

ポर्टレート —ひとびとが語るもの—

2018年6月20日(水) - 9月24日(月・休) 会場：常設展示室

※月曜休館 ただし7月16日(月)、8月13日(月)、9月17日、24日(月)は開館、7月17日(火)、9月18日、25日(火)は休館

※夏休み特別企画「さがしっこゲーム in ふくやま美術館」 8月3日、10日、17日(金) 午後1時～4時

※学芸員によるギャラリートーク 7月20日(金)、8月18日(土)、9月21日(金) 午後2時より

ポर्टレート(肖像)とは？

美術史において、ポर्टレート(肖像画)は、主要ジャンルのひとつである。

「ポर्टレート portrait (肖像)」という言葉を辞書で引くと、「特定の人物を描写した絵画、絵、彫刻」や「人間の顔貌、姿態を写した絵画または彫刻その他の視覚芸術作品」と書かれている。つまり、ポर्टレートとは、特定のモデルの個性的特徴を描写した作品だけでなく、広く人間の姿を写した作品とも定義できる。実際、ポर्टレートは、個人が特定できる作品が多いが、近現代の作品には、写実を離れ、作家の個性的な手法でモデルをとらえる例、人の姿を写してはいるもののモデルがはっきりとはわからない例なども珍しくない。このポर्टレートの曖昧さは、肖像芸術の歴史と深く関連していると考えられる。

肖像芸術の歴史は、西洋においては古代エジプト、東洋においては唐の時代にまで遡るほど長い。時代や地域によって、表現される内容や技法に違いはあるものの、近代までそのほとんどは、時の権力者や英雄などを顕彰することを目的としたものだった。それらは時代を象徴するものであり、また後世に伝えるための記録であった。それゆえ、これらのポर्टレートは、依頼者の意向が強く反映されたものであった。

しかし、19世紀に写真術が発明されて、ポर्टレート写真が広まるにつれ、「写実」に対する考え方が変わっていくことになる。19世紀半ばまでのポर्टレートは、遠近法や明暗法といった高度な技法を駆使するアカデミックで客観的な写実が推奨されていた。しかし、写真術はそのような高度な絵画技法を用いることなく、迫真的なポर्टレートを作ることができる。そのため、19世紀後期の芸術家たちは、これまでとは異なる自由な発想で、モデルの個性を写し、新しい写実を創造したのである。その結果、肖像画や肖像彫刻は、依頼者の意向ではなく、作家たちの主張がより強く反映されるようになった。モデルも多様化し、権力者や英雄から妻や子供、友人たち、さらには名もなき人々へと移っていった。

本展は、ポर्टレートを広い意味でとらえ、当館所蔵のポर्टレート作品(人の顔や姿などを写しとった絵や写真、彫刻)を集めて展覧するものである。伝統的な意味での「肖像画」、画家が自分自身を描いた「自画像」、女性たちの姿を描いた「婦人像」、名もなき人々の姿を写す「アノニマス anonymous (無名の)」という4つのテーマに分け、近現代の豊かな肖像表現を紹介し、「ポर्टレート(肖像)」に対する意識の変遷を考えたい。

日本近代洋画の流れ

日本における洋画研究は、幕末から始まる。1876(明治9)年には、政府が工部美術学校を設立し、イタリアから画家アントニオ・フォンタネージらを招き、はじめて正式な西洋美術の教育を行った。フォンタネージは、イタリア近代の風景画家で、見識、技量ともに優れ、浅井忠など優れた弟子を育てた。

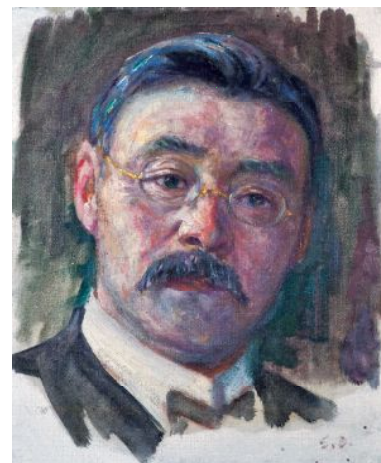
工部美術学校での教育は、イタリアのアカデミーの教育に基づくもので、広くヨーロッパに普及していた伝統的な描き方であった。理想的人体表現を持つ古代ギリシア・ローマ時代の彫刻のデッサンを基本とし、線描写と陰影を用いて絵を制作する。前段階でモノクロの陰影だけの下絵を制作し、そこに彩色するといった方法をとる。それにより暗く重厚な画面に仕上がるのである。《婦人像》(No.17)を描いた19世紀イタリアの画家、ジョヴァンニ・セガンティーニは、ミラノでアカデミックな教育を受けており、《婦人像》にもこのイタリア式の画風が見て取れる。

こうした本格的な洋画教育の普及によって、海外に留学して技術を研鑽するものも次第に現われはじめる。日本からの留学生たちは、フランス、イタリア、イギリスといった西欧文化圏で、西洋絵画の迫真的表現法の習得に努めた。

1880年代になると、フェノロサが主導した日本の伝統美術擁護の気運が高まり、洋画教育を積極的に推し進めていた工部美術学校は廃止される。それに代わって、芸術を学ぶための機関として、東京美術学校(現・東京藝術大学)が開校されるが、日本の伝統美術の教育を重視した方針ゆえに、洋画を学ぶコースは設けられなかった。

このような厳しい情勢にもかかわらず、1889(明治22)年、日本初の美術団体、明治美術会が浅井忠らによって結成された。イタリアのアカデミーの教育が源流にある明治美術会の画家たちは、暗く重厚な画面から脂派という名で知られる。

だが、1895(明治28)年にフランスへ留学していた黒田清輝が帰国すると、明治の洋画界に転換期が訪れる。留学中、印象派の影響を色濃く受けたアカデミーの画家ラファエル・コランの下で学んだ黒田によって、外光を取り入れたような明るく軽快な画風がもたらされるのである。



11. 岡田三郎助《新渡戸博士肖像(下絵)》



30. 鹿子木孟郎《フランス風景》



17. ジョヴァンニ・セガンティーニ《婦人像》



12. 藤田嗣治《マドレーヌの横顔》



16. 白瀧幾之助《帽子の婦人》



8. 林武《妻の像》



2. 吉田卓《自画像》

長く伝統として受け継がれたアカデミックな絵画教育は、19世紀後期、フランスに印象派が起こったことで大きく変化する。印象派の画家たちは、陰影と線描の下絵を重視する伝統的な描き方とは異なり、白いカンヴァスに直接絵具を置いて明度の高い画面を作る光を主体とした絵画を生み出した。

やがて黒田は、自分の作風とは傾向の異なる明治美術会から離れ、1896(明治29)年、同志らと共に、新しい美術団体、白馬会を結成し、紫派と呼ばれるようになる。日本の伝統美術擁護の運動が落ち着いた同年には、東京美術学校に洋画を学ぶコースが新設され、黒田もそこで教鞭をとることになる。

1907(明治40)年、日本初となる政府主催の展覧会、いわゆる文展(現・日展)が開設された。洋画部門は、イタリアの伝統に繋がるアカデミックな脂派と、フランスからの新しい傾向を取り入れた紫派、この二つの団体からバランスよく審査員が選ばれ、出品された作品の傾向も両派の作風が主軸となっていた。文展への著名な出品作家に、黒田清輝、《新渡戸博士肖像(下絵)》(No.11)の岡田三郎助、《フランス風景》(No.30)の鹿子木孟郎らがいる。

1919(大正8)年、文展は帝展と名前を変えるが、出品される作品の傾向は文展時代と変わらず、脂派と紫派の作風が主流だったのである。帝展への著名な出品作家には、文展の著名作家に加えて、《マドレーヌの横顔》(No.12)の藤田嗣治、《帽子の婦人》(No.16)の白瀧幾之助などがある。

そのような状況下で、日本洋画界に再び大きな転換期がやってくる。当時相次いで留学から帰国した画家たちによって、印象派、ポスト印象派以後の新しい傾向がもたらされたのである。形態のデフォルメ、解体、再構築、現実を離れた色、筆致など、印象派以後の洗礼を受けた作品と、これまでの文展、帝展の作家たちの写実に重きを置いた作風との間には大きな温度差があった。

やがて、伝統に忠実な文展、帝展の作家たちと、革新的な思潮を吸収してきた作家たちの間には、考え方の違いから断層が生じることになる。そこで、新傾向の作家が集い、これまでの伝統にとらわれない絵画も受け入れる会派、二科会が誕生する。二科会の作家として、《妻の像》(No.8)の林武や《自画像》(No.2)の吉田卓などがある。

《麗子十六歳之像》(p.5図参照)を描いた岸田劉生も、ポスト印象派のゴッホやセザンヌに傾倒した一人で、従来の表現を革新しようと、1912(明治45)年、革新的な芸術団体・ヒュウザン会を組織した。このヒュウザン会の著名な画家として、《室内のF氏》(No.9)を描いた小林徳三郎などが挙げられる。

以上のことは主に東京における洋画の流れであった。

一方、京都でも優れた洋画家が育てられた。1898(明治31)年、脂派の浅井忠は、東京美術学校教授に就任して黒田清輝らと共に後進の育成に励む。その後、1900(明治33)年からのフランス留学を経て、浅井は京都高等工芸学校に移り、後に聖護院洋画研究所および関西美術院を開設して、関西の洋画を推進させ、多くの後進を育てることになる。浅井の門下からは、《手袋》(No.18)の安井曾太郎、《ピウ》(No.34)の梅原龍三郎らが輩出している。

上記の通り、日本の近代絵画は、浅井忠や黒田清輝の、対象を忠実に描写するという写実的、古典的表現から、次第に、岸田劉生、安井曾太郎のように、主観により現実を離れた色彩を選び、形態をデフォルメするなど、個性的な作風に移っていった。

このような日本洋画壇において様々な様式が変遷する中で、実験的に数多く描かれたのが肖像画だったのである。

肖像画

本展では、ポートレートを広い意味で解しているが、西洋におけるアカデミックな肖像画には二つの条件が考えられるという。一つは、実在の人物で、モデルの存命中に描かれていること。二つ目は、顔や容姿がモデルに確かに似ていることである。モデルの存命中である1920年代に制作された矢島堅士の《丸山鶴吉像》(No.10)は、まさにこのような条件を満たす肖像画である。

この厳密な肖像画の基本となる考え方が現れたのは、西洋におけるルネサンスの時期である。ルネサンス期には、彫刻などの古代ギリシア・ローマの遺物を参考に、側面像、正面像、胸像、全身像といった肖像画の類型が生み出された。また、モデルの社会的立場を衣服やアクセサリ、その他のシンボリックなものを背景によって表すといった形式上の工夫がより深く研究されたのもこの時期であろう。そしてそれらの人物表現は歴史的規範となって引き継がれ、19世紀まで続くことになる。実際、19世紀後期に制作されたセガントーニの《婦人像》(No.17)は、西洋美術の伝統的な肖像画の形式を踏襲した作品である。背景には高価な家具や花瓶、燭台などが描きこまれ、モデルの婦人が上流階級であることを示している。またモデルの表情は威厳に満ちており、堂々とした姿は上流階級の女性としてあるべき理想的な姿を写しだしているようだ。

19世紀後期になると、パリを中心に光と色彩に重きを置いた印象派が広まる。この伝統に縛られない表現方法は、芸術家の創作の幅を広げた。そして20世紀には、肖像画が、形態や色彩において必ずしもモデルに似せて描くものではなく、デフォルメや一見奇抜な色彩を用いてモデルの内面をも表現するものになっていくのである。アンドレ・ドランは、まさにそういった20世紀を代表する画家である。《婦人像》(No.15)は、黒や黄色、赤といったシンプルながらも色彩の対比が目を引き作品である。画面は線描ではなく、色面で構成されている。

幕末以降、西洋の典型的な肖像画は、洋画のジャンルのひとつとして日本にも入って来る。岡田三郎助の《新渡戸博士肖像(下絵)》は、大正初期に制作されたもので、『武士道』の作者、新渡戸稲造の肖像画である。褐色系のやや沈んだ色調を背景に、襟の白の明瞭な色彩対比によって瀟洒に描かれた人物像は、岡田の最も得意としたところである。アカデミックな形式でありながらも、画面には暖かい光を取り入れてモデルに温和な雰囲気を与えている。この下絵をもとに完成された新渡戸の肖像画は、正装に身を包んだ四分の三半身像という典型的な形式であり、モデルの顕彰を目的として制作されたものだろう。

また、日本において、印象派、ポスト印象派の傾向が広まると、それらの新しい思想を受けて、洋画の

中でもさらに多様な肖像画が制作されていくことになる。大正から昭和期にかけて活躍した福山出身の画家、小林徳三郎は、多くの肖像を豊かな色彩とのびやかな筆致で描いた。《室内のF氏》(No.9)は、資生堂社長で写真家でもあった福原信三を描いたものである。作家を支えた人びとの中で最もかわりが深かったのが、福原信三だった。本作が描かれた頃の福原は、戦争で企業活動に打撃を受け、視力を失い失意の中にあっただけでなく、しかし、本作は、戦時下を感じさせず、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンといったポスト印象派の画家たちからの影響を思わせる明るい色彩と、味わいのある独自のデフォルメで、鮮やかに日常のひと時を切り取っている。場面は、福原が楽しみにしていたという新聞を音読してもらうつかの間の憩いの時間だった。

自画像

同じ人物像であっても、肖像画と自画像との間には制作者の心理に大きな一線がある。他人の肖像画は外的な対象であり、客観性をはじめから持っている。それに対し、自画像は、自分を客観的に認識しようとわざわざ意識しなければならない。さらに、注文の有無に関係なく制作できる自画像の主体性は、芸術家という自身の立場が、社会的にも価値があるものだという主張も含んでいるのである。それゆえ自画像は、ルネサンス期における「人間の尊厳」や「個人主義」の確立を示すものとして誕生した。

15世紀以降の自画像の形態や機能を考慮すると、画家が仮装した自己を画中に描き込んで、物語の主要人物の一人やわき役となり、対象と同一化する「変装型」、自分自身をモデルにして人間の身振り、ポーズ、表情などを観察し、研究する「研究型」、芸術家自身の人間像を表現した「独立型」など、複数の形式があるとされる。おそらく一般に自画像としてイメージされる「独立型」には、自分自身の姿を画面の中心に据え、画家であることを明示する絵筆やパレットが描き込まれることも多い。場合によっては、観者に対して自己の存在を誇示したり、ある種のメッセージを込めるような例もある。拠り所のない創作者としての苦悩、自画像を足場にした造形的な探求、社会の中での疎外感など、自画像が語りかけるテーマは様々だ。そういった自画像の中の主張の高まりは、多くの思潮が起こった19世紀頃から高まり、20世紀になってもその特質が増幅され、先鋭な形で継承されていくことになる。

東洋には肖像画はあっても、自画像が描かれることは稀であった。日本においても洋画が広まる以前、つまり江戸時代以前に自画像が描かれている例はあるものの、ほとんど残されていない。西洋のような個人主義が存在しなかったせいであろう。洋画教育が本格的に導入された明治以降、日本においても自画像が多く描かれるようになった。

福山出身の国際的芸術家で、当館のシンボル《愛のアーチ》を手がけた作家でもある高橋秀也、《自画像》(No.1)を手掛けている。後年の作品である《M夫人の肖像》(No.26)には見受けられない鋭い線、抑えた色調、厳しい造形で描かれた本作には、《花束》(No.68)を描いたベルナルド・ピュッフェの影響も見取れる。画面の中央には絵筆とパレットを持つ画家の姿が描かれており、「独立型」自画像の典型的なものである。また、作家の後ろには、二人の人物が描かれている。画面左後ろの女性のお腹のふくらみは、妊娠中であるかのようにも見える。20世紀に入ると、子供や女性などを同伴者として描き込んだ芸術家のイメージが頻りに登場するようになるが、本作もそのような作品の系譜にあるものではないだろうか。その場合、同伴者としての子供や女性のイメージは、生命、死、愛を表象するものとされている。作風が大きく変化した後年の高橋の作品には、生命や愛というテーマを感じることができる。《自画像》は初期の作品だが、本作を見る限り、高橋のテーマは長年変わらない。そのような高橋の芸術観が本作にも反映されているのである。

また、近現代では絵画に限らず様々なメディアで自画像が制作されている。その中でも《MNBK 14光と熱を描く人／田中敦子と金山明のために》(No.6)を制作した森村泰昌は、日本を代表する自画像作家で、数多くのセルフポートレート写真を制作している。森村の作品の特質は、美術史上の名作や歴史上の有名などを対象にそっくりに扮するところにある。このような作風は、「変装型」の自画像といえるだろう。本作は、森村が尊敬する芸術家、田中敦子へのオマージュとして、彼女が制作した《電気服》を再現したものだ。オリジナルの作品は、およそ200個もの電球・管球から作られた点滅する服で、実際に田中自身も舞台上で着脱するパフォーマンスを行っている。森村は、このように「変装型」自画像を通して、時代や年齢、性別を越えたものに自らを似せて変身するなかで、オリジナルへの深い解釈を試みるとともに、作品に新しい価値をつくりだしているのである。

婦人像

特定の人物の姿を写すことを目的に制作される肖像だが、明治以前、日本における女性肖像表現は、その限りではない。作家がモデルを十分に知っていたとは限らないこと、没後に制作された場合が多くあることがその原因であろうが、男性の肖像画に比べ、顔の表現に個性の少ないものが多く見られる。女性像は、色白の肌に、きりっとした目など、類型化された美人として描かれているために、近世初期の風俗画や浮世絵に描かれた女性たちと同じように、「美人画」として鑑賞される対象であることが多かったようだ。

明治以降、この女性像に大きな変化が訪れた。肖像画に求められる特定性や、個性の表現、そして、人物画に求められている人間の内面を写しだそうとする姿勢が多分にみられるようになった。また一方で、明らかに特定の個人をモデルにしたとわかる作品でも、あえてタイトルにモデルの名前を入れることなく、「婦人像」、「少女像」と題して、厳密な意味での肖像から距離をとっている作品が多く現れるようになるのである。

近代的な写実という考え方が芽生えた19世紀後期、肖像画は、対象に似せるという客観性、近代的な新しい写実表現で仕上げるという画家の主観性、その両方を満足させねばならない難しいジャンルだった。客観と主観を共存させる画面を創作する中で、「婦人像」、「少女像」といった、依頼による肖像画とは異なる、画家の実験的的作品が多数誕生することになるのである。



参照：岸田劉生《麗子十六歳之像》



9. 小林徳三郎《室内のF氏》



18. 安井曾太郎《手袋》



34. 梅原龍三郎《ピフ》



10. 矢島堅土《丸山鶴吉像》

また、もう一つ難しかったのが、西洋絵画と日本文化を調和させ、日本独自のスタイルとして昇華させる試みである。

国内外で西洋のアカデミックな画法を学んだ日本人画家たちは、石膏のデッサン、模写などから理想的人体表現を身につけ、実際のモデルをデッサンし、それを理想へと修正していくという手法を習得した。このように描くことで、モデルを自然ながらも美しく画面の中に表すことができた。フランスに留学して、ラファエル・コランに師事した白瀧幾之助もそのようなアカデミックな教育を受けた画家のひとりである。白瀧の滞欧中に制作された《帽子の婦人》(No.16)は、モデルの女性は八頭身を思わせる小顔で、顔のパーツも秩序よくまとめられている。こうした理想的な人体表現は、15世紀から続く西洋の伝統的な描き方だった。

しかしながら、アカデミックな技法でいざ肖像として日本人女性を描こうとした際に、どうしても日本人固有の身体的特徴に西洋の理想的な人体表現が調和しないという問題が生じる。そのような課題から、日本独自の肖像画のスタイルを研究したのが、《手袋》(No.18)を描いた安井曾太郎である。安井は、国内外で厳格な写実の勉強をしている。だが留学後は、写実的に対象を認識した後に、それをデフォルメし、個性的表現を加えて、独自の様式を作り出している。それは、西洋にも日本にも従来見られない新しい様式として注目を集めた。安井の肖像画は、油彩による実写図を制作したうえで、それを写真に撮り、その写真を傍らにおいて、記憶と印象を加味しながら、モデルから離れて実写図に加筆修正を加えて制作された。《手袋》の場合も同様に制作されたのであろう。また、安井は、モデルの特徴を画面に写すため、モデルの習慣的なポーズや、個性がよくわかるモデルの部屋を画面構成に加えることを頻繁に行っていたようだ。本作も背景に、十字柄のカーテンや絨毯が置かれた瀟洒な部屋が描かれており、モダンな格好をしたモデルを引き立てている。



1. 高橋秀《自画像》

アノニマス

絵画の起源としてよく用いられるロマンティックなエピソードに、プリニウスが『博物誌』に記したものがあ。古代ギリシアの娘、ディビューターデが戦争に行ってしまう恋人の姿を残しておくため、壁に映る恋人の影をくまどったという伝説である。このエピソードは、肖像画の起源とされる伝説でもある。それはあくまで古代の伝説だが、肖像画の本質をよくとらえていると思われる。時の権力者からの依頼で制作されたわけではなく、鏡のような写実性をもつわけでもなく、客観的に見てもだれのものとも知れない影の輪郭線。その曖昧な在り方は現代のポートレートにうかがえる要素なのである。

19世紀以降、芸術家はモデルを選ぶ自由を得て、身近な人々を描いたが、20世紀以降は作家との関係性も曖昧な全く無名の、顔さえわからないアノニマスな肖像が現れる。

高松次郎は、1960年代から70年代にかけて日本の現代美術をリードした芸術家である。高松が発表した作品の多くには、虚構と現実のきわどいバランスをわかりやすく表現しようという試みが見て取れる。そのひとつが、《パイプをくわえた男》(No.22)のような《影》シリーズである。影絵は、存在しないものを想像で作上げたわけでも、存在するものをそのまま写したわけでもない。高松は作品を、「パイプをくわえた男」という具体的で固有な人物の像から出発しながらも、当のモデルから離れて、無名で、抽象的で、一般性を帯びる曖昧なポートレートにしている。存在しているようで、不在のモデルがそこには描かれているのである。

ポートレートの行方

ポートレートは、それぞれの時代によって、あるいは東洋や西洋という地域の違いによって、さらには各芸術家の考え方や手法の違いなどによって、その描写や表現は決して一様ではなく、さまざまな姿で展開してきた。規範となる典型的な形式に準じる場合、作家の様式が反映されている場合、人の姿が抽象化されている場合など、時代による変化は著しい。本展に出品されるほとんどのポートレート作品が20世紀のもので、西洋のアカデミックな伝統に則った作品は少ない。また、作風もそれぞれ大きく異なり、国や地域のみならずも感じられない。制作年が近年に近づくにしたがって個人の表現が際立つ。高松やキア、ガロ、高橋などの作品を見ると、ポートレートの対象となる「人」を素材にして自身の主張を入れた作品を制作しており、モデルの描写が第一の目的ではなくなっている。そこでは人物の姿は手段であり、主題ではなくなっているのである。

そして、わたしたち鑑賞者は、そこに込められた作家のメッセージを想像する。わたしたちが作品を前にして想像を巡らせることが作品の仕上げになるのかもしれない。依頼者の意向で特定の人物を描くことで始まったポートレートは、やがて人の姿を写しつつも作者の主張が含まれたデフォルメや現実を離れた色彩の作品に変わり、さらには実在も不確かな対象を想像させるといった鑑賞者にゆだねる形の作品へと続いてきているのである。

(学芸員 吉川咲子)



26. 高橋秀《M夫人の肖像》



22. 高松次郎《パイプをくわえた男》

主要参考文献

- 展覧会図録「高松次郎—「影」の絵画とドローイング」国立国際美術館、1999年
- 展覧会図録「人体—その表現」福井市美術館、2001年
- 展覧会図録「フランスの肖像」渋谷区松涛美術館、刈谷市美術館、尾道市立美術館、秋田近代美術館、1994年
- 展覧会図録「アンドレ・ドララン展」人丸ミュージアム・梅田、人丸ミュージアム・東京、人丸ミュージアム KYOTO、1995年
- 展覧会図録「描かれた女たち 女性像にみるフォルム / 現実 / 夢」日動美術館、2014年
- 展覧会図録「カンヴァスの中の女たち—洋画100年にみる女性美の展開—」神戸市立小磯記念美術館、1993年
- 文化庁、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、国立西洋美術館監修、関千代編『近代の美術 60 近代の肖像画』1980年、至文堂
- 三浦篤『自画像の美術史』2003年、東京大学出版会
- 田中英道『画家と自画像』1983年、日本経済新聞社
- 文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館、奈良国立博物館監修、田沢裕賀編『日本の美術 5 女性の肖像』1998年、至文堂

第1室：ポートレート ―ひとびとが語るもの―

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)	寄託 (*)
1	高橋秀	(1930-)	自画像	1957頃	油彩, カンヴァス	116.5×91.5	
2	吉田卓	(1897-1929)	自画像	1919	油彩, カンヴァス	33.0×23.5	
3	増田勉	(1916-2007)	自画像	1977	油彩, カンヴァス	145.5×97.0	
4	戸塚孝三郎	(1907-1965)	自画像	1929	油彩, カンヴァス	64.5×91.0	
5	小林徳三郎	(1884-1949)	自画像	1940年代	油彩, カンヴァスボード	22.5×15.5	
6	森村泰昌	(1951-)	MNBK 1 4 光と熱を描く人／ 田中敦子と金山明のために	2010	カラー写真	200.0×150.0	*
7	福島瑞穂	(1936-)	メール・マリー・イレヌアの肖像	1962	油彩, カンヴァス	145.5×89.0	
8	林武	(1896-1975)	妻の像	1927	油彩, カンヴァス	90.9×72.7	
9	小林徳三郎	(1884-1949)	室内のF氏	1945	油彩, カンヴァス	36.5×55.0	
10	矢島堅土	(1895-1973)	丸山鶴吉像	1920年代	油彩, カンヴァス	52.0×46.0	
11	岡田三郎助	(1869-1939)	新渡戸博士肖像(下絵)		油彩, 紙のボードにカンヴァス	26.5×21.5	*
12	藤田嗣治	(1886-1968)	マドレーヌの横顔		ペン, 水彩, 紙	28.5×21.0	
13	マリノ・マリーニ	(1901-1980)	マッシモ・カンピーリの肖像	1942	ブロンズ	29.5×20.0×24.0	
14	熊谷守一	(1880-1977)	女の顔	1931	油彩, 板	41.0×32.0	
15	アンドレ・ドラン	(1880-1954)	婦人像	1908-09頃	油彩, カンヴァス	35.0×25.0	
16	白瀧幾之助	(1873-1960)	帽子の婦人	1905-10頃	油彩, 板	41.0×32.0	
17	ジョヴァンニ・セガンティーニ	(1858-1899)	婦人像		油彩, カンヴァス	72.3×53.0	
18	安井曾太郎	(1888-1955)	手袋	1943-44	油彩, カンヴァス	89.3×72.8	
19	小磯良平	(1903-1988)	婦人像	1969	カンヴァス, 油彩	52.0×44.0	
20	須田国太郎	(1891-1961)	少女像	1949	油彩, カンヴァス	41.0×32.0	*
21	舟越保武	(1912-2002)	聖クララ	1982	ブロンズ	49.0×50.0×30.0	
22	高松次郎	(1936-1998)	パイプをくわえた男	1970	油彩, カンヴァス	72.7×90.9	
23	ジュゼッペ・ガロ	(1954-)	ロッシーニ	1986	油彩, 板・カンヴァス	129.0×213.0	
24	サンドロ・キア	(1946-)	少女	1981	油彩, パステル, 紙, カンヴァス	194.0×150.0	
25	オットー・グートフロインド	(1889-1927)	ヴィキ(立体主義的頭部)	1911-13	ブロンズ	33.1×25.0×25.0	
26	高橋秀		M夫人の肖像	1978	ラッカー, カンヴァス	200.0×340.0	

第2室：日本の近現代美術

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)	寄託 (*)
27	高橋秀		ブルーボール# 101	1971	油彩, カンヴァス	142.0×190.0	
28	山口長男	(1902-1983)	壺形	1959	油彩, 合板	183.0×274.0	
29	白瀧幾之助	(1873-1960)	婦人像 I	1908-09頃	油彩, カンヴァス	68.0×55.0	
30	鹿子木孟郎	(1874-1941)	フランス風景	1917頃	油彩, カンヴァス	39.9×45.5	
31	赤松麟作	(1878-1953)	踊子		油彩, カンヴァス	60.3×49.5	
32	児島虎次郎	(1881-1929)	ベルギー、ガン市郊外	1909-12頃	油彩, カンヴァス	64.5×80.5	
33	南薫造	(1883-1950)	夏	1919	油彩, カンヴァス	116.7×91.0	
34	梅原龍三郎	(1888-1986)	ピワ	1947頃	デトランプ, 紙	37.5×65.0	
35	須田国太郎	(1891-1961)	夏日農村	1932	油彩, カンヴァス	64.5×90.0	*
36	中山巍	(1893-1978)	少女	1951	油彩, カンヴァス	63.5×52.0	
37	里見勝蔵	(1895-1981)	イビザの岩山	1950	油彩, カンヴァス	90.9×116.7	

第2室：日本の近現代美術

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)	寄託 (*)
38	林武	(1896-1975)	薔薇		油彩, カンヴァス	40.0×31.0	
39	吉田卓	(1897-1929)	磯		油彩, カンヴァス	51.0×91.0	
40	小磯良平	(1903-1988)	西洋人形	1970-75頃	油彩, カンヴァス	71.5×59.5	
41	大村廣陽	(1891-1983)	赤インコに青蒿	1920年代	絹本着色	145.0×49.6	
42	大村廣陽		猫に芥子		絹本着色	130.3×41.7	
43	大村廣陽		狗子と鶏頭		絹本着色	147.5×50.5	
44	本阿弥光悦	(1558-1637)	赤茶碗 銘 タテウス	江戸時代	陶	8.4×11.6×11.6	
45	本阿弥光悦		黒茶碗 銘 軒窓	江戸時代	陶	8.2×11.2×11.8	
46	樂道入(樂家3代)	(1599-1656)	黒茶碗 銘 嘉祥	江戸時代	陶	8.0×11.0×11.8	
47	樂道入(樂家3代)		赤樂茶碗 銘 紫翠	江戸時代	陶	7.8×13.5×13.5	
48	松本陽子	(1936-)	ペイルシエバの荒野	1990	アクリル, カンヴァス	200.0×250.0	
49	高松次郎	(1936-1998)	形 (No.1201)	1987	油彩, カンヴァス	218.0×182.0	
50	野田弘志	(1936-)	ガラスと骨Ⅱ	1990	油彩, アクリル下地, カンヴァス	146.0×112.0	
51	小林徳三郎	(1884-1949)	花と少年	1931	油彩, カンヴァス	53.1×65.0	
52	澄川喜一	(1931-)	翔Ⅰ	2005	神代糧, ステンレス, スティール	146.0×38.0×38.0	

第3室：西洋の近現代美術

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)	寄託 (*)
53	ギュスターヴ・クールベ	(1819-1877)	波	1869	油彩, カンヴァス	34.5×51.8	
54	ジュゼッペ・パリッツィ	(1812-1888)	羊飼いと羊の群れの風景	1870頃	油彩, カンヴァス	49.0×72.0	
55	フィリッポ・パリッツィ	(1818-1899)	ザンポーニャ奏者	1862	油彩, カンヴァス	70.0×60.0	
56	メダルド・ロッシ	(1858-1928)	門番の女性	1883	ワックス, 石膏	37.0×30.0×17.0	
57	パブロ・ピカソ	(1881-1973)	りんごとグラス、タバコの包み	1924	油彩, カンヴァス	16.0×22.0	
58	パブロ・ピカソ		近衛騎兵(17, 18世紀の近衛騎兵)	1968	油彩, パネル	81.0×60.0	*
59	ウンベルト・ボッチオーニ	(1882-1916)	カフェの男の習作	1914	油彩, カンヴァス	58.0×46.0	
60	ジャコモ・バッタ	(1871-1958)	輪を持つ女の子	1915	油彩, カンヴァス	51.0×60.5	
61	ジョルジョ・デ・キリコ	(1888-1978)	広場での二人の哲学者の遭遇	1972	油彩, カンヴァス	80.0×60.0	
62	ソーニャ・ドローネー	(1885-1979)	色彩のリズム	1953	油彩, カンヴァス	100.0×220.0	
63	マルク・シャガール	(1889-1985)	青い村	1981	油彩, カンヴァス	24.0×35.0	
64	マルク・シャガール		青い花瓶	1978	油彩, テンペラ, カンヴァス	60.0×73.0	
65	ジョルジュ・ルオー	(1871-1958)	ユビュ王	1939頃	油彩, カンヴァス	45.5×68.5	
66	モーリス・ユトリロ	(1883-1955)	酪農場	1916	油彩, 板	51.0×65.0	
67	アルベール・マルケ	(1875-1947)	停泊船、曇り空	1922	油彩, カンヴァス	38.4×46.0	
68	ベルナール・ビュッフェ	(1928-1999)	花束	1957	油彩, カンヴァス	65.0×55.0	

和室展示：松本コレクション

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)	寄託 (*)
69	作者不詳		備前建水	桃山-江戸時代	陶	9.8×29.0×29.0	
70	樂一入(樂家4代)	(1640-1696)	樂飴釉大脇指建水	江戸時代	陶	11.9×14.6×14.6	
71	作者不詳		薩摩焼茶入 銘 残雪	江戸時代	陶	10.0×5.5×5.5	
72	作者不詳		備前手付水指	江戸時代	陶	22.4×17.5×14.6	
73	作者不詳		丹波耳付水指	江戸時代	陶	27.8×20.0×20.0	