家・画廊・美術館

大倉　宏

1.

これを書いている現在（2012年１月）、私は新潟県新潟市にいる。

この町に家があり、別に原稿を書く仕事場があり、その建物の一階が11人の仲間と共同で経営している画廊「新潟絵屋」である。もうひとつの居場所として同じ市内にある「砂丘館」がある。これは昭和初期に日銀の新潟支店長の「役宅（官公庁でいう官舎）」として建てられた屋敷を文化施設＝美術館として使っているもので、新潟市の施設だが、新潟絵屋が現在「指定管理者」の一員として管理運営に携わっている。

＊

私がもっとも深く関わってきた「美術」は「絵」であった。

もちろん今では絵＝美術ではなく、美術＝絵でもないことは承知しているが、私の10代の頃は美術と言えばやはり「絵」だった。美術家と言えば画家だった。私自身も短い一時期、美術学校の油絵科入学を志望したこともある。大学を卒業して数年後、新潟に佐藤哲三（1910－54）という物故画家の絵を「見に来て」以来、今度は絵を見るのが好きになった。画廊の助っ人として、美術館の学芸員として、絵の展示に関わり、今は仲間と経営する画廊で絵を売ってもいる。いろいろ思い迷うこともあったけれど、やはり私は絵が好きなのである。好きな絵のジャンルに特定のものはないが、今は現在進行形で制作している人々の絵との関わりが多い。佐藤への興味から広がって、近代の西洋画（洋画）に関心を向けてきた時期も長かった。

なぜ絵に引かれてきたか、今も引かれるのかと言えば、さしあたり地域を限定して言えば、私の住む町をもその一部とする＜日本＞の、近代以降、つまり今に連続する時代において、絵は、とりわけ「西洋画－油絵」のラインは、人間の自由を追求する重要な場所だったからだ。そのことが今も私が関わる現在の画家たちにも生きている。そこに引かれるのだと思う。

また実は、それゆえに絵は、同じ時代にかつての大きな居場所であった「家」から乖離することになった。日本の昔の家や調度は、床の間、襖、杉戸、衝立、屏風、戸袋などに「絵の場所」を作ってきたけれど、一般化＝様式化の常として、そこでの自由は限定されていた。もちろん限定の中の、豊かな自由はあったとしても、無限定の自由は閉ざされていた。近代の絵はその閉ざされた戸を押し開き、その結果として家から追放された。

1915年に村山槐多（1896－1919）が描いた「尿する裸僧」はシンボリックである。全裸の男僧が托鉢の鉢に合掌しながら小便をする絵を、床の間のみならず、家に飾ろうとする日本人はまずなかっただろうし、今もいないだろう。この絵は家に拒否されてあるだけでなく、この絵もまた家を拒否している。少なくとも、様式化された世間一般の家を峻拒しているのである。

家ばかりでなく拘束的な世界である世間そのものを、拒んでいると言ってもいい。

高村光太郎（1883－1956）が1910年に「緑色の太陽」と題した文章に書いた「芸術界の絶対の自由（フライハイト）」をラディカルに実践したものが、例えば槐多のこの絵だったと言ってもいい。

近代以降の一世紀近く、絵は、とりわけ西洋画－油絵ラインは、この「芸術界の絶対の自由（フライハイト）」という思想の大胆な実験場になった。その実験を鼓舞し、支えた一つが、「展覧会」という装置であった。そして日本の美術館は、この展覧会の容れ物として歴史の舞台に登場する。

「緑色の太陽」が書かれた数年前、1907年には国主催の大公募展「文部省美術展（文展）」が開かれている。その文展が西洋画枠で新傾向を入選させないことを不満として、1914年に文展から分離した最初の民営展「二科展」が開かれる。これが全国規模で公募される展覧会が増殖していく始まりとなった。以後無数の「美術団体／公募展」の増殖が第二次大戦後まで繰り返されていく。その活発な細胞分裂を促したものが、二科展の発足の場合と同様に、既成団体が実験場としての機能を劣化させているという思いや主張だったことが、「展覧会」が時代に期待され、担わされた役割を物語っている。東京府美術館（のち東京都美術館）が1926年に岡田信一郎の設計で建設される[1]。増えていく団体展の容れ物としての、つまり日本の美術館の初期機能を懸命に果たし続けた東京都美術館が、欧米のミュージアムのように「コレクションと常設展示」を併設するようになるのは、半世紀後の1975年の建て替え以降のことである。

2.

実験場としての「絵」という場は、そもそもは日本国の西洋化政策の一端として導入された西洋画の成立を母体としている。

短命に終わった日本最初の公立美術学校である工部美術学校（1876－83）は、近代西洋技術の修得機関として設立された工部大学校の付属機関として作られ、画学科（内容は西洋画科）、彫刻科の２科が設置された。本体である工部大学校には造家学（今で言う建築）科があったことを考え合わせると、この美術学校が目指したのは西洋様式による建物の装飾を行いうる人材育成だったと想像できる。同校が閉鎖された後、画学科卒業生を中心に明治美術会が結成されるが、彼らの技量を生かせる西洋建築装飾の仕事は、ほとんどなかった。そのため西洋画の拡張・普及を目指す画家たちは、日本の「家」に西洋画を入れていく必要があると考えるようになる。その場合、問題として意識されてきた一つは、形式の大きな違いだった。西洋の建築からこぼれ落ちたものとして重厚な「額」に入れられて仕立てられる西洋画は、およそ異なる姿をした日本の家には、なにより形として、きわめて入りにくいものだった。また「あぶら」という質感も、木と土と紙の家にはしっくりこず、日本の家の「絵の場所」に西洋画は簡単にはなじまなかった。それでも屏風仕立てにした油絵や、長押の上や柱に掛けるよう、細長に描か

[1] その前身とも言える施設に同じ上野公園内にあった「竹の台陳列館」があるが、「陳列館」という言葉は日本の美術館の始まりを分かりやすく語っている。

れた油絵（西洋画）などが少なからず残されていて、明治期の画家たちの懸命で、涙ぐましい試行錯誤が伺える。

このように新しい「絵＝西洋画」は、少なくとも明治前半期（19世紀末）には日本の家を拒否するどころか、逆にそこに膝を折り、寄り添おうする姿勢を示していた。そこに萌芽をみせていたのは、違う形のやはり一つの実験だったのだが、こちらの実験も工部美術学校と同様に短命に終わってしまう。なぜだったろうか。

言えることの一つは、その実験半ば、というか最初期段階で、西洋画が家のかわりに、展覧会という新たな居場所を見つけ出してしまったということである。西洋画と、西洋画の登場という刺激によって「日本画」という形に国家の力で再編成された旧来の日本の絵は、この展覧会の二つのメインジャンルとして定位され、称揚される。この定位が展覧会の増殖と、東京以外の地域でのそのコピーの広がりによって拡張・普及していった。おそらくこのことが、いくつもの意味で、西洋画が日本の家に膝を折ることの継続を困難にしたと思われる。

一方、拡張・普及力強化のために、展覧会の容れ物である美術館は家のスケールを越えた大きさが求められ、そこに「展覧」される絵のサイズもさらに大きくなっていく。この傾向は第二次大戦以降にさらにエスカレートした。その結果として、そもそも絵と家の関係に無頓着であった「展覧会／美術館」という「中身／容れ物」コンビは、それと明確に自覚することはなく、始まりかけていた絵と家との関係を決定的に、悲劇的に破壊したのである。

視点を変えれば、そのことで、家という複雑な諸力の働く世界の拘束から解き放ち、絵を「芸術界の絶対の自由（フライハイト）」のための純粋実験場とする環境が整備されたのでもあった。かくして家からもっとも遠い場所に置かれ、かつめまぐるしく変貌した欧米の美術の新傾向の受信機としても機能した西洋画は、その実験の先端部分となり、そこから戦後の「反芸術」や「現代美術」も順次接ぎ木されてゆくことになる。

近代化＝西欧化政策がこの国で始まる以前の絵師は、もろもろの匠の一つであったらしい。また一口に絵師といってもさまざまで、例えば浮世絵師と狩野派の絵師の、武家社会の目から見た地位は同じではなかった。近代以前の日本の絵にはジャンルや作風、系列、そして社会的地位や認知度からいっても単純には語れない複雑さがあった。それでも、それらの絵のどれにも、近代のような強いライトアップ、特権的な「意味」の付与がなされはていなかったことだけは確かである。近代以降の絵の、「美術」という新しい言葉とともに整備されていったステージでの地位の大きさは、日本の絵の長い歴史の中でも異様だったと言っていい。地位の大きさが、過激さを他方で刺激したということもあったかも知れない。

3.

こうして生まれた過激な実験場―日本の近代から現代に至る「絵」に私を近づけ、親しませてくれるようになったのは、東京の美術学校での教育ではなく、洲之内徹（1913－87）の美術エッセイと、彼に教えられた新潟の画家、佐藤哲三の油絵の、主に小品を持つ個人の家を訪ね

歩いた1983－85年の日々だったと思う。この時期に私は二つの画廊に出会った。また85年からの５年間は新潟市に新設された市立美術館にいて、90年に美術館を辞めてからのおよそ10年間には日本の家に興味を持ち、古い民家をずいぶん見て歩いた。日本の近代美術の生い立ちを幾分かは学び、知り始めたのもその頃であり、その過程で日本の絵と日本の家について、あれこれといつしか考えるようになった。

日本の「地方」美術館の中にいて感じたこと、その後に考えたことから「美術館３階論」というものを書いてみたことがある。新潟絵屋という画廊を仲間たちと始めてまもない時分だった。

私が「家に絵を飾る」興奮を最初に経験したのは、千葉県船橋市にいた中学か高校の時代で、その絵はクレーの影響を受けて描いた自分のクレヨン画だった。自分のではない日本人の絵を身近に置き、それをぼんやりと、またつくづくと見ることを人生の一部とする人のあることを、洲之内徹の本で知った。また佐藤の絵を訪ね歩いたころ、頂くという形で何点か佐藤の絵を持つようになり、それをアパートの六畳の部屋の壁に掛けた。画廊で絵を初めて購入したのは美術館で働いていた時代である。そうして徐々に増えていく絵を、新しく住んだ小さい平屋の家の壁に掛け、時に掛けかえて楽しむようになった。家に絵のあることが、自分の人生のものすごく大事な一部になっていった。客人の絵への反応がなにより気になった。

美術館３階論は、そのような、当時の自分の新潟の生活環境を、「見る側」に立ち、一つの図にしてみたものだった。1980年代に増えた日本の美術館（地方美術館）のある町の美術空間を、離れて眺めてみると、それは不思議な３階建の建物の姿をしていると考えた。

美術館は３階にあって、異様に大きく、１階には絵を飾って楽しんでいる個人の家と部屋がある。２階はといえば、そこは画廊なのだが、骨組みだけで（あるいはそれさえなくて）スカスカである。吹きさらされている。これでは１階から３階に行く人が少ないのも道理だと思われる。この図を考えた当時、新潟には県立、市立ほかの美術館はあっても画廊の数は少なく、絵を掛ける壁面量で比較すると、まさしくスカスカ状態だった。いい絵に会い、時に買う場を必要していた私には堪え難い環境であり、そのことが、自分で画廊を始める動機にもなった。

この図式に対しては、美術館と画廊を上下のヒエラルキーで捉えているが、それは違うのではないかという批評をもらったことがある。美術館と家と画廊は平面上にあって、もっと対等な関係ではないかという指摘である。マンションの上階が特に高級ということではないし、美術館への距離の遠さと、近づきにくさを上下階というイメージで自分では表したつもりだったので、指摘に戸惑ったが、しばらくたって、それは幾分かはあたっていたかもしれないと考えるようになった。

4.

この美術館３階論の肝要な点は、おそらく美術愛好家（具体的なイメージとしては絵の好きな自分）の家と美術館の間にあって、画廊が独自のフロアーでありながら、家と美術館をつな

ぐ場所でもあるとしたことだと思う。

この２階を担う画廊こそは、国家主導で開始された日本の「美術」施策の中で、実はもっともないがしろにされた部分だった――そのことに、今にして思い当たる。さらに言えば、かつての日本の家に絵を供給していた絵師たちは、展覧会に支えられた新しい絵の制作者たちのようにライトアップされることなく、結果的に社会的にはるか下位に置かれたことで、まがりなりにも彼らが持っていた限定の中の自由さえ失い、また複製技術の進展で制作自体が不要ともされて、絵師という職業自体が消滅していった。それにともない、日本の家の方もかつての「絵の場所」を手放していく。小さな家にも設えられていた床の間には、テレビが置かれ、やがて日本の家にモノがあふれ出すと物置になり、改築の時は取り壊されたりもした。そのような事態に「美術」施策の側は無関心だったし、展覧会のための絵を描く人々も気にしなかった。考えてみれば、不思議なことではないだろうか。

『日本洋画商史』（洋画商共同組合　1994）という本は、1910年代に画家の発表の場（つまりごく小さい美術館）として東京に誕生した、当初は画房、画堂とも言った画廊が、やがて絵を商う商店の性格をも持つようになりながら、その絵を商うことがいかに困難であったかを伝えている。困難の背景には美術学校を作り、美術館を建て、展覧会を催していった「美術」施策が、なぜかしら家と美術の関係という問題を完全に放置したことがあったのではないかと思われる。

もっとも、商店としての営業を継続していけるようになった画廊が、絵と日本の家をめぐる深刻な問題に、業界（というものがあったとして）をあげて関心をもったという話も聞かない。洋画商、日本画商という違いもあり、後に「現代美術の画廊」と呼ばれる画廊も登場してくるので一口に画廊と言ってもこれまたいろいろだが、それでも美術館に比べて、絵を直接個人に売り、「家」にはずっと近い位置にあったことは疑いのない画廊が、総体としては、美術館同様に日本の家から絵が、絵の場所が、消えていくことを放置、放念したのは、なぜだろうか。西洋画（油絵）を購入するのは一部の富裕層で、彼らの家には額装された絵を掛けられる「洋間」が存在していたからだろうか。しかしその時代でも、圧倒的多数の日本人は小津安二郎の映画に登場するような日本家屋（開口部が広く、壁のほとんどない家）に暮らしていたはずである。その家に額装された絵のための場所を、どのように新しく作っていくかを考えなければ、商売の先細りは目に見えていたはずなのに…。

私には公民あげてのこの無為無策が、「美術」という言葉が翻訳語として作られ、「公的」に概念化され以来、日本の家というもっとも身近な空間をその「私」性ゆえに、一貫して思考の枠外に置いてきたためとしか思えないのである。

5.

1980年代の初めに私が関わった二つの画廊は、今にして思えばかなり特異な画廊だった。一つは洲之内徹の「現代画廊」である。現代画廊の特異さは、絵の価値付与を画廊主という個人

が徹底して行っていたことである。洲之内徹は自分の目でしか絵を見なかった。近代の価値付与装置としての「展覧会／美術館」コンビにおける評価を、参考にすることは仮にあっても、実際には小説家を志望し続けた彼個人の心の需要を満たすものだけが、彼にとって価値のあるものであり、画廊の商いも、個展を中心とした展覧会も、その価値を基盤に行われていた。何十年にもわたって大森のアパートの四畳半の部屋に住み続けた洲之内にとって、現代画廊は画廊の姿をした自分の家だったのかも知れない。

佐藤哲三の存在に目を向けさせてくれたのも、その洲之内徹だった。私が佐藤に関心を持ち始めた頃、日本の近代美術史の中で佐藤は居場所の与えられていない画家だった。

もう一つの新潟県新発田市にあった「画廊たべ」では、画廊そのものが実際に日本の家だった。画廊主の田部直枝が佐藤哲三の晩年の支援者だった縁で、親しくさせていただくことになった。ここでは画廊主である田部が銀行員を退職して建て、子供たちが家を離れて夫妻だけになった一軒をまるまる、年に数回開催される展覧会では会場としていた。佐藤の油絵がいつも囲炉裏の切られた和室の床の間に飾られていたのを思い出す。そうした日本の家に溶け込むように、油絵が掛けられ、飾られた光景は、田部が佐藤の小品を頒布した新潟の個人所蔵家の家でも、しばしば目にできた。佐藤の絵の探訪の過程で、知らず知らずに私は、日本の家の中に油絵がある風景に親しんでいたのである。

現代画廊も画廊たべも、私が28歳で働き始めた美術館の環境とはずいぶん違っていた。そしてそのことが、その体験が、日本の美術館の抱える大きな問題である「市民からの遠さ」を後に考え始めたときに、貴重な考えるヒントにもなった。

画廊で「絵を買う」習慣は、その後30年近く続いてきている。今は家も仕事場の壁にも、目にするあらゆるところに絵がある生活を私はしている。絵は私の人生の一部である。このような自分の家のありようは、けれどかつての日本の家の絵のありようと、ずいぶん違うのかも知れないとも思う。少なくとも絵を置く場所、またどのような絵をそこに配するかということに関し、多分昔の家にはあったような制約が、私の家や仕事場にはほとんどない。場所と絵の関係には実際にはずいぶん気をつかうのだけれど、そこには家と絵をめぐる、伝統的概念のようなものはほとんど関わらない。

そうやって自分の生活の場に、絵を置き、掛け、はずし、眺め、触り、箱に入れ、棚にしまい、棚から出す。絵を見るにしても、ただ目に入っているだけというようなときも多い。目に入る姿勢もあれこれで、布団に入って目を閉じようとする前に、暗がりの中にふと図柄もよく見えない絵に注意が向くこともある。

そんなふうにして、実は絵は家にあると、ほかにある場合では考えられないような多様な関わり方を、私とする。だがその多様な関わりの中で、絵は私に思いがけない親しさで語りかけてくる、あるいは沁みてくるのである。寝転んで絵を見つめることのできる家は、絵がそのように、私の中で生きたものになる場所であり、実験世界の申し子として、それぞれの姿で現象している「自由」の風を、私にさまざまな角度から吹き込む窓でもある。洲之内徹の現代画廊は、絵好きの人々が煙草をくゆらし、酒を飲みながら夜を徹して話し合う場でもあったし、田

部直枝の寝室は襖を開くと、正面に佐藤哲三の絵の下げられた床の間があったことを思い出す。

このような空間から、もっとも遠い場所はどこかと言えば、それは教養書としての美術全集といった類いの本の、ページの中だという気がする。日本の美術館のよそよそしさと「市民からの遠さ」は、画廊階の未建設とあわせて、そこが、そのような教養書のページに似た顔をしていることと関係しているかも知れないと思う。

6.

画廊を始めるとき、そのようなわけで、家のことを真っ先に考えた。

画廊たべのように、家そのものを画廊空間にすることはできないが、美術館に似たホワイトキューブ（白い壁面に囲まれた抽象空間）にはしたくなかった。ホワイトキューブは、見るものを絵（美術）という実験場だけに集中させる装置の、最果てのスタイルとして登場してきたものだと感じる。

新潟絵屋は建物自体が古い民家（町家の「ミセ」と呼ばれる部分）を改装した。それを利用して、展覧会のしやすさには配慮しつつ、できる限り日本の家の姿に遠くないものにしようとした。日本の家自体が激しい変貌の時代にあり、ホワイトキューブのような内装の家も登場してきていたが、念頭に置いたのは画廊たべのような日本家屋や、美術館退職後に見て歩いた戦前の民家であり、小津の空間だった。佐藤哲三の絵も、大体はそのような家に飾られていたのを思い出した。柱や欄間を見せ、土壁や漆喰の壁、格子戸のある画廊ができた。画廊の位置にいて個人の家にまで働きかける困難は改めて知ることになったが、画廊そのものの内装を家に近づけたのは、その働きかけの一つの努力ではあったのである。

画廊を始めて５年後に、偶然、一軒の家をまるごと美術館として管理運営できることになったのも、そうした努力が伏線になっていたのかも知れないと感じる。砂丘館は昭和初期、洋風が一部入り込んできた時代の日本の家である。本物の床の間がいくつもあったが、まさに絵が家からもぎとられ、消えていった時代の住まいらしく、襖にも戸袋にも絵はなく、準備された屏風の類いもなかった。役宅（官舎）という性格もあったのだろう。結果として、日本の家に近代以降の実験場としての絵を入れる試みを行うには、最適の場になっていた。

木下晋（1947－）という画家の巨大な鉛筆画の展覧会を、砂丘館で行ったことがある。砂丘館全体を美術館と考えているのは、実は私の（いたって個人的）構想であり、新潟市の施設でもあるここでは、和室を一般に貸し出してもいる。展覧会場でヨガの教室や句会や読書会、コンサートが行われたりもするのだが、そこが面白い。

たった一度、この木下晋の展覧会の時だけ、部屋の利用者から絵をはずしてほしいと要望があった。その部屋の床の間には、100歳を超えた女の死顔を描いた巨きな絵を掛けていたのだが、怖いというのが要望した側の理由だった。つまり村山槐多の「尿する裸僧」――家を拒否した絵を家に飾ったようなものだったわけである。利用した人は怖い＝はずしてほしいと思う

ことで、絵にじかに反応したわけで、美術館ではこうしたことは起こらない。一方家ではそれはしばしば起こる。家族と共有する空間である家では、家人の声はかなり直接的で強力である。拒否したり、嫌ったりすることも見ることのうちだとすると、そういうことの起こらない美術館は、そういうことが起こらない、そのことで、やはり家のずいぶん彼方にあるということが分かる。

7.

日本の今の、特に1980年代以降に多数建設された地方自治体建設の美術館には、いかにも日本の美術館らしい展覧会の容れ物としての企画展示室と並んで、常設展示室という、美術館のコレクションを展示する空間が大概作られている。新潟市美術館にもある。

美術館は西欧のミュージアムを翻訳した日本語である。西欧のミュージアムは展覧会の容れ物としてでなく、王侯貴族のコレクションを飾る場所として、その王侯貴族の家（館や宮殿）を今で言うオルタナティブスペース（転用空間）として活用することで、生まれたということである。本来の（つまり西欧化時代の日本が常に範としてきた）ミュージアムがそのようなものであることへの引け目、といっては意地悪にすぎるとすれば認識の広がりから誕生したのが、日本の地方美術館の常設展示だった。

常設展示室を作ったからには、コレクションがなければならない。とは言っても西欧の美術館コレクションは絶対王政の時代から膨大な植民地を持っていた帝国主義の時代に形成されたもので、それに匹敵するようなものが民主主義の時代の日本の、県や市の規模の予算で一朝一夕にできようはずもない。それでもある程度の体裁をもつコレクションが形成されなければならず、ともあれは形成されることになった。

一般的なパターンとしては、西欧の美術の現代になるちょっと前の絵を地方自治体としては相当の予算を投じて少し（その少しの程度は自治体の予算や、購入の手法によって左右される）買い、そう高くなく購入できる欧米の現代美術をいくらか（その程度も前記同様）加え、そこへ予算の規模に応じて日本の近代美術史で評価される作品（主に絵）を加え、最期にその地域出身で東京の数多ある団体展でそれなりの地位を得た作家の絵をダブルスタンダード枠で入れるというレシピが多かった。新潟市美術館のコレクションも結果的にそうなった（実際、私自身もそのコレクションの形成に一時期関わった）。

こう書いて、ちょっとため息をつきつつ、日本の美術館の悲しさや哀れさを改めて思うのだけれど、自分がその美術館で働いていたときは、正直なところ、どこかで、その悲しさや哀れさを微妙に感じつつ、それを抑圧してもいたようだ。そのことが美術館をやめて20数年、家に絵を飾り、画廊を始め、日本の家に近代以降の日本の絵を入れるということを自分なりのペースで行ってきて、やっと、まっすぐに自覚できるようになった。

美術館３階論に、ひとつのヒエラルキーのイメージを見た人のいたことは、先に書いたけれど、そのヒエラルキーイメージは、仮に私の中にあったとするならば、おそらく、美術館で働

いていた時分に、ずいぶんと刻み込まれてしまった抑圧の力とどこかでつながっていたのかも知れないと思う。東京の画廊からオファーされ、学芸会議で検討され、選定委員会で審議され自分が画廊で買うときとは桁の違う金額で購入された美術館の収蔵品は、それだけで高い価値があるという思い込み、思い込みによる、疑念の抑圧である。そういう抑圧から自由であったと思っていても、どこかで自由ではなかった自分が、美術館をイメージしたときに3階という「高い場所」を思い浮かべ、価格の高い料理がおいしいと思い込むように、美術館の絵は「おいしい」はずだと考えていたことがなかっただろうか？　そんな自分への問いが浮かぶ。

8.

新潟市美術館の常設展示室は、美術館をやめてからなんとなく足を運ぶのが憂鬱な場所であった。個人的なことがらがそこに関係していると、自分では思っていた。しかし、たまに行ってみて気鬱になることも、確かにあったのである。特に気がめいったのは、次第に増えていく、絵の傍らに付される解説文の多さだった。かつての私の同僚だった学芸員の熱心さの賜物でもあるそれらを眺めながら、自分が同じような解説をかつて書いていたことをも思い出しながら、なぜその解説が、こんなにも自分の気分をめいらせるのか、なかなか分からなかった。

新潟市美術館についてはいろいろなことがあって、そのもと同僚たちが職場を去り、常設展示にも微妙な変化が見られるようになった。ある日、何ということもなしにふっと美術館に立ち寄って、常設展示をのぞいた。今は私の知らない学芸員が担当したらしい展示がそこにあった。長い解説はなくなっていたが、その会場で、なぜだろう、かつて購入の時には不思議にわくわくして見つめたこともあった絵も含め、いわくいいがたい「つまらなさ」を唐突に感じた。そんなにストンと、線で書いたようにくっきりと、それを感じた自分に驚いた。はっきり分かったのは、そこに飾られた絵が、自分が家で絵と場所を選んで掛けるときとはまったく違う原理で、掛けられていることだった。そのことが目の前にある絵と自分との間に、越えることのできない距離を作り出している。そのことが、とてもよく分かったのである。

自分は絵が嫌いになったのだろうかと、この10年ほどはいろいろな美術館で自問することがよくあった。それだけ美術館では、好きなはずの絵をなぜか楽しめなくなっていた自分がいた。しかし、ここまで明瞭に「つまらなさ」を感じてしまうと、そういうことではないことが、かえってよく分かった。その足で新潟絵屋に戻ると、そこには個展を開催中の画家の絵が展示されていたけれど、それらは美術館の時間を取り戻すように、私の目と体にしっとりしみてきた。

この体験が教えたのは、どんなに高い食材を使っても、料理がまずければ食事はまずいという単純な事実である。その展示は、さしてセンスに欠けたわけでもなかったのだが、要するに展示そのものが説明的であり、博物館の資料展示に似ていた。美術全集の図版のようでもあった。以前の長い解説文のような思わせぶりがなかった分、それがくっきりと見えて、つまらなさもまた、素朴なほど明瞭に意識できた。

9.

もうひとつの経験も、やはり同じ新潟市美術館の常設展示室で起こった。

砂丘館を拠点にするあるグループから市美術館の常設展示を解説してほしいと頼まれた。学芸員だった頃、作品鑑賞会というのをよく仕事として行った。絵を前に説明することは内心気鬱ではあったけれど、するときには結構熱心にもしたものである。私自身は解説を聞くということが好きではなかったが、好きではないことを、仕事としてはしなければならなかった。それでも聞きにこられた方々が、こちらがびっくりするほど満足した顔をされるので、奇妙に感じたりもしたのだった。

けれど、このときは、先の体験からそう遠くなかったこともあり、意地でも「解説」をしたくない気持ちになっていた。そこでいっそ、家や画廊で親しい人たちと絵を見るときのようにしてみようと決めた。題名を見ない、作者の名前を言わない、説明をしない、一方通行の解説を極力排除して、一緒に絵の前に立って、感じたことをただ自由におしゃべりをしようと考えた。実行してみたら、気詰まりな雰囲気になるのではないかという心配は杞憂に終わり、一緒に展示室を歩いた人たちのしゃべること、しゃべること。話すべき私が話さず、聞き手に回ると、本当にみんなよく話しだし、絵の前で、絵をめぐってかわされるおしゃべりは楽しかった。長年目にしてきながら、しげしげ見たことのなかった絵に、そのおしゃべりで気付かされることがいくつもあった。そして展示室を出たときに、こんなに楽しく絵を見たのは初めてですと何人もから言われた。その言葉から、改めて日本の美術館における「教養主義」の抑圧が、自由な精神の実験場となった絵の冒険に、人々が自由に、じかに触れることをどれほど妨げてきたことだろうと思わずにいられなかった。

*

今、日本の美術館は大きな変革期にあると言われている。バブル経済の時期にはあった経済的余裕がなくなり、公立美術館では新たなコレクションのための予算が減額、あるいはゼロになってしまったところが多い。日本がひたすら西欧化を目指して進んだ時代も過ぎようとしている。日本の美術館を欧米のミュージアムを絶えず気にしながら考える形も、変わったほうがいいと感じる。

その場合、改めて目を向けるべきなのは日本の家であり、町の画廊ではないだろうか。公的な存在として作られてきた美術館を、それはより「私的」な観点からとらえ直すということでもある。

家と画廊と美術館が、ポストモダン風の奇妙な三階建ての建物ではなく、ゆるやかなループとして地表でつながり、私たちひとりひとりの個に開かれるとき、どこか遠いところにあるものでなく、今、ここにあるものとして、美術は町に生き始めるのだと思う。

絵の飾られた家





新潟絵屋　外観

新潟絵屋　展示室（アンティエ･グルメス展）

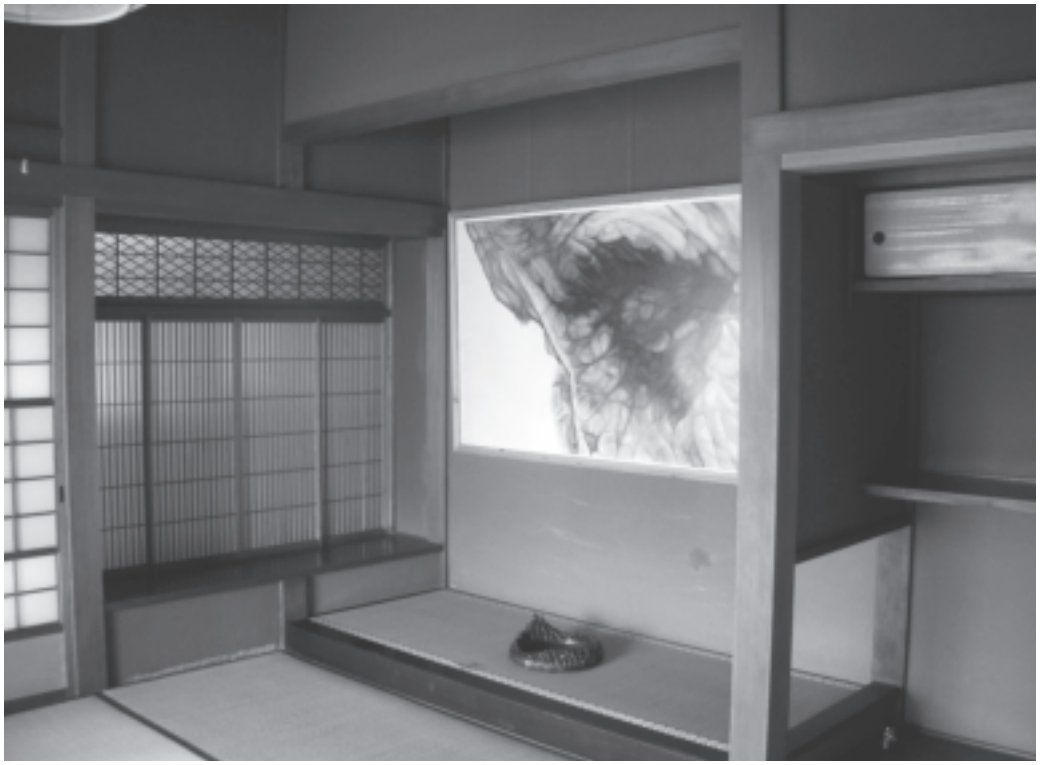




新潟絵屋　展示室（華雪展）

砂丘館　アプローチ





砂丘館の座敷に飾られた木下晋の絵

Housing – Gallery – Museum

Hiroshi OKURA

Modern Japan has completely accepted Western culture as a national policy. Any “space of pictures” like Tokonoma or Husuma located in the housing of early modern Japan has disappeared in the modern period. For “space of pictures”, exhibition has replaced housing. Many new pictures collected by nationwide selection are now exhibited in Tokyo, and museums, as a “space of pictures”, began to accept them. Popularity of exhibitions and museums accelerated the separation of pictures from housing, although western pictures exhibited at museums stimulated Japanese “modern art”.

After World War II, with the increasing number of local museums, spaces for permanent exhibition in museums increased as well. However, as housing lost “space of pictures” and galleries were treated lightly, we citizens now look upon museum collections and the museum itself as “alien objects”. Thinking of the future of Japanese museums, which have different historical roots from Western ones, we should reevaluate the role of housing and gallery as “private” space and try to find a way to the new style of arts linked with our community.