



ARTRAMBLE

学芸員の視点

岸田賢生 (樹と道 自画像其四) をめぐって — 服部 正

特別寄稿

美術館建築を愛してください — 五十嵐太郎

ショート・エッセイ

作品との対話 — 飯尾由貴子

トピックス

2004県展

平成16年度博物館実習

平成16年度ミュージアム・ボランティア活動開始

美術館の周縁

アメリカの美術館と公衆 — 運水 豊

1914年の末、第一次世界大戦を避けるため、ナウム・ガボは弟のアレクセイとともにミュンヘンを離れ、ノルウェーのクリスチャニア（現オスロ）に渡ります。この地でガボは女性の頭部や肉体という具象的モチーフを扱いながら、従来の彫刻の概念を根底から覆す構成主義的な作品を生み出していきます。女性の頭部を象った彫刻にはNo.1からNo.3までの3つのシリーズがありますが、その中でもNo.2はガボのライフワークとも言うべきものでした。1916年に最初の作品が制作され、その後サイズや素材を変えながら、生涯を通じて合計8点のヴァージョンが制作されました。当館所蔵のものは1966年制作の6番目のヴァージョンです。

金属板で構成された作品は硬質な印象を与えますし、各パーツを型紙

のように平面におこしたテンプレートが残されていることから、このシリーズの制作過程が工業的とも形容しうるものであったことがわかります。その一方でガボはこの作品を慈しみ、深い愛情を注ぎました。1966年8月5日の日記の中で、ガボはNo.2誕生の瞬間を述懐しています。「彼女は生まれたときには小さかった…それにボール紙で出来ていて、15~20cm程度の大きさだった。」「だが彼女のイメージが出来上がった瞬間から、彼女はすぐさま彼女自身の特別な人生をおくるようになり、僕を虜にした。」

ガボにとってこの作品は、成長し大人となった愛娘の如き存在でもあったのです。

（小林公／当館学芸員）

ナウム・ガボ (1890~1977)

《構成された頭部 No.2》 1966年

コルテン銅・着色 178.0×121.9×121.9cm

平成14年度購入

the works of Naum Gabo © Nina Williams

岸田劉生 《樹と道 自画像其四》 をめぐって 服部 正



図1 岸田劉生《樹と道 自画像其四》 油彩・布 1913年
兵庫県立美術館所蔵

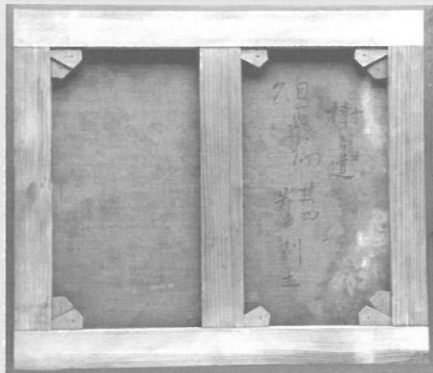


図3 《樹と道 自画像其四》裏面



図5 《樹と道 自画像其四》X線写真 撮影:田中千秋(当館学芸員)

当館は、《樹と道 自画像其四》(図1)と呼ばれる岸田劉生の自画像を所蔵している。画面右上に1913年10月10日の年記のあるこの作品は、長く個人コレクターの手許に置かれていたもので、縁あって1989年に財団法人伊藤文化財団から当館に寄贈された。

細密な描写による風景画や《麗子像》などで広く知られる岸田劉生は、1929(昭和4)年に38歳の若さで急逝したにもかかわらず、《道路と土手と堀(切通之写生)》(図2)と《麗子微笑(青果持テル)》(1921年、東京国立博物館所蔵)が国の重要文化財に指定されるなど、日本の近代洋画史において重要な位置を占めている。劉生はまた、自画像を数多く描いた画家としても有名である。とりわけ20歳代前半の1912年から15年にかけては、集中的に何枚もの自画像が描かれている。この頃の事情について、劉生の長女麗子は、次のように書いている。

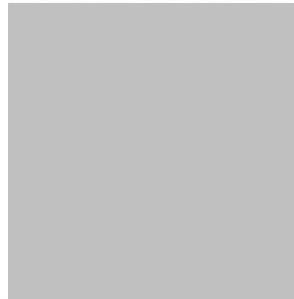


図2 岸田劉生《道路と土手と堀(切通之写生)》
油彩・布 1915年
東京国立近代美術館所蔵

この西大久保の母の里の二階に住んだ時期は、結婚した七月から翌年の三月までの九ヵ月足らずであるが、ここで父は友人達の肖像画を、ほとんど一、二時間で仕上げる早さで描いている。友人の間では岸田の“首狩り”とあって恐れられた(中略)。しかしそれでも友人の来訪には限度があり、父の制作意欲はありあまっているので、結局一番たくさん描いたのは自画像であった。(岸田麗子『父岸田劉生』雪華社1962年)
劉生自身が「自分の歩く道を見つけた」というこの頃は、フォーヴィスム風の激しく大胆な筆触と強い色彩の対比から、茶褐色系の落ち着いた色彩を主調とする細密な描写へと移行する時期にあたる。当館が所蔵する《樹と道 自画像其四》も、その過渡期的な特徴をよく示しており、筆触は大きく荒々しいものの、堅牢な画面構成と褐色を主とした落ち着いた色調からは、その後の劉生の方向をうかがうことができる。

劉生自身が編纂し1920年に聚英閣から出版された『劉生画集及芸術観』は、その時点での劉生の絵画観や自作に対する思いがよく伝わる資料であるが、この作品も48点の油彩画のうちのひとつとして図版に掲載されている。この本の巻末には、自選の「作品年表」を付けられており、その覚書に劉生は「自分はこの表に載せた自作は世に残しても苦にならない。この

表に載せなかつたものは、例外もあらうが先ず世に残したくないものである。」と記している。1912年から1920年までの作品167点が掲載されたこの年表にも、1913年の油画39点のうちのひとつとして本作が記載されている。

制作された日付が明確であり、かつ本人も自信を持って図版を掲載している作品にもかかわらず、本作品には不明な点が多い。何よりも、題名の意味がわかりにくく、その題名の混乱に伴って、初めて発表された展覧会がはっきりしないのである。作品のキャンバス裏面上部には、劉生自身の字で「樹と道 自画像其四 7、岸田劉生」という書き込みがある(図3)。当館ではこの書き込みを尊重して、本作の題名を《樹と道 自画像其四》と表記している。だが、この時期の展覧会の出品目録を見ても、そのような題名の作品が出品された形跡はない。

この作品が制作された1913年10月10日以降の展覧会としては、まず10月16日から22日まで神田のヴェキナス倶楽部で開催された「第1回生活社主催油絵展覧会」がある。この展覧会に劉生は53点の作品を出品している。この中には9点の自画像が含まれているが、目録の最後に記載された69番の《自画像》がこの作品であるという可能性もある。ひとつには、作品が描かれてから6日後の展覧会ということもあり、出品作中の最後にリストアップされていることが自然であるということが理由である。また、この展覧会に出品された自画像のほとんどに10円の売価が付けられているのに対して、69番の自画像だけは15円とされている。当館の作品は、その時期の自画像としては最も大きい部類に入る10号のキャンバスに描かれており、それだけが少し高い値段設定となることは大いにあり得るからだ。

続いて11月20日から12月15日にかけて神田自由研究所で開かれた「旧フェウザン会同人其他第1回油絵展覧会」にも、劉生は8点の作品を出品している。そのうち4点が自画像だが、うち3点は10円、128番のみ15円となっている。同じ理由から、当館の作品がこの128番であるという可能性もある。年が明けて1914年の3月19日から28日まで、劉生は京橋の三笠で個展を開催している。劉生の2回目の個展である。ここに出品された37点の中に、自画像は13点も含まれているが、いずれかが当館の作品であると断言できるだけの根拠は見当たらない。だが、1920年の自著『劉生画集及芸術観』の中で、劉生は本作品を「自画像(日の当たった道及肖像画を背面に持つ)」、あるいは「自画像(額面二つを背に持つ)」と記し、「樹と道 自画像其四」とは呼んでいない。したがって、上記の展覧会のいずれかに、当館の作品が「自画像」として出品されたことはほぼ間違いないだろう。

自画像の背景に描かれた額のうち、向かって左側の作品は1913年9月に制作された《日の当たった道》(図4)である。劉生が多くの自画像を区別するために、この背景の作品に描かれた樹と道の絵を拠り所にして、「樹

と道」という題名を後で付けたと考えることもできる。たしかに、そのような目で裏面の書き込みを見ると、「樹と道」という文字と「自画像其四」の文字は、字の大きさや太さの違いから、別の時期に書き込まれた可能性もある。だが、この裏面の書き込みの場合は「自画像其四」がむしろ窮屈な感じがあり、「樹と道」の文字が先に書かれたと考える方が自然である。また、1920年の時点で劉生は、自画像という題名の後に「額面二つを背に持つ」というような注釈を付け加えることで本作品を他の自画像と区別していた。それをあえて「樹と道」という書き込みで区別したと考えるには無理がある。

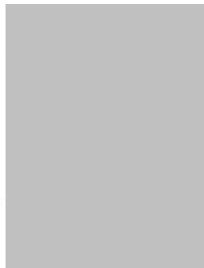


図4 岸田劉生《日の当たった道》 油彩・布
1913年(『現代の洋画』第19号より転載)

さらに、絵の上下方向と書き込みの関係にも不自然さがある。この自画像は縦長の作品であり、題名を書き込むとすれば、表面の図柄に合わせて縦長の位置に絵を置いて文字を書くのが普通であろう。

それらのことを考え合わせると、「樹と道」という横長の絵の上に、劉生がこの自画像を描いたのではないかと可能性が浮上してくる。岸田劉生の研究者である岸信夫氏は、長年にわたって調査してきた劉生の作品の来歴を、『郡山市立美術館研究紀要』第2号と第3号に「岸田劉生の作品に関する私ノート」として発表しているが、その中で岸氏も、当館の作品に関して「かつてはヒュウザン会出品作『樹木と道』の可能性有り」という注釈を付けている。

以上の推測に基づき、このたび当館では、本作品のX線による撮影調査を行った。撮影は、当館の保存・修復グループ学芸員である田中千秋が行った。撮影にあたっては、半切大フィルム(35.6×43.2cm)4枚を用いて分割撮影し、現像されたフィルムをスキャナーで取り込み、コンピュータ上で4枚を1枚に合成した。撮影条件は工業用フィルムFuji-IX100、管電圧30kV、管電流13.5mA、照射(露出)1分である。

この撮影結果を、裏面の文字に合わせて横向きにしたものが図版5である。はたして、画面中央下部から上に向かって、道と切り立った壁のようなものが白くつきりと浮かび上がって見えた。この部分は、現在の自画像の絵柄にはまったく表されていないもので、自画像の下に何らかの絵柄があったことは確実である。しかも、この部分だけを見れば、劉生の代表作である《道路と土手と堀(切通之写生)》や、《冬枯れの道路(原宿附近写生・

日の当たった赤土と草)》(図6)の構図を思い浮かべないでもない。

だが、話はそれほど単純ではない。切り立った崖や堀のある道を画面中央に大きく配したこれらの作品の構図は、劉生が代々木北山谷に転居した1915年4月以降に多く描かれたもので、本作品が描かれた1913年頃の風景画にはあまり見当たらない。

さらに、絵の色調も赤土の風景画とは異なるものだったと思われる。劉生は、この自画像を描くにあたって、下の絵を塗りつぶすのではなく、絵柄の上に直接自画像を描いたようである。そのため、自画像を描いた筆触の隙間から、下に描かれていた絵の色を覗き見ることができる。自画像の下部や右端は塗り残されたままで、そこには樹木の緑と空の青を認めることができる。そして、X線写真に見る切り立った壁と道の部分は、自画像の筆触の隙間から見る限り、緑色で描かれていたようである。

おそらく、この自画像の下に描かれた風景は、赤土の道と崖や堀といった明快な構図ではなく、1913年の代表的な風景画《二階より》(図7)のような、より重層的な構造の風景画であったことだろう。



図6 岸田劉生
《冬枯れの道路(原宿附近写生・日の当たった赤土と草)》
油彩・布 1916年 新潟県立近代美術館所蔵



図7 岸田劉生《二階より》 油彩・布
1913年
『芸術新潮』1991年6月号より転載)

今回のX線撮影と画面の観察によって、当館の《樹と道 自画像其四》の下に何らかの風景画が描かれていたことは分かった。それが、《樹と道》と呼べるような絵柄であったどうかを確定するだけの証拠を得たわけではない。とはいえ、これまでの推論から、劉生がこの自画像を《樹と道 自画像其四》と呼んだと言うよりは、《樹と道》と呼んだ風景画の上から《自画像其四》を描いたと考える方が自然であるというだけの理由は見出せたのではないだろうか。

また今回の調査からは、新しいキャンヴァスを用意する時間どころか、古いキャンヴァスに描かれた絵を塗りつぶす間も惜しんで制作に打ち込んでいた岸田劉生の姿も、生き生きと伝わってきた。画家の旺盛な制作意欲は、自画像の絵具の層の下にも秘められていたのである。

(はっとり・ただし／当館学芸員)

美術館建築を愛してください

五十嵐太郎

○建築から美術へ

「世界の美術館 未来への架け橋」展(2004年6月11日~7月11日)は、予想以上に模型やドローイングが大きかったこと、また1990年代以降に実現あるいは構想された29ものプロジェクトを紹介しているだけあって壮観だった。実際、ポストモダン以降の主要な現代建築家がひとり通りそろっている。またフランク・ゲーリー、レム・コールハース、ダニエル・リベスキンド、ザハ・ハジド(今年のプリツカー賞を受賞)らを含み、MOMAの「ディコンストラクティヴィスト・アーキテクチャー」展(1988)で括られた過激な建築家が、健在であることを改めて確認できた。特にコールハースのZKMのプロジェクトは、実現しなかったけれど、シンプルな箱のなかにばらばらの空間を収めたデザインが、後の動向を先駆けている。



「世界の美術館 未来への架け橋」展 会場風景
This international travelling exhibition is a co-production of the Art Centre Basel, Basel, Switzerland and the Swiss Federal Institute of Technology, Zurich, Switzerland.

レンゾ・ピアノの構造は相変わらず明快だし、フォスターのカレ・ダールやウンガースのハンブルク現代美術館のように、既存の古建築とヴォリュームをそろえて新築を行うリノベーション的な手法も興味深い。ズントーのガラスの皮膜は、現在の流行をよくあらわす。新しい美術館像を探るといよりも、美術館を切口として建築家の個性を比較するのに、ふさわしい企画といえるかもしれない。むしろ、これが安藤忠雄の設計した兵庫県立美術館において開催されたことは、大きな意味がある。同時期の「ぐるぐるぐるぐるル・コルビュジエの美術館」展が、国立西洋美術館の成り立ち

を詳らかにしていたように、美術の場を再発見するきっかけになるからだ。

建築家にとって美術館は魅力的なビルディングタイプである。非日常的なモノを展示する特殊な空間ゆえに、他の仕事に比べて、実験的なデザインを試みることができるからだ。宗教施設がかつての重要性を失った現在、美術館はその代役を果たしている。学生にとってはロードサイドショップの方が身近だろうし、将来、美術館の設計に携わるのはひとにぎりであるにもかかわらず、大学の設計課題でも必ず扱う。計画学でも美術館の研究は少なくない。それだけ重視されているのだ。確かに美術館を手がけると、一流の建築家に仲間入りとみなされる。代表作であることも多い。ゆえに、「世界の美術館」展のラインナップに紅白歌合戦的なおもむきが出てしまうのは必然といえよう。むしろ、地域にとっても、美術館は顔となる建築である。ゲーリーのグッゲンハイム美術館を筆頭として、ほとんどの作品が地域のランドマークとなる強度をもつ。

○日本の美術館

「世界の美術館」展は、世界を巡回したものだが、日本における記念展示「日本から未来へ」でとりあげた4つのプロジェクトは興味深い。単に日本のセクションという意味ではなく、世界的なレベルでも新しいデザインの方向性を示すからだ。建築家の年齢も、日本編はひとまわり下である。妹島和世・西沢立衛の金沢21世紀美術館、ヨコシマコトの新富弘美術館、青木淳の青森県立美術館は、いずれも統一されたイメージの強い外観をもたない。全体を決定し、機能の配列を考えながらプランを分割するのはなく、部分の集積として全体を構想している。

なるほど、金沢21世紀美術館は円、新富弘美術館は正方形の輪郭をもつが、壁を低くして、モニュメント風になることを避けている。これらの単純な幾何学は、ランダムな内部を外部と区切る、最小限の皮膜として選ばれたに過ぎない。わかりやすい顔=ファサードをもたない建築。以前、筆者はこうした傾向を「内臓化する美術館」と命名した⁽¹⁾。内部のプログラムから構成を決定し、多様な空間をつくりながらも、そのまま単純な容器に入れ、外形に強い意味をもたせないのである。今回の展示を通して鑑賞すると、コールハースのデザインが日本の建築家に影響を与えたことが確認できるだろう。

うがった見方をすれば、バブルがはじけて以来、箱物行政への批判が厳しい世論を刺激しないことにも、こうしたデザインは貢献している。すでに日本は美術館列島というべき程、多くの箱がつくられた。丹下健三のような神聖な建築だと、威張って見えるために反発を招く。そこで建築



「世界の美術館 未来への架け橋」展
会場風景:日本巡回記念展示「日本から未来へ」
(手前がヨコシマコトの新富弘美術館、奥が妹島和世・西沢立衛/SANAAの金沢21世紀美術館)



「世界の美術館 未来への架け橋」展
会場風景:日本巡回記念展示「日本から未来へ」(青木淳の青森県立美術館)

特別寄稿

の姿を積極的に見せないのかもしれない。ともあれ、新しい形式の空間を生みだしていることは建築的に評価すべきである。飯島洋一は、青森県立美術館が土の空間をもつことに対し、「無意識的なものに郷愁を感じているだけにしか見えない」と批判していた⁽²⁾。だが、青木の論法は、いつも裏がある。土を使うというのは、一般向けの説明であり、むしろ凸凹の土と構築物が上下から挟み、そのあいだに展示の空間が発生するという未曾有のシステムこそが最大の発明なのだ。

○美術から建築へ

美術関係者のコメントを調べると、美術館は建築家の自己主張の塊であり、使う人の身になって欲しいといった批判が多い。「建築」は、ただの「建物」とは違い、芸術的な意図や理念を付与されたものである。美術も、実用性や機能性から解放されたモノとして独自の価値をもつ。ゆえに、美術の専門家は建築への許容力が高いのかと思いきや、そうではない。名建築は雨漏りをしやすい、あるいは建築家の住宅は暮らしにくいといった、一般的なクリシェを共有している。数学者が物理学者を蔑むような近親憎悪かもしれないが(?)、不純な建築そのものが美術になることは好ましくないかのようだ。

フランク・ロイド・ライトのグッゲンハイム美術館は、よく槍玉に挙がる。湾曲した壁に絵画を架けにくいし、傾いた床は彫刻の鑑賞にふさわしくない。だが、扇形のギャラリーだとしても、安藤忠雄の国際芸術センター青森(2001)は、アーティスト・イン・レジデンスのプログラムと連動していることで、個性になっている。作家が滞在中、その空間を意識して作品を制作するからだ。また安藤の地中美術館(2004)は、特定の作品を永久展示する空間を最初から設計している。美術館と建築家のあいだでコンセプトを共有し、ボタンの掛け違いがなければ、満足度は高くなるはずだ。

筆者もKPOキリンプラザ大阪のコミッティをつとめるようになって、美術関係者の気持ちが少し分かるようになった。搬入経路が狭く、エレベータや階段のサイズも小さいために、いつも問題になるからだ。展示場としては致命的な弱点を抱えている。だが、キリンプラザ大阪は、もともと美術館として計画されたものではない。しかも装飾が多く、神殿のようなモニュメント風のデザインである。ただし、筆者はもともとこの建物が好きだったので、それ程不満に思っているわけではない。これもまた空間の特徴であり、そこから展示の企画を組み立てればよいと考えている。

常設中心の美術館であればともかく、企画展などで大型の作品がうまく入らないと、不満は高まるだろう。近代の美術館は、作品の交換可能性を求める。そして巡回展が生命線になる館も多いはずだ。が、搬入経路などの基本的な事項は、建築家だけの問題ではなく、どのような美術館を望むのかという明快なヴィジョンをもって、施主側もチェックすべきことではないのか。しかし、そうした現場に芸芸員が参加できなかったり、所属の館を変わるために、建築に愛着をもてないのかもしれない。新築だと、美術館は機能を完璧に充足すべき箱とみなされる。だが、ルーブルのように、宮殿や邸宅が美術館に転用されている場合、使いにくさはあっても、建築の価値も認めたくえつきあっているのではない。建築を愛していれば、その場所の特性から作品の展示を考えるはずだ。むしろ、倉庫の転用など、空間が十分に広く、基本的な性能をクリアしていれば、不満は出にくいかもしれない。

最後に、最近のアーティストによる美術館の構想に触れておく。
蔡国強は、「Everything Museum」のシリーズを展開し、越後妻有で登り窯によるドラゴン現代美術館(2000)をつくり、今年台湾の金門島の軍事施設をミュージアム化する。これは作品としての美術館といえよう。そしてもっともインパクトを受けたのは、彦坂尚嘉による皇居美術館の構想だった⁽³⁾。これは日本の国家理念の中心として「芸術立国」を掲げるために、天皇が京都御所に帰還して伝統的文化を實踐し、空っぽになった皇居に美術館を建設するというもの。そして皇居美術館に国宝級の作品を移動するとともに、室生寺の五重塔などの古建築も移築し、国際的なレベルで張りあえる巨大美術館を出現させる。以上のコンセプトのもとに、可能な限り、細部まで空想すること。誇大妄想のように思えるが、実は知的に論理を構築している。アイデア自体が彦坂のアートであり、議論を巻き起こす性格をもつ。もちろん、天皇そのものを超芸術とみなす危険性や、政治的な目的のために流用される恐れはある。国内の植民地化としても批判できるだろう。しかし、リアルに想像することで、美術館をめぐる様々な問題が浮きあがるのではないか。

(いがらし・たろう/建築史・建築批評家)

1967年パリ生まれ。東京大学工学系大学院修了。博士(工学)。中部大学助教授。

(1) 拙稿「内臓化する美術館」(「美術手帖」2002年10月号)
(2) 飯島洋一「『自然』について」(「AICA JAPAN NEWS LETTER」第3号、2002年)
(3) 彦坂尚嘉のホームページにおける2004年1月31日の日記を参照。
<http://www.rak2.jp/town/user/hikosaka/>

作品との対話: 美術の中のかたち—村岡三郎・鼓動する物質 2004年7月10日～11月14日

飯尾由貴子

兵庫県立近代美術館時代から継続して開催している「アート・エッセイ」展も今回で15回目を迎えた。平成元年に「フォーム・イン・アート—触覚による表現」と題して開催された。本展の原点となった展覧会では、アメリカのフィラデルフィア美術館で1971年以来開催されてきた「フォーム・イン・アート」という視覚障害者のための教育プログラムで学んだ視覚障害者による作品と、兵庫県立美術館所蔵のブロンズ作品が展示され大きな反響を呼んだ。以降阪神淡路大震災のために中止となった平成7年を除き毎年開催されている。

本展は、美術館を訪れる機会の極めて少なかった視覚障害者の方々にも美術鑑賞の道を開く、そして、視覚にのみ依存していた従来の美術鑑賞のあり方を問い直す、という二つの目的をもって開催されている。文字にしてしまえばわずかさだけのことであるが、実際に担当者として展覧会に携わってみると実に様々な問題に直面し、多くの課題が残されていることを痛感した。

たとえば、視覚障害者という問題。視覚障害にはその障害の程度によって多様な段階がある。全く見えないという方から、ある一定の範囲なら見るこ



美術の中のかたち展会場風景

ができるという方、視野がある特定の範囲に限られている方など、一言に視覚障害者と言っても非常にその範囲は広く、我々展示する側はどこに照準を定めればよいのか、という問題がある。

キャプションやパンフレットを点訳あるいは、拡大文字で表記すればそれでおわりと思っている訳ではもちろんない。しかし、我々展示する側が、視覚障害者の感覚の世界がどのようなものなのかは想像するより他はない。視覚障害者にとって美術作品の鑑賞とはどうあるべきなのか、という問いに始まり、広報のあり方、美術館へのアクセスや館内の誘導の仕方など課題は多い。

また、触るということ。この展覧会の特色である「美術作品を」触るということに関して様々な制約が生じる。時計や指輪をはずす、乱暴な触り方をしないなど、作品を傷つけないための様々な注意書きが必要となる。触られることによって作品は常に損傷の危険にさらされている。対象が美術作品であるが故に、執拗に注意事項が繰り返される。作品に触れて鑑賞してほしいという意図と、美術作品を保全するという使命との矛盾に改めて直面し、この展覧会の難しさを実感した。

しかし、このように多くの問題に直面し、自分の当初の認識の甘さを反省させられながらも思い至ったのは、「見る」ことによってであれ、「触る」ことによってであれ、美術作品の鑑賞というのは、作品(あるいは作者)と自分との一対一の対話であるということである。展覧会という、一点の作品対不特定多数の観客という構造をとるしくみの中では、作品保護のためのガラスケースや結界、細かい注意書きなどを掲げざるを得ない。絵の表面のガラスが邪魔であるとか、ガラス越しにしか作品を見られないのは残念だという声がしばしば寄せられるのは、この作品と見る側との親密な対話が成立しにくい違和感の表明であろう。

そしてこの展覧会において「触る」ことができるということは、一定の距離からバリアーを挟んで眺めるという心理的な阻害感が少なく、一対一の対話が成立しやすい状況にあるということであり、来館者アンケートで「触ることができて嬉しかった」となどという感想が多く寄せられるのは、こうした対話が成立したことへの喜び、感激であったととらえることができるだろう。

今回の出品作家の村岡三郎氏は、1954年に鉄を素材とする作品を発表



展示作業風景(右端は作家の村岡三郎氏)

し、熱や空気、重力など人間をとりまく様々な現象を物質の中に封印したり刻印として残す作品を制作している。本展覧会への出品も快く承諾して下さい、視覚にのみ依存しがちな美術の状況に疑問を抱いていたという村岡氏が、70年代半ばごろより始め現在も続いているシリーズである、目を閉じて自分の体に触れた感覚を描いたドロイングなども関連作品として提案され出品していただいた。視覚だけでなく、人間に与えられたすべての感覚に着目して制作された作品は、強く我々に迫ってくる。

現在のところ、観覧者のほとんどは視覚障害者ではない方々であるが、それでも触ることによる感動や驚きをアンケートに寄せていただいている。視覚障害者へのガイド、広報、対応、鑑賞に導くためのツールの開発など課題は多い。しかし美術作品を前にして、視覚以外の感覚に意識を向けてもらうこと、そして何より触ることによって作品と親密に向き合い、そこから生まれる喜びを味わっていたただけのことではこの展覧会のひとつの大きな意義と言えるのではないだろうか。

(いとお・ゆきこ/当館学芸員)

2004県展

2004年8月14日(土)～9月4日(土)

兵庫県下における県下の芸術の振興に寄与することを目的に、県内に生活の基盤を置き、日ごろから美術作品の制作活動に励んでいるアマチュアの方を対象とした公募展「県展」は、1962(昭和37)年から県教育委員会と神戸新聞社とにより始まった「兵庫県美術公募展」を前身とし、今回で42回目の開催となりました。会場は、昨年に引き続き、長年の間県展の会場であった「原田の森ギャラリー」で行われました。



2004県展会場風景

今回は、昨年度に比べて約270点多い計1,017点もの作品の応募がありました。部門別に見ても、7部門すべての出品数が増え、特に写真部門での増加は著しく、7月31日に行われた出品受付では、昼過ぎまで出品者の列が途絶えることはありませんでした。とはいえ会場は昨年と同じ場所ですので、おのずと審査も厳しくなり、全体の約2割となる198点の作品が入選し、展示の運びとなりました。

また今回は、県展をより身近なものと感じていただくために、従来の「佳作」にかえて、来場者の投票による「県民賞」を新たに設けました。全部門中あわせて1点のみのこの賞が入選作のうちどの作品に選ばれているのか、担当者もとても気になります(8月17日現在)。

会場が県立美術館ではないため、「兵庫県立美術館」の主催展とはわかりにくい「県展」ではありますが、今後も色々な方法を模索して継続していきたいと思う次第です。

(相良周作/当館学芸員)

平成16年度博物館実習

美術館・博物館の専門職員である「学芸員」の資格を取得するのに必要な「博物館実習」の科目、いわば学芸員のたまごを育てるこの実習を、県立美術館では昨年に引き続き今年も2期に分けて実施しました。



作品を通称「キブクロ」に、こわごわ...

第1期は7月27日から、15大学21名が参加しました。計6日の実習日程のうち、最初の3日間は途中休憩をはさんで約8時間のロングラン講義実習、続いての2日は「2004県展」の作業補助、最後の1日は実習生全員でのディスカッションと発表という、毎日があつて盛りだくさんの内容でしたが、実習生はそれぞれ一生懸命に取り組んでいました。特に県展の作業補助では、学芸員や館職員、ミュージアム・ボランティアや美術作業員に混じって、スタッフとしての自覚を持って仕事をこなしていたようでした。

続いての第2期は8月17日から、10大学13名(第1期と重複する大学あり)が参加しています(8月17日現在)。この原稿が世に出るころには、彼ら第2期生も、計6日の実習を無事終了していることでしょう。

有資格者の数に対して、実際に活躍している「学芸員」の数はほんの一握りという現状をものともせず、彼らのうちでひとりでもこの職種に進むことができれば、担当者冥利に尽きるといえるでしょう。

(相良周作/当館学芸員)

トピックス

平成16年度 ミュージアム・ボランティア活動開始

今年度もミュージアム・ボランティアの活動が始まりました。

今年度の登録者は108名(6月30日現在)。4月24日(土)に開かれた総会では、「資料班」「解説班」「子ども班」という従来の班別活動に加え、それまでの「運営グループ」を「事務局」と改称することが決まり、これまで美術館が行ってきた事務的な業務もできるだけボランティアで自主的に行うという姿勢が、より鮮明に打ち出されました。今年度から始まった、ボランティア・ルームでの常駐の試験的実施や事務局からのメールやファクスを使った事務連絡の一元化、ボランティアによるコレクション展ガイドツアーの定例化(木曜日と金曜日の午後2時から)などに、そうした意欲の具体的なあらわれを見ることが出来ます。また、7月10日(土)には、ボランティアの企画運営による懇親会が開かれ、ボランティアと館職員が楽しいひと時を過ごしました。

ボランティアの募集は年1度、今年は10月頃を予定しています。ボランティア希望者には、美術館とボランティアが共同で企画した養成講座を受けていただく予定です。詳細は、決まり次第美術館のホームページや館内配布のチラシでお知らせしますので、どうぞふるってご参加ください。

ミュージアム・ボランティアへのお問い合わせは、教育支援・事業グループ(078-262-0908)までお気軽にどうぞ。

(平井章一/当館学芸員)

●—編集後記

●「世界の美術館」展では、ちらしでの告知以外にもゲリラ的に安藤忠雄氏のトーク・イベントが開催された。「チャイナ・ドリーム」展でも、8月後半の週末にサプライズ・デーとして、「チャイナ服」が「浴衣」を着用した方は無料で展覧会を鑑賞できるイベントを実施した。このような突然の企画は、チラシやポスターには掲載されていないが、当館のホームページでは新着情報として随時お知らせしている。ホームページの情報もお見逃しなく。

●今号の「美術館の周縁」を執筆した速水学芸員は、海外研修先の米国から帰国してまだ間もない。現在は、1月に開催される「兵庫国際絵画コンペティション」の担当として、応募作品の受付、審査や展示の準備に追われているが、米国の美術館の最新事情についての彼の話は、私たち学芸員にとって大変興味深い。今号の記事では、その一端を皆様にもお伝えできたのではないと思う。

(服部)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
vol.4

2004年9月20日発行
編集・発行:兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区臨浜海岸通1-1-1
印刷:日本写真印刷株式会社

アメリカの 美術館と公衆

速水 豊



米国を代表する美術館のひとつ、メトロポリタン美術館。年間400～500万人の来館者を迎える。

美術館の周縁

総務省が行う地方公務員海外派遣プログラムの研修生として今年5月まで1年間、米国に滞在した。目的は、アメリカの美術館の調査という具体性のないものだったが、実際には美術館の業務についてかなり具体的に調べさせてもらった。1年間の滞在中で知りうることも限られているが、このスペースで書きうることも限られているので、ここでは滞在中に出版された、米国の美術館の現況を示すかのような2冊の本について記しておくことにしたい。

この2冊とは、アンドリュウ・マクレラン編『美術と公衆：ミレニアムの博物館学』（Andrew McClellan ed., *Art and its Public: Museum Studies at the Millennium*, Blackwell, 2003）とジェイムズ・クノ編『誰のミュージアムか？：美術館と公的信用』（James Cuno ed., *Whose Muse?: Art Museum and the Public Trust*, Princeton University Press, 2004）である。同時期に出版された、論文集の体裁を持つこの2冊が、ともに美術館と公衆というテーマを扱っていることは偶然ではないようにも思えるが、しかし、内容は大きく異なっている。

のとして見直したもの、さらには、美術館所蔵の宗教美術作品の宗教的利用、アフリカ美術展示の諸問題、公共彫刻と公衆の関係など、扱われているテーマも視点も様々であるが、どの議論も美術館の今日的な問題に直結している。

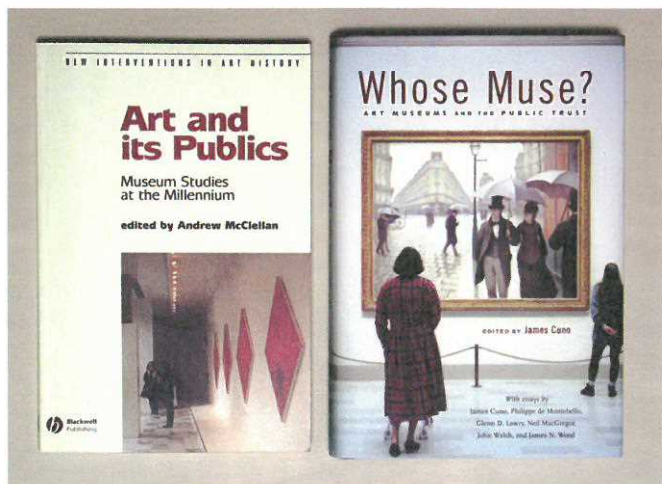
各論者に共通するのは、ポスト・モダンという言葉で語られる状況において、近代に成立した制度としての美術館に対する考え方が変化している、あるいは変化を迫られているという認識であろう。美術館の大衆利用、娯楽産業化の傾向が進んでいる一方で、近代の美術観、美術史観を覆すような展覧会やコレクション展示の再編がある。また、観衆を含め美術館に関わる人々のエリート主義も依然として根深いが、これを克服するには、美術館の自己批判とともに、施設、作品、公衆に関する複数のアプローチを共存させることが有効であるという考えが、いくつかの論からは伺える。

一方、『誰のミュージアムか？』は、2001年から2002年にかけてハーバード大学美術館が開催した英米の主要美術館館長の講演シリーズを記録したものである。メトロポリタン美術館、ニューヨーク近代美術館、シカゴ美術館など、6つの美術館の館長による講演と、その内容をふまえたうえでの講演者全員による討論が収録されている。

美術館の公的信用とはどういうものか、それを得るには美術館はどうあるべきか、ということが、中心的なテーマなのだが、その背景には1990年代以降の米国の美術館が抱える現実的ないくつかの問題が意識されている。この本において注目すべき点は、美術館の当事者としてのメッセージが意識的に打ち出されていることである。それは、美術館が多くの来館者を集め、またそれを集めるために娯楽産業化し、商業化していることへの反省であり、派手な特別展や、レストランやショップ、有名建築家の建築ばかりを重視し、入場者の多さ、収入のみを求める最近の傾向への批判である。そして、美術を真に鑑賞できる環境を美術館に取り戻すことが提唱されている。

この提唱にはおそらく異論もあり、現実の美術館運営との懸隔もあるに違いないが、米国を代表する美術館館長が集まってこうした意見表明をすること自体に、米国の美術館状況が表れているのではないかと。近代主義批判の状況のなかで多様化、複数のアプローチを重視する、先に挙げた本とはある意味で対照的に、この論集ではいわば原点に立ち返ることが提唱されると言ってもよい。これら2冊は相補的にアメリカの美術館の現在を映し出している。

（はやみ・ゆたか／当館学芸員）



『美術と公衆』は全部で9つの論文を収めており、執筆者は米英の大学の研究者と美術館学芸員である。美術館と観客についての関係を通史的にまとめた編者マクレランの長い論文がいわば総論として冒頭におかれ、その他の論考は様々な事象を論じた各論となっている。美術館の娯楽産業化やエリート主義をテーマにしたもの、美術館自体の自己批判的営為を述べたもの、珍奇陳列室や個人コレクションの美術館を近代の美術館制度に代わるも