



ARTRAMBLE

学芸員の視点 20

県美プレミアム 収蔵品によるテーマ展示
類は友を呼ぶ — 出原 均

特別寄稿 45

「ピーポーとは何か」を考える手がかりの5章
— 河田明久

ショート・エッセイ 6

M氏コレクションによるJ・J・グランヴィル — 岡本弘毅

トピックス 7

「サヴィニャック」展関連事業
県美プレミアムⅢ期の関連事業「今村源 自作を語る」
「Oh!マツリ☆ゴト 昭和・平成のヒーロー&ピーポー」展関連こどものイベント

美術館の周縁 8

スーラージュ美術館の「具体」展 — 鈴木慈子

20世紀前半のドイツ表現主義を代表する画家エミール・ノルデは、生涯に230点以上の銅版画と200点以上の木版画を制作するなど、油彩画や水彩画のみならず版画の分野でも大きな足跡を残しました。

北ドイツのハンブルクは、オランダのロッテルダムと並ぶヨーロッパ有数の港町です。1910年春にこの地を訪れたノルデは、船舶、栈橋、クレーン、倉庫街といった港湾ならではの風物や市中の教会建築などをスケッチし、鉄板を版材とする19点の銅版画シリーズに仕立てました。とりわけ頻繁に登場するのが蒸気船のモチーフで、なかでも本作の描写は暗鬱な迫力という点で際立っています。

アクアチントによる濃淡の色面にエッチングの鋭い斜線を重ねることで、嵐の海の不穏な気配がニュアンス豊

かに表現されています。黒い煙を吐き出しながら荒波を進む蒸気船のシルエットは、大自然の力に立ち向かう機械文明の表象であるにとどまらず、苛酷な運命に抗う人間の姿をも喚起します。フリードリヒやターナーといったロマン主義画家の象徴的風景画を継承するイメージと言えるでしょう。

なお、当館が収蔵するのは、摺師カール・ザボによって約30枚摺られたとされる最終第4ステートです。

コレクションから

(岡本弘毅 / 当館学芸員)



エミール・ノルデ(1867-1956)
《汽船(大きく暗い)》
1910年
エッチング、アクアチント・紙
30×40cm
平成29年度購入

県美プレミアム 収蔵品によるテーマ展示 類は友を呼ぶ(2018年11月17日~2019年3月3日)

出原 均

一昨年、当館の主な近・現代彫刻を展覧したコレクション展(「県美プレミアム 彫刻大集合」)で、関連事業として19~20世紀の彫刻の歴史についての講座を副担当の小野学芸員と分担して行った(本誌54号参照)。講座を準備する中で、M・デュシャンのレディメイドのひとつ、《泉》(1917年)の写真図版を眺めていたら、ちょうど別の文脈で調べていたA・アーケンボの《歩く女》(1912年 このブロンズ彫刻のひとつは愛知県美術館が所蔵)のことが頭をよぎった。《泉》は既成の男性用便器を横に倒しただけなので、小便を受ける口が大きく開いたものだった。その開いた形が、近代彫刻で最初に穴を空けたとされる《歩く女》の胴体に少し似ているように見えたのだ。《歩く女》の穴は陶器を割ったような様を呈しているのとくにそう見えたのだろう。

もちろん、類似性はあくまでも形についての私の印象であって、アーケンボとデュシャンとの間で影響関係があるなどというつもりはまったくない。歴史的な検証を十分行ったわけではないが、従来の彫刻に対する異議申立は二人の間で大きく異なるので、人間の排泄に関わる既製品を美術展に出すこと以外の企み、つまり、当時の前衛彫刻との関連付けなどをデュシャンが意図したとは思えない。ただ、似ていると思った瞬間、私自身はそれまであまり気にしていなかった《泉》の形に目が向くようになった。同じ作品ながら、それを捉えようとする見方が少々変わったようだ。

これに似たような体験は、作品鑑賞ではよくあることだろう(上の場合は、あくまでも図版上の比較だが)。そこからなんらかの意味を見出してもよいのではないか。

まずなによりも、私たちは自由に鑑賞するという。作家の制作意図や公式的な美術史に重きを置く見方があるけれど、そのような見方は鑑賞の一部でしかない。受容美学のように見る側の体験を考えれば、このことは理解でき

よう。上の私の体験も、作品の属性というよりも、見ている私との関係において生じたものである。偏った見方や、作品からかけ離れた見方は措くとしても(偏見を完全に排除するのは不可能だし、それをむしろ肯定する考え方までであるが)、私たちは作品を様々に見てよし、見ることができる。その可能性こそ美術鑑賞の豊かさであり、楽しみではないか。こうした見えの多くはささやかで、消え去ることもあるが、それらに支えられて作品の全体像が形作られたり、それらの中から確固とした見方が生まれたりするのである。

当然、こうした見えは、変化しうるものである。変化は、たとえば、ひとつの作品を鑑賞していく過程で次々に起こる。また、機会を改めたり、上で述べたように、他の作品と結びついたり、比べたりする場合でも起こる。これは文脈のほうを変えるやり方である。そうした中で、他との差異や類似が顕在化され、重点を置く位置が変わり、作品の違った相貌が現れる。これも美術鑑賞の可能性だろう。

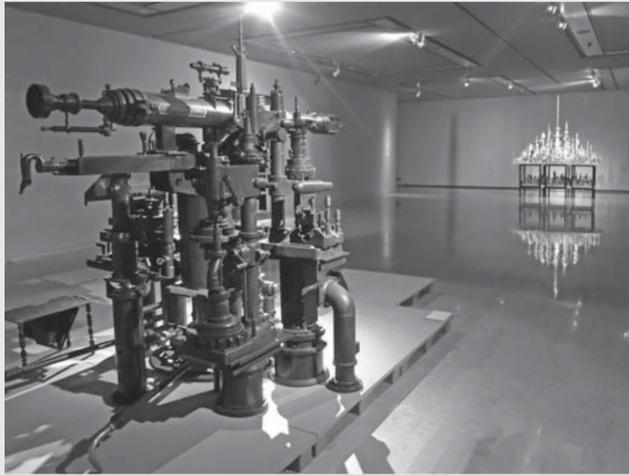
こうしたことに意義を見、比較を積極的に推し進めようとしたのが、本特集の「類は友を呼ぶ」である。見方に関わる点では、教育普及的な展覧会といえるかもしれない。

ただ、作品同士を比べる展覧会は、たとえば、名古屋市美術館のコレクション展ですでに企画されており、私自身も広島市現代美術館に勤めていたときに同様の展覧会を行ったので、2、3点ずつ作品を比較していく構成の展覧会を再度行うのは避けたかった。実はこうした比較は通常の展覧会でも必要に応じて部分的に取り入れてきた。比較を奨励しつつも、構成はゆるやかでもよいと判断した。結局、その仕掛けは前半の、2、3の章に限り、あとは各テーマのもとにいくつかの作品を並べ、鑑賞者が自由に見比べられるようにした。

作品を並べる上で最も重要で、かつ重視したのが、それらを束ねるテーマや作



第7章「言葉」



第10章「集積」

学芸員の視点

品同士の組み合わせである。これまでとは異なる意外な組み合わせから、鑑賞者がそれらを繋げる視点や概念を自分のものにするだろうし、また、従来の枠組み、分類から解放されることで、作品の別の相貌を積極的に探ろうとするだろう。これらが参考になれば、以後も鑑賞者が作品に対する様々なアプローチをとり、見る力が高まるのではないか。一方、同じ作品を何度も展示できるコレクション展はこのような機会を提供するのにふさわしい場であろう。

※

本展は10章からなる。第1~3章までが導入編、第4~8章が平面(絵画・版画)編、第9、10章が立体編である。

導入編の第1~3章は、作品の見方に関わる内容とした。第1章「千の線」で多様な線を扱い(線そのものの多様性だけでなく、形作りや空間作りといった線の機能の多様性も含めた)、細部を見ることの重要性を、第2章「二つの項」では、内容上または形式上二項からなる作品を並べ、全体を把握することの重要性を示した。全体の印象がその後の見え方の土台になるので、まずはその把握に努め、細部への凝視はあとからでもよいと私は考えているが、説明の容易さから章立ては逆の順番とした。第3章では、鑑賞者が作品に対峙する様々なあり方の一例として「仰視と鳥瞰」を取り上げた。

平面に焦点を当てた第4~8章のうち、はじめの二章は近代編である。創作版画(木版)を並べた第4章の「白と黒」では、海や山、雲、人などのモチーフは作家の考えや画面内の配置構成によって白にも黒にもなりうることを示し、金山平三の風景画を並べた第5章の「モチーフ」では、画家が抱く基本的なスキーマ(モチーフやその構図)をいくつか抽出した。差異や共通性を糸口にして作家の創造性への理解が得られればと考えたわけである。

後の三章は現代編。第6章「透明・不透明」では、平面に対して垂直方向の構造、つまり、平面の層構造として透明性と不透明性を取り上げ(支持体や絵具などの実際に物理的な場合と比喩的な場合があるが、今回、前者を多く展示することで、層構造をよりあらわにしたつもりである)、一方、画面の横方向に広がる構成については第8章「面の組み合わせ」を設けた。第7章「言葉」では、いわば画面の異物としての文字に焦点を当て、その組み入れと処理の仕方の諸相を示した。とくに、高松次郎の《英語の単語》《日本語の文字》(ともに1970年)と平田洋一の《コレイガイノスペテ》(1972年)はいずれも文字のみの作品だが、前二者の「THESE THREE WORDS」「この七つの文字」は文字と意味がぴったり重なるのに対し、後者はその意味によってイメージが画面の外に広がり、その点で両者は対照的なので、共通性と差異を巡る本展の好例になったと思う。小品が並ぶ第7章には落ち着いた空間が必要なので、目隠し壁の後ろを出口通路とし、本壁と可動壁で囲った小部屋とした。

彫刻については、まず、第9章の「人体と物体」で近代を人体に、現代を物体に代表させ、両者を対比させた。その中で、「トルソ」や「鋳型」、「既製品」な

どの小テーマもいくつか組み込んだ。第10章「集積」では、現代彫刻の中でもとくに既存の物を集積するアッサンプラージュの手法による彫刻を並べた。上述の「彫刻大集合」で展示を予定しながら、事情によりできなかった榎忠の《RPM-1200》《FALCON C₂H₂》(いずれも寄託作品)に再挑戦するために捻出した章だが、第9章後半の「物体」に繋げて彫刻の分野の締めとした。《RPM-1200》は、作家に新たに常設展示室用にインスタレーションしていただいた。《FALCON C₂H₂》の展示も含め、作家と彼のアシスタントの多大な協力に感謝します。

章構成について二、三説明を付け加えておきたい。

第3章で展示した白髪一雄《黄帝》、村上三郎《作品》、菊畑茂久馬《天動説一二》については、私は以前から当館の絵画の三王と捉えており、一堂に並べる機会を狙っていたので、この特集に取り込もうと当初から考えていた。第1章の内容は上述した広島時代の展覧会からの再利用。その他の章は、今回、作品をひとつひとつ検索し、図版を眺めていくうちに考え出したものである。比較するという鑑賞者の行為だけがこの特集の基本テーマなので、各章の内容上のテーマに制限はなく、自由に作ることができた。ただ、展覧会全体を組み立てる際に、まとまりを強く意識しながら章候補から選び出し、それらに関連させていった。振り返って見直すと、ややまとめすぎたのは否めない。飛躍した章を挿入し、展覧会をもっと開放系にすべきだったと反省している。

章の組み立てでとくに意識したのが第5章。本特集の中に金山平三の章を立てることで、つまり、2階にある彼の記念室をこの特集に仕立てるのは違うやり方で、記念室をこの特集と繋げようとしたのである。1階と2階の金山を繋げながらも、両者で作品に対するアプローチを変えた。本展には作品だけでなく、章そのもの(記念室は「類は友を呼ぶ」の章ではないので、部屋というべきだが)においても差異と共通性を設けたわけである。第5章から記念室を差異化させるため、記念室の二つの壁面では作品の高さをそろえないようにした。一点一点を引き立たせる試みである。ただ、高さを変えても、互いの高さのバランスを図ったので、統一性が多少生まれてしまった。この試みはまだまだ改良の余地がありそうだ。

※

コレクション展の第3期では、通常、当館の名品、代表作を出すことになっている。今回は特集のテーマを優先したので、その数を限ってしまった。また、現代美術に比して近代美術の数が少なくバランスを欠いた。その埋め合わせもあって、本特集は、コレクションにおける表現の広がりをできるかぎり示すことを目指した。作品数ではなく、表現のベクトル数といえる。コレクションがもつポテンシャルはどこまでなのか。それをある程度見せることができればと、展覧会の構想中に考えていた。

(ではら・ひとし/当館学芸員)



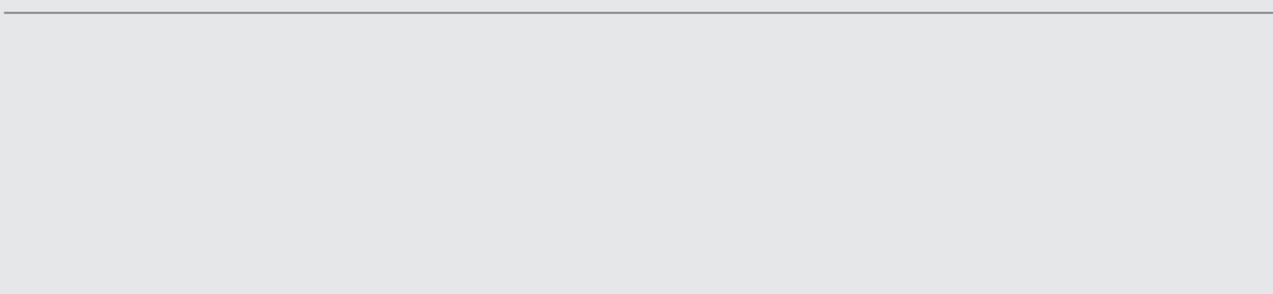
第3章「仰視と鳥瞰」



第4章「白と黒」、第5章「モチーフ」

「ヒーローとは何か」を考える手がかりの5章

河田明久



展示会チラシ



会場風景

特別寄稿

「Oh!マツリ☆ゴト 昭和・平成のヒーロー&ピーポー」というタイトルから私があらかじめ思い描いていたのは、ヒーローをめぐる展示会だった。架空の物語の主人公から実在の著名人まで、近代の日本はヒーローにこと欠かない。またかれらは、その時々の人々の思いと深く結びついている。その思いをヒーローごとに腑分けしていく展示会ではないかと思っていたのだが、じっさいは違った。おびたしい出展作が発していた問いはただ一つ、ピーポー（大衆、無名の人々）とは何か、である。

解説パネルを用いて説明できる博物館ならともかく、作品をして語らしめねばならない美術館の展示会でこういう茫漠とした大テーマに挑むのは、かなりチャレンジングだ。テーマの大きさそのまま、会場を埋め尽くした膨大な作品群は、その種類も多岐にわたる。絵画、版画や写真、パフォーマンス、インスタレーション、映像といったいわゆる作品に加え、漫画、挿絵、紙芝居からガリ版刷りの壁新聞やリーフレット、路上観察の記録、等々まで。その数と種類の多さ自体が、充滿するピーポーの人の息を会場に醸し出している。なるほど、こうでなければ雲をつかむような大テーマに作品で迫ることはできない。

今回の展示会では、それらを「集団行為」「奇妙な姿」「特別な場所」「戦争」「日常生活」の五つのパートに分け、それぞれの角度から無名の人々なるものに光を当てようと試みている。

まず、プロローグの「集団行為」で扱われるのは人々の「群れ」だ。「昭和・平成」の表現を考えるうえで、群像のモチーフを冒頭にもってきたのは卓見と言うほかない。

そもそも明治、大正までの日本美術には群像の表現が少なかった。祭礼や都市の景観、合戦の場面など、近世以前にはしばしば見られた群像のモチーフが近代を迎えて激減するのは、使い古された言い方が近代的な「個の確立」と関係がある。個の尊厳を自覚する近代の表現者にとって、人体はあだやおろそかには扱えないモチーフになりつつあった。人々を十把一絡げに表す群像が忌避された事情もわかる気がする。

ところが、昭和に入る頃からこの前提が揺らぎ始める。昭和の戦前期は消費文化の爛熟と未曾有の不況が同時に進む時代だった。社会を決定づける大きな流れの担い手は、いずれの場合も顔を持たない大衆である。表現すべきは個ではなくむしろ群れがもつ意味のほうではないか、と昭和の表現者たちは考え始めたようだ。

ここで再び頭をもたげた群像のモチーフは、だから個であることの価値を無邪気には信じられなくなったアーティストたちの立場をも映し出している。時代

を動かす人々の群れをどうとらえるべきか、その際、自分たちは群れのどこに位置するのか。「集団行為」のパートに並ぶ作品群は、ピーポーの群像をめぐる表現者の葛藤が平成の今も進行形であることを告げている。

続く「奇妙な姿」「特別な場所」の二つのパートは、こう言ってよければピーポーを分節化する試みかもしれない。何によらず、理解したり表したりするには、対象を切り分けねばならない。無名の大衆もまた、名指され、見つめられることではじめて「無名の大衆」という名の目に見える存在となる。だが、何を手がかりにして？ 本展が示す分節化の糸口は、ピーポーの外観と、その立ち位置である。

本展では今和次郎の考現学スケッチが随所にちりばめられているが、人のいで立ちは社会的には記号であり、多かれ少なかれ制服なのだという認識がなければ、そもそもこういう試みは成り立たない。考現学風に言えば、衣服や表情、仕草を見れば、その人物が何者かわかる。逆に言えば、その操作次第で何者かになることも、また何者かにされてしまうのを免れることもできる、ということになる。「奇妙な姿」のパートでクローズアップされる制服と仮面の効果は、この往還を言い当てている。

出展作を見てあらためて驚かされるのは、社会の求めに応じる商業作家であれ、社会に一石を投じようともくろむアーティストであれ、大衆の海のなかで生きざるを得ない「昭和・平成」の表現者のじつに多くが、この往還の効果に自覚的であったことだ。紙芝居や特撮のヒーローが帯びる仮面や、推理小説の主人公たちが駆使する変装は、かれらがその他大勢のピーポーに回収されてしまうのを防いでいるし、平田実が撮影したゼロ次元やハイレッド・センターのパフォーマンスでは、唐突に現れる過激なまでに統制のとれた出で立ちや身振りが、日常の世界に強烈な違和感をもたらしめている。

一方、「特別な場所」のパートで強調されるのは、特定の場所に寄せる人々の思いから浮かび上がるピーポーの様々な姿である。企画者もどこかで書いていた通り、ヒーローはピーポーを映し出す鏡のようなものだろう。豆腐を固めるにがりのように、そのままではとらえがたい無名の大衆を一気に可視化する「昭和・平成」の「特別な場所」は、それ自体がある種のヒーローと言えなくもない。

昭和から平成にかけて、浮き沈みを繰り返す時代の中心であることをつねに運命づけられてきた首都の東京だけではない。その東京からの距離、東京とのかかわり方のうちにさまざまな物語を抱えもつ沖縄も、西多摩の小河内村もそうだろう。東京にかつては復興期、高度成長期の人材を、また近くは電力を供給し、震災にともなう発電所の事故以降は一転して被災地の一部が国土から

切り捨てられようとしている東北地方にしても、見つめられることで、見つめるもの自身が立つ場所を鮮やかに浮かび上がらせる力を持つ。本展を通じて私が最も強くヒーローの臨在を意識したのは、山本五十六や月光仮面にもまして、「特別な場所」が取り上げるいくつかの「聖地」や「生地」に触れたときだった。

「特別な場所」を見てから「戦争」のパートに入ると、後者は前者の応用編、特集編のように思えてくる。ここでは日本全体をいっとき覆った戦争そのものが「特別な場所」だ。前のパートとの違いが一つあるとすれば、その場所を外から眺める立場がなかったということかもしれない。考えてみればわかることだが、戦争をしていたのはほかならぬピーポー自身であって、誰かがピーポーに戦争を強いたわけではない。戦争をしたり、させたり、させられたり、ときには戦争を利用して自らの利益に結びつけようとしたりするのが、戦時下のピーポーというもののなのだ。

「戦争」のパートをめぐりながらあらためて感じ入ったのは、報道と政治宣伝と商業広告の一体感というか、連続性である。たとえば日中戦争期のある紙芝居（『チョコレートと兵隊』）では、兵士である父と銃後に残された子どもたちのきずながチョコレートの包装紙を通して描かれる。戦線の父は子どもたちが景品のチョコをもらえるよう、慰問品の菓子から応募用の包装紙を集めては銃後の家族にあてて送るのだが、応募の結果を心待ちにする子どもたちのもとに景品のチョコと同時にもたらされたのは、父の戦死を告げる公報だった。強くやさしかった英霊の父に恥じぬよう立派な大人になりましょうね、という末尾のメッセージは政治宣伝に違いないが、なんだかチョコレートの広告のようでもある。少なくとも、景品で釣って売上げ拡大を図る戦略が菓子メーカーにあり、その最大の商機が戦地に送られる大量の慰問品でなければ、こういう筋立ては説得力をもたなかったはずだ。

情報局のバックアップでつくられた1942年の特撮映画『ハワイ・マレー沖海戦』は、当然ながら政治宣伝のツールであり、かつ東宝映画の「商品」でもあった。これとよく似た例は美術にもある。「戦争」のパートに並ぶ鶴田吾郎の《神兵バレンバンに降下す》や、『ハワイ・マレー沖海戦』の特撮セットを参考にして描かれたといわれる藤田嗣治の《十二月八日の真珠湾》は、1942年末の第一回大東亜戦争美術展に出品された公式戦争画（作戦記録画）の一部だった。記録という以上は報道であり、軍が公式と認めるからには政治宣伝でもあったのだろうが、同展を主催する朝日新聞社にとって、それらは自社が催すメディアイベントの主役であり、ありていに言えば報道という「商品」の販売促進のための宣材でもある。

戦時の戦争協力は社会貢献なのだから、こういう事例を今さら不純とあげつらっても始まらない。ハイブリッドな動機が不純なら、新聞社が共催する甲子園の高校野球（朝日、毎日）も、今回の展示会（読売）も不純な企画だろう。だがその不純な思惑のからまり合いこそが人々の様々な思いを汲みあげ、また人々へと投げ返すのだ。そこには純粋な黒幕も被害者もない。視点を変えてみれば、だれもがある意味、加害者であり、受益者でありかつ被害者でもある。

ことほど左様に、「特別な場所」をめぐるピーポーの立場はつねに多面的かつ重層的である。にもかかわらず、その場所が小さければ小さいほど、事態の複雑な側面は捨象され、単純的な物語ばかりがクローズアップされがちとなる。「戦争」のような大きな場所から見えてくる一筋縄ではとらえきれないピーポーの姿は、「聖地」や「生地」をめぐる繰り返される人々の営みの一層複雑な次元を、一段掘り下げてとらえ返す契機をはらんでいる。

エピローグにあたる「日常生活」のパートが取り上げるのは、ピーポーの一人称における単数と複数、「私と私たち」の問題だ。個人は他の個人とどうかかわり合うのか、というこの問いは、ピーポーを考えるうえで、プロローグの「群れ」と背中合わせの関係にある。このパートに集められた作品の数は、他に比べて拍子抜けするほど少ない。ばらして他のパートに組み入れても違和感のなさそうな作品をかき集めてまでこのパートを設けたのは、個と群れの間を一人称で考えてみないことには、ピーポーをめぐる考察は円を閉じないという思いが企画者にあつたためだろう。その意味で、このパートはエピローグであると同時に、来るべきもう一つの展示会のプロローグでもある。

いや「日常生活」に限らない。今回示された五つの切り口は、どこから始めても円を描いて冒頭に戻らざるを得ないようにできている。しかもその内容というか表情は、出発点の据え方によって見え方が大きく異なるに違いない。そのたびに理解が深まり、しかし理解しきったとはとうてい思えないのがピーポーというものだ。さて、今度はどんなピーポーに出会えるのだろうか。今から次の機会が待ち遠しくてならない。

（かわた・あきひさ／千葉工業大学教授）

早稲田大学大学院文学研究科博士後期過程単位取得退学。昭和期を中心とする近代美術史を専攻。『日本美術全集18 戦争と美術』（共著、2015年、小学館）の責任編集を務める。主な著書に『画家たちの「戦争」』（共著、2010年、新潮社）、『戦争と美術 1937-1945』（共著、2007年、国書刊行会）、『イメージのなかの戦争』（共著、1995年、岩波書店）ほか。

M氏コレクションによる J・J・グランヴィル

岡本弘毅



会場風景

ショート・エッセイ

当館では、昨年11月から今年の3月にかけて、県美プレミアム第三期の小企画展として「M氏コレクションによるJ・J・グランヴィル」を開催した。グランヴィルは、19世紀フランスを代表する挿絵画家・諷刺画家の巨匠として知られるが、これまでまとまった形で紹介されるのは日本では稀であった。今回の展覧会は、常設展示室の一角という狭い空間に彼の作品をなるべく多く並べ、その画業の概略を辿ろうというものである。

さて、当館では3年前に同じ枠で「奇想の版画家 谷中安規展—蔵出しM氏コレクション」という展覧会を開催した。題名が示すように、これらはいずれもM氏からの借用作品によって構成したものである。神戸在住のコレクターM氏は、紙ものを中心に様々な作品を集集されているが、なかでも谷中安規とグランヴィルはコレクションの二本柱を形成している。日本とフランス、20世紀と19世紀という違いはあれども、両者は「奇想」というキーワードで括ることができ、M氏の嗜好が窺える。

今からおよそ一年前、M氏宅で所蔵品の調査を始めるや最初に圧倒されたのはその物量についてである。オリジナルの形態を保った書籍数十冊に加え、それらをカットしたシートも何百枚とある。実のところグランヴィルの挿絵本は、一部の稀覯本を除いて極端に入手困難なものばかりというわけではない。しかし、M氏が凄いの、初版のみならずそれぞれの本に複数存在する再刊本やフランス以外の国で発行されたものまで目配せを怠らない点にある。また、こうした挿絵本は、長い時の流れの中でばらばらにされ、シートの状態でも流通している。書籍と並行してそうした状態のものも貪欲に集められていたことが、今回の展覧会が実現する決め手となった。言うまでもなく額装展示するのに都合が良いからである。

いずれにせよ、「宝の山」を目の当たりにした筆者の胸に、どうせなら可能な限り多くの作品を並べてグランヴィルの制作活動の全体を俯瞰できるようにしたいという思いが湧き起こった。しかし、使用できる展示スペースは限られている。出品リストの取捨選択に頭を悩ませることになった。

まず、グランヴィルの画業の時系列に沿って、初期、中期、後期の3章仕立てで展覧会を構成することにした。これは、「グランヴィル—19世紀フランス幻想版画展*」のひそみにならったものである。グランヴィルの画業は、かなりくっきりとこの3つの時期に整理・区分できるため、他の章立てを捻り出すことは難しく、その必要もあまり感じなかった。

次に、それぞれの章の中心となるタイトルを2つずつ選んだ。初期は「当世風変身譚」と「ラ・カリカチュール」、中期は「動物たちの私的・公的生活情景」と「もうひとつの世界」、後期は「生きている花々」と「星々」である。これらのうち諷刺新聞である「ラ・カリカチュール」以外の挿絵本については、書籍とシートの両方で展示し、展覧会の中核とした。その他の挿絵本は、ケース内に書籍の状態のまま展示するか、額装するにしても数点以内にとどめた。

例えば、初期の『当世風変身譚』は、1827-28年に刊行されたリトグラフの初版シート14点を額装展示する一方、没後に再刊された1854年の改訂版の書籍とシート7点をケース内に展示した。また、グランヴィルの想像力と創造力が頂点に達した中期の『動物たち…』と「もうひとつの世界」は、それぞれ

書籍をケース展示したほか、会場中央の比較的広い壁面に、前者は42点、後者は54点のシートを額装展示した。これら2タイトルは、グランヴィルの作品としては双璧とされる傑作であり、一葉一葉が他に代えがたい妙味や趣向を持っているため、最終的に数を絞り込むことが不可能であった。

そして後期の「生きている花々」は、玄人筋の評価は今ひとつながら、刊行当時ベストセラーになった本であり、ポピュラリティの観点からグランヴィルの代表作から外すわけにはいかない。こちら1847年の初版本の書籍に加え、1852年のベルギー版のシート4点、さらには1867年の再刊本のシート40点を額装展示した。こうした代表作といわれるタイトルを集中的に紹介することで、グランヴィルの魅力のエッセンスや作風の変化をある程度伝えることができたのではないだろうか。

もちろん心残りもある。『ラ・カリカチュール』に発表された一連の諷刺画については、かなり出品点数を減らしたため、バリエーション豊かな諸譚を紹介し切れなかったと思う。また、『星々』については、例外的にシート状態のものがあったため、特別にM氏にお願いして、貴重な書籍を一冊ばらばらにカットさせていただいた。にもかかわらず、他のタイトルを出し過ぎた緻密で展示壁面が足りず、最後の傑作挿絵本に見合った数の作品を紹介できなくなってしまった。

このように断腸の思いで出品を諦めたものは他にもたくさんあるが、常設展示室の一角という限られた空間に許される限りの作品を詰め込んだ結果、出品総数200点以上という、特別展並の規模の展覧会になった。西日本初のグランヴィルの個展としては、まずは十分なボリュームであり、この作家の画業と、M氏というひとりのコレクターの情熱を知ってもらう役割はとりあえず果たせたのではないかと思う。

Mさん、貴重な作品を貸してください、ありがとうございます。願わくは、この貴重なコレクションが末永くまとまった形で保持されることを！

(おかもと・こうき／当館学芸員)

*仏文学者で明治大学教授の鹿島茂氏のコレクションによる日本初のグランヴィル展。2011年に練馬区立美術館で開催された。鹿島氏は、グランヴィルを始めとする挿絵本の大コレクターとして知られる。



ケース展示(手前「動物たちの私的・公的生活情景」、奥「もうひとつの世界」)

「サヴィニャック」展関連事業

本展開催中には、ミュージアム・ボランティアや学芸員による解説会に加え、様々なイベントを開催しました。

展覧会の初日を彩ったのは、会場で上映したドキュメンタリーの監督、ダニエル・コスト＝ランバル氏による講演会です。トゥルーヴィルにおける晩年のサヴィニャックの様子を、友人ならではの親密なエピソードを織り交ぜいきいきと話していただきました。11月25日には、2005年に旧サントリーミュージアム【天保山】でサヴィニャック展を手掛けた植木啓子氏に、デザインの専門家としての視点から作家や作品について詳しく解説いただきました。また、ふたつのワークショップも開催。12月8日には、関西を拠点に活動するリト



リトグラフのワークショップの様子



ロボット作りのワークショップの様子

読み解き、自分の手で部品を一から組み立てました。完成作を使ったレースも行い、同じ材料と製作手順でもそれぞれ異なった走り方を見せるロボットに、会場は大いに盛り上がりました。

(小野尚子／当館学芸員)

県美プレミアムⅢ期の関連事業 「今村源 自作を語る」

県美プレミアムⅢ期の特集「類は友を呼ぶ」の関連事業として、2019年1月20日(日)にレクチャールームで今村源氏の講演会「自作を語る」を開催しました。今年度のはじめに氏の彫刻《レイゾウコとヤカン》(2003年)を収蔵し、そのお披露目を本展の中で行ったので、それにあわせての講演会でした。

今村氏は、《レイゾウコとヤカン》からはじめて、主にそれ以降の氏の作品についてたくさんのスライドを交えながら話されました。日常の異化を空間全



今村源氏

体に広げるインスタレーションや、特徴のある人体彫刻、近年、障がい者と開いているワークショップなど、氏の制作や関心の変遷がわかるようなお話でした。そうした制作が生まれたきっかけやエピソードなどについてもオープンに話していただき、また、既存のシステムなどを問い直そうとする氏の発想も明らかにされ、聴講された方には今村氏の創作の核に触れるよい機会になったと思われま。最後に何人かから質問があがったことから窺えるように、聴講されたみなさんは内容にとっても満足されていました。

(出原 均／当館学芸員)

「Oh!マツリ☆ゴト 昭和・平成のヒーロー&ピーポー」展 関連こどものイベント

1月26日(土)に「Oh!マツリ☆ゴト 昭和・平成のヒーロー&ピーポー」展関連のこどものイベント「ふきだしつけちゃおう!」を実施しました。作品に登場する人物の心情やシチュエーションを読み解き、ふきだしをつけて台詞を考えました。

はじめに展覧会を担当した小林学芸員が親子向けに解説を行い、その後展示室で鑑賞を行いました。展示室内で白川昌生の《無人駅での行為(群馬と食)》にふきだしをつける練習をしたところ、「麵がのびちゃった」「電車がくるまでに食べないと!」「ヒーローなんてやってる場合じゃない」など登場人物になりきったユニークな言葉が出てきました。アトリエに戻り、さらに12点の作品にふきだしをつけました。日常の出来事に結びつけて発想したり(校長先生の長話やGoogle mapの目的地検索など)、小さな気づきから着想したり、描かれている時代に思いを馳せたりしながら取り組んでいる様子でした。

最後の発表では、クスッと笑いを誘うようなものや作品の核心に迫るようなハットさせられるもの、また人以外のモノに語らすなどさまざまな台詞を聞くことができました。参加者同士や親子でそれぞれの見方を共有したことで、作品とじっくり向き合う時間になったのではと思います。

(三好帆南／当館ミュージアムティチャー)



イベントの様子

●——編集後記

●この1年の間、原稿を最初に読むという役得を楽しみつつ、本誌編集を務めました。(ほぼ)無事に終了。ありがとうございます。
●ヒーロー&ピーポー展から、時代を創っていくのは、華やかなヒーローたちだけではないというメッセージを受け取りました。今、終わりを迎える平成を振り返るとき、昭和も鮮やかに蘇ってくるようです。平成最後のアートランブルです。
●2012年3月まで当館で企画・学芸部門のマネージャーを務めた河崎晃一氏が、去る2月11日逝去されました。芦屋市美術館、兵庫県立美術館を経て、甲南女子大学で教鞭をとられました。この場をお借りして深い哀悼の意を表します。(橋本)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.62

2019年3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:ウニスガ印刷株式会社

スーラージュ美術館の「具体」展

鈴木慈子



図1 高台にある公園に建つスーラージュ美術館 2018年11月筆者撮影

美術館の周縁

2018年7月7日から11月4日まで、フランス南西部のロデーズにあるスーラージュ美術館(図1)で「具体:空間と時間 Gutai, l'espace et le temps」展が開催された。

まもなく100歳を迎えるピエール・スーラージュ(1919年、ロデーズ生まれ)は、黒を基調とした抽象画で知られる、戦後フランスを代表する画家である。日本にもゆかりが深く、1958年に初めて来日して以来、何度も日本を訪れている。1992年には第4回高松宮殿下記念世界文化賞(絵画部門)を受賞している。

ロデーズの位置するアヴェロン県と兵庫県は、2000年から友好提携を結び、さまざまな交流を進めてきた。2015年には、井戸知事と当館の館長がスーラージュ美術館を訪問している。アヴェロン県と兵庫県の友好の証しとして、かつフランス全土で展開したイベント「ジャポニスム2018」の一環として開かれた「具体」展は、何よりも、スーラージュたつての希望であったと聞いている。

1954年に兵庫県芦屋市で発足した具体美術協会(以下、具体)とフランスの関係は、グループの最初期から始まっている。フランス人批評家ミシェル・タピエが、いち早く具体を評価し、海外へと活動を広げる契機をつかった。タピエは、具体のメンバーもスーラージュも、自らが提唱する「アンフォルメル」[フランス語で未定形の意]の芸術であると位置づけ、高く評価した。

タピエが機関誌『具体』を目にするきっかけとなったのは、画家の堂本尚郎である。堂本は具体のリーダー吉原治良と旧知の間柄で、当時パリに拠点をおいていた。タピエが堂本を介して具体誌を初めて見たのは1956年末頃とみられ、翌57年には来日して吉原治良や会員たちと交流をもち、彼らの作品と対面した。その後、タピエの計らいで、ニューヨークやパリ、トリノといった欧米各地で具体の作品が紹介されることとなった。

スーラージュ美術館での「具体:空間と時間」展には、兵庫県立美術館所蔵の16点に加え、ヨーロッパの美術館や個人が所蔵する作品も出展された。そのうち当館蔵の村上三郎《作品》(1960年)は「山村コレクション」の1点。タピエと芳賀徹の共著、*Continuité et avant-garde au Japon* [日本における連続性と前衛](Torino, 1961)にカラー図版が収められている。同じく村上の《無題》(1965年)は、マルセイユにあるカンティーニ美術館の収蔵品(図2)で、パリ左岸のスタドラー画廊で開かれた「具体パリ展」(1965-66年/図3)に出品されたもの。いずれも制作後ほとんどなくしてヨーロッパに渡った作品である。

「山村コレクション」に名を残す山村徳太郎は、1926年、兵庫県西宮市に生まれ、戦後、現代美術の収集に執念を燃やした企業家である。大阪大学卒業後、山村製塲所の所長に、続いて山村硝子株式会社の社長に就任した。社長を辞し同社の顧問となった1983年、画期が訪れる。山村の収集活動を補佐していた東京画廊の松本武から、タピエがヨーロッパに持ち帰った具体の作家の作品と資料を発見したとの知らせが入ったのだ。具体の作品をコレクションの中核に据える意向を持っていた山村は、松本とともに渡欧した。そのとき山村が購入した中の1点が、このたびスーラージュ美術館での具体展に出品された村上三郎の《作品》である。

山村徳太郎の活動とは別に、1985年前後、当館前身の兵庫県立近代美術館でも、具体のコレクションが拡充された。山村と競うかのように、集中的に具体の作家の作品が集められていった。山村コレクションの形成も、兵庫県立近代美術館の購入も、カンティーニ美術館のコレクション(村上三郎《無題》)が購入されたのは1986年3月)も時期が重なっている。1986年、山村は急逝し、残された「山村コレクション」は兵庫県立近代美術館に一括収蔵されることにな

った。山村は生前から、手元の作品が公共のものとなることを望んでいた。その遺志は実現し、今や、兵庫県立美術館の収蔵品を語るうえで欠かせないものになっている。

どの作品がどの美術館のコレクションに加わるかは、時機や収集方針の少しの差などによって生まれる、巡り合わせなのではないか。それぞれ別の美術館へ収蔵された作品が一堂に会するのは、特別展が空間と時間をこえて結ぶ縁といえよう。(文中、敬称略)

(すずき・よしこ/当館学芸員)

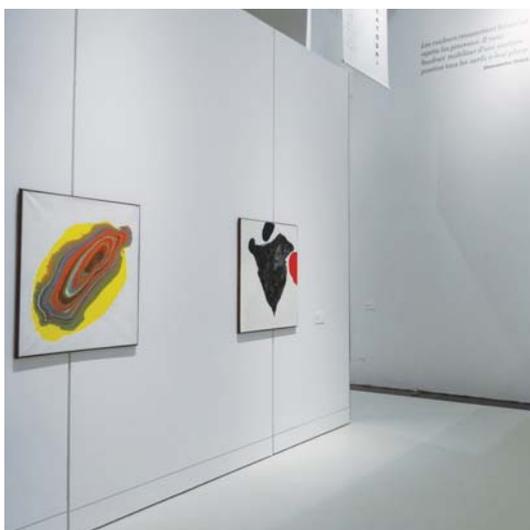


図2 会場風景 右が村上三郎《無題》。隣に並ぶ嶋本昭三の《絵画》(1965年)もカンティーニ美術館の所蔵品で、やはり具体パリ展の出品作。

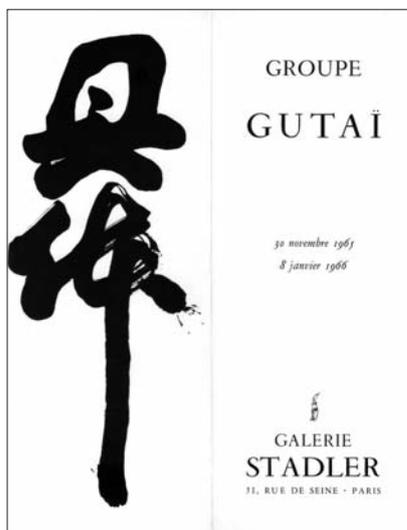


図3 具体パリ展のパンフレット(於パリ、スタドラー画廊)