



学芸員の視点1

26

阪神・淡路大震災から20年 —— 江上ゆか

学芸員の視点2

45

Eine Alpensinfonie —— 相良周作

ショート・エッセイ

6

ささやかな作品の展示作法とは

—「チャンネル5 木藤純子 Winter Bloom」を終えて

—— 河田亜也子

トピックス

7

「ホドラー展」ポスターを探せ!

水損資料保全ワークショップとリレートーク

記号で遊ぶ《輝け円形劇場》

美術館の周縁

8

先生のためのミュージアム活用術 —— 遊免寛子

ARTRAMBLE

コレクションから

中西勝は1924（大正13）年、大阪市に生まれましたが、学徒動員での戦争体験を経て、1949（昭和24）年、神戸の小学校に美術専任教諭として赴任したのを機に神戸に移り住みました。同年の第3回二紀会に初出品して二紀大賞を受賞。同会中堅画家として、神戸画壇を含む神戸文化界の中心的存在となりつつあった1965（昭和40）年、夫人とともに世界一周の旅に出ました。航路で到着したロサンゼルスで皮切りに、夫人の運転する自家用車でアメリカを横断し、そのままメキシコへ。本作品は8ヶ月滞在したメキシコで目にした、子連れの野生豚が人糞を食べに集落にやってくるという光景を描いています。1976（昭和51）年の第30回二紀展には、同図のさらに大きな作品を出品していますので、作者にとってよほど印象深い光景だった

のでしょうか。帰国後、旅行での見聞を題材とした作品を発表しはじめることで、具象的な作風に戻ると同時に、画面は暗い色調に満たされますが、ここに戦争経験を底流とする作者の人間洞察の深化を窺うことができるでしょう。1972（昭和47）年には、《大地の聖母子》（東京国立近代美術館蔵）で第15回安井賞受賞。本作は、1974（昭和49）年に当館の前身である兵庫県立近代美術館で開催した「県内在住安井賞画家展」への出品作で、その後神戸市内の画廊経由で入手された神戸市内の所蔵家から寄贈のお申出があり、この度収蔵にいたった作品です。

（西田桐子／当館学芸員）



中西勝

《豚のいる風景》

1967（昭和42）年

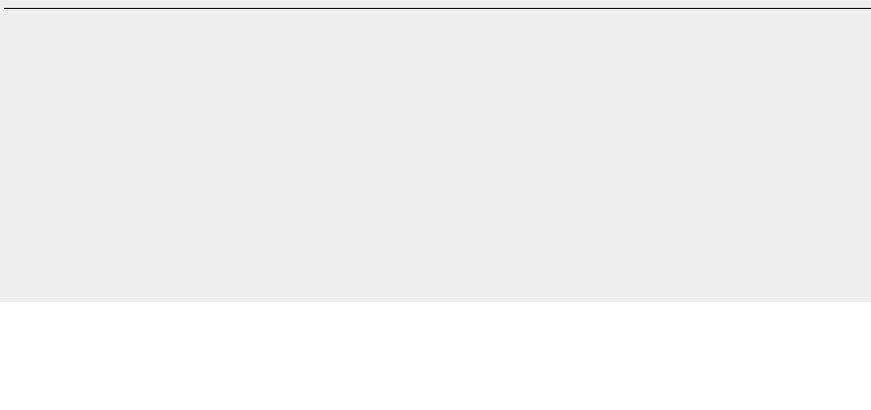
油彩・布

49.4 × 69.8cm

平成25年度 赤壁商店寄贈

阪神・淡路大震災から20年

江上ゆか



今年（2015年）、阪神・淡路大震災から20年を迎えるのを機に、被災地域の美術館・博物館では多くの関連企画が開かれている¹。当館でも常設展示室での2014年度第Ⅲ期（2014年11月22日～2015年3月8日）を「阪神・淡路大震災から20年」をテーマとする特別な展示にあてた。

1995年1月17日の地震で、当館の前身となる兵庫県立近代美術館（現・原田の森ギャラリー／横尾忠則現代美術館）は、建物と38点の所蔵作品に被害を受けた。早朝の地震であり館内での人的被害がなかったことは、不幸中にして最大の幸いであったと言える。

いわば「被災館」であるこの美術館では、以後、節目の年ごとに関連企画を行ってきた。

2000年に開催した特別展「震災から5年 震災と美術―1.17から生まれたもの」（1月15日～3月20日）は、被災地の姿をとらえた作品をはじめ、美術家によるチャリティーや、マンガ、絵本、子どもたちの絵など、阪神・淡路大震災に関わる作品をできるだけ幅広く取り上げようとしたものであった。それでも地震のあと実に多く生み出された作品の、一部しか展示できなかった。特に何らかの動きとして起こったことは、展示という紹介の仕方に馴染まない。そこを補う意味も含め、同展図録の巻末には50頁近くにおよぶ1995年から2000年までの「震災と美術」年譜を掲載した²。発災から一定の時間が過ぎ、しかし地元ではまだまだ過去の出来事ではない5年目というタイミングだからこそ開催できた展覧会であったと思う。

2005年には、震災復興10周年記念国際公募展「兵庫国際絵画コンペティション」（1月17日～2月20日）を開催した。「再生Renaissance」をテーマとする国際公募展である。あわせて当館ミュージアム・ボランティアによる企画などさまざまな「震災から10年」事業を展開したが、いずれも5年目の「振り

返る」内容に対し、未来に向けてのポジティブなメッセージという色合いの濃いものであった。

では20年目にあたっては、どのような企画を行うべきか。館内での議論の過程では、震災に関するテーマでのグループショウという案もあったが、テーマ設定を十分に詰めきるに至らなかった。20年という時の経過に照らすと、より普遍的なテーマがふさわしいと考えられたが、普遍的になればなるほど震災との関連、すなわち今、行うべき意義が曖昧となることも懸念された。

他方、20年を経て各所で記憶の風化が問題となっているが、美術館とて例外ではない。現在、当館に勤める14名の学芸員のうち、当時勤務していたのは筆者を含め2名しかいない。逆に言えば、今ならまだ2人はいる。あのとき、そしてそれから何が起こったのか、今一度振り返ることは、このタイミングだからこそ重要であるように思われた。縁あって筆者が、東日本大震災のあとに立ち上がった「阪神・淡路大震災十クリエイティブ」タイムラインマッピング プロジェクトに関わった経験も大きかった。阪神・淡路の震災のあと、建築、デザイン、アートの各分野で行われた活動を調査し、年表などをウェブ上で公開するこの取り組みには³、当時のことを知りたいという多くの若い有志が参加している。

しかし、ただ振り返るだけでは、あまりに内向きだ。災害と美術をより広くとらえる視点も、やはり必要であろう。また震災に関する美術作品については、5年目の「震災と美術」展で直後の被災地の姿をとらえた作品を多く紹介したこともあり、時が過ぎたからこそ可能となった表現に焦点をあてることも重要と考えた。

最終的に展覧会は、複数の部屋から成る常設展示室の空間的特徴を生かし、下記のとおり部屋ごとに異なるテーマを設けて構成した。

第1部 自然、その脅威と美

〔常設展示室6〕

第2部 今、振りかえる―1.17から

- 1) その時、美術館では 1995-2005

〔常設展示室1〕

- 2) 中山写真スタジオの「文化財レスキュー」

〔常設展示室2〕

- 3) 記憶を伝える―保存・修復と教育・普及

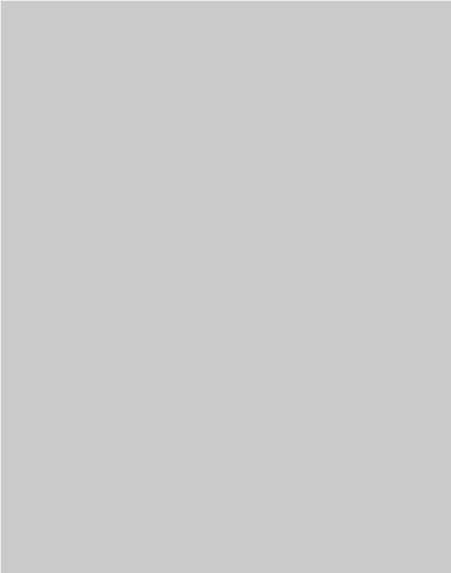
〔常設展示室3〕

第3部 10年、20年、そしてそれから―米田知子

〔常設展示室4〕



米田知子〈教室 I― 遺体仮安置所をへて、震災資料室として使われていた〉 2004年 国立国際美術館蔵
copyright the artist courtesy ShugoArts
「震災から10年 米田知子展」（2005年、芦屋市立美術博物館）のため地元ボランティアグループの協力を得て芦屋市内で制作されたシリーズより。



福田美蘭〈淡路島北淡町のハクモクレン〉2004年
「兵庫国際絵画コンペティション」で来場者の投票による県民賞を受賞した作品。

学芸員の視点 1

第1部では自然の脅威と美の表現を、近代にさかのぼって、当館コレクションそして借用作品により紹介。第3部では美術作家の米田知子が震災から10年にあたり芦屋市で制作した写真作品のシリーズをまとめて展示した。振り返りのセクションとなる第2部はさらに3つのパートに分け、発災から10年の美術館のセルフヒストリーに加え（第2部-1）、被災地域の文化財を救う「文化財レスキュー」（第2部-2）、そして震災から20年後の現在、当館で行われている保存・修復と教育・普及の活動を取り上げ（第2部-3）、空間と時間になるべく多様な距離と層をもたせつつ、展示物を通じ過去に触れることで今そして未来を考えるための「ハコ」という美術館の役割をあらためて考える内容とした。こうした構成と出品内容を詰めていく際には、この展覧会が阪神・淡路大震災あとの展覧会であると同時に、東日本大震災のあとの展覧会であるということも、もちろん意識している。

第2部では、当館が資料として保管してきた震災と美術に関する新聞記事も活用、展示した。ケースに並べる記事を選びながら、そういえば当時、「美術に今、何ができるのか」あるいは「今、美術にできることは」という問いがあちこちで聞かれ、そして筆者自身もまた自問していたことを思い出していた。

20年を経た今、その答えは、実はとても明快だと思っている。目の前で助けを求めている人がいるときに、その人を救うことは、美術には出来ない。少し状況が落ち着けば、美術が誰かの「癒し」となることもあろうが、それは受け手が結果的に感じることであって、美術の側から声高に言うべきことではない。災害時に美術は無力であるし⁴、何かが出来るかのように言うのは不遜であるようにも思う。ただ、どのようなときでも、美術的な考え方が力を持つことはある。その力は、破壊のあと何かを取り戻そうとするときに、とりわけ有効に発揮されるだろう。

美術的な考え方は、偏狭な正しさだけの判断をひとまず宙づりにして、多様な側面から眺めることを可能にする。簡単に正解を出さないし、もとより、ただひとつの正解を出すことを目的にもしていない。災害の前も、災害のあとも、答えのないさまざまな問いをそれぞれに抱え、考え続けることこそが重要である。今の美術の制度や美術館が、そうした美術本来のありように見合ったものかどうかは、また別の問題だ。災害のような非常時には、そのような自明のことこそが、あらためて浮き彫りとなる。

過日、ある美術館の展示室で、関東大震災後の美術の状況に触れた解

説パネルを読みながら、ふと、いつか阪神・淡路のあとの美術についてもこんなふうに幾行かにまとめられる日がくるのだろうかと思い、そして身震いするような違和感に襲われた。

地震は自然現象だが、震災は社会現象である。社会的なものであるだけに、震災の経験はひとりひとり異なっていて、簡単にひとくくりにはできない。

だが、この美術館が、ひとつの正解に収斂させることなく多様性を担保しようと、たとえば震災に関する作品を出来る限り幅広く並べたとしても、ある意味「当事者」による行為であるだけに、時を経て歴史化の過程ではむしろ「正史」として、そこからこぼれ落ちるすべてを切り捨てる暴力に真っ先に加担することになるのかもしれない。

かといって「当事者」であるからこそ、沈黙するわけにもいかない。となれば、展示の「なか」だけではなく、そこからどのように多様な回路を接続しうるかを、今後より考えてゆく必要があるのだろう⁵。

発災からの時間を越えて、過去の記憶を今に接続し、鑑賞者という「当事者」の経験として立ち上げる福田美蘭や米田知子の作品の静かな強さが、あらためて心を打つ。

（えがみ・ゆか／当館学芸員）

1) 開催館で連携し「阪神・淡路大震災20年・語り継ぐこと／リレートーク」という取り組みも行われている（参加施設：明石市立文化博物館、芦屋市立美術博物館、C.A.P.、神戸アートビレッジセンター、神戸ファッション美術館、神戸ゆかりの美術館、デザイン・クリエイティブセンター神戸、BBプラザ美術館、兵庫県立美術館）。

2) この年譜にもその後、たとえば鳥袋道浩（人間性回復のチャンス）（1995年）のように、いくつかの重要作の取りこぼしも見つかっている。また、そもそも何をもって震災に関する表現とみなすかは大変に難しい問題である。当時、目に見えては何かをしなかった人も含め美術関係者へのインタビューをまとめた貴重な記録に「震災と美術をめぐる20の話 1995年1月17日を通して」（ギャラリー・ラ・フェニーチェ刊、1995年）がある。

3) <http://tm19950117.jp/>

4) もちろん、特に写真などの媒体には、1995年1月17日の早朝から膨大な数の写真を撮り残した米田定蔵・英男氏のように、発災直後でなければできない記録という役割はある（両氏については「震災と美術」展図録参照）。

5) この視点は、本展第1部を担当した出原均学芸員の示唆による。

Eine Alpensinfonie

相良周作

「国民的画家」として知られるスイスの画家、オットー・ホドラー。その代表作『道』は、1930年代に一世を風靡した。その絵画は、国境を接する大国であるフランスともイタリアともドイツとも異なる。これをホドラー個人の特異なる独自性に還元すべきではあるものの、さらに言えばスイスの特異性、あるいは国民性の賜物とも言えようか。実際には長年使用されてきた紙幣デザインをホドラーが手がけたため、人々に膾炙されているのが真相ではあるだろうが、それにしても一目見てホドラーであることを強く認識させる彼の絵画にこそ、スイスの人々は自らの国民性を意識し、彼の描くスイスアルプスにこそ、国民はスイスという国の象徴を見出すのかもしれない。

さて日本の「国民的画家」は、果たして誰が相応しいか。諸説あろうが、ここでは東山魁夷を挙げたい。直接的な理由がある。「京都で開催の東山魁夷展にホドラーの関連作品が出品されるので、その広報に協力してもらいたい」という内容の連絡があったが、その中には魁夷が渡欧中にジュネーヴで手がけた紙本の《「ミューレンから見たユングフラウ山」模写》が含まれており、その元作品が今回のホドラー展にジュネーヴ美術・歴史博物館から出品されているのである（cat.no.51）。ほかにも、魁夷の作品にはホドラーの構図を取り入れていると思わせるものが多くある。今回のホドラー展出品作品に限っても、たとえば魁夷の代表作《道》には、《夕べの休息》（cat.no.36）

1 「国民的画家」

の背景を容易に見て取れよう。魁夷は当時の日本画家としては珍しく、フランスやイタリアにではなくドイツに留学をしているが、魁夷の美意識にゲルマン的な要素が多分に反映されているのであろうか。留学前の初期の大作《焼嶽初冬》に見られる、焼岳を画面中心に雄々しくそびえたつように配置するといったシンメトリカルな構図への好みにすでに、ホドラー的な造形感覚を魁夷が有していたと見るのは、それほど穿っているとも思えない。とは言え、ホドラーの作品が持つ豊かなマチエールは、油彩画と膠彩画の違いを考慮した上でなお、魁夷の静謐に満たされたそれとはまったく異なることから明らかなように、魁夷がホドラーに寄せた親近感をもつばら構図方法であったと思われる。同じく「国民的画家」であるはずのふたりの差異は、そのまま日本とスイスの国民性の差異と捉えるべきなのであろうか。

さて日本の「国民的画家」は、果たして誰が相応しいか。諸説あろうが、ここでは東山魁夷を挙げたい。直接的な理由がある。「京都で開催の東山魁夷展にホドラーの関連作品が出品されるので、その広報に協力してもらいたい」という内容の連絡があったが、その中には魁夷が渡欧中にジュネーヴで手がけた紙本の《「ミューレンから見たユングフラウ山」模写》が含まれており、その元作品が今回のホドラー展にジュネーヴ美術・歴史博物館から出品されているのである（cat.no.51）。ほかにも、魁夷の作品にはホドラーの構図を取り入れていると思わせるものが多くある。今回のホドラー展出品作品に限っても、たとえば魁夷の代表作《道》には、《夕べの休息》（cat.no.36）の背景を容易に見て取れよう。

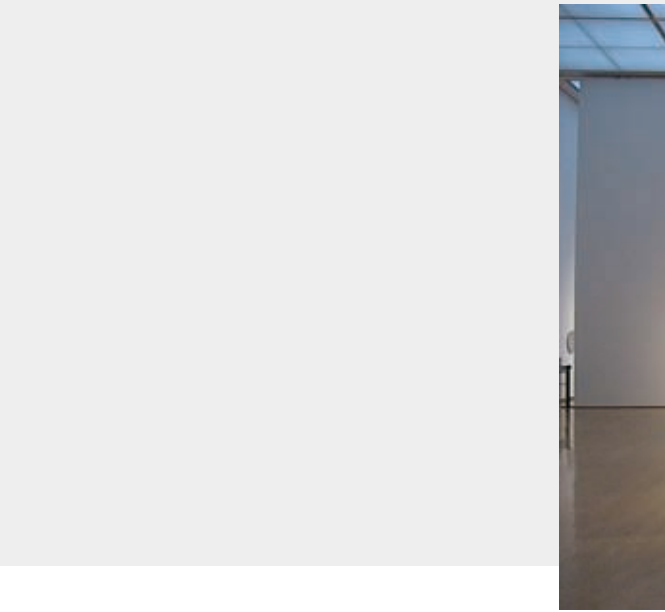
魁夷は当時の日本画家としては珍しく、フランスやイタリアにではなくドイツに留学をしているが、魁夷の美意識にゲルマン的な要素が多分に反映されているのであろうか。留学前の初期の大作《焼嶽初冬》に見られる、焼岳を画面中心に雄々しくそびえたつように配置するといったシンメトリカルな構図への好みにすでに、ホドラー的な造形感覚を魁夷が有していたと見るのは、それほど穿っているとも思えない。とは言え、ホドラーの作品が持つ豊かなマチエールは、油彩画と膠彩画の違いを考慮した上でなお、魁夷の静謐に満たされたそれとはまったく異なることから明らかなように、魁夷がホドラーに寄せた親近感をもつばら構図方法であったと思われる。同じく「国民的画家」であるはずのふたりの差異は、そのまま日本とスイスの国民性の差異と捉えるべきなのであろうか。

2 鼓動を打つように、描いた。

今回ホドラー展を担当するにあたり、ホドラーが日本の画家たちに与えたであろう影響を検証したが、後日名古屋芸術大学の長田謙一氏より自書の

コピーを添付されて、「青木繁の《海の幸》にホドラーの《マリニャーノからの退却》からの影響が示唆し得る」旨のご指摘をいただいた。そもそも今回のホドラー展の図録には、詳細な参考文献目録が付けられているが、そこに長田氏の文献も記載されており（註1）、さらにはその中で長田氏はホドラーの図版が1900年頃にはすでに日本国内で掲載されていることを指摘されているのである。いかんせん生来の詰め甘さに加え不勉強もたたり、先述の魁夷の模写作品を取りこぼしたように、本展図録の拙稿で「1910年の『白樺』誌での図版がホドラーの日本国内での紹介の嚆矢」と記した筆者としては、10年近くもの時差を顧みられず、恥ずかしながらまったく不徳の致す限りである。あわせて長田氏からは、2011年に開催された「没後100年 青木繁展」の図録への言及もいただいた。その中でホドラーによる《マリニャーノからの退却》の主題選択が、スイスにおける永世中立国化への契機ともなった国民主義的な見解を示すものであり、同様に青木の《海の幸》の主題選択では当時の日露戦争に対する青木の高揚する気分が反映されている（註2）、という長田氏の指摘は非常に刺激的である。

とは言え、ホドラーの檣の構図と青木の鉢の構図に見られるわずかの傾斜の差は、では何によって生じせしめたのか。日本が本格的に列強の仲間入りを果たすこととなる日露戦争への期待感や、福田たねとの恋仲を成就させまさに人生の絶頂期に達した当時の青木の熱情が《海の幸》を生み出させたのであれば、なおのこと、敗戦を契機に国民の結束を図らんとする「マリニャーノからの退却」の主題を選択し、敗戦の事実を透徹した醒めた視点で描いたホドラーとの温度差を感じずにはおれない。あくまでもそれらはモニュメンタルな造形化への丹念な研鑽の証なのではないか。「没後100年 青木繁展」図録では、ブリヂストン美術館の貝塚健氏と（当時）京都国立近代美術館の山野英嗣氏がそれぞれ長田氏の文章を引用しているが、とりわけ山野氏が長田氏の指摘に瞠目している部分、すなわち「ラファエル・コランの影響下にある白馬会より近代美術の行路の先を行き、一九世紀までの西洋美術の根底を揺さぶる二〇世紀前衛美術の萌芽となる要素を種々はらんだ世界であったはず」（註3）とする部分こそ、青木がホドラー（の造形的思想）に共感を得た部分のように思われるのである。さらに長田氏は「『海の幸』は、ゼツェッションとの共振関係のうちにははまれていたさまざまな可能性のうち、すでに青木がまさぐり始めていたはずの表現主義などへ連なる精神的表現の可能的方向とは角度を少しずらした方向に青木が踏み出して行く臨界点に成立してもいる。つまりそれは、その直前に青木の中に芽生えていた、ドイツ等とまったく同時代的に表現主義的芸術世界を開く可能性を後退させて、様式的には古典的造形に改めて重点を置き、歴史・神話に想を託した絵画に記念碑性を与える方向であった」（註4）と指摘しているが、同時代にホドラー



会場風景

が経た道程と青木とが軌を一にするのはまさにここであろう。すなわち青木は西洋美術史的観点からすれば「後退」したのであり、その先へ進む道程は、青木本人ではなく、彼に先駆性を求めた萬鉄五郎らが開拓したのである。ホドラーも、自身は決して抽象絵画に手を染めることはしなかった。どれほど彼が先駆的な絵画を手がけていたとしても、ホドラーの生前にすでにカンディンスキーやマレーヴィチやモンドリアンらが抽象絵画を手がけた事実は覆し得ないのだ。

穿った見方をすれば、ホドラーの構図を青木がずらした角度の差にこそ、ホドラーにせよ青木にせよ、正真正銘の「前衛」にはなれなかった「差」を見出し得るのではなからうか。青木にとって重要だったのは、またもやホドラーの構図方法である。

尤も、それが理由でホドラーや青木の歴史的価値が下がる訳では決してない。美術作品の価値は、必ずしもそこにモダニズム、すなわち旧弊な価値観を覆し分離し新たな表現を獲得することのみにあるのではなからう。作品それ自体の持つ力に人々は心打たれるのであり、そうすればホドラーにせよ青木にせよ、その作品の持つ圧倒的な力は容易に見出し得る。青木の晩年の諸作品、とりわけ《秋声》や絶筆の《朝日》に見られる表現は、まさに象徴主義そのものである。生活の糧を得るために生涯にわたって描き続けたホドラーと、若き血潮をたぎらせ青春の熱い情熱を描いた青木。当代の世界情勢に時には対峙し、時代の証人としてその場に造形的に立ち会ったふたり。どちらも象徴主義風に表現すれば、「鼓動を打つように、描いた。」

3 その先には、悦びがある。

ではホドラーの構図方法とは一体何なのか。これも諸説あろうが、極言すればそれはモニュメンタルな壁画の近代的な構想方法と言えよう。絵画の三次元的遠近法を画面から駆逐し、極力平面的に装飾的に画面を組み上げる。重要なのは身振りや表情の変化による表現のバリエーションの確保であり、そのことで物語的要素を含まない抽象的な概念が、具象的な素材を用いて表現され得る。《無限へのまなざし》がその最たるもので、ここには具体的な物語は存在しない。風景のタブローにおいても、有機的かつ壮大な宇宙を総合する運動性を、実体のない雲や任意に輪郭線を選択される岸辺の描写などによって構築する。歴史画においても、その空間性は排除され、モチーフの劇的な身振りによって衆目を集め、誰の目にも明らかな物語が想起される。物語は後なのだ。これこそホドラーのモダニズムなのであり、その後、社会主義リアリズム的要素がその壁画の中に読み取れるとする解釈にもつ

ながるのだ。再度穿った見方をすれば、1930年代に一世を風靡した全世界的な規模で展開される壁画運動の先駆けこそ、ホドラーにあったのではないだろうか。ソヴィエト、アメリカ、メキシコ、ドイツ、そして日本、あらゆる大画面への憧れにも、ホドラーの構図方法は解決する糸口を与えていたかのようだ。その先には、悦びがあったのだ。ただしそれらは第二次世界大戦を契機に、いずれの世界においても実現し得なかったユートピアではあっただろうが。

4 アルプス交響曲

ホドラーとほぼ同時代にドイツで活躍した作曲家リヒャルト・シュトラウスは、自身のツークシュピッツェ登山をきっかけに1915年、「アルプス交響曲」を仕上げた。単一楽章による楽曲はきわめて緻密に構築されている。夜に始まり昼をピークに夜で終わる一日を体現化した太陽の軌跡と、山を登り始め頂上を経て山を下っていく登山者の足取りとを、主旋律とその転回形とを随所に織り交ぜつつ、全体はシンメトリカルな楽曲構成によって貫かれる。描写性に富む標題的な交響詩とも捉えられるが、堅牢な構成は絶対音楽を指向している。ちなみにシュトラウスは1900年代に手がけたふたつの楽劇で（当時の前衛音楽であった）無調音楽に極限にまで接近したのち、1910年代にはより親しみやすい歌劇を手がけることで、モダニズム的な方向からは「後退」する。第二次世界大戦後の最晩年に作曲した、当時の音楽的潮流からはまったく時代遅れと見なされた「4つの最後の歌」が、しかし彼にとっては今もなお人々に親しまれている楽曲のひとつとなっている。

このエピソードに、ホドラーの生涯や今回の展覧会の構成を重ね合わせるとき、不思議な一体感が感じられる。ここに、19世紀から20世紀にかけての「世紀の変わり目」に生きた芸術家たちの証を見て取れば、それから百年後の現代の「世紀の変わり目」に生きるわれわれは、果たしてその証を何に見出し得るのであろうか。

（さが・しゅうさく／当館学芸員）

（註1）『日本・スイス国交樹立150周年記念 フェルディナント・ホドラー展』図録、NHK、NHKプロモーション、2014-15年、270頁。なお同図録では“Osada”と表記されているが、長田謙一氏の読みは「ながた・けんいち」である。

（註2）長田謙一「再考・青木繁『海の幸』（一九〇四）—ゼツェッション／日露戦争」『国際シンポジウム 戦争と表象／美術 20世紀以後 記録集』美学出版、2007年、21頁。

（註3）山野英嗣「『青木繁』再考—美術史上における視点から」『没後100年 青木繁展—よみがえる神話と芸術』図録、石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、毎日新聞社、2011年、209頁。

（註4）長田論文、27頁。

ささやかな作品の 展示作法とは

「チャンネル5 木藤純子 Winter Bloom」を終えて

河田亜也子

ショート・エッセイ 年に一回注目作家を紹介するシリーズ展「チャンネル」。5回目の今年は、関西を拠点に活動する木藤純子（きどうじゅんこ／1976- ）の個展を開催した。会期は月の運行に合わせ、満月（12月6日）から新月（12月22日）まで。22日は月曜なので美術館は休館日なのだが、屋外からのみ見えるこの日限りの特別展示を行った。

この会期の設定が端的に示していることだが、木藤はささやかな仕掛けによってそこに確かに「ある」、そして注意すれば誰もが認識することができるがらに鑑賞者を導き入れる作家である。普段従っている曜日や休日ではなく、月の運行に寄り添い、満月が半月になり、徐々に消えてゆく時間を本展も共有していたといえる。

本会期中（12月6～21日）は館内4ヶ所に作品を展開し、地図を頼りに観客が作品を探しながら館内を巡る趣向にした。木藤は、会場となる建築の特性やその場の自然条件を活かして作品を構想する。そのため、事前に下見を数十回繰り返し、プランを固めてゆく。そうしてできあがった作品空間は、繊細で緊張感に満ちている。このような木藤の作品が、当館の特徴的な安藤建築と相乗効果を生むと考え、今回あえて展示室を飛び出して作品を複数の場所に設置した。

ギャラリー棟1階のアトリエ1（メイン会場）の《Winter Bloom #2》は、木炭による木の壁面ドロ잉を背景に花弁が静かに舞い落ちるインスタレーションで、雪と花弁、冬木と花弁の主という、冬と春の間を意識の上で揺れ動くような空間をつくり出した。展示棟エントランスには吹き抜けを花弁が舞い落ちる《Winter Bloom #1》、ギャラリー棟1階ホワイエにはコップを下方から覗き込むと青空が広がる《Skypot》、そして運河に面した屋外にある大ひさし下にはひとひらの花弁が海風を受けて浮遊する新作の《Flower Bird》を展開した。



ギャラリー棟1階ホワイエ《Skypot》 撮影:市川靖史



壁面に描かれた木の視点を取り入れられるよう、アトリエ1は2階からも見えるようにした。（Winter Bloom #2） 撮影:市川靖史

いずれも最小限の研ぎ澄まされた要素から成り立つささやかな作品である。しかし、ささやかながらも芯の通ったこれらの作品が満たす空間は大きく、それに比例するように鑑賞者の想像力は強く刺激される。そのような在りようが、木藤の作品の最大の魅力だと筆者は捉えている。

これらあまりにもささやかな作品を鑑賞するためには、大量の情報を受けとることに慣れきった頭のスイッチを切り替え、小さくてささやかな事柄に目を向ける意識が必要である。通りかかったときにたまたま花弁が落ちてきて作品に引き込まれる人、地図を頼りにその場に行って、何があるのだろうと探しもとめる人、作品との出会い方は人それぞれである。

公共の美術館は全ての人に見やすく、ある種平等にものごを提示することを求められる。それは全くそうすべきであると筆者も考えているが、木藤の作品のようにそれに全面的にはそぐわない性質のものの中にはある。「ここに作品があるのでご覧ください!」（字義どおり、あるいは視覚的にも）大きな声で示したとたんに、木藤の作品の本来のあり方は失われてしまうだろう。大げさにいえば、それは作品の消滅に等しい。

1999年に東京都現代美術館で開催された「MOTアニュアル 1999 ひそやかなラディカリズム」展は、modesty（＝つつましさ、ひそやかさ）の多様な表現の可能性を提示すべく構成されたグループ展である。そのカタログで企画者の南雄介氏は「Modest」という語と展覧会という制度の逆説性を指摘している。「…この言葉が展覧会のキーワードであることも、まさにパラドクスに他ならない。というも、何より展覧会、つまりexhibitionという語は、さらけ出すという意味のexhibitに由来するものであるからだ。」（展覧会カタログ9頁）

本来ものごとをさらけ出す場である展覧会で、つつましい表現をするのが逆説的なことであるというこの指摘は、今回のチャンネル展にも当てはまる。では、作品のつつましい性質を積極的に認めつつ、いかにして多くの観客にその魅力を伝えるか。これは企画者の頭を悩ませた（と同時に興味を引く）課題のひとつであった。作品があることが期待される展示室だけでなく、本来あるはずのない空間にも作品を展開したもう一つの理由は、ささやかな作品を最大限に「ささやかに」さりげなく提示することにあった。さらに、ささやかな作品をささやかに「提示する」のは困難を極める。チラシのデザイン、作品への誘導方法など、提示する方法については作家と相談の上ちょうど良いさじ加減を探ったつもりであるが、より良い方法を求め、今後も自分の中で持ち続けていきたい課題である。

（かわだ・あやこ／当館学芸員）

「ホドラー展」ポスターを探せ!

1975（昭和50）年に東京・上野の国立西洋美術館と京都市美術館で開催された、日本ではじめての本格的なホドラー展から40年経ち、再度このスイスの国民的画家を取り上げた今回の展覧会。日本ではなかなか馴染みの薄い画家の久々の回顧展とあって、ひとりでも多くの方々にご覧いただきたいの思いから、積極的な広報戦略を打ち立てております。そのひとつが「交通広告」。電車に乗った際、天井から吊り下がった中吊りポスターや、扉の横の額面ポスターをご覧になったご記憶があるかと思います。これらはその媒体を買い取って、そこに展覧会側で用意したポスターを掲示してもらうのです。展覧会担当者は、通勤途上のあちこちに目を見張り、今日はどこで《恍惚とした女》のポスターを見つけれられるかに心躍らせるのです。そして見つけました。JR新快速の車内での額面ポスター。

そのほか、駅構内や町中の古本屋などにも目をつけ、「記録をしなれば!」の大義名分のもと、ポスターを見つけた次第片端から写真を撮るとい



収穫その1。本年2月14日、於:谷町四丁目駅。



収穫その2。本年2月15日、於:姫路駅手前のJR車内。

行に走る今日この頃。本展の共催社であるNHKに先日うかがった際、最寄り駅ではウイスキー創業者を扱った話題の朝ドラポスターとの共演を誇らしげに果たしております。凡人の極みである筆者などは、多くの俳優さんたちと並んで掲げられているポスターに、まるで自分自身が持ち上げられているかのような興奮を覚えたりもします。こうして会期中、展覧会担当者によるポスター捜索は続けられるのです。

（相良周作／当館学芸員）

水損資料保全ワークショップとリレートーク

「阪神・淡路大震災から20年」（本号2～3頁参照）の関連事業として、1月24日、歴史資料ネットワークのご協力を得て「あなたにも救える!水損資料保全ワークショップー写真と紙資料ー」を開催しました。

歴史資料ネットワーク（＝史料ネット、事務局:神戸大学文学部内）とは、阪神・淡路大震災を機に結成されたボランティア団体です。災害時に歴史資料の救出・保全活動を行うとともに、平時の啓発活動にも力を入れており、水に濡れた古文書など紙資料保全のワークショップもあちこちで開催されています。今回は美術館が会場ということで、写真も対象に加えしました。参加者のみなさんには、講師の吉原大志さん・東野将伸さん（史料ネット）、横田直子学芸員の説明に従い、バットや筆、キッチンペーパーなど身近なものを活用しての応急処置を実際に体験いただきました。

2月21日にはやはり同展関連事業として「阪神・淡路大震災20年・語り継ぐこと／リレートーク vol.4 救うこと、残すことー「作品」と「思い」」を開催。近隣9施設（3頁注1参照）が連携し、担当者間でトークのバトンをリレーするという試みです。この日は、芦屋市立美術博物館の大槻晃実学芸員を迎え、同館と当館、双方の展示でとりあげた「文化財レスキュー」をテーマにお話しました。

平時からの人のつながりは、防災という観点からも大切なものです。当

館では今後もこのように近隣の団体や施設と連携しつつ、来館者の方々と時間を共有する機会を継続して持ってゆきたいと考えています。ご来場くださったみなさま、どうもありがとうございました。

（江上ゆか／当館学芸員）



左:リレートーク会場風景 右:ワークショップにて、写真に付着した泥の汚れを落としているところ

記号で遊ぶ《輝け円形劇場》

当館のウォーターフロント、運河沿いの一角にある「円形劇場」を、記号が埋めつくしました。

昨年11月9日、お披露目が行われ、円形劇場と同じような記号が書かれたスーツを着た養豊館長が完成を祝いました。まわりにはドラム缶、手こぎボート、顔まで記号でいっぱいになった全身タイツ姿の若者たちが集いました。コンクリートと雨天の灰色に囲まれた、白黒の記号の氾濫は、くらくらすような光景でした。

美術家・向井修二さんによるインスタレーションです。10月下旬から公開制作が進められ、企画の発案者でもある建築家・安藤忠雄さんほかのサポートを受けて実現しました。

向井さんを中心に、県立明石高校美術科の生徒さんや神戸芸術工科大学の学生さん、一般の方々、美術館スタッフも加わって、記号の数々を描き続けました。記号はいずれも無意味なものです。

向井さんは、制作にあたり「人のまねをしないうこと」をあげました。これは向井さんが属していた前衛美術グループ「具体美術協会」のリーダー・吉原治良のつねづねの主張と同じです。意味があふれる見知った世界から解放され、隣にいる人びとからも自由になります。

円形劇場のインスタレーションは、今年3月まで公開されました。

（鈴木慈子／当館学芸員）



お披露目の様子

●——編集後記

●今さらながらのご説明にて恐縮ですが、本誌は既に終了した展覧会や事業に関するテキストを中心に構成しています。展覧会は開いてからが本番、なのですが、多くの場合、図録は展覧会に先立って制作されますし、常設展示室での展示のように、そもそも図録のない展覧会もあります。●会期中に寄せられた反響を踏まえての相良学芸員の考察をはじめ、館内各所での事業担当者による現場からの報告が並んだ本号は、振り返り中心という本誌ならではの特徴が特によく表れたように思います。担当者の生の声をお楽しみいただければ幸いです。

（江上ゆか）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.46

2015年3月27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:株式会社岸本印刷所

先生のための ミュージアム活用術

遊免寛子



元永定正《あおいろいろ》を課題作品としたナビゲーター体験後のディスカッションの様子

美術館の周縁

平成25年度より、阪神間の美術館・博物館が手を取り合い、美術館・博物館と学校の連携を考える研修会「先生のためのミュージアム活用術」を実施している。一般来館者の促進を目指したミュージアムの連携は各地で行われており、当館でも県立6施設の来館者にオリジナルグッズをプレゼントする「県立ミュージアムスタンプラリー」や、特別展開催時の施設間の相互割引やグッズ製作など幅広く行っている。だが、学校での利用促進を目的に、設置母体の枠組みを超えて、これほど多くのミュージアムが連携した取り組みは全国的に見ても珍しいのではないだろうか。

きっかけは2年前の冬のことだった。六甲アイランドにある神戸市立小磯記念美術館（以下、小磯美術館）は、図工専科の教員が指導主事を務め、鑑賞教育を中心に学校との連携に力を入れていることで広く知られている。小磯美術館では、学校の団体鑑賞の受入や出前授業の他に、教員や教育関係者を対象に対話を用いた鑑賞について、考え体験する研修を定期的で開催してきた。その背景には学習指導要領の存在がある。現行の学習指導要領では、全校種において地域の美術館・博物館等の活用が推奨されている。特に神戸市には特色のある美術館・博物館が多くあり、交通機関も整備されている。更に小・中学校には図工・美術専科の教員が配置されており、東京に次いで学校と美術館との関係が深い地域と言える。とはいえ、学校の総数を考えると、その連携はまだ発展途上であると言わざるを得ない。先生方にミュージアムの活用方法を知ってもらうことが、活用を促進する最大の方策であった。また、小磯美術館は、これまで近くにある神戸ファッション美術館や神戸ゆかりの美術館と連携してワークショップ等の事業を行ってきた。これらの素地があって今回の連携が実現したといえる。当初掲げられた目標は①神戸市内にある美術館、博物館、芸術文化施設を広く学校の先生方に紹介し、教育活動への普及に務める。②鑑賞教育の充実をめざし、先生方に実践していただけるような研修を企画運営することで、生涯に亘って文化、芸術を愛する子どもたちの育成に役立てる¹。のふたつであった。これらの目標に従い、神戸市内にある7つの館（上記3館と当館のほか、神戸市立博物館、竹中大道具館、神戸アートビレッジセンター）が、それぞれの館の特色を活かした学校での活用方法を紹介することとなった。

当館では、前身の近代美術館時代より教育普及に力を入れており、特に学校との連携は全国に先駆けて行ってきた。ただ、鑑賞教育に特化した教員研修会は定番プログラムには無い。当館が学校との連携を更に推進する

意味でも、今回の連続研修会への参加は願ってもない機会であった。

1年目は、対話を用いた作品のギャラリートークのナビゲーター研修を行った。当館のコレクション展（現「県美プレミアム展」）は、近現代の作品を中心に前衛的なものを含む多様な表現を楽しめることと、まとまった数の彫刻を展示しているところが魅力のひとつである。学校の団体鑑賞の際には、これらの作品を囲んで、しばしば対話を用いたギャラリートークを実施している。ギャラリートークの体験と進行役であるナビゲーターへの挑戦を通して、前衛的な作品や彫刻の鑑賞について考えてもらった。この研修では、事前に想定した流れとは全く違う方向へと広がるギャラリートークの魅力と難しさを実感していただけたのではないだろうか。

2年目を迎える今年度は、前述の7館に加えて、分館の横尾忠則現代美術館と芦屋市立美術博物館が加わり計9館となった。当館の研修では、ギャラリートークの後の活動として定番化している“お気に入り探し”について考えてもらった。自由鑑賞の時間には、ワークシートを用いて絵や文字でお気に入り作品を選ぶことが多い。そしてその多くはスケッチが課題となっている。ワークシートは能動的な鑑賞に欠かせないものだが、スケッチは美術館での学びを妨げることもある。例えば、自分が気に入った作品は難しそうなので、簡単に描けそうなものを選ぶとか、作品の全体を描かねばと思いつつ中途半端に終わってしまう等である。また、鑑賞の授業であるにも関わらず、鑑賞能力ではなく制作能力で評価される点も疑問である。それを乗り越える手立てがないか皆で考えた。今回は、具体的な手法の開発には至らなかったが、“ワークシートはあくまでもツールであり、子供たちひとりひとりの状態を踏まえた活動のねらいが重要である”という最も大切なことを改めて確認することができた。

1回目、2回目と共通して聞かれたのは、研修の最後に行った意見交換の場への感謝の言葉である。先生方が日頃抱える悩みや課題を、同業の先生同士で、あるいは美術館・博物館・大学等、異なる立場の人間を交えて自由に話せるディスカッションの時間は、学校で孤立しがちな専門科目の教員にとって、何でもないようで実は最も求められていることだった。

（ゆうめん・ひろこ／当館学芸員）

1) 打合せ資料より抜粋。神戸市立小磯記念美術館の指導主事（当時）の牧野香子教諭作成。