



〒651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1

Phone:078-262-0901

<http://www.artm.pref.hyogo.jp>

学芸員の視点 ②③

私の部屋—小磯良平の場合
 県美プレミアム「IN MY ROOM/ON THE ROAD—
 私の部屋、あるいは路上にて—」よせて — 西田桐子

特別寄稿 ④⑤

「堀文子展」を観て — 國賀由美子

ショート・エッセイ ⑥

「阪神・淡路大震災から20年」第1部「自然、その脅威と美」
 (2014年11月22日~2015年3月8日)を企画して — 出原 均

トピックス ⑦

「ホドラー展」関連行事を開催
 「堀文子 一所不住・旅」展関連行事
 ガウディ×井上雄彦

美術館の周縁 ⑧

美術館も周縁、のその後 — 小林 公

ARTRAMBLE

コレクションから

少しぼやけた空間に大小さまざまな形のビンや壺が置かれています。まるで霧がかかっているように見えますが、目を凝らすと、ビンや壺の質感が本物とは異なっていることがわかります。

小林且典は1961(昭和36)年に龍野市(現たつの市)に生まれました。東京芸術大学の彫刻科及び大学院を経て渡伊、蠟型鑄造の技法を学びます。帰国後は、壺や皿など、生活の中で時を重ねたものがまとう静かで親密な気配をブロンズや木彫に託して表現してきました。近年、自ら組み立てたカメラで撮影した写真にも力を入れており、本作では自作の彫刻を机上に配して撮影しています。

写真の中の彫刻は、2010(平成22)年のフィンランド滞在を機に取り組んでいる、轆轤で挽いて成形した木彫です。表面には、日本画に用いる胡粉を重ねています。胡粉の白い色は受けた光を周囲に拡散し、薄いベールをまとったような質感をもたらします。それを自作のカメラでピントをぼかして撮影することで、重層的な光の痕跡を画面に定着させているのです。彫刻が実在のものを写した像であり、写真が光の痕跡であるとすれば、彫刻の写真は二重の不在を示すものといえるでしょう。その不在によって逆説的にもものが存在する空間を表現しているのです。

(遊免寛子/当館学芸員)



小林且典(1961~)
 〈w015-2012〉
 2012年
 ゼラチンシルバープリント
 100.5×120.5
 平成26年度 作者寄贈

私の部屋—小磯良平の場合

県美プレミアム「IN MY ROOM／ON THE ROAD—私の部屋、あるいは路上にて—」によせて

西田桐子

小磯良平についての最初期の文献のひとつである、佐波甫による「小磯良平を語る」（『みつゑ』通巻391号、1937年9月、pp.269-285）には、現在にいたる小磯作品の見方の決定的なあり方がすでに出切っている。冒頭筆者は次のように書いている。「今年五月神戸へ行った時、小磯君の家を訪れた。阪急の駅を降りて右の山手の方へ直角にどンドン昇っていった所にある。古い教会堂や外人の木造家屋の多いシャレた街通りを桃色のきものをきた外国婦人が歩いている。ああいう風景は関西では恐らく神戸の山手だけではないか。小磯君はそういうアトモスフェアの中に住んでいるのである。」記事にはカラー刷りの最近作1点と、1926（大正15）年東京美術学校5年生時の帝展出品作〈T嬢の像〉からグループ展出品作を含むこれまでの作品22点がモノクロ挿図として収められているが、ここから文中の「アトモスフェア」なるものが厳然と立ち上ってくるようだ。舶来風の化粧品台に向かう西洋人に近い風貌のモデル、彼女たちが身に着けているバレリーナの衣装やロブデコルテ、大ぶりの宝石をさりげなく身につけて上品な横顔を見せる妙齢の婦人などなど、日本の油絵におけるモチーフとして一步間違えば陳腐かつみずぼらしさが表に立ってしまいかねない事物が「こんな世界もある」という説得力をもって描かれている。特にカラー図版〈窓辺〉では、フランス窓のもとに脚を組んで座る女性の自然なポーズと化粧、髪形、胸元が深く開いたノースリーブのサマードレスに、この雑誌の頁を繰る人々は、独特の「アトモスフェア」の中で醸成される特殊な「道徳」や「美意識」の存在さえも看取るかもしれない。

しかし、時代はさすがに不穏である。雑誌の巻頭記事「美術時評」では荒城季夫が、結成から7年目の独立美術協会の分裂をとりあげ、社会の情勢を反映して今後さらに画壇は分解していくだろうとの予想を述べて次のように続けている。「好むと否とに関わらず、統制時代の出現は必至で、リベラリズムはシャボン玉の如く消失してうに違いない。美術家の生活、展覧会、その他一般

の美術活動は豆のように縮小されてくることは覚悟して置かねばならない」（前掲、p.247）。今こうした穏やかでないくだりを読めば、小磯良平が身をおく「アトモスフェア」はいざ事が起これば雲散霧消すべきものようであるし、何より当時雑誌を手にとった当時の人々にとってもそうした感は強かったのではないか。とはいえ、その後のゆくたてを知っている現在のわれわれはこも断言できる。「アトモスフェア」はともかくとして、小磯に関していえば「美術活動は豆のように縮小され」はしなかった、と。この記事の出た翌1938（昭和13）年5月、支那事変記念画制作委嘱から小磯の戦争画制作時代がはじまるが、ここに小磯の画業の画期があったと、今ならばはっきりいえるのではないか。戦争画の制作依頼は小磯に新たな課題に与え、小磯がこれに対し漲る意欲をもって対応したことは、現在見ることのできるそれらの作品から察する以上に、戦争画と並行して描かれることになった「通常の」作品の質によってよりはっきりわかる。委嘱をはさんだ新制作派協会展第2回出品作の《人々》（1937年）から第3回展〈練習場の踊り子達〉（1938年、出品時タイトルは《憩う踊り子達》、東京国立近代美術館蔵）への群像表現における進化はそのことを示して端的であるし、何より作者自身と描かれた事物・内容との間にある何かが深められている印象が深い。この絵の踊り子達に混じって立つヴァイオリンを手にして立つ男性に作者自身を見る鑑賞のあり方も、この「何か」の深まりの感じに遠因するのだろう。

さて、先述した雑誌記事に掲載された作品のほとんどと戦争画を含む戦前期の作品は、神戸市中央区山本通1丁目にあった養子先の自宅に隣接するアトリエで描かれた。この「豪壮な」アトリエについても記事は触れている。「神戸屈指の資産家の所に養子となり、学校を出ると忽ち青年画家の誰でもが切願するフランス行きがかない、帰国すると六千円の画室が忽ち出来る」（前掲、p.279）。そして、こうした「順境」と作者の素直な性質が作家のこれまでの「形

式」を許しているのだと述べる。「順境」という言葉を使うかどうかはともかくとして、山本通のこのアトリエこそは小磯の制作を進化・深化を促進させる装置だった。第7回帝展で特選をとった〈T嬢の像〉（当館蔵）と東京美術学校卒業制作《彼の休息》（東京藝術大学蔵）は小磯家で描かれたが、アトリエはまだ完成していないので、この邸宅の居室のひとつで描かれたはずである。〈T嬢の像〉では室内の壁の灰色の色相を工夫することで人物の後ろにある空間をたくみに表現しているが、この「工夫」は《スペインの女》など滞欧期の作品にももちこされた。《彼の休息》で発揮された人物が身をおく状況づくりの工夫は、アトリエ完成後は、アトリエの広い空間そのものと、椅子や化粧台、カーベットや鏡などの調度品を作品毎にアレンジすることで展開された。この展開が一段落ついて、次に小磯がアトリエで重点的かつ根源的に追求したのは、部屋に差し込む光の源の存在を画中にとりこむことである。暗い背景から人物をやさしく浮きあがらせる光の様子を扱うことにはじまり、前方から差し込んで人物を照らす光が同時に背後にある鏡に映りこむさまなどを描きすすむことによって、より複雑な画面構成を実現させた。戦後に刊行された画集（『日本現代画家選Ⅲ 13』1954年、美術出版社）に掲載した1937（昭和12）年の《裸婦》（第2回新制作派協会展出品作）の自作解説で小磯は次のように書いている。「この絵の場所と云うのは戦争で焼けた神戸のアトリエだが、その次の部屋（小さな四畳半程のもの）に小さな天窓がかけてあった。それは応接間の大きなのを建て増したために陽の目をおがめない部屋になったからである。そこを使ってこんな絵を描いたのである。当時青暗い絵をよく描いていた。（中略）小さい天窓からの光線が殆ど背中にあたっているところ等は、当時私の好んでいたカラバヅジョの好みであるかもしれない。」多くの画家が試みることではあるが、窓からさしこむ光の具合への関心は、このようにアトリエの存在と分かちがたいものだった。

しかし、制作の基盤であり小磯良平の前半生における代表作を生み出したこのアトリエは、1945（昭和20）年6月5日の空襲で自宅とともに焼失した。その後の数年続いた借家生活から脱した1948（昭和23）年に魚崎の家で描いた作品の解説で小磯は次のように書く。「それまでは間借りのつらい年月ではあった。それだけに生き返るよろこびであった。早速猫のひたいの様な裏庭に、南瓜を植えて台所口から続いた棚にした。この絵はその台所口に画架を立てて描いたのである」（前掲、《裏庭》の解説）。橙色の南瓜が存在感を放つこの絵の異色ぶりを弁明するかのように続けて小磯は書く。「人間は如何なる環境に置かれても、そこに自分の世界を造りだす性質をもっている。この絵の構図



「IN MY ROOM／ON THE ROAD」小磯良平記念室の会場風景 窓、光、鏡に小磯の関心が集中していた頃の作品が並ぶ

学芸員の視点

が静物と人物と風景の集まりであるのが、調度その頃の私の世界であったわけで、私には大切な絵である」。台所口で描いたというのもひとつの驚きだが、終戦直後の珍しい小磯の真情吐露であるこの文章からは山本通のアトリエで実現していた「私の世界」の再建への手がかり、手ごたえを得た小磯の喜びと安堵の肉声がよくうかがえる。

そこがアトリエかどうかは別として、室内にいる人物を描くことが多かった小磯良平にとって、描く対象と自身が親和的に身を浸す空間こそが制作の大前提であることはいうまでもない。そういった意味で、魚崎から移った住吉山手のアトリエこそ後半の画業の礎であり、作品とともに後世に姿をとどめるべく神戸市立小磯記念美術館に移築された理由もここにあるのだろう。とはいってもその戦後の作品の全てにこのアトリエの空間が描かれているわけではない。住吉山手のアトリエ完成6年目にして、東京藝術大学出講の便宜のため、逗子の山手に第二のアトリエを持ったので、1950年代、60年代の作品にはこのアトリエの空間も描かれているはずであるし、芸大の研究室の空間そのものが制作の動機となった場合もある。「小磯良平銅版画作品集」（1977年、ウメダアート）に掲載された作品のいくつかには「芸大の副手の研究室のスケッチである。古風な洋館67年の歴史があるこの部屋で今日も描いている」（p.221）や「芸大の私の教室でのスケッチである。この部屋は大きい。だから広さがよく出ているわけである」（p.223）といった小磯による解説がついており、小磯の関心の在りかをよく示している。裸婦と教室の組み合わせは、かなり熱心に追求されたようで、没後遺族から寄贈された当館の素描中に油彩で描いた習作が残されている。二つのアトリエと大学以外に、住吉山手の自宅の居間や晩年に住んだマンションの居間の空間も制作にとりこまれることがあった。また、新聞雑誌の連載小説の挿絵に描かれた室内を加えれば、小磯はさらに多くの室内を描いたことになる。小磯の挿絵における室内の描写は、小説で読み取ることのできる登場人物の心理が姿態を通じて浮かび上がるための「地」として機能しているが、これらの室内が現実のどこかにあったとして、それはいったいどこなのだろうか。小磯は、モデルである人物への関心より以上に、自身が身をおく部屋ごとの空間の違いや人物を通じて見えてくる部屋の中の何かに刺激を受けていたのかもしれない。小磯が描いた室内を作品ごとに弁別することはまだ十分に行われていないが、小磯の室内を考えることは、小磯がどこで制作したかという事実を追う以上に、小磯の作品の本質に迫るひとつの手段になりうるかと思う。

（にしだ・きりこ／当館学芸員）



『みつゑ』通巻391号に掲載された〈窓辺〉のカラー図版



同誌269頁。 同頁に〈T嬢の像〉と〈彼の休息〉が載っている



同誌270頁、271頁。 今はない作品も掲載されている

「堀文子展」を観て

國賀由美子

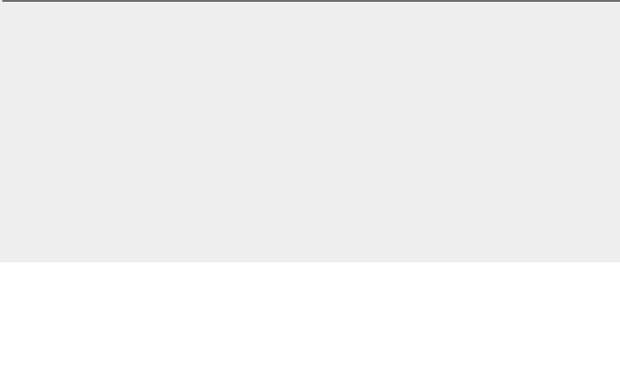


図1 堀文子〈月と猫〉 1950年頃

この展覧会を観る前から、チラシや新聞広告に映し出されていたトラ猫の絵(図1)が妙に気になっていた。挑発的にも見えるし、「こっちへおいでよ」と語りかけ優しく誘っているようにも見える。森の精のような猫である。堀文子の作品としては、近年の繊細な植物の絵や、微生物の宇宙を描いたかの作品が、私の頭の中を占拠していた。そこに現れた若い時期の作である猫に目が釘付けになった。近代日本画の猫の絵の名作という、菱田春草の《黒き猫》や竹内栖鳳の《斑猫》が知られる。擬人化されたトラ猫は、一見これらの作品と縁遠そうだが、しかし涼しげな碧い眼でこちらを見ている。孤高で媚びない点はこれらと共通している。

展覧会に訪れ会場を巡って行くうちに、私はこの猫は堀文子自身の投影ではないかと思い始めていた。この猫は何かを求め、そして何かを訴えている。耳を傾けるつもりで、展覧会場を巡ることにした。

＊ ＊
いちどきにこんなにたくさんの堀文子の作品を観たのは初めて、であった。やはり、関西では初の大規模な回顧展という。若い時期から順に作品をたどると、ひとところに留まらない作風の変遷、そして画家の果敢な挑戦に目を見張る。

堀は大正7年(1918)現在の東京都千代田区平河町に、ロシア史を研究する歴史学者の父と、御茶ノ水女高師出身の母の間に生まれた。父の猛反対をおしきって女子美術専門学校に進んだというが、当時としては最高に知性溢れる都会の家庭であったのだろう。堀の知的で冷静な審美眼は、この両親のもとで育まれたと納得される。

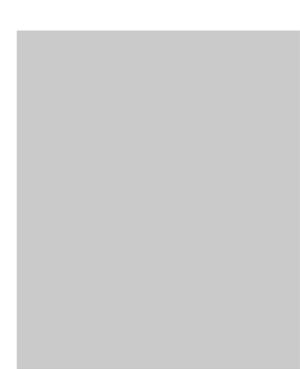


図2 小倉遊亀《浴女 その一》 1938年
東京国立近代美術館
Photo:MOMAT/DNPartcom

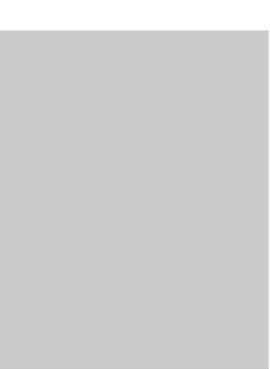


図4 小倉遊亀《受洗を謳う》1936年
滋賀県立近代美術館

女子美在学中から官展には距離を置いて、革新的な日本画の創造をめざす福田豊四郎に教えを乞うた。また、この頃の堀が感銘を受けた作品に、小倉遊亀の《浴女》があげられているが、《浴女 その一》(図2)のことであろう。いまだ戦前期、伝統的な日本画を主に描いていた小倉だったが、造形への興味があらわれ、戦後の展開を予見する作品として位置づけられるものである。

1895年生まれの小倉は堀より23歳年上で、母親くらいの世代であった。奈良女高師出身の小倉は、郷里大津の女学校時代に、画才を認めた恩師に東京の女子美に進むよう提言されたが、決して家庭は裕福ではなくこれをあきらめた。結果進学した奈良で邂逅した恩師の縁で安田靫彦を知り、日本画家となった。すでに女性初の日本美術院同人となってからも、いまだ教鞭を執りながら絵を描いていた。のちに堀は、女子美の学生のころに小倉が教員を勤めていた小石川の学校(東京府女子師範学校か)に、弟を描いた作品を持参してみてもらい誉められたこと、小倉結婚後の住まいであった北鎌倉の鉄樹庵にも訪れていたこと、そして小倉は行跡と人格双方がともなった私の仰いだ傑人であったと心情を吐露している。¹⁾ 女性の画家は「女流」と冠され、特別視されていた当時の日本画壇にあって、のちに大成するふたりは意外と近い関係にあったのだ。

さて、1950年の《海辺》(図3)は様々な色彩とかたちが画面せましと取り込まれ、赤や緑の輪郭線、銀箔の使用といった堀の造形への興味がいかんなく示されているが、筆者はここにも小倉作品の影響を感じてしまう。それは、パラソルを差して画面を縦断する後姿の女性であり、ロングスカートの縦のボーダーに目が留まり、多種の色面からなるこの作品の中心の役割をも果たしている。小倉の作品、1936年作の《受洗を謳う》(図4)はやはり造形への興味をもった小倉が挑んだ作品で、黒いガウン姿の神父が、後姿で画面の中心の役割を果たしている。ガウンは襞のラインが眼を縦方向によびこみ、黒い色彩が色面構成による画面を引き締めている。

＊ ＊
これに続く《山》(1953年)や《滝》(1954年)と題された作品群は、中国山水画が意識されている。東洋画の理想、気韻生動を知りたいと願い、おそらくその主山を極めるつもりで描かれたのだろう。また1958~60年頃はダークな色調の作品が多くなる。色彩が使われてはいるが、《風景》や《霧の野》(ともに1960年)などは水墨画の境地をめざしているように思われる。これは後年の《春を待つ鳥》(2001年)などにも受け継がれているのではないだろうか。

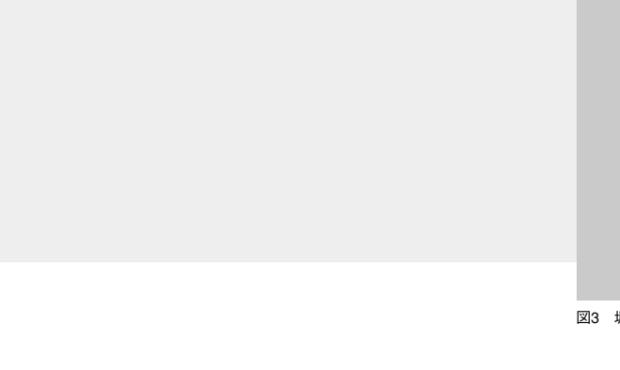


図3 堀文子《海辺》1950年

そして1960年に夫を亡くした堀は、翌61年旅立ち、ヨーロッパやアメリカに滞在。最後に訪れたメキシコでの見聞は、絵画観が変わってしまうほどの転機をもたらす。神々しいまでの人間の根源的な姿、色彩鮮やかな布、仮面、そして岩肌。技法的には岩肌などにはデカルコマニー(転写)を用いて表現するようになるが、これは作者の意図しない偶発的な形態を得るものである。堀のデカルコマニーはほとんどモノクロームだが、のちにここに色彩をちりばめて、《ユートピア》(2001年)(図5)と題した生きとし生けるものへの賛歌とも呼ぶべき作品を制作している。

堀の色彩は透き通って美しいが、若干暖色系より寒色系が勝っているのを感じる。いや寒色のペルー一枚を通したうえで暖色も表現しているというべきか。これが作品により透明感を与え、冷静で落ち着いた自然観照を感じさせるのだ。

堀は冷徹なまでに自然を見つめる。それは枯れ行くひまわりを描く《終り》(1992年)(図6)に見るまでに容赦ないものである。しかしここには次の生命が宿り、新しい生命を次に渡そうとする姿であることを、ひまわり畑の光景から堀は学んだのだという。

2001年に解離性動脈瘤で倒れ、奇跡の生還を果たしてからは、ますます敬虔に「いのち」を描くことに向き合う。顕微鏡によって導かれた肉眼では見えない世界、自然の神秘を、堀は生への畏敬の念をもって、描き続けている。

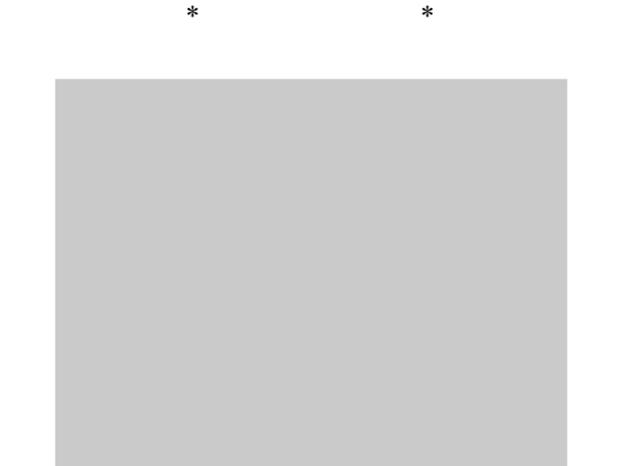


図5 堀文子《ユートピア》2001年



図6 堀文子《終り》1992年

本展には[一所不住・旅]という、サブタイトルが付されている。常に研ぎ澄まされた感覚で絵を描くため、ためらうことなく過去の自分と決別し、住む場所を替え、旅に出た画家の姿。先述の猫もそうだし、それはまたこのひまわりにも似ている。転居し、あるいは旅から帰るごとに、画家の制作は豊穣に向けて一かわーかわ脱皮していった。

「捨てるということが大事なことだと私は思っています。そうしないと次の感動はきませんから」と、画家は言う。¹⁾ その意味で、回顧展とは、画家が捨て去った過去を紡ぎなおし検証する作業でもある。

この幸福な検証に立ち会えたような、そんなよろこびをかみしめ、展示室を出た。

（くにが・ゆみこ／滋賀県立近代美術館専門学芸員）

滋賀県立近代美術館学芸員、同館主任学芸員を経て現職。企画した展覧会に「幸野樸嶺とその流派」1990年、「月次絵—十二月の風物詩—」1995年、「追悼特別展 小倉遊亀」2001年、「高田敬輔と小泉斐」2005年、「石山寺縁起絵巻の全貌」2012年、「遊亀と靫彦一師からのたまもの・受け継がれた美」2014年など。著書(いずれも共著)に「日本の近代美術 5 京都の日本画」1994年、「幸野樸嶺」1995年、「女性画家の全貌」2003年など。

- i) 香雪美術館特別展「小倉遊亀 慈愛のまなざし」に寄せて、朝日新聞夕刊関西版、2013年3月6日
- ii) 「家庭画報」47号、2004年10月

＊「堀文子展」は2015年4月18日から6月7日まで当館企画展示室にて開催されました。

「阪神・淡路大震災から20年」 第1部「自然、その脅威と美」 (2014年11月22日~2015年3月8日)を 企画して 出原 均



会場風景

「阪神・淡路大震災から20年」展は、当初、コレクショ

ン展の枠の中で企画が進められていた。通常のコレクション展(昨年度から県美プレミアムに名称変更)において、11月から3月にかけて行う第3期は、コレクションの展示に、他から作品を借りて行う小規模な企画展示を加えることになっているが、この「阪神・淡路大震災から20年」も2部からなる構成で、コレクション展示と小企画の両方の内容で計画されていたのである。

しかし、2013年度の終わりが、兵庫県の震災20年行事の取り組みとその位置づけから、当初案を拡充することが決まった。学芸内で内容を慎重に検討した結果、当初案はそのまま第2部、第3部とし、それに加えて第1部を2階の展示室6で開催することに落ち着いた。その企画案を学芸内で募ったところ、私が提案した「自然、その脅威と美」が承認され、そのまま担当することになった(準備作業には、速水学芸員、小野学芸員に入ってもらった)。

江上学芸員が企画していた第2部は、当館の前身である兵庫県立近代美術館が震災の被害を蒙り、その後(当館も含めて)、どのように対処したかという点に軸をおき、美術と災害の関係に光を当てる内容であった。震災から5年目の2000年に開催した近代美術館での「震災と美術」展は震災を扱った様々な作品を紹介していたが、震災からすでに20年の月日が経ち、東日本大震災が発生し、これに関連する展覧会がいくつか企画される中、「震災と美術」のような展覧会を繰り返すのではなく、別の角度から両者の関係を探ろうとしたわけである。震災を扱うことの難しさが前提にあり、それに対応するうえで視野や手法の広がりや欠かせないと企画者は判断したのである。したがって、他から作品を借用する展覧会として決まっていた第1部においても、ただ過去の震災関連作を並べるのではなく、まず、どのような視点をとるのが重要だと判断した。第2部、第3部にそのまま繋がるような展覧会を企画するのは難しいけれども(第1部~第3部は時間軸に従いながら、それぞれ独立した内容である)、少なくとも、そのずらした視点においては通じるようにしたいと考えた。結局、震災を描くことよりもその根幹にある私たちの自然観に釣り糸を垂らすことにしたのである。

「自然、その脅威と美」は、脅威と美を並列させてはいるが、主眼は脅威である。美術においては一般に自然美が描かれてきたが、この列島ではこれまで様々な災害があり、美の枠組みではとらえられない内容の作品も制作されてきた。そうした例外的な作品を一堂に集めることで現れる景色を夢見、個々の特性が露わになることを望んだのである。

会期を前・後期に分けたのは、通常のコレクション展と同じ会期ゆえに借用期間としては長すぎるための処置である。前期では当館のコレクショ

ンから選んで構成した。作品の制約からやや絞り切れない内容になったが、それでも、海外版画によってその自然観を提示したことに満足している。神話・歴史の起源に大洪水という自然の脅威を組み込んだ、また、崇高の概念を構築したヨーロッパ的な思考の近代日本への影響は無視できないからである。

後期においては、脅威のひとつである震災関連作も展示したいと思っ

たが、震災の絵は、主として人工物の破壊を描くことが多く、それらは自然を主題とする趣旨にあわないので、候補リストから外した。ただし、津波や地割れは、自然の脅威の現れなので、それらを扱ったものについては展示することにした。

リーフレットに述べたように、表現に置き換えにくいであろう脅威を描く際、なんらかの枠組みは欠かせなかったと思われる。以下、その例とコメントを記しておきたい。物語(神話を含む。洪水は、現代画家の大岩オスカールの《雷雨》にまで影響を与えているようだ)、記録(記録にも様々なレベルと手法がある。たとえば、黒田清輝の油彩画《桜島爆発図》がもし野外で描かれたのであれば、野外制作という印象派の方法と記録画とが結合した例だろう)、美(脅威においても、この枠組みが最も一般的な規範である)などである。これらは、現代の表現にもそのまま通じる基本的な枠組みといえよう。

最後に、企画者として思うことを少し述べておこう。まず、近代の代表的な画家の秀作を出品し、ある程度見ごたえのある展示ができたのは、なによりも、借用先のご厚意に負っている。震災20年の節目について配慮いただき、とても感謝している。一方、展示してから気づいたのは、この展覧会のとくに後期展示は、中編の展覧会ではなく、長編のダイジェスト版のような結果になったことである。長編をやや無理して短くしたような展示であり、中編としての規模に見あった構成にできなかったのである。その主な理由は2つある。まず、長編にしても、中編にしても、通常、大小、主副などがバランスよく並ばなければならないが、今回、重量級の作家、作品が前面に出て、緩急のある展示を組み立てられなかったことがあげられる。また、部屋の3面にある造り付けの展示ケースに日本画を収めたため、年代や表現、題材などでまとめられず、作品同士の関連性を十分示せなかったこともあるだろう。様々な制約の中で開催したゆえ、やむを得ないとは思いつつも、こうしたことをあらかじめ想定しておいたなら、もう少し違った印象になっていたかもしれないと反省するところである。

(ではら・ひとし／当館学芸員)

「ホドラー展」関連行事を開催

さる4月5日(日)に62日間の会期を無事終了した「ホドラー展」。どちらかといえばわれわれ日本人に馴染みも薄くまた少々難解な画家であると思われたにもかかわらず、前号でも記したように交通広告や、公共放送を中心としたTVスポットの積極的な放映などが功を奏して、会期中延べ58,501名もの来場者に展覧会をご覧いただくことができました。アンケートにも「充実した内容であった」「解説がわかりやすかった」など、おおむねご好評をお寄せいただきました。



ご講演中の高階氏。



ご講演中の新藤氏。

また会期中には、そうした画家ホドラーをより深く理解していただくために、2回の記念講演会を開催しました。まず第1回目は1月25日(日)の「自然と響き合う生命-ホドラーの芸術」。日本を代表する美術史家である東京大学名誉教授・大原美術館館長の高階秀爾氏に、今回の出品作を多くのスライド映写とともに非常にわかりやすい解説を含めてご講演をいただきました。そして第2回目は3月8日(日)の「リズムが求められるとき-フェルディナント・ホドラーと同時代の芸術思想」。本展の日本側企画監修者でもある国立西洋美術館研究員の

新藤淳氏によるご講演は、横に広がる死の構図やモチーフのリズムに見られる同時代的な着目点など、企画者としての矜持を強く感じさせる内容でした。そのほかにも恒例のミュージアム・ボランティアによる解説会やこどものイベント「おやこでパラレル!ポーズとリズム」の開催など、会期中にわたってさまざまにホドラーへの関心を深めていただくことができました。

(相良周作／当館学芸員)

「堀文子 一所不住・旅」展関連行事



村松友視氏

4月26日(日)、作家の村松友視氏に「極上の流転-堀文子への旅」と題し、ご講演いただきました。堀文子さんとは30年来のおつきあいという村松氏は、2013年に同名のタイトルで評伝を著しておられます。(「極上の流転-堀文子への旅」中央公論新社)講演会は画家・堀文子とその原点から明らかにすべく、堀文子さんが生まれ育った、江戸の面影が残る東京山の手の情景はどのようなものだったのか、というお話にはじまり、そこから東京(江戸)という土地柄について、そこに暮らす人々の気質や情緒について・・・とご自身と堀文子さんをめぐるエピソードも交えながら、お話は展開していきました。評伝のあとがきに書かれている「まるで冒険活劇」のような堀文子さんの人生と人物像を鮮やかに浮かび上がらせるお話で、講

演会を通して堀文子という画家と作品の真髄に触れることができたような気がします。

5月23日(土)にはこどものイベント「日本画に挑戦-小さな世界を描こう!」を開催。自分が小さな生き物になったという視点から対象をじっくり観察し、それを日本画で描きました。参加したこどもたちは、下絵を本紙に転写したり、お皿の上で絵具を混ぜたり、という複雑な日本画の手順に臆することなく、時間ぎりぎりまで制作に熱中、最後はそれぞれに個性豊かな作品を仕上げることができました。

(飯尾由貴子／当館学芸員)

ガウディ×井上雄彦

5月24日(日)まで、建築家アントニ・ガウディと漫画家井上雄彦の異色の組み合わせによる展覧会が、当館ギャラリー棟で開催されました。時代も職業も国籍も異なる二人にはどのような繋がりがあるのでしょうか。

ガウディの建築に惹かれた井上氏は、その代表作であるサグラダ・ファミリア聖堂の建設に関わる研究者や職人を訪ね、生誕地カタルーニャに足を運んでいます。偶然の出会いにより、現在、サグラダ・ファミリアの「栄光のファサード」の扉には、世界の様々な言語の中に井上氏の書いた「我らを悪より救いたまえ」の文字が刻まれ、ガウディの仕事に関わることになりました。

本展に出品された資料の中で、ガウディ自身によるスケッチや設計図に目を留めた人は多いのではないのでしょうか。少年時代のガウディがカタルーニャの雄大な自然から大きなインスピレーションを受けた様子が、井上氏のマンガに描かれています。この少年の自然を見つめるまなざしが、確かな描写と精密な筆致を生んだのでしょう。完成したサグラダ・ファミリアを見つめるガウディの心境、最後のもう1コマを私たちの頭の中で想像して楽しむことのできる展覧会となりました。

(橋本こずえ／当館学芸員)



アントニ・ガウディ 《大学講義:横断面》 1877年10月22日 ©Càtedra Gaudí

●——編集後記

●今年度より本誌編集担当が交替しました。新米編集子はこれまでの編集後記を読み返し、歴代の名調子に怖気づいています。みなさま、温かい目で見守っててください。

●この文章を書いているのは「堀文子展」の最終日。来場者からは堀文子さんの凛とした生き方に共感したという声が多く寄せられました。そんな堀さんの、敬愛する先達との心の交流について國賀由美子氏にご寄稿いただきました。

●4月より、トピックス欄にも文章を寄せている橋本こずえ学芸員が横尾忠則現代美術館から異動となり、即戦力として新たな仲間に加わりました。皆様、どうぞよろしく願います。

(小林)

美術館も周縁、のその後

小林 公



「On the exhibition room」展チラシ

美術館の周縁

本欄の「美術館の周縁」という名称はたんに美術館の外での出来事という程度の意味だが、意地の悪い読み方ができなくもない。周縁の対義語は中心となるわけで、無批判に美術館を中心において思考しているようにも見えるからだ。そうしたことも意識しながら、2年前に「美術館も周縁」と題した拙文を書いた。（*1）先日のご、この文章がご縁となってトークイベントに参加する機会を得たのでその顛末を報告したい。

2014年の秋、先述の文章を書きかけとなった展覧会「歩く男」の企画者である藤井匡氏よりお便りをいただいた。2015年の春に大阪・難波のCASで小松敏宏、西山美なコ両氏による二人展を企画しており、関連のトークイベントに参加して欲しいとの誘いである。展覧会は「展示空間」をテーマとしているので、その様々にある相のひとつである美術館で働く人間もトークに織り交ぜたいとのことだった。藤井氏のお名前は2年前の文章を書く前から存じ上げながらお目にかかる機会はないままで、作家のお二人とも知己を得ていなかったので、活躍されている各位にお目にかかる良い機会と喜んで参加させていただくことにした。ちなみにお便りに添えられていた長文の企画趣旨文には「On the exhibition room」という展覧会名とともに、旧東ドイツ出身の哲学者で批評家のボリス・グロイスの論考「新しさについて（On the new）」（*2）に刺激を得ていることが述べられていた。

展覧会は3月28日から4月18日まで開催されたが、藤井氏の企画はグロイスの論を参照しつつ、美術館およびそれに類する場所を象徴する「ホワイトキューブ」について再考を促すもので、小松、西山両氏の作品もそれぞれにこのテーマに回答していた。小松氏の作品は、写真によって白い壁の向こう側の光景を壁面上に呼び出すことで、抽象的でニュートラルな場として機能すべきホワイトキューブのホワイトキューブ性を奪い去る試みだ。西山氏は壁面と天井（さらには窓ぎわに置かれた展示台も）を「筆一本で」描かれたレース飾りのようなピンク色の唐草模様で覆いつくした。大小折り重なる可愛い柄は遠くにかすむようにも見え、装飾的でありながら奥行きのある絵画的な空間も感じさせた。両氏の作品はいずれも発表された場所、つまり具体的な「その」空間と切り分けることの出来ない性質のものだ。作品を別の場所に移そうとするなら、移動先で同じコンセプトに基づいての制作を新たにやらなければならない。そうでなければ壁面ごと移動する他ないが、それで作品として成立するかどうかは自明でない。ホワイトキューブとはニュートラルな性質のものであって、したがってホワイトキューブ同士は（ある程度まで）交換可能な器であるはずだが、「On the exhibition room」はそのような場のあり方はフィクションであることをあかさすものだったと、まずは言えるだろう。

件のトークイベントは最終日の4月18日に行われた。その内容はインターネッ

ト上で公開されているので詳しくはそちらをご覧くださいのだが（*3）、作家のお二人は、今回の展示作品に限らず、自身の作品が個別の実体をもつものとして美術館のコレクションとして永らえるのは難しい性質のものであることははじめから了解しており、それで良いのだとためらいなくおっしゃるのが印象的だった。

グロイスの「On the new」は、マルセル・デュシャンによるレディメイド作品の登場によって美術作品の革新性、すなわち「新しさ」は物理的差異によって規定することが出来なくなり、それから後は美術館に収蔵された作品（何を美術とするかという概念も含めて）との比較において「新しい」、革新的な作品が生まれるようになったのだと述べる。彼の考察の対象は、いつか美術館という施設に作品がおさまるであろうという期待や予測のもとに作品が制作され、鑑賞されるという様態の全体であり、そうした巨視的な視点に立った場合には、CASのような狭義の美術館とはいえない市井の展示空間が果たす役割も、美術館と大きく変わらないことになる。

さらに面白いのは、こうした美術館を前提とする美術の生産と流通のシステムに対する異議申し立ての数々、私たちに身近な例であれば近年流行の街中を舞台とする現代美術の祭典や、展示空間として用意されたわけではない場所（廃校や古民家、あるいは居住空間など）での美術行為、さらにはパフォーマンスのように形に残らない作品などもまた、依然として美術館を前提とするシステムの内側にあるとする点だろう。美術館の外側へと逃れようとする作品や、美術館という権威に抗う振る舞いも、弁証法的な意味で美術館の存在抜きには考えられないということだ。

グロイスを真に受ければ、美術館の外へ外へとはみ出ていく動態としての美術が盛んであればその分だけ、美術館の保守的な側面もかえってあてにされていると考えることもできよう。事実彼は、美術館が担う作品を永続的に保管するコレクションや出来事を記録しつつづけるアーカイブの機能を議論の土台に据えたのだった。静的、保守的と言われてもなお、そのような地に足のついた美術館の活動が求められることに変わりはない。美術館にコレクションされることに拘泥しない作品を前にしてのトークに参加しながら、そのような少しねじれた安堵と責任を感じていた。

（こばやし・ただし／当館学芸員）

（*1）拙稿「美術館も周縁」（『アートランブル』vol.39, p.8）

（*2）ボリス・グロイス著／鷺田めろる訳「新しさについて」（『日 [アール] : 金沢21世紀美術館建設事務局研究紀要』第2号 2003年 pp.6-15）。同書同号pp.16-23には2000年発表の原文も掲載。金沢21世紀美術館のHPでは両方のPDFデータも公開されている。

（*3）「On the Exhibition Room展 アーティストトーク」

<https://www.youtube.com/watch?v=RkEM76qcDBQ>