



## ARTRAMBLE

学芸員の視点	02
「見えない出会い」について — 江上 ゆか	
特別寄稿	06
「エコール・ド・パリ」と	
「エコール・フランセーズ」のはざままで — 林 洋子	
ショート・エッセイ	06
ソフトウェアとコンテンツ — 沖田 雅一	
トピックス	07
アルベルト・ジャコメッティ展講演会	
「ビル・ヴィオラーはつゆめ」展、東京で開幕	
美術館の周縁	08
金山平三と大石田 — 服部 正	

荒木高子は、1978年頃から「聖書シリーズ」に取り組みました。肉親の形見として手元に残った小さな聖書が、制作の端緒になったといわれています。「聖書シリーズ」は、シルクスクリーンという版画技法と「土」の焼成との出会いによって生まれました。すでに黒陶作品によって注目されていた荒木は、シルクスクリーン技法を駆使し、楽譜や詩などの文字を陶土の表面に転写する探究を重ねていました。その試行の果てに「聖書シリーズ」が誕生します。

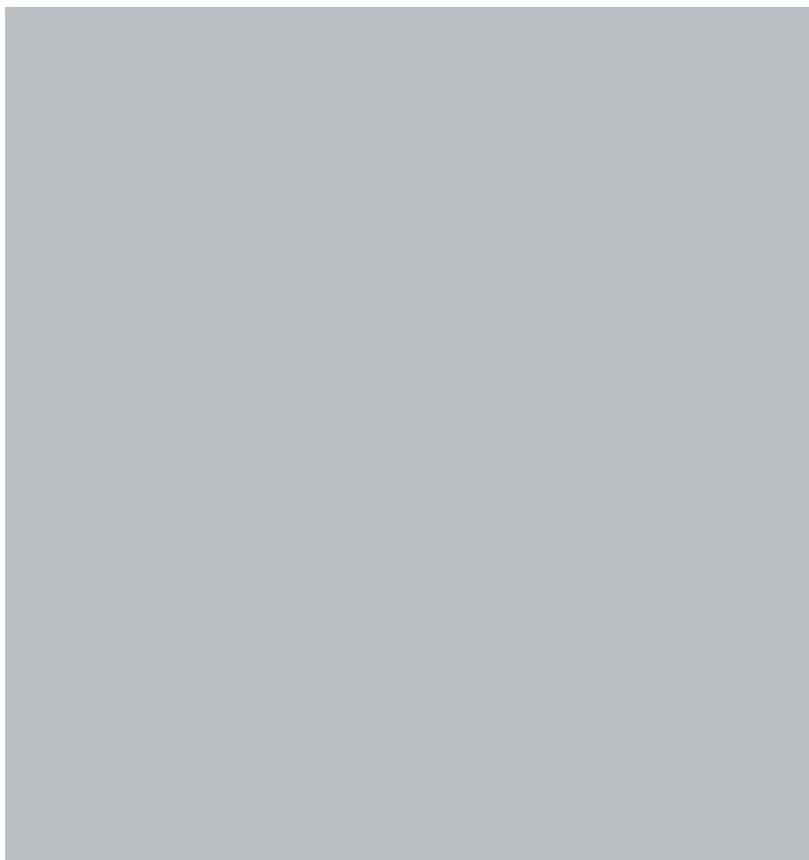
この作品は、作家のアトリエに残されていたもの。ポケットバイブルは1980年代末に連作のかたちで制作されている。表紙と頁がぼろぼろになり、破れ、ちぎれたさまが、朽ち果てていく花のように、驚くほど綿密に表現されています。作品は、時によ

る浸食を受けてもろくも崩れ去った廃墟のように、余計なものを削ぎ落とそうとするかのような寡黙な力強さを湛えています。

「聖書シリーズ」の他の作品に比べて、「ポケットバイブル」は、現実の聖書の細部を比較的忠実に写し取っていることが大きな特徴といえます。“烈女”と言われた芸術家の強靱な内面の気質と鋭い観察眼が生々しく、これらの「ポケットバイブル」に結晶しているといつてもよいかも知れません。「聖書シリーズ」が、日本語ではなく英語の頁によってなされていることも、その造形の強さを持続させたように思われます。

(山崎 均/当館学芸員)

コレクションから



荒木高子(1921-2004)  
ポケットバイブル  
1989年頃  
10×17×14.5cm  
陶  
平成17年度寄贈

# 「見えない出会い」について

## ー「ジャコモッティとの出会いー 日本に紹介されたジャコモッティ」補遺

### 江上ゆか

2006年8月8日から10月1日まで兵庫県立美術館で開催したアルベルト・ジャコモッティ展は、サブタイトル「矢内原伊作とともに」が示すとおり、ジャコモッティの主要なモデルの一人であった日本人哲学者、矢内原伊作とジャコモッティとの交流をひとつの軸として、構成されたものであった。そして展示では紹介しきれなかった背景として、矢内原以外にどのような日本人たちがジャコモッティの作品、あるいはジャコモッティ本人と出会い、言葉に記してきたのか、その概略を辿る小論を、筆者は展覧会図録に執筆した。(1)

一般的な広がりとはかく美術関係の雑誌類ということであれば、ジャコモッティの作品は、戦前のシュルレアリスム期の作品群、そして戦後一世を風靡した細長い人物彫刻とも、さほど時を置かずして日本にも紹介されている。そして戦前、戦後の両方について、最初期の文献目録に共通して名前のあがる人物がいる。瀧口修造である。

瀧口は言うまでもなく、戦前のシュルレアリスム受容における最も重要な人物のひとつである。必然的に彼が訳し、あるいは執筆したシュルレアリスム関連の文献のいくつかが、ジャコモッティに関する最初期の文献ともなっている。(2) 複製図版ではあったがジャコモッティの作品が初めて日本国内で公に展示されたのも、瀧口

や山中散生が組織し1937年に開かれた「海外超現実主義作品展」であった。そして戦後、ジャコモッティの新たな探求を初めて日本に本格的に伝えることになったのも、『美術批評』1952年3月号に瀧口の訳で掲載された、ジャン＝ポール・サルトルのテキスト「絶対の探求」である。もちろん美術に関する瀧口の浩瀚な執筆を考えると、これはたまたまかつ当然のようにあり得た出来事で、その偶然にあまり特別な意味を見いだすべきではないのかもしれない。

『同時代』は、矢内原伊作や親友の宇佐見英治もメンバーであった「黒の会」の編集による同人誌で、第1号よりしばしばジャコモッティ関連の記事が掲載されている。1965年5月刊行の第19号では、ジャコモッティ特集として100頁以上が割かれ、そこに瀧口も「見えない出会い」と題する一文を寄せている。

明らかにジャコモッティの彫刻作品《見えないオブジェ（空虚をつかむ手）》に拠るタイトルを冠した3頁ばかりのエッセイは、1958年にブリュッセルの博覧会でこの作品に出会い（ただし原文における作品名の表記は《見えない物体》となっている）、「静かな衝撃に似た感動をうけた」(3)、その思い出から始まっている。

ジャコモッティにとって最初の等身大の人物像となる《見えないオブジェ》は



アルベルト・ジャコモッティ展 兵庫会場 会場風景



(左)《吊り下げられた球》1930-31年  
ボンビドー・センター、国立近代美術館所蔵(アンドレ・ブルトン旧蔵)

(右)《見えないオブジェ(空虚を包む手)》1934-35年 個人蔵  
写真提供:アルベルト&アネット・ジャコモッティ財団、パリ  
Documentation of the Fondation Alberto and Annette Giacometti, Paris

1934年の作で、一般にジャコモッティのシュルレアリスム期最後の彫刻作品と位置づけられている。なめらかに細長い女性が、棹のなかにわずかに膝を曲げて立つ。仮面のように奇妙な顔は、アンドレ・ブルトンによれば、二人で出かけた蚤の市で見つけた鉄のマスクに着想を得たものだという。(4) 両手は肘から先が何かまさぐるかのように差し出され、いわばオブジェが、空虚として示されている。

1958年といえば、瀧口がヴェネツィア・ビエンナーレの日本代表兼審査員としてヨーロッパを訪れていた年である。このとき瀧口はダリ邸でマルセル・デュシャンに出会い、生涯の収穫であったというブルトン宅への訪問も果たしている。瀧口のエッセイはブルトン邸での、もう一点のジャコモッティとの出会いへと続く。切れ込みの入ったボールが糸で吊り下げられ、半月型の上を反復する《吊り下げられた球》(原文では《軌跡の時間》)。こちらは、1930年の発表時にシュルリアリストたちから絶賛され、ジャコモッティが本格的にシュルレアリスムのグループに加わるきっかけになったという作品だ。

私は思わず指さして、「あれがある」という合図をすると、ブルトンはやや皮肉な笑みを浮かべて、「あれはもう動かない…」というのだった。それには「もうはたらかない」という意味が含まれていて、ブルトンの口をついて出た片言のうらに、意外に深いオブジェの運命と意義が暗示されているように思われた。

これら二つの作品に挟まれた時間、つまりジャコモッティがシュルレアリスムのグループに加わっていたのは何年かに過ぎず、彼はまもなく仲間と別れて、モデルによる制作へと回帰する。それにしてもジャコモッティは何故、あれほど斬新なシュルレアリスムのオブジェを自己否定し、突如(と傍目には思われる)、オーソドックスな探求へと戻っていったのだろう。瀧口はしかしその違いよりも、そこに通底するものに注目する。

もしジャコメティのシュルレアリスム時代の作品を、その後の人物像から様式的に識別して、価値を問うだけならば、大きな不毛を招くことになる。(中略)この種の作品と、その後の人物の彫像とのあいだの真のつながりを見いだすことは容易ではないことにしても、不可能なことではない。それはあのような二つの形式がまずあったのではないということである。あの痩せた(痩せつつある)彫像がもつ空間と、あの不安なオブジェの謎めいた空間との通路を渡ることが問題だからである。作者自身がいかに拒否したとしても(作者自身だからという理由だけでは薄弱だ)、この空間の外見上のちがいを抹殺することが重要だと私は思う。ある日の「シュルレアリスム」という形式と、もうひとつの日付のあるいわゆる「彫刻」との底をつなぐ生

#### 学芸員の視点

こそが問題であり、それがジャコモッティだからこそ、そしてほんとうにジャコモッティらしく問題なのであろう。もしシュルレアリスムそのもののこの人生への提案に意味があれば、そんなふうにしてしか現れない性質のものであろう。

極端な作風の変化も一人のつくり手にしてみれば、回帰などといった後戻りする性質のものではなく、ただそのようにすすむしかない必然であったのだろう。そしてシュルレアリスム期のものであれ、戦後のものであれ、それが「はたらく」には、ジャコモッティの作品の前に立つときにわたしたちが受けるあつよい感覚、ひとつの作品が他にありようのない必然として存在するという、そのことを見つめ、考えることこそが重要なのだろう。

1958年の渡欧時に、瀧口は上述のほかにも、ルチオ・フォンタナなど、いく人かの芸術家と面会している。しかしジャコモッティ本人と直接に出会うことはなく、目の前にあらわれたチャンスも、見えない出会いとして通過されることになる。

そろそろパリを立ち去ろうとしていた秋の夜、私はホテルから歩きだして、ふとモンパルナスのクーボールのテラスに眼をやると、テーブルのひとつに、何か灰色のかたまりがうずくまっているのに気がついた。瞬間、その灰色のなかの視線がこちらに注がれるのを感じながら、私はそのまま通りすぎたのだった。

世界のあちこちで、歩いたり、佇んだりしている細長い人間のシルエットの作者だとはすぐ気づいたが、それは灰色の人塊のようなものとして、私の網膜を通過していっただけで終わった。

瀧口がジャコモッティと直接に出会おうとしなかった理由を、様々に推測することは可能だろう。しかしその理由がどうであれ、灰色のかたまりとの距離を隔てた出会いには、それ自体があまりにもジャコモッティの作品に似て、美しく思われる。

(えがみ・ゆか／当館学芸員)

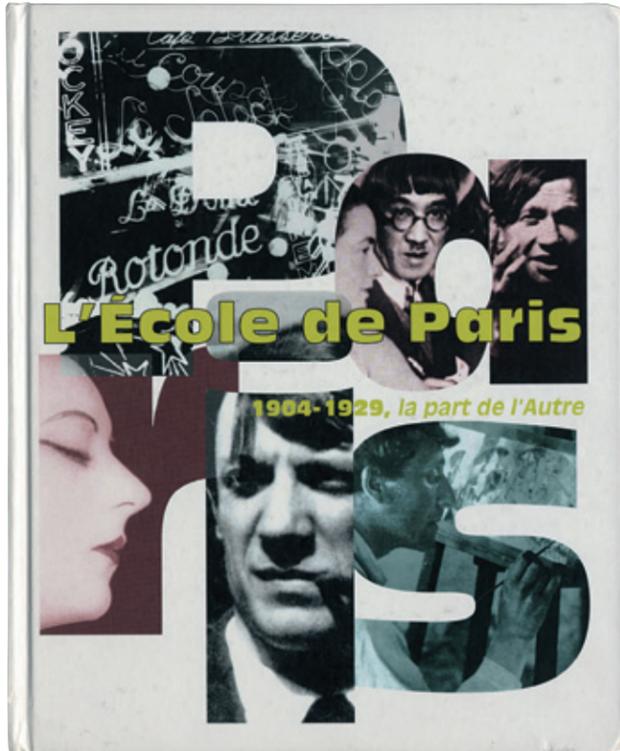
#### 注記

- (1)「ジャコモッティとの出会いー日本に紹介されたジャコモッティ」、『アルベルト・ジャコモッティ展』カタログ、2006年、pp.150-154。
- (2)サルヴァドール・ダリ著／瀧口修造訳「シュルレアリスムの実見に現はれた対象」、『詩法』1935年3月や、瀧口修造「彫刻創世記の一面断」『帝國美術』1938年7月など。
- (3)以下斜体部分の引用とも「見えない出会い」『同時代』19号、1965年より。
- (4)原始美術の影響が色濃いこの作品のイメージ・ソースに関する議論は、以下の文献に詳しい。ロザリンド・E・クラウス、堀切正人訳[W.ルービン編]「ジャコモッティ」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡文社、1995年。

# 「エコール・ド・パリ」と「エコール・フランセーズ」 のはざまで——アンドレ・ドランという「調整者」

林 洋子

2006年秋から2007年冬にかけての日本国内では、「両大戦間〔第一次世界大戦と第二次世界大戦のあいだ〕」のバリの美術動向、なかでも「異邦人」美術家に関する展覧会が例年になく続いている。本展「エコール・ド・パリ プリミティヴィスムとノスタルジー」をはじめ、徳島県立近代美術館ほかによる「巴里憧憬 エコール・ド・パリと日本の画家たち」展が巡回中で、年初からは東京・六本木に新たにオープンする国立新美術館でポンビドー・センターの所蔵作品展が「異邦人たちのパリ 1900-2005」のテーマで開催予定である。ほかにも、北フランスのリールの美術館のコレクション展ではモディリアーニが複数含まれ、春先から国内三館を巡回した藤田嗣治の回顧展も記憶に新しい。世田谷美術館では開館20周年を記念して「ルソーの見た夢、ルソーに見る夢 アンリ・ルソーと素朴派、ルソーに見せられた日本人美術家たち」展が開かれている。国内だけでもこれだけ重なっている以上、国際的に見ればいかに主要、もしくは人気作品の展覧会への借用がいかに難しかった



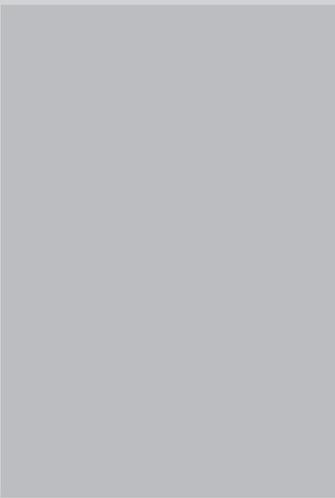
「エコール・ド・パリ 1904-1929 他者の領分」展（2000年、パリ市立近代美術館）カタログ表紙

か、察して余りある。

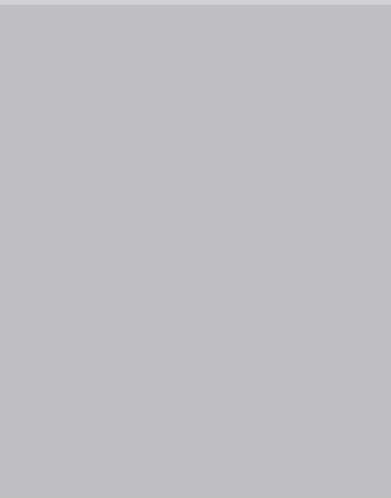
今回の兵庫県立美術館での展覧会が、2000年にパリ市立近代美術館で開催された「エコール・ド・パリ 1904-1929 他者の領分 [la part de l'Autre]」展を基盤にしていることは間違いない。同展の企画者のひとりで、同館学芸員のソフィー・クレップスを監修者に招き、パリ市立近代美術館やジュネーヴのプティ・パレ美術館などのコレクションに加え、個人所蔵家からも優品を借用している。展示もカタログも編年的や作家別ではなく、「プリミティヴィスム」「母性」「都市風景」などのテーマ別とされた。特筆すべき点には、モディリアーニが3点の女性肖像画（油彩画）を含め8点出品されていること、日本でのこの手の展覧会で紹介されることが少ない「エコール・ド・パリ」の彫刻家たち——ザッキン、アーキベンコ、チャーナ・オルロフの優品が展示されたこと、日本では知名度の低い東欧からのユダヤ系作家たち——アンリ・エダン、シモン・モンザン、ウジェーヌ・ザックらがまとめて紹介されたことなどが挙げられるだろう。

パリでの展覧会ともっとも異なった点は、タイトルによくあらわれている。パリ展が副題に「他者の領分」とつけてバリの外国人作家に絞った企画であったとすると（ピカソやディエゴ・リヴェラらを含む）、日本展は「プリミティヴィスムとノスタルジー（素朴と郷愁）」を副題に、アンリ・ルソー、アンドレ・ドラン、モーリス・ド・ヴラマンクらのフランス人画家を加えていることである。ピカソら20世紀初頭のパリに集った多くの美術家こそぞって賞賛した「日曜画家」ルソー、そしてフォーヴィスムの誕生に関わったドランとヴラマンク（ヴラマンクは、日本では1920年代に渡仏した佐伯祐三を「一喝」した画家としてむしろ知られるだろう）。彼らは確かにフランス人だが、ルソーとヴラマンクはアカデミックな美術教育を受けていない点で「アウトサイダー」といえるかもしれない。なかでも《浴女たち》（1906年ごろ）を含め、油彩画と彫刻作品計10点が並んだドランがこの展覧会の「鍵」であるのは明らかだ。ドランはパリ近郊のブルジョア階級の生まれで、ボザール（国立美術学校）出身ではないものの、アカデミー・カリエールでマティスやマルケらと学んだ正統派である。では、なぜ、そのドランがここに含まれるのか。

そこで基本的な疑問が浮かぶ。そもそも「エコール・ド・パリ Ecole de Paris」とはなにか。日本語に文字通り訳せば「パリ派」となるが、これには必ずしも厳密な定義がない。両大戦間のパリ、なかでもセーヌ左岸のモンパルナス周辺でボヘミアンな生活をおくっていた異邦人美術家たちをそう呼んだのは批評家アンドレ・ヴェルノで、1925年に雑誌「コメディア」に掲載したテキストから広く定着した。だが、なにか宣言を出したわけでもなく、自覚的にグループ展を開催したわけでもない集団に分類される顔ぶれは流動的で、基本的には具象作家である。フランス人であってもよ



アンドレ・ドラン《浴女たち》1906年頃



アンドレ・ドラン《古典美》1920年頃



アンドレ・ドラン《画家の姪、ジュヌヴィエーヴと林檎》1937-38年

特別寄稿

くここに含まれるのは、日本で人気の高いモーリス・ユトリロとマリー・ローランサンだろう（本展には含まず）。1920年代パリに集った日本人美術家は300人を越えたともいわれるが、「エコール・ド・パリ」とされるのはやはり藤田嗣治とその周辺の数人に限られるだろう。短期滞在者ではなく、パリへの定住とフランスへのある程度の同化が前提とされているといえる。そこでは日本人を含む東洋人は圧倒的な少数派で、かなりの割合がシャガール、スーティン、キスリング、バスキンなど東欧からやってきたユダヤ系で占められる。モディリアーニも周知の通り、イタリアからのユダヤ系である。ゆえに、「エコール・ド・パリ」は「エコール・ド・ジュイフ（ユダヤ派）」といわれることもある。

監修者ソフィー・クレップスがテキストに書くように、「エコール・ド・パリ」を構成する外国人芸術家たちの伝記から明らかなのは、彼らが皆、最初は自国において、アカデミックな伝統が厳しい美術学校での教育を受けている」。彼らはそのアカデミスムと決別するために、西洋の古代や中世の美術や民衆芸術、非西欧圏や子供による造形へと向かった。彼らはアカデミックな基礎表現も、そしてフォーヴィスムやキュビスムのような前衛傾向も知った上で、「プリミティヴィスム」と「ノスタルジー」を選び取っている。その重要な先駆者としてアンリ・ルソーを、そして先駆者かつ並走者としてアンドレ・ドランをこの展覧会は提示した。もうひとり監修者のジャクリーヌ・ムンクは「ルソーの作品が呼び起こした反響が、ゴッガン、ドロネー、ピカソ、カンディンスキー、レジェ、ミロ、ブラウネルらの作品との比較において強調されたとすれば、モダニスム研究は、——ここではルソーのピカソとの関係が特権化される——とりわけルソーとエコール・ド・パリとの血縁関係、そしてドランとの血縁関係を見落としてしまったのである」と述べる。まさにこれがこの展覧会の企画意図だろう。ルソーは1910年に亡くなっていたが、存命中の1908年にピカソがルソーに捧げる夕べを催すなど若手美術家の憧憬の対象であり、没後もモンパルナスに多くの記憶と作品を残していた。ルソーについてこれ以上述べる紙幅はなく、より注目すべきはドランである。1906年ごろの、アフリカやオセアニアなど非西洋文化圏の創作にインスピレーションを得た《浴女たち》（ピカソが1907年に描いた《アヴィニョンの娘たち》以前の制作）から、1920年代以降の「秩序への回帰」傾向を明らかに示す人物や風景表現が、この美術家に限らないバリの美術界の展開をパノラマ的に見せてくれる。妻をモデルとしたブロンズ・マスク《古典美》（1920年ごろ）は文字通り「古典」への関心を示し、30年代初頭の風景画はフランスの非都市部の豊かな自然をとらえ、《画家の姪、ジュヌヴィエーヴと林檎》（1937-38年）や《魚と焼き網》（1938-39年）はシャルダンの静物画を連想させる、シックな色彩で古典的な風格を獲得している。

アメリカの美術史家ロミー・ゴランによれば、1920年代のバリの保守層には、「異邦人美術家」の急増ぶりに対し、確実に「視覚芸術におけるフランスの伝統という概念を再定義し、再主張したいという執拗な願望があった」。彼らが問題にしたのは、「パリに住む外国人画家たちや外国からの全般的な芸術的影響による汚染から、《エコール・フランセーズ》（フランス派、フランス人によってフランスで制作された美術を示す用語）の純潔をいかに守るか」であった。彼らが「エコール・フランセーズ Ecole française」を代表する芸術家と考えていたのがドラン、ヴラマンク、デュノワイエド・スゴンザックらであり、反対に「エコール・ド・パリ」を象徴するとしたのがキスリング、バスキン、シモン・モンザンらである。出身地は違えども、彼らの大半が1880年代の生まれで、1910年前後からパリで美術家としての活動を開始していた。

展示を通してより明らかとなったのは、「エコール・フランセーズ」と「エコール・ド・パリ」のあいだには、出自、血統という画家の身体に内包された差異はあっても、実制作ではテーマでも表現でも類縁関係が濃厚だったことである。画家の名前を確認しない限り、造形上の「両派」の対立構造はあいまいである。例えば、「南仏風景」のセクションでは、セザンヌ的な構成の図式を引き継いだ風景画という点で、キスリングやモンザンらと、ドランの親和が際立っていた。両大戦間のパリを代表する美術評論家アンドレ・サルモンはドランをマティスとピカソの「調整者 régulateur」と呼んだというが（確かに、フォーヴィスムからキュビスムへの展開を並走した）、ドランが表現のうえで「エコール・フランセーズ」と「エコール・ド・パリ」の「調整者」的な存在であったことをこの展覧会は実感させてくれた（蛇足ながら、1920年代末、ドラン、藤田嗣治、ジョルジュ・ブラックは、モンパルナスの南東にあるモンスリー公園そばでそれぞれ一戸建に住む隣人だった。現在その一角の通りは「ジョルジュ・ブラック通り」と改称されている）。

今回の展示では各作品をじっくり、テーマ別に一般によりわかりやすく見せることへの配慮が強く感じられたが、作品のセクションやカタログ論文が輪郭つけた企画自体は、モディリアーニ、シャガール、藤田ら（日本人にとっての）「エコール・ド・パリ」のスターたちだけでなく、周辺のユダヤ系作家を取り込んだうえで、「エコール・フランセーズ」との類縁性を見せることに自覚的である。これまでの日本におけるいささか甘ったるい「エコール・ド・パリ」観に挑むような、野心的な企画といえるだろう。

（はやし・ようこ／京都造形芸術大学助教授）

東京都現代美術館学芸員を経て、2001年より現職。

2003年から2006年まで国際日本文化研究センター客員助教授を兼任。

20世紀の日本人美術家の海外体験、両大戦間のバリの外国人美術家について詳しい。

## ソフトウェアとコンテンツ 沖田雅一

### ショート・エッセイ

私がよく参考にするインターネット上の掲示板では、ここ数日あるゲーム機についての話題が盛り上がっている。隠す必要もないのだが一応その名前はふせることにする。ともかく、超有名家庭用ゲーム機の最新型が5日程前に発売された。掲示板では、発売初日の行列の様子は異様であったこと、つまり、自分が使用するのではなく明らかに投資目的でその機械を購入する者が多く見られたこと。さらに、当日には有名オークションサイトに出品されており、定価の2倍以上で取引が始まったことなどが報告されていた。

製品そのものが十分にいきわたるまでこの状態が続くのかと思われたが、今日になってオークションサイト上では定価割れで取引しているのではないかと推測されるようになってきた。理由はこうである。このゲーム機発売と同時に発売されたゲームソフトが6種類だけであること、過去に発売された下位機種用のソフト(8000ほどあるそうな)のうち200程がうまく動作しないことが確認されたこと。となれば、この機械を手に入れても人によってはデモ画面を眺めるだけになってしまうことも考えられる。最初は「欲しい!」と思っても、よく考えてみれば「これで何をするのか?」と首を傾げてしまうのである。

さて、ここからはWebサーバーの管理について触れてみたい。当館のサーバー群の中のひとつにWebサーバーがある。他にもMailサーバーやFileサーバー等があるのだが、今回はWebサーバーの管理について述べる。

いわゆるホームページを提供するサーバーである。

サーバーとは何かといえば、機械としては他の多くの方が利用しているパソコンと仕組みは同じである。ただ、値段は高い。一桁違っている。突き詰めれば信頼性・耐久性を保障するために高価な部品を利用しているからだ。

その部品によって構成された機械が不特定多数の方々にサービスを提供するのでサーバーと解釈するとわかりやすい。

動作しているソフトも基本的には同じだ。ただ、サーバーの場合は前述したように不特定多数がそのサーバーのサービスを受けるわけであるから、ソフトの著作権者等と交わしている権利関係の契約がパソコン用と違うだけだと考えてよい。

サービスする内容は所謂ホームページ。当館で開催される展覧会やイベントの案内が主である。(開館当初からのトップページへのアクセス数は約180万件)所蔵品や美術情報センターの蔵書のデータベースも参照できる。これらの情報の更新と提供そのものがホームページの役割である。この内容の更新がホームページとしての価値を決するといつてよい。この更新が難しい。といっても技術的には簡単だし、新たに情報を追加するのも簡単だ。一旦、掲載した情報を削除するタイミングを失ってしまうことがあるのである。実質的な被害は無いがやたらに格好が悪い。そういうことは無いように心がけているのだが、つい前ばかりを見てしまい、アナウンス期間を終了してから何日も放置してしまうことがあり、その都度猛省している。



当館ホームページよりトップページ



当館ホームページより最新情報ページ

これらのページに掲載する内容そのもののことを一般的にコンテンツと呼ぶ。1995年にインターネットが一般的に普及した頃よりそう呼ぶようになったと記憶している。それ以前は、コンピュータなどの機械そのものをハードウェア、ハードウェア上で動作する物質ではないが実際にあるもの(もう少し正確に表現すれば「コンピュータシステム、プログラム、データにより処理される情報全般やあらゆる"機械装置以外のもの"」として1957年にJohn W. Tukeyという人が最初に使用したらしい)をソフトウェアと呼んでいた。今でもふたつに分類すればコンテンツもソフトウェアの範疇に入るのであるが、内容がかなり違う。単純な例で考えてみると、パソコンそのものはハードウェア、それを制御するOS及びそのOS上で動作するワードプロセッサはソフトウェア、ワードプロセッサで作成される文書がコンテンツと、こんなことだろうか。コンピュータの専門知識が無いがその文書の内容に精通する人が作成するものをコンテンツと呼ぶ。乱暴だろうが、大きく外れてはいまい。

無理やり展覧会に当てはめてみる。美術館はハードウェア(これには誰も異論はあるまい)、展示作品はソフトウェア(これもOK)、どの様にするのかを工夫して展示している展覧会そのものがコンテンツ。

冒頭のゲーム機に象徴されるようにソフトウェア及びコンテンツそのものが、その存在価値を決定する大きな要因になると、いまさらではあるが感じ入っている。

(おきた・まさかず／当館美術情報グループリーダー)

## アルベルト・ジャコメッティ展 講演会

「アルベルト・ジャコメッティ 矢内原伊作とともに」展の会期中に、関連事業として2回の講演会を開催いたしました。

まず9月10日(日)に、このたびのジャコメッティ展を特徴づけるテーマ「矢内原伊作とジャコメッティ」について、武田昭彦氏にご講演いただきました。矢内原伊作はジャコメッティの重要なモデルの一人であり、その体験を優れた文章に書き残した人物です。武田昭彦氏は法政大学でこの矢内原伊作に直接学んだジャコメッティ研究者で、本展には企画の段階からご協力いただき、展覧会カタログにも文章を寄せていただいております。講演会では、じかに接した方ならではのエピソードもまじえつつ、ジャコメッティ研究における矢内原伊作の重要性を紹介するとともに、ジャコメッティの取り組みを視覚像の追求という観点から詳しくお話いただきました。

翌週17日の日曜日には、本年4月に当館館長に就任した中原佑介による講演会「ジャコメッティと20世紀の彫刻」を、当館友の会との共催により開催いたしました。ロダンを起点とする20世紀のさまざまな人体彫刻と、その中でジャコメッティが占める特異な位置について、「距離」をキーワードに語りました。

両講演とも沢山の方にご来場いただいたのみならず、質疑応答では会場から熱心な質問が相次ぎ、ジャコメッティという作家のもつ求心的な魅力をあらためて実感いたしました。

(江上ゆか／当館学芸員)



講演中の武田氏



講演中の中原館長

## 「ビル・ヴィオラーはつゆめ」展、 東京で開幕

当館では1月23日より「ビル・ヴィオラーはつゆめ」展を開催する予定ですが、この展覧会が一早く東京六本木の森美術館で10月14日に開幕しました(2007年1月8日まで)。もう少し正確に言うと、この展覧会は森美術館と朝日新聞社が共同企画したもので、当館はその巡回受入れ先として展覧会を開催するのです。展示室の規模や予算の関係から、当館での展示は森美術館の展覧会を少し縮小したものになります。



森美術館でのオープニングレセプションであいさつするビル・ヴィオラとキラ・ペロフ

1951年生まれのビル・ヴィオラは、映像アートの分野では世界でもっともよく知られた芸術家のひとりです。大きなスクリーンに映像を投影し、展示室を大音響で満たす作品は、凄ましい迫力で観客を包み込みます。森美術館の展示室でも、来館者が思わず立ち止まって息を飲み、じっと作品を見つめていました。まずは一撃で見る人を引き込んでしまう、それがヴィオラの作品の魅力と言えるでしょう。

森美術館のご好意で見学させていただいた作品の設営作業は、通常の絵画展とは異なり、ほとんど真っ暗な中での映像機材や音響装置の設置と調整が中心でした。ビル・ヴィオラは、共同制作者であり彼のパートナーでもあるキラ・ペロフとともに、そのすべてを綿密にチェックしていました。仮設壁にできたわずかな隙間も見逃さずに修正を指示し、ベンチを配置する位置やスポットライトの方向にも細かく気を配る様子は、巨大な美術館全体を自分の作品に変えていくような気迫に満ちていました。映像の上映効果を高めるために、展覧会開幕の数日前まで図面を熟慮し、天井や壁の色にもこだわり続けていました。

展示室の設営や演出に高いクオリティを求めるヴィオラの要求に応えられるよう、当館も誠実に努力していきたいと思っています。(服部 正／当館学芸員)

### ●——編集後記

●今号で林洋子先生にご寄稿いただいた「エコール・ド・パリ」展、モディリアーニやシャガールなど日本で人気の高い画家がたくさん登場したとあって、今年一番の盛況のうちに幕を下ろしました。3階企画展示室では、新春から現代ビデオアートの第一人者、ビル・ヴィオラの回顧展が始まります。西日本での開催は当館だけです。是非ご来場ください。また、1階・2階の常設展示室では、今月頭から今年度最後のコレクション展がスタートしました。なかでも、特集展示「没後10年―菅井汲」は、戦後パリで活躍した前衛絵画の巨匠の作品を70点近く並べて見ごたえ十分です。こちらもお見逃しなく!

(岡本)

兵庫県立美術館  
quarterly report  
ART RAMBLE  
vol.13

2006年12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

# 金山平三と大石田

服部 正



図1:金山平三《大石田の最上川》 1948(昭和23)年頃 当館所蔵

## 美術館の周縁

今年の9月から10月にかけて、山形県の天童市美術館で山形の風景を描いた作品を中心とする金山平三展が開催された。展覧会には当館の所蔵品28点も出品されたため、私が作品点検のため天童市美術館に行くことになった。秋が深まる9月終わり頃のことで、その折、展覧会を企画された天童市美術館学芸員の池田良平氏に大石田町をご案内いただいたので、そこでの見聞をご紹介します。

山形県の北東部、新庄盆地の南端に位置する大石田は、江戸時代には最上川の船運の拠点となる河港として栄えた町だ。『おくのほそ道』で松尾芭蕉が「五月雨をあつめて早し最上川」と詠んだ地としても知られ、俳人の正岡子規、歌人の斎藤茂吉もこの地を訪れている。金山の代表作のひとつである《大石田の最上川》(図1)も、大石田町を流れる最上川(図2)を「大橋」の上から描いたものだ。

金山が初めてこの町を訪れたのは1923(大正12)年である。洋画家の岡田三郎助が、『中央美術』1917(大正6)年5月号に寄せた紀行文「最上川付近の写生地」がきっかけだったといわれる。そのなかで岡田は、自分が大石田を知ったのは黒田清輝や久米桂一郎などの先輩画家たちの話によってであること、大石田は美しい町並みをもつこと、そしてとりわけ春の花が見どころであることを紹介している。北国では、遅い春を待ちかねたかのように花がいっせいに咲き誇る。そのため金山も花の時期を狙って5月に大石田を訪れ、さくらんぼ、桜、すもも、梨、林檎などの果樹が次々と花をつける春の風景を描いている。

金山と大石田の関係は、先輩諸氏の物見遊山のような訪問とは決定的に異なるものだった。好奇心で一度だけ立ち寄るというのではなく、心底この町を愛したのである。金山はそれから20年近く、ほぼ毎年のように春の一時期を大石田で過ごし、この町や最上川を隔てた対岸の横山村(現在の大石田町横山)の風景を描いた。そして、第二次大戦末期の1945(昭和20)年3月に空襲で神戸の実家が罹災すると、疎開先として横山村を選び、その2年後には大石田町の庄司信吉氏の家に

下宿するようになった。それ以後、1964(昭和39)年に没する直前まで神戸、東京、大石田を行き来する生活を続けた。金山平三にとって大石田は、生活の拠点であり東北地方各地への写生旅行の起点だったのである。住民票も終生この地に置いたままだった。

このように金山が大石田を愛したのは、風景が美しいからというだけではなかった。金山の詳細な評伝を記した飛松實氏は、画家が「大石田に郷里以上の深い愛着をいだき続け」た理由として、「この町が県内有数の富裕町であったこと、従って有力者に文学、美術の愛好者、理解者が多かったこと」(飛松實『金山平三』1975年、日動出版)を挙げている。町の人々もまた、金山平三の町への愛着に誠実に応えたのである。

池田氏の聞き取り調査によると、大石田では金山を食事に招く家、風呂に入れる家、洗濯を引き受ける家などがあり、そのような住民の支えによって金山は快適に過ごすことができたようである。そしてそれらのもてなしは、すべて無償の厚情から行われたものだった。有名な画家に恩を売ってあわよくば絵の1枚でも手に入れることができれば、などという下心が少しでも見えると、金山はその家には近づかなくなったとのことだ。いまでも大石田の旧家の間では、金山平三の絵を所有するということはその家の高潔さを示すという見方があり、そのため絵を所蔵することに高い誇りを感じる人が多いという。

神戸で金山を知る私のような者は、金山平三が愛した町として大石田のことを知っている。だがそれだけでは一面的だ。大石田という町もまた、このうえなく金山を大切にしていたのだ。相思相愛であればこそ、その関係が長く続いたのである。

金山平三が愛した大石田、そして金山平三を愛した大石田は、まもなく画家がもっとも好んで描いた雪景色の季節を迎える。美しいといわれた目抜き通りの町並み(図3、4)はすっかり様変わりしてしまったが、金山平三が見ていたのと同じ深い雪が、この町を静かに包み込むことだろう。

(はっとり・ただし/当館学芸員)



図2:大橋から見た最上川(2006年9月筆者撮影)



図3:金山平三《町の番小屋》 1945-56(昭和20-31)年 当館所蔵



図4:大石田町の中心部(2006年9月筆者撮影)