



## ARTRAMBLE

## 学芸員の視点1 ②③

園府理(水中エンジン) 試論その2——小林 公

## 学芸員の視点2 ④⑤

阪神間モダニズムの分水嶺——相良周作

## ショート・エッセイ ⑥

それをわたし(たち)のものにするために 2018県美プレミアム  
「Back to 1918:10年ひとむかしと人は言う」について  
——小林 公

## トピックス ⑦

「小磯良平と吉原治良」展関連事業を実施しました。  
関連事業報告 2018県美プレミアム  
共催展「ジブリの大博覧会」開催

## 美術館の周縁 ⑧

「現代美術」をコレクションするということ——村田大輔

## コレクションから

7分弱の映像は、明石海峡大橋を望む沖合の船上、夜明けのタコ壺漁のシーンに始まります。作者は一匹のタコとともに新幹線で東京へと向かいます。東京タワーに登り、築地の市場では関東のタコと対面して…。夜の商店街では、寄ってきた人が口々に「食べようよ」と言って憚りません。掲載の場面は、無事、一泊二日の旅を終え、いよいよ明石の海に帰ろうというところ。現実の道行き

の記録でありつつ、どこか時空を越えた寓話的な空気に満ちた作品です。

タコは、とりわけ神戸・明石の住民にとっては(作者もこの地域の出身です)、

目の前の海に棲む身近な存在ですが、果たして私たちはどれ位タコのことを知っているでしょう? 言葉の通じな

いタコに東京観光を贈ろうなんて、所詮は人間の勝手な迷妄かもしれません。

それでも何とか他者を思い、まずは行動してみなければ、何ひとつ始まりさえしないでしょう。「そして」と続く題名は、この一篇のロードムービーが、より長い物語の一部であることを仄めかしています。作品の前に立つ、あなた自身をも含む物語の。

(江上ゆか/当館学芸員)



島袋道浩(1969-)

《そしてタコに東京観光を贈ることにした》2000年

パフォーマンス / ビデオ・インスタレーション:

MiniDVをデジタルデータに変換(6min.50sec./color/sound)

+タイトルドローイング

サイズ可変

平成30年度購入

# 國府理《水中エンジン》試論

## その2

小林 公

シンポジウムの第2部において、現代美術作品のひとつの特性として挙げられたのが物質的同一性の維持の困難であった。そしてその分を埋めるように、時間軸に沿った変化やパフォーマンスといった現象的側面にこそ作品の本質を見出そうとする傾向が強まっている点も現状認識として共有された。物体として存続し得ない現象やパフォーマンスを保持する方法としては、その現象の記録とともにそれを発生させるための指示書や設計図、振付譜、料理であればレシピ、音楽であれば楽譜などに頼ることが考えられる。しかしこのような方法に頼る場合には、同じ作品でありながらそれが発生する現象ごとの、パフォーマンスや音楽であるならばその演奏ごとの単独性こそが作品の鑑賞体験としては際立つということも容易に想像される。このように考えると物質的な存続を第一義としない作品は作品が存続することが可能にする時間を越えた鑑賞体験の共有よりも、その作品があらわれるごとの鑑賞体験の単独性に積極的な価値を見出そうとしているのだと言わなければならない。

こうした作品の物質的側面と現象的側面との相克は、加治屋健司氏の発表で言及されたアリストテレスの四原因説にそって整理することも可能である。本稿の論旨を念頭に置いて、稿者なりに美術作品を成り立たせている要素を四原因説に沿って概略すると以下ようになる。

質量因：ものとしての作品の素材、材料

形相因：作品としてあらわれる際のかたち

作用因：制作行為

目的因：作品を制作する動機、目的

さらにこの四原因説にそって國府理の《水中エンジン》という作品の特性を考えた場合、次のように言うことができる。

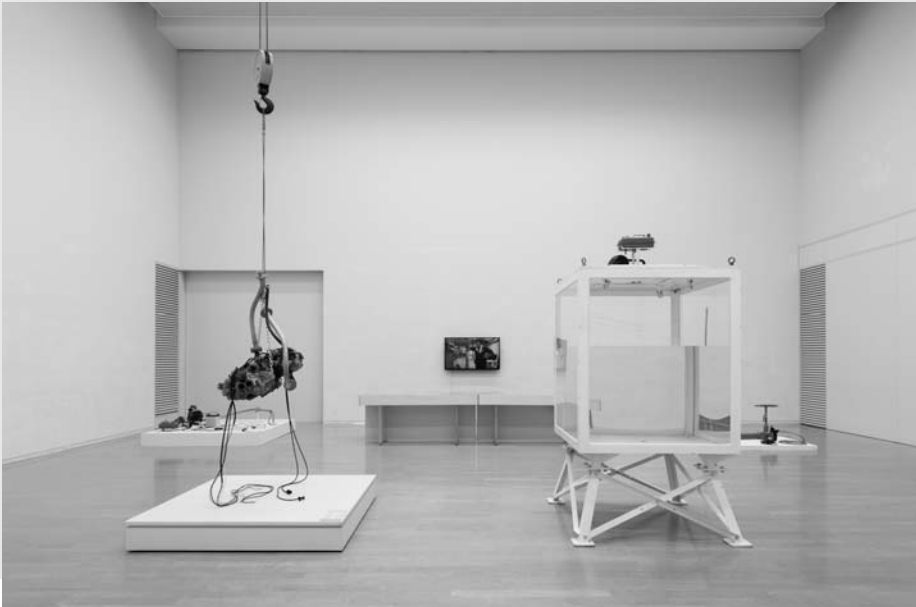
作品のものとしての側面、すなわち國府が改造を加えたエンジンと電気系統、燃料のガソリンと配管類、エンジンの浸かる水槽などは質量因と形相因に該当する。そして水中でエンジンを稼働させるという行為（あえてパフォーマンスと呼んでも良い）は、エンジンの加工や水槽の制作とともに作用因とみなしうる。静的な状態に安定することをもって完成とする作品であれば、完成形へといたる作家の制作行為のみが作用因となるが、《水中エンジン》の場合はそれだけにはとどまらないで、水中でエンジンが稼働するという運動とそのことがもたらす

変化が作品において欠かすことのできない要件となっているからである。作品の完成形をエンジンが実際に稼働している状態であると考えれば、國府の生前の作品発表の機会においては展覧会会期のごく限られた時間にしか作品の完成形は出現しなかった、ということになる。なぜならエンジンの稼働は國府自身が会場におり、また機械のコンディションが良好なときにのみ実現したからである。こうしたことから稿者はむしろ、エンジンが静止している状態は未完成というのではなく作品が可能態の状態にあるのだとしたい。さらにいえば、エンジンが稼働し、そして物理的限界をむかえ故障し動かなくなる、というひとつのサイクル全体を作品と見なす立場もあり得るだろう。目的因には、作家がそのようなものを生み出した意図、すなわち美術作品としてのコンセプトを置くのが適当だろう。

以上のように《水中エンジン》という作品の構成要素を四つの原因に分解してみると、この作品が自らのうちに孕む矛盾した条件とこのたびの再制作プロジェクトにおける達成と困難、検討すべき問題の所在がもう少しはっきりと見えてくるだろう。

まず、《水中エンジン》という作品のうちに孕む矛盾について。これは「水中でエンジンを稼働させる」という作家の意図、作品のコンセプトが明確に設定されている一方で、その実現が物質的条件によって安定的に保障されていないことにある。四原因説に沿って言えば作用因・目的因に属す作品のコンセプトと質量因・形相因との齟齬ということになる。ただし、この齟齬をもって作品の構造上の欠陥とみなすことは出来ない。なぜならば、この困難さもまた作用因・目的因の中の不可欠の要素とみなすべきものだからである。

本作の作用因・目的因の設定は自身の質量因・形相因の同一性を棄損する。すなわち、エンジンを稼働させ続けた場合、そのエンジンは確実に故障して交換を余儀なくされるのである。部分的にはあれ物体としての同一性は確実に損なわれ、形体も変化を被る。エンジンを稼働させるという作品の作用因・目的因をみとすためには、作品の質量因・形相因の継続を犠牲にせざるを得ない。事実、國府自身が2012年と2013年、それぞれの発表ごとに仕様の異なる別のエンジンを用意していた。



エンジン4号機(國府理《水中エンジン》構成部品、2017年再制作)と水槽(國府理《水中エンジン》構成部品、2012年オリジナル)。  
アトリエ1での展示の様子  
写真撮影 Tomas Svab

物質的側面に依拠して作品の同一性を担保することの困難は、加治屋氏がテセウスの船の逸話をひきながら現代美術の作品一般の問題として語られたことでもある。一隻の船の修理を重ね続けた結果、オリジナルの部品がすべて新しい部品に交換されてしまった場合、それは当初の船と同一のものと言えるのかどうか、つまりその船はオリジナルと言えるのか、それとも復元されたものと言うべきなのか。このなぞかけは、まさに質量因と形相因に依拠するだけでは同一性を保証することのできないモノがあることを教えてくれる。テセウスの船を紛れもないずっと同じ船であるとみなす場合、その同一性の根拠は船それ自体ではなく、ほかでもない「その」船が関係する人々の行為の結節点として時間的・空間的に継続し機能しつづけているという点に求めるほかない。こうした動的な側面は作用因・目的因に割り振られるべき性質であろう。

それでは《水中エンジン》という作品は作用因・目的因が重要であって質量因・形相因は二次的な性質に過ぎないのかと言えばそうではない。國府理という作家が自らの手仕事に、つまり制作という行為の手ごたえに作家としての充実を感じていたことは、彼と接したことのあるひとであればよく知るところだからである。ただし手仕事といっても、國府の作品の造形面の美質はkokufu mobileのシリーズに顕著なように、ニュアンスに富んだ手仕事の味わいといった類のものではなく、そうしたものと工業製品的な洗練や正確さとのあわいにある中間的なたずまいにこそ宿っている。そのような造形性を厳しく求めながら、國府は生涯、自らの手が作品を生み出す力を宿しているという事実に信頼を置き、そしてそのことへのかけがえのなさを慈しんでいたと稿者は考えている。したがって、損壊を免れないエンジンや水槽などの個々の構成部品は、すなわち本作における質量因・形相因は、《水中エンジン》という作品の同一性を規定する重要な因子でありつづけているというのが稿者の見解である。國府自身はエンジンを作り変えており、役目を終えたものは廃棄したとも考えられているが(1号機と2号機)、この事実をもってしても稿者の見解は変わらない。

《水中エンジン》という作品を考えるうえでここでもういちど考慮すべき要素は、エンジンを駆動させる行為、すなわちパフォーマンス的側面である。2012年と2013年の展覧会のそれぞれについて、國府がエンジンを稼働させる姿、ある

いは懸命に不具合を修正し稼働を試みる姿が少なからぬ人々の記憶に刻まれている。そのような状況を一種のパフォーマンスとしてとらえた場合、それは國府以外の存在によって代行されるものなのかということも検討の必要がある。たとえば免許皆伝のような上演の権利の引継ぎがなされていたり、あるいはパフォーマンスの正統性を保証する指示書のようなものがあれば客観的な正否の判断も可能であったろうが、そのようなものは残されていない。

以上の整理を踏まえ、稿者はまず國府理の《水中エンジン》という作品はエンジンの1、2号機の消失をもって失われてしまったということを改めて確認しなければならない。そして、遠藤水城氏のプロジェクトによって制作された3号機、4号機のエンジンをもって「國府理の作品」がよみがえったのだと判断することには、今はまだ慎重であるべきだとする立場をとりたい。これは遠藤氏のプロジェクトの意義と成果を軽んじて言うのではなく、あくまで議論の継続の必要を訴えたいということである。《水中エンジン》はまぎれもない國府理の代表作であり、2011年3月11日を経験したこの国に現れた優れた作品として今後も評価と研究の対象となるべきものである。その作品を想起するための手がかりとして、今わたしたちに残されている國府の水槽、プロジェクト制作になるエンジン4号機、そしてプロジェクトに際して得られた様々な知見や映像資料類は第一級の資料群であって、他にかえがたいものであることは厳しく認識すべきである。これらは國府理の《水中エンジン》という作品と等号では結ばれ得ないものかも知れないが、その重要性は強調してしすぎることはない。作品と資料の価値は、その価値を見出し、それを守り伝えようとする人間の意志によって確かなものとなるはずだからである。モノとしての存続が困難な作品とそれがもたらす鑑賞体験を継承し共有することの新たな可能性を示す試みとして、シンポジウムを含む一連の國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトの意義はまだくみつくされてはいない。

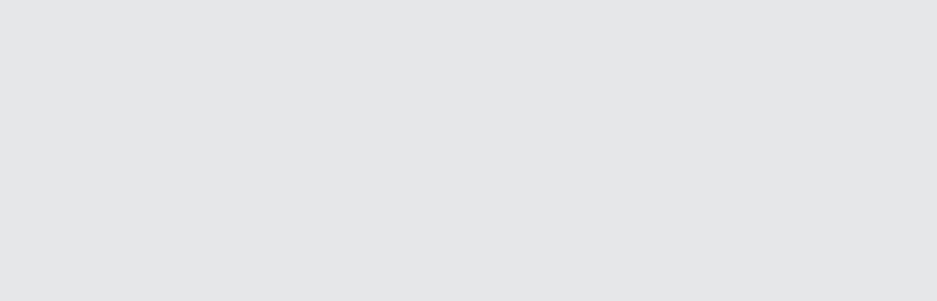
(こばやし・ただし／当館学芸員)

\*シンポジウム「過去の現在の未来2 キュレーションとコンサベーション その原理と倫理」は、2017年11月23日に当館で開催された。



# 阪神間モダニズムの分水嶺

## 相良周作



展覧会チラシ

ありがたいことに「小磯良平と吉原治良」展は各方面からおおむね好評をいただくことができた。五大紙の（うち一紙は共催新聞社ではあるが）新聞記事にもしていただいた。美術館のアンケートでも、また巷のネット上のいくつかのブログでも本展についてかなり熱を込めて好意的に触れていただいた。いずれも企画者としては光栄の至りである。

その中で、やはり散見されるのが「小磯と吉原の取り合わせ」の意外さである。以前当館友の会の会報誌でも触れたが、とりわけ美術に精通されておられる方々からその意外さについて問われる機会が多かったように思われる。そして予想に反してその取り合わせによって小磯・吉原のそれぞれの長所や魅力を再発見できた、という意見が多く見られた。

しかし筆者としては小磯と吉原の取り合わせに正直意外さはなかった。自慢ではない。別に彼らに精通している訳でもない（だからこそ本展が企画できたという強みでもあるが）。小磯にせよ吉原にせよ、それぞれのプロパーは数多く、またその研究も多岐にわたりがつ緻密に研鑽が積まれ、それに異をはさむ気はなかった。画風の極端な違いも認識している。それ以前に具象画と抽象画が同時に展示されることへの違和感も承知している。その上で誤解を恐れずに言えば、筆者としては、彼らふたりが共通の文化圏に属しているという確信（めいたもの）を有していたのが本展開催の根拠と言えるだろう。

そこで、曲がりなりにも美術史に携わるひとりとして、彼らの画業に対する最大の敬意を示しつつ（実際160余点ものふたりの実作品を見て、その水準の高さに改めて驚嘆した）、その画風の極端な差異の下に流れる通奏低音について、筆者の過去を振り返りながら思いつくままに述べていきたい。

20年ほど前、筆者が学芸員になりたての頃、当時の兵庫県立近代美術館にはすでに小磯良平記念室が設置され、ほぼ年代順に作品が展示されていた。筆者の最初の列品解説もこの記念室だった。45分程度の持ち時間を、1回目は大幅に時間が超過し90分。さすがに反省し、次回はと決意を新たにして2回目は勢い余って100分、余計長くなってしまった。このときにも、小磯は解説し甲斐のある作家だと思った。時系列に作品が並んでいると、年代ごとに作風が変化する様子をはっきりと見て取れるのだ。

小磯ほどの強烈なエピソードはなかったが、吉原も個人的に印象に残る画家であった。1997年に開催された「阪神間モダニズム展」で、それまであまり馴染みのなかった戦前の作品もあわせて展示され、そのインパクトが強かったのかもしれない。

展覧会自体も「阪神間モダニズム展」は記憶に残っている。郷土史的・博物館的な側面を打ち出した内容や、4館共同開催という規模の特異さからか。ポスターも派手で、しかも縦組み（B2）と横組み（B3）のデザインがまったく異なっていた。そのときに用いられた、芦屋市立美術館所蔵の吉原の《作品3》（cat.no.y36）は、抽象画でありながら人相を思わせる形態など、何か惹きつけるものがあり、機会があればいつか扱いたいと思った。

この「阪神間モダニズム展」は、自分の採用年度に開催された特別展の中で最も印象に残り、以来ずっと心に引っかかる展覧会だった。

その後、3年間の新美術館整備室時代、同じく3年間の美術館教育担当の時期を経て、小磯も吉原もいろいろと扱う機会があり、それなりの知識も興味も蓄積された。ともに日本を代表する美術家であり、小磯は具象絵画の典型として、吉原は「具体」の創始者という以上に戦前にすでに抽象絵画を手がけていたパイオニアとして、それぞれ気になる存在であり続けた。常設展示で何度かふたりの作品を扱う機会を重ね、もう少し大がかりに彼らの作品を取り上げられれば面白いのではないか、という思いを持ち続けた。

並行して「阪神間モダニズム展」、正確に言えば「阪神間モダニズム」と称する一種の文化現象に対する関心も続いた。2010年に筆者が担当した「写真家中山岩太」展や、2016年に常設展示枠内の小企画として開催した「ハナヤ勘兵衛の時代デェ!!」展も、明らかにこの系譜に連なる。しがない大阪の庶民の出でしかない筆者にとって、阪神間で繰り広げられた戦前の絢爛豪華な文化現象は、（おそらく独りよがりではあるが）何としてでも克服したいハードルに思えたのだ。そのため、今回の「小磯良平と吉原治良」展は、当初から「阪神間モダニズム展」を意識していた。開催時期も当該展のちょうど20年後が、小磯と吉原どちらの周年記念にも当たらないことを確認し、2017年度中の開催が決定。小磯と吉原の接点を探る中、思わぬ副産物もあった。

舞台美術の研究に精通しておられた舞台演出家の佐野勝也氏から2015年2月に当館あてに送信された、小磯のこのジャンルへのご進言のメールを改めて拝読し、そこに小磯が1951年に手がけたストラヴィンスキーの「火の鳥」第2幕の背景図の画像が添付されていたこともあって、長期間にわたる不精を承知の上で展覧会開催のご連絡を差し上げた。ご夫人からは佐野氏が同年11月にご逝去されたことのお知らせメールを頂戴し、恐縮した。3年前のメールに対し、佐野氏ご本人に直接ご連絡を差し上げておれば、当館所蔵のおそらく「火の鳥」の第1幕の背景画（cat.no.k61）との競演も果たせたのではないか、といっ

た期待、後悔、それ以上に佐野氏の舞台美術にかける篤い情熱へ様々な思いを巡らせた。この場を借りて佐野氏のご冥福を心よりお祈り申し上げます。

さて、小磯と吉原はお互いの画風をどのように捉えていたのだろうか。先述の《作品3》ほか2点あわせて自作3点を出品した第26回二科展について、吉原は「二科の印象」と題する一文を、昭和14年10月発行の『美術殿』第7巻第10号に寄せている。戦前の彼にしては珍しい展覧会評だが、そこでは山口久一の《溪流》という作品について、「山口久一氏の繪は小磯良平氏を追つてかなり巧くなつた。かう云ふ繪もあつてよい。態度のはつきりしてゐる事はいゝ事だ。」と評しているのである。図版で確認できる山口の作品は、ごつごつとした岩肌を見せる溪流が舞台のふたりの女性像で、洋装の女性は川べりに腰を下ろし、和装の女性は日傘を差してたたずみ、ふたりはそれぞれ相手の方に体を向け、互いに見つめ合っている。画面全体を覆う岩肌の表現がむしろ目を引くが、山口の描いたふたりの女性像に吉原が小磯の影響を見ているのは確実で、現代のわれわれが小磯に対して抱く「清澄」「清楚」な女性像という画風を、当時すでに二科九室会の吉原も認識していたことがうかがえる。

反対に、小磯が吉原についてどのように認識していたかを突き止めることが、残念ながら今回はできなかった。しかし戦後しばらくの間、敗戦からの文化復興の機運の中で、小磯と吉原が物理的に接近したことは事実である。その象徴として、1950年3月に開催のグランドパレエ「アメリカ」のパンフレット（cat.no.m27）と、神戸に所在した大和図書株式会社が発行した当時の小学生図画工作用の教科書（cat.nos.m44~m46、m52,m55,m57）を取り上げた。それぞれ小磯も吉原も文章を寄せており、パレエでは舞台に対するふたりの考えの相違が、教科書では未来を託された児童に美術が貢献できることの意義と使命感が共通していることを確認した。

特に教科書に寄せた彼らの主張からは、ふたりが受け継いだ清廉なモダニズム文化の底流を改めて認識した。すなわち先に述べた「阪神間モダニズム」である。大阪の富裕層が軒並み交通インフラの整備された温暖な気候の阪神間に移住し、そこで彼ら富裕層が大阪で培ってきた伝統的な日本文化を継承しつつ、神戸を背景とした西洋文明も同時に享受することで、和洋折衷のより豊かなモダニズム文化の土壌が開拓・醸成されたのだ。こうした面的な広がり有するモダニズム文化を奨励してきた地域から、日本を代表するふたりの美術家がほぼ同時に輩出されたのも当然の帰結であろう。「地域性」という小さなコ



会場風景

ンテキストにこだわるのが、日本の近代美術史におけるふたりの巨匠という大きなコンテキストを包括する、このことへの親和性を実際の展示で示すことができ、（こうしたコンテキストによって本展が賞賛されたかどうかは定かではなく、あくまでも鑑賞する個人々の自由であるとはいえ）結果的に本展を多くの人々から認めていただいたことは、この上ない喜びである。

あるいは別の側面から、小磯と吉原の共通性を見出すことも可能だろうか。やはり戦後の彼らの作品で、共通するモチーフが扱われているのだ。1946年の小磯の《二人の少女》（cat.no.k44）で妹の頭上に結ばれている赤いリボン。ほぼ同じ色と形のリボンが、1949年の吉原の《涙を流す顔》（cat.no.y56）にも見られる。小磯が《二人の少女》で実の娘を描いた意味以上に、吉原が戦後しばらく抽象的な雲田気を濃厚に残した《涙を流す顔》のような具象絵画を手がけた意味はいっそう考慮されねばならないであろう。何故少女なのか？何故リボンなのか？第26回二科展に出品された先述の《作品3》と《作品1》（cat.no.y34）の対角線に基づいた画面構成と、大阪新美術館建設準備室が所蔵する1937年頃に吉原が手がけた小さな《作品》（cat.no.y39）の中の黄色いリボン状のモチーフなど、これらをモダニスト吉原の造形的資質と合わせて検討するとき、大きなコンテキストへの何かしらの貢献が果たしうるのかもしれない。

今回はトップランナーの対比を重視したため取り上げなかったが、同じ地域で活動していたこともあり、ふたりをつなぐ人物として、たとえば二科会の田村孝之介（1903-1986）や、二科会から新制作派協会に鞍替えした伊藤継郎（1907-1994）といった美術家がいっそう重要な位置づけとなりうる。彼らもまた「阪神間モダニズム」に位置する存在であり、小磯や吉原といった流れとは異なる水脈をその分水嶺から受け継ぎ、地元の文化的土壌をいっそう肥沃にする存在である。今後も機会があれば、20世紀美術史という大きなコンテキストからはこぼれ落ちそうな、彼ら地域ゆかりの美術家のいっそう丹念な調査といった地道な活動に動んでいければと思う次第である。

（さがら・しゅうさく／当館学芸員）

\*特別展「小磯良平と吉原治良」は、2018年3月24日から5月27日まで当館で開催された。



# それをわたし(たち)のものにするために 2018県美プレミアム 「Back to 1918:10年ひとむかしと人は言う」について

小林 公

## ショート・エッセイ

本誌の過去の記事でも折々報告させていただいたように、筆者は幸運にも2015年と2017年に海外の美術展などを見て回る機会を得た。先進的な企てや当館では望むべくもない大規模予算による国際展など、多くの刺激的な取り組みに接することができたが、次第にひとつのことばかりに思いが至るようになった。それは現在を過去から照らし返すという、芸術表現が果たし得るひとつの役割の重さである。今回のプレミアム展はそうした経験をこめるつもりで企画したものである。

簡単に言えばこのたびの展覧会の狙いは、過去につくられ、コレクションとして美術館に収蔵されている作品を、どのようにして今を生きているわたし(たち)に関わりのあるものとして実感できるかという点にあった。美術館の事業はつきつめれば、すべてこの意識のもとに行われているとも言えるけれども、今回のプレミアム展ではそれを最前面に押し出すつもりで全体の構成を考えることにした。10年ごとに時間を遡るという、言ってみれば乱暴で機械的なルールはそのような意図から発想したものだ。時間の流れというのはそれぞれの人ごとに特別なものであって、なおかつ他の人と経験を共有するための尺度でもある。「10年前」という共通の物差しによって、作品とそれを見る人の間、展覧会を一緒にめぐる人と人との間のそのそれぞれに、特別で他では得がたい経験が橋渡しされることもあるのではないかと、そんな期待を込めた。複数の年代に同じ作家が登場するのも、こうした効果を考えた上でのことである。そしてそのように組み立てられた展覧会場で10年ごとに時間を遡れば、いつか自分が生まれる前の時代へと至る。会場でその一線を越えるとき、想像力をたくましくすればそれぞれの人の人生を物差しにして歴史と対峙するような感覚が味わえるかもしれない、とも考えた。

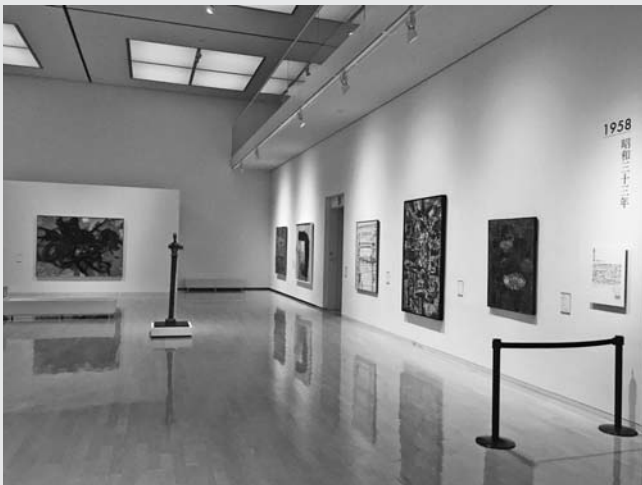
このようにして、展覧会の「仕掛け」の部分は出来たとしても、問題は実際の会場に展示する作品の選出である。いくら前述のような理屈をこねたとところで、単に10年前、20年前の作品を選ぶだけではひとつの展覧会にまとまるはずはない。「1968」や「1918」のように象徴的な意味をすでに帯びている年があったことは10年刻みの時間旅行という発想の追い風となったが、とはいえ、そのような象徴的な年のイメージとびったりあう作品を当館コレクションに見つけることも容易ではない。そこで出展作品を選ぶ際には「2008」から「1918」までのお尻に8がつく10の年に制作された作品か、その年の出来事との関係を見出すことが出来るもの、という風にかなり緩やかなルールで良しとすることにした。また、10年前、20年前、等々の時代を具体的に想像できるような説明も必要と考え、会場内の標示と無料配布する案内ガイドには10あるそれぞれの年の出来事を記すことにした。言ってみれば体験型の年表(ただし現代から過去へと遡るかたち)のような展示空間をこしらえることにしたわけである。

実際の展示内容について少し具体的に述べると「1968」や「1958」では複数の様式・傾向を見せる作家や動向を併置することで、その時代の活発な表現活動の多様性を明らかにしたいと考えた。特に渡辺一郎の《架線》と具体美術協会の諸作家の作品をあわせて配した「1958」の冒頭の一角は、戦後復興が一応なった当時の日本社会の外向きの志向をそれぞれ別様に、そして朗らかに示しているように感じられた。「1948」と「1938」との変わり目が1階と2階の展示室の切れ目にあたったのは作品を配置していった成り行き、つまり物理的な条件ゆえで強い意図によるものではない。1階の展示がいずれも核をモチーフとするヤノベケンジの作品に始まり山本敬輔の作品で終るというのも半ばは偶然である。2階では「1938」の阿部合成の《見送る人々》、「1928」の前田寛治の《ベッドの裸婦》、「1918」の岡本唐貴の《十五歳の少年が見た米騒動の印象》のそれぞれに要としての役割を託していたが、阿部や岡本の作品についてそうした意図を汲んだ反応にネットなどで接することが出来たのは幸いであった。

先にも書いたように年表に沿って時間を遡るような展示構成を採用したのは、10年という時間の経験によって美術作品と過去の歴史のそれぞれについて、わたし(たち)の実人生とのつながりを見出してもらいたいがためであった。しかしながら、最後に確認しておかなければならないのは、個々の作品は歴史的出来事の挿図とはなり得ないし、反対にそのような定まった役割りに作品が閉じ込められることもまた、避けなければならないということである。担当としてはそのようなことにならないように意を用いたつもりではあるが、その成否は来場された皆さまの評価を待ちたい。

(こばやし・ただし／当館学芸員)

\*本展は3月17日から6月24日まで当館で開催された。



展覧会場の様子、「1958」の冒頭の一角

## 「小磯良平と吉原治良」展関連事業を実施しました。

5月27日まで開催された「小磯良平と吉原治良」展。地域ゆかりの美術家ふたりの意外な組み合わせが功を奏したのか?1万6千名強の来場者にお越しいただきました。

本展ではこのふたりを深く知っていただく連続鼎談を2回に分けて実施しました。まずは「吉原治良編」。吉原や具体に造詣の深い加藤瑞穂氏と高柳有紀子氏に当館の鈴木学芸員を加えた3名がそれぞれ吉原観を語りました。加藤氏は具体をはじめとする吉原の活動姿勢に、企業人としての側面が現れていると指摘。高柳氏からは所属する大阪新美術館建設準備室が整備を進



鼎談1回目。



鼎談2回目。

める具体アーカイヴより貴重な映像がご提供、「動く吉原」に会場が沸きました。

続いて「小磯良平編」。神戸市立小磯記念美術館に長年勤められた辻智美氏と2014年刊行の浩瀚な小磯の画集編集に携わられた恵崎麻美氏に当館の西田学芸員が加わり、小磯の作品から垣間見える画家の好みについての興味深い話が交わされました。とりわけ小磯・踊り子・ドガの流れや、画家お気に入りのモデルの話からは、小磯の人間味あふれる様子が垣間見られました。

最終日一日前に実施したこどものイベント「どこがちがって、どこがにている?」は、親子連れに飛び入りの高校生も加わり、作風が全然違うはずの小磯と吉原の違うところ!と似ているところ?をそれぞれ探し出す鑑賞プログラム。モチーフやマチエールなど画面上の情報量満載の彼らの作品をじっくり鑑賞して、赤いリボンの共通点やそれぞれの群像表現など、違いと類似を当館ミュージアム・ボランティアと一緒に探索しました。

そのほか毎週日曜日にはミュージアム・ボランティアによる15分の解説会を実施するなど、多くの方々に展覧会の魅力をお伝えいただきました。

(相良周作／当館学芸員)

## 関連事業報告 2018県美プレミアム

本誌6頁でもご報告したプレミアム展の関連事業としてギャラリートークを3回(3/24、4/29、5/26)、こどものイベントを1回(5/3)実施しました。ギャラリートークは時間の都合もあって1階会場のみとしたため、10年ごとの時間旅行は1948年でおしまい。申し訳ない気持ちもありつつそれでも45分という時間をやや超過気味でしたので、あらためて今展の出品点数の多さ(自らの欲張り具合)を実感した次第。ちなみに2回目のトークは美術館の日の開催ということもあって、ぱっとした思いつきで特別に「思えば遠くへきたもんだ」と名づけたのですが、当日4/29はこのフレーズの大本である中原中也の誕生日であることを知りちょっと感激。こどものイベントは「タイムトラベル」というネーミングが功を奏し定員いっぱいのお申し込みをいただきました。2008年から1918年までのお尻に8のつく10個の年の中からくじ引きで3つを選んで鑑賞してもらおうという趣向でしたが、なるべく3つがバラけると良いなあと真剣にくじ引きする子供たちの様子に、鑑賞への動機付けとしては上手くいっ

たかなと手ごたえを感じました。実際に会場では真剣な様子でそれぞれのお気に入りの作品を探してくれて、最後のお気に入り作品の発表までふくめて大人も子供も楽しい時間を過ごしてくれたようでした。

(小林 公／当館学芸員)



4月29日のギャラリートークの様子

## トピックス

## 共催展「ジブリの大博覧会」開催

4月7日に始まった本展は、ゴールデンウィークを迎えて来場者は10万人を突破。このランブルが発行される頃は展覧会閉幕間際のため、大型連休を超えるほどのたくさんのお客さんが来られていることでしょう。

「大博覧会」と銘打った本展では、立体作品のみならず、キャッチコピーから、グッズ、ポスターや新聞広告などのメディアまで、ジブリに関するさまざまなアイテムが展示されています。ねこバスやトトロといったおなじみのキャラクターがみなさまをお出迎えしている会場からは、嬉しい歓声が聞こえてきました。ジブリ作品に触れてきた多くの方にとって、その登場人物たちは懐かしく親しみ深い存在となっているようです。展示室ではお客さんひとりひとりの思い出が触発され、新たな物語が共有されている様子を拝見することができました。

(橋本こずえ／当館学芸員)



展覧会場「ジブリの倉庫」の様子 © Studio Ghibli

### ●——編集後記

●当館では新ギャラリー建設のため、駅から近い北入口を閉鎖しており、みなさまにはご不便をおかけしています。私自身、普段は最短距離を選んで歩いています。この機会に海沿いを回り、景色や作品を改めて楽しみました。「ランブル」は散歩や散策することを意味することですが、最短距離では見ることができない美術の魅力や美術館の活動を本誌でご紹介したいと思っています。  
●59号より編集担当が変わりました。これまで軽快な編集後記を書かれた相良学芸員は今号では小磯と吉原という対照的なふたりの巨匠の活動を振り返り、そして前号にひきつづき小林学芸員による不在の作家の再制作プロジェクトについての論考を掲載しています。(橋本)

兵庫県立美術館  
quarterly report  
ART RAMBLE  
VOL.59

2019年6月29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:ウニスガ印刷株式会社

# 「現代美術」を コレクションすること

村田大輔



藤井光 (南蛮絵図) 撮影風景、国立国際美術館、2017年

## 美術館の周縁

国立国際美術館で開館40周年を記念する展覧会「トラベラー：まだ見ぬ地を踏むために」が開催された。多数の鑑賞者が行き交う展覧会がひとつの動的な場として現代美術館の存在意義を検証する時空であるならば、開館以降現代の美術表現の収集に重点を置いてきた国際美術館が「トラベラー」というテーマを掲げたのは至極有効である。旅する、移動する、伝わるという多様な意味内容を手がかりに、本展は、美術館自らが蓄積してきたコレクションの幅と奥行とその現代的意味を多角的に考察する。収蔵品のみならず新たな作品（借用作品、新規プロジェクト等）を加えながら、国際美術館は自館の役割もさることながら「現代美術」を収集する「現代美術館」のあり方や意味をも問う展示空間を創出してみせた。

そもそも「現代美術館」の「現代美術」のキュレーターは、二つの問題を意識しなければならない。一つは「現代美術」という日本語の概念の曖昧さとその意味内容の変容。既に指摘されているとおり、「現代美術」は、「現代の美術」、つまり「現代」という時間軸に表された「美術」を示す一方で、戦後にひとつの美術ジャンルとして価値形成・確立された経緯がある<sup>1</sup>。「現代」という言葉には戦後日本が目指した「国際性」・「民主性」の志向が内在していたと指摘されている。こうした国の方向性と国際論理の枠組みが「現代美術」の言葉の使い方とその意味内容に影響したという。二つ目は、「現代」の意味と、「現代」の美術を収集・蓄積し続ける意味。「現代」をコレクションし続けることが現代美術館に求められる使命であるなら、「現代」の言葉の意味をどのように捉えるか。そして「現代」の概念はどのようにコレクションされるべきか。これは蓄積された「現代」が今を生きる無数の鑑賞者・市民とどのように関わり、意味をなすかを検証することでもある。

本展でこの二つの問題を象徴的に照射していたのが藤井光によるビデオ・インスタレーション《南蛮絵図》(2018年)の展示空間である。映像はスーツを着た黒人男性が「南蛮屏風」の写真パネルを国際美術館の空間に展示する様子を捉えていく。本写真パネルは、国際美術館の依頼に基づき、写真家奈良原一高が1982年にポルトガルの国立古美術館において同館所蔵の「南蛮屏風」を撮影したものである。国際美術館は設立の基本構想のなかで「日本美術の源流と発展、世界の美術と日本美術の関連、現代美術の動向」を国際的視野に立って検証することを重視し<sup>2</sup>、1977年の開館時に「教育展示資料整備五ヵ年計画」を整備。その文脈においてこれらの複製写真は「教育展示資料」として国際美術館から写真家にコミッションされ、現在まで同館に保管されているという。藤井は奈良原の複製写真に興味をもち、「南蛮屏風」から読み取れ

る「東西の文化交流」という日本側の体制的な視点のみならず、奴隷として描かれた非西洋人・黒人、そして彼らについての言説の不在に着目する。そして、現在を生きるひとりの黒人男性を奈良原のアーカイブ資料との直接的対峙者として表出する映像作品を完成させたのである。

美術館所蔵資料へのアーティストによる介入と彼の解釈・表現を基点としながら、本作は作品や資料を蓄積していく美術館のあり方やそのミッション、その経緯を相対化していく。作品を観る者は、映像の舞台が同じ美術館の展示室空間であることに気づかされる。壁面に作品を水平に展示する行為や常識、スーツを着た黒人男性、奴隷が描かれた南蛮屏風、それを写真化した美術館と写真家、その背景にある言説（あるいは不在の言説）、そして本作を共に作り上げた藤井光と国際美術館。こうした様々な人々、文化的産物、歴史的・社会的構造が展示空間において交差し、共存する。鑑賞者は、共存という相対化された事象の渦のなかに立たされ、いかに判断して解釈するかという自らの主体性に向き合うことになる。

《南蛮絵図》の展示空間が示唆したのは、「現代」という時間軸や所蔵品・資料の価値がひとつの相対的な要素でしかないということだろう。鑑賞者もまた然り、その空間の構成要素のひとつでしかない。しかし、あらかじめ想定された「現代」や「美術」や「現代美術」や「現代美術館」のための予定調和的な構成要素ではない。それらの要素は極めて動的で、応用編・番外編だらけであり、常に化する可変のものである。ものと価値の連なりや無数の鑑賞者の行き交いを記憶し、いつの時代も市民と関わりを持ちつつけるのが美術館の役割であるならば、現代美術館は極めてライブで複雑な要素と柔軟に向き合い、相対的な「現代」をアーカイヴし続けなければならないだろう。すなわち、《南蛮絵図》や「トラベラー」展が提示していたのは美術館のあるべきひとつの姿でもあったのだ。その姿とは、そうしたいかなる応用も困難もしなやかに乗り切る忍耐力と寛容さを持ち合わせた「<sup>トラベラー</sup>旅人」のことに他ならないだろう。

(むらた・だいすけ/当館学芸員)

1 佐藤道信「美術のアイデンティティ 誰のために、何のために」吉川弘文館、2007年、pp143-pp145など。  
2 国立国際美術館の基本構想については、「トラベラー：まだ見ぬ地を踏むために」展の関連イベント特別対談(2018年3月3日、講師：萩原弘子、藤井光)時に配布された「国立国際美術館の構想についての資料(抜粋)」(作成：国立国際美術館 主任研究員 橋本梓)を参照した。

開館40周年記念展「トラベラー：まだ見ぬ地を踏むために」  
会期：2018年1月21日(日)―5月6日(日)  
主催・会場：国立国際美術館