



ARTRAMBLE

学芸員の視点1 ②③

平成22年度末～平成23年度初めの新収蔵作品について
—— 出原 均

学芸員の視点2 ④⑤

彼らによって、世界はこんなに鮮やかだ。—— 相良周作

ショート・エッセイ ⑥

「借りぐらしのアリエッティ×種田陽平展」
映画セットの展覧会 —— 飯尾由貴子

トピックス ⑦

「借りぐらしのアリエッティ×種田陽平展」関連行事
「2011県展」が開催されました
今年夏にメンテナンス休館

美術館の周縁 ⑧

文化財レスキュー
—— 全国美術館会議の活動に参加して —— 田中千秋

1990年代初め、ヤノベケンジは、デビュー作《タンキング・マシーン》などの作品群で注目を集めました。作家個人の記憶や想像力から生み出されたそれら初期作では、主観的な世界観の表出や身体性の拡張に重点が置かれていましたが、近年の作品では他者への客観的な視点が導入された結果、より普遍的なイメージの獲得に成功しています。

そのきっかけとなったのが、1997年のチェルノブイリ訪問です。当時ヨーロッパに留学中だったヤノベは、自作の《アトムスーツ》を身につけて放射能事故の爪痕の癒えない同地を訪問し、圧倒的な現実と直面しました。

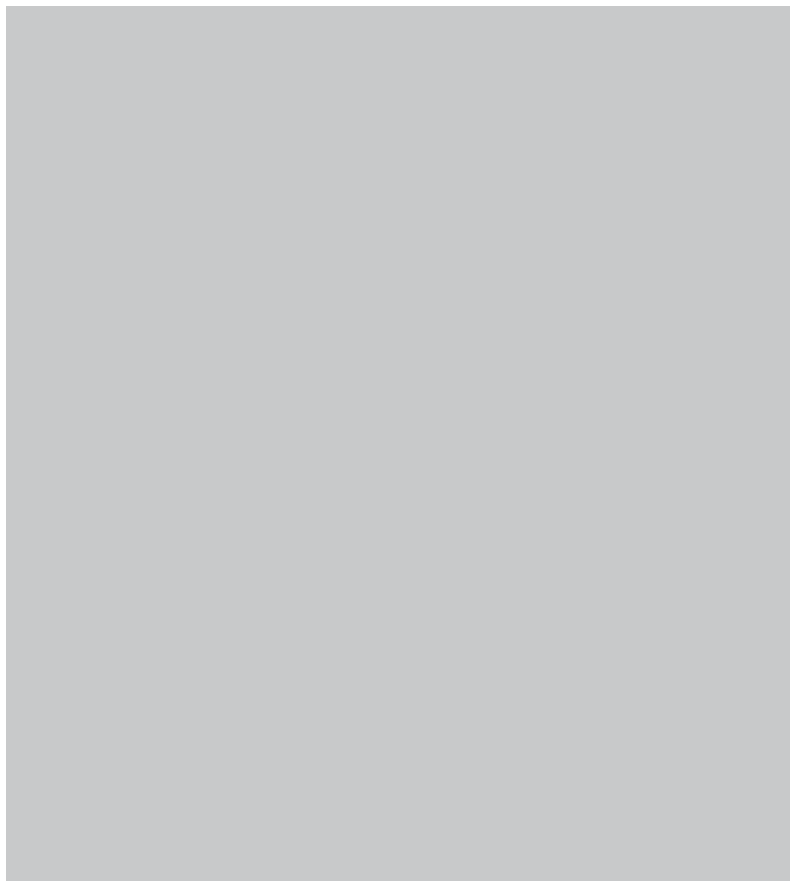
約10年後に作られたこの作品は、かつて目撃した遊園地の廃墟に由来するもの

です。アトムスーツ姿の《ミニ・トラヤン》を乗せた12個の黄色いゴンドラがゆっくりと回転する様は、人類の末路を占う「運命の車輪」にも擬せられましょう。しかしその一方、中央に燦然と輝く太陽のネオンともあいまって、復活への意志を具現化しているようにも見えます。この太陽もまた、チェルノブイリで廃屋化した幼稚園の壁に遺された絵に取材したものです。

悲観と楽観の相貌を併せ持つ本作は、超大作も少なくないヤノベの作品としては特段巨大ではないものの、一種モニュメンタルな存在感を示しています。

(岡本弘毅／当館学芸員)

コレクションから



ヤノベケンジ (1965～)

《FERRIS WHEEL》

2007年

鉄、FRP、ネオン、モーター、ガイガーカウンター、プラスチック、他

325×280×183cm

平成23年度購入

平成22年度末～平成23年度初めの 新収蔵作品について

出原 均

1 はじめに

昨年度末から今年度の初めにかけて寄贈と購入により作品を収集した。二つの年度にまたがるのは、昨年度からとも平行して手続きを進めてきた寄贈・購入の完了時期がずれたからである。購入には当館の美術品等購入基金が充てられ、寄贈では9者（団体と個人）からの申し出をいただいた。購入点数は、写真10点、彫刻・立体2点、計12点。寄贈点数は、絵画3点、素描91点、版画34点、写真30点、計159点。購入・寄贈あわせて171点と、今回も点数的に充実した収集となった。

2 方針と傾向

(1) 購入（平成23年度）

前回の購入（その手続きも一昨年度から昨年度にまたがる）は数年ぶりだったので、予算の許す範囲内で作品数を多くするよう心懸けたが、今回は復活2年目ということもあり、点数にそれほど重きを置くことはなかった。以下に挙げる課題に取り組みながら、候補から作品本位で選んでいった。

まずは、昨年度、新館長の就任により館の方向が新たに見直されたことから、その方向性を購入の中身に反映させることになった。具体的には、若い世代に当館をアピールできるような作品の収集が図られた（→ヤノベケンジ 紹介は本誌の「コレクションから」）。

また、これまで積み残してきた課題のいくつかにも対応した。たとえば、

・前回の収集についての報告でも触れたように（『アートランブル』28号）、寄託作品の中には将来、館に収蔵したいために預かっているものがあり、これを購入によって実現すること（→椎原治）。

・近・現代彫刻は当館コレクションの柱のひとつであり、その収集を継続させること。現代彫刻ならば、既存の近代彫刻のコレクションにどう接木するかという課題に応じられる作品が望ましい（→舟越桂）。

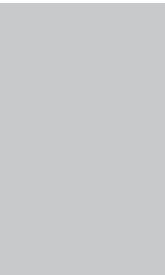
・前回購入した河口龍夫、野村仁、米田知子、束芋のように、地元ゆかりの作家で国内外で目覚しい活躍をしている人がいる。彼らに続く作家の重要な作品を収集すること（→澤田知子）。



舟越桂《消えない水滴》1986年



澤田知子《ID400》1998年（部分）



椎原治《或るコンストラクション》1937年



桑山忠明《Yellow & Blue》1963年

(2) 寄贈（平成22年度）

今回特記すべきは、前回休止していた伊藤文化財団からの寄贈が復活したことである。同財団の寄贈が当館のコレクション形成においていかに大きな役割を果たしてきたかは、本年度のコレクション展「伊藤文化財団設立30年記念 寄贈作品の精華」が明らかにしたところである。近年、同財団からの寄贈は近代美術が主となっており、今回の作品もこの線に沿った上で、当館の希望とすり合わせながら選定された（→小出楯重 紹介は前号の『アートランブル』）。

それ以外のほとんどは作家やその遺族から寄贈されたもので、既収集作家の作品またはそれに関連する作品が大半だった。横尾忠則（作家本人と関係者）、関口俊吾、昇外義、山本六三（以上、遺族）は既収集作家。川西祐三郎も当館が収蔵している父・川西英との関連で収蔵に発展し、安井仲治のモダン・プリントについては、当館寄託中のネガやヴィンテージ・プリントなどから起こしたことからエディションのひとつが寄贈になったのである。

作家と当館との関係ではなく、所蔵家の方と当館との縁で寄贈にいたったのが、桑山忠明の絵画である。

3 作品とコレクションの関係

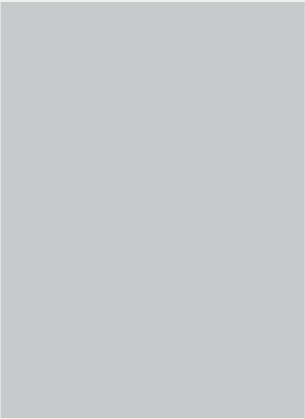
作品は、それぞれが有する独自の芸術的価値がなによりも重要なのはいうまでもないが、収集・展示にあたっては、その価値がコレクション全体とどう関係するのかも考慮される。個々の特徴については本誌の毎号巻頭に掲載される「コレクションから」の解説などに譲り、ここでは、コレクションとの関係から論じよう。

(1) 関係の深浅

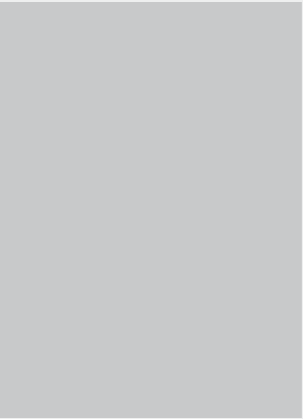
個々の作品と既存のコレクションとの関係は、大きく二つに分けることができる。同じ作者の作品がすでにあったり、時代や地域、ジャンルで共通する作品があったり、表現、内容の似ている作品があったりと、関係が深い場合がひとつ。もうひとつは、逆に、繋がりはあっても、既存のコレクションのまとまりから離れている場合である。飛び石のような存在といえる。もちろん、関係の深浅は、ひとつの作品でもどの観点をとるかによって変わりうる。以下の分け方はあくまでもひとつの例であることを断っ



横尾忠則《日本万国博覧会せいい館ポスター》1970年



川西祐三郎《瀧五郷》1977年



山本六三《ペレアスとメリザンド》1978年



安井仲治《流氓ユダヤ 窓》1941／2010年

ておく。

今回の収蔵作品の中で飛び石的な例として、桑山忠明の《Yellow & Blue》（寄贈）を挙げたい。当館は、とくに白髪一雄、元永定正ら具体美術協会のコレクションが充実しており、抽象画の中でもこうした、いわゆる熱い抽象に比べ、逆のタイプの冷たい抽象やミニマルな抽象が少ない。確かに中里斉の色面抽象などもあるとはいえ、情緒的な穏やかさが基本にある。桑山のこの作品は、比較的初期のもので、以後の作品ほどクールに徹底しているとはいいがたいけれど、それでも、当館のコレクションの中で群を抜いている。観客の視線を絵画世界の中に引き込むのとは逆の、表面の緊張によって跳ね返すような作品といえよう。

舟越桂の作品は、木彫の具象彫刻という点では近・現代彫刻の流れに続く（また、父・舟越保武との関係もある）一方、そのような流れの中での飛躍もある。舟越は、玉眼の両眼をやや外に開かせることにより、見る側と視線が交わるのを許さない。それによって、あたかも自足しているかのような独特の雰囲気醸し出す。このように目を中心とする顔の重要度が非常に高い舟越の彫刻は、これまでの近代彫刻の主流であった、体躯全体を重視する傾向と対照的である。この一体があることによって、近代の傾向を逆照射するのである。

舟越はあくまでも近・現代彫刻の中での飛躍であるのに対し、ヤノベケンジの《FERRIS WHEEL》は、むしろ、機械やフィギュア、模型に近く、そもそも伝統的な彫刻からはみ出している。前回購入した藤本由紀夫の装置のような作品とともに、立体作品というべきだろう。

一方、寄贈作品の多くは、上で述べたように、既収集作家の作品であったり、既存作品と何らかの繋がりがあったりと、その豊かな関係性が特徴である。これらの作品によって、既存のコレクションの厚みや深みが増し、細やかで複雑な関係の網が構築され、その結果、展示の可能性が広がる。こうしたコレクションの充実は何よりも重要である。

横尾忠則の寄贈作品2点は、この作家の作品群の補充であり、その内の《約束された出会い》は、彼のいわゆる滝シリーズのひとつであるだけでなく、元ネタのひとつが当館所蔵の本多錦吉郎の《羽衣天女》であることから、別の文脈との繋げ方



関口俊吾《CAT BA Boat Scenery 吉婆島》1944年



笠置季男《戦地の素描④》1938-39年頃

も可能である。笠置季男、関口俊吾、昇外義の素描につ

いては、それぞれ既収集の彫刻、洋画、日本画への理解を深めることだろう。

(2) 塊の形成

コレクションはその中に様々なグループや塊が含まれる。そのグループも、観点によって様々に変わりうるが、最も基本といえるジャンルと時代から見てもいまだ不十分で、近年ようやく塊をなしつつあるところがある。飛び石的な作品も、同種の作品が加わっていくと、新たに核ないし塊を形成することになるのだ。

ひとつは、戦時中の作品である。今回寄贈いただいた関口俊吾の水彩画や素描は、太平洋戦争時に東南アジアの景色や風俗を描いたもの。笠置季男の素描も日中戦争時の兵士を描いており、昨年度寄贈されたセメント彫刻と似た時代とモチーフである。これらは小品とはいえ、貴重である。総力戦体制という時代の特殊性と、戦前から戦後への継続性／分断性とを明らかにする資料になりうるからである。

塊の形成という点では、当館においては写真もまだ作品数の少ないジャンルで、近年漸く収集が進み始めた。写真は、大きく二つに分けることができよう。通常の写真の中の芸術写真とされるものと、現代美術の中のメディアとしての写真である。前者にあたる椎原治（購入）と安井仲治（寄贈）は、関西モダニズム写真として共通する。澤田知子の写真は、後者。前回購入した河口龍夫や野村仁の写真、とりわけ数年前に伊藤文化財団から寄贈を受けた森村泰昌の写真群などに続く。このように、写真のジャンルは、内部で二つの傾向を含んでおり、はたして両者がどのように絡み合っていくのかは今後を待たなければならないが、いずれにせよ、写真が収集の塊として膨らんでいることは確かである。

4 おわりに

今回、絵画から素描、版画、ポスター、写真、彫刻と、多様なジャンルの作品を収集することができた。制作年を調べてあらためて気づいたのが、1920年代から2000年代までで欠けているのは1950年代のみというほど時期的にも分散していることである。新収蔵作品のみによっても時代の流れが感じられるかもしれない。多様性は時と場合によってその価値が変わるけれど、少なくともコレクションの豊かさの指標にはなるだろう。

今回、購入作品がたまたま二つのジャンルに偏ることになり、それを寄贈作品が補ったことはとくに強調しておきたい。それだけ寄贈された作品が多様だったわけである。当館にとって寄贈は購入とあわせて収集の両輪であり、もはや不可欠な手段といってよい。それはなによりも、所蔵家や作家、遺族のご厚意に負う。心から感謝いたします。

（ではら・ひとし／当館学芸員）

彼らによって、世界はこんなに鮮やかだ。

相良周作

1 はじめに

「レンバッハハウス美術館所蔵 カンディンスキーと青騎士」展を担当した。

本展はもともと、ドイツ・ミュンヘンにあるレンバッハハウス美術館が改修工事をす
るに際して、工事期間中の所蔵作品の有効活用の一環として企画されたものであり、それ
だけならば日本国内で数多く開催されている海外美術館の名品展と、きっかりのものは
変わらない。本展で特筆すべきは、レンバッハハウス美術館コレクションの独自性を前
面に打ち出しつつ、きわめて美術史的に充実した内容に組み立てられた点である。

中心となる画家は、もちろん「抽象絵画の父」「非対象絵画の父」であるヴァシリー
・カンディンスキー。その彼が、1900年代から10年代にかけて抽象化を推し進めた経
緯が展覧会の骨子のひとつとなっている。これは、西洋美術史において「抽象絵画」と
いう未曾有の領域が開拓された経緯を、ほぼそのまま辿ることと符合する。

もうひとつの骨子は、同時代のカンディンスキーと密接に関わった画家たちの作品を並
行して扱うことであった。具体的にはガブリエーレ・ムンター、アレクセイ・ヤウレン
スキー、マリアンネ・フォン・ヴェレフキン、フランツ・マルク、アウグスト・マッケ、
パウル・クレー、さらに序章としてフランツ・フォン・レンバッハとフランツ・フォン・シ
ュトゥックを含めた計8名である。

そして彼らの作品はほぼすべてがレンバッハハウス美術館の所蔵品によって占められ、
またドイツ表現主義を語る上で欠かせない「青騎士」という美術グループに彼らを収斂
することによって、単なる名品展とは一線を画するきわめて強い求心力が備わること
となった。

残念ながら、筆者が本展を担当した段階では、すでにこうした骨子は固まっていたので、
一から展覧会を立ち上げる醍醐味は味わえなかったものの、展覧会図録に執



最終日の会場のようす

筆するにあたっていろいろと調べることで、改めて彼らの偉業を確認することができたのは、自分にとって大きな収穫であった。

このようにして企画された本展は、東京の三菱一号館美術館を皮切りに、愛知県美術館、当館、そして山口県立美術館と巡回したが、それはあたかも騎士たる彼らの偉業が、西へ進む太陽とともに日本を駆け抜けたかのようであった。

2 モダン・アートはここから始まった

さて、カンディンスキーの作風として一般的に知られているのは、いわゆる「幾何学的抽象」と称される一連の作品であろう。これらは、カンディンスキーが1920年代に新生ソヴィエトからドイツに戻り、パウハウスで教鞭を執って以降の作風とされている。そのため、前述のとおり1900～10年代の作品を中心に据えた本展のラインナップからは、まだその傾向は見られない。このことは、「カンディンスキーと青騎士」と称された本展をご覧いただいた何人かの方々に、期待はずれの感を抱かせる結果となった。〈コンポジション〉シリーズに代表されるカンディンスキーの大作が来ていない、という訳である。

しかし多くの方々にとっては、もともと具象絵画を描いていたカンディンスキーが、わずかに10年ほどの間にどのようにして抽象絵画を手がけるようになったのかを、展示作品を通して目の前で確認できるまたとない機会と捉えていただけた。たとえば《花嫁》に見られるスタンドグラスをほうふつとさせる点描風の画風、風景画に代表される大きな色面と原色を強調する賦彩法、再現的な要素を画面から駆逐させつつ《花嫁》のむしろ視覚的・幻想的な要素を最大限に「表現」した《山》などの作品に顕著な抽象的な画風の萌芽（これは後の〈即興〉シリーズに展開されることとなる）、さらには〈印象Ⅲ（コンサート）〉のような、現実の出来事を基にしつつも大胆にモチーフを処理することで新たな表現を得る〈印象〉シリーズ、そしてまさに抽象絵画が確立された様式を示す〈コンポジション〉シリーズについては、習作ではあるが《〈コンポジションⅦ〉のための習作2》が出品されることで、カンディンスキーの画業の中でも重要な「抽象絵画への経緯」が、突然変異的に生じた気まぐれな現象などではなく、いくつもの試行錯誤を経たむしろ必然的な事象であったことが、誰の目にも明らかとなった。それは、出品作品を厳密に年代別に区切り、それぞれの制作年をパネルで大きく打ち出すという本展の当館での展示計画によって、より視覚的な効果として演出することができた。この展示方法は、先行巡回の2会場では場所的な制約もあってか実施されなかった方法であるが、本展の本来の展示趣旨に最も合致したものだ。

一方でカンディンスキーのこうした変容は、彼ひとりによって成し遂げられた訳ではないことは、本展に「青騎士」の名と一緒に取り込まれていることから明確である。「内的必然性」に導かれて純粋に表出された作品全般に等しく価値を見出し、



会場風景

絵画、音楽、舞台芸術などのあらゆる芸術の枠を総合し、来るべき時代の芸術を夢見た「青騎士」の理念は、もちろんカンディンスキーとフランツ・マルクに代表される運動の骨子であるが、ここでは「青騎士」のもうひとりの重要な立役者であるガブリエーレ・ムンターについて触れたい。

ムンターはカンディンスキーが最初にミュンヘンで組織したグループ「ファールンクス」の美術学校に絵画を学びに来ていた学生であり、教師であるカンディンスキーといわゆる一線を越えた仲となったことから、ヨーロッパや北アフリカを数年かけて巡る必要が彼らに生じたことは、本展でも紹介した。いわゆるゴシップの範疇で捉えられがちなエピソードであるが、そもそもこのふたりが出会わなければ、旅を巡ることも、カンディンスキーに精神的な危機が訪れることもなかったであろう。彼が描いたほぼ唯一の肖像画とされるアカデミックな様式による作品はムンターがモデルであり、当時のカンディンスキーの心情を何よりも物語っていると思われる。ムンターもカンディンスキーの間近で常に制作をしており、そこにはカンディンスキーの影響がそこかしこに見受けられる一方、彼の作品とは異なるいっそう内省的で観察的な性格も示している。彼らカップルの作品は、互いに影響を与え合った結果成立したものとじゅうぶんみなすことができ、後に謳われる「内的必然性」の表出にまさに合致し得る現象であるといえよう。ムンターこそ、おそらくカンディンスキーに抽象表現を成し遂げさせた最大の立役者だったのだ。西洋美術史における最大のエポックが（ここではないにせよ）ここから始まった所以である。「青騎士」の同志であったフランツ・マルクでさえ、こうしたカンディンスキーの影響を受けて自己の芸術を昇華させたのだ。

ちなみに、ムンターはカンディンスキーとの別離後、手元にあったカンディンスキーをはじめとした「青騎士」グループの作品を手放さなかった。彼が、自作の返還を求めて起こした訴訟にも彼女は勝訴した。やがて来るナチス・ドイツによる頽廃芸術の嵐にも耐え、彼女が戦後にミュンヘン市に寄贈したコレクションこそが、（全作品ではないものの）本展に出品されたレンバッハハウス美術館の所蔵品である。ムンターは結果として「青騎士」の最大の庇護者となったのだ。

3 色彩革命

さらに、「青騎士」グループに特徴的な傾向として、色彩を重視したことが挙げられよう。カンディンスキーにせよマルクにせよ、色彩に象徴性や精神性を内包させ、それらをきわめて効果的に用いた。原色が多用され、強い色彩どろしが並置されるこ

とで画面に極度の緊張感が生まれ、それが作品全体に強く現代的な響き合いをもたらす。色彩そのものがフォルムと同等の価値を持った絵画というのは、それまでのドイツ絵画ではほとんど見られなかったものであり、ここにドイツ近代美術における「青騎士」の重要性があるのだ。

こうした彼らの色彩は、100年後のわれわれにとってもじゅうぶん刺激的である。実際、本展で出品された作品のうち、とりわけカンディンスキーやムンターたちがムルナウで制作した一連の風景画は、屋外で制作されたこともあって一律に小品であるにもかかわらず、その強い色彩によって、当館のホワイトキューブの壁面にも決して見劣りすることなく、自己の存在を主張していた。1910年代の大作にいたっては、いわずもがな、である。

4 彼らによって、世界はこんなに鮮やかだ。

その中で、先述の「青騎士」による色彩とは明らかに異なる色彩を用いて描いた画家がいた。パウル・クレーとアウグスト・マッケである。

クレーとマッケはともに、カンディンスキーが抽象表現へといたる過程の中で交流を持った画家であり、クレーは第2回青騎士展に出品、マッケは「青騎士」年鑑に寄稿するなど、「青騎士」運動に直接関与もしている。しかしふたりとも、カンディンスキーやマルクが念頭に置いていた色彩の象徴性といったものを踏襲しなかった。クレーが真にクレーの色彩を紡ぎ出すのは、マッケらとの1914年のチュニジア訪問以降のことである。マッケにいたっては、カンディンスキーと交流を持つ以前の時代の作品から、色彩画家（カラリスト）特有の豊かな色彩感を示していた。また1913年の《遊歩道》では、色彩がフォルムを対位的に形成し、華やかな雰囲気演出している。愉悦的な色彩とでもいおうか。実際、展示室の中で目に見えて画面が輝いている作品がいくつかあった。マッケの作品である。他の作品と同じようにスポットライトを当てているにもかかわらず、である。マッケは本当に色彩の価値を知り尽くしていた、本物のカラリストだったのだ。

本文のタイトルは、展覧会のキャッチコピーとして筆者が頭を捻って考えたものだ。結局採用されなかったが、第一次世界大戦前の、すなわち現代とは異なる力学によって世界が統治されていた時代のヨーロッパを映し出す窓として本展を捉えたと、あながち的外れにも思えないのである。戦死したマッケによる《遊歩道》は、まさにそうした前時代の世界を映し出した鏡ともいえなくはなからうか。

（さがら・しゅうさく／当館学芸員）

「借りぐらしのアリエッティ×種田陽平展」 映画セットの展覧会

飯尾由貴子

撮影が終わると取り壊されるという映画セットは、展覧会に似ている。苦勞して作品を集め、作り上げた展覧会

も会期が終わると作品は所蔵家のもとへ返され、スポットライトは外され、壁は撤去され、何も無いものとの空間に戻されてしまう。二度と同じ映画セットが作られないのと同様に、二度と同じ展覧会は開かれぬ。セットはフィルムの中で生き続け、展覧会は図録の中でデータとして記録されるが、ものそのものは消え去ってしまう。

本展は、そのような「一回限り」の展覧会において、「一回限り」の映画セットを鑑賞の対象としたユニークな展覧会である。どんなに精巧に作られたものであっても撮影が終わると跡形もなく壊されてしまうセット。そんな儚い運命にあるにもかかわらず、多くの職人による、一分の隙も許さない仕事の集積としてのセットづくりを目の当たりにすることができた。展示（制作）に要した期間、職人をはじめとする関係者の数、そして美術館に運び込まれた物量も半端ではなかった。映画のセットが展示物という展覧会は、当館にとっても、もちろん筆者にとっても初めての経験であった。本稿を執筆中の現在、夏休みということもあり、多くの観客で賑わっているが、会期終了後にはおそらく建て込み時の労力からすれば比べものにならない速さであっけなく解体されてしまうであろう。せめて、その時の経験を少しでも記憶しておくために、以下では展覧会メイキングの一部を書き留めておきたい。

映画セットの巡回という大がかりな企画であるためその物量は大変なもので、4トントラックにしておよそ30台分の量にのぼった。一気に搬入するのはもちろん無理なので、前会場であった愛媛県美術館から当館の近隣のストックヤードに一旦それらの資材が運び込まれ、そこから美術館へ1週間ほどかけて少しずつ資材が搬入された。人間の家の床下に暮らす小人の少女アリエッティの家をアニメーション映画に忠実に再現し、かつ、庭先から入口、アリエッティの部屋、リビング、父親の仕事場など、観客が映画の各シーンをひととおり体験できるように間取りで構成されているために、それぞれの場所を構成するパーツも実に様々なものがあつた。また、観客が小人になるという設定でセットが設計されているため、人間



美術館海側の大階段から運び込まれる大きな椅子のパーツ



企画展示室内での設営の様子



電動のフォークリフトも使用した建て込み

世界にある道具類は約12倍の大きさで作られている。ゆえに通常の作品搬入経路では入れることができないパーツもあり、それらは美術館海側の大階段を経由するなど、搬入ひとつとっても大変な作業であった。他方、搬入から建て込みに至る段取りは見事なもので、搬入された順にどンドン組み立てられていく手際の上には感心してしまった。

セット制作に関わったのは、通常映画の制作現場でセットづくりに携わっている職人の方々である。大道具、装飾、造園、塗装、建具等々専門のスタッフが、連日入れ替わり立ち替わりやって来て、7月2日から22日まで、3週間かけて設営を行った。建て込みの中心となる職人だけでも20数名。それに制作補助の方々や、照明専門のスタッフ、運送スタッフ等も合わせると関わった人員は全体で50名近くにもなったであろう。大量の資材の搬入、3週間という長い展示期間、そして大人数による作業、これはこの期間、当館がメンテナンス休館中であつたため可能になったともいえるだろう。

種田陽平氏にとって映画のセットとは、小物がそれぞれにキャラクターを持ち、それらがモザイク状に集まって組み上がる壮大なパズルなのだそう。たくさんものものが集まって大きな世界を作っていること、個々の物が様々な感情を呼び起こすきっかけとなるのが映画のセットでは重要であり、それぞれの物には「何故これがここにあるのか」というストーリーが必要なのだという。アリエッティのセットにおいても、設置されたすべての物にそれぞれストーリーが付与されている。役者の台詞だけでなく、空間に置かれたすべての物が物語を紡ぎ出す—これが映画美術の醍醐味であるようだ。

このアリエッティのセットは展覧会用に作られたものであるため、もちろん映像としては残らない。図録には写真が掲載されているが、全ての角度から万遍なく撮られたものではない。この展覧会をどのように記録／記憶しておくべきか、通常我々は会場写真を幾つか撮影し、展覧会の記録資料とするのであるが、本展については、会場ビデオを撮っておくべきであろうか、と現在考え中である。

(いいお・ゆきこ／当館学芸員)

「借りぐらしのアリエッティ× 種田陽平展」関連行事

展覧会関連行事としてここでは二つの記念行事をご報告します。ひとつめは、7月23日(土)に行われた記念トーク。アリエッティの家のセットを制作された映画美術監督・種田陽平さんと、「借りぐらしのアリエッティ」美術監督・武重洋二さんとの対談です。本展はアニメーション映画の世界を実写映画美術で再現するという斬新な企画によるものですが、実写映画／アニメーションそれぞれの領域で美術監督を務めたお二人による「映画美術」をテーマとする対談をしていただきました。絵画と立体、二次元と三次元の世界という大きな隔たりはあるものの、お二人とも人間の手による仕事を大切にしているという共通項で結ばれていました。CGや3Dといった映像技術がさかんな昨今ですが、今後も手仕事の可能性を追究しつつきたいというお話が印象的でした。

もうひとつは8月13日(土)に行われた映画「フラガール」の上映会です。種田陽平さんが美術監督を務め、第30回日本アカデミー賞最優秀作品賞を受賞したことで知られる名作です。福島県いわき市を舞台とし、昭和40年代における炭坑町の復興をめぐる人々の情熱を描いた作品であることから、東日本大震災チャリティー映画上映会とし、入場料を義援金といたしました。

(飯尾由貴子／当館学芸員)



対談される種田陽平さん(中央)と武重洋二さん(右)

「2011県展」が開催されました

「県展」は、兵庫県内で創作活動に励むみなさんの発表の場として、昭和37(1962)年より年に一度の割合で開かれてきた公募展です。第49回となる今年は、8月6日(土)から20日(土)まで、原田の森ギャラリーで開催されました。

日本画、洋画、彫刻・立体、工芸、書、写真、デザインの7部門に寄せられた応募作品の総数は564点。例年よりやや少なめでしたが、審査員の間から「質的には向上したのではないか」という声も聞かれたように、例年に劣らぬ力作が集まり、厳正な審査の結果、199点の入選作品と部門毎の入賞作品が決まりました。

各部門の一席から養豊館長が選ぶ「県展大賞」は、彫刻・立体部門、久保健史さんの《Rond et rond (une montagne)》に。大理石を彫り抜いた、技術的にも確かな力量を感じさせる作品です。また来場者の投票で選ばれる「県民賞」は、洋画部門、井奥篤真さんの《休息のとき》に決定。水彩画ならではの余白を生かした清新な表現が、他の作品とは一味違う魅力として、多くの方の目にとまったようです。

「県展大賞」や「県民賞」をはじめとする入賞作品47点は、8月23日(火)から28日(日)まで、当館ギャラリーで「入賞作品展」として再展示されました。

「県展」の開催にあたっては、例年、ミュージアム・ボランティアや博物館実習生

の協力を得ています。今年も多くの方が「県展」に参加し、盛り立ててくださいました。この場を借りて感謝申し上げます。(江上ゆか／当館学芸員)



「2011県展」会場風景(原田の森ギャラリー)

今年は夏に メンテナンス休館

美術館では通常、毎年冬の時期に約一週間、「メンテナンス休館」として全館休館にしています。当館では、年間を通じてほとんどいつでも展覧会をご覧いただけるようスケジュールを組んでいますが、この期間だけは例外です。リーススペースも広くオープンにしている当館では、毎週月曜の休館日ではできない器具の交換や設備の補修などのメンテナンス作業、年一度の全職員による防災訓練や研修など、通常の開館時のために欠かせない仕事をこの期間で集中的に行います。館は休んでいるのですが、内部ではスタッフがフル稼働する一週間です。

本年は例外的に夏の時期、7月4日から15日までがメンテナンス休館となりました。実はこの期間、今年はコレクション展の展示替とともに「借りぐらしのアリエッティ×種田陽平展」の展示作業にも費やされたのでした。種田氏がデザインした、あのアリエッティの世界の立体的な再現には、たくさんの資材の搬入から展示物の完成まで、全部で3週間以上必要だったので。(速水 豊／当館学芸員)



防災訓練後の反省会の様子

●—— 編集後記

●昨年度と一昨年度の本誌は、年4回発行のうち2回分を6ページ編成としていましたが、今年度はそれ以前のよう4回すべてを8ページ編成でお届けできるようになりました。ただし、継続前誌である「ピロティ」以来の本誌の特徴である外部寄稿は年2回のみ据置きとしたため、変則的ではありますが、年4回のうち2回は本号のように「学芸員の視点」をふたつにします。学芸員が直接読者の皆様と語りかける機会が増えますので、引き続きご愛読いただけたら幸いです。

●県展、神戸ピエンナーレ、チャンネルと、本年度も夏から秋にかけて企画展示室や常設展示室以外での展覧会活動が盛んに行われています。今後も、順次本誌で紹介していきます。(服部)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.32

2011年9月22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

文化財レスキュー —全国美術館会議の活動に 参加して—

田中千秋



石巻文化センター

美術館の周縁

1 レスキューが実施されるまで

兵庫県立美術館が加盟する全国美術館会議（以下全美）は1995年の阪神淡路大震災の際、地震が発生すると直ちに美術品救援活動を独自に開始した。その後文化庁の呼びかけにより結成された「阪神淡路大震災文化財等救援委員会」にも参加し、被災した文化財等を避難、一時保管する「文化財レスキュー事業」に多くの学芸員を派遣した。さらに、その経験をふまえ1998年には「大災害時における対策等に関する要綱」を発効させて災害に備えてきた。今回の東日本大震災はこの要綱が実施される初めてのケースである。

3月11日の地震発生直後から全美事務局は要綱ののっとり、被災が予想される地域の加盟館に向けメールとファクスを送り連絡を試みた。それと同時に会員館の学芸員が構成する全美研究部会のメンバーたちも情報を収集し、3月18日ごろには情報が出そろった。会員館被害状況が第1報（3月16日）、第2報（3月18日）と更新される中、宮城県石巻市石巻文化センターだけは情報収集中、つまりは連絡が取れないままだった。

震災より3週間経った4月7日になって石巻文化センターの職員と連絡が取れ、救援要請が全美事務局に出された。全美は要綱により対策本部を設置、文化庁の「文化財レスキュー事業」（注1）として救援活動が実施されることが決まった。

石巻文化センターは2階建ての複合施設で、旧北上川河口から200メートル足らずのところと位置する。絵画・彫刻・民具・考古資料など約10万点の収蔵品があり、そのうち絵画・彫刻約200件のレスキューを全美が担当した。いつ来るかもしれない余震と津波を警戒して、文化センターでは速やかに作品を梱包し、安全な一時避難場所に移動させて応急処置するという方針のもとレスキュー活動は行われた。

2 石巻文化センターで

4月27日朝、私を含む全美派遣の学芸員6名と協力運送会社の3名は車1台とトラックに分乗し、文化センターに到着、関係者（注2）とミーティングの後、建物の中に入り状況の説明を受けた。津波は1階天井まで達し、美術作品のための第2収蔵庫はその威力に耐えられず本来外開きの扉が内側に倒れて海水が浸入した。とこ



裏打ち作業中の筆者



デッサンの処置作業中の横田学芸員

ろが、重要文化財が納められる隣の第1収蔵庫の頑丈で気密性の高い扉はびくともせず内部は高さ2センチの浸水で済んだという。

初日は彫刻作品から作業を進めた。多くの作品は近くの製紙工場から流されてきた紙の原料、パルプの固まりが大量に付着しており、時間が許す範囲でブラシや割り箸で除去して梱包し、作業終了後翌日からの移送まで収蔵庫で保管した。

28日からは梱包作業が順調に進んだので、当初の方針を変更して絵具の剥落を避けるために表打ちを始めた。

計画当初は29日の移送後、ゴールデンウィークが明けてから応急処置を開始する予定だった。だが実際に作品を前にしてみると、すぐに処置を始めなければ絵具の剥落は進み、すでに発生している徴は増殖、状態悪化は避けられないことはだれの目にも明らかだった。このレスキューに掛かる準備段階で地元の方々はどうな思いで行方不明者の捜査の続く瓦礫と化した街を進み、文化センター建物内で作品や資料と混ざりとなった大量の流入物を片付け、我々を迎えてくれたのだろうか。それにこたえる思いが我々を突き動かしたのだと思う。移送後の30日から5月3日までなんとか日程に都合の付く私ともう一名が居残り応急処置をつけることになった。

29日になると濡れたままの紙作品も加わった。その場で処置できないスケッチの束は変形と急速な乾燥を避けるためダンボールではさみ密封梱包、マップケースのデッサンはケースごとそのまま密封梱包して宮城県美術館の倉庫へ移送し、優先的に処置することとした。また、翌日からの応急処置に横田学芸員（当館保存修復グループ紙作品担当）の参加が決まったのはこの日の朝のことだった。

3 仙台で

30日からは東北芸術工科大学の教授や同大学OBが加わり彫刻の応急処置を、私は上記の1名と組んで油彩画の表打ちを行った。午後からは横田学芸員と東京から日帰りして駆けつけた修復家によって、紙作品の応急処置も開始された。5月3日で私たちは仙台を離れたが、その後も引き継ぎを行いながら応急処置と一時保管場所の環境改善が継続された。6月末日までに、全美加盟館から39名の学芸員、全美賛助会員の輸送会社4名、全美から要請された5名の修復家、それに東北芸術工科大学関係者6名と学生5名、東北大学の教授1名と学生12名が参加した。8月現在、一部の作品は別の施設に移送され、次のステップの処置を待っている。

これらの作品がそう遠くない日に石巻市で公開されることを心から祈っている。

（たなか・あき／当館保存修復担当学芸員）

（注1）正式には「東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会」という。全国美術館会議他13の団体が構成する。

（注2）石巻市教育委員会、宮城県教育委員会、東北歴史博物館、宮城県立美術館、仙台市博物館、文化庁、国立文化財機構の職員が4月20日から26日の間建物内の瓦礫の撤去を続けた。