



〒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>

学芸員の視点1 26

2020年 コレクション展II

「視覚遊戯-美術と目の楽しいカンケイ」について

—— 小野尚子

学芸員の視点2 46

吉田博のスケッチ帖

—小企画「吉田博 播磨造船所 絵画群」に関連して—

—— 出原 均

ショート・エッセイ 6

県美の具体コレクション

—— 鈴木慈子

トピックス 7

2020年度のボランティア活動について

教育普及活動の再開

学芸員による解説会再開

美術館の周縁 9

鏡光《眼のある風景》についての補論

—— 出原 均

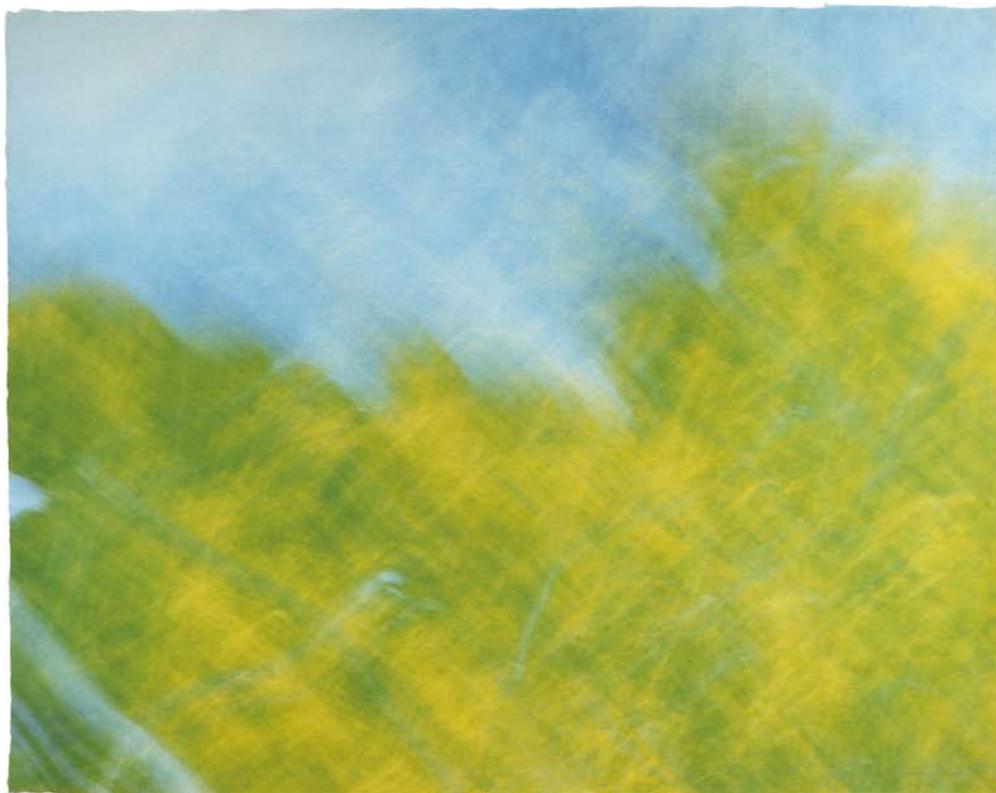
ARTRAMBLE

コレクションから

黄緑と水色の美しい色面の作品です。近づくと、印象派の画家が描いたような色の粒子が見えるのですが、遠ざかると、風に揺れる樹木の残像が目に残るでしょう。作者の秋岡美帆は、1982年に大阪府池田市で楠の大木に出会います。以後10年以上にわたって、この木を被写体として作品を制作しました。一日中楠のそばで過ごして、撮影することも少なくなかったといいます。時間帯によって、季節によって、変わり行く楠を見つめ、ゆっくりとしたシャッタースピードでその姿をとらえました。名付けられたタイトルのとおり、風にさやぐ枝葉の動きが、画面に光の筋を残しています。

撮影された画像は、NECO(New Enlarging Color Operation)と呼ばれる拡大作画機で和紙に定着されました。NECOは、コンピュータと連動したエアブラシで、通常は広告看板などに用いられるものです。色分解された画像は、色の粒として吹き付けられ、鮮やかに再現されています。秋岡がバリで滞在制作していた時期に楠は失われてしまいましたが、作者がこの樹と過ごした時間は、みずみずしく画面に定着され、そのときの光が今も降り注いでいるかのようです。

(橋本こずえ/当館学芸員)



秋岡美帆 (1952-2018)

《さやぎ》

1988(昭和63)年

NECOプリント・和紙

217.5×274.0cm

令和元年度秋岡ソノ氏寄贈

2020年 コレクション展Ⅱ 「視覚遊戯—美術と目の楽しいカンケイ」について

小野尚子

例年、コレクション展のⅡ期では、前年度に新しく収蔵した作品をお披露目している。今回は、2019年度新収品の一部を、見るという行為そのものをテーマにした4つの章のもと、既存のコレクションと交えて紹介した。展覧会の詳細については、プレスリリースやホームページ、解説パネル、鑑賞ガイドなどに載せた各種解説をご参照いただくとして、ここでは当館コレクションに照らし合わせた際の位置づけや、その展示作業についてなど、各新収品の背景により焦点をあててご紹介したい。

展覧会の第1章は「戯れのまなざし」として、作品の表面のつくりに着目した。さらに内容を三つの視点に分け、ひとつ目の〈見る手触り〉では、表面に凹凸があったりつるつとしていたり、触れるとどんな感じなのか興味をかきたてるような、多彩な表情の作品を集めた。ここで展示した8点のうち6点は白髪一雄、元永定正、松谷武判など具体美術協会の作家の手によるもので、オリジナリティを追求した彼らがそれぞれに挑んだ異色の素材や技法が並んだ。新収品としては、昨年度に当館で開催した「美術の中のかたち—手で見える造形」展に出品後、寄贈となった八田豊の一点が入る。この《流れ'97-08》は、幅が約3mと八田が長年つくり続けた「流れ」シリーズの中でも大きなサイズのものであり、使われている楮は国産で縦に割いた後もしっかりとした繊維を残すことから、作品の表情もおのずと強くなる。その画面は、手から伝わる感触のみを頼りに端から少しずつ埋めていった行為の蓄積を示すと同時に、激しく流れる川の水面にも、静まり返った森の奥深くのようにも見え、鑑賞者の想像力を刺激する。次の〈視界のゆらぎ〉では、表面が平らであるにも関わらず、まるで画面が盛り上がり上がり、動いたりして見えるような作品を紹介した。オプ・アートを代表するヴィクトル・ヴァザルリに加え、エドワード・ラッシャや山中嘉一など錯視の手法を取り入れた作家たちの手によるものである。そして最後の〈ひそやかな世界〉では、坂上チユキによる新収品2点を紹介した。当館は4年前に坂上による32点組の作品「博物誌」を収蔵しているが、今回の2点はそれより以前に制作されたものであり、画面を埋め尽くすイメージや「博物誌」にも通じる有機的な形態が描かれていることから、合わせて鑑賞することで作家の表現の奥深さや作風の変遷にも触れることができたのではないかと。ここでは、小さな点や細い線、微かな色彩で構成された坂上の繊細な作品に合わせて、自分をとりまく風景を扱った福岡道雄の彫刻とシュルレアリスム風で夢想的なイメージを連ねた瑛丸の版画を紹介した。

第2章「領域を越えて」では、絵画と写真の技法や性質の違いに焦点を当てた。ひとつめの視点〈写真と絵画〉では、カメラを使って対象を正確に写しとる写真と、手作業で描かれる一点ものとしての絵画というまったく異なる特性をともに取り入れた作品として、ジョルジュ・ルースや森村泰昌らに加え、新収蔵となった秋岡美帆の作品を紹介した。この《さやぎ》は、実は兵庫県立近代美術館時代に展示されたことがある。1973年から2000年まで、関西の現代美術の動向を紹介した企画展「アート・ナウ」の1988年の回にこの作品が出品されていたのだ。約20年の時を経て当館に戻ってきたことには、不思議な縁を感じずにいられない。この作品は、217.5×274cmという大きなサイズの和紙にNECOプリントの技法でイメージを刷ったものであり、支持体の繊細さ（紙は一度折れ目がつくると完全に元に戻すのは困難になる）とその大きさゆえに取り扱いが難しいことから、当館の紙の保存修復を専門とする横田学芸員が展示方法を考案した。ちょうど昨年の春から夏にかけて三重県立美術館で秋岡の個展が開催されており、そこにも足を運び調査をするなど、本作のために時間をかけて進めた準備についてもできることならひとつの記事にして紹介したいほどだが、紙面は限られているので泣く泣く要約して報告したい。まずは、丸めて収蔵されていた作品を、およそ一か月かけてゆっくり広げた。それでも残っていた癖には少し水分を含ませてから重石を乗せて伸ばす処置が行われた。悩ましかったのは、作品への介入を最小限に抑えつつ、より良い状態で見せるための展示方法についてである。例えば小さなピンを作品の隅に直に刺せば、すっきりと展示できるだろう。だが、紙に一度穴を開けると元の状態には戻せない上に、この作品は大きいため、2ヶ月以上の展示期間に自重によって穴が広がる恐れもあった。なお、収蔵した時点ですでにいくつか穴が空いていたので、秋岡はピンで直接壁に留めて展示していたと思われる。しかし美術館は作品の展示に並んで、その作品の状態を可能な限り変化させないよう保存し続けるという使命も負っている。結果として横田学芸員は、作品裏に和紙の薄片をつけ、その薄片にピンを刺す方法を選んだ。薄片は剥がすことの可能な糊で貼ってあるために原状回復も可能であり、また上から壁の色と同じテープで隠せば見た目もほぼ気にならなかった。本作を含む秋岡の新収品3点は、今後平らに伸ばした状態のまま大きな板に挟んで保管していくことになる。さて、展覧会に話を戻すと、第2章のふたつ目の視点〈二次元と三次元〉では、奥行きのある空間を平面に収めるという点で共通する、写真と絵画の特性に言及した作品を紹介した。ここに含まれている新収品は、木下佳通代の《'78-17》である。神戸生まれで「グ



第2章「領域を越えて」の展示風景 手前の作品が秋岡美帆による《さやぎ》



第3章「現れた力と運動」の展示風景 画面左側に、井田照一による6点組の版画が見える

学芸員の視点 1

ループ〈位〉とつながりの深い木下の作品は、当館ですすでに洋画・写真合わせて37点を収蔵しているが、今回は新たに本作ともう1点(今回は出品が叶わなかったパステル画)を迎えたことでさらにコレクションを充実させることになった。本作は、木下が1972年頃から取り組んだコンセプトチュアルな作品群に含まれるもので、線を描いた紙にあえてしわをつけたものを写真に撮り、その写真の上に新たな線が引かれている。写された線と描かれた線の対比を鮮やかに浮かび上がらせ、写真の再現性と平面性を同時に示唆する作品になっている。このコンセプトに通じるものとして斎藤智の作品を、また二次元・三次元を考えさせるものとして中路規夫や平田洋一の作品を合わせて展示した。

第3章「現れた力と運動」では重力や運動のような姿形の無いものは美術ではどのように取り入れられ、表されてきたのかをテーマにした。〈ベクトルのゆくえ〉で紹介した植松奎二はこのテーマに相応しく、重力や磁場など視覚的に捉えることのできない力の動きを提示するという試みを続けてきていることから、彼が手掛けた1970～80年代の仕事をもとめて紹介した。その次に展示した井田照一による6点組の版画もまた今回の新収品のひとつである。井田は版画制作の根源的な問題に取り組む中で作品タイトルに「Surface is the Between 表面はあいだである」という言葉をしばしば使っており、本作もその一例となる。版画を制作する際の、支持体・インク・版の間に生じる水平と垂直の力の関係に加え、タイトルにある「井戸の中のブルースワン 軌跡の経典 カルマの井戸」の言葉が示すように、人の背負う業にも言及している。当館はすでに23点の井田の作品を所蔵しており、その中から今回、井田のこのコンセプトに沿った作品を次の章の中ではあるが連続する形で展示したので、ふたつのテーマから井田の仕事に迫ることができたのではないだろうか。また〈力学〉では、衝撃や圧迫、衝突のように、力のかかったものが動くことによって起きる現象を表したり取り込んだりした作品として李禹煥や嶋本昭三を紹介した。

最後の第4章では基本にたち戻り、見るという行為に欠かせない「光」をテーマにした。透明なシートに絵を描いて影絵のようにして、イメージを印画紙に写すというフォトグラムの技法を使う三宅砂織や、フィルムやアクリルのように光を反射する素材を立体的に組み合わせることで視覚的な効果を生んだ晴濤襄治、光の彫刻に挑んだ山口勝弘のように、ひとくちに光といっても目のつけどころは様々である。ここで展示した新収品は、山口勝弘による1950年代から1970年代までの仕事を10点の版画で記録した

ものの一部だった。このポートフォリオには、「ヴィトリヌ」から「布張り彫刻」、ライトアート、近作のビデオまで含まれているが、今回はテーマに従って「ヴィトリヌ」シリーズとライトアートを扱った4点を展示した。当館がすでに所蔵していた「ヴィトリヌ」一点とライトアートの作品をともに展示することで、作品とそれを版画にした場合とを比較して見ることができた。当館には、今回は出品できなかった「布張り彫刻」もあるので、いずれ異なった形で紹介できる機会もあるのではないだろうか。

以上のように可能な限り新収品を展示するように努めたが、全体のテーマに合わなかったり、スペースの関係上、残念ながら出せなかった作品もある。そのうちの2点については、別に場を設けて「選りすぐり館蔵品」として紹介した。まず、関西近代洋画壇を牽引した小出楯重が夏の果物や野菜を瑞々しく描いた《卓上の蔬菜》は、〈卓上の表現〉というテーマで当館が所蔵する同様の主題の絵画・彫刻類とともに、また当館としては7点目の橋本関雪作品となる《(猪図)》は、描かれた猪にちなんで生き物をテーマにした絵画・版画とともに展示した。その他の新収品については、今後コレクション展でご紹介していくことになるだろうから、ぜひ楽しみにしていただきたい。

(おの・なおこ／当館学芸員)



第4章「光」の展示風景 山口勝弘の作品が並ぶ

※2020年コレクション展Ⅱは2020年10月10日から12月27日まで開催。

吉田博のスケッチ帖 —小企画「吉田博 播磨造船所 絵画群」に関連して—

出原 均

吉田博が播磨造船所の絵画群を制作した過程の究明には、残されたスケッチの分析が不可欠である。該当するのは、スケッチ帖(以後、画帖と表記)数冊と単葉のスケッチ(以後、単葉と表記)二百枚以上。筆者は後者を実見したが、今回取り上げる前者については、新型コロナウイルスの影響により調査の機会を失っている。写真データのみ分析は限界があるものの、現時点での考察にも意義はあると思うので、ここに報告しておきたい。

まず、画帖と単葉の関係については、展覧会リーフレットに記したように、それらに描かれた1944年の勤労動員学徒の入社時期の順番を参照すると、概ね画帖に描かれた学徒が先で、単葉の方が後である。広い工場内を動きながら描き留めるには、当然、便利な前者を先に使ったと考えられる。

ひとつひとつの画帖を分析する前に、吉田の画帖全般に見られる特徴を2つ指摘したい。分析に有効だと思われるからである。

ひとつは、描くべきものがその紙に収まらず、はみ出してしまう場合、吉田はその紙を少しずらし、後の紙にはみ出した部分を描く習慣があることである。後の紙には、はみ出したものと、それとは別の内容が同居するので、どちらが先に描かれたかが分かれば、画帖の流れの向きが判明する。画帖の中には表紙を欠いたり、天地が逆になったりして表裏が判然としないものがあるので、これはひとつの指標となる。

もうひとつの特徴は、画帖の右頁を主とすることである。克明な描写のスケッチなどは右頁に描かれることが多い。戦時中の物資不足を反映してか、左頁を余白にすることはほとんどないといえ、右頁に比べると従の位置付けである。この点も、描いた順序が分からないときの判断材料となる。

画帖は、通常のもの中小型の雑記的なものに分けられる。吉田トラストによる整理番号でいえば、前者がNo.125¹、146、147、149、156、後者がNo.38、75。多くがミシン目から切り離すタイプで、125のみ渦巻き金具で束ねたタイプである。

No.146

前半は相生の播磨造船所、後半は製鉄所が描かれている。

造船所では、本社工場での建造の様子、とりわけ鉋鉋作業を取材しており、最後にクレーンに登り俯瞰した位置から建造作業を描いている。その合間、対岸の松の浦工場で「辰竹丸」(スケッチ内のメモによる)も描いていた。1943年12月開催の生産美術展にこれらのスケッチを基にした《鉋鉋百万》と《油槽船建造》が出品されたこと、また、辰竹丸は1943年8月に進水したことから、これらが描かれたのは1943年の夏頃と推定できる。

製鉄所は、画帖No.113、125にも描かれた関東の工場らしく、また、1943年の生産美術展出品作《転炉の製鋼》の基になるものなので、吉田は造船所の後にそこを訪れたのだろう。この年に姫路の広畑製鉄所を訪れた形跡は見られない。1943年の相生滞在は比較的短期だったと考えられる。

No.125

関東の製鉄所や広畑製鉄所のスケッチの中に1頁(松の浦工場東船台)の全体構図が描かれている。

この画帖は残存する紙が少ない。かなりの数が切り離されたと考えられる。これには渦巻き金具が使われており、遺族蔵の単葉群の中にある渦巻き金具跡のスケッチはここから切り離された可能性が高い。

No.156

ほぼ広畑製鉄所が占める画帖。溶鋼を運ぶ取鍋の形状が広畑製鉄所の油彩画のそれと一致するので、同製鉄所であることは確かである。

なお、画帖No.149の中に、切り離された、同製鉄所のスケッチ2枚があるが、ホッチキス穴の形状がこのNo.156のものと同じなので、もともとこの画帖の一部だったと考えられる。また、遺族蔵の単葉群の中にある製鉄所のスケッチ数点も同様である可能性が高い。

左頁2枚にわたり姫路工業の学徒の姿も描かれている。上記のように、画帖は右頁が主なので、余白として残した左頁に後から描いたのかもしれない。すると、6月12日造船所入社の姫路工業の学徒よりも広畑製鉄所を先に描いたと判断できる。

No.149(I)

No.149とされるのは、実は、別々のホッチキスで留められた2つの画帖である。ここでは仮に(I)と(II)とする。

No.149(I)は、表紙があるので、順序は間違いない。^(ママ)「木講課附」の「江頭」の顔の戯画とドリル作業のスケッチのある頁が先頭である。そこに記されたメモ「5月31日 水」から1944年であることも分かる。ただ、1頁目の戯画を最初に描いたかはやや疑問。2頁～4頁に描かれた広畑製鉄所は、画帖No.156から続く可能性があり、また、吉田博と彼の長男、遠志が姫路の夢前会館で5月25日～29日に生産美術展を開いており、もしそこに製鉄所の絵やスケッチが出品されていたならば、製鉄所の訪問が造船所のそれより先行したはずである(旧作の展示ならこの限りではない)。

造船所のスケッチは、①勤労動員学徒とは無関係で、造船所のために制作された油彩《松の浦工場東船台》の基になるもの(10頁分)。②女子挺身隊(1944年1月入社)らしい女性たち(8頁分)。③造船所幹部が所蔵することになる《船台横作業風景》に似た作業風景だが、櫓や梯子の位置が油彩とは異なるもの。「進水6月18日…」のメモあり(1頁分)。④溶接作業の人物(3頁分)の4つからなる。1944年の造船所のスケッチとしては最も早い時期のものだろう。

この画帖にも切り離された跡がある。また、遺族蔵の単葉群の中にある女子挺身隊らしい女性のスケッチはここから切り離されたと考えられる。



図1



図2



図3



図4



図5 吉田博《播磨造船所 船台横作業風景》個人蔵

No.149(II)

表紙が失われ、天地が逆のスケッチがあるので、まず、どの順序で描かれたかを検討する必要がある。《軍需工場》(個人蔵)の基になった女子挺身隊のスケッチ(図1)が1頁に収まらず、後の紙の端にはみ出し部分が描かれており、そこに描かれた椅子に座る女子学徒のスケッチはその端を避けているので(図2)、女子学徒を後に描いたと判断できる。全体もこれと同じ流れだっただろう。ただ、末尾の家島の風景が天地逆に描かれており、天地を正して見た場合、右頁が主なので、他とは逆向きで描かれたと考えられる。その最後のスケッチのはみ出し部分は後の紙に描かれているが、そこに同居する溶接作業のスケッチより後か先かは分からない。

スケッチの内容は次の通り。溶接作業(9頁分)。油彩《電気盤組立作業》の電気盤(1頁分)。《シェーバー加工作業》の学徒。「相生国民学高等一年」(11月13日入社?²)のメモと校章あり(1頁分)。《電気盤組立作業》の背景(1頁分)。溶接作業。「相生造船工業」(3月13日入社)のメモと校章の記載あり(3頁分)。撓鉄作業。単葉群に描かれた、撓鉄作業をする兵庫師範と同じ人物たちか不明(2頁分)。《ワイヤー先端処理作業》の背景。単葉群によれば、この作業は関西中学(7月18日入社)(1頁分)。工場内の作業など(2頁分)。溶接作業(6頁分)。撓鉄作業?(1頁分)。女子挺身隊・女子学徒(6頁分)。溶接作業(4頁分)。家島(5頁分)。ミシン目から切り離された紙もあり、順序の混乱が多少あるものの、概ねこの流れだろう。《船台横溶接作業》の基になる溶接作業のスケッチを主とし、ときどき他の作業を差し挟むようにして描いたようである。

遺族蔵の単葉群の中にある《船台横溶接作業》の背景を克明に描いたスケッチもここから切り離されたと考えられる。

No.147

或る製鉄所を描いたスケッチ帖。そこには切り離されたスケッチが何枚か一緒にされているが、そのホッチキス跡が異なるので、別の画帖の一部が紛れ込んだと推測される。

内容をまとめると、木材加工作業(2頁半分)、竜野商業(6月12日入社)の《鉄器工場孔明け作業》の基になるもの(2頁分)、姫路工業(6月12日入社)の《機械工場旋盤作業》の基になるもの(2頁半分)。

遺族蔵の単葉群の中でも、《機械工場旋盤作業》と《鉄器工場孔明け作業》の基になるスケッチはこの画帖から切り離されたのだろう。

No.38

広畑製鉄所の画帖。生産美術展のメモと時刻表のメモあり。

No.75

表裏が判然としない画帖だが、上述の画帖の内容と照らし合わせると、女

子挺身隊らしき女性のスケッチが先になる流れだろう。

内容は、機材(1頁分)、余白(1頁分)、女子挺身隊?(1頁分)、《松の浦工場東船台》の基になるもの(2頁分)、広畑製鉄所(2頁分)、《鉄器工場孔明け作業》の基になるもの(4頁分)、広畑製鉄所(2頁分)、学徒たち?「京都立命館中学」のメモあり。立命館は7月4日入社(5頁分)。銅工工場。単葉群では日高高校(7月25日入社)の作業(1頁分)。工場内機械(2頁分)。人物群(1頁分)。海と山の風景。三角形をしたブラケット(図3)。その中の記号は《船台横作業風景》のそれ(図5の赤丸部分)と同じ(1頁分)。吉川の風景。この油彩も、《船台横作業風景》を所蔵していた幹部蔵(1頁分)。進水風景など。《船台横作業風景》の中のもうひとつのブラケットと同じ記号あり(図4)(5頁分)。撓鉄作業?(1頁分)。進水風景(3頁分)。「九月廿一日より 十二枚(二ヶ月)」とある計画メモなど(4頁分)。

以上のように、通常の画帖は、その内容から、凡そNo.146、125、156、149(I)、(II)、147の順番で描かれたと考えられる。相生国民学校の入社時期の問題から、149(II)の位置付けが確定しないものの、他は概ね正しいと考えている。画帖は、やはり、比較的初期の勤労動員学徒を描いたことになる。

雑記的な画帖No.75は、画帖と単葉群との関係を示すものとして重要である。女子挺身隊から広畑製鉄所までが画帖で描かれた内容、それ以後は単葉群で描かれた内容だからである。さらに、《船台横作業風景》のブラケットに関連するメモも、その絵の成立時期を推定する目安になるだろう。

なお、単葉群の分析は、今後の課題としたい。
(ではら・ひとしノ当館学芸員)

- 展覧会リーフレットでは、横長の判型から小型版と推測したが、実際は通常の大きさであることが判明した。
- 吉田博展実行委員会(編)『相生「吉田博展」その後—播磨における吉田博の足跡—』は、相生国民学校高等科1年は11月13日から動員されたという記録を紹介している。これを全面的に受け入れるなら、No.149(II)は、11月中旬以降に作成されたことになり、画帖の順番を動かさなければならない。ただ、No.75のメモでは9月からの計画に、No.149(II)の相生造船工業の作業も掲げているが、その時点ではまだスケッチすらしていないことになる。No.149(II)で電気盤や背景のみスケッチされた《電気盤組立作業》の油彩画の学徒が半袖姿であるのも、11月中旬以降という時期にふさわしくない。同実行委員会の委員である荻俊秀氏は、《ハンマー、タガネ作業》の学徒も相生国民学校高等科1年生であることを突き止めている。その作業を描いたのと同じ紙にスケッチされた《やすり仕上げの女学生》も、9月の計画に入っていないながら、11月中旬以降までスケッチされなかったことになる。《シェーバー加工作業》《ハンマー、タガネ作業》が9月の計画にないのは、計画よりも後だという論も成り立つが、上の矛盾を解消する必要がある。さらに、「播磨造船所50年史」が相生国民学校について全く触れていないのも奇妙である。現時点では、推測にすぎないけれど、正式な入社以前に高等科1年生が造船所の作業をした可能性があるのかもしれない。

小企画「吉田博 播磨造船所 絵画群」は、2020年10月10日から12月27日まで常設展示室6で開催されました。

県美の具体コレクション

鈴木慈子



図1

「開館50周年 今こそGUTAI 県美の具体コレクション」展(2020年12月5日～2021年2月7日)は、急ごしらえの展覧会である。今年度後半に予定されていた特別展「スーラージュと森田子龍」「マヌエル・フランケロ展」(いずれも仮称)が延期になり、急ぎょ準備することになった。代替の展覧会でありながら「開館50周年」の冠をつけることが決まった。個人蔵の特別出品(快く貸出を承諾して下さったことに、記して感謝申し上げる)を除けば、当館のコレクションのみで構成するという制約もあった。そこで、兵庫県立美術館の具体コレクションの特徴について考えた。

コレクションを見渡して、具体の元メンバーの作品を数えると、白髪一雄、元永定正に次いで、田中敦子が多い。1950年代後半から1960年代初頭の作品が21点、うち素描作品が15点(長らく15点組と表記されてきたが、組作品ではない)、再制作が1点。ただし具体に入る前や退会した後の作品は含まれておらず、田中敦子の画業全体からみると、限られているのも事実だろう。

具体の作家といえば、白髪一雄のフットペインティングや嶋本昭三の瓶投げ、村上三郎の紙破りといった、派手なアクションや新奇な手法が際立つ。だが、具体に在籍しながら「具体」的でない作家も多い。ひとつのイメージにまとめきれない、このグループをいかにとらえるか。今回は50年にわたる収集の歴史を軸にしなが、「女性作家」をひとつのセクションとして取り上げることにした。「スーラージュと森田子龍」展の担当からスライド登板した筆者は、具体の活動を隅々まで追う「直球」ではなく、「変化球」を投げるつもりで、展覧会を構成した。

ある研究者が、2020年7月に山崎つる子の作品調査に来られ、当館の所蔵する山崎作品の数(計6点)は「多いですね」と言われた。7月の時点では、特別展が2本も延期になるとは決まっておらず、特別展の実現に向けて色々と奔走していた頃である。今から振り返れば、県美の具体コレクションの特徴を突いたその言葉は、女性作家というテーマ設定をするきっかけとなった。具体に在籍した女性メンバーからグループの特質を明らかにするという視点は、同時に収蔵品の傾向を示唆することでもある。女性作家たちの作品は、会場の半分以上を使って展示した(図1)。それぞれの表現を、細部まで鑑賞いただければと思う。

兵庫県芦屋市在住であった画家・吉原治良は、1954年、49歳のときに、具体美術協会(具体)を結成した。阪神間に住む若い作家たちとともに始めた、前衛美術グループであった。吉原は1972年に67歳で亡くなるまで、18年の長きにわたり、「人のまねをするな」をモットーに、具体を率いた。

グループとして初めての仕事は、機関誌「具体」の作成であった。発刊に際し、吉原は次のように記している。「現代の美術が厳しい現代を生きぬいて行く人々の最も解放された自由の場であり、自由の場に於ける

創造こそ人類の進展に寄与し得ることであると深く信じる」。今回の展覧会では、この言葉が印刷されたバナー(布製の旗・のぼり)を、1階から2階へ上がる階段の踊り場に掲げている(図2)。よく見ると、いくぶん経年劣化しているのが分かる。実は本展のために新調したものではない。

このバナーが本誌に載るのは2回目である(2004年3月20日発行の2号に掲載)。製作されたのは「[具体]回顧展」(2004年1月24日～3月14日)のときで、担当の平井章一氏が展覧会を振り返る記事の挿図となっている。バナーは展覧会終了後、廃棄するのが常だが、資材保管庫と呼ばれる倉庫に眠っていた。このたび倉庫から出し、再度、設置した。「厳しい現代を行きぬいていく」という言葉は、今の時代にも響くのではないだろうか。戦後の復興期に立ち上がった新しいグループの、未来を切り開こうという決意、美術にかける希望が感じられる。

「今こそGUTAI」展では、図録や関連書籍の作成がかなわず、16ページのリーフレットをそれに代えた。リーフレットには出展した全作品のカラー図版を掲載し、会場で配布している。1986年の山村コレクション蔵取と、それと相前後する兵庫県立近代美術館の作品購入、2004年の「[具体]回顧展」開催とその後の伊藤文化財団からの作品寄贈は、館のコレクション史上に確固として刻まれている。これについては、展覧会の章構成とリーフレット所収の拙文でふれている。

具体のコレクションにおいて、欠けている作家や年代は、まだまだある。何をコレクションに加えるかは、美術館の立場表明である。苦しい時代に開催する「代替展」が、研究を進め、未来へとつながる一步になるよう、考え続けていきたい。

(すずき・よしこ/当館学芸員)



図2

2020年度のボランティア活動について

新型コロナウイルスの感染拡大の影響は展覧会以外の美術館の活動にも大きく影響しています。ここでは当館ミュージアム・ボランティアの活動の経過を報告します。

2020年2月末、3月4日～15日までの臨時休館が確実になったのを受け、3月中のボランティア活動の中止を決定。新年度の新規ボランティア募集に付随する養成セミナーも3月7日の最終回を休講して繰り上げ閉講となりました。美術館は3月17日に再開館するも20日朝に臨時休館が決定、再々開館は6月2日。しかし再々開館後も、職員とは立場の異なるボランティアの活動再開は7月を待たねばなりませんでした。

ボランティア活動の情報伝達は館内ボランティアルームの掲示板を基本としており、このため休館中ボランティア250名は孤立した状況に置かれました。せめてもの励ましをという思いから葦豊館長からの4月4日付けの手紙をすでに編集の終わっていたボランティア機関誌「ミュゼV」に同封して発送しました。その後はメールによりボランティア事務局と館側とで活動再開の道筋を探る日々が続きます。問題は4月の総会が開催できなかったことです。本来はこの場で新年度の各班お世話役が決まり、以後はお世話役、事務局、美術館という順番でボランティア側と館側とで意思疎通をはかってきたのですが、これが阻まれていたのです。

この事態を解消するために7月9日に新年度最初の活動となる事務局会議を開催、7月18日の臨時総会と各班会の開催を決定、新体制を整えました。その後、館側は感染症対策の方針を資料にまとも適宜改訂し、ボランティア活動も事務局会議の実施、資料班の活動、各班の研修等、来場者との接触を回避できるものに限って再開。10月初旬からは特別展スライド解説の再開準備も加わります。スライド解説は来館者向けの最初の活動として12月20日に実施しました。

まだ予断を許さない状況ではありますが、活動に参加するボランティア各位の安心・安全を最優先しつつ、社会教育施設である美術館の使命としてボランティア活動の段階的な再開を目指しています。

(小林公/当館学芸員)

教育普及活動の再開

前号でも触れられていたとおり、新型コロナの影響で2月中旬頃から学校団体の予約は全てキャンセル、館主催の教育普及事業も軒並み中止となりました。美術館が再開してから、学校は少人数の高校や専門学校の来館のみで、こどものイベントも8月ようやく再開となりました。なおこどものイベントは、現在もさまざまな制限付きで実施しています。学校団体は9月末から本格的に再開し、ひとつの展示室に入場できる人数を制限し、発話を控えるようお願いしています。対話による鑑賞を薦めていた身としては残念ですが、新たな鑑賞方法を考える良いきっかけにもなりました。展示室ごとに鑑賞を深めるためのお題を静かに掲げて出題する「サイレントお題」は、展示テーマを念頭に置き、部屋ごとに集中して鑑賞できる点が好評で、コレクション展の途中で登場する彫刻への反応がこれまでより良くなったという感想ももらいました。完全入替制のために発生する待ち時間には、スライドショーで作品に関するクイズやミニ解説等を行っています。

また、多くの館同様、当館でも臨時休館をきっかけにオンラインを活用した教育普及ツールの開発を進め、HPに「つながる ひろがる 美術館」を開設しました。過去にこどものイベントで行ったワークショップの中から、家庭にある身近な材料と道具で取り組むことができるようにアレンジした制作プログラム「①つくって・みる・ひろば」と美術館の利用方法や鑑賞のポイントなど来館時に役立つ情報をまとめた動画

「②みる・みる・ひろば」はいずれも順次情報を追加していく予定です。ので、ぜひご覧ください。

(遊免寛子/当館学芸員)



学校の団体鑑賞「サイレントお題」出題の様子



当館HP「こどもプログラム」ページ

学芸員による解説会再開

トピックス

3月以来実施できなかった「学芸員の解説会」再開第一号は、「コレクション展Ⅱ小企画の関連事業、出原学芸員による「吉田博と播磨造船所」となりました。10月10日(土)午後2時からの実施ですが、30分前には参加希望者が実施場所のレクチャールーム前にちらほら。解説会再開にあたっては、100名定員のレクチャールームを40名定員とし、椅子と椅子との間隔を広くあけて配置しました。1から40の整理券を用意し、レクチャールームに入場する参加者に配付しましたが、コレクション展開幕初日であり、マスコミの方の入場などもあって、開始時間までに満席御礼となりました(これを書いている筆者は、当日は聞けず、後日実施のボランティア向け解説会でほぼ同内容の解説を聞きました)。登壇の出原学芸員はもちろんマスク着用(マイクも使用)。参加者にもマスク着用をお願いしました。話すことは沢山、用意したスライド画像も沢山ですが、45分の所要時間を守ったことは言うまでもありません。

(西田桐子/当館学芸員)



同じ構図の作品を次々投影

●——編集後記

●現在開催中の「今こそGUTAI」展から、当館独自の予約システムが始動しました。予約にはメールアドレスが必要ですが、カード決済もできますので、是非ご利用ください。上記、再開記事で「トピックス」頁が埋まりましたので、この場を借りてご案内いたします。(西田)
●過去のアートランブルは、当館ホームページでもご覧いただけます(https://www.artm.pref.hyogo.jp/artcenter/artramble.html)。バックナンバーを、PDFファイルのかたちで掲載しています。(鈴木)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.69

2021年1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：(株)サンメディア

靉光《眼のある風景》についての補論

出原 均



図1 靉光《眼のある風景》1938年 東京国立近代美術館 Photo: MOMAT/DNPartcom

美術館の周縁

靉光の《眼のある風景》(1938年 東京国立近代美術館蔵/図1)は、日本のシュルレアリスムの代表的な作品として知られている。私はこの絵を一度ならず考察の対象にしてきた。今も大筋で変わらないその主旨は、茶色い塊は仰向けのライオンの形を基にしたのではないかというものである¹。靉光が同作の2年前に描いた《ライオン》(現存せず/図2)がその基本形だと考えたのである。基本形の意味するところは、《ライオン》のキャンバスをそのまま使ったのではなく、あくまでもイメージとして描き起こしたということである。なお、大枠ではライオンの形だが、右上に虫、下部に魚の形が見えるように(木や化石を認める説もある)、さらなる変形(メタモルフォーゼ)がなされ、形がより曖昧にされていることも、研究者の説²を引用しつつ指摘した(さらに、ここで頭が魚の開きのように左右対称になっていることも付け加えておこう)。

この拙論に対し、近年、異議があがった³。赤外線による調査で、この絵の最下層にライオンの姿がないことが明らかにされたのだ。それに対し、私は赤外線写真を含めて再検討した結果、最下層にあるのは左側が前景、右側が遠景の風景であり、その後、画家はそれをライオンの形に見立て、改変したという案を立てた。その修正案を、昨年、広島市現代美術館で開かれるはずだった「無辜の絵画」展にあわせた図録の中で発表した(展覧会は新型コロナの影響で中止。図録のみ出版された)。

《眼のある風景》については他にも検討をしたが、左の塊の上部に黒色で描かれた、垂れた笹の葉のような形には及ばなかった。これは輪郭のくっきりした平面的なもので、周りの塊との違いが大きい。実は、私が基本形だとした《ライオン》にも、このように絵具が垂れたよ

うな痕跡があるので、それを模しただけだとこれまでずっと思っていた。つまり、靉光の画業の中で捉え、《眼のある風景》の中で考察することを怠っていた。しかし、「無辜の絵画」展の図録への執筆直後から気になり始め、ある思いつきに至った。それをここに記してみたい。

もし《ライオン》のような仰向けのライオンの形が基にあるのだとしたら、《眼のある風景》の黒い部分はそれのどの部分にあたるだろうか。いうまでもない、目である。なにか黒いものが目を覆っているように見えはしないか。中央にある印象的な眼を考慮に入ると、ライオンの目を覆ったことに意味上の繋がりを認めることができるだろう。ライオンの目が覆われた一方、その腹からは眼が出現したのである。中央の眼はライオンのようなネコ科の目ではない。ライオンの目が腹の方にそのまま移動したのではなく、両者のあいだには飛躍ないし転生がある。つまり、メタモルフォーゼしたと見なすことができる。

《眼のある風景》の中の眼については私はこれまであまり論じることができなかった。正直いえば、靉光の制作過程の中で眼の出現はやや唐突だと感じていた。上述したように、周りの塊はメタモルフォーゼを重ねて造形されたが、中心の眼はポンと据えたら見事に決まったという展開に見えたのである。ディペイズマンの効果といえばそれまでだが、周りの塊との関係は見出せない。しかし、今回の仮説においては、靉光はいわばその眼を周りの塊に投锚させようとしたことになる。つまり、土台であるライオンの目と中央に出現した眼が繋がりを、ディペイズマンにメタモルフォーゼが加わったことになる。塊を繰り返しメタモルフォーゼした後、さらにライオンの目を別次元の眼にメタモルフォーゼすることで、靉光は画竜点睛を回ったと考えられるのである。

《眼のある風景》が仰向けのライオンの形だというのはあくまで仮説であり、この説の提出以前に左の塊にライオンの頭部を認めた人はまれだっただろう。したがって、この2つの目(眼)という案が仮に正しいと認められたとしても、それは画家が自分で納得するためのものであって、秘められた意図だったことになる。それでも、画家にとっては、中央の眼に存在理由を与える上で不可欠の黒い形だったのではないか。

これは憶測の上に憶測を重ねただけにすぎないのかもしれない。しかし、いま、私はそのように見たいと思っている。

(ではら・ひとし/当館学芸員)

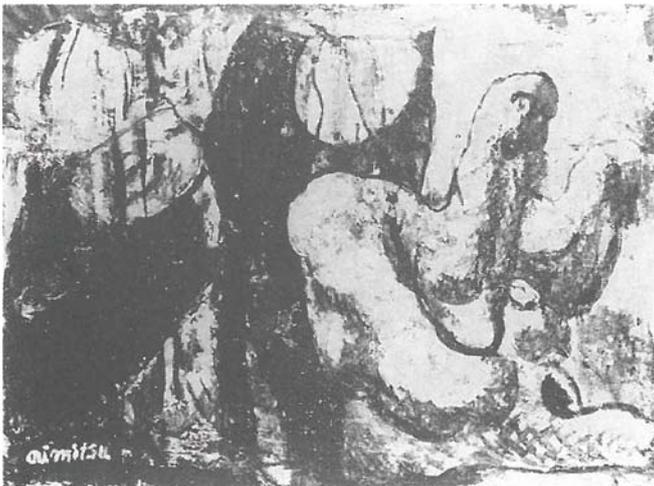


図2 靉光《ライオン》1936年(現存せず)

- 1 出原均「靉光《目のある風景》とその周辺」『藝術研究』第5号、1992年7月、pp.35-47
- 2 土方明司「靉光はなぜ絵を変えていったのか」『芸術新潮』第39巻第11号、1988年11月、pp.78-82
- 3 大谷省吾「靉光《眼のある風景》をめぐる(上・下)」『美術研究』第410号、2013年9月、pp.28-54・第411号、2014年2月、pp.24-38