



ARTRAMBLE

学芸員の視点1 20

南仏の画家たち

— モンディセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの

— 小野尚子

学芸員の視点2 46

選ばない女のチャンネル

— 入江早耶による愛のラビリンス

— 橋本こずえ

ショート・エッセイ 6

デュシャンの「小さな美術館」

— 河田亜也子

トピックス 7

「塩売りのトランク」関連事業

「ゴッホ展」関連事業

特別展解説員の活動

美術館の周縁 8

民族芸術学会第154回研究例会

— 岡本弘毅

コレクションから

薄いピンク色が施された部分は、同じ頃に描かれた構図の類似する素描を参照すると、複数の人間の塊と考えられます。人物像の周りは、囲むように塗り込められています。漆喰の壁のように厚い白い背景、そのざらつきのある絵肌と、人物部分の平坦さの対比が特徴的です。また人々が一塊となって抽象的な形態を成す点は、後年（1970年代以降）の作品を予告しています。

大阪生まれの画家・小林二郎は、1956年、河野芳夫、久保晃、片山昭弘とともに制作者集団「極」を結成しました。このグループが目指したのは、戦後まも

ない社会が抱える矛盾や、抑圧されながらも自立しよう

とする人間を描くことでした。「具体美術協会」（1954

年結成）と同時代でありながら、異なる文脈をもつ彼らの作品は、1950年代の関西で展開された豊かな美術活動の一端を示すものです。

この時期の小林の作品には、苦悩や叫び、剥脱といった題名がつけられています。それに対して《生》は、タイトルとあいまって、生きる希望を感じさせます。

（鈴木慈子／当館学芸員）



小林二郎 (1926-2010)

《生》

1956年

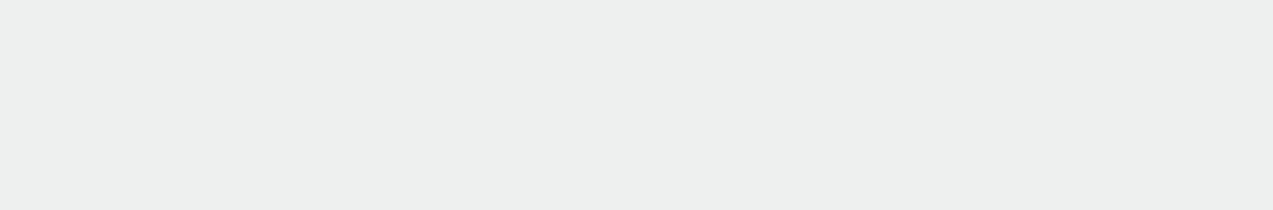
油彩・布

80.2×65.3cm

平成30年度小林勝子氏寄贈

南仏の画家たち ーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの

小野尚子



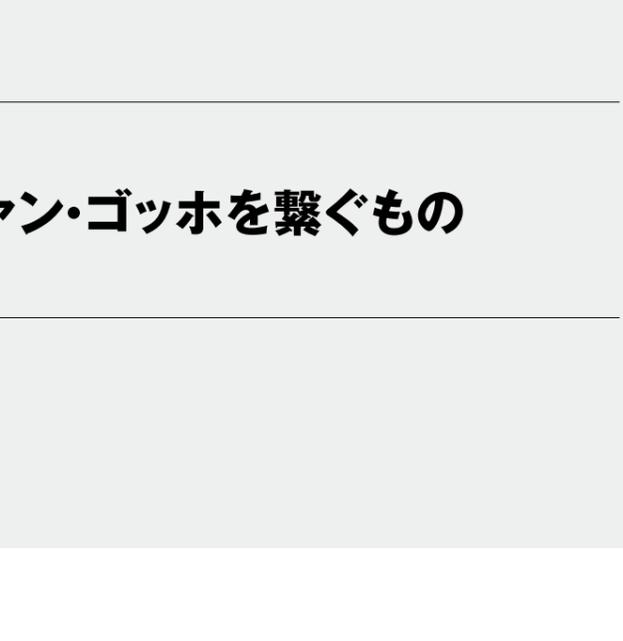
会場風景(モンティセリの作品たち)

南仏の画家たちーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの

アドルフ・モンティセリ (1824マルセイユー1886マルセイユ)、ポール・セザンヌ (1839エクス＝アン＝プロヴァンスー1906エクス＝アン＝プロヴァンス)、そしてフィンセント・ファン・ゴッホ (1853フロート・ズンデルトー1890オーヴェール＝シュル＝オワーズ)。19世紀後半から20世紀初頭にかけて活動し印象派との関係が深いこの3人の画家は、共通してよく「孤高」や「異色」といった言葉で形容される。彼らはみな組織やグループから距離を置き、また芸術の中心地パリからも離れた場所で独自のスタイルを追求したからだ。しかもその場所は揃ってプロヴァンスだった。ただこの点においては、モンティセリとセザンヌは生まれ故郷に落ち着いただけなのだから、むしろ縁もゆかりもないアルルに赴いたファン・ゴッホが「異色」と言えよう。しかし、彼にも南フランスを新たな創作の地に選んだ理由があったはずだ。それは、なぜかここを理想郷のように思っていた日本に重ね合わせたからであり、さらには、尊敬するモンティセリと同じ環境に身を置きたいという気持ちもあったからだろう。少なくとも、色彩とデッサンに取り組む対象という点でふたりと同じぐらいこの地方が好きだという気持ちを持っていた¹。こうして緩やかな枠組みで繋がっているこの3人の作品が今回の展覧会で揃ったことは個人的にとても嬉しく、当初は同じ空間に展示しようと計画していた。結局、セザンヌは印象派の作家たちと一緒に見せることになったが、モンティセリの余韻が残るままセザンヌへと続く流れだけはどうしても残したかった。

▲ 小野尚子「南仏の画家たちーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの」

それぞれひと回り以上年齢が離れているこの3人は、互いに異なった関係性を持っている。まずはファン・ゴッホとモンティセリだが、ここはファン・ゴッホが一方向的に相手を賞賛し、さらに技法上の影響を受けたという関わりに尽きる。ファン・ゴッホはパリに出て初めてモンティセリの作品を目にした。この画家を専門的に扱っていた画商ドラルベイレットを訪れており、また弟のテオも作品を所有していた²。洗練された趣味をもち、論理的で、色の調和のために緻密な計算を行っていたモンティセリに感銘を受けたファン・ゴッホは、彼をドラクロワから続く色彩家であるとし、そして自分はそれを継ぐ者であると自任した。まるで周囲の空気に溶け込んでいくように事物を表すモンティセリの作品は、暗い色から明るい色へと盛り上げるように重ねた絵の具と荒い筆使いが魅力だが、ファン・ゴッホはむしろその濃密なマチエールや動きにこそ影響を受けているように思える。



モンティセリの絵を、今回の展覧会で初めて目にした方も多いのではないだろうか。日本ではあまり知られていないこの画家は、計測士の家に生まれるも、幼少時は農家に預けられたことから自然を駆け巡って育ったという³。幼い頃より描くことを得意とし、地元のデッサン学校に通った後、1846年から約1年パリでロマン派の画家ポール・ドラローシュに師事した。またこの間に、レンブラントやヴェネチア派、ドラクロワ、バルビゾン派の作品と出会っている。その後マルセイユに戻ると、当時のロココ・リバイバルを受けて、森の中で狩や宴に興ずる貴族の姿を捉えた雅宴画を描くようになり、画家として身を立てた。故郷を拠点としながら度々パリにも滞在し、仲の良かったディアズ・ド・ラ・ペーニャと過ごしたり、また後の印象派と呼ばれる画家たちとも知り合ったりしていたようだ。しかし、1870年に起きた普仏戦争を機にパリを離れてからは、故郷を出ることなく自分の絵を描き続けた。亡くなるまでの約15年間に、雅宴画を中心に2000点の油彩画を描いたというのだから、驚くほどの創造力である。モンティセリが1886年の6月に亡くなった時、ファン・ゴッホはちょうど同年の2月にパリに出てきたばかりであったことから、ふたりが直接会う機会はなかった。今回の出品作にはテオが所有していたものと同じ主題の《陶器壺の花》が含まれており、それと向かい合う形でファン・ゴッホの《花瓶の花》を展示した。ファン・ゴッホは、パリに着いて数か月間は色調の練習のためによく花を描いていたが、傍らに置いたモンティセリの絵を見ながらその色使いを研究したかもしれないと考えると、花の色ひとつにも彼の意図が現れているかのようだ。

一方のモンティセリとセザンヌはというと、直接会っている。1860年頃に知り合ったと考えられている彼らは、1878年と1883年に再会すると、マルセイユ周辺の町や自然の中に出かけ、ともに制作した。今回出品されている《ガナゴビーの岩の上の樹木》はこの頃に描かれたものだが、プロヴァンスに特徴的な石灰質質の地面を表すように白くごつごつとした山肌を歩く(恐らく)男性が描かれている。彼は何か道具のようなものを持っており、これが、画材を持ち歩くセザンヌだったらと想像するのも楽しい。この頃は、セザンヌも拠点をパリからエクスに移っていた時期だったことから、ふたりの境遇には似たものがあったが、しかしそれぞれ異なる作風を追究していた画家どうしが絵についてどのような会話を交わしていたのだろうか。私たちがその内容を知る術は、恐らく残されていないだろう。



会場風景(モンティセリの作品たち)

南仏の画家たちーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの

ファン・ゴッホとセザンヌの関係にはどこかもどかしいものがある。ファン・ゴッホがパリに着いたのは1886年の2月だが、この頃セザンヌはプロヴァンスにいて、1888年まで故郷を拠点にサント＝ヴィクトワール山をはじめとした南仏の風景を描いていた。そして、ファン・ゴッホがアルルに向かったのは1888年の2月だが、一方のセザンヌは同年の夏頃からパリにも頻繁に訪れるようになり、生活の中心は徐々にパリに戻っていった。このように、ふたりはいつもすれ違っている。ファン・ゴッホはもちろんセザンヌの作品を見ており、セザンヌの同郷の友人だったエミール・ゾラが彼をモデルにした小説『作品』を読んでいる。また、サン＝レミ滞在時にブリュッセルで開催された「レ・ヴァン展」には、セザンヌとともに出品している。しかし、ファン・ゴッホが弟や友人へ送った手紙を読む限りではセザンヌと直接会ったことがあったのか、または何らかの交流があったのかは分からない。ただ、全体を通して多くはないセザンヌへの言及の中で、ファン・ゴッホが彼の作風や作品を意識しているように思われる箇所はいくつかある。ここでは、1888年の6月12日か13日に書かれたテオ宛の手紙で、ポルティエの画廊で見たセザンヌの《収穫》(1877年頃、個人蔵)がプロヴァンスの荒涼とした一面を力強く描き出していると評価していることを挙げておきたい⁴。なぜなら、この頃はちょうどファン・ゴッホが本展の出品作《麦畑》など収穫期の麦畑の様子を何枚も描いていた時期にあたり、最終的には《収穫》(1888年、ファン・ゴッホ美術館(フィンセント・ファン・ゴッホ財団)蔵)と《プロヴァンスの積み藁》(1888年、クレラー＝ミュラー美術館蔵)に仕上げているからだ。そうであるにも関わらず、自分の筆はセザンヌとは異なることを強調している点は興味深い⁵。その存在を意識せざるを得ないながらも、モンティセリに向けたのとは明らかに異なる眼差しをセザンヌに対して向けていたのだろう。

▲ 小野尚子「南仏の画家たちーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの」

ところで、モンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホをそれぞれ繋ぐふたりの人物にも、本展では出会うことができる。ひとりには、カミュー・ピサロだ。彼はまずセザンヌと親しくなっており、1872年にピサロがポントワーズに移るとセザンヌもまた同地に赴いてともに制作している。この時期を境に、セザンヌは印象派の手法を取り入れた明るい色彩と構造的な画面づくりという新たな段階へ進んだ。一方のファン・ゴッホとは、ピサロはパリで知り合っており、印象派の技法や画家による共同体の設立などについて議論を重ねたようだ。彼はファン・ゴッホにもまたセザンヌに対してと同様に重要な学びを与えたことだろう。そし

南仏の画家たちーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの

てその後、ファン・ゴッホの晩年を見守ったポール・ガシェ博士を引き合わせている。この精神科医は、実はセザンヌ、そしてモンティセリとも関係の深い人物だった。フランス北部に生まれたガシェ博士は、20歳の時に医者を目指してパリに出ると、1858年、30歳になる頃にモンペリエで博士号を取得した。そこからパリに戻る道中マルセイユに立ち寄り、すでに活躍していたモンティセリを訪ねたことをきっかけにふたりの交流が始まったという。その後オーヴェールに落ちつくと、ガシェ博士はさらに他の芸術家たちとのネットワークを広げていった。例えばピサロとは、1870年代の初めに彼のこどもの病をきっかけに付き合いはじめ、診療料の代わりに絵を受け取っていたようだ⁶。そして、マネ、モネ、ルノワール、ギヨマン、ベルナルなどとも知り合うと、多くの印象派の作品を収集していった。上述したように、ポントワーズにピサロを訪ねてきたセザンヌもこうして早い時期からガシェ博士に出会っている。セザンヌがオーヴェールに滞在してこの村の風景を描いた十数年後に、ファン・ゴッホが同じ場所で過ごすことになるのも、こうして見ると縁に導かれた結果のようだ。彼はこの地で、本展の出品作以外に少なくとも2点のガシェ博士の肖像を油彩で描き、さらにセザンヌ同様、博士の家の庭や周囲の村の風景も描いた。もしかしたら、ガシェ博士からセザンヌの滞在中やモンティセリについての話を聞いていたかもしれないと、また楽しく想像が巡るのである。

▲ 小野尚子「南仏の画家たちーモンティセリ、セザンヌ、ファン・ゴッホを繋ぐもの」

それぞれひと回り以上年齢が離れているこの3人は、互いに異なった関係性を持っている。まずはファン・ゴッホとモンティセリだが、ここはファン・ゴッホが一方向的に相手を賞賛し、さらに技法上の影響を受けたという関わりに尽きる。ファン・ゴッホはパリに出て初めてモンティセリの作品を目にした。この画家を専門的に扱っていた画商ドラルベイレットを訪れており、また弟のテオも作品を所有していた²。洗練された趣味をもち、論理的で、色の調和のために緻密な計算を行っていたモンティセリに感銘を受けたファン・ゴッホは、彼をドラクロワから続く色彩家であるとし、そして自分はそれを継ぐ者であると自任した。まるで周囲の空気に溶け込んでいくように事物を表すモンティセリの作品は、暗い色から明るい色へと盛り上げるように重ねた絵の具と荒い筆使いが魅力だが、ファン・ゴッホはむしろその濃密なマチエールや動きにこそ影響を受けているように思える。

¹ 1888年7月17日、20日、エミール・ベルナルへの手紙より(ファン・ゴッホ美術館公開のデータベース (http://vangoghletters.org/vg/letters.html) による書簡番号: 643)
² テオの死後、財産目録の中には5枚のモンティセリが含まれていた。(クリス・ストルウェイク、ハン・フェーネンボス「テオ・ファン・ゴッホとヨー・ファン・ゴッホ＝ボンゲルの会計簿」、園府寺司監修『ゴッホ展』図録、北海道新聞社、2002年、49-50頁。)
³ モンティセリについては、次の本が日本語で詳しい。石橋財団ブリヂストン美術館編『特集展示モンティセリー谷本滋朗氏コレクションより』、石橋財団ブリヂストン美術館、1995年、モンティセリ友の会 谷本滋朗編『モンティセリ』、株式会社谷本、1991年。
⁴ 書簡番号: 624参照
⁵ 1888年6月27日(書簡番号: 633) および同年の7月17から20日(書簡番号: 643)のエミール・ベルナル宛の手紙参照
⁶ Anne DISTEL, "Gachet, Father and Son," Anne DISTEL and Susan Alyson STEIN, *Cézanne to Van Gogh : the collection of Doctor Gachet*, Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N.Abrams, c1999, p.6.

※「ゴッホ展」2020年1月25日～3月29日、当館企画展示室で開催。

選ばない女のチャンネル —入江早耶による愛のラビリス

橋本こずえ

兵庫県立美術館の近くに位置する3つの遺跡（東求女塚古墳、処女塚古墳、西求女塚古墳¹）には、一人の女性をめぐる二人の男性の争いの悲恋伝説がある。3つの古墳はこの土地の豪族のものと推定されており、物語は後世の人間によるフィクションだ。千沼壮士と菟原壮士が菟原処女に競って求婚するが、娘は自死してしまう。千沼壮士が彼女の後を追い、菟原壮士も死を選ぶという歌が奈良時代の万葉集に詠まれ、約2キロずつ離れた3つの古墳はこの三人のものというものだ。平安時代の大和物語の「生田川」において、さらに脚色が加えられた。二人の求婚者たちの顔かたち、人となり、愛情は甲乙付けがたく、娘はどうすることもできない。生田川の水鳥を先に射た男と結婚することにしたところ、一人は鳥の頭を射て、もう一人はその尾を当てた。娘が生きること絶望して生田川に身を投げると、一方の男は娘の足を、もう一方は手をとって、三人とも命を失う。

作者ははっきりとわからないが、能「求塚」もこの伝説から着想を得たものである。早春の野で若菜摘みをする女たちと僧が出会う。女の一人が僧を求塚に案内し、二人の男に求婚され、決断できずに死を選んだ菟名日処女の伝説を語る。娘の葬られたこの塚の前で、二人の男は刺し違えて死んでしまう。そして、鴛鴦を射させ、男達の命を奪った罪によって、死んでなお苦しんでいる女が自分であると告げるのだ。川本喜八郎は謡曲「求塚」を人形アニメーション「火宅」²の原作として、永遠に苦しむ女の姿を描き出している。その後も、男女の三角関係の描かれた森鷗外による戯曲や三島由紀夫の小説に、菟原処女の題材が登場する。

入江早耶は、兵庫県立美術館で個展を開催するにあたり³、古墳の数の多い土地柄であることに着目し、美術館近隣の古墳とその伝説を調査した。入江版とも呼べる令和元年の菟原処女伝説では、二人の男の争いが奈良時代から1300年以上に渡って続いている。馬術、剣道、相撲、じゃんけん、ボウリング、スキー……。様々な競技の果てに、二人はEスポーツを始め、そこに女が参戦する。二人の男の一瞬の隙をついた女は勝利し、「私が勝ったんだから、二人とも私のものになりなさいよ。もうどちらかを選ぶなんてやめよ。」と笑顔で言うのだ。三人は円満を司るロマンス遺跡の三尊像となる。三人による幸せを求めるとする予想の斜め上に行く物語の展開に、展覧会を担当した筆者はもちろん、来場者たちは驚かされたことだろう。

入江が平和な結末の物語を制作している最中、あいちトリエンナーレ2019の「表現の不自由展・その後」の公開中止が世間を賑わせていた。美術作品の纏う政治性や補助金交付の正当性についての議論の陰に隠れてしまったが、あいちトリエンナーレの芸術監督津田大介による出品作家の男女比を同数にするという試みは、より評価されるべきものだっただろう。

兵庫県立美術館で毎年1度開催されている「注目作家紹介プログラム チャンネル」は、2019年に10回を迎えた。このシリーズ展で紹介する作家は「若手」には限定されておらず、展覧会開催時の年齢は30代から50代と幅広い。これまでのチャンネル展の出品作家は11名で以下の通り。

林勇氣（2011年2月18日～3月19日開催）

イチハラヒロコ・大西伸明（2011年10月1日～11月23日開催）

河合晋平（2012年11月27日～12月24日開催）

小林且典（2013年11月2日～12月1日開催）

木藤純子（2014年12月6日～12月22日開催）

国谷隆志（2015年10月29日～11月29日開催）

高橋耕平（2016年10月15日～11月20日開催）

井上涼（2017年8月26日～9月24日開催）

和田淳（2018年11月3日～12月2日開催）

入江早耶（2019年11月23日～12月22日開催）

出品作家の特徴として、絵画作品のみを表現の手段とするのではなく、映像や立体作品を制作する作家が中心であるが、その使用するメディアは単一ではないため、カテゴリー分けは困難である。しかし、ホワイトキューブではないアトリエ1という制作スペースや美術館全体が展示会場の候補となることから、場所への介入やインスタレーションを得意とする作家を選定してきた学芸員の意図が窺える。

これまでのチャンネル展出品作家の男女比は8:3。鑑賞者から見えづらい部分であるが、毎年変わる担当学芸員の男女比は4:6である。ウェブ版美術手帖の「統計データから見る日本美術界のジェンダーアンバランス。シリーズ:ジェンダーフリーは可能か? (1)」⁴では津田芸術監督の作家選定理由の根拠を裏付ける、美術館等の施設での男女比が掲載されている。調査対象館において、その館長と収蔵作家の男性比率は著しく高い。一方、学芸員の女性比率は高く、総務課職員の男女比は均等に近いという統計結果だ。津田は、女性作家選定



純真遺跡～愛のラビリス～ 2019年
段ボール、消しゴムのカス、樹脂、音（竹内まりや/けんかをやめて オルゴール ver.）



部分

について、彼女たちに下駄を履かせるのではなく、展覧会の質は担保されると述べた。そして、男女比率均等を目指した理由について、2018年の大学医学部入試の女性差別問題や世界的に広がる「#MeToo」運動の高まりが背景にあったという⁵。世界経済フォーラム（WEF）による2018年度「ジェンダー・ギャップ指数」における日本の「調査対象149ヶ国中110位」という数値は、現状を映し出している。美術館においてのジェンダー・ギャップに意識的になることは重要だろう。

一方で、医学部入試問題では、性別のほか浪人生への差別があったとされている。ここで下駄を履いたのは、もちろん女性ではない。しかし、どうやらすべての男性が下駄を履くことができるのではないようだ。イギリス人作家グレイソン・ベリーは、男性自身もまた「強く、正しく」あるべき「男らしさ」の被害者であるという。トランスヴェスタイト（異性装者）である彼は、男性性を疑い、その裏返しの暴力や抑圧や「男らしさ」を達成できないことの羞恥を指摘する⁶。「公共空間におけるハラスメント行為の実態調査」⁷によると、ハラスメント経験のある回答者は男性の約3割、女性の7割であった。性的な項目の被害者として女性の比率はかなり高いものの、男女ともに同程度の暴力的な被害に逢うという調査結果である。ジェンダー・ギャップを扱うとき、単純な性別間に生じる差異のみに目を向けるのは危険なことだろう。

入江早耶は、決してフェミニズムの志向を扱う作家ではない。これまで、素材や物事の本質を見極め、新たなかたちを造り出してきた。同時代の現象はごく自然に彼女の作品の中に立ち現れてくるのではないだろうか。自身を勝ち取るために争う男達の勝負に参加する能動的な女性の姿は、現在の風潮をよく表している。

菟原処女は二人の男たちに選ばれ、求められ、諍いの対象となってきた。選ぶことのできる者は、選ばれる者よりいつも優位に立つ。伝説の中で、娘は二人の男を選ぶことはできなかったが、それはむしろ、奥床しい女性であることを象徴しているのだろう。処女が片方の男性を選ぶことができた途端、関係性は逆転し、二人の男達より力を持ってしまうのだ。現代の菟原処女はすべての人の願いを聞く千本の手で、男たちの争いを受け止め、両方を選んだ。もしくは、どちらの男性も選ばなかったのかもしれない。

入江による現代版菟原処女では、リオのカーニバルのようにグラマラスでカラフルな、はたまた美少女戦士のような衣装を身に付けた女性が不敵な笑みを

浮かべている。会場では「けんかをやめて」オルゴールバージョンが、鑑賞者を優しく包んだ。聞こえてこない歌詞の中では、二人の男を弄んだ乙女心が語られている。作品鑑賞の解釈は自由である。モノガミーに疑問を抱いてもいい。それぞれの関係性は互いに歩み寄って構築していくしかない。展覧会は、ホワイエ、アトリエ1、美術情報センター、コインロッカーに設置された作品を、スタンプを集めながら回る仕組みとした。会期中には、広い美術館の中を会場マップ片手に探検する鑑賞者の姿があった。

本論では、現在のジェンダーを取り巻く状況とチャンネル展について述べたが、当然ながら、チャンネル展の作家の男女比を同数とすることが目的ではない。様々な作家たちを紹介するチャンネル展が、現在を読み解く鍵となり、一人でも多くの人に現代の美術を楽しむ機会としていただければ幸いである。チャンネル展のこれからの展開にぜひご期待いただきたい。

（はしもと・こずえ／当館学芸員）



形象八形 2017年 絵、消しゴムのカス 撮影:高嶋清俊(本ページすべて)

1 処女塚古墳と西求女塚古墳は三世紀後半、東求女塚古墳は四世紀初頭に築造された。処女塚古墳は1922年、西求女塚古墳は2005年に国指定記念物（史跡）となり、発掘調査後、現在は公園として管理されている。
2 火宅とは苦惱の多い現世を例える言葉であるが、「求塚」では、具体的に火に包まれて苦しめられている住まいという意味を持つ。（金子直樹「能鑑賞二百六十一番 現行謡曲解題」淡交社、2018年）
3 「注目作家紹介プログラム チャンネル10 入江早耶展 純真遺跡～愛のラビリス～」は兵庫県立美術館で2019年11月23日から12月22日まで開催された。
4 <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s21/19922>
5 2019年5月17日朝日新聞朝刊「美術界の不均衡に一石 芸術祭参加の作家 男女半々に」
6 グレイソン・ベリー「男らしさの終焉」フィルム・アート社、2019年
7 #WeTooJAPAN ホームページに掲載 <https://we-too.jp/>

デュシャンの「小さな美術館」

河田亜也子

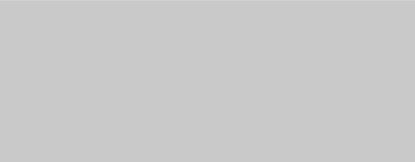


会場風景

ショート・エッセイ
マルセル・デュシャンの代表作のひとつ、《トランクの中の箱》は、彼自身の主要作品のミニチュアや写真複製等で構成されている。それ自体も作品の一部を成す「箱」に全ての構成要素を収納することが可能で、デュシャン芸術が凝縮した「持ち運びできる小さな美術館」（デュシャンによる言葉）となっている。その構成要素のひとつひとつが公共の場で提示される機会はこれまであまりなかったのだが、2019年度コレクション展第Ⅲ期の小企画として、この作品を構成する全ての要素を展開して展示することを試みた。

このような展開展示を思い立ったきっかけは、当館が滋賀県立近代美術館から本作を含む数点の所蔵作品を預かりしたことである。こんな好機はそうそうないので、「トランクに入っている品々をくまなく調査したい」と、筆者は秘かに野望を膨らませていた。そして、同じように展開して全てを目にしたいと切望する方は他にもいるだろうという考えのもと、また、それはデュシャン自身の「持ち運びできる小さな美術館」という言葉をそのまま体現するものになりうるという思いもあり、本展を開催するに至った。所蔵者の滋賀県立近代美術館には、このような特殊な展示方法をご快諾いただいたこと、この場を借りて感謝申し上げたい。

さて、実際に調査して、或いは展開展示してどうだったかということについて述べたい。まず、デュシャンが「美術」や「美術館」という制度を相当意識して本作を作っているということは端々から感じられた。それを物語る主要なものとして、各要素に添えて貼られたラベルを挙げるができる。このラベルには、複製の元になった各作品の作品名、技法・材質、寸法、制作年、所蔵者等が記されているが、それは明らかに、美術館などの展覧会で慣習的に作品に添えられるキャプションを模している。今回、このラベルの内容を鑑賞者とも共有するため、日本語に訳出して「キャプション」のようにそれぞれの展示ケースに掲出した。



【図版1】《トランクの中の箱》(部分)(要素「ふたつの裸体:ひとつはたくましく、ひとつはすばやい」と「急速な裸体たちに横切られる王と女王」)



【図版2】《トランクの中の箱》(部分)(要素「急速な裸体たちに横切られる王と女王」&「ボクシングの試合」)※図版1と2は裏表

また、《大ガラス》やレディ・メイド等、誰もが野心的と認めるようなデュシャンの代表作やその関連作品だけでなく、セザンヌ風の油彩画やフォーヴィスム風に描いた油彩画等、初期の油彩作品の複製を多く構成要素としている点も興味深い。デュシャン自身、これらの作品を自身の重要作と考えていたということもできるだろうが、考えようによっては、これも美術館の個展でよくある、初期作品からの作風の展開を追う手法を模しているということもできるのではないだろうか。

そして、このように「美術館」的な制度をふんだんに仕込んでいるにもかかわらず、この作品が一人で「持ち運びできる」ほど小さく、素材も紙など頑丈とはいえないもので作られている点が、美術館というものへのデュシャンの態度を明に暗に物語っていてまた面白い。デュシャン特有の軽やかさが、作品全体を覆っているようである。

箱本体の展開部に関しては、これまでの展覧会でもその要素を全て見せる展示方法が多くとられてきたが、今回、特にシート状の要素を全て展開したことの意味は大きかったと考えている。デュシャンが本作の要素の配置によって自作に注釈を加えているのではないかという指摘が、これまで特に箱本体の展開部についてされてきた¹⁾。今回全てを展開して、シート状の部分についてもデュシャン自身が自作を空間的に「編集」しようとする意図が感じられた。レディ・メイドの様々なバリエーションを集めた一葉や、《大ガラス》下部の独身者の領域の要素を集めた一葉など、そのテーマが分かりやすいものもあるが、中にはなぜこれらの要素が一葉にまとめられているのか、直ちに判然としないものもあった。

例えば、チェスの駒とその運動をキュビズム風に表した《急速な裸体たちに囲まれる王と女王》のための準備作品3つと、《大ガラス》の一要素とすることを念頭に描かれた図式的な《ボクシングの試合》という、全く作風の異なる作品群がまとめられた一葉(図版1、2)。作風の面からは繋がりがよく分からないこれらの作品も、一葉にまとめられることで「運動」(キュビズム的／図式的)や「ゲームの対決」(チェス／ボクシング／男女)といった共通点を意識するようになる。このように、一見繋がりがなさそうな要素同士の関係を想像することができるのも本作の楽しみである(最終的に繋がりがよくわからないものもある)。

複製の集合体であると同時にオリジナル作品でもある本作は、大量生産と機械時代の芸術作品のあり方を根本から問うた、デュシャンの姿勢の結晶であるといえる。我々鑑賞者は心してこの作品と向き合い、その隅々まで楽しみつくすことが肝要ではないだろうか。

(かわだ・あやこ／当館学芸員)

1) 例えば、カルヴィン・トムキンス「マルセル・デュシャン」(木下哲夫訳、みすず書房、2002年)など

「塩売りのトランク」関連事業

コレクション展Ⅲ小企画「塩売りのトランク」の関連事業として、デュシャン研究の第一人者である平芳幸浩氏(京都工芸繊維大学准教授)の講演会、「デュシャンと箱と美術館」を開催しました(2019年12月に予定していたものを延期して、2020年2月23日(日)にレクチャールームにて開催)。

本展の出品作《トランクの中の箱》でデュシャンが自作を複製して箱詰めにした理由や、デュシャンにとって「箱」がいかなる意味を持っていたのかとい

った、本作品の核心に迫るお話をいただきました。また、

アレンズバーグコレクションが寄贈されたフィラデルフィア美術館において、デュシャンが自作の展示をコントロールしていたという事実に触れ、同館のデュシャン作品の展示室は、いわば「移動しない《トランクの中の箱》」である(《トランクの中の箱》が「持ち運びできる小さな美術館」であるのに対し)という鮮やかな解釈を提示され、改めてデュシャン作品とその活動について研究・解釈することの妙味に触れる貴重な機会となりました。



ご講演中の平芳氏

この他、12月14日(土)と1月18日(土)に学芸員によるギャラリートークを開催しました。

(河田亜也子／当館学芸員)

「ゴッホ展」関連事業

「ゴッホ展」では、記念講演会を二回開催しました。まずは、展覧会開幕翌日の1月26日(日)に、大阪大学教授で日本におけるファン・ゴッホ研究の第一人者、園府寺司氏にご登壇いただきました。はじめに本展の重要なテーマのひとつであるファン・ゴッホとハーグ派の画家たちとの交流についてお話しがあった後、話題は《糸杉》へ。南仏に生えている実際の糸杉の写真や、ファン・ゴッホが描いた他の糸杉の絵のスライドも見せていただきました。サン＝レミ時代に取り組んだ糸杉のモチーフは、アルルで愛やユートピアの象徴として描いたひまわりに代わるものだそうですが、では何を意味するかは諸説あるとのこと。本展の内容を深く掘り下げた、90分があっという間に過ぎた講演会でした。また、小説家原田マハ氏の講演会も急速2月16日(日)に開催しました。ファン・ゴッホ兄弟と林忠正の関係をテーマにしたご著書『たゆたえども沈まず』も有名な原田氏には、ファン・ゴッホの画業について丁寧に、わかりやすくお話しいただきました。最後には取材のために訪れた現地を捉えた貴重な写真の紹介もあり、ファン・ゴッホが見た南仏の光や風を感



園府寺氏とファン・ゴッホの描いた糸杉の絵たち



講演会の原田氏

じることができるかのようでした。

本展では、その他にファン・ゴッホをテーマにした映画上映や学芸員、またミュージアムボランティアによる解説会なども実施しました。

(小野尚子／当館学芸員)

特別展解説員の活動

2019年8月から特別展等解説員が着任し、特別展の学校団体鑑賞の新しいプログラムがはじまりました。これまで特別展の学校団体鑑賞は、会場の混雑等により実施が難しい状況がありましたが、1校辺りの受け入れ人数に上限を設け、人が少ない朝の時間帯に来場してもらうことで、会場での解説を可能にしました。また、レクチャーや鑑賞ガイドによる特別展の学校団体鑑賞はすでに行われていましたが、このようなツールを積極的に活用した解説の可能性を探りました。

日本の戦後の前衛美術が一堂に会した山村コレクション展では、ギャラリートークを行い、これまでの美術に見られなかった革新的な表現について考えてもらいました。自由鑑賞では作品のスケールの大きさを体感することができました。

ガンダムシリーズで知られる富野監督初の回顧展である富野由悠季の世界展では、アニメのできるまでをフローチャートで示した鑑賞ガイドを活用することで、絵コンテやセル画などの、普段は見られないアニメ制作の裏側を知るよい機会になりました。

混雑が予想されていたゴッホ展では、上記の通り時間帯を工夫し、ツアー形式で作風の変化をたどることができました。作品を目の前にした解説ならではの、ゴッホの筆づかみや色彩を感じ取ってもらいました。

このプログラムは昨年からはじまり、まだ試行段階ではありますが、今後修正を加えながら取り組んでいきたいと思ひます。

(数田淳子／当館特別展等解説員)



ゴッホ展会場での活動の様子

●——編集後記

●今年度最終号をお届けします。チャンネル展、コレクション展小企画と小規模ながら独自の企画と、ゴッホ展&「怖い絵」展という人気の大型展の関連記事が並び、いかにも当館らしいラインナップとなりました。

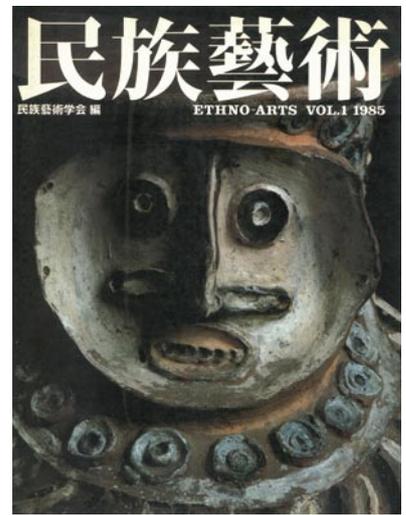
●本誌バックナンバーを当館ホームページでもご覧いただけることをご存じでしょうか(トップページ→美術情報センター→当館出版物)。「怖い絵」展は勿論、チャンネル展も毎回記事あり。この機会にぜひ覗いてみてください。(江上)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.66

2020年3月25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
(江上)

民族藝術学会第154回研究例会

岡本弘毅



民族藝術学会誌「民族藝術」創刊号表紙

美術館の周縁

我々学芸員が日頃の調査研究の成果を発表する場として展覧会を活用することは言うまでもないが、期間限定で単発的に開催される特別展の場合、準備時間が足りないなどの理由から展示や図録に調査研究を反映しきれないことも多い。あるいは、展覧会がオープンした後になってから新たな知見が得られる場合も考えられる。そのような余剰的あるいは継続的な調査研究の受け皿のひとつに、美術史学会や美学会といった学会での発表がある。今あげた二つの学会は、いずれも1949年設立という伝統と権威を有し、加入している美術館学芸員も全国的に大勢いると思われるが、当欄では第三の学会として民族藝術学会を紹介したい。

民族藝術学会は、1984年、当時大阪大学文学部美学科教授であった木村重信氏を中心に設立された芸術系の学会である。学会誌『民族藝術』創刊号での、国立民族学博物館（民博）の初代館長・梅棹忠夫氏との対談によれば、1980年から民博の内部で発生した共同研究会を母体とし、細分化された研究グループを統合させて成立したという*。この対談で両氏は、学会に必要な理念として「芸術概念の拡張と価値相対主義」を挙げ、「全人類の巨大なる芸術的遺伝子プール」を目標に掲げている。

美術に関連した学会がすでに存在していたにも関わらず、あえて新たな学会が必要とされたのは、これらの実現が従来の学会活動では制約があったからであろうか。詳細は不明だが、こうした経緯で誕生した民族藝術学会は、大阪大学文学部内の事務局によって運営がなされ、継続的な発展を続けた。同会ホームページによれば、現在約1200人の会員を擁しており、総会・大会を年1回、大阪事務所で年4回、東京事務所で年3回の研究例会を実施し、学会誌を年1回、会報を年2回発行するなど、活発な活動を展開している。

去る2019年9月21日（土）、第154回研究例会が学会発祥の地というべき民博のセミナー室に於いて「異界」をテーマに開催された。この例会で筆者は、イギリスのロマン派時代に描かれた妖精画について、45分ほどの短い研究報告を行った。主に取り上げたのは、18世紀末から19世紀初頭にかけて活躍したヘンリー・フーズリと、およそ百年後に活動したチャールズ・シムズの作例だが、この二人は2017年に当館で開催した「怖い絵」展でフィーチャーした画家である。絵画鑑賞の初心者を中心とした同展では、基本的に時代性や地域性といった枠組みを取り払い、主題や表現についての言説を作品毎に提示する方法を取ったが、そうした中で美術史的な脈絡を感じさせる数少ない例外が、フーズリとシムズの作品であった。

今回の報告では、この二作家の作例を足掛かりに、19世紀イギリス絵画における妖精の主題の成立と展開について考察を加えようとしたが、あるいは一般的な西洋美術史学の範疇に収まるテーマであり、民族藝術学で取り上げる対象として違和感をもつ人もいるかもしれない。しかし、妖精というモチーフがイギリス固有の文化的土壌のなかで徐々に形成され、結果的に近代イギリスの絵画的表象として開花したという視点に立てば、この学会で扱うテーマとして不適切とも言い切れないだろうと考え、敢えて報告に踏み切った。準備不足ゆえに途中報告に留まってしまったのが残念だが、現・学会長の民博館長・吉田憲司氏、学会副会長の大阪大学教授・岡田裕成氏をはじめ、列席者の皆さんからは温かくも率直な意見を頂戴した。例えば、関東学院大学教授で英文学者の中村友紀氏からは、フーズリの典拠となったシェイクスピアのテキストについて有益な情報をご教示いただくなど、筆者としては大きな収穫の場となった。この場を借りてお礼申し上げたい。

また、この例会では、筆者とともに、大阪成蹊大学の糸曾賢志氏が「スタジオジブリ作品から読み解く異界と現実世界の相互関係」というテーマで発表された。日本固有の文化的発展を遂げたアニメーションもまた民族藝術学の射程圏内にあることが示された。さらに、民博で折しも開催中の特別展「驚異と怪異—想像界の生きものたち」を同展を企画した民博教授・山中由里子氏の解説とともに鑑賞する機会が例会のプログラムに含まれていた。こちらの展覧会でも、狭義の民族学的資料だけでなく現代日本のテレビゲームや漫画作品が取り上げられていたのが興味深かった。

このように、従来の人文科学の領域を横断する議論を自由に行うことができるのは、上述したような民族藝術学会の当初からの設立目的に由来する性質のゆえであろう。振り返れば、当館もまた初代館長として木村重信氏の指導を受けた美術館である。今後、多種多様なテーマによる展覧会を開催していくことになるだろうが、それぞれを一過性のイベントに終わらせず、「全人類の巨大なる芸術的遺伝子プール」という木村氏の目指した理想を心の片隅に置きながら活動を続けていきたいものである。

（おかもと・こうき／当館学芸員）

*梅棹忠夫・木村重信「対談—全人類の巨大なる芸術的遺伝子プールを目指して」、『民族藝術 vol.1』pp25-32、1985年、講談社