



ARTRAMBLE

学芸員の視点 ②③

触れて知れたのかー

「美術の中のかたち 東影智裕展ー触知の森」随感
—— 岡本弘毅

特別寄稿 ④⑤

「アイノとアルヴァ 二人のアール」展 —— 白川裕信

ショート・エッセイ ⑥

マヌエル・フランケロ インタビューより —— 橋本こずえ

トピックス ⑦

「アイノとアルヴァ 二人のアール」展 記念講演会
「2021県展」を開催しました
なぎさ公園に現れたクマと…

美術館の周縁 ⑧

コシノヒロコの絵画作品から思うことあれこれ
—— 西田桐子

コレクションから

遠景に見える海に向かって蛇行して流れていく川を描いた風景画です。空はわずかに茜色に染まり、叙情的な雰囲気の画面となっています。

作者の桜井忠剛は初代尼崎市長としても知られています。慶応3年(1867)に尼崎藩主の一族である桜井家に生まれた忠剛は、明治9年(1876)に上京し、明治10年代中ごろから川村清雄に師事し油彩画を学びました。明治27年(1894)頃から関西で洋画家として活動していましたが、明治38年(1905)に尼崎町長に就任して以降は展覧会への出品をほとんど行わなくなります。

現在は額装されている本作品ですが、もともとは衝立であり、この作品の裏は京都国立近代美術館が所蔵する《銅器の花と布袋の置物》であったとされています。遠近法による奥行きを感じさせる《風景ー海近くー》と異なり、《銅器の花と布袋の置物》は金地を背景とした静物画であり、奥行きはあまり感じられません。対照的な2つの画面ですが、これは時と場合に応じて見せる面を変えるためであったと考えられます。現在は普通の油彩風景画ですが、制作時には伝統的な室内調度品と油彩技法とを折衷することが意図されていたのです。

(安永幸史/当館学芸員)



桜井忠剛(1867-1934)

《風景ー海近くー》

制作年不詳

油彩・布

88.0×85.3cm

令和2年度公益財団法人伊藤文化財団寄贈

触れて知れたのか—

「美術の中のかたち 東影智裕展—触知の森」随感

岡本弘毅



東影智裕 〈侵食I〉(部分) 2013年 作家蔵

7月17日から9月26日まで、2021年コレクション展Ⅱの小企画展として「美術の中のかたち—手で見る造形 東影智裕展—触知の森」を開催した。

「美術の中のかたち」展は、前身である県立近代美術館時代の1989年以来、常設展の一角で年に一度実施してきた展覧会である。視覚障害者に対して美術館の門戸を開くとともに、晴眼者に対しても視覚だけでなく触覚による新しい美術鑑賞の機会を提供する場として、長年にわたって当館の展示活動の重要な一翼を担ってきた。阪神淡路大震災が発生した1995年を除き、毎年欠かさず開催してきたのだが、新型コロナウイルス流行のあおりを受けた昨年、2度目の中止を余儀なくされた。未だコロナ禍は収束の気配を見せないが、今年度は感染防止対策を講じたうえで、昨年度開催するはずだった「東影智裕展」を開催することとなった。

さて、視覚障害者に門戸を開くとはすなわち、触覚による作品鑑賞の機会を提供するということであるが、それは、晴眼者と全く同質の鑑賞体験を提供するということと同義ではない。実際には、視覚障害者は触覚のみで、晴眼者は視覚プラス触覚で鑑賞する展示がほとんどであった。

鑑賞方法を触覚に限定することで晴眼者と視覚障害者の条件を厳密に揃えた展示はこれまで数えるほどしかなく、現在の県立美術館に移転した2002年以降では、筆者の記憶するかぎり2005年の「杉浦隆夫「みんな手探し」」、2016年の「つなぐ×つつむ×つかむ：無視覚流鑑賞の極意」の2回だけである。

もちろん、触覚による鑑賞をコンセプトの中心に据えた展覧会は、上記以外にも開催されてきた。2007年の「山村幸則「手ヂカラ 目ヂカラ 心のチカラ」」や2018年の「触りがいのある犬—中ハシクシゲ」のように、触覚による鑑賞を前提とする作品を作家に新規作成していただいた展覧会はその好例である。そうでなくても、アイマスクで視覚を遮断するという選択肢は、毎回晴眼者に提示されている。

だが一方で、晴眼者はアイマスクを外して作品を見るという選択肢も有している。美術作品が第一義的に視覚芸術である以上、こうした不均衡、と言って語弊があるなら非対称性を解消することは難しい。今回の「東影智裕展—触知の森」は、そうした非対称性の解消を最初から放棄した展覧会である。感染防止の観点からアイマスクの使い回しを断念したということもあるが、そもそも出品作品の重要な部分を視覚的要素が占めていたからである。

招待作家の東影智裕は、高砂市に生まれ、現在、姫路市夢前町在住の造形作家である。武蔵野美術学校に在学中は銅版画を専攻したが、修了後、彫刻コースの副手を務めたのを契機に立体造形へと転身したという。初期の作品

は、幼少期に慣れ親しんだシートン動物記、サン＝テグジュペリの『星の王子様』、ロバート・ローソンの『うさぎのラバット』といった文学作品を題材に、動物のモチーフに機械を思わせる装飾的要素を結合させたようなスタイルで制作していたが、2000年代後半から装飾性を切り詰めたシンプルな様式へと移行し、兎、牛、鹿といった動物の頭部や表皮をモチーフにした立体作品を今日まで継続的に発表している。今回の展覧会では、2010年の《視界 cow s-001》から2018年の《neutral 007》まで、大小12点の作品を出品してもらった。

それらの作品を見る者に印象付ける第一の特徴は、なんといっても動物彫刻としてのリアルな造形である。といっても、そのリアルさは、現実存在する動物の姿を再現的に写そうとしたものではない。例えば、《視界 sight hound B-003》で造形されているのは、いくつかの異なる犬種の部分的イメージを結合させた、空想上の猟犬である。にもかかわらず、見る者が一様にある種のリアルさを感じずにおれないのは、形態としての実体性の強さもさることながら、なによりも表面処理の精緻さ、すなわち毛皮の表現の巧みさ故であろう。

そうした動物の毛皮を表現するために東影が素材として用いるのはエポキシバテである。薄く伸ばしたバテを少しずつ土台に肉付けし、硬化し終わる前に形態を整え、かぎ針の背の部分を使って素早く溝を入れる。この一連の作業を繰り返し重ねることにより、全体として独自の毛皮の表現を獲得することに成功している。それぞれのバテの断片に別個に入れた溝を滑らかに接続し、全体として流れるような毛並みを生み出していく手腕は、超絶技巧と言うより他ない。さらにアクリル絵具で彩色を施すことにより、本来硬質な化学物質であるはずの表面は、柔らかな獣毛であるかのような質感を見る者に感じさせる。その錯視効果は、立体版トロンプイユと呼ぶにふさわしい。

もちろん、作者の求める表現の本質は、そのような外面的な段階にとどまるものではない。前述のように、東影は実在の動物をそのままモデルにするのではなく、自らの記憶と想像力のフィルターを通した空想上の動物を造形する。しかもその動物を全身像ではなく、切り離された頭部や剥ぎ取られた表皮、すなわち部分像として提示している。その理由について作者は、生と死のあわい、中間状態を表現したいからだと述べている。毛皮の一部が病変したような痛々しい様相を見せるのも、同じ目的のための表現である。しかし、生と死の中間状態を表出するためには、まずもって視覚的な第一印象が生々しい生物性を演出する必要がある。つまり、東影の作品では、きわめて思弁的な象徴性が内包されるとともに、それを具現化するための重要なファクターとして表層の視覚効果が機能しているのだ。



会場風景 撮影：高嶋清俊

このように、今回の「東影智裕展—触知の森」は、これまで開催されたなかでも視覚情報の占める割合がとりわけ大きな作品を扱った展覧会であったといえるだろう。そのような作品に触れてみることは、鑑賞者にとってどのような体験となったのだろうか。

それを知るためのヒントは、おそらくアンケートを始めとする来場者からの声に残されている。多くの人が作品に触って鑑賞できる喜びを語ってくれたほか、見た時の印象と触った時の印象のギャップについて言及する感想もいくつか見受けられた。曰く、「温かく柔らかそうに見えたのに触ってみたら冷たく硬かった」、「触るのは怖かったけどいざ触ると作り物とわかって安心した」、等々。これは単にトロンプイユの詐術の種が明かされたという話に留まらず、視覚情報と触覚情報の差異を認識すること自体が鑑賞者の感興の源となったことを意味している。物質としての作品の「正体」が判明しても、がっかりしたという意見がほとんど見られなかったことがそれを裏付けている。

もちろん、視覚的な印象よりも、触感についての感想をダイレクトに述べる声も存在する。例年の「美術の中のかたち」では、ウェットティッシュで拭いた手で直接作品に触れてもらうのが常であったが、今回は作品に触れる際にはニトリル手袋の着用に来場者に義務付けた。コロナウイルス感染防止のための苦肉の策であり、直接作品に触れるよりも指先や掌の感覚が鈍ってしまうのは当然避けられない。触覚による鑑賞を謳う「美術の中のかたち」展としては致命的な欠陥になりかねない措置であったが、そのことへの不満や指摘は予期していたより少なかった。逆に、作品の全体的な形態だけでなく、上述のような毛並みの流れにまで言及し、作者の技術や表現の巧みさを称賛する言葉が聞けたのは良い意味での誤算であった。

アンケートでもうひとつ目立つのは、切り離された動物の頭部をモチーフにした《視界》シリーズのタイトルが「死界」＝「死の世界」というダブルミーニング

を持つことや、自然物である流木と人工物である兎の頭部や表皮を融合させた《侵食》シリーズの象徴的意味に反応した意見である。今回の展示では、そうした作品の象徴性に簡単に触れた解説パネルやパンフレットを会場に置いたのであるが、それらの内容を作品の造形と素直に結び付けて鑑賞した人が多かったということだろう。あるいは、手袋着用による触覚の鈍麻を作者の言葉の力が凌駕したということかもしれない。

さて、この小文をここまで読まれた読者は、ひとつの疑問を抱いたのではないだろうか。晴眼者はともかく、視覚障害者にとって今回の展示はどうであったのか?という疑問を。実はこのことは、筆者にとっても展覧会の準備段階からの懸念であった。視覚情報が大きなウェイトを占める展覧会で、最初からその情報をシャットアウトされているとすれば、果たして楽しく実りある鑑賞体験が可能なのだろうか。

今回はコロナ禍の影響もあってか例年よりも視覚障害者の来場が少なく、サンプルとなる意見や感想をあまり得られなかったため、その成否を軽々に判断することはできない。しかし、会期終盤に来場してくれた唯一の団体来場者の鑑賞現場に立ち会わせてもらった限りでは、概ねポジティブな反応を示されているように感じた。その団体は、ひとりの視覚障害者に対して1～2名の介護者が付き添い、お互いに言葉を交わしながら作品を鑑賞されていたのだが、「今触っているのは何?」、「どんな顔をした動物?」などといった問い掛けがイマジネーションの拡がりを促し、視覚情報を欠く触覚のみによる鑑賞を助けているように見受けられた。

「美術の中のかたち」展の鑑賞のあり方は、視覚と触覚の二元論だけでは議論できない。解説パネルやパンフレットにどのような情報を載せるかを含め、本展における言語情報の役割をさらに考える必要があることに今更ながら気づかされた次第である。

(おかもと・こうき／当館学芸員)

「アイノとアルヴァ 二人のアアルト」展

白川裕信



写真1 アイノ&アルヴァ 二人のアアルト
1937年 Aalto Family Collection
Photo: Eino Mäkinen



写真2 ヴィラ・フローラ
撮影：筆者（白川裕信、2016.6.29）

世田谷美術館、兵庫県立美術館を巡回した本展は、わが国でもよく知られるフィンランドの建築家アルヴァ・アアルト（1898-1976）と、妻であり工作上的パートナーであったアイノ（1894-1949）が協働した25年間の業績を再検証する試みであり、企画及び図録編集はアルヴァ・アアルト財団 [AAF] とギャラリーエークウッド [GA4] が共同で行いました。会期をユヴァスキュラ（ヘルシンキの北方約230km）にあるアルヴァ・アアルト美術館の改修時期に合わせたことで、コレクションからオリジナル資料を多数借用することが出来ました。

これまでアアルトの業績を語る上でアイノの名前が上がることは稀でした。それは当時アアルトの業績がアルヴァ・アアルト事務所の名前で発表されていたことが大きな理由として考えられますが、アイノは収益を上げるためのブランド戦略として意図的にアルヴァの名前を使っていたこと、もう一つ、アイノが54歳で早逝したことも影響していると考えられます。しかしアルヴァはアイノの存在を欠かしては論評することが出来ません。彼は1923年にユヴァスキュラに最初の建築設計事務所を開設し、翌年アイノが加わり、その年の秋に二人は結婚します。アイノが亡くなるまでの25年に及ぶパートナー関係のスタートです（写真1）。

女性の社会進出が一般的ではなかった時代に、アイノがパートナーになったことで、アルヴァには「暮らしを大切にする」という視点が加わり、使いやすさや心地よさを求めた創意工夫は、空間にやわらかさと優しさをもたらしました。モダニズム建築の流れのなかで、アルヴァの作品にはヒューマニズムと自然主義が宿っていると言われるのは、生まれ育ったフィンランドの自然環境に加えて、アイノとの協働による相互作用の影響も大きかったと考えられます。

本国フィンランドでも長らく見落とされてきたこの視点にGA4は着目し、5年以上の時間をかけて本巡回展を実現しました。この間に先行企画として3つの小規模展を開催しましたが、これらを含めて、AAF、そしてアルヴァ&アイノ・アアルト エステートを主宰するファミリーには多大なるご支援をいただきました。また、巡回展の開催館をはじめとする関係機関、関係者のご協力なしには実現できなかったことであり、深く感謝の意を表します。



写真3 トンミ・リンダ（アアルト財団CEO）の背丈を壁に記す、ヘンリック・アアルト（アアルトの孫）とゲストブックの壁 撮影：筆者（白川裕信、2016.6.29）

GA4は2005年に創設され、実現した企画展は2021年9月末現在115回を数えます。「建築・愉しむ」をコンセプトに、テーマ選定とその切り口のオリジナリティを重視し、また企画内容に相応しい媒体を通して体感し、理解を深めていただくという展示方法に拘ってまいりました。アアルトファミリーのプライベート映像、親族や元所員らの証言映像の上映、新規制作模型の展示、拡張現実の技術を建築に応用したMITベーカーハウスの紹介、N.Y.万博フィンランド館の高精度のCG映像制作と原寸でのうねる壁の再現等はこの考え方に沿ったものです。加えて、アアルトファミリーへのインタビューを通して親族しか知りえないエピソードも紹介しました。

展示は時系列で構成し、最初はアルヴァのキャリア初期のデザインを並べました。グラフィック的な才能があって、看板、広告ポスターも手掛けていました。建築においては、新婚旅行で初めて訪れた北イタリアの影響を強く受けており、中でもアッシジ聖フランチェスコ聖堂の意匠は随所に登場します。多くの芸術家に見られることですが、アルヴァも初期の代表作である《労働者会館》（1924-25）や《ムーラメ教会》（1926-29）のデザインはその後の作風とはかけ離れた印象を持っています。

1926年に建てられた夏の家《ヴィラ・フローラ》（写真2）はユヴァスキュラから北西に約130kmのアラヤルヴィという町にあります。2016年6月末、アアルト夫妻の孫ヘンリック・アアルトの案内で、16年ぶりのゲストとして訪問しました。木造平屋建ての建物の外装周りはかなり老朽化していましたが、内部はまだ使える状態で、ここに日付が変わるまでの数時間滞在しました。この家のゲストブックはユニークで、訪問者の名前と日付、そして背丈を記した跡が残るリビングルームの壁がそれです（写真3）。ここに二人のお子さんの名前をたくさん見つけました。背丈の刻印には何故人肌のぬくもりがあって、遠い時間の空白を埋めてくれるような不思議な力を感じました。この場所はアアルトファミリーにとって思い出のいっぱい詰まった特別な場所だったのでしょ。アイノ亡き後ア

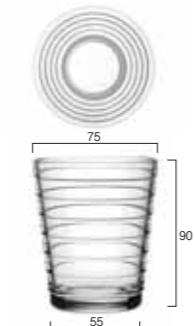


写真4 ホルゲブリック
1932年 littala



写真5 撮影：上野則宏 会場：世田谷美術館
この写真の机は角が丸くなっています。直角にレイアウトしている机の低い方が高い方の下に納まります。コンパクトに収まる、ということ意識したデザインです。



写真6 サヴォイ・ベースと透過光の影
版元：Vintage & Second hand
FURUICHI



写真7 アアルトハウス原寸再現 展示
撮影：上野則宏 会場：世田谷美術館

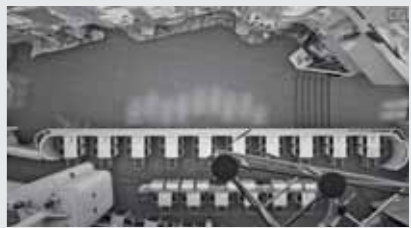


写真8 N.Y.万博 フィンランド館CG画像

特別寄稿

ルヴァが訪れることは無かったと聞いています。会場にはアルヴァが描いたアイノのデスマスクのスケッチも展示しました。単純な線で描かれた絵の余白には、アルヴァの惜別の情が溶かし込まれているような印象です。

夏の家はアイノの設計で、彼女のデザイン手法を知る重要な手掛かりであり、この機会に実測し図面化しました。この作業によって、彼女は建物の全体形状と室内の間仕切り位置の決定にフィボナッチ数列と整数比を用いていたという事実が判明しました。幾何学的な構成は、アイノがデザインした《ボルゲブリック（波）》（1932）というガラス器でも確認できます。波のメタファーとして正円をモチーフにしたこのプロダクトの一つは底辺の直径55mm、高さ90mmで、フィボナッチ数の隣り合う二つの数とほぼ一致します（写真4）。

アイノは家具、什器も多数デザインしています。コンパクトに収納できること、軽量化、キャスターを付けて移動を容易にするといった提案の背景には、家事労働の軽減、さらには女性の社会進出を後押しする、という意図もあったようです。「子ども」にも正面から向き合い、人体寸法、安全性と言った暮らしに根差した合理的な提案が数多くあります（写真5）。アイノは家具・インテリアの会社アルテックの共同創設メンバーで、後にCEOとして手腕を発揮しますが、アイノが示した暮らしという視点の重要性にアルヴァも強く共感していたと考えられます。

アルヴァはカルフラ=イッタラのコンペで大賞を獲った（1936）ガラス器、《サヴォイベース》（写真6）に代表されるように、個人の感性の赴くままに創出した有機的カタチを好みました。吹きガラスによってつくられるこの器の肉厚は一定ではなく、表情は多様で、より自由な精神を表しているかのようです。この精神は、アルヴァが1945年以降油彩による抽象画を数多く描くようになったことにも繋がっているように思います。《マイレア邸》（1939）を見てみると、平面計画における間仕切りと柱位置は全てが一致しているという構成ではありません。書斎のように自立した関係の配置も見られます。また、柱は2本に分けたり、複数で束ねたり、一様ではありません。アルヴァが抱いた柱に対する関心は、建築を重力の束縛から解放したいという想いに繋がっているように思います。重力の影響も、カタチの制約も無い油彩による抽象画は、アルヴァの精神を解き放つ上で重要な意味を持っていたのではないのでしょうか。

国際社会との関わりという視点では、第2回CIAM（近代建築国際会議/1929）に参加の機会を得て国際的な潮流であったモダニズムデザインに直に触れたことは、二人に大きな影響を及ぼしたと考えられます。モダニズムの思想には衛生面での改善、シンプル、実用性、低コストによる量産化といった内容が含まれており、これは二人の価値観とも重なり合うものでした。彼らは自国フィンランドの環境特性をふまえ、自然から感受した要素をモチーフとしたデザインを通じ、独自の答えを探索していくことになります。《バイミオのサナトリウム》（1933）や《ヴィープリの図書館》（1935）は、機能、性能、デザインの統合

の完成度において、彼らの名を世界に知らしめるに十分な成果と言えるものでした。また、これらのプロジェクトのために上質な家具をデザインし、技術的な発展を成し遂げたことは、後のアルテック設立への端緒となりました。

モダンホームの章では、アルヴァの3番目の事務所であり住まいを兼用したヘルシンキの《アアルトハウス》（1935-36）を採り上げ、リビングの一部を再現しました（写真7）。二人のデザインの神髄は、建築と家具、照明（光源の質や机上面からの高さも重要です）、備品、色彩、自然が統合されて心地よさをつくり出しているところにある、ということを体感していただきたいという想いからです。

国際舞台での二人は《ミラノ・トリエンナーレ》（1933・1936）に続き《パリ万博》（1936-37）でも成功を収め、N.Y.近代美術館での個展開催へと繋がります。《N.Y.万博》（1939-40）での成功は二人の最後の協働となる、《MITベーカーハウス学生寮》（1946-49）のプロジェクトに結びつきます。

中でもN.Y.万博フィンランド館は二人が別々にコンペに参加し、1~3等を独占したプロジェクトで、実現したパビリオンはF.L.ライトに絶賛されました。協働における最も重要な作品として位置付けられている一方で、このプロジェクトに関して公開されている情報は極めて限定的であることから、AAFにある全ての図面と写真を借用し、4カ月かけて高精度のCG動画を制作しました（写真8）。完成した姿は、アルヴァのコンペ1等案にあるオーロラ状の大きいうねる壁の構想とアイノの3等案の空間構成を組み合わせたものでした。これによりデザインの主題である「うねる壁」はロビーからもカフェからも眺められるようになり、アルヴァとして納得できる案になったのだと思います。ここに二人が対等のパートナーとして協働した痕跡を見て取ることが出来ます。

アイノとアルヴァ、二人のアアルトは公私にわたりパートナーとしてお互いを信頼し、影響しあい、二人の子どもを育て、母国を国際社会の一員へと引き上げることも大きく貢献しました。デザイン思考や感性の違いを超えて協働し、デザインのチカラを信じ、人の心を豊かにすること、心地の良い環境づくりに最大限のエネルギーを注ぎました。展覧会では二人の活動の軌跡を家族の記録とともに鑑賞していただきました。

（しらかわ・ひろのぶ／ギャラリーエークウッド館長）

略歴
1954年生まれ。東京工業大学大学院 建築学専攻 修士課程修了。1980年竹中工務店入社。2008年3月より2011年2月まで東京本店設計部長、2011年3月より2019年3月までプリンシパルアーキテクト。2016年4月よりギャラリーエークウッド館長兼務。1988年4月から1989年10月までTAC建築設計事務所（The Architects Collaborative Inc.本社アメリカケンブリッジ）勤務。担当した展覧会に「アイノ・アアルト展」（2016年）、「二人のアアルト展」（2019,2020,2021年）、「イームズ・ハウス展」（2019年）など。主な設計担当プロジェクトに「一橋大学佐野書院（学長公邸）」（1994年）、「日産自動車本社ビル」（2009年）など。

マヌエル・フランケロ インタビューより

橋本こずえ



自宅兼アトリエ中庭のフランケロ(2019年10月)

ショート・エッセイ

2020年3月から現在まで、数多くの展覧会が日程変更や臨時休館、そして中止という決断を迫られています。

当館で2021年2月6日から4月4日に開催予定だったマヌエル・フランケロ展は、現在のところ改めて開催する目処は立っていません⁽¹⁾。スペインのマラガに生まれ、現在マドリッドで制作を続けるフランケロ(1953-)はリアリティを追求し、絵画や写真、そしてインスタレーションなどの技法を用いています。作家の日本初の個展となるはずだった本展は、長崎県美術館の学芸員森園敦氏が中心となり、2度にわたるスペインでの打合せや調査を経て準備を進めていました。2019年10月、長崎県美術館の森園氏、稲葉友汰氏、兵庫県立美術館の村田大輔学芸員(当時)と筆者は、現地在住の通訳の山田進氏とともにフランケロの自宅兼アトリエを訪問し、インタビューを行いました。様々な表現方法で極限のリアリティを表現する作家の制作の鍵となる言葉を、ランブル誌面で一部抜粋してご紹介します。(以下、回答部分の翻訳は筆者)

2010年以降、絵画から写真へと表現手段を変更した理由は为什么呢？

フランケロ：以前の私の用いていた絵画、素描などの手法が、後の写真、そのほかの機械的な音によるプロジェクトと全く異なるように見えても、私のコンセプトが表現されるという点において完全に地続きなのです。(中略)私の作品に関心を示したある人々は、その意図を実現するための筆触技法や素描技術などの手段が優れているということを見て、あたかもそれ以上のものが根底にないと考えていました。人が私をそのように捉えようとしていた時、私はその見方から少し自由になりたいと思いました。自分のコンセプトを継続しながら、技法を変えろということ、それが写真へと向かった理由です。

あなたが表現する空間には奥行きが排除されて物自体を描き出すことに焦点が当てられているように感じます。これは、絵画、写真ともに言えることですが、それはなぜでしょうか？

フランケロ：私にとって、絵画、写真、その他の表現媒体であっても、常に関心のあることは現実との関係です。現実と等しい価値を持つのではなく、例えば、現実と「地図」の間に実際に存在するいくつかの要素に相当するような関係性のことです。道路地図は道について特化し、ほかの要素を排除しています。なぜなら、自然の完璧な唯一の「地図」は自然そのものでしかなく、すべての事物の完全な「地図」は作ることはできないからです。「地図」とい

うのは比喻ですが、私は物事存在をどのように見るか、どのように問題意識を持つかについて関心を抱いています。(中略)奥行きよりも、物事に優劣を付けずに扱う、そしてその存在に階級はないということを表現したいのです。例えば小さな引っかき傷やホコリ、アリよりも、もっと大きな物が重要ということはありません。そして、技術に付随する限界から切り離したいのです。例えば写真では、同一の距離にしか焦点を当てることができません。撮影された写真を見るときには、焦点の合っている対象を見るように視線が導かれます。(中略)対象物がどれほど小さくても、顕微鏡レンズなどなんでも活用して、どこまでも近づいて撮影しています。写真でも絵画でもほかの技法においても、その手法の性質によって、鑑賞者に何が重要か、重要でないかを提示したくないのです。すべての対象が人為的でなくありのままにその存在を比較できるように、あたかも現実の痕跡を博物館の展示ケースにそのまま切り取って展示するように、現実と同じ重要性のまま、鑑賞者が自身の基準で見ることができるようになりたいのです。

絵画、写真ともにモチーフは極めて日常的なものに限られています。あなたにとって重要なテーマである「ささいなもの (insignificante)」は、あなたのなかでどういう経緯で生まれたのでしょうか？

フランケロ：私は「ささいなもの」という言葉を使っていますが、私たちは通常の習慣的な一連の出来事や、ほとんど気付かれることのない物事について、それぞれ異なる名称で呼んでいます。それは、瞬間ごとに私たちが意識的になる出来事とは異なり、日常的なものなので当然のことでしょう。しかし、私たちの周りには本当にたくさんの気付くことのない物事が存在しています。なぜなら人間の意識というのはこの瞬間に起こっている一連の事柄に対して注意を払い、そのとき傑出してない周辺を感知しないからです。それを「ささいなもの」と呼んでいます。(中略)私は以前から、ありふれた物事が世界や物事を解釈するための方法であるということに関心を寄せていました。特別な現象は、ときに容易に操作されることがあります。容易に私たちを感情的に操作することがあるのです。私の観点から言えば、とるに足らないものの、凡庸なもの、それらすべてのものを通して世界を探求することのほうが、より興味深いのです。

(はしもと・こずえ／当館学芸員)

(1)長崎県美術館では2022年秋に、マヌエル・フランケロの小展示を企画しています。

「アイノとアルヴァ 二人のアアルト」展 記念講演会

7月11日(日)、本展の企画・監修者の白川裕信氏(ギャラリーエークウッド館長)と岡部三知代氏(同副館長)のお二人による講演会を開催しました。前半は岡部氏にアイノ・アアルト、後半は白川氏にアルヴァ・アアルトについてのお話を伺いました。

アルヴァ・アアルトは、近代建築史に大きな足跡を残したフィンランドを代表する建築家です。その妻アイノは、女性が仕事を持つことが珍しかった時代、建築家、デザイナーとしてのキャリアを築き、アルヴァとともにフィンランドの建築、デザインの発展に貢献しました。国民生活の質の向上をめざし日常の暮らしにこそデザインを、という信念のもと、二人は意見を交換し、アイデアを出し合いながら建築設計やデザインの仕事に取り組みました。

講演会では、二人の「協働」に焦点を当てた展覧会の構成に沿って、彼らが成し遂げた仕事の数々を、多くのスライドを交えてお話いただきました。二人は仕事において完全に対等な関係にあったといい、彼らのデザインは機能性と美しさ、経済的合理性を備え、フィンランドの環境特性を生かしたモダニズム表現であり、その思想は今なお、フィンランドデザインの根底に息づいています。

本展は、あまり知られていなかったアイノの業績を本格的に紹介するとともに、アルヴァ・アアルトの仕事にアイノとの協働の成果としてとらえようとしたものでした。この企画立案に対して、ギャラリーエークウッドに今年度の「第16回西洋美術振興財団賞「文化振興賞」」が贈られました。

(飯尾由貴子／当館学芸員)



講演会の様子



展示風景

※「二人のアアルト」展は、7月10日(土)～8月29日(日)、当館企画展示室で開催されました。

「2021県展」を開催しました



展示風景

8月7日(土)から21日(土)までの13日間、当館の分館である原田の森ギャラリーで「2021県展」を開催しました。昨年度はコロナ禍の影響によりやむなく中止になりましたので、2年ぶりの開催です。今回はいくつか感染防止対策を講じました。たとえば、出品料は郵便振替による事前納付とし、搬入・搬出の日数を増やし、会場では密を避けるよう対処することなどです。また、例年準備作業にご協力いただきましたミュージアム・ボランティアさんや博物館実習の学生さんは今回参加していただけないので、その欠を美術館の職員で埋めることにしました。

応募作品数は522点。一昨年よりも数十点少ない点数です。入選作品数は201点。県展大賞は、彫刻・立体部門大賞の荻野和彦さんの《ガンジスの風》、県民賞は、工芸部門大賞でもあります渡部美智子さんの《毎日が日曜日》。佳作も含めると48点が入賞しました。

(出原 均／当館学芸員)

トピックス

なぎさ公園に現れたクマと…

海を背に3メートル以上ある熊が仁王立ちしています。そして、4メートルのシンメトリカルな白い柱4本。三沢厚彦氏の《Animal 2021-01-B (KOBEBear)》と名和晃平氏の《Ether (family)》(エーテル ファミリー)です。兵庫県と神戸市が連携して当館西側のなぎさ公園に設置した彫刻で、さる6月29日(火)に作家を招いて除幕式とお披露目式がありました。なぜにカエル(フロレンティン・ホフマン《美かえる》)、なぜにキラキラスカートの女の子(ヤノベケンジ《Sun Sister(なぎさ)》)などに続く美術館周辺の意外彫刻シリーズです。ご来館の折りにぜひお立ち寄りください。

(西田桐子／当館学芸員)



三沢厚彦《Animal 2021-01-B(KOBEBear)》 名和晃平《Ether (family)》

●—編集後記
●新型コロナウイルス感染拡大のため、昨年度の「美術の中のかたち」と「県展」は中止となりましたが、今年度は、例年とは異なる対応をとり、開催にこぎつけました。
●「二人のアアルト」展は、昨年3月に会期中で終了した「ゴッホ展」以来の海外展。フィンランドからはるる旅してきた作品がおさめられたクレート(木箱)を見て、「ようこそ」の思いを強くしました。(鈴木)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.72
2021年10月29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

コシノヒロコの絵画作品から 思うことあれこれ

西田桐子



〈WORK #1615〉2016年
広報メインイメージ作品。印刷物では上下が少し切られている

美術館の周縁

今春開催のコシノヒロコ展(4月8日(木)~6月20日(日))では、毎年のコレクションからセレクトした作品(マネキンに着せつけ)を多く展示したが、それに劣らない量の絵画作品を展示した。準備の早い段階での想定をはるかに越える量であったが、それよりなにより、本展のポスターじたい、洋服作品ではなく絵画作品が大きく使用されたのだった。デザイン案を見たとき「ファッションではないが、よいのか?」という懸念が一瞬頭をよぎったが、ラフな筆致で特徴をよくとらえたインパクトのある自画像で、アーティストとしての側面を強調するには「これがよい」という結論に落ち着いた。絵具を掻き落とした線や、その結果見える下層の絵具の色や支持体もなかなか効いている。デザイン案が出たあと知ったのだが、実際の作品は縦27センチ、横22センチと小さなものだ。

「画家になりたかった」と公言しているコシノは、絵画作品だけの発表歴も多く、ファッションの仕事のかたわら絵を描いている、と言ってすませられない域にあるのは確かだ。このポスター案の時点で、ファッションデザイナーだがコシノヒロコはかなりの描き手なのだと感じたが、展示室内に持ち込まれた大量の作品を作者とともに展示していく作業の過程で、この予感は確信に変わることとなった。

端的に言って、筆者にとって、コシノの絵は面白かった。ファッションデザイナーという激務のかたわら、よくこれだけ描く時間があったものだ、しかも100号を超える大作をこんなに沢山、などと驚き気持ちも大きかった。ひとりの作者が描いたと思えない技法や作風の幅の広さについてもいろいろに解釈できるものの、器用さだけが印象づけられるのではなく、ましてやそれぞれの探求が浅いかいようなネガティブな印象は持たなかった。

いやいや、しかし、である。「ファッションデザイナー」のあとにつく「だが」の逆接語と、「画家」ではないこの「描き手」という言葉は、なんなのだろう? 展覧会が開幕し、無事閉幕、そして少し時間が流れ・・・、という今になって、自分で発した「だが」の言葉がいつそう気になる。まるで「ファッションデザイナーの絵画作品」というフォルダを脳内につくって、そこにコシノの作品を格納しているような感じではないか。コシノヒロコはファッションデザイナーであり画家でもある、と、こう単純に思えないのだろうか。ある分野ですでに高名人物が絵を描くというときのその作品を、絵画一本鎗(この言い方は変だが)の画家の作品とは違うカテゴリーに入れているということなのか。

この問題を解きほぐすためのアプローチはいくつかあると思われるが、最も単純化して考えるなら、作品を前にして、作品そのものを見ているのではなく、やはり作者である人を見ているということなのだろう。美術館で働く学芸員のような職種のもの、仕事上の必要として、作品をいったん作者と切り離してみ

るということをよくするが、今回コシノの絵を前にその職業上の訓練のようなものが後方へ退いていたということであると思う。しかし、一般的にいうなら、作品と作者を結びつけることは普通のことであり、むしろそうした見方にごそ絵を見る楽しみを感じる場合も多い。今回のコシノヒロコ展でも、観客はそうのように見たらうし、筆者自身もまずはそのように見たのである。

上映映像「コレクションができるまで (Behind the Scenes: 2020 Spring/Summer Collection)」を見ても、コシノはコレクション準備のスタッフとの打ち合わせ時にスケッチブックを手放さない。頭で考えるというより、描く手先に考えが宿るといったタイプとの印象を受ける。考えや感じたことを伝えるのは、言葉よりも、描いたものの方が十全なのかもしれない。あるいは、多忙なファッションデザイナーであり企業人でもあるような人物が、ひとりの時間に絵を描く、そのことが、描かれた絵画以上のコシノの表現なのかもしれない。

コシノひとりに限らず、洋服のデザインをデザイン画からはじめるファッションデザイナーなら、描くこととの親和性は高く、その人は常に「描く人」だともいえる。昨年度開催した「ミナ ペルホネン」展でも、テキスタイルのデザインのための「絵」が沢山展示されたし、開幕前の展示作業が続く会場で、壁にあらかじめ設置された白いキャンバスに向かって黙々と絵筆をはしらせる皆川明のうしろ姿を見たりもした。

コシノは、かなりの頻度で週末、芦屋の自邸で過ごすという。車の後部に座って自邸に向かうコシノと、樹木のかげから岩場がちらほら見える六甲山(美術館から見える、緑豊かそうな六甲山を想像してはいけない)。全てにおいてアーティスティックな感覚に満ちたコシノが素に戻る道行きを想像してみる。前述した問いへのアプローチのひとつとして、人間と描くこととの根源的な関係を考えてみたりもできるだろう。

(にしだ・きりこ/当館学芸員)



コシノヒロコ展会場風景