



ART RAMBLE

学芸員の視点 ————— ②③

あること、があったこと ——— 小林 公

特別寄稿 ————— ④⑤

美術館と支援組織 ——— 毛利伊知郎

ショート・エッセイ ————— ⑥

「その他」外伝—「鼻がバイブの農婦」のこと

————— 江上ゆか

トピックス ————— ⑦

「森村泰昌 なにものかへのレクイエム」展開連行事

「カンディンスキーと青騎士」展開連行事

こどものイベント展について

美術館の周縁 ————— ⑧

追悼：中原佑介名誉館長（1931—2011） ——— 出原 均

小出楯重の作品におなじみの品々が、的確な材質感と形態で描き出されています。赤いカーテンで示される部屋の一角の空間把握もさすがです。それぞれの配置や色彩は、一見無造作にみえますが、慎重に練られたものなのでしょう。これ以上ないほどクリアな画面といえますが、その底に漂うのはひんやりした非現実感と抽象的な感覚です。鋭すぎるとしばしば指摘される小出の感覚を思い起こさせてくれます。

幾度となく展覧会が開催され、浩瀚な画集も刊行されている小出楯重ですが、本作品については、1970（昭和45）年に開催された「没後40年記念小出楯重展」以来、展覧会への出品歴はなく（匠秀夫『小出楯重』日動出版、1975年）、1972（昭和47）年に集英社から出版された『現代日本美術全集10 安井曾太郎／小出楯重』以外に図版を掲載した画集はありません。

本作品の制作された1924（大正13）年といえば、小出もすでに二科会の中心的な存在です。4月には大阪市美術協会第1回展、6月にはマロニエ社洋画展、9月には第11回二科展、11月には第1回信濃橋洋画研究所展が開催されているので、いずれかの展覧会への出品作であることが考えられますが、これらへの発表の有無も実は判然としません。

現時点では若干謎めいた作品といえますが、当館がすでに所蔵している渡欧直前、直後の《春に向かう風景》（1921年）や《ピジャマの女》（1922年）と、芦屋時代の裸婦像の間に本作品をおけば、小出の転換期の様式をよく窺うことができるはずです。また本作品を加えて、この時期の作品を丹念に追うことで、小出の芸術のより深い理解も可能になることでしょう。（西田桐子／当館学芸員）

コレクションから



小出楯重

《喇叭のある静物》

1924年

油彩・布

60.5×50.0cm

平成22年度伊藤文化財団寄贈

あること、があったこと

小林 公

林勇気「あること being /something」展が終了して二ヶ月が経った。新企画「チャンネル」の第一弾である本展では会場となったアトリエ1での展示のほか、ライブ、屋外での作品上映なども行い、なかなかにぎやかな企画となったと思う。2011年の2月18日から3月19日までという会期とその前後には、新作のテーマであったインターネット上のコミュニケーションと結びついた社会的事件がつづき、3月11日に東日本大震災が発生した。ずっと以前から進めてきた展覧会を、たまたま会期中に起きた出来事と安易に結びつけるべきではないのだが、それらが共振するような感覚をぬぐいきれなかったことも事実である。そこで5月13日、林と展覧会について振り返り話をする機会をもつことにした。本稿はこの時の内容を、展覧会および関連事業の記録、報告と組み合わせ再構成したものである。林の発言については稿者が編集し、本人の確認を得た。

展覧会場で配布したリーフレットに掲載されたコメントの冒頭、林は2010年に爆発的に浸透したインターネット上のネットワークに言及している。林の原稿が稿者のもとに届いたのは2011年1月中旬で、具体的には尖閣諸島沖で起きた漁船衝突事故の映像が海上保安庁の職員の手により動画投稿サイトYou Tubeに流出した事件が意識されていたはずである。2月になると、チュニジアでジャスミン革命がおこり、アラブ諸国で瞬間に民主化運動が広がっていった。こうした運動を支えたのがFacebookやtwitterといったSNS (Social Networking Service) だった。

— インターネット上でのコミュニケーションが現実の世界に変化をもたらすということについて、どう思われますか？
林:画面の向こう側にリアリティがある、ということが際立ってきたように思います。コミュニケーションのスピード、精度、影響力が増して来た結果ではないでしょうか。大量の情報が集約されれば、そこにまとまった世界が出来上がってもおかしくない。

— 画面の向こう側とこちら側（現実世界）というのは、それぞれ独立して存在しているようなイメージですか？
林:画面をはさんで、二つの世界がそれぞれに存在しているというイメージです。画面という窓を介して誰かとコミュニケーションしていて、画面の中で起こっていることが現実の人間を動かしたりもする。色々な人がそれぞれ窓をもっていて、窓を通して人がつながっている。画面の向こう側というのは膨大な量の情報、イメージ、写真、言葉が飛び交っている世界。福島の子力発電所のメルトダウンの話なども、新聞やテレビで報道されるずっと前からインターネット上では流れていた。二つの世界の情報の断絶というかスピードの決定的な違いには驚かされます。情報を操作しようとする画面のこちら側の意図を画面の向こう側は飛び越えてい

る。そこには人種も宗教も超えたひとつのリアリティをもった世界があるのではないか。《あること being/something》にはそうした感覚が反映されているのではないのでしょうか。

3月5日にはSPANOVA、rimaconaのライブを開催した。出演の二組は林の作品に楽曲提供をしており、ライブでも林がその場で操る映像とのコラボレーションが見所のひとつとなった。

ライブ終了後には展覧会最終日に行う屋外での作品上映の準備に取り掛かった。このイベントはチラシでの案内に準備が間に合わず、告知方法は美術館のホームページに頼るほかなかった。そんな中で、林がtwitterを通じて広報につとめてくれたことには大いに助けられた。3月11日（金）の午後、ふと揺れを感じ、周囲の人間も揺れを感じたと言うのでテレビをつける。東北地方で大きな地震が起きたということ、神戸では震度3の揺れだということを確認し、スタッフが美術館内の安全確認に回る。林勇気展会場に目立った異常はなかったが、水を張っていた流しの水面がゆっくりと揺れていた。

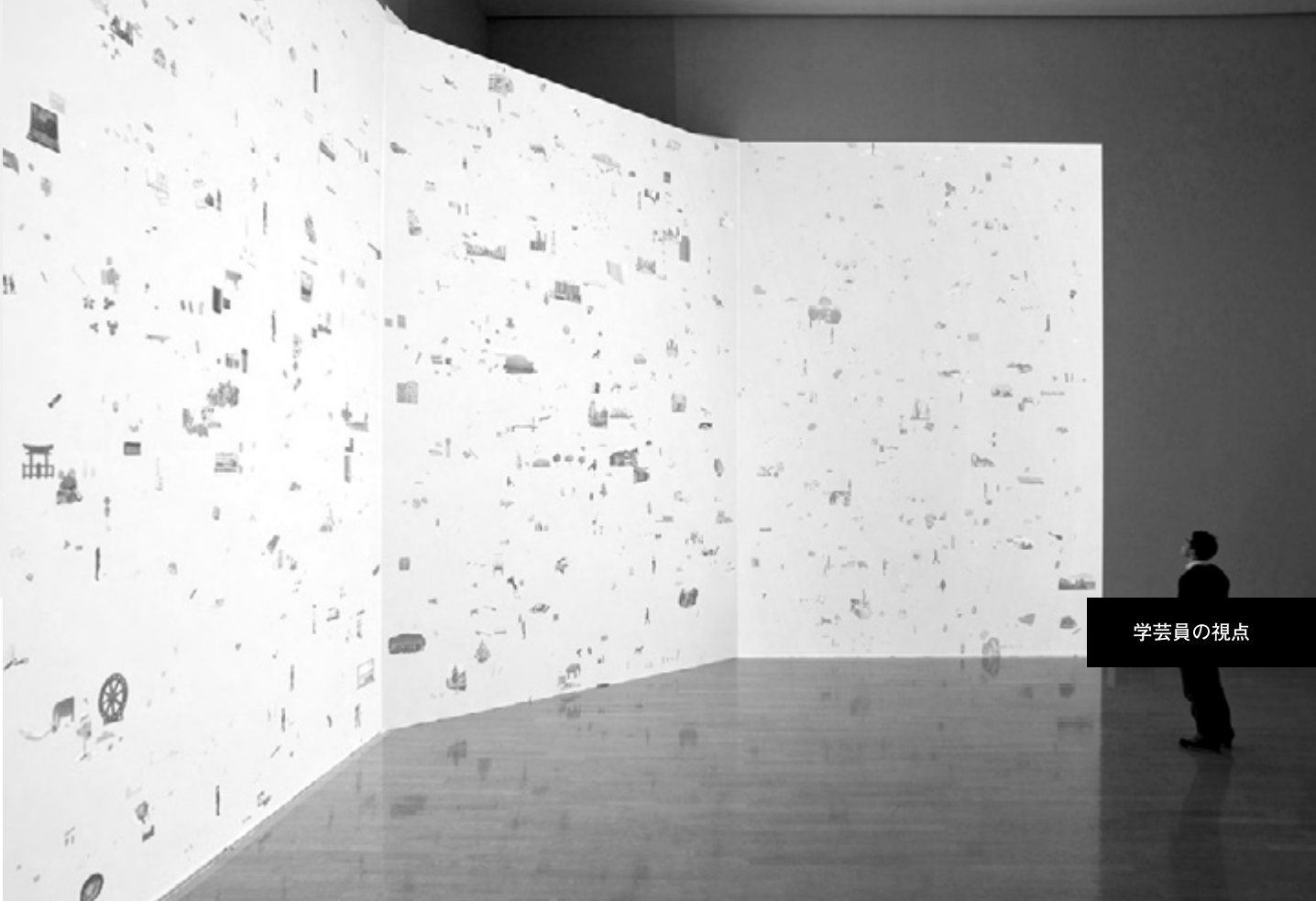
美術館に物理的な被害はなく、3月18日、19日に予定通り屋外上映を実施する。上映作品は、モニター・ディスプレイ用の新作2点と、《LAST BOY LAST GIRL》(2006)、《ささやかでつつましく》(2007)、《landscape re-mix》(2009)の3点である。上映は午後6時から7時まで。会場は屋外スペース4階の「山のデッキ」。

6時にはまだ明るく、壁面に大きく投影した映像はまったく見ることが出来ない。6時30分頃になると日も傾き、うっすらと映像が姿を現しはじめた。間もなく映像と入れ替わるように街は夜景となり、モニター・ディスプレイの映像だけが昼のまま取り残された。

林はこのイベントをtwitterで周知する際、「お話ししよう」と呼びかけていたと記



3月19日の屋外上映の様子。 中央に見えるのは林勇気《LAST BOY LAST GIRL》(2006)。



会場風景 林勇気《あること being/something》2011：写真撮影 表恒匡（SANDWICH）

憶する。そういう場が必要だと林は感じていたのだろうし私も同じ気持ちだった。

—ライブや屋外上映と、展覧会での作品発表との違いをどのように考えていますか？
林:ライブでは制作の過程を見てもらうことを意識しています。作品世界が出来上がっていく感覚、不定形の状態、画面の向こう側と現実とを行き来するやり取り、そういったものが見えるようにしています。今回の屋外上映はとても良い経験でした。初めは明るかったのが徐々に暗くなって映像が見えてくるという体験、時間をかけてスーッと作品世界に入っていく感じがとても良かった。

—屋外上映された《LAST BOY LAST GIRL》は2006年の作品です。廃墟が舞台の、終末観が色濃いた作品で、私にも馴染みのある心象風景が描かれていました。あくまで想像の対象だった風景が地震によって現前し、私自身は自分が想像していたものがなんだったのかという、強い戸惑いを覚えています。林さんはどのように考えていますか？
林:あの作品の風景は抽象的な、テレビやゲームの中にある平均的なイメージを持ってきたものです。探せば同じような類のものはたくさん出てくる。背景に終末観というものを確かに持っている作品です。今の現実の状況というのは終末観などというものを飛び越えて、死そのものを突きつけられている。その決定的な違いではないでしょうか。

—林さんの最近の作品には死というものを強く感じます。別の言い方をすれば、「写真」に対して私たちが禁じえない強烈な感傷性が織り込まれているように思います。林:死を想起させるという感想は実際に多くの方から聞きます。写真を用いている以上、当然かもしれません。写真は過去だからです。時間はどんどん流れて過去になっていく。過去という現在から離れている時間を、写真を用いることで自分のところに引き寄せて、映像を作っているのだと思います。

《landscape》(2009)、《the world and fragments of the world》(2010)、そして《あること being/something》(2011)の3点は特にそうかもしれません。これらの作品は「画面の向こう側」をより意識した作品です。この「向こう」側というのが、見ることは出来ないけれどあるかもしれない、という死の世界と共通しているのかもしれない。

—写真では紙焼きとデジタルの違いは感じますか？
林:紙焼きの写真とは違いますが、例えば以前はフィルムを使って映像を制作していたけれどフィルムに特別な思い入れはありません。フィルムに映っている世界、フィルムの景色には、自分が思うリアリティを感じません。むしろ解像度の高いデジタルの映像の方が、自分が見ているものに近い。デジタルの映像はどんどん拡大していくと最後はドットになってしまう。膨大な数の写真を並列させ、重ねて見ることも出来る。そういった所からデジタルの写真は透明なものだと直感的に思っています。純粋なイメージだけの存在。幽霊みたいなもの。データを保存しているハードディスクが壊れたら全て消えてしまいますし。

「あること being/something」という展覧会の会期中あるいはその前後には様々な出来事がたまたま重なって起きた。そのことについて不用意に過度の意味を与えるべきではない。それでも、この「たまたま」によって、今回の展覧会と林勇気作品の特質の陰影が、強く浮かび上がったという実感がある。私がそのように伝えと、林はしばらく間をおいてから「作品がすっぱり、時代にはまってしまうたね」と返してくれた。

優れた作品は極めて同時代的でありながら、時代を超えた訴求力を持つ。だからこそ、将来この展覧会を振り返る時のために、今この時の記憶をとどめておきたいと思う。本稿はそのための記録である。

（こばやし・ただし／当館学芸員）

美術館と支援組織

毛利伊知郎

美術館や博物館が地域社会に根を下ろして、より良い活動を継続していくためには外部の組織や人々との関係が重要だ。もちろん、美術館活動の主たる担い手が、館長を中心とする学芸や事務部門等からなる館職員であることはいうまでもない。館員のみで美術館を運営していくことも不可能ではない。

しかし、美術館活動に外部の人々や組織が何らかの形で関与する場合と、そうでない場合とでは、館員の意識や活動のあり方、美術館の性格に少なからぬ差異が生じるのではないだろうか。職員が独りよがりになることなく、美術館のありようを相対化して美術館にとってより重要なことが何かを考える上で、外部の人々の関与は大きな意義を持つ。

美術館活動への外部の関与ということでは、博物館法にも規定された協議会など外部メンバーによる委員会の他、ボランティアや友の会などの支援組織が先ず思い浮かぶだろう。それらについても語るべきことは多々あるけれども、本稿では美術館への経済支援を伴う外部組織と美術館との関係にテーマを絞ることとしたい。

わが国で、企業などから資金援助を受けて美術展が開催されることが珍しくなくなったのはいつ頃からだろうか。日本経済の低迷が長期化しているにもかかわらず、各企業のロゴや社名が掲載された昨今の展覧会ポスターやチラシの多さには目を瞠らされるばかりだ。その背景には美術館など展覧会主催者側での財政難という問題に加えて、企業側での社会的責任（いわゆるCSR）やメセナ活動の重視があるが、こうした美術展への企業協賛は大都市圏を中心にわが国でも定着した感が強い。

最近では、欧米の美術館に見られるメンバーシップ制度を取り入れる美術館が日本でも現れるようになった。しかし、こうしたサポート制度がわが国で広く定着するか

どうかは未知数で、現状では企業等による美術館支援は展覧会への単発的な協賛という形を取ることが多い。その要因としては、特定の美術館での展覧会に協賛や支援を継続するよりは複数の美術館の展覧会に支援する方が、CSRや企業イメージ向上という点でよりふさわしいという判断が企業の側に働くことも考えられるだろう。

美術館の活動というと、特別展などと呼ばれる会期限定の展覧会に目が向けられがちである。話題性の高い展覧会はマスコミで取り上げられることも多く、そうした展覧会に企業が協賛という形で支援を行うことは理解しやすいことである。展覧会のパブリシティを通じて企業名が多くの人々の目に触れる協賛を、企業がPR活動の一つと認識している場合もあるだろう。

しかし、美術館にとっては展覧会への支援だけではなく、作品収集や保存、調査研究、教育活動などの活動への支援も受けたいところだ。これらの活動は美術館活動の根幹を成す重要な活動で、しかも不断に継続されることに意義がある。いずれも短期間で成果が出る活動ではない。中長期的な計画を立てて、一定期間毎に検証しつつ、必要ならば計画に改訂を加えながら継続していくべき活動である。

しかし、これらの活動は地味であるためか、企業がこれらに対して資金援助を行うケースは展覧会への協賛に比して少ないのが実状だ。まして、この種の活動に複数年にわたって企業から資金サポートを継続して受けることはほとんど不可能だ。営利企業の文化活動支援は、こうした継続性が要求される地道な活動には本来的に向いていないのかもしれない。

こうした美術館をめぐる状況の中、伊藤文化財団が30年にわたって兵庫県立美術館の作品収集や調査研究を支援してきたことは特筆にあたする。もちろん、企業等による単発的支援もそれぞれ重要な意義を持っているにちがいない。しかし、継続的な支援は、単発のそれとは異なる意味を持っている。支援が継続されること



「2011年度コレクション展 I :伊藤文化財団設立30年記念—寄贈作品の精華」
(兵庫県立美術館、2011年3月26日～7月3日)

によって、はじめて大きな果実を生む活動もあるのだ。

この種の継続支援を行っている組織はわが国では非常に少ない。伊藤文化財団は、その数少ない貴重な支援組織だ。同種の組織としては、管見では筆者が所属する三重県立美術館の支援を行っている岡田文化財団が思い浮かぶ程度だ^(註)。公立美術館の収集活動などを支援する二つの組織が、たとえ企業人が設立したものであっても共に非営利組織であることは示唆的である。

三重県立美術館の作品収集などを支援してきた岡田文化財団は、1980年に大手流通グループ「イオン」の創業者で三重県出身の岡田卓也氏が保有する株式を寄贈して基本財産として設立された公益法人である。三重県が県立美術館を建設するに際して、財政が必ずしも豊かでない三重県の美術館が将来にわたって安定した活動を行うためには、民間の支援を継続して得ることが重要と考えた当時の知事らが岡田氏に働きかけ、岡田氏が要請に応じて設立に至ったのだという。

同財団による三重県立美術館への支援は開館前から始まり、美術作品寄贈と展覧会への助成を中心に現在に至っている。この間に岡田文化財団は自ら美術館（Paramita Museum）を運営するようになった他、三重県内の文化施設や個人等の文化活動にも幅広く支援を行うようになった。しかし、その設立の経緯と特定



同上

の公立美術館に対する継続的な支援活動という点では、両財団は非常に似通っている。

岡田文化財団による三重県立美術館への支援の中心も、伊藤文化財団と同じく美術作品の寄贈である。寄贈された作品は現在までに約400点を数え、当館ではその全容を紹介する展覧会を1999年と2009年に開催している。

それら寄贈作品は三重県ゆかりの作品を中心とする日本美術と西洋美術とに大別されるが、美術館の収集予算では購入が困難な作品が数多く含まれ、これら寄贈作品は当館コレクションを代表する存在となっている。

このような支援組織からの美術館への作品寄贈は、継続的な支援の重要性を最も明瞭に示しているといえるだろう。伊藤文化財団から兵庫県立美術館に寄贈された700点の作品は、30年という時の流れの中で同館収蔵作品に加えられてきたものである。たとえ潤沢な資金があったとしても、これらを一時に収集することは不可能だろう。岡田文化財団から当館に寄贈された400点についても同じことがいえる。美術館コレクションは、長い歳月をかけて集積されていくものだ。そのようにして形成されてきた美術館コレクションに接した時、収集に伴う時間の重みを感じるのは筆者だけだろうか。

美術館に終の棲家を得た美術作品は、今を生きる私たちだけではなく未来の人々にも感動を与え続けてくれる。日本では、私たち皆の共有財産である美術館コレクションの意義が必ずしも広く理解されているとはいえないけれども、コレクションこそ美術館の本質である。そのコレクション形成に外部の支援を継続して受けられることの意義は、何度繰り返しても言い過ぎることはいらないだろう。

(もうり・いちろう／三重県立美術館副館長)
1955年生まれ。
1981年より三重県立美術館建設準備室に勤務、翌年の同館開館以後、学芸員、学芸課長などを歴任。2008年より現職。

(註) 岡田文化財団については、同財団HP (<http://www.okadabunka.or.jp/>) を参照。また、国立国際美術館の支援を行っているダイキン工業現代美術振興財団があるが、その支援は調査・研究から展示、講演会などが主たる対象で、作品寄贈は行っていないという。



「未来への贈りもの—岡田文化財団寄贈作品展」会場風景(三重県立美術館、2009年6月9日～7月20日)



同左

「その他」外伝― 「鼻がパイプの農婦」のこと

江上ゆか

ショート・エッセイ

2010年度コレクション展Ⅲの小企画「『その他』のチカラ。―森村泰昌の小宇宙―」（11月20日～2011年3月13日）では、2006年度、伊藤文化財団の寄贈により当館所蔵となった72点を中心に、森村作品の熱心な蒐集家であるO氏のコレクション83点を、初めて一堂に展示した。

森村泰昌といえば、名画の登場人物や女優に扮したセルフポートレイトの写真作品で知られる。だがこのコレクションを特徴づけているのは、モノクロの写真小品やオブジェ、「書」、果ては招き猫など、「主要」作品からするとむしろ例外的な品々だ。本展は、森村自身によるタイトルにも明らかなとおり、そんな「その他」的なものこそが持つチカラ、自由気ままな実験のうちに作家の本質が思わぬ「レアな」かたちであられた「レアもの」の魅力を、積極的に紹介しようとするものであった。

O氏が森村作品を集めはじめたのは、1989年のことである。実はその初期段階で入手を望みつつもかなわず、コレクションに加えられなかった作品があるという。展覧会や図録では触れることのできなかったこの幻の一点について、この場を借りて記しておきたい。

1987年、ギャラリービュウ（大阪）の「BOX MAKER'S SHOW」に出品された題名のない作品、通称「鼻がパイプの農婦」。ゴッホの描いた農婦の絵に森村が扮した、その写真作品の鼻の部分に、なんと本物のパイプが貼り付けられている。

O氏コレクションには同じ年に制作された、やはり写真とオブジェを組み合わせた作例が含まれている。デュシャンのセミ・レディメイド《秘めた音で》にもとづく《だぶらかし B スペシャル》（1989年）だ。写真のイメージ（糸巻き）が再び現実のオブジェ（糸）に戻り、割れたガラスの穴（デュシャンの「大ガラス」!）から垂れ下がっている。なおこの《だぶらかし B スペシャル》こそ、O氏が購入した森村作品第一号である。後にコレクションには、糸なしガラスなしの大型作品《だぶらかし B》（1989年）も加わり、コレクションの中で両者を比較して見ることができる。

「鼻がパイプの農婦」では、イメージとオブジェの関係はさらに複雑だ。ゴッホの



「鼻がパイプの農婦」（写真提供:尼子章男氏）

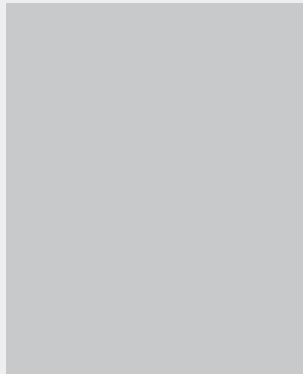
くわえるパイプが、その絵の世界に入り込んでくるなんて。いやそもそも、作者はゴッホではなく、森村だ。絵画のイメージを演じる生身の鼻、そのイメージをパイプが演じている？パイプをめぐる現実とイメージとの関係といえは、描かれたパイプの下に「これはパイプではない」と注記したマグリットの有名な絵画作品も、もちろん想起されるだろう。

《だぶらかし B スペシャル》を買ってほどなく、「鼻がパイプの農婦」を目にしたO氏。ぜひこちらも、と思い相談を持ちかけた時には一足遅く、既に別の所蔵者の元へ渡ってしまっていたのだという。

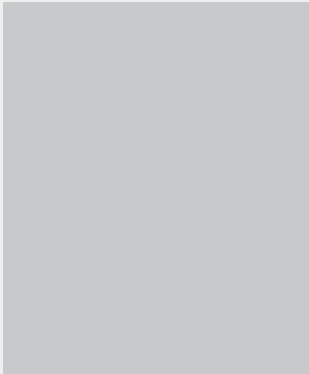
いま美術館にあるO氏コレクションには、ゴッホ関連として、耳を切った（そしてパイプをくわえる）自画像に扮した《肖像（ゴッホ）》の小型ヴァージョン（1985-92年）、モノクロ小品《農婦（セピア）》（1985年）、そして《カミュー・ルーラン（セピア）》（1985年）が揃っている。ここにもし「鼻がパイプの農婦」が加わっていたならば、と考えずにはいられない。《だぶらかし B》シリーズとともに、初期の「レアもの」における、オブジェを鍵にしたイメージと現実の見事な変奏ぶりを、いっそう際立たせていたに違いない。

また、もし「鼻がパイプの農婦」が加わっていれば、O氏コレクションにはギャラリービュウ関連の作品が、さらに一つ増えていたことにもなる。「BOX MAKER'S SHOW」は「アートカレンダー展」や「招き猫展」などとともに（いずれも森村の出品作がO氏コレクションに含まれている）、ある共通の素材を使って作家が競作するビュウの企画展だった。なかでも箱がお題の「BOX MAKER'S SHOW」は、つくり手に人気の企画だったという。1983年から95年までアメリカ村の片隅にあり、若い作家や関係者たちが出入りしていたというビュウ。1980年代、関西ニューウェイヴと呼ばれた頃の、まさに「その他」的現場にまつわる「レアな」＝生々しい／稀少な記憶もが、コレクションに加わっていただろう。（えがみ・ゆか／当館学芸員）

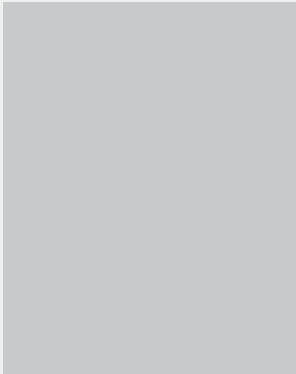
※執筆にあたり、元ギャラリービュウ主宰者の尼子章男氏に貴重な資料と情報をご提供いただきました。記して感謝申し上げます。



《だぶらかし B スペシャル》1987年



《だぶらかし B》1987年



《農婦（セピア）》1985年

「森村泰昌 なにものかへのレクイエム」展関連行事

「森村泰昌 なにものかへのレクイエム―戦場の頂上の芸術」展の会期中、出品作家の森村泰昌さんによる講演会と、ゲストを迎えての対談を開催しました。

1月23日（日）の講演会「自作を語る／レクイエム、それから」では、出品作について、作者である森村さんご自身だからこそ語れる制作秘話を多数披露していただきました。撮影現場の記録写真やテストプリント、さらには小道具の現物まで登場。なんとか元の写真に「なろう」とする過程での苦心惨憺のエピソードに、何度も大笑いしつつ、ただそっくりに再現しただけで似るものではないということを実感し、森村作品において「演じる」とはどういうことか、あらためて考える機会となりました。

2月26日（土）には、美術作家のやなぎみわさんと森村さんとの対談を実施しました。写真を主な表現手段とし、「演じる」という要素や、またその作品は斬新でありながらどこか「古風」という点でも共通するお二人。写真や映像、演劇といった表現方法をめぐって、「レクイエム」シリーズを考えるうえで避けて通れない「死」というキーワードを軸に、じっくりとお話いただきました。「レクイエム」シリーズ以降の森村さんの最新作にまで広げて深く掘り下げたお話となり、東京、豊田、広島、そして神戸と、一年をかけた長い巡回展のしめくりとしても、ふさわしい催しとなりました。（江上ゆか／当館学芸員）



対談の様子（左:森村さん、右:やなぎさん）

「カンディンスキーと青騎士」展関連行事

展覧会をさらに深く理解していただくために、ふたつの関連行事をおこないました。

まずは5月8日（日）に開催のレクチャーコンサート「シェーンベルクとカンディンスキー―抽象絵画から無調音楽へ」。京都大学人文科学研究所准教授の岡田暁生氏を講師に、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究所准教授の小坂圭太氏をピアニストにそれぞれお招きしました。前半では画家カンディンスキ



レクチャー中の岡田氏（左）とそれを聞く小坂氏（右）



講演中の山野氏

ーと作曲家シェーンベルクとの史上重要な出会いを中心に、それ以前の彼らの後期ロマン派的な様式の作品をスライドや実際の演奏等で比較検討しました。また後半では、リヒャルト・シュトラウスやレーガーのピアノ曲、そしてシェーンベルクの「3つのピアノ曲作品11」と「6つの小さなピアノ曲作品19」のきわめて凝縮された音の世界をバワフルに演奏していただき、大きな感銘を呼び起こしてくださいました。

そして5月15日（日）には、京都国立近代美術館学芸課長の山野英嗣氏を講師にお迎えし、記念講演会「カンディンスキーのミュンヘン時代―抽象絵画誕生と諸芸術の総合化への道」を開催。カンディンスキーの抽象化にとって、タブロー以上に木版画が重要な役割を果たし、黒白の形態把握と表出のプロセスが前人未踏の領域への布石となったことなどを、自説を織り交ぜて講演され、難解とされるカンディンスキー芸術の理解への大きな足がかりをご提供くださいました。

（相良周作／当館学芸員）

こどものイベント展について

去る3月19日（金）～27（日）の8日間、ギャラリー棟1階のホワイエで、1年間のこどものイベントを振り返る「こどものイベント展」を開催しました。イベントで制作された子どもたちの作品を預かり、その作品を展示することで各回の活動を紹介してきた本展ですが、近年はイベントに参加されなかったご家族やお友達とも思いを共有して欲しいという気持ちから、作品を持って帰ってもらうようにしています。その結果、展示会場が少々寂しくなり、これまでとは性格も異なってきました。

そこで、今回から、アトリエ1（閉じた空間）から、ホワイエ（オープンな空間）へと会場を移し、各イベントの写真にスタッフ及びミュージアム・ボランティアの「こども班」のメンバーが文章を加えた壁新聞を作り、それぞれのイベント内容を紹介するスタイルに変更しました。また、会期中には申込み不要・立ち寄り式で気軽に参加してもらえる「アートであそび!」を実施。見るだけでなく作品を作って持って帰ってもらえる展覧会になりました。当展の詳しい内容はHPでもご覧いただけます。「教育プログラム」→「こども・おやこ向け」→「イベチャン・ントチャンのイベント通信」をクリックしてみてください。（遊免寛子／当館学芸員）



イベント展の会場でワークショップ

● ― 編集後記

●今号は、常設展示室やアトリエなどで開催した展覧会を中心に誌面を構成しました。盛んに広報される特別展ほどには目を引きませんが、その意義もしっかりと検証していきたいと思います。
●2004年10月から学芸員を務めていた吉田朋子が3月末で退職し、京都ノートルダム女子大学人間文化学部講師に着任しました。今後のご活躍をお祈りします。代わって4月より新規採用の学芸員として鈴木慈子（すずき・よしこ）が着任しました。本誌にも近々登場すると思いますが、どうぞよろしくお願いいたします。
●前号3ページ右の段下から3行目「もうひとつ歴史」は「もうひとつの歴史」の誤りでした。お詫びして訂正いたします。（服部）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.31

2011年6月30日発行
編集・発行:兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
印刷:(株)サンメディア

追悼：中原佑介名誉館長 (1931－2011)

出原 均



「河口龍夫―見えないものと見えるもの―」展(2007年)の座談会にて。左:中原前館長、右:河口氏

美術館の周縁

中原佑介名誉館長が逝去された。私たちが訃報を受けたのは3月11日の東日本大震災の日で、その残酷さには奇妙な非現実感が漂っていた。在任中体調の芳しくない様子も見受けられたが、退任後のご活躍が多少伝わっていたので、館を去られてまだ一年も経たないご逝去は無念の極みだ。

中原さん(以後、この称で通します)が当館の館長職を勤められたのは、2006年4月から2010年3月までの4年間である。就任時、すでに館の運営ルールがほぼ敷かれていたこともあり、中原色を強く打ち出すことはされず、それまでの流れと職員の自主性をつとめて尊重された。今にして思えば、中原さん独特の間合いだったといえる。結局、ご自身の専門である現代美術の展覧会は企画に至らず、図録への執筆は「河口龍夫展」のみだったのは寂しく、心残りだ。

評論家である中原さんには私たち学芸員はもともと文字を介して接してきた。とくに1960―70年代の美術を捉える視座は中原さんの評論から得ること多々であった。したがって、中原さんと役所上の上下関係になることにやや違和感もあったが、少なくとも中原さん自身は美術に携わる先輩の立場から私たちに接していただいたように思う。展覧会などの準備や陳列の際、あるいは、アフター・ファイブの集いの席でお話することあれば、館内の講演会や座談会などで中原節を拝聴することもあった。こうして中原さんの思考の巖に触れたのはなによりもえがたい体験だったといえる。

中原さんの業績を、やや私的な整理で以下に記すことにしたい。

1955年、京都大学大学院で理論物理学を研究されていた中原さんは、雑誌『美術批評』が募集した美術評論で第一席となる。この「創造のための批評」において、作家の創造を解明するだけでなく、作家を変革するための能動的な批評を主張された。翌年、上京して評論家の道に。やがて針生一郎氏、東野芳明氏とともに戦後の美術評論家の御三家と称されるようになる。1956―64年の9年にわたる『読売新聞』の美術週評では、平明な文章で、現代に積極的に関わる表現を賞賛する一方、既成の美術に安住する美術家を厳しく批判し続けた。

このような立場から、作品だけでなく、社会や状況を視野に入れて論を構築された。当時は美術自体、大きな転換期、いわゆる現代美術の興隆期であり、それと併走する評論だったといえよう。もちろん、中原批評の真骨頂は、誰もが認めるように、たんなる状況論ではなく、そこから論理を鮮やかに抽出し、展開させることにあった。1962年の『ナンセンスの美学』、1965年の『現代彫刻』を経て、1972年には1960年代の主要な評論をまとめた『見ることの神話』を上梓。美術をつねにその外部と照らしながら問いつつ、見ることの意味と可能性を極限まで突き進めていった。

その評論とちょうど表裏の関係(評論の結実であるとともに、評論を彫琢するという意味で)にあるのが、第10回東京ビエンナーレ(1970年)の企画である。「人間と物質(のあいだ)」の題名どおり、美術をほとんどのものにまで還元し、それと人間との

関係性を探ることをテーマとされた。中原さん39歳の脂ののった時期である。この展覧会の評価は、今日ますます高まるばかりだ。

この頃、絶頂期の中原さんに対し、次世代の評論家からの批判も登場する。たとえば、中原さんの時評集『人間と物質のあいだ』(1972年)の書評で、藤枝晃雄氏が、作品分析を重視するフォーマリズムの立場から、その批評を「啓蒙的」と批判した(美術手帖1972.12)。いつだったか同誌のバックナンバーをめくっていたとき、私はこの記事を見つけ、驚きとともに読んだ記憶がある。

当然、中原さんは、この批判に意識的であったようだ。中原さんは、以後の著作、たとえば、『大発明物語』(1975年)や『ブランクーシ』(1986年)などで1960年代のテーマを掘り下げていったが、そのひとつである『1930年代のメキシコ』(1994年)に関するインタビューで、フォーマリズムに対し、メキシコをケースにして美術と社会の関係を捉えようとしたと明言しているのである(美術手帖1994.6)。

1980年代以降、中原さんは現代美術の代表誌『美術手帖』に寄稿することが減り、『草月』への比重が大きくなっていった(『草月』の連載から『現代芸術入門』(1979年)『ヒトはなぜ絵を描くのか』(2001年)が生まれている)。そのような中で、1984年2月の『美術手帖』に中原さんへのインタビューが掲載された。その内容は、しかし、当時学生だった私にはまったく意外だった。ニュー・ペインティング以降、過去のスタイルが混在するとともに、スタイルとは別のものが現代美術を推進する時代に入るとされ、中原さんたちが関わってきた状況からの断絶に戸惑いを吐露されていたからである。

この状況は、今日より拡大された形で続いていると思われるが、壮年期後の中原さんがそれに対しどのような考えを持ち、どのように対処しようとしたのか興味深いところだ。在任中にその点について伺う蛮勇を私は持ち合わせていなかったが、中原さんのこれまでのお仕事にヒントが隠されているかもしれない。編著書『ヒトはなぜ絵を描くのか』は、現存する人類最古の絵画、旧石器時代の壁画を対象にしている。もともと美術の根源への関心の高い中原さんだが、その歴史的な視点を徹底したわけである。美術をその出発から捉え直すことによって、美術及び美術史の根本的な揺らぎに対応しようという意図があったのかもしれない。当館の講演会でも、この長いスパンの中で美術を捉えつつ、絵画を分類されていたのを思い出す。

中原さんの肉声に触れることはもうない。しかし、今年の夏から著作集が刊行されるという。その評論に目を通し、その論理の根底にある論理を(あるいは情熱をも)探ることは、中原さんの評論に対するよき接し方ではないかと思う。

(ではら・ひとし／当館学芸員)