

近代美術館から現代美術館へ

omuka toshiharu 五十殿利治

近代美術館形成の歴史について、私は1926年に開館した東京府美術館（現東京都美術館）に関心を抱いて、拙い論文を執筆したことがあります¹。

拙論では、東京府美術館で1927年6月に朝日新聞社により開催された「明治大正名作展」を、とりわけ近代美術史の成立と結びつけて考察しました。この展覧会は一時的にせよ近代美術史を現出させ、その限りで近代美術館とそのありうべき所蔵品を垣間見させたといえます。朝日新聞社告は「上野に現出する歴史的美術館」と謳いました。展覧会は盛況で、18万近い入場者がありました。しかもそれは、展覧会図録として後日出版された『明治大正名作大観』という豪華本よりも、大震災以後の印刷機器の近代化による円本時代を迎えて、新聞社自体が発行する『アサヒグラフ』のような手軽なグラフ雑誌によって、視覚的なイメージとして社会に広く普及しました（図1）。円本による平凡社版『世界美術全集』の刊行が開始される

のもこの時期1926年11月からであり画期的な出来事でした。

しかし、本日はこれとは異なる視点から近代美術館の形成についてみてみます。第一点は、近代美術館の建築という視点です。第二点として「現代美術館」という概念の普及にも触れたいと思います。



図1 『アサヒグラフ臨時増刊』
明治大正名作展号、1927年6月

最初の点ですが、そもそも美術館は作品の収集保管そして展示という機能が優先される空間ですが、実際に機能するには、建物と設備、そしてそれを動かす人間の組織が不可欠です。近代美術館史の上では、コレクターや民間資金の問題も無視できないと思います。今日は個人や組織について論じる用意がありませんが、建物と設備には若干の注目を払いたいと思います。

東京府美術館と美術館建築

1926年は美術館史の上でみるならば、東京府美術館の開館という出来事他に、明治神宮外苑聖徳記念絵画館の工事が竣工し、わずかの点数ですが、絵画の一般公開が行われたことを忘れるわけにはいきません。美術史の観点から同館成立の意義について論じた先行研究として林洋子氏の論文があります²。これによりながら、専門的には論じられませんが、建物と設備という点から一瞥します。

聖徳記念絵画館は紆余曲折があり明治天皇の事蹟を描いた壁画の揮毫者が最終的に決定するのが、この年1926年の春のことであり、さらに全作品が飾られて、披露されるのは実に1936年4月のことです。しかし、1926年10月には工事が竣工し、一部の作品が搬入されて絵画館としての活動は始まります。そして1927年10月からは週末に限り仮公開されるようになります。

さらに、このふたつの美術館の源泉を辿ると興味深い事実突き当たります。じつは1918年から1920年にかけて重要な美術館の競技設計が行われています。聖徳記念絵画館は1918年に公募がなされて、9月に結果が発表されました。しかも、それは隈元謙次郎による基本文献に照らしてみると³、国立美術館建設の機運が盛り上がった時期と重なっているのです。同年3月に帝国議会で建議案が通り、年末には大規模な期成同盟が結成されたとあります。翌1919年になると、帝国美術院の創立とともに展覧会場建設の予算が認められて、その設計を岡田新一郎が担当することになりました。この運動そのものは頓挫しましたが、1921年に翌年開催予定の東京府主催平和記念博覧会に際して永久的な美術館を建設し

ようとする動きが岡田の設計案を復活させることになったとすでに指摘されています。

さらに、これと並行するように、大阪では1920年10月に市立美術館の競技設計が公募されました。財政の悪化などで開館するまでに多年を要して、落成するのは1936年5月のことです。つまり聖徳記念絵画館の全面開館とはほぼ同時でした。このように、1918年前後から、東西で競うように建築としての美術館への関心が高まったことは疑いないところです。

その波紋は若い建築家の間にも広がりました。1920年「我々は起つ」という宣言を出した分離派建築会で堀口捨己が同年7月の同会第一回展において美術館案を出品しています。これについては、聖徳記念絵画館に応募した作という指摘もあります。また『建築雑誌』1921年7月号は三校の主要な学校の建築科における卒業制作を掲載します。後にバウハウスに留学する水谷武彦は東京美術学校図案科卒業生として、美術館とは若干性格が異なりますが、「三美術家倶楽部」をテーマにしています。また東京高等工業学校の山本喜一の作はまさに「美術館」でした。同校ではこの年の卒業生16人中で、美術館を取り上げた学生が山本のほかに3人いました。このように美術館が具体化しはじめることで、建築界もこれに連動した動きを示すのです。その後も1924年には、詳細が不明ですが、「小規模な美術館」の募集が行われ、その成果が公刊されています。(図2、3)

美術館機能の改善

研究、設計競技、工事というような一連の動きのなかでハードとしての美術館が建ち上がり、しかもその経験が積み重ねられます。それを雄弁に物語るのは、1933年9月に出た「高等建築学」叢書21巻として出た『建築計画9』の巻です(図4)。内容は二部構成で、第一部「美

術館」を小林政一が執筆しました。小林は神宮造営局で聖徳記念絵画館の実設計に関わった人物であり、その知見が随所に活かされています。自らが関係した聖徳記念絵画館をはじめ、東京府美術館、さらには1933年11月に開館するので、執筆時点では建設中の大札記念京都美術館(現京都市美術館)や大阪市立美術館の例も俎上にのぼっています。

本文で小林がもっとも紙幅を費やしたのは採光の問題です。130頁のうちの50頁ほどが「陳列室の採光」の章で、しかも次章「陳列室の諸装置」でも最初10頁が人工照明についての記述ですから、小林担当分のほぼ半分が照明に充てられたのです。絵画面やガラス面における二次反射を防ぐような展示室内の照明や照度をどう確保するのか。それは壁の仕様にも直接影響を与える大問題でした。

これに関連して小林は自らが関与した聖徳記念絵画館や大阪市立美術館のための実験例について積極的に紹介しています。たとえば聖徳記念絵画館では、展示室天井裏に「ルーブル装置」つまりルーバーを設けて照度の均等を目指したが結局取りやめたことを述べ、一方昼間でも光量不足に際して活用する電灯照明の設置について触れています。東京帝室博物館復興本館の照明に関して行われた一連の調査のうち、1930年の帝展での壁面照度の調査結果も、小林によって紹介されていました⁴。むろん展示室の大きさや展示作品の性格を無視することはできないにせよ、実験はより良好な展示環境を求めるための共通の土台となっていました。

新しい美術館の設立は建物設備の面のみならず、館活動という点も新たな展開を産んでいます。東京府美術館ではわずかな数の収蔵品がありましたが、戦前には収蔵品による常設展示は望むべくもないものでした。これが1933年開館の大札記念京都美術館となると、開館年度から院展、帝展、市展での展示品が購入され、1940年

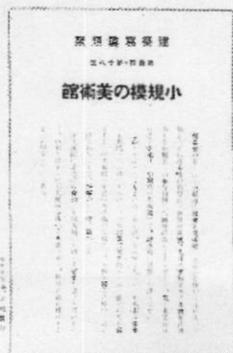


図2 『小規模の美術館』建築写真類聚、4期18回、洪洋社、1924年

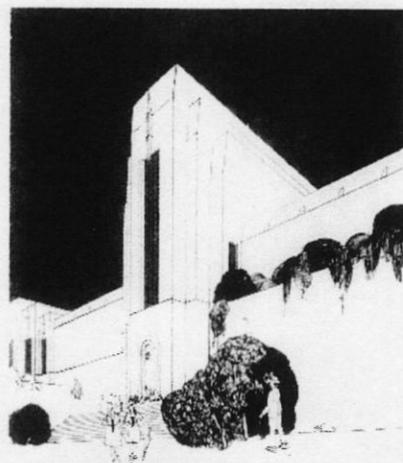


図3 同左所収 三重吉 一等当選作

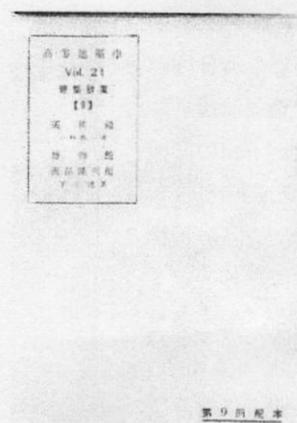


図4 「高等建築学」叢書21巻、『建築計画9』常磐書房、1933年

からは所蔵品による常設展示が恒常化されると同館 40 年史は述べています⁵。

またコレクションの性格が異なりますが、1936 年開館の大阪市立美術館になると、展示室のうち一部が当初から常設展示に充てられています。ただし、展示作品は購入品ではなく、文部大臣による出陳命令によるものや寄託品でした。照明についてはトップライトや側光にだけでなく、人工照明も大きな役割を演じるようになっており、夜間開場に対応しています(図5)。いま一つ大阪市立美術館で着目したいのは、そのサービス機能です。ひとつは図書閲覧室の開設、また東京府美術館の食堂とはおよそ印象が異なるレストランの開設です。来館者へのサービスという機能では確実に前進したといえるでしょう。

戦後の美術館についても同じことがいえます。70年代から多数の公立美術館が建設されましたが、同じように先例を参考にしつつ、館のハードとソフトが決定されていました。

現代美術館か、近代美術館か

つぎに現代美術館という概念の成立です。現代美術館という名が最初に、誰によって、何時使われたのかは調べていません。しかし、前提となる現代美術という語が普及するのは大正期になってからです。たとえば、雑誌『中央美術』が編集した人名録『現代美術界総覧』は1918年刊行ですし、おなじく『中央美術』誌に評論家川路柳虹が連載した記事に加筆訂正を加えて出版された『現代日本美術界』は1925年刊行でした。

もっともこの「現代美術」というものと、それ以前の美術、端的には「近代美術」とが、どのように区別されていたのかという問題があります。川路柳虹についていえば、明快であり、同じ1925年に出した著作『現代美術の鑑賞』では、「現代」とは西洋美術については「印象派以降」の美術を指しており、したがって「現代美術の原始的単純化的傾向」として論じられるのは「反印象主義、野獣の群、立体派」等で、セザンヌやゴッホから始まります。一方、日本については1907年(明治40年)の文展の成立がさまざまな美術展によって作家が色分けされるという観点から現代の美術界の基点としてみられています。

この「現代」の基点としての文展開設という軸と「明治大正」という軸が、すでに冒頭で触れた「明治大正名作展」に象徴されるように、やがて近代美術史を規定する枠組として相互補完して定着することになります。そ



図5 大阪市立美術館彫刻陳列室、『大阪市立美術館年報』第一、昭和11年度

れでは、そのような近代美術あるいは現代美術を受け入れる近代美術館あるいは現代美術館とはどのようなものとして考えられたのでしょうか。

常設美術館設立の要望は、東京府美術館が開館した後も、機会があることに唱えられました。東京府美術館の増築の際であり、また文展25周年の際であり、あるいはまた帝展改組の時期でした。

たとえば、文字通り「現代美術館」を標題として掲げた記事を並べた『美之国』1934年3月号をみてみます。寄稿者は編集者石川幸三郎、文部省学芸課長石丸優三、東京美術学校長和田英作、そして日本画家川合玉堂です。特集を組んだ石川は、震災復興の東京に、帝室博物館や東京府美術館のほかに、必要な「体系的な美術館」を求めるとともに、具体的には東京府美術館の一部をそれに充て、その代わりに、上野ではなく、より便利な場所に設備が劣っても「現代美術陳列場」を建設するのが急務であるといえます。この主張は最初の三人に共通するものといえます。文部省の石丸課長は、政府による買い上げ作品や寄贈品などを収蔵品として東京府美術館を常設の美術館に変えつつ、一方で民間から資金を仰いで、都心に大規模な現代美術館が必要であると力説しました。和田英作も同じ見解を示し、東京府美術館よりも展示空間として融通の利く展示場が必要であると踏み込みました。また、当時の京城の李王家美術館が現代の美術作品を展示するという現代美術館の点では先鞭をつけていると付言したのが注目されます。東京府美術館は1935年4月に開館10周年記念として、同館で展示された作品を並べる「現代総合美術展」を開催しますが、それはこうした「現代美術館」を一部具現化するものでした。

最後の論者川合玉堂は展覧会場には言及せず、近代の代表作を飾る現代美術館の効用について説き、さらに地方においても設置を進めるべきであるといえます。

石川や石丸らの議論で注目したいのは、上野公園から都心に向くという発想です。京橋の国立近代美術館はまさにそれを実現したわけですが、評価の定まった近代美術は上野で観覧できるようにして、同時代の現代美術はより交通の便利な都心に拠点を置くというのです。

現代美術館構想

この路線はその後踏襲されましたが、近代美術館と現代美術展示場を別立てにすることがその後の既定路線となったかという点、必ずしもそうではありません。

帝展改組による美術界の混乱期、1936年6月、平生鈞三郎文部大臣は「明治以降現代に至る美術代表作」を収蔵する「現代美術博物館」構想を打ち上げました。東京朝日新聞の報道によれば⁶、大臣のほか、伊東専門学務局長、さきほど登場した石丸学芸課長らが集まって具体案が決まったものであり、皇紀二千六百年を目処にして、建坪4500坪、二階建て、予算は半官半民、敷地は旧議事堂跡の一部で交渉中であると発表されました。

現代美術館という名称についてみるならば、これよりさき、隈元論文によれば、ちょうど『美之国』1934年3月号が出た時期、3月26日に近代美術館建設の準備会が開催される一方、東京在住の帝展系作家による日本画団体「双杉倶楽部」が「現代美術館建設促進会」を結成し運動を進めたとあります⁷。この運動を裏付けるように同倶楽部が発行した雑誌『双杉』1934年4月号は「美術施設編」と題して特集を組んでいます。口絵には開館したばかりの大礼記念京都美術館や1928年開催の「巴里日本美術展覧会参考陳列室」等の写真が掲載され、また記事としては欧米の美術館博物館の紹介から、聖徳記念絵画館を設計した小林政一の寄稿まで多数が寄せられ、巻末には美術館とその類似的施設の一覧まであります。運動への意気込みが感じられます。

また平生文部大臣による「現代美術館」構想は1937年1月の内閣総辞職により進捗をみないままに沙汰済みとなりました。ただ、同年2月20日多数の美術家が参加して「現代美術館建設促進連盟」が結成されていますし、同じく3月25日帝国議会貴族院の予算委員会で関屋貞三郎が文部省に対して、「明治、大正、昭和、此ノ三代ニ通ジル美術品」を展示する現代美術館の建設について、「美術国」日本にふさわしく、「古代美術」を扱う帝室博物館本館とも調整しつつ、これを進めるべきではないかと迫りました。

このように「現代美術館」というかけ声が官民の双方でさかんに聞こえることになりました。この動きを反映するかのよう、美術研究所が刊行を開始した『日本美

術年鑑』では、昭和十一年版（1936年10月）において、本欄の半分の紙幅を割いて、最初の項目として「現代美術」を掲げています。「古美術」に対する「現代美術」という位置づけがなされ、展覧会等の基本情報が官立の研究所において集積されることとなります。

現代美術の「街頭展」

ここで美術界の状況に目を向けてみるならば、上野から都心へという動きはより顕著となっています。既成の公募団体に飽きたらずに、少人数のグループ展を開催し、やがてそのグループが成長すると公募団体となるという循環はすでに形成されていたわけですが、帝国美術学校等の専門的教育機関の充実を背景とした美術学生や青年作家の増加を背景として、上野では展示する機会を持っていない、あるいは持とうとしない作家が個展やグループ展の場を銀座や新宿に求め始めました。関東大震災前から銀座には資生堂ギャラリーがありましたが、震災復興から立ち上がった東京に着実にギャラリーが開設されていきました。デパート内画廊や画商のスペースだけではなく、いまでいう貸し画廊が増えます。当時こうした展覧会は「街頭展」と呼ばれるようになりました。それはもはや無視できない存在となっていたのです。

こうした「街頭展」の地政学的背景に関連させて、銀座紀伊國屋画廊で毎月の展覧会開催を実行した「新時代洋画展」の代表者長谷川三郎は、「展覧会の中心が上野から銀座へ移つたさうである」し、「大展覧会時代は過ぎ去つて、個展或は小団体展時代になりつゝある由」だが、自分たちがいささか貢献をなしたと自負のことばを洩らしています⁸。

この銀座通りに面した紀伊國屋書店2階はいわゆる前衛芸術のメッカとなりました。この画廊については大谷省吾氏の研究がありますが⁹、当初は文化学院関係者の社交クラブ「B・G・C」であり、その後画廊に改装されました。鈍重な印象の家具もパイプ家具となり、白い細身の柱とともに、時代の先端を示しています。こうした空間でこそ、たとえば野島康三「女の顔」写真展が1933年7月開催されたのですが、デザイナー原弘による実験的な展示が生きたし、活かされたわけです。また、そのデザインが、雑誌が座談会を催すほど話題を呼ぶことになりました。

銀座における画廊の発展ぶりは『日本美術年鑑』に端的に反映しています。昭和十二年版の「展覧会場一覧」に、最初の巻である昭和十一年版にはなかった画廊名が挙げられています。東京府美術館、日本美術協会、資生堂ギャラリー、日動画廊、青樹社、そして銀座紀伊國屋に加えて、

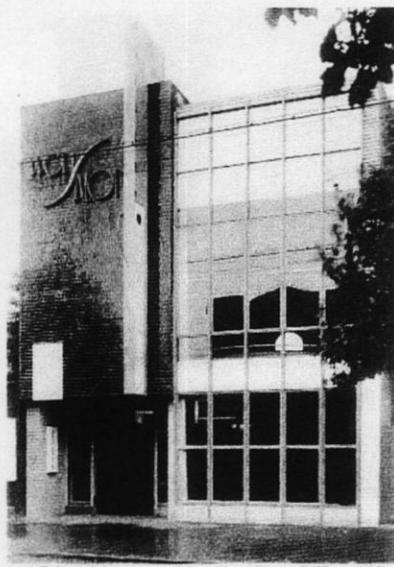


図6 日本サロン、『新建築』12巻
11号、1936年11月

新たに、新宿の天城画廊、銀座のカネボウ・ギャラリー、ギャラリー・ブリュッケ、日本サロン、ラテン画廊等が加わりました。天城画廊はその前身が桜製菓画廊ですが、その時代から多く若い作家が集いました。この時期に東京の美術地図に鮮明な

新宿の刻印が残されます。しかし、なんとといっても、人気が高かったのは銀座です。紀伊國屋と同じように、新しい美術のための個性的な展示空間が出現したことは見逃せません。

ファッショナブルという点では資生堂やカネボウに劣るかもしれませんが、モダニズムという点でとりわけブリュッケと日本サロンは群を抜いていました(図6)。ブリュッケは外観から内装、そして出版物まで一貫したデザイン・ポリシーを持つ画廊でした。瑛九のフォトデッサンが展示され、また柳瀬正夢のジョージ・グロス資料展が開催された場所です。経営者がだれであったのか不明であるのが惜しまれます¹⁰。

また、日本サロンは写真展用に設計された二階建てのギャラリーでした。当時『アサヒカメラ』で月評を担当していた美術評論家板垣鷹穂は、銀座西六丁目という好

立地であり、写真専門のギャラリーの出現を歓迎しました¹¹。実際には写真展だけではなく、阿部芳文・米倉寿仁の二人展をはじめ「エコール・ド・東京」等の若手の発表もあり、彫刻展もありました。なによりも日本サロンは、1937年6月、山中散生・瀧口修造による「海外超現実主義作品展」が開催された場として記憶されます。

ただブリュッケも日本サロンも短命でした。ブリュッケより早く開廊した日本サロンは多少活動期間が長いとはいえ、経営面から途中で改装され、2階だけが展示会場となっています。疑いなく1937年7月に始まる日中戦争の影響があるでしょう。

戦前、近代美術を収蔵し、常設展示するとともに、今日的な意味での美術館活動を行った近代美術館あるいは現代美術館は依然として萌芽状態にありました。しかも戦争を挟むことによって、一時的に定着した「現代美術館」という概念も白紙に戻されたようにみえます。

しかし、昭和戦前期、あるいは1930年代という方がいいかもしれませんが、震災から復興した東京市内の画廊は、新たな美術の先端的な断面を示す空間として機能しており、その限りではそれぞれ現代美術館の小展示室の役割を演じていたといえます。この展示室としての役割は多かれ少なかれ今日まで存続しておりますが、これには近代美術館の形成という問題だけに収斂しない性格があります。つまり日本の美術界全体の構造の問題といえます。

追記

本稿は2011年12月1日に東京国立近代美術館で開催された同館60周年シンポジウム「近代美術館誕生—前史から未来へ」での発表草稿に、本誌編集者の意向を踏まえて、若干の補筆を加えたものである。口頭発表の機会を与えてくださった東京国立近代美術館の松本透氏に謝意を表します。

註

- 1—五十殿利治「明治大正名作美術展覧会をめぐる一近代美術展、近代美術館、近代美術史」『<美術>展示空間の成立・変容』(科学研究費報告書)2001年3月。なお、五十殿利治『観衆の成立』東京大学出版会、2008年に再録。また東京府美術館(東京都美術館)については、展覧会図録『東京府美術館の時代1926-1970』(東京都現代美術館、2005年)所収の諸論文ならびに関連の資料集『東京府美術館の時代1926-1970資料編』(同、2006年)を参照。
- 2—林洋子「明治神宮聖徳記念絵画館について」『明治聖徳記念学会紀要』復刊11号、1994年4月。
- 3—隈元謙次郎「日本に於ける近代美術館設立運動史」『現代の眼』、とくに連載19回から24回、51号~57号、1959年2月~同年8月。本論文は現在オンラインで閲覧可能である。http://www.momat.go.jp/art-library/cc/6_kumamoto_rensai.pdf
- 4—復興本館のための照明の実験については木下史青「復興本館

- の照明計画」『昭和初期の博物館建築』(博物館建築研究会編)東海大学出版会、2007年を参照。
- 5—「四十年小史」『京都市美術館四十年史』1974年、11頁。
- 6—「美術界の非常時 今秋上野で文展」『東京朝日新聞』1936年6月19日付夕刊2面。
- 7—隈元、前掲連載49回、90号、1962年5月、8頁。
- 8—長谷川三郎「新時代展」『現代美術』3巻5号、1936年5月。
- 9—大谷省吾「銀座紀伊國屋ギャラリーという場所」『昭和期美術展覧会の研究』(東京文化財研究所編)2009年。
- 10—この画廊については、五十殿利治「一九三〇年代東京の展示空間とモダニズム—ギャラリー「ブリュッケ」について」『近代画説』20号、2011年で論じた。
- 11—板垣鷹穂「写真関係の建築—日本サロンの建築」『アサヒカメラ』22巻5号、1936年11月。