



学芸員の視点 ②③
2025コレクション展について —— 西田桐子

特別寄稿 ④⑤
「アンチ・アクション 彼女たち、それぞれの応答と挑戦」展
に内在する論点 —— 加藤瑞穂

ショート・エッセイ ⑥
「アンチ・アクション展」の幕が閉じて —— 林 洋子

トピックス ⑦
ワークショップの報告
「アンチ・アクション 彼女たち、それぞれの応答と挑戦」展 関連企画
HART TALK 館長といっしょ!Vol.20
「アートで人とまちをいっしょに—地域の中のアート—その現状と課題」

美術館の周縁 ⑧
近美の先輩たち～兵庫「県美」が「近美」だったころ～①
木村重圭氏インタビュー —— 飯尾由貴子

ARTRAMBLE

コレクションから

画面下辺の中央あたりを起点に、S字の線がわきたつように左右に広がって上方へ伸び、アラベスクを描いて連なります。その谷間を満たすピンク系の色は、奥に敷かれたブルーの気配を残し、見るたびごとに揺れ動くかのようなデリケートで豊かな階調を見せています。今ここから何かが生まれ出る、そんな予感にあふれた画面です。

辰野登恵子は、主に東京を拠点に活動した画家として知られますが、1976年から88年までは大阪府豊中市に住所を置いていました。ちょうど、70年代の紙を支持体とする禁欲的な作風から、たっぷりとした絵具で魅了

する80年代の画面へ、大きな変化を遂げた時期に重なります。後者の最初期の1点と言える本作は、81年に大阪の画廊で開かれた個展を紹介する美術雑誌の記事で大きく取り上げられており、会場にも並んだ可能性が高いと思われます。現代絵画シーンの注目作家である辰野のフレッシュで果敢な挑戦は、当時、関西のより若い作家たち——その新奇な表現は、まもなく「関西ニューウェーブ」と呼ばれる波をもたらします——にも刺激を与えたことでしょう。

(江上ゆか/当館学芸員)



辰野登恵子(1950-2014)
〈WORK-P81-31〉
1981年
油彩・布
162.0×130.0cm
令和7年度 公益財団法人伊藤文化財団寄贈

2025コレクション展 について

西田桐子



コレクション展Ⅱ 3階展示室3 (会場冒頭)



コレクション展Ⅱ 3階展示室3 (会場1室目)



コレクション展Ⅱ 3階展示室1 (会場3室目)

学芸員の視点

昨年度のコレクション展Ⅰについて、本誌ではすでに4つの記事を掲載している。順に挙げると、2025年9月26日発行の88号「2025コレクション展Ⅰ 花咲くベスト作品のかげの作家たち」（2-3頁、文・筆者）、12月26日発行の89号「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」（2-3頁、文・当館遊免学芸員）と外部原稿としての「三つの視点から立ち上がる中山岩太ー「特集 中山岩太」展をめぐって」（4-5頁、文・和歌山県立近代美術館の芦高郁子学芸員ー当時ー）、2026年3月25日発行の90号「「兵庫の書」覚え書きー「兵庫のベスト・オブ・ベスト」としての「書」（2-3頁、文・当館剣持学芸員）である。これらの長文記事に加えて、トピックスとして掲載する、短めの関連イベント報告がいくつかある。上記はすべてコレクション展Ⅰに関連する記事であるので、今回91号のこの紙面では、本年4月5日に開幕したコレクション展Ⅱについて書くべきだが、2025年のコレクション展は、コロナ禍の時期を別とすれば、例年に比して異例、新機軸が多かったのを、それをまず記したい。本年度編集・発行予定の当館年報でも、年報形式に落とし込んでコレクション展について掲載・報告がなされるが、2025年の「いつもと、ちょっと（いや、かなり）違った感じ」を実施したまま、感じたままに書いておく。

まず、会期である。2002年の当館開館以来長らく、1年を3期に分けて常設展示を実施してきたが、諸般の理由により2020年から22年いっぱい、1年を2期に分けて開催していたのだった。それが、2023年1月からまた3期に分けた展示にもどっていた。次の2024年も3期に分けて展示し、昨年の2025年は、秋まで実施される全国的に大きな催事である「EXPO2025 大阪・関西万博」と「瀬戸内国際芸術祭2025」にあわせて、4月24日から12月14日までの約8か月間をコレクション展Ⅰとして開催することになり、残る2025年度（令和7年度）末までをコレクション展Ⅱとすることにした。まず、Ⅰの会期の長さが異例だが、当然ながら紙作品は展示替えざるを得ず、写真作品を展示する1階常設展示室4と日本画と版画を展示する2階常設展示室6については、3期ないし4期に分けることにした。細かく書くこと次のようになる。

常設展示室4 特集 中山岩太

Ⅰ 沈潜ー純写真を求めて 4月24日ー7月13日

Ⅱ 接触ーニューヨーク、パリに住んで 7月18日ー9月28日

Ⅲ 展開ー阪神間モダニズムを生きて 10月3日ー12月14日

つまり、展示替のため休館日の月曜以外の3日を休室としたが、展示室配置の理由から、この部屋だけでなく、1階の常設展示室3と5も休室せざるを得なかった。8室ある常設展示室のうち3室を見られないこの間に来られたお客様には申し訳ないが（観覧料金は8室見ても5室見ても同じ）、担当者としては「この美術館は、こういうこともできるのか」と実は感慨深かった。

展示替はまだある。常設展示室6はスペースを南北ふたつに分けて、南半分には日本画、北半分に西洋の版画を展示したので、下記のようになる。

常設展示室6南 日本画ー春夏秋冬ー

（春展示） 4月24日ー6月22日

（夏展示） 6月24日ー8月24日

（秋展示） 8月26日ー10月19日

（冬展示） 10月21日ー12月14日

常設展示室6北 海外の近代版画

（ジャスパー・ジョーンズ） 4月24ー7月13日

（スタンリー・ウィリアム・ヘイター） 7月15日ー9月28日

（ジェームズ・アンソール） 9月30日ー12月14日

展示替は合計5回行ったわけだが、全て休館日の月曜に作業をしたので、休室はしていない。日本画と西洋版画のこれらの展示替はリリース資料では案内していたが、展示室がこのように細かく変化していることは、観覧者には分かりにくいことだったかもしれない。「常設といいながら、少しずつ変わっているので、会期中に何度か足を運んでください」という、この簡単なことを来館者の頭に注ぎ込まなければいけないが、案外これが難しい。

ほかに大きく展示をかえたのは常設展示室5である。ここでは、全体会期の半ばから東半分を使って「美術の中のかたち 中谷ミチコ展－影、魚をねかしつける」がはじまるので、前半の作品展示は8月24日までとなった。「現代日本の立体作品」を展示していた東半部分を撤収して、8月26日から31日までは西側のみの観覧とし、9月1日から上記の中谷ミチコ展の準備に入ったので、この間、ふたたび常設展示室3と5を休室し、9月5日に開幕とした。

細かな展示替はまだある。次の会場写真で見ていただこう。オートバイに出会うか、豚に出会うか？また、オートバイとともに他の作品を見るか、豚ととともに他の作品を見るか？ふたつの空間はさほどに違わないのかもしれないが、



コレクション展Ⅰ 1階展示室 (会期前半)

同左 (会期後半)

コレクション展観覧者増を切に願う筆者は、この「違い」と「同じ」を意識しながら、同じ展示室を歩きかう面白さに少しでも多くの人が目覚めるのを祈る気持ちでいる。

会期と展示替以外に特筆すべきは昨年度開催の他の展覧会とともに、瀬戸内国際芸術祭2025広域連携事業「瀬戸芸美術館連携」プロジェクトの一環として、コレクション展（美術の中のかたち展含む）に日本芸術文化振興会による「日本博」より助成を得たことだろう。助成が何に反映されたかの詳細は省くが、神戸・兵庫・日本を超えた当館常設展情報の広がりがあったことは確実である。

さて、肝心のコレクション展Ⅱに筆をすすめよう。本展の特異点は、会場を常設展示室ではなく3階企画展示室としたことである（小磯良平記念室、金山平三記念室、常設展示室6のある2階はそのまま）。これは企画展示棟の屋上防水工事が見込まれたため、工期や工事内容による影響を考慮して、直下にある3階企画展示室で、館外から借用作品を展示することが多い特別展の開催は難しいと判断したためである。2026年1月の会場「入れ替え」によって、1階エントランスから3階コレクション展会場へは、これまで3階特別展会場動線となっていた企画棟西側の大階段と呼ばれる階段を使用することになった（エレベーターも同様）。この機会を利用して、これまでコレクション出入口に設置していた新宮晋《星の海》を東側の大階段に移した。2017年開催の特別展「新宮晋の宇宙船」での本作当館初展示の位置に戻したことになる。再びの移設まで、より大きな空間でのびやかに動く同作品を見ていただけるものと思う。客動線の大きな変更点はこれぐらいで、現在までさほどの大きな混乱は生じていない。ここにも、筆者は安藤建築である当館建物の可能性を見出したが、混乱を最小限に抑えられたのは、林洋子館長着任以来の館内揭示物簡素化及び合理化が功を奏した側面が大きいと思う。当館では長く、様々な「声」を反映して、行き当たりばったりの色々な揭示物を出し、印

刷物を配架・設置等してきた。過剰のために「何が何だか分からない」館内状況が続いていたわけだが、ベタな言い方になるが、スッキリした分かりやすくなったのである。「迷い」と「行きつ、戻りつ」は、当然ながらあり続けるだろうが、今やっと、それらの「質」に目を向ける時期にきたといえるのではないかと。

収蔵作品展示を通じて見た3階展示室空間については、本稿執筆時点で開催中の2026コレクション展Ⅰそして今秋のコレクション展Ⅱに関する記事の中でも言及があるものと思うのでこれくらいにすると、最後に、会期に絡んで広報メインビジュアルのデザインにふれる。実を言うと、2階と3階の開幕は同日の1月14日を予定していたが、2階はこの日に開幕できたが、諸般の事情で3階は2週間ほど遅れた1月27日に開幕せざるをえなかった。ホームページその他では案内したつもりだったが、混乱を招き苦情が寄せられた。苦情の最たるものが「鴨居玲の作品が見られると思って初日の14日に来たのに、ないじゃないか!」である。そうだ、確かに、広報メインビジュアルに使用した作品は鴨居玲であり、鴨居作品は3階展示室なので27日以降にしか見られない。これでは、怒られてもしょうがない。開幕初日に、ポスターその他に掲載された作品が見られないなどということは世間では、ない（「絶対」と言っていいたいのではないかと）。このことについては陳謝するしかないが、一方で鴨居玲の神戸における今なおの人気と、それをメインに使用した広報ビジュアルイメージの訴求力、その訴求力のよってきたる作品の強さ、そして作品を活かしたデザインに目を見張る思いがしたのも事実である。デザインということにおいては、コレクション展Ⅰに続いてデザインをお願いした津村正二氏（ツムラグラフィック代表）に感謝したい。作品ということであれば、鴨居玲の《トランプ》（1969年）がシュルレアリストとしての作者の本領が凝集した作品であること、鴨居が今一度、確実に評価されるべき作家であることに気づくことができた。

昨年度のコレクション展は、通年で久しぶりに観覧者が6万人を超えたとのことである。インバウンドによる海外からのお客様の増加が数字を押し上げているが、Ⅰの会期を長くして、一部休室しながら展示替をし、展示作品を少しずつかえたこと、広報メインビジュアルの訴求力と、主にデザイン費に投入された助成金の存在、タイトルに「ベスト」をうたったことなどが、6万人超えの理由にあげられるかもしれない。しかし、安易な分析や安堵は禁物、との認識も消えないというのが現時点での担当の胸の内である。

（にしだ・きりこ／当館学芸員）

「アンチ・アクション 彼女たち、それぞれの応答と挑戦」展に内在する論点

加藤瑞穂

戦後日本美術、特に具体美術協会（以下、具体）を中心に調査し考察を続けている筆者にとって、本展は開催前から注目していた展覧会であった。出品作家14名の中に、具体初期から中期（創立の1950年代半ばから1960年代半ばにわたる時期）の中心メンバーに数えられる田中敦子や山崎つる子、白髪富士子が含まれていたからである。実際に本展を訪れた折には彼らの作品を、具体以外の同時代の作家たちによる作品と共に鑑賞することで、前者を相対化し、両者を比較して共通点や相違点がどこにあるか、考えを巡らせる貴重な機会を得られた。また、芥川（間所）紗織や多田美波、宮脇愛子など、限られた作品しか実見したことがなかった作家、赤穴桂子、榎本和子、田中田鶴子ら、文献で名前を見知っていたものの作品をほとんど目にしたことがなかった作家も複数含まれ、各人を一人の作家として再認識する好機になった。特に、ミシェル・タピエを介して具体の作家たちと一時期交流のあった福島秀子については個人的に関心を持っていたため、関西でその作品をまとまって観ることができたのは、技法や材質の特徴、作家の関心の在り処をさぐる上で有り難かった。そして、出品作家の中では国内外で最も知られているであろう草間彌生の作品を、同時代の日本の作品と比較対照可能な文脈で展観されていたのも特筆すべきである。

つまり本展は、これまで光が当てられていなかった作家・作品を掘り起こし、再評価の機会を提供すると同時に、従来の戦後日本美術史とは異なる語りの可能性を提起したという点で、歴史的に有意義な「見るべき」展覧会としての要件をいくつも備えていたといえる。展示の手法に関して付記するならば、巡回の最後となった兵庫県立美術館では、他会場とは違って、各作家の作品一点ずつから成る導入部がなく、最初から作家単位でまとまって展示されていたが、彼ら一人一人の志向をより強く鑑賞者に感じ取らせ、作品の細部にまで目を凝らすよう促す仕掛けとして、有効に作用していた。

その一方で、本展の企画意図が、出品作家や作品の選定を通して十分に鑑賞者に伝わったかについては、評価の分かれるところだろう。本展では、チラシやカタログ、関連印刷物で明示されているように、1950年代後半の先鋭な美術において注目を集めた幾多の女性の作家たちが、1960年代には急速に語られなくなり、結果として歴史的に忘れられた存在になったと指摘し、それをフ

ェミニズムの視点に基づく解釈を通して、新たな戦後日本美術史像を示すことが目指された。具体的には、戦前から美術界で重要な位置を占めていた男性で年長の作家や批評家たちが、戦後に女性の作家たちを積極的に支援し評価したことから、前者を「戦前の父」、後者を「戦後の娘」と呼んで、「父と娘」という非対称的な権力構造を当時の美術界に見ようとする。あるいは、前衛美術における1950年代後半の「アンフォルメル」から1960年代の「アクション・ペインティング」への評価の推移に、日本の男性批評家たちの西洋に対する屈折した心理を読み取り、「アンフォルメル」におけるいまだ西洋中心の評価基準の中で、彼ら自身が置かれた非主流としての「女性的」立ち位置からの脱却を図るべく、男性性と親和性の高い、大きく身体を動かす描画としての「アクション」を称揚するに至ったと解釈する。展覧会場各所に置かれたA5サイズの二つ折り解説シート14枚から成る「別冊 アンチ・アクション」でもその要点は示されていたが、果たしてそうした意図は、来場者に作品の展観を通して伝わったのだろうか。

正直なところ「アンフォルメル」、「アクション・ペインティング」それぞれが、言葉で記述するだけでも一筋縄では行かない概念であり、しかも発祥とされた欧米での元々の意味合いが、日本で受容された際に日本固有の文脈内で変化している。その複雑さを作品によって提示し得たか、言い換えれば、「アンフォルメル」もしくは「アクション・ペインティング」とはどのような作品で、それらはどう違うのか、そして出品作品への評価基準が時代を経る中でどのように変化したのかといった中核ともいえる問いに関して、鑑賞者が何らかの手がかりを得られたか。それらを明確に掴むことができたのはおそらく数少なかったと予想され、その主要因として考えられるのは、企画意図と展示構成との乖離ないし齟齬である。言い方を換えれば、企画意図を全く踏まえなくても、冒頭で述べたとおり本展は十分に見応えがあり、それが逆説的に、企画意図と実際の展示とのずれを浮き彫りにする。さらには、企画意図を意識させないほど、作品群がそれ以上の広範かつ重層的な意味内容を発し、鑑賞者に訴える力を持っていたとも言えようか。

両者のずれを感じたのは、出品作家が生物学的な意味で女性のみであったという点にも起因する。いうまでもなく企画者には、当初から女性に限定する



会場風景



会場風景

意図はなく、検討の段階で男性作家も候補に挙げられていたというが⁽¹⁾、最終的に女性に絞られた時点で、展覧会を見る第三者にとって、想定されたジェンダーの視点、社会的・文化的に形成されてきた男性性と女性性の差異は見え難くなり、観者はそれを生物学的な男女の差異に置き換え、単純化して理解しがちになる⁽²⁾。展覧会はそもそも理論の図解ではないため、男性作家をいれることで意図の複雑さが表面に現れやすくなり、展示構成上、歪な印象を与える恐れがあったことは十分理解できるが、ジェンダー的視点が生物学的男女の区別とは異なる点をわざわざでも垣間見せてこそ、本質的な理解へと繋がる可能性が広がったように思う。それは、フェミニズムをジェンダーの認識からさらに敷衍したとき浮かび上がる、マイノリティとマジョリティの境界は絶対的でなく、極めて政治的状況ならびに歴史的経緯に依存する、それゆえに誰もがいずれの側にもなりうるという思考を、LGBTQに対する意識やDEI（多様性・公平性・包括性）の理念への接続、ひいては美術史を含む既存の言説の書き換えにも展開し得たのではないか。

さて、上述は主に展示構成に見られる論点をあげたが、展覧会そのものの核となった構想、「アンフォルメル」から「アクション・ペインティング」への評価の移行という設定自体にも議論の余地がある。現在は「アクション・ペインティング」を象徴する作家として知られるジャクソン・ポロックは実は、いわゆる「アンフォルメル」概念を提起したタピエが1950年代初頭に高く評価した作家の一人であり、タピエ企画の展覧会やその著書で幾度も取り上げられていた。この事実一つとっても、「アンフォルメル」と「アクション・ペインティング」がそれほど明確に区別され得ないことは明らかで、タピエが具体のリーダー・吉原治良と共同企画した「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体」（1958年）では、現時点から見れば「アクション・ペインティング」と呼べる作品が多数含まれていた。

本展構想の元になった「アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家」（ブリュッケ、2019年）著者で学術協力者である中嶋泉氏は、カタログ所収の論考で、「ここで述べるアクション（action）とは、美術批評家ハロルド・ローゼンバーグが1952年に発表した論考『アメリカのアクション・ペインター（The American Action Painters）』において提唱された『アクション・ペインティン

グ』および日本の美術批評家たちによって流用されていった言葉を指す」と記されているが、それはあくまで定義の出発点であり、実際にどの作品が「アクション・ペインティング」として1960年前後に想定されていたのか、その経緯は詳らかでない。白髪一雄や嶋本昭三など具体メンバーの作品はしばしばその典型例とみなされがちだが、同じ具体メンバーでも、素早い筆致の粗密で画面を構成する正延正俊の作品、あるいは点描を積み重ね陰影に富んだ表面を生む上前智祐の作品は果たして「アクション・ペインティング」に含まれるか否か。その概念規定を言葉だけでなく具体的に提示することが、こうした問いへの回答になり得ただろう。

そして、かりに「アンフォルメル」から「アクション・ペインティング」への評価の推移があったとしても、日本の男性批評家たちが成した仕事は、当時の日本が置かれた状況だけで語れるほど単純ではなかったことは確認しておきたい。例えば1956年から翌年にかけて『美術批評』と『みづゑ』に断続的に掲載された批評家たちによる一連の「シュールレアリスム研究」は、戦後の文脈でシュールレアリスムの再解釈を試みた意欲的な研究会の記録であり、当時の彼らの問題意識を如実に示している。特に注目すべきはシュールレアリスムとアンフォルメルの連続性を指摘し、両者を結びつける要にオートマティスムを位置づけた点、またアンフォルメルにおけるオートマティスムとはアクション（行為）を重視し、その偶然性や物との関わりに注目する思考に根差すと解釈した点である。彼らの評価姿勢にたとえジェンダー・バイアスが内在していたとしても、その批評内容にはいまだ学ぶべき観点が多くあり、細やかで多視点に基づく歴史的検証を積み重ねることが、フェミニズムを十二分に生かす上でも不可欠に思われる。

（かとう・みずほ／美術史家）

- 例えば次を参照。伊藤舞虹「男性中心の戦後美術、抗った女性たち ジェンダー視点で光当てる試み」『朝日新聞』（web）2025年9月19日。
- この点に関しては、すでに清水穂氏が論評されている。「月評第155回 アンフォルメル以後」『美術手帖』第78巻第1109号、2026年4月1日、pp. 214-217。なお「別冊 アンチ・アクション」では、「作家たちのパートナーシップ」として男女間の支援関係に触れており注目すべきだが、少なくとも展覧会自体では明示されていない。

略歴
専門は近現代美術史。博士（文学、大阪大学）。芦屋市立美術館学芸員を経て、現在大阪大学総合学術博物館招へい准教授。ミン・ティアンボ氏と共同企画した *Electrifying Art: Atsuko Tanaka 1954-1968* (2004-05年) で、翌年AICA-USA [国際美術評論家連盟アメリカ支部] アワード [ニューヨーク市内美術館個展部門] 第二席。単著に「田中敦子と具体美術協会—金山明および吉原治良との関係から読み解く」（大阪大学出版会、2023年）等。

「アンチ・アクション展」の幕が閉じて

林 洋子



江見絹子《いのち》1956年 個人蔵

ショート・エッセイ

2026年5月上旬、前年秋から豊田市美術館、東京国立近代美術館、兵庫県立美術館を巡回したアンチ・アクション展が幕を閉じた。計135日会期で約56000人の観客に恵まれた。2023年4月に当館に館長として着任した直後、この三館共同企画の話が出た当初は、中嶋泉氏の著作『アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家』(2019)を基点に、学芸が議論のうえで男性作家も対象としようとして理解していたが、結果的には全作家が女性に絞り込まれることとなった。

どうあれ、日本の戦後美術を豊かに所蔵し、展示経験を重ねてきた三館だからこそ実現した企画で、「おもに1920年代生まれ」の「女性美術家」による「1950年代から60年代」の「前衛」傾向の作品群が並んだ。力ある、そしていまなお新鮮な作品群に目を眩^みしたが、最終会場の当館では作家について情報量を確保したいと、簡潔な経歴と同時代の肖像写真を組み合わせた会場パネルを整えた。14作家中、江見絹子、白髪富士子、田中敦子、山崎つる子がこの地域や当館にゆかりがあり、4人とも比較的近年まで存命で、その気配が残る地域での展示には相応の配慮が必要だった。白髪、田中、山崎は「具体」関連の作家であり、「山村コレクション」をはじめ当館は代表作を所蔵する。他方、江見は1951年に活動拠点を横浜に移したのち、活動、発表も

神奈川中心で、神奈川県立近代美術館が代表作を収蔵、回顧展等(2004、2025)を開催してきた。だが、江見は兵庫県明石市の出身で、神戸市内の洋画研究所での学び(1945-49)や市内の中学での勤務経験など、原点が神戸にあることは会期中の4月26日に講演いただいた江見の長女で、小説家の荻野アンナ氏のお話からもはっきりした。ご講演前に展示室で、江見の《いのち》(1956、個人蔵)の前に立ち止まられた荻野氏はまさに1956年11月生。この絵や《生誕》(シェル美術賞三等賞受賞、神奈川県立近代美術館蔵)の完成、発表後に産まれた。

「《生誕》の中央には十三夜月のような形が、ギザギザの不定形と絡み合っている。生命の根源にスイッチが行った時の形象と見える。無限の優し

さが画面から滲み出ている」

荻野アンナ「《FUDARAKU》への道」「没後十年 江見絹子」(神奈川県立近代美術館、2025)

講演では、江見とは「一卵性母娘」だったという祖母やその死後は文学研究者となった娘からの助言が母の制作に反映されたことなどが印象的だった。出品作家・毛利眞美の長女で、画家の堂本右美氏も聴講され、同業の母を持つ「次世代」の意見交換も興味深かった。堂本氏は母の没後、「ふたりの画家、ひとつの家 毛利眞美の生涯」(東京書籍、2023)の編纂経験も持つ。

会期中、たくさんの関係者をご案内したが、女性、かつ年齢を重ねた方、そして作品に魅せられれば魅せられるほど、「この作家はどういう人生を歩まれたのかしら?芸術家の家に生まれたの?教育は?結婚は?出産は?」と矢継ぎ早に質問が続いた。展示作品は「彼女たち」のほぼ30歳代の創作に限定だが、大半が近年まで長命だった(草間のみ現存)。制作を続けた者、結婚や出産を機に遠のいた者、同業の夫のマネジメントに移った者など、その後のキャリアは同世代の男性作家たちと比して「まっすぐ」ではない。

90年代初頭から、日本の美術館の学芸員に女性が増え、わたしもその一人である。当時、本展の出品作家の多くが現存、現役で、東京都現代美術館の駆け出し学芸員として、草間彌生、田中敦子、宮脇愛子、多田美波にお目にかかった。福島秀子のリサーチのために榎本和子にも。学生時代の愛読の一冊、若桑みどり『女性画家列伝』(岩波新書)の刊行が1985年、日本の美術館でのジェンダー展の嚆矢ともいえるべき「私という未知へ向かって」展(東京都写真美術館、笠原美智子・企画)、男性キュレーター企画で「ザ・サイレント・パッション 日本の女性アーティストたち」展(栃木県立美術館、山本和弘・企画)がともに1991年の開催、「イメージ・ジェンダー研究会」の発足が1995年。30余年が経過して、この展覧会を当館で開催出来たことは僥倖である。

(はやし・ようこ/当館館長)

講演では、江見とは「一卵性母娘」だったという祖母やその死後は文学研究者となった娘からの助言が母の制作に反映されたことなどが印象的だった。出品作家・毛利眞美の長女で、画家の堂本右美氏も聴講され、同業の母を持つ「次世代」の意見交換も興味深かった。堂本氏は母の没後、「ふたりの画家、ひとつの家 毛利眞美の生涯」(東京書籍、2023)の編纂経験も持つ。

会期中、たくさんの関係者をご案内したが、女性、かつ年齢を重ねた方、そして作品に魅せられれば魅せられるほど、「この作家はどういう人生を歩まれたのかしら?芸術家の家に生まれたの?教育は?結婚は?出産は?」と矢継ぎ早に質問が続いた。展示作品は「彼女たち」のほぼ30歳代の創作に限定だが、大半が近年まで長命だった(草間のみ現存)。制作を続けた者、結婚や出産を機に遠のいた者、同業の夫のマネジメントに移った者など、その後のキャリアは同世代の男性作家たちと比して「まっすぐ」ではない。

90年代初頭から、日本の美術館の学芸員に女性が増え、わたしもその一人である。当時、本展の出品作家の多くが現存、現役で、東京都現代美術館の駆け出し学芸員として、草間彌生、田中敦子、宮脇愛子、多田美波にお目にかかった。福島秀子のリサーチのために榎本和子にも。学生時代の愛読の一冊、若桑みどり『女性画家列伝』(岩波新書)の刊行が1985年、日本の美術館でのジェンダー展の嚆矢ともいえるべき「私という未知へ向かって」展(東京都写真美術館、笠原美智子・企画)、男性キュレーター企画で「ザ・サイレント・パッション 日本の女性アーティストたち」展(栃木県立美術館、山本和弘・企画)がともに1991年の開催、「イメージ・ジェンダー研究会」の発足が1995年。30余年が経過して、この展覧会を当館で開催出来たことは僥倖である。

講演では、江見とは「一卵性母娘」だったという祖母やその死後は文学研究者となった娘からの助言が母の制作に反映されたことなどが印象的だった。出品作家・毛利眞美の長女で、画家の堂本右美氏も聴講され、同業の母を持つ「次世代」の意見交換も興味深かった。堂本氏は母の没後、「ふたりの画家、ひとつの家 毛利眞美の生涯」(東京書籍、2023)の編纂経験も持つ。

会期中、たくさんの関係者をご案内したが、女性、かつ年齢を重ねた方、そして作品に魅せられれば魅せられるほど、「この作家はどういう人生を歩まれたのかしら?芸術家の家に生まれたの?教育は?結婚は?出産は?」と矢継ぎ早に質問が続いた。展示作品は「彼女たち」のほぼ30歳代の創作に限定だが、大半が近年まで長命だった(草間のみ現存)。制作を続けた者、結婚や出産を機に遠のいた者、同業の夫のマネジメントに移った者など、その後のキャリアは同世代の男性作家たちと比して「まっすぐ」ではない。

90年代初頭から、日本の美術館の学芸員に女性が増え、わたしもその一人である。当時、本展の出品作家の多くが現存、現役で、東京都現代美術館の駆け出し学芸員として、草間彌生、田中敦子、宮脇愛子、多田美波にお目にかかった。福島秀子のリサーチのために榎本和子にも。学生時代の愛読の一冊、若桑みどり『女性画家列伝』(岩波新書)の刊行が1985年、日本の美術館でのジェンダー展の嚆矢ともいえるべき「私という未知へ向かって」展(東京都写真美術館、笠原美智子・企画)、男性キュレーター企画で「ザ・サイレント・パッション 日本の女性アーティストたち」展(栃木県立美術館、山本和弘・企画)がともに1991年の開催、「イメージ・ジェンダー研究会」の発足が1995年。30余年が経過して、この展覧会を当館で開催出来たことは僥倖である。

(はやし・ようこ/当館館長)

ワークショップの報告

去る2026年3月15日、ギャラリー棟活性化事業ワークショップ「太陽の下でシルクスクリーン!」を開催しました。所蔵作品や美術館に親しんでもらうことを目的に毎年実施している本事業。今年度は美術家の加納俊輔氏を講師にお招きしてシルクスクリーンという版画の技法に挑戦していただきました。通常は専用の機械で露光を行うものですが、それが無い当館での体験のため、加納さんから太陽の光を使った方法の提案がありました。

参加者のみなさんには、まずさまざまな形のモチーフをアクリル板の上に配置してもらいます。それを屋外に持っていき、あらかじめ箱に入れていた紗枠を取り出し、その上にアクリル板を乗せます。紗枠を保護していた黒い紙を取り除くと露光が始まりますので、太陽が雲間からのぞいた瞬間に講師の掛け声に合わせて、一斉に露光を行いました。終了の合図で紗枠を箱にしまいアトリエに直行!水洗現像を行い、インクをのせて、トートバッグに印刷しました。さまざまなモチーフのシルエットと、インクが混ざり合ってきたトートバッグは完成度が高く、みなさんの笑顔が輝くイベントとなりました。

(遊覧寛子/当館学芸員)



ワークショップの様子。講師の加納俊介氏

「アンチ・アクション 彼女たち、それぞれの応答と挑戦」展 関連企画

3月末~GWとやや短い会期だった同展、それだけに盛り沢山で濃い催しの連続となりました。開幕まもなく3月27日には、出品作家のうち今もご活躍中の草間彌生さんのドキュメンタリー「草間彌生∞INFINITY」を特別上映。

4月19日には学術協力者の中嶋泉さんの講演会を開催、「アンチ・アクション」の考え方はもとより展覧会を経て新たに考えられたこともお話しいただきました。翌週26日には「県美文化セミナー」の一環として、江見絹子の長女で芥川賞作家として知られる荻野アンナさんの特別講演会を行いました(左頁



中嶋泉氏講演会



荻野アンナ氏講演会

参照)。4月29日の「美術館の日」には、「発見10代語り場」と題し当館ではまだ例の少ない中高生向けの鑑賞イベントを実施。さらに屋外スペースでの「Twilight on the Deck」の昨秋に次ぐ第2弾となるトークイベントも。本展出品の具体の作家たちを直に知る横尾忠則現代美術館の山本淳夫館長補佐がリアルに思い出を語りました。そして毎週土曜の午後には学芸員による「アフタヌーン・レクチャー」、日曜には恒例のミュージアム・ボランティアによる見どころ解説も。ご参加くださった皆様、ありがとうございました。

(江上ゆか/当館学芸員)

HART TALK 館長といっしょ! Vol.20 「アートで人とまちをしあわせに —地域の中のアート その現状と課題—

2025年度最後の「館長といっしょ! vol.20」は、兵庫県豊岡市にある芸術文化観光専門職大学教授の古賀弥生さんをお迎えしました。文化政策、アートマネジメント、舞台芸術による地域創生を研究されている先生は、ダンスや演劇のワークショップを地元の豊岡市の高齢者施設や医療機関で実施する取り組みを続けておられます。ダンスや演劇を通して高齢者や障害を持つ方々が、それまでにはなかった反応を示し、潜在能力が引き出されていく事例とともに、地域活性化(まちづくり)における「アート」が果たす役割についてお話しいただきました。「アート」はひとつの表現活動であるだけでなく、人を元気にし、ひいては社会を元気にする=様々な社会的課題を解決する役割を担っている(これを文化的処方というそうです)というお話は、ふだんアートの表現領域だけに関心をむけがちな我々美術館職員にとって大変刺激的でした。社会的存在としての美術館のこれからのあり方や課題について考えるとても有意義な機会となりました。

(飯尾由貴子/当館学芸員)

●——編集後記 ●2026年度最初のアートランブルとなりますが、季節は早くも夏モードです。特別展は、6/6より県立博物館施設7館の名品をジャンル横断的に見せする「ミュージアムのミステリー」展が開幕しています。コレクション展Ⅰは、美術評論家で当館2代目館長を務めた中原佑介氏のことばを切り口に、もの派などの大型立体作品も並ぶ見応え十分の内容となっています。ミステリー展、コレクション展Ⅰについては次号でご紹介します。 ●昨年度で安永幸史学芸員と武澤里映学芸員が退職、今年度より芦高郁子学芸員と私・安部すみれが着任しました。どうぞ宜しくお願い致します。(安部)	兵庫県立美術館 quarterly report ART RAMBLE VOL.91 2026年6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
--	--

近美の先輩たち

～兵庫「県美」が「近美」だったころ～①

木村重圭氏インタビュー



木村重圭 (きむらしげかず)

1967年関西学院大学大学院修了。1970年から1980年まで、兵庫県立近代美術館に勤務。その後兵庫県立歴史博物館学芸課長、倉敷芸術科学大学教授、甲南女子大学文学部教授。専門は日本中世の水墨画から近世、近代の絵画。著書に『日本の名画19 村上華岳』中央公論社、1975年、『現代日本美人画全集8 竹久夢二』集英社、1978年、『近世の障壁画 但馬編』菅村亨共編、但馬文化協会、1982年、『中村芳中国画集』編著、フジアート出版、1991年、『「定本」日本絵画論大成 第10巻』小林忠、河野元昭監修、編集・校訂、ペリカン社、1998年など。木村重圭氏 2026年4月4日

美術館の周縁

今年度から、兵庫県立近代美術館時代の学芸員の大先輩にお話を伺うシリーズ「近美の先輩たち」を掲載します。記念すべき第1回は、初代学芸員、木村重圭氏にご登場いただきます。

—本日はよろしくお願いたします。木村先生は、兵庫県立近代美術館の準備室時代から10年余りご勤務されたのですね。

木村：昭和45（1970）年1月1日付で県採用となった。まず準備室に3か月。準備室は今の兵庫県公館内にあった。教育委員会の文化財課、図書館の準備室も同じ建物にあった。増田さん（増田洋氏）と私、事務員の3人だった。

準備室では、備品を買う仕事をやらされた。展示用の什器や、美術館に入れる備品など。予算は3000万。当時としては大きな予算がついていた。当時は皆そろばんで計算をしていたが、なかなか計算が合わず、経理へもって行くと数字があわないと怒られた。自分はそろばん屋と違うと言って、よく喧嘩した（笑）。

—昭和45年10月10日に開館記念展「近代100名作品展」が開幕しました。この準備もされたのですよね。

木村：3か月準備室で過ごして、4月1日に美術館の建物に引っ越した。下山肇氏、村上亮氏、林佐江子氏の3名の学芸員が加わり、開館記念展に向け、学芸員5人体制で本格的な準備が始まった。

当時は美術館も少なかった。公立館としては、神戸では近美の他に神戸市立南蛮美術館、大阪では大阪市立美術館、京都では京都国立博物館、京都市美術館、国立近代美術館京都分館（現・京都国立近代美術館）くらいしかなかったから、今では貸してもらえないような貴重な作品を（美術館から）借りることができた。開館記念展という大義名分もあったのだが、個人から借りた作品が多かったかな。

本展の企画は既に決まっています。所蔵者へは増田さんが既に話をつけておられた。私は増田さんの手足となり、石橋美術館（現・アーティゾン美術館）、など作品拝借で西日本各地をまわった。道中、トラックを留め置き場所がなかったため、トラックの中で寝たことも何度もあった。

—個人蔵の作品は、調査が大変だったのでは？

木村：他の館の学芸員同士は、同業者だが商売がたきではなく、お互い協力的であったので、個人所蔵の作品情報を共有していた。自分の経験として、大事なのはコレクターとの信頼関係。あるコレクターから作品を借用したら、その後継続して招待券を送り続ける。そうすると、いろいろな情報を教えてくれたり協力してくれたりした。これを私は「コレクターの抱き込み作戦」と呼んでいた。

—ご担当の展覧会の中で印象に残った展覧会は何ですか。

木村：「青山熊治展」（1972年度）は、面白かった。初めて取り上げた作家でほとんどの作品が展覧会初出品であった。作品写真もなかったため、展覧会の会期中に便利堂が撮影を行った。展覧会場にスタジオみたいなものを作って順番に撮っていく。図録は展覧会後に出した。

企画のメインは増田さんだったが、私は北九州を調査した。青山は、満鉄、シベリア鉄道でヨーロッパへ渡る際、博多から出立した。その時の面倒をみていた加野さん（加野宗三郎）という人の子供と知己になり、調査をさせてもらった。当時は新幹線もなく夜行で行き、到着した朝から仕事をした。若かったし体力があった。

—村上華岳展（1973年度）も担当されましたね。

木村：出品交渉では、華岳の作品を多く扱っていた表具屋さん（故・藤岡薫氏）のあとについてコレクターの元を回ったものだ。図録でいえば、昔の展覧会図録には全出品作の写真は載せていなかったし、カラー図版も一部だった。そこで増田さんと話をして、これからは全点収録しようということになった。村上華岳展ではじめてそれに挑戦したが、どうしても2、3点足りなかった。写真集めには苦労した。

—美術館草創期の学芸員としての思い出や印象に残っていることは何ですか。

（移動美術館について）

木村：当時移動美術館というのをやっており、県内各地の施設、体育館などで展示を行った。そのときは近代美術館のパネルを運び、展覧会場をつくった。防犯設備も十分でない施設では作品と一緒に寝たこともあった。

（本について）

開館当初は、作品解説を書くにも本がなく困った。増田さんが手持ちの本や図録を何百冊か提供してくださった。その後学芸員自古書店をまわり、本を集めたものだった。古書店では美術雑誌などを集めてまわった。『中央美術』『美之国』『藝術新潮』など雑誌の欠本リストを作り、それを見て古書店の人が月に1、2度、欠けた号を持ってきてくれたりもした。版画雑誌などもほとんど古本屋で入手していた。

（増田洋さんについて）

増田さんは神戸大学を出て、最初久留米の石橋美術館、その後大阪市立美術館に移られた人で、学芸員の仕事のノウハウはすべて増田さんから学び取って習得した。増田さんはああしろ、こうしろと細かく言われなかった。マニュアルもない中、一から仕事を体験して、確立していった。作品の寄託期間を3年と定めたのも増田さん。歴史のある館では寄託作品は何年も放置すると代替わりして所有者不明になることもあったらしい。あらゆる面で増田さんは美術館の礎を築いた人だった。

—最後に若い学芸員に向けてのメッセージをおねがいます。

木村：今は時代が変わっているかもしれないが、自分が若い時は、作品梱包や展示作業など体力仕事も美術梱包の作業員と一緒にやっていった。画像の梱包なども今でもできると思う。輸送トラックにも同乗して全国を巡ったものだ。机上だけでなく現場や外に出ることも大事にして仕事をしてほしいと思う。

4月4日（土）10時～12時 兵庫県立美術館にてインタビュー。

（聞き手：兵庫県立美術館学芸員 飯尾由貴子、林優、安部すみれ）

インタビューを終えて

現在も藝術文化雑誌『紫明』で「兵庫の画家たち」の連載を続けておられる木村重圭氏。インタビューでは2時間にわたり、近代美術館開館当時のこと、出品交渉や集荷の際のご苦労、展覧会調査のお話、思い出のコレクター、作品収集にまつわるエピソード、近美時代の学芸員の日常など、大変詳しくお話しくださいました。ここにご紹介できなかったお話は貴重な記録したいと思います。木村先生、ありがとうございました。

（飯尾由貴子／当館学芸員）