



ARTRAMBLE

学芸員の視点 ②③

Stardust Letters — 星々の文 — 鈴木慈子

特別寄稿 ④⑤

「秘密」を味わう料理教本

— クレー展トリロジー — 池田祐子

ショート・エッセイ ⑥

北村四海〈橋渡〉について — 江上ゆか

トピックス ⑦

「ハウル・クレー だれにも ないしょ。」展関連事業

博物館実習について

「天野喜孝展 想像を超えた世界」開催

美術館の周縁 ⑧

時間旅行 — 相良周作

富山県に生まれた昇^{のぼりがいぎ}外義は、18歳の時に京都市立絵画専門学校の日本画科に入学しました。卒業後は神戸に移り、小学校や大学で教鞭を執るかたわら制作を続けました。日本各地を訪れて、山野に分け入っては写生を繰り返し、静物画、花鳥画、風景画を描いていたところ、大きな転機が訪れました。ある日、突如山が語りかけてきて、作品を仕上げる手順が一から十まではっきり見えたというのです。この経験によって昇は、自然への真摯な態度と深い観察をより一層つきつめていきました。緻密な描写と墨の濃淡を活かしてつくられた繊細な画面には、自然の大きさに満ちた豊かな情感がただよっています。

ここに描かれているのは、兵庫県姫路市夢前町にある雪彦山^{せっぴこさん}です。切り立つ崖もあらわな山は画面の大半を占め、ひっそりと佇む民家によって峻厳さが際立っています。すべてを白く覆う雪を見ると、針葉樹に積もった様子は白点を重ねて量感を出している一方、落葉樹では幹や枝の周囲を白く抜くことで線状に積もる様子が表されており、細かな観察の成果を見てとれます。不要な線や色彩を除き要素を抑えながらも、目に見えた風景を確実にとらえようとしたのでしょう。

(小野尚子/当館学芸員)

コレクションから

昇外義 (1925~1995)

〈雪彦之図〉

制作年不詳

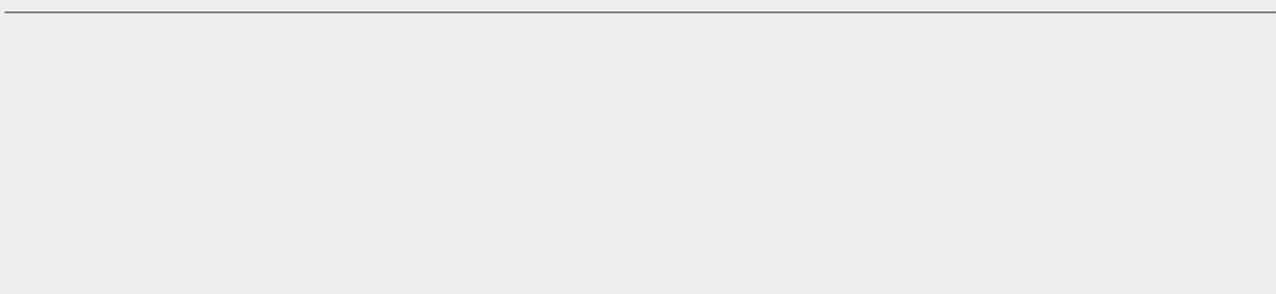
紙本淡彩

50.0 × 41.3 cm

平成26年度 重富道子氏寄贈

Stardust Letters — 星々の文

鈴木慈子



会場風景 撮影:表 恒匡



会場風景と作家

学芸員の視点

「視覚の殿堂である美術館で、フェアネスを保ちたい」。手塚愛子氏は、このような言葉で展示の意図を語った。「フェアネス」とはつまり、視覚に障がいのある方とそうでない方の条件を平等にする、ということである。手塚氏の考えは、脈々と続いてきた「美術の中のかたち」展の趣旨と重なっている。

今年で26回目を迎えた小企画「美術の中のかたち」（会期は7月18日～11月8日）は、当館の前身である兵庫県立近代美術館で、1989年にスタートした。これまで25回にわたり、視覚障がい者にも美術鑑賞の機会を提供し、視覚にかたよりがちな鑑賞を問い直す機会として、多様な試みが行われてきた。

公平性を実現するひとつの方法は、視覚を遮断することではないだろうか。目の見える人が何らかの方法で見えない状態になれば、一時的に条件は等しくなる。例年、「美術の中のかたち」展では、アイマスクを用いた鑑賞もできるような用意をしている。視覚をさえざられると、いかに普段、自分がそれに頼っているか、強く意識することになる。

当館では、この小企画展の開催にあたり、神戸アイライト協会の協力のもと、「手引き研修」を実施している。職員も監視スタッフもミュージアム・ボランティアも、一度は必ずこの研修を受けて、視覚に障がいのある方の案内方法を学ぶ。二人一組となり、一人がガイド役を務める。アイマスクを着用すると、いつも歩いているはずの館内が妙に広く感じられる。どこまで行ってよいか分からず、案内する人の腕と声を頼りに進むのは心もとない。視覚のない状態は、ふだん目の見えている人にとっては、突然の不安である。アイマスクをつけたまま展示室に移動し、絵画に何が描かれているか話してもらい、彫刻を実際に触る。すると、ふだん働いていない感覚や想像力が目を覚ますことに気がつく。

今回の展示に際しても、例年通りアイマスクを準備したが、手塚氏の指示により、使用をあえて勤めず、希望があった場合にだけ貸し出す方針とした。つまり鑑賞者に視覚障がいのない場合、基本的に視覚を保ったまま作品と向き合う。

手塚氏がとった方法は、「点字」を作品に取り入れることだった。出品作2

点のうち《Stardust Letters 2》は点字の手紙で、《Stardust Letters 1》は手紙から抜粋した単語がモチーフとなっている。点字がわからないと、手紙の内容を理解することができない。目が不自由で、かつ点字の読める方は、作品を視覚的に見ることはできないが、手紙の内容は知ることができる。双方がそれぞれ異なる方法で同じ作品にアプローチする状況を作り出すことで、公平さを保とうとしたのである。

点字は視覚障がい者なら全員が読めるというものではなく、中途障がいや弱視の方々へ配慮したやり方が、もっと他にあるかもしれない。それでも、視覚に障がいのない大多数の来館者が「見えるもの」と「見えないもの」、その境界について考えるきっかけとなるのではないか。そう思いながら、準備を進めた。また、当館所蔵のブロンズ彫刻3点もあわせて出品することになった。

世界各地で展覧会を開催する手塚氏は、旅の途中で考えたことや滞在先で見聞きしたことなどを、長い手紙に綴り、これが《Stardust Letters 2》となった。この手紙を点字に訳すにあたっては、神戸の「点訳ボランティアグループ連絡会」の協力を得た。最終的に、一直線に壁に貼り出された手紙は、《Stardust Letters 1》とほぼ同じ長さ（約7メートル）になった。手紙の両サイドには館蔵彫刻2点（朝倉響子、柳原義達）を設置した。

展示室に合わせたインスタレーション《Stardust Letters 1》は、幅およそ7メートル、奥行およそ13メートル、高さは最も高いところで約3メートル。黒いネットから大量の白い糸が垂れ下がる。ネットは入口側から反対側に向かって、だんだんと低くなっていく。斜めに張られたネットのつくり出す三角の空間や、その両側を通行することができ、立つ位置や角度によって、作品の見え方は次々に変わる。

白い糸の部分には、ストリングカーテンが用いられている。織物や糸を作品の主たる材料としてきた手塚氏だが、ストリングカーテンは初めて使う素材だという。カーテンをおよそ10センチ幅に切り分け、手紙から抜粋した「飛行機」「網の目」といった単語の点字パターンに従って、上の帯部分をネットに縫い付けていく。作業は、6月下旬から7月上旬にかけて、当館のアトリエ1で行われた。作家の和田真由子氏（2012年の特別展「現代絵画のいま」

の出品作家でもある）をはじめ、多くの方々の協力によって、作品は完成した。

展示室に入っすぐ、手塚氏の言う「糸の森」が来館者を迎える。中に分け入っていくと、さらさらとした感触の白い糸に包まれる。照明の当たった糸は、足もとに綾織りのような影を描く。反対側にまわると、点字のパターンをなす全体像をとらえられる。400近い点から下がる糸は、建ち並ぶ高層ビル群のようにも見える。

エピソードとして、和田氏らが引いた図面を通路に展示した。その突き当たり、出口の脇に、オーギュスト・ロダンの彫刻を設置した。

来場者からは、次のような感想が寄せられた。

- ・見えないことによる点字の大きな広がりと存在を星に託しているのではと思った。
- ・点字が全く理解できず不安を感じた。目が見えないというのはこんな感覚なのか？人が見えるもの、わかるものが自分には見えない、わからないという恐怖心。
- ・不規則な中を、空間を見つけて進んでいったが、反対側から見たとき、規則があることに気がついた。見えないものである言葉が、空間になっているようで、いろいろ考えさせられた。
- ・「文字に触れる」という貴重な体験ができた。
- ・点字のあいだを、迷路のように歩いている気になった。
- ・〔糸の森に入っていくと〕糸が世界を知覚する装置に、まさに糸が点字の役割を果たしていることに気づいた。
- ・言葉の分からない国で、親切にしてもらったときの感じを思い出した。
- ・いとと てんじの くみあわせには かんどうし おどろきです。 みえる ひとには よめない メッセージで ひょうげんは とても よかったです
- ・どこから どこまでが ひとつじ（ひとます）なのか わかったら すぐに よめました

最後の2つは点字によるアンケートからの抜粋で、下から3番目のものは

手紙の中身を読んでの一言である。会場のスタッフやミュージアム・ボランティアから点字をモチーフとしていることを聞き、想像力がふくらんだ来場者も多かったようだ。ボランティアによる日誌には、会期終盤にさしかかったある日、手塚作品に「愛着を感じる」と記してあった。展示の意図を咀嚼し、日々、分かりやすく案内してくれた彼らに、心から感謝している。

展覧会初日の7月18日にはアーティスト・トークを行い、手塚氏がこれまでに制作した作品の画像を見ながら、会場からも随時質問を受け付けた。手塚氏は、織物から糸を引き抜いて刺繍するという方法で作品をつくっている。布は、衣服として身につけるなど、つねに身近にある素材。私たちを包み込み、安心感をも与えるものであるが、彼女の作品は、織物の内部構造を、ときに生々しく明らかにしている。私は以前よりその手法に着目しており、美術の中の「かたち」を鮮やかに提示する作家だと考え、出品を依頼した。

このたびの展覧会も、表層にはあらわれないものを提示し、豊かな想像力を喚起するものとなった。題は、手塚氏と相談のうえ、「Stardust Letters — 星々の文」とした。作品にみられる無数の点は、文字であり手紙である（=letter）が、それらは点字を習得していないと理解できず、ただ星座のように見えるだけである。手塚氏の語る作品のこのようなイメージをもとに、日本語のタイトル「星々の文」にはもうひとつ意味を込めた。「文」は「ふみ」と読めば英語の“letter”と同じく文字や手紙を指し、タイトルとしてはこちらの語義を基本とした。一方、「あや」と読めば、物の表面にあらわれた形や模様、織物を指し、布／糸を素材としてきた手塚氏にふさわしい。表面的には見えない入り組んだ構造という意味もある。展示からは、目に見える「あや」だけでなく、目には見えない「あや」や「ふみ」も、たしかに感じられたのではないだろうか。

（すずき・よしこ／当館学芸員）

「秘密」を味わう料理教本 — クレー展トリロジー —

池田祐子

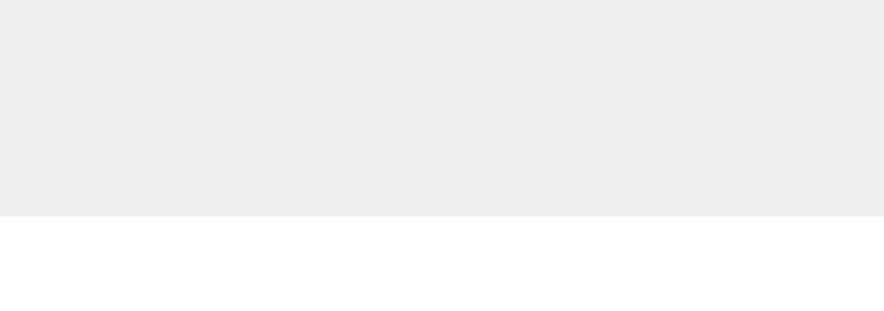


図1 《上昇》 1925年、宇都宮美術館蔵

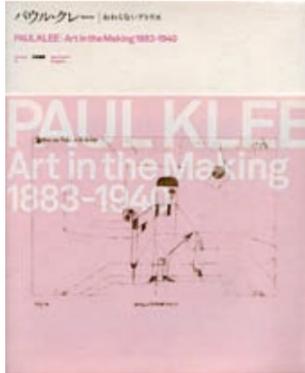
「日本人はクレーが好きだ。」とよく言われる。もちろん、クレーの人気は日本だけではなく欧米でも高い。しかしあえてそう言われるには理由がある。その指標となるのが、日本でのクレー展開催数だろう。実際、この10年間を振り返っただけでも、本展「パウル・クレー だれにも ないしょ。」に加えて、「パウル・クレー 創造の物語」「パウル・クレー 東洋への夢」「パウル・クレー おわらないアトリエ」（以下、「パウル・クレー」を省略し副題のみ記載）という4つのクレー展が開催されている¹。実に2年半に1度の計算になり、スイスのパウル・クレー・センターを除けば、国内に多数のクレー作品が所蔵されているドイツ以外、世界広しといえども、そんな国は他に存在しない。もちろん、このようなことが可能になるには、クレーが多産な作家で1万点余り作品を遺していることや、その半数以上を所蔵するクレー・センターが常に展覧会開催に協力的である、という物理的・実務的前提がある。しかし、それだけで展覧会の開催が可能になるわけではなく、更言えば、作品への新たなアプローチを提示する意欲的な展覧会、平たく言えば、目新しい展覧会になるわけでもない。そこには、これまでとは違う展覧会にしたい、という展覧会キュレーターの熱意が必須である。その点を鑑みれば、クレー研究の第一人者であるクレー・センター研究員の奥田修が学術アドバイザーを務め、クレーにおける日本、ひいては東アジア美術の影響に焦点をあてた「東洋への夢」展²以外の、本展を含む3つの展覧会にはいくつかの共通点がある。各展覧会の企画の中心を担った開催館キュレーター3名がほぼ同世代であること、クレー研究が彼らの美術史研究の出発点であること、そしておそらくそれゆえに誰よりも、各展覧会の内容に、1990年代以降に顕著となったクレー研究の最新成果を意欲的に盛り込み、それを人々に伝えようとしたことである³。

「秘密」への新たなアプローチ

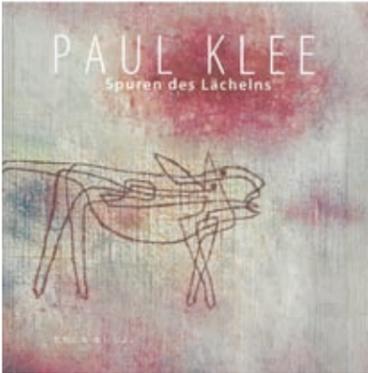
1960年代まで、クレー作品の「秘密」への道筋は、息子であるフェリックス・ク



「パウル・クレー 創造の物語」展図録、2006年



「パウル・クレー おわらないアトリエ」展図録、2011年



「パウル・クレー だれにも ないしょ。」展図録、2015年

レーやクレーと同時代人の美術批評家ヴィル・グローマン、さらにはその一世代後の美術史家ヴェルナー・ハフトマン、ベルン美術館長を務めたマックス・フグラーらによって、彼らの個人的思い出とともに示されていた。しかし1970年代になり、クレー・センターの前身であるパウル・クレー財団の所長であったユルゲン・グレーゼマーは、財団や遺族が保管していたクレーの膨大な作品と遺稿類などの一次資料を精査し、より客観的にクレー作品の「秘密」に迫ろうとした。1980年代には、美術史家オットー・ヴェルクマイスターが、美術市場の動向など作品そのものとは切り離されて考えられがちであった社会の動向とクレー自身との関係を洗い出し、社会学的観点から「秘密」を解き明かそうとした。しかし、「秘密」は偶然や無意識の産物ではなく、クレー自身によって取捨選択され意図的に仕組まれたものであり、「秘密」に至る途上には幾重にも「トラップ（罠）」がかかけられていることを暴いた点で、クレーによる自作の切断と再構成という手法への着目に始まる⁴、1990年代以降のヴォルフガング・ケルステンと奥田修による一連のクレー研究は、新たな地平を切り開くものだった。

クレー自身の日記や手紙そして講義手稿集、さらには様々な研究書が、日本語には翻訳されている。しかし、研究者が基本文献としているグローマンやグレーゼマーそしてヴェルクマイスターの著書は、それぞれが大部でもあるせいか、実は翻訳されていない。彼らの研究のエッセンスを日本へ伝える役割を果たしたのは、1958年を皮切りにあまた開催されることになる各クレー展の図録であった⁵。

トリロジー（三部作）としての展覧会・図録／「秘密」の料理教本

展覧会の開催には様々な物理的な制約がつきまとう。最大の問題は出品作品をめぐるもので、展覧会趣旨に必要なからといって、希望する作品全てが借りられるわけではない。まずその点から3つの展覧会を見てみれば、「創造の物語」展への作品貸出先は、数々のクレー作品の所蔵で有名なノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館（デュッセルドルフ）ほか3つのドイツの美術館と日本国内の美術館・所蔵先、「おわらないアトリエ」展はクレー・センターを含むスイスさらにはドイツ、アメリカ、スウェーデンそして国内の美術館・所蔵先、「だれにも ないしょ。」展はクレー・センターと国内の美術館・所蔵先となっている。このように異なる借用条件で開催された3つの展覧会だが、全てに出品されてい



図2 《花ひらく木をめぐる抽象》 1925年、東京国立近代美術館蔵



図3 《ブルンのモザイク》 1931年、新潟市美術館蔵

る作品が、奇しくも3点ある。《上昇》（1925年、宇都宮美術館蔵、図1）、《花ひらく木をめぐる抽象》（1925年、東京国立近代美術館蔵、図2）、《ブルンのモザイク》（1931年、新潟市美術館蔵、図3）である。それぞれの展覧会は、これらの作品の「秘密」にどのように迫ったのだろうか。

「創造の物語」展の特徴は、クレーによる作品「創造の物語」を辿りやすいように、全体の章構成がほぼ年代順になっていることにある。この展覧会では、《上昇》《花ひらく木をめぐる抽象》《ブルンのモザイク》いずれもが、第三章「エネルギーの造形」の中に組み入れられ、クレー作品における「フォルムの運動としての生成」を主題としたこの章で、クレー自身の日記や講義手稿における言説を引用しつつ、従来の研究を踏まえて紹介されている。その点において本展は、これまでのクレー展の延長線上にあると言えるが、それらと異なる点は、タイトルや制作方法といった出品作品にまつわる情報が、1998年から2004年にかけて刊行されたカタログ・レゾネ⁶を典拠に詳細に記されたことである⁷。従来の研究成果に加え、1990年代以降のそれを反映した作品に関する基本情報が提示されたこの展覧会で、私たちはようやく「秘密」の「材料」を手に入れることができたのだった。

「おわらないアトリエ」展は、ケルステンを学術アドバイザーとして迎え、自作の切断・再構成など物理的な作品生成プロセスと、アトリエ写真や全作品目録といったクレー自身による自作の推敲と再定義に焦点をあてたものだった。この展覧会では、《花ひらく木の抽象》は、第I章「現在／進行形：アトリエの中の作品」で、それが飾られたクレーのヴァイマールでのアトリエの写真と、本作品成立9年後にそれを反時計回りに90度回転させ、画面を約2倍に引き延ばした作品《花ひらいて》（1934年、ヴァンタートゥーア美術館蔵）とともに紹介された。また《上昇》は、第II章「プロセス1：写して／塗って／写して：油彩転写の作品」で、その物理的な生成過程がわかるように、転写に使われた素描《上昇》（1923年、パウル・クレー・センター蔵）と併置された。そして《ブルンのモザイク》は、第VI章「過去／進行形：“特別クラス”の作品たち」で、そのほかの「特別クラス」作品たちとともに紹介された。この展覧会が人々に提示しようとしたのは、クレーが「秘密」を具体的にどのように仕組んだのか、いわばその「基礎調理法」である。「おわらないアトリエ」展でも、アトリエの写真を探り上げた第I章を除く各章の中の作品は、実はほぼ制作年代順で紹介されていた。しかし本展「だれにも ないしょ。」では、もはや作品は制作年代順ではなく、「秘密」の種類ごとにシャッフルされている。第I章「何のたどえ？」に展示された《上昇》は、つまり、より即物的な表現がなされているドイツ語の章タイトルに従えば「allegorisch：寓意の秘密」に、第VI章「透明な迷路、解かれる格子」の《花ひらく木をめぐる抽象》と《ブルンのモザイク》は「kuristallen：結晶の秘密」にかかわる作品として紹介されている。この他にも「polyphon：多声の秘密」や「wieder-kindlich：子どもらしさの再来の秘密」など、本展はまさに、様々な味の「秘密」の「レシピ」集となっ

特別寄稿

ているといえよう。

「創造の物語」「おわらないアトリエ」「だれにも ないしょ。」の3つの展覧会は、全く別々に企画され開催された展覧会である。しかし、上で見たように、実はこれらは順を追って密接に結びついている。3つのクレー展キュレーターが、熱意をもって取り組んだのは、クレーの「秘密」の新たな味わい方を人々に提示することであった。そして結果的に、この3つの展覧会そして何より展覧会図録は、そのための三部からなる新たな「料理教本」となった。展覧会は時期が来れば終わってしまう。しかし、展覧会図録は、展覧会終了後も、開催館のミュージアムショップで、もしくは各地の古書店や図書館で手にとることができる。クレーが仕掛けた「秘密」に惹かれた人には、それをより一層味わうために、是非この3つの展覧会図録を手にしてもらいたいと思う。

（いけだ・ゆうこ／京都国立近代美術館主任研究員）

1994年から京都国立近代美術館学芸課に勤務、2002年から現職。主な企画展に、「クッションから都市計画まで：ヘルマン・ムテジウスとドイツ工作連盟—ドイツ近代デザインの諸相 1900-1927」2002年、「ドイツ表現主義の彫刻家 エルンスト・バルラハ」2006年、「パウル・クレー おわらないアトリエ」2011年、「KATAGAMI Style」2012年など。共著に、「東西文化の磁場」（国書刊行会、2013年）、「西洋近代の都市と芸術5：ベルリン—砂上のメトロポール」（竹林舎、2015年）など。共訳書に、ジョン・V・マッシュイカ著「ピフォーザ パウハウス：帝政期ドイツにおける建築と政治 1890-1920」（三元社、2015年）など。

- 1 「パウル・クレー 創造の物語」展（川村記念美術館、北海道立近代美術館、宮城県美術館、2006年）、「パウル・クレー 東洋への夢」展（千葉市美術館、静岡県立美術館、横須賀美術館、2009年）、「パウル・クレー おわらないアトリエ」展（京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、2011年）、「パウル・クレー だれにも ないしょ。」展（宇都宮美術館、兵庫県立美術館、2015年）。
- 2 このテーマを更に深めた次の展覧会が、同じく奥田修氏の企画により、2013年から14年にかけてベルンとケルンで開催されている：「ジャポニスムから禅へ—パウル・クレーと東アジア（Vom Japonismus zu Zen. Paul Klee und der Ferne Osten）」（パウル・クレー・センター、ケルン東アジア美術館、2013-14年）。
- 3 それぞれの展覧会企画の中心を担った学芸員は次の通り：「パウル・クレー 創造の物語」（後藤文字：元宮城県美術館学芸員／現慶応大学准教授）、「パウル・クレー おわらないアトリエ」（筆者）、「パウル・クレー だれにも ないしょ。」（石川潤：宇都宮美術館学芸員）。
- 4 詳細については、本展図録の石川潤による論考と奥田修および柿沼万里江による対談を参照のこと。また、過去のクレー研究の概略については、拙論「訳者解説 神から生ける人間へ—解釈の中のクレー」ヴォルフガング・ケルステン「クレー〈大はしゃぎ〉、芸術家としての実存の寓意」（池田祐子訳、三元社、1997年）を参照されたい。
- 5 日本で最初のクレー展は、1958年10月に、プリヂステン美術館において国内所蔵作品17点をもって開催された。
- 6 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.). Catalogue raisonné Paul Klee, Werkverzeichnis in 9 Bänden, Benteli, Bern, 1998-2004. 《花ひらく木をめぐる抽象》のレゾネ登録タイトルは、《Blühender Baum（花ひらく木）》である。
- 7 日記についても、ケルステンによって、クレー自身の変更（とりわけ後からの追記や修正）を明記し、それに検討を加えた解説付きの改訂版が1988年に刊行されている。Paul Klee. Tagebücher 1898-1918, Textkritische Neuedition, Hrsg. von Paul-Klee-Stiftung, Bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart, 1988.

北村四海《橘媛》について

江上ゆか



北村四海《橘媛》、2015年撮影。

ショート・エッセイ

2014年11月22日から2015年3月8日まで当館常設展示室で開催した「阪神・淡路大震災から20年」では、当館で2009年度に収蔵後、初めての公開となった北村四海（1871-1927）によるブロンズレリーフの大作《橘媛》（1915年原型発表）が、目玉作品のひとつとして注目を集め、複数の新聞紙面にも取り上げていただいた*1。

この作品が1998年に神戸市東灘区の邸宅の庭園より「発見」された経緯については、既に本誌の前身である兵庫県立近代美術館ニュース「ピロティ」誌上で報告済みだが*2、何しろもう16年前の号である。しかも読み返してみると、恥ずかしながら曖昧で不正確な記述も見られ、その後の経緯を含め、この機会に再度まとめて報告したい。

まず、作品に関する基本情報を確認しておく。現在当館に所蔵されているブロンズレリーフ《橘媛》は、高さ170cm、幅260cm、奥行き30cm。向かって左下に「Shikai Kitamura」、右側面に「大正四年 北村四海」の記録がある。主題は日本神話に取材したもの。日本武尊が東征の折、走水の海（浦賀水道）で荒天に見舞われ、妃の橘媛（＝弟橘媛）が自ら海中に身を投じて海を鎮めたという。

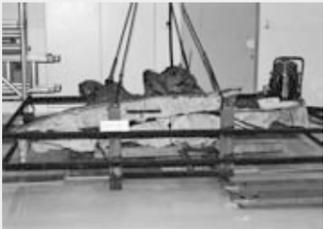
作者の北村四海は、明治末期から大正期にかけて文展・帝展を舞台に活躍した彫刻家で、1915（大正4）年の第9回文展に、本作と同名の石膏作品を出品している。文展作品集や当時の「美術新報」に掲載の会場写真に照らし、当館の所蔵するブロンズが、この石膏をもとに鑄造されたものである可能性は極めて高い。ただし、これを決定づける確実な証拠は、現時点では見つかっていない。

1998年の時点でこの作品は、神戸市東灘区にあった邸宅の庭園内に、石組みに埋め込まれる格好で設置されていた（写真左下）。建物の設計者は安井武雄。野村銀行の創始者、野村元五郎の私邸として、1935（昭和10）年に竣工している。当時、阪神間に花開いたモダニズム文化を象徴する建築のひとつと言える。

その庭にこの彫刻が、いつ設置されたかという肝心の点は、現在に至るまで明らかに出来ていない。しかし建物の年代、そして実作に認められる鑄造方法から、おそらくは戦前の鑄造であると推測される。



神戸市東灘区にて、1998年撮影。



当館内にて、2006年撮影。

四海といえば、大理石の女性像を得意とする彫刻家だ。そのため『ピロティ』の拙文、また幾つかの新聞記事でも筆者の話として、四海としては非常に珍しいブロンズの作例と言ってきたが、この点について四海のご遺族より、四海にもブロンズの作例は見られるとのご指摘があり、この場を借りて訂正したい。一方で、もしこれが戦前の鑄造であるとすれば、四海に限らず戦前のブロンズ彫刻は金属供出で失われたものが多く、むしろこの点においてこそ、希少なブロンズの、しかも大作であることが強調されよう。

建物の取り壊しにともない*3、敷地内に彫刻があるのだが、という第一報が、彫刻家の植松奎二氏経由で当館に寄せられたのは、1998年10月のことであった。その後、筆者を含む複数の美術館職員や彫刻研究者が現地を訪れたことで、貴重な作品との認識が高まり、所有者であった企業のご理解のもと、ひとまずは大阪府下の会社の倉庫に保管されることとなった。ただし、石垣から外された作品の裏面には建材の塊が貼り付き、そのままでは展示はおろか移動も困難な状態であった（この取り外しの困難さゆえに、おそらくは金属供出を逃れ得たのだろう）。その後、2006年からの寄託を経て2009年度に当館に寄贈されてからも、しばらくは横倒しで保管せざるを得ない状況であった（写真右下）。

戦災と震災を生き延びたこの作品を、なんとか震災から20年の節目に広く紹介出来ないかということで、ようやく2014年度に修復作業が実現。処置内容は、裏面のコンクリート除去を中心に、作品への介入は最小限に抑え、たとえば取り外しの際に生じた右下の大きな欠損部も補わずそのままとしている。

ようやく展示室に立ち上がった《橘媛》は、いかにも文展の出品作にふさわしい、堂々たる存在感に満ちていた（写真上）。作品の「発見」から、先の見えない中での保管、そして修復まで、多くの関係者のリレーによって、この姿を今そして未来に受け継ぐことが可能となった。関わってくださった方々のご尽力に、改めて感謝したい。

（えがみ・ゆか／当館学芸員）

*1 以下の各記事。日本経済新聞2014.11.22夕刊「阪神で被災、石垣から発見 困難越えた彫刻見て 北村四海作、神戸で展示」、毎日新聞2014.11.27朝刊「阪神大震災20年 震災乗り越えた彫刻展示 北村四海作、石垣で発見」、神戸新聞2015.1.17朝刊「被災免れた青銅彫刻 輝き再び 神戸の邸宅飾った戦前の大作修復 県立美術館で「橘媛」公開（堀井正純）」、読売新聞2015.1.28朝刊「阪神大震災20年 旧野村邸レリーフ修復 北村四海の作 県立美術館、4か月かけ（加藤あかね）」。

*2 兵庫県立近代美術館ニュース「ピロティ」No.113（平成11年12月15日号）P.6に掲載の拙稿「旧野村元五郎邸の北村四海作《橘媛》について」。

*3 また『ピロティ』拙稿では、建物の取り壊しの経緯についても、やや不正確な記述があり、あわせて訂正したい。「震災を機に取り壊されることになった」と、あたかも建物が1995年の阪神・淡路大震災で大きく傷ついたかにとれる書き方をしてしまいましたが、直接の大きな被害はなかったそうである。ただ筆者としては、広く震災後の社会情勢が反映されて、という状況はあったのではないかと考えている。

「パウル・クレーだれにも ないしょ。」展関連事業

日本でも高い人気を誇るクレーですが、そのさらなる魅力に様々な方向から迫るべく、多様なイベントを催しました。まず開幕直後の9月20日（日）、本展企画者の石川潤氏（宇都宮美術館学芸員）をお招きして、記念講演会①「転義する個人言語―パウル・クレーの詩学」を開催しました。クレーは作品に音楽記号のフェルマータやターン、矢印などをしばしば描き込みましたが、石川氏はそれらの記号が場面や位置、角度を変化させることによって意味も変化させていく様を丁寧に追い、クレー作品の深読みへと我々を誘ってくださいました。また、10月18日（日）には、クレー研究の第一人者である前田富士男氏（中部大学客員教授）をお招きし、記念講演会②「自然に〈触れる〉 絵画―パウル・クレーのイメージ・コード」を開催しました。前田氏はクレーの時代に現れた様々なイメージ、音楽等とクレー作品との関連に触れつつ、「内触覚（haptic）」概念を手掛かりにクレーの世界を読み解いてくださり、充実の内容でした。

また、10月11日（日）、11月1日（日）にはワークショップ「クレーに挑戦！―脳がめざめるアート体験―」を開催。臨床美術によって抽象画を描く体験をしました。10月24日（土）には「こども鑑賞ツアー」を開催し、本展のテーマであるクレーの「秘密」にちなみ、謎解きをしながら展示室を巡る趣向で作品を鑑賞しました。この他、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しました。

（河田垂也子／当館学芸員）

博物館実習について



博物館実習の様子

当館では、博物館学芸員の資格取得を目指し、大学で博物館学課程を履修している兵庫県ゆかりの学生を対象に博物館実習を行っています。夏季2ヶ月に渡り計9日間行う実習では、美術館に関する多くの事柄を学び体験してもらっています。その中でも、保存修復担当学芸員によるレクチャー及び保存修復室の見学、公募展「県展」の補助、そして夏休みのこどものイベント「夏休みスペシャル」の工作イベントの企画と運営は当館の博物館実習の最大の特徴といえます。

県展では、作品のキャプションも実習生が作成しています。30名ほどの実習生の中からデザインを学んでいる学生を中心に数名で、1日かけてキャプションを完成させます。デザインはこれまでの県展で使用したものを参考に、書体・文字の大きさ・太さ・位置などを毎年変更しています。パソコンでは出ない特殊な文字は手書きで書き加えます。来場者の声により数年前から加わった作品名のふりがなは、文字のバランスを見ながら1点1点微調整しています。

デザインが完成したら印刷用紙に出力し、のり付きパネルに貼り付けて規定の大きさにカッターナイフで切りそろえます。200枚のキャプションの作成は想像以上に根気のいる仕事です。美術館の仕事は実はこのように地道な仕事の積み重ねです。そこには出品者や来場者の皆さんに喜んでいただきたいという私達の思いがこもっています。県展で入選された際はキャプションも記念にお持ち帰りください。

（遊免寛子／当館学芸員）

「天野喜孝展 想像を超えた世界」開催

6月27日から8月30日まで、当館ギャラリーで共催展「天野喜孝展 想像を超えた世界」が開催され、3万人のお客様にご来場いただきました。ギャラリーでは美術館主催の展覧会を神戸ビエンナーレなどの折に開催するほか、主に貸出施設として、公募展、団体展、個展などの各主催者による展覧会が開かれています。近年、このギャラリーで行われる各団体による展覧会が大型化する傾向にあり、多様な展覧会をお楽しみいただく機会となっています。本展は夏の大規模展として、夏休みの最後の日曜である8月30日まで開催されました。作品を安全に撤去するため、最終日は午後3時に閉場という不規則な開場時間に残念な思いをされた方もおられたことをお詫び申し上げます。

天野喜孝さんのお名前は、アニメ「ガッチャマン」のキャラクターデザインや「ファイナルファンタジー」のイラストによって多くの方が記憶されているのではないのでしょうか。本展には、おなじみのキャラクター達の原画やイラスト、アニメのセル画に加えて、陶芸作品や絵画など約100点が出品されました。アルミパネルに自動車用塗料で描かれた近年の絵画シリーズは、500年先でも褪色することがありません。光の反射により、塗料の粒子の色が変化する仕掛けがあり、印刷物では再現することのできない発色です。新たな素材や技術を作品に取り入れ、様々なメディアを横断する天野氏の活動の一端をご紹介します。

（橋本こずえ／当館学芸員）



「天野喜孝展」会場風景

●——編集後記

●本誌本来の編集者である小林公学芸員が3か月間、独・デュッセルドルフに研修のため、本号は小生臨時に、過去の教本を手さぐりに、編集を司りました。いかがでしたか？
●さようなら。1995年8月から勤務され、当館開館記念展「美術館の夢」や近年の大ヒット展「だまし絵」「だまし絵Ⅱ」を担当した速水豊学芸員が9月末に退職し、三重県立美術館副館長となりました。20年間お疲れ様でした。
●いらっしやい。金沢21世紀美術館や富山市ガラス美術館で勤務実績のある村田大輔学芸員を11月から新たに迎えました。じきに本誌デビューか？どうぞよろしくお願いします。
●お帰りなさい。12月には小林学芸員も職場に復帰、さらには…とこうした組織内人事の変化は、表向き来館者や読者の皆様には関係ないことのようにですが、いずれ何らかの形で還元されるのでしょうか。引き続き当館を温かく見守ってください。（相良）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.49

2015年12月26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

時間旅行

相良周作



(図1) 中山岩太〈神戸風景(湊川神社)〉 1938年 中山岩太の会蔵

美術館の周縁

10年ほど前に教育普及活動を担当していたとき、美術館を訪れる児童生徒に対して、よく「美術作品はタイムマシンだ」と言っていたことを思い出す。100年前に活動していた美術家と直接話をするのは不可能であるが、彼らが手がけた作品を通じて、時を超えたコミュニケーションが図れる、ということを結構熱心に語りかけていた。いささか感傷的にも思われるが確かに事実で、当時の作品が継承されているからこそ、その当時を検証することが可能になる。美術館がその真価を発揮するのはまさにこの部分で、美術館がいわゆる商業施設ではなく社会教育施設として位置づけられているのもこの点に由来しているといえよう。しかし現代は経済至上主義で、美術館も例外ではなく、その存在価値の尺度は教育目的に加えて、入館者数や収益の度合いの割合もいっそう重要となってきている。

経済至上主義といえば、街並みもどんどん変化する。少し前だと、当館の前身・県立近代美術館の現存する本館を設計した村野藤吾の戦前の傑作、大阪心齋橋のそごう百貨店があつという間に今風の建物に建て替えられた。それを受け継いだお隣の大丸心齋橋店は、かのW・M・ヴォーリズによる代表的な建築物であるが、こちらも外壁を残して建て替えるとの話。老朽化や耐震への対応のため、となれば震災を経験した現代のわれわれには何も言えなくなってしまう一方で、販売面積の拡充といった経済発展的・社会的役割を果たしたいという意図も汲まねばならないだろう。そもそも建物の所有者が建て替えを望み世間の多くがそれを是とする以上、外野は「ノスタルジアで飯が食えるか」「余計なことをぬかすな」と、口を噤むか指をくわえて傍観するほかないような気にもなる。こうして過去はほとんどわれわれの前からその姿を消し去って行ってしまふ。

2010(平成22)年に中山岩太の回顧展を担当した際、1930年代の神戸を生きた中山の捉えた神戸風景が展覧会開催当時どようになっていたかを、友の会の行事や展覧会HP(註1)などで扱い、その変化に感心したのを覚えているが、そのとき紹介した栄町通大丸神戸店向かいの旧称・神戸住友ビルディングはその後取り壊され、現存しない。たった5年前のことである。だから5年前には、中山が捉えた景色や建物は、ほとんど実見することはかなわないと思い込んでいた。たとえば1937(昭和12)年12月建立の大鳥居が日本一の威容を誇っていた湊川神社(図1)が、翌年8月の大鳥居倒壊やその後の戦災によって一変してしまったかのように(図2)。

ところが先日、別件で湊川神社へ調査にうかがった際に、以前当館に研修にいられていた同神社権禰宜・宝物殿学芸員の岡村光浩氏から興味深い話を聞かせていただいた。大鳥居建立当時の表門は、現在の赤穂の大石神社の門であるとのことだ。その話に興味を持った筆者は後日赤穂へ繰り出した。「義芳門」と称するその門は、確かに中山の作品に定着されたフォルムでそこに佇んでいた(図3)。門に設置された説明板には、「昭和十七年移築」と記載されてある(図4)。

筆者が怠惰なのが最大の原因であろうが、えてして専門外のことについては耳をふさぎ、同時代の事象を横断的に俯瞰することを怠ってしまう。あるいはさまざまな専門家に積極的に話を聞く姿勢を怠ってしまう。だから大石神社の義芳門がかつての湊川神社の表門であったことは、日本史や宗教史の観点からすれば当然知られているのだろうが、こと中山の写真史的には、これは少なくともほとんど忘れ去られてしまっていたことであり、ひよんなきかけから過去がその素顔を見せてくれた瞬間が訪れたのだ。

湊川神社史によると、くだんの大鳥居は楠木同族会初代会長で、秋田県大森町出身、実業界に名を成し、戦後はアラビア石油を創立した山下太郎氏が寄進したとのこと(註2)。「経世済民」を地で行くようなこの精神は、現代の日本に住む宗教心にやや疎い筆者からすれば脱帽だが、美術と宗教が古今東西そもそも密接な関係にあることを思うと、これは経済至上主義もその予先を「正しく」向ければ後世にわたって偉業と伝えられる実例であろう。

しかし何が「正しい」のか、そのことは後世に委ねるしかない。だからこそ、筆者のように近代美術を扱う機会が多い者にとっては、残ってあるものをタイムマシンに、美術館や美術館の周縁になぜそれが残っているのか、その意味と神秘を手ざぐりしながら時間旅行を進めるのだ。願わくば、冒頭で筆者の話が聞かされた児童生徒のうちひとりでも「あのおっさん、うるさかったなあ」と思い起こしてもらえたら、その瞬間彼も消し去られた過去を訪ねる時間旅行の旅人になるのだ。

(さがら・しゅうさく／当館学芸員)

(註1) 以下のアドレスを参照。http://www.artm.pref.hyogo.jp/diary/t1004/index.html
なお予告なくHPが閉鎖される場合がありますが、どうぞご了承ください。

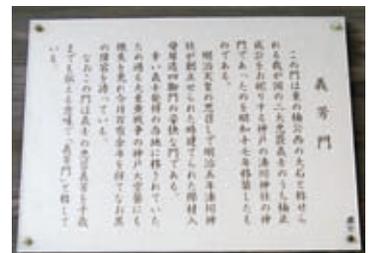
(註2) 『湊川神社史・下巻(鎮座篇)』湊川神社社務所・国書刊行会、1987(昭和62)年、582-584頁及び817-818頁。なお岡村氏によると、1942(昭和17)年に新築された表門(現存)も、山下氏の寄進によるとのこと。



(図2) 湊川神社遠景。2015年10月29日筆者撮影。



(図3) 大石神社義芳門遠景。2015年10月29日筆者撮影。



(図4) 大石神社義芳門に掲示の説明板。同日筆者撮影。