兵庫県立美術館
HYOGO PREFECTURAL MUSEUM OF ART
〒651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
Phone:078-262-0901
https://www.artm.pref.hyogo.jp

QUARTERLY REPORT
アートランブル
VOL.63
2019年7月25日発行

ARTRAMBLE

学芸員の視点 ―― ❷❸
暁斎と工芸
～ 美術館でネットワークを展示するということ ～
―― 村田大輔

特別寄稿 ―― ❹❺
「世界に誇る吉野石膏コレクション
印象派からその先へ」展に寄せて ―― 永井隆則

ショート・エッセイ ―― ❻
境界をみつめて ―― 橋本こずえ

トピックス ―― ❼
「没後130年　河鍋暁斎」展関連事業
ヒゲンジツの制作
「印象派からその先へ」展関連事業を行いました。

美術館の周縁 ―― ❽
ANDO GALLERYについて ―― 出原　均

コレクションから

こんなところに展示作業で使った脚立を置き忘れたのかしら…と思ったら、いえいえ違います。展示された作品です。視線を下に落とすと、汚れた朱色の脚がすぅっと透明になり、半分存在感を消すことで自らが「本物の脚立ではないこと」を主張しています。

本作は、大西の代表的なシリーズである〈infinity gray〉からの一点です。このシリーズで大西は、身のまわりにある品々を型取りし、樹脂成型した上で、手作業により精工に色や質感を再現しています。その際対象になるのは、例えばお椀や椅子、鮭の切り身や石ころなどの「何でもないもの」です。一般に美しいとされるものではなく、敢えて「何でもないもの」を「特別なもの」にするという、この作家の意図が感じられます。本作でも、どこにでもある使い込まれた脚立が、その錆や汚れまで再現されています。リアルとフェイクのあわいを行き来する、「限りなくグレー（infinity gray）」なそのあり方は、すとんとどこかに収まらない気持ち悪さ、ひいてはある種の不気味さを誘い、我々の視線を惹き付けてやみません。

（河田亜也子／当館学芸員）

大西伸明（1972-　）
《kyatatsu》
2017年
樹脂に塗装
172.0×68.5×89.5cm
平成30年度購入

QUARTERLY REPORT
ART RAMBLE
VOL.63
2019年7月25日号

暁斎と工芸
～ 美術館でネットワークを展示するということ ～

村田大輔

河鍋暁斎《美女の袖を引く骸骨たち》
ビーティヒハイム・ビッシンゲン市立博物館蔵

学芸員の視点

1. 美術館の展示という営み

当然であるが、近代的制度を基にした美術館の成立前にも様々な文化的造形物は存在していた。また現在も、美術館とは無縁に多くの表現者や造形物が存在している。にも関わらず、今日の美術館が人間の造形や造形行為に注目し、展示し続けているのは、何故なのだろうか。美術館の展示とは、何を意味しているのだろうか。そこにはどのような危険性と可能性が潜んでいるのか。

筆者がこれらの問題を特に強く意識することになったきっかけは、2012年に金沢21世紀美術館で開催された「工芸未来派」展である。企画趣旨によれば、本展は工芸の「現在性」と「世界性」を問うことを意図していたらしいが[1]、ひとりの鑑賞者として展示に向き合った筆者は、展覧会の冒頭から企画意図の意味内容を考えさせられた。最初の展示室には、石川県立九谷焼技術研修所を卒業した見附正康という工芸作家による皿状の作品が展示されていた。九谷焼の伝統技法のひとつである赤絵細描が全面に施された複数の作品が、西洋における皿絵のように、ホワイトキューブの壁面に掛けられている。細密描写の赤絵の世界をひとつの「絵画」として見せることを意図してのことだろう。この展示は、もちろん作家と担当キュレーターによって実現されたと想像できるが、筆者はなんともいえない違和感を感じずにはいられなかった。それは、次のような5つの疑問・理由からである[2]。1）皿状をしているということは、作品の重心の方向性が、皿面を上として垂直方向に存在していることを意味している。その重心を90度変えることは、この物体の存在摂理に反するのではないか。例えば茶碗の内部が美しいからといって、茶碗を壁面に展示するのだろうか。2）そもそも、これらの作品は最初から壁面に展示することが意図されて制作されたのか。皿として制作されたものを、「都合」（展覧会）に合わせて壁面にかけただけではないか。3）優れた現代の工芸家の多くは、自身のアートワークとしての作品と、生活のなかで使われる工芸品のそれぞれに対して、自らの制作姿勢を確立している。そもそも見附は、両者に対して何らかの意識を持っているか。担当キュレーターも彼の意識の有無を認識しているか。4）日本の工芸とは、芸術的階層の下位に位置づけられ建築内の装飾として機能する西洋の皿絵（クラフト）とは異なり、それぞれにアイデンティティがある。工芸のみならず日本の掛軸、屏風、画帖などは、人々の生活のなかで目ばれ、尊ばれ、使われ機能し、人々の交流とネットワークのなかで特定の価値概念を形成してきた。5）工芸が「絵画」となることが、「現在」であり「世界」であるということではないはずだ。工芸を西洋の理念にあてはめることが本展の方法論なのだろうか。美術館が多様な文化物をその出自の文脈や価値を完全に再現することは不可能であるが、この展示はあまりにも工芸の文脈から乖離しているのではないか。

2. 河鍋暁斎展：ネットワークの展示

さて、「没後130年河鍋暁斎」展において、筆者は、日本の「工芸」概念が形成されつつあった時期に、絵師として活躍した河鍋暁斎の画業を展覧会として提示した。「工芸未来派」で考察した批評事項、特に4）と5）が、実は少なからず河鍋暁斎展の企画のポイントと反面教師的に関連していたのは、河鍋暁斎の表現世界を「幕末・明治のネットワーク芸術」と読み解き、暁斎や時代のネットワークそのものにも固有の価値概念があると考察し、展示しようと試みたからだった。すなわち、本展は、日本の工芸と同様に河鍋暁斎の作品が人々の関係性とネットワークの只中に存在し、そこに美の価値を生じさせているという視点を提示しながら、実は「美術」として選別されなかった残り物としての「工芸」的概念に通じる世界観や価値が、河鍋暁斎の作品にも存在しているという視点をも示したかったのだ。

この眼差しを具現化するために、本展は、第一に、極力様々な種類の人的交流、芸術的交流、人脈といったネットワークの諸相を示す作品群を展示することを試みた。柴田是真との共同制作である《鯉の滝登り図》、中根半嶺・中島杉陰といった書家たちとの共同制作《書画展覧余興之図》、福島柳圃や柳田正斎などとの合筆である《七福神書画会図》といった作品に加えて、多様な目的のために作られた作品をできる限り展示した。亀有の大矢田村講中の依頼で成田新勝寺のために制作した奉納額《大森彦七鬼女と争う図》、大日本帝国憲法発布を記念して麹町四丁目が暁斎に制作依頼して出来上がった引幕《舞楽・蘭陵王》、河竹黙阿弥による芝居のための行灯絵《河竹黙阿弥作『漂流奇譚西洋劇』パリス劇場表掛りの場》等である。作品を当時使用されていたように再現することは当然不可能であるが、機能をいたるところで発揮した作品を展覧会に点在させることで、暁斎をめぐるネットワークの複雑さを示した。さらには、暁斎が手がけた大量の錦絵、挿絵本なども含めることで、市井のネットワークも表出するように試みた。加えて、暁斎の人的交流や作品の受注関係が記された暁斎絵日記、暁斎が所持していた欧米の新聞や雑誌の切り抜き集《西洋イラスト画集》なども加えることで、暁斎が関わった人や事象の奥行きと幅の広さを見せた。

他方、ネットワークの提示と連動するかたちで展示したのが、河鍋家に遺された暁斎による多数の写生と下絵類である。社会の無数の網目に自身の美を機能させるために、暁斎は、作品制作の準備から完成までの過程において、写生し、下絵を描き続けていた。暁斎存命中の明治20年（1887）に出版された『暁斎画談』には、暁斎が古画の学習とともに、歌川国芳から写生の重要性を学び、生涯を通して重んじていたことが記されているし、一方で、暁斎に弟子として絵を学んだジョサイア・コンドルも自著『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』において暁斎の写生へのこだわりを書き留めている。コンドルが述べるとおり、暁斎は、「目前の形態を紙に写し取る」のではなく、「自然の形態を心に留める」、「目には見えても紙には写せぬ自然の動きを心に捉える」写生を行っていた[3]。それは、西洋的な写生の意味と異なっている。展覧会では、年代の古いものでは象の見世物の写生、桜の写生、それらに加えて、後年の人物、野菜や植物、風景の写生など極力多く展示した。また、数々の下絵も加え、実制作に向けて、暁斎がどのような試行錯誤を積み重ねていたかも示した。完成作品の存在がわかっている下絵、完成作品が見つかっていない下絵、画面に「下絵」と記されているもの、何枚も紙を貼ったり、胡粉を塗って修正されている下絵、裏に墨書きされている下絵など、様々な種類の下絵も展示することで、本画の存在だけでは伝わらない暁斎作品、制作内容の幅広さを示した。

3. 西欧の芸術理念からどのように脱却するか

そもそも移植された概念である「美術」を展示する近代的な意味での日本の「美術館」は、その発足の原理からして、あらゆる意味で西欧の芸術理念に拘束されている。工芸や河鍋暁斎も含めて、固有の文脈のなかで成立・存続しつづけてきた日本の美術も、「美術館」という西洋近代的制度のもとでは、いまだにその芸術的価値は、ひとりの芸術家の偉業としての価値、様式的価値という慣習的な美術史的な価値に収斂されてしまうことがほとんどである。もちろん、筆者は河鍋暁斎の偉業や絵画力を否定はしない。しかし、河鍋暁斎の作品を見ると、作品の依頼主、享受者、共同の作り手（書家などとのコラボレーション、版元、彫師、摺師など）が無数に存在するだけでなく、多くの場所（個人、寺社、劇場、書画会など）が、作品の機能のために役割を果たしていたことがわかる。また暁斎の作品の多くは、個や共同体の内面的・精神的時空をも自在に横断する超越的な世界像をも内包している。そして、作品は、こうした人、場、時間の接点を紡ぐそれぞれの関係性のなかで意味をなし、多様な美的価値を生み出していた。社会の隅々にまで張り巡らされた彼の絵を欲望する接合点、その絵を実現する接合面がここには存在しているとも言えるだろう。そして展覧会では、人と社会と暁斎の絵の関係のなかに見る無限の連鎖的繋がり・ネットワークそのものにも芸術的価値があると結論づけた。

この提唱内容やその方法論は、「美術館」という場では有効でないかもしれない。あるいは、「美術館」とはほぼ無縁に存在していた河鍋暁斎の造形と造形行為を、現代の「美術館」で展示すること自体に自己矛盾が含まれているかもしれない。「美術館」という空間にいったん展示されると、いかなるものにも西洋的な芸術価値が生じてしまうことは否定できないからだ。また、提唱内容やその方法論とは別の次元で、展示方法に違和感や嫌悪感を持たれたかもしれない。しかし、自己矛盾を持ち、批判にさらされることがあってもなお、本展が河鍋暁斎にみるネットワーク芸術論をなお展示したのは、欧米概念の受容をはじめた時からすでに避けては通れない周縁国ならではの問題に前向きに取り組みたかったからである[4]。自国の表現の価値内容を独自の視点で分析、解釈していくこと。それは、今日、この国の「美術館」が移植概念としての括弧付「美術館」から脱却し、真の周縁国の美術館として生まれかわるために必要なことではないだろうか。

（むらた・だいすけ／当館学芸員）

1　秋元雄史「工芸未来派の背景となる考え方　―今なぜ工芸の現代美術化が必要なのか?」『工芸未来派』金沢21世紀美術館、2012年、p.4
2　「工芸未来派」展の批評を含めて、筆者の近年の国内外における工芸の過熱ぶりについての考察は、次の論考「工芸という悲劇」に示した。“Kogei Tragedy,” Journal of Modern Craft 8／1, March, 2015, pp.9–28.
3　ジョサイア・コンドル著、山口静一訳『河鍋暁斎』岩波文庫、2006年、pp.35–36.（Josiah Conder『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』1911年刊）
4　兵庫県立美術館での河鍋暁斎展と同時期にイギリス、大英博物館において日本の「マンガ」展（2019年5月23日–8月26日）が開催されていたこと、そしてそこに河鍋暁斎の作品が含まれていたことは、極めて象徴的であった。なぜなら、「マンガ」展では、マンガの美的価値が歴史的な視点も含めて示されるだけでなく、マンガが描くそのテーマの豊かさ（ヒーローやヒロイン的な人物だけではない登場人物の性格や人間性の多様さ）、マンガを読む享受者と表現内容との接合点の多様さ、マンガの発展と維持を支える大量生産や流通システムをも示唆されているからだ。その示唆内容は、言うまでもなく、幕末明治期の河鍋暁斎の作品をめぐるネットワークの意味内容にも通じるものである。

QUARTERLY REPORT
ART RAMBLE
VOL.63
2019年7月25日号

「世界に誇る吉野石膏コレクション 印象派からその先へ」展に寄せて

永井隆則

会場風景（シスレー作品の展示）

特別寄稿

印象派はフランス近代美術の展開において何をもたらしたのであろうか？

一般に、印象派は、自然についての「印象」を描くことに特化する事で、古代ギリシャからルネサンスを経て19世紀半ばまで継承されてきた「写実」絵画を極端に推し進める共に、西洋美術が開拓してきた客観的自然の再現とは異なって「印象」という主観的イメージを描こうとしたが故に、伝統的な「写実」絵画を終焉させ、印象派を否定していった次世代の象徴主義の起源ともなったと理解されている。[1]

あるいは、フィレンツェ派を筆頭とする線描派に対して、ヴェネツィア派以来、17世紀のバロックの画家達、19世紀初頭のロマン主義の画家達に継承されていった色彩派の伝統、つまり自然を形ではなく色彩で、本質としてではなく現象として把握する態度を表明した絵画運動の系列に位置付けられる。

以上の二つの評価は共に、印象派の画家達が切り開いた新しい絵画の可能性が、集団的な規範や規則に従うことをやめて、画家一人一人の感覚に従って自己を表現する事にあったという認識に立っている。印象派が時間の流れの中で移ろいゆく光と影の効果、水面の小波、雲、霧の動きといった自然現象、さらに、産業革命、都市改造、万国博覧会の開催等で劇的に変化していったパリの景観や風俗、街路の活気、賑わい、エネルギーといった都市生活環境を表現することを始めたのはそうしたパラダイムシフトがあってのことだった。

理念、観念や知識ではなく、日常の身辺世界に身を置くことで得られるその都度の多様な感覚の横溢こそ、印象派が絵画の新しい題材として発見した世界であった。

では、印象派が発見した感覚とは何か？

印象派は自然を専ら視覚によって把握し視覚世界として表現しようと努めたと考えられがちである。彫刻が触覚、建築が空間感覚ならば、絵画は視覚の世界であることは自明の事である。しかし、印象派の絵画は、視覚以外の諸感覚も喚起する。シスレーの描く穏やかな光の中の雲や水面は（《ロワン川沿いの小屋、夕べ》、《モレ＝シュル＝ロワン、朝の光》）、太陽の熱気、水の冷気といった皮膚感覚、水や空気の流れが生み出すかすかな音といった聴覚をも鑑賞者に想像させる。

ピサロの描く雪景色では、パレットナイフが作り出す擦れた光沢のあるマチエールが、冷気を呼び起こす（《モンフーコーの冬の池、雪の効果》）。筆触分割で描かれた《ポントワーズの橋》では、太陽の光が暖かさをもたらし、空気の流れが雲を空に漂わせ、風が煙突から排出される煙をたなびかせる。風が吹いていることから、川を流れる水のにおいが空気中に漂っていることさえ想像させる。視覚は、こうして、鑑賞者に肌感覚や嗅覚をも連想させる。《ルーアンのエピスリー通り、朝、雨模様》が伝えるのは、朝の通りを行き交う人々の活気であり聴覚にも訴えかけさえする。さらに、この絵を理解するためには、大きく開いた前景の広場から小さな路地の奥へと視線を走らせることで、鑑賞者は通りを手前から向こう側へと歩いて行く身体の運動をシミュレートする必要がある。

モネの描く《睡蓮》には、睡蓮の池を移動しながら水面との距離を測るモネの眼と体が想定されており、見る者はモネの身体の動きや空間感覚を追体験するよう導かれる。

ルノワールの描く人物像（《シュザンヌ・アダン嬢の肖像》）や静物(《桃のある静物》)は、画面内に比較的大きく描かれているために、鑑賞者は描かれた対象が近接して描かれたものと判断することで対象と画家の身体の距離感を追体験する。さらに、筆触を複雑に絡み合わせた画肌から、絵筆で絵の具を画布に伸ばす時、画家の指や手に伝わる感触を鑑賞者も共有し、再現対象を形作る絵の具の画肌を目で追いながら目で対象に触れる感覚（触視）をも喚起される。

印象派の視覚は諸感覚と交感している。

視覚を含めた5感に訴えかける印象派絵画の特色に注目したのは、1915年『印象主義の思想と芸術』[2]を発表した彫刻家の高村光太郎（1883-1956）であった。高村は、「印象派の起源が肉体感覚の覚醒」に基づいていると主張した上で、「感覚の覚醒に伴う驚異から来る一種の五官交感及び所謂第六官の予覚等に関する神秘思想がないでもない。」と自説を展開し、印象派に5感を越える第6感（予知、直観、霊感）が働いている点も指摘した。

高村の考える「第六官」とは、肉体を排除した純粋に知的で精神的活動ではない。高村は、「触覚の世界」[3]というエッセイで5感の全てを触覚として捉え直す独特の感覚論を展開している。触覚とは皮膚感覚のみを意味するのではない。視覚は光線が網膜に、聴覚は音波が鼓膜や体全体に、嗅覚は匂いの分子が鼻の粘膜に、味覚は食物が舌や口腔粘膜に触れて刺激する事から生まれる以上、全ての感覚が触覚だと高村は主張する。

ところで、哲学者の中村雄二郎は[4]、視覚、聴覚、嗅覚、味覚、肌感覚としての狭い意味での触覚といった体の表面に存在する感覚器への刺激（表層感覚）のみならず、関節、筋肉、内臓といった肉体の奥に隠れた感覚器が感知する、運動、空間、平衡、振動感覚といった深部感覚をも含めた総合的触覚、つまり、5感を統合する体性感覚を高次の触覚としてとらえることで、触覚を5感の中心に据えた。高村の言う印象派の「五官交感及び所謂第六官の予覚」とは、まさに、5感がもたらす感覚情報を総合しながら直感的判断を下す体性感覚の働きに他ならないだろう。

とすれば、印象派がもたらした最大の功績は、感覚器を外部世界に開いて様々な刺激を受け止めること、身体全体の覚醒を実現した点に求められるだろう。身体の覚醒は同時に精神の覚醒を伴ったことは言うまでもない。1860-70年代のフランスで官展から閉め出された印象派が、1880年代以降、瞬く間に市民権を獲得していったのは、伝統的な物の見方や感じ方から自由になって身辺世界との間に生まれる感覚的喜びを享受し表現する印象派の絵画に当時の市民階級が因習や規則から解放されたいという彼らの願望が実現されているのを見出したからだと考えられる。[5]

日本で印象派が今も絶大な人気を博しているのは、自然の移ろいに共鳴する様々な感性や心持から生み出されてきた日本美術の伝統を持つ日本人にとって、自然現象を感覚で描く印象派は共感しやすい親しみやすい絵画だという理由が考えられるが、印象派を受容した初期の日本人もまた、フランスの市民階級と同様に明治維新から大正デモクラシーの時代に向かう中で、彼らが切望する因習的な世界からの解放、自由な精神を印象派の絵画に見出して共感したと考えて間違いなかろう。[6]高村光太郎は、既に、1910年、印象派以降の画家たちが手に入れた感性、精神の自由を「緑色の太陽」という言葉で表現した；

「僕は芸術界の絶対の自由（フライハイト）を求めている。従って、芸術家の PERSOENLICHKEIT（人格）に無限の権威を認めようとするのである。あらゆる意味において、芸術家を唯一箇の人間として考えたいのである。その PERSOENLICHKEIT を出発点としてその作品を SCHAETZEN（評価）したいのである。PERSOENLICHKEIT そのものはそのままに研究もし鑑賞もして、あまり多くの擬議を入れたくないのである。僕が青いと思ってるものを人が赤だと見れば、その人が赤だと思うことを基本として、その人がそれを赤として如何に取扱っているかを SCHAETZEN したいのである。その人がそれを赤と見る事については、僕は更に苦情を言いたくないのである。むしろ、自分と異なった自然の観かたのあるのを ANGENEHME UEBERFALL（快い驚き）として、如何ほどまでにその人が自然の核心を窺い得たか、如何ほどまでにその人の GEFUEHL（感覚、感情）が充実しているか、の方を考えて見たいのである。その上でその人の GEMUETSSTIMMUNG（情調）を味いたいのである。僕の心のこの要求は、僕を駆って、この頃人の口に上る地方色というものの価値を極小にしてしまったのである。（英語にいう LOCAL COLOUR（ローカルカラー）は意を二三にするが、ここには普通にある地方の自然の色彩の特色を指す事とする。）僕は地方色などというものを画家が考え悩むのは、前に言った高価な無益の印紙の一つにほかならないと思っている。」[7]

「緑色の太陽」は、固有色（local colour）を否定したポスト印象派や野獣派の芸術論だと思われがちだが、そうではないだろう。高村は、印象派以降の前衛美術運動全般の本質を語ったと理解すべきであろう。新しい芸術において重要なのは伝統として継承されてきた規範ではなく、芸術家個々人の PERSOENLICHKEIT（人格）に根ざしたGEFUEHL（感覚、感情）、絶対の自由（フライハイト）である。

このように考えると印象派の残した遺産を、印象や光の効果を描くといった狭い意味に限定して理解すべきではないだろう。事実、1870年代初頭にイル・ド・フランスのポントワーズやオーヴェル・シュル・オワーズでカミーユ・ピサロ（1830-1903)に印象派の美学と技法を学んだセザンヌ（1839-1906）は、やがて、自然現象を描くことを止めて自然と平行する自律的秩序を持った画面を造型する新しい絵画の可能性を切り開き、それが、一方で、芸術家一人一人の感性の表現を芸術的価値と見なす、ピカソ（1881-1973）、マティス（1869-1954）、エコール・ド・パリの画家達による近代具象の誕生を促し、他方で、20世紀の立体主義や抽象美術へと豊かに展開していった。それらは、もちろん、表面的には印象派の美学を否定しているかに見えるが、底流においては印象派が自覚的に選び取り「印象派からその先へ」と受け継がれた「絶対の自由（フライハイト）」がもたらした精華であったと言えよう。

（ながい・たかのり／京都工芸繊維大学准教授）

1 Cf. Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism-A STUDY OF THE THEORY, TECHNIQUE, AND CRITICAL EVALUATION OF MODERN ART,* 1984, The University of Chicago Press,Chicago.
2 高村光太郎『印象主義の思想と芸術』1915年、天弦堂書房。
3 高村光太郎「触覚の世界（一）-（四）」『時事新報』1928年11月30日（金）、10面、12月1日（土）、八面、12月2日（日）、八面、12月3日（月）、八面。
4 中村雄二郎『感性の覚醒』岩波書店、1975年／中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店、1979年。
5 Cf. Meyer Schpiro, *Impressionism-Reflections and Perceptions,* George Braziller, New York, 1997.
6 Takanori NAGAÏ, Impressionism in Japan: Awakening of the senses, *A Companion to Impressionism,* ed. André Dombrowski, forthcoming publication.
7 高村光太郎「緑色の太陽」『スバル』第2巻第4号、1910年4月、35-36頁。引用文は現代かな使いに改め、ドイツ語には日本語訳を補足した。

1956年生まれ、博士（文学）（京都大学大学院文学研究科）、Diplôme d' Études Approfondies（Histoire et Civilisations, Histoire de l' Art）, Université de Provence（Aix-Marseille I）。専門はフランス近代美術、特にセザンヌ。『セザンヌ受容の研究』（中央公論美術出版社、2007年）、入門書『もっと知りたいセザンヌ』（東京美術、2012年）、論文集『モダン・アート論再考』（思文閣出版、2017年）、編著『セザンヌ—近代絵画の父、とは 何か?』（三元社、2019年）ほか。

＊「世界に誇る吉野石膏コレクション　印象派からその先へ」展は、2019年6月1日から7月21日まで当館企画展示室で開催された。

QUARTERLY REPORT
ART RAMBLE
VOL.63
2019年7月25日号

境界をみつめて

橋本こずえ

会場風景　第3章「東／西」

ショート・エッセイ

兵庫県立美術館の収蔵作品をピックアップし、年に3回テーマを設定して開催する「コレクション展」。2014年度から2018年度まで「県美プレミアム」と呼ばれていたが、2019年度から慣れ親しんだ「コレクション展」に再改称された。実際のところ、初めて聞く方には「県美プレミアム」とは何かがわかりにくく、「コレクションを展示している」とか「常設展」などの補足が必要であったため、名称変更はスムーズに行われたようだ。（館内看板などにプレミアムの余波が少し残っているものの）このようにして、5年ぶりのコレクション展は開催された。

筆者にとって、初めて担当するコレクション展であり、膨大な10,000点を超える収蔵品の中からどうやって作品を選ぶか、かなり頭を悩ませることとなった。

2018年に開催された光州ビエンナーレと釜山ビエンナーレは、「境界」がテーマとして扱われた。[1] 残念ながら当方はいずれも未見であるが、現代の社会における「境界」や「分断」に焦点を当て、30を超える様々な国や地域のアーティストが作品を発表した。グローバリゼーションが自明のものとなり、それに対抗するナショナリズムが各地で起きている。境界線のひき方は、状況によって変化していく。昨今、社会や政治が語られるとき、「分断」というキーワードをよく耳にする。コンピューターの検索サイトのアルゴリズムによって、各人が得る情報には大きな差異が生じている。ヘイトもポリシーも個人的嗜好も、私たちは、自分が同調することのできる情報にばかり囲まれているのではないだろうか。ふたつのビエンナーレに直接の影響を受けたものではないが、本展では、「分断」という欠落ではなく、隣り合う2つの場所に接点がある「境界」について考える機会としたいと考えた。

展覧会は6章で構成し、1章の「領域」で国や領地、プライベートな空間などを描いた作品によって境界を定義し、つづく2章の「線をひく」で作家の描いた様々な線に焦点を当て、3章から6章は「東／西」「生／死」「他者／自己」「現実／非現実」の二項対立で構成した。作品を選び、章立てを考えながら、キュレーションは境界線をひくという行為とよく似ていると感じた。他者から勝手にひかれた境界は息苦しい。作家の制作した作品が、誤った位置付けに展示されることがないように留意しなければならないが、すべてに実現できたとは言えない。見る人によっては、違和感を抱いた方もあったかもしれない。

ある展覧会の感想に「エモい」と書かれていた。エモーショナル、つまり、感情が動かされるという意味である。とはいえ、「エモい」という三文字が、情緒的な心の動きを持つということを、私は頭の中で変換できない。実際に言ったことも、言われたこともない。しかし、それほどに異なることばを使う人が、感情を揺さぶられたという事実が嬉しかった。

展覧会タイトル「境界のむこう」に込めたのは、境界を超えることの是非ではない。絶対に超えることのできない境界は存在して、それをただみつめることしかできないときもある。タイトルを決めるのは難しい。候補のひとつとして「境界をみつめて」を考えたのだが、なぜかいつも、「愛と死をみつめて」というフレーズが頭に浮かんだ。1963年に出版された『愛と死をみつめて』は、死に引き裂かれる二人の大学生の文通の記録である。当時、ベストセラーとなり、映像化され、レコードも発売された。筆者はまだ生まれておらず、ドラマを見たことも本を読んだこともないが、二人を題材とした歌謡曲は耳に残っている。残された大学生は、難病によって命を失う彼女のその運命をみつめる。死は一度しか超えられないし、他者の気持ちもわからない。しかし、少なくともみつめること、想像すること、寄り添うことはできる。生も死もみつめて境界のむこうに思いを馳せる。これを、エモいと言うのだと思う。

（はしもと・こずえ／当館学芸員）

1　「光州ビエンナーレ Imagined Borders（想像の境界）」2018年9月7日〜11月11日開催。「釜山ビエンナーレ Divided We Stand（分断されて私たちは立つ）」2018年9月8日〜11月11日開催。（日本語訳はいずれも筆者）

＊コレクション展Ⅰ「境界のむこう」は、2019年3月16日から6月23日まで当館で開催された。

会場風景　第5章「他者／自己」

トピックス

「没後130年　河鍋暁斎」展関連事業

本展開催中、記念講演会、記念解説会、対談をはじめ、おやこ解説会、こども向け制作ワークショップなど、多数開催しました。記念講演会では、河鍋暁斎の曾孫にあたる河鍋暁斎記念美術館の河鍋楠美館長から、河鍋暁斎の画業全般について講演いただきました。記念解説会では、同館主任学芸員の加美山史子氏より「河鍋暁斎の創造性—写生からの展開」と題して解説いただきました。本展がこれまでの暁斎展と異なっていたのは、暁斎による多くの写生、下絵類を展示したことです。長年同館で学芸員を務めてきた加美山氏による写生や下絵類の分析にたくさんの方々が聞き入りました。

対談では、サントリー美術館の主任学芸員の池田芙美氏を迎え、当館の担当学芸員と行いました。サントリー美術館では、当館での河鍋暁斎展の開催の直前に河鍋暁斎展が開催されました。企画内容は異なりますが、両館が共同で借用した作品も多くあり、連携しながら準備を進め、二つの河鍋暁斎展は実現されました。準備中の出来事や苦労話だけでなく、両館の展覧会コンセプトから暁斎の画業を再考するなど、有意義な時間になりました。おやこ解説会、こども向けワークショップでは、たくさんの参加者が暁斎の作品の魅力を発見しました。

（村田大輔／当館学芸員）

こどものイベント「河鍋暁斎に挑戦!」で制作する参加者の様子

ヒゲンジツの制作

コレクション展Ⅰ「境界のむこう」の関連事業として、6月15日（土）に「こどものイベント　ヒゲンジツを作れるか？」を開催しました。展覧会の6章「現実／非現実」の展示室を鑑賞した後、コラージュで、それぞれの非現実世界を作りました。

コラージュは、いらなくなった雑誌や紙類、はさみとのりといった身近な道具でできる制作です。しかし、普段は雑誌を切るような機会はなく、ゴミがたくさん出てしまう作業なので、自宅で行うことは難しいでしょう。このイベントのために、美術館に送られてきたチラシの中から会期の終了したものを集め、職員や近隣の施設に協力を依頼して、雑誌を大量に収集しました。印刷物の山を前に、子どもたちの創作意欲が掻き立てられたようです。

ダダやシュルレアリスムの作家が、本来の意味を否定したり、無意識下で新しい創造物を生み出したりしたように（!）、参加者がそれぞれ、好きなイメージを利用して、独自の世界を創り出しました。絵を描くのが苦手でも、モティーフを選び、組み合わせるコラージュでは、自分だけの物語を実現することができます。最後に、山田ミュージアムティーチャーの司会で、各自の制作したヒゲンジツのポイントを発表してもらいました。2時間の中に、ギャラリートークと作品鑑賞、そして制作、発表という盛りだくさんの内容を詰め込みましたが、美術館に展示されている作品を自分の体験と結びつける機会となれば幸いです。

（橋本こずえ／当館学芸員）

構成を考えているところ

「印象派からその先へ」展関連事業を行いました。

さる7月21日（日）、「印象派からその先へ—世界に誇る吉野石膏コレクション」展は44日間の会期を無事終了することができました。日本人にとてもなじみ深い印象派を中心としたラインナップや、その印象派を基軸にそれ以前とそれ以降の作品を展観するといった明快な展覧会コンセプトも功を奏してか、多くの方々にご来館、作品をご堪能いただきました。この場を借りて厚くお礼申し上げます。

会期中にはさまざまな関連事業を行いました。まずは記念講演会。6月30日（日）に「印象派が提起したもの」と題して、関西ゆかりの研究者で西洋近代美術がご専門の、現在は実践女子大学で教鞭をとられる六人部昭典氏にご登壇いただき、豊富なスライドを用いながら、吉野石膏コレクションの珠玉の作品を、展覧会図録での作品解説とはまた別のアプローチで解説をしてくださいました。モネではじまりモネで終わる構成の中、特に印象派の作品に見られる筆致のマチエールにおいて、身体的な側面を作者と鑑賞者が共有できるという解釈からは、印象派絵画の鑑賞の仕方の多様性を感じることができました。

また7月6日（土）にはこどものイベントとしておやこ解説会を開催、さらに会期中の毎週日曜日には、当館ミュージアム・ボランティアによる恒例のスライド解説会を実施しました。これら関連事業に加え、当館を訪れた多くの団体にレクチャーを行うなど、より多くの方々に山形ゆかりの吉野石膏コレクションの魅力を伝えることができました。

（相良周作／当館学芸員）

ご講演中の六人部氏。

●——編集後記

●例年なら年度最初の号は6月発行のところ、約ひと月遅れでの刊行となりました。新編集長の怠慢、ではございません。今年度は会期の短い特別展が前半に続くこともあり、今後もやや変則的なスケジュールでの刊行を予定しています。
●近現代の芸術に印象派がもたらしたものは何か、限られた紙数で本質に迫る永井先生の鋭いご寄稿記事に、そうそう、絵画を見ることは全身経験だよなぁと改めて認識。折しも常設展示室では、恒例の手で見る展覧会「美術の中のかたち」が始まっています。視覚と触覚の諸問題に思いを巡らせつつ、五感、六感フル稼働でお楽しみいただけるはず。ぜひご来場ください。（江上）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.63

2019年7月25日発行
編集・発行：兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
印刷：ウニス方印刷株式会社

ANDO GALLERY について

出原　均

図1　外観

美術館の周縁

兵庫県下で昨年、大型の建物が二つ地方公共団体に寄贈された。ひとつは旧家電量販店の創業者が尼崎城の四重天守、二重附櫓の外観を鉄筋コンクリートで復元した建物。尼崎市に寄贈され、今年3月29日から一般公開された。これが私たちの眼差しを歴史に向けさせるのに対し、もうひとつの寄贈建物はいまのこの時代を体現するものである。安藤忠雄氏が当館の敷地内に建て、兵庫県に贈ったANDO GALLERYである。建築家の姓を冠するこのギャラリーが公共施設では珍しく英字の名称なのは、香川県直島のANDO MUSEUMに呼応させる意図があったからだろう。

オープンまでの経緯を簡単に記すと ——

ギャラリー建設の話が持ち上がったのは3年前の2016年。安藤氏によると、「増築計画の発端は、美術館の完成直後から、ロビーの一角で続けてきた、震災復興のプロセスを紹介するコーナー展示だった。途中、展示室エリア内へ移設したのだが、『これをよりオープンに、兵庫の文化のこれからにつながるものに出来ないか』と、井戸知事と蓑館長との会話の中で構想が芽生え」たという（安藤忠雄『TADAO ANDO | HYOGO』2019年　発行：アトリエ安藤忠雄）。

関係所管の承認と手続きを経た後、早速計画が具体化され、図面ができたのが2017年。翌2018年の1月に始まった工事は比較的順調に進み、予定どおり8月末に完了した。同年9月1日に建物は兵庫県に引き渡されたが、準備期間をしばらくおき、内覧会が行われたのは今年の5月22日。翌日から一般公開された。

次に、建物そのものの説明をすべきだが、これについてはまったく素人の筆者なので、分かる範囲にとどめたい。

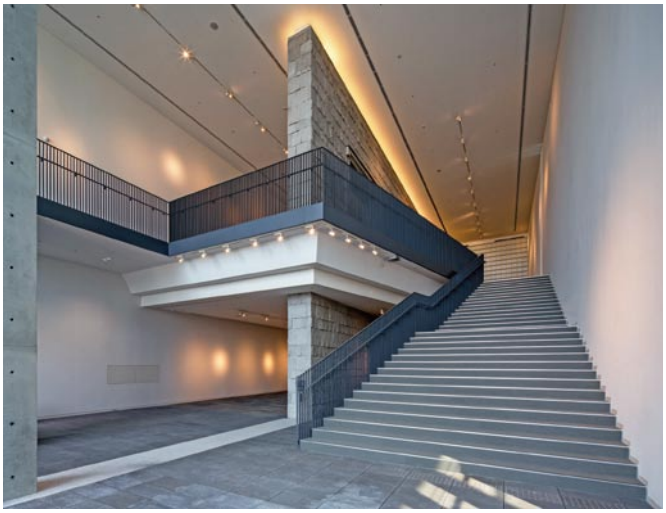

図2　内観

増改築の場所は企画棟、ギャラリー棟のあいだにある屋外デッキの2階、3階。増床し、屋根を被せて、屋外空間を屋内空間に転換させる発想は大胆というほかない。外観を左右の棟のデザインにあわせつつ、両棟の巨大さをぎゅっと引き締める少し小ぶりのサイズである。川の字をイメージすればよいかもしれない。

構造的に要（かなめ）になるのがもともと両棟のあいだを南北に走っていた自立壁である。この壁から左右に何本か鉄骨の梁を出し、さらにそれらから床を吊るような仕組みだという。ギャラリーの中ではこの壁の上端を細め、そこに間接照明を仕込んで、壁と天井との繋がりを目立たなくしているが、構造上は必須の繋がりなのだ。

内部では上に行くにつれて狭まる2階↔3階の階段が設計の鍵だと思われる。設備（階段やスロープなど）を積極的にデザイン化して前面に押し出すこと、そして、そのデザインとして矩形に斜線を差し込むことは、安藤建築でよく行われる手法である。角度や広狭の比率などは非常に計算されているようだ。

ANDO GALLERYは高度にデザインされた建物であるとともに、もちろん、物を展示し、見せるための容器である。最後に、この展示について触れておこう。このギャラリーでは安藤氏の建築模型、映像、図面、説明パネルなどを並べ、彼の建築を幅広く紹介する。資料のうち当館に関係する2、3点は当館が開館した2002年に安藤氏から寄贈されたが、他は安藤氏側の所蔵のものを美術館が預かる仕組みをとっている。無料ゾーンなので、だれでも自由に展示と施設を見学することが可能である。

展示自体は安藤氏の建築研究所のスタッフが計画し、実施した。誰が展示主体になるかについては、磯崎新氏の建築模型の寄託を受けた大分市の前例も参考になった。アートプラザ大分（旧・大分県立大分図書館　設計：磯崎新）での展示は長年磯崎新アトリエのスタッフが行っていたという（現在は事情が変わったが）。アートプラザ大分同様、建築専門の学芸員がいない当館もそうならざるをえないし、安藤氏の意向をダイレクトに反映させるには、彼の建築研究所のスタッフが行うのがスムーズである。もちろん、当館との緊密な連携が欠かせないのはいうまでもないが。スタートを飾る展示は、兵庫／復興、原点／仕事、最新プロジェクトの3つの章の下に企画されたが、今後、展示替えによって内容が変わっていくだろう。

なお、安藤氏の文章にもあるように、長年、展示室5（いわゆる彫刻室）の半ばを占めていた「震災復興のプロセスを紹介するコーナー展示」がこのギャラリーの展示に吸収されたので、昨年度のコレクション展（旧称「県美プレミアム」）の第2期から部屋全体が彫刻室に戻っている。

（でばら・ひとし／当館学芸員）