



ARTRAMBLE

学芸員の視点	02
風景画を眺める — 出原 均	
特別寄稿	05
「表現主義」小見 — 山野英嗣	
ショート・エッセイ	06
日本と表現主義 — 速水 豊	
トピックス	07
日本の表現主義展イベント報告 高校生の職場体験学習 「2009県展」が開催されました。	
美術館の周縁	09
神戸ビエンナーレ2009 — 江上ゆか	

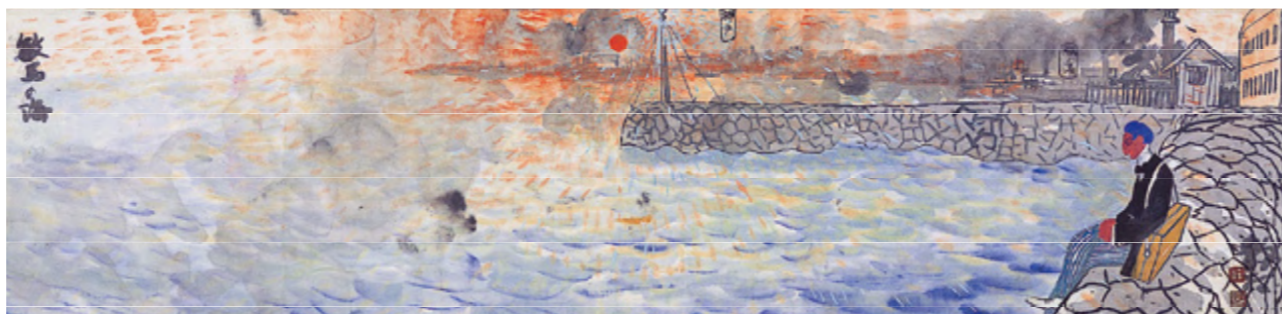
大正4(1915)年に京都市立美術工芸学校の同窓生たちで結成された絵画研究団体「^{みつりつかい}密栗会」の展覧会へ出品された作品「海十題」(10点組)のうちの1点です。「海十題」の対として同会メンバーの一人^{たまむら ぼくと}玉村方久斗が「山十題」を描いています。神戸出身の岡本が海を、京都出身の玉村が山をそれぞれ10景描くという構想で出来上がったシリーズで、岡本はこれ以外に須磨や神戸、大坂などの海景を描いています。《^{みぬめ}敏馬の海》は文字通り兵庫県立美術館の近くの敏馬という場所を描いており、画面中央上部に「神戸」、右上に「脇ノ濱」という文字が見られることから、東から西を望んで描いたことがわかります。夕陽が空と海を赤く染め、その光が

海へ降り注ぐさまが点描表現で描かれ、海面には穏やかならぬ波立ちがみられます。また堤防に腰掛ける洋装の男性は肌が赤、髪が青で描かれ、筆触や色彩の面で斬新な表現がみられます。

岡本^{しんそう}神草は1918(大正7)年の国画創作協会第1回展へ《口紅》を出品しその妖艶で退廃的な舞妓像が話題をよびましたが、初期の制作活動については不明な部分も多く、1915(大正4)年制作のこの作品は、京都市立絵画専門学校在学中に描かれたということもあり、神草若き日の活動を知る上でも貴重な作品といえます。

(飯尾由貴子/当館学芸員)

コレクションから



岡本神草
《敏馬の海》(「海十題」より)
1915年
紙本着色
16.8×68.6 cm
平成20年度財団法人伊藤文化財団寄贈

風景画を眺める

出原 均

このコレクション展の一環で開いたレクチャーの中で次のような話をした。高さのある建物を写真撮影すると、しばしば垂直のはずの柱等が斜めになり、上になるほど細くなる現象が見られる。このような垂直方向での遠近感は、通常、絵画では描かれることはない。透視画法が発達した西洋においても、写真の発明以前では、水平方向で展開された透視法が垂直方向に適用されることはまれであった。もちろん、それには、われわれの両眼の視差等を利用して脳がそうした現象を補正し、

垂直軸をあくまでも垂直に見せるからだと説明することが可能だ。ただ、西洋絵画でも垂直方向に遠近のあるまれな例がある。天井画のトロンプ・ルイユがそれで、水平方向の透視法をちょうど直角に向き直したように、天空の一点に空間が収斂していくように表され、柱なども先細りするかたちで描かれている。したがって、彼らが垂直方向の遠近にまったく無自覚というわけではなかったのである。それでも、見上げるような建造物を間近にとらえ、水平方向に極端な遠近感を強いながらも、垂直を維持させている絵等を見ると、これはひとつの表現のシステムなのだと思えてならない。

もうひとつ。風景画で人物が点景として描かれることがあるが（歴史画を風景の中で展開する場合なども）、しばしば、手前にいる人物は画面下方にいて、遠くにいる人物ほど画面の上になり、水平線上に近づく。このように人物が画面の上下に配置されるのは、画面を見ている者の視点（あるいは、実際の、または、想定される

べき制作者の視点）が地上よりもやや高いところに置かれていることを示す。なぜなら、実際にわれわれが平坦な場所を周囲を見渡すならば、近くであろうが、遠くであろうが、人々の顔はわれわれとほぼ同じ高さになり、重なり合うはずだからである。人物の画面上下の配置は、かぶらせないための方策であって、通常の見え方とまったく同じというわけではないのである。

これらはささやかな例だが、風景画にはさまざまなシステムや約束事、手法や方策がある。それらの制約を受けたり、それらを活かしたりしながら、画家はどのように風景画を描いてきたのだろうか。画家の「創作」のほうにできるかぎり沿いながら見ていくと、風景画がよりよく見えるかもしれない。このことを、コレクションの中から興味深い例を選んで試みたのが、「風景画に親しむ」である。以下、各章を簡単に説明しながら、企画意図や準備段階で考えていたことを述べたい。

空間そのものを扱う風景画は、三次元の世界を二次元に描くことの困難が如実に現れるジャンルである。たとえば、遠くの一点に収斂していく一点透視法の遠近感と、自分を基点にして空間が広がっていく広がりの感覚とは、必ずしも両立できるわけではない。この困難な課題に対して、画家は様々な技法、あるいは、モチーフの選択やその配置等によって解決しようとしてきた。分かりやすい例では、二点透視法の原理を応用し、二つの消失点の距離によって空間の広がりを確認しつつ、透視法によって奥行き距離を出すことがある。しかし、これはごく限られた場合にしか適用できない。画家は、その場その場でいわば個別解を得るしかない。そうした例をひとつひとつ確認していこうとしたのが、第3章「遠さと広がり」のコーナーである。

続く第4章「縦長の風景画」では、縦に長い画面の絵をいくつか並べた。縦に長いと、画面の中にある視線が変化していることが多い。つまり、風景の中の対象を見る視線の角度が異なり、上にある物は仰ぎ見、下にある物は見下ろすようになっ



第1章 海景と水平線

ている。われわれの視野自体にそのような角度がすでに内包されていて、それはさらに顔の上下運動や身体全体の上下運動につながり、拡張される。縦方向の場合それはがよく現れるが、もちろん、水平方向でもそうである。要するに、近代における視点の固定は極論を言えば不自然な行為であり、仮構された方法である。ここでは、近代的なシステムへの問いかけも含ませようとした。

当初の展示構成では、第3章と第4章の内容を展覧会の前半で十分に扱おうと考えていたが、冗長になる恐れがあり、もう少し多様な観点を呈示することにした。それが導入部の第1章「海景と水平線」であり、結果的には今回の展示中最も好評なところになった。このコーナーでは、壁面に目の高さのところで水平線を引き、海景画中の水平線をその線にあわせて展示することにした。水平線が低いと、絵は高くなり、水平線が高いと、絵は低くなる。絵によって水平線の位置が大きく異なることが一目瞭然で、画家の創作の工夫を際立たせることができたとと思う（水平線のことと思わぬ収穫があったことを付記しておきたい。第7章で展示した吉原治良の《廃屋とポート》は、画面中央の廃屋によって左右に分断された水平線の高さがそれぞれ異なることに気づいた。おそらく、作者は、左右で異なる廃屋の壁にふさわしい高さの水平線をそれぞれに与えたと思われる。現実の真実が絵画の真実ではない例である）。

透視画法を最初に描いたブルネレスキは、鏡の反射を利用して、その絵を見る覗き穴、つまり、観客の視点と消失点と一致させたという。そこまででなくとも、透視法を用いる近代の風景画では、描かれた風景と作者の位置が結びつき、描かれた風景から画家の位置をある程度推測することもできる。とくにその点が明瞭で、画家の位置が作品を鑑賞する上で見逃せない要素になっている例を第2章「作者の位置」で扱った。だから、第1章と第2章は対応しているのである。

ところで、水平線の仕掛けについては、元ネタがある。ヨーロッパのコンセプチュアル・アーティストが壁面の目の高さに水平線を引き、それを作品としていたことを思い出したのである。それでいえば、第5章「タイトルは風景画」も、内容が必ずしも風景らしくないのに、タイトルを風景（画）とした、あるいは、その語を含んだ作品を並べており、まさに風景や風景画の概念を問う点でコンセプチュアル・アートの視点を取り入れたということができよう。

このように、前半部では近代美術に現代美術の視点を導入することで、それをとらえ直そうとしたのに対し、後半部においては現代美術を「風景画」という近代のジャンルから見つめ直すことを意図した。それゆえ、従来どおりの風景画ではなく、風景的要素を取り込んだ現代絵画というべきものを選んだ。こうした伝統的なジャンル、「人物画」や「風景画」「静物画」で現代美術を分類する試みはすでにイギリスのテート・モダーンの常設展で行われているのは頭の片隅にあった。いずれにせよ、風景画の枠によって、近代から現代までを扱う中に、近代を現代から、現代を近代から

眺めるという、交差した視点を取り込もうと考えていたのであり、実は、それが今回、風景画を選択した最大の眼目であった。その後半部、シュルレアリスム以降の現代絵画を並べた第7章「心の中の風景／風景の時間」では、心象風景及び風景画の時制を扱った。風景画は過去だけでなく、未来も表すことが可能である。そのことを、福田美蘭の《淡路島北淡町のハクモクレン》が見事に証明していた。

次の第8章「現代の風景画」でも風景を取り込んだ現代絵画を展示したが、現代の多様な風景表現の一端を示すに留まった。現代美術にやや手薄な当館では、景観やエコロジー等、今日的な問題を扱った作品がないのは少し残念。詫摩昭人の、手法と内容（風景）とを同等に扱った作品や菅井汲の抽象画といった、現代の造形性が主なテーマとなった。

現代美術の手薄さを多少補うために、第6章「版画表現としての風景」、最後の第9章「風景と写真」においてそれぞれ版画と写真を紹介した。第9章については、写真に詳しい同僚の小林公学芸員に選定及び構成をお願いし、近代の風景写真から写真を使った現代美術までをコンパクトにまとめてもらった。とくに前者では、たんなる風景写真ではなく、写真家が風景という対象に自覚的に扱った作品が選ばれたことは、現代までつながる一貫性が確保されたと思う。

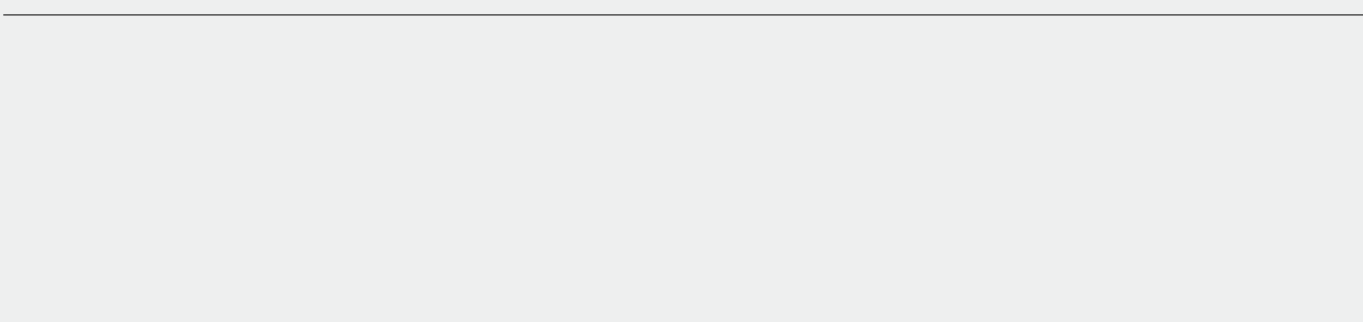
このコーナーの最後には、寄託を受けてまだ公開されていなかった木下佳通代の写真作品を展示することになった。それは、何人かの人に神戸市役所の花時計を固定したカメラで撮ってもらい、その撮っているところを背後から別のカメラで撮り、両者を並置させるというものである。カメラのレンズはいとも容易く被写体を作り出す。被写体を撮っている主体が容易に被写体になってしまう。こうしたカメラの特性を活かした作品だが、被写体である花時計はわずかに針の位置が違うだけでほとんど同じである一方、花時計を撮っている主体のほうは次々と入れ替わっている。被写体のほうこそ様々に撮られるべきだが、ここでは、主体のほうに変化しているのである。この作品が第1章の水平線の作品群と呼応することに気がついたのは、実は、展示を決めてしばらくしてからだった。第9章の写真群の中における意義を考えていたとはいえ、展覧会全体の位置づけについては疎かにしていたのである。水平線の違いは画家の表現の違いとしてあるが、カメラという装置では、そうした個人の表現を担保しない。両者は、いわば対極にあるのだ。近代的な表現と、そうした表現までも作品の中で問いかける現代の木下作品。展覧会の始まりと終わりで近代と現代が互いに反響することができたのである。展覧会は、観客よりも誰よりも企画者自身に収穫があり、発見が多いといつも思うことをまたあらためて気づかされた瞬間だった。

（ではら・ひとし／当館学芸員）

2009年度コレクション展 I 風景画に親しむ（会期:2009年3月28日―7月21日）

「表現主義」小見

山野 英嗣



黒田清輝《木苺》1912年 個人蔵

今回の「躍動する魂のきらめき―日本の表現主義」展で、「予兆」と名づけられた序章は、黒田清輝の《大磯鴨立庵》（1896年）の作品からはじまっている。黒田が制作したのかと疑いたくなるほど異色の作風を示すこの作例が、兵庫県立美術館会場の導入部に飾られていたのは、「日本の表現主義」についてふり返る上で、実に興味深い。なぜなら、この展覧会を見終わった後に足を運んだコレクション展では、同じく黒田清輝が後年に制作した、いかにも温和な印象派風の《木苺》（1912年）が展示され、表現主義の後に印象派が登場したのかという錯覚にもおそわれてしまうからだ。ヨーロッパの美術史からはまったく理解できないこの現象こそ、「日本の表現主義」の状況をもっとも端的に物語っているだろう。

だがそれは、黒田清輝だけに限らない。わが国では、キュビズムよりも先に未来派が紹介されていたように、いわゆる「洋画」作品を前にして、これは表現主義、この作品はキュビズムだと影響関係を詮索するのは、さして意味あることとは思えないほど、近代洋画史が「特殊」な展開を示しているのも事実なのだ。たとえば萬鐵五郎について、土方定一は「フランスのさまざまなイズムが奔流のように流入してきた大正期のなかで、それらの亜流となることなく、血みどろな自己内部での格闘の体内から制作し（中略）近代日本美術の宿命ともいうべきものを、この東北の山間から出てきた作家は避けることなく、むしろ、すすんでこの宿命に自らを賭けたといってい」

と指摘したが、萬こそ、時には異なった様式を同時進行させながら、それを自らの「表

現」の「宿命」として執拗に追い求めていった代表作家にほかならない。

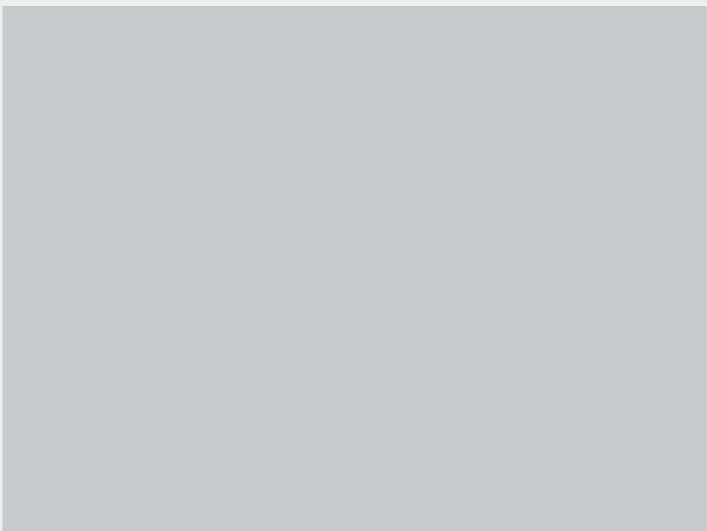
さらに展覧会の「予兆」では、藤島武二の『毒草』（1904年）や『明星』（1905及び06年）のさし絵も出品されていた。この藤島にしても、外光派から浪漫的装飾的な《天平の面影》（1902年）、そしてアール・ヌーヴォー風の作例を並行して制作し、1908年の《ヨット》をはじめとした滞欧作では、『毒草』や『明星』より表現主義的作風の色濃い作品も散見される。加えてこの「予兆」の章には、日本画家・石井林響の1918年の作例なども紹介されていた。しかしあえて、いわゆる「日本画」というジャンルに注目するのであれば、それこそ河鍋曉斎や富岡鉄斎らの作品にも「表現主義的」傾向の先駆性は認められるのではないだろうか。

ここでクローズアップされる視点が、あらためての検討課題にもなるであろう「表現主義」という「イズム」についての問題である。J・ワレットは『表現主義』（1970年）のなかで、的確にこう述べている。「表現主義というのは、たとえば未来主義とかシュルレアリスムなどのように意識的なグループだったわけではなく、共通の綱領とか、ある種の集団的デモンストレーションや発表の場に関連づけられるものではまったくないからだ。『表現主義』というのはむしろ、すでにおこってしまったと感じられる何かに名前をつけるために、後からふりがえて使われるようになったかなり稀な概念のひとつ、というか、それは、さまざまの時代が目に見えるように表面へとおしだしてきたすべての芸術をつらぬく一つの恒久的な基本要素なのだ。だから、それはきっちりと定めることが至難な「イズム」の一つなのだ」（片岡啓治訳、平凡社）と。

およそすべての芸術は何らかの「表現」であり、そして「表現者」という言葉も浸透している。この「表現」という文言をあえて「イズム」に押し込もうとすること自体無謀な試みであるかもしれない。ことさら「表現主義」という「イズム」を強調することが、「すでにおこってしまったと感じられる何かに名前をつけるために、後からふりがえて使われるようになったかなり稀な概念のひとつ」と呼ばせてしまうのだろう。

こうした事情は、ヨーロッパの「抽象絵画」誕生を探る際にも等しく問題となる。たとえば「抽象絵画の父」と呼ばれるカンディンスキーは、ドイツ表現主義の範疇に入れて間違いないにしても、1911年に最初の「非対象絵画」を生み出すまで、ミュンヘンで開花していたユーゲントシュティールの影響下に制作（版画やテンペラの作品など）し、「表現主義的」作風がそのまま「抽象絵画」に移行したとは単純にいえない。むしろシェーンベルクの無調音楽との決定的な出会いや、音声詩など「表現主義的」な他のジャンルとのかかわりにこそ、「抽象表現」誕生の秘められた胚珠が芽生えていた、と私には思われる。

そのカンディンスキーの「非対象＝抽象」絵画が誕生した翌年、わが国では萬鐵五郎が、まったく不思議な《無題》（1912-13年）という作品を描いている。これまで



萬鐵五郎《無題》1912-13年 岩手県立美術館

にもたびたび展示される機会に恵まれていたこの作品の画面下部には、植物をあしらったようなモチーフや、その中央部分の下地には、横になった女性の頭部の痕跡が認められる。おそらく萬は、ある「風景」画とも思われる作品を制作してゆく過程で、こうした「表現」状態のまま筆を止め、それが今日《無題》の作品として残されている、と考えるのが適切であるかもしれない。

そして「表現主義」という動向が見逃せないのは、絵画における「抽象」はいうに及ばず、さらにジャンルを超えてその「芸術意志」とでもいうべき衝動が具体化されているからである。本展覧会で、そのことを如実に示しているのが、「建築」の領域における「表現主義」の指摘である。「予兆」にも、建築家・後藤慶二の《豊多摩監獄（旧中野刑務所）（1925年）をはじめ、『ホトギス』に掲載されたさし絵（1913-14年）が、意表をつくように取り上げられていたが、しかし何と言っても圧巻は、本展覧会ではじめての紹介という川喜田煉七郎の《霊楽堂の草案》や《オウディトリウム〔「霊楽堂（ある音楽礼拝堂）」より〕》と題された一連の原図だ。

現実にもこのような建築物が出現すれば、それは異様な光景となるに違いないが、しかし考案者・川喜田煉七郎は、構造力学的にも構想可能なものとして、この建築「表現」を試みたはずだ。「表現主義的建築」といえば、わが国にも馴染みの深いブルーノ・タウトの名が、まず思い浮かぶ。本展覧会にも、タウトの『曙光』（フリュールリヒト）誌の第1号（1921年）が出品されていたが、それに先行する『都市の解体』や『アルプス建築』（ともに1920年）の著作で、タウトは色彩をとまなう幻想的なスケッチによって「建築」の概念を変革しはじめている。

グロピウスのパウハウスに象徴されるモダニズムとはまったく異質な建築「表現」だが、実は創設時のパウハウス自体にも、そうした兆候が現れていた。《パウハウス



川喜田煉七郎《オウディトリウム〔「霊楽堂（ある音楽礼拝堂）」より〕》 1926年 日本近代音楽館

宣言》（1919年）が、「シュトゥルム」で活動していたライオネル・ファイニンガーによる木版画作品でその扉が飾られていたように（木版もまた、「表現主義」の重要な表現手段であった）、パウハウス創設母体には「表現主義」的傾向も潜んでいた。パウハウスは、ファイニンガーやカンディンスキー、クレー（時に「表現主義者」の顔をもつ）、そしてゲオルク・ムッヘといった画家たちを擁し、同じくマスターの一人ヨハネス・イッテンは、神秘主義的な相貌とともに、油彩や版画、素描などすべての描画手段を用いて、執拗に「表現主義」的作風を追い求めていた時期もあった。このモダニズムの象徴パウハウスに、まるで性格が異なる「表現主義」がかかっていることも、「表現主義」についてふり返る上で見逃せないテーマのひとつとなるだろう。

そもそも「表現主義」は、ヴィルヘルム・ヴォリンガーによって『シュトゥルム』誌上で命名されたといわれるが、ヴォリンガーの「芸術意志」（Kunstwollen）という概念こそ、「抽象」衝動とともに、広く「表現主義」を語るにもっともふさわしい。「表現主義」は、たんに「イズム」として捉えるばかりではなく、このたびの展覧会が主張するように、まさに「躍動する魂のきらめき」と形容できる人間の「生命主義」そのものにほかならない。

（やまの・ひでつぐ／京都国立近代美術館主任研究員）

卒論、修論でカンディンスキーを取り上げ、1980年から1995年まで兵庫県立近代美術館に勤務。京都に異動してからは「萬鐵五郎展」「カンディンスキー展」「ヨハネス・イッテン展」などを担当し、「表現主義」について再考をおこなった。

日本と表現主義

速水 豊

「躍動する魂のきらめき—日本の表現主義」という展覧会開催のきっかけとなったのは、2006年の春に発足し

た表現主義研究会である。当時、松戸市の美術館準備室にいた森仁史氏（現在、金沢美術工芸大学大学院教授）の呼びかけにより、各地の美術館学芸員や大学研究者の有志が定期的集まり、大正期を中心とする諸芸術の動向について発表や討議を続けてきた。この研究会が、3年の後に展覧会という形で実を結んだのである。

研究会に参加し、展覧会の開催にも関わらせてもらえた私にとって、この研究会はさわめて貴重な、楽しく有意義な場であった。参加していた各分野の専門家が発表する新しい知見や議論に啓発され、それらに導かれるように私も大正期の特に絵画における動向について考えることとなった。その成果は、現在も巡回する展覧会とその図録を見ていただくとして、ここでは研究会への参加と展覧会の開催を通して、私の個人的な関心において浮上してきた問題について記しておきたい。

研究会を主宰し、展覧会を監修した森氏が当初から目論んだのは、日本における表現主義的動向を、西欧の美術概念の受容や模倣としてではなく、日本固有の表現の発露として捉えることであった。つまり、この研究会と展覧会は、西洋における表現主義というスタイルを前提として、それを基準に日本の該当する芸術



萬鉄五郎《砂丘》1919-27年 岩手県立美術館

表現を見定めようとするものではなかった。むしろ明治末から大正期に芸術の各分野において表面化する、生命や内的なものの強い表れを、表現主義という言葉のもとにまとめて検証しようとしたのである。

岸田劉生や富本憲吉がなぜ表現主義なのか。展覧会のタイトルから西洋的な表現主義スタイルを期待して訪れた来館者からはとまどいや疑問の声もあったが、それは上に述べたような展覧会のコンセプトに起因する事柄であっただろう。

大正期の表現主義的な傾向の現れには、むしろ西洋からの刺激や影響が関与していたに違はなく、その受容過程を明らかにすることも重要である。研究会や展覧会でも西洋からの影響という側面についてもできるだけ丁寧に採り上げた。しかし同時に、影響は受け手側に必然的な動機がなければ成立しないのであるならば、この動向は日本固有の問題として考えなければならない。

この観点から、本展覧会が提起したひとつの見解は、日本の表現主義を反近代主義として捉えることであったと思う。つまり、明治維新以来、日本が目標としてきた近代化が制度的によりやく確立してきた段階で、表現主義的動向はそれに抗うものとして噴出してきたという見方である。例えば、美術における表現主義の担い手が、国家による近代的な美術制度を具現する官展に対抗するグループとして現れたということは確かである。また、当時の芸術家に見られるスピリチュアルなものへの傾倒は、近代的な合理主義への反発、あるいはそれからの転向と考えられなくもない。

西洋におけるアヴァンギャルドも、反近代主義的な性格を有している。しかし、日本において反近代主義は別の側面を持ちうる。それは反西洋主義であり、東洋主義、日本主義にもなりうるのである。ここで想起されるのは近代における南画についての問題である。大正期に南画が再評価され、画壇では新南画と呼ばれる傾向も生まれた。兵庫県立美術館では昨年、この動向を包括的に示した「南画って何だ?」という展覧会を開催したが、「日本の表現主義」展においても、新南画と呼ばれる作品や萬鉄五郎の南画作品を展示した。南画の再興が、表現主義的なものの勃興と同時に起こったのは偶然ではなく、むしろ両者は同じ動向を示す事象である。少なくとも絵画に関する限り、日本における表現主義的な動向は、西洋のアヴァンギャルドの浸透であるとともに、日本の表現者の深層にあるものが噴出したもののように思えてならない。

研究会や展覧会準備のなかで、日本の表現主義はいつ終わったのか、ということがしばしば議論され、様々な意見はついにまとまることがなかった。だが、それがもし南画的なものを含意するとすれば、それは日本の深層にとどまり続け、終わることはない。

（はやみ・ゆたか／当館学芸員）

日本の表現主義展イベント報告

8月16日に閉幕した日本の表現主義展。48日間の会期中、講演会を中心としたイベントが行われました。記念連続講演会と銘打った4回の講演会では、さまざまな分野の研究者の方々にご講演をいただきました。第1回目は本展監修者でもある森仁史氏（金沢美術工芸大学大学院教授）による、「日本における表現主義とは」と題した講演会。大正時代に表現主義的な動向があらわれてくる社会的、思想的背景や、この時代の精神と表現傾向を大きな視点から捉えたお話は展覧会を見る上で大変参考になるものでした。第2回目の講演会は「建築にとって表現とは何だったのか」。近代建築史がご専門の梅宮弘光氏（神戸大学大学院准教授）による講演で、大正期の想像力あふれる建築構想や音楽や詩など他の芸術ジャンルとの協同の様など、後にも先にも例をみない大正期独特の建築界の状況をわかりやすくお話しいただきました。そして第3回目は当館での本展担当者である速水豊学芸員による講演会、「表現としての絵画」。絵画で何かを表現するということがどういうことなのか、何をどのように表現するのか、という日本の表現主義的絵画にまつわる重要な問題を、当時の芸術家による様々な言説や実例を紹介しながら詳しく解説した講演でした。最終第4回目は写真史が専門の竹葉丈氏（名古屋市美術館学芸員）による「写真の表現主義」。表現主義的な写真とはどのようなものなのか、その技法や表現の特徴は何か、といったお話を、多くの図版を用いてわかりやすく解説されました。大正時代における「表現主義」がそれぞれのジャンルにおいてどのように解釈され、作品化されていったのが、4つの講演会をとおして明らかにされたように思います。

講演会のほか、友の会の主催による建築見学会も開催されました。第2回目の講演会講師の梅宮氏の案内と解説による見学会で、神戸市にある御影公会堂と旧高嶋平介邸を廻りました。これら二つの建築の価値が後世へも伝えられりよく保存されていくことを願った見学会でした。（飯尾由貴子／当館学芸員）



講演する森仁史氏



建築見学会の様子

高校生の職場体験学習

兵庫県立美術館では、年に数回、中・高校生を対象に職場体験学習を受けられています。2009年7月7日～11日（各日6時間）には、兵庫県立神戸聴覚特別支援学校高等部から二人の実習生がやってきました。

絵を描くのが大好きで、運動部でも活躍しているという二人。展示作品の魅力を高校生なりの視点で来館者に案内する解説シートを作ってもらうことにしました。具体的には、コレクション展Ⅱの展示作品から各自「おすすめの1点」を選んでスケッチし、自分なりに気づいた作品のみどころや、文献・取材から分かったことを文章にして、A3サイズにまとめてもらう、というものです。作成過程には、美術情報センターの司書、コレクション展担当、作品の保存担当の各学芸員、広報担当職員など、館内のさまざまな部署の職員とのコミュニケーションも取り入れました。

作成中、作品についての自分なりの発見を文章にすることに、二人とも大苦戦。一方で、対象作品の魅力が伝わってくるスケッチ、パソコンスキルの高さには館職員も驚くばかりでした。そして最終日、見事に読み応え・見応えたっぷりのシート、名づけて『Ken-viかわら版』が完成しました。

今振り返っても、かなり過酷な5日間。それでも最後に、「大変だったけど、楽しかった」との達成感に満ちた感想と笑顔をもらえて、担当者として一安心いたしました。現在、この『かわら版』は、コレクション展Ⅱ（2009年11月29日まで開催）の展示室内二か所に設置しております。ご来館の際は、ぜひご覧ください。心がほぐ

れる鑑賞体験を、お手伝いできるかと思います。

（上池仁子／当館ミュージアムティーチャー）



執筆中の2人

「2009県展」が開催されました。

夏の恒例行事、県展が今年も開催されました。8月8日から22日まで原田の森ギャラリーで開催された「2009県展（第47回県展）」では677点の応募作品から入選となった185点の作品をご覧頂き、さらに8月25日から30日までは入賞作48点が改めて県立美術館ギャラリーで展示されました。

県展は昨年度に県展大賞の新設、出品料の徴収、入場料金の見直しと大幅な改正が行われましたが、改正2年目の今回は受付時に目立った混乱もなく、新体制が出品者の皆さんに次第に浸透しつつあるという印象を抱きました。応募作品数は昨年から100点以上減少しましたが、作品はこれまでに勝るとも劣らない力作ぞろいでした。来場者の投票によって決まる県民賞には洋画部門の《あるじなして夏なすれそ》（石井久志氏）が選ばれ、兵庫県立美術館賞とのW受賞となりました。入賞作品展最終日の8月30日には当館ミュージアムホールで受賞式が盛大に行われ、その後の展示室では受賞者の皆さんが作品の前で記念撮影を楽しまれました。

今年の特徴としては、写真部門については審査員の先生方の意向により例年以上に入選作品が厳選されたこと、それからこれは全体に言えることですが若手の活躍が目立ったことなどが挙げられるでしょう。これからの県展が、県民の皆様への創作・発表の機会として、また若手作家の登竜門としてますます発展することを願っています。

最後になりますが、今年の県展でもミュージアム・ボランティア、博物館実習生が様々な作業に参加・協力してくださいました。無事に県展を終えることが出来たのも皆さんのお陰です。記して感謝申し上げます。（小林 公／当館学芸員）



「2009県展」会場の様子。8月8日のオープンと同時にたくさんの方が来場されました。

● 編集後記

●この原稿を書いている9月現在、当館では「だまし絵」という特別展を開催中です。これが予想を遥かに超える大人気で、連日たいへんな数のお客様で賑わっています。贅沢な悩みかもしれませんが、普段のゆったり落ち着いた気分で美術鑑賞できる展示室が懐かしく感じたりもします。以前も書いたように、公立美術館である当館では、より多くのお客様に楽しんでもらえる展覧会から、少数の人たちのマニアックな嗜好を満足させる企画まで、これからも幅広い活動を行っていきたく思います。（岡本）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.24

2009年10月10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：(株)サンメディア

神戸ビエンナーレ2009

江上 ゆか



神戸港・海上アート展 榎忠〈Liberty Island〉

美術館の周縁

近年、「ビエンナーレ」「トリエンナーレ」と冠した展覧会が各所で開催されている。本格的な国際展から地域密着の街おこしのなまでの規模と内容は様々だ。2007年より始まった「神戸ビエンナーレ」の場合、第1回目は公募展を中心とする市民参加型のもよおしという色彩の濃いものであったと言えるだろう。この秋、第2回として10月3日より11月23日まで開催される「神戸ビエンナーレ2009」では、第1回と同様、メリケンパーク（神戸市中央区）でのコンテナアートをはじめとするコンペティションを中心としつつ、新たに招待作家部門の充実がはかられ、大きく2つの企画が加わることになった。

まず一つは「神戸港・海上アート展」。メイン会場であるメリケンパーク近くの第一突堤、および神戸港内の今は使われていない船舶係留施設「ドルフィン」に、植松奎二、榎忠、塚脇淳による立体作品を設置するという、港町神戸ならではの試みである。うち榎忠のプランは、「自由」をテーマに、1979年に神戸・三宮の東門に2日間だけ出現した伝説のバー「Rose Chu」が、30年の時を経て、海上に帰って(?)くるというもの。港湾区域に果たしてどんな夢の島が出現するのか、期待の高まるプランである。

会期中、メリケンパークと兵庫県立美術館を結ぶ船の便が就航し、観客は海上アートの作品を船上から眺めて楽しむことになる。そして兵庫県立美術館でも、ギャラリーを主会場に、招待作家によるグループ展が開催されることとなり、当館企画・学芸部門マネージャーである越智裕二郎が県立美術館会場の企画ディレクターに就任。越智を中心に、出原均学芸員、小林公学芸員、そして筆者がチームを組み、準備をすすめてきた。本稿を執筆している時点で、展覧会の準備は大詰めをむかえた段階である。多くの作家がこの展覧会のために何らかの新作を出品するというところで、あまり詳しい内容にまで踏み込めないのが残念だが、地域の一大イベントに



メリケンパークと美術館を結ぶ予定の船

初めて当館が参加するというので、まずはその概要を報告したい。

神戸ビエンナーレの共通テーマ「わ wa」をふまえて、展覧会タイトルは「LINK—しなやかな逸脱」とした。LINKという言葉には、本展と神戸ビエンナーレの他の企画のつながり、作家や鑑賞者など美術をとりまく人々とのつながりなど、さまざまな相でのつながりという意味を含ませている。同時に、ただ単純に均質につながるのではなく、既存の価値観を「しなやかに逸脱」し、新たな価値へとさまざまな現代美術の本質的な魅力に触れられる展覧会にしたいと考えている。

出品作家は、神戸の現代美術第一世代と言ってよいベテランから若手まで、いづれも神戸をはじめ関西圏にゆかりの深い作家である。一時グループ〈位〉のメンバーとしても活動し、現在では認識を問うようなストイックな絵画作品の制作を続ける奥田善巳をはじめ、「見ること」の奥行きを絵画で問う児玉靖枝、鮮やかな激しさと静かな深みが一体となった抽象作品の善住芳枝、重厚なマチエールを大画面で展開する岸本吉弘と、絵画は4名が出品。写真では、アジアの歴史と自らの個人史を重ね表現する笠木絵津子と、人の外見と内面をテーマにセルフポートレートのシリーズを続ける澤田知子。コレクション展でも小企画展「SHADOW—exhibition obscura—」を開催中のサウンドアーティスト藤本由紀夫と、地域との出会いからさまざまなプロジェクトを展開する山村幸則は、ともに神戸のNPO、C.A.P.のメンバーとしても活動を続けている。榎忠は、海上アートに加えて美術館の展示にも参加。さらに自動車や船を素材にした作品で乗り物へのアンビバレントな思いを感じさせる國府理、動物や植物のイメージを自在に組み合わせる生命のつながりを表現する植松琢磨、世界中を旅してコミュニケーションをテーマにプロジェクトを展開する島袋道浩の、計12名となっている。

ギャラリーの展示室から美術館内のさまざまな場所へと「逸脱」し、安藤建築の空間を「つなげる」よう、本展では展示室をぐるりと囲む開放的な回廊の空間をはじめ、屋外スペースも使用する予定である。さらに山村幸則は、多くの近代建築が残り、近年レトロでおしゃれなエリアとして若者にも人気の乙仲通（神戸市中央区）で、ボランティア組織、神戸ARTサポーターズが同時期に展開するプロジェクトにも参加、このプロジェクトとまさにリンクする作品を美術館会場でも繰り広げる予定だ。また島袋道浩の作品は、灘駅から美術館へと至る途上にも設置すべく、交渉をすすめている。

ちょうど神戸ビエンナーレの同時期にはまた、神戸アートビレッジセンターでの若手現代作家による展覧会「Exhibition as media 2009」など、さまざまな現代美術の企画が予定されている。この秋、神戸を訪れるひとりひとりの方が、新たなLINKを見いだすことを願っている。

（えがみ・ゆか／当館学芸員）