

## 日本における近代美術と「原始美術」の関係性 － 1960年「現代の眼－原始美術から」展を事例に

篠原 華子

### 0. はじめに

1952年12月に創設された東京国立近代美術館は、国内で初めて設立された国立近代美術館である。開館2年目の1953年には年間10本の展覧会が開催され、開館当初から精力的に展覧会活動が行われていた様子がうかがえる<sup>1</sup>。そして、開館から3年目の1954年には、「現代の眼」という自主企画のシリーズ展覧会が開始された。「時代や様式を超えて、今日の共感をよぶもの」を選出し、作品に存在する「生命力の表現」<sup>2</sup>を伝えることを趣旨とするこのシリーズ展は、東京国立近代美術館の方針を示す重要な展覧会となっている<sup>3</sup>。この方針は現在でも引き継がれており、「あらゆる事象に現代の眼をもって向き合うこと当館の初期からの基本姿勢のひとつであり続けている」と述べられている<sup>4</sup>。「現代の眼」シリーズ展は「現代の眼－日本美術史から」に始まり、第2回展「現代の眼－アジアの美術から」(1955)が開催された。1960年に開催された第3回展の「現代の眼－原始美術から」は、日本の近代美術館において「未開美術」を展示する革新的な試みとなった<sup>5</sup>。そして、第4回展「現代の眼－暮らしの中の日本の美」(1963)、第5回展「現代の眼－東洋の幻想」(1966)と続いた。

本論では、「現代の眼」シリーズ展の第3回展である「現代の眼－原始美術から」を事例に、日本における近代美術と「原始美術」の関係性を検証する。この展覧会は1960年6月11日から7月27日まで開催され、総入場者数は14,443人、1日平均361人が来場し、南太平洋地域の作品を中心にアフリカや南北アメリカの178点の作品が展示された<sup>6</sup>。1960年に国立の近代美術館で「原始美術」の展示が開催された背景には、1950年代に海外の美術館でも「原始美術」への関心が高まり、大規模な「原始美術」展が開かれていたという状況がある<sup>7</sup>。同時代に開催された海外の展覧会や東京国立近代美術館の他の展覧会との比較を通じて、「現代の眼－原始美術から」展の展覧会方針と展示手法を検証し、岡本太郎(1911－1996)の「四次元との対話－縄文土器論」(1952)以降の日本における、近代美術と「原始美術」の関係性理解の変化について考察することを本論の目的とする。

### 1. 20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムと日本における受容

まず、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の定義を確認する。「プリミティヴ」という用語は文明との対比によって成立する関係性を指すものであり、プリミティヴィズムとは19世紀後半から20世紀前半の近代美術の文脈においては、「芸術家や作家が『プリミティヴ』だと考える民族の文化の特徴を賞賛し、その文化の想像上の単

純さと真正さとを西洋の芸術を変える企てに利用しようとする行為」であると定義される<sup>8</sup>。そして、「西洋の芸術を変える企て」に利用された植民地の美術が、20世紀美術における「プリミティヴ・アート」を構成している<sup>9</sup>。プリミティヴィズムは西欧文明を基準として、対象がどれくらい「プリミティヴ」であるかを時間的、空間的に測る他者観であるため<sup>10</sup>、作家や作品の立ち位置によって「プリミティヴ」と称される対象との距離感が異なってくる。大久保恭子が『〈プリミティヴィスム〉と〈プリミティヴィズム〉—文化の境界をめぐるダイナミズム』（2009）でフランス語のプリミティヴィスムと英語のプリミティヴィズムにおける射程の差異を論じたように、西欧文化圏においても作家や作品の立ち位置によって「プリミティヴ」と見なす対象との距離に差が生じ、プリミティヴィズムの射程に多様性が生まれている。このように、時代や地域、作品によって、その色合いを変える関係性の概念であることが、近代美術におけるプリミティヴィズムの特徴の一つであると言えるだろう。20世紀におけるプリミティヴィズムの誕生には諸説あるものの、大久保恭子によると、1905年前後にフォーヴの作家たちによって「黒人アフリカ美術」が「発見」されたことは間違いないという<sup>11</sup>。以後、プリミティヴィズムは20世紀前半の欧米美術界において広く共有され、フォーヴィスム、キュビスム、ドイツ表現主義、シュルレアリスム、アメリカ抽象表現主義などが、各々の形で「プリミティヴ・アート」からの影響を美術運動や作品に反映させている。関連する美術潮流が多様であることから、20世紀前半の西洋近代美術におけるプリミティヴィズムは、前衛的な美術の発展に欠かす事の出来ない要素を担っていたことがうかがえる。

また、西欧近代美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」を考察するにあたって、各美術思潮への影響や個々の作家の趣向だけではなく、博物館や美術館における展示との関係も重要である。ロバート・ゴールドウォーター（Robert Goldwater, 1907-1973）は20世紀近代美術において「プリミティヴ・アート」の影響が生じたのは突然の出来事ではなく、万国博覧会の実施や民族学博物館の整備と発展といった、19世紀から続く展示の歴史があって生じた事象であると分析している<sup>12</sup>。博覧会の実施や博物館の整備によって、一般市民も異文化の造形物を鑑賞できるようになり、美術家に影響を与えるに十分な素材がヨーロッパやアメリカでも鑑賞可能となったことが、西欧近代におけるプリミティヴィズムの発展には欠かすことのできない前提となっている。そして、美術作家によるアフリカ美術のコレクションや近代美術における「プリミティヴ・アート」の影響が広く知られるようになると、博覧会や博物館で「資料」として展示されていた「プリミティヴ」な地域の作品は、アート・ギャラリーで取引され、美術館で展示されるようになった。「プリミティヴ・アート」と称される作品は、植民地からやって来た珍奇なモノから民族学的資料へ、そして20世紀前半の近代美術に影響を与えた「プリミティヴ・アート」へと姿を変え、ヨーロッパやアメリカでの美術館や博物館で展示されていく経緯を辿っている<sup>13</sup>。この変遷を生み出した主体は西洋中心主義的な眼差しであり、眼差しを受ける「プリミティヴ・アート」に選択肢はほとんど残されていない。一方向の政治的な眼差しを内包するプリミティヴィズムの力学は、1984年にニューヨーク近代美術館で開催された“Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern（1984年9月27日から1985年1月15日）で明らかとなり、美術関係者以外からも多くの議論を呼んだ<sup>14</sup>。この展覧会がきっかけとなり、美術館や博物館における「プリミティ

グ・アート」の認識や展示手法の改善が促され、2000年前後には、ドイツ、アメリカ、フランス、イギリスの美術館や博物館において、非西洋地域の展示の新設や改修などが行われた。しかしながら、現在においてもなお「展示をする権利は誰にあるのか」というと問いや表象の権利や暴力性をめぐる問題は未解決のままであり、「プリミティヴ・アート」や異文化の展示は現代的な課題であると吉田憲司は指摘している<sup>15</sup>。

欧米に比べると日本ではアフリカやオセアニアなどの民族美術を鑑賞する機会が少なく、美術批評などにおいて議論の対象となることもほとんどなかったが、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の受容が皆無だったわけではない。例えば、ポール・ゴーギャン（Paul Gauguin, 1848-1903）が自身のタヒチ滞在について書いた『ノア・ノア・タヒチ紀行』（*Noa Noa: Voyage de Tahiti*, 1901）が小泉鐵（1886-1954）の翻訳によって1911年から12年にかけて雑誌『白樺』に連載され、ゴーギャンから影響を受けた日本の作家たちが、南方への憧れを養っている<sup>16</sup>。そのうちの一人に、彫刻家、詩人、民族誌家である土方久功（1900 - 1977）がいる。土方は1929年に南洋群島に移住し、現地の人々と生活を共にしながら作品の制作を行った。「未開」の異文化の中から制作のモチーフや新しい制作技術を探するという土方の芸術家としての姿勢は、ゴーギャンに代表される19世紀的なプリミティヴィズムの一形態を体現していると言えるだろう<sup>17</sup>。また、個人的に蒐集したアフリカやオセアニアの民族美術を公開していた岸本五兵衛（1897-1946）やオセアニアや北米の民族美術を収集した宮武辰夫（1892-1960）のような事例もあるが、プリミティヴィズムの潮流を生み出すような状況には至っていない<sup>18</sup>。

20世紀の西洋近代美術に関わるプリミティヴィズムは、瀧口修造（1903 - 1979）によって日本に紹介されていた。瀧口は1937年に開催された「海外超現実主義作品展」を紹介するなかで、「黒人芸術の再認識とともに、原始人のフェティッシュが現代の芸術家の新しい認識によって孵化された」と説明している<sup>19</sup>。瀧口によるこの発言は、戦前の日本において「黒人芸術」と「現代の芸術家」の関係性を述べた数少ない事例として貴重である。第二次世界大戦の戦局が激化し、一時的に活動が滞るものの、瀧口は戦後も引き続きプリミティヴィズムについての論考を発表している。1951年に「プリミティブ芸術 - 原始への憧れ」が雑誌『別冊アトリエ』掲載された。「プリミティブ」という言葉の歴史的な背景の説明に始まるこの論文は、ゴーギャン、ピカソ、フォーヴィスム、シュルレアリスム、近代彫刻における「プリミティブ芸術」の影響を例示し、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムの変遷について詳細に記している<sup>20</sup>。また、1953年には瀧口が著した「原始芸術と近代芸術」が『世界美術全集』（1953）に収録された。この論稿においても、プリミティヴィズムに関する瀧口の語りは近代の美術が中心となっており、19世紀のゴーギャンによって開かれたプリミティヴィズムの道は、ピカソのアフリカ彫刻の「発見」へと繋がり、シュルレアリスムにおけるオブジェの問題へと移行する過程が論述されている<sup>21</sup>。瀧口修造は20世紀の前衛美術におけるプリミティヴィズムについて戦前から発表し続けた美術批評家であるが、瀧口によるプリミティヴィズムに関する論考は、日本の美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」に関するものではなく、西洋美術史におけるプリミティヴィズムを詳細に記述している点が特徴である。瀧口が

日本におけるプリミティヴィズムの状況について言及していないという点は、当時の日本において「プリミティヴ・アート」から影響を受けて作品を制作する作家がほとんどいなかったことを示しているだろう。瀧口は「原始芸術の今日」(1960)のなかで、日本には「これまで原始芸術の展覧がたえてなかった」と述べていることから、1950年代までの日本の美術界において、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」はほとんど注視されて来なかった状況がうかがえる。

## 2. 日本のプリミティヴィズム概念の成立—岡本太郎の事例から

戦前の日本においてプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」に関する議論がほとんど注目されて来なかった様子は前節で確認した通りであるが、1950年代になると西洋のプリミティヴィズムに関する情報の輸入だけではなく、日本の視点に立ったプリミティヴィズムの議論が徐々に増えていく。そのきっかけとなったのは1952年に岡本太郎が雑誌『みずゑ』で発表した「四次元との対話—縄文土器論」である。木下直之は岡本太郎が提唱する「縄文土器論」が「プリミティヴ・アート」の概念を日本に伝達するにあたって、大きな役割を果たしたと指摘している<sup>22</sup>。また、市川政憲は1954年に「現代の眼」シリーズ展が開始する2年前に、岡本太郎が「縄文土器論」(1952)を発表したことを関連づけて、「近代美術館の『現代の眼』は、そうしたなかで生まれたもの」と考察している<sup>23</sup>。そこで本節では日本での「プリミティヴ・アート」理解の先駆けとなった岡本太郎の「縄文土器論」(1952)を分析し、1950年代の日本におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」受容の動向、そして日本におけるプリミティヴィズムの萌芽について検証する。

1930年代をパリで過ごした岡本太郎は、パリの人類博物館(Musée de l'Homme)にて「未開美術」、「プリミティヴ・アート」との出会いを果たしている<sup>24</sup>。1938年からパリ大学で民族学者のマルセル・モース(Marcel Mauss, 1872-1950)の指導のもと民族学を学び始めた岡本太郎は、人類博物館で見たヨーロッパとは異なる文化圏の作品に対し「絵とか芸術などという分化された価値観を根底から引っくり返す、宇宙的な存在感」があったと回想している<sup>25</sup>。しかしながらこの感銘は、作品制作には直結していなかったようだ。岡本のパリ時代の作品で現在も確認できるものは限られているが、1937年にパリで出版された作品集OKAMOTOに掲載された作品を確認する限り、アフリカやオセアニアの「プリミティヴ・アート」の造形をモチーフとして作品に取り入れたりする傾向は見られない<sup>26</sup>。抽象的で幻想的な作風から、アブストラクション・クレアシオンやシュルレアリスムからの影響の方が強かった様子がうかがえる。また、パリ大学で民族学を学んでいた1938年から1940年まで、岡本は「意識的に画壇から身を引くように努力し」ており、大学で民族学を学ぶという美術作品の制作とは異なるアプローチによって、芸術や画家としての在り方などを模索していたという<sup>27</sup>。「プリミティヴ・アート」に感銘を受けた時期と学問に邁進していた時期が重なっている点も、プリミティヴィズム風の作品が残されなかった一因となっているだろう。しかしながら、岡本がパリ大学で志した学術的探求は、第二次世界大戦の激化とドイツ軍がパリへ侵攻することによって中断せざ

るを得ない状況となり、岡本は1940年に日本へ帰国した<sup>28</sup>。帰国後は日本で美術活動を再開したが、徴兵によって中国に派遣されたため、再び岡本の活動は中断された<sup>29</sup>。太平洋戦争の終戦後、1947年に中国から日本に帰国した岡本は、1948年に花田清輝らとともに「夜の会」を結成し芸術活動を再開する。戦後間もないアヴァンギャルド芸術の活動成果は、画文集『アヴァンギャルド』(1948)や『アヴァンギャルド芸術』(1950)に示され、パリでの経験に基づくアヴァンギャルド芸術論や対極主義が表明されている。1940年にパリから帰国後すぐに徴兵された岡本には、パリ時代を振り返る時間が十分に確保することができなかった。よって、終戦後に執筆されたアヴァンギャルド芸術に関する論考が、パリ時代のまとめと、戦後の日本での活動の土台となっている<sup>30</sup>。

そして、1951年11月に東京国立博物館を訪れた岡本は、縄文土器と出会う。東京国立博物館で縄文土器を初めて見て心を強く動かされ、「私の日本を発見し」、「これこそわれわれのとりもどさなければならない、根源的な日本なのだと思った」<sup>31</sup>と岡本はその感動を述べている。縄文土器から受けた感動をもとに執筆された「四次元との対話－縄文土器論」(1952)では、それまでは美術関係者からほとんど顧みられることのなかった縄文土器を、美術作品として鑑賞する視点を提示している点で当時の美術論の中で際立っている<sup>32</sup>。岡本は「四次元との対話－縄文土器論」(1952)において、縄文土器が持つ表現力の豊かさを、土器に施された装飾を詳細に描写することによって伝えている。そして、縄文土器の装飾は、制作者の世界に対する率直な反応であり、縄文人が体感する世界観を空間的に表現していると分析している。また、狩猟文化に生きる縄文時代の人々にとっては、生活の行動が生死と直結していたため、当時の人々の生活や世界観を率直に表現する事は、生命を表現することでもあった。『日本の伝統』(1956)において岡本は、空間性の問題に取り組んだ20世紀の彫刻家であるリブシッツ、ゴンザレス、ジャコモメッティと縄文土器を比較し、縄文土器の力強い表現がより優れたものと評価している<sup>33</sup>。20世紀の近代彫刻家と縄文土器を比べることで、縄文土器の表現が現代にも通じるものであることが強調されている。

「縄文土器論」(1952)はプリミティヴィズム論や「プリミティヴ・アート」論であると明記されているわけではないが、民族学と美術史が作りあげた「原始美術」の概念は、岡本太郎の縄文土器論によって日本に紹介されたと木下直之は指摘している<sup>34</sup>。岡本自身は「問題をぶついたら、だんだん共感する人がでてきて、それから4、5年してから、日本美術史のなかに、はいり始めた。そしてやがて弥生よりもはなばなしく、大きく扱われるようになった。だからぼくが縄文の発見者ということになった」と、縄文土器の扱われ方の変化について回想している<sup>35</sup>。「縄文土器論」(1952)が民族学と美術史によって作られた「原始美術」の概念を伝えたと言われる理由の一つに、岡本が縄文土器の表現を分析するにあたって、縄文時代の社会や文化、宗教なども参照している点が考えられる。岡本は縄文土器との感動的な出会いの後、考古学を専門にする友人に助けをもらいながら考古学的に縄文時代の造形物を学び、縄文時代の社会の変遷についても勉強をしている<sup>36</sup>。岡本が芸術家として持ちえている鑑賞力に加えて、学術的に裏付けられた知識によって、岡本が描写する縄文土器の魅力が生き生きと表現されている。

縄文土器の最も大きな特徴である隆線紋は、激しく、鈍く、縦横に奔放に躍動し展開する。その線をたどっていくと、もつれては解け、混沌に沈み、忽然と現れ、あらゆるアクセントをくぐり抜けて、無限に怪奇し逃れていく。弥生式の土器が穏やかな均衡の中におさまっているのに対して、明らかにこれは移動する民族のアヴァンチュールである<sup>37</sup>。

見たままの美的な視覚的な側面にのみ注目するのではなく、表現の背後にある社会や文化、宗教なども参照し、そこから当時の人々の精神や心性を推し量りながら表現の根幹を理解しようとする岡本の姿勢には、1938年から40年の間にパリ大学で民族学を学んだ経験がいかされているのではないだろうか。また、「本当に私たちの生活感情にとけ込んだ、現実に立脚した」芸術を目指す岡本にとって<sup>38</sup>、縄文時代の社会や文化、生活やそこに生きる人々が感じていた狩猟の躍動感や恐怖を思い起こさせる縄文土器の表現は、アヴァンギャルド芸術が目指すべき理想の表現でもあった。そして20世紀を生きる岡本が縄文時代の土器に心を動かされたという事実が、異なる時代を生きる人々の心を動かすほどの強い生命力を伴った表現の証しとなっている。

また、縄文の「発見」を日本的なプリミティヴィズムであるならば、それは同じ空間において時間的距離を遡るという特徴を持つこととなり、その構図は「未開」の美術を「プリミティヴ・アート」の代表事例とする20世紀の西洋美術におけるプリミティヴィズムとは少し様相を異にしている。岡田温司はいわゆる「未開」の民族美術や植民地主義との他者関係として現れる「空間的な投影」とは異なるプリミティヴィズムとして、「時間的な投影としての〈プリミティヴ〉」があると指摘している<sup>39</sup>。日本美術の始まりと位置づけられた縄文時代まで時間的な距離を遡り「プリミティヴ」なものを探求する岡本のプリミティヴィズムは、古い時代の作品に「現代の眼」からみて共通する感覚を発見することができるならば、その経験は文化的なアイデンティティを支えるものとなるだろう。また、1940年にフランスから日本へ帰国を決意した際、「本当に社会にぶつかるには、日本人として、日本に帰ってやるべきだ」と確信したという岡本は<sup>40</sup>、制作者が生活する時代や地域に限定された中で生まれる表現に注目している<sup>41</sup>。岡本は「民族性と世界性」(1957)という論考のなかでも、グローバル化が進む時代の中で「地方色」を失ったとしても、その土地に居住する人々が「生活している素朴な現実」があり、土地に根ざしたこの現実を表現することが「ローカルなリアリティ」となると述べている。そして、現実に対する反応を芸術的に社会に働きかけることが、「芸術の本質であり、リアリズムである」と主張している<sup>42</sup>。このような考えに立つと、縄文土器は縄文時代の日本でしか創作され得ないものとして認識されるだろう。また、縄文土器が表現する文化や宗教も芸術的な要請から求められたテーマではなく、生活そのものの表現であったことを考えると、縄文土器の制作者は土器の装飾を通してローカルな問題に対する芸術的なリアクションを行ったと言えるだろう。縄文土器の装飾表現の制作態度に倣う場合、眼差しの主体となる制作者自身が今日的な事柄に対する自身の感覚を研ぎ澄まし、反応に向き合う必要がある。これらの過程を経る結果として、制作者は今日における芸術家としての立ち位置を確認することとなる。縄文土器を機軸とするプリミティヴィズム的な考えは、時間的投影においては現代の日本人に連なる文化の根源を確認する作業となり、縄文土器の装飾表現の制作態度を倣うにあたっては

今日的なアイデンティティを補完する作業となるのではないだろうか。

「四次元との対話—縄文土器論」が発表された1952年はGHQによる戦後占領が終了した年でもあり、「縄文土器論」(1952)が大きな注目を集めたのは、GHQの占領政策中に失った文化的アイデンティティに憧れる気持ちを、当時の人々が共有していたからだとし、新見隆は分析している<sup>43</sup>。占領の終結によって再び国際的な地平が開かれた日本にとって、自国の文化的アイデンティティの再構築は社会的に求められていた要請である。よって、内的プリミティブである縄文時代の造形物から現代にも通じる美的価値を提示した「縄文土器論」の視点は、脈々と息づく日本の文化的生命力を人々に感じさせ、敗戦と占領によって揺らいだ文化的アイデンティティを支える希望と励ましを見出させたのではないだろうか。また、日本で最初の国立近代美術館として東京国立近代美術館が開館したのも1952年であり、近代的な解釈に基づく新たな美的価値の提示が国立近代美術館の重要な機能として求められていた。日本の文化的なアイデンティティを裏付けつつ、今日(あるいはこれから)の時代に即した美術の制作を促す「縄文土器論」(1952)の視点は、日本国内における文化的再生と再近代化の要請にも合致する視点であったと言えるだろう<sup>44</sup>。

### 3. 近代と「原始」の比較—アメリカの展覧会から

1954年に始まった「現代の眼」展は「時代や様式を超えて、今日の共感をよぶもの」を選出し、作品に存在する「生命力の表現」<sup>45</sup>を伝えることを趣旨としている。当時の様子を知る富山秀男は、東京国立近代美術館で年間10本もの展覧会が開催されていた状況を省みて、「戦後復興の中で、精神的なものに飢えていた。それでたくさんのも、いろんな角度のものを見せたいという気持ちが、施設としてあったのです」とインタビューに答えている<sup>46</sup>。東京国立近代美術館の近代美術における立ち位置を提示する「現代の眼」展において「生命力」が一つのキーワードとなったのは、展覧会を企画する美術館側の「飢え」もあったようだ。第1回展で示された「現代の眼」シリーズ展の方針は、第3回となる「現代の眼—原始美術から」展においても引き継がれており、「時代や様式を超えて、今日の共感をよぶもの」と「生命力の表現」は、「現代の眼—原始美術から」展を紐解く際にも重要なキーワードなる。

制作された時代や地域に関わらず作品を「現代の眼」で見て「今日の共感をよぶもの」を発見しようとする「現代の眼」展の視座は、ヴァルター・グロピウス(Walter Gropius, 1883-1969)からの影響が大きいようだ。市川政憲は、国立近代美術館で開催された「グロピウスとバウハウス」展(1954年6月12日から7月4日)のために来日したグロピウスが、絶えず「日本の伝統な家屋の近代性を力説した」ことが、国立近代美術館の「現代の眼」を方向づけたと指摘している<sup>47</sup>。また、谷川徹三(1895-1989)は「現代の眼」展の関連講演のなかで、「現代の眼」で作品を鑑賞することによって作品中に「近代性」を認めることができると述べており、このような視点の好例としてグロピウスの眼差しを挙げている。谷川の言葉からも、グロピウスの来日は「現代の眼」展の方向性の決定に大きな影響を与えたことがうかがえる<sup>48</sup>。

しかしながら、「現代の眼」展の趣旨に影響を与えたのはグロピウスの考えだけではない。

当時、東京国立近代美術館次長であった今泉篤男（1902-1984）は国立近代美術館設立準備委員会の一員として欧米各国の近代美術館を視察するなかで、特にニューヨーク近代美術館（Museum of Modern Art, MoMA）について綿密に調べていたと言う<sup>49</sup>。国内初の国立近代美術館創設にあたり、東京国立近代美術館では海外の近代美術館で開催された展覧会情報の蒐集は積極的に行われ、企画展や運営において影響を受けていたと考えられる。石川公一（1921-1963）は、東京国立近代美術館が発行する小冊子『現代の眼』（67号）に掲載された「プリミティブ・アートとモダンアート」（1960）のなかで、1950年代は海外の美術館では「原始美術」への関心が高まり、「かなりの規模の原始、未開美術展が相次いで」開かれていたと述べている<sup>50</sup>。その火付け役となったのが、1948年にニューヨーク近代美術館（MoMA）で開催された *Timeless Aspects of Modern Art* 展と1949年にイギリスの現代美術研究所（Institute of Contemporary Arts）で開催された展覧会 *40,000 Years of Moderns Art: A Comparison of Primitive and Modern* であると指摘している<sup>51</sup>。そして、アメリカのウォルターズ美術館（The Walters Art Museum<sup>52</sup>）で1953年に、バルティモア美術館（The Baltimore Museum of Art）で1956年に開催された *4000 Years of Modern Art* 展は、「モダンアートとそれ以前の美術」や「未開美術」を相関的に示した展覧会であると石川は解説している<sup>53</sup>。これらの展覧会評から、1950年代にアメリカやヨーロッパで開催された近代美術と「原始芸術」の相関関係を示す展覧会の評判が、当時の国立近代美術館関係者に届いていたことがわかる<sup>54</sup>。また、瀧口修造も「プリミティブ芸術—原始への憧れ」（1951）と「原始芸術と近代芸術」（1953）において、展覧会 *Timeless Aspects of Modern Art*（1948）と展覧会 *40,000 Years of Modern Art*（1949）について言及している<sup>55</sup>。瀧口は「プリミティブ芸術—原始への憧れ」（1951）では、*Timeless Aspects of Modern Art* 展（1948）の意義を、「モダン・アートが突飛で風変わりが出たらめ」なのではなく、「人類の芸術史にちゃんとした原型がある」ことを明示することであると説明している<sup>56</sup>。また、「原始芸術と近代芸術」（1953）では、イギリスの現代美術研究所で開催された展覧会においてパブロ・ピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）の《アヴィニヨンの娘たち》（*Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1911）が「黒人のマスク」とともに展示されたことは注目に値すると評価している<sup>57</sup>。石川や瀧口の記述から、展覧会で示された比較の視点が、「モダン・アート」を理解するための手引きの一つとして参照されていたことがうかがえる。

次に、アメリカで開催された三つの展覧会をとりあげ、19世紀末から20世紀前半にかけて欧米で制作された作品とそれ以外の時代や地域の作品の間に共通する価値を見出す展覧会の比較の視点について検証する。

展覧会 *Timeless Aspects of Modern Art*（1948）は、欧米地域の近代美術作品と他の時代や地域の作品の間に“kinships”を見出すことを目的とした展覧会である<sup>58</sup>。展示された作品は時代や地域が多岐にわたり、ピカソやモディリアーニ、クレーなどの西欧地域の近代美術や、西欧の中世およびルネサンス美術、東アジア美術、前コロンビア時代のアメリカ美術、そしてオセアニアやアフリカのプリミティブ・アートと紀元前約7500年に制作された彫刻のレプリカなどが集められている<sup>59</sup>。多様な時代と地域に属する作品に共通する特徴として、構図、抽象、様式化、感情、造形、量感、神秘、幻想が提示され、これらのキーワードによって会場が分類



された<sup>60</sup>。例えば、構図のセクションでは、ドラゴンが描かれた中国絵画（13世紀）、ポール・セザンヌの《松と岩》（*Pines and Rocks*, c. 1897）、パブロ・ピカソの《私のかわいい人（ギターを持つ女）》（“*Ma Jolie*”（*Woman with Guitar*）, 1911-1912）、ジョヴァンニ・ピラネージの《監獄》（*Prison Interior*, c. 1740）が選択されており、これらの作品は“emphasis on structure”という共通の特徴を持つと展覧会冊子で説明されている<sup>61</sup>。展覧会冊子裏面に印刷された会場見取り図では、番号が振られた作品の写真やイラストが点線で繋がれ、鑑賞の導線が図解されている（図1）。この見取り図が示す導線の通りに作品を鑑賞することで、時代や地域の異なる作品の間に共通する特徴の発見できるよう促されている。19世紀末から20世紀前半の欧米で制作された近代美術作品とその他の時代や地域の作品を比較し、共通点を浮き彫りにする視座は、時代や地域の異なる作品の間に普遍的な価値や意図が存在するという考えを示している。直接的な影響関係のない作品の間に類似性を発見する視点は、時間的にも空間的にも距離があるどのような作品に対しても応用可能な、美術鑑賞の視点であると言い換えることができるだろう。

1953年にアメリカのウォルターズ美術館で開催された *4000 Years of Modern Art* 展の展覧会でも、西洋の近代美術とそれ以外の時代や地域の作品を同一の展覧会で展示し、異なる時代や地域の作品の共通項を示すことが目的とされた<sup>62</sup>。先行する展覧会として、現在のボストン現代美術研究所（The Institute of Contemporary Art, Boston<sup>63</sup>）で1939年に開催された展覧会 *The Source of Modern Painting* と1950年にMoMAで開催された展覧会 *Timeless Aspects of Modern Art* の二つの展覧会が紹介されている。1939年に開催された展覧会 *The Source of Modern Painting* では、18世紀以前のヨーロッパの美術、「プリミティヴ・アート」、古代美術、日本美術、装飾美術、機械時代の美術が、19世紀と20世紀に制作された西洋近代美術の比較対象として選択されており、西洋近代美術を軸として構図やモチーフの類似が提示されている。例えば展覧会図録では、「プリミティヴ・アート」のセクションにおいて、パウル・クレー（Paul Klee, 1879-1940）の *Le Kash-Ne*（1933）とカメルーン南部のNgumba族の儀式用マスク（制作年代不明）が並べられ、二つの作品の類似性が明瞭に示されている（図2）。また、日本美術のセクションではフィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent van Gogh, 1853-1890）の《白いバラ》（*White Roses*, 1890）と葛飾北斎（1760-1849）の版画《朝顔》（制作年代不明）や《蝶と牡丹》（制作年代不明）が比較されている。展覧会図録では左ページに19世紀から20世紀の近代美術作品が掲載され、右ページに比較対照となる作品が掲載されており、比較の視点が明快に表れている<sup>64</sup>。*Timeless Aspects of Modern Art*（1948）では、一つのセクションにおいて多様な年代と地域の作品が混在していたが、*The Source of Modern Painting*（1939）では、近代美術の比較対照となる作品は時代や地域ごとに大まかに分けられているという差異が見受けられる。しかしながら、近代美術から他の時代や地域の作品との共通点を見出すという視点は、これら二つの展覧会に共通する特徴であると言えるだろう。

先行事例として挙げられているMoMAとボストン現代美術研究所の展覧会では19世紀から20世紀前半の西洋美術を軸に他の時代や地域の作品との共通点を探求したのに対し、ウォルターズ美術館の展覧会 *4000 Years of Modern Art*（1953）では過去の作品を起点として、古代から現代に通じる美的価値を探る視点が採られている<sup>65</sup>。よって、この展覧会における作

品比較の説明は、近現代の西洋美術作品から始まるのではなく、比較対照した中で最も古い作品から述べられている。例えば、彫刻における人体表現では、古代シリアのブロンズ像における写実性と高度な様式化が融合した不均衡な人体の表象から解説が始まっている。この作品の特徴が、紀元前6世紀に制作されたエルトリアの彫像では靈性や成長概念の表現として用いられ、アルベルト・ジャコメッティ (Albert Giacometti, 1901-1966) の《指さす人》(*Man Pointing*, 1947) では感情や精神の概念を表す手法として採用されていると説明されている<sup>66</sup>。様々な時代や地域に共通する表現は“international”であり、異なる文脈で制作された複数の作品を比較することによって、各作品の価値や理解が広がると述べられている<sup>67</sup>。

ウォルターズ美術館に続いて1956年にバルティモア美術館で開催された *4000 Years of Modern Art* 展では<sup>68</sup>、量感のデザイン、様式、リズム、パターン、色が、展覧会のキーワードとして選択され、視覚に基づく比較がより強調されている<sup>69</sup>。バルティモア美術館のゲートルード・ローゼンタール (Gertrude Rosenthal, 1903 - 1989) は、*4000 Years of Modern Art* 展のコンセプトを伝えるためには、視覚的な伝達が適していると考え、会場内でも説明は極力少なくすることを心がけたと述べている<sup>70</sup>。言葉による説明を抑え、コンセプトを視覚的に伝えるという方針は展覧会図録にも表れている。展覧会図録の後半にまとめられた図版掲載ページでは、一つのページに近代美術作品と近代美術以外の作品が一つずつ隣合わせに掲載されている。並べて掲載された二つの作品は、その作品において何らかの視覚的共通点を持っているとされる。例えば展覧会図録の9ページには、ピカソの《両腕を上げた裸婦》(*Nude with Raised Arm*, 1907) とアフリカの Bambole 族の木彫作品が左右に並べられて掲載されている。このページでは“The Use of Simplification and Stylization”というテーマが示されており、単純性と様式化が時代や地域が異なる作品に共通する特徴であることがわかる。続くページでも同様に、各ページのテーマに沿って19世紀後半から20世紀前半の西洋美術作品とそれ以外の時代や地域の作品が並べて掲載され、二つの作品を見比べることが可能となるよう構成されている。展覧会図録が示すように、明快な比較の視点のもと、視覚による理解が強調された展示となった<sup>71</sup>。

これらの展覧会の関連と変遷が示すように、19世紀後半から20世紀前半にかけての西洋美術とそれ以外の時代や地域の美術の間に、西洋の近代美術的価値を見出そうとする試みは、1950年代を中心に海外の美術館で注目されていた一つの視点である<sup>72</sup>。石川公一は、これらの一連の展覧会を通して、「今日の美術の好んで扱うデフォルメとか誇張または抽象などが現代の孤立した手法、特性ではなくて芸術の基本契機であることが立証された」と述べている<sup>73</sup>。近代美術の特徴が過去の美術や別地域の美術にも通じる普遍的な価値を持ちえていることは、前衛的な近代美術を美術史の中に位置づける一助となる。さらに、近代西洋美術との共通点の発見は、それ以外の時代や地域の作品を現代において展示、鑑賞する意義を再確認させる効力を持ちえており、近代西洋美術以外の作品を近代美術館で展示する根拠としても機能している。

#### 4. 展覧会「現代の眼－原始美術から」(1960)

1950年代の近代美術と「原始美術」を取り巻く状況を踏まえて、1960年に東京国立近代美術館で開催された「現代の眼－原始美術から」を事例に、当時の「原始美術」観を検証する。欧米とは異なる経緯でプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の概念が普及した日本において、日本の状況に合わせてどのように「原始美術」の解釈がなされたのか、アメリカで開催された展覧会などを参照しながら「現代の眼－原始美術から」を事例に考察する。

先に事例として取りあげたアメリカの展覧会では、19世紀や20世紀に制作された近代の西洋美術とそれ以外の時代や地域で制作された作品を比較するという視点が明確に示されていた。この比較は西洋近代美術が基準となっており、20世紀前半の前衛的な西洋美術に見られるデフォルメや抽象などの特徴に基づいて、共通する特性をもつ作品が選択されていた。展覧会「現代の眼－原始美術から」(1960)では、現代の日本を軸に、「時代や様式を超えて、今日の感覚をよぶもの」が集められおり、*Timeless Aspects of Modern Art* (1948) や *4000 Years of Modern Art* (1953, 1956) などに通じる視点である。

近代と「原始」を比較するという視点は、展覧会趣旨にも記載されている展覧会構成の大枠である。展覧会図録の冒頭に掲載されている「現代の眼－原始美術（プリミティヴ・アート）から」では、「原始、未開」という語は「文明をもとにしてわり出した概念である」と説明されている<sup>74</sup>。展覧会趣旨に記述されたこの説明から、この展覧会で扱う「原始」や「未開」は文明と対比される概念として捉えられていることがわかる。続いて、アフリカやオセアニアの美術作品は19世紀後半にヨーロッパに伝えられ、20世紀には「フォーヴや立体派の画家、彫塑家たちに創作の源泉を供給した」と説明されており、20世紀前半の西欧美術において「プリミティヴ・アート」が果たした役割が言及されている。しかしながら、展覧会図録内で前衛的な近代美術と「プリミティヴ・アート」の関係に触れている箇所はこの説明のみで、具体的な作品名や作家名は明示されていない。例えば *4000 Years of Modern Art* (1956) では左のページに近代美術の作品を、右のページにそれと対照する作品が掲載され、キーワードによって二つの作品を比較すべきポイントが示されていたように、前節で例として取りあげたアメリカの展覧会では「プリミティヴ・アート」に影響を受けた作品を具体的に紹介していた。しかし、「現代の眼－原始美術から」(1960)では、図録に掲載された作品はオセアニアやポリネシア、東南アジアなどの美術作品であり、欧米や日本で制作された近現代の作品写真は掲載されておらず、明らかな作品対比の構図は採られていない。また、作品目録にも欧米や日本で制作された美術作品は掲載されていないため、実際の展覧会会場でも近代美術の展示は無かったことが推察される。展覧会図録には補助資料として「世界未開民族分布図」と題された世界地図が掲載されている。この地図に国名や地域名、部族名が記入されているのは、主にアフリカ、東南アジア、ミクロネシア、メラネシア、ポリネシア、オセアニア、南米アフリカ、ロシア東部である。この地図からも、「現代の眼－原始美術から」展では、欧米や日本の近現代美術の作品が展示から除外され、いわゆる「プリミティヴ・アート」が中心の展覧会になっていたことがわかる。

しかしながら、「原始」の対照項としての「近代」が、会場に全くなかったわけではない。「現

代の眼—原始美術から」展に合わせて開催された岡本太郎による講演の内容を掲載した「原始と現代」(1960) という記事に掲載された写真では<sup>75</sup>、「原始美術」と並んで西洋近代美術に関連する写真が展示されている様子が確認できる。織物作品の展示を中心に収めたこの写真の説明には「左からタバ(ニューギニア)、イカット織(セレベス)、同(フィリッピン)、その右はモゼリアニ、クレ、ブランク、ボードマーの写真パネル」と説明がつけられている。これら近代美術家の写真パネルはおそらく作家の「プリミティヴ・アート」コレクションの写真であると思われるが、4枚の写真パネルとその隣に展示された織物作品の間に、はっきりとした相関関係を確認することはできない。この会場写真から、20世紀前半の芸術家に関連する写真パネルも展示されていたことがわかったが、「プリミティヴ・アート」との類似を端的に示すものではなく、20世紀前半の美術との関係を示唆する程度に留まっていたのではないかと考えられる。

また、「原始美術」作品の合間に、グラフィックデザインのパネルが飾られており、鑑賞者は「原始美術」だけでなく抽象的に彩られたグラフィックアートも同時に目にするようになる<sup>76</sup>。飾られた個々のデザインは少しずつ異なるものの、幾何学的な図形と色彩を組み合わせたデザインによって統一されている。多様な地域、年代、種類の「原始美術」が集められた展覧会において、「原始美術」の間に展示されたコンテンポラリーなグラフィックアートが、展覧会全体の統一感の演出に一役買っているようにも見える。また、「原始美術」が展示される台座には、ガラスのような透明な素材が採用されている。透明性という近代技術を象徴する素材と素朴な「原始美術」を同時に展示することによって、近代性と「プリミティヴ」の不思議な共存を感じることができるだろう<sup>77</sup>。「現代の眼—原始美術から」展の展示構成は、建築家の菊竹清訓(1928-2011)とグラフィックデザイナーの田中一光(1930-2002)が担当した<sup>78</sup>。同時代のデザイナーによって制作された展示デザインと「プリミティヴ」な社会で制作された「原始未開美術」を会場内で混在させる展示の手法は、「原始未開美術」のなかに近現代にも通じる共通の感覚への気づきを促したようだ。小川正隆は「現代の眼—原始美術から」の展覧会評冒頭のコメントでモダニスト建築家の菊竹とグラフィックデザイナーの田中による「スマートなディスプレイ」と「新しい感覚の演出」によって、「オセアニアを中心としたプリミティヴ・アートが非情に新鮮」で、「未開人たちの美術の表情が、大いに愉快だった」と、展覧会を楽しんだ様子を記している<sup>79</sup>。小川のコメントからは、展示の演出によって「プリミティヴ・アート」の新たな側面が見出され、「愉快」な気分になるほど「プリミティヴ・アート」に対する心理的距離が縮まった様子が伝わってくる<sup>80</sup>。小川の述べる「新しい感覚」とは、「今日感覚」に通じる美的価値を「原始美術」のなかに発見したと言い換える事ができるのではないだろうか。そして、時代や様式を超えた多様な作品のなかに現代に通じる美的感覚を見出すことは、「現代の眼」シリーズ展の趣旨に沿った理解でもある。建築家の菊竹やグラフィックデザイナーの田中による現代的な展示手法は、鑑賞者の「現代の眼」を開かせる一助となり、「プリミティヴ・アート」にとっては、本来の文脈とは異なる新しい文脈上で鑑賞されるための工夫となっていたと言えるだろう。

鑑賞の具体的な比較のポイントが示されていないことによって、美術館が与える知識や案内

に配慮せず鑑賞する自由を与えられた来場者たちは、作品そのものから伝わってくるエネルギーや存在感、生命力を十分に感じ取ったようだ。造形作家の山口勝弘（1928 - ）は「現代の眼 - 原始美術から」展を見て、「それらは直接、私のこころの中へ飛び込んでき」、「生き生きとした生命力のようなものが迫ってくる」と、展覧会の感想を述べている<sup>81</sup>。また、彫刻家の建島覚造（1919 - 2006）は「われわれの未開芸術への共感、生の衝動に対する直接的な表現の魅力につながって発動する」と述べている<sup>82</sup>。山口と建島による「原始美術」に対する感想からは、「原始美術」あるいは「未開美術」の魅力は生の表現にあり、近代美術の技法や様式の発展につながる特定の事柄ではなかったことがわかる。また、小川正隆は「原始美術」がクレイやシュルレアリスムなどの近代美術作品を連想させること以上に、「ほとぼしるような生活力、生命力がそのまま自然に凝固したと思われるようなかたち」に驚嘆したと述べている<sup>83</sup>。

生の表現に対する共感、美術雑誌における「原始美術」特集においても表れている。例えば、1960年8月の『みづゑ』に掲載された本間正義（1916-2001）の「アク・アクと原始美術」では、「現代の眼 - 原始美術から」展でアク・アクという精霊に出会い、アク・アクとの会話によって「原始美術」の理解を深めるという設定で展覧会評が記されている<sup>84</sup>。展覧会会場での精霊の出現は、本間が「原始美術」の表現から人間の時空を超えた生命力を感じとった証だろう。また、1960年10月に臨時増刊号として発売された『美術手帖』は「未開からの挑戦」という「原始美術」の特集を組んでいる。この特集増刊号は「現代の眼 - 原始美術から」展終了後に発行されたものであるが、一冊全てが「原始美術」の特集となっていることから、「原始美術」に対する期待の高さがうかがえる。特集号の最初には、仮面や彫刻作品がとりあげられている。ポートレイト風の写真やクローズアップの写真も多く、一頁に一つの作品を大きく掲載することもあり、作品の表情を詳細に観察することができる。資料としてではなく、敢えて作品の人間的な表情を引き出そうとする表現の工夫から、生き生きとした仮面や彫刻の印象が伝わってくる。「原始美術」から受ける美的な刺激とは様式や造形の模倣ではなく、生命感の表現に焦点が置かれていたようだ。

市川政憲が「現代の眼」シリーズ展が生まれた背景には岡本太郎の「縄文土器論」（1952）があると指摘しているように、古い時代の作品や「未開」地域の作品に現代に通じる感覚を見出そうとする視点は岡本太郎のプリミティヴィズム観にも通じるものがある。岡本太郎は、「現代の眼 - 原始美術から」（1960）展において行った「原始と現代」という題目の講演会の中で、「原始芸術」は「美的高価ではなく、生活があふれて作られている」ため、「生命感」をみることができると述べている。つまり、美術に現れる流行の表現において他の時代や地域の作品との共通点や差異を見出すのではなく、制作者の属する文化や社会、生活を想像させるような表現こそが、「原始」や現代を問わず共通する生命の表現として推奨されていると言えるだろう。「四次元との対話 - 縄文土器論」（1952）のなかでも、岡本は縄文時代の人々の生活を参照しながら、縄文土器の装飾について詳細に描写しており、世界に対する率直な反応の表れとしての縄文土器の装飾表現を評価している。近代美術の特徴を描写する用語を用いて比較のポイントを示すのではなく、「時代や様式を超えて、今日の共感をよぶもの」と「生命力の表現」を展示することを目的とする「現代の眼」展は、岡本が捉えるプリミティヴィズムを踏襲する考え

を持ちえていると言えるだろう。しかしながら、展示されている「プリミティヴ・アート」が本来用いられている世界観を把握しにくい展示になっている点や、展示手法の新しさによって「プリミティヴ・アート」を別の文脈へと誘っている点は、岡本のプリミティヴィズムというよりは、アメリカで開催された近代美術と「プリミティヴ・アート」の比較展示の性質により近い視点が見受けられる。

「原始美術」によって喚起された生命力の表現や芸術と生活の一体性への関心は、「原始美術」の制作者が社会や生活の一部として作品を制作しているように、日本の現代美術においても社会の表現要求に応えるような作品を制作していかなければならないという、作品制作の動機として作家たちを刺激している。さらに、「生」の感覚を人類に共通する普遍的なものとして捉え、時代や地域が異なっても鑑賞者の心を動かす生の表現力を持った作品が理想として認識されており、生の表現が時代や地域を超えた普遍性を持ち得るものとして理想化されていると言えるだろう。「原始美術」にこれから創造する芸術の動機や芸術のあるべき姿としての原型を認める視座は、「原始美術」を「芸術の種子」と捉える東京国立近代美術館の認識とも一致している<sup>85</sup>。

#### 4. まとめ

20世紀の近代美術の発展において、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」は重要な位置を占めている。しかしながら美術の近代化を促進してきた明治時代以降の日本において、異文化の作品である「プリミティヴ・アート」に対する熱狂や、それに感化された近代作品への特別な注目はほとんど生まれて来なかった。プリミティヴィズムに対する理解や関心は個別の事例としてはあるものの、戦前の日本においてはその存在感は強いとはいいがたく、岡本太郎が1952年に発表した「四次元との対話—縄文土器論」をもって、ようやく日本における「プリミティヴ・アート」概念が成立することになる<sup>86</sup>。そこで本論では、1960年に東京国立近代美術館で開催された「現代の眼—原始美術から」展を参照し、関係する国内外の展覧会と比較しながら、日本の近代美術におけるプリミティヴィズムについて考察した。これらの分析をとおして、「原始美術」が表出する生命力の表現や生活に密接した作品制作の態度を今日の作品を制作する動機や理想とする姿勢が、西欧のプリミティヴィズムとは異なる日本のプリミティヴィズム認識として浮かび上がって来た。1950年代の西欧においてはすでにプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」概念成立の研究が進む一方、日本の近代美術の状況における「プリミティヴ・アート」は、制作への新しい動機を与えてくれるような出会いのアートとして受容されていたと言えるのではないだろうか。しかしながら、展示された「プリミティヴ・アート」本来の文化や社会における価値に関する理解は乏しく、新しい芸術を作り出すために利用するだけの対象となりかねない危うさも孕んでいる点は留意する必要がある。戦後復興のなかで文化面においても再出発を求められる時代において、人間の生命力という普遍的な価値に制作の原動力を求める日本的なプリミティヴィズムの理解が見えてくる。「現代の眼—原始美術から」展（1960）において「原始美術」が「芸術の種子」に例えられていると

おり、「原始美術」から受ける影響やその成果はすぐに現れるものではなく、どのような形で表現されるかも予測しがたい状況にあったのだろう。文化的な復興と近代性の再創出の原動力となった「原始美術」が、日本の近代美術の発展とどのように関連しながら姿を変えていったのか、次の時代に続くプリミティヴィズムの変化の検証を今後の課題としたい。

図版

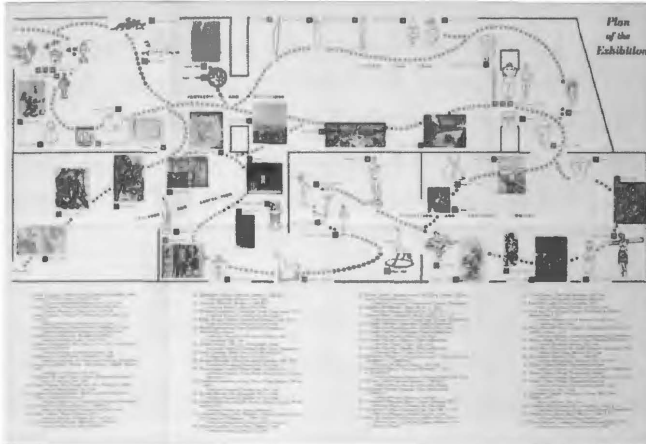


図1 “Plan of the Exhibition,” *Timeless Aspects of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 1948.



図2 *The Source of Modern Painting*. Boston: The Institute of Contemporary Art. 1939. 56-57.

- 1 東京国立近代美術館『東京国立近代美術館 30 年の歩み—1952-1982』(東京国立近代美術館, 1982) 参照。
- 2 「現代の眼—日本美術史から」『現代の眼—日本美術史から』(国立近代美術館, 1954) 3.
- 3 「現代の眼」は東京国立近代美術館が発行する美術館ニュース『現代の眼』として存続しており、開館当初から現在までの東京国立近代美術館の方向性を貫く重要なキーワードと位置づけられる。
- 4 中林和雄「本館の企画展」『東京国立近代美術館 60 年史』(東京国立近代美術館, 2012) 48.
- 5 1955 年に鎌倉近代美術館で開催された「アジアアフリカ珍奇人形展」の方が、東京国立近代美術館より早くにいわゆる「プリミティヴ・アート」を近代美術館で展示した展覧会となる。しかしながら、「アジアアフリカ珍奇人形展」では、アジアとアフリカの作品は「珍奇」な造形物であり、「アート」とは異なる枠組みで展示されている。川口幸也は、「アジアアフリカ珍奇人形展」(1955) から「現代の眼—原始美術から」(1960) において、「珍奇人形から原始美術へと昇格した」と指摘している。よって、本論では展覧会「現代の眼—原始美術から」を 20 世紀美術における「プリミティヴ・アート」を扱った日本で最初の近代美術館の事例として取りあげる。川口幸也「珍奇人形から原始美術へ—非西洋圏の造形に映った戦後日本の自己像」『国立民族学博物館研究報告』2011: 36 (1).
- 6 東京国立近代美術館『東京国立近代美術館 60 年史』(東京国立近代美術館, 2012) 273.
- 7 石川公一「プリミティヴ・アートとモダン・アート」『現代の眼』1960: (67), 2.
- 8 Mark Antliff and Patricia Leighton, "Primitive", *Critical Terms for Art History*. (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996) 170. 邦訳「プリミティヴ」『美術史を語る言葉—22 の理論と実践』(ブリュッケ, 2002) 310.
- 9 20 世紀美術における「プリミティヴ・アート」はピカソのアフリカ彫刻の「発見」に始まったとされるため、アフリカやオセアニアなどの「部族美術」は 20 世紀西洋美術における「プリミティヴ・アート」の代表事例となる。しかしながら、子どもや精神病患者、アマチュア作家の作品なども「プリミティヴ・アート」として認識されることもある。ロバート・ゴールドウォーター『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』(岩崎美術社, 1971) 参照。
- 10 大久保恭子『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉—文化の境界をめぐるダイナミズム』(三栄社, 2009) 9.
- 11 しかしながら、モーリス・ド・ブラマンク (Maurice de Vlaminck, 1876-1958) やアンドレ・ドララン (Andre Derain, 1880-1954) などのフォーヴの作家たちは「黒人アフリカ美術」を「プリミティヴ・アート」ではなく、「アール・ネーグル *Art Nègre*」と呼ぶ傾向にあったようだ。「発見」された「黒人アフリカ美術」に対して「プリミティヴ・アート」という用語を用いた最も早い例としては、美術批評家のロジャー・フライ (Roger Fry, 1866-1934) によって執筆された「ブッシュマンの絵画」(1910) が挙げられる。 *Ibid.*, 21, 29, 31.
- 12 ロバート・ゴールドウォーター『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』(1971) 第 1 章参照。
- 13 吉田憲司「モダン・アートとエスニック・アート—博物館と美術館のなかのプリミティヴィズム」参照。『現代の眼』2001: (525), 3.
- 14 20 世紀美術におけるプリミティヴィズムに関する MoMA の展示に対して表明された批判のうち、人類学者のジェームズ・クリフォードの主張は、プリミティヴィズムの一方向的な眼差しを捉え直す参考となる。James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Harvard University Press, 1988).
- 15 吉田憲司『「文化」の肖像—ネットワーク型ミュージオロジーの試み』(岩波書店, 2013) 172-173, 204.
- 16 岡谷公二によると、『ノア・ノア』の翻訳者の小泉鐵 (1894 - 1957)、画家の上野山清貢 (1889 -



1960)、武田範芳(1913 - 1989)、藤本東一良(1912 - 1998)などが挙げられる。岡谷公二「土方久功とポール・ゴーギャン」橋本善八、野田尚稔編『パラオ - 二つの人生 - 鬼才・中島敦と日本のゴーギャン・土方久功展』(世田谷美術館, 2007) 22-26.

17 ピカソによるパリでのアフリカ彫刻の「発見」を20世紀的プリミティヴィズムとするならば、ヨーロッパを離れてタヒチに移住したゴーギャンのプリミティヴィズムは、19世紀的と言えるだろう。しかしながら、ゴーギャンのタヒチ滞在と作品制作は、20世紀的なプリミティヴィズム形成の前史となっており、19世紀と20世紀のプリミティヴィズムを繋ぐ存在となっている。

18 川口幸也「珍奇人形から原始美術へ - 非西洋圏の造形に映った戦後日本の自己像」『国立民族学博物館研究報告』2011: 36 (1). 宮武コレクションを譲り受けた小原豊雲は、宮武は「未開国地の探検」から帰国すると、大阪で収集品の展示会をしていたと回想している。小原豊雲「宮武さんのこと」『芸術新潮』1962: 13 (11), 146.

19 瀧口修造『コレクション瀧口修造 12 戦前・戦中篇 II 1937-1938』(みすず書房, 1993) 62.

20 瀧口修造「プリミティブ芸術 - 原始への憧れ」『コレクション瀧口修造 10 デザイン論、伝統論と想像、プリミティブ芸術』(みすず書房, 1991) 参照.

21 瀧口修造「原始芸術と近代芸術」『コレクション瀧口修造 10』(みすず書房, 1991) 368-394.

22 木下直之「日本美術の始まり」『語る現在、語られる過去 - 日本の美術史学 100年』(平凡社, 1999) 302.

23 市川政憲「『現代の眼』という展覧会があった」『現代の眼』2002: (536), 15.

24 岡本太郎は、まず哲学と社会学を学び始めたと言う。しかしながら、哲学的思弁にもの足りなさを感じ、民族学科に移り、トロカデロ人類博物館に通い始めたと同想している。岡本太郎「私と人類学 - パリ大学民族科のころ」『季刊人類学』1971: 2 (1), 204.

25 岡本太郎『岡本太郎の本 5 宇宙を跳ぶ眼』(みすず書房, 2000) 251.

26 Pierre Couthion, *OKAMOTO*. (Paris: GLM, 1937)

27 岡本太郎「画文集 アヴァンギャルド」『岡本太郎著作集 1 今日の芸術』(講談社, 1979) 309.

28 岡本太郎「私と人類学 - パリ大学民族科のころ」『季刊人類学』1971: 2 (1), 205.

29 岡本太郎による画文集『アヴァンギャルド』(月曜書房, 1948)に、兵役中を回想した記録が収められている。

30 波瀟剛は、岡本太郎が「対極主義」の論考の中で忘却しようとした〈脱軍入欧〉のジレンマが、戦後の日本において忘却されようとしたものと「奇妙に一致する」ため、戦後の日本における芸術家の第一人者として受け入れられたのではないかと考察している。波瀟剛「復員者の情熱 - 岡本太郎第一画文集『アヴァンギャルド』」『文学研究論集』2002: (20), 91.

31 岡本太郎『岡本太郎著作集第9巻 太郎対話論』(講談社, 1980) 94.

32 「四次元との対話 - 縄文土器論」(1952)と同時に『みすず』に掲載された他の内容は全て西洋美術か洋画に関して記述されている。このことから、縄文土器を事例として取りあげた岡本の新しさが浮かび上がってくる。

33 本論では岡本太郎『日本の伝統』(1952)に「伝統論の新しい展開」を加えて再編集された岡本太郎『日本の伝統』(2005)から引用する。岡本太郎『日本の伝統』(光文社, 2005; 初版 1952) 82-83.

34 「原始美術」の概念の成立には、19世紀に民族学と美術史に進化論が適用されたこと、20世紀初頭のパリで20世紀的な意味での「プリミティヴィズム」として、ピカソやブラマンクによる「アール・ネーグレ(黒人美術)」の発見が貢献している。これらの概念が西欧で成立したのち日本に輸入されたため、いわゆる「未開美術」と縄文時代や弥生時代の造形物が一緒に「原始美術(プリミティブ・アート)」と、日本で呼ばれていると指摘されている。木下直之「日本美術の始まり」301 - 302.

35 岡本太郎、宗左近『ピカソ [ピカソ講義]』(筑摩書房, 2009; 初版 1980) 104-105. さらに、岡本は

美術史における縄文土器の扱いについても、「美術史も学んだが、縄文土器などというものは一かけらも出て来なかった。縄文文化は美としてはまったく無視されていたからだ」と証言している。「宇宙を翔ぶ眼」(1982)『岡本太郎の本 5 宇宙を翔ぶ眼』(みすず書房, 2000) 7.

36 岡本敏子『岡本太郎—岡本敏子が語る初めての太郎伝記』(アートン, 2006) 121-122. 岡本太郎「縄文時代のなぞを解く」『岡本太郎著作集第9巻』(講談社, 1980).

37 岡本太郎「縄文土器論—民族の生命力」『日本の伝統』(光文社, 2005) 37-38.

38 岡本太郎「アヴァンギャルド芸術」『岡本太郎著作集1 今日の芸術』(講談社, 1979) 219.

39 岡田は、「他者」への「空間的投影」と「時間的投影」は「西洋の近代において同じ車の両輪」として働いていると述べている。そして、「空間的投影」は「自己のアイデンティティの想像的構成のために利用され」、「空間的投影」は「そのアイデンティティの根源ないし(真正性)を保証するもの」として機能していたと分析している。岡田温司『芸術と生政治—現代思想の問題圏』(平凡社, 2006) 40-44.

40 岡本太郎「私と人類学—パリ大学民族科のころ」『季刊人類学』1971: 2 (1), 205.

41 例えば岡本は、アメリカ人彫刻家のイサム・ノグチ (Isamu Noguchi, 1904-1988) に対して、カタカナの氏名を用いず、「野口勇としてじかに日本の泥と対決しなければいけない」と述べている。岡本太郎「イサム・ノグチの仕事」『美術手帖』1952: (63), 44.

42 岡本太郎「民族性と世界性」『みずぶ』1957: (664), 15-16.

43 Niimi, "The Modern Primitive: Discourses of the Visual Arts in Japan in the 1950s." *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: a Close Embrace of the Earth*. Exhibition Catalogue. (Washington, D.C.: The Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2003) 88.

44 川口幸也は、1960年に東京国立近代美術館で「原始美術」展が開催されたのは、1964年の東京オリンピック開催に向けた近代国家としての文化的価値を補強する第一歩だったのではないかと推論している。「珍奇人形から原始美術へ」22.

45 「現代の眼—日本美術史から」『現代の眼—日本美術史から』(国立近代美術館, 1954) 3.

46 蔵屋美香「東京国立近代美術館の半世紀 (9) 富山秀男氏に聞く (1)」『現代の眼』2001: (530), 789-790.

47 市川政憲「『現代の眼』という展覧会があった」『現代の眼』2002: (536), 14.

48 谷川徹三「現代の眼」『現代の眼』1955: (2), 4.

49 富山秀男「今泉次長の時代」『東京国立近代美術館60年史』(東京国立近代美術館, 2012) 810.

50 石川公一は、ブラジル・リオデジャネイロ近代美術館「カナダのエスキモー」(1958)、アメリカ・ブルックリンで開かれた「アフリカ美術」(1955)と「太平洋諸島の未開美術」(1956-57)、バルティモア美術館の「プレコロンビア美術」(1958)、ドイツ・ミュンヘンの「メキシコ・中南米のプレコロンビア美術」(1958)など、海外で開催された原始美術展の展覧会図録が、国立近代美術館の資料室に所蔵されていたと普及している。石川公一「プリミティブ・アートとモダン・アート」『現代の眼』1960: (67) 2. よって、国立近代美術館では1950年代に海外で開催された原始美術展の情報を享受できていたと推察される。

51 石川はロンドン現代美術研究所の展覧会は1950年に開催されたと記述しているが、この展覧会は1948年12月20日から1949年1月29日に開催されていたようだ。この展覧会はハーバート・リードによって企画されたもので、展示作品にはピカソの《アヴィニヨンの娘たち》(1907)などがあり、“the primitive”と“the modern”の相関関係を示す展覧会の一つとして位置づけられている。Brandon Taylor, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*. (Manchester University Press, 1999) 196. なお、石川によるとロンドン現代美術研究所で開催されたものと同名の展覧会が

1953年にパリでも開催されたようだが、パリでの展示については現在調査中である。

<sup>52</sup> ウォルターズ美術館は1934年にWalters Art Galleryとして開館したが、現在はThe Walters Art Museumと名称を変更した。“History of the Walters Art Museum.” The Walters Art Museum. <http://thewalters.org/about/history/> (最終アクセス2016年11月5日)

<sup>53</sup> 石川公一「プリミティブ・アートとモダン・アート」1960: 2.

<sup>54</sup> 石川公一の略歴を確認すると、1952年に国立近代美術館調査渉外係長に就き、1958年12月から1960年3月まで、ドイツ・ミュンヘン大学美術史研究室とバイエルン中央美術研究所等に留学していたようだ。「石川公一」東京文化財研究所. <http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9237.html>. (最終アクセス2016年11月7日) 1960年6月に始まる「現代の眼－原始美術から」展の開催直前までヨーロッパにいたことから、石川は他の美術館職員よりも海外の情報を入手しやすい状況にあったのだろう。

<sup>55</sup> 瀧口修造もロンドン現代美術研究所で開催された*40,000 Years of Modern Art*展を1950年に開催されたと記しているが、本稿では1948年12月20日から1949年1月29日に開催されたというTaylorの調査に則って記述する。

<sup>56</sup> 瀧口修造「プリミティブ芸術－原始への憧れ」『コレクション瀧口修造10』(みすず書房, 1991) 308.

<sup>57</sup> 瀧口修造「原始芸術と近代芸術」『コレクション瀧口修造10』(みすず書房, 1991) 391.

<sup>58</sup> Museum of Modern Art, *Timeless Aspects of Modern Art*, 1948. 頁記載なし.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 頁記載なし.

<sup>60</sup> この展覧会は、近代美術の表現手法である誇張、歪み、抽象などが近代西欧に限られたものではなく、他の時代や地域にも見られる現象であると示すことを目的としているため、キーワードは西欧美術を描写する用語から選択されている。*Ibid.*, 頁記載なし.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 頁記載なし.

<sup>62</sup> Elizabeth Packard and John C. Kirby, “Forward,” *4000 Years of Modern Art*. 1953. 3.

<sup>63</sup> The Institute of Contemporary Art, Bostonは1936年にニューヨーク近代美術館(MoMA)の姉妹施設として開設された。1936年の創設当時はThe Boston Museum of Modern Artであり、1948年にMoMAからの独立をきっかけに、現在の館名に改称した。“History.” The Institute of Contemporary Art, Boston. <https://www.icaboston.org/about/history> (最終アクセス2016年12月6日)

<sup>64</sup> The Institute of Modern Art, *The Source of Modern Painting*. (1939) 参照.

<sup>65</sup> Gertrude Rosenthal, “Introduction,” *4000 Years of Modern Art*. 1953. 5.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 9–10.

<sup>68</sup> 展覧会図録*4000 Years of Modern Art* (1953)の序文を執筆したバルティモア美術館のゲートルード・ローゼンタール(Gertrude Rosenthal, 1903–1989)は作品や資料の収集等においてウォルターズ美術館をサポートしており、1953年と56年の*4000 Years of Modern Art*展をつなぐ人物となっている。Gertrude Rosenthal, “Notes on the Exhibition,” *4000 Years of Modern Art*. 1956. 7.

<sup>69</sup> Breeskinは視覚による比較の必要性を、テレビの普及によって社会は“a visual age”となったからだとして述べている。Adelyn D. Breeskin, “Forward,” *4000 Years of Modern Art*. 1956. 5.

<sup>70</sup> Rosenthal, “Notes on the Exhibition,” *4000 Years of Modern Art*. 1956. 12.

<sup>71</sup> *Timeless Aspects of Modern Art*展(1948)や*4000 Years of Modern Art*展(1953, 1956)は、1984年にMoMAで開催された展覧会“Primitivism” in the 20<sup>th</sup> Century: Affinity of the Tribal and Modernを連想させる。佐々木千恵は1984年にMoMAで開催されたプリミティヴィズム展の戦略を

「モダンアートと“部族芸術”とは共に抽象的であるがゆえに、両者の間には本質的な共通性があるとして、モダンアートの普遍性を賞揚する虚構」であると分析している。異なる時代や地域の作品との「本質的な共通性」を根拠とする「モダンアートの普遍性を賞揚する虚構」は、1984年に突然表れたのではなく、西洋近代美術におけるモダンアート解釈の一つとしての蓄積が重ねられていたと言えるだろう。佐々木千恵「部族のオブジェ”から芸術への変容」『民族芸術』1995(11), 170.

<sup>72</sup> 本稿では戦後にアメリカで開催された三つの展覧会を事例として取りあげたが、1939年現在のボストン現代美術研究所(The Institute of Contemporary Art, Boston)で1939年に開催された展覧会*The Source of Modern Painting*や、1948年にイギリスの現代美術協会(Institute of Contemporary Arts)にて開催された展覧会*40,000 Years of Modern Art: A Comparison between Primitive and Modern*も同様の傾向をもつ展覧会である。

<sup>73</sup> 石川公一「プリミティブ・アートとモダン・アート」『現代の眼』1960:(67), 2.

<sup>74</sup> しかしながら、展覧会趣旨では「原始」や「未開」が「劣ったもの」、「否定的なもの」と考えているわけではないという説明も加えられており、文明と「原始」あるいは「未開」の対立構造の理解に注意を喚起している。「現代の眼—原始美術(プリミティブ・アート)から」『現代の眼—原始美術から』(国立近代美術館, 1960) 1.

<sup>75</sup> 岡本太郎「原始と現代」『現代の眼』1960:(68), 3.

<sup>76</sup> これらのグラフィックアートは会場風景の写真で確認できるのみで、展覧会目録には作品名等は記載されていない。

<sup>77</sup> 作品展示の土台に新しい素材を用いる手法は、「現代の眼—日本美術から」展においても採用されており、素朴さと近代性を対比させる同様の効果が発揮されている。

<sup>78</sup> 展覧会構成が外注された場合、担当者が明記されている。『東京国立近代美術館60年史』(2012) 参照。

<sup>79</sup> 小川正隆「『現代の眼—原始美術から』を見て」『現代の眼』1960:(68), 4.

<sup>80</sup> 川口幸也は1955年に開かれた「アジアアフリカ珍奇人形展」と1960年の「現代の眼—原始美術から」展における「プリミティブ・アート」の扱いの違いに注目し、「プリミティブ・アート」はこの5年の間に「珍奇人形から原始美術へと昇格した」と分析している。川口幸也「珍奇人形から原始美術へ」参照。

<sup>81</sup> 山田勝弘「原始時代と現代の断絶」『美術手帖』1960:(180), 124.

<sup>82</sup> 建畠覚造「人間不変の原則」『美術手帖』1960:(180), 112.

<sup>83</sup> 小川正隆「『現代の眼—原始美術から』を見て」『現代の眼』1960:(68), 5.

<sup>84</sup> 本間正義「アク・アクと原始美術」『みづゑ』1960:(664), 11 - 14.

<sup>85</sup> 「現代の眼—原始美術(プリミティブ・アート)から」『現代の眼—原始美術から』(国立近代美術館, 1960) 1.

<sup>86</sup> 木下直之「日本美術の始まり」『語る現在、語られる過去—日本美術史学100年』東京国立文化財研究所編(平凡社, 1999) 301-302.