



ARTRAMBLE

学芸員の視点	02
クリンガーの版画に見る動物たち — 岡本弘毅	
特別寄稿	04
山田脩二の「庭」を歩く — 横山 正	
ショート・エッセイ	06
没後20年 鴨居玲展 — 平井章一	
トピックス	07
エノチュウ氏、鴨居玲を語る 山田脩二展関連イベント	
美術館の周縁	08
ジロデの季節 — 小林 公	

シュルレアリスムの画家マックス・エルンストが手がけた高さ3m以上ある彫刻作品。長い円柱の上に鳥のような動物を載せたその形は、何かの記念像か、トーテムポールのようなようです。

エルンストの彫刻には、日用品などの形を型どり、組み合わせることによって動物を思わせる形態に仕立てたものが多く、これは彼が盛んに制作したコラージュの原理を立体に応用した方法と言えるでしょう。研究者ユルゲン・ベッヒによると、この作品においても細長い円柱部分は、魚を獲るのに使う、竹などを筒状に編んだ筥うけに石膏を流し込んで成型したものを4つつないで作ったそうです。

バスターユはフランス革命の舞台となった監獄で有名な場所ですが、タイトルの直接の由来は現在のバスターユ広場にもそびえ立つ「7月の円柱」でしょう。1830年の7月革命を記念して立てられたこの円柱の先端には、やはり羽根を持つ自由の守護神像が立っているからです。

また、エルンストにとって鳥は特別なテーマでもありました。彼自身の説明によれば幼い頃の体験から自分と鳥を同一視する妄念にとりつかれ、生涯にわたり鳥を描くようになったそうです。つまりこれは20世紀の芸術家が作り出した個人的な神話

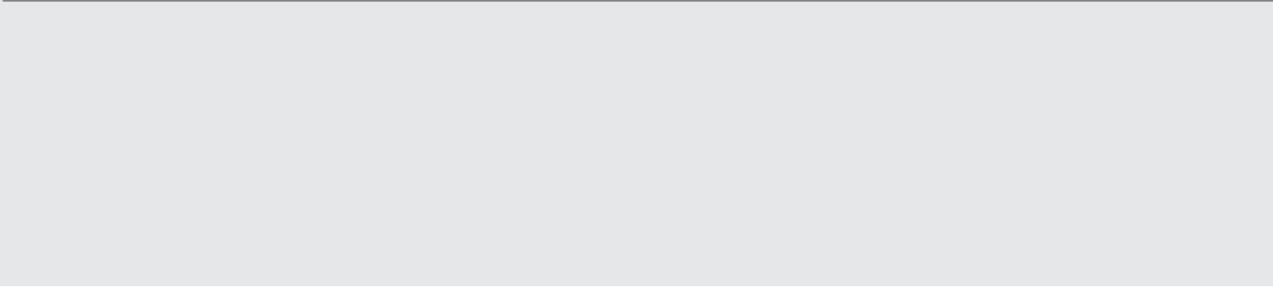
にもとづく偶像と言えるかも知れません。
(速水 豊 / 当館学芸員)

コレクションから

マックス・エルンスト (1891-1976)
《バスターユの精霊》
1960年
ブロンズ
313×57×34cm
昭和53年度購入

クリンガーの版画に見る動物たち

岡本弘毅



『手袋 Op.6』(1881年)より《休息》

2005年度コレクション展Ⅲ期では、「動物ひょうきん属大図鑑」と題し、館蔵品のなかから面白い動物や奇妙な怪物を描いた作品を集めて展示した。特に当館のコレクションの一角を占める西洋の版画では、ゴヤからルドンやアンソールを経てエルンストへと至る近代の幻想芸術の流れを見ることができるが、そこでも動物たちが重要な役割を演じている。この小文では、その系譜に連なるクリンガーの銅版画に登場する動物のイメージに触れることにしたい。

恋する男としての動物

マックス・クリンガー(1857-1920)が19世紀後半から20世紀初頭にかけて制作した14の連作版画集は、世紀末の象徴主義芸術らしく、幻想への傾倒を示すものが多い。彼が描く幻想世界の主要なモチーフとなったのが様々な種類の動物である。最初の作品集『エッチング・スケッチ』は、クリンガーの版画作品の目録を編集したH・W・ジンガーによれば、「睡眠と覚醒の狭間に心の目に映った幻像を表現した」もので、クリンガー自身が彼に「早朝ベッドで横になっている時に構想が生まれた」と語ったという。後の作品の原型とも言うべきこの版画集には、すでに興味深い動物の姿をいくつか認めることができる。

まず第1葉の「扉絵」では、ジャポニズムの影響が色濃い平面的な風景の中央に妖精のような女性がタンバリンを手に葉の先に立ち、下方の水面から顔を覗かせる鰐のような動物(ジンガー「海の怪物」)を微笑みながら見下ろしている様子が描写されている。この画像が具体的にどのような物語を表しているかは不明であるが、美しい女性と動物を対に表わす図式は他の画面にも見られる。最後の第8葉「シエスタⅡ」には、ハンモックに身を横たえる着物姿の女性とその傍らにおとなしく座る豹のような動物の姿が描かれており、第1葉との対応関係を感じさせるが、第5葉「シーソー」では、より第1葉と近い状況を見てとることができる。ここでは、宙に浮かぶシーソーの両端に裸婦と鷲が乗り、危ういバランスを保ちながら互いに視線を交わしている。鷲は翼を広げて女に近づこうとする素振りを見せているが、そうすればこの均衡はたちまち崩れてしまうにちがいない。

これと同じ図式は、今回の展示で紹介した『間奏曲』第1葉の「熊と妖精」でも繰り返される。ここでも裸の女性が木の上で熊と戯れる姿が描かれている。熊は女性を求めて細い木を必死でよじのぼろうとするが、追われる女性にまったく動じる様子はない。まるで猫じゃらしを操るように手にした枝を鼻先に突きつけて、哀れな熊をからかっている。熊が興奮して暴れば、ゴヤの登場人物よろしく木から転げ落ちることは必定である(『ロス・カプリチオス』より「落ちる者は、みな落ちる」)。

これらの作品は、女性が裸で相手役の動物を挑発するかのようなポーズや視線を示しているという点で一致している。さらに彼女たちが不安定な場所の上にいる点も共通している。つまり、ここでの動物たちは、女性の誘惑を受けて欲望を募らせ

る男性あるいはその獣欲の比喩表現と見なすことができるだろう。また、不安定なシチュエーションは、男女の恋の駆け引きや愛情の儂さを示唆している。いずれも、世紀末美術で繰り返し描かれた「ファム・ファタール(宿命の女)」のモチーフをユーマラスに表現したものと捉えることができよう。

『手袋』の怪物

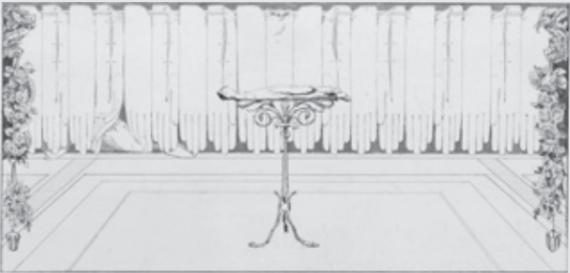
修行時代にゴヤの版画から大きな影響を受けたというクリンガーの作品は、この先達と同様エッチングの克明な描線とアクアチントによる深い闇とを対比させながら、リアリティを持った幻想世界を創出することに成功している。それは、彼が好んで取り上げた悪夢の世界に相応しく、なかでも、1878年のベルリン王立アカデミー展に出品した素描連作に基づく『手袋』は、不条理な夢の領域を視覚化したものとしてシュルレアリスムを予告すとも評される。

クリンガーがかつてベルリンで体験したブラジル人女性との恋愛から着想されたとされるこの物語は、女性が落とした手袋を拾った男が現実を逸脱して妄想の世界へと足を踏み入れていく様子を10枚の場面で綴っている。第3葉以降に大きさを変えながら繰り返し登場する手袋は、主人公の欲望の対象としてイメージ化されたものである。

夢のなかで主人公は、手袋すなわち女性を手中に収めることにいったんは成功するが、突如闖入してきた怪物に奪われてしまう。その様子を表わしているのが、今回出品した第8葉の「休息」と第9葉の「誘拐」である。「休息」では、室内に手袋が恭しくテーブルの上に置かれ、巨大な手袋の形をしたカーテンの隙間から一匹の怪物が室内を窺う様子が描かれ、続く「誘拐」では、手袋を口にくわえたその怪物が窓ガラスと追いつがる主人公の手をすり抜けて飛び去る情景が示されている。その全身像は、鰐のように長い口と尻尾を持った胴体に、蝙蝠のような膜状の翼をそなえた奇怪な姿である。

ここでの怪物が主人公から女性を奪う別の男性を表わしているのか、失恋という事象そのものを象徴しているのかは判らないが、この奇妙な物語を急展開させるキャラクターとして主人公自身の妄念から生み出された存在であることは確かである。ジンガーはこの怪物をドラゴンと表現しているが、なるほど爬虫類の胴体に蝙蝠の翼を持ったこの怪物は、ヘルセウスとアンドロメダや聖ゲオルギウスの主題などで馴染みのドラゴンの伝統的図像を踏襲したものといってよい。ただし、『手袋』の怪物にはキメラ的な不自然さはなく、19世紀にイギリスやドイツで化石の発見が相次いだ翼竜のイメージに近い。精緻なエッチングの描線も相まって生物としての実在感を感じさせるこの怪物は、不条理な悪夢のなかで記憶の古層から突如出現したかのような印象を見る者に与える。

先に挙げた『エッチング・スケッチ』の「扉絵」における鰐のような動物は、形態



『手袋 Op.6』(1881年)より《休息》

的に『手袋』の怪物に近いイメージであるが、『エッチング・スケッチ』では憧憬を込めた視線で女性を見上げるしかなかったのに、『手袋』では翼を得て実力行使に出ている。クリンガーの初期作品で女性と動物が描かれる場合、常に女性は動物の上位に立ち、恋の駆け引きに長けた一種のファム・ファタールとして扱われているが、『手袋』における女性＝手袋は、男性の妄想の中で彼を翻弄しているように見えて、実は能動的な行動を一切とっていないことは注目に値する。つまり、ここで男を翻弄するのはファム・ファタールなどではなく己自身の欲望なのである。

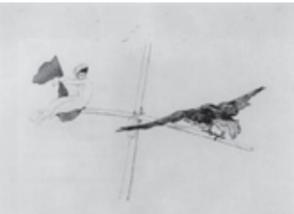
死の担い手としての動物

さらに、クリンガーの版画作品に見られる動物のもうひとつの類型として、死への関心と密接に結びついたものがある。

すでに『エッチング・スケッチ』や『間奏曲』では、先に見たような恋に苦しむ男を戯画化したような動物と並んで、秃鷹や狼が人間に死をもたらす存在として描かれていたが、後年の作品では初期の作品で見られたような動物のモチーフを使って男女を対比させる図式は影をひそめる。『ある生涯』の第4葉では、裸の男女がそれぞれ同じような不気味な魚に乗ってキスしている。ここでの男女は対立関係や主



a



b



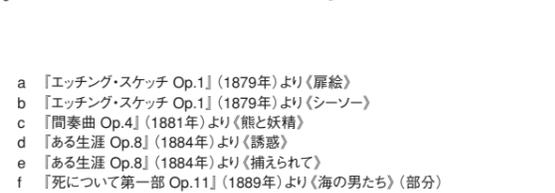
c



d



e



f 『死について第一部 Op.11』(1889年)より《海の男たち》(部分)

学芸員の視点

従関係にはなく、互いに手を携えて愛欲の世界を沈んでい

く道連れとして描写されている。彼らがまたがる2匹の魚は、水底のカタツムリとともに性愛のメタファーと思われるが、この物語の結末を見れば、二人が向かう先が死に繋がっていることは疑いない。

同じ作品集の第11葉では、生きているか死んでいるか定かでない全裸の女性の背後から巨大な蝙蝠がしがみついている。こちらは明らかに死神もしくは悪魔の形象であろう。古くからの東欧の民間伝承の中に存在していた蝙蝠＝吸血鬼の観念は、18世紀から19世紀にかけて西洋社会にもしだいに広まっていったと言われるが、クリンガーが描いたイメージは、ブラム・ストーカーのドラキュラなどと同様に、世紀末に一般化した死の使いとしての蝙蝠の姿である。

こうした死とつながる動物のイメージは、後期を代表する『死について第一部』第2葉で漂流者たちを襲う亀の怪物や『死について第二部 Op.13』第5葉のベスト患者の元に集まる鴉などでも繰り返し登場する。連作版画集におけるクリンガーの考察の対象が、男女の恋愛を巡る個人的な幻想から人類普遍の運命としての生と死の問題へと深化していくにしたがって、作品の中で動物たちが担う意味もまた暗く切実なものへと収斂していったと言えるだろう。 (おかもと・こうき/当館学芸員)

山田脩二の「庭」を歩く

横山 正

そうか。山田脩二は庭を造ったのだ。展覧会の初日、兵庫県立美術館の三棟ぶっ通しの会場を幾度も経めぐりながらそう思った。ずっと以前、松岡正剛が『陶工パリーシーのルネサンス博物問答』を紹介する文章で、ユニークな庭園論が含まれるこの本をぜひ山田脩二に紹介したいと言っていたのもふと思い出された。もちろん写真がメインの展示だが、この全体を一言で言い表すとすれば庭というほかない。これは庭だ、彼はこれまでの仕事、生きて来た時間を庭と言う形でまとめたのだ、と、次第にそれは確信のようなものになっていった。山田脩二がもし写真を撮すことのみ専念するひとであれば、良くある写真の展覧会のようなものも考えられよう。しかし彼が自ら標榜しているように、三筋、四筋の生を重ねて生きるひとであれば、そんな形で収まる筈がない。この展覧会を企画し完成に至らした美術館の山崎均さんから山田さんをやりますという電話を貰ったときから、いったいどんな形のものになるのか、どうまとめるのかと、ひたすら楽しみにしていた。その結果は、なるほどこうかと納得のいくものであった。私たちは彼が見、経験したもので組み立てられた景色のなかを自由に散策するように仕向けられているのである。

まずは夫人も出演されているイントロのビデオを見て彼の「仕事部屋」へ。とりあえずこれまでの活動の全貌をさまざまな遺物(?)を駆使して分らせる空間。以前、東京で中谷宇吉郎の回顧展があったとき、どうしてこんなに時々品物がちゃんと保存されているのだろうと驚嘆したことがあったが、山田脩二の場合もまことに丹念に良く記録が遺されている。彼は酒飲みの無頼を装い、いかにも勝手に振舞っているかに見せかけて、その実、とても細やかな神経の持主で、きちんと折り目正しく生きていくひとなのである。写真原稿だって、きっと一度も遅れていない筈だ。年表もびっしり月まで書き込んだのが埋まっていて、その間、いい加減に歳月を渡り歩い



撮影する山田脩二（《日本村ネクスト“写真”集》より）
©内藤まろ×山田脩二

てきたこちらとしてはただ恥入のみである。

でもこの空間は仕事部屋の名の通り、いま山田脩二自身が糊で貼りあげたばかりという感じに仕上がっている。タイトルにも懐かしい彼独得の書き文字が踊っている。展示業者に発注した、いかにもという展示に慣らされている眼には、まことに新鮮でさわやかである。私も東大にいたころ、美術博物館というデュシャンの『大ガラス』東京版を造った組織で毎回、手造りの展覧会を担当していたので、とても懐かしい気がする。東大のそこも、いまは立派になって業者が会場構成をやっているが、初日の朝、お客さんが来る直前までバタバタと手直しをしていたあの熱気はない。山田の「仕事部屋」はまさにその展示の原点のような世界を彷彿とさせるのである。彼の手のあとがじかに見えて、彼が「いいでしょう」と言う顔が見えるようである。

この部屋の写真のセレクションとレイアウトにも感心させられたが、次の写真の部屋の迫力には呆然としてしまう。一棟の壁面全体を上から下まで全部、大小の写真で張り上げるというとんでもないことがやられている。大伸ばしを張り上げて雲囲気をつくるというのは良くあることだが、ここではうんと小さい写真もあって、彼の撮る写真の内容そのままに、全体の光景の中に微細なものまでがびっしり詰まっているのである。これはなかなかの迫力である。並べられた写真は次々に繋がり新しい意味を生んで観る者に迫ってくる。ここでは彼の写真の作法と展示の形態がびったり見合っている。これを見て帰ったあと、偶然点けたテレビの刑事もので、ニューヨークで活躍しているという女性の写真家が、若い刑事が「じゃあ、あなたはカメラマン」と問うのに、「フォトグラファーと言って欲しいな。私のは芸術的なものだから」とおっしゃるのに恐れ入ったのだが、山田脩二はカワラマンとの語呂合わせということもあるし、絶対カメラマンと言い続けてくれるひとだと思っている。



会場風景「瓦の部屋」



会場風景「写真の部屋」

私は偶然、彼と同年で、都電が駅前まで来ていたころの渋谷界限、新宿のデモ、四人組が追放されて間もない中国と、彼の撮したのと同じ風景と同じ頃に接しているの、その写真の内容にはとりわけ感慨深いものがある。それがびっしり張り巡らされた空間に居ると、学生時代から今に至るまでの時間がぎゅっと圧縮されているようで、息詰まる思いがある。しかし同じ風景ながら、そうか、山田脩二はこんなふうに見ていたのだと、あらためてその眼差しに感嘆させられるのだ。山田が始めて沖縄に行った時、東松照明の眼で見ている自分に気がついたと、どこかに記していたが、私も始めての沖縄でそれを経験した。そして同じように、いつのまにか今度は山田脩二の眼で風景を見ている私にも気づくのである。インバクトのある写真とはそういうものだ。磯崎新が山田は新宿のデモの写真の経験から「引いて」撮すようになったと書いて以来、彼の写真というと必ず「引く」ことが云々されるが、これは空間のこのみではないように思う。彼は見える景色の背後にあるゆったりとした時間の流れ——あのデモの時さえも——を写しこもうとしているのであって、それは意識的というより彼の生からおのずと生まれ出る姿勢であり、そこに彼の写真の魅力があるのではなからうか。

さてカワラマン山田脩二をどのようにして展覧するのか。この第三室はまさしく庭そのものとしてしつらえられている。瓦の山の織り成す青海波を背景に瓦を敷き詰めた露地に白木の亭が三つ配されている。彼の瓦を使っている作品があれこれ紹介されるかと思っていたが、考えてみればそれは彼の作品ではない。彼は素材の提供者であり協力者なのだから、これはこれで良いのであろう。ただ彼というひとが居て、彼が早くに計画した通りにカワラマンにならなかったとしたら、この風土の現代建築にこれほどの瓦が再登場することは無かったであろう。彼は知合いの建築家たちに巧みに瓦を使うことを持ちかけ、忘れ去られていた瓦の文化を現代のものとして甦らせたのである。いったい中国では、さまざまな形に磚を造り、それを建物の構造と装飾のあらゆる部分に用いてきたし、そのことはいまも変わらない。山田は屋根に葺かれていた瓦を地上に降ろしたと言うが、実はこの風土がかって中国に倣って磚で床を張った歴史を忘れ去っただけなのだ。庭の舗地に磚を小端立てして文様を描いていくのも中国のお家芸で、寛永の佐久間将監も緑釉を掛けた小端立てに見える瓦をわざわざ焼かせて露地に用いている。山田は造形の世界で瓦を自在に使うそうした可能性にあらためて気づかせ、そこから地場産業の健全な発展への道を拓いたのである。彼がいま次に手がけつつある炭についても、私たちの生活に覚醒を促すメッセージが当然、用意されている筈である。ただ自然に還れ、大地に還れと声高に呼ばれるのは苦手だが、山田のメッセージはけっしてそういうふうではなく、都会人のお洒落にもすんなり奥まで届くような形でさりげなく、「忘れものですよ」と差

し出されるのである。

今回、山田が私たちに見せた新しいコミュニケーションの形態はカラーのビデオである。いま彼が大変高く評価している内藤まろの手になるもので、このドキュメントのシリーズがいわば今回の庭の構成にあたっての奇手と言うべきものであろうか。旅に炭焼きの里を訪ね、「新日本百景」を撮影し、かつて訪れた地を再訪する山田、酒を浴びつついまは亡き師の思い出を語り、失われたものの大きさを説く彼。たしかにその三筋、四筋の生を束ねて紹介するには、これは適切な方法である。ただ観る側にとっても、長時間、これだけの画像に付き合うのはかなりきついことだが、でもこれは見るべきものだ。これを見ると見ないでは、山田の生と仕事への理解度に差が出て来よう。

カラーということでは、今回、いつのまにか山田がカラー写真に取り組んでいるのに気づかされてびっくりした。ずっと昔、建築雑誌で焼きの強いモノクロームの写真に出会って以来、彼はモノクロームを貫き通すひとと思ってきたからである。その彼が淡路に行ってカラーを撮りはじめたという事実に興味を惹かれる。あるいは瓦の示す必ずしもモノクロームでは表現しきれない微妙な色合いが彼を促したのであろうか。モノクロームを撮りつづけてきた東松照明が、沖縄を訪れたことからカラーで撮ることをはじめ、そこに新しい境地を拓いたことが思い合わされる。それはビデオ映像への情熱とあわせて、山田脩二の内部に何か新しいものが生まれつつあることの予感のようにも思われる。勝手に言わせて貰えば、『新日本村』をカラーでいうのも面白いのではなからうか。山田脩二の色艶の表現も絶対見たいものだと思うのである。

それにしてもこのような題材での展覧、またその展覧の仕方を、公立の美術館、それも兵庫のような大きなところで実現するのは大変なことではなかったか。空前絶後(もっとも絶後は困るが)とは言わないまでも、少なくとも無難な展覧会ではない。山田さんも持出しで奮闘されたと思うが、何より企画の山崎さんのご苦勞は大変なものだったと思う。でもそんなことはみじんも見せずに嬉々としてプレスに解説してもらえるところを見ると、ひとがひとに惚れるのは素晴らしいことだと思わずにいられない。とりあえずは兵庫県立美術館の快挙である。山田さんはまだまだ活躍するひと、十年ごとに変貌するようだから、今回は六十代以降の「新しい」彼の展覧会に再度ここでまみえることを期待して筆を擱こう。

(よこやま・ただし／情報科学芸術大学院大学学長)
1939年岐阜市生まれ。
東京大学大学院総合文化研究科教授を経て現職。
専門は空間史。

没後20年 鴨居玲展 平井章一

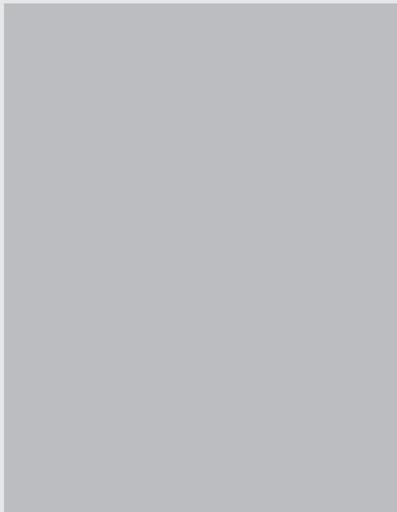
ショート・エッセイ

画家の回顧展でよく見かけるのが「生誕〇周年」の冠。近代以降の画家なら、生誕100年を記念して回顧展が開かれることが多い。だが、死んだ人の齢を数えることにどれほどの意味があるのか、と思わないこともない。生誕〇周年なんて、ほとんどの場合、展覧会開催の方便として使われているに過ぎないのではないか。その点、「没後〇周年」にはそれなりの意味があると思う。没後10年なら10年、20年なら20年、画家の仕事が評価され、愛され続けていることの証しであるからだ。生前画壇で華々しく活躍しても没後は忘れられていく画家もあまたいるわけだから、本人にとってみれば絵空事の100歳を祝ってもらうより、こちらのほうが画家冥利につきるというものだろう。

鴨居玲が亡くなって20年が経つ。この間、没後2年、5年、10年、15年、20年と、実に5回の回顧展が開催されている。こんな画家はそうはいない。もちろん、鴨居は57歳の若さで亡くなっているから、現在もまだ存命であってもおかしはなく、生誕〇周年がうたいにくい存在であるという事情もある。また、自殺とも事故ともいわれる謎めいた死が、没年を起点に画業を回顧せざるを得なくしているのかもしれない。いずれにせよ、没後わずか20年でかくもひんばんに回顧展が開かれるのは、鴨居の作品が今なお人々を魅了してやまないからにちがいない。



当館での特集展示「没後20年鴨居玲展」は、館蔵品10点に個人蔵の11点を加えた構成。



鴨居玲《自画像》1977-78年/83年加筆

不安、孤独、悲哀、虚無、そして死への憧憬。鴨居は、厳しい社会を生き抜くために現代人が隠し、眼をそむけている人間の弱さ、脆さを、泥酔者、行人、老人などに託し、さらけ出した。観るものはそこに共感を覚えるとともに、モデルへの慈しみを込めた眼差しに慰撫される。鴨居の作品のなかでもとりわけ人気の高い1960年代末から70年代半ばのヨーロッパ時代の作品は、ある種“癒しの絵画”といってもよいかもれない。鴨居の作品の根強い人気の秘密は、そこにあるのではないかと。ところが、ヨーロッパから神戸に戻った晩年、モチーフは市井のモデルから画家自身へと移り変わる。モチーフの転換は、マンネリからの脱却を目指してのことだったのか、自己探求へのやむにやまれぬ欲求か、あるいはたんに描くべき対象を失ったためなのか。いずれにせよ、観るものの感情移入のほご先は直接画家へと向けられ、売れっ子画家、鴨居は現代人の苦悩の代弁者となった。晩年の悲壮感ただよう自画像は、私たち一人ひとりの自画像のようにも見える。

自らを追い詰め心身ともに疲弊して、突然人生に幕を下ろした鴨居。その殉教者のようなイメージには、やはり生年より没年での回顧が似合う。鴨居の5年ごとの回顧展は、聖人復活の儀式なのかもしれない。（ひらいしゅういち／当館学芸員）

エノチュウ氏、鴨居玲を語る

去る12月10日（土）、開催中のコレクション展Ⅲの特集展示「没後20年鴨居玲展」にちなみ、“エノチュウ”の愛称で知られる神戸在住の現代美術家、榎忠氏に、鴨居玲の思い出を語っていただきました。

過激なパフォーマンスで知られる榎氏と売れっ子の具象画家だった鴨居玲とは、一見対極的な位置にあったかのように思われますが、実は二人は1960年代後半から70年代にかけて親密な交流がありました。鴨居は、榎氏ら画家を志す神戸の若者にデッサンを教えるだけでなく兄貴分的存在として物心両面で彼らを支援し、若者たちもまた、冬になるとヨーロッパから帰る鴨居のために歓迎会を催すなどそれに応えました。「帰ってきたらしょっちゅう呼び出されてもう大変。鴨居さんは“冬に来る台風”という感じやったね」と榎氏。

両者の関係者は、榎氏らが従来の美術のあり方に飽き足らず、新しい表現を求めてグループ、JAPAN KOBE ZEROを結成した1970年代前半から次第に疎遠になっていきますが、美術家として、人間としての鴨居の生き様は、今なお大きな影響を与えていると榎氏はいいます。鴨居から「これで絵を描け」ともらった使い古しのキャンバスを前に、秘蔵の写真を紹介しながら、鴨居の人間的魅力を語った榎氏。何度も会場の笑いを誘ったユーモラスな口調のそこかしこに、鴨居への深い畏敬の念が感じられた1時間半でした。（平井章一／当館学芸員）



鴨居玲からもらったキャンバスを示す榎氏



ヨーロッパでの鴨居・榎のツーショットの前に

山田脩二展関連イベント

「山田脩二の軌跡—写真、瓦、炭...」展の会期中、幾つかの関連事業を実施しました。その皮切りとして、写真家として活動していた頃の山田脩二を良く知る評論家の多木浩二氏、写真家をやめて瓦を現代に生かす仕事に身を投じた後の山田脩二に最も早く関心を寄せた建築家の一人となり自邸に数瓦を使った伊東豊雄氏に山田氏を交えた鼎談「都市、建築、写真」を催しました。「なぜカメラマンをやめてカワラマンになったのか?」という多木氏の質問に対して、「写真



左から多木氏、山田氏、伊東氏

家として撮るべき建築がなくなったから」という山田氏の言葉は大変印象的でした。一流の饒舌さと皮肉で何とか質問をはぐらかそうとする山田氏を、常に冷静さを失わない多木氏と伊東氏がそれを許さないという静かな応酬が見どころでした。2月25日（土）には安藤忠雄氏との対談「環境—再生と創造」があり大盛況となりました。現代の都市環境と自然、建築に対するそれぞれの考えが披露され、さらに大阪を拠点に国際的活躍を続ける安藤氏は、自己の仕事の経験ベースをベースにしながら、美術館の創造的活用、自然と建築との息の長い関係など豊富な事例を紹介し、山田氏はそれに呼応して自分の写真や瓦の仕事の意味を考え淡路夢舞台国際会議場での「いぶし瓦」を通じた安藤氏との交流を面白く紹介されて会場は沸きました。これらの催しは山田脩二の軌跡を理解する貴重な機会となったに違いありません。

（山崎均／当館学芸員）



安藤氏と山田氏

編集後記

● 皆さん「山田脩二展」はご覧になりましたか？ 展示室の壁を埋め尽くす写真写真写真、床に敷き詰められた瓦瓦瓦…。安藤忠雄の建築空間に真っ向勝負を挑んだこの展覧会も無事終了し、企画展示室は束の間の安息の時を迎えました。次の特別展は、「アメリカ—ホイトニー美術館コレクションに見るアメリカの素顔」展です。20世紀を牽引したアメリカのエネルギーを凝縮させた名作の数々をご覧ください。また、常設展示室のコレクション展も3月18日から新装開店中。今度の特集展示は「保存修復の現場から—作品の光学調査」と題し、本誌vol.9の記事で垣間見た美術館の知られざるお仕事について詳しく紹介しています。うらかな春の日は当館で目と脳に刺激を与えてみてはいかがですか？（岡本）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
vol.10

2006年3月20日発行
編集・発行:兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区臨浜海岸通1-1-1
印刷:岡村印刷工業株式会社

ジロデの季節

小林 公



ルーヴル美術館 ジロデ展告知バナー

美術館の周縁

新古典主義絵画は印象派などと比べると、地味で保守的といったイメージで人気も低い、と勝手に思っていたのだが、2005年下半年には京都・大阪・神戸の三都すべてでフランス新古典主義絵画が大きな位置を占める展覧会が開催された。当館友の会でも鑑賞会が行われた「ルーヴル美術館展」(京都市立美術館)、「南仏モンペリエ ファーブル美術館所蔵 魅惑の17-19世紀フランス絵画展」(大阪市立美術館)、そして「皇帝戴冠200年記念 ヴェルサイユ宮殿美術館所蔵 ナポレオンとヴェルサイユ展」(神戸市立博物館)である。実はこれら三つの展覧会すべてに作品が出品されていた画家がいたのだが、彼の大規模な回顧展がやはり昨年秋、ルーヴル美術館で開催された。その画家の名はアンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン(1767-1824)という。

ジロデは、ダヴィッドやアングルなどが代表する新古典主義の画家の中でも、ロマン主義的な気風を色濃く持った異色の存在として、特にこの10年、多くの研究者の関心を集めてきた。その一方、ジロデの個展は1967年に生誕200年を記念して生地モンタルジで開催されたものを除いて皆無であったから、今回の個展は実に約40年ぶりということになる。これまでの空白を埋めるかのように、昨年9月から12月はセゾン・ジロデ(ジロデの季節)と銘打たれ、ルーヴルの個展を筆頭にフランス各地でジロデを取り上げた5つの展覧会が開催された。かねてからこの画家には関心があったこともあり、機会を作ってこれらの展覧会を見学に訪れた。今回の「美術館の周縁」ではルーヴル美術館の展示を中心に簡単なご報告をしたい。

ジロデの代表作はギリシア・ローマの神話や古典古代の文学・歴史を題材とする歴史画というジャンルに属すが、特徴的なのはそこにエロティシズム、不合理な事象への関心、非ヨーロッパ世界への憧れといった、それまでの美学からは逸脱する要素が認められることである。ルーヴル美術館の展覧会名にある「ロマン主義者」、「反逆者」とはジロデのこうした特質を指したものである。

基本的な展覧会の構成はジロデのキャリアにおいて節目となる《エンデュミオンの眠り》、《祖国のために死んだフランスの英雄たちへの礼讃(通称オシアン)》、《洪水の情景》、《アタラの埋葬》といったサロン展に出品された歴史画の代表作を、時系列に配したオーソドックスなものであった(これらの作品図版は小学館『世界美術大全集 西洋編 第19巻』をご参照ください)。印象的だったのはそれぞれの作品に独立した壁面ないし個室がしつらわれ、作品間の連続性よりも独立性を強調した展示となっていたことである。ピカソなどと比べればジロデの様式的な変化は無きに等しいが、取り上げられているテーマや画家の関心のありようは、実際には一作ごとにより異なっている。この、断絶といつては言い過ぎかもしれないが、多方面に向けられた関心のありようがジロデの特質の核にあることは間違いなく、そうした多面性を暗示するのに効果的な展示空間だった。唯一残念に思ったのは、歴史画家が苦境に立たされた総裁政府時代に描かれた野心作《ペレー氏の肖像》、

ヴェルギリウスとラシーヌの著作に寄せた素描による挿絵が、会場の中ほどに設けられた肖像画と素描の独立したコーナーに展示されていたことである。当時は肖像画も素描も下位のジャンルであったが、ジロデはこれらの作品も歴史画とみなしうるものであると強弁していた。歴史画の大作群からこうした作品を切り離すルーヴルの展示からは、当時のジロデの屈託と忸怩たる思いが失われてしまったように思う。

ただし、モンタルジで開催された展覧会は、今述べたようなダヴィッドのアトリエに学んだ歴史画家たちの理想と現実という問題を正面に据えたものだったし、下位のジャンルへの接近という点でやはり重要なジロデの風景画については、ディジョンの展覧会がきちんと取り上げていたようである。ここに触れた以外の展覧会でも多岐にわたるジロデの活動のそれぞれに光が当てられており、5つの展覧会は互いに補完する内容となっていた。

2005年の秋は、確かにセゾン・ジロデの名に恥じないジロデ研究の画期となる季節であった。

セゾン・ジロデ 関連展覧会

- ・「ジロデ ロマン主義者にして反逆者」展 パリ、ルーヴル美術館
2005年9月22日～2006年1月2日(メトロポリタン美術館などアメリカ2会場、カナダ1会場に巡回予定)
- ・「ジェラルド、ジロデ、そしてグロ ダヴィッドのアトリエ」展 パリ、ルーヴル美術館
2005年9月22日～2006年1月16日
- ・「ダヴィッドを超えて ジロデとダヴィッドのアトリエ」展 モンタルジ、ジロデ美術館
2005年9月20日～12月31日
- ・「ジロデとコンピエーニュ城装飾」展 コンピエーニュ城 2005年9月24日～2006年1月6日
- ・「ベキニコとジロデ:芸術家の友情」展 デイジョン、マニヤン美術館
2005年9月27日～12月31日 ※稿者未見 (こばやし・ただし/当館学芸員)



展覧会関連刊行物:下段左から2番目が約500ページにおよぶルーヴル展のカタログ