

## 1970年の万国博美術館展とブリヂストン美術館

賀川恭子

「大阪万博」と通称される日本万国博覧会(EXPO '70)が、1970(昭和45)年に開催された。海野弘によると、「大阪万博は、終了とともに、いちはやく忘れ去られた。関わった人たちは、あまりふりかえりたくなさそうであった。したがって、それについて魅力的な本も書かれなかった。(中略)二十一世紀に入って、〈万博〉への関心はやや復活してきたかに見える。忘れられていた大阪万博も、新しい万博をきっかけにして、また、三十年を過ぎて、一つの歴史またはノスタルジーの領域に入ってきて、やっとふりかえられるようになった<sup>1)</sup>」とのことである。日本万国博覧会に関する研究は近年進められており、シンボルゾーンに設置された岡本太郎の《太陽の塔》やお祭り広場で開催された「具体美術まつり」など、前衛芸術を中心に論じられてきた<sup>2)</sup>。

日本万国博覧会の会場に建設された万国博美術館でも大規模な展覧会が開催されており、この展覧会にブリヂストン美術館はクロード・モネ《ヴェネツィア、黄昏》(fig.1)とジョルジュ・ルオー《郊外のキリスト》(fig.2)の2点を貸し出した<sup>3)</sup>。川口幸也は、万国博美術館展の出品作品に注目し、「万博の一部として行われていた万国博美術館展では、内容が欧米と日本に偏り、東と西は認識されていたが、南はほとんど視野に入っていなかった」ことを指摘し、《太陽の塔》や高度経済成長期の古代史ブーム、原始美術ブームとの関連への考察をおこなった<sup>4)</sup>。しかしながら、このような指摘を除けば、万国博美術館展はほとんど考察の対象と



fig.1  
クロード・モネ《黄昏、ヴェネツィア》1908年頃 油彩・カンヴァス 73.0×92.5cm 石橋財団ブリヂストン美術館

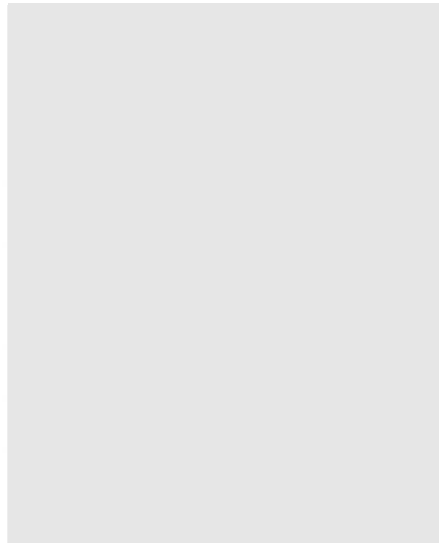


fig.2  
ジョルジュ・ルオー《郊外のキリスト》1920-24年  
油彩・紙 92.0×73.6cm 石橋財団ブリヂストン美術館  
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2017  
C1308

されてこなかったと言える。そのため、本稿では万国博美術館展の概要を確認したのち、当時の批評を検証し、この展覧会の果たした役割を考察したい。

### 1. 日本万国博覧会の開催まで

第一次世界大戦後、1928(昭和3)年にパリで国際博覧会条約が結ばれて日本も加盟し、この条約を基準に国際博覧会が開催されることになった。その後の戦争によって、日本と国際博覧会条約との関係は白紙化されたが、1963(昭和38)年に博覧会国際事務局(Bureau International des Expositions、BIE)から改めて加盟の申し入れがあった。同じ時期に日本国内でも万国博覧会誘致の動きがあった。オリンピック東京大会の開催を間近に控えた1964(昭和39)年4月、大阪府知事、大阪市長、大阪商工会議所会頭は連名で、万国博覧会誘致の要望書を政府に提出した。通商産業省も国際博覧会担当の課長補佐と係長の2名を配置した。そのとき係長として配属され、その後約3年半のあいだ万国博覧会準備室に勤務し、開催に

向けて尽力したのが池口小太郎（堺屋太一）であることは、周知のことだろう<sup>9)</sup>。

日本政府は1965（昭和40）年1月に国際博覧会条約に調印して、32番目の加盟国となった。同年5月に万国博覧会の申請を行い、9月に万国博覧会の日本での開催が決定した。大阪府吹田市の千里丘陵の用地買収が進められ、日本万国博覧会協会事務総長に元通産相繊維局長の新井真一が、同会長に経団連会長の石坂泰三が就任した。1966（昭和41）年1月には佐藤栄作首相が千里ニュータウンを視察し、国立千里丘駅に近い毎日放送千里丘センターの屋上から、会場予定地を見学した<sup>10)</sup>。1966年5月のBIE理事会で、日本万国博覧会の第1種一般博覧会としての登録申請が承認されたのち、1968（昭和43）年には、元在フランス日本国大使の萩原徹が日本万国博覧会日本政府代表に就任した<sup>11)</sup>。

上記の経緯を経て、1970（昭和45）年3月に日本万国博覧会が幕を開けた。これは、国際博覧会条約にもとづいて開催される、アジアで初めての国際博覧会だった。統一テーマ「人類の調和と進歩」と4つのサブ・テーマ「よりゆたかな生命の充実を」「よりみのり多い自然の利用を」「より好ましい生活の設計を」「より深い相互の理解を」を掲げた日本万国博覧会には、77ヶ国4国際機関が参加した。

ここで簡単に当時の日本の状況を確認しておきたい。

第二次世界大戦後、日本では1955（昭和30）年から1973（昭和48）年にかけて、年平均10%以上の経済成長を遂げた。いわゆる高度経済成長期である。物質的な豊かさと生活水準の向上のために人びとはひたむきに働いた。1956（昭和31）年の経済白書には「もはや戦後ではない」と記され、1960年に池田勇人内閣は「国民所得倍增計画」を閣議決定し、1968（昭和43）年には国民総生産（GNP）が世界第2位となった。石炭から石油へエネルギーが転換し、地方の農村は過疎化し、公害問題が全国各地に巻き起こった。大学進学率が上昇し（大学進学率は1963年に12.1%だったが、1970年には23.6%になった）、安保闘争や大学紛争が起きたのもこの時代である。

この時代には多様な「ブーム」が共存していた。静岡県の登呂遺跡の発掘と群馬県の岩宿遺跡の発見は、戦後の日本人に希望を与え、古代史ブームを引き起こした。すでに1943（昭和18）年に発見されていた登呂遺跡では、1947（昭和22）年から本格的な発掘作業がはじまり、弥生時代の大規模遺跡であることが確認された。1946（昭和21）年にアマチュアの考古学者によって群馬県の岩宿遺

跡が発見され、従来は日本には存在しなかったとされた旧石器時代の遺跡ということが判明した。古代史ブームを背景に、1952（昭和27）年に岡本太郎が縄文土器に光をあてたことで、原始美術ブームが巻き起こる。自分たちのルーツに関心を抱く一方、農村部へのノスタルジックな思いは民芸ブームを生んだ。柳宗悦の主導した民芸運動は一部知識人たちに共有されたものだったが、民芸ブームは、地方の日用品を都市の人びとの生活に商品として取り入れる消費活動だった<sup>8)</sup>。そして1969（昭和44）年のアポロ11号の月面着陸にはじまる宇宙ブームが人びとを興奮させるなか、日本万国博覧会は開幕した。1970年3月14日から9月13日までの183日間、6,421万8,770人が会場を訪れた。

## 2. 万国博美術館展の概要

万国博会場の中央口を抜けて北に向かうと、正面には大屋根が広がり、大屋根を突き破るように《太陽の塔》が立つお祭り広場がみえる。お祭り広場を直進すると、万国博美術館と万国博ホール（コンサートホール）が向かい合うように立つ（fig.3）。その北側に日本庭園が東西方向に配され、万国博美術館の南側には池が配された（fig.4）。お祭り広場の東側には日本館や日本企業のパヴィリオンが、西側には諸外国のパヴィリオンが、さらに西南には日本企業のパヴィリオンが並ぶ。

会場の中央口から南北にのびる幅150メートル、長さ1,000メートルの区域はシンボルゾーンと呼ばれ、会場の中心となる施設が集められた。京都大学の川崎清によって1967（昭和42）年11月から1968（昭和43）年7月にかけて設計された万国博美術館も、そのひとつである<sup>9)</sup>。万国博美術展覧会の主催者は財団法人日本万国博覧会協会、文化庁は協力および指導を与える立場にあった<sup>10)</sup>。



fig.3

北側から見た万国博美術館

引用典拠：『日本万国博覧会公式記録写真集』日本万国博覧会記念協会、1971年、496頁



fig.4

南東側から見た万国博美術館

引用典拠：『日本万国博覧会公式記録写真集』日本万国博覧会記念協会、1971年、496頁

博覧会の会期中、万国博美術館は、国内外の作品を借用した大規模な展覧会を開催した。

日本万国博覧会では当初から美術館の建設が企画されていた。財団法人日本万国博覧会協会は万国博美術館を建設し、1970（昭和45）年3月15日から9月13日までのあいだ美術展を開催した（建物は1977年に開館した国立国際美術館に再利用され、2004年に取り壊された）。『日本万国博覧会公式記録』にもとづき、万国博美術館展の概要を確認したい<sup>11)</sup>。

日本万国博覧会は、アジアで初めて開催される万国博覧会だった。そのため、東洋を中心とした非西欧的世界の美術を集めて、それらを西欧美術と対比させることを、美術展示の基本構想と設定した。展示の目的としては、東西美術の直接接触による新たな調和を見いだすことだけでなく、過去に存在しながら、時代や民族や社会の多様性によっておおいこぼされていた「調和」を発見することにあった。

1966（昭和41）年8月17日に協会文化理事懇親会が開かれ、日本万国博美術展構想について話し合われた。8月24日に美術展示懇談会が設置され、基本構想案の討議がつづけられた。この基本構想案は、1968（昭和43）年1月に設置された美術展示委員会です承された。

万国博覧会協会は、1968年4月1日に富永惣一理事（当時国立西洋美術館長）を美術展示プロデューサーに委嘱、富永は同年12月に万国博美術館長に就任した。富永は、美術展示委員会委員長という立場で、「どんな作品が見られるか—万国博世界美術展の構想—」と題された文章を、1968年10月号の『芸術新潮』に寄せた。

この展覧会の主旨の一つは、一九七〇年という時点において美術がどういう場に立ってい

るかをはっきりとすることである。それにはこの時点に至るまでに人類が創造して来た絶え間ない美術の営みを回顧すること、美術という芸術的創造は一体どのように起伏し、動揺し、曲折し、発展して来たかを改めて要約して見る。それぞれの時代にあつて、人類は何に向かってどれだけのことをし、また創造という営みが人間の生きることとどのように関連して来たかをもう一度振り向くこと、つまり、歴史的視野に立って人間と美術の結びを眺めることを試みたいと言ふことになった。この歴史的展望を縦の軸として構成してゆく。これに対して横の軸となるものは、現在行われている世界の美術活動である。一九七〇年の時点における美術活動の様相を、つまり現在横に広がっている躍動の実相をそのまま展示することである。歴史的展示が縦糸となり、現代活動が横糸となつて、総合的な構成を組み立てようというのである。<sup>12)</sup>

ここで富永が紹介したのは、美術専門家国際会議に審議される前の基本構想である。そのため、「どういう作品が出品されるかということが一般的に最も興味をひく点であろうが、それは国際委員会を経たのちに、次第に決定され、また変更され、再交渉される。こういう交渉が幾度も繰返されたのちに本極りとなることは、モントリオールの万国博の場合も同様であつた。従つて、何が展覧されるかということは最も関心の深いことには違ひないが、もうしばらく時期を待たねばこの点については明らかにならない<sup>13)</sup>」と、作品の詳細については触れず、構想を伝えるにとどまった。図版掲載されている作品も、展覧会の全体イメージをつかむためのものだった。

国外11名、国内6名の専門家による美術専門家国際会議が、1968年10月1日に東京で開催された。そこでは基本構想の問題点や改善点について議論された。美術専門家国際会議の意向を取り入れて、美術展示委員会は展示方針を決定した。文化庁は1969（昭和44）年に文化庁万国博覧会美術展示等協力委員会を設けて、美術展示の指導、助成活動を積極的に展開した。準備が進むにしたがい、万国博美術館は、美術館・大学関係者に美術専門調査員としての協力を求めた。美術専門調査員には、当時ブリヂストン美術館事業部長の嘉門安雄も名を連ねている。暫定リストの完成までに、美術展示委員会、専門調査員、万国博美術館員らが20回以上の討論会を開くこととなった。

リストアップされた作品のうち、国外作品につ

いては、1968年11月から手紙での出品依頼をおこない、1969年1月からは直接現地に赴いての出品交渉をおこなった。延べ17人が約10ヶ月に及び、現地で交渉をおこなった。外交ルートのほか、専門家や学者の協力を得てのことだった。

準備体制の問題としてあげられているのは、予算規模、および、職員の人数である。1967年のモントリオール万博と同じ予算規模でありながら、会場面積は倍以上であり、そのため出品総数も倍以上となる。しかもスタッフの人数は、モントリオール万博の半数以下だと中山公男は言う<sup>14)</sup>。このような困難な状況のため、1969年5月には、美術顧問を置き、より広範囲の協力要請をおこなった。美術顧問13人のなかには、石橋正二郎（当時ブリヂストンタイヤ株式会社社長、ブリヂストン美術館長）の名前もみられる。

『芸術新潮』1969年9月号では、「どんな作品が決まったか—万国博世界美術展出品作修正案—」と題した特集を組み、国外借用作品のカラー図版を掲載している<sup>15)</sup>。美術展示準備室参事で、のちに万国博美術館学芸課長となる中山公男は、同号に寄せた文章のなかで、出品交渉の難しさについて述べている。

考えてみれば、富永さんの補佐としてこの仕事に参加してから約一年、さまざまな意味で、にがい闘いの連続であった。出品交渉そのものも難航しつづけたし、内部の準備体制にも問題が多すぎた。難点の第一は、すでに決定していた基本構想そのものにあった。《原始の塊・古代の声》、《聖なる造形》、《東西交流》、《自由への歩み》、《現代の躍動》と、五つのテーマに分たれる構想は、いかにも堂々としてはいるが実をいえば、名作主義の美術史概説で、大風呂敷だったといえるだろう。（中略）しかし、もちろん私たちにも反論はあった。私たちは、大風呂敷の基本構想が内包しているある輝かしい理念によりかかっていた。というのは、東西の多くの名品が、各時代別に併陳される、したがって、東と西というこの古くからの課題に、もっとも具体的で、感覚的で、象徴的な造形によってアプローチする唯一無二の機会を実現する理念であった。<sup>16)</sup>

最終的に、美術展示は、海外43カ国からの借用作品約310点、国内からの約510点で構成された。必ずしも理想的な作品を集められたわけでない。たとえば西洋の風景画と東洋の山水画を比較する場合にも、「対照的な作品、ことにヨーロ

ッパのものがそうそう理想通りには揃えられなかったこと、また東洋の作品が絹や紙に描かれているため長期の展示に耐えず陳列替を必要とすること、会場の構造に制約されることなどからこの展覧は常時都合のいい組み合わせをつくることができぬという若干の欠点はある<sup>17)</sup>」のだった。国内作品に関して言えば、会期が長かったこともあり展示替えが頻繁に行われたものの、常に120点から150点が展示されるよう計画された。

3月15日から4月28日までの開館時間は10:00～17:00、4月29日から9月13日までは9:30～17:00。普通入館券は大人（満23歳以上）200円、青年（満15歳以上満23歳未満）150円、小人（満4歳以上満15歳未満）100円に設定された<sup>18)</sup>。

### 3. 当時の批評を通じてみた万国博美術館展

万国博覧会での美術展示は1958（昭和33）年のブリュッセルから義務づけられたとされるが、このときの東洋の参加は日本からのみ、次の1967（昭和42）年のモントリオールでは日本とインドが参加した。大阪ではアジアやアフリカの11ヶ国の参加があったことが注目される<sup>19)</sup>。

万国博美術館展では、東西美術の歴史の流れを軸として、「創造のあけぼの」「東西の交流」「聖なる造形」「自由への歩み」「現代の躍動」の5つのテーマにわけて作品を展示した。展示室の総面積は4650㎡。4階を「創造のあけぼの」と「東西の交流」、3階を「聖なる造形」、2階を「自由への歩み」、1階を「現代の躍動」として、それぞれのテーマを追いながら、古代から現代までの歴史をたどることができるという構成になっていた。「万国博美術館にはいり、エスカレーターで一気に上る四階から展示がはじまる」のだった<sup>20)</sup>。美術館を設計した川崎清は「作品に応じて空間を自由に句切るとはいえ、ばらばらの空間の寄せ集めではなく、全体として統一された空間のイメージを与えるために、一階から四階まで、ガラスを素通しにして見通せるように工夫<sup>21)</sup>」した。

展示方法にも工夫があった。東西の作品を対比するように展示したのである（fig. 5, 6）。

人物、風景など同じ主題による東西の近代作家の作品の対置も試みた。ドラクロワ、コロ、クールベ、ベックリン、レーピン、スリコフ、モネ、ルノワール、セザンヌ、ゴッホ、ピカソ、ルオーなどの作品に対して、張大千、富岡鉄斎、村上華岳、速水御舟、小林古径、安井曾太郎、岸田劉生、小

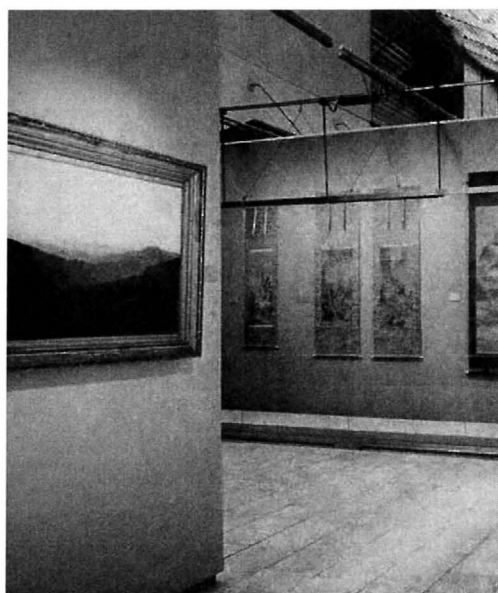


fig.5  
フリードリッヒ《夜明けの山々》と山水画  
引用典拠：『芸術新潮』1970年5月号、13頁

出楯重、須田国太郎、藤田嗣治など、おもにわが国の画家の作品を並列して展示した。<sup>22)</sup>

残念ながら写真は残っていないものの、ブリヂストン美術館所蔵のモネ《黄昏、ヴェネツィア》がどのような作品と同じ空間に展示されたかは、

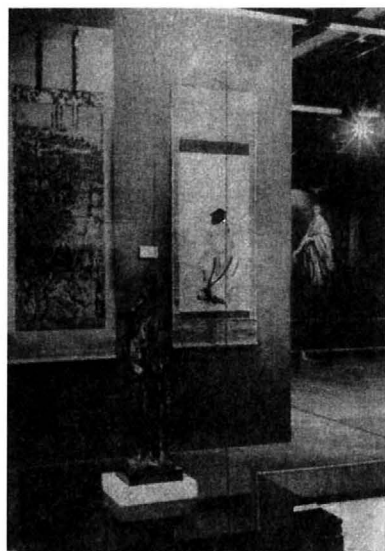


fig.6  
「自由への歩み」の一部屋から  
引用典拠：『芸術新潮』1970年5月号、21頁

岡田譲による文章からみて取ることができる。

〈自由への歩み〉の室の後半は各国の近代作家の作品で埋まっている。イギリスのターナーの一八四五年作〈捕鯨船〉、ロシアの十九世紀の画家レーピン〈サポロジェのコサック〉、フランスではモネ一九〇八年作〈黄昏のヴェニス〉、ルノワール一八七〇年作〈浴女と小犬〉、セザンヌ一八六六年作〈黒人シビオン〉、ゴーギャン一八六六年作〈ボン・タヴェンの洗濯女〉、ゴッホ〈アルルの庭〉など印象派の作品からピカソー一九二五年作〈マジョリカ島のスペイン女〉に及んでいる。東洋ではこれらの作品に応じて張大千・富岡鉄斎・村上華岳、速水御舟の作品がおかれる。<sup>23)</sup>

岡田は別の文章で「万博美術館はなかなか評判である。万国博へゆくのだったら美術館だけは見落とさぬようにと皆んなに奨めている、という万国博美術館礼讃者の声をよく聞く。お世辞ではないようで、この美術館の関係者の一人である私の口からいうのも些か気がひけることだが、確かに見事な展覧である」<sup>24)</sup>と自信をみせている。

このような運営側の気持ちに反して、手厳しい批評もあった。詩人で評論家の大岡信は、「たえず周囲の人の波に押され、がやがやと語り合う人々の声を聞きながら、あまりよく見えない展示プレートの文字の判読に、なんだかひどく疲れて、一階までたどりついていた」<sup>25)</sup>と言う。そしてつづけるには「いろいろ困難を取沙汰されながらも、よくこれだけのものを集め得た、という素朴な驚きがある。けれどもまた、『美術展示が一つの象徴的役割を演ずるとの認識のもとに』『非西欧的諸美術の傑作を、西欧美術の傑作に対置せしめ、〈世界美術史〉の理念を具体的に示すことに焦点をあわせた』（富永万国博美術館長）という雄大な意図にくらべると、ひとつの限られた建物の中に配置された作品の量はあまりにも少ないという不満もある」<sup>26)</sup>とのことである。

そして大岡は、この美術展の内包する矛盾に言及する。「観客はどういう見方を要求されているのだろうか。少なくとも、切れ目なしに続く人波にたえず押し流されるようにして、いつのまにか出口にまで着いてしまっていた、というふうな見方ではないだろう。立ちどまり、腰かけて休み、また振出しに戻り、異なる文化圏の産み出されたもの同士のあいだに、人類共通の造形的意志の基本線をさぐり、黙想し、また会話するというような、長時間をかけての親近がなされなければ、私たち



はたったひとつの作品をさえ、〈見た〉とはいえないだろう」<sup>27)</sup>。

美術評論家の森山正は、会場に入ったときの印象について、「万国博美術館に展示された内外の美術品は、予想していたようにすばしかった。が、展示された作品群のなかをまわるにつれて、一つ一つの作品が互いに反発し合うような、一種雑然とした雰囲気がかたよってきた。」<sup>28)</sup>と述べる。そして富永惣一や中山公男による発言を引用しつつ、万国博美術館の問題点にふれたのち、ふたたび展覧会の印象を語る。

会場に入って、まず感じたことについては冒頭にかいたが、テーマに従って階下にすすむにつれて、美術品の種類と時代が混然としていて、シンクレチズムといってもさしつかえないほどの不統一さがあることは、最後まできえさらなかった。異質なものの“同時体験”は、主催者のいうように、“混乱と驚き”をいだかせたが、“世界美術史の理念”が生命をもったとは思わず、一つ一つの作品の個別的な輝きにむしろ重点をおかざるを得なかった。(中略)しかしながら一点一点の作品の質的な軽重がおり重なる中で、貴重で普通ではみるチャンスがないものが多いことも忘れてはならない。(中略)万国博美術館への訪問の感想も美術雑誌にのっているが、個々の作品への鑑賞ということでは満足が得られたにせよ、全体の印象やテーマになるとそれをずばり好意的にとらえたものは少ない。<sup>29)</sup>

会場内が賑わうなかで企画側の意図を伝えるのは難しいことだったのかもしれない。万国博美術館の入館者総数は1,775,173人、一日平均約10,000人。入館者がもっとも少なかったのは、開館直後の3月16日で3,205人、もっとも多かったのは最終日9月13日で18,056人だった。館内に滞在する人数は最大で1,500人に制限されており、「出入口で入場者はカウントされ、滞留人数を一定にするために信号を送ることができ、場内導線も上から下への一方通行になっていた」<sup>30)</sup>。会期末には、このような混雑対応がさぞかし役立ったのだろう。

#### 4. おわりにかえて

1964(昭和39)年のオリンピック東京大会と1970(昭和45)年の日本万国博覧会は、国家的イベントでありながら、都市型メディアイベント、消費文化の祭典でもあった<sup>31)</sup>。

オリンピック東京大会が開催されたのは1964年10月10日から24日まで。オリンピックイヤーの4月8日から5月17日にかけて国立西洋美術館で「ミロのビーナス特別公開」展が開催され、38日間で832,382人の来館者があった。展覧会は5月21日から京都市美術館に会場を移し、会期末の6月25日までに891,094人の観客が訪れた。一日の平均でみるならば、この展覧会の来場者数は万国博美術館展のおよそ2倍に及ぶ。

10月になると「日本最高の芸術作品を展示する」をコンセプトとした公式の芸術展示が行われた。オリンピック東京大会組織委員会との共催により、東京国立博物館で「日本の古美術展」(10月1日～11月10日)が、京橋の国立近代美術館で「近代日本の名作展」(10月1日～11月8日)が開催され、いずれも成功をおさめた<sup>32)</sup>。日本美術にこだわったのは開催側の意向だったと思われる。オリンピック憲章で「芸術」の展示が義務づけられていたが、東京大会の準備時点では、「国内芸術」であることは求められていなかった。その後、1971年の改定で「国内芸術」の展示および実演が求められるようになる。百貨店を会場とした新聞社主催の展覧会も開かれた:「肉筆浮世絵名作家」(新宿・伊勢丹、10月6日～18日)、「浮世絵版画平木コレクション」(東京・松坂屋、10月13日～25日)、「加藤唐九郎陶芸展」(新宿・伊勢丹、10月21日～11月3日)、「浮世絵・風俗画名作展」(日本橋・白木屋、10月9日～21日)、「東洋古美術展」(日本橋・高島屋、10月20日～11月1日)<sup>33)</sup>。

1970年の日本万国博覧会も「日本」を世界に紹介することを目的としていた。高度経済成長を支えた日本の技術力は各パヴィリオンで取りあげられた。最先端の技術と同時に、「国内芸術」も紹介された。万国博美術館の北側に日本庭園が設けられ、庭園と美術館のあいだに日本民藝館が配された<sup>34)</sup>。

先に述べたとおり、万国博美術展は海外43カ国からの借用作品約310点、国内からの約510点で構成された。国内からの借用作品はそのほとんどが日本を含むアジア美術であり、西洋美術を出品したのは、京都の吹田貿易株式会社、国立西洋美術館、大原美術館、ブリヂストン美術館の4箇所のみだった。吹田貿易株式会社はカルポーの大理石彫刻《フローラ》を、国立西洋美術館はロダンのブロンズ彫刻《バルザック像》とマイヨールのブロンズ彫刻《イル・ド・フランス》を、大原美術館はカンディンスキー《点》、キリコ《ヘクトルとアンドロマケの別れ》、ポロック《カット・アウト》を貸し出した(いずれもカタログの表記通

り)。まだ日本国内で西洋美術をみる機会が限られていた時代、万国博美術展は、国内でみられる欧米の美術作品が、国外からの借用作品と並んで展示される貴重な機会でもあった<sup>35)</sup>。

万国博美術展は、欧米世界のなかに「日本」あるいは「東洋」を位置づける試みだった。展覧会カタログ冒頭のあいさつで、万国博美術館長の富永惣一は、次のように述べる。「私たちの構想は、これらの非西欧的諸美術の傑作を、西欧美術の傑作に対置せしめ、〈世界美術史〉の理念を具体的に示すことに焦点を合わせたのであります。実際、これほど大量かつ質の高い東洋の諸美術品が、西欧美術と直接接触するという企画は、かつてなく、また今後もありえないものと考えられます」<sup>36)</sup>。そして『佛教藝術』の編集後記で佐和隆研が適切に述べるように「この展覧会では、世界全般において、人類が各個に作り出した美術が生々流転し、交流し、大きい流れとなって現在に至ったあとを眺めることが最も重要である。そこに自ら、世界美術史上に占める東洋美術・日本美術の位置を見出し得るとともに、将来における日本美術をいかに作り出すべきかを考えさせてくれるものである」<sup>37)</sup>。戦後復興を果たし、経済大国の仲間入りを果たした日本は、文化の面で、欧米と肩を並べる存在として提示されたのである。

1952(昭和27)年のブリヂストン美術館開館直後に『芸術新潮』のインタビューに答えた石橋正二郎は、「いま私の一つの理想として云うならば、左右の部屋を、日本の画家と西欧の画家と、それぞれ対照的に同じ点数ぐらいの絵を掲げ、西欧の才能と同時に日本人の芸術的才能も常に見守って貰いたいのである」<sup>38)</sup>と述べたが、1970年の万国博美術展は、この石橋のコンセプトをより大規模なカタチで提示することになったとも言えよう。

## 註

- 1) 海野弘『万国博覧会の二十世紀』平凡社新書、2013年、208-209頁。
- 2) 春原史寛「岡本太郎《太陽の塔》をめぐる言説—その受容と評価、日本万国博覧会と美術・建築・デザイン」『藝叢』第24号(2008年)107-132頁; "Expo '70 and Japanese Art: Dissonant Voices," *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. XXIII (December 2011), pp. 1-248; 山田由佳子「大阪万博というフィナーレへ向かって」『具体』—ニッポンの前衛18年の軌跡(展覧会図録)国立新美術館、2012年、209-214頁; 飯田豊「マクルーハン・環境芸術、大阪万博—60年代日本の美術批評におけるマクルーハン受容—」『立命館産業社会論集』第48巻第4号(2013年3月)103-121頁; 石橋宏「大阪万博と東京ビエンナーレ」(江藤光紀、荻野厚志、田中佳編『美を究め美に遊ぶ—芸術と社会のあわい』東信堂、2013年)154-167頁; 暮沢剛巳、江藤光紀『大阪万博が演出した未来—前衛芸術の想像力とその時代』青弓社、2014年; Steve Ridgely, "Past, Present, and Future at Expo '70," *JapanAmerica* (exh. cat.), Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University, Crocker Art Museum, 2016-2017, pp. 120-131。
- 3) ブリヂストン美術館は梅原龍三郎《ノートルダム》を日本万国博覧会のフランス館にも貸し出したが、会場が異なるため、本稿では論じない。
- 4) 川口幸也「戦後日本が夢見た世界—万国博美術展、原始美術、太陽の塔—」(佐野真由子編『万国博覧会と人間の歴史』思文閣出版、2015年)647-679頁。また、以下の文献では、作家や学者の言説に注目し、文化人類学的な世界認識が一般性を獲得している様子を考察している: 石川巧『高度経済成長期の文学』(ひつじ研究叢書〈文学片編〉4)ひつじ書房、2012年(第四章第三節「万博と文学—人類」が主語になるとき)347-374頁)。
- 5) 詳細は自伝のなかでも語られている: 堺屋太一『堺屋太一が見た戦後七〇年七色の日本』朝日新聞出版、2015年。
- 6) 中牧弘允「中空構造で解く千里ニュータウンと大阪万博」(佐野真由子編『万国博覧会と人間の歴史』思文閣出版、2015年)297-319頁。
- 7) 荻原は1961年から1967年まで在フランス日本国大使をつとめており、「石橋コレクション展」が1962年にパリ国立近代美術館で開催されたときのカタログにも序文を寄せている。パリにおける石橋コレクション展については、以下を参照: 『ブリヂストン美術館館報』第11号(1963年)10-28頁; 『パリへ渡った「石橋コレクション」—一九六二年、春』(展覧会図録)石橋財団ブリヂストン美術館、2012年。
- 8) 濱田琢司「民芸ブームの一側面—都市で消費された地方文化—」『人文論集(関西学院大学)』第50号(2000年12月)111-124頁。
- 9) 川崎清は、万国博美術館設計にあたって美術館側から出された要求条件について言及している: 川崎清「建築設計のシステム化に関する基礎的研究—建築設計における情報処理の研究—」(博士論文、1971年、京都大学提出)43-66、110-118頁。
- 10) このことは、「美術品の貸借に関する覚書」の冒頭箇所で明言されている。万国博美術館に関する指針として、「財団法人日本万国博覧会協会美術顧問設置要綱」「海外美術品に関する出品条件」

- 「美術品の貸借に関する覚書」「財団法人日本万国博覧会協会万国博美術館入館要領」が定められた。『日本万国博覧会公式記録資料集』日本万国博覧会記念協会、1971年、70-73頁。
- 11) 『日本万国博覧会公式記録 第1巻』日本万国博覧会協会、1972年、110-519頁。
- 12) 富永惣一「どんな作品が見られるか—万国博世界美術展の構想—」『芸術新潮』1968年10月号、26頁。
- 13) 富永惣一「どんな作品が見られるか—万国博世界美術展の構想—」、28頁。
- 14) 中山公男「万国博覧会の構想から現実へ」『芸術新潮』1969年9月号、98頁。
- 15) 『芸術新潮』1969年9月号、85-96頁。
- 16) 中山公男「万国博覧会の構想から現実へ」、97頁。
- 17) 岡田譲「美術という国際語—万国博美術館の見方—」『文部時報』1970年5月号（通号1114号）、53頁。
- 18) 「財団法人日本万国博覧会協会万国博美術館入館要領」『日本万国博覧会公式記録資料集』1971年、72-73頁。
- 19) 岡田譲「東西の対話—万国博美術館の展示—」『月刊文化財』1970年5月号（通号80号）、4頁。
- 20) 岡田譲「美術という国際語—万国博美術館の見方—」、53頁。
- 21) 川崎清「美術館とその周辺」『川崎清 美術館建築とその周辺』（展覧会図録）国立国際美術館、2003年、9頁。美術館の施設については、以下の文献にもくわしく掲載されている：“The fine arts museum at Expo '70, Osaka,” *Museum*, Vol. XXIV, no. 2, 1972, pp. 66-101.
- 22) 『日本万国博覧会公式記録 第1巻』、528頁。
- 23) 岡田譲「東西の対話—万国博美術館の展示—」、10頁。
- 24) 岡田譲「美術という国際語—万国博美術館の見方—」、51頁。
- 25) 大岡信「万国博美術展—不易なる「かなたへ」—」『芸術新潮』1970年5月号、18頁。
- 26) 大岡信「万国博美術展—不易なる「かなたへ」—」、18頁。
- 27) 大岡信「万国博美術展—不易なる「かなたへ」—」、19頁。
- 28) 森山正「万国博美術館とその構想について」『文化評論』1970年8月号（通号107号）、99頁。
- 29) 森山正「万国博美術館とその構想について」、107-108頁。
- 30) 森山正「万国博美術館とその構想について」、109頁。
- 31) 関口英里「戦後日本のメディアイベントにおける消費文化の「語り」—東京オリンピックと日本万博を通して—」『立命館言語文化研究』2011年9月、91-101頁。
- 32) 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』36号、2011年、1-34頁；福士輝美「近代オリンピックと文化プログラム—2020年東京オリンピック・パラリンピック競技大会に向けて—」『レファレンス』2015年11月号、1-24頁。
- 33) 「第18回オリンピック東京大会の美術部門」<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/4774.html>（最終アクセス：2017年1月13日）。
- 34) 日本民藝館については、以下の文献が詳しい：小野詢子「関西における民芸運動の展開」『古事：天理大学考古学・民俗学研究室紀要』第19巻（2015年）、16-31頁。
- 35) 1970年代以降、美術館が多く建設されるようになる。財団法人地域創造は、平成19年度、20年度に公立美術館の現状と今後のあり方に関する調査研究を行い、報告書をまとめている。『これからの公立美術館のあり方についての調査・研究』には、参考資料として「日本の美術館開館年表」が掲載される。  
[http://www.jafra.or.jp/j/library/investigation/museum19-20/data/jafra\\_museum200903.pdf](http://www.jafra.or.jp/j/library/investigation/museum19-20/data/jafra_museum200903.pdf)（最終アクセス：2017年1月11日）
- 36) 『万国博美術展：調和の発見』（展覧会図録）、財団法人日本万国博覧会協会、万国博美術館、1970年、3-4頁。
- 37) 佐和隆研「編集後記」『佛教藝術』75号（1970年5月）、145頁。本号は万国博美術展特集号（万国博美術館監修）で、展覧会出品作品を中心に構成されている。
- 38) 石橋正二郎「コレクションの理想」『芸術新潮』1952年2月号（第3巻第2号）、64頁。