



ARTRAMBLE

学芸員の視点1 ②③

M氏の谷中安規コレクションと当館の版画コレクション
—— 岡本弘毅

学芸員の視点2 ④⑤

セザンヌの揺り戻し — モランディ展の会場から
—— 江上ゆか

ショート・エッセイ ⑥

空間を素材にする
— 「チャンネル6 国谷隆志Deep Projection」を終えて
—— 小野尚子

トピックス ⑦

学芸員の調査研究活動について
「ジョルジョ・モランディ 終わりになき変奏」展 関連事業
「谷中安規展」&「版画大行進!」 関連イベント

美術館の周縁 ⑧

「美術館にアートを贈る会」と当館へのプロジェクト
—— 出原 均

コレクションから

キャンバスに赤・青・黒の三色の絵具が塗り分けられています。色面の輪郭の特徴から、白い下地にドラム缶の形状が浮かび上がります。ドラム缶の白、直線に囲まれた背景の白、色面の隙間から見える白。これらの白は三色の絵具の前方にあるのか後方にあるのか、或いはドラム缶という存在の欠落を表しているのか。筆触の抑制された画面からその確証を得ることはできません。

ネガ(=陰画)とは、実物と明暗が逆になっている像です。本作では、通常であれば描写されるべき対象物が白く塗り残され、図と地の性質が反転して

います。ドラム缶は描かれていないものの、その存在を確かに認識することができます。そして、何も描かれていないはずの白色が多くの意味を獲得しているのです。

奥田善巳は、1960年代より絵画・立体作品の制作発表を行い、1965年から67年まで神戸在住の若手作家によるグループ<位>の活動に参加しました。70年代後半から平面作品を制作の中心とし、80年代初めから筆触を集積して画面を構成するcoシリーズ(本誌14号参照)を制作しました。

(橋本こずえ/当館学芸員)

奥田善巳(1931~2011)

《ネガへの挑発》

1967年

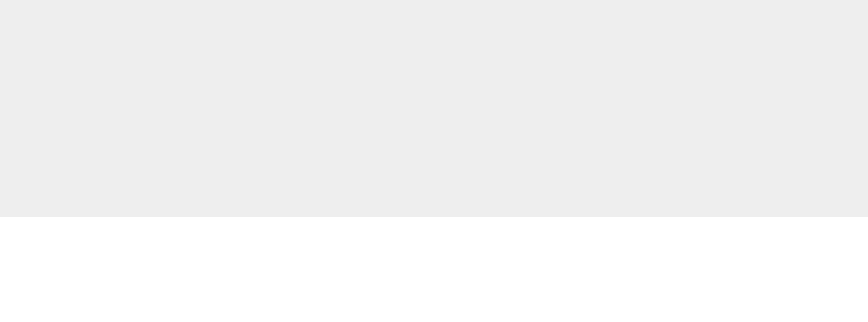
油彩・布

92.0×162.3cm

平成26年度 石橋直樹氏(トアロード画廊)寄贈

M氏の谷中安規コレクションと 当館の版画コレクション

岡本弘毅



谷中安規展チラシ

当館では、前身の県立近代美術館の開館以来、国内外の版画を収集の柱のひとつに据え、今日では、全館蔵点数の半数超を占める約5000点の版画作品を収蔵するに至った。だが、収蔵数の増加に反比例するかのように、新美術館に移転してから版画をまとめて展示する機会は減少しているのが現状である。前美術館に備わっていた版画専用の展示スペースが現在は実質的に失われてしまっていること(注1)、かつては部屋ごとに年4回展示替えていた常設展が年3回の展示となり、特別展のように展示室を横断する企画性を要求されるようになったこと、往時に比べてマット装など展示に掛かる経費が上昇したことなどが主な原因であろうか。

移転後に当館の版画コレクションをまとめて取り上げた数少ない展覧会例としては、2004年度Ⅲ期の常設展がある。そこでは、「館蔵版画大公開」と題した特集展示を行い、約80点の版画を複数の展示室にまたがって紹介した。今回の小企画「奇想の版画家 谷中安規展」および特集展示「版画オン・パレード大行進!」は、版画を中心に据えた常設展として約10年ぶりの試みとなった。前回の展示が主に戦後日本の版画表現の展開の多様性に目を配ったものであったのに対し、今回の展示では、創作版画の奇才・谷中安規を紹介する小企画展を最初に据え、続く特集展示でその前後の時代の近代版画の流れを概観するという構成をとった。以下では、展覧会担当者のひとりとして展示に込めた幾ばくかの意図について述べたい。

まず、小企画「谷中安規展」であるが、サブタイトルに「蔵出し!M氏コレクション」とあるように、とあるコレクターが所有する作品を中心とした展覧会である。ご本人の希望により本名を公表することが難しくイニシャルでしか標記できないが、実はこのM氏、第一級の谷中安規コレクションを保有する人物として知る人ぞ知る存在である。氏によれば、谷中との出会いは全くの偶然によるものであった。1970年頃、大阪の百貨店の古書市で紙袋に入った状態で売られていた約100枚の版画作品を作者が分からないまま入手し、開館間もない兵庫県立近代美術館に持ち込んだところ、当時事業課長であった増田洋の助言によってその大部分が谷中の作品であることが判明した。その後、1971年に5点の作品を当館に寄贈してくださり、さらに2年後の

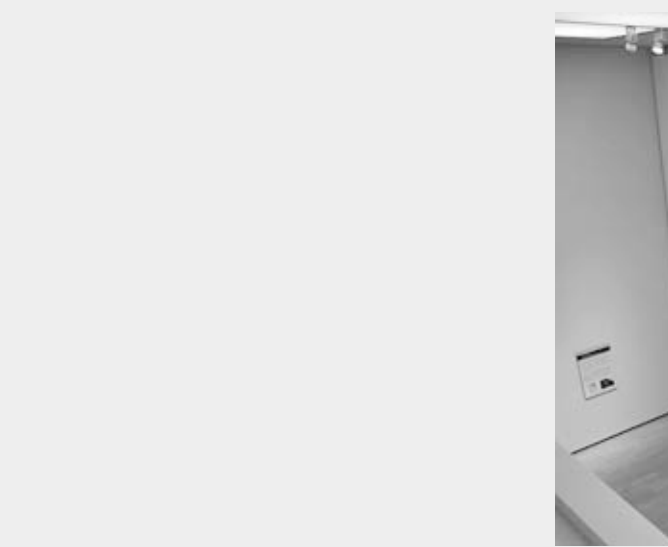
1973年から約40点の作品をご寄託いただいている(注2)。

その後、今日に至るまでの40余年の間、谷中安規版画展一黒と白の詩一(1976年、リッカー美術館)を筆頭に、「谷中安規の版画世界」(1996年、奈良そごう美術館ほか)、「谷中安規の夢 シネマとカフェと怪奇のまぼろし」(2003-04年、渋谷区立松涛美術館ほか)、「鬼才の画人 谷中安規展 1930年代の夢と現実」(2014-15年、町田市立国際版画美術館ほか)といった画期的な谷中の回顧展が幾度か開催され、その度に谷中の研究ならびに一般における認知は大きな進展を遂げていった。そうした展覧会のいくつかで重要な役割を演じたのが、当館に寄託されているM氏コレクションである。

だが一方、当の寄託先である当館では、今日までこれらを有効活用する機会をあまり持ってこなかったのが実情である。今回、常設展示の枠ではあるが一括展示することで、この貴重なコレクションの存在を世に知らしめるとともに、当館を信頼して数十年の長きにわたって作品を預けていただいたM氏の思いに僅かなりとも報いようと思い至った次第である。本展では、寄託作品と現在M氏が手元に所持されている作品をひとまとめにした約100点をM氏コレクションと呼称することとし、当館が70年代に寄贈や購入によって収蔵した34点と京都国立近代美術館から借用した25点などを加えた総数171点を出品することにした。これは、当初の予定を大きく上回り、点数だけ見るとほとんど特別展に近い規模にまで膨れ上がった。

サブタイトルにM氏コレクションと謳いつつ、それ以外の要素を加えたことについては、コレクションとしての輪郭がぼやけるという批判を一部の方から頂いた。そのような弊害を意識しなかった訳ではないが、今回の展覧会は関西では久しぶりに谷中安規の作品をまとめてご覧いただく機会であり、とりわけこの作家に初めて触れる人たちに彼の画業の全体像に少しでも近づいていただこうと敢えて追加出品の数を増やした。

とはいえ、今回M氏のコレクションを通観して改めて感じたのは、そのバラエティの豊かさである。最初期に当たる1920年代の作品(注3)や新たな展開を予感させる最晩年の作品こそ含まれていないが、谷中が版画家として精力的に活動した時期の作品については、彼が本格的に制作と発表を始め



谷中安規展会場風景

た1931年頃のものとは推定される作例から、1932年から34年頃にかけて創作版画誌『白と黒』や『版藝術』に発表した諸作品、子供や動物が遊ぶ天国的な世界を描いた1930年代後半の作品群、さらには1940年以降の書籍の装丁の仕事に至るまで、かなりの範囲を網羅している。展示に当たっては全体的にゆるやかな年代順に並べることにしたが、他館で開催されたこれまでの回顧展と比較しても谷中の画業をたどるうえで重要なパーツの欠落は予想していたより随分と少なかった。

これは、最初に入手された中に重要作品が多数含まれていたという僥倖に加え、その後の長年に渡る調査と収集に懸けたM氏の情熱の賜物であり、それを今回惜しげもなく提供していただいたお陰でもある。たとえば、「影絵芝居」(『版藝術』第8号)、「戦争版画集」(『版藝術』第16号)、さらには『居候匆々』については、M氏の厚意により冊子状態を解いて各葉を額装展示させていただいたのだが、このことによって個々の作品の独創性ばかりに目が向きがちな谷中のストーリーテラーとしての才やイメージ展開の手法の一端に触れることができたように思う。

ところで、本展についてもうひとつ重要な要素となったのが、谷中が用いた技法や材料についての視点である。あたかも天才の直感によって天衣無縫に作られたかのように見える谷中の諸作品であるが、その実、木版画家としての緻密な計算に裏打ちされた刷りや彩色などの技法や紙やインクといった材料の取捨選択がその都度なされていることを展示室の各所で示した。これらはすべて、わが同僚の横田直子・保存修復担当学芸員の継続的な調査研究の成果であり、今後の谷中の作品理解に大きく寄与するに違いない(注4)。

次に、特集展示「版画大行進!」について簡単に触れておきたい。これは、谷中安規展と連続する2つの展示室を用いて、日本と西洋の近代版画の名品を選抜して並べるというオーソドックスな展示とした。このうち日本編では、近世の浮世絵版画の残照というべき小林清親からスタートし、谷中と同時代に活動した創作版画の作家たちを経て、戦後国際的に高い評価を受けた駒井哲郎、浜田知明、池田満寿夫といった巨匠たちへと至る流れを大まか

にたどった。

もちろん近代の版画史に登場する多士済々のうちの極一部を紹介したにすぎないが、谷中展と併せてご覧いただくことでその特異性を相対化し、歴史的に位置付けるきっかけとなるよう意図した。特に、谷中の同時代の創作版画の作家については、恩地孝四郎、田中恭吉、平塚運一など『HANGA』、『風(再刊)』といった創作版画誌を用いて幾分厚みに取り上げた。これらの資料はかなり古い時期に収蔵されたものだが、未だ整理がなされていない状態にある。M氏のコレクションの谷中作品とともども、今回の展示をきっかけに継続的に調査を再開させて、よりいっそうの活用のお機会を与えたい。

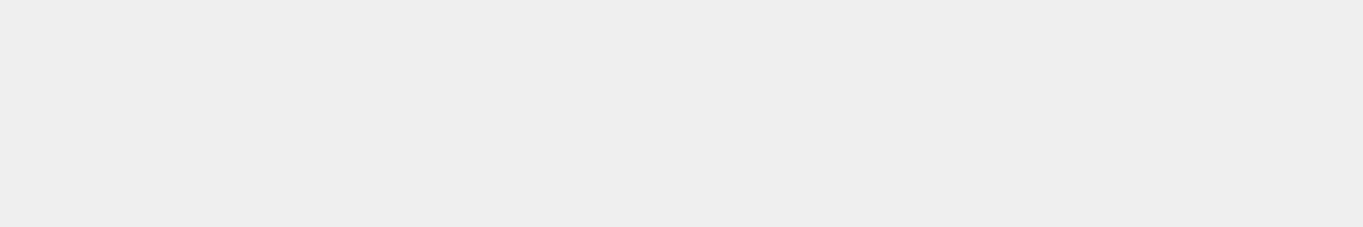
それらに限らず、今回展示した作品は、決して短いとは言えない当館の歴史の中でゆっくりと形成されたコレクションの一部である。月並みな言い方をすれば、コレクションは生き物であり、生き物であるからには何らかの成長や新陳代謝が必要であるのは言うまでもない。その意味で、現在進行形で成長と新陳代謝を続けるM氏コレクションは大いにお手本にすべき存在であり、私たちは私たちのコレクションを生かし続けなければならないと今更ながらに感じた次第である。

(おかもと・こうき／当館学芸員)

(注1) 常設展示室4は、当初「版画写真室」と名付けられていたが、現在は「美術の中のかたち」展など他の用途に使われることが多い。
(注2) このあたりの詳しい経緯については、横田直子「兵庫県立美術館所蔵 谷中安規作品の調査」(「兵庫県立近代美術館研究紀要No.9」)を参照。
(注3) この時期の作品として今日その存在が知られているのは、飯田市美術博物館所蔵の《妄想》シリーズなどごく僅かである。
(注4) 前掲論文を参照。

セザンヌの揺り戻し — モランディ展の会場から

江上ゆか



モランディの静物画は、構図の面白さや、色遣いの繊細さ、そして、光の扱いの繊細さなど、見る者の心を捉える力がある。今回の展覧会では、モランディの静物画の魅力を、会場から紹介する。

モランディの静物画の魅力

モランディ美術館（ポーロニア）の学術協力により実現した今回のジョルジョ・モランディ展は、瓶や水差し、あるいは身近な風景など、限られたモチーフを繰り返し描いたこの画家の「変奏」に焦点をあてたものだ。個展の定石である年代順の展示ではなく、共通するモチーフや構図法ごとに、制作年代や、また油彩、水彩、版画、素描といった材質技法の別を超えて作例をまとめた、11のセクションにより構成されている。似たもの同士をあえて集めることで、一見ささやかに見える違いの大きさを浮かびあがらせよう、という趣旨である。

モランディの繊細な画面は、複製図版での再現がとりわけ難しい。中間色の微妙な階調は言わずもがな、絵の具の厚みも何故か相当に違って見えてしまう（意外なほど薄塗りの画面が多い）。「変奏」の差、ひいてはそれぞれの画面の特質は、やはり実作を見て気づくところが想像以上に多い。

本展はまとめてモランディの実作に触れる、日本では実に17年ぶりの機会となった²。会場では、長い時間をかけじっくりと作品に見入る来場者の姿を、平素にも増して多く目にしたように思う。そして展覧会担当である筆者は、会期中に解説会などの場で来場者の方々と言葉を交わす中で、自分一人では見逃していたであろう各作品の見どころを多々知ることが出来た。

一見、静かなモランディの画面の中では、実はさまざまなことが起こっている。本稿では、上述のように来場者との会話から得られた視点や、また展覧会準備の過程でスタッフ同士やりとりする中で気づいたことも織り交ぜつつ³、そのいくつかの側面を粗描したい。色々な方の発見を筆者の記名原稿に逐一の典拠を示さず盛り込むことには迷いもあったが、これも展覧会の記録の一形態と捉えていただければ幸いである。

モランディが繰り返し描いた瓶や壺、水差しといったモチーフは、画家が生涯を過ごしたポーロニア、およびその近郊のグリッツァーナに残る2軒のアトリエ兼自宅に今も保管されている⁴。モランディが選ぶのはとりたてて豪華ではなく、むしろそのあたりに転がっていきそうなものが多い。とはいえ画家本人にとっては、無論、

特別な存在である瓶や缶に、モランディは時に色を付け、つまりモチーフそのものの姿かたちを手を加えて使っている。

たとえば図1の《静物》にも登場するモランディお気に入りの「モデル」のひとつ、首の長い大きな白い瓶は、もともと透明なガラス瓶の内側に塗料を流し込んで白くしたものだ（図2）。構図上、白い瓶が必要な場合に、画面の上だけで白を置くという選択肢はモランディの場合あり得ず、目の前にあるモチーフが白く見えていなくてはならなかったのである。そして、図1の画面でこの瓶が、また別の白い器との重なりを描く柔らかにぶれた輪郭線は、わずか数ミリのガラスの厚みが含まれ散る光の効果をも感じさせ、モランディが瓶を塗るにしても外側からではなく、わざわざに内側から白くしたことの意味を教えてくれる。

他方でアトリエに残るモランディのモチーフの中には、素材の質感を、むしろ殺しているとしたか考えられない例もある。図3の、紙で包まれた内側に何が入っているかは、開封して確認したわけではなく断言はできないが、おそらく木片であろう、とモランディ美術館のスタッフは言う。モランディの画面には、何だかよくわからないエッジの立った立方体がしばしば登場するが、そのいくつかの正体は、おそらくこの紙包みの木片だろう。

いずれにせよ、このようにモチーフの正体がわかったからと言って、モランディの絵により近づけるかといえば、必ずしもそうでもない。それどころかモランディの作品においては、たとえば水差しが描かれていたとして、それが本来、水をそそぐものである、ということは、全く関係がないように思われる。モチーフは意味や用途をはぎ取られ、あくまでも物体としてそこにある。では無味乾燥かという、これがむしろ逆で、ついつい人に譬えたくなるような佇まいさえ見せている。モランディの瓶や壺は、徹底して無機物でありながら、たしかに息づいている。

瓶や壺の配置を入念に定め、しっかりと構成されたモランディの画面には、だがしかしよく見るとさまざまな空間としてつじつまのあわない描写がある。図1と同じ首の長い瓶をはじめ白いモチーフばかりが、あまりに画面の右側に寄り集まっ



図4 《静物》1959年、アカデミア・カラーラ近現代美術館（ベルガモ）蔵（cat. no.13、V.1126）



図5 《静物》1953年、メナード美術館蔵（cat. no.41、V.877）

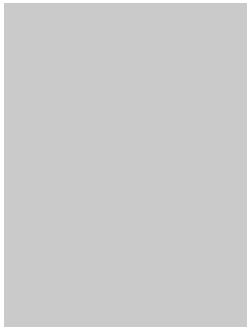


図6 カーサ・モランディ（ポーロニア）にて 筆者撮影



図7 《静物》1952年、モランディ美術館蔵（ポーロニア）蔵（cat. no.40、V.823）

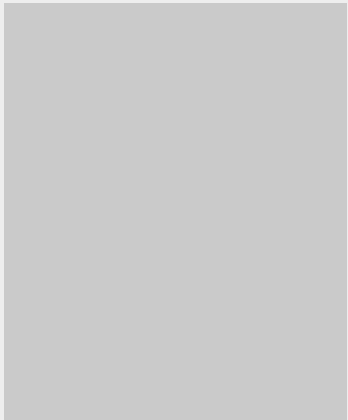


図8 カーサ・モランディ（ポーロニア）にて 筆者撮影

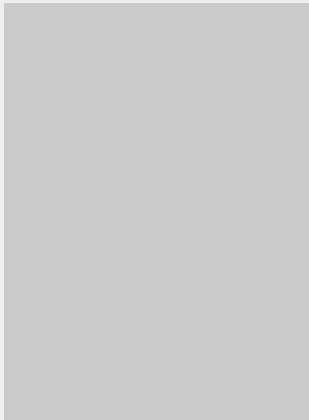


図9 同左

た図4の作品では、画面のほぼ中央、奥に位置する四角い物体のところでテーブル面がぐっと奥へと広がり、モチーフは背景の壁面にめり込んでいるように見える。このようなパースペクティブのずれは、モランディ自身が影響を認める画家、ポール・セザンヌによる多視点の静物画を、容易に思いおこさせる。少々荒っぽいまどめになるが、セザンヌの多視点による画面は、写真術が普及し、もはや画家が写真のように描く必要がなくなった時代に、3次元の対象物を立体的に見るという経験を、如何に2次元の画面に定着しうかの試みだったと言えよう。そのセザンヌの試みを、キュビズム期のパブロ・ピカソやジョルジュ・ブラックは、対象を大胆に解体し再構築するというかたちで展開した。対してモランディは、より微妙に、絶妙に、セザンヌの多視点を揺り戻し、不安定なままに安定した画面をつくり出す。それは決して歴史の流れを後ろへと逆戻りすることではなく、積極的なずれの選択とでも呼びたくなるようなスタンスである。

アトリエにストックした瓶や壺に降り積もる埃を、同居の家族が払おうとすると、モランディは怒った、という、よく知られたエピソードがある。複製図版では決して味わうことの出来ない、モランディの生の画面の、薄いペールを一枚隔てた向こうから発光するような柔らかな色彩の輝きは、埃あってこそ生まれたものなのかもしれない。

図5の作品は、構図の面で埃の効果が明快にわかる興味深い例だ。れんが色の、やはり内側から彩色されたガラス瓶（図6、内彩色の効果はこの作品の場合、瓶の底の表現によくあらわれている）。肩の部分に埃が降り積もることで、れんが色は何処へやら、すっきりくすんだ色合いとなって、背景と同化している。図7の作品になると、画面の中央を占める籠は、色ばかりか筆さばきまでも、背景とほぼ同じような描き方だ。

モチーフと背景、いわゆる図と地の一体化による2次元と3次元の揺らぎも、モランディの画面では実に頻繁に起こっていることだ。特に晩年の水彩画におい

ては、過激なまでに推し進められている。図8の水彩画など、もはや完全な色面抽象とも思えるのだが、図9の油彩画などと比べると、紙の余白を生かした画面中央の空隙は、手前に集まった缶の白い蓋であることが見えてこよう。

あくまでも物を描きつつ抽象的でもあるモランディの絵は、見る距離によっても大きく印象を変える。画面から遠ざかり距離をもって見るほどに、震えを見せつつもしっかりと引かれた輪郭線が、描かれた対象と構図の骨格をあらわにし、つまり具象的な作品であることが強調される。逆に間近に寄って見れば、個々の色面とその関係が見る者の眼前にむき出しに差し出され、抽象的な印象を強くする。

「実際に見ているもの以上に、抽象的で非現実的なものは何もない」。モランディがインタビューに答え、この有名なフレーズを口にした1950年代、抽象絵画はまさにその極へと向かいつつあった。それから半世紀以上が過ぎ、具象と抽象とが一巡どころか何巡もして、もはや新しいものなど何処にあるのか、という今だからこそ、具象的でありつつ抽象的でもあるモランディを見る意味は、より深いだろう。

ただ新しさのほうへと進むのではなく、足もとの本質をじっくりと見つめ、問い続けること⁵。何かひとつの方向へと安易に回収されないこと。その態度は穏健なようでいて、相当に鋭い。

図7 《静物》1952年、モランディ美術館蔵（ポーロニア）蔵（cat. no.40、V.823）

図8 《静物》1963年、モランディ美術館（ポーロニア）蔵（cat. no.82、P.1963/22）

図9 《静物》1960年、モランディ美術館（ポーロニア）蔵（cat. no.73、V.1197）

（えがみ・ゆか／当館学芸員）

- 「ジョルジョ・モランディー—終わりなき変奏」展は、2015年12月8日から2016年2月14日まで当館企画展示室で開催。以後、東京ステーションギャラリー（2月20日～4月10日）、岩手県立美術館（4月16日～6月5日）へと巡回予定。
- 日本で初めて美術館規模のモランディ展が開催されたのは1989～90年（神奈川県立近代美術館ほか）。1998～99年の「ジョルジョ・モランディ 花と風景」（東京都庭園美術館ほか）に続き、本展が3つ目となる。なお本展は、2011年に開催が予定され、原発事故の影響で中止となったモランディ展とは別に、新たに企画された。
- 本展の日本側の運営は、開催会場となる3館の学芸員と東京新聞が担当した。
- ポーロニア、グリッツァーナとも「カーサ・モランディ（モランディの家）」として、予約制で公開されている。
- モランディは、セザンヌのほか、パオロ・ウッチェッロやピエロ・デッラ・フランチェスカなど、イタリア、ルネサンス期の画家たちの作品も熱心に研究していたことが知られている。

空間を素材にする —「チャンネル6 国谷隆志 Deep Projection」を終えて 小野尚子

ショート・エッセイ

2010年から始まった注目すべき作家を紹介するチャンネル展も今年で6回目を迎えた。この度は、成安造形大学を卒業後、京都を拠点に精力的に活動続ける国谷隆志(1974-)による展示を、10月29日から11月29日まで行った。

展覧会が始まる一年前にこの企画を提案した際、筆者は作家に、天井高があり縦方向の広がりをもつ当館の特性を考慮してもらえないだろうかと依頼した。国谷は何度か美術館を訪れては館の内外をくまなく歩いて調査し、結果として2つのプランを提示した。準備を見守ってきた筆者は事前にその完成図を知っており、作品の一部も実際に見ていたが、それでも結果は想像を超え、展示を見れば見るほど、空間を作品の一部としてきた国谷ならではの創意と仕掛けに驚かされるばかりだった。

主会場となったアトリエ1に展示したのは、2001年頃から続く《Spaceless Spaces》シリーズの最新作である。この作品には、ガラスの膜で隔てることによって生じる内と外、そして、光が充滿する範囲という二重の空間を見出すことができる。ネオン管から発せられた光は、徐々に弱くなりながら部屋の隅々まで届くのだが、良かったのはその光が外の廊下まで漏れ出たことだ。今回は1階からも2階からも鑑賞できるようにしたが、どちらもアトリエ1に着くまでに長い廊下を歩くことになり、その間、わずかに感じることのできる赤い光が会場へと誘う役割を果たしていた。それを目指して歩みを進めると、入り口についた途端にいくつもの光の柱が視界に飛びこんでくる。驚きの声とともに



《Spaceless Spaces: Deep Projection》(アトリエ1での展示)
撮影:草木貴照



《Untitled: Stele I》(エレベーターホールでの展示、作品を下から見上げる) 撮影:草木貴照

象を感じること、程度の差はあれ会場内に入った人は皆その体験をしたのではないだろうか。

チャンネル展はアトリエ1を主会場としてきたが、それに限る必要はない。チャンネル2のイチハラヒロコ展やチャンネル5の木藤純子展のように、当館のさまざまな場所に展示をしてきた例もある。今回、国谷は当館で展示を行うことの意義を意識していたように思う。所蔵品を取り入れたのも、その一つだろう。アルベルト・ジャコメッティの彫刻《石碑 I》を選び、それにネオンサインを目線の高さのガラスの上に置いて見せる《Untitled》シリーズの最新作を組み合わせることを計画した。展示場所にしたのは西側のエレベーターホール1階だったのだが、ここで再度、国谷がいかに効果的に空間を取り入れたかに驚かされることになった。この空間は建物の1階から3階まで吹き抜けとなっており、エレベーターを使うだけでなく、壁に沿ってぐるりとめぐらせた階段と回廊を伝って上下左右の移動が可能だ。1階・2階の常設展示室の入り口に繋がっており、また3階の特別展示室を出てきて必ず通る場所でもある。ここに作品を置くと、常設展目的の来館者はもちろんのこと、20m上の3階部分まで難なく届いた光によって、特別展の会場を後にした人の視線も捉えることが可能になる。光に気づき、なんだろうと思って下を覗くと、なにやら光る文字が見える。文字や記号、イラストの形をしてなんらかのメッセージを強調するために使われるネオンサインは私たちににとって身近なものであり、その意味するところを読みとりたくなってしまうのは現代人の性かもしれない。興味をそられた人は、作品を目指して回廊や階段を通り下りてくることになるが、その間、作品の周囲をめぐり、目線も徐々に下げるなどして、実はさまざまな角度から作品を鑑賞してもいたのだ。作品横の踊り場から覗きこむ人もいれば、1階まで下りてしまったがために目線の高さにあるのはネオンサインの側面部分となり、今度はそれを下から覗きこむ人など様々だった。コンクリートとガラスを主とする建物の特性上、国谷の作品が四方の壁面に反射して見え予想外の効果をもたらしていたこともぜひここに記しておきたい。

国谷が主な手法とするインスタレーションは、その場限りしか見ることができない。特に光と空間が重要な要素となる国谷作品は、例えば別の機会に作品だけを持ち出して展示全体を追体験するようなことは難しい。不可視、不可触でありながら確実に存在するものを素材とするそれらは、今回、当館の空間の特性を作品の一部として十分に取り入れ、新たな魅力ある光景を見せてくれた。

(おの・なおこ／当館学芸員)

学芸員の調査研究活動について

毎年8月の終わりが近づくにつれ、学芸員の研究室はそれぞれと何となく落ち着いた雰囲気に包まれていきます。年1回の「調査報告会」なるものが行われるからです。「調査報告会」は学芸員が各々の研究を口頭またはレポートで発表する会で、日頃なかなか全員が揃う機会のない当館ならびに横尾忠則現代美術館の学芸員がその日は「万難を排して」出席し、それぞれの成果を発表します。口頭発表では、発表の後質疑が行われ、レポート発表の場合は、その日にとりまとめられた各人のレポートを全員で回覧し感想や質問を書き込みます。発表は20分、レポートは4000字程度のものですが、テーマは自由。学生時代の研究テーマを継続しているもの、担当展覧会に関するもの、収蔵作品や資料に関する調査、美術館業務の経過や実施報告等々様々ですが、各々の学芸員の美術や美術館に対する問題意識や取り組み、関心事を互いに知ることが出来る貴重な機会です。発表の中から、その年に発行する『研究紀要』の執筆者を選びますが、それ以外の発表も展覧会図録や解説会、レクチャー、リーフレットなどで随時活用されることとなります。『研究紀要』は学芸員の研究発表の場として平成18年度から毎年1回発行されている刊行物です。第一号には当時の館長、中原佑介氏(故人)が創刊の辞を寄せていますが、そこで中原氏は『研究紀要』は「美術館の学芸員が美術をどのようにとらえ、どういふ作品に関心を抱き、作品をどのように見ているのかということを知らせる情報の媒体であると同時に、それを通して、その美術館の特徴を浮かび上がらせる広報の媒体でもある」(『兵庫県立美術館研究紀要』第1号 2007年)とし、「紀要」の広報的意義を述べています。『研究紀要』のみならず美術館内外の様々な媒体や機会を通じて我々学芸員は日々美術館の情報や状況を発信しています。

(飯尾由貴子／当館学芸員)

「ジョルジョ・モランディ 終わりなき変奏」展 関連事業

展覧会場で時間をかけてじっくりと鑑賞されるお客さまがことに多く、静かに熱く盛り上がったモランディ展。会期中に開催した2回の講演会では、いずれも250席のミュージアムホールが満席となり、会場外のモニターでご聴講くださった方も。寒いなか多数のご来場、改めましてありがとうございます。

12月13日(日)の第1回目の講師は、『楽園のカンヴァス』など美術作品をテーマにした作品で知られる小説家の原田マハさん。モランディは今もとても気になる画家の一人だそうで、ご自身のモランディ作品との出会い、さらには原田さんならではの本展の見どころまで、印象的なキーワードを織り交ぜつつお話くださいました。



講演中の原田マハさん



岡田温司先生

1月10日(日)には、日本におけるモランディ研究の第一人者である京都大学大学院の岡田温司教授をお招きしました。演題は「モランディは何を描きたかったのか」。ピエロ・デッラ・フランチェスカやカラヴァッジョとの比較など、イタリア美術史に通じた先生ならではの視点による刺激的な内容で、質疑応答でも突っ込んだ質問が次々と寄せられました。

また1月23日(土)には当館初の試みとして「ブロガー向け内覧会」を実施。鑑賞後のト一

クタイムには参加者からの質問やコメントが相次ぎ、時間が足りないほどで、それぞれの視点で作品を見た経験を共有する楽しさを実感する機会ともなりました。

(江上ゆか／当館学芸員)

「谷中安規展」&「版画大行進!」 関連イベント

版画をテーマにした2つの展示をメインに据えた今期のコレクション展にちなみ、「版画最接近鑑賞会」というイベントを1月24日(日)に当館アトリエ2にて実施しました。

版画は手に取って間近に鑑賞するのが本来の楽しみ方ですが、日常的に体験できる機会は限られているのが実情と思われます。そこで今回、展示室では額やケースのガラス越しでしか見ることのできない作品を裸の状態でご覧いただく機会を設けました。

参加されたのはほぼ定員いっぱいの29名の皆さんで、7~8人ずつのグループに分かれていただき、各テーブルに学芸スタッフが1点ずつ‘給仕’する作品を順番に‘ご賞味’いただきました。この‘眼で味わうコース料理’に供されたのは、井上安治、川瀬巴水、柄澤齊(以上木版画)、駒井哲郎、中本達也、長谷川潔、ゴヤ、ヘイター(以上銅版画)、織田一磨、マグリット、吉原英雄(以上リトグラフ)、横尾忠則、斉藤智(以上シルクスクリーン)といった多種多様な技法による作品群。横田直子学芸員による技法や材質の詳細な解説も手伝って、皆さん興味津々の瞳で生版画に見入る姿が印象的でした。



川瀬巴水を裏側から見る

また、2月27日(土)には、木版画家のふるさかはかさんを講師にお招きし、こどものイベント「彫ってみよう! 摺ってみよう! 木版画教室」を実施しました。これらのイベントによって、美術ジャンルとしては地味なものと思えられがちな版画の面白さを知る人々が増えることを希望します。

(岡本弘毅／当館学芸員)

●——編集後記

●ただいま戻りました。昨年12月に、デュッセルドルフでの研修を終えて帰国しました。
●編集員が先輩・同僚・後輩各位に押し付けていたのはランブル編集にとどまりません。そのうちのひとつ、当館の代表的な所蔵作品を紹介する「所蔵作品選」の和・英バイリンガル版(非売品)の編集が佳境をむかえています。トピックス欄でご紹介した「研究紀要」(こちらも非売品)とともに3月に完成予定です。ぜひ当館情報センターなどでご覧ください。
●本誌は50号という節目を迎えました。これからも淡々と、着実に、美術館の日々の活動の様子をお伝えしていきます。

(小林)

「美術館にアートを贈る会」と 当館へのプロジェクト

出原 均



第5弾寄贈プロジェクトのチラシ

美術館の周縁

まず、個人的な話から始めようと思う。

10年前、当館で勤め始めたころ、「美術館にアートを贈る会」という団体が、私の知り合いである美術家の作品をある美術館に寄贈するために寄付を募っていた。その作家は、国内外の土を採取し、篩にかけ、それらを床に並べたり試験管に入れたりして提示するというとてもシンプルな（でも、とても大変な）活動を行っていて、土の色の驚くべき豊かさ、そして、そこから得られた風土や文化についての彼の透徹した考え方が魅力的で、私はそれまで10年近く展覧会を見、話を伺ってきた。

結局、その寄付募集に対してささやかな協力をすることにした。そのとき、彼の作品を評価し、収蔵したいと考えている美術館と、それを支援する団体に対し価値を共有している感じがあった。自分が認めている作家の作品を多くの人に見てほしいとも思った。自分の眼力や評価基準に満足する喜びが今回の寄付・寄贈にはあって（あくまでも私の場合かもしれない）、それは個人での購入といくらか通じるところもあるが、購入にはまずなによりも所有欲を満たす喜びが大きい。寄付・寄贈にはそれがない分、あっけらかんとした爽快感のようなものを味わった。ちょっと不思議な感じだった。

実は、「美術館にアートを贈る会」については、2004年に発足した当初から耳にしていた。会員や一般から寄付を募り、会自体が作品を購入して、美術館に寄贈するのがその活動である。しかし、作品は購入するのが美術館の本来のあり方だと考えてきた私は、同会の活動（というよりは、その活動に頼ること）には諸手を挙げて賛同しがたいところがあった。つまり、作品の価値に対して美術館は対価を支払うべきだし、購入では作品の選定を厳格に行うことができるからである（そのことで、学芸員の眼も鍛えられる）。後者については、寄贈の場合、どうしても緩くなる傾向がある（美術館とコミュニケーションを密にする同会の活動では、当てはまらないかもしれない）。当時は、地方公共団体の財政悪化によって美術館が購入できなくなっていた状況に忸怩たる思いが募っていた頃だった。

この購入を基本とするという考えは、もちろん、現在も保持している。ただ、それを持っているだけではなにも始まらないので、多様なあり方を考えるべきだと思うようになってきた。また、上で述べた私の経験のように、寄付する側に立つことも考慮すべきだと思う。同会の設立者が述べるところでは、美術館を、単に「民」に対してサービスを提供する「官」として捉えるのではなく、こうした寄付・寄贈の過程において個人が美術館にコミットする、つまり「私」が様々なかたちで参加することによって「公（パブリック）」をつくっていく意義があるのだという。この点は首肯できるところだ。

冒頭で個人的なことを書いたのは、こうした「官」「民」、「公」「私」というものをどのように捉えるかということが、この「美術館にアートを贈る会」を考える上でとても重要だと思ったからである（もちろん、美術館を考える上でも）。そして、次に述べるとおり、同会との関係を深めてきた中でその点を捉え直してみたいとも思ったからだ。

さて、2013年秋、同会がコレクション収集管理グループのリーダーである私に当館のコレクションについての講演を依頼してきた。第5回目の寄贈プロジェクトを行う美術館候補のひとつとして検討していただいているらしかった。果たせるかな、その後、しばらくして、作家候補を美術館から提案してほしいとの連絡が同会からあった。その事務局と話をする中で、数人の作家を選出し、会が選択するのがよいだろうということになった。もちろん、その点はこちらも異存なく、すぐに作家候補選出作業に入った。館（官）としては、明確な基準が必要だと判断し、あらかじめ以下の枠を設けた。①兵庫にゆかりのある現存作家（寄付は、会員以外にも、地元市民に呼びかけるから）、②当館で作品を展示したことのある作家（美術館が評価し、観客の目にも多く触れたことを重視）、③未収蔵作家（既収蔵作家よりも優先する）、④会が考えている購入金額に収まること。この枠の中で購入候補作品まである程度目星をつけることのできた作家5人を選出した。学芸員会議、幹部会議に案をあげて了解を得た上で、2014年夏、同会の集まりにおいて提案。さらに、その秋には個々の作家についての勉強会も設け、会員の方たちに作家への理解を深めていただいた。以上の経緯を踏まえて、その年の末、会のほうで選定したのが児玉靖枝さんだった。作品の質の高さはいうまでもないが、会とコミュニケーションしやすい作家というのも理由のひとつだったようだ。同会は、作家、会員、寄付者、美術館との関係およびその交流に重きを置いているから、当然だろう。昨年、同会は児玉さんが自作について語る講演の機会を設けたり、候補作品を十数点並べた展覧会を催したりと、じっくり丁寧な準備をしてから作品選定に臨んだ。

「美術館にアートを贈る会」が、10年余にわたり、5回まで進めてきたプロジェクトのあり方は、それぞれで多少異なる。各美術館の事情や要望が異なるからである（もちろん会自体も成長・変化していることもある）。手探りなのは当館のプロジェクトも同様だった。今回、最後の作品選定の際に美術館側の意見は必ずしも求められなかったが、今思うと、寄付を受ける側の意見を述べるべきだったかもしれない。ただ、その場合、「官」が強くなるのは確かで、「公」の中のバランスが崩れるおそれもあっただろう。このプロジェクトの場合の「公」においては「私」と「官」をどう扱うかが難しく、かつとても重要なことだ。「私」や「官」をどのようにして「公」にまで高めていくのか。今後も同会はいろいろと模索していくだろう。あるいは、作品の寄贈とともに、豊かな「公」のあり方の構築もこのプロジェクトの大きな成果になるのかもしれない。

とまれ、昨年末から当館へのプロジェクトが動き出した。現代画家の中で着実に良質な仕事をしてきた児玉さんの作品を当館が収蔵できるプロジェクトがスタートしたのはなによりも喜ばしいことだ。

もちろん、私は、この機会に「私」として（も）、もう一度このプロジェクトを捉え直してみようと思っている。

（ではら・ひとし／当館学芸員）