



学芸員の視点 ②③

美術の中のかたち
— 手で見る (以外の) 造形 — 小林 公

特別寄稿 ④⑤

だまし絵Ⅱを巡って
— 或いは「これは「だまし絵展」ではない」 — 不動美里

ショート・エッセイ ⑥

横尾忠則現代美術館の「枠と水平線と… グラフィック・ワークを超えて」展 (7月12日～9月28日) を企画して
— 出原 均

トピックス ⑦

「宝塚歌劇100年展 夢、かがやきつづけて」関連イベント
北岡明佳氏講演会「だまし絵と錯視」
横山裕一展「これがそれだがふれてみよ」の関連事業について

美術館の周縁 ⑧

「全国美術館会議 東日本大震災
文化財レスキュー事業記録集」について — 小林 公

ARTRAMBLE

コレクションから

下村良之介は、1949年に結成された「パンリアル美術協会」の創立メンバーのひとりです。日本画の革新を掲げ、膠彩を用いて、型破りな創作活動を行いました。

《厘》は第32回パンリアル展への出品作です。作品の表面には凹凸がみえ、レリーフ状になっています。これは「ベニヤ板のパネルの上に紙粘土を置き、適当に泥絵具をばら撒いた後、薄麻紙でおさえて成型するという手法で、絵を描くというより、つまんだり、ひねったりという作業」(「新しい材料の発見」『美術手帖 増刊』1980年4月)によるもの。従来の日本画にはみられない

新しい材料と手法によってつくられています。

和紙の色を生かした白地に、鋭いくちばし、大きく広がった黒い翼が浮かび上がります。鳥は、下村にとって終生のテーマとなりましたが、その種類やかたちはあまり重要ではありません。「モチーフとして生命の意味を問いかけ」(「軍鶏を描きながら」『六月の風』1978年9月)るのであり、描く対象と作者自身との格闘が表れているのです。下村の「鳥」は自由に、力強く、飛翔しています。

(鈴木慈子/当館学芸員)



下村良之介(1923-1998)

《厘》

1974(昭和49)年

紙粘土、顔料・紙

121.0×181.5cm

平成25年度 藤本陽三氏寄贈

美術の中のかたち

——手で見る(以外の)造形

小林 公

「美術の中のかたち」展(以下、かたち展)が担当者にとって難問だということは、これまでも本誌において歴代の担当者が語ってきた。難問というのはただ難しいというだけでなく、もちろんやりがいがあるという意味でもある。25回目となる今年の美術の中のかたち展は筆者にとって2回目の挑戦だったが、取り組みたい課題があった。「触れない」美術表現を取り上げる、というのがそれである。

筆者が初めてかたち展を担当したのは2007年で、この時には西宮市在住の美術家・山村幸則氏を出展作家に迎えた。《手》と題された山村氏の作品は作者の右手を身の丈を超える程に巨大化したもので、その上には当館所蔵の彫刻3点を乗せていた。山村氏は全ての来場者にアイマスクを着用してもらうという鑑賞方法も設定して、全ての来場者は手探りで巨大な《手》をたどり、その過程で3点のブロンズ作品にも触れることとなった。

かたち展のサブタイトルにある「手で見る造形」というコンセプトに真っ向から挑んだ展示内容は担当者ながら圧倒されるもので、筆者にとっては今もこの企画を考える上でのひとつの基準となっている。2回目のかたち展にあたって、2007年の展覧会を踏まえたと何が出来るのか、何をすべきかという風に考えたのは自然なことだった。

2007年のかたち展において印象的だった来場者の反応は次のようなものである。アイマスクを着けて巨大な山村氏の作品を全身でたどりながら一周する。その間、様々な感触や入り組んだかたちから、触れているもののかたちを頭の中で再構成することが試みられていたはずだ。そして最後にアイマスクを外すと、ほとんどの人は、ああ、こんなかたちだったのか、想像と違う等々、様々な発見や驚きを口にする。そうした様子に接するうちに、欲張った気持ちも湧いてきた。晴眼者にとっては視覚でとらえた世界が日常であって、アイマスクを着用しての美術鑑賞は特殊な体験だろう。かたち展がそうした「当たり前」の感覚を相対化する機会となるならそれだけでも十分に意義のある体験だと思うけれど、最終的にそれが、視覚像を正解とするクイズのようなある種のカタルシスに回収されてしまうのでは少々もったいないようにも思われたのだ。アイマスクを外す前に頭の中に描いていた造形物は間違いとして修正される必要はないのではないか。手で見た造形と目で見た造形とは一方が正しく一方が間違いということではなく、どちらも価値ある「かたち」なのではないか。

他方で、近年の視覚障がい者とともに美術館を訪れる試みも今回の企画にとって大きな刺激となった。京都のミュージアム・アクセスビューや東京の「視覚障害者をつくるワークショップ」などのグループは、視覚障がいのある人と

晴眼者とが一緒に美術館を訪れ、おしゃべりをしながら作品鑑賞をするという活動を行っている。彼らが訪れるのは特に視覚障がい者向けの展覧会というわけではない。通常の展覧会と一緒にまわる中で、晴眼者が視覚障がいのある方の目となって一方的に説明をするのではなく、視覚障がいのある方の問いかけや感想によって晴眼者の方も目からうろこが落ちるような発見もあるのだという。毎年手引き研修をお願いしている神戸アイライト協会の方からも、絵画作品など触ることの出来ない作品を視覚障がいのある方が介助者の方と一緒に楽しむ例が増えているというお話もうかがうようになっていた。

以上のような状況から、2014年の美術の中のかたち展では、触ることの出来ない(触るだけでは内容がわからない)平面作品を主役とすることを決め、ネオ漫画と呼ばれる独自の作風で知られる横山裕一氏に出展を依頼した。横山氏に白羽の矢を立てた理由は会場で配布したリーフレットに記したのでここでは繰り返さず、今は展示を終えてから気付いたことを記しておきたい。

まず「触ることの出来ない」作品の存在について。触ることが出来ない理由は複数あって、そのこと自体が示唆に富んでいたと思う。まず、横山氏の壁面いっぱいに引き延ばされた平面作品。これは物理的に触ることが出来たが、触ることで作品の内容を把握することが出来ない種類の作品である。つづいて手袋を着用しなければ触ることが出来ないもの。館蔵の彫刻作品のうち表面がコーティングされていないジム・ダインと菅井汲の作品は、皮脂がつくとすぐに酸化して変色してしまう。これを防ぐために、触っていただく場合には手袋の着用をお願いした。そして繊細で不用意に触ると壊れてしまう恐れのある森口宏一の作品はどなたも触れない作品と設定して、アクリル製のケースに入れて物理的にも触れることが出来ないようにした。横山氏の平面作品にとどまらず、館蔵の彫刻作品までもわざわざ触ることのできない作品をかたち展に出品することについて、異論がなかったわけではない。こうした作品は横山氏の意向を受けて出品候補としたものではあるが、別の作品に選びなおしてもらう、あるいは触ることのできない作品は展示しないという選択もあり得た中で、展覧会企画者としてそれを行わなかった。手袋の要否、触ることの可否は当館の保存・修復部門の学芸員の判断に従ったが、かたち展で手袋の着用をお願いするのは今回が初めてのはずである。これにもがっかりしたと批判が寄せられている。しかしながら作品に触るということのリスクは、軽減することは出来たとしても、かたち展においてもゼロにすることは出来ない。このように触ることの出来るものから触ることの出来ないものまで段階的に出揃った会場は、美術品を触って鑑賞するという取り組みの理想と限界を顕在化させることになった。



横山裕一展「これがそれがふれてみよ」会場風景 写真撮影:表恒匡
壁面に並ぶ5つの顔はその手前にある5点組のジム・ダインの彫刻作品《植物が扇風機になる》とも関連づけて横山氏が描いたもの。会場中央のジョアン・ミロ《人物》の頭部も参照されている。

学芸員の視点

一方で、横山氏による新作ネオ漫画や展示構成にはかたち展の、触るのとは別の可能性を示してくれたものも多い。横山氏の彫刻作品の選択は触覚よりも視覚に頼って成されたものだったが、そこからの展開には視覚以外の感覚に訴える要素も少なくない。ジム・ダインの作品から発想された現実の扇風機5台の存在はその最たる例であろう。扇風機が生み出す風は直接見ることは出来ないが肌を撫でて触覚を刺激し、低いうなり声のような音が聴覚を刺激する役も果たした。横山氏はこの風を、舞い散る草花や数条の線、「ゴオオオオ」という擬音語などの記号的表現によって視覚的・聴覚的に翻訳することで、ネオ漫画の世界へと越境させる。展覧会の開幕間もなく来場された全盲の来場者は、扇風機の唸る音を「なんだかちよっと息苦しいような」と素直な感想を伝えてくれたが、それは横山氏がはじめて会場で作成に取り囲まれた際に「この圧迫感が最高だ」と喜んでいたことを思い出させるものだった。横山氏は壁面一杯に作品を拡大することにこだわっていたが、その視覚的効果が生み出す心理的な作用と似たものを扇風機の低い動作音が生み出していたということは、偶然としても喜ばしい。

横山氏による自作解説にも触覚的な刺激に満ちた形容がところどころに現れている。「比較的柔らかな素材」「鉋物のように硬質」「鋼鉄のような質感」「鋭く尖った三角形」「四角い金属質」「毛を球状に固めた物」。いずれも横山氏のネオ漫画に登場する事物を説明するものなので、実際にその感触を確かめることは出来ない。横山氏の脳内に生まれた「それ」は画像として提示され、様々な言葉によってその感触さえ間接的に伝えられるけれども、触覚にとっては想像上の存在にとどまり続ける。こうした想像上のかたちや感触も「美術の中のかたち」に現れた造形なのだと言ってみたい。

最後に懺悔をひとつして稿を終えたい。時間をだいぶさかのぼって2001年の美術の中のかたち展にまつわる話である。2002年にリニューアルオープンするHAT神戸の新たな兵庫県立美術館への移転の準備が並行して進められている時期の開催だったこともあり、この時のかたち展は美術館所蔵の彫刻作品だけで構成されるとともにそれまでの取り組みを総括する機会とされた。展覧会の終了後、担当の江上ゆか学芸員により反省と提言がまとめられているので、要約してその内容を引いておく。

「美術の中のかたち」という展覧会は美術館移転後も続けていくべきだ。

ただし、期間限定の企画であることの問題も認識しておく必要がある。「視覚障害者がいつ来ても楽しめる美術館」を最終的には目指しつつ、そのための(美術館の提供するハード・ソフト面の)スキルアップの機会として積極的に位置付けることは可能だろう。しかしながら、作品に触れて鑑賞する企画＝「手で見る造形」として続けていくべきかどうかは検討の余地がある。なぜなら作品本意で考えた場合には「本来は見るためにつくられた作品を晴眼者も触れるという点」についての鑑賞方法としての適切さに関する曖昧さがあり、これとも関連する問題として、視覚以外の鑑賞方法には色々な方法があり得るのに「作品に「触れる」ということに限定している」点は再考の余地があるからだ。こうした反省を踏まえれば、新しいタイプの「美術の中のかたち」展の可能性も考えていくことができる。例えば「手で見る」以外の鑑賞方法をとりいれることを考えても良いのではないか。ただしそのことによって、なんとなく「現代美術展」ぼくなるだけで、「スキルアップ」という視点がかえってぼやかされるのでは意味がない。また、「展覧会のソフト開発(「ボランティアスタッフによる対応の充実」)、「ガイドツアー」、「教育普及的なソフトツール」」などを充実させていく方向も可能だろう。

稿者が右往左往する中で得た思いの数々が、ここに、すでに、明快に、述べられている。その存在に気付いたのは今回のかたち展終了後のことで、不見識の言い訳のしようもない(「なんとなく「現代美術展」ぼくなるだけ」という舌鋒に胸が痛まないでもない)。それでも、と、ここは朗らかな気持ちで強がりをおこごう。過去に学び、この提言に応えていくためには、実際の展覧会をもってする他ない。こうした提言や数々の反省は「美術の中のかたち」展においてチャレンジを続けていくための積極的な理由としてこそ価値を持つはずだから。

(こぼやしただし/当館学芸員)

*2014年の「美術の中のかたち」展は、7月19日から11月9日まで当館常設展示室にて開催されました。

だまし絵Ⅱを巡って

——或いは「これは‘だまし絵展’ではない」

不動美里

空前絶後といっても過言ではない組み合わせで展示会場に並んだ作品群は、一期一会の共鳴或いは干渉を起こして、刺激に満ちた眼の遊戯場を形成し、「だまされたい／まい」とする観客を招いた。ひとたび目当てとするイメージとの出会いを遂げた人々は、シーソー (seesaw) 遊戯のように何度も行ったり来たりを繰り返す。その喜びは登山のように、道が険しいほど、そして山頂の眺望と他のそれとの落差が大きいほど深い。

●プロローグ

展示会のプロローグでは、16世紀後半に登場するジュゼッペ・アルチンボルドに代表されるダブル・イメージ、17世紀に全盛であった、対象を「本物そっくり」に描くトロンプイユ、さらに遠近法を逆利用して歪んだ像を描き、特定の視点において正像を結ばせるアナモルフォーズという「だまし絵の古典的3大手法」が代表作10点で紹介された。これに続いて「現代のだまし絵」と称された作品が、4つの章——「トロンプイユ」「シャドウ、シルエット&ミラー・イメージ」「オブ・イリュージョン」「アナモルフォーズ・メタモルフォーズ」——で、続々と71点登場する。その大半は第二次世界大戦後に制作されたもので、とりわけ半数以上の49点は1980年以降に生まれた、まさに今を生きる作品が占める。メディアも手法も多彩にして複合的になり、作品の解釈もオープンな現代美術。本展の企画者はそのなかに分け入り、敢えて伝統的手法や素材の特徴的要素を看取・抽出し、「視覚的詐術によるカテゴリーに分類して展観」してみせた。

1980年代といえば、いわゆるポスト・モダニズムに象徴される近代主義批判の観点が様々に提出され、多視点的な世界観の更新が始まる時期である。冷戦体制解体後には、価値観の多様化・流動化を誘発するグローバル化も本格化したと見れば、今日の時代状況に最も直結する現代美術の表現を4つのテーマで読み解く試みとして本展を捉えるのが順当だろう。もとより大半が美術史の座標から自由の身であることを今まさに謳歌している作



同 第3章

品であるから、それらを既存のカテゴリー概念に鎮座させるのは困難だ。敢えてそれをするという事は、自ずから概念の拡張をもたらす。そのことは企画者の速水豊氏 (兵庫県立美術館) も折り込み済みである (*1)。

これは、現実の諸相を常に新しい眼で凝視し、懐疑し続ける作家たちの眼差しの冒険の一面面を示す、果敢な現代美術の展覧会である。

●第1章

杉本博司のジオラマ・シリーズは、自然史博物館の模型 (ジオラマ) が呈する真実なるものを本物以上に、正に迫真の写真に焼きつけて信を問う。髪の毛一本、皮膚から透けてみえる血管まで、物質的要素を忠実に再現するロン・ミュエックの人間像は、その逸脱したスケールで生のリアリティーを暗示する。須田悦弘は人工的な空間のさりげない空隙に異界との結節点を見出し、彩色木彫による精巧な落葉や雑草を場に配す。路上や街角に見つけたたほころびに反応し、破壊者に扮する自己像を配置することで風景を一瞬にしてフィクションに反転させる田中偉一郎は、究極の見立ての手法で見る者に現実を測る尺度を問う。レアンドロ・エルリッヒは、鏡像や映像を用いて身体に作用する作品によって、視覚情報に支配されがちな現代人の知覚と感覚の相関関係に介入し、世界認識に揺さぶりをかける。

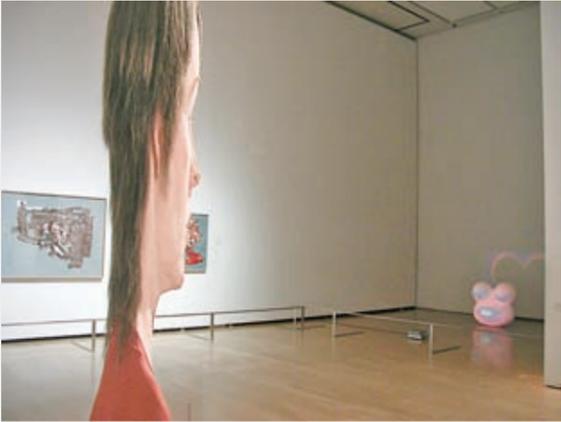
「トロンプイユ」とはフランス語で「目をだます」という意味で、美術史では「事物が本物そっくりに、かつ眼前に存在するかのように描かれた絵画」をさす用語——と本展において規定されている (*2)。無論、現代の作品は、「精緻な描写で目を欺く」という枠組みに到底納まるものではない。しかし、いずれも、二次元の絵画空間ないし人工空間と三次元の現実空間の境界を超えて人の意識を往還させる窓として、或いは結節点としての役割を果たしているには違いない。20世紀以降急速に知覚や感覚を拡張・変容させてきた私たちにとって、虚構と現実との境界上に漂うこれらの作品は、うつろいゆく世界の現実性とはどのようなものであるのかを鋭く問うている。

●第2章と第3章

古典的な明暗法や遠近法から人間の視覚を解放した印象主義以降、多くの画家は、眼球がいかに純粋に光の現象をつかみとれるか、そして脳がいかにその意味を理解するかを巡って果てしない実験を重ね、モダニズムの絵画表現と芸術概念の拡張という美術史上の大きな物語に貢献してきた。そして20世紀も後半になると、画家をはじめ多彩な美術家たちが見る人の脳内に結ぶイメージの多様性・多義性を問題にし、画布や絵具、写真や映像のみならず、外界の現象をそのまま反映する支持体としてしばしば鏡やガラスを採用するようになった。今展の第2章「シャドウ、シルエット&ミラー・イメージ」と第3章「オブ・イリュージョン」の二つの章を併せて通観してみれば、結果的に現代の視覚表現のメインロードを特徴づけるキーワードが検出されて



「だまし絵Ⅱ」展 会場風景 第1章



同 第4章

いることに気づかされる。

あらゆる実験を手がけ、現代の絵画表現の極北に位置づけられる画家ゲルハルト・リヒターの数ある作品のなかから、《影の絵》が選択されて第2章に掲げられた意味は重い。グレーの濃淡で描かれた虚構の空間と影が、塗り残されたキャンパスの白い生地の実在感を浮き彫りにしている。リヒターは自らに描くということを開き、同時に見る者に今見ているものは何かを問う。絵筆と画布による究極の単純明快さで絵画の大命題そのものが絵画として現わにされている。プロジェクターを使って壁に投影し、あたかもそこに電灯のスイッチが存在しているかのようにみせるシール・フロイヤーの作品《ライトスイッチ》は、見る人を「だます」のではなく真実への入口を「告げる」。敢えて幻影の投影機であるプロジェクターを大仰に露出させ、皮膚やユーモアとともに種も仕掛けも明かした上で観る人に「さあどうする?」と問う。それは例えば、現実を見るために必要な明かりをつけるには、スイッチの本当の在処を自分自身で探すしかない、ということかもしれない。作品の根底に横たわる批評性は、「既に種が明かされている」ことにより明瞭になる。

見ること／ものが、このように変貌した今、見ることは個々人の網膜上に像を結ぶ以上に身体全体で臨む行為としての重要性を帯びる。アニッシュ・カプーアの《白い闇》は、オブ・イリュージョンを空間的に体感させることによって見る人を真空の宇宙へ誘う。この彫刻の前に立って無を凝視する人は、網膜上に立ち現れるホワイトアウトした世界を入口として、自分自身の存在についての思考へ踏出し始める。1960年代には光学的、幾何学的にイリュージョンを展開する可能性を広げるオブ・アートと総称される抽象絵画が注目された。その第一人者ともいえるヴィクトル・ヴァザルリは幾何学的抽象と色面から成る反復とグラデーションによって錯視効果を最大に利用し、見る人の視点の動きに応じて複数のイメージが明滅する絵画を提示した。今展で着目すべきは、オブ・アートが作品と見る人の双方向の関係性や運動性からくる身体性を絵画の概念に積極的に引き込んできたということだ。速水氏は「オブ・イリュージョンは表面的な視覚的な表現／反応を中心に考えてしまいがちだが、そこから先に認識があって、そして身体というものが、全部実はつながっている」と言う。前述のカプーアの《白い闇》の存在は、オブ・イリュージョン効果を利用した現代の名作としてのみならず、現代人の彷徨う視線の消失点としての意味があった。

●第4章

今や、誰でも手軽にイメージをデジタル処理でき、いかようにも変形・解体・復元、そして消去することが可能となり、日々無数のイメージがネット上に氾濫する。もはや「正像／歪像」の規定すら困難である——このような認識の下、本展では「現代のだまし絵」的アナモルフォーズの特色を不可逆性に、ダブ

ル・イメージの特色を不確定性に看取り、時間も抱き込んだカテゴリーとして「アナモルフォーズ・メタモルフォーズ」という概念が設定された。逆遠近法を利用したアナモルフォーズの系脈に連なる画家としてマウリッツ・コルネリス・エッシャー、またダブル・イメージの延長上にメタモルフォーズの手法で連なる画家としてシュルレアリストの二人、ルネ・マグリットとサルバドール・ダリが挙げられている。ここでは、エッシャーが二次元で構想する立体が三次元空間では成立しない不可能図形であること、また、ダリやマグリットが同一画面上に描く複数のイメージは、未完のまま変貌の途上に置かれているため、イメージの特定や一定の解釈が不可能である点に改めて現代性が認められている。

エヴァン・ベニーは、仮想空間の現実を、私たちの現実空間に突きつける。極端に引き伸ばされた人体、歪んだ形相が極めて精度の高い巨大な彫刻として現わにされる。その圧倒的存在感正像の居場所であった日常空間をも征する勢いだ。ロバート・ラザリーニによる異常に歪められた人間の頭骸骨も同様である。「現代のゆがんだ像は、ゆがんだまま戻らない。アナモルフォーズで有名な16世紀のハンス・ホルバインの作品《大使たち》のように、どこからか見ればきっと戻るだろうと思わせはするが、もう戻らないです」と速水氏は言う。極限にまで歪められた頭蓋骨を正視する時、あるべき正像を結べる聖域は仮想空間でも現実空間でもなく私たちの脳内のみであることに気づく。トニー・アウスラーの《ピンク》は、カエルのような生き物を思わせる造形物に映像を投影するビデオ・インスタレーションである。実写された人間の身体の部位が編集され、視覚と言語を司る感覚器官である眼と口のみからなるピンク色の未知の生命体として出現し、私たちの身体感覚に訴えかけてくる。快・不快・善悪・喜怒哀楽・聖俗などあらゆる価値や概念をなймаぜにし、感情も未分化なまま、それは人間の言葉の断片をつづやき続ける。「霧、緊張、驚き、火傷、欲望、欲望、欲望……」と。

*1 本稿は2014年12月7日、速水氏に筆者が行ったインタビューに基づく。
*2 展覧会カタログ「だまし絵Ⅱ」、p.44。

(ふとう・みさと／姫路市立美術館副館長)

1961年生まれ。岐阜県現代陶芸美術館学芸員、金沢21世紀美術館学芸課長を経て現職。主な企画展に「ロシア・アヴァンギャルドの陶芸:モダンデザインの実験」「Alternative Humanities~新たなる精神のかたち:ヤン・ファープル×舟越桂」「愛についての100の物語」「ススキョージの絵本原始力展」など。共著に「芸術環境を育てるために」(2010年、角川学芸出版)。

*「だまし絵Ⅱ」は2014年10月15日から12月28日まで当館企画展示室にて開催されました。

横尾忠則現代美術館の 「枠と水平線と… グラフィック・ワークを超えて」展 (7月12日～9月28日)を企画して

出原 均



図3 3章 後姿とシルエット

ショート・エッセイ

当館の分館である横尾忠則現代美術館(以後、横尾館と略す)での標題の展覧会を、両館相互協力の一環で企画した。ポスターを主に絵画、装幀、原画等も加えた展示内容で、出品数100点以上、鑑賞時間30分以上の規模を想定しながら組み立てた。内容の詳細は図録に譲り、ここでは、触れることのなかった会場作りについて記しておきたい。

会場は、2・3階の主展示室2つと小部屋1つ。部屋が一目で見渡せると、観客が展示の内容や規模を即座に理解し、期待感が下がるので、全体が捉えにくい空間を心懸けた。

まず、2階に対して考えたのが、部屋を田の字型に区切るように壁を立て、中央の交差点のみ通路用に空ける空間構成である。昨年当館で開いた「横尾忠則 感応する風景」展(本誌41号参照)でも、縦1枚、横2枚の壁をT字に、ただし、互いに離して配置したが、その配列に近い(横尾館ニュース4号でY字の翻案だと説明したもの)。田の字の場合、唯一中心から4つの区画が見渡せる。これと同じ構造なのが、フランスの思想家、M・フーコーが近代の視覚の典型とみなした、中央の看守塔から牢獄全室を監視できるパナプティコンである。しかし、近代の視覚を象徴する空間は近代を相対化する横尾作品に似つかわしくない。そこで壁を少しずつずらし、中心からの視線を遮るラビリンス風に変更した(図1)。ただ、横尾館側から、中心から各区画への出入口を広げるよう要請されたので、最終的に間口を2mから3mに広げた。やや開放的になったのが残念だが。

3階の部屋は2階よりも狭いから、仕切っても2分割するしかないが、建物の壁と平行でなく、斜めに仕切り、その不規則性により全体が把握しづらくなる効果を狙った。斜めでも、入口から奥に向かって空間を狭める配置だと、遠近感が強調されて奥行きが長く見える一方、窮屈にも感じられるだろうから、逆に広げることを選んだ(図2)。

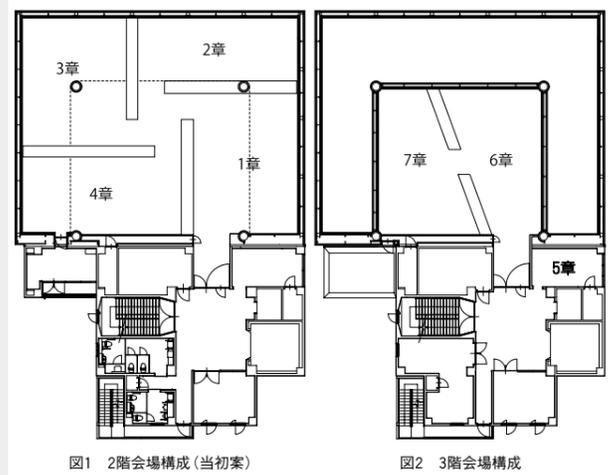


図1 2階会場構成(当初案)

図2 3階会場構成

部屋の区画の次に練ったのが、作品の配置と、鑑賞を促す仕掛けである。後者の主なものを挙げておこう(横尾館ニュース7号がそのいくつかの図版を掲載している)。

1章は、ポスターに描かれた枠に焦点を当てたので、解説パネルにも額縁を付けた。また、横尾氏の発案で、展示室入口の前に大きな額縁を立て置き、観客にくぐってもらった。この額は、展覧会の出発にあって、展示空間そのものを縁取る視覚的な効果もあった。

ここで、失敗談をひとつ。実は、枠のあるポスターを枠のある額に入れるのは、屋上屋を架すことであり、ポスター自体の枠の効果を弱める点に気付いたのが、展示作業初日で、ときすでに遅し。枠のない額に入っていた借用作品が1点あったので、部屋の冒頭に展示し、せめて観客にその枠の効果を少しでも感じてもらえるようにした。

2章の長い壁に目線の高さ1m50で水平線を引き、その高さに、ポスターの中に描かれた水平線を合わせた(展示ケース内の装幀本も水平線を揃えたが、線引きは省略)。当館のコレクション展でも実施したアイデアである(本誌24号参照)。作品が上下することで、作者の画面構成が明瞭になったと思う。なお、2階の天井は、図1の点線部分の内よりも外の方が高い。上述の壁の配置によって天井が高く、垂直性が強くなった2章の区画に水平線のポスターを並べたら、一瞬その高さまで水中であるかのように私には感じられた。

人物の後姿とシルエットのモチーフからなる3章では、画中の後姿から影が出ているように見せかけた。右下の影とのバランスで、左上方には小品を配置した(図3)。一方、文字をテーマとする4章では、水面に映る倒立鏡文字を描いた絵の前に展示ケースを置いた。アクリル面に反転文字が再反転し、正しく映るからである。反転は、横尾芸術の鍵である。

上述のように、2階の展示室は、観客が自分の居場所を掴みにくい迷宮空間なので、部屋の中心の床に案内マークを施した。このマークは、実は、遊びとして横尾氏のポスターの中の図案を真似てみたのだが、観客の中にはそれに気付いた人もいたようだ。

3階の7章では、各作品の縦の中心に合わせる通常の展示方法ではなく、その下面で揃えた。それによって、ポスターの大きさの違いが露わになり、かえってこの章のテーマである共通要素が浮かび上がると考えたからである。ただ、その効果がどの程度あったかは分らない。

最後に、6章から7章に抜ける開口部は、壁が切り取られたように見せるべく、その面に色を付けることを思い付いた。最終的に、切断を灰色のストライプ(壁紙)で表すことにしたが、手違いで水平線が斜線になってしまった。すると、見えなはずの色がチカチカ見える不思議な効果が生じた。主観色という錯視だが、視覚的インパクトも横尾氏にふさわしいと思い、そのまま活かした。偶然も展示に花を添えたというべきかもしれない。

(ではら・ひとし/当館学芸員)

「宝塚歌劇100年展 夢、かがやきつつけて」関連イベント

歴史を回顧するのみならず「現在進行形」のタカラヅカに触れていただけでなく、多くのイベントを開催しました。講演会は3回開催。まず展覧会初日に宝塚歌劇団特別顧問で演出家、『ベルばら』の生みの親であり、半世紀以上宝塚歌劇とともに歩んでこられた植田紳爾氏に「宝塚歌劇 演出の真髄」(8月5日)と題し、貴重な回顧談をご披露いただきました。2回目は、「知りたい!見たい!タカラヅカ!〜宝塚歌劇・舞台の秘密」(8月13日)として宝塚歌劇団舞台装置家の大橋泰弘氏に、舞台美術に長年携わる中でのご苦労や舞台装置の工夫、スターの方々とのエピソードなど、様々なお話を伺いました。3回目は演劇評論家の河内厚郎氏に、「宝塚歌劇と阪神間の文化」(8月17日)という演題で、宝塚歌劇成立の背景となった地域的な特性や文化的状況、日本の演劇史上における位置づけなど、ユニークな視点も交えご講演いただきました。宝塚歌劇のOG、現役生によるトークショーも盛り沢山に開催。詳細はともここでは紹介できませんが、それぞれにタカラヅカ時代の思い出やエピソードなどを語っていただきました。出演者は次のとおりです。蘭寿とむさん(8月5日)、大地真央さん(8月16日)、大和悠河さん(9月3日)、湖月わたるさん(9月9日)、朝海ひかるさん(9月11日)、春野寿美礼さん(9月17日)、芹香斗亜さん、柚香光さん(9月27日)。さらに8月27日には日向薫さん他による朗読ミュージカルを開催。音楽とお話でつづる独創的な舞台をご披露くださいました。こどものイベント(9月6日)ではキラキラ光る髪飾りと蝶ネクタイを制作、友の会のイベント(9月15日)では、仮面づくりに挑戦しました。このほか学芸員による解説会、ミュージアム・ボランティアによる解説会も開催、イベントにはじまりイベントに終わる大忙しの展覧会でした。ご来場/ご参加くださいました皆様、イベント開催にご尽力くださいました皆様、ありがとうございました!

(飯尾由貴子/当館学芸員)

北岡明佳氏講演会「だまし絵と錯視」



講演する北岡氏

「だまし絵Ⅱ」展会期中の11月16日、立命館大学文学部教授の北岡明佳氏に講演いただきました。北岡氏は、知覚心理学者。特に錯視を専門に研究しながら、多くの錯視画像を考案、創作し、書籍や展覧会、ウェブサイトなどで広く発表していることでも知られています。その作品がレディ・ガガのアルバム『アートポップ』のデザインに使用されたことも話題になりました。

この日の講演は、錯覚を起こさせるたくさんの画像を映しながら、その様々な原理を紹介するものでした。展覧会の出品作品にも触れながら、その視覚的效果が学問的にどのように位置づけられるかについてもわかりやすく解説いただきました。

次々と現れる不思議な画像と体験談も交えた楽しい解説に会場の聴講者は興味津々、明快な説明をいただいて錯視の原理を納得しながらも、人間の眼のだまされやすさ、その不思議さを再認識させられるお話でした。

(速水 豊/当館学芸員)

横山裕一展「これがそれだがふれてみよ」の 関連事業について

横山裕一氏を迎えての25回目となる美術の中のかたち一手で見る造形展では3つの関連事業を実施しました。展覧会初日の7月19日に行ったアーティストトークでは、横山氏に本展のための新作の解説や普段の創作の様子などをお話いただきました。完成原稿では原則として定規を用いて描画するという話に続けて、外科手術と横山氏が呼ぶ作画修正術を実演された際には会場から喝采がわき、初めての方にも横山氏の作品の魅力に親しんでいただけたことを実感しました。

横山氏には10月5日のワークショップにもご出演いただきました。こちらは神戸芸術工科大学大学院の特別講義として同校と共催したもので、横山氏に創作活動の「ルーツ」について30分程お話いただいた後、参加者それぞれが生み出した新たなキャラクターによって展覧会場の横山氏の作品を上書きして記念撮影をするという内容です。西洋とは異なる空間表現が見られる洛中洛外図、思考の過程がそのまま造形となった菅木志雄氏の作品など、横山氏が影響を受けたという様々な表現についてのお話は学生の方にも大きな刺激となっ

トピックス



10月5日のワークショップにて。菅木志雄作品の魅力を語る横山裕一氏。

この他にも8月23日には展覧会担当者によるギャラリートークも行いました。本展の狙いのひとつである「誰かとしゃべりながら美術鑑賞をすることの楽しみ」を実体験していただくこと、一部の参加者の方にはアイマスクを付けていただき、案内役の方も募っていくつかのグループに分かれて展覧会を巡りました。参加人数がちょうど良かったのは幸いでしたが、グループを横断して共通の体験をする所までは至らず、これは今後の課題したいと思います。

(小林 公/当館学芸員)

編集後記

●昨年末の「だまし絵Ⅱ」には、おかげさまで18万人を超すお客様にご来場いただきました。同展を出品作品に即し鋭く分析くださった不動美里氏のご寄稿をはじめ、当館の分館である横尾忠則現代美術館でのポスター展や、また毎年恒例の「美術の中のかたち」展など、何かと現代美術に関する企画の多かった昨年後半の展覧会に関する記事をお届けします。
●「美術館の周縁」では、前号に続いて、全国美術館会議による東日本大震災関連の刊行物をご紹介しています。この編集後記を書いている今日は、ちょうど20年目の1月17日。この日はさき当館で行われている取り組みについては、次号でご報告の予定です。
(江上ゆか)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.45

2015年1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:株式会社岸本印刷所

『全国美術館会議 東日本大震災 文化財レスキュー 事業記録集』について

小林 公



2013年7月17日に当館で行われた全美レスキュー事業記録集分科会第3回会合の様子

美術館の周縁

ちょうどこの文章を書いている頃、当館では阪神・淡路大震災からの20年を期する展覧会が始まった。私はその時横浜に暮らしていたので1995年の神戸を知らない。当館に着任した2004年の翌年は震災から10年の節目の年であり、美術館内外で震災にまつわる企画が催されていた。今でも思い出すのは北野にあるアートスペース・CAP HOUSEでの展覧会に流れていた1995年のニュース映像だ。10年前に横浜で見た映像を見返しながら、その時の神戸を知らない自分がこの街で働くことについて、その資格があるのかどうか考えていた。

先号の『アートランブル』(vol.44)では相澤邦彦学芸員が全国美術館会議(以下「全美」と称す)による被災博物館・美術館の調査報告書を紹介したが、これに引き続き、現在準備が進められている『全国美術館会議東日本大震災文化財レスキュー事業記録集』(以下『記録集』と称す)についてご紹介したい。

『記録集』は被災文化財救援事業(以下「文化財レスキュー」と称す)に参加した全国美術館会議会員館の学芸員からなる分科会によって編集が進められている資料集である。分科会のメンバーは幹事役を務める愛知県美術館、名古屋市美術館をはじめ、被災地域の中核館である岩手県立美術館、宮城県美術館、そして金沢21世紀美術館、三重県立美術館、和歌山県立近代美術館、国立国際美術館、伊丹市立美術館、神戸市立博物館、当館と全国から集っている。

文化財レスキューの公式の活動記録としては、事業主体である東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会による23年度ならびに24年度の活動報告書、そしてシンポジウム報告書の合わせて3冊がすでに刊行されている(*1)。被災地域の博物館・美術館の被災状況の記録は先述の調査報告書にまとめられている。その上で新たな刊行物が企画されたのは、活動に従事した人間の個人としての思いや疑問といった、その人ごとにニュアンスの異なる実感の受け皿となる媒体がなく、そうした個々人の思いの集積もまた、組織的な記録と同様にこれからの博物館・美術館の活動に必ず資するはずと分科会メンバーが考えたからである。そこで編集部はレスキュー事業に参加した方々に共通の質問項目に基づき原稿執筆を依頼し(*2)、お寄せいただいたすべての原稿をおさめた資料集をまとめることにした。これが本『記録集』の成り立ちである。

『記録集』で取り上げられているのは、2011年4月の石巻文化センター(*3)に始まるレスキュー活動および、福島県における活動のうち2013年から2014年にかけて行われたものの概略である。その地域や内容は被災館からの資料の搬出、仮作業場での応急処置やリスト化の作業、修復設備の整った施設に移送してからの本格的な修復・処置作業と多岐にわたる。先述の救援委員会は2013年3月をもって解散しているが、その時点でも、そして今もなお、福島第一原発周辺のように救出を待つ文化財が残されている場所もある。いずれの地域も被災文化財が被災館に返却されるまでは時間を要し、その意味でレスキュー活動は依然として継続中である。

『記録集』の企画は2012年に始まるが、上記の分科会メンバーにデザイナーと翻訳家加わり、目下2014年度中の刊行を目指して追い込み作業中である。非常な長期戦と言えるが、編集に時間を要する理由のひとつには、分科会メンバーのそれぞれに本務があり、その合間を縫うようにして作業を進めざるを得ないという、任意団体である全国美術館会議の活動の性質と限界があるだろう。しかしそれ以上に、被災という重い現実と向きあう際に求められる慎重さが、一つ一つの行程の歩みを遅くしていることも事実である。全体の編集構成を詰めていく段階になると、レスキューをする側と受け入れる側という立場の非対称性など、重い現実が改めて意識されてくる。活動参加者からの回答に接する中で、声にならない声の重みを受け止めなければならない機会も少なくない。

私自身は2011年の夏にレスキュー活動参加者に対する情報共有のお手伝いをするなど、神戸に居ながら可能な作業を手伝わせていただいたにすぎない。被災地でのレスキュー活動には参加しておらず、その意味で自分に『記録集』について語る資格があるかどうか、迷いがなければいい。しかし資格という言葉は、それがあつた種のナイーヴさからのものであつたとしても、透明な壁のように人と人を遠ざけもする。あえて勇気を持って私自身の思いを述べるなら、今回の『記録集』に集められたそれぞれに異なる声、この「資格」という言葉に潜んでいるためらいや人々を隔ててしまう感覚をほどいていくことを願っている。

2011年から始まるレスキュー活動が内容面で多岐にわたることは先にも述べたが、筆者のような後方支援的な形でレスキュー活動を支えた方々は数多くおられるはずだ。本務館の業務をバックアップする形で被災地におもむいた人たちの活動を支えた人々もまた、レスキュー活動の参加者とすべきかもしれない。『記録集』の編集を含む全国美術館会議のレスキュー活動は全国から寄せられた義捐金によって支えられている。この活動をそれぞれの形で支える人たちはこれからも増えていこう。

『総合調査報告』と同様に『記録集』も各施設の被災状況など、一般公開については配慮を必要とする内容を含むものだが、時間をかけてでも多くの人にこうした活動の記録、様々な声が届くことを願わずにおれない。美術館の使命は人間の尊厳を守ることにあると、尊敬する先輩は語っていた。この大切な使命を担う施設もまた、時に自然の脅威にさらされるという事実を忘れないためにも。

(こばやし・ただし／当館学芸員)

*1) 『平成23年度活動報告書』、『平成24年度活動報告書』、『公開討論会報告書』の3冊。いずれも東京文化財研究所の東北地方太平洋沖地震 被災文化財救援事業をまとめたWebページ内でも内容が公開されている。
(<http://www.tobunken.go.jp/japanese/rescue/report/>)

*2) 質問項目は次の5つ。1.活動に参加した時期、場所 2.どういった経緯で活動に参加したか 3.現場で感じたこと・想定外だったこと 4.今回の経験を踏まえて、今後に望むこと 5.その他。

*3) 田中千秋学芸員による報告も参照されたい。田中千秋「文化財レスキュー—全国美術館会議の活動に参加して—」(『アートランブル』vol.32, p.8)