



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.15



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.15—2021

目次

Contents

岸田劉生とバーナード・リーチ

西田桐子 ————— 4

Kishida Ryusei and Bernard Leach

NISHIDA Kiriko

横尾忠則 Y字路試論

山本淳夫 ————— 14

An Interpretation of Yokoo Tadanori's *Y-Junctions*

YAMAMOTO Atsuo

横尾忠則の画家宣言前後(1980~82年)の動向について(2)

林 優 ————— 20

Trends in Yokoo Tadanori's Work Around the Time of
His Painter's Declaration (1980-1982) (2)

HAYASHI Yu

布製支持体について

岩松智義 ————— 28

Fabric as a Painting Support

IWAMATSU Tomoyoshi

事例報告

新型コロナウイルス感染症対策に伴う空調システムの
運用について

横田直子 ————— 36

Case Report: Operation of Air-Conditioning Systems as a
Coronavirus Countermeasure

YOKOTA Naoko

尾崎信一郎氏講演録

「山村コレクションは美術館に何を問いかけるか」

江上ゆか・鈴木慈子 ————— 52

Transcript of Osaki Shinichiro's Lecture: "What Questions Does the Yamamura Collection Ask of Museums?"

EGAMI Yuka and SUZUKI Yoshiko

英文要旨 ————— 72

Abstracts



図1 《B.L.の肖像（バーナード・リーチ像）》東京国立近代美術館蔵 ※『バーナード・リーチ展図録』（2006年、兵庫陶芸美術館）より転載

(1) 幼少期に日本滞在経験のあるバーナード・リーチは芸術家になりたいという夢を抱いて、1909年4月に来日した。ロンドンで知り合っていた高村光太郎による紹介状を携えていたおかげで、来日後すぐに東京美術学校を中心とする人々に知己ができた。エッチングを教えて生計をたてようとして持ってきていたプレス機を用いて、自宅でエッチング教室を開き、教えを受けて来た雑誌『白樺』発刊直前の柳宗悦、志賀直哉、里見弴、児島喜久雄らと知り合った。1911年からやきものに興味を持ち、上野入谷に住む六代尾形乾山こと浦野繁吉に教えを受けた。中国移住の計画をたて1914年11月からは3度中国に赴くが、柳宗悦からの説得があり日本へ戻る。その後、千葉県我孫子の柳邸の隣に工房と窯を構え制作した。我孫子窯の焼失後は黒田清輝の麻布邸内に築窯して焼いた。1920年6月29日、日本郵船加茂丸で横浜を発つ。最終目的地はコーンウォール州のセント・アイヴスで、ともに工房を建設・運営するために浜田庄司が同道した。

(2) 「リーチを送るに臨みて」『白樺』第11巻第5号、1920年5月。引用は『岸田劉生全集第2巻』1979年、岩波書店、281-282頁。この文章は『岸田劉生随筆集』（1996年、岩波文庫）にも所収。

(3) 次の大御所著者の岸田劉生論及び評伝ではリーチへの言及がほとんどないか、あってもとても少ない。『土方定一著作集7 近代日本の画家論Ⅱ』1976年、平凡社（1941年アトリエ社刊行の『岸田劉生』、『花』1947年8月号掲載の「劉生と四人の友人」、1971年、神奈川県立近代美術館発行の『神奈川県美術風土記・明治大正篇』所載「鶴沼、鎌倉時代の劉生」を再集録）。富山秀男『岸田劉生』1986年、岩波書店（前著に1972年、至文堂の『近代美術 第8号 岸田劉生』がある）。北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』1993年、岩波書店。瀬木慎一『岸田劉生—美と生の本体』1998年、東京四季出版。1914年3月の個展（京橋・三笠）に出品されたエッチングがリーチの指導のもとに制作されたことは、岸田劉生展図録の作品解説等では説明されており、『画家 岸田劉生の軌跡 油彩、装幀画、水彩画などを中心に』展（2010年、笠間日動美術館編集）図録所載の「岸田劉生の水彩、素描について」（木下智一）では、劉生の素描とエッチングとリーチの関係が述べられている。

(4) 英題は *A Review 1909-1914*。1914年10月20日から29日まで三笠と田中屋で開催され陶磁器約300点を展示した展覧会にあわせて1914年10月26日、ジャパン、アドヴァタイザー社から発行された。同じ文章が英文と和文（訳は柳宗悦）で掲載されている。巻頭の「献辞」には「日本に於いて余の生涯に最も深き感化を與へたる高村光太郎、富本憲吉、長原止水、淡島寒月、山脇信徳、岸田劉生、柳宗悦の七友人に是等の数頁を贈る」とある。

岸田劉生（1891-1929）は、11年にわたる日本での生活⁽¹⁾を終えて英国に帰ろうとするバーナード・リーチ（1887-1979）を送る文章の中で次のように述べた。

一九一四年頃か、僕が代々木の小さな家に住んで居た頃リーチが来て僕の素畫を見て、エッチングをすゝめてくれて、その頃リーチの仕事場が横浜にあつたので其処へ出かけてエッチングの手ほどきをしてもらった。いろいろその事では世話になつた。この事は深くリーチに謝している。

畫の事、その他でリーチとはよく議論した。しかしその事は御互の友情を堅め様とも悪くするものではなかつた。自分はリーチと知つた事でいろいろのことで利益を得てゐる。その最も大なるものは、素描^{ドロウイング}するといふ事の芸術的境地を知るきっかけを與へてくれた事だ。その頃自分は素描で芸術品を作らうともしてゐなかつた。さふいう時分に素描することの芸術的興味を知らせてくれたのはリーチだ。その時分のある日、リーチが来て自分が何気なくスケッチした鉛筆畫の妻の肖像を見て、「チャーミング」と言つた事があつた。その時不図、自分の描いたものの中にある事を会得した気がする。その時から素畫に興味をもつたといふのではないが、しかしその時分から自分は一方素描家になつた。

それからもう一つ、デコラティブという事の本当の意味と、それが芸術の最も大切な要素の一つだという事を会得するきっかけも、リーチと相識の様になつてからより早く得る事が出来た。リーチは全く^{インサイド}内からの裝飾家だ。線に対する美意識を異常にもつている。それはリーチの内に生きていゝる本能だ。リーチとの交わりと談話の中に自分はさういふ利益を受けたのは有難いことに思つている。

リーチが支那から帰つて来て、いろいろのみやげ話を聞いたが、この事が、自分の中の東洋的審美を目覚めさせてくれる機縁の一つになつた事も記念したい⁽²⁾。

ここには岸田劉生のエッチングと素描の制作においてリーチが果たした役割がはっきりと述べられているのだが、このことは引用文最後にある東洋的審美への目覚めとリーチの関係ほどは言及されてこなかった⁽³⁾。岸田劉生の芸術におけるエッチングと素描の占める位置やその重要性についての考察も余り見かけないし、両者におけるリーチと劉生の互いの影響関係についても、具体的作品にもとづいた考察は加えられていないようである。

リーチが日本滞在をいったん切り上げようとした際に出版された記念冊子『回顧一九〇九年—一九一四年』には、「日本に於いて余の生涯に最も深き感化を與へた人物として高村光太郎（1883-1956）や富本憲吉（1886-1963）らとともに岸田劉生への献辞がある⁽⁴⁾。このことからして、ふたりの関係には相当に深いものがあると思われるのだが、岸田劉生研究においては、リーチから利益を受けたと劉生

自身が言うほどには、二人の関係はこれまで重要視されてこなかった（リーチ研究においても、またしかりである）。リーチとの関係ばかりでなく、武者小路実篤（1885-1976）ほか同時代人から劉生に流れ込んださまざまなものについてもエピソードとして触れられるに過ぎず⁽⁵⁾、依然、劉生は日本近代の美術の中の単独峰として扱われているのが現状だ。

しかし、後述するように、劉生の画期をなすとされる一連の静物画⁽⁶⁾において、リーチの作った陶磁器がしばしば描かれた（描かれた対象についての調査研究はいまだない）。劉生は、なぜ静物画にリーチの陶磁器を描いたのか。劉生の芸術観の核となる「内なる美」の考えが発表されるのは、この静物画制作の頃である。そこには世界的にみても先鋭な陶磁器論を含んでいるが、それはリーチとは関係のないことなのだろうか。本稿では、こうした問いを軸にして劉生とリーチの交流を今一度ふりかえり、リーチの芸術的なバックボーンが劉生に与えたものとその広がり、陶磁器の芸術にリーチが目覚め、それを追及する迷いの多い過程の初期に劉生が立ちあっていたことの意味を考えたい。

劉生とリーチの出会いは、先に引用した文章の直前に書かれている。それによると、劉生がそれまで噂に聞いていたリーチに会ったのは1911年10月。白樺主催泰西版画展覧会においてであった。そして、「その後初めて相知つたのは、志賀君だつたかに頼まれて、リーチの「せともの」の模様を描く手伝ひに行つたときだ。下谷の乾山氏のお宅だつた」という流れになる。1912年2月開催の白樺主催第4回展覧会に、リーチは油彩画、エッチング、素描、木版画、陶磁器約100点を出品したが、やきものの作品が好評でさらなる依頼があり、それに応じて同様のものを後から制作しなければならなかったのである。リーチは前年秋ごろから、六代尾形乾山こと浦野繁吉（1851-1923）のもとで楽焼を学びつつあった。10月には、劉生が新進としての存在感を現すことになる第1回ヒユウザン会が開かれ、リーチも油絵1点、エッチング3点を出品した。1913年5月12日には、二人の交流を端的に示す《B.L.の肖像（バーナード・リーチ像）》（図1）が描かれた⁽⁷⁾。そのほか鉛筆とエッチングによるリーチの肖像画が残されている。鉛筆によるものは油彩画から1年余りのちの1914年7月18日の記載がある⁽⁸⁾。引用文にある、「横浜にあったリーチの仕事場」とは、宮川香山のもとで本焼を学んでいたとされる際に借りていた家のことである。リーチは来日当初、下谷金杉に寓居し、次いで桜木町に借地して家を建て、やがてここに六代乾山の窯を移築し轆轤場も設けたが⁽⁹⁾、この頃には赤坂福吉町に転居していた。

リーチと行き来していた頃の劉生の作品に、リーチの直接的な影響を読みとることは難しくない。特にペンや日本の筆を用いたであろう素描（図2～5）はリーチのそれと共通するところが多いし、劉生とリーチが明確に意識しているか否か

(5) 武者小路実篤の『白樺』初期時代の美術論は後年の独特の文体が災いしてか、西洋美術の関わりとその影響の広がりも軽視されているように思える。近年になって、武者小路がマイアー＝グレーフェによるゴッホ論から自身の芸術論を展開し、それに反応したのが岸田劉生と木村莊八であることが、野村優子「マイアー＝グレーフェの『ゴッホ論』と『白樺』時代の武者小路実篤のゴッホ受容」、『美術史』182号、2017年3月、美術史學會）で指摘された。

(6) 「自らの思考と方法を体験するにいたる契機を握ったのは、彼自身も「自分の踏んで来た道」（大正八年）のなかで述べているように、大正五年の秋、代々木から駒沢村に移ったとき、ふとしたところから描き出した林檎と壺の静物画からであった。『土方定一著作集7』平凡社、1876年、56頁。「実在の奥に宿る深い神秘感をとらえており、クラシックの感化からも余程離れて、その後の仕事に一転期をもたらししたものという」。富山秀男『岸田劉生』1986年、岩波新書、100頁。

(7) 1913年4月11日の日記に「リーチの顔を近い中大きく描く約束をした。リーチもエッチングで自分の顔をやらせと云つた」（『岸田劉生全集 第五巻』1979年、岩波書店、104頁）とあるのがそれか。

(8) 麗子や妻の秦、妹照子を除けば、高須光治や芝川照吉など、複数の描画材で描かれた人物は珍しいのではないか。後発ならでは興味深い岸田劉生論を書いた瀬木慎一は、その著作の中で高須光治の4点の肖像画に触れ「青年画家の不安と悲傷」を指摘し「不敵な反抗心と並々ならぬ自負がむき出しになっており、作者の心もそれに対応して生々しく動いているように思える」と指摘した。これにならえば、油彩画のリーチ像においては、被写体が戸外にいることが珍しく、またそのせいで光と影によって顔が上下に分断されていることが気になる。また、鉛筆とエッチングによる肖像の表情からは、当時のリーチの状況と心境（ドイツ人の音楽美術者ウエストハーブに誘われ中国移住を計画しているが、柳宗悦や妻からは賛成されていない）を読み取ることができそうだ。

(9) 長原止水「バーナード・リーチ氏」『美術新報』第14巻第2号、1914年12月12日。高村光太郎は後の回想で、横浜では上絵付を学んでいたと書いている。イギリスのリーチの評伝作者エマニュエル・クーパーによれば、助手の「亀ちゃん」を連れて、1914年から横浜に小さな家を借りていたという。Emanuel Cooper, *Bernard Leach Life & Works*, Yale University Press, New York and London, 2003, p.84.



図2 《軽井沢》1917年 ※式場隆三郎編『バーナード・リーチ』（1934年、建設社）より転載



図3 《夕餉》1917年 ※式場隆三郎編『バーナード・リーチ』（1934年、建設社）より転載



図4 《エターナル・アイドル（下絵）》1914年頃 東京国立近代美術館蔵



図5 《月下遊戯》1914年7月23日 笠間日動美術館蔵



図6 《自画像》1914年 エッチング 日本民藝館蔵 ※「バーナード・リーチ展図録」(2006年、兵庫陶芸美術館)より転載



図7 《尾形乾山》1924年(日本で描いたスケッチをもとに1924年エッチングに刷られた) ※式場隆三郎編『バーナード・リーチ』(1934年、建設社)より転載



図8 《白樺表紙原画》1912年 ※式場隆三郎編『バーナード・リーチ』(1934年、建設社)より転載

は不明ながら、ペンと筆を併用するということが自体がそもそも西洋と東洋の両世界にまたがる行為として、選り取られていたのかもしれない。しかし、劉生とリーチの影響関係が双方向的なものであったことは、リーチのエッチングによる自画像(図6)に明らかである。この作品はリーチの多くない自画像のひとつといえるが、劉生とは異なり自画像に執着を見せないリーチが自画像を描くこと自体、リーチが劉生の強い磁場の中にいることを示している。画面からこちらを見つめるポーズや上半身のみの構図なども、劉生の自画像からの示唆が大きいと推測できる。同じ頃、リーチは師である六代尾形乾山の肖像を残しているが(図7)、リーチが他人の肖像をほとんど残していないことを考えれば、ここにも劉生の存在がちらついている。

劉生は、先に引用したリーチを送る文章の「リーチの芸術に就いて」と題する後段で「リーチの線は生きてある。内から動き出してある。ミスティクな生きものゝ感じがある」と書き、1913年1月号から1年を通じて『白樺』の表紙に採用されたリーチの作品《タイガー、タイガー》(図8)を挙げて、具体的に「黒地に白く出て居る木の線はもうたしかにミスティクな生きものゝ感じがあつた。それは全く内から生まれたものゝ感じだ」と述べた。この表紙画については、はじめて表紙を飾った1913年1月号の『白樺』に、すでに柳宗悦(1889-1961)が「リーチのブレイク好きは有名だが實際あの畫にも現れてある様に、かなりブレイクを解してある人の畫と云事ができる。リーチの畫はいつもアレゴリカルなミスティクな分子に秀でゝある」と書いていたのだった。柳は、その後、ミスティク(以下、ミスティクと表記)とともに「象徴」の語を使用して、リーチの芸術を次のように語りもした。

凡ての原始的藝術が極度に象徴的で単純で装飾的であり、そしてリーチが、彼の新しき意識を媒體として、原始的理念に歸らうと試みてある事は事實である。彼は彼の作品に生命を描く爲に、此の近代の複雑性と假面とを捨てて、原始の單純性と赤裸に還らうと試みてある。自然彼の藝術は象徴的である。此の藝術家の將來は此の神秘的な象徴的世界に於て實現されるに相違ない。何れのものをもその現實を掴まふと努める藝術家は、事物の外貌を單にスケッチするだけでは決して満足されないであらう。といふのは、彼等が見ようと切望するものは、不可見の事物に纏はれてあるからである。藝術家の繪畫の色彩と形態とは、啻に彼らの視覺の結果であるばかりでなく、また洞察の結果である。斯くして藝術は象徴的神秘的となる⁽¹⁰⁾。

このリーチ論より少し前に、柳は12月に上梓される大著『キリアム・ブレイク』を書き上げており、語句の使用からしてその残滓がみてとれる。柳がブレイク研究に向うきっかけがリーチにあったことはよく知られている⁽¹¹⁾。柳はリーチ論の中でリーチをブレイクの系譜に位置づけている。近年の研究では、リーチがイギリスの1900年代におけるブレイク愛好家のサークルの一端に位置していたことが明らかになっている。それによれば、リーチは友人ヘンリー・ラムによってブレイクを知ったが、リーチとラムが二人して信奉したオーガスタス・ジョンは、忠実な校訂によるブレイク詩集を1905年に初めて編んだジョン・サンプソンと生涯の友人だったという⁽¹²⁾。

劉生がリーチの芸術について言う例えば「ミスティク」というような言葉は、リーチその人からの経由であると同時に、柳によるリーチ論、そのベースとなっ

(10) 『日本語訳』バーナード・リーチの藝術』『柳宗悦全集 第14巻』1982年、筑摩書房、72-73頁。英文は『The Far East』(第6巻第136号、1914年10月)に掲載され、翌月の『白樺』(第6巻第11号、1914年11月)にも掲載された。日本語訳は式場隆三郎編『バーナード・リーチ』(1934年、建設社)に初出する。

(11) 1920年12月に洛陽堂から刊行された柳の『キリアム・ブレイク』はバーナード・リーチに捧げられており、その「備考」で、リーチから借りて「天国と地獄の婚姻」を読んだこと、リーチが「虎」を暗唱してくれたことを書いている(『柳宗悦全集 第4巻』1981年、筑摩書房、11頁)。

(12) 佐藤光『柳宗悦とウィリアム・ブレイク 漂流する「肯定の思想」』(2015年、東京大学出版会) 所載「第5章 一九〇〇年代とブレイク愛好家の系譜」。

たブレイク論経由のものである可能性がある。劉生が近代的な傾向から離れ、次第に神秘を求める方向に進むことも、柳が述べる「此の近代の複雑性と假面とを捨てて、原始の單純性と赤裸に還らうと試みてゐる」というリーチの軌跡と重なり、やはりリーチ経由のブレイク理解がひとつの役割を果たしていると考えられるのではないか。

リーチの表紙絵《タイガー、タイガー》に書かれた詩句はウィリアム・ブレイク (1757-1827) の有名な「虎 (The Tiger)」の一節である。木の下の裸の子供はこの詩に直接登場するわけではないが、ブレイクの芸術の世界に特徴的な神の子としての純粹な子供である。ブレイクの作品の宗教的な側面は、10代の頃教会に熱心に通い、信仰から離れた後も生涯の通奏低音として宗教的心情を持ち続けることになったと、その文章から推察される劉生の琴線に触れるものでもあった。結局、リーチの《タイガー、タイガー》の裸の子供は、1914年10月に田中屋で開催した個展出品作《水浴をする三人の子供》⁽¹³⁾や翌年10月開催の「現代の美術社主催第一回美術展覧会」(銀座・読売新聞社)の会場装飾画(図9)に描かれた子供の姿に移し替えられたとみていいだろう。この時期の《エターナル・アイドル》《人類の意志(仮題)》(図10)のような作品にも、ブレイクの影響を見ることは決して難しくない。

しかし、ブレイクの名は、自身が感化を受けた画家として劉生があげる古今の画家の名前の中では限定的にしか出てこない。1919年4月の白樺10周年記念主催の個展で1912年以来の代表作200点を展示し、同年同月号の『白樺』に「思ひ出及今度の展覧会に際して」と題する文章を書いた。文中、感化を受けた画家として、ゴッホ、セザンヌ、マチスからレンブラント、ルーベンス、ゴヤ、そしてデューラー、マンテーニャ、ファン・アイクの名を順にあげ、その感化はそれはそれでよしとし、なお自身がそこから離れて独自の道を歩み出さざるをえない理由を述べた⁽¹⁴⁾。こうした画家について、劉生は自身の成長に不可欠で、その門を一度はくぐらなければならなかったものとして、感謝の意さえ捧げているのだが、ここでブレイクの名は触れられることなく、感化があったのかなかったのかさえ、その文章からはうかがうことができないのである。このことは不思議と言えば不思議だが、幾分下世話な理由としては、同じ時期、わずかな間でブレイクにおける大きな達成を成し遂げた柳に対する何らかの感情を付度できる。先に述べたように、柳の豊富かつ絢爛な語彙のいくつかを自身の芸術論に取り込んだ可能性があったら、それはなおさらの事であろう。

もう一つ考えられるのは、劉生にとってブレイクの感化がこの時点においてさえ、脈々と伏流水のように劉生の芸術の地下に流れていたことである。初めての静物画である1916年4月28日の《壺》(図11)と、その後続けて描かれた《林檎二つ》(1916年9月26日)《壺の上に林檎が載って在る》(1916年11月3日、



図10 《人類の意志(仮題)》下絵 1914年頃 東京国立近代美術館蔵



図9 《現代の美術社主催第一回美術展覧会(草土社展)会場の装飾画》1915年秋 笠間日動美術館蔵

(13) 習作《水浴童子》(1914年3月21日)が残されている。本画は1914年9月初旬より着手か(「今の自分及び自分の仕事に就て雑感」『卓上4』1914年9月、『岸田劉生全集 第1巻』に収録)。

(14) 「思ひ出及今度の展覧会に際して」『白樺』第10巻第4号、1919年4月。『岸田劉生全集 第2巻』518-523頁。



図11 《壺》1916年4月28日 下関市立美術館蔵



図12 《壺の上に林檎が載って在る》1916年11月3日 東京国立近代美術館蔵



図13 《詩句ある静物》1918年8月 ※『劉生画集及藝術観』（1920年、聚英閣）より転載

図12)の裏面には、よく知られるように文章や詩句が書きこまれている。《壺》の裏面には「实在の神秘を探り、ここには表はそうとしたが、自分の感じたのよりもずっと力弱きものとなつた 驚く可きは实在の力（である）自分は猶これを探り進めたい」とあり⁽¹⁵⁾、「实在」の語の早い使用例であると思われる。劉生の「实在」の語はさまざまに解釈されるが、例えば柳がブレイク論に書く次のようなくだりを思い起こすことが可能だろう。

神を信じ自己を信じる事の固かつた彼は、此世の一つとして欽除がなく無意味なものゝない事を知つてゐた。彼はよく現象の裏面に實在の世界を認め事物の背後に統一された生命の存在を認めてゐた。彼にとっては死滅に終る運命を持つものは決して此世に造られてゐなかつた。彼は一々の事象を省みてそこに永遠相が潜む事を見抜いてゐた⁽¹⁶⁾。

《林檎二つ》の裏面に書いた詩については、制作から3年近くたって雑誌に発表し、さらに1920年12月に刊行した『劉生畫集及藝術観』（聚英閣）にも再録しているのだ。よほど劉生はこの詩句を重要視し、裏面にあるその存在と意義を世に知らしめたかっただろう。1918年9月の第5回二科展に出品されたとされる《詩句ある静物》に至って、裏面に書かれていた詩句がついに画中に登場する（図13）。画中に詩句を書き込むこうした制作は、ブレイクの諸作がひとつの暗示になっているのではないか。柳は、例えばブレイクの『ジェルサーレム』について「詩としての力を外にして多くの挿絵によつて更にその著者の偉大を添えてゐる。彼の筆致が既にどれだけ強く絵画的色彩に富んでゐるかを知る者は、是等の挿絵が詩句に對して持つ深い關係を理解する事が出来る」⁽¹⁷⁾と述べた。

この頃の劉生は「自分の道は写実的の神秘派とよばれてもいゝといふことを思つた。写実を追及して、無形の神秘的な幽明境に達するのが自分の道の氣がした」⁽¹⁸⁾と言っている。《詩句ある静物》と同時に二科展に出品しようとして落選の憂き目にあった《手を描き入れし静物》（1918年5月8日）の、布影から手指が差し出されているという奇矯な図様も、柳がブレイク論で書く、幻影と幻視によって生の深奥に触れようとするその絵の特質に共感した結果ではないか。

劉生は《詩句ある静物》に寄せられた批判に対して次のように書いている。

僕が、あの字句を書き込んだ動機は云ふ迄もなく裝飾だ。（中略）あの詩句には別に大して自信もないが、さりとして嫌いではない。实在といふ事に対する自分の態度や、心持ちは、六年前も今と変わりはない。あの畫にはそう応はしくない事もないと思つてあの詩句を入れた。（中略）僕の畫を愛好する人の壁間にかけておいたら、おそらく、あの字句は、その言の内容とその自の形と溶け合つて、あの畫を飾る事になる。それはその人が素直に畫を見てくれるからだ。悪意ある処に善が見出される筈はない。

次に僕は自分の畫の効果を言^{ことば}で助けなければならぬと思ふ程自身のないものではない⁽¹⁹⁾。

劉生は、再現的に描かれた絵であっても、決して見たままのものだけであつてはいけなさと語っているが、確かに、この詩句は見える以上の何かを絵に付与しようとする意図に満ちている。絵の意味内容を説明するものではなく、単なる信条の吐露でもない。それは、意味を越え、作者の感情や主張さえも越えて、描か

(15) 特に《壺の上に林檎が載って在る》の裏面については、『没後50年記念 岸田劉生展』（1979年、東京国立近代美術館）などで紹介されている。『没後90年記念 岸田劉生展』（2020年、名古屋市美術館ほか）図録所収の「岸田劉生生活動記録」（山田論編）より引用。

(16) 『柳宗悦全集 第4巻』1981年、筑摩書房、21頁。

(17) 前掲書、224頁。

(18) 「思ひ出及今度の展覧會に際して」『白樺』第10巻第4号、1919年4月。『岸田劉生全集 第2巻』526頁。

(19) 『岸田劉生全集 第2巻』1979年、岩波書店、225頁。初出は『読売新聞』1918年10月6日。

れた事物ともに何事かを見る者に語る。こうした象徴へ至る装飾についての目覚めは、冒頭引用文にあるようにリーチによってもたらされ、柳のブレイク論における語句を援用しながら、静物画制作を通じて劉生の芸術観として整理されていったと思われる。「雨でも降った時、仮りにする仕事」と思っていた静物画を描き進めるにつれて、リーチと語った装飾と象徴、そうした線の意味が体得されるに至ったのではないか。

文字を装飾としてとりこむことは、陶磁器の世界では珍しいことではなく、リーチや富本憲吉も文字を書き入れた作品を作っている。リーチのそうした作品を描いたのが、《静物（ビンと茶碗と林檎一個）》や《静物（湯呑と茶碗と林檎三つ）》（図14）である⁽²⁰⁾。ここでの文字は、やきものの図案、絵付けとして描かれることで違和感なく画面に溶け込むと同時に、卓近ともいえる日常的事物を描いた絵に見えない何かを与えることに成功している。劉生のいう「実在の神秘」の感じをすんなり看取することができる作品だが、おそらくこれらの成功の手ごたえが、いくつかの静物画の後について《詩句ある静物》を描かせることになったのではないか。

上野の博物館で明時代の陶器を見たリーチは、文字だけでなく、やきものに付けられた絵が、時に不思議な魅力をもつことに早くから気付いていたのだろう。来日以来エッチャーとして活動しようとしていたリーチが、やきものの道に歩み始めたのは、座興の席で体験した楽焼の絵付けに感動したからだった⁽²¹⁾。ブレイクやオーガスタス・ジョン、ホイットラーの作品に親しんでいたリーチは、やきものの絵が本来的にもっている特有の象徴性や暗示力を敏感に感じ取ったのであろう。器体に付けた絵が釉薬に浸され乾かされたあとといったん消えて、火に焼かれて再度姿を現すというやきものの焼成にまつわる面白さのあとだけいっそう、そうした絵付けそのものの魅力を新鮮に感じたといえるかもしれない。

いずれにせよ、劉生や柳は、リーチの描くやきものの模様、エッチングの線と同様の「ミスティック」な感じを見ていた。劉生が手伝いに行ったと言うリーチのその頃までのやきもの制作は、成型の本格的な過程には踏み込まず、絵付けまでがせいぜいだったが、劉生が、やきものの装飾である絵付けに象徴性を見出しているリーチの傍らにいたことは重要なことに思える。

壺を描いたいくつかの作品のあと、劉生はリーチによるイッチン（筒描き）による模様のある土瓶を正方形の画面の中心に据えて描いた（図16）。この不自然で一見滑稽な構図は、器体に付けられた文字どおりの飾りである線と土瓶の形が平面上に現れる線（輪郭線）、そして布地の襷の線の絡み合いをみせるためのものである。絡み合いそのものが画面の装飾となり、見る眼に暗示、象徴として作用するのだが、そうしたもののために絵付けのあるリーチのやきものが対象として選ばれているのである。

1918年3月号の『白樺』に掲載した「美術雑談（一）」は展示会の紹介などを除けば、劉生が『白樺』にはじめて掲載した長い文章であり、「雑談」の軽さとは裏腹に、満を持して問うた芸術論である。『劉生画集及芸術観』に「内なる美」として再録されるが、表題となったこの語は劉生の芸術の本質を表す言葉として大いに引用され、多くの論者がその意味するところを実作品に即して探り当てようとした。また劉生が周到に述べた、目には見えない「内なる美」が見える「美術」に表れる3つの筋道を示す「写実」「装飾」「想像」のそれぞれについての理解と解釈も、論者に応じてさまざまである⁽²²⁾。とまれ劉生自身は「内なる美」を次の



図14 《静物（湯呑と茶碗と林檎三つ）》1917年8月31日 大阪中之島美術館蔵 ※『バーナード・リーチ展図録』（2006年、兵庫陶芸美術館）より転載



図15 楽焼土瓶と湯呑 1914年頃 ※式場隆三郎編『バーナード・リーチ』（1934年、建設社）より転載

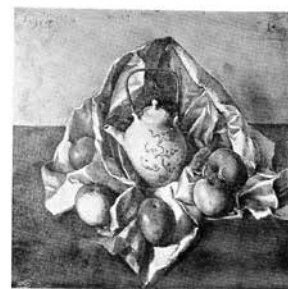


図16 《静物（土瓶とシユスの布と林檎五個）》1917年7月20日 ※『劉生画集及芸術観』（1920年、聚英閣）より転載

(20) 陶器の中の文字はリーチと富本憲吉がその初期から協同的に持った関心だったかもしれない。しかし、富本の早い時期の文字入り作品は残されているが、リーチの場合《静物（湯呑と茶碗と林檎三つ）》にあるような文字入りの湯呑は残されていないようだ。ちなみに本作品に描かれた茶碗は図15。

(21) バーナード・リーチ『東と西を越えて』1982年、日本経済新聞社、39-41頁。

(22) 最初期の岸田劉生論をものした土方定一が「写実」を立脚点に論を展開しているのに対し、次世代の富山秀男が「装飾」を劉生の芸術の核に置いているのが興味深い。

ように説明する。

内なる美が形を興へられたのを最も素直に直接に語る例は、美術的な器具の外線、建築の部分や全体の外線である。其処には微妙な線がある。しかし、それは自然物の外形を模したり写したりしたものではない。極く内からすなほに生れ出た、線そのものの美である。この美妙つきない線を生んだものは何か？それは何か異様な生きものが人の心の奥にゐて、おのづと動き出して体外に出て来た様である。それは實に異様である。しかし事實だ。美術家の心の中にはこの生きて動く内なる美があるのである⁽²³⁾。

そして「内なる美」が見える「美術」に表れる3つの筋道の第一が工芸の美である「装飾之美」で、これは「自然物の外形を模したり写したりしたものではない」という。この「装飾之美」が即ち、上の引用文にあたるものである。第二が現実に存在するものを再現的に描くなどする「写実之美」、そして第三が現実の存在を写実によらず、想像や観念を通じて描くなどする「想像之美」である。劉生はこのうち「装飾之美」こそが、「内なる美」が形を表す第一であると考え、それを何度も自分の内に言ってきかせることでひとつの信念としようとすかのように、この「美術雑談(一)」執筆のあと、その筋道を何度も文章にした。冒頭に引用したりーチを送る文章は、「美術雑談(一)」から2年以上たって書かれたが、ここでも「内なる美」について次のように書いた。

造形芸術の中、工芸は、最も直接的な「内なる美」の発露である、写生または想像畫或は彫刻等は「自然の美」の仲介を経て「内なる美」を表現するものだけだが、工芸にあつては全然「自然の美」をかりずとも、直接に発露したる線、形だけで美術になり得る。その線のうごめき、その形の成立、そは何か、そは「人」の内に生きてゐる一つの本能、即ち「内なる美」である。そは誠に無形の美である。芸術家はこの事を味ひ知るであらう。自己の内に生きる「美」「輝き」ホッホが、床につく時に見る世界と云つた、あの内なる生きてる「美」、工芸美術はこの内なる美の直接的な発露である。だから、生きて、本当の工芸には生々しい、生きものゝ味がある。その線は不思議である、迷である、永遠に動き、永遠に生きてゐる、その味の本当の「美」だ⁽²⁴⁾。

文中「工芸」とあるが、これらの文章と平行して静物画制作があると考えれば、ここではやはり陶磁器が念頭におかれているとみてよいだろう。それは、一種高踏的な『白樺』ふうではなく、今少し柔らかく説明的に書いた次の文章に明らかだ。

美術といふものを何でも写実でなくてはいけないと思ひ込む人が多いが写実は美術の最も一般的な道であるが決して写実のみが美術ではない。美術といふものは元來人間の想像の華である。その根本は装飾の意思本能にある。美術とは世界の装飾にあるとも言へる。美に外界はない、人間の心の衷にある。それが外形の形を借りずにすなほにぢかに内からうねり出て来たものが、装飾美術になる。古代の器具や野蛮人や農夫の器具に何等自然物に頼らぬ線状で(波状輪状等)美しい装飾のあるのは即ちその一例で、その他建築の屋根の曲線や、瓶壺等の線などにそれは表れる⁽²⁵⁾。

(23) 「美術雑談(一)」『白樺』第9巻第3号、1918年3月『岸田劉生全集 第2巻』369-370頁。

(24) 前掲書、284頁。

(25) 前掲書、307頁。

ここにきて、「線」の意味するところは、やきものの絵付けとしての線や、素描、エッチングなど平面作品における線とは異なっているのがわかる。やきものに限って言うなら、ここでの「線」は、例えば「造らんとする壺の外線を心におきつつ輻輳すれば、柔らかき陶土の無数の異なりたる外線は内に外に動きて止まず。われはこれを『線の戦い』と名付けたり」⁽²⁶⁾と書く富本憲吉の存在を思い起こさせる⁽²⁷⁾。また、こうした「線」の語によって、柳宗悦は朝鮮の陶磁器の魅力を語り、その魅力を出発点にして、陶磁器の芸術とその形式について考察した「陶磁器の美」⁽²⁸⁾を執筆することになる。劉生の「線」は、こうした富本や柳の思考と併存してある。また、「全然「自然の美」をかりずとも、直接に発露したる線、形だけで美術になり得る」「それが外形の形を借りずになほにぢかに内からうねり出て来たもの」という部分においては、唐突ながらハーバード・リードが次のように書くやきものの形式が思いあわされる。

まず、陶器はすべての芸術の中で、もっとも単純であると同時にもっとも難解なものである。それはもっとも基本的であるゆえもっとも単純である。そしてもっとも抽象的であるゆえにもっとも難しい。(中略)輻輳が発見されると、陶工は彼のもっている形態の概念に律動とふくらみの運動感を加えることができた。このようにして、このもっとも抽象的な芸術に必要なすべてのものがととのったのである。(中略)陶器は純粹芸術でありどんな模倣的な意図とも縁がない。彫刻は陶器ともっとも縁のちかいものであるが、最初から模倣の意図をもっており、この点では陶器よりも造形の意志の表現には不自由である。陶器はそのもっとも抽象的な本質において造形芸術なのである⁽²⁷⁾。

リードに即して言えば、このようなやきものの「線」とは抽象である。これこそ最初の《壺》以来、劉生を静物画に集中させることになったものではないか。《壺》における壺と《壺の上に林檎が載って在る》の壺は、把手の有る無しにかかわらず⁽³⁰⁾、同じ壺を描いたものとは思えないほど実は違う。《壺》は、壺を再現的に「写実」として描いたようにみえるが、富本の言葉でいえば「造らんとする」線、リードに即していえば「形態の概念」によって描かれた可能性がある。壺の形を概念として持ちながら、輻輳の遠心力に応じて内に外に揺れる線を触れる身体的な感覚と視覚の両方を用いたある種の美意識で統御しつつ「律動とふくらみ」を与えていく。やきものづくりにおいては、それはそれでよい、というかそれしかない。しかし、目前にある一個の壺を平面に描く際に、「概念」に頼ってしまう場合はどうだろうか。この壺がリーチのものであった場合⁽³¹⁾、《壺》において、劉生は実はやきものそれ自体には拘らず、曲面に描かれる染付の絵の線に心奪われていたのかもしれない、そうであれば形と輪郭線への凝視は絵付けの線に対するそれよりは弱かっただろう。結局、裏面に彼は「自分の感じたのよりもずっと力弱きものとなった」⁽³²⁾と書かざるをえなかった。均斉のとれた形と線の壺が画面に描かれてはいるが、それは劉生が見ている壺そのものか。「律動とふくらみ」のバランスに優れてはいるものの、やきものの見巧者青山二郎が後に鑑賞陶器について言った「見れば解る」⁽³³⁾だけのもののものである。やきもの見巧者ではないにしろ、自分の絵を誰よりも真剣に見た劉生がいう「力弱きもの」という嘆息は、壺の線と量感を壺の「概念」によって描いた結果だったのかもしれない。

さて、静物として次に描かれたのは《林檎二つ》における林檎である。直前には《古屋君の肖像》(1916年9月10日)を描き、凝視の末の細かい筆致による細密な写

(26)『富本憲吉著作集』1981年、五月書房、489頁。初出は『芸美』第4号、1914年9月。

(27)1922年1月12日の日記に、富本憲吉論を書くとしてやめたとの記述がある(『岸田劉生全集 第7巻』1979年、岩波書店、18頁)。岸田劉生と富本憲吉とは一見奇天烈な組み合わせだが、リーチを介してというより、美術店田中屋を主宰した田中喜作や野島照正を通じた交流があっただろう。富本はやきものの模様について独自の考えを持つにいたり、その模様観もやはりリーチを淵源とする素描から出発したとでもいいいかもしれない。富本の絵付けのほとんどはブラッシュワークによっており、模様化にいたる出発点も概ね筆によるストロークの効いた文人画的といってもいい絵である。富本の模様は見ようによっては暗示に満ちており、そうしたことを考え合わせると劉生は富本の模様について何か書きたかったのかもしれない。

(28)1922年12月15日に私家版を刊行。初出は『新潮』第34巻第1号、1912年1月。

(29)ハーバード・リード『芸術の意味』(滝口修造訳)2001年、みすず書房、28頁。原書の初版 *The Meaning of Art* は1931年刊。日本語訳初版は1966年。

(30)吉田暁子は「消された「手」—岸田劉生による一九一八年制作の静物画をめぐる試論—」(『美術史』183号、2017年10月、美術史學會)で、「把手」をゲオルグ・ジンメル「瓶の把に就いて」に結びつけて論じ、把手のある《壺》から把手のとれた《壺の上に林檎が載って在る》への変化を「器物そのものに従属する美から、画家の作為に由来する絵画独自の美へ」という変化として読み解いている。また、同氏は劉生の「装飾」「写実」「想像」を、第5回二科展に出品しようとした静物画3点(内1点は《手を描き入れし静物》で落選)の制作意図にそれぞれを当てはめるというユニークな新論を展開した。

(31)これらの作品に描かれた壺が果たしてリーチのものかどうかは定かでない。劉生自身の証言はなく、後年の椿貞雄の回想が唯一の証言である。《壺の上に林檎が載って在る》のりんごとの対比でいうと、壺は20~25cm、見ようによっては30cm近い高さのものであったとも考えられる。リーチ作のものとして果たしてリーチはこの壺の輻輳をひいたのだろうか。ひいた可能性は大いにあるし、把手もリーチ作としてもおかしくない。模様も然りである。とはいえ、リーチの染付のやきもの写真はいくつか残されているが、この壺と同じようなものは写っていない。

(32)『没後90年記念 岸田劉生展』(2020年、名古屋美術館ほか)図録所収の「岸田劉生生活動記録」(山田論編)、230頁。

(33)青山二郎はこの言葉を、中国、特に宋代の焼物についても使っていて、それらを「一目瞭然」で、写真で見ても解るだけのものである、というようなことを述べている。小林秀雄らに「骨董」を見る「眼」を伝授した役回りが喧伝されるばかりの青山二郎だが、リーチの初期作品や富本の模様についての論は、同時代人としてのその貴重であるばかりか、その後の他のリーチ論、富本論をはるかにしのぐシャープさがある。

実に戻ったが、これとほぼ同じような手法で林檎を描いたのだろう。これに「実在の神秘」の手ごたえを感じて裏面に詩を書きつけたのは先述したとおりである。「内なる美」を形に現す際の第二の道である「写実之美」が実感されたことだろう。先に引用した「美術雑談（一）」では続けて次のように書かれる。

畫家が自然物の或る現象に會つて、それを美しいと感じる。その時は畫家の内なる無形の美が、有形の現象の中に自己を見出した時だ。その時畫家は「之れだ」と内に肯くものを感じる。画家は更に精しく見る、さらに精細な美が部分と全體に亘つて発見される。その時畫家は一々肯くものを感じる。あゝ、美しいと思ふ感じの裏にはいつもこの肯定がある。畫家の心はその時跳る。息急しいのを感じる。それは内なる美の自然の形の中に己れの形を見出してその形、線、色のまにまに跳るのである⁽³⁴⁾。

壺を単独で描き、次に林檎を描くことによって、次なる第三の道である「想像之美」に至る手ごたえを感じていたのかもしれない。

この場合（筆者注：想像之美に至る場合）は自然物の形そのものゝ美を見出すのではない。自然の形の中、内なる美しくしき裝飾の美を表はすにふさはしい形、線、色を借りてつかふのである。自然物の形はだから記憶で沢山なのである。自由におのが心のままにその形を変えていゝのである。自然の現象として有り得ない様な事でもさしつかえないのである。

しかしこの行き方に於いても、常に自然の美しくしき現象の眼を止める事をしないのではない。美しい発見を自然の中にすれば、それが、内に眠つてゐた、美をよび覚ますことになる。美しい想像を内に生むことが出来る様になる。内と外とは相呼応する、自然の美しい線や色は内なる裝飾美を呼びさまし内なる裝飾美は自然の美しい形を呼び求める⁽³⁵⁾。

《林檎が壺に載って在る》の奇矯な構図はこうした「美しくしき想像」の世界であるかもしれない。即ち、林檎においては「自然の美しい線や色が内なる裝飾美」を求め、壺においては「内なる裝飾美は自然の美しい形」を呼び求めるというのである。実際、林檎の壺の口に接した辺りから右半分の線が図形的な半円の線であるのに対して、本作の壺は《壺》における壺より、形や線は実際に見える形と線に近いように見えるし、何より把手がとれて素地を見せる部分に細密な再現性がある。「主に写実を主としてゐるが、裝飾を忘れた事はない。一つの畫面に裝飾と写実と想像が混然としてゐる様なものが描き度い」⁽³⁶⁾という劉生は、これ以降のやきものと果物などを同時に描いた作品において、こうした「裝飾」「写実」「想像」の「混合」を狙ったと思われる。林檎の形に時に幾何学的な線が見られるのに対し、湯呑などはかなり忠実に個別の形態が再現される。イッチンによる模様のある湯呑は、神秘性のためからだけではなく、細密な再現性のために採用されているのかもしれない。口部分は低下度焼成のための細かな凹凸を示すだけでなく、個別性を示すにほかならない「欠け」がある、シルエットとして描かれた線は、イッチンの盛り上がりとのせいでなだらかではない少しデコボコのあるものとして描かれるのである。

やがて、リーチのやきものうちでも高火度で焼かれたものが描かれる。《静物（白い花瓶と台皿と林檎四個）》（1918年4月12日、図17）について劉生は「この

(34) 「美術雑談（一）」『白樺』第9巻第3号、1918年3月、213頁（『岸田劉生全集 第2巻』372頁）。

(35) 前掲書、273-274頁。

(36) 前掲書、376頁。

畫の感じは大体に純写実です。純粹に写実の美を追求しました。殆ど、現実のものに即きました⁽³⁷⁾と述べているが、ここでの花瓶と台皿は高火度ゆえのしまったシルエットと釉薬むらのない線を持っている。それらを、机と壁とを背景にして見えるそのままの形と線として描いたということであろう。ここでのやきものの線は湯呑や土瓶などの低下度焼成のやきものに比べるとはるかに端正で、概念に依らずとも抽象性を増している。そうした線を際立たせるため、台皿と花瓶を見る視点はずらされており、林檎についても、陰影や量感の描写は抑えられ、シルエットが強調する視点がとられている。「装飾之美」を典型的に示すやきものの姿を「写実」として描きながらも、異なる視点の導入ということにおいては「想像之美」が目指されているということだろう。

このあたりまでの一連の静物画制作において、劉生は「芸術雑談（一）」に示された自身の芸術観を確立させるとともに、期せずしてやきものの形式を探り当てることになった。やきものの形式への思考は、やきものを描くということにおいて、当然絵画の形式についての思考につながったと思われるが、劉生がそれを意識的に行ったかどうかはわからない。パーナード・リーチが富本憲吉とともに在日中に追及した陶磁器制作は、近代芸術としてのやきものの出発点であり、そこに彼らの同時代人としての劉生を置いてみるとするなら、芸術の根源的な意味を問うソリッドな意識の中で制作する劉生の姿も浮かび上がってくるというものではないだろうか。



図17 《静物（白い花瓶と台皿と林檎四個）》
1918年4月12日 福島県立美術館蔵

(37) 「或る自作の静物畫について（静物の美の実感）」『劉生畫集及藝術觀』所収。『岸田劉生全集 第2卷』500頁。

山本淳夫



図1 《霊骨》2000年 アクリル・黒ベルベット 60.7 × 73.0cm 横尾忠則現代美術館蔵



図2 ホビイ模型



図3 《暗夜光路 N市-I》2000年 アクリル・布 72.7 × 91.0cm 横尾忠則現代美術館蔵

闇への眼差し

横尾忠則のライフワークとして知られる「Y字路シリーズ」の起源は2000年にさかのぼる。同年10月より西脇市岡之山美術館で開催された「横尾忠則西脇・記憶の光景展」に先立ち、横尾はのべ12日間にわたり故郷の西脇に滞在し、19点の出品作すべてを現地で制作した⁽¹⁾。このとき横尾は、予め「夜の西脇」を重要なテーマのひとつに考えていた。1990年代後半「赤のシリーズ」に取り組んでいた横尾が、次に関心を向けたのが「闇」だった訳である⁽²⁾。故郷に到着した当夜から直ちに夜景の取材撮影を始め、翌日には画家、来住しげ樹のアトリエを借りて早速制作に着手、そこで最初に試みたのが、通常のキャンバスではなく、黒いベルベット地に描くことだった。いうまでもなく、それは「闇」を表現する実験だったわけだが、毛足の長いベルベットに絵具がうまく定着せず、アクリルを油絵具に変えるなど試行錯誤したものの、結局《霊骨》と《ベルベットナイト》の2点を描いたところで断念している(図1)。

支持体の実験が不調に終わったかわりに、横尾が見出したモチーフがY字路であった。その誕生のきっかけが、市内の椿坂で撮影した写真であるのはよく知られている。現場には、かつて少年時代の横尾もよく訪れた模型店「ホビイ模型」があったのだが、2000年の時点では店舗は既に失われ、背後の壁が白々しく露出していた(図2)。その場所を夜間に簡易カメラ(レンズ付きフィルム)でストロボ撮影したところ、光が届く中央の白壁は明るく照らし出される一方、左右奥へと伸びる道は漆黒の闇に吸い込まれるという、印象的な画像が現れたのである。馴染み深い思い出の景色が、まったく異質な、ある種の普遍性を持った風景に変換されたように、横尾には感じられたという(図3)⁽³⁾。

「記憶の光景展」の出品作19点のうち、10点は地場産業である播州織の輸出用ラベルのデザインを参照したり、幼少時に通った映画館、あるいは地域出身の著名人などをモチーフにしたカラフルな作品群だった。それに対して残りの9点はいずれも「闇」をテーマにしたもので、うち2点は上記したベルベット地の作品、そして残りの7点はすべて三差路の夜景だった。現在それらは《暗夜光路 N市》と呼ばれているが、初出時には《ブラックホール N市 2000.9》と題されていた。いうまでもなく「暗夜光路」は志賀直哉の小説タイトルを引用したものである。左右に分岐した道路のパースペクティブが、ストロボ光によって闇に浮かび上がる様を連想させ、光と闇の対比や関係性を強調しているのに対し、一方の「ブラックホール」では、より「闇」そのものを問題にしているように感じられる。人工照明が氾濫する東京とは異なり、故郷の街にはいまなお深い「闇」が存在するのではないか。そうした意識は、いうまでもなく横尾の制作に一貫する、土着や前近代への関心を反映している。

初期Y字路シリーズに共通するのは、極めて素直な写実表現である。限られた

(1) 横尾忠則西脇・記憶の光景展(2000年10月1日～2001年3月31日、西脇市岡之山美術館)。17点完成、残りの2点は未完成の状態で展示され、2001年3月初旬NHK「ようこそ先輩」のロケで西脇入りした際に仕上げたようだ。

(2) 1990年代後半に制作された赤のシリーズでは、原則として赤と緑の二色の絵具が用いられている。赤と、赤と緑の混色で得られる黒とのツートーンで描かれている。これらのシリーズは第二次大戦中の空襲の記憶に基づいている。山の向こうの神戸や明石が空襲されると、西脇の南の夜空が真っ赤に染まったという。

(3) 横尾忠則「Y字路との出あい」『横尾忠則Y字路』2006年、東方出版

日数で出品作を揃えねばならないという、時間的な制約も関係していたと思われるが、作品はいずれも写真をほぼ忠実に模写したものである。誤解を恐れずいえば日曜画家を思わせる愚直な写実表現であり、どちらかという過剰さを特徴とする横尾の絵画作品のなかで異彩を放っている。また写真を忠実になぞる方法論は、横尾の創作の原点が子ども時代の絵本の模写であったことも想起させるだろう。「記憶の光景展」は、全出品作品を西脇で現地制作することで、郷里と自身との関わりを改めて掘り下げる試みであったが、恐らく横尾にとってのY字路シリーズは、世紀の変わり目に改めて自己の原点を見つめ直し、初心に帰るような意味を持っていた。こうした内省的な感覚は、Y字路シリーズではないが、やはり同展の出品作である《川原の火》などにも共通している(図4)。

当時の新聞記事に掲載された横尾のコメントには、「先が暗くてワクワクさせる夜の三差路など、東京にはない闇の世界がある」とある⁽⁴⁾。他の新聞記事などを見ても、この時点ではモチーフは「三差路」と表現されており、自らのイニシャルをとった「Y字路」ということが登場するのは、どうやら翌2001年の個展「横尾忠則作 暗夜光路」にむけて準備していた時のことのように見える⁽⁵⁾。原美術館で開催された同展は、タイトルが示すとおり、当時の横尾の最新作であったY字路シリーズを核に構成された。なかには同館展示室のフローリングが原寸サイズで描き込まれた《暗夜光路 床と薔薇》のように、美術館の空間を意識したサイト・スペシフィックな作品も含まれていた⁽⁶⁾。

色彩へ

初期のY字路シリーズが大きく展開するきっかけとなったのは、2002年に開催された個展「横尾忠則 森羅万象」である⁽⁷⁾。同展のために、横尾は17点もの新作Y字路を発表した。それ以前の作品が原則的に夜景だったのに対し、これらの新作群は色彩と光に溢れている。

この変化は、制作に用いる参考資料によるところが大きい。それまでの作品では作家自身が撮影した写真が使われていたが、ここでは第三者が撮影したものが用いられた。先述の通り、2000年に西脇のY字路を自ら撮影した写真を見て、横尾は個人的な思い出の場所が、ある種の普遍的なものに変換されたと述べている。とはいえ撮影場所は全て横尾が取捨選択したものであり、必然的に故郷や東京の生活圏内など自身に縁の深い場所に限られていた。それに対して他者が撮影した写真は、あくまでも制作のための「素材」と割り切りやすく、より客観的かつ自由に振る舞えるようになったものと思われる。遠近感を強調するため横断歩道のストライプがアクセントとなり、また赤、水色、黄、緑、黒など現実にあり得ない配色で描かれるなど、素直な写実から一步踏み込んで、より造形的なデフォルメが先鋭化している。東京都現代美術館の巨大な展示空間に対抗するべく、より絵画的な強度を追求した結果であろう。また、それまでのY字路シリーズでは、人の気配が極力排除されていたのに対し、《私への疑問》では画面右下に人のシルエットが描き込まれ、《本性の模写》、《経験的現象》(図5)では1990年代以降の横尾の作品に頻りに登場するライトモチーフである、3人組の少年が登場している⁽⁸⁾。この変化は、Y字路シリーズが、横尾ならではの多彩なモチーフを投げ込むための受け皿＝プラットフォーム的な性格を帯び始める兆しと考えられる。



図4 《川原の火》2000年 アクリル・布 73.1 × 91.2cm 作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)



図5 《経験的現象》2002年 油彩・布 130.3 × 162.1cm 個人蔵

(4) 「古里題材に鉛筆振るう 西脇出身 横尾忠則さん あすから作品展」『読売新聞』2000年9月30日 ※恐らく地方版

(5) 「Y字路」という用語は横尾の発案ではない。例えば1990年には、島田荘司が「Y字路」という推理小説を既に発表している(『踊る手なが猿』所収、光文社カップ・ノベルズ刊、1990年8月)。

(6) 横尾忠則作 暗夜光路(2001年10月20日～1月14日、原美術館)

(7) 横尾忠則 森羅万象(2002年8月10日～10月27日、東京都現代美術館 2002年11月3日～2003年1月26日、広島市現代美術館)

(8) 横尾の作品に頻りに登場する3人組の少年について、作家自身は中学時代に愛読していた江戸川乱歩の「少年探偵団」シリーズからの引用だと述べているが、実際には乱歩の『新寶島』(『少年倶楽部』1940年4月～1941年3月)のための、梁川剛一による挿絵が参照元である



図6 横尾忠則 歳末大公開制作 2012年12月9日、横尾忠則現代美術館《N.P》の描き始め。絵筆をスケール代わりに用いてまず基準点を打つ



図7 《腰巻お仙(劇団状況劇場)》1966年 シルクスクリーン・紙 103.2×72.2cm 作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)

公開制作

1980年代初頭にいわゆる「画家宣言」を行い、グラフィック・デザイナーから画家へと転向した当初、横尾は広いアトリエを持っていなかった。大作絵画を描ける空間を探し求めるうちに、制作を公開イベントとして行うことを条件に、美術館などから場所を提供してもらうようになる。

ところが1986年、磯崎新の設計による広いアトリエが完成すると、絵を描くプロセスを公に晒す必然性が薄れてしまう。同時に作風も変化し、画面に様々な異物が貼り付けられたり、带状に切り裂いたキャンバスを織物のように組み合わせた特殊な支持体を用いるなど制作プロセスが複雑化する。観客を飽きさせないため、スピード感が求められる公開制作に作風が馴染まなくなったこともあり、アトリエ完成後から約10年以上もの間、横尾はほとんど公の場で制作を行わなくなった⁽⁹⁾。

そんな横尾を再び公開制作に連れ戻したのが、他ならぬY字路だった。その最初の事例は2004年に宮崎県立美術館で開催された横尾忠則「Y字路展」である⁽¹⁰⁾。この時横尾は、150号を2点制作したところで台風の接近により帰京できなくなったため、滞在を延長しさらに小品をもう2点制作している。公開制作の場合、一定の時間内である程度完成をみせる必要があるため、緻密さよりも勢いが優先されることが多いが、宮崎で描かれた作品は、公開制作とは思えない丹念な描写が特徴的である。横尾にとって久しぶりの公開制作であったこと、滞在予定が伸びたため時間的な余裕が生まれたことなどがその要因であろう。

筆者は何度か公開制作に立ち会っているが⁽¹¹⁾、その経験からも、Y字路はそれに適したモチーフだと実感している。横尾は原則として何か参照するイメージがないと絵が描けないタイプのアーティストである。1980年代には、例えば学芸員にバロック絵画から引用したポーズをとらせて、それをみながら描くこともあったが、Y字路の場合は現場を写した写真があればよい。またY字路というモチーフは、左右に分岐した道の奥にそれぞれ消失点が2つ存在するのが大きな特徴である。公開制作の場合、絵筆をスケールがわりに用いて、各消失点のやや上方に、基準点を2つずつ打つことからスタートする(図6)。次に各消失点から手前に向かって道路や建物の輪郭線が描き込まれていく。このように描き始めの手順がほぼパターン化しているため、参考資料の写真さえ選んでしまえば、あまり悩むことなく制作をスタートさせることができるのだ。

またY字路というモチーフの構図上の特徴にも注目したい。大掴みに捉えると、三叉路中央の建物と、そこから画面の四隅に向けて伸びる放射状の線が画面の基本的な構造を決定づけているのだが、実はこうした特徴は、意外にも横尾の1960年代のポスターにも共通しているのである(図7)。当時の作品では、多くの場合画面中央に主要なモチーフが配置され、それを放射状に取り囲む旭日模様が描かれる。これらの基本構造によって堅牢な構図が担保されるため、その上からいくら雑多な要素を描き重ねても画面は破綻しにくい。Y字路シリーズにおいても、後になるほど基本となる風景のうえに非現実的な要素が奔放に描き加えられるようになるのだが、中央の構造物とそれを取り囲む放射状の線による基本構造がある限り、画面のまとまりは担保されている。だからこそ横尾は、公開制作においても自由かつ即興的に振る舞うことができるのである。

(9) 横尾の公開制作については以下に詳しい。林優「横尾忠則の公開制作事件簿」『横尾忠則大公開制作劇場』カタログ所収(2019年1月26日～5月6日、横尾忠則現代美術館)

(10) 横尾忠則「Y字路展」(2004年5月29日～6月27日、宮崎県立美術館)

(11) 筆者が実見した公開制作は下記のとおり(*Y字路が制作されたもの)。
2011年6月17日、岡山県立美術館*
2012年12月7～9日、23～24日、横尾忠則現代美術館*
2013年4月13～14日、5月10日、横尾忠則現代美術館
2013年7月14日、横尾忠則現代美術館
2013年9月7日、青森県立美術館*
2019年1月26日、横尾忠則現代美術館
2019年11月28日、横尾忠則現代美術館

黒いY字路

2008年6～8月に兵庫県立美術館で開催された個展「冒険王 横尾忠則」の会期中および会期後の11月、横尾は同館で公開制作を行った。特に11月に制作された《アストララタウン》は、右手の痛みのため利き手ではない左手を多用し、また透明メディウムによる濡れたような質感もあいまって、全体に暗く茫洋とした雰囲気をもっている。2年後の2010年2月、再び同館において「“ひょうご”のY字路」をテーマに公開制作が開催された。このとき制作された《黒いY字路1》は、《アストララタウン》のアプローチをより発展させたものと考えられ、生乾きの画面をくまなく雑巾で拭き取ることで全体を黒く塗りつぶし、図像と暗闇が一体に溶け合うかのような効果を生み出している(図8)。これをきっかけに横尾は「黒いY字路」シリーズに着手、翌年開催された横浜トリエンナーレ2011で18点を発表している⁽¹²⁾。シリーズ途中から室内の情景と窓外のY字路が並置され、室内には美術史上のモチーフの一典型である卓上静物が登場するようになるのだが、内部と外部は溶け合っ、もはや境界が判然としなくなっている(図9)。2011年8月に開幕した横浜トリエンナーレでこれらの作品が発表された際、同年3月の福島第一原子力発電所の事故の影響で計画停電が行われ、大都市東京が闇に沈んだ状況を連想する人が少なくなかった。実際には、横尾は既に前年から「黒いY字路」シリーズに取り組んでいたものであり、決して原発事故や停電がシリーズ誕生のきっかけとなった訳ではない。むしろこれらの作品は、ちょうど10年前の2000年に制作された最初のY字路シリーズ同様、「闇」を描くという原点に回帰したものとも考えられる。卓上静物の何かを探るような、どこかたどたどしい表現にも、油絵を一から学び直そうとする姿勢が垣間見えるようである。

ロケハン

2013年7月、「横尾忠則どうぶつ図鑑」展の開会式に出席するため横尾忠則現代美術館に来館した横尾は、空き時間に美術館北側の青谷町周辺でY字路のロケハンを行った。前日にたまたまタクシーで近くを通りがかった際、青谷町を南西から北東方向に斜めに貫く西谷線沿いに、Y字路がたくさんあることに気づいたためである。横尾が実際に風景を物色する現場に立ち会うと、やはり様々な発見がある。まず痛感したのは、Y字路を撮影する行為自体が、相当危険だということだ。いい構図で三叉路を画角に収めようとすると、必然的に交差点のど真ん中でシャッターを切ることになる。西谷線には路線バスも通っており、そこそこの交通量があるので、横尾が道路の真ん中でカメラを構えている間、美術館スタッフが平謝りしながら交通整理せねばならなかった(図10)。そして横尾の背中越しに同じ目線で景色をみると、中央の建物から左右下方向に走る白い横断歩道が、非常に効果的なアクセントになっていることが改めて実感できる。この時撮影された写真に基づく作品が《De Chirico misses Böcklin and Nietzsche》(2014年)である(図11～12)。2点1組の100号Fのキャンバスのうち、上画面に描かれた青谷町のY字路は、なぜかベニス風景に変貌してしまっている。しかしよくみると、制限速度を示す道路標識に「AOTANI」と書き込まれているほか、制限速度を示す数字「57」は、新婚時代の横尾夫妻が、1957年より1960年に上京するまでの間、青谷町付近のアパートに住んでいた事実を暗示している。

新型コロナウイルスの影響で中止(無期限延期)となったが、本来なら2020年



図8 《黒いY字路1》2010年 アクリル・布 181.8×227.7cm 作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)



図9 《黒いY字路12》2011年 油彩・布 112.0×145.7cm 作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)



図10 青谷町でのロケハン(2013年7月14日)

(12) 新作の黒いY字路シリーズ18点、および2008年に兵庫県立美術館で公開制作された《アストララタウン》《濡れた街》の2点を加えた計20点が出品された。



図 11 青谷町でのロケハン(2013年7月14日、撮影：横尾忠則)。(De Chirico misses Böcklin and Nietzsche)の元になったもの



図 12 (De Chirico misses Böcklin and Nietzsche) 2014年 油彩、アクリル・布 261.0 × 162.5cm 国立国際美術館蔵

9月より、横尾忠則現代美術館ではY字路誕生20周年を記念する企画展を予定していた。そして2020年3月、同展に出品する新作Y字路を描くために、美術館周辺のY字路の写真を送るよう横尾から依頼があった。効率的にロケハンを行うため、事前にグーグルマップのストリートビューでだいたいの目星をつけてから、当館や三宮の周辺を歩いてみた結果、分かったことがある。Y字路が形成されるためには、2本の道路が直角ではなく、より鋭角に交わる必要がある。すなわち、道路が碁盤の目状に整然と区画整理された街並みには、Y字路は発生しない。上記した西谷線のように、規則正しい街並みに対して、それを斜めに突っ切る道が必要なのである。多くの場合、そうした道路は旧街道の名残であり、都市空間が成立するはるか以前から、ある地点とある地点を結ぶ最短ルートとして、恐らくは存在していたものと思われる。なので、グーグルマップで旧街道らしき道路を見つけさえすれば、区画整理された道との交点ごとにY字路が大量捕獲できるのである。いうまでもなく、碁盤の目状に整備された道路は、経済成長に伴う都市空間の形成と結びついている一方、そういった秩序から逸脱する道路は、より前近代的な空間性の名残だと考えられる。要するにY字路とは、近代的な都市空間に前近代的な空間が介入することで生じるノイズのようなものなのである。それはまさに、横尾忠則的なモチーフといえるのではないだろうか。

※本稿は、新型コロナウイルス感染症の影響で開催が中止(無期限延期)された展覧会「横尾忠則 ^{ワーイ} Yーイ!★Y字路」カタログ原稿として執筆された未発表原稿に加筆したものである。

林 優

前回の論考では、横尾忠則の画家転向の転換点とされる1980年のニューヨーク近代美術館でのピカソ展観覧を取り上げ、横尾のピカソ受容のあり方について論じた⁽¹⁾。ピカソの生涯と作品を網羅したこの空前の大回顧展から、ピカソの自由でエゴイスティックな「生き方」を受容した横尾は、自らも「自我の解放」を求めて、画家への転身を決意する。ピカソ・ショックは、単にデザインから絵画への表現メディアのシフトを意味するのではなく、横尾が自らの立場を「デザイナー」から「画家」へと定義し直す、いわば自意識の革命だったのである。

一方で、その動機には釈然としない部分も残る。横尾が画家転向についての心境を語った81年4月の美術評論家の東野芳明との対談において、東野が「君〔横尾〕は、むしろデザイナーというより、最初から自我というか精神というか、そういうものを抱え込んでいる人だというイメージが、非常に強い」と評しているように⁽²⁾、横尾はすでにデザイナー時代から、広告すべき商品や内容の宣伝というデザイン本来の機能よりも、自己の関心事や生き方を表現することを第一義として活動を行ってきた。66年には南天子画廊で「ピンク・ガールズ」と呼ばれる絵画シリーズを発表しているし、版画制作も断続的に行っている。版画とデザインの違いについて論争を引き起こした東京国際版画ビエンナーレのポスター（68年）や、第10回現代日本美術展に出品するために制作されたポスター《Wonderland》（71年）など、ファインアートとデザインとの境界を揺さぶるような作品を次々と生み出し、両者の枠組みを越えた特異な存在として認知されてきたのである⁽³⁾。こうした認識を共有していた多くの人間にとって、横尾の画家への転身は唐突なものに思われたに違いない。

これまで十分に作品の中に自我を投影してきたと思われる横尾が、あえて「画家」に立場を変えなければならなかった事情とは何か。ピカソ展が画家転向を象徴する「事件」であったとしても、そうしたアイデンティティの転換は、東野が言うところの「横尾個人の内的な表現の問題」⁽⁴⁾から徐々に浮かび上がってきたものと考えるのが自然であり、その要因をピカソ展のみに帰すことはできないだろう。画家転向に至る内的必然性を理解するためには、横尾がデザイナー時代から抱えていた問題意識にも目を向けてみる必要があるように思われる。前回の論考で言及したように、ピカソ展までの横尾はそれ以前と変わらずデザインを魅力あるメディアと捉え、その可能性に信頼を寄せていた。そうした態度が、突然の画家転身という決意とどのように結びつくのか、本稿ではあえて横尾の「デザイン」に向けられた視点を追うことで、画家転向に至る過程を再考し、その連続性の中に改めてピカソ展の意義を位置づけてみたい。さらにそれらを踏まえて、ピカソ・ショック前後の横尾の作品制作への取り組みを検証する。まず、横尾が絵画制作に関心を抱き始めた79年頃を始点として、80年前半までのデザインに現れた表現の変化を、その特徴と共に指摘する。そして、ピカソ・ショック以降、「画家」として絵画制作に取り組み始めた横尾が、絵画のどこにデザインと異なる「自我の

(1) 林優「横尾忠則の画家宣言前後（1980～82年）の動向について（1）」『兵庫県立美術館研究紀要』第12号、兵庫県立美術館、2018年、4-11頁。

(2) 東野芳明（文＋対談構成）「水のように—横尾忠則の変貌」横尾忠則『横尾忠則画帖』美術出版社、1981年、38-55頁。〔 〕内筆者。

(3) 横尾に代表されるデザインと版画（ファインアート）との接近の背景には、ポップアートの流入やニューヨークにおけるポスターブームがあったことが指摘されている。滝沢恭司「横尾忠則の版画 デザインのはみ出し部分から絵画表現の一変種へ」『横尾忠則全版画 HANGA JUNGLE』国書刊行会、2017年、13-18頁。

(4) 東野、前掲書、1981年。

解放」を感じ取り、自らのあり方を模索したのか、横尾の言説や作品をもとに考察したい。

1 デザインの模索と画家転向

版画作品《責め場》がパリ青年ビエンナーレでグランプリをとった1969年、横尾は『季刊版画』に寄せた文章の中で、自分にとっては版画も絵画もイラストレーションも、広い意味ではすべてデザインの中に包括される、と明言し、次のように述べている。「私が日頃やっている仕事の一部分は版画であり、絵画であり、そして極論するならばすべての表現の領域の一部であるとさえ考えている。(…)つまりデザインの中でデザインをやるのではなく、デザインの中で、他のものをやろうとしたいのである」⁽⁵⁾。ファインアートの領域をも包括したデザインの可能性に信頼を寄せ、デザインこそが自己の基盤となるメディアであるという態度は70年代に入ってから変わることなく、横尾の基本的な創作スタンスとなっていた。

しかし、70年代後半に入ると、横尾はそれまでのコラージュの技法を駆使した自身のデザインに対するマンネリズムから、転換の必要性を語るようになる。77年に行われた画家の池田満寿夫との対談⁽⁶⁾では、新たな展開を模索する中での自身のデザインに対する問題意識が吐露されている。

僕はいま現在の作品を変えたいんですよ。パターンになっているから変えるんだけど、それがやっぱりどう変えてもデザインの世界に還元されていくという、そのことがものすごい癪なの。僕は別にアートになろうとは思わないけれども、なんか打開策があると思うの、デザインをもう少しね。(…)なんかもう少し飛び越えていった地点で、まったく別の視点からデザインの世界を見るとか、あるいはデザインを考えるとということになりたいのね。それをちょっと模索しているんだけど。

作品をどう変えたとしても「デザインに還元されてしまう」とはどういうことか。それは例えば、自身のデザインの中に芸術的感覚を持ち込めば面白いと思っても、ついデザインの感覚の方へ引っ張られてしまう性質のようなものであり、横尾はそれを「デザインをこわそうとしながらデザインになっていく、なんとも言えんジレンマみたいなもの」として感じていた。そして、その不満を解消するためのヒントを得られないかと、池田との対談に臨んだというのである。

デザインの中にアートを包括したいと考えていた横尾が、自分の作品を「芸術的じゃなくデザイン」だと断じるとき、その基準や違いはどのように捉えられていたのだろうか。対談の中では、例えば横尾と池田の友人でもあるポール・デビスが近年描いている油絵は、絵ではなくイラストレーションであると判断される。絵描きとは違うデザイナー的発想で描かれているから、タブローとして見た場合に弱さがあるというのが、二人の論調であった。逆に、パウル・クレーはグラフィック的人間だが、デザイナーとは言えない。作品の中にデザイナーに欠落している「精神性」があり、横尾はその「精神的空間のようなもの」を自身の画面の中に作り上げたいのだと述べている。そうした曰く言い難い表現上の違いは、別の箇所では「破綻」という言葉で言い表されている。アートには破綻があるが、デザインには破綻がない。そこで横尾が模索していたのは、デザインとアートと

(5) 横尾忠則「私にとって版画とは何か」『季刊版画』5号、美術出版社、1969年、34-35頁。

(6) 池田満寿夫、横尾忠則『反美的生活のすすめ』河出書房新社、1977年。

の境界線を外し、双方が共存する「破綻したデザイン」というあり方であった。

一方で、このとき横尾は、デザインであるかアートであるか決めるのは「自分自身がデザイナーであるとか、アーティストであるというその肩書き」だとも述べている。「明日から横尾忠則（画家）>っていうふうに書いてくれば、急に変わるかわかんない」。数年後の画家宣言を予感させるような言葉だが、すなわち横尾は、手段ではなく主体の立場を転換させることで作品にあらわれる表現が変化し、つまり「破綻」を起こすことができるのではないか、という認識をすでに持っていたと言える。ただし、こうした発言は実際の画家転身を念頭に置いたものではなく、その後も横尾はあくまで自身がデザイナーであるという態度を崩すことはなかった。80年にエッセイ集収録のために行われた旧友の和田誠との対談⁽⁷⁾に際しても、横尾は引き続き自身の作品に対して、文字などの機能性を引き剥がしたとしても、表現がデザインで、アートにならない＝「破綻」がないことへの不満を口にし、意識的にデザインを捨ててアートの方に行こうと思ったか、という質問に対しては、アートの方というよりアートそのものをデザインの世界へ持ち込みたい、と答えている。そして、すでにデザイナーとしてはタブー視されてきたことを相当やっているのではないかと、との問いかけに対しても、しかしその枠を飛び越えるとデザイナーをやめてアートにいくということで、芸術家宣言みたいになるのではないかと、との見解を示し、自分は根源的にデザイナーで、アーティストにはなれない、と発言しているのである。

つまり、横尾が目指す「破綻したデザイン」を実現するためには、ある種のジレンマに陥らざるを得なかった。デザインにアートを持ち込もうとしても、枠を越えてしまうとアートになり、しかし越えなければ結局デザインに還元されてしまう。そうした矛盾したせめぎ合いの中で、あくまでもデザイナーとしての立場でその難題に挑んでいたのが、ピカソ展までの横尾だったと言えるだろう。

こうした動向を踏まえて、改めて画家転身におけるピカソ展の意義に立ち戻るならば、それは横尾を「デザイナー」というそれまでの強固な自己規定から解放したことだと指摘できる。すでに70年代後半から、作り手の肩書きや意識によってデザインかアートかが決まるという認識を示しながら、デザイナーであることを固守してきた横尾にとって、「自由奔放な表現力」や「生き方」⁽⁸⁾を受容したピカソ展は、デザイナーから画家への主体の転換を決定づけたという点において重要であった。81年の東野との対談の中で、横尾はピカソ展の衝撃に触れ、次のように語っている。「ぼくはいままで自己規定し過ぎていたし、自分が生きている以上、もっと自由に面白く、愉しくやらなきゃつまらないんじゃないかと。デザインというメディアの中でやると反デザインになり、やがて非デザインになってしまう。とりあえず絵を始めることが先決問題じゃないかと思うようになったわけで、今後もメディアは限定しないで、なんでもやるつもりです」。

以上を鑑みるならば、ピカソ展との出会いによってデザイナーから画家へと自らの立場を転換させたことは、ある意味において横尾が60年代から取り組んできたテーマ、つまりデザインの領域の中にアートをいかに持ち込むかという課題に対するアプローチの延長線上に起こった逆転現象であったとも言える。アートを包括したデザインを標榜していた横尾は、それを実現させようと模索を続けた結果、デザインを包括したアートへと舵を切ることになったのである⁽⁹⁾。横尾は先の81年の対談の中で「自分の座標軸をはずしたところにアーティストとして存在して、それでデザインを今度立場を変えてやることできれば、一番理想だなと思う」という境地を示しているが、それは77年の時点で語っていた「デザインを飛び越

(7) 横尾忠則、和田誠「二人は投稿少年だった」横尾忠則『昨日のぼく 今日のぼく』講談社、1980年、198-216頁。

(8) 横尾、前掲書、1981年。

(9) 「今まではデザインの中に全てを包括していたけど、今後はアートの中にデザインやイラストを包括できないかなあと思うんですがね」(同上、54頁)。

えた地点で、まったく別の視点からデザインを考えたい」という姿勢と通底するものであり、横尾は画家転向という行為をもってその意志を実行に移したことになる。横尾は東野に対して、画家転向といってもデザインをやめるのではなく、デザイナーのあり方をやめるという意味で、誤解しないでほしい、と発言しているように、ピカソ・ショック以降もデザインに興味を失ったわけではなく、画家としての立場から取り組む「デザイン」に対して新たな可能性を求めてもいた。しかし、それまで強固に留まっていた「粹」から飛び出し、「アート」の領域に自らを置いた横尾は、その後デザインではなく絵画制作に自身の活路を見いだしていくことになる。その過程については後述する。

2 ピカソ・ショック以前：絵画性を帯びたデザインへ

ここまで見てきた70年代後半からピカソ・ショックに至るまでの横尾のデザインに対する意識変化を念頭に、以下、ピカソ展以前／以後の制作への取り組みを検証し、考察を加えたい。

横尾がすでにピカソ展以前から絵画制作に関心を示し、絵画的効果を取り入れた作品を制作していたことは前回の論考ですでに述べた。やや重複するものの、そのプロセスや特徴について詳述したい。77年時点において「破綻したデザイン」の可能性について語り、コラージュを主体とした自身のデザインからの転換を図っていた横尾だが、その後、実作品において大きな変化が認められるのは79年頃である。同年夏から秋にかけて制作したと考えられるイッセイ・ミヤケ 80年春夏コレクションの招待状(図1)では、留め金が残る板ダンボールを支持体として、三宅一生を描いたスケッチや文字を切り取った紙がマスキングテープで貼り付けられ、スタンプや手描きの線が加えられている。従来の遠近法を駆使したイリュージョニスティックな空間構成(図2)は見られず、貼り付けられた素材同士の前後関係による浅い奥行きだけが示され、その物質性が顕在化した平面的なコラージュとなっている。三宅のポートレートの表現に着目すると、約半年前に制作された79-80年秋冬コレクションの招待状(図3)に見られる、衣服の襷や顔の皺までを丹念に描き込んだ細密な表現が、70年代の横尾のイラストレーションに特徴的な様式を引き継いでいたのに対し、簡略化した形態をスケッチ風に捉えた本作は明らかに性質が異なっている。じつはこのポートレートは本来写真をもとに描かれる予定であったが、横尾はモデルを前に描くことを希望し、三宅本人を呼び出して50枚位のスケッチを描いたという⁽¹⁰⁾。その背景には、同年夏に滞在したニューヨークでのデッサン会で男性のヌードモデルを前に描いたときの面白さがあったと横尾は語っている⁽¹¹⁾。池田満寿夫、ポール・デイビスらと共に参加したこの会で「忘れて久しい身体的な快感が全身から沸々と湧き起こってくる」感覚を経験した横尾は⁽¹²⁾、帰国後に素人向けの絵画教室の開催を企画するなど、グラフィックの仕事から離れた絵画制作に取り組もうとしていた。ただしそれは、横尾が前から抱いていたプリミティブ・アートやナイーブ・アートに対する憧れに根ざしたものであり⁽¹³⁾、その後の画家転向と直接つながる行動であったとは言い難い。先述のとおりピカソ展以前の横尾は、あくまでも自身がデザイナーであるという立場を固持していた。一方で「プリミティブは創造の原点」だとも述べており⁽¹⁴⁾、そこに立ち戻ること自身デザインに打開策を見いだそうとしたと考えることは可能であろう。本作はアメリカから帰国後、デッサン会での刺激を自身のデザインの中に取り入れ、これまでと異なるスタイルを試みた早い例と言える。

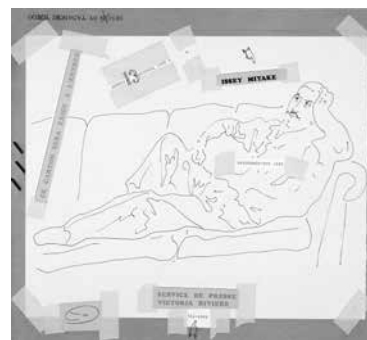


図1 イッセイ・ミヤケ 80年春夏コレクション招待状、1979年



図2 《Earth, Wind & Fire (CBS ソニー)》
1975年、103.0×72.8cm、オフセット・紙



図3 イッセイ・ミヤケ 79-80年秋冬コレクション招待状、1979年

(10) 横尾忠則、吉田カツ「かたや丹波篠山 こなた播州西脇」横尾、前掲書、1980年、250-270頁(初出:「対談 吉田カツ vs 横尾忠則」『イラストレーション』No.5、玄光社、1979年)。

(11) 同上、266頁。

(12) 横尾忠則『横尾忠則自伝——「私」という物語 1960-1984』文藝春秋、1995年、342頁。

(13) 横尾忠則『8時起床、晴。今日はいいことがありそうだ』佼成出版社、1980年、187-188頁。

(14) 同上、21-22頁(初出:横尾忠則「プリミティブ」『総合教育技術』1979年1月号、小学館)。



図4 《熱帯樹(バルコ、三島由紀夫上演委員会)》
1980年、72.8×51.5cm、オフセット・紙



図5 《黒住宗忠生誕二〇〇年記念 横尾忠則展
(岡山美術館)》1980年、72.8×51.5cm、オフ
セット・紙

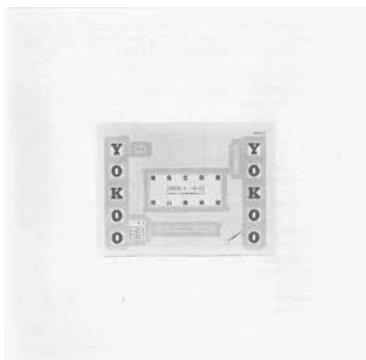


図6 『黒住宗忠生誕二〇〇年記念 横尾忠則
展』カタログ(8頁)

(15) こうした制作プロセスの痕跡を可視化するというアイデアは、冒頭に述べた第6回東京国際版画ビエンナーレのポスターやパンフレット、あるいは《責め場》や《写性》といった60年代の版画作品において試みられており、一連の作例はそれら過去の手法を翻案したものとも見られる。

(16) 一方でそれは、70年代後半から広告業界で流行していたハイパー・リアリズム風のイラストレーションの特徴である、手の痕跡を残さない完璧な仕上げに対するアンチテーゼであったとも言えるかもしれない。横尾は77年の池田との対談において、アメリカのハイパー・リアリズムについて、技術ばかりが向上してアイデアが陳腐であり、冷たいニヒリズムを感じると語っており、日本のイラストレーションの大部分がその影響を受けている、と批判していた(横尾、前掲書、1977年)。

このような既存イメージを用いたコラージュからの離脱は、実制作のレベルにおいてある変化を引き起こした。従来の遠近法に基づいたコラージュは、横尾が実際に紙を切り貼りしていたわけではなく、素材となるイメージを資料の中から選び、配置図を示した上で色や拡大率を指定し、それを印刷会社が構成するという方法によって成立していた。そこでの原稿はいわば設計図に近いものである。こうした方法と比較すると、79年後半から80年前半にかけてのデザインでは、ドローイングや紙の切り貼りといった横尾自身の手作業の割合が増え、より完成原稿に近い形がとられている。こうした工程の変化は、この時期の作品に現れた特徴を考える上で重要と思われる。なぜなら、そうした変化と連動するように、従来のコラージュにおいては消し去られていた手わざや制作プロセスの痕跡が、完成作にも残されるようになるからである。それは単に、画面に手描きのドローイングが登場したというだけに留まらない。この時期の作品の多くには、鉛筆で引かれた罫線やちぎり取ったスケッチブックのリング穴の跡など、原稿の痕跡がそれと分かる形で残されているのが確認できる(図4、5)。また80年6月から岡山美術館(現・林原美術館)で開催された個展のカタログでは、前付や図版頁の扉付近に、展覧会ポスターのトンボ付き校正紙や写植文字のレイアウト原稿が掲載されており(図6)、横尾が制作プロセスを表に出すことに意識的であったことが読み取れる⁽¹⁵⁾。さらに、西武百貨店が主催するミラノのデザイナー5名によるコレクション「Milano:5」のアート・ディレクターを務めた横尾は、そのポスターにおいて、撮影用のタオルで胸元を隠したモデルの姿をそのまま写真素材として使用しているが(図7)、これもやはり本来表に現れない舞台裏の痕跡を意図的に開示する趣向だと言えるだろう。このように完成に至るまでの制作過程、いわば“未完成”の状態をあえて表面化したことは、印刷のテクニックを駆使した従来のデザインから、手仕事の風あいが残る、より“絵画的”な表現への転換を印象づける⁽¹⁶⁾。

さらに、こうしたデザインの変化に伴い意識されるようになったと考えられるのが、完成作におけるマチエールである。ドローイングの使用や原稿に直接貼り付けた平面的なコラージュ、制作プロセスを可視化した仕上げといったこの時期の横尾の手法の変化は、必然的に筆触や質感といったマチエールの存在感を増幅させることになったが、それは印刷による滑らかな表面を特徴とした70年代のデザインには見られない現象であった。この頃しばしば用いられたフロッタージュの技法(図8)や、写植を使用しないスタンプや手書きによる掠れた文字の表現も、マチエールに対する横尾の意識の高まりを感じさせる。また、そうした関心を反映していると思われるのが、74年以来6年ぶりに行うことになった版画制作である。80年5月、個展のために来日していたアーティストのジェニファー・パートレットをシムカ・プリント・アーティストの川西浩史から紹介された横尾は、彼女と同時期にシムカの工房でシルクスクリーン版画を制作する機会を得る。その際に試されたのが、版に直接描画を行うという方法であった。版の筆触が刷り上がりにも反映されるこの方法は、水彩によるドローイングを実践していた横尾の関心を引くものであったに違いない。横尾はこのとき版画独自の原画ではなく、先述のポスター《Milano:5》と、当時アート・ディレクションを手掛けていた雑誌『流行通信』6月号の表紙デザインを原画に使用した。いわばデザインを版画(ファインアート)に転化したわけである。《Milano:5》では色彩構成や筆触を変えた2種類の版画が制作され(図9)、《No.6》では元のデザインの白地部分に6月号にちなんだ「6」の数字が手描きでリズムカルに散りばめられるなど、横尾はここで様々

なマチエールを実験している。

79年の渡米を一つの契機として、横尾のデザインはそれまでのコラージュを主体としたものから絵画性を帯びたものへ大きく方向を転換した。絵画教室の開催や絵葉書の模写など、自主的なスケッチやドローイングを試みるようになり、版画制作にも意欲的に携わっていく。80年前半のこうした取り組みや、そこで顕在化したマチエールに対する意識は、新たなデザインの展開に寄与する一方、実践的なレベルにおいては、ピカソ・ショック後の横尾の絵画制作における下地を築いたと考えられる。

3 ピカソ・ショック以後：絵画における自己探求

ピカソ展の衝撃（80年7月～9月の渡米）から実際の作品発表（82年6月の南天子画廊での個展開催）までの約2年間は、横尾がデザイナーと画家との間で揺れ動き、何をいかに描くべきか悩み抜いた期間であった。当時の横尾の煩悶する心情と制作活動の様子は、日記やエッセイの中に仔細に綴られている。80年末から81年にかけて、横尾は多忙なデザインの仕事と並行して画学生のように絵画習作に勤しみ、時間を見つけてはスケッチやドローイングを繰り返していた。それらの多くは長らく所在不明となっていたが、近年、作家のアトリエや当館に預けられた関連資料の調査により発見が進み、その実態が確認できるようになってきた。

冒頭に述べたとおり、横尾の画家転身の動機が「自我の解放」にあったとすれば、横尾はその可能性をどのように絵画の中に見いだしたのだろうか。以下では、上述の日記等に綴られた横尾の言説を手がかりに、「画家」に立場を変えた横尾の絵画に対する制作姿勢を、デザインと比較しつつ検証する。また、そこから横尾が直面した表現スタイルの確立という問題についても考えてみたい。

ところで、絵の主題は、あいかわらず「私」の現実、「私」の歴史、「私」の記憶、であくまでも「私」に執着し続ける覚悟。「私」への執着は反宗教的だけれど、結局「私」しかぼくの中には存在しないので、この主題は「私」が存在するためには不可欠要素なのである。⁽¹⁷⁾

デザイナー時代から一貫して横尾が興味を持ち、扱ってきたテーマは「自分」ということに収斂される。「自分とは何か」という存在に関わる問いは、70年代にはインド旅行や禅寺修行などを通じて探求され、それが作品にも反映されていた。しかし、横尾は絵画制作に取り組み始める中で、絵画においては「描く」という行為それ自体の中に自己探求のプロセスがある、と認識し始める。81年4月の東野との対談において横尾は、デザインはデザインすることが目的ではないが、絵画は描くという行為がすでに目的になっている、行為自体が目的でなければ表現の解放はない、と述べている。横尾はこれまで、クライアントの要望を差し置いても、デザインの中で「自分とは何か」という自身最大の関心事を視覚化してきた。しかし、デザインすることそれ自体はコラージュであれイラストレーションであれ「スタイル」にすぎない。一方絵画においては、描くという行為自体が未知の自分と出会うための旅のようなものであり、それゆえに簡単にはゴールが見えない「非常に孤独な作業」であるが、デザインよりも生きているという実感がある、と横尾は述べるのである。



図7 《Milano:5 (西武百貨店)》1980年、103.0×72.8cm、オフセット・紙



図8 宮内勝典『グリニッジの光りを離れて』(装丁：横尾忠則) 1980年、河出書房新社



図9 《Milano:5 II》1980年、76.9×56.3cm、シルクスクリーン・紙

(17) 横尾忠則『「私」のために絵を描くーデザインの悲劇からの脱出』『美術手帖』1981年12月号、美術出版社、14-15頁。



図 10 《Back of Head -1》1980 年、55.8 × 41.7cm、水彩、色鉛筆・紙



図 11 《Back of Head》シリーズ展示風景（「横尾忠則の冥土旅行」展示会場）2018 年



図 12 《Self-portrait in Mirror》1981 年、53.0 × 46.0cm、鉛筆、水彩・紙

(18) 横尾忠則「ウシロという自画像」『ART のパワースポット』筑摩書房、1993 年、16-18 頁（初出：横尾忠則「ウシロはぼくにとって竜安寺の石庭、水面に投げられた石であった」『週刊朝日』1981 年 7 月 1 日号、朝日新聞出版）。

(19) 横尾、前掲書、1981 年。

(20) 同上。

(21) 日記（1981 年 6 月 14 日付）。

(22) 横尾、前掲書、1993 年、138-140 頁（初出：横尾忠則「デビッド・ホックニの『光』」『一枚の絵』1981 年 8 月号、一枚の絵）。

(23) 当時、横尾は絵画制作において、つねにニューヨークのアートシーンを念頭に置いていたことが日記の記述から窺える。「アメリカから送られてくる美術雑誌などに目を通していると、絵を描きたい欲望を抑えるのが辛くなる。ニューヨークの知人のアーティストの作品が、次々と雑誌に掲載されているからなおのことだ。ぼくの気持ちは、いつもニューヨークのアーティストのスタジオやギャラリーにいる」(1981 年 6 月 10 日付)。79 年と 80 年の 2 度の渡米で受けた刺激が、ピカソ展だけに還元されるものではなかったことを感じさせる。

(24) 横尾、前掲書、1981 年。

80 年末から 81 年にかけて、横尾が「後ろ姿」のシリーズを集中的に制作していることは、こうした自己探求のアプローチと結びつけて理解できる。横尾は当時開催していた絵画教室において、生徒に家族の後ろ姿を描くよう課題を出したことをきっかけに、自らもその主題に取り組み始める。顔のないポートレートのような超越性に惹きつけられた横尾は、そこに自己の存在を投影していた。『なぜウシロなのか』。それはぼくにはわからない。わからないからテーマになり得たともいえよう。ウシロを描くことは自画像を描くようなものだ。なぜなら自分という存在は永遠にわからないからである⁽¹⁸⁾。髪を下ろした女性の後頭部を描いた《Back of Head》では、水彩、色鉛筆、グアッシュなどの多様な技法を用いて、一点一点色調や筆触を変化させながら数十点に及ぶドローイングが制作された（図 10、11）。横尾は、同じ主題を何度も繰り返し描き続ける行為の中に、自己発見のプロセスを見だしていたと言えよう。あるいはそこに、ピカソ・ショック以前から引き継がれたマチエールの探求を認めることも出来る。

横尾は絵画において「自分と出会う」ということは、「求めるのではなく向こうからやってくる感じ」なのだ⁽¹⁹⁾と述べたが、そうした受動的なあり方は、自身の表現スタイルを模索するにあたって同様であった。画家として、自己に固有の様式を確立するために横尾がとったのは、関心を持った様々な作家たち（横尾はアレックス・カツ、デイヴィッド・ホックニー、ラリー・リバーズ、ジム・ダイン、サイ・トゥオンブリー、リチャード・ハミルトン、トム・ウェッセルマンといった作家の名前を挙げている）の表現を積極的に自らの絵画に取り入れ、何度も描くことを繰り返しながら、ある時「プワッとぼくが出てくる」瞬間を待つ、という方法であった。横尾はそれを自らが 70 年代に行った禅修行と結びつけて「座禅を組んでいる時より、はるかに禅的」だと述べている⁽²⁰⁾。横尾にとって他者の模倣や影響は否定されるものではなく、むしろ「ありとあらゆる作家の作風が協力しようとしてくれる」のだと捉えられた⁽²¹⁾。

こうした作為性を排除した様式の探求は、横尾が 81 年の対談においてしきりに語っていた「ニュートラル」な表現への志向とも通じる部分がある。横尾はホックニーの絵画について「何かを表現しようとする情念のようなものは非常に希薄だ。ニュートラルな感じである。そこが今日的なんだ」と評しているように⁽²²⁾、「情念の吐露」のような自身の過去のデザインから脱して、感情や主観を排した「ニュートラル」な表現をしたいと語り、そこに現代的な感性も感じ取っていた。こうした認識の背景には、80 年のニューヨーク滞在中に美術館や画廊で見た現代美術や様々な現代作家との交流があったことが推察される⁽²³⁾。それまでの観念的な禁欲主義から解放されつつあった当時のアメリカの美術動向は、描くことの「身体的な快感」に目覚めて絵を描き始めた横尾の共感を呼ぶものであったに違いない。一方で、横尾はアレックス・カツやジム・ダインといった作家の「自伝的」で「日記的」な部分に強く惹かれるとも語っており、このような主題をニュートラルに表現することの困難さを吐露している⁽²⁴⁾。例えばこの時期、横尾は多くの自画像や、家族や友人のポートレートを頻繁に手掛けているが、そのほとんどは肝心の顔の一部が曖昧に掻き消されているのが確認できる（図 12）。「後ろ姿」よりも主観の入りやすいポートレートの制作においては、横尾はあえて肖似性を放棄し、決定的な表現を避けているようにも見える。

さて、「他者」の表現を出発点としながら、描き続けるプロセスのうちに「自己」の表出を待つという独自のアプローチでスタイルの確立を図っていた横尾だが、それは容易には展開しなかった。当時の日記には、様々な表現を試みるも、一向

に「自分と出会えない」ことに対する不安や焦燥感が赤裸々に綴られている⁽²⁵⁾。心的なストレスから体調を崩した横尾は、81年7月には療養を兼ねて入院する事態にまで陥ってしまう。しかしそうしたせめぎ合いの中で、横尾の心境に少しずつ変化の兆しがあられてくる。表現の方向性が掴めない原因が「これもやりたい、あれもやりたいという気分」、すなわち「気が多い」ことだと分析した横尾は⁽²⁶⁾、「この性格を逆用して絵画ができないのか」⁽²⁷⁾と思に至る。それは、自身に固有の表現を得ようとするプロセスから、あらゆるスタイルを試みることで自体に自身のオリジナリティを見いだしていくという意識の転換であり、自己の複数性や多様なスタイルの混在を肯定することであった。その背中を押したのが他の作家たちの存在である。横尾はこの時期様々な作家の伝記や日記、画集などを読み漁り、彼らの「生き方」を参照することで自らの画家としてのあり方を模索したが、中でもピカソ、マン・レイ、フランシス・ピカビアといった、固定した様式を持たず、それらを次々と変化させた画家たちに自らの資質と適合する部分を見だし、勇気づけられていた。他の作家の中に自身との共通性を探ろうとするこうした態度は、過去の巨匠のみならず、同時代の作家にも及んでいる⁽²⁸⁾。

ピカソ・ショック後の横尾は、「自分とは何か」という自身の中核的なテーマを、「描く」というプロセスそのものの中に発見した。行為が目的と一致する、そのことに十全な「自我の解放」の可能性を見いだした横尾は、その後デザインではなく絵画制作へと自らの方向性を定めていくことになる。そして、横尾のデザインに対するスタンスは「画家としての立場からデザインへの発言をする」ことへと変化した⁽²⁹⁾。タブローをポスターの原画に使用したり（図13）、「後ろ姿」のモチーフを、雑誌『流行通信』の編集テーマや、三宅一生のバリ・コレクションの招待状（図14）に登場させるなど、絵画上の探求がデザインに適用されるようになる。80年前半にはデザインに絵画的要素を取り入れていた横尾は、ピカソ・ショック後、絵画制作における興味や実験をデザインに反映するようになったと言える。それは、横尾が目指していた「デザインを飛び越えた地点でデザインを考える」というデザインの転換が実現した結果でもあった。



図13 《神戸博 ポートピア '81 (神戸ポートアイランド博覧会協会)》1981年、103.0 × 72.8cm、オフセット・紙



図14 イッセイ・ミヤケ 81年秋冬コレクション招待状、1981年

(25) 「何かとつかもうとするが、なかなか見えてこない。現れてこない。だからキャンパスの中で何をしようとしているのかわからない。自分と出会えないのだ」日記（1981年4月17日付）。「ピカソは探究するのではなく発見するのだと言う。すでに発見するものは存在しているのに、なぜかそれを発見できないまま一枚描き終わった」日記（1981年5月31日付）。

(26) 日記（1981年7月6日付）。

(27) 日記（1981年6月14日付）。

(28) 「東野芳明さんがニューヨークのキャストリ・ギャラリーで観た若い作家 [筆者注：ジュリアン・シュナーベル] も一点一点、傾向が違うといていた。また、ポーラー・クーバでのジェニファー・パートレットのドローイング100枚もありとあらゆる表現をとっていたのではないか」日記（1981年6月20日付）。ジェニファー・パートレットが81年にポーラー・クーバー・ギャラリーで発表した《in the Garden》は、ニースのヴィラのプールのある庭園風景を様々な技法とスタイルで描いた200点の連作で、横尾は80年の渡米時に彼女のスタジオを訪れ、制作中の作品を実見していた。この連作について東野は『美術手帖』誌上で「まさに今日的でもあった」と評している（東野芳明「ニューヨークー幻の奇談」『美術手帖』1981年5月号、美術出版社、100-107頁）。

(29) 横尾、前掲書、1993年、14-16頁（初出：横尾忠則「横尾忠則・作品1981-1982」『Trefle』1982年6月号、伊勢丹クロバーサークル）。

布製支持体について

岩松智義

1. はじめに

絵画作品において、絵具を塗る土台となるものを支持体あるいは基底材と呼ぶ。今日まで支持体として用いられた材料として布、木、紙、金属、石、ガラスなどが挙げられる。兵庫県立美術館の所蔵品においても布以外に、木 [中山正實《睡蓮》(図1)]、紙 [白髪一雄《作品I》(図2)]、ガラス [金山平三《裸婦》(図3)]、金属 [中島隆《作品2》(図4)] を支持体とする作品があるが、とりわけ布を支持体とする絵画作品が数多く存在する⁽¹⁾。本稿ではこの「布」についてその成り立ちと組成、布を構成する糸、絵画作品に用いられた布の種類、そして布の特性に起因する物理的損傷についての基本的な情報を、兵庫県立美術館の所蔵作品を例に挙げながら整理し、布製支持体の調査の意義、ならびに当館所蔵作品の支持体調査のモデルを紹介する。

(1) 版画作品や素描などを除く。

(2) 「麻」とは植物の韌皮繊維あるいは葉脈繊維から採取される繊維の総称である。亜麻、大麻、黄麻、苧麻は韌皮繊維である。葉脈繊維としてはマニラ麻やサイザル麻といったものがある。日本の家庭用品品質表示法においては「麻」と表示できるのは亜麻と苧麻に限定されている。したがって、「麻布」はそのいずれかの繊維からなる布と理解すべきであろう。(日本繊維技術士センター『繊維の種類と加工が一番わかる』株式会社技術評論社 2012年 p.24、平井郁子 松梨久仁子『衣服材料学』朝倉書店 2020年 p.12、信州大学繊維学部『はじめて学ぶ繊維』日刊工業新聞 2011年 p.38、繊維学会編『繊維便覧』丸善株式会社 2004年 p.145)

(3) ジュート繊維から作られる袋をドンゴロスや南京袋と呼ぶことがある。「ドンゴロス」を素材名として表記されている例も見受けられるが、単に麻袋を指すのであって素材名ではない。また、麻袋のような画材ではないものを使ったことを強調する場合においても上記の点は留意すべきと考える。

(4) 日本工業規格の定義によれば、繊維とは「糸、織物などの構成単位で、太さに比べて十分の長さを持つ、細くてたわみやすいもの」(JIS L0204-3 1998) となっている。(和歌山県工業技術センター『現場で役立つプラスチック・繊維材料のきほん』株式会社コロナ社 2010年 p.84)

(5) 化学繊維のうち、天然繊維が原料のものを再生繊維、天然物質を化学的に加工したものを半合成繊維、石油・石炭・天然ガスなどから得られる合成高分子を原料としたものを合成繊維と呼ぶ。(日本繊維技術士センター 前掲書 p.63、平井郁子 松梨久仁子 前掲書 pp. 8,9)

(6) 日本繊維技術士センター 前掲書 p.119、平井郁子 松梨久仁子 前掲書 p. 47

2. 絵画作品の支持体として用いられる布

2.1. 支持体として用いられる布の素材

支持体としての布の素材としては麻⁽²⁾、すなわち亜麻、大麻、黄麻(ジュート)⁽³⁾、苧麻(カラムシ)、そして木綿、絹、合成繊維などが用いられてきた。

2.2. 繊維から糸へ

上記の素材を加工して繊維⁽⁴⁾を取り出し、その繊維を紡ぎ、糸にして織ることにより布は作られる。繊維にはその長さにおいて短繊維(ステープル)と長繊維(フィラメント)とがあり、またその由来により天然繊維と化学繊維⁽⁵⁾との違いがあるが、天然繊維においては、絹は長繊維であり、絹以外の天然繊維は短繊維である。化学繊維は短繊維・長繊維のどちらからでも製造が可能である。

糸を製造するには、特に短繊維の場合は繊維を撚り合わせて糸を紡ぐ必要がある。この時撚りの回転の方向によって、糸にはZ(左)撚り、S(右)撚りのいずれかが見られる⁽⁶⁾(図5)。



図1 中山正實《睡蓮》制作年不明



図2 白髪一雄《作品I》1958年



図3 金山平三《裸婦》制作年不明



図4 中島隆《作品2》1988年

撚りの強さは糸の太さ、撚りの回転の数（撚り数）、撚りの角度（撚り角度）が関係する。一般に、繊維業界においては糸の太さはその長さとの関係で表され、これにより表示された糸の太さを番手と呼ぶ。単位重量あたりの長さで表記する方法を恒重式番手⁽⁷⁾といい、単位長さあたりの重量を用いて表記する方法を恒長式番手⁽⁸⁾と呼ぶ。撚り数は糸の特定の単位長さあたりのねじれ数（撚りの回数）で表される。撚り角度は糸の中心軸に対する繊維の撚りの回転によって生じた傾きとの角度を指す⁽⁹⁾。この撚り角度に関して、絵画作品の支持体調査における撚りの程度の表し方の一つの例として、Roubaは水平線と糸の撚りによって生じた傾きがなす角度によってその程度を3段階に分けている⁽¹⁰⁾。つまり、その角度が45°よりも大きい場合「弱い」撚りとされ、45°と同じ位の角度の場合「中程度」の撚り、45°より小さい場合は「強い」撚りと分類される（図6）。この分類で求めた角度は90°からその角度を引けば、結局は中心軸と撚りの回転によって生じた傾きがなす角度、すなわち前述した撚り角度と等しくなる。また、太い糸の方が細い糸よりも強い撚りがかかる⁽¹¹⁾。撚りが少ない糸は柔らかく、含気率が高くなるのに対し、撚りが強いと糸が縮まり、硬くなる⁽¹²⁾。

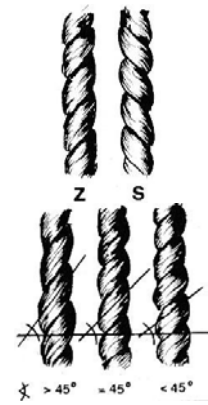


図5 (上) 糸の撚りの方向
図6 (下) 撚りの程度分類
(両図ともに Bogumila J. Rouba *Die Leinwandstrukturanalyse und ihre Anwendung fuer die Gemaeldekonservierung* p.80 より転載)

2.3. 糸から布へ

これらの糸が織機によって織られることで布は作成される。織機に前後に張り渡された糸を経糸（たていと）と呼び、経糸の間を杼（ひ・シャトル）に結び付けられて経糸と交差するように通される糸を緯糸（よこいと）と呼ぶ。織機に張られた経糸はペダルを踏んで綜統（そうこう）を動かすことで上下に分けられるようになっており、この経糸の開口部にシャトルを通し緯糸を交差させて箆（おさ・リード）で手前に打つ。そして織りあがった織物はその分だけ巻き上げられる。この動作を繰り返すことで布は織られていく（図7）。

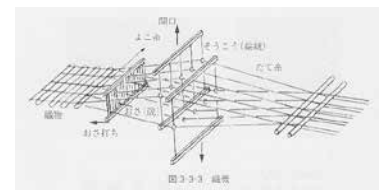


図7 織機の構造（日本繊維技術士センター『繊維の種類と加工が一番わかる』株式会社技術評論社 2012年 p.136 より転載

布の幅はこの織機の高さに左右される。すなわち織機の高さ以上の布は作成できない。したがって寸法の大きな作品のためには、特に布の生産が工業化される以前は複数の布を継ぐ必要があった。

2.4. 経糸と緯糸

支持体として用いられた布の経糸と緯糸を見分けることは、その作品にどのような損傷が起こりうるか、あるいはどのような修復処置・修復材料を用いるかを考える上で重要である。しかしながら、その判別は容易ではない。織物の製造工程を考えれば、経糸は織機に張られる為に常に張力がかかり、また、綜統で上下に分けられる度にさらに力が加わり、それと同時におさ打ちの際にはリードによる摩擦を受ける。これらの負荷に耐えるように経糸には撚りが強く、柔軟性のある糸が用いられるとされている⁽¹³⁾。したがって柔軟性に優る経糸は、布製造時における上下の動きも相まって、緯糸よりも大きな波打ち（クリンプ）が見られる。Heiberは、それゆえに同じ寸法内の布ではより大きな波打ちの分経糸の方が緯糸よりも長いとしている⁽¹⁴⁾。研究者の中にはこの経糸の方がより波打っているという特徴を経糸と緯糸を判別する際の特徴の一つとして挙げているものもある⁽¹⁵⁾。しかしながら、この糸の波打ちの程度は糸に用いられた素材によっても、また、糸の太さや堅さにも左右される。特に手織りの布の場合、もし緯糸が非常に細く、経糸よりも柔軟な素材からなる時、緯糸の方が波打つ可能性がある⁽¹⁶⁾。よって糸の波打ちの程度のみをして経糸と緯糸とを判別するのは難しいと思われる。上記の研究者達が挙げる経糸と緯糸を判別するいくつかの特徴の中で共通しているの

(7) 恒重式番手：繊維の種類によって基準となる重量と長さが異なり、糸の種類に応じて綿番手、麻番手、メトル番手を選択し用いる。例えば綿糸、絹紡糸、化繊紡糸に対しては綿番手を用い、この場合重量が453.9gで長さが768.1mの時に1番手とする。この番手数が大きくなるにつれて糸の太さは細くなる。(和歌山県工業技術センター前掲書 p.127、平井郁子 松梨久仁子 前掲書 p.51)

(8) 恒長式番手：デニールとテックスの2通りの表し方が有り、フィラメント糸（長繊維を用いた糸）には前者を用い、すべての糸に対しては後者を用いる。単位長さが9000メートルで重量が1gの時に1デニール、単位長さ1000メートルで重量が1gの時1テックスとなる。恒重式番手とは逆に、恒長式番手は数値が大きくなるほど糸は太くなる。(和歌山県工業技術センター前掲書 p.127、平井郁子 松梨久仁子 前掲書 p.51)

(9) 繊維学会 前掲書 p.254

(10) Bogumila J. Rouba "Die Leinwandstrukturanalyse und ihre Anwendung fuer die Gemaeldekonservierung" p.80 in: *Restauratorenblaetter 13 zum Thema Malerei und Textil* Wien 1992

(11) 平井郁子 松梨久仁子 前掲書 p.50

(12) 平井郁子 松梨久仁子 前掲書 p.47

(13) Evelyn Zenker "Ueber Kett- und Schussfaden"; *Zeitschrift fuer Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft2 1998 p.342

(14) Winfried Heiber "Die Rissverklebung"; *Zeitschrift fuer Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft1 1996 p.121

(15) Elizabeth Sheel "Der Textile Bildtraeger" p.73; *Restauratorenblaetter 13 zum Thema Malerei und Textil* Wien 1992、Bogumila J. Rouba 前掲書 p.80

(16) Evelyn Zenker 前掲書 p.342、Stephen Hackney *On Canvas* The Getty Conservation Institute 2020 p.73

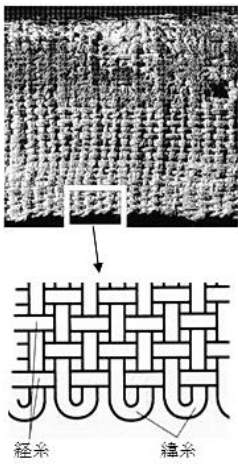


図8 (上) 織り耳のある布が支持体として用いられた例 (Knut Nikolaus DuMonts Handbuch der Gemaeldekunde DuMont 2003 p.74 より一部転載)

図9 (下) 織り耳部分の模式図 (佐藤一郎、東京藝術大学油画技法材料研究室『絵画制作入門』東京藝術大学出版会 2014年 p.138 より一部転載)

は、「織り耳の有無」である。特に Zenker は布製支持体において、経糸と緯糸をはっきり区別できるのは織り耳が確認できる時のみ可能と断言している⁽¹⁷⁾。緯糸は経糸開口部を布の端から端へ交互に通される。よって布の端では緯糸は経糸に巻き付くようになっている (図8, 9)。この端の部分を織り耳と呼び、常に経糸と平行になっている。したがってこの織り耳を確認できれば確実性を持って経糸と緯糸を判別できる⁽¹⁸⁾。実際に織り耳が確認できる例として、兵庫県立美術館の所蔵作品である石丸一《楽器・ランプ其の他》(図10)が挙げられる。この作品においては、木枠裏面に折り返された支持体に織り耳が確認できるために、経糸と緯糸がはっきりと区別できる。この作品の場合は、上辺に織り耳が存在するので、画面の垂直方向が緯糸、水平方向が経糸である (図11)。

2.5. 織りの種類

経糸と緯糸の浮き沈み(交錯)の仕方を組み合わせることにより、様々な構造の織物を作ることができ、その交錯の仕方(組織)は織物の表面構造、ひいては絵画の表面構造、つまり表現にも影響する。基本的な織物組織としては平織り、綾織り、朱子織りの3種類があるが⁽¹⁹⁾、絵画の支持体として使用された布地においては、主に平織り、そして平織りよりも少ないながらも綾織りの布が用いられてきた。平織りは最も単純な織り方である。経糸と緯糸が交互に1本ずつ上下の位置を変えて交差している織り方で、交錯点が多いために密に織られた場合には耐久性の良い織物となる(図12, 13)。綾織りは経糸と緯糸の交錯点が斜めにはいる織物で、その交錯点は右上がりになるものもあれば、左上がりになるものもある。綾織りで織られた布は一般に糸の拘束がゆるく、柔らかいものの、しわが生じやすい⁽²⁰⁾。図14に示した例では、経糸が緯糸1本の下をくぐり、ついで緯糸2本の上を通り、再び緯糸1本の下をくぐって行くように織られている。兵庫県立美術館の所蔵品のうち、現在確認されている綾織りの布が支持体として用いられた例としては、堀尾貞治《作品「無題」》が挙げられる(図15, 16)。ただし、その布目は作品表面においては絵の具によって平滑化されており、綾織りの構造は画面側からは確認できない。ゆえにこの作家は、織りの構造の美的効果以外の理由で綾織りの布を選択したものと推測できる。

(17) Evelyn Zenker 前掲書 p.346

(18) Evelyn Zenker 前掲書 p.346、Bogumila J. Rouba 前掲書 p.80

(19) 信州大学繊維学部 前掲書 p.136

(20) 信州大学繊維学部 前掲書 p.137

(21) クヌート・ニコラウス『絵画学入門』美術出版社 1985年 p.42

(22) 森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版社 1994年 p.195、Hermann Kuehn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub, Manfred Koller Reclams Handbuch der kuenstlerischen Techniken Band 1 Philipp Reclam jun. Stuttgart 1988 p.340

2.6. 支持体としての布の使用の変遷

ヨーロッパにおいてはイタリアの初期の布を支持体とした絵画においては比較的目のつんだ平織りの亜麻布が多く用いられ、一方16世紀初頭の特にヴェネツィア派の絵画においては目の粗い綾織りの亜麻布が用いられた⁽²¹⁾。17世紀のイタリアでは引き続き目の粗い布や大麻からなる布が好んで用いられ、同世紀中ごろのオランダでは杉織またはヘリンボーンと呼ばれる変形綾織りの布が用いられることもあった⁽²²⁾。18世紀中ごろには再びより均一に織られ、目のつんだ布が好まれた。



図10 石丸一《楽器・ランプ其の他》1931年

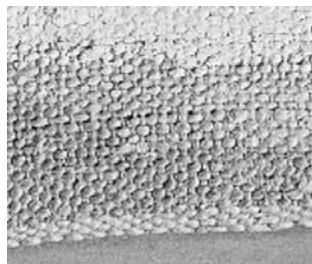


図11 織り耳(裏面一部拡大写真)

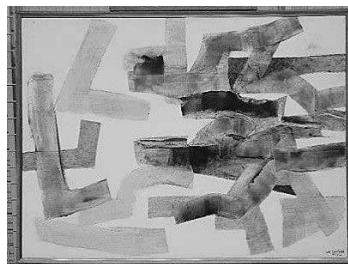


図12 津高一《雷神》1958年 山村コレクション



図13 平織りの例(裏面一部拡大写真)

19世紀には非常に均一に織られた機械織りのカンヴァスが用いられた⁽²³⁾。一方で大麻やジュートなどからなる安価で目の粗い布は、ドイツ表現主義のグループであるブリュッケの画家たちなどに取り入れられた⁽²⁴⁾。日本においては、支持体の素材となる亜麻は1890(明治23)年から北海道製麻株式会社が設立され、栽培されるようになったが、1959(昭和34)年には日本国内における亜麻の生産は終了した⁽²⁵⁾。明治末期から支持体としての布は輸入されており、同時に画材店ではそのほかに地塗りを施したオリジナルの布製支持体が販売されている。長峰朱里の研究によれば、特に1907(明治40)年から1939(昭和14)年まで、文房堂、熊野屋、吉村商店、日本画材工業においては、支持体として国産の亜麻帆布使用の可能性が高いとされている⁽²⁶⁾。また、明治初年から昭和戦前までは国内においては木綿の布も用いられていた⁽²⁷⁾。

2.7. 布製支持体と木枠

多くの場合、布製支持体は木製の枠(木枠)に張られる。17世紀のオランダでは布の端に通したひもを木枠に結びつけることによって支持体を木枠に固定していたが⁽²⁸⁾、大抵、支持体は木枠の外側側面に釘ないしステーブル⁽²⁹⁾で固定される。18世紀中ごろまでは木枠の内側に楔穴がついていなかった。木枠の内角に楔を打ち込み画面を広げることができるようになったのは18世紀後半に楔穴付きの木枠が登場して後の事である⁽³⁰⁾。木枠に支持体としての布を張る方法はいくつかあるが、人間の手によって張られる以上、すべての辺に均等に張力がかかるように張るのは不可能と思われる。例えば、張り方によっては4隅に最も張力がかかってしまうものもある⁽³¹⁾(図17)。すなわち、布製支持体は木枠に張られることで常に張力がかけられており、特に布を木枠に手で張った作品においては、程度の違いはあれど、支持体は常に不均衡な張力に晒されているということになる。

3. 布製支持体に起こりうる物理的劣化・損傷

Heiberによれば、同じ繊維種で織られた布の場合、経糸と緯糸では経糸の方が強く撚られ、波打っているために、柔軟性に富んでいるという。それは、支持体に物理的な負荷がかかった場合に、経糸よりも柔軟性に劣る緯糸の方が裂けやすいということである⁽³²⁾。しかし、前述したように必ずしも常に経糸の方が柔軟性があるとは限らない。したがって、誤解の無いように言い換えるならば、「波打ちのより少ない方の糸が裂けやすい」とすべきであろう。

前節において、支持体には常に張力がかかっていると述べた。それが意味するのは、時間が経てば、支持体である布、そしてその布を構成する粘弾性的性質⁽³³⁾

(23) Hermann Kuehn 他 前掲書 p.386

(24) Hermann Kuehn 他 前掲書 p.388

(25) 長峯朱里「日本産亜麻の油彩画キャンバスについて」『文化財保存修復学会第39回大会於金沢 研究発表要旨集』2017年 p.222 また、岡田正樹の報告によれば、北海道での亜麻原料工場の操業停止は昭和44年頃となり(学校法人高澤学園創形美術学校 修復研究所『修復研究所報告 vol.3』学校法人 高澤学園 1984年 p.38)、その一方で青木芳昭の著作の中では、亜麻は昭和46年頃まで収穫されていたが、その生産性の悪さのために北海道の一部を除いて生産が中止されたことある(青木芳昭『絵画素材の科学 よくわかる今の絵画材料』株式会社生活の友社 2011年 p.134)。したがって国内の亜麻生産の終了時期については諸説ある。

(26) 長峯朱里 前掲書 p.222、森田恒之 前掲書 p.194, 195

(27) 森田恒之 前掲書 p.195

(28) Babette Hartweg, Michael von der Goltz *Bildproduktion Ueber die Herstellung niederlaendischer Gemaelde im 17. Jahrhundert* Niedersaechsisches Landesmuseum Hannover 2000 p.23, 24、クヌート・ニコラウス 前掲書 p.45、R・J・ゲッテン、G・L・スタウト(森田恒之訳)『絵画材料事典』美術出版社 1999年 p.302

(29) ここでは短繊維のことでなく、タッカーのコの字型の針を指す。

(30) クヌート・ニコラウス 前掲書 p.44

(31) 松田泰典、眞鍋千絵、佐々木直子「カンヴァス画の保存修復における The Tear-Repair-Technique 公開講演会とワークショップの開催報告」『東北芸術工科大学紀要 No.10』2003年 p.26

(32) 松田泰典、眞鍋千絵、佐々木直子 前掲書 pp.8, 9

(33) 弾性変形と粘性流動が重なり合っただけであらわれる性質を粘弾性といい、繊維などの高分子材料はこの性質を示す。外力あるいは変形を静的に与えた場合を静的粘弾性という。布を木枠に張った場合は、布に長期間に渡って張力(ひずみ)が与え続けられることになり、静的粘弾性にあたる。典型的な静的粘弾性挙動として以下に述べるクリープと応力緩和が挙げられる。(繊維学会 前掲書 pp.92, 93、村上謙吉『やさしいレオロジー』産業図書 1986年 pp.84-110、上田隆信『測定から読み解くレオロジーの基礎知識』日刊工業新聞社 2012年 pp.53-59、Stephen Hackney 前掲書 pp.94-98)

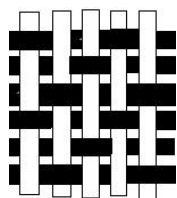


図14 綾織りの組織図の例



図15 堀尾貞治〈作品「無題」〉1967年



図16 綾織りの例(裏面一部拡大写真)

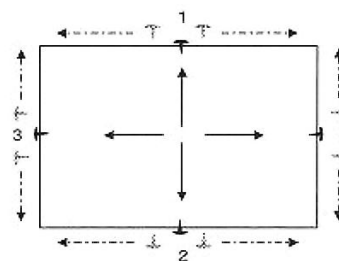


図17 四隅に強い張力がかかりやすいとされる支持体の木枠への張り方。図中の数字は釘を打つ順番を表す。(松田泰典、眞鍋千絵、佐々木直子「カンヴァス画の保存修復における The Tear-Repair-Technique 公開講演会とワークショップの開催報告」『東北芸術工科大学紀要 No.10』2003年 p.26より転載)



図 18、19、20 小磯良平《T嬢の像》1926年
 (上) 画面側全体写真
 (中) 裏面全体写真
 (下) ストレッチャークリースの例(部分拡大写真)

を持つ繊維にクリープ⁽³⁴⁾ないし応力緩和⁽³⁵⁾が生じ、最終的に支持体の緩み、つまり木枠にピンと張っていた布がたるむ結果となる⁽³⁶⁾。

また、特に大画面の絵画においては、布自体の重さに加え、塗布された絵具の重さも相まって糸の伸長につながり、支持体がたわむことになり、更には作品上部において裂けが発生することもある。

さらに湿度変化に伴う布の収縮と膨張の動きが長期間に渡って繰り返されることによっても上記の支持体の張りの緩みや裂けが生じうる。

もちろんこれらの支持体の動きはその上に塗布されている地塗り、絵具層などにも影響がある。簡単に言えば、支持体とその上の上の層との間に剪断力が生じ、地塗り・絵具層の亀裂、浮き上がり、剥落等が生じる。

また、張りの弱い支持体を平置きにして長時間放置すると、重力により画面が下がることによって木枠・中棧にあたり、その部分の支持体・地塗り・絵具層が線(帯)状に変形し、場合によっては絵具層に亀裂が生じる。この損傷を木枠印象またはストレッチャークリースと呼ぶ⁽³⁷⁾。これは作品を平置きにした場合だけではなく、作品を壁に立てかけたり、絵画を輸送する場合などに支持体が揺れて木枠にあたり続けたりすることでも生じる⁽³⁸⁾。このような損傷が見られる作品の具体例の一つに、兵庫県立美術館所蔵作品である小磯良平《T嬢の像》が挙げられる(図18、19)。この作品の上からだいたい三分の一ほどの部分(椅子に座る女性のおおよそ左肩の高さ)に水平方向に平行に走る、絵具の盛り上がりによって生じた2本の線状の絵具層の変形が見える。女性の顎の下あたりなど部分的には亀裂として生じているこの変形は(図20)、張力が減少し、張りを失ったか、あるいはもともと緩く木枠に張られた支持体が、木枠の中棧に長期間あたり続けることにより生じたものである。

4. 支持体調査とデータベース構築の必要性

上で述べたように「布」と一口に言っても、そこには様々な情報が内包されており、詳細に調査し、情報を蓄積していくことで新たな美術史的・保存修復学的知見が得られる可能性がある。例えば、ある特定の画家やその画家が属した工房あるいは流派に関して、調査の結果支持体として用いられた布のある種の傾向が判明する可能性がある⁽³⁹⁾。ただ、そのためにはある程度まとまった数の調査が必要で、その調査結果をデータベース化する必要があるだろう。また、保存修復処置に関しては言えば、作品に用いられた布の特徴を正確に把握することで、欠損部の補填、裏打ち、当て布等の処置に対して適切な材料としての布を選択できる⁽⁴⁰⁾。さらに加藤弘樹らの研究により、一定数の油彩画作品の調査とその結果を元にした分類を通して、用いられた布の種類と生じる損傷との間に相関関係があるということが示された⁽⁴¹⁾。彼らの研究は明治期から大正期の作品に限られているが、他の時代の作品に関しても、布の種類と損傷の関係性は示せる可能性はあると思われる。ただし、あまりに異なる保存環境下に置かれた作品同士の比較においては、その損傷要因を、支持体として用いられた布の種類のみで帰するのは難しいと思われる。しかしながら、調査対象作品が美術館など同一環境下に置かれているのならば、損傷の要因はある程度しぼり込めるため、支持体と損傷との関係性に関してある種の傾向はわかるかもしれない。

このように支持体を調査し、その調査結果をデータベース化することで様々な恩恵が得られる。では兵庫県立美術館で実際に支持体調査を行うとすれば、その調査項目にはどのようなものが考えられるだろうか。「2. 絵画作品の支持体とし

(34) クリープ:物体に負荷(応力)をかけると、負荷を取り除いた時には生じていた弾性域の変化(弾性ひずみ)はなくなる。しかし、長期間に渡って一定の負荷が与えられた場合、負荷を取り除いても変形がなくなるという。(村上謙吉 前掲書 pp.7、8、町田輝史『わかりやすい材料強さ学』株式会社オーム社 1999年 p.64、有光隆『入門材料力学』株式会社技術評論社 2002年 p.36)

(35) 応力緩和:クリープの結果一定のひずみが生じた物体が、そのひずみを加えられたままで放置された場合、それにかけられた応力が時間とともに減少すること。([岩波理化学辞典 第3版増補版] 株式会社岩波書店 1985年 p.184) つまり、支持体が木枠に張られた時、支持体には張力(応力)がかけられており、一定の期間が過ぎれば応力緩和によりその張力が失われてしまう。そして、クリープにより支持体は変形する。(Gerry Hedley, Caroline Villers, V R Mehra "Artists' canvases; Their history and future"; Gerry Hedley Measured Opinions G W Belton Ltd.1993 p.51)

(36) ただし、これは布を一枚の膜と見立てた非常に単純化した説明で、実際には他の種々の要因(絶縁層や地塗り・絵具層等塗膜の種類、繊維の種類、織りの種類、織りの密度、糸の太さ、然り、かけられた張力の具合等)が複雑に絡み合っている。

(37) 財団法人日本博物館協会『博物館資料取り扱いガイドブック』株式会社ぎょうせい 2012年 p.76

て用いられる布」で述べたように、布は繊維から糸へ加工され、その糸から布へと織られる。その際布の特徴を表すものとして、繊維の種類、糸の撚り（方向と強さ）、経糸と緯糸の方向、織りの種類を挙げた。よって布製支持体の調査においてもこれらの項目について調べることが重要と思われる。これらの項目に加え、糸の太さ、織りの密度（1cm²中の経糸と緯糸の本数）、そして支持体裏面に付された情報（画材メーカーのスタンプなど）が考えられる。これらの調査は主に作品裏面の観察を通して行われる。以下各項目について述べる⁽⁴²⁾。

・繊維の種類：支持体として用いられた布の特性は、その布を構成する糸と布の構造に左右され、さらにその糸の特性はその糸を構成する繊維の特性に大きく影響される。したがって、支持体である布の繊維種を特定することは有益と思われる。ただし、肉眼のみによる繊維の鑑別は不確実なものである⁽⁴³⁾。したがって特定の鑑別法に準拠すべきだろう。繊維の鑑別方法として、繊維業界では主に顕微鏡法、比重法、融点の測定、燃烧法、着色法、溶解法、赤外線分光分析法、ガスクロマトグラフィー法、示唆熱分析法などがある⁽⁴⁴⁾、これらの鑑別方法の中で、兵庫県立美術館で実践できる方法としては顕微鏡法が挙げられる。繊維はその種類によって様々な特徴的形態を持つ。顕微鏡法はその繊維の形態を光学顕微鏡で観察し、鑑別する方法である⁽⁴⁵⁾。観察するのは繊維の側面及び断面である。この方法の問題点としては、天然繊維は比較的別個の特徴を持っているのに対し、化学繊維の外観は類似したものが多く判別が難しいことと、わずかとはいえ布のほつれ等から試料を採取しなければならないことが挙げられる。

・糸の撚り（方向、角度）と糸の太さ：糸の撚りの方向、つまりS撚りかZ撚りかはルーペあるいは実体顕微鏡による観察で判別できる。また、その際に撚り角度を測定することで撚りの強さを測定する。この測定は画像処理ソフトを用いれば容易に測定できる。糸の太さに関しては、ある程度まとまった量の試料が必要で、かつ測定する繊維種もあらかじめ分かっている必要はない恒重式、恒長式番手を用いずに単純にメートル法で表す。作品によっては繊維種特定のためのサンプリングすらできないものもあるからである。この糸の太さも画像処理ソフトを用いて計測する。計測箇所は交錯点と交錯点の中間地点とする。撚り角度と糸の太さに関しては複数箇所を測定し、その平均を出す。

・経糸と緯糸の判別：前述したように、織り耳の有無で判断する。織り耳がない場合は「垂直方向の糸」「水平方向の糸」のように表すようにし、糸の波打ちの程度に違いがあればそれも記載するようにする。

・織りの密度：1cm²内に何本の経糸と緯糸があるかを実際に数える。経糸と緯糸が判別できないときは垂直方向の糸と水平方向の糸としてその本数を数える。これも複数箇所の本数を数え、その平均値を求める。

・織りの種類：肉眼あるいはルーペを用いて織りの種類を確認する。実際に織りの構造が確認できる拡大写真と組織図を並置する。

・支持体裏面に付された情報：支持体の裏面に画材メーカーのスタンプ、ステンシルによるマーク、ラベルがあれば、それも写真とともに記録する。これらは年

(38) Stefan Michalski "Paintings-Their response to temperature, relative humidity, shock, and vibration"; *Art in Transit: Studies in the Transport of paintings*, edited by M. F. Mecklenburg Washington, DC: National Gallery of Art 1991 p.236

(39) 森直義『修復からのメッセージ』ポーラ文化研究所 2003年 p.69

(40) Bogumila J. Rouba 前掲書 p.82

(41) 加藤弘樹、木島隆康、歌田真介、森田恒之、佐藤一郎、桐野文良「明治から大正期の油彩画に用いられた画布に関する考察」『文化財保存修復学会第35回大会 in 仙台 研究発表要旨集』2013年 pp.288, 289

(42) 尚、これらの項目の選定に当たっては、Elizabeth Sheel 前掲書、Bogumila J. Rouba 前掲書、加藤弘樹ほか前掲書と2010年のケルン専門大学・保存修復コースにおけるVolker Scheibleの講義Gwebestrukturanalyse（布の構造分析）での説明も合わせて参考にした。

(43) Stefan Wulfert *Der Blick ins Bild* Ravensburger Buchverlag 1999 p.244

(44) 繊維学会 前掲書 p.70, 71、岡野志郎「繊維の鑑別 - 3」、繊維製品消費科学会『消費科学』13巻6号 1972年 p.260

(45) 具体的な観察方法は以下の文献を参照：繊維学会 前掲書 pp.70, 71、岡野志郎 前掲書 pp.38-40、Stefan Wulfert 前掲書 pp.265, 268, 269, 273-284、Deborah D. Mayer "Identification of textile fibers found in common painting supports"; Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield *Conservation of Easel Paintings* 2012 Routledge pp.318-325

代によって変化していくため、その支持体が製造された年代が特定でき、それにより作品が制作された上限年代がわかる⁽⁴⁶⁾。例えば、1960年代に製造された支持体は、それ以前に成立した作品には用いられていることはない。

以上のことを踏まえて実際に調査をした例をこの文章の最後に挙げる。

5. おわりに

上で述べたように木枠に張られた布製支持体は常に不均衡な張力がかけられている。そういう状態の中でも通常であれば正位置で置かれる状態が長いはずである。その位置を一時的であれ変更することは、作品が被っている負荷に変化を与えることにつながる⁽⁴⁷⁾。つまり作品の位置を変更することはその作品に別の新たな負荷を与えることにほかならない。ゆえに正位置を変えることは可能な限り避けるべきである。

布製支持体において、用いられる繊維、糸の加工、織り方、木枠に張られる際の張力のかけられ方、支持体に塗布された絵画材料によって経年劣化の仕方は千差万別であり、将来的にどのような物理的変化が支持体に起こりうるかは正確には予想できない。現時点においてわかっていることは、木枠に張られた布製支持体はいずれその張力を失うこと、繰り返される温湿度変化に伴う支持体の寸法変化によりその張力減少が助長されることである。

布は経糸と緯糸からなり、その柔軟性や水分に対する反応も糸の波打ちの程度や太さ、撚りの強さにより異なる。さらに木枠に張られる時の張力の不均衡、温湿度変化に伴う支持体の寸法変化、輸送の際に生ずる振動といった物理的負荷や、本論では触れなかったが布の化学的劣化、すなわち塗布された絵具が含む乾性油が支持体に浸透し、その油の酸化による布の脆弱化、窒素酸化物等空気汚染物質による劣化、光によるセルロースの劣化（光脆化）、微生物による分解など、さまざまな劣化要因が複雑に絡み合って支持体である布にはさまざまな損傷が生じうる。


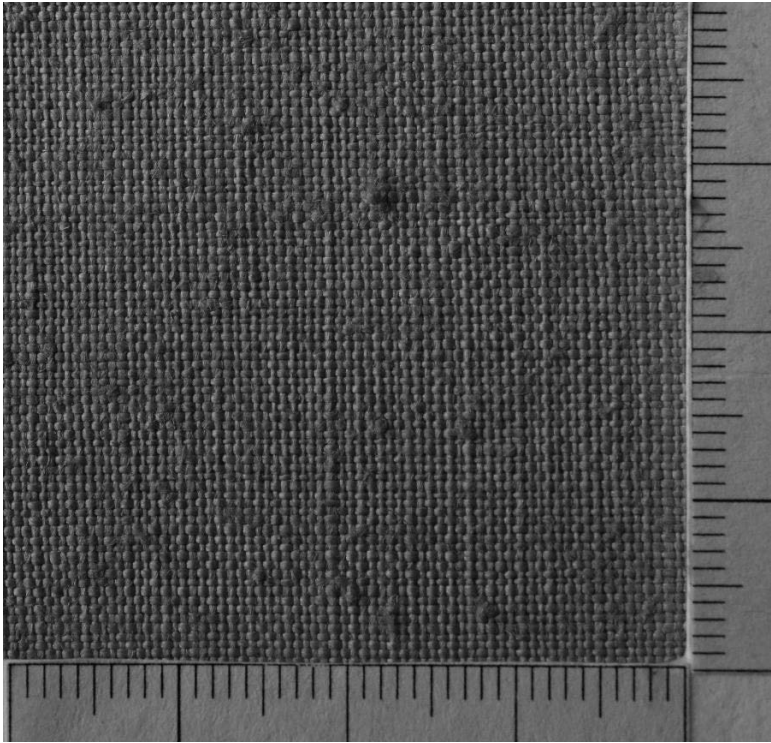
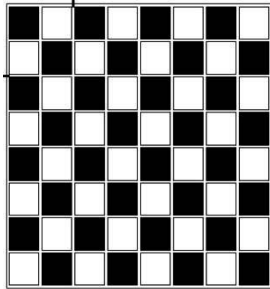
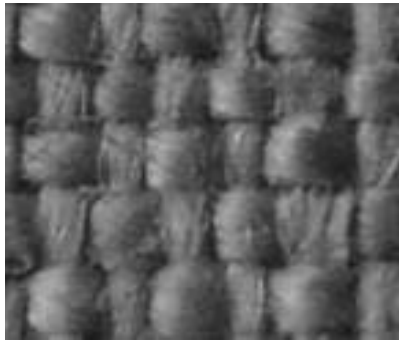
これらのうち、当館では環境に起因するもの（温湿度、光、微生物、空気汚染物質）は普段の管理業務で予防するように努めているが、それ以外の劣化原因による損傷は作品によって個別に対処していくほかはない。

また、本論では布製支持体の成り立ちと調査の必要性を述べ、実際の調査のモデルを示した。今後さらなる調査を重ね、データを蓄積していくことで、将来的に当館所蔵作品に関して美術史的・保存修復学的知見がさらに得られると考える。また、ここで示した調査項目は、今後研究が進み、また、自ら調査を更に進める中で、新たな項目追加の必要があれば、随時更新していくべきものとする。

(46) Christina Young & Alexander W. Katlan "History of fabric supports"; Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield 前掲書 pp.135, 136 例えば、米田奈美子はフナオカキャンパスのマークの特徴を手掛かりとして作品の制作年代の推測をしている。(米田奈美子「宮城県大和町 菅野廉《不明1(海)》《不明2(山)》の保存修復処置」『令和元年度東北芸術工科大学文化財保存修復センター紀要』2020年5月 p.85)

(47) 財団法人日本博物館協会 前掲書 p.76 また、油絵具は完全に乾燥硬化するまでに時間がかかる。特に厚塗りの作品では完全に乾燥するまで数十年以上を要することもあり、そういう作品においては、表面上は乾いているようでも、内部はまだ流動性を保っていることがある。そのような作品を正位置から変更した場合の危険性は言わずもがなである。

布製支持体調査表の例

目録番号	O-0027		
作者	新井 完		
作品名	西洋婦人		
制作年	1921 (大正 10) 年		
作品寸法：縦 × 横 (cm)	= 91 × 73		
額装時：縦 × 横 (cm)	= 107,3 × 89,3		
織り耳の有無：なし	繊維の種類：亜麻	織りの種類：平織り	
経糸と横糸の方向	経糸： 不明	糸の撚りの方向	垂直方向： Z
	横糸： 不明		水平方向： Z
糸の太さ (7 か所の平均値)	垂直方向： 0,37 mm	撚りの角度 (7 か所の平均値)	垂直方向： 28,7°
	水平方向： 0,38 mm		水平方向： 28,2°
		織りの組織図	
		拡大写真	
織りの密度 (7 か所の平均値)：平均 垂直方向 <u>17,6</u> 本 × 水平方向 <u>19,3</u> 本/1cm ²			
特記事項： - 糸のほつれ・こぶが散見される - 垂直方向の糸と水平方向の糸の波打ちは同程度 - 支持体裏面にスタンプ等なし			

事例報告

新型コロナウイルス感染症対策に伴う空調システムの運用について

横田直子

1. はじめに

新型コロナウイルスによる集団感染の予防として掲げられる3密（密閉・密接・密集）回避対策のなかで美術館にとって最も悩ましいのは換気による「密閉」回避対策であろう。通常、美術館では温湿度変化による作品への影響を抑えるために、厳しい温湿度管理を行っている。一般的に収蔵庫や展示室は空調設備により温湿度管理を行っているが、同時に出入口や隙間などの開口部をできるかぎり少なくして気密性を高める、室内外で空気の差圧をつくり室内を陽圧管理する、などのさまざまな工夫で外部からの空気の流入を防ぎ、室内の温湿度を一定に保つ対策がとられている。そのような場所で「密閉」回避対策として推奨される「こまめな換気」＝「外気を取り入れた積極的な換気」は真逆の行為となるわけである。また、実際の現場では作品保全のみが最優先されるわけではなく、来場者の鑑賞環境への配慮、空調コスト、施設・設備の問題、など色々な制約の中でなんとか工夫して空調管理を行っているというのが多くの館の実情であろう。美術館で作品保全のための空調と感染対策としての換気を両立させることの難しさは、ICOM（国際博物館会議）や日本博物館協会のガイドライン⁽¹⁾にも「換気」に関しては具体的な方法や明確な数値基準が示されていない⁽²⁾ことからみてもとれよう。

とはいえ、換気の悪い密閉状態がクラスター発生等の感染拡大に影響することが明らかとなり、厚生労働省や空調・衛生工学の専門家から感染予防対策としての換気基準や具体的な換気方法が情報発信されている現状において、その提案に沿って実施可能な方法を探り対策に取り組むことは、集客施設でもある美術館にとって社会的責務といえよう。そこで、本稿では当館で取り組んでいる新型コロナウイルス感染症拡大対策にともなう空調システムの運用について事例報告するとともに、現在進行形で試行錯誤する実践の記録としたい。

2. 新型コロナウイルス感染対策としての換気基準について

厚生労働省は2020年3月30日付けで『商業施設等における「換気の悪い密閉空間」を改善するための換気について』を公表した。この中で、機械換気による場合は建築物衛生法におけるCO₂の室内基準濃度1000ppm以下であること、つまり一人当たり30m³/hの換気量が確保されていれば「換気の悪い密閉空間」には当てはまらないとし、必要換気量の目安としている。また、空気調和・衛生工学会によれば、感染者が発したウイルスを含むエアロゾル粒子は、空气中を浮遊した状態で3時間以上活性を保つ可能性があること、換気回数が大きい病院の隔離室の気中では活性のあるウイルスが容易に観測されないことから、厚生労働省の推奨する換気基準を確実に実行することを前提とし、さらに可能であればできるだけ換気量を多く保つことが感染リスクの低減につながることはほぼ確実に考えられるとしている⁽³⁾⁽⁴⁾。

以上の基本情報をもとに、当館では建築物衛生法のCO₂濃度室内基準1000ppm

(1) ICOM（国際博物館会議）「Museums and end of lockdown: Ensuring the safety of the public and staff」2020年5月12日 <https://icom.museum/en/covid-19/resources/museums-and-end-of-lockdown-ensuring-the-safety-of-the-public-and-staff-2/>
公益財団法人日本博物館協会「博物館における新型コロナウイルス感染拡大予防ガイドライン」2020年5月14日 2020年5月25日改定 2020年9月18日改定 <https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/200918setgaid3.pdf>
厚生労働省「商業施設等における「換気の悪い密閉空間」を改善するための換気について（2020年3月30日）」<https://www.mhlw.go.jp/content/10900000/000616069.pdf>

(2) 公益財団法人日本博物館協会前掲ガイドライン、5. 展覧会の実施に際して講ずるべき具体的な対策の⑤施設管理ア) 館内の項で「清掃・消毒・換気を徹底的に実施する」とあるが具体的な換気基準は示されていない。

(3) 公益社団法人 空気調和・衛生工学会 換気設備委員会「新型コロナウイルス感染対策としての空調設備を中心とした設備の運用について」2020年4月8日 http://www.shasei.org/recommendation/Operation_of_airconditioning_equipment_and_other_facilities20200407.pdf

(4) 公益社団法人 空気調和・衛生工学会 新型コロナウイルス対策特別委員会「新型コロナウイルス感染対策としての空調設備を中心とした設備の運用について（改訂二版）」2020年9月7日 <http://www.shasei.org/recommendation/covid-19/2020.09.07%20covid19%20kaitei.pdf>

以下の維持を目指すこととし、作品保全に影響が少なく来館者が利用するエリア（エントランス、回廊、ホール、レクチャールーム、アトリエ、ショップ、カフェ等）、職員の執務室やスタッフ控室など常時在室者が居る場所は、冷暖房効率や空調設備への負荷を鑑みつつ積極的に外気導入量を増やし換気量を多く保つことにした。また、展示室は温湿度管理への影響や空調設備への負荷を慎重に検討しつつ外気導入を行うことを基本方針とし、再開館に向けて準備をはじめた⁽⁵⁾。

3. 建築時の空調基本設計における展示室の換気量

建築時の設備設計の資料によれば、当然のことながら建築物衛生法による特定建築物における必要換気量一人当たり 30m³/h = CO₂ 濃度室内基準 1000ppm を基本とした設計となっている。外気導入量は常設展示室では概ね給気 100 に対して 10 ~ 15% の割合が空調機容量となっており、外気導入ダクトダンパー全開度 (90℃) での最大導入量と考えられる。実際の全給気量に対しての外気導入量は給気、還気、排気、それぞれの風量や空調機、ダクトのダンパー開度、フィルター差圧などの調節具合で変化するため容易に計算できないが、過去の空調機調整や外気導入量調整の記録を参照しながら、各展示室の現状把握を行った。

常設展示室は設備管理委託業者による 2005 年当時の外気導入ダンパー開度調整の記録があり、それぞれの開度と室容積、風量を計算すると外気導入量は全給気に対して概ね 2 ~ 3% であったと思われる。しかし、外気導入により展示室の陽圧管理が困難になり外乱による温湿度変動が頻発する状態が続いたため、機械換気による外気導入を停止し、現在にいたっている。

企画展示室の空調制御は基本設計では CO₂ 濃度連動制御が導入されていたため全給気に対する外気導入量の最大は 28 ~ 34% となっていた。しかし、CO₂ 濃度連動制御の調整が難しく、当初より特に冬季の外気導入時に温湿度変動が大きいことが問題となっていた。各ダンパーの開度制御変更による外気導入量の制限等の調整を行いながら CO₂ 濃度連動制御を使用していたが、温湿度変動への影響は大きくは改善されなかった。開館から 6 年ほど経過した 2008 年頃には、それまでに蓄積された CO₂ 濃度データと入場者数の動向の分析によって、ある程度は自然換気によって必要換気量が確保されるということがわかってきたため、温湿度変動の抑制を重視して CO₂ 濃度連動制御は解除、機械換気による外気導入は停止された。

4. CO₂ 濃度測定について

CO₂ 濃度を換気を目安とするために、CO₂ 濃度測定器を購入して館内各所の計測を行った⁽⁶⁾ ⁽⁷⁾。測定器は必要箇所を随時計測するためのポータブルタイプと連続モニタリング用のデータロガータイプの 2 種類を用意した。

なお、当館の 3 つの企画展示室は前述のように CO₂ 濃度連動制御が基本設計であったため、各室の空調機にはダクト挿入型 CO₂ 濃度測定器が設置されている⁽⁸⁾。連動制御を解除した後も CO₂ 濃度の監視は継続されており、一定期間の記録が保持されている。また、当館は特定建築物に該当するため建築物衛生法に基づいた空気環境測定を隔月で行っており、展示室を含め館内各所の CO₂ 濃度の定点観測記録が残されている。それらの過去データは、外気導入停止時期の展示室や広い館内全体の状況把握に役立ち、今回行った外気導入量増加による換気効果の評価にも有用であった。

使用した CO₂ 濃度測定器の詳細は以下の通りである。なお、機器の違いによる

(5) 当館は新型コロナウイルス感染症拡大の影響で 2020 年 3 月 20 日 ~ 6 月 1 日まで臨時休館した。

(6) 英国政府の緊急時科学助言グループ (SAGE: Scientific Advisory Group for Emergencies) の環境モデリンググループ (EMG: Environmental and Modelling group) は二酸化炭素測定では、非分散型赤外線吸収法によるセンサー (NDIR センサー) が安価で使いやすい測定器であるが、測定結果は目安として使用し、適切な対照値を使用した場合を除き、正確な測定値として扱うべきではないとしている (厚生労働省「冬場における『換気の悪い密閉空間』を改善するための換気について」2020 年 11 月 27 日) <https://www.mhlw.go.jp/content/10906000/000698849.pdf>。今回の測定は迅速に換気状況を把握すること、CO₂ 濃度傾向の比較対照や変化の推移を分析し環境改善に役立てることを目的としたものであるため、入手しやすく取扱いが簡単な NDIR センサーの測定器を使用したもので、簡易測定と位置づけられる。

(7) 測定器の設置場所としては、ドア、窓、換気口から離れた場所で、人から少なくとも 50 cm 離れた場所とすべきとしている [SAGE-EMG(2020).P19] https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/928720/S0789_EMG_Role_of_Ventilation_in_Controlling_SARS-CoV-2_Transmission.pdf。建築物衛生法は二酸化炭素の測定点として、部屋の中央部の床下 75cm 以上 150cm 以下の位置としている (厚生労働省「冬場における『換気の悪い密閉空間』を改善するための換気について」2020 年 11 月 27 日)。

(8) 故障により使用可能な状態であったのは企画展示室 1 の 1 台のみ。



写真1 データロガータイプ CO₂ 濃度計測定器



写真2 ポータブルタイプ CO₂ 濃度計測定器



写真3 ダクト挿入型写真 CO₂ 濃度計測定器



写真4 空気環境測定機器

測定値の差は各機器の測定精度の差より小さいことを確認しており、館内の測定環境下ではその測定結果において機器種類の違いによる差はごく僅かであると考えている。

メーカー・型式	センサー方式	測定精度	値検知範囲
ロガータイプ (写真1) Onset社製温度・湿度CO ₂ ロガー HOBBO CO-MX1102	非分散型赤外線吸収式	±50ppm	0～5000ppm
ポータブルタイプ (写真2) マザーツール社製CO ₂ 濃度計GC2028	非分散型赤外線吸収式	±40ppm (1000ppm以下)	0～4000ppm
ダクト挿入タイプ (写真3) ジョンソンコントロールズ製 空調ダクト挿入形CO ₂ ガス濃度計	非分散型赤外線吸収式	±100ppm	0～2200ppm
建築物衛生法空気環境測定 (写真4) フローシステム製ポータブルエア アナライザーBKM-503	非分散型赤外線吸収式	±2%/FS	0～5000ppm

5. 過去の展覧会における CO₂ 濃度の計測記録

機械換気による外気導入前の特別展会場の状況把握と試行した外気導入の効果を検証するため、企画展示室1のダクト挿入形 CO₂ 濃度測定結果と入場者数についてまとめた (P.44 表1)。なお、この検証は再開館から約2か月後の7月末時点で行ったもので、調査対象とした過去の展覧会は外気導入試行中の特別展と同じ夏季に開催された直近3年間の展覧会とし、入場者数との関係を見るために、同程度の入場者数の日を抜粋したデータで行った。

結果として1日の入場者数と CO₂ 濃度の増減は比例し、機械換気による外気導入を行っていない場合は、1000人/1日を超えると CO₂ 濃度は1000ppmを上回る傾向にあることがわかった。また、CO₂ 濃度の上昇ピークは15時～16時で、室内滞在人数の増加ピーク⁽⁹⁾とは連動せず、開場時から CO₂ が蓄積して濃度が高まり、閉場後に徐々に下がって翌日の開館前に最小値となることがわかった。

2017年の「怖い絵」展は連日多くの来場者で賑わったが、開催期間中最多に近い入場者数9623人/1日では測定限界の2200ppmを超過した。当該日は夜間開館翌日で CO₂ 濃度の最小値は1000ppmとなっていた。これは夜間開館日(20時閉場)の翌日は開館時間までの無人時間が少ないため、閉館後の自然換気では CO₂ 濃度を十分に下げることができず、1000ppmを超えた状態で開館時間を迎えることがあるということを示している。「怖い絵」展では当該日も含め、週末や会期末の混雑時は来場者と作品への安全配慮のため入場制限を行っていたが、場所によっては人と人が接触せずにすれ違えないほどの過密状態となっていた。幸い会場内で即座に体調の異変を訴えるような報告はなかったが、来場者アンケートでは混雑で作品が鑑賞しにくかったという感想が多く、息苦しさを感じたという意見も見られた⁽¹⁰⁾。

6. 企画展示室の CO₂ 濃度 [超・名品展]

超・名品展 [2020年6月2日～6月7日] では厳密な温湿度制御が必要な重要文化財指定品を含む他館借用品による展示構成となっていたため、機械換気による外気導入は行わなかった。しかし、来場者同士の身体的距離確保のために入場者数は予約システムによって制限されたため、入場者数が最多となった最終日、969人/1日でも CO₂ 濃度の最大値は950ppmで基準値内におさまった (表1)。

7. 企画展示室の CO₂ 濃度 [ミナ ペルホネン / 皆川明 つづく]

ミナ ペルホネン / 皆川明 つづく [2020年7月3日～11月8日] (以下ミナ

(9) 室内滞在人数の推移は館の入場者記録システムのデータで確認。

(10) CO₂ が人体に与える影響は5000ppmが労働衛生上の許容濃度(1日8時間)、東京消防庁によれば2000ppm以上で呼吸深度の増加、呼吸数の増加、眠気等の症状、3000ppm以上で頭痛、めまい、気分が悪くなる等の症状、6000ppm以上で意識レベルの低下が起きるといわれている。

ペルホネン展)では通常の展覧会のように温湿度の厳密なコントロールが求められなかったこと、新型コロナウイルス感染拡大期での開催になることから、機械換気による外気導入を検討した。ただし、展示作品には紙作品や布製品が含まれること、展示室の虫菌害による環境悪化予防の観点から、温度 23℃～26℃、相対湿度 60%以下、24 時間変動、温度± 2℃、相対湿度± 3%を許容範囲として設定し、空調は 24 時間運転を基本とした。

6月14日～16日の会場設営期間中に外気導入量決定のための試験運転を行った。これは、温湿度変動を許容範囲におさめつつ最大の換気量が得られる設定値を探ること、ダンパー開度変更の頻回な操作を避けるため⁽¹¹⁾、ダンパー開度の適正範囲を決定することを目的としたものであった。

試験運転により設定温度 24℃、設定相対湿度 53%、外気導入ダクトのダンパー開度 80°(最大は 90°)で温湿度変動を許容範囲内におさめられることを確認し、同設定で空調運転を行うことにした。

7月3日～11月9日までの入場者数/1日と CO₂濃度の関係及び推移についてまとめた(P.45表2、3)。測定値はデータロガータイプの CO₂濃度測定によるが、予算の都合上2台のみの購入となったため企画展示室1と3に設置し(写真5、P.49図1)、企画展示室2は随時ポータブルタイプの測定器で計測し状況確認を行った。入場者数は予約システムで制限されていたこともあり、7月～9月半ばまでは平日で1日あたり500人～600人、週末で800人～850人となり、CO₂濃度の最大値平均は企画展示室1で514ppm、企画展示室3で567ppmとなっており、十分な換気量が得られ清浄な空気環境が維持された。9月半ば以降は入場者数制限の緩和もあり、終盤に向けて入場者数が増加した。入場者数の増加にともない CO₂濃度も増加傾向にあったが、CO₂濃度の最大値平均は企画展示室1が575ppm、企画展示室3が697ppmで基準値となる1000ppm以下に収まった。

しかし、会期最終週の11月3日～8日は1日の入場者数が連日1000人を超え、7日は1915人でCO₂濃度最大値は企画展示室1が768ppm、企画展示室3が966ppm、8日は1733人でCO₂濃度最大値は企画展示室1が696ppm、企画展示室3が917ppmとなり、入場者数、CO₂濃度ともに7日が期間中で最大となった。なお、企画展示室3が企画展示室1よりもCO₂濃度が高くなった原因は、会場のレイアウトの違い⁽¹²⁾と時間予約制によって順路がはじめの方であった企画展示室3は一斉に入場した人の流れが溜まりやすい傾向にあったことが考えられる。

CO₂濃度が会期中最大となった11月7日からの72時間変動推移を確認すると(P.46表4)、7日8日の両日ともCO₂濃度のピークは15時30分頃と17時頃となっている。企画展示室1と3で若干のずれがあったり、時間ごとに小さな上昇下降がみられるのは、入場者の時間予約制の影響が考えられる。両日とも閉場後はすみやかに下がっているが、最大値が700ppm前後であった企画展示室1は1時間程度で500ppm以下に下がったのに比べ、最大値が900ppm前後となった企画展示室3は500ppm以下に下がるまで4時間程度を要している。また、前日に夜間開館が無かった9日では開館時間の10時にはCO₂濃度が大気と同程度⁽¹³⁾の最小値に達しているのに比べ、前日が夜間開館日であった7日と8日は10時の時点でわずかに値が高く、無人時間が少なかったことの影響が推察される。しかし、両日とも朝までには500ppm以下に下がっており、開館中のCO₂濃度が960ppmとなった日でも、翌朝までには外気導入による換気効果で空気環境が改善されることが確認できた。以上のことから企画展示室においては会場レイアウトによる差はあるものの1日の入場者数が1900人を超えると外気導入量をほぼ最大にしてもCO₂濃度



写真5 温湿度・CO₂濃度測定ロガー設置状況

(11) 外気導入量の変更は機械室のダクトダンパーの開閉によって行うため[P.50資料1外気導入と空調機・ダクト簡易図参照]、頻回な設定変更は設備管理委託業者の負担が大きく、他のルーティン業務に影響するおそれがあった。

(12) 企画展示室3のレイアウトは企画展示室1に比べて空間の仕切壁が多く、エリアごとに人が溜まりやすかった(P.49図1参照)。

(13) 外気の二酸化炭素濃度は地域、季節、時間によって異なるが、気象庁の国内3地点の測定結果(2019年平均)では412～415ppm程度であった。都市部での外気二酸化炭素濃度は435ppm～445ppm程度であると推察される(厚生労働省「冬場における『換気の悪い密閉空間』を改善するための換気について」2020年11月27日)。

は基準値の 1000ppm に迫るといことがわかり、CO₂ 濃度 1000ppm 以内に収まる入場者数の上限目安を検討するデータが得られた。

次に外気導入による温湿度変動の影響を確認する。7月3日～11月8日まで季節をまたいで約4か月間にわたって開催されたが、会期中を通して温度最大変動幅は企画展示室1で3.6℃、企画展示室3で2.9℃、湿度最大変動幅は企画展示室1で6.9%、企画展示室3で6.5%であった⁽¹⁴⁾。これは4ヶ月を通しての値であり、24時間変動は初めに設定した許容範囲に収まっており、当初懸念した真夏の外気による影響も予想以上に少なかった。会期中で最も外気温が高かった8月15日～18日の外気状況と展示室の温湿度で詳細を示す(P.46表5)。休館日も開館日と同じく24時間空調で外気導入を行っているにも関わらず、開館時間中のみ温湿度変動を生じたことから、開館中の温湿度変動は外気導入以前に生じていた変動と同じく、開扉による外乱や照明負荷の影響によるものであったと考えられる。

常時モニタリングができなかった企画展示室2では随時ポータブルタイプのCO₂濃度測定器で測定を行った。そこで8月1日(土)の15時～16時に行った企画展示室の測定結果を以下に示す。企画展示室は1室と3室で在室者50人前後に対し590ppm～610ppm、2室では在室者30人前後で700ppm～750ppmとなりやや高めであった。また、2室南側半分を使用した特設ショップでは在室者30人前後で800ppm～810ppm、ショップ奥の倉庫では在室者2人で820ppm～830ppmとさらに高くなった。この要因としては展示室容積が小さいことのほか、壁下の還気取入口(P.50資料2参照)が什器棚やダンボール箱で塞がれたり、ショップと倉庫の間の可動壁上部の隙間が埋められたりするなど、閉鎖空間が作られたことで展示室内の空気循環が阻害された可能性が考えられる。

8. 企画展示室のCO₂濃度 [今こそ GUTAI]

今こそ GUTAI [2020年12月5日～2021年2月7日] (以下 GUTAI 展) は一部借用品もあるが基本は館蔵品を中心とした展示となっている。空調は24時間運転を基本とし、温度22℃、相対湿度53%、24時間変動は温度±1℃、相対湿度±3%を許容範囲として設定した。機械換気による外気導入はミナペルホネン展から変更せず、ダンパー開度80°で開始した。

本稿執筆中の現時点で展覧会開催中のためここでは2020年12月5日～2021年1月20日までの測定結果を報告する(P.47表6)。展覧会の1日入場者数が平均109人、最大266人と少ないため、CO₂濃度の最大値平均は企画展示室1で480ppm、企画展示室3で479ppmとなり非常に清浄な状態が維持され十分な換気量が得られている。

一方、外気導入による温湿度変動への影響は懸念した通り外気湿度の低下とともに頻発した。特に外気湿度が40%を下回ると企画展示室1で湿度低下が生じたが、外気温平均が10℃以上あった12月前半までは空調機の温湿度設定変更で対処が可能であった。しかし、寒波により1日の平均気温が5℃以下に急低下した12月15日は、温湿度設定変更では湿度低下が止まらず⁽¹⁵⁾、企画展示室1の外気導入量を制限した(ダンパー開度80°→50°)。外気導入量の制限により、同じ気象条件になった翌日16日(外気平均気温3.9℃、最小湿度31%)は湿度低下が抑えられたが、その日以降は外気導入量の制限を行わなかった企画展示室3に比べてわずかながらCO₂濃度が上昇している(P.47表7)。

特筆すべきは、外気導入による湿度低下が生じたのは企画展示室1だけであったことである。これには建物の外気取入口から空調機までのダクトの長さが関係

(14) 温湿度測定値は Onset 社製温度・湿度 CO₂ ロガー HOBO CO-MX1102 での測定による。

(15) 空調機の加湿器は常時最大出力で稼働しており、制御の湿度設定を上げて効果が出ない状態であった。また低温の外気が影響して温度設定を上げてまったく給気温度が上がらず、相対湿度を上げることも困難であった。外気湿度が Rh33% (15日の最小湿度) になった16時には展示室の湿度は Rh48% まで落ち込んだ (開場時は 53%)。

している。企画展示室1は機械室の空調機と外気取入口の距離が近く、外気取入ダクトが他の2室に比べて短い。そのため、外気がダクト内で室温に慣らされることなくダイレクトに空調機に流れ込み、空調機の熱交換の負荷が大きくなって処理が追いつかない状態になると考えられる。また、これは他室も同様だが、開館直後より機器の特性上、加湿能力に懸念があり、そのことも湿度制御が安定しない要因のひとつと考えられる⁽¹⁶⁾。

8. 常設展示室のCO₂濃度

常設展示室は1階に5室、2階に3室あり、企画展示室と同じく作品展示期間中は24時間空調が行われている。前述のとおり、機械換気による外気導入が展示室の温湿度変動に著しく影響するため外気導入を停止していた。過去の調整記録を再検討したが、外気導入を再開することは作品管理上、高いリスクとなることは変わらないと判断した。また、各室のポータブルタイプCO₂濃度測定の結果及び過去の建築物衛生法による環境測定結果の分析(表8)と入場者の見込み人数から、当面の間は機械換気による外気導入が無い状態でも必要換気量が確保されると判断し、常設展示室の外気導入は行わないという方針を立てた。その後、比較的外気状態が安定した11月に外気導入のテストを行ったが、わずかなダンパー開度(10°)でも、許容範囲を超える温湿度変動が生じたことから、現在の空調システムにおいては作品展示期間中の機械換気による外気導入は困難であると判断している。

ただし、館内全体として外気取入量が増えた影響か、常設展示室内のCO₂濃度も以前に比べて低い傾向にあることがわかっている。その要因としては、常設展示室と空気の出入りがあるエリアで最も大きな空間となっているエントランスの外気導入量を増加したことで換気効果が上がり、展示室内の自然換気が促進されていることが考えられる。

9. 展示室外エリアのCO₂濃度

当初の計画の通り、作品保全に影響が少ない来館者利用エリア(エントランス、回廊、ホール、レクチャールーム、アトリエ、ショップ、カフェ等)と職員執務室やスタッフ控室は、1000ppm以下を前提としつつできる限り多くの換気量を得られるようにするため外気導入のダンパー開度はほぼ全開(80°~90°)で空調稼働している(P.48表8)。建築物衛生法による環境測定結果では、平均してCO₂濃度600ppm以下を維持しており、外気導入量増加以前に比べても低い値となり換気効果が上がっていることがわかる。特に常に一定数の在室者がいる1階職員事務室、2階学芸員研究室ではっきりとした効果がみられる。また美術情報センターは貴重資料等への配慮から展示室と同様に機械換気による外気導入を行っていないが、出入口となるエントランスの外気導入量増加にともない自然換気が促され、CO₂濃度が低くなっていると考えられる。

なお、各事務室や個室の空調は使用時に部屋ごとのスイッチ入切で運転操作を行うが、空調運転と機械換気は連動するので、空調を切ったままでは換気も行われないことになる。監視スタッフ控室が比較的高いCO₂濃度となっている理由としては、地下にあり窓もなく気密性が高い構造となっているうえに、人の出入りが激しいことから在室中の空調運転(スイッチ入切動作)の励行がゆきとどいていないことが考えられる。館内換気の仕組みについての基本情報を周知することは今後の課題としたい。

(16) 当館の空調加湿器は保守管理がしやすい電極式蒸気加湿器が使用されており、電熱式蒸気加湿器に比べて反応速度が遅く制御性に劣る。

10. 空調外気導入のデメリット

最後に機械換気による外気導入のデメリットについて述べる。まずは、これまで述べた通り、温湿度制御への負荷である。当館の場合は夏の高温・高湿による影響は少ないが、冬期の低温・低湿での加湿不足による湿度低下への影響は無視できない。次にランニングコストの問題がある。外気導入による熱交換負荷の上昇で冷水・温水使用量、電力使用量の増加が見込まれたが、今年度は美術館の活動体制が例年とまったく異なったため、比較が難しく試算できていない。しかし、空調稼働＝換気として運用しているためこれまでよりも広範囲かつ長時間の空調運転となっており、その分の使用量が増えていることは確かである。

また、空調設備への負荷による保守管理の負担増加も大きな問題で、空調機や加湿器、動力ファン等の消耗部品交換を含めたメンテナンス頻度の必要回数は間違いなく増加している。消耗品でいえば、空調機のプレフィルタ⁽¹⁷⁾、塩害フィルタ⁽¹⁸⁾の汚損増加が著しく交換頻度が増えており、追加購入が必要になっている。

なおこれは当館の立地と構造によることだが、厳冬期の外気導入の冷気によって外気取入口やダクト内に大量の結露水が発生し、すでに自然風の吹き込みによる結露と塩害によって生じていた錆化がさらに激しくなっているとの報告もある。

11. まとめ

最後に、これまでに述べた報告の要点を記しまとめとする。

- ・新型コロナ感染症対策の換気基準として厚生労働省が示す CO₂ 濃度 1000ppm 以下の維持を目指し、作品保全と両立する外気導入を含めた空調運用を検討した。
- ・ポータブル CO₂ 濃度測定器、CO₂ 測定ロガーを導入し CO₂ 濃度のモニタリングを行った。企画展示室の空調機に備わっていたダクト挿入型 CO₂ 濃度測定や、建築物衛生法に基づく空気環境測定のデータは過去の状況把握と換気効果の比較検討に有用であった。
- ・入場者数と CO₂ 濃度の増減は比例し、機械換気による外気導入を行っていない場合は、1000 人／1 日を超えると CO₂ 濃度は 1000ppm を上回る傾向にある。また、CO₂ 濃度の上昇ピークは室内滞在人数の増加ピークとは連動せず、開場時から CO₂ が蓄積して濃度が高まり閉場後に徐々に下がるが、CO₂ 濃度が 2000ppm を超えるような大型展の混雑した会場では、夜間開館で無人時間が少ない場合、翌日の開館時間まで 1000ppm を下回らないことがある。
- ・ミナ ペルホネン展、GUTAI 展では機械換気による外気導入を行った。ミナ ペルホネン展では外気取入ダクトはほぼ全開の 80° で運用し、予約システムによる入場制限の効果もあり会期終盤まで 500ppm ～ 600ppm で基準値を大幅に下回り、十分な換気量が得られた。入場者が 1900 人前後で CO₂ 濃度が 960ppm となった日でも、翌朝までには外気導入による換気効果で空気環境が改善された。
- ・展示室の換気効果は壁のレイアウト、空間の大きさによって変わる。還気口や給気口の障害物や気流を障害する要因がある場合、空調効果とともに換気効果も低下する。
- ・企画展示室においては会場レイアウトによる差はあるものの 1 日の入場者数が 1900 人を超えると外気導入量をほぼ最大にしても CO₂ 濃度は基準値の 1000ppm に迫ることがわかり、CO₂ 濃度 1000ppm 以内に収まる入場者数の上限目安を検討するデータが得られた。
- ・外気導入による温湿度変動への影響は夏期の高温・高湿の影響は少なく、冬季

(17) プレフィルタの汚れは外気取り入れ口の場所によって差があり、国道 2 号線に面した方向で特に汚損が激しいことがわかった。

(18) 当館は重塩害地域にあるため、すべての空調機に塩害対策のため除塩フィルタを備えている。

の低温・低湿の影響が大きい。外気湿度低下だけでは問題ないこと多く、温度低下が伴う場合に展示室の湿度低下が生じた。

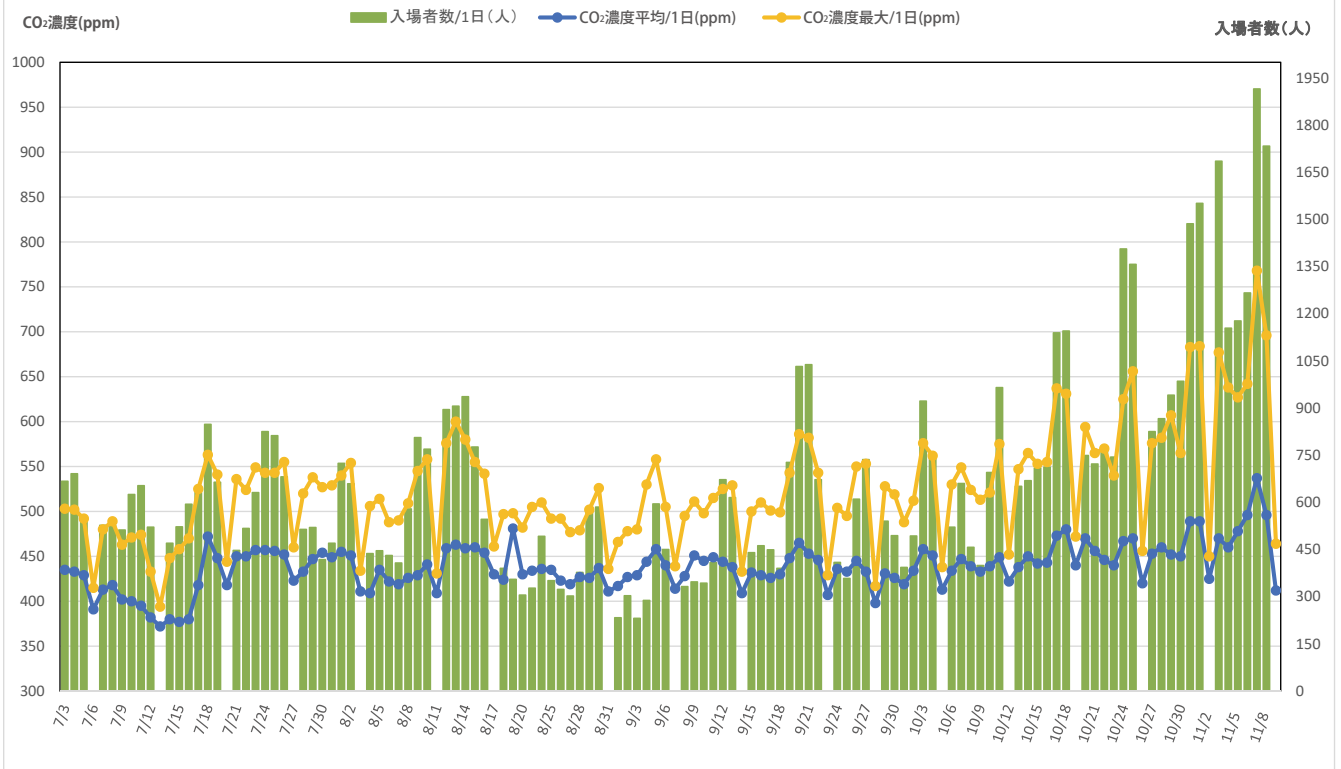
- ・冬季の外気導入による影響は機械室の外気取入口と空調機の距離が関係する。外気取入ダクトが短いほど外気がダイレクトに空調機に入るため影響が大きい。
- ・常設展示室は外気導入による温湿度変動の影響が大きい。過去のCO₂濃度データと入場者数の見込み人数により自然換気でも十分な換気量が得られると判断し、機械換気による外気取入れ無しで空調運用している。
- ・館内全体として換気量が増えているため、外気導入を行っていない部屋も自然換気が促されている。
- ・外気導入によるデメリットは老朽化した空調機への負荷やメンテナンス費用の増加、冷温水や電気使用量、フィルタ類の交換費用等ランニングコストの上昇などがあり、館運営に大きな影響がある。

今年度は新型コロナ感染症対策としての換気に最大限配慮した空調運用の方法を探る年となったが、来年度以降はこれまでの成果を踏まえ、館運営とのバランスにも配慮した運用方法を検討する必要があると感じている。まだ試行錯誤の最中であるが、本報告がコロナ禍によってこれまでにない変化が求められている美術館活動のひとつの試みとしてなにかの参考となれば幸いである。

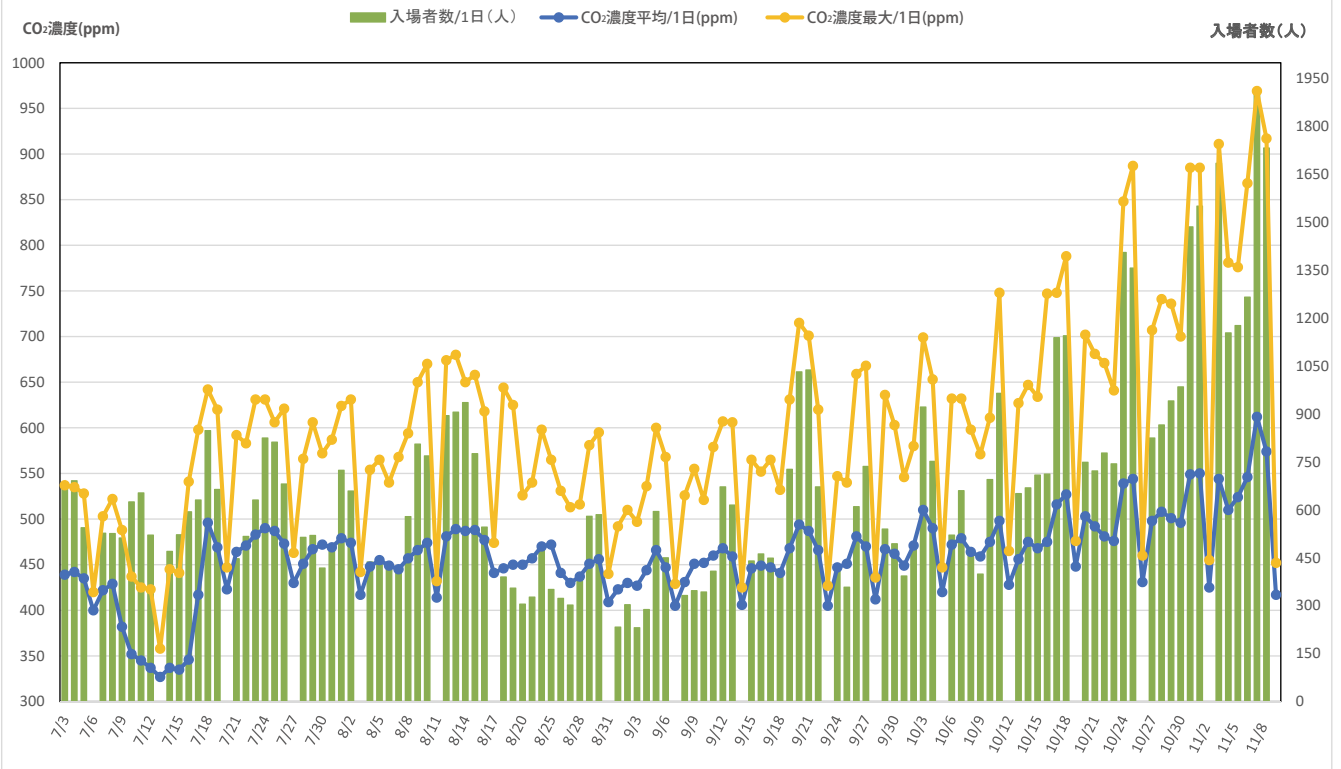
(表 1) 特別展会場【企画展示室 1】の CO₂ 濃度比較

展覧会名	年	月日	入場者 (人/日)	Co2 濃度		
				最大値 (ppm)	最大値 記録時間	最小値 (ppm)
ミナ ペルホネン展	2020	7/7 (火)	527	524	16:07	429
		7/8 (水)	527	539	15:13	429
		7/9 (木)	512	524	15:02	430
		7/18 (土)	848	586	17:03	444
		7/24 (金・祝)	825	582	16:04	455
		7/25 (土)	812	587	18:00	449
		7/26 (日)	680	605	16:39	446
超・名品展	2020	6/3 (水)	352	640	16:53	455
		6/4 (木)	477	698	15:44	477
		6/5 (金)	558	731	17:24	484
		6/6 (土)	919	939	16:28	500
		6/7 (日)	969	950	16:48	519
山村 コレクション展	2019	8/6 (火)	254	587	16:21	440
		9/18 (火)	211	570	15:55	434
		9/26 (木)	435	679	15:19	462
		9/27 (金)	515	664	15:44	458
		9/28 (土)	625	757	16:15	459
		9/29 (日)	732	794	16:38	465
吉野石膏 コレクション展	2019	6/4 (火)	571	774	16:24	427
		6/5 (水)	641	797	15:54	451
		6/6 (木)	691	844	16:11	478
		6/18 (火)	955	942	16:39	427
		6/19 (水)	799	907	16:08	474
		6/20 (木)	830	912	15:34	484
		7/13 (土)	2219	1625	16:40	508
		7/14 (日)	2675	2092	16:33	563
		7/15 (月・祝)	2826	1935	15:55	605
プラド美術館展	2018	8/1 (水)	805	944	15:47	805
		8/2 (木)	943	1031	15:19	943
		8/3 (金)	884	967	15:46	884
ベルギー奇想の 系譜展	2017	6/6 (火)	767	896	15:53	408
		6/7 (水)	645	849	16:04	456
		6/8 (木)	626	867	16:32	454
		6/9 (金)	923	1022	15:55	462
		6/13 (火)	814	976	16:07	416
		6/14 (水)	1061	1167	16:02	460
		6/15 (木)	781	970	16:34	492
		6/16 (金)	971	1001	16:28	453
「怖い絵」展	2017	9/3 (日)	9648	2200 以上 (検知上限超)	不明	1084
		9/9 (土)	9339	2200 以上 (検知上限超)	不明	801

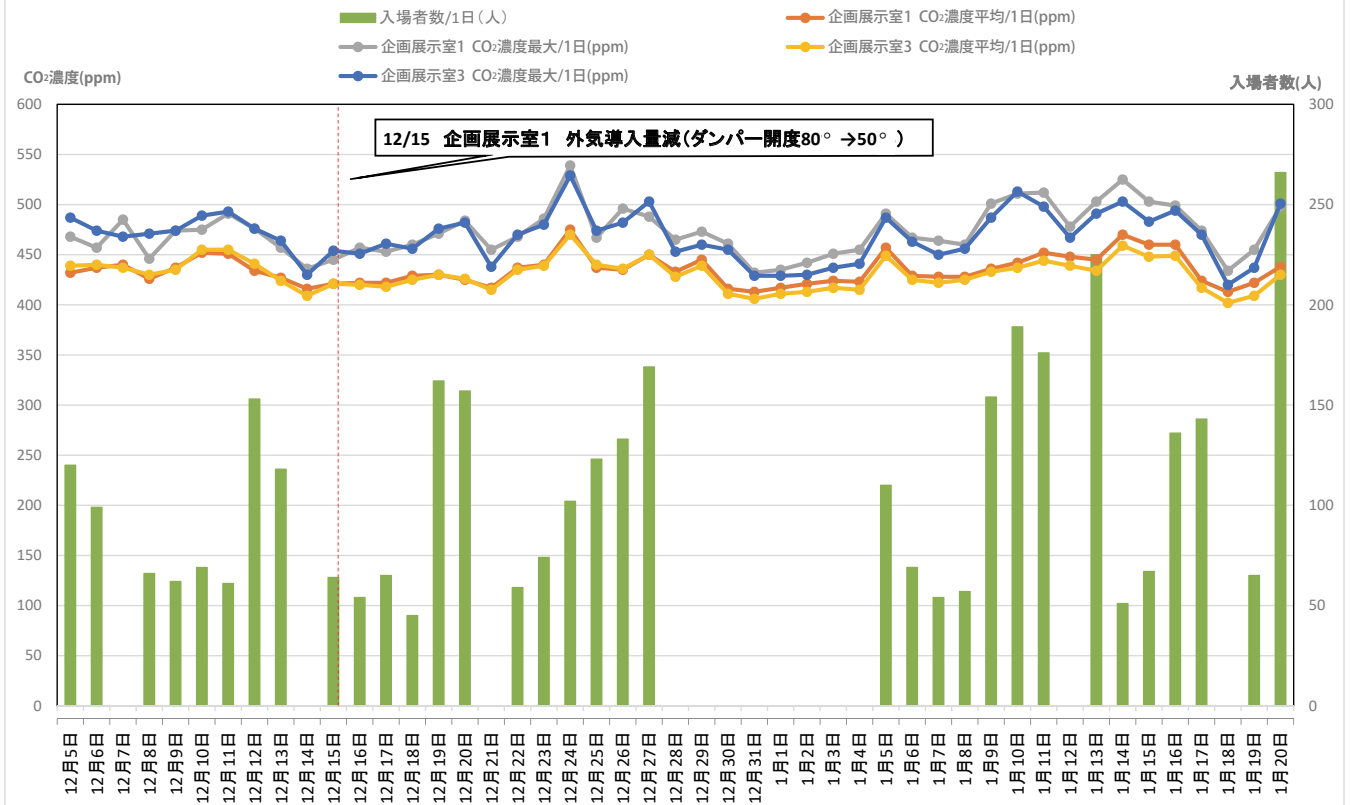
(表2) 入場者数とCO₂濃度【企画展示室1】[ミナペルホネン展]



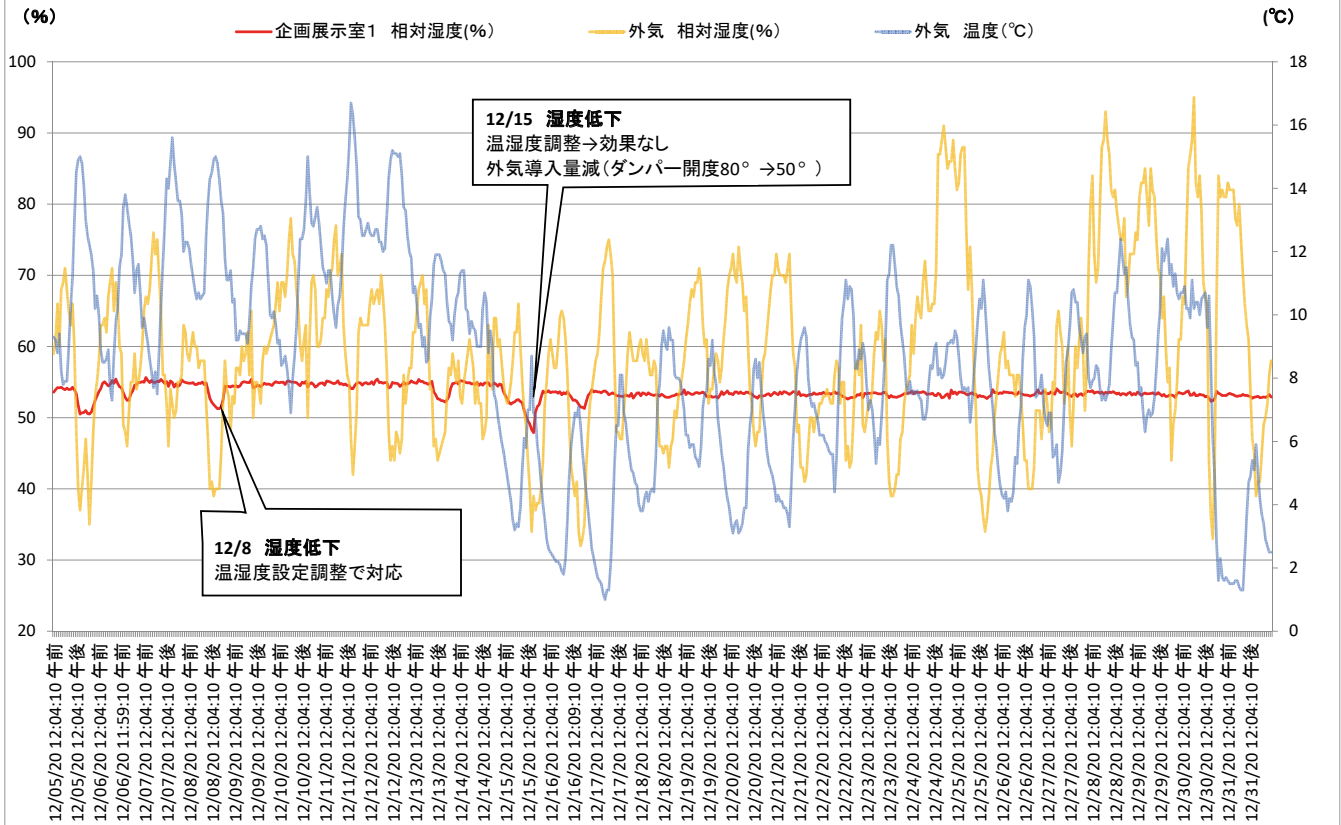
(表3) 入場者数とCO₂濃度【企画展示室3】[ミナペルホネン展]



(表6) 入場者数とCO₂濃度 [今こそGUTAI展]



(表7) 外気導入による展示室温湿度への影響【企画展示室1】[今こそGUTAI展 12月5日～31日]



(表8) 建築物衛生空気環境測定結果による館内外気導入前後のCO₂濃度比較

*計測は午前10時～11時、午後13時～14時にそれぞれ1回、CO₂濃度の数値は2回計測の平均値

測定年月日	2020年7月30日(木)		2019年7月19日(金)		2018年7月27日(金)		2020年9月17日(木)		2019年9月27日(金)		2018年9月28日(金)		2020年11月20日(木)		2019年11月29日(金)		2018年11月21日(水)		
	測定場所	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)	在室人数 午前・午後	CO ₂ 濃度 (ppm)
企画 展示室	1 (4,395㎡)	540	810	30・50	830	50・35	830	30・20	535	20・20	600	60・40	1170	計測無	計測無	905	15・20	585	
	2 (1,604㎡)	635	1310	50・40	865	23・15	865	10・10	595	5・10	595	40・20	1245	計測無	計測無	875	9・10	635	
	3 (4,395㎡)	595	1135	60・50	765	25・20	765	10・20	565	6・15	620	30・40	1125	計測無	計測無	880	10・13	595	
	1 (2,931㎡)	520	625	2・2	615	1・1	615	3・20	525	3・5	520	1・3	605	5・3	510	30・5	585	1・5	500
	2 (598㎡)	505	615	2・3	590	1・1	590	4・15	535	3・4	515	1・5	595	30・3	565	30・5	575	2・3	505
	3 (2,931㎡)	500	575	1・2	570	1・1	570	4・5	520	1・3	520	1・3	590	30・3	525	2・2	550	2・2	495
常設 展示室	4 (991㎡)	515	690	2・5	580	1・1	580	20・5	510	2・5	580	2・10	690	15・2	535	1・3	550	2・1	490
	5 (2,070㎡)	490	575	1・2	575	計測無	計測無	15・3	560	3・3	520	7・2	595	20・2	505	30・3	555	1・1	495
	6 (1,489㎡)	515	655	1・3	600	2・1	600	1・3	525	0・1	545	1・2	640	5・2	495	1・4	530	0・3	505
	小津記念室 (570㎡)	520	665	1・1	665	1・1	665	1・5	575	5・1	540	1・4	665	15・2	510	1・3	540	1・3	540
	金山記念室 (595㎡)	525	675	1・2	675	1・1	675	1・5	535	1・3	535	5・3	650	20・2	510	1・3	535	1・2	510
	ギャラリー (5,865㎡)	計測無	計測無	計測無	10・2	615	計測無	計測無	計測無	20・10	515	2・3	500	計測無	計測無	計測無	計測無	1・1	460
ギャ ラリー 棟	アトリエ2	535	590	15・15	590	13・21	650	0・0	485	0・0	455	0・0	460	25・20	655	20・20	635	20・20	710
	ミュージアムホー ル	480	560	100・0	560	0・40	560	0・75	515	不明・0	730	計測無	計測無	計測無	計測無	計測無	0・0	500	
	修復事務室	500	615	2・2	615	2・1	495	1・2	480	0・1	500	4・3	575	2・5	465	2・2	535	1・2	520
	1階事務室	665	775	15・10 (25)	775	12・12 (24)	635	12・10 (22)	565	12・10 (22)	665	12・15 (27)	640	15・15 (30)	615	10・10 (20)	665	16・15 (31)	745
	2階研究室	540	690	8・9 (17)	690	3・5 (8)	630	10・20 (30)	525	5・6 (11)	620	5・6 (11)	505	5・9 (14)	475	3・5 (8)	630	6・6 (12)	755
	中央監視室	735	760	2・2	760	6・5	725	4・3	695	5・2	700	5・3	755	3・5	725	5・5	705	5・6	690
事 務 室	展示スタッフ B1控室	955	985	3・4	985	4・6	1420	1・4	970	4・5	870	5・5	865	2・4	705	3・5	865	0・4	1420
	美術情報 センター	515	650	2・4	650	3・3	675	3・4	515	3・4	530	3・4	585	3・5	490	3・4	600	3・4	540
	ミュージアム ショップ	550	605	2・7	605	2・10	555	3・8	545	1・2	540	4・13	575	2・3	485	3・3	475	1・4	515
	大 エントランス	510	655	2・10	655	4・2	645	4・3	500	2・2	535	5・10	600	2・2	485	2・2	485	4・4	500
	常 設 エントランス	540	730	0・1	730	0・3	640	0・20	535	0・0	520	0・3	655	0・0	490	0・2	540	1・2	540
	2階トイレ前 通路	560	650	0・0	650	0・0	585	0・10	545	0・0	530	0・0	705	1・0	495	0・0	535	0・0	510
修復室2	490	590	1・1	590	0・0	475	0・0	475	1・0	475	2・2	460	1・1	490	0・0	495	0・0	480	

図1 ミナペルホネン展会場簡易図面

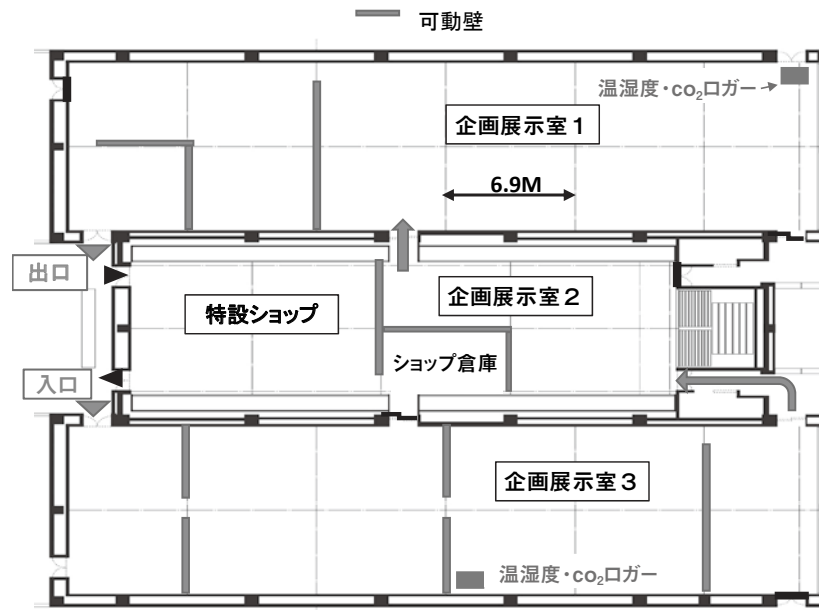
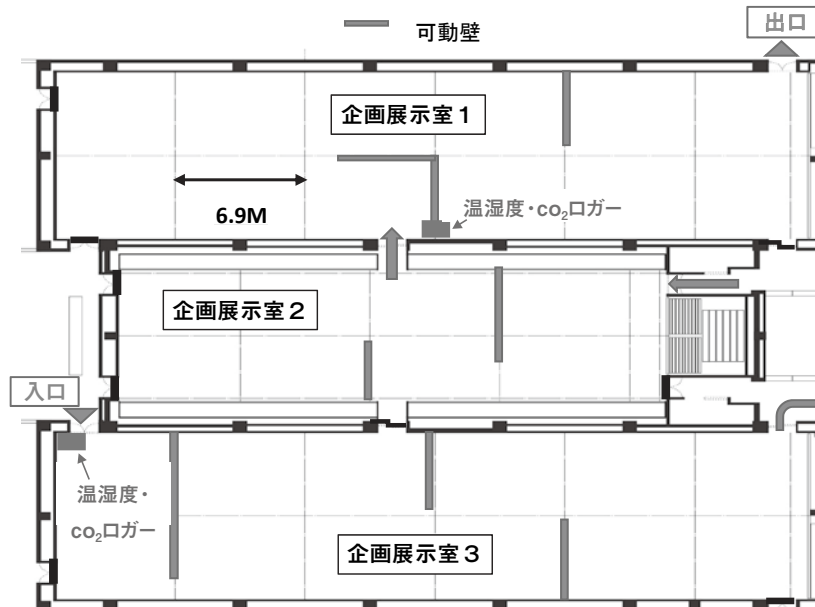
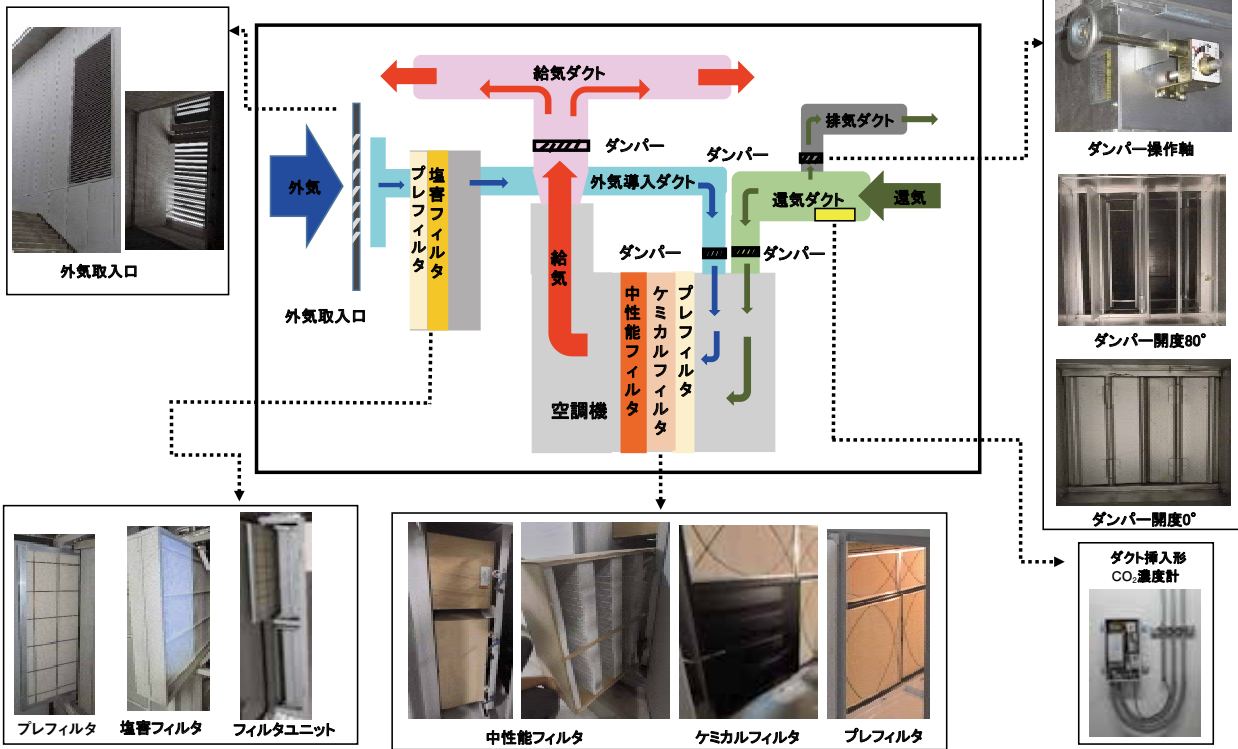


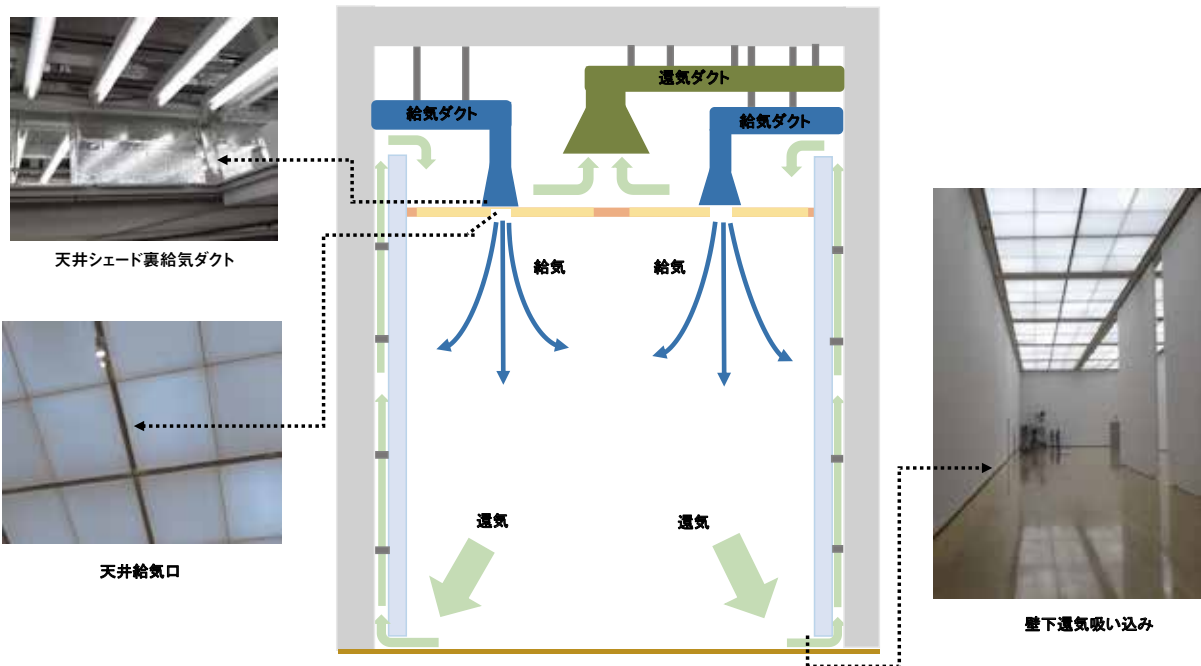
図2 今こそGUTAI 展会場簡易図面



資料1 外気導入と空調機・ダクト簡易図



資料2 展示室空調システム簡易図



2019年、兵庫県立美術館（以下、兵庫県美）は特別展「集めた！日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展」を開催した。会期中に実施された、尾崎信一郎氏による講演の原稿全文を、ここに掲載する。

山村コレクションとは、山村徳太郎氏（1926-1986）が収集した戦後前衛美術の作品群である。68作家による167点が、現在、兵庫県美に收藏されている。

兵庫県西宮市に生まれた山村氏は、若くして家業の製壘所を継ぎ、長く取締役社長をつとめた企業家である。山村製壘所が組織改編によって山村硝子株式会社となった1955年頃より、母ハル氏とともに美術品を集めはじめた。当初は国内外のモダンアートを集めていたが、60年代半ばより海外作品や日本の近代美術を徐々に手放し、国内の戦後美術を対象を特化した。1983年に社長を辞し顧問となったのち、ますます旺盛な収集活動を行ったが、1986年1月に病気のため59歳で早世した。この時点で収集されていた作品は、同年度末1987年3月付けで、兵庫県美の前身である兵庫県立近代美術館（以下、兵庫近美）に一部購入、一部寄贈のかたちで、一括收藏された。

山村氏は、会社経営の一線を退き収集を加速させた時期に、既に失われた実験的な作品の再制作を作家に依頼するというプロジェクトに乗りだしている。このプロジェクトの専任スタッフとして雇われたのが、当時、大阪大学の大学院生であった尾崎信一郎氏である。尾崎氏は、山村コレクションが收藏された翌年度の1987年に、兵庫近美の学芸員となった。国立国際美術館（1995-1998年）、京都国立近代美術館（1998-2006年）での勤務を経て、2006年に鳥取県立博物館の副館長となり、現在に至る。コレクターとしての山村氏を直接知るだけでなく、戦後美術の研究者として長く美術館の現場を経験してきた立場から山村コレクションを語りうる、稀有な存在である。

尾崎氏は講演にあたり、読み上げ原稿を用意して臨んでいる。このスタイルの意味には追って触れるとして、まず原稿採録の方針について述べる。

尾崎氏より原稿の提供を受け、誤字の修正と最小限の表記統一のみ行った。原稿に章立ては明記されていなかったが、会場で配付されたレジユメに従い整えた。またレジユメの「キーワード解説」も文末に収録し、本文での初出時に*印を付した。それ以外の脚注はすべて江上・鈴木による。人名、地名等で補足が必要と考えられる場合は（ ）で補った。

講演会場で映写された画像は文末の一覧のとおりで、本文には〔 〕で番号を示した。うち山村コレクションに関する記録写真を中心に挿図とした。キャプションは講演時の表記を踏襲し、必要に応じデータを〔 〕で補った。山村コレクションの作品について〔 〕内の数字はカタログ番号（注1文献参照）である。

尾崎氏は1989年、「批評への意志 —山村コレクションの形成と特質—」と題

する文章を発表している⁽¹⁾。兵庫近美でのお披露目となる特別展「幻の山村コレクション展」にあわせて刊行された図録の巻頭論文である。山村コレクションの成立過程を詳細に論じ、その特徴を明らかにした上で、戦後美術史に対する独自の視点に基づくコレクションを、収集による批評行為として読み解いている。収集活動を間近に見てきた尾崎氏ならではの知見に富むこのテキストには、山村氏の没後間もない時期であるからこそ、逸話的な証言は見当たらない。「話し言葉」による証言が「オーラル・ヒストリーというカテゴリーで理解され、書字と文献による歴史研究とは別の視野を開くものとして意味づけられ」（本講演録 p.65）ようになったのは近年のことである。尾崎氏が講演でⅡ—4章を割いて説明するとおり、再制作にあたりインタビューや資料収集を進めた山村コレクションの取り組みは、昨今耳目を集めるオーラル・ヒストリーやアーカイヴの草分けであった。

正確を期すため原稿を用意しつつ、語り言葉の口調を生かした今回の講演は、オーラル・ヒストリーの利点を生かした論述スタイルといえる。特に前半では、尾崎氏が直接関わった再制作プロジェクトについて、時系列に沿って詳しく述べられており、山村氏の姿やその活動を生き生きと伝えている。

講演の後半では、山村コレクションの特質を示し、収集活動をやはり一種の批評行為として、ただし今回は美術館に対する批評＝美術館論として読み解いていく。提示された論点は、1989年の分析を今日的な視点でアップデートしたもので、「オーラル・ヒストリーとアーカイヴ」とともに「非実体性」が新たに加わっている。山村氏の依頼で再制作された中には、展示のたびに取り壊され、結果的にコレクションに入らなかった、「もの」として残らないタイプの作品も含まれていた。

国立国際美術館が2016年度にアローラ&カルサディーラの《Lifespan》(2014年)をパフォーマンス作品として初めて購入し、話題を呼んだことは記憶に新しい。保坂健二郎氏によると、ドイツでは、公的機関が収蔵に二の足を踏むような実体性のない作品を、コレクターがいち早く集めている。コレクターが寄託や寄贈というかたちで美術館と共同することで、「[今]を代表する現代美術として、広く公共に見せることができている」という⁽²⁾。山村コレクションは「コレクターが生きる時代を共に生きる作家を対象としたコレクション」（本講演録 p.68）の先駆であり、その未完の試みは、現代の野心的なコレクターたちに確かに引き継がれている。



講演会風景

(1) 尾崎信一郎「批評への意志—山村コレクションの形成と特質—」1989年、『兵庫県立近代美術館所蔵 山村コレクション全作品図録』兵庫県立近代美術館、pp.10-16。『集めた！日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展』図録、2019年、兵庫県立美術館、pp.169-174にコメントを付して再録。

(2) 保坂健二郎「なぜ美術館でコレクターの展覧会が行われ、現代美術が「世界の宝」と呼ばれたのか？」『現代美術のハードコアはじつは世界の宝である展 ヤゲオ財団コレクションより』図録、2014年、東京国立近代美術館ほか、pp.195-197。

本日はお招きいただき、ありがとうございます。ご紹介に預かりました尾崎と申します。今回は講演にあたって原稿を準備させていただきました。それは私が話し下手であることによりますが、もう一つの理由として今回の講演の内容を書字として残したいという思いがあります。私は現在、57歳で奇しくも初めてお会いした時の山村さんと同じ年齢です。山村さんと自分を比較して、自分の仕事の貧しさはともかく、あらためて山村さんが若くしてお亡くなりになったことに無念の思いを禁じ得ません。それから36年もの時が経過し、今日のお話に登場する作家の方々もほぼすべて鬼籍に入られました。おそらくこの講演は山村さんを直接に知る者が公式の場で語る最後の証言となるでしょう。この意味でも可能な限り正確に当時の状況をお伝えし、記録として残したいと考えます。

I 山村コレクションと私

1. 具体美術協会の名品、トリノから四半世紀ぶりの帰還

(1983年秋)

私が初めて山村徳太郎さんにお会いしたのは1983年のことです [1]。当時、私は大学の西洋美術史学の研究室で卒業論文の準備をしていました。私が論じようとしたのは阪神間で1954年に結成され、1972年まで活動を続けた具体美術協会*でした。具体美術協会、以後は具体と呼ぶことにいたします。具体は今でこそ戦後美術の出発点として日本のみならず世界的に認知され、世界中の美術館で回顧展が開催されていますが、当時は関係者以外にはほとんど知られることなく、美術館で作品を見ることさえ困難でした。今日では抽象表現主義やミニマル・アートといった戦後美術が大学で卒業論文や博士論文のテーマとして取り上げられても不思議ではありませんが、当時の大学で論文に取り上げることが許されるのは研究史の蓄積がある古い時代の美術だけであり、20世紀美術さえも研究するのが難しい雰囲気がありました。さいわい私が在学していた大阪大学は自由な学風があり、指導教授であった木村重信先生が具体の作家たちと親しく、早くからその重要性を理解していらっしゃったこともあって、研究を積極的に勧めていただきました。しかし実際に研究を始めるとすぐに私は壁に突き当たりました。今でこそ具体に関しては立派な資料集やたくさんのカatalogが刊行されていますが、当時は1976年に大阪府民ギャラリーから発行された『具体美術の18年』しか資料がなく美術館に行ってもなかなか作品を見ることができなかつたのです [2]。もっとも当時、具体の作家はまだ現役でいらっしゃいましたので、個展が開かれるたびに私は飛び込みで訪れては直接に聞き取りをして証言や資料を集めました。

卒論を控えてやや焦っていた私に木村先生から思いがけないお

誘いがありました。最近、西宮の大コレクターがイタリアのトリノから具体的作品をたくさん買い戻して、作品を整理するにあたって助手を探していらっしゃる、君、やってみないかといった話でした。ついてはまもなく作品が日本に到着するから、秘書の方に連絡をとって見に行きなさいというアドバイスもいただきました。私が山村徳太郎さんのお名前を知った最初でした。よく晴れた秋の日であったと記憶しています。秘書の方と連絡をとった私は夙川にある山村さんのご自宅を訪ねました。大きな邸宅の広い芝生にまさにイタリアから到着したばかりのクレートが運び込まれ、幸運にも私は具体的優品が四半世紀の時を超えて日本に里帰りした現場に立ち会うことができたのです。今回の展示に並べられている具体の絵画の大半がそれにあたります⁽¹⁾。クレートが開梱されて作品が一点一点私たちの目の前に出されるたびに、私は大きな衝撃を受けました。白髪一雄のフットペインティング [3]、嶋本昭三の絵具壇の爆発絵画 [4]、元永定正の流しによる絵画 [5]⁽²⁾、取り出される具体の絵画のクオリティは私の予想をはるかに超えていたのです。私は研究者としてのこれからの自分をこのグループに捧げてもよいことをその場で確信しました。そしてこれらの作品を遠くイタリアから買い戻した山村さんとは一体どんな方なのだろうかと興味が湧きました。

2. 山村硝子、社会活動部での仕事(1984年4月～1985年12月)

3つのライフワーク、10のテーマ

具体美術協会の資料の整理と写真資料の複写

再制作作品の選定と試作

最初に述べたとおり、当時、山村さんは57歳。すでに前年に山村硝子の社長を退かれていらっしゃいましたから、会社の仕事からは直接には離れていらっしゃったと思いますが、当時お渡しいただいた「スーパー無限大」をあしらった名刺には [6] 三つのライフワークと十のテーマが掲げられていました [7]。「リサイクリング」「リサーチ・アンド・デヴェロップメント」そして「芸術文化活動」という三つのライフワークのうち、「芸術文化活動」



Tokuzo Yamamura : 山村徳太郎, Nishinomiya, Hyogo, Japan. Phone

図6

としては海塾と山村コレクションが掲げられています。海塾というの是不登校児を対象としたヨット教室であり、山村さんの関心の広さがうかがえると思います。ちなみにテーマの末尾に記されたアルファベットはそれぞれの活動にあたっての協力者を示しており、山村コレクションの項目にあるMは松本巖さん（山村硝子元社員、1950年入社）、Oは私を示しています。初めてお会いしたその日に、山村さんがいきなり「具体活動時の熱気を再現したコレクション」の計画を私に説明されたことは今も強く印象に残っています。私は何よりもその壮大な構想に驚きました。しかし当時の私には山村さんの構想の革新性と先取性を十分に理解することはできなかつたように思います。このコレクションが、この美術館の前身、兵庫県立近代美術館に収蔵された後、私も縁あって同じ美術館に就職して学芸員としての仕事を始めました。私が山村さんの抱かれていたヴィジョンの先見性を理解したのはずっと後のことでした。山村コレクションは構想されながらも実現されなかつた部分を含めて本質において一つの美術館論として理解することができるように思います。生前より山村さんはコレクションを公共の場に収めることを公言していらっしゃいましたから、コレクションの公共性、それを担保する場としての美術館の役割に関心をもっていらっしゃったと思います。そして私も30年余りの学芸員生活を経て、ようやく当時の山村さんの思いが今日の美術館にとってどのような意味をもつかということがわかってきた気がいたします。講演のタイトルを「山村コレクションは美術館に何を問いかけるか」としたゆえんです。しかしこの問題について論じる前にもう少し山村コレクションがいかんして形成され、どのようにして関係者に知られることになったか、私の記憶を通して事実関係を確認しておきたいと思います。

最初に述べたとおり、初めて山村さんとお会いした83年の秋、私は年明けに提出する卒業論文に追われていました[8]。山村さんのもとで実際に働き始めたのは卒業論文を提出した後、84年の4月からであったと記憶します。おそらく山村さんは私を山村硝子の社員として雇用することを考えていらっしゃったと思いますが、私は大学院の修士課程に進むことが決まっていたので、大学での研究にも未練があり、週に一度のアルバイトというかたちで山村さんのお手伝いをするようになりました。採用にあたっては山村さんから一つだけリクエストがあったことを覚えています。それは何か私の書いた文章を見せてほしいという申し出であり、私は当時大学で友人たちと発行していた冗談のよ

うな同人誌をお見せしたと記憶しています。私の仕事は毎週金曜日の午前中に西宮にあった山村硝子の社会事業部に出勤し、一週間の仕事の進捗を報告し、その後、たいてい山村さんと一緒に近くでお昼ご飯を食べて別れました。社会事業部には先に述べた海塾のスタッフの方もいらっしゃっていつも親切にしてくださいました。毎週のルーティンワークは、当時、大阪府立現代美術センターに保管されていた具体関係の資料のうち、写真関係の資料を複写することでした[9]。後でもお話しするとおり、卒業論文をまとめる過程で、私は大阪府立現代美術センターに具体が残した雑多で膨大な資料があることを知り、整理を始めていました。一介の学生に過ぎない私がこのような貴重な資料を整理することができたというのは幸運というか、よい時代でした。写真資料については、当時館長でいらっしゃった高橋亨さんのお許しを得て、ネガを毎週少しずつ借り出して天王寺の写真屋さんで焼き付け、ネガが残っていない分についてはアルバムを借り出して接写して逆にネガを作る作業を続けました。私は毎週、この作業の進捗を山村さんに報告しました。一方でこの時期、ルーティンの仕事とは別に作家との打ち合わせや会食が頻繁にあったことを覚えています。ここであらためて時系列を整理するならば、私は83年の秋に初めて山村さんとお会いし、翌年の春から山村硝子で仕事を始め、85年の4月に国立国際美術館で「山村コレクション研究会」が開かれました。この後、秋に山村さんは体調を崩され、翌86年の1月には若くして亡くなられたのですから、私が山村さんと一緒に仕事をしたのは二年余りの短い間でした。今回、当時の資料を確認してあらためて感じるのは、山村さんと一緒に過ごした時間の圧倒的な密度です。あれほどたくさんの方がわずか二年ほどの間に生じたとは信じられない思いがいたします。私は自分の人生の中でこれほど濃密な時間をほかに知りません。

山村硝子での仕事は1985年4月20日に千里万博公園時代の国立国際美術館で開かれた「山村コレクション研究会」に向けられていました。この研究会はかねてより山村さんが当時の小倉（忠夫）館長に国際美術館で自分のコレクションをすべて並べたいという希望を伝えられ、美術館からは展覧会というかたちで公開してはどうかという申し出があったのに対し、山村さんとしては自分でさえ全貌を把握していないコレクションをいきなり公開することはできないとして、一日だけの非公開の研究会として実現されることになった経緯があります。初めてお会いした頃、山村さんは研究会を意識したいくつものアイデアをおもちで、作家との

3つのライフワーク

- リサイクルリング
- R&D
- 芸術文化活動

いずれも企業活動と社会活動の間の垣根を低くして

10のテーマ

- (1) ⑧ 山村リサイクルリングシステム……………(リサイクルリング) E.
- (2) ガラスびんリサイクルリング推進連合……………(リサイクルリング) M.S.
- (3) 一本のあきびんから・総編……………(リサイクルリング) /
- (4) ⑧ 山村R&D……………(R&D) O.
- (5) ⑧ 山村デザイン・ラボ……………(R&D) O.E.
- (6) ⑧ 山村エルダリーサービス……………(R&D) I.
- (7) 山村21世紀計画への提言……………(R&D) /
- (8) 西宮リサーチビレッジ……………(R&D) O.O.
- (9) 海塾……………(芸術文化活動) Y.T.
- ⑩ 山村コレクション……………(芸術文化活動) M.O.



図8

図7

打ち合わせや会食はそれと関係していました。すでにこの時点で山村さんは具体の初期に制作され、失われたオブジェの再制作を構想していらっしゃいました。

3. 山村コレクションの体系化（1984年4月～1985年3月）

学芸員との対話、ハイレッド・センターとの接触

山村さんと私は具体の作家たちとお会いして、再制作するオブジェを確定するための最初の協議を早くも84年の4月6日と14日に二度にわたって開いています。私は協議のための資料を作成し、協議が終わると議事録的な文書を作成しました [10]。今回の展示にはその資料が加えられていますが、ビジネス文書の書き方も知らない未熟な学生の手書きの報告書——当時はまだワープロがありませんでした——が展示されていることに赤面の思いです。一方で山村さんは具体のコレクションに厚みを増すために、この時期に主要な作家の重要な作品を新たに買い足していらっしゃいます [11]。トリノから買い戻された17点の作品は疑いなく具体の最重要作品であり、今回の展示でも展示のハイライトを形作っています。具体の作家のうち、吉原治良と元永定正について山村さんはかねてより継続的に作品を収集していました。しかしトリノからの作品が加わることによって、個々の作家ではなくグループとして具体を最良の作品によって網羅することが可能となり、コレクションを体系化するという発想が生まれたのではないのでしょうか。今回の展示はコレクションの形成の過程をクロノロジカルにたどるという視点に立って構成されているため、私にも多くの発見がありました。今回の展示を参照するならば、当初より津高和一と斎藤義重については集中的な収集がなされていたことがわかります [12]。私も山村さんと一緒に西宮の津高さんのお宅を訪ねたことがありますし、斎藤さんについても1984年に兵庫県立近代美術館で開かれた回顧展の折に紹介いただいたことを覚えています。この二人に先の吉原、元永の二人を加えた四人の作家がコレクションの骨格であることを山村さんも何度か明言されています [13]。今回の展示で明らかなおも、コレクションの第一部に収められた何点かの作品は比較的早い時期に収集されていました。しかしそれは体系的なコレクションからはほど遠い、いわば点と点の収集でした。トリノからの17点の買い戻しは単に多くの名品が加わったことにとどまらず、いくつもの点を結ぶ一つの面として、コレクションの中核となる「初期具体美術と二人の作家」を浮かび上がらせました。そしてこの面に向かい

合わせるかたちで第一部「現代美術の日本的形成」、さらに第三部「現代美術の新展開」が成立した経緯については、私は今回のカタログにも収録されている89年のカタログ論文の中で検証いたしました。このように整理する時、あらためて思い浮かぶいくつかの記憶があります。私が山村コレクションで働き始めた頃、具体のコレクションに向かい合う第一部のコレクションをいかに整えるかについてお考えになるにあたって、山村さんは展覧会をめぐる、担当した学芸員との対話を重視されました。山村さんが当時の東京都美術館をコレクションのライバルと考えていらっしゃったことについてはカタログの論文で鈴木（慈子）さんが指摘されていますが、1984年の秋に今日も会場においで万木（康博）さんが企画された「1970年以降の美術 その国際性と独自性」という展覧会が東京都美術館で開催されました [14]。私も山村さんに勧められてこの展覧会を見に行ったことを覚えております。この際には確か交通費は自己負担でしたが、山村硝子が東京で借り上げていた宿舎に泊まらせていただきました。そして具体に対応するセクションを形作るうえで山村さんが関心を抱かれたのは、ハイレッド・センター*でした [15]。高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之の三人の頭文字をとって命名されたこの集団は60年代前半に活動したパフォーマンスの集団で、通常の絵画や彫刻の作家ではありませんから、このあたりにも山村コレクションの先見性は明らかです。ハイレッド・センターの一人、赤瀬川はちょうどこの時期、ハイレッド・センターの活動を回顧する『東京ミキサー計画』をパルコ出版から上梓します。その二月ほど後、私は銀座の高級料亭で山村さんと三名の作家、そして美術評論家の中原佑介の会食に陪席させていただきました。右も左もわからぬ学生の私は半袖シャツで高級料亭をうろうろして、仲居さんたちから不審者扱いされたことを覚えております。この会食は5月22日に開かれています。というのは、この席で私は読み終えたばかりの本にサインをいただいたからです [16]。つまり具体の作家たちと再制作作品について相談してからわずか一月後に、東京でハイレッド・センターの作品の収集についての会談が開かれていた訳であり、早くもこの時点で山村さんはコレクションの第一部を構成する作品について具体的かつ意欲的な構想をおもちであったことがわかります。残念ながら、この日の会食はおおいに盛り上がったものの、このグループの作品をコレクションに収めることは実現しませんでした。会食の中ではハイレッド・センターと関係するオブジェのミニチュアを鞆に詰め込んだ作品を制作し、



図 10

山村コレクションに収めることが提案されました。デュシャンのヴァリーズよりもむしろフルクサスのフルックスキット [17] を念頭においたマルチプルの作品は実現せず、山村コレクションには高松次郎と赤瀬川原平のオブジェがばらばらに収められることとなりましたが、作品が収められていないにも関わらず翌年の研究会の作品リストに中西夏之が名前だけ掲げられているのは、ハイレッド・センターへの山村さんの強い執着を物語っています [18]。それにしてもオリンピック直前の東京で不穏なハブニングを繰り広げ、それと関連したエフェメラルなオブジェを残した彼らの活動に山村さんがこれほどの関心をおもちになった点は興味深く、今日のレクチュアの後半でお話するコレクションの特質と深く関わっています。

4. 山村コレクション研究会(国立国際美術館 1985年4月20日)

84年の春以降、具体の失われた作品の再制作が本格化します。今、御覧いただいている写真には長髪であった頃の私も映り込んでおり、ひととき無常感を漂わせておりますが、山村さんのきりっとした視線の先にあるのは、村上三郎さんの《空》の二分の一模型です [19]。再制作作品の第一号としてリストアップされた《空》は最初縮小した作品が準備されましたが、やはり原寸大が望ましいという判断によって、今展示されているような原寸大の再制作作品としてよみがえりました [20]。どの作品をどのように再制作するかについて作家の方々と何度か打ち合わせがなされました。オブジェだけではなく、例えば村上さんの有名な紙破りのアクションについても、破れた状態の紙と木枠をなんらかの方法で永続的に定着することができないか真剣に話し合ったことを覚えています。作品の再制作の意味については後で検討いたしますが、興味深いことには、それらの多くは観客を内部に誘いこむ構造を持っています。白髪の赤い丸太 [21] と山崎つる子の赤い蚊帳 [22] は内部に入ることによって完結します。嶋本の通路状の作品や田中敦子のベルも上を歩いたり、スイッチを押さえたりする行為によって体験することができます [23]。これは野外展*等に出品されたオブジェの多くがこのような特質をもっていたことを暗示しており、具体のオブジェについて考察するうえで一つの視点を提供するように思えます。

このように様々の準備を経て、1985年4月20日に当時は千里万博公園にあった国立国際美術館で山村コレクションの非公開の研究会が開かれました [24]。私は後にこの美術館にも勤務いた

しましたが、美術館が中之島に移り、建物のあった場所も更地となった今となつては研究会自体が一夜の夢のように思われます。休館中であつたとはいえ、常設展示をすべて撤去しての大変大掛かりな展示でしたから、美術館としてもよく決断したと思います。ただしこの研究会の後、コレクションは一括して国際美術館に寄託されましたから、美術館としてもさほどの労なくして素晴らしい作品群を預かることができるという判断があつたのかもしれませんが、この際にはすべてのコレクションが展示されたと思います。その後、何度か開かれた山村コレクションの展覧会においては今回も含めて全作品の展示が実現したことがありません。今回は作品のコンディションの問題もあると聞いておりますが、端的に大きな作品が多すぎて美術館の広大な展示室をもつても展示しきれないのです。展示の指揮をとつたのは当時研究官であつた建畠哲さんと、私は今お見せしているコレクション・リストを作成しました。実は校正段階で山村さんは病院に入院されておりました。おそらく検査入院ではなかつたかと思いますが、私は巻末の「山村コレクションについて」という文章の原稿を病室で受け取つたことを覚えております。非公開とはいえ研究会の当日は、コレクションに収められている作家の方々、画廊や美術記者といった美術関係者、山村硝子の関係者などがたくさん来場され賑わいました。私は会場に設えた具体とハイレッド・センターの資料コーナーの傍らに待機して、来場された方にそれまでまとめていた具体の写真資料を説明しました [25]。この写真からは当日私が整理した具体資料がどのように展示されていたかを理解していただきたいと思います。御覧のように一年をかけて準備した具体の再制作作品も展示されています [26]。研究会に出品された作品のうち、私が再制作の事情を知らない唯一の作品は吉原通雄の砂で山を作つて電球を埋め込んだ作品です [27]。この再制作作品は研究会が終わると撤去されたため、コレクション・リストに掲載されながら兵庫県立美術館に収蔵されていない唯一の作品となっています。この作品については後でもう一度立ち戻ります。逆にリストに掲載されていないにも関わらず研究会に出品されていた作品を私たちは当日の写真から確認することができます。すなわち先に述べたハイレッド・センターの作品です。研究会には高松の塚の中の紐の作品、中西の人体測定ブループリント、あるいは赤瀬川の模造千円札と缶詰などが出品されておりました [28]。借用された作品がコレクション研究会と銘打たれた展示に出品されていたことは山村さんとハイレッド・センターの微妙な関係を物語つ



図 19

ています。リストには「4月20日に展示した資料は、いずれも三人の作家からお借りしたのですが、今回の展観が契機となり、これらの資料群の複製版を数点つくろうという話が持ちあがりました。そして、その第1号がハイレッド・センター1985年作品として、山村コレクションに入ることが決まっています」と記されています [29]。ここで計画されていたのは具体同様、ハイレッド・センターの作品の再制作とは考えられないでしょうか。山村さんがなおも存命であれば、おそらくハイレッド・センターは具体と並ぶコレクションの中核となっていたことでしょう。

5. 連続作家インタビュー（1985年6月～9月）

研究会が終わると、間髪を入れず、山村さんは新しいプロジェクトを開始しました。それは具体の会員たちへの連続インタビューでした。今でこそオーラル・ヒストリー*という手法は美術史研究の中にもしっかりと地歩を占めていますが、当時はそのような発想はありませんでした。研究会を終えたこの時期、さらに具体の作品をコレクションに加えるために作家と面談する機会は多く、この機をとらえて山村さんと私は作家ごとにインタビューを行いました [30]。最初のインタビューは嶋本昭三さん。研究会が終わってからも6月15日のことでした。先に私は山村さんと過ごした時間の圧倒的な濃密さについて触れましたが、このように矢継ぎ早になされた作家との会合やインタビューを想像していただければ私の感慨も理解いただけると思います。インタビューでは主に私が尋ね、時折山村さんも質問されました。私は作家ごとに質問したい項目を箇条書きにして、事前に山村さんと確認してからインタビューに向かいました。時間としてはおおそ一時間から一時間半程度。カセットテープに録音し、終了するとインタビューごとに書き起こしました。もちろん作家ごとに質問は異なりましたが、どの作家に対しても山村さんが、吉原治良とミシェル・タピエ*への思いをお尋ねになっていたのが印象的でした。山村さんは生前の吉原と面識があり、具体という傑出したグループのリーダーとしての吉原、そして同じコレクターであり、優れた目利きであったタピエについては個人的に強い関心をおもちになっていることがインタビューの端々からうかがえました。このインタビューは結局6回にわたって行われました。6月15日に嶋本さん、6月28日に村上三郎さん、7月10日に白髪一雄さん、7月12日に山崎つる子さん、8月21日に元永定正さん、そして9月9日に金山明さんと田中敦子さんです。一夏の

うちに、ほぼ二週間に一回という頻繁さで続けられた訳です。おそらく山村さんはかなり無理をしてこの仕事を続けられたことと思います。最後の金山さんと田中さんのインタビューのために明日香村を訪れた折には山村さんが自動販売機でミネラルウォーターをお求めになって、治療の副作用で水分の補給をしなければならぬとおっしゃっていたことが記憶にあります。実はインタビューはこれ以外にもう一度行っています。最後に鷺見康夫さんからも聞き取りをいたしました。この折は山村さんの体調がすぐれず、私一人でインタビューするように直前に連絡がありました。先にも触れたとおり、この一方で私は現代美術センターに保管されていた具体美術協会旧蔵の写真資料の複製の作業を続けていましたから、これらのイメージと作家の証言が揃えば具体に関する第一級の資料になることは間違いありません。山村さんと私は将来的に具体の活動を検証する包括的な資料集を作成することを暗黙の目標としてこれらの作業を続けました。インタビューに参上した際にはそれぞれの作家についても当時の資料の有無を確認して、例えば白髪さんがアルバムのかたちで多くの貴重な資料を保存していられると知ると、小型のコピー機のようなものを持参して、その場で資料の複写ができないだろうかといったことを相談したことを覚えています。

6. 具体美術協会の再評価（1985年9月～1986年12月）

「吉原治良と『具体』」「絵画の嵐・1950年代」「具体一行為と絵画」「前衛の日本」

4月の研究会は各方面に大きな反響を呼びました。異例にも非公開の展示であるこの研究会について『みづゑ』の夏号の展評で萬木さんが大きく取り上げ [31]、『美術手帖』の7月号では「現代美術の経済学」という特集において山村さんとフジテレビギャラリーの山本進さんの対談が掲載されました [32]。後者については今回のカタログに収録されていますから、お読みいただくことができます。この対談の内容について山村さんはかなり満足なさった御様子でした。そして美術館においても、長く無視されてきた具体の再評価が飛躍的に進みます。まず9月に芦屋市民センターで「吉原治良と『具体』」が開かれました [33]。芦屋市制45周年を記念した展覧会は京都大学の乾由明先生が監修され、私は乾先生の依頼を受けてこの展覧会のキューレーションにあたりました。具体の活動18年間の全幅を扱い、かなり大規模な展示となりましたが、芦屋の吉原家に所蔵され、これまで展覧会に



図 25

出ることのなかった吉原治良の作品とそれぞれの作家所蔵の作品を中心に構成されたため、珍しい作品が多かったとはいえ山村コレクションは含まれておりません。逆に山村さんはこの展覧会を御覧になって、コレクションの厚みを増すために、そこに出品されていた作品を何点か収集されました。具体的には嶋本、鷺見の作品をそれぞれ一点ずつ [34]、松谷武判の作品を二点 [35]、展示の後でコレクションに加えました。やや遅れて、国立国際美術館で始まった「絵画の嵐・1950年代 アンフォルメル／具体／コブラ」には具体のセクションの中心として山村コレクションが展示されました [36]。建島さんによって企画されたこの展示はタイトルの通り 50 年代の表現主義的な絵画運動を代表する三つの集団を紹介する画期的な内容であり、この展覧会には研究会後、この美術館に寄託されていた山村コレクションから多くの具体の作品が出品されました。もう一つ時期としては山村さんがお亡くなりになった後、翌 1986 年 8 月の開催となりますが、兵庫県立近代美術館で開催された「具体—行為と絵画」もこの系譜に連なります [37]。というのは山脇一夫さんによって企画されたこの展示は前年の 85 年 12 月よりスペインとユーゴスラビアを巡回した展覧会の凱旋展であり、山村コレクションと兵庫県立近代美術館所蔵の具体の作品によって構成されていたからです。これらは国内で企画された展覧会ですが、もう一つ重要な展覧会を挙げておかねばなりません。それは山村さんが亡くなられた 1986 年の年末にポンピドゥー・センターで開催した「前衛の日本」です [38]。85 年の夏から秋にかけて、この展覧会をフランス側でコーディネートしていた岡部あおみさんが山村さんに接触されたことを私ははっきりと覚えています。今であれば明かしてもよいと思いますが、ポンピドゥーからの接触に対して山村さんはかなり警戒していらっしゃいました。おそらくそれは関西で展開された特異なグループの活動がポンピドゥー・センターという一つの権威によってどのように位置づけられるかを心配されたのだと思います。カタログから確認出来る限りにおいて、この展覧会には山村コレクションより元永定正の《タピエ氏》、白髪一雄の《超現代三番叟》の二点が出品されています [39]。今日のようにグローバルズムという発想が存在しなかった時代であり、実際、私はポンピドゥー・センターにおける都市の名前を冠した展覧会に中心と周縁というフランス中心主義、西ヨーロッパ中心主義の発想が見え隠れしているように感じますが、それについてはここでは措きます。しかし結果として「前衛の日本」において具体は展示のハイライトに場を与えられ、世界の戦後美術の出発点としての位置を揺るぎないものとなりました。ジャポニスム、あるいは藤田嗣治にみられたように海外での評価に基づいて日本における評価が定まるという倒錯した構図は具体においても繰り返されることとなりました。

7. 山村さんの早世と未完に終わった試み（1986 年 1 月）

このようにして、研究会後、山村コレクションは美術界に知れ渡り、とりわけ具体は世界の戦後美術においても重要な動向として注目を集めることになりましたが、山村さんに残された時間はほとんどありませんでした。秋に入ると山村さんは入院され、私

もなかなか会うことが出来なくなりました。しかしこの時期に進められていたプロジェクトの一つだけ記しておかねばなりません。山村さんは具体の初期のパフォーマンスをいかにコレクションに組み入れるかということに常に心を砕いていらっしゃいましたが、その一つの試みとして、具体において歴史的なパフォーマンスを演じた作家に依頼して、パフォーマンスを絵画にしてもらうという試みがありました。その最初が白髪一雄さんの《泥にいどむ》です [40]。《泥にいどむ》は第一回具体美術展で発表された有名なパフォーマンスですが、白髪さんは山村さんの求めに応じて、このパフォーマンスを演じた際の印象を絵画として再現することを試みました [41]。いうまでもなくこれは一種のコミッションワークであり、山村さんは初期具体のメンバーに同様の申し出をなさっていました。私の記憶では、ほかにも嶋本さん、村上さん、鷺見さんに同様の申し入れがなされ、山村さんから 100 号のカンヴァスが提供されたのではなかったでしょうか。私は《泥にいどむ》をこの年の秋、山村さんの病室で見ました [42]。それが山村さんとお会いする最後の機会になるとは想像すらできませんでした。山村さんはこの作品の出来栄に非常に満足していましたし、私もこれが単に優れた作品であるだけでなく、アクションと絵画を結ぶ画期的な作品であることを了解いたしました。もし山村さんが御存命であれば、これに連なるいわば絵画化されたアクションの連作がコレクションに収められたはずであり、再制作やオーラル・ヒストリーと同様に画期的な試みになったはずですが残念ながら実現したのはこの一点のみでした。私が病室で実見したことからも明らかとなり、作品は生前に山村さんのもとに届けられたのですが、私のお聞きしているところでは、山村さんの病状を気遣われていた御家族にとって、この作品の画面は相当に生々しく一旦作家に戻されたとのことでした。幸いにもこの作品は白髪さんから 2003 年に兵庫県立近代美術館に寄贈されましたから、山村コレクションからは外れながらも収まるべき場所に収まったといえるでしょう。私は 85 年の秋以降、入院されている山村さんを何度かお訪ねしました。いくつものプロジェクトが一段落したこともあって私は山村さんが退院されるのを待って、コレクションの次の展開を考えようと気楽に考えておりました。したがって翌年の 1 月、新聞紙上で山村さんの訃報に接した私の驚きと悲しみを理解していただけるでしょうか。私はこれまでの生涯で真に尊敬すべき年長者の方との別れを何度か経験しましたが、山村さんとの別れはその最初でした。しばらく後に開かれた社葬に私は参列しました。山村硝子の関係者の方が次々に社業における山村さんの輝かしい業績についてお話になりました。しかしついで山村コレクションについて言及されることはありませんでした。その帰り道で一緒になった建島さんと、コレクションの仕事が社内で十分に認識されていないこと、したがってなんとしても自分たちの力でコレクションを適切な場所に収めなければならないと話したことを記憶しています。その後、若干の曲折を経ながらも、当時、次長であった増田洋さんの尽力によって山村コレクションは兵庫県立近代美術館に一括して収蔵されることとなりました。そして私もお縁あって同じ美術館に勤務することになり、山村コレクションは 1989 年 3 月に「幻の山村コレ

クション展」として初めてその全貌が公開され、展覧会に合わせて全作品図録が刊行されました [43]。

II 山村コレクションは美術館に何を問いかけるか

1. 体系性

日本の戦後美術の体系化は可能か

以上、私が山村さんと知り合ってから、コレクションがこの美術館に収蔵されるにいたるまでの経緯をお話いたしました。今回の展覧会を御覧になれば直ちに理解できるとおり、山村さんは初めから美術館に展示する意図をもって作品を収集していらっしゃいます。つまり個人コレクションでありながら、自宅に飾って楽しむのではなく、将来的に公共的な施設で展示されることを目指していらっしゃったのです。この点については生前に何度もお話になっていらっしゃいますし、優れた作品は公開されるべきだという信念をおもちだったといえるでしょう。結果的にこの優れたコレクションが一括して兵庫県立美術館に収蔵されたことは、作品のためにも本当によかったと思います。最初に私は山村コレクションを一種の美術館論とみなす立場を提起しました。次にこのコレクションが今日の美術館に対してどのような批評を加えるかという点について論じたいと思います。

山村コレクションの特性の第一は体系性に求められます。山村コレクションはそれ自体が日本の戦後美術についての一個の体系的な批評なのです。1950年代の津高一と斎藤義重の一連の抽象絵画に始まり [44] 具体の圧倒的な絵画と立体 [45]、そして60年代のネオ・ダダイズム・オルガナイザーズやハイレッド・センターの熱気あふれた作品 [46]、70年代のもの派の禁欲的、概念的な作品を経て [47] 80年代の若い作家たちの実験にいたる半世紀足らずの日本の戦後美術がここには系統立って収められています。そもそも戦後美術を歴史として概観するという発想が生じたのは比較的最近です。このうえで重要な役割を果たしたのは東京都美術館です。この美術館では1981年以来、「現代美術の動向」と題した展覧会を三回開催しており、それぞれ「1950年代—その暗黒と光芒」「1960年代—多様化への出発」「1970年以後の美術—その国際性と独自性」という副題が付されています [48]。このうち最後の展覧会を山村さんに勧められて私も見に行ったことは先に述べました。これらの展覧会では御覧のようにしっかりしたカタログも作成され、作品をとおして戦後美術の展開を理解することが可能となっています。山村さんは東京都美術館、現在の東京都現代美術館を自分のライバルとおっしゃっていましたが、実際に私の知る限り、1980年代中盤において山村コレクションに匹敵する戦後美術の系統的収集を行っていたのは東京都美術館だけでした。東京都美術館が体系的な収集をなした理由は今挙げたような展覧会を着実に重ねた実績に求めることができるでしょう。一方でこの時期、日本の戦後美術を概観する試みがいくつか認められます。やや早く1978年には『美術手帖』の増刊号で「日本の現代美術30年」という全頁特集が組まれ [49]、1981年には『みづゑ』で二号にわたって「1950年代美術」「1960

年代美術」という特集が組まれています [50]。興味深いことはいずれにおいても具体は言及されているものの、作品の図版は乏しくむしろアクションやオブジェの記録写真が紹介されています。日本に作品がなかったためであることが今になればわかります。しばらく時を置いて1986年に刊行された千葉成夫の『現代美術逸脱史』において、あらためて具体、読売アンデパンダン周辺、もの派という流れが提起されました [51]。興味深いことにこのような史観は先に触れたポンピドゥー・センターにおける「前衛の日本」展のそれと共通しています。千葉さんはこの展覧会にも関わっていたはずですから、両者の相似に不思議はないのですが、結果的にこのような流れは山村コレクションと一致します。もちろん山村さんは「アブストラクトと人間ささい前衛のはざ間」という独自の観点から作品を収集していますが、結果として今日、戦後美術のメインストリームとみなされる作家たちがコレクションに収められていきました。いや実は逆であって、山村コレクションが一つの体系として出現したがゆえに、戦後美術をそのような文脈に基づいて読み直す発想が生まれたとは考えられないでしょうか。試みにここで、山村さんがコレクションに加えようとしながらも、生前にかなえられなかった作家を挙げてみましょう。

私が知る限り山村さんはハイレッド・センターと並んで日本の概念芸術を代表する作家の一人、松澤有を収集しようとしていました [52]。あるいは私は伝聞として聞いておりますが、工藤哲巳と草間彌生についても適当な作品がないか探していらっしゃったとのこと [53]。これら三名の作家は今日でこそ知られていますが、当時は美術館でもまだ収集の対象とされることは稀でしたから、あらためて山村さんの慧眼に驚くとともに、戦後美術においてもかなり特異なこれらの作家になぜ山村さんが関心を抱いたのか気になります。おそらくそのヒントとなるのが今述べた「アブストラクトと人間ささい前衛のはざ間」という視点です。メタリックな絵画であってもなぜ桑山忠明ではなく久野真が収められているのか [54]、図像の引用がみられたとしてもなぜ横尾忠則ではなく篠原有司男なのか [55]、あるいは日本のコンセプチュアル・アートのうち、なぜ河原温ではなく松澤有が選ばれたのか [56]。コレクションに入っていたかもしれない作品、逆にコレクションには入らなかった作品を空想しながら戦後美術史を概観することも山村コレクションの楽しみ方の一つかもしれません。ところで今挙げたような作家たちをすべて集めて日本の戦後美術を概観する試みはすでに存在します。外国人キュレーター、アレクサンドラ・モンローによって企画され、1994年にグッゲンハイムソーホー分館と横浜美術館で開催された「戦後日本の前衛美術」がそれです [57]。展覧会のために借用した作品によって戦後美術史という文脈をつくることはさほど難しくありません。あるいは千葉さんの場合のように一つの研究、あるいは雑誌の特集として日本の戦後美術を言説や図版によって概観する試みはこれまでも存在しました。しかし山村さんの場合、収集という行為を通じて実際の作品によってこのような文脈を作り出した訳です。ルノワールやゴッホを自分と一緒に焼いてくれといった社長から、ファッション通販で荒稼ぎする現代アートのコレクターまで美術品のコレクターは日本にもたくさんいますが、自ら

のコレクションによって戦後美術の通史を作ろうとしたコレクターはほかに存在しません。そもそも美術館でさえコレクションによって自らが通史を形成しようとするのはほとんどありません。集客のために日本人好みの「舶来名画」を何の文脈もなく一点だけ所蔵するような美術館は論外ですが、多くの公立美術館も設置された自治体とゆかりのある作品を収集すれば事足りるとして、特定の作家や運動の作品を多数収集することはあってもコレクションによって通史を形作ろうという発想とは無縁です。確かに東京国立近代美術館の常設展示にはある程度、日本の近代美術史の通史を示そうという意識が認められます。しかし私は国立美術館の収集や展示はむしろ文化勲章や人間国宝といった叙勲や認定のアリバイ作りと深く関わっており、必ずしも通史の形成それ自体が目的とはされていないように感じます。これに対して、美術館が美術史の形成そのものに深く関与した例として、直ちに連想されるのはニューヨーク近代美術館でしょう。1936年の「キュビズムと抽象芸術」に際してアルフレッド・バーはモダンアートの流れを示したチャート掲げ、このチャートはそれ以後の美術の展開にも重要な役割を果たしました [58]。そこにはモダニズム美術の主流をフランスから奪い取るという暗黙の政治性も秘められており、このような政治性については批判も寄せられていますが、ここではこの問題までには踏み込みません。私が指摘しておきたい点はニューヨーク近代美術館が文字通りヨーロッパに由来するモダンアートを自らのコレクションによって継承しようとする意志をもって作品を収集、展示したことです。美術館が美術史に介入することの是非は問われてよいと思いますが、日本の美術館においてこのような意志は全く欠落しており、収集にまつわる諸制度もこのような可能性をあらかじめ封殺しています。この結果、私は日本の美術館で戦後美術を通覧しうるコレクションを所蔵している美術館はいまだに東京都美術館を前身とする東京都現代美術館と東京国立近代美術館、兵庫県立美術館の三つしかないと考えますし、兵庫県立美術館はこのような広がりも多く山村コレクションに負っているのです。ところで少し話が変わりますが、美術館が美術史の形成に関わる例として兵庫県立美術館の前身の兵庫県立近代美術館は興味深い試みを続けていました。同じ80年代中盤に注目された「アート・ナウ」という展覧会です [59]。「アート・ナウ」は毎回20名程度の若手の作品によって当時の関西の最先端の美術を紹介するアニュアル展で、私もこの美術館に勤務していた頃、何回もこの展示に関わりました。当時は関西の若手が次々に注目すべき作品を発表し、「関西ニュー・ウエーブ」と呼ばれていました。私は当時よりこの展覧会に出品されていた作品のうち、毎年一点ずつでも兵庫県立近代美術館が収集していたら、80年代美術に関する国内屈指のコレクションができるはずだと思っていましたが、実は山村さんはこの展覧会を見た後、コレクションの第三部としていくつかの作品を収集されていたのです。研究会の直前、85年の早春のことです。山村さんは今年の「アート・ナウ」でどの作品がよかったかをお尋ねになり、私が答えると、我が意を得たとばかりに「その作品を先週買ったよ」とおっしゃったことは強く記憶に残っています [60]。この意味でも山村コレクションはこの美術館に収蔵されるべきであったと

いえるでしょう。

2. 集中性

具体美術協会の集中的な収集と再評価の高まり

美術館は自らが作品の質を判断しうるか

山村コレクションの二番目の特色は集中性、徹底性です。これは系統性という第一の特色と決して背馳するものではなく、とりわけ具体のセクションの収集に認められます。先にも述べたとおり、山村さんは津高一、斎藤義重、吉原治良、元永定正については集中的な収集を試みました [61]。このうち、吉原治良のみ作品数がやや少ないのですが、これは当時であっても新たに吉原の作品を求めることが難しかったという事情と関わっています。私は一緒に仕事をさせていただいた短い期間の中でも山村さんがコレクションに収めるつもりであった作品をあと一步で逸した場面に何度か立ち会ったことがあります。吉原の円の絵画はコレクションにも一点収められていますが [62]、山村さんはトレードマークとも呼ぶべき黒地に白の円の絵画をなんとかして収集したいとお考えでした。実はチェース・マンハッタン銀行の所蔵していた《黒地に白い円》について購入がほぼ決まっていたのですが、最後の役員会で決定が覆ってしまったことを山村さんは大変残念がっていらっしゃいました。山村さんはトリノから名品を買い戻した後も、具体についてはさらに収集を続けていらっしゃいました。先に述べたとおり、再制作の相談やインタビューで作家のアトリエを訪れることが多く、そこで目についた作品を求められる場合も多かったと思います。村上三郎の《作品》や白髪一雄の《黄帝》といった作品がこのようにして収集された作品です [63]。この場合の作品の選択は美術館の収集と似ていて、具体という集団、一人の作家について、欠けている部分を補うというものです。トリノからの買戻しによって具体の創立メンバーについてはひとまず主要な作品をそろえることができましたが、そこに欠落していた作家や作品についてはその後、買い足されてコレクションの厚みが増しました。例えば1960年前後に具体に入った松谷武判、前川強の作品や初期からの会員でありながらトリノになかった作家たちの作品です [64]。コレクターが一人の作家について集中的な収集を行うことはよくありますが、ある程度の作家の限定を付したとはいえ、18年にもわたって活動を続けた集団について集中的な収集が続けられた例を私はほとんど知りません。そもそも最初にも述べた通り、具体は解散後、長く黙殺されてきました。回顧的な展示は70年代には二度しか行われず、作品が美術館に収集されることもありませんでした。これには活動時に優れた作品がミシェル・タピエによってヨーロッパに送られていたという事情も影響しているでしょう [65]。ですからヨーロッパから作品を買い戻すことなしに具体の再評価はありえなかったのです。しかし日本の美術館がそのような務めを果たすことは不可能です。まず第一に美術館はある程度評価の固まった作家、作品しか収集することができません。もちろんそこには多く税金によって収集がなされるという事情もあるでしょうが、端的に美術館は自分自身では作品の質の評価を行わないのです。実際、今も多くの美術館では作品の収集にあたっては最終的な判断を外部委員会

に委嘱しています。これが必要な制度であることは私もよく理解しています。しかしこのような姿勢に立つ時、具体的ごとくそれまで評価されることがなく、しかも大半の作品が海外にある集団が日本の美術館に收藏される可能性はほとんどありません。山村さんはおそらく吉原治良との交流、吉原と元永の作品収集を通じて、彼らだけでなくこのグループの潜在的なクオリティに気づいたのだと思います。しかしそれにしても、国内での評価は押しなべて低く、特に東京の批評家たちがほとんど揶揄的なコメントしか与えなかったこの集団をコレクションの中核に据えようとした山村さんの慧眼には恐れ入ります。批評家たちがなんと云おうと自分の判断に対する自信があったに違いありません。今回のカタログにも収録されていますが(初出は『芸術新潮』1983年7月号)、元永さんの作品に触れて山村さんは次のような言葉を残しています [66]。「日本では批評家や美術館のキュレーターにも、画商やコレクターにも、“自分の目で見えていない人”がなんと多いことか。彼等はあまりにも“既成のものさし”にたより過ぎる。もし私が“自分の目”を大切にしていなかったら、おそらく元永さんとの出会いはなかったであろう。そして、いま私が企てている“当時の具体の熱気を再現するコレクション”の構想はついで生まれなかったに違いない」。東京画廊の松本武さんというよきパートナーがいたにせよ、海外から作品を買い戻すという発想は普通ではありえないでしょう。もちろん海外から作品を買ったコレクターや美術館はありました。しかしそれは海外の作家、さらにいえば西欧の近代絵画に限られています。先に述べたとおり評価の定まった作品しか買おうとしない日本の美術館の場合、作品を実見することすら難しい海外にある作品を購入すること自体もハードルが高いのですが、買ったとしても著名作家の二流三流の作品が多いように感じます。日本人が制作し、海外に流出した作品を買い戻すという発想は山村コレクション以外にありえませんでした。ちなみに当時のお話をうかがうと、作品の買い戻しにあたっては仲介者となったスタドラーを含めて山村さんと松本さんはかなり入念な打ち合わせをしていらっしやうです。山村さんがとりわけ手に入れたかったのは元永の《タピエ氏》であり、この作品を買い戻しリストに入れるために交渉する作品の順番等を工夫したとお話になっていました [67]。よく知られているとおり、この作品は鼻の大きなミシェル・タピエの横顔から連想され、一種のプレゼントとして具体からタピエに贈られました。当時の写真を見るならば作品の隅に「ミッシェル・タピエ氏に捧ぐ 元



図 67

永」という文字が書いてありました。しかし作品が買い戻された際、献辞は御覧のように何者かによって白い絵具で塗りつぶされてしまいましたが、現在はこの絵具は除去されて元の姿で展示されています [68]。興味深いエピソードに彩られたこの作品は具体とタピエの交流を象徴し、ことに同じコレクターとしてタピエに関心をもった山村さんがこの作品を強く所望したことは理解できるような気がします。そして研究会を通じてこれらの作品が初めて公開されるや、「既成のものさしに頼る日本の批評家や美術館のキュレーター、画商」たちはあらためて具体の重要性に気づき、これ以後、山村さんの後を追うように作家の手元に残された作品、あるいはヨーロッパに残されていた作品が日本の美術館に收藏されていきます。最も早く手を挙げたのは兵庫県立近代美術館でした。具体が阪神間で活動したことも収集のためには好条件であり、先に述べた具体の国際巡回展を組織した当時の学芸員、山脇一夫さんが直ちに重要な作品を美術館のコレクションに入れました。現在の兵庫県立美術館が具体に関しては世界最大にして最良のコレクションを手に入れることが出来たのはこのような事情によります。具体と関連する作家の作品は堰を切ったように日本へと還流することになったのです。この点に関して私が記憶するのはこの時期に東京池袋の西武百貨店のコンテンポラリーアートギャラリーが果たした役割です。山村さんとは直接関係はませんが、この時期、このギャラリーでも具体の主要作家の作品を次々にヨーロッパから買い戻し、多くが美術館に收藏されていきました。この意味でコレクション研究会は一種の具体ルネッサンスを引き起こした訳です。

3. 再現性

再制作による熱気の再現

「前衛の日本 1950年代の具体グループ」「甦る野外展」
「東洋への道」

再制作作品の正統性は何によって担保されるか

山村コレクションの三番目の特性として私はあらためて再現性という問題を提起したいと思います [69]。今、具体のセクションに関して集中性という問題を論じましたが、この問題とも深く関わります。初期具体の活動に顕著な特性として、場所や状況がきわめて限定的であるため、一過性として終えられてしまったアクションやオブジェがあります。彼らの最初の活動であった芦屋川での野外展 [70]、東京の小原会館で演じられた名高いアク



図 69

ション [71]、そして舞台を使用する発表 [72]、これらは作品として永續させることが困難です。通常であれば最初からあきらめてしまうこれらの表現の収集に取り組むことこそ、山村さんのいう「初期具体の熱気を再現するコレクション」の試みでした。まず最初に取り組んだのが失われたオブジェの再制作でした。1984年4月から一年後の研究会までの間に8点の作品が制作され、研究会で配布されたコレクション・リストに掲載されています [73]。今回の展示でもそのいくつかが紹介されています。再制作というのは美術館にとって悩ましい問題です。端的に再制作された作品を作品とみなすか、資料とみなすか。1993年に板橋区立美術館で「再制作と引用」という興味深い展覧会が開かれ、カタログには多くの美術関係者からのこの問題への回答が掲載されていますが、答えはばらばらです [74]。板橋区立美術館での展示には斎藤義重や小清水漸といった山村コレクションにも収められた作家の再制作作品が出品され、今お目にかけているのはやはりコレクションに収められている菊畑茂久馬の《奴隷系図》の再制作作品、おそらくは先に言及した展覧会の機会に再制作され、現在東京都現代美術館に所蔵されている作品です [75]。ここでデュシャンの《泉》やウォーホルのマリリンにまで問題を広げる必要はないでしょう。作品のオリジナリティーに意味を見出すモダニズムの立場に立つ時、作品としての価値を有するのは最初の一点のみです。しかし作品が失われ、作家が存命である場合はもう一度作品を制作することは可能です。オリジナリティーに対する判断、ましてや再制作作品を作品として購入することの是非については美術館によって判断が分かれるところです。いくつかの美術館は再制作作品を所蔵していますが、多くは再制作に対して消極的でした。しかし個人コレクターであればなんら躊躇するところはありません。初期具体の熱気を再現するにあたって再制作が必要と判断されるや、直ちに作品の選定と素材の確認作業が始まりました。今御覧いただいているメモを参照するならば [76]、私たちは15件ほどの再制作、もしくは再演の候補を挙げていますが、現実的に再制作可能な作品についてはほぼ実現させることができたといつてよいと思います。そしてここには近年、特にメディア・アートの分野で論じられる「タイムバースト・メディア」という問題が介入します。つまりメディア・アートのように新旧の移り変わりの激しいジャンルではビデオからデジタルといった表現手段の全面的な刷新が行われる場合があり、作品の保存や修復が著しく困難とされる場合が生じています。わかりやすい例でいえば、

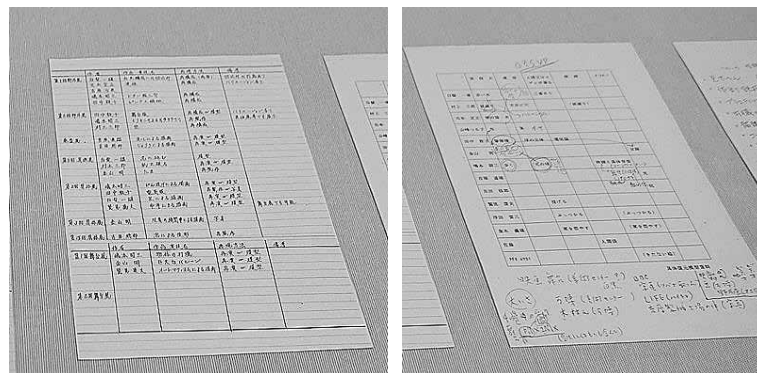


図 76

ダン・フレイヴィンのライト・アートにおいて蛍光灯がLEDに取って代わられた場合、作品の同一性はどのように担保されるかという問題です [77]。この問題が再制作の可否と深く関わっていることは容易に理解していただけるでしょう。さいわいにも具体的場合は再制作にあたってこのような問題は発生しませんでした。それは彼らが用いた素材が水や土、木材や布といった元素的なそれであって、半世紀が経過しても同じものが手に入ったからです。この問題に関して私の記憶にあるのは現在高松市美術館に収蔵されている田中敦子の《電気服》です [78]。これは再制作された後、ポンピドゥー・センターの「前衛の日本」に出品されました。いつの機会であったか定かに覚えておりませんが、私は(西宮市) 甲陽園の「はり半」(という料亭)で金山明、田中敦子のお二人とお会いした際に、山村さんが手に入れた管球という電球の一種をおもちになって、《電気服》に使用した用具と同一であるかを確認されていたことを覚えています。この作品をめぐる、山村さんと作家の間にどのような話がなされていたかとはわかりませんが、山村さんが《電気服》の素材を調達して、再制作の可能性を探っていらっしやったことは大いにありうるように感じられます。

山村コレクションで大々的に導入された再制作という手法はコロブスの卵でした。その後、具体を紹介する際に美術館ではしばしばこの手法が用いられました。20世紀の間、具体の作家たちはほぼ存命であり、本人のディレクションのもとに再制作が可能であったという理由もあるでしょう。兵庫県立美術館が所蔵することとなったこれらの再制作作品はしばしば資料ではなく作品として多くの展覧会に出品されました。驚くべきことにこのような試みがさらに大胆に繰り広げられたのは日本ではなくイタリアでした。1990年、ローマの国立近代美術館で「前衛の日本 1950年代の具体グループ」という展覧会が開かれました [79]。山村コレクションと兵庫県立美術館のコレクションを中心に構成されたこの展覧会に私はコミッショナー兼クーリエとして関わりました。その際には9名の作家がローマに招かれて現地でパフォーマンスやオブジェ制作に取り組んだのです [80]。金山明の警報機やバルーンといった作品が再制作されたのはこの機会だけです [81]。嶋本昭三が「舞台を使用する具体美術」で演じた「物体の打壊」も後にも先にもこの時のみ再演されました [82]。元永さんは奥さん(=中辻悦子氏)とともに現地で採取した石を用いたオブジェを制作し、オープニングでは「煙製造機」というかつて



図 80

舞台上で発表されたアクションさえ再演されたのです [83]。

さらに驚いたのは白髪一雄が舞台上で演じた「超現代三番叟」の衣装について、オープニングでイタリア人のパントマイムを演ずる若者が装着して踊らせてほしいという申し出があったことです [84]。クーリエとして作品の保全を図らねばならない私としては一瞬迷いましたが、幸運にも作家自身がその場にいらっしゃいましたから、私は衣装を傷つけるような激しい動きがないことを確認したうえで、白髪さんと相談して承諾いたしました。白髪さんも大変興味深くこのパフォーマンスを御覧になって、自分の衣装が新しい生命を吹き込まれる場に立ち会われました [85]。イタリアと具体の縁は続きます。1993年にヴェネツィア・ビエンナーレが開かれた折に、具体は「東方への道」という企画部門に招待され、はるかヴェネツィアで具体の野外展が再現されました。実はこれには伏線があり、1992年に芦屋市立美術博物館で具体の連続回顧展が開かれた際に関連企画として、1955年と56年に二回にわたって野外展が開かれた同じ芦屋川河畔の松林で「よみがえる野外展」と題して、具体の作家に依頼して野外展に出品した作品の再制作が試みられたのです [86]。つまり同じ会場で40年ぶりに同じ作品が展示された訳です。先ほどタイムベースト・メディアのお話をしましたが、この折に作家の方たちとお話して面白かったのは、最初の野外展の際にはとにかく安価で目立つ作品を発表しようとした。このためゴムやビニール、布といった手軽に入手できる素材ばかりを使ったことがかえって幸いして、当時使用した素材はほぼすべて92年の時点でも同じものが手に入ったということです [87]。技術や素材の最先端にあるメディア・アートの短命さに比べて、これらの元素的な作品の強靱さは具体のオブジェに対しても新しい視野を開くように思えます。あらためて整理するならば、山村コレクションにおいて導入された再制作という手法は90年代以降、いくつもの美術館や展覧会に導入されました。それによってジャンク・アートやもの派といったエフェメラルな作品を私たちが確認することが可能となったのです。しかし今となれば、作家の監修のもとに作品の再制作が可能なの幸せな時間は実に短かったのです。具体の作家によって再制作された作品で今日に残されているものは山村コレクション以外に収められた作品以外にほとんど存在しません。私がローマに随行した9名の作家の方もすべて物故されました。この時、一つの重大な問題が浮かび上がります。それは再制作作品の正統性、オーセンティシティーという問題です。先に述べたとおり、山村コレクション

に収められた再制作作品はすべて作家が監修し、素材や設置についても作家自身が吟味しています。村上三郎によって何度か演じられた「紙破り」については作家が破るスクリーンはいつも奥様が制作されていました [88]。ローマで再現した時は、わざわざ日本から持参した紙に、やはり日本から持参した塗料を奥様が塗り重ねていらっしゃいました。お尋ねしたところ、以前海外で再現しようとした時に適当な紙と塗料を見つけるのに一苦労であったから、多少手間でも持参した方が便利とのことでした。この経験がありましたので、私も企画に携わった1998年、ロサンジェルス現代美術館における「アウト・オブ・アクションズ」の展示においては既に亡くなられた作家に代わって奥様を現地にお連れして、木枠に紙を貼っていただきました [89]。ちなみにこのアクションは他者によって代行することが許されており、吉原治良のほか、多くの関係者がこれまでに衝立を破ってきました。ロサンジェルスではこの私が奥様の前でおおいに緊張しながら紙破りを演じました。「紙破り」のようなアクションにおいても素材や手法は統一され、作家そして関係者によって厳密に監修されていたのです。村上さんについてはその後、カタログレゾネに近い作品集が刊行され、「紙破り」についても作家の生前と没後に分けて、日付や場所、誰が演じたかについて詳細な記録が残され、いわばアクションの真贋を判断する基準となっております [90]、アクションや素材的に永続できない作品の場合、そのアクションやオブジェの真正性を誰が、あるいは何が保証するかという点は今も大きな問題として美術館に投げかけられています。例えば今お見せしているのは2013年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で開かれた大規模な具体展の際の元永さんの色水のインスタレーションです [91]。この時、作家はすでに亡くなっていますから、美術館と関係者によって設置されたと思われませんが、この時、作品の同一性は何によって保証されるのでしょうか。確かにこの展示は美しく、この展覧会の企画者たちが主張する「素晴らしい遊び場」としての具体を象徴しているように見えます。しかしこのような屋内の大空間を用いたこのタイプのインスタレーションは私の知る限りほかに例がありません^(註)。これは55年に初めて展示された作品の再現とみなしてよいでしょうか [92]。作家の監修を介すことがない再制作作品は何をもって正統性を与えられるのでしょうか。再制作による再現という手法は本来的にこのような作品の同一性をめぐるアポリアと深く関わっているのです。これに関して私は以前、芦屋市立美術博物館の学芸スタッ



図 85

フと交わした会話を思い出します。彼らも三度にわたる具体回顧展や「甦る野外展」を通して作品の再制作を何度も体験しました。当時は半分笑い話でしたが、作家が亡くなった後、これらのアクションやオブジェを再現するためのアイデアを話す中で、例えば使用される素材やサイズ、組み立て方や保存の方法について、作家に生前に詳細なインストラクションを書き残してもらい、それに従って再現される限り、再現のオーセンティシティが保たれるような工夫をしてはどうかという話が出たことを覚えております。インストラクションの問題には後でもう一度立ち戻ります。

4. オーラル・ヒストリーとアーカイヴ

話し言葉や雑然とした資料を美術館はいかにして受け容れるか アーカイヴを公開する責務

次に山村コレクションの特質の四番目としてオーラル・アートヒストリーとアーカイヴ*という問題について考えてみたいと思います。先に触れたとおり、研究会直後の6月より山村さんと私とはかねてからの計画どおり、具体の元会員たちに連続インタビューを始めました。私たちはこれも初期具体の熱気を再現するコレクションの一環と理解しており、当然コレクションの一部と考えていました。山村さんは作品の収集をめぐって、私は卒業論文の資料調査の過程で作家の方々とすでに何度もお会いしていましたから、インタビューはスムーズに進みました。どなたにインタビューするかという点に関しては、具体の初期からの会員であること、山村コレクションに収められていることが条件でした[93]。インタビューの順番については偶然に決まったように思いますが、予定していたほぼすべての作家に対して、インタビューをすることができたように思います。1時間から1時間半ほどのインタビューを私は書き起こして提出しました[94]。正本は山村さんに提出いたしましたので今お目にかけているのは手元に残されたコピーです。今でこそ、このようなインタビューはオーラル・ヒストリーというカテゴリーで理解され、書字と文献による歴史研究とは別の視野を開くものとして意味づけられています。私たちがこの作業を始めた頃、もちろんそのような意識はありませんでした。よく考えてみると、私は卒業論文の準備の段階で作家たちに聞き取りをしていたはずですから、何人かの作家に関しては二回目のインタビューであったはず。二つのインタビューの違いは、前者はメモをとりつつ聞いたのに対して、後者はテープレコーダーに録音して内容を書き起こしたことです。こ

の機会にあらためて自分の卒業論文を確認して興味深く感じたのですが、たくさんの作家たちから聞き取りをしたにもかかわらず、卒業論文における引用は文字として発表されたテキストのみでした。つまり聞き取りによって具体の活動の大枠を確認しながらも、それを論文の中で引用することはなかったのです。おそらくこれは典拠が客観的に確認可能な書字に限って引用が認められるという論文作法、当時研究者に共有されていた認識を背景にしているでしょう。話し言葉は引用として注記するほどの信用に足らなかったのです。しかし修士論文の段階では私はこれらのインタビューを引用し、注記しておりますから、わずか数年のうち少なくとも私の中では美術史におけるオーラル・ヒストリーに関する大きな認識の転換があった訳です。1985年になされた連続インタビューは日本の美術史学におけるオーラル・ヒストリーとしてはきわめて早い例と考えられます。現在、この種の試みとして注目すべき活動を繰り返し、今回のカタログテキストにおいても頻繁に引用されている「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ」(<http://www.oralarthistory.org/>)が創立されたのはずっと後、2006年のことです。

先にも述べたとおり、これと並行して具体の写真資料を複製する作業も進んでいました。山村さんと私は将来的にはこのインタビューと合わせて具体に関する資料集を発行することを想定していました。しかし山村さんが急逝されたことでこの作業は中断してしまいました。私はこれらのインタビューの重要性を強く認識していましたので、なんとかこれらを世に問うことができないか、私なりに方法を探ってみました。木村先生にも相談したことを覚えております。さいわいこれらのインタビューは私たちの予想を上回るかたちで世に問うことができました。1991年に開館した芦屋市立美術博物館は活動の当初より芦屋に居住した吉原治良と具体を積極的に紹介する企画を次々に打ち出しました。先に触れた「甦る野外展」もその一つです。当時学芸課長だった河崎晃一さんのディレクションのもとに、山本淳夫さん、加藤瑞穂さん、横山幾子さんらの優秀な学芸スタッフによって、かつて私が学生時代に整理していた大阪府立現代美術センター保管の資料が借り出され、さらに徹底的な調査と整理が進められ、1993年に発行された『ドキュメント具体 具体資料集』としてまとめられました[95]。この資料集を編集するにあたって、河崎さんは当時兵庫県立近代美術館に勤務していた私と平井章一さんにも声をかけて、資料集の内容を協議し、さらに私にはメインテキストさえ書



図 93

かせていただきました。通常であれば、自分が所属する美術館の職員だけで囲い込みがちな資料を広く公開し、他館の学芸員も加えてその検証をはかった河崎さんの姿勢に私は深い感銘を受けました。まことに悲しむべきことに河崎さんは長い闘病の後、今年、亡くなれましたが、私は山村さんと並んで河崎さんの存在がなければ今日の具体リバイバルはありえなかったと感じております。資料集の編集会議の席で私は連続インタビューの存在を明かし、是非資料集に加えていただくようお願いしました [96]。この浩瀚な資料集は、芦屋市立美術博物館の学芸スタッフによって整理された資料をふんだんに使って具体の活動を記録し、具体の機関誌である『具体』のテキストもすべて収録するなど具体に関する資料の集大成とも呼ぶべき内容であり、具体の活動の全貌を伝えるうえで決定的な役割を果たしたと考えます。かつて山村さんが構想していた資料集は芦屋市立美術博物館のスタッフの手によって、私たちが考えていたよりはるかに充実した内容として実現され、山村さんと私のインタビューも収まるべき場所に収まりました。この点について、私は亡き河崎晃一さんと当時の芦屋市立美術博物館のスタッフにこの場を借りてあらためて深い感謝を捧げたいと思います。

インタビューや資料調査といった作品の外部への関心は山村コレクション独特であり、いうまでもなく「初期具体の熱気を再現する」という山村さんの熱意から生じたものです。インタビューに続いて資料調査に目を向けましょう。このような資料調査は今日アーカイヴと呼ばれる機能と深く関わっています。アーカイヴを定義することは簡単ではありませんが、ひとまずここでは作家やグループの活動と関わる雑多な資料と定義しておきましょう。具体に関しては大阪府立現代美術センターに残されていたアルバムからネガ、招待状から出品目録、グタイピナコテカにおける展示のパンフレットや名簿といった雑多な資料がこれにあたります。所蔵者や作成者が同定できず、形態も多様なこれらの資料は目録化やデータベース化になじみにくいのですが、近年、アーカイヴの名の下にこれらを調査、整理する作業が進められています。最初に述べたとおり、大阪府立現代美術センターに残されていた資料については私が学生時代にその全体を調査し、リスト化いたしました。おそらくその目録は今も残っているはずです。その中でも資料的価値の高い写真について、山村コレクションの一部として収めるべく私たちは複製する作業を続けました [97]。複製した写真については一枚一枚をカードにして、作品やアクション、

あるいは写された情景を同定していきました。もちろん誰の作品、あるいは何の情景かわからない写真もたくさんありましたが、私はインタビューや会合の折に作家の方たちにお尋ねして確認しました。

御覧いただいている緑色のファイルが複製した写真であり、青いファイルに収められたカードにそれぞれの情報が書き込まれています [98]。同時私は大学のコンピュータを用いてこれらの情報をデータベース化する作業も進めました。おそらく山村さんが御存命であれば、自らの手でこれらの資料の調査と整理を進められたでしょう。具体の資料に関しては吉原治良旧蔵の資料とともに芦屋市立美術博物館で一度整理された後、大阪大学の博物館を経て、現在、大阪中之島美術館の手でアーカイヴ化が進んでいると聞いておりますから、山村コレクション同様に散逸することなく次の世代に手渡すことができるでしょう。ここでは早い段階でアーカイヴという発想が山村コレクションに認められたことを指摘するに留めますが、これもまたこのコレクションの先見性を示すものといえるでしょう。

一方でアーカイヴを有すると言うことは、資料を秘匿するのではなく公開する責務と表裏一体である点も強調しておきたいと思えます。山村さんが最終的にはコレクションを公的機関に寄贈するつもりであったとしても、おそらく個人の名を冠したコレクションよりも公立美術館にこそアーカイヴは設けられるべきであったと考えます。さらにいえば規模の大小はありますが、同様のアーカイヴは具体の作家ごと、あるいは関連する美術館ごとに存在しているはずですから、最終的にはゆるやかに統合された具体アーカイヴが成立することが望ましく思われます。しかし繰り返しになりますが、アーカイヴを構築するということは公開の責務を負うことでもあります。そして今後、公開とはデジタルによってオンラインで検索できることを意味します。たとえばすでにニューヨーク近代美術館は過去に開催した展覧会の会場写真や出品リスト、カタログまでもオンラインで検索できる機関アーカイヴを構築しており、非常に有用です。おそらくこの場にはアーカイヴの関係者もいらっしやることと思えますので、あらためてお願いしたいのは、アーカイヴを構築する以上、将来、それもごく近い将来、それらをオンラインで公開していただきたいということです。アーカイヴの方法論も確立されていない現在、専門のアーキヴィストのいない環境で果たして可能であるか、多くの懸念はありますが、山村コレクションで提起されながらも山村さん



図 97



図 98

と私の手では実現できなかったこの課題に関西の美術館、とりわけ具体に関しては中心的なアーカイヴを構築することを公言している大阪中之島美術館の関係者は是非応えていただきたいと考えます。

5. 非実体性

可塑的、あるいは実体を伴わない作品をいかに「収蔵」するか
インストラクション（指示書）による作品の実現
時代を共に生きるコレクション

山村コレクションが問いかける最後の問題もまた興味深いものです。山村コレクションには展示のために作家の手を必要とする作品がいくつか存在します。例えば高松次郎の《脚立の紐》です [99]。国立国際美術館での研究会にあたっての作品設置に関しては、私は立ち会っておりませんが、少なくとも兵庫県立近代美術館に作品が搬入された段階で脚立と紐は別々に保管されていました。したがって1989年の兵庫県立近代美術館における「山村コレクション展」の展示にあたっては作家本人にお越しいただき、脚立に紐を掛けていただきました。その時の写真をお目にしています [100]。この時の形状が最終形として今日に伝えられているはずですが、しかし脚立から垂れた紐の形状は重力の効果によって変わりますから必ずしも一定ではないはずですが、作品の形状が一定しない作品は同じ時期に多くの作家によって制作されています。私は国立国際美術館に在籍中の1997年に企画した「重力」という展覧会にこの作品を借用し、ロバート・モリスやリチャード・セラの作品と一緒に並べました [101]。言い換えるならば、この作品の形状はいわば偶然的なものであり、これしかありえないという形状はありません。「重力」展に出品したもう一つの山村コレクションの作品も同じ特質を有しています。李禹煥の《関係項》です [102]。鉄板の上にガラスを載せ、さらにその上に石を置いてガラスを割るというよく知られた作品です。こちらについては研究会の際に会場で作家がガラスを割る場面に私は立ち会っています。そのままでは保存できませんから、研究会の後、割れたガラスは廃棄され、兵庫県立近代美術館には鉄板、新しいガラス、石が別々に運びこまれて保存されていました。山村さんが「うちはガラス屋だからガラスだけはいくらでもある」と冗談をおっしゃっていたことを思い出します。この作品についても1989年には李さんに神戸までお越しいただき、ガラスを割っていただきました。これら二つの作品はコレクションという営みに一つの問題を投げかけます。つまり、高松の作品はモノとしては脚立と無数の紐、李の作品は鉄板とガラス板、石としてばらばらに存在しています。デュシャンのレディメイド以来、既製品を使用すること自体はさほど珍しくありませんが、作家がそれらを組み合わせることによって作品として成立するのです [103]。このあたりはもの派と呼ばれる作家たちの作品の根幹に関わる問題であり、作品を収集する側としては難しい問題が発生します。先ほどの再制作の問題とも関わりますが、これらの作品の本質はどこにあるのでしょうか。高松の場合、作品が一定の形状を示すことが求められているのではないことは明らかです。あるいは李の場合もガラスの割れた形状が問題とされている訳ではありません。これらの作

品の核心は端的にコンセプトにあります。ところでその後私は《関係項》とよく似た作品と出会いました。続いて私は2004年に京都国立近代美術館で「重力」に続く「痕跡」という展覧会を企画しました。この展覧会の折にも山村コレクションから白髪一雄の再制作作品《赤い丸太》や村上三郎の「紙破り」も展示し、まさに今論じた作品の再現性についても一石を投じることをねらいました [104]。展示の中にはバリー・ル・ヴァというアメリカの作家の1968年の作品《シャード・オン・センター；オン・エッジ》も含まれていました [105]。それは13枚のガラスを重ねながらスレッジハンマーで順番に砕いていくという作品です。ガラスを砕くという点でル・ヴァの作品は《関係項》と類似しています。作家に出品を依頼すると作家からはインストラクションが送られてきました [106]。そこには使用するガラスの大きさや厚み、ガラスの配置、ハンマーで砕く順番などが細かく指示されていました [107]。私は美術館に出入りしていた業者さんと呼んで、この指示のとおりガラスを砕いて作品を制作しました [108、109]。ここで重要なのは指示書の存在です。この指示書が存在する限り、この作品は誰でも制作を代行することができます。しかし高松や李の作品はほかの人によって代行することができるのでしょうか。インストラクションの問題については先に具体の再制作作品について論じた際にも言及しましたから、山村コレクション全体と関わっていることが理解していただけたと思います。しかし形状として一定している再制作作品と比べて、これら二つの作品は成立に作家が深く関わっています。そして作家は常に存在する訳ではありません。実際に高松さんは既に物故されていらっしゃいますから、今後、《脚立の紐》を作家の指示にしたがって設置することはできません。この問題は美術館がコンセプチュアル・アートに関わる時、直面する問題でもあります。実際に1989年の展覧会の際に作品を設置してもらうために作家を招聘しようとした際には、コレクションに収められた作品であれば美術館側で設置できるはずだとし事務方が作家の招聘をなかなか認めようとしなかったことを覚えております。それは無理のない話かもしれません。通常であればコレクションに収められた作品はそれ自体で完結しており、作家の手を必要としないからです。

この二人に代表されるもの派の作家が数名含まれていることから理解されるとおり、山村コレクションは一種の概念的、非実体的な作品も対象としています。もちろん榎倉康二や高松の場合のように実体を伴い、収蔵、移動が可能な作品もありますが [110]、一部の作品は収蔵された後でも作家の手を必要とします。通常的美術館であれば、このような面倒をなくす方法を考えるはずですが、それでは作家なしでも作品を成立させるためにはどうしたらよいのでしょうか。先にル・ヴァに関連して紹介した作品のインストラクションは一つの方法かもしれません。このインストラクションさえあれば、遠く離れた日本で美術館に出入りする業者さんによって簡単に作品を制作することができます。私が芦屋の学芸員たちと話したように、失われた作品や永続させることが難しいオブジェについても、その素材や組み立て方、設置の際の条件を細かく書き出した指示書を作成しておいて、それに準じていれば作品にオーセンティシティを与えるという方法もあるでしょう。

しかし山村さんはあえてそのような手法を用いませんでした。ここで一つの作品を思い出して下さい。

研究会で再制作された吉原通雄さんの作品です [111]。ほかの作品が再制作作品としてコレクションに収蔵されたのに対して、この作品だけは研究会後に撤去されました。もし山村さんが本気でこの作品をコレクションに収めるつもりであれば、この作品をどのように再現するか記録を残したはずです。御覧に入れているのは研究会ではなく、ローマでの展示の際に再現された写真ですが、見ておわかりのとおり、さほど複雑な構造ではありませんから作家でなくても再現可能であり、確かヴェネツィアでは河崎さんが代わりに再制作されたと記憶しています。なぜ山村さんはそのようなインストラクションを求めなかったか。私はきわめて単純な理由ではないかと思えます。つまり作家たちがまだ存命であったからです。試みにコレクションに収められている作家たちの没年を確認するならば、明治生まれの吉原治良と山口長男はともかく、研究会の際に物故していたのはわずかに植木茂と八木一夫だけです。山村さんは作品をコレクションに加える際には作家とお会いになることを原則とされていました。単に作品を収集するだけでなく、作家との交流によってコレクションを豊かなものにしよとする発想は例えば具体やハイレッド・センターに関するいくつものプロジェクト、若い作家たちとの交流によっても明らかです。山村さんにとって作品は無機質なインストラクションによって代替されるものではなく、明確な作り手を必要とするのです。山村さんがしばしば用いる「人間くさい前衛」という言葉はこれと関係しているのではないのでしょうか。具体やハイレッド・センターといった日本の戦後美術の中でも相当に特異で、ほとんど美術界から無視されていた集団を積極的にコレクションの中核に据えたことは作品の背後に透かし見える作家の存在と関係しているように思えます。

こうして最後に山村コレクションの大きな秘密が浮かび上がってきます。驚くべきことに山村コレクションは共に生きている作家たちとともに形成されたコレクションなのです [112]。最初に述べたとおり、最初のコレクションの公開から30年以上が経過した今となっては山村さん同様に多くの作家が他界されました。このために私たちは山村コレクションの本質を見失っていました。山村コレクションは価値が定まらぬどころか、当時もお制作を続けていた作家によってかたちづくられているのです。偶然にも今関東では西洋美術館で松方コレクションが、横浜美術館で原三溪のコレクションが公開されています。もちろんいずれも優れたコレクションであることは間違いありません。しかし前者は西洋絵画、後者は古美術という私たちからは離れた世界を対象として、しかもすでにある程度評価された作品を収集しています。これに対して山村コレクションはコレクターが生きてきた時代に共に生きる作家を対象としたコレクションなのです。このような作品の収集は美術館にとっては困難です。すでに論じたとおり、美術館は物故した作家でさえ作品の質を判断することはいたしません。ましてや現存の作家を積極的にコレクションに加えることには慎重にならざるをえないのです。そして最後にもう一度繰り返しておきます。今日でこそ、私たちは例えば具体の作品を高く評

価します。しかし実際にそれらがトリノから買い戻されるまで、彼らは美術史において完全に黙殺されていたのであり、誰も評価していなかったのです。コレクションという文脈の中に位置づけられることによって彼らはあらためて新しい意味を与えられ、評価されたのです。本来であればこのような仕事を担うべきは美術館であることは誰の目にとっても明らかでしょう。しかしかつて日本の美術館がこのような役目を果たしたことがあるでしょうか。具体的に言えば、今でもヨーロッパに留め置かれていても何ら不思議のない日本人作家の名品が里帰りし、一時期、海外の大学が一括して購入するのではないかと危惧された具体アーカイヴが、実現しなかったにせよ整理の端緒に就いたのは山村徳太郎という一人の篤志家のコレクターがいたこと、ただそれだけにかかっていたのです。

短い間でしたが、私は山村さんと一緒に仕事をさせていただき、たくさんのお話を学ばせていただきました。まだまだ未熟であるとはいえ、現在の私があることは山村さんに多くを負っており、本来ならばこのような公式の場で、お集まりの皆様のご多くとは直接関係のない山村さんに対してくどくどと感謝の言葉を述べるのは適切ではないかもしれませんが、述べたとおりの短いけれど濃密な関係に免じて、最後にもう一度、山村さんに深い感謝の思いをささげることをお許し下さい。そしてこのように山村さんのお仕事を多くの方々に伝える場所を設けていただいた兵庫県立美術館の学芸の皆さんにもお礼を申し上げます。今日は長時間ありがとうございました。

【講演者によるキーワード解説】

具体美術協会

1954年、画家吉原治良をリーダーとして、阪神間の若い前衛的傾向の作家たちによって結成されたグループ。活動の初期には野外展や様々なアクション、舞台を用いた発表など画期的な試みを繰り返して、ミシェル・タピエと接触した後は強度に満ちた絵画を発表した。1972年の吉原の急逝とともに解散したが、今日、戦後美術の出発点として世界的な注目を集めている。

野外展

具体美術協会は活動の最初に二つの野外での展示に関わった。1955年7月に芦屋川河畔松林で開かれた「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」と翌年7月に同じ会場で開催された「野外具体美術展」である。いずれも吉原治良の指揮のもとに、真夏の炎天下でも存在感を示す独創的なオブジェが展示された。山村コレクションにはこれらの野外展に出品された作品の再制作作品が多数収められている。

ミシェル・タピエ

フランスの美術批評家。1950年代にヨーロッパでアンフォルメル、あるいは「別の芸術」と呼ばれる絵画運動を提唱し、抽象

表現の刷新を図った。タピエはアンフォルメルをアメリカの抽象表現主義や日本の具体美術協会を包摂する国際的な動向とみなしてプロモートする。1957年の初来日以来、タピエは具体美術協会と良好な関係を結び、多数の絵画をヨーロッパに送り、結果として多くの名作が彼の地に残された。

ハイレッド・センター

1963年に高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之らによって結成されたグループ。三人の名字の最初の一字を英語表記にして命名された。集団としての活動期間は短い、山手線車内でのイベントやオリンピック直前の銀座の街頭を清掃するイベントなど、都市の日常を攪乱する一連のハプニングを次々に仕掛けた。メンバーが流動的である点はフルクサスを連想させ、紐や洗濯鉋など特定のオブジェとの結びつきが強い。

オーラル・ヒストリー

口述歴史とも呼ばれ、文献や書き言葉に根拠を置く歴史研究に対して、当事者からの聞き取りによって書字から抜け落ちる歴史的事実を究明する方法。政策決定の当事者あるいは文献資料が残されることがまれなマイノリティーらを対象に、日本では近現代史研究の分野で1990年代以降に注目を浴びる。美術史研究にも応用され、日本でも日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴが2006年に発足した。

アーカイヴ

作家や作品に関する雑多な資料は「収集アーカイヴ」として関係施設によって保管される。種類や内容が多様であるため、専門のアーキヴィストが少ない日本の美術館では十分に整理や調査が行われていない場合が多いが、具体美術協会については現在大阪中之島美術館を中心にアーカイヴの構築が進められている。

【映写画像一覧】

- 1 具体美術協会 グタイピナコテカ開設パーティー (1962年)
- 2 「具体美術の18年」展覧会カタログ (大阪府民ギャラリー 1976年)
- 3 白髪一雄《天暗星青面獣》1960年 [II-23]
- 4 嶋本昭三《作品》1955年 [II-32]
- 5 元永定正《作品》1961年 [II-8]
- 6 山村さんの名刺 (スーパー無限大があしらわれている)
- 7 3つのライフワークと10のテーマ
- 8 山村徳太郎氏 (1926-1986)
- 9 大阪府立現代美術センターに保管されていた具体美術協会の資料から複写され、山村コレクションの一部として整理された写真アルバム
- 10 具体美術協会元会員との会談の報告 (1984年)
- 11 山村コレクションの具体セクション (『幻の山村コレクション展』における展示風景 兵庫県立近代美術館 1989年)

- 12 津高和一《母子像》1951年 [I-1] 斎藤義重《絵画2》1960年 [I-16]
- 13 吉原治良《作品》1961年 [II-5] 元永定正《作品》1961年 [II-9]
- 14 『1970年以降の美術 その国際性と独自性』展覧会カタログ (東京都美術館 1984年)
- 15 ハイレッド・センターのパフォーマンス 山手線事件 (1962年) 首都圏清掃整理促進運動 (1964年)
- 16 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』(パルコ出版 1984年)と赤瀬川さんの署名
- 17 フルクサス《フルクサス・キット》1964-65年
- 18 山村コレクション コレクション・リスト (1985年) [8頁]
- 19 村上三郎《空》2分の1模型を検分する山村氏 (1984年) [撮影:小野和則氏]
- 20 左 村上三郎《空》1956/85年 (山村コレクション) [II-36] 右 村上三郎《空》1956/92年 (『甦る野外展』で製作された再制作作品)
- 21 左 真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展における《赤い丸太》の展示 右 白髪一雄《赤い丸太》1955/85年 [II-20]
- 22 山崎つる子《赤》1956/85年 [II-48]
- 23 嶋本昭三《この上を歩いて下さい》1956/84年 [II-33] 田中敦子《作品〈ベル〉》1955/85年 [II-28]
- 24 山村コレクション研究会の会場となった千里万博公園の国立国際美術館と当日配布されたコレクション・リスト
- 25 山村コレクション研究会におけるハイレッド・センターの資料展示の模様
- 26 山村コレクション研究会における具体美術協会再制作作品の展示コーナー
- 27 吉原通雄《作品》1961/85年
- 28 山村コレクション研究会におけるハイレッド・センターの資料展示の模様 上:高松次郎《壘の紐》1963年 下:ハイレッド・センター《作品と行動残余》作家名が赤瀬川ではなくハイレッド・センターの名義となっている点に注目
- 29 山村コレクション コレクション・リスト (1985年) [10頁]
- 30 具体美術協会 作家連続インタビューが収録されたカセットテープ
- 31 萬木康博「美術季評」『みづゑ』1985年夏季号 [132-133頁]
- 32 山村徳太郎+山本進「日本の現代美術とコレクション」『美術手帖』1985年7月号 [20-21頁]
- 33 『吉原治良と「具体」』展覧会カタログ (芦屋市民センター 1985年)
- 34 嶋本昭三《作品》1961年 [II-35] 鷺見康夫《作品H》1960年頃 [II-53]
- 35 松谷武判《作品6のP》1966年 [II-57] 松谷武判《作品6のB》1966年 [II-58]
- 36 『絵画の嵐・1950年代 アンフォルメル/具体美術/コブラ』展覧会カタログ (国立国際美術館 1985年)
- 37 『具体—行為と絵画』展覧会カタログ (兵庫県立近代美術館

- 1985年)
- 38 『前衛の日本』 展覧会カタログ (ポンピドゥー・センター、パリ 1986年)
- 39 『前衛の日本』 展カタログ所収のアルフレッド・バックマンによる論攷「具体 驚くべき直感」 図版として元永定正の《タピエ氏》が挿入されている [294-295頁]
- 40 白髪一雄「泥にいどむ」(1955年)
- 41 白髪一雄「泥にいどむ」(1955年) 白髪一雄《泥にいどむ》1985年
- 42 白髪一雄《泥にいどむ》1985年
- 43 『山村コレクション全作品図録』(兵庫県立近代美術館 1989年)
- 44 津高一《作品》1953年 [I-3] 斎藤義重《作品3》1960年 [I-20]
- 45 田中敦子《作品》1958年 [II-29] 浮田要三《作品》1958年 [II-47]
- 46 吉村益信《豚・pig lib;》1971年 [I-61] 篠原有司男《モーターサイクル・ママ》1971年 [I-44]
- 47 榎倉康二《無題》1980年 [III-1]
- 48 東京都美術館で開催された戦後美術を回顧する展覧会のカタログ
- 49 『美術手帖』1978年7月増刊号 全頁特集「日本の現代美術30年」
- 50 『みづゑ』1981年11月号と12月号 それぞれ「1950年代美術」と「1960年代美術」が特集されている
- 51 千葉成夫『現代美術逸脱史』(晶文社 1986年)
- 52 松澤宥《のぞけプサイ亀を翼ある密軌を》1962年 具体的にどのタイプの作品がコレクションとして想定されていたかについては確認できない
- 53 左 工藤哲巳《若い世代への讃歌ー繭は開く》1968年 右 草間彌生《トラヴェリング・ライブ》1964年 おそらくこのタイプの作品がコレクションとして想定されていた
- 54 久野真《鋼鉄による作品 #363-1》1978年 [I-46] 桑山忠明《Untitled》1968年
- 55 左 横尾忠則《「状況劇場ー腰巻お仙」のためのポスター》1966年 右 篠原有司男《女の祭》1966年 [I-43]
- 56 左 河原温《日付絵画》1982年 右 松澤宥《のぞけプサイ亀を翼ある密軌を》1962年
- 57 『空へ叫び 戦後日本の前衛美術』展覧会カタログ (グッゲンハイム美術館 1994年)
- 58 ニューヨーク近代美術館と1936年の「キュビズムと抽象美術」展に際してアルフレッド・バーによって提出されたモダン・アートのチャート
- 59 兵庫県立近代美術館の『アート・ナウ'84』と『アート・ナウ'85』のカタログ 出品作から数点が山村コレクションに加えられた
- 60 杉山知子《THE START - a man and mamorigami》1984年 [III-15]
- 61 津高一《埋葬》1952年 [I-2] 斎藤義重《ペンチ》1967年 [I-21] 吉原治良《作品(夜の鳥)》1951年 [II-1] 元永定正《作品》1962年 [II-11]
- 62 吉原治良《作品》1966年 [II-6]
- 63 村上三郎《作品》1963年 [II-39] 白髪一雄《黄帝》1963年 [II-27]
- 64 前川強《作品 麻 63-B》1963年 [II-56] 松谷武判《作品6のB》1966年 [II-58]
- 65 初来日の折に、吉原邸で具体美術協会の作家たちの作品を検分するミシェル・タピエとジョルジュ・マチウ(1957年)
- 66 元永定正《作品》1962年 [II-10]
- 67 トリノにて買い戻した元永定正の《タピエ氏》の前で 左から松本武、アダ・ミノラ、山村徳太郎、ロドルフ・スタドラーの各氏
- 68 元永定正《タピエ氏》1958年 [II-7] 制作時に左下に描き込まれていたタピエへの献辞は山村氏が買い戻した折には何者かによって塗り潰されていたが、現在は復元されている
- 69 山村コレクション研究会における具体美術協会の再制作作品のコーナー
- 70 「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」の会場風景(芦屋川河畔松林 1955年)
- 71 村上三郎「紙破り」(1955年) 白髪一雄「泥にいどむ」(1955年)
- 72 白髪一雄「超現代三番叟」 第一回舞台を使用する具体美術1957年
- 73 山村コレクション研究会で展示された具体美術協会の再制作作品 山村コレクション コレクション・リスト(1985年) 吉原通雄の《作品》は研究会で展示された後、撤去された [17頁]
- 74 『再制作と引用』展覧会カタログ 板橋区立美術館 1993年
- 75 菊畑茂久馬《奴隷系図》1961/83年
- 76 具体美術協会の再制作作品についての構想メモ 1984年
- 77 ダン・フレイヴィン《1963年5月25日の斜交》1963年
- 78 田中敦子《電気服》1956/86年
- 79 「前衛の日本 1950年代の具体グループ展」(ローマ国立近代美術館 1990年)とそのカタログ
- 80 ローマに赴いた具体美術協会の元会員 左下より時計回りに田中敦子、金山明、山崎つる子、白髪一雄、嶋本昭三、一人おいて吉原通雄、オーガスト・モンフェリニ(ローマ国立近代美術館長) [撮影:尾崎信一郎氏]
- 81 ローマで再制作された作品 左 壁に金山明《警報機》、中央に村上三郎《紙破り》、その奥の床面に金山明《足跡》、一番奥に元永定正《水》 右 金山明《バルーン》
- 82 ローマで再演、再制作された作品 嶋本昭三「物体の打壊」(初演は1958年) 村上三郎《空》
- 83 ローマで石を用いたオブジェを制作し、《水》を設置する元永夫妻 [撮影:尾崎信一郎氏]
- 84 白髪一雄《超現代三番叟》1957/85年 [II-21]
- 85 ローマでの展覧会のオープニングでイタリア人青年によって演じられた「超現代三番叟」 [撮影:尾崎信一郎氏]

- 86 「甦る野外展」の展示風景（芦屋川河畔松林 1992年）
白髪富士子《白い板》奥に山崎つる子《赤》元永定正《水》
- 87 「甦る野外展」の展示風景（芦屋川河畔松林 1992年）田
中敦子《ピンクの人絹地》白髪一雄《○》
- 88 村上三郎「紙破り」1955年
- 89 『アウト・オブ・アクション』展覧会カタログ ロスアンジェ
ルス現代美術館 1998年
- 90 村上三郎「紙破り」のカタログ・レゾネ 『Murakami
Saburo Through the 70's』(アートコートギャラリー 2013
年) [114-115頁]
- 91 「具体 素晴らしい遊び場」展における元永定正《水》の展
示風景 グッゲンハイム美術館 2013年
- 92 元永定正《水》の過去における展示の模様
- 93 具体美術協会 作家連続インタビューが収録されたカセット
テープ
- 94 具体美術協会 作家連続インタビュー 書き起こし原稿
「このインタビューは山村コレクションの一部をなすもので
ある」というコメントが付されている
- 95 『ドキュメント具体 具体資料集』(財団法人芦屋市文化振興
財団 1993年)
- 96 山村徳太郎+尾崎信一郎「具体美術協会元会員連続インタ
ビュー」『ドキュメント具体 具体資料集』(財団法人芦屋市
文化振興財団 1993年) [366-367頁]
- 97 山村コレクションの一部として複製、整理された具体美術協
会の写真資料
- 98 山村コレクション研究会における具体美術協会写真資料の展
示の模様
- 99 高松次郎《脚立の紐》1963-85年 [I-39]
- 100 高松次郎《脚立の紐》の設置風景（「幻の山村コレクショ
ン展」兵庫県立近代美術館 1989年）
- 101 「重力」展への出品作（国立国際美術館 1997年）左より
リチャード・セラ《無題》1968年 ロバート・モリス《無
題》1964年 エヴァ・ヘス《無題（クロスピン・ピース）》
1968年 いずれも可塑的な素材のため定まった形をもたな
い
- 102 李禹煥《関係項》1983年 [III-35]
- 103 高松次郎《脚立の紐》とその設置風景（「幻の山村コレクシ
ョン展」兵庫県立近代美術館 1989年）
- 104 「痕跡」展への出品作（京都国立近代美術館 2004年）白
髪一雄《赤い丸太》1955/85年 [II-20] 村上三郎《入口》
1955/2002年
- 105 バリー・ル・ヴァ 《シャタード・オン・センター；オン・エッ
ジ》1968-1971年
- 106 バリー・ル・ヴァ 《シャタード・オン・センター；オン・エッ
ジ》の制作のためのインストラクション
- 107 バリー・ル・ヴァ 《シャタード・オン・センター；オン・エッ
ジ》の制作のためのインストラクション
- 108 バリー・ル・ヴァ 《シャタード・オン・センター；オン・エッ
ジ》の制作の模様
- 109 バリー・ル・ヴァ 《シャタード・オン・センター；オン・エッ
ジ》の制作の模様
- 110 高松次郎《題名》1971-83年 [I-40] 榎倉康二《無題》
1980年 [III-1]
- 111 吉原通雄《作品》1961/85年
- 112 トリノにて買い戻した元永定正の《タビエ氏》の前で 左
から松本武、アダ・ミノラ、山村徳太郎、ロドルフ・スタ
ドラーの各氏

(i) 展覧会場で具体の買戻し作品は1室にまとめて展示され強い印象を与えていたが、ほかにも複数のコーナーに分けて具体作品が出品されており、正確な点数としては過半数までは及ばなかった。

(ii) この作品は欧州買い戻し以前から山村氏が所有していたものだが、買戻し作品と同じタイミングで尾崎氏が買戻し、強く印象に残っていたと考えられる。

(iii) なおこのインスタレーションについては、作家の生前に作られた展示模型が遺族の元に現存する。



NISHIDA Kiriko

The relationship between Kishida Ryusei (1891-1929) and Bernard Leach (1887-1879) is well known, largely as a result of Ryusei's portrait of Leach. It is also well known that Ryusei spoke of Leach's teaching him the importance of drawing as an art and the techniques of etching. However, less widely known is Ryusei's description of Leach's teaching about the significance of "decoration," and his recognizing it as one of the most important elements in art, as also being crucial to his (Ryusei's) development.

"Decoration" is a key term in Ryusei's thinking on art, as is "inner beauty." According to Ryusei, decoration is the primary means for "inner beauty" to emerge as visible beauty. This paper examines Ryusei's ideas about decoration, as well as his connection to Leach.

Ryusei did not clearly define the word "decoration," but he used it in reference to symbolism in primitive art and the appearance of lines and shapes that do not mimic things found in nature. The former insight was informed by the work of William Blake (1757-1827), about whom he learned from Leach, and the latter was nurtured through his intensive production of still lifes depicting pottery made by Leach. In developing his thinking on art, Ryusei incorporated many terms from discourse on Blake by Yanagi Soetsu, who also learned of Blake via Leach. Also, it is possible that he derived inspiration from Tomimoto Kenkichi's ideas on ceramics, along with those of Leach, which involved pottery as a medium of self-expression rather than as tea ceremony utensils or products, and explored the nature of ceramics as an art form.

An Interpretation of Yokoo Tadanori's *Y-Junctions*

YAMAMOTO Atsuo

The origins of Yokoo Tadanori's *Y-Junctions* series, ongoing for many years, go back to 2000. The initial concept was to paint darkness, and he began by photographing three-way road junctions at night with a flash and painting them in quite a realistic manner, but in 2002 he began introducing vivid colors and radical deformations.

Having adopted the subject of Y-junctions, Yokoo returned to actively staging public painting events, which he had not done for some time. In most cases Yokoo paints while referring to multiple reference materials such as photographs, but in the case of Y-junctions it is sufficient to have a single photograph of a three-way junction with lines radiating from the central building to the four corners of the picture, making it easy to stabilize the composition and highly suitable for public painting.

In 2010 he took a new direction with the *Black Y-Junction* series, which marked a return to the *Y-Junctions*' origin in the goal of painting darkness.

For a Y-junction to form in real space, two roads must intersect at an acute rather than at a right angle. In other words, an irregular road that cuts diagonally through the orderly layout of the urban grid is a necessary element. In many cases these are remnants of old, pre-modern thoroughfares. In short, Y-junctions are like noise generated by intervention of pre-modern space in the modern urban environment, and in this sense can be called a quintessential Yokoo motif.

Trends in Yokoo Tadanori's Work Around the Time of His Painter's Declaration (1980-1982) (2)

HAYASHI Yu

My previous paper discussed Yokoo Tadanori's conversion from designer to painter after seeing a Picasso retrospective (held at MoMA in New York) in 1980, noting that it was not just a change in media but a change in identity in pursuit of "liberation of the ego."

But what was the internal necessity that drove Yokoo – for whom personal expression was already the primary aim of his work during his years as a designer – to adopt the role of painter? And what was it about painting that made Yokoo experience "liberation of the ego" in a manner different from design? This second paper focuses on Yokoo's perception of issues in design and reconsiders the process leading to his decision to become a painter, examining differences in his approaches to design and painting before and after his stunning encounter with Picasso.

In the late 1970s Yokoo felt the need to alter his design practice, and began to pursue "thinking about design from a perspective beyond design." After viewing the Picasso exhibition he changed direction, from design that encompasses art to art that encompasses design. This metamorphosis was a reversal and at the same time an extension of his exploration of design, and in this process the Picasso show crucially liberated Yokoo from rigid self-definition as "a designer."

However, having changed his position to that of painter, Yokoo found within the act of painting a process of self-inquiry, asking "What am I?" It was after sensing the possibility of full liberation of the ego, which could not be realized through design, that Yokoo decided to change direction and embrace painting.

Fabric as a Painting Support

IWAMATSU Tomoyoshi

In painting, the base on which paint is applied is known as a support, and a wide range of materials have been used as supports. Among them, fabric has historically been widely used in Europe, and in Japan as well, canvas industrially produced in Europe has been imported and used as a support since the 19th century. Many works in the Hyogo Prefectural Museum of Art collection employ fabric as a support.

This paper discusses fabric used as a painting support in terms of basic information on types of fabric, direction and strength of yarn twist, fabric manufacturing processes, difficulty of distinguishing between warp and weft and clues that assist in doing so, weaving types, changes over time in varieties of fabric used, and physical deterioration that results from fabric's use as a support, citing works in the Hyogo Prefectural Museum of Art collection as examples.

In addition, this paper examines the significance of fabric support surveys in the fields of art history painting conservation and restoration, and specifically lists items that call for further study. Through detailed surveys and collection of data, we can comprehend biases toward certain types of supports that characterize specific painters, workshops, and schools, and what makes particular fabrics appropriate for use in conservation and restoration. In studies of fabric supports, specific items for analysis include type of fiber, direction and angle of yarn twist, distinction between warp and weft, weaving density and weaving type, and information appended to the back surface of the support. At the end of the paper a model for analysis of fabric supports is presented, with works in the museum's collection cited as case examples.

Case Report: Operation of Air-Conditioning Systems as a Coronavirus Countermeasure

YOKOTA Naoko

In avoiding the Three C's (confined spaces, close contact, crowded places) to help stop the spread of the coronavirus, the most difficult challenge for museums is to prevent sealed-off "confined spaces" through ventilation. As a rule, museums require strict temperature and humidity controls in order to preserve works' condition. Normally, storage rooms and galleries have few openings such as entrances and exits so as to improve airtightness, prevent inflow of outside air, and keep indoor temperature and humidity constant using air-conditioning equipment.

Under these circumstances it is very difficult to avoid "confined spaces" and ensure ventilation by introducing outside air, and guidelines from ICOM (the International Council of Museums) and the Japanese Association of Museums have not set clear standards or numerical targets for ventilation. At other museums, too, there are still few examples of specific strategies for ventilation.

This museum's target value for ventilation is the standard "indoor CO₂ concentration of 1000ppm or less" set by the Ministry of Health, Labor and Welfare, and the museum's interior is ventilated. This paper is a case report on operation of the air-conditioning system as one of the museum's COVID prevention measures, including the process of examining amounts of outside air inflow that are compatible with preservation of works, outcomes and observations of monitoring with CO₂ concentration measuring equipment, and future challenges identified during the process of introducing outside airflow.

Transcript of Osaki Shinichiro's Lecture: "What Questions Does the Yamamura Collection Ask of Museums?"

EGAMI Yuka and SUZUKI Yoshiko

This is a complete transcript of a lecture by Osaki Shinichiro, held at the Hyogo Prefectural Museum of Art on September 1, 2019 as a program related to the special exhibition *The Yamamura Collection: Gutai and the Japanese Avant-garde 1950s-1980s*.

The Yamamura Collection consists of Japanese postwar avant-garde art acquired by the businessman and collector Yamamura Tokutaro (1926-1986), a resident of Nishinomiya City, Hyogo Prefecture. After Yamamura's death the entire collection was stored at the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art (predecessor of the Hyogo Prefectural Museum of Art), and 167 works by 68 artists are currently in the latter's possession. As a graduate student at Osaka University in the mid-1980s, Osaki Shinichiro, a researcher specializing in postwar art history and now Vice Director of the Tottori Prefectural Museum, was involved in Yamamura's project aimed at replicating early works by members of the Gutai Art Association. In the first half of the lecture Osaki gave a lively and detailed account of Yamamura's collecting activities, which he had directly witnessed or heard about, with a focus on the context underlying the replication project. In the lecture's second half, he identified five issues – systematization, concentration, reproducibility, oral histories and archives, and insubstantiality – and interpreted the Yamamura Collection as a comment on the state of museums, i.e. a critique of museums' practice of building collections through acquisitions. Based on his many years of professional experience in the museum field, he underscored the significance of this collection, a pioneering example of "a collection of work by living, active contemporary artists."

本号刊行までの経緯

2020年4月、兵庫県立美術館の学芸員15名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が令和2年度の各自の調査研究テーマを提出した。

同年8月5日、17名の学芸員による調査報告会を開催(1名は7月末で退職)、各調査研究テーマにもとづき報告書を提出した。なお例年は口頭発表を併用しているが、本年度は新型コロナウイルス感染症拡大防止の観点からもレポート形式のみとなった。各報告のタイトルは以下のとおり。

飯尾由貴子	「翠石の住んだ須磨・点描」
岩松智義	「布製支持体について」
江上ゆか	「関西の80年代 関西ニュー・ウェイブ～当事者たちの言葉から」
小野尚子	「ピロード革命以後～それからのチェコ美術について2」
岡本弘毅	「瑞龍寺の幻獣ミイラ」
河田亜也子	「ミナペルホネンのものづくり 「つづく」展を開催して」
小林 公	「Rosalind E. Krause, <i>Passages in Modern Sculpture</i> (The MIT Press; Cambridge, Massachusetts and London, England, 1977 [1981]) 読書ノート」
相良周作	「金山平三と交通インフラストラクチャー整備との関連について」
鈴木慈子	「ビエール・スーラージュと森田子龍」
出原 均	「「もの派」の起源」
西田桐子	「バーナード・リーチの壺と岸田劉生―絵の中の陶磁器についての試論のためのノート(1)」
橋本こずえ	「マヌエル・フランケロの作品の変遷について」
林 優	「横尾忠則の画家宣言前後(1980～82年)の動向について(3)」
平林 恵	「ギャラリー2001/アトリエ2001の活動について―清水公明氏インタビューより」
山本淳夫	「横尾忠則のY字路について」
遊免寛子	「新型コロナウイルスの感染拡大と美術館の教育普及活動」
横田直子	「当館における空調設備を運用した新型コロナウイルス感染対策についての取り組み」

報告書は学芸員全員に回覧され、各学芸員が意見を記入した。8月20日に編集担当と学芸関連部門の課長で打合せを行い、他の学芸員ほか関係者の意見も考慮しつつ紀要執筆者ならびに執筆テーマを決定、紀要執筆者7名は翌年1月までに原稿を執筆した。その他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物への掲載をはじめ、所蔵品データの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要
第15号

2021年3月24日発行

編集・発行 兵庫県立美術館
651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
電話 078-262-0901

翻訳 クリストファー・スティヴンズ
表紙デザイン 高岡健太郎(日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社)
印刷 有限会社 リーストワーク

02教①1-019A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No. 15

March 24, 2021

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1 Wakinohamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe, 651-0073, Japan
TEL 078-262-0901

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Kentaro Takaoka (NCP Co., Ltd.)
Printed by: Least Work Co., Ltd.

©2021 Hyogo Prefectural Museum of Art