

ARTRAMBLE

学芸員の視点 ②③

情熱の注ぎ方

「フルーツ・オブ・パッション

ボンビドゥー・センター・コレクション」雑感——小林公

学芸員の視点 ④⑤

奥田善巳の絵画について——出原均

ショート・エッセイ ⑥

イメージとテキストの照応は時代を照らしたか

「昭和モダン 絵画と文学1926-1936」を終えて——速水豊

トピックス ⑦

こどものイベント「ブックデザインをしよう!」

国際シンポジウム「あさっての美術館」

「奥田善巳を語る」

美術館の周縁 ⑧

福島県における文化財レスキューについて

—帰宅困難区域内の博物館収蔵品撤収作業に参加して—

——相澤邦彦

コレクションから

たくさんの線に覆われた褐色の画面。暗く塗られた背景に、人とおぼしき姿が浮かび上がります。ぎろろぎろとした目は、何かを訴えかけています。下部は角ばっていて、鳥の脚のように見えます。

作者の久保晃は、1926年、奈良に生まれました。20歳の頃から大阪で美術を学び、その後、独立美術協会の展覧会に出品します。

そして30歳を迎えた1956年、片山昭弘、河野芳夫、小林二郎とともに、制作者集団「極(ごく)」を結成します。久保はこのグループの一員として、約2年半の間、活動しました。

戦後まもない1950年代、美術の世界に存在する旧態に反発し、体制に

染まらず自らの主張を行おうとする作家たちが、次々とグループを結成しました。彼らはそれぞれ、独自の表現を探求しました。中でも「極」は、単なる写実でもなく、全くの抽象でもない、半具象といえる手法で社会の矛盾や苦悩する人間を表現しました。

多数の線描は引っ掻き傷のようであり、目を見開く姿は、揺れ動く戦後を生きる久保のような表現者そのものです。大戦をへて急速に変貌していく社会への眼差しは、画中のまなこ重なります。

(鈴木慈子/当館学芸員)

久保晃(1926-2010)

〈カメラマン〉

1958(昭和33)年

パステル・紙

34.0×22.0cm

平成24年度 久保極氏寄贈

情熱の注ぎ方

「フルーツ・オブ・パッション ポンピドゥー・センター・コレクション」雑感

小林 公

2014年1月18日から3月23日まで開催された「フルーツ・オブ・パッション ポンピドゥー・センター・コレクション」は、その名の通りポンピドゥー・センターのコレクションを紹介する展覧会だ。正確を期すなら同センターにある国立近代美術館のコレクションと言わなければならない所だが、ポンピドゥー・センターも自らのブランド化に積極的なようで、この辺りの厳密さはさほど求められなかった。広報物などではむしろ「ポンピドゥー・センター」の名前を押し出すことを推奨されたくらいである。

本展開催の経緯は展覧会図録におさめられているポンピドゥー・センター理事長のアラン・セバン氏、当館館長の養豊、そして展覧会監修者である国立近代美術館学芸員のヨナス・ストルスヴ氏によるごあいさつで触れているのでそちらに譲りたい。ここでは、この展覧会の根っこにある「コレクション」についての雑感を記したい。

本展はポンピドゥー・センターという世界有数の美術館のコレクションを紹介するものだが、いわゆるブロックバスター型の展覧会とは性質を異にしている。ブロックバスターとは数十万人規模の来場者を見込んだ大規模展のことで、広く知られた名画や世界に冠たる美術館のコレクションを紹介する「○○美術館展」といった体裁のものが多い。私自身も「○○美術館展」で名画や巨匠たちへの憧れを満たしてきたわけで、この種の展覧会を否定するつもりは全くない。それは多くの人にとって、いつか見てみたいと思っていた有名画家たちの作品に接する千載一遇のチャンスだ。

ポンピドゥー・センターはまぎれもなく世界でトップレベルの有名美術館だが、「フルーツ・オブ・パッション」はピカソやシャガールといった高い知名度を誇る作家の作品を含んでいない点、そして敬遠されがちな現代美術に特化している点でブロックバスターとは違った種類のものだ。エルネスト・ネトやアンリ・サラなど、熱心な美術愛好者にとっての有名作家が目白押しとは言え、彼らを有名だと感じる人は圧倒的に少ない。有名美術館の名前を冠した展覧会であっても本展はリスクを伴う大きな挑戦であり、ポンピドゥー・センターの人々もそれを知っているからこそ、開会式において当館の挑戦を恐れない姿勢に賛辞を贈ってくださったのだと思う。

ブロックバスター型の展覧会は、しばしば開催館の地道な調査・研究の成果を世に問う自主企画展と対照的なものとして語られる。それは不幸にして、大抵の場合それぞれの集客実績が鮮やかな対比をなすからで、このため美術館の運営に関する議論においては、一方を善玉、もう一方を悪玉とする単純な話で終わってしまう恐れがある。ビジネスライクな集客至上主義の立

場に立てばブロックバスターは必要不可欠なコンテンツとなるし、社会教育施設である美術館の使命を全うすべしとの立場からすれば、入場者数ばかりあげつらう借り物の展覧会は本来の活動からかけ離れた目の上のたんこぶとなる。この間を取れば、それは一種の必要悪だ。いずれにしても、展覧会のタイプの話に閉じ込めてしまっはこうした議論は生産的なものにはならないように思う。

そこで提案したいのは、「○○美術館展」をブロックバスターとしてではなくコレクション展として考えてみるということだ。地元美術館のコレクション展は地味で変わり映えがしないと足がなかなか向かないかもしれないが、海を渡ってやってくるコレクション展は「特別」なものとなる。その時、○○美術館は自らのコレクションを貸出すことで一定の利益を得ているのだなあと、ちょっと下品な想像をしてみても良いのかもしれない。コレクションは人影のまばらな展示室に鎮座するばかりでなく、遠征先ではなばなく迎えられることもある。海外旅行で美術館を訪れた際に足を運ぶのも、ほぼ確実にその美術館のコレクション展のはずだ。それほど魅力的なコレクションを持っているのは世界でも一握りですよ、という指摘はその通りだ。それでも、コレクションは天から降ってくるものではなく、時間をかけて築き上げるものだということを忘れるべきではない。○○美術館は多くの場合、長い歴史を誇る美術館・博物館だが、そうした施設がコレクションの収集と管理に時間的・経済的なコストをどれだけかけてきたのかを考えなければならない。

それでは、一定の存在感を持つコレクションを築き上げるのはどれくらいの時間と予算が必要なのだろうか。このことを思うと「フルーツ・オブ・パッション」という展覧会は私たちに希望を感じさせてくれるし、不安と焦燥の種ともなる。

この展覧会は国立近代美術館の支援組織である国立近代美術館友の会 (Société des amis du Musée national d'art moderne) の活動のひとつである「現代美術プロジェクト (Projet pour l'art contemporain)」の成果を紹介するものだ。2002年に始まったこのプロジェクトは、その名の通り現代美術作品に特化して美術館の収集活動を支援することを目的としている。2002年から2011年までの10年間で71名の作家による100点余りの作品がこのプロジェクトによって国立近代美術館に寄贈された。ポンピドゥー・センターはプロジェクトの10周年を記念して2012年10月17日から翌年3月11日まで「リュイ・ド・ラ・パッション (Fruits de la Passion)」展を開催し、このプロジェクトによってコレクションに加わった30点余りの作品を展示



兵庫県立美術館での展示風景。
写真向かって一番右の作品は、神戸展で特別に設けられたイントロダクション部分に含まれるゲルハルト・リヒターの〈グレイ No. 349〉(1973年)。この作品は友の会寄贈ではなく国立近代美術館の購入作品。

学芸員の視点

している。当館での「フルーツ・オブ・パッション」はその日本巡回展であり、19作家による25点の作品が展示された。

「現代美術プロジェクト」がどのように寄贈作品を選定するのかを以下、パリ展広報用映像の中で国立近代美術館友の会会長のジャック・ボワソナ氏が語っている内容に基づいて紹介する。(※)

「現代美術プロジェクト」は2000年に試みられた「コレクション・パラレル」という活動に端を発する。これは友の会会員たちが、美術館学芸員の意向から独立した形で1ないし2点の作品を購入して美術館に寄贈するというものであった。しかし、この方法では美術館側が好意的には評価しがたい作品も寄贈作品に含まれる可能性があり、この点で制度としての不備があった。「現代美術プロジェクト」はこの反省を踏まえて、当時の美術館館長アルフレッド・バックマン氏と友の会会長のフランソワ・トレーヴ氏の尽力により2002年に開始された。このプロジェクトの最大の特徴は「コレクション・パラレル」の時と同じように寄贈作品の選定に友の会のメンバーが主体的に関わることが出来る点にある。通常は美術館の学芸員が必要な作品を選び、友の会は資金を援助するという形にとどまるからである。

プロジェクトに参加するメンバーは毎年5,000ユーロを出し合い、これがプロジェクトの資金となる。全てのメンバーがプロジェクトによって購入・寄贈するのにふさわしいと思う作家を提案する権利を持っているが、複数の会員が共同して提案を行う場合もある。寄贈作品は、提案者からのプレゼンテーション、つづいて担当学芸員による審査、そして最終段階であるプロジェクト総会での投票という三つの段階を経て決定される。

二段階目の学芸員による審査を通過した提案に関しては、プロジェクトのメンバーと担当学芸員によって念入りな作品選定作業が行われる。彼らはアートフェアやギャラリー、美術館、作家のアトリエなどを訪れ、作家とその作品に対する理解を深めていく。この作業によって、メンバーはそれぞれ総会での最終プレゼンテーションに備えるわけである。

2002年には17名だったプロジェクトのメンバーは、2012年には60名を数えている。60名のメンバーがいた場合のプロジェクトの予算は30万ユーロ(約4,000万円)となるが、この予算を元に10点程の作品が購入・寄贈されている。

メンバーによる提案とプロジェクトの予算とが折り合わない場合には購入資金の一部負担も行われている。学芸員の審査を通過しながら予算の都合上プロジェクトでの購入が叶わない作品に対して、価格の3分の1をプロジェクトが負担し、残る3分の2をコレクター(プロジェクトのメンバーはしばしばこう呼ばれる)が負担するというもので、この形での支援も実績を重ねているという。

規模の大小にかかわらず、一つの活動を10年間続けるということはたやすくはない。それが美術館と友の会という二つの組織が協働して行うものであるばなおさらである。相互の信頼関係が不可欠なのは言うまでもないが、美術館のコレクションを築くという営為に対する責任とプライドが全ての前提にあることは強調しすぎることはないだろう。蛇足ながら付け加えておくと、こうしたプライドとは決して作品を購入・寄贈することのできる人々の特権ではない。公立美術館であればなおさらで、美術館を訪れる全ての人々がその館のコレクションにプライドを感じる権利を有していると私は信じている。話を元にもどせば、「現代美術プロジェクト」が私たちに大きなインパクトを与えるのは、予算の多寡や活動としての目新しさ以上に、公立美術館のコレクション形成とは極めて公的・社会的な営みであることを再認識させてくれるからなのではないか。

海外の美術館の充実のコレクションを招来する位なのだ。私たちに美術に対する情熱が欠けているわけではない。美しい花を束の間愛でて散らしてしまうのか、それともコレクションというかたちに結実させるのか。それは情熱の注ぎ方次第である。10年もすれば成果の良否は現れる。

(こばやし・ただし／当館学芸員)

(※) *Fruits de la passion : Entretien avec Jacques Boissonnas, président de la Société des Amis du Musée national d'art moderne, Les dix ans du Projet pour l'art contemporain* (http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-48bcb488aa06b2bd884c1f6afffb497¶m.idSource=FR_E-eeb636cca78983bda6d4bd0fb66dfc)
ポンピドゥー・センター制作の「リュイ・ド・ラ・パッション」展広報用映像。バイエ・クリスチャン監督、7分26秒、2012年。稿者の最終閲覧は2014年2月19日。映像の聞き取りに際しては兵庫県産業労働部国際局国際交流課国際交流員のアカ・リオネル氏にご協力いただいた。

奥田善巳の絵画について

出原 均

*「小企画 奥田善巳展」は、2013年11月23日（土・祝）から翌年3月9日（日）まで常設展示室1で開催されました。



図1 会場風景

1970年代は、現代美術においてとくにコンセプトやプロセスが重視された時代である。40歳代の奥田善巳（1931～2011）も、この流れに呼応した作品を制作している。ものの配置に主眼を置いたインスタレーションや、明快なコンセプトと手法に基づいたドローイング、コラージュなどである。そうした中で私の目に留まったのが、背景のみをクロスハッチング風に描き、描き残しによっていくつものリングを表したドローイングである（1978年 本展未出品 図2）。リングそのものには輪郭線が引かれていないので、クロスハッチングの線はときに輪郭線に相当するところをオーバーランして中に食い込むことがある。また、リング同士の空間がわずかの場合は途切れることのない線も、間が離れているときは、さすがの奥田も一気に引くわけにはいかず、継ぎ足している。一見しただけでは描きにくさに気付かないが、その作業を思い描くと容易でないことが分かる。輪郭線、あるいは、より広げて線というものの特性をふと垣間見た気がする。このドローイングは、コンセプトと手法が明快なだけでなく、それを具体化する力量も欠かせない。奥田の場合、そのドローイングはけっしてコンセプトだけに終わるものではないのだ。

この余白のリングについては、もうひとつ指摘しておきたいことがある。奥田が1960年代に制作した、モチーフである容器類を白く残して周囲のみ描いた〈ネガへの挑発〉シリーズは、ものを余白で表すという点でこのドローイングと共通する。逆に、ドローイングの方は、1960年代の絵画を別の手法で展開させたものと見なすこともできなくはない。一般に人々の営みは、行きつ戻りつしながら進む、とはよくいわれることである。あるいは、直線ではなく、螺旋を描くように進む、とも。もし回転しながら進んでいく、その進行を正面から受けて見るならば（竜巻を上から見るようなものか）、その円はゆがんでいて、弧は起点に対して遠ざかったり、近づいたりするため、場合によっては昔のそれと交差する、といったイメージを描くことができよう。そして、この交差を、奥田の2種類の作品に見ることができる。

行きつ戻りつ、あるいは過去を振り返りながらの前進の例として、もうひとつ、《数字3》（1969年 西宮市大谷記念美術館蔵 図3）を取り上げたい。これは、算用数字の3を描いたスケッチブックを天地逆にし、かつ、破れたようにも描いた絵で、アメリカのネオ・ダダの画家、ジャスパー・ジョーンズが、旗や数字といった、もともと平面のものを平面上に描くトートロジ的な表現を、奥田なりに咀嚼してみせた作品であり、また、自身の名前「よ・し・み」を数字で「4・4・3」と表しうることから、しばしばこれらの数字を描いたもののひとつである（奥田と同じグループ〈位〉のメンバー、中田誠氏のご指示による）。ここでの子行きつ戻りつのポイントは、「破る」である。この数年前、読売アンデパンダンに出品した《日曜日のないカレンダー》の1および2（1963年）も、パネルに貼った新聞紙の上に、1枚の紙を細かく千切って貼っており、物理的に行ったか、たんに描いたかの違いがあるとはいえ、破るということでは共通するからである。

《数字3》については、もうひとつ、当館ミュージアム・ボランティアの方からのご指摘（彼女も別の方から指摘されたそうだ）も紹介しておかなければならない。この絵に描かれた裂け目は、《ネガへの挑発》（1967年 図4）の画面左側の容器の輪郭および背景の赤、青、黒の境界線からなる形とほぼ同じである。展覧会の準備で作品を選んでいるときから確かにその線の形が漠然と気になっていたものの、この関係には全く気付かなかった。1960年代の現存作の中で優品と判断したものをたまたま出品したら、繋がっていたわけだ。いずれにせよ、奥田の制作展開が行きつ戻りつであることがこれからもよく分かる。おそらく今後も奥田作品の中で繋がりがいろいろと発見されていくことだろう。

※

1970年代の終わり頃から、日本の現代美術において、筆触や色彩といった従来からの表現要素を見直す、いわゆる絵画の復権の動きが顕著になる。時代の動きに敏感であった奥田は、このときも、その動きと歩みを同じくする。もちろん、それは奥田独特の歩行を取ってのことだが。奥田は、彼が最もコンセプトチュアルであった1970年代においても、画家としての行為やその特性を保持していた点はすでに触れた。そのような奥田にとり、絵画表現の再評価の動きは望むところであったに違いない。

奥田の関係者が大切に保管してきた、彼の作品写真のファイルが数冊ある。取り扱い画廊であるアロード画廊を通じてお借りしたその記録に目を通すと、1960年代から晩年までの奥田の軌跡を、一部欠落しているところがあるものの、かなり詳細に辿ることができる。それに、個々の作品や文献資料の調査、さらには関係者からのインタビューも加味して、1970年代末以後の彼の絵画展開の見取り図を作っておこうと思う。

リングを反復したドローイングに水彩を施す〈wd〉シリーズ（1978年）においては、その筆の運びは、斜め、横といったかなりシステマティックなものであり、まだ抑制が効いている。しかし、翌年、そうしたリングの円に、それらが内側から爆発したようなギザギザの線を加えた〈wf〉や〈gp〉シリーズには、絵画らしい表情が現れてきた。これは、線をオイル・パステルで描いた後から水彩を画面全体に施したもののだが、翌1980年に、奥田はそうしたギザギザの線をキャンバス上に展開させた。いよいよ本格的な絵画に着手したわけである。このシリーズ名であるCGのCはキャンバス（canvas）、Gは線に用いたグワッシュ（gouache）らしい（西宮市大谷記念美術館の池上司氏のご指示による）。しかし、このシリーズも奥田を満足させることはなかったらしく、わずか1年で終わり、1981年から、以後、晩年まで継続される〈CO〉シリーズに取って代わる。COのOは、油彩（oil）のOである。

このように、1970年代の終わりから1980年代の初めの数年間は、奥田の制作がめまぐるしく変わっており、その過程で進むべき方向が固まっていく。めまぐるしい変化といったが、それはけっして前に築いたスタイルや方法を無



図2 〈'78-31〉 1978年

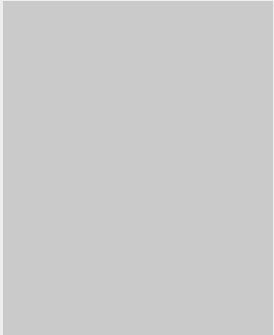


図3 《数字3》 1969年



図4 《ネガへの挑発》 1967年

視したり、前のものと無関係に飛躍したりするのではなく、前のスタイルから可能性を引き出しながらの進行であることが看取される。そこに、絵画に対する奥田の慎重さと、誠実さ、さらには、自信すら垣間見る思いがする。

小品から大作まで、作品番号から推測して約1400点の作品が約30年の間に制作された〈CO〉シリーズは、いくつかの段階を経ながらも（本論では仮に4期に分類しておきたい）、その基本の型については当初から最後まで大きくは変わらない。黒の背景に大きなストロークで線を走らせるという、絵画の基本要素以外削ぎ落としたものである。故人を知る複数の方から伺った話によると、背景の黒は、既成の黒の絵具ではなく、いくつかの絵具を混色して作り出していたそうだ。このシリーズは、わずか2色で構成され、背景の黒ともうひとつの色とがうまくマッチすることが欠かせない。既成の黒ではいわず浮いた感じになることがよくあるので、それを回避する工夫である。

今回出品している、初期の《CO-131》（1983年）と《CO-205》（1984年）の2点を比較するなら、両方とも個々の線の方向性の多様さでは共通しながらも、前者の線はそれぞれの長さや幅においてあまり変わりなく、後者は変化に富む。それによって、両者の印象はかなり異なる。前者は、画面を線で埋め尽くすことに主眼を置いているようで、線の集合としての面を強く意識させるのに対し、後者は、線のひとつひとつに目を留めることができる。もちろん、色の違いも作品の重要な要素であり、全体の雰囲気を作り上げる。注意すべきは、前者の黄色は、濃度の違いが画面にかなりはっきり出ていることである。黄色を薄く塗った場合、背景の黒がある程度透けて見え、色のグラデーションがあるように見えるのだ。青の絵具では、あまりそのような効果は感じられない。このグラデーションは、後の作品で再び現れるから、これも行きつ戻りつの例といえる。

1986年頃からは、黒の背景をなんらかの形として残すことが試みられた（第2期）。奥田に教えをうけた中村伸哉氏によれば、奥田は、ある時期、日本の絵画の中で短冊を貼ったものに注目していたという。黒の背景をスリット状、あるいは、面として残すのは、こうした例を参考にしたように思われる。背景と線との関係を再検討し、背景としての黒の一部を前景化、造形化して、線との間に緊張感をもたらし、画面に強度を与えようとしたのだろう（もしかすると、86年3月に同志社大学京田辺キャンパス図書館に納める幅5.5mの大作を制作する上で、その巨大さにふさわしい構造化を試みる必要性が、こうした変化の起点にあったのかもしれない）。この黒の形とモノクロームの線とが分離するのを防ぐ工夫として、細く黒い線が画面のところどころに走るようになる。また、画面を分割しようという意図があったのか、垂直線状に黒を残すことも行っている。それから3年後に、黒の形は画面からほぼ消えてしまっても、この2種類の線は残るので、この時期の貴重な遺産といえる。

第3期に当たる1989年から96年頃までの約8年間は、ほぼスタイルを固定した上での展開である。それは、スタイルとしての完成を意味するだろう。

横長の画面を、モノクロームの線で覆うのはこれまで通りだが、1986～89年の試みが部分的に活かされ、左右の縁近くに垂直に細い黒の線がいくつか引かれるとともに、画面のところどころに同じく細く黒い線が走る。大まかにいえば、垂直の線は、画面を締め、奔放に走る細い線は、画面に変化を与える。背景の黒、モノクロームの線、細い黒の線という3つの要素からなる点で、1980年代前半の作品群よりも複雑化する一方、1980年代後半の造形化・構造化を沈静させたわけである。こうしてシンプルな中にも豊穡さを獲得することで、200号、300号の大作が可能になったのである。

1993年頃からはモノクロームの線に黒を混ぜるようになった点も重要な変化である。上で述べたように、黄色では絵具そのものの透過性によって混色の効果が出ていたが、この場合は、十分な配慮の下で実際に混色している。第3期のこの頃までは、黒の背景とモノクロームの線という2層だったのに対し、以後は、その間に黒の混ざった線によってグラデーションが生じ、奥行イリュージョンの厚みが増したように感じられる。しかも、当然のことながら、黒が混ざった色は、混ざらない色よりも後から描くことがしばしばで、その場合、色的には奥にあるように見える線が、物理的には手前にあり、混ざらない色が前に出すぎるのを抑える効果もある。こうして、奥行イリュージョンは、たんに厚くなったのではなく、厚みを抑える力も動き、複雑かつ豊かな空間に発展している。

第3期の終わり頃の1996年に制作された《CO-891》（未出品）と《CO-892》の2点は、透き通るような青が効果的で、その青と黒の関係が、まるで白黒が反転したネガ・フィルムのように見える。他に例を見ない作品である。それまでの作品は、ある程度その展開を説明できたが、これに関しては突然変異というほかない。奥田のことだから、過去の経験が活かされていることも十分考えられるが。

様々な事情で一時的制作を中断した奥田は、1999年頃から再開している。これを第4期としておこう。この時期は、前のスタイルを捨て、1980年代後半の試みに一旦戻り、黒い線と黒い背景を再び造形的な要素として練り直し、新しい表現を追究している。またしても、行きつ戻りつの展開である。その過程を詳述する余裕はないが、ほぼ最晩年に当たる2009年の《CO-1387》と《CO-1395》（未出品）を取り上げておこう。両者に現れる黒い面は、ひらがなに似た独特の形をしており、これがなにを表しているのか現段階では分からない。あるいは、永久に分からないかもしれない。でも、その分らなさのひとつの効果を生んでいるようにも思う。その形容しがたい黒い闇には、見る者を吸い込むような力が宿っているのである。

（ではら・ひとし／当館学芸員）

イメージとテキストの照応は 時代を照らしたか

「昭和モダン 絵画と文学 1926-1936」を終えて

速水 豊

ショート・エッセイ

昨年11月2日から12月29日まで開催した特別展「昭和モダン 絵画と文学1926-1936」は、昭和初めての10年間における絵画と文学を対象にした展覧会であった。

「絵画と文学」というテーマを採り上げた展覧会はこれまでもあったが、その多くは文学者と美術家の交流や両ジャンルにまたがる活動、あるいは文学書の装幀や挿絵を中心としたものではなかったろうか。

絵画と文学の直接的な関係を示すそうした個々の事象については、本展でもトピックとして採り上げ、解説を加えた。しかし、本展全体の意図は別のところにあった。同時代の絵画と文学には、直接的な関係がなくともそこに何らかの照応関係があるのではないか。そしてその照応は、時代の雰囲気や精神をも照らし出すものではないだろうか。特に日本が戦争へと向かわんとするこの10年間に、芸術に何が起こったのかを捉えようとする、これはひとつの試みであった。

全体を「1.プロレタリアの芸術」「2.新感覚・モダニズム」「3.文芸復興と日本的なもの」の3章に分け、絵画は洋画、文学は小説を中心としたのも、この照応関係をわかりやすく示す特徴的な動向を紹介しようとする意図にもとづく。したがって作品の選択は恣意的であり、ジャンルや傾向に偏りがあって、必ずしもこの時代の全体像を表してはいない。むしろ絵画と文学に共通すると思われる潮流に焦点を絞り、これを強調した内容であった。

絵画と文学の照応を見せようとするこの試みにあたっての困難は、「文学」を博物館施設で「展示」することの不可能性にある。改めて言うまでもないことだが、展示された美術作品を見ることは美術鑑賞であるが、展示された書籍を見ることはそのまま文学鑑賞にはならない。文学作品の鑑賞とは時間をかけてテキストを読むことであり、根本的に「展示」になじまないものである。

各地の文学館と呼ばれている施設で行われている展示は、この不可能性を前提にした様々な試みであって、本展を準備する際にも大いに参考にさせていただいた。ただし、本展の方針としては、あくまでもテキストの内容が中心的な対象であることを忘れないように心がけた。作家本人の生活も本の装幀や挿絵も結局のところテキストに付随するものでしかない。



会場風景 (4点とも)

本展では、各作家の経歴を記した肖像写真入りのパネルを掲示し、写真資料や映像も使いつつも、それぞれの作品の内容をごく簡単に紹介する解説を書籍ごとに付し、主要な文学作品を一部引用した大きなシートを多数、壁に掲示した。さらに当時の書籍の復刻本を並べた読書コーナーを設けたのはこうした方針からである。数多くの文学作品を紹介しようとしたため、文学館が行うような多彩な資料やメディアを使った展示ではなく、むしろ書籍を中心としたミニマムでシンプルな展示であったらう。

しかし、約80点の美術作品と400冊を超える書籍の展示は、結局のところシンプルさよりも豊富さの印象をもたらすことになったようだ。初めての試みで、どのような雰囲気の展示になるのか、企画した本人にも予想したいものであったが、ずらりと並んだ本の装幀自体が、並置した絵画とともに独特の雰囲気を生み出したようであり、特に当時のプロレタリア芸術が持ちえた迫力に感嘆する声も聞かれた。考えてみれば、プロレタリア関係の美術作品と文学書の両方がこれだけ多数一堂に並べられたことはこれまででなかったようである。

絵画と文学の照応ということ言えば、第1章のプロレタリア系の絵画と文学にはもとより誰もが見てとられる自明の関係がある。モダニズムに関する第2章では、近代的なモチーフを強調した内容、フォルムへの関心が両ジャンルに共通し、心理主義的またはシュルレアリスム的な実験的傾向にも並行関係があることを示そうとした。

本展の構成で、最も問題提起的であったのは第3章かも知れない。ごく簡単に言えば、文学では「文芸復興」、絵画では「日本洋画の成熟」などとそれぞれ従来呼ばれていた1930年代の傾向をひとつの潮流と見なし、そこに含まれる日本主義的な方向性を視野に入れたセクションである。その内容は、日本の近代文学、絵画におけるひとつの到達点と捉えうるとともに、戦争に至る時期の思想的な背景を含蓄するものでもあった。

本展を見た方から現代の社会状況について考えさせられるという意見をいただき、一部の批評において今話題の秘密保護法との関連から本展が語られたことは、予想してはいなかったにせよ、意外なことではない。過去を対象とした展覧会が、もし幾分かでも現代をも照らしたとするなら、企画者として喜ばしいことである。

(はやみ・ゆたか／当館学芸員)



こどものイベント 「ブックデザインをしよう！」

2013年12月14日(土)、「昭和モダン 絵画と文学 1926-1936」関連事業こどものイベント「ブックデザインをしよう！」を開催しました。参加者の持参した文庫本を、展覧会鑑賞を手がかりにリデザインしました。①製本

②展覧会鑑賞③ブックデザインの3部からなる1日イベントです。
①午前中に今回行った製本作業は、参加者各自が持参した文庫本を解体し、上製本(ハードカバーの本)に仕立て直すというもの。工程通りに作業を進めると、本は必ず完成します。あとは、どれだけ注意深く丁寧に仕事をするかで仕上がりの良し悪しが決まります。

②午後からは、展覧会担当である速水学芸員のナビゲーターにより、昭和初期の絵画やブックデザインを鑑賞し、それらの細部にまでこだわった“遊び”を発見することができました。その後の自由鑑賞では、午前中につくった上製本を、どのようにデザインしていくのかイメージを膨らませたうえで、お気に入りの作品を見つけてスケッチしました。

③ブックデザインは、スケッチや本の内容を踏まえ、コラージュにより行い、文字や図案の構成は、色紙や包装紙などを素材として貼付しました。

最後に、完成したオリジナルブックデザインの見所や、一日の感想を発表イベントは終了しました。

参加してくれた子供たちや保護者の方々は、みなさん読書家で、普段から本に対して関心の高い人ばかり。本を解体したり、ブックデザインを考える事で、より一層、“本”の持つフィジカルな側面への理解が深まったようでした。読者が本を手に取り、そこから内容に辿り着くまでの間にある、普段気づかないような様々な工程やデザインへのこだわりを、鑑賞と、ものづくりから見直し気づく美術館ならではのイベントになったのではないのでしょうか。

(瀧川織恵／当館ミュージアムティーチャー)



速水学芸員と展覧会鑑賞する子供たち



製本した本をブックデザイン

国際シンポジウム 「あさっての美術館」

2014年1月19日(日)、開館10周年記念事業の一環として開催した国際シンポジウムは、各国の美術館長を招き、「あさっての美術館」と題して美術館の将来像を展望しようとする企画でした。当日は多くの聴講者が詰めかけ、テーマへの関心の高さをうかがわせました。

基調講演はボンビドー・センター国立近代美術館名誉館長アルフレッド・バックマン氏が「美術館コレクションの活性化——新たな展示とその結果」と題し、従来の常設展示ではないコレクションによる企画展示の試みについて話しました。

その後、バックマン氏、サンフランシスコ近代美術館長ニール・ベネズラ氏、香港の新しい美術館「M+」西九龍文化地区エグゼクティブディレクターであるラース・ニッティヴ氏の3名に当館の養館長が加わり、各パネリストのプレゼンテーションとディスカッションが行われました。ベネズラ氏は、改修中のサンフランシスコ近代美術館が取り組むコレクションの拡張や展示・教育の新たなプログラムを紹介、ニッティヴ氏は現在準備中の未来型の施設「M+」の理念や具体的な計画を話しました。バックマン氏は、マーケットなどの価値とは異なる美術館独自の価値を持つ重要性を説き、養館長は感性を育む美術館としての当館の様々な活動を紹介しました。ディスカッ

ションおよび聴講者との質疑応答では、多様な観衆のニーズにいかに対応すべきか、マスメディアが示す価値基準や数の論理への批判など、現状に即した様々な発言もありました。

(速水 豊／当館学芸員)



左よりベネズラ氏、ニッティヴ氏、バックマン氏、養館長

「奥田善巳を語る」

トピックス

奥田善巳展の会期半ばに当たる2014年1月25日(土)、奥田氏をよく知るお二人をお招きして、標題の座談会をレクチャールームで開催しました。ひとりとは、1965年に前衛的な若手作家集団、グループ〈位〉を、奥田氏をはじめ何人かと結成して活動をともにされた美術家中田誠氏、もうひとりとは、1977~80年まで神戸北野でギャラリー・キタノサーカスを開設され、奥田氏の個展を開催したことのある福野輝郎氏です。この美術家の長い経歴の中ではほぼ前半期に当たる頃に焦点を絞り、その活動の一端を紹介することを意図しました。

まず、中野氏は、1964年に二人があるグループ展で知り合ってから1970年代頃までを、数々の画像を提示しながら紹介されました。次に、福野氏には、伝説的な画廊であるキタノサーカスの活動を概説していただいた上で、奥田氏の個展に触れていただきました。ただ、福野氏のトークの核心は、むしろ故人の人となり伝えることにあったようです。

最後に、残った時間を活かして、観客の方からもお話ししていただく機会を設けました。奥田氏の絵画教室に通い、晩年まで親しくされていた中村伸哉氏が、彼が人から親しまれていたエピソードを披露され、それまでのトークの内容がより広がったのは幸いでした。故人と親交のあった方たちにたくさんお集まりいただいた催しでしたが、いくらか新しい知見も紹介できたのではないかと思います。

(出原 均／当館学芸員)



左:中田氏、右:福野氏

●——編集後記

●本号では、当館独自の展覧会に関する記事が並びました。特に2-3頁の「ボンビドー展」と4-5頁の「奥田善巳展」については、今のところ本誌に掲載のテキストが担当学芸員による最もまとまった文章となっています。やや長文を詰め込んだ感じのレイアウトになってしまいましたが、他の頁とも、じっくりお楽しみいただけますと幸いです。
●おかげさまで今年度も無事4号を発行することが出来ました。来年度も当館では多彩な特別展を予定しています。またコレクション展は「泉美プレミアム展」と名称を改め、さらにテーマ性を強めた展示を展開する予定です。(江上)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.42

2014年3月31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

福島県における文化財レスキューについて

一帰宅困難区域内の博物館 収藏品撤収作業に参加して一

相澤邦彦



双葉町歴史民俗資料館での撤収作業。外部で作業する人は不織布による防護服を着用のうえ、一定時間で交代した。



双葉町歴史民俗資料館での作品（日本画）取り外し作業の様子。

美術館の周縁

福島第1原発付近の自治体では、東日本大震災発生直後の同原発事故に伴う放射能汚染により、自治体内の博物館施設の収藏品は長らく館内に残されたままの状態となっていた。しかし震災（原発事故）発生から一定期間が経過し、同地域の放射線量も当初より数値が下がったことから、昨年度より福島県及び同県内自治体の教育委員会が中心となり、帰宅困難区域（旧警戒区域）内の博物館施設及び寺社等内部の文化財の避難作業が始められた。

避難作業の一環として、平成25年10月30日、10月31日の2日間において、双葉町歴史民俗資料館及び富岡町歴史民俗資料館の、既に梱包が済まされた収藏品撤収作業（荷役作業）が行われた。作業員は福島レスキューチーム（福島県内の美術館、博物館、教育委員会職員）に加えて、国立文化財機構、日本博物館協会、全国美術館会議よりメンバーが加わった。また福島大学職員及び同大学生も作業に参加し、延べ55名によって作業が行われた。なお、作業参加者のうち初めて帰宅困難区域で作業にあたる参加者は、事前に放射線の概要及び高線量下での安全な作業に関する講習を受講した。

10月30日（水）、作業班は双葉町歴史民俗資料館と富岡町歴史民俗資料館に分かれ、筆者は双葉町歴史民俗資料館で撤収作業（トラックへの積み込み）に携わった。

事前講習では、作業の際の放射線防護としてマスク、手袋、不織布による防護服、靴の防護のための不織布カバーの着用が望ましいとのことだったが、作業現場での線量が比較的低かったため、撤収作業の際の屋外作業者を除いて防護服の着用は義務付けられなかった。ただしマスク、手袋は全員着用した。作業に際して、放射能を多く含む可能性のある塵埃の吸入や、作業によるわずかな怪我でも、そこから体内に放射性物質を摂取する恐れがあることに十分注意しなければならなかった。

また東京文化財研究所の指示により、作業工程中に受ける放射線量計測のため、作業に関わる全員が積算型個人線量計（蛍光ガラス線量計）を常時携帯した。後日計測結果が手元に届いたが、数値は全く問題ないとのことだった。

梱包済みの収藏品群のうち撤収されたものは、一時保管施設である旧相馬女子高校（廃校）に移動の後、同施設への撤収作業が行われた。

双葉町歴史民俗資料館内には、恒久展示されていた日本画1点（日下部美樹史作、紙本着彩、和額装／アクリル板付き、額寸2160x2450mm）もそのまま残されており、取り外し方法が不明のため当面撤収保留となっていたが、この日作品直近の壁化粧板を一部削り取ることで、取り外し方法をおおまかに推測することができた。

10月31日（木）、双葉町歴史民俗資料館に到着後、撤収作業に取り掛かる前に日本画取り外しを出来る限り進めることが参加メンバーから提言され、相澤他1名で取り外し作業を実施、急遽予定になかった作業が行われることとなった。ただし他のメンバーは予定通り撤収作業を引き続き行った。

日本画取り外し作業は、まず化粧板（布貼り石膏ボード）を削り取り、額裏面と壁内部の木材を結合するI字型金属プレート（ビス止め式）を取り外せばおそらく可能ということは前日に推測していたが、この作業は当初の予定になかったため、作業のための道具類も十分でなく、特殊な環境下での緊張を伴う作業となった。実際に化粧板を全て削り落とすと10カ所以上でI字プレートによる固定がされており、これを外すことで作品を額縁ごと安全に壁から外すことができた。ただし撤収は今回行わず、館内で転倒防止処置を行ったうえで継続保管となった。

2日間の作業によって、予定されていた撤収作業は無事に完了し、予定のなかった日本画取り外し作業も行うことができた。今回の作業では、国立文化財機構、日本博物館協会、全国美術館会議、福島県内の各組織が同じ現場内で協働した。国内の限られた人員で頻発する大きな自然災害に対応するには、このような体制は必須であると思われるが、同時にそれぞれ参加者は各所属組織に勤務しているため、文化財レスキューに継続的に参加することは困難である。

文化財レスキューは被災現場からの文化財救出と応急処置に注目されがちだが、被災文化財はその多くが本格修復を行わなければ展示も恒久的な保管も難しく、基本的に長期に亘って作業が継続する性質をもつ。また地震災害だけでなく、頻発する豪雨や大型台風による被害など、文化財レスキューが求められる状況も増加傾向にあるといえるだろう。有志が都度一時的に参加する現状の体制に加えて、国内各地のあらゆる災害に対応可能な、文化財レスキューにある程度特化した恒久的な組織を構築することと、そこで機能しうる人材養成が必要な時期に来ているのではないかとと思われる。

（あいざわ・くにひこ／当館学芸員）



一時保管場所である旧相馬女子高校（廃校）への撤収の様子。