

展覧会スケジュール

■企画展示

歿後 20 年 中谷 泰

2013年10月12日〔土〕－12月8日〔日〕

観覧料：一般 900 (700)円／高大生 700 (500)円／小中生 400 (300)円
()内は前売りおよび20名以上の団体料金

●対談「父・中谷泰の思い出」中谷 椋一郎氏×毛利伊知郎
10月12日〔土〕14:00－
場所：三重県立美術館講堂

●美術セミナー「中谷泰の芸術」講師：毛利伊知郎
10月13日〔日〕10:00－
場所：松阪市橋西地区市民センター（松阪市川井町772－10）

●担当学芸員によるギャラリー・トーク
11月10日〔日〕、24日〔日〕 いずれも14:00－
学芸員が、展示室内で作品や展示について分かりやすく解説します。
展示室に入室するため観覧券が必要です。

大橋歩の想像力 Imagination from/into/beyond Words

2014年1月4日〔土〕－2月16日〔日〕

観覧料：一般 600 (400)円／高大生 400 (300)円／小中生無料
()内は20名以上の団体料金

ア・ターブル！ーごはんだよ！食をめぐる美の饗宴ー

2014年3月1日〔土〕－5月6日〔火〕

観覧料：一般 900 (700)円／高大生 700 (500)円／小中生 400 (300)円
()内は前売りおよび20名以上の団体料金

■常設展示

美術館のコレクション

【第Ⅲ期】2013年10月1日〔火〕－12月23日〔月・祝〕

○常設展示室の一部において、「一ふるさと知事ネットワーク（三重・奈良）
美術館交流－特集展示 富本憲吉」(10月1日〔火〕－11月24日〔日〕)を
開催します。

【第Ⅳ期】2014年1月4日〔土〕－3月23日〔日〕

○常設展示室の一部において、「一ふるさと知事ネットワーク（三重・福井）
美術館交流－特集展示 岩佐又兵衛」(1月4日〔土〕－3月2日〔日〕)を
開催します。

柳原義達記念館 柳原義達の芸術・特集展示

【第Ⅲ期】2013年9月10日〔火〕－12月23日〔月・祝〕

○展示室Bでは「特集展示 スペイン現代美術」(2013年9月11日〔水〕－
12月23日〔月・祝〕)を開催します。

【第Ⅳ期】2014年1月4日〔火〕－3月23日〔日〕

利用のご案内

■開館時間 午前9時30分－午後5時（入館は午後4時30分まで）

■休館日

月曜日（祝日にあたる場合は開館、翌日閉館）

10月15日〔火〕、11月5日〔火〕、2014年1月14日〔火〕

年未年始（2013年12月24日〔火〕から2014年1月3日〔金〕）

■観覧料

【常設展示の場合】〈美術館のコレクション + 柳原義達記念館〉

一般300(240)円／高大生 200(160)円／65歳以上の方、小中生無料

()内は20名以上の団体料金

【企画展示の場合】

その都度定めます。ただし、学校の教育活動として県内の小・中・高・特別支
援学校等が観覧する場合、身体障害者手帳等をお持ちの方および付き添い
の方1名が観覧する場合は無料。

■メールマガジン

三重県立美術館の情報を月2回、みなさんのパソコン、携帯電話へお届けし
ます。購読料無料。詳しくは、美術館ホームページをご覧ください。

■美術館公式twitter

三重県立美術館の最新情報をリアルタイムで配信しています。

https://twitter.com/mie_kenbi

■交通

津駅（近鉄・JR）西口より徒歩10分または、津駅西口1番のりばより
三重交通バス西団地循環、津西ハイタウン行き（東団地経由）、夢が丘
団地行き（総合文化センター前経由）、総合文化センター行き乗車2分、
「美術館前」下車徒歩1分 ※できる限り公共交通機関をご利用ください。

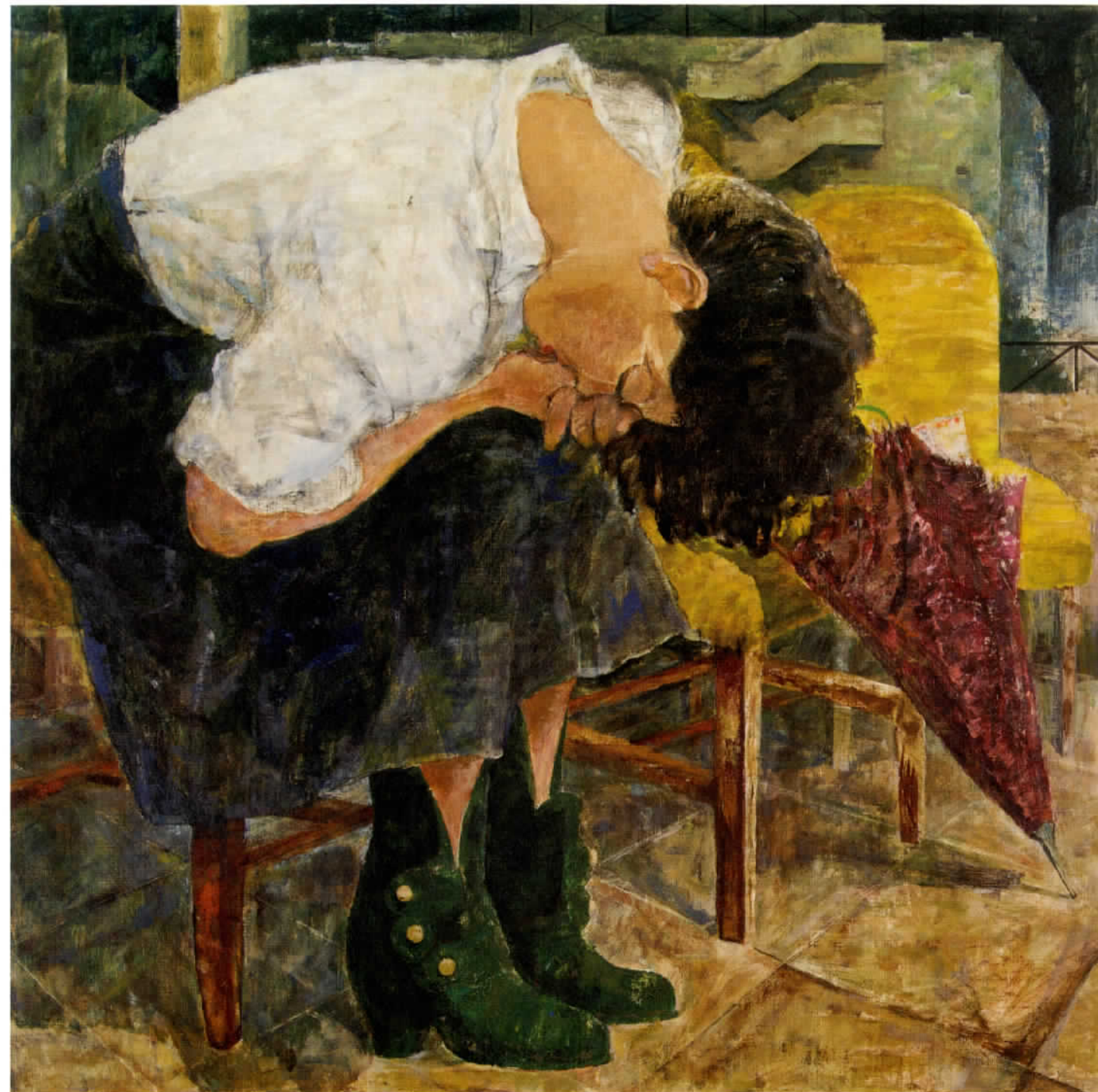


三重県立美術館 Mie Prefectural Art Museum

〒514-0007 津市大谷町11

Tel: 059-227-2100 Fax: 059-223-0570

<http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/>



中谷泰 〈つかれ〉(部分) 1956年 個人蔵



〈ここ〉に立ち、アジアを思い描くこと——日本とアジア現代美術の30年

原 舞子

2013年4月13日から6月23日にかけて、当館では「アジアをつなぐー境界を生きる女たち 1984ー2012」展（以下、「アジアをつなぐ」展と略す）を開催した。この展覧会は1980年代から現在にいたるまでのアジア16か国・地域、50人の女性アーティストの活動を取り上げた日本初の大規模展覧会（開催館により展示作家数、展示作品数は変動）であり、2012年9月に福岡アジア美術館で開幕、沖縄県立博物館・美術館、栃木県立美術館、三重県立美術館の国内4館を巡回した。

展覧会タイトルに「1984ー2012」と具体的な数字を掲げたのは展示作品の制作年によるが、展覧会自体は80年代から現在までのおよそ30年間に焦点をあて、この間の女性アーティストたちの歩みを歴史的に整理しつつ、今後を展望することを目的とした。出品作家の中にはすでに70年代以前から活動を開始しているアーティストも含まれるが、今回あえて80年代にこだわったのは、この時期がアジアの女性アーティストたちが自己表現を通して社会に力強いメッセージを発していく象徴的な時代であったからである。しかし、残念ながらこうした女性アーティストの活動は日本においてこれまでほとんど知られることがなかった。それは、そもそも日本でアジア現代美術の紹介が本格的に始まったのが80年代以降であり、大きな流れの中では女性アーティストたちの活動が見落とされやすかったという事情が大きく影響している。そこで本稿では、まずこの30年間に日本ではアジアの現代美術がどのように受容されてきたのか、80年代以降の日本で開催された展覧会を中心に振り返りながら考察したい。

はじまりの時代／1980年代

アジアの現代美術が日本で本格的に紹介されるようになったのは1980年代以降であるが、もちろんそれ以前にもアジア地域の現代美術は展覧会を通して紹介されてきた。例えば、「韓国現代絵画展」(1968年、東京国立近代美術館)や「インド現代絵画展」(1970年、東京国立近代美術館、京都市美術館)、「韓国・五人の作家 五つのヒンセク〈白〉」(1975年、東京画廊)などが挙げられるが、対象がより広範な「アジア」となるのは80年代以降のことであった。よって本稿では、ある特定のアジアの国の現代美術を紹介する展覧会については扱わず、ひろくアジアを対象とした展覧会に焦点をあてて見ていくこととする。

日本国内でアジアの現代美術を展覧会として紹介した最も早い例は、1980年に福岡市美術館で開催された「アジア美術展第2部：アジア現代美術展」(1980年11月1日ー11月30日)である。福岡市美術館はこの前年の1979年11月に開館し、開館記念展として「アジア美術展第1部：近代アジアの美術ーインド・中国・日本」を開催、これに続くかたちで開館1周年記念特別展として開催されたのがアジア美術展第2部の「アジア現代美術展」である（のちに第1部と第2部をあわせて「第1回アジア美術展」と総称）。

この展覧会は、国際造形芸術連盟（以下「IAA」と略す）が1973年に採択した決議¹に沿って、IAA日本委員会が国内の美術館にアジア地域の現代美術展開催を呼びかけ、当時美術館建設を推進していた福岡市がアジアを志向していたことから新設の美術館での受け入れが決定されたという経緯を持つ²。

「アジア現代美術展」はIAAの協力のもと、出品作家、作品の選考は参加各国の美術館、美術行政機関、美術家連盟などに委ね、パキスタン以東13か国、500人近い作家（九州出身在住者を中心とした日本人作家約160名もこの中に含まれる）が参加する他に類のない大規模展覧会となった。ただし、展覧会の英語名に「Festival」が冠せられ、また初めての試みということで各国が長老クラスの作家を選出したために内容にはばらつきも見られ、国際交流活動の一環としての性格が色濃い展覧会であった。

この後、アジア美術展として継続して開催することが決まり、1994年の第4回展までほぼ5年ごとに開催された。第1回展の反省をふまえて、第2回展では若手、中堅世代の作家を取り入れるよう参加国に呼びかけ、また第3回展からは統一テーマを設けて作家の選定を美術館が主導で行い、第4回展では国別の展示を廃止してセクションごとにひとつの展覧会を構成するようになるなど、主催者側の努力によって回数を重ねるうちに段階的にアジア美術展は変容していった。なお、第2回展以降は福岡で開催ののち、日本各地および韓国に同展が巡回した。

また、福岡市美術館ではアジア美術展の開催と並行して、1988年から「アジア現代作家シリーズ」としてアジア作家の個展が継続的に開催されるようになり、より踏み込んだかたちでアジア現代美術の紹介が続けられてきた。

ふたつの中心地／1990年代

80年代には福岡が主導するかたちでアジアの現代美術が日本で紹介されてきたが、1990年に国際交流基金にアセアン文化センターが創設されたことにより、日本国内でのアジア現代美術をめぐる状況は変化を迎えた。1972年に外務省管轄の特殊法人として発足した国際交流基金の活動は日本の文化・芸術を海外に紹介することに主軸がおかれているが、一方で設立以来アジアを最も重要な「交流」の対象地域のひとつと位置づけており、1976年からアジアの伝統芸能の交流という国内事業を実施していた。80年代以降、東南アジア諸国の経済的発展や国際的な場での発言力の増大が顕著になり、東南アジアの社会や文化が大きく変化を遂げていることを受け、新設されるアセアン文化センターでは伝統芸能の交流ではなく、東南アジアの現代美術を日本国内で紹介することを中心とする方針が定められた³。

アセアン文化センターは東京・渋谷におかれ、ギャラリースペースでは先の方針通りに東南アジアの現代美術に関する展覧会が継続的に開かれるようになる。ギャラリーという小さなスペースでの展覧会活動は小規模な国別・地域別のグループ展と個展に限定されていたが、外務省というバックボーンを持ち、また東京という中心地に開かれたこと、企画協力として外部の著名な美術評論家やキュレーターが展覧会に関わっていたことなどにより、アセアン文化センターが日本のアートシーンに与えた影響は決して小さなものではなく、90年代半ばにメディアによって騒がれた「アジア現代美術ブーム」⁴の下地を作ったという意味でその存在は非常に大きい。ただし、アセアン文化センターは名前の通り「アセアン」を対象としていたため、この時期に東京で紹介されていたのは東南アジア現代美術に限定されていた。これは、南アジアまでを範囲として活動していた福岡市美術館とは対照的である。

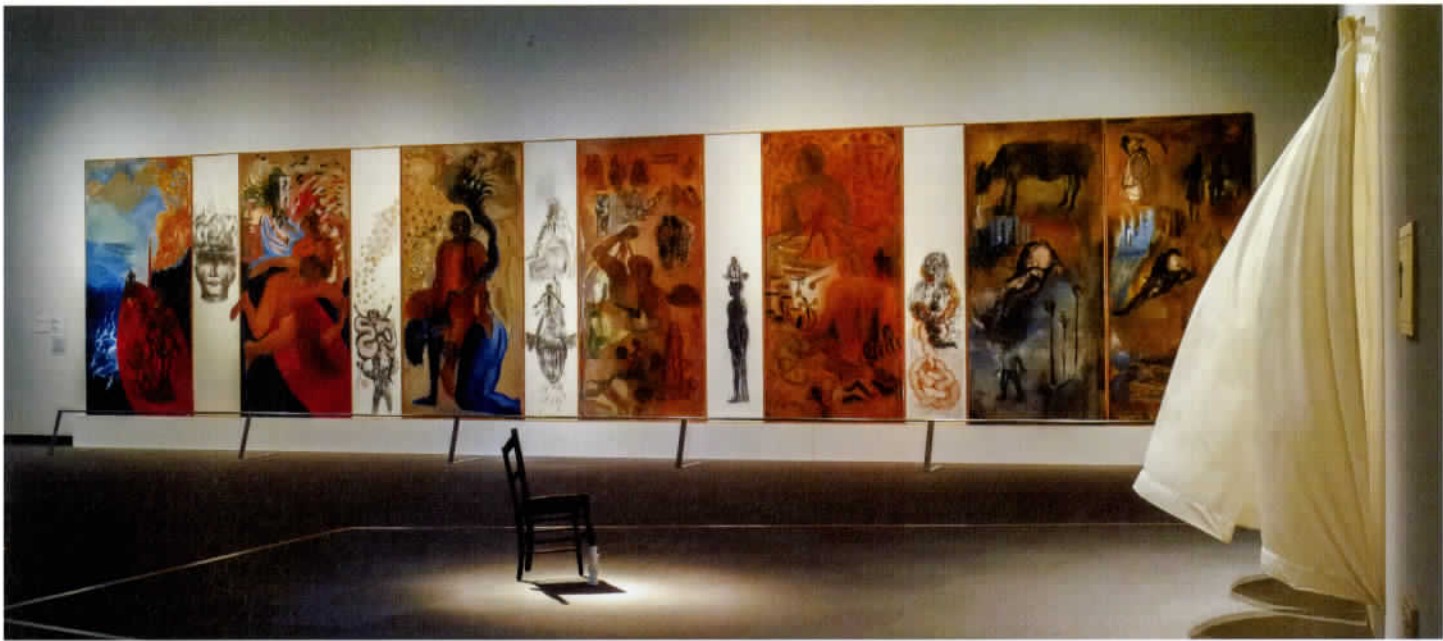
アセアン文化センターは1992年に東京、福岡、広島、大阪の国内4都市を巡回した「東南アジアのニュー・アート 美術前線北上中」を福岡市美術館の後小路雅弘氏らとともに企画・開催し、アセアン6か国⁵の新世代作家17人を紹介、国内メディアに大々的に取り上げられ、以降は福岡市美術館と並んで日本国内での東南アジアの現代美術紹介における中心的な役割を果たした。その後、1995年にアジアセンターとして組織が拡充され⁶、それまでの東南アジアに加え、対象地域を東はモンゴル、中国、西はパキスタンまでのアジア21か国へと拡大し、アジア現代美術の紹介が東京を中心に一層進行していくこととなった⁷。

さらなる広がりへ／2000年代以降

80年代からアジア現代美術を紹介し、国内で先駆的な役割を果たしてきた福岡市美術館の20年間の活動の蓄積をベースとして、1999年、福岡アジア美術館が開館した⁸。福岡アジア美術館では、福岡市美術館でのアジア美術展を引き継ぐかたちで「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999（第5回アジア美術展）」を開催、2002年の第2回、2005年の第3回、2009年の第4回と継続している。同館ではこの他にもアジア美術に関する幅広い内容の企画展と、所蔵品を紹介する常設展を随時開催している。

一方、90年代に東京を拠点にアジア現代美術の紹介者としての役割を担ってきた国際交流基金は2000年以降に新たな方向として、アジア地域内の交流と共同作業の推進をはかっていく。「アンダー・コンストラクション」展は、アジア7か国の若手キュレーター9人が参加し、各国での調査や共同キュレーションを通して7つのローカル展を開催、最後に東京で総合展を開催するというものであった⁹。これに続くかたちで、アジアの若手キュレーターたちによる共同キュレーション展「アウト・ザ・ウィンドウ」(2004年、国際交流基金フォーラム、プロジェクトスペース Zip・ソウル)、「Have We Met? ー見知らぬ君へ」(2004年、国際交流基金フォーラム)などが開催された。

2000年代後半以降は、「風穴 もうひとつのコンセプトアリズム、アジア



から」(2011年、国立国際美術館)、「Inner Voicesー内なる声」(2011年、金沢21世紀美術館)、「この素晴らしい世界：アジアの現代美術から見る世界の今」(2012年、広島市現代美術館)などアジア作家を主とした展覧会が福岡、東京以外の地でも立て続けに開催されている。また、当館の「アジアをつなぐ」展とほぼ同時期に、シンガポール美術館のコレクションによる「Welcome to the Jungle 熱々！ 東南アジアの現代美術」(2013年、横浜美術館、熊本市現代美術館)が開催されるなど、アジア現代美術に関する展覧会の開催頻度はますます加速している。日本におけるアジアの現代美術紹介の黎明期から約30年が経過し、アジア現代美術は各地の美術館でひとつのテーマとして定着したともいえる状況をむかえている。

しかし、そこで目にするものの多くは、各種国際美術展や美術館での展覧会で「常連」のごく一部の国際的な成功をおさめている作家、作品にとどまり、既視感を禁じ得ないものもまた事実である。それはおそらく、われわれがいまだアジアに対して固定化されたまなざしを向け続けているからであろうし、見たいもの、見せたいものの取捨選択を意識的にも無意識的にもおこなっていることのあらわれであろう。今回の「アジアをつなぐ」展は、「アジア」そして「女性」という枠組みを取り入れることにより、固定化されたまなざしをいったん解体し、新たな視点によっていま一度作品をすくい上げることで、普段見えにくいもの、見ようとしなかったものを可視化する試みであった。展覧会を終えた今、果たしてそれが何かを感じていただくきっかけとなったかどうかは鑑賞者の判断にゆだねたい。

アジアの現代美術が紹介され始めてから30年。「アジア」という決してひとつに括ることのできない地域における美術のひろがりをとらえ、新たな価値観を創造していくための切り口を美術館が意識的に模索し続け、次なる30年を切り拓いていくべき転換期に私たちはいま立っている。



「アジアをつなぐー境界を生きる女たち 1984ー2012」展 会場風景 撮影：谷澤陽佑

- 1973年5月にブルガリアで開かれたIAA第7回会議での決議。「世界の各文化圏ごとに美術家は、自国の伝統を見なおし、時代の要求にこたえる新しい美術を創造しようというもの」(連盟ニュース)No.252 1977年5月15日、No.257 1978年1月20日 社団法人日本美術家連盟
- 後小路雅弘「アジア美術館の誕生 アジア・コレクションとアジア美術展の20年」『美術手帖』第766号 1999年1月 美術出版社
- 『国際交流基金 展覧会記録 1972-2012』国際交流基金 2013年3月
- 「文化 アジア現代美術ブーム 福岡・広島など各地で展覧会」『朝日新聞』 1994年10月5日
- 1992年当時。インドネシア、シンガポール、タイ、フィリピン、ブルネイ、マレーシア。
- アジアセンターは2004年4月の国際交流基金機構改革によって解消。その後は国際交流基金造形美術チームへと事業が引き継がれた。
- 主な展覧会に、「幸福幻想 アジアの現代美術作家たち」(1995年、国際交流フォーラム)、「東南アジア1997 来るべき美術のために」(1997年、東京都現代美術館、広島市現代美術館)。
- 福岡市美術館のアジア美術コレクションは福岡アジア美術館に移管され、平成24年3月現在、約2,700点を数える。福岡アジア美術館ホームページ http://faam.city.fukuoka.lg.jp/collection/clt_index.html
- ローカル展は2001年から2002年にかけて、日本、韓国、インドネシア、フィリピン、インド、タイ、中国の順に各テーマを設けて開催。7つのローカル展を総合するかたちで、「アンダー・コンストラクション：アジア美術の新世代」(2002年、国際交流フォーラム、東京オペラシティアートギャラリー)を東京で開催。

個人所蔵作品の大量の受け入れと手当て ―― 収蔵と展示に至るまで

田中 善明

近頃、当館では個人宅に長く保管された作品を大量に受け入れる機会が増えています。いずれも近現代に活躍された重要な作家のご遺族からのお申し出によるもので、この2年間で3件、大型の受け入れがありました。その一つが2012年夏、46点もの寄贈をいただいた元永定正の作品です。150号から300号以上のサイズのものまで1968年以降のアクリル絵具による絵画で、中には2点組のものも含まれます。それらは気泡緩衝材などで包まれ、作家のアトリエに長く保管されていました。プラスチック製の包装材には可塑剤が含まれており、油絵具やアクリル絵具を変質させると言われていますので、長期保管には注意が必要ですが、それよりも包装され密封された作品内の空気が凝んでいることによるカビの害のほうが目立っていました(図1)。おそらく輸送返却時の梱包材がそのまま保管にも利用されたのでしょう。

そして、もう1件は地元松阪出身の洋画家・中谷泰のご遺族から一括して預かった作品や資料で、膨大な数にのぼりました。画家の没後20年が経過し、保管に不安を持たれたご遺族からのお申し出で、画家が使用していたアトリエから持ち出された貴重な作品や資料類は、今年10月の展覧会につながるようになりました。中谷泰の大規模な展覧会は25年前の1988年にも開催しましたが、画家の生前だったこともあり、画家の書簡や原稿の草稿などは当時の担当者でさえも目にすることができませんでした。作品を黄袋に入れ、それが専用の箱(タトウ)に保管されている作品は、ホコリや汚れが少なくわずかな手当てで済みましたが、額縁のない、むき出しで保管されていたものには相応の手当てが必要でした。

最後の1件は、今年の4月からお預かりしている中沢弘光関係の作品と資料類です。中沢は、明治時代から与謝野品子らの詩集の装幀や旅行記集が人気を博した洋画家としても知られています。東京都心にある画家のアトリエは、幸いにも空襲から免れ、没後50年が経過しようとしています。画家の作品や装幀本や資料類、そして画家が全国を旅行して集めた骨董品に至るまで、多数の貴重な品々が残されていました。

ところが、いずれもほとんど手つかずであったということは、つまり展覧会でお披露目するために何らかの処置が必要であるわけで、他の美術館では、こうした資料に遭遇した場合、その対応は様々でしょうが、すべての資料を委託してクリーニングなどの手当てをするとなると膨大な費用が必要になることだけはたしかです。その費用の捻出が困難な場合、たとえば、東京近郊の美術館であれば、保存修復や美術史を専攻する近隣大学の学生に参加してもらい、育成を目的に作業することも可能でしょう。しかし、地方の美術館では、そうした学生を確保することは容易ではありません。単にクリーニングといえども、制作された時代を考慮し、全体のバランスを考慮して処置することが求められ、どのような人材でも作業は可能なわけではなく、今回の3人の画家の手当てをするには少なくとも油絵を描いた経験やさまざまな時代の美術品を鑑賞した経験が必要となります。しかも、指導する側が、常時その処置現場に張り付いているわけでもありませんので、ある程度は自分で考えて作業をすすめられる人でなければなりません。幸いにも今回は、美術系大学を卒業した、あるいは美術部であった有能な人材が国の緊急雇用創出事業を通じてこの期間確保できたことで、考古分野さながらの「発掘展示」ができる見込みが立ちました。

ところで、当然ながら、個人宅では美術館のような空調が整い、絵画作品であれば湿度50パーセントから60パーセントに保たれた環境で作品が保管されていることはまずありません。しかも美術館では、カビの着床を防ぐため、室内では空気が常時わずかに流れるようになっています。空気が滞留しているのは絵画を構成する有機物、たとえば膠や糊や動物性顔料を栄養分としてカビが生え、そこにホコリが加われば湿気を呼び込み被害は大きくなります。そしてカビが生える環境になれば微生物や害虫なども心配になります。ここで問題になるのは、作品自体が劣化していくだけでなく、そうした作品を展示すれば、厳重に管理された他の美術館からの借用品にも影響があるかもしれないということ、そして死滅していないカビの胞子をクリーニングによって作業者が吸ってしまう危険性があることです。さらに、木材で構成されている美術品や

資料、たとえば木彫や額縁、木枠などの内部にはヒラタキイムシやシバンムシなどの木材を食す害虫が潜んでいることもあります(図2)。近年文化財の燻蒸に対する考え方や駆除方法が変わってきましたが、一括して資料を受け入れる場合は、被害を拡大しないためにも燻蒸が選択肢のひとつとしてなお有効だと思われます。

ホコリをかぶった作品や資料のクリーニングは、柔らかな刷毛などを用いた除去が基本となります(図3)。上部から下部へ、細かいところは細い筆や綿棒などを使います。そして、クリーニングの最中は、吸気ダクトの直近で作業をする、あるいは、片手にHEPAフィルター付掃除機のノズルを持ちながら刷毛によって空中に飛散したホコリを捕えます。油彩作品や木彫の彩色部分が浮いている場合は、それらを膠や修復用の合成樹脂系接着剤等で固定してから行います。また、刷毛などでは取れない汚れには、アルコール水溶液や界面活性剤をごくわずかに含ませた水を綿棒や、時には少し固めの筆を使用する場合もあります。元永定正の作品で、カビが生えた個所や、展示運搬時に素手で触られ汚れた画面両端中央部などにはそうしたクリーニングが必要でした。カビが長期間生えた部分では、表面の層だけでなく深層部までカビの菌糸が入り込んでいる場合がありますのでそうした個所の完全なクリーニングは絵具層を傷めるため諦めることがあります。どこまでクリーニングするべきなのか、許されるのか、その見極めは当然難しく、現在もっとも適切だと判断したものが、後世価値観が変わるとそれは適切でなかったということも起こり得ます。たとえば中沢弘光が収集した仏像などの骨董品は、制作後数百年が経過しており、その汚れは長い年月をかけて堆積したものです。それを制作当時の鮮やかな調子に戻すことは、生命を蘇らせることにもなりますが、一方で古びた美しさを奪うことにもなります。

作品については、クリーニングの他、剥落部分の水彩絵具での補彩や、錆びた釘の新調などをおこないました。冬場には結露した水が下方へと推移していくことから、釘の錆びや絵画の痛みは下方に集中することがよくあります。

そのため、釘の錆びた箇所とそうでない箇所を見比べることによって、その作品がどの辺を下にして保管されていたかを推定することができます。額縁についても、吊り金具が錆びていることがよくありますし、金具そのものがヒートンであったり、強度の弱い小さな吊金具であったりする場合があります。こうしたものは画家のオリジナリティとは関係のない場所なので即座に交換します。さらに、額縁に作品を固定するのに釘が使われている場合も多々ありますが、そういった釘も錆びが進行している、あるいは固定具合が不安で輸送に堪えられないと判断されればステンレス製のT字金具に取り換えて再固定。裏板がない場合は、キャンバス裏面が湿度変化を直に受け、麻布繊維の大きな伸縮を引き起こすことから、個人宅に戻す作品は、可能な限り裏板を新しく装着しました(図4)。

今回の作業は、本格的な修復と応急処置の中間に位置するものと思われる。寄贈を受けた作品は、とりあえず収蔵と展示ができる状態にはしましたが、その後、より細部にわたって手当てをすすめる必要がありますし、展覧会のためにお預かりした作品についてはそれぞれの場所・環境に合わせた保管の提案をしていきたいと思います。

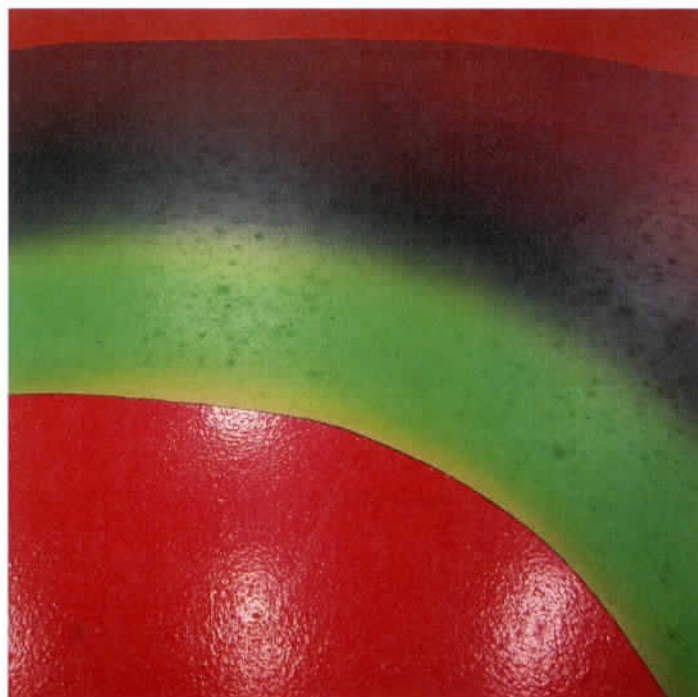


図1 絵画表面に発生したカビ

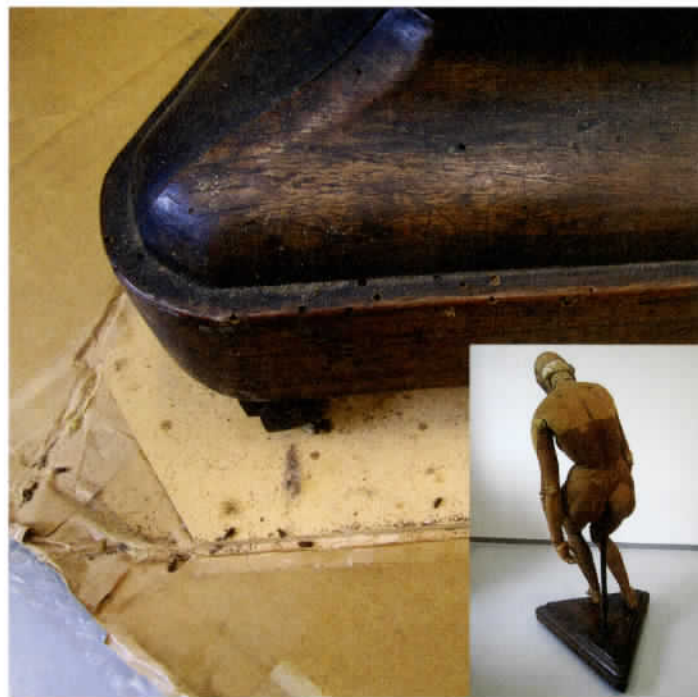


図2 中沢弘光旧蔵品であるお雇い外国人フォンタネージが特来したモデル人形と、燻蒸後、台座の虫食い穴とヒラタキイムシの死がい



図3 仏像の解体とクリーニング

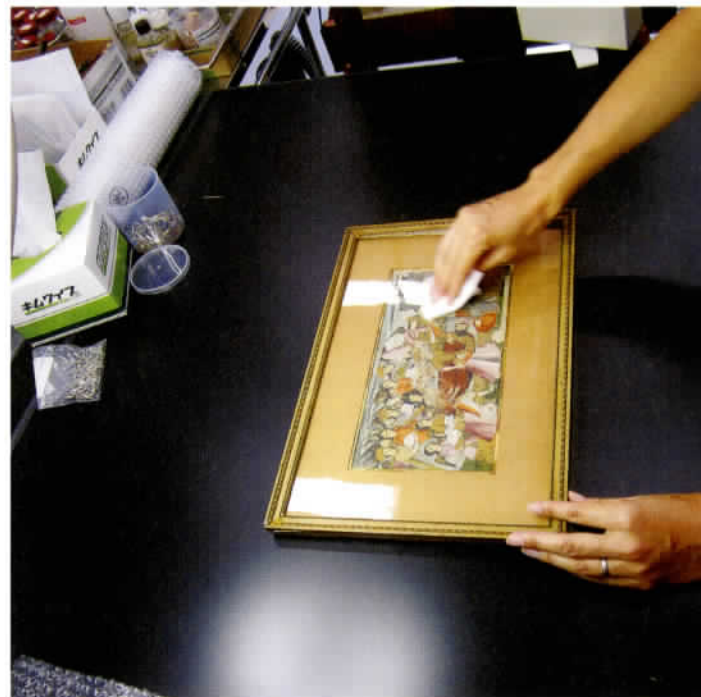


図4 額縁ガラスのクリーニング

「植物をめぐる対話」をめぐる覚書

吉田 映子

六月の曇り空の下で左右に伸び広がっていく新しいみどりの葉のさきざきについた、固いのやすぐにでも咲こうとしているつぼみを見ていると、どこをみて、これがばらだとわかるのだろうか、ときどき不思議な気持ちになる。

(川上未映子「愛の夢とか」講談社 2013年)

この夏、常設展の一室で、特集展示「植物をめぐる対話―植物担当学芸員と美術館学芸員の交差するまなざし」を開催した(図1)¹。それは、博物館の植物担当学芸員「M氏」と本稿筆者との間で繰り広げられる、植物の様々な表象をめぐる対話を、作品解説として展示するというものであった。

植物の絵をその専門家と一緒に眺めてみたいと思ったのは、植物を学ぶことと美術を学ぶことが、まったく違うようでどこか似ているのではないか、という直観をきっかけとしている。

オギュスタン・ペルクによれば、私たちは、初めて目にするものを、背景とする文化と経験でフィルターとして、ある類型にあてはめ「図式化」して認識している。なぜなら、「実際それなしでは、世界は個別の形態が寄り集まってできるカオスとなってしまう、われわれはこれを理解することができなくなってしまう」からである²。植物と美術の専門家は、そのベクトルは全く異なるとはいえ、この「図式化」をそれぞれ独自の方法で先鋭化しているのではないだろうか。

この「図式化」が、美術作品に対峙する経験にも当てはまるとすれば、それを深めていくことが、美術の専門家にとって、作品解釈を刷新し豊かにする基礎となっているだろうし、一方で、私にとって「森」でしかない風景をその植生の移り変わりとともに認識(図式化)できる植物学者のまなざしは、それだけで私たちとは全く別の世界を眺めているように思われる。その視覚世界をどうにかのぞき見てみたいというのが、本企画を実現するにあたっての一番の動機だったかもしれない。

自然界における植物は、生殖器官を備え光合成もする有機物であり、美術館にある絵画は、紙やキャンパスの上のついた絵具という無機物でしかない。とはいえ、その本質的な違いを超えて、植物の分布とその表象との間に深い関係があることはすでに論じられているし³、植物学者の側においても、まったく美的鑑賞の対象とすることなしに、もしくは、文学や美術によって育まれた文化的意味付けを完全に排除して、草花を眺めることは不可能であろう。

こうして、異なる学問によって育まれた二人のまなざしは、作品を前に、しばしば平行線をたどりながらも、思わぬ場所で交差することとなる。

いくつかの作品では、植物の同定が表現の特徴をあぶりだすことになり、反対に、美術史上に根差した先入見が、それらを見落とす要因にもなった。

長谷川潔の作品を見ながらM氏が次々と植物の名を挙げていったときには、マニエール・ノワールという技法によって神秘的な世界を生み出した版画家が、実は、身近な植物を詳細に観察し、その種を断定できるほどの正確さで再現していることを知った。宇田荻郵《花畑(下絵)》(1923年)の、隈取りのような輪郭線とうねる葉っぱに退廃的な雰囲気を感じとっていた私には、荻郵が3種類の花を描き分けることで作り出した安定した構図が認識できていなかった。また、線描に埋め尽くされたロドルフ・プレスダンの《鹿のいる聖母子》(図2)に、判別できるような植物がほぼ描かれていないという事実は、この版画家が細密表現を通して追求した幻想性を、いっそう際立たせているように思われる。

ある作品では、美術史を通して植物に読みとられてきた象徴的な意味と、植物学者が観察と知識から導き出した「見立て」が、偶然にも重なる。

モチーフにしばしば吉祥の意味を託した南嶺風に位置づけられる、増山雪斎の《百合に猫図》(図3)では、猫が「菟」と音でつながり、ユリが「百」の字を含むことから、長寿の寓意を読みとることができる。一方、M氏は、岩に描かれた、日本美術史では点苔と呼ばれる定型化された表現を、菌類の一種で長い歳月をかけて成長する地衣類であると捉えることで、同様に長寿の寓意を見出した。また、博物学にも造詣が深かったという雪斎の観察眼を実感させてくれるようなオニユリのムカゴの描写は、クローンのように個体数を増やすというその働きから、M氏に子孫繁栄の象徴を連想させた。その読解の正誤はともかく、このような観察に基づく「見立て」が、古来より植物の和名を豊かな

ものにしてきたことを思い起こさせる。

植物と美術―もの言わぬ対象に注がれる二つの分野のまなざし。互いに異なっているからこそ、対話を通して共有しあうことで、私たちの知覚はより豊饒な世界へと開かれていく。そのような楽観主義は、「植物をめぐる対話」を通してまた少しだけ強固になる。それは、少なくとも筆者にとって、作品が与えるいまだ語られないままの諸感覚を言葉にしていくという営為の、根幹にありつづける。

1. 「美術館のコレクションII」[2013年7月2日-9月29日]内にて開催。
2. オギュスタン・ペルク、篠田勝英一訳『日本の風景・西洋の景観』(講談社現代新書、1990年)46頁。
3. 例えば、塚本洋太郎『花の美術と歴史』(河出書房新社、1975年)など。
4. 『江戸の異国趣味 南嶺風大流行』(千葉市美術館、2001年)、189頁。

本企画にご協力いただいた三重県立博物館植物担当学芸員の森田奈葉氏に心より御礼申し上げます。なお、対話による作品解説は、森田氏へのインタビューを基にしたフィクションであり、その文責は、特集展示担当者である本稿筆者にあります。

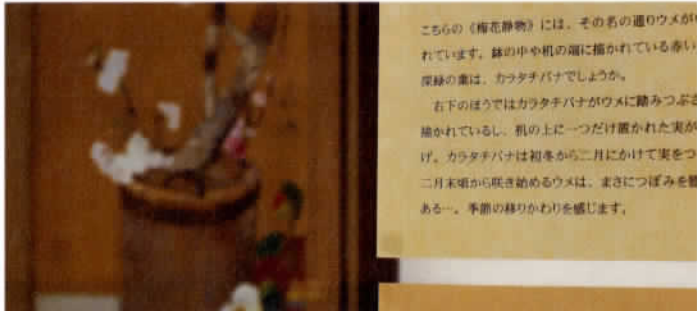


図1 会場風景



図2(下左) ロドルフ・プレスダン《鹿のいる聖母子》1871-78年 三重県立美術館
図3(下右) 増山雪斎《百合に猫図》制作年不詳 三重県立美術館

極私的台北見聞録

生田 ゆき

旅に呼ばれる。

何かを求めて訪れた地でなくても、ある時ふと思いついて飛び乗ったバスの先に、思いもかけない出会いが待っていることがあるかもしれない。いや、あると信じたい。

南国特有の射すような日差しと、息苦しいほどの湿度に包まれ、街路樹の緑の勢いも眩しい台北は、噂に違わぬ活気とのどかさの同居する街である。博物館に名所旧跡、美食に買い物と、一通りのメニューをこなしてもまだ残る時間と生来の冒険心を持ってあまし、ガイドブックを行きつ戻りつする中で、ひとつの名前が目に留まる。「三峡(さんきょう/サンシャ)」。日本統治時代の繁華街が残るその町を、日帰り旅行の目的地と決めたのは、前日の夜のことであった。

台北中心部から地下鉄とバスを乗り継ぎ小一時間。突如として現れた大学都市を抜け、うねる街路をつき進むと、慌ただしい人の波にぶつかった。ここが三峡。バスを下車して歩道にはみ出す屋台を冷やかしながらさらに歩を進めると、まるで映画のセットのようなレンガ造りの街並みが広がった。観光案内的に説明すれば、同地は台北三大祖師廟のひとつ、民間芸術の殿堂と謳われる清水祖師廟と、日本統治時代の商家が続く民権老街が見どころ。豈図らんや。お目当てのそれらは意外にあっさりとした味付けで、物見遊山を気取って土産物屋を冷やかしたとしても、直に手札が尽きてしまった。

と、あたりを見渡すと、にぎやかな通りを横切り何本かの道が伸びている。中でも一番広く明るい道を頼りに気まぐれに右へ折れると、古びた洋館や仰々しい区役所などが現れて、ここにも取り残された近代が根を張るかと、妙な懐かしさに足を止めた。視線の端ではいつからか「三峡藍染展示中心」なる青いのぼりが揺れている。「藍染」。日本語と中国語の違いはあれども、確かに藍、染と書いてある。私の中で「旅」から「調査」へとかちりとダイヤルが回る音がした。

藍染展示中心は、三峡歴史文物館右横に位置する赤いレンガの平屋の建物である。入口にはにこやかな女性2人と、声のよく通る男性が一人座っていた。軽く挨拶をしつつ確信にも似た期待を胸に奥へと進むと、果たしてそれは、そこに、あった。「絞染」、「軋染」、様々な藍染めの防染技法を紹介するケースの中に、「型染」の文字とともに、小さな型紙が1枚飾られていた。

解説パネルによれば、この地における藍染めの起源と歴史は以下の如くである。

三峡は、古くは「三角湧」と呼ばれ、大漢溪・三峡河・横溪の三本の河川の交わる場所である。乾隆帝時代、福建省安溪からの大量の移民によって開拓が進められた。四方を山や丘陵に囲まれた地理的条件が染料の材となる大菁(別名山藍、馬藍)の栽培に好適であったこと、染色業に必須の良質な水に恵まれていたことなどから、道光帝時代には藍染めが同地の主要産業のひとつに数えられるようになった。さらに淡水港の開港(1860年)など、続々に整備される水運を利用して、光緒帝時代に一気に規模を拡大、台湾北部の染色業の中心地に躍り出るや、その製品は廈門、漳州、福州、上海にまで運ばれていた。隣接する歴史文物館の2階には、産業史的側面からの三峡における藍染めの説明がなされており、模型や写真を用いた展示に、往時の姿を偲ぶことができる。

遠く異国の地でまみえた型紙は、すっかり渋の色が抜け落ちて、ざらりとした紙に可憐な花を咲かせていた。下に敷かれた見本の木綿布には、わずかに黄味がかった防染欄が厚く盛られて固まっている。ガラスケースすぐ下に添えられた技法解説に従えば、欄の材料は石灰と黄豆(大豆)粉で、配合は1対1とある。括弧でくくった補足の形で、黄豆粉と糯米粉を代替可能としているが、或いはもしかしたら、ここに日本の染色文化との接点が隠されているのではと、勝手に想像をめぐらせた。

三峡の藍染めは、明治、大正時代も引き続き輸出品として機能するも、次第に機械化と洋装化の波が押し寄せて、衰退の一途をたどる流れは、奇しくも日本の型紙をめぐる動きと重なり合う。北部台湾随一と聞こえた染色産業の勢いは、今のセンターには望むべくもなく、受付付近で売られている藍染の小



銭入れやポーチといった小物類は、素朴さ以上の感慨を与えてはくれない。

帰り際、受付の女性たちに話しかけようと試みたが、こちらの英語はまったく通じず、辛うじてつたない中国語で日本から来たことを伝え、何か資料はないかと身振り手振りで尋ねてみたけれど、少し驚いたような顔をして手を横に振り、ただしきりに部屋の中を指さすのみで仕様がなく、何とか展示風景を写真に残し、記念に絵葉書セットを一つ買い求め、ようやくセンターを後にした。

外は変わらず太陽が照りつけていた。私はセンターを振り返り見た。藍をめぐる風土と歴史、そして型紙という共通点。それは私が「出あった」のではなく、私を「待っていた」といもうべき不思議な旅であった。

あはれ知れ霜より霜に朽ち果てて世々に古りぬる山藍の袖

藤原 定家



民権老街の街並み



藍染展示中心