



ARTRAMBLE

学芸員の視点	23
ナニ言ッテヤンデェ!! — 相良周作	
特別寄稿	45
アドルフ・ヴェルフリ 原野のアル・ブリュット	
— 塩田純一	
ショート・エッセイ1	6
県美プレミアム 収蔵品によるテーマ展示 彫刻大集合 (2016年11月19日～2017年3月19日)	
— 出原 均	
トピックス	7
「高橋耕平一街の仮縫い、偏と歩み」展 関連事業	
県美プレミアムⅢ期 関連イベント	
「世界遺産 ボンベイの壁画展」 関連イベント	
ショート・エッセイ2	8
山口勝弘《Steps》と60年代の環境芸術	
— 鈴木慈子	

コレクションから

石の上に逆さまに置かれた円錐は、壁が無ければ倒れてしまうでしょう。自然石の上の無機質な円錐は固定されておらず、両側の壁によって転倒を免れています。

「コーナーピースⅠ：倒置一垂直の場」は、部屋の隅に設置するために制作されました。コーナーは、天井と壁、壁と床、そして壁と壁との境界であり、空間を区切るものです。壁が存在することによって、人はその空間を意識します。同様に、崩壊を予感させる構造物を見ることによって、改めて重力の存在に気付かせられるのです。

「みえる存在、構造、関係をよりあらわにみえるようにすること。みえない存在、

構造、関係をよりあらわにみえるようにすること。みえる存在、構造、関係をみえなくすること。」作者の植松奎二は、自身の制作について述べています。

写真、映像、立体、インスタレーションなどの様々な手法を用いながらも、普遍的な力を一貫して視覚化し、呈示する植松の作品は海外でも高く評価されています。本作を制作した1988年には、ヴェネツィア・ビエンナーレの日本館に出品しました。ドイツと日本を拠点とし、現在も国際的に活動する神戸出身の作家です。

(橋本こずえ／当館学芸員)



植松奎二(1947-)
《コーナーピースⅠ：倒置一垂直の場》
1988年
銅、石
40.0×54.0×227.0cm
平成27年度購入

ナニ言ッテヤンデェ!!

相良周作



会場風景



(図1) 〈シルクハット (ver.)〉1937年 個人蔵 アシヤ写真サロン出品作とはバージョンが異なる。



(図2) 《船出 (神戸港)》1936年 個人蔵



(図3) 《出征兵士を送る》1943年 個人蔵

昨年11月19日から本年3月19日にかけて、当館で「ハナヤ勤兵衛の時代デェ!!」展を開催した。これは兵庫県芦屋を中心に長く活躍した写真家ハナヤ勤兵衛(1903-1991)の功績を振り返る展覧会で、回顧展としては阪神・淡路大震災が発生した1995年に地元の芦屋市立美術博物館で開催された「ハナヤ勤兵衛展」以来、20数年ぶりとなる。

今回の回顧展開催のきっかけは、以前寄託作品の担当をしていた際に、当館でお預かりしているハナヤの作品をひとつお確認したことだった。後にその担当を外れ、しばらくそのままにしていたのを若干気に留めたこともあり、改めて常設展示の枠で開催される「小企画」展として開催を提案し、館内で承諾された。

しかしハナヤの回顧展としては、先述の1995年の「ハナヤ勤兵衛展」がいわば決定版であり、それを凌駕するものは到底成し得ないであろう容易に思われた上に、展覧会の開催に向けての準備が思ったほど進まなかったこともあり、半ば見切り発車的に立ち上げた感がある。ひょっとすると今回の出品作のうち、ハナヤの作品ではないと後年見なされることが絶対ないとも限らない。その際の責めは当然展覧会を企画した筆者が受けるべきものである。ただ昨年の6月から改めてハナヤの作品を調査すると、何よりもそこに広がる豊かな作品群を、とにかく生の状態で多くの人に見ていただきたい、作品の同定などはその後にいくらでもできるではないか、といった妙な安心感を持ったことも事実である。

こうしたことから、章立てで構成された1995年の回顧展とは趣向を変え、今回は奇を衒わずほぼ撮影年代順に作品を並べることにした。それによってかえってこの写真家の関心の在り処やその一貫性、モチーフの独自性が際立ったようにも思われる。

写真家としてのハナヤの出発点は、かの芦屋カメラクラブ(ACC)である。その創設の詳細は必ずしもつまびらかではないが、昭和初期の新興住宅地芦屋



(図4) 《淀屋橋にて》1946年 芦屋市立美術博物館蔵



(図5) 《銀めし》1952年 個人蔵

で、30代前後の志高き青年たちが新興写真をひっさげて意気揚々と世間に打って出た気概は、容易に想像がつく。ACCの有名な宣誓文、「總ての作家にノ敬意を拂ふノ然し我々はノ新しき美の創作ノ新しき美の発見ノを目的とす」に結晶化された唯美主義的傾向は、その中心的人物である中山岩太(1895-1949)の作品を筆頭に見事に具現化されており、同時期のハナヤの作品も該当する。1933年頃に彼が集中して手がけた一連の〈フォトモンタージュ〉の傑作シリーズや、ハナヤを20世紀写真史に欠くべからざる存在たらしめる代表作《ナンデェ!!》(註1)は、中山がいなければ決して成し得なかっただろう。中山は『アサヒカメラ』第30巻第2号で合成写真の技法について記しているが、その際に自作とあわせてハナヤの《シルクハット》(図1)を実例として挙げている(註2)。しかしハナヤ自身はモンタージュによる技法を後年はほとんど手がけなくなり、その作品はもっぱらストレートに撮影されたものとなる。

象徴的なのは、同士であった中山の最晩年の代表作である《デモンの祭典》(註3)を、その制作に中山が苦心した点に敬意を払いつつも、「こんなもん傑作やないんや、私にしたら。」(註4)と厳しく指摘している点である。ハナヤは自身の《ナンデェ!!》と《デモンの祭典》を単純に比較されることに異を唱えているのだが、確かに中山が晩年に手がけた一連の静謐な作品群の頂点に位置づけられる《デモンの祭典》と《ナンデェ!!》とでは、たとえ技法的には類似の手順を踏んでいるとしても、その世界観はまったく異なる。中山の作品の本質が、「私は美しいものが好きだ。運悪く、美しいものに出逢はなかつた時には、デツチあげても、美しいものに作りあげたい。」(註5)と自ら述べるように、技巧的に究極の美の世界を創造することにあるのに対し、少なくともハナヤの主眼はそこでなく、《ナンデェ!!》に顕著なのはむしろ、ぐるぐるとも目まぐるしい、息苦しいまでの「動感」の表出である。ハナヤの場合、それはダンサーの跳躍の瞬間をとらえた1934年の《無題》から戦後に手がけた対作の《阿波おどり》に至るまで一貫している。ハナヤの資質は、中山の作品のように「作りあげる」ことではなく、シャッターチャンスすなわち「出逢ひノ出會ひ」のうちにある。さらにいえば、中山が当初、写真か絵画かどちらの方向に進もうか悩み、最終的に藤田嗣治の助言で写真の世界に専念するようになったエピソード(註6)に示されるように、彼の造形世界は必ずしも写真でなくとも実現していたと考えられるが、一方ハナヤは若き日にカメラを買い与えられてから、中国大陸で写真を生業にしようとするものの最終的には芦屋で写真機材店を営むようになり、後年には写真というメディアを広く人々に普及させようと借金までしてコンパクトカメラ「コーナン16」の開発をした事実からしても、その造形言語は「写真」でなければならなかった、そうした必然性を感じさせもする。

ハナヤの作品で個人的に何よりも面白いのは、市井の人々をとらえたスナップショットである。ACC時代の1936年頃に撮影された〈神戸港〉のシリーズで

は、出航する龍田丸が岸壁から離れていくようすを複数に分けて撮影している。プリントが確認できるものとしては最後のショット《船出(神戸港)》(図2)では、帽子をかぶって白いワンピースを着た画面下左の娘さんがハナヤの方を振り返っている。このことで、写真家と被写体が一期一会に「出會い」、同時に、ハナヤと同じ視点を共有する鑑賞者としての我々と被写体が時間を超えて一期一会に「出會う」のである。

《出征兵士を送る》(図3)では、見送られる兵士の口上や壮行会を取り仕切る人々の表情が、克明に記録されている。ここでハナヤはピントのぼやけた後頭部が並ぶ前景の見送る側にいる。撮影された1943年という時期に思いをやれば、おのずとその表情にさまざまな感情を抱かせるものの、結局そこで交わされた人々の「リアル」な感情は想像し解釈するしかない。ミラン・クンデラ流にえば「失われた現在を求めて」静かな対話を作品と取り交わすのである。一転して戦後に撮影された《淀屋橋にて》(図4)では、橋の南詰での靴磨きのフォルムが左右に繰り返されるようすと人々の往来とが構図として見事に調和し、「出會ひ」がハナヤにとって芸術作品における構図の問題に欠かせない要素であることを強く意識させる。

ユーモアやアイデアもハナヤの作品にとって重要である。《静物》では、フラスコやランプにサングラスをかけることで、あたかもモチーフに人格が宿ったかのように静物写真が突如ポートレイトに変容する。アンドレアス・ファイニンガーが女性のヌードの境界線をソラリゼーションで表出した(註7)のをハナヤは逆手に取って、モデルに当てるスポットを工夫して類似の映像をストレートで撮影し、造形的に堅牢なヌード写真に《白い線》と名付ける頓智をきかせる。作家の今東光(1898-1977)演出によるOSミュージカルのストリップの猥雑な現場や、今回出品作でないものまで視野に入れば具体美術協会の一連の記録写真から、奈良は東大寺戒壇院の広目目に重ね合わせた《一瞬の瞑想》とその対作《うぶ声をあげる》に見る人間の尊厳と生命の誕生の神秘に至るまで、ハナヤは実に幅広く被写体をとらえた。この清濁併せ呑む懐の深さこそ、彼の写真世界を唯一無二の境地に至らしめるのだろう。

1970年代に大型の暗箱を用いて紀伊半島の自然とそこに暮らす人々をとらえた〈熊野路の詩〉シリーズは、ハナヤの業績における後期の代表作となり、複数回にわたって展覧会が開かれ、会場によって額装とパネル装とを使い分けた。当館ではパネル装された同シリーズの作品を数十点お預かりしており、そのうちの4点、《犬2匹》《赤倉の朝(女が一人歩いている)》《月見草とアジサイのある家》《おばあさんとおぢいさん》には、矢印状のお手製の付箋が直接画面に貼り付けられ、それぞれ「犬」「女のひとが歩いています」^{シツ}「雫…水滴が一杯です」「おぢいサン」と記されている。今回、図録が用意できない代わりにリーフレットを作成し、ハナヤが自作に付けたキャプションの文章を掲載したが、それらとこのお手製付箋を合わせ読むと、ファインダー越しの、さらには画像を

学芸員の視点

引伸ばしている最中のハナヤの心情が手に取るように伝わってくる。臨場感にあふれているのだ。もうひとつの「リアル」がここには備わっている。

さて現代はデジタル技術が劇的に進歩し、スマートフォンで撮影した画像をインスタグラムに投稿するなど、写真にまつわるあらゆる垣根が低くなったようだ(個人的にはこうしたものへの嗜みがないのでやや実感に乏しいが)。従来の写真作品が撮影一現像一プリントの過程を経て初めて、とらえたイメージを得られることからすれば、ましてやハナヤが活躍し始めた1920～30年代、写真機材そのものが高価で一般の人々には高嶺の花であったことからすれば、隔世の感がある。ハナヤが戦前から関西学生写真連盟に代表されるアマチュア写真の振興に、戦後すぐには先述の「コーナン16」の開発にそれぞれ心血を注いだ真意は、写真という表現方法をあまねく人々に開放することであり、そうすれば現代はそれが実現したように思えなくもない。しかしそこに高潔な人格の育成と涵養を旨としたハナヤの真意を汲み取れば、それは彼が思い描いたものとは食い違っているようにも思われる。また《銀めし》(図5)の労働者への気遣いとそれに対する労働者の寛容な返答(註8)を思うと、肖像権の管理が厳しく写真家と被写体の垣根が高くそびえる現代は理想郷ではないのかもしれない。あるいはこうした考察自体を、草葉の陰からハナヤは『どん底』よろしく「ナニ言ッテヤンデェ!!」とたしなめているのだろうか。

(さがら・しゅうさくノ館学芸員)

(註1) なお、同時期に制作された安井仲治(1903-1942)の《アクター》のモチーフともなっている本作のモデルは、従来ハナヤの記憶などから俳優三島雅夫(1906-1973)とされていたが、近年では同じ俳優の信欣三(1910-1988)と見なされている。どちらも1934年の新協劇団の創設にかかわっており、モデルの顔貌の特長は三島よりも信の方がより近い。

(註2) 中山岩太「中等寫眞術第十講 引伸の技術と實際に就いて」『アサヒカメラ』第30巻第2号pp.337-343、1940年8月、朝日新聞社。ハナヤは第八圖に掲載。1937年のアシヤ写真サロン出品品に見られる背景のトタン屋根状の垂直線がここでは合成されておらず、掲載作は《シルクハット》の別バージョンであることがわかる。

ちなみに中山は当該誌で自作の風景写真の合成についても記しており、中島徳博氏の指摘どおり彼の〈神戸風景〉シリーズが周到に「作りあげられた」ものであることを示唆している。

(註3) 中山の白鳥の歌である本作の創作過程については以下に詳しい。中山正子「ハイカラに、九十二歳」pp.232-233、1987年、河出書房新社。

(註4) ハナヤ勤兵衛(聞き手:清多英樹)「また何かの機会に… ハナヤ勤兵衛申し送り事項」『ハナヤ勤兵衛展』図録p.117、1995年、芦屋市立美術博物館。

(註5) 中山岩太「冬の作品集 デコレイション」『カメラクラブ』第3巻第1号(昭和13年新年号)p.25、1938年1月、アルス。

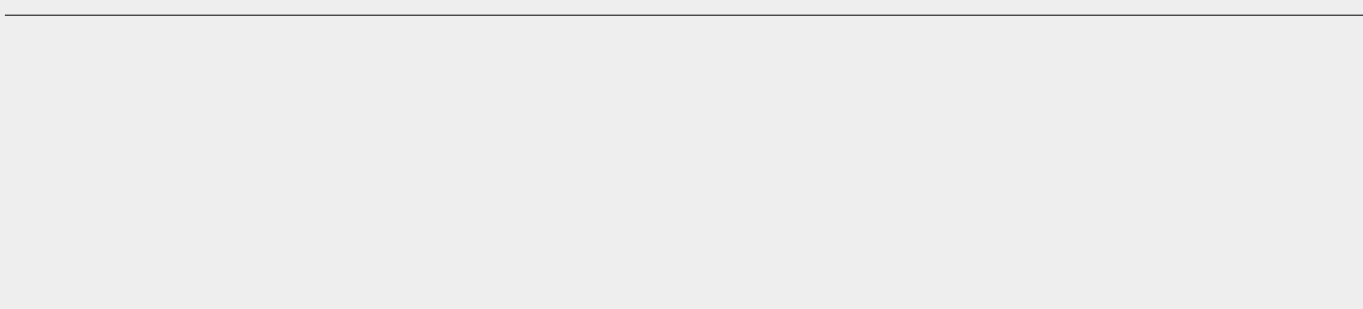
(註6) 中山正子著pp.170-171。「年譜」『モダン・フォトグラフィ 中山岩太展』図録p.156、1996年、芦屋市立美術博物館ノ渋谷区立松濤美術館。

(註7) 「アンドレアス・ファイニンガー作品集 8. 寫眞的手法による幻影の創造(ソラリゼーション)」『アサヒカメラ』第35巻第2号p.12、1950年2月、朝日新聞社。なお当該誌にはハナヤの《花のある静物》も掲載されており(p.21)、彼がファイニンガーの作品を当該誌で見知っていたものと考えられる。

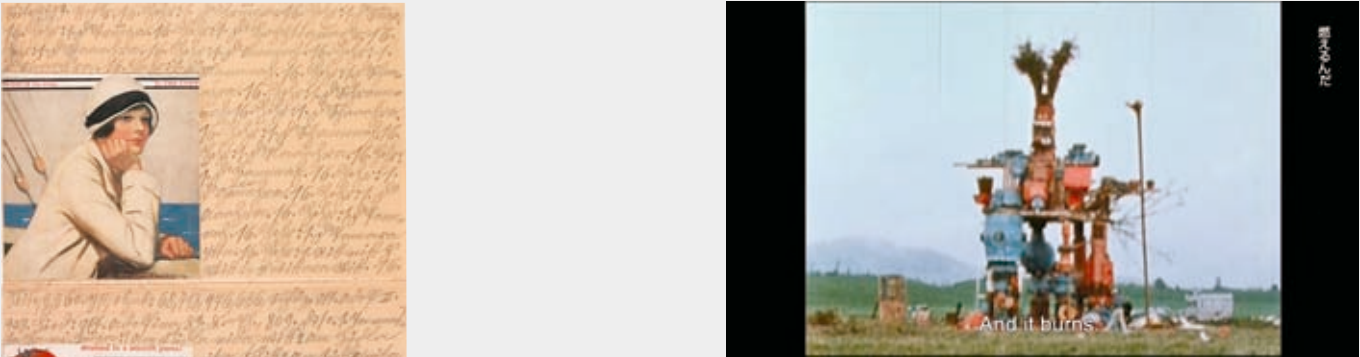
(註8) ハナヤ勤兵衛「〔雑草園〕ジャンジャン横丁」『神港新聞』昭和27年8月26日夕刊p.2、神港新聞社。ハナヤの肩書は「写真藝術家」、カットは洋画家の貝原六一(1924-2004)が手がけている。

アドルフ・ヴェルフリ 原野のアール・ブリュット

塩田純一



アドルフ・ヴェルフリ《無題（キャンベル・トマト・スープ）》（『葬送行進曲』3360頁）1929年 ヘルン美術館、アドルフ・ヴェルフリ財団所蔵 ©Adolf Wölfli Foundation, Museum of Fine Arts Bern



ベルンハルト・ルギンビュールらによる塔状の彫刻 ヘルンハルト・ルギンビュール監督、フェルンゼー・エン・デア・ドイツェン・ウント・デア・レトロマニシェン・シュヴァイツ制作「芸術家アドルフ・ヴェルフリ」（チューリヒ、1976年）の1シーン ©Bernhard Luginbühl Stiftung, Möttschwil Courtesy of Adolf Wölfli Foundation, Museum of Fine Arts Bern

特別寄稿

アドルフ・ヴェルフリが日本に初めて紹介されたのは、私自身準備に関わった「パラレル・ヴィジョン」展（世田谷美術館、1993年）においてであった。「20世紀美術とアウトサイダー・アート」という副題が示すとおり、クレー、エルンスト、デュビュッフェら、モダン・アートの巨匠たちがアウトサイダー・アートからいかに深甚な影響を受けたのかを検証しようとする国際巡回展だったが、それ以上に日本の美術界には「アウトサイダー・アート」の初の包括的紹介として大きな意味を持つことになった。専門的美術教育を受けることなく制作に邁進した、幻視者や霊能者、精神に障害のある者たちの作品の焼けつくような熱量に私たちはたじろぎ、揺さぶられた。とりわけ、ヴェルフリの過剰なまでのエネルギーで充填された迷宮のような作品に私は圧倒された。

同展以後、ヘンリー・ダーガー、アロイーズの個展が実現するなど、個々の作家にも光が当たり、アウトサイダー・アートは徐々に市民権を確立していったが、ヴェルフリ展が実現する気配はついぞなかった。さまざまな理由が考えられる。新聞用紙に描かれているという脆弱性から、大半の作品を所蔵するベルン美術館・ヴェルフリ財団からの借用は容易でなかっただろう。ダーガー、アロイーズのヴィジュアルなインパクト、分かりやすさに比べると、ヴェルフリの作品は些か取っつきにくかったかもしれない。つまり、彼の絵画は独特の妄想的なテキストと不可分であり、後者の読解なしには分かりづらい点があるからである。

そうした困難を乗り越え、今回ようやく個展が実現した。ヴェールを脱いだヴェルフリの世界は実に壮大である。彼が絵を描き始めるのは1899年35歳の時、ベルン近郊ヴァルダウの精神病院においてであり、現存作品の最初期のものは1904年という。本展では、この1904年から彼が死去した1930年までの作品を、内容、形式、スタイルの別により6章に分けて紹介している。総数74点に及ぶ構成は、ヴェルフリの全体像のより深い理解への導きとなるに違いない。

ヴェルフリの絵画世界、そして彼がいかにして絵を描くようになったかを知るには、彼の人生を辿ることが不可欠だ。貧しい家庭に生まれたヴェルフリは、酒癖の悪い父が罪を犯し、母に育てられるが、やがて一家離散、幼くして里子に出されるものの、行く先々に虐待され、悲惨な幼年期を過ごす。成人してからも、職を転々、愛に飢え、少女への性的暴行容疑で投獄される。この種の犯罪を繰り返したあげく、1895年統合失調症と診断され、精神病院に収容される。収容後も、しばしば暴力の激発でトラブルを引き起こすが、絵を描くことを覚え、驚くほどの集中力で制作を続けていく。描くこと、物語を紡ぐことで心の平安が

保たれたのであろうか。ザラ紙に鉛筆ないし色鉛筆で描かれたそれらの作品を彼は丁寧に折り畳んで綴り、冊子状に仕立てた。45冊、25,000頁に及んだという。ベルン美術館では作品保護のため、それらを1枚ずつ切り離し、額装して展示している。

ザラ紙に鉛筆の初期ドローイングをヴェルフリは「楽譜」と呼び、自ら「作曲家」と称していたという。1904年の作品では、独特の線符や紡錘形の抽象的なパターンが画面を埋めつくす。各所に自画像とおぼしき顔や、より簡略化した顔が小さく描きこまれている。次第に、この顔が様式化し、大きくなっていく。まん丸の輪郭、どっしりとした鼻、太い眉、鋭い眼光、ときに口ひげを蓄え、明らかに自画像であろう。帯状の部分には文章が記されている。明暗のはっきりしたモノクロ表現が印象的だ。

ヴェルフリはやがて独得の物語を紡ぎ出すようになる。ひとつは1908年から12年まで書き継がれた『揺りかごから墓場まで』。両親の愛を一身に受けた主人公ドゥフィ（アドルフの愛称）が家族と共に世界を旅行し、さまざまな冒険を繰り広げるというストーリーだ。地の底を這い回るような見捨てられた実人生を補償するかのように、空想のなかで見果てぬ夢が花開く。この物語に対応するかのように、ヴェルフリは色鉛筆の華麗な色彩で冒険譚を描写していく。豪大な大聖堂や近代的なホテル、アフリカの岩山などを舞台に、ドゥフィとその家族（多くの場合、十字架を頭上に載いている）が描かれ、戦闘場面や珍奇な動物、怪魚など、空想は無限に広がっていく。これら図像の間を縫うように、楽譜（今度は音符も付されている）が記され、物語の抜粋であろうか、文章が綴られている。さらに、愛らしい小鳥のような形象（フォーゲリと呼ばれる）がしばしば登場、空隙を埋めつくす。

アウトサイダー・アートにおいて、一種の空間恐怖というか、余白を残すことなく、画面全体を執拗に形象で埋めつくす作家は少なくない。だが、この連作におけるヴェルフリ以上に、濃密で重層的な絵画空間をつくり出した作家を私は知らない。この濃密な世界をつくり出すのは視覚的要素のみに留まらない。物語がもたらす言葉の響きや楽譜に表された音楽もまた重要な役割を果たしている。ヴェルフリには、制作中、スイス訛りのドイツ語の朗々たる響きやバイオリンの調べが聞こえていたのではないか。極薄の紙片に、視覚と聴覚の分厚いポリフォニーが充満している。残念ながら私の耳にそれらの響きは届かない。私が体験しているのは、ヴェルフリの世界のほんの表層に過ぎないのかもしれ

ない。しかし、それはこの上なく豊かで濃密な表層である。

不幸な境遇の中、ヴェルフリはいつ、どのようにして音楽的素養や言葉に対する感覚を身に付けたのだろうか。視覚的イメージを幻視し、定着させる能力についても同様である。創造の不思議さはどこまでもつきまとう。制作行為の集中と反復がそうした能力を開花させ、亢進させていったのだろうか。

ヴェルフリはさらに物語を書き継ぐ。『地理と代数の書』（1912-16）がそれであり、過去の修正ではなく、未来を構築する物語である。彼は強大な権力者としての地球全土を買い上げ、「聖アドルフ巨大創造物」なるものをつくり出そうとする。そのために必要なのは、莫大な資本とその増殖であり、もはや既成の数の単位では間に合わない。次々と新たな数の単位を創出し、最大の単位はツォルン＝怒りとされる。抑圧された鬱屈が爆発するように極大の「怒り」が君臨するのだ。そして、遙か未来の21世紀に至るまで、憑かれたように利子を計算し続ける。数字の洪水に呑みこまれるように描画的イメージは後退し、替わってコラージュによる表現が登場する。

それに続くのが、楽譜が主要な部分を占める『歌と舞曲の書』（1917-22）、『歌と行進のアルバム』（1924-28）、そして、レクイエムとしての『葬送行進曲』（1928-30）である。ここでは数字と即物的な擬音語が延々と繰り返される。たとえば、「16.シェアー、1.ヴィーイガ、16.シェアー:」といった具合だ。声に出してみれば分かる。ナンセンスで執拗に続く破壊的な響きは、ダダやコンクリート・ポエトのアナキーさに匹敵する。病棟のヴェルフリの孤独な営みは、いつの間にか彼を20世紀のアヴァンギャルドの地点に立たせていた。

『地理と代数の書』以降、描画部分は徐々に減少し、コラージュが中心的な視覚表現となっていく。個々のイメージは雑誌や新聞、商品広告などの印刷物からの借用であろう。それはヴェルフリが必ずしも外部の情報から遮断されていたわけでないことを示している。彼はあるイメージを選択し、他のイメージと組み合わせる。異国の風物や時事的な事件、自然の脅威、女性像、あるいはエロティックなイメージ、その結びつきは実に新鮮で洗練されている。キャンベルのトマトスープとチャーミングな女性像が紙の上下で響き合う作品の新しさといったらどうだろう。彼はいつの間にごうしたセンスを磨いたのだろう。かつてひたすら描画し、空想の世界旅行を体験したヴェルフリは、膨大な印刷メディアの探索と結合を通じて、同じことを実現しようとしている。

最後に『プロートクンスト（日々の糧のための芸術）』（1916-30）に触れて

おこう。小寸の画用紙に色鉛筆に描いたもので、テキストは背景に退き、装飾的なパターンやアドルフの顔が画面を埋めつくす。いかにも人好きのする絵だ。色鉛筆やタバコと交換し、販売もしていたらしい。なかなかの処世の才である。

こうした全体像を俯瞰すると、あのハラルド・ゼーマンがヴェルフリを大いに評価したというのも頷ける。会場の一角で、1976年ベルン美術館での最初の個展の際に制作されたという映像が上映されていた。ヴェルフリの生涯と作品の簡潔な紹介の後、同展に合わせて行われたアクションが映し出される。ルギンビュール、ティンゲリーなど、スイスの現代作家が参加し、原野に塔状の彫刻《聖アドルフ・ツォルン》が組み上げられていく。夜が訪れ、花火が上がリ、祝祭は最高潮に達する。最後に火が放たれ、塔は燃えつきる。創造と破壊という前衛の精神を体現した怒れるヴェルフリへの至高のオマージュであろう。

本展監修者服部正氏が指摘するように、ヴェルフリはデュビュッフェのアール・ブリュット概念の中核をなす作家である。その意味では、自ら「聖アドルフⅡ世」と名乗ったヴェルフリをアール・ブリュットの「王」と呼ぶのは間違っていない。しかし、スイスのキュレーターや作家は、ヴェルフリを決してアール・ブリュットの枠に閉じ込めようとはしなかった。かれらはヴェルフリを開かれた原野に連れ出したのだ。

昨今の日本では、障害のある作家の作品をアール・ブリュットと呼ぶことが趨勢となっている。ついこの間まで、それらをアウトサイダー・アートと呼んでいたことも忘れ、アール・ブリュット概念の歴史性も投げ捨て、その口当たりの良さに安住しているのであろうか。心あるスイスの人々がそうしたように、障害の有無を離れ、生み出された作品の比類なきユニークさをそのままに評価すべきときが来ている。そんなことを思わせる示唆に富む展覧会である。

（しおだ・じゅんいち／新潟市美術館長）

1950年東京都生まれ。東北大学大学院修了。栃木県立美術館、世田谷美術館、東京都現代美術館、東京都庭園美術館、青森県立美術館を経て、2011年より現職。近現代美術の展覧会を多数企画。「パラレル・ヴィジョン」展（1992-93年、ロサンゼルス、マドリッド、バーゼル、東京）開催準備にも関わる。著書に「イギリス美術の風景」（ブリュッケ、2007年）。

※「アドルフ・ヴェルフリ 二萬五千頁の王国」展は、本年1月11日から2月26日まで当館で開催された。

県美プレミアム 収蔵品によるテーマ展示 彫刻大集合 (2016年11月19日~2017年3月19日)

出原 均

ショート・エッセイ1

コレクション展を担当するのは、年間の展示回数と学芸員の人数からすると、4、5年に一度の割合である。直近で担当したのが2010年度の「絵画の5つの部屋」だったので(本誌第27号参照)、少し間をあけてしまった。前回は絵画展だから今回の彫刻展を考えたのではない。絵画主体の展示会は珍しくないし、「絵画の5つの部屋」の眼目は現代絵画に焦点をあてることにあったからだ。ジャンルの特集なら、むしろ、昨年度に他の学芸員が企画した版画特集に触発されたといえる。また、2007年度に彫刻が特集されていたので、それとの差異化は意識した。近代彫刻に比重を置いた前回に対し、今回は近・現代彫刻を概観することにした。

現代彫刻については注釈を入れるべきだろう。彫刻の概念は、彫る(形づく)ことが前提にある。モデリングも含めようと「彫塑」の語を使うこともある。それでも、今日のオブジェやインスタレーションまでカヴァーできないという意見がある。そのため、「平面」に対する「立体」という概念がしばしば用いられてきた。しかし、今回はそれらの手法も含みうる概念として彫刻の語を用いる。ひとつの概念に収めることで、変化を際立たせることができるのではないかと考えたからである。この変化は、非彫塑的な手法やオブジェの登場のように、それまでの流れに沿った変化とは異なる次元で起こる場合がある。そうした近・現代彫刻の大きな変化が展示会で多少とも感じられることを願った。

展示構成については、友の会誌やボランティア誌ですでに述べたが、ここでも触れておきたい。彫刻を展示するにあたって、1階の各展示室を仕切り壁のないオープンな空間にするというプランは早い段階からあった。当館の前身である近代美術館の大空間、たとえば、1階の彫刻コレクションの展示や、2階での80年代、90年代の「アート・ナウ」の展示を漠然と思い描いていたのだ。そうすると、展示室1と2で近代彫刻、展示室3、4、5で現代彫刻を並べる構成が自ずと決まっていた。

近代彫刻の展示については、第1章を「人体彫刻の魅力」(展示室1)、第2章を「抽象の力」(展示室2)とした。最初の章で、西洋のモデリングの語法に則ったオーギュスト・ロダンをはじめとする彫刻を並べ、次の章で、そうしたモデリングから脱却しようとした、あるいは、それらとは異なる方向に向かっ



展示風景 第3章



展示風景 第1章

た彫刻家の作品を並べようと考えた。後者のひとつは、コンスタンティン・ブランクーシやジャン・アルプらによる抽象化であり、もうひとつは、ナウム・ガボラ、キュビズムの影響を受けた彫刻家による量塊の否定、たとえば、胴体に空洞を設けたり、平らな面で作り上げたりする動きである(ガボラの《構成された頭部 No.2》は、1966年の制作だが、その半世紀前にボール紙で作ったものが基である)。

ただ、大部屋の展示室1と小部屋の展示室2の配置の都合で、第2章の作品の一部を第1章に入れざるをえなかった。その際、従来のモデリングと違和感が少ないものを選んだ。たとえば、アレキサンダー・アーキベンコはキュビズム風の面による彫刻を作ったり、近代彫刻において初めて空洞を設けたりと、前衛的な彫刻家だが、当館の彫刻は、アルカイック期のギリシア彫刻に似た、厚みを抑えたトルソであって、彫刻の源流を思わせても、革新性が際立つことはない。空洞のある彫刻といえば、オシップ・ザッキンの彫刻もそうだが(彼の面的な構成もキュビズム的)、ザッキンがそれを試みたのは彼の経歴の中では随分後で、この《破壊された街》には象徴的な意味も含まれ、造形の革新性が突出するわけではない。これらの彫刻を第1章に組み込んだが、その結果、上で述べた変化の呈示がやや曖昧になってしまった。

現代彫刻の展示は、第3章「彫刻から立体へ」(展示室3)、第4章「ポップと彫刻」(展示室5)、第5章「床への意識」(展示室4)からなる。大部屋の展示室3で現代彫刻を総花的に見せた後、小部屋の展示室4と5でテーマを絞ることにした。

第3章で意図したのは、人体の縛りから解放された現代彫刻の自由を呈示することだった。モチーフ、素材、手法において多様性が感じられる彫刻を選んだ。さらに、床、天井、壁などに配置し、展示の多様さ(と、観客の視線の変化)も示した。

モチーフや素材、手法は互いに関連し、作家の主体のあり方そのものに直結する。ひとつ例を挙げるならば、鉄彫刻は、溶接技術があれば、ブロンズ彫刻のような鑄造者を介さずとも、木彫や石彫同様、作家が自らの手で作ることができる。その一方、高度な技術が必要な場合、作家は構想するだけで、工場に制作を全面委託することもある。要するに、制作主体の中身がこれまで以上に多様になっているのだ。既存の物(オブジェ)で構成するアッサンブラージュの手法なども、制作そのものの意味を問いかける。しかし、こうした問題を展示会の中で露わにするには、制作過程の説明などが欠かせなかっただろう。今回は、レクチャーの中で説明するとどめた。

現代彫刻の特徴の一端である日常性、卑近さを示したのが残りの2章である。モチーフにおいてそれを行ったのが第4章であり、私たちのいる世界から彫刻の世界を区別するための装置＝台座を要しない彫刻を並べ、私たちと彫刻が同じ地平にあることを強調したのが第5章である。後者は、中原佑介前館長の「台座をなくした彫刻」論へのオマージュである。現代彫刻のテーマは様々に想定できるのだが、今回は意図してかなり限定したテーマとした。

(ではら・ひとし/当館学芸員)

「高橋耕平—街の仮縫い、個と歩み」展 関連事業

2010年度より年1回のペースで開催を続ける「注目作家紹介プログラム チャンネル」。第7回となる今年度は、本誌前号でも報告のとおり、京都在住の美術家、高橋耕平さんの個展を開催しました。会期中に、作り手の生の声を通じ展示作品への理解を深めていただく機会として、当館友の会の共催、



対談の様子



記録冊子

助成を得て、2度のトークイベントを実施しました。まず展示会の初日(10月15日)に、アーティスト・トークを開催。本展のために制作された、阪神・淡路大震災以降の都市の経験や記憶をテーマとする新作インスタレーションについて、作者である高橋さん自身の言葉で語って

いただきました。会期終盤の11月19日には、出品作品の制作にもご協力いただいた阪神・淡路大震災記念 人と防災未来センター震災資料専門員で、都市史がご専門の若手研究者、村上しほりさんをゲストに迎え、対談を実施。同センターの震災資料を引用して制作された写真作品に関するお話を軸に、アーカイヴを活用した美術作品の制作をめぐる、作家と資料管理の現場担当者というそれぞれの立場から率直な意見が交わされました。

なお本展では、展示会場の写真や、作家、担当学芸員によるテキスト等をまとめた記録冊子を会期終了後に刊行しており、これら2回のトークの要約も挟み込みで収録しています。冊子は無料配布しておりますので、ご希望の方は当館インフォメーションにてお申し付けください。

(江上ゆか/当館学芸員)

県美プレミアムⅢ期 関連イベント

特集の「彫刻大集合」のイベントとしては、まず、「近・現代彫刻」をテーマに学芸員による3回の講座を行いました。3つの時代の彫刻の特徴を明らかにすることで、彫刻コレクションへの理解を深めていただく講座です。2016年12月23日の「20世紀後半」では、デュシャンが20世紀の前半に手掛けたオブジェやインスタレーションが一般化していった時代の諸相を取り上げ、翌年1月4日の「20世紀前半」で、キュビズム以後の造形上の革新、主に抽象化や量塊の否定などを、9人の彫刻家の作例から明らかにしました(両日の担当=出原)。最後の「19世紀」(2月11日)では、カノーヴァからロダン、ブールデル、マイヨールまでを扱い、そのあいだに彫刻を制作した画家たちも挟んで、多様な19世紀の動きを紹介しました(担当=小野尚子学芸員)。

また、2月25日開催のこどものイベントは、鑑賞を取り入れたワークショップで、本展にバランスを保つ彫刻が展示されていたことから、参加者はやじろべえのような彫刻を作りました(担当=後藤規絵ミュージアム・ティーチャーほか)。



左:「近・現代彫刻」講座中「19世紀」
右:「ハナヤ勤兵衛の時代デェ!!」特別解説会



左右の重しのモチーフを関連づけるという課題に取り組んだ力作群が誕生しました。

小企画「ハナヤ勤兵衛の時代デェ!!」のメイン・イベントは、1月22日に開いた、山本淳夫横尾忠則現代美術館学芸課長を迎えての特別解説会でした。氏が芦屋市立美術博物館在職中に企画したハナヤ勤兵衛展の経緯や内容に触れながら、担当の相良周作学芸員と、この写真家のモダニズム性やそこから逸脱するところなどを語り尽くしました。

この小企画でも、関西文化の日にあたる2016年11月19日と20日にこどものイベントを行いました。こどもたちは、配布されたワークシートに沿って展示会を鑑賞した後、カメラの原点であるカメラ・オブスキュラを作り、像が投影される様子を確認しました。

(出原 均/当館学芸員)

「世界遺産 ポンペイの壁画展」 関連イベント

会期中、多彩なイベントを開催しました。10月16日、漫画家のヤマザキマリ、とり・みき両氏によるスペシャルトーク。古代ローマを舞台にした漫画「プリニウス」

を共作しているお二人の、軽妙な掛け合いに引き込まれました。10月30日、青柳正規氏(東京大学名誉教授)による記念講演会「ポンペイの魅力」。本展監修者で日本におけるポンペイ研究の第一人者のお話とあって、会場は熱気に包まれました。11月19日、「イタリア語の絵本を楽しもう」。フェデリカ・カズガルビさんが、この日のために特別に用意した絵本を読み聞かせてくださいました。11月26日、記念コンサート「イタリアへの誘い」。オープニングの一曲「フニクリ・フニクラ」はヴェスヴィオ山の登山列車のための歌。12月3日、ジャンルーカ・ディ・マッテオさんによる人形劇「ブルチネッラ」。このイベントと先の絵本の読み聞かせ、同時開催のイタリア風景写真展は、イタリア文化会館大阪の共催で実現しました。12月4日、いいむろなおきマウムカンパニーによる「ポンペイの夢」。展示会に合わせた内容の新作、1回きりの、夢のようなひとときでした。さらにこどものイベントとして、12月10日におやこ解説会「教えて、ヘラクレスさん!」、12月17日に岩岡航路氏(近畿大学教授)を特別講師に迎えて「フレスコ画を描いてみよう!」を開催。このほか11月26



ヤマザキマリ、とり・みき両氏によるスペシャルトーク

日と12月17日に学芸員による解説会、毎週日曜日にミュージアム・ボランティアによる解説会を行いました。

ご来場くださった皆様、ご協力いただいた方々に、心より感謝申し上げます。本当にありがとうございました。

(鈴木慈子/当館学芸員)

●——編集後記

●去る1月30日、当館の初代館長をつとめられた美術史家の木村重信氏が91歳で逝去されました。古今東西の美術史を網羅し、精力的に活動されていたのが昨日のことのようです。当館館長時代には、34万人動員のゴッホ展招致をはじめ、我々学芸員の地位向上に奔走されたのが印象に残っています。心よりご冥福をお祈り申し上げます。●さて本号より誌面の変化が。従来「美術館の周縁」に割いていた最終ページを、本号では「ショート・エッセイ2」として、鈴木学芸員の普段の緻密な研究活動の成果を掲載しました。とはいえご安心?を。「美術館の周縁」は不滅です。今後は双方を適宜シャッフルしながらより良い誌面にしていくように心がけていく所存です。●一年間おつきあいありがとうございました。新年度となる次号より、編集後記を誰が執筆するのか?もし変更なくともガッカリなさらず。今後どうぞお楽しみに。(相良)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.54

2017年3月28日発行
編集・発行:兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区臨海海岸通1-1-1
印刷:株式会社メディックス

山口勝弘《Steps》と 60年代の環境芸術

鈴木慈子



2016年度県美プレミアムⅢでの展示風景

ショート・エッセイ 2

今年度あらたに当館が収蔵した《Steps》は、山口勝弘（1928- ）がアクリル樹脂と蛍光灯を用いて制作した「光の彫刻」である。高さが180cmと人の背丈ほどあり、タイトルの通り、上部が階段のように3段になっている。不透明なアクリルを透過した赤と青の光明は、周囲の空間に変化をもたらす。

このたび作家の了解を得て、施工業者の方の力を借りながら、内部の確認と器具（蛍光灯、安定器、コード）やアクリルを固定しているビスの交換、底板の清掃等を行った。底面には木の板があてられ、上に載るアクリルの部分はずすと、中に蛍光灯が4本仕込んである。古いコンセントには“NATIONAL”というメーカーのロゴがみえる。ナショナルの英文表記ロゴが採用されたのは1966年で、1973年には全て大文字からNだけ大文字のロゴへと変更された。作品に年記は見当たらないが、使われている器具のうち最も古い部分の製造時期の上限と下限がわかり、1968年とされている制作年を補強する材料となる。

この作品は、1981年に神奈川県民ギャラリーで開かれた「山口勝弘展—ヴィトリヌスからビデオまで—」展で「ステップ 1968年」として展示されている。だが、出品目録には初出の展覧会が記されていない。

同時期の雑誌にあたって調査したところ、1969年4月に出版された『美術手帖』や『音楽芸術』の「クロス・トーク／インターメディア」特集に、写真が見つかった。「クロス・トーク／インターメディア」は、1969年2月5日、6日、7日の3日間に開催された音楽フェスティバルで、同時代の前衛運動を記録した写真家、大辻清司や羽永光利、山崎博らがカメラを向けた。『美術手帖』の図版（撮影は大辻清司）のキャプションによれば、曲目は武満徹の「怪談」で、「会場中央におかれた山口勝弘のアクリル彫刻と、今井直次の照明が、しずかにスペースに溶暗しながら、音とともに呼吸していた」とある。プログラムを確認すると、公演3日目、4番目の演目「怪談」は、もともと映画音楽としてつくられた楽曲で、テープ音楽、世界初演とある。山口勝弘のオブジェが「階段」で、「かいだん」と音が通じるのは偶然ではなからう。山口が初めてつくった光の彫刻《Cの関係》

（1966年）と同様《Steps》も舞台装置として使われたのだった。

会場は、1964年の東京オリンピックに合わせて建設された国立代々木競技場の第二体育館（設計は丹下健三）。中央に円形のアリーナがあり、その周りを客席が取り囲む構造になっている。強力なスピーカーが24台も設置され、会場の空間には音が走り回り、聴衆はその音の渦に巻き込まれたという。ステージ上では音、映像、照明、パフォーマンスが渾然一体となった。

企画者のひとり、音楽評論家の秋山邦晴は、次のように振り返っている。日本とアメリカの音楽家が参加し、「毎夜3000人を超す聴衆が会場を埋める盛況だった」「おおくのエンジニアと芸術家たちとのわが国では初めてといつてよいほどの大規模な協同作業がくりひろげられたのは、今後のこのような方向の展開を考えると、大きな意味をもっていたといえるようにおもふ。いわばわが国の戦後芸術に新しい一頁をくわえた試みであった」（『美術手帖』1969年4月号）。

プログラムには、岡本太郎の文章や、建築家・丹下健三と美術評論家・東野芳明の対談が掲載され、人選に翌年の日本万国博覧会（大阪万博）が透けてみえる。また主催はアメリカ文化センター、パン・アメリカン航空やジョン・D・ロックフェラー三世財団が協力し、プログラムのカバー裏にはペプシコーラ社によるあいさつが載るなど、日米の協力体制は芸術家にとどまらない。アメリカが万博へ参加する予行演習のようなものだったと指摘されるゆえである。東京オリンピックの遺産の中で、万博を目前にして開かれた象徴的な出来事であった。

1960年代後半には、芸術とテクノロジーを結合した、新しい動きがおこっていた。アメリカではE.A.T.（Experiments in Art and Technology／芸術と技術の実験）に代表される活動があり、日本においても1966年の「空間から環境へ」展をはじめとして、「環境」が盛んに論じられ、実践された。美術評論家の中原佑介は、空間的環境での直接的な知覚を説いて、次のように言う。「こういう形式の場合、しばしば、観客の参加ということがいわれる。（中略）参加といっても、常に作品を踏んだり、触ったりすることばかりを意味しない。それだけなら、結局は、触覚芸術とでもいえば足りることである。空間的環境、あるいはそれを発展させた装置のもつ意味は、参加というより、われわれに環境そのものを意識させるということにあるだろう。心理的效果あるいは、行動によって、観客が単にみるだけの存在でなく、そこに「いる」ということを意識化されることである」（『芸術の環境化と環境の芸術化』『美術手帖』1967年6月号）。明滅する光や大音響、つめかけた3000人の熱気—《Steps》は、今から50年近く前、そういった環境の只中に「いた」のだ。

（すずき・よしこ／当館学芸員）



『インテリア』266号（1981年5月）より



『美術手帖』311号（1969年4月）より