

臨場主義と巡回展 (のあいだ) —第10回日本国際美術展 (人間と物質) の名古屋会場

石崎 尚

はじめに

第10回日本国際美術展(以下、第10回展とする)は1970年5月10日に東京都美術館で開催した。この展覧会は毎日新聞社と日本国際美術振興会が主催し、東京展(5月10日～30日)の終了後、京都市美術館(6月6日～28日)、愛知県文化会館美術館(7月15日～26日)、福岡県文化会館(8月11日～16日)に巡回し、計4つの会場で開催された。折しも大阪では日本で最初の国際博覧会、日本万国博覧会(3月15日～9月13日)が開催中であった¹。

同展は1952年に第1回が行われ、以後例外はあるものの基本的にはビエンナーレ形式(隔年開催)を採用した日本国際美術展の第10回展であった。しかし、第10回展はそれまで踏襲していた形式を大きく変更し、恒例となっていた国別参加と賞制度を廃止した。また、出品作家の選抜方法も複数の選考委員による方式を改め、コミッションナーの中原佑介に一任された。

戦後の現代美術史を振り返る際、同展は頗る頻繁に参照される。「従来の美術の概念には収まらない、『作品』のラディカルな変貌を見せる試み」²であり、「70年代に起こった美術史上最大の出来事」³として、「日本の戦後美術史だけではなくグローバル美術史においても一道標となる重要な展覧会」⁴という評価を受けている。

現在の視点から振り返ってみても、この展覧会は確かに先見性に満ちたものだったといえるだろう⁵。しかし、その一方で同展は4つの会場で開催されたにもかかわらず、その批評言説のほぼ全てが第1会場の東京都美術館での展示のみを俎上に載せていることが気にかかる。

先述のようにこの展覧会は3番目の会場として、愛知県文化会館美術館でも開催された。これは現在の愛知県美術館(以下、当館とする)の前身にあたり、名古屋での開催はこの地域の美術界に大きな影響を与えた。ところが筆者の知る限り、残念ながら同展の名古屋会場での展示について論じた文献は見当たらない。そこで、残された資料や関係者の証言を元に、改めて第10回日本国際美術展の愛知会場での展示を詳しく振り返り、同展が愛知および東海圏の戦後美術史において、いかなる役割を果たしたのかを考察してみたい。

1 展覧会カタログには万博についての言及はないが、第10回日本国際美術展が日本万国博覧会を意識したことは、通例通りのビエンナーレ形式であれば1969年に開催されるところを、1年延期して時期を合わせたことから明らかだろう。また乾由明は、万博を「ゆたかな芸術」、第10回展を「貧しい芸術」として、そのどちらにおいても作ることの意味が変質しており、むしろ新しい芸術が誕生しているのだと説く。乾由明『『ゆたかな芸術』と『貧しい芸術』(上)現代は芸術の危機か 万国博と日本国際美術展』『毎日新聞』1970年7月21日夕刊5面・同7月22日夕刊7面。

2 光田由里『現代美術』の展開—解体と転生(一九六五年～七四年)』北澤憲昭・佐藤道信・森仁史(編)『美術の日本近現代史—制度・言説・造型』東京美術、2014年、623頁。

3 中井康之『1970年代美術における個と集団の論理』酒井忠康(監修)『日本の20世紀芸術』平凡社、2014年、330頁。

4 富井玲子『オペレーションの思想 戦後日本美術史における見えない手』イースト・プレス、2024年、371頁。

5 近年は再評価の機運が高まっているが、同展の開催直後には大きな批判にさらされたこともまた事実である。例えば下記を参照。大岡信「東京ビエンナーレを問う」『藝術新潮』第21巻第7号 1970年7月号、新潮社、69～72頁。

1-1. 名古屋における現代展と国際展

第10回展が愛知県文化会館美術館で開催されたのは、第1回展以降の日本国際美術展が毎回名古屋でも開催されてきたという背景があったからだと考えられる。そのため、ここでは名古屋開催の歴史を振り返ってみたい⁶。同展を主催した毎日新聞社は、1954年からこれもほぼ隔年で「現代日本美術展」を開催している。「日本国際美術展」が海外と国内の作家を合わせて紹介するのに対して、「現代日本美術展」は国内作家だけの展覧会である。それぞれ「現代展」、「国際展」と呼ばれた二つの展覧会は組織構成やアドバイザーの美術評論家なども共通しており、姉妹展と捉えて差し支えない。

『毎日新聞百年史』はこの二つの展覧会の草創期について、元事業部長・森口忠造の談話を載せている。

サロン・ド・メエが参加するというので国際と名づけることになった。サロン・ド・メエが参加するならアメリカの作家もいれてくれと進駐軍がいつてきた。そこで国際美術展となった。進駐軍から金をもらいサロン・ド・メエの運賃は全部それでまかになった。これを記念して、あくる年、現代日本美術展ができた。美術界には多くの派があつて相争つており、統一的な事業はむずかしかった。しかし、この展覧会の出現は、美術界をまとめることができた⁷。

「現代展」と「国際展」については山下晃平が資料性の高い、優れた研究を残している⁸。本稿でも同書に多くを拠りながら記述を進めていくが、名古屋開催についても同書の巻末資料(「日本国際美術展(東京ビエンナーレ)」年表)を参照し本稿の主旨に必要な部分を編集し表1(6頁)として作成した(筆者が追記した情報に関しては備考欄に出典を記載)。

これを見ると「現代展」は第1回の1954年こそ名古屋に巡回したものの、第2回から第6回までは巡回がない。一方の「国際展」が毎回巡回しているのと比較すると、明確な差がある。会場側のオリエンタル中村は、第1回展の結果を受けて「現代展」には「国際展」ほどの興行収入が見込めないと判断したのだろうか。

ただ、この間の開催館を眺めると、第3回から第6回展までは東京と大阪以外では、佐世保、八幡、高松といった地名が並び、九州・四国に偏っている。名古屋での開催がなかったのは、必ずしも興行的な理由だけではなかったのかもしれない。一方、「国際展」の方は1959年の第5回を皮切りに仙台、札幌、秋田など東北地方へも巡回していた。この頃の「現代展」の開催地には「国際展」とは異なった基準があったようだ。ただし、どちらも1964年以降は名古屋から西側でのみ開催されている。これは当時の毎日新聞社が大阪に本社を置いていたことと少なからず関係があるのだろう。その意味では、東京を除けば最も東側に位置する名古屋は、巡回先としてそれなりに重要な位置にあったのだと考えられる。

6 1952年から始まる日本国際美術展の流れの中で第10回展を考察するのは、下記の先行研究を踏まえている。Tomii, R.(2011): "Toward Tokyo Biennale 1970: Shapes of the International in the Age of "International Contemporaneity", Review of Japanese culture and society, 23, Josai University, 191-210. 山下晃平『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』創元社、2017年。

7 『毎日新聞百年史』毎日新聞社、1972年、558～559頁。

8 前掲『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』。

「現代展」は第7回(1966年)が愛知県文化会館美術館で開かれ、名古屋への巡回が復活。以後、1969年の第9回までそれが継続している⁹。

回	開催年	会期	会場	巡回先	備考
国際 1	1952	不明	松坂屋 ギャラリー	東京、大阪、福岡、京都、名古屋の計5会場	
国際 2	1953	9月22日～ 10月2日	名古屋 市立鶴舞 図書館	東京、大阪、宇部、福岡、佐世保、名古屋、高松の計7会場	『第2回日本国際美術展名古屋展出品目録』毎日新聞社、1953年。
現代 1	1954	9月7日～ 16日	丸栄百貨 店ギャラ リー	東京、大阪、宇部、佐世保、福岡、名古屋の計6会場	
国際 3	1955	7月13日～ 26日	愛知県文 化会館美 術館	東京、名古屋、佐世保、大阪、福岡、高松、宇部、広島 の計8会場	
現代 2	1956	なし	なし	東京、大阪、福岡、佐世保、熊本、宮崎、高松の計7会場	
国際 4	1957	5月23日～ 6月16日	オリエン タル中村 百貨店	東京、宇部、佐世保、大阪、福岡、広島、高松、名古屋、 熊本の計9会場	
現代 3	1958	なし	なし	東京、久留米、佐世保、大阪、高松の計5会場	
国際 5	1959	11月11日～ 11月19日	オリエン タル中村 百貨店	東京、(以下、A班)大阪、高松、八幡、広島、福岡、宇 部、佐世保、名古屋、(以下、B班)仙台、山形、福島 の計12会場	
現代 4	1960	なし	なし	東京、高松、八幡、佐世保、大阪の5会場(ほかに特別 陳列の巡回あり)	
国際 6	1961	9月12日～ 20日	オリエン タル中村 百貨店	東京、(以下、A班)大阪、高松、福岡、名古屋、八幡、 佐世保、宇部、(以下、B班)、札幌、金沢、長岡、秋田 の計12会場	『第6回日本国際美術展』毎日新聞社、1961年。
現代 5	1962	なし	なし	東京、大阪、高松、八幡、佐世保の5会場	
国際 7	1963	11月5日～ 10日	オリエン タル中村 百貨店	東京、高松、鹿児島、佐世保、名古屋、熊本、仙台、大 阪、北九州、福岡の計10会場	『毎日新聞(中部本 社版)』1963年10月 26日夕刊2面
現代 6	1964	なし	なし	東京、大阪、高松、八幡、佐世保の5会場	
国際 8	1965	8月7日～ 18日	愛知県文 化会館美 術館	東京、高松、北九州、佐世保、京都、名古屋、佐賀の計 7会場	
現代 7	1966		愛知県文 化会館美 術館	東京、高松、広島、八幡、佐世保、長崎、名古屋、仙台 の計8会場	
国際 9	1967	11月5日～ 17日	愛知県文 化会館美 術館	東京、高松、佐世保、名古屋、京都、北九州、長崎の計 7会場	
現代 8	1968		愛知県文 化会館美 術館	東京、京都、名古屋、福岡、長崎、佐世保の計6会場	
現代 9	1969		愛知県文 化会館美 術館	東京、京都、名古屋、広島、岡山、長崎、福岡、八幡、 佐世保の計9会場	

表1 名古屋での日本国際美術展および現代日本美術展開催状況(1969年まで)

9 現代日本美術展そのものは2000年の第29回まで継続したが、名古屋での巡回は1973年の特別展を最後に途絶えた。ここでは、1970年の第10回日本国際美術展開催までの経緯を振り返るという主旨から、1969年までを年表の掲載範囲とした。

1-2. 国際展の名古屋開催

1950年前半から1960年代後半までの「国際展」と「現代展」について振り返ったうえで、ここからは話題を「国際展」に絞ろう。表1から「国際展」だけを抽出したものが表2(7頁)である。これを見ると「国際展」の会場は、第1回の5会場から始まり、回を追うごとに増えていき、第5回と6回の12会場をピークに、第8回と9回では7会場に落ち着いていることが分かる。名古屋での開催は巡回全体の中盤もしくは後半にあたることが多いが、第3回だけは東京に次ぐ第2会場となったのは、この年にオープンしたばかりの愛知県文化会館美術館を披露する格好の機会だったからだろう。しかしその後第4回以降は文化会館美術館ではなく、オリエンタル中村が会場となったのは文化会館美術館の予定が埋まっていたからなのだろうか。第8回(1965年)からは会場を文化会館に戻している。

回	開催年	会期	会場	巡回先	備考
1	1952	不明	松坂屋ギャラリー	東京、大阪、福岡、京都、名古屋の計5会場	
2	1953	9月22日～10月2日	名古屋市立鶴舞図書館	東京、大阪、宇部、福岡、佐世保、名古屋、高松の計7会場	『第2回日本国際美術展名古屋展出品目録』毎日新聞社、1953年。
3	1955	7月13日～26日	愛知県文化会館美術館	東京、名古屋、佐世保、大阪、福岡、高松、宇部、広島 の計8会場	
4	1957	5月23日～6月16日	オリエンタル中村百貨店	東京、宇部、佐世保、大阪、福岡、広島、高松、名古屋、 熊本の計9会場	
5	1959	11月11日～11月19日	オリエンタル中村百貨店	東京、(以下、A班)大阪、高松、八幡、広島、福岡、宇部、 佐世保、名古屋、(以下、B班)仙台、山形、福島 の計12会場	
6	1961	9月12日～20日	オリエンタル中村百貨店	東京、(以下、A班)大阪、高松、福岡、名古屋、八幡、 佐世保、宇部、(以下、B班)、札幌、金沢、長岡、秋田 の計12会場	『第6回日本国際美術展』毎日新聞社、1961年。
7	1963	11月5日～10日	オリエンタル中村百貨店	東京、高松、鹿児島、佐世保、名古屋、熊本、仙台、大 阪、北九州、福岡の計10会場	『毎日新聞(中部本社版)』1963年10月26日夕刊2面
8	1965	8月7日～18日	愛知県文化会館美術館	東京、高松、北九州、佐世保、京都、名古屋、佐賀の計 7会場	
9	1967	11月5日～17日	愛知県文化会館美術館	東京、高松、佐世保、名古屋、京都、北九州、長崎の計 7会場	

表2 名古屋での日本国際美術展開催状況(第9回まで)

この表で明らかなように初期においては名古屋での会場が定まっていなかったものの、1954年にオリエンタル中村(図1)がオープンし(1956年に7階建てに増築)、1955年に愛知県文化会館美術館が開館して以降は、そのどちらかが会場となっている。日本国際美術展は毎回図録が発行されているが、各会場の会期までは記載されていないことが多い。愛知県文化会館美術館で開催された展覧会については一覧表があるので補完できるが¹⁰、生憎オリエンタル中村については残されている資料がなく追跡調査は困難である¹¹。

10 石崎尚編「愛知県文化会館美術館の展覧会」『愛知県美術館研究紀要』27号、愛知県美術館、2021年、55～126頁。

11 日本国際美術展に限らず、松坂屋やオリエンタル中村など名古屋において主要な展覧会の会場となった百貨店の記録集は、今後まとまった形で残されるべきだろう。例えば下記の研究は、この分野の欠落を埋める貴重なものだが、そこで対象とされているのはあくまでも首都圏の百貨店だけであり、愛知県内の情報は含まれていない。志賀健二郎編『百貨店展覧会史—戦後昭和の世相と文化の記録』日外アソシエーツ、2024年。

幸い、第2回展と第6回展については名古屋会場の会期が記された図録（出品目録）を確認することが出来た。第2回展の図録は表紙から名古屋会場の出品目録が始まり、裏表紙から全会場共通の挨拶文や各国の出品作の概説が始まっている。どうやら各会場で異なる出品作に対応するために、出品目録ページのみを差替えられるこの方式がとられたようだ。第6回展の場合はこうした作品の異同は少なかったようで、目録中の4点に「大阪会場でのみの展示」という表記があるだけである。なお、最初のページの会場や主催者表記については、あとからシールを貼ってあり、この時期の巡回展の対応として興味深い。なお、第6回展の図録には、会場で配布されたと思しき両面印刷の印刷物(図2)が挟まっていた¹²。表面は各国出品作の概要、裏面は名古屋市内の中学・高校、洋裁学院の教師に、

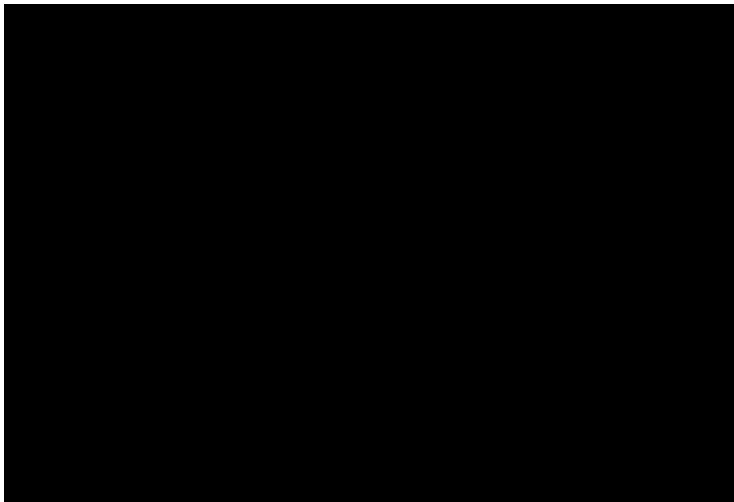


図1 オリエンタル中村での第6回展開幕式(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1961年9月12日夕刊1面)

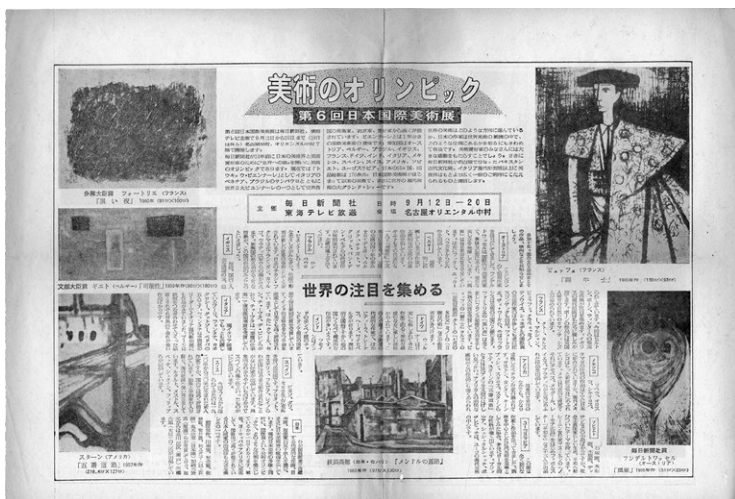


図2 第6回展の印刷物

12 新聞と同じ紙を使った印刷物だが、同時期の毎日新聞紙面に同じ記事が見当たらないので、会場配布用に印刷されたものだと考えられる。

同展の大阪会場を見た感想を寄せてもらうというアンケート記事である。浅野逸雄(桜台高校)、伊藤勲志(松影高校)、はらた・はじむ(浄心中学校)、鬼頭篁(旭丘高校)、松村多江子(すみれ洋裁学院)、中条茂(あずま中学校)の6名が回答している。

一般的には現代美術展は難解だと言われがちなので、事前に美術教育関係者を展覧会に招いて感想を述べてもらうことで、(潜在的な)鑑賞者の心理的なハードルを下げ、あわよくば学校行事での動員につなげようという広報戦略なのだろう。「いろいろな意味でどなたにも見てもらいたいもの、それが国際美術展の性格です」(伊藤)や「中学生諸君もこの機会にぜひ鑑賞していただきたいと思います」(中条)など、主旨をよく理解したコメントが並ぶが、「特に女性もまじえ国際的にも高く評価され、海外でも活躍している多くの日本人画家の出品作が光彩を放っていることに誇らしさを覚えました」(松村)など、独自性のあるコメントも残されている¹³。

第3回展は愛知県文化会館美術館の開館直後ということもありニュースレターの『ニュース窓口』でも開催の告知が載っているだけである(刊行開始直後ということもあり、この時期の同誌は催し物の告知よりも特集記事に重きを置いていた)。ただし、同じ号に毎日新聞中部本社の社員で、後に美術評論家として知られるようになる安井収蔵が「愛知県美術館の存在理由」という文章を載せ、「いまや、愛知県美術館は日本の美術幹線のターミナルになりつつある」と書いているので¹⁴、毎日新聞との関係は良好だったようだ。

第8回展に際しては、『ニュース窓口』第87号に船戸洪吉の「現代の国際美術」という文章を載せている。この頃の同誌では、今後開催される展覧会のなかで特に重要なものは、巻頭ページで予告するのが通例となっていた。美術評論家や新聞社の記者などが執筆することが多いのだが、数ある企画展のなかで日本国際美術展が選ばれているということは、美術館としても強く押し出したい展覧会だったのだろう。

船戸は同展主催者である毎日新聞の社員として第8回展準備に携わる過程で、現代においてはフランスを代表する美術家が必ずしもフランス国籍を取得しているわけではないという事情に直面する。そして「国際展は国籍展ではない」として、「いっそ、各国別の表示など全部とりはずしてしまったほうが、国際美術展らしくなるのではないか、と私は考えている」と結ぶ¹⁵。これは第8回展の時点で既に、国別の参加が国際展として相応しいものではなくなっていることを内部の人間も自覚していたことを物語っている。こうした意見の積み重ねによって、第10回展では国別参加が廃止されたものと推測される。

第8回展同様に第9回展も『ニュース窓口』の巻頭で予告されているが、8回展よりもさらに1頁を増やして4頁も割く力の入れようである。執筆者は毎日新聞記者の河谷俊也で、第9回展の特徴としてアメリカ、イギリス、フランスから3人の美術評論家を招いた国際審査がおこなわれたこと、三十代の若い作家の活躍などに触れた後に各国の出品作家を紹介し、特別陳列のミロとジャコメッティにも言及している。注目すべきは下記の文章である。

13 「海外でも活躍している」というのは海外在住の日本人作家を指しており、ニューヨークの猪熊弦一郎やパリの菅井汲ら計14名を指している。また、女性作家は桂ユキ子、仲田好江、松田文子ら8名が参加。『第6回日本国際美術展』毎日新聞社、1961年。

14 安井収蔵「ジャーナリストから①愛知県美術館の存在理由」『ニュース窓口』第2号、愛知県文化会館美術館、1955年、7頁。

15 船戸洪吉「現代の国際美術」『ニュース窓口』第87号、愛知県文化会館美術館、1965年、1～3頁。

日本側受賞作家のうち、名古屋展に出品されるのは吉原治良、荒川修作の作品だけに限られ、ヨシダ・ミノル、高松次郎、小島信明、三木富雄らが欠けている。もっとも、さきにのべたように、外国作品と同数ほど出品された日本作品は東京展が二百点に比べ名古屋展は五十点と四分の一に減るわけである。

しかし、幾嘯、堀内正和など国際舞台で話題の作家や岡鹿之助、林武、岡本太郎、桂ユキ子、鶴岡政男、山口長男らなじみの顔ぶれも並び地元から若手の奥谷博をはじめ、北川民次、片岡球子、平川敏夫、水谷勇夫、野水信、山本豊市らのベテランが今回も手堅く出品しているのが目立っている¹⁶。

東京展の会場に比べて名古屋展の会場が狭いという事情だろうか（実際、名古屋展と同時期には中部主体美術展と二紀会展が開かれており、展示室を分け合っていた）。日本人作家の作品が、東京に比べて四分の一というのは大分少ない。しかも受賞作品まで削っているというのはよほどのことではないだろうか。つまり日本国際美術展は巡回展とはいえ、各会場の事情に合わせて柔軟にその出品内容を変更していたというわけである。その際に「国際展」を名乗っている手前、海外の作品を減らすことはせず、日本側の作品を削って会場の広さに合わせていたのだろう。そのような事情は理解できるものとはいえ、同じ展覧会ではあっても開催地によって鑑賞者が見たものが異なるという事態は、大袈裟にいえば展覧会の同一性に関わる問題である¹⁷。

『ニュース窓口』は主催者側が発行するニュースレターなので、公平を期すために同時代の批評も参照してみよう。1964年5月に創刊され、伊藤一男が一人で編集・発行を担っていた月刊誌『中部藝術』は、第8回展のみ巻頭頁の展評で言及している（第9回展と第10回展は言及なし）。

日本国際美術展でつねに問題にされることは、国内作家の総花的な招待についてである。既成画壇の雛壇によって作られた画商の番付表によるのではなく、その名のように国際的視野で選考されるべきだろう。しかし本年の地元の招待出品者には、まず異議はなかり。絵画では北川民次、水谷勇夫、平川敏夫、彫刻の野水信である。だがどこか外国作品に比べてくすんだ、澁のようなものがしみついでいて、明確さに欠けているようだ。これを日本的美徳としてのしづさ、落着き、などというなら、今さら二の句は無いのだが¹⁸。

「つねに問題にされることは」とあるように、「国際展」を名乗る展覧会にどのような国内作家を含めるのかという問題は、同じ毎日が主催する現代日本美術展との差別化も含め議論的となっていたようだ。船戸が言及した国別参加の是非に加えて、国内作家の選抜方法についてもこうした不満の声が蓄積し、それが第10回展での改革へと繋がっていくのである。

16 河谷俊也「現代美術の動向—日本国際美術展・名古屋展—」『ニュース窓口』第109号、愛知県文化会館美術館、1967年、1～4頁。

17 後述するようにこの問題はより極端な形で第10回展にも現れてくるのだが、展覧会の同一性についてはかつて別の場所で論じたことがある。下記を参照のこと。石崎尚「展覧会というメディア—その形成と特性—」『武蔵野美術大学研究紀要』40号、武蔵野美術大学、2010年、19～25頁。

18 A「海のささやき」『中部藝術』No.17、名古屋文化センター、1965年、1頁。筆者のAというのは戦後の早い時期から名古屋で活動していた美術評論家、江上明のことかもしれない。

1-3. 第10回展(東京展)の概要

第10回日本国際美術展に至る前史を概観した上で、いよいよ第10回展そのものを検討していきたい。まずは公式的な出版物である図録から見ていこう。背表紙には「第10回日本国際美術展 tokyo biennle 1970」とあり、表紙の全面を中平卓馬撮影の写真が覆い、右端下部に目立たない文字で「人間と物質 between man and matter」と書かれている¹⁹。表紙を開くと3頁に「人間と物質 between man and matter」、一枚めくって5頁に「第10回日本国際美術展 tokyo biennle '70」とあり、いったい何が正式名称なのかは判然としない²⁰。6頁には東京、京都、名古屋の3つの会期と会場名が載っている。ということはこのカタログを印刷した時点では、まだ福岡への巡回が正式には決定していなかったということである。

9頁と10頁には「展覧会の性格について」と題した文章があり、第10回日本国際美術展事務局の名義になっている。このなかで、参加作家の選にあたった唯一のコミッショナーが中原佑介であること、選ばれた海外作家の多くが展覧会のために来日を希望し、17人が実際に東京を訪れたことなどが記されている。中原は作家の選考にあたって、40日間ヨーロッパとアメリカで調査を行い、関西地方その他への数回の調査を経て、「人間と物質」というテーマを決めたという²¹。

13頁と14頁には中原による「人間と物質」という、この展覧会のステートメントのような文章が載る。ここでは展覧会の特徴が大きく2つ、述べられている。第一に、1960年代を通じてありとあらゆる素材が現代美術作品に用いられるようになった結果、そこで用いられる物質は造形のために加工されるだけではなく、「実際の状態とか時間的な過程がそのまま提示される」ようになった。そして、作品はそれだけで完結するのではなく「物質相互の関係、それと人間との関係の全体が、作品というべきもの」になったこと。

第二に、上に述べた作品の特徴から、人間と物質の関係を強調したり、体験させたりするために、作品の状態やそれが置かれた場所や配置、制作の過程やそのための時間などが重視されることとなり、必然的に参加作家の多くが「アトリエのなかであらかじめ作品をつくり、それを展示するのではなく、直接、場所をたしかめ、その状況を知った上で、仕事をするという行為」を選択したこと。とりわけ現場に赴いて制作する態度を、中原が「臨場主義」と呼んだことは、本稿の論点にも大きく関わってくる。

17頁には40名の参加作家の一覧が、名字のアルファベット順に並ぶ（作家の一覧は本稿26頁の表3を参照）。20頁からは各作家3頁ずつの作家紹介が続く。カタログもひとつのメディアであるという中原の考えから、基本的にはレイアウトも含めて作家自身に委ねられた。この作家紹介が40人分載ったあとに奥付が続きカタログは終わる。

なお、開催前に準備されたカタログとは別に、展覧会の終了後に発行された記録集が存在する。黒一色の表紙のこの冊子の内容も見ていこう。1頁には「この展覧会は中原佑介氏の構想によって組織された。テーマと参加作家は彼の決定による」とあり、今日では珍しくないこのような企画体制が、当時いかに異例なものであったのかが分かる。2頁には

19 中原佑介／峯村敏明編『第10回日本国際美術展』毎日新聞社／日本国際美術振興会、1970年。

20 第6回展より展覧会名称の英訳に「TOKYO BIENNALE」が登場し、以後、併記されるようになった。前掲『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』15～16頁。

21 前掲『第10回日本国際美術展』毎日新聞社／日本国際美術振興会、1970年。

展覧会のタイトルと会場と会期があり、ここでようやく福岡会場の情報が載っている。3～5頁には出品リストが、9頁からは展示作品の記録写真が各作家1頁ずつ続く。その後続く「経過報告—若干の覚書」と題した中原の文章の冒頭を引用する。

第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)に参加した作家のうち、日本在住の12作家は、全員陳列日に東京に集まり、また外国作家も17人が相前後して来日し、東京都美術館やその周辺で制作を準備した。海路あるいは航空便で作品を送ってきた作家は11人である。このビエンナーレは会場として東京都美術館を借用してひらかれてきた。そのため、陳列は美術館のスケジュールに合わせて、5月9日に行わざるを得なかった。日本在住の作家はすでに東京都美術館の機能や制約を知っていたので、特に問題はなかったが、何人かの外国作家は、予期せざる会場の特殊条件に遭遇し、それを克服しなければならなかった。その間の事情を、展覧会の組織者の立場から記録しようというのが、以下の文章の目的であるが、このことはまた、美術館でひらかれる展覧会と現代美術との間に起こりうる多くの問題の一例となるだろう。各作家の制作の裏面史をつづろうという意図からではないことはいうまでもない。

こう述べた後に中原は、東京都美術館の規約を遵守するために作家たちの申し出を却下しようとする職員たちと、それをかいくぐりながらなんとか代案を練り出していく作家たちの攻防を活写していくのである。この文章のあとに「展覧会、作家、作品についての論評」という文献一覧と、作品写真のクレジットが続く²²。以上が記録集の内容である。

掲載された写真の多くは東京都美術館の展示風景だが、ビュラン、セラは京都の写真も載っていることから、少なくともこの2名は京都にも行ったことが分かる²³。

2-1. 名古屋展の概要

ここからいよいよ本稿の主題である、第10回展の名古屋会場について詳しく見ていこう。改めて基本情報を確認しておくと、会場は愛知県文化会館美術館、会期は1970年7月15日から26日まで。ただし、カタログや記録集には名古屋展に関する情報はほとんど記載されていないため、これ以上の情報となると別の記録にあたるしかない。実際、こうした記録の欠如が、今日に至るまで名古屋展の検証を困難にしてきたのは疑うべくもない。例えば会場風景写真にしても東京展は原栄三郎、大辻清司という公式カメラマン2名に加え、非公式に撮影していた安齊重男らによる写真が多く残され、実際の展示室にどのように作品が置かれていたのかという検証を可能にしている。一方、名古屋展の会場写真は記録集にも一切残されていない。

実に嘆かわしい話なのだが、記録のなさに関して名古屋展は徹底している。まず会場となった愛知県文化会館美術館は同展の資料を保存していなかった。文化会館美術館は、所蔵作品こそ現在の愛知県美術館に引き継がれたものの、展覧会の記録などはまとまった形

22 「経過報告—若干の覚書」『第10回日本国際美術展 人間と物質』毎日新聞社／日本国際美術振興会、1970年、ノンブルなし。なお、この文章は無記名だが、峯村敏明によるものだという。

23 クネリスの作品頁には「私は京都ですべての窓すべての入口が閉ざされているのを見た」という文章があるが、写真に写っている展示室は明らかに東京都美術館のもので紛らわしい。

では残っていない。これは貸館事業を主体としていた同館の性格をよく表している。文化会館主催による所蔵品展の資料はある程度保管されているものの、新聞社などの外部組織が主催した展覧会については、提出された申請書などをまとめたファイルを除けばほとんど残されていない。そのファイルも1970年以前のものは見つかっておらず、日本国際美術展のものはない²⁴。過去の展覧会資料を調査したければ大抵の場合、開催館に問い合わせる。開催館に資料が残っていない以上、日本の戦後美術史において第10回展の評価がいかに高まろうとも、名古屋展については一切言及されることもなく、忘却に拍車がかかっていくだけなのである。

唯一の例外はこれまでもたびたび登場した『ニュース窓口』である。第10回展の予告を安井収蔵が執筆している²⁵。東京展の開幕後に書かれたものらしく、東京展の会場写真を数点載せた長文記事だが、名古屋展が開く前の内容なので本稿の主旨からするとあまり重要な情報は含まれていない。

今回の調査にあたって主催者の毎日新聞社にも問い合わせてみたものの、回答はなかった。開催館にも主催者にも資料が残されていない以上、当時の記事などを地道にあたっていくしかない。それゆえ、本稿の準備段階では東京展を除く第10回展に関する情報を可能な限り集め、それをリストにした(47～48頁)。これ以降は基本的にこれらの記事を元に、名古屋展の情報を補完していくことにする。

会期と会場以外の基本情報として、まず気になるのは出品作家と出品作である。先に述べたように第9回展は、東京よりも出品作を大分減らして名古屋に巡回していた。同様のことが第10回展でも行われていたのだろうか。これについては以下の記事に記されている。

第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)が十五日から二十六日まで、愛知県美術館で開かれる。世界の一線作家がつどう現代美術のメイン・イベント。今回は、これまでとはガラリと様相をかえ、出品作家はいずれも同展が委嘱した総コミッショナー・中原佑介氏(美術評論家)を中心に世界の各地から選び出された。名古屋展には三十六作家(日本作家十三人)が参加“人間と物質”をテーマに、現代をとりまくさまざまな状況をつくり出す。話題の展観を紙上紹介しよう²⁶。

東京展に参加した40人のうち、36人が名古屋展に参加したと明記されている。この記事の後半には出品作家の一覧があり、そこに名前のない4名の作家はファン・エルク、クネリス、ノーマン、ソニヤである。ただし、ノーマンに関しては名古屋展に関する別の記事で言及されており²⁷、予告記事が人数を正しく伝えているとするならば、ノーマンではな

24 これらのファイルを作成し保管したのは、後述するゴミ事件が発端と考えるとよさそうだ。会場を貸す側として、展覧会主催者の素性を調査して、情報を蓄積しておくためにファイリングを行ったのであろう。それゆえにゴミ事件以前の時期のものがあろうはずがない。

25 安井収蔵「人間と物質―第10回日本国際美術展―」『ニュース窓口』第142号、愛知県文化会館、1970年、1～4頁。

26 河谷俊也「日本国際美術展第10回東京ビエンナーレ ワットと作品が問いかけ 大胆に新しい動きを盛る」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月13日夕刊3面。

27 「『コレなあーに?』観客をとりこに 日本国際美術展 ファッションの代表『3M嬢』の感想は」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日朝刊10面。

い別の作家が不参加だったのかもしれない²⁸。

名古屋展には36人が参加したとして、ではこのうち何人の作家が実際に会場に来て展示作業をしたのだろうか。これについて明確な人数を記載した資料は見当たらなかったが、下記の文章を見つけることが出来た。

会場に運び込まれて荷をほどかれた作品は、この日朝から各作家の指示どおり並べられていった。部屋いっぱい油紙をしきつめる榎倉康二氏（東京）や紙を素材に作品をつくる狗巻（いぬまき）賢二氏（大阪）らも会場にかけつけ、名古屋展のための作品制作。夕方までに、会場の愛知県美術館は若さと脅威をぷんぷんさせるユニークな“美”に埋まって行った²⁹。

これによって少なくとも榎倉と狗巻の2名は名古屋で現地制作したことが分かる。だが、それ以外の作家については記事に情報はなかった。唯一の地元作家である庄司達は、東京展と京都展の展示作業を終えた後、すぐさま彫刻シンポジウムに参加するためにオーストリアのザンクト・マルガレーテンへと発った。名古屋と福岡の展示作業には参加せずに知り合いに依頼した³⁰。庄司は東京会場の様子を写したスナップ写真を残しているものの、上記の理由により名古屋展では自作を含めて写真記録を持っていない。4つの会場全てに異なる石の作品を郵送した堀川紀夫も、東京展は展示作業に参加したものの、京都展以降は参加せず事務局に展示を委ねた³¹。小清水漸も東京以外の会場には行かなかったと述べている³²。河口龍夫も名古屋の展示作業には不参加³³。これ以外の作家については情報がないが、恐らく大半の作家は名古屋を訪れなかったと考えて良いだろう。

2-2. 名古屋展の作品配置

次に、名古屋展では作品がどのように配置されていたのかも検証してみたい。なお、東京展の作品配置については、優れた先行研究がある。2016年に慶應義塾大学アート・センターが主催した「アート・アーカイヴ資料展Ⅷ『東京ビエンナーレ'70 再び』」という展示とそのカタログがそれである³⁴。

同センターの綿密な調査は、会場記録写真からそれぞれの作品が東京都美術館のどの展示室に置かれていたのかを明らかにした。あまつさえ作品到着の遅れなどがあり、会期中に何度か配置の入れ替えがあったことまでも詳らかにしており、驚異的な労作というほかない。

28 ちなみに福岡展に関する記事では出品作家を「十カ国から二十四人（日本七人）が参加」とあり、福岡展の出品作家は24人だったことが分かる。「衝撃の美」をさぐる 世界の若者たちの作品『毎日新聞（西部本社版）』1970年8月2日朝刊13面。

29 「国際美術展、きょう開幕 若さと驚異の美ズラリ」『毎日新聞（中部本社版）』1970年7月15日朝刊15面。

30 筆者による庄司達への電話インタビュー、2025年12月4日。なお、庄司は東京と京都の展示作業に参加したものの、両会場とも会期終了後の作品撤去には関与しなかったという。

31 筆者による堀川紀夫へのインタビュー、2023年7月14日。

32 小清水漸オーラル・ヒストリー、菊川亜騎と加治屋健司によるインタビュー、2016年10月24日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ(https://oralarthistory.org/archives/interviews/koshimizu_susumu_01/#)

33 筆者による河口龍夫への電話インタビュー、2025年12月7日。

34 『アート・アーカイヴ資料展Ⅷ『東京ビエンナーレ'70 再び』』慶應義塾大学アート・センター、2016年。

東京ビエンナーレ'70においては空間もしくは場が極めて重要な位置を占めていることがわかる。そうであるならば、この展覧会自体、さらにはそこに展示されていた作品を対象としたいかなる考察も、都美術館という場所、そしてその中でどの作品がどこにあったかということを基本として出発する必要があることは言うまでもない。(中略)

このように、これまでに公にされた文章や再現展などからは、公式であるなしに関わらず、東京ビエンナーレ'70における当時の作品配置についての情報はほとんどもたらされないといい。確かに作品の配置というような無機質な情報記録は中原の望むところではなかったろう。しかしながら、その情報は東京ビエンナーレ'70の実態を検証するためにはやはり必要欠くべからざるものであり、都美術館という場と作品が織りなす関わり合いを経験させるという意図があったのであれば、よりいっそう重要度は増すと言わねばならない³⁵。

新倉慎右による上記の指摘には逐一頷かざるを得ない。引用文中の「都美術館」を「愛知県文化会館美術館」に置き換えれば、作品配置を明らかにすることが名古屋展の検証にとっても不可欠なことが明らかになるだろう。それゆえ、慶應義塾大学アート・センターの検証作業に敬意を抱きつつ（実際、東京都美術館の精緻な会場再現図を目にした時の驚きがなければ、そもそも筆者が名古屋展の検証を思い立つこともなかっただろう）、同様のことを名古屋展においても試みたいと思う。これによって、第10回展が東京展のみをもって語られる現状に対して、同展が実際には巡回展であり、各会場で異なる展示が行われていたという当たり前の事実を、具体的に提示することができるはずだ。

この作業のために、最初に用意するのは文化会館美術館の図面である。同美術館は開館以来、何度か改修工事を行い、その度に展示室の配置が少しずつ変化している。そのため、ここで用いるのは1966年頃、つまり1階のかつて食堂だった場所が第2集会室となって以降の図面である(図3)。この図面のなかに配置が明らかになった作品を置いていこう。

名古屋展を紹介する記事の中には、作品の配置について記した文章が含まれている。これらをつぶさに見ていくことで、展示室と作品の組合せを確定していこう。まず、展覧会の開幕を告げる記事に下記の記述がある。

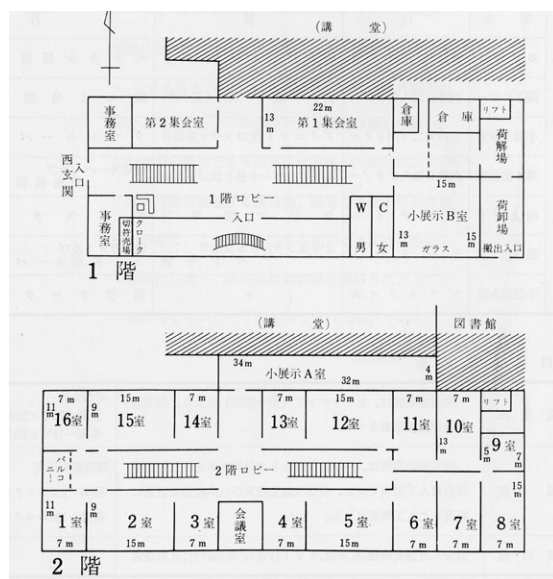


図3 愛知県文化会館美術館の図面(1966年頃)

35 新倉慎右「場に臨みてー東京ビエンナーレ'70 作品設置場所検証」『アート・アーカイヴ資料展Ⅷ「東京ビエンナーレ'70 再び」』慶應義塾大学アート・センター、2016年、14～16頁。

米、英、仏、伊、スイス、オランダ、チェコ、ベルギー、西ドイツ、日本の十カ国から三十六作家(日本作家十三人)がつどい「現代の美術とは何か」と会場(十八室)いっぱい鋭い問いを投げかける³⁶。

ここから、第10回展は美術館の全20室(1階3室、2階17室)のうち18の展示室を使って展開されたということが分かる。

まず第一室に足をふみ入るとスタニスラフ・コリバル(プラハ)の石こうと鉄とセメントでつくられた造形が完全さと不完全さ、つくられるものとかわれゆくものを鑑賞者に静かに語りかける。第二室は高松次郎の杉の生木を使ったスケールの大きな「波間」。

同じ部屋には河口龍夫が写真パネルで再現する自然「陸と海」。イタリアをさかさにつつまルチアーノ・ファブロ(ミラノ)すべての物質を一本の青い線に変身させるエドワルド・クラジンスキ(ワルシャワ)…。 “人間と物質”のかかわりは、近代の絵画や彫刻をみなれた目には驚異とショックの連続である³⁷。

この文章によって、第1室はコリバル(図4)、第2室は高松と河口だったことが明らかになる。上記の記事は展覧会の開幕を告げるもので、展覧会主催者である毎日新聞が自社の紙面を告知に使っている。主催者である新聞社が、展覧会の動員のために積極的に記事を打つこうした例は現在でも一般的に行われているが、多くの情報が発信されるメリットがある一方で、他社による記事がほとんど出回らないという側面もあり(他社は他社で自前の興業の宣伝に忙しく、それ以外のことに割く紙面はない)、結果的に客観的なデータの蓄積を阻害してもいる。実際、今回も中日新聞や朝日新聞など、同時期の他社の紙面を調べたところ名古屋での第10回展に関する記事はほとんど見つけられなかった³⁸。とはいえ、毎日新聞が多くの記事を出した結果として本稿のような検証が可能になったのであり、その意味では貴重な資料を多く残した功績は大である。

毎日新聞は開幕を告げる上記の記事以外にも、出品作品を紹介する連載記事や現代美術にあまり馴染みのない層に向けた解説記事も出している。こうした記事のなかにも、展示場所に関する情報が含まれていることがある。以下に引用するのは連載記事のうちの一つである。

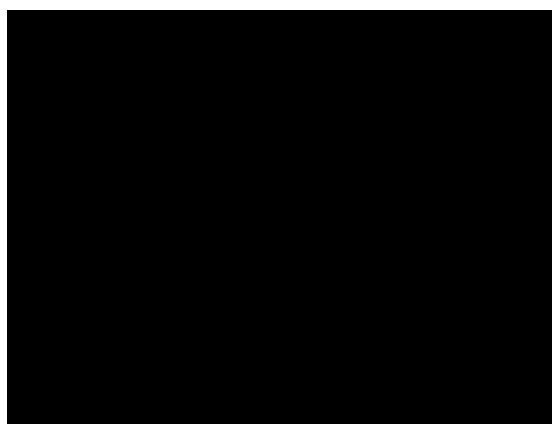


図4 コリバル作品(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月22日夕刊7面)

36 「国際美術展開く 強烈な美のパンチ 愛知県美術館」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日夕刊1面

37 同上。

38 筆者が調査できたものは『朝日新聞(名古屋本社版)』と『中日新聞』。唯一の例外として、石黒鏘二がインタビューに応えるなかで第10回展を肯定する意見を述べた下記の記事がある。「言いたいこと 石黒鏘二(彫刻家) 積極的肯定の側」『朝日新聞(名古屋本社版)』1970年7月18日夕刊9面。

愛知県美術館の二階ロビー。その約半分が白い布でスッポリとおおわれた。いつもなら鑑賞者たちが静かに腰をおろして感動を吸込むイスも、ガラスの陳列ケースも階段の手すりも³⁹。

クリストは展示室ではなく2階の廊下から階段にかけての部分に梱包したことが分かる(図5、6、7)。クリストは当初、東京展に際して美術館の外の上野公園の歩道を全て梱包するプランを考えていた。しかし、紆余曲折の末それを断念し、結果として東京都美術館のなかでもとりわけ広く、かつ天井の高い彫塑室を梱包した⁴⁰。このクリストの作品は単に床面に布を広げるよりも、立体的なものを包んだ方がより作品の持ち味が出る。彫塑室には階段が二つあり、その点も梱包に向いていた。これを参照して名古屋展でも二つの階段がある2階ロビーを梱包したのだろう。作家が希望する展示プランが実現不可能になった際に、事務局が作家の作品をより良く見せることのできる解決法をうまく見出したのが東京展の彫塑室だと言えるが、同様に名古屋展でも限られた条件のなかで工夫をしたことがうかがわれる。

同様の連載記事のなかには作品が設置された展示室のみならず、滞在制作の様子まで分かるものがある。

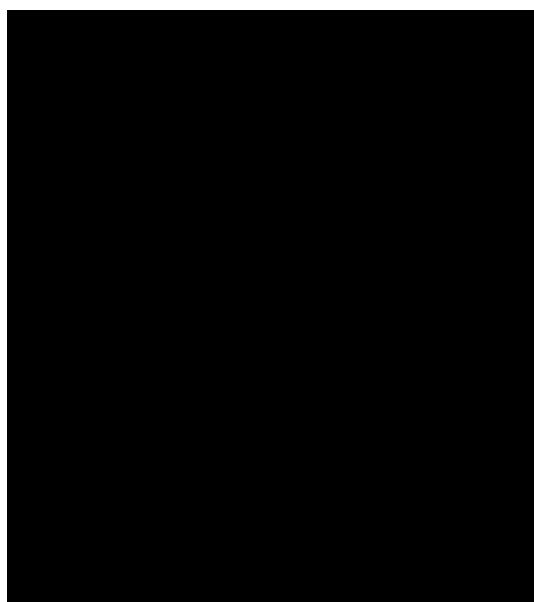


図5 クリスト作品(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月16日夕刊1面)

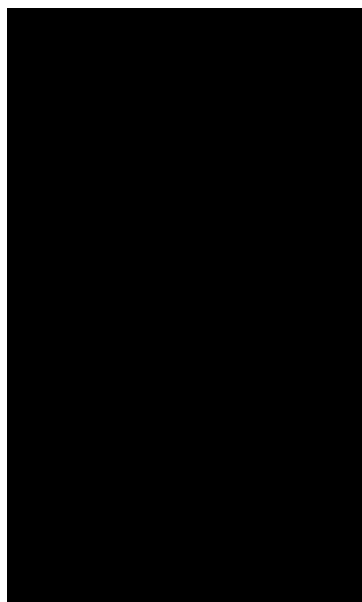


図6 クリスト作品(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月25日朝刊16面)

39 河谷俊也「第10回日本国際美術展から(5) 衝撃の美術 包んで語らせる クリスト(米)」『毎日新聞』1970年7月16日夕刊1面。

40 前掲「経過報告—若干の覚書」『第10回日本国際美術展 人間と物質』。

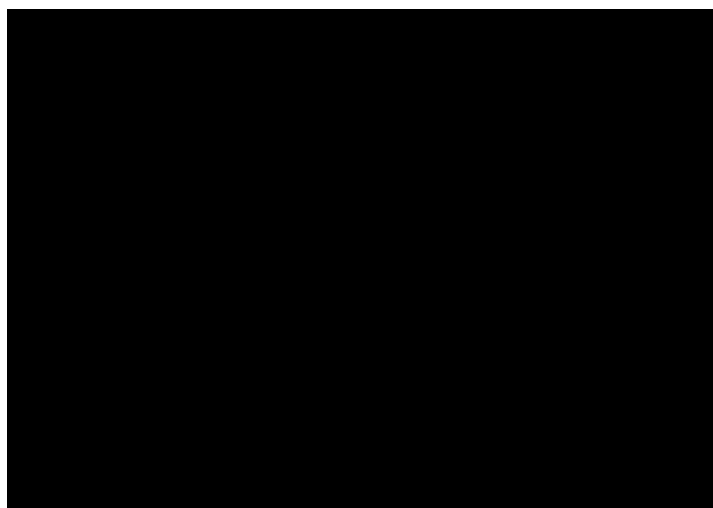


図7 クリスト作品(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊9面)

長さ十メートル、幅七メートルの「無題」という作品が、会場の愛知県美術館二階最終室(第十六室)を占めている。巨大な紙のプールを連想させる。東京、京都、そして名古屋展へー。展覧会場が変わるたびに、作者は与えられた広さに合わせて、作品を仕上げた⁴¹。

この文章によって2階の第16室が狗巻だったことも判明する。前述したとおり、狗巻は榎倉と並んで名古屋で作品を自ら設置した数少ない作家の一人である。記事の写真(図8)で分かるように、狗巻は与えられた空間のサイズを埋め尽くすタイプの作品なので、会場が変わるたびに現地で新たに設置する必要があったのだろう。また、そうした作品であったために他の作家と展示室を分け合うのではなく、自分一人で一つの展示室を使うことをリクエストしたであろうことも容易に想像がつく。

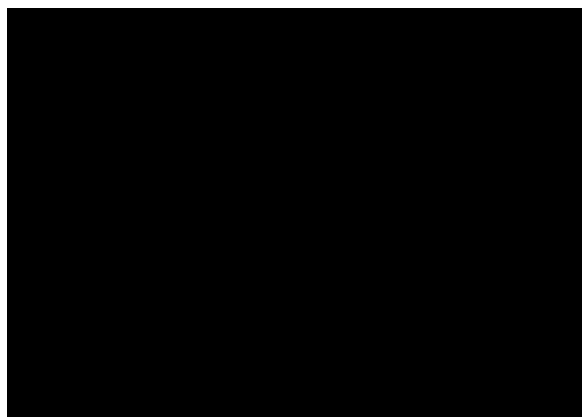


図8 狗巻作品(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊1面)

41 河谷俊也「第10回日本国際美術展から(6) 衝撃の美術 意味のむなしさ告発 狗巻賢二(日本)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊1面。

残念ながら名古屋展に関する記事の中で、出品作品と展示室の組合せについて言及のあるものは以上が全てであった。展覧会の紹介記事で、どの展示室に何があるかということにまで触れるのは稀なので、仕方のないことかもしれない。ただし、名古屋展の記事を調べていく過程で、ふと気になる文章があった。「そのハダでふれ、目でつかみ取った“東京”が、写真(京都展・同市美術館)のようなパイプの造形になった」⁴²。この記事そのものは名古屋展の出品作を紹介するものだが、記事の掲載時点ではまだ名古屋展は開幕していない。そのため、作品の写真は一つ前の巡回会場である京都市美術館で撮影したものを使った。そのことを示すのが「(京都展・同市美術館)」という文言である。

であるならば名古屋展の次の巡回先、つまり福岡展を紹介する記事のなかにも同様の理由で、名古屋展の会場写真を使ったものがあるのではないかと考えるのが自然だ。そうした期待を抱きつつ、筆者は福岡エリアの毎日新聞バックナンバーを所蔵する図書館へと向かった。果たして、福岡展の告知記事のいくつかに、名古屋会場の写真を見つけることができた。

最も大きな収穫だったのは図9の写真である。手前に杉の丸太を加工した高松次郎作品があり、奥の壁面に海岸の波に揺らされる板を連続撮影した河口龍夫の写真がかかっている。中央の展示室の壁には数字の「2」が見える。これは愛知県文化会館美術館の展示室の表示で、ここから高松と河口の二人が2階の展示室2を使ったことが改めて確認できた。

アンドレの部屋の壁には野村仁の写真作品が見える(図11)。撮影場所が明記されていないものの、壁の特徴から一目で愛知県文化会館の展示室だと分かる。同様にハーケの部屋の壁に河原温の作品が展示されている写真(図12)や、河口作品だけを捉えた写真(図13)も見つかった。東京都美術館全体を使った東京展は展示室の数が多く、ほとんどの作家が一人で一つの展示室を使うことが可能だったが、名古屋展では展示室が18と、東京展の約半数に限られていることから、二人ないし三人の作家で展示室を分け合っていたようだ。これも展示に関する大きな違いといえるだろう。

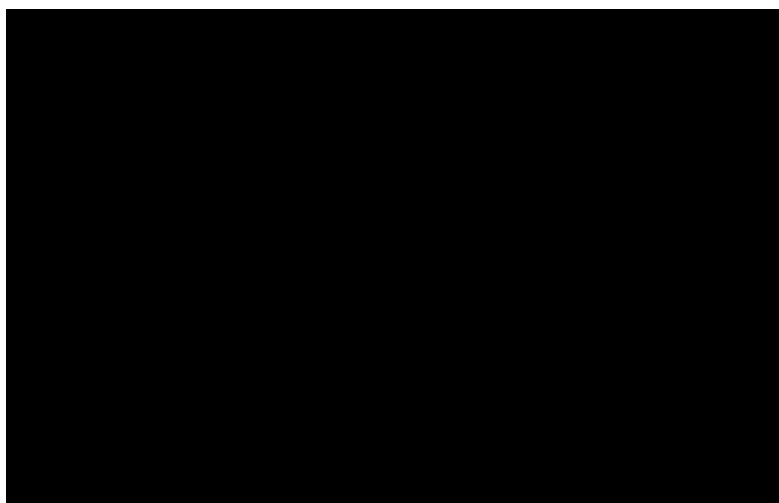


図9 高松作品と河口作品(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月4日夕刊1面)

42 「第10回日本国際美術展から(4) 衝撃の美術“マンモス東京”を象徴 ハンス・ハーケ(米)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月14日夕刊1面。

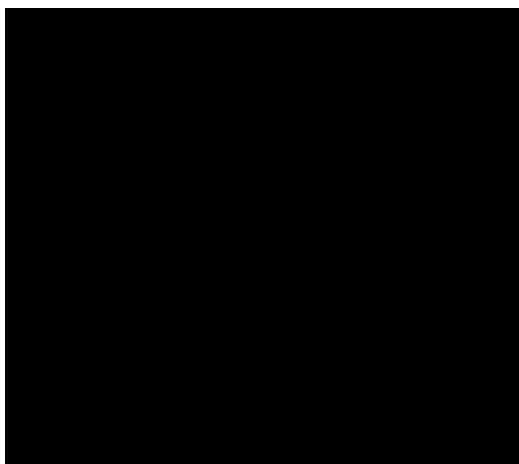


図10 名古屋展の展示作業(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日朝刊15面)

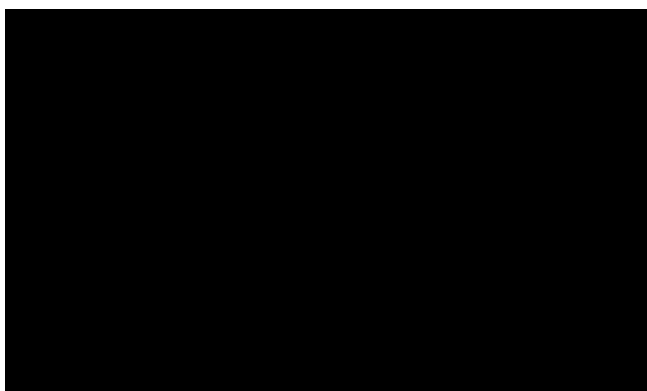


図11 アンドレ作品と野村作品(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月3日夕刊1面)



図12 ハーケ作品と河原作品(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月5日夕刊1面)

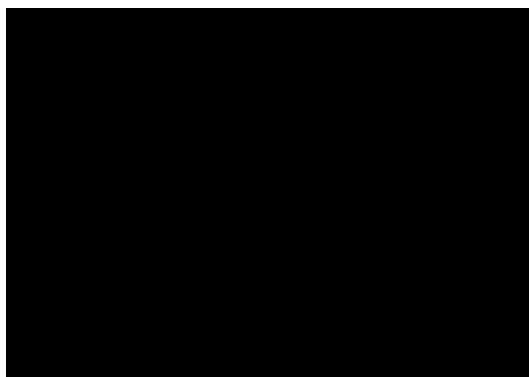


図13 河口作品(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月12日夕刊1面)

ここまでの情報をまとめると以下ようになる。2階とロビーはクリスト、1室はコリバル、2室は高松と河口の2名、16室が狗巻、全36人の出品作家中、4人が判明したことになる。新聞記事から解明できる展示室と作家の組み合わせはここまですが限界で、正直筆者の調査は行き詰まっていた。ところがある時偶然、ゴミ裁判資料を調査していたところ「国際美術展記事」と書かれた封筒の中から、2枚の手描きの図面が見つかった(図14、15)。名古屋展の図面であることは一目瞭然である。長年どんなに探しても見つからなかったものが、こんな意外なところから見つかったときの衝撃は筆者にとって筆舌に尽くしがたく、非常に大きな発見であった。

図14の方は万年筆で走り書きされていて、「私の死」のように作品のタイトルが記されているものもあるが、「鉄クズ」「プール」「トンネル」などの作品の特徴が記されている(それぞれハーケ、狗巻、アルブレヒトの作品を指すと思われる)。どういう素材を用いた作品かを簡潔に示したもので、業者との打ち合わせなどに用いたものかもしれない。興味深いのは小展示A室の使い方で、通常は一つの細長い空間を三つに仕切り、セラ、ゾリオ、松沢の作品を配置している。また、アルブレヒトはその小展示A室の手前部分を使用した。先に引用した記事では展示室は全部で18となっていたが、廊下と階段を梱包したクリストも加えるならば、合計21のスペースで展開されたことが分かる。

一方、図15の方は情報が整理された上で鉛筆で清書されており、図14よりも後の段階のものようだ。二つをよく見比べると、ハーケの展示室は図14では15室だったが、図15では12室になっている。どうやら広い空間を要するハーケとアンドレの展示室を検討した結果、入れ替えたいらしい。新聞記事に載った写真でもアンドレと野村は同じ部屋で展示しているので、図15の方が実際の最終版の図面と考えてよさそうだ。この二つの手描き図面を元に、写真などから判明する情報を書き加えて新たに作成したものが図16である。

また、これらの図面から名古屋展の出品作家も確定できた。これを一覧にしたのが表3(25頁)である。先に引用した記事には「三十六作家(日本作家十三人)が参加」とあったが、実際には29名が参加し、内日本作家は成田以外の12名が参加したことが分かる。実際は記事よりも7人少ないわけで、この差はかなり大きいですが、後述するように写真参加というパターンもあったようなのでそれを数えているのかもしれない。

この名古屋展の配置図を見ると、当然のことながら東京展の配置とは大きく異なるのが分かる。東京都美術館は大小合わせて27の展示室を用いたが、愛知県文化会館美術館では階段などを含めて21しかスペースがないため、必然的に一つのスペースを複数の作家で共有するパターンが増えたことになる。東京展でも大きめの空間を二人の作家で分け合う例はあったが(例えば河原と田中、榎倉とコリバルが同室など)、それでもまだ作家一人当たりの空間は大きくとられていたので、作品同士が干渉しあうことはそれほどなかったように思われる。しかし名古屋展では、壁面を用いる作家と床を用いる作家は可能な限り組み合わせられているので、距離を空けて壁面作品を見ようとすると床の作品に触れてしまうような空間だったのではないかと想像される。東京展と比べて11人も作家が少ないのは、使用できるスペースに限りがあったことにも要因があっただろう。なお、展示室を共有する場合の組み合わせについても、東京展では田中と河原が同じ展示室だったが、名古屋展では田中と庄司が同室になるなど、作家同士の組み合わせに取り決めがあったようには思えない。

愛知県美術館見取図

石の部屋 堀川紀夫

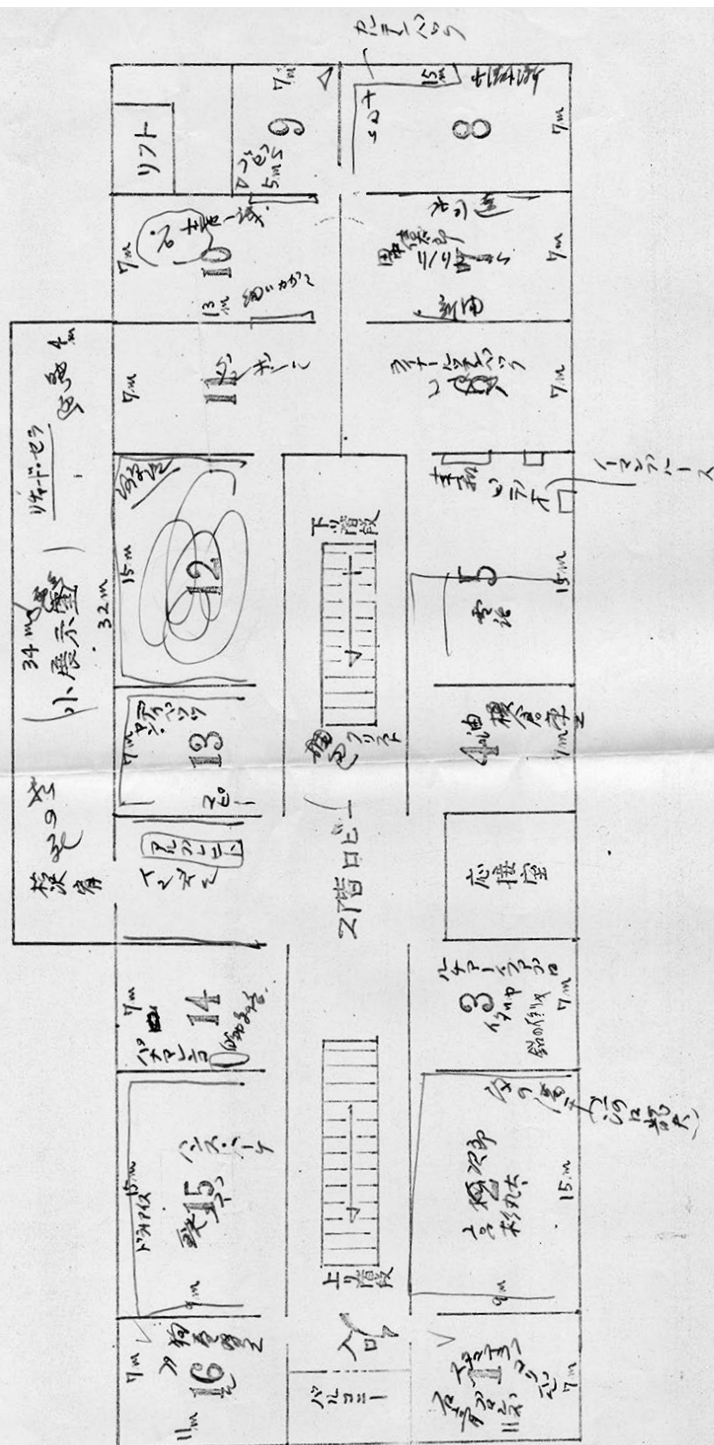


図14 名古屋展手描き図面A

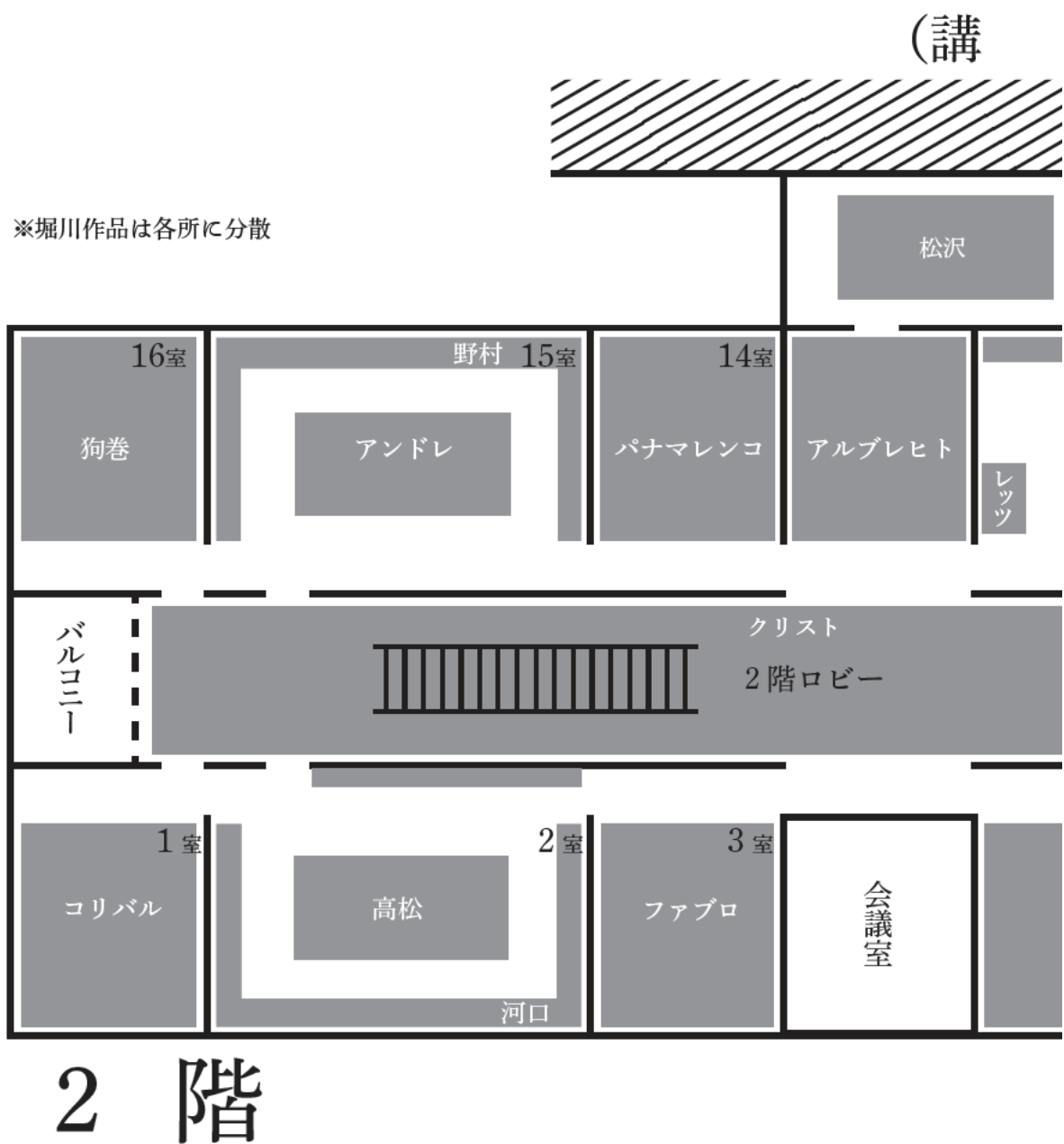
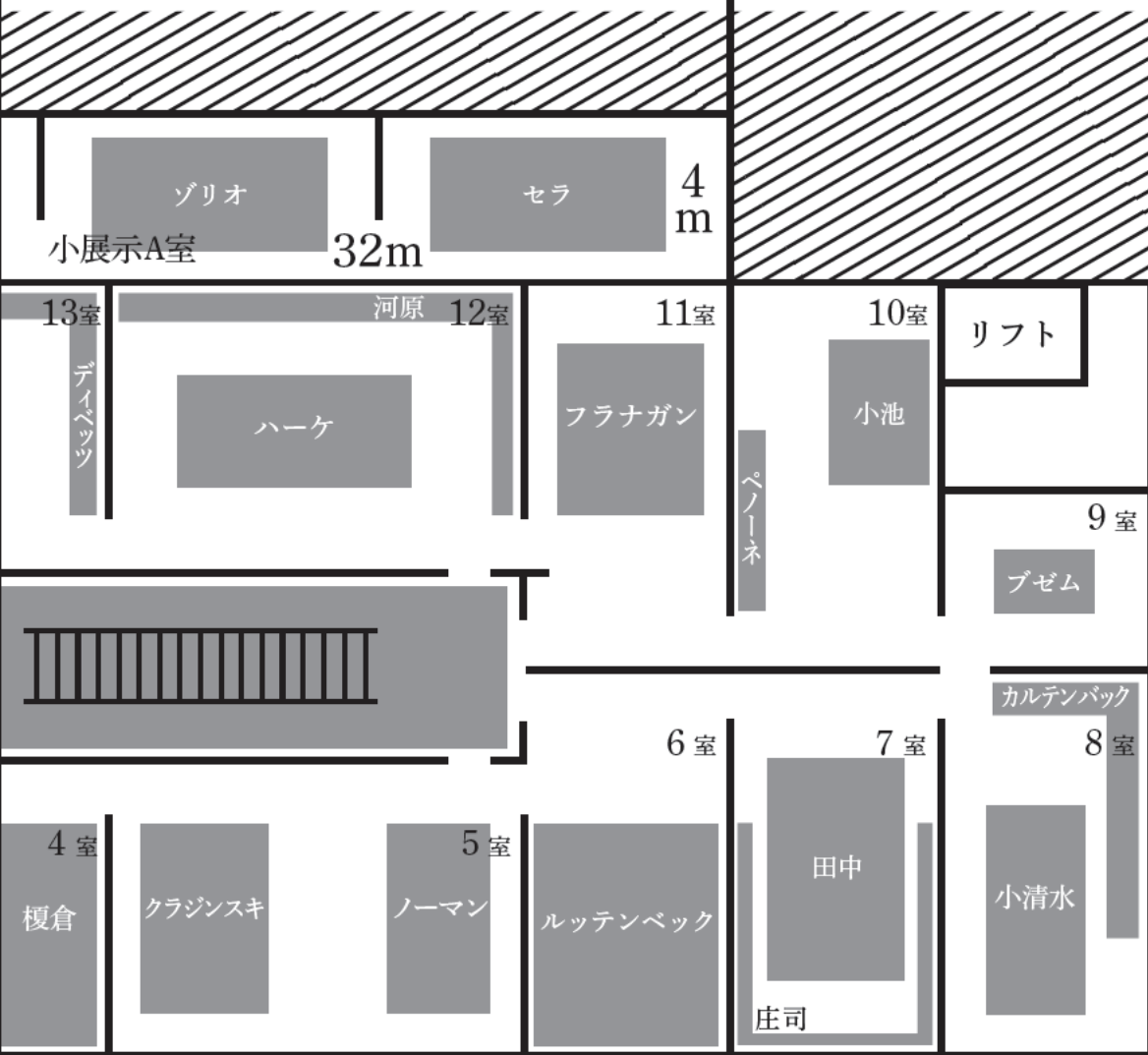


図16 第10回展名古屋会場の作品配置再現図

堂)

図書館



本来であれば慶應義塾大学アート・センターによる会場再現図のように、名古屋展についてもそれぞれの展示室で作品がどのように配置されていたのかまで明らかにしたいところだ。しかし、現時点ではそれを行うための記録写真が絶対的に不足している。それゆえ、まずは今回の調査結果としては図16の配置再現図を一応の成果として出しておき、更に詳細な情報については今後の課題としておきたい。参考までに今回見つかった他の写真も掲載しておく(図17～25)。

	東京	名古屋展	備考
アルブレヒト	○	連絡通路	A図に記載
アンドレ	○	15室	B図に記載
ブゼム	○	9室	A図に記載
ビュラン	○	×	
クリスト	○	階段	写真で確認
ディベッツ	○	13室	A図に記載
ファン・エルク	○	×	
榎倉	○	4室	A図・B図に記載
ファプロ	○	3室	A図に記載
フラナガン	○	11室	B図に記載
ハーケ	○	12室	B図に記載
堀川	○	各所	配置場所は確認できず
狗巻	○	16室	写真で確認
カルテンバック	○	8室	A図に記載
河口	○	2室	写真で確認
河原	○	12室	A図・B図に記載
小池	○	10室	A図・B図に記載
コリバル	○	1室	A図・B図に記載
小清水	○	8室	A図に記載
クネリス	○	×	
クラジンスキ	○	5室	A図に記載の「電話」をクラジンスキ作品と判断、出品自体は写真で確認
ルウィット	○	×	
ロウ	○	×	
松沢	○	小展示A室	A図・B図に記載
メルツ	○	×	
成田	○	×(写真パネル)	記事で確認
ノーマン	○	5室	A図に記載
野村	○	15室	A図に記載、アンドレとの同室展示は写真で確認
パナマレンコ	○	14室	A図に記載
ペノーネ	○	10室	B図に記載
レッツ	○	13室	A図・B図に記載の「コピー」をレッツ作品と判断
リンケ	○	×	
ルッテンベック	○	6室	A図・B図に記載
シュニーデル	○	×	
セラ	○	小展示A室	A図・B図に記載
庄司	○	7室	A図・B図に記載
ソニヤ	○	×	
高松	○	2室	写真で確認
田中	○	7室	A図・B図に記載
ゾリオ	○	小展示A室	B図に記載

表3 第10回日本国際美術展参加作家比較

図17 ルッテンベック作品(図版出典:『毎日新聞
(中部本社版)』1970年7月15日夕刊6面)

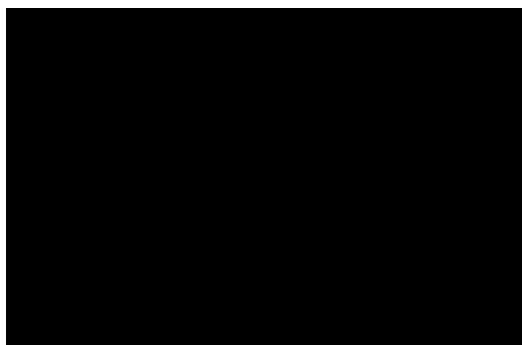


図18 ルッテンベック作品(図版出典:『毎日新聞
(西部本社版)』1970年8月7日夕刊1面)

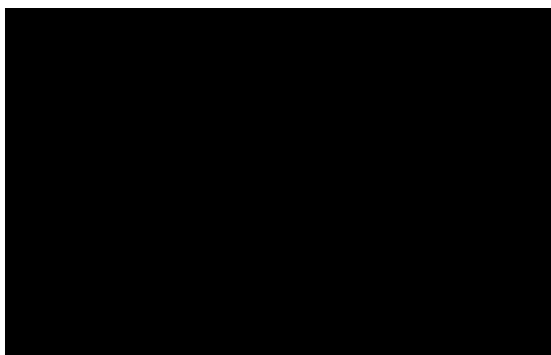


図19 ルッテンベック作品(図版出典:『毎日新聞
(中部本社版)』1970年7月15日夕刊5面)

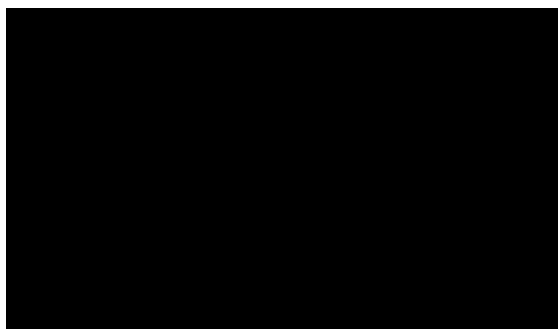


図20 ファブロ作品(図版出典:『毎日新聞(中部
本社版)』1970年7月18日朝刊10面)

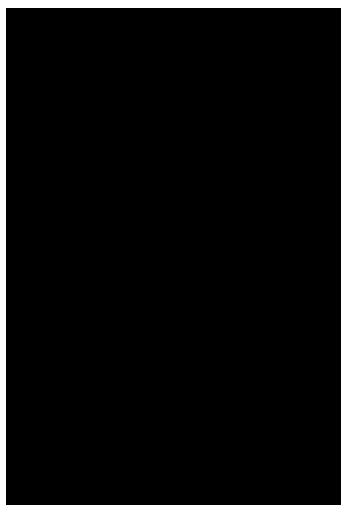


図21 ファブロ作品(図版出典:『毎日新聞(中部
本社版)』1970年7月16日夕刊5面)

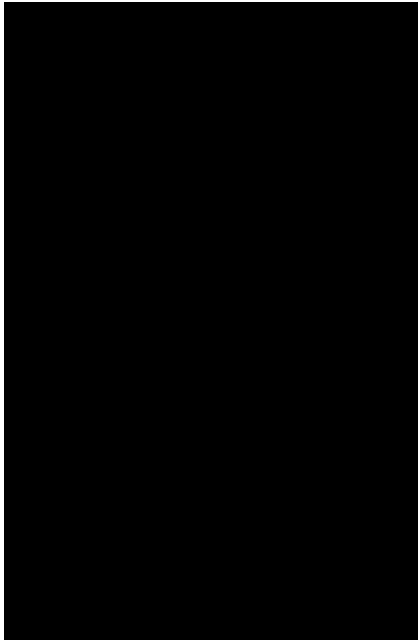


図22 クラジンスキ(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日朝刊10面)

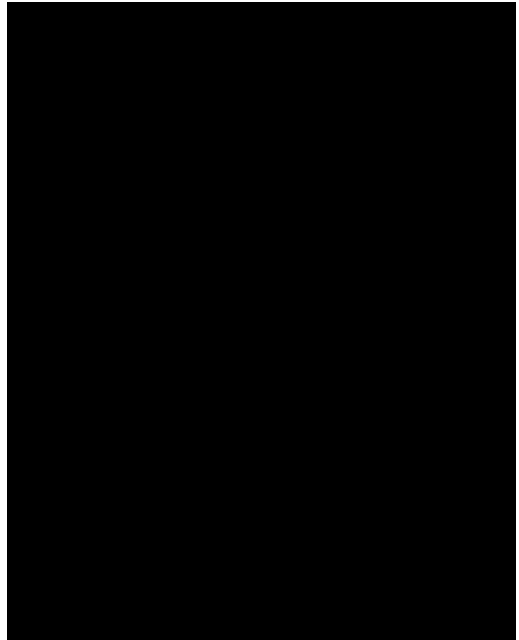


図23 クラジンスキ(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月21日夕刊5面)

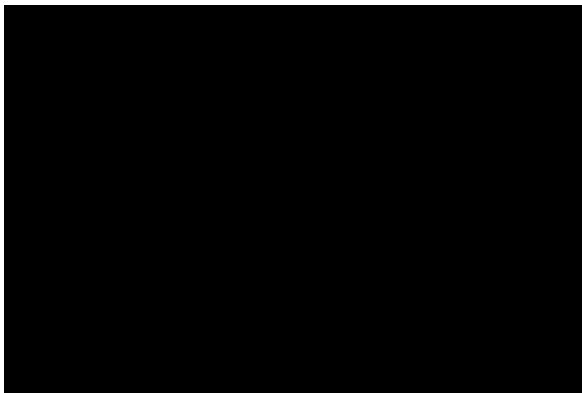


図24 フラナガン作品(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月8日夕刊2面)

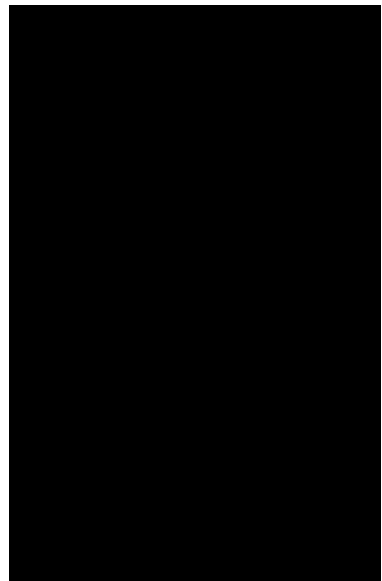


図25 小池作品(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日朝刊10面)

2-3. 名古屋展の展示を行ったのは誰か

先述したように名古屋展の展示作業には、榎倉と狗巻の少なくとも2名の作家が参加した。他にも名古屋に来た作家がいれば、記事になんらかの言及があるだろうから、おそらく名古屋にはこの2名以外来なかったと考えるのが自然だ。一方、前述したとおり東京展には12人の国内作家と17人の海外作家が訪れたという。参加作家のほぼ4分の3にあたる人数が会場に実際に足を運び、責任を持って自作の展示に立ち会ったことは、臨場主義を標榜した同展にとって重要な要件であった。

その一方で名古屋展では全29人中、(おそらくは)日本人の2名だけが展示作業に参加した。つまり大多数の27人の作品は、作者以外の誰かが代わりに展示したということに他ならない。会場ごとの確たるデータはないものの、この状況は恐らく福岡展も大差はなかっただろう。全4会場のうちで大半の作家は最初の会場だった東京都美術館にのみ参加し、第二会場の京都にも数名の海外作家が参加したものの、名古屋、福岡には、数名の日本人作家しか参加しなかったことになる。

作家本人が展示しなかったのならば、では実際には誰が展示をしたのだろうか。この点に関していくつかの興味深い記述が記録集にある。

〈京都展〉

*1970年5月15日に、京都市下京区木屋町通りで、京都展のため特別に5つの仕事が行なわれた。

この作品は 展覧会の壁面の外にあり、
展覧会の時の外にある。

〈名古屋展〉

*作品は長谷川寅二郎氏がつくることになる。

これは記録集に掲載されたダニエル・ビュランの作品リストである。これを見る限りビュランは東京展とは別に京都展の作品を制作し、名古屋展に関しては長谷川寅二郎なる人物に制作を依頼したことになる⁴³。しかしながら図14の配置図にビュランの名はなく、名古屋展はビュランの作品がなかったと思われるので、長谷川寅二郎による代理制作はうまく事が運ばなかったのかもしれない。福岡展については記載がなく、そもそも福岡展にビュランの作品が出たかどうか定かではない。

東京展とは異なる作品を他会場に出品した例は他にもある。

成田克彦(名古屋展は写真参加)は三十センチ角で、長さ百四十センチの十六本の「墨」を苦心さんたんして焼いた⁴⁴。

43 この長谷川寅二郎という人物については残念ながら情報がない。庄司達にとっても聞き覚えがない名前のようなので、名古屋の美術業界周辺にいた人物ではないのかもしれない。

44 江上明「ストイックな沈思の世界 日本国際美術展を見て」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊9面。

これは展評のなかの一文ではあるが見逃せない記述である。筆者の江上明は名古屋で活動した美術評論家で、掲載されたのは中部本社版の『毎日新聞』だが、言及された肝心の成田作品は名古屋展では写真パネルでの展示だったことが分かる。それが会場のスペース不足という都合なのか、あるいは輸送が難しかったという事情なのかは不明だが、成田の作品のように東京展とは異なる作品が他会場に出品された例は、少なからずあったようだ。ちなみに、京都展と福岡展に関する記事で、それぞれ下記のような文章が見つかった。「なお京都展では、作品の関係上、東京会場から持込めなかったものも七点あるが、これらは写真パネルで作品を紹介する」⁴⁵。「福岡展は、その中から輸送可能な二十点を選んで構成されている」⁴⁶。やはり、輸送可能かどうかという点は、京都以降の巡回展にとってかなり重要な判断基準だったようだ。

筆者が知る限りでは堀川紀夫は、会場ごとに異なる石を事務局に郵送したという⁴⁷。堀川は東京会場には行ったが京都以降の巡回先には行かなかったので、誰か他の人間が展示室に石を置いたのだろう。

では一体、誰が名古屋展の展示を行ったのだろうか。とはいえ、「展示を行う」ということには大きく分けて二つの段階がある。第一に、展示室ごとの作家の配置を決める展示プランの策定。第二に、具体的な作品を所定の場所に置いて、必要に応じて組み上げたり配置したりするという実際の作業。第一の全体的な展示プランについては、コミッショナーの中原が行ったと考えるのが順当だが、事情はそう単純でもなさそうだ。この件に関して当時、事務局にいた峯村敏明に尋ねてみたところ、中原と峯村の両名は東京と京都で手一杯で、名古屋と福岡については念頭になかったという旨の回答があった⁴⁸。コミッショナーの中原と彼のサポート役だった峯村にその余裕がなかったとするならば、名古屋展と福岡展の展示プランは現地の担当者が担ったと考えるのが自然だろう。つまり、名古屋展の場合であれば毎日新聞の中部本社が、福岡展は西部本社が行ったと思われるが、これも推測の域を出るものではない。なお、中部本社の河谷俊也、西部本社の川口洋一はそれぞれ精力的に「人間と物質」展の紹介記事を執筆しているため、彼らが名古屋展と福岡展の実務担当の中心人物だったのかもしれない。

第二の、実際に作品を配置する役割についてだが、福岡展の紹介記事に展示作業の風景が載っていた(図26)。この中で高松次郎の作品を組み上げているのは美術品輸送業者だと思われる。その一方で、庄司達の新聞紙を貼る作業は知り合いが行ったという⁴⁹。つまり事務局が手配した輸送業者が展示するケースと、作家が指定した代理人が展示するケースがあったようだ⁵⁰。ビュランに委託された長谷川寅二郎は後者にあたるのだろう。ただし、同展の出品作にはコークスを山のように積み上げてそこに棒を差し込むルッテンベックの作品や、段ボール板を組み上げてその上に砂などを置いたフラナガンなど、単なる設置作

45 「国際美術展きょう開幕 京都市美術館で」『毎日新聞(関西本社版)』1970年6月6日朝刊22面。

46 「日本国際美術展福岡展開く 開場も型破り 大胆に“新しい美”」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月11日夕刊1面。

47 筆者による堀川紀夫へのインタビュー、2023年7月14日。

48 峯村敏明から筆者宛てのメール、2023年6月28日。

49 筆者の問合せに対する庄司達からのFAX、2025年12月3日。

50 セラは京都展で学生アルバイトとともに作業したという。他の作家もアルバイトに手伝ってもらったケースがあり得る。下記を参照。『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月5日夕刊1面。

業を遥かに上回る特殊な、文字通りの「作品制作」も含まれていたはずだが、こうした作業を誰が行ったのかは残念ながら不明のままである。

名古屋や福岡ではそうした作品制作も作者以外の第三者に委ねる他はなかった訳で、その場合、作品の同一性は何によって担保されていたのかという疑問は残る。という

のも、誰が制作を行ったにせよ、それは結局のところ東京展での作品写真を見ながら、なんとなくそれに近づけていくような再現展示を超えるものではなかったはずであり、それは作者自身が展示に立ち会った(作者自身が作った場合と、作者が作業を監督した場合の両方を含む)場合とは、やはり隔たりがあるのではないか⁵¹。

当時、名古屋展を見た遠藤利克は、ラテックスを硬化させたような作品が巻いて輸送されたために、巻きが完全に戻らないまま展示されたのを見た記憶があるという⁵²。そうする他にやりようがなかったことは十分理解できるが、それでも流石に巻きが戻っていないのは鑑賞に適した状態とは言い難い。残念ながら東京展のために現地制作した作品を別の会場に移動したために、こうした事態も起こる訳である。

ここで、第10回展において中原佑介が重視していた、臨場主義について再確認しておこう。同展カタログに掲載された文章のなかでも、このことは中心的な話題として論じられているので、以下に引用する。

こういう現象が意味するのは、美術作品の新しいスタイルとか新しい内容の誕生ではない。われわれが「作品」と呼んでいるものそれ自体の構造の変化である。これまで、作品といえ、ある意味をうみだすべく意図のもとにつくりだされた、結果としての「もの」を指示してきた。絵画も彫刻も、そういう意味で作品であり、同時にそれはひとつの完結した体系とされてきたのである。しかし、この人間と物質の対等性、その分かちがたい相互関係に眼を向けるなら、作品はそれのみで閉ざされた体系を構成し得ないといわねばならな

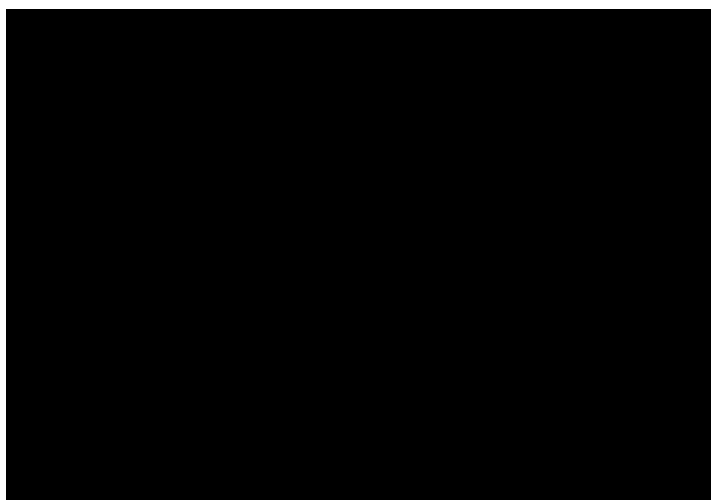


図26 福岡展の展示作業(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月10日夕刊9面)

51 中原自身もそのことを自覚したようで、後に下記の文章を残している。「先にもいったように、直接、都美術館の会場でつくられたものが少なくなかったので、巡回先で同じ展覧会にならなかったことはいうまでもない」。中原佑介「そして、建物は消えた」『美術手帖』vol.30 no.428 1978年1月号、美術出版社、197頁。

52 筆者による遠藤利克へのインタビュー、2025年8月6日。この巻きが残った作品とは、恐らくウレタンを用いた田中信太郎の《凝結》のことを指しているのだろう。田中自身も、東京展終了後にこの作品を三つに裂いて丸めて搬出したと述べている。田中信太郎「無題—作品制作の動機など」『美術手帖』vol.28 no.412 1976年10月号、美術出版社、169頁。

い。物質相互の関係、それと人間との関係の全体が、作品というべきものである。作品は人間にのみ属するものでもなければ、物質のみで自立しているわけでもない。まさに「人間と物質の間」のすべてを包含するのである。もし、物質だけを切りはなせば、それは全体のなかの部分でしかなく、単なる無意味さを示す以外にないだろう。このビエンナーレ展には、石、灰、木、砂、針金、紙、鉛、ガラスなど多岐にわたるものが見られるが、それらはどのような超越的な意味をも帯びているわけではない。それらが、われわれと共存し、ひとつの関係のなかに置かれて、はじめて意味が派生するのである。その意味を一般化するのとは、ほとんど不可能というに近いだろう。それらとの直接的な触れ合いは、あくまで具体的であり、個々の体験に属することだからである。

閉ざされた体系としての作品の基本的要素が、かたち、量感、全体の統一性などであるのにたいし、人間と物質の関係を「強調」し、あるいは「体験」するものとしてのこれらの作品では、状態、位置、場所、配置、過程、時間などが重視されている。というのも、それらは、人間と物質の触れ合う状況をつくりだす要因だからである。それはまた、多くの参加者が、アトリエのなかであらかじめ作品をつくり、それを展示するのではなく、直接、場所をたしかめ、その状況を知った上で、仕事をするという行為にも結びついている。場所もまた抽象的なものではなく、この人間と物質の触れ合いのなかに包含される無視できない要素だからである。おそらく、この臨場主義とでもいうべき態度も美術作品の根底的な変貌を指し示すひとつのあらわれといえるだろう。この臨場主義は、単に作品のディスプレイということの意味しているのではない。それは、作品と場所を結びつけ、それらが切りはなすことのできない関係をもっていることの自覚なのである⁵³。

引用が長くなってしまったが、中原がここで主張する臨場主義は、第10回展のキュレーションの最も重要な特徴だったのだが、それは残念ながら東京、京都、名古屋、福岡という同展の4つの会場のなかで、唯一東京展でのみ実現されたというべきだろう。そして、その臨場主義は中原ただ一人のものではなく、参加作家にも広く共有されていたようだ。次に引用するのはカタログに掲載されたハンス・ハーケのステートメントである。

東京都美術館の構内や周辺の公園をわたしは知らないし、東京の町やそこに住む人々も知らないのだから、東京ビエンナーレのための最終プランをまとめ上げることはできない。でき上がった作品を送るよりも、土地柄を支配している諸条件を扱いたいのだから、自分で東京の状況を調べてみるまで待たなければならない。東京固有の環境を分析することによってのみ、これらの環境をそのまま展示するなり、それをかき乱すなり、あるいは手を入れたことがはっきり分かるような新しい環境を、現存する環境に導入する方法を見つけることができよう⁵⁴。

同展図録の作家ページには作品プランを載せることが求められていたのだが、ハーケはまだ会場を見ていないのだからプランなどは作りようがない、と白紙回答をよこした訳で

53 前掲中原「人間と物質」ノンブルなし。

54 前掲「第10回日本国際美術展」、ノンブルなし。

ある。ハーケほどには言い切っていないものの、狗巻賢二も同様に白紙のページに「未定 Undecided」とだけ書いていることから、参加作家の多くにとって「直接、場所をたしかめ、その状況を知った上で、仕事をするという行為」は、彼らが作品を制作し、それを発表するためには必要な手続きだという認識は共有されていたと考えられる。

ただしそうした手続きは、東京都美術館でこそ盛大に行われたものの、京都会場では半減し、名古屋と福岡の会場では数名を除きほとんど実施されなかった。それは例えば、ハーケが東京都美術館の環境や東京の町の様子を知ってから制作したいと考えていたものの、決して愛知県文化会館美術館の環境や名古屋の町の様子を知ってから制作したいとは考えていなかったことから明らかだろう。

京都以降の巡回先では、基本的に東京展に出品された作品が運び込まれ、作者以外の第三者の手によって実際の空間に配置されることとなった。同展図録には参加作家全員の作品プランが掲載されているが、ブゼムとクリスト、堀川の3人のプランの一部には、東京都美術館の平面図が使われている。これは作品が展示される場所を事前に想定した制作が行われた証左でもあるが、同様のことが京都、名古屋、福岡でも行われたかという点、甚だ疑わしい。そもそも外国人参加作家の多くは作品が京都、名古屋、福岡に巡回することを十分に理解していたのだろうか。京都以降の3会場についても、もし各参加作家が会場図面を使って配置を検討したのであればそうした資料が残っていてほしいものだが、それはあまり望めそうにない。それゆえ、やはりこの点についても明らかにできない部分がどうしても残ってしまう。

2-4. 巡回展の特色(1)開会式

第10回展は東京展においてこそ臨場主義が実現されたが、残念ながら京都以降の巡回先ではそれが十全になされたとは言い難い。では、巡回先は何の工夫もなく、ただ下りてくる展覧会を下流で受け入れただけなのだろうか。この点に関して、実際には巡回展の事務局による2種類の独自の工夫があったと筆者は考えている。

一つ目は展覧会の開幕初日に行われたオープニングイベントの実施である。イベントといってもよくあるような関係者挨拶の類ではなく、同展のテーマと関連したオリジナルの企画である。

会場の愛知県美術館は開場前から若い鑑賞者がいっぱい。午前十時から行われた、開会式もこれまでとは形式をかえ、祝辞はいっさいやめ、鑑賞者だけが参加するハプニング開会式。同美術館二階正面をふさいだレンガのカベ(発ぼうスチロール製)を会場に一番乗りの学生、〇〇〇〇さん(二〇)と々〇〇〇〇さん(一九)が突破ってオープン。熱気と興奮の幕をあけた。二十六日まで。

図27は名古屋展のハプニング開会式の様子だが、記事にあるように壁を倒して入場する開会式は確かに類例がないだろう。無表情な物質が並ぶ展覧会の雰囲気に合わせて、このイベントが行われたであろうことは想像に難くないが、しかしこのレンガの発想は一体どこから来たのだろうか。同展にはレンガを用いた作品は見当たらないからだ。

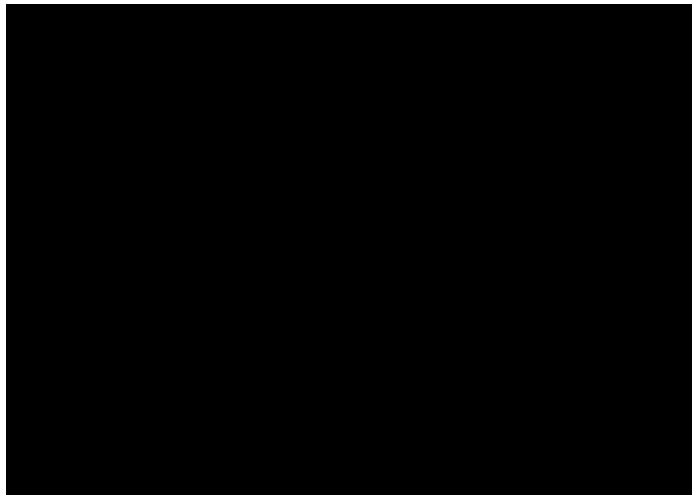


図27 名古屋展の開会式(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日夕刊1面)

ただし、レンガであることよりも、むしろ通路をふさいでいたものを打ち壊して入場することに意味があるのだとしたら、我々はこのイベントに村上三郎の有名な「紙破り」に似たものを感じ取るだろう。村上三郎が最初にこのイベントを行ったのは1955年であり⁵⁵、展覧会が行われた1970年の時点では広く知られていたはずだ。日本でいち早くハプニングを行った村上に敬意を表したパロディだとするならば、悪くはない演出である。

仮にもう少し第10回展に引き寄せて考えるのであれば、同展の出品作ではなく実現しなかった展示プランとの関連性を考えてみることもできそうだ。

翌日、彼は最後の切札として、展示室の入口に石を積んで部屋を閉ざす案を出した。この計画は、美術館当局に、閉鎖された部屋の安全管理をどうするかという不安を投げかけたので、かなり長時間にわたって議論が交わされたが、最後には作家と館側で了解点に達し、一応館の認めるところとなった。5月9日、大量の石が運びこまれ、延べ10人あまりの助手の手で石積みの作業が始められた。しかし、展示室の入口は意外に高く、すべてを閉ざすには大量の石をピラミッド型に積みねばならぬことが明らかになるにつけ、床がその重みに耐えないのではないかという恐れが当事者のすべてを捉えはじめた。一種のパニックに似た雰囲気の中で、クネリスはさまざまな打開策を検討した。しかし、彼の計画の純粹性を損ねずにうまい修正案を見つけることはできなかった。初日の朝、彼は1本の鉄棒を買ってきて、石にかえて、展示室入口を封鎖した。しかし、クネリスはこれに満足せず、数日後、鉄棒の上下にバネを取付けるまで、彼はこれを正式の仕事とは認めなかった⁵⁶。

東京展の準備中に起こったこの出来事を知ると、名古屋展の開幕式で積み上げられたレンガは実現しなかったクネリスの作品(図28)のある種の敵討ちのようなオマージュに思えてくる。好意的に考えればそれは、展示室を石で封鎖してしまうというクネリスのアイデ

55 《入口》という作品は第1回具体美術展(1955年)の入り口を紙でふさぎ、吉原治郎が突き破るというもので、そもそもが開会式的なハプニング作品だった。下記を参照。『村上三郎展』芦屋市立美術館、1996年、30頁。

56 前掲『経過報告—若干の覚書』前掲『第10回日本国際美術展』。

アを一時的にとはいえ実現するものであったし、それを観客が打ち壊して入場するというのは、一旦は封鎖された展示室を再度開くという意味において、確かに展覧会の幕開けに相応しいだろう。加えて、たとえ、それが発砲スチロール製だったとしても「壁を壊す」という行為からは、この展覧会が従来の常識に囚われないものだという含意も読み取れるのである。

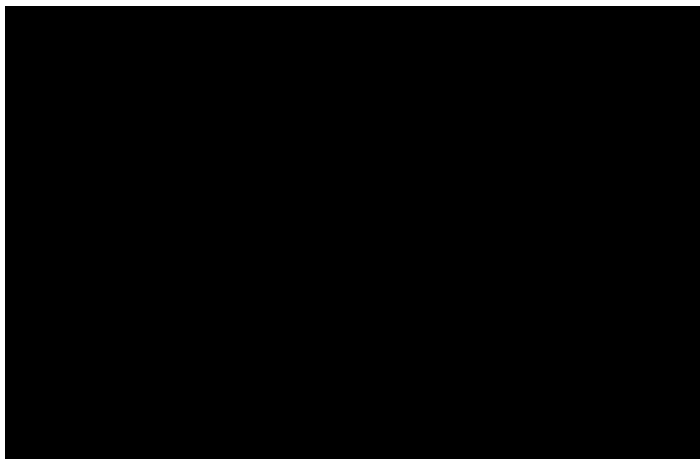


図28 東京会場にて実現しなかったクネリス作品(図版出典:『東京府美術館の時代 1926-1970』
東京都現代美術館、2005年、103頁)

同様のイベントは京都と福岡でも行われていた。

同展ポスター五十五枚を張合わせて会場正面入口を閉ざしていた大紙幕を主催者を代表した稲野治兵衛毎日新聞大阪本社編集局長が、金のハサミで横一文字に切裂くという新趣向の“開幕”で開場した。創意にあふれた美術展らしい開場式。待構えたファンたちは大喜びで会場へ――⁵⁷。

展示室を閉ざすという点では名古屋展のレンガと同様の方向性だが、連張りしたポスターという見た目は、どこか庄司達の作品を思わせなくもない(図29)。紹介する順序が前後したが、時系列で見れば第2会場の京都展が上記のポスターの開会式を行い、名古屋と福岡がこれに倣ったのだろう。

世界の若手芸術家たちの型破りの展覧会にふさわしく従来の形式ばった開場式はなく、午前十時開場と同時に一番乗りした福岡市箱崎、九州造形短大美術科二年、〇〇〇〇さん(十九)が

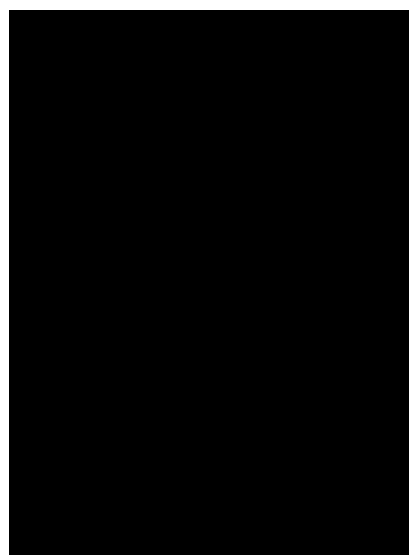


図29 京都展の開会式(図版出典:『毎日新聞
(関西本社版)』1970年6月6日夕刊1面)

57 「破格、衝撃の作品群 国際美術展 京都で開幕 毎日新聞社主催」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月6日夕刊1面。

会場入口のドライアイスの白煙を踏分けながらテープカット。待ちかまえた若いファンは新趣向の“儀式”に驚きながら入場した⁵⁸。

ドライアイスの白煙という演出は、野村仁の作品に寄せたものだろう(図30)。同展に出品された野村の作品《ドライアイス》は、白煙をあげながら昇華していく様を撮影した連続写真のパネルであった。野村の場合はクネリスと違って、自らのプランは問題なく作品として実現したのでその点は異なっている。だが、白煙をかきわけて入場した鑑賞者たちは、野村の写真の前に立ってようやく、粋な演出の理由が分かってニヤリとしたに違いない。名古屋と福岡の両方で、近隣の美大の学生が参加したのも偶然ではないのだろう。若い世代の作家を押し出した展覧会なので、ハプニングに参加するのは新聞社の役員ではなく美大生の方が相応しいのは確かである。

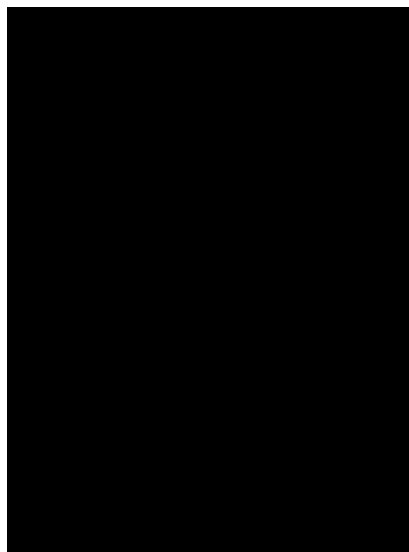


図30 福岡展の開会式(図版出典:『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月11日夕刊1面)

このように京都展以降の開会式は単なる賑やかしではなく、展覧会についての何らかの注釈として機能していたのである。その意味で巡回展が単に東京展のお下がり甘んじていたわけではなく、巡回展自らが独自の色を打ち出そうとした工夫が見られたことは評価すべきであろう。

2-5. 巡回展の特色(2)一般読者への周知

巡回展の独自色を出す工夫としてもう一つ挙げられるのは、『毎日新聞』紙面での一般的な読者へ向けた広報である。通常の展覧会の告知記事としては、出品作を紹介する短い連載コラムや、美術評論家による展評などが通例である。当然、第10回展でもそうした記事を打っているのだが、それとは別に特に美術に強い関心があるわけではない層に向けた特集記事があるのが目を引く。「作品がなにを言いたいのかわからない」、「現代美術はとっつきにくい」といった声が開幕直後から出ていたのだろう。主催者側でもそうした声に対する応答として、一般の鑑賞者に歩み寄った記事を出すことで対応したのではないかと思われる。

「まあ！コレなあに」？…名古屋・栄、愛知県美術館で開かれている第十回日本国際美術展「人間と物質」の会場へ足を踏入れた鑑賞者は一瞬、とまどう。「芸術とは何か」—既成概念を打破った“造反美術”。作者の問いかけをハダで受取ろうと、作品にじっと目をこらす人、耳を傾ける人、ニオイをたしかめる人…。若い女性が意外に目立つ。マキシ、ミディ、ミニの三M娘がみた感想は…⁵⁹。

58 「日本国際美術展福岡展開く 開場も型破り 大胆に“新しい美”」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月11日夕刊1面。

59 「コレなあに？ 観客をとりこに 日本国際美術展 ファッションの代表3M嬢の感想は」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日朝刊10面。

書き出しからして既に、通常の美術記事とは大分違う文体なのが伝わるだろう。これは7月18日、つまり展覧会が始まって4日目の毎日新聞の家庭欄の記事である（図31）。集客の鈍さに焦りを抱いたのか、文化欄ではなく家庭欄を使って展覧会を告知するなかなかの荒技である。スカート丈の異なる3人の学生を主人公にすえたのは、多少なりともファッションの話題を付け加えることで、なんとか家庭欄としての体裁を整えた結果なのだろうか。

しかし読み進めしてみると、学生たちの非常にくだけた語り口の中にも作品の本質に迫るコメントが含まれており、読みやすい形式で展覧会を紹介する良記事だということが分かる。もとより作品の見方に正解が存在しないのが美術の良さなので、多様な意見が飛び交う展示室の状況そのものを伝えるのも現代美術ならではの広報展開と言えるだろう。また、鑑賞者の率直な感想をまとめた記事も興味深い⁶⁰。京都展や福岡展でも同様の試みが見られたが、それぞれ独自の切り口から第10回展の魅力を伝えようという努力が伝わってくる⁶¹。これらの記事の初発の動機は集客だったかもしれないが、図らずもそれは、先鋭的な現代美術をいかにして一般の層へ届けるかという試みにもなっていたのではないか。

第10回展の企画自体は当時の第一線で活躍する作家たちを、世界的な規模で集めた意欲的なものだった。しかし、ただ単に「今の最新の美術作品はこれだ」とばかりに一般の鑑賞者の前に差し出したとしても、戸惑いしか生まないのは明らかだろう。ましてや、1960年代の終りにはミニマル・アートやコンセプチュアル・アートが流行し、ただでさえ従来の美術作品とは似ても似つかないものが主流となっていた。

作家が主導する展覧会や、画廊での小規模な展覧会であれば、作品をただ提示すれば事足りるかもしれない。しかし、第10回展は大新聞社の伝統ある主催事業である。当然、幅広い読者を想定したメディアであればこそ、その主催事業の内容についても幅広く受け入れられるようにある程度は工夫するのが「社会の公器」たる新聞社の責任だろう。

一般大衆が抱く「美術」というもののイメージと、実際の現代美術業界で主流と目される作品のギャップが極大化した第10回展において、そのギャップをいかにして埋めるのかという試行錯誤が、顕著に表れているのがここで取り上げた一連の記事である。換言すれば、現代美術を日本の社会に根付かせるための、涙ぐましい努力の一端がそこには垣間見える。作品というものの概念が大きく変わりつつある様子を見せる意欲的な展覧会を、新聞社の主催展という従来通りの枠組みの中で行うことで生まれたひずみを、なんとか回復させようとしているのがこれらの記事なのである。

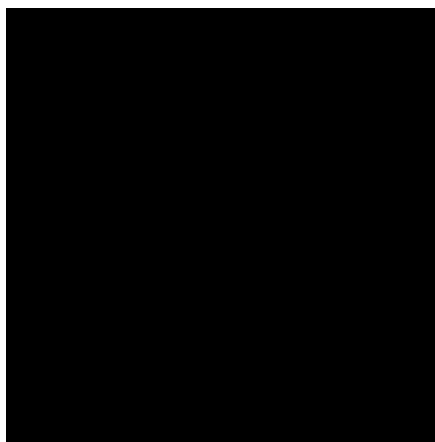


図31 家庭欄の記事(図版出典:『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊10面)

60 「週間さろん 人間 美術館で見つけた!」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊7面。

61 「“現代”に体当たり 第10回日本国際美術展」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月10日夕刊3面。「反応さまざま 国際美術展 圧倒的考えちゃうワ “魅力”から“消化不良”まで」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月13日朝刊13面。

3-1. 名古屋展の余波 1 ゴミ事件

1970年7月15日から始まった名古屋展は7月26日に閉幕した。12日間という会期は今までこそ短く感じられるが、当時の愛知県文化会館美術館の展覧会のなかでは、むしろ長い方である。

ここでは第10回展名古屋展がその後に残した影響を考えてみたい。最初に取り上げるべきなのは、なんといっても愛知の戦後美術史に大きな影を落としたゴミ事件だろう。この事件の概要については既に別の場所に記したので⁶²、ここではごく簡潔に振り返っておく。

1970年7月27日から30日まで、愛知県文化会館美術館の小展示B室でニュー・アート・グループによるN・A・G展が行われた。出品作は展示室の床を縄で縦横のグリッド状に区切り、それぞれの区画にさまざまな物体を置く、というものだった(図32)。この物体の一部に生ごみが含まれていたとして、美術館側が展示室の利用許可を取り消して展示室の扉を封鎖した。これに腹を立てた出品作家の一部とその支援者が、愛知県を相手取って裁判を起こしたのである。



図32 N・A・G展(協力:名古屋タイムズアーカイブス委員会)



図33 N・A・G展最終日の決起集会(協力:名古屋タイムズアーカイブス委員会)



図34 美術館職員に抗議声明書を渡すN・A・G展関係者(協力:名古屋タイムズアーカイブス委員会)

第10回展名古屋展とN・A・G展の間には強いつながりがある。第一に名古屋展の最終日の翌日がN・A・G展の初日だった。第二に、細かい違いはさておき、どちらの展覧会も未加工の物質をそのまま展示室に持ち込んだもので、従来の展覧会に出品される作品とはかなり様相が異なる点で共通していた。第三に、ゴミ裁判のなかで原告(作家グループ側)は度々、第10回展に言及した。以下、順番に細かく見ていこう。

実はN・A・G展はニュー・アート・グループという、この展覧会のために急遽集められたメンバーによる即席のグループだった。というのも、当初この期間の利用許可は別のグループが予約していたのだが、直前になって展覧会が実施できなくなり、

62 石崎尚「美術家たちの集団行動」『アイチアートクロニクル1919-2019』愛知県美術館、2019年、166～171頁。

その予約を横流しする形で彼らの知人が中心となってニュー・アート・グループを結成し、展覧会を行ったのだった。そのため、事前に入念に準備していたわけではなく、かなり即興的に展示を仕上げる必要があり、その結果がものを床に配置するインスタレーションだったのである。この時、作家たちはその床に置くものを探しに美術館の内外で物色したのだが、丁度前日に会期を終えた第10回展名古屋展の廃棄物が大量に搬入口に置いてあった。作家たちはこれ幸いとばかりにそれを運んで、自分たちの作品に用いた。

狗巻は会場ごとの展示室の空間に合わせて新たに制作したので、各会場の会期が終わればその都度、作品を廃棄したはずだ。他にも、わざわざ全部を移動させなくても、巡回先の現地で新たに素材を調達した方が安上がりで手取り早い作品もあっただろうから、会期後の搬入口に大量にゴミが置かれていたというのは信憑性のある話だ。それが転用されたのであれば、第10回展名古屋展とN・A・G展は、会期が前後する展覧会というだけでなく、同じ物質を使いまわしたという直接的なつながりがある。つまり、N・A・G展は出品作の全てではないにしろ、その一部は第10回展出品作のリサイクルだったのである⁶³。

第二の、出品作の見た目が近いという点に関しては、第10回展福岡展の記事でも言及されていた。

「そのうちにゴミでも持込んで展示するようなことが起きるかもしれん」—東京展のとき、コークス粉末の小山や鉄くずを散らした作品をみて、こんなことをつぶやく観客がいた。ところがどうだろう。早くも、七月二十七日から名古屋市の愛知県美術館で始まったニュー・アート・グループ展に正真正銘のゴミが登場、ごたごたのあげく、館側はゴミの部屋をロックアウトしてしまった。これで、また美術の“限界論”がやかましくなることだろう⁶⁴。

これは毎日新聞が自社主催の第10回展を宣伝する記事のため、さすがに同展が「N・A・G」展の引き金になったことまでは書かないが、一般の観客の眼から見れば第10回展の出品作とゴミは大差ない事を認めてしまっているように読めなくもない。当然、「そのうちにゴミでも持込んで」という感想を抱いた鑑賞者は他にもいたはずだろうから、むしろそうした期待(?)にいち早く応えたのが他ならぬN・A・G展だったとも言えよう。ならば、その瞬発力こそは愛知のアートシーンが他地域に一步も二歩も先んじた長所と開き直っても良いのかもしれない。また、第10回展とN・A・G展を両方見た観客は、両者の類似点を下記のように指摘している。

それほど不潔でもなかった。ことしの東京ビエンナーレ(愛知県美術館で開催された)で鉄の棒が並んだり、油のドロリとしたグリス作品が出品されたり、流行みたいになっている作品と同じ系統の一つとみてもいいのではないか⁶⁵。

63 事件を伝える記事の中に下記の言及がある。「このゴミの中には国際美術展で使われた紙もある。同じ紙なのに今度はどうして展示できないんですか」。「ゴミだ いや芸術だ 県美術館で大論争 撤去しなさい 管理者 規制するのか 出展者」『朝日新聞(名古屋本社版)』1970年7月28日夕刊11面。また、被告側も「いわゆるゴミとは、美術館搬入口にあるゴミ箱から無断で持ち出された紙くず、タバコの吸い殻、石油缶、缶詰の空缶、残飯、捨てられた花、ダンボール、むしろ等」と認めている。このなかでとりわけ紙くずとダンボールは第10回展の作品の残骸であった蓋然性は高い。下記を参照。『準備書面(一)』昭和四十六年三月二三日(当館所蔵資料より)。

64 川口洋一「オ10回日本国際美術展から(4)“終末”からの再生 ライナー・ルッテンベック(西独)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月7日夕刊1面。

65 「週間さろん 運ぶ ゴミ芸術に賛否両論」『毎日新聞(中部本社版)』1970年8月1日夕刊3面。

実際当時の観客にとって、どの程度二つの展覧会が似通って見えたのかは想像するしかない。とはいえ70年安保の記憶も新しいこの時期、何も加工していない物質をそのまま見せるという手法が、何らかの異議申し立てを内包していることは多くの人々が理解したはずだ。であるならば、二つの展覧会が同種のものと見えていたとしても不思議はないだろう。

最後に、第三のゴミ裁判における第10回展への言及について振り返ってみたい。結論から言えば、5年間を費やしたこの裁判は壮大なすれ違いであった。というのも「芸術とは何か」という定義の議論に持ち込んで、作品をゴミだと断定した美術館側の判断の是非を問うのが原告側の戦法だった。しかし、被告（美術館側）は全くそれに乗ることはなく、事前に提出した申請書と実際の出品の内容が異なる点を突いて、管理規定を盾にして戦ったのだった。結局、原告の敗訴で終わるのだが、一連の裁判での原告側の主張は興味深い内容に満ちている。

右搬入作品はNAGメンバーによる集団創作になるもので主たる素材を縄、むしろ、空箱（ダンボール製その他）、空かん、空びん、紙袋、ビニール袋につめたその他の廃棄物等に求めたもので、碁盤状に床面に縄を張り、その眼の中に随意前記縄を除く素材を集合物にしてそれぞれ置いた床面作品であった。

（中略）

なるほど原告らの前記展示作品は既に述べた如く、素材にいわゆるゴミを選んでいる。しかし、これを美術作品でないと断定するは前記の如く断定すること自身許されないが、それはひとまずおくとしてもその見解は後述する、近代美術をへての現代美術の動向をあまりに知らなさすぎるのであって、仮りにも美術作品の公開展示の機会を広く開き、あまたの展覧会を連日開催している県美術館にあっては、前記撤去の真意が他にあると想像しない限り考えられないことである。

原告らの前記作品展示の僅か数日前の昭和四五年七月一五日より二六日までの一七日間、県美術館展示室において毎日新聞社主催の下、開かれた「日本国際美術展」（東京ビエンナーレ）において著名な内外の作家による展示作品に如何なる作品が展示されたかを列挙しよう。

- ① ハトロシ紙をテープで継いで大きくし、その各端を上折り曲げたのみの日本、狗巻賢二創作々品
- ② 展示室（小室）全体を布でおおったのみのアメリカ、クリスト創作々品
- ③ 赤さびて捨てられた鉄棒が数十本ころだったままのみのアメリカ、カール・アンドレの創作々品
- ④ コークスと黒い紙くずを積み上げたのみのドイツ、ライナー・ルッテンベルグの創作々品
- ⑤ 川でひろい集めた自然石の集合のみの日本、堀川紀夫の創作々品
- ⑥ 自然石を割り砕いたものを積み上げたのみの日本、小池一誠の創作々品
- ⑦ 上部を少し四角にけずったのみの松の丸太九個を並べて立てたのみの日本、高松次郎創作々品

これらの作品と原告らの前記展示作品が一方は展示にふさわしく、他方がこれにふさわしくないのは如何なる理由であろうか。美観上或は観覧者の不快感の面で作品といえども好ましくないものは展示を認めないというのであれば前者と後者の作品にどれだけの相違があるうか⁶⁶。

ここでは引用しないが訴状には、デュシャンの《泉》などのレディメイドやポップ・アート、ジャンクアートに関する言及が続き、コンセプチュアル・アートについても記述している。

更には、このポップ・アートからコンセプチュアル・アート(観念芸術)と呼ばれる傾向が生れて来ている。これは「つくる」ことより「指し示す」ことへの移行という言葉でよく言い表されるが、人間と物との関係構造より、周囲からきり離された小宇宙的な作品内容よりも、「物の状態」「臨場感=場所性」を重要視し、ものに向かって対象化され、ものに密着したイメージが鑑賞者に訴えてくるのではなく、もののもつ物質性と作家のもつ意図としての観念とが奇妙に遊離している表現形式を言う。「何ものをも伝達しないけれど、しかし何かを示しているというそういう観念だけを伝えるという試み」と表現される意図がこの観念芸術をよく説明している。前期、毎日新聞社主催、現代国際美術展で展示された諸作品はこうしたポップ・アートからコンセプチュアル・アートへの流れの作品といえなくはない⁶⁷。

『「物の状態」』『臨場感=場所性』を重要視』などと訴状の用いる用語が、明らかに中原佑介の文章のそれに酷似しているのは偶然ではない。原告側はの中で、20世紀における美術の展開と現代におけるそのあり方を説き、その当然の帰結として第10回展とN・A・G展があるのだと説く。あたかも二つの展覧会が、同じ親から生まれた双子でもあるかのように。こうした論陣を見る限り、ともすると第10回展の意義を最も正確に理解していた同時代人は、ゴミ裁判の原告団だったのではないかという気すらしてくる。

筆者が発見した第10回展名古屋展の図面が、ゴミ裁判資料のなかに綴じられていたのも、反論のために美術館側が第10回展の資料をかき集め、その結果たまたま残っていた手描きの図面を保管したからであろう。

ちなみに愛知県文化会館美術館では、N・A・G展とほぼ会期が重なる形で藤井達吉の七回忌を記念する「孤高の芸術家 藤井達吉回顧展」(7月28日～31日)が開催された。しかも主催は第10回展と同じ毎日新聞社である⁶⁸。ゴミ事件の経緯を伝える記事によれば、美術館の職員が他の展覧会準備で忙しく、N・A・G展の搬入には立ち

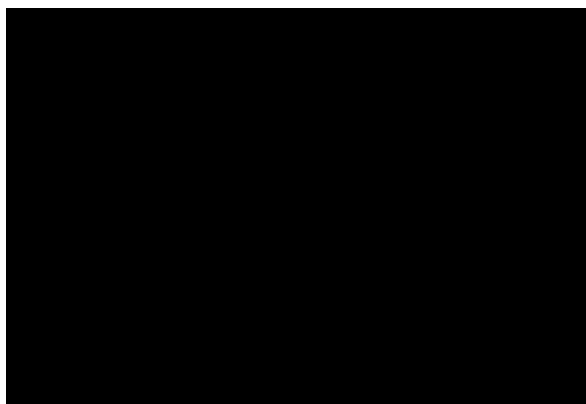


図35 名工大展(図版出典:『C&D』6号、C&D同人、1970年、29頁)

66 『利用許可取消処分の取消等(訴状)』名古屋地方裁判所昭和四五年ウ行第四七号(当館所蔵資料より)。

67 同上。

68 「孤高の芸術家 藤井達吉回顧展」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月23日朝刊1面。

会っておらず、N・A・G展オープン後の27日の夕方によく事態に気付いたという⁶⁹。藤井展の開幕を知らせる記事はゴミ事件の報道と向かい合わせになっており、ゴミ事件の方が明らかに記事としての扱いが大きい⁷⁰。毎日新聞社と愛知県文化会館美術館が面目を潰されたと考えても無理はないだろう。歴史にもしもはないが、もし仮に同時期に藤井達吉展が行われず、県美術館の職員がN・A・G展搬入に立ち会っていれば、ゴミ事件は未然に防げていたのかもしれない。そう考えると、ゴミ事件は第10回展と藤井達吉展と密接に関わる形で開催され、そうであるがゆえにここまでの騒ぎに発展したのである。

このゴミ事件の影響は大きかった。8月17日から21日には「県美術館を強姦せよ」を掲げた名古屋工大美術展(図33)も続き、類似の展示の再発を恐れた愛知県文化会館は、展示室利用の申請書のファイリングを始め(つまりは身辺調査である)、官僚的な性格を強めていくことになる。結果として第10回展とN・A・G展の二つの展覧会は、戦後の愛知の美術史を「それ以前」と「それ以後」に分ける分水嶺となったのである⁷¹。

3-2. 名古屋展の余波2 作家への影響

第10回展名古屋展の生んだ大きな弊害がゴミ事件だったとするならば、プラスの効果は展覧会を見た作家達に与えた影響だったと言えるだろう。ここでは同展を名古屋で見た作家たちの言葉から、彼らが受け取ったものを振り返っていこう。

一人目は山田彊一(1938-)である。1970年の時点で既に現代美術の作家として活躍していた山田は、名古屋展を見て「もう馬鹿らしくて、絵なんか描いていられない」と思ったという。それまで精力的に抽象絵画を制作していた山田だったが、同展での衝撃を受けて以降、たとえ絵画という形式を用いる場合でも、何を主題にするかというアイデアの比重が大きくなり、映像や立体なども制作するようになったという⁷²。

確かに第10回展には河原温も日付絵画を出しているが、それ以外は従来の意味で絵画と呼べるような作品はなく、これ以降日本の現代美術シーンから伝統的な絵画と彫刻が姿を消していくことをこの展覧会は象徴していたと言えよう。

ちなみに山田はN・A・G展のメンバーではないが、支援の輪に入るように石井守に誘われて以降ゴミ裁判に関わり、その結審以降も苦難に満ちた数十年間を過ごすことになる。山田にとって信念をもって取り組んでいた絵画を否定し、ゴミ事件のきっかけを作った第10回展は人生を大きく変えた展覧会だったのではないだろうか。

二人目は遠藤利克(1950-)である。当時、名古屋造形短期大学の学生だった彼は、学校行事で初日に展覧会を見ており、開会式のハプニングも覚えているという。その頃、『美術手帖』などの雑誌でアルテ・ポーヴェラなどの情報を入手していた遠藤にとって、実際に

69 「“ゴミだ”…“芸術だ”県美術館 相反 美展で封鎖騒ぎ」『中日新聞』1970年7月28日夕刊9面。

70 「伝統の芸術に、静かな目 藤井達吉回顧展ひらく」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月28日夕刊6面。

71 下記の三浦小春の論評は、「被告側のメディア」に掲載されたにもかかわらず、第10回展とN・A・G展を比較しながらも中立かつ冷静な記述に終始しており、自己の過剰証明時代の一例としてゴミ事件を取り上げる内容は説得力を持っている。三浦小春「現代と美術—ことしの回顧を中心に—」『ニュース窓口』第147号、愛知県文化会館、1970年、3～5頁。

72 筆者による山田彊一へのインタビュー、2025年10月7日。なお、山田は第10回展を東京でも見ているので、時系列でいえば最初の衝撃は東京展で受けたはずである。著書の中でも同展に言及している。山田彊一『名古屋屋 アート編—名古屋戦後美術活動史』ワイズ出版、2007年、49～50頁。

目にする作品はそれほど衝撃的なものではなかったというが、現在に至るまでじわじわと自分の中に影響を広げている展覧会だったという⁷³。

筆者が実際に会って話を聞いたのはこの2名だけだが、彼らに影響を与えたこの展覧会が、東京だけではなく地方都市の名古屋で開かれたことの意義は極めて大きかったと言えるだろう。たとえ東京展のような、十全な形で臨場主義が徹底されなかったとしても、である。山田は既に社会人だったので東京展も見ていたが、当時まだ学生だった遠藤や同世代の作家にとって、自費で東京に行くことはそう簡単ではない。であればこそ、世界最先端の美術作品を名古屋で見られる機会というのは、とりわけ若い作家たちにとって得難い機会だったに違いない。

3-3. 第10回展以降の日本国際美術展

大きな話題を振りまいた第10回展だったが、東京展の入場者数は27,078人に終わり興行的には振るわなかった。名古屋展の入場者数はそもそも記録が残っていない。第11回展は慣例に従えば1972年が開催年にあたっていたが1972年には開かれず、結局1974年に開かれた。この時、外国部門と国内部門の二部制が再登場し、多少なりとも分かりやすさを求めたのか双方ともリアリズムをテーマに掲げた⁷⁴。第12回展からは賞の選考委員と賞制度も復活し、第10回展で行われた改革は台無しになってしまった。第10回展の事務局を務めた峯村敏明は翌71年6月に毎日新聞社を去ることになる。

東京ビエンナーレやったら、あの組織の中ではもう何もできないって当然分かるわけですね。大迷惑をかけて大赤字だったのですね。私は経理のほうに全然興味がないから分からないけど、いくら損したか知らないけど、とんでもないことですよ。普通なら即刻首でも文句言えないくらいです⁷⁵。

毎日新聞社にとっても第10回展はあまり思い出したくない事業だったようだ。第10回展の2年後に出版された『毎日新聞百年史』では日本国際美術展そのものについての言及はあるが、第10回展については1970年の年譜にも出てこない⁷⁶。第12回展のカタログでは針生一郎が第10回展を念頭に置いたうえで、「名実ともに『東京ビエンナーレ』にふさわしい形での再生が、一新聞社の企画事業の限界をこえとすれば、あるべき国際展の主催者、運営、財政基盤について、広範でねばりづよい討論と模索がおこななければならない」と述べた。けれども、ついぞ針生の望む形で再生されることはなく、1990年の第18回をもって日本国際美術展はその歴史を閉じた。11回展以降は東京と京都の二か所で行うことが恒例となり、名古屋での開催はない。

73 筆者による遠藤利克へのインタビュー、2025年8月6日。

74 渡部葉子「『非常な冒険』の展覧会—東京ビエンナーレ'70再考」『東京府美術館の時代 1926-1970』東京都現代美術館、2005年、151頁。

75 峯村敏明オーラル・ヒストリー、暮沢剛巳と加治屋健司によるインタビュー、2008年12月4日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ(https://oralarthistory.org/archives/interviews/minemura_toshiaki_01/)

76 『毎日新聞百年史』毎日新聞社、1972年、555頁。

4. 展覧会と興行(のあいだ)

ここまで、第10回名古屋展について詳しく見てきた。最後に改めて、名古屋展に注目することで浮かび上がってくる論点について検討してみたい。

既に述べたように企画者の中原佑介が掲げた臨場主義は、最初の東京会場でしか十全には発揮されなかった。京都以降の巡回展は、臨場主義が毀損された状態で行われたのである。しかし、その事実だけをことさらに批判しても生産的ではない。何故そうした事態が生じたのかを考えることが必要である。そのため本稿では第1回から第9回までの巡回展スキームがそのまま温存されたまま、第10回展が開催されたことに注目した。そもそも海外から作品を運んでくる展覧会は大きな経費を必要とする。それを国内で何か所か巡回させて、1会場あたりの負担を減らすのは常套手段である。日本国際美術展も第9回展までは、絵画であれ彫刻であれ物理的に移動可能な出品作だったため、この形式がぎりぎり通用した。また、全国紙としての毎日新聞社が主催する文化事業であったため、自社の販売網への配慮も必要だったろう。

しかし、作品というものの概念が根底から変わってしまった第10回展では、展覧会の自身の作り方がそれ以前とは全く異なり、作家が現地滞在して作品を作るという異例の事態が生じた。大新聞社の体力がなければ、海外作家17人分の渡航費と滞在費はとても賄えなかっただろう。つまり、第10回展という企画は新聞社の文化事業だからこそ実現できた内容であり、一方で新聞社の文化事業だったからこそ巡回展のシステムが温存され、第一会場とそれ以外での質の差が生まれてしまったのである。これは、展覧会の内容が興行という器を大きくはみ出てしまったことによるひずみである。結果として、「東京」と「地方」の差が露呈してしまったのもまた事実である。

開催されたのが1970年というのも絶妙なタイミングであった。大阪万博開催中のこの年において、新聞紙面を賑わすのは公害やごみ問題、ベトナム戦争や物価高、安保闘争などである。展覧会そのものが抱えるひずみは、期せずして展覧会の外側にある様々なひずみともリンクしてしまったのかもしれない。内と外のうねりの同期が生んだ思わぬ余波の一つが、N・A・G展とそれに続くゴミ事件なのではないか。

先鋭的な展覧会と興行としての巡回展。その二つが両立できなくなったのが第10回展だとするならば、どちらか一方だけを追うのではなく、その「あいだ」にあるものに着目し、考えてみるのが重要なのではないだろうか。その二者のバランスをどのように取るべきなのかという問題は、今日の展覧会運営にとっても示唆的な内容を多く含んでいる。そして、第10回展を機に臨場主義と巡回展の「あいだ」を問うことは、東京と地方の「あいだ」を問うことにも繋がっていくはずだ。

第10回展に向けられた従来の研究は、「東京ビエンナーレ」という名称に引きずられた結果、東京会場を中心になされてきてしまったと言える。今後はその複数化と脱中心化を試み、京都の、名古屋の、そして福岡での第10回展を見つめ直すことで、同展にローカルな細部を付与し、新しい光を当てられるのではないだろうか。本稿はそのためのささやかな試みとして、とりわけ名古屋会場に絞って論じてみた。結果として、第10回日本国際美術展という展覧会が、実際には東京以外の3か所を含む計4会場で開催され、その会場ごとに異なる展示が行われたという事実を、改めて確認することができたと思う。また、名古屋に

においてはその開催がゴミ事件のきっかけを生んだという、特殊な事情についても明らかにすることができた。他の3都市とは異なり、この二つの連続する展覧会の組み合わせは、戦後の中部東海圏の美術史をそれ以前と以後に分けてしまうほどのインパクトがあったのである。現代美術の中身の変化のスピードに、器である美術館や展覧会という制度が追い付かなかったという点において、第10回展もN・A・G展も双子のような関係にあったのだ。

その一方で、本稿では解明できなかった事柄も多い。名古屋会場の展示室ごとの作家は明らかにできたものの、例えば各展示室に分散して展示された堀川の作品など、個別の作品の配置を詳らかにすることはできなかった。また、巡回展の実態を解明する上では京都展や福岡展との比較検証が欠かせないが、そこまでは手が回らなかったのが実情である。今後の課題としたい。

かつて「東京府美術館の時代1926—1970」（東京都現代美術館、2005年）という展覧会が行われた際に、第10回展も大きく扱われその再現展示が行われた⁷⁷。また、アーティストの田中功起は「PARASOPHIA：京都国際現代芸術祭2015」に参加した際、会場となった京都市美術館に第10回展が巡回したことに着目し、『一時的なスタディ：ワークショップ#1「1946年～52年占領期と1970年人間と物質」』を発表している⁷⁸。かように過去に行われた展覧会の記録は、別の展覧会がそれを参照したり、アーティストたちにインスピレーションを与えたりすることにも繋がりうるだろう。それは展覧会という一過性の催事の記憶を別の形で継承することでもある。本稿も今後、何らかの形でそうした活用に役立てれば幸いである。

おわりに

これまで筆者は色々な形で第10回展との関わりを持ってきた。「人間と物質」として知られる第10回展が名古屋で、しかも自分が働く職場の前身で開かれたことは早い段階で知っていた。しかし、それに関する資料が何も残っていないので、調査は諦めざるを得なかった。2019年に「アイチアートクロニクル1919-2019」展を担当した際は、同展のポスターやチケットなどの印刷物を庄司達から借りて展示した。2019年度には、『新聞紙30枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙』と『コピーした新聞紙の上の一部に本当の新聞紙を貼った52枚の新聞紙』という、庄司による2点の同展出品作を当館で収蔵した。2022年春にはコレクション展のなかで「庄司達／新聞紙」と「庄司達とタイム・ベーストメディア」という展示を行った。地元名古屋の作家として庄司が参加し、かつ愛知県文化会館美術館にも巡回したにもかかわらず、これまでほとんど第10回展の名古屋展について言及されてこなかったことに疑問を持ち、展示の中でささやかな会場再現図を紹介したのだった。こうした努力を重ねたところで、何も資料が残っていない事には変わりがないのだが、異様なまでに資料が残されていない状況にむしろ何かあるのではないかと、という方向に関心が移って行ったのである。こうした経緯を踏まえて、もう一度、第10回展の名古屋展について振り返ってみようと考えたことから本稿が生まれた。ここで指摘した内容が、日本の戦後美術を考える上でのなんらかの材料を含んでいれば幸いである。

77 『東京府美術館の時代 1926—1970』東京都歴史文化財団 東京都現代美術館、2005年。

78 『PARASOPHIA：京都国際現代芸術祭2015』京都国際現代芸術祭組織委員会、2015年、174頁。

付記：

「庄司達／新聞紙」の時に交わした、庄司達氏との様々なやり取りがなければ、そもそも本稿は生まれていません。丁寧に根気強く筆者に付き合ってくれた庄司氏に、深くお礼申し上げます。また、上記を企画する過程で、文中でも言及した山下晃平と新倉慎右の両氏にも大変お世話になりました。また、調査段階ではこのお三方以外にも、下記の方々に大変お世話になりました。遠藤利克、河口龍夫、野田尚稔、長坂英生、堀川紀夫、峯村敏明、森啓輔、山田彊一、渡部葉子の各氏のお名前をここに記して、心からの感謝を申し上げます。

資料 第10回展の京都・名古屋・福岡会場に関する記事

無記名「第10回日本国際美術展 6月6日-28日 京都市美術館 “人間と物質”テーマに」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年5月25日朝刊1面

亀田正雄「“観念芸術”花ざかり 第10回日本国際美術展 あふれる若さ・衝撃 新しい絵コミッショナー方式で10ヵ国から40作家の作品」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月2日夕刊3面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(1) “造形の意識”無力に カール・アンドレ(米)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月3日夕刊1面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(2) 人間と物質の語らい ライナー・ルッテンベック(西独)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月4日夕刊1面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(3) 地中に埋めた鉄ワク セラ・リチャード(米)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月5日夕刊1面

無記名「国際美術展きょう開幕 京都市美術館で」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月6日朝刊22面

無記名「破格、衝撃の作品群 国際美術展 京都で開幕」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月6日夕刊1面

無記名「そこに“現代”が集まった 美術論花ざかり 若者には共感が 国際美術展」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月6日夕刊10面

無記名「国際美術展 “青い目”ため息 先生首ふり『芸術とは?』」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月7日朝刊17面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(4) 循環で象徴する社会 ハンス・ハーケ(米)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月8日夕刊1面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(5) “意味づけ”をあざ笑う 狗巻賢二(日)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月9日夕刊1面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(6) 創造力ふくらむ空間の造形 クリスト(米)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月10日夕刊1面

無記名「“現代”に体当たり 第10回日本国際美術展」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月10日夕刊3面

亀田正雄「衝撃の美術 第10回日本国際美術展から(7) 時間を生のままで 野村仁(日)」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月11日夕刊2面

中原佑介「美術とは何か(上) “人間と物質”のかかわり合い通じて」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月11日夕刊9面

中原佑介「美術とは何か(下) “人間と物質”のかかわり合い通じて」『毎日新聞(大阪本社版)』1970年6月12日夕刊7面

安井収蔵「人間と物質—第10回日本国際美術展—」『ニュース窓口』第142号、愛知県文化会館、1970年7月1日、1~4頁

河谷俊也「第10回日本国際美術展から(1) 衝撃の美術 人と物との語らい ライナー・ルッテンベック(独)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月10日夕刊1面

河谷俊也「第10回日本国際美術展から(2) 衝撃の美術 虚と実を追究する 庄司達(日本)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月11日夕刊1面

河谷俊也「第10回日本国際美術展から(3) 衝撃の美術 既成観念への挑戦 カール・アンドレ(米)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月13日夕刊1面

河谷俊也「第10回日本国際美術展から(4) 衝撃の美術 “マンモス東京”を象徴 ハンス・ハーケ(米)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月14日夕刊1面

無記名「国際美術展、きょう開幕 若さと驚異の美ズラリ」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日朝刊15面

河谷俊也「第10回日本国際美術展から(5) 衝撃の美術 包んで語らせる クリスト(米)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月16日夕刊1面

河谷俊也「日本国際美術展第10回東京ビエンナーレ ワットと作品が問いかけ 大胆に新しい動きを盛る」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月13日夕刊3面

無記名「国際美術展開く 強烈な美のパンチ 愛知県美術館」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日夕刊1面

中原佑介「美術とは何か(上) “人間と物質”のかかわり合い通じて」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日夕刊5面
 無記名「ハプニング幕あけ 日本国際美術展」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月15日夕刊6面
 中原佑介「美術とは何か(下) “人間と物質”のかかわり合い通じて」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月16日夕刊5面
 河谷俊也「第10回日本国際美術展から(6) 衝撃の美術 意味のむなしさ告発 狗巻賢二(日本)」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊1面
 無記名「週間さろん 人間 美術館で見つけた!」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊7面
 江上明「ストイックな沈思の世界 日本国際美術展を見て」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日夕刊9面
 「言いたいこと 積極的肯定の側 石黒鏘二(彫刻家)」『朝日新聞(名古屋本社版)』1970年7月18日夕刊9面
 無記名「『コレなあーに?』観客をとりこに 日本国際美術展 ファッションの代表『3M嬢』の感想は」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月18日朝刊10面
 乾由明「『ゆたかな芸術』と『貧しい芸術』(上) 現代は芸術の危機か 万国博と日本国際美術展」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月21日夕刊5面
 乾由明「『ゆたかな芸術』と『貧しい芸術』(下) 現代は芸術の危機か 万国博と日本国際美術展」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月22日夕刊7面
 無記名「ちらりパチリ 何でしょね、とビーナス」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月25日朝刊16面
 無記名「週間さろん 万博 発注芸術おことわり」『毎日新聞(中部本社版)』1970年7月25日夕刊7面
 無記名「“衝撃の美”をさぐる 世界の若者たちの作品 人間と物質のかかわり 新しい“いのち”吹込む」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月2日朝刊13面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(1) 石庭の理念復活 カール・アンドレ(米)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月3日夕刊1面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(2) 漂う不安と緊張 高松次郎(日本)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月4日夕刊1面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(3) 自然の“循環”追う ハンス・ハーケ(米)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月5日夕刊1面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(4) “終末”からの再生 ライナー・ルッテンベック(西独)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月7日夕刊1面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(5) “適所”を破る詩情 バリー・フラナガン(英)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月8日夕刊2面
 無記名「あすから日本国際美術展(福岡で)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月10日朝刊14面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(6) 無償の“不意打ち” 堀川紀夫(日本)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月10日夕刊1面
 無記名「目をみはる“新しい冒険” 日本国際美術展あすから福岡で」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月10日夕刊9面
 無記名「日本国際美術展福岡展開く 開場も型破り 大胆に“新しい美”」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月11日夕刊1面
 無記名「これ、どういう意味 国際美術展開幕 会場で美術討論も」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月11日夕刊6面
 川口洋一「第10回日本国際美術展から(7) “時間の認識”提示 河川竜男(日本)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月12日夕刊1面
 無記名「オドロキ 第10回日本国際美術展」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月13日朝刊9面
 「日本国際美術展への期待(9)」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月13日朝刊13面
 無記名「反応さまざま 国際美術展 圧倒的「考えちゃうワ」“魅力”から“消化不良”まで」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月13日朝刊13面
 無記名「さまざまの問題投げかけ 感銘・ショック・疑問 日本国際美術展終わる」『毎日新聞(西部本社版)』1970年8月17日朝刊12面

2025年度 愛知県美術館研究紀要 第32号

2026年3月発行

編集・発行 愛知芸術文化センター 愛知県美術館
〒461-8525 名古屋市東区東桜1-13-2
Tel: 052-971-5511 (代)
<https://www-art.aac.pref.aichi.jp/>



制 作 共生印刷株式会社

Bulletin of the Aichi Prefectural Museum of Art No.32
2026

Edited and Published : Aichi Prefectural Museum of Art
1-13-2 Higashisakura, Higashi-ku, Nagoya 461-8525 JAPAN
Tel: +81-52-971-5511

Printed : Kyosei Printing Co., Ltd.

© 2026 Aichi Prefectural Museum of Art, All Rights Reserved.