



ARTRAMBLE

学芸員の視点 ②③

JAPAN KOBE ZEROを企画して—— 出原 均

特別寄稿 ④⑤

大エルミタージュ美術館展
オールドマスター 西洋絵画の巨匠たち—— 岡田裕成

ショート・エッセイ1 ⑥

吉村益信《豚-pig lib.》の
修復について—— 相澤邦彦

トピックス ⑦

「大エルミタージュ美術館展」関連事業
「JAPAN KOBE ZEROの軌跡」関連事業
新ギャラリーの建設工事がはじまりました

ショート・エッセイ2 ⑧

國府理《水中エンジン》試論 その1—— 小林 公

赤茶けた大地をほうふつとさせる土壁のような背景の前に、ドン・キホーテと愛馬ロシナンテが描かれています。馬の脚はくずおれ、瘦せた主人公はその反動で跳ね上がり、まさに落馬する瞬間がとらえられています。ドン・キホーテの頭上で羽ばたく鳥も含め、それぞれのモチーフは背景から明確に区切られて、影絵のようなフォルムとして紡がれています。明快なフォルムに対して絵肌はニュアンスに富み、さらに丸く赤い太陽が、この情景をすべて照らし出す壮大な存在感を示しています。

1970年代から、セルバンテスによる『ドン・キホーテ』のモチーフを繰り返し描いてきた貝原に対し、行動美術協会で彼とともに活動してきた中右瑛氏は、そこにユーモアとベーススの同居を見、「冒険心に富んだドン・キホーテの生

きざまに共感しない者はいないであろう。弟子の酒好きでお喋りのサンチョ・パンサの目を透して、ご自分と重ね合わせたパロディとして諧謔的に描かれている」（『半どん』No.145号）と記しました。

貝原は立命館大学法学部を卒業後、志願して戦地に赴きニューギニア戦にて足を負傷、戦後は肉の解体場に牛の生死に人間の生死を重ねたかのような作品を描き、「牛を鳥を道化師を描いても結局は人間を描いているんですよ」（『神戸っ子』No.174号）と語る根っからのヒューマニストでした。

コレクションから

(相良周作/当館学芸員)



貝原六一(1924-2004)
《落馬するドン・キホーテ》
1982(昭和57)年
油彩・布
163.0×130.5cm
平成28年度北野洋子氏寄贈

JAPAN KOBE ZEROを企画して

出原 均

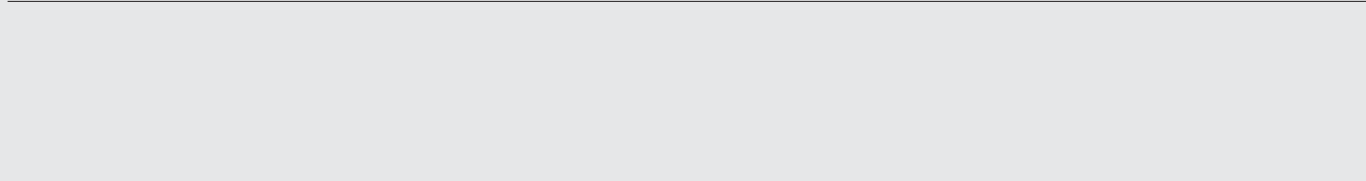


図1 展示風景



図2 〈人間狩り機〉設置風景



図3 音・試行展

2011年に当館で神戸在住の現代作家、榎忠の個展を開催した。その準備の中で、彼が1970年代に深く関わっていた美術グループ、JAPAN KOBE ZERO（以後、ZEROと略記）のことを少し調べ、作家本人から話も伺っていたが、それを展示や図録に反映させるまでには至らなかった。ZEROの本格的な調査と展覧会の実施は宿題として持ち越された。その機会を窺っていたところ、今年度、小企画展として実現することができた（2017年10月28日～2018年1月21日 図1）。以下、準備の過程を記し、その中で考えたこと、重要と思われることなどを織り込むことにする。

※

2011年に当館で神戸在住の現代作家、榎忠の個展を開催した。その準備の中で、彼が1970年代に深く関わっていた美術グループ、JAPAN KOBE ZERO（以後、ZEROと略記）のことを少し調べ、作家本人から話も伺っていたが、それを展示や図録に反映させるまでには至らなかった。ZEROの本格的な調査と展覧会の実施は宿題として持ち越された。その機会を窺っていたところ、今年度、小企画展として実現することができた（2017年10月28日～2018年1月21日 図1）。以下、準備の過程を記し、その中で考えたこと、重要と思われることなどを織り込むことにする。

※

企画書を作成した2016年秋の時点で展覧会の用途は大体ついていた。展覧会の中身は資料の展示である。その核となる写真や掲載記事は十分確保できる見通しだった。未知数なのが現物資料の有無、および榎氏が1976年に脱退した後のZEROの活動内容で、それをどこまで発掘できるかがカギだった。また、グループ活動の紹介なので、個々のメンバーにお会いして、その体験や考えを展覧会に盛り込みたいとも考えていた。当初はインタビューを音声か文字起しで紹介する構想を漠然と抱いていた。

実質的な作業の第一歩は、2017年1月27日、榎氏の自宅で十数冊の写真アルバムを拝見しながら行った聞き取りである。イベントや展示の要点とそれらの流れの把握に努めた。同時に、榎氏が保管しているチラシ、ノート、展示物の一部も見せていただいた。懸案だった現物資料の発掘に解決の糸口が掴めたのは、幸先の良いスタートだった。

次の榎氏との打ち合わせは4月15日、アトリエで。以前に紹介していただいた元メンバーの山田真紀子氏も来られていて、実務的な作業で協力していただけたという。すでに主要メンバーのリストを作成して、彼らに協力を呼びかけるところまで準備されていた。リストにしたがって個々のメンバーの話も伺った。何人かの方はこれまで耳にしていたものの、まとまった具体的な説明はこれが初めてだった。すでに亡くなられた方の話も。話を伺う中で、ZEROがひとつの塊以上に多色に彩られた集合体であることが実感された。

5月25日、榎氏のアトリエで二人と二度目の打ち合わせ。山田氏から呼びかけの結果を報告していただいた。大半の方が協力いただけたという。また、榎氏からは写真アルバム十数冊を預かった。この後、写真を美術館内でスキャン、デジタル化したうえで、整理・編集する作業が待っている。その中で、活動を時系列に並べ、細部を捉え、不明な点を洗い出す。そうすれば、インタビューで要点を漏らさず聞くことができるし、写真を呈示することで、40年前の細部を思い出していただけという期待があった。デジタル化は最優先の課題だった。

この作業がある程度進んだ7月5日、山田氏に、写真に写っているメンバーの特定をお願いした。特定により、各メンバーがどの活動に参加したのが把握できる。感心したのは、個々の写真で人物の表情がかなり違っていても、仲間同士はどこかポイントで捉えているらしく、簡単に同定されたことである。当然、山田氏の記憶にも曖昧なところがあったが、それは後のインタビューで明らかにしていけばよかった。こうして、他のメンバーへのインタビューの準備ができていった。

7月26日には榎氏から現物資料と8mmフィルム4巻を預かった。中身は、1971年のイベント《虹の革命》、1972年のイベント《白布400㎡》、1975年の《TREE, out-in-out》（2巻）の記録である。これらは展示の目玉になるので、DVDに変換し、モニターで流すことにした。専門の会社に発注した変換作業は、フィルムのクリーニングと色の復元も含まれ、当時の様子を甦えらせることができた。8mmフィルムには予想以上に多くの情報が詰まっていることが分かった。

8月は各メンバーのインタビューに集中した。前月から始めたかったけれど、写真のデジタル化やZEROの年譜の作成に思いの外時間がかかり（山田氏や他のメンバーの写真、現物資料も一部手元に届いていて、その整理も加わり）、遅れてしまった。ご自宅や美術館で、録音の許可をいただいてから、写真と年譜を見ながらインタビューを行った。また、資料や写真をお持ちの場合は、できるかぎりお借りした。話を伺ったのは（短い聞き取りの方も含めると）、先の榎氏、山田氏を含め、（以下、アイウエオ順、氏を省略）荻野雅至、奥野勝久（元昭）、河村肇、坂上陽子、佐々木春美、佐々木博朗、瀬口文行、玉越信樹、中井敏夫、中之英子、古川清、松井憲作、満井俊江、森反伸一郎、山田義規の17名。

インタビューの主な内容は、生年からはじまり、ZEROに関わったきっかけ、参加した活動、その具体的な内容、ZEROを脱退した時期と理由、他のメンバーの特定などである。なによりも基礎的事項の確認に重点を置いた。

初代のリーダー、古川氏にお会いできたのは、ZEROの成り立ちを知るうえでありがたかった。年齢的に他のメンバーより少し上で、美術の最前線に知見があり、どこに舵を取っていくべきかを最もよく理解していた兄貴分的存在。温かな方で、皆を引っ張っていくよりも、若い世代の思いを受け止めていたのだろうと想像された。病気のために1973年にZEROから離れなければならなかったのは気の毒だった。2代目リーダーの榎氏を継いだ荻野氏にお会いできたのは、逆にZEROの最後を知るうえでよかった。荻野氏は、それまでも計画を具体化させる上で尽力されていたので、3代目を託されたのも首肯された。

ZEROに関わった時期や関わり方の違いでメンバーそれぞれのZEROの捉え方は異なる。ZEROはそれぞれのZEROであると頭では分かっていたが、各メンバーに接することでリアルに感じられた。この感触が得られたのはインタビューの賜物である。ただ、インタビュー内容のばらつきは大きく、人物の特定などで冗長になったこともあり、その内容をそのまま紹介するのは難しく、説明パネルやキャプションに組み込む方針に替えた。

現物資料がたくさん出てきたのはありがたかった。打ち合わせのメモ、制作図面、チラシの版下などは、イベントや展示の準備段階を明らかにするもので、制作現場を撮った写真よりもさらに前の段階を伝えることがあり、展覧会の内容に一層の厚みを持たせることができた。これら資料から伺える、想像以上に綿密な計画は、グループだからこそ必要だったのかもしれない。貴重な資料を保管されていたメンバーのみなさんに感謝したい。

9月以降は以上の材料をまとめ、展覧会を組み立てることに専念した。写真や現物資料を選び、図面にその位置を落とし込んでいった。予算の都合で写真のプリントは館内で作成し、映像の編集では、美術作家でもある館の職員、古

巻和芳の手を煩わせた。

壁面に写真、ケースに現物資料の展示とし、個々のイベントや展示を年代順に並べるのを基本とした。ただ、多少の変化も加えた。その大きなものが、1973年2月の〈人間狩り機〉（図2）と5月の〈イメージの箱〉の順番の入れ替えである。前者がインスタレーション、後者がイベント。入れ替えることで、ZEROの活動（1970～79年頃）が、スペース上、イベントとインスタレーションの区画に分かれることになり、前者から後者への流れが明確になった。この変化は、ハプニングが盛んだった1960年代から、インスタレーションが一般化した1970年代へという美術の変遷と合致する（ただ、ZEROのインスタレーションは、その後もハプニングの要素を保持していたが）。このZEROの転機について、会期中、榎氏と話す機会があった。彼は、前年の1972年、信濃橋画廊（大阪）で行った4人のメンバーの展覧会「解体と再生」の成功が展覧会重視の方向を促したのではないかという。当事者の実感だろう。

個々の活動の紹介は、それぞれの繋がりや飛躍も示すことができたのではないか。布の使用は、1970年の〈日本列島への提案〉から1977年の〈クロス〉まで続くZEROの特徴である。布は安価で、男女の共同作業にも向いていたようだ。1972年のイベント《白布400㎡》で使用したカラーのバイル地は、翌年のイベント《イメージの箱》でも使用され、また、1971年のイベント《虹の革命》で制作した櫓は、《人間狩り器》《イメージの箱》で再利用された。素材の再利用は活動内容の連続性を促す。一方で、新しい試みにも挑戦している。1975年1月、アート・ナウ75で、兵庫県立近代美術館の建物を突き抜けるかのように松の木を設置した《TREE, out-in-out》や、同年3月、観客が京都市美術館のいくつかの展示室に入ると、時報が聞こえる仕組みの《JOINT PROJECT No.2 8 period in the Museum》は、それまでのZEROの方法と異なる。こうした多様性は、ZEROが個々のメンバーの持ち味と意見を尊重し合うグループだったことの証左ではないだろうか。

※

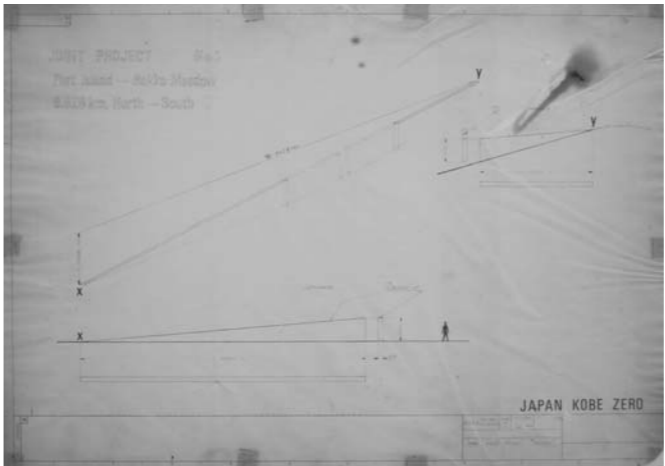


図4 JOINT PROJECT No.1 Port Island—Rokko Meadow 8.828km, North—South

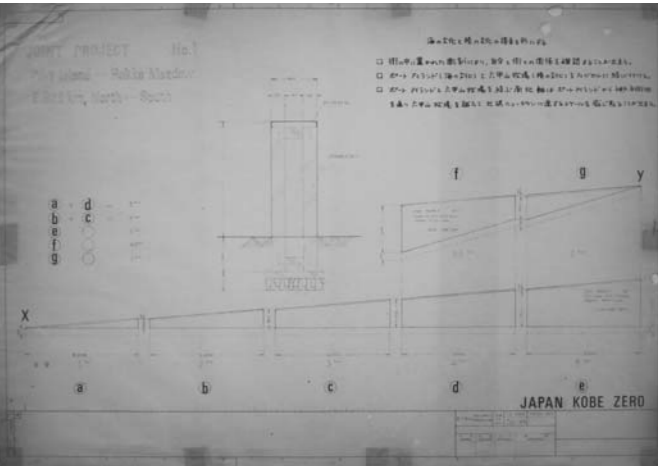
学芸員の視点

展覧会のオープン後に判明したことがふたつ。

ひとつは、1975年9月に一日だけ開いた展覧会、「音・試行展」。美専堂ギャラリー（神戸）で開かれたことがDMの存在から分かっていたものの、その内容はメンバーの記憶からほとんど失われていた。たまたま未整理の資料に会場を撮影した写真を発見した（図3）。そこからメンバーの記憶を手練り寄せると、日常の音を記録し、それを視覚的なかたちに置き換えたものだという。この展覧会については、11月26日の座談会で報告することができた。

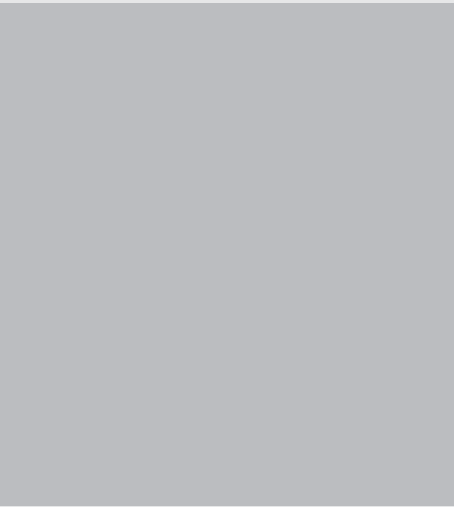
もうひとつは、1974年9月の第4回神戸須磨離宮公園現代美術展のエスキース入選。次回展から入選したエスキースの図版とさんちかギャラリーでの展示の件が図録に載るようになるが、この回はコンクールの実施しか記されていない。神戸市に確認すると、エスキースに関する資料はないとのこと。榎氏の手元に残る「JOINT PROJECT No.1／Port Island—Rokko Meadow 8.828km, North—South／JAPAN KOBE ZERO」と記されたキャプション（？）しか資料がない。残念に思っていたら、最近、榎氏のアトリエからその図面が3枚出てきたという。展示された現物の可能性もある（会場はさんちかギャラリー？）。六甲からポートアイランドまでの傾斜を集約して表現した環境彫刻らしい。建築家、武田則明氏の協力もあったそうである。ここに紹介する（図4）。ZEROの全容解明はまだまだ終わらない？

（ではら・ひとし／当館学芸員）

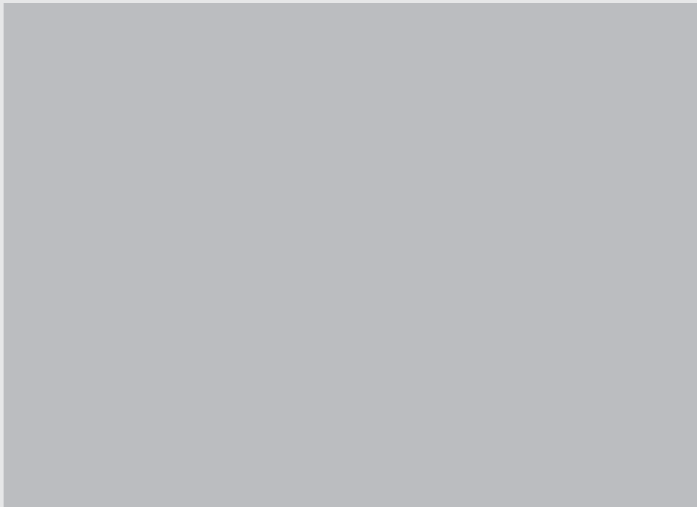


大エルミタージュ美術館展 オールドマスター 西洋絵画の巨匠たち

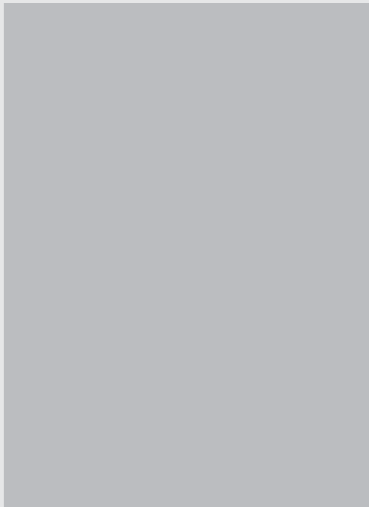
岡田裕成



レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン《運命を悟るハマン》
1660年代前半
©The State Hermitage Museum, St Petersburg, 2017-18



ダーフィット・テニールス(2世)《厨房》1646年
©The State Hermitage Museum, St Petersburg, 2017-18



フランシスコ・デ・スルバラン《聖母マリアの少女時代》
1660年頃
©The State Hermitage Museum, St Petersburg, 2017-18

特別寄稿

エルミタージュ美術館の所蔵品による大規模な展覧会が開かれた。展覧会のタイトルに冠せられたのは「オールドマスター」。オールドマスターとは、概ね15世紀から18世紀、すなわちルネサンスからバロック、ロココに至る時代の巨匠たちをいう。それはいわば「旧体制」の時代の美術を体現する存在であり、ロマン主義以降の近代美術の担い手たちと対比される。エルミタージュ美術館のコレクションの最も重要な部分を構成するのはそうしたオールドマスターの作品だ。

セント・ペテルブルクの壮麗な宮殿に居を構えるこの大美術館は、18世紀の後半、ロマノフ朝ロシアの女帝エカテリーナ2世が基礎を築いた。彼女がベルリンの銀行家から手に入れた、まとまった数の絵画コレクションを収めるのに建てさせた展示館が、今日美術館の直接の起源だ。その展示館に与えられた名が「エルミタージュ」。フランス語で「隠者の住まい」を意味するこの語は、宮廷社会において私的なくつろぎの場となる離宮などを言うのにも用いられた。セント・ペテルブルクの「エルミタージュ」は、まさにエカテリーナがみずからのコレクションを楽しむための「隠れ家」であった。今回の展覧会は、今や世界有数の規模をもつ美術館となったその「エルミタージュ」から、「オールドマスター」の作品85点を選んで構成したものである。

作品は国別に展示され、イタリア、オランダ、フランドル、スペイン、フランス、ドイツ・イギリスの順に展示室が並ぶ。こうした国別の構成はヨーロッパの大美術館の基本的な展示方法であり、今回の展覧会はそれに倣っている。まずはその展示のハイライトを振り返っておこう。



フランドルコーナーの会場風景

第1室のイタリアの部屋では、ルネサンスのヴェネツィア派絵画を代表するティツィアーノの作品が印象的だ。半裸で描かれた女性像には、人の肌の温かく柔らかな質感を豊かに再現するヴェネツィアの巨匠の巧みな描写力がよく発揮されている。ペルナルド・ストロツィの《トビトの治癒》は、イタリア・バロック絵画の動感溢れる表現と、巧みな明暗描写が目目される作品だ。

続くオランダとフランドルの部屋は、この展覧会において最も充実した部分だったように思う。これはエルミタージュのコレクションの強みをそのまま反映したものだろう。「市民絵画の黄金時代」とタイトルを掲げたオランダの展示室ではまず、レンブラントの《運命を悟るハマン》が目を引き。この絵は、「レイト・レンブラント」と呼ばれる晩年期の一連の作品のひとつだ。情景の描写を最小限にとどめ、暗がりのなかから人物がゆっくりと浮かび上がるその表現は、この時期の彼の作品の大きな特徴をなす。主題の物語性よりむしろ画中人物の内面に、鑑賞者の意識を導き共感的な効果を演出する、あたかも心理ゲームのような絵画の仕掛けは、展示室の標題にもある「市民絵画」という前提抜きに成り立つものではない。オランダの市民社会は、一人ひとりの市民が私的な空間で絵画イメージを享受鑑賞する場を他国にも先んじて作り出しつつあった。レンブラントはそのような社会が求めた絵画イメージを、実に独創的なかたちで提供してみせたのだ。

同じ部屋に出品された多くの風俗画や静物画もまた、そのような市民社会の絵画マーケットが求めたものだ。ピーテル・デ・ホーホやヤン・ステーンらの魅力的な展示作品は、市民生活の細部を驚くほど精密に描写するとともに、そこに風刺や寓意などの要素を組み合わせている。

フランドルの展示室では、巨匠ルーベンスに関係づけられる作品や、彼の芸術に強い影響を受けたヤーコブ・ヨルダーンスの色彩豊かな人物像が目を引き。またダーフィット・テニールス2世の大作《厨房》も興味深い作品だ。みずからを鷹匠になぞらえて豪華な羽根飾りの帽子を被り、画面左側に堂々と立つ画家自身の姿を描いたこの絵は、一見何らかの自己顕彰的な寓意が込められているようにも見える。だが面白いことに、同時に出品された同じテニールスの風刺画的作品《猿の厨房》にも、よく似た羽飾りの帽子を被ったボス猿の姿が描かれている。一見画家である自己を顕彰するかのような大作《厨房》にも、何かパロディじみた趣向が存在したのだろうか。このように一筋縄で読みきれないある種のイメージの遊びは、バロック絵画の重要な要素の一つだ。

「神と聖人の世紀」と題された次のスペイン絵画の展示室も、出品作の数は限られるものの、17世紀に大いに隆盛した彼の国の美術の特質をよく物語る魅力的な部屋であった。セビーリャ派の画家スルバランの《聖母マリアの少女時

代》は、幼い聖母の祈る姿を愛らしく、かつ敬虔な空気の中に表現している。同じセビーリャでスルバランの次の世代を担ったムリーリョの《受胎告知》は、霞のような光と雲のうちに清純な聖母像を色彩豊かに描き出している。こうした作品はいずれも、熱心なカトリック国スペインの観衆を大いに魅了したものだ。

展示室はさらに、フランス、ドイツ・イギリスと続く。各国ごとの美術の特質を示すその展示について語るべきことは多いが、ここでは、国別の展示という仕掛けについて少し立ち止まって考えてみたい。こうした展示は、今ではすっかり当たり前のものだ。だがその起源をたどるならば、それは、エルミタージュを含むヨーロッパの大美術館が次々と創設され、「美術館」という場所で「オールドマスター」の作品が展示されるようになった19世紀に遡る。展示手法にも歴史的な背景があるのだ。

重要な役割を果たしたのはフランスのルーヴル美術館だ。大革命ののちに開館したこの美術館は、かつての王宮を建物としては用いていたが、「共和国」の名の下に接收された美術作品を一般市民に公開する、まさに画期的な場所であった。かつて王宮や教会において、王権賛美や信仰のため、その役割に相応しい場所に、相応しいかたちで飾られていたオールドマスターの絵は、その本来の場から切り離され、「作品」として「美術館」の壁に掛けられることになった。そうした中で次第に一般化していったのが、国別・流派別の展示であった。「美術館」という場所、「オールドマスター」という括り、そして国別の展示という手法は、相互に結びついたセットだったのだ。

この新たな展示法のもとで、過去の時代に属する「古い」絵である「オールドマスター」の名品たちは、各国の歴史を代表し、また時にその文化的なアイデンティティを表象する媒体ともなった。近代の美術館とはいわば、人びとが「国民」となるための「儀礼の場」(C. Duncan)であった。

エルミタージュの歴史もこれと無縁ではない。館の基礎を築いたエカテリーナ2世の時代は、ヨーロッパが革命と動乱の時代に差し掛かる前夜であった。ヨーロッパの東に立ち上がった新興の帝国の美術コレクションは、西ヨーロッパにおいて「旧体制」が揺らぐなか、マーケットに吐き出されるオールドマスターの数多くの作品も飲み込みつつ、その巨大なコレクションを作り上げた。エルミタージュの場合、20世紀初めのロシア革命に至るまで帝室のものであり続けたが、ルーヴルの開館から半世紀少しを隔てた1863年に一般公開が始まった。かつての女帝の「隠れ家」はこうして、帝国の市民たちが西ヨーロッパ美術の成り立ちを一望する場所を提供したのだ。

こうしてみると、一見客観的で当たり前に見える「国別」の展示も、その背後に存在するある種の作為性が浮かび上がる。そのような美術館展示のありようは、近代の国家が人びとを「国民」として教育していく幅広い試みとどこかで繋がっている。それゆえにであろう、各国別に美術作品を体系化していく美術史の語り口は、時にいささか堅苦しい「教養主義」の匂いがしないでもない。話は少し飛躍するが、そのような意味で、同じ兵庫県立美術館で昨夏開催された「怖い絵」展という企画が、爆発的ともいえる観衆の反応を引き出したことは注目してよい。「怖い」という、誰もが実感しうる主観的な感情から出発するその鑑賞の視点は、「国別」といったいかにも客観的な前提と好対照をなしている。その発想は今日の展覧会のあり方の一つの可能性を示しているように思う。

ヨーロッパのある大美術館の館長を務めている古くからの友人は、かの地でも、オールドマスターの作品が、多くの観衆にとって理解の難しい縁遠い存在になりつつあると危機感を募らせている。かつてのヨーロッパで多くの人びとに共有されていたキリスト教や古代神話の知識が薄れ、今までの方法で名作を並べているだけでは観衆の満足を得にくくなっている、というのだ。

「展示」の方法は多様だ。新たな試みはこれからも行われていだろうし、なされるべきだと思う。また逆に、誤解がないように敢えていうならば、古くからの「教養」が簡単に価値を失うわけでもない。今回の展覧会のフランス絵画の部屋には、エカテリーナ2世が文人ドゥニ・ディドロらの助けも借りて収集した、同時代のフランス絵画の魅力的な作品が何点が展示されていた。質素な食事の情景を描いたシャルダンの名品《食前の祈り》と、いかにも宮廷ロココ風のランクレやヴァン・ローの作品を並べ、その対比の向こうに感じられる何かしらの「フランスらしさ」を味わうのは楽しい時間であった。国別の枠組みでこそ体験されるその楽しみはもちろん確かにあるし、それはまた、おそらく多くの人が感じ取ることのできるものだと思う。そこにはなお大きな可能性がある。オーソドックスなエルミタージュ美術館展は、美術作品のみならずその展示の思想についても思いを巡らす良い機会となった。

(おかだ・ひろしげ／美術史家・大阪大学文学研究科教授)

1963年神奈川県生まれ。1989-91年スペイン学術研究高等院奨学生。1992年大阪大学文学研究科博士後期課程退学。福井大学助教授などを経て2007年より大阪大学文学研究科准教授、2016年より現職。専門は初期近代スペイン・ラテンアメリカ美術。主な著書に「ラテンアメリカ 越境する美術」(筑摩書房、2014年)、「南米キリスト教美術とコロニアリズム」(共著/2007年、名古屋大学出版会)ほか。

吉村益信《豚・pig lib;》の修復について

相澤邦彦

ショート・エッセイ

吉村益信《豚・pig lib;》は、豚の剥製が用いられ、胴体には食品サンプルの「ハム」が固定されている。剥製は前脚に嵌められたボルトで木製の台に固定されている。

2006年に剥製の右耳付け根部分に亀裂が確認されたが、その後徐々にこの亀裂が広がり、2015年には中身が見えるほどとなったため、館内での展示や貸出は見合わせていた。また亀裂の進行に伴い少し前に傾いた耳や浮き上がった皮は、全く動かない状態だった。左耳には異常がなかったが、2015年に亀裂を確認し、これも徐々に広がった。亀裂からは白い粉が落ち続けており、この粉を蛍光エックス線装置で分析したが、あまりにも多くの成分が検出され何かはわからなかった。

この進行性の亀裂は原因が全くわからず、どう修復すべきか見当がつかない状態だった。博物館には資料としての剥製があるが、美術品に剥製が用いられることは稀で、同様の損傷例や修復事例が国内にはなく、現代美術作品の修復事例が豊富な欧米の複数の美術館にも確認したが、やはり似た事例はなかった。

国内の複数の専門家と上記各館の助言を受け、まず粉の落下をおさえるために、石膏またはセメントのようにみえる中身を接着剤である程度固めたうえで、当館にあるエックス線装置で内部を確認した。しかし損傷箇所周辺はエックス線を通さないものが複雑に重なり、結局原因を推測する手がかりは得られなかった。

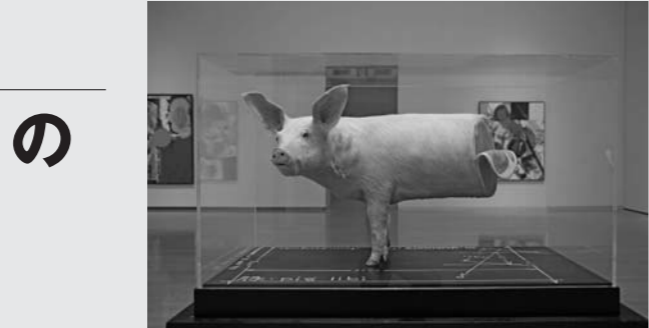
原因がわからず、似た事例も無く、その一方で広がり続ける亀裂は、顔や胴体にまで達するのではないかと想像した。そこで石膏かセメントのようなものを少し取り除き、耳と皮を本来の位置に戻せるようにして、応急的に接着し、せめて短期間でも展示が可能となる状態を目指しつつ、亀裂の原因の調査を続けることを考えた。

石膏かセメントに見えたものを外科メスで削ると、実は非常に薄く断面が金属のようだった。これはおそらく鉛で、これが何らかの原因で劣化しつつ、鉄における錆のように、鉛表面に鉛白が発生したものと推測した。鉛白が発生した分だけ内容物の体積が増えて、剥製の皮を破ったものと思われる。また劣化した鉛が一部崩壊し、それらが内部で干渉して、耳や皮が元の位置に戻らなくなっていると推測した。

その後掻き出した内容物には、皮の一部、乾燥した粘土、糞、鉛、鉛白などが含まれていた。はじめに調査した白い粉は、これらがゴチャ混ぜになっていたため多くの成分が検出されたと考えている。なお、取り除いた鉛と鉛白と



修復前



作品全図(修復後)

思われるもののみ分析したところ、やはり鉛と鉛白の成分が検出された。損傷箇所周辺の内容物を可能なかぎり取り除いたことで、剥製本体と皮一枚でつながっていた耳は、作業がしにくいこと、接着が不十分となる可能性が高いことから、皮を切り一旦取り外した。

外部の専門家の協力を得て剥製内部の空気成分を調査したところ、内部は酸性に偏っていることがわかった。この影響が鉛の劣化と鉛白発生の原因、つまり亀裂の原因のひとつと考えられた。なお収蔵庫では、常に作品にアクリルケースをかぶせて保管していたが、剥製内部や台座から揮発するガスがケース内にこもり、鉛白発生の一因になったのではないかと考えている。

実際の作業の前に実験を行い、充填及び接着には接着力の強いエポキシ樹脂と、修復用のアクリル接着剤を併用することとした。また剥製の皮の破片を用いて、皮の内側にアクリル接着剤を塗っても表面に変化がないことも確認した。

エポキシ同士ではうまく接着できない性質があるため、まずアクリル接着剤で層を作り、少しエポキシを充填することを繰り返した。また取り外した耳にも同様の処置を行った。耳と本体を再接着する際は、接着剤が固まるまでの4時間、手で力加減や角度を調整した。なお、左耳の付け根はアクリル接着剤の充填のみでとどめた。最後に剥製の表皮が既に無く、接着剤が露出している箇所のみ、水彩絵具で補彩した。

今後の課題、留意点として、まず剥製の毛が光に弱く褪色しやすいため、展示に際して照度を抑える必要がある。また両耳の中身は鉛で、左耳付け根の鉛も残ったままである。これらが将来劣化することは十分考えられる。特に耳は、皮を剥いで鉛を取り除き、合成樹脂で形、大きさ、角度等が同じものを作成し、これと入れ替え、同じ皮を張る、という必要性が生じるかもしれない。

「ハム」は河童橋の食品サンプルメーカーによる合成樹脂製だが、プラスチックなどの合成樹脂は寿命が短く、長くても100年程度で崩壊する、かたかが保てなくなる、とも言われている。この「ハム」は、将来的に再制作が必要になると考えている。

さらに、剥製を支える2本の脚の負担が小さくないものと危惧していたが、エックス線調査の結果、脚に嵌められた固定のための金属の棒がかなり長く、太さも十分であることがわかった。このため、台座との固定箇所のみ補強することを近く予定している。

(あいざわ・くにひこ／当館学芸員)



修復後

「大エルミタージュ美術館展」関連事業

ルネサンス、バロック、ロココの美術作品を国・地域別にご紹介する本展の内容をさらにお楽しみいただくため、「西洋美術史特別講座」と銘打って各国・地域の美術と時代状況をテーマにした全3回の連続講演会を開催しました。1回目は宮下規久朗氏（神戸大学大学院教授）に、イタリアとスペインの美術を中心にお話しいただきました。プロテスタントの教義と対比しつつ、カトリックが強いこの2つの国の作品の様式や主題を読み解く内容で、宗教的な観点からこの時代の美術を深く掘り下げていただきました。2回目は平川佳世氏（京都大学大学院教授）に、フランドルとオランダ特有の状況についてお話しいただきました。風景画や静物画などのジャンルがいち早く生まれたこの地域では、特定のジャンルを専門に描く画家も登場しますが、宗教画から風景画へ移行する過渡期の作例や、工房で専門画家が果たした役割など、具体的な事例を盛り込んだ内容でお客さまも熱心に聞き入っておられました。3回目は島本浣氏（京都精華大学教授）に、フランス美術についてお話しいただきました。ヴァトーを祖とする華やかなフェート・ギャラント（雅宴画）と、庶民の日常生活に目を向けるシャルダンなどの傾向はロココの時代の2大絵画潮流ですが、その思想的な根がどちらも啓蒙思想にあるという大変興味深いご講演でした。

また、本展ではエルミタージュ美術館の生みの親である女帝エカテリーナ2世の存在も大きく取り上げていましたので、その人生を鮮やかに描いた漫画『女帝エカテリーナ』の作者、池田理代子氏をお招きしてトークショーを開催しました。エカテリーナの恋や人生から、池田さんの取材旅行での裏話までバラエティーに富んだお話で、展覧会をまた別の角度からお楽しみいただける内容でした。

そのほかミュージアム・ボランティアによる解説会、おやこ解説会、学芸員による解説会を開催しました。

(河田亜也子／当館学芸員)



宮下氏による講演会

「JAPAN KOBE ZEROの軌跡」関連事業

11月26日（日）の午後2時からレクチャールームで「JAPAN KOBE ZEROの軌跡」の関連事業として「元メンバーによる座談会」を行いました。「元メンバー」は、榎忠さん、荻野雅至さん、松井憲作さん、山田眞紀子さんの4人。司会は担当の出原が務めました。榎さんはリーダーの2代目、荻野さんは3代目でしたので、全リーダーそろっての出席になればと、初代の古川清さんにもお声掛けしたのですが、体調のこともあって辞退されたのは残念でした。古川さんの欠を補うかのように、創立メンバーのひとりである松井さんがJAPAN KOBE ZEROの成り立ちから始めて、1970年～72年のパフォーマンスまで筋道立てて話されました。進行は、主にスライドを見ながら、時系列で活動内容を追っていくかたちとなりました。松井さんは72年に退会したので、その後の活動については、榎さん、山田さんに語っていただきました。榎さんは面白いエピソードを語って会場の笑いを取ることも。山田さんは簡潔に当時の思いなどに触れていました。事情により少し遅れて参加された荻野さんには、1976年に榎さんが脱退した後の活動を主に語っていただきました。聴講者の中には元メンバーの方もいて、登壇者が思い出せないことを代わりに説明す

る場面がありました。JAPAN KOBE ZEROらしく和やかな雰囲気でも、しかも当時の熱気が感じられる会場になったのではないのでしょうか。

なお、学芸員によるギャラリー・トークも、関西文化の日に合わせて、11月19日（日）に行いました。

(出原 均／当館学芸員)



座談会の様子

トピックス

新ギャラリーの建設工事がはじまりました

2002年4月に開館した兵庫県立美術館。今年度開館15年を迎え開催した展覧会の数はいまままでに常設展（県美プレミアム）特別展あわせて120を超えました。開館後収蔵品も増え、「県美プレミアム」も毎年新旧のコレクションを織り交ぜ、充実した内容で開催しています。この15年という節目の年度、今年1月から、当館を設計した安藤忠雄氏の作品（模型、資料）を展示する新しいギャラリーの建設工事が始まりました。この新しいギャラリーは美術館の企画棟とギャラリー棟の間の空間、ちょうど「円形階段」と呼んでいる当館の建築でも印象的な場所である螺旋階段の山側（北側）に、地上4階、延べ床面積約1,000㎡という規模で建設されます。当館では既に常設展示室の一部に安藤忠雄コーナーを設け、安藤氏の建築模型や資料を展示してきましたが、その展示をそっくりこの新しいギャラリーに移し、さらに新しい資料も加え、独立したスペースで行うことになります。この新ギャラリーの設計はもちろん安藤忠雄氏によるもので、建物自体も安藤氏から寄贈されるものです。昨年、国立新美術館で開催された安藤氏の個展「安藤忠雄展 挑戦」では、代表作のひとつである《光の教会》（大阪府茨木市 1989年）が原寸大で再現され屋外展示されたのをはじめ、初期から現在までの仕事の全貌が圧倒的なスケールで紹介され、大きな注目を集めました。新ギャラリーでは、この展覧会で紹介された近年の安藤建築の模型や資料も展示される予定となっています。開館時期は未定ですが、当館にまたひとつ大きな「見どころ」が加わることになるでしょう。どのような建物が出現し、どのような風景が生まれるのか、職員一同興味津々で見守っています。

(飯尾由貴子／当館学芸員)

●——編集後記

●平昌オリンピックも無事終了し、いよいよ春が待ち遠しくなる季節。そんな中、編集子は次回特別展の準備にてんやわんや。3月開催なのに2月末になってもまだ図録の原稿ができあがっていない！人様の文章を編集している場合か!?とのお叱りを覚悟で、しつこく本号にも携わっている次第です。●当館は現代美術館ではありませんが、現代の美術に関心を寄せ続けています。小企画「JAPAN KOBE ZEROの軌跡」では1970年代の神戸の息吹を色濃く伝えてくれました。また11月のシンポジウムの様子を前号トピックスに続いて本号でも取り上げました。あれれ、「その1」ということはTo Be Continued? (古いっ!) 続きは乞うご期待!? ●と、このように各担当学芸員が現代の美術を伝えることで、時代の層が重なっていく醍醐味を編集子は味わうことができるのです。またいつかお会いしましょう。(相良)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.58

2018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:ウニスガ印刷株式会社

國府理《水中エンジン》試論 その1

小林 公



水槽(國府理《水中エンジン》構成部品、2012年オリジナル)とエンジン(國府理《水中エンジン》構成部品、2017年再制作)。アトリエ1での展示の様子
写真撮影 Tomas Svab

ショート・エッセイ2

一つ目の問い。作家不在の状況で、その人物の失われてしまった作品をよみがえらせることは可能であろうか。

可能であるか、という問いには技術的、物理的な条件だけでなく、法的、倫理的な条件も含んでいる。

二つ目の問い。作品を、(少なくとも理念上は)物質として恒久的に収蔵する施設、制度である博物館、美術館は、明らかに物質としての同一性を担保し得ない「作品」と呼ばれる人間の営みの痕跡を収蔵することが可能であろうか。仮にそれが不可能であった場合、そうした「作品」やその周辺にあった人間の営みは、どのように人間の記憶に刻まれ得る／得ないのか。

遠藤水城氏をプロジェクト・リーダーとする國府理《水中エンジン》再制作プロジェクトの一連の試みに接して以来、この二つの問いに取りつかれている。

《水中エンジン》は國府が自作した水槽に、やはり國府が中古車から採取し改造を加えたエンジンを沈め、水中で稼働させるという作品である。2012年に京都のアートスペース虹での個展で発表され、2013年の西宮市大谷記念美術館での個展にも出品された。ただし本作の心臓部ともいえる「水中で稼働するエンジン」は2012年と2013年とで異なる。そもそも本作のエンジンは入念な改造が施されているとは言え、想定外の環境で酷使されるために消耗も激しく、2012年のも(遠藤氏のプロジェクトでは1号機と呼ばれる)も2013年のも(こちらは2号機)も、それぞれ展覧会終了後に國府自身により廃棄されたようである。國府は2014年に不慮の事故により急逝、《水中エンジン》の構成要素としては水槽とエンジンに付属するわずかな関連部品だけが遺された。

2017年11月23日、プロジェクトの一環として2部構成のシンポジウムとその関連展示が当館で行われた。シンポジウム第1部ではエンジン再制作の報告、第2部では冒頭の問いに直結する問題にそれぞれの立場で取り組む4名の登壇者による報告と討議がなされた。その詳細は京都市立芸術大学芸術資源研究センターが発行する記録集に収められる予定なのでそちらに譲るが、この時に出された下記の理論的な枠組みおよび論点を再び國府理の《水中エンジン》という個別具体的な例に即した場合にどのようなことが言えるのか。それが本稿の主題である。

第1部の遠藤氏、高嶋慈氏、白石晃一氏3名による再制作プロジェクトの報告の内容で、本稿において前提となるのは以下の事実である。

國府はエンジン改造の具体的な仕様を記録に残していない。そのため2017年にエンジンの再制作を行った白石氏は、2012年の展覧会で國府氏をサポートした時の経験と、残された写真や映像等の資料により追跡調査した結果とに基づいてエンジン改造の仕様を決定した。改造にあたっては推測される國府自身による改造仕様を踏襲しながらも、さらに國府の発想の延長線上にあり得ただろうと白石氏が考える新たな改造も要否の程度を見極めながら加えられた。この決断は國府自身が1号機と2号機とでエンジン改造の仕様を変えているという事実を支えられたものである。つまりもし今、國府自身が《水中エンジン》を発表するとしたら、エンジンは1ないし2号機とはさらに違った仕様になっていた可能性が高いと判断されたわけである。いずれにせよエンジンの再制作にあたってプロジェクトメンバーには次の二つの選択肢(あくまで図式的に整理した場合)のいずれを選ぶのが突き付けられていたことを確認しておきたい。

- A 國府によるエンジン改造の仕様の完全な再現を、水中でエンジンを稼働させるというコンセプトよりも優先する。
- B 水中でエンジンを稼働させるというコンセプトを、國府によるエンジン改造の仕様の完全な再現よりも優先する。

プロジェクトで採用されたのはBということになるが*、この判断を下した遠

藤氏は「水中で稼働するエンジン」という存在が極めて実現困難なものであることを強調した。それが故に、作家自身が施した改造仕様を墨守してはエンジンを水中で稼働させることはかなわなかった、ということであろう。その際のフランクな語り口は、後述する加治屋健司氏が投げかけた既存のものとは異なる美術作品の保存・再制作のモデルを招き入れるための意図的な選択であると私は理解している。

しかしながらその一方で、《水中エンジン》は「そのような無理な使い方をすれば壊れてしまう」という状況にあえてエンジンを置く(現実に國府の展覧会の会期中にはエンジンが故障するというリスクが常にあった)という、ある種の酷薄さというものの作品の核心をなすコンセプトであり美質であったはずである。「水中でも全く問題なく稼働し、壊れるリスクがない」エンジンはやはり國府のコンセプトから外れてしまっている、少なくともそう私は考えるしプロジェクトのメンバーも同じ考えだったろう。白石氏による改造仕様の拡張は可逆的なものとされ、慎重に行われたのもそのためであったはずである。再制作された2台のエンジンはひとつの解答例であるが、それが満点のものであるかはひとまずおき、まずひとつの解答を出したことにこのプロジェクトの意義がある。そしてこのような問題を公に開いていく契機としてシンポジウムと関連展示は用意されたのだとすら言えるかも知れない。プロジェクトはその全体において、作者不在の状況で、どのようにして作品に宿る作家性を見定めるのか、その責任を負うことのできるのは誰であるのかという問いかけともなっている。

第2部では4名の登壇者による現代美術の修復、再制作に関する理論上の課題から具体的な保存修復作業に際しての問題にまでいたる各発表から始まり、その後共同討議に移った。

田口かおり氏は現代の美術作品においてはすでに物質としての同一性を担保することは重視されておらず、むしろ物質的性質が変化すること、場合によっては消失するという現象も含めて作品とみなされていることを指摘した。こうした作品のあり方を博物館、美術館という制度の枠組みの中で考えていく上で重要と思われたのが「作品の死」「死んだ作品」という概念である。加治屋健司氏は物質的同一性の担保されない作品の作品性の根拠を考える手がかりとして、テセウスの船の逸話とアリストテレスの四原因説(質量因、形相因、作用因、目的因)を紹介し、その上でクリア・ビショップが *Radical Museology* (Koenig Books, 2013)の中で「同時代 contemporary」という歴史概念の拡張を試みていることに触れ、それを「現代」「同時代1」「同時代2」として整理しながら、現行とは異なる美術作品の保存修復の可能性を示唆した。

中井康之氏は失われてしまった作品を再制作する際の諸問題と、美術館の収集活動の中での再制作作品の位置づけおよび課題について、もの派の作家たちの作品を例に紹介した。特定の時と場所に現れたインスタレーション作品は、そうした当初の位相とは異なる環境の中でどのように「再制作された作品」として再び現れることができるのか。再制作を担う存在の違い(作家自身であるのか、作家がオーソライズした別作家であるのか、作家遺族であるのか)がある中で、何が作品の作品性を担保するのかという問いが投げかけられた。相澤邦彦学芸員は今号6頁でも報告されている吉村益信作品の修復報告を行い、実際に自らの手で作品に介入する責任を負う立場から、作者没後の作品修復における物理的、技術的、倫理的判断の実際について述べた。

次回からはこうした第2部で提起された諸問題を國府理《水中エンジン》とその再制作プロジェクトへと送り返すことで、國府の作品についての私見を述べていきたい。(続)

(こばやし・ただし/当館学芸員)

*再制作されたエンジンは通称3号機と4号機の2台があり、それぞれ改造の仕様は異なっている。3号機は小山市立車屋美術館での展覧会で稼働した後、プロジェクト実行委員会により地中に埋められた。