



ARTRAMBLE

学芸員の視点 26

公立美術館に富野由悠季が与えられたとせよ

— 小林 公

特別寄稿 46

30回目を迎えた「美術の中のかたち」展

～八田豊作品が投げかけたもの～

— 永宮勤士

ショート・エッセイ 6

わたしのもうひとつの日常

— 相良周作

トピックス 7

「八田豊展 流れに触れる」関連事業

「富野由悠季の世界」展の関連事業について

チャンネル10関連事業 プレ&オープンイベント報告

美術館の周縁 8

ICOM京都大会について

— 古巻和芳

両手を膝の上に置き、首をわずかに傾げ、すまし顔でポーズをとる少女。くりっとした大きな瞳と紅い頬が何とも愛らしい。耳飾りと指輪の石、服の飾り模様は全て緑で揃っていて、作画上の操作かもしれませんが、あどけないモデルのお洒落心を感じさせます。

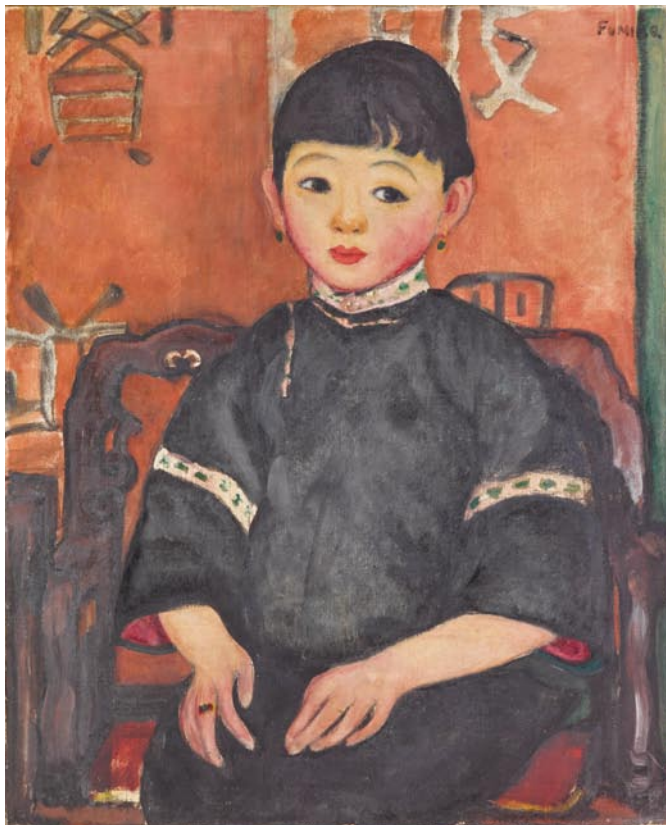
明治の末に画壇に登場した亀高文子は、女性洋画家の草分けと言えましょう。水彩画家渡辺豊州の娘として横浜に生まれ、女子美術学校高等科に学び、卒業後は満谷国四郎や中村不折にも師事しました。1923（大正12）年に神戸へ移住した後も制作活動を続けるとともに、1926（大正15）年に赤艸社女子絵画研究所を創立するなど、女性の洋画指導者としても大きな足跡を残してい

ます。

この作品は、神戸に移った亀高が、市街地のやや山手熊内町にアトリエを構えて間もない頃に描かれました。漢字の衝立をバックに中国服をまといモデルをつとめたのは、この地に多く住む華僑の一人だったのでしょうか。女性洋画団体朱葉会の第7回展出品作として図版では存在が知られていましたが、晩年（1977年）や没後（2009年）の回顧展には出ておらず、近年、再発見された作品です。

コレクションから

(江上ゆか/当館学芸員)



亀高文子 (1886-1977)

《支那の少女》

1925（大正14）年

油彩・布

64.8×52.5cm

平成29年度公益財団法人伊藤文化財団寄贈

公立美術館に富野由悠季が与えられたとせよ

小林 公

(1) 映像を展示する

展覧会は空間的なメディアである。近年は映像作品を展覧会という形式の中で取り上げることは珍しくないが、映像に代表される時間芸術を展覧会という形式において扱うことの困難が解消されたわけではない。作家の中には、展示される環境（展覧会場）と展示されるもの（映像）との形式上のかみ合わせの悪さを逆手にとって、展示という形式や概念そのものを問い直し、新鮮な観賞体験をもたらすことを試みるような活動をするものもあり、その場合にはこのかみ合わせの悪さという言い方をした条件は積極的な意味を持つ。しかし残念ながら「富野由悠季の世界」展にこれは当てはまらない。富野の映像作品がテレビや映画館で視聴されることを前提としている以上、展覧会場にそれらを展示するという行為は否応なく作品の本領から逸脱する。6会場から集まった7名の学芸員による企画チームはそうした状況を前提として、素直な観賞とは異なる体験を提供すること、すなわち分析的な態度で富野の映像作品を紹介することを目指した。主要な作品については各担当が着目するシーンを選び出し、10分程度を一応の上限とする映像集を作成し、それと関連する設定資料や絵コンテ、解説パネルなどをその近くに置く。映像と資料とを展示空間の中で組み合わせることで、映像が完成するまでのプロセスを示し、その映像の中で注目すべき要素や富野の演出方法へと観賞者の意識を向けさせることが狙いである。映像集を合算すると4時間強という時間に上る。それだけの負担を観賞者に与えることは是非は当然問われるだろう。それが妥当であるかどうかは来場された皆様の評価を待ちたいが、ネット上での反響の中に、改めて過去の作品を見返したくなった、見たことのない作品を見たいと思った等の言葉が少なからずあったことは慰めとしたい。資料群と映像とを組み合わせるという展覧会ならではの形式が、通常の鑑賞体験とは異なる角度から富野監督の映像の魅力に迫り得たのではないかという期待は今もある。

それでもやはり、展覧会の会期中に富野監督の映画最新作『Gのレコンギスタ I』が公開されるという好機をとらえ、リレー上映会として富野監督の劇場映画の代表作が元町映画館はじめ近隣の映画館で上映されたことは非常にありがたかった。このことにより、富野監督の作品をそのまま鑑賞することのできる機会も（展覧会の枠外ではあるが）得られたからである。この企画の実現にご協力くださった皆様には改めて感謝申し上げる。

富野展の第一会場である福岡市美術館で展覧会が開幕した後、おなじ映画監督の個展ということで注目していたスタンリー・キューブリックの展覧会を見るため、ロンドンのデザイン・ミュージアムを訪れた。この「Stanley Kubrick: The Exhibition」¹でも映画が完成に至るまでの監督の構想メモやイメージボード、衣装や小道具、映画のために開発されたレンズや撮影プロセス等々の映像完成までの道筋を示す資料を抜粋映像と組み合わせるという方法がとられていた。展示構成の大枠、映像作品を展示という形式に当てはめていく際の方法論は富野展と同じである。かすかな安堵を感じつつ、展覧会で映像作品を扱うことの困難は万国共通であり、より良い別の方法をこれからも模索していく必要と未知なる可能性もあることを再確認した。富野と同じアニメーション映画監督の高畑勲の回顧展²が東京国立近代美術館で開催されたが、これについても同様の感想を持った。映像の取り扱いは富野展やキューブリック展に比べてスティックな印象を与えるもので、一部の例外を除き予告編やオープニングなど、途中で編集をする必要のない短時間にまとめられたものに限られていた。完成した映像から一部を切り出すことには慎重であるべきだ、という考え方も当然あるので、高畑展はこの方向性で展示構成がなされたものとも想像される。

(2) 大衆文化を展示する

展示のおおよそが出来上がった会場を一巡する中で、富野由悠季監督から忘れられない言葉を聞いた。「まさか自分達の仕事が公立美術館で取り上げられる日が来るとは思わなかった」というそれは、展覧会を企画した学芸員たちへのねぎらいの意味もあっただろう。しかし、その後のやり取りの中で、この言葉通りの感慨を富野監督は抱いておられるのだということを正面から受け止める覚悟を持たなければならないのだと反省した。これには2019年の美術界における公共性を巡る議論も関係している。

2019年の夏にはあいちトリエンナーレの「表現の不自由展・その後」の展示中止を巡る問題を発端として、美術行政における公金の支出に関して様々な立場からの発言がなされたが、SNS上には、あいちトリエンナーレへの公金の支出を批判し、富野展のような企画こそ公立美術館で行うべきだというものもあった。それ自体は素朴な思いとしてつぶやかれたものだったかもしれない。企画

者としては展覧会を肯定的に評価されることは喜びたいところだが、あれかこれか、という風に議論を単純化することには賛成できない。往年の美術ファンから見れば、美術館でガンダムなんて、という意見も当然ありうるし、実際そのような声も聞いている。富野展であれ、あいちトリエンナーレであれ、それらが公金の支出にふさわしい事業であるかどうかは、その内容が公共的な価値を有しているかどうかによって判断されるべきであり、判断をくだす際には透明性が確保された上での時間をかけた議論が不可欠である。

美術館が漫画やアニメーション、ゲームといった大衆文化を取り上げることの是非に関して言えば、稿者は展覧会の価値は展示される対象物の性質のみによっては規定されないという立場を取るが、ここではポピュラー芸術という言葉で大衆文化の美学的価値を論じたジュスターマンの警句を引用するとどめておきたい。曰く「ポピュラー芸術を、野蛮な趣味にしかふさわしくない、無知蒙昧で操作されやすい群衆の愚鈍な知恵であると非難することは、自分の属するコミュニティだけでなく、われわれ自身をも分断することになる。」³この警句を敷衍すれば、大衆文化を擁護する立場から、高級芸術と呼ばれる一群の作品や、挑戦的な表現を行う現代美術作品などについて、それぞれの作品内容を吟味せずに非難することの危険性も理解されるであろう。

先ほど富野監督の言葉をひいたのは公立美術館の権威を振りかざすためではない。富野監督の代表作である『機動戦士ガンダム』は、美術館の権威など役にも立たない熾烈な競争を勝ち抜きながら、40年という時間の試練に耐え、世界的なブランドに成長した。そのような人物から、彼らの本領である文化産業とは別の、それに匹敵する役割が公立美術館にはあるはずだ、という認識が示されたことの重さを受け止めなければならない。展覧会の成否を入場者数や経済面での収支によって云々することが当然のように行われるようになって久しいが、富野監督の言葉はあらためてそのことの倒錯に気づかせるものである。

それならば、ビジネスとして成立している富野由悠季の仕事を公立美術館で取り上げる理由とは何か。稿者の答えは、富野の作品が戦後日本の文化を考える上で欠かすことの出来ない独自の表現 तरीえているからだ、というものだ。作品が今も大衆的な人気を得ていることは二次的な要素であって、必要条件でも十分条件でもない。文化産業における商品として成功した映像作品であるために、かえって見えにくくなっているかもしれないが、富野の作品で扱われる戦争や世代間の抗争、家族に代表される共同体の成立の困難などは、戦後の日本



第1部の会場風景 ガラスケース上部に見えるのは富野の父が遺した与圧服の写真を元に制作された青秀祐の作品〈与圧服―富野喜平氏撮影の研究記録による― II. 色彩の考察と平面再現〉(2019年、作家蔵)。

学芸員の視点

社会に生きる人々が直面してきた切実な問題である。富野の作品はそれを、物語というフィクションに昇華することのできた稀有な例なのである。

「だけれども、『鉄腕アトム』に対して『機動戦士ガンダム』っていうのがどこがちがうかっていうと、あれは、少年が入って操縦しているんだけど、ガンダムっていうのは、弾丸にやられると、なかに入っている操縦士が痛いわけですよ、そこがちがう。つまりなんていいますか、手塚治虫のロボットっていう概念はたくさんさんのメカニズムでよくつくられていて、馬力があって、しかし人間と同じような正義の心をもっていう設定になってるでしょ。しかし、ガンダムっていうのは、そうじゃなくて、人間の皮膚の延長なんです。そこにたとえば相手の弾丸が当たれば、なかで操縦している主人公が痛いわけなんですよ。」⁴

吉本隆明は富野由悠季が描くロボットの特殊性を捉え、それが「人間の皮膚」の延長であり、攻撃を受けると中の人間は「痛い」のだと喝破した。富野がなぜ、ロボットをそのように描かざるを得なかったのか。その理由のひとつを明らかにするのが、展覧会の冒頭で紹介した与圧服の写真である。富野の父が素材の研究開発にかかわった与圧服は、高高度を飛行する飛行機のパイロットが着用するもので、それが研究された時代においては兵器としてある他なかった。もし与圧服を着た兵士に「弾丸が当たれば、なかで操縦している人間は痛い」のだ。そのことを想像し得た富野が描くロボットアニメだからこそ、ロボットに搭乗する主人公は痛みから無縁ではいられない。富野が描き出すロボットとは、戦後の日本が抑圧してきたなものかの回帰に他ならない。富野由悠季の作品が戦後日本の文化を語る上で欠かすことが出来ない存在だと述べたのは、このような意味においてである。

（こばやし・ただし／当館学芸員）

¹ 2004年にフランクフルトのドイツ映画博物館で開催されたのを皮切りに、オーストラリア、ベルギー、スイス、イタリア、フランス、オランダ、アメリカ、ブラジル、ポーランド、カナダ、メキシコ、韓国、デンマーク、スペイン、そしてイギリスで開催された国際巡回展。2020年にはニューヨークでの開催も予定されている。
² 「高畑勲展―日本のアニメーションに遺したもの」(東京国立近代美術館 2019年7月2日～10月6日、岡山県立美術館 2020年4月10日(金)～5月24日(日))
³ R.ジュスターマン (秋庭史典訳)『ポピュラー芸術の美学』勁草書房 1999年、105-106頁
⁴ 吉本隆明『全マンガ論 表現としてのマンガ・アニメ』小学館 2009年、300頁

※「富野由悠季の世界」2019年10月12日～12月22日、企画展示室にて開催。

30回目を迎えた「美術の中のかたち」展 ～八田豊作品が投げかけたもの～

永宮勤士

主に視覚芸術を扱う美術館では展示される作品を保全し、作品への損傷を最小限にとどめるため、来館者が展示作品に触れて鑑賞する機会はほとんどない。兵庫県立美術館の小企画展「美術の中のかたち―手で見る造形」（以下「かたち」展）はコレクション展の一環で30回継続してきた実績ある企画であり、視覚に障害のある人にも美術鑑賞の機会を提供する展覧会として知られる。それは、美術館界の常識に真っ向から挑戦する試みとして同館のアイデンティティを成す特色ある取り組みとなっている。

もちろん、この約30年間の中で社会は変化し、美術（館）の状況、障害者を取り巻く状況は変化している。視覚障害者が参加する美術鑑賞の方法も、例えば水戸芸術館の普及プログラム「session!!」のように視覚障害者を含んだ複数人による対話型鑑賞が試みられるなど、今日広がりを見せている。むしろ、視覚の欠損を補う鑑賞法が触察であるはずだという従来の理論によるアプローチが唯一ではないということは近年の研究で指摘されているところである¹。

今回出品作家に選ばれた八田豊氏は福井県越前市在住の全盲の美術家である。その個展として開催された本展は視覚を失った状態で制作した作品、特に和紙の原料である楮を用いた近年の作品シリーズ「流れ」が始まる1995年からその作風が確立した後の2008年までの作品に焦点が当てられ、12点の出品作ながら作風の変遷がたどれる充実した内容となっていた。八田豊氏は1930年生まれ。美大を卒業後、油彩による具象的な人物表現で画業を開始するが、1960年代には福井の前衛美術グループとして知られる北美文化協会（以下、北美）に参加する中で抽象に転向したのち、塗料を施した板の表面に同心円の集積を刻む技法で独自の作風を築き、各種公募展で受賞を重ねるなど評価を得てきた。一方、1980年代に失明し、従来



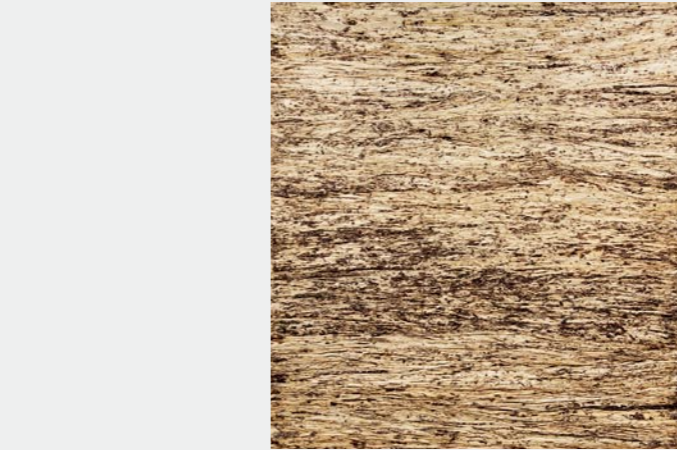
八田豊氏 撮影:土田ヒロミ

の方法で作品制作を継続できなくなってからは視覚以外の感覚を頼りにアクリル絵の具や和紙を素材とした平面作品を模索し、楮の樹皮を直接画面に貼り付けていく現在の「流れ」シリーズに到達する。これまで、同シリーズは金津創作の森での「アートに触れてみて!～北陸の作家6人展～」(2007年)、金沢21世紀美術館での「コレ

クション展 目には見えない確かなこと」(2010年)などのグループ展で触れることを可能にした展示を行った例があるが、今回は全て作品に触れることができ、公立の美術館でまとまって紹介される初の機会となった。

当初、「かたち」展は所蔵品の彫刻を中心に視覚障害者が触れて鑑賞することがメインであった。のちに、学芸員が現代美術の作家を選出し、触れて鑑賞するという体験に主眼を置いた展示を行う現在のスタイルになった。前回の29回展は彫刻家中ハンクシゲ氏による個展であったが、目隠しをして新作の造形作品を制作するというアプローチをとっていた。中ハン氏がその試みを行うにあたって「初心者だから」と吐露しているように²、作家にとって視覚以外の感覚を使つての制作は未知の取り組みであっただろう。今回の展示は全盲の作家が触覚を頼りに生み出した「流れ」シリーズによる構成であり、その創作のプロセス自体が「触れる」ことと密接に関わっている。視覚以外の感覚、触覚を中心に聴覚や嗅覚等を使いながら、全身の身体感覚を頼りに制作された作品が展示されるという点で、前回の中ハン氏と今回の八田氏は同じアプローチではある。しかし、彫刻と平面という違い以上に触覚による制作の経験は大きく異なっている。一般的に、美術作品の創造は主に視覚表現の探究であり、過去の「かたち」展出品作家の中でも、作家自身が視覚障害者である事例は少ない。唯一、兵庫県立近代美術館が移転して兵庫県立美術館になってから初めての同企画で選出された光島貴之氏が過去に一人いるのみであり、第一線で作家活動を継続する八田氏は日本の美術界を見渡しても希有な存在である。

実際に展覧会場の運営を拝見させていただくと、この「かたち」展のノウハウは大いに確立されている感があった。点字のキャプションやスタッフの体制などがすべて行き届いていた。私はまず視覚だけに頼って会場を見渡してみた。次に、アイマスクを装着してすべての作品を触ってみた。ここでは作品の素材となっている楮の質感が直接身体を通じて体感できたが、結局は一度見た視覚による情報を確認するだけの作業だったようにも思えた。仮に、私達が一時的に視覚をなくしたところで、触れる方法で作家が感じる感覚と同じ感覚を味わうのは難しいと感じたのが率直な感想である。また、会場受付では同館で数十年ボランティアを続けているという男性のボランティアの方と話す機会を得た。その方によると、同時期に特別展として開催中の「山村コレクション展」で展示されていた具体美術協会やもの派などの一連の作品と八田氏の作品に共通する



八田豊〈流れ07-20〉2007年 楮、布 作家蔵
撮影:草木貴照



会場風景 撮影:草木貴照

ものを感じたのだという。確かに、具体の作家は1960年代という同時代に活動していた西日本圏の前衛作家という意味で関連を見いだすこともできるし、もの派に関しても、素材そのものを作品として提示する手法が似た印象を与えるかもしれない。ちなみに「山村コレクション展」の出品者の一人長谷光城氏(1943-)は北美のメンバーでもあった福井県の作家であり、会場では長谷氏による1980年代初期の楮とパルプを用いた立体造形と八田氏の楮による平面作品という比較もできて興味深かった。

来場者の中には八田氏を1960年代に北美の中心メンバーとして活躍していた往年の作家であると記憶している人もいただろう。従来のイメージを持っている人には今回展示された楮による「流れ」シリーズの作品群は新たな作家のイメージを示すことになったに違いない。「流れ」シリーズが今に到る経緯だが、この作風を確立するまでには作家の壮絶な人生の岐路と模索の年月があった。1980年代に美術家としては致命的な視覚を失い、恩師であり北美の指導者の土岡秀太郎氏(1895-1979)、盟友河合勇氏(1931-1980)との死別があったのである。八田氏はその逆境をエネルギーに変え、創作活動の模索の傍ら1980年代の「現代美術今立紙展」、1990年代以降の「国際丹南アートフェスティバル」といった地域の美術運動の企画運営にも尽力が続けている。その中で、自らに課した使命感とともに作家活動と地域の美術運動を実践していく過程で思考し、醸成されていったテーマが「素材と表現」である。その思索の中で行き着いた表現が和紙の原料を支持体として用いるのではなく、それ自体を画面に提示する現在の手法である。特に越前和紙は自然素材に由来し、長い伝統をもつ福井県今立に息づく地場産業である。「流れ」シリーズの探究の中で、当初和紙の原料としての繊維状をとどめていたその素材は、次第に楮の樹皮そのままの姿で用いられるようになり、より素材本来の持つ力強さが顕わになっていった。伝統産業の再発見と八田氏の不屈の造形への探究がこの素材に新たな魂を与え、楮が和紙という自らが住まい創作活動の拠点とする福井県越前地域に根ざす産業を暗示する表現として確立されたのである。

これまで「かたち」展については担当学芸員による論考がこの小冊子「アートランブル」に掲載されてきた。それらのレビューによると担当者にとってこの企画は「難問」のたちはだかる取り組みであるという³。確かに選定する作家(作品)に配慮するとともに、訪れる視覚障害者を含めた鑑賞者のことも配慮しな

ければならず、通常の展覧会以上に考えることが複雑で多岐にわたる。一方、アーティストにとってこの「触れる」という制約は自身の制作にとって新たな刺激を与えるきっかけになり、それが時には化学反応を起こして通常では実現しないような展示として立ち現れる可能性も秘めているだろう。その意味では「かたち」展の持つ可能性は大きい。

なぜ今回の出品作家に八田豊氏が選ばれたのか。本来であれば本誌に担当学芸員自身によって記されるいきさつをここで述べたい。企画者は同館学芸員小野尚子氏。八田豊作品との出会いは以前勤務地である国立国際美術館で、八田豊氏の作品が収蔵されるにあたり収集資料を担当した時であったという。この時の作品との出会いと感動が今回の企画につながり、「かたち」展となって実現したのである。「触れる」というキーワードのもと質の高い作品を紹介したいという企画者の純粋な衝動が伝わってくる。前述したように、八田氏の作品「流れ」シリーズは、地域とそこに息づく産業の可能性をすくい上げ、確かな造形感覚と素材への深い思索に裏打ちされたものであり、和紙本来の姿を捉えた画面は、自然素材の力強さとともに普遍性を帯びたものとなっていた。それらの作品に「触れる」ことは、現代に生きる我々が産業や情報の高度な発達とともに見過ごしがちである大事な何かに気づくという豊かな体験を生み出す機会となっただけである。そして、見るだけでは得られない鑑賞体験は「かたち」展の核心となっているテーマを浮かび上がらせることにもなったのではないだろうか。今回の展示はそのような企画者の熱意と地域と創作に対する作家の情熱、来館者を迎える美術館スタッフの愛が詰まったあたたかみのある展覧会となっていた。

(ながみや・きんじ／茨城県天心記念五浦美術館学芸員)

- 1 伊藤亜紗「目の見えない人は世界をどう見ているのか」光文社、2015年
- 2 江上ゆか「学芸員の視点1 彫刻にできること―2018年度「美術の中のかたち」展報告」『アートランブル』vol.61、2018年
- 3 「アートランブル」vol.37、vol.61に掲載の「かたち」展レビューを参照

1980年福井県生まれ。金沢美術工芸大学の卒業論文で八田豊を、筑波大学大学院の修士論文で福井の北美文化協会の活動を取り上げる。2009年より現職。茨城県に移住後は水戸のROZO群について調査するなど、特に戦後日本の前衛美術グループに関心を寄せ研究を続けてきた。現在は茨城の1970年代から80年代にかけてのアートシーンを調査中。

*2019年度コレクション展Ⅱ小企画「美術の中のかたち―手で見る造形 八田豊展―流れに触れる」2019年7月6日～11月10日、常設展示室4にて開催。

わたしのもうひとつの日常

相良周作



会場風景

ショート・エッセイ

約4年ぶりに常設展示室の展示を担当するにあたり、最初はもっと笑いを誘うような内容を思い描いていた。

仮題もそのことを多少意識していた。しかし阪神・淡路大震災から25年の節目を会期中に迎えることを指摘され、急きょ震災にちなんだ内容も兼ねる必要が生じた。震災を機に制作された作品自体はいくつか館藏品にあるが、震災そのものを検証・総括する展示は震災20年を機にすでに開催されており、新たに蛇足を加えることは憚られた。

お盆明けには展示にかかる会議を控えている。歳も五十を迎えた途端に心身ともに衰えを自覚させられ、気だけは焦るものの一方向意欲が湧かない。正直いろいろな条件が枷となって、作品のリストアップが進まない。大きなものの、組み物、震災関連のものなど、わずかに興味を引いた作品を漠然と選んでいく。ちょうどそのころ、世間ではあいちトリエンナーレの一連の騒動がネット上を賑わせていた。出品作が会期途中で撤収されるかあるいは会場が閉鎖されるかで見られなくなるかもしれないという出来事は、その前年に日本の最高学府の生協食堂で発生した作品の廃棄事件と同じくらいに衝撃的だった。個人的には何よりも、作品を鑑賞する自由や権利を奪われるように思われ、ただごとならぬように感じられた。そうしたことを意識しながら、作品のリストアップを引き続き行うにつれ、自分の担当する展示内容が何となく形となっていく実感が湧いてきた。

今回のコレクション展Ⅲ特集展示のテーマである「日常」は、先述の展示にかかる会議の席上で仮題の変更の必要性が生じ、急きょ筆者の口からついて出た展覧会名「もうひとつの日常」にちなむ。だが筆者の中で「日常」は念頭にあったのだろう。身の回りの日常はあまりに当たりすぎて空気のように意識すらされない。一方で、テレビやネットや新聞で目にするもうひとつの日常が確かに存在する。地震や大雨や台風といった度重なる災害。近代の歴史を知る者としてその行き着く先の悲惨さが思い起こされる、テロやミサイル発射、貿易戦争など軋み続ける昨今の世界情勢。あたかも「非日常」のような出来事や社会の中で、しかしその状況を「日常」として受け入れながら生きている人々が必ず存在する。表現するミッションを背負った美術家は、われわれの存在や時代や社会を代弁してくれているのだろうか。そうして制作された作品を鑑賞する機会を人々は得られているのだろうか。あるいはその権利を自ら手放してはいないだろうか。

5つに分かれた1階常設展示室のうち、彫刻の展示室を除く4室を四季に

見立てたのは、思いつきである。孫雅由の巨大な作品を展示できる壁面は限られ、近代の洋画や組み物の版画は天井の低い会場に合う。途中の展示室には、宇佐美圭司、ヤノベケンジ、吉見敏治、大浦信行といった「非日常」を象徴する美術家を集結させる。非日常を乗り越えてやがて平穏な日常が戻ってくる。非日常を冬に見立てると、最初の展示室は夏に思われた。その前後の穏やかな日常を秋と春に見立てると、循環が成立することを思いついたのだ。

以前「小磯良平と吉原治良」展を担当したとき、ネットのレビュー記事の中でインディペンデント・キュレーターの長谷川新氏が当該展を「恐ろしく非効率的」と形容し賞賛して下さった*。展示室の中での行きつ戻りつをそのように形容されたのだが、個人的にはその発想がまったくなく面映ゆかった。それと似ているのだろうか。最初の展示室で、今井俊満や木下佳通代や菅野聖子といった美術家の作品をもし記憶にとどめていれば、後の展示室で同じ美術家と再会したとき、「おやっ?」と思わないだろうか。同じ美術家の作品なら並べて展示した方が確かに合理的だが、中には並べて展示しづらい作品もある。それらを分けて展示する口実の一方、音楽を聴いていて最初に耳にしたフレーズが後でかすかに響いたとき、「おやっ?」と感じるあの瞬間を演出したかった。結果、展示室を行きつ戻りつが発生する。時間の許す限り何度でも会場内を行き来してほしいと願うのは企画者の傲慢だろうか。

今回の広報印刷物のメインイメージは、今村源と大西伸明のいずれも小品である。やかんとコップといういかにも日常感あふれる作品は今回、彫刻の展示室に出品した。注がれるコップに注ぐやかん。もともとまったく異なる文脈の作品を同じ会場で展示できるのが、学芸員という仕事の醍醐味だろう。ほとんど展示替えを行えなかった彫刻の展示室でも、堀内正和、伊藤隆康、河口龍夫といったほかの4室に出品されている美術家の作品と出会う。デュシャン＝ヴィヨンの彫刻は、同時に上階の会場で開催のマルセル・デュシャンの展示内容と呼応する。金山平三や小磯良平もまたしかり。

果たしてぐるぐる廻る展示が誕生し、目下来館者の動向を気にしながら会場をぐるぐる廻る筆者ことわたしの日常が繰り返される次第である。

(さがら・しゅうさく／当館学芸員)

*長谷川新「小磯良平と吉原治良」【分水嶺】としての「二人展」
https://bijutsutecho.com/magazine/review/14962

*2019年度コレクション展Ⅲ特集展示「もうひとつの日常」2019年11月23日～2020年3月1日、常設展示室にて開催。

「八田豊展 流れに触れる」関連事業

本展開催中には、出品作家の八田豊氏にご登壇いただき、展覧会を担当した小野と紙作品の保存修復を専門とする横田学芸員がインタビューをする形でアーティスト・トークを行いました。氏が視力を失われた後に制作が始まった「流れ」シリーズは本展でも展示したのですが、多い時では1年に100点以上も作られています。その旺盛な創作の原動力がどこにあるのかについてお尋ねしたところ、遠い記憶を鮮明に掘り起こされながら、丁寧にご説明いただきました。

まず八田氏は、30代の頃にヨーロッパを訪れ現地の芸術を見た経験から、制作に用いる素材やその背景にある精神性は土地に根付いたものでなければならないと思い至ったといいます。独自のスタイルや素材をもってこそ作品がオーラをまとうのだと考え、それを追い求めてきたとのこと。そこで、氏の地元である越前市で長らく生産されてきた和紙とその素材の楮に目を向け、実直に取り組まれてきたことから、量においても表現においてもこれほど豊かな成果が生まれたことが分かりました。その後話題は和紙そのものへと移り、日本の和紙の特徴についてとても詳しく説明していただきました。楮や和紙に対する氏の長年の研究と熱い思いがひしひしと伝わってくるような、貴重な一時となりました。最後に八田氏ご持参の雲肌麻紙を実際に触れることになり、来場者のみなさまは興味深そうに感触を確かめられていました。

(小野尚子／当館学芸員)

「富野由悠季の世界」展の関連事業について

今号の「学芸員の視点」でも取り上げた富野由悠季監督の展覧会に際して企画した関連事業は多岐にわたりました。監督にご登壇をいただいてのトークショー、監督最新作の特別先行試写会、イワイフミさんをお招きしてのこどものイベント、プラモデル体験会、学芸員によるギャラリートークにボランティアによる解説会と、書き出してみても改めて欲張ったものだと我ながら感心してしまいます。

これらの中でも10月27日(日)に実施した「Gのレコンギスタ I」の試写会ならびに監督をお招きしてのアフタートークと、11月2日(土)の「富野由悠季監督に質問です。」は皆様からの期待も大きく、往復はがきでの事前申込制とさせていただきますが、前者で約7倍、後者で約4倍という高倍率による抽選となりました。どちらも内容の濃いイベントとなりましたが、試写会のア



10月27日のアフタートークでの富野由悠季監督

フタートークで監督が黒澤明や小津安二郎ら日本映画の先達の名を挙げながら、「映画は複製芸術の真骨頂ではないか」とおっしゃったことは強く印象に残りました。またトークショーでは事前に皆さまからいただいた質問から70を選び監督に投げかけたのですが、硬軟取り混ぜてのご回答はショーとしても魅力たっぷり。イベントの最後には、11月5日に78歳のお誕生日を迎えられる監督を客席のみなさんとともに歌声でお祝いしたのですが、びっくりしたのはそこでちょうどイベント終了時刻となったことです。偶然にしてはあまりに見事で、これこそ映像作品の中で時間をコントロールしつづけてきた監督だからこそ可能な妙技であったかと関係者一同恐れ入った次第です。

(小林 公／当館学芸員)

チャンネル10関連事業 プレ&オープンイベント報告

2019年11月23日から12月22日まで「チャンネル10 入江早耶展 ^{ロマンス} 純真遺跡～愛のラビリンス～」を開催しました。出品作家の入江さんは、二次元を三次元に置き換えるための表現方法として、絵や写真、印刷物などを消しゴムで消し、そのカスで立体作品をつくるという手法で作品を制作しています。身近な素材が使われているので、きっと、体験してみたい方は多いはず・・・、とワークショップの講師を依頼。通常は展覧会開催中に行う関連イベントですが、その作品を展示したいという入江さんの希望によって、11月17日(日)にプレイベントとして、当館友の会共催を得て「みんなで、はにわダスト!～消しカスで、はにわ作り～」を開催しました。参加者のみなさんには、展覧会に登場する兵庫の悲恋伝説の登場人物たちに供する現代のはにわを制作していただきました。作品の色は、遺跡に見立てたお菓子の空き箱を消して生まれた消しカスの色です。令和時代の遺跡として、展覧会場のスタートとなるホワイエに展示しました。

展覧会初日の11月23日(土・祝)には、アーティスト・トークを実施しました。今回の展示場所であるホワイエを出発し、アトリエ1、美術情報センターとコインロッカーを回ります。小さなサイズのため、代わる代わる作品を覗き込みながら鑑賞し、作家から制作についての背景を直接聞くことのできる機会となりました。

(橋本こずえ／当館学芸員)



入江さんによるアーティストトーク 撮影:高嶋清俊

●——編集後記

●前々号同様、ひと月遅れの変則スケジュールでの刊行です。刷り上がる頃には年も改まり(新年おめでとうございます)、夏に始まった八田豊展など(この作家を長く研究されてきた第一人者にご寄稿いただきました)、もはや遠い昔の出来事にも思えますが、この「遅さ」こそ、それなりの文字数がある紙媒体ならではの「強み」とも言えるでしょう。

●というわけで、富野展と同日終了のチャンネル10、「もうひとつの日常」と同時開催のコレクション展Ⅲ小企画は、年度未発行予定の次号にて担当者がじっくり振り返る予定です。(江上)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.65

2020年1月25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

ICOM京都大会について

古巻和芳

美術館の周縁

ICOMとは、国際博物館会議 (International council of museums) の略称で、世界141の国と地域に41,000人の会員、30の分野別国際委員会を有する博物館の唯一最大の国際組織である。その世界大会は3年に一度、各国で開かれるが、2019年9月の京都大会はわが国での初めての開催となり、4,500名を超える参加者があった。当館では、養館長が大会組織委員会の副委員長として、その立ち上げから開催に関わってきたこともあり、世界中からの博物館関係者が参集するこの機会を当館のPRに生かすべく、早くから積極的に準備を進めてきた。

その取り組みの一つは、当館の特色ある収蔵品をこの時期に展示することである。そのために企画されたのが、特別展「集めた!日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展」であった。同コレクションの柱の一つである具体美術協会の作品群は、近年、欧米での評価が高まっており、今後、世界に向けての当館のブランディング強化も意識し、英語展覧会名も「The Yamamura Collection: Gutai and the Japanese Avant-Garde 1950s-1980s」と銘打ち、積極的なアピールを図った。もちろん、図録の英文併記や、ホームページ・リリース資料等の英語版も作成し、また、初めての試みとして、海外のアート系ウェブサイトでの広告や情報配信も行うなど、この機会を捉えて欧米や東アジアへの海外広報にも注力した。

もう一つの取り組みは、ICOM大会参加者を京都から当館に誘導するためのツアー計画である。二つのエクスカーションツアーと、ICMS (博物館セキュリティ国際委員会) 及びICAMT (建築・博物館技術国際委員会) の二つの国際委員会のツアー、合計四つのツアーを9月上旬に受け入れ、合計169人の来館者を得た。中でも防災・防犯を専門領域とするICMSのオフサイトミーティングは、阪神・淡路大震災からの復興のシンボルである当館を訪れ、そこで井戸知事や養館長からの出迎えを受け、会議や事例報告を行い、さらに隣接する人と防災未来センターでは、視察の後に河田恵昭センター長の講演を聴講するという、大変もりだくさんの内容で、団体関係者によると有意義なツアーとなったということである。もちろん、すべてのツアーで「山村コレクション展」を鑑賞いただいた。

また、その他のICOM大会に関する取り組みとしては、兵庫県の県立美術館・博物館7館による共同ブース出展も挙げておかねばならない。京都大会の会場である国立京都国際会館では、総会や各種セッションが行われていたが、その一角に博物館活動に関連する企業 (照明や免震装置等のメーカー) や大

会スポンサーのブースのほか、我々のような国内の美術館のPRコーナーが設けられていた。こうしたブース群は、個人的には初めて見るものばかりであったが、やはり企業や海外美術館の大規模な展示が目をつけた。そのうちのいくつかは、まるで美術館の特別展並の作り込んだ壁面造作が施されており、我々の3×3mの小さな手作りのブースとでは、見栄えが違ふと言わざるを得なかった。まさに博物館業界の本気のビジネスの現場を垣間見た思いである。とは言え、我々のブースでも、3日間の展示期間中、各博物館から派遣されたスタッフ (各日必ず1名は英会話ができる者を配置) が懸命に当番を務め、多言語資料を来場者に配付するなど、それぞれの館の情報発信を行うことができたと思う。

このように大会開催の機会を捉えて積極的に展開したICOM京都大会向けのPRであるが、所期の目的である山村コレクションや当館の周知が、どの程度参加者に浸透したかは、現時点では、なかなか数量的には評価はできない。ツアー参加者169人のほか、個人的に来館したICOM参加者も一定数あったと考えられるが、この方々がこの夏、コレクションの実物を見たという経験を母国に持ち帰り、それが将来的に当館の新たな展開に実を結ばば、そのとき初めて今回の取り組みの評価が定まるのではないだろうか。また、一度にこれほどの海外来訪者があったことで、当館職員の意識が国外に向けて開かれ、世界における自らの館の現在地について考えることができた経験も、得がたい収穫であったように思う。

(こまき・かずふさ/当館営業・広報担当課長)



ツアー参加者を対象とした「山村コレクション展」解説の様子