芸術の館
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:078-262-1011
https://www.artm.pref.hyogo.jp

学芸員の視点 ―― ❷❸
存在の確かさと不確かさに触れて
「美術の中のかたち　中谷ミチコ展―影、魚をねかしつける」のこと ―― 遊免寛子
特別寄稿 ―― ❹❺
三つの視点から立ち上がる中山岩太
――「特集 中山岩太」展をめぐって ―― 芦高郁子
ショート・エッセイ ―― ❻
美術館におけるIPM活動について ―― 福田幸恵
トピックス ―― ❼
2025コレクション展Ⅰの関連事業
美術の中のかたち展関連イベントについて
タソガレドキの新企画
館長といっしょ!Vol.19
藤井厚二の眼差し ―もうひとつのモダニズム―「聴竹居」
美術館の周縁 ―― ❽
野外具体美術展の作品配置調査
―― 山本淳夫・鈴木慈子

QUARTERLY REPORT
アートランブル
VOL.89
2025年12月26日発行

ARTRAMBLE

コレクションから

真夏の喧騒が過ぎた海辺はうら寂しい。影のように横たわる女性は、口も鼻も砂にうずめ息をしているのかさえ怪しい。唯一光を宿す瞳は、まなざしを向けた魚と同じ色をしている。

心の奥底にあるかなしみに惹かれ、かなしみが安らぐような深い世界、遙かなるものへの郷愁を湛えた深い空間を、世界のありのままの姿かたちを借りて表したいと語った清宮質文は、独特の技法をとった。輪郭線や構図を担う主版は凹版で強い線を引き、モチーフや背景には凸版によって柔らかな色味を乗せる。和紙の地色や版木の木目をあえて残し、空気を含んだようなニュアンスを生み出す。そして多くの場合は、一度できたものにさらに手を加え表情を変えていく。本作においても、女性の目や魚、基調色の異なるバージョンが6点確認されている。画業の長さに相反して寡作と言われる所以は、このようにひとつのテーマを掘り下げていたところにあるのかもしれない。

棲み処から隔たれた魚は、コップの中でひと際の輝きを放っている。目には見えるのに決して届かない、そこにあるのに触れることができないそれは、戦死していった親友たちか、画家としてその背中を追いかけた父か、あるいは追い求めた理想の創作か。

（小野尚子／当館学芸員）

清宮質文（1917–1991）
《九月の海辺》
1970年
木版・紙
13.4×23.4cm
令和5年度 公益財団法人伊藤文化財団寄贈

存在の確かさと不確かさに触れて

「美術の中のかたち　中谷ミチコ展―影、魚をねかしつける」のこと

遊免寛子

屋外から見た展示室の様子。中央右手に立つのは作家の中谷ミチコ氏　撮影：若林勇人

学芸員の視点

兵庫県立美術館では1989年、つまり前身の兵庫県立近代美術館時代から、常設展示室の一角で、小企画「美術の中のかたち―手で見る造形」（以下、「かたち展」と呼ぶ）と題した展覧会を開催してきた。美術作品に手で触れて鑑賞することを特徴とする本展は、視覚に障がいのある方に作品を楽しんでもらうことと、視覚に依るだけにとどまらない美術鑑賞のあり方を探ることを目的にしている。これまで、コレクションの彫刻を取り上げたり、現代美術の作家に趣旨に沿った作品を出品いただいたり、コレクションと作家のコラボレーションだったり、さまざまな方法で本テーマに向き合ってきた。35回目となる今回は、彫刻家の中谷ミチコ（1981－ ）に出品を依頼した。

中谷ミチコは日本で最も歴史のある彫刻の賞である「中原悌二郎賞」を2023年に史上最年少で受賞した気鋭の彫刻家である。東京都出身で多摩美術大学美術学部彫刻学科を卒業後、ドレスデン造形芸術大学に留学。2度の渡独を経て帰国後は祖父が暮らした三重県津市に拠点を移し、現在は母校の多摩美術大学の准教授を務めながら制作を行っている。中谷はドローイングと彫刻を発表しているが、彫刻では特にモチーフの凹凸が反転しているレリーフ状の作品で知られている。今回の展覧会には、レリーフ状の新作の彫刻を出品いただいた。気になるのは凹凸が反転する制作方法であるが、それは次の通りである。まず土台となる平面状の板の上に、人や動物等のモチーフを彫塑用の粘土で成形する。レリーフ状なのでモチーフは半身である。そのかたちを石膏で型取りし、石膏が固まった後に原型の粘土を取り除く。そうすると、粘土で成形した人や動物などのかたちがへこんだ状態で石膏に残るのだ。この段階でモチーフの凹凸が反転し、原型は失われる。その後、へこんだ部分に彩色を施し、透明樹脂を流し込んだり、彩色のみに留めたりと最終的な仕上げにはバリエーションがあるが、いずれにしても人や動物などのモチーフには実体がない。しかし、実体がないにも関わらず、それらのかたちは逆に立体的に見えるうえに、鑑賞者の動きに併せて、まるで生きているかのように向きが変わるように見えるので、逆にリアルな存在感を鑑賞者に与える。しかし、実際はへこんでいるので、鑑賞者は視覚と実体のズレに混乱し、その不思議さにとらわれるのだ。

本展のために制作された今回の出品作《影、魚をねかしつける》は、これまでの作品とは異なり彩色が施されていない。また透明樹脂も充填されていない。横幅10m高さ2mを超える湾曲した石膏のレリーフの中に、少女の群像と魚と思われる生き物を抱える少女のかたちの空洞がある。白色のため、これらのかたちは陰影なしには見出すことができない。また、本作はこれまでの作品とは異なり、作品に触れることを意識して制作された。中谷は当初、石膏の表面を別の素材でコーティングすることを検討し、実際に試みたが、仕上がりに納得できなかったという。そのため、汗が染み込んだり、汚れが付いたり、時には欠けたりするリスクを含みつつ、石膏のまま展示することになった。中谷の作品は石膏取りの段階で視覚的には既に完成しているが、今回は触れることを意識し、表面に繊細な加工を施した。手で触って鑑賞された方はきっとお気づきになっただろう。少女達の髪の毛は1本1本細い溝が刻み込まれ、お肌はつるつるに磨かれている。ワンピースの生地は少し荒い手触りで、魚と思われる生き物の体の鱗はざらざらしている。石膏はしっとりと手に心地よく、石やブロンズより温かみがある。そのため、より親しみを感じたという感想も聞かれた。目で見たときには殆ど気づかないこれらの触感と、目で見ているよりも深い空洞は、触れた人を驚かせる。そして等身大よりやや大きな少女達の体の窪みに手を沿わせることで、より親密さを感じる。特に子どもは、少女の体の形に自らの体を添わせて一体化することによって、そこにいないはずの少女達との交流を楽しんでいた。それは、まさに触ることの醍醐味と言えるだろう。そして、触らない方も含めて、これら物理的にへこんでいる部分が視覚的には立体的に飛び出して見えることに驚かれる方が多かった。これは「錯視」と呼ばれる現象であり、当館でかつて開催された「だまし絵」展でも同様の手法を用いた作品が展示されていた。だが、中谷はこの効果を狙って作品を制作しているわけではない。

中谷は学生時代、塑像を専門的に学んだ。現在のような作風に至った理由として中谷は、彫刻を重力から解き放ちたかったからだと述べている。塑像はその素材の特性から、立像であれば土台の上に建てられた金属の心棒に沿って形作らねば自立しないし、重力の制約から逃れられない。中谷は次のように語っている。

> 長い間、私にとって「彫刻」はコンプレックスでした。今も、そうかもしれません。作りたいけれど作りきれないものです。だから手を変え品を変え、なんとか自分なりの表現を手探りしてきました。何故なら私にとって「彫刻」は、この世界でマテリアルと現実で闘う事、形づくる事であったからだと思います。実態のないイメージをどうしたらそのまま、この世界に実現できるのか。現実の時間や重力や素材や、私たちが暮らすこの地球の環境と時代の中で、形を与えてしまった瞬間にもとにあった浮遊するイメージの存在感は私の中から消えてしまうと感じていたからです。その儚い、しかし、どうしようもなく確実に存在する何かの在処を相変わらず探り続けているのです。[1]

彫刻の歴史の中では長らく彫刻といえば人体を表現するものであった。当館は1970年の開館当初から近現代の彫刻を収集と展示の中核のひとつとしてとらえており、まとまったコレクションがある。海外の作家の作品では、近代彫刻の祖とされるロダンから、ブールデル、マイヨールなど19世紀の巨匠を経て、アルプ、ザッキン、ガボ、ジャコメッティ、ムーアなど20世紀の多彩な表現へと向かう流れを一望できるよう系統的収集を続けている。現在の地に移転し、兵庫県立美術館という名で開館した2002年にはブランクーシ、シーガル等の作品が加わり、コレクションが一層充実した。また日本の作家では柳原義達、舟越保武、佐藤忠良、堀内正和、植木茂、新宮晋等を筆頭に現代まで多くの彫刻家たちの作品を幅広く収集し、海外彫刻と合わせて展示している。今回「かたち展」が開催された展示室は、普段はこれらの彫刻を紹介している部屋であり、部屋の中央に立つ壁を挟んで一方に海外の彫刻、もう一方に日本の彫刻を展示している。今回は昨年に引き続き、日本の彫刻のエリアで「かたち展」を開催した。該当エリアは美術館の北入口に続く屋外通路に面したガラス張りの空間で、屋外からガラス越しに展示室の様子を見ることができる。正面には中谷のレリーフが広がり、右方奥にナウム・ガボの《構成された頭部No.2》（1966年）が、左方奥にはジョージ・シーガルの《ラッシュ・アワー》（1983年）が見え、中谷の作品と当館の彫刻のコレクションとが響き合っているようであった。ガボの《構成された頭部》のシリーズは、彫刻を質量から解放するという20世紀の彫刻史の大きな課題を乗り越えた記念碑的作品として知られている。本シリーズによりガボは近代彫刻が持つ質量を否定し、平面を組み合わせる（＝構成する）ことで人体を表現した。また、シーガルは1961年に生きている人間の体を着衣のまま石膏取りするという手法を編み出し彫刻界を驚かせた。一方、中谷は塑像を石膏取りするという伝統的な彫刻の技法を用いながら、モチーフの質量がない（＝重力から解放した）彫刻を生み出した点で革新的である。シーガルが人体を石膏で型取りした人物像を発表した時、実際の人間の体から直接取っているにも関わらず、逆に人間の生気を感じさせないと評された。シーガルにとってはまさにそれが狙いであったわけであるが、実物に最も近いはずのかたちがリアルに見えないというのはどういうわけであろうか。中谷の作品は、逆に実体がないのに、よりリアルな存在感を感じさせる。この事実は、ものの存在感というものは、かたちに依るものではないということを示している。

また、今回の中谷の作品のもうひとつの新たな要素は、登場する少女達が地に足を付けているということである。本作に最も近い2020年に東京メトロ銀座線虎ノ門駅の渋谷方面ホームの壁面に設置された《白い虎が見ている》は、約縦2m×横9mという今回の新作に匹敵する巨大なレリーフ状の作品で、横並びに少女達が立っている点でも共通しているが、その足は中空にあり、地面というものはない。壁面に設置されているので、レリーフの形状も平面で、床から離れた状態で設置されている。一方、今回の出品作は、レリーフが湾曲しており床に自立している。そして、その空間の中で少女達は地面に立っている。それにより、これまで想像の世界であった彫刻の空間が、現実の世界に接続しているのだ。しかし、私たちが生きているこの場所に少女たちの実体はない。存在の確かさと不確かさと同様に、視覚の確かさと不確かさを実感し、視覚によっても触覚によってもつかめない存在を確かに感じる、そのような展覧会であった。

（ゆうめん・ひろこ／当館学芸員）

1　「第43回中原悌二郎賞」受賞に際しての作者のコメントより一部抜粋、2023年

《影、魚をねかしつける》に手で触れる様子

三つの視点から立ち上がる中山岩太
——「特集 中山岩太」展をめぐって

芦髙郁子

図1《定規》1927年頃

図2《海のファンタジー》1935年頃

図3 《福助足袋》1930年

図4 《神戸風景（元町）》1939年頃

図5 《神戸風景（新開地・夜景）》1939年頃

特別寄稿

中山岩太（1895–1949）という写真家を紹介するとき、ほとんど必ずと言っていいほど「モダニズム」という言葉が冠される。明治期から大正期を経て花開いた日本の都市文化に対し、中山の写真表現は単に呼応するにとどまらず、むしろその動向を牽引する——中山岩太は、まさにそのような存在であったと言えるだろう。

2025年、生誕130年を記念して兵庫県立美術館では、三期に分けて「特集　中山岩太」展が開催された。第一期「沈潜—純写真を求めて」、第二期「遭遇—ニューヨーク、パリに住んで」、第三期「展開—阪神間モダニズムを生きて」と題され、それぞれ同時期に開催されていた特別展と連動するかたちで、中山の作品が展示された。

本稿では、展示の在り方に倣い、通史的にではなく、テーマを立てて、三期それぞれの出品作品、さらに当時の写真動向や中山自身の言説を参照しながら、その写真表現の在り方について考察したい。

純芸術写真

第一期「沈潜—純写真を求めて」では、パウル・クレーの造形思考になぞらえて、中山岩太が追究した造形的な写真表現が紹介された。ここで、当時の写真動向についても触れておきたい。1920年代の日本では、絵画的効果を理想とするピクトリアリズムに代わり、写真独自の特性を重視する新興写真が台頭しつつあった。絵画表現の模倣から決別し、写真ならではの表現の獲得を目指す機運が高まり、この問いは当時の写真家に共有された根本的な問題意識であった。同様の動向は海外にも見られ、写真の自律的な芸術性をめぐる探究は世界的な潮流として展開していた。

そうした状況のなか、1928年に中山岩太は「純芸術写真」[1]という論考を『アサヒカメラ』誌上に発表する。パリ滞在での経験をふまえながら、「写真の美しさ、写真の持つ味を、根元的に分解してみた。夫れから、材料、機器の特徴を考へてみた。夫れから又、写真術でなければ出来ない點を研究してみた」と述べ、「純芸術写真」とする写真表現を示したのである。この論考とともに掲載された作品《定規》（図1）は、後に中山自身が「構成写真」と呼ぶことになるスタイルの萌芽を示すものである。中山は写真独自の材料としてのネガを使用し、そこからポジを作り、同じ被写体から得られたポジ像とネガ像を多重に重ね合わせた。そのことによって生み出されたイメージは、光と影が複雑に交差する造形的なレイヤーとして立ち現れ、境界が曖昧に透けることで、わずかではあるが奥行きを感じさせるものとなっている。

第一期の「沈潜」というキーワードが示すように、中山はこの構成写真を、晩年に至るまで、写真表現の核心へと自らを沈めていくかのような姿勢を保ちながら、深化させてゆくこととなる。本展示は、このような中山が「純写真」と呼んだ写真表現の展開を追うことのできる作品配置となっており、その意味でも興味深いものであった。特に、出品されていた《海のファンタジー》（図2）のような、奥行きのある幻想的なイメージは、平面的な写真に深い世界観を与えている。それぞれのレイヤーに配置された物体は浮遊し、どこか空虚な印象すら伴う。ただ美しいだけではない、ほのかな苦味を残す毒気を帯びた感触こそが、中山の作品の特徴であり、確固たる内的世界は、その深化を物語っている。

表現の基盤として

第二期「遭遇—ニューヨーク、パリに住んで」では、中山に多大な影響を与えたニューヨークおよびパリ滞在期の作品が中心に展示された。1915年に東京美術学校（現・東京藝術大学）臨時写真科の第一期生として入学し、1918年に主席で卒業した中山は、同年11月、農商務省海外実業練習生として渡米する。カリフォルニア州立大学で学んだ後ニューヨークへ移り、菊地東陽の写真館で助手として働いたのち、1921年に独立してラカン・スタジオを開設した。

ニューヨークでは、舞踏家や画家ら芸術家との交流を通じて多くの舞台写真やポートレートを撮影し、同時にマンハッタンの建物や街角、セントラルパークの風景を積極的に撮りためた。1926年、中山はラカン・スタジオを売却し、妻・正子とともにパリへ移住する。当地では、藤田嗣治や海老原喜之助に加え、マン・レイやキキなどの芸術家らと交流した。また、未来派の作家エンリコ・プランポリーニと知り合い、その演劇舞台の写真も手がけている。

ニューヨークとパリという異文化の芸術環境に身を置くなかで、ポートレート、フォトグラム、都市風景といった、中山の表現の核となる諸要素がすでに確立されていたことが第二期の展示から見て取れる。すなわち、造形的実験性、ポートレート、都市空間への感受性といった後年の表現に通じる萌芽は、この時期にほぼ出そろっていたのである。

広告写真—芸術表現とのあわい

第三期「展開—阪神間モダニズムを生きて」は《福助足袋》（図3）という作品から始まる。この《福助足袋》は、中山の代表作であるとともに、広告写真のエポックメイキング的な作品として語られることが多い。白地に2枚の足袋を大胆に構成し、中央に福助像を配置したこの《福助足袋》は、実際に1930年に開催された日本で初めての広告写真のコンペティションであった第一回国際広告写真展で一等賞を受賞し、大きな衝撃を与えたはずである。特筆すべきは、先述の新興写真が切り開いた「写真独自の表現」を、端的かつ直接的に広告写真へと応用している点である。芸術表現と商業的な広告写真について、中山はいかに考えていたのだろうか。この問いに対しては、1936年に『アサヒカメラ』誌上で発表された論考「広告写真に現はれた前衛写真」[2]に答えがある。中山はまず「前衛写真」[3]を「現在ない物、新しい物、夫を追つて行くのが本来の形」であるとし、その意味で、「広告写真は第三者を捉へるのが仕事でありますから、単純にした商品は意味をなさぬと思ひます。前衛写真の試みた技巧の表現や感覚を実際に使ったものが、即に広告写真として一番迫力を持つてゐるかと思ひます」と述べている。すなわち中山にとって、芸術的実践と広告の視覚戦略は対立するものではなく、むしろ相互に浸透しうるものであったのだ。

現代において、芸術表現としての写真と、いわゆる広告としての写真は、かなりの距離があるように思われる。しかし、当時の商業美術がまだ完全に職業として確立されていなかった状況をふまえるなら、中山の言説は、芸術と広告の関係性を写真家がどのように受け止めていたかを示す貴重な言説となる。実際、同時代の芸術写真家の多くが広告写真的な作品を制作していた事実と、またそのような論考が主要な写真雑誌に掲載されたことを踏まえると、当時の写真家たちは、広告写真を芸術表現とつながりうる領域だととらえ、そこに写真の新しい可能性を見ていたといえる。そして、このような革新性と洗練を求める感覚は、海外で過ごし、阪神間モダニズムの文化圏を生きた中山にとって、より一層強く自覚されていたに違いない。

都市表象としての神戸風景

第二期と第三期には、中山が神戸市観光課から依頼を受けて撮影した観光写真が展示されていた。この観光写真について、同時代の評論家・板垣鷹穂は、「作者の中山岩太氏は、営業写真家として職業的ポートレートの作者として大いに活躍してゐるばかりでなく図案風な写真や象徴的な芸術写真に傑出した技巧家であるが、今度の観光写真は余り成功してゐない」と厳しい評価をしている。確かに、先述した構成写真やポートレート作品と比較すると、神戸の景観やそこに暮らす人々の活気を写す記録性の強い写真として理解できるかもしれないし、観光課の意図を考えれば、中山は職業的要求を十分に果たしているといえる。

しかしながら、ここではあえて、この観光写真においても中山の「純芸術写真」と通底する芸術的な視覚感覚を見出したい。第三期に出品された《神戸風景（元町）》（図4）では、元町の近代的で活気ある都市風景が、わずかに上方へと構えられた画角によって捉えられている。画面中央には奥へとのびる道路が通り、都市に暮らす人々を中心に据えるのではなく、あえてその視線を道を挟んだファサードに向けている点が注目される。そしてこのファサードには、複数の看板が密に並び、視覚情報が層のように重なる。

日本にはもともと看板文化があり、江戸時代の浮世絵などにも軒先にのれんや吊り看板が並ぶ景観が描かれている。しかし、近代化によって階数が増え、建物が垂直方向へ伸長したことで、都市の看板配置は立体化し、視覚的構造も大きく変容した。必然的に都市の風景は、複数の情報が積層するレイヤー構造を帯びるようになり、その視覚的複雑さは、中山の心を捉えたのではなかろうか。そして、そのレイヤーへの意識は、中山が構成写真において追究した造形意識と無関係ではなかったと考えられはしないだろうか。

さらに、今回出品はされていないが、《神戸風景（新開地・夜景）》（図5）を見ると、立体的な都市表象は、暗闇から浮かび上がるネオン看板によって一層明確に呈示されている。光の階層が折り重なる夜景のイメージは、構成写真における光と影の重層的な造形感覚と響き合う側面を見せており、観光写真という枠組みの中にあっても、中山の視覚的表現の発露が見られるのである。

おわりに

三期に分けて構成された今回の「特集　中山岩太」展は、冒頭で述べたとおり、それぞれ同時期に開催された特別展と連動し、明確なテーマ設定のもとで企画されたものである。一般的な通史的回顧展のように、作家の生涯を年代順にたどる形式ではなく、各期ごとに異なる観点から提示することによって、中山の作品に潜在していた表現的特性がより鮮明に立ち上がる。さらに、三つの主題によって切り出された視点が重なり合うとき、中山の実践はより輪郭を持って立ち現れる。本展は、その事実を明確に示したと言える。

（あしたか・いくこ／和歌山県立近代美術館学芸員）

1　中山岩太「純芸術写真」『アサヒカメラ』1928年1月号
2　中山岩太「広告写真に現はれた前衛写真」『アサヒカメラ』1936年12月号
3　前衛写真という語は新興写真ののち、1930年代後半より頻繁に使用されるようになった。中山は「前衛写真」という語に対して、新興写真と似たもの、あるいは同じものとして、両者に連続性を見出している。
4　板垣鷹穂「写真展月評」『アサヒカメラ』1939年3月号

略歴
1991年、奈良生まれ。和歌山県立近代美術館学芸員。京都工芸繊維大学大学院工芸科学研究科デザイン学専攻修了。専門は近代日本写真史。企画した展示として、「ポスターにおける写真表現」展（京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2019）、「ATGの映画ポスター」展（京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2022）、「今森光彦　里山 水の匂いのするところ」展（滋賀県立美術館、2023）、「BUTSUDORI　ブツドリ：モノをめぐる写真表現」展（滋賀県立美術館、2025）など。

QUARTERLY REPORT
ART RAMBLE
VOL.89
2025年12月26日号

美術館における IPM活動について

福田幸恵

顕微鏡による歩行虫トラップの観察

ショート・エッセイ

兵庫県立美術館では、2002（平成14）年の美術館移転に合わせて、新たに保存・修復部門の事務室や修復作業室を整備し、専門職員を配置した。保存・修復部門は、収蔵作品を良好な状態で保ち、次世代へ継承するため、作品の処置や保管環境の整備を行っている。「保存修復」と聞くと修復作業のイメージが強いかもしれないが、実際に業務の大きな割合を占めるのは、作品を取り巻く環境の整備である。

作品に影響を与える要因には、光や温湿度、生物などが挙げられる。例えば、窓際に置いた本の表紙が色あせたり、長い間しまっていた衣服に虫食いの穴ができたりと、身近な出来事に置き換えるとイメージしやすいだろう。美術館では、こうした要因が作品に与える影響を最小限に抑えるため、展示照明の照度調整や展示室・収蔵庫内の温湿度を一定に保つなどの環境管理を行っている。

今回は、その中でも昆虫による被害の予防対策について紹介する。

家庭で虫を見つけた際には、殺虫スプレーで駆除したり、捕まえて外に逃がしたりすることが多いだろう。美術館でも、ゴキブリをはじめとする作品を損なう「文化財害虫」や、クモのように作品に直接の被害は与えないものの、見た目に不快感を与える「不快害虫」が発見される場合がある。

美術館では、薬剤に過度に頼らず、日常的な環境管理と定期的な生物調査で状況を把握し、被害を予防する「総合的有害生物管理（IPM：Integrated Pest Management）」に取り組んでいる。対象エリアはゾーニングによって、危険区域（屋外）、緩衝区域（エントランス、事務室など）、管理区域（修復作業室、展示室、収蔵庫など）に区分けされており、区域ごとに適切な対策を講じている。

環境管理サイクルは大まかに次の四段階に分けられる。

回避（Avoid）→ 遮断（Block）→ 発見（Detect）→ 対処（Respond）

まず、「回避」は、有害生物を誘引・発生させる要因を取り除くことを指す。整理整頓や清掃を徹底し、生物の餌やすみかになりそうなものを取り除く。虫が発生しにくい清潔な環境を保つことが基本であり重要な対策である。

次に「遮断」は、有害生物の館内侵入を防ぐことを指す。美術館では風除室や、粘着クリーンマットの設置、ドアやシャッターの隙間対策を行い、侵入を防止している。また、作品や資料の貸出・借用、新たな収蔵品の受け入れ時には、事前に点検を行い、生物の持ち込みを未然に防ぐよう努めている。

三つ目の「発見」は、環境調査を通じて異常を早期に把握することである。当館では、歩行虫の生息状況を確認するため、展示室や収蔵庫など管理区域を中心に調査用トラップを設置している。観察と記録は年間を通して実施し、通常は2週間に1回、虫の発生が少ない冬期は3週間に1回の頻度で行っている。

トラップは屋外から管理区域に侵入する可能性のある虫を把握する目的で、館内で最も虫が侵入しやすいエントランスなど、屋外に近い場所にも配置している。館内に設置されているトラップの総数は160個にのぼる。観察は肉眼では判別が難しい小さな虫も見逃さないよう、顕微鏡を用いて丁寧に確認している。毎週1名のスタッフが2日をかけて行う、骨の折れる作業である。

観察結果は、虫の数や種類、発見場所などをデータ化して蓄積している。外部委託を行わず館内で継続することにより、虫を発見した際の対応を迅速かつ効果的に行えるほか、蓄積されたデータと比較することによって虫の発生リスクを相対的に評価し、より正確な状況分析が可能となっている。さらに、有害生物の発見情報は保存・修復担当に集約されるよう館内スタッフに協力を依頼し、トラップ調査だけでは把握できない範囲の状況確認にも努めている。

そして、虫が発見されてはじめて「対処」の段階に移る。当館では、トラップ調査や発見情報の分析をもとに、リスクの高い箇所の環境を整え、虫の侵入や発生を抑制している。文化財害虫が発見された場合は、発生源を特定し、迅速に排除する。

また、チャタテムシやダニなど、湿度の上昇やカビの発生といった環境悪化の指標となる虫の発見数が増えた場合は、温湿度の確認・調整や清掃頻度の増加など、環境改善の対策を講じる。さらに、作品に直接影響がない場所では、市販の忌避剤を使用する場合もある。

ここまで述べたIPMの取り組みは主に館内スタッフによるものであるが、実は来館者も重要な協力者である。エントランスや展示室入口で呼びかけている「飲食禁止」は環境管理サイクルの「回避」にあたる。わずかな飲食物であっても、館内に虫を誘引する可能性があるためであり、館内では一部エリアを除き飲食を禁止している。

IPMにおいて重要となるのは、特に「回避」と「遮断」である。この段階が疎かになれば、「発見」と「対処」を行っても十分な環境改善は難しくなる。

当館のIPMは、館内スタッフだけで完結するものではない。来館者の館内ルールへの理解と協力が、美術館の環境維持と作品保護につながっている。IPMは、すぐに目に見える成果が現れるものではなく、地道な取り組みを積み重ねてこそ効果を発揮する。そのため、スタッフと来館者がともに「作品を守る主体」であるという意識を共有することが欠かせない。今後も当館は、より安全で快適な鑑賞環境を整えるとともに、作品を次世代へ確実に受け渡すための取り組みを継続していく。

（ふくだ・さちえ／当館保存修復担当）

2025コレクション展Iの関連事業

毎月第4土曜の11時から「学芸員によるギャラリー・トーク」を実施しました。本展をさまざまなかたちで担当する学芸員が30分間、自分に関係の深いひとつかふたつの展示室でインカムを使用して作品についてお話ししました。また、「こどものイベント」として、7月27日に「美術館でとことん！タテながヨコながの世界」、9月28日に「タテながヨコながの世界 第2弾 でも、丸からはじめよう！」を実施。両日ともワークシートやエデュケーター手作りのキットを使い、展示室にある絵を縦に切ってみたり、横に切ってみたり（実際の作品を切ったのではありません！）、絵の中にある丸い形を探してみたりしたのです。参加する皆さんに絵をよく見てほしいと思って計画したイベントですが、準備から実施の当日まで一番楽しんでいたのは、当の筆者だったかもしれません。絵の内容や意味からはじめない。そして、感じたことやそれを言葉にすることもいったん棚上げ。でも、ひとりで見るのではなく、みんなで見る。その楽しさを満喫したのです！

（西田桐子／当館学芸員）

キットを使って切り取ります。「ミリ単位でも違うよ」

美術の中のかたち展関連イベントについて

11月8日に「美術の中のかたち展―手で見る造形　中谷ミチコ　影、魚をねかしつける」展の関連事業を開催しました。まず午前中に、中谷氏の指導で、こどものイベント「アナボコのかたちに出会おう！」を開催しました。小・中学生を対象とした本事業では、展示を鑑賞（目で見たり、手で触ったり）したあと、彫塑用の粘土に穴をあけ、その穴に石膏を流し込んで固め、外部の粘土を取り除き、現れた石膏のかたちを楽しみました。粘土に穴をあける際には、中谷氏より「蟻になった気持ちで巣をつくってみよう」との声掛けがあり、参加者は楽しそうに取り組んでいました。低学年が多い中、高い集中力と造形力で中谷氏が驚くほどの面白いかたちが続出しました。続いて15時からは林洋子館長を聞き手とした「アーティスト・トーク」を開催。本展の展示作品についてはもちろん、これまでの作品の紹介、公共彫刻についてのお考えなど、さまざまな角度から語っていただき、多くの来場者で賑わいました。

（遊免寛子／当館学芸員）

こどものイベントの風景

アーティスト・トークの様子

タソガレドキの新企画

当館では関西文化の日として11月15日と11月16日、さまざまな催しが行われました。そのうちの一つが屋外展示スペース4階にある山のデッキを舞台にした新たな試み「Twilight on the Deck」です。映像作家の林勇気さんをお迎えした本企画では、夕方から夜へとうつろう黄昏時、午後4時から6時まで限定で、屋外での映像作品の上映が行われました。実はこれは14年前の

壁面に《LAST BOY LAST GIRL》（2006）、向って左のモニターに《すれ違う《あること》の住人達》（2011／2025）

イベントの再演（ただしちょっと違う）でもあります（詳しくは本誌31号をご覧ください）。後藤哲也さんデザインの様々な仕掛けが楽しいチラシも話題を集めました。当館レストランとカフェにも出張いただき、ドリンクとフードも楽しめる特別な時間は大好評。恒例のイベントになる予感もしています。

（小林　公／当館学芸員）

トピックス

館長といっしょ! Vol.19 藤井厚二の眼差し ―もうひとつのモダニズム―「聴竹居」

19回目となる「館長といっしょ！」（10月25日）では、特別展「リビング・モダニティ　住まいの実験　1920s―1970s」の関連企画として、聴竹居倶楽部理事の松隈章氏をお招きし、建築家・藤井厚二が京都・大山崎の山腹に建てた自邸「聴竹居」についてお話を伺いました。「その国の建築を代表するものは住宅建築である」という信念のもと、日本の気候風土に根ざした理想の住宅を追求した藤井。その集大成である聴竹居について、展覧会で提示した7つの視点（衛生／素材／窓／キッチン／調度／メディア／ランドスケープ）から具体的な事例を紹介いただきました。さらに、ル・コルビュジエや広瀬鎌二をはじめとする建築家たちとの系譜的なつながりや交流についてもお話いただき、藤井を起点とする多方面への影響の広がりが示されました。建築のみならず、美術なども含めた幅広い文化や時代のネットワークの中で藤井の位置づけを考える貴重な機会となりました。

（林　優／当館学芸員）

当日の様子　松隈章氏（左）と当館館長（右）

●――編集後記

●EXPO2025大阪・関西万博、瀬戸内国際芸術祭2025という二つの「お祭り」が盛況のうちに幕を閉じ、季節はいつのまにか冬へ。これらの開催にあわせ、約半年間の会期でお届けした「ベスト・オブ・ベスト2025」では、洋画から彫刻、版画、日本画、戦後美術にいたるコレクションの名品がどどんと勢ぞろいし、祝祭ムードを盛り上げました。3期にわたる特集では、中山岩太の多面的な活動を、当館収蔵品を通して紹介する貴重な機会となりました。（林）

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.89

2025年12月26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：ウニスガ印刷株式会社

野外具体美術展の作品配置調査

山本淳夫、鈴木慈子

美術館の周縁

1. 調査の動機と経緯について

2022年、兵庫県阪神南県民センターから相談を受けた。大阪関西万博に向けて、阪神間における重要な美術運動である「具体美術協会」（1954〜72）をテーマに、なにか事業ができないか、とのことだった。筆者にとって「具体」の最大の魅力は、その初期における、永続性を前提としない表現にこそある。なので、そこに徹底的にフォーカスした企画を検討してはどうか、と提案した。

その中心は「野外具体美術展」のVR再現だった。1950年代、芦屋川畔の松林（芦屋公園）で野外展が2回開催されている。そのうち「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」（1955）よりも、「野外具体美術展」（1956）のほうが圧倒的に残存する記録写真が多い。それらをコンピューターに取り込めば、バーチャル空間上で後者が再現できるのではないか。かつての野外展の会場である芦屋公園に赴き、VRゴーグルを装着すれば、眼前に約70年前の作品群が立ち上がる。そんな体験ができたら、さぞかし面白いだろうと思ったのである。

実際には、ふたつのハードルがあった。まずは技術的な問題で、立体物をそれなりのクオリティーで3D再現するには、あらゆる角度から撮影した写真が何百枚も必要、とのことだった。さらに、当時の作品配置が正確に特定できないと意味がない。試しに記録写真を片手に現地を歩いてみたが、皆目見当がつかず、まるで松林で落としたコンタクトレンズを探すような気分だった。

3D再現の問題が解決できず、結局この企画はお蔵入りになったのだが、この機会に作品の配置だけでも特定しておきたかった。潮目を変えたのは、白髪一雄による野外展のスケッチである。恥ずかしながら、2023年の調査報告会（兵庫県立美術館の学芸員による研究発表会）で鈴木学芸員のスライドを見るまで、筆者はその存在を知らなかった。デフォルメされていても、大まかにでも実際の位置関係を反映していれば、作品ごとの現地調査の範囲をある程度絞り込むことができる。果たして川向うから会場の全景をとらえた記録写真と照合すると、白髪のスケッチは、決してでたらめではないようだった。

（やまもと・あつお／横尾忠則現代美術館学芸員）

2. 調査とその結果について

2024年4月12日、大阪中之島美術館アーカイブズ情報室で野外具体美術展の記録写真を調査し、クロマツの幹や枝ぶりがよく分かるものをピックアップした。それらを携え、白髪のスケッチも参考にして、同年5月12日、芦屋公園にて実地調査を行った。

野外具体美術展は、今から約70年前に開催された。以後、芦屋公園では大規模な整備等は行われていないが、写真を手に見て回ると、公園内の歩道とその周辺には、少し変更があるようだった。しかし立ち並ぶクロマツを観察すると、芦屋川沿いに、幹や枝がそっくりなものを発見した。

そのうちのひとつが、元永定正《作品（水）》があった場所である（写真参照）。透明な色水の入ったビニールチューブを木間にはりめぐらした作品で、川に面した通りのすぐ脇にあり、夏場の強い日差しが照りつけたにちがいない。松林は中央に近くなるほど、うっそうとして、光が届きにくい。夜間にライトアップされたときの記録も残されており、それはそれで写真映えするが、設置場所が分かったことで、日中の様子を容易に想像できた。その後《作品（水）》を基準にして、他の作品の場所も見当をつけていくことが可能になった。

展覧会の入口は阪神芦屋駅に近い、一番北にあった。現在とは異なり、1956年には、芦屋公園の東側を通る道をバスが走っていた。当時のバス通りから公園に入ってまもなく見えてくるのが、嶋本昭三の作品で、風を受けて巨大なビニールがはためく様子は、来場者をまず驚かせただろう。

南へ進むと、田中敦子の《舞台服》が川沿いに立ち並ぶ。東側には山崎つる子の三面鏡、そのすぐ南に蚊帳状の《赤》があった。山崎はこう述べる。「男性の場合、自らハンドリングできることを規準に作品のサイズが決定されるのに対して、女性は実際の作業を男性に依頼することが多い関係上、ある意味無責任に巨大なスケールの作品を構想する場合があった」[1]。《赤》のさらに南に吉原治良の《室》があり、山崎は吉原から「遠くから歩いてくる時に、山崎さんのがここに来たから、俺のが見えんようになった」と言われたという[2]。VRがなくても、展覧会の動線、出品作の位置を念頭において、公園を北から南へと歩くと、次々に大きな作品が現れるさまを、ありありと思い浮かべることができる。

（すずき・よしこ／横尾忠則現代美術館学芸員）

1　山本淳夫「反色彩／汎色彩」『リフレクション　山崎つる子』展図録、芦屋市立美術博物館、2004年、p.23。
2　山崎つる子オーラル・ヒストリー、加藤瑞穂と池上裕子によるインタヴュー、2009年1月16日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ（URL: oralhistory.org）（2025年11月4日閲覧）。

元永定正《作品（水）》（1956年）
具体美術資料委員会旧蔵資料
画像提供：大阪中之島美術館 / DNPartcom
©Motonaga Archive Research Institution Ltd.

芦屋公園のクロマツ（2024年5月12日撮影）