



## ARTRAMBLE

## 学芸員の視点

②③  
ブランクーシ vs. 工業製品についての  
いくつかのエピソード——速水 豊

## 特別寄稿

④⑤  
「ロダン—創造の秘密—白と黒の新しい世界」展に寄せて  
—ロダン、セザンヌ、リルケー——永井隆則

## ショート・エッセイ

⑥  
平成18年度の新収蔵品について——江上ゆか

## トピックス

⑦  
ビル・ヴィオラ氏アーティスト・トーク  
開館5周年「美術館の日」

## 美術館の周縁

⑧  
クーリエという仕事——服部 正

題名どおり五月の新緑を思わせる、瑞々しい青系統、緑系統の色です。花と見まがう群葉には旺盛な生命力が感じられます。大まかな縁取りも、形を生み出すだけでなく、絵具の動性に開かれています。中心よりやや左下にある起点から広がるような構図、とくに左下から右上への対角軸が、こうした動性を増幅させています。作家は、樹そのものよりも、その生成状態をとらえようとしたかのようです。

画面の下段にはスペクトル状の色帯。抽象性、均質な塗り、色面の縦割りといった点で、樹を描いた上段と対照的です。樹の緑や青と補色関係にある赤や橙が主なので、色においてもほぼ反転しています。しかし、両者はただ対立するだけではありません。上段とあわせて正方形をなすので、相補的なのです。その点を踏まえれば、色帯の左側にある黄が上段の黄と繋がり、右側の黄から緑へのグラデーション

が上段の緑と黄の境に接していることも納得されるでしょう。

上下はそっと関係づけられているわけです。

作家は、この作品において、対象を描くと同時に、絵のあり方まで語っているように思われます。絵が全体性を確保できるのは、対極にあるものに開かれること、少なくともそれへの志向を含むことによってなのかもしれません。

田淵安一は、1951年来フランスで制作してきた画家です。西洋に深く入り込んでその「原像」を追究した著作もあります。制作はシリーズとして展開されてきましたが、本作は、樹をモチーフにした「未完の季節」シリーズ(1978~81年)38点のひとつです。

(出原 均/当館学芸員)

コレクションから

田淵安一(1921~)  
《五月に—未完の季節No.3》  
1978年  
油彩・布  
200.5×200.5cm  
平成18年度作者寄贈

# ブランクーシvs.工業製品についてのいくつかのエピソード

## 速水 豊

### プロペラ vs. 芸術作品

ルーマニア生まれの彫刻家コンスタンチン・ブランクーシが、マルセル・デュシャン、フェルナン・レジェとともにパリのグラン・パレで開催されていた航空展覧会を訪れたのは、おそらく1912年のことである。レジェが後に語ったところによると、展示された飛行機のプロペラを見たデュシャンはブランクーシに向かって次のように言った。「絵画は終わった。このプロペラよりいいものを誰が見つくれるだろう。君にできるかね」。「絵画の終わり」を宣告するデュシャンのラディカルな発言は、この直後から彼が行なったレディメイドをはじめとする反芸術的行為にふさわしいものであろう。だが、ここで述べたいのは、デュシャンのことではなく、この発言を差し向けられたブランクーシのことである。

実はブランクーシもこのデュシャンの発言を憶えており、後に周囲の人間によく語っていたという。ただし、ブランクーシの述懐によると、デュシャンの発言の前に、このプロペラを見た彫刻家自身が次のように言ったそうである。「これは彫刻作品だ。今後、彫刻はこれに劣るものであってはいけない」。

プロペラという機械の部品がなぜこの20世紀を代表する美術家たちによって注目されたのか、そしてなぜそれが芸術作品と比較されたのか<sup>(1)</sup>。このエピソードは、ブランクーシが、19世紀から20世紀にかけて急速に進んだ工業化のなかで、近代技術やそれが生んだ製品と自らの作品との比較や何らかの関係を迫られた美術家のひとりであったことを示している。

### ロダン vs. ブランクーシ

ブランクーシの芸術におけるこうした側面に着目する批評家ロザリンド・クラウス

は、若いブランクーシがロダンの助手をした約1ヶ月の間に、この巨匠の制作において相反する2つの現象を見せつけられたと指摘する。ひとつはロダンが粘土をひとひねりするだけで、動く人物の形態を魔術のように表す芸術家としての技であり、もうひとつはロダンが作る原型が職人たちによって拡大、量産される過程であった<sup>(2)</sup>。

クラウスによると、前者は、芸術家の個性の跡が芸術の「アウラ（ヴァルター・ベンヤミンの言葉）」、つまりそのひとつの作品だけに宿る2度と繰り返されない価値を示す側面であるのに対し、後者は、工業的な生産過程によって芸術が複製として流通することへと向かう側面である。ブランクーシはロダンの後者の側面に抗って石や木をじかに彫り刻む「美学的に誠実」な方法へと向かったとされる。だが、クラウスも論じているように、話は単純ではなく、ブランクーシの制作はむしろ両義的である。

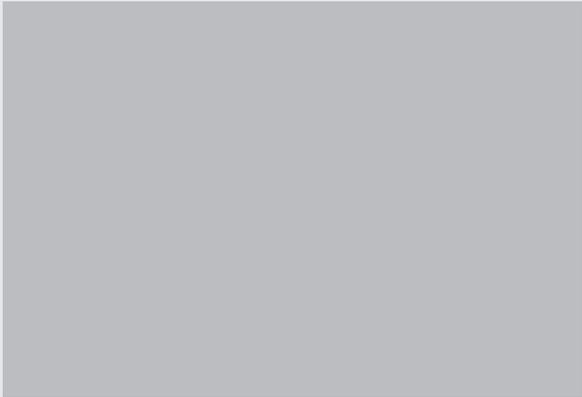
### ブランクーシ vs. アメリカ合衆国

デュシャンらと航空展を見た1912年当時、ブランクーシは、神話的な意味合いを持つ、鳥をテーマにした〈マイアストラ〉の連作を手掛けていた。鳥の形態はしだいに抽象化の度合いを高め、1919-20年の〈金の鳥〉へ、さらには1920年代の有名な作品群〈空間の鳥〉(図1)へと向かう。洗練を極めたその形態は、彫刻がプロペラに劣るものであってはいけないと決意した彫刻家が到達した至高の成果であったのだろうか。

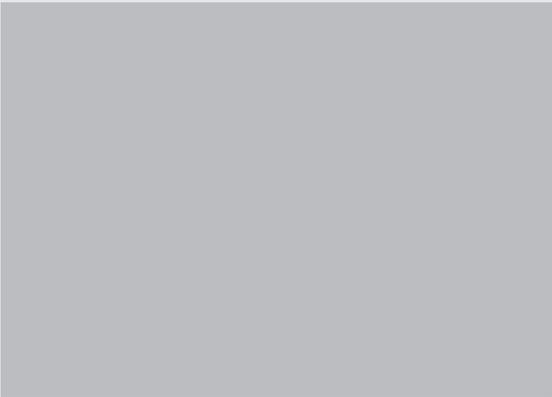
1926年、ニューヨークのブラマー画廊でブランクーシ展を開催するため、多くの作品をアメリカまで運んだのはデュシャンである。だが、合衆国税関はそれらの作



2 「これがなんであろうともー  
「芸術ではない」」「アメリカ」  
1927年3月13日号



3 コンスタンチン・ブランクーシ〈新生Ⅱ〉1927年 ステンレス鋼  
パリ国立近代美術館アトリエ・ブランクーシ蔵



4 コンスタンチン・ブランクーシ〈新生〉1920年(1976年鋳造) 研磨ブロンズ 当館蔵

品を芸術と認めず、これを機械部品と同等のものとして課税した。ブランクーシは支援者の協力のもと訴訟を起こし、かくしてブランクーシ対アメリカ合衆国の裁判が始まる(図2)。

問題となったのは、アメリカの写真家エドワード・スタイクンが購入していた〈空間の鳥〉である。彫刻家のジェイコブ・エプスタインやブルックリン美術館館長、美術雑誌の編集長らが原告側の証人となり、ブランクーシが広く認められた芸術家であり、〈空間の鳥〉が優れた芸術作品であることを証言した。

裁判記録を見ると、合衆国側の弁護士からの反対尋問では、それが本当に鳥に見えるかどうかという、現代の目からみれば愚問とも思えるような質問が何度も証人に対して繰り返されている。これはある判例の彫刻の定義に「自然物や主に人間の形を模倣したもの」という文言があったからだ<sup>(3)</sup>。

また、技術者が金属を同様に細く加工した場合でも同じものができるのではないかという問いも繰り返された。原告側の証人は、同じものではできないと明快な答弁をしているものの、こちらの問いはよりやっかいな問題を孕んでいるかも知れない。デュシャンは、作品の輸入に立会いながら裁判には一切登場しなかったが、もしも、このレディメイドの創始者がそこにいれば、議論はより紛糾の度を高めたことが予想される。

そして1928年、ブランクーシ勝訴の判決が下された。判決文は「自然物を模倣するよりも抽象的観念を表そうとする」「新しい芸術の一派」の存在を考慮したもので、それまでの彫刻の法的定義が時代遅れになっていることを事実上認めたものとなった。

フランスにいたブランクーシ自身は、裁判には出席せず、文書で証言を行なった。そこで彼はそのブロンズ作品が自分ひとりで研磨の作業を行なったオリジナルであり、同じものは2つとないことを強調している。それもやはり、法律上の彫刻の定義において「同じもののレプリカや複製が2点より多くあってはならない」とされていたことに関係していよう。

### ブランクーシ vs. 複製品

工業化への方向性に抗い、1点ものの作品にこだわった孤独な制作者、職人的な芸術家としてのブランクーシ像——この見方に再考を加えるのは研究者のアンナ・C・チェイヴである。ブランクーシがいわゆる「エディション」と呼ばれるような複製を作らなかったとする見解に対し、一時期、顧客の要求に答えて複製を何度か行っていたことを指摘し、「1人で作った」という彼の言葉に対しては、多くの助手の存在を示す。さらに機械的な手法を拒否するブランクーシの職人的な姿勢とうらはらに、多くの動力器具がアトリエの奥に隠されていたことを述べ、彼の近代的なテクノロジーに対するアンビヴァレントな態度を明らかにする<sup>(4)</sup>。

### 学芸員の視点

アメリカで裁判が行われつつある間にも、ブランクーシは〈空間の鳥〉の高さ50mにおよぶ巨大ヴァージョンをステンレス鋼によって制作しようとしていた。これは、マレ=ステヴァンス設計によるド・ノワイユ子爵の別荘のために計画されたものであり、制作はこの新素材を扱える技術者で後に高名な建築家となるジャン・ブルーヴェが請け負った。

この計画は実現しなかったものの、1927年、その試作としてブルーヴェとブランクーシは、作品〈新生Ⅱ〉のステンレス鋼ヴァージョンを制作する(図3)。新素材の輝く表面は、ブランクーシが作品に求め、実現しようとした彫刻表面を理想的なかたちで示していたのだろうか。クラウスは、ブランクーシが大量生産のために開発された素材を使い、自らの着想を工業化に服従させることによって自分自身の美学的姿勢を自ら振り返って批判することになったと捉えている<sup>(5)</sup>。

### ブランクーシ vs. 美術館

さて、兵庫県立美術館が所蔵するのは、ブロンズの〈新生〉である(図4)。2/8というエディション・ナンバーが添付されたこの作品は、日本の他の美術館にあるいくつかのブランクーシと同様、作家の没後に鋳造されたものである。彼が生前には作らなかったとも言われる「エディション」のまぎれもない存在は、複製権を彫刻家自身から譲り受け、法的にもその権利を獲得したナタリア・ドゥミトレスコとアレキサンドル・イストラティの働きによる。

この2人は、ブランクーシが一度も鋳造したことがない作品の鋳造も手掛けたが、1960年代後半から70年代前半にかけてこれを彼らに奨励したのは当時ニューヨーク近代美術館の学芸員であったウィリアム・リーバーマンであったという<sup>(6)</sup>。彫刻家ブランクーシの類まれなる着想は、彼の死後50年がたった今も、美術館に収集され、展示されるためのものとして、複製、再生産されていくのであろうか。その法的根拠は確かであるとしても「美学的な誠実さ」はやはり両義的でしかない。

(はやみ・ゆたか／当館学芸員)

注

- (1) 1912年という時点における航空展と前衛美術が置かれた場所とその状況については次の拙論で論じた。速水豊「プロペラと絵画—1912年の前衛美術の場所についての一考察」『美術史』第160冊、2007年。
- (2) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art since 1900*, London, Thames & Hudson, 2004, p.216.
- (3) *Brancusi vs. United States: The Historic Trial, 1928*, Paris, Adam Biro, 1999.
- (4) Anna C. Chave, *Constantin Brancusi*, New Haven, Yale University Press, 1993,pp. 208-212.
- (5) *Art since 1900*, op. cit., p. 218.
- (6) Anna C. Chave, op. cit., p. 314, note 50.

# 「ロダンー創造の秘密ー白と黒の新しい世界」展に寄せてーロダン、セザンヌ、リルケーー

## 永井隆則

昨年、岩手で始まり、今年、兵庫に巡回したロダン展、「ロダンー創造の秘密ー白と黒の新しい世界」展を鑑賞しながら、ロダン（Auguste Rodin, 1840-1917）と同時代の画家、セザンヌ（Paul Cézanne, 1839-1906）との共通性について思いを馳せた。彫刻と絵画という異なったジャンルに専念した二人の芸術家、ロダンとセザンヌを結びつけて考えることは、決して唐突な事ではないし、私の発見でもない。ロダンとセザンヌの同時代性を最初に認識したのは、詩人リルケー（Rainer Maria Rilke,1875-1926）であった。プラハに生まれたリルケーは、若き日、依頼されたロダン論を執筆すべく1902年8月からパリに移り住んだ。ロダンに彫刻を学びリルケーの妻となったクララの紹介でロダンと知り合って足繁くロダンを訪問し、1905年9月から1906年5月頃には、ロダン宅に住んで一種の秘書を務めた程であった。そうした親密な交流から、リルケーは珠玉のロダン論を発表した。

更に、リルケーは、セザンヌの没後一周年を記念して1907年、パリで開催された、サロン・ドートヌヴに於けるセザンヌ展に注目し毎日のように会場を訪れ、その感想をドイツにとどまっていた妻に書き送った。この展覧会によって、セザンヌは、新しい美術を模索していた若い世代にとって、決定的な存在となった。これ以後、注目を浴びたセザンヌは、立体派や抽象美術の祖、同時に、マティス、ピカソ、エコール・ド・パリの画家達、つまり近代具象画家の祖、総じて「近代絵画の父」としての地位を確実にしていった。リルケーがセザンヌの絵の前に立って思い浮かべた観念、感想を記録した、書簡約30通は、リルケーの死後、クララの手で『セザンヌ書簡』として出版された。以上に略述したリルケー伝は、富士川英郎氏の文章による情報で、リルケー研究では既知の事実であるが、リルケーのロダン論とセザンヌ論を読み比べてみると、リルケーが、いち早く、ロダン/セザンヌの共通性を発見していた事に気づかされる。生前のロダンとセザンヌは、1890年代半ば、モネの家で知り合っているが、互いに多くの言葉を残してはいない。また、リルケーがセザンヌと会った記録もない。従って、ロダンから学んだ芸術観からセザンヌの芸術性を発見したとも、リルケー固有の感性乃至は芸術観が、両者の共通性を発見したとも解釈できるが、何れにせよ、美術史研究の側からすると、これは、リルケーの驚くべき鋭敏さであり、筆者の知る限り、ロダン、セザンヌの批評史、美術史研究史に於いて、最初の指摘であった。だが、その後の美術史は、両者を結びつけることはなく、それぞれ別個に語り今日に至っている。

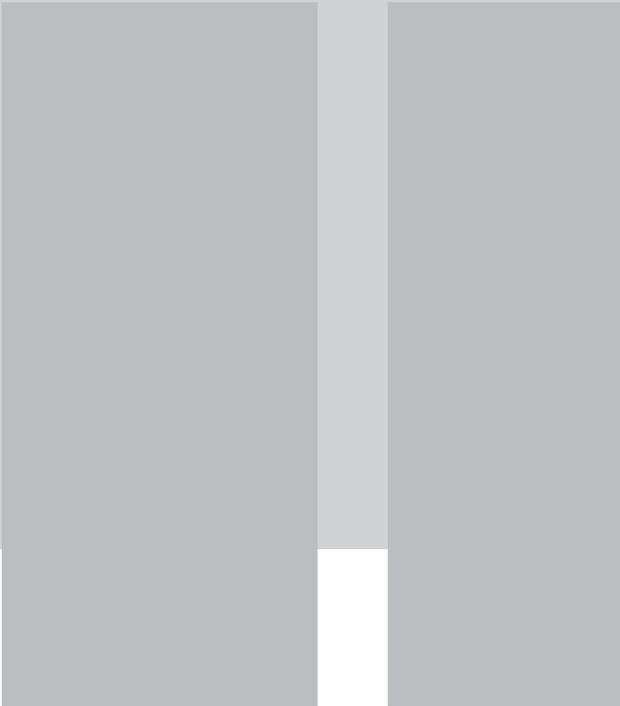
が、近年、セザンヌをセザンヌが生きた時代の中で解釈する研究が盛んとなる中で、リルケーの指摘は貴重な資料として蘇ってくる。リルケーの書いたロダン/セザンヌ論を導きの糸として、両者の同時代性に今一度、思いを巡らせてみると、「断片」、「面」、「パッサージュ」 「視点移動」、「マティエール（モデリング乃至はモデュラシオン）」、「アサンブラージュ」といった造型、「未完の美（塗り残し乃至は彫り残し）」、といっ

た概念が浮かんでくる。

この度の展覧会の一章をなす「断片」の美学は、ロダンの収集した古代美術品との関連で紹介されているが、これは、ロダン固有の発見ではない。断片に美を見いだす美学を表明したのはロマン主義の芸術家達であり、19世紀は「断片」の時代であった。ロマン主義以降、美術は、空間の全体像や文脈を説明的に示すことを止めていく。画家の視覚は、風景内や人体などの、様々な部分、断片へと向けられ、それが新たな美意識となって広く浸透していった。そこには、1839年発明された写真がもたらした視覚、19世紀半ばから流行したジャポニスムに伴って広く知られるようになった日本人が得意とした、断片の視覚の影響が考えられるが、リルケーは、ロダンの断片（手や腕のみの彫刻）と同時代の印象派の断片構図（画枠によって切断され断片イメージとして描かれた人体や樹木などの自然の事物）とに共通の問題意識を読みとっている。セザンヌもまた、断片を好んで絵画に描き込んだ画家であった。ただし、セザンヌは、ロダンと違って、日本美術を一切認めていなかった。破壊された古代彫刻、写真、日本美術、いずれかに影響源を特定しようとするのは無意味であろう。全てが渾然一体となって、ロマン主義に端を発する断片の視覚は、近代の新たな視覚のあり方として、確実に時代の様々な芸術家達に根付き、20世紀に入ってから、コラージュ、フォトモンタージュ等の新たな手法として展開し、複数の窓を持つコンピュータ映像や、映画やテレビの多重、多層映像を享受する今日にまで繋がっている。ここには、既知の知識の寄せ集めではなく、個人経験による世界像の提示に価値を置くパラダイム・シフトが推進力となって働いていた。

リルケーはまた、ロダンが使った「面」という言葉をセザンヌも使っていた点に注目している。リルケーが気づいたように、「面」という要素を自覚して造型を行ったのは両者が最初であった。「面」とは、セザンヌに於いては、眼と自然対象が出会う地点を指した。「面」によって、対象を幾つかの小さなブロックとして認識し、これらを画布の上で一定の広がりを持つ色彩の集合に翻訳し、形態、「量」を作り、それらの関係が空間を形成した。従って、空間には「視点移動」、「多視点」があり、「面」から「面」への移行、即ち「パッサージュ」によって個々の形態は、しばしば、未完となった。リルケーは、ロダンの彫刻に同じ「パッサージュ」現象を見いだしている。

セザンヌに於いて、形態の未完は、塗り残しや余白としても現れたが、ロダンに於いても、しばしば、鑿の跡や彫り残し、即物的素材から部分的に立ち現れた形象として現れた。ロダンの未完を、ミケランジェロ等、過去の彫刻家の実践のみに起源を求めるのは間違っていると思う。セザンヌに限らず、ロートレック、新印象主義、野獣派、立体派、その後、更にはダダイスム、ロシア構成主義など、時代は、絵画を造る絵の具や画布の物質性を消去して、表象ないしは形象のイリュージョンを出現さ



ロダン《青銅時代》1877年、ブロンズ  
フランス国立ロダン美術館蔵

セザンヌ《赤い肘掛け椅子のセザンヌ夫人》1877年、油彩・布  
ボストン美術館蔵

せる為に物質を奉仕させるルネサンス以来の「再現」という約束事を放棄して、物質性、即物性に新しい美を見いだし始め、更なる展開を遂げていくことになる。マティエールへの関心、マティエリスムこそ、近代美術の新たな関心となったが、ロダンに於いては「モデリング」、セザンヌに於いては「モデュラシオン」によって追究された。さらに、ロダンの「モデリング」は、黒や白の立体に色彩を実現し、セザンヌの「モデュラシオン」は、平面に量感と触覚性を実現した。ロダンの未完もまた、この文脈で理解される必要があるだろう。

本展で注目されたロダンの「アサンブラージュ」は、セザンヌの水浴図を想起させる。ロダンの様にファンタジックな物体同士の組み合わせはセザンヌには無い。が、セザンヌは水浴図のためにヌード・モデルを新たに雇うことはせず、模写素描や想像で作り上げた人体像を生涯、何度も再利用して組み合わせて構図を造った。ロダンと同様、過去の形態貯蔵庫から自在に取り出して、寄せ集めた点で、ロダンの「アサンブラージュ」と共通性が無くはない。尚、この様な観点からのセザンヌの水浴図論は未だ書かれていない。

以上の独特の造型は、両者が残した言葉を読むと、共に「自然」観察を基礎として作品を造ることを信条としていながら、古代ギリシャ・ローマ、ルネサンス、クールベの写実主義、何れの意味でもない、新たな「写実」を目指した事に起因する。ロダンは、「自然」に接して感じ取った「生命」を、セザンヌは自然から得た「感覚」を作品に封じ込めることを目指した。両者は、そのために、アンチ・アカデミズムの立場を明白に表明してその手法を否定し、新たな造型を開拓したのであった。それが、「面」や「視点移動」等であった。だが、彼等の作品は「生命」や「感覚」の単なる写しではない。独特の造型を通して、両者の作品は、自然の模造ではなく、自然から独立した、もう一つの確かな「物」、「現実」として提示された。リルケーは、このプロセスを、セザンヌに関して、「実現（リアリザシオン）」と呼んだが、現在、これは、最も代表的なセザンヌ解釈として流布している。

20世紀に入ってからセザンヌは、形態を解体し、伝統的絵画空間から脱却して、分析的キュビズムや抽象美術の形態や空間表現の、一歩手前までたどり着いた。他方、ロダンは、最後まで、再現性に固執し、その意味で、セザンヌは、ロダン以上に次の時代に属していた。歴史的距離を十分獲得し両者の作品の全体像を把握できる地点に立つ現代の我々は、この点を十分、認識しておく必要があるが、リルケー

が最初に感知した両者の同時代性は、ほぼ同時代、一人の日本人によって再び直感されたことを最後に触れておきたい。

彫刻家、高村光太郎（1883-1956）である。高村は、荻原守衛からロダンについての情報を得、パリに赴いて、有島生馬と共にムードンのロダンのアトリエを訪問したが、ロダンは不在で会うことは叶わなかった。リルケーと同様、1907年のサロン・ドートヌヴでセザンヌ回顧展を見て感激し、帰国後は、ロダン、印象派、セザンヌ、マティスなど、フランス近代美術の最新の動向を熱心に紹介した。高村は、美術批評を書く際に、「生命（ラ・ヴィ、ダス・レーベン）」を究極の価値観として提示した。これは、大きな枠組みとしては、当時流行した生命主義の文脈から選み取られた価値観であったが、直接的には、高村が翻訳し現代に至るまで読み継がれている『ロダンの言葉抄』に現れるロダンの「生命」概念の受容に他ならない。また、後年、ロダンの様々な「造型」性から着想を得て、芸術論「造型美論」（筑摩書房、1942年）を完成させた。高村の彫刻には、再現された対象に、とびっきりの躍動感があって、ロダンを独特に消化した跡が見て取れる。断片彫刻もまた、高村によって移植された。高村は、1915年出版の『印象主義の思想と芸術』（天弦堂書房）において、長文のセザンヌ論を発表したが、評価の視点は、「生命」と「感覚の実現」にあった。その後、ギャスケのセザンヌ論を翻訳するなど、ロダンとセザンヌは、生涯、最も重要な芸術家として高村の心の中に生き続けた。高村が、リルケーのロダン/セザンヌ論を知っていたかどうかは全く不明であるが、リルケーの感性と思考は、高村によって、日本で反復・展開されたのである。

以上のロダン/セザンヌ像は、20世紀初頭に芽生えた、歴史的イメージであったことは言うまでもない。が、この度、ロダン展を見、本稿を依頼されて様々な思いを巡らす中、ロダン、セザンヌ、リルケー、高村という芸術家群が醸し出す、上質のスピリットの香りを記憶の彼方から呼び覚ますことができ、至福の時を過ごす事ができた気がする。

<sup>（ながい・たかのり）</sup>京都工芸繊維大学大学院准教授、文学博士、美術評論家連盟会員）プロヴァンス大学大学院博士課程D.E.A.を修了後、京都国立近代美術館主任研究官を経て現職。著書に『モダン・アート論再考―制作の論理から』（思文閣出版、2004）、「セザンヌ受容の研究」（中央公論美術出版、2007）他。

## 平成18年度の新収蔵品について 江上ゆか

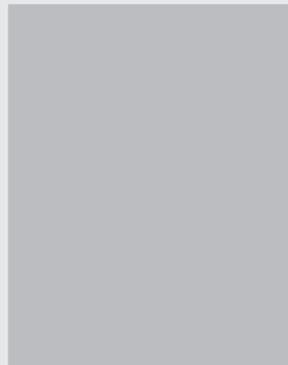
### ショート・エッセイ

平成18年度に当館が新たに収蔵した作品をご紹介します。美術館をめぐる厳しい状況は、相変わらず続いている。残念ながら18年度も、当館では美術品の購入を行うことはできなかった。新収蔵品は、ご厚意により寄贈を受けたものである。

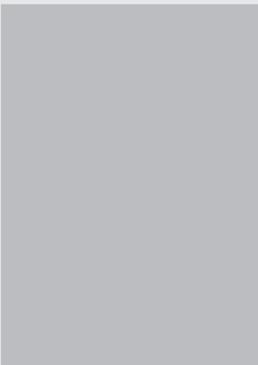
当館の活動を継続的にご支援いただいている財団法人伊藤文化財団からは、実に82点もの作品をご寄贈いただいた。うち72点は、名画の登場人物や女優に扮したセルフポートレートで知られる現代美術家、森村泰昌の作品である。森村作品の熱心な収集家の旧蔵で、最初期から最近作までを網羅し、珍しい一点ものも含むコレクションは、関西における現代美術の動向をたどる美術資料としても貴重なものである。以前より当館は収集方針のひとつに「現代美術」掲げてはきたものの、特に1980年代以降の作品が乏しく、今回の森村コレクションはまさに待望の収蔵といえる。なお、この一括収蔵と機を同じくして、別の所蔵家からも森村の初期作品3点の寄贈を受けている。

伊藤文化財団からは、やはり十分とはいえない当館の明治期洋画コレクションを補完する優品2点も、ご寄贈いただいた。岡田三郎助の《仏蘭西風景》と、小坂象堂による《草摘み(摘草)》である。《仏蘭西風景》は岡田の滞欧期に制作された風景画の一点だ。小坂象堂は兵庫県出石町出身、郷土ゆかりの画家でもある。早世ということもあり作品は少なく、1897年の明治美術協会展出品作と推定される《草摘み(摘草)》は、現存する貴重な作例のひとつである。裏面にも裸婦像が描かれているのだが、現在のところ作者は同定できておらず、今後の研究課題である。

伊藤文化財団からの残る8点は、現代音楽家として知られるジョン・ケージの《変化と消滅 No.10のための図画》8枚である。題名が示すとおり、当館がすでに収蔵しているケージの版画作品《変化と消滅》第十葉の制作に使われたもので、作品生成の過程を示す興味深い資料といえよう。



森村泰昌《カミーユ・ルーラン(セピア)》  
モノクロ写真、セピア調色 18.5×14.3cm  
1985年 (財)伊藤文化財団寄贈



坂田明道《己》  
墨・紙・軸装 99×71.4cm  
1954年 作者寄贈



岡田三郎助《仏蘭西風景》バステル・紙 53.0×72.7cm 1901年 (財)伊藤文化財団寄贈

坂田明道による日本画2点は、いずれも「ゲンビ展」の出品作である。「ゲンビ」すなわち「現代美術懇談会」は、戦後、新しい表現を目指す関西の芸術家たちが、会派やジャンルを超えて集った研究会である。1995年、まだ当館が兵庫県立近代美術館という名称であった頃に開催した企画展「津高一とゲンビの作家たち」が機縁となり、作者自身より寄贈いただけることとなった。

知られざる画家、池田永治の貴重な油彩画は、県内にお住まいのご遺族より寄贈を受けたものである。今日その名を知る人は少ないと思われるが、大正から昭和期にかけて官展で活躍すると同時に、岡本一平らとともに世相漫画の分野でも活躍した多才な作家である。このたび収蔵された4点は、いずれも戦前から戦中期の官展に出品された風景画で、時代の空気をよく伝えている。

本号表紙でご紹介している田淵安一の作品も昨年度の新収蔵品で、作者ご自身より寄贈いただいた《未完の季節》シリーズ2点のうちの1点である。また県内のあるご所蔵家からは、村上華岳と小松益喜という、県ゆかりの日本画と洋画の大手による佳作を、それぞれにご寄贈いただいた。さらに作者のご遺族より長らくお預かりしていた水越松南作品2点も、昨年度より当館の所蔵品となっている。

ほかに資料も含め、昨年度の新収蔵品は98件114点であった。個々の作品に関するデータなどは、今年度発行される予定の当館の「平成18年度年報」をご参照いただければと思う。また新収蔵品のうち33点を、7月7日より11月18日まで開催される「コレクション展Ⅱ」の「特集展示 新収蔵品紹介」に出品予定である。「特集展示」と銘打っているが、あえて新収蔵品を一箇所に集めることはせず、既存のコレクションに交えて並べることを計画している。たとえば坂田明道作品は他の「ゲンビ」関連作品とともに、池田永治作品は同時期の洋画家たちによる都市風景とともに展示する。新収蔵品と並ぶことで、かつて収蔵され見慣れていたはずの作品たちの、新たな側面もまた見えてくる、そんな機会となれば嬉しい。

(えがみ・ゆか／当館学芸員)



池田永治《まど》  
油彩・布 130×88cm  
1934年 池田辰彦氏寄贈

## ビル・ヴィオラ氏アーティスト・トーク

1月23日から3月21日まで開催した「ビル・ヴィオラ―はつゆめ」展の関連イベントとして、3月3日(土)の午後2時からヴィオラ氏のアーティスト・トークを行いました。混雑が予想されたため、午前11時から入場整理券を配布しましたが、約20分で先着250名様分の整理券の配布が終了してしまいました。それ以後に来られたお客様には、別室のモニターで会場の映像をご覧いただくことになり、申し訳ございませんでした。

イベントでは、最新作となる「トリスタンとイゾルデ」の一場面や、1980年代初頭に日本で完成させたビデオテープ作品《日の老いたる者》を上映したほか、ヴィオラ氏の講演、展覧会の共同企画者である帯金章郎氏との対談、会場からの質疑応答を行いました。講演では、世阿弥、道元、沢庵、良寛など、ヴィオラ氏が影響を受けた日本人の言葉を引用しつつ、芸術家の心構えや映像アートの特徴などをお話しされました。帯金氏との対談では、ヴィオラ氏の日本滞在時の思い出や、展覧会のタイトルともなった作品《はつゆめ》の解釈などが話題に上りました。

お住まいのアメリカ西海岸ロングビーチから車と飛行機を乗り継ぎ、前日の夜10時に神戸に到着するという過密なスケジュールでしたが、身振りを交えながらの熱のこもったお話しをしていただきました。また、3時間に及ぶプログラムの後に、記念撮影やサインを求めるお客様に誠実に対応する姿も印象的でした。

(服部 正／当館学芸員)



客席からの質問に答えるヴィオラ氏(左)と通訳の安部礼子氏(右)

## 開館5周年「美術館の日」

当館が「兵庫県立近代美術館」として30年以上の歴史を積み重ねてきた原田の森からHAT神戸に場所を移し、新たに開館してから5年目を迎えました。毎年4月の第2土曜日を「美術館の日」とし、多彩なイベントを行っています。

今年は開館5周年を記念するイベントとして、「芸術の館」友の会主催による「春の彫刻デッサン会」を開催しました。事前申し込み制で実施されたこのイベント、普段なかなか体験できない展示室での彫刻のデッサン会ということもあって、定員25名に対し、友の会、一般の方を合わせて総応募者数55名と、定員をはるかに超える応募があり、当日は抽選で選ばれた美術愛好家の方々が、コレクション展の展示室でロダン以降の近・現代彫刻のデッサンに挑まれました。いつもゆったりとした空気の流れている展示室は、緊張感漂い静寂そのもの。その集中力の高さに、スタッフ一同驚嘆の眼差しをそっと向けておりました。デッサンの後は、



ギャラリートークも大盛況



彫刻室にてデッサン中

講師の津野先生より講評をいただいてイベントは無事終了。多くの参加者から、このような試みを続けて欲しいとのご要望をいただきました。

また、この他にも、ミュージアム・ボランティアのガイドにより安藤建築の見所や美術館の隠された魅力に迫る「美術館七不思議ツアー」や学芸員による展覧会会場でのギャラリートーク、文学館職員による講談風紙芝居やコンサート、こどものイベント特別版などが開催され、美術館は多くの来館者で賑わいました。

皆様にごろごの感謝の気持ちを込めて実施しております「美術館の日」、来年も皆様にお越しいただけることを楽しみにしております。

(遊免寛子／当館学芸員)

### 編集後記

●この春、当館では昨年に引き続き学芸員の入れ替わりがありました。当館の前身である兵庫県立近代美術館時代から通算22年勤め上げた山崎均さんが神戸芸術工科大学の教授に転身されました。代わって、広島市現代美術館で長く活躍されていた出原均さんが新しく研究室に加わりました。山崎さん、今までおつかれさま、お世話さまでした。出原さん、これからよろしくお祈りします。

●今号では、特別展「ロダン展」とコレクション展 特集展示「ロダン以後」という二つの彫刻展に因んだ論考を二本掲載しました。あわせて読めば、19世紀から20世紀にかけての時代に発生した造形美学上の大転換を実感いただけたことでしょう。このような美意識の変動は現在進行形ではなかなか理解するのが難しいですが、せめて美術館ぐらゐは敏感でありたいものです。(岡本)

兵庫県立美術館  
quarterly report  
ART RAMBLE  
vol.15

2007年6月30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

# クーリエという仕事

服部 正

ルイズ・ネヴェルスン  
《セルフ・ポートレイト:サイレント・ミュージックⅣ》  
1964年 黒絵具・木

## 美術館の周縁

クーリエでニューヨークに行ってきた。

美術館に勤める人からは、それは大変でしたねなどと労いの言葉も期待できるが、一般的には意味不明の書き出しかもしれない。クーリエcourierは、外交文書を携えた急使や団体旅行の添乗員を指す言葉だ。しかし美術館業界では、専ら美術品が移動する際に付き従う人のことをいう。すなわち、作品の輸送を監督し、万一の事故においては適切な処置を行うとともに、作品の展示や梱包の場面で指導的役割を担う人のことである。

クーリエは主に、作品の貸し借りに付随する業務である。海外の美術館では作品を貸し出す側の職員がクーリエを務めることが多く、国内では逆に作品を借りる側がクーリエを務める。海外の美術館から作品を借りる場合には、海外の美術館の職員が作品を会場となる美術館に運び入れ、梱包を解き、作品の状態を点検して展示する、あるいは再梱包して運び出すという一連の業務を、日本側のスタッフと協力しながら行う。日本国内では、展覧会を開催する美術館の職員が借用先を訪問して、現地の収蔵庫や展示室で作品の点検を行い、展示に際しての注意事項を拝聴する場合がほとんどである。

つまり、冒頭の「クーリエでニューヨークに行ってきた」とは、ニューヨークの美術館で開催される展覧会に当館の所蔵作品が展示されることになり、その作品の移動の監督と作品点検、展示方法の指示のために、作品に付き添ってニューヨークに行ってきたということである。ではなぜそれが大変なのか。貴重な作品を管理し、展示方法を指導するという責務の重さはもちろんだが、多くの場合クーリエの旅行スケジュールが、観光ツアーのようにゆったりしたものではないからだ。そのことを、今回の例に沿って説明しよう。

当館が貸し出した作品は、戦後アメリカの抽象彫刻を代表する芸術家のひとりルイズ・ネヴェルスンの《セルフ・ポートレイト:サイレント・ミュージックⅣ》だ。木で作られた24個の立方体を組み上げたもので、輸送や展示には細心の注意を要する。貸し出し先は、ニューヨーク市の北東部にあるジュエイッシュ美術館という中規模

の美術館である。ミニマル・アートの出発点として名高い「プライマリー・ストラクチャーズ」展(1966年)を開催するなど、戦後アメリカの抽象美術の展開に重要な役割を果たしてきた美術館だ。作品が出品されるのは、ニューヨークでは約40年ぶりとなるネヴェルスンの回顧展である。展覧会を企画したラパポート氏によれば、当館の作品は数少ないネヴェルスンの「セルフ・ポートレイト(自画像)」であり、展覧会の導入部に欠かせない作品とのことだ。その言葉に違わず、当館の作品は展覧会冒頭のあいさつ文のすぐ横の位置に敬意をもって迎えられた。

作品は貨物専用の飛行機で輸送した。通常の旅客機でも貨物輸送は行っているが、貨物室の容積が小さく今回の輸送には不向きだったからだ。日本とニューヨークをつなぐ貨物便は成田空港からしか出発しておらず、作品に同行するクーリエは当然ながら美術館から成田空港への10時間に及ぶトラック輸送にも同乗する。空港では、美術品の一時的な輸出のための関税手続きがあり、機体に乗せるための梱包(パレタイズという)に2時間以上かかることも少なくない。また、飛行機の発着スケジュールは基本的に旅客優先のため、今回の貨物便が成田を出発したのは午後11時、ニューヨーク到着は深夜3時だった。

たとえ完璧に梱包されていても、美術品は一刻も早く空調設備の整った場所に搬入しなければならない。そのため、ニューヨーク到着後も休む間はなく、税関手続きを経てすぐに美術館への搬入作業となる。当館の作品を載せたトラックが美術館に到着したのは早朝5時半頃だった。

このように搬入を行い、翌日の展示作業が完了すると、クーリエは速やかに帰国する。展覧会の必要経費を最小限に抑えるためだ。当館では海外への貸し出しがそう頻繁に行われるわけではないが、以前にイタリアで出会ったロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の学芸員は、今年は何れでも7回目のクーリエだと嘆息をもらっていた。本当にご苦労様である。華やかな展覧会の裏側で、ひとつひとつの作品に多くの人が関わり、地道な作業が行われているということに思いを馳せていただけたら、嬉しい限りだ。

(はっとり/ただし/当館学芸員)



成田空港での梱包作業



ジュエイッシュ美術館での展示作業