空いていますね。どうして?と思われるでしょう。実は、《舞妓》の重要文化財指定を決定した会議で、《湖畔》も候補に挙がっていたそうなのですが、委員の強い反対があって《湖畔》のほうは落選したのだそうです。

1968年がちょうど明治100年にあたるので、1967年、1968年に明治美術の指定がまとめてされました。その経緯を、皮肉っぽくレポートした文章が『藝術新潮』1967年5月号にあるのですが、その中で、1967年の会議で、黒田の《湖畔》が候補に挙がったけれども落とされたことが書いてあります。

重要文化財の選定委員というのは、通常は全員、古美術の研究者なのですが、近代の作品が候補に挙がると臨時の委員が指名されます。《舞妓》が指定された1968年は、神奈川県立近代美術館館長の土方定一、東京国立近代美術館次長の河北倫明、東京国立文化財研究所第二研究室長の隈元謙次郎と、いってみれば、当時、日本の近代美術史をこしらえあげていた三つの機関のトップでした。厳密には、隈元は前年に研究所を辞めて大学に移っていましたが、いずれにせよ当時最も権威のあった三人が集い、そこに日本画家の山口蓬春と彫刻家の石井鶴三が、制作者の立場から選定に加わっていました。このときとくに強く《湖畔》の指定に反対したのは土方と石井だったといいます。その理由として、せっかくフランスで学んできた表現が、日本に帰ってきてから、日本の穏やかな風土に合わせて甘く鈍ってしまった、という点を批判したらしいのです。現在の私たちでしたら、むしろそこを評価しますよね。当時はそうではありませんでした。《舞妓》が指定されたときの指定理由というのを読むとわかります。

重要文化財は、指定されると『月刊文化財』という雑誌に掲載されます。そこに指定理由もちゃんと書いてあります。それを読みますと、《舞妓》は「エキゾチックな感覚の高まりで若々しい息づきとなって顕われている(中略)印象派的なすぐれた色彩感覚が発揮されている」と理由が書いてあります。

たしかに《舞妓》のほうは、いかにも西洋の画家が日本にやってきて、エキゾチックな物珍しさで舞妓さんを見て描いたような、一種のバタ臭さがあるように見えます。当時はむしろそれが良しとされたわけですね。一方で、《湖畔》が、32年後となる1999年によりやく指定されたときの理由を見ると「日本的な主題に、西洋画技法を融合させる試み」「油彩画特有の光沢の強い質感を避けている」「日本的な油彩画作品として一つの典型を完成した」といった言い方がなされています。1968年にはマイナスポイントだったところが評価されているのがおもしろいですね。このような具合に、作品の評価というのは変わっていくものです。

### 【萬鉄五郎《裸体美人》】

実は、ここからが本題です。ここまでの黒田清輝に続いて、重要文化財指定で興味深い事例があります。それは黒田の《智・感・情》と同年に指定された萬鉄五郎の《裸体美人》(1912年作 東京国立近代美術館蔵)【挿図28】です。

黒田の《湖畔》がめでたく重要文化財に指定された翌年の2000年に、黒田のもうひとつの作品《智・感・情》が続けて重要文化財になりました。そして同年に、黒田の東京美術学校での教え子である萬鉄五郎の《裸体美人》も重要文化財になりました。興味深いのは、この両作品は、明らかに別の価値観で描かれていることです。萬は、師匠である黒田への反抗心から、これを描いたと考えられます。《裸体美人》は東京美術学校の卒業制作でしたが、黒田ら教授陣はこの作品が提出されて大いにとまどったといいますし、実際、19人の卒業生のうちこの作品の評価は16番目だったといわれています。そして、萬は黒田の《野辺》(1907年作ポーラ美術館蔵)を批判的に下敷きにして、パロディのように描いたのではないかもいわれています。それを最初に指摘したのは美術評論家の中村義一さんでしたが、その後、私の元同僚で、現在は横浜美術館の館長をしている蔵屋美香さんが、2011年に担当した展覧会「ぬぐ絵画 日本のヌード 1880-1945」でさらに造形的に掘り下げて考察しました。画面を見比べれば明らかなように、同じ題材を、まるで異なる描き方で描いているわけです。そういう萬の作品が、黒田と同年に重要文化財に指定されたことは、やはり評価のモノサシはひとつではないということがよくわかります。ただし、《裸体美人》の指定の理由というのは、こういうものなのですね。

「本図は日本フォーヴィズムの記念碑的作品として評価が高いが、萬の絵画の特徴を端的に示す代表作でもある。本人も認めるようにゴッホやマチスといった画家たちの感化が指摘される正面観の強い構図や輪郭線を多用する画面構築、背景の山なみや雲にみる造形感覚と色感、さらにどこか諧謔的ともいえるモチーフなどは萬独自のものである。(中略) 個性的な芸術家たちを輩出した大正時代の劈頭を飾る作品として、日本の近代洋画史上重要な位置を占めている。」

日本フォーヴィズムの記念碑的な作品、ということです。そうすると、やはりヨーロッパの美術が基準となり、その影響で描かれ、それをどれだけ理解しているかが評価の基準になっているわけです。ですから黒田の《舞妓》が指定されたときの評価と考え方は同じです。けれども、私が申し上げたいのは、そうした重要文化財の指定理由というの



【挿図28】萬鉄五郎《裸体美人》(1912年 東京国立近代美術館蔵)

は、作品評価の決定版のゴールなのではなくて、あくまで通過点にすぎないということです。美術作品の評価はいつも現在進行形です。重要文化財に指定されてから、もう20年以上過ぎまして、さらにさまざまな研究が進み、評価のポイントも変わってきていると思います。

### 【モノサシの構造、モノサシの刷新】

例えば、先ほど紹介しました蔵屋さんによる、萬の《裸体美人》が、黒田清輝の《野辺》を批判的に下敷きしている、という指摘ですが、これは同じモチーフを扱いながらスタイルを変えて描いている、というだけではありません。蔵さんが注目したのは、黒田の絵では、画家が女性のモデルを見下ろしている、それに対して、萬の絵は、女性のモデルが、画家を見下ろしているのですね。さらには、黒田の《野辺》は、黒田がフランスで学んだラファエル・コランの《眠り》(1892年作)を下敷きにしていたことが明らかになりました。この黒田とコランの作品は2021年にポーラ美術館の展覧会で並びましたが、仮にその両作品に萬の作品を並べますと、萬は単に師匠の黒田に反抗しただけではなくて、むしろ西洋画における伝統的な男性画家と女性モデルの関係を破壊しようとしたとも見ることができるのではないかと思います。

### 【太陽と雲】

「それはジェンダー批評的な研究アプローチが進んだ今だからこそその解釈で、当時、萬がそうしたことに自覚的だったとは思えない」という意見もあるでしょうが、すこし振り返ってみましょう。《裸体美人》は1912年の東京美術学校の卒業制作ですから同年の初め頃までに描かれたはずです。その数か月前の1911年9月に、平塚らいてうたちにより『青鞥』が創刊され、創刊号には平塚の「元始、女性は太陽であった」という宣言が掲載されます。この宣言、どこか萬の絵と響き合わないでしょうか。

この両者の関係について、首都大学東京にいらした長田謙一さんが、2009年の美術史学会で発表されましたが、裸体美人の頭上にあるのは太陽ではなくて雲ながらも、赤っぽいこの雲は、太陽が隠れているからであり、平塚の宣言には「私どもは隠されてしまった我が太陽を今や取戻さねばならない」という言葉もあるから、まさに宣言と呼応しているという解釈を、長田さんはしています。

萬のこの時期の絵には、こうした雲がたびたび出てきます。大原美術館所蔵の萬《自画像》(1912年作)にも雲が描かれています。こちらでは赤い雲と緑色の雲が並んでいます。補色関係ゆえに強調されますね。裸体美人もそうですが、萬にとって赤と緑の対比は生涯を通してずっと繰り返されるテーマカラーのようなものだったといえます。

自画像として岩手県立美術館蔵の《雲のある自画像》(1912年作)も興味深いです。こち

らの雲は、萬に対して何かプレッシャーをかけるようなニュアンスがあります。この雲の意味を、新潟県立万代島美術館の澤田佳三さんが、禅の思想から解釈しています。萬は、東京美術学校で絵を学ぶ前に、1904年から6年にかけて、東京の日暮里にあった両忘庵という臨済宗の道場で禅の修行をしています。一時はかなり打ち込んでいて、布教活動の手伝いにアメリカまで行きますが、うまくいかずに帰国して東京美術学校に入り直すという経緯があります。仏教では雲は煩惱の象徴とされますが、澤田さんはそれをふまえて、当時の萬の文章などを読み込んで、萬にとって「客観の実在性と主観の情熱との苦しい戦闘」というのが重要なテーマで、雲はその悩みの現れであるという解釈を示しています。これはたいへん説得力のある解釈だと思います。そして、話はこれで終わりません。萬が修行していた両忘庵という道場に、同じ頃、平塚らいてうも通っていたことがわかっています。以前に、大川美術館館長の田中淳さんが、二人の当時の動きをかなり詳しく調べられましたが、直接の交流を示す証拠は見つからないため、同じ道場に通ったからと短絡的に結びつけるのは慎重になるべきと結論づけています。ただ、二人がその思想形成期に、きわめて近い空気を吸っていたことは確かです。そうしたベースがあって、『裸体美人』と『青鞥』の宣言とに、きわめて近いかたちでそれぞれ表現されたらと想像してみたら、わくわくしませんか。いずれにせよ、少なくとも萬が、単にフランスのフォーヴィスムの形式を真似て『裸体美人』を描いたのではなくて、客観と主観の問題、あるいは新しい時代における女性のあり方への関心などを心にとどめながら制作に臨んでいたときに、たまたまフランスからもたらされたポスト印象派やフォーヴィスムの情報に出会ったと考えることもできます。それは影響というよりも、自分がやりたいと思っていたこととの「共鳴」であり、結果こうした絵を実現することになったのだ、といたくなるわけです。

### 【彫刻評価のモノサシ】

次に、高村光雲《老猿》(1893年作 東京国立博物館蔵)に触れます。がらっと話題が変わるようで実はつながっています。黒田清輝《湖畔》が、1967年と1968年の重要文化財指定の会議で落とされた話をしましたが、そのとき落とされたもうひとつの作品が、この高村光雲《老猿》だったといわれています。そのこともさきほど触れた『藝術新潮』に書かれています。

高村光雲といえば、詩人で彫刻家として名高い高村光太郎の父親で、上野の西郷隆盛像や皇居前の楠木正成像などでも知られる明治を代表する彫刻家です。この《老猿》は光雲の代表作ですが、それが、なぜ落とされたのかについては、指定の委員の一人だった土方定一が、はっきり発言しています。

「やはり高村光雲の彫刻の考え方は、近代の考え方とは違うわけですね。(中略) ロダ

ンの彫刻のようなものは最後まで認めない。(中略)そして、傑出した作家としては荻原守衛、戸張孤雁、中原悌二郎ということになると思います」

(『月刊文化財』1967年10月号)。

つまり、1967年当時の日本において、近代彫刻の評価の基準はやはりロダンだったということです。そして遡って考えると、その考え方を日本に広めたのは、皮肉なことに光雲の息子の高村光太郎だったわけです。その光太郎自身も「父の作品には大したものはない。すべて職人的で、仏師屋的で、又江戸的であった」と批判しています。端的に言って、光雲は息子のおかげで、長らく重要文化財指定から外されてきたといっても過言ではありません。

それゆえ、ロダンの影響が著しい荻原守衛《女》(1910年 原型は東京国立博物館蔵)が、近代彫刻の重要文化財第一号となり、《老猿》が重要文化財になるのは、実は黒田の《湖畔》と同じ1999年です。ごく最近なわけです。これは平成に入って、近代日本美術史の研究が進み、価値基準の相対化が進んだためといつてよいと思います。

## 【光太郎の仕事】

では、ロダンに心酔し、父である光雲を批判した高村光太郎の作品は、どうなのでしょう。大原美術館所蔵の《腕》(1917-19年頃作)はダイナミックな筋肉の緊張感をもち、まさにロダンの教えに忠実です。東京国立近代美術館蔵の《手》(1918年頃作)もやはりロダンの作風の典型とされますが、この《手》は、単純にロダンの影響とは片付けられない複雑さをもつ作品です。

高村光太郎は、はじめは父親から木彫の手ほどきを受けて、その後も父親の弟子にあたる先輩木彫家たちからその技術を学びます。けれども、ヨーロッパから輸入された美術雑誌に掲載されていた《考える人》の図版を見て、光太郎はロダンに惹かれてゆきます。1906年にまずアメリカに渡って、続いてイギリス、フランスに移り、本格的にロダン作品に学び、1909年に日本に帰ってきます。そしてロダンの彫刻の考え方を、日本で熱心に広めてゆきます。

光太郎による『ロダンの言葉』(1916年 阿蘭陀書房)は広く読まれます。あるいは光太郎は、「緑色の太陽」(1910年)という文章がよく知られていますが、そこでは芸術家の主観や個性の尊重を主張してゆきます。

あらためて《手》を見てみますが、とても緊張感に満ちたこの作品は、まさにロダンの教えを具現化したように見えます。ロダンの教えとは、要するに、対象をそのまま写しとるのではなくて、生命感を表現することを考えるわけです。そうすると、まず存在感のあるヴォリュームの表現、そして面と面との関係によって動きの感覚を表現していくことが重要視されるわけです。それらによって、ただの粘土の塊、石の塊、ブロンズの

塊が、生命力をもった存在として輝き出すということです。

《手》は、人差し指がぴんと真上を向いて、そして親指がぎゅっと反っていて、反対側の小指も後ろに引くように曲がっています。そしてこの中指あたりの甲の筋、そして浮き上がった血管も見事です。同じポーズをすると実感できますが、ものすごく力が入っています。そうした表現ゆえに、この手の持ち主、それは他でもなく光太郎自身だと思いますが、その彼のもつ意志の強さを感じさせます。あるいは、彼が『晶子短歌全集三』（1920年 新潮社）に掲載した素描《手と星座》を見ると、彫刻の《手》と同じような図像が天の星を指差しています。そうすると天と地、あるいは自然と人間との対比、あるいは自然と向き合うひとりの人間というものを、凝縮させたような存在といえるかもしれません。

ロダンも《カテドラル》（1908年作）という手だけの彫刻を作っています。こうして比べていくと、光太郎の《手》はやはりロダンの教えの典型のように見えますが、けれどもそれは、この作品の一面にすぎません。この作品は、同時にやはり、日本の伝統にも深く根差しているのですね。

そもそもこの手の形なのですが、仏様がとられる「施無畏印」の形をもとにしていることは光太郎本人が語っています。ただし本来、この「施無畏印」は、右手でするポーズです。お釈迦様が説法をするときに、相手の心を鎮めるという意味があります。これを、あえて左手にしているところが光太郎オリジナルです。これはたぶん、自分の左手を観察しながら右手で作っていると考えられます。そういう意味で、これは東洋の仏像の伝統の流れと、西洋の観察眼をもとにした彫刻の出会ったところに生まれた作品といえるわけですが、それだけではないのです。

### 【三つの《手》】

《手》は、最初に鑄造された時点で三つ作られています。鑄造したのは、光太郎の弟で金属工芸の作家だった高村豊周です。もちろん同型から鑄造するからブロンズの手の部分とは全く同じ形をしています。一方、手を支える木製のスタンド部分は、光太郎が制作しますが、それぞれちょっとずつ違うんですね。その三つの《手》の現在の所蔵先は、朝倉彫塑館、東京国立近代美術館、そして高村家です。

朝倉彫塑館の作品は、当時、文部省美術展覧会の彫刻部門で活躍していた朝倉文夫、つまり光太郎のライバルというか、光太郎からしてみれば批判的にその作品を見ていた朝倉が光太郎に注文したものです。それゆえ、朝倉のアトリエを美術館とした朝倉彫塑館に現在は所蔵されています。

東京国立近代美術館所蔵作【挿図29】ですが、最初は白樺派の小説家有島武郎が所蔵し、有島が自殺した後、劇作家の秋田雨雀の手にわたり、戦争中はお寺に預けられたという

経緯が、木のスタンドの部分に刻まれています。その部分は、ブロンズの手が差し込まれているので通常では見られません。こうした来歴や由来も美術史研究上は重要ですが、注目したいのは、木のスタンド部分を見ると、ずっと木彫を習ってきた光太郎の技術が生かされていることです。ざっくり彫っただけの木スタンドにしか見えないかもしれませんが、最近の研究で、この部分がひじょうに重要なのだということが、わかってきたのです。

2015年に、イギリスにあるヘンリー・ムーア・インスティテュートと、武蔵野美術大学の共同企画で、武蔵野美術大学の美術館で、日本近代彫刻展が開かれました。そこで、朝倉彫塑館と東京国立近代美術館の二つの《手》が並んで展示されましたが、二つの作品がまるで違って見えたのです。展覧会を企画した武蔵野美術大学の黒川弘毅さんから「重要な違いがわかった。ぜひ比べて見てほしい」と興奮したメールをいただいたのをよく覚えています。もちろん、ブロンズ部分は全く一緒です。でも、木のスタンドに注目すると、朝倉彫塑館のほうは、素直にまっすぐ伸びているのに対して、東京国立近代美術館のほう

【挿図30】は、木の部分に少しひねりが加えてあります。それゆえ、朝倉彫塑館の作品では、ちょうど正面に手のひらが向き、まさに仏さまの手のような印象です。それに対して、東京国立近代美術館の作品は、ひねりのおかげで、手にダイナミックな動きがあるように感じられます。朝倉彫塑館の作品は、光太郎が若い頃から修行した日本の伝統的な仏像に近く、東京国立近代美術館の作品は、よりロダンの考え方に近い、という印象があります。そしてその差は、この木彫のスタンド部分の、わずかな彫りの違いによって生み出されていることが、わかったのです。こうしたことから、光太郎が単純に伝統的な木彫の勉強をしたあと、そこから抜け出して近代的なロダンの造形へと進んだ、と単純化するのではなく、光太郎は東洋と西洋との間で試行錯誤を繰り返していたことが想像できます。

このことから、「影響」ではなく「共鳴」といったときにも、そこで得られる響きも決して単純ではないこと、西洋と東洋の表現の融合、なんて言葉では軽々しくいえるかもしれませんが、実際にはそこで得られるのは不協和音であることのほうが多いのではない



【挿図29】高村光太郎《手》(1912年 東京国立近代美術館蔵)



【挿図30】高村光太郎《手》(1912年 東京国立近代美術館蔵)のスタンド

かと思えます。しかしその不協和音がおもしろい、日本の近代の芸術家たちはみんなそこで葛藤して苦しんできたわけです。その部分こそがおもしろい、注目ポイントだ、ということ、この高村光太郎の《手》は教えてくれるように思います。

### 【岡本唐貴《制作》】

最後の事例です。最初に申し上げたとおり、私の専門はシュルレアリスムの影響を受けた日本の画家たちなので、その中から、倉敷出身でもある岡本唐貴の初期作品《制作》(1924年作 東京国立近代美術館蔵)【挿図31】を取り上げます。

のっぺらぼうのマネキンが描かれていて、一見してデ・キリコの影響が著しいです。大原美術館所蔵のデ・キリコ作品にも、同じようなマネキンが描かれています。ちょうど、デ・キリコの展覧会が先日まで東京で、そして昨日から神戸で開催され話題になっていますが、この岡本の作品は、日本で最初にデ・キリコの影響を受けた作品といえると思います。それどころか、本作品が描かれた1924年時点で、デ・キリコを知っていた日本人はほとんどいませんでした。



【挿図31】岡本唐貴《制作》(1924年 東京国立近代美術館蔵)

この作品が発表された第二回アクション展は1924年の4月に開催されますが、その時点で日本の美術雑誌などの出版物に、デ・キリコの図版は一切、掲載されていません。岡本は、当時、大阪の丸善でヨーロッパから輸入された画集を見て描いたと告白していますし、この作品をデ・キリコの模倣だと批判した村山知義も、その前年までドイツに留学していたからこそ、そうした批判が書けたにすぎません。いずれにせよ、その後ずっとこの作品は、日本におけるデ・キリコの影響を受けた作品、あるいはデ・キリコの露骨なパクリといわれ続け、それ以上の考察がなされないままでした。

しかし私が強調したいのは、この作品で重要なのは、右側のマネキンではなく、左側の部分です。さらに、それが上下に分割されていることです。左上はイーゼルに向かう画家の姿、左下は瞑想する僧侶が描かれています。そのイメージも、実はデ・キリコに源流を認めることができるかもしれません。ご存じの通りデ・キリコは何度も自画像を描き、その際イーゼルに向かう姿で描くこともしばしばでした。そして眼を閉じて瞑想する男の姿は、たとえば《子供の脳髓》(1914年作 スtockホルム近代美術館蔵)にも見ることができます。ただ私は、この作品は、デ・キリコ作品からの引用をただパッチワークのように合わせたものだとは思いません。岡本自身は、丸善でデ・キリコの画集をたまたま目にした、という回想に続けて、こう述べています。

「丁度そのころ神戸の山手に立派な教会が出来て、私は宗教や封建的なものはきらいだから大いに反感をもっていた。メリケン波止場にモチーフをさがしているとき、ふと、そうだ自分の反宗教の気持を表現して見ようと思い、栈橋で写生している私が教会の影をふみつけておこっており、自分の中の哲学者が、思索しているという発想と、神戸の古道具屋でよく見かけるマネキンをキリコめた道具につかって40号に描いた」

(『岡本唐貴自伝的回想画集』東峰書房、1983年)

岡本は、教会を封建的としていますが、神戸において、西洋から新しくもたらされたものという意味では、新しい異文化との出会いでもあったはずですし、単純に封建的なものとばかりもいえないようにも思います。しかしいずれにせよ、反抗心が画面のうえでは教会の影を踏むという明確な外向きのジェスチャーとして表現されています。一方で下では内向きの思索のポーズが描かれ、上下は明らかに分裂しています。そしてこの分裂こそが、性急な近代化を進める当時の日本の姿、あるいはそうした日本の中で、ひとりの芸術家が社会との摩擦や葛藤を覚えたときに、外向きの反抗と内向きの引きこもりとの間で揺れ動く姿そのものだったといえるのではないのでしょうか。でも、こうした解釈を求める姿勢は、「ああ、デ・キリコのパクリだね」と思った瞬間に、ごそっと抜け落ちてしまいます。

### 【異なっているから、おもしろい】

私たちは近代日本の美術作品を見る際に、そこに描かれているひとつひとつのものとその画面の中の関係に気をつけながら、それを描いた画家のモチベーションはどこにあったのだろうということを注意深く読み解いていく必要があると思います。そしてそうすることで、一見、西洋の美術を表面的に模倣しているように見えるかもしれない近代日本美術というのが、実はものすごくおもしろいものに見えてきます。

今回の展覧会とシンポジウムのキーワードである「共鳴」というのは、西洋の美術に憧れるだけでは成立しません。受け止める日本の芸術家のほうが、はっきりしたモチベーションをもってこそ、共鳴するのだと思います。その共鳴の結果として生み出された作品は、もともとの西洋のオリジナルとはかなり異なっているはずですが、その異なっている部分をおもしろがって楽しみましょうということを提案して、私の発表をおしまいにいたします。ありがとうございました。

〈柳沢〉

大谷さん、ありがとうございました。

第二次大戦後、大原美術館の日本近代美術作品を集中的に収集した大原總一郎は、売り込みがあった黒田の《舞妓》を購入しませんでした。後に1968年に重要文化財に指定

された際にも「役人が決めたこと」といったそうです。まさに評価する側の視座によってどういった評価が下されるのかの一例です。

続いて、三人目の発表は、群馬県立近代美術館特別館長の岡部昌幸さんをお願いします。タイトルは、「前衛とスタンダード—The Museum of Modern Art の1世紀と、日本の美術館の『西洋／日本』コレクション」です。

---

15:00～ 発表5 前衛とスタンダード—The Museum of Modern Art の1世紀と、日本の美術館の  
「西洋／日本」コレクション  
岡部昌幸(群馬県立近代美術館 特別館長)

---

## 【Museum of Modern Art】

〈岡部〉

私は8年前から群馬県立近代美術館の館長を務め、職務変更で特別館長となりますが館の代表です。今年は群馬県立近代美術館が創立50周年を迎え、間もなく式典もごさいます。ただ1930年創立の大原美術館はさらに加えて50年ほどで、100年近い歴史をもつわけです。1929年ニューヨーク近代美術館の創立とほとんど同じです。ですから、近代美術館という名前も100年目だということです。そうしたことを重ねて発表のタイトルを考えました。

大原美術館の今回の展覧会は、三浦館長がリーダーシップをとって、コレクションを組み直し、新たな価値を見出すために、学芸の皆さんが、研究の蓄積を展示の形で見せた大変意欲的な展覧会だと思います。まさに異文化が共鳴すると感じました。ですから、「共鳴するだろうか？」との問いかけに対して、私の掲げたタイトルは直接には書いてませんが、「それは共鳴していますよ」というお話ししたいと思います。

タイトルについて、さらに少し加えます。Museum of Modern Artに「,」をつけて、その後にNew Yorkを入れると、ニューヨーク近代美術館 MOMAとなります。そして、世界中「,」を入れて、その後に地名を入れると、神奈川でも東京でも京都でも、県立でも国立でもすべて同じタイトルで館の名前が決まるわけです。英語にすると、なにか合言葉、共通言語であるように感じます。Museum of Modern Artの語には、そうした意味合いが息づいています。

そして、近代美術館とは、単に近代美術を扱うというだけではない響きがあります。例えばローマにも近代美術館がありますが、ローマには、古代があり中世があり、華々しいルネッサンスがあり、バロックがあるけれども、それに対して、輝かしい19、20世紀の近代アートがあるというように、輝かしい近代という意味合いが近代美術館の語にあります。それは古代、中世、近世、近代、現代といった単なる時代区分ではなくて、

すなわちモダニズム、前衛であったということです。前衛ということは当時の常識的な価値基準にそぐわなかった、否定されるものだったということがポイントです。だからMOMAも否定から、0から始まったわけです。けれどもそれがいつの間にかスタンダードになったことに意味があると思います。

日本の場合、とくに公立美術館は、日本近代美術のコレクションがスタンダードになると同時に、そこに西洋近代の系譜が重なります。その重なりによって、日本の近代美術の評価が定められてきた歴史があります。それが遡ると、100年を迎え、群馬近美でも50年目を迎えているわけです。

## 【近代美術館とは】

先に私の結論を申し上げます。

一つめは、一点の美術作品を一音とし、美術館の展示空間を楽器とするならば、ほとんどのものは共鳴し得るもので、共鳴させるのがキュレーターおよびデザイナーの技である。これは哲学的に考えたのではなくて、現場職人的に展示を作る立場からは、共鳴させなくてはいけないということです。ポイントは、作品の並べ方、集め方、構成の仕方です。構成単位は一音、つまり一作品であることははっきりしていますから、それをいかに扱うかが重要です。そして、共鳴するためには、美術館の展示空間が必要です。さらには、外部空間と環境と制度があって、そのうえで、空間でどのように響かせるかが重要です。

二つめは、展示のいわば音階は、「Modern Art」「近代美術」の一オクターブである。和声は、モネなど印象派、セザンヌなど後期印象派、ピカソなどフォーヴィスム・キュビスムによって共鳴する。だから作品の質とか、大きさとかではなく、画家の名前と存在があれば一つの系譜が構成されます。さらに和声は複雑であり、調性がさまざまあるから、いろんな音階を奏で、脱和声を繰り出すことが出来ると思います。

三つめは、本来、多様な地域に発生する近代美術は、それぞれに特殊性、技巧の差があり、調性が異なっている。それを展示においては、美術の平均律たる西欧のModern Artに調律して、西洋近代様式の建築の中で構成して行う。したがって、どのようなものでも共鳴する。これは、かなり大胆な独断ですが、私は現場でずっと働き続けてきたから、現場では、哲学的なことよりもあくまでも技術としてそういうことをやるということです。

四つめは、Modern Artの展示は、基本的に、線的、時間的な発展によって行う。進化的、前衛的な展開に親和性をもつということです。それは、マルキシズムとか科学的な発展であるとか20世紀の初頭の考えに非常に合致する線的なモデル理解になります。展示や来館者の動線設計は、それを理解しやすいようになされます。

五つめは、展示とは、第一に、前衛美術、Modern Artの理解を促進させるための啓蒙・教育的な手法であり、教材の代表的ディスプレイとして誕生したということです。これは、MOMAのホームページにも記載され、さまざまな書籍にもあります。同館が開館して7、8年後に、前衛的なものを理解させる教育的な必要性から企画展が開催されました。世界で初めての教育普及が始まったわけです。展示が、学術的な理論を発表する場や、新しいことを見せる場というより、展示は、そういう理論を理解させるための手法、ディスプレイなのです。展示を作ってきた立場からすると、原点はそういうことだったのかと、今さらながらに思います。

以上が今回の結論として申し上げたいことです。したがって共鳴するのか？というよりは、共鳴するところがさまざまある作品を、共鳴しているように展示をし、そこから共鳴していることを学ぶのだという話になります。そういう意味では今回の大原美術館の展示は、とても深いものがあり説得力があると納得しました。

### 【井上房一郎と群馬県立近代美術館】

群馬県立近代美術館の話をいたします。

各地方に多くの美術愛好家、文化活動家があり、倉敷の大原家と同じように、群馬近美のある高崎にも井上房一郎という人物がいました。亡くなってもう30年経ちます。高崎の駅近くに邸宅が残っていますが、これは東京の港区西麻布に敬愛するアントニン・レーモンドを訪ねて、レーモンドが自宅兼事務所にしていた建築を、そっくりそのまま写してくれと依頼して出来たコピー製品です。現在ではレーモンドの自宅は存在しませんので、その点でも貴重な建築です。現在その隣に高崎市美術館が建っております。それから井上は、レーモンドに依頼して音楽センターを建設しました。長らく群馬交響楽団がホームにしておりましたが、現在は駅の反対側の高崎芸術劇場に群響のホームが移ったため、こちらも建物だけが残されていますが、大変モダンな建築です。レーモンドはフランク・ロイド・ライトの弟子筋にあたり、日本で多角的な建築を成しただけではなく、日米の架け橋の一人でもあります。

そして群馬県立近代美術館の建築ですが、設計者は磯崎新です。井上房一郎が斎藤義重の勧めで、美術作家としても活動していた新進気鋭の磯崎に依頼しました。磯崎も二年前に亡くなりましたけれども、群馬近美の建築は、その出世作で、プラトン立体つまり無限に立体が空中に展開していく理念のもとに作られました。

井上房一郎は、富豪というだけでなく、大衆デモクラシーと大正期自由教育の中で生まれ、農民美術運動、自由画教育運動の中心人物だった画家の山本鼎と、その縁戚でもあり関係の深い北原白秋、あるいは片山伸の知遇を受けており、1920年代にはパリへ留学もしています。パリではアルベルト・ジャコメッティ兄弟をはじめ多くの芸術家と交

流し、帰国後は、実業の傍ら井上工業研究所を創設し、ブルーノ・タウトの招聘や、戦後には群馬交響楽団の創設などに尽力しました。

先ほどの大谷さんの発表にもあったように、1967年から8年にかけて明治100年記念事業がありました。政府が号令をかけ、日本各地で関連事業が実施される中で、東京国立博物館で明治美術展という画期的な展覧会が開かれました。内容は、美術史的に表の歴史であった官設展に対し、異端の作家たちも含み明治浪漫主義から大正期の前衛作家まで含めたものです。文部省の美術研究所から東京国立近代美術館立ち上げにも尽力した河北倫明が中心となり、大正の異端の画家たちを扱ってきた土方定一も関わることで、アカデミックなものとはアバンギャルドを同時に扱った明治100年展となったわけです。戦後になり、明治以降の近代化が負の遺産として否定的に捉えられがちなときに、その遺産を改めて見直そうとする試みが明治100年にあったと思います。ちょうどそれは、1964年の東京オリンピック、明治100年となる1967年、大阪万博の1970年あたりの数年間が日本の近代をグローバルに認め、同時にローカルなところにそれを及ぼすというときだったと思います。

そういう動きをとらえ、井上房一郎は県に対して、最初は近代がついていない県立美術館設立の運動を起こします。まず国から土地が払い下げられ場所が決まり、そこに美術館、歴史博物館、文学館を建てる計画が出来、その委員に河北倫明、土方定一が招かれます。先ほど大谷さんが触れた重要文化財指定の件と同じ頃に、群馬の近代美術館の萌芽が芽生えたわけです。

当時は地方の美術館建設のブームで、神奈川を皮切りに、和歌山、兵庫と各地に県立美術館が出来ます。ですから、群馬県立近代美術館は、地方の県立美術館創設のブームの最初の頃にあったわけです。そのときに建築を新進気鋭のモダニズムの作家に実験的なものを頼む、それを駅前ではなくて郊外の広いところに作ったわけですが、そういう一つのあり方が群馬近美に見られると思います。

開館したとき、私は高校生でしたが、大学に入ってすぐ見学に行きました。その後、横浜の美術館を立ち上げる仕事をしましたが、そのときの模範として、この美術館に行きました。そのように地方の美術館が作られるときの一つのモデルになったと思います。

現在では、美術館は箱物行政と批判されますけれども、立派な美術館を新進気鋭の作家を指名しフリーに作らせることは、大規模な建築を実験的に手がけることで、今日のように日本の建築家が世界の美術館の多くを手がけるきっかけになったのではないかと思います。

### **【近代美術館への近世以前の美術作品寄贈】**

井上は行政のやり方がわかっていましたから、まず少しでも私財をはたいて動き出し、

そこから行政に働きかけ、そして作品を寄贈して弾みをつけて、最終的には県を動かすというやり方をしました。

群馬県立近代美術館へ自分のコレクションも寄贈しますが、意外なことに寄贈したのは近代美術ではありません。井上は、20歳代の大半を、早稲田に通い、そしてそこを中退しパリに渡り自由気ままに過ごします。そして画家を目指す中で、セザンヌに目覚め、そこに哲学を見出して日本に帰国します。そういう人だからこそ、縁のあった山本鼎や日本の近代美術、あるいはセザンヌや印象派などを収集して寄贈するかと思いますが、そうではなくて、自分の名前の「房」をもじって戸方庵という名づけられた古美術コレクション200点以上を寄贈します。重要文化財が二点あり、中国美術と水墨画と近世の美術までが入っています。一点の近代美術もないコレクションを寄贈して、そのうえで近代美術館の運営を推進したわけです。理由について明確にはわかりませんが、私はこう思っております。

地方美術館における、いわば群馬モデルは、井上房一郎によってリードされました。井上はフランスでジャコメッティなどに学び、そしてセザンヌを見出したわけですが、井上が東洋・日本美術のコレクションを近代美術館へ寄贈することにも哲学があったと考えます。

井上はこうした趣旨の発言をしています。

「セザンヌによって確立された近代絵画は普遍性をもつが、それはいまだ描き続けられ収集可能である。セザンヌも、セザンヌの影響を受けた日本の画家も収集可能である。それに対して優れた内実と、近代絵画すなわち近代哲学をも乗り越える要素をはらむ日本や東洋の古美術については、1960年代となつては、残念なことに人びとの関心は向いておらず、明治維新と戦後の混乱期にそれを理解している欧米人によって多くが海外に流出してしまった。フランス留学から帰国した後に、心を開かれた室町の水墨や墨跡から始めた個人の収集だが、今は自分の好みばかりではなく、鑑賞する人の立場に立って、近世の絵画まで収集する必要性を感じている。ただしメインとなる作品を求めるのではなく、新鮮な美術館によって、忘れられ埋もれたものを集めるんだ。」

こうした考え方に基づく収集活動の哲学が、文化財保護、あるいは東洋美術史の社会への普及、新しい美の発見というすべてに及んでいます。そうした考えがあつて、セザンヌではなく、日本の古美術をあえて近代美術館に付け加えたのです。

### 【西洋と日本、近代と伝統】

近代美術館であると、近世以前については、前近代、封建ということでオミットしてしまうわけです。前衛＝近代美術が、前衛ではない古美術、骨董と併存しないように、

その間を断ち切ることに近代美術館の意味があるわけです。でも井上は、近代美術館を心から望み、前衛運動を、命をかけてやりながらも、それによって失ってしまうもの、古いものの重要性をわかっていて、それを将来のために近代美術館に残す道を選んだのです。その意図は、なかなか理解されませんが、評論家で後に東京都庭園美術館の館長を務められた鈴木進さんが芸術新潮にこんなこと書いています。

「こうした考え方というのは、近代美術館と博物館との間の抜きがたい隔絶と対立現象、江戸期と明治期との断絶や断層、それらを交流させることにこそ大きな意義があり、近代を理解するためには、先行する中世、近世の美術の理解が必要であることを井上の心情としている」

さらに深読みします。同じ高崎出身で、親戚でもあった山崎種二さんが明治100年のちょうどその頃に山種美術館を東京に開館しており、群馬県立近代美術館は当初山種美術館のコレクションを借用して展示しました。井上からすれば親戚の山種さんが近代の日本画を扱い、自分はそれ以前のもを扱って、近代と近世が断絶することがないように慮って集めて、それを群馬近美にあえて加えたのです。

大原美術館の今回の展覧会では、近代と現代が共鳴するかを一つの命題にしていますが、井上は、近代と近代以前が断絶するのか、あるいはそこに響き合うものがあるのかと問いかけています。日本の美術館は、西洋と日本の近代だけではなくて、日本の近世美術以前と、近代から現代の日本をどのように結びつけていくかも大きな問題です。この課題は、日本の近代洋画家、美術家にとっては必然のことで、日本の古典や伝統と自分たちの現代の活動はどのような関係になるのかは、常に自問自答し、それが形となつての新たな芸術だったと思います。

## 【展示の歴史】

ここから展示のことをお話してゆきます。

ジョゼッペ・カスティオーネ (Giuseppe Castiglione) が手がけた《Le Salon carré en 1861》(1861年作 ルーブル美術館蔵) は、イタリアの画家による1861年当時のルーブル美術館のサロン階の様子です。その後のサロンの語源となる部屋の様子ですが、ここで注目したいのが展示方法です。今も、欧米の美術館、とくにヨーロッパでこうした展示の仕方があると思います。ものすごく天井が高く、その天井が開いていて自然光が入る仕様です。そして、高い位置に大きな絵を飾り、下に行くと小さくなる。下からだと、小、中、大、特大というヒエラルキーのようでもありますが、実際的な問題で、上の方になると見え難くなってしまうので、このようになるわけです。

現在のルーブルでも二段掛けはありますが、やはり新築部分では、自然光とは限りませんが、自然光に近い照明を天井から当てる擬似天井光のもとに、四面が白い壁となつ

たいわゆるホワイトキューブの中で、展示物以外の一切のものを排除する展示空間となります。この空間には、作品と額縁とキャプション、あと光しかない。完全に展示に特化した空間です。そしてループルでも、多くの部屋が直線的な一つの方向性をもった作品配置に変わってきていて、それは、今の日本の美術館では馴染みのある展示手法です。ですから、日本の近代美術館の多くが採用する展示方法がグローバルに近くて、ループルを含め、ヨーロッパの歴史のある美術館は逆にそれに近づいて来ているともいえます。

ヤン・ブリューゲル(父)とピーテル・パウル・ルーベンス (Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens) の共作《視覚の寓意 Allegory of Sight》(1617-1618年作 プラド美術館蔵)【挿図32】を見てみましょう。あくまでも作家の頭の中で作り出された空間だと思いますが、博物館展示の歴史の最初にあるように、多くの品々が陳列という



【挿図32】ヤン・ブリューゲル(父)とピーテル・パウル・ルーベンス (Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens) の共作《視覚の寓意 Allegory of Sight》(1617-1618年作 プラド美術館蔵)

よりは、その収蔵スペースを見せるようです。こうした光景を描いたギャラリー画はヨーロッパには数多くあります。

フランドルでも多くのギャラリー画が描かれますが、ヴィレム・ファン・ハーヒト (Willem van Haecht) 《コルネリス・ファン・デル・ヘーストの収集室》(1615年作 ルーベンスハウス蔵)は、アントウエルペンのアルブレヒト大公とイサベル妃がある画家を訪れた際の様子を模して描いています。17世紀の画家のアトリエを想像させると同時に、その収集の姿をも感じさせます。

ドイツ生まれのイギリスのロイヤルアカデミーの画家であったヨハン・ヨーゼフ・ゾフアーニー (Johan Joseph Zoffany) の《ウフィツィ美術館のトリブーナ The Tribuna of the Uffizi》(1772-78年作 ロイヤルコレクション)です。ウフィツィは、現在でも似たような展示をしていると思います。私は、画面上部は実際の展示風景で、下部はかなり想像し構成し直して描かれていると思います。すべての壁を埋め尽くすように展示されていますが、それゆえ額縁は、ルネサンス期にできた、いわゆるコレクター用とされるシンプルな箱型です。それなら運搬も効率的で、こうした展示にも対応できます。それまでの祭壇額縁ですと、正方形ではないので、こうした展示はできません。美術品が流通して移動するようになり、こうしたシンプルな額縁をつけられたために、運搬のみならず、展示にも役立ちました。

こうしたそれぞれの展示には、方向性や哲学、あるいは何らかの理由がありましたが、共通するのは、そもそも一般の観客が立ち入ることはないことです。そうした状況のまま20世紀に入ってきたと考えるとゆきます。

## 【ポール・J・サックス】

ここで、ポール・J・サックス (PAUL J. Sachs) を今日の展示の原点として見直したいと思います。

以前の原稿ではザックスと書きましたが、証券会社のゴールドマン・サックスの創業者一族であることがわかったので、サックスとします。ユダヤ系の富裕な家庭に生まれたサックスは、ハーバード大学で法学を学ぶと同時に美術も学びます。卒業後は実業につき、その後、母校に美術に関わる寄付講座を設けて30年余り教授を務めます。ハーバードには、いくつかの付属美術館がありますが、サックスはフォッグ・アート・ミュージアムの設立にも立ち会い館長を務めました。そのミュージアムの二代目、三代目もサックスの教え子が館長を務めますが、サックスを記念して、彼のメモリアルエディションとして、教え子がサックスの成した展示を、彼を偲んで行った展示風景の写真を紹介します。

1960年代半ばだと思いますが、これを見て、皆様はどう思われるでしょうか。私などは自分の高校時代ぐらいに見たあの風景、例えばブリヂストン美術館や東京国立近代美術館を思い出します。つまりサックスの展示のやり方が、今日の我々のやり方の一つの原型になっているということです。

続いて展示風景の写真を紹介するのは、アグネス・モーガンです。サックスの愛弟子でハーバードの講座を引き継いだ人ですが、美術館の展示に実際に関わらない方は違いがわかりづらいかもしれませんが、一部で、作品の間隔や、あるいは高さを変えた個性的な展示をしています。

我々が美術館で展示を行う際は、展示作業にあたる専門業者がいて、学芸員はその作業を指示、監督します。指示といっても並べる順番を決め、その壁面の両端となる作品の位置を決めれば、あとは床の上に並べ置かれた作品を、作業者がオートマチックにやってくれます。その際の号令というか合言葉が「等間隔」「センター〇〇〇cm」です。つまり作品は、両端の作品は場所が決まっていれば、残り作品は額の間を等間隔に配し、作品のセンターを、例えば床から155cmならば、「等間隔、センター155cm」といえば全部できてしまいます。今はそれがスタンダードなやり方です。それに対して、モーガンの展示は作品の間隔や、高さを各所で変えていますから、それほど単純ではありません。ただやはり、基本的な原則は引き継がれていると思います。

大きい絵は上方に飾る昔の展示のやり方に対して、絵画作品を一行に並べて展示するやり方についての私のアイデアですが、それは彫刻の展示に関係しているのではないかと思います。彫刻は大きいものを上に飾ることはできません。一行に並べるしかありません。ストックホルムの美術館の19世紀の頃の展示場の様子を見ると、彫刻が一行に並べられて、絵画を一点ずつ並べていく現在のパターンと似ているわけです。このよう

に展示の風景は、遡れば1950、60年代、さらにサックスは戦前だったわけですから、挨拶パネルから始まり、コーナー解説があり、構成順に歴史的に一点ずつ並べてゆくやり方は、20世紀に入ってからのものだとわかります。

### 【サックスの功績】

サックス自身は研究対象としては版画を扱っていて、オールドマスターの版画、そして当時は現代版画であったロートレックから20世紀の版画を専門にして、研究所にはそうした著作もあります。けれども、今となってはやはり評価されるのは、ハーバードの大学院にミュージアムコースを作って、各地から若手の精鋭を集め、研究させたことです。1920年頃にこのアートミュージアムクラスを設置した目的は、経済人のサックスらしく、世界一の経済大国になったアメリカは、広大な国土の各地に収集家がいるため、各地域に美術館ができていくだろうから、それを指導する人材が必ず必要になってくるということです。そのときには美術史がわかって、全体的なことをわかる若いリーダーが必要になってくる。それゆえ需要が高まるときに備えて、人材を育成していくんだと。はっきりとした目的のもとに一年間多いときは20名、少ないときは数人ながらも精鋭を集めたわけです。その授業風景の写真ですが【挿図33】、ちょうどこのシンポジウム会場と同じように、参加者はくつろいだ様子で椅子に座りながら、みんな侃侃諤諤いろんな話をしていったわけですね。今のようパワーポイントはなく、スライドはもちろんありませんでしたが、実物をもってきて作品を見ながら議論することもあります。そして学生たちの過半数が女性であったということが大きな特徴です。



【挿図33】 サックスの授業風景

この授業の間で議論が高まってくると、すぐそばに美術館がありますから、そこに行って実物の前でいろいろ討論をします。これは、一番最初のギャラリートークだと思うのです。ギャラリートークとは一般人を指導するのではなくて、自分たちの勉強、議論の延長線上に存在していることが一枚の写真からでもわかるのです。来館者と学芸員という関係ではなく、大学の中の研究者同士がこうして作品の前で学びあうところに、美術館の教育普及の原点があるのかと非常に感慨深いものがあります。非常に高度なものから、今日の教育普及が始まっているのですね。

サックスの偉業を称えた新聞が発行されていますが、見出しにミュージアムインパクトの語があります。いかに衝撃的であったかということですね。そうしたサックスの展

示理論をもとに、我々は疑いもなく展示を作っていますけれど、こういう方向性のある構成的な展示は、当時としては非常に珍しかったのですね。

サリー・アン・ダンカンとアンドリュー・マクレランが、20世紀の形成期にアメリカにおける美術館の性格を形成するうえで、サックスと彼のプログラムが果たした役割を顕彰した著作が『ポール・J・サックスと、ハーバード大学のミュージアムコース』です。その表紙は、ハーバードにゲルニカが巡回したときの写真ですが、写っている一人がアルフレッド・バー・ジュニアです。

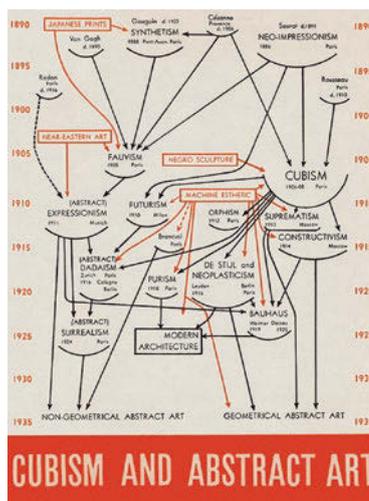
1921年から1948年まで、ハーバード大学美術学部を通じて、「博物館の仕事と博物館の問題」の年間プログラムをサックスは担当していました。その参加メンバーの大半が10年以内にアメリカおよびヨーロッパの主要な美術館の、学芸部長以上の主要ポストをすべて占めてゆきます。先ほど申し上げように女子学生が多かったので、当初からミュージアムの指導者には多くの女性がいたこともわかるわけです。その一人が、あまりにも著名なアルフレッド・バー・ジュニアなのです(バーの名刺や、美術館のキュレーターであるイタリア人の夫人の写真など紹介)。

### 【アルフレッド・バー・ジュニア】

バーといえば、1936年の「CUBISM AND ABSTRACT ART」という展覧会にして、著作の出版物があまりにも有名です。中でも、20世紀美術の発展の系譜図として、あまりにも有名な図が示されます。戦後の日本の美術辞典には、これが丸ごと写真で示されているように、世界の美術史家に影響力をもたらした系譜図【挿図34】です。この図が示されるまでは、はっきりとこうした20世紀美術の展開を図示したものはありませんでした。

図の中で、根本となる一番上を見ますと、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、スーラの四人から始まっています。そこに日本の版画が影響を与え、ネグロスカルプチャとかいろんなものが影響を与えて、フォービズム、キュビズム、そして構成主義という流れが幾何学的抽象と非幾何学的抽象の二つに収斂するという図式を作ります。ゴッホの展覧会から始まって、多くの展覧会でこの図表を埋め、その集大成として「CUBISM AND ABSTRACT ART」の展覧会と本を出したのです。

ただ、この図はある一つの見方であって、それに対して、ロシア構成主義の一員だったクレブニコフは、先んじて彼なりの図表を考えて、未来主義や構成主義に至るまでの考え方について、自分なりに発展史を示しています。またカジミール・マレーヴィッチ



【挿図34】アルフレッド・バー・ジュニアによる1936年の「CUBISM AND ABSTRACT ART」チャート

からはクレームが来て、彼との間の論争に関して、バーは防戦するために密使をロシアまで送ったといわれています。

この図は、けして定評をもたれたものではなくて、かなり挑戦的なものであったわけです。でも、そうでしないと、自分たちのモダンアートの発展は位置付けられないとかなり戦略的なものとしてこの図を作り、展覧会を作ったわけです。その延長線上ともいえますが、第二次世界大戦開戦前の1936年に、ナチスドイツによって略奪された美術作品の奪還作戦が、サックスなどが中心となって行われます。この件を素材として映画も作られますが、サックス周辺の者が、登場人物として現れてきます。

時間も残り少なくなったので、アルフレッド・バー・ジュニアの名言を紹介いたします。

「女性を除けば、アメリカ人男性の目には自動車ほど興味を引くものはなく、美的鑑賞の対象として彼にとってそれほど重要に思えるものもない。」

「運動としてのキュビズムは、一貫して完全な抽象化には至らなかった。ドローネーのような異端者は純粋な抽象画を描いたが、そうすることでキュビズムを捨てた。」

「美術館の主な目的は、人々が現代の視覚芸術を楽しみ、理解し、使用できるようにすることです。」

「多数派の意見は現代美術の形態を好意的に受け止めないかもしれないが、その同じ多数派は、自動車や飛行機、大西洋横断ケーブル、プロテスタント、地球は丸くて平らではないという理論など、ほとんどの独創的で急進的な革新にも敵対的である。」

今では当たり前になっている地動説、宗教改革など、かつては認められていなかった。それと同じように認められていない現代美術の展覧会を自分たちはやっていくのだという決意を感じます。それから、こうしたこともいっています。

「歴史博物館は、その選択において非常に保守的で慎重でなければなりません。一方、現代の美術館は、チャンスをつかむために大胆でなければなりません。多くの場合、それが間違っている可能性を考慮し、後で結果を取る必要があります。」

## 【日本の美術館へ】

続いては、日本人の言葉を紹介しますが、それは大谷さんの大先輩である東京国立近代美術館の本間正義の言葉です。

「京橋美術館の最も特色としたのは、企画展を本旨として、連続してうったところにある。トータルにして約150回だから年に10回づつ行ってきたことになる。これは啓蒙に重点を置いた行動する美術館としての新しいタイプを打ち出して、その後の日本における美術博物館の在り方に、一つの刺戟を与えたと思われる。企画展を主とする以上、とくにその企画をいかによくみせるかの展示が、重要な問題となってくるのは当然であった。従って展示のうえでも色々先駆的な話題を提供したが、美

術展の展示が従来の列品羅列の考え方から脱して『いかに正しく、いかに快よく』観賞させるか、の近代展示へと脱皮する趨勢に向ったのも、このあたりからだったと思われる。」

『現代の眼』1969年2月号掲載の「東京国立近代美術館展示今昔」ですが、草創期となる1969年の段階で、展示が従来の列品羅列の考え方から脱して、いかに正しく快く鑑賞させるかという趨勢に向ったのかを示しています。ですから、それ以前は、正しく、いかに快く鑑賞させるかは考えていなかったともいえます。それ以来、自分たちが率先して工夫してやってきたことは、とにかく現場の職人としていかに楽しく快く鑑賞させるかと、それだけを考えて、ピクチャーレールやいろんな展示器具や技法も含めて考えているのだと。

もう一つ紹介します。

#### 「創造的な喜び

陳列病の悩みは悩みとして、展示にはまたえもいわれぬ楽しみもあった。美術館職員というと、美術専門家として、美術評論の方にひっぱり出されることもあるが、私自身、人のものをあげつらうより、自ら創造することに喜びをもつタイプであると思っている。企画して交渉し展覧会の輪郭が出来てくる過程には、形成へのスリルに似たものがあるが、展示は最後の頂点に立つものとして、なんどいっても魅力がある。」

さらにもう一つ紹介します。

#### 「お国ぶり

昭和三十八年頃より、新聞社との共催の国際的な大型展が登場するようになり、国々により展示のやり方にお国ぶりがあるのに興味を覚えた。」

この展覧会に際して、世界中からいろいろな専門家が来て、世界の近代美術の展示のやり方を示したのを、本間は目の当たりにして、その違いと、また共通性を感じたと思います。近代的な展示、近代美術館のあり方は世界中共通していて、そしてそれぞれが創造的にやっているということですね。

ただ創造的といってもさまざまな例があります。例えば、バーンズコレクションの展示の仕方は、バーンズがもっている「美術の教科書」というものを見なければわからないものです。教育的展示なのだけれど、誰が見てもわかるものではない独特のルールがあります。今求められてるのは、誰が見てもわかる教育的なシンプルな展示であって、その後の日本の美術館は右倣えでそういう展示になりました。そうしたために、非常に美術品というのはわかりやすく、そして非常に独創的な展覧会でも理解されるようになったと思います。

## 【再び、群馬県立近代美術館へ】

最後に、群馬県立近代美術館の展示場に触れます。ひとつの展示室ですが、片側の壁には、ルノアールからピカソまで西洋のモダンアートの歴史的な展示があります。一方、向かい合わせの壁には、久米桂一郎から福沢一郎まで日本の近代美術が合わせ鏡のように平行に展示してあります。

わざと合わせているわけではないのだけれども、今回のシンポジウムのタイトル「西洋／日本」の「／」が示す間に、それが日本の近代であり我々なんですけれども、それが展示の形で表れているんですね。西洋の並びですけど、モネからマルケ、ムンク、ルオーとあります。一方、日本は、湯浅一郎、安井曾太郎、岸田劉生とあって、前田寛治、佐伯祐三と並びます。この佐伯の向かいになるのが、ブラマンクなのです。ブラマンクと佐伯は、面識もあり、作風もすごく似てる。西洋も日本もそれぞれの理由に応じて順番に並んでいるけれども、偶然にもブラマンクと佐伯が向かい合っているわけです。

それは並べ方によって、キュレーターがいかにか構成していくかによりますが、そこには近代アートというものの一つの音階、基準、スケールがあり、歴史的な並びがあり、それは西洋と日本と並べるとすごく協調するところもあるし、同時に伝わっていくものもある。そこに共鳴というものが見えるんじゃないかと思います。それは日本の美術館の展示ならでは現れる共鳴ではないかと思ひますし、展示に先立つ収集において、日本の美術館の中では西洋の近代と日本の近代というのは非常に共鳴するようにできているということです。これで終わりにしたいと思ひます。ご清聴ありがとうございました。

〈柳沢〉

ありがとうございました。作家と作家、作品と作品、そこから批評家さらに美術館の展示を通じて観客というところまで、いろんな関係性が広がっていったと思ひます。

それでは、休憩を挟んだ後に総合討議を行いたいと思ひます。

田中さんから皆に児島虎次郎の位置づけについての大きな問いかけもありましたが、その他にも評価は評価をする側の視座次第であると、そのときに両者の関係性をどうニュートラルにとらえるのか、また時間軸などさまざまな話題がありましたけれども、ここもまた三浦館長のコーディネートで素晴らしい時間が過ごせると思ひます。

---

16:00～17:15 **総合討議**  
全発表者、司会三浦篤

---

## 【総合討議】

〈三浦〉

豊富な問題提起をゲストの皆様方からいただきました。

田中さんからは、この展覧会では必ずしも前景化しなかった部分を指摘していただきました。今展のタイトルは、異文化は共鳴するのか？と疑問形にしてるんですけど、やはり我々の中では、共鳴するだろう、共鳴してほしいという、ある種のハッピーエンディング的な心根がなかったとはいえません。やはり一般の皆様方にも見ていただく展覧会を構成するときに、あまりラディカルな政治的、人種的、あるいはポストコロニアリズムに関わる部分は、意識はしていたけれども前景化させていませんでした。田中さんにはその部分を浮かび上がらせていただきました。それはとても大事な問題であり、今後とも考えていかねばならないことだと思います。

それから大谷さんには、私は100%賛成といいますか、共感するところがあります。ちょうど今、『芸術新潮』誌でアーティストの森村泰昌さんと「キテレツ絵画の逆襲」という日本近代洋画を再評価する鼎談連載をさせていただいてます。まさに大谷さんのお話とぴったり重なるところがあり、日本近代洋画は単なる西洋の模倣ではなく、どれだけ独自の個性なり、日本的な味わいであり、まさに西洋絵画の単なるコピーでは出来ない何かがあったのかを、これは森村さんの発案ですが「キテレツ絵画」と称して取り上げています。

それから岡部さんは、これまた違った視点を示してくださいました。近代美術館の起源から現在に至るまで、ハーバードでのサックスのミュージアムコースから始まって、MOMAがあつて、そして日本の近代美術館がどう発展していったのかをたどっていただきました。そして、美術館や展示のあり方に絶対的な正解はなく、これからも変貌していくと思いますが、日本の近代美術館は、現時点においてどういうあり方が正しいか、どういう姿がありうるのかを提示してくださいまして、これも我々にとって参考になるご発表でした。

以上が、私の単純素朴な感想ですが、まずは、五人の登壇者にさまざまなことを語ってもらえたので、他の発表者に対する自分自身のリアクションも含めて、最初に一言ずつ順番にお話しただいてから、その後に自由に討論していきたいと思います。

〈吉川〉

いろいろな切り口、角度から話が出ましたので私、児島虎次郎と異文化との出会いをどこに着地させていいかちょっと迷子気味になっています。でもいくつかの貴重な視点と、あと反省というか、心してかからなければいけない課題をいただいた気持ちであります。

田中様のご指摘は、やはり近代の逃れられない呪縛のようなものだと思います。児島の存在を考えると、やはり私たちの美術館の生みの親ですので、ある程度は綺麗にまとめたい欲求はどこかに必ずあるけれど、やはりそれでは済まないことは皆きつと思っていました。児島の研究をこれから進めていく中で、田中様ご指摘の点を見極めて評価をしなければいけないと改めて感じました。また他の先生方のお話からも、大原美

美術館や、その近代の所蔵作品を考える際には、100年近くの歴史を重ねた美術館であるゆえ、美術館自体の歴史が相対化されるべき歴史の対象になってきていると思います。

〈三浦〉

田中さんの投げかけに対しては、おっしゃるような呪縛はもちろん認めざるを得ないけれども、児島虎次郎の位置づけはいかがでしょうか？

〈吉川〉

差異と距離の解体ということが、児島虎次郎ができていたのかとの問いかけだと思いますが、作品それぞれから考えるよりは、思い浮かんだのが児島虎次郎の1914年から16年あたりの日記です。最初の渡欧から戻ったその時期、彼としては鬱々としている状態で、なかなか制作に気が乗らない様子です。いろいろな用事も入ってきて集中もできないので、なんだかんだ言い訳をしながら描けないという時期です。そのときに、旅に出たい、刺激が欲しいとしきりに書き記します。要するに非日常的な刺激が欲しい、何か違うものに触れたいと。奈良に、京都に、神戸に行きたい、九州に行こうかあるいは朝鮮まで行こうかみたいなことしきりです。刺激が欲しい、旅に出たいと、まさに差異と距離を求めて、描くモチベーションとして旅が必要であるといっていると思いました。なので彼において、差異と距離というのは解体されていないでしょうし、ある意味それは制作において必要としていたと思います。ただ一方で、近代という環境の中で差異と距離から児島だけ自由になって制作をすることはできたのだろうか、差異と距離の解体が近代美術の中で実現できた例があるとするならば、それはどんな絵画だったのだろうかという。逆にお聞きしてみたいなという気持ちになりました。

〈三浦〉

最初から難しい質問でしたね。それでは孝岡さんお願いします。

〈孝岡〉

児島虎次郎の差異と距離の解体から、すこしは繋がるかもしれませんが、ずっと気になっているのは、児島虎次郎がフランスのサロンに出品した作品は、基本的に日本、朝鮮、中国の女性や、デッキ・パッセンジャーのようなインドの女性、あるいは先ほど私が紹介したペルシア風俗の女性であることです。つまり児島自身もヨーロッパにおいて周縁にあり、ある意味、見られる側でもあるのに、西洋を中心とすると、いずれも周縁にある人物を、児島が見る側となって描き出し、あえてヨーロッパのサロンへと提示し続けたのは、単純に見る見られるの関係で終わらないような意図、考え方があったのではないかと思います。

それとは別に、大谷さんのお話で、日本の近代美術の批評において、西洋美術が評価軸の基準として組み込まれる中で、批評家側が見る側、作家は見られる側だということも改めて考えさせられました。黒田清輝《湖畔》が、1968年時点では、フランス的な要

素が弱いと評価されず、1999年になると日本的な要素があるからと評価された事例は、見る側の尺度によって作品評価が変わる典型であり、さらに、見るものと見られるものとの関係性とは、欲望と恐怖という田中さんが言及された点が絡まるのであれば、何かとても複雑だなお二人の話を連続して伺って思いました。

岡部さんの話で、各地方ゆかりの美術作品を集めて提示して、それが近代美術館という場にあるからこそ互いが共鳴するのが当たり前なんだという指摘には、自分自身を振り返って、逆に共鳴したくないと思っているものをも共鳴させてしまっているのではないかと考えました。そこもある意味で欲望と恐怖に結びついてしまうのかな、もしかしたら危険なことをしたかもしれないというふうに反省の意味も込めてお伺いしておりました。

〈三浦〉

既にいろいろな問いが寄せられていますが、では田中さんよろしくお願ひします。

〈田中〉

私は、岡部さんの前衛とスタンダードというタイトルが印象に残ったのですが、その言葉と大谷さんの発表が、自分の中では結びつきました。ロダンは日本近代彫刻においてはある種のスタンダード、正当になってしまっていますが、フランスの19世紀彫刻史の中でロダンは全く正当ではないわけです。前衛といって良いわけです。それゆえ、あるものが前衛に見えるのか、スタンダードとして扱われるのかはそれぞれ視座次第なわけです。ということは、異文化が共鳴するとしても、何がどう見えるのかによって、その共鳴の在り方は全然違うものになってくると思いました。

なので、大谷さんが最後に紹介した岡本唐貴の作品で、デ・キリコをどういう意味で引用したんだろう？と気になってしかたがありません。大谷さんは、モチベーションが重要だっておっしゃったけれど、では、どういうモチベーションでデ・キリコを引用したのか。岡本は、デ・キリコに何を見て、どういう意味を担わせたかったのか。あるいはデ・キリコ風のあのような人造人間的な表現に何を担わせたかったんだろうかと気になりました。もしかして、岡本唐貴がデ・キリコを勝手に使っているのだとすれば、それもある種のアプロプリエーションだと思いました。

〈大谷〉

岡本唐貴が、デ・キリコを使った理由は確かに説明しにくいです。彼が表現したかったもののスプリングボードだと思いますが、その目指したものを、あまり私が勝手に決めつけるのはよくないなと思って控えたのですが、やはり新しい時代や社会へと急速に移り変わっていくときに、あのようなのっぺらぼうの人格をもたないようなものをあえて道具立てとして使うことに、やはり何かピンとくるものがあつたのではないかとは思っています。

他の皆様の発表もとっても面白く、とくに田中さんのお話はすごく刺激的で、眼差しのもついろいろな危険性など客観的に考えなくてはいけないことを、たくさん指摘していただきました。

それを踏まえて、児島虎次郎はどうだったのか？という、すごく刺激的な問題提起をいただきました。でもその前に、私は今回の児島の展示で、すごく印象に残ったのは、作品そのものよりも彼のアトリエの写真でした。世界を旅して手にしたものが凝縮して詰め込まれているそのアトリエでは、ひょっとしたら差異や距離は解体されているのかもしれないと思いました。そして、室内に多様な品々が展示されている光景は、岡部さんが紹介された絵画のびっしり展示されたサロンの絵画とどこか繋がって見えてきたりして、児島は多様な品々をどういう気もちでそのような並べ方をしたのかと興味深く思いました。

それから岡部さんが、アルフレッド・バー・ジュニアのモダンアートのチャートを紹介されました。あのチャートは、近代美術や美術館を考えるときに重要なのですが、あれは自明なものではなくて、あくまで戦略なんだという岡部さんの指摘が重要だと思いました。私の過去の仕事に引きつけて申し上げると2011年に生誕100年として岡本太郎の展覧会を担当しましたが、岡本の活動でも、やはりあのチャートが出てきます。チャート自体は1936年にMOMAでの展覧会が開催された、ほんの数カ月後に日本の美術雑誌『アトリエ』に掲載されています。広く知られるようになったのは戦後になってからですが、岡本太郎も自分の画集にあのチャートを載せます。ただ、すごく面白いのは、オリジナルだと最後はノンジオメトリカル・アブストラクトとジオメトリカル・アブストラクトなのですが、岡本は、単純にシュルレアリスムと抽象にしてしまいます。そのうえで、自分は、そのシュルレアリスムと抽象を、止揚させる、あるいは調和のないままにぶつけ合わせる対極主義というものを生み出した、だから自分はまさにあのチャートの最先端だと位置付けている。いわば自己PRのための戦略としてあのチャートを使っているのです。ミュージアムが自身の正当性を広く知らしめるためのチャートですから、やはり自明のものとして受け止めるのではなく、したたかに戦略として使っていることを踏まえて、あれをどう見ていくかがやはり必要なのだと思います。

〈岡部〉

孝岡さんにコメントをします。梅原が北京の紫禁城をパリの大通りみたいといったそうですが、同じ頃に梅原はナポリでベスビオ火山を見て、桜島のようにだと思っています。梅原の内では相当広い世界を雄飛している、非常にグローバル化されてると思います。

あと田中さんが取り上げられたノルデは、私は無性に大好きなので、展覧会をやりたいなと思います。でも一方でジャポニズムの観点では、ほとんどのジャポニズム関係の事項は楽天的に取り扱えたけれども、ノルデだけは要注意です。20世紀になり、日露戦

争あたりからその位置づけが難しくなってくるのです。そのような存在と思って、以前に書いたのですが、国境線付近に生まれた芸術家は、非常にアイデンティティの見極めが難しい。ノルデもデンマークとドイツ国境近く、第一次大戦などで国境線が変わるような地域の出身です。それもあって戸籍や国籍を偽ったり、結婚してドイツ籍となったりしています。あまりいわれませんが、いろいろな問題があったと思います。ノルデは、後のナチズムとの関りもありますけれども、近代史がもってる国とかナショナリズムとか複雑な問題が、個人に全部関係してくる存在だという気がします。だからノルデも、20世紀初めと、やはり戦後では、自分の位置づけや発言が違ってくるんだという気がいたしました。

そして大谷さんですが、重要文化財指定は、やはり明治美術展が大きいと思います。展覧会にも、文化財指定にも、同じような方たちが関わっています。河北倫明さんがいたからだと思いますが、そこで青木繁が評価、指定されたのは大逆転で、そうした青木を含めた異端とされていた画家たちにとって重要文化財指定は評価を定めたことになると思います。ただ、中には重要文化財はいらないと考える人もいるし、美術館にとっては、指定されると貸し出しが面倒になるから指定されない方が良いという考えもあるかと思っています。それほど、重要文化財の指定には意義がある側面もあるけれども、意味がない形式的な問題もあるなと思いました。それゆえ、大谷さんが過去の自分たちの機関を客観的に見直して、資料を発掘し批判してることはすごいことだと思います。

〈三浦〉

ありがとうございました。ここからは、ぜひ会場の方も含めて議論を進めていきたいと思っています。

私が今日改めて思ったのは、孝岡さんも指摘したように、児島虎次郎は、コスチュームピースを描いた人だということです。女性像が多いのですが、それぞれの国や地域を示すような衣装を着せて、それを、とくにサロン・ナショナルに出し続けた。1920年は、日本《朝顔》、朝鮮半島《秋》、中国《小放牛》と揃いますが、さまざまなエスニシティの人物像を、コスチュームを着せて展覧会に出す行為は一体何だろうかと思いました。他にもデッキ・パッセンジャーとかロマとか、世界の人種、多様なクラスの姿や生活ぶりを、あれだけ描き留めて、それを見せていくことは、田中さんの本源的な質問に立ち戻ると、果たしてどこまで多文化共生ということが、児島の中に浸透していたんだろうと考えてしまいます。

そして大谷さんがおっしゃったアトリエが一つの核ではないかとの指摘も絡まってくるとは思いますが、やはり児島虎次郎は、果たしてどこまで文化的な相対性を彼自身は感じていたのかという点を、皆さんにうかがいたいです。とくに日記をよく読んでいる、吉川さんからお聞きしたいと思うんですけども。

〈吉川〉

今まで指摘のあった視点でもう一回チェックしてみることも必要だと思いますけれど、一方でもう少し楽観的な視点というのもしなければいけない、両方から見ていく、点検していかなければいけないと思います。

なんといっても収集マニアであり、中でもコスチュームや布がすごく好きであることは間違いない。だからエジプトのものを集めたり陶器類を集めたりするのと同じように、やはりいろんな文化の中で作られた、そういったコスチュームに興味を抱いている面も間違いなくあると思います。一方で、そうしたある意味、無邪気な視点もちゃんと想定しておかなければいけないだろうなと思います。

〈三浦〉

女性像であることは？

〈吉川〉

布が好きなことを、いかに女性とダイレクトに結び付けていくかっていうのはまた別問題として、もう一回考えなければいけないですけど、何らかの文化だったり流行だったりを表してる衣装そのものっていうものにも非常にコレクターらしい視点があるっていうところはあるだろうと思います。

〈大谷〉

吉川さんちょっと教えていただきたいのですが、児島がああいうアトリエを作り上げていったのは1920年代ですか？

〈吉川〉

制作の場は複数あったのですが、今回ご紹介したアトリエは、1915、6年ぐらいに建てられたものですね。それから亡くなるまで使われたものです。

〈大谷〉

その間の彼は日本の画壇の中ではどのような立ち位置だったのでしょうか？

あのアトリエを見ていると、あそこに自分だけの楽園を作っているようなイメージがすごくあって、それだけに、一步アトリエから外に出たときの日本の画壇との関わりや、彼の社会的な活動との関係を考えてしまうのです。アトリエの中には世界中を旅した思い出も全部詰まっていて、そして1927年に描いた《初秋》の緑に囲まれた周りの空間も含めて、ちょっと佐藤春夫の小説、例えば「西班牙犬の家」(1917年)などを思い出したりしました。それだけに現実の社会活動に対する何か違和感みたいなものが、自分に身近に楽園を作り上げようとする願望を醸成していたんじゃないのかなと妄想してしまいました。いかがだったんでしょうね。

〈吉川〉

おそらく時間を経るごとに、アトリエというよりは倉敷の酒津というところに活動の

拠点を置くという気持ちに変わっていくのかなと思っています。1915、16年ぐらいにアトリエを建てるときに、アトリエを建てるのだから、もうここに腰を落ち着かせるという覚悟をもたなくてはと自分にいい聞かせている節があります。やはりもしかしたらヨーロッパ、あるいは日本の中央画壇に近いところに何らかの活動の拠点をもちたいという思いもあったのではないかと。

それから、1919年から20年の二回目の渡欧の途中から大原コレクションの収集が始まるわけですが、そのときの収集の特徴はフランスの現代作家の作品を集めるのが目標でしたので、彼は画家のもとを直接訪問して購入の交渉をしています。それがパリの都市部にあるアトリエだけではなく、例えばモネのいるジヴェルニーや、デヴァリエールやアマン・ジャンであればパリから少し離れたお宅にも行っています。そういう中心地の活動拠点と別に、郊外に制作拠点をもち、かつデヴァリエールもモネも、庭が丹精されて、田舎で自然豊かなところで生活しながら描いている事例を見ているわけですよ。多分そのことは児島が、酒津に、自分の制作のためのユートピアみたいなものを作りたいという気持ちに繋がっていった気がしています。そう考える、理由の一つが1920年にデヴァリエールのお宅を訪れた際の日記の記述です。モネをジヴェルニーを訪れたときの比較的簡素な記述に比べて、デヴァリエールの際は、日付のあるページから、全然違う空白のページに飛んで二、三ページほどのデヴァリエール訪問記とタイトルをつけた文を書いています。それも自分の心が動いている様子を記録する、ちょっと詩的な表現なのです。近くに川が流れていて、そこを渡し舟で渡ってお宅にゆくのですが、櫂のしずくや、庭へ入っていく門が錆びていることとか、そういうことまで書いて、心を動かされている様子が非常によくわかるのです。そしてデヴァリエールがどのように暮らしているかという、川の近くに豊かな雑木林があって、その中に椅子とかテーブルが置いてあって、そこにボンとパレットが置いてあって、デヴァリエールは心の綺麗で親切な方で、息子さんもいい人で、そして戦争で息子さんを亡くして傷ついているとか、そうしたデヴァリエールの自然に囲まれた暮らしの環境と、人となりと、制作が一体になっているのを書いています。多分それに近いことが児島の心の中に出てくるのではないかと。そこに収集マニアの癖が出るとあのようなアトリエになるのだと思います。そこで描き暮らし、生活するというのが一体になった舞台を作りたいという思いに変わっていくのじゃないかなというのが私の妄想です。

〈三浦〉

ありがとうございます。いくつかのモデルは西洋の画家にあったのかもしれないが、彼にとって酒津が一種の理想郷であったとして、では、日本画壇との距離感はどうだったのでしょうか？

やはり彼が顔を向けていたのは、毎年サロン・ナショナルに出品しているようにヨー

ロッパのほうかなと感じます。それはフランス人脈とベルギー人脈それぞれへの眼差しもあつただろうことも考えると、では日本の画壇はどうだったのでしょうか？ 当然、主となって活躍してもよかつたであろう日本の画壇との距離感とか関係性はどうなんでしょう。

〈吉川〉

帝国美術院展へは出品し、審査員もしています。藤島武二との関係も深かつたようです。晩年には明治神宮聖徳記念絵画館への揮毫者の一人にも選ばれていますので、評価はされているのだらうと思います。あと画家仲間と付き合っている様子は、偏りはあるのかもしれませんがよく見られますし、東京にも関西にも頻繁に行っているの、何か疎遠である感じではないですね。

〈柳沢(フローア)〉

児島に関わって、先ほどのポストコロニアリズム的な話で話題提供いたします。

児島は、1908年からの最初の五年間に及ぶ滞欧を経ても、あまりヨーロッパを基準として内面化していないと思います。というのが、第一次大戦が終わった後、児島は三カ月間ほど中国から朝鮮半島へと旅しますが、その旅先から地元岡山の新聞へ寄稿した文で、ヨーロッパは中国の古い文化が基層となっているとはっきりいっています。かつて古い時代に中国大陸の文化がヨーロッパに影響を与えてるのだから、現代の我々もヨーロッパまでわざわざ勉強しに行かないで中国に学んだほうが良いとはっきりいっています。それはすごい重要な視点だと思っています。

それから1911年に初めてサロン・ナショナルに《和服を着たベルギーの少女》で初入選して、翌年に帰国しますが、その12年のサロン・ナショナルへの入落選の体験が大きかつたと思います。入選したのが和服を着たベルギーの少女No.2みたいな《和服を着たベルギーの少女(小さな隣人)》ですが、それは児島として出来栄えに納得がいかなかつた作品です。一方、自分がすごく納得していた白人の少女を描いた《睡れる幼きモデル》が落選させられた。おそらくその時点で児島は日本人である自分にヨーロッパが何を見出そうとしているのかをすごく考えたと思います。

あと一つ加えると、アトリエの中で、白いワンピースを着て手に小さな花を持った長女の姿を描いた1926年《白衣の少女》ですが、その時点で白いワンピースを着ているのは、当時の日本人の洋装頻度から注目すべきだと思います。考現学で知られる今和次郎がその一年前に銀座で300mの区間で歩いてる人を調査したら1%しか日本女性は洋服を着てなかつたという時代ですから、倉敷の小学校四年生があつたワンピースを着てることも、異文化の表象として重要かと思っています。そこに小さな花を持つ図像があるわけです。

このあたりに関わり、藤田嗣治の専門家である林洋子さんがいらっしゃるから、ぜひ藤田と児島という観点からお話をうかがいたいと思います。それから、林さんは以前

に、まさに児島のアトリエである無為村荘を画家の楽園と記したテキストも書かれています。ぜひ、その点もお聞きしたい。林さんに無理にお尋ねしますが、よろしくお願い致します。

〈林(フローア)〉

兵庫県立美術館館長の林洋子と申します。今日は基本的に皆さんオンラインで参加される中で、数少ない現場での参加者として大変貴重な時間を過ごさせていただきました。今日の日本を代表する館長が揃っておられ、かくも充実した発表がなされたのは、やはり大原美術館100年の歴史があり、それぞれの館長が学生時代あるいは子供時代から、ここで学んだということが次の美術館を育てていることを改めて感じました。私自身も子どもの頃から考えると、40年間ぐらいにわたり、美術史を勉強し始めた頃、美術館に入った頃、教員になった頃、そしてこうして美術館の館長になってと折々に訪ねさせていただいていますが、改めて新任なされた三浦館長が、100年近い歴史をもつ美術館を、これからどのように動かしていこうかというある種の決意表明のような場所に立ち合わせていただけて感慨深く思います。

私は、研究者としておそらく30年間ぐらいは大原美術館とお付き合いしてきましたが、今回一番伝えなくてはいけないのは、やはり児島虎次郎の作家研究がたいへんに進んだということです。以前はアイビースクエアにあった児島虎次郎館の暗い展示場で、とりあえず作品が展示されている状況で、本館に来て、余裕があったら行ってみようかなという存在だったのですが、今回は完全に児島が前景に出ています。さらに吉川さんが丁寧に読み解いてこられた日記が全面的に生きていて、その前段階でやはりそれらを散逸させなかったご遺族や大原家があったからこそと思うと、児島が亡くなって間もなく百年が経ちますが、その長い歴史がこういう形で実を結んできているのだと思います。

兵庫県立美術館には、児島虎次郎とほぼ同世代で、東京美術学校に学び、そして同じ時期にパリにおり、親交も深い金山平三のコレクションがあります。金山は児島よりずっと長生きはしていますが、その作品と関係資料のアーカイブをすべてお預かりしています。前身の兵庫県立近代美術館は1970年に開館しましたが、それに先立つおそらく明治100年の時期に寄贈された素晴らしい金山のアーカイブは、一昨年に国立西洋美術館でのブルターニュ展でご活用いただいたように、当時のブルターニュ関係の資料としては、国際的に見てもかなりの規模とレベルではないかと思っております。作品と関係資料のアーカイブがあること、それからコレクターあるいは支援者というべきかもしれませんが、そうした方との関係性を見ると、金山の場合は川崎重工で、その初代は松方幸次郎ですから、大原美術館と国立西洋美術館、そして兵庫県立美術館も含めて、いろんな形で日本の美術館の初期が繋がっていると思いました。

藤田についてですが、それより先に、自分なりのコメントをしたいと思います。異文

化は共鳴するかが、今展のテーマですが、今までは大原美術館でも、本館、分館、工芸館にあったものが並べ替えられていて、新しい作品ではなく既存の作品を組み合わせることで、まさに共振、共鳴ということがキュレーションの力で示されていたと思います。ただ、異文化というものは、国や地域だけではなく、例えば世代の違いもあると思います。例えば写真、動画、コンピュータやデジタルの登場前後は、世代間の文化格差があるでしょうし、それから視覚障害者の文化、聴覚障害者の文化もあると思います。そして今回気になったのは、やはり男性の文化、女性の文化ということです。展覧会ではあえて触れなかったのかもしれませんが、その点についてはコメントしておきたいと思います。

ちょうど今、兵庫県立美術館で女性をテーマにしたコレクション展をしております。当館50年の歴史における収集でも女性作家は一割ぐらいですから、学芸員がそれで展覧会をやりたいといっても成立するかなと思っていましたが、結果としては女性作家だけではなくて、モデルとしての女性など多様な観点から、美術の中における女性のあり方を問うた企画になりました。作品自体は全く大原美術館には及びませんが、視点としてはとても面白いものがあると思います。

その中で一人のキーパーソンは金山平三の妻の金山らくという方です。戦前に東北大に学び、帝国大学の理系で学士を取った三人のうちの一人居ます。あとの二人は理系で大成していますが、らくは金山平三と結婚することで研究職としてのキャリアを投げるのですが、結局、彼女は家計簿などをすべて残していますし、夫が亡くなってからすべての作品の管理をしています。それゆえ、例えば聖徳記念絵画館の依頼を受けた代金は何円とか、それが分割して払われているとかまでわかります。金山平三に関わるコレクションが散逸しなかったことも、今後の再評価がなされることも、金山らく、あつてのことで、今後は、美術における女性について考えるうえでは、女性作家とかモデルだけではなくて、やはり生活のパートナーやマネージャーとして並走者としての女性という眼差しで考えることも可能だと思います。

藤田の場合も今回展示しておられる《舞踏会の前》の中央はモデルであった三番目の妻ですが、最初の鴫田とみは女子美術学校裁縫科の出身で、渡仏してからの二番目の妻フェルナンド・バレは画家でした。同業者だったからこそ、藤田が異国で成功するサポートができたわけですが、藤田もこの二人とも1880年代生まれです。高村光太郎と智恵子もそうですし、おそらく児島の奥さんもそうではないでしょうか。画家ではなかったとしても、この収集癖を支えて、やっぱりかなり何かがあった人だったと思います。西洋でもモディリアアーニとジャンヌ・ユピテルヌであったり、ピカソであったりと、妻のエピソードっていうのは結構残っていると思います。そうした眼差しでこの展覧会を見直すことでも大原コレクションはまた違った様相を見せるのではないかと思います。

それから、大谷さんが、萬鉄五郎の展開の背景にあったかもしれない平塚雷鳥に言及されましたが、やはり美術だけではなくて、同時代の文学も見なくてはいけないと思います。そして平塚雷鳥は、藤田と同じ年でした。同世代で、しかもその頃の、東京美術学校や女子美に行っていた人たちの交流を考えると、やはり美術だけではない同世代のいろんなことへと広がっていくなと感じました。

肝心の藤田嗣治のことをお答えしていませんが、藤田は、児島の五歳ぐらい年下なので、西洋のど真ん中ではなくて、そうではないことをやらなくてはいけない、しかも第一次大戦下でもパリに残ったこともあって、露骨に日本らしい絵画ではなくて、しかも日本画へと転身するのではなく油絵で勝負するために考えた技法で描き上げた最頂点がやはり大原美術館にある《舞踏会の前》だと改めて思いました。

〈三浦〉

今展を作る中で、やはり近代とは、西洋の文化吸収が最優先の時代であり、男性中心主義の時代であり、そしてコロニアリズムも全面的にあった時代であったと、改めて19世紀後半から20世紀前半の日本の置かれた状況を考えさせられました。だからといってそれらをすべて問題化して展覧会に組み込むのはできないので、まず今回は児島虎次郎を軸として、あるいは展覧会のイントロダクションとして位置付けました。ただ、おそらく他にも視点はたくさんあって、今後いろいろな視点から多様な展覧会を企画していきたいと思っています。おっしゃる通り、女性の眼差し、フェミニズムやジェンダーコンシャスな眼差しで見たときに、大原のコレクションがどのように見えるのかも、すごく面白いことです。ですから、これからの多様な我々の展覧会活動の起点を作ったというふうに今回は見ていただければなと思っています。この点、孝岡研究部長いかがですか？

〈孝岡〉

イデオロギーであったり、社会的、政治的なものであったりと、近代において、それらはとくに異文化の共鳴を考えるうえでは外すことができないキーワードだと思っています。しかしながら、館長が最初におっしゃったように、今回はどちらかということこれからやっていくべき宿題を抱えながらも新たな大原美術館の第一歩をお披露目できるような展覧会に仕立て上げていったと思っています。抱えた宿題は今後の課題として取り組んでいきたいと思っています。

〈三浦〉

ということで今後期待していただければなと思っています。

それからこれまでの話の中でやはりベルギーについて気になっています。児島はベルギー、フランス共に関係も深いわけです。フランスは作品収集と自作の発表の場として次第に関係が深まりますが、ベルギーは最初の学習の場であり、それに伴う交友関係があります。このフランス人脈とベルギー人脈が、児島にとってのどういう意味合いをも

ち、あるいはそれぞれの違いはなんだろうと考えてまして、皆さんご意見を伺いたいと思います。

先ほどもお尋ねしましたが、もう少し寺田さんから、このフランス、ベルギーについて何かコメントをお願いいたします。

〈寺田(フローア)〉

まず、スタンダードという言葉について一言。漠然とスタンダード化していく意味合いと、フランス語のinstitutionnaliserが含む、権威をもつものとして教育されていく、枠組みをもって制度化されていくという意味合いの、その二つの違いはやはり注意して語られるべきではないかと思います。とくに今回のお話を伺ったときに、スタンダードになっていくという言い方で語ることは、何となくぼんやりしたところがあります。ところが制度化されてしまうと、教育などにおいて権威をもっていく、まさに国の大切なものになっていくことと結びつくと思います。それは峻別されて議論がされるべきことではないかと、良い意味で刺激的に思いました。

そしてベルギーについてお話します。

エミール・クラウスですが、リュミニスムはベルギーでの印象派的に語られますが、光というものを捉えたときに、クラウスはクラウスなりのリュミニスムを意識して、フランスの印象派とは違うという意識でやっていました。彼の伝記的なものでは、プリンス・オブ・リュミニスムのように語られるように、やはり自他ともに、ベルギーのリュミニスムの動きを代表する人だという意識があったと思います。その薫陶を受けたことを、どのように児島が意識していたのかについて私たちはやはり気をつけなければいけないと思います。

先ほどのヨーロッパにおけるベルギーの位置づけの問題や、差異と距離に関わっても参考になるかもしれませんが、児島の非常に親しい友人の画家フランソワ・パイクに触れます。パイクは、1913年にゴドシャルル賞という賞を受けます。それは若い画家がいるところに行って、絵を見て学習できる賞ですが、第一次大戦が起ってしまい1914年には実行できなくなります。そこでパイクは1923年に権利を行使し、スペインに行って多様な絵を見て、フランスでは、ちょうど渡欧していた児島と会い、展覧会で展示されていた児島の絵も見ます。その作品が、1920年のサロン・ナショナルで買上となっていた《秋》、つまり、朝鮮の女性像です。けれどパイクは、それについての記述の中で、異国趣味的なことを記していないのです。記述は、何してる人か、それからどう描かれているか、色がどうであるかという様式の問題であり、最後の結論は、そのハーモニーが幻想的なものを生み出しているという精神性の世界についてのことです。

一言も異国趣味的な目で児島の絵を見ていない、描写をしていないのです。そういう関係がパイクと児島の間にはあったのではないか。そこには差異と距離が超越されてる

ようなものがあります。そこはやはりパイクが、ベルギーの人だから、フラマンの人だからということもあるかもしれないですね。

〈三浦〉

寺田さんには、児島家に残るフランス語の書簡を読んでいただいています。吉川さんが日記を読み解くこととあわせて、やはりオリジナル資料をしっかりと調べることが、新たな眼差しをもたらしてくれると感じますね。ありがとうございます。

それから大原の研究員の人たちから、ここまで聞いてきて、リアクションでも、質問でもよいので、せっかくなので一言いただけますか。

〈塚本〉

担当した展覧会の4章に結びつけた感想になりますが、そこでは児島虎次郎のアトリエを使ったアーティストインレジデンスの今までの18人の招聘者のうち、三人の作品を選んで展示しました。このレジデンス事業に参加した作家たちは、写真で紹介されているのは別のものですが、児島のアトリエでの制作に、やはりすごくモチベーションもっています。ですから、大谷さんのお話で、岡本唐貴に関わり、モチベーションがなければ共鳴が起こらないという発言が個人的に一番印象に残っています。100年前にそこで制作をしていた児島虎次郎という存在を意識することで、作家それぞれ想い方は別々なのですが、必然的に児島虎次郎とあの場で繋がる、時を超えて繋がるという現象、共鳴が必然的に起こっていると思います。それゆえ、最後の部屋での近代と現代の共鳴というテーマにおいて、最初の1章の児島虎次郎と結びつくように終わらせることを狙いました。実際そうなってるか自信はないのですが、大谷さんのモチベーションの話聞いて、やはりその点が現代の作家たちにとっても重要で、あの場だからこそのモチベーションをもってもらえることが一つ大事なファクターだと感じました。

〈大塚〉

孝岡さんと2章のタイトルを考える際も、西洋と日本の近代美術とすると17世紀の作品であるエル・グレコが矛盾すると悩みました。近代美術館だからと、近代以前と切り離して近代の作品だけにしてしまうと、それ以前との繋がりがわからず、どのような点が前衛的だったのか、新しかったのかとか、近代の画家が何をしたかったのかが、比較して見れなくなってしまうことを悩んだので、岡部さんのお話を大変共感しながら聞かせていただきました。

今回の宗教と信仰の展示でも、まずはエル・グレコ《受胎告知》によって、キリスト教美術がどういうものかを示せなければ、近代におけるキリスト教に関わる作品の特色や、伝統との違いが全く見てる人にはピンとこなかったはずだと思います。やはり近代や現代の美術を展示するとき、お客様には、それぞれの作品のやりたかったこととかモチベーションであるとかを感じていただくためには、それ以前のことを知っていただく、

一緒に見ていただく必要があるのではないかと個人的に思いました。

〈長谷川〉

私も3章をまとめるのに正直すごい苦戦しました。白樺の展示でも、民藝の展示でもない。そこに大原美術館と大原家の要素も加えて、どう着地させるかを悩んだ末の展示となりました。

ロダンの彫刻も展示しましたが、西洋美術に憧れるだけではなく、日本人なりのモチベーションをもって西洋を受け止めたからこそ共鳴したという大谷さんのお話と、岡部さんの、前衛とスタンダードのお話が重なることで、ロダンは、当時の日本の作家たちにとっての前衛だったからこそ憧れが生まれ、そして憧れをみんなが共通認識としてもてたからこそ、スタンダードになったのだらうと受け止めました。白樺に集った面々のロダンへの憧れや興味と、高村光太郎のロダンへの憧れとが重なっていったからこそ、時代のスタンダードになり得たのだらうと思います。人の関りでは、複雑な関係をお互いがもち、何か絡み合っていますが、そうした憧れの共有という点を見いだしたことで、私の中では自分の展示が腑に落ちた気がして、大変ありがたく思いました。

〈三浦〉

前衛とスタンダードの問題ですが、考えてみると日本近代美術において、ロダンあるいは印象派でなくても、ジェロームだってある時期はスタンダードであったわけです。アカデミズムの画家だってスタンダードですから、日本近代洋画にとって常にある意味ですべてがスタンダード、権威化していったことは意識したほうがいいのかと思います。西洋の前衛だけが日本でスタンダードになったのではないような気がしています。

そして、田中さんにもう一度お聞きします。プリミティヴィスムの問題を取り上げていただきましたが、結局、異文化の表象というものの自体に、すでにアポリアが内在している、異文化にある他者を描く行為自体の中に既にある種の権力関係が内在し、それはどうやっても逃れられないことを指摘されたと思います。そうした表象自体がはらむ問題を、美術史に携わる我々はどう立ち向かっていけばいいのか、これはプリミティヴィスムだけの問題ではなく、オリエンタリズムもジャポニズムも。異文化を表象しようとしたら必ずその問題が絡んでくるので、もう一回その話を聞かせてください。

〈田中〉

すべての人間の主体というものが、やはり歴史の中で作られているものだということを考えると、ある種その時代の認識のあり方や、ものの考え方に枠付けられますが、それが一体どんな歴史的な枠づけなのかということ調べることも、歴史学としての美術史のあり方だと思います。

ある時代において、そういうものが作られたというのが、良い言葉ではないけれど「しようがないといえば、しようがない」ともいえてしまいます。ただ、それがどんな歴史、

あるいは社会的な条件なのかは、けして単純ではなく、複雑であり、そして皆さんも自分のこととして実感すると思いますけど、けして一貫したものの考え方はしないし、筋の通ったものの見方もしてるわけではなく、常にさまざまな矛盾をはらんでいます。そうした中で、やはり主体は存在してしまうので、この人はこの時代に生まれたから、こんな絵なのだと単純には解釈できないということが大前提だと思います。でもその中で一枚一枚の絵がどんなようになってるのかということをもさまざまに再解釈の可能性を提示していくことが美術史なのではないかと思います。それゆえ、ある一枚の絵をAと見る人もいればBと見る人もいて、AとBは全く正反対の解釈なことも有り得てしまうわけです。そのときに客観的事実の積み上げだけをやるのが美術史という学問なのか、積極的にAやBの解釈を提示していくのが美術史なのかは、また別のレベルでの議論になるのかという気がします。

〈三浦〉

地道にやる、ということですね。もちろん客観的事実を調べるのはすごく大事けれども、解釈を回避するわけにはいかないと思います。我々は歴史的、文化的にすでに枠付けられた眼差しで生きて、対象を見ているわけだから、それはいかんともしがたい。そのことを意識したうえで、やはり解釈を提示することが、私は必要なのかなと思います。

〈田中〉

そういったものを意識したうえで、現代の表現があるのだと思います。20世紀初頭と同じような絵を描いていてもしかたがない。今なら、このように作品を作っていかなくてもいけないのだということが表れてくるのが大切だろうと思います。

〈三浦〉

なかなか答えにくい質問にありがとうございます。そろそろ時間が迫ってきましたが最後に岡部さんもう一言お願いします。

〈岡部〉

児島虎次郎に関わりフェティシズムという語が出ました。官能ともいうべきかもしれませんが、大切な視点だと思います。

19世紀後半から20世紀前半の画家は、絵画主義というのか、絵画画面を充実させることを目指したと思います。児島も含めて、どうやって画面を充実させようかと目指して、色彩の美であるとか、構成装飾とかをひたすら純粋に追究したと思います。そして、もう一つ何か官能的なものの追究が、広い意味での、オリエンタリズムあるいはジャポニスムに関わると思います。

群馬出身の画家に湯浅一郎がいますが、彼はフランスではなくて、先にスペインへ一年間行きます。そして経済的にも余裕があったので、いろいろなエスニックなものを集めており、それらは今でも残っています。児島からは世代は上ですけど、ちょっと似

ています。そして、そうした収集品を画面に描き込みますが、それはエスニックなり、官能的なものをできるだけ盛り込んで、やはり絵画を充実させようとしたと思います。

西洋のオリエンタリズムに関わる画家に注目すると、アカデミックな画家でも世界を旅し、異国のものを描く人はたくさんいます。湯浅一郎に関わると、ジュラ・トルナイという、日本にやってきたハンガリーの画家で、白馬洋画研究所とも関係が深く、影響を受けた人もたくさんいます。その作品は濃厚な官能的なジャポニズムで、その影響が湯浅などにも残るのです。

それから日本に来て大島へも行ったセルゲイ・ヤコブレフがいます。彼はアールデコの画家ですが、アフリカとかエスニックなもの、そして日本由来のモチーフなど盛んに取り上げますが、異文化を貪欲に取り入れる性癖というか、画家としての意識をもった人です。そういう他文化由来のオブジェを自らの画面に描いた画家はたくさんいるので、児島虎次郎は孤立してないっていうか、同時代の良心をもった画家たちの主流にいる良質な画家だと思います。線的ではなく広く視野をもって同時代のものを見ると、児島虎次郎の価値がより上がるんじゃないかと思います。

〈三浦〉

ありがとうございます。それから私が気になっていたのですが、児島虎次郎はヌードをあまり描かない。初期の頃の習作的な作品にあるけれどもすごく真面目な人だったのではという気がします。黒田清輝の弟子なのにヌードをあまり描かないのはどうしてなのかと思っていたので、児島における官能性の指摘があると、ますますテーマは尽きません。

とはいえ、もう時間となりました。長時間お付き合いいただきありがとうございました。無事にシンポジウムを終えることができました。皆さん本当に共鳴してくださって、いろんな宿題をもらったという意味でも、すごくポジティブなシンポジウムにもなったのかと思います。皆さんどうもご協力ありがとうございました。

## 挿図 出典

- 9 梅原龍三郎《紫禁城》（『異文化は共鳴するのか？ 大原コレクションでひらく近代への扉』公益財団法人大原芸術財団 2024年 35頁）
- 22 坂田一男《習作》（『異文化は共鳴するのか？ 大原コレクションでひらく近代への扉』公益財団法人大原芸術財団 2024年 72頁）
- 23 エミール・ノルデ《椰子の木の下で》*Emil Nolde und die Südsee*, hrsg. von Imgrid Brugger, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Manfred Reuther, Ausstellungskatalog, Kunstforum Bank Austria, Wien, 13. Dez. 2001 – 3. März 2002 et al., Tafel Nr. 272.
- 24 エミール・ノルデ《宣教師》（1912年 個人蔵）Martin Urban, *Emil Nolde: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume One 1895 – 1914*, London and New York: Sotheby's Publications, 1987, p. 432.
- 25 エミール・ノルデ《ニューギニアの野蛮人》（1915年 ノルデ財団蔵）*Emil Nolde und die Südsee*, hrsg. von Imgrid Brugger, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Manfred Reuther, Ausstellungskatalog, Kunstforum Bank Austria, Wien, 13. Dez. 2001 – 3. März 2002 et al., Tafel Nr. 59.
- 31 岡本唐貴《制作》（『東京国立近代美術館所蔵名品選 20世紀の絵画』東京国立近代美術館 2005年 138頁）

特別展「異文化は共鳴するのか？ 大原コレクションでひらく近代への扉」  
記念シンポジウム

## 「美術交流と異文化の共鳴 西洋／日本を中心に」 記録集

2025年5月1日発行

発行 公益財団法人大原芸術財団  
岡山県倉敷市中央1-1-15 電話：086-422-0005

印刷 株式会社中野コロタイプ

©公益財団法人大原芸術財団 2025

本記録集の全部または一部を無断にて転載・複製することを著作権法上での例外を除き禁じます。

ISBN 978-4-9913556-2-2

 大原美術館

異文は  
共鳴化  
するの  
か？

大原コレクションでひらく近代への扉