

博士論文

1930年代を中心とする  
日本美術の「展示デザイン」に関する研究

平成 25 年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

江口みなみ

筑波大学

1930年代を中心とする日本美術の「展示デザイン」に関する研究

筑波大学大学院 人間総合科学研究科

芸術専攻美術史領域 博士後期課程

学籍番号 201030565

江口みなみ

## 目次

序	・・・・・・・・	6
1. 背景と先行研究	・・・・・・・・	7
2. 問題の所存	・・・・・・・・	10
(1) 日本における美術館の存在と役割		
(2) 日本美術の継承者としての日本画と展示		
(3) 国家表象の空間とモダニスト		
3. 論文の構成	・・・・・・・・	19
第1章 日本画の鑑賞空間	・・・・・・・・	23
1. 日本画と展覧会	・・・・・・・・	24
(1) 龍池会の「日本美術縦覧会」		
(2) 博覧会における日本画		
(3) 公募展の展示空間		
(4) 「会場芸術」と「床の間芸術」		
2. パリでの現代日本画展	・・・・・・・・	36
(1) 海外日本美術展への再挑戦		
(2) 「古典」の強調—1929年の「巴里日本美術展覧会」		
第2章 ローマとベルリンの現代日本画展	・・・・・・・・	53
1. ローマ開催日本美術展覧会	・・・・・・・・	54
(1) 展示装置としての床の間		
(2) ローマ展の展示空間		
(3) 「床の間」の装飾性		
2. 1931年開催「伯林日本画展覧会」	・・・・・・・・	62
(1) 展覧会開催の背景		
(2) ベルリン展の展示空間		
(3) ベルリン展の展示への注目		

第3章 海外における日本美術のための空間	・ ・ ・ ・ ・ 80
1. 東洋美術コレクションの展示室	・ ・ ・ ・ ・ 80
2. ベルリンにおける日本美術研究とキュンメル	・ ・ ・ ・ ・ 84
(1) グローセの指導と影響力	
(2) ボストン美術館東洋美術部の展示室	
(3) フィッシャーによるケルン市立東洋美術館の設立	
(4) 画商ティコーティンによる展示空間	
3. 日本の展示施設	・ ・ ・ ・ ・ 104
(1) 旧本館の展示室	
(2) 表慶館の展示室	
(3) 帝室博物館の復興にむけて	
(4) 復興本館の展示室	
第4章 海外日本画展覧会の変容	・ ・ ・ ・ ・ 127
1. 海外日本画展の後退	・ ・ ・ ・ ・ 128
(1) 米国トレド日本画展覧会	
(2) 暹羅日本美術展覧会	
2. 文化工作としての海外日本画展	・ ・ ・ ・ ・ 134
3. 日本美術の鑑賞空間に対する見方の差異	・ ・ ・ ・ ・ 136
第5章 展示デザインの誕生と発展	・ ・ ・ ・ ・ 141
1. モダニストと展示	・ ・ ・ ・ ・ 142
(1) ヨーロッパにおける美術館改革	
(2) 展示デザインの拡大と国際ネットワーク	
2. 展示デザインの特質	・ ・ ・ ・ ・ 154
(1) 展覧会と書籍のデザイン	
(2) シュトゥットガルトの「映画と写真」展	

3.	待望の巡回展—東京と大阪の「独逸国際移動写真展」	・ ・ ・ ・ ・ 159
	(1) 展覧会開催の背景—岡田桑三の渡独	
	(2) 「独逸国際移動写真展」の展示空間	
4.	展示デザインの導入	・ ・ ・ ・ ・ 164
	(1) 写真の展示方法へ向けられた意識	
	(2) 蔵田周忠と山脇巖が見た「ドイツ建築博覧会」	
	(3) 帰国後の展覧会における実験的な展示デザイン	
5.	『光画』周辺の動向—磁場から発生した日本の展示デザイン	・ ・ ・ ・ ・ 171
6.	展示デザインの手段化	・ ・ ・ ・ ・ 173
第6章 日本表象の展示デザイン		・ ・ ・ ・ ・ 184
1.	ドイツにおけるプロパガンダ展とその展開	・ ・ ・ ・ ・ 185
2.	国家表象の戦地：万国博覧会	・ ・ ・ ・ ・ 189
	(1) 1937年パリ万国博覧会	
	(2) 展示デザインと政治	
3.	名取洋之助による工芸や日用品の演出	・ ・ ・ ・ ・ 196
4.	1936年開催「ボストン日本古美術展覧会」	・ ・ ・ ・ ・ 200
5.	ベルリンにおける「日本古美術展覧会」	・ ・ ・ ・ ・ 203
	(1) キュンメルが待ち望んだ展覧会	
	(2) 展覧会の評価と国策宣伝	
結章		・ ・ ・ ・ ・ 217
1.	各課題における成果とその意義	・ ・ ・ ・ ・ 218
2.	展示デザインに見る国家表象とモダニストの結束	・ ・ ・ ・ ・ 221
3.	今後の課題	・ ・ ・ ・ ・ 223
資 料		・ ・ ・ ・ ・ 226
図 版		・ ・ ・ ・ ・ 250
参考文献		・ ・ ・ ・ ・ 352
謝 辞		・ ・ ・ ・ ・ 356

【凡例】

- ・ 美術作品は《 》、論文・新聞雑誌記事・公文書類は「 」、単行本・雑誌名・公刊資料は『 』で示した。
- ・ 引用に際して、旧漢字は新漢字に改めたが、かなづかいは概ね原文のままとした。また公文書類の記述は、読みやすさを考え、かたかなはひらがなに直した。
- ・ 電信などの引用で、読みにくい場合は適宜半角スペースを取った。
- ・ 引用文中の〔 〕は引用者による注記である。
- ・ 引用した外国語による解説・記事・キャプションは引用者が翻訳した。
- ・ 文中、敬称は省略した。

## 序

展覧会という近代的制度が定着して以来、公共的な展示空間は作品の評価と販売を目的として設営されたが、19世紀後半から美術家が自ら会場空間を演出し「作品化」する転換が始まった。アーツ・アンド・クラフト運動や、ウィーン分離派の活動に顕著のように、工芸と美術を総合的に見せる手法が編み出されたのである<sup>1</sup>。こうした動向のなかから、自作に限らず、作品の見せ方に関心を持ち、鑑賞者の視線や身体の動き、つまり鑑賞体験そのものをデザインする試みが、1920年代ドイツで本格化した。ロシア構成主義のリシツキーやバウハウスの作家が画一的に作品を並べるサロン的な展示を脱し、建築、舞台装置、書籍編集等の多彩な技術を駆使した空間を創出した。

日本ではドイツのモダニズム美術から強い影響を受けたデザイナー原弘や建築家山脇巖も、展示デザインに着手した。こうした展示室での実験は、一方でモダニストを排除するナチの「頹廢美術展」の暴力的な展示を派生させつつ、他方でモダニストが積極的に関与する「国家表象」をめぐる大規模な万博におけるプロパガンダ展示へと展開した。原や山脇もその一翼を担うことになった。

両大戦間期は世界的に展示空間の形体が多様化し、その可能性が追究された時期であった。本論文の目的は、この時期に起きた日本美術の展示空間への意識の変化と、その現れとしての展示デザインの実態を明らかにすることである。

## 1. 背景と先行研究

展示空間の研究は、考察対象が会期終了後は解体されてしまうため、報告書や記録写真、展示プラン、展評といった二次資料に頼らざるを得ない。近年、こうした資料分析はニューヨーク近代美術館の展示史をまとめたスタニシェフスキやクロンクの研究成果が代表するように、欧米を中心に進められている<sup>2</sup>。特に最近では、両大戦間期の展示デザインを美術館で再現する事例も増えている<sup>3</sup>。これにより、20世紀前半のホワイト・キューブ定着以前に、多様な発展を遂げた欧米の美術展示の様態が明らかになってきている<sup>4</sup>。

近代日本の展覧会については、東京文化財研究所のプロジェクト<sup>5</sup>や五十殿利治編著『「帝国」と美術』<sup>6</sup>などにおいて考察されている。しかしその対象は、日展等の主要な美術団体史と同じく、展覧会の開催経緯や展示作品が中心であり、展示空間を読み解く分析はほとんどなされていない。つまり、美術史上の重要な展覧会について、展示デザインの意図を考察するとともに、会場を訪れた人々がどのような空間に足を踏み入れ、いかなる環境で作品を体験したのか、という受容史的な側面が十分に検討されていない。

一方で近年、「写真壁画」制作の分析を中心に、脱領域的で総合的な美術表現をめざしたモダニストが、1930年代前半に小規模な画廊において展示デザインを施した写真展を開催したり、ドイツの写真を用いた展示デザインに刺激を受けたりしたことで、戦時期のプロパガンダ展示における写真壁画の制作へ展開した事象が明らかにされている<sup>7</sup>。このことから、明治期からの前史を踏まえた展示デザインの研究は近代日本美術史の重要な一面であると考えられる。しかし、関係資料が国内所蔵に限定されず、また美術史だけでなく、デザイン史、写真史、建築史といった多領域に関係しているため、研究が遅れているのが現状である。加えて、展示デザインが図録やポスターの制作と同じように、美術家にとって展覧会の準備作業のひとつにすぎず、副次的な事象とみなされがちであることも、研究を停滞させている一因である。しかし次に示すように、近代社会に現れた視覚体験を分析する視座に立てば、観者の「動き」を構成する展示デザインは、新しい視覚体験の場として重要な役割を担っていたことがわかる。

従来の展示空間の研究において、「第一回ダダ見本市 Erste Internationale Dada-Messe」（ベルリン、1920年）やロシア構成主義者による「第一回ロシア美術展 Erste Russische Kunstausstellung」（ベルリン他、1922年）といった実験的かつ記念碑的な展覧会は、彼らの作品世界が拡大した美的な空間として論じられてきた<sup>8</sup>。すなわち、ダダの展示（図序



-1) において、空間は美術作品だけでなくスローガンを書いた紙やポスター、マネキンや物等で満たされていたし、ロシア構成主義の展示室（図序・2）は、立体作品が天井から吊り下げられたり、ステンベルク兄弟による立体作品は展示台と合体していたりと、彼らの表現様式を作品以外の要素まで拡張した空間となっていた。同じように、トロイはデ・ステイルによる空間演出を、作品のために用意された「環境 environment」と捉え、展示物と空間を形体や色彩によって関連づけ、一体化させる行為として論じた<sup>9</sup>。

このように、美術表現の主義や様式と空間を結びつけて解釈する手法は、閉じられた「環境」をひとつの表象として読み解くものであり、図式的な理解を容易なものとする。しかし1930年代には、展示デザイナーの表現様式と展示のテーマや展示物そのものが強い関係を持たない事例が現れはじめた。すなわち、リシツキー（El Lissitzky, 1890-1941）が衛生博覧会や毛皮の国際流通見本市において展示デザインを行ったり、バウハウス関係者がユンカース社の企業展示をデザインしたりした例、さらにはナチスによるプロパガンダ展における空間演出といった例である。これは、展示デザインという行為そのものが表現手段あるいは表現分野として確立し、さまざまな展示へ応用されたことを示しているが、この場合、展示物は美術作品ではないことが多く、先に挙げた「作品世界の拡大」として展示空間を捉える考え方は不適當である。

1900年代から始まり1920年代後半から変容ないし多様化していった展示デザインの発展を、連続したものとして捉えるためには、レーリングによって示されたつぎの見方が参考になる。レーリングはリシツキーの展示デザインにおいて、1928年の「プレッサ *Pressa*」展を境に展示のテーマが「芸術」から「社会」へと変わる重要な転機があったとしている<sup>10</sup>。しかしその中でも、リシツキーは一貫して「見る者の関与 *Participation by the viewer*」を展示デザインの本質的なものと考えていた。つまり、見る者が関与する行為そのものをデザインする姿勢が、リシツキーの展示デザイン活動を貫いて存在していたことをレーリングは強調した。

このように、展示デザインという行為を「見る者の行為をデザインする」ものと捉えるとき、その関連分野として室内装飾や演劇の舞台および映画セットにおける空間演出が対象となるだけでなく、近代社会に現れた新しい視覚体験の場を同じ文脈で捉えることができる。ブルーノは、近代社会空間における映画と建築の関係性を論じた論考において、「動き *mobility*」を本質とする映画作品を、近代的な視覚体験におけるひとつの到達点と捉えた<sup>11</sup>。その上で、映画の登場以前に「動き」の視覚的および空間的体験の土壌を培う役割を

果たした建築物として、輸送や通行を意味する「トランジット」の場があったことを指摘している。すなわち、アーケードや地下鉄、飛行機、デパート、そして展覧会場のパヴィリオンといった建築物である。かくして映画が登場し、人間は新しい「遊歩者 *flâneur*」になるとブルーノは次のように指摘した。

映画とは、メトロポリスの時代であるモダニティの産物であり、創られた最初期の頃から都会の視点というものを表現してきた。映画が発明される前夜には、建築の形体が成す繋がりが新しい空間的視覚性 (*spatio-visibility*) をつくり出していた。アーケードや橋、鉄道、地下鉄、飛行機、スカイスクレイパー、デパート、展覧会のパヴィリオン、ガラス・ハウス、そしてウィンター・ガーデンといったトランジットの場は、モダニティの新しい地理を具現化したのだ。映画の形状であるところの「動くこと」は、このような新しい建築物の本質であった。トランジットの建築物は、空間知覚と体の動きの関係を変えることで、映画の発明のための土壌を用意したのである。このモダニティの空間的地図において、映画の観者は、鉄道の乗客や都市の散歩人に似て、新しい「遊歩者」となるのである。

Film is a product of modernity, the era of the metropolis, and has expressed an urban viewpoint from its very origin. On the eve of the invention of cinema, a network of architectural forms produced a new spatio-visibility. Sites of transit such as arcades, bridges, railways, the electric underground, powered flight, skyscrapers, department stores, the pavilions of exhibition halls, glass houses, and winter gardens incarnated the new geography of modernity. Mobility -a form of cinematics- was the essence of these new architectures. By changing the relation between spatial perception and bodily motion, the architectures of transit prepared the ground for the invention of the moving image. On this spatial map of modernity, the film spectator, a relative of the railway passenger and the urban stroller, became the new *flâneur*<sup>12</sup>.

ここでの「展覧会場のパヴィリオン *pavilions of exhibition halls*」という語は、博覧会や見本市の特設館を示すと思われるが、広義には、テーマと順路が設定された仮設的な建築物である美術展覧会を含めて考えてよいだろう。つまりブルーノは、一時的に大勢の観

衆が集まる展覧会を、自己完結した表象ではなく、むしろ人が歩き回りながら知覚することによって、その空間に充填された諸要素やナラティブが視覚的に展開する「遊歩道 Promenade」と捉えている<sup>13</sup>。この視点は、仮設的かつ副次的な構築物にすぎない展示デザインを、近代社会に現れた新しい空間知覚の場や、視覚装置として考察することを可能にする。したがって、本論文ではブルーノによって示された視座に則り、展示デザインの近代日本における様相とその変容を捉えることを試みる。

## 2. 問題の所存

本論文では、1910年代から1930年代の間に生じた日本美術の展示空間への意識の変化と、その現れとしての展示デザインの実態を明らかにするため、具体的に次の三つの課題に取り組む。第一に、日本における展示デザインと美術館・博物館の空間はどのような関係を持っていたのか。第二に、日本美術の展覧会が海外で開催された際、どのような展示空間が用意されたのか。第三に、戦時期の国家表象において、モダニストが主役となった理由は何か。各課題の設定理由と解決方法を以下に示す。

### (1) 日本における美術館の存在と役割

クロンクは、2009年に出版された著書『経験の空間：1800年から2000年までのアート・ギャラリーの内装 Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000』において、近現代の欧米諸国における美術作品の「ディスプレイ」を考察の軸に据え、色彩や配置方法、そして展示デザインといった様々な要素を分析しながら、展示空間での観者の体験と社会的背景とを結びつけて論じた<sup>14</sup>。同書では、国際見本市やドクメンタのような美術展も参照されているが、主に美術館という公共施設での展示活動が考察対象とされている。

欧米諸国では公共の美術館が美術体験の主要な場のひとつであり、実験や試行錯誤の末に、美術館におけるコレクションに合わせて設計された展示室や、ホワイト・キューブの空間といった多様な展示空間が生み出されてきた。1793年にはルーヴル美術館、1838年に

はロンドンのナショナル・ギャラリーが設立され、ドイツでは 1876 年に国立美術館 (Nationalgalerie) が開館したが、国立美術館だけでなく州立美術館等の地方美術館もつぎつぎと整備された。クロンクによれば、すでに 19 世紀末にはハンブルクやシュトゥットガルトの地方美術館において装飾性の強いサロン形式の一般的な展示方法を離れ、展示室に独自の内装を施す事例が現れており、ベルリンのシュプレー川添いに作られたいわゆる美術館島においても、ボーデ (Wilhelm von Bode, 1845-1929) やチューディ (Hugo von Tschudi, 1851-1911) によって展示方法を工夫する試みが始まっていた。そして、モダニズムの発展とともに美術館の展示室へ改装を施し、作品と空間を合わせてモダニズムの「ディスプレイ」を形づくる動きが第一次大戦後に本格化していった。1919 年には近現代美術を専門とする国立美術館「クロンプリンツェンパレー Kronprinzenpalais」が開館し、館長のユスティ (Ludwig Justi, 1876-1957) によって印象主義や表現主義の作品のために、ホワイト・キューブの空間 (図序-3) が整えられていった。より小規模な公立美術館や私立の美術館、自然史博物館、郷土資料館などもこうした動向に刺激を受け、雑誌等を基盤とした情報交換や議論も活性化させながら、新しい展示を追究していったのである。

このようにドイツでは、美術展示が発展した舞台のひとつとして美術館があり、1930 年代のナチスによるプロパガンダ展において国家表象の目的で用いられた展示デザインの技術も、元をたどれば、国際美術展や大規模な国際見本市、そして美術館において培われたものであった。美術館運営を担う学芸員が、表現主義や構成主義といった同時代の表現を支持し、作品購入や展示場所の確保、そして展示空間の整備を力強く進めていったことは、モダニストにとって心強いものであっただろう。バウハウスがベルリンに移るまで公立の教育機関であったことを鑑みても、モダニストと公立機関の距離は比較的近いものであったことがわかる。

対照的に、戦前期の日本では美術館そのものが少なく、古美術にしる同時代美術にしる、日本美術のディスプレイの場は限定的であった。東京という都市空間において、公的かつ大規模な美術体験の場と言え 1881 年に開館した東京帝室博物館や 1907 年の東京勸業博覧会第二号館を再利用した竹之台陳列館があったのみで、1926 年によく東京府美術館が加わった。近現代美術を専門とする公立美術館の出現は、1951 年の神奈川県立近代美術館設立と翌年 1952 年の国立近代美術館設立を待たねばならない。東京府美術館以外で美術展覧会の会場となっていたのは、百貨店の展覧会場や貸し画廊であった<sup>15</sup>。したがって、日本のモダニストが 1932 年頃から展示デザインに着手した際も、その会場となったのは銀座

紀伊国屋ギャラリーや資生堂ギャラリーといった小さな貸画廊であった<sup>16</sup>。しかも、原弘や山脇巖は美術館での展示デザインという経験を経ないまま、国際的な大舞台である万国博覧会において写真壁画制作や会場設計を担当したのである。

ドイツにおける展示デザインが、公立美術館の活動と共に段階的に規模を拡大し、多様化していった状況と比較すれば、日本美術の展示空間は質的および量的に偏りがあり、しかも1924年から1938年まで関東大震災のため東京帝室博物館は表慶館のみでの活動を余儀なくされた。したがって、美術館や博物館が展示デザインを培養する場として機能していたとは考えにくい。そこで本論文では、1910年代から1930年代の東京を中心とした日本の展示空間において、美術館や博物館ではなく小規模な貸画廊が展示デザインの策源地となったことを前提に、美術館や博物館がどのような空間と機能を持っていたのか、逆に言えば、なぜ美術館や博物館は展示デザインの発展に直接関与することがなかったのか、という問題に取り組む。

近年、1926年の東京府美術館の設立前後に起きた「近代美術館設立運動」を中心に、日本における美術館の歴史と意味を読み解く動きが顕著となっている。2012年12月には東京国立近代美術館60周年記念シンポジウム「近代美術館の誕生—前史から未来へ」が開催され、理想的な展示施設を求めた人々の言動にふたたび光があてられた<sup>17</sup>。また朴昭炫は、1952年の国立近代美術館設立も視野に入れながら、近代美術館設立運動の経緯と意義を詳細に論じた<sup>18</sup>。同書では、美術家の制作活動や批評家側の要望、政治的環境やジャーナリズムに関わる複雑な事象であった近代美術館をめぐる議論が、丁寧に読み解かれている。これにより、同運動の核に美術家や批評家たちが求めた「公共性」があったことが浮き彫りにされた。それは、開かれた議論や批評の場、意見や情報が交換され共有される枠組みとしてのインスティテュートを渴望する声であったが、逆に言えば、日本にはそうした場が欠けていたのであった。

朴によって示された公共性を司る抽象的な「場」としての美術館に対して、本論文では人とモノが集まる物理的な「空間」としての美術館および展覧会を考察する。よく知られているように、東京府美術館はほとんどコレクションを持たず、展示会場としての機能のみを担った。同館が「エンプティ・ミュージアム Empty Museum」と呼ばれる所以である<sup>19</sup>。この結果、近現代美術を専門とする常設展示室を欠いた状況は続き、そうした特殊な「空間」のなかで、日本の美術家たちが培った展示への意識は欧米のそれとは異質であった。作品が並べられる空間はいつも仮設的、一時的なもので、そのなかに持ち込まれた出品物

は離合集散を繰り返す。その都度、最新の創作成果が示されるために、展示室自体は、日本画、洋画、彫刻、工芸といった作品形式に適合するニュートラルな空間であることが望まれた。さらに、天井が高く、広い展示壁面に見合うように、作品の大型化も進んでいった。こうした状況について本論文では第1章を中心に論じ、近代日本における日本美術の展示への意識や理想を浮き立たせると共に、美術館と美術家との関係を読み解いていく。

## (2) 日本美術の継承者としての日本画と展示

20世紀前半に日本美術の展示を行っていたのは日本だけではなく、日本美術のコレクションを持つ欧米の美術館では、最新の展示技術を駆使した展示活動が展開されていた。そうした状況に直面したのは、留学や研究で世界各地を旅した美術家や美術史家、そして1920年代から1930年代前半にかけて積極的に海外日本画展を行った関係者たちであった。先に示したような「空間」で育った美術家や美術史家が、海外の観衆へ向けて美術展を開いた時、どのような展示空間を用意したのか。そして、彼らは海外で全く異質な展示空間を体験した瞬間に、何を感じたのか。この問題を考察するために、本論文では絵画を表現媒体とし、展覧会における展示活動を重視する分野のうち、洋画ではなく、日本画における展示活動を主要な分析対象とする。その理由をつぎに示す。

### 洋画の展示

洋画の展示は、西洋の一般的な美術館や美術展における事例を範として踏襲しており、展示空間に大掛かりな演出を施そうとする目立った動きは確認できない。日本画とは異なり、モダニズムによる展示空間のデザインが登場するまで、展示方法を共通化することに意が注がれ、差異化する必要に迫られなかった。

ただし、見逃せないこととして、美術団体や美術運動の特色や主義を強調し、他の展覧会と差別化するため、会場の装飾に力を入れていた事例もあった。たとえば、1896年に発足した白馬会の展覧会では、会場だけでなく会場入り口部分にも工夫が凝らされていた。第一回展の記念写真（上野公園内元内国勸業博覧会後第5号館、図序・4）を見ると、縞模様の布が垂らされた入り口の正面には、パレット型の大きな看板に「白馬会展覧会」と記されていたことがわかる。パレットは同会の徽章に用いられるなど、トレードマークと言っ

てよいモチーフであった。会場のためには、壁面や天井に取り付ける布を用意しており、第一回展では「海老色の幕」<sup>20</sup>を張っていたようだが、第三回展（1898年）からは白布を張りつめ採光を調節した。その光景は、『萬朝報』でつぎのように描写されている。

満場壁となく、天井となく、白布を以て隙もなく張り詰め、光線の為と、場口装飾を旺んにし、金蓋青葉の口椰子一枝を、各出品、月桂冠となし、出品数三百九十余点 出品人員三十有余名、爰に白馬会は形造られたり<sup>21</sup>。

この植物を用いた装飾について、詳細は不明だが、毎日新聞掲載の第三回展場内のイラスト（図序-5）や、ちょうど黒田清輝の裸体画《裸体婦人》（1901年）の一部分が布で覆われた「腰巻事件」の記録写真上部（図序-6）に見えているような小型のパレットを組み込んだオブジェが作品上部に取り付けられていたものと思われる。いずれにしても、植野健造が強調したように、白馬会の展覧会は独自性を打ち出した新しい展示方法に取り組んでいた<sup>22</sup>。

また、大正期における新たな動向の先鞭をつけたグループで、斎藤与里を中心に結成された若手洋画家中心のヒュウザン会（のちにフェウザン会と改称）も、展覧会の会場設計に様々な工夫を凝らしていた。第一回展（銀座読売新聞社三階、1912年10月）の会場について、読売新聞の開会前の様子を伝える記事から「室の周囲にはうすい茶色の布に、気のきいた図案を施した壁かけが一めん引きめぐらされ」<sup>23</sup>ていたことがわかる。また開会后、会場の様子は次のように報じられた。

河岸に向いた入口にはエビ茶のカシミヤの旗が朝から快晴の風にひるがへる 入場者は何れも新しい芸術を憧憬し愛慕する人々、胸を踊らして階段を上りつめるとパツと明るい日光の中に受付があつて、卓の前にはダリア、コスモスなどが桶に投げ込んである、背広の齋藤興里氏紺ガスリの碓伊之助氏などが嬉しそうに赤く刷った入場券をうけとる<sup>24</sup>。

記事だけを読んでも、色彩豊かで若々しい気力に溢れた展覧会であったことが想像される。このようにヒュウザン会第一回展は、壁面に取り付けた布や入口の旗だけでなく、受付に無造作に花を置くような演出があった。また1913年3月開催の第二回展（京橋読売新

聞社)においても、岸田劉生と斎藤与里による会場装飾画が飾られ、新しい洋画の道を探る青年画家たちの挑戦的な姿勢と自由な作風を求める意志が示されていた<sup>25</sup>。同会は第二回展後に解散したが、彼らの残したインパクトには、こうした会場演出の力も加わっていたと考えるべきであろう。

同じように、1922年に発足し、翌年5月に上野竹の台陳列館で第一回展を開催した春陽会は、会場の壁面に布を張り込む手法を取り、出品作品と会場の調和を試みた。大型の展覧会向け作品を否定する春陽会は、同展において小型の作品ばかりを集め、興行的な要素を排除するように努めた。その様子を、美術批評家の税所篤二はつぎのように高く評した。

春の花と同時に誕生した春陽会が日本に於て全く初めて行はれる審査公開を断行し、また其他いろいろの点に新しい試みを加へたことは特記せねばならない。

会場は竹の台の北部陳列館を以て当てられたが内部の匂やかなことは此の会の気分をひとしほ深めた。薄薔薇色の帆布を以て壁とされたのは成功であつた。斯る気持の晴やかさを感じさす会場は上野でも始めてである。〔中略〕各画の占め場所と言ひ、その間隔と言ひ実に注意されてあつた。殊に出来得る限り目録通りの番号順に架けられてあつたことは鑑賞者に多くの便宜を与へた。後に気がついたことであるが各室に隅を設けなかつた点はえらいと思ふ<sup>26</sup>。

引用文末の「隅を設けない」とは、部屋の角の部分で塞ぐように斜めに小さな壁を取り付けていたことを示していると思われる。展覧会を記録した二枚の写真(図序-7 および序-8)を見ると、小型の作品が下揃えで一列に並べられていたことが分かるが、その間隔はゆったりとしており、また作品の位置が比較的高かったことも見て取れる。さらに、部屋の中心部に置かれた椅子や大型の鉢植えも相まって、「匂やか」な雰囲気が出されていたのだろう。当時では他に類をみないほど空間にゆとりがあったのだが、その反面会員の木村莊八や山本鼎でさえ、地味で寂しい印象であったとこぼしている。なお、同展覧会後に発行された『春陽会パンフレット』において、小杉未醒はこのとき用いた壁布を「灰色」と記している<sup>27</sup>。モノクロの記録写真からは「薄薔薇色」か灰色かは分かり得ず、また二種類の壁布を用いていた可能性もあるが、いずれにしても壁布や展示方法が展覧会の趣旨に合わせて選択されていたことは重要である。

上に挙げた三つの事例は、いずれも明治美術会や文展などの中央画壇から離れ、新しい



美術表現や美術団体のあり方を追究した新設グループの展覧会であった。新しい道を切り拓く姿勢を誇示するために、文展等の展覧会場とは異なる空間を用意し作品を披露することは、ひとつの重要な手段であったと思われる。ただし、こうした試みは例外的であり、また継続して取り組まれたわけでもなかった。洋画にとって範とすべき西洋の油彩画分野において、すでに述べたように、展示は壁一面に作品を敷き詰める展示方法から一段がけの展示へ、そして装飾性の強い壁布に囲まれた空間からホワイト・キューブへ、という変化をたどった。これは大きく見れば、装飾性を排除し、絵画だけを屹立させるモダニズムの空間を目指す動きであった。しかし、日本美術の伝統を担いながら、明治以降の近代化の流れのなかで装飾や工芸といった要素を切り離し、自立した絵画を目指した近代日本画は、洋画と同じように展覧会の経験を重ねていくなかで、装飾性を排除した展示空間を単純に追い求めるわけにはいかなかった。

### 日本画と理想の展示空間

日本画の理想とする展示空間とは何か。この問題に向かい合い、ひとつの答えを示したのは、1930年にローマで開催された「羅馬開催日本美術展覧会」であった。仕掛人の大倉喜七郎と横山大観が、巨大な展覧会場に合わせた16組の床の間を用意し、現地に大工を派遣して「純日本式」の空間を出現させたことは、草薙奈津子によって詳細に分析されている<sup>28</sup>。こうした大倉たちの大胆な行動の背景には、たしかに従来の日本画の展示に対する批判的態度があり、また同展のインパクトが日本画界に及ぼした影響も少なからずあったことが推察されるのだが、同展以外の事例はこれまで分析されてこなかったため、海外日本画展の展示空間は系統的に論じられることがなかった。

ローマでの日本画展が開催された時期には、パリやベルリン、米国トレドなどにおいても大規模な日本画展が開催されており、これは日本画にとって日本美術の継承者として海外での認知度を上げ、国際的な評価を得る重要な機会であった。出品作品の質と量もさることながら、その見せ方にも特別な注意が払われたと考える。そこで本論文では、1929年の「巴里日本美術展覧会」と1930年の「羅馬開催日本美術展覧会」、そして1931年の「伯林日本画展覧会」に関する分析を中心に、日本画における展示の実態に迫る。

国際情勢が緊迫し、国策的な文化宣伝の重要性が高まる1930年代を中心に、日本画で繰り広げられた展示をめぐる葛藤や試行錯誤の根底には、日本独自の展示空間とはどうあるべきか、つまり国家表象の追究という先鋭かつ喫緊の問題意識があった。したがって本論

文の第2章および第3章では、主としてこうした課題が先鋭化された日本画の展示に対する姿勢を読み解くことで、近代日本における展示空間の理想と現実を明らかにしていく。

### (3) 国家表象の展示空間とモダニスト

対外文化宣伝の世界戦が繰り広げられた1930年代後半、日本政府も当然のようにこれに参戦したが、展示技術は重要な戦力のひとつであった。そうした場に駆り出されたのは、日本美術の伝統を受け継いだ美術として大規模な海外展の経験を積んでいたはずの日本画家ではなく、小さな画廊で実験的展示を重ねていたモダニストであった。日本美術だけでなく、文化全体の紹介や産業の誇示、さらには観光促進の役割を求められた万国博覧会での展示において、日本画展示が担える役割は限られていたであろう。しかし、ローマやベルリンでの展覧会で成功を収めた日本画が、その7、8年後には国際舞台から完全に姿を消してしまったことは注目すべき事象である。

加えて、伝統的な美術表現を打破しようとするモダニストが万博の展示デザインを担当したことは、それまでの万博における日本館の歴史から見ても特異なことであった。というのも、1925年のパリ装飾博（現代産業装飾芸術国際博覧会）以前は、博覧会の日本館には必ず絵画等の純粋美術品が出品され、日本家屋や工芸品の陳列と共に国家表象の重要な位置を占めていた。しかし1937年のパリ万博では、新旧を問わず純粋美術の作品は一点も出品されることなく、日本館の壁面は写真壁画で埋め尽くされていて、その建築は坂倉準三によるコルビュジェ風的设计であった。端的に言えば、日本館の主役は日本美術からモダニズムへと交代していたのである。

こうした状況を読み解くために、本論文では第4章において1931年以降の海外日本画展の動向を確認する。具体的には、1931年の米国トレド日本画展覧会と、同年開催の暹羅日本美術展覧会の考察を中心に、しだいに衰退していった海外日本画展の事業とその展示の状況を検討する。さらに第5章からは視点を大きく移し、日本画や洋画と同じ都市空間で活動していたモダニストが、どのようにして新しい展示へと向かったか、検討する。具体的には、日本のモダニストが強い影響を受けていたドイツから「展示デザイン」を受容したことを仮説とし、その経路を探る。

ドイツの最新展示技術が盛り込まれた1929年開催の「映画と写真 Film und Foto」展が

1931年に日本へ巡回したことは、展示デザイン導入のきっかけとなり得たのだが、残念ながら日本巡回展で特別な展示方法が採られていた痕跡を読み取ることはできない。本論文では、蔵田周忠と山脇巖によるベルリンの建築博覧会の取材を直接の契機として、日本で展示デザインの実験が開始された可能性を指摘する。さらに1930年代後半を考察対象とする第6章では、山脇らの展示デザインが万博における国家表象へと歩みを進めていった状況を捉えながら、同時期にボストンとベルリンで開催された日本古美術展の展示空間についても検討を加える。近代日本画が担っていたはずの日本美術を通じた国家表象という機能は、戦時期には文化交流事業として、国宝などの古美術を並べる海外美術展に受け継がれたと考えてよいが、その展示設計は開催国側の担当者に任せられていた。つまり、1930年代前半に見られた日本画における展示意識の変革は、発展的なものとはならず、日本美術の展示を変える契機とはならなかった。しかしながら、ボストンとベルリンの古美術展における展示方法は、日本趣味を求める観者に応えながら、最新の展示装置を用い、日本美術に独特の扱い方や作品保存にも配慮したものであった。このことから、日本美術の新しい「見せ方」は、海外からの視点、すなわち異文化の眼を通して展示空間が見直されたことによって生まれた可能性を指摘する。

上述の方法によって、1910年代から1930年代に生じた日本美術の展示空間への意識の変化と、その現れとしての展示デザインの実態を明らかにすることを試みる。これにより、十分に検討されてこなかった日本美術展の詳細が明らかになるだけでなく、日本画やモダニズムといったジャンルごとに分析することで隠れてしまう要素、すなわち、日本の美術界が共有していた都市空間における美術展示の場や機会、政治との関係や国際的な文化交流の局面に光を当てる分析的視点を提示することができる。

もちろん、各分野で行われている作品分析や作家研究を軽視するものではないが、国宝級の古美術や日本画の新作、写真や日用品に至るさまざまな「モノ」が、同じようにパッケージ化され、各国へ輸送され展示されたことは見逃せない事実である。与えられた空間に出品物を並べる際に設定された順序や来場者の視線、壁面のバランス、採光と色彩といった要素によって、出品物の見え方や価値さえ大きく変わってしまう。出品物の帰属領域に関係なく、そうした展示の威力に気づいた美術家やキュレーターたちは、会場に出品物を適合させていくのではなく逆に会場に手を加えて、出品物に合わせた空間を用意し、展覧会自体に演出を施すことを試みていった。この過程こそ、近代社会における新しい視覚体験の出現と、その変容を示すものであると筆者は考える。

### 3. 論文の構成

本論文は6章で構成されている。まず第1章では、日本における公募展の整備と、それによって形成された展示空間のプロトタイプを描き出す。その上で、1929年にパリで開催された日本画展の実態を精査し、日本美術の伝統を担う芸術分野として海外進出した日本画の姿勢を読み解く。第2章では、パリに続いてローマとベルリンで開催された大規模な日本画展を取り上げ、両展覧会において呈示された展示空間の差異とその意味を考察する。第3章においては、前章で明らかにしたドイツの日本美術研究における展示空間へのこだわりについて、その意識が形成された背景を探っていく。さらに同時代の日本の美術館の状況を照らし合わせることで、国内外で異なる展開を見せた日本美術の「見せ方」の追究を描き出す。第4章では、結果的に大規模な海外日本画展を継続していくことができなかった日本画の1930年代において、展示空間がどのような意味をもっていたか検討する。

第5章では、日本画の海外展示と同時期に、モダニズム美術において発達した展示への新しい意識について考察する。展示空間ごと作品に仕上げてゆく「展示デザイン」の取り組みにおいて、先駆的であったドイツの事例を参照しながら、その強い影響下にあった日本のモダニストが実験的展示を開始した状況を描き出す。第6章では、1930年代後半に美術界全体で政治的な力が存在感を増すなかで、モダニストが追究していた展示デザインが対外文化宣伝に応用されていった過程を示す。その上で、1939年にベルリンで開催された日本古美術展の展示空間を読み解きながら、1930年代の日本で展開された「展示」に関する考察や実験が、中核をもつ発展的な運動ではなく、断続的な現象であったことを確認する。結章では、以上の考察をまとめるとともに、今後の研究の展望を示す。

---

1 たとえば、パリのジャポニスムとロンドンの工芸復興運動の中心的人物の一人であったホイッスラー (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903) は、独自の美学を体現する室内装飾や展示デザインを創りあげた。ホイッスラーは、「孔雀の間 Peacock Room」(1876-1877、現在はフリーア・ギャラリーへ移築) の装飾に代表されるように、作品と室内装飾を一体化させるデザインを行った。また自身の作品展示では、作品の配置や額装、壁面、カーペットの色彩を総合的にデザインしたり、天井から天幕を吊り下げる演出を施したりしたが、これにはジャーナリズムを巻き込み、自身の表現を広めるねらいもあった。ホイッスラーの展示デザインについて、詳しくは次を参照。D.M. Bendix, *Diabolical Designs: Paintings, Interiors, and Exhibitions of James McNeill Whistler*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1995. また、室内装飾と展示作品の一体化を目指したウィーン分離派は、1898年には専用の展示館(通称ゼセッション館)を建て、定期的に展覧会を開催した。1900年の第6回分離派展では日本美術が特集され、日本美術蒐集家アドルフ・フィッシャーの所蔵品約700点が同館に展示された。同展のために展示室は改装され、壁面には黄色の背景に樹木のモチーフを配した壁布が取り付けられていた。ウィーン分離派の展示によって体現された「ラウムクンスト Raumkunst」について、詳しくは次を参照。Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst: Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien: Picus Verl. 1991.

2 Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge and London: MIT Press, 1998. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven and London: Yale University Press, 2009.

3 フランクフルトにある近現代美術館シルン・クンストハレで2009年に開催されたモホイ＝ナジの回顧展「László Moholy-Nagy. Retrospektive」では、ヘムケンとゲーベルトによって「現代の部屋」が再現された。再現計画とその背景、実際の展示風景は、次を参照。

Kai-Uwe Hemken, *Cultural Signatures: László Moholy-Nagy and the "Room of Today"*, Exh.cat., László Moholy-Nagy. Retrospective, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Prestel, 2009, pp.168-171. また2011年にポンピドゥー・センターで開催された「モンドリアン／デ・ステイル」展では、フリードリヒ・キースラーによる「空間の中の都市(Cité dans l'espace)」(1935年)が再現された。

4 ホワイト・キューブの空間が観者に求める態度、すなわち外界と遮断された空間において価値のあるものを静かに見るという社会的および身体的姿勢について、分析的に論じた最初期の論考として、オドハーティが「アートフォーラム Artforum」誌において1976年に発表したエッセイ「ホワイト・キューブの内部: Inside the White Cube」がある。同文は書籍として再編された。Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition, Berkeley: University of California Press, 1999.

5 東京文化財研究所『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005年。東京文化財研究所『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』中央公論美術出版、2009年。

6 五十殿利治編『「帝国」と美術』国書刊行会、2010年。

7 川畑直道は、デザイナー原弘がドイツを中心としたモダニズムの写真編集への関心から、銀座紀伊国屋ギャラリーでの「女の顔」展等において実験的な展示デザインを開始した状況を明らかにした。川畑直道『原弘と「僕等の新活版術」』トランスアート、2002年。また同じく川畑によって、建築家山脇巖がドイツ留学での体験をもとに、写真壁画制作に取り組んだ事象が読み解かれている。川畑直道「写真壁画の時代 パリ万国博とニューヨーク万国博国際館日本部を中心に」『帝国と美術』前掲、379-578頁。山脇巖のニューヨーク万国博における「国際館日本部」設計については、山本佐恵による詳論もある。山本佐恵『戦時下の万国博と「日本」の表象』森話社、2012年。

8 1920年のダダ展や1922年の第一回ロシア美術展を20世紀の重要な美術展として取り上げている文献として、次の文献がある。Exh.cat., *Stationen der Moderne: die bedeutenden*

---

Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie, 1988, S.156-215. Helen Adkins, »Erste Internationale Dada-Messe«, Berlin 1920, in; Bernd Klüser und Katharina Hagewisch, Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Insel Verlag: Frankfurt a. M. und Leipzig, 1991, S. 70-75. また、つぎの文献には 1863 年パリの落選展から 1959 年のニューヨーク近代美術館におけるニュー・アメリカン・ペインティング展までを範囲として、記念碑的な展覧会の資料がまとめられている。Phaidon editors and Bruce Altshuler, Salon to Biennial – Exhibitions that made art history, Vol. 1: 1863-1959, Phaidon: London and New York, 2008.

<sup>9</sup> トロイはデ・ステイルの制作活動において重要な役割を果たした建築内装や展示空間のデザインが、19 世紀末のアーツ・アンド・クラフツ運動をひとつの基盤としていることを強調した。すなわちデ・ステイルの美術家は、日常生活における美術と工芸の調和を唱える同運動の姿勢に依って、作品と建築が統一性を持つことで、ある総合的な「環境」が形成されるという考え方を共有していた。Nancy Troy, The De Stijl Environment, Cambridge and London: MIT Press, 1983.

<sup>10</sup> Jean Leering, Lissitzky's dilemma: With reference to his work after 1927, Exh. Cat., El Lissitzky 1890-1940: architect, painter, photographer, typographer, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990, pp.59-60.

<sup>11</sup> Giuliana Bruno, „Visual Studies: Four Takes on Spatial Turns“, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol.65, No.1, 2006, pp.23-24.

<sup>12</sup> Ibid., p.23. なおブルーノは同論考において、映画学が空間論的転回 (Spatial Turn) の概念を取り入れたことを受け、映画と建築の研究における空間ないし都市の捉え方を一新することを提案し、映画と建築の体験者が、絶えず移動しながら触覚的に「地図」を作り出していることを前提とする研究の観点を示した。

<sup>13</sup> Ibid..

<sup>14</sup> Charlotte Klonk, Spaces of Experience, op.cit..

<sup>15</sup> 近代日本における「芸術受容」について、百貨店や美術館、博覧会を考察対象として美術展示の場を論じた研究として、河原啓子による先行研究がある。河原啓子『芸術受容の近代的パラダイム 日本における見る欲望と価値観の形成』美術年鑑社、2001 年。同書において河原は、美術展示の場である百貨店や美術館を「メディア」と捉え、情報伝達や消費といったそれぞれの社会的機能を読み解いている。ただし、皇室博物館や東京府美術館といった個別の事例について詳細な検討が加えられておらず、西洋との概念的な比較を大枠で行っているため、本論文とは方法論が異なっている。

<sup>16</sup> 大谷省吾は、銀座紀伊国屋ギャラリーについて詳細な分析を行った。大谷省吾「銀座紀伊国屋ギャラリーという場所」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』東京文化財研究所、2009 年、161-181 頁。また 1937 年銀座に開設されたギャラリー「ブリュッケ」の考察を中心に、1930 年代後半の貸画廊の様態とその役割を読み解いた論考として、つぎの文献がある。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、明治美術学会、2011 年、56-70 頁。

<sup>17</sup> シンポジウムの概要は予稿集で確認することができる。『近代美術館の誕生 — 前史から未来へ 東京国立近代美術館 60 周年記念シンポジウム 予稿集』東京国立近代美術館編、2012 年。

<sup>18</sup> 朴昭炫『「戦場」としての美術館 日本の近代美術館設立運動／論争史』ブリュッケ、2012 年。

<sup>19</sup> 森下正昭は、トランス・カルチャーの場から生まれた日本の公立美術館の歴史をたどり、その特性として、常設展示室を持たない展示会場としての美術館、すなわち「エンプティ・ミュージアム」があることを指摘した。東京府美術館を始めとして 2007 年に開館した国立新美術館も含めて日本の美術館は展示会場としての機能を主とすることが多いが、森下は

---

その理由と背景を通史的に検討した。Masaaki Morishita, *The Empty Museum: Western culture and the artistic field in modern Japan*, Ashgate: Farnham, 2010.

<sup>20</sup> 「会の体裁 先生曰く巴里仕込のはでやかなる如才無き趣味は其突発的にヒヨロ長き表札の面にも現はれて他会の中に一際人目を引き場内の陳列配置亦整頓して其海老色の幕に金光絢爛たる額側の相映じたるなど人をして自から爽快の感を発せしめたるは流石に他会に比して一般の粧飾気のききたる所有り」銀杏先生、一寸法師、駿台隠士「白馬会展覧会素人合評」『日本』1896年10月12日、1頁、植野健造氏作成白馬会関係新聞記事一覧ホームページ（独立行政法人東京文化財研究所）による、

[http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/at\\_newsp/hakuba01/hkb0125.html](http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/at_newsp/hakuba01/hkb0125.html).

<sup>21</sup> 勝六「東大の秋色（一）」『萬朝報』1898年10月22日、1頁、植野健造氏作成白馬会関係新聞記事一覧ホームページ（独立行政法人東京文化財研究所）による、

[http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/at\\_newsp/hakuba03/hkb0350.html](http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/at_newsp/hakuba03/hkb0350.html).

<sup>22</sup> 「〔前略〕白馬会が展覧会会場の入口に趣向を凝らし、陳列方法を簡素かつ合理的に整理し、出品目録を整理し、アートタイプの画集を作成することによって、美術展覧会のあり方に一つの指針を示したことは注意されてよい。その功罪はどうであれ、白馬会は見世物的な興業から離れてゆくことを強く志向していたことは間違いないであろう」植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版、2005年、23-24頁。

<sup>23</sup> 「清新派の一団 ヒューザン会美術展覧会 今十五日より開会」『読売新聞』1912年10月15日朝刊5面。

<sup>24</sup> 「憧憬の眼、愛慕の眼 ヒュザン会第一日 芸術愛好者の群れ」『読売新聞』1912年10月16日、朝刊5面。

<sup>25</sup> 展覧会図録『20世紀日本美術再見 [I] …1910年代 光り耀く命の流れ』三重県立美術館、1995年、204頁。なお、土田真紀はヒュウザン会第二回展について、ウィーン分離派の分離派展会場を参照しながらその総合的空間デザインへの意志を読み取っている。そのうえで、ポスターや目録なども含めた展覧会のさまざまな要素をトータルにデザインすることで、作家やグループの主張を明確に示す試みが1910年を中心に洋画において盛んになったとしている。同上、203頁。

<sup>26</sup> 税所篤二「春陽会瞥見」『みづゑ』220号、1923年6月、五十殿利治編『美術批評家著作選集 第9巻、税所篤二』ゆまに書房、2011年、52頁。

<sup>27</sup> 「長谷川君と山本君とが、会場所用のバツクの布を調べ、枠張りにいして壁面的安固を保たしめん為に、帆木綿を買入れた、〔中略〕花やかな会場とは、どうしても思はず、平らにピンと張った、灰色の壁布の上に、僅かに百余点の小品勝ちが、間を置いて静かに懸かつて居る、大向ふ向けの良くはないげな光景である」小杉未醒「招待日の前日まで」『春陽会パンフレット』アルス、1924年、4-5頁。

<sup>28</sup> 草薙奈津子「羅馬開催日本美術展について」五十殿利治編『「帝国」と美術』前掲、89-147頁。

## 第1章 日本画の鑑賞空間

### 【要約】

明治期に基礎を成した日本画にとって、「展覧会」は、日本美術の近代化を象徴するものであり、芸術家たちの制作活動を大きく変えた。日本画は洋画と足並みを揃えるようにして、公募展の制度などを整えていった。しかし次第に、洋画との性質的な差異に目が向けられるようになる。淡い色合いで繊細な表現が特徴的な日本画は、洋画と同じ展示施設に並べられると、室内は明るすぎ、壁面の色は濃厚すぎて、精査することが難しくなってしまう。小型の作品では、展示室の広大な壁面に映えず、審査員や観者の目を引くことができない。こうした状況を打開するべく、日本画家は色彩が濃く力強い表現を選んだり、大型の作品を制作したりするようになった。「展覧会芸術」や「会場芸術」と呼ばれたこの現象は、日本画のあるべき姿を問う議論を巻き起こす。とりわけ1920年代に本格的な海外での展示活動を展開するようになってからは、外国の観者からあらためて日本画の実態と意義を問われることとなった。その中で、1930年頃には、伝統回帰を唱え「床の間」と日本画を結びつける横山大観の考え方と、会場芸術を押し進める川端龍子を中心とした活動という二つの局が現れた。本章では、展覧会制度が定着し、海外進出へと歩みを進めるなかで、日本画のプレゼンテーションがどのように変化していったかをたどる。



## 第2章 ローマとベルリンの現代日本画展

### 【要約】

パリでの日本画展成功を皮切りに、日本画界はローマ、そしてベルリンでの大規模な海外展を仕掛けていった。帝国美術院の作家、日本美術院、京都画壇の作家が協力して、近作を集め、ヨーロッパへと送り出した。それは日本画の海外進出という大きな夢がかなった瞬間であったが、同時に、海外の人々にどう受け止められるかという不安もあった。

元来、掛け軸や屏風、ふすま絵といった形体をもつ日本美術は、床の間など生活空間の中に置かれ、観者は畳に座して作品を楽しむことが一般的であった。横山大観は、そうした伝統の延長線上にあるはずの日本画が、洋画と同じように西洋式の展覧会を鑑賞の場とすることに疑問を持っていた。そこでローマ展では床の間を会場に造り付けて、「純日本式」の展示空間で来場者を迎える方法が試みられた。この大観の実験的な展示により、日本画界は空間演出の効果に気づき、「作品受容」の意義を認識することとなった。

伝統性と近代性、装飾性と純粹美術の特徴をあわせ持つ日本画は、どのように展示すれば、正しく理解されるのか。ベルリン展運営を担当した矢代幸雄は、この問題にまた別の対応を行った。矢代はベルリンの担当者たちの理解と判断に任せ、日本画の複合的性質をそのまま提示することにしたのである。

日本画が作品の鑑賞方法を再考し、試行錯誤を重ねた過程は、観者の目と作品の関係を精察し、新しく働きかけようとする創造的な活動であったが、海外が求める日本美術の展示空間像も大きな影響力を持つものであった。本章では、ローマとベルリンの日本画展に焦点を絞り、海外へ向けた日本画の見せ方に込められた意図や背景を明らかにする。

### 第3章 海外における日本美術のための空間

#### 【要約】

大観の理想を現実化させたローマ展と、日独の日本美術研究者が協働して作りあげたベルリン展の開催背景には、芸術界に留まらない政治的な要素のはたらきがあった。日本側がすべてをオーガナイズしたローマ展に対し、ベルリン展では作品選定や陳列など各要所でドイツ側から要望が提示され、日本側はこれに応じていったのだが、ベルリンの関係者がこれほどのこだわりを示した理由は、政治性とはまた別のところにもあった。ベルリンはすでに、常設展示室として、日本美術をならべるために特別に作られた空間を持っているのである。こうした環境は少なからず、ベルリン展にも影響を与えているものと思われる。

本章ではまず、ベルリンの東洋美術コレクション常設展示室の設立を中心に分析し、キュンメルら日本美術研究者がどういった展示空間を理想としていたか、探っていく。そのうえで、当時、日本美術を所蔵する国内外の美術館が採っていた展示方法を確認し、ベルリンの展示室の独創性を浮き彫りにする。

#### 第4章 海外日本画展覧会の変容

これまで見てきたように、ヨーロッパの主要都市で1920年代前半から開催された日本画展は、現代日本美術の成果発表の場としてだけでなく、政治的な文化交流の機会としても重要な意味を持っていた。しかし日本側は、出品作品の選択や作品販売、そして会場での展示設営においても、一貫した方向性を持たず、相手国の希望や状況に応じてその都度異なる対応を行った。とりわけ展示の面では、巴里日本美術展覧会やベルリン展では受動的な姿勢があり、また帝展や院展の展示方法を基本的には踏襲していた一方、ローマ展においては大倉喜七郎が私財を投じて、自身と横山大観が理想とする展示空間を一から創りあげた。結果として、ヨーロッパにおける日本画の知名度を上げることができたものの、日本画が日本人にとってどのようなものか、という根本的なところで統一的な見解を示すことができなかった。大型作品があまり展示されなかったために、日本画のアクチュアルな状況が正しく伝わったとは言えないし、黒田鵬心や横山大観、矢代幸雄ら展覧会担当者が、全く異なる立場から日本画の位置づけや独自性を解説したことで、日本画がより複雑で分かりにくいものと感じられたかもしれない。

日本画は西洋の絵画と同じように、装飾的性質を持たない純粹美術で、作品以外のものはパレルゴンと見なされるべきものなのか。あるいは床の間あってこそその日本画で、生花や陶器と一緒に装飾的空間で味わうことが求められるのか。こうした迷いは西洋美術の価値観を基盤とする観者において生じ得ることであり、実際、展覧会のたびに問われたことであった。日本側がこの問いに一貫した姿勢で取り組むことができなかった背景として、国内において展示方法への意識が低く、あまり議論されていなかったことがある。極端に

言えば、海外展の展示空間を戦略的に演出し、確固とした「日本画」像を提示できるほど、日本画の展示意識が成熟していたわけではなかった。各展覧会は単発的なものに留まり、美術評価の対象としても興行的な面においても、一定の評価を築くまでには至らなかったが、その一因として日本画の戦略的展示への未熟があったと筆者は考えている。

じっさい、公的かつ大規模な海外日本画展は、ベルリン展を境に減少していったと言える<sup>1</sup>。ここでは1931年11月開催の「トレド日本画展覧会」と、同年12月に開催された「暹羅日本美術展覧会」について概観し、海外日本画展をめぐる環境が次第に変化していたことを確認する。

## 1. 海外日本画展の後退

### (1) 米国トレド日本画展覧会

「トレド日本画展覧会」(Toledo-Japan Painting Exhibition、以下「トレド展」とする)は、米国オハイオ州のトレド美術館(The Toledo Museum of Art)で1931年11月6日から12月6日まで、約一ヶ月の会期で開催された<sup>2</sup>。日本側代表として渡米した英語学者の岡倉由三郎(1868-1936)は岡倉天心の兄で、当時立教大学の教授を務めていた<sup>3</sup>。一方のトレド美術館の担当学芸員は東洋部長を務めていたマククリーン(John Arthur MacLean, 1879-1964<sup>4</sup>)であった。マククリーンはボストン美術館勤務時に中国日本美術部の助手として、岡倉天心のもとで働いていた。清水恵美子によれば、マククリーンはボストン美術館中国日本美術部で絵画収蔵庫や絵画の管理を行い、作品の扱い方や分類方法をきっちりと身につけていた<sup>5</sup>。1913年にはクリーヴランド美術館へ移り、学芸員として新設準備をこなした。1921年にはマククリーンが中心となって、日本美術院米国巡回展が開催された。これは、日本美術院同人の作品約30点による展覧会で、米国六都市の美術館(ボストン美術館、クリーヴランド美術館、ペンシルヴァニア美術館、コーコラン美術館、メトロポリタン美術館、サンフランシスコ大博覧会跡美術館)を巡回した<sup>6</sup>。その後マククリーンはシカゴ美術館を経て、トレド美術館の学芸員に就任した。

マククリーンの経歴からは、彼がボストン美術館勤務時以来、日本美術院と良好な関係を築いていたことがわかる。1931年末のトレド展も、マククリーンと日本美術院とのつながりが基盤となっていたのだが、作品を集める際には院展系作家から四点しか出品されなかつ

たため、追加収集し、合計 20 点を日本美術院から出品することとなった。とりわけトレド側から大観の出品希望があったため、結局大観の作品は三点送られた<sup>7</sup>。

なお、トレド展以後の巡回については、これまで十分に調査されていないため、不明な点が多い。トレド展閉会后、同日本画展は年明け 1 月 9 日から 2 月 9 日までニューヨークのレーリッヒ美術館、2 月 12 日から 3 月 15 日までボストン美術館で開催され、その後ボルチモア美術館、ミルウォーキー美術館、シンシナティー美術館、セントルイス美術館、そしてロサンゼルス（会場不明）で開催される予定であったのだが、レーリッヒ美術館での展覧会以降の状況を知らせる記録が抜け落ちているのである<sup>8</sup>。外務省アジア歴史センターの資料では、1931 年 12 月にマクリーンおよび岡倉由三郎から報告文が届けられた記録のあとには、1933 年 3 月に作品がロサンゼルスからの船便で日本に到着したことを知らせる記録が続いており、およそ一年間の動向が掴めない<sup>9</sup>。各地でどのように日本画が展示されたかを知るためには、個別に調査をする必要があるため、ここではトレド日本画展のみに注目する。

トレド展開催に際し展覧会図録が作成されたが、報告書はおそらく作られていないため、展示の状況についての手がかりも少ない<sup>10</sup>。図録によれば、展覧会は同館の第一、第三、第五室の三部屋を使って開催された。出品作品は 107 点で、その多くが額装作品だが、屏風が数点と巻物も一点だけあった<sup>11</sup>。トレド側からは、横幅 100 センチメートル以下の作品を出品することが希望として伝えられた。マクリーンは外務省宛の書簡において、つぎのように記している。

私たちは、作品の大きさを制限しなければならないと考えます。なぜなら、帝展の作品は非常に大きいからです。帝展では場合によっては、作品の大きさを横 9 フィートまでに制限していると知っていますが、それでは私たちが同展のために割り当てられた部屋以上の空間を占めてしまうので、9 フィートは展覧会のためにはまだなお大きすぎます。実際、横 3 フィート 6 インチで、こうした性質の催し物としては広い場所である四つの展示室を必要とします。したがって私は、横幅を 3 フィート 6 インチに制限することをお勧めいたします。

I would suppose we would have to limit the size of the pictures, as those in the Teiten are unusually large. I understand that in some instances the Teiten has restricted the size of the picture to nine feet, horizontal measure, but even nine feet

would be too large for exhibition purposes, as they would take up more room than we have space allotted for temporary exhibitions. In fact, three feet six inches, horizontal measure, would take about four galleries, a large area for activities of this character. I recommend, therefore, that the horizontal measure limit be three feet six inches<sup>12</sup>.

つまりマクリーンは帝展の状況を把握したうえで、展示室の規模に合うように要望を伝えていた。また図録の序文には作品の額装について、つぎのように経緯が解説されている。

この展覧会を企画するにあたり、展示作品は、米国の各家庭に適応するような、また、私どもの美術館のコレクションや個人の私的なコレクションが入手しやすいような、そういう様式のもので大変望ましいと思われた。したがって私ども美術館の計画では、米国の美術館で展示されているような寸法の作品を求めた。すなわち、特大の絵や、西洋の様式に簡単に適応しないような外装がほどこされた特殊な形のは、計画に入っていなかったわけである。日本側の責任者たちはこの問題に対して実に賢明な判断を下し、日本で「ガク（額）」として知られているパネルの形式で作品を外装することにしたのだった。これは額に入った西洋の絵画とよく似た外見をもたらすが、簡略ながらも美しい素材を使って小さく端正で縁に漆が塗られているところなど日本の典型的なものだと言える<sup>13</sup>。

In planning the exhibition it seemed highly desirable that the paintings included should be of a type which would be adaptable to American homes or desirable acquisition in Museum collections or in the collections of private individuals. The Museum's plan, therefore, called for paintings of a size that would be comparable to the size of those shown in American museums; that is, no oversize salon pictures were to be included in the scheme, nor any unusual forms of mounting which would not easily conform to an Occidental setting. Those who had charge of the plan in Japan very wisely decided to have the paintings mounted in panel form, known in Japan as the *gaku*. This gives them quite the appearance of framed Occidental paintings though they are typically Japanese with their mountings of plain though beautiful stuffs, and small, simple, lacquered edgings<sup>14</sup>.

したがって、トレド展ではアメリカの美術館や住居に合わせて額装作品が揃えられたのであり、日本の伝統的な習慣に合わせたローマ展や軸装作品を多く求めたベルリン展とは逆の立場を取っていたと言える。これは、展示作業をすべてトレド側のスタッフが行ったことも関係しているだろう。トレド美術館に残されている同展の様子を撮影した 6 枚の記録写真からは、同展の展示が日本の公募展とも若干異なった展示であったことがわかる。

まず、第一室（図 4-1）には額装の絵画がずらりと並んでおり、ところどころ二段掛けになっている。部屋の中央部分にはトレド美術館所蔵のロダン作のブロンズ像《考える人》（1880-1881 年制作）が鎮座している。反対側から同室を捉えた写真（図 4-2）により、隣の部屋との接続部分にローマ展の会場にあったような巨大な柱が二本あり、その脇には星条旗が立てられていることがわかる。《考える人》が正面を向けている先には他にも彫刻作品が見えるため、このロダン作品は彫刻展示室から張り出した形で日本画展に入り込んでいたようである。

つぎに第三室を写した写真（図 4-3）から見ると、奥の入り口上部には「Toledo-Japan Modern Paintings Exhibition」と書かれた白い横長のパネルがあり、壁面には額装作品があまり間隔を空けずに並べられている。小型作品は二段掛けにしてあり、キャプションはおそらく小さな作品番号を記したものが作品の下部へ付けられているだけである。部屋の中央には重量感のある木製の長椅子が置かれている。また、同じ部屋を別方向から撮った写真（図 4-4）を見ると、写っている二カ所の出入り口部分に、小型の鳥居のようなものが取り付けられていることに何よりも驚かされる。板材で作られたような角張った鳥居は二メートルほどの高さで、おそらく同展の装飾としてマククリーンが用意したものと考えられる。

第五室（図 4-5）にも二段掛けの陳列の様子と、鳥居の設置が確認できる。そして同室では、屏風と巻物も展示された。記録写真（図 4-6）からは、屏風三隻が壁面に沿って作りつけられた横長の台の上に立てられていたことがわかる。また別の壁面には、巻物が広げて取り付けられてあり、これは橋本関雪の《木欄詩図巻》と思われる。巻物を垂直に起こして見せる展示方法もあまり見ないものであるが、さらにその上部には小型の額装作品が展示してあった。

これらの写真を見るかぎり、トレド展の展示室には鳥居の設置等による日本らしさの演出があったものの、多数の作品を一度に見せるための便宜性を優先した展示方法を採用

いたと思われる。日本側の対応を見ても、現地へ岡倉由三郎を送っただけで、仕事の大部分をトレド側へ任せていることから、トレド展にはあまり力を入れていなかったように感じられる。展示作品の数や、オハイオ州トレドという開催地の知名度の面でローマ展やベルリン展とは全く異なっているものの、同じ海外日本画展という意味では貴重な機会であっただろう。同展がボストンやニューヨークへ巡回したのならばなおさら、展示方法にもう少し力を入れて、ローマ展やベルリン展で現れたような床の間を意識した展示装置を導入しても良かったはずである。しかし、トレド展に関する人的な動員や経済的状况からは、日本政府として日本画をアメリカへ紹介し、売り込もうという意志は感じられず、逆に政治的に重要であったイタリアやドイツとの関係に重きを置いていた状況が浮かび上がってくる。

## (2) 暹羅日本美術展覧会

日本画家荒木十畝(1872-1944)が主催者となって1931年にバンコクで開催された「暹羅日本美術展覧会」は、ローマ展やベルリン展の成功を踏まえて、アジアでも日本画の評価を得ることを目的とした日本画展であった<sup>15</sup>。図録の序文において荒木は、つぎのように日本画の栄華とその国際的な評価を誇っている。

〔仏教美術による我国美術の基礎付けを経て〕爾来我國民本来の面目特色を発言し更に欧風の芸術を摂取消化して終に現日本画を完成するに至った。今や我国歴史を通じて美術の最盛時である。今日欧米諸国が競て日本画を招かんとする事は世界綜合と同時に國民的獨創の精神主義芸術を歓迎するが為に外ならない<sup>16</sup>

タイとの芸術交流において、はじめての大規模な展覧会を開催することができた点で、同展は記念碑的なのだが、その内容はあまり良く準備されたものではなかったようである。バンコクのサランロムヤ宮殿(Saranromya Palace)で開かれた同展は、1931年12月1日から14日まで、二週間という比較的短い会期で、343点もの帝展作家の日本画作品を展示した。『美之國』の記事には、つぎのように予告されている。



シヤム国での会場はバンコックのサラン・ロムヤガーデンであるが、シヤムは四月から九月までが雨期、十月から翌年三月までが乾燥期で所謂常夏国である。人々は日中外へ出ると暑気に当って病を起すので昼間休養して、夕方から深更へかけて活動する。又昼夜温度の変化が頗る著しく、灼熱焼くが如き陽が西に沈むと、夕暮れの風が次第に涼を加えて華氏六十度位となる、丁度我国の秋の気温だ。それでこの展覧会は、珍しくも夜開かれる。絵の表装も普通のやり方では縮んで切れる怖れがあるので、全部別拵への表装をして持ってゆくのだそうだ<sup>17</sup>。

同文からは、現地の気温や風習を考慮して展覧会が計画されたこと、とりわけ作品の装丁にまで気を配り、300点以上の出品作品すべてに特別にしつらえた表装をほどこす徹底ぶりであったことがわかる。

現地へ赴いたのは荒木十畝夫妻と荒木の弟子である西澤笛畝<sup>18</sup>と湯原柳畝、それに事務員一名であった。湯原と事務員は11月11日に現地に到着し、ただちに準備を開始して、荒木十畝らは同月25日に到着したが、11月30日の開会式には準備を間に合わせる事ができた。夜間開場を行ったことも功を奏したのか、展覧会は予想以上の人気となり、連日数千人が来場者した。作品売約数も87点売約となり、こうした面だけ見れば大成功のように見える。しかし外務省に残された報告からは、輸送中に作品が損害するという事態が発生したため、主催者つまり荒木が作品を買い取る事になったことが記されている。

尚お出品画中荷送途中湿気のため損傷したるもの多数なりしは遺憾千万にして其の原因未詳なるも損傷特に甚しく陳列全然不可能なりしものにして到底作家に返還し難きもの二十六点は売約済みの体裁にして主催者に於て之を買収弁済すべく（前記売約八十七点としたるは実は右主催者買収の二十六点此価格約金二千五百円を含むものなり）其の他に価格の半額を賠償して作家に引取を交渉せんとするもの四十六枚に及び両者を合算するときは其の金額四千五百円に達する模様なり。今回の展覧会開催に付ては荒木画伯は昨年来其の準備のため諸種の苦心を口来り且つ多額の費用をも投じ来りたることは御承知のことと存ずる所更らに斯の如き不憫の損害までも負担を余儀なくせらるに至れること甚だ気の毒の至りなり<sup>19</sup>

つまり売約は実質61点で、出品作品中72枚が損傷してしまった。荒木が企画において

も、こうした問題発生時にもかなりの負担を引き受けていたことから、外務省のバックアップはあったものの、同展はほとんど荒木による個人的な事業であったと言ってよいだろう<sup>20</sup>。こうした騒動もあったからか、展示空間について残された資料は少ない。読売新聞では同展について、「同地の気温は 78 度微風あり御苑は緑樹茂り、池あり、噴水あり、苑内に絵画を陳列せる二カ所の洋館があつて理想的の展覧会場である<sup>21</sup>」と報告しているが、会場内の様子については触れていない。

また展覧会図録『荒木十畝とその一門』には暹羅日本美術展覧会の写真が二枚掲載されており、これは展示室の様子（図 4-7）と祝賀会の様子（図 4-8）を収めたものである<sup>22</sup>。展示室の写真はあまり鮮明ではなく、六点の作品と壁面二面しか写っていないが、小型の額装された作品が暗色の壁面に掛けられていたことがわかる。作品の位置は高めで、下揃えで並べてあり、手前には手すりか縄のようなものが結界として張ってある。作品同士の間隔はおそらく 10 センチほどの狭さで、帝展の展示会場を思わせる。小型の作品で統一されているものの、300 点以上の作品を余裕をもって並べられるような環境ではなかったことが想像される。しかも会期が短く、私的な性質が強いうえ、重大なトラブルに見舞われた同展においては、ローマ展やベルリン展のように展示空間を作り込むことは不可能だったように思われる。

このように「暹羅日本美術展覧会」ではいくつかの問題が生じ、また政府のサポートも十分でなかった面があるが、逆に言えば政府の関与は少なく、政治的意味はそれほど強くなかったように思われる。これ以後に開かれるアジアでの日本画展は、後述するように「文化工作」としての役割を担うこととなり、展覧会開催の態勢も大きく変化する。その意味では、バンコクでの日本画展は、日本画家が海外へ現代日本画を紹介しようとした最後の展覧会であったかもしれない。荒木十畝がここまで強い意志をもってタイでの日本画展を開催したことには、なにか特別な理由があったことも想像されるのだが、この点については別途検証する必要があるだろう<sup>23</sup>。

## 2. 文化工作としての海外日本画展

中国では 1929 年に「中日現代絵画展覧会」が開かれ、上海、大連、奉天を巡回した<sup>24</sup>。これは 1921 年から 1926 年まで日本と中国で開催された相互交流展「日華（中日）絵画聯

合展覧会」の延長線上に開かれたものである<sup>25</sup>。同展を機に「中日芸術同志会」が結成されるなど<sup>26</sup>、成果は大きかったが、会期はいずれも二週間以内の短期間で、展示設計へ十分な資金や時間が費やされたとは思えない。また 1934 年には新京と大連、ハルビン、奉天を巡回した「日満連合美術展覧会」が開催された<sup>27</sup>。同展に際して、横三尺、縦二尺五寸に統一された横山大観ら代表的な 21 画家の日本画作品が満州国皇帝へ献上されたことから、同展が極めて政治的な性質を持っていたことがわかる<sup>28</sup>。

1941 年から翌年にかけてベトナム四都市を巡回した「仏印巡回現代日本画展覧会」ともなれば、1934 年設立の国際文化振興会が主導することによって、「対外文化工作」の役割が内外においてより自明なものとなり、また戦略性の度合いが高まっていたと言える。桑原規子によれば、国際文化振興会の基本方針は、欧米の先進諸国を対象とした事業であったが、1940 年後半ごろからその対象を南方へとシフトした<sup>29</sup>。そこで仏印巡回展は、「美術大使」として藤田嗣治を運営に参加させ、映画上映や藤田による幻燈板を見せながらの講演会を組み込むなど興行的に構成された一方、皇軍慰問という役割も果たした。展示方法においては、出品が「インドシナの気候風土、作品の運搬および展示の便を考慮して」小品に限られていたため、会場では整然と一段ないし二段掛けで並べられ、藤田による生花や竹籠なども添えられたという<sup>30</sup>。つまり、もはや展示には便宜性や政治的効果しか求められていなかった。

このように海外日本画展は、準備に十分な時間をかけ作品も吟味し、一ヶ月以上の会期をもって、入念に計算された展示方法で作品を見せたローマ展やベルリン展とは全く異なる性質を持ったものへと変貌したのである。パリやローマ、ベルリンの日本画展では、日本美術の伝統を受け継ぐ日本画の現代における最高の成果を示すため、作品の大小に関わらず評価の高い作品が選出された。また落ち着いた雰囲気の中で作品鑑賞ができるよう、丁寧な陳列作業をいとわず、会場の演出や採光等の調整が行われていた。パリとベルリンの事例に顕著であったように、現地の関係者による要望や関与があったが、それは「美術品を最適な環境で展示する」という共通目的のもとに行われた専門的なやりとりであった。しかし、トレド展や暹羅展の分析で明らかにしたように、現地での作業や展示空間の整備にまで気を配る意識はしだいに薄れていった。1941 年の「仏印巡回現代日本画展覧会」には運搬や現地での展示作業に便利な大きさや装丁の作品が出品され、展示会場は美術のための空間と言うより、対外文化工作の場という性格を帯びていた。

桑原規子はベトナムでの日本画展が国内に与えた影響として、日本画を「国画」とする

論調が高まり、日本画壇におけるナショナリズムの高揚を助長した可能性を指摘している<sup>31</sup>。その意味では、1930年のローマ展も、日本画の根源である日本美術ないし日本の文化そのものを誇示する趣が強いものであったが、ローマ展とベトナムでの日本画展ではプレゼンテーションの方法が大きく異なっている。すなわち、「正当な日本美術の鑑賞」を実現するべくローマ展で示された床の間式の展示は、日本画の新しい展示方法として定着することではなく、国家表象を最大の目的とする日本画展においても採用されなかった。戦時下の海外日本画展では、職人を送ったり莫大な費用をかけたりすることよりも、便宜性が優先されたのであった。言い換えれば、国家表象を目的とする海外日本画展においては、来場者を啓蒙し鼓舞する機能が求められたため、ローマ展のような優雅で落ち着いた空間は適していなかった。

### 3. 日本美術の鑑賞空間に対する見方の差異

第1章から第4章までに、近代の国内外における日本美術の展示の状況を分析し、とりわけ海外日本画展の事例を中心に、作品がどのような空間で鑑賞されていたかを検討した。日本美術は、一方で国家表象として重要な役割を果たしながら、他方で理想の展示空間像を築くことはなく、海外の観者が望む日本趣味の空間を創ったり、国内の公募展と同じような展示形式を採ったりと、その場に即した展示を行っていた。「床の間芸術」と「会場芸術」という概念が生まれ、ローマ展開催の前後には日本画の見せ方に関する議論もあったが、トレドや暹羅の海外日本画展を見る限り、日本画の展示変革は起きなかった。つまり、ローマやベルリンで示されたように、床の間やそれに準ずる展示装置を用意し、日本美術の伝統的な絵画鑑賞空間を演出する試みは、単発的なものであり、発展的な取り組みとはならなかった。

以上の検討により、1930年代後半に対外文化宣伝の重要性が増し、万国博覧会を舞台に国家表象の世界戦が繰り広げられた際に、日本画がほとんど登場しなかった理由を示すことができる。すなわち、日本画による海外日本画展という事業自体が衰退しただけでなく、日本画は理想の展示空間を追究する姿勢を取っていなかったのである。第3章において論じたように、日本の美術館や博物館においても、日本らしさを演出し、展示する日本美術作品と空間を一体化させようとする意識は見られなかった。むしろ、そうした傾向はボス

トン美術館などの海外の美術館において顕著であり、美術館建築の内部に日本由来の絵画鑑賞空間を埋め込むようにして、折衷的で新しい展示空間が生み出されていた。このことは、人とモノ、情報の交流手段が急速に発達した两大戦間期に、自発的な進化よりも異文化の体験や刺激が、芸術家や美術関係者の柔軟な発想を促し、それまでになかった空間や視覚体験を創出する契機となっていたことを示している。

同じ頃、日本画と同じ都市空間で活動し、展示空間を共有していたモダニストは、作品展示のための枠ないし壁としか見做されていなかった展示会場を表現手段のひとつに加え、会場自体をデザインすることを開始した。彼らの場合は逆に、ドイツを中心とした欧米からもたらされた情報が靈感源となっていた。次章からは大きく視点を移して、日本のモダニストがどのように展示デザインへと向かったか、ドイツの状況を参照しながら検討する。政治的な緊張が高まるなかで、国家表象を目的とした展示を積極的に担っていたのは、日本美術の伝統を担う日本画ではなく、本来アカデミズムから離れ、先鋭的な表現を求めるモダニストであった。本論文の後半では、モダニストが公的なプロジェクトに参加した経緯について検討する。

1 ここでは詳しく論じないが、ヨーロッパにおいて小規模な海外日本画展も開催されていた。1930年4月には日本美術院の作品48点がチェコのプラハで開催されたが、これはローマ展の開催前からその計画に関心を持ったチェコ政府が申し込んできたものであった。同展についてはつぎを参照。「伊国の日本美術展 中欧方面に反響 チェッコにて小品展覧会」『朝日新聞』1929年11月17日朝刊3面。『日本美術院百年史』六巻、日本美術院、1997年、988-990頁。

2 同展について、『日本美術院百年史』六巻に関連資料がまとめられている。『日本美術院百年史』六巻、前掲、997-1007頁。また展覧会に先がけて、1931年8月から9日まで東京府美術館で出品作品の公開展が行われた。同上、987頁。

3 岡倉由三郎は1931年10月15日に日本を出発した。「美術使節 岡倉氏出発」『朝日新聞』1931年10月16日夕刊2面。

4 マクリーンは1922年にシカゴ美術館の副館長およびオリエンタル・アート部門の学芸員として就任した。館報には彼の略歴がつぎのように記されている。「当館に着任するマクリーン氏は豊富な美術館での仕事経験を持っていて、まさに両方の地位に適任である。彼はクリーヴランド美術館の創設時から、その全てのコレクションを担当する学芸員として働いていた。彼はその前に7年間、ボストン美術館と関係していた。彼は岡倉覚三のお気に入りの子で、岡倉の指導によって育てられた才能あるオリエンタルの研究者たちは、いまや我国の美術館の重要な地位を占めている。マクリーン氏は覚三の弟子 (adopted pupil) となったので、Oka Katana と命名され、この偉大なオリエンタルの学者がお手ずから彫った印章を受けている。彼はハーヴァードで学び、デンマン・ロース氏と世界を旅して回った。」(原文: Mr. MacLean comes to the Art Institute with a rich experience in museum work which makes him particularly well qualified for both positions. He has been curator of all the collections at the Cleveland Museum since its foundation. Previous to that time he was connected with the Boston Museum of Fine Arts for seven years. He was favorite pupil of Okakura Kakuzo under whose tutelage developed that group of talented Oriental scholars now filling important museum posts in this country. Mr. MacLean became the adopted pupil of Kakuzo, receiving the name of Oka Katana and personal seal cut by the hand of the great Oriental scholar. He was a student at Harvard and traveled around the world with Dr. Denman Ross.) "Notes", Bulletin of the Art Institute of Chicago, Vol.16, No.1, 1922, p.11.

5 清水恵美子『岡倉天心の比較文化史的研究 ポストンでの活動と芸術思想』思文閣出版、2012年、175-176頁。

6 同展については、つぎに概要がまとめられている。『日本美術院百年史』五巻、前掲、861-883頁。なお出品作品の大きさは尺四方物、尺八、二尺、二尺五寸の四種で、すべて額装された。同上、863頁。

7 「米国トレドー日本画展覧会への出品」『日本美術』昭和六年年報再興第四号(筆者未見)、再録:『日本美術院百年史』六巻、前掲、1004-1005頁。

8 『日本美術院百年史』六巻、前掲、997~1007頁。

9 アジア歴史資料センター (Ref.B04012276700)、「本邦美術展覧会関係雑件/在外ノ部/「トレドー」日本画展覧会 分割2」、画像 25/34 (1931年12月9日付) 及び 26/34 (1933年3月16日付)。

10 Exh. Cat, Toledo-Japan Painting Exhibition Toledo-Nippon Ga Tenrankai, The Toledo Museum of Art, 1931.なお展覧会計画の段階で、マクリーンは日本の外務省とのやりとりにおいて、現代日本画に併せて朝鮮の作家による作品を25点出品することを提案している。アジア歴史資料センター (Ref.B04012276600)、「本邦美術展覧会関係雑件/在外ノ部/「トレドー」日本画展覧会」、画像 17/100 及び 19/100.しかし最終的には日本人作家の作品のみが出品された。

11 巻物は橋本関雪による《木欄詩図巻》(1929年)で、現在は《Legend of Mulan (Mokuran)》

としてボストン美術館に収蔵されている。作品情報は、ボストン美術館ホームページ (<http://www.mfa.org/collections/object/legend-of-mulan-mokuran-29075>) を参照。

<sup>12</sup> MacLean's letter to Mr. S. Kato, Secretary, Japanese Embassy, June 12, 1930, アジア歴史資料センター (Ref.B04012276600)、「本邦美術展覧会関係雑件／在外ノ部／「トレド」日本画展覧会」、画像 18/100。

<sup>13</sup> 『日本美術院百年史』六巻、前掲、1000-1001 頁。ここでは同書に掲載された藤野吉彦による翻訳を用いた。

<sup>14</sup> Exh. Cat, Toledo-Japan Painting Exhibition Toledo-Nippon Ga Tenrankai, The Toledo Museum of Art, 1931, p.4.

<sup>15</sup> タイの近代美術および日本との美術交流については、これまであまり検討されていない。後小路雅弘は、タイの近代化における美術制度の変遷や芸術家交流を概観しているが、それによれば美術の教員としてタイへ渡り、ポーチャン美術工芸学校で教鞭を執った日本人作家は三人おり、また日本へ美術を学びに来たタイ人は戦前には多くなかった（後小路雅弘「近代におけるタイと日本の美術交流」展覧会図録『Show Me Thai ～みてみ☆タイ～：日タイ修好 120 周年記念事業タイ王国・現代美術展』東京都現代美術館、2007 年、131-133 頁）。吉田千鶴子も日本とタイの芸術家交流において、1892 年からすでに教員としてタイへ渡った日本人芸術家はいたが、タイ人は留学先として日本よりも西欧を選んだと推察している。吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東洋美術学校留学生史料—』ゆまに書房、2009 年、128-131 頁。一方、「暹羅日本美術展覧会」図録の序文において荒木十畝は、「自分としては嘗て十有余年前、暹羅国派遣の女子留学生四人を数年親しく教育せし事、又は同国へ吾が教育せし、教師の招聘せられし事等、更に一層の親しみと懐しみを覚える」と記しており、タイからの国家的な留学生事業や、日本画を学んだ人物のタイにおける教育活動があったことが推察される。荒木十畝「序文」『暹羅日本美術展覧会図録』芸艸堂、1931 年、頁付なし。

<sup>16</sup> 荒木十畝「序文」前掲、頁付なし。

<sup>17</sup> 無著名「画壇風景」『美之國』7 巻 9 号、美之國社、1931 年、62-63 頁。

<sup>18</sup> 西澤笛畝は、日本画制作と同時に人形蒐集や玩具の研究も行っていた。タイ滞在時には現地の玩具について調査したい希望を外務省に伝え、これを承認されている。「本邦美術展覧会関係雑件／在外ノ部／盤谷日本画展覧会」昭和六年分割 1、画像 86-88/100。

<sup>19</sup> 「本邦美術展覧会関係雑件／在外ノ部／盤谷日本画展覧会」昭和六年分割 2、画像 11/18。なお同文末尾では、破損した出品物の対応について美術家や外部へ漏らさぬよう、口外を禁じている。

<sup>20</sup> 外務省に残された同報告文では、文末に次のような提言がある。「就ては本件展覧会に對する荒木画伯の献身的努力及財政的負担並に本件計画が暹羅国官民に對し広く日本美術を紹介し進んで日暹親善關係上少なからざる効果を齎したるに酬ゆるの意味を以て帝国外務省としてもせめて同画伯の財政的負担を幾分にでも軽減しむる為相當の金額（例えば五千元）を本件展覧会費用補助の名目にて支出すること可然と認められる」しかし、実際にどのような対応がなされたかは不明である。アジア歴史資料センター (Ref.B04012276400) 「本邦美術展覧会関係雑件／在外ノ部／盤谷日本画展覧会」(3.昭和七年)、画像 17-18/28。

<sup>21</sup> 「暹羅日本美術展」『読売新聞』1931 年 12 月 23 日、朝刊 4 面。なお記載された気温はおそらく華氏で、すなわち摂氏 25 度程度である。

<sup>22</sup> 展覧会図録『荒木十畝とその一門』練馬区立美術館、1989 年、頁番号なし。

<sup>23</sup> 荒木十畝は暹羅国訪問に関して 1936 年に回顧文を雑誌『現代美術』へ寄稿している。ここでは現地で見た文化や習慣を淡々と、なかば差別的な視点で語っており、これは 1931 年当時の印象というよりも、執筆年の時局を反映しているものと推察される。日本画展自体についてはほとんど触れられていない。荒木十畝「暹羅の思ひ出」『現代美術』3 巻 10 号、1936 年、46-48 頁。

- 
- 24 アジア歴史資料センター (Ref.B05016020300)「展覧会関係雑件 第十卷」(1.大連及奉天ニ於テ日支絵画展覧会開催ニ関スル件 昭和四年十一月)
- 25 1920年代の日中美術交流において重要な役割を果たした同展について、詳しくはつぎを参照。鶴田武良「日華(中日)絵画聯合展覧会について 一近百年來中国絵画史研究 七」『美術研究』383号、2004年、1-33頁。つづく384号では、上記論文で扱った五回の展覧会の出品目録が収録されている。鶴田武良「公刊『日華(中日)絵画聯合展覧会出品目録』 一近百年來中国絵画史研究 七(続)」『美術研究』384号、2004年、47-78頁。
- 26 アジア歴史資料センター (Ref.B05016020400)「展覧会関係雑件 第十卷」(2.中日芸術同志会へ補助金下附方稟請ノ件 昭和五年四月)。
- 27 アジア歴史資料センター (Ref.B05016021400)「展覧会関係雑件 第十卷」(12.日滿連合美術展覧会開催ニ関スル件 附滿州国皇帝へ献上品ニ関スル件) 昭和九年四月分割1。
- 28 朝日新聞では献上画について次のようなコメントが添えられている。「この献上画は横三尺、縦二尺五寸の一定の大きさで額縁の金具も菊と蘭の花を象どり美しいものにして、展覧会終了後献上し永久に記念するはずで、滿州国に初めて訪れる「美術の秋」は砲煙と紅塵によごれた滿州の心に多彩な潤いを興えるだろうと期待されている」『朝日新聞』1934年8月31日、朝刊11面。
- 29 桑原規子「国際文化事業から対外文化工作へ 一1941年の国際文化振興会主催『仏印巡回現代日本画展覧会』」『「帝国」と美術』前掲、258-303頁。
- 30 同上、270頁および273頁。
- 31 同上、282~284頁。



## 第5章 展示デザインの誕生と発展

1925年のパリにおける現代産業装飾芸術国際博覧会（Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes）は、国際的に、展示デザインの大きな転換点であったと言えるだろう。日本のパヴィリオンでは、依然として伝統色の濃い展示活動が展開されていた。それは、第一章で見たように、茶室や日本家屋を仮設し、床の間に飾られた掛け軸や工芸品、ふすま絵や屏風によって日本の芸術を総合的に見せる手法（図 5-1）である。

その一方で、他館ではまったく異なる展示方法が試みられていたのであった。オーストリア出身の建築家フリードリヒ・キースラーは、1924年に考案した「LとTのシステム(L-und T-System）」という展示装置を応用し、「空間の中の都市(Cité dans l'espace)」(図 5-2)と題した大規模な構造物をオーストリア・パヴィリオンの舞台部門へ設置した。また、ロシア出身の芸術家アレクサンドル・ロトチェンコは、ソヴィエト・パヴィリオンにおける「労働者クラブ」(図 5-3)部門の内装を担当し、壁面の彩色やポスター等の展示、オリジナルの家具の制作など総合的なデザインを手がけることで、ロシア構成主義の理念を貫いた小空間を完成させたのである。博覧会や見本市、そして展覧会といった場合は、モダニストの実験場と化していた。彼らは建築家やデザイナー、写真家、画家といったジャンルの垣根を越えて、ひとつの展示空間を創るプロジェクトに取り組み、さまざまな展示方法を編み出していった。こうした「展示デザイン」の出現を、日本のモダニストはどのように受け取り、挑戦していったのか。本章ではドイツを中心とした展示デザインの誕生と、その日本における受容と展開について論じる。

## 1. モダニストと展示

### (1) ヨーロッパにおける美術館改革

これまで確認したように、戦前の日本では同時代芸術を常設展示する美術館施設が皆無であったため、分野を問わず、同時代芸術の展示は一時的で、その場かぎりのものであった。一方ドイツでは、すでに 1902 年には Folkwang 美術館が開館し、表現主義などの前衛的な作品も収蔵、展示する動きがはじまったが、こうした動向はしばしば「美術館改革 Museumsreform」と呼ばれている<sup>1</sup>。モダニストの芸術活動は美術館の発展とともにあって、それは当然ながら、短期的な特集展示や団体展における展示方法の工夫を生み出す刺激にもなった。こうした状況を概観するため、本節ではドイツの美術館における独創的な展示への取り組みを示す代表的な二例を挙げる。すなわち、現在エッセン市にある Folkwang 美術館 (Museum Folkwang) と、ハノーファー州立美術館 (Provinzialmuseum Hannover, 現: ニーダーザクセン州立ハノーファー博物館 Niedersächsisches Landesmuseum Hannover)<sup>2</sup>が 20 世紀前半に創設した同時代芸術の展示室と、その影響である。

### オストハウスによる Folkwang 美術館の設立

1902 年、当時 28 歳であった蒐集家のオストハウス (Karl Ernst Osthaus, 1874-1921) は、ルール地方の都市ハーゲンに自身のコレクションを飾る美術館を設立した。ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863-1957) が内装を手がけた美術館は、曲線や植物文様が特徴的なアール・ヌヴォー様式で、円形の吹き抜け部分の床にはジョルジュ・ミンヌ (George Minne, 1866-1941) による大理石像が置かれていた (図 5-4)<sup>3</sup>。一方、展示室内は装飾性がないシンプルな空間で、壁面は少し暗い色調に彩色されていたようである。Folkwang 美術館の展示の特徴は、何と言っても、同時代の美術とアフリカや東洋の作品資料を一緒に展示したことである<sup>4</sup>。オストハウスは 1912 年にハンガリー出身の蒐集家ヨゼフ・ブルンマー (Joseph Brummer, 1884-1947) と知り合った。ブルンマーは、パリでアフリカ美術や東洋美術を扱った画廊を経営し、フォーヴィズムやキュビズムの芸術家によるアフリカ芸術への熱狂に火をつけたとされる人物である。これを機にオストハウスは、アフリカ芸術と表現主義作家の作品を同展示室内に置く展示方法を始めた。美術

史家ヴァルドマン (Emil Waldmann, 1914-1945) はこの頃のフォルクヴァング美術館における展示について、美しく、「内的にしっかりと一体を成している」と高く評価している。

この個人コレクションはどのような意味を持っているのだろうか？一見するかぎりでは総てを把握することはできない。ロマネスク様式やゴシック様式の聖人やイスラム教のタイル、ペルシア絨毯、エジプトの動物、東洋の細密画の書物、ギリシア、エトルリア、中国、そして日本の工芸品、仏教彫刻、黒人彫刻、トリュブナー、ベックリン、フォイエルバッハ、コロー、マネ、ルノワール、セザンヌ、ヴァン・ゴッホ、ゴーギャンそしてマティス、ロダン、マイヨールとミンヌ、ニュンフェンブルク〔の陶磁器〕とフランスの棚。もしこうした全てのものが、このアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデによる様式的で未熟ながら、空間的で、なおかつ調和的な建築において、美しくなく、慎重に選び抜かれて展示されていなければ、来場者はすぐに、この美術館に慣れ親しむことは相当難しいに違いない、という考えに至ってしまうだろう。しかし実際にはまったく難しいことではないが、その理由は、美しい陳列がなされていることに加えて、こうした品々すべてが、おそらく数点の絵画を除いて、内的にしっかりと一体を成していること。そしてすべてが歴史のおよび地理的な境界線を越えた強い様式的な類似性を有しているということにある。また、すべてを集めるという意志と情熱が、ある人物の記録となっていて、その人物は芸術と文化に対して特有かつ強固な関係を持っているということも理由のひとつである。

Was enthält sie [diese Privatsammlung] nun? Auf den Blick gesehen ein wenig von allem. Romanische und gotische Heilige und islamische Kacheln, persische Teppiche, ägyptische Tiere, orientalische Buchminiaturen, griechische, etruskische, chinesische und japanische Kleinkunst, buddhistische Skulptur, Negerplastik, Trübner, Böcklin und Feuerbach, Corot, Manet, Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin und Matisse, Rodin, Maillol und Minne, Nymphenburg und französische Fächer. Wenn das alles nicht sehr schön und sehr gewählt aufgestellt wäre in diesem stilistisch noch nicht ganz reifen, räumliche aber sehr harmonischen Bau von Henry van de Velde, so könnte man einen Augenblick auf die Idee kommen, es müsse sehr schwer sein, sich in diesem Museum heimisch zu

machen. Thatsächlich(*sic*) aber ist es gar nicht schwer, und das liegt nicht nur an der schönen Aufstellung, sondern daran, dass diese Dinge alle, abgesehen vielleicht von ein paar Gemälden, innerlich eng zusammengehören, dass sie über historische und geographische Grenzen hinweg alle eine starke Stilverwandtschaft haben, dass der Wille und die Leidenschaft, die das alles zusammentrug, das Dokument einer Persönlichkeit sind, die ein eigenes starkes Verhältnis zu Kunst und Kultur hat<sup>5</sup>.

このように多様な展示物は選び抜かれ、「内的な *innerlich*」つながりを持つものだったとされている。実際に展示の記録写真(図 5-5)を見てみると、エミール・ノルデ(*Emil Nolde, 1867-1956*)の絵画が掛けられた壁面前方にオセアニアの立像を置き、絵画と彫刻が交互になるよう配置されていたことがわかる。

こうした展示方法についてスタムは、1913年から翌年にかけてベルリン、ドレスデン、ヴィーンを巡回した展覧会「ピカソと黒人彫刻 *Picasso und die Negerplastik*」や、写真家スティーグリッツが運営する 291 画廊における「ピカソ-ブラック展 *Picasso-Braque Exhibition*」(1914-1915年、図 5-6<sup>6</sup>)でも採用されたことを挙げている<sup>7</sup>。さらに、1912年に刊行されたカンディンスキーらの芸術家グループ「青騎士 *Der Blaue Reiter*」の年鑑(*Almanach*、図 5-7)も引き合いに出しながら、当時のドイツにおける異国の芸術への関心の高まりを多角的に捉えている。青騎士メンバーや関係者による論文や詩、舞台脚本、楽譜と一緒に掲載されたこの年鑑には、かなりの数の写真図版や挿絵が含まれている<sup>8</sup>。それぞれに「*Alaska*」「*Egyptisch*」「*Henri Rousseau*」といった統一を欠いたキャプションがあるが、作品名や典拠を特定することは本論文の目的とするところではない。しかし、制作年も文化圏も全く異なる図像をテキストとともに組み合わせ、その「内的」な関係性を読者に示唆する姿勢は、フォルクヴァング美術館の展示と重なるところがある<sup>9</sup>。とりわけ宗教儀式用の文物や人形の写真を多用し、しかも輪郭線で切り取ってテキストに添えるといった工夫も凝らしながら、立体的なものを考察対象に含めている点や、セザンヌの作品と 14 世紀の刺繍作品の図版を並べて見せているように、同時代の作品と古い作品を並置し、観者に比較を促す手法が、オストハウスによる展示のコンセプトと共通している<sup>10</sup>。このように、フォルクヴァング美術館は同時代芸術の作品を購入し、展示することで彼らを後援しながら、独自の展示方法によって一般の鑑賞者や芸術家、批評家、美術館関係者

といった人々へ新しい視点を提示し、総合的な芸術の理解を促していった。

オストハウスが 1921 年に死去し、翌年、所蔵品がエッセン市へ売却されエッセン市立フォルクヴァング美術館 (Museum Folkwang, Essen) となったあとも、基本的な展示方法は引き継がれた。ゴーゼブルーフ (Ernst Gosebruch, 1872-1953) の指揮のもと、1929 年にはケルナー (Edmund Kölner, 1874-1940) が新館を完成させた<sup>11</sup>。それは、映画上映機器を備え、マルセル・プロイヤー設計の椅子が設置された講義室や、館のアイコンであるミンヌの彫像を囲むように配されたオスカー・シュレンマーによる 9 点の壁画が掲げられた噴水の間など、モダニズム芸術の要素すべてが詰まった場所であった<sup>12</sup>。作品の展示方法においては、ハーゲンでの手法が引き継がれ、同時代芸術と異文化の資料が同空間に並べられた。新館完成を数ヶ月後に控えたゴーゼブルーフは、『芸術雑誌 *Das Kunstblatt*』誌上でつぎのように述べ、オストハウスの意志を継いでゆくことを表明した。

オストハウスは、なによりも、アジアの芸術への熱烈な神秘主義や、原始のままの黒人彫刻の表現力に対する、陰鬱で当てもなくさまよう我々の時代の切望が、やがて満たされることを感じ取っていた。彼が我々に、あの忘れ難きゴッヤンの部屋において、濃紺の壁に掛けられた夢見心地の南洋の絵画のあいだに、日本の墓像が持つ聖なる静寂を見せたとき、どれだけ我々は心を打たれたことだろう。また別の部屋で、グロテスクな南洋の偶像に脇を固められた素晴らしいノルデの造形を我々が目にしたとき、その陳列はどれだけ説得力があったことか。様々な文化において類似している諸傾向を引き合わせ、近代人の感覚を沈没した時代の原感情 [Urgefühl] に反映させるこの試みによって、全く新しく、うっとりするような眺望が開かれる。我々はここに、我々の努力によってフォルクヴァングの顔をくっきりと際立たせるため、更なる建設を進めるつもりだ。

Osthaus hat mit unter den ersten gespürt, daß der dunklen schweifenden Sehnsucht unserer Zeit in der inbrünstigen Mystik der asiatischen Kunst, in der urtümlichen Ausdruckskraft der Negerplastik Erfüllung winkt. Wie traf er uns mitten ins Herz, wenn er uns in seinem unvergesslichen Gauguinzimmer vor tiefblauen Wänden zwischen den träumerischen Südseebildern das heilige Schweigen japanischer Friedhofsfiguren zeigte! Wie zwingend war die Anordnung eines anderen Raumes, in dem wir phantastische Gestaltungen Noldes, von

grotesken Götzenbildern der Südsee flankiert, erblickten! Diese Versuche, verwandte Strömungen aus verschiedenen Kulturen zusammenzubringen, Empfindung des modernen Menschen im Urgefühl versunkener Zeiten zu spiegeln, eröffnen ganz neue hinreißende Ausblicke. Hier wollen wir, bei unserem Streben das Antlitz Folkwangs scharf herauszuarbeiten, weiterbauen<sup>13</sup>.

実際の展示室内の様子は、館に制作滞在していた写真家レンガー＝パッチュによって記録されている。天井が高く、白い壁面にゆったりと作品が並べられている様子（図 5-8）は、現在のホワイト・キューブの展示室とほとんど変わらない。採光の面では、天井全面をガラス張りにしたり、梁を取り付けたりして、光が均一になるよう工夫が凝らされていたほか、人口照明も用いられた。古紙を用いてざらつきを出したり、壁面が灰色や紫色に塗られた部屋もあったが、こうしたデザインはバウハウスで学んだ画家およびデザイナーのシェーパー（Hinnerk Scheper, 1897-1957）によって施されたものであった<sup>14</sup>。全体的には装飾性のない空間だが、段差のある部屋の接続部分には煉瓦模様（図 5-9）がつけられ、黒く光沢のある壁面とともにアクセントとなっている<sup>15</sup>。

このように、モダニストを支え、刺激することによってモダニズム芸術の革新を促そうとしたオストハウスの意志は、エッセンの新館において再解釈され、整理された形であらためて提示された。フォルクヴァング美術館は、先進的かつ独創的な活動によって、他の美術館を刺激し、20世紀初頭のドイツにおける美術館改革の起爆剤となったのである。

#### ドルナーによるハノーファー州立美術館の「改革」

上述したフォルクヴァング美術館の活動に加えて、1912年にケルンでは、表現主義作品を中心とした大規模かつ記念碑的な展覧会「ゾンダーブンド展 Sonderbund-Ausstellung」<sup>16</sup>が開催され、1919年にはユスティ（Ludwig Justi, 1876-1957）を館長として、ベルリンの「クローンプリンツェンパレー Kronprinzenpalais」<sup>17</sup>が国立美術館初となる同時代芸術専門の美術館として開館するなど、ドイツにおける同時代芸術をめぐる環境は大きく動きはじめていた。ドイツ北西部の街にあるハノーファー州立美術館では、ドルナー（Alexander Dorner, 1893-1957）の指揮のもと、1922年から所蔵品の大規模な補充および美術館の徹底的な改装と展示替えが行われた。地元の美術館や蒐集家の協力により各時

代の作品が所蔵品へ追加されたが、とりわけ同時代芸術の作品は重点的に収集された。ドルナーの個人的な交友によって、ノルデやシュミット＝ロットルフ (Karl Schmidt-Rottluff, 1884-1976)ら表現主義作家の作品が収蔵されたほか、シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) やリッツキー、そしてモホイ＝ナジ (László Moholy-Nagy, 1895-1946)ら構成主義者の作品が集まり、同館は構成主義作品を収蔵品とした最初の事例となった。

改装と陳列も、ドルナーによる独創的な構想に従って進められた。天井が高く、装飾性の豊かなアーチや柱、植木などによる装飾が特徴的であった「ドーム・ギャラリー」(図 5-10)は、天井を低くし、球形の人口照明が取付けられ、床面や壁面も全く装飾性が排除された空間(図 5-11)へと変貌した。また別の部屋の改装前と後の様子を記録した写真(図 5-12 及び 5-13)を見ると、それまで壁面全面を覆うように絵画を可能な限り並べる方法が、十分な間隔を空けて一列に並べる方法へと変更されたことがわかる。しかし装飾性が完全に排除されたわけではなく、「ルネサンス・ギャラリー」の写真では出入り口部分に小型の柱廊式玄関が取り付けられていたことがわかる。ハノーファー州立美術館は、それぞれの部屋に特定の芸術様式が年代順に割り当てられ、該当する作品が並べられるだけでなく、内装もその様式に合わせてしつらえてあり、観者は順路に沿って進むうちに時代と様式の変遷をたどることができるように導線が設計されていたのである。この展示方法について、ドルナーはつぎのように説明している。

コレクションは歴史の進展にしたがって構成されているので、いまや 46 の展示室において一千年から現在までの発展が鑑賞者の目前に展開することになる。この発展的な歴史に従った配置は、最近 12 年間の新収蔵品においても規範とされている。これら新収蔵品は特定の芸術領域を推し進め、美術館を個人コレクションのように専門化するという目的を持っているのではなくて、美術館全体の上位にある構想としては、発展のイメージ、とりわけニーダーザクセン地域の北ドイツの芸術における発展のイメージが可能な限り生き生きと喚起されることが必要なのである。したがって新収蔵品は、このイメージを完全にするという役割を担っている。

Die Sammlungen sind nämlich in entwicklungsgeschichtlicher Folge aufgebaut, so daß jetzt in 46 Sälen die Entwicklung vom Jahre 1000 bis zur letzten Gegenwart sich vor dem Beschauer abrollt. Diese entwicklungsgeschichtliche Anordnung gab

auch die Norm ab für die Neuerwerbungen der letzten 12 Jahre. Sie hatten nicht den Zweck, ein bestimmtes Kunstgebiet zu forcieren und so das Museum nach Art einer Privatsammlung zu spezialisieren, sondern der dem gesamten Museum übergeordnete Gedanke verlangt, daß das Bild der Entwicklung, und zwar besonders bei der niedersächsisch-norddeutschen Kunst, möglichst lebendig entstünde. Die Neuerwerbungen dienten also dazu, dieses Bild zu vervollständigen<sup>18</sup>.

つまり、ドルナーは芸術の歴史をひとつの大きな発展という文脈で捉えていたのだが、同文（資料8）の文末で彼は「人間の表現の発展 Entwicklung der menschlichen Vorstellung」<sup>19</sup>とも言い換えている。ルッコウはこれを、「人間の絶え間ない発展過程としての歴史 fortwährender Entwicklungsprozess des Menschen」<sup>20</sup>と解釈し、ドルナーの歴史観におけるふたつの特徴、すなわち連続性と「人間」自体を中心に据えた思考を強調している<sup>21</sup>。46の展示室の最後に、ドルナーが現代を示す部屋として用意したのは、リッツキーによってデザインされた「抽象の小部屋 Kabinett der Abstrakten」（図5-14）であった。

### リッツキーによる「抽象の小部屋」

リッツキーは、1923年の「大ベルリン美術展 Große Berliner Kunstausstellung」で発表した「プロウネン・ラウム Prounen-Raum」（図5-15）を起点として、立体作品と展示空間を融合し、総合的なデザインを実践する空間である「実演の部屋 Demonstrationsraum」の制作に取り組み始めた。1926年には、ドレスデンにおける国際芸術展において「構成的芸術のための部屋 Raum für konstruktive Kunst」（図5-16）を発表した。リッツキーは、天井全体に布をはって全面から採光し、壁面全体には縞状に板を取り付け、板の左右の面を白と黒に塗り分け、壁面は灰色に彩色することで観者の見る位置によって壁面の色が異なるようにした。また観者の能動的な作品鑑賞を促すため、上下に並べた二点の絵画作品の前面に網状に加工された鉄板をはめ込み、観者が自由に鉄板を上下に動かせるようになっていた。そこに展示されたのは、モンドリアンやピカビア、シュレンマーらの作品であった<sup>22</sup>。



ドルナーからの依頼を受け、デモンストレーションの第二弾として、リッツキーはハノーファーの「抽象の小部屋」を1927年に制作した<sup>23</sup>。つまり、仮設の展示装置ではなく、美術館展示室の一室として構成主義作品専用の空間が設置されたのである。リッツキーはドレスデンの時と同じように縞状の板を壁面に施し、レールをつけた可動式の展示装置も設置した。さらにハノーファーの展示室には、天井ではなく側面の窓から採光し、その下には回転式の展示ケースが備え付けられたほか、角には鏡をはめこんだ小さな展示台を取り付け、置かれた小型の彫刻作品の裏側を映し見ることができるようにした。リッツキーにとって、最も重要なことは「観者の能動性」を引き出すことであった。「実演の部屋」について書いた原稿（資料9）において、リッツキーはつぎのように記している。

#### 場所と目的

大型の国際的な絵画の見世物<sup>レヴュー</sup>は、来場者が同時に何千もの様々な野獣に吠えかけられる動物園と同じである。私の展示室では、すべての作品が観者を一度に襲うということはない。そうでなくとも、観者は絵の掛かった壁を通り抜けながら、きっと受動的になり、絵によって眠気を催してしまうので、我々のデザインは人を能動的にするべきである。これが、この展示室の目的である。

#### Ort und Zweck

Die großen internationalen Bilder-Revuen gleichen einem Zoo, wo die Besucher gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden. In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen. Wenn er sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden durch die Malerei in eine bestimmte Passivität eingelullt wurde, so soll unsere Gestaltung den Mann aktiv machen. Dies sollte der Zweck des Raumes sein<sup>24</sup>.

こうして見ると、観者の能動的な動きにより作品が受容されるというリッツキーの考え方は、展示室を巡るうちに一つの大きな発展が読み出されるというドルナーの基本姿勢と共鳴するものであったことがわかる。

## モホイ＝ナジの「現代の部屋」とバウハウスの展示デザイン

リッツキーは引き続き博覧会や展覧会での展示デザインに取り組み、その規模はソヴィエト連邦を表象する大掛かりなものへと移行していった。一方、ドルナーによるハノーファー州立美術館の改革は、モホイ＝ナジへの展示室設計の依頼へと歩みを進めた。モホイ＝ナジによる展示デザインの取り組みを整理しておく必要があるため、ここでハノーファーの事例から一旦離れて、バウハウスで育まれた展示デザインについて概観することとする<sup>25</sup>。

バウハウスでは創立当初から、学内外へ向けて教育の成果発表として展覧会が頻繁に行われていたが、展示デザインそのものを教える科目は設置されていなかった<sup>26</sup>。したがって展示デザインは、広告やタイポグラフィ、金属加工、写真、舞台、壁画そして建築といった様々な分野の研究と実技から成立したものである。1925年にモホイ＝ナジがバウハウス・フェストのために制作した壁面デザイン（図 5-17）はその好例である。同作はグラフィックの要素が強いが、モホイ＝ナジは1923年から金属工房のマイスターとして教えていた。1929年のベルリンにおける「ガスと水 Gas und Wasser」展におけるユンカース社の企業展示（図 5-18）も、舞台芸術を専攻していたシャヴィンスキー（Alexander Xanti Schawinski, 1904-1979）と「字体 Schrift」のクラスを教えていたヨースト・シュミット（Joost Schmidt, 1893-1948）によってデザインされた。

また、展示デザインを手がけた多くの芸術家が、バウハウスを離れた後に協働したことも特徴的である。彼らの活動母体はドイツ工作連盟であることが多く、1927年シュトゥットガルトで開催されたドイツ工作連盟の展覧会において、バウハウスで学んだカール・シュトラウプ（Karl Straub, 1900-?）が企業展示の展示デザインを手がけたことを筆頭に、1930年パリの「装飾芸術家協会展 Exposition de la Société des Artistes Décorateurs」（会場：グラン・パレ）において、「ドイツ部門 Section Allemande」を担当したドイツ工作連盟の展示は、1928年にグロピウスと共にバウハウスを去ったマルセル・ブロイヤール、ヘルベルト・バイヤー、モホイ＝ナジの四人によるデザインであった。後述する1931年の「ドイツ建築博覧会 Deutsche Bauausstellung」もグロピウス、バイヤー、モホイ＝ナジの協働である。さらに、次章で触れるように1933年のバウハウス閉校まで校長を務めたミース・ファン・デア・ローエ（Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969）と同じく閉校まで教員を務めたりリー・ライヒ（Lilly Reich, 1885-1947）は、1934年、ナチスのプロパガ

ンダ展である「ドイツの国民—ドイツの仕事 Deutsches Volk-Deutsche Arbeit」展において、様々なドイツ製品の形体美を見せる展示デザインを行った。

この中で、ヨーロッパのモダニストの間で最も有名となり、衝撃を与えたのはパリの「ドイツ部門」であったと言える。表紙に空押し加工されたセロファンを付したバイヤーによるカタログを筆頭に、ガラスと金属製のバーを組み合わせた仮設壁、水玉模様加工された鉄板、筒状の間接照明、特製のタイポグラフィ、大きく引き延ばした写真、壁面に取り付けられた椅子などが、それまでの展覧会とは全く異なる光景を作り出していた。第一室をグロピウス、第二室モホイ＝ナジ、第三室ブロイヤール、第四および五室をバイヤーが担当し、ドイツ工作連盟の会員による製品や、建築、技術が紹介された。カタログやキャプションに、アルファベットの太文字を一切用いないバウハウス式の記述方法が適用されているように、展示デザインの基礎はバウハウスで培われたものであった。またバイヤーによる建築のプレゼンテーション（図 5-19）では、引き延ばした大きな写真パネルが斜めに掲げられ、観者の視線に合わせて上部の写真を下向きに、下部の写真を上向きに見せる独自の展示方法が披露された。これは、バイヤーが「視覚のダイアグラム Diagram of field of vision」と呼んだ展示理論で、バイヤーがアメリカへ移りニューヨーク近代美術館で展示デザインを担当した際にも用いられた。反ドイツの雰囲気を持つ芸術の都パリで、バウハウスで育まれた展示デザインを堂々と示し、高く評価されたことは、バウホイスラーにとって誇り高いことだったのであろう。造形学校であるバウハウスが、制作を通じた自己表現だけでなく、社会との関わりを軸とした視覚伝達（ヴィジュアル・コミュニケーション）の追究を最重要課題として取り組んだ結果、展示デザインという新しい表現分野が生まれたのである。

さて、パリでの「ドイツ部門」を見て、とりわけモホイ＝ナジによる第二室のデザイン（図 5-20）に感銘を受けたドルナーは、すぐにハノーファー州立美術館のための展示室設計の依頼をした。それは、リシツキーによる「抽象の小部屋」の隣に、「現代の部屋 Raum der Gegenwart」<sup>27</sup>を作るというものであった。ドルナーとモホイ＝ナジは手紙による議論を重ね、パリでの展示の縮小版で、現代社会を代表する要素、すなわち建築、映画、写真、演劇、ポスター、素材、織物、家具、食器、ダンス、スポーツ、特殊建築、自動車、そして航空機の要素を詰めこんだ展示室の草案を完成させた。縦 8.1 メートル、横 5.7 メートル、高さ 3.5 メートル（46.17 平方メートル）という小空間に、写真パネルやポスター、建築図面、電動式の回転型投影機「終わりのないバンド Endloses Band」<sup>28</sup>、映画の

上映機<sup>29</sup>、さらにモホイ＝ナジの動く彫刻作品「ライト・スペース・モデュレータ Licht-Raum-Modulator」が配されたのである。ドルナーはこの部屋には基本的にオリジナル作品を置かず、すべて複製作品を並べることを企図していたため、モホイ＝ナジの同作品のみがオリジナルであった。また経費等の節約のため、パリで使用した展示物や素材が再利用することを予定するなど、計画は細部まで練り上げられていた。

これまで見たように、ドルナーが「抽象の小部屋」の延長線上に見た「現代の部屋」は、絵画の殿堂であるはずの美術館内に複製品や電動式の機器、写真パネルを主役とした常設展示室を作り上げるという大胆な構想であった。完成すれば、モダニストたちをはじめヨーロッパ中の先進的な美術館から多大な注目を集めただろう。しかし、図面製作や展示物の選定まで進められていたこの計画は、1930年11月に館における資金面の問題が発生し、延期されることとなった。その後、ナチズムの台頭とともにハノーファー州立美術館の活動、そしてモダニズム芸術自体が弾圧され、同計画は実現されずに終わってしまった。1937年、館に所蔵されていた240点以上のモダニズム芸術は頽廢芸術として押収され、「抽象の小部屋」は破壊された<sup>30</sup>。

1922年から始まったドルナーの美術館改革は完了しないまま、権力に押し潰されてしまった。ハーゲンの Folkwang 美術館もまた、ナチスの圧力によって展示作品を暴力的に変更させられた。ナチスに傾倒する新館長の グラーフ・フォン・バウディシン (Klaus Graf von Baudissin, 1891-1961) によって、1933年、シュレンマーによる壁画作品は壁から外され、翌年、その箇所へ飾るための新しい壁画作品を決める公募が開催されたのである<sup>31</sup>。Folkwang 美術館とハノーファー州立美術館による先進的な美術館改革は、結果としてナチスからモダニズム芸術と強い結束力を持つ拠点として危険視され、弾圧における格好の標的となってしまった。

## (2) 展示デザインの拡大と国際ネットワーク

Folkwang 美術館やハノーファー州立美術館の美術館改革は、ヨーロッパだけでなくアメリカへも影響を与えた。1929年に開館したニューヨーク近代美術館は、初代館長で当時27歳であったアルフレッド・バー・ジュニア (Alfred Barr Jr., 1902-1981) を中心に、モダニズム芸術の展示方法を探究していった<sup>32</sup>。1920年代末から30年代初頭にか

けて、バーは建築部門のキュレーターであったジョンソン（Philip Johnson, 1906-2005）とともにヨーロッパの美術館における展示方法を現地調査し、とりわけ Folkwang 美術館の展示室に感銘を受けた。けれどもバーはドイツの事例に倣うのではなく、独自のコンセプトを築いていったのである。スタニスエフスキはバーの展示が、ドルナーやリシツキーが念頭においていた観者が動的かつ能動的に歴史をたどる芸術鑑賞とは異なり、時代を感じさせない静的な鑑賞空間を目指していたと分析している<sup>33</sup>。こうして、産業設備や日用品が持つ形体の美をテーマとした「マシーン・アート」展（1934年）や、作品の脇にゴッホの弟宛の手紙からの引用文を添え、作品と作家の私的発言を突き合わせて見ることが可能にした「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ展」（1935年）といった独創的な展覧会が実現していった。また 1938 年にはグロピウスの監修でバウハウス展が開催され、ドイツから亡命したバイヤー（Herbert Bayer, 1900-1985）が展示デザインを担当した<sup>34</sup>。すでにバウハウスは閉校していたが、あらためて同校の基本方針や変遷、講師陣の紹介や実際の授業の内容が図式的に、しかもバウハウス式の展示デザインによって示されることで、その伝説的な性質が強調されることとなった。同展は結果的には良い評判を得ることはできなかったが、モダニズム芸術の展示に対して挑戦的な姿勢を崩さなかったバーの信念を体現するものでもあった<sup>35</sup>。

このようにドイツに端を発した同時代芸術の新しい展示方法は、海外にも波及し、展開していった。その背景にはモダニズム芸術における国際的なネットワークがあり、人、モノ、情報が世界的に交差し、共有されていた状況があったが、展覧会の国際的な巡回もその媒体のひとつである。空間作品としての美術館展示室が現地でしか体験できないものであったことは対照的に、巡回展によって、現地に見にいかずとも本物の作品を見ることが可能になった。とりわけ写真展は、複製可能であり輸送や取り扱いの面でも都合が良く、パッケージ化された作品を送り、並べるだけの大規模な国際巡回も行われるようになった。次節からは、日本の写真界における展覧会のあり方について、1929年ドイツで開催された「映画と写真 Film und Foto」展の日本巡回を軸に考察する。

## 2. 展示デザインの特質

### (1) 展覧会と書籍のデザイン

1920年代から、日本のモダニストはドイツにおけるモダニズム芸術を追いかけながら、写真や映画といった新しい表現メディアに挑戦し、素材や空間、時間のとらえ方を改めていた。これに伴い、展示会場について沙龙的な空間としての役割よりも、作品と鑑賞者の出会う「場」としての機能を重視し始めていた。展覧会を単なる作品発表の機会としてではなく、鑑賞者の動きによって生じる空間体験の場や、光や色彩等の要素が複合的に作用する社会的装置と考えるようになったのである。展示デザインの重要性は、1930年前半に強く意識されるようになった。

日本におけるモダニズムの展示デザインの象徴的な事例として、1933年7月6日から8日まで銀座紀伊國屋ギャラリーで開催された写真展「野島康三作・写真女の顔・二〇点」（以下「女の顔」展と略記）がある。展示デザインを任されたデザイナー原弘は、女の顔をアップで捉えた作品群を帯状にならべ、それまでの写真展にない統一感と近代性を備えた空間を演出してみせた結果、当時、写真界にとどまらない広範な反響を巻き起こした。雑誌『新建築』に掲載された同展に関する座談会の報告には、建築家の堀口捨巳や山脇巖による白熱した議論が読み取られる<sup>36</sup>。さらに、同席した美術批評家板垣鷹穂も具体的な展示案をつぎつぎと挙げ、強い関心を見せているのだが、とりわけ、板垣が原弘による実験的作例を「写真帳をめくっていくような陳列形式」と描写したことは、展覧会を一冊の書籍のデザインと同一視している点で注目すべきである<sup>37</sup>。

原がこのような展示デザインに挑戦した背景として見逃せないのは、東京府立工芸学校でドイツやロシアの先端的な動向へ鋭敏な関心を向ける一方で、彼自身が1925年秋の「三科公募展」に出品し、大正期新興美術運動におけるダダ的な展示（図5-21）を体験したことである。その後も1928年の「造形美術家協会第一回展」に参加するなど、原はプロレタリア美術のプロパガンダ展示にも通じていたはずである<sup>38</sup>。

原を引きつけた当時のドイツでは、既に述べたように、構成主義者やバウハウス関係者はすでに1920年代前半から積極的に展示デザインを手がけていた。例えば1928年にベルリンで開催された企業展示「AHAG展」<sup>39</sup>では、モホイ＝ナジが壁面全体を用いて写真と文字、モンタージュ風の構成物を配置する展示方法（図5-22-1）を提示した。この展示室には切り抜いた文字を糸で吊り、文字が浮いているような効果を出している部分もあっ

た（図 5-22-2）。批評家アドルフ・ベーネは、同展を「モデル根の書籍編集」の適用をみなして次のように評している。

ツェーレンドルフのフィッシュタールgrundで開催中のアドルフ・ゾマーフェルドによるAHAGの展覧会は、グロピウスとモホイ＝ナジによって建設および内装が行われたもので、新しいタイプの展覧会である。ここでは大きな展示室に何らかのモノがどうにかして収められて、来場者がモノの塊の前のどこかに立たされるといった類いのものではない。ここでの展覧会はむしろ、注意深い来場者のための組織された道で、選定された品々をめぐるためのきちんと明確な案内および順路に沿っていくものであるが、それは展示設計者の思考の道すじと一致しているである。モデルネの書籍編集の原理が、ここではじめて展覧会に適用されたのだ。

ブースの空間は従順で協力的な頭脳の理解力にあわせて設計してあるが、頭脳はもちろん休憩も取らなければならない。そのため壁面は、単に（展示物を）掛けることができる量を示しているのではなく、抑揚をつけるように間としても機能するのである。加えて重要なのは、この道がサーキットのコースではないということである。ブースのドアは互い違いに配置されていて、ブースは交代で中庭側へ、通り側へと向きが変えられている。来場者はゆったりとした散歩のような心地でいるが、目的と目的への信頼への自覚を失うことはない。来場者は進むうちに、ものを様々な側から見るのであり、約言すれば、彼は論理的な蛇行を体験しながら思考の道すじをたどるのである。

Die Ausstellung der AHAG (Adolf Sommerfeld) am Fischtalgrund in Zehlendorf, von Walter Gropius und Moholy-Nagy gebaut und eingerichtet, ist ein neuer Typ der Ausstellung. Hier ist nicht in einer genügend großen Haller irgendwelches Material irgendwie untergebracht und wird nicht der Besucher irgendwo vor die Materialmassen gestellt... Hier ist vielmehr die Ausstellung der organisierte Weg des aufmerksamen Besuchers, und dieser Weg an bestimmten Objekten in bestimmter eindeutiger Führung und Folge entlang ist identisch mit dem Gedankengang der Aussteller. Die Prinzipien einer modernen Buchregie sind hier zum ersten Male auf eine Ausstellung angewandt.

Der Raum der Koje ist proportioniert nach der Aufnahmefähigkeit eines gutwillig

mitarbeitenden Gehirns, dem man selbstverständlich auch ein Ausruhen zugestehen muß. Die Wand ist daher nicht einfach ein Quantum von Aufhängemöglichkeiten, sie arbeitet ebenso mit Pausen wie mit Akzenten. Wichtig ist auch, daß der Weg keine Rennbahnstrecke ist. Die Türen der Kojen sind gegeneinander versetzt, die Kojen wenden sich abwechselnd zum Hofe und zur Straße. Der Besucher hat das Gefühl bedächtiger Wanderung, ohne dabei das Ziel und die Sicherheit des Zieles aus dem Bewußtsein zu verlieren. Fortschreitend sieht er die Dinge von verschiedenen Seiten, kurz: er folgt in logischen Windungen einem Gedankengang<sup>40</sup>.

ベーネが展示を「道」に見立てていることも重要であるが、壁面に間をつくり、来場者が進みながら展示設計者の意図を読み解いていくことを可能にした「書籍」のようだと表現していることも注目に値する。つまり、日本における「女の顔」展の 5 年ほど前には、書籍の形態を模した、言い換えれば展示室の壁面を書籍のページに見立てた展示デザインとする認識が現れていたのである。日本のモダニストは、バウハウスをはじめとするドイツ芸術の最新動向に対してとりわけ敏感だったが、展示デザインの受容には時差が生じていた可能性がある。

原弘らによるモダニズムの展示デザインの追究が、やがて 1930 年代後半の万博等における写真壁画制作へと発展したことは、すでに近年の研究で明らかにされている<sup>41</sup>。しかし、壁面へ作品を画一的に並べる常套的な方法を捨て、作品に呼応する展示空間をデザインするようになる日本のモダニストの大きな意識の変化、そしてその実践までの過程がどのようなものだったのかを実証的に論じた研究は現れていない。

一方、ドイツをはじめとする国際的なモダニズム研究は、第二次世界大戦期のプロパガンダ展の前史として、1920 年代から 30 年代における展示デザインの発達を重要視し、再現展示等を通してその成り立ちや構造を読み解いてきた。なかでも、1929 年に開催されたドイツ工作連盟による国際展「映画と写真 Film und Foto」（以下「映画と写真」展と略記）は、大規模で複合的なモダニズムの展示デザインの好例として多面的な考察が進められている<sup>42</sup>。

この重要な展覧会は国際巡回を行い、日本でも開催された。実際、1931 年の東京と大阪への巡回展「独逸国際移動写真展」は、日本の新興写真家に初めて欧米のモダニズムの実



作を見せる好個の機会となり、大きな影響を与えたのだが、これまでこの事実のみに光が当てられてきた<sup>43</sup>。だが、日本における展示デザインの文脈で見れば、この巡回展はドイツで進行中であった新しい展示方法に接することができる直接の、そして唯一の機会だったかもしれないのである。残念ながら、独逸国際移動写真展の会場写真は一点も見つかっていないのだが、本節では関連資料から同展の展示空間を描き出すことを試みる。そのうえで、ドイツのモダニズムの影響下にあった美術家、デザイナー、建築家が、ほぼ同時に展示デザインへ注目しはじめた状況に焦点を絞り、日本のモダニズムに展示デザインという分野が確立された過程を検証する。

## (2) シュトゥットガルトの「映画と写真」展

ドイツ工作連盟による「映画と写真」展は、グスタフ・シュトゥッツ (Gustav Stotz, 1884-1940) によって企画され、ドイツ国内とスイス、日本など八都市を巡回した国際移動展である<sup>44</sup>。起点となったシュトゥットガルトの展覧会 (以下「シュトゥットガルト展」と略記) は、映画部門と写真部門の二部門から成っており、写真部門は 1929 年の 5 月 18 日から 7 月 7 日まで開催された。また本稿では考察対象としないが、映画部門は 6 月 13 日から始まり、二週間で 60 本以上の映画作品を上映した。この頃、写真表現は静的な構図やロマン主義的な題材を用いる、いわゆるピクトリアリズムの作品が主流であったが、「映画と写真」展は、新即物主義や「新しい視覚 Neues Sehen」に則った写真表現の新時代、すなわち「ノイエ・フォトグラフィー Neue Fotografie」の理念の提示を目的に開催された。約 1200 点もの同展の展示物には、レントゲン写真や報道写真、ポスターなどが含まれていた<sup>45</sup>。

シュトゥットガルト展において、展示室全体の構成を担当したエルンスト・シュナイトラー (Friedrich Hermann Ernst Schneidler, 1882-1956) は、千点を超える出品物のために 13 の部屋の連なりを利用し、それぞれの部屋にテーマや取り上げる作家を設定した。第一室、第三室、第四室は展示の記録写真が残っている。最大の空間を占め、展覧会の顔として写真の発展史をテーマとした第一室(図 5-23-1)の展示デザインは、当時すでにバウハウスを離れベルリンで活動していたモホイ＝ナジが担当した<sup>46</sup>。室内に設置されたグリッド状の仮設壁に展示物が設置されることによって、複数の展示物がひとつの構造物とな

り、観者の前に提示された。壁面上部には大きな文字で「写真の発展はどこへ行くのか？  
**Wohin geht die Fotografische Entwicklung?**」という来場者へのメッセージが掲げられた。またパッツヴァルの調査によれば、ハートフィールドの作品を主題とした第三室（図 5-23-2）は十メートル四方の空間で、グラフ雑誌の実例、ポスターのほか、「フォト・モンタージュができるまで」という解説パネルも展示されていた<sup>47</sup>。部屋の出口上部の壁面には「武器として写真を使え」という作家からの力強いメッセージがある。さらに出口の左側にはパネル上に巨大なポスターが貼られたが、パネルの右上にポスターの端をぴたりと合わせるこの展示方法は、グラフ・モンタージュの裁ち落としの技法を想起させる。

続く第四室「ロシアの部屋」（図 5-23-3、5-23-4）の展示デザインを担当したリシツキーは、部屋全体の改装と呼んでいいほど大胆に、天井まで枠を張り巡らせた。そこに大きく引き延ばした写真やガラス板を設置したほか、切り抜かれたUSSRの文字を配した網状のパネルや、縦に連続した映画のスティールも並べ、全体的に垂直と水平が強調された緊密な空間を創りあげた。またどの展示室か特定することはできないが、当時の展覧会評から展示装置の彩色には銀、白、赤が用いられていたこともわかる<sup>48</sup>。総じて、「映画と写真」展の展示では、写真をただ機械的に並べるのではなく展示空間全体を立体的にデザインすることで、一般的な写真展との差異化をはかり、来場者を空間に包み込み、ノイエ・フォトグラフィーの到来を強く印象づけようとしたと言える。その出品物は実に多様だが、例えばダダイストによる破壊的で雑然とした展示とは異なり、すみずみまで計算され秩序づけられた空間が出現したのであった。

前述したように、モホイ＝ナジは 1923 年頃から展示デザインに取り組んでおり、バウハウスという特殊な環境で培われた素材加工や書籍編集の技術は「映画と写真」展においても存分に生かされた。一方のリシツキーもまた、ハノーファー州立美術館における「抽象の小部屋 *Kabinett der Abstrakten*」のデザイン、さらには印刷技術の国際見本市「プレッサ *Pressa*」（図 5-24-1）<sup>49</sup>におけるソヴィエト部門を担当し、多様な展示技術に挑んでいた。「プレッサ」の展示において、リシツキーはソヴィエト連邦における印刷物の歴史やその多様性、市民生活と印刷物の関係を伝えるため、「抽象の小部屋」よりも立体的かつ動的なデザインを生み出した。会場には印刷機のローラーを使った回転装置（図 5-24-2）や、上部に光る文字が付された帯状の輪を冠した星型の立体物（図 5-24-3）、ポスターやフォト・モンタージュ、立体的なパネル等が設置され、メッセージ性の強い展示空間が提示された。

こうした実験の積み重ねのなかで、木組みを多用する「映画と写真」展について、ヘムケンらによる先行研究は、その手法と建築家フリードリヒ・キースラーが開発した展示方法「LとTのシステム L- und T-System」との関連を指摘している<sup>50</sup>。キースラーはこのシステムによって、従来の装飾的な展示を乗り越え、鑑賞者に何も見逃さないよう導くことができる<sup>51</sup>と説いた。同システムは、床に水平に設置された板と床に垂直の板を組み合わせたキットのことを指し、平面・立体両方の作品を展示することができるものである。この展示技術の情報は、雑誌『デ・スタイル』などを媒介としてモダニストの国際的ネットワークに広まっていたため、「映画と写真」展の展示空間は「LとTのシステム」の影響下にあったと考えてよい。つまり、同展の展示空間は壁面を書籍に見立てたり構造体に仕上げたりすることで、絵画の形式を踏襲したピクトリアリズムの展示方法を否定し、これを乗り越える意志を明示したのである。

### 3. 待望の巡回展—東京と大阪の「独逸国際移動写真展」

#### (1) 展覧会開催の背景—岡田桑三の渡独

1920年代半ばからノイエ・フォトグラフィー、すなわち新興写真への関心を深めてきた日本の写真界だったが、作例については雑誌や書籍からうかがい知るばかりで、実作を見る機会を渴望していた。その声に応えるべく、大型の「映画と写真」展を日本へ巡回させた立役者は、「国際光画協会」の会員で当時ドイツを訪れていた映画俳優の山内光こと岡田桑三であった。

1929年にベルリンへ巡回していた「映画と写真」展（以下「ベルリン展」と略記）を見た岡田は、述懐に記されているように、同展をぜひ日本で開きたいと考え、ドイツ工作連盟の事務所で仮契約をして帰ってきた。

それ〔ベルリン展〕を見たわたくしが感激して、これは是非とも日本で開きたいと考えて、早速、ヴェルク・ブントの事務所を訪ね、スウェーデン展の次になるから、さ来年になりますよ、ということで、日本へもってくる仮契約をして帰ったものです。それを朝日新聞社に話して、やってもらったのでした<sup>52</sup>。

翌年2月の雑誌『フォトタイムス』において岡田はさっそく同展の内容を報告し、日本への巡回を準備中であることも伝えている<sup>53</sup>。映画部門を切り離して、「独逸国際移動写真展」と名付けられた同展は、朝日新聞社が主催となり1931年4月から東京と大阪を巡回することになった。東京では十日間、大阪では七日間の開催で、当時としては一般的な会期だが、シュトゥットガルト展での一ヶ月半の会期と比較すれば、展示期間は短かった。それにもかかわらず、同展は連日大盛況で、日本の写真界にも衝撃を与えた。例えば木村伊兵衛は、同展を見た体験が、新しい写真への考えを改める転機となったという<sup>54</sup>。このように独逸国際移動写真展は、新興写真の実践者が抱いていた疑問と欲求がぶつかる場として機能し、彼らを鼓舞したのである。

しかし、展示空間のデザインという点ではどうだろうか。結論を先に述べれば、筆者は東京・大阪の展示が立体的で秩序立ったシュトゥットガルト展とは異なり、会場いっぱいに作品が詰め込まれ、かつ平面的な展示空間であったと考える。次節ではその根拠を示す。

## (2) 「独逸国際移動写真展」の展示空間

まず、同展が日本へ巡回するきっかけとなった岡田桑三の展覧会訪問が、シュトゥットガルト展ではなくベルリン展であった事に注目したい。プリント・アルブレヒト・シュトラッセ内美術館内の中央吹き抜け部分（リヒトホーフ Lichthof）にあたる大展示室で開催されたベルリン展の記録写真（図 5-22-1、5-25-2、5-25-3）を見ると、建築的な要素やタイポグラフィの大胆な使用を認めることはできない<sup>55</sup>。壁面は平面的で、黒地に白の小さな文字でキャプションが添えられており、黒っぽい帯や線で壁面を枠付ける工夫が施されているものの、シュトゥットガルト展のように来場者を包み込むような立体的な構造物はなく、順路は単純な線的なものであった。しかも、シュトゥットガルト展の直後に開催されたチューリヒ展の記録写真（図 5-26-1、5-26-2）を見ると、すでに立体的な展示方法ではなくベルリン展と同じように、既存の壁面に作品を並べる手法を採っている。黒い線で展示物を枠付け、作品を隙間なく並べ、水平方向に連続させていく方法もベルリン展と類似していることから、シュトゥットガルト展以降、モホイ＝ナジらの展示デザインは作品と切り離され、展示物のみがパッケージ化されて巡回したと推察される<sup>56</sup>。したがって、モホイ＝ナジらの手を離れたベルリン展は、シュトゥットガルトでの展示とは異質の空間

であった。また当時の雑誌等にもシュトゥットガルト展の展示空間を伝える情報を確認できないことから、シュトゥットガルト展での実験的展示について一般に認識されていなかったと考えてよいだろう。

ベルリン展の報告記事において、岡田は自身の所属する写真家グループ「国際光画協会」が同時期に開催した「国際光画協会第二回展」（朝日新聞展覧会場）との類似を指摘している<sup>57</sup>。同協会は、写真や映画を生きた社会から切り離すことに反対し、写真や映画に「社会の生きた姿の視覚的手段による正確で迅速な指導者、記録者としての可能性を認識する」ことを目的として、1929年2月に発足した<sup>58</sup>。第二回展の記録写真は見つからないが、その第一回展（図5-27、新宿紀伊國屋書店）を参照するならば、岡田らは壁面に科学写真やポスターなど様々な種類の作品や資料と一緒に並べ、一枚の紙にコラージュしたり資料を重ねたりして展示したことがわかる。同展の出品物の内容は確かに「映画と写真」展と類似しており、同じ印刷物を横一列に並べた点など展示方法にも若干の工夫が施されているが、記録写真に立体的な展示デザインの要素を見出すことはできない。「フォトタイムス」に掲載された第二回展の展評には、関係者（K生）によって展示の状況がつぎのように報じられている。

第二回をやるに際してこの協会では会の設立趣意書に基づく作品の公募を企画したのであるが、一般から応募された作品は極く少数で、而もそれ等は残念にも設立趣意書に相反するような作品であった。それで止むを得ず会員の出品物を主とし、他は映画関係者・印刷関係者等の参考品で会場を埋めたのである。出品物の中には珍しい科学写真・映画に関する参考品、演劇写真・肖像写真・商業写真等が並べられて一般人の間に可なりセンセーションを起したが、この展覧会の持つエネルギーは実に微弱であつたようである。原因としては宣伝が足りなかつたこと、ニュース写真を陳列しなかつた事、一般写真家がこの会の目指す所を認め乍らも之を支持するだけの意識を持たなかつた事などである<sup>59</sup>。

また協会の一員であつた中戸川秀一も、第二回展の様子を批判的に振り返っている。

出品物はレントゲン、顕微、望遠、空中、水中、天然色、塑像、整色等の各写真、及び発声映画、印刷術に関する写真画其他数十点で、自画自賛の嫌ひはあるが写真が

如何に科学的方面に応用されているかを示す所の一縮図であると敢言し得ると思ふ。唯遺憾だったのは会員が夫々多忙な職を持つている関係上、出品者の方々へ依頼奔走する時間に乏しく加之も会期間際に其運動に着手したため充分アレンジする余裕がなかつたために尚幾多の貴重なる参考品を収集し得なかつたであらう事は其方面の方々に御詫申しねばなるまい。

然し出品されたものは流石に該方面の専門家の手になつたもの丈に（直接会員のものは扱をき）其道の方には無論吾々にも大変によい参考となつたものが多かつた、が然し、楽屋落ちを申して済まぬが斯程の出品物と本協会に少々分の過ぎた会場を以て然も入場者の数は決して多くは無かつた、算盤玉を超越した事夥しい<sup>60</sup>。

このように出品物は「映画と写真」展に極めて近いものであり、岡田が共鳴を感じ取つたことは納得できる。加えて、展示方法の面でも類似する点があつたとすれば、それはベルリン展における平面的な展示方法と似ていたのであり、シュトゥットガルト展のような立体的な展示デザインが念頭に置かれていたのではない。さらに言えば、のちに野島康三ら「光画」のサークルや名取洋之助の「日本工房」に関わる岡田が、シュトゥットガルト展のような異質な空間を体験していたなら、その構造や効果を必ず同志へ伝えたはずである<sup>61</sup>。

「独逸国際移動写真展」について、さらに詳しく見ていこう。『アサヒカメラ』誌の1931年2月号では、成澤玲川によって同展が次のように告知された。

今年の計画として読者諸君に喜んで頂きたいのは昨夏ドイツのシュトゥットガルトで開催され世界的に非常な刺激を興えた「国際移動写真展覧会」の日本に於ける開催である。この展覧会はグスタフ・ストツツ氏の創意にかかるもので同氏は執行委員兼理事としてこの展覧会の経営に当つている。大体の種別は一部が「写真発展の歴史的实例」、二部が「近代写真術の活動範囲」、三部が「個性写真作品」、四部が「応用及び自由写真作品」で総作品千百六十点といふ大展覧会でベルリン開催の節は、その全部を展観できなかつたといふ大仕掛なものである。

出品作品数については東京朝日新聞記事で約1200点とされており、シュトゥットガルト点も約1200点であつたことから、こちらを基準に考察する。また会場で上記の四部門

がそのまま会場構成に適応されたかどうかは不明である。いずれにしても、「大仕掛」の展覧会への期待が高まっていたことがわかる。

まず、東京と大阪の会場設備については、当時の『日本美術年鑑』などから、両会場とも基本的に仕切りのない空間で展示の際には「スクリーン」と呼ばれる仮設壁が貸し出されていたことがわかる<sup>62</sup>。さらに規定には、使用者の希望があれば特別の設備を使用しても可とあるため、シュトゥットガルト展のように特製の枠組みやパネル等を取り付けることも可能ではあった。当時、大阪朝日会館の展覧会担当者が「大阪朝日会館の展覧会はフランス式の絵画展示の方法を踏襲している」と誇らしく語っているなど、西洋の一般的な美術館に倣った展示方法への信頼もあったようだ<sup>63</sup>。

「独逸国際移動写真展」の東京における展示は、会期の途中で全ての出品物が掛け替えられたため、単純に二分すれば600点あまりの多様な作品や資料がいちどに展示された<sup>64</sup>。一方、東京のおよそ倍の壁面を持つ大阪での展示では、掛け替えはなく一度に全出品物が展示されたが、いずれにしても大量の写真や資料で壁面は埋め尽くされていたろう<sup>65</sup>。大阪の朝日会館では、ちょうどこの前月に芸術写真の大型展である「第五回国際写真サロン」が開催され、1200点を超える写真作品が展示されていた<sup>66</sup>。同展の記録写真(図5-28)からは額装された作品が二段掛けで横一列に並べられていたことがわかるが、ポスターや大型作品が少なくない「独逸国際移動写真展」は、より不統一な印象を与えたことが想像される。実際、東京美術学校写真科教授の森芳太郎は「ドイツ展とアシヤ展」という記事において、展示内容への落胆を隠さなかった。

この展観〔アシヤ展〕のちょうど前に終了した〔東京会場の〕ドイツ国際写真展は、期待が大きかっただけに、自分はむしろ失望を感じた。それはあまりに雑駁であり、専門的洗練を欠いていた<sup>67</sup>。

このように、「独逸国際移動写真展」にモダニズムの展示デザインが施された痕跡はなく、そのことへの来場者の関心も見出せない。また見逃せないのは森が言及した「アシヤ展」が、中山岩太らの写真家グループ「芦屋カメラクラブ」による展覧会を指すことだ。彼らも同時期に東京の朝日新聞展覧会場および大阪朝日会館で写真展を開いた。その展示風景の記録写真(図5-29)には、先に挙げたサロン展との違いがとくに見受けられない。新興写真の代表的なグループとして先端的な作品制作に取り組んでいた芦屋カメラクラブです

ら、展示デザインでは保守的な態度を取っていたのである。

#### 4. 展示デザインの導入

##### (1) 写真の展示方法へ向けられた意識

ところで、「独逸国際移動写真展」を見た鑑賞者の視線が出品物の斬新さと多様さに集中したのに対し、例外的に作品の仕様に強く惹きつけられたのは写真家堀野正雄であった。「国際光画協会」の一員でもあった堀野は、「独逸国際移動写真展」に展示されたリッツキーの作品を次のように描写している。

日本の軸物の様な体裁に仕上げているリッツキーおよび彼の指導による作品は、写真を民衆へ鑑賞させるために、特殊な努力が払われている。全紙の二倍から四倍大に作画された光沢面の仕上げは、彼らの意図の発露と見て差し支えない。殊に、あの様な作画法は、従来の写真家の概念では気が引けてとても行い得るものではない。部分的に観ると荒びていて見られたものではないが、ある距離を隔てて鑑賞する時は、極めて効果的である。

写真は台紙に貼付しなければ展示すべきものではない。一更に、展示会は額縁に装入しなければならない、と考えていた我々の概念は、全く過去のものでしかあり得ないことを、ソビエト連邦の芸術家たちは強調している<sup>68</sup>。

このように、リッツキー作品の内容ではなく、そのプレゼンテーションに注目している堀野の着眼点は際立っている。彼は同時期にグラフ・モンタージュの制作を開始し、のちに写真壁画に取り組むなど、写真技術の応用と実験的な空間構成への高い意識を持っていた<sup>69</sup>。彼の興奮がにじみでているような発言は、こうした意識に裏づけられたものであり、額の形式や鑑賞者と作品との距離などを考慮した「展示」への志向をはっきりと認めることができる。

「独逸国際移動写真展」の展示はシュトゥットガルト展の独創的な空間デザインを日本に伝える機会とはならなかったが、堀野の例のように、鑑賞行為とこれに対応する展示方法への関心は徐々に高まっていた<sup>70</sup>。そのなかで、実際に「展示」のデザインへと歩みを



進めたのは、建築家の川喜田煉七郎である。おそらく建築雑誌の記事を中心に欧米の前例を知った川喜田は、1931年5月に開催された生活改善同盟会主催の「家庭用品改善展覧会」において展示を任された際、バウハウスのヘルベルト・バイヤーが考案した写真パネルを傾けて展示する方法にも挑戦している（図 5-30）。1930年にパリでのドイツ工作連盟による「ドイツ部門」で初披露された同技法は、モダニズム建築や芸術の雑誌で広く報じられた。川喜田は「家庭用品改善展覧会」の報告記事で、初めての試みが思うようにいかなかった悔しさもにじませながら、バウハウス関係者やリシツキーの展示デザインを図版と一緒に紹介し、「我々生産芸術家の新しい道が、これ等のうちに暗示されているように思う」と断言している<sup>71</sup>。

## （2）蔵田周忠と山脇巖の見た「ドイツ建築博覧会」

バウハウス関係者による展示デザインの実例を現地で初めて体験し、日本に伝えたのは建築家の蔵田周忠とバウハウスに留学中であった同じく建築家の山脇巖であった。蔵田は面識のなかった山脇を誘い、ベルリンで開催された「ドイツ建築博覧会」（1931年）を丹念に取材して、『国際建築』の特集号でその様子を網羅的に解説した<sup>72</sup>。これを契機として、山脇は展示デザインへの関心を高め、後にニューヨーク万博における写真壁画や日本劇場外壁の巨大な写真壁画「撃ちてし止まむ」の中心人物となる<sup>73</sup>。したがって日本における展示デザインの萌芽期において、山脇だけでなく蔵田も非常に重要な役割を果たしたのだが、これまでデザイン・グループ「形而工房」の一員としての活動や建築評論の面ばかりが取り上げられてきた。ここでは特にドイツ建築博覧会と、その日本への巡回および影響に焦点を絞り、蔵田と山脇の果たした役割について精査する。

まず、山脇は蔵田との出会いをつぎのように述懐している。

自分がバウハウスの研究室に入りびたりだった時代のある日デッサウの下宿で未知の蔵田氏からはじめて手紙をもらった。『私はいまベルリンに来ている。小山正和氏の国際建築協会から1931年ドイツ建築博の特集を依頼された。ぜひ二人で現地でこの面白い仕事をしたい。』約束の日、ベルリンの西のビクトリア・ルイゼ・プラッツの小さいコンデイトライの片隅が思い出の初対面だった。広い会場を毎日引きづられなが

ら、彼は公共建築を自分は現代住宅を受けもち、自分のあやしげなカメラとペンとで、昭和六年の国際建築第七巻・第七号を約束通り立派に仕上げた。この前後の様子はいまでも生々しく記憶に残っている。それからバウハウスに居残った自分と間もなく帰国された蔵田氏とふたりで眼で見たドイツの新建築界とバウハウスの動きについて内外から確実な報告記事を矢継ぎばやに日本へ送り続けた。蔵田氏との交友はこの編集にはじまり編集に終わったといってもいい<sup>74</sup>。

このように、二人の協働は短期に集中したものであったようである。彼らが取材したドイツ建築博覧会とは、建築博覧会協会およびベルリン市によって1931年5月9日から8月2日まで、ベルリン西部カイザーダムの展示場で開催された大規模な建築展である<sup>75</sup>。8つの会場と7部門で構成され、現代の建築と住宅を主軸に、農業地の住宅やガレージの特集などもあった。最新の建築物や各国の都市計画、素材や技術、統計や経済面などについて、各ブースが競い合うように写真やタイポグラフィ、デザインされた図表を多用して示し、モダニズム建築のあらゆる要素を切り取って見せる総合的な建築博覧会となった。

蔵田と山脇の取材記事では、「現代の住宅 *die Wohnung unserer Zeit*」の部門を山脇が担当し、そのほか各国の出品展示室が並ぶ国際部門や建築材料部門などを蔵田が概観した。会場同士をエスカレータや地下道、陸橋でつなぐほどの広さで、蔵田は記事を書くために「10日ばかり毎日通った」<sup>76</sup>という。その「会場一巡記」の冒頭において、蔵田は会場建築よりも、展示室内部への注意を訴えている。

この博覧会は建物よりも、その各室の陳列法、表示法の工夫と努力とに、新しい造型的な立場から大いに見るべきものがあるといふことを全般を通じて最初に注意したい<sup>77</sup>。

とりわけ展示方法に関する評価が高いのは、第6室 (Halle IV、『国際建築』では「IV号館」と表記)の「ドイツ建築労働組合 *Deutsche Baugewerkschaft*」による展示である<sup>78</sup>。グロピウス、モホイ＝ナジ、バイヤー、シャヴィンスキーらが手がけた展示デザイン (図5-31-1、5-31-2) は、前年のパリにおける「ドイツ部門」と類似しているが、天井の低い展示室を使用した後者とは異なり巨大な展示場の一面を用いた展示であったため、仮設の二階部分を作り立体的な順路が設定された。蔵田はつぎのように描写し、とりわけ商業美術家へ向けて注意を促している。

この室の中央部にはグロピウス、モホリーナギー両教授指導による「ドイツ労働組合」の事業報告及解明のための一廊がある。特色ある色彩と形態の構成に創意と新鮮味とを示して、人々を珍らしがらせる一廊である。明るい朱、青、黄の色彩に白い壁、黒、大きく引伸ばした写真それに銀色のパイプや板等を使つての構成振りは、特殊な展覧会芸術レクラム・クンストの新方面を開拓したものである事を思はせる。銀色の階段がある、大きく曲線を描いた斜面で上へ上る。その下の一室がキノ映写室になつている。木格子がある。模型がある表がある。引出したり、回転させたりして見る額がある。その考案の仕方はロシヤの構成主義芸術とその発展と考へられる最近のロシヤの陳列法を、ドイツ風にきれいに整頓したもの、といふ気がする。勿論そのままの真似ではなく、両指導者の従来傾向を知る者は、そこに多分の創意を認めることが出来る筈である。一床面に大きな矢印を打ちつけたり、立つて見る適當の位置に足形を切抜いて打ちつけたりしてある取扱ひは、すきのない一個の空間を構成しているものである。

但しどこまでもこの一廊が展覧法の芸術的發展である事では、建築家よりも商業美術家に見せたいものである<sup>79</sup>。

同箇所を示す図版は4枚掲載されており、図51(図5-32)のキャプションには「バウハウス風の明るい色彩の構成、最新の展覧会技法。」また図52には「切抜写真にベニヤ板の裏打ち、赤や青の明るい色です、印象的な白面への配置、軸は銀色鋼パイプ、壁面より浮出している」と具体的に解説されている<sup>80</sup>。この部分だけを見ても蔵田の展示デザインへの熱中は明らかであり、日本への導入を前提に細部の様子まで伝えようと尽力していることがわかる。

一方の山脇も、担当した第二会場の内容を詳しく伝えており、その冒頭では競争心を燃やす心情を隠していない。

楽な気持ちで博覧会见物記を書く。抑へて置かないと直ぐ飛び上つてくる争闘意識を、無理に押し静め、暫らく、第三者の公平な立場で、第二会場を観よう<sup>81</sup>。

山脇の「争闘意識」が第二会場のテーマである住宅設計へ向けたものと捉えることもできるが、本文では展示方法にも鋭いまなざしが向けられている。たとえばミース・ファン・

デア・ローエが総監督を務めた会場全体の施工について、「作品全体として弛みがない、押しつめた、近代観が会場全部である」<sup>82</sup>と記し、感服した様子である。また会場には日本の展示会場で見るとような旗や幟がなく、「其最小限度の、解説文字と赤い矢印と、実物が明確に教へてくれる」<sup>83</sup>と評している。グロピウスによる「高層住居内の共同室」では、網を取付けた壁面や、彩色したベニヤ板に文字やイラスト、切り抜いた写真を用いて解説を加えている部分に特に関心を寄せている。

入り口の右壁面一四米・六米一の半分が、鉄製銀色テゼットで張つてある。其網目を透して、次の運動室が見える。他の半面は全部黄色に塗つた、ベニヤ板、等身以上の健康的な、現代独娘の、シュポーツアンツグ一枚の大写真、外光に、全裸を曝らし、見るからに爽快だ。傍に同じくモンタージュされて居る過去に属する盛装婦人之図両者は面白い対照を造つて居る。赤文字で、其下に、一見よ！b・cの室を<sup>84</sup>。

様々な素材を組み合わせた手法もさることながら、壁面に直接貼り付けられたフォト・モンタージュの持つ説得力と、そのユーモアに惹きつけられている。山脇はバウハウスに在籍しながら、同校で培われた展示デザインが大々的に建築博覧会で用いられ、さらには他の国や企業の展示にも空間全体をデザインする意識が顕著に現れていることを確認したことで、日本における展覧会自体のあり方を問いなおす視座を得たに違いない。バウハウスにおける教育では展示デザインを学ぶことはなかったが、建築の技術に加えて写真を用いた表現、とりわけフォト・モンタージュの技法を現地で獲得した山脇は、自らが展示デザインを手がける技術者となる道を選んでいった。

### (3) 帰国後の展覧会における実験的な展示デザイン

こうして、「ドイツ建築博覧会」で目の当たりにした最先端の展示空間に刺激を受けて、蔵田と山脇は日本における展示デザインを先導する役割を買って出たのであった。まず、蔵田は1932年5月14日から29日まで上野松坂屋で開催された「新興独逸建築工芸展覧会」において委員の幹事を務め、おそらく展示も担当した。これは、ドイツ建築博覧会に出品された建築写真155枚に加えて、建築材料および設備、家具のモデルルーム型の展示、

工芸品、カンディンスキーのエッチングやフランツ・マルク (Franz Marc, 1880-1916) の油彩画を含む美術参考品、建築関係図書、建築模型を展示したものであった<sup>85</sup>。記録写真を見ると、展覧会の主役となった建築写真の展示方法 (図 5-33-1、5-33-2) に、とりわけ心が砕かれていたように思われる。おそらく装丁はドイツから送られてきたままであったと思われるが、写真が薄いパネル状になっていたため、壁面に密着させることができ、平面的な壁面となっていた。その壁面には二本の水平線を引き、その間に写真を配して、上下を揃えることによって壁面全体がひとつの構成物となっている。また第一会場の入り口部分には、マネキンを配したモデル・ルーム (図 5-34-1、5-34-2) が作られていたが、その壁面には建築写真があり、丘の上に建つ白い方形のモダニズム建築を遠方から捉えた写真 (あるいは壁画) が、大きく引き伸ばされて壁面全体を覆っていた。再現的なモデル・ルームではなく、モダンな生活観を図示するような展示デザインには、ドイツ建築博覧会の影響が明らかに見て取れる。

さらに 1933 年 3 月 28 日から 4 月 6 日まで、東京の朝日新聞展覧会場において「欧州新建築展」が開催され、今井兼次、蔵田、吉田鐵郎、山田守、そして帰国したばかりの山脇がヨーロッパの建築の現状を紹介した。そこには、写真や住宅模型だけでなく、蔵田による建築の水彩スケッチや、山脇が持ち帰ってきたバウハウスの家具を配したモデルルームも用意された。『国際建築』掲載の図版 (図 5-35) を見ると、おそらくモデルルームの縁にパネルを設置し、タイポグラフィも含めた案内表示のデザインが行われていたと思われる。蔵田たちはさっそく展示デザインを試みているのだが、これは批評家の板垣鷹穂に「詰らない」と一喝されてしまった。

板垣 最近の展覧会でこの会とコントラストになっているのは此間の欧州新興建築展だ、陳列の形式から、また内容から云っても詰らなかつた。あれなど正に羊頭狗肉展覧会とでも云ふべきだ、山脇さんも関係者の一人だつたけれど……

山脇 あれは蔵田さんがお気の毒でした。何かと思ふやうに行かなかつたんです。はじめは各自が撮った写真だけで纏めやうとしたのですが、それも途中で変りましてね<sup>86</sup>。

ここで「この会として」対比されているのは、本節冒頭で挙げた原弘による「女の顔」展である。山脇の言い訳するような口調から、蔵田の主導により展示が行われたことがわ

かる。そして展覧会は成功とは呼ばず、板垣に「羊頭狗肉展覧会」と呼ばれてしまうほどで、蔵田が出品物の面だけでなく展示デザインにも苦戦していた状況が読み取れる。

さらに続けて、1933年5月8日から12日まで同じ朝日新聞展覧会場で「新興建築展」が開催された。こちらはタウトの来日を歓迎する目的で日本建築協会が開催したものであった。展示内容は、(A)日本の新興建築（写真及び模型）、(B)外国新興建築写真（主としてドイツ、オランダ）、(C)タウト氏記念室（同氏作品写真）、(D)特別出品（満州農業移民に対する居住地計画の一部）、(E)モデル・ルーム（委員案五種）となっていた。展示物の収集には再び蔵田、今井、山田、山脇、吉田の五人が関わっているが、モデル・ルームの設計は彼らではなく、その関与は部分的であったと思われる。展示の記録写真を見ても、部門テーマを示すサインは毛筆で書いたと思われる手書きの札で、写真はすべて額装されていることから、前年の「新興独逸建築工芸展」とは様子が異なっており、蔵田たちが展示デザインに大きく関わったとは思えない。

いずれにしても、この時期の建築展にはドイツ建築博覧会の影響が色濃くあり、その開催頻度も非常に高かったと言えるだろう。しかし山脇が蔵田との協働が『国際建築』特集号の編集にはじまり編集に終わったと述べていたように、ふたりが展示デザインの面で協力して取り組んだという記録はない。おそらく蔵田はしだいに展示デザインの実践から手を引いていったものと思われる。対照的に、展示デザインを追究していったのは山脇であった。自身の留学成果報告としては、たった三日間だが「滞欧舞台スケッチ展」（朝日新聞展覧会場、3月11日～13日）を開催した。フォト・モンタージュに仕立てた舞台スケッチ100点あまりに加えて、舞台装置の図面、そして賛助出品として川喜田煉七郎による「新メイエルホリド劇場建築案」の解説的な図面があり、会場の記録写真は確認できていないが、様々な表現メディアの交差する刺激的な空間であったことが推察される。さらに、妻道子によるバウハウス織物展（資生堂ギャラリー、1933年5月、図5-36）では、切り抜いた写真やバウハウス発案のタイポグラフィを多用した斬新な展示方法を試みた。織物は整然と並べるのではなく、バーに連続して掛けカーテン状にすることで動きを出したり、素材同士を重ねながら一枚のパネル状に組み合わせたりしており、そこに布見本と矢印を添えることで解説を加えている。バウハウスの金属工房の仕事を紹介するブースも設けられていて、ケースの前面には縁取りがされていないガラスのみを立て、展示された金属製の食器と壁面のタイポグラフィ「bauhausarbeit:metallwerkstatt」を引き立てている。厚みのある素材で切り抜かれた文字によって「bauhausweberei」と大きく記された壁面（図

5-37) では、連続する写真パネルの下部に山脇道子の写真を切り抜いて貼り付け、壁をフォト・モンタージュの支持体として用いる手法を披露している。その着想源として、ドイツ建築博覧会においてグロピウスが示したフォト・モンタージュを想起せずにはいられない。様々な素材を組み合わせるだけでなく、ユーモアを加えて観者を楽しませるデザインを目指しているように思われる。『国際建築』編集長の小山正和は、同展を総合的にみて「成功」と評した。

特色のある原糸、楽譜のやうになつたテキスト、拡大写真のモンタージュ、それに絨毯、窓掛、机掛等々いづれも豊富な色感のうちに女性らしい落ちつきのある女史の構成図案と製作品、それ等を得意の配列法によつて全く新しい出発点を持つたバウハウスの主張を展示されたこの催は成功であつた<sup>87</sup>。

こうした実践を経て、山脇は1933年10月号の『アサヒカメラ』誌上であらためて展示デザインに対する考えをまとめた文章「新しい展覧会形態と写真」<sup>88</sup>を発表した。同文で山脇は、「<sup>アウシュテリング</sup>展覧会の形式の欧州に於ける最近の傾向として著しい変化は、その陳列方法と現代新興写真技術の融合を除いて他にない」<sup>89</sup>とした上で、新興写真を立体的に用いた展示デザインの必要を説いた。その図版には、ドイツ建築博覧会の写真4枚に加えて、1930年ミュンヘンに開かれた新建築と彫刻の展覧会、1928年のプレッサ展、1932年のライプチヒにおける国際見本市、1930年のドレスデンにおける国際衛生博の写真を利用した展示デザインの記録写真がある。写真の入手経路をたどるところまで筆者の調査は及んでいないが、山脇が自身の渡独以前に開催されたプレッサの図版まで入手していたことを鑑みても、展示デザインの重要性がこの時期の山脇にとって主要な関心事のひとつであったことがわかる。そして、蔵田と山脇の実験的な取り組みは、日本のモダニズム界へ着実に影響を及ぼしていった。

## 5. 『光画』周辺の動向 — 「磁場」から発生した日本の展示デザイン

板垣鷹穂は、『美術新論』誌1933年10月号で東京府美術館を引き合いに出しながら、絵画作品の展覧会場に関して次のように私見を述べている。

採光法と換気法との点で設計の全然失敗している東京府美術館が、規模の大きい展覧会を行ふ殆ど唯一の会場であるから、此処に来る観衆は、いつでも、最悪の温度と最悪の光線と最悪の空気と云った不都合な条件を有する館内で絵画を鑑賞しなければならない事情にあり、またそれにもまして困ることには、出品点数の分量が、観賞能力の心理的限度を遥かに超越しているのである<sup>90</sup>。

その上で、絵画というジャンル自体が社会的関心を著しく失っている原因として、絵画の発表方法が鑑賞者の便宜を全く無視していることを指摘した。日本の展示デザインが建築と写真の分野から生まれた背景として、大正末期からほとんど変化が見られない絵画の展示方法への倦怠があったと言えるだろう。そうした慣習を離れて展覧会の進歩を促すために、当時顕著になってきた写真を用いた展覧会の動向を写真展示の将来を指す暗示と捉えたのが原弘であった。写真雑誌『光画』1933年8月号に寄せられた彼の文章を引用する。

今日までの写真展覧会の多くは、形式的には絵画展覧会に倣って行われてきた。ただし写真展覧会は絵画展覧会とは別な、独自の形式を持たなければならない。僕等はそうした写真展覧形式の新しい意図を写真的作品を発表するための展覧会に於いてではなく、むしろ写真を利用して紹介し、宣伝し、教化しようとする展覧会—写真が二義的に使われている展覧会—に見ることができる。少なくとも従来絵画展覧会の形式にとらわれない、視覚的に合理的な形式への暗示を見ることができる。印刷による写真集の形式がこれまで進歩して来た様に、展覧会の形式も写真の本質に基づいて進歩しなければならない<sup>91</sup>。

1932年5月に創刊した『光画』では、写真家野島康三を中心に理論と実作両方で新興写真の可能性を探る試みが展開され、同誌は新興写真運動の中心的役割を果たした。展示空間への関心も例外ではなく、まず板垣鷹穂は同誌1933年6月号に載せた記事「写真芸術の将来について」で写真展示を刷新する必要性を説いた<sup>92</sup>。その2号後の8月号では、原弘が先に挙げた意思表示につづけて、自身の担当した「女の顔」展(図5-38)の展示を詳しく紹介したのであった<sup>93</sup>。同展では、大きく引き延ばされた写真が通常より低い位置に設置され、作品名を示すキャプションを省き、動線のサインも兼ねた数字が各作品右上



に付された。このアルミ板を切り抜いて作った大きな数字のレタリングと、帯状に壁に取り付けられた白いベニヤ板、銀色の枠と赤いタイトル文字などの彩色、そして裁ち落としの形式で設置された大型作品など、原の展示デザインとシュトゥットガルト展は多くの要素が共通している。

「女の顔」展はたった三日間の会期であったが、その会場は当時まさに東京における「新しい芸術運動の磁場」<sup>94</sup>であった銀座紀伊國屋ギャラリーであった。そして次章で論じるように、この年の冬には同じく原弘がデザインした「日本工房」の写真展「ライカによる文芸家肖像写真展」、翌春には「報道写真展」が同画廊で開催されたのであった<sup>95</sup>。

## 6. 展示デザインの手段化

本章では、1931年に日本へ巡回したドイツ工作連盟の「映画と写真」展における展示空間の分析を中心に、1930年前後における日本のモダニストが「展示」をどのように捉えていたかを考察した。斬新な展示デザインを提示した「映画と写真」展の日本巡回は、直接的に新しい展示観を啓発する契機とはならなかった。しかし、堀野正雄がリシツキー作品の仕様に鋭い反応を見せたように、展示デザインの意義や必然性を理解する土壌は、日本でも培われはじめていた。「独逸国際移動写真展」からまもなく、モダニストが展示のデザインを手がける例は数を増し、「展示デザイン」は表現分野として確立された。蔵田周忠と山脇巖は、ドイツ建築博覧会の取材を機に展示デザインの情報発信と実践によって先導的役割を務めた。原弘や川喜田煉七郎はドイツでの事例を実見することはなかったが、雑誌や蔵田らの報告から間接的に学びながら、展示技術を磨いていった。こうした取り組みは、次章で論じるように、国際展や万国博覧会といった規模の大きな展示場で文化宣伝の目的のもと新しい展開を見せることとなる。

ドイツにおける展示デザインは、美術館と芸術家の協力的かつ挑戦的な関係によって基礎が成され、国際美術展や博覧会といった大規模な文化事業と刺激を与えあいながら発展することで、多様性を獲得していった。展覧会のテーマや来場者の性質、会場の形体に合わせて完結した造形空間を作り上げるために、資金や材料、人的ネットワークの面でも共

通理解が生まれ、環境が整っていった。一方、同時代芸術専門の美術館がまだ整備されず、作品体験の場が常に一時的で仮設的な性質を持っていた日本の環境では、展示デザインの効果へ注意が向けられるまで時間がかかってしまった。結果として、展示デザインの初期的な試みは、新聞社や百貨店の展示場や画廊といった小規模な展示会場で行われることとなった。

こうした状況は、展覧会の規模だけの問題ではなく、政治的な面における環境の差異を生み出していたように思われる。ドイツにおいてモダニズム芸術を支援し押し進めようとする美術館や大型の展覧会は、公的な性質を持つものが少なくなく、その実現のためには行政や理事、資金提供者から同意を得ることが不可欠であった。挑戦的な展覧会プロジェクトや「美術館改革」を実行するために、相応の政治的手腕が求められたのであり、実際、モホイ＝ナジの「現代の部屋」のように実現されなかったプロジェクトもあった。一方、日本では、実験的な展覧会事業が協会組織や芸術家グループを主体に推進されたため、公的な組織との交渉や、一般来場者に対する社会的影響を想定した展示計画も必要とされなかった。日本画の海外展示においては、外務省や文部省、教育機関や美術団体の意向や関与もあるにはあったが、前章までに論じたように展示デザインへの意識が低かったため、出品作品の選定が主な関心事であった。

このような展覧会事業の性質的な相違は、1930年代後半の両国の展示デザインの状況を大きく左右したように思われる。ドイツでは展覧会デザインの高い技術を持つデザイナーが、ナチズム体制と交渉しながらその指針を犯さない範囲で表現を続けていったが、日本では、経験が少ないまま手探りで博覧会等のデザインが進められていったのである。

- 
- 1 公立・私立を問わず、ドイツの先進的な美術館で運営方針そのものが切り替えられ、同時代の美術や諸外国の美術へ門戸が開かれた状況について、つぎの論考で概観されている。Dirk Luckow, *Museum und Moderne: Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik*, in: *Ausst.Kat., Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, 1987, S.32-45. またヒューネケは、美術館改革の起きた時期がドイツの美術館関係者の世代交代と重なっていたことを指摘し、フォルクヴァング美術館を含む当時の人的ネットワークを読み解いている。たとえばボーデら 19 世紀末の美術館長は法学者が多く、美術史を主専門としていたわけではなかったが、彼らの部下である若手の美術館学芸員は美術史研究者であった。またボーデは同時代美術をもてはやすことに否定的であった一方、フォルクヴァング美術館を中心とした地方の美術館は積極的に表現主義作家の作品等を評価し、購入することで、結束を強めていった。Andreas Hüneke, *Querverbindungen. Zum Beziehungsgeflecht zwischen den Museumsreformern*, in: „Das schönste Museum der Welt“ *Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*, Göttingen: Edition Folkwang/Steidl, 2010, S.107-123.
- 2 「Museum」の日本語訳について、ハノーファー州立美術館は芸術作品のみを扱っていたため「美術館」と訳し、現在のニーダーザクセン州立ハノーファー博物館は考古学や自然科学の資料も扱っているため「博物館」と記すこととした。
- 3 フォルクヴァング美術館がエッセンへ移ったあと、残されたアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ設計の美術館はハーゲン市の所有となった。建物は第二次世界大戦の爆撃で損壊したが、修復され、現在は「オストハウス美術館 *Osthaus Museum*」となっている。
- 4 フォルクヴァング美術館において、東洋美術と表現主義の作品を同時に展示する手法が生まれた経緯とその詳細について、安永麻理江による最新の研究がある。安永麻理江「フォルクヴァング美術館展示史研究-非西欧美術へのまなざしと『心理的親縁性』をめぐって-」『鹿島美術研究』年報 30 号、2013 年 11 月、559-571 頁。
- 5 Emil Waldmann, *Das Folkwangmuseum, Kunst und Künstler*, Jg.12, Nr.5., 1913/14, S. 247-248.
- 6 メトロポリタン美術館の所蔵品に、スティエグリッツによる本展の記録写真がある。同作品の画像および概要は館のホームページで公開されている (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/269443>)。ただし館のコメントとして、291 画廊でピカソの作品が壁面に設置されていないことや、展評との不整合から、同写真は 1915 年のピカソ-ブラック展そのものを写したものではないと推察されることが記してある。なお、同じ写真をニューヨーク近代美術館も所蔵しているが、ホームページにはそうした記載はない ([http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=55705](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=55705))。
- 7 Reiner Stamm, *Weltkunst und Moderne*, in: „Das schönste Museum der Welt“ *Museum Folkwang bis 1933*, S.36.
- 8 『青騎士年鑑』の初版は、普及版（仮綴版 10 マルク、装丁版 14 マルク）、豪華版（限定 50 部、30 マルク）、美術館版（限定 10 部、100 マルク）の三種類が 1912 年 5 月に出版された。仮綴版の十倍の価格で、本書に参加した作家のオリジナル作品を同封した「美術館版」を作成していることは、1912 年 2 月に第二回展を開催したばかりのグループながら、彼らが美術館へ向けた強い意識を持っていたことを示している。初版の概要はアンリ・ルソーの図版を使用した出版の広告で確認することができる。Wassily Kandinsky and Franz Marc, *Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit*, München Zürich: Piper, 2004, S.322.
- 9 前掲の新装版巻末には、年鑑に掲載された全ての図版に対する解説が付けられている。ただし典拠が不明とされている部分も多い。Verzeichnis der Abbildungen, ebd.,

S.335-351.

<sup>10</sup> 展覧会における芸術鑑賞について、カンディンスキーは1911年に出版された著書『芸術における精神的なもの Über das Geistige in der Kunst』において、鑑賞者が展覧会の気分満足し漫然と帰っていくことを非難し、そうした行為を含む芸術活動を否定的な意味で「芸術のための芸術 l'art pour l'art」と呼んだ(Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 1911, reprint: Bern, Sulgen, Zürich: Benteli, 2009, S.29)。カンディンスキーが当時、観者の精神に訴えかけ、教育的目的を果たす芸術鑑賞の重要性を強く感じていたことが窺える。

<sup>11</sup> ゴーゼブルーフは1909年から館の運営を任されていたが、エッセンでの再出発においては最も重要な役割を果たした。またケルナーは、フォルクヴァング美術館の新館デザインのため、スイスとドイツの新設美術館を調査した。新館建設経緯および建築の解説は、つぎの論考に詳しい。Achim Preiß, Der neue Bau des Museum Folkwang 1929, in: „Das schönste Museum der Welt“ Museum Folkwang bis 1933, op.cit., S.157-172.

<sup>12</sup> シュレンマーは館から1928年に依頼を受けた後、壁画の案を三度(1929年、1930年、1931年)作成し、その都度設置し直した。この経緯は「フォルクヴァング・サイクル Folkwang Zyklus」としてつぎの文献にまとめられている。Ausst.Kat., Oskar Schlemmer: Der Folkwang-Zyklus · Malerei um 1930, Karin v. Maur, Staatsgalerie Stuttgart und Museum Folkwang Essen, 1993-94.

<sup>13</sup> Ernst Gosebruch, Zur Neuordnung des Museums Folkwang in Essen, Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, reprint: Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1978, S.50-51.

<sup>14</sup> Achim Preiß, Der neue Bau des Museum Folkwang 1929, op.cit., S.164.

<sup>15</sup> Ebd., S.168.

<sup>16</sup> ゾンダーブンド展の概要について、詳しくはつぎを参照。Wulf Herzogenrath, Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreund und Künstler zu Cöln 1912, in: Bernd Klüster und Katharina Hagewisch, Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen diese Jahrhunderts, Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 1991, S.40-47. またゾンダーブンド展開催から100周年を記念してヴァルラフ＝リヒャルト美術館では回顧展が開催された。Wallraf-Richartz-Museum, 1912 – Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes. Große Retrospektive mit van Gogh, Gauguin, Picasso, Munch & Co, August-Dezember 2012.

<sup>17</sup> それまで宮殿として使われていた同建築は、王室の居間として設えてあったため、同時代芸術の作品とは不釣り合いな空間であった。ユスティは徐々に内装を造りかえ、白や灰色を基調とした装飾性のない展示室を形成していった。ユスティによる展示室の整備を含め、表現主義作品を展示した美術館における展示室壁面の彩色に関して、つぎのクロンクによる文章を参照されたい。クロンクは、青騎士ら表現主義の芸術家や関係する美術館員が壁面の彩色に意味をもたせ、色彩ゆたかな展示室を求めていたことを示し、その背景として色彩心理学の発展があったことを指摘している。Charlotte Klonk, Expressionism, Colour Psychology and Art Galleries in Weimar Germany, in: Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven: Yale University Press, 2009, pp.91-105.

<sup>18</sup> Alexander Dorner, Vorwort für einen Katalog des Provinzialmuseums (Erscheinungsjahr unklar), in: Ausst.Kat., Die zwanziger Jahre in Hannover, Kunstverein Hannover, 1962, S.198.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> 「ドルナーのコンセプトにおいて芸術作品とは、ただ美学的な観点から鑑賞されるのではなく、その歴史的な文脈と時間的なつながりを通して相対化されるべきものである。彼

---

の歴史解釈の中核には、「動的な原理」があった。すなわち、遠い過去まで遡り、未来においては立ち止まることのない人間の絶え間ない発展過程としての歴史である。」„Das Kunstwerk sollte in Dorners Konzeption nicht unter bloß ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden, sondern sollte durch seinen historischen Zusammenhang und seine zeitliche Gebundenheit relativiert werden. In Mittelpunkt seiner Geschichtsauffassung stand das ‚dynamische Prinzip‘: Geschichte als fortwährender Entwicklungsprozess des Menschen, der weit in die Vergangenheit zurückreicht und in der Zukunft nicht haltmacht.“, Dirk Luckow, *Museum und Moderne: Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik*, op.cit., S.41.

<sup>21</sup> ドルナーの歴史観を反映した年代順の展示設計について、スタニゾウスキーはリーグルの思想との関係を指摘している。ドルナー自身はリーグルの思想に批判的であったが、強い影響力を及ぼしていたことは明らかだとしている。Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts: MIT Press, 1998, pp.16-22.

<sup>22</sup> リシツキーにとってのドレスデン国際美術展の位置づけや参加背景、出品作品については、つぎを参照。Kai-Uwe Hemken, *Pan-Europe and German art: El Lissitzky at the 1926 Internationale Kunstausstellung in Dresden*, in: *Exh.cat., El Lissitzky 1890-1941: architect, painter, photographer, typographer*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1990, pp.46-55.ヘムケンと同論文において、リシツキーが同時期のバウハウスによる展示活動を批判的に見ていたと推察している。またリシツキーはドレスデンとハノーファーでのデモンストレーションを最後に、構成主義を国際的な視点で捉えたプロジェクトを止め、これ以降はナショナリズムの傾向を帯びたプロジェクトに取り組んだことが指摘されている。

<sup>23</sup> 同展示室の完成について「その新種の明瞭さが非常に印象的」であるとして、雑誌『クンストブラット』でも図版入りで取り上げられた。„Ein Museum für abstrakte Kunst“, *Das Kunstblatt*, 12.Jg. 1928, Reprint: Nendeln/Liechtenstein: Kraureprint, 1978, S.52.

<sup>24</sup> El Lissitzky, *Demonstrationsräume, Schriebmaschinen-Manuskript aus dem Archiv des Landesmuseums in Hannover*, (Erscheinungsjahr unklar), in: *Ausst.Kat., Die zwanziger Jahre in Hannover*, Kunstverein Hannover, 1962, S.198.

<sup>25</sup> バウハウスにおける展示デザインの特徴と、展示史上の意義について、ヘムケンによる次の論考がある。Kai-Uwe Hemken, »Guillotine der Dichter« oder *Ausstellungsdesign am Bauhaus*, *Ausst.Kat., Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign*, Bauhaus-Archiv, Leipzig: Edition Leipzig, 1995, S.228-233.同図録はバウハウスにおける広告宣伝に焦点を絞ったもので、展示デザインに関する豊富な図版資料も収録されている。Ebd., S.234-267.またブリュニングはバウハウスにおける展示デザインについて、観者の「注意喚起 Aufmerksamkeitserregung」を行うことが広告心理学的な基盤とされていて、覗き穴や動くしかけをもつ装置が購買意欲や見たいという欲求を誘う仕組みであったことを指摘している。Ute Brüning, *Ausstellungsgestaltung - eine Summe von Techniken?*, in: Jeanine Fiedler u.a. (Hg.), *Bauhaus*, Königswinter: Tandem, 2007, S.498-501.

<sup>26</sup> ニューヨーク近代美術館で1938年に開催されたバウハウス展のカタログには、バイヤーによる展示デザイン案とともにディスプレイ・デザインについて次のような解説がある。「ディスプレイ・デザイン: 展示技術のための特定の工房というものは存在しなかったが、新しい発想が生まれ、基本的な原理が形成された。原文: Display Design: Although there was no specific workshop for exhibition technique, new ideas were developed and fundamental principles outlined」*Exh.cat., Bauhaus 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York, 1938, reprint: 1975, p.70.

<sup>27</sup> Sabine Lange, *Der „Raum der Gegenwart“ von Laszlo Moholy-Nagy*, in: *Museum*

---

der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, op.cit., S.58-69.同文章には、「現代の部屋」を一周することを想定して順に展示物を示した解説文が付されている。またフランクフルトにある近現代美術館シルン・クンストハレで2009年に開催されたモホイ＝ナジの回顧展「László Moholy-Nagy. Retrospektive」では、ヘムケンとゲーベルトによって「現代の部屋」が再現された。再現計画とその背景、実際の展示風景は、次を参照されたい。Kai-Uwe Hemken, Cultural Signatures: László Moholy-Nagy and the “Room of Today”, Exh.cat., László Moholy-Nagy. Retrospective, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Prestel, 2009, pp.168-171.

<sup>28</sup> この投影機は、二本の回転する軸に巻き付けられた布が回転し、その表面には写真が貼ってあり、内側から一部に光を当てることによって写真が明るく浮かび上がるというものであった。Sabine Lange, Der „Raum der Gegenwart“ von Laszlo Moholy-Nagy, in: Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, op.cit., S.65.

<sup>29</sup> 映画上映機は来場者がボタン操作できるように設計される予定であった。また上映作品について、モホイ＝ナジはドルナーへ宛てた手紙でつぎの四作品を上映することを具体的に指示していた。エイゼンシュテインの「戦艦ポチョムキン Panzerkreuzer Potemkin」(1925年)および「全線 Genrallinie」(1929年)、ヴェルトフの「カメラを持った男 Der Mann mit der Kamera」(1929年)、ヴィキング・エッグリングによる抽象映画(絶対映画)作品「対角線シンフォニー Diagonalsymphonie」(1924年)。Ebd., S.67.

<sup>30</sup> Ausst.Kat., Die zwanziger Jahre in Hannover, op.cit., S.195.

<sup>31</sup> 「若きドイツ芸術 Junge Deutsche Kunst」と題されたこの公募について、詳細はつぎを参照。Mario-Andreas Lüttichau, „Der Folkwang-Wettbewerb »Junge Deutsche Kunst« 1934 Eine dokumentarische Aufbereitung“, Ausst.Kat., Junge Deutsche Kunst: Der Folkwang-Wettbewerb 1934, Staatsgalerie Stuttgart und Museum Folkwang Essen, 1993-94, S.36-76.

<sup>32</sup> スタニスシェフスキの著書『パワー・オブ・ディスプレイ』は、ニューヨーク近代美術館の展示室および展示方法について通史的に分析し、ヨーロッパから導入された展示デザインの展開や、同館が手がけたプロパガンダ展の実態と意義について、豊富な写真資料とともに解説している。Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, op.cit..またウィルソンは、ニューヨーク近代美術館とスティーグリッツの画廊における展示活動、そしてメトロポリタン美術館の展示を分析し、欧米の関係やアメリカにおけるモダニズム芸術の発展を描き出した。Kristina Wilson, The Modern Eye: Steglitz, MoMA, and the art of the exhibition, Hew Haven and London: Yale University Press, 2009.

<sup>33</sup> Mary Anne Staniszewski, op.cit., p.66, p.68.

<sup>34</sup> Exh.cat., Bauhaus 1919-1928, op.cit..

<sup>35</sup> バーはバウハウス展に特別な情熱を注いでいたが、同展の展評は否定的なものが多かった。ニューヨーク近代美術館は移転計画の最中であったため、同展が開催されたのはロックフェラー・センターの地下にあった手狭な仮展示室であった。その結果、展示室は雑多な印象を与え、文字ではなく図式的に示す手法もうまく機能しなかった。Ibid., pp.142-152.

<sup>36</sup> 板垣鷹穂、堀口捨巳、市浦健、山脇巖、原弘「展覧会を語る」『新建築』9巻8号、1933年8月、164-167頁。

<sup>37</sup> 板垣は、「女の顔」展のように展示する写真作品群の主題や作家が単一である場合、写真帳のように全体が統一された陳列形式が必要だとした。板垣鷹穂ほか「展覧会を語る」同右、165頁。

<sup>38</sup> 東京市自治会館で開催された「三科公募展」は三科会員による第二回展で、原は作品二点を出品した。『三科 第二回出品目録』1925年9月、2頁。また「造形美術家協会第一回展」(1928年5月、丸菱ギャラリー)ではポスター3点と石版印刷物計4点を出品した。

---

五十殿利治ほか『大正期新興美術資料集成』国書刊行会、2006年、501頁。

<sup>39</sup> 展示会場はプレファブのような天井の低い小型の部屋の連なりとなっていて、各部屋の大きく取った窓からはすぐ外の森が見えるため、展覧会の「緑のなかに住む Wohnen im Grünen」というテーマが強調されていた。AHAG展の概要については、つぎを参照。Das A und O des Bauhauses, op.cit., S.242-245 u. S.313-312.

<sup>40</sup> Adolf Behne, „Ausstellung der AHAG am Fischthalgrund“, in: Das Neue Berlin: Grossstadtprobleme, Heft 1, Berlin: Deutsche Bauzeitung, 1929, Reprint: Basel: Birkhäuser, 1988, S.20.

<sup>41</sup> 原弘による展示デザインから写真壁画への流れを含む戦前のデザイン活動については、次を参照。川畑直道『原弘と「僕等の新活版術」』トランスアート、2002年。

<sup>42</sup> Ausst.Kat., Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und Foto der 20er Jahre: Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausststellung »Film und Foto« 1929, Stuttgart: Gerd Hatje, 1979. 本書は「映画と写真」展再現展のカタログである。同年に資料集も刊行された。Karl Steinorth (Hg.), Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979. 「映画と写真」展の写真史と映画史それぞれにおける俯瞰的な位置づけについては次を参照。Ausst.Kat., Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jh. in Deutschland, Berlinische Galerie, Berlin: Nicolai, 1988, S.236-273. また同展の概要や巡回先における展示の記録写真、展評は次を参照。Chap.15. Film und Foto, Stuttgart, 1929, Phaidon Editors and Bruce Altshuler, (ed.), Salon to Biennial - Exhibitions that made art history: Vol. I: 1863-1959, London and New York: Phaidon, 2008, pp.217-236.

<sup>43</sup> 「映画と写真」展の日本巡回については、例えば次を参照。展覧会カタログ『東京—ベルリン／ベルリン—東京展』森美術館、2006年、186-203頁。

<sup>44</sup> シュトッツはドイツ工作連盟ヴェルテンベルク地区会の会長であった。また「映画と写真」展の巡回地はつぎの通り。シュトゥットガルト (Neue Städtische Ausstellungshalle am Interimtheaterplatz, 1929年5月18日～7月7日)、チューリヒ

(Kunstgewerbemuseum, 1929年8月28日～9月22日)、ベルリン (Museum in der Prinz-Albrecht-Straße, 1929年10月19日～11月17日)、ダンツィヒ (詳細不明)、ウィーン (Österreichisches Museum, 1930年2月20日～3月21日)、アグラム (詳細不明)、ミュンヘン (「Das Deutsche Lichtbild」展と統合、Ausstellungspark, 1930年6月～9月)、東京 (朝日新聞展覧会場、1931年4月13日～22日)、大阪 (朝日会館、1931年7月1日～7日)。

<sup>45</sup> 「映画と写真」展の基本情報は公式カタログ (Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto, Stuttgart, 1929)を参照。展覧会開催の背景と目的は次を参照。Gustaf Stotz, „Die Ausstellung“, in: Ausst.Kat., Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto, op. cit., S.11-12.

<sup>46</sup> モホイ＝ナジとギーディオンの交友を軸に、「映画と写真」展の写真史上における意義を読み解いた研究として、つぎの論考がある。Olivier Lugon, Neues Sehen, Neue Geschichte: László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion und die Ausstellung Film und Foto, in: Werner Oechslin und Gregor Harbusch, Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierung der Moderne, Zürich: gta, 2010, S.88-105. リュゴンは、モホイ＝ナジが構成を担当した同展の第一室において、「過去と現在の間を流動的に通過するための」形式的な戦略が用いられていることを指摘した (同上、95頁)。

<sup>47</sup> Elisabeth Patzwall, „Zur Rekonstruktion des Heartfield-Raums der Werkbundausststellung von 1929“, in: Akademie der Künste zu Berlin (Hg.), John Heartfield, Köln: DuMont, 1991, S.290-299.

<sup>48</sup> 「白っぽく滑らかな壁面には、明るい赤色の幅広い帯が取り付けられており、この帯も

---

また銀色の細い枠で区切られていて、展示物のみごとな背景を形づくっている。」原文：Um die hellen glatten Wandflächen läuft ein breites Band in hellrot, das selbst wieder mit smalen Silberleisten abgeteilt ist, und einen famosen HIntergrung für die Ausstellungsobjekte bildet. Stuttgarter Tagblatt, 18. Mai. 1929, in: Karl Steinorth, op. cit., S.10.

<sup>49</sup> 同展のカタログには会場図や展示物の写真を貼り合わせ、蛇腹状に綴じたフォト・モンタージュが収録されている。Katalog des Sowjet-Pavillons auf der internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Komitee des Sowjet-Pavillons auf der internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln, 1928.

<sup>50</sup> Kai-Uwe Hemken, El Lissitzky : Revolution und Avantgarde, Köln: DuMont, 1990, S.164. Ulrich Pohlmann, „El Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluß auf die faschistischen Propagandaschauen 1932-1937“, in: Margarita Tupitsyn (Hg.), El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion, München: Schirmer/Mosel, 1999, S.56.

<sup>51</sup> 「ロマン主義的な美術館の代用としての従来 of 展示システムは、単に装飾的なごまかしで壁を覆った [ような] ものであるから、空間のこわばりを解きほぐすために、次のような可能性が提示されるべきであろう。すなわち、個々の「もの」それぞれにアクセスすることができて、鑑賞者に何も見逃さないよう強いることができる空間建築である。」原文：Da das bisherige Ausstellungssystem romantischer Museumsersatz ist die Behängung der Wandflächen dekorativer Bluff soll die Möglichkeit gegeben werden, die Starre des Raumes aufzulösen, dergestalt, dass die Raumarchitektur den Besucher zwingt, nichts zu übergehen: sich mit jedem einzelnen Objekt auseinanderzusetzen.F. Kiesler, „Ausstellungssystem Leger und Träger“, De Stijl, Nr.10, 1924, S.2.

<sup>52</sup> 岡田桑三「伊兵衛さんと伊奈さん」『現代日本写真全集 月報』No.9、1959年3月、2頁。なお、同展は当初スウェーデンへの巡回も予定されていた。

<sup>53</sup> 山内光「ドイツで開かれたフィルムとフォトの国際展覧会に就て (一)」『フォトタイムス』7巻2号、1930年2月、250頁。および山内光「ドイツで開かれたフィルムとフォトの国際展覧会に就て (二)」『フォトタイムス』7巻3号、1930年3月、405頁。

<sup>54</sup> 岡田桑三によれば、木村伊兵衛は同展を見て「自分の古い写真に対する執着や、新しい写真への疑問が一掃され、ふんざりがついた」と語った。岡田桑三「伊兵衛さんと伊奈さん」前掲、2頁。また東京美術学校の森芳太郎は次のような展評を寄せた。「本展観は、この新運動が打建てた最初の華やかながい施塔として目されて居るものである。そんなうわさやまた新傾向の作品は、雑誌や書籍ではほぼ承知しておったが、今直接にオリジナルに接した味は又特別なものがある。」森芳太郎「写真術の全機能を展開したドイツ国際移動写真展」東京朝日新聞、1931年4月18日、朝刊5面。

<sup>55</sup> なお、会場となった美術館の地階部分は1924年にキュンメルによって設計された東洋美術コレクションの展示室であった。床の間を備えた静的な常設展示室に隣接する展示室で、最先端のモダニズム芸術作品を並べた「映画と写真」展が開催されていたことになる。

<sup>56</sup> チューリヒ展についてはつぎを参照。Phaidon Editors and Bruce Altshuler, (ed.), Salon to Biennial - Exhibitions that made art history: Vol. I: 1863-1959, London and New York: Phaidon, 2008, pp.228-229.

<sup>57</sup> 「私はこの外遊中、幸い伯林に於ける、この展覧会の催しに接して、かつて我々が1929年の四月東京朝日新聞社のギャラリーに於いて、その第二回展覧会を行った、国際光画協会展の仕事が、その経済上の理由から、規模に於いてはささやかなものではあったが、『光画』に対する本格的な真面目な態度を持って進んで行った点この催しに対して、野鴨の群に育った、白鳥の雛が、初めてその生み親の白鳥群に出会った折りの様な喜びを禁じ得なかつたのであります。」山内光「ドイツで開かれたフィルムとフォトの国際展覧会に就て (一)」前掲、250-251頁。



- 
- 58 「国際光画協会創立趣意書」および協会規約は、フォトタイムス 6 巻 3 号に掲載された。『フォトタイムス』6 巻 3 号、1929 年 3 月、117 頁。
- 59 K 生「国際光画協会第二回展の前後」『フォトタイムス』6 巻 5 号、1929 年 5 月、103 頁。
- 60 中戸川秀一「国際光画展所感」『フォトタイムス』6 巻 6 号、1929 年 6 月、109 頁。
- 61 岡田の「光画」および「日本工房」との関係については次を参照。川崎賢子、原田健一『岡田桑三 映像の世紀：グラフィズム・プロパガンダ・科学映画』平凡社、2002 年、187-218 頁。
- 62 東京朝日新聞展覧会場と朝日会館で共通の使用規定には、「展覧会用のスクリーン」使用料について記載があり、また「使用者の希望で本館の承認した場合は使用者の費用で特別の設備をすることが出来ます」とある。東京朝日新聞展覧会場は壁面長さ 74 間（約 135 メートル）、大阪の朝日会館は千尺（約 300 メートル）であった。朝日新聞社編『日本美術年鑑 1932』朝日新聞社、1931 年、復刻：国書刊行会、1996 年、61-62 頁。なお大阪はスクリーンを含めた壁面長さだが、東京については不明。
- 63 朝日新聞記者の春山は、デルスニスによる「第一回佛蘭西現代美術展」の巡回展について、次のように述べた。「大仕掛なデルスニス氏の佛展は、大阪のみならず、日本に於ける展覧会に革命を与えました。これまで八幡の藪知らずのように、狭い道をつくって、会場をぐるぐる廻るといふ陳列法でしたが、デルスニス氏は中央に大広間をつくって、会場に一步ふみ込むと、その壯観が一目に見渡されるというやり方をします。〔中略〕現在朝日会館の展覧場でやっているのは、皆デルスニス氏からの伝授によるものです。」春山武松「朝日会館展覧場が出来るまで 一朝日会館五周年記念講演会速記一」『会館芸術』1 巻 4 号、1931 年 12 月、19 頁。
- 64 東京朝日新聞の社告には、「総出点千二百点を二回陳列とし十九日より陳列替」とある。東京朝日新聞、1931 年 4 月 13 日、朝刊 3 面。
- 65 大阪朝日新聞の社告には、いずれも掛けかえについての記載はない。大阪朝日新聞、1931 年 6 月 30 日および 7 月 1 日、朝刊 5 面。
- 66 1931 年 6 月 7 日から 11 日まで、全日本写真連盟主催「第五回国際写真サロン」と「第二回広告写真展」が合同で開催された。記事には世界各国からの作品千余点とドイツ人写真家ペルシャイドの遺作約二百点、広告写真賞の応募作品を展示したとある。大阪朝日新聞、1931 年 6 月 8 日、朝刊 5 面。
- 67 森芳太郎「ドイツ展とアシヤ展」『写真新報』41 巻 6 号、1931 年 6 月、28 頁。
- 68 堀野正雄「新しい写真家」『フォトタイムス』8 巻 8 号、1931 年 8 月、136-137 頁。
- 69 1930 年前後の堀野正雄の制作活動と新しいメディアの関係性について、次を参照。谷口英理「1930 年前後の前衛的芸術潮流における堀野正雄の位置」東京都写真美術館編『幻のモダニスト—写真家堀野正雄の世界』国書刊行会、2012 年、263-285 頁。
- 70 たとえば濱田増治は『現代商業美術全集』の 11 巻「出品陳列装飾集」において 1925 年パリ万博や 1928 年の「プレッサ」を紹介し、こうした陳列法の日本への導入を勧めた。濱田増治編『現代商業美術全集』11 巻、アルス、1929 年 12 月。
- 71 川喜田煉七郎「家庭用品改善展覧会の設計に関して」『建築画報』22 巻 7 号、1931 年 7 月、6 頁。また川喜田は文化学院での「生活構成展覧会」でも天井の使用などユニークな空間の使い方に挑んだ。川喜田煉七郎『生活構成』の研究について『建築画報』22 巻 10 号、1931 年 10 月、15~18 頁。
- 72 「独逸建築博覧会号」『国際建築』7 巻 7 号、国際建築協会、1931 年 7 月。また同記事は蔵田の著書『欧州都市の近代相』に再録された。蔵田周忠『欧州都市の近代相』六文館、1932 年、449-496 頁。
- 73 山脇による博覧会の写真壁画制作については、川畑直道による詳論がある。山脇は、パウハウスの思想を基に日本における写真壁画を大きな発展へと導いたが、その直接の契機

---

としてドイツ建築博覧会においてバウハウス関係者が手がけた写真壁画との出会いがあった。川畑直道「写真壁画の時代 パリ万国博とニューヨーク万国博国際館日本部を中心に」『帝国と美術』前掲、379-578頁。

74 山脇巖「蔵田周忠氏との出会い」（1966年4月）『櫻 続』日本大学芸術学部美術学科研究室、1973年、65-66頁。

75 Amtlicher Katalog u. Führer, Deutsche Bauausstellung Berlin 1931, Ausstellungs-, Messe-, und Fremdenverkehr-Amt der Stadt Berlin, Berlin: Bauwelt-Verlag/Ullsteinhaus, 1931.

76 特集号の図版として、57点もの写真や図面が収録された。蔵田周忠「新建築材料部—独逸建築博—巡記」『国際建築』7巻7号、前掲、23頁。また蔵田は会場同士をどう連結するか工事の時から気をつけていたと書いており、建築博が始まる前から会場に足を運んでいたことがわかる。連結のために設けられた地下道には等距離に陳列窓があり、タバコ会社の陳列が行われていた。同上、19頁。

77 蔵田周忠『ドイツ建築博』一巡記 同上、5頁。

78 同博覧会の公式図録兼ガイドには、ドイツ建築労働組合の組織の紹介が掲載されているが、グロピウスらによる展示デザインについては触れられていない。Amtlicher Katalog u. Führer, Deutsche Bauausstellung Berlin 1931, op.cit., S.50-51.

79 蔵田周忠「新建築材料部—独逸建築博—巡記」『国際建築』7巻7号、前掲、20頁。

80 同上、26-27頁。キャプションの執筆者は不明。山脇は『アサヒカメラ』で改めて同図版を取り上げた際、つぎのように言い換えている。「大面積の引延し写真と近代的の装飾材料と、明るい色彩はともに完成し切った構成的陳列法を見せて居る。」「切抜き写真にベニア板の裏打ち、赤や青の明快な色彩、印象的な白い面への配置。輪はクローム鍍金の鋼管、全部壁面より浮き出して居る。」山脇巖「新しい展覧会形態と写真」『アサヒカメラ』16巻4号、1933年10月、399頁。

81 山脇巖「現代の住宅（第二会場所見及び批判）」『国際建築』7巻7号、前掲、12頁。

82 同上。

83 同上、14頁。

84 同上。また山脇は同室のS字に湾曲した壁面パネルについて次のように解説している。「左側壁面には、其住居と住居者の肉体との関係を図示して居る 全部が、ベニア板の細工である。金属と硝子を惜気なく用ひている、徒に羨しくなる。眼には光線を、鼻には空気を、耳には静寂を 体躯には運動を、図解で、光線と空気と運動の必要を力説して居る。」同上、14頁。このパネル上にはコラージュされた5つのイラストがあり、個別に電気スタンドによってスポットが当てられ、「das auge braucht licht」「die nase lunge braucht luft」「das ohr braucht ruhe」「der körper braucht bewegung」というタイポグラフィが添えられていた。なお次の図録では同パネルの作者がシャヴィンスキーとされているが、モチーフやコラージュの特徴から見てバイヤーによる設計のように思われる。Das A und O des Bauhauses, op.cit., S.264.

85 雑誌『建築雑誌』に同展の開催経緯、挨拶および講演の記録、出品目録、会場写真が掲載された。講演記録（講演要綱の覚え書）から、前年ベルリンを訪れた矢代幸雄も「独逸の美術工芸」と題して講演したことがわかる。矢代は現代のドイツにおける美術工芸は合目的性の再検討により本質的および趣味的に変革したが、歴史的にはドイツ芸術は長所が少なく、悪趣味であったことを指摘している。『建築雑誌』46巻559号、1932年7月、1-115頁。また、同展に出品された建築写真は写真集の形にまとめられた。建築学会、日独文化協会（共編）『新興独逸建築作品集』丸善、1932年。さらに松坂屋は豪華版の写真集を作成した。同写真集は建築だけでなく室内装飾、家具、食器等の写真も含まれており、久米権九郎および蔵田周忠が指導を行った。高崎信太郎『新興独逸建築工芸』松坂屋、1932年。

- 
- 86 板垣鷹穂ほか「展覧会を語る」『新建築』9巻8号、前掲、167頁。
- 87 小山正和「montage 山脇道子女史の個展」『国際建築』9巻5号、1933年5月、208頁。
- 88 山脇巖「新しい展覧会形態と写真」『アサヒカメラ』16巻4号、前掲、398-401頁。
- 89 同上、398頁。
- 90 板垣鷹穂「展覧会場に就いて」『美術新論』8巻10号、1933年10月、4頁。
- 91 原弘「写真展覧の一つの形式として」『光画』2巻8号、光画社、1933年8月、216頁。
- 92 板垣は、写真芸術において発展の可能性が約束されている課題として、写真を用いた展覧会があるとした。「三、各種の展覧会—と云つても、衛生施設とか生活改善とか云つた種類の、啓蒙的な目的と説明的な形式とを持つ展覧会のことですが—に於いて、写真の使用法が近頃非常に発達して来ているやうであります、これは、安価なディレクタンティズムを避けて充分綿密に考案される限り、なほ多く発展の余地を残すやうに思はれます。この種の試みに、日本では未だ手がつけられていないやうであります、写真家の協力する範囲の極めて豊かな課題であらうと考へます。」板垣鷹穂「写真芸術の将来に就いて」『光画』2巻6号、光画社、1933年6月、110頁。
- 93 原弘「写真展覧の一つの形式として」『光画』前掲、216-217頁。また板垣鷹穂は『アサヒカメラ』においても芦屋カメラクラブ展、プレゼント・クラブ展、「女の顔」展を挙げ、写真展の展示デザインの重要性を訴えた。芦屋カメラクラブ展では作品を主題ごとに展示し、縁なしのガラス板で作品を固定することで統一と落ち着きが生まれていた。一方、プレゼント・クラブ展では作家にも主題にも全く関わらず、すべて一列に並べる手法が採られていた。また「女の顔」展では原弘のティポ・フォトの理論的共用が活用されていたことを高く評価した。板垣鷹穂「写真展の陳列形式」『アサヒカメラ』16巻4号、1933年10月、417頁。
- 94 大谷省吾は銀座紀伊國屋ギャラリーの実態と意義を読み解き、次のようにまとめた。「既成画壇に失望した若手画家たちの目には、銀座紀伊國屋はヒューマニズムに立脚した新しい芸術運動の磁場と映ったことだろう。」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 戦前篇』前掲、170頁。
- 95 日本工房の第一回展「ライカによる文芸家肖像写真展」および第二回展「報道写真展覧会」については次を参照。白山眞理、堀宜雄編『名取洋之助と日本工房 [1931-45]』岩波書店、2006年、7-8頁。

## 第6章 日本表象の展示デザイン

1930年代の日本では、新興写真に続いて台頭した「報道写真」という分野からも明らかのように、写真家あるいは写真そのものが社会とどう関わるべきか、という問題意識は、写真家のみならず、批評家や建築家、商業美術家においても急速に高まった。1930年代を通じて、その意識は、パリ万博やニューヨーク万博における対外宣伝に集約された。リシツキーやバイヤーがプロパガンダを目的とする展示の分野で活躍したように、原弘や山脇巖、板垣鷹穂らは博覧会における「写真壁画」への取り組みにおいて中心人物となる。つまり、伝統と近代性の両方を主張することに加えて、観衆を圧倒する大規模な演出が求められたが、これは展示デザインを追究するモダニストにとって好機となったのであった。世界的な政治危機の時代を迎えるなかで、展示デザインによる表現は、国家的な文化宣伝におけるひとつの戦力へと変容していったのである。

本章では、1930年代後半に開催された万国博覧会における日本の展示デザインを、前章で論じた日本のモダニストによる展示デザイン創始の延長線上に位置づけ、その質的および造形的変化をたどる。最後に、1939年ベルリンで開催された「日本古美術展覧会」における会場展示を精査することで、1920年代末から開催された現代日本画の海外展において日本画の新しい展示方法が追究されずに終わったことの意味を改めて考察する。多様なメディアを駆使する動的な展示を求めたモダニズム芸術とは異なり、日本画は展示方法に強いこだわりを示すことはなかった。これにより、日本美術の展示に新風を吹き込むことなく、海外へ向けた日本表象でも脇役に留まったが、ボストンやベルリンでは日本の国宝展示に最適な空間を用意できるほど、「展示」の追究が進められていたのであった。

## 1. ドイツにおけるプロパガンダ展とその展開

1937年、ミュンヘンにおいてふたつの政治的な美術展が開催された。ナチスが正しいドイツ現代芸術と認めた作品の展示「大ドイツ美術展 Große deutsche Kunstausstellung」（7月18日～10月31日、ドイツ芸術の館、図6-1）と、変性的に生じた誤った芸術を斥す「退廃芸術 Entartete Kunst」展（7月19日～11月30日、考古学研究所、図6-2）である。両展についてはドイツを中心に調査が進められており、その細部まで明らかにされてきているが、クロンクは展示空間について斬新な見方を提示している<sup>1</sup>。すなわち、両展とも白い壁を基調とした「ホワイト・キューブ」の空間だったということである。クロンクは、ナチスが政権を獲得した1933年にはすでに、美術館建築の壁面を白で統一する手法があらゆる美術・博物館建築で主流となっていたことを前提に、両展でも白い壁面が用いられたが、その意味は全く異なっていたと指摘している。すなわち「大ドイツ美術展」において白い壁面は開放された自由な間ではなく、ナチスが思い描く「文化の浄化」の表れであった<sup>2</sup>。さらに「退廃芸術」展では、その清らかなアーリア人の文化が、汚されていることを示すために白い壁面が用いられたとしている。

この展覧会では、ナチスが阻止しようとして試みていた純粋なアーリア人の文化の汚染を描き出すことが目的とされていた。清らかな白い壁面の上に施された無秩序で混雑したディスプレイと、適当に書かれた落書きは、汚染のひどさを意味するものであった。さらに、絵画は観者のすぐ近くに掛けてあり、しばしば床面になだれ落ちているような演出がなされていた。「芸術の家」では作品が目の高さに掛けてあったのに対し、こちらでは観者が作品を文字通り見下すように仕向けられていた。

The exhibition was intended to illustrate the contamination of pure Aryan culture that the Nazis were attempting to counter. The disorderly and crowded display and the careless scrawls on the immaculate white walls signified the extent of that contamination. Moreover, the pictures were hung close to the viewers, often in a fashion that made it seem as if they were cascading to the ground. Whereas the work in the Haus der Kunst was shown above eye level, here the visitors were literally invited to look down the work<sup>3</sup>.

さらに、作品と合わせて説明文を記すバウハウス式の展示方法が用いられていることや、1920年のダダイストによる展示「第一回国際ダダ見本市 Erste internationale Dada-Messe」で用いられたグロッシによる「ダダを本気で受け取るのだ、その価値はある！ Nehmen Sie DADA ernst, es lohnt sich!」という標語を、画家のツィーグラ率いる「退廃芸術」展の展示担当者がそのまま引用していることを挙げて、クロンクはアヴァンギャルドの展示戦略が借用されたと解釈した<sup>4</sup>。つまり、ミュンヘンの両展覧会では美術作品そのものだけでなく、ドイツの美術館および美術展覧会で培われた展示デザインがやり玉に挙げられていた。モダニズム芸術から発生し、その基準的な空間となっていた「ホワイト・キューブ」は、モダニズムとは切り離され「純潔」という意味が付与された上で採用された。「退廃芸術」展には4ヶ月で約200万人もの来場者が詰めかけたが、これは「大ドイツ美術展」の6倍の入場者数であった。大衆を動員したのは、退廃芸術作品が詰め込まれた単なる見世物小屋ではなく、モダニズムによる展示デザインの論法を応用し、人々の神経を逆撫でするようにデザインされた煽動的な空間であった。

このようにバウハウス式の展示デザインは「退廃芸術」展において揶揄され、バウハウス自体もナチスの弾圧により1933年に閉鎖されたが、バウハウスの展示デザインがナチス政権から危険視され、禁止されたわけではなかった。反対に、プロパガンダを目的とした展覧会では、バウホイスラーの技術と経験がむしろ重宝されたのである<sup>5</sup>。1934年4月21日から6月3日まで開催された「ドイツの国民—ドイツの仕事 Deutsches Volk - Deutsche Arbeit」展は、「ドイツ建築博覧会」と同じベルリン、カイザーダムでの展示会場で開催されたナチスのプロパガンダ展であった。1933年のバウハウス閉校まで校長を務めたミース・ファン・デア・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969) は、デザイナーのリリー・ライヒ (Lilly Reich, 1885-1947)、バイヤー、ヨーストシュミット、そしてグロピウスと共に、同展で展示デザインを行った。同展では素材や建築の種類ごとにブースが設けられており、建築博にひきつづき引き伸ばした写真や立体的なパネルを用いた説明的な展示や、モデル・ルーム形式の展示デザインが施されたが、ライヒが手がけた展示室は独特であった。陶器産業の展示では、床面に低い台座を置き、その上に同型の食器をずらりと並べることで、その形体や素材だけを観者に呈示している。またガラス部門 (図 6-3) では、半円形に湾曲したガラス板を鉄パイプ製のシンプルな柵のなかに立てて並べたが、その様子はミニマル・アートのようでもある。すでに建築博の木材をテーマとした展示 (図 6-4) において、ライヒは巨大な木材を床に寝かせて並べるだけの展示手法を見せていた。クロンクはこれ

を、グロピウスやバイヤーらの合理的な展示デザインとは異なった「感覚に訴える配置 sensually arresting arrangement」と形容している<sup>6</sup>。

ライヒは1924年頃からドイツ工作連盟関係の展示デザインの仕事を開始し、豊富な経験を積んでいた一方、バウハウスの教員に就任したのは1932年であったため、グロピウスらとは展示デザインへのアプローチが異なっていた<sup>7</sup>。ただし、バウハウス閉校に伴い教職を解かれた後に、ナチスによるプロパガンダ展での仕事を主軸としていったデザイナーという点では立場はあまり変わらなかった。ライヒは1937年パリ万博においても、ミースと共にテキスタイル部門の展示デザインを手がけており、この仕事についてはダ・コスタ・マイヤーによる論考がある<sup>8</sup>。同論文によれば、ライヒは、1910年代からベルリンの百貨店においてファッションのディスプレイを手がけており、その経験は博覧会の展示デザインにも活かされた。ただしライヒのデザインの特徴は、展示物の産業的ないし商業的部分を完全に切り払い、モノ自体の持つ要素を引き立たせる点にある。この点においてダ・コスタ・マイヤーは、1937年のパリでの展示は彼女らしさが欠けており、より凡庸な印象を受けると評し、その原因として時局の影響を指摘している<sup>9</sup>。1938年11月9日に「水晶の夜 Kristallnacht」の事件が起き、翌年にはアメリカに亡命したミースを訪ねるなど、亡命の契機となりうる出来事はあったが、彼女はドイツに留まり仕事を続けていった。ダ・コスタ・マイヤー論文では、「水晶の夜」事件においてベルリンだけで29の百貨店のガラス窓がユダヤ系の商店として破壊されたことにより、ドイツの商業ディスプレイ業界に衝撃が走ったことが強調されている<sup>10</sup>。したがって、この時期のあらゆる「ディスプレイ」が自由を失っていった状況が推察される。1938年以降、彼女の仲間であったミース、グロピウス、バイヤーはこぞってアメリカへ亡命したが、ライヒがその道を選ばなかったのか、あるいは選ぶことが許されなかったかどうかは不明である。

プロパガンダの展示デザインで最も精力的かつ継続的に活動したのは、バイヤーであった。「ドイツの国民—ドイツの仕事」展と「生命の軌跡 Wunder des Lebens」展（1935年3月23日～5月5日）、「ドイツ Deutschland」展（1936年7月18日～8月16日）は、ナチスの報道機関によって「三部作 Trilogie」と呼ばれていたが、バイヤーはこの三部作すべてに関わっていた<sup>11</sup>。バイヤーは1937年「退廃芸術展」で自身の作品が陳列され、1938年にアメリカへ亡命した。彼が同年、ニューヨーク近代美術館で開催されたバウハウス展の展示デザインを行ったことは前章で述べたが、驚くべきことに、プロパガンダ展の展示デザインという仕事も手放さなかった。ドイツ国民を讃え、煽動する展覧会への関与から

一転、アメリカ国民を激励する展覧会を作っていたのである<sup>12</sup>。1942年、ニューヨーク近代美術館で写真家のエドワード・スタイケン（Edward Steichen, 1879-1973）の企画によって開催された「勝利への道 Road to Victory」においては、モノクロ写真による大型パネルとテキスト、湾曲した壁面に取り付けた写真壁画を用いてアメリカの自然と人々の生活、そして戦力の強さを描き出した。バイヤーが、人の視線に合わせてパネルを傾ける独自の展示理論「視覚のダイアグラム」を、それまでの一方向への視線から360度を見回す観者の視線を想定したものへと発展させていることも見逃せない。展示室の床面から一段高い位置から観者が見るように設計することで、写真パネルを見下ろす形での鑑賞が可能となり、空間全体を表現の場へと拡張することに成功している。さらに、ウィーラー（Monroe Wheeler, 1899-1988）の企画による「平和への空路 Airways to Peace」展（1943年、図6-5）では、フォト・モンタージュの技法も駆使しながら、パネルを天井から吊るした紐に取り付け、宙に浮いているような演出をしたり、吊るされた巨大な半球の内側に世界地図を貼り付け、観者が中に入れるようにしたりと、立体的で浮遊感のある空間に仕上げた。結果として、良い評判を得ることができなかった1938年のバウハウス展とは対照的に、両展覧会とも大成功となった。

なお、1924年に「LとTのシステム」を開発し、展示デザインの創始者となった建築家のキースラーは、すでに1926年にはアメリカへ移住していたが、1942年に完成したニューヨークの画廊「今世紀芸術 Art of This Century」の内装（図6-6）によって再び展示デザインの領域に大きな衝撃を与えた<sup>13</sup>。ペギー・グッゲンハイム（Peggy Guggenheim, 1898-1979）が運営する同画廊は、シュルレアリスムと同時代のモダニズム芸術を専門としていた。キースラーとグッゲンハイムは毎日のように打ち合わせを重ね、抽象の部屋やシュルレアリスムの部屋といったテーマごとの展示室が設けられた。前者には天井と床に渡した棒や太い線によって絵画や彫刻を支えるシステムが導入され、後者では湾曲したトンネル状の壁面からアームが突き出ている、その先端に絵画を取り付けるようにしてあった。手回し式のバーを操作しながらデュシャンの代表作品14点を覗き見る「のぞき見装置 Betrachtungsmechanismus」（図6-7）や、観者が自由に動かして座ることができる椅子、見たい作品をラックから取り出して自在に鑑賞できるコーナーなど、画廊という形式が持つ手頃さと自由さを存分に活かしたデザインであった。シュルレアリスム特有のユーモアや仮想現実的な雰囲気具备了空間演出は、ワイマール期のバウハウスや構成主義が取り組んだ統一的な空間表現としての展示デザインの延長線上にあり、博覧会におけるプロパ



ガンダの展示へと舵を切ったバウホイスラーが到達できなかったものであったと言えるだろう。いずれにしても、展示デザインによって展示空間と展示物を一体化させ、博覧会や美術展をより総合的に演出する技法は、もはや世界規模で展開していた。前章で見たように、この潮流は日本にも押し寄せたが、舞台となったのは美術展ではなく、もっぱら国力を誇示し競い合う博覧会の展示空間であった。

## 2. 国家表象の戦地：万国博覧会

### (1) 1937年パリ万国博覧会

ドイツにおける「三部作」のプロパガンダ展でも写真壁画はもちろん多用され、1936年の「ドイツ」展では入り口部分に、ひととき大きく拡大されたヒトラーの像を中央に配した写真壁画（図 6-8）があった。写真を極限まで引き伸ばし、時には幅 30メートルにもなる一枚の巨大な壁面に仕立て上げることは、それだけで印刷技術の実力を示すものである。イメージや文字を自在に操りながら近代性を誇示できる写真壁画は、表現者にとってもプロパガンダにとっても魅力的な媒体であった。1927年から1957年までのヨーロッパにおける壁画表現について論じたゴラーンは、1937年のパリ万博で各国の展示館がこぞって写真壁画を展示し、しかもそのほとんどが「観光」の部分で用いられていたことを指摘している<sup>14</sup>。国際的に見て、もはや観光事業と写真というメディアは切っても切り離せない要素となっていた。日本においてその担い手となったのは、1930年設立の鉄道省国際観光局と、1934年に外務省の外廓団体として設立された国際文化振興会であった<sup>15</sup>。

さて、パリ万博の日本館も例に漏れず、写真壁画を館内に掲げることができたのだが、それは日本にとって全く初めての試みであった。日本館の目玉と言ってよい「日本観光写真壁画」（図 6-9）を製作した原は、製作レポートにおいて自身の知る写真壁画の実例を列挙しながら、写真壁画への「欲望」をあらわにしている。

写真壁画は僕等のやり度い仕事の一つだつた。大きな写真を作ると云ふことは、どの写真家もが恐らく一度は持つ欲望であらう。僕等はものの本でスタイヘンが RKO ロキシイ座のために作った空をテーマにした壁画のことや、フォードが 1934年の市俄古の博覧会に出陳した自動車工業のシリーズ風な巨大な壁画のことや、ソヴェートの大

衆的な集会や公共建築に使用される大きな偉人の写真のことや、独逸であつた大きな壁画を使つた写真展覧会のことや、NBCの放送スタジオの壁画のことや、コルビュジェの建築に使つた写真壁画のことなどを読んだり見たりする度に、斯うした欲望をつのらせてゐたものである<sup>16</sup>。

銀座紀伊國屋ギャラリーにおける「女の顔」展を起点として、所属団体のグループ展で写真を用いた展示技術を磨いてきた原は、画廊の展示室などには収まりきらない大画面の写真表現へと憧れを募らせていたのだ<sup>17</sup>。完成した写真壁画は、コルビュジェの弟子である坂倉準三設計の建築の壁面にはめ込まれ、パリで日本のモダニズムを披露する場が整えられた。ここではまず日本館の全体的な展示デザインを確認した上で、写真壁画の果たした役割について考察する。

「近代生活に於ける美術と工芸」をテーマとした1937年のパリにおける万国博覧会(Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne)では、日本館(図6-10)ではじめてモダニズムの展示デザインが試みられた<sup>18</sup>。セーヌ川を挟みトロカデロとエッフェル塔を結ぶ通りを中心として、各国のパヴィリオンが立ち並び、日本館はトロカデロ庭園の南西側中央に位置していた。すぐ近くにはセーヌ川に面したソ連館もあったが、日本館が建てられたのは目抜き通りからは奥まった庭園の外れで、傾斜地であつた。日本館設計を担当したのは、コルビュジェ(Le Corbusier, 1887-1965)の弟子で建築家の坂倉準三(1901-1969)である。その建築案は、一度決定した近代合理主義的な前川國男(1905-1986)の案が取り下げられ、次に採用された日本趣味を基調とする前田健二郎の案は現地で断念されたため、坂倉が改めて設計したものであつた。二階建てで、外壁の格子と南東側に木を取り囲むように付けられたスロープが特徴的である。一見してコルビュジェの影響は明らかであり、磯崎新は「師よりもより師の仕事にみえるような建物」<sup>19</sup>とさえ形容しているが、坂倉は設計料の半分をコルビュジェに渡したことを鑑みれば、コルビュジェが直接助言を行ったことも考えられる<sup>20</sup>。

この日本館では、家庭生活部、科学部、商店部、文化宣伝部(勸興部から名称変更)の四部門が出品陳列を行った<sup>21</sup>。展示方針については、事務報告につきのように記されている。

## 第二節 内部陳列の設計と文化宣伝部の計画

内部陳列に関しては、総合出品の方針を頭初より決定しありたるを以て、之れが設

計も慎重を期し、一方には建築構造と他方には陳列物との調和仲介の要素たらしむと同時に、日本館の館屋全体として大体左の四部を設け之れに各々適當なる施設をなして所期の効果を齎らすべく企図した。即ち、一、家庭生活部、二、科学部、三、商店部、四、文化宣伝部が之れである。

注意すべきことは、こうした展示設計が日本で行われ、現地での施工は坂倉が行ったため、どの程度元の設計に調整や変更が加えられたか把握するのが難しい点である。報告書には、完成後の展示室内について次のように説明されており、六つの展示室に各部門が振り分けられたことがわかる。

第一室 商店部其の一 室内所及布帛類展示室

第二室 家庭生活の部 モデルルーム

第三室 商店部其の二 木竹、金属工芸展示室

第四室 商店部其の三及宣伝部 陶磁器展示室及宣伝部出品物展示室

第五室 喫茶室 喫茶室及軽食堂

第六室及附属暗室 科学部 科学部出品物展示室

したがって、下に示す展示設計と実際の配置や名称が異なっているが、ここでは元の展示設計における四つの部門に従って内容を概観する。まず家庭生活部である。

家庭生活部は我国に於ける文化生活の相様を示すと共に私的生活に漂う和やかな雰囲気の一部を覗はしめんとする意図を以て、我国中流以上の家庭を想定して、建築施工にも、出品陳列にも万事之れを標準たらしむることとした。そして此部は日本館中にも最も主力を注ぐべき部なるを以て、特に此部は綜合サロン出品の方式によることとし、最小限度の希望として婦人室、応接室、喫茶室を設くるに決し、その実施要領としては多数観覧者の賞玩に便ならしむるため三者を連らね、その一より他を見透し得る如く施設することにした<sup>22</sup>。

ここで示されている「綜合サロン出品の方式」とは、建築家の前田健二郎（1892-1975）の設計によるモデル・ルーム形式の婦人室、応接室、喫茶室である。また、商店部は和田

三造（1883-1962）の担当であった。報告書の解説はつぎの通りである。

商店部は和田三造氏の案によるものであって、我国主要高級商品の陳列展示を目標として居る。その方法としては布帛類は懸吊式を採り、小形高価品は硝子ケースに納め、大形品又は貴重品は平台上に置くことにした。此の台も多彩なる出品物を引き立たしめる意図を以て木製黒塗に統一せられ、大きさと形状を各出品物夫々に最も適當のものたらしめたが、観覧者が大人となく小児となく陳列対象を十分に觀賞し得らるる様に高さとお興のわりあい、視覚に適正を得たことは限られた面積のことを併せて考へると作者腐心の存するところを察せられる<sup>23</sup>。

入り口ホールに設置された布帛の展示（図 6-11）では、スタンドに架けられた布が天井に届くほどの高さから垂れ下がっていて、それほど洗練された印象を受けるものではないが、立体的かつシンプルな展示となっている。さらに理化学研究所の辻二郎によって設計された科学部（図 6-12）を見てみよう。

科学部の展示計画は専門委員たる理研の辻博士の意向によるものであって、列国の前に躍進科学の日本を髣髴たらしめ、明哲な日本人の科学的頭腦の閃めき、又その努力を世界に誇示すべきものが選ばれたが、一方同博士の経験から、近來の博覽会では科学的な出品物にも冷哲な機械美を尊重活用して展示すると共に、四圍の情況の許す限り出品物は実際に運転、デモンストレーションをなすことを建前とし、若し之れが出来なければ次善の方法として仏蘭西語を以て素人にも出品物の要領を理解し得せしめ易き説明を附し、又参考として従來の同種のものとの効率比較図表を添へる等観覧者に対して懇切な方法が採用せられた<sup>24</sup>。

このように、科学部門においても「機械美」の尊重と「観察者に対して懇切な方法」を前提とした展示設計が行われた。国際文化振興会と鉄道省国際観光局が担当した文化宣伝部の展示企画には、津田敬武が当たった。

文化宣伝部に在つては博覽会そのものが元來多分に宣伝的の価値及至性質を有するに鑑み我国としてなすべきことが余り多きため、その取舍選択に迷ふ程であつたが、

数次の理事会に於て斯界に専門的権威を有する国際文化振興会が本協会の発起人ともなり居る関係上、大体の計画を同会に委嘱し、一方鉄道省国際観光局も巴里博開催の年には同地に宣伝事務所を開設して積極的に此機を利用せられ、外客誘致に乗出さんとする意向なりし為め、合同してその意向をも参酌して文化宣伝計画に当ることとなつた。

記録写真(図 6-13)を見ると、商店部の出品物である陶器類の硝子ケースが並べられた壁面上部に、国際文化振興会の出品物である原弘設計の写真壁画「日本観光写真壁画」がある。幅が18メートルもある本作は、中央に富士山を配し、右手には大提灯や芸者、左手には鯉のぼりや大仏といったモチーフが置かれていた。このほかに、写真壁画作品としてはモダニズム建築の写真を組み合わせた「日本の住生活」(写真撮影：渡辺義雄、構成：河野鷹思)と、詳細は不明だが「日本の学校生活」(写真撮影：木村伊兵衛)、そして「金属製大日本地図」もあった。報告書によれば、冷淡な展示を避けるため、「ダイナミック」な展示方針が採られた。

本計画は従来此種展示が単に陳列し放しの冷淡なりしたため、所期の効果を挙ぐるに少々恨ある先例に徴し、今回は凡てダイナミックな方針を以て立案せられ、独り館内のみならず館外に亘つても各国観衆に文化日本の宣揚をなすことになつた。

即ち、日本館の建築的装飾として金属製大日本地図、壁画写真として館内宣伝部の一壁面全部を覆う観光大写真、又日本庭園のアイヂヤを抱かしむべき縮尺百分の一にしてなほ二米×三米半の大きさを有する某富豪の邸宅模型を始め、裕に世界水準の上不動の優位を占むる婦人服、盆栽、漆芸品、版画等が選ばれ、吾国人の細微なる工芸が単なる伝統的存在たるのみならず、絶えず時代の進展に適応して居ることを示す証左として、前期漆芸品も乾漆、色漆、陶、金属への応用せるものを示し、中央蚕糸会出品の絹製品も天幕、毛布、パラソル、鞆等の新規用途を記した。竹籠、版画、玩具等はその製作の過程を順次に展示し土俗的興味を喚起した<sup>25</sup>。

このように「伝統的」および「民族的」な性質を見せながら、同時に写真壁画によって近代性を強調するという多様さが「ダイナミック」ということなのだろうが、企図通りの効果を生んでいたかは疑わしい。同展覧会の日本館について、原弘による写真壁画製作を

中心に考察した川畑によれば、展示に際して坂倉と博覧会協会側との対立があり、動線や配置が大きく変更されたため、原の「日本観光写真壁画」が想定していた「絵巻の形式」の魅力が失われてしまった<sup>26</sup>。ともあれ、絵巻物を日本が古くから持つ形式としてコンセプトに定め、各国で進められていた写真壁画の表現に「日本らしさ」をもって参戦しようとする原の姿勢は明快であった<sup>27</sup>。原は『アサヒカメラ』誌上で制作過程や反省点を丁寧に報告し、また『万博』誌でも写真壁画の重要性を強く訴えて、写真界や博覧会関係者に働きかけている<sup>28</sup>。「日本観光写真壁画」が、ちょうど同時期に制作発表されたアーノルド・ファンクによる日本を舞台とした映画「新しき土 Die Tochter des Samurai」と、モチーフや技法の面で類似点があるものの、その影響を受けていないことを強調している点も、原の熱い競争心の現れと捉えることができる<sup>29</sup>。原は1939年ニューヨーク万博日本館における日米国交参考部の展示室のために、写真壁画「日米修交」を製作し、写真壁画の表現をさらに追究した。

## (2) 展示デザインと政治

このように、日本の万国博覧会におけるモダニズム展示は課題を多く残したが、パリ万博全体から見て、どのように位置づけることができるだろうか。興味深いことに前述のゴラーンは、開催国のフランスにおいては同博覧会でこれほど写真壁画が支配的になるとは予期されていなかったことを明らかにしている。ゴラーンはまず、写真発祥の地であり「モンタージュ」という語自体フランス語に由来するにも関わらず、1920年代を中心にフォト・モンタージュの担い手となったのはドイツのダダイストやソヴィエトのアジプロであったことを指摘した。フランスにおいても、1930年には「装飾芸術家協会展」のドイツ部門におけるバイヤーの写真壁画的な大型写真パネルの展示という大きな衝撃があったにも関わらず、その後写真壁画が全体主義を鼓舞する目的で用いられるようになったため、敬遠すべきものとされた。

こうした背景があったものの、1937年のパリ万博では結果的にドイツ館が写真壁画を一点も出品せず、フランスの「新時代館 Pavillon des Temps Nouveaux」(図6-14)や農務省館においてコルビュジエやペリアン、レジェらによる写真壁画が展示されるという奇妙な現象も起こっていた。この点についてゴラーンは、ドイツ出身でパリへ亡命した写真家フ

ロイント (Gisèle Freund, 1908-2000) による解釈を引き合いに出している。すなわち、ドイツ館では写真によるリアリズムよりもリアリティを上塗りするモザイク画のほうが、神話的な権威を示す手段として適当であると考えられた<sup>30</sup>。一方のフランス・モダニストによる写真壁画の取り組みについて、ゴラーンは、とりわけペリアンによる農務省館は異質で、ソヴィエト連邦の雑誌『建設のソ連邦 USSR in Construction』を思い起こさせる様式であったことを強調している<sup>31</sup>。ペリアンらはこの時期、共産主義に傾倒していた。また 2011 年神奈川県立近代美術館で開催されたペリアン展を担当したゴッソは、その解釈の根拠がはっきりしないのだが、坂倉が日本館によって反ファシズムへの称賛を示していたと認識している<sup>32</sup>。

つまり、同博覧会では一方でドイツ館やソ連館のように全体主義を讃美する展示が行われながら、他方ではスペイン館におけるピカソの『ゲルニカ』の展示、さらにはコルビュジェやペリアンによる共産主義的な展示があり、まさにディスプレイによる戦いが繰り広げられていた。その戦地へ、すでに 1933 年に国連を脱退し全体主義の道を歩んでいた日本が、コルビュジェの影響を色濃く示した建築と、原弘によるドイツやソ連のモダニズムから強い影響を受けた写真壁画をもって参加していたことは、あまりにも異様である。日本館は、モダニズムと伝統主義の間の論争によって生じた混乱や、統制を欠いた計画進行によって、館自体にさまざまな主義や様式が混在し、貼り合わせられたモンタージュのようになってしまったのである。

1939 年のニューヨーク万博における日本政府の姿勢では、こうした矛盾は解消されている。日本館 (図 6-15) では「神明造」を基調とした伝統主義的な様式が採られ、国際館日本部 (図 6-16) は、バウハウス式の展示デザインを身につけた山脇巖によって総合的な演出が施された<sup>33</sup>。山脇による国際館日本部設計の経緯と造形については、すでに川畑直道と山本佐恵によって多角的かつ丁寧に考察されているため、ここでは詳しく述べないが、プロジェクトの完成度を高め、ひとつの力強いメッセージを呈示しようとする山脇の意識は相当に強いものであった。ニューヨーク万博の 1940 年再開時に、国際館日本部の大幅な展示デザイン変更を行った山脇は、総監督としての仕事について次のように述べ、満足感を示している。

1940 年は館内出品物の八割は余儀なく壁面写真で占められる結果となった。この効果を現地で見せられた自分は計画者として最初に先づ出品写真面積の制限を提案し、

その効果を強める為に、その位置及び大きさまでも計画の範囲に入れて細部の具体案を進めて行った。

その出品物の半数を占める建築装飾としての壁面写真は工期の問題から、又他の余儀ない理由から一部を設計者自身が手がけた。他の構成者に対しては全館の内容・目的を図面について詳しく説明し、又その位置及び大きさ、各種の条件、他の建築部分との関係も十分に理解して貰ひ、手順を打合わせながら製作した。寸法の計算違ひ以外には大きな破綻もなく、個々に観る作品よりも会場では全く別な力強い効果が認められた<sup>34</sup>。

このように、山脇がバウハウス留学から帰国後に手がけた小規模な展覧会における実験的な展示デザインは、建築と出品物が一体となった総合的なものとなり、大衆の心を煽動するプロパガンダの一戦力として機能することとなった。

なお、1939年に共産主義を離れたペリアンは、商工省の招聘により輸出工芸のアドバイザーとして1940年に来日した<sup>35</sup>。ペリアンが企画し、坂倉準三が会場構成を担当した「選択 伝統 創造」展（正式名称：「ペリアン女史日本創作品展覧会 二六〇一年住宅内部装備への一示唆」、東京及び大阪、1941年）では、ピカソやレジェの作品を参照しながらも、パリ万博で見たようなソヴィエトに傾倒する展示デザインとは全く異なる姿勢をとっており、安易な煽動的デザインを避けながら、室内工芸の分野のみを強く押し出している<sup>36</sup>。また同時期に坂倉は、全体主義を色濃く出した「アジア復興 レオナルド・ダ・ヴィンチ展覧会」（1942年）の会場設計を担ったが、この展示デザインにどの程度関わっていたかは今のところ不明である<sup>37</sup>。戦況が厳しくなった1940年代に入ると、プロパガンダの勢いは衰えないものの、物資や資金の面が苦境となり、展示デザインをもって展示全体の完成度を高めることも難しくなっていった。

### 3. 名取洋之助による工芸や日用品の演出

4章までに確認したように、1930年前後にかけて急速に発達した日本画の海外展における展示方法への新しい取り組みは、追究されることなく、海外日本画展という事業自体が縮小していった。しかし、この際に培われた人的ネットワークは消滅せずに、1930年代後



半の海外美術展における運営組織として、協力関係が存続したのである。1931年の伯林日本画展覧会で強固なものとなった日本とドイツの美術研究者の關係に、新しく加わったのは名取洋之助であった。18歳でドイツに渡った名取は、ミュンヘンでデザインを学び、1931年から写真家として活動を始めた。1933年に帰国後は「日本工房」を設立し、現代社会の様々な表情を捉え、伝える「報道写真」を軸に、対外文化宣伝グラフ雑誌『NIPPON』の製作や展覧会事業などを展開していった。

日本美術研究者ルンプと日本の關係を扱った図録『君は我らと心を通わす Du verstehst unsere Herzen gut』には、ルンプと名取洋之助がベルリンの日本研究所読書室で作業をする様子を写した写真（図 6-17）が掲載されている。年記はないが、おそらく1936年に名取が渡独した際の写真で、同図録には名取について簡単に紹介されている。

本研究所〔日本研究所〕が日本の書籍の仕事ドイツ人へ紹介したことは二度あり、一度目は1927年に国際書籍美術展がライプツィヒで開催された際、日本の委託によって日本大使館が参加した時で、二度目は1936年に同研究所で国際文化振興会が担当した日本の書籍及び複製技術に関する展示が開催された時である。KBSの代理人として名取洋之助はベルリンに長く留まり、展覧会を企画したり奨学生や他の學術旅行者の面倒をみたりしていた。このとき、日本の装本の作例が出品され、伝統的な写本の複製、絵巻、布地が展示され、日本語およびヨーロッパの言語で書かれた日本の書籍が並べられた。

Mit der Leistungen des japanischen Buchwesens machte das Institut die Deutschen zweimal bekannt, das erste Mal 1927 während der großen internationalen Buchkunstausstellung in Leipzig, wo das Institut im Auftrage der Japanischen Botschaft teilnahm, und so dann 1936, als in seinen Räumen eine von der Japanischen Gesellschaft für internationale Kulturbeziehungen (Kokusai Bunka Schinkôkai) betreute Schau zur japanischen Buch- und Reproduktionstechnik stattfand. Als Beauftragter der KBS weilte Natori Yûnosuke(*sic*) längere Zeit in Berlin, organisierte die Ausstellung und betreute Stipendiaten sowie andere wissenschaftliche Reisende. Damals bot man Beispiele japanischer Buchbinderarbeiten, zeigte Faksimiles klassischer Manuskripte, Rollbilder und Stoffe und legte japanische Bücher in japanischer und in

europäischen Sprachen aus<sup>38</sup>.

同文にはこの情報の典拠も記されていないため不確かなことは多いが、名取がベルリンを拠点に国際文化振興会の代表者として展示作業に携わったことがわかる。名取自身は、同展をつぎのように振り返っている。

それから次に向ふで日本の印刷物の展覧会を開きました。日本の一番古い法隆寺のものから今のものまで持つて参りました。この時はドイツの人々は非常に日本の印刷文化の発達して居ることに驚いたやうです。先ほども申上げました様に印刷物が其国の文化の程度を測るものだといふやうな意味で私は持つて行つたのですが、日本の方がヨーロッパより活字が先に造られたのだといふ歴史、今の大塚の工藝社の複製は向ふで非常に驚いて見て呉れました<sup>39</sup>。

このように、名取は大塚工藝社による複製品などを持つて行き、ドイツ人の反応を直接確かめていた。ところで、上に挙げた文章の後半部分で名取は、日本の墨絵がなかなか西洋人に理解されないことを指摘し、日本からヒトラーの肖像を描いた墨絵がヒトラーへの献上品として贈られたが、ベルリンの「博物館の館長」が困ってこれを館の所蔵庫へしまっていると聞いた例を挙げている。この館長とはキュンメルを指すことは間違いないだろう。キュンメルは、ヒトラーがそのような作品に接すれば「却って日本の工芸美術品といふものに対してヒトラーの考えが変る。さふいうものを持つて来られては困るから何とか統制して貰へないか」<sup>40</sup>と漏らしていたという。名取がキュンメルと面識があったこと、さらにキュンメルがヒトラーの日本美術工芸に対するイメージを操作していたことが伺える。

さて、名取は1936年の滞独中に、展覧会開催だけでなく写真集『Grosses Japan』<sup>41</sup> (図6-18)の刊行も行っているが、同書にはドイツ大使武者小路公共による序文と、ルンプによる序論が収録されている。13ページにもおよぶルンプの序論は、日本史とその文脈上における日本美術や文化を讃美し、概観するものであった。白山眞理によれば、写真は『NIPPON』誌で使われた写真等を再度使用しており、「名取の報道写真見本帖」<sup>42</sup>という一面があった。ページごとに日本の風景や住居、産業、スポーツ、芸能などが取り上げられており、ドイツ語でキャプションと解説が添えられている。本写真集は、使用されている紙など上質なものではないが、日本の実生活や風習、風土を知るには丁度良い分量と明

瞭さで、ドイツ人の価値観を前提として作られたことが伺える。1942年には第二版も出版された。

名取はさらに、1938年にふたつのドイツにおける展覧会に関わった。1938年3月6日から一週間の会期で開催された「日本の日用品 *Japanische Gebrauchsgegenstaende*」展は、国際文化振興会による展覧会で、ドイツ美術工芸組合（*Verein für Deutsches Kunstgewerbe*）が開催したライプツィヒ見本市への特別出品であった。これに合わせて、亀倉雄策が表紙をデザインした小型の展覧会図録も作成された。出品物として、国際文化振興会が選択した500点の日用品、すなわち台所用品や大工道具、のれんや布団などが現地へ送付された。図録は出品物の写真で構成された写真集のような赴きもあり、黒い背景の上に置かれた櫛（図 6-19）や切り抜かれた狛犬の置物の写真、畳を背景に撮影された茶道具などが紙面に大きく配置されている。現地で名取は展示物を実際に手に取って見せて、その高度の技術や美しさを感じ取ってもらうようにした<sup>43</sup>。

もう一方の展覧会は、ベルリン国際手工業博覧会（*Internationale Handwerksausstellung*）内で開催された「日本の手工芸品 *Japanisches Handwerk*」展（1938年5月28日～7月10日）で、現地へ名取が担当者として派遣された。同展に際して、雑誌『NIPPON』では特集号も発行されている<sup>44</sup>。記録写真（図 6-20）では、さまざまな職人の手元を写した写真パネルや、床の間と畳を備えたモデルルーム風の展示などが確認できる。名取は述懐において、同展は「行って見ると実はドイツの国策宣伝の展覧会」<sup>45</sup>で、会場設計はドイツの建築家によって統一的に行われていたため、結局日本の展示もドイツの宣伝に利用されることになったとしている。そうした状況のなか、「私は自分で勝手なことをやつて並べた」<sup>46</sup>と名取が述べていることから、会場の基本設計はドイツ側が行ったとしてもモデルルームの設えなど陳列は名取が行ったのだろう。そうしたドイツのやり方を名取は批判するわけでもなく、日本を敢然と表現する宣伝技術をもっと考えねばならないとも記していて、良い刺激を受けていたようである<sup>47</sup>。ドイツでのプロパガンダの展示方法を直接体験することは、名取にとって貴重な研修の場であっただろうし、ドイツ側の日本美術研究者たちにとっても、おそらく名取は重要な存在であったことが想像される。少なくとも、日本の工芸品や日用品を大量に持って頻繁にドイツへやって来たり、写真集を出版したりと、名取の行動は極めて興味深いものだっただろう。

さて、名取のドイツにおける展示活動から明らかなように、日本とドイツの政治的な結束が強化されるにしたがって、展覧会を通した日独文化交流の政治色も濃いものとなって

いった。1931年の伯林日本画展覧会とは異質の展覧会が日独両国で頻繁に開催されるようになったのである<sup>48</sup>。日本で開催された展覧展としては、「独逸国宝名作素描展 Handzeichnungen deutscher Meister von Dürer bis Menzel」(東京府美術館：1937年4月30日～5月14日、大正記念京都美術館：1937年5月17日～23日<sup>49</sup>)、「日独文化展覧会」(早稲田大学演劇博物館、1937年11月10日～16日<sup>50</sup>)そして「大独逸国展覧会」(日本美術協会、1938年9月3日～28日<sup>51</sup>)があった。そうしたなか、これらの展覧会とは別格の規模および重要性を持っていたのが、1939年ベルリンにおける「日本古美術展覧会」である。

#### 4. 1936年開催「ボストン日本古美術展覧会」

国宝級の古美術展を海外で開催することは、現代日本画展よりも集客力があり学术界からの要望も強かったことはあきらかだが、経済面や作品保護の面などで困難が多く、その機会は少なかった。しかし、対外文化宣伝という目的のもと政府の力強いバックアップがあれば、話は別となる。1930年代後半には、現代日本画展の縮小に反比例するように、海外での日本古美術展が頻繁に開催されるようになった。1939年のベルリンにおける日本古美術展覧会はそのハイライトと呼べるが、まずは同展の先例である米国ボストンでの古美術展について、確認しておきたい。

1936年にボストン美術館で開催された「ボストン日本古美術展 Special loan exhibition of art treasures from Japan」(9月11日～10月25日<sup>52</sup>)は、ハーヴァード大学創立三百年記念祝典の行事として企画され、国際文化振興会が窓口となって準備が進められた。帝室御物の若冲花鳥画二幅に始まり、日本全国から集められた国宝や重要美術品100件がアメリカへと送られたが、その運搬事務は山中商会の山中定次郎が請け負った<sup>53</sup>。受入側のボストン美術館は、同館東洋部部長の富田幸次郎だけでなく館長のハロルド・エッジエル(Harold George Edgel, 1887-1954)も来日し、打ち合わせを行う熱心さであった。実行委員には矢代幸雄も加わっており、渡米こそしなかったが、1932年から33年にかけてハーヴァード大で講師を務め、ボストン美術館にも思い入れがある矢代にとって同展は特別なものだったと思われる<sup>54</sup>。監督者として現地へ赴いたのは東京帝室博物館美術課長の溝口禎次郎であった。報告書では新しく造られた陳列ケースを備え、広大な空間であった会場

の概要が記されている。

会場 ポストン美術館 七室 壁面七百十一呎 床面五千二百七十六平方呎

展覧会のため陳列ケースを新造す。

出陳美術品は保存上数回に亘り掛け換へを行ひたり<sup>55</sup>。

また、開会式に臨んだ齊藤博駐米大使が外務大臣へ宛てた報告の電信には、会場にも作品の扱いにも全く問題がなく、ポストン美術館の館員がすばらしい働きをしたことが伝えられている。

今回の展覧を為すに当りては米国側当事者は難きを排して国宝を遠く海外に送りたる日本側の友誼と其の英断的態度とに感銘し其の設備及取扱に付きては十二分の注意を加へ万全を期し居れり 例えは開装に当りては湿度の急激なる変化を慮り順次湿度を変化せしめつつ開装の度を加へたるが如き、「ギャラリー」を新設し展覧物を一々特製「ケース」に収め湿度、温度を調節せる如き其他採光配列等に関する至らざるなき注意等国宝を遇するに正の欠くる所なき態度にして其の取扱振に関しては宮内省の溝口氏も全然米国側係員諸氏に一任して何等心配なき有様なりと安堵し居りたる次第なり<sup>56</sup>

実際、報告書に掲載されている展示室の記録写真を見ても、ポストン美術館側が展示に相当力を入れていたことがわかる。屏風や掛軸、絵巻や仏頭に至るまで、特製のガラスケースに収められており、作品の特徴に合わせて観者が見やすいよう工夫が施されている。たとえば屏風のケース（図 6-21）は床面がかなり高く上げられることで、作品の下部もよく見ることができるし、双幅や三幅対の作品はひとつのケースに収まるよう設計されている。掛軸のケース（図 6-22）は浅い造りで、作品に近づいてみるができるようになっているほか、三幅対の『阿弥陀聖衆来迎図』（模本）の写真（図 6-23）からは、ガラスケース内部の上方に小さな光源を仕込むことで、ガラスの反射を防いでいたことがわかる。部屋ごとの作品陳列数は比較的多いにもかかわらず、非装飾的で無駄のない木製のケースや三角錐を逆さにしたような照明器具によってモダンな雰囲気生まれている。岡倉が作ったポストン美術館東洋部の常設展示室とも異なり、機能主義的でシンプルな空間が生ま

れているが、決して「展示」に妥協を許さない姿勢には受け継がれた岡倉の精神をはっきりと見て取ることができる。

国際文化振興会発行の同展報告書には、出品物や展覧会開催経緯の解説に加えて、作品陳列後の展示室の様子だけでなく作品鑑賞中の人々が映り込んだ会場写真（図 6-24）や、現地で公表された多数の展評を複写した画像およびその翻訳が収録されている。国際文化振興会理事長の樺山愛輔は「発刊の辞」末文において、「米国に於ける状況、反響を主として選び、なるべく原の姿を再現しようと考えたので、主要なものは総て写真凸版に依つたのであるから、それ等の点を含んで閲覧を願ひたい」<sup>57</sup>とわざわざ印刷方法に言及しており、展覧会のみならず報告書にまで力を入れていたことがわかる。また展覧会委員会委員長の徳川家達も報告書序文において、ボストン美術館の仕事が参考になると考えていたことを記している。

本展覧会が米国に於きまして予期以上の反響を喚び起しましたのは時機を得ました事は勿論であります、関係各方面の方々の方ならぬ御努力の結果と存じます。同時にボストン美術館の行き届いた準備、設備、取扱に依る所多いのであります。之等総ての経過、実行方法を記録致して置きますれば非常に参考になる事と考へて居りました。幸いに展覧会事務を主として担当して下さいました国際文化振興会から報告書を刊行したいと云ふ御申出が御座いましたので、編集から印刷まで挙げて御任せ致しました。ボストン美術館内の陳列の設備が丁重を極めて居ります点は御出品下さいました各位の御満足を得る事と存じます<sup>58</sup>。

日本中の重要作品を集めた豪華な作品群の展観にあつて、これほど展示設備が注目され、高く評価されることも珍しい。東京帝室博物館の復興本館建設が進行中であつたため、ボストン美術館への関心がとりわけ高かつたこともあるかもしれないが、日本の美術文化交流の関係者はボストン美術館の卓越した展示技術に、再度驚かされたのであつた。そして、当時の展覧会事業による文化交流の活発化や、ボストン美術館とベルリンの東洋美術コレクション、すなわち岡倉とキュンメルとの1900年代からの競争関係を鑑みれば、ボストン日本古美術展覧会の翌年に国際文化振興会によって作成された同報告書を、キュンメルが目にしていなかったはずはない。1937年8月にキュンメルは来日し、1939年開催の「伯林日本古美術展覧会」の具体的な打ち合わせを始めている。そして同展の展示空間には、ボス

トン日本古美術展からの影響が色濃く現れている。次節では、キュンメルの本日本美術研究の集大成となったベルリンにおける「日本古美術展覧会」の展示空間について考察する。

## 5. ベルリンにおける「日本古美術展覧会」

### (1) キュンメルが待ち望んだ展覧会

1939年、日本の芸術界や日本政府が最も活発に海外展示事業を行った年であったと言えるだろう。2月18日にはサンフランシスコ万博および同会場内での日本古美術展覧会が開会し、4月30日にはニューヨーク万博が始まった。そしてベルリンでは、2月28日から日本古美術展が開催された。それは、日独の美術関係者が長年温めてきた企画が、ついに実現した瞬間であった。日独の美術交流に常に心を砕き、1931年の日本画展でホスト役を務めた元駐日大使のゾルフは、日本古美術展の実現を見ぬまま1936年に没していた<sup>59</sup>。しかし、遅くとも1929年からベルリンにおける日本古美術展開催に向けた行動を始め、いまやベルリン美術館群の総長となっていたキュンメルは、ふたたび実行委員として展覧会準備を主導する立場を得たのであった。

このベルリンの日本古美術展覧会については、ヒトラーも開会式に参列するほど記念碑的な展覧会としてしばしば取り上げられているが、とりわけ安松みゆきによって詳細に研究されており、その成果は2010年に発表された「1939年の『伯林日本古美術展覧会』と新聞・雑誌批評—国家意識と美術の関係を指標にして」<sup>60</sup>にまとめられている<sup>61</sup>。したがって本論文では同展の展示空間に焦点を絞り、規模や趣旨が類似しているボストン日本古美術展と比較しながら、1930年代における日本美術の海外展示について考察する。

空軍元帥ゲーリングと日本帝国内閣総理大臣の平沼騏一郎を名誉総裁とし、日本美術の最重要作品が大量に出品された「日本古美術展覧会 *Ausstellung Altjapanischer Kunst*」は、ベルリンの美術館島にあるドイツ美術館 (*Deutsches Museum*) で開催された<sup>62</sup>。会期は1939年2月28日から3月31日までの約一ヶ月で、横山大観によるポスター《桜花に旭日の図》(図6-25)も作成され、来場者約七万人を集める成功をおさめた。実行委員には同展の発起人でもある前駐日大使で東亜美術協会会長のディルクセン (*Herbert von Dirksen, 1882-1995*) やキュンメル、ルンプがおり、日本委員会実行委員には日独文化協会主事の友枝高彦、国際文化振興会常務理事の團伊能、美術研究所長の矢代幸雄、東北帝

国大学教授の福井利吉郎、文部省国宝監査官の丸尾彰三郎、帝室博物館監査官の秋山光夫、東京帝国大学助教授の児島喜久雄らがいた。なお、事務嘱託には外務省文化事業部嘱託として写真批評家の伊奈信男の名前もある。出品物 126 点の選定は福井利吉郎、丸尾彰三郎、秋山光夫の三名が担当し、そのうち福井と丸尾は作品とともにベルリンへ向かって、現地での準備運営にあたった。奈良帝室博物館鑑査官補の亀田孜と山中商会の赤尾鹿之助も現地で陳列作業に携わった。さらに、文化使節の井上三郎侯爵に付き添って児島喜久雄も渡独することとなった。児島は『改造』誌上で渡独前後の経緯を詳しく報告している。

同展における日本側の仕事も非常に熱心なものであったが、やはりそれ以上にキュンメル<sup>63</sup>の意気込みは相当なもので、全力をもって同展の準備にあたったと思われる。1938 年 11 月 25 日に「日独文化協定」が調印されたことを受けて、その日のうちに朝日新聞はキュンメルへ国際電話をかけ、ドイツからの喜びの声を記事で伝えた。もちろん話題は古美術展の話になり、キュンメルは「準備は全力をあげて進めてゐます。もう部屋の配置なども終わりました。博物館の中心部でこれ以上の場所はないといふところを会場にあてました」<sup>63</sup>と述べている。それはまだ展覧会開会の三ヶ月前で、作品も送り出されていないころである。1938 年 12 月 1 日に横浜を出て、無事にベルリンへ到着した作品は、1939 年 1 月 26 日に荷解きされたのであった<sup>64</sup>。

さて、会場となったドイツ美術館の展示室は、普段ドイツの巨匠の作品を展示している場所であったため、作品を撤去し全面的に改装を施して、日本の古美術を迎え入れる準備を整えた。前述の児島による報告文には、会場の様子が次のように描写されている。

二十八日快晴。愈々伯林日本古美術展開会式当日。吾々も之迄暇を見ては度々会場に行つて居たが整頓したところを見るのは勿論今日が初めてだから非常に楽しみであつた。予期の通りヒツトラー総統が臨席するといふ。会場に当てられたドイツチエス・ムゼウムはノイエス・ムゼウムに続く新館に在る。此新館はメツセルのプランによつてルドヴィヒ・ホフマンが建てた二階建の大建築で 1909 年に起工して大戦後暫く落成したものである。新館の中央が所謂ペルガモン・ムゼウム、南翼が東洋美術館、北翼がドイツチエス・ムゼウムといふことになつてゐる。ドイツチエス・ムゼウムには平生階下に独逸の中世美術及び 17、8 世紀の彫刻が陳列され、階上には主として文芸復興期の独立美術と阿蘭陀美術が陳列されて居る。独逸国民の誇りであるデューラー、ホルバイン、クラナツハ、リーメンシユナイダー等の傑作を初めとしてフアン・アイ



ク、メムリング、マサイス、リユーカス・フアン・ライデン、プレツヒエル等の名品が沢山列んで居る。今度は其階上の全部を空けて日本古美術展を迎へたのであつた。夫には反対論も大分あつた相だから一層開かれる日が楽しみであつた。陳列には専ら丸尾、亀田の両君が当つて居た。壁面はミュンヒエンの建築家ヴキーダーアンデルス教授の考案によつて新たに白木の簾のやうなもので全部張りつめてあつた。其処へ深さ三、四寸の白木の枠を設けて中に屏風、掛物、面、衣装等を飾り、一枚ガラスで一々之を覆つた。枠の内部には別に背景としてクリーム色の布を張つた。彫刻、絵巻物等には勿論別に適当な陳列棚が用意されて居た。配列は既に東京で予め図面によつて工夫されて居たので順序よく行はれたらしいが何しろ品物がデリケートなので陳列に伴ふ取扱ひの苦心は非常なものだつたに違ひない。吾々は屢々丸尾、亀田両君および山中の赤尾君の健康を心配して居た<sup>65</sup>。

つまり、作品配置の図面は東京で作成されていたが、ガラスケースや壁面装飾はドイツ側が用意したのであつた。実際に、ベルリン国立美術館群の機関紙である『ベルリンの美術館』誌に掲載された記録写真(図 6-26)を見ると、屏風の部屋では巨大な展示室の壁面に奥行きを浅いガラスケースが取付けてあり、屏風が完全に開かれた状態で置かれていて、平面作品という印象を受ける<sup>66</sup>。また仏像の展示(図 6-27)はそれぞれゆったりと余白を取った展示ケースに入れられていて、壁面のすだれのような装飾も禁欲的な空間を和らげているように思われる。ボストン美術館での展示よりもさらに非装飾的で、ガラスケースの縁取りさえほとんど目立たない細いものに統一されている。『博物館研究』誌掲載の記録写真にも、彫刻の展示風景を捉えた写真に「此のケースは特に軽快に見えるやう留意されてゐる」<sup>67</sup>とキャプションがあり、同展のために特別に設計されたガラスケースが、非常に良い効果を生んでいたことがわかる。天井の高さや床面には手が加えられていないが、元はドイツ絵画の展示室であつたことなど忘れさせてしまうほど落ち着いた雰囲気となつていて、1924年にキュンメルが完成させた東洋美術コレクションの常設展示室とも似通つている。また、薄型の展示ケースや彫刻の大きさに合わせたガラスケースなど、ボストン美術館での前例を意識してキュンメルたちは周到に準備していたことが伺える。

## (2) 展示室の評価と国策宣伝

さて、児島が報告文で挙げたミュンヘンの建築家とは、ヴィーダーアンダース (Max Wiederanders, 1890-1976) である。彼は、室内装飾などを手がける著名な建築家であったが、それまで日本美術との関わりは皆無であった。この会場について、批評家のフェヒター (Paul Fechter, 1880-1958) はドイツの新聞『ドイチェ・アルゲマイネ』紙上で次のように高く評価している。

ドイツ美術館の展示室にある、この展覧のために作られた新しい額が、すでに、この催しの異例さを十分に意識させる。美術館の全室が新しい壁掛を備えており、その明るい木のトーンは日本らしい効果を豊かに生んでいるが、それはバイエルン産のものである。この壁掛はバイエルンの森で採れた木の枝を編んだものであり、ミュンヘン出身のヴィーダーアンダース教授はこの織物をもってニュートラルな基礎面と、その上には完全に平らな明るい松材でできた戸棚や展示ケースで作品のための展示手段と保護手段を作りだした。それらは、控えめな自己主張のうちに姿を隠しており、美しい印象を与えるというよりもむしろ、見る者が芸術作品を見たあとにやっと気づくようにしてある。まずきっかけとして、日本人から各作品をガラスによって保護したいという希望があった。[そこで] 展示には私たちが昨年カイザーダムで体験したような様々な展示の新しい試みがなされることとなり、ここでは美術展示の領域に限られているが、そうした展示方法によって更なる効果が生まれているに違いない。個々の絵画や、屏風、紙作品は平たいガラス張りの展示ケースに収められていて、各々が区切られた空間のなかに入っているのも、その本質を遮られることなく発揮している。壁面は作品そのものではなくこの展示ケースを支えているので、十分なゆとりが生まれている。来場者は思わず、今日ここで見ているのと同じようなことが、ドイツの古い大型作品で試みられても良いのではないかと考えてしまう。そこで得られる経験は、非常に興味深く、また実り豊かなものとなるだろう。

Schon der neue Rahmen, den man in den Räumen des Deutschen Museums für diese Schau geschaffen hat, zeigt, daß man sich des Außergewöhnlichen des Unternehmens vollauf bewußt gewesen ist. Man hat die gesamten Säle des Museums mit einer neuen Wandbespannung versehen, die im Reichtum ihrer

hellen Holztöne durchaus japanisch wirkt, trotzdem aber bayrischer Herkunft ist. Es handelt sich um sogenannte Holzstabgewebe aus dem bayrischen Wald, mit dem der Münchner Professor Wiederanders hier einen neutralen Grund und auf diesem Grund mit ganz flachen Ein- oder Vorbauten aus hellem Kiefernholz Ausstellung- und Sicherungsmöglichkeiten für die Kunstwerke geschaffen hat, die in der unaufdringlichen Selbstverständlichkeit[*sic*] der Lösung, die sie bringen, um so schöner wirken, als sie dem Betrachter erst nach den Kunstwerken überhaupt zum Bewusstsein kommen. Der Anstoß gab der Wunsch der Japaner, jedes Werk besonders durch Glas zu sichern; in der Ausführung trat zu den vielen neuen Versuchen im Ausstellungswesen, die wir in den letzten Jahren am Kaiserdamm erlebt haben, hier einer im Bereich der Vorführungen nur von Kunstwerken, von dem sicher weitere Wirkungen ausgehen werden. Die einzelnen Bilder, Bildschirme, Blättern stehen in den flachen verglasten Bildkästen in ihren eigenen abgegrenzten Räumen, in denen sie ihr Wesen ungestört entfalten können: die Wände umfassen diese Bildräume nicht die Werke selbst, die dadurch viel mehr Freiheit bekommen. Man stellt sich unwillkürlich die Frage, ob man nicht ähnliches einmal mit den großen Werken der deutschen Vergangenheit versuchen sollte, die sonst hier oben zu Heute find. Die Erfahrungen, die man dabei machen würde, können sehr interessant und fruchtbar werden<sup>68</sup>.

このようにフェヒターは、出品作品もさることながら会場の設え自体を高く評価している。そして注目すべきことに、バイエルン産の木を編んだこの壁面装飾が、「日本らしい効果」をゆたかに生んでいたとされている。ヴィーダーアンダースは実行委員ではなかったが、キュンメルは記念図録の緒言において「尚此展覧会が其内容に適合せる階上設備を整ふことを得たるは、元来全く別趣なる美術品の為に設けられたる陳列室の内部に建築的改造を施したるミュンヘンのマックス・ヴィーダーアンデルス教授の労作に依れるものなり」<sup>69</sup>と記し、その労をねぎらっている。東京朝日新聞と読売新聞でも「会場装飾にドイツ巨匠を動員」と肯定的に報じられた<sup>70</sup>。

このように、国宝 29 点、重要美術品 63 点を含む 126 点の日本を代表する作品を並べ、ヒトラーにも観賞された政治性の強い同展でもあったにもかかわらず、その展示デザイン

はドイツ側に任されたのであった。同じ受け入れ側による会場設営でも、1936年のボストン日本古美術展とベルリンでの古美術展とは意味が異なっていると考えて良いだろう。ボストンでは現地の展示技術や展示への高い意識が評価されれば、それはボストン美術館や、ひいては岡倉天心の評価にもつながるかもしれないが、アメリカの文化や美術的土壌を讃える文脈は引き出されない。しかしベルリンの場合は、ドイツ人の巨匠が日本の国宝を日本らしく演出し、申し分ない働きをすることで、ドイツの技術や文化の偉大さを強調することができる。フェヒターの記事や、日本の諸新聞記事だけでなく、キュンメルの言動にもそうした意図があるように思われる。

ところが児島喜久雄は会場装飾を描写しているだけで、評価を下していない。奈良帝室博物館の亀田孜に至っては、『博物館研究』上の報告記事において現地の対応への不満を漏らしている。ドイツの仕事を讃えるべき場を離れた関係者の本音として参照しよう。

独逸国立博物館は平常は独逸の絵画を陳列してゐるところでありまして、今回の展覧会にはそれらを撤回して廿四室を提供したのであります。その点独逸側に於ても非常に力を入れたわけであり、又独逸人らしい苦心もしたのであります。又私達としては今更に民族性の異なる点を発見したことも少なくなかつたのであります。大体上掲の廿四室には、彫刻、仏画、絵巻、水墨画、琳派、丸山四条派、風俗画、仮面、能衣装と云ふ順序に配列されたのでありまして、種類別のうちに自ら時代的推移を知らしめることとしたのであります。陳列に就ては、ミュンヘン工芸学校主事ヴィダー、アンダース教授が陳列の主任となり、その助手が現場監督の役に当り、日本側と協議しつつ事を進めたのであります。何分先方は品物の扱ひに不慣れであり、日本人ならば勘でどんどん進めるところも、一々丁寧に寸法を測らねばやなかつたり、関係してゐる職人達が余りに分業的で各自勝手に仕事をやつて居たり、又仕事をしてゐても雑談が多く、日本人のように喋りながら手を働かせると云ふやうな芸当は出来ず、話をしてゐると手の方は留守になつたり、相当傍観してゐると齒痒い点もありました。到頭準備の最後の日にはキュンメル氏まで手伝いに出て参りまして漸く二月廿六日の午後九時に完了し、翌日は新聞記者を招待し、廿八日に開会式を行ひ、ヒツトラーを迎へたのであります。そんな調子で、例へば掛幅の如きも独逸人では何うしてもうまく巻けず、又屏風の如きものの堅牢さが十分にわかつてゐないのでありますから、その取扱にも危険がありますので、品物の取扱の方は専らわれわれ日本人がやり、独逸

側の方は専ら陳列ケースの方の準備をやつたのであります<sup>71</sup>。

このように作業は必ずしもスムーズではなく、ドイツ人の担当者たちは作品の扱いに慣れていなかった。ボストン美術館での展示の際に、東京帝室博物館の溝口禎次郎が「全然米国側係員諸氏に一任して何等心配なき有様なりと安堵し居りたる次第」であったのとは大きく異なっていたようである。さらに亀田は、照明と陳列ケースの様子を詳細に説明した上で、最後に「陳列方法」という項で次のように述べている。

以上の様な設備で陳列をしたのでありますが、独逸ではなるべく日本趣味を出そうとして、単純明快さを發揮するやうにしました。彫刻の台を灰白色のペンキで塗たり、ケース枠を素地のままにしたのもそのためであります。又題箋の如きも普進は金文字で細かに書いてあるのですが、この展覧会では、小さなガラス面に黒いエナメルで番号だけを書いたものを置くと云ふ具合でありました。又日本の芭蕉布のやうなものを壁紙に用いたりしてみました。

このように大いに日本趣味を出しましたが、又一方独逸人氣質も可成り出されたのであります。それは並べるのにシンメトリカルな法則に拠らうとするのでありまして、雪村の絵の如きも、野村家の風浪図を中心にして双幅の岸浪図をその左右に分け、更にその両側に二点と黙庵の絵とを配したのもその現れでありました<sup>72</sup>。

亀田がここでドイツ人氣質の現れと見たシンメトリカルな作品陳列は、第2章で確認したように、キュンメル独特の展示方法である。したがって、伯林日本古美術展覧会の展示は1931年の現代日本画展と同じように、キュンメルによる采配が大きな役割を果たしていた。ベルリンで作業にあたったドイツ人スタッフは、ボストン美術館での担当者ほどの展示技術を身につけていたわけではなかったが、亀田らの尽力によって展覧会は無事に計画通りの展示空間を実現することができた。逆に言えば、日本側は作品を集めて送り、安全な環境で陳列することだけに専念し、展覧会を総合的に演出することは行わなかったのである。日本側は、対外文化宣伝や文化交流が重要な時期にあってもなお、日本美術の展示方法や演出の部分には力を入れず、相手側のプロパガンダに利用されてしまうほどで、展示へと積極的に取り組む姿勢を見せることができなかつたと言える。

## 国家表象における客観性

1930年代後半に開催された海外日本古美術展における展示を概観してみれば、海外における日本美術の新しい展示方法の発展と、国内における展示の軽視という構図は第一次世界大戦以前からほとんど変わっていないように思われる。1909年に趣向を凝らした日本美術の常設展示室を作ったボストン美術館と、1924年に専用の常設展示室を設立したベルリンの東洋美術コレクションの二館では、日本美術の展示方法を重視する姿勢を貫き、1930年代後半にその技量を日本の国宝展示において披露することができた。一方東京では、1938年に東京帝室博物館復興本館が完成するまで、満足な日本美術の常設展示施設もないままであった。1930年の羅馬開催日本美術展において、大掛かりな床の間式の展示装置によって大倉喜七郎と横山大観が日本の美術界へ突きつけた展示への問題意識も、十分に検討されることはなかった。1907年にキュンメルが来日した際、コンドル設計の東京帝室博物館を見て憤りを覚えたことが象徴するように、日本美術の理想的な鑑賞空間を追究する意識は、日本を離れた視点を持った者のみ持ち得たのかもしれない。

そうした客観的な視点の獲得は、万国博覧会における国家表象の場においてモダニストが活躍できた要因のひとつでもあった。本章前半で確認したように、モダニストは伝統芸能や工芸を題材とし、「フジヤマ」「ゲイシャ」といったモチーフを積極的に展示空間へ取り込んでいった。ドイツのモダニズムから展示デザインを学び、大規模な表現に挑む好機として国家表象の展示に取り組んだ日本のモダニストにとって、そうしたイメージを多用して海外の日本趣味に応えることは、きわめて妥当であり、日本の観光資源を誇示するひとつの手段にすぎなかった。何より、国家表象の展示デザインを担うことで、海外のモダニストとの競合が可能となったのだから、海外から見た「日本」像を念頭に置いた上で構成を進めることは必然であったと言える。

---

1 「大ドイツ美術展」および「退廃芸術」展について、つぎの文献では出品作品や展示の状況、出版物等が詳細に検討されている。Peter-Klaus Schuster(Hg.), *Die ›Kunststadt‹ München 1937, Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹*, München: Prestel, 1987. また1995年には神奈川県立近代美術館ほかで「退廃美術」をテーマとした展覧会が開催された。展覧会図録『芸術の危機—ヒトラーと《退廃芸術》』神奈川県立近代美術館ほか、1995年。ナチスによる「退廃芸術」の制定と押収活動および押収された作品については次の展覧会図録に概説がある。„Die Aktion ‚Entartete Kunst‘“, *Museum der Gegenwart · Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, op.cit., S.70-158.

2 「ヒトラーは初期の美術館を『市場』と捉えて拒否し、彼にとって美術館とは、より価値の高い崇拜を目的とした寺を喚起させるものであったため、この館で用いられた白い壁面はリシツキーの精神が思い描いたものとは明らかに異なっていた。開放された場としての白ではなく、壁面はナチスによって描かれたであろう文化の浄化を表すものと企図されたのである。」原文: “In the context of Hitler’s rejection of earlier museums as ‘market halls’ and his evocation of the museum as a temple for the worship of higher values, the white walls in the building were clearly not conceived in Lissitzky’s spirit. Instead of white as unbound space, the walls were meant to signify the cultural purification supposedly wrought by Nazis.”, Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, op.cit., pp.127-128.

3 Ibid., pp.129-130.

4 Ibid., pp.128-129.

5 ナチス政権下のプロパガンダ展においてバウハウス式展示デザインが果たした役割とその実際について、ヴァイスラーによる論考がある。Sabine Weißler, „Bauhaus-Gestaltung in NS-Propaganda-Ausstellungen“, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbietung und Verfolgung*, München: Prestel, 1993, S.48-63.同書では、バウハウスがナチス政権下においてどのように制作活動を続けたか、デザインや広告、建築、写真、絵画、彫刻の各分野における事例が報告されている。なお同書は日本語訳も出版されているが、図版は5点のみの収録である。ヴィンフリート・ネルディンガー編、清水光二訳『ナチス時代のバウハウス・モデルネ』大学教育出版、2002年。

6 Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, op.cit., p.112.

7 ライヒの生涯と制作活動の概要については次の文献を参照されたい。Sonja Günter, *Lilly Reich 1885-1947: Innenarchitekten, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988. またニューヨーク近代美術館では1996年にライヒの回顧展 *Lilly Reich: Designer and Architect* (図録は筆者未見) が開催された。Exh.cat., *Lilly Reich: Designer and Architect*, Matilda McQuaid (ed.), New York: The Museum of Modern Art, 1996.

8 Esther da Costa Meyer, *Cruel Metonymies: Lilly Reich’s Designs for the 1937 World’s Fair*, *New German Critique*, No.76., 1999, pp.161-189.

9 Ibid., p.176.

10 Ibid., p.177.

11 Sabine Weißler, „Bauhaus-Gestaltung in NS-Propaganda-Ausstellungen“, op.cit., S.54.

12 「勝利への道」展、「平和への空路」展およびスタイケンのキュレーションによるアメリカ海軍をテーマとした「太平洋における力 Power in the Pacific」(1945年)展について、つぎを参照。Mary Anne Staniszewski, *Power of Display*, op.cit., pp.209-235. また小林美香は、「勝利への道」展の構成経緯や展示内容を精査し、写真を巧みに操るバイヤーの展示デザインの技術が、同展においてひとつの到達点に達しているとした。小林美香「展示の力—「勝利への道」展とヘルベルト・バイヤーの展示デザインを巡って」『美学』53巻4号、美学会、2003年、56-69頁。

- 13 キースラーの「今世紀芸術」展示室のためのデッサンや室内の写真、関連資料は、つぎの書籍に収録されている。Deiner Bogner (Hg.), Friedrich Kiesler: Architekt, Maler, Bildhauer 1899-1965, Wien: Löcker Verlag., 1988, S.102-111. また同書にはキースラーの展示デザインに関して概観した論考もある。Cynthia Goodman, Die Kunst revolutionärer Ausstellungstechniken, ebd., S.273-285.
- 14 Romy Golan, Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1929-1957, New Haven and London: Yale University Press, 2009, pp.123.
- 15 国際観光局および国際文化振興会における報道写真を基盤とした観光事業について、つぎの文献を参照。柴岡信一郎『報道写真と対外宣伝—15年戦争期の写真界』日本経済評論社、2007年。
- 16 原弘「主として構成について」(巴里万国博出陳観光日本写真壁画製作のレポート)『アサヒカメラ』23巻4号、1937年4月、頁番号なし。
- 17 原は、日本工場の展覧会「ライカによる文芸家肖像写真展」(1933年12月)および「報道写真展」(1934年3月)において展示デザインを手がけた。また中央工場の「写真を主とする広告の展覧会」(1934年6月)でも展示の仕事をした。いずれも会場は銀座紀伊國屋ギャラリーであった。各展覧会について、詳しくは川畑直道『原弘と「僕等の新活版術」』(トランスアート、2002年)を参照されたい。
- 18 バリ万博における日本館の設計、出品物、そして写真壁画の制作と評価について、川畑直道の詳論がある。川畑直道「写真壁画の時代」五十殿利治編『帝国と美術』前掲、405-444頁。また、原弘の制作活動における同博覧会への参加とその意義についても次の書籍において検討されている。川畑直道「原弘と『僕等の新活版術』」前掲、197-203頁。
- 19 磯崎新「坂倉準三の居場所 [I]」展覧会図録『建築家坂倉準三展 モダニズムを生きる | 人間、都市、空間』神奈川県立近代美術館、2009年、16頁。
- 20 「坂倉はこの設計作業をル・コルビュジェのアトリエで行っており、事務所使用料のほか設計料の半分をル・コルビュジェに渡している。」太田泰人「パリ万国博覧会日本館」同上、42頁。
- 21 川畑直道は出品物の選定に対する評価は散々であったことを指摘している(川畑直道「写真壁画の時代」前掲、421-424頁)。建築や工芸の専門家から見れば、それは組織的な出品物の失敗であり全体のテーマにそぐわない選定であったかもしれないが、一般的な観衆の興味を引くには十分効果的であったようだ。報告書には、博覧会の開催前に開催された「日本政府賛同巴里万国博覧会日本館出品物展示会」(日本橋高島屋、1937年1月21日~27日)には、32万人を越す入場者があったと記されている。巴里万国博覧会協会編『一九三七年「近代生活ニ於ケル美術ト工芸」巴里万国博覧会協会事務報告』巴里万国博覧会協会、1939年、170頁。報告書は国会図書館のデータベースで公開されている。国立国会図書館デジタル化資料 (<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1263171>)。
- 22 『巴里万国博覧会協会事務報告』95頁。
- 23 同上、144頁。
- 24 同上、145頁。
- 25 同上、146頁。
- 26 川畑直道「写真壁画の時代」前掲、434-440頁。
- 27 「僕は2.10米に18米と云ふ恐ろしく長い壁面を纏める形式に就いて色々考へて見た。先づ思ひ付いたのが僕等が古くから持つてゐる絵巻の形式である。このように非常に横長いスペースを纏めるのに絵巻の様な横に発展する形式をとることは最も無難な方法であらう。〔中略〕そして結局は先の絵巻の形式に依つて出来る限り写真的な表現を試みよう」と考へを決めた」原弘「主として構成について」前掲、頁番号なし。
- 28 原弘「主として構成について」前掲、頁番号なし。原弘「時代相の反映? 中心はどこに?? 日本式モンターヂユの粹! 巴里万国博覧会出陳日本観光写真壁画に就いて」『万博』10号、



1937年3月、16-17頁。また共同制作者である木村伊兵衛も同作品の制作過程および使用器具、技術面について詳細な報告文を書いた。木村伊兵衛「写真製作に就いて」『アサヒカメラ』34巻4号、1937年4月、頁番号なし。

<sup>29</sup> 原は『アサヒカメラ』および『万博』の記事で「新しき土」について触れ、共通点があることを認めながらも、写真壁画の構成が映画上映より前に完成していたと述べている。「要するに僕のやつた仕事は映画に於けるコンティニューイティの作製である。そしてこのコンティニューイティが偶々フランクの『新しき土』の様に僕等の持つてゐる地理的観念を無視して作られた為にアーノルド・ツグヂだなどとひやかされたりしたのであるが、僕等が『新しき土』を見た頃にはとうに此壁画の構成は出来上がつてゐたものであることを一応僕等の名誉のために弁じて置く次第。」原弘「主として構成について」前掲、頁番号なし。「先頃、独逸のマーノルド・フランク博士に依つて製作された映画『新しき土』は日本的なものの表現とされてゐるが、あれは初めて日本を見た外国人の印象である。日本的なもの、日本的な印象を表象するには、幾分御座なりに墮したものと見る向きがある。今度の壁画も不可思議な位共通点があるやうだ。併し方法論的に云へば、今度の写真壁画と云ひ、フランク博士の映画と云ひ、これは最もカメラの使命を認識し、その機能を妥当なる方向に發揮せしめるものと云へるであらう。勿論、表現方法に遺憾な点があるとしても。」原弘「時代相の反映？中心はどこに?? 日本式モンターヂユの粹！ 巴里万国博覧会出陳日本観光写真壁画に就いて」『万博』10号、1937年3月、16-17頁。

<sup>30</sup> Romy Golan, *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1929-1957*, op.cit., p.140.

<sup>31</sup> Ibid., p.151.なお、2011-2012年のペリアン展（神奈川県立近代美術館ほか）図録の年表には、1937年にペリアンが日本館に出品された工芸品に対して厳しい批判を加えたとあるが、この点については今後詳しく調査したい。展覧会図録『シャルロット・ペリアンと日本』神奈川県立近代美術館ほか、鹿島出版会、2011-2012年、299頁。

<sup>32</sup> ゴッソは、坂倉が日本館を題材に製作したコラージュ写真に、スペイン共和国館関係者らの姿が確認できることに、反ファシストの意志を読み取っている。アンヌ・ゴッソ「パリ万国博覧会 日本館 1937年」『シャルロット・ペリアンと日本』前掲、30頁。

<sup>33</sup> ニューヨーク万博（1939年および再開1940年）における「国際館日本部」（外装および室内設備：山脇巖）および日本館（設計：岸田日出刀）については、山本佐恵による詳論がある。山本佐恵『戦時下の万博と「日本」の表象』森話社、2012年。また山脇巖の「国際館日本部」における仕事は、川畑直道による研究を参照。川畑直道「写真壁画の時代」五十殿利治編『帝国と美術』前掲、445-532頁。

<sup>34</sup> 山脇巖「1940年紐育万国博覧会」『樺』183-184頁。

<sup>35</sup> 「1930年代の多くの知識人や芸術家と同様、ペリアンも共産主義運動に参加している。マルクス主義革命は『地上の楽園』と人類の幸福をもたらすことができると考えたのだ。モスクワに二度ほど滞在した後（1931年と1934年）、ペリアンはソ連から距離をとるようになった。1939年8月の独ソ不可侵条約の締結に裏切りをみてからは、共産党ときっぱり手を切った。」ジャック・バルサク「シャルロット・ペリアンの生涯と作品」『シャルロット・ペリアンと日本』前掲、13頁。

<sup>36</sup> 同上、96-129頁。また長門佐季はペリアンの滞日期における活動を概観した上で、坂倉による会場構成を含む同展の内容、評価および意義を読み解いた。長門佐季「シャルロット・ペリアンと日本—『選択・伝統・創造』展1941年」五十殿利治編『クラシック モダン—1930年代日本の芸術』せりか書房、2004年、159-174頁。

<sup>37</sup> 「アジア復興 レオナルド・ダ・ヴィンチ展覧会」について、つぎを参照した。展覧会図録『坂倉準三の仕事』神奈川県立近代美術館、1997年、46-47頁。谷口英理「『アジア復興 レオナルド・ダ・ヴィンチ展覧会』と戦時下の『レオナルド時代』」近代画説12号、明治美術学会、2003年、64-79頁。

- 
- 38 Eberhard Friese, „Das Japaninstitut in Berlin (1926-1945): Bemerkungen zu seiner Struktur und Tätigkeit, in: Du verstehst unsere Herzen gut, op.cit., S.81.
- 39 名取洋之助「展示の諸問題に関して (一)」『博展』73号、日本博覧会協会、1942年、20頁。
- 40 同上。
- 41 Younosuke Natori, Grosses Japan (Dai Nippon), Berlin: Karl Specht, 1937.
- 42 白山眞理「YUNOSUKE NATORI 『GROSSES JAPAN(DAI NIPPON)』」、白山眞理、堀宜雄編『名取洋之助と日本工房 [1931-45]』岩波書店、2006年、42頁。また、西部美術館では1978年に同写真集と雑誌『NIPPON』を中心に名取の1930年代の活動を紹介した展覧会「名取洋之助の仕事＝大日本」が開催された。展覧会図録『名取洋之助の仕事＝大日本』西部美術館、1978年。
- 43 名取洋之助「展示の諸問題に関して (一)」前掲、20-21頁。
- 44 *Japanisches Handwerk : Sonderheft der Zeitschrift Nippon*, Berlin, 1938 (復刻版 : 国書刊行会、2005年)。
- 45 名取洋之助「展示の諸問題に関して (二)」『博展』74号、日本博覧会協会、1942年、16頁。
- 46 同上、17頁。
- 47 同上。
- 48 西村勇晴は、1930年代の日独の展覧会を通じた美術交流を概観し、両国において次第に強まった統制との関係を読み解いた。西村勇晴「1930年代の日本とドイツ」『芸術の危機—ヒトラーと《退廃芸術》』前掲、419-428頁。また日本で1937年から立て続けに開催されたドイツ文化および美術を紹介する展覧会の概要とその意義については、安松みゆきが詳察している。安松みゆき「1937年から1938年の間に日本で開催された日独交流展—美術作品と政治性をめぐる—考察—」『別府大学大学院紀要』8号、別府大学、2006年、53-68頁。
- 49 展覧会図録『日独文化協会創立十周年記念 独逸国々立美術館出品 独逸国宝名作素描展目録』日独文化協会、1937年。同展は日独文化協会と東京朝日新聞の主催。デューラー、ホルバイン、グリューネヴァルト、そしてフリードリヒというドイツを代表する画家を含む素描作品96点が展示された。日独文化協会の設立十周年を記念したもので、ベルリン国立博物館群総長のキュンメルが仲介役となって、作品はドイツ各地の美術館から集められた。展示の準備には、矢代幸雄と東京美術学校助教授の児島喜久雄も参加した。同展について、詳しくはつぎを参照。落合桃子「1930年代に開催されたドイツ美術展覧会—『独逸国宝名作素描展』について」『Angelus novus』早稲田大学大学院文学研究科ドイツ文学専攻Angelus Novus会、33号、2006年、24-50頁。
- 50 日独文化協会創立十周年記念として、同協会主催で開催された。日本書志、ドイツ学、地理、医学、軍事関係、哲学、法律政治、経済学、美術工芸、音楽、諸家出品という11の部門で構成され、1171点にもおよぶ日独文化資料が展示された。同展について、前掲の安松論文を参照されたい。安松みゆき「1937年から1938年の間に日本で開催された日独交流展—美術作品と政治性をめぐる—考察—」前掲、56-57頁。
- 51 ドイツ大使館、日独文化協会、東京日日新聞社の主催により開催された。上野公園内の日本美術協会での展覧ののち、大阪（大阪市立美術館）にも巡回した。展覧会目録『大独逸展覧会目録』大独逸展覧会、1938年（筆者未見）。安松論文は目録をもとに、ナチスの政治政策の正当性を主張する目的でドイツの歴史を示した同展の様子を描き出している。同展に蔵田周忠が関わっていることも注目されるが、その詳細については今後の研究課題としたい。安松みゆき「1937年から1938年の間に日本で開催された日独交流展—美術作品と政治性をめぐる—考察—」前掲、57-59頁。
- 52 国際文化振興会編『ポストン日本古美術展覧会報告書』国際文化振興会、1937年。

- 53 同上、19頁。なお、同展についてはこれまでほとんど研究されておらず、ボストン美術館側の受け入れ態勢など未解明の部分は多い。久保いくこは1953年にアメリカを巡回した日本古美術展覧会について分析した際に、その前例としてボストン日本古美術展覧会について触れている。久保いくこ「矢代幸雄とアメリカ巡回日本古美術展覧会（1953年）」『近代画説』12巻、明治美術学会、2003年、96-114頁。また1939年にはサンフランシスコ万博においても日本古美術展覧会が開催された。同展については山本佐恵によって考察されており、国宝級の古美術に加えて工芸品や仏具、さらに朝鮮の李朝時代の美術品や台湾の民族文化を示す文物、アイヌや琉球の品々も一緒に展示されたことが明らかにされている。山本佐恵「民俗学展示のヒエラルキー — 『日本』古美術展覧会」『戦時下の万博と「日本」の表象』前掲、73-91頁。
- 54 矢代幸雄がハーヴァード大で教えていた時期、満州事変によって米国の対日感情が急激に悪化し、矢代は居心地の悪い思いをしていた。しかし、ちょうどボストン美術館が「吉備大臣入唐絵詞」を新しく収蔵し公開したため、勇気を出してこれを見に行くのと観衆は作品を讚美していたため、大いに励まされ、毎日のように作品の前で解説をしたことがあった。矢代幸雄「『吉備大臣入唐絵詞』—ボストン到着前後」『私の美術遍歴』299-310頁。
- 55 『ボストン日本古美術展覧会報告書』前掲、24頁。
- 56 「『ボストン』に於ける日本美術展開催の件」齋藤大使から外務大臣宛の報告文転載、同上。
- 57 樺山愛輔「発刊の辞」、同上、頁番号なし。
- 58 徳川家達「序」同上、頁番号なし。
- 59 ゴルフはナチス政権発足後、ユダヤ人研究者や芸術家を救うために日本での職を用意しようと試みたことでナチスから危険視されるようになった。その芸術家にはオーストリア出身の音楽家シェーンベルクも入っていた。日本への旅行を希望していたが、その機会はなく1936年に74歳で没した。詳しくはつぎを参照。Annette Hack, Botschafter Wilhelm Solf und die ersten Jahre der Nazizeit in Berlin und Tôkyô, in: Berlin- Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert (『東京・ベルリン 19世紀～20世紀における両都市の関係』), op.cit., S.293-306.
- 60 安松みゆき「1939年の『伯林日本古美術展覧会』と新聞・雑誌批評—国家意識と美術の関係の指標にして」五十殿利治編『帝国と美術』前掲、149-210頁。
- 61 ケンプカは、同展のプロパガンダとしての役割を中心に論じた。Frauke Kempka, Kunstgenuss im Dienste der Propaganda: Die »Ausstellung Altjapanischer Kunst« in Berlin 1939, *Ostasiatische Zeitschrift, Neue Serie, Nr.8, 2004, S.22-32*.また桑原節子は、ほとんど忘れ去られていた同展と1931年の伯林日本画展を概観し、研究者への注意を促した。桑原節子「一九三〇年代に開催された日本美術の二つの重要な展覧会について」『東京・ベルリン 19世紀～20世紀における両都市の関係』前掲、283-291頁。
- 62 展覧会の概要は、次の豪華版記念図録を参照した。伯林日本古美術展覧会委員会編『伯林日本古美術展覧会記念図録』上・下、1939年。
- 63 「『協定おめでとう』交換 本社→伯林 国際電話」『東京朝日新聞』1938年11月26日朝刊11面。
- 64 「日本の古美術展覧会への出品物が届いたので二十六日国立博物館総長キュンメル教授の指揮で博物館に荷物を解いたが全部無事届いたことが確かめられた」「魅力・初の日本国宝 大観筆のポスターも全伯林に 古美術展出陳物届く」『東京朝日新聞』1939年1月28日夕刊2面。
- 65 児島喜久雄「伯林日本古美術展」『改造』21巻9号、1939年、139-140頁。
- 66 *Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, Berliner Museen, 60.Jg., Heft 2, S.36-39.*
- 67 亀田孜「伯林日本古美術展に就て」『博物館研究』12巻8号、1939年、3頁。

---

<sup>68</sup> Paul Fechter, „Altjapanische Kunst - Die Ausstellung in „Deutschen Museum““  
Deutsche Allgemeine Zeitung, Abend-Ausgabe, am 28. 2. 1939.

<sup>69</sup> オットー・キュムメル「緒言」『伯林日本古美術展覧会記念図録』上、前掲、48頁。

<sup>70</sup> 「平沼首相も快諾 伯林の『古美術展』名誉総裁に 華々しき会場迫る」東京朝日新聞、1939年2月16日夕刊2面。「豪華・日本古美術展 会場装飾にドイツ巨匠を動員 開会式のプロ決る」『読売新聞』1939年2月16日、夕刊2面。なお同記事とも内容はほとんど同一で、記事冒頭に「伯林十四日発同盟」とあることから、同じ通信社からの情報を用いていたと思われる。

<sup>71</sup> 亀田孜「伯林日本古美術展に就て」『博物館研究』前掲、1-2頁。

<sup>72</sup> 同上、3頁。

## 結 章

本論文では、1930年代の展示活動を中心に、日本美術の展示空間に対する意識の変化と、その現れとしての展示デザインの実態を読み解いてきた。

まず、日本における公募展の整備によって、とりわけ日本画における作品制作と展覧会が強固に結びついた美術活動が定着し、会場芸術と床の間芸術というふたつの展示概念を基盤とした芸術観が成立したことを明らかにした。1930年の羅馬開催日本美術展は、この床の間芸術を具現化したものであり、同時に日本画が海外へ向けて意識的に空間演出を行った初めての事例となった。一方、1931年の伯林日本画展覧会ではドイツ側の日本美術研究者による展示への独創的な姿勢が示されることとなった。ベルリンにおける日本美術研究は、岡倉天心率いるボストン美術館の展示デザインを意識しながら、日本美術にふさわしい展示空間を追究していた。ところが、日本では、日本美術の展示方法への問題意識はあったものの、日本画の海外展や、美術館博物館においても「改革」は起きることはなかった。

対照的にドイツでは、伝統的・保守的な美術表現を打開するモダニズムが美術館界を巻き込み、展示室や展覧会の新しい形式、そして展示デザインという表現分野を開拓していた。観者の眼と心を捉えて説得する展示デザインは、プロパガンダに特に力を入れていたナチスによって危険視されたり、利用されたりしたが、同じ全体主義を歩む日本にとっても展示デザインは重要な国策宣伝の媒体となった。ドイツの前例から展示デザインを学び取っていた日本のモダニストは、1930年代後半には万国博覧会を舞台に、国家表象の空間を創出していった。画廊での小さな実験的展示から生まれた日本の展示デザインは、プ

ロパガンダの戦場におけるひとつの戦力として大きな役割を果たすこととなったのである。

本研究においては、展示デザインという視点を設定することによって、従来、作品の新旧（古美術、近現代美術）、ジャンル（洋画、日本画等）、あるいは展示施設（美術館、博物館、画廊、博覧会場等）といったカテゴリーによって分断され、差異化されがちであった美術現象を、1930年代を中心に焦点を当て、国際的な政治経済情勢などを背景としてみながら、横断的に考察することを目指した。その結果、つぎのような成果を示すことができた。

近代日本における展示デザインという視覚装置が誕生した経緯とその実態を示すことで、当時の人々にとって「美術鑑賞」ないし「美術体験」がどのようなものだったか、その一端を解き明かすことができた。現在では慣習化している作品の展示方法やホワイト・キューブの空間が定着する以前には、さまざまな試行錯誤や議論があった。とりわけ、自宅の床の間や書画会で絵画鑑賞を楽しんでいた日本人が、明治期になって、西洋式の展示空間へ足を運び、壁面に掛けられた額装作品を鑑賞し始めた際に、そこで生じた視覚文化としての変容は大きかった。この過程は、西洋化あるいは伝統の復興といった単純な経路ではなく、純粋美術と応用美術、近代と伝統のせめぎ合いにあり、さらに政治や社会からも強く影響を受けたために複雑で多面的な様相を呈したのである。とりわけ国家表象の意味合いが強まる海外美術展や万国博覧会の場合では、国内だけではなく、海外からも「日本美術の理想とする展示空間とは何か」という問いが投げ掛けられた。本論文では、その回答を具現化したものとして日本画の展覧会を中心として分析し、多様な資料から展示空間を再現的に読み解く一方で、実際の運営体制や資金、人的配備、そして展示会場の造形的空間も含めた場の状況を把握することとなった。

## 1. 各課題における成果とその意義

ここで改めて、本論文で取り組んだ三つの課題とその成果、および意義について以下に示す。第一に、近代日本における展示デザインと美術館・博物館の空間はどのような関係を持っていたのか、という課題を設定し、これを第1章と第3章後半において検討した。1910年代から1930年代の間に、東京における公的な美術鑑賞の場、すなわち公設の美術館や博物館は数が限られ、上野の東京帝室博物館と東京府美術館しか該当する施設は存在

しなかった。東京帝室博物館は関東大震災の罹災によって建替えを余儀なくされたが、旧本館、表慶館、復興本館いずれにおいても西洋の美術館に倣った展示室を備えており、展示物である日本美術や日本の伝統的な絵画鑑賞空間に合わせて展示室を設えるということも行われていなかった。また公募展の会場は、竹之台陳列館から東京府美術館への交代があったが、基本的には東京府美術館と百貨店の展示会場が使用されていた。これらの展示空間は洋画や日本画、彫刻、工芸といった多様な分野によって共有されていたため、展示室自体はいかなる形式の作品にも適合する背景としての機能を求められた。天井が高く広い壁面で開催される鑑査展において高い評価を得るために、淡い色彩で繊細な表現を特性とする日本画においてさえ、濃厚な色彩や大型作品を制作する新傾向が台頭し、「会場芸術」が生まれた。

こうした動向を批判し、伝統復興の立場を取った横山大観ら日本美術院の日本画家は、展覧会場に床の間を造り付けて展示するいわゆる「床の間芸術」の姿勢を打ち出した。この相反する展示観は、1930年頃それぞれの展覧会で誇示されたが、その基盤として、いかなる作品形式も受け入れるニュートラルな展示空間があったことは見逃せない。また反面、凡庸な展示方法の踏襲に疑問を投げかけることができたのは、日本美術の伝統を担いながら近代的な表現も求める日本画分野だからこそであった。

東京府美術館はこうした議論や実験的展示の舞台となり、また東京帝室博物館も内装設備や展示方法の段階的な改善に取り組んでいた。また美術家たちもしばしば近代美術館設立運動を繰り返したが、日本美術と展示空間の関係を通史的に捉え直し、日本美術展示の理想的なあり方を追究するような組織的な運動が起きることはなかった。むしろ、公的な美術展示の場を離れ、自由度の高い私設のギャラリーで展示活動を行っていたモダニストの方が、展示という行為を根本から見つめ直し、展示デザインという表現形式に立ち向かうことができたのであった。つまり、美術館や博物館は展示デザインの発展にとって出発点であり、また乗り越えるべきアカデミズムを体現する空間にほかならなかった。

第二の課題として、日本美術の展覧会が海外で開催された際に、どのような展示空間が用意されたかについて、第2章と第3章を中心に検討した。1920年代後半から頻繁に開催された大規模な海外日本画展を考察対象に設定し、現代日本画の成果発表だけでなく、日本の美術や文化、ひいては日本そのものを表象する海外日本画展において、会場演出が果たした役割は大きかった。個別に分析されることが多く、また十分に検討が加えられていない海外日本画展だが、俯瞰的に見れば1930年代に重要性を増した国際的な文化交流の一

事業である。日本画の美術団体同士が協力し、外務省のバックアップも受けながら、受入側の組織と共に準備を進めた過程には、海外の観者が求める日本画像と国内の態勢との摩擦やすれ違いが生じた。この要因を探るため、本論文では日本側のねらいや対応だけでなく、受入側の要望や評価、さらには現地の美術館における日本美術コレクションの展示方法まで参照した。その結果、日本美術に特有の装丁や鑑賞空間、すなわち掛け軸や屏風、床の間といった形式は海外の受入側から求められることが多く、「羅馬開催日本美術展覧会」における「純日本式」展示空間の整備はむしろ例外的であったことを明らかにした。一見、同じような日本画作品が出品された一続きの行事に見える1930年前後の海外日本画展は、様々な条件に左右され、展示空間だけを見ても全く異なる様相であったことがわかる。

海外における日本美術の展示空間に目を向けてみれば、ベルリンの東洋美術コレクション常設展示室や、その範となっていたボストン美術館中国日本美術部の展示室には、美術館内部に床の間を埋め込んだ折衷的な展示装置が設けられていた。それはキュレーターたちの「日本美術は日本特有の空間で見てこそ意味を発揮する」という考えに基づいたものであった。これを見た秋山光夫や團伊能ら帝室博物館関係者は、その効果に驚きながら日本でも同様の展示方法を採用することを提案した。しかし、同じく帝室博物館で監査官を務めていた後藤守一が、ボストンとベルリンの事例を並べて「純然たる座敷を作らない限り、かくの如き鶴的なものは必要のない事であろう」<sup>1</sup>と率直に述べたように、日本側には日本美術の鑑賞空間と言えば「純然たる座敷」すなわち、畳に座して床の間に飾られた絵を眺める日本家屋の空間という意識が根底にあった。日本美術の鑑賞空間は各家庭に備えられていたのであり、美術館や博物館には近代性を求めて西洋式の展示方法で日本美術を並べた日本の展示意識と、日本趣味を求めて床の間を展示棚へと転用させた西洋の美術館という対照的な図式は、皮肉なことにも思えるが、偶然ではなかったのである。

第三に、戦時期の国家表象において、日本画家ではなくモダニストが主役となった理由について、第4章と第5章、第6章において考察した。その理由として、つぎの二点を挙げることができる。まず、1930年前後に頻繁に開催された海外日本画展は国家表象の役割を担っていたが、日本画は開催国側の要望や条件に合わせた展示を行い、理想的な展示空間を追究する姿勢を取っていなかった。しだいに海外日本画展という事業自体も衰退していったが、戦時期に日本画展を通して来場者を啓蒙し鼓舞する機能が求められた際にも、会場演出に重点が置かれることはなく、日本画の展示変革は起きなかった。



つぎに、本来アカデミズムから離れ、先鋭的な表現を求めるモダニストが、国家表象を目的とした展示を積極的に担うこととなった理由として、ドイツで誕生し発展した展示デザインが日本で受容されたことがあった。美術館における大規模な展示を行う意志も、資金や人的資源も持ち合わせていなかった日本のモダニストは、小さな貸画廊で実験を重ねながら、写真の加工や広告技術を応用した展示デザインの技術を身につけていった。1925年のパリ装飾博において、ソヴィエト館の「労働者クラブ」部門がロトチェンコによってデザインされたように、モダニストが国家表象の場で活躍する事例は国際的に増加し、日本も1937年のパリ万博でようやくモダニズムの展示空間を提示することができた。日本のモダニストは、展示デザインの規模を拡大することで存在感を増したわけではなく、モダニストと強い繋がりがあった国際文化振興会が対外文化宣伝の役割を担ったために、万博での展示を引き受けることができた。公的な使命という名目のもと、日本らしさを演出するためにイメージを操り空間を造り上げることで、海外のモダニストと競合できることは、刺激的であり誇らしくもあった。1939年のニューヨーク万博やサンフランシスコ万博以外にも、1940年に計画されていた「紀元2600年記念日本万国第博覧会」（実現せず）や「泰国家憲法祭博覧会」（バンコク、1941年）といった大事業の開催が予定されていたのだから、なおさらモダニストは国家表象の担い手として責任感や使命感を持ち、また展示デザインという仕事に熱中していったのだろう。

## 2. 展示デザインに見る国家表象とモダニストの結束

本論文では、主として美術館と日本画の関係と、万博とモダニストの関係という二つの局面から、国家表象を目的とする展示の変容を読み解いてきた。公的な展示の場である東京府美術館を基盤として新たな展示方法を模索し、政治的なバックアップをもって海外日本画展を開催した日本画は、結果としては理想の展示空間像を見出せず、戦時期の国家表象の場からは完全に姿を消してしまっていた。一方、公募展や中央画壇から逃れ、これを乗り越えようとするモダニストは、銀座のモダニズム建築内に設けられた私設ギャラリー、つまりアカデミズムを司る東京府美術館とは正反対の性質を持つ展示の場を拠点として、展示デザインという新しい表現分野を開拓していた。にもかかわらず、戦時期には積極的に国家表象の場に現れ、巨大な写真壁画の印刷やイメージ操作の技術をもって「日本」像

を築き上げることに関与したのである。このイメージには、「フジヤマ」「ゲイシャ」であったり、伝統芸能や工芸を題材としたものが少なからず含まれており、海外の日本趣味に応えた構成となっていることは明らかである<sup>2</sup>。戦時期日本においては、日本美術の伝統を受け継いできた日本画が国家表象に携わっておらず、アカデミズムを離れたはずのモダニストが、国を代表するデザイナーとして国家表象を担い、政府や海外の眼が求める展示空間を用意していたというパラドクスが生じた。さらに、戦後の展示デザインにまで目を向けてみると、この矛盾状態が継続し、モダニストが国家表象を担う関係が温存されたことは注目すべきである。

例えば、戦後初の万博であるブリュッセル万博（1958年）において日本館の設計を担ったのは、奇しくも1937年パリ万博の際、モダニズム建築は日本館にふさわしくないと判断され設計の機会を逃した前川國男であった。坂倉準三の先輩としてコルビュジェに学んだ前川による日本館は、パリ万博の日本館と近似しており、「モダニズムの日本館」の連続性を感じさせる。また館内の展示設計は、工芸分野を軸にタウトやペリアンから直接学んでいたデザイナー剣持勇が担当した<sup>3</sup>。さらに、展示に使用された写真を担当したのは、「中央工房」の一員として「日本観光写真壁画」の制作にも携わった渡辺義雄（1907-2000）であり、戦前・戦中期の展示デザインが引き継がれたことがわかる。加えて、「日本人の手と機械」をテーマとしたブリュッセル万博日本館では、縄文式土偶などの歴史的文化遺産を扱う文化部門、産業部門、工芸部門という三部門が設定され、前述のモダニストが全体の設計に携わっていたが、文化部門の出品選定委員には国立近代美術館の今泉篤男（1902-1984）も名を連ねていた。今泉が同博覧会にどの程度関わっていたか知るためには更なる調査が必要だが、1952年に日本で初めて誕生した国立近代美術館を代表する人物が、モダニストと共に国家表象の場で働いていたことは興味深い。

この国立近代美術館においても、開館以来モダニストによる展示デザインを積極的に取り入れていた<sup>4</sup>。たとえば、1953年の「世界のポスター展」<sup>5</sup>では、会場に金属管を縦横に這わせた展示デザインが丹下健三と猪熊弦一郎によって施されていた。また、1954年バウハウス式展示デザインが試みられた展覧会「グロピウスとバウハウス」<sup>6</sup>や、同年開催で建築家谷口吉郎が展示デザインを務め、江戸期以前の日本美術を近代的な展示装置で見せた展覧会「現代の眼：日本美術史から」<sup>7</sup>、そして丹下健三が日本庭園を思わせる展示デザインを施した1955年の「日米抽象美術展」<sup>8</sup>などもあった。つまり、1951年の坂倉準三建築による神奈川県立近代美術館開館や、国立近代美術館の設立によって、モダニストはよう

やく自分たちの美術館を手に入れることができたのであり、戦前にフォルクヴァング美術館やニューヨーク近代美術館で創始された美術作品のための自由な展示デザインに取り組める環境が、初めて整ったのであった。

改めてモダニストと公設美術館の関係を確認するならば、展示デザインの実験が私設の貸画廊で行われていたことが象徴するように、両者は相反する立場にあった。しかしながら、万博における国家表象の展示を契機にモダニストは公的な事業に加わり、戦後もその関係は続いていったのだった。朴昭炫によれば、今泉を始めとする国立近代美術館の運営委員は、戦後民間団体として活動を再開した国際文化振興会の関係者でもあり、同会と国立近代美術館の関係は、サンパウロ・ビエンナーレなどの国際展関連事業における連携へと発展した<sup>9</sup>。戦後、同会は再編によって国策と一応切り離されたとはいえ、人的ネットワークとして文化交流団体と美術館は繋がっていたのである。つまり、戦後にモダニストと公設美術館が接近し、結束した背景には、戦時期の国家表象を目的とした事業における協働という共通体験があった。その契機となったのが、1930年代前半にモダニストが培っていた展示デザインの技術であったことは、本論文で示した通りである。近代美術を専門とする美術館が20世紀前半から整備されていたドイツでは、モダニストと公設美術館の協働が政治から距離を置いた形で展開していた。だが、日本におけるモダニストと公設美術館の関係を系譜的に見るとき、国家表象という政治的要素を抜きにしてこれを捉えることはできない。しかも、美術作品や言論を通した「日本」像の表現ではなく、観者を包み込む視覚装置である展示デザインこそが、国家表象の空間を形作っていたのである。

### 3. 今度の課題

本論文では考察対象を1930年代としたため、戦局がより厳しさを増す1940年代、そして戦後の展覧会への展開については、細部の検討までには至っていない。この点については今後の課題として取り組んでいくつもりである。とりわけ、ナチス体制の崩壊後、ドイツの展示デザインや米国へ亡命した作家による展示デザインがどのような展開を見せたのか、丁寧に読み解く必要がある。

例えばヘルベルト・バイヤーは、1955年に出版されたイタリア人作家エルベルト・カルボーニ (Erberto Carboni, 1899-1984) の展示デザイン活動を紹介したカタログ序文におい

て、自身の展示デザイン論を解説している。アール・ヌヴォーの影響力が強かった 1900 年初頭の展示方法からドイツ工作連盟がもたらした変革、そして 1920 年代後半のリッツキータによる建築的要素の導入を概観しながら、展示デザインの変遷をたどっているが、戦中の事例にはまったく触れていない。つまり、展示デザインが戦時中のプロパガンダにおいて果たした役割と、その多大な効果については眼を背けて、あくまでもデザイナーの表現手段のひとつとして扱っているのである。ただし、彼が展示デザインにおいて最も重要な要素と考えていた「人の意識のうごき」、そして「宣伝心理学」の使用を、戦前および戦中期と同じように重要視し、推奨していることは注目すべきである。

なによりも、使用可能な造形手段のすべてを普く使用するということによって、展示デザインは強化されたモダンの新言語へと高められるのである。建築的構造をそなえたグラフィック・アートや、時空間の要素を含めた宣伝心理学、教育的目的を兼ね備えた光と色によるアトラクションが、統合して使用されはじめている。この多くの可能性を秘めたモダンな手段を成功へと導くことが、展示デザイナーの課題である。

The universal application of all available plastic means, more than anything else, makes exhibition design into an intensified and new modern language. It becomes integrated use of the graphic arts with architectural structure, of advertising psychology with space-time elements, of the attractions of light and color with educational aims. To play successfully on this modern instrumental of possibilities is the task of the exhibition designers<sup>10</sup>.

バイヤーは展示デザインの仕事に将来性を認めているが、事態はそれほど単純ではなかった。ドイツでは、1955 年に初開催された現代美術展「ドクメンタ」に顕著なように、ナチス政権が退廃芸術として弾圧したモダニズム芸術の「名誉回復 Wiedergutmachung」が叫ばれた。ナチスのプロパガンダ展に関わりながら、退廃芸術として排斥された展示デザインの担い手たちが、どのような姿勢でふたたび展示デザインに関わっていったのか、戦中戦後を通して検討していきたい。これと同時に、戦後に再編された日本における美術展示の場を精査し、また海外における日本美術の展示も照らし合わせることで、現在まで変化し続ける国家表象と日本美術の関係を浮き彫りにしたいと考えている。

- 
- 1 後藤守一『欧米博物館の施設』前掲、62 頁。
  - 2 実際、パリ万博出品のために原弘が構成を務めた写真壁画『日本観光写真壁画』には、エキゾティシズムにおもねっているという批判が寄せられた。この点について川畑直道は、「観光資源として見せたい日本像」と「近代国家として見られたい日本像」の間に相違が存在していたことを指摘している。川畑直道「写真壁画の時代」五十殿利治編『「帝国」と美術』前掲、426-434 頁。
  - 3 剣持勇の制作活動を通史的に捉えた文献として、つぎの展覧会図録がある。展覧会図録『ジャパニーズ・モダン 剣持勇とその世界』秋田市立千秋美術館ほか、2004 年。
  - 4 国立近代美術館において、1952 年の開館から 1960 年までに外部の美術家へ展示デザインを依頼した事例について、保坂健二郎による解説と、これをまとめた一覧がつぎに掲載されている。保坂健二郎「近代美術館における展示と建築」『現代の眼』534 号、2002 年 6-7 月、再録：東京国立近代美術館『東京国立近代美術館 60 年史 1952-2012』東京国立近代美術館、793-794 頁。
  - 5 同上、211 頁。
  - 6 なお、同展の展示担当者は野生司義章であった。同上、220-221 頁および 273 頁。
  - 7 同展の展示について報告したつぎの文献には、カラー図版やデザインされたキャプションによって展覧会のコンセプトが読み取れるほか、谷口吉郎による文章「展示について」が収録されており、隅々まで計算された展示デザインであったことがわかる。谷口吉郎編『現代の眼 ー日本美術史からー』近代美術叢書 I、国立近代美術館、東都文化出版、1955 年。
  - 8 同展の内容と展示空間について、つぎの論文を参照されたい。拙著「長谷川三郎とハンス・リヒターの親交 ーニューヨークの出会いから「日米抽象美術展」へ」『近代画説』19 号、明治美術学会、2010 年、73-90 頁。
  - 9 朴昭炫『「戦場」としての美術館 日本の近代美術館設立運動／論争史』前掲、355-372 頁。
  - 10 Herbert Bayer, “Preface”, in: Erberto Carboni: Exhibitions and Displays, silvana editoriale d’arte, Milano, 1995, p.8.

## 資料

### 資料 1

『千九百年巴里万国博覧会 臨時博覧会事務局報告 下』農商務省発行、1902年

#### 第二章 美術作品（第二部）

##### 第四節 本邦部

各室には皆同一なる陳列装飾を施せり。壁面は総て地紋ある赭〔あかつち〕色の布を以て張り、各室の入り口には天鷲絨地、緑色の幕を垂れ、床は全部に濃紅色の絨毯を敷き詰め、中央の余地には同じ地色の長椅子を設けて公衆の休憩に便ならしむ。是れ装飾法として頗る丁重なるものにして材料の華麗なる点に至りては毫も遜色なかりしといえども、他の諸邦に比して少しく異なりたるは装飾模様之の皆無なりし一事なり。美術作品の陳列に繁雜なる装飾を欲せざるは至当の理にして、作品の価値を妨げざるを本旨となし、華美に流れんよりは、寧ろ質朴ならんことを要す。独逸又は奥國の如き美術部の装飾に力を用いたる陳列室に在りても、亦能く此の意を守り、建築式の飾柱を建て、或は透し模様ある棚柵を作り、其の間に緑葉樹の鉢栽を配置せり。仏國部及び其の他の諸國にありては此の如き添加物は総て之を用いざりしか、唯天井に接したる壁面には必ず帯飾を張り、之に自國の徽章とせる紋様を書き出したり。是れ國別を表示するに必要なる手段にして、本邦の如き全く手法の異なりたる作品を陳列せる所にありては斯る必要を見ざりしも、余りに蕭索に過ぎたるの觀あるを免れず。猶最も遺憾なりしは日本畫の陳列室に濃紅の壁布絨毯を用いたることなり。油畫の如き調色濃厚にして金色の縁飾りをなしたるものには斯る地色は最も適當なりと雖も、画面に余白多く、着色の稀薄なる日本畫に取りて、殷富なる地色は繪畫の光彩を奪い、微妙なる調色の識別を妨げ、既に冷索單調の觀あるに画面をして愈々平淡無色の感を増加せしむるなり。此の如き一種の特質を具えたる繪畫の陳列には之に適応したる装飾を施して其の効果を助けんこと必要にして、將來熟察精考せざるべからざる一問題なりとす。本邦の美術部に出品したる芸品の種類、作家及び作品の数は左の如し。

種類	作家	出品点数
日本画	九七	一三四
油画	三九	五三
水彩画	二	七
版画	一	一
彫刻	四九	七一
建築図案	三	三

合 計 一九一 二六八

是れ決して少数の出品なりと云うべからず、作品の員数を以てするも、出品点数を以てするも、列国中の五六位とを下らず、（本章の始めに示したる出品点数表を参照すべし）欧州に於て芸術の盛んなる伊太利、西班牙、白耳義、和蘭等の諸邦よりも多数の作品を出したり。而して他の各国にありては出品数の割合には面積の台なる区域を占有したるが故に、陳列の体裁宜しきを得たりしが、本邦は陳列室の狭隘なる中に、強て展列をなし、三段以上に額面を重ね、壁面に些少の余裕を残さず、頗る紛雜の觀を呈せり。殊更本邦絵画の手法に至りては近距離の効果を主とするものにして、運筆着色の妙趣を識るには接近して之を検させるべからず。且額面と額面との間に適當の余地を興うる必要を感じること切なり。出品査定の初めに当り、陳列壁面の面積を予想して出品点数を制限し、真に優秀の特色あるものを精選し凡庸の作品を斥けさりしは遺憾とする所なり。

## 資料 2

### 田中一松「院展と青龍社展（一）本年の両展傾向」『読売新聞』1931年9月12日朝刊4面

日本美術院と青龍社とを比べて見ると一方は三十年來の歴史を持つ大家族であるが、一方は生まれてやっと三つになったばかりの子供で而もこれは院展からたたき出されたのか自ら振り捨てたのか其の辺は今措いて問わず、とにかくもとも院展の継子であったのである。しかし国展が影を没し新興大和絵会が解散した今日、主義上の旗色の割合に鮮明な団体として官展のお祭り騒ぎをおそにひとり自ら傲然と嘯いているのは此の二つしかない。

院展は更正の意気を示して院友の作品まで振り落とし陳列法にも床の間式とか云う一見古めかしい形式を事新しく案出したのに対して待ってましたと云わぬばかりに青龍社は自ら会場芸術を銘打って喧嘩を買って出た形である。龍車に向う蠅の斧か何かは知らないが、とにかく政治的な離合や感情的な集散ばかり多い日本画壇にとっては多少とも主義らしい争いを見ることはまず愉快である。

近頃官展あたりで内容の空素な大作ばかり陳列されて会場の見栄ばかり競う傾向のあることは心あるものを颯させたことであり、此の弊に対する一つの反省としても院展がその主義上の立場からしても斯かる陳列法を取ったことはさもあるべき思いつきである。實際殺風景な壁面が柔いで落ちついた鑑賞を助けてもいるようであるが、しかし此のお座敷に適合するような作品を期待することがひとり院展と云わず現代日本画更生の方法を示唆し得るかどうかは抑も問題である。皮肉に言えば此の方法を進めると展覧会は開くに及ばぬことにもなる。ただ日本画は現在その用途さえ五里霧中の彷徨で、この点では会場と用途との間に矛盾の殆どない西

洋画とは同日の談ではないのであって、蓋し日本画の用途問題は現代生活と連絡して重要な一観点ともなるであろうがそれは直に床の間式という提案だけでは少くも新しい現代生活に即した解決法とは云い難い。

此の間に在って展覧会なるものを単に作品発表と止むを得ざる消極的手段と見るか、必然的な組織としての積極的な発表機関乃至鑑賞機関と見るか、恐らく龍子氏の会場芸術論の如きもこの辺から考え得ると思うが、今は此の問題に深く触れる余裕がないから他の機会にゆずることとして、院展と青龍社展とをその製作の態度について概観すると院展はさすがにお座敷向きらしく清澄で静かに落ち着いたものが少くないが、青龍社展は会場芸術と銘打つ丈けに勢一杯の大活動で大きな画面さななお所狭しと筆を揮っているものが多い。龍子氏を中心に相従う家の子僅に三五人、とは云え沈滞した日本画壇にわれ独りと云わんばかりに咆哮する意気は天晴れ憎まれ子世にはびこるの諺に洩れない。以下両展覧会の作品に対して所感のいったんを披瀝する。〔以下略〕

### 資料 3

#### 羅馬開催日本美術展覧会資料

大倉喜七郎「羅馬開催日本美術展覧会展覧会 趣意書」展覧会図録『新潟県立近代美術館 開館10周年記念 大倉集古館名品展』新潟県立近代美術館、2003年、126頁

〔趣意書〕

(略) 近時欧米人の東洋の文学美術に集目し、進むて之れか研究に鑑賞に赴くもの、日に多きを加うるの傾向あるは東洋美術を代表する我国として、最も欣快に堪えざる所、須らく此機運に乗じ、盒文化の増進に力め、以て美術を通して東西の親和輯睦を助長せしめんことは、東瀛美術国民の為すべき当然の責務たる可し。然も爰に深慮を要すべきことは、従来彼の日本美術に対する鑑賞は、主として考古学的に古物を研究するに極限せられ、未だ以て美術を美術として鑑賞するの域に到らず。殊に浮世絵版画を賞して以て日本美術の真諦に接せるか如く思惟し、我が新興美術に対して、全然無智識無関心なることは、吾人の深く遺憾とする所なり。新興日本の文化的発展を冀うもの、豈に浩歎に堪ゆ可けんや。

是れ実に我国の極東に偏在し、常に文化上世界交渉に疏く、宣伝宜しきを得ざるに起因せずんばならず。最近日本現代美術を海外に展観する多少の試無き非らざりしも、或は其規模小に失し、其作品は前に所謂展覧会に育成せられたる一種の変体芸術にして、是を以て日本の代表的作品の如く標榜し、且つ展観の方法亦欧米の粗雑なる陳列習慣に従いしを以て、却て欧米人をして日本美術の真価を疑はしむるの結果に陥りしことは、吾人其不用意の甚しきに慨させるを得んや。



夫れ日本の自然や生活や、現代と雖、欧米に比すれば多大の相違あるが如く、美術も亦欧米に較ぶれば恰も別の花壇に培われたる異花なりと云う可し。故に之を親しく鑑賞せしめんとせば、自ら特種の方法を撰ばざる可からず。是に於てか吾人は言う、日本美術を海外に紹介させんとは、須らく真箇に日本を代表すべき最大力作を以て之に臨むべく、而して又之を展観するに方りては、必ず先ず深甚の用意を整え、之を観賞せしむるに際しては、乃ち能く適當の装置を施さんことを要す。斯くして遺憾なく其特異の美点を發揮せしめ、之に添ゆるに懇切なる説明書を以てし、一般の理解に便せしむ可きは、日本美術の光華を海外に炫耀せしむ可き捷徑なりと信ず。

以上は不肖が不肖と志を同うする竹内栖鳳横山大観川合玉堂其他の諸画伯と屢熟談せる所にして、諸画伯の協力援助を得、玄に上述の諸点に充分の用意を以て、日本美術海外展覧会を主催せんとす。

其作品は我が国民性を表示して遺憾なき第一流画伯の力作に限り、其の方法は之れが鑑賞に清玩に適する床の間の装置を設け、以て欧州文化の中心たる大都市に展観し、併せて開設図録を調製頒布し、更に講演会を開きて理解に資せんとす。(中略)

#### 実行方法

以上の趣旨によりて計画せる日本現代美術海外展覧会に関する実行方法左の如し。

一、展覧会は昭和五年四月初旬より羅馬市に於て開催するものとなし、其閉会后美術国交上重要な意義を有する場合に限り欧州諸国に於て適宜開催することあるべし

二、出陳作品は帝展側にありては竹内栖鳳君、川合玉堂君に、美術院側にありては横山大観君に蒐集及び選択を依頼せるものなり

#### 三、展覧方法

特別なる床の間の装置を用意し、之を展覧会場にとりつけ、床には生花、置物、香炉等其画面に相応する配置をなし純日本式の結構に於て正当に日本美術を鑑賞せしむ。

床の間の装置に就きては工学博士大澤三之助君の指導の下に之を調製し、日本大工是れが取付の爲め渡欧す。生花に関しては我国斯道の大家同行し彼の地の花及木を使用して純日本式に挿み以て我邦花道の芸術的価値を示さんとす。総ての絵は執筆家の指示通り表装をなす可し。

#### 四、説明及宣伝の方法

(イ) 展覧会図録及展覧会案内書を我邦に於て調製し之れを宣伝の台本として頒布すること

(ロ) 講演会を催し欧州智識社会の視聴に訴え東洋美術に関する理解を進むること

(ハ) 適當なる機会を作り目前揮毫を試み東洋絵画の技術を実地に示し或は学習の機会を与えて之を理解せしめ鑑賞に資せしむべく努力すること

(ニ) 国交並美術関係者の交歓的集合を催し東西美術上将来の連絡をはかること

#### 資料 4

N. Uyeno „Zur Berliner Ausstellung von Werken lebender Japanischer Maler“

*Yamato*, 3(1), 1931, S.4

aus; Norddeutsche Allgemeine Zeitung, den 12. und 13. Februar 1892

„Eine Gesamtausstellung japanischer Kunstgegenstände bietet für das Arrangement größere Schwierigkeiten als irgend eine andere Ausstellung, weil der Charakter der japanischen Kunsterzeugnisse nicht auf ein Zusammenwirken oder für einen Masseneffekt geeignet ist. Am vorteilhaftesten zeigen sich japanische Kunstwerke einzeln und ohne jegliche dekorative Umgebung. (...) An dem sogenannten Tokonoma, einem etwas erhöhten Ehrenplatz, findet man fast immer nur ein Kakemono oder „hängendes Gemälde“, aber selten deren zwei oder drei - letzteres aber nur auf größeren Wandflächen -, und soll dabei sorgsam beobachtet werden, daß die betreffenden Bilder in direktem symbolischen oder ethischen Zusammenhänge zu einander stehen. Vor diesen Bildern finden wir öfters eine schöne Bronze, einen blühenden Strauch oder eine Porzellanvase aufgestellt, aber immer nur in einzelnen Stücken.

Der Japaner ändert seine Bilder und seine Hauszierraten je nach den Jahreszeiten, nach den Festtagen oder nach dem Charakter der zu erwartenden Gäste, aber nie wird er seine Schätze gleichzeitig „en masse“ ausstellen, wie unser Sammler es gewöhnlich tun. (...)

Der Besucher einer japanischen Ausstellung muß daher wenn er zu dem vollen Genuß eines japanischen Kunstgegenstandes gelangen will, darnach trachten, das Objekt möglichst separat für sich „in abstracto“ zu studieren und dadurch den zerstreuen und störenden Eindruck der zunächst stehenden übrigen Gegenstände vermeiden. (...)

上野直昭「今を生きる日本画家作品のベルリンにおける展覧会について」

『大和』第三巻第一号、1931年、4頁

ジーボルトによる「北ドイツ新聞」1892年2月12日および13日の記事の引用

日本の芸術品を集めて展示することは、その配置において、他の展覧会よりもより大きな困難を引き起こす。なぜなら、日本の品々の性質とは、同調や集合体としての効果には向いていないからである。日本の芸術品がもっとも引き立つのは、個体で、そしていかなる装飾性も備えていない環境で現れているときである。(中略) いわゆる床の間とは、すこし高くなっている上

座のことだが、そこには常に一幅の掛物しか見出されず、非常にまれに二幅、三幅ということもあるが、-しかしこれは広い壁面のときだけで-その場合には、当該の絵画が直接的に、象徴的あるいは道徳的な相互関係を持っていることが、注意深く観察されるべきである。絵画作品の前にはしばしば美しいブロンズや花の咲いた低い木、あるいは磁器の花瓶などが置いてあるが、それは常に一点のみである。

日本人は季節ごとに絵画や家の飾りを換え、祝日や来客の性質によっても換えるのだが、私たちのコレクターがよくやるように、自身のコレクションを一度に「ひとまとめに en masse」して見せるということは決してないのだ。(中略)

日本の展覧会を訪れる者は、もし日本の品々をほんとうに楽しみたいのなら、一点の作品をできるだけ個々のものとして、「抽象的に in abstracto」じっくりと調べるようにし、そうすることで、隣にあるその他の物によって気が紛らわされ、邪魔されるという印象を避けなければならない。[以下略]

## 資料5

Kurt Erich Simon „Die moderne japanische Malerei: Zur Ausstellung 1931“

Yamato, 3(1), 1931, S.40

„(..) Leider sind zur dieser Ausstellung keine großen Faltschirme, sondern nur solche in beschränktem Format gesandt worden, die große Wirkung müssen wir entbehren. Zum Schluss wäre noch zu bemerken, daß ein großer Teil der Bilder nicht mehr in alter Weise aufgelegt, sondern fest gerahmt ist. Sie sind von breiten Brokatstreifen umgeben, die bei einigen durch die Abschrägung auf die Vertiefung des Bildraumes hinweisen, und dann in schmalen Leisten gefaßt. Dies ist in Japan jetzt für Ausstellungen häufig üblich geworden. Später werden die Bilder dann als Kakemonos umgerahmt.

クルト・エーリヒ・ジモーン「近代の日本画家：1931年の展覧会について」

『大和』第三巻第一号、1931年、40頁

(略) 残念ながら、今回の展覧会では大型の屏風はなく、制限内の大きさのものしか送られてこなかったのので、私たちはその多大な効果なしで済まされねばならない。最後になお述べるべきことは、絵画作品のほとんどが古い方法で展示されてはおらず、しっかりと額装されているということだ。作品は幅の広い錦の縞で囲まれて、そのいくつかは斜めに置かれることで絵画空間の奥行きを指し示しているのだが、そうしてさらに幅の細い枠縁にはめ込まれている。これ

が今日の日本では、展覧会向けとしてよく行われるようになった。こののち、絵画は掛物としてあらためて表装される。

#### 資料 6

Otto Kümmel, Die Abteilung für Ostasiatische Kunst, Berliner Museen, 45.Jg., H.3, 1924

Zunächst wurde durch Monierdecken die sinnlose und für ostasiatische Kunstwerke tödliche Höhe der Räume auf etwa 4 m verringert und zugleich die an vielen Stellen schon weiß übertünchte »Teracotta«-Decke gnädig verhüllt, ohne ernstlich beschädigt zu werden. Eine Generation, die an dieser braun getönten Ehe von Gips und Eisenträgern wieder Freude haben sollte, würde also keinen Grund haben über Denkmälerverschwendung zu klagen, sondern für die Möglichkeit, verborgene Kunstschätze wieder ans Licht zu ziehen, eher dankbar sein müssen. Zwei übergroße Räume wurden schon mit Rücksicht auf die drückende Wirkung der tiefer gelegten Decke geteilt. Unberührt blieb die schöne, wenn auch etwas schwere italienische Kassettendecke eines Saales. Die riesenhaften, aus den Zimmerfluchten fürstlicher Repräsentationsräume blind übernommenen Türöffnungen wurden auf ein erträgliches Maß gebracht und verschwanden zum Teil, mit ihnen die bunten Marmorgewände. Da die Gemälde, die den Kern der Sammlung bilden, mit ihren unprofilierten, wenn auch häufig sehr reichen Stoffrahmen auf unseren Wänden eine recht unglückliche Figur machen, mußte für sie eine stärker isolierende Art der Aufstellung gefunden werden. Es lag nahe, die architektonischen Vorbilder dafür aus Ostasien zu holen. Alle Stilmaskeraden wirken aber in kurzer Zeit eben als Maskeraden, also unerträglich, um so schäbiger, je erhabener ihre Vorbilder sind. Besonders sinnlos wird die Nachahmung fremder Bauformen, die Kunstwerken geradezu einen schlechten Rahmen geben, wie der hierfür besonders beliebten japanischen Tempel. Die buddhistische Kunst des Ostens soll gar nicht betrachtet, sondern verehrt werden und nimmt auch in der Art ihrer Darbietung nicht die geringste Rücksicht auf den Beschauer - viele ihrer Werke sind bis in die neueste Zeit jeder Betrachtung verschlossen gewesen, einige sind es noch heute. Das neue japanische Haus bildet allerdings den schönsten Rahmen für einzelne Kunstwerke, verträgt aber keinerlei museale Einrichtung. Immerhin liefern seine farbige Haltung, seine Belichtung und sein Tokonoma (Bildnische) Lösungen, die auch für Museumsaufgaben brauchbar sind. So wurde in einigen Räumen die dem Fenster gegenüberliegende Wand

durch stoffüberzogene Holzgerüste in Bildnischen aufgelöst. Die Formen ergaben sich aber so selbstverständlich und ohne jede Stilpuscherei, daß die ganzen Einbauten nach Skizze und Maßangaben von einem beliebigen Zimmer ohne jede Werkzeichnung zusammengeschnitten werden konnten.

Da überall nur die wohlfeilsten Werkstoffe verwendet werden durften, fiel bei der weiteren Ausgestaltung der Räume dem Maler die Hauptrolle zu, der aber seine Aufgabe am besten löste, wenn er, wie ein guter Diener, nicht bemerkt wurde. Ein Museum verdient um so höheres Lob, je früher der Besucher seine Räume, je später seine Kunstwerke vergißt. Reiche ornamentale Ausbildung hätte sich also von selbst verboten, selbst wenn sie wirtschaftliche Gründe nicht verboten hätten. Farbige Trompetengeschmetter hätte vielleicht der »Forderung des Tages« genügt, wäre aber morgen die Mode von gestern gewesen und hätte in jedem Falle die zarte Musik der ostasiatischen Kunst elend erstickt. Andererseits hatten sich die Räume auch von hemdärmeliger Behaglichkeit fernzuhalten: der Besucher soll sich in einem Museum nicht zu Hause fühlen, sondern bei sehr hohen Herren zu Gaste. Es ist allerdings nicht ganz leicht, Farben zu finden, die eine gewisse Stimmung aufkommen lassen und doch neutral genug sind, den in jedem Falle sehr verschiedenartigen Kunstwerken eines Raumes als Hintergrund zu dienen. Die übliche graue oder weiße Tünche ist eine Verlegenheitsausflucht. Der einzige Luxus, den sich die Abteilung gestattete, waren daher dann und wann einige Quadratmeter Probenanstrich.

Die Wahl fiel für die Mehrzahl der Räume auf ein Grün von drei verschiedenen Graden der Helligkeit und Wärme und auf ein warmes Grau, wobei in der Hauptsache die Gemälde den Ton bestimmen. Die größeren und stärker dekorativen Schöpfungen des japanischen Barock wurden auf ein Violettrot, die altchinesischen Bronzen auf ein fast schwarzes Schiefergrau gestellt. Bei den großen Wandflächen, die bei der offenen Aufstellung und der geringen Ausnutzung der Wandhöhe frei blieben, würde aber ein ganz ungemusterter Wandton leer und tot gewirkt haben. Eine klar abgesetzte Ornamentierung blieb aus künstlerischen und wirtschaftlichen Gründen außer Frage. Der Grundton wurde daher in sehr einfacher und wirkungsvoller Technik mit einem helleren oder dunkleren Tone »gewickelt« und so im einzelnen ganz zufällig, im großen gleichmäßig gemustert. Außerdem wurde der Grund durch leichte Wölkung mit Silber oder Gold nicht nur kälter oder wärmer gestaltet, sondern wesentlich belebt. Die Wirkung dieser Behandlung ist sehr fühlbar, wird aber nur bei genauer Betrachtung erkannt: die Gold- und Silberschuppen leuchten nur hier und da in

matten Funken auf, wie die Reflexe der Quarzkristalle in den japanischen Tokonomabewürfen.

Von den Räumen der Abteilung haben nur zwei Nordlicht, mehr als die Hälfte liegt genau nach Süden hinter dem Walle der schönen Bäume des Prin-Albrecht-Gartens, also bei Sonnenschein im grellsten Lichte, bei dunklem Wetter in tiefer Finsternis. Die übrigen Räume öffnen sich nach dem Hofe der früheren Kunstgewerbeschule, einem besonders niederdrückenden architektonischen Unglücksfalle, einer geht bis auf wenige Meter an eine dunkel geputzte Wand heran und erhält nur durch ein unbegreifliches Wunder einige spärliche Lichtreste zugemessen. Zu große Lichtmengen sind allerdings ostasiatischen Kunstwerken durchaus nicht besonders zugänglich, grelle Lichtkontraste schädlich. Das Licht wurde also an der Nord- und Südfront durch Gardinen gebrochen. An der Ostfront wurden die ganzen Fenster mit einem durchscheinenden, aber undurchsichtigen Ölfarbenanstrich bedeckt, schon um die Besucher vor einem Blick in den Hof zu schnützen. Die reine Lichtmenge wurde so wesentlich vermindert, die optisch fühlbare Lichtmenge durch die Zerstreung des Lichtes und die Milderung der Helligkeitsunterschiede eher vermehrt. Die Rückwände sind mit dem Lichtschutz heller als bei unverhüllten Fenstern.

Daß die Beschaffenheit der Luft und des Publikums dazu zwingen, den größten Teil der Kunstwerke unserer Museen in Schränke zu stecken, ist uns so selbstverständlich geworden, daß wir fast vergessen haben, wie groß dieses notwendige Übel ist. Ganz abgesehen von der widerwärtigen Spiegelwirkung und der grünlichen Verfärbung auch des besten Glases, schlagen die klotzigen Schrankmassen alle zarteren Schönheiten der Kunstwerke unbarmherzig tot. Das Übel ist nicht zu heilen, aber schon durch die Wahl der einfachsten Zweckform und kleiner Schranktypen erheblich zu mildern. Sie ergeben sich eigentlich ja schon dadurch, daß die Schränke sich nicht wesentlich über Augenhöhe erheben und nicht unter Tischhöhe herabreichen sollten, um den Besuchern akrobatische Kraftleistungen und den Gebrauch des Fernglases zu ersparen. Um die Schränke als Raummassen noch mehr zu unterdrücken und sie gleichsam als Rahmen erscheinen zu lassen, wurde ihr Stoffbezug im Wandtone gestrichen. Einige Schränke mit buddhistischen Skulpturen wurden allerdings durch die farbige Behandlung geradezu als Schreine betont. Ebenso brauchten die Pultschränke an den Fenstern keine Rücksicht auf die farbige Haltung des Zimmers zu nehmen.

Anordnung und Aufstellung verfolgten ebenfalls nur das eine Ziel: die Kunstwerke als Kunstwerke sprechen zu lassen. Ein äußerliches Principium dicisionis - nach Technik,

Herkunft, Zeit - wurde also nicht angewandt, Gemälde, Skulpturen, Gerät, China, Japan, Korea nicht grundsätzlich voneinander getrennt. Im ganzen ergab sich aber bald, daß die kulturell zusammengehörigen Kunstwerke sich auch künstlerisch am besten vertrugen, und so ist die Anordnung ungesucht historisch geworden. Genauer gesagt, umgekehrt historisch, denn ein Rokokozimmer, ein Rest des Kunstgewerbemuseums, zwang dazu, die jüngere Kunst Ostasiens, zu der sie ebenfalls paßt, in die benachbarten Räume zu bringen. Diese liegen aber neben dem Eingange und mußten den Anfang bleiben, weil die letzten Räume nach Durchschreiten des öden Lichthofs in der entgegengesetzten Ecke des Gebäudes mühsam gesucht werden müssen. Die sicheren Mängel und fraglichen Vorzüge dieser Anordnung zu erörtern würde zu weit führen.

Bei der Aufstellung wurde den Kunstwerken vor allem das gegeben, was sie zur Entfaltung ihrer künstlerischen Kräfte in erster Linie bedürfen --Raum. Es werden also eigentlich nur Proben der Bestände gezeigt, mit denen in gewissen Abständen gewechselt werden soll. Die Einrichtungen, die den Forschern und den wirklichen Freunden ostasiatischer Kunst auch die jeweils nicht ausgestellten Teile der Sammlung zugänglich machen sollen, sind noch zu schaffen.

Erhebliche Schwierigkeiten machte die Beschriftung. Es ist eine alte Erfahrung, daß selbst schlecht angeordnete Schränke noch ganz leidlich aussehen, solange eine Bezettelung fehlt. Die Invasion der Etiketten verdirbt in der Regel alles, weil sie den Schrank wie mit einem Netze mißfarbener Flecken überzieht. Die Etiketten wurden daher durchweg im Tone des Schrankbezuges gehalten, sind also nur dem sichtbar, der sie sehen will. Zunächst waren allerdings viele unlesbare Zettel das Ergebnis, und das Problem der Färbung der Kartons ist technisch noch nicht gelöst. Diese Mängel werden bei der Durchführung der Beschriftung, die bei der Kürze der Zeit noch sehr lückenhaft ist, wohl behoben werden können.

Raumgestaltung, Anordnung und Aufstellung der Abteilung weichen also nicht unwesentlich vom Üblichen ab. Ob die erstrebten Ziele richtig und ob sie erreicht sind, wird die Zeit, nicht Beifall oder Widerspruch des Tages lehren.

オットー・キュンメル「東アジア美術部門」ベルリン美術館群、45巻3号、1924年

(壁面の彩色において) 典型的なグレイや白い水漆喰などは困った時の言い訳である。この部門でできる唯一の贅沢は、度重なる正方形の試し塗りだけであった。

部屋の大部分は、とりわけ絵画の色調に合うように、明るさと暖かさの異なる三種類の緑色と

温かみのあるグレイが選ばれた。より大きく装飾性の強い日本のバロック作品には赤紫、中国古代の銅像にはほとんど黒に近い粘板岩のグレイを選んだ。大きい壁面は開放的な展示や、壁の高い位置を使う稀にある展示の時のために空けてあるが、全く模様のない壁の色は空虚で生命感がないような効果を生んでいる。はっきりと目立つ装飾は芸術的および経済的理由から、問題外であった。〔前後の文章和訳は省略〕

#### 資料 7

(unknown), Department of Chinese and Japanese Art, Museum of Fine Arts Bulletin, Vol.7, No. 40-42, 1909, pp.56-58.

#### Department of Chinese and Japanese Art

The art of a country reflects its civilization and ideals; places amid foreign and uncongenial surroundings, it loses much of its significance. The Department of Chinese and Japanese Art has endeavored in its section of the present building to provide for its exhibits, so far as the conditions of a public museum and the limited resources at its command have allowed, a background and atmosphere suggestive of that which might originally have been theirs. It has in no way attempted to reproduce Chinese or Japanese interior architecture.

In carrying out this idea, the Department has confined itself largely to that use of natural wood and plaster in purely structural relationship which has ever appealed to the finer sensibilities of the Japanese, especially since the spread of Zenism during the Ahikaga period (1400-1600 A.D.).

By the use of “shoji” or sliding screens of paper before the windows, the soft diffused light of a Japanese interior is attained, while special distinction is lent to certain objects by their exhibition in the “tokonoma” or raised recess of honor at one side of the room.

The columns and brackets of the central gallery follow in general style those used during the Nara period (eighth century A.D.) when Japanese temple architecture reached its noblest development. The garden is treated in the semi-formal style of a temple fore-court.

In the installation of exhibits it is proposed to follow chronological sequence as far as possible, beginning the circuit with the parent art of China, and thence proceeding to Japan. Owing to the limited space at its disposal, the Department can exhibit only a very small proportion of its possessions at one time, but, as it is expected that exhibits will frequently be changed, all of importance will be seen at one time or another, while students desirous of



prosecuting special lines of research may always obtain facilities therefore by applying at the Print Library adjoining the central gallery.

As he approaches the Japanese wing along the corridor leading from the central rotunda, the visitor will perceive before him a large Japanese carved wooden figure of Amida Dai Butsu, dating from the latter part of the Fujiwara Period (900-1190 A.D.). The Porcelain Corridor, at the entrance to which this carving is placed, is otherwise given up to the exhibition of Chinese and Korean ceramic art chronologically arranged. The first fourteen hundred years of the art are covered by the Macomber Collection of Chinese Pottery, supplemented by Museum pieces; the last five hundred are illustrated by porcelain, in which the art reached its most brilliant expression.

From the Porcelain Corridor one enters the anteroom of the Chinese section. On the main wall are shown Tibetan Buddhist paintings, and beneath them a Chinese makimono. Here also are shown a stone bas-relief of Kwannon, dating from the early part of the seventh century A.D., and an extraordinarily beautiful marble torso of the same period. In the adjoining room are further examples of stone carving, ranging from 564-754 A.D. (for most part dated mortuary tablets), while in the tokonoma, behind the exhibition of ancient bronze ceremonial vessels, are hung early Buddhist paintings.

In the second Chinese Room are shown further examples of early bronze work, including a part of the Museum collection of bronze mirrors, and carved jade from the Ames Collection. The walls will be generally devoted to the exhibition of the poetic and lay schools of painting.

In the next room most of the spaces devoted to the smaller examples of Japanese Buddhist sculpture. In the tokonoma hangs one of the chief treasures of the Fenollosa-Weld Collection, the Hokei Mandara, a Japanese painting of the Nara Period (700-800 A.D.). The importance of this painting can hardly be overestimated, for even in Japan very few examples from this remote period of Japanese pictorial art exist.

In the Buddhist Room, which is next in the series, examples of larger Japanese Buddhist sculpture are shown in a setting suggestive of the early temple architecture of Japan. The figures are of different periods and represent various deities of the Buddhist Pantheon. The central figure - from the Ross Collection - is of Shaka and dates from the Konin Period (ninth century A.D.), while the other figures range in date from that period to the fifteenth century. They form interesting subjects for the student of idealistic expression in religious art.

The cases in the next room contain lacquers from the Bigelow and the Weld Collections. In the tokonoma are suits of armor and three swords of special excellence. The ink paintings

hanging above the latter are fine examples of the restraint wrought in Japanese art by the teachings of the Zen sect of Buddhism during the fifteenth and sixteenth centuries.

This dais and the tokonoma of the next room will generally be devoted to showing screens and kakemono of the Momoyama and early Tokugawa Periods. In the case under the window is shown one of the greatest treasures of the Bigelow Collection, the Heiji Monogatari (generally known as the Keion Roll). It is one of three paintings of the early thirteenth century (the other two are in Japan), and depicts the burning of the Sanjo Palace, an episode of the twelfth century wars. It is not only an historical document of great value, but, above all, a painting of extraordinary strength and beauty.

In the next room are shown the great wavescreen by Korin and a number of paintings by masters of the Ukiyoe School. In the cases are tsuba (sword-guards) which show the skill of the Japanese metal worker at its best. The exhibition of tsuba is enriched from the Ross, Bigelow, and Weld Collections.

All the rooms of the Oriental wing are grouped about the Japanese Court. Here the arrangement allows a variety of things to be shown: ramma, fusuma, stone lanterns, figures of the gods, screens, and fine examples of Japanese and Chinese Buddhist painting. Some of these are shown in the gallery - from which may be entered the Exhibition Store and Print Library of the Department where additional objects are on exhibition - and some in the Court itself. On the walls about the staircase are carved beam-ends, wood-carvings, and an exceedingly interesting fragment of Chinese tapestry of the thirteenth century A.D.

The Morse Collection of Japanese Pottery occupies the gallery at the left of the main entrance of the building. It is placed here apart from the remainder of the Oriental collections to maintain its installations as a unit.

The Department looks forward to a time when, through the generosity of the public, the present building may be extended and further rooms released to it for exhibition purposes.

#### 中国日本美術部

ある国の芸術は、その文明と理想を反映する。それが外国の適合していない環境の中に置かれれば、その意味の大半を失ってしまう。中国日本美術部は、現在の建物の展示室において、公共の美術館の状況と限られた資源において自由に使うことができ、許可された範囲で、展示物のために、それらの元々の背景と雰囲気を使い起こさせるような背景と雰囲気を用意することに努めた。これは中国や日本の建築内装を再現しようとしているのでは決してない。

この着想を実行するため、本部門は純粋に構造的な関係において、自然木とじっくりに限っ

で使用したが、これはとりわけ足利時代（1400-1600 年）における禅宗の普及以来、日本の繊細な感受性が求めてきたものである。

「障子」すなわち窓の前に設置される紙製のスライドするスクリーンを使用することで、日本の内装に特有のやわらかく拡散された光が獲得される一方、ある特定の品々に対しては、「床の間」すなわち部屋の一面に敬意をもってへこみが作られているところに展示するという特別な配慮をする。

中央ギャラリーの柱と腕木は、日本の寺院建築が最も高尚な発展に達していた奈良時代（8世紀）に使われていた一般的な様式に従っている。庭園は寺院の前庭で用いられた半公式の様式となっている。

展示物の陳列においては、できる限り時系列で並べる計画で、巡回は中国の原始の芸術からはじまり、そこから日本へと続く。配された空間が限定されているため、本部門は所有物のほんの少量しか一度に展示することができないのだが、しかし、期待されているように展示物は頻繁に交換され、重要な品々はすべて折々の機会に見られるし、特別な調査方法を続けたいと望む学生には、中央ギャラリーに隣接するプリント・ライブラリーにおける申請によって、常に便宜が図られるであろう。

中央の円形大広間から入り回廊沿いの日本のウィングへ入れば、来場者は日本の大型の木彫で、藤原時代（900-1190 年）の後半に作られた『阿弥陀大仏』を目前に見出すだろう。陶器の回廊は、この木彫が置かれた部屋の入り口にあたるが、時系列に並べられた中国と韓国の陶器の展示に充てられている。中国陶磁器のマコンバー・コレクションによって最初の 1400 年はカバーされており、美術館所有の作品によって〔足りない部分を〕補ってある。あとの 500 年は磁器で彩られており、その芸術は最も素晴らしい表現を達成している。

陶器の回廊から中国部門へと至る部屋に入っていく。メインの壁にはチベットの仏教絵画が展示され、その下方には中国の巻物がある。ここには石造りの観音の浅浮き彫りがあり、これは 7 世紀前半のもので、同時代のとりわけ美しい大理石のトルソも展示されている。これに隣接する部屋にはさらに石像作品があり、その制作年は 564 年から 754 年（大部分は墓碑に年記がある）で、一方、古代の青銅製の儀式的な器が展示されている後の方の床の間には、初期の仏教画が掛けられている。

第二の中国の部屋には、美術館が所蔵する青銅の鏡の部分を含む初期の青銅作品がさらにあり、アーメス・コレクションのひすい細工も展示されている。この壁面はたいてい詩学の展示に充てられ、そして絵画の流派（についてのもの？）が並べられるだろう。

次の部屋のほとんどの空間は、より小型の日本の仏教彫刻に捧げられている。床の間にはフ

エノロサ・ワールド・コレクションのなかで最も重要な作品のひとつである『Hokei Mandara<sup>1</sup>』が掛けられていて、これは奈良時代（700-800年）の日本絵画である。この絵画の重要性は過大評価されるということがないほどで、日本においても、これほど日本絵画の相当古い時代の作品はあまり現存していない。

ひきつづき仏教の部屋においては、より大型の日本の仏教彫刻が、日本の初期寺院建築を思わせるセットの中で展示されている。彫刻の制作時期は異なっており、「仏の一覧」のさまざまな神々を表している。中央の像は、ロッソ・コレクションのもので、弘仁（9世紀）に作られた釈迦像で、ほかの像は9世紀から18世紀の間に作られたものである。これらは宗教美術における理想の表現を学ぶ学生にとって、興味深い課題を提示している。

つぎの部屋のケースには、ビゲローおよびワールド・コレクションの漆作品が収められている。床の間には甲冑一式とすばらしい三本の刀がある。その上部に掛けられた水墨画は、日本美術における忍耐のいる作業について表した良い作例で、15世紀から16世紀における仏教の一派である禅の教えを表している。

この壇とつぎの部屋の床の間は一般的に、桃山時代と初期徳川時代の屏風および掛物を見せるところとなるだろう。窓の下のケースにはビゲローの最も素晴らしい宝のひとつである『平治物語絵巻』（一般に Keion Roll として知られている<sup>2</sup>）が陳列されている。これは13世紀初頭に制作された三点の絵画のうち的一点で、（他の二点は日本にあり、）12世紀の戦争でのエピソードである三条殿が燃えている場面を描いたものである。これは歴史資料としてすばらしい価値があるだけでなく、とりわけ、並外れた強さと美しさを描いた絵画という点でもすばらしい。

つぎの部屋には、光琳による大型の屏風と、浮世絵の大家による多数の作品が展示されている。ケースに収められているのは鏢（刀を保護するもの）で、これは日本の金工の技術を最も良い状態で見せるものである。鏢の展示はロッソおよびビゲロー、ワールド・コレクションによって豊かなものとなっている。

オリエンタル・ウィングのすべての部屋は、ジャパニーズ・コートのみまわりに集められている。ここにある設備は、さまざまなものを展示することを可能にする。欄間や、襖、石灯籠、神々の像、屏風、そして中国と美術の仏教絵画の優れた作例など。これらのいくつかはギャラリー内で展示されているが、そのギャラリーからは美術館のショップと当部門のプリント・ライブラリーへと入れるようになっていて、ジャパニーズ・コート内にもそのいくつかが展示される。階段近くの壁面には、彫刻が施された〔橋の〕梁端や、木彫作品、そしてとりわけ興味

---

1 おそらく現在ボストン美術館が所蔵する『法華堂根本曼荼羅図』を指す。ただし同作品はフェノロサ・ワールド・コレクションではなくビゲロー・コレクションに収められている。「作品解説」展覧会図録『ボストン美術館日本美術の至宝』東京国立博物館ほか、2012年、237頁。

2 本作の作者が住吉慶恩<sup>けいおん</sup>とされているため、Keion Roll と通称されていたと思われる。

深い13世紀の中国のタペストリーの断片がある。

日本陶磁器のモース・コレクションは、建物の中央入り口左手にあるギャラリーを占めている。これが他のオリエンタル・コレクションと別にされて、ここに展示されているのは、ひとつのユニットとしてコレクションを展示するためである。

当部門は、観衆のみなさまが寛大であることによって、現在の建物が拡張され、展示の目的のためにさらなる展示室が当部門へ明け渡されることを期待しています。

#### 資料8

Alexander Dorner, Vorwort für einen Katalog des Provinzialmuseums (Erscheinungsjahr unklar), in: Ausst.Kat., Die zwanziger Jahre in Hannover, Kunstverein Hannover, 1962, S.198

In Hannover wird seit Jahren beim Aufbau des Landesmuseums folgendes versucht: Einmal soll jede einzelne Kunstperiode dadurch der Wirkung nach zu einer geschlossenen Einheit zusammengefaßt werden, daß die betreffenden Räume in ihrem Geiste farbig und formal gestaltet werden. So trägt z. B. der Saal der romanischen Kunst ernsten basilikalischen Charakter, die gotischen Altäre und frühen 15. Jahrhunderts stehen vor einem tiefen, warmen Farbgrunde, der dem Gesamttone entspricht, den einst die Glasfenster und die Wandbemalung dem Kircheninnern gaben, die Renaissanceräume sind in kühlen weißen und grauen Tönen gehalten, barocke Kunst befindet sich in Räumen, die mit rotem Samt bespannt sind, Rokokokunst hat ein helles, graugelbes Milieu, das mit Weiß und Gold abgesetzt ist, und der Klassizismus hat ein kühles Grünbau mit Kartons und weißen Rahmen und weißen Plastiken in Nischen. Wurde auf diese Weise versucht, die ästhetische und seelische Wirkung der Kunstwerke nach Möglichkeit zu steigern, so sind die anderen Ziele bei dieser Neuordnung geistiger Art.

Die Sammlungen sind nämlich in entwicklungsgeschichtlicher Folge aufgebaut, so daß jetzt in 46 Sälen die Entwicklung vom Jahre 1000 bis zur letzten Gegenwart sich vor dem Beschauer abrollt. Diese entwicklungsgeschichtliche Anordnung gab auch die Norm ab für die Neuerwerbungen der letzten 12 Jahre. Sie hatten nicht den Zweck, ein bestimmtes Kunstgebiet zu forcieren und so das Museum nach Art einer Privatsammlung zu spezialisieren, sondern der dem gesamten Museum übergeordnete Gedanke verlangt, daß das Bild der Entwicklung, und zwar besonders bei der niedersächsisch-norddeutschen Kunst, möglichst lebendig entstände. Die Neuerwerbungen dienten also dazu, dieses Bild zu

vervollständigen.

Dieser Entwicklungsgedanke ist aber noch die Grundlage für ein Drittes geworden, das wichtiger ist als die beiden genannten Dinge, nämlich für einen neuen Weg, die Sammlungen für die Allgemeinheit auszuwerten.

Es werden nämlich nicht nur einzelne Kunstwerke eingehend beschriftet, sondern in der Mitte jedes Saales wird auf dem Pult ein illustriertes Heft angebracht, das eine richtige Milieuschilderung der betreffenden Kunstperiode bringt. Sie wird von den in dem betreffenden Saal ausgestellten Kunstgegenständen ausgehen, ihren Stil erklären und zeigen, daß die zeitgenössische Architektur denselben Stil vertritt. Zwei oder drei der bedeutendsten Bauwerke der betreffenden Periode werden in guten Abbildungen gezeigt werden.

Von da geht nun die Schilderung zum praktischen Sinn der gesamten Kunstwerke einschließlich der Architektur, und so kommt man von selbst auf die religiöse und wirtschaftliche Struktur der betreffenden Zeit, und es wird sich zeigen, daß dieselben Zusammenhänge und ein Parallelismus derselben Grundgedanken in jeder Kulturperiode vorhanden sind. Auch die Literatur und Musik werden dabei nicht vergessen werden.

Da nun innerhalb der europäischen und in noch stärkerem Maße innerhalb der niedersächsischen Kulturgeschichte ein kontinuierlicher Zusammenhang zwischen vorangehenden und nachfolgenden Perioden besteht, so entsteht als Endeffekt dieser Milieuschilderung der Weg der kulturellen Entwicklung von den Anfängen bis in unsere Tage. Der Nachweis einer solchen Entwicklungslinie bedeutet nicht mehr und nicht weniger als den Beweis, daß in der Entwicklung der menschlichen Vorstellung ein Sinn liegt. Es bedeutet nicht weniger, als daß daraus der Glaube an den Sinn des Lebensprozesses und Schaffens erwächst und damit zugleich der moralische Zwang zu produktiver Aktivität in der Gegenwart.

#### アレクサンダー・ドルナー

ハノーファーでは、数年来、州立美術館の再建において次のような試みが行われている。それぞれの芸術の時代は一度、その印象にしたがってひとつの完結したまとまりへと統合されるべきである。したがって当該の諸部屋は、その性質ごとに色彩的および形式的にデザインされるべきである。たとえばロマネスク芸術の展示室は荘厳なバシリカ風の性質を持ち、ゴシック様式の祭壇と15世紀初頭のもの、かつてガラス窓と壁画が教会内部に放たれていたような全体

的な色調に合った深く、温かい色合いの背景の前に置き、ルネサンスの部屋は冷たい白と灰色の色調となっていて、バロック芸術は赤いビロードが張られた部屋で鑑賞され、ロココ芸術は明るく、白と金色で際立たせた灰色がかった黄色の空間、そして新古典主義〔の部屋〕では、厚紙と白い枠を備えた冷たい緑色の構造物と白い彫像がニッチの中にある。このようにして、美的および精神的な芸術作品の効果をもつ可能性を高めることが試みられるが、それが、この精神的な手法である新しい陳列態勢のもう一方の目的である。

コレクションは歴史の進展にしたがって構成されているので、いまや 46 の展示室において一千年から現在までの発展が鑑賞者の目前に展開することになる。この発展的な歴史に従った配置は、最近 12 年間の新収蔵品においても規範とされている。これら新収蔵品は特定の芸術領域を推し進め、美術館を個人コレクションのように専門化するという目的を持っているのではなくて、美術館全体の上位にある構想としては、発展のイメージ、とりわけニーダーザクセン地域の北ドイツの芸術における発展のイメージが可能な限り生き生きと起こってくる必要があるのである。したがって新収蔵品は、このイメージを完全にするという役割を担っている。

この発展の構想というものは、基礎の三分の一にあたるものでしかなく、先に挙げた二つの事項よりも重要なことは、とりわけ新しい道のために、コレクションを一般社会へ向けて評価するということである。

それぞれの芸術作品は詳細に書き記されるだけでなく、各展示室の中央には斜面机の上に絵入りの小冊子が取り付けてあって、この小冊子には当該の芸術の時代に関する適切な背景描写がある。その展示室に並べられている芸術作品を根底に置いて、その様式を解説し、現在の建築で同じ様式に従っているものを示す。その時代の最も価値がある建築作品の二、三例が、質の良い図版で示されるのである。こうして、実用的な意味で建築を含む全ての芸術作品の描写となり、見る者にとってはその時代の宗教的および経済的構造が自明なものとなる。そして、どの文化の時代も同じ関係と、同じ基礎的概念に基づいた類似性があるということが示される。この際、文学と音楽も忘れられるということはない。

現在、ヨーロッパ内の文化史と、ニーダーザクセンの文化史においてはさらに、前の時代と後の時代のあいだの連続的なつながりが形成されつつあり、この環境の描写における結果として、初期段階から私たちの現在に至るまでの文化の発展の道が出来つつある。このような発展的な道筋の証明は、人間の表現の発展に意義があることの証拠であり、それ以上でもそれ以下でもない。そこから人生の過程と創造の意義への信念が生じ、そしてこれと同時に、現代における生産的な活動に対する道徳にかなった強制が生じるということを意味する以外の何ものでもない。

## 資料 9

El Lissitzky, Demonstrationsräume, Schreibmaschinen-Manuskript aus dem Archiv des Landesmuseums in Hannover, (Erscheinungsjahr unklar), in: Ausst.Kat., Die zwanziger Jahre in Hannover, Kunstverein Hannover, 1962, S.198

### Aufgabe

Die Leitung der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926 berief mich aus Moskau, um den Raum für die neue (konstruktive) Kunst zu gestalten.

### Ort und Zweck

Die großen internationalen Bilder-Revuen gleichen einem Zoo, wo die Besucher gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden. In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen. Wenn er sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden durch die Malerei in eine bestimmte Passivität eingelullt wurde, so soll unsere Gestaltung den Mann aktiv machen. Dies sollte der Zweck des Raumes sein.

### Forderungen des Demonstrationsobjekts

Das Gestaltungsmaterial der neuen Malerei ist die Farbe. Die Farbe ist eine Epidermis über einem Skelett. Je nach der Konstruktion des Skeletts ist die Epidermis reine Farbe oder Ton. Beides verlangt verschiedene Beleuchtung und Isolation. Um alle Arbeiten zu einer gleichwertigen Wirkung zu bringen, muß, wie für den Konzertsaal die beste Akustik, für diesen Abwicklung der Aufgabe

a) Man kann versuchen, den besten Hintergrund für die Bilder mit den Mitteln der Malerei selbst zu schaffen. Man malt für jedes Bild ein Rechteck in korrespondierender Farbe an die Wand - und fertig. Da steht die Wand selbst als Bild vor mir, und auf eine Freskomauer von Giotto einen Leonardo zu nageln ist doch Blödsinn.

b) Die vier Wände in dem mir gegebenen Raum habe ich nicht als Trag- oder Schutzwände, sondern als optische Hintergründe für die Malerei aufgefaßt. Darum beschloß ich, die Wandfläche als solche aufzulösen.

c) Der Raum sollte mehrere Arbeiten enthalten. Aber ich habe mir das Ziel gesetzt, die



Wirkung des Vollgestopften zu vermeiden.

d) Das Licht, durch das die Wirkung der Farbe erst entsteht, sollte reguliert werden.

e) Der Raum sollte keine private Salondekoration sein. Er sollte ein Standard darstellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird.

Die Lösung zu a und b

Ich habe an die Wand senkrecht dünne Latten (7cm tief) in einem Abstand von je 7cm aufgestellt und habe sie links weiß, rechts schwarz und die Wand selbst grau gestrichen. So sehen Sie die Wand von vorne grau, von links weiß, von rechts schwarz. Die Bilder erscheinen je nach dem Standpunkt des Betrachters auf Weiß, Schwarz oder Grau - sie erhalten ein dreifaches Leben.

Zu c

Ich habe das sich abwickelnde Latten System durch in die Ecken des Raumes gestellte Kassetten unterbrochen (5 Stück in Breiten von 1,10m bis 1,90m). Sie sind zur Hälfte durch eine verschiebbare Fläche (gestanztes Eisenblech) verdeckt. Unten und oben ist je ein Bild untergedacht. Wenn eines sichtbar ist, schimmert das andere durch das Gitter. Dadurch habe ich erreicht, daß in dem Raum eineinhalb mal soviel Arbeiten wie in anderen Räumen untergebracht sind, aber gleichzeitig sieht man nur die Hälfte davon.

Zu d

Der Raum hat die ganze Decke als Oberlicht (gespannter Nessel). Ich habe es eine Stirnwand entlang mit Blau, die andere entlang mit Gelb überzogen, so daß eine kalt, die andere warm beleuchtet ist.

Zu e

Durch die Gestaltung dieser eindeutigen Prinzipien ist es gelungen, kein nur gewöhnliches Kunstgewerbe-Objekt zu realisieren, sondern einen Typ aufzustellen, der seine weitere Standardisierung erwartet.

### Die Wirkung

Beim Betreten des Raumes (der Ein- und Ausgang ist in der Form des Ständers für die Plastik angedeutet) hat man eine graue Wandfläche vor sich, linker Hand eine ins Weiße, rechts eine ins Schwarze gehende. Durch die verschiedenen Breiten der Kassetten sind die Blickachsen verschoben von den Symmetrieachsen der Türen, so entsteht die Rhythmik des Ganzen. Bei jeder Bewegung des Beschauers im Raume ändert sich die Wirkung der Wände, was weiß war, wird schwarz und umgekehrt. So entsteht als Folge des menschlichen Schreitens eine optische Dynamik. Dies Spiel macht den Betrachter aktiv. Das Spiel der Wände wird ergänzt von dem Durchschimmern der Kassetten. Der Besucher schiebt die gelochten Deckflächen hinauf oder herunter, entdeckt neue Bilder oder verdeckt, was ihn nicht interessiert. Er ist physisch gezwungen, sich mit den ausgestellten Gegenständen auseinanderzusetzen.

### M Schaukabinett im Museum Hannover

Die zweite Arbeit ist der Raum für die Sammlung der neuen Kunst (vom Kubismus an) in dem Museum Hannover. Das Licht kommt hier durch ein Fenster, das fast die ganze Wand einnimmt. Mein Ziel war, das Fensterloch in einen tektonischen Beleuchtungskörper umzuwandeln, der nur das nötige Licht hineinläßt. Am Fenster sind zwei Tischvitruinen, in denen sich um eine horizontale Achse Vorrichtungen drehen, die je vier Flächen für Aquarelle und dergleichen enthalten. Die Ecke mit einem Spiegel in der Wand ist für eine Plastik ausgebaut. An der nächsten Wand ist eine sich horizontal (wie eine Schiebetür) bewegende Vitrine für vier größere Arbeiten eingebaut, in der dritten Wand eine vertikal verschiebbare Kasette für zwei Arbeiten und an der vierten Wand eine Kasette für drei Bilder mit einer Rolljalousie. Da das Licht von der Ecke kommt (nicht von oben wie in Dresden), spielt der Anstrich (auch Weiß-Grau-Schwarz) in einer anderen Folge. Die Latten sollen in Nirosta (nichtrostender Kruppscher Stahl) ausgeführt werden.

### M

Die Absicht war, durch periodisch sich änderndes elektrisches Licht zu wirken, aber leider waren in diesem neuen Hallenkomplex keine Leitungen angelegt.

(Schreibmaschinen-Manuskript von El Lissitzky aus dem Archiv des Landesmuseums in Hannover)

## エル・リシツキー デモンストレーション・ルーム（実演の部屋）

### 課題

1926年のドレスデン国際芸術展における主催者は、新しい（構成主義の）芸術のための部屋をデザインさせるため、私をモスクワから招聘した。

### 場所と目的

大型の国際的な絵画の見せ物は、来場者が同時に何千もの様々な野獣に吠えかけられる動物園と同じである。私の展示室では、すべての作品が観者を一度に襲うということはない。さもないければ、観者は絵の掛かった壁を通り抜けながら、きっと受動的になり、絵によって眠気をもよおしてしまうので、我々のデザインは人を能動的にするべきである。これが、この展示室の目的である。

### 実演作品の要求

新しい絵画を造形する素材とは、色彩である。色彩は、骨格を被う表皮である。骨格の構成に応じて、表皮は純粋な色彩や色調を得る。両方とも、異なる照明と遮断を必要とする。コンサートホールには最適な音響が必要なように、すべての作品に同じ作用をもたらすため、この処置には〔次のような〕課題が必要である

- a) 画材を用いて、絵画の最適な背景を自作することを試すことができる。各絵画作品に、壁面の色彩に対応する色彩で矩形を描き、それで完成である。そうすると私の前に絵として壁が立つのであり、ジョット作のフレスコ画の上にレオナルドを掛けるといったことは馬鹿げた考えである。
- b) 私に与えられた部屋の四枚の壁を、私は支えるための壁あるいは保護のための壁としてではなく、絵画のための視覚的な背景として捉えた。壁面をそのように処理することを決心したのである。
- c) この部屋はより多くの作品を中に含むべきであった。しかし私は、いっばいに詰め込まれているという印象を避けることを目的とした。
- d) 色彩の効果によって初めて生まれる光は、調整されていなければならない。

e) この部屋は私的なサロンの装飾となつてはならない。この部屋は、一般社会へ新しい芸術を見せる部屋の規格を描き出さねばならない。

#### a と b の解決法

私は壁に垂直の細長い薄板（奥行き 7 センチ）を、7 センチ間隔で取付、その左面を白、右面を黒、そして壁面自体は灰色に塗った。こうすることで、あなたが壁を前から見れば灰色、左からは白、右からは黒が見える。絵画は観者の立ち位置によって白、黒、あるいは灰色の上に置かれるのであり、絵画は三つの面をもつ人生を手に入れる。

#### c の解決法

私は加工済みの薄板造りのシステムを部屋の隅に取り付けられたケースに収納した（1,10 メートルから 1,90 メートル幅、5 点）。これらは半分まで可動式の面（鉄板の打ち抜き）に被われている。上部と下部に一枚ずつの絵画が想定されている。一方が見えるとき、他方は格子のすきまからわずかに見えている。これによって私は、他の部屋よりも 1.5 倍の作品を収納できるが、その半分しか同時には見られないという部屋を実現した。

#### d の解決法

この部屋の天井は全面から採光するようになっている（張られたラミー織り）。私はその表側の壁面沿いを青で覆い、他方の壁面沿いを黄色で覆ったので、一方は冷たく、他方は温かい採光となる。

#### e の解決法

この明確な原理のデザインによって、ただ一般的な工芸品を実現させるのではなく、その工芸品の更なる規格化を期待した新しいタイプを打ち立てることができる。

#### 効果

部屋に入ると、（出入り口には彫刻台の形を示している）正面に灰色の壁面、左手には白い壁面、右手には黒い壁面となる。ケースの様々な幅によって視線の軸が、扉のシンメトリーの軸から動かされ、それによって全体のリズムが生まれる。観者の動きひとつひとつによって壁面の効果は変化し、白だったものが黒へ、そしてまた逆になる。こうして人間の歩みにしたがって、視覚的な動力学が発生する。この動きが、観者を能動的にする。壁面の動きは、ケースのほのかな光によって補われる。来訪者は穴のあいた覆う面を上へ下へと押して動かし、新しい絵画を見たり、興味のない絵は隠したりする。彼は身体的に、展示物に取り組むことが強制される。

#### M ハノーファーの美術館における展示の小部屋

第二の仕事は、ハノーファー美術館における（キュビズムに始まる）新しい芸術のコレクションのための部屋である。ここでは、壁のほとんどを占めるひとつの窓から採光する。私の目標は、窓の穴を、必要な光だけを採光する構造的な照明器具へと変えることであった。窓沿いには二つの机型のガラスケースがあり、その内部では水平軸によって装置が回転するようになっている。四つの面それぞれに水彩画とそれに準ずるものが収められている。鏡の取付けられた角は、彫刻作品のために設けられた。その隣の壁面には四点のより大型の作品のために（引き戸のような）水平に動く展示棚を作り、第三の壁面には二点の作品が展示できる垂直方向の可動式ケース、そして第四の壁面には三点の作品のために、巻き上げ式のブラインドがついたケースがある。ここでは光が角から来るため（ドレスデンのように上から来るのではない）、塗装（ここでは白-灰色-黒）はまた別の結果を生み出す。薄板はニロスタ（ステンレスのクルップ社製の鋼）で仕上げられる。

#### M

計画では、周期的に変化する電気じかけの光の効果を用いようとしていたが、残念ながらこの新しい展示室の集合体では電線が通らない。

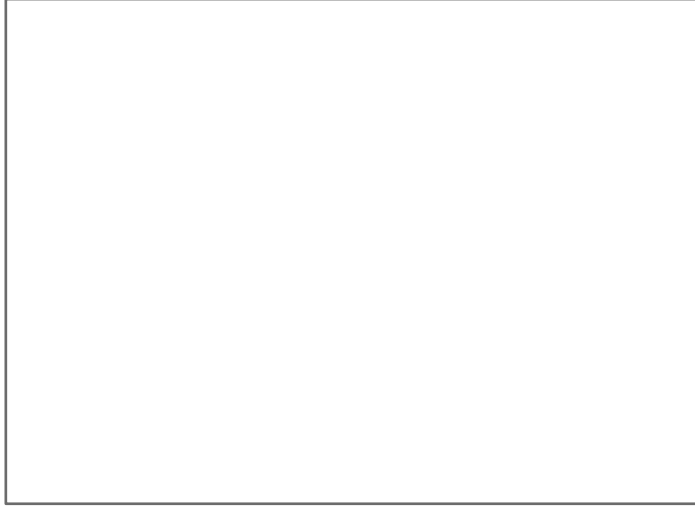
（エル・リツキーによるタイプライター書きの原稿、ハノーファー州立美術館のアーカイヴより）

## 図 版

図 序1から図6までは、著作権保護等の理由により掲載しない

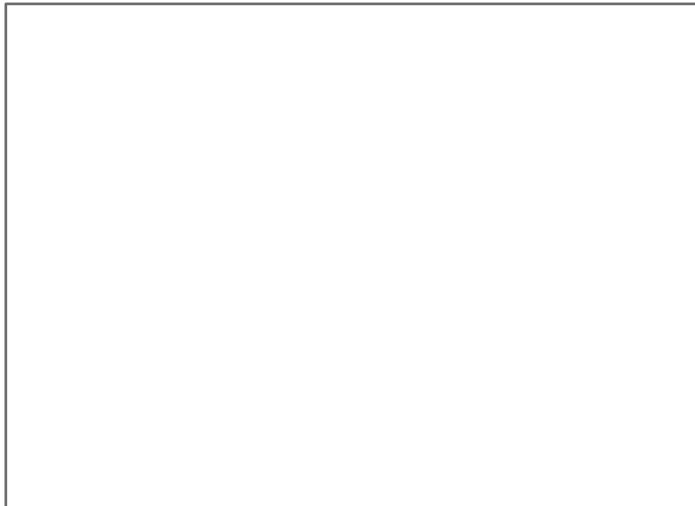
# 序

図序-1



第一回ダダ見本市、ベルリン、1920年

図序-2



第一回ロシア美術展、アムステルダム、1922年

図序-3



ユステイによるマックス・ベックマン作品の展示、  
クローンブリントツェンパレー、1933年

図序-4



白馬会第一回展、1896年



図 序-5



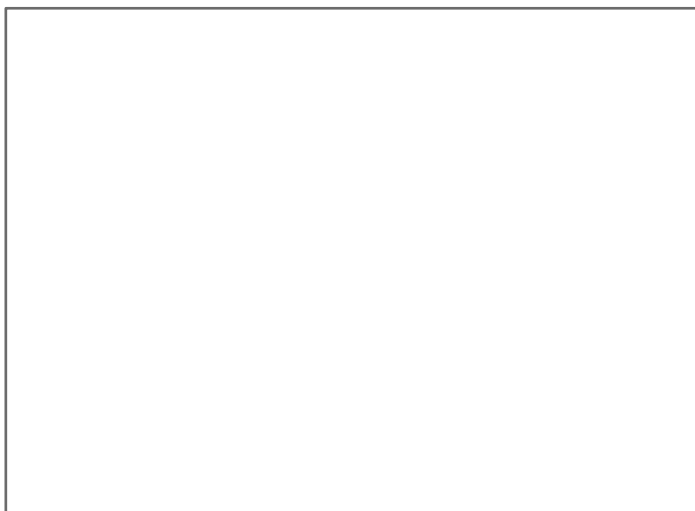
「白馬会展覧会の入口と場内」  
『毎日新聞』1898年10月14日掲載

図 序-6



黒田清輝《裸体婦人》1901年  
白馬会第6回展、1901年

図序-7



春陽会第一回展、竹之台陳列館、1923年

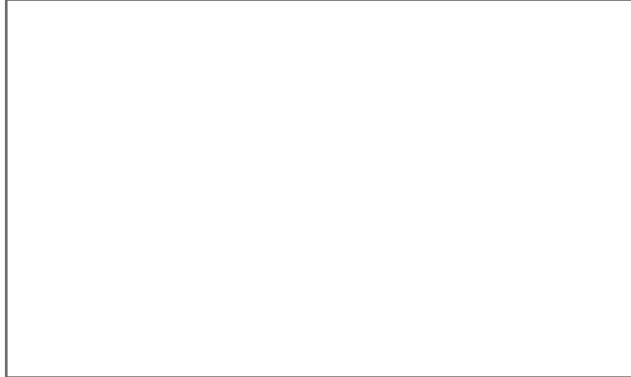
図序-8



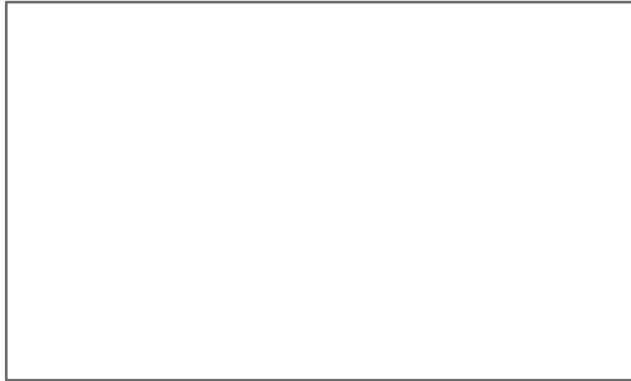
春陽会第一回展、竹之台陳列館、1923年

# 第1章

図1-1

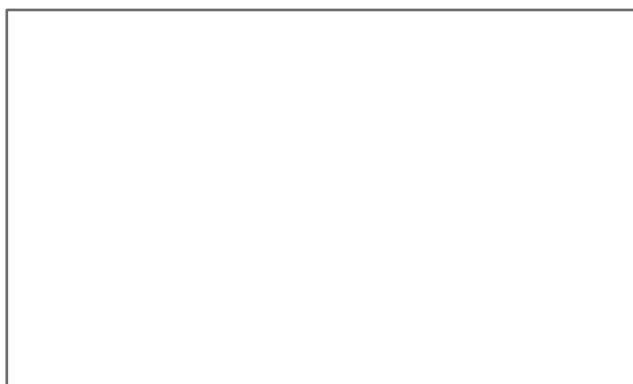


シカゴ・コロンブス万博、鳳凰殿、1893年



シカゴ・コロンブス万博、鳳凰殿平面図、1893年

図1-2



シカゴ・コロンブス万博、美術館

図1-3



シカゴ・コロンプス万博、工芸館、1893年

図1-4



パリ万博、日本部、1900年

図1-5



パリ万博、第二部美術、1900年

図1-6



セントルイス博、出品陳列図、1904年

図1-7



セントルイス博、日本部門、1904年

図1-8



セントルイス博、陳列箱、1904年



図1-9



セントルイス博、工芸館、1904年

図1-10



セントルイス博、工業館、1904年

图1-11



日英博、新美術品、1910年

图1-12



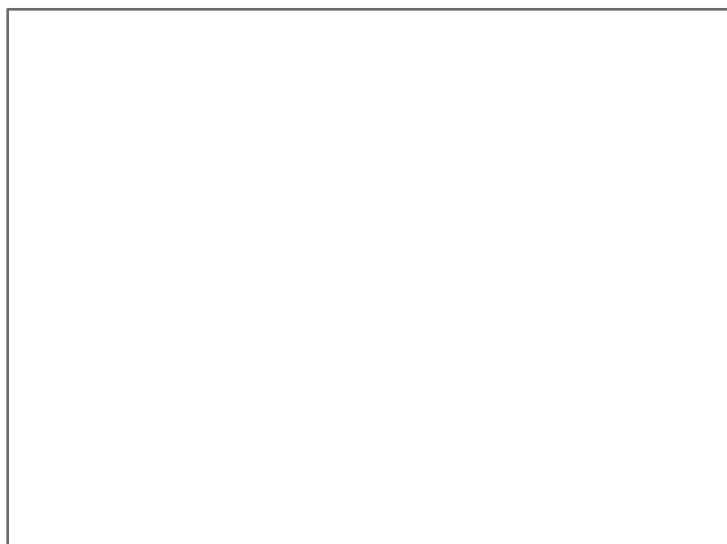
日英博、新美術品、1910年

図1-13



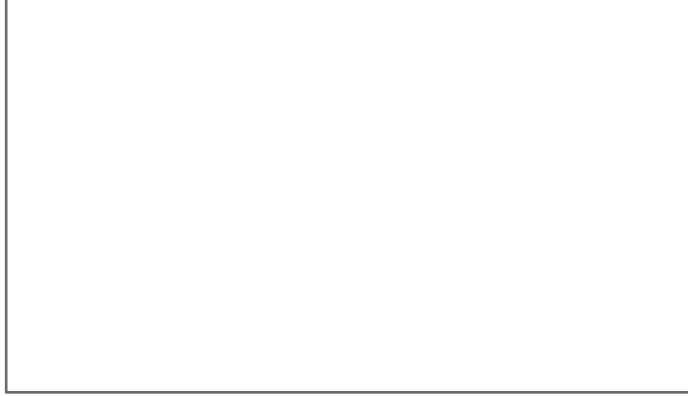
日英博、古美術品、1910年

図1-14



日英博、古美術品、1910年

図1-15



第十四回連合絵画共進会、上野公園旧博覧会五号館、1903年

図1-16



第三回文展、上野公園竹之台陳列館、1909年

図1-17



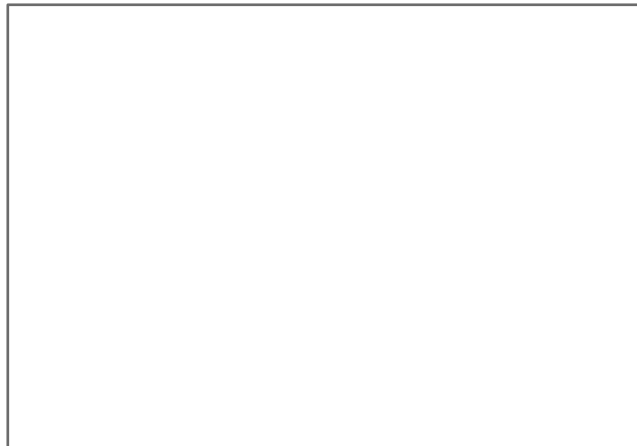
東京府美術館、絵画陳列室

図1-18



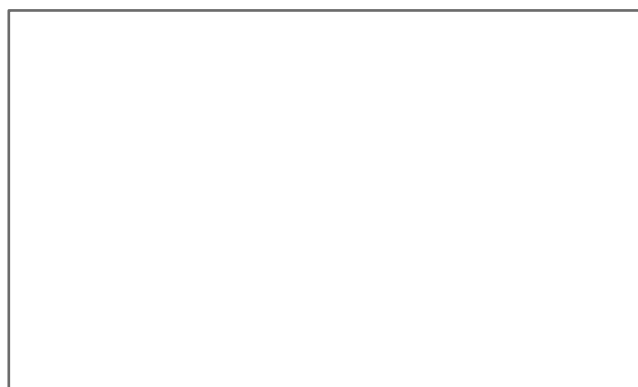
東京府美術館、工芸陳列室

図1-19



東京府美術館、彫刻室大階段

図1-20



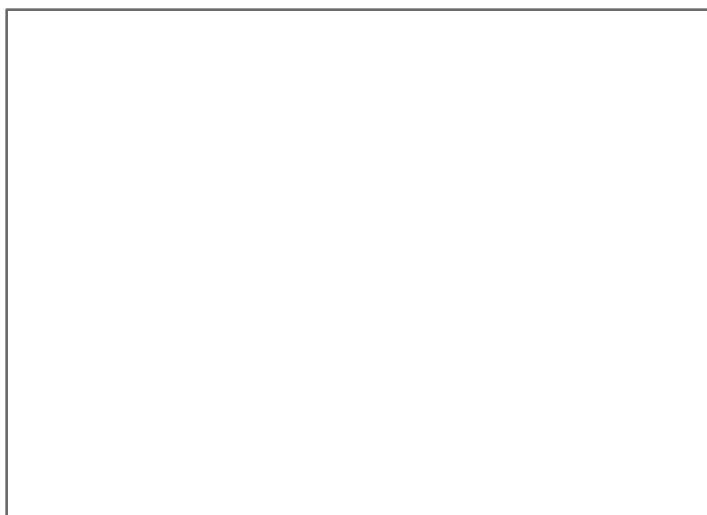
再興14回院展、1927年

図1-21



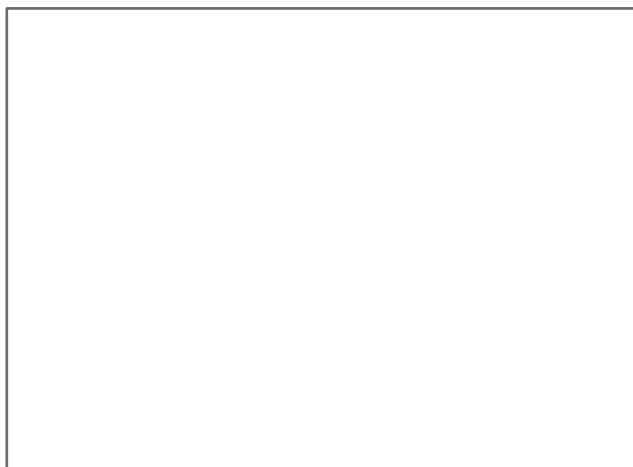
第14回帝展、1933年

図1-22

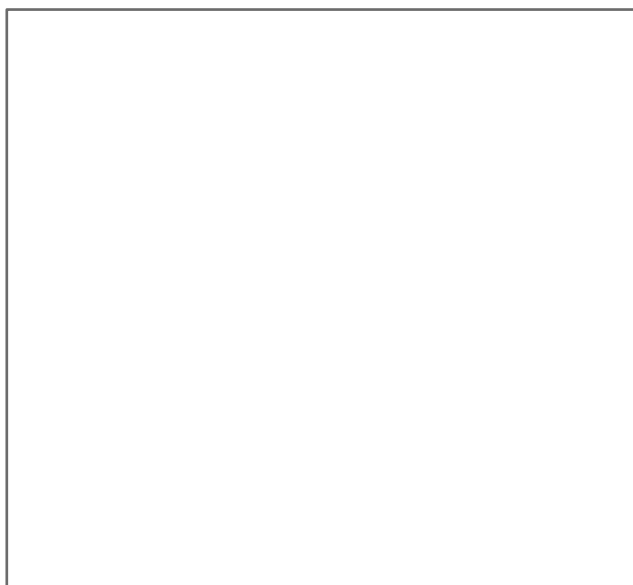


第三回青龍社展、1931年

図1-23



再興日本美術院第18回展、1931年



アトリエ1933年10巻10号

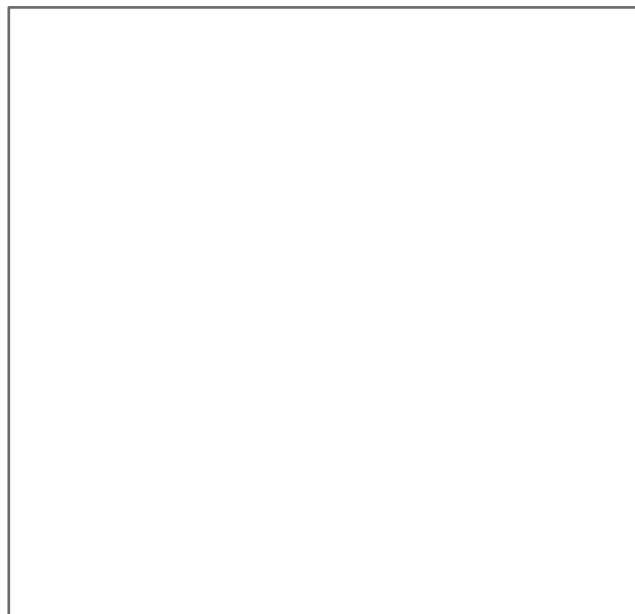


図1-24



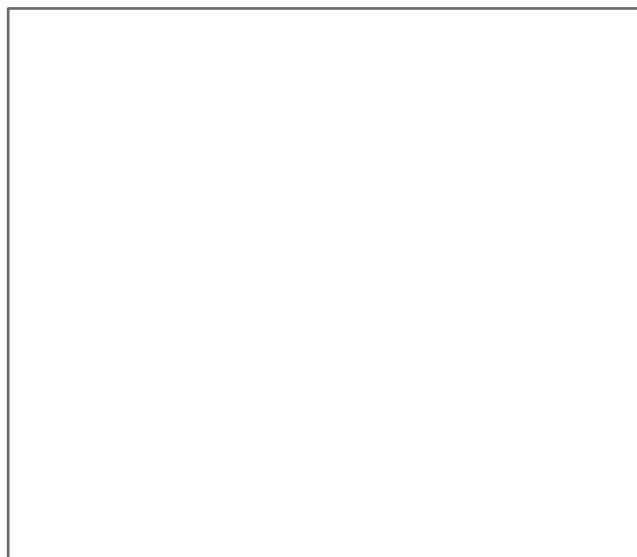
サロン・ドートンヌ日本部門、1923年

図1-25



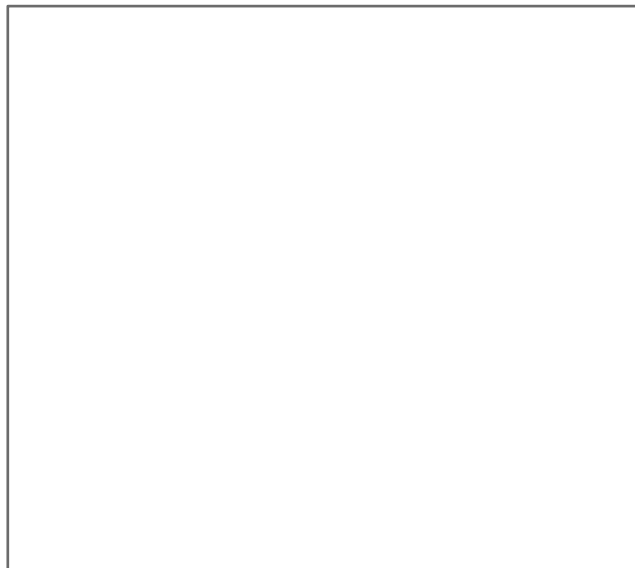
サロン・ドートンヌ日本部門、1923年

図1-26



巴里日本美術展覧会、1929年

図1-27



巴里日本美術展覧会、1929年

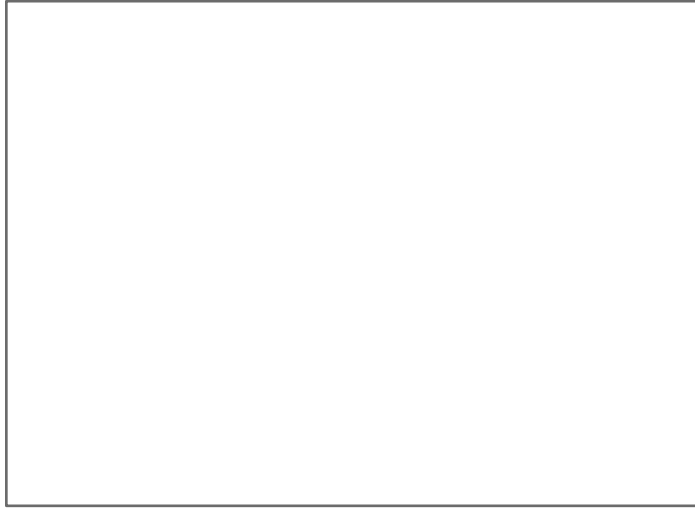
図1-28



巴里日本美術展覧会、1929年

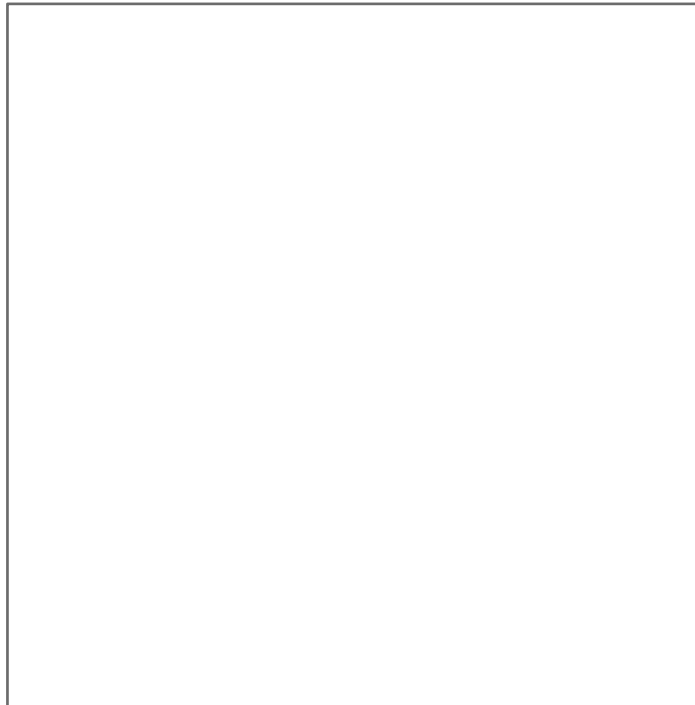
## 第2章

図2-1



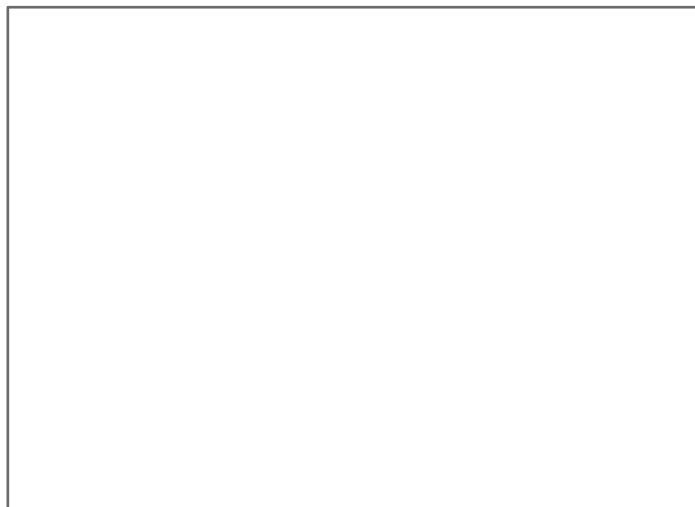
羅馬開催日本美術展覧会、会場外観、1930年

図2-2



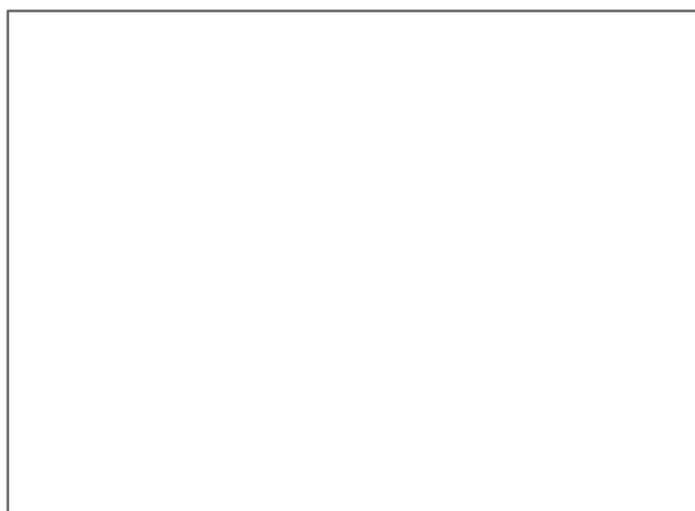
羅馬開催日本美術展覧会  
エントランス部分、ムツソリーニ退場の光景、1930年

図2-3



展覧会ポスター、  
横山大観、  
大倉集古館蔵、1930年

図2-4



羅馬開催日本美術展覧会、設計図面

図2-5



羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖、表紙、国立国会図書館蔵、1930年

図2-6



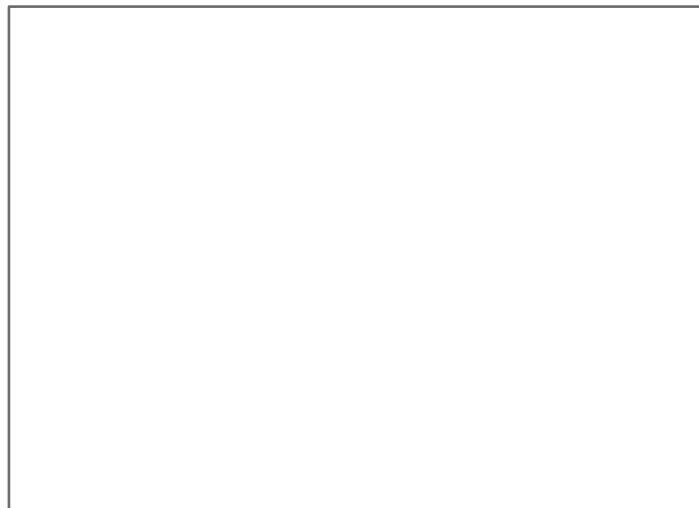
羅馬開催日本美術展覧会、1930年

図2-7



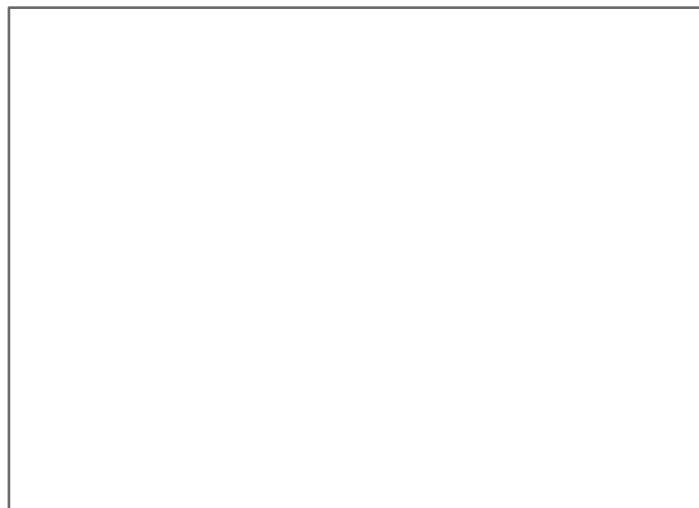
羅馬開催日本美術展覧会、1930年

図2-8



羅馬開催日本美術展覧会、1930年

図2-9



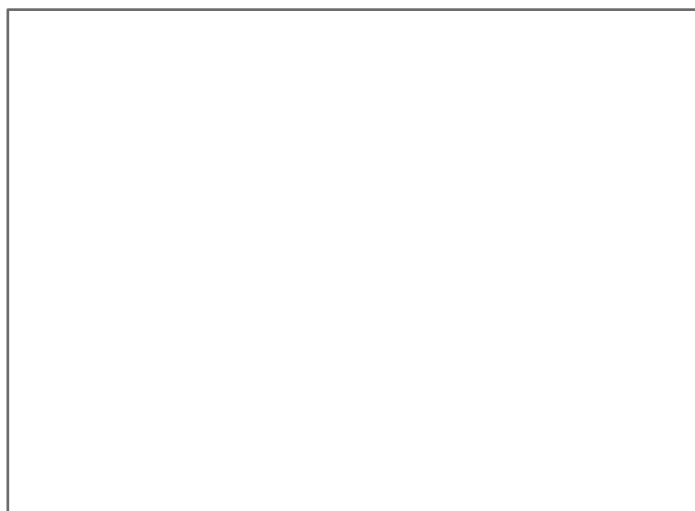
羅馬開催日本美術展覧会、1930年

図2-10



「海に因む十題」展、三越、1940年

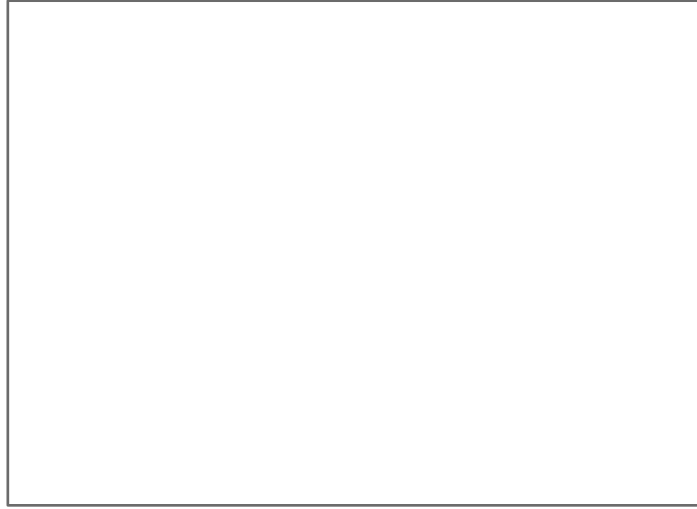
図2-11



「山に因む十題」展、高島屋、1940年



図2-12



プロイセン芸術アカデミー外観、1931年

図2-13



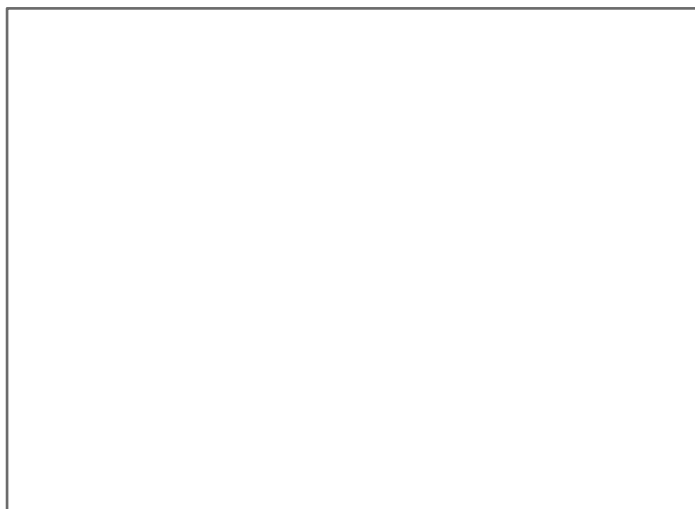
伯林日本画展覧会ポスター、César Domela, 1931年

図2-14



東郷臨時代理大使による挨拶、伯林日本画展覧会、1931年

図2-15



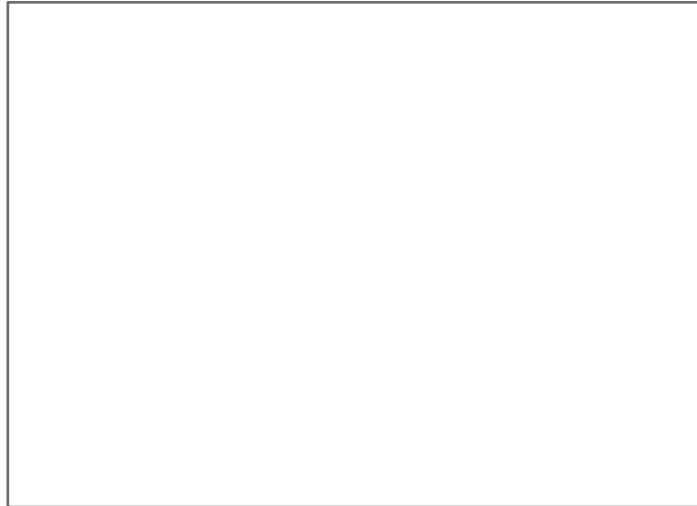
『伯林日本画展会場写真』表紙  
東京文化財研究所蔵 発表者撮影

図2-16



伯林日本画展覧会平面図、1931年

図2-17



伯林日本画展覧会、第1室、1931年

図2-18



伯林日本画展览会、第2室、1931年

図2-19



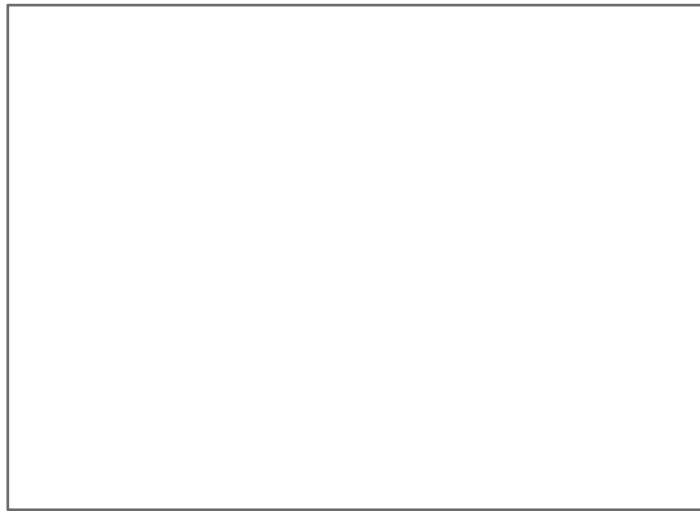
伯林日本画展览会、第2室、1931年

図2-20



伯林日本画展覧会、第2室、1931年

図2-21



伯林日本画展覧会、第4室、1931年

図2-22



伯林日本画展览会、第5室、1931年

図2-23



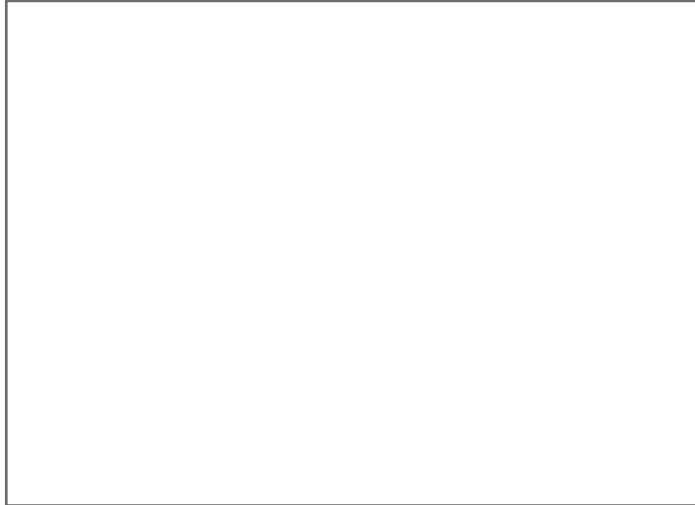
伯林日本画展览会、第6室、1931年

図2-24



伯林日本画展覧会、第8室、1931年

図2-25



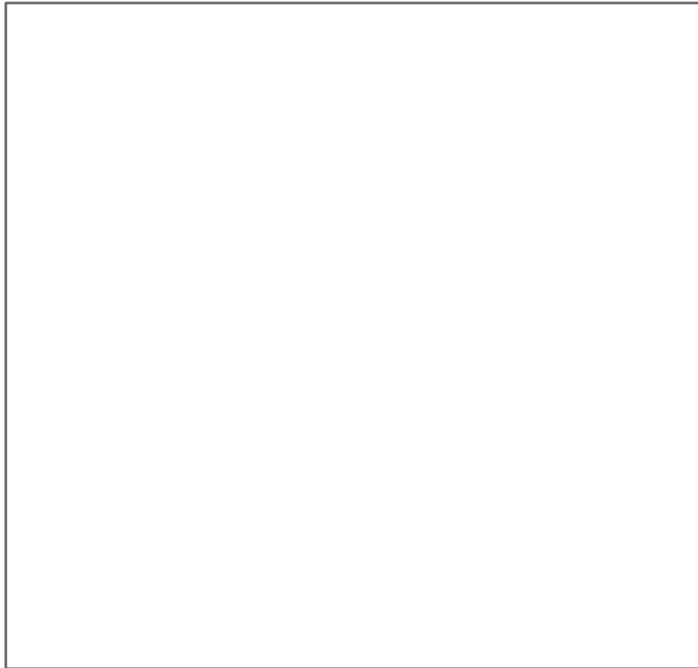
伯林日本画展覧会、第10室、1931年

図2-26



伯林日本画展览会、第11室、1931年

図2-27



伯林日本画展览会、第11室、1931年



図2-28



伯林日本画展览会、第12室、1931年

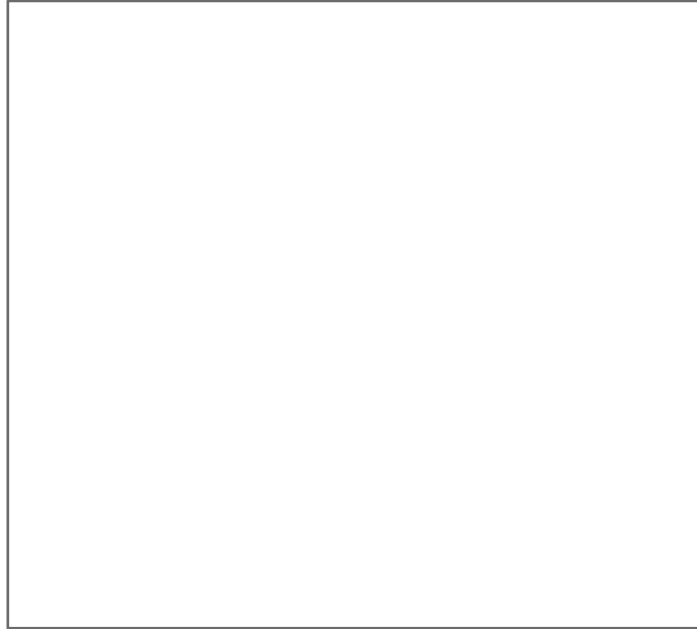
# 第3章

図3-1



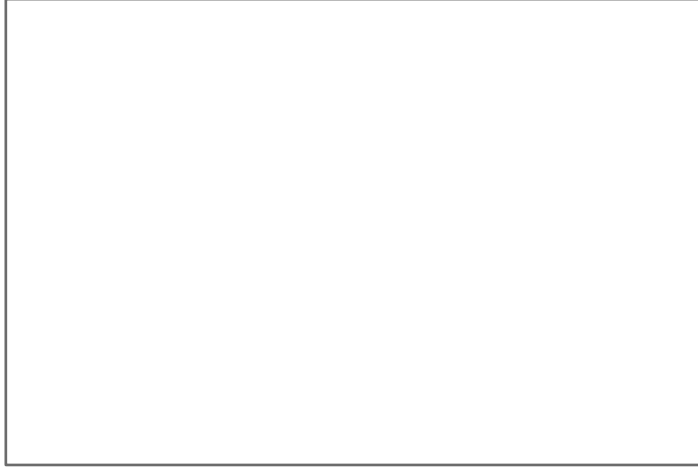
プリント・アルブレヒト・シュトラッセ美術館

図3-2



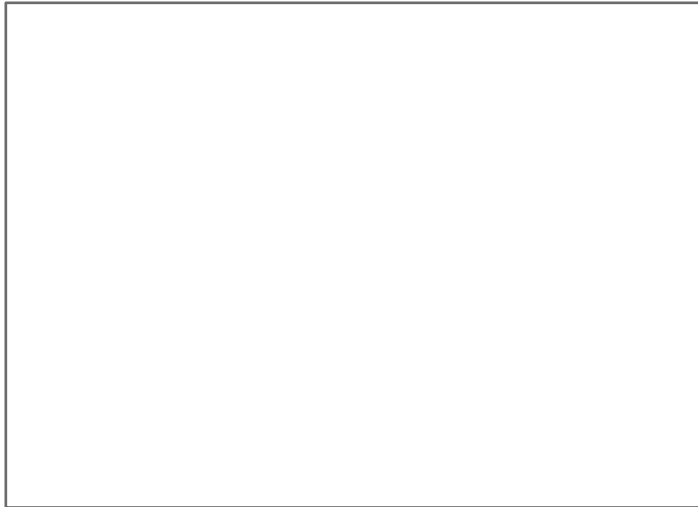
東洋美術コレクション展示室平面図

図3-3



東洋美術コレクション展示室、1924年

図3-4



東洋美術コレクション展示室、1924年

図3-5



東洋美術コレクション展示室、1924年

図3-6



東洋美術コレクション展示室、1924年

図3-7



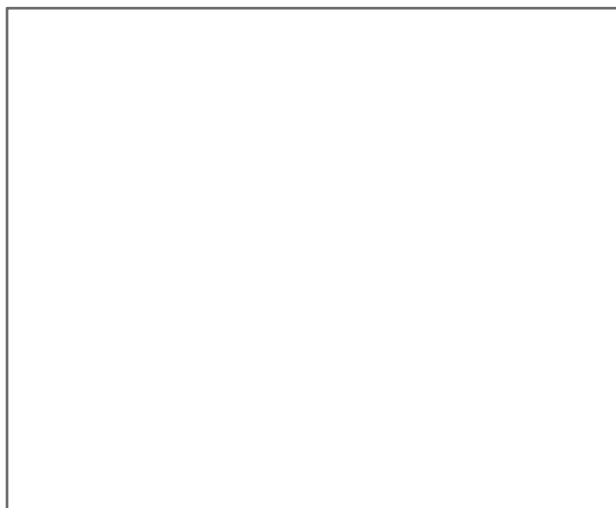
東洋美術コレクション展示室、1924年

図3-8



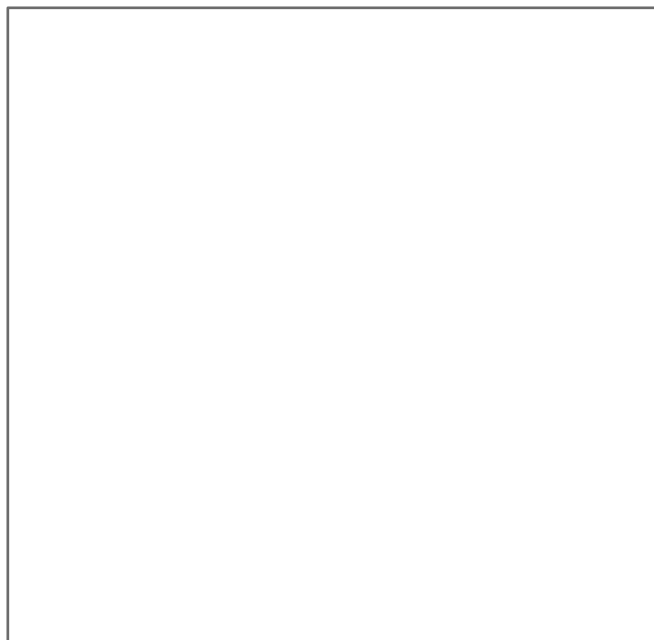
東洋美術コレクション展示室、撮影年不明

図3-9



違い棚(左)と床の間(右)を備えた日本の部屋

図3-10



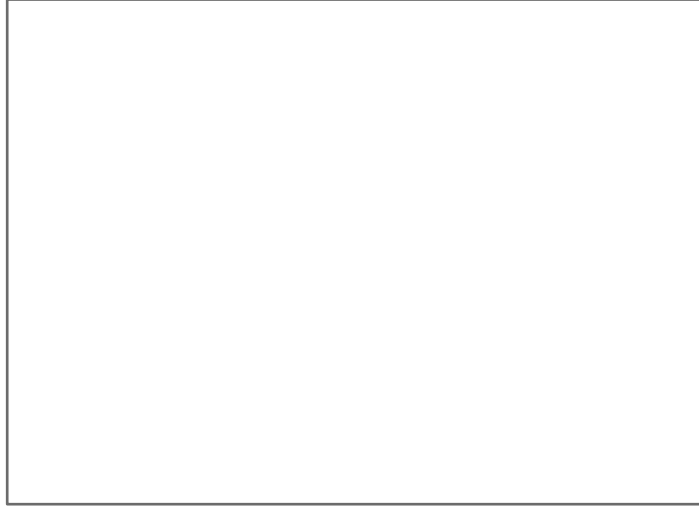
ボストン美術館展示室、1909年

図3-11



ボストン美術館展示室、1909年

図3-12



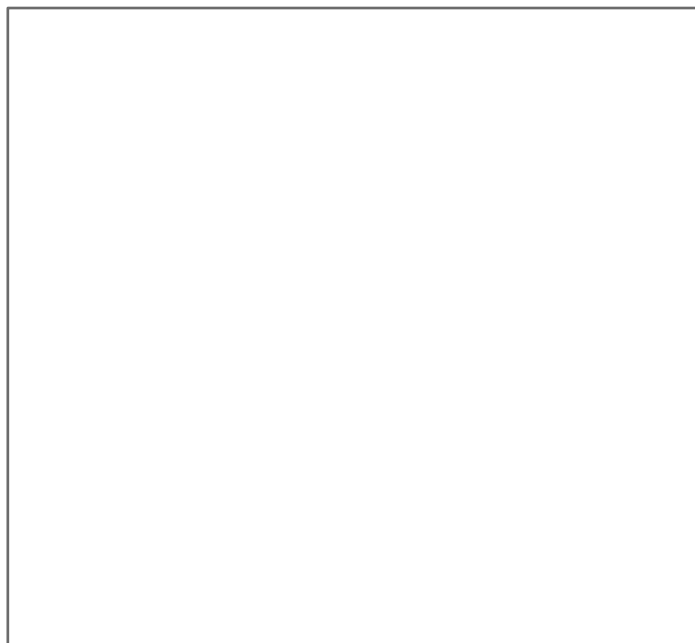
ボストン美術館展示室、撮影年不明

図3-13



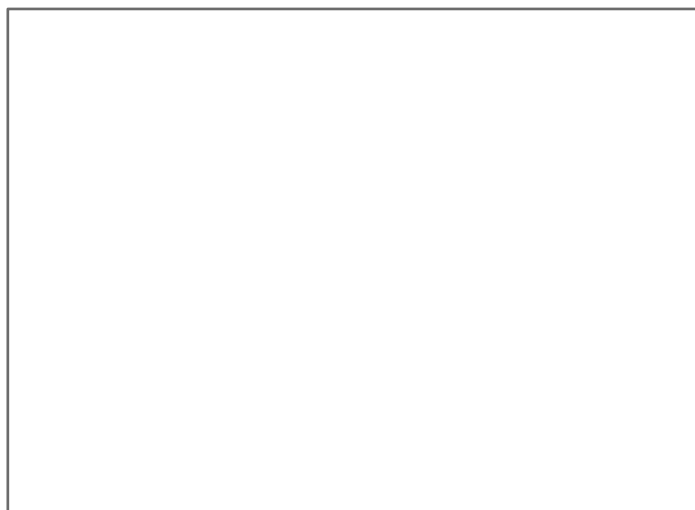
後藤守一『欧米博物館の施設』帝室博物館、1931年、図版21

図3-14



ケルン市東洋美術館外観、撮影年不明

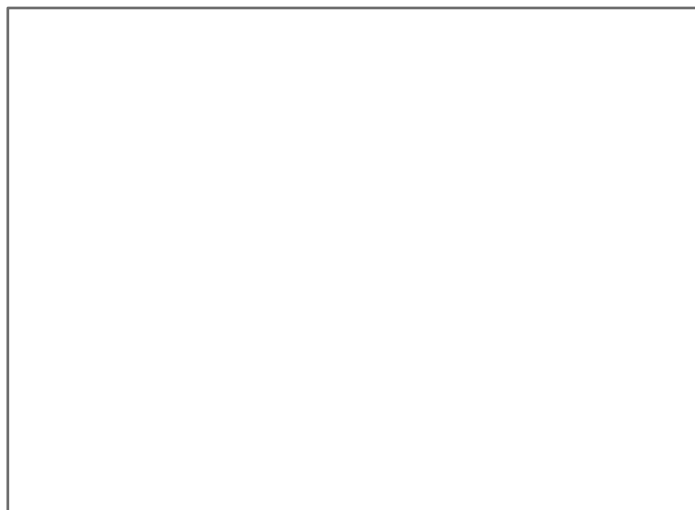
図3-15



ケルン市立東洋美術館第五室、撮影年不明

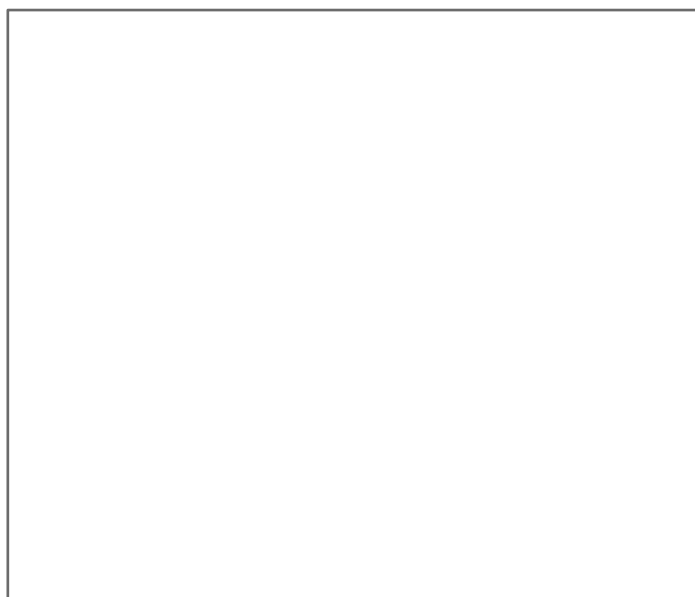


図3-16



東京帝室博物館、旧本館、絵画の陳列室、撮影年不明

図3-17



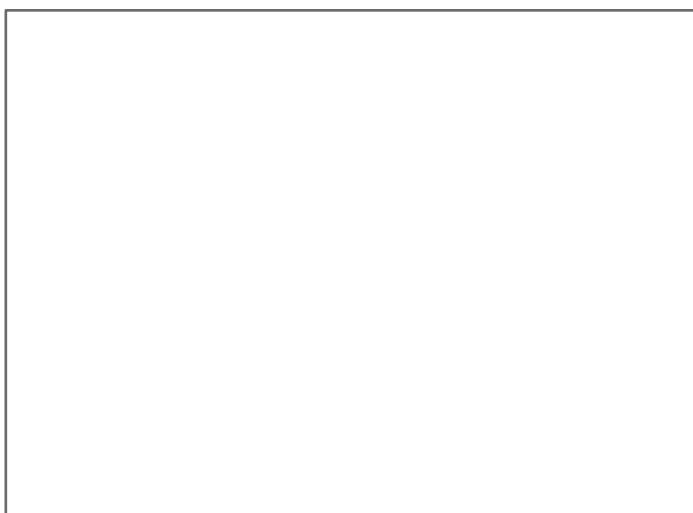
東京帝室博物館、旧本館、絵画の陳列室、撮影年不明

図3-18



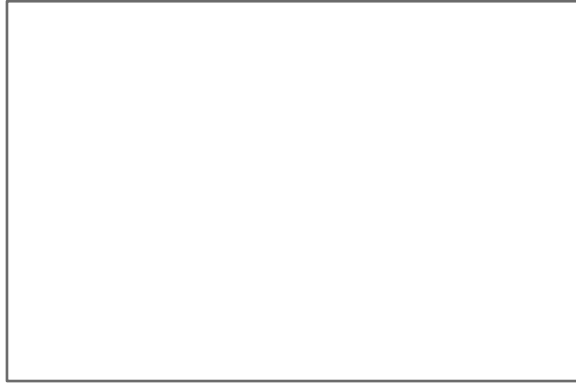
東京帝室博物館、旧本館、歴史部陳列室(御帳台)、撮影年不明

図3-19



東京帝室博物館、旧本館、歴史部陳列室(蒙古パオ)、撮影年不明

図3-20



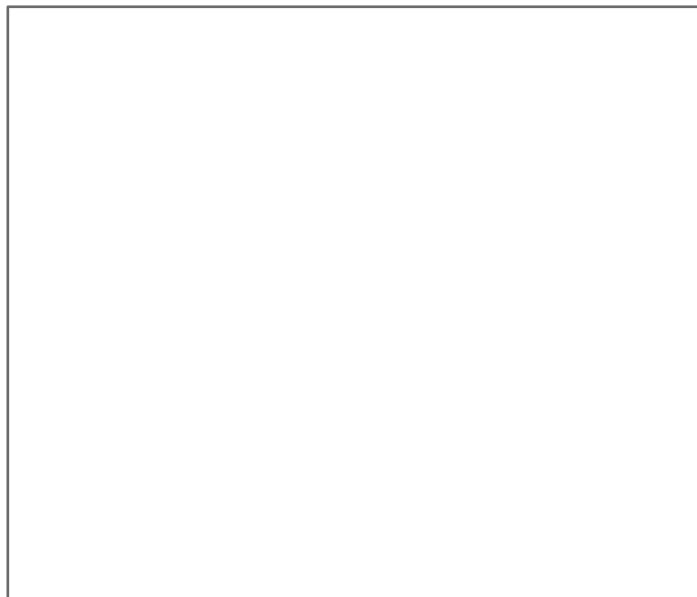
東京帝室博物館、旧本館、天産部陳列室(キリン)、撮影年不明

図3-21



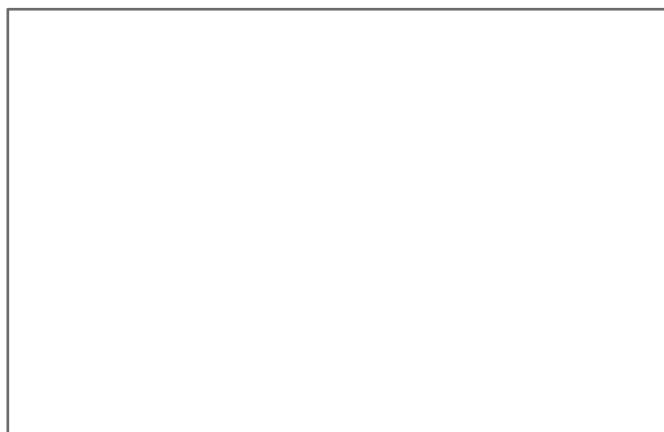
表慶館、開館当時

図3-22



表慶館配置図、1937年

図3-23



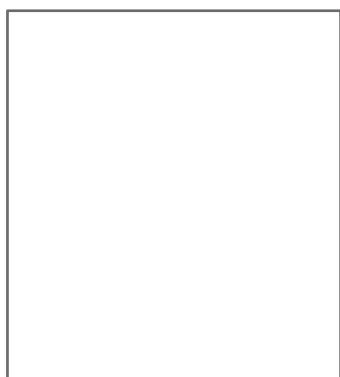
表慶館絵画陳列室配置図、1937年

図3-24



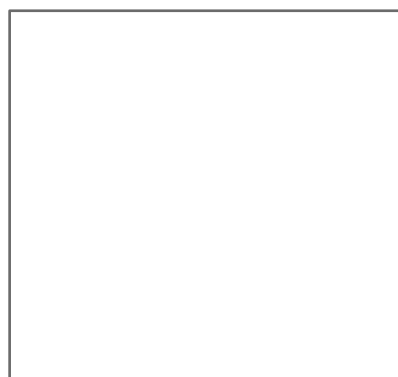
徳川美術館、撮影年不明

図3-25



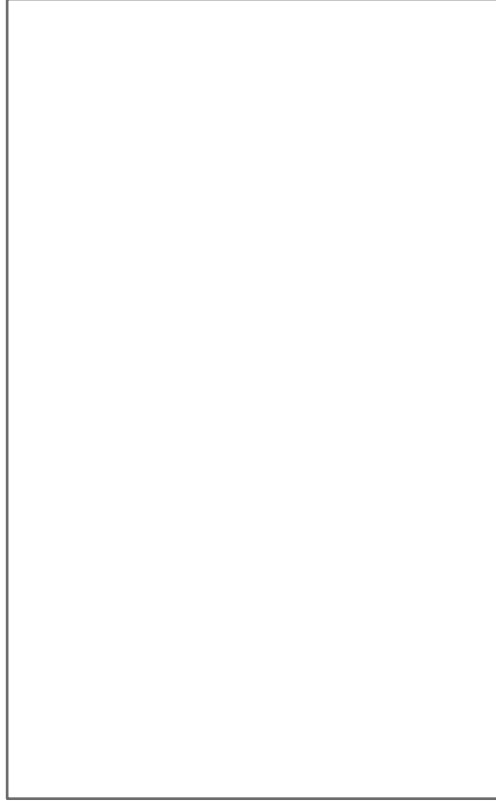
東洋美術コレクション(ベルリン)  
陳列室の一部、撮影年不明

図3-26



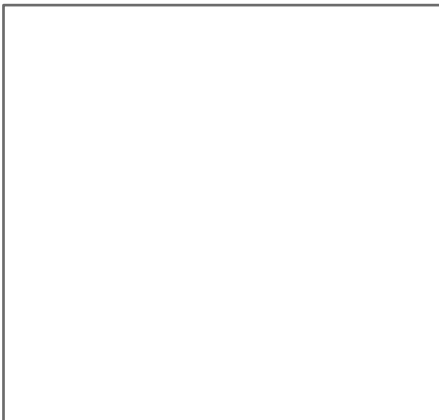
東洋美術コレクション(ベルリン)  
東洋美術品を収蔵する格納装置  
撮影年不明

図3-27



ボストン美術館の展示用箱

図3-28



素描及び小品画のための回転式展示架

図3-29



壁に取付ける陳列装置

図3-30



大陳列室、竣工時

図3-31



特別陳列室、竣工時

図3-32



二階陳列室、竣工時

## 第4章

図4-1



トレド日本画展覧会、第1室、1931年

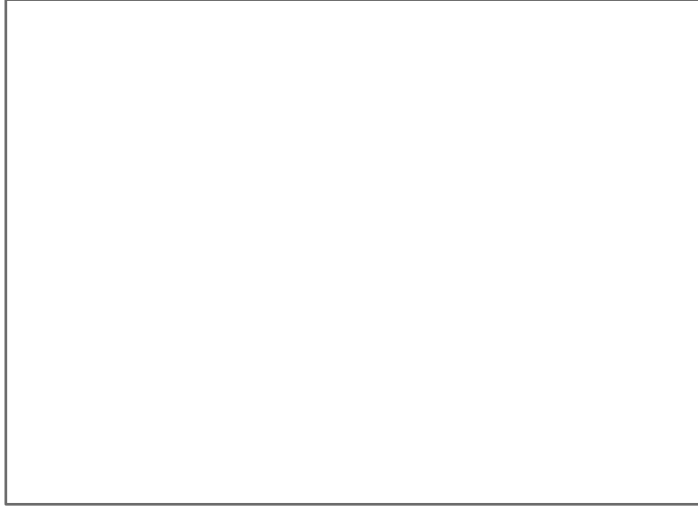
図4-2



トレド日本画展覧会、第1室、1931年



図4-3



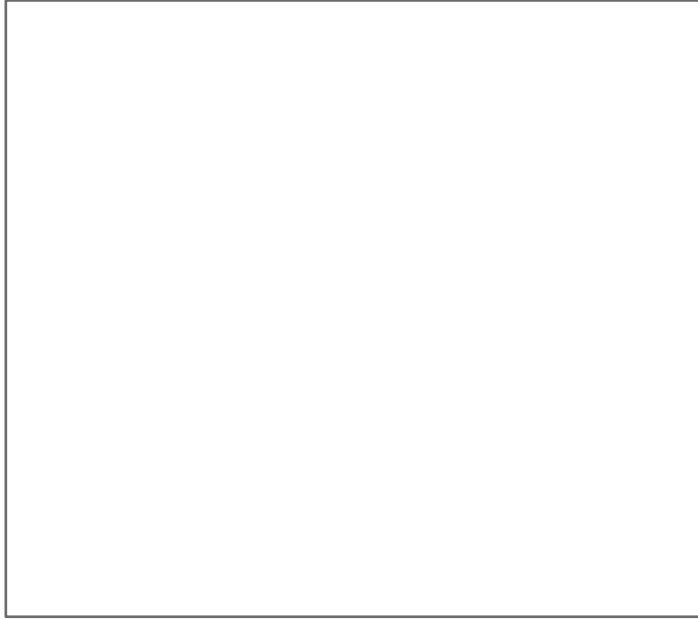
トレド日本画展覧会、第3室、1931年

図4-4



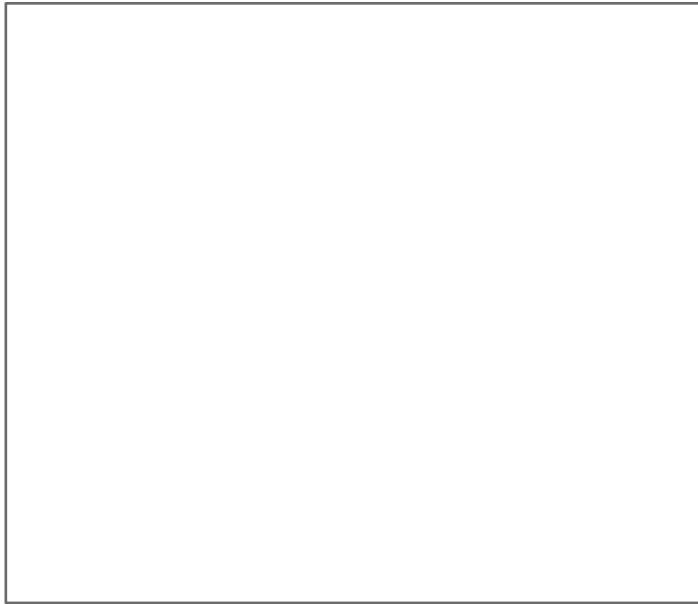
トレド日本画展覧会、第3室、1931年

図4-5



トレド日本画展覧会、第5室、1931年

図4-6



トレド日本画展覧会、第5室、1931年

図4-7



暹羅日本美術展覧会、祝賀会、1931年

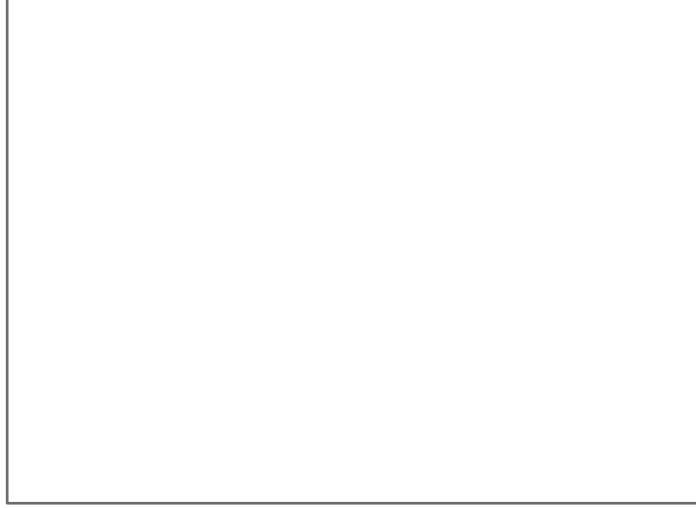
図4-8



暹羅日本美術展覧会、会場、1931年

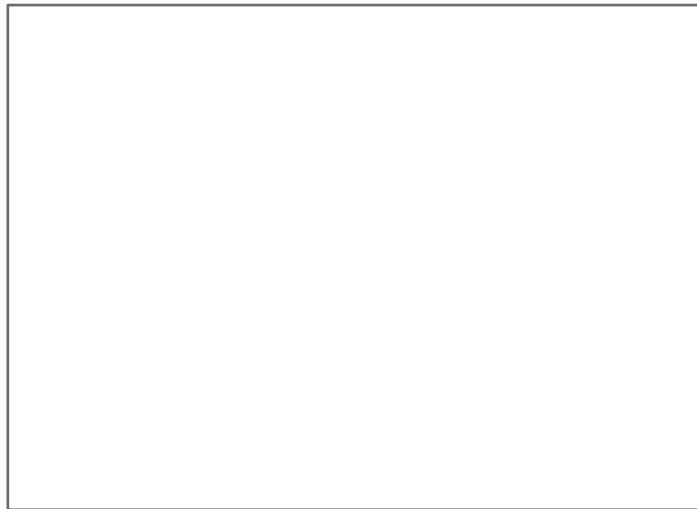
## 第5章

図5-1



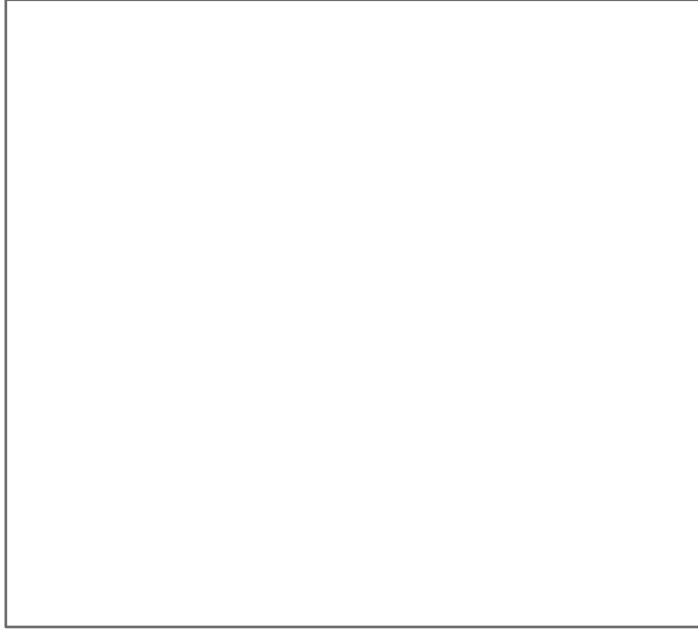
パリ装飾博、日本館、1925年

図5-2



フリードリヒ・キースラー、《空間の中の街 Cité dans l'espace》  
オーストリア館舞台部門、パリ装飾博、1925年

図5-3



ロトチェンコ《労働者クラブ》ソヴィエト館、パリ装飾博、1925年

図3-4



folkwang Kunsthaus, Hagen, 1905-06年

図5-5



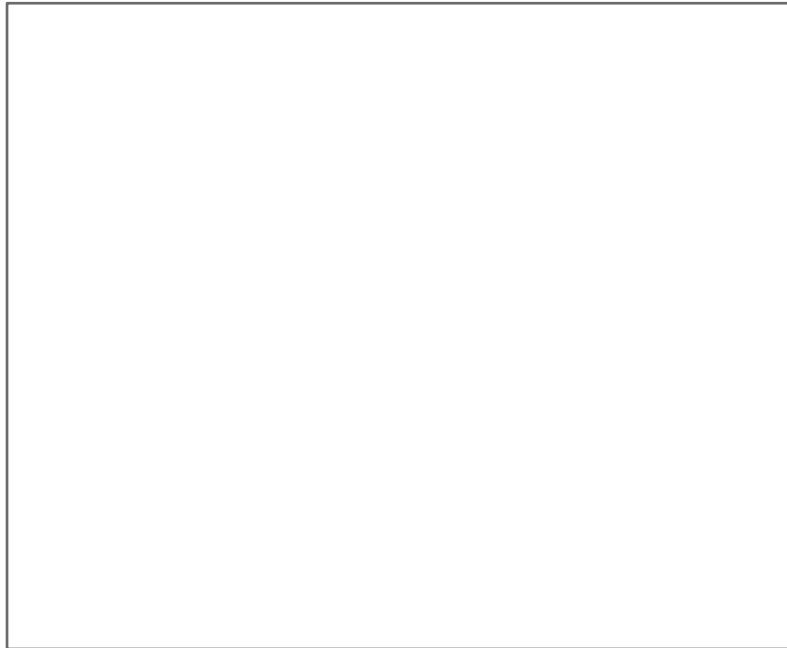
フォルクヴァング美術館(ハーゲン)、1912年

図5-6



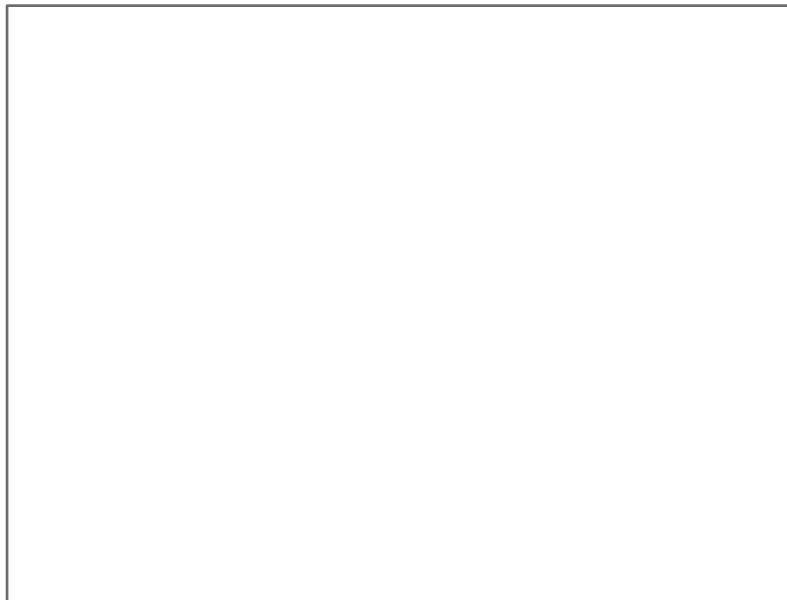
「ピカソブラック展」291画廊、1914-15年

図5-7



カンディンスキー「舞台コンポジションについて」  
『青騎士年鑑』ピーパー、1912年、190-191頁

図5-8



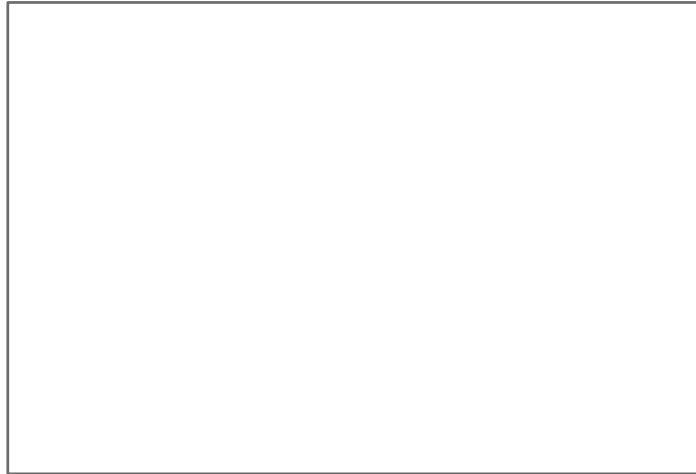
フォルクヴァング美術館(エッセン)、レンガー＝パッチュによる撮影、撮影年不明

図5-9



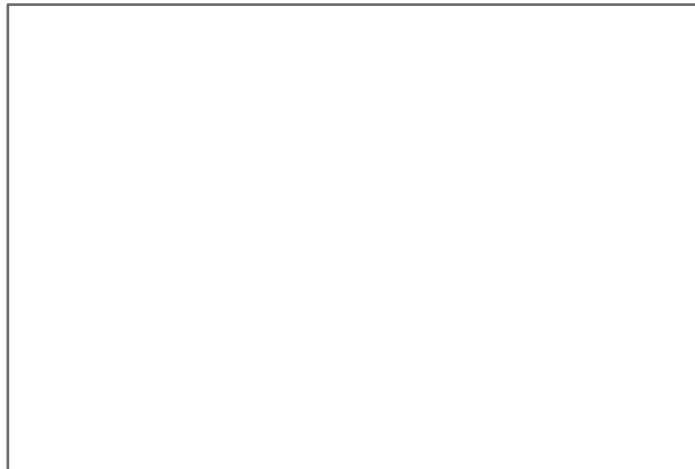
Folkwang Museum, photograph by Renée Pätzsch, circa 1930

図5-10



Dörm Gallery, Staatliche Kunsthalle Kassel, 1917

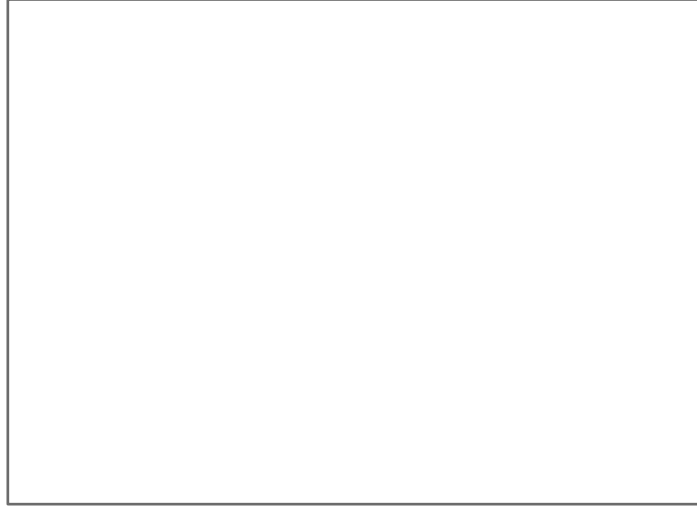
図5-11



Dörm Gallery, Staatliche Kunsthalle Kassel, 1930

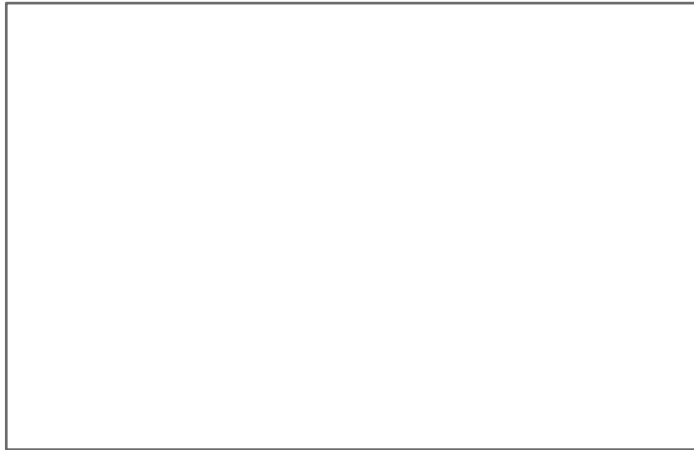


図5-12



第43室、ハノーファー州立美術館、1920年代初頭

図5-13



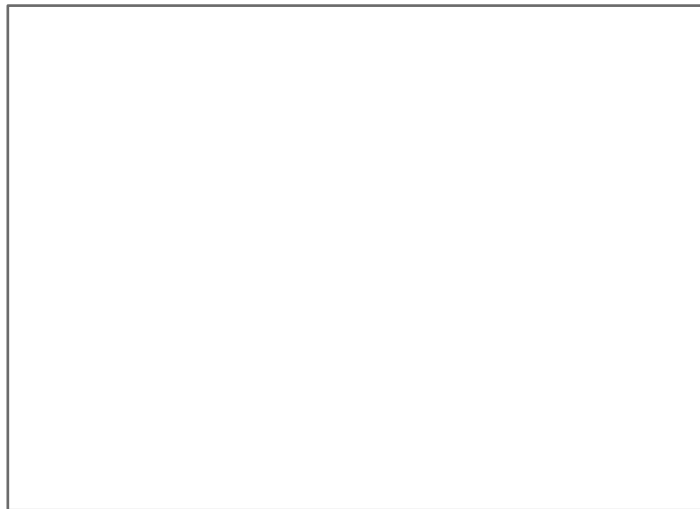
第44室、ハノーファー州立美術館、1920年代後半

図5-14



リッツキー《抽象の小部屋》1927年

図5-15



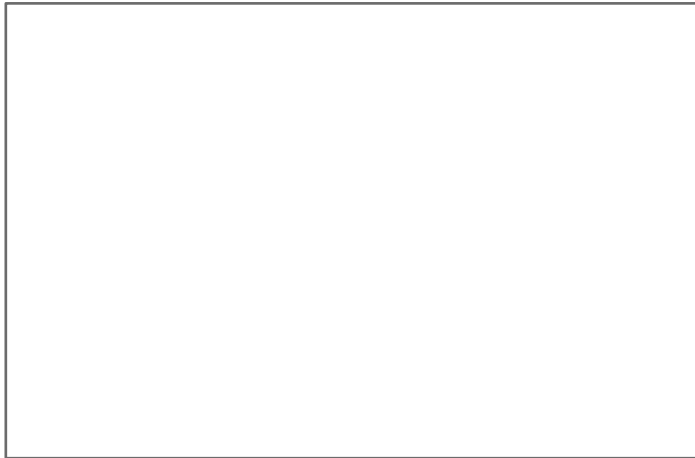
リッツキー《プロウネン・ラウム》1923年  
再現：ファン・アッベ美術館、1965年

図5-16



リシツキー《構成的芸術のための部屋》ドレスデン国際芸術展、1926年

図5-17



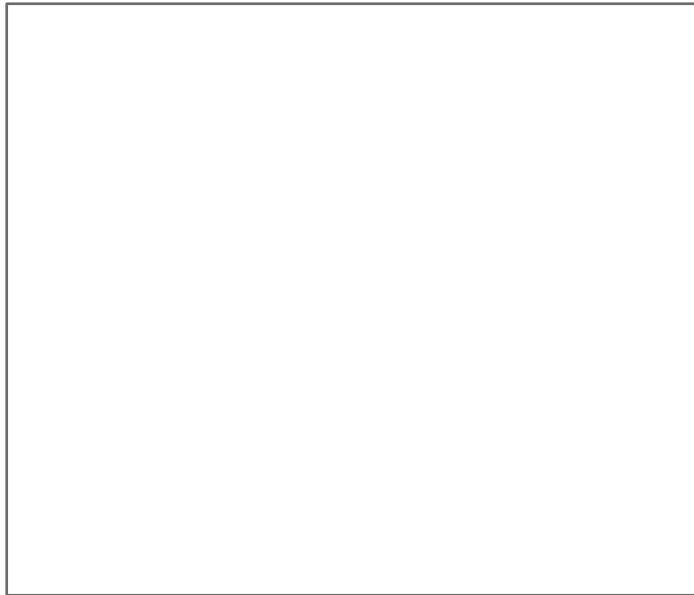
モホイ＝ナジ、バウハウス・フェストのための壁面ディスプレイ、1925年

図5-18



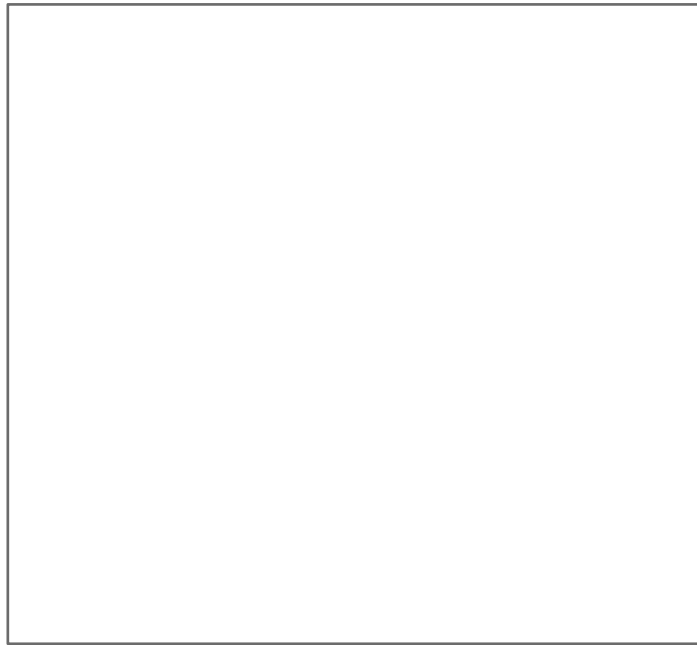
シャヴィンスキー、「ユンカース」展デザイン、1929年

図5-19



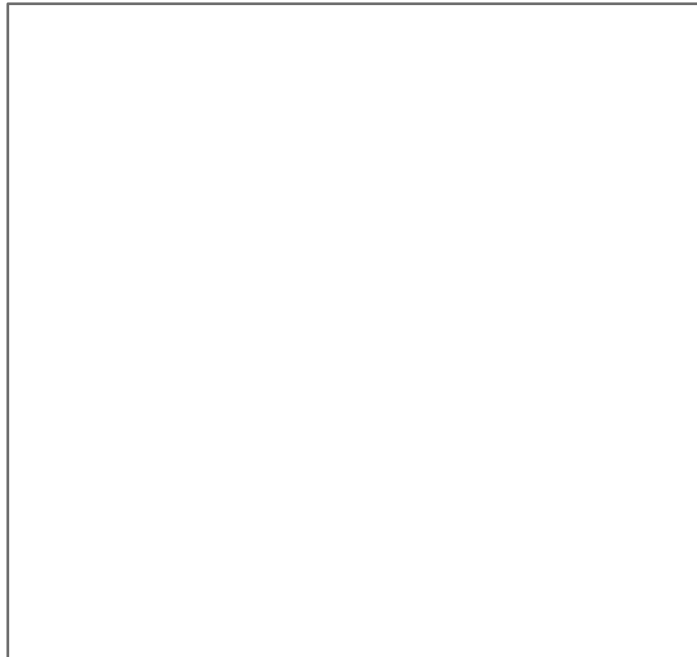
バイヤーによる第五室のデザイン、装飾芸術家協会展ドイツ部門、1930年

図5-20



モホイ＝ナジによる第二室のデザイン、装飾芸術家協会展ドイツ部門、1930年

図5-21



「三科公募展」東京市自治会館、1925年

図5-22-1



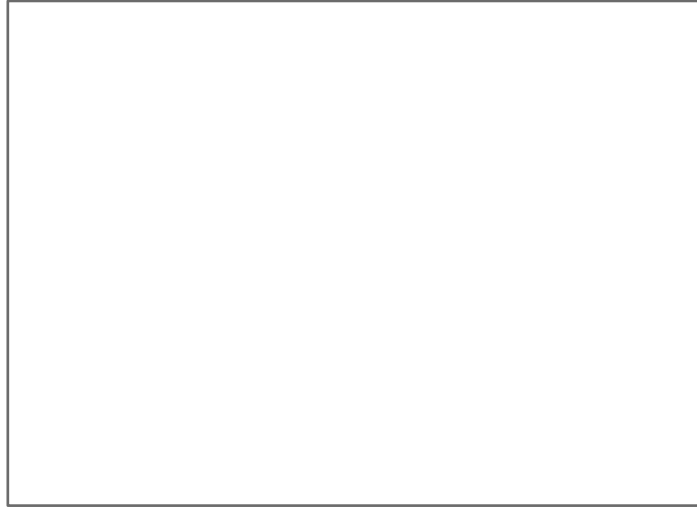
「AHAG展」ベルリン、1928年

図5-22-2



「AHAG展」ベルリン、1928年

図5-23-1



「映画と写真」展、シュトゥットガルト、第一室、1929年

図5-23-2



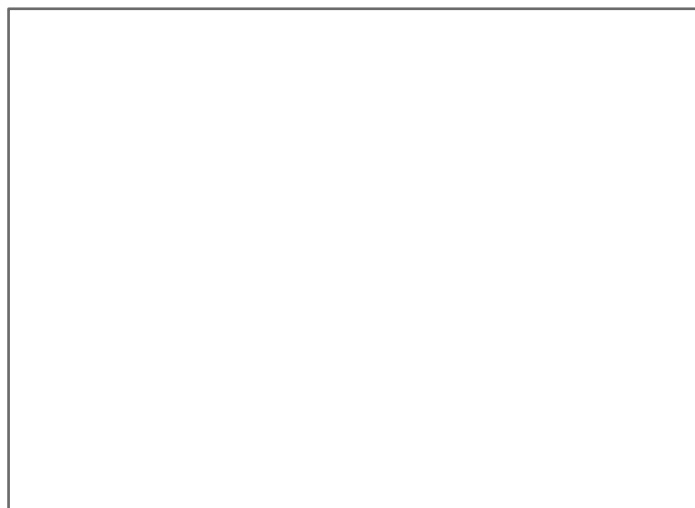
「映画と写真」展、シュトゥットガルト、第三室、1929年

図5-23-3



「映画と写真」展、シュトゥットガルト、第四室、1929年

図5-23-4



「映画と写真」展、シュトゥットガルト、第四室、1929年



図5-24-1



「プレッサ」展カタログ、ロシア館、1928年

図5-24-2



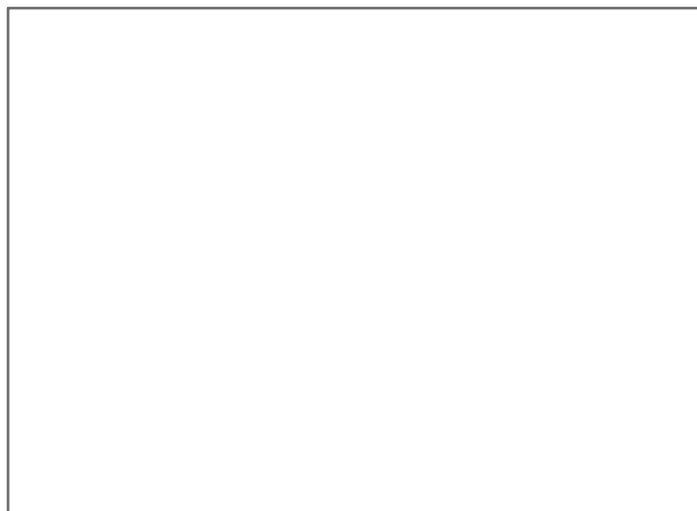
「プレッサ」展(モンタージュ)、ケルン、1928年

図5-24-3



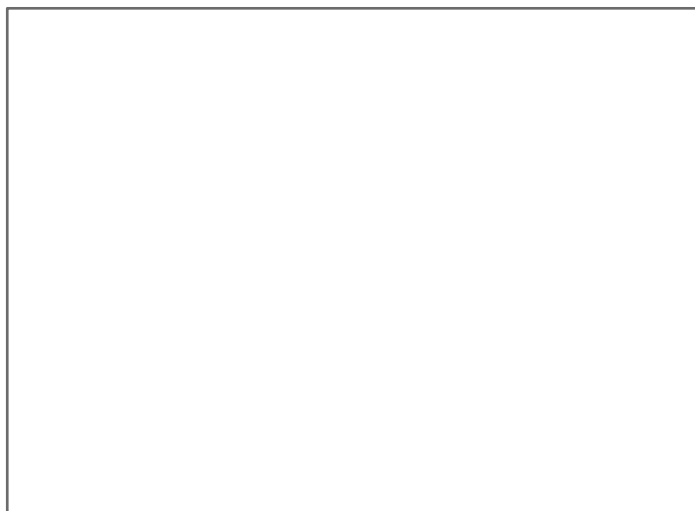
「プレッサ」展、ケルン、1928年

図5-25-1



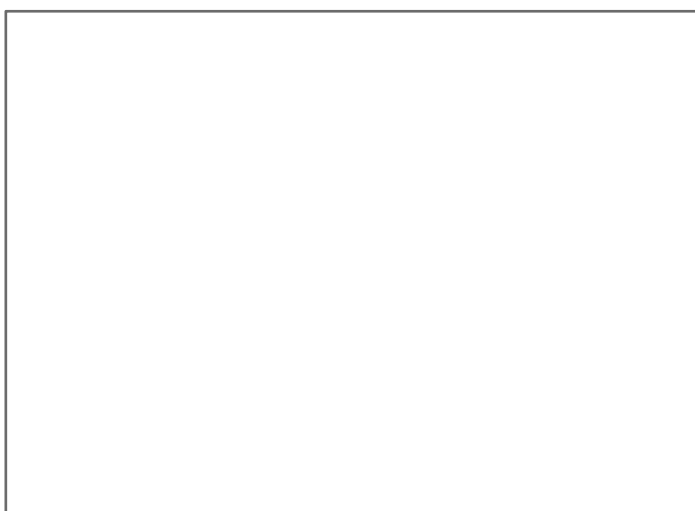
「映画と写真」展、ベルリン、1929年

図5-25-2



「映画と写真展」ベルリン、1929年

図5-25-3



「映画と写真展」ベルリン、1929年

図5-26-1



「映画と写真」展、チューリヒ、1929年

図5-26-2



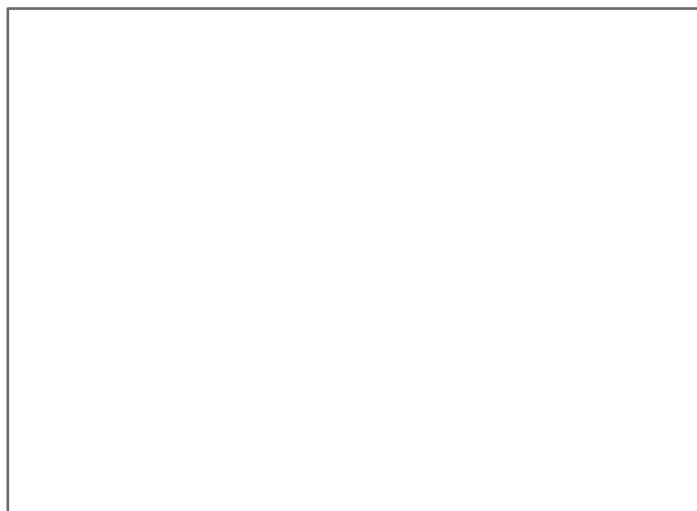
「映画と写真」展、チューリヒ、1929年

図5-27



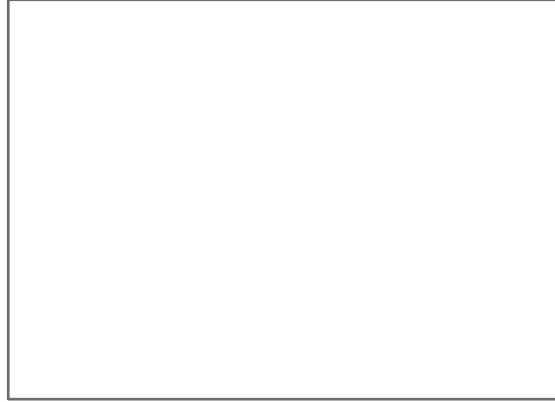
「国際光画協会第一回展」新宿紀伊國屋書店、1929年

図5-28



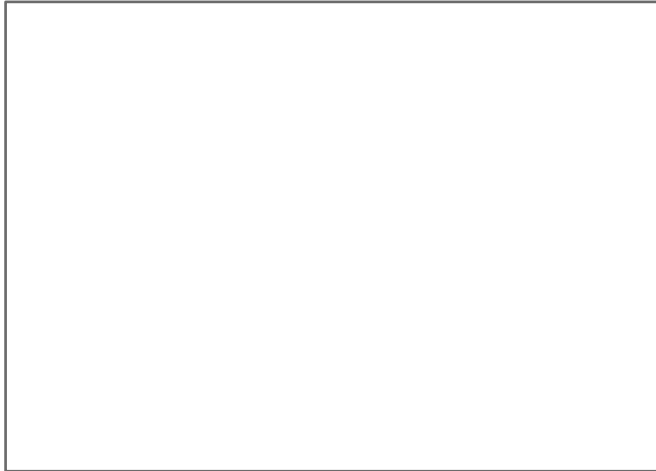
「第五回国際サロン写真展」大阪朝日会館、1931年

図5-29



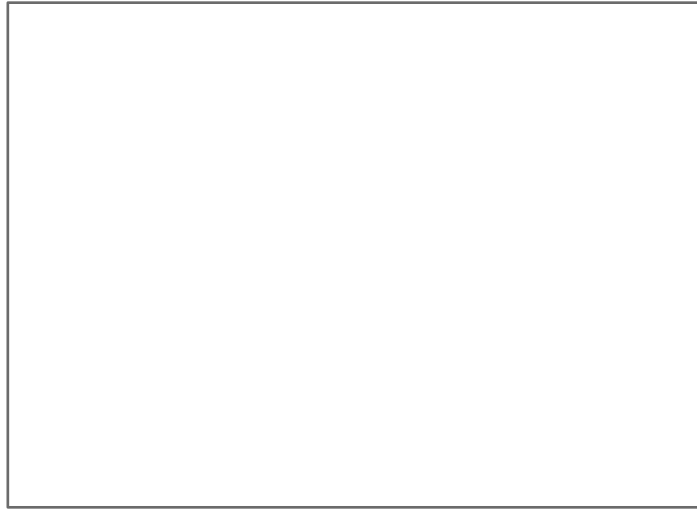
「芦屋カメラクラブ展」東京朝日新聞社展覧会場、1931年

図5-30



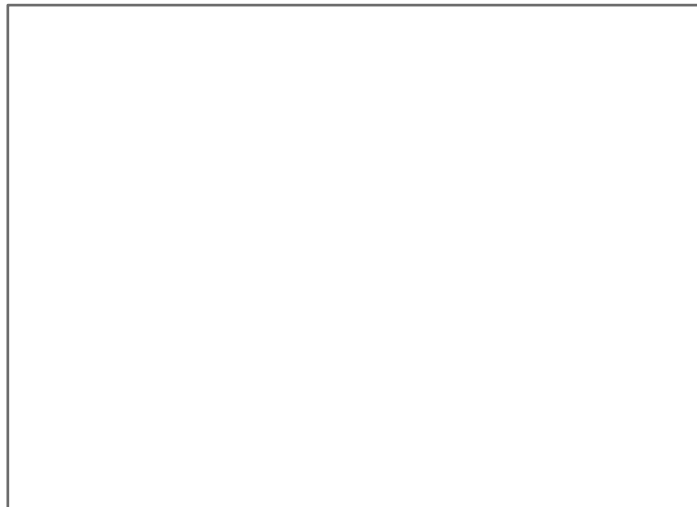
「家庭用品改善展覧会」部分、お茶の水東京博物館跡、1931年

図5-31-1



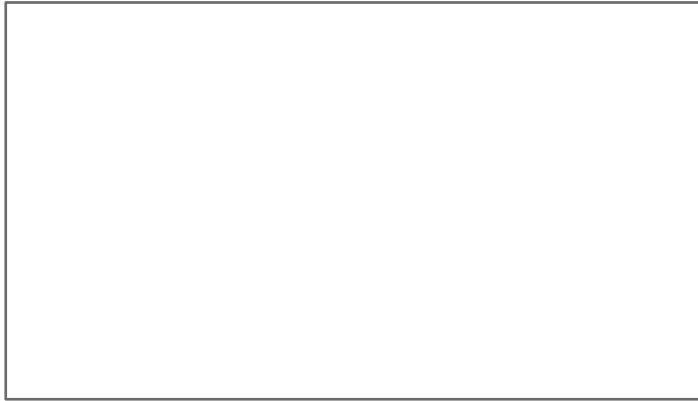
バイヤー、ドイツ建築博、ベルリン、1931年

図5-31-2



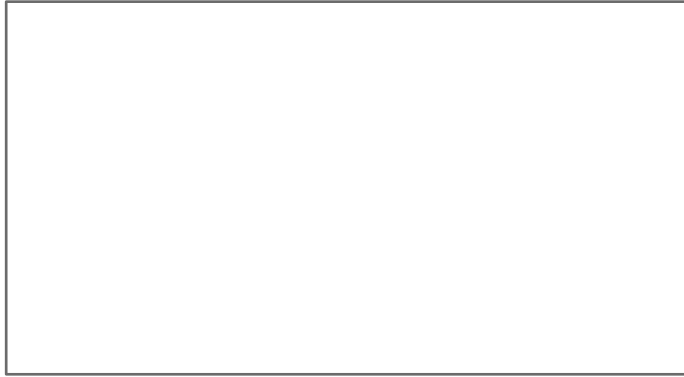
モホイ=ナジ、ドイツ建築博、1931年

図5-32



『国際建築』7巻7号、1931年

図5-33-1



「新興独逸建築工芸展覧会」、1932年

図5-33-2



「新興独逸建築工芸展覧会」、1932年

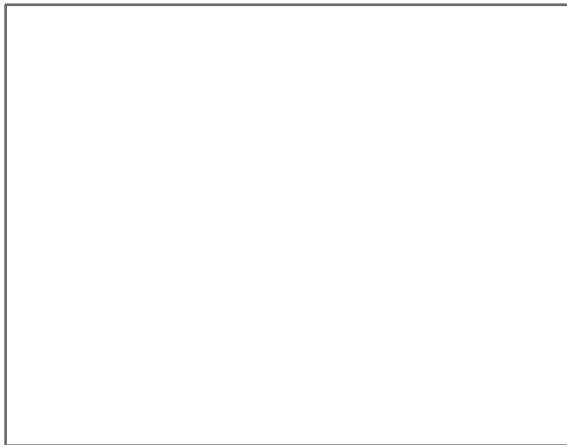


図5-34-1



「新興独逸建築工芸展覧会」、1932年

図5-34-2



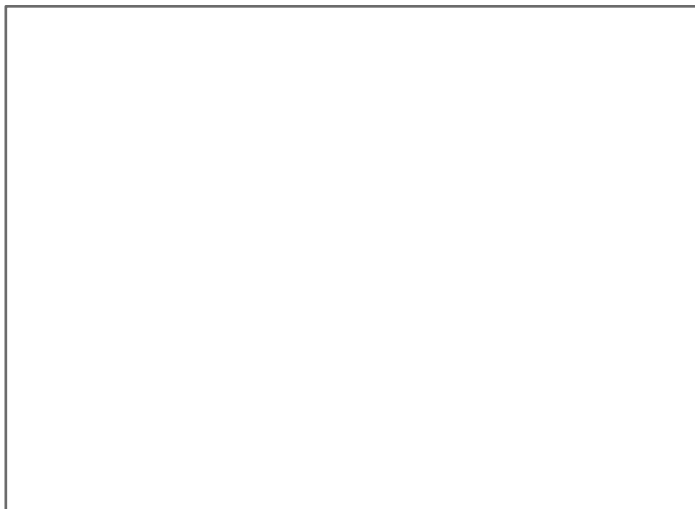
「新興独逸建築工芸展覧会」、1932年

図5-35



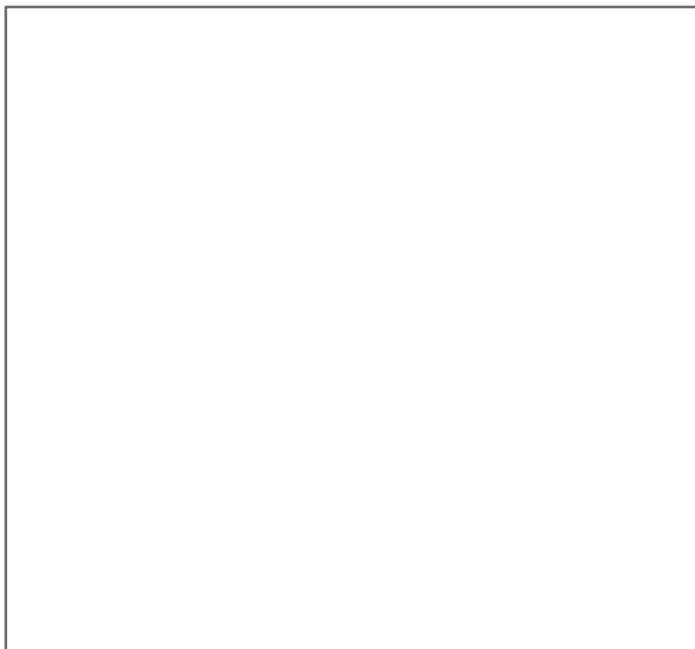
「欧州新建築展」山脇出陳のモデルルーム、1933年

図5-36



「山脇道子バウハウス手織物個展」資生堂ギャラリー、1933年

図5-37



「山脇道子バウハウス手織物個展」資生堂ギャラリー、1933年

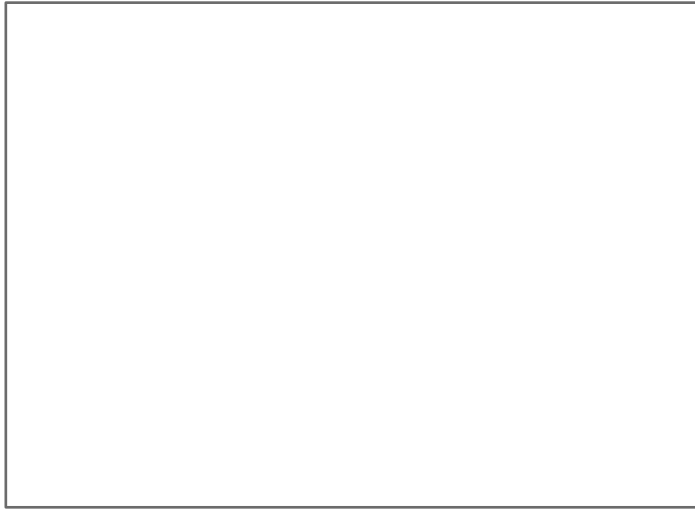
図5-38



「野島康三作・写真女の顔・20点」銀座紀伊國屋ギャラリー、1933年

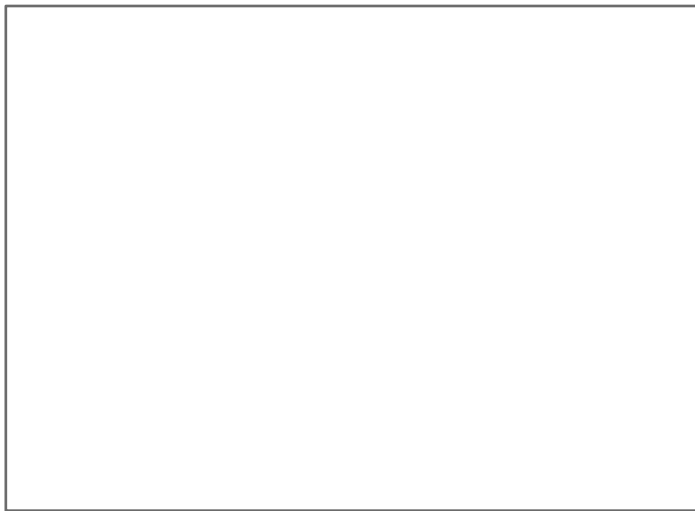
## 第6章

図6-1



大ドイツ展、ミュンヘン、1937年

図6-2



退廃芸術展、ミュンヘン、1937年

図6-3



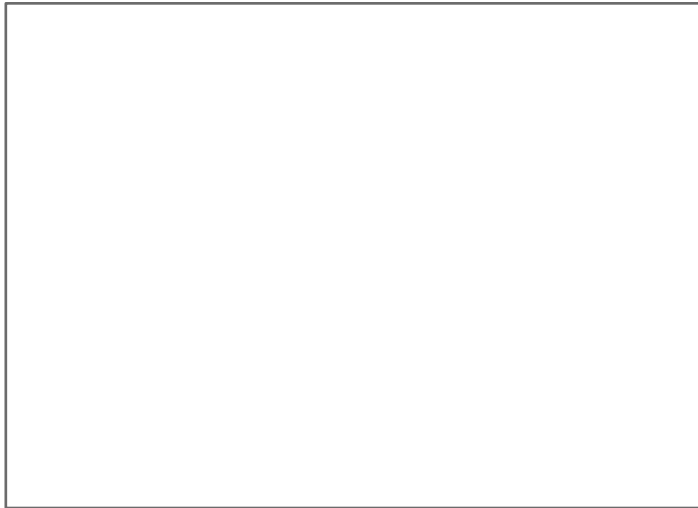
「ドイツの国民—ドイツの仕事」展、1934年

図6-4



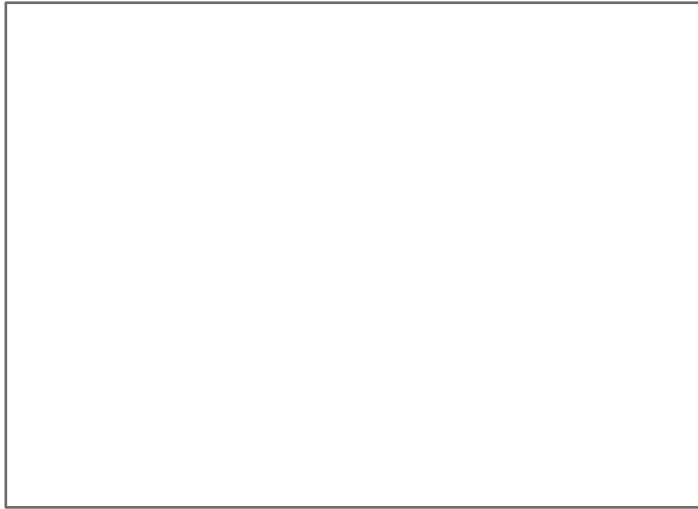
ドイツ建築博、1931年

図6-5



「平和への空路 Airways to Peace」展、ニューヨーク近代美術館、1943年

図6-6



「今世紀芸術Art of This Century」画廊、展示室、ニューヨーク、1942年

図6-7



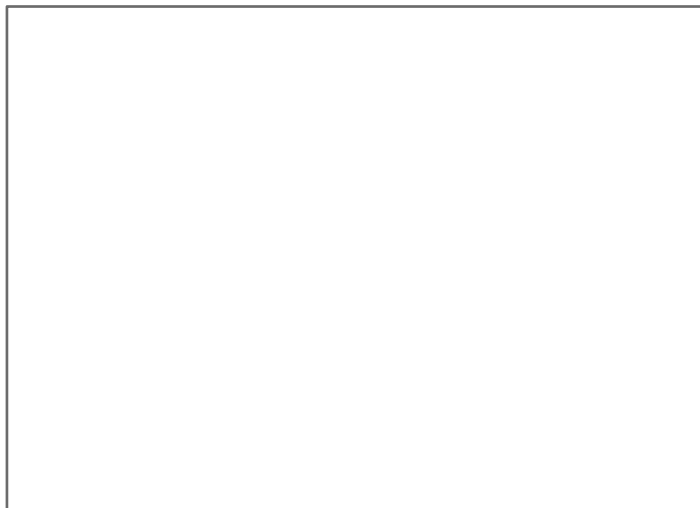
「今世紀芸術Art of This Century」画廊  
覗き見装置、1942年

図6-8



「ドイツ」展、1936年

図6-9



原弘「日本観光写真壁画」1937年

図6-10



パリ万博日本館、1937年

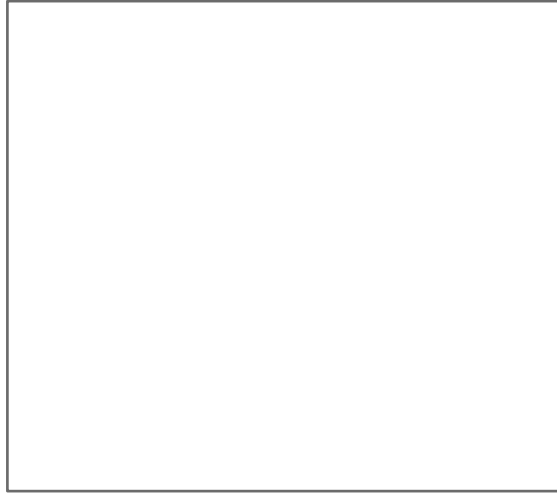
図6-11



パリ万博日本館、1937年

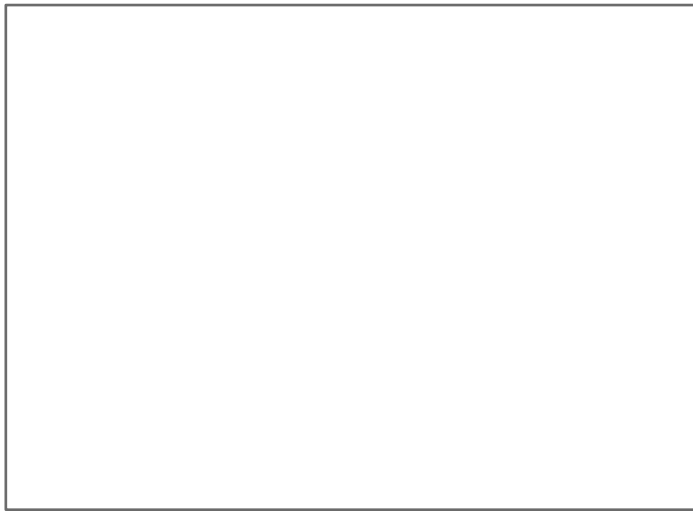


図6-12



パリ万博日本館、1937年

図6-13

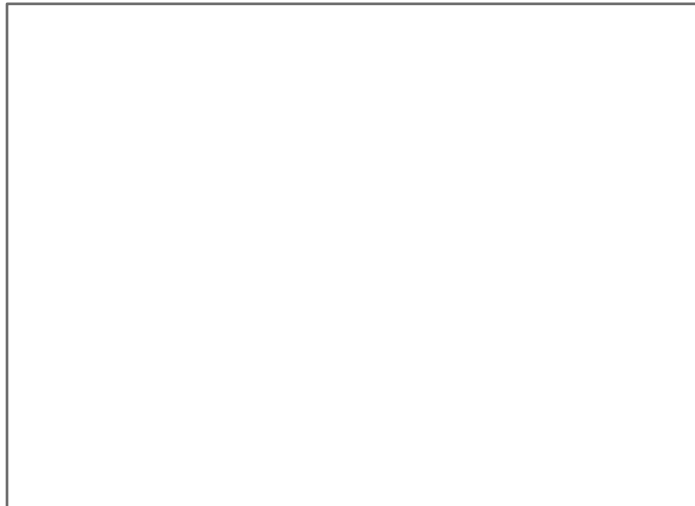


パリ万博日本館、1937年

図6-14



パリ万博「新時代」館、構成:コルビュジエ、1937年



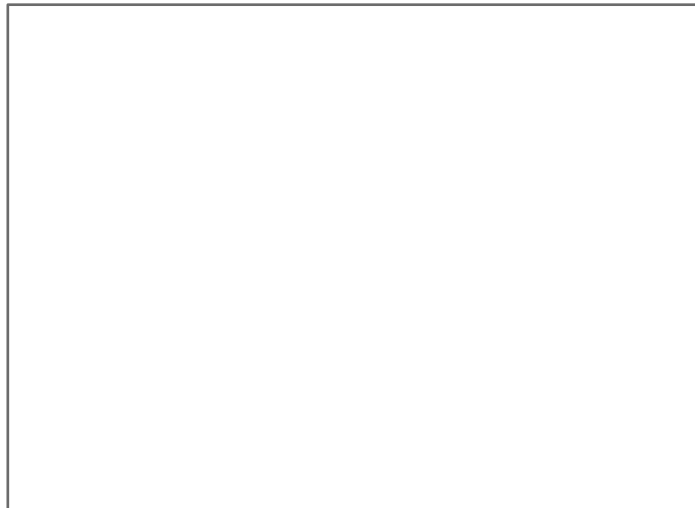
パリ万博「農務省」館、構成:ペリアン、1937年

図6-15



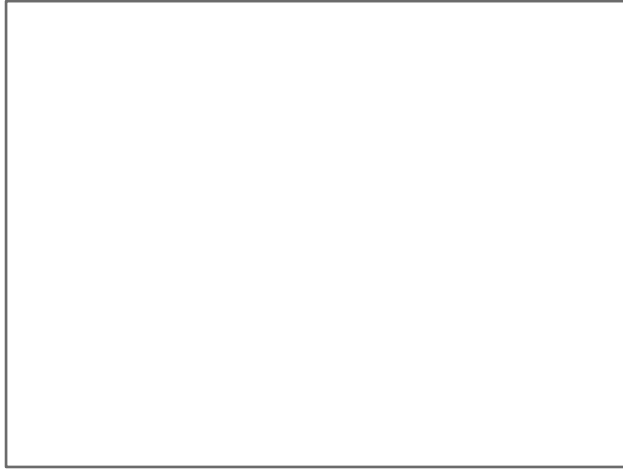
ニューヨーク万博日本館、1939年

図6-16



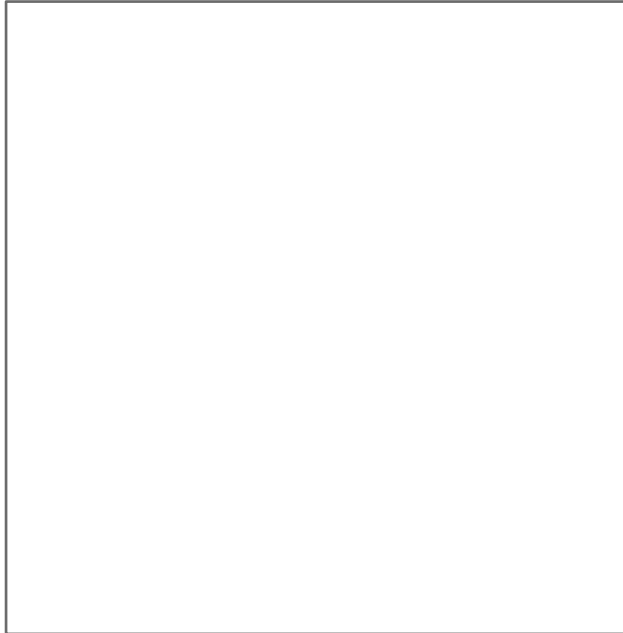
ニューヨーク万博国際館カヴァード・スペース、構成：山脇巖、1939年

図6-17



日本研究所、(左)名取、(右)ルンプ、撮影年不明(1936年?)

図6-18

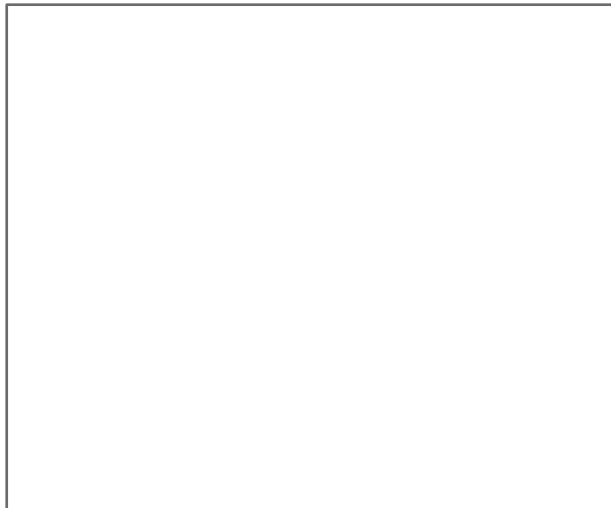


名取洋之助『Grosses Japan』表紙、1936年

図6-19

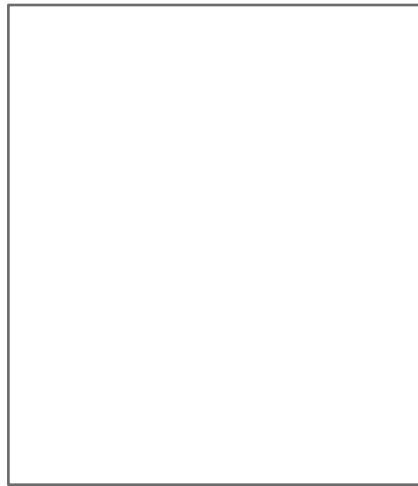


『Japanische Gebrauchsgegenstaende』1938年



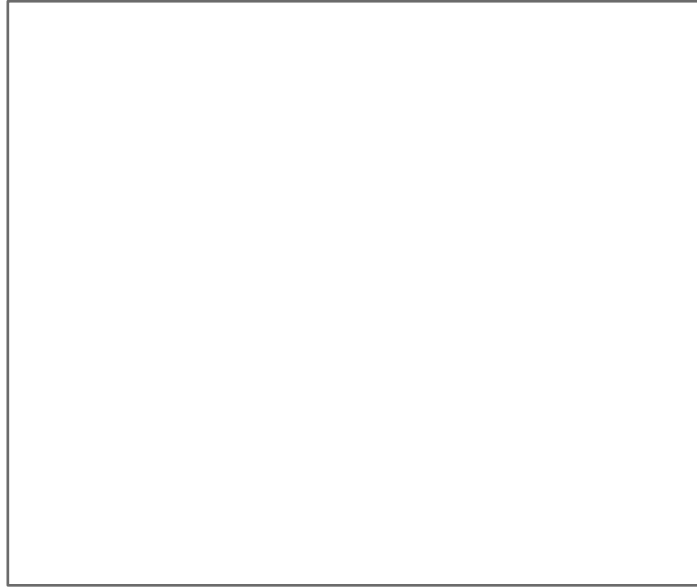
『Japanische Gebrauchsgegenstaende』1938年

図6-20



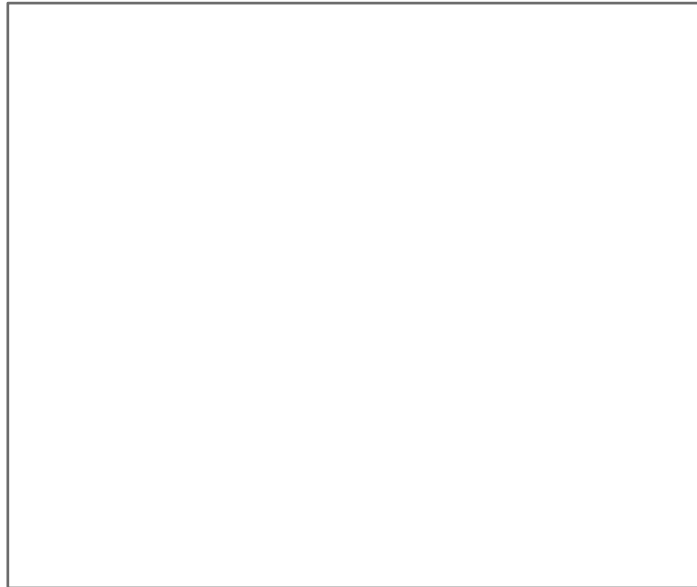
「日本の日用品」展、ベルリン、1938年

図6-21



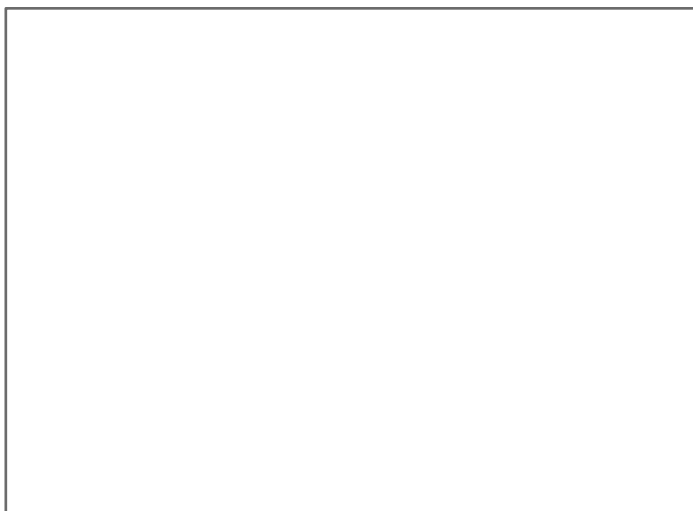
日本古美術展、ボストン美術館、1936年

図6-22



日本古美術展、ボストン美術館、1936年

図6-23



日本古美術展、ボストン美術館、1936年

図6-24



日本古美術展、ボストン美術館、1936年



図6-25



「伯林日本古美術展覧会」ポスター、  
横山大観、1939年

図6-26



伯林日本古美術展覧会、1939年

図6-27



伯林日本古美術展覧会、1939年

## 図版

- ・ 上段は図版キャプション、下段は図版典拠を示す。

### 序

序- 1	第一回ダダ見本市、ベルリン、1920年 Ausst.Kat., Stationen der Moderne, Berlinische Galerie, 1988, S.159
序- 2	第一回ロシア美術展、アムステルダム、1922年 Ausst.Kat., Stationen der Moderne, Berlinische Galerie, 1988, S.194
序- 3	ユスティによるマックス・ベックマン作品の展示、クローンプリンツェンパレー、ベルリン、1933年 Charlotte Klonk, Spaces of Experience, : Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, Yale University Press, 2009, p.101
序- 4	白馬会第一回展、上野公園内元内国勸業博覧会跡第5号館、1896年 展覧会図録『結成100年記念 白馬会：明治洋画の新風』ブリヂストン美術館ほか、1996年、142頁
序- 5	「白馬会展覧会の入口と場内」『毎日新聞』1898年10月14日
序- 6	黒田清輝《裸体婦人》1901年 白馬会第6回展、上野公園内元内国勸業博覧会跡第5号館、1901年 植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版、2005年、69頁
序- 7	春陽会第一回展、竹之台陳列館、1923年 『春陽会パンフレット』アルス、1924年、頁付なし
序- 8	同上 春陽会七〇年史刊行委員会編『春陽会七〇年史』春陽会、三好企画、1994年、表紙

### 第1章

1 - 1 - 1	シカゴ・コロンブス万国博覧会、鳳凰殿、1893年 展覧会図録『海を渡った明治の美術 再見！1893年シカゴ・コロンブス世界博覧会』東京国立博物館、1997年、73頁
1 - 1 - 2	シカゴ・コロンブス万国博覧会、鳳凰殿平面図、1893年 展覧会図録『海を渡った明治の美術 再見！1893年シカゴ・コロンブス世界博覧会』同上
1 - 2	シカゴ・コロンブス万国博覧会、美術館、1893年 展覧会図録『海を渡った明治の美術 再見！1893年シカゴ・コロンブス世界博覧会』同上
1 - 3	シカゴ・コロンブス万国博覧会、工芸館、1893年 展覧会図録『海を渡った明治の美術 再見！1893年シカゴ・コロンブス世界博覧会』同上
1 - 4	パリ万国博覧会、日本部、1900年 『千九百年巴里万国博覧会 臨時博覧会事務局報告』下、農商務省、1902年、頁付なし
1 - 5	パリ万国博覧会、第二部美術、1900年 『千九百年巴里万国博覧会 臨時博覧会事務局報告』同上
1 - 6	セントルイス万国博覧会、出品陳列図、1904年 『聖路易万国博覧会』本邦参同事業報告』第二編、農商務省、1905年、頁付なし
1 - 7	セントルイス万国博覧会、日本部門、1904年 『聖路易万国博覧会』本邦参同事業報告』同上
1 - 8	セントルイス万国博覧会、陳列箱、1904年 『聖路易万国博覧会』本邦参同事業報告』同上
1 - 9	セントルイス万国博覧会、工芸館、1904年 『聖路易万国博覧会』本邦参同事業報告』同上
1 - 10	セントルイス万国博覧会、工業館、1904年 『聖路易万国博覧会』本邦参同事業報告』同上
1 - 11	日英博覧会、新美術品、ロンドン、1910年 『日英博覧会事務局事務報告』下、農商務省、1912年、頁付なし

1 - 12	同上 『日英博覧会事務局事務報告』同上
1 - 13	日英博覧会、古美術品、ロンドン、1910年 『日英博覧会事務局事務報告』同上
1 - 14	同上 『日英博覧会事務局事務報告』同上
1 - 15	第十四回連合絵画共進会、上野公園旧博覧会五号館、1903年 『日本美術院百年史』五巻、1995年、926頁
1 - 16	第三回文展、上野公園竹之台陳列館、1909年 『日本美術院百年史』三巻、1992年、406頁
1 - 17	東京府美術館、絵画陳列室、1926年 展覧会図録『東京府美術館の時代 1926-1970』(資料編)東京都現代美術館、2005年、41頁
1 - 18	東京府美術館、工芸陳列室、1926年 展覧会図録『東京府美術館の時代 1926-1970』同上
1 - 19	東京府美術館、彫刻陳列室大階段、1926年 展覧会図録『東京府美術館の時代 1926-1970』同上、42頁
1 - 20	再興第14回院展、東京府美術館、1927年 (典拠調査中)
1 - 21	第14回帝展、東京府美術館、1933年 『アトリエ』10巻11号、1933年11月
1 - 22	第3回青龍社展、東京府美術館、1931年 『美之国』7巻10号、1931年10月
1 - 23 - 1	再興第18回院展、東京府美術館、1931年 『美之国』同上
1 - 23 - 2	「院展第一回展の会場」『アトリエ』10巻10号、1933年10月
1 - 24	サロン・ドートンヌ日本部門、パリ、1923年 『中央美術』10巻3号、1924年3月、4頁
1 - 25	同上 石井柏亭『美術の戦』賓雲舎、1943年
1 - 26	巴里日本美術展覧会、1929年 『隻杉』隻杉倶楽部編、特別号(美術施設篇)、通巻6号、1934年4月、76頁
1 - 27	同上 同上、78頁
1 - 28	同上 同上、頁付なし

## 第2章

2 - 1	羅馬開催日本美術展覧会、会場外観、1930年 成徳堂編『羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖』成徳堂、1930年、頁付なし
2 - 2	羅馬開催日本美術展覧会、エントランス部分、1930年 横山大観『羅馬開催日本美術展覧会に就て』1930年、29頁
2 - 3	羅馬開催日本美術展覧会ポスター、横山大観、大倉集古館蔵、1930年 展覧会図録『開館15周年記念 横山大観展』宇都宮美術館、2012年、94頁
2 - 4	羅馬開催日本美術展覧会、設計図面、1929年 展覧会図録『芸術家の家 大沢昌助と父 三之助展』練馬区立美術館、2010年、34頁
2 - 5	成徳堂編『羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖』表紙、成徳堂、1930年、頁付なし
2 - 6	羅馬開催日本美術展覧会、1930年 成徳堂編『羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖』同上

2 - 7	同上 成徳堂編『羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖』同上
2 - 8	同上 成徳堂編『羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖』同上
2 - 9	同上 成徳堂編『羅馬開催日本美術展覧会記念写真帖』同上
2 - 10	横山大観個展「海に因む十題」三越、1940年 『日本美術院百年史』7巻、日本美術院、1998年、309頁
2 - 11	横山大観個展「山に因む十題」高島屋、1940年 『日本美術院百年史』同上
2 - 12	伯林日本画展覧会、会場外観、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』東京文化財研究所蔵、制作年不明、頁付なし
2 - 13	伯林日本画展覧会ポスター、César Domela、1931年 Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, 2006, S.47
2 - 14	伯林日本画展覧会開会式、1931年 『国際写真情報』10巻3号、頁付なし
2 - 15	『伯林日本画展覧会場写真』東京文化財研究所蔵、制作年不明、頁付なし
2 - 16	伯林日本画展覧会、会場平面図、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 17	伯林日本画展覧会、第1室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 18	伯林日本画展覧会、第2室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 19	同上 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 20	同上 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 21	伯林日本画展覧会、第4室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 22	伯林日本画展覧会、第5室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 23	伯林日本画展覧会、第6室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 24	伯林日本画展覧会、第8室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 25	伯林日本画展覧会、第10室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 26	伯林日本画展覧会、第11室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 27	同上 『伯林日本画展覧会場写真』同上
2 - 28	伯林日本画展覧会、第12室、1931年 『伯林日本画展覧会場写真』同上

### 第3章

3-1	プリント・アルブレヒト・シュトラッセ美術館外観、ベルリン、撮影年不明 Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, 2006, S.40
3-2	プリント・アルブレヒト・シュトラッセ美術館内東洋美術コレクション展示室平面図、ベルリン Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, S.36
3-3	東洋美術コレクション展示室、ベルリン、1924年 Otto Kümmel „Die Abteilung für Ostasiatische Kunst“, Berliner Museen, 45(3), 1924, S.51
3-4	同上 Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, S.38
3-5	同上 Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, S.38
3-6	同上 Otto Kümmel „Die Abteilung für Ostasiatische Kunst“, Berliner Museen, 45(3), 1924, S.57
3-7	同上 SMB-Digital, Ident.Nr. ZA2.12./08658, Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin
3-8	東洋美術コレクション展示室、ベルリン、撮影年不明 Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, S.48
3-9	Japanische Zimmer mit Chigai-dana(links) und Tokonoma (rechts)., Ernst Grosse, Über den Ausbau und die Aufstellung öffentlicher Sammlungen von Ostasiatischen Kunstwerken, Museumskunde, Band 1, 1905, S.134
3-10	ボストン美術館中国日本美術部展示室、1909年 (author unknown), Department of Chinese and Japanese Art, Museum of Fine Arts Bulletin, Vol.7, No. 40-42, 1909, p.59
3-11	同上 (author unknown), Department of Chinese and Japanese Art, Museum of Fine Arts Bulletin, Vol.7, No. 40-42, 1909, p.61
3-12	ボストン美術館中国日本美術部展示室、撮影年不明 後藤守一『欧米博物館の施設』帝室博物館、1931年、図版21
3-13	後藤守一『欧米博物館の施設』同上
3-14	ケルン市立東洋美術館外観、撮影年不明 Museumsführer, Museum für Ostasiatische Kunst Der Stadt Köln, 4. Aufl., M. Dumont Schauberg, Köln, 1927
3-15	同上 Museumsführer, Museum für Ostasiatische Kunst Der Stadt Köln.
3-16	東京帝室博物館、旧本館、絵画の陳列室、撮影年不明 展覧会図録『目でみる120年』東京国立博物館、1992年、66頁
3-17	同上 展覧会図録『目でみる120年』同上
3-18	東京帝室博物館、旧本館、歴史部陳列室(御帳台)、撮影年不明 展覧会図録『目でみる120年』同上、68頁
3-19	東京帝室博物館、旧本館、歴史部陳列室(蒙古パオ)、撮影年不明 展覧会図録『目でみる120年』同上、69頁
3-20	東京帝室博物館、旧本館、天産部陳列室(キリン)、撮影年不明 展覧会図録『目でみる120年』同上、70頁
3-21	表慶館、開館当時 展覧会図録『目でみる120年』同上、78頁

3 - 22	表慶館配置図、1937年 Brief Guide to the Imperial Household Museum, The World Conference Committee of the Japanese Education Association, Tokyo, 1937, p.6
3 - 23	表慶館絵画陳列室配置図、1937年 Brief Guide to the Imperial Household Museum, p.6
3 - 24	徳川美術館展示室、撮影年不明 L.Reidemeister, „Neue japanische Museen“, Ostasiatische Zeitschrift, N.F.12, 1936, Tafel 8
3 - 25	東洋美術コレクション、陳列室の一部、ベルリン、撮影年不明 秋山光夫「海外の東洋美術館」『博物館研究』5巻1号、1932年1月、3頁
3 - 26	東洋美術コレクション、東洋美術品を収蔵する格納装置、ベルリン、撮影年不明 秋山光夫「海外の東洋美術館」同上、4頁
3 - 27	ボストン美術館の展示用箱 團伊能『欧米美術館施設調査報告』帝室博物館、1921年、頁付なし
3 - 28	素描及び小品画のための回転式展覧架、團伊能『欧米美術館施設調査報告』同上
3 - 29	壁に取付ける陳列装置、團伊能『欧米美術館施設調査報告』同上
3 - 30	東京帝室博物館、復興本館、大陳列室、1938年 博物館建築研究会編『昭和初期の博物館建築：東京博物館と東京帝室博物館』、東海大学出版界、2007年、147頁
3 - 31	東京帝室博物館、特別陳列室、1938年 博物館建築研究会編『昭和初期の博物館建築：東京博物館と東京帝室博物館』同上、147頁
3 - 32	東京帝室博物館、二階陳列室、1938年 博物館建築研究会編『昭和初期の博物館建築：東京博物館と東京帝室博物館』同上、147頁

#### 第4章

4 - 1	トレド日本画展覧会、第1室、1931年 トレド美術館所蔵(The Toledo Museum of Art)
4 - 2	同上 トレド美術館所蔵(The Toledo Museum of Art)
4 - 3	トレド日本画展覧会、第3室、1931年 トレド美術館所蔵(The Toledo Museum of Art)
4 - 4	同上 トレド美術館所蔵(The Toledo Museum of Art)
4 - 5	トレド日本画展覧会、第5室、1931年 トレド美術館所蔵(The Toledo Museum of Art)
4 - 6	同上 トレド美術館所蔵(The Toledo Museum of Art)
4 - 7	暹羅日本美術展覧会、祝賀会、1931年 展覧会図録『荒木十畝とその一門』練馬区立美術館、1989年、頁付なし
4 - 8	暹羅日本美術展覧会、会場、1931年 展覧会図録『荒木十畝とその一門』同上

## 第5章

5 - 1	パリ装飾博覧会、日本館、1925年 Catalogue Illustré de la Section Japonaise à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes, Commissariat Général de la Section Japonaise; Paris, 1925
5 - 2	フリードリヒ・キースラー《空間の中の街 Cité dans l'espace》1925年 オーストリア館舞台部門、パリ装飾博覧会、1925年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, Massachusetts: MIT Press, 1998, p.13
5 - 3	アレクサンドル・ロトチェンコ《労働者クラブ》1925年 ソヴィエト館、パリ装飾博覧会、1925年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, Massachusetts: MIT Press, 1998, p.15
5 - 4	フォルクヴァング美術館、ハーゲン、1905-1906年 Ausst.Kat., Junge Deutsche Kunst: Der Folkwang-Wettbewerb 1934, Staatsgalerie Stuttgart und Museum Folkwang Essen, 1993-94, S.17
5 - 5	フォルクヴァング美術館、ハーゲン、1912年 „Das schönste Museum der Welt“ Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang, Göttingen: Edition Folkwang/Steidl, 2010, S. 39
5 - 6	ピカソ=ブラック展、291画廊、ニューヨーク、1914-1915年 メトロポリタン美術館所蔵品ホームページ( <a href="http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/269443">http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/269443</a> )
5 - 7	Wassily Kandinsky, Über Bühnenkomposition, in: Wassily Kandinsky and Franz Marc, Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München Zürich: Piper, 2004, S.190-191
5 - 8	フォルクヴァング美術館展示室、エッセン、レンガー=パッチュによる撮影、撮影年不明 „Das schönste Museum der Welt“ Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang, S.2
5 - 9	フォルクヴァング美術館展示室、エッセン、レンガー=パッチュによる撮影、1930年頃 „Das schönste Museum der Welt“ Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang, S.99
5 - 10	ハノーファー州立美術館、ドーム・ギャラリー、1917年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, Massachusetts: MIT Press, 1998, p.19
5 - 11	ハノーファー州立美術館、ドーム・ギャラリー、1930年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, p.19
5 - 12	ハノーファー州立美術館、第43室、1920年代初頭 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, p.18
5 - 13	ハノーファー州立美術館、第44室、1920年代後半 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, p.18
5 - 14	エル・リシツキー《抽象の小部屋 Kabinett der Abstraktion》1927年 ハノーファー州立美術館、1927年 Kai-Uwe Hemken, El Lissitzky : Revolution und Avantgarde, Köln:DuMont, 1990, S.109
5 - 15	エル・リシツキー《プロウネン・ラウム Prounen-raum》1923年 再現:ファン・アッベ美術館、アイントホーフェン、1965年 Kai-Uwe Hemken, El Lissitzky : Revolution und Avantgarde, S.35
5 - 16	エル・リシツキー《構成的芸術のための部屋 Raum für konstruktive Kunst》1926年 ドレスデン国際芸術展、ドレスデン、1926年 Kai-Uwe Hemken, El Lissitzky : Revolution und Avantgarde, S.101



5 - 17	ラーズロー・モホイ＝ナジ、バウハウス・フェストのための壁面ディスプレイ、1925年 Exh.cat., Bauhaus 1919-1928, The Museum of Modern Art, New York, 1938, reprint: 1975, p.173
5 - 18	アレクサンダー・シャヴィンスキー、ユンカーズ展デザイン、1929年 Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, Bauhaus-Archiv, Leipzig: Edition Leipzig, 1995, S.246
5 - 19	装飾芸術家協会展ドイツ部門、バイヤーによる第5室のデザイン、1930年 Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, S.253
5 - 20	装飾芸術家協会展ドイツ部門、モホイ＝ナジによる第2室のデザイン、1930年 Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, S.255
5 - 21	三科公募展、東京自治会館、1925年 『岡本登貴自選画集』東峰書房、1983年
5 - 22 - 1	AHAG展、ベルリン、1928年 Adolf Behne, „Ausstellung der AHAG am Fischtalgrund“, in: Das Neue Berlin: Grossstadtprobleme, Heft 1, Berlin: Deutsche Bauzeitung, 1929, Reprint: Basel: Birkhäuser, 1988, S.22
5 - 22 - 2	同上 Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, S.244
5 - 23 - 1	「映画と写真 Film und Foto」展、第1室、シュトゥットガルト、1929年 Ausst.Kat., Stationen der Moderne, Berlinische Galerie, 1988, S.238
5 - 23 - 2	「映画と写真 Film und Foto」展、第3室、シュトゥットガルト、1929年 Akademie der Künste zu Berlin, John Heartfield, 1991, S.290
5 - 23 - 3	「映画と写真 Film und Foto」展、第4室、シュトゥットガルト、1929年 Ausst.Kat., Stationen der Moderne, Berlinische Galerie, 1988, S.239
5 - 23 - 4	同上 Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: Life, Letters, Texts, Thames and Hudson, 1968
5 - 24 - 1	「プレッサ Pressa」展カタログ表紙、ロシア館、ケルン、1928年 Katalog des Sowjet-Pavillons auf der internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln, 1928
5 - 24 - 2	「プレッサ Pressa」展、展示室(カタログ掲載モンタージュ)、ケルン、1928年 Katalog des Sowjet-Pavillons auf der internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928
5 - 24 - 3	同上 Katalog des Sowjet-Pavillons auf der internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928
5 - 25 - 1	「映画と写真 Film und Foto」展、ベルリン、1929年 Ausst.Kat., Stationen der Moderne, S.241
5 - 25 - 2	同上 Werner Oechslin und Gregor Harbusch, Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierung der Moderne, Zürich: gta, 2010, S.93
5 - 25 - 3	同上 Werner Oechslin und Gregor Harbusch, Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierung der Moderne, Zürich: gta, 2010, S.95
5 - 26 - 1	「映画と写真 Film und Foto」展、チューリヒ、1929年 Phaidon editors and Bruce Altschuler, Salon to Biennial - Exhibitions that made art history, Vol. 1: 1863-1959, Phaidon: London and New York, 2008, S.228
5 - 26 - 2	同上 Phaidon editors and Bruce Altschuler, Salon to Biennial - Exhibitions that made art history, Vol. 1: 1863-1959, Phaidon: London and New York, 2008, S.229
5 - 27	国際光画協会第一回展、新宿紀伊國屋書店、1929年 『フォトタイムス』6巻4号、1929年
5 - 28	第五回国際サロン写真展、大阪朝日会館、1931年 『会館芸術』1巻4号、1931年

5 - 29	芦屋カメラクラブ展、東京朝日新聞社展覧会場、1931年 芦屋市立美術博物館『芦屋カメラクラブ展：1930-1942』1998年
5 - 30	家庭用品改善展覧会、お茶の水東京博物館跡、1931年 『建築画報』22巻7号、1931年
5 - 31 - 1	ドイツ建築博覧会、バイヤーによるデザイン、ベルリン、1931年 Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, Bauhaus-Archiv, Leipzig: Edition Leipzig, 1995, S.262
5 - 31 - 2	ドイツ建築博覧会、モホイ＝ナジによるデザイン、ベルリン、1931年 Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign
5 - 32	ドイツ建築博覧会、『国際建築』7巻7号、1931年7月、26頁 『国際建築』7巻7号、国際建築協会、図版部分26頁
5 - 33 - 1	新興独逸建築工芸展覧会、上野松坂屋、1932年 『建築雑誌』46巻559号、1932年7月、106頁
5 - 33 - 2	同上 『建築雑誌』同上
5 - 34 - 1	同上 『建築雑誌』同上
5 - 34 - 2	同上 『建築雑誌』同上
5 - 35	欧州新建築展、モデルルーム、東京朝日新聞展覧会場、1933年 『国際建築』〔巻号確認中〕
5 - 36	山脇道子バウハウス手織物個展、資生堂ギャラリー、1933年 山脇道子『バウハウスと茶の湯』新潮社、1995年、128頁
5 - 37	同上 山脇道子『バウハウスと茶の湯』同上、129頁
5 - 38	野島康三作・写真女の顔・20点、銀座紀伊國屋ギャラリー、1933年 『光画』2巻8号、1933年

## 第6章

6 - 1	大ドイツ美術展 Große deutsche Kunstausstellung、ドイツ芸術の館、ミュンヘン、1937年 Charlotte Klonk, Spaces of Experience, : Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, p.126
6 - 2	「退廃芸術 Entartete Kunst」展、考古学研究所、ミュンヘン、1937年 Charlotte Klonk, Spaces of Experience, : Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, p.129
6 - 3	「ドイツの国民—ドイツの仕事 Deutsche Volk—Deutsche Arbeit」展、ベルリン、1934年 Bauhaus, Tandem, 2006, S.498
6 - 4	ドイツ建築博覧会、ベルリン、1931年 Charlotte Klonk, Spaces of Experience, : Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, p.113
6 - 5	「平和への空路 Airways to Peace」展、ニューヨーク近代美術館、ニューヨーク、1943年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, p.232
6 - 6	「今世紀芸術 Art of This Century」画廊、展示室、ニューヨーク、1942年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, p.69
6 - 7	「今世紀芸術 Art of This Century」画廊、覗き見装置、ニューヨーク、1942年 Mary Anne Staniszewski, The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, p.13
6 - 8	「ドイツ Deutschland」展、ベルリン、1936年 Romy Golan, Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1929-1957, New Haven and London: Yale University Press, 2009, p.138

6 - 9	原弘《日本観光写真壁画》1937年 原弘「時代相の反映？中心はどこに?? 日本式モンターデユの粋！ 巴里万国博覧会出陳日本観光写真壁画に就いて」『万博』10号、1937年3月、16-17頁
6 - 10	パリ万国博覧会、日本館外観、1937年 巴里万国博覧会協会編『一九三七年「近代生活ニ於ケル美術ト工芸」巴里万国博覧会協会事務報告』巴里万国博覧会協会、1939年、頁付なし
6 - 11	パリ万国博覧会、日本館、1937年 巴里万国博覧会協会編『一九三七年「近代生活ニ於ケル美術ト工芸」巴里万国博覧会協会事務報告』同上
6 - 12	同上 巴里万国博覧会協会編『一九三七年「近代生活ニ於ケル美術ト工芸」巴里万国博覧会協会事務報告』同上
6 - 13	同上 巴里万国博覧会協会編『一九三七年「近代生活ニ於ケル美術ト工芸」巴里万国博覧会協会事務報告』同上
6 - 14 - 1	パリ万国博覧会、新時代館 Pavillon des Temps Nouveaux、ル・コルビュジエによるデザイン、1937年 Romy Golan, Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1929-1957, p.147
6 - 14 - 2	パリ万国博覧会、農務省館、シャルロット・ペリアンによるデザイン、1937年 Romy Golan, Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1929-1957, p.152
6 - 15	ニューヨーク万国博覧会、日本館外観、1939年 山本佐恵『戦時下の万博と「日本」の表象』森話社、2012年、186頁
6 - 16	ニューヨーク万国博覧会、国際館カヴァード・スペース、山脇巖によるデザイン、1939年 山本佐恵『戦時下の万博と「日本」の表象』同上、186頁
6 - 17	日本研究所 Japaninstitut、名取洋之助(左)とフリッツ・ルンプ(右)、撮影年不明 Ausst.Kat., Du verstehst unsere Herzen gut, 1989, S.79
6 - 18	Yunosuke Natori, Grosses Japan (Dai Nippon), Berlin: Karl Specht, 1937
6 - 19	パンフレット『Japanische Gebrauchsgegenstaende』表紙、1938年
6 - 20	「日本の手工芸品 Japanisches Handwerk」展、ベルリン、1938年 白山眞理、堀宜雄編『名取洋之助と日本工房[1931-45]』岩波書店、2006年、59頁
6 - 21	ボストン日本古美術展覧会、ボストン、1936年 国際文化振興会編『ボストン日本古美術展覧会報告書』国際文化振興会、1937年、頁付なし
6 - 22	同上 国際文化振興会編『ボストン日本古美術展覧会報告書』同上
6 - 23	同上 国際文化振興会編『ボストン日本古美術展覧会報告書』同上
6 - 24	同上 国際文化振興会編『ボストン日本古美術展覧会報告書』同上
6 - 25	伯林日本古美術展覧会ポスター、横山大観、1939年 Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, S.52
6 - 26	伯林日本古美術展覧会、1939年 Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, Berliner Museen, 60.Jg., Heft 2,S.38
6 - 27	同上 Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, Berliner Museen, 60.Jg., Heft 2,S.39

## 主要参考文献(出版年順)

### 第1章～第4章(日本美術、日本画、美術館に関する文献)

#### 定期刊行物

K.Kanokogi (Hg.), Yamato: Zeitschrift der Deutsch-Japanischen Gesellschaft, Berlin, 1929-1932

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berliner Museen, 45.Jg., H.3, 1924, und 60.Jg.H.2, Berlin, 1939

川端龍子「会場芸術の辯」『アトリエ』第8巻第2号、1931年、36-40頁

『隻杉』隻杉倶楽部編、特別号(美術施設篇)、通巻6号、1934年4月

児島喜久雄「伯林日本古美術展」『改造』第21巻9号、1939年、132-145頁

矢代幸雄「美術戦犯キュンメルー日本美術の恩人たち(4)」『文芸春秋』第36巻2号、1958年、186-196頁

大倉雄二「幻の『ローマ日本画展』秘話」『芸術新潮』1980年12月号、147-151頁

林洋子「『現代日本美術』の演出ー1920年代前半のパリにおける試み」『東京都現代美術館紀要』第2号、1997年、18-33頁

志邨匠子「日本画の装飾性をめぐりいくつかの立場ーセントルイス万博における日本画論を中心にー」『女子美術大学紀要』第29号、1999年、19-33頁

石井元章「日本画における額の消滅ー一九三〇年ローマ美術館における展示空間をめぐってー」『近代画説10』研究発表要旨、明治美術学会、2001年、138-139頁

安松みゆき「美術史家上野直昭とベルリンの『日本研究所 Japaninstitut』の活動をめぐって」『別府大学紀要』第43号、2001年、111-126頁

草薙奈津子「一九三〇年羅馬開催 日本美術展出品作品に関して」『近代画説11』明治美術学会、2002年、127-147頁

田中知佐子「『羅馬開催日本画展覧会』追想ー横山大観と大倉喜七郎」『UP』第38巻1号、東京大学出版会、2009年、30-35頁

永田真岐子「昭和四年に開催された巴里日本美術展覧会について」『美術史』美術史学会西支部例会発表要旨、第168冊、2010年、570-571頁

#### 書籍

Ausst.Kat., Ausstellung von Werken lebender japanischer Maler, Die Preussische Akademie der Künste, Berlin, 1931

Akademie der Künste (Hg), Japanische Malerei der Gegenwart, Berlin, 1931

Ausst.Kat., Du verstehst unsere Herzen gut: Fritz Rumpf (1888-1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen, Japan.-Dt. Zentrum Berlin, Weinheim, 1989

Ausst.Kat., Herbert Butz, Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, 2006

Wolfgang Klose, Wilhelm von Bode - Otto Kümmel Briefwechsel aus 20 Jahren 1905-1925, Norderstedt, 2009

Michiko Hayashi. Japanese Fine Art in the 1910 Japan-British Exhibition, in; Ayako Hotta-Lister and Ian Nish (ed.), Commerce and Culture at the 1910 Japan-British Exhibition: Centenary Perspectives, Global Oriental, Leiden and Boston, 2013

『千九百年巴里万国博覧会 臨時博覧会事務局報告 下』農商務省発行、1902年

『日英博覧会事務局事務報告』上下、農商務省、1912年

横山大観『羅馬開催日本美術展覧会に就て』展覧会報告書、1930年

横山大観「伊太利羅馬開催日本美術展覧会について」『大観勝観渡伊スケッチ集』朝日新聞社、1930年

黒田鵬心『巴里の思出』鵬心選集第九巻、趣味普及会、1956年

矢代幸雄『私の美術遍歴』岩波書店、1972年

展覧会図録『日本画・昭和の熱き鼓動』山口県立美術館、1988年

佐藤道信「伯林日本画展覧会」平山郁夫、小林忠監修『秘蔵日本美術大観 7』講談社、1992年

展覧会図録『海を渡った明治の美術 再見！1893年シカゴ・コロンブス世界博覧会』東京国立博物館、1997年

桑原節子「一九三〇年代に開催された日本美術の二つの重要な展覧会について」ベルリン日独センター『東京・ベルリン 十九世紀～二〇世紀における両都市の関係』シュプリンガー、1997年

『日本美術院百年史』全十五巻、日本美術院、1989-1999年

佐藤道信『明治国家と近代美術 -美の政治学-』吉川弘文館、1999年

展覧会図録『新潟県立近代美術館 開館10周年記念 大倉集古館名品展』新潟県立近代美術館、2003年

展覧会図録『世紀の祭典 万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品』東京国立博物館ほか、2004年

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

展覧会図録『生誕一二〇年 川端龍子展』東京都江戸東京博物館ほか、2005年

近代日本アート・カタログ・コレクション『青龍社 第1巻』東京文化財研究所編、ゆまに書房、2007年

展覧会図録『美がむすぶ絆 ベルリン国立アジア美術館所蔵日本美術名品展』郡山市美術館ほか、2008年

長嶋圭哉「青龍社と『会場芸術』」東京文化財研究所編『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』中央公論美術出版、2009年、273-293頁

北澤憲昭『眼の神殿 -『美術』受容ノート〔定本〕』ブリュッケ、2010年

天貝義教『応用美術思想導入の歴史 -ウィーン博参同より意匠条例制定まで-』思文閣出版、2010年

草薙奈津子「羅馬開催日本美術展について」五十殿利治編『「帝国」と美術 -一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年、89-147頁

安松みゆき「一九三九年の『伯林日本古美術展覧会』と新聞・雑誌批評 -国家意識と美術の関係を指標にして」同上、150-210頁

山本佐恵『戦時下の万博と『日本』の表象』森話社、2012年

展覧会図録『開館15周年記念 横山大観展』宇都宮美術館、2012年

## データベース

外務省外交資料「本邦美術展覧会関係雑件／在外ノ部／伯林日本画展覧会」国立公文書館アジア歴史資料センター(<http://www.jacar.go.jp/>)

## 未刊行資料

王静霊「ベルリンの中国絵画コレクション -過去、現在、未来」『関西中国書画コレクションの過去と未来』国際シンポジウム報告書、関西中国書画コレクション研究会、2012年、133-145頁

## 第5章～第6章(モダニズム、博覧会に関する文献)

### 書籍

- Exh.cat., Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken : Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln, 1928
- Frederick Kiesler, contemporary art applied to the store and its display, Brentanos's Publishers, 1930
- Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, F. Kupferberg, 1968, Original: Bauhaus Bücher, 1925
- Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky : life, letters, texts, Thames and Hudson, 1968
- Felix Schwarz and Frank Gloor, »Die Form« Sinne des Deutschen Werkbundes 1925-1934, Bertelsmann Fachverlag, 1969
- Franz Roh and Jan Tschichold, foto-auge, thames and hudson, 1974, Original: akademischer Verlag, 1929
- Exh.cat., Film und Foto der 20er Jahre, Württembergischer Kunstverein, Gerd Hatje Stuttgart, 1979
- Karl Steinorth(ed.), Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1979
- Nancy J. Troy, The De Stijl environment, MIT Press, 1983
- Arthur A. Cohen, Herbert Bayer : the complete work, MIT Press, 1984
- Heinz Hirdina(ed.), Neues Bauen, Neues Gestalten : Das Neue Frankfurt/die neue stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933, Verlag der Kunst Dresden, 1984
- Exh.cat., Stationen der Moderne : die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie, 1988
- Martin Wagner and Adolf Behne, Das Neue Berlin : Grossstadtprobleme, Birkhäuser Verlag, 1988
- Sonja Günther, Lilly Reich 1885-1947, Deutsche Verlag-Anstalt, 1988
- Exh.cat., Lisa Phillips, Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, 1989
- Kai-Uwe Hemken, El Lissitzky : Revolution und Avantgarde, DuMont, 1990
- Mary Anne Staniszewski, The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, MIT Press, Cambridge and London, 1998
- Margarita Tupitsyn, El Lissitzky : Jenseits der Abstraktion, Fotografie, Design, Kooperation, Schirmer/Mosel, 1999
- Roger M. Buergel, The Origin, Georg Schöllhammer(ed.), Modernity?, Documenta 12 Magazine No.1, Taschen, 2007, pp. 13-27
- Brian O'Doherty, Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed, Princeton Architectural Press, 2008
- Kristina Wilson, The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934, Yale University Press, New Haven and London, 2009
- Charlotte Klonk, Spaces of Experience : Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, Yale University Press, 2009
- 
- 木村伊兵衛『対談 写真この五十年』朝日新聞社、1975年
- 伊奈信男『写真昭和五十年史』朝日新聞社、1978年
- 原弘『原弘：グラフィック・デザインの源流』平凡社、1985年
- 飯沢耕太郎『写真に帰れ：『光画』の時代』平凡社、1988年
- 東京都写真美術館編『木村伊兵衛の世界』東京都文化振興会、1992年
- 芦屋市立美術博物館編『ハナヤ勘兵衛展』芦屋市立美術博物館、1995年
- 山脇道子『バウハウスと茶の湯』新潮社、1995年

芦屋市立美術博物館編『芦屋カメラクラブ：1930—1942：芦屋の美術を探る』芦屋市立美術博物館、1998年

堀野正雄『カメラ・眼×鉄・構成』複製版、国書刊行会、2005年

川畑直道『原弘と「僕達の新活版術」』トランスアート、2002年

野島康三ほか『光画傑作集』国書刊行会、2005年

五十殿利治(編)『帝国と芸術 1930年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年

## 定期刊行物

山内光「ドイツで開かれたフィルムとフォトの国際展覧会に就て(一)」、『フォトタイムス』第7巻2号、1930年2月

山内光「ドイツで開かれたフィルムとフォトの国際展覧会に就て(二)」、『フォトタイムス』第7巻3号、1930年3月

「巴里に於けるドイツ・ウエルクブンドの展覧会」、『建築新潮』第11年10号、1930年10月

「日本で初めて公開される独逸国際移動写真展」、『アサヒカメラ』第11巻3号、1931年3月

「独逸国際移動写真展覧会(東京)」、『写真月報』第36巻4号、1931年4月

山脇巖「現代の住宅」、『国際建築』第7巻7号、1931年7月

川喜田煉七郎「家庭用品改善展覧会の設計に関係して」、『建築画報』第22巻7号、1931年7月

川喜田煉七郎『生活構成』研究について、『建築画報』第22巻10号、1931年10月

板垣鷹穂「写真展の陳列形式」、『アサヒカメラ』第16巻4号、1933年4月

板垣鷹穂「写真芸術の将来について」、『光画』第2巻6号、1933年6月

板垣鷹穂、市浦健、堀口捨巳、山脇巖、原弘「展覧会を語る」、『新建築』第9巻8号、1933年8月

原弘「写真展覧の一つの形式として」、『光画』第2巻8号、1933年8月

原弘「リシツキイの写真的作品」、『光画』第2巻9号、1933年9月

山脇巖「新しい展覧会形態と写真」、『アサヒカメラ』第16巻4号、1933年10月

板垣鷹穂「印刷された写真芸術の展覧会」、『アサヒカメラ』第19巻2号、1935年2月

岡田桑三「伊兵衛さんと伊奈さん」、『現代日本写真全集』月報No.9、1959年3月

金子隆一「新興写真研究会についての試論」、『東京都写真美術館紀要』No.3、2002年

鈴木佑也「〈映画と写真展〉、〈ロシア、ソヴィエト第4展示室〉における写真の展示方法と〈フォトピシ〉の相関性を巡って」、『スラヴィアーナ』22号、東京外国語大学スラヴ系言語・文化研究会、2007年

## DVD

岸本康(監督)『Our Museum』Ufer! Art Documentary, 2002

## 未刊行論文

Vanessa Rocco, Before Film und Foto: Pictorialism to the new vision in German photography exhibitions from 1909-29, Dissertation, The City University of New York, 2004

前村文博「商業美術の1930年代—『現代商業美術全集』と実用版画美術協会の活動から—」筑波大学大学院平成10年度修士論文、1998年

## 謝 辞

本論文が完成するまでに、多くの方々のご指導とご協力をいただきました。

はじめに、論文審査にあたり助言と教示をいただいた主査の山本早里先生、副査の安松みゆき先生、仏山輝美先生、そして指導教員の五十殿利治先生に心からお礼を申し上げます。「展示デザイン」の研究という新しい視座を切り拓くことは筆者にとって大きな挑戦でしたが、その重要性を五十殿先生の幅広い視野から認めていただいたことが、一番の励みとなりました。また博士後期課程に入ってから本格的に美術史の勉強を始めた筆者を快く迎え入れてくださり、折に触れて助言と励ましをくださった守屋正彦先生、長田年弘先生、寺門臨太郎先生にも心から感謝申し上げます。

日本とドイツの比較研究を行う上で、ドイツにおける集中的な資料調査は最重要課題のひとつであったため、ドイツ学術交流会（DAAD）から短期留学奨学金をいただいたことは大変有り難いことでした。留学を快く受け入れていただき、コロキウムでの発表機会まで与えていただいたカールスルーエ造形大学のヴォルフガング・ウルリヒ教授には、心からお礼を申し上げます。当時ベルリンのアジア美術館学芸員であった王静靈さんにも、ベルリンの東洋美術コレクションの研究について貴重なご助言をいただきました。

大学と住居が近接しているつくば生活では、周りの院生の家族のような温かさがなければ、忍耐強く研究を続けることはできませんでした。博士後期課程の同級生、いつもの確かな助言と応援をしてくださった先輩方、そして博士前期課程の院生や2012年の夏に「JAWS」で知り合った日本美術研究の仲間達からも大きな刺激を得ました。

さらに、以下の機関からご協力を得ました。東京国立博物館資料館、国立国会図書館、筑波大学附属図書館、東洋文庫、東京文化財研究所、ライス＝エンゲルホルン美術館群図書館（Bibliothek der Reiss-Engelhorn-Museen）、ベルリン国立美術館群中央資料館（Staatliche Museen zu Berlin Zentralarchiv）、ハイデルベルク大学図書館（Universitätsbibliothek Heidelberg）、ドイツ工作連盟アーカイヴ（Werkbundarchiv）、米国オハイオ州トレド美術館（Toledo Museum of Art）。

最後に、筆者を絶えず励まし、全面的に支えてくれた家族に心から感謝を捧げます。

2014年3月

江口みなみ