



ARTRAMBLE

学芸員の視点1 ②③

彫刻にできること

— 2018年度「美術の中のかたち」展報告 — 江上ゆか

学芸員の視点2 ④⑤

ポスターの展覧会について考える

— 「サヴィニャック パリにかけたポスターの魔法」展を通して — 小野尚子

ショート・エッセイ ⑥

注目作家紹介プログラム チャンネル9 和田淳「私の沼」
アニメーションの愉しみ — 飯尾由貴子

トピックス ⑦

「ブラド美術館展」関連事業

「触覚が生み出す作品とは」開催報告

チャンネル9 和田淳「私の沼」関連事業

伊藤文化財団の特別表彰について

美術館の周縁 ⑧

吉田博の播磨造船所の絵の寄託について — 出原 均

雪をいただく焼嶽を画面いっぱいに配し、下から見上げるような角度で描いています。近景の林を流れる小川にいざなわれて、遠景の霞がかかった山頂付近まで一気に視線が駆け登るような空間構成で、雄大な眺めをつくりだしています。細部に目を向けると、樹木の表皮や葉、小さな花、起伏の多い厳しい山容を緻密に描きこんでいます。このように画面を細部まで描きこむ手法は、東山の東京美術学校時代によく見られる特徴です。

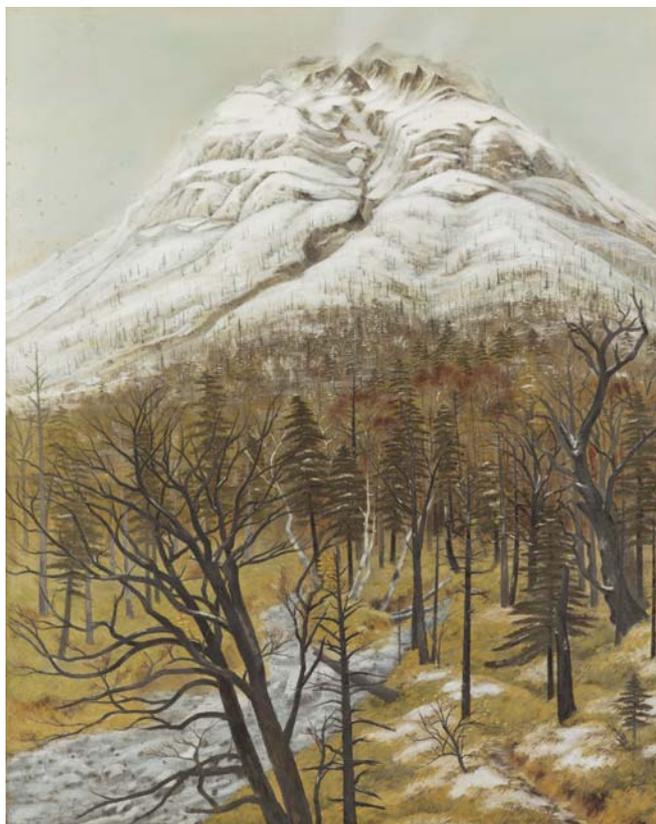
美術学校に入学した1926年の夏、東山は仲間とともに信州を旅し、山国の厳しくも雄大な自然に深い感銘を受けます。本作品はこのときの体験をもとに描かれています。自然や街の景観に自らの心情を重ね、抒情的な風景画を描く

東山芸術の出発点となったといえる作品です。美術学校の卒業制作であり、また同年開催の第12回帝展の出品作品でもある本作は、東山の初期画業を代表する一枚です。

また、本作は作家より、母校である兵庫県立第二神戸中学校を前身とする兵庫県立兵庫高等学校へ寄贈され、長年同校同窓会の「武陽会」で受け継がれてきました。その後当館で寄託を受けていましたが、昨年度同校の創立110周年を記念して、「武陽会」よりご寄贈いただいたものです。

(河田亜也子/当館学芸員)

コレクションから



東山魁夷(1908—1999)

《焼嶽初冬》

1931年

絹本着色

209.0×168.5cm

平成29年度 武陽会寄贈

彫刻にできること —2018年度「美術の中のかたち」展報告

江上ゆか

「美術の中のかたち—手で見る造形」（以下「かたち」展）とは、当館がまだ兵庫県立近代美術館と名乗っていた1989（平成元）年より、年に一度のペースで常設展示室にて開催してきたシリーズ展である。視覚に障がいのある方にも美術鑑賞の機会を、というのが当初の目的であった。視覚障がい者の美術鑑賞と言えば、現在では、障がいのある人となない人とが一緒に作品を見る、いわゆる対話型鑑賞の取組みが主流の感もあるが、今なお「手で見る」すなわち触察を謳っているのがこのシリーズの特徴だろう。

30年近く続く長寿企画だが、30年近くやめられなかったというのが実情に近いのかもしれない。この企画には例年、障がい当事者は元より多くの来場者から、作品に手で触れるという新鮮な体験への驚きと喜びの声が多数寄せられる。それだけに担当者は思い悩むことになる。たとえばロダンの彫刻に触れ、手で見る面白さが実感されるとしても、つまるところそれは目で見えるための作品ではないのか？こうして例年、開催要項には「視覚偏重の美術鑑賞を問い直す機会ともなってきた」との一文が加わり、本誌でも折々の担当者が報告してきたように、この困難なお題にあの手この手で挑み続けることになる。容易に解決し難く、安易に解決すべきものでもないからこそ、30年を経てなお。

実際のところ「かたち」展では、出品作家の理解と協力のもと、様々な切り口が試されてきた。音や熱の出る作品、館蔵品を組み込んだインスタレーションなど、昨今の美術の傾向も反映し、視覚にとどまらない鑑賞者の感覚を開いてゆこうとする試みも多い。ただ筆者としては一度原点に立ち返り、彫刻における触覚的なものとは何かを考えたいとの思いも抱いていた。抱いてはいたが、ではどうすれば良いのか、正直なところ皆目見当がつかなかった。

そんなある日、中ハシクシゲが久々に関西で作品を展示するというので、大阪のギャラリーを訪れた¹。そして作品を見た瞬間、もし次に「かたち」展を企画

する機会があれば、この作家を描いて無いと直観した。

展示されていたのは新作の、粘土による即興的な小品である。勿論それらが手で見る鑑賞に向いていると思った訳ではない。新作は中ハシのこれまでの作品、つまり1990年代の松や小錦をモチーフにしたポップでキッチュな金属彫刻とも、ハリボテの巨大なゼロ戦を展示・焼却する2000年代の〈ゼロ・プロジェクト〉とも、全く異なっていた。だがそうした見かけのスタイルの違いを超えて、依然、中ハシの作品は、ユーモラスな佇まいのうちに彫刻とは何かを深く問う批評性を備えており、その切れ味は愈々鋭くなっていた。この作家であれば、積年の「かたち」展の課題を、彫刻の問題として考えることができるに違いないと確信したのである。

「彫刻は触覚的、とか言いますがけど、実際のところどうなんでしょうねえ。」他力本願な「無茶振り」を、幸い作家には面白がって受け止めてもらえたが、では具体的に何をどうするのか、全く白紙の状態からの出発である。相談の結果、過去の「かたち」展では館蔵品を題材にする例も多かったので、手始めに当館蔵の柳原義達のブロンズ小品《長寿の鳩》（1981年）を題材に、触覚による模刻を試みることにした。

手順としては、まず美術館で柳原作品を観察。スタジオにて写真も使いつつ、基本的には記憶を重視し「臨模」としての模刻を粘土でつくる（この時点では視覚を使う）。作品の構造と特徴を把握した上で、今度は視覚を遮断し触覚だけで塑造²。出来た「触覚鳩」を筆者が実見する際は、目で見える前に手で見るようにした。

結果、彫刻は思っていた以上に視覚的な表現であることを、作家も企画者も、身をもって痛感することになる。

写真1のように、「触覚鳩」は自ずと甘いかたちになる（中ハシ曰く「自分がそれをつくったとは認め難いほどに」）。とりわけ尾の部分は差が大きい。「臨模鳩」にはきちんと写しとられている尾の複雑な動勢は、この作品のまさしく「見せ場」だろう。視覚的には見事な躍動感を示すこの造形は、だが触察すると過剰に多弁で、生きた鳩の感覚にはどうも結びつき難い。他方、鳩の右胸には、目を見た時には造形上の効果が少々捉え難い謎の刻みがある（写真2）。そして「触覚鳩」でもしっかり再現されているこの刻みにこそ、手で見た時には、鳩を抱いた時のふわとした感触がありありと想起されたのだ。つまり、一見、視覚的な説得力を欠く「触覚鳩」のほうが、触った時には如何にも鳩らしいのである。

目で見えるかたちと手で見るかたちは違う。そして手で見るかたちは、往々にして視覚的な「見栄え」の犠牲になっているのではないか。この仮説のもと、人が身近に触れ合う機会の多い生き物で、作家自身も飼っている犬をモチーフに、視覚を遮断し触覚で塑造を試み、観客に提示するという、展示の方針が固まった。



写真3 「中ハシクシゲ—触りがいのある犬」会場風景 撮影:福永一夫



写真4 《お出掛け犬》展示風景 撮影:福永一夫
題材は軽トラックの助手席に乗っている犬。像の右隣に座り、左手で塑造した。

さて、触覚で塑造と言っても、芯棒までも見ずにつくるのは不可能だ。悩んだ末に中ハシが選択したのは、鉄線で仕上がりの二回りほど小さな概形をつくるという方法である。概形の段階では視覚が入ってしまうが、そこは見える人の限界として受け入れ、粘土の盛り幅を多くとり、さらに四肢の付け根は可動式にすることで、最終的には触覚的なかたちが優先できると考えた。

制作過程においては、ほかにも思わぬ局面が多々生じたが、とりわけ懸案となったのが、油土といういつまでも硬化しない素材を、どう手で見る鑑賞に供するかという点だ。型取りして別素材に置換えると、油土特有のほんのり柔らかく温い感触が失われてしまう。作家は油土のまま展示し、変形が生じれば都度修正することをぎりぎりまで主張した。だが、一日数百人単位の来場者が見込まれる公立美術館での展示である。とても現実的な解決策とは思えない。予算と準備期間に余裕があれば、特殊素材の使用を検討できたかもしれないが、今回の条件でのベターな選択肢として、油土の上からごく薄い樹脂でコーティングするという方法に落ち着いた。完全に樹脂に置換えるよりは、まだ幾分かは油土の感触が保たれると判断しての選択である。

見える彫刻家が敢えて視覚を遮断し触覚だけで塑造するという今回の試みは、趣旨と経緯を知らずに見れば、何かと誤解も多かろうと懸念された。曖昧な形態は、単にいい加減な造形に見えるかもしれないし、「かたち」展のリピーターであれば、視覚的な造形、つまり旧来の彫刻の触察を否定するものと受け止める可能性もあるだろう（無論その逆で、視覚的造形の触察にも新たな局面が開けることを期待して行っているのだが）。かといって会場パネルに「本展では彫刻における触覚的なものを改めて問い…」式の仰々しい講釈を垂れても、減多と通読してもらえまい。そこで「あるところに、Nさんという彫刻家がありました…」と始まる物語風のテキストを掲出することにした。実際の経緯を踏まえつつ創作も交えたテキストは、担当学芸員による文章としては少々「やり過ぎ」であったかもしれず、現にこの「お話」を全て事実であるかのようにとらえての感想もアンケートには散見された。だが裏を返せば、それだけ来場者が「胸に落ちて」理解いただけたということでもあろう。

最終的に展示室には5体の「触覚犬」と、比較のため2種3体の視覚を遮断せずつくった犬の首とが並ぶことになった（写真3）。「触覚犬」はいずれも実寸大。実寸よりかなり小さく、しかも首だけの「視覚犬」（彫刻としてはこちらが通例のスタイルとも言える）とは対照的である。中ハシによれば、触覚で塑造しようとすると、実寸、かつ粘土に対し常に同じ向きをとらねばつくれなかったという。つまり「触覚犬」には、どこから触ったかも含めて、作者の触覚が反映されている。そこで、鑑賞者が手で見る際にも、作者の制作時の態勢に自ずと近くなるよう、展示台などを工夫した（写真4）。とはいえ、鑑賞者の身体は様々な

異なり、仮に作者と同じ態勢をとったとて、その身体感覚を完全に追体験することは不可能だ。最終的に身体の違いを補うものとして、やはり重要なのは想像力であろう。

会期が始まると、相当に実験的な作品でもあるにも関わらず、作家も企画者も戸惑うほどに多くの好意的なアンケートが寄せられた。とりわけ多かったのは「作者の愛犬に対する愛情を感じる」という意見である。また「我が家の犬は〇〇と言います」など、個人的な思い出を記す方も多かった。しかも例年多く見られる「作品に触れられて良かった」といった前段もなく、いきなり自分のことが書き連ねられている。どうやら彫刻に触れるという行為には、これまで思っていた以上に具体的な記憶を喚起する力があるようだ。

犬がモチーフであったことも大きいのだろう。美術館で作品を触るという行為は、実は妙な居心地の悪さを伴うものだ³。だが犬に触るのはごく自然な行為である。今回は多くの、特に犬好きの来場者が、抵抗なく、むしろ嬉々として彫刻に触るモードに入り、だからこそ記憶のスイッチも作動したのだろう。

以上、今年度の「かたち」展の経緯と反響とを粗略した。5つの「触覚犬」にも制作順で違いのあることや、各作品へのより具体的な反響、7頁にやはり簡単に報告した関連事業での対話、そしてそれらの分析など、報告しきれなかった点は多く、出来れば今後稿を改めて詳述の機会を持ちたい。

今回、中ハシは度々「初心者だから」と口にした。たしかに目で見える彫刻家としてのキャリアは充分でも、手で見る彫刻家としては初心者で、このたびの挑戦結果も、触覚的な彫刻としては、まだまだ不十分なレベルかもしれない。だが少なくとも、塑造という、もはや古臭いと目される分野においてなお、触覚的な造形という未耕の沃野が広がっている、その可能性は確実に示すことができただろう。

彫刻にできることは、まだまだある。そして「かたち」展も、まだまだやめるわけにはゆかないようだ。

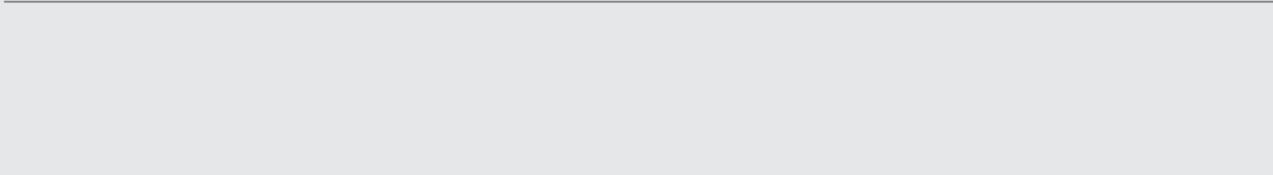
（えがみ・ゆか／当館学芸員）

1 「SUNABAショーケース」SUNABAギャラリー（大阪）、2015年7月4日～22日。
2 「そぞろ」は、「塑像」という漢字表記が一般的だが、今回は作家の意向を尊重し、単にできあがった像のみならず過程なり行為の意も含む「塑造」で統一した。
3 この問題をめぐっては、以下の記事を参照。西田桐子「触っている私を見ないで—美術の中のかたち」展をめぐる断章」、本誌41号、pp.2-3、2014年。

※「美術の中のかたち—手で見る造形 中ハシクシゲ—触りがいのある犬」は当館常設展示室4で2018年7月7日から11月4日まで開催した。

ポスターの展覧会について考える —「サヴィニャック パリにかけたポスターの魔法」展を通して

小野尚子



展覧会ポスター



会場風景

学芸員の視点2

本展は20世紀フランスを代表するポスター作家、レイモン・サヴィニャックの個展であることから、主な展示物は絵画でも彫刻でもない、ポスターである。19世紀末には画家たちがこぞって制作を手掛け、蒐集の対象にもなっていた歴史があるとはいえ、それらを美術館で目にする、あるいは展覧会のテーマとされる頻度は他のジャンルに比べると今でもまだまだ低い。そこで今回は、この展覧会の準備をしていく中で改めて感じたポスター展示の特殊性について考えてみたい。

まず、ポスターは複製物である。絵画や彫刻のような基本的には一点しか存在しない場合と異なり、同じ内容をもつ同質の成果物が何枚も制作されてきたという背景があることから、それらが拡散されるために生まれたイメージであることを前提にしなければならない。

展覧会を告知していると、どの作品が初来日かという質問をよく受けるが、ポスター展においては歯切れの悪い答えになってしまう。そのポスターのイメージが日本でいつどのように初めて人の目に触れたかを把握するには、制作された全ての枚数分の来歴を探らなければならない、それは無理に等しいからだ。

同じイメージを複数生み出すという意味では、版画も該当するだろう。15世紀半ばにヨーロッパで活版印刷の技術が発明されて以降、版画は一枚しか存在しない絵画のイメージを共有するための主要な手段だった。現代のように、インターネットで作家名や作品名を検索すればすぐに目的のイメージにたどり着くことができるのは遠い未来の話で、イメージは数に限りがあり、貴重だった。従って、版画は作品として作られ、所有されてきたのだ。だがポスターは、そもそも目的から異なっている。サヴィニャックが伝えるカッサンドルの言葉を借りるなら、「ポスターで自己を表現することはできない。(…) 絵画とはそれ自体が目的である。ポスターは目的のための一手段である。ビジネスをする側と、大衆とのコミュニケーションの一手段である。(…) 自分がメッセージを発するのはない。伝えるだけだ。(…) 明確で、力強く、簡潔なコミュニケーションを打ち立てることでだけが求められているのだ」とあるように、そもそもは情報を広く伝達するための手段だった。その後、用途が拡大し、制作上の技術が発達するにつれ、ポスターは芸術家たちの創作の場となっていく。

そんなポスターならではの見方、楽しみ方がある。まずは、原画とポスターとの対比だろう。例えば《ひとりりで編める ウット毛糸》(1949/1951年)では、原画の時点でモチーフや構図、色やおおよその細部まで決定していることが分

かる。だがそれはあくまで方針であり、ポスターになるとイメージは一新されている。文字情報や毛糸のラベル部分が増えただけではない。毛糸の網目はより色濃く、より規則的に描かれており、モチーフの頭と体の大きさの比率も変わっている。目の部分は綺麗なアーモンド型になり、編み棒も太く目立つようになっていいる。つまり、原画で決まったイメージを版面に写していく過程で、最終的な形に整えられているのだ。それらの差異は決して大きくないが、どこに変更があったのかを丁寧に見ていくと、作家の意図を辿るようで面白い。ただやっかいなのは、ロベール・ドアノーによる写真が記録しているものである。そこには、サヴィニャックがポスターの原画を抱えた姿が写っているのだが、そのサイズは本展で展示しているものよりもはるかに大きい。ここからは推測でしかないが、恐らくサヴィニャックは原画を複数枚制作することがあったのだろう。大きさを変えて繰り返し描くことで、文字情報を加えたりイメージのサイズが変わった時に最も良いバランスを検証していたのかもしれない。なお、今回は原画を拡大するにあたってサヴィニャックが描いていたというデッサン画も展示しているが、おおよその構図の上に格子状の線が重なり、升目ごとに数字が入っている。こうした制作上の作業に注視できるのもポスター鑑賞ならではの。

また、文字についても単なる情報提供以上の意味合いがあることに注目したい。《フランス、食卓の悦び》(1966年)では、原画とポスターでは見出しに使われているフォントが変わっており、《パン・ジャケ：あなたに必要なのはラミ(La mie /Lami=パン/友人)です》(1969年)では、ポスターの方に新たにキャッチフレーズが入り、サヴィニャックのサインの位置も変わっている。それによって、モチーフ間のバランスも全体から受ける印象も原画とは異なってくる。このように、ポスターへと仕上げていく過程で下された判断の跡を見つけるのも楽しい。また、これこそポスターならではののだが、最終的には、画面に印刷所名やクライアント情報が入る場合も多く、制作背景まで読み取ることができる。例えば、《皆やるべきことを一緒にやろう》(1968年)のポスターは、印字された「国際競争に打ち勝つために 販売は生産と同様に重要だ」という標語が示すように、フランスにおける商業活動の活性化を目的に作られた。画面左下を見るとクライアント名が印字してあり、そばに兜を被り、槍を構えた雄鶏のキャラクターが添えられている。つまり、レースカーを模した雄鶏は、フランスの象徴であると同時に、クライアントにも配慮してモチーフに選ばれたのだろう。また、個人的にはフォルネー図書館が自館の所蔵品に押ししている印も面白かった。《オパール：私のベルロン(合成繊維)ストッキング》(1953年)では、背景が黒ということもあるが、同図書館の印が画面中央に描かれた脚のもの部分に入られて

いて、まるでその脚が履いているストッキングのワンポイントのようだ。このようにイメージを侵食するような管理方法は、絵画や版画にはまず行われぬ。ポスターならではの、あるいは図書館ならではの小粋な方法なのだろう。

また今回は、制作上の技法についても興味深い例を見ることができた。19世紀後半以降のフランスにおいて、ポスター制作には主にリトグラフの技法が使われてきたが、サヴィニャックの時代になると、新たな技法であるオフセットが普及し始めていた。このふたつの技法は、水と油が反発し合う性質を利用するという原理は同じだが、リトグラフによる作品では版面に描かれた線の印象が保たれるという特徴があるとしたら、写真製版に強いオフセット作品には網点が残る、より無機質な印象が残ってしまう。サヴィニャックは基本的にはリトグラフの技法を用いたが、オフセット特有の表現も実験的に取り入れたようだ。《オパール》においては、その主要部分はリトグラフによって刷られているが、脚の部分だけはオフセット印刷になっている。そうすることで、その部分だけがまさにストッキングを履いた脚のようにつるつるとしており、全体から浮き上がって見える。商品をアピールするという点では最適な方法だろう。

輸送と展示の方法についても触れておきたい。今回、ポスターはすべてフランスから借用したが、作品だけを輸送してきて、額装は日本で行った。特に一辺が3~4mもあるような大きなサイズのもの、そのままではトラックや飛行機で運ぶことができない。《クリームデザート モン・ブラン》(1966年)などは幅が約4mもあるため、日本においても各会場の間はロール状にして移動させざるを得なかった。これら巨大なサイズのポスターはそれだけで相当な重量になり、また取り扱いも難しくなるため、展示の方法についても事前に話し合った。これらが厚紙で裏打ちされていることから、当初はその裏打ちの余白部分を展示室の壁面に直接タッカー止めするという案が挙がったが、一年をかけて全国5会場を巡回する今回のプロジェクトにおいては、繰り返される展示作業によってタッカーで開けた穴が拡大する恐れがあった。例えそれが裏打ち部分でも、借用品になるべく変化をきたさないようにしなければならない。結局のところ、これらを部分ごとに木製のパネルに貼ったもの(大きなポスターは2つあるいは4つに分割されている)をドック式²で展示することになり、重量と取り回しの問題はともに解決することができた。ちなみに、このような大きなポスターが実際にパリに貼られていたわけだが、こうした苦労を経ると当時はどのように扱っていたのか、ますます興味が湧いてしまう。一般的には、水糊のようなものをブラン

で壁(あるいは、すでに貼られているポスターの上)に塗り、そこにポスターを貼りつけていたようだが、こんな大きくて重量のあるものも果たして同じ方法で掲示することができたのだろうか。よほど粘着力と速乾性のある糊があったに違いない。本展の話に戻すと、日本で額装したことによるメリットもあった。主要な額のデザインと色を揃えることができたことにより、会場に統一性が生まれ、ポスターそのものにより視線を集める展示ができた点だ。

関西においては、2005年に旧サントリーミュージアム[天保山]でサヴィニャック展が開かれており、その時は同館の所蔵品110点が一挙に公開されている。その後もいくつかポスターの展覧会が開催されている。2010年に国立国際美術館で開催された「横尾忠則全ポスター」展では、作家の高校生時代から最新作に至るまでのポスター約800点が展示された。「全」と謳うだけあって、ひとつの展覧会の出品数としては異例の物量で、壁面という壁面がポスターで埋め尽くされていた。時には天井からポスターを吊るして香をこもらせた部屋があったり、あるいはヨーロッパで一般的な円柱型の広告塔を模した造作物を配置したりするなど、斬新なアイデアが横尾作品を引き立てていた。また最近では、2017年に姫路市立美術館で開催された「永井一正 ポスター展」が記憶に新しい。こちらも作家の初期から最新作に至るまで約500点のポスターが展示室壁面の上から下までを埋め尽くしていて壮観だったが、その中でも同型の作品を少しずつずらしてリズムカルに配置したり、同種のポスターを連続して展示したりするなど、デザイン性を重視した会場構成が見えて心地良かった。本展においては、商品やモチーフ、表現の類似性を軸に展開したつもりだが、楽しんでいただけたらだろうか。

(おの・なおこ/当館学芸員)

1 レイモン・サヴィニャック著、橋本順一訳「レイモン・サヴィニャック自伝」164頁、TOブックス、2007年
2 作品展示方法のひとつ。先にフック状の小さなパーツを壁に取り付け、対になるパーツを裏に取り付けた作品(額に取り付けられることが多い)を掛けて固定させるもの。

注目作家紹介プログラム チャンネル9 和田淳「私の沼」 アニメーションの愉しみ

飯尾由貴子



会場風景 撮影:表恒匡

ショート・エッセイ

テレビアニメで育った世代の日本人(含筆者)であれば、アニメーションは最も身近に親しんできたメディア

のひとつである。ディズニーやピクサー、スタジオジブリの映画が、興行的にも大きな成功を収めていることから明らかなように、今や子どもだけでなく幅広い世代にアニメーションは深く浸透し、現代の映像文化に重要な位置を占めている。キャラクターデザインから動画制作、撮影、編集まで完全に組織化された制作体制とデジタル技術の導入による制作手法の変化、近年進展著しい動画サイト上での発表といった上映形態の多様化などによって、アニメーションの世界は大きな変化を遂げており、¹筆者が親しんだ素朴なテレビアニメは遠い時代のものになりつつあるようだ。

チャンネル9で紹介した和田淳は、上記のような商業的・長編アニメーションとはまた別の短編アニメーションの分野で目覚ましい活躍を続ける作家である。短編アニメーションは基本的に、一人の作家がストーリーやシナリオ、作画、動画制作を行う、作家性が強く打ち出された領域である。和田は2000年代初頭よりアニメーション制作を始め、以後その作品はベルリン国際映画祭をはじめとする数々の映画祭で受賞し世界的にも高い評価を得ている。このような実績に加え、近年ではACジャパン全国キャンペーンにおけるアニメーション制作(2013年)や、今年に入ってからは日本のアメリカンフットボール振興のためのPRプロジェクトへの取り組みなど、社会的貢献活動でも注目を集めている。²

和田作品の魅力は、繊細な線で描かれたキャラクター(人や動物、あるいは正体不明の物体)が繰り広げる謎めいた動きや、独特のテンポ感で進行するシーン展開などにある。場面の状況設定やストーリー展開、登場キャラクターの動きは不思議さに満ちていて、その意味や目的を「合理的」に理解することは難しいということも和田作品に共通する。他方で、作品全体に漂うざわざわとした空気感やキャラクターたちによる肌をくすぐるような細やかな動きなど、その作品には視覚だけでなく触覚に訴えかけるリアリティーを持っている。観る者が作品に「リアル」を感じるのは、この触覚的な感覚を通してではないかと思われる。

そしてなにより和田作品の“肝”は独特の「間」にある。和田は、ノーマン・マクラレン(1914―1987)³による「アニメーションは動く絵の芸術ではなく、描かれた動きの芸術である」という言葉に共感しているという。マクラレンは「アニメーションはダンスだ」とも述べており、アニメーションの本質は動きであることを主張している。このような考え方からすれば、和田作品の「間」は単なる休止ではなく、動きと動きを繋ぐもの、「動き」との対比によ

って全体の大きな「動き」を創り出すための重要な要素であると解釈することができるかもしれない。

アニメーションは、「絵」あるいは「対象物」を一コマずつ撮影し、それを繋いで映写機にかけ、動きを創造することを原理とするもので、動いている対象をカメラでとらえる実写映像とは本質を異にする。山村浩二(1964―)⁴によれば、様々な「動き」の中でもアニメーションに特有なのはメタモルフォーゼ、すなわち変身、変容であるという。⁵自由自在に対象やシーンが変化していくことがアニメーションの醍醐味であるということだが、和田作品においても視点の転回や極端なクローズアップからロングショットへの急激な移行(あるいはその逆)、登場人物(動物)のユニークな動きや変化など、意表をつく展開を見せる。

そして意味について。山村浩二はまた、「アニメーションに見る映像の連動や、ストーリー、感情など流れていくあらゆる変化に対して観客の心の在り方が常に意味を与えていく」⁶と述べているが、これは和田作品をどのように見るかについて重要な示唆を与えてくれるように思われる。意味が最初にあるのではなく、一連の動きの中に見る者それぞれが「意味」を見出していくのである。

今回の展示では、2017年作の《私の沼》をメイン映像とし、そこに登場する各キャラクターを黒地に白い線描というかたちで取り出し、メイン映像と同期させ両側面の壁に映し出すという構成をとった。ここでは、輪郭線のみ取り出された様々な「動き」がより際立つこととなった。「意味」を問うのではなくただ「動き」を見つめることで、観る者は自由に想像力を働かせ、それぞれの「意味」を作品の中に見出すことができたのではないか。我々が慣れ親しんできた(ストーリー中心の)アニメーションとは別の愉しみと魅力を感じることができたはずである。

(いいお・ゆきこ/当館学芸員)

- 土居伸彰「21世紀のアニメーションがわかる本」フィルムアート社、2017年
- “Atsushi Wada Meets アメフト”プロジェクト。大手前大学・大手前短期大学「日本のアメフト」振興プロジェクトが主宰。CMは2019年2月頃に完成予定とのこと。
- 多くの実験的なアニメーション映画を制作し、表現としてのアニメーションを追究。カナダ国立映画制作庁(NFB)の初代アニメーション部門所長、国際アニメーションフィルム協会(ASIFA)初代会長を務めた。
- アニメーション作家、絵本作家。2002年の〈頭山〉が世界の主要なアニメーション映画祭で6つのグランプリを受賞。東京藝術大学教授、日本アニメーション協会副会長
- 山村浩二「アニメーションの世界へようこそ」岩波書店、2006年
- 山村浩二「創作アニメーション入門」六耀社、2017年

「プラド美術館展」関連事業

4ヶ月にわたる展覧会会期中には、様々な関連事業を企画しました。なかでも4回実施した講演会により、講師の方々からプラド美術館とその作品の魅力を深くご紹介いただきました。大阪大学教授の岡田裕成氏による「創意の王ベラスケス、王の愉しみのために捧げた芸術」(8月19日(日))、早稲田大学名誉教授、大高保二郎氏をお招きして「ベラスケス、人と芸術―静かなる絵画革命」(9月9日(日))、そして台風により延期となりましたが、展覧会最終日10月14日(日)に神戸大学教授、宮下規久朗氏による「バロック美術とスペインの黄金時代」を開催いたしました。



岡田裕成氏



大高保二郎氏



宮下規久朗氏

そのほか、展覧会開催を記念して8月26日(日)、9月17日(月・祝)にコンサートを開催し、スペインよりエドアルド・リオ・ロブレス氏、マリア・ルス・リベラ氏をお招きしました。そして、9月14日(金)には当館エントランスホールにて東仲一矩氏らによるフラメンコ・ライブを実施。子ども向けのイベントとしては8月4日(土)におよこ解説会、8月25日(土)、9月29日(土)に「劇的(ドラマチック)な写真を撮ろう!」を開催。

さらに、8月11日(土)、25日(土)、9月29日(土)、10月13日(土)に学芸員の解説会、毎週日曜日にミュージアム・ボランティアによる解説会を行い、天候による中止・延期となった事業もありましたが、いずれもたくさんの方にご来場いただきました。

(橋本こずえ/当館学芸員)

「触覚が生み出す作品とは」開催報告

「触りがいのある犬―中ハシクシゲ」(本誌2-3頁参照)の関連事業として、9月1日(日)に、出品作家の中ハシクシゲ氏によるアーティスト・トークとゲストを迎えての対談「触覚が生み出す作品とは」を開催しました。

まず前半は中ハシさんのトーク。視覚を遮断し触覚で塑造するという今回の試みがどのように進んでいったのか、具体的な制作過程と制作を通じ感じ考えられたことを、画像を交えテンポよくお話しいただきました。

後半は小原二三夫さんとの対談です。幼い頃に視力を失い視覚的な記憶はほぼ無いという小原さん。非常に好奇心が旺盛な方で、全国各地の美術館・博物館を訪れては鑑賞記をご自身のウェブサイト公開されている、いわば手で見える達人です。さらに4年ほど前から木彫も手がけておられます。今回、見えない方との対話をぜひ、という中ハシさんのリクエストを受けご登壇いただきました。



制作途中の作品画像も紹介



自作を手説明する小原さん

対談会場には小原さんの木彫作品4点も登場。互いの作品への感想に始まり、共通点や相違点、さらには会場からの質問に答え見えない人が絵を楽しむための方法にまで、話題は広がりました。こういう場の常として、何か結論めいたものが出る訳ではありませんが、とりわけ小原さんの豊富な鑑賞経験に基づく説得力あふれる言葉の数々は、参加された方がそれぞれに、たとえば美術鑑賞とは何を体験することなのかなど、根本的なあれこれに深く思いを巡らすきっかけとなったのではないのでしょうか。

(江上ゆか/当館学芸員)

チャンネル9 和田淳「私の沼」関連事業

チャンネル9の出品作家、和田淳さんによるトークと作品上映会を11月11日(日)に開催しました。短編アニメーションの分野で国内外から高い評価を受けている和田さん。

「春のしくみ」(2010年)、「グレートラビット」(2012年)、「ヴィヴァルディ「四季」映像化プロジェクトより「秋」」(2017年)の3作品を和田さんのお話しをまじえながら上映しました。和田さんは、「気持ちいい動き」を作りだすことをまず制作の起点とし、「間」を常に意識しつつ、必要以上に「語り」すぎず余韻を残すことによって見る人の想像力をかきたてるような作品を目指しているのだそうです。「春のしくみ」は春に蠢く生き物たちの動きをユニークな視点で表現した作品。「グレートラビット」は「不服従」という「お題」を与えられ、それを独自の解釈で表現した作品、そして「ヴィヴァルディ・」はヴィヴァルディの「四季」(音楽)のイメージを映像化したものです。いずれもテーマは異なりますが、ふっくらとした人物や生き生きと動く動物たちといった可愛いキャラクターが登場するものの、少し不気味で不可思議な展開や構成に和田さんの世界観が表れています。またホワイエに展示した現在進行中のゲーム・プロジェクト「マイエクスサイズ」の制作や、アメフト振興のためのCM制作の計画など、短編アニメーションというメディアの可

トピックス



レクチャーされる和田淳さん

最前列にはばくーの姿が

能性についてのお話もあり、映画の世界にとどまらない和田さんの幅広い活躍を知ることができました。和田さんがデザインされた、映画大好きキャラクター、ばくーのサプライズ登場もあり、会場は大いに盛り上がりました。

(飯尾由貴子/当館学芸員)

伊藤文化財団の特別表彰について

11月28日(水)、東京文化会館において開催された第66回全国博物館大会で、公益財団法人伊藤文化財団が、公益財団法人日本博物館協会創立90周年記念として同協会の特別表彰を受賞しました。この特別表彰は永年にわたり日本全国の博物館振興に多大な貢献をされた個人・団体に対し、その功績を称えるもので(今回2団体、4個人が受賞)、伊藤文化財団については、昭和57年から永年にわたり兵庫県立美術館に対しての以下の功績が認められたものです。

- 美術作品の寄贈
近代洋画から現代美術の分野まで多岐にわたり、洋画、写真、素描などを寄贈(総数641点)
- 美術資料の寄贈
専門性の高い洋書や古書など、入手しにくい貴重な書籍を中心に寄贈(総数5,015点)
- 展覧会助成
展覧会に助成金を支給(総数239件)

※昭和57年度からの県立美術館(前身の県立近代美術館舎)への支援総額は、約15億円(平成29年度末現在)。

(美馬恵司/当館総務課長)



日博協会長より表彰状の授与を受ける伊藤文化財団角田常務理事(伊藤理事長の代理)

●――編集後記

●触覚による彫刻制作へと踏み込んだ今回の美術の中のかたち展、みなさまご鑑賞いただきましたでしょうか?N氏への愛情に溢れた《抱きつき犬》、コロちゃんがお気に入りの作品です。
●出原学芸員による「美術館の周縁」では、本誌が端緒となった作品寄託についての経緯を紹介しています。展覧会が終了した後も、本誌が記録として残されることを実感しました。充実した誌面となるよう努めます。そして、新年は、昭和・平成を彩るヒーロー&ビーボーの登場です!

(橋本)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.61

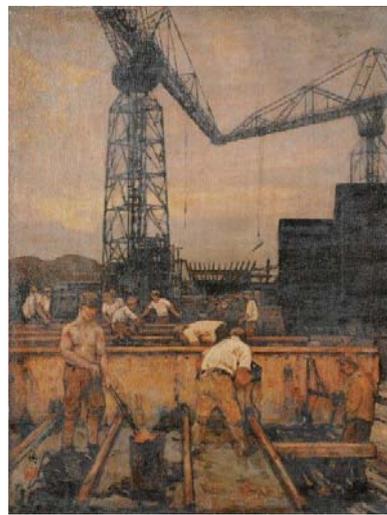
2018年12月26日発行
編集・発行:兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区臨浜海岸通1-1-1
印刷:ウニスガ印刷株式会社

吉田博の播磨造船所の絵の寄託について

出原 均



吉田博展(相生市文化会館)会場風景



吉田博《播磨造船所 第6船台横 炎天下の鉄打ち作業》
JMUアムテック蔵

美術館の周縁

2016年9月発行の『アートランブル』第52号に「[1945年±5年] 展の風景画」と題した拙文を載せた。その中で、同展に出品した吉田博(1876-1950)のスケッチ帖の中に描かれた造船所は、相生市立歴史民俗資料館の調査協力によって同市にある播磨造船所であることが裏付けられた、と記した。また、造船所に動員された学徒たちの母校に吉田博が絵を寄贈した話もあるので、将来、その調査をしたい旨も述べておいた。昨年9月24日、このウェブ版を読んだという方から当館に連絡があった。播磨造船所の後身、JMUアムテックの山上和政前社長で、同社は吉田博が描いた造船所の絵を保管しているという。本家本元に絵があったわけで、私は「1945年±5年」の準備段階で調査しなかったことを悔やんだが、展覧会後も調査の種を撒いたことが実った喜びはそれ以上に大きかった。早速28日に山上氏にお会いして詳しい話を伺った。絵は、上のスケッチを基にした、所在不明の《油槽船建造》ではなく、未知のもの。しかも、12点の数である。近いうちに現物調査と吉田家との中継ぎを約束して、初会合を終えた。

現物調査は、諸般の事情で、ようやく11月10日に実施した。吉田博が描いた当時の施設や設備が残る敷地を通り、その奥の事務所で見つけた。このとき、アムテックの初代社長、石津康二氏や同社の総務の方を紹介いただいた。絵は、前に簡単な修復が施されており、概ね安定していた。サインも照合し、何点かにはサインの上に校章らしきものが確認できた。学徒たちを送り出した学校のものだろう。職工や学徒の描写には博夫人で画家の吉田ふじをの描写に近いところもあるが、スケールが大きく、緻密な風景描写は博の真骨頂である。彼の絵に間違いなかった。

11月18日に博の孫にあたる亜世美氏に本件を報告。彼女も絵の存在に驚き、喜ばれた。以後、所蔵者、美術館、遺族の三者で情報を共有しながら事を進めていくことにした。

というのも、山上氏は早い段階でこれらの絵を会社内で保管するよりも美術館に預けるべきだという考えをもち、寄託前に地元でのお披露目展を開く構想を抱いたからである。絵の由来を調べ、早くからその価値を理解していた氏は、企業の元トップとして迅速かつ確かな判断をされたわけである。

アムテックとIHI相生事務所(播磨造船所は、現在、IHIの相生事務所と、IHIの分社、アムテックに分かれており、吉田博の絵が3点確認されたIHIも寄託者に加わった)は、これまでの経緯もあり、当館を寄託先候補に指名していただいた。今年に入り、寄託案件を学芸会議、幹部会議で審議し、受入を決定した。15点は寄託として異例の数だが、美術史上の価値は計り知れず、審議はスムーズに運んだ。なお、5月22日、保存修復グループの相澤邦彦学芸員とアムテックおよびIHIに出かけ、IHI蔵3点と後述の個人蔵1点を実見し、状態確認と当館への搬入方法に関する打ち合わせを行った。

一方、石津氏を代表、山上氏を副代表とするチームは、展覧会の準備を着々

と進めていった。当館からの助言はごくささやかなもので、展覧会は同チームの手作りである。彼らは当時の環境や施設が残る現地の利点を活かして絵に描かれた場所や作業内容を明らかにし、その情報を会場で配るリーフレットに盛り込んだ。また、博のスケッチ帖をデジタル化したものを吉田家から借用し、絵と照合して、相生滞在時の彼の足跡を追った。学芸員顔負けの熱意と行動である。展覧会は、6月21日～7月2日、相生市文化会館で開催された。

展覧会の詳細は省略せざるをえないが、同チームがさらなる絵を発見したことは記しておきたい。

①戦時中の造船所社長が所蔵していた吉田博の絵の中に造船所を描いた絵が1点あった。上記の展覧会には未出品。②日ノ本学園は、事務作業の女生徒を描いた絵を所蔵。これは、アムテック蔵の絵の中の1点に酷似。展覧会に出品。③兵庫県立姫路西高等学校も、播磨造船所の絵を所蔵。これに似た絵はアムテックとIHIが所蔵する絵の中にはない。展覧会終了後に発見された1点。④吉田博は相生・姫路沖の家島に足を運んでおり、同地の個人が吉田博の風景画を所蔵。

このようにして、70年以上も前の、相生における吉田博の動きが徐々に明らかになっていった。

展覧会終了の翌日に絵は美術館に搬入され、寄託手続きは完了した(アムテックは1点を自社に留めることにしたので、寄託点数は、アムテック11点、IHI3点、個人1点の計15点)。

最初に記した私たちの学校調査については、結局、寄託後に実施することにした。上述のように、2校で所蔵が確認されたことは大いに励みになった。関係する学校は、岡山、兵庫、京都、和歌山の4県にまたがる。そのうち、すでに発見された2校を除いた、可能性のある20校に調査を依頼した。結果、次の1校に所蔵が確認された。

⑤岡山の金光学園は、アムテック蔵の中の絵と酷似したものを所蔵。日ノ本学園と同様のケースである。

造船所を描いた19点の絵には解明すべき点も多い。造船所に残された絵と学校に寄贈された絵の関係(類似作の存在や校章の記入は解明のヒントになるかもしれない)。絵が寄贈された学校は他にあったか否か(歴史の中で消失した可能性。そうでない場合、相生を中心にした半径数十キロの範囲に残るのは、当時の輸送事情を反映していたのだろうか)、などなど。それにしても、3校が保管していたことから、文化保存の場としての学校も見直すべきかもしれない。

現在、山上氏のチームは、これまでの調査をまとめる準備をしている。その成果を受けて、近い将来、当館でこれら一連の絵をまとめた展覧会を開催することを夢見ている。

(ではら・ひとし/当館学芸員)