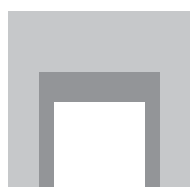


兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.13



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.13—2019

目次

Contents

和田三造の朝鮮総督府壁画をめぐって

鈴木慈子 ————— 4

Wada Sanzo's Murals for the Governor-General of Korea
SUZUKI Yoshiko

蚕 ～ 角永和夫の方法論

村田大輔 ————— 12

Modest Persona, Eloquent Materials: The Prospect of Kadonaga
Kazuo's Art in the Age of Disasters and Scientific Limitations
MURATA Daisuke

アメリカ博記念グランドバレエ「アメリカ」について

相良周作 ————— 18

America: A Grand Ballet at the America Fair
SAGARA Shusaku

日比野克彦インタビュー：1980年代の美術と社会

平林 恵 ————— 34

Interview with Hibino Katsuhiko: Art and Society in the 1980s
HIRABAYASHI Megumi

美術館における作家資料の保存・公開

－横尾忠則現代美術館アーカイブルームの現状と課題

奥野雅子 ————— 46

The Preservation and Display of Artist-related Documents in
Museums: The Current State and Problems of the Archive
Room at the Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
OKUNO Masako

現代美術作品の保存修復における課題と限界

－吉村益信《豚・pig lib；》の修復事例より－

相澤邦彦 ————— 62

Issues and Limits in the Conservation of Contemporary Art
Works: From the Restoration of Yoshimura Masunobu's
Buta • pig lib ;
AIZAWA Kunihiko

英文要旨 ————— 87

Abstracts

和田三造の朝鮮総督府壁画をめぐって

鈴木慈子



図1 画像提供：木下史青氏



図2 画像提供：韓国国立中央博物館



図3 画像提供：韓国国立中央博物館

(1) 木下直之「ソウルに残る和田三造の壁画」『兵庫県立近代美術館ニュース ピロティ』No.63、1987年3月、9ページ。

(2) 当時の金泳三大統領は、1995年の光復節に際し、建物の撤去は「植民地残滓の外見的な精算にとどまるのではなく、誤っている歴史の残滓から解放されることだ」と語った。禹東善「旧朝鮮総督府庁舎の撤去 建物の撤去と政治的共同体」『20世紀建築研究』INAX出版、1998年、370ページ。

(3) 会期は2014年10月28日～2015年1月11日、北壁の壁画が展示された。

(4) 韓国国立中央博物館の学芸員、ジョン・ミヨン氏をはじめ、同館アジア部と保存科学部の方々に記して感謝する。

(5) 制作期間は文献によって記述が異なる。「大正十年に朝鮮総督府新庁舎に掲げる大壁画の製作事業にとりかかった三造は、三ヵ年の期間を費してこの大作に取り組んだ。この時代の画壇には、西欧ルネッサンス時代のような、徒弟制度がまだ残っていたから、多くの弟子の協力によってこの大作を仕上げることができたのである。」西野貴「和田三造伝 第三部 朝鮮総督府壁画」『和田三造とその偉業 和田三造・絵画と色彩とデザイン』和田三造生誕百年記念会編、1984年、37ページ。

(6) 下貼りなのか、縁には古い新聞が使われているのが見て取れる。

(7) 「中央大ホール南壁には和田の壁画が2点あったとされるが、今はない。その理由は解放後、この建物を制憲国会として利用した際、壁画があるところに傍聴席が設けられたが、そのとき傍聴客によって荒れて、1970年代建物を修理する際に廃棄したという」『旧朝鮮総督府建物実測及撤去報告書（上）』政府文化体育部、国立中央博物館、1997年、389ページ。韓国国立中央博物館のジョン・ミヨン氏のご教示による。

はじめに

1986年、ソウルを訪問し、和田三造の壁画と対面した木下直之氏は、『兵庫県立近代美術館ニュース ピロティ』の記事を次のように締めくくっている。

ひとりの日本人画家がソウルに残した壁画（中略）が担っていた意味も、この壁画を取り巻いていた幾つもの思惑も、六十年も過ぎてしまえば、きれいさっぱり見えなくなってしまう。筆者をこの壁画に向かわせたものは、ソウルの東亜日報（一九八六年十月十九日）が報じたひとつの記事である。それは、「日帝侵略を美化したこのような恥ずかしい壁画」を今なお放置していることへの痛烈な批判であった。⁽¹⁾

和田三造が朝鮮総督府壁画を制作してからすでに90年以上が経過した。上にあげた『ピロティ』の記事から10年も経たないうちに、植民地支配の象徴であった旧朝鮮総督府の庁舎（図1）は跡形もなく撤去され⁽²⁾、1995年に解体が始まった建物から剥がされた壁画2点は、現在、韓国国立中央博物館の所蔵品となっている。2014年に韓国国立中央博物館の企画展「『東洋』を収集する」展⁽³⁾で再び姿を現し、同館のアジア部が継続して調査を進めている。

朝鮮総督府壁画

1926年に完成した朝鮮総督府庁舎の中央ホールを飾る壁画は4点。南壁にかまぼこ形の壁画（三分割、テーマは日本の羽衣伝説／図2）、その下に短冊形の2点（日本と朝鮮の風俗）が、北壁にかまぼこ形の壁画（こちらも三分割、テーマは朝鮮の金剛山伝説／図3）が設置された。

筆者は2018年9月、韓国国立中央博物館アジア部・保存科学部による調査に立ち会うことができ、かまぼこ形の壁画2点を間近に観察する機会を得た⁽⁴⁾。これらの壁画は和田三造が門下数十名を指揮し5年の歳月をかけて完成した大作で⁽⁵⁾画面にサインや年記はない。油分の少ないマットな絵肌であり、比較的薄塗り、鉛筆・赤鉛筆の描線が透けて見える部分がある。支持体は紙で、およそ90cmの間隔で継ぎ目がある。「羽衣」中央部の天女は淡く描かれ、手前の被り物をした人物の目の輪郭が強調されるなど、遠くからの鑑賞を前提にした表現となっている。本体部分を設置してから、縁取りを周囲に貼り付けたとみられ、調査時には縁は取り外されていた⁽⁶⁾。縁取り部分に隠れていた箇所の色彩は鮮やかで、絵の具は褪色しているようだ。どちらかというと、南壁よりも北壁のほうが色はよく残っているように思われた。日本画の画材を用いた短冊形2点は所在不明で、撤去された時期も分からないという。写真資料で確認できる範囲では、1972年の時点で、短冊形の壁画があった場所にムクゲ（韓国の国花）のレリーフが設置されていた⁽⁷⁾。

和田三造が壁画の依頼を受けたのは、朝鮮総督府の建築課長・岩井長三郎の報告では1922年9月とされる⁽⁸⁾。だが、それより以前、1921年の秋に依頼されていたことが、1922年2月9日の「京城日報」から分かる。この記事によれば、

総督府が六百万円の巨費を投じて目下景福宮内に工事中である新庁舎の大会議室及び応接間等の主要な各室の天井や壁に施す装飾は如何にすべきかと同総督府では深く考慮して居たが最近に至り壁画を施すこととなり之が選択を洋画家和田三造氏に一任したので和田氏は過般来渡鮮中であつた

とあり、続いて同行者の言として、依頼を受けたのは昨年秋で、本年一月頃渡鮮して、朝鮮の民族及び古来の美術等、各方面の研究を始めた、とある。和田三造自身は、壁画完成を伝える「京城日報」(1926年9月6日)で「大正九年頃、壁画作成の依頼を受けて六年目となります」、つまり依頼を受けたのは1920年頃と述べている。

1922年4月23日の「読売新聞」は、和田が大会議室、大広間、貴賓室、総督室の内部装飾を手がけると報じている。1922年の時点では、実際に描くことになった中央ホールの壁画以外にも、「御真影」を安置する厨子、織物、寄木細工など、さまざまな部屋の装飾を依頼されたことが読み取れる⁽⁹⁾。

なぜ和田三造が選ばれたのか、理由は判然としない。『和田三造とその偉業 和田三造・絵画と色彩とデザインと』に載る和田三造伝では、そのきっかけを、朝鮮総督であった寺内正毅としている。「大正九年妻英子の姻戚に当る寺内正毅（陸軍元帥朝鮮総督）の依頼を受けて等身大の肖像画を描いた。これが縁となって総督府新庁舎完成に当り、同館中央大ホール両翼に掲げる大壁画の揮毫を依頼されることになった」⁽¹⁰⁾。同書の年譜には、翌1921年、妻の郷里静岡県見付町でさっそく壁画下絵の制作に着手とある⁽¹¹⁾。制作開始時期の根拠を見出すのは難しいが、見付町を仕事場としたのは事実で、1926年に完成した本画も静岡から下関経由で京城（現ソウル）へと送られた。

画題

岩井長三郎の報告には「大ホールは威厳のみでは物足りません、雄大観のみでは親しみが欠けて居ります、壁画をと云ふことはこれから起つたのであります」とある⁽¹²⁾。「親しみ」があるとしても、この壁画が朝鮮総督府に設置される以上、政治性をまぬがれることはできない。

1919年に竣工した台湾総督府庁舎の壁画は岡田三郎助と石川寅治が依頼を受けて制作した。岡田三郎助の壁画は、「北白川宮殿下之澳底上陸」と「石門の西郷都督」を描いた2点である⁽¹³⁾。澳底上陸の方はすんなり決まったが、もうひとつについては、検討を重ねたらしい。北白川宮能久親王を祀る台湾神社を描いた下絵（佐賀県立美術館蔵）も残されているが、最終的には、西郷従道と北白川宮能久親王という、2度の台湾出兵（1874年、1895年）に関わる画題、すなわち日本による台湾領有をよりはっきりと示すテーマが選ばれたことになる。

1919年の三・一独立運動を受けて、朝鮮では武断政治から文化政治への転換が図られた。日本の官展（文展・帝展）にならって1922年に朝鮮美術展覧会が創設されたのもその例といえよう。朝鮮総督府壁画に関しても、画題を決定するにいたるプロセスには、政治性が明らかに顕れている。1922年2月9日の「京城日報」の記事に、朝鮮旅行に同行した人物の言として「壁画は庁舎とともに永遠に残るも

(8) 岩井長三郎「総督府新庁舎の計画及実施に就て」『朝鮮』第131号、1926年4月、20ページ。

(9) 「朝鮮総督府の内意を受けて同府の九十坪の大会議室並に三百坪の大広間、それに貴賓室、総督室の内部装飾の全部を氏の手に成る下図に依つて友人からお弟子達まで数十人を煩はしてやらうと云ふ（中略）建築家や大工等までに一言半句の申分なからしめるやうなものを仕上げて見せやうとの大抱負で始めたのがこの新事業ださうだ、計画の一端として聞く、大会議室は御真影を安置する厨子の建築外飾一切と壁画と織物絨毯類から寄木細工までを一手で拵へるべく朝鮮支那、日本の古来の美術の粹を混成した謂はば新東洋趣味を多分に盛らうとし、大広間は高さ五間長さ四十五間といふ恐らくは東洋一大壁画を、一年半も掛つて踏破跋涉して少くとも未だ画家の描かないでゐる方面を収めた金剛山の大家小景で埋め、天長節夜会を初め日鮮人の大会合等に適するやう植民地としての色彩に豊富な施設の限りを画し演壇にも新味を發揮するなど向ふ三年は充分費さねばならないので、頭から報酬問題を離れねばとても出来ない道楽だと和田氏は豪語してゐる」『読売新聞』1922年4月23日。

(10) 西野貴「和田三造伝 第三部 朝鮮総督府壁画」『和田三造とその偉業 和田三造・絵画と色彩とデザインと』（註5前掲）37ページ。

(11) 「和田三造年譜」『和田三造とその偉業 和田三造・絵画と色彩とデザインと』（註5前掲）150ページ。

(12) 岩井長三郎「総督府新庁舎の計画及実施に就て」（註8前掲）、20ページ。

(13) 木下直之「台湾戦争図回々考」『近代画説』20号、明治美術学会、2011年、39-40ページ。

のであるから朝鮮古来の美術を加味したもので日鮮融合の意味を現し」とある。最初期の段階で、画家にも「日鮮融合」を表現するという意識があった。依頼者の意図を汲んだのであろう。その後も、斎藤実総督や有識者らとテーマについて議論したようだ。

壁画の取り付けのため京城を訪れた和田三造は、取材に対して次のように語っている。まず「京城日報」の記事を引くと、

壁画の画題選定については斎藤総督をはじめ水野政務総監が種々苦心され、第一には、地質学上から見て日本と朝鮮とは同じ地つづきである、つまり古事記にある話は事実であるとなして太古に溯り一種の理想的な天地創造を書く事になった、この外、^{ママ}壇君、素戔鳴尊等の説も出たので、これをもたらせて黒板勝美、^{ママ}萩野由之両博士と相談をした処是等の案は反対された、黒板博士は総督政治の理想といふ画題をえらばれたので、聖書にあるバベルの塔になぞらへて内鮮人が協成して、學術、芸術、科学すべてのものを内鮮人が協力して立派な塔を建設するやうな図柄や花咲き鳥唄ふ極楽に内鮮人が同舟して遊ぶやうな図柄を書くつもりにしておりましたが、^{ママ}萩野博士は羽衣の伝説は内鮮共通のものがあり、伝説が同じなのは同種を物語るものであるとの見地で日本の伝説中最も古い好いものである三保羽衣の根とこれと梗概を同じうする金剛山伝説とを蒲ぼこ形の壁間に描く事に画題が決定したのである、短冊形の壁間の画題についても種々研究の結果、日本の昔にもあつた風雅なものが朝鮮には未だに残つて居る、つまり内鮮には共通した風雅な風俗があり内地では不幸にして失つたが朝鮮には美しく保存されてゐる、そこで、これを対照して描く事に決定し、現代の朝鮮と五百年前の朝鮮といふ画題にしたのである、壁画は完成したが画題を選定した萩野博士はすでにゆかれて居るので残念であるが、画題選定までにはこんな苦心があつた⁽¹⁴⁾

いっぽう『週刊朝日』の記事には、

大ホールには、朝鮮の文化政治とびつたり合ふやうに、平和の絵を描いた。斎藤総督も、画題の選定には随分と心を碎かれて、その選定には黒板勝美博士と故萩野由之博士の意見を聞くことになった。黒板博士はわが国最古の伝説である羽衣の松と、金剛山の伝説とがよく似てゐるので、これを主張し、萩野博士は現在の朝鮮と藤原時代から源平時代の風俗とがよく似てゐるから、それを描くやうにとすすめてくれたので、それらの意見を参酌して描くことにしました。⁽¹⁵⁾

とあり、証言の内容に差異がみとめられるが、ともかく東京帝国大学教授・黒板勝美と同・萩野由之の意見が壁画の画題に反映されたことがわかる。壁画が「平和の絵」だとしても、それは総督府が示す一方的な「平和」であった。

『週刊朝日』の記事には、以下のような発言もみられる。

羽衣の七人の伯良（漁夫）が、伝説では白髪の老人となつてゐるが、これは面白くないので私は独断でこれを屈強の青年とした。なほかなり距離のある下方から仰ぎみる壁画であるから遠近はつけなかつた。そして随分トボケタものに描いたつもりである。矛盾したこともあるが、このトボケ方が私の自慢で、この点はいかなる非難攻撃をも甘受する。⁽¹⁶⁾

トボケるといふのは、テーマや物語性から逸脱して表現しているということであ

(14) 「京城日報」1926年9月7日。

(15) 『週刊朝日』10月24日号、1926年、31ページ。

(16) 同上、32ページ。

ろう。金剛山のノロジカは、物語の鍵となる動物だが、サギや鶏、ヤギなどは、伝説をあらわす上で必ずしも必要ではない。また木々（木）や水辺の風景（水）、素焼きの壺（火と土）、斧（金）といった「五行説」に通じるモチーフがちりばめられ、東洋的な自然観を読み取ることも可能であろう。この点、青山熊治が、九州大学工学部のために制作した壁画と比較できる。後小路雅弘氏は青山熊治の壁画について論じた中で、「画家が意識したか否かにかかわらず、このような平和でおだやかな光景が、九州帝国大学工学部会議室が当時置かれていた文脈の中では、必ずしも、ニュートラルでもイノセントなものでもありえない、ということは言うておかなければならない」と述べている⁽¹⁷⁾。和田三造の安閑とした「平和の絵」もまた、決して中立的なものでも無垢なものでもない⁽¹⁸⁾。

本画、画稿、草稿

管見の限り、本画2点以外に、画稿（ただし北壁のみ）、草稿が現存する。画稿・草稿の類としては、以下が知られている。

- A 朝鮮風俗 春（羽衣下絵）水彩、鉛筆・紙 1921年 81.4×34.0cm
- B 日本古代風俗 秋（羽衣下絵）水彩、鉛筆・紙 1921年 71.6×34.0cm
- C 朝鮮総督府壁画画稿（1）水彩・紙 41.8×57.5cm
- D 朝鮮総督府壁画画稿（2）水彩・紙 47.2×154.6cm
- E 朝鮮総督府壁画画稿（3）水彩・紙 47.3×154.8cm 以上、個人蔵
- F 朝鮮総督府壁画草稿 1926年頃 水彩・紙 166.8×76.3cm 姫路市立美術館（図4）
- G 朝鮮総督府壁画画稿 1926年頃 油彩・紙 右110.1×118.2cm 中央140.7×135.1cm 左110.2×118cm 兵庫県立美術館（図5）
- H 羽衣 第7回帝展出品作（所在不明、『和田三造とその偉業』では焼失とされる／図6）



図5

AからEのタイトルは、日本で開かれた和田三造展（北九州市立美術館1979年／姫路市立美術館2009年）で紹介されたときのものを記している⁽¹⁹⁾。

1922年4月23日の「読売新聞」には「二十分の三に描かれた全部の下絵は五月一杯に草稿を了り、今秋頃東京で公開的に発表する積り」とある。韓国国立中央博物館が所蔵する本画の高さは430cm、D、Eの紙のサイズはおおよそ47cmであるから、縮尺からして、CからEはこの下絵と考えられるのではないかと。1923年1月11日の「読売新聞」には、「朝鮮総督府の大広間を飾る（中略）大壁画を全部日本紙の畳一畳敷大のものを継合せて向ふ三年間に製作して見せると既に下絵を略完成した」とある。

短冊形の方の制作にあたっては、和田三造自身が、日本の絵巻物を集めたと述べ



図4 画像提供：姫路市立美術館



図6 《羽衣》絵葉書

(17) 後小路雅弘「帝国大学のパブリックアート—青山熊治「九州大学工学部壁画」—」『美術研究』第389号、東京文化財研究所、2006年6月、20-38ページ。引用箇所は36ページ。

(18) 次も参照。手塚恵美子「和田三造作 朝鮮総督府壁画について～「平和の絵」の意味を求めて」『文化科学研究』第8号、日本女子大学文化学会、1999年7月、89-119ページ。

(19) 会期はそれぞれ1979年9月8日～10月14日、2009年9月12日～10月25日。



図7 Image : TNM Image Archives



図8 Image : TNM Image Archives



図9 Image : TNM Image Archives

ている。画家があげているのは信貴山縁起絵巻、後三年合戦絵詞、西行物語絵巻、一遍上人絵伝、春日権現験記絵である。Fでいえば、たとえば木材を削る男性は「春日権現験記絵」の作事場の場面とよく似ている。合戦絵などを参照しながらも、戦闘シーンを選ぶことはなく、中世の人々の暮らしを描き出している。

朝鮮を語る際に絵巻物を引き合いに出すというのは、一種のステレオタイプとなっていたようだ。その例は美術家にとどまらないが、ここでは、西洋へ留学したのちに「東洋」を発見した藤島武二の談を引こう。

朝鮮は、総ての点に於て、古来著しい変化や進歩がなかつた為に、その服装には、今も尚ほ、古代の面影が残つて居る様に思はれます。婦人のかついで居る緑色の被皮や、薄色の裳の、風に翻へる様が、何とも云へぬ美しい趣があります。恰も日本の王朝時代の絵巻物を眼の前に見る様な気持ちになります。⁽²⁰⁾

その他、包んだ着物を頭に載せる女性、木にのぼる男性とそれを見上げる女性、川辺で洗濯をする女性たち（いずれもFにみられる）は、「扇面古写経」に似た図様を見つけることができ、失われた本画にも桂をかぶる女性と包みを戴く女性が確認できる。四天王寺の所蔵する扇面古写経については、明治期に小堀鞆音と寺崎広業が写した模本がある。文字を除いて下絵のみを模写したもので、東京帝室博物館の列品であった（現在は東京国立博物館が所蔵／図7、8、9）。この模本の影印は1920年に『扇面古写経下絵』として出版されている⁽²¹⁾。

西洋絵画との関係はどうだろうか。和田英作は「壁面装飾」というエッセイの中で、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの壁画を分析し、地平線を高く引き上げて後景を穏やかな景色とする、強烈な明暗のコントラストをつけない、人物はふたり以上を重ねず距離をとって配置する、といった特徴をあげている⁽²²⁾。これらは和田三造の総督府壁画、とくにかまぼこ形の方に当てはまるように思われる。

ピュヴィス・ド・シャヴァンヌは『美術新報』をはじめとする日本の雑誌でもしばしば紹介され、多くの画家たちが参照していた。和田三造もその例にもれず、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの作品から人物のポーズを引いている。

具体的には、蔵屋美香氏⁽²³⁾や金正善氏⁽²⁴⁾らがすでに指摘するように、たとえば《海辺の娘たち》（1879年、オルセー美術館）の髪をつかむ女性、パリ市庁舎の壁画《夏の足を拭く女性と、Gの中央部分にみられる女性たちのポーズが似る。Hの中央部分で空を飛ぶふたりは、リヨン美術館の壁画《諸芸術とミューズたちの集う聖なる森》に表された女神、エウテルペーおよびエラトの姿と比較できよう。他にもHの右部分の母親に抱かれた乳飲み子の姿態は《若い母親》（1887年頃、オルセー美術館）と類似している。また、全体に明るく平坦な色調は、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌよりも時代がくだったナビ派の画家たち、たとえばモーリス・ドニを思わせる⁽²⁵⁾。

フェルディナント・ホドラー《木を伐る人》（1910年、大原美術館）は、児島虎次郎が大原孫三郎の依頼で収集した絵画のひとつ。児島が1922年8月にベルリンのカッシーラー画廊で購入し、翌1923年8月に倉敷で開かれた「第三回泰西名画家作品展覧会」で公開された。斜め下を向く顔の表情、振り上げた二の腕が顔面に少しかかっているところなどが、Gの右部分の木こりと似ている⁽²⁶⁾。

和田三造は西洋絵画を参照する際、引き写すことなく応用している。その作意は、文部省美術留学生としてヨーロッパへ留学した画家の「西洋」に対する強い意識を物語っている。

(20) 藤島武二「朝鮮観光所感」『美術新報』第13巻第5号、1914年3月、11ページ。

(21) 『扇面古写経下絵』考古学会、1920年。

(22) 和田英作「壁面装飾」『中央美術』第2巻第5号、1916年5月、109-110ページ。

(23) 蔵屋美香「壁画とタブロー——九〇〇年——一九四〇年代」木下直之編『講座日本美術史 第6巻 美術を支えるもの』東京大学出版会、2005年、126ページ。

(24) 金正善『近代日本の朝鮮表象——近代絵画の形成と他者像——』九州大学大学院人文科学府人文基礎専攻（博士論文）、2009年、111-112ページ。

(25) 第7回帝展に出品された《羽衣》を評する際、木下孝則や脇本繁之軒らがドニの名をあげている。

(26) 拙稿「和田三造の朝鮮総督府壁画画稿について」『国立中央博物館所蔵 朝鮮総督府建物装飾壁画 調査報告書』韓国国立中央博物館、2019年刊行予定。

金剛山伝説を描いた壁画（北壁）の取付完了を報じる「京城日報」の記事には、「三分の一にかいた壁画の原画があるがこれは本年の帝展に発表する事にするつもりである、絵〔本画のこと〕は一週間くらいで壁にはつてしまい、一旦東京にかえつた上で、帝展出品の用意をしたいと思ふ」とある⁽²⁷⁾。

発言のとおり、和田はこの年の帝展に、南壁の壁画画稿（図6）を《羽衣》と題して出品した。同展で話題をさらったのは、長年の沈黙を破って超大作を出品した青山熊治で、《高原（壁画）》（発表時のタイトル／兵庫県立美術館蔵）は特選に入っただけでなく、最高賞である帝国美術院賞も受けた。帝展評には、「壁画」という観点から、《高原》と《羽衣》を同列に記述するものがみられる。

ただ《羽衣》については、壁画ということを抜きに、色彩や素材の工夫を評価する声もあった。たとえば中澤弘光は「色がよい。あの配色で、白いきものの影を紫に金色にあやなしたところなど実に妙を得てゐると思ふ。天降る天人を描いた構図も紙を用ゐて、旧来の俗様を避けたあたり、氏ならではの及びがたい妙味であらう」と述べる⁽²⁸⁾。

和田三造が長年取り組んだ色彩と画材の研究は、自分が先駆けだという自負に支えられていたように思われる。材料に関していえば、《羽衣》は「土佐紙へ光らない油絵で行かうと試み」ている⁽²⁹⁾。すでに1917年、第11回文展出品作《バーの午後》で、てかりを抑えた油彩を試し、支持体として紙を用いている⁽³⁰⁾。

同じ頃の作品《南蛮絵更紗 海の幸・山の幸》（1918年、西日本工業倶楽部蔵）は、福岡出身の実業家・松本健次郎から邸宅の壁面装飾の依頼を受けて制作された。最初の構想は、「鳥の子を台に洋画日本画其他各種自由なる材料を以て一種之装飾画を作製」というものであった⁽³¹⁾。その後、スペース上の制約により描更紗へと変更されたが、和紙を支持体として、洋画・日本画を問わず自由な材料を用いた装飾画をつくるという意識は、朝鮮総督府壁画とも共通する。

朝鮮総督府壁画の材料に関しては、画家自身が、次のように証言している。

材料は帝国製麻会社製造の麻に、紙を下打ちし、その上に土佐紙を貼つたこれは私がはじめて試みたもので、千年位の耐久力があると信じてゐる。絵具は英国からコチニール、支那から臙脂等値にかまはず取寄せた。糊はコンニヤクの粉と彼岸花の根を粉末にしたものを用ひた。（「壁画になつた『羽衣』」）⁽³²⁾

何しろ大作ですし、永劫世に残さねばならぬ絵ですから、構図の苦心だけでなく、材料についても深甚の苦心を払つた、多数の科学者に研究をお願いするかたはら、自分でも永年の経験があるので研究した末土佐紙に麻をはつたのを使ひました、古い絵画を見ても土佐紙が一番保存に適して居るので、これを使ふ事になし、麻をこれに合せれば、麻が硬化して耐久力があるといふ訳です（中略）壁画を壁にはるには高い処なので水を使ふ訳にゆかぬから、油絵の具を壁に塗つて絵をはるやうにする、大壁画は最近に作成したのは、東京帝大の講堂のを小杉氏が描いたものであるがこれはカンバスを使つてゐる、今後作成される明治神宮絵画記念館の壁画はカンバスではなく、私が用ひた土佐紙を使ふもののやうである、土佐紙に麻をはつた試みも最初のものである（「六年不断の精進で描き上げた大壁画 いよいよ取付けに来城した和田画伯の苦心談」）⁽³³⁾

伝説の分は油絵の具を使つたが、風俗の分は日本画の絵の具を使つたしかしこれも在来

(27)「京城日報」1926年9月7日（註14前掲）。当初、和田は聖徳太子奉賛美術展への出品を考えていたようだ。「遠州見附の画室に引きこもつて専念例の朝鮮総督府大壁画の筆を進めてゐる和田三造氏は何とかして明春四月までにその『羽衣』を仕上げてしまひぜひ共聖徳太子展に出品して全日本展の光彩たらしめたいものと言つてゐる」『読売新聞』1925年10月17日。

(28)中澤弘光「列品漫評」『美の國』第2巻第11号、98ページ。

(29)『読売新聞』1925年10月17日（註27前掲）。

(30)当時の新聞記事「文展漫画（4）」には次のようにある。「十年振の大作、しかも画布の代りに紙を使用したといふので専ら評判の和田三造氏作『バーの午後』の前に立つた一団の美術学生の中に一体如何なる性質の紙を使用したかが忽ち問題となり、一同目をこすりつけるやうにして見入つたが生憎画面全部一点の隙もなく塗りつぶしてあるので、一向要領を得ず。「和田さんも存外気が利かない、吾々後進者の為に一部分だけでも塗りのこしておいてくれればいいのに」とこぼしてゐた」『読売新聞』1917年10月20日。以下も参照。平瀬礼太「一美術家の東洋 和田三造の見つめたもの」『美術フォーラム21』第21号、2010年、69-74ページ。

(31)和田三造「南蛮絵更紗『海の幸』『山の幸』制作略記」『和田三造展』図録、北九州市立美術館、1979年、139ページ。

(32)『週刊朝日』10月24日号（註15前掲）、32ページ。

(33)「京城日報」1926年9月6日。

のと違ひ、ドイツから絵の具の缶物を取寄せたり、シヤボテンの虫の血であるコチニギリを英国から取りよせて使つたり思ひきり贅沢なものを使つたコチニギリは日本にも臍脂といつて薬にするほどは来た事があるが、こんなに沢山使つたのははじめてである、かく材料も吟味に吟味を重ねた、紙と麻とを合せる糊も苦心して、コンニヤクの粉又はひがんの花の根を多にほつて根をすつて粉をつくりこれ等で糊をつくつて虫を防ぐ一方湿気も防ぐやうにしてある。絹が二百年もてば紙は千年以上の命があるといふので、壁画は永劫に残り、色も変らぬであらう、壁にはる時は□素を塗りホルマリンを塗りニスをはいて、その上に絵の具ではりつけるのである、日本画の分にはテレピンとポツピイ油を塗つて埃を防ぎ油絵には新しい薬物を塗つてある（「平和と善政の象徴 描かれた伝説『羽衣』」）⁽³⁴⁾

土佐紙に麻をはるのは自分が最初というのが、紙と麻というコンビネーションは、和田の発明ではない。やはり材料研究に熱心であった岡田三郎助が「西洋に面白いものがありました。それは紙に塗料を引きそれを又カンパスに張つてあるものですが、何ういふ目的でそんなことをしたか、目的の想像もつきません、フランスか伊太利か或いは和蘭陀か何処で出来るものかも判らないが、よく見かけます。それがまた不思議に美しい色を保っています」と言っている⁽³⁵⁾。

注目したいのは、麻は「帝国製麻会社製造」、紙は「土佐紙」と明確に答えている点である。このふたつを結びつけるのは、1926年10月に明治神宮外苑に竣工した聖徳記念絵画館に他ならない。展示空間としてはヴェルサイユ宮殿にある戦争の回廊や、ルーヴル美術館のルーベンス作《マリー・ド・メディシスの生涯》の展示室を念頭に置いたもので、明治天皇の誕生から崩御までを主題とした80点の絵画（日本画40点、洋画40点）は「壁画」と呼ばれた。1926年、絵画館の壁画に使用するカンヴァスはフランスからの輸入品ではなく帝国製麻会社が製造した国産品と定められ、紙は土佐の中田鹿次が抄造し、のちに「神宮紙」と呼ばれることになる、特大の紙が採用された⁽³⁶⁾。和田三造が朝鮮総督府壁画のために選択した材料は、それ自体、「帝国」的性質を帯びていたということになろう。

和田三造も絵画館の壁画を依頼されたひとりで、区分は洋画だが、支持体には土佐紙を用いた。黒田清輝から声が掛かったのは1923年で、考慮ののち翌年春に受諾し、洋画部の最後に飾られる《大葬》の揮毫者となった。1924年7月黒田が亡くなると早速準備に着手したという⁽³⁷⁾。

画伯ハ從來「カンヴァス」ヲ使用シテ居タガ日本紙ト「カンヴァス」何レガ永久性ガアルカト種々考ヘタガ日本紙ノ方ガ性質上永久性アラント中田治三郎ガ製造シタ壁画用紙ヲ使用スル事ニ定メ奉賛會ヨリ交附ヲ受ケ之ニ膠ト「カゼイン」ヲ塗り其上ニ白色ノ油絵具ヲ旋シ揮毫スル事ニシタ而シテ絵具ノ変褪色ヲ防グ為ト色数ヲ減ジ全体ヲ灰色調ニシタ⁽³⁸⁾

和田による聖徳記念絵画館の壁画は1933年に完成した。紙には膠と「カゼイン」を用いたとある。カゼインの作用により、画面にはマットな質感が生まれるが、朝鮮総督府の壁画にカゼインが含まれるかどうかは今のところ不明である。2018年に韓国国立中央博物館の保存科学部が蛍光X線分析と赤外線撮影を行ったが、この2種類の分析では、有機物であるカゼインの有無は確認できない。

中田製紙工場と和田三造の間で交わされた書簡は、紙漉職人に対して直接訴えかける、画家の熱心さをよく伝えている⁽³⁹⁾。やりとりは1926年6月から7月。和田

(34) 「京城日報」1926年9月7日（註14前掲）。

(35) 岡田三郎助「油彩と紙」『アトリエ』第4巻第4号、1927年4月、16ページ。

(36) 荒井経「日本画と和紙」『日本画と材料—近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015年、176-225ページ。

(37) 「壁画謹製記録 八〇 大葬」『明治神宮叢書 第十八巻 資料編（2）』2003年、894ページ。

(38) 同上、900ページ。

(39) いの町紙の博物館所蔵。『和紙に魅せられた画家たち 近代日本画の挑戦』展図録、明治神宮、2011年、81-88ページ。

の書簡は、静岡県見付町から出されており、9月初旬の納期を見据えて朝鮮総督府壁画の制作の真っ最中であつたと考えられる。

高知の中田鹿次に宛てて、東京で店舗を営む弟・中田梅治が送った書簡（1926年6月25日付）には、次のようにある。

和田三造さんが、此の紙に付きては 兄上様も御承知の通り非常なる御執しんでありますして昨日も一時頃に御いで被下まして非常なるよろこびであります 又昨日も紙をみなみてほめられました 就ては和田先生は此の紙がかんぜんに出来だしたれば 洋画の大家をあつめて 大いにせんでんして 内地は申すにおよばず外国迄でだす用に致すと申されて 非常なるいきよいであります 和田さんも此の紙がかんぜんしたれば土佐に行きたいと申して居ります 非常なるいきをいであります故に 何に卒かんぜんの物を御つくり被下ますように御願ひ致します

非常なる勢い、と二度も繰り返されており、ずいぶん熱弁をふるったらしい画家の姿が浮かぶ。中田梅治は引用箇所の後の部分でも「完全なもの」をこしらえてほしいと懇願するように記しており、画家からのプレッシャーが感じられる。

同年7月7日、中田梅治が和田から受け取ったという手紙には、次のようにある。

貴殿御製造の紙製カムバスはお世辞なき処に誠に優秀なる者にて総ての点に於て在来の麻を凌駕致し居り且つ今後皆の努力に依つてますます優秀な品質となる事は明白に候もいつも申上げ候通り何分欧州に於て五六百年以前から今日迄引いては日本其他の全世界の油画家が伝統的に麻に馴れ麻を認め参りし真歴史と事実を向ふに回して新らしき境地を占め様との大なる企望を戴く訳なれば 中々一朝一夕の効果に待つるは不可能事とは覚悟の必要有之候 併し常に研究努力して多難を廃し行んは 日本は勿論、他の欧米をも占領地域とするは必然の事と信じ居り候 どうかたゆまづ御奮闘の程いのり上候

中田鹿次に宛てた書簡でありながら、自身の材料研究にかける思いを吐露し、その熱意を詰め込んだような文である⁽⁴⁰⁾。

おわりに

本稿では、和田三造による朝鮮総督府壁画をめぐる、画題と図様、材料研究の面から検討した。朝鮮総督府新庁舎は、朝鮮における唯一の中央政庁として、建材をできるだけ朝鮮内で調達して建てられた⁽⁴¹⁾。1926年9月、中心となる重要な大ホールに設置された大壁画は、帝国製麻製の麻や土佐紙といった材料からすれば、こうした庁舎の性質とは対照的であつた。

壁画を完成させるまでに和田三造が重ねた研究の数々からは、いちはやく留学を果たした画家の西洋・東洋に対する意識と、材料の国産化へと向かう時代の文脈と、作品を永く残すことへの執着が浮かび上がる。

2019年、韓国国立中央博物館から『国立中央博物館所蔵 朝鮮総督府建物装飾壁画 調査報告書』というかたちで、研究報告が刊行される。筆者もこの報告書に執筆参加している。日韓で調査・研究を行い、和田三造の壁画について両国相互に考察を深めていくことには、大きな意義があると思う。

(40) 門下の永島正明が言うには「紙キャンバスは先生の考案で、和紙を重ね合わせたもので、日本橋箱崎町の中田紙店に依頼して特別に作らせたものということでした」。永島がこの紙キャンバスを目にしたのは、聖徳記念絵画館の壁画《大葬》を描いている頃であつたという。永島正明「先生と私」『和田三造とその偉業 和田三造・絵画と色彩とデザインと』（註5前掲）、103ページ。

(41) 岩井長三郎「総督府新庁舎の計画及実施に就て」（註8前掲）、23ページ。

(付記)

引用文の中には、現在では不適切な表現も含まれるが、原文を尊重してそのままとした。旧字体は適宜改めた。

村田大輔



図1 角永和夫《Wood No.5 A》1974年



図2 「Wood」シリーズの制作



図3 「Wood」シリーズの制作



図4 角永和夫《Bamboo No.1 B》1984年

(1) 本稿は2017年6月11日から13日までエルサレムとハイファで開催された第3回イスラエル日本学会「The Heisei Era in Retrospect」(平成を振り返る)における発表原稿「Modest Persona, Eloquent Materials: The Prospect of Kazuo Kadohira's Art in the Age of Disasters and Scientific Limitations」(英語)に筆者自身が翻訳・加筆・修正したものである。本学会は、日本学「Japanese Studies」研究のために2012年に設立された。2017年の学会の研究テーマは、現在の天皇の退位問題にあわせて、「平成」となった。「平成」をキーワードに、日本の政治、社会、建築、美術などが議論された。筆者は「Heisei Trends in Japanese Art」と題するセッションに参加した。「平成」という時代区分からの議論そのものの意義については、今後検証されていくだろう。イスラエル日本学会は天皇退位の議論がはじまった直後に「平成」をテーマとする学会の開催を決定、実施した。

はじめに

2019年4月に終わろうとしている「平成」を特徴付けたのは、東日本大震災と福島第一原子力発電所事故をはじめとする大惨事である⁽¹⁾。自然災害そのものと、科学技術の進化を管理しきれない人間によって引き起こされた人類と自然へのダメージを前に、我々は何を学ぶべきか。世界で生き延びる方法をいかに模索すべきか。科学・技術を培いながらそれらと共存していく方法や倫理をどのように見出すべきか。人間の営為のあり方や自然との関係をこのように考察していくことが、終わりゆく「平成」、そしてその次の時代も重要となるのは間違いない。ひとりのアーティスト角永和夫(かどながかずお)は、自己を取り巻く自然、環境と親密な交流・対話を丁寧に重ねながら新たなかたちを生み出してきた。特に、人間がおおよそ5千年の時をかけて人工的に改造した生き物「蚕」を扱う「シルク」シリーズは、彼の制作テーマのなかでも中心に位置するものであり、我々が考察すべき人間、科学、技術の問題を多分に示唆している。本稿では、はじめに角永和夫の40年以上にわたる制作を振り返りながら、「シルク」シリーズの意義を考察したい。特に2011年から2012年に金沢21世紀美術館で開催されたコレクションをベースにした展覧会「サイレント・エコー」での出品作品《シルク No.4A》の制作・展示過程に言及し、その芸術的意味、現代社会におけるその意義を検証したい。

角永和夫と蚕：

1946年石川県鶴来町に生まれた角永和夫は、もともと画家を志していた。しかし、コンセプチュアルアートに影響を受けるなか、実家が製材所であったこともあり、木を素材とした立体作品を制作するようになる。1970年代に、杉の皮をむき、横方向にスライス状にしたものを再び積み重ね、もとの丸太の姿に戻す作品(図1～3)を作り、この作品制作をきっかけに、自らのコンセプトと素材の力を融合させる制作活動へと進むことになる。1980年代以降は、紙、竹、ガラス、シルクといった様々な素材を扱う作品群を展開しているが、一貫して人為的な加工を極力排除するスタイルによって、素材がもともと持ち合わせている性質や、物事の生成、変容のプロセスそのものを提示する作品群を生み出している。例えば、展示室という温湿度がコントロールされた空間に竹をたてかけ、竹から自然に生じる音を響かせる作品「竹」シリーズ(図4)、漉いた和紙を一枚ごとに乾かさず複数枚重ねていくことで繊維の塊を見せる「紙」シリーズ(図5)、自ら設計した溶解炉で溶けたガラスが自重任せに1点に落ち続け、数ヶ月間の徐冷を経て完成する「ガラス」シリーズ(図6～8)といった作品群がある。これらの作品において、作家は作品制作のための「システム」を考案することに関与するのみであり、制作上の彼の身体的痕跡は最小限に抑制され、素材の力や制作のプロセスそのものが可視化されている。

とりわけ、「シルク」シリーズは生命現象という極めて生々しい「生成」を扱う特性から、角永のテーマのなかでも特に注目すべきシリーズである。1980年代に角永ははじめて蚕の繭の状態を作品化し、アメリカで発表した。例えば1986年の展示では自ら組み上げた木のフレームの内部・隙間に繭がぎっしりと並ぶ（図9）。展覧会を実際に見たスー・ハベルは『ザ・ニューヨーカー（The New Yorker）』において、角永の作品から私たちが読み解くべき世界観を次のように述べている。



図9 角永和夫「Silk」シリーズ（No.1及び2）1986年

「（角永は）虫との戯れを面白く楽しんでいるのだ。・・・作品が言わんとしているのはとても明白である。・・・私たちは人間だけでなくたくさんの生物とともに世界で生きている。気難しい、限定的で孤独な人類中心主義から一步離れて、私たちが関心を寄せさえすれば、これらの生物たちは、美しさと驚きと興味に満ちたものになり得るのだ。」⁽²⁾

そして、あたかも「人類中心主義」からさらに離れるかのように、角永は2006年、富山県の発電所美術館展示室内にて蚕が繭を作り蛾となって死ぬまでの全ての過程を作品化し提示してみせた（図10）。こうした試みから発展して、2011年金沢21世紀美術館での展覧会「サイレント・エコー」において角永は、展示室内で蚕が生産する生糸を平面繭というかたちに結晶化させた後、蚕を桑の木のある自然界に還すというプロジェクトに挑戦した（図11）（一般公開は繭が完成してから後に行われた）⁽³⁾。



図10 角永和夫《SILK No.3》2006年富山発電所美術館



図11 角永和夫《SILK No.4 A》2011年金沢21世紀美術館

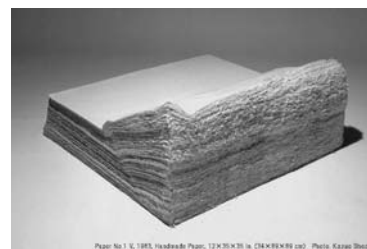


図5 角永和夫《Paper No.1 V》1983年



図6 角永和夫《Glass No.4 H》1998年



図7 自ら設計した「Glass」シリーズ制作のための溶解炉

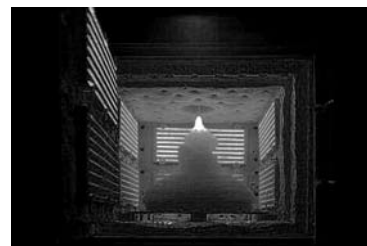


図8 自ら設計した「Glass」シリーズ制作のための徐冷炉

(2) Hubbell, Sue. "Onward and Upward with the Arts — Bugs," The New Yorker, December 28, 1987, pp.79-89. 引用箇所は筆者による訳である。

美術館に生き物を持ち込む、ひいては排泄も含めた生命活動もそこで行わせることに對して館内外でコンセンサスを得ることは極めて難しいことは周知のとおりであるが、本プロジェクトは、東京文化財研究所の指導・協力も得ながら、多くの課題をクリアしながら実現された。東京文化財研究所の指導内容を踏まえて、本プロジェクトは展示実現のために展示作業中は「展示室の空調を全て止める」（他の展示室に影響がでないように）、「壁、床、天井、開口部を全て養生する」（展示室を汚さない、蚕が展示室外にでないように）、「展示室での作業時は、必ず防護服を着用する、毎回着替える」（蚕やその排泄物を展示室外に出さないように）、そして「空気清浄機を常時稼働する」ことを入念に計画し、実行された。つまり、ホワイトキューブという空間に鑑賞者以外の「生命体」が「生命活動」を行うためには、使用されるホワイトキューブが別のホワイトキューブから完全に隔離されなければ実現できなかったプロジェクトであったのだ⁽⁴⁾。

展示室には、角永が考案したシステムによって天地の逆転が可能な高さ9メートル、幅15メートルの巨大な網が設置された（図12）。網は漁網を使用して制作された。床には木の「おがくず」が蚕の排泄物受けとして敷かれた。そして「JAにいがた岩船」と「朝日村まゆの花の会」の協力を得て、新潟の蚕農家の手で糸を吐く寸前まで育てられた蚕約2万頭が美術館に搬入され、蚕農家と美術館スタッフによって、ネットに放たれた（図13、14）。「JAにいがた岩船」と「朝日村まゆの花の会」は、全盛期に比すると規模は縮小しているが現在も養蚕業を続けており、2006年発電所美術館での展示の際にも展示室搬入前に蚕を育てている。蚕の「上方へ昇りながら糸をはく」という習性を生かして、角永は一日に数回ネットの天地を、壁に設置した糸巻き器具（リール）によって回転させる。蚕が糸をはきながら上方に昇りきると、作家はネットを回転させ、再び蚕を昇らせ、糸を吐かせる。作家の介入はこのネットの回転作業のみである。蚕は繭をつくるための「くぼみ」のスペースを確保できない場合、平面状に糸を吐き続けるため、無数の蚕が3日3晩かけて巨大な網に広大な平面繭を作り上げた（図15～21）。

(3) 「サイレント・エコー」展は筆者が金沢21世紀美術館在籍中に企画したコレクション作品をベースに、ツェ・スーメイの造形世界、カーソン・マッカーズの小説世界を手がかりにキュレーションした展覧会である。コレクションⅠ・コレクションⅡの二期で開催し、角永のシルクは、コレクションⅡで展示した。「サイレント・エコー」展の企画趣旨と成果については、『ミュージアム・クルーズ：2011年度活動記録集』を参照されたい。また本「シルク」プロジェクトの動画は以下のウェブページでも公開されている。

<https://www.youtube.com/watch?v=X4Debw2ZU4A>

(4) こうした展示室での「生命」の事例としては、近年話題となった作家イ・ブルによる《Majestic Splendor》の展示がある（1997年MOMA、2018年ハイワードギャラリー）。しかし、イ・ブルと角永の作品制作の姿勢、コンセプトは全く異なると言ってもいい。一方で、角永の「シルク」シリーズはどダイレクトに「生命活動」を扱う美術館の展示はあまり類例がないだろう。

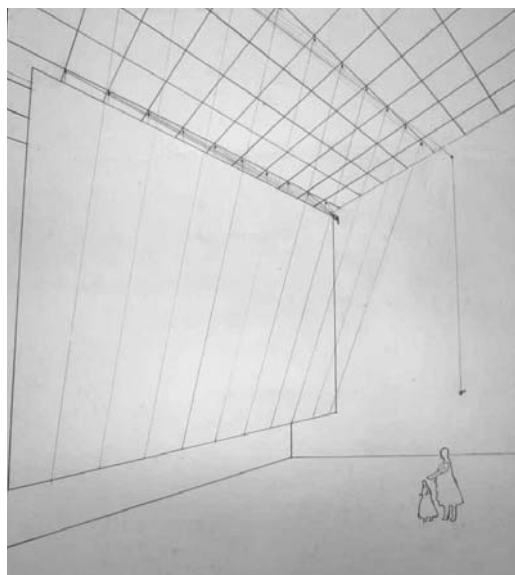


図12 《SILK No.4 A》のためのドローイング
巨大なネットを展示室に設置



図13 およそ二万頭の蚕の搬入



図14 作家、蚕農家、美術館スタッフによって
蚕がネットに放たれる



図 15 上昇しはじめる蚕



図 16 上昇していく蚕



図 17 上昇していく蚕

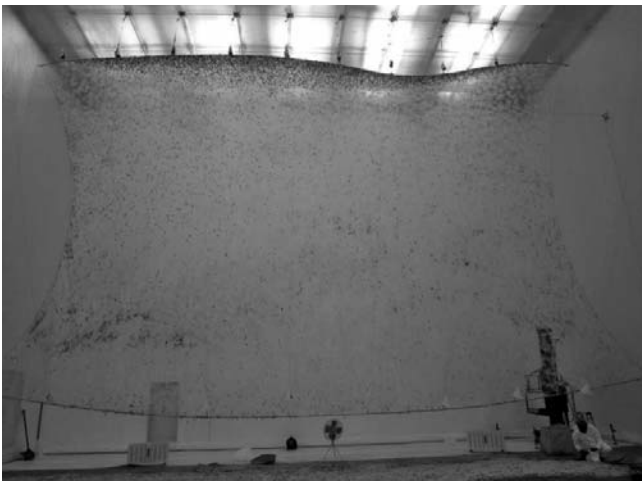


図 18 上昇した蚕

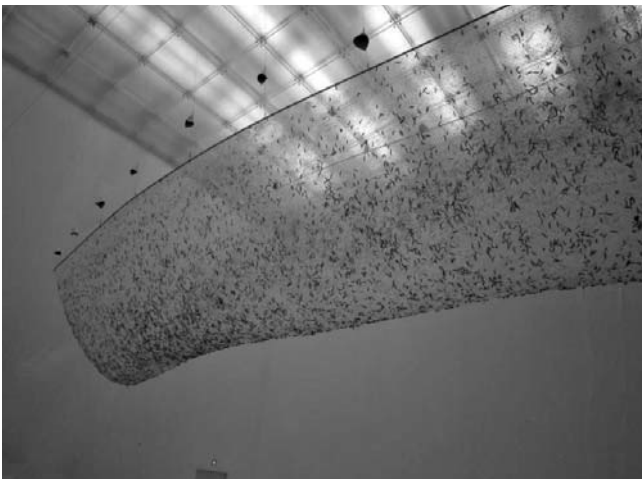


図 20 回転するネット

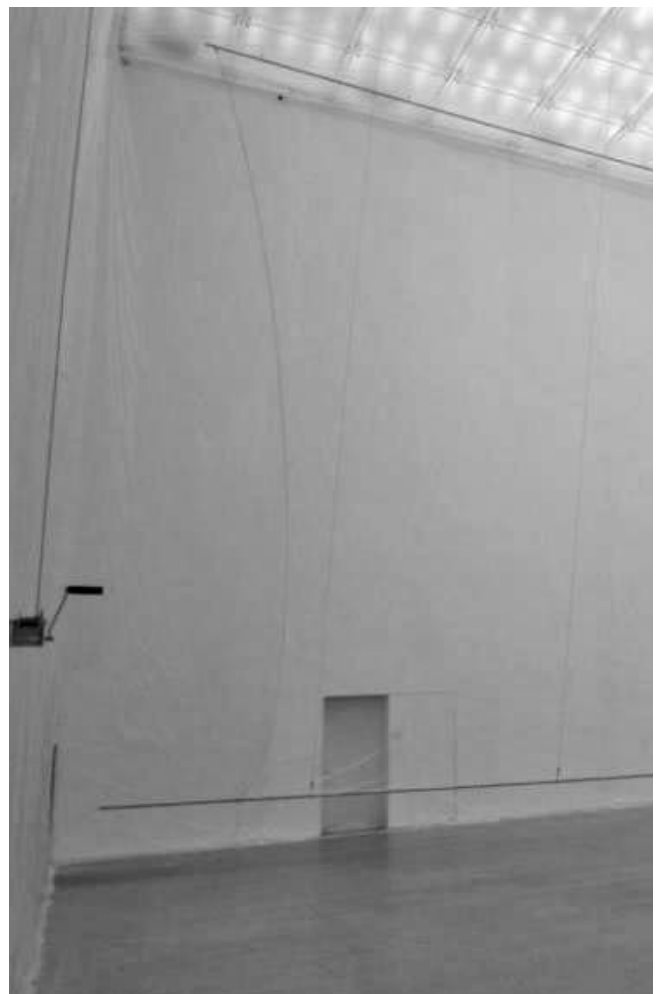


図 19 ネットを回転させるためのハンドル（画面左）



図 21 完成した《SILK No.4 A》

蚕の約半数は糸を吐き終えると力つきて網から落下し、息絶えた。展示に携わったスタッフは大量の死骸を回収していった。生き残った半数の蚕のなかには蛹になり、成虫になっていたものもいたかもしれない。しかし仮にその成虫が交尾して雌が卵を産み、その卵が孵ることがあったとしても次の世代に生きる力はないという。人間が5千年の時をかけて人工的に改造したこの生き物は極めてか弱く、一代限りという宿命を負っているという。そして、大量の蚕の死骸と、展示作業期間を終えても生き残った生きた蚕は、石川県森林公園の協力の下、地元の桑の木のもとに見送られ、プロジェクトは終わった（図 22、23）。



図 22 石川県森林公園の桑の木のもとにかえされる蚕



図 23 桑の木にもどる蚕の死骸

「シルク」の意義：

周知のとおり日本社会と蚕の関係は濃密なものである⁽⁵⁾。明治以降は、生糸は日本の近代化を支える重要なものとなった。富岡製糸場をはじめとして、関東・中部地方に多数の製糸工場が作られ、一方で繭をつくる養蚕農家も全国に広まる。1930年代には農家の40パーセントで養蚕が行われていた。1900年頃から日本は中国を抜き、世界一の生糸輸出国となる。アメリカをはじめとする欧米諸国を相手に日本は生糸の輸出によって外貨を獲得したのである。その後、化学繊維の登場により生糸の生産量は減少していくが、戦後1960年代には、和服の需要の増大にともなって、絹の内需が上昇し、再び養蚕はピークを迎える。人間の家畜としての蚕は、近代以降の日本社会において人々の欲望を満たすためにフル稼働してきたのである。

川崎和男が述べるとおり、人間は自然・地球環境で生き延びることを欲し、自然の構造システムを基に科学を生み出し、その具現化したかたちとしての「技術」を進化させてきた⁽⁶⁾。「生き延びる」目的であったはずの科学の進歩と技術の発展が、

(5) 日本と蚕の関係については、畑中章宏『蚕—絹糸を吐く虫と日本人』（晶文社、2015年）を参照した。

(6) 本プロジェクトの意義を特に出した一人に川崎和男がいる。川崎の論考・批評は次のウェブページで公開されている。筆者も本稿の執筆にあたり、重要な視座として参照した。（「蚕は自然、遺伝子操作の繭は『反自然』か」〈川崎和男ブログ Consilience Design/ 学際的解決、<http://www.ouzak.co.jp/blog/?tag=%E8%A7%92%E6%B0%B8%E5%92%8C%E5%A4%AB>）

「生き延びる」範疇を超えて、人の際限ない欲望に使われはじめたのが近代以降のひとつの特徴であったとすれば、20世紀における原子力発電所の建設は人間の近代的欲望の最たる象徴であろう。角永和夫の「シルク」は蚕の生命現象をダイレクトに扱うことに留まらず、人間の欲望の具現化された行為としての「養蚕産業」、「家畜」、「産業廃棄物」といったことにも言及していると言えるだろう。つまり、現代といういまの社会における人間・自然・行為の抜き差しならない密接な関係について問いかける内容をも内包しているのだ。角永の「シルク」プロジェクトで見た防護服が、原発作業員の姿、また展示作業後に回収した蚕の死骸の処分は産業廃棄物や汚染水の処理さえも彷彿とさせるのは単なる偶然ではないだろう。

角永は予め創案した芸術的コンセプトから、素材、自然、環境を自らの管理下におき、合理的に制作を行っているのではない⁽⁷⁾。例えば、蚕の生命活動を用いるオブジェとしてデザイナー、ロック・ワン (Rock Wang) による「椅子」が角永のシルクプロジェクトの類似比較として指摘されたこともある⁽⁸⁾。しかし、ロック・ワンと角永の方法論は明らかに異なる。ワンは、オブジェのかたちを目指して、蚕をみずからの支配・管理下におき、糸をはかせている。「管理と統制」が彼の手法である。それに反して、角永の作品は、自己と外部世界とを互いに共鳴・共振させる関係が帰納的、偶発的、有機的に紡がれることによって、成立しているのである。角永は客体としての素材や自然の生理をゆるやかに受け止め、それらにより添い、身を委ねながら、変貌する素材や自然の時間の流れに自らの生という時間を注ぎ込むという対話を重ねているのである。

一方で、ホワイトキューブという美術館空間が角永の「シルク」を実現したことには極めて重要な意味がある。一つは、美術館という制度の限界に一石を投じたことである。近年、美術館は行儀のよい美術を展示し、オルタナティブなスペースはそれ以外の「おさまりきらない」美術を展示するという暗黙の了解事項、役割分担が生じている。このことに対して、ホワイトキューブが生命の生成そのものという作品を展示する場と化したことはことさら示唆的である。「美術館でもこんなことができるんですね」という言葉が本プロジェクトのキュレーターであった筆者に最も投げかけられたものであったことは驚きに足らない。いまだに「行儀のよい」展示に美術館側もその鑑賞者も慣れきってしまったている。そして、おさまりのよい「現代美術」ではない作品の展示は別の場所に託す。こうした役割分担を再考させる機会を生じさせることにもつながった。

他方、「シルク」プロジェクトの展示そのものは、「現代美術」の殿堂としてのホワイトキューブの存続を支えてきている「西洋近代主義的芸術論」に異議を唱えるものでもある。西洋近代主義においては、人間の「自己」や「コンセプト」は、自然、環境、素材の優位に位置し、それらを支配し、その管理・支配の手法として「技術」を向上させなければならないと見なされている。角永の反予定調和的で、「自己」も「他者」も超えるような制作姿勢、造形言語はこうした慣習的な視点では全く捉えきれない。我々は角永の作品やその方法論に対して、新たな評価軸、評価言語を必要としている。

角永の「シルク」プロジェクトは、蚕の生命に着目しながら、人間と自然の最も生々しい「生成」あるいは「行為」という痕跡を浮き彫りにしている。彼の制作態度が21世紀を生き抜こうとする人類に与えるメッセージは極めて意義深い。我々は角永の方法論をどのように読み解き、そこから何を構築すべきか。この問題を探求することが、「平成」という時代、そして次の時代を生き抜こうとする我々にとって最も重要なことであることは言うまでもないだろう。

(7) 角永和夫の作品論については、主に次の論考も参照した。稲塚展子「システムを与えられたとせよ」、長縄宣「SILK—その生と死の、儚さの裏に輝けるもの」。ともに「角永和夫SILK」展（入善・発電所美術館、2006年）図録に掲載。

(8) 第3回イスラエル日本学会「The Heisei Era in Retrospect」における筆者の発表へのコメントとして、ロック・ワン (Rock Wang) による「椅子」が指摘された。ワンと角永の手法は全く異なることは明らかである。この「類似」の指摘の背後には、素材の特徴が著しい作品やオブジェを、その素材の分類から一つのジャンルとして捉えがちな西洋の芸術論、そしてクラフト論が存在している。

相良周作

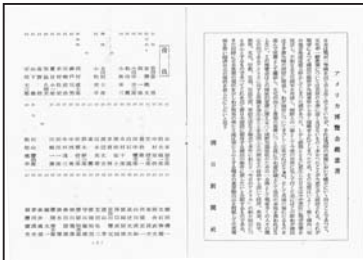


図1 アメリカ博覧会趣意書



図2 アメリカ博覧会 開会式次第

はじめに

ともに20世紀の日本を代表する画家の小磯良平（1903-1988）と吉原治良（1905-1972）の画業を追っていくと、戦後すぐの時期にいくつかの共同作業というべき業績が見られる。そのうちのひとつが、進駐軍占領下の1950（昭和25）年3月17日から19日にかけて、大阪・中之島にあった大阪朝日会館にて上演されたグランドバレエ「アメリカ」である。

小磯側の年譜では、「3月、（中略）大阪・朝日会館で上演されたアメリカ博記念グランド・バレエ「アメリカ」の美術を具体美術協会の創設者・吉原治良と担当（脚本・竹中郁、出演・小牧バレエ団、関西交響楽団、指揮・朝比奈隆）」⁽¹⁾と表記されている。

一方吉原側の年譜では、「3月（中略）小牧バレエ団によるアメリカ博記念グランド・バレエ「アメリカ」（大阪朝日会館、17～19日）の第3部「ラブソディ・イン・ブルー」で構想・美術を担当。◇第1部の「新世界交響曲」では、詩的構想を竹中郁が、装置・衣装を小磯良平が担当。」⁽²⁾と記されている。

グランドバレエ「アメリカ」については、すでに平井章一氏が吉原の舞台関連にかかる先行研究の中で触れている⁽³⁾が、ここでは吉原の舞台装置の様式論が趣旨の主体で、この演目の全容解明にまでは至っていない。

本稿は、そもそもまだまだ不明な点が多いこの演目について、当時の新聞記事などを調査することで、多少の推測を交えつつ、その全容に少しでも近づけようと試みるものである。

1 「アメリカ博覧会（The America Fair）」について

グランドバレエ「アメリカ」の上演のきっかけとなったアメリカ博覧会、通称「アメリカ博」は朝日新聞社主催で1950（昭和25）年3月18日から5月31日まで、最終的には好評につき6月11日まで会期を延長し、兵庫県西宮の阪急西宮球場で開催された。展覧会趣意書（図1）には次のとおり記されている。

日本は戦前一等國を以て自ら高く任じていたが、それは当時の軍備において僅かにいゝ得たことであつて、文化や一般産業については世界の水準に遠く及ばないものゝ多かつたことが今更ながら痛感される、それが戦争によつて國民の視野が外國事情から全く隔離せられてしまつたため、その見聞はいよゝ狭く國內一切の進歩發達は宛ら停止してしまつた感があつた、しかし終戦とともに更正した日本は今や憲法に戦争放棄を宣言し、平和なる文化國家を再建し、國際人の一環として今後の世界に処して行くためにはこの際わが國民はまず諸外國の実情に精通し、わが國情についてきびしく反省せねばならぬ、そして各國の優れたものを進んで栄養として攝取し、文化の向上と産業の復興につとめ眞に平和愛好國として進出の素地を養わねばならない、この博覧会はこの國家的要請に

本文中の引用文については、旧仮名遣や旧字体等を原則そのまま引用しているが、常用漢字については一部新字体に改めた。

(1) 恵崎麻美編「年譜」『小磯良平全作品集』、求龍堂、2014年、p.635。

(2) 國井綾編「吉原治良年譜」『未知の表現を求めて—吉原治良の挑戦—』展図録、大阪新美術館建設準備室、芦屋市立美術館、2016年、p.100。

(3) 平井章一「吉原治良と舞台」『没後20年—吉原治良展—』図録、芦屋市立美術館、1992年、pp.185-186。

應えるべく国際知識吸収のための一企画として戦後多くの人々の関心の的であるアメリカに対する認識を深めることを企図しその歴史その政治から説いて経済、産業、科学、教育、文化、宗教、交通、市民生活、家庭生活など極めて多年にわたり「今日のアメリカ」の紹介展示につとめんとするものであつてこれを以て新日本建設に挺身する國民の参考に資したいと念願するものである、また同時に日本産業の現状を示しわが貿易の華たり或は華たらんとする幾多の重要輸出品を網羅して生産増強を誓い経済自立の覚悟を新たにしたいと思う⁽⁴⁾

占領下にある日本で、連合国側の総元締めであるアメリカの文明を広く日本国民に知らしめることの重要性を朝日新聞社が認識し、このような一大イベントを成し遂げたことの意味は大きいように思われる。

「アメリカ博」の開会式は同年3月17日午前11時より、第一会場の野外公演場にて行われた。最初に関西交響楽団による日米国歌演奏、開会の辞や祝辞等のあと、最後に「交響楽演奏」としてドヴォルザークの「新世界」が朝比奈隆（1908-2001）指揮、関西交響楽団によって演奏された⁽⁵⁾。（図2）

「アメリカ博」ではさまざまな印刷物が作成され、そのうちのひとつ、同年3月18日すなわち会期初日に発行された『アメリカ博案内画集』（図3）では、小磯によるペン画の会場風景素描が8点（《正面入口よりホワイトハウスを望む》《ホワイトハウスより本館入口をのぞむ》《モデル・ハウスのアメリカ村》《右手テレビジョン館、中央自動車館／左手新日本産業ホール》《正面、新日本産業ホール、左手チャペル》《左手フィラデルフィアのメモリアルハウス／右手ワシントン国会議事堂》《ストラット・クルーザー機よりニューヨークを望む》《SCADのインフォメーションセンター》）がそれぞれ掲載されている。

また会期終了後の同年11月に発行された非売品の写真集『アメリカ博覧会』（図4）では、ダグラス・マッカーサーによるとびらの題字の下に、小磯によるアメリカ博テーマ・タワーのペン画が添えられ、またオフセット版によるカラー口絵《ナイヤガラ風景》が掲載されている。写真集の中の会場風景や各パビリオンなどは、先述の『アメリカ博案内画集』で小磯が描いたものと同定可能であり、開催間近の博覧会会場に小磯が直接出向いて、画集や写真集のためのペン素描を手がけたことがうかがえる。

ちなみにこの写真集の114-115ページには、「アメリカ博」ポスター公募及びポスター展について掲載され、そこには吉原による会期延長告知ポスターの図版（図5）も掲載されている。また同博覧会はアメリカに関する工業機械や製品等を各企業・団体に広く募ってそれらを展示しているが、うち農業館の綿実製品については吉原^(ママ)精油株式会社より10点出品されていることがわかる⁽⁶⁾。

2 小牧バレエ団と大阪朝日会館について

戦中に上海のバレエ・リュス（ロシア・バレエ団）で舞踊家として活躍した小牧正英（1911-2006）は、戦後日本に引き揚げののち、国内の各バレエ団が合同で東京バレエ団を組織した際に東宝の支援のもとそれに参加し、1946年8月の東京・帝国劇場での本邦初演の全曲版による「白鳥の湖」の振付を担当した⁽⁷⁾。その後合同の東京バレエ団が解体する際に自身のバレエ団を立ち上げ、本家のバレエ・リュスによる演目である「シェヘラザード」「薔薇の精」「牧神の午後」などの日本初演

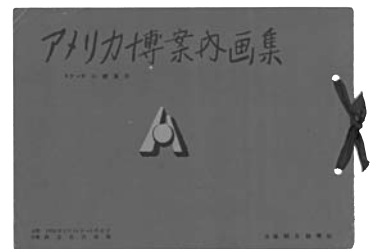


図3 『アメリカ博案内画集』表紙



図4 写真集『アメリカ博覧会』



図5 吉原治良《もうごらんになりましたか アメリカ博》（アメリカ博会期延長告知ポスター）写真集『アメリカ博覧会』より転載

(4) 『アメリカ博覧会 役職員名簿（付）会則』、朝日新聞社、1949年、p.2。図1参照。

(5) 『アメリカ博覧会 開会式次第』、主催 朝日新聞社、1950年、pp.2-3。図2参照。

(6) 「出品と出品者 農業館」『アメリカ博覧会』、朝日新聞社、1950年、p.122。カバーと表紙は川西英（1894-1965）が、カットは須田国太郎（1891-1961）と小磯がそれぞれ担当したものである。図4参照。ちなみにアメリカ博では「アメリカ博覧会の歌」が作られ、会期中の3月29日に野外劇場で発表されたとあり、その歌詞及び楽譜も写真集には掲載されているが、この曲を作曲したのは服部良一である。

(7) この際に舞台美術を担当したのは藤田嗣治（1886-1968）である。藤田はパリ時代の1924年に、バレエ・リュスのライバルと一時期目されていたバレエ・スエドワ（スウェーデン・バレエ団）の演目「奇妙なコンクール（仏題：Le Tournoi singulier）」の舞台美術を担当したことがある。音楽はロラン＝マニユエル（1891-1966）。藤田の甥に舞踊評論家の蘆原英了（1907-1981）がいるが、蘆原は戦後の合同による東京バレエ団の設立に携っており、その関連で「白鳥の湖」は藤田の協力を仰ぐことができた。このあたりの経緯は次に詳しい。小牧正英『バレエと私の戦後史』、毎日新聞社、1977年、pp.42-48。

なお「白鳥の湖」を初めとする藤田の舞台芸術については、以下に詳細に取りまとめられている。佐野勝也『フジタの白鳥 画家 藤田嗣治の舞台美術』、エディマン、2017年。

に加え、チャイコフスキーによる「悲愴交響曲」の全曲をバレエとして舞台にけるなど、精力的に活躍していた。同バレエ団の当時の関西での会場は、朝日新聞社の創立 50 周年を記念して 1925（大正 14）年に大阪・中之島に設立された大阪朝日会館であり、バレエ「悲愴交響曲」の初演も同会館で行われた。

小牧はグランドバレエ「アメリカ」の立ち上げについて、自書『バレエと私の戦後史』で次のように回想している。

（前略）私はちょうど二月の有楽座公演を終えたばかりであり、三月十七日から十九日まで朝日会館で行なわれるこの公演に対し、振付・練習期間の短かったことが心配であった。

この事情については、「プロデューサーの言葉」として、佐藤邦夫氏がこう語っている。

この公演の最初の打合せは、昨年十月であった。

それから、実際に舞台が開くまでに四ヵ月半。この間に、二本の新作バレエと、新作シンフォニック・ジャズをつくりあげようというのであるから、スタッフはじめ、関係者一同、かなりの努力を要した。

四ヵ月半といっても、これだけの仕事にかかりきってられるわけではなく、ことに小牧バレエ団が、二月有楽座公演をもったために、稽古日数は約二十日間しかなく、最後はカケアシでいささか追込みの形になってしまったが、日本の現実としてはやむをえないのである。（後略）

小牧バレエ団公演 朝日会館提供

グラン・バレエ「アメリカ」

第一部 バレエ「新世界交響曲」 ドヴォルザーク作曲

第二部 シンフォニック・ジャズ「アメリカ人の日本見物」 服部良一作曲

第三部 バレエ「ラブソディ・イン・ブルー」 ガーシュイン作曲

グラン・バレエ「アメリカ」

ースタッフー

詩的構想	竹中 郁
鞍 部	小牧正英
装置衣装	小磯良平
装置衣装	吉原治良
ピアノ演奏	伊達 純
照 明	穴沢喜美男
音 楽	関西交響楽団
指 揮	朝比奈 隆
指揮並作曲	服部良一
プロデューサー	佐藤邦夫
制 作	十河 巖
主催	朝日新聞文化事業団 ⁽⁸⁾

上記引用で「プロデューサー」として名が挙がっている佐藤邦夫は、朝日新聞文化事業団が発行していた大阪朝日会館の機関誌『DEMOS』1950 年 3 月号に、「アメリカにおけるバレエ」と称して以下の文章を記している。

(8) 小牧著、pp.102-104。

日本では、クラシックものでも、まだまだ、やらねばならぬものが、沢山あつて、それだけでも、十分、バレエ団はレパトリイに苦しまぬのに、今度、小牧バレエ団が二本もの新作をひつさげて、関西初演を行う理由はどこにあるのだろう。

その理由のひとつは、アメリカ博にちなむという企画から考えて、おいそれと、これにこたえてくれるストック作品がないことである。

ショパンもチャイコフスキーも、この要求にはそぐわない。

そこで登場したのがドヴォルザークの「新世界」である。

この曲の持つ感じが、オールド・アメリカのふんいきを何となく表現している。それをとらえてみた。

竹中郁氏がこれをドラマティック・バレエに構成された。小磯良平画伯のデコールは必ずやその意図を生かして下さるだろう。新しいアメリカを表現するものがもうひとつほしい。

そこでガーシュインの「ラブソディ・イン・ブルー」が選ばれた。

これこそ、アメリカ生れの作曲家がアメリカ的感覚で描いた名曲である。

それをのにつけに、吉原治良画伯が、音から得たイメージでデコールを書かれ、そのデザインによつてバレエを構成するというシステムをとつてみた。

とにかく、この二作品ともにあちらのものでなく、創作バレエである。

「白鳥の湖」から出発してまだ数年にしかならない小牧バレエ団としてはずいぶん思いきつたものにぶつかったわけである。

しかし、これは突然そうなつたのではなく、世界バレエ界の動き、特にアメリカのそれを研究した結果、出てきたひとつのアイデアが基礎となつてプロデュースされたことをお知らせしておきたい。

ガーシュインでも、すでにセミ・クラシッな^(ママ)のである。(後略)⁽⁹⁾

上記のことから、グランドバレエ「アメリカ」が、「アメリカ博」の関連事業として企画された三部形式による演目であり、うち第二部が作曲家の服部良一（1907-1993）による新作であったことが判明する。

あわせて上記スタッフ引用の箇所「制作」で名の挙がった、洋画家で大阪朝日会館館長を務めた十河巖（1904-1982）が後年記した『あの花 この花』において、詩人の竹中郁（1904-1982）と小磯をそれぞれ振り返っているが、その箇所の中で、より直接的にグランドバレエ「アメリカ」について以下のとおり触れている。

終戦後間もなく、朝日会館で東京バレエ団の「白鳥の湖」を演った。それがきっかけとなり、続けざまに東京のバレエ団や小牧バレエ団を、一年に二三回の割で朝日会館に招いた。

そのうちに会館が主導権をもって、創作バレエをやろうと言うことになったそこでラブソディ・イン・ブルーと新世界交響曲の二つの曲のバレエ化を計画した。そのスタッフのうちの1人として、竹中さんにラブソディ・イン・ブルーの詩的情緒のもりあげの部面をうけもってもらった。彼のほか小磯良平、吉原治良、作曲部面で服部良一さんらの気心のしれた友人ばかりをスタッフに迎えた。

竹中さんとは、学生時代からの友人で、フランス風の軽妙な詩を書く詩人とは、先刻ご承知の通り。学生時代に坂本勝さんが「僕の鼻をグreek・ノーズだと言う人があるが、若しそうだとすると、竹中君は、まぎれもなく、ローマンノーズだと言えるだろう。」と話していたことがあった。(後略)⁽¹⁰⁾

(9) 佐藤邦夫「アメリカにおけるバレエ」『DEMOS』昭和25年3月号、朝日新聞文化事業団、pp.38-39。

(10) 十河巖「詩人 竹中郁 紹介されなくても すぐ それと判る子供さん」『あの花 この花 朝日会館に迎えた世界の芸術家百人』、中外書房、1977年、pp.62-63。なお十河は同書において、グランドバレエ「アメリカ」に携わった朝比奈、服部、小牧、吉原についてもそれぞれ触れている。

戦後、とてもバレエが盛んになったころ、会館で、「ラブソディ・イン・ブルー」と新世界交響曲の2つの音楽をバレエ化することになり新世界の方の背景をお願いしたところ出来上ったものは実にすばらしく立派なものだった。

壁面や緞帳の画をよく描いているので舞台美術のように大きいスケールのものほど面白いと興味をそゝられたような口ぶりだった。

ロシアンバレエが、ヨーロッパにのりこんだとき総指揮のディアギレフを助けてブラックやピカソ、マチスなどのパリ在住の巨匠連が、総動員で立ち上り、舞台美術を引き上げたその理由が何となくわかるような気がした。どおせたいした黒字にはなりつけないオペラバレエのことなんだから背景や脚本衣裳などの方面で「助けてやらずにちゃ」といった芸術家の好意的援助を求めることも必要だ。⁽¹¹⁾

3 グランドバレエ「アメリカ」の評価について

戦後復興を象徴する催事として阪神間で開催された「アメリカ博」については、主催者である朝日新聞の紙面で常に宣伝されていたが、そのうちグランドバレエ「アメリカ」についてのみの記述の一部をここで挙げておきたい。

アメリカ博記念

グランドバレエ“アメリカ”小牧バレエ団公演

時 十七日六時、十八、九日二時、六時 所 大阪朝日会館

第一部 ドヴォルザーク作曲「新世界交響曲」指揮朝比奈隆、詩的構想竹中郁、装置衣装小磯良平、振付小牧正英

第二部 服部良一作曲発表、シンフォニック・ジャズ「アメリカ人の日本見物」指揮服部良一

第三部 ガーシュイン作曲「ラブソディ・イン・ブルー」指揮服部良一、構想美術吉原治良、振付小牧正英

演奏 関西交響楽団 入場料三百円 主催 朝日新聞文化事業団

(『朝日新聞』1950年3月9日号)

小牧バレエ団公演 グランドバレエ アメリカ 17日(金) 18日(土) 19日(日)

1、ドヴォルザーク作曲

交響曲 新世界

指揮 朝比奈 隆

構想 竹中 郁

美術 小磯 良平

2、服部良一新作発表

シンフォニック・ジャズ

アメリカ人の日本見物

外数曲

3、ガーシュイン作曲

ラブソディ・インブルー

指揮 服部 良一

(11) 十河巖「洋画家 小磯良平 大作ほど立派に出来上る作品」同書、pp.68-69。なお小磯は同書の序文「十河さんの似顔絵の本が出る」を執筆している。

構想 吉原 治良
ピアノ 伊達 純

音楽 関西交響楽団
振付 小牧 正英

前賣券發賣中
大阪朝日会館

関響友の会（4－6月）受付開始
3月13日（月）より 大阪朝日会館で 3ヶ月 450円
毎日 10時より4時まで よい席をお早く
（『夕刊朝日新聞』1950年3月13日号広告欄）

多角藝術の粹
グランド・バレエ・アメリカ
十七日 大阪朝日会館で開幕

詩人や画家たちが積極的に参加して、多角的な藝術性を織込んだ新構想のバレエ・グランド・バレエ・アメリカは十七日から朝日新聞社主催の「アメリカ博」での公演にさきだって大阪朝日会館で開演される。

このうちドヴォルザークの「新世界」交響楽はディアギレフがジャン・コクトオにシナリオを書かせたように、詩人竹中郁氏がその構想をねり、その背景とコスチュームのデザインは画家小磯良平氏が受持った。またラブソディ・イン・ブルーは二科前衛派の吉原治良氏にガーシュイン曲ラブソディ・イン・ブルーの音楽を聞かせ、その印象を絵に表現し、これに対して小牧正英氏が振付をした。

この二つの新作によって「バレエ・アメリカ」が構成されているがとくに「ラブソディ・イン・ブルー」の構想は背景よりも衣装に多くの新しい試みがみられ、一應統一された全部の衣装の中に個々の違った片手、片足の色彩は群舞の場合、一つの刺激的な強い効果を出そうとしている。

両バレエとも演奏は関西交響楽団、小牧バレエ団の出演。なお関響は服部良一作曲のシンフォニック・ジャズ「アメリカ人の日本見物」を発表する。

十五日から十九日までの公演のうち、一般公演は十七、八両日午後六時から、十九日午後二時から大阪朝日会館で、西宮アメリカ博での公演は二十日から二十二日まで。

（図版キャプション）バレー・アメリカ・ラブソディ・イン・ブルー
（『夕刊朝日新聞』1950年3月16日号）

あすの大阪朝日会館 17日

アメリカ博記念グランド・バレエ“アメリカ”（十九日まで）小牧バレエ団公演、関西交響楽団演奏①バレエ「新世界交響曲」②シンフォニック・ジャズ「アメリカ人の日本見物」③バレエ「ラブソディ・イン・ブルー」入場料三百円（当日券あり）開演六時
（『夕刊朝日新聞』1950年3月17日号）⁽¹²⁾

アメリカ博 豪華な野外ページェント
呼び物 “アメリカン・ホリデーズ”

(12) 同紙には当時「東西交信」という連載コーナーが設けられ、同日号では「油絵の世界」と題して西の小磯からの便りに東の漫画家横山隆一（1909-2001）が返信するという体裁で両者の当時の状況が記されている。ともに所属していた新制作協会についての内容が主だが、横山からの返信の二仲には、実弟の横山泰三（1917-2007）が空襲のために知人の所蔵していた小磯の作品を預かり、東京本郷に置いていたのが同じく危険となり、鎌倉の横山隆一宅に疎開させ、そのままになっていて無事であることが述べられている。

朝日新聞社主催“アメリカ博”第一会場の野外劇場で上演される催物のプログラムが決定した

いままでの博覧会では見られなかった豪華番組ばかりで、会期中毎日上演されるページェント“アメリカン・ホリデーズ”ではニューヨークの有名な舞踊研究家ブラウン夫人が舞踊、振付を指導し、その他多彩なプログラムは野外劇場だけでもたっぷり一日楽しめる、しかも劇場への入場はすべて無料である

決定番組は次の通り（雨天中止）

（中略）

三月十八日から同三十一日まで（中略）▽“モダン・バレエ”ラプソディ・イン・ブルーの舞踊化で、ピアノ伴奏は伊達純、小牧バレエ団、小牧正英、関直人、広瀬佐起子^{（ママ）}その他、約二十分（二十、二十一、二十二の三日間、毎日十一時、三時の二回）

（『朝日新聞』1950年3月17日号）

感覚的な秀作 バレエ「アメリカ」評

ドヴォルザーク「新世界より」とガーシュインの「ラプソディ・イン・ブルー」のバレエ化は、竹中小磯、吉原、朝比奈、服部と優れた藝術家達をスタッフとして期待させられるものがあつた。

「新世界」の演出（小牧正英）はアメリカ的な新しさを盛っているが、もっと具体的な方が良かった。一六二〇年の清教徒とインディアンの交流の有名なエピソードも役立っていない。衣装は清教徒でもなく、南北戦争期かと思えば、ユニオン・パシフィック期と混合しているのが惜まれる。考証をあげつらうのではなく、バレエ衣装のファンタジーとしても残念である。綿畑の夷りから摩天楼の幻[□]への変化も^{□□}だ。台本の弱さ、構成の不足が、黒い鳥と白い怪物という面白い詩的着想と演出振付の努力にかゝわらず、結局はジレットタンシズムに終つた。

「ラプソディ・イン・ブルー」は感覚的に面白い。吉原氏の舞台も面白いが、ニューヨークの標示は気になった。シンフォニック・ジャズをバレエ技法でつくることは冒険ではないことを立証している。たゞ、この曲から時々受けるゆううつ感に、ノイエ・タンツの表現が欲しかった＝十九日まで、大阪朝日会館（中西武夫）

あすの大阪朝日会館 18日

アメリカ博記念グランド・バレエ“アメリカ”小牧バレエ団公演、関西交響楽団演奏①バレエ「新世界交響曲」②シンフォニック・ジャズ「アメリカ人の日本見物」③バレエ「ラプソディ・イン・ブルー」入場料三百円（当日券あり）開演二時、六時
（『夕刊朝日新聞』1950年3月19日号）

きょうのアメリカ博

野外劇場

▽モダン・バレエ「ガーシュインのラプソディ・イン・ブルー」（十一時、三時）（出演）小牧バレエ団小牧正英、関直人、広瀬佐紀子その他
（『朝日新聞』1950年3月20日号）

きょうのアメリカ博

野外劇場

▽モダン・バレエ「ガーシュインのラプソディ・イン・ブルー」（十一時、三時）（出演）小牧バレエ団一行、小牧正英、関直人、広瀬佐紀子その他（ピアノ）伊達純

(『朝日新聞』1950年3月21日号)

きょうのアメリカ博

野外劇場

▽モダン・バレエ「ガーシュインのラプソディ・イン・ブルー」(十一時、三時)(出演)

小牧バレエ團一行

(『朝日新聞』1950年3月22日号)

4 グランドバレエ「アメリカ」プログラムについて

小牧は自著のうち「創作バレエ鞍舞者として」の中で当時について次のようにも述べている。

私はこの朝日会館に於ける特異なバレエ公演に際して次の文をプログラムに寄せた。

二本の創作バレエ、鞍舞者として

ドヴォルザークの「新世界」は、人類が現在の世界を形成する以前の素朴な時代の、人間の闘争から平和への段階の幻想…力と愛の結合によって世界は形成され、人類の歴史は発展する…すなわち、男女の愛、親子の愛、兄弟の愛、そしてその発展が、部族、民族、そして国家への段階にまで昇華される。そういった観念からモチーフを得てみた。主題としては、人間の愛がたかまることによって世界は徐々に形成し、やがて文化の華が咲くというものにし、これを劇的バレエに構成してみた。

ガーシュインの「ラプソディ・イン・ブルー」は、この曲の印象によってつくられた吉原治良画伯のデザインからバレエを組立てたもので、音楽とアブストラクトのデザインと踊りがいかにマッチするかが問題で冒険的な仕事である。

矛盾から肯定へ、肯定から否定へ、或いは倒錯した感覚…そうしたものの表現の中で、ガーシュインの音楽と、吉原治良画伯のデザインに共通したものを、バレエの可能性の限界に迫って、絵画と音楽と舞踊の橋渡しをつとめようとする試みが果して成功するかどうか、自分にとっても甚だ興味ある問題である。

二本の創作バレエ公演は野心的であると同時に私にとっては良い勉強であった。⁽¹³⁾

ここで小牧は、グランドバレエ「アメリカ」の構想についてかなり詳細に述べていると同時に、本演目にプログラムが存在していることも明らかにしている。

このたび大阪中之島美術館準備室の協力をいただき、このプログラムの実物(図6)を拝見することができた。A4サイズ大で全12ページ(ただしノンブルはグラビアページに振られておらず8ページとなっている)、表紙はおそらく吉原によるイラスト、最初の見開きの右ページは広告、左ページはノンブル“1”が振られ、英文による演目のプログラム紹介となっている。

続いての見開きには、右ページにノンブル“2”が、左ページにはノンブル“3”がそれぞれ振られ、見開き1.5ページを使って日本語によるプログラム紹介が、残り半ページで演目の「解説」が割り振られている。

次の見開きでは、左ページはノンブルなしの広告ページ、右ページにはノンブル“4”が振られている。“4”ページでは「詩的構想」を担当する竹中の「はじめてバレエにー」という文章が以下のとおり掲載されている。



図6 『グランドバレエ“アメリカ”』プログラムパンフレット表紙 大阪中之島美術館蔵

(13) 小牧著、pp.108-109。



図7 同パンフレット グラビア見開き
大阪中之島美術館蔵

グランド・バレエ“アメリカ”をやるについて、ドヴォルザークの「新世界より」をとりあげたから、そのバレエ台本をかかぬかと相談をうけた。

曲がさきにあつて、台本をそれにつけるのは、いささか書きにくからうが、かねてバレエの台本を書いてみたいと考えていたわたしは、やつてみようと思ひ受けた。舞踊の表現の自由さから考えると、いかなるファンタジイを書きこんでも表現し得られるので、その点は奔放に自由に企てを立てることができると思ふた。

しかし、台本より先に厳然と曲があつて、しかもその曲が、ドラマチックなところの少い「新世界より」ときていたので、筋の立案に困つた。それに、アメリカ博の記念という考慮も必要であつた。

約二十年前、パリで、当時まだ健在だつたデヤギレフの率いるバレエ・リュース一座をみた当座はただ物好きに漫然とみていただけで、いわばお上りさんの見物に過ぎず、こんなことなら、あの時、もつと研究的に熱心にノオトでもとるくらいに見ておけばよかつたと後悔した。

それでも、いろいろ沢山のバレエ・リュースやバレエ・スエドワバレエ・エスパニョール一座をみて歩いてたおかげで立案や流れやニュアンスは頭の中へでてきた。それで一應かいてみた。ところが、肝腎の小牧氏がもつとドラマチックに筋立てをという意見なので、なるほどその方が派手で、かつ又曲そのものの退屈さを救う手だてだと気がついた。やはり踊り手の方が、ずぶのしろうとの立案よりも、見せるものとしての急所をよく知つていられるものだと感じ入つた。

できるだけ簡単なすじで、大まかにドラマの波をこしらえぬと、この曲ではもたぬのである。台本をはじめにかいて、それに作曲家が、曲をつけてくれるなら、曲そのものを、ドラマチックな構成に作曲してさえもらえば、台本の少々はやわさも何ら恐るゝに足らないのだが、今度の場合は事情がちがつていた。まるで正反対だつたわけである。

それで、今度のバレエ「新世界より」は、その功の殆どは小牧氏が負うべきで、私はたゞ、このチャンスに勉強させてもらつたというにとゞまる。

わたしは、この次は、最初からの、台本をかいてみたい。自由に、曲にとらわれず。好きな場景と筋とを思いついて、ある戀愛ものをかいてみたい。氣ごころの知れた画家と組んで、こちらの意を十分のみこんでもらつた上で、デコオルの方をうけもつてもらい、作曲をつけて鞍舞といった手順で、純粹な創作バレエをやつてみたい。

そうでないことには未熟なわたしの手では、現存する曲があつて、それに自由奔放に筋や肉をつけるということはむづかしいと思うのである。

バレエの筋は簡単なほどよく、むしろその成功不成功の鍵は、作者、画家、作曲家、鞍舞家のこの四つの横の連りにあるようだ。それがうまく行きさえすれば、台本の出来不出来はそんなに成果を左右するものではない。そんな考えがする。

パリでみたバレエ・リュースのデコオルはその当時の評判の画家が新作に共力するようになっていて、例えばチリチェフの「牝猫」に於ける、ルオーの「放蕩息子」に於ける、キリコの「舞踏会」に於けるなどで、そんなデコオルがジャアナリズムでも大いに問題にされるのであつた。今度の「新世界より」は小磯良平君のデコオルで、あの張り切つたデッサンが十分に背景制作者にこなせるとよいのに、と念願している。⁽¹⁴⁾

次の見開きはノンブルなしで、グラビアページ（図7）に充てられている。「バレエ“アメリカ”をつくるひとたち」と題された見開きでは、小牧、竹中、小磯、吉原が議論を交わしている写真が左ページ上部に、その下には吉原による「ラプソディ・イン・ブルー」舞台面スケッチが図版掲載されている。対して右ページには、小磯による「新世界」舞台面スケッチの図版が、その下には作曲家の服部良一と指

(14) 竹中郁「はじめてバレエにー」『グランドバレエ“アメリカ”』プログラムパンフレット、大阪朝日会館、1950年、p.4。

揮者の朝比奈隆のそれぞれのポートレートが掲載されている。なお小磯と吉原のスケッチ内容については別途検証することとしたい。

続く見開きでは、右ページにノンブルなしの広告ページ（イラストは今竹七郎による）が、左ページはノンブル“4”が振られ、小磯による「背景を描いての弁」と、その下に囲み文章でプロデューサー佐藤邦夫による「プロデューサーの仕事」が掲載されている。

小磯の文章は以下のとおりである。

バレエの舞台装置をたのまれたのが、初めての事とて以前からの興味も手つだつて、一度試みてみることにしたものの、さてやってみると中々にむつかしく何から何まで始めての感覚と経験とにぶつつかつて、興味が次々とわいては来るが又苦しい事も次々と起きてくる。おそらくこの結果が舞台にのせられた場合がまずいだろうと、とてもこの事に今から氣辛どうになっている。バレエはフランスで幾度かみているし、繪のモチーフにも取りあげた事もあるのでその空気はすきなのだが、ディアギレフのルシアンバレエを見ての印象も、何も自分が舞台装置を引きうけた時にはという様なつもりでみてはいなかつたので又二十年も前の印象がそんなにはつきり残っているはずもないし、比較は出来ないし、参考にも何もならない、たゞあまり金のかゝつたすばらしく豪華という程でもないのに一種の美しい新しい空気があつて現代のバレエだなどと思う、日本の現代のバレエが女学校の學藝會の上手なのというところからなに程もぬけていないときめてかゝつて、そのつもりでみていたのだがさて自分がその内部にはいつて背景を受けもつてみたとなると、今までのようなのん氣な第三者ではなくなつて、今度は第三者に何とかよくみてもらおうという慾が出てくる。現金なものだが、眞劍だ。私は氣もちのいゝはれやかな背景をつくつてバレエ本來の美しさといわれている群舞のリズムに舞台装置が調和する様にとまず最初の慾がそれだけで、これが最極の慾かもしれないけれど、あまり構成がどうの新しさがどうのと、あちらさまの上等を頭に描いたりしない事にしてやつてみたのだと逃げておこ。経験がなければこれはとてもこの事にはだめであろうしかし、ルオーが背景を描いた時もルオーが舞台装置の経験者だつたとはきいていない。ディアギレフがルオーのデッサンをいかしてくれる。私のデッサンも誰かがうまくやつてくれるだろうとは思うが、私はルオー程の、又ピカソ程のデッサンを渡したとはうぬぼれていないし、日本のディアギレフがディアギレフ程だとはうぬぼれてもいないだろうから心配だし、今から辛どいと思つている。⁽¹⁵⁾

佐藤の文章は以下となるが、こちらもおおむね小牧の自著での引用文と内容は同一である。

この公演の最初の打合せは、去年の十月であつた。

それから、実際に舞台が開くまでに四ヶ月半。この間に、二本の新作バレエと、新作のシンフォニック・ジャズをつくりあげようというのであるから、スタッフはじめ、関係者一同、かなりの努力を要した。

四ヶ月半といつても、これだけの仕事にかゝりきつていられるわけではなく、ことに、小牧バレエ團が、二月有樂座公演をもつたために、稽古日数は約二十日間しかなく、最後はカケアシでいささか追込みの形になつてしまつたが、日本の現實としてはやむをえないのである。

映画「赤い靴」など見るとあちらのバレエのプロデューサーの生活は豪勢極まるがこちらは靴をすりきらしてとびまわることを要求されている。それでも不平も出ず、病氣

(15) 小磯良平「背景を描いての弁」同パンフレット、p.5。

にもならず、やつてこれたのは、スタッフ諸氏の熱意にひつぱつていたのだと、やはりシンからこういう仕事が好きだからである。

それにしても、わずか四年位の間にここまで来たバレエはたいしたものである。私は今ここでいろいろの論を吐くことより未来への期待に胸ふくらませて黙っていたい。只一言、語るなら、

「どうぞ、皆さんバレエを愛し育てゝ下さい」⁽¹⁶⁾

続く見開きでは、右ページがノンブル“6”が、左ページがノンブル“7”となっている。“6”ページには吉原による文章「バレエ「ラブソディ・イン・ブルー」の構想」が、“7”ページには上部に囲み文章で小牧の「二本の創作バレエー鞍舞者としてー」が、その下には次ページにわたって服部による「ラブソディ・イン・ブルーと「アメリカ人の日本見物」」の文章が掲載されている。

吉原の文章は以下のとおりである。

ラブソディ・イン・ブルーはあの有名な映画できいて相当強い印象が残っていた。何か都会的なきらきらした美しいあと味があつた。今度のバレエの構想とデコールを引受けた時にもこの曲の新鮮な感覚がふと頭をかすめ、これは楽しい仕事だと思つた。

大体僕は単なる美術家であつてバレエについての専門的な知識は殆どもちあわせていない。冒険といえば冒険かも知れないが、美術家としてタブローのみならず一切の視覚的造型に対して大きな食欲はもちあわせている。殊にバレエについてはつねに一つの夢をもつていた。それは一言でいえば現代の感覚に拠つたもの、^(ママ)戒いは機能的な純粹バレエといったもの、そのような仕事をやつてみたいことであつた。

有難いことは構想の一切を僕にまかせるという話であつた。思う存分にやればよい。僕は従來のバレエについてはあまりこだわらないことにしようと思つた。又こだわる程の知識もない。僕にやれること、それはこゝに音楽があり、それは既にラブソディ・イン・ブルーが與えられているわけだが、その音楽と、その音楽のリズムによつて動く人間、及び人間群と、その衣裳、背景、及び照明、これだけで一つの新しい美しさを作り出すこと、これ以外にはなく、又これ以上のことは考える必要がないと思つた。

まずレコードを借りて毎日きいた。しかし困つたことにはそのレコードできくラブソディ・イン・ブルーは映画できいた印象とはヴォリュームの差もあると思うが大分違つた感じであつた。何とも感銘が浅くて、折角の印象も薄らぎ摺みどころのない空虚な感じで僕にはこの音楽からは視覚的なイメージが浮んでこない。何とも知れない虚無的な感情があとに残る。或いは都会人の倦怠と焦燥のようなもの、しかもやり切れないようなグルーミーな感覚がある。

仕方がないから僕はしばらくレコードをかけないことにした。そして日がたつてふと思ひ出すと不思議にまた何かしら美しいきら／＼した感情の流れにふれる思いがする。

僕は直接音楽からうけるイメージに頼らず僕は僕流の絵をかくのと同じような考えで勝手に背景を考えた。たゞアメリカに因んでニューヨークのビル街の写真を中心とした。大体抽象的な形態の組合せであるけれど具象的なたとえば眼玉の大きな鳥のような形態もある。別に深い意味はなく、僕の近頃の画面によく使う形態にすぎない。下から手の形が出ているが、これも鳥の頭と同断だが、自由の女神の手を連想する人もあるが、それでもよい。

要するにこの背景は僕のタブローを作る時とあまり大差のない考えで出来たものだ。直接音楽と連繋する考えはもたなかつた。しかしラブソディ・イン・ブルーが行方不明になつたものとは考えていない。一應思考の一番底の方へ押しやつてみたにすぎない。

(16) 佐藤邦夫「プロデューサーの言葉」同バ
ンフレット、p.5。

そして日が経った今日では、この舞台以外に僕のラブソディ・イン・ブルーは考えられなくなってしまうた。

衣裳も大体同じことがいえる。たゞ、僕は一人一人の衣裳よりも一連の群像として組合わさった時に特種な効果をあげ度く思つた。普通に今迄考えられて来た均衡による調和でなく、アンバランスな美しさを出し度いと思つた。あくまで人体による色彩と形態の動きという考えに終始した。

僕は僕の構想を数枚の場面に描きこれを小牧氏に渡した。幸い小牧氏は非常に賛成の意を表された。必ず優秀な鞍舞によつて僕の意図するところは生かしていただけるに違いない。

今度のバレエ、ラブソディ・イン・ブルーは何の物語ももたない。だから鑑賞者はあの不思議な音楽とともに僕のいうくらゝした美しさを感じて楽しんでいただければそれでよい。何か現代の感覚に触れるものがあれば僕としては望外の幸福だ。

それから、この僕の冒険を容れてくれた企劃の寛容と、素人の僕の仕事を非常な熱意をもつてとりあげてくれた小牧氏に心からの敬意を表したい。⁽¹⁷⁾

小牧の文章については、先述の佐藤の文章と同様、自著で取り上げた文章とほとんど同一のものである。

最後に服部による文章を以下に挙げる。

ガーシュインの「ラブソディ・イン・ブルー」はいろ／＼な人のを聴いているが、僕自身では残念なことに一度も指揮をしたことがないのである。

日本では古く P・C・L 楽團やコロナ・オーケストラで紙恭輔氏の指揮で何度もきかされた。

去年だつたか帝劇で宝響公演、スチュアート大尉指揮で平田美知のを聴き、戦時中は上海交響楽團でマリオ・パッチの指揮で聴いた。またレコードでは、ガーシュイン演奏、ポール・ホワイトマン指揮のと、オスカー・レヴァントが弾いたのを聴いたが、僕が一番楽しく聴けたのは、ポール・ホワイトマン指揮のガーシュイン演奏のものであつた。

ホワイトマン指揮のものゝ楽しさはリズムに対する観念が他の指揮者より優れているため、曲全体の迫力が十分に表現されているからである。今回のバレエにおいても僕は小牧氏にも、ガーシュイン演奏のレコードを聴いてくれるように頼んだ。アメリカで結局、ガーシュインとグロフエ以外にあまりにシンフォニック・ジャズを取り上げている人はいないがその後はアメリカ音楽として古典でもジャズでもない独特なものに進展した。ガーシュインの後にガーシュイン無き今日、彼の存在はまことに偉大である。日本でも最近ようやくジャズが盛になつてきたが、専らダンス・ホールやキャバレーのみの、享樂的なもののみで舞台演奏や音楽会用には極めて稀に行われる。今回の指揮に當つて、私は出来るだけジャズ自身の持つている迫力を生かし、又グロフエ独特のオーケストレーションの色彩を描写するために研究してみたいと思つている。

次ぎに「アメリカ人の日本見物」についてであるが、これはアメリカ博にちなむ新しいシンフォニック・ジャズを考えているうちにふとアメリカ人が日本見物に来たらというアイデアが浮んだのだつた

ガーシュインに「アメリカ人の巴里見物」という曲があるが、それから連想が來たのかも知れない。

この日本はブギが歌われる現代の日本である。いろいろ、おなじみのメロディが出てくる。

アメリカの方は、アメリカの民謡からモチーフをとり、このふたつが、組み、ひと

(17) 吉原治良「バレエ「ラブソディ・イン・ブルー」の構想」同パンフレット、p.6。なおここでの「あの有名な映画」とは「アメリカ交響楽（英題：Rhapsody in Blue）」のことか。



図8 『なつかし大阪朝日会館』20-21 ページ

つの曲が出来上った。

はじめ、スケッチを書き、仕上げは三日間位、ぶつ通しでやつた。

半年も前にタイトルが出来たのに、オーケストラ・スコアが完成したのは、初日十日前である。我々の仕事は興がのらないとダメなのである。

今度はバレエの間奏楽みたいに扱われているが、これから、こういった形式のものをどんどん書いて、時々、まとまったコンサートをひらきたいと思っている。⁽¹⁸⁾

それぞれの立場でこの特異な三部作の成立の経緯が示されていて、戦後の日本の文化復興の経緯とも重ね合わさるようで興味深い。その中でふたりの美術家、小磯と吉原の文章からその内容を検証していきたい。

小磯は文章の中で、20代の若き日の滞欧期にフランスでバレエを、しかもそのうちセルゲイ・ディアギレフ（1872-1929）のバレエ・リュスを実際に鑑賞していることを告白している。小磯の滞欧期は、バレエ・リュスの晩年に当たる時期で、しかもジョルジュ・ルオー（1871-1958）やパブロ・ピカソ（1881-1973）のことを挙げているので、そこから小磯が鑑賞した演目のひとつが、舞台装置と衣装をルオーが、音楽をセルゲイ・プロコフィエフ（1891-1953）が担当した「放蕩息子」であることがわかる。ちなみにこの「放蕩息子」はディアギレフが生前に手がけた最後のバレエとしても知られている。またここで「日本のディアギレフがディアギレフ程だとはうぬぼれてもいないだろう」と述べているのは、同じプログラムで小磯について触れている盟友竹中であることも判明する。竹中の文章でチリチェフの「牝猫」⁽¹⁹⁾やデ・キリコの「舞踏会」と並んでルオーの「放蕩息子」が挙げられており、「放蕩息子」については小磯と竹中と一緒に鑑賞したであろうことが想像できる。また竹中も記したように、実際グランドバレエ「アメリカ」第一部は、彼らの共同制作による「新世界」となって結実したことになる。

一方の吉原の文章からは、新世界交響曲よりも演奏時間が短く、また楽章が分かれていないなど、楽曲的な制約も受けづらいたこともあってか、小磯のそれよりも一層自由な取り組みの様子がうかがえよう。また小牧や服部の文章とあわせて読むと、指揮を担当する服部が小牧にガーシュウインの自演のレコードを聴くように薦め、小牧は吉原に自由な美術の展開を許容するなどの取り交わしが行われていたことがうかがえる。もしも吉原が服部からガーシュウインの自演を聴く機会があれば、吉原の美術の進めに変化が生じたかもしれないといった推測も立てられよう。

5 グランドバレエ「アメリカ」の美術について

続いて小磯と吉原が手がけたバレエの美術について検証してみたい。

戦後の大阪朝日会館で舞台美術・照明を担当していた加納正良（1926-2002）が没後大量に残した資料類がきっかけとなり、2004年に刊行された『なつかし大阪朝日会館』の中に、グランドバレエ「アメリカ」関連の資料類が掲載されている。そのうち、プログラムからの転載を中心に若干の編集が施されたページには、グラビア見開きと同じく小牧、竹中、小磯、吉原が議論を交わしている写真、作曲家の服部良一と指揮者の朝比奈隆のそれぞれのポートレート、また小磯による「新世界」の舞台面スケッチと、吉原による「ラプソディ・イン・ブルー」の舞台面スケッチに加え、さらにそれらのスケッチを加納が舞台美術に翻案しカラー模写した図案が掲載されている⁽²⁰⁾。（図8）

(18) 服部良一「ラプソディ・イン・ブルー」と「アメリカ人の日本見物」同パンフレット、pp.7-8。なおガーシュウインの楽曲「バリのアメリカ人（英題：An American in Paris）」が、ここでは「アメリカ人の巴里見物」と訳されている。

(19) 「牝猫」の美術を担当したのは、実際はナウム・ガボ（1890-1977）とアントワーン・ペヴスナー（1886-1962）であった。パーヴェル・チェリチェフ（1898-1957）がバレエ・リュスで美術と衣装を担当したのは、翌1928年上演の「オード」である。竹中の誤認と思われるが、かえて彼がバレエ・リュスの演目をほぼ毎年鑑賞していたことがうかがえる。

(20) なつかし大阪朝日会館編集グループ編『なつかし大阪朝日会館 加納正良のコレクションより』、レベル、2004年、pp.20-21。図8参照。

小磯についてはおそらく3幕分の3種、ひとつは大きな幹を左右に分かつ大きな広葉樹の根元に赤い鳥が複数群れているもの、ひとつはなだらかな山の峰々を仰ぐ川か湖を背景に、針葉樹の群れとネイティブ・アメリカンを想起させる三角屋根のテントが複数、その手前に赤い花が描かれたもの、最後のひとつは舞台の両脇に装飾的なさまざまな葉叢が色とりどりに描かれたものが掲載されている。赤い鳥の群れは、小磯自身によるプログラム掲載の舞台面スケッチにも描かれており、先に引用した『夕刊朝日新聞』1950年3月19日号の中西武夫による「黒い鳥と白い怪物という面白い詩的着想と演出振付の努力」との演出上の効果を少しでも思い起こせられるかもしれない⁽²¹⁾。(図9)

一方、吉原については、画面(舞台)中央の鳥、そのすぐ左のX状の交差線、「NEW YORK」の標示、画面(舞台)右の白と黒の雲状の形態とそれをつなぐ楕円の線、その真下に人の手形の形態など、プログラム掲載の吉原による元の舞台面スケッチを、加納が相当簡略化しつつも吉原のモチーフ群を忠実に再現模写している。これらのモチーフは、吉原自身による回想の「たゞアメリカに因んでニューヨークのビル街の写真を中心とした。／大体抽象的な形態の組合せであるけれど具象的なたとえば眼玉の大きな鳥のような形態もある。別に深い意味はなく、僕の近頃の画面によく使う形態にすぎない。下から手の形が出ているが、これも鳥の頭と断断だが、自由の女神の手を連想する人もあるが、それでもよい。」とも合致し、また『夕刊朝日新聞』1950年3月19日号の中西武夫による「『ラブソディ・イン・ブルー』は感覚的に面白い。吉原氏の舞台も面白いが、ニューヨークの標示は気になった。」の記述とも齟齬はない。さらに『夕刊朝日新聞』同年3月16日号に掲載の「バレ・アメリカ・ラブソディ・イン・ブルー」の図版においては、X状の交差線がはっきりと識別できる。

なお第一部、第三部のいずれも衣装や振付についてはまだ不明な点が多く、新聞のレビューやそれぞれの回想をもって推測するほかは現時点ではない。

6 グランドバレエ「アメリカ」、及び小磯と吉原のその後

朝日新聞の記事及び広告欄からは、グランドバレエ「アメリカ」は3日間で計5回公演したのち、第三部「ラブソディ・イン・ブルー」のみは3月18日から31日まで、アメリカ博の野外劇場で伴奏をピアノ独奏に変更して、同じく小牧バレエ団により公演されたとなっている。小牧バレエ団によると、その後「アメリカ」三部作としてのリバイバル上演は行われていないとのことである⁽²²⁾。

先述の小磯と吉原の回想では、どちらもバレエの舞台美術は初めての経験であったことを告白している。彼らのその後について、わずかではあるが触れていきたい。

小牧バレエ団はグランドバレエ「アメリカ」公演後の1950(昭和25)年11月に、本家バレエ・リュスが初演を行ったイーゴリ・ストラヴィンスキー(1882-1971)の「ペトルウシュカ^(ママ)」を東京の有楽座で本邦初演する。これは同バレエ団の大ヒット作となり、以後何度も舞台にかけられた。初演後同年12月にはさっそく大阪朝日会館で関西初演が行われるが、その際のパンフレットの表紙は吉原が手がけた。(図10)

先述の平井氏による先行研究にもあるように、吉原は舞台美術の難しさを述べているが、やがて具体美術協会を先導して1957年と翌58年の2回、「舞台を使用する具体美術」を実施したことは良く知られている。

小磯についても、引き続き数回の舞台美術を手がけたことが知られている。



図9 『なつかしの大阪朝日会館』18-19ページ



図10 吉原治良「小牧バレエ公演 ペトルウシュカ」パンフレット表紙
『なつかしの大阪朝日会館』より転載

(21) 同書、pp.18-19。図9参照。

(22) 東京小牧バレエ団団長の菊池宗氏のご教示による。



図 11 『L'OISEAU de Feu Melle MOMOKO TANI』(第二回読売芸術舞踊鑑賞会 谷桃子東京公演パンフレット) 表紙



図 12 『美術手帖』1951 年 8 月号 38-39 ページ。

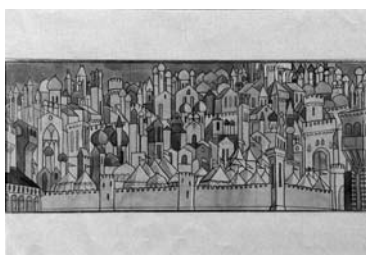


図 13 小磯良平『「火の鳥」背景画草案(谷桃子バレエ団のための)』1951 年 個人蔵

(23) 小磯良平「火の鳥のドロップ製作」
『L'OISEAU de Feu Melle MOMOKO TANI』(第二回読売芸術舞踊鑑賞会 谷桃子東京公演パンフレット)、1951 年、p.5。

(24) 小磯良平「私の舞台装置」『美術手帖』昭和 26 年 8 月号、美術出版社、1951 年、p.38。同誌に掲載された図版の作品は、現在兵庫県立美術館所蔵。図 12 参照。

ストラヴィンスキーの「火の鳥」は 1 幕 2 場形式であり、当館所蔵作品はおそらく第 1 場の舞台背景に用いられたものと考えられる。なお第 2 場の舞台背景については、舞台美術研究家兼舞台演出家の故 佐野勝也氏より生前にその存在をご教示いただいた。そこにはねぎ坊主型のドームが多数描かれており、ナタリア・ゴンチャロワ(1881-1962)がバレエ・リュスのために手がけた「火の鳥」のセット・デザインと酷似していることから、小磯が「火の鳥」のために手がけたものと考えられる。図 13 参照。

(25) 最年長の小磯が 48 歳、一つ下の竹中が 47 歳、その一つ下の吉原が 46 歳、服部が 43 歳、朝比奈が 42 歳、最年少の小牧は 39 歳である。

1951(昭和 26)年 6 月 10 日と 12 日、読売新聞社の主催により、東京・日比谷公会堂にて谷桃子バレエ団の東京公演が行われた。演目は 3 つで、そのうちの最後がストラヴィンスキーの 1 幕 2 場のバレエ「火の鳥」であり、美術を小磯が担当した。彼はこの演目のパンフレットの表紙も手がけ(図 11)、またそのパンフレットの中で「美術家の感想」として、「火の鳥のドロップ製作」と称する一文を寄せている。

火の鳥の物語りも読む機会があつたし、火の鳥の音楽もレコードで知つてゐる、ロシアのお伽話である。ストラヴィンスキーの現代音楽もペトリューシユカの方が火の鳥のより後期であるだけに素人耳にもはざれよく理解出来る気がするのだが、火の鳥の音楽は私にはよくわからない。谷さんの火の鳥の練習をみる事が出来て参考にはなつたが、皆の人達がよく音楽をつかまえてる様に思えて感心したものだ、あのむつかしい音の構成をどうしてきゝわかるのか、ちゃんとあわせて飛び出したり、引こんだり若いお嬢さん達がよくやつてゐる。それで私の舞台装置だがとにかくお伽話の世界を繪本や、レビューの様にあまくならず、美しくとその註文で實はやつた事のないもので、すくなくならうろたえた。画集の中世紀の風俗や、バレエのロシアの本などを澤山あさつて出来たのがこの妙な代りものなのだ。すこしでも効果があがれば、もつけの幸と云ふもの。⁽²³⁾

また『美術手帖』1951 年 8 月号では、同じ演目の舞台美術を手がけた際のことを、以下のとおり記述している。

十二日晚、日比谷公会堂の舞台をみて、私のスケッチが幾十倍かに引のばされたのが、如何にも勝手のちがったものになっているので又かと思ひしらされた。これで四回目の経験である。まだ舞台と人間とのつりあい、奥ゆき等がわからない。それに光線とドロ絵具の関係もわかっていない。ズブの素人であるわけでそのあつかましさは少々なことでない。又素人の背景が半素人であるバレエ界の方向に新鮮さを與える機会なしとしないう点に興味がある。火の鳥の森の場面は私の背景は失敗である。もっと考えをねらなければならない。しかしその後半の照明はいいと思った。私のつまらぬ背景は生きていた。やっぱり照明は半分背景を生きかえらせる力がある。第二の場面は両そでにあわせて考えたものであれでいいと思うが登場人物が少いので、さびしく逆効果になってしまっていた。共に引のばされたものとスケッチとの関係を早くしらねばいけない。ロシアの背景の約束をもとにして参考にしたのだが、まだまだのところ。しかしみていて美しいものを感じさせる場合もあった。⁽²⁴⁾

おわりに

以上グランドバレエ「アメリカ」について見てきたが、そのきっかけは敗戦後の日本において、当時の先進国アメリカを典拠として戦後の民主主義国家建設を推進しようとした催事の関連事業として、朝日新聞社が主体となって、同じく戦後の文化復興を担う立場であった小磯、竹中、吉原、服部、朝比奈、小牧ら 40 代前後の脂ののった芸術家たち⁽²⁵⁾を総動員して立ち上げた一大プロジェクトであったことがうかがえる。

しかし、偶然にこの公演の一年前に亡くなった阪神間を代表する写真家の中山岩太(1895-1949)のように、実際にアメリカやニューヨークを拠点としたことのある人物が手がけたのとは異なり、グランドバレエ「アメリカ」は、この時点で彼らにとって多くが未知の国であるアメリカを実際に演出する必要があったのであり、

果たしてその試みが成功していたかどうかについては、今後さらに検証を加えていく必要があるのかもしれない。

本稿作成にあたり、資料閲覧に便宜を図っていただきました大阪中之島美術館準備室（旧・大阪新美術館建設準備室）ならびに神戸市立中央図書館、小牧バレエ団についてご教示を賜りました東京小牧バレエ団団長の菊池宗様、図版掲載のご許可を賜りましたご所蔵家ならびに著作権者の皆様、その他多くのご協力を賜りましたすべての方々に、この場を借りて厚くお礼申し上げます。

また、小磯の舞台美術についてさまざまな示唆を賜りました故 佐野勝也様のご冥福を心よりお祈り申し上げます。

平林 恵



日比野克彦
1958年 岐阜市生まれ
1984年 東京藝術大学大学院修了
現在、東京藝術大学美術学部長、同先端芸術表現科教授、岐阜県美術館長

はじめに

横尾忠則現代美術館では、横尾忠則のアトリエに保管されていた膨大なアーカイブ資料を預かっている。作品のモチーフとなった写真や印刷物、制作過程でのアイデアスケッチや原稿、さらには作品から派生した商品や、作家のコレクションである絵葉書、レコード、蔵書など多種多様な資料は現在700箱を超え、2012年の開館以来、整理作業が続けられている。2016年にはアーカイブ資料を中心とした展覧会⁽¹⁾を実施したが、この時、展示の核として借用した横尾の日記⁽²⁾は、以後も資料を解読するための重要な資料となっている。

とりわけ、画家転身に向けてアートとデザインの狭間で揺れ動く横尾の心情と、日々の制作の詳細が綴られた1980年代初頭の日記は、いわゆる「画家宣言」⁽³⁾の背景を知る上で有用であった⁽⁴⁾。当時、グラフィックデザイナーの頂点に登りつめていた横尾の交友関係は幅広く、様々な企業やメディアとのネットワークが築かれていた。その蓄積が画家宣言後の精力的な活動を支えていたことが行間から読み取れ、バブル経済の到来に向かう時代の空気をも匂わせる。また、仕事や展覧会のため渡航した先でニューベインティング旋風を目の当たりにし、刺激を受けたことも素直に綴られている⁽⁵⁾。

40代半ばにして画家として再出発することを決心させた、当時のアートの状況はどのようなものであったのか、横尾の主観によらない別の視点からこの時代を捉えたいというのが本調査の当初の目的であった。

今回、インタビューを依頼した日比野克彦は横尾より22歳下、つまり次の世代と言える⁽⁶⁾。両者間の活発な交流は見られないものの⁽⁷⁾、ともにデザインやイラストレーションに新たな価値観を持ち込むことで若者に熱狂的に受け入れられ、それぞれ1960年代、1980年代の時代の象徴となった各世代を代表する作家である。そして1980年代初頭に転機を迎えている。1982年の個展をもって横尾は画家として再出発し、同年の第3回日本グラフィック展大賞受賞によって日比野の快進撃が始まるのだ。

1980年代初頭、日本では物質的な豊かさを背景に広告表現が脚光を浴び、雑誌やテレビ等のメディアが新たな価値観を生み出す土壌となっていた。西武百貨店を中心としたセゾングループが音楽、演劇、映画、ファッションなどの文化と消費を融合させ、海外のアートシーンの紹介にも大きな役割を果たした。

美術に目を向ければ、これまで現代美術の主流であったミニマリズム、コンセプチュアルアートの反動として、世界で同時多発的に隆盛した新表現主義／ニューベインティングと呼ばれる動向が注目されるようになる。この流れに呼応するようにニューベインティング的な作風で日本の現代美術界に現れたのが、横尾や日比野であった⁽⁸⁾。

(1) 『ヨコオ・マニアリズム vol.1』(2016年8月6日～11月27日、横尾忠則現代美術館)

(2) 横尾忠則現代美術館では1980年以降に書かれた日記帳、35年分を預かっている。1980年以前にも横尾は日記を書いており、一部出版されているが、2016年当時、現物は発見されていなかった。

(3) 横尾が新聞記者に語った絵画転向への決意が「画家宣言」として新聞に掲載されたことを指す。1981年から1982年とされるが、媒体については特定できていない。なお、横尾が画家転身の意味を固めたのは、1980年7月にニューヨーク近代美術館でピカソの回顧展を鑑賞したことがきっかけとされている。

(4) 「横尾忠則 画家の肖像」展(2018年5月26日～8月26日、横尾忠則現代美術館)において、1980年制作のスケッチを出品するに際し、横尾の日記の再調査を行った。

(5) 1984年にはモリス・ベジャールの依頼で新作バレエ『ディオニソス』(ミラノ・スカラ座)の舞台美術を手がけ、1985年には第13回パリ・ビエンナーレ、第18回サンパウロ・ビエンナーレに出品している。

(6) 横尾は1936年生まれで1957年に結婚、1961年に長男が誕生している。また、日比野は1958年生まれで、東京藝術大学デザイン科では福田繁雄(1932-2009)の研究室に在籍していた。

(7) 1981年から1987年の日記には、その日に会った著名人の氏名のみが列記されていることがある。その多くは美術や音楽、文学、演劇に関わる人物であり、1984年3月30日には日比野の名も見られる。

(8) 横尾の日記には、ニューベインティングの作家たちから大いに刺激を受けたことが記されている。具体的には、ゲオルグ・バゼリッツやサンドロ・キア、ジュリアン・シュナーベルらの名が見られる。「横尾忠則—画家宣言前後の日記」『横尾忠則 画家の肖像』展図録(横尾忠則現代美術館 2018年) pp.96-99

広告メディアの活気、若者の価値観の変化、ジャンルを横断する多様な表現・・・1980年代の美術と社会は、その渦中から目撃してきた日比野にどう映っていたのか、またその体験は現在の自身の活動にどんな影響を与えたのか、日比野克彦という作家を通して時代を振り返ってみたい。

日比野克彦インタビュー

□ 2018年7月17日 於 東京藝術大学美術学部長室

□ 聞き手：平林 恵

□ 構成・編集：平林 恵

1. 自己表現の記憶

平 林：このインタビューでは、主に1980年代の「デザイン」と「アート」の動向について、そして時代特有の消費社会の中でのアーティストと社会の関わりについて、80年代前半からデザイン・アートのジャンルを超えて活動してきた日比野さんの体験を伺い、一つの証言として記録させていただきたいと思います。

まず、日比野さん自身のことからお聞きします。日比野さんが卒業した岐阜県立加納高校は、県内で唯一美術科を設置している公立高校ですけど、日比野さんは普通科出身ですよね。子ども時代には絵画教室にも通っていたそうですが、美術に進もうと思ったのはいつですか？

そして、高校時代には大学受験のためにデッサンに励んでいたそうですが、芸術大学の中で数あるジャンルの中からデザイン科を選択した理由は何ですか？

日比野：こないだ岐阜のメディアコスモス⁽⁹⁾3周年記念で「みんなのアート」の展覧会をやって、そこでトークショーをやったんです。

「みんなのギャラリー」に、2006年の岐阜県美⁽¹⁰⁾で展示した《DNA River》と、《長良橋》、《金華橋》、《忠節橋》(図1)の3つの橋を展示して、その橋の下にみんなで長良川を作ろうというワークショップをやっていて、その流れで「こよみのよぶね」⁽¹¹⁾(図2)とか昔の話をしていたら、小学校⁽¹²⁾の時の担任の先生が聞きに来ていて。その堀井先生に出てきてもらって話したことなんだけど。

まず、高校に関していえば「美術科」の存在は知らなかった。普通に、岐阜市内だから岐阜高とか岐阜北高とか加納高とか長良高とかに行くことを考えていたんだけど、ちょうど僕らの年から学区制というのが始まったんです。群単位で受験するというような。例えば岐高(岐阜高校)と加納高が同じ群にあって、どちらに振り分けられるか分からないというような。当時、岐高がトップで、そのヒエラルキーを緩和させようということだったんだけど、自分はよく分かっていなかった。たまたま受けて振り分けられたのが加納高だった。すると、岐高を目指す優秀な生徒も入学してくるから、岐高に追いつけ追い越せといった空気で、高1から既に受験モードになっていた。そこにおそらく嫌気がさして。というのは、そのこと



図1 日比野克彦《忠節橋》2006年
「日比野克彦アートプロジェクト「ホーム→ア
ンド→アウェー」方式」(金沢21世紀美術館、
2007年)での展示風景
(撮影：中道淳／ナカサアンドパートナーズ、
写真提供：金沢21世紀美術館)
壁面、床面は《DNA River》を展示空間に合わ
せて再構成したもの



図2 「こよみのよぶね」(岐阜県岐阜市)
「HIBINO SPECIAL」日比野克彦オフィシャル
ホームページより転載

(9) 2015年に開館した岐阜市にある複合施設。市立中央図書館、市民活動交流センター、多文化交流プラザ、展示ギャラリー等から構成されている。開館記念事業「みんなのアート」の企画監修を日比野が担当した。

(10) 「HIBINO DNA AND 一日比野克彦 応答せよ!!」(2006年10月20日～12月24日、岐阜県美術館)

(11) 2006年、岐阜県美術館で開催された日比野の個展「HIBINO DNA AND 一日比野克彦 応答せよ!!」を機に企画された、岐阜市で行われるアートプロジェクト。和紙と竹で作られた1～12の数字や干支の動物をかたどった行灯が屋形船に載って冬至の日に長良川に流れる。行灯は毎年、ボランティアによって制作される。

(12) 国立岐阜大学教育学部附属小学校(1971年入学)。卒業後、同附属中学校へ進学する。

を堀井先生が覚えていたんだけど、僕が高1の時に、高校の近くに附属小学校・中学校があるから、帰りに寄ったらしいのね。そこで僕は「高校がつまらない」って言ってたんだって。なぜかと聞くと、「競争だから」だと。附属小中学校は、どちらかというと「仲間」とか「助け合い」とか「ともに」というキーワードでグループ制作とかグループで勉強して教え合うということをやっていた。ところが高校では受験一色でテスト前に教え合うという雰囲気ではなくて、どうしようかと思っているというようなことを当時の自分は言っていたらしい。その時にきっと自分は「このまま受験勉強をして大学に行くのか」と疑問に思ったんだろうね。

あと、その後のエピソードでよく覚えていることがあるんだけど、テレビを見ていたらダンサーが踊っていて、すごく格好良くて、終わって息が切れている状態の時にアナウンサーが「あなたはなぜ踊っているのですか」とぶっきらぼうに質問して、ずいぶん失礼な質問をするなあと思っていたら、ダンサーが「自分のことを表現したくて踊ってるんです」と。すると矢継ぎ早にアナウンサーが「なぜ自分のことを表現するんですか」と聞いて、ダンサーが「自分のことを表現していると生きているという実感を味わうことができるんです」と言うから、その時に「ああ、生きるというのは自分を表現することなんだ」と思って、じゃあ自分は何で表現しようかなと考えた時に「美術だったら表現できるかも」って思いついて、翌日担任の先生に「美術がやりたい」と言ったら先生が「美術科の先生を紹介するから行ってこい」と。美術科の先生に「美大っていうのがあるけど、入試で実技があって、授業だけでは追いつかないからデッサン室でデッサンしなさい」と言われて、その日からデッサンを始めた。

だから、美術をやりたいっていうより、いい大学に入るためにこの3年間受験勉強するのかなっていう疑問を持ったその時に、初めて真剣に自分の将来について考え始めた。担任の先生から「おまえ、嫌がったぞ、ずいぶん」と言われて、そうか、それが一つの引き金だったのかなと思った。

平 林：小中学校の時の「仲間」とか「協力」といった記憶が日比野さんの原体験にも似た存在になっていて、今の日比野さんの活動に繋がっているように感じますね。

日比野：そうなんだよね。堀井先生って1、2年生の時の担任で、その頃のエピソードで、よく覚えていることがあって。

僕はバス通学だったんだけど、夏、バスを待っていると暑いでしょ。小1の夏休み前だったか、誰かがバス停の前の銀行はクーラーが効いてて涼しいということを発見した。ガラス張りだからバスが来るのも分かるし、みんな銀行の中で待つようになるわけ。するとまた誰かが銀行の中に冷たいお茶と紙コップがあるのを見つけてきて、みんなランドセルしょって銀行の中で冷たいお茶を飲みながらバスを待ってたの。それが楽しくて。それに紙コップって当時まだ珍しかったから家に持って帰って、学校にも机の中に紙コップ置いて、授業が終わるとそれを持って銀行に行ってお茶を飲むっていうのをしばらくやってた。するとある時、担任の先生が帰りの会で「今日、銀行の人が来ました。君たち銀行ってどういうところか

知ってますか？」って言われてポカーンとして。叱られたわけじゃないけど……

それから、秋になると文化祭があって各クラス催し物をやるのね、音楽だったりお芝居だったり。その時1年1組は「ぎんこうのおちゃ」っていう創作劇をやったんです。そのエピソードを担当の堀井先生が台本にして、芝居にして演じたんだけど、公演当日に、先生が銀行の人を招待していたんだよね。劇の最後に壇上から「銀行の皆さん、ごめんなさい」って気持ちを伝えて幕が閉じるっていう、そういうお芝居を作ったんですよ。それがすごく印象的で、社会の出来事と表現を繋げるっていうことが、小1の時のあの記憶が今の自分の活動とすごく繋がっているんだという話を（トークショーで）して。先生は忘れてたけど、自分にとって附属小中学校の教育はすごく大きいと思う。



図3 日比野克彦《WEDDING CAKE》1980年
岐阜県美術館蔵
(写真提供：岐阜県美術館)

平 林：小学生が自分たちで、身近なことを芝居に仕立てて演じたという経験は大きいですね。

日比野：先生も面白かったと思うんだよね。暑い、銀行が涼しい、お茶がある、飲む……そりゃあやるよね、そして一概に叱ることもできない。それも、表現することによって分かってくる。

平 林：その地域性や時代もあるとは思いますが、大人の受け止め方によって、その記憶がどう位置付けられるかも変わってきますね。叱られていたらお芝居にしようなんて思わなかったかも。

日比野：そう、それが単にクレームとしてやってくるかとか、その伝え方は教育によるところが大きいよね。

2. 新しい表現手段としてのデザイン

平 林：そして日比野さんは大学ではデザイン科を専攻して、グラフィックをメインにしますよね。

当時、グラフィックデザインに半立体のダンボールを持ち込むことは、デザインの世界では革命的なことだったと思うのですが、美術の手法としては既にコラージュが存在していました。もしかしたら、日比野さんは当時からグラフィック作品という意識はあまりなかったのではないかと感じました。

そして、在学中の1980年のダンボール作品は平面のダンボールに紙を貼り付けたり表面を破ったりした、一つの面で成立する作品だったのですが、この年、唐突に最初の立体作品《WEDDING CAKE》(図3)が出現します。これはどのようなきっかけだったのでしょうか？

日比野：その頃は、まさに上野のこの場所（東京藝術大学）で制作していたね。僕は1978年入学だから、当時は絵画科、彫刻科、デザインや工芸もここにあったんだけど、油画、日本画や彫刻は歴史が古くて、デザインが一番新しかった。

た。自分はその頃のアートシーンについて否定もしていなかったけれど、日本の油画や彫刻の世界で、具体的にあの人がみたいになりたいという憧れもなかった。憧れといえば、社会とつながることであって、いわゆるアートシーンではなかった。ただ、ニューヨークでのポップアート、ウォールとかの眩しい、キラキラした感じには憧れていた。あと、印象派やフォービズム、例えばマティスとかのスタイルも憧れだった。日本の具体やもの派などは当時の自分には重く感じていて、何か新しい美術を作るんだという気持ちで、油画じゃなくてデザイン科に行った。あの当時のデザイン科というのは、絵画とか彫刻も含めて、総合的な意味での新しいアートの意味を生み出すという視点で動いていた。プロダクトデザインとか工業デザインというそれまでのデザインだけじゃなくて。

自分がダンボールを始めたのは、油画、日本画、彫刻みたいに歴史のあるものではなくて、誰かが開発して画材屋で売っている画材以外でやらないと新しいものが出てこないんじゃないかという気がしていたのだと思う。それは当時意識的にそうしていたわけじゃなくて、今思えばそうだったんじゃないかと。

それで、何で作れば誰にも似ていないものが作れるかと思っていた時に、画材屋で買えば当然似てくるわけだから一油で描いたら油画、日本画の顔料なら日本画、木で彫れば木彫と言われる一そういう中で手が伸びたのが、画材屋の隣にあったゴミ置き場のダンボール。

最初の立体の《WEDDING CAKE》は3年生の最後の課題で「対決」というタイトルで立体作品を作りなさいというものだった。

平 林：立体作品が課題から生まれたとは意外でした。もっと具体的なデザインに特化したことをやっていると思ったので。そして、ウォールなりマティスなり、美術の情報や刺激を受け取れる環境があったことも大きいですね。

日比野：例えば流通でいえば、伊勢丹や西武が美術館を持っていたし、アートの力で新しい価値を流通させるというような、アートとデザインが一つに織り成されて時代を作っていたね。

平 林：欧米からの刺激とか憧れということでは、初期のダンボール作品を見ると、モチーフは欧米のものが多いですね。そして、よくアルファベットの文字が書かれていますよね。グラフィックデザインであれば、商品を想定して文字を入れると思うのですが、実際に作品に書かれているのは商品と関係のないテキスト、ほとんどアルファベットです。絵と一体化して独立したイラストレーションになっている……

日比野：字を書くときに、意味を持たせるのは避けてたんだよね。読める読めないというより、マチエールとしての自分の線を表面につけたい時に、アルファベットの文字を借りたというのが動機。マチエールがほしいと、大きな刷毛や筆で刷毛目が出るように塗るでしょう、それで、もっと複雑なマチエールがほしいときにアルファベットで書いている。それが意味を持ってしまうとコンセプトに繋がっちゃうので。そういう意味では文字もグラフィックなんだよね。意味を持たせることはしなかったけれども、マチエー

ルとして線を活用したというところはあるよね。

平 林：文字を読んでみると、文法とか気にしていなかったり、英文の中に突然ローマ字が現れたりすることもあるって、読まれることを想定していなくて、ただアルファベットが必要なんだろうなと思った印象があります。少なくともメッセージ性はないんだろうなと。

日比野：ローマ字にすると読み取れちゃうから嫌だなと思いながらもね。

3. 発表の場としてのメディア

平 林：1982年に日本グラフィック展⁽¹³⁾の大賞(図4)を獲ってから、日比野さんの立体作品をモチーフとしたポスターや装幀が次々に現れますよね。グラフィックデザイナーという立場なら、そのモチーフを含めた成果物が作品としての完成形になるわけですが、当時、何が仕事で何が作品と考えていましたか？印刷物とその構成要素である物体としての作品それぞれについて、意識の違いはありましたか？

日比野：自分にとっての作品はやはり物体そのものの方だったね。その作品をより多くの人に知ってもらうためにポスターや印刷物にしていた。オリジナルの物体は返却されてくるから自分の手元にあるわけで、印刷物で日比野の作品を知って、展覧会で作品を見てもらう。雑誌の表紙にしるメーカーのポスターにしる、機能としては雑誌とか企業の告知・広告のためだけれども、僕としては作品を広報してくれているものなんだという意識はありましたね。

当時、「画廊に所属して作品を売ませんか？」といった誘いもあったけれども一切受けていない。パルコとかで展覧会をして人に見てもらえていたし、広告での収入はあったし、作品を売るための展覧会はやっていなかった。

平 林：実際のグラフィック作品を見ると、むしろ主役はその構成要素であるオブジェの方だと言わざるを得ない存在感があるけれど、日比野さんの出自がデザイン科ということもあり、しばらくはデザイナーという肩書で認識されていましたよね。グラフィックデザイナーとかイラストレーターの仕事が脚光を浴びていた時代ということもあるかもしれないですが。

日比野さんも学生時代は作品を載せてくれる出版社等を探して持ち込みをしたこともあったとか……

日比野：最初はそうだね。大学4年生の時。

平 林：だから、メディアは発表の場としてありがたい存在だったわけですよね。そして、そのきっかけとなったのがパルコだったことはその時代、大きな意味がありますね。

日比野：そのパルコの日本グラフィック展は第3回だったんだけど、第1回は吉

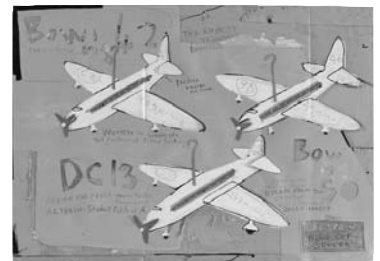


図4 日比野克彦《PRESENT AIRPLANE》
1982年 岐阜県美術館蔵
(写真提供：岐阜県美術館)
第3回日本グラフィック展大賞受賞作品

(13) イラストレーターとフォトグラファーの
人材発掘を目的とし、パルコが主催した公募展。
1980年に第1回展を開催。日比野が大賞を受賞
したのは第3回展。(1982年9月18日～9月
29日、渋谷パルコパート38F SPACE PART3
において開催)



図5 「HIBINO 時の流れに」(NTV、1989年) 撮影風景
左：横尾忠則（ゲスト）、右：日比野克彦
ゲストのイメージに合わせて、毎回日比野が舞台セットを製作した



図6 「ロックミュージカル 時代はサーカスの象にのって '84」
(1984年5月26日～6月3日、パルコ・スペース・パート3／東京)
『KATSUHIKO HIBINO』(小学館、1993年)より転載

祥寺パルコがオープンした年で、1980年、僕はそれを見に行っていたんです。第1回の日グラはムサビ（武蔵野美術大学）出身の学生⁽¹⁴⁾で、すごくかっこいいイラストレーションだった。当時自分はダンボールの作品がまだ固まってない頃で、出すものはなかった。第2回の大賞が多摩美の小関昭彦って人でリトグラフの作品だった。その時もまだ自分は出すものがなくて。3年生の最後の課題で《WEDDING CAKE》を作って、4年生の卒業制作が始まった秋ぐらいからだんだんダンボールの作品を作ってきて、第3回の時にやっと出せるものがあったから出したの。

大学2年くらいの時にも公募展に出したいと思ったんだけど、まだ日グラが始まってない頃で、上野の団体展で「モダンアート展」があって、モダンなアートか……と思ってキャンパスにアクリルで人物像を描いたのを出したんだけど落ちて……出す公募展がなかったんだよね、その頃。

日グラの第1回を見て、「ここに出したい」と思って、3回目にやっと自分が出せるものがあって出した。次の時代の若手の新人発掘みたいな公募展だったから。そういう時代だったんだよね。

平 林：受賞してまもなく日比野さん自身が「パイオニア PRIVATE」の商業に出演したり（1983年）、あと、大きな影響があったのはNHKの「YOU」⁽¹⁵⁾のパーソナリティ（1985年～）だったと思うんですけど、美術の枠を超えて日比野さんの存在が社会に浸透していきますよね。

『ぴあ』でアート部門の大賞を獲得したり（1985年）、ベストジョーニストに選出されたり（1987年）というのは、一般的な知名度を象徴する出来事だったと思います。

日比野：80年代、いわゆる表現者がメディアに出るということの先駆者は横尾さんだったと思う。映画『新宿泥棒日記』⁽¹⁶⁾とか、「アンメルツココロ」の商業で「横尾も肩が凝る」って言っていたのを覚えているし、朝の番組とかにも出ていたでしょう。クリエイターなんだけど本人が出演していて皆が顔を知っていたし、横尾さんも自分自身を作品のモチーフにしたりしていた。写真家の浅井慎平さんとか篠山紀信さんとか、あと池田満寿夫さんとかもそうだね。クリエイター自身がメディアに出てくるようになったのはあの頃なのかな。

そういえば、「YOU」が終わった後、日テレで「HIBINO 時の流れに」っていう番組のパーソナリティをやるんだけど、ゲストとして横尾さんに来てもらった。宇宙人の話をした。毎回ゲストに合わせて舞台セットを作るんだけど、横尾さんと僕の間にはブランコを作って横尾さんの不思議な感じを演出した気がする（図5）。

自分がメディアに出るようになったきっかけは寺山修司さんのお芝居⁽¹⁷⁾（図6）に出演したのが大きい。最初の依頼は舞台美術だったんだけど……。寺山さんが83年になくなって、1年後の追悼公演で、制作はパルコだった。萩原朔美さんが演出、榎本了壺さんが広告宣伝のプロデューサーだったかな、そこで美術を誰にしようかっていう時に日グラでグランプリを獲ってまもない日比野にやらせてみようということになって。舞台美術をやる中で、朔美さんから「日比野も出てみるか」と声をかけられて、最初は役者なんて……と思ったんだけど、自分が作った美術の中にいるんならまあいい

(14) 第1回日本グラフィック大賞受賞者は伊東淳。受賞作品は《あまり良い天気なので、少し立ち眩みをした。》(1980年)であった。

(15) NHK教育テレビで1982年4月から1987年4月まで放送された10代・20代の若者向けトーク番組。初代司会者は当時コピーライターとして注目されていた糸井重里。テーマ音楽を坂本龍一が担当した。

(16) 『新宿泥棒日記』(1969年、創造社)は大島渚監督による映画作品。横尾は主人公である岡ノ上鳥男と名のる青年を演じた。

(17) 「ロックミュージカル 時代はサーカスの象にのって '84」(1984年5月26日～6月3日、パルコ・スペース・パート3／東京)、作：寺山修司、演出：萩原朔美、音楽監督：鈴木慶一、出演：MIE、高見恭子、巻上公一ほか。日比野は出演、舞台美術、宣伝美術（浅葉克己と連名）として参加した。

いか、という感じで軽く受けて。

個展で自分の作品を壁に展示するだけとは違う時間と空間があって観客がいて、毎日が本番で、身体というものが表現のメディアになるんだみたいなこと—アトリエでは自分が主役だけれども展覧会場では作品が主役になるから、ギャラリーでは自分の居場所がないけど演劇空間の中ではいつも身体がないと成立しない、という面白さに気づいたんだよね。一番面白いところは作品ができ上がるところで、観客に完成したものだけ見てもらって、これで本当にアートの面白さって伝わってるんだろうか、作品ができ上がっていくところが一番面白いからそこを見せたいなということで、お芝居が終わった後、公開制作をする、作者が作品を作っているところを見せる、そんなパフォーマンスっていうものを「HIBINO THEATRE」⁽¹⁸⁾ (図7) とかでまず始めていって、その中でコマーシャルの話がきたりとか、「YOU」やりませんかという話があったから、自分の身体も含めて表現していくことに対して、それほど大きな抵抗もなかったし、作り出したものも作品だけれど、作り出す本人もメッセージを発しているんだっていう、そんな意識はお芝居を経験してからだね。

平 林：お芝居に舞台美術だけでなく出演者として関わったり、テレビに様々な形で登場したり、作品発表の場としてだけではないメディアとの関わり方は、日比野さんもおっしゃるように、横尾さんと共通する部分が多く見られます。ただ、お話を伺っていると、日比野さんは表現者の立場で、より意識的に、積極的に社会と関わろうとする傾向が強いように思いました。

4. アート、デザイン、イラストレーションの間で

平 林：日本のメディアでの露出がかなり大きくなっている頃、パリのギャラリー・デュ・ジュール⁽¹⁹⁾ で個展を開催しますが(1986年)、この時は作品の性質も含め、デザイナーとしてではなく、アーティストとしての立ち位置だったかと思いますし、そのように受け入れられていたと思います。

日本では「デザイナーの日比野克彦」として抜群の知名度を得ていましたが、おそらく自身では違和感もあったのではないのでしょうか。海外での展覧会を経験して、デザイナーとアーティストという肩書きに対する意識は変わったでしょうか？

日比野：当時、ダンボールの作品を作ってほしいという要望はたくさんあって、ダンボール＝日比野というふうに捉えられていたから、ダンボールじゃなくても表現はできるのになという思いはあって、いろいろやってはいたのね。インスタレーションや舞台セットやオブジェやパフォーマンスの中でダンボール以外のものも作ったりして、自分の得意分野を限定しないで拡げていこうと意識的にしていた。バイクに描いたりとか⁽²⁰⁾ (図8)、車のメーカーと一緒に雪の上に絵を描いたりとか、なるべく「捕まらないようにしましょう」みたいな。「ダンボールの日比野」を深く掘り下げていくよりは、どこに行こうとしているんだろう、って思われるような、次から次へと腕をすり抜けていくような、そんな活動を意図的にやっていたんです。自分の世界



図7 「HIBINO THEATRE」(1985年10月7日～13日、原宿 THE GROUND)
『KATSUHIKO HIBINO』(小学館、1993年)より転載



図8 「J TRIP HIBINO RACING TEAM」バイクペインティング(1988年)
『HIBINO SPECIAL』日比野克彦オフィシャルホームページより転載

(18) 原宿 THE GROUND (東京) で行ったパフォーマンス (1985年10月7日～13日)。舞台美術のみならず、日比野は脚本、演出も担当した。

(19) ファッションブランドのアニエスベーが運営するギャラリーで1984年に設立され、世界各国の多様なジャンルのアートを紹介している。

(20) 1988年、「J TRIP HIBINO RACING TEAM」のバイクペインティングを行う。時速250kmで動く絵を目にして、日比野は未知のメディアに挑戦することに表現の可能性を見出した。

を深く追求するよりも、どこまでも拡げていってやろうと。

片やアニエスのパリでの展覧会の話があった時、じっくり作品を作りたいという気持ちもあって。国内で作り始めるとそこに集約してしまうから、パリでゆっくりダンボールの作品を作るのはちょうどよかった。2ヶ月くらいパリに行っては、向こうの素材で向こうでアトリエ借りて作品作って発表して、その作品は販売していた。そして日本にいる時にはなるべく定まらないようにどんどん新しいことをやる、というそんな仕分け方はしていた。

平 林：ニューヨークにも何度か行ったり来たり、長期滞在もしていますね。それも制作のためですか？

日比野：ニューヨークはバスキア、キース・ヘリングが地位を確立していて、自分にとっては憧れだったから。ヨーロッパは趣味が合うから作品も作れて売れるし、居心地もいい。とはいえ、勝負はニューヨークだろうと思っていた。そしていつかニューヨークの時代から東京の時代がやってくると。次は東京がアートの中心になるんだという意識があったから。それでニューヨークでアパート借りてギャラリー行ったりディスコティーク行ったり、バスキアやキース・ヘリングから友達紹介してもらって会ったり、ニューヨークのアートシーンを肌で感じるということの方がニューヨークでは意味があった。ゆっくり作品作れるのはパリだった。

東京ではどんどん新しいメディアに拡げていって、ニューヨークでは最前線を肌で感じて、次は東京だ、と。

平 林：新しい美術の動向といえば、1970年代の終わり頃からニューペインティングが注目され始めて、日本でも1982～83年頃には美術雑誌などで特集が組まれたりしています。日比野さんは横尾さんや大竹伸朗さんと並んで日本のニューペインティングの代表作家の1人に数えられたりするわけですが、当時は意識されていたのでしょうか？

日比野：意識してましたね。ジュリアン・シュナーベルとかクッキとか、あのペインティングの鮮やかさというか鋭さに対して、自分はいった空気感が好きだったから、そうそうこれ、来た来た……みたいな。でもあの感じが日本に入ってくると、また独自の日本風のものがきつとあるんだろうなとは思っていた。

平 林：そして日本の動向としては1980年代にイラストレーションの分野でも「ヘタウマ」ブームが起きていて、いわばこれまでにない評価軸ができていますよね。

日比野：そうだね、湯村輝彦さん、河村要助さん、『ガロ』出身の漫画家で蛭子能収さんとかしりあがり寿さんとか……。

平 林：美術の中のニューペインティングとは違う流れとはいえ、新しい価値観が歓迎されるという意味では共通しているなと感じるのですが。そして、そ

のどちらにも日比野さんは接触しています。

日比野：イラストレーションでいえば、玄光社の『イラストレーション』っていう雑誌で「チョイス」っていう賞があって⁽²¹⁾、第1回（1981年）の選者が湯村さんで、僕が大学生の時に第1回の「チョイス」に出すんですよ。

平 林：「ダメな例」として載ったという？

日比野：そう、イラストレーションなのに立体を持って行って落とされるんだけど、湯村さんが、「これ面白いから何とかして出せないか」って言ってきて、「じゃあダメな例として出しましょう」というわけで掲載された。

平 林：あの「ダメな例」というのは、むしろ掲載するための口実だったんですね。やっと腑に落ちました。

日比野：あの時の「イラストレーション」は「立体でもいいんじゃないか」という感覚なんです。それまでは原画を印刷してイラストレーションとしての作品になる、というものだったけど、湯村さんはわざと色ズレ指定するから、原画は色ズレしてないのに印刷して色がズレて作品になるという感覚がイラストレーターにもできてきた。原画は印刷機に入らないといけなかったんだけど、日比野の作品はダンボールで分厚いから印刷機に入らないからイラストレーションではない、という時代があって、でもその後、立体イラストレーションとかオブジェとかいう言葉が生まれてきて、デザインとアートというより平面と立体のその境がダンボールの出現で変わってきた。その部分の動かし方がきっとアートのだったんだと思う。僕は表現したものをギャラリーで発表したわけではなくて、デザインのメディアで発表したけれども、その価値の動かし方にはきっとアートの価値の変化があったから、日比野はデザイナーともいえないし、かと言って油画出身とかじゃないから画家でもないし……と。

5. アーティストとして社会と関わること

平 林：デザインのメディアが発表の場だったということに関しては、当時のセゾン文化が大きく影響していて、アートや音楽、お芝居、ファッションなど、時代特有の文化を結びつけていたという状況があったと思いますし、日比野さんはそれらを繋ぐようなポジションにいたのではないかと思います。日比野さんご自身としては、自分の役割を当時、あるいは今振り返ってどのように感じていたのでしょうか。

そして、東京藝術大学の美術学部長として、岐阜県美術館長として、一表現者とは異なる立場で社会と関わり合うようになった現在の考えをお聞かせください。

日比野：自分の役割として、今よく自分の言葉で言うのは、社会の中に美術を機能させる場面を多く作っていくということ。社会の中で美術が機能するこ

(21)『イラストレーション』では、誌上公募展「ザ・チョイス」を開設し、ゲスト審査員1名が数点の入選作を選出した。1981年、第1回の湯村輝彦による審査で日比野は入選し、年間の入選者から大賞を選ぶ「ザ・チョイス年度賞」においても第1回の大賞を獲得した。

とによって社会的な課題を解決する糸口が見つかるし、人間として人間らしい生活を作る上で美術が機能するということが大切だと信じているので……。そういう活動は当然1人ではできないからアートプロジェクトをやったりとか、今は芸大で仲間もいるから人材育成とか教育の上でも新しい美術の機能を作る人材を育成するということをやっていきたいと思っているし。

芸大は去年130周年だったんだけど、そうすると自分は芸大ができて70年くらいの時、ちょうど半分くらいの時に生まれてるんだなと考えると、岡倉天心ってそんなに昔の人でもないんだなと思うわけ。するとそろそろ芸大も変えないと。いつまでも岡倉天心、フェノロサって言うてもね、否定はしないけど、それだけじゃだめでしょと。新しいものを作っていけないと芸大も朽ちていくのではないかと。美術教育も小中学校で減っているし、人口が減っているだけじゃなくて芸大の倍率も下がっているし、そこは危機感を持たないと。

ただ、AIに取って代わられても最後に人間らしい職業として残るのは芸術じゃないかと思う。みんなが芸術家になるというより、みんなが芸術的な要素を持っているというのが大事なんじゃないかなと。そういう人間らしい姿に気づかせてくれるきっかけが障がい者との交流の中にもあって、本来人間が持っている力を純粋に伝えてくれる力が—他者とのコミュニケーションが苦手だとか、あまり自分をコントロールできないっていう意味で僕らは障がいと呼んでしまっているのかもしれないけれど—そういう人たちの、本来人間が持っている、相手に合わせてコントロールすることができなくて溢れ出ている力の人間らしさに改めて気づくことができたという実感があるので、自分は障がい者の方との交流をしているんだけど、決して福祉的な目的で手を差し伸べるという距離感ではなくて、教わるというか気づかせてもらうために交流しているというところが大きい。

おわりに

今回のインタビューでは、80年代の状況について十分に掘り下げることができなかったが、それでも日比野の芸術大学進学への経緯や学生時代の話から、自身の表現活動の源泉や、日比野世代の美術の捉え方を窺い知ることができた。なかでも、かつて広告デザインの表現に一石を投じた横尾忠則がより自由な表現を追求するために離脱した「デザイン」というジャンルに対し、日比野はむしろ「美術」を超える新しい動きを期待していたという発言は、世代間による「デザイン」の捉え方の違いを表しており興味深いものであった。

1980年代に「美術」に代わって「アート」という呼称が一般的になるが、日比野の世代にとってのデザインは、時代特有の軽やかな空気をまとう「アート」と接する表現メディアであったのかもしれない。日比野の出発点であった「イラストレーション」が、既にクライアントから離れて自立した表現をも認めていたことも背景にあるだろう。イラストレーションやデザインは、自己表現をしようとする若者たちの受け皿となっていたのだ。横尾が「画家宣言」という行為をもって乗り越えなくてはならなかったデザインとアートの間の壁を、若い表現者たちは易々と越えていったのである。そして、ニューペインティングという新たな動きは、当時主流と

なっていた美術の反動として生まれたからこそ、横尾をアートに導き、イラストレーション、デザイン、アートを繋ぐ日比野を育てたのだろう。

また、インターネットが発達、普及していなかった当時、情報伝達の媒体は限定的であった。アートに関する情報が一般的になりにくい状況で、テレビや広告メディアに登場する作家が注目されるのは当然のことといえた。横尾はその先駆者であり、日比野が同世代の作家の中でも突出した知名度を誇ったのは、メディアとの協働関係が大きいだろう（図9）。

インタビュー中の日比野の言葉に「捕まらないようにしよう」という表現がある。時代の転換点でキーパーソンとなった2人の作家の共通点がここにあるのではない。自身の型に捕まりそうになった横尾はグラフィックデザイナーという肩書きを捨てて絵画に自由を求め、日比野はあらゆる仕事を引き受けてデザインの枠を広げていく。

2人が影響を受けた美術の動向や作家についても、共通点の中にある微妙な差異が、以後のそれぞれの活動の方向性を示している。横尾はサンドロ・キアやデヴィッド・サーレの、画面を構成する奔放なイメージに強く惹かれ、その出会いを「ポップアート以来の新鮮な事件」と位置づける⁽²²⁾。一方で、日比野はアンディ・ウォーホルや横尾の生き方を意識しながら⁽²³⁾、同世代のキース・ヘリングやジャン＝ミシェル・バスキアらの社会に繋がる行為に目を向けていた。

横尾忠則の画家宣言の時代背景を検証するという目的で企画したインタビューであったが、結果としてこの時代が生んだ価値観の変化や多様性をクローズアップすることとなった。横尾の日記と日比野の証言に登場する人物や出来事が時に重なり合いながら異なる役割を演じているように、80年代は、新しい文化が価値の定まらないまま押し寄せた多様性の種を孕んだ時代だったのだろう。未分化のエネルギーがアーティストの力を引き出していたといえるのかもしれない。

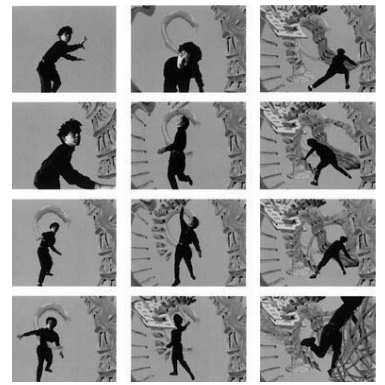


図9 《LABYRINTH》(1989年／放映：1989年12月～91年2月)

コニカのビデオテープ「H'ART GALLERY」のためのビデオパフォーマンス
テレビCMに出演し、商品のパッケージデザインも手がけた
「HIBINO SPECIAL」日比野克彦オフィシャルホームページより転載

(22) アムステルダム市立美術館を訪れた日の日記に横尾は「最近のニューペインティングでキアとバゼリッツに圧倒される。この世界的な流行というか現象はぼくにとっては大いに刺激があり、ポップアート以来の新鮮な事件だ。」と記している。(1981年10月28日の日記)

(23) 横尾忠則による1980年代を回想する記事について日比野は次のコメントを寄せている。「80年代は日グラとか、ポップとか、世界のアートシーンでいくとアンディ・ウォーホル、キース・ヘリング、バスキアのグラフィック的なもの、日本では横尾さんがいました。60年代、70年代はカウンターカルチャーを意識するよりも、ウォーホルに影響されたくないけど好きだ、みたいな。好きというのも悔しい(笑)。」『HIBINO EARTH PAPER 2016 岐阜新聞社創刊135年記念特集 集まる新聞』(2016年12月25日)

美術館における作家資料の保存・公開

ー横尾忠則現代美術館アーカイブルームの現状と課題

奥野雅子



図1 横尾忠則現代美術館アーカイブルーム



図2 開架図書（左）、検索システム（右）

1. はじめに

横尾忠則現代美術館（兵庫県立美術館王子分館）は、2012年11月の開館時より特色の一つとしてアーカイブルーム（図1）を備えている。2007年、兵庫県が兵庫県出身の美術家・横尾忠則氏⁽¹⁾から、作品だけでなく資料も含んだ寄贈・寄託の申し出を受けて美術館構想が生まれ開館した。

アーカイブルームでは横尾の元に保管されていたデザイン原稿をはじめ、関連記事の掲載資料、蔵書、レコード、収集品など、多岐にわたる資料を段階的に整理・公開している。幅広い交友関係を反映した資料の数々は、横尾芸術の秘密に迫るのみならず、戦後文化史を研究するうえでも貴重で深淵な、そして物量的にも膨大なものである。

本稿⁽²⁾は、横尾忠則現代美術館アーカイブルームの現状を分析し、今後の課題を洗い出すことでアーカイブズとしてより望ましいあり方を検討するものである。また、作家資料の管理は日本の多くの美術館に内在する課題であることが少なくない⁽³⁾ため、美術館における作家資料の保存・公開の一例としても提示したい。

2. 横尾忠則現代美術館アーカイブルーム概要

（1）設備・体制

兵庫県神戸市に所在する横尾忠則現代美術館は、1982年に開館した旧兵庫県立近代美術館⁽⁴⁾西館の建物を2012年に改修し、再利用している。地上4階・地下1階の鉄骨鉄筋コンクリート構造で、1階は多目的スペースであるオープンスタジオ、受付、ミュージアムショップなどがある。2・3階が展示室となっており、4階にアーカイブルームが設置されている。

アーカイブルームの面積は87.1㎡、天井高は2.6m、固定設置された既製のスチール製棚を主に用いて資料を収納している。アーカイブルーム内での資料閲覧は事前予約が必要だが、部屋の一壁面がガラス張りとなっており、来館者は資料保存や整理作業の様子を常に見られる構造だ。4階にはアーカイブルームの他、休憩・閲覧コーナー（開架図書）、デジタルアーカイブ（検索システム）が設けられており、書籍の閲覧や作品・資料の検索を自由に行うことができる（図2）。

アーカイブルームの業務は学芸課に属す。3名の正規職員（学芸員）と3名の非常勤嘱託員（学芸員補助員）計6名が当番を組み、資料の整理・調査作業を恒常的に行う。加えて、大学のインターンシップや博物館実習を受け入れ、活動・実習の一環として作業に参加してもらっている。非常勤嘱託員1名は課員の一人として整理・調査作業を行いつつ、アーカイブルーム業務担当者として、整理計画の作成・監理やデータベースの情報登録・監理を担う⁽⁵⁾。

(1) 横尾忠則

1936年、現在の兵庫県西脇市に生まれる。美術家。1972年、ニューヨーク近代美術館にて個展。その後もパリ、ヴェネツィア、サンパウロなど各国のビエンナーレに出品し、アムステルダム市立美術館、パリのカルティエ現代美術財団など、世界各国の美術館で展覧を開催。国際的に高い評価を得ている。2001年紫綬褒章、2011年旭日小綬章、2015年高松宮殿下記念世界文化賞など受章・受賞多数。2012年横尾忠則現代美術館が開館、2013年香川県に豊島横尾館が開館。2008年小説集『ぶるうらんど』（文藝春秋）で泉鏡花文学賞、2016年『言葉を離れる』（青土社）で講談社エッセイ賞受賞。

(2) 本稿は、国文学研究資料館「平成29年度アーカイブズ・カレッジ（短期コース）」修了論文を加筆・修正したものである。

(3) 君塚に彦「アーカイブズと博物館・博物館学」国文学研究資料館史料館『アーカイブズの科学上』柏書房、2003年、255頁。谷口英理「収集アーカイブズと戦後美術関係資料ー日本の美術館の現状をめぐってー」『REAR no.39 [リア]』リア制作室、2017年、40頁。

(4) 兵庫県立近代美術館は1970年、県政100年記念事業の一環として開館した。常設展示の広がり、拡張の中で1982年に西館が建設される。兵庫県立近代美術館を発展的に継承する兵庫県立美術館が2002年に開館するのに伴い、2001年閉館。（『兵庫県立近代美術館の31年 1970～2001』兵庫県立美術館、2001年）

(5) 2019年1月31日現在の体制。筆者は2014年4月より、アーカイブルーム業務担当の非常勤嘱託員として勤務。

(2) 資料群の構成

アーカイブルームではまず、以下のとおり定義した2つの群に分けて資料を管理する。

①アーカイブ資料：横尾忠則氏から受け入れ（搬入）したもの

②ライブラリー資料：横尾忠則現代美術館が横尾忠則氏以外から収集（購入・受贈）したもの

①と②は出所（フォンド）を根拠としているが、用語の使用方法や階層構造の処理として最適ではない。本来は、アーカイブルームに保管されている資料は全てアーカイブ資料で、(a) 横尾由来のもの (b) 横尾忠則現代美術館由来のものと編成し、必要があれば (c) A氏コレクション (d) B氏コレクション……とフォンドが増えていくような階層構造が望ましいだろう。

しかし、アーカイブルームは“横尾忠則の元に保管されていた”資料を段階的に整理・公開するとされており、アーカイブルームの定義変更は館内表示や印刷物などに関わってくる。そのため、現状に則す理解しやすい表現として「アーカイブ資料」は横尾由来のものとし、「ライブラリー資料」という区分を設けて出所が異なる資料を管理できるようにした。

現状ではアーカイブ資料が圧倒的な物量で、ライブラリー資料も1点ごとの出所情報を記録している。必要があればライブラリー資料を複数のフォンドに分割して階層構造の再編成が可能であることを担保とし、本方式を採用した。

(3) 資料の受け入れ（搬入）

資料の大半は横尾忠則現代美術館開館に際し、兵庫県庁内での仮設保管などを経て一括で搬入した⁽⁶⁾。以後も断続的に受理しており、梱包単位で数えると2019年1月31日現在、709箱となっている。保管場所はアーカイブルームが基本だが、収蔵空間狭量のため一部は作品収蔵庫などで保管している。

ライブラリー資料は主に他美術館・博物館からの寄贈書籍と、館予算にて購入した研究・閲覧用に必要横尾に関する書籍などで構成される。一般の方から寄贈いただくこともあり、2018年3月31日時点で2084点となった。

また、横尾忠則現代美術館の運営・活動に関する資料についても保存・管理に努めている。組織活動の説明責任としての必要性だけでなく、横尾の活動記録としても重要だ。学芸課で発生した資料は一定程度保管できているが、総務資料は公共施設として必要な範囲に留まっている。

3. アーカイブ資料の整理計画

アーカイブ資料の整理はアーカイブズの諸原則⁽⁷⁾に則り、博物館・美術館での作品・資料調査の考え方・整理手法を参考にして、資料群の性質や予算・人員体制などの実情に合わせ段階的に進めている。アーカイブズ学に立脚した調査としては、①概要調査・現状記録②内容調査③構造分析④多角的利用、といった工程が考えられる⁽⁸⁾。

まずは、1梱包ごとに4桁の箱番号⁽⁹⁾を機械的に付与し、最小限の概要調査を行った。概要目録を作成し、箱単位で内容物を把握できる状態となっている。2014年度からは基本的な手順は以下のとおりとして、最終的にはアイテム単位の目録完成を目指し作業を進めている⁽¹⁰⁾。

(6) 山本淳夫「横尾さん、多すぎる！—横尾忠則現代美術館 開館時の作品輸送について」『ヨコオ・マニアリズム vol.1』現代企画室、2016年、94-96頁。開館時の作品輸送について記されており、資料に関しても横尾のアトリエ地下や仮設保管場所の様子が図版紹介されている。

(7) 『アーカイブ基礎資料集』大阪大学出版会、2015年、viii - ix頁。資料の収集・整理については「(1) 出所原則 (2) 原秩序尊重の原則 (3) 原形保存の原則 (4) 記録の原則」の4原則が挙げられている。

(8) 安藤正人「記録史科学と現代 アーカイブズの科学を目指して」吉川弘文館、1998年、111-112頁。西村慎太郎「概要調査・現状記録再考—民間所在資料保存のために—」『国文学研究史料館紀要 アーカイブズ研究篇 第9号』国文学研究資料館、2013年、70頁。

(9) 高橋実『自治体史編纂と史料保存』（岩田書院、1997年、167頁）では、文書群の概要調査に際し「今回は「箱番号札」と称したが、箱容器に入っているとは限らないので、別の呼称にすべきである」と述べられている。当館においても「箱番号」を「中間番号」などと表現することがあり得るが、筆者自身も含めアーカイブズ学を専門としない者が入れ替わりながら整理作業に携わる体制のため、専門用語は極力使用せず、単語の直接的意味合いで伝わる表現・用語規定を心がけている。

(10) 学芸課員用で作成・運用している資料整理マニュアルより抜粋・補足した。個別の判断をしなくとも作業を一定程度進行可能とするためのガイドラインとして、詳細な作業工程、注意点、使用用具、特殊事案の記録なども記載し適宜更新している。作業者がその時々々の状況により判断できるのであれば、記録をしたうえで省略や例外的な措置をすることは妨げない。



図3 現状記録（一次調査）例。一動作ごとに撮影し、積み重ねられた順序や箱・封筒などへの記載・貼付物も記録する



図4-1



図4-2



図4-3



図4-4

本撮影（二次調査）例。本例は展示準備を兼ねたもので、裏面撮影や斜光撮影も実施した。（横尾忠則『戦後文化の軌跡 1945-1995』アイデアスケッチ、1995年、作家蔵）

(11) 『平成26年度メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 原画資料の収蔵と活用に向けた調査 実施報告書』（森ビル株式会社、2015年）や『平成29年度メディア芸術連携促進事業 連携共同事業 マンガ原画アーカイブのタイプ別モデル開発実施報告書』（京都精華大学、2018年）では、複数施設での漫画原稿の保存・活用事例が紹介されている。切り貼りされた原画や分離した写植の保存、デジタル原稿についてなど、当館アーカイブ資料に共通した課題が見える。

（1）現状記録（一次調査）

箱（梱包、ファイル単位）ごとに、内容物概要や点数、保管状態（積み重ねた順序、梱包状態など）が分かるよう詳細を記録・撮影する。資料が入っていた箱や封筒、緩衝材なども記録する（図3）。

（2）分類・仕分け

箱ごとに種類別や制作年順などに整理し、資料の管理番号を付ける準備をする。秩序・規則性が明らかでない場合、本工程は不要。

（3）登録及び一次保存処置

資料1点1点ごと（アイテム単位）に管理番号を付け、番号を記載した中性紙などで保護する。必要に応じてホコリの除去など、最小限の保存処置を行う。

（4）本撮影（二次調査）

データベースや印刷物に利用可能な写真を撮影する。簡易的にスナップ撮影とする場合もある。必要に応じて、裏面撮影や斜光撮影（斜めに光をあてることにより、資料の折れや破れなどを記録する）を行う（図4）。

（5）（必要な場合は）新規箱作成及び元箱廃棄

元の箱に汚損が見られる場合は、新規の中性紙保存箱に入れ替える。元の箱の貼付物や付属物などを記録、保存する。

（6）調書作成（三次調査）

寸法や素材・技法、資料の状態など、資料の詳細を調査・記録する。

（7）保存処置

必要に応じ、保存・修復担当者が修復・保存処置を実施、記録する。

（1）が現状記録、（2）以降が内容調査にあたる工程といえるだろう。現在は資料群の中で特に作家作品との密接性や利用頻度が高い、原稿類の現状記録を優先的に進めている。展覧会出品といった直近の目的がある場合などは、原稿類以外の資料も優先順位を繰り上げ実施する。詳細は後述するが、横尾に関する掲載資料については、武蔵野美術大学 美術館・図書館との共同調査によって取り組んでいる。

横尾作品は一つのモチーフが複数の作品に用いられることが多く、資料は複雑な関連性を持って存在している。そのため、横尾の個展を開催した複数の美術館での調査や横尾の個人事務所スタッフの整理の名残などが、資料分析の手がかりとなり得る。整理歴の痕跡を含め、原秩序を確実に記録できるよう、現状記録は念入りに慎重に行う。作者や編集者の書き込みがあったり、カラーチップや写植が貼られていたりといった資料形状に共通点がある、漫画原稿の収蔵施設実例なども参考にして、より適切な整理・保存法を確立したい⁽¹¹⁾。

次段階は資料群全体の管理状況を底上げするため、資料群全ての現状記録を終えてからアイテム単位の内容調査に移るといった考え方がある。しかし、実際は上記工程を箱単位で管理し、現状調査とともに内容調査や目録編成も部分的に進行している。現状の体制では整理作業は長期に及ばざるを得ないことが明らかのため、アイテム単位の日録公開数を増やし、館内外の利用者・関係者へ整理・調査の成果を短期的に示す手段としている。（6）以降は、展示予定があるなどの場合のみ行う。

原稿類以外の現状記録は、資料の種類や状態によって精度を効率化・簡易化することが想定される。資料管理のため、アイテム単位の日録完成を最終的には目指しているが、利用者の利便性のためには、概要目録の公開も検討余地があるだろう。

なお、長期的に人員が入れ替わりながら作業継続している上、箱によって進行状

況が異なるので、今現在の調査過程（プロセス・メタデータ）の記録・管理を重要視している。

また、現在は部分的な取り組みに留まっている横尾忠則現代美術館の運営・活動に関する資料は、記録の発生時点からライフサイクルを決定・管理していく、リテンション・スケジュール導入が望ましい。カナダ国立美術館の、「アーカイブズの管理下にあるかどうかを問わず」「作成者や管理者、保管場所の把握に最大限努力するという姿勢」⁽¹²⁾も参考としたい。

4. 保存環境の整備

アーカイブルームは、通年 24 時間の温度：22℃・湿度：55% RH 維持、有害な光を発しない照明器具の使用、電子錠と警備員の巡回による警備体制など、資料保存に必要な基本条件は一定程度整えられている。しかし、収蔵空間であるとともに作業場所でもあることや、前室に相当するものがないなどの制限もあり、工夫しながら保存環境の向上に努めている。

出入り口には隙間ブラシとクリーンマットを設置し塵芥・生物侵入を防止、日常的な清掃と夏期・冬期の大掃除を実施する。収蔵庫や展示室など館全体の環境把握の中でアーカイブルームも年 6 回のトラップ調査を行い、有害生物の侵入経路や発生要因の分析をし、必要に応じて対処している。エアーサンプラーとパッシブインジケータを用いた空気環境測定は、年 1 回実施する。

地震対策としては、棚へさらしを巻いて資料落下を防止している（図 5）。アーカイブルームはガラス張りのため景観も考慮したが、予算の問題や収蔵状況の変化が見込まれること、来館者に防災対策を認識してもらえる意義があることから、安価で汎用性のあるさらしを採用した。

資料はドライクリーニング・経過観察を経て搬入する。基本的には搬入時の箱をそのまま使用しており、必要な場合は、損傷の大きな箱を一回り大きな仮箱に入れたり、調査・整理後の中性紙保存箱へ入れ替えたりしている。

中性紙保存箱は、アーカイブルームの棚に合わせた寸法の組み立て式かぶせ蓋 2 種がある（図 6）。資料の寸法・形態・素材によっては、中性紙ダンボール板で別寸法の箱を手作りしたり、エアキャップで包んだりする。やむを得ず 1 箱の中に複数箱の資料を収納したり 1 箱に入っていた資料を複数箱に分割保存したりする場合は、箱内で番号を付した中性紙で区分する、箱番号に 1/2、2/2 と追記するなどして、物理的にも情報的にも原秩序を管理している。美術作品取り扱いの延長線上で考えると、資料 1 点 1 点を中性紙で梱包するなどの手法（図 7、8）が一般的だが、状態の良好な書籍資料は管理番号を記入した中性紙しおりをはさむ（図 9）だけにするなどのことも少なくない。個別の処置は最小限とし、資料群全体の管理水準向上に努めている。

アーカイブルーム内のスチール製棚には棚番号を付け、番号で資料の位置情報を示している。整理済みの資料箱は可能な範囲で内容・形状により配置場所を集中させているが、規則的配列は目指していない。

ただし、アーカイブルームのガラス面向かいに位置する作り付けの書棚は、展示効果と研究資料としての利便性を考慮し書籍資料を配架している（図 10）。物理的には内容で分類し、データ上は各資料の出所・原秩序を識別できる⁽¹³⁾。

なお、修復は展覧会出品などに際し必要が生じた場合のみ、最小限の処置を行う。



図 5 さらしによる資料落下防止策



図 6 中性紙保存箱（左：34.5 × 42.0 × 43.0cm、右：11.5 × 82.5 × 44.0cm。いずれも外寸）



図 7 整理済み資料の収納例 1（原稿類、管理番号を記入した中性紙ではさむ）



図 8 整理済み資料の収納例 2（立体資料、管理番号を記入した中性紙やエアキャップで包む）



図 9 整理済み資料の収納例 3（書籍、管理番号を記入した中性紙しおりをはさむ）

(12) 川口雅子「美術館アーカイブズが守るべき記録とは何か カナダ国立美術館の事例を中心に」『国文学研究史料館紀要 アーカイブズ研究篇 第 8 号』国文学研究史料館、2012 年、103-104 頁。

(13) 当館書籍のほとんどは横尾に関するもので、日本の多くの図書館で用いられる日本十進分類法（NDC）では十分な分類ができない。そのため、横尾の「著作」「装幀」「掲載資料」など館独自の分類規則を設定・運用している。



図10 アーカイブルーム書棚。来館者から見えやすい位置に横尾の著作やデザインした書籍を配置

アーカイブ資料には昭和期以降の雑誌やトレーシングペーパー、複写資料、デジタル資料など今後の劣化状況が懸念されるものも多い。次段階としては、資料群全体の劣化損傷調査により、処置の優先順位・手法など保存計画の検討が必要だろう。

5. 階層構造・目録の編成とデータベースの運用

一般的な表計算・データベースソフト（FileMaker Pro）を使用し、公開目録の元となるアイテム単位のデータベース（内容目録）と、館内部でのみ使用しているファイル（箱）単位のデータベース（概要目録）を運用している。

アイテム単位のデータベースは資料群本格的調査の前段階にシステム構築をする必要があり、横尾忠則現代美術館の本館にあたる兵庫県立美術館 美術情報センターのデータベースを参考につくられた。基本的には書籍を想定した記述項目で、書籍以外の資料を含むアーカイブ資料にとっては改良の余地がある。現状では効率性を重視して目録記述を最小限に留めているため、大きな問題なく運用できている。2018年3月31日現在、整理済みアーカイブ資料の目録公開数は、2621点（員数3265点）となった。

アイテム単位の資料には4桁の箱番号と4桁の枝番号をハイフンで結んだ管理番号（例：0453-0001）を機械的に付与、箱内に明らかな規則性がある場合は年代順などに並べた枝番号とする。管理番号と撮影年月日を示す番号札と共に資料を撮影した画像取得は、原則必須とした。タイトルは資料内容が不明の場合は「スケッチブック」「写真」など形態での表現や仮称とすることもあり、展覧会出品準備を兼ねた整理の場合などは、必要に応じ寸法や素材、劣化情報（修復の要不要）、制作年代なども調査する。

アーカイブ資料は「原稿」「装幀」「掲載誌」「図録」「その他」の5つに編成する階層構造が、システム構築時に仮設定されている。機能である「装幀」「掲載誌」と形態である「図録」が同じ階層であること、「掲載誌」は雑誌以外の形態に掲載されたものもあるため「掲載資料」と用語修正すべきではないかなど、大小の課題があるが、現状では来館者用検索システムとの互換性、技術的問題により変更していない。分類は重視せず、「図録」への整理は休止する程度の暫定的運用をしている。将来的には形態での分類など、習熟を要せず合理的かつ効率的に判断できる階層構造へ再編成したい。

階層構造の編成や多角的検索手段の作成は今後の課題だが、横尾の作品・資料は複雑な関連性をもって構成されており、資料分析は相当な困難を極めることが予想される。段階的な整理・調査の過程としては一括での管理をすることになるであろうし、横尾に関して知識を有する学芸員などが活用するには一定の意義もある。しかし、第三者や一般利用者のためには、階層構造の編成やメタデータ（基礎情報）が必要だ⁽¹⁴⁾。

また、横尾作品・資料はプライベートとパブリックが地続きであるという特徴もある。現在の横尾は個人事務所で仕事を管理しているが、自宅やアトリエと事務所は物理的にも精神的にも密接で、私生活と作品・資料も直接的・間接的につながっている。これらの情報を複数のサブ・フォンド（内部組織）やシリーズ（機能）として編成するかどうかといったことも、今後検討すべき課題だ。

個人アーカイブズ「大宅資料室」が前身の雑誌図書館「大宅壮一文庫」では、多様でユニークなキーワード分類により、雑誌記事索引を検索できるデータベース

(14) 木村裕文「『総合型アーカイブ』プロトタイプ」（『平成29年度文化庁 アーカイブ中核拠点形成モデル事業 グラフィック分野 報告書』京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2018年、16-26頁）では、グラフィックデザインアーカイブのデータベースについて、階層構造やデータ項目の検討、プロトタイプの提示がなされている。主にポスター作品を想定したもので当館アーカイブに直接当てはめることはできないが、「階層型データベースと1点1点の作品に関して記述と検索を可能にした作品型データベースの混在型（ハイブリッド型）を目指すべき」という考え方は参考となる。

「Web OYA-bunko」が運用されている。整理作業が多角的検索構築の段階となった折には、キーワード設定の手法など、参考となる部分があるだろう⁽¹⁵⁾。

6. 公開・活用

アーカイブルームは部屋の一壁面がガラス張りになっており、資料が保存されている様子や整理作業の状況を来館者が常時見られるよう、公開を意識したつくりとなっている⁽¹⁶⁾。他に下記手法で、公開・活用の促進に努めている。

(1) 資料の閲覧（アーカイブルームの利用）

事前申請により、アーカイブルーム内で資料の閲覧利用ができる（無料）。館内に「利用の手引き」「利用申請書」を設置・配布、ウェブサイトからもダウンロードできるようにして周知しており、利用件数は年間10～20件程度で推移する。

整理済み資料が対象と規定しているが、実際は未整理資料も要望・相談を受けてから調査し、該当資料が確認できた場合は閲覧に供す。利用の際は学芸課員が必ず付き添い、一部書籍を除き資料の取り扱いは学芸課員が行う。研究目的での書籍閲覧など、利用者自身で手に取る方が目的に則していることもあるので、将来的には利用頻度の高い脆弱な書籍資料は複写やデジタル画像を用意することも考えられる。

なお、書籍、雑誌などの刊行物に限り、著作権法の範囲内で複写を受け付けている（有料）。資料状態によっては複写をお断りすることもあるとしており、その都度学芸員が可否を判断する。

アプローチのあった利用者には丁寧なレファレンス・サービスをすることができているが、現状の人員体制では、アーカイブルーム内での資料閲覧利用の促進は限界があるといわざるを得ない。その補いとしても、開架図書やデジタルアーカイブの充実を図っている。

(2) 休憩・閲覧コーナー（開架図書）（図11）

休憩コーナーを兼ねたフリースペースで、いわゆる貴重書も積極的に配架し、利用機会の増加、利便性の向上を目指している。2019年1月31日現在、118冊を常時公開しており、アーカイブルームの利用申請があったものの、開架図書の利用で事足りた例もある。現状では統計がとれないが、システム上可能になれば利用状況を把握したい。

(3) デジタルアーカイブ（検索システム）（図12）

館内に設置された2台の端末で、開館時間中は自由に当館所蔵作品及びアーカイブ資料を検索することができる。更新頻度は年1回を目安とし、内部使用しているデータベースから最新情報を移行している。予算・人員体制を考慮した持続可能な方法として、導入やメンテナンスに経費がかかるシステムは使わず、ウェブサイトでは「整理済みアーカイブ資料リスト」（PDF、文字情報のみ、検索はブラウザの検索機能に依拠）を公開する。

(4) 展示

アーカイブルーム内のガラス面側に設置されている展示台では、開催中展示会の関連資料を中心に常時展示している。1ヶ月半～2ヶ月程度を目安に展示替えを行



図11 休憩・閲覧コーナー（開架図書）



図12 デジタルアーカイブ（検索システム）

(15) 公益財団法人 大宅壮一文庫「雑誌図書館「大宅壮一文庫」と索引作成の歩み」『情報の科学と技術 66巻9号』情報科学技術協会、2016年、465頁。

(16) 山本淳夫「横尾忠則現代美術館のアーカイブルームについて」『REAR [リア] no.39』リア制作室、2017年、57-58頁。



図13 「ヨコオ・マニアリズム vol.1」会場内での資料調査・整理作業

い、横尾の代表的作品に関する資料と公開機会の少ない資料を取り混ぜ、興味・理解を深めてもらえるよう構成する。

また、アーカイブ資料の展覧会出品機会も増加傾向だ。2016年にはアーカイブ資料に光をあて、調査の過程も含めて公開する展覧会「ヨコオ・マニアリズム vol.1」(2016年8月6日～2016年11月27日、横尾忠則現代美術館)が開催されている。アーカイブ資料を数多く展示するだけでなく、通常はアーカイブルーム内で行っている資料整理を、展示室の中心に設えた作業スペースで行った(図13)。

館の所在する兵庫県は横尾の出身地ではあるが、横尾が世界的な活躍をしているからこそ、地元市民にとって関わりを感じにくい側面がある。現在は資料整理を最優先課題と捉えているが、いずれはアーカイブズの理念や意義を市民に共有してもらえるよう公開・活用に力点をおく段階となるだろう。

その際は、利用案内書の訴求力のあるデザインへのアップデート、特定日時に先着順で受け付けアーカイブルーム内を見学してもらうなどの事業開催、横尾と交流のあった人物についてなど異分野研究への協力といった手法も考えられる⁽¹⁷⁾。

7. 他機関との連携

アーカイブルームの活動をより充実させるため、博学連携によるアーカイブ資料の整理事業に取り組んでいる。2013年度より、インターンシップ制度の活用による神戸芸術工科大学の協力を得た。2014年度からは甲南大学及び武蔵野美術大学の博物館実習も受け入れ、活動・実習の中心内容として、アーカイブ資料の整理・調査を設定している。作業が進捗するという利点もあるが、アーカイブズへの理解・関心を高めてもらうという普及効果も大きい。作業に参加することでどのような資料があるのか、何が分かるのか、残していくためにどのようなことが必要なのか実感してもらっている。

また、2014年度より、武蔵野美術大学 美術館・図書館と掲載誌資料の調査及びデータベース構築を目指した共同調査事業に取り組んでいる。原則的な工程は、横尾忠則現代美術館が概要調査・現状記録・内容調査を行い、目録記述及びデジタル画像の取得を武蔵野美術大学 美術館・図書館が担う。美術館と図書館の複合施設である武蔵野美術大学 美術館・図書館は、書籍整理について多くの経験とノウハウを有しており、共同調査によって大きな効果を上げることができつつある。現在は、掲載資料のデータベースを横尾忠則現代美術館だけでなく武蔵野美術大学 美術館・図書館内でも公開できるよう、詳細を協議・調整している段階だ。利用者の利便性が上がることはもちろんだが、データベースの分散保存が実現し、リスク管理や防災の観点からも意義がある。

8. おわりに

横尾忠則現代美術館及びアーカイブルームは、十分な保存空間や予算・人員体制があるわけではない。横尾は現役で活躍中の作家であり、全てが現用資料ともいえる。作家が必要とするならば、未整理資料の中から特定の資料を探し出すこともあるし、アーカイブズとしては評価選別が不可欠なものの、横尾芸術の特性上全てが大量にあることにも意味を見出せる⁽¹⁸⁾。

(17) 2014年8月2日、神戸・阪神間の美術館・博物館が連携して開催する教員向け研修会「先生のためのミュージアム活用術」の一環として「横尾作品を通じてデザイン・絵画の見方、作り方を考える」を実施。プログラムの中で、アーカイブルームの見学・資料閲覧の時間を設け、学校教育でのアーカイブ活用について考えていただいた。

また、渡邊美喜「画家とアーカイブズの関係についての覚え書き パウル・クレーを事例として」(『学習院大学大学院人文科学研究科アーカイブズ学専攻研究年報 第2号』学習院大学大学院人文科学研究科アーカイブズ学専攻、2013年、80頁)では、「個人を主体とするアート・アーカイブズとはいえ、その個人にとどまらずいかに同時代の社会と関わっていたか、また個人を媒介としていかに広い世界へのつながりを見いだせるかが鍵となる。クレーの場合は、教鞭をとったバウハウスや音楽との関係性である。デザイナーとして出発した横尾忠則の場合、ポスター制作などを通じた社会とのつながりが、一つの切り口となるのかもしれない。」と指摘されている。

(18) 前掲山本著(2017年)59頁。

そして、当館特有の状況だけでなく、美術館の中にあるアーカイブズに共通する特徴も考えたい。美術館内のアーカイブズは、展示という方法での公開・利用が比較的多く想定される。原画やスケッチ、横尾が装幀した書籍は、組織内の便宜的な区分ではアーカイブ資料だが、“作品”として管理する判断もあり得る。資料の形態・材質も多種多様で、保存・修復などは個別の検討に重点を置くことにならざるを得ない場面も少なくない。アーカイブズとしては群単位の管理という観点は重要で、アイテム単位に固執しがちな美術館⁽¹⁹⁾としては自戒しなければならないが、大量保存・段階的整理を前提としつつアイテム単位の管理を適度に重視することも美術館アーカイブズの実情としては必要だ。

情報管理に関しては、画像の重要性が非常に高いことが挙げられる。例えば美術分野のアーカイブズによく含まれるスケッチなどで考えると、資料のタイトルや作者、制作年が不明なことは少なくない。「仮題」をつけるとしても、抽象画や即興的な描画など主題を読み解くことが困難な場合は大いに予想され、仮題によるミスリードも起こり得る。作者の特定も容易ではない。当然ながら最終的にはメタデータ、そして多角的検索システムの構築・整備が必要なのは言うまでもないが、美術館アーカイブズの初期段階においては、画像取得を中心とした整理は有効と考えられる。ただし、公開に際しては著作権などとの関係に留意点や法的課題が想定される。

また、当館のような作家個人の資料群は、組織文書などとは異なる本人にも説明できない特殊な秩序が存在し、あり方自体が作家の思考や創作への作法を表わしているようにも感じられる。様々な資料が大量に複雑に混ざり合っている状況に、一種の感銘を受けた経験はないだろうか。管理しやすいよう物理的・情動的に整然とさせるのが、唯一の最終形ではないようにも思う。

資料群の特質や組織の予算・人員・時間などに合わせ、横尾忠則現代美術館ならではの、合理的で継続性のある資料保存・公開手法を整えていくことが求められている。

(19) 前掲谷口著 40 頁。

アーカイブ資料調査について

1. 調査目的・概要・手順

アーカイブ資料の保存・整理作業を順次進め、成果物としてファイルメーカー「inputFile」への資料登録及び検索システムへの反映、また、印刷物などで使用できる資料写真の取得を目指す。

なお、原則として、原稿類及び直近の展覧会や他館貸出などで使用する資料を優先的に調査する。

また、保存・整理段階の作業状況・手法も資料情報の収集・保存の一環として、「アーカイブ資料調査 進捗状況 確認表」により、逐一記録する。

（1）現状記録（一次調査）

・箱（梱包）ごとに、内容物概要や点数、保管状態（積み重ねた順序、梱包状態など）が分かるよう詳細を記録・撮影する。資料が入っていた箱や封筒、緩衝材なども記録する（コンパクトデジタルカメラ使用）

（2）（必要な場合は）分類・仕分け

・箱ごとに種類別や制作年順などに整理し、資料の管理番号を付ける準備をする。秩序・規則性が明らかでない場合、本工程は不要

（3）登録及び一次保存処置

・資料一点一点ごとに管理番号を付け、番号を記載した中性紙などで保護する。必要に応じてホコリの除去など、最小限の保存処置を行う

（4）本撮影（二次調査）

・データベースや印刷物に利用可能な写真を撮影する。資料の性質や直近の調査目的、効率性などを考慮し、簡易的にスナップ撮影とする場合もある。必要に応じて、裏面撮影や斜光撮影を行う（一眼レフカメラ、複写台、三脚など使用）

※資料の内容・状態によっては、登録・一次保存処置・本撮影・新規箱へ収納する作業を一連の流れとして行う

（5）（必要な場合は）新規箱作成及び元箱廃棄

※元箱の貼付物・付属物などの記録・保存管理含む

※再利用可能な箱はそのまま使用する

・元の箱に汚損が見られる場合は、新規の中性紙保存箱に入れ替える。資料寸法が問題なければ棚への収納の都合上、なるべく既存のアーカイブ用ストレージボックスを使用する。元の箱の貼付物や付属物などを記録、保存する

（6）調書作成（三次調査）

・寸法や素材・技法、資料の状態など、資料の詳細を調査・記録する

※展示、貸出、保存処置などに際し、必要があれば実施

（7）保存処置

必要に応じ、保存・修復担当者が修復・保存処置を実施、記録する

2. 調査範囲

アーカイブ資料及びそれらに付随するものなど

3. 用具等準備

- (1) 事務所からアーカイブルームへ持ち込むもの
 - ・コンパクトデジタルカメラ
- (2) アーカイブルーム内
 - ・「アーカイブ資料調査「進捗状況 確認表」及び「管理番号簿」」ファイル
 - ・「アーカイブルーム作業記録」ノート
 - ・作品撮影用番号札
 - ・「重複点数札」（黒地に白抜き番号）
 - ・竹ベラ
 - ・一眼レフカメラ、三脚、ライト
 - ・複写台
 - ・バックボード
 - ・台座（展示台など）
 - ・ストレージボックス
 - ・中性紙（ピュアガード）
 - ・薄葉紙
 - ・エアキャップ
 - ・養生テープ
 - ・ラベルシール（ストレージボックス貼付用）
 - ・筆記用具（鉛筆、赤鉛筆、油性マジック）

4. 資料取り扱い準備（全ての作業に共通）

※インターンシップ生・博物館実習生指導時の確認事項

- (0) 爪を手のひら側から見えない長さに短く切っていることを確認
 - ※他に「マニキュア、香水、制汗剤、ハンドクリーム、日焼け止め、ピアス・指輪・ネックレスなどの装飾品、腕時計、ヒールの高い靴の禁止」「長い髪は後ろで結ぶ」「前のとじられない上着や前に垂れるリボンの付属した服装は避ける」など、事前指導する
 - (1) 石けんで手洗いし完全に水気をとる
 - (2) 出入り口のクリーンマット（粘着シート）をよく踏んで、靴裏の汚れを除去してから入室する
 - (3) 名札、時計、アクセサリなどをはずす
 - (4) マスク着用
 - (5) ウエットティッシュで手を拭く
 - (6) 白手袋の準備
 - ※インターン生は撮影や番号札管理など、資料に触れない作業を原則とする。当日担当者の判断によりインターン生が資料に触れる場合は、随時必要な指導をすること。カメラ使用時は手袋を外し、ストラップに腕を通すよう徹底する
 - (7) 作業場所の準備（原則アーカイブルーム奥の机を使用）
 - (8) 机上に箱内部の資料を広げるための薄葉紙、マットなどを敷く
 - ・本作業に関しては原則、使い回しの薄葉紙も可。適宜交換・廃棄する
- ※資料の入っている箱は机に直に置いてよい
- 資料と箱、その他作業用物品を置く場所を区別して作業を進めること

5. 資料準備

(1) 前回作業時からの引き継ぎなどがないかどうか確認

- ・「アーカイブ資料調査 進捗状況 確認表」
- ・「アーカイブルーム作業記録」ノート
- ・インターンシップ・実習日誌

(2) リストの調査順などに沿って調査箱を選択

6. 現状記録（一次調査）

(1) 調査年月日及び箱番号を撮影用番号札により準備

例) 20121103 箱0453

(2) 調査資料（箱・封筒、梱包物など含む）がどのようなもので、どのような順番・状態で箱に入っていたか写真でたどれるよう、一動作ごとに撮影し詳細に記録する（元に戻そうと思えば戻せる程度の精度で撮影）

※注意点など

- ①全てのカットに、必ず調査年月日及び箱番号を入れて写すこと
- ②開封前の箱は5面とも撮影する（記載・貼付物がない面も含む）
- ③開封後の最初のカットは蓋の内側及び箱本体を撮影
- ④資料及び封筒、合紙など、基本的には全て両面を撮影
また、二次調査が終わるまでの仮画像として使用するためトレーシングペーパーがついている資料はめくった状態のカットも撮影する
※封筒の中に残っているものがないか十分に確認すること
※速やかに二次調査を行う場合は、裏面など適宜省略してもよい
- ⑤スケッチブック、ファイル、書籍などの中身は省略可。ただし、表紙のみではわかりにくい場合はサンプル的に中身も撮影
- ⑥印刷物などが複数重なっている場合は、重複点数札（黒地に白文字）で数量を表現してもよい
- ⑦ネガなどはライトボックスを使用し撮影
- ⑧一次調査時点では保存処置など行わない
※トレーシングペーパーの分離はしない
※複数の資料が付着している場合など、無理にはがさない
（現状を記録するのが目的であることに留意）
→癒着部及びその前後の資料の裏面、表面を、めくった状態で可能な範囲で撮影する
- ⑨ミスショットはその都度消去する
- ⑩一次調査時点での現状を記録する（一部資料が展覧会出品に際し抽出されマット装着のうえ収蔵庫で保管されているものなどもあるが、それらの調査・登録は別途行うこととする）
- ⑪最後のカットとして、空になった箱を撮影

(3) 資料を箱内へ収納する

問題なければ元の収納状態に戻すが、資料に負担のかからない、より適切な収納法があれば変更する

（一次調査撮影終了後は、無理に元の収納順に戻さなくてもよい）

※ブリキ衣装ケースの箱は、元の収納状態に戻すと資料に負担がかかる場合がほとんどのため、一次調査が終わった時点で新規ストレージボックスへ入れ替える

(4) 一次調査済の記録をする

- ①箱に貼付されている箱番号シールに赤鉛筆で年月日を記入
- ②原画や展覧会準備などで調査範囲を定めている場合は、該当リストに調査年月日、備考などを記入
- ③「アーカイブ資料調査 進捗状況 記録表」を記入

(5) 調査概要及び特記事項などを、「アーカイブルーム作業記録」ノートに記録する

(6) 写真整理 ※資料調査・撮影者が原則、当日のうちにやる

- ①画像データの保存
- ②カメラのバッテリー充電
- ③画像の名称変更

※箱番号（4桁）＋通し番号（5桁） ※全て半角

※必ずバックアップをとること

※「Automator」や「Adobe Bridge」などを使用すると作業効率がよい

7. (必要な場合は) 分類・仕分け

- ・一次調査の記録写真を用い、各箱の中で種類別、制作年順に並べるなどの整理を行い、箱ごとの枝番号を運用しやすい順番に付することができるようにする
- ・現時点で分類が困難な資料は最後にまとめる
分類例) 原稿と原稿以外、または特定の作品に関連したまとまりごと、年月日順など。
- ※特段の理由・目的がなければ、無作為または撮影効率のよい寸法順などとする

8. 登録及び一次保存処置

- ・資料一点一点に番号を付し、管理番号「箱番号（4桁）-枝番号（4桁）」を記入したピュアガードにはさむ、エアキャップで包む、中性紙しおりをはさむなどする（最小限の効率的な手法が望ましい）
例) 0453-0001
- ※「管理番号簿（個別付与備忘録）」にて、使用済みの枝番号がないかどうか確認し、番号が重複することがないように気をつけること
- ・一次保存処置は収納状況の改善を目的とし、ホコリの除去など、番号付け及び本撮影前に必要な最小限のものとする

※この時点で新規箱に資料を入れ換えてもよい
（「10. 新規箱作成及び元箱廃棄」参照）

※書籍など複数ある資料は、原則5点まで保管することを予定。しかし、資料群の全容を調査しなくては保存状態のよいものを選択したり、同一資料かどうか判断したりすることはできないため、本時点では重複資料も全点登録する。状況によっては、一つの管理番号での複数資料一括登録や管理番号付与を保留とする判断をしてもよい。全箱の一次調査が終了した段階で、重複資料の処理方法を検討する

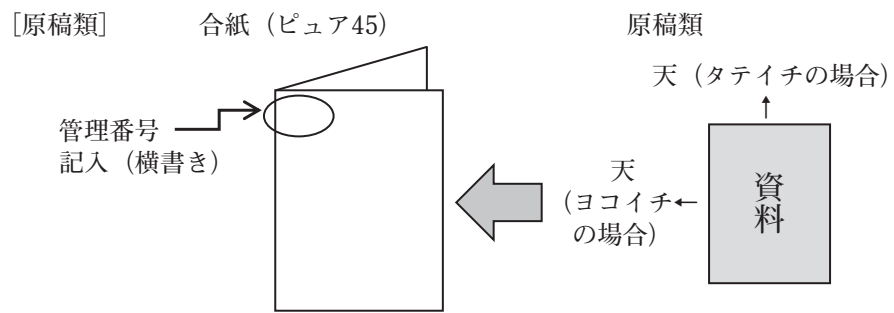
※ 2 点以上同一のものがある資料を、展覧会準備などのため通常の調査過程を経ずに管理番号個別付与する際は、保存用を確保するため 2 番目に状態のよいものを展示用として使用する

- ・書き込みがある封筒などは管理番号を付与し資料として登録する。
- 梱包資材は処分する ※判断に迷う場合は機械的に登録する

※出所不明資料や箱に収められておらず由来する箱がない場合（通し番号（整理番号）のみが付与されていた資料など）は、箱番号0000とし、撮影順に枝番号 4 桁をつける（「管理番号簿(個別付与備忘録)」にて管理）
例) 0 0 0 0 - 0 0 0 1

※ 7. 8. の段階（一次調査以降に）新たな情報・資料が確認された場合は、確認した実際の年月日と箱番号の札とともに一次調査の要領で記録撮影する

画像は撮影済みの現状記録（一次撮影）の中へ、本来の収納順番となるよう差し込み、画像名称「箱番号（4 桁）＋枝番号（4 桁）」を再度ふりなおす



[ブリキ衣装ケースについて]

- ・簡易撮影により、箱（ブリキ衣装ケース）にも管理番号を付与する（枝番号は適宜、未使用番号を付与）
- ※貼付物などは現状を維持する
- ・内容物は原稿類、書籍、刷り出しなどおおまかに分類し、新規箱（ストレージボックス）に収納。順次、登録・一次保存処置、二次調査を実施
- ・空箱となった後は管理番号付与し、保存
(エアキャップ及び布養生テープで梱包。テープにマジックで管理番号記入)

[武蔵野美術大学 美術館・図書館との共同調査に関して]

- ・武蔵野美術大学 美術館・図書館（以下、武蔵美）との共同調査のため実施した掲載誌の一次調査は、武蔵美での調査作業の都合上、1つの箱内で同一書籍が複数点ある場合は、1点1番号ではなく1資料（種類）1番号としている
- 武蔵美での画像取得が終了した資料は、本マニュアルでいう一次調査及び管理番号付与が終了したものとみなすが、展示などで使用する際は下記規則により「管理番号簿」へ記録・管理「inputFile」「検索システム」へ登録
- ※武蔵美での二次調査において画像取得（スキャニング）する際、複数冊ある資料は画像取得した個体の番号札に赤字でレ点が付付けられており、レ点がついているものを当該管理番号の資料とする
- ※重複資料の2冊目以降は、箱ごとの枝番号の続きを順次付与する

(特記事項省略)

9. 本撮影（二次調査）

（1）撮影準備

- ・パソコンを立ち上げ、カメラセッティングなど確認してテスト撮影を行う
- ※撮影設定の「露出1」「露出2」「保存」、カメラ位置（画角・水平・垂直・中心・ピント・余白）を確認すること（作業ノート参照）

（2）撮影

- ・アーカイブ資料整理のためにはなるべく簡略に、個体識別ができる必要最小限のカットのみ撮影し、作業効率をある程度優先する。展示や貸出などのための調査を兼ねている場合は、その目的に応じて必要なカットを増やす
- ・ただし、原稿類は原則、下記の通りとする

[原稿類]

- ①トレーシングペーパーがかかった状態
- ②トレーシングペーパーをめくった状態（分離しないこと）
- ③裏面
- ④裏面 [斜光]
- ⑤トレーシングペーパーがかかった状態 [斜光]
- ⑥トレーシングペーパーをめくった状態 [斜光]

※①～⑤全てのカットに年月日及び管理番号を入れて撮影する

例) 20121103 0453-0001

※資料全体が入るようにして撮影

※撮影が済んだものは新規箱へ収納

※トレーシングペーパーの分離は行わない

※本来は資料を最小の動きで取り扱うことが望ましいが、ライトを一度消すと基準照度に戻るまでタイムラグがあるため、通常撮影を済ませた後、ライトを消して斜光撮影を行う

[斜光] …作品の左または上からのみ照射

（3）アーカイブ資料調査 進捗状況 記録表を記入

未撮影分が残っている場合は、次作業者がわかる状態にしておくこと

（4）画像データの保存

（5）カメラのバッテリー充電

（6）画像の名称変更

- ・箱番号（4桁）－ 枝番号（4桁）－ 資料ごとの撮影カット通し番号（3桁）にする ※全て半角

※*****-*****-001は原則、資料概要がわかる、検索システムや「inputFile」に使用する画像とする

※*****-*****-999は、原稿の余白部を除いたクローズアップ写真など、印刷物用画像が発生した際に使用する

※資料の傾き修正などの画像改変は原則行わないが、もしも必要に迫られ作成した場合は、未修正の画像を保存したうえで、修正画像名称は箱番号（4桁）－ 枝番号（4桁）－ 通し番号（3桁）に続けて「re」を付与する（例）0011-0001-999re

- ※同じカットはJPEGとRAW、同じ番号にすること
- ※必ずバックアップをとって作業を行うこと
- ※「Automator」や「Adobe Bridge」などを使用すると作業効率がよい

※原則、二次調査は一眼レフカメラにて撮影するが、資料の性質や直近の調査目的、効率性などを考慮し、簡易撮影による管理番号付与（コンパクトデジタルカメラ使用）としてもよい

（特記事項省略）

10. （必要な場合は）新規箱作成及び元箱廃棄

※元箱の貼付物・付属物などの記録・保存管理含む

（0）元箱の廃棄が必要かどうか判断する。

箱内が適切な保存状態になるよう、必要な場合は新規箱への入れ替えや分割を行う（資料寸法が問題なければ、アーカイブ用ストレージボックスを使用）

※再利用可能な箱は使用する

※「原秩序尊重の原則」に留意した判断をする

（1）（廃棄が必要な場合は）元箱の記録撮影が充分になされていることを確認

（2）貼付物及び資料と判断できない付属物は、箱番号を記入した封筒に入れて別途保管

（3）保管すべきものが残っていないかどうか再確認した上で元箱を廃棄

（4） を記入

11. 調書作成（三次調査）

※原則、展覧会及び貸出の準備、保存処置前調査として実施

（0）調書作成（プリントアウト、各展覧会・貸出担当者）

（1）三次調査（調書記入）

・資料状態、寸法、素材・技法、署名などは必須

※どのレベルまで情報を取得するかどうかは、目的に合わせ適宜調整

12. 保存処置

・展示・貸出などに際し必要に応じて、トレーシングペーパーや付箋の分離などの保存・修復処置を実施・記録する（保存・修復担当者）

※原稿類のトレーシングペーパーなどを外した場合は、原則、資料本体と分離物は同一の箱に保存する

※処置内容は調書に記録したうえ、「inputFile」への入力をアーカイブ担当者に依頼する

13. 室内の片付け・清掃・記録（各作業共通）

・「アーカイブルーム作業記録」ノート記入（学芸課員）

・「インターンシップ・実習日誌」記入（実習生）

- ・作業机は不織布、床はアーカイブ用掃除機、マットは粘着カーペットクリーナーなどを使用して清掃する
- ・掃除機内のゴミの廃棄、掃除機本体の掃除（電源部以外は水洗い可）も小まめに行うこと
- ・汚れた作業用薄葉紙、出入り口に設置しているクリーンマット（粘着シート）は積極的に交換・廃棄する

14. ファイルメーカー「inputFile」への登録

- ・アーカイブ担当者が適宜行う

15. 検索システムへの反映

- ・アーカイブ担当者が適宜行う（原則、年1回）

（特記事項省略）

16. その他

- ・ストレージボックスに保管した資料内容などは、ラベルシールに記入し直接箱に貼付（内容物が不明となる事故を防ぐため、付箋使用は原則禁止）。また、仮保管箱には担当者名や年月日を明記すること

（特記事項省略）

現代美術作品の保存修復における課題と限界 －吉村益信《豚・pig lib;》の修復事例より－

相澤邦彦

1. はじめに

「現代美術作品」と呼ばれるものには、本論における吉村益信《豚・pig lib;》のように、複数の全く異質な、しかも伝統的な表現技法では決して用いられなかった素材や、合成樹脂などの新しい素材が複雑に組み合わせられているものが多い。

合成樹脂、ベニヤ板等の「新素材」は、あくまでも短期間の使用に耐えうるように開発されているために、長期保存が基本的に不可能だけでなく、併用素材に悪影響を及ぼすこともあるが、これらは当然ながら、作品そのものの「寿命」に影響する。その一方で、日々開発されつづける様々な「新素材」は、個々の具体的な劣化や状態変化が読み切れないと同時に、参考となるデータも乏しいと指摘できる。

また、形状的にも複雑かつ繊細な現代の立体作品、もしくは立体作品に近い平面作品は、その構造の不安定さにくわえて、素材同士の結合や各部位の接着が不十分であることも多く、輸送や地震、来館者によるお手触れ、または作品の自重のみで容易に損傷が生じることもある。

このような作品群における劣化及び損傷は、伝統的な技法や素材による「文化財」のために培われた、既存の修復方法では対応できないことが少なからずある。同様に予防保存の効果も著しく限定されることや、制作後間もなく劣化や損傷が生じることも多く、対症的もしくは本格的（抜本的）な修復処置がかなり早い段階で必要となることが多いといえる。

この素材的、構造的（技法的）特性は、「現代美術作品」のみならず、「近代の日本画」を含む世界各地の「近代美術作品」や、「近現代の工芸品」にもみられると考える⁽¹⁾。保存修復の観点から述べれば、美術史的には「近代美術作品」であっても、この特性を備えるために既存の保存修復方法では対応できない場合は、素材及び構造（技法）的側面において、或いは「現代美術作品的」要素をもつ「近代美術作品」として対応しなければならない（対応せざるをえない）、といえるのかもしれない。

さらに、食材、電気製品、電子機器、蛍光灯、モニターやテレビ（もちろんブラウン管を含む）そのものが作品または作品の一部である場合や、パフォーマンス作品など、「現代美術作品」における素材及び表現方法は極めて多様であり、その作品の「オリジナル」の解釈すら困難な場合もある。今後もその「多様性」を拡張させながら、作品は日々制作され続けるのだろう。そして、これらが国内外の美術館だけでなく、「博物館」においても展示や収蔵対象となりつつある状況に、私たちは、「保存修復」はどう対応すべきかが、直近かつ普遍的な課題となりつつある。

ここでは、《豚・pig lib;》の修復の詳細を報告し、その作業及び作品そのものが抱える保存上の課題や留意点（反省点）について、さらに《豚・pig lib;》の事例をとくに振り返りながら、「現代美術作品の保存修復」周辺における諸課題と、そこには様々な「限界」がありうることを、そしてそのなかで何ができるかについて、現時点でみえるかぎりにおいて考察し、私見を述べる⁽²⁾。

(1) 相澤邦彦「近代洋画における汚損軽減とニス層軽減について」（『兵庫県立美術館紀要』2017年）、pp.8-9。

(2) 筆者は、文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復 15 日本における「西洋画」の保存修復』（クパプロ、2013年）の「現代美術」と保存修復をはじめ、いくつかの機会現代美術作品の保存修復について述べている。本論は、それらの延長線上にある。

2. 吉村益信《豚・pig lib ; 》の修復事例

2-1. 作品情報

作者：吉村益信

作品名：豚・pig lib ;

制作年：1971 年

作品寸法：845 × 1360 × 720mm

素材：剥製（豚）、アクリル、鉄、木、ガラス

所蔵：兵庫県立美術館（山村コレクション）

2-2. 素材、技法、構造

吉村益信《豚・pig lib ; 》（図1）は、豚の剥製の胴部分が輪切り状に切断され、切断面に食品サンプル制作会社による「ハム」が固定されている。剥製は尼崎剥製標本社によるもので、豚の皮、毛、蹄、歯牙、骨などのほかに、エックス線透過撮影及び尼崎剥製標本社への聞き取りにより、内容物として藁、粘土（信楽焼の粘土とのこと）、針金、鉄などが用いられている。目にはガラスが嵌められ、裏面より着色されており、豚の鼻はピンクの塗料で塗装されている。

土台は木製（合板による）で、黒い塗料が比較的厚く塗られた上に、白い塗料で文字や矢印が描かれている。豚の2本の脚には鉄製のボルトが設置されており、これが土台の穴にはまり、土台裏面でナットで固定されている。

2-3. 署名、記述

土台表面には、「M. Yoshimura. '71」「(from; Savigniac)」「豚・pig lib ;」「retouched in '83 and '95」の書き込みが見られる。また、鉛筆による「M. Yoshi」の署名がある。

2-4. 状態

2006年に右耳付け根部分の亀裂が確認されていたが（図2）、2013年3月の時点でその亀裂はかなり広がっており、内容物が露出している状態だった（図3、4）。亀裂からは、内容物と思われる一定量の白い粉が土台の上に落ちていた（図5）。この状態では、振動が加わると亀裂が進行し、粉もさらに落ちる恐れがあること、大きな亀裂があり内容物が露出している状態は外観を著しく損ねていることから、貸し出し及び館内展示を見合わせていた。

露出している内容物が何であるかは実見する限り不明で、色や形状から石膏またはセメントのようなものと思われた。また、作品を全く触っていないにもかかわらず、土台上の粉は徐々に増えていた。このことから亀裂は依然進行しており、作品を少しでも動かすとさらに粉が落ちることも予測できた。亀裂の発生に伴い右耳はやや前に傾き、亀裂部分の皮も付着した内容物とともに浮き上がっていたが、これらを手で押しても全く動かなかった。

左耳には当初亀裂はなかったが、その後同様の亀裂が発生し、徐々に広がっていることを確認した。ただしこれは右耳ほど深刻な損傷ではなかった。

2-5. 作業計画の検討

「博物館」に収蔵される資料としての剥製は数多くあるが、剥製を用いた美術品は皆無ではないものの極めて例が少ない。筆者も剥製の修復経験はなく、まず尼崎剥製標本社に内部の素材や構造を確認したところ、亀裂箇所周辺の内容物は主に信

楽焼の粘土を用いているとのことで、他にも同社で用いる様々な材料や制作方法も教示された。修復については、本件の剥製はあくまでも「現代美術作品」の一部であることから、通常の剥製の「修理」と異なるため、制作者である尾崎剥製標本社が作業を行うのではなく、美術館側で行うことで合意した。

亀裂の状態や形状は、同社としては見たことがない例とのことで、その原因として異物との接触、衝突の可能性を指摘された。なお、作者である吉村益信は2011年に他界している。

損傷の原因が不明であること、損傷が依然進行していること、傾いた耳や浮き上がり部分が全く動かないこと、美術品の素材として剥製は例外的であることから、一体何ができるのか、どこから、どのように処置をするのか、それ以前に、果たして「完了」に至れるのか、いずれもなかなか想像できなかった。一般に、綿密な作業計画を立てた上で実作業に取り組むべきところ、本件においては全く見通しが立たず、大まかな計画を立てることすら極めて難しい状態だった。少なくとも本件は、筆者が経験したなかでも群を抜いて困難な事例だった。しかし損傷が急激に進み、依然進行していることを鑑みると、早急に作業を進める必要があった。

まず、国内の美術品修復事例をあたったが見当たらず、海外においても、現代美術作品の保存修復事例の豊富なニューヨーク近代美術館（MoMA）、ポンピドゥ・センター、TATE、ベルリン国立博物館群（ノイエ・ナショナルギャラリー及びハンプルガー・バーンホフ現代美術館）に確認を取ったが、やはり剥製を用いた美術品の修復事例はないとのことだった。

本作品の素材及び構造的特性、損傷の特徴にくわえて、世界的にみてもおそらく前例が無いに等しい事例のため、一般的な修復方法では対応しきれないと思われること、まずは内部構造とその状態を確認するために、エックス線調査を行うべきこと（これは上記各担当者から得た助言にも基づく）、そのために少なくとも収蔵庫からエックス線室への館内移動に耐えられるよう、応急的な粉末落下予防処置を行うこととした。本格的な修復方法の検討は、エックス線調査を経て行うこととした。

2-6. 作業（粉状の内容物固定、落下予防）

石膏やセメントのようにみえる内容物について、収蔵庫内で、石油系有機溶剤（ソルベントナフサ）で薄く溶いた修復用アクリル系接着剤（パラロイド B72）を筆で少しずつ含浸させ、固着化を図った。この作業を繰り返すことで露出している部分は固着が成功し、粉の落下を止めることができた。ただし接着剤の含浸は筆の届く範囲が限界であり、亀裂の深いところまでは処置が行えなかった（図6）。

2-7. エックス線調査（フィルム使用による透過撮影）

粉の落下を概ね予防できたため、収蔵庫からエックス線室に台車で作品を移動し、エックス線透過撮影を行った。

撮影にあたり、立体作品であるうえに素材としての粘土、石膏やセメントなど、また補強材として棒状の金属があるとすれば、当館の上限 160kV のエックス線装置では透過が難しいことも考えられた。このため森田恒之氏（国立民族学博物館名誉教授）の助言を受けて、エックス線（160kV/4.0mA/1.0F）30 秒間の照射と1 分間の停止状態を5度繰り返して十分な透過を行い、より鮮明な画像を得ることを目指した。

撮影結果として全般に透過は十分だったものの、損傷箇所内部はエックス線の透過しない素材が複雑に重なっている状態で、具体的な構造や損傷原因の把握には至

らなかった。なお、頭部全体及び損傷の軽微な左耳、胴体の一部も撮影したところ、やはり形状維持及び補強用と思われる金属の棒や針金を確認した。眼球（ガラス）の着彩に金属系顔料が用いられていることも推測できた（図7、8）。

このとき、損傷の軽微な左耳周辺の内部画像と比較しても、作業に役立てるような情報を得ることはできなかった。

2-8. 蛍光エックス線分析

土台に落ちていた白い粉を回収し、当館にある蛍光エックス線分析装置で素材分析調査を行ったが、あまりにも多くの成分が検出され、原因を探るための判断材料とはならなかった。

2-9. 作業（接触部分の除去）

エックス線撮影及び蛍光エックス線分析を終えた段階でも、原因の特定は不可能だった。亀裂は依然進行しており、右耳は露出部分が増え、左耳は少しずつ亀裂が広がっていた。処置方針は全く立てられなかったが、時間ばかりが過ぎて損傷がさらに進行すること、しかもどこまで進行（悪化）しうるかも想像できないこと、このままでは展示が不可能であることを懸念して、ひとまず、露出している内容物を外科メスやピンセットで少しずつ除去し、傾いた耳や亀裂部分が元に戻る隙間を作ることを図った。そして、場合によっては原因がわからないままでも、応急的に亀裂の充填と補彩を実施し、一時的であれ展示が可能となる状態を目指すことと平行して、抜本的処置のために原因究明を継続することを視野に入れた。

2-10. 損傷の原因

石膏またはセメントのように見えた内容物を外科メスで削ったところ、それは固体というよりも薄い板状で、切削断面の中心部分は銀色の金属質だった。外縁部分は既に修復用接着剤で固化したもののそれほど硬くなく、容易に削ることができたが、金属部分も外科メスで切ることができるほどの柔らかさだった（図9、10）。

一般に鉄等に生じる褐色の錆は一切見られず、金属が柔らかいこと、その表面を覆うように白い粉状の付着物が見られることなどを併せて考えると、これは鉛で、当初「石膏またはセメント」と思われた内容物は、鉛が鉛白をまとった状態である可能性が極めて高いと思われた。また、劣化と鉛白の発生が進み、鉛自体が一部崩壊したことから、鉛白の増加、つまり内部体積の肥大化に耐えきれず皮が破れ、亀裂が生じたものと推測した。

当初より耳は板状の金属に皮がかぶせられていると推測しており、柔軟で形をつくるのが容易な鉛が使われている可能性を想像していたが、亀裂の発生している耳の付け根部分にも鉛があったことは想定外だった。この鉛は頭部及び胴体的一部分にもかかるように取り付けられており、粘土で挟むように固定されていたが、それでも鉛白の発生と鉛の劣化、崩壊が認められた。また、鉛の崩壊によって粘土片の位置が変わり、亀裂内部で相互に干渉したために、前に傾いた耳や浮き上がった表皮が全く動かない（元の位置に戻せない）状態にあると推測した。

尼崎剥製標本社に改めて確認したところ、やはり同社の剥製では前例がない損傷とのことだった。また耳部分に鉛板をつかっていることは間違いのないことだった。

鉛白の発生、鉛の劣化の原因として、剥製内部に酸性揮発物が発生していたことが考えられる。それらは内容物もしくは制作に用いられた接着剤から揮発した可能

性がある。または、本作品は常にアクリルケースで覆われ、密閉に近い状態で保管されていたために、剥製にくわえて土台の合板から発生する揮発成分が、黒い塗装膜を透過してアクリルケース内に充満し、影響した可能性も考えられる。

2-1 1. 剥製内部の空気成分調査、蛍光エックス線分析（再調査）

東京藝術大学准教授の塚田全彦氏の協力を得て、ガス検出管による調査を行ったところ、剥製内部の空気は酸性に偏っていることがわかった（図 11、12）。また、鉛白及び鉛と思われる箇所のみ再度蛍光エックス線分析を行ったところ、それを裏付ける調査結果が得られた。先の調査では、粉状の粘土片や皮の小片等の諸成分が多く検出されたと推測している。

2-1 2. 損傷原因に基づく作業計画

損傷原因がほぼ特定できたため、作業計画を立てた。まず、損傷箇所付近の内容物、特に鉛と鉛白は可能な限り除去し、今後の損傷源とならないようにする。次に、内容物の無くなった耳の付け根部分は充填し、空洞を無くす。更に亀裂箇所を接着し、欠損箇所を充填補彩することとした。

2-1 3. 作業（内容物掻き出し、耳取り外し）

損傷箇所周辺の鉛、鉛白、またはそれらが付着している粘土を、外科メスやピンセット、金属器具（歯科医用及び彫金用工具）を使って可能な限り掻き出した。鉛や鉛白が付着していないように見えても、念のため損傷箇所周辺の粘土は全て除去した（図 13、14、15、16）。問題の見当たらない粘土を除去する必要はなかったのかもしれないが、新規内容物の充填及び亀裂を接着する際の強度確保、作業効率、安全性を考慮し、空間をなるべく大きく確保することを優先した。

鉛白、鉛、粘土片を取り除いたことで、剥製の「躯体」ともいうべき内容物が、干し藁を編んだようなものであることも視認できた。また皮に付着した粘土も除去したことで、耳部分は皮のみで本体とつながっている状態となった。これでは作業に支障があり、むしろ耳が無い方が確実な充填と固着が可能となることから、わずかに繋がっていた皮を切り離し、耳部分を分離した（図 17、18）。

2-1 4. 実験及び充填材と接着剤の選定、作業（充填及び亀裂接合）

損傷周辺部分及び切り離した耳内部（本体側）を充填し、亀裂をつなぎ合わせ、最終的には耳の再接合を行うにあたり、新規の内容物、つまり充填材に何をを用いるかを検討し、実験を行った。考えられることとして、なるべく軽量で、充填材の自重による損傷再発を防ぎつつ、まだ鉛の残る耳部分を支えられる強度のあるものが望ましいと思われた。このため接着剤と充填材を兼ねる素材としては、入手可能なもので最も接着力の強いエポキシ樹脂を用いることは避けられないように思われた。一般的な修復用の接着剤は「可逆性」に優れるものの、どうしても接着力が弱く、決して軽くは無い耳部分を再接合するにあたり、不安があった。エポキシ樹脂は「可逆性」が低く、「文化財」の修復には積極的に用いられない。しかし、本件では接着力の強さと充填材としての機能性を優先すべきと考えた。

なるべく軽量で、一定の耐久性のあるものとして、木材（バルサ、ヒノキ、桐等）の使用も検討した。充填が必要な空洞部分よりやや小さい木材を用意し、体積の不足分（本体及び皮との隙間）は接着剤で埋めることを考えた。

まず、木材を修復用の安全な接着剤でコーティングし、経過観察を行ったが、や

はり木材から発する酸の臭気を封じることができず、これが作品本体（剥製）或いは耳部分の鉛に影響を及ぼす可能性が考えられること、木材には一定の堅牢性はあるものの、強度がどうしても落ちること、空洞内にはめ込む作業も決して容易ではないことから、使用を見送った。エポキシ樹脂と併用されることの多いマイクロバルーンの使用も検討したが、同様にわずかながら強度が落ちる可能性があるため、選択しなかった。

充填とあわせて、剥製本体と耳を金属製の支持棒で接続し、補強することも考えた。しかし取り外した耳側に支持棒を十分固定できる余地が無いために、補強としてあまり効果がないこと、充填及び耳の固着（接着）に際し、微調整が難しくなることから、これを行わなかった。

最終的に充填材はエポキシ樹脂としたが、粘性の低い（流動的な）エポキシでは充填箇所や接着箇所にとどまりにくく、作業性が悪いことが考えられた。このため、硬化前も固体に等しいエポキシパテ（セメダイン社）で実験を行った。

空洞と同じ体積のエポキシパテを一度に充填すると、その形状や量の微調整、亀裂の接着、修正が難しくなるため、少しずつ充填し、様子を見ながら作業することが望ましいと思われたが、一定量のエポキシを硬化させ、その上にエポキシを重ねて硬化を待ち、その結合性を確認したところ、エポキシ同士の結合力は極めて低く、簡単に分離した。これは、エポキシ樹脂の特性である「疎水性」による。

そこで硬化したエポキシの上に修復用アクリル系接着剤のプレキシトル D498（ラスコー社）を塗り、その上に重ねたところ、十分な固着力が得られた。白い粉（鉛白等）と共に落下していた、剥製表皮微小片の内側にプレキシトルを塗布しても、表側まで浸透せず、濡れ色や変色に至らないことも確認した（図 19）。

これらを受けて、まず剥製本体側及び皮内側に十分な量のプレキシトルを塗り、乾燥後少量のエポキシを載せ、固化後またプレキシトルを塗布し、同様に乾燥固化を待ち、またエポキシを載せる作業を繰り返した。なお、エポキシの剛性を少しでも上げるために、それぞれ充填直後に竹串の底で何度も押して圧縮し、密度を高めた。

エポキシ樹脂に含まれる「ビスフェノール」等の成分が本体や皮に影響する恐れがあること、その固着力（接着力）が非常に強いことから、プレキシトルによる「絶縁層」は、エポキシの影響の軽減や将来的なその除去を見据えた際、一定の効果があるとも判断した。

亀裂部分の接着に際しては、皮の変形や反りを戻し、十分固着させるために、「手（人力）」で該当箇所を 3～4 時間固定し、固着させた。これは亀裂箇所が複数あったため、4 回ほど行った（図 20、21）。

2-15. 作業（耳部分再接合）

耳部分内側（本体側）は凹凸が多いためプレキシトルを厚く塗布し、部分的にエポキシを充填することである程度凹凸をなくしつつ、接着に十分な表面積を確保できるよう調整した（図 22）。

充填を続けたのち、本体側と耳内側の隙間が 5mm 程度となった段階で、耳の再接合を行うこととした。再接合に必要なエポキシの量の加減が難しく、エポキシの代わりに練消しゴムで本体と耳を一時的に接合し、その練消しゴムの量を参照した。

再接合に際して、亀裂部分の接着同様、密着させた状態で硬化するまで、やはり 4 時間ほど手で固定し続け、接着を行った（図 23、24、25）。

2-16. 作業（左耳亀裂箇所接着及び充填、両耳先端部分の接着剤塗布）

左耳の亀裂箇所はプレキシトルのみを用いて充填、接着した。また、両耳先端部分にも数か所小さな皮の破れがあり、微小な鉛白の発生も見られたため、同様にプレキシトルを塗布し、接着した。

2-17. 作業（補彩）

接着後、亀裂箇所からはみ出たエポキシやプレキシトルを外科メスや溶剤で除去し、表面をならした。露出しているエポキシ表面の高さが、周辺の剥製表皮よりやや不足している（低い）箇所はプレキシトルを上塗りし、外科メスや溶剤で表面をならし、高低差をそろえた。その上に水彩ガッシュ（ホルベイン工業）で補彩を行い、色調を合わせた。アクリルケースと接する土台の角部分にわずかにみられた、こすれによる小さな欠損箇所も水彩ガッシュで補彩した（図 26、27、28）。

2-18. 作業（足固定部分の補強）

剥製と土台の接合部分はナットの締め付けに少し緩みがあり、応急的に増し締めを行った。これにより、取扱い時における本体の揺れがやや軽減された。ボルト及びナットには僅かな錆を確認したため、その拡大予防としてパラロイド B72 を塗布し、コーティングを行った。

ボルトの耐久性や強度に不安があったが、その後エックス線で確認したところ、このボルトは十分な長さとおさのある棒状で、剥製胴体部分に達していることから問題はないと判断している。ただし固定方法については、元来の方法と応急的な増し締めでは不十分と判断し、ボルトとナットの隙間に新たに直径 10cm、厚み 5mm のステンレス製の円型スペーサー（ワッシャー）、同じくステンレス製の小型スペーサー、同スプリングワッシャーをかませ、強度を確保した（図 29、30、31）。

2-19. 将来的な状態変化予測

一般に剥製は長期保存が可能といえる。しかし、皮革部分、特に「毛」は褪色が懸念される。このため、展示時における照度の抑制及び積算照度に留意する必要がある。

プレキシトルは安定した素材だが、エポキシが皮革や右耳内部の鉛に何らかの影響を及ぼす可能性は否定できない。また、亀裂の小さかった左耳付け根部分は、プレキシトルによる充填と接着を行ったのみで、鉛及び鉛白が内部に残ったままである。

一連の調査及び処置のために、合わせて約 3 年間アクリルケースを外し、作品（剥製及び土台）を開放状態とした。これによって、損傷（鉛白発生）の原因となる酸性揮発物の「枯らし」も行うことができたと考えているが、その後アクリルケースを被せて、パッシブインジケーターで内部の空気環境を測定したところ、依然酸性傾向にあることが判明した（2019 年 2 月）。

これを受けて、今後は常時アクリルケースを外し、開放状態で保管することを決定しているが、将来的に鉛白が増大し、亀裂（破れ）が再発する可能性はあると考えるべきだろう。しかし、左耳付け根部分の亀裂は小さく、鉛白及び鉛を除去するにはかなり大きく皮を切開する必要があるため、これを行わなかった。

両耳先端部分でも、微量の鉛白発生に伴う僅かな破れが生じていたが、もし鉛の劣化と鉛白の発生が進むようであれば、これらを除去すると耳の形が保てなくなることから、内容物を同一形状のプラスチックなどに代替する必要がある。

なお、制作（1971 年）よりかなり時間が経ったのちに鉛白の増大に伴う亀裂が確認され（2006 年）、その後急激に悪化し、「枯らし」を経た今も作品が酸性傾向にある要因を考察するには、剥製内容物及び土台構成素材の精査が必要となる。これは作品解体を伴うため、現時点では予定していない。

おそらく合成樹脂、合成ワックス、塩化ビニールなどがその構成素材と推測できる「ハム」は、その素材の特性から将来的に確実に脆弱化し、「ハム」のみを再制作する必要に迫られると予測できる。

3. 《豚・pig lib ; 》の修復における留意点

3-1. 損傷状況と修復の必要性

《豚・pig lib ; 》の事例では、「なぜ耳に亀裂が生じ、急激に拡がりつづけたのか」「この亀裂はどこまで進行（悪化）するのか」「どのようにこれを修復するか」が極めて大きな課題だった。その一方で、端的に「耳が大きくこわれている状態で展示が行えない」ために修復が必要で、その修復とは、「こわれている耳をなるべく適切に元に戻し、展示できるようにする」ことに尽きる（本作品は当館の「人気作品」でもある）。ある意味、修復に取り組むにあたり問題点（損傷状況）は明確で、修復によって回復されるべき状況、つまり「耳をなるべく元の状態に戻す」ということも明らかだった。また損傷の原因と損傷箇所周辺の構造から、今回選択した修復方法もいわば消去法的に選択せざるを得なかった方法、または必然性があった方法と考えている。

なお、《豚・pig lib ; 》の（ひとまずの）修復完了は2017 年3 月31 日で、翌4 月1 日より館内展示（常設展示）を行った。これは館内外を問わず、約8 年ぶりの展示だった（図32、33）。

3-2. 剥製内部構造及び素材の情報収集における反省点

既述のとおり、剥製の耳内部に鉛板が使用されている可能性は予測していたが、耳の付け根にあたる損傷箇所内部にも鉛があり、これが亀裂の原因であることは全く想像していなかった。もし筆者による尼崎剥製標本社への事前確認がよりの確であれば、早い段階で損傷箇所における鉛の存在とその影響を推測し、その後の作業時間と労力を軽減できたかもしれない。これは、本件全体における反省点である。

3-3. 「可逆性の原則」とエポキシ樹脂の使用

本件において、亀裂（裂け）の充填及び接着用に、接着力が強い一方、「可逆性」の低いエポキシ樹脂を用いた。これは既述のとおり、内部に板状の鉛が残る「耳」の自重を長期的に支えるためには、十全な接着力が不可欠だろうと判断したためである。

エポキシの成分が剥製本体や皮に影響する恐れがあること、その固着力が非常に強いことから、プレキシトル D498 による「絶縁層」は、エポキシの影響の軽減や、後に問題が生じた際の除去を見据えた際、効果が期待できると判断した。この方法により、作品（剥製）にはプレキシトルが接しているのみであって、エポキシはどの部分においても作品（剥製）に直接触れていない、ということになる。

プレキシトル D498 は可逆性に優れており、使用したエポキシパテは固化後も一定の柔軟性があるため、外科メス等による切削が可能である。これは、可逆性の低いエポキシを選択せざるを得なかった一方で、「可逆性の原則」になるべく近づく

よう、可逆的な「処置方法」となるよう留意したものでもある。

「可逆性」について、保存修復の四原則のひとつとして、「修復は最低限の処置にとどめるべきこと」「(主に絵画の) 補彩は判別可能とすること」「修復材料は対象物(主に絵画)の素材と適合すること」とともに、「修復には可逆的な方法及び素材を用いること」を提唱したのが、イタリアのチェーザレ・ブランディである。

その著『修復の理論』(1963年)で展開されたブランディの「可逆性」に関する主張は、現在でも美術品を含む「文化財」の修復における「原則」として、効力を保っている。様々な文化財が無数に存在する日本の保存修復の分野でも、また保存修復に関する国内唯一の学会である「文化財保存修復学会」でも、「可逆性の原則」は大きな前提となっている⁽³⁾。

「文化財」全般の修復において、可逆的方法及び可逆的素材を用いることで、後に問題が発生した際に、より安全に「修復前の状態に戻せること」は、やはり合理性があると思われる。またはその背景として、過去における不可逆的な方法や素材による「修復」で、深刻な被害を受けた文化財が少なくないことも挙げられるだろう。

例えば、油彩画全般の現代的修復処置において、各種接着剤として水性の膠や、除去または軽減が可能な修復用に開発された合成樹脂を用いること(パラロイド B72 やプレキシトル D498 の使用もこれに該当する)、ニスとして再軽減(再除去)が容易な天然樹脂や合成樹脂を用いること、絵具層欠損部の充填材として同じく膠や合成樹脂を用いること、補彩には水彩絵具や合成樹脂絵具(アクリル絵具)を用いることなどは、「可逆性の原則」に基本的にあてはまる。近現代の「油彩画」は絵具層が脆弱であることが少なくないが、予めその「油彩画」の技法、構造、状態を的確に把握し、そのうえで修復材料を適切に選択すれば、「オリジナリティ」を損ねることなく処置を行うことが可能であり、基本的に「可逆性の原則」に則ることができるといえる。

しかし、「現代美術作品」の修復では、この「可逆性の原則」の適用が極めて難しい場合も少なくないを考える。筆者は《豚・pig lib》以外でも、特に立体系の現代美術作品や建築模型の修復でエポキシ樹脂を用いた経験があるが、実は国内外で現代美術作品に限らず、古文化財の修復においても、エポキシをはじめとする可逆性の低い素材の使用例はある。これらは基本的に、該当部分の構造的または重量(荷重)的理由から、十分な強度が必要な場合となる⁽⁴⁾。

冒頭に述べたとおり、「現代美術作品」においては、様々な素材を用いて、平面作品であっても立体性を帯びる作品や、複雑かつ繊細な形状の(しかも大きくなかなか重量のある)立体作品が数多くある。これらは素材的、構造的に負荷が掛かりやすく、地震や輸送だけでなく、お手触れや自重そのものでも容易に損傷が生じうる。

それが明らかに「損傷」と認識される場合に限られるが、その対処として可逆性の高い接着剤ではどうしても接着力が弱く、強度が保てない。そしてこの場合は、当然ながら一時的な展示すら困難となる。このとき、エポキシ樹脂をはじめとする、強力かつ可逆性の低い接着剤を選択せざるをえないことはありうると考える。

もちろん、可逆性の低い素材を選択するとしてもなるべく可逆的な処置方法をとるなど、「可逆性の原則」に留意することは不可欠と考えるが、少なくともブランディの主張は、主にイタリアにおける古典絵画等を中心とする「古文化財」を想定しており、今日の、いわゆる「現代美術作品」の状況を想定していないと指摘できる。また、例えば堅牢な絵具層をもつ古典絵画(油彩画)に対する「可逆性の高い」ニス層や、適切な用法であったとしても素材に含浸した「可逆性の高い」接着剤も、

(3) チェーザレ・ブランディ(小佐野重利監訳、池上英洋、大竹秀美訳)『修復の理論』三元社、2005年、Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, pp.257-307、及び神庭信幸『博物館資料の臨床保存学』(武蔵野美術大学出版局、2014年)、p.149。

(4) Heuman, J., eds. *Material Matters: The Conservation of Modern Sculpture*, Tate Gallery Publishing, 1999, pp.60, 124, Keneghan, B., and L. Egan, eds. *PLASTIC: Looking at the Future and Learning from the Past*, Archetype Publications Ltd., 2008, pp.33, 47, 61、及び園田直子編『国立民族学博物館調査報告 36 合成素材と博物館資料』(国立民族学博物館、2003年)、pp.24, 77-91, 103-112, 127, 133, 139-140。

状況によって、また極めて微細な部分において完全な除去は難しく、ときに「不可逆的」ともいえる⁽⁵⁾。

「可逆性の原則」は修復処置全般に際して留意すべきではあるが、やはりあくまでも「原則」であり、「文化財」への処置として一般的で、「可逆性が高い」とされるニス再塗布や接着剤含浸などにおいても、必ずしも適用しきれない局面があるといえるのだろう。この局面を内包しつつ、さらに素材及び構造的脆弱性を帯びるような、「(《豚・pig lib;》をはじめとする)現代美術作品」の修復では、おそらくその適用が一層難しく、ある種の「限界」があるとさえみなせるのかもしれない。

4. 「現代美術作品の保存修復」周辺における「課題」と「限界」

余談だが、筆者が「現代美術作品」に仕事として関わるようになったのは1998年である。その後、前職である森美術館に着任したのは2002年だが、当時は「なぜ現代美術に保存修復（またはコンサヴァター）が必要なのか」、もしくは「現代美術に保存修復は不要」という意見が少なからずあり、それらは「文化財」の保存修復の専門家や、「現代美術」を専門とする美術館学芸員からも寄せられた。このような意見は専門領域内外において、今も存在すると思われる。或いは「現代美術作品は、そもそも残るように（保存できるように）作られていない」という意見も、当時から現在に至るまで頻繁にみられる。

ところで、日本語としての「文化財」には近現代美術作品も当然含まれるはずだが、日本で「文化財」という言葉が使われる際は、基本的に近現代美術作品が含まれていないように感じられる。だとすれば、最近よくいわれている「観光立国のための「文化財」の活用」においても、近現代美術作品は除外されるのかもしれない。

まず、「残るように作られていない現代美術作品」を、長期保存が前提となる「公共財」として、「美術館（もちろん国公私立を問わず）」に収蔵すべきか、という「問い」に対しては、その物理的な脆弱性を含めて、現代美術作品にみられる表現の「多様性」または「多様化」は、社会変化や時代性を背景として必然性があること（大量生産と大量消費に依拠せざるを得ないような現代社会では、何であれ長寿命なものは作りにくいこと）、必ずしも物理的脆弱性が作品の優劣につながらないこと、これらを排除すると、多くの「現代美術作品」だけでなく、それと密接に関わる「近代の美術品や工芸品」の否定（または「多様性」の否定）につながりうることから、やはり、「美術館」の収蔵対象になると考えられる。

また、例え「寿命が短い」としても、その作品の重要性が認められるのであれば、その作品が「存在する」あいだの保存及び修復は求められる。これら作品群をよりよい環境で保存し、状況に応じて修復し、作品の研究と作品を軸とした教育、そして作品展示を実践できる場合は、（今のところ）美術館以外にないと思われる。或いは現代の私たちが古文化財とみなすもののなかには、民族資料のように、そもそも長期的に残すことが目的とされていないものも博物館資料として収蔵されている。ただし、行き過ぎた作品（資料）寿命の延命は、ときに作品（資料）そのものに干渉する危険性を帯びるとも考えられる。

「堅牢」とされる古文化財全般において、ヨーロッパの古典絵画、伝統的な油彩画を含めて、既に失われた作品（や資料）が無数にある、ということにも留意すべきではないかと思われる⁽⁶⁾。個別の検証は極めて難しいだろうが、既に失われた作品のなかには、自然災害や戦災だけでなく、必ずしも堅牢な構造ではなかったために、物理的に脆弱であったために失われた作品もあるのではないかと思われる。或

(5) Nicolaus, *Handbuch der Gemälderestaurierung*, 1998, pp.88, 213-214, 229-230.

(6) Friedländer, M. J., *Von Kunst Und Kennerschaft*, Ullstein Bucher, 1955, pp.164-165 [千足伸行（訳）『芸術と芸術批評』（岩崎美術社、1968年）、pp.221-222]。

いは、現存する古文化財は他よりも長い時間の流れに耐えられる堅牢性があったからこそ、現存している側面もあるのかもしれない。例えばヤン・ファン・エイクの現存作品はわずか 20 点程度とされているが、ファン・エイクがその生涯において、あのような、いずれも極めて高い水準のわずか 20 点程度のみを制作したとは、やはりどうしても考えにくい⁽⁷⁾。同様に、レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》が現存していることは、やはり奇跡的で例外的、といえるのだろう。

「(現代の) 作家は保存修復を行いやすいよう、素材や技法に気を付けるべき」という意見もあるが、先述のとおり「現代」の作家による実践は、当然ながら「現代社会」の在り様を背景として必然性があること、さらに素材や技法の選択にある種の「制限」が行われることは、「表現の自由」に抵触する可能性もあると考える。

確かに、現代の作家は作品の永続性を主眼としていないことも多いかもしれないが、古典絵画の巨匠と呼ばれる画家の「素描」や「習作」のなかには、耳ばかり描かれているものや手ばかり描かれているもの、いくつかの色を支持体に単に塗っただけのようなものなど、あくまでも鍛錬や試行錯誤の類が結果として残ったもので、作家自身はおそらく第三者に観てもらうことや、永く残す「意図」がなかったと思われるものを、後世の私たちが「某作者作」としてキャプションを添えて展示し、保存し、研究している例がある。或いは「美術」の領域以外でも一般的に行われていることだが、研究または「公益」のためとはいえ、個人のごく私的な日記や手紙が、遺族の了承があるにせよ、保存され、後に公開（出版）され、否応なくある種の「公共物」となることも近い話かもしれない。

さて、筆者が「現代美術作品」の保存修復に携わるようになってから 20 年以上が経ち、国内の状況は若干、しかし明らかに変化していると感じる。現代美術を専門的に扱う美術館もいくつかつくり、特に現代美術作品を用いた各地のビエンナーレ、トリエンナーレの類が劇的に増えた。また近年、「現代美術作品の保存修復」をテーマとするシンポジウムも少なからず開催されている。しかし、「現代美術作品の保存修復」の現場における実践、そのための具体的、社会的体制に関しては、20 年以上前と特に状況は変わっていないように思われる。

「現代美術作品の保存修復」に関するシンポジウムをはじめとする議論が、オープンに、たびたび行われていること、その背景としておそらく社会全体の関心（または「問い」）の高まりがあることは、歓迎すべきことでもあるかもしれない。そしてそのような議論が行われることで、確かに成果もあるはずである。筆者自身もそこから得た知見は多い。

しかし、古文化財であれ現代美術作品であれ、また洋の東西を問わず、「保存修復」の領域とはそもそも実学的傾向が強いということ、つまり保存修復の基本的な目的とは、実際に、具体的に対象物を保存し、修復し、守る（救う）ことの効果的な実践といえる。そして、ときにどのようなかたちであれ、どのような領域であれ、または組織内の閉鎖的な会議の場であれ、公開シンポジウムの場であれ、「議論」が重ねられてもそれが抽象の域を出ず、実践や具体性に必ずしも結びつかないことも、どうしても生じるのだらうと思われる。

先述の通り、《豚・pig lib ; 》は損傷の状況が明らかであり、またそれが進行性のものであり、従って修復計画の策定は難航したもの、処置の必要性は明白で、緊急を要するものだった。しかし、「現代美術作品」のなかには、どの状態を「破損」や「損傷」と判定するのか、何をどう、どの程度処置するか、或いはしないのか（何を「オリジナル」と認識するか）の考察や検討が不可欠な事例も少なくない。

伝統的な油彩画の修復においても、「画面洗浄」や「補彩」のあり方について、キュ

(7) 小林典子『ヤン・ファン・エイク 光と空気の絵画』（大阪大学出版局、2003 年）、pp.92-93。

(8) 「洗浄」については Walden, S., *The Ravished Image: Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, St Martins Pr, 1985、森直義『修復からのメッセージ』（ポーラ文化研究所、2003 年）、pp.130-131、158-166、Bomford, D., J. Dunkerton and M. Wyld, *A Closer Look: Conservation of Paintings*, National Gallery Company, London, 2009, pp.6-11、及び Bomford, D., *Pocket Guides: Conservation of Paintings*, National Gallery London, 1997, pp.72-75、相澤邦彦「油彩画の「洗浄」における諸問題」（『兵庫県立美術館紀要』2014 年）及び相澤「近代洋画における汚損軽減とニス層軽減について」（2017 年）。「補彩」については Nicolaus, *Handbuch der Gemälderestaurierung*, 1998, pp.257-260。

レーターや美術史家などを交えた議論が絶えずあるが⁽⁸⁾、現代美術作品の直接的な修復や間接的な予防保存処置の個別の方法や計画は、専門領域を超えて、多角的かつ丁寧な議論を繰り返す必要が少なからずある。或いは保存修復以前に、展示について、さらには美術館に「収蔵すること」について、繰り返し議論が必要となることもあるだろう。

しかし、いずれの場合においても、議論の着地点をどこにするか、どう結論づけるかが重要となる。そもそも議論の末に至った結論の妥当性について、さらに、一定期間を経たのちに、依然その「結論」に妥当性があるかということも検証されるべきかもしれない。

「作品をどう扱うか」「作品にどう向き合うか」「作品をどう解釈するか」の考察や議論と連動して、現代美術作品の保存修復において、或いはその美術館における収集や展示、または研究において、作家や作家周辺の人々への「インタビュー」を行うことが不可欠となる事例が多いのは、間違いないだろう。

しかし、仮に同一人物に複数回インタビューを行ったとしても、その内容が全く同じということはなかなかないはずである。人間の体験した「出来事」が、「経験」や「記憶」になっていくなかで、実際とは微妙に（または大きく）異なる可能性は十分にあるだろう。また、必ずしも「言語化（活字化）」できない「美術品」について言葉を用いて語るということは、それが仮に作家が自身の作品について語る場合であれ（或いは作家だからこそ）、言葉にした瞬間にこぼれていく要素、微妙に変化する要素もあると思われる。それ以前に、「言葉」そのものは人間の活動において基本的かつ不可欠なものといえるが、その一方で、「言葉」や「言葉によるコミュニケーション」自体に、どうしても「限界」があることも否定できないだろう。

インタビュー内容を根拠として修復や再制作を行うにしても、そのインタビューの際に美術館（実行者）側は、無意識的であれ何らかの方向性に「誘導」を行っていないか、そのインタビューで得られた作家または作家周辺の人々の言葉は、修復方針を決める際の前提足り得るのか、インタビューによって「言葉」をどう引き出すのか、または引き出せるのか、基本的に断片的な情報群であるインタビュー内容をどう吟味し、解釈し、編集するのか、それをもとに何を推測するのかなど、留意しなければならない点は少なくないはずであり、これらを見越したうえでインタビュー内容をときに絶対的に信頼せず、参考情報にとどめることが現実的かもしれない。そして、これが作家周辺（遺族、弟子や助手、ギャラリーなど）へのインタビューであれば、更に注意が求められると考えていいのだろう。

なお、《豚・pig lib : 》の修復のために、剥製を制作した尼崎剥製標本社にたびたび問い合わせを行うことで（「インタビュー」に等しいと思われる）、貴重な情報を得ることができたが、その一方で反省点があることも既述のとおりである。

「インタビュー」によって、該当作品の保存修復のために作家や作家周辺の人物から得たい情報とは、端的に「作家の意図」とよばれることの周辺領域の情報といってもいいのかもしれない。「オリジナル」である美術品を認識する際に、また保存する際に、特に現代美術作品においては当然ながら「作家の意図」を優先すべきではある。しかし、「作家の意図」とはそもそも何か。

作家が作品を作るとき、全てが明確で積極的な計画や意図（意識）、或いは「コンセプト」のもとに行われるわけではない、とする指摘もあるが⁽⁹⁾、「作家の意図」は、「意図」であることにくわえて、必ずしも「意図的」ではない「手」というほうが適している局面もあるのだろう。これは作家が基本的なアイデアを出し、作家が抱えるアシスタントやスタッフが直接的に「制作」している場合や、ある種の「外

(9) 森田亜紀『芸術の中動態』（萌書房、2013年）、及びFriedländer, Von Kunst Und Kennerschaft, 1955, pp.95-96〔千足（訳）『芸術と芸術批評』（1968年）、pp.124-125〕。

注」が含まれる場合は（《豚・pig lib；》はこれにあてはまるだろう）、さらにその傾向が強まるかもしれない。そして、作家の「意図」や制作欲求は、実践可能な「技法」と選択可能な「素材」による、技術的、物理的制約内（範囲内）でのみ実現できる、という側面がありうることに留意すべきかもしれない。

時間（時系列）的にも、物質的にも、ときにおびただしい仔細の蓄積または総体としての一個（一件）の作品に向き合うときに、「作家の意図」や「作家の手」をどう認識し、判別し、共有するかは、作家が存命であれ不在であれ、ときに専門領域を超えて複数人で対応し、やはり時間をかけて丁寧に議論するしかないのだろう。しかしここでも同様に、その議論における「言語化」には、どうしても限界があるように思われる。

現代美術作品において、「タイム・ベースド・メディア」と呼ばれる作品、つまり「パフォーマンス」的要素を含む作品、また時系列を伴う複雑なインスタレーションや映像作品などにおいて、それらを美術館に収蔵する際に、作家の「指示書」とは別に、展示や「再現」のための「仕様書」または「契約書」のようなものを作成する場合がある。

この「仕様書」や「契約書」には、特に作家不在時において、美術館（第三者）側がその作品をどう展示するか、どう「再現」しうるかの詳細が記載されるが、ときに膨大な量となる。ここでも作家及び作家周辺へのインタビューが欠かせないが、それを両者が同意しうる「仕様書」や「契約書」にまとめるには、当然ながらかなりの労力と時間を要する。極めて「不定形」な作品形態を、様々な制限や条件がある「美術館」に「収蔵」する際には、「指示書」の有無を問わず、「仕様書」や「契約書」などへの「文書化」が不可欠となるが、この「文書化（言語化）」にも同様に「限界」があると指摘せざるを得ない。その一方で、上記はじめ特定の作品群を美術館に「収蔵」する際には、おそらくこれが今のところ唯一の方法かもしれない。

「議論」「インタビュー」「仕様書」や「契約書」作成を含む「言語化」において、或いは他の取り組みにも該当することだが、特に国内の美術館に限って考えた場合、現実的に人数や予算が足りないことが「限界」でもある。日本において、そもそも学芸員を含めた美術館におけるスタッフ総数の不足、組織力や財力の不足、時間や体力の不足は否めない。そのなかで複数人または全員で、時間をかけてひとつの案件に向き合うと、当然他の業務に支障が出る。

例えば、存命作家による現代美術作品の修復に際して、「制作」の要素を一切含まない「修復」を適切に実践するためには、基本的に作家自身がこれを行うべきではなく、保存修復の専門家が行うことが「原則」といえる。しかしその作品の素材（機械部品や電子機器含む）や構造等の特殊性により、作業を担える専門家が見つからない場合などは、それが館蔵品であっても、（コンサヴァターを中心とした美術館側が逐一確認することが前提ではあるが）例外的に作家が「修復」を行う方が合理的な場合もあるだろう。ただし日本の現状を鑑みると、美術館における時間的、予算的、人的制約（限界）により、作家に「修復」を依頼せざるを得ない状況もあるかもしれない。

人的制約（限界）またはスタッフ総数の不足に関しては、美術館専属のコンサヴァターの不足も指摘しなければならない。美術館における保存修復全般に取り組むには、その軸となる専属のコンサヴァター（修復技術寄りであれ保存科学寄りであれ）の在り方が重要だが、日本には今日多くの美術館があり、そこには主に近現代の、非常に多岐にわたる種類の、膨大な数の「文化財」が収蔵されているにもかかわらず、常勤の保存修復担当者を置いている美術館は、国公私立を問わず数える

ほどしかないという状況がある（現時点で10館程度だろう）。これは、欧米の美術館はもちろんのこと、古文化財を扱う国内の「博物館」と比べても明らかに差があると指摘できる。

特に、美術館内外を問わず、「現代美術作品」に対応できる修復家、保存科学者が国内では非常に少ない。既に損傷や劣化が進んでいる現代美術作品及び近代美術作品に実際に対応するために、人材育成、修復処置例や研究成果の蓄積と発表（公表）、情報発信と情報共有が急務であることは、おそらくいうまでもないことだろう。

海外、特に欧米の「ミュージアム」や「保存」の体制を、必ずしも「模範的」または「先進的」と捉えるべきではないと考えるが、参考までにフランスでは、美術館直属の保存修復担当者による体制が整っているのは、実はあのルーブル美術館やオルセー美術館ではなく、近現代美術作品を扱うポンピドゥ・センターである。またベルギーでは、保存修復の専門家を美術館に置かないことが一般的だが、例外的に「現代美術作品」を扱う美術館には保存修復の専門家が置かれている。これについて、以前ベルギー王立美術館のキュレーターと話した際に、「現代美術作品には様々なケアがどうしても必要になるからです。あなたなら、わかるでしょう？」と問われたことが、強く印象に残っている。日本の現状を勘案しても、やはり「博物館」よりも近現代美術作品を扱う「美術館」にこそ、コンサヴァターの常勤が求められるのではないかと考える。

そもそも日本の、自然環境としての「風土性」は、寒暖、乾湿の差が激しいことが美術品を含む「文化財」に直接的に影響しやすいだけでなく、虫カビの害も容易に発生すること、さらに、地震や火山活動、大型台風や集中豪雨、洪水や高潮、土砂災害、大雪など、各種自然災害の多さは世界的に群を抜いているうえに、近年その発生数は増加傾向にあることなど、日常生活においてはもちろん、美術品を含む文化財にとって過酷な環境といえる。

筆者は現在大学で講義をする機会を得ているが、そのなかで学生から寄せられた、「日本は虫やカビが発生しやすく、地震も多いのに、なぜ保存修復担当者が少ないのか」という質問や、「日本自体、美術品にやさしくない」という感想には、「美術館」の現場で働く者として、考えるべき大きな問題が含まれていると思われる。

様々な理由から、日本の美術館や博物館に専属する保存修復担当者の数は、おそらく今後もなかなか増えないだろう。しかし、仮に国内の美術館全てにコンサヴァターが常駐したとしても、もちろん限界がある。それ以前に、キュレーターとコンサヴァターの専門的分業があるにせよ、美術館が担う全体の仕事量やその質に比して、スタッフ総数が圧倒的に少ないなかでの「分業」とは、必然的に緩やかなものとなる。しかも、コンサヴァターが常駐するとしても1人がせいぜいであり、国内の多くの「美術館」でみられるように、コンサヴァターが展覧会や常設展示を兼務する通例がある。

どのような「分業」でも、他業務の一定の認識は必要ははずだが、日本の美術館においては、コンサヴァターがキュラトリアルな仕事を認識すること、またキュレーターがコンサヴェーションを認識すること、つまり他領域間の相互理解や多角的視野が、いわゆる「マス・コンサヴェーション」を含む美術館運営全体のために、一層求められるように考えられる。ただし、専門領域を超えて積極的な「実践」に至る場合は、「危うさ」も生じると思われる。

さて、現在私たちのまわりにある多くのものと同様に、美術館を含む「ミュージアム」は、ヨーロッパにおける近代化の過程で発明されたもので、日本はそれに倣って「ミュージアム的なもの」を作り始めた、といえるかもしれない。その後

現代にいたるまで、欧米のミュージアムの変化にその都度影響を受けてきた一方で、「ミュージアム」の在り方や活動そのもの、体制面としてのスタッフ数、予算規模、専門的分化の度合いなど、欧米と日本のそれは、やはり他の多くのものと同様に、明確に異なると考えていいのだろう。

学問的な保存修復の領域も、近代以降欧米から輸入（流入）したものである。「油彩画」など西洋由来の領域はいうまでもないが、表具や仏像修復についても欧米の保存修復の理念が影響している。或いは「ミュージアム」の基本機能には広い意味で「保存」が含まれるため、これは当然であり、必然性があるのかもしれない。

ヨーロッパにおける「ミュージアム」の成立において、「帝国主義」や「植民地主義」、そして「オリエンタリズム」が少なからず影響している、或いは連動しているという指摘が複数ある⁽¹⁰⁾。これについて筆者は、「ミュージアム」と密接な関係がある「保存修復」の領域においても、同様の現象がありうる、と考えている。

例えば、大英博物館の「エルギン・マーブル」の問題がある。これらギリシャ期に制作されたパルテノン神殿の大理石彫刻群は、19世紀に正式な了承なくイギリスに持ち帰られ、大英博物館に収められたといわれている。ギリシャは繰り返し「エルギン・マーブル」の返還を求めているにもかかわらず、今日にいたるまで返還されずにいる。

返還を拒み続けるイギリス側の議論や回答において、「大英博物館にある方が大気汚染の影響を受けない」とか、「イギリスに移し博物館に収めたことで他からの破壊や略奪を免れた」というような、いわばイギリスの「保存体制」の優位性や先進性に依拠するような見解も見られる。しかし一方で、1930年代後半に大英博物館で行われたずさんな洗浄作業によって、該当彫刻群の、オリジナル表面の大部分が乱暴に削られ、失われたのである⁽¹¹⁾。

ただし、日本もその（欧米に倣ったような）「帝国主義」、「植民地主義」により、朝鮮半島及びアジア諸地域に対する「文化財返還問題」の当事者であり、今も日本にはそのような文化財が少なからず存在するといわれている。また、日本が植民地化して、その植民地の文化や歴史に関する「博物館」を現地に作ったことで、「日本によって（その植民地の）文化が守られた」とする当時の日本側の記述も確認できる⁽¹²⁾。

他にも、例えばヨゼフ・ボイスには、作家であると同時に、或いはそれ以上に、「社会活動家」または「革命家」的側面があるといっている⁽¹³⁾。しかしドイツで頻繁に行われるボイスの展覧会や、同国内ほぼ全ての美術館で展示されている「作品」のなかには、本来であれば、「社会活動家的」「革命家的」ボイス本人がそばに居ないと成立しないものも少なくないように思われる。

筆者がドイツで初めてボイスの「展示」を見た時点では、その「社会活動家」「革命家」的側面をまだ知らなかったが、「展示」からはそういった作家の姿は全うかがい知れず、想像できなかった。おそらく、そのような「鑑賞者」は筆者だけではないとも思われるが、もしそうだとすれば、当然ながら「実際」とは異なる「イメージ」が無数に出来上がることになる。そしてこれは、いわゆる「作品が鑑賞者によって様々な解釈されうる」ことではないのだろう。

既にボイスが他界しているにもかかわらず、「作品」にタイトルキャプションのみで、解説文すらなく整然と展示されている状態、ボイス的側面を帯びない作家と何ら変わらない展示の状態、そして、もしその「作品」と「展示」のために「保存修復」が実践されている状況すらあるとすれば、あくまでも私見ではあるものの、そこには一般的な展覧会の意図や展示の意図とはやや異なる「意図」、すなわち、

(10) 吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』（講談社学術文庫、2010年）、松宮秀治『ミュージアムの思想』（白水社、2003年）、村田麻里子『思想としてのミュージアム：ものと空間のメディア論』（人文書院、2014年）、及び石井正巳編『博物館という装置 帝国・植民地・アイデンティティ』（勉誠出版、2016年）。

(11) 「エルギン・マーブル」については St. Clair, W., *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford University Press, 1998、朽木ゆり子『パルテノン・スキャンダル』（新潮選書、2004年）、及び Jenkins, T., *Keeping Their Marbles*, Oxford University Press, 2018。その「洗浄」の問題は St. Clair, 1998, pp.291-313, 342-345、及び朽木 2004年、pp.164-169。

(12) 石井編『博物館という装置 帝国・植民地・アイデンティティ』（2016年）及び荒井信一『コロニアリズムと文化財—近代日本と朝鮮から考える』（岩波新書、2012年）。日本の「植民地」における文化保存に関する記述は石井編 2016年、pp.172-178。

(13) Beuys, J., and M. Ende, *Kunst und Politik: Ein Gespräch*, Freie Volkshochschule Argental, 1989 [丘澤静也（訳）『芸術と政治をめぐる対話』（岩波書店、1992年）]。

今日の「アート」をめぐる競争的な（欧米主導的な）国際舞台に「ヨゼフ・ボイス」を強力に送り出し、「歴史（美術史）を書く」ために、或いは「国」としての意向すら背景として、美術館を含めたアカデミックな一群による何らかの意図（戦略）のようなものが織り込まれ、ある種の「誘導」が静かに行われているのではないかと想像してしまう。

他の国でも、ボイスに関してはドイツ同様の展示を見ることができる。それらは単にドイツの手法に倣っただけかもしれないし、上記の「国の意向」のようなものは（おそらく）ないのだろうが、もしかするとそこにもやはり何か「別の意図」があるのではないかと、とも想像してしまう。

また1994年に、パリでパフォーマンスとして実施された村上三郎の「紙破り」は、その後、破られた紙及び外枠のみが専用の展示台に固定され、ポンピドゥー・センターの収藏品となり、常設展示の対象となっている。さらに、その「収藏品（同館では「再制作」とされている）」は他館の借用対象にもなっていると聞く⁽¹⁴⁾。「紙破り」に関する同様の事例は他にもあるようだが、展示台を新設し、そこに固定したことも含めて、パフォーマンスの「結果」であるもののみを収藏品とすること、展示や保存の対象とすることに対して既に批判もある⁽¹⁵⁾。

これは、「ボイス」の例に類似するとも思われるが、それだけではなく、そこには非西欧圏の「何か」を自身の価値観で認識し、分類し、保存するような、「オリエンタリズム」の存在すら感じられる。もちろんここでの「保存」とは、いわゆる美術品の物性を保存（コンサヴェーション）することにとどまらない⁽¹⁶⁾。

このようないくつかの例には、やはり「ミュージアムの成立」に通底する「何か」があるのではないかとと思われる。既述の「耳や手ばかり」「単なる複数の色」の素描や習作、或いはそれ以前のものが「作品」として扱われる行為にも、類似点があるかもしれない。さらに、これらの例では、その作品または作家の評価が必ずしも定まっていなかった（定まっていなかった）こと、または評価を意図的に形成する「余地」が在る（在った）ことも関係しているようにも思われる。

もしそうであれば、他にも同様の事例が少なからずあるのかもしれないが、いずれにせよ今日の状況においてすら、或いは今日の状況だからこそ、欧米の「ミュージアム」の在り方、「保存」の在り方が、必ずしも「模範的」で「先進的」とは言いきれない側面がありうると考える。

保存修復を含む「美術」の領域に限らず、欧米の方法論を「模範」とし、それを日本で紹介するような例が今もあると思われるが、例えば「ミュージアム」をはじめとする多くのものが、既に欧米と日本でその在り様が少なからず異なるように、そもそも「風土性」が欧米と日本では根本的に異なること、欧米による方法論は欧米自身のために形成されており、決して日本にも適用できるように作られてはいないこと、欧米内でも各国で方法論に違いがあり、ときに競争や対立すらありうることなどに立ち返る必要もあるだろう。

もちろん国内外の様々な事例や方法論をはじめ、専門領域外に目を向け、参照することは何においても必須といえるが、欧米の事例や方法論も、あくまでもそのような参照例のひとつ、とみなすべきかもしれない。《豚・pig lib；》の修復では、調べた限りにおいて、欧米に参照できる事例（前例）が見つからなかった。「現代美術作品」の特性のひとつに「多様性」が挙げられることに加えて、「現代美術作品の保存修復」は、「油彩画」や「仏像」のそれと比して圧倒的に歴史が浅い。《豚・pig lib；》と同様に前例が存在しないような状況は、どの地域（国）の誰による作品かを問わず、私たちの周りに無数にある。

(14) 同館公式サイトで所蔵品検索を行うと、該当する「収藏品」(Passage, 8 novembre 1994)は、"Reproduction d'une œuvre"、つまり「再制作」とされている (<http://www.centrepompidou.fr> を参照)。

(15) 稲賀繁美「記憶収蔵庫はどこにあるのか? : 第32回文化財の保存及び修復に関する国際研究集会「"オリジナル"の行方: 文化財アーカイヴ構築のために」雑感」『あいだ』2008年、pp.21-22。

(16) Said, E., *Orientalism*, Pantheon Books, 1978 [今沢紀子 (訳) 『オリエンタリズム』 (平凡社ライブラリー、1993年)]、及び Said, E., *Culture and Imperialism*, Knopf, 1993 [大橋洋一 (訳) 『文化と帝国主義』 (みすず書房、1998年、2001年)]。なお吉見『博覧会の政治学』(2010年、p.215)には、近代日本はヨーロッパにおける博覧会に参加し、そこで「ジャポニズムに訴える展示」をたびたび行ったが、これは「日本がみずから、みずからをまなざされる客体として呈示していく行為」であり、そこには「ある種の媚態が、確実に存在していた」という指摘がある。

現代美術作品の保存修復において、「多様性」とさらなる「多様化」、「言語化」、「インタビュー」を含む「対話」や「議論」、「予算、人員、時間」、素材の寿命の短さとその劣化に関するデータの少なさ、構造的な堅牢性の低さ、或いは作品の「寿命の短さ」、「可逆性」、作品や作家の評価が必ずしも定まっていないということ、国内外における修復事例の少なさ（歴史が浅いということ）、「製品」のモデルチェンジに伴い機材や作品の一部が入手困難になること、しかもモデルチェンジの周期は徐々に短くなっていること、或いは「(作品や周辺器材の) 保管場所がもう無い」こと、そして、「現代美術作品」や「保存修復」がときに認識されていないことなど、いずれも「限界」をはらむ事象ではあるが、これら是对応すべき個別の事例において、単独ではなく、複数（または全て）が同時に作用することがほとんどではないかと思われる。その場合、限界性はより深刻化しうると指摘できる。

或いは、日本における（おそらく海外においても）現代美術作品の保存修復への対応として、「参照可能な事例の集積と発表（公表）」「人材育成」「情報発信や情報共有」などは急務ではあるが、これらが全うに行えたとしても「限界」は明らかに在り続ける。現代美術作品の保存修復における「限界」とは、既に価値づけが行われた文化財全般の保存修復が直面する限界性よりも、はるかに低く近いところに在る「限界」である、と指摘していいようにも思われる。

この状況において、また「現代美術作品」の大きな特性としての「多様性」とさらなる「多様化」を考慮すると、「現代美術作品の保存修復」に関する一括的な「マニュアル」や「ガイドライン」等の策定は、少なくとも現時点では不可能であるばかりか、それよりも緩やかな「(ブランディ的) 原則」を立てることすら難しいといえるだろう。マックス・フリートレンダーの「修復は必要悪である」という指摘は、現代美術作品の保存修復に際して一層的確で、重みを増すのかもしれない⁽¹⁷⁾。一度行われた処置や作業は、それが例えわずかなもので、「元に戻せる」ような介入であっても、「やってしまったこと」として覆らない重さがある。「エルギン・マール」の例に限らず、既に多くの文化財が「修復」の名において「破壊」されたことを私たちは経験し、これを反省したうえで、現代において「修復」を実践する者は、自らの処置を規制しているはずである。

おそらく、「現代美術作品の保存修復」周辺には、様々な難しい「課題」と「限界」がありうるなかで、それでも、少なくとも「私」ができる基本的な活動のひとつは、あまりにも当たり前かもしれないが、やはり「考察」ではないかと考える。そもそも保存修復の実践以前に、その専門的知見を拡げることや、自身の修復技術の向上のためにも「考察」は欠かせない。そして、個別の実践において、さらに事前の計画策定において、緻密な考察と検討は必須となる。

振り返れば、《豚・pig lib ; 》の修復全体を通して、最も時間と労力を割いた作業は「考察」だった。「現代美術作品」の保存修復の実践に際して、やはりこの「考察」が極めて重要と思われる。しかし、今日の「現代美術作品の保存修復」の現場周辺で考察することとは、単に「現代美術」「保存修復」「美術館」を考察するのみでは、不十分とも思われる。

美術館を含む「ミュージアム」や「展覧会（または展示そのもの）」、「保存修復」には、ときに政治性や各種の「イデオロギー」が色濃く反映される側面がありうるにせよ、或いは、「私たち」が「大事なものを」「大事にしたい」と思うこと、「大事なものを」を共有したい、分かち合いたいと思うことが、これまでも、そしておそらくこれからも、世界中の「ミュージアム」や「保存修復」を支えるひとつの側面でもあるように思う。

(17) Friedländer, *Von Kunst Und Kennerschaft*, 1955, p.179. (千足(訳)『芸術と芸術批評』1968年、p.242)。

しかし、昨今の状況を鑑みると、次のような「問い」が想定できるかもしれない。例えば、「大事なもの」がこの社会には無数にあるなかで、「現代美術作品」はどう「大事」なのか。様々な「限界」がある一方、日々膨大な数の「作品」が生まれ続けるなかで、どのように「作品」を選び、どこまで「保存修復」を実践できるのか。そのために「美術館と私たち」はどうあるべきか。表面的には全く別領域の現象や事柄が、瞬く間に、そして複雑に連携しつつ他に影響し、従って変化が激しく不安定で、先行きが不透明で、「多様性」や「格差」「対立」「分断」が進むと同時に、経済的、時間的余裕が減少しているとさえ思われる今日の社会で、「保存」を含めて美術館はどう機能できるのか、などである。

これらがありうるとすれば、先にふれた、20年以上前から在り続けるような、「現代美術作品」や「保存修復」をめぐるいくつかの「問い」と近似する、といっていだろう。それは、「現代美術作品の保存修復」周辺で、自発的に考察すべき「課題」というよりも、社会的に何らかの「回答（応答、情報発信、説明責任）」を迫られている「課題（問い）」、といえるように思われる。そしてこのとき、おそらくこの「課題（問い）」の背後に在り、しかも密接に関わると同時に、その考察に際して軸となりうるもの、または考察を支援し、補強しうるもののひとつとして、あくまでも私見にすぎないが、「公共性」の概念が挙げられるのではないかと考える⁽¹⁸⁾。

「公共性」は、誰もが関わるといえるほどの広範囲に及びつつ、なかなか精確に言い表すことが難しく、様々な解釈されうる概念かもしれないが、少なくとも、「私」「私的」「画一性（単一性）」と対極的に位置するような、「社会的」「相対的」「多様性（複数性）」概念、ある種の「共生」「共存」的概念と捉えることは、おそらく誤りではないように思われる。そして、「公立施設」「税金使用（公的資金適用）」などの「公」は、「公共性」に関わることのひとつに過ぎず、ときに「公共性」にすぐわなないことすらありうる、と考えることも、おそらく誤りではないと思われる。

だとすれば、本論で述べた《豚・pig lib;》における修復や保存の行為も、また本論でふれた様々な事例や事柄も、そして「活字化」及び「複製化」される本論そのものも、基本的に「公共性」と関与するといえるのだろう。それ以前に、現代美術作品を含む「文化財」は、何らかの「公共性」を帯びるからこそ、高度に専門的な「保存修復」の対象となりうる、といえるのかもしれない。或いは、「美術館（もちろん国公私立を問わない）」「展覧会（または展示そのもの）」「現代美術作品の保存修復」と「公共性」が全く切り離せないが為に、様々な「課題」や「限界」に直面するとも考えられる。そしてこれからは、「現代美術作品の保存修復」を含む、この社会を構成する個々の要素が「どのように「公共性」と関わるか」が、より一層問われると思われる。

「公共性」を背景とするような「課題（問い）」に、ときに「公共性」と対立しうる「私」が向き合うこと、応えること自体が、本質的に決して容易なことではないのだろう。しかしその一方で、「私」は少なくとも、「考察」を試みることは始められるのだろう。例えばかつて、あのハンナ・アーレントが、その「全体主義」と「公共性」周辺に関する様々な言説のなかで、繰り返し、鋭くかつ穏やかに指摘し、そして徹底的に実践したことには遠く及ばないとしても、様々な制約や障壁が在り続けるなかで、それでも「私」が多角的に「考察（思考）」すること、それを丁寧に、冷静に表明し、さらに公平かつ建設的に対話または議論することができれば、或いは「低くて近い限界」の多いような、「現代美術作品の保存修復」周辺の諸課題に際しても、何らかの可能性を見出せるのかもしれない、と考えている⁽¹⁹⁾。

(18) 齋藤純一『公共性』（岩波書店、2000年）の冒頭で、「日本の社会で「公共性」という言葉が人口に膾炙（かいしゃ）するようになったのはそう前のことではな」く、その時期を具体的に「1990年代を迎える頃から」とする指摘がある。また村田『思想としてのミュージアム』（2014年、p.226）において、「日本の博物館は、公共性とは何かという議論を、これまでほとんどしてこなかった」という指摘がある。同書（村田2014年、p.255）では、「公共性」について「この言葉がそもそも謎だらけである」とも述べられている。

(19) Arendt, H., *Between Past and Future*, Penguin Books, 1954（引田隆也・齋藤純一（訳）『過去と未来の間』（みすず書房、2011年））、Arendt, H., *Responsibility and Judgement*, Schocken Books, 2003（中山元（訳）『責任と判断』（ちくま学芸文庫、2016年））、Arendt, H., *Vita activa oder vom tätigen Leben*, Piper, 2002（森一郎（訳）『活動的生』（みすず書房、2015年））、Arendt, H., *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1998（志水速雄（訳）『人間の条件』（ちくま学芸文庫、1994年））、及び Arendt, H., *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Penguin Classics, 2006（久保和郎（訳）『エルサレムのアイヒマン 悪の陳腐さについての報告 新版』（みすず書房、2017年））など。『活動的生』及び『人間の条件』のなかで、アーレントは端的に「人間の知っている最高の、かつおそらく最も純粋な活動である思考という営み」（Arendt, 2002, p.14（森（訳）2015年、p.9））及び Arendt, 1998, p.5（志水（訳）1994年、p.16））と述べている。また『エルサレムのアイヒマン』では、アイヒマンについて「思考する能力一つまり誰か他の人の立場に立って考える能力の不足」（Arendt, 2006, p.49（久保（訳）2017年、p.69））、「恐ろしいほどノーマルだったし、今でもノーマルであるということ」「この正常性はすべての残虐行為と一緒にしたよりもわれわれをはるかに慄然とさせる」（同 p.276（pp.380-381））、「まったく思考していないこと—これは愚かさとは決して同じではない—、それが彼があ時代の最大の犯罪者の一人になる素因だったのだ」（同 pp.287-288（p.395））と述べている。

謝辞： 吉村益信《豚・pig lib;》の修復において、尼ヶ崎研氏（尼ヶ崎剥製標本社）、森田恒之氏（国立民族学博物館名誉教授）、下稲葉さやか氏（千葉県立中央博物館）、塚田全彦氏（東京藝術大学）、乗名彩香氏（愛知県美術館）、Roger Griffith 氏（MoMA）、Hana Streicher 氏（ベルリン国立博物館群ノイエ・ナショナルギャラリー）、Chantal Quirot 氏（修復家）、Patricia Smithen 氏（修復家）、園田直子氏（国立民族学博物館）、日高真吾氏（国立民族学博物館）、古田嶋智子氏（東京文化財研究所）よりご助言、ご協力を賜りました。記して深く感謝申し上げます。

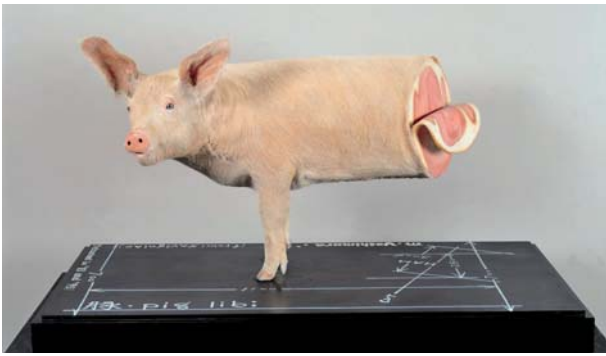


図1 作品全図。

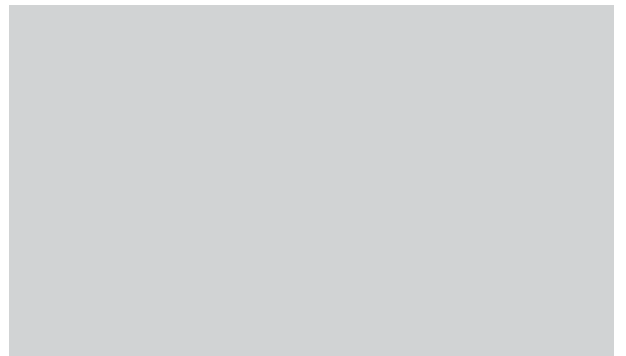


図2 剥製右耳付け根の亀裂確認（2006年）。

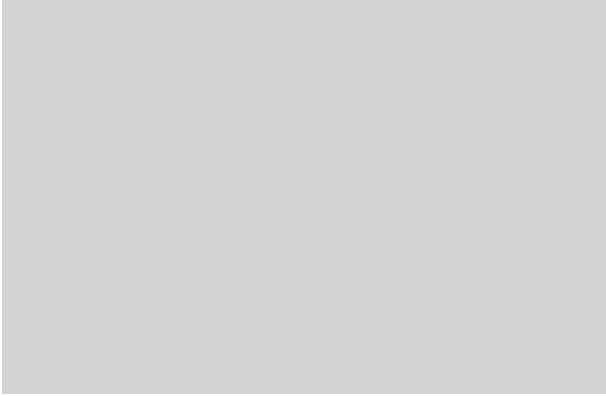


図3 亀裂の進行（2015年）。



図4 同別角度。



図5 亀裂より落下した白い粉。

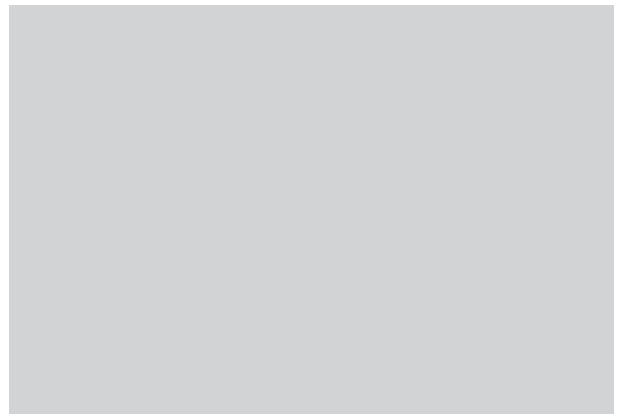


図6 白い粉の落下を防ぐため、薄く溶いた接着剤による応急的な固着の様子。

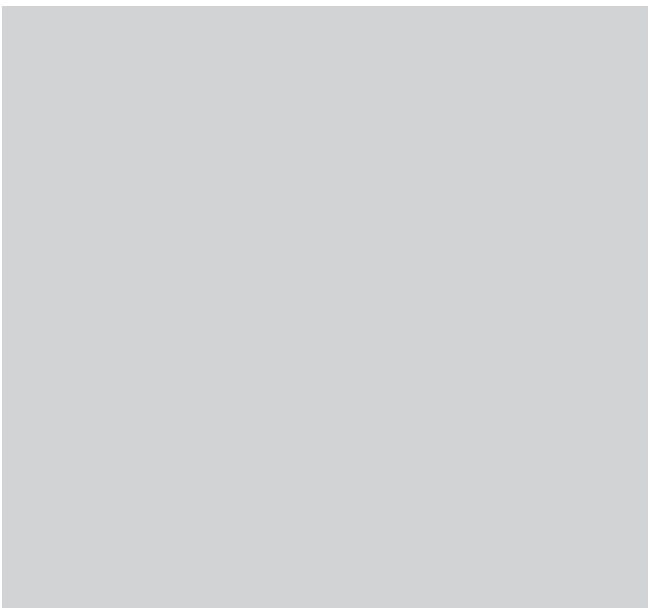


図7 エックス線写真、剥製頭部。

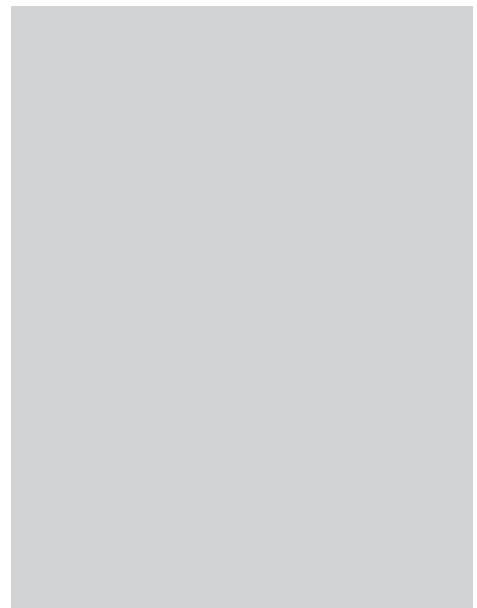


図8 同拡大、損傷箇所。



図 9 露出した内容物の切削。



図 10 断面が金属質であることが確認できる。

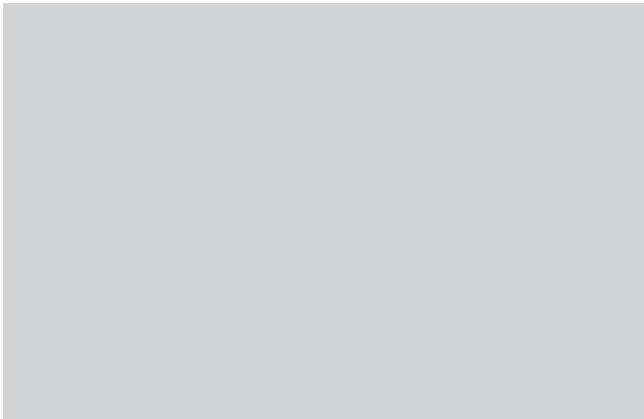


図 11 剥製内部の空気環境調査。



図 12 調査結果。上は調査に用いたもので下は未使用。上の先端が反応し、変色していることがわかる。

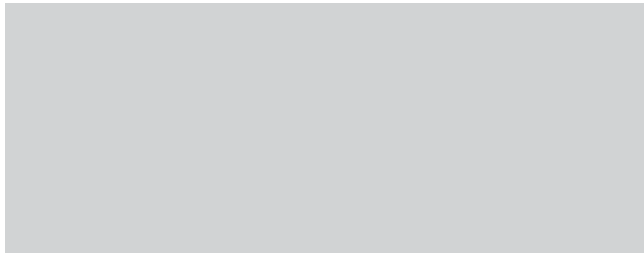


図 13 掻き出した内容物。



図 14 内容物、鉛及び鉛白。

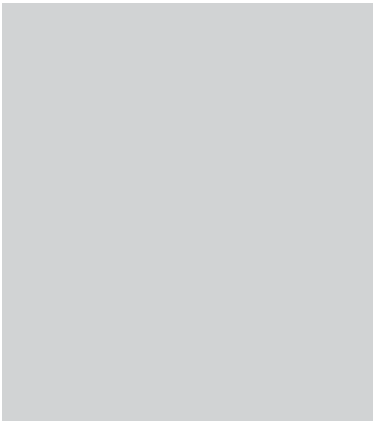


図 15 同、鉛及び鉛白。

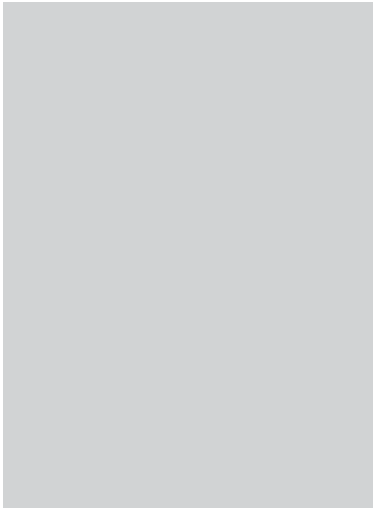


図 16 エックス線写真、内容物除去後。

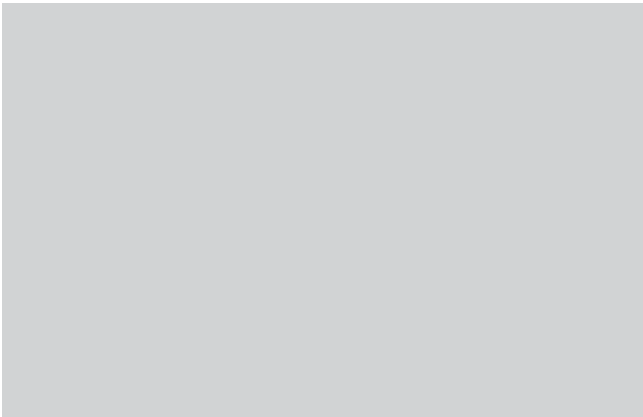


図 17 作業効率、確実性のため耳を一旦切り離した。



図 18 切り離した耳。鉛と鉛白が見える。



図 19 実験。木材コーティング、接着剤（充填材）の選定、接着剤が剥製の皮に及ぼす影響確認。



図 20 プレキシトル 498 の塗布とエポキシ充填（作業途中）。



図 21 同最終段階。

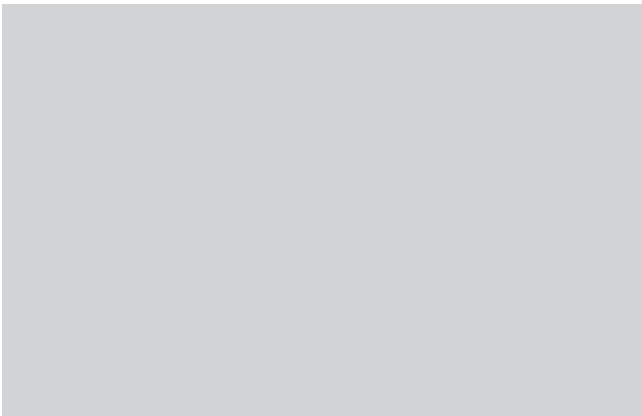


図 22 切り離した耳の処置（完了時）。

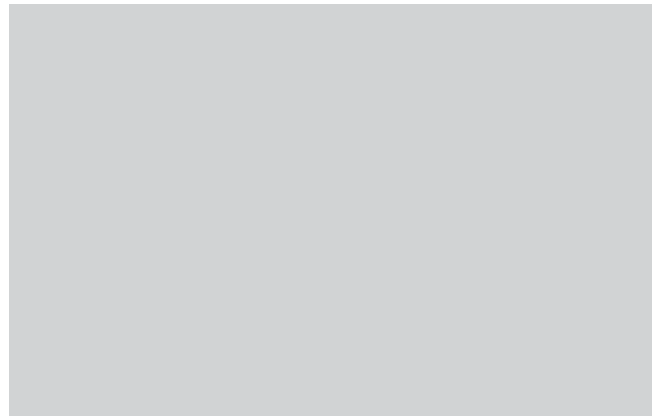


図 23 耳再接合。固まるまで、手でこの状態を 4 時間維持。

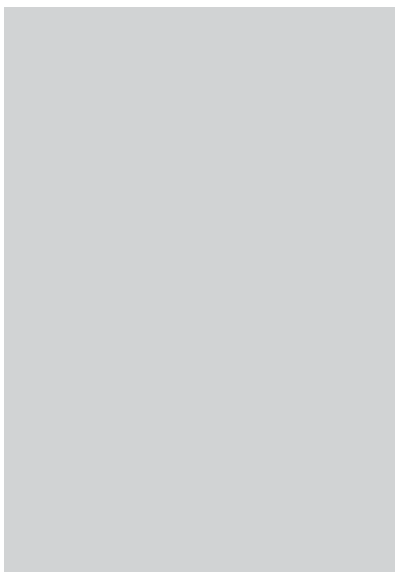


図 24 エックス線写真、耳分離後。

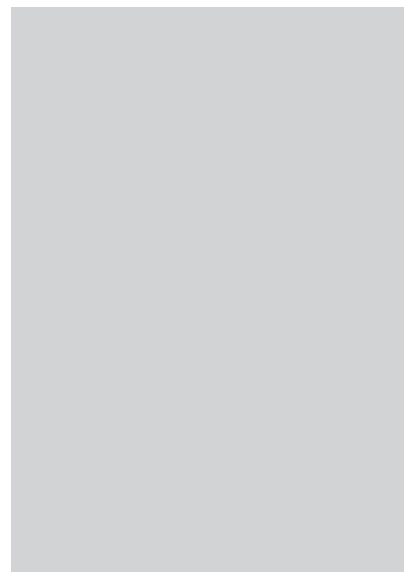


図 25 エックス線写真、耳再接合後。

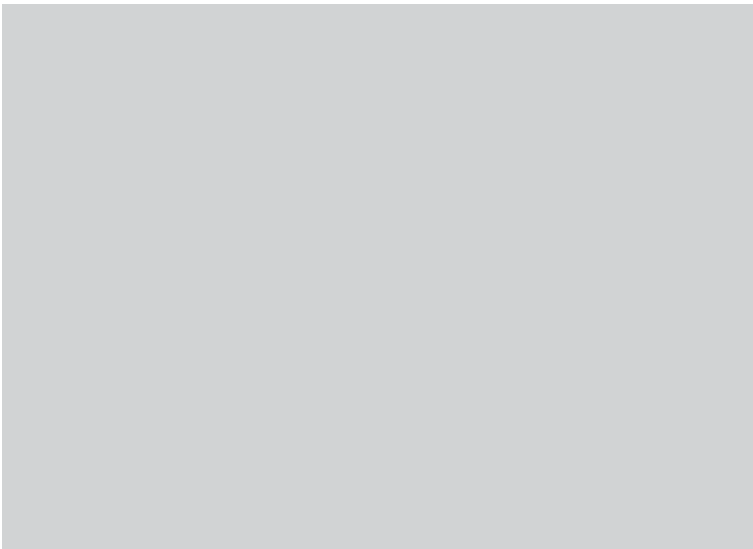


図 26 再接合完了。

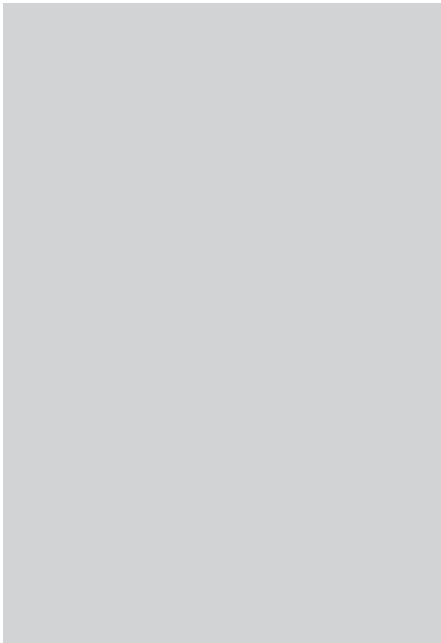


図 29 エックス線写真、脚と土台の固定箇所及び胴体。

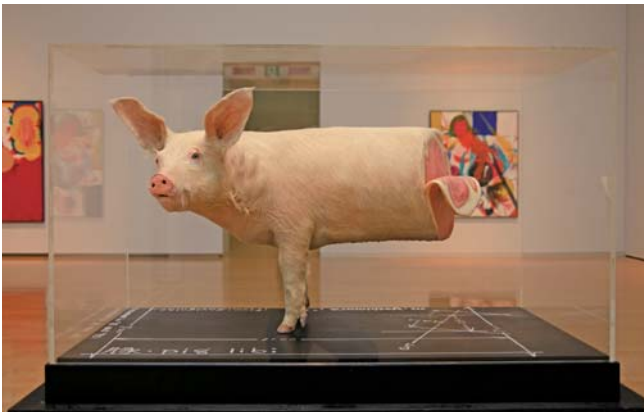


図 32 作業完了後、館内展示（2017 年 4 月 1 日～6 月 25 日）。



図 27 補彩後、拡大。

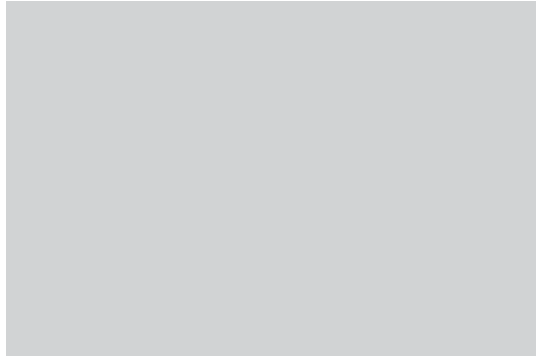


図 28 同紫外線写真。



図 30 剥製固定箇所
(土台裏面、補強前)。

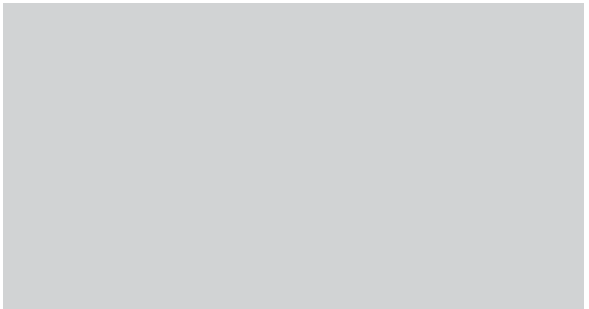


図 31 剥製固定箇所
(土台裏面、補強後)。

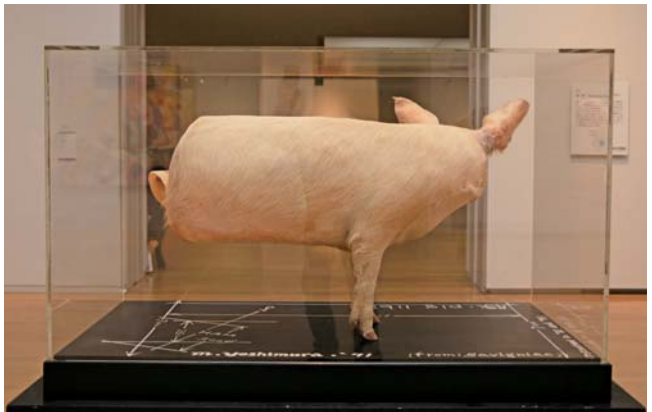


図 33 同裏面。



SUZUKI Yoshiko

In this paper, I consider the murals Wada Sanzo made for the Governor-General of Korea from the perspective of subject matter, design, and materials.

A total of four murals by Wada were installed in the central hall of the Korean Governor-General Building, which was completed in 1926. A semi-circular work on the south wall dealt with the Japanese legend of Hagoromo (The Feather Mantle); two rectangular works positioned below it depicted Japanese and Korean customs; and a semi-circular work on the north wall focused on the legend of Mt. Geumgang. I was able to witness an inspection of the works carried out by the conservation department in the Asian Arts Division at the National Museum of Korea in September 2018, and I had the opportunity to examine the two semi-circular works at close range.

Although these works bear a resemblance to the poses of the figures and other aspects of works by Pierre Puvis de Chavannes and Ferdinand Hodler, they were not direct copies. On the other hand, the rectangular works were faithfully copied from the *Kasuga gongen genki e* (Pictures Scrolls of the Miraculous Kasuga Deity) and the Senmen Koshakyo (ancient sutra manuscripts executed on fan-shaped paper), which is housed in the collection of Shitenno-ji Temple. This approach is indicative of Wada's strong awareness of the West.

As for the support media Wada used for the murals, he explained that the hemp was produced by the Teikoku Seima hemp company and that the paper was Tosa *washi*. The combination of these materials is undoubtedly related to the fact that the Meiji Memorial Picture Gallery was built in the outer garden of Meiji Shrine in October 1926. And the materials that Wada selected for the Governor-General of Korea were imbued with an "imperial" quality.

Based on the extensive research Wada conducted prior to completing the murals, we can sense his strong awareness of the West and East as one of the first artists to study abroad, the historical context behind the desire to use domestically produced materials, and his tenacious will to eternally preserve his work.



MURATA Daisuke

The Heisei era, with the bursting of the bubble economy, an unparalleled earthquake and tsunami, and a reprehensible nuclear disaster, has witnessed Japan's decline as a nation. The meltdown at the Fukushima nuclear power plant in particular has caused interminable problems, demanding reevaluation of both the moral and scientific grounds upon which people should live. Those very issues – the symbiosis of human, nature, and science, as well as its ethics – are questioned challengingly by Japanese artist Kadonaga Kazuo (b. 1946), who assigns the leading role in his artworks to materials such as paper, wood, glass, and silk, making their inherent qualities the basis for his ideas. In his “silk” series, for example, Kadonaga draws upon the silkworm's instinct to climb to the highest elevation, spreading countless silkworms on a net and rotating it a few times a day, through which the net becomes fully covered with silk. Minimizing “self” or “subjectivity,” Kadonaga's art embodies inquiries into the workings of nature, human behavior, creativity, and technology. Referencing silkworm culture and nuclear power, both of which have left a mark on Japanese life, this paper examines the meaning of human subjectivity and material objectivity in the age of disasters and scientific limitations.



SAGARA Shusaku

In tracing the careers of Koiso Ryohei (1903-1988) and Yoshihara Jiro (1905-1972), two of Japan's preeminent 20th-century painters, one finds that the artists engaged in a number of collaborations immediately after World War II. Among these was a grand ballet called *America*, which was staged at the Osaka Asahi Kaikan, located in Osaka's Nakanoshima district, from March 17 to 19, 1950, while Japan was still under U.S. Occupation.

The ballet was also presented as a pre-event for the America Fair, which was held at Hankyu Nishinomiya Stadium, located in Nishinomiya, Hyogo Prefecture, from March 18 to June 11 of the same year. Both events were sponsored by the Asahi Shimbun newspaper company, and were seen as models of the type of American democracy that Japan should aspire to in the postwar era. The ballet consisted of three parts. Koiso oversaw the art and costume design for the first part, performed to Dvořák's entire New World Symphony, while Yoshihara was in charge of the third part, based on Gershwin's *Rhapsody in Blue*. The poetic concept was created by Takenaka Iku (1904-1982), and the first part of the ballet was conducted by Asahina Takashi (1908-2001) and the third by Hattori Ryoichi (1907-1993). The dancing was performed by the Komaki Ballet Company under the direction of Komaki Masahide (1911-1982). For the second part, Hattori composed and conducted an original work. The overall production was supervised by the painter Sogo Gan (1904-1982), who also served as the director of the Osaka Asahi Kaikan.

While referring to newspaper and magazine articles from the time as well as texts from pamphlets, in this paper, I set out to determine the content of the program, for which there are no clear details, and consider how it influenced Koiso and Yoshihara's later works.



HIRABAYASHI Megumi

In the course of examining some materials related to Yokoo Tadanori's art at the Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art, I came to realize that the artist's diaries are an extremely valuable resource not only in researching his own work but other artistic trends of the era. Yokoo's diaries from the early 1980s, written right around the time of his "painter's declaration," are especially interesting, as they show how he wavered between art and design as he began to change into a painter, and convey the social conditions and atmosphere of the period. The purpose of this interview was to get another perspective on the historical backdrop that led to Yokoo's momentous decision.

The subject of my interview, Hibino Katsuhiko, was awarded grand prize at the 3rd Nippon Graphic Exhibition in 1982 (just when Yokoo was starting out as a painter) and quickly became a darling of the era. He was one of the art world's biggest stars from the generation after Yokoo's, and the two artists shared a similar presence. My interview focused on Hibino's first encounters with artistic expression as a boy, his way of looking at art and design, the influence of New Painting, collaborations between art and media in the consumer society that was peculiar to the '80s, and the connection between these experiences and his current activities. One of the most impressive things Hibino said was that the design genre (which Yokoo felt was overly constrained) offered more potential than the stiff world of contemporary art. This highlighted the generational differences in perception at a time when the boundary between design and art was becoming increasingly ambiguous and attracting more attention.



The Preservation and Display of Artist-related Documents in Museums: The Current State and Problems of the Archive Room at the Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art

OKUNO Masako

When the Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art (Hyogo Prefectural Museum of Art, Oji Branch) first opened in November 2012, it was distinguished by the inclusion of an archive room. In addition to original designs that had been stored by Yokoo, there was a diverse range of materials, included published articles, books, records, and collectibles that are gradually being organized and displayed in the room.

In this paper, I examine the precise methods currently in use at the archive, including the organizational plan, conservation mechanism, the formation of a hierarchical structure and catalogue, the operation of a database, the public display and practical use of the archive, and cooperative activities with other facilities. By shedding light on some of the problems that lie ahead, I attempted to provide suggestions for creating better conditions in the archive.

Moreover, as many Japanese museums are faced with similar problems in storing artist-related materials, I studied some of the similarities between the archives in various facilities. There is a necessity to place special importance on storing individual items while dealing with a huge quantity of materials and gradually organizing them based on the assumption that a relatively large number of works will be displayed and used. In addition, although the utility of images in information management is of great importance, there are a number of considerations and legal issues, such as copyright infringement, that must be addressed in publishing the items. This type of collection, composed of materials related to a single person, is defined by a special order, unlike that of an organizational archive, and cannot even be explained by the artist himself. And as such, it has the potential for provide insight into Yokoo's way of thinking and creating art.



Issues and Limits in the Conservation of Contemporary Art Works: From the Restoration of Yoshimura Masunobu's *Buta· pig lib;*

AIZAWA Kunihiro

Buta· pig lib; was made in 1971 out of a taxidermied pig. In 2006, a crack was discovered at the base of the pig's right ear, which continued to worsen until it eventually became a serious problem. Even after consulting with Japanese and foreign specialists, including taxidermists, and conducting various examinations, I could find no clear reason for the damage much less come up with a plan for restoring it.

As I continued to examine and study the work, I cut part of the exposed stuffing and found that white lead was being emitted by the lead inside the base of the ear. I concluded that the increased inner volume was causing the skin to tear and the crack to worsen. As a restoration measure, I decided to remove as much of the lead, white lead, and stuffing as I could, and temporarily detach the ear, as that seemed to be the most reliable and certain approach. Then, after applying some epoxy resin and acrylic adhesive intended for restoration work, I reconnected the ear. In addition, I retouched several places where the adhesive had fallen away, including part of the base, and strengthened the base and the points where the legs were affixed to it.

In restoring *Buta· pig lib;*, the most-time consuming procedure was considering issues at hand. In conserving works of contemporary art, which are distinguished by their diversity, observation is of particular importance. In this case, however, there were numerous issues and severe limits that differed from dealing with other cultural properties. These issues and limits were in no small way related to publicness. Placing an emphasis on this public aspect of contemporary art conservation to execute a restoration procedure promises to be of even greater importance in the future.

本号刊行までの経緯

2018年3月、兵庫県立美術館の学芸員15名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が平成30年度の各自の調査研究テーマを提出した。その後、横尾忠則現代美術館より推薦を受け、同館嘱託員（学芸員補助員）の奥野雅子の参加が決定した。

同年8月9日、19名の学芸員ほか関係者による調査報告会を開催。各調査研究テーマにもとづき、学芸員4名が口頭発表（うち1名は諸事情により未発表）、その他の学芸員ほか関係者15名が報告書を提出した。各報告のタイトルは以下のとおり。

林 優 「横尾忠則の公開制作と制作環境について 画家転向からアトリエ完成（1982～86年）まで」
横田直子 「嶋本昭三《作品》（塗料・紙）の修復方針について」
江上ゆか 「「塑造」における触覚的なものとはー2018年度「美術の中のかたち」展における実験と実践を通じてー」
西田桐子 「金山平三戦前作品の所蔵者について」
（以上、口頭発表）

相澤邦彦 「現代美術作品の修復処置と可逆性の原則」
飯尾由貴子 「ジョージア・オキーフの1910年代の作品における抽象の形態について」
岡本弘毅 「M氏所蔵のグランヴィル作品について」
小野尚子 「マーネス造型芸術家連盟の活動について：1902年のロダン展」
河田亜也子 「ハラルト・ゼーマン〈総合芸術作品への志向〉展のコンセプトをめぐって」
小林 公 「安井仲治の大衆表象について」
相良周作 「アメリカ博記念グランドバレエ「アメリカ」について」
鈴木慈子 「1926年の「壁画」 和田三造の朝鮮総督府壁画をめぐって」
出原 均 「JAPAN KOBE ZEROについて」
橋本こずえ 「「美術の中のかたち」展の30年 1989-2018」
村田大輔 「コレクションの再考という美術館の役割ー「現代美術館」における「現代」の意味ー」
遊免寛子 「学校との連携についてー神戸市立なぎさ小学校との活動を振り返ってー」
平林 恵 「1980年代の美術と社会：日比野克彦インタビュー」
山本淳夫 「横尾忠則評伝（試案）2. 青年時代（中高～神戸時代）1949～1959 13～23歳」
奥野雅子 「美術館における作家資料の保存・公開ー横尾忠則現代美術館アーカイブルームの現状と課題」
（以上、報告書提出）

各口頭発表の後に質疑応答を行った。また、報告書は学芸員ほか関係者全員に回覧され、それぞれが意見を記入した。8月23日に編集担当と学芸関連部門の課長で打合せを行い、他の学芸員ほか関係者の意見も考慮しつつ紀要執筆者ならびに執筆テーマを決定、紀要執筆者6名は翌年1月末までに原稿を執筆した。その他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物への掲載をはじめ、所蔵品データの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要
第13号

2019年3月27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
電話 078-262-0901

翻訳（村田要旨を除く） クリストファー・スティヴンズ
表紙デザイン 高岡健太郎（株式会社エヌ・シー・ピー）
印刷 ウニスガ印刷株式会社

30教①1-026A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No. 13

March 27, 2019

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1 Wakinohama kaigan-dori, Chuo-ku, Kobe, 651-0073, Japan
TEL 078-262-0901

Translation: Christopher Stephens (except an abstract of Murata's study)
Cover design: Kentaro Takaoka (NCP Co., Ltd.)
Printed by: UNISUGA Printing Co., Ltd.

©2019 Hyogo Prefectural Museum of Art

