

2021

長野県立美術館紀要  
第16号

NOM



# 長野県立美術館紀要

— 第16号



カラー図版1  
信濃デッサン館外観(2018年)



カラー図版2

山口啓介《コロナ禍のresilient、2月11日から8月12日まで》 2021(令和3)年 アクリル、水彩、顔料・紙 356.7×502.6cm 作家蔵 撮影:長野県立美術館



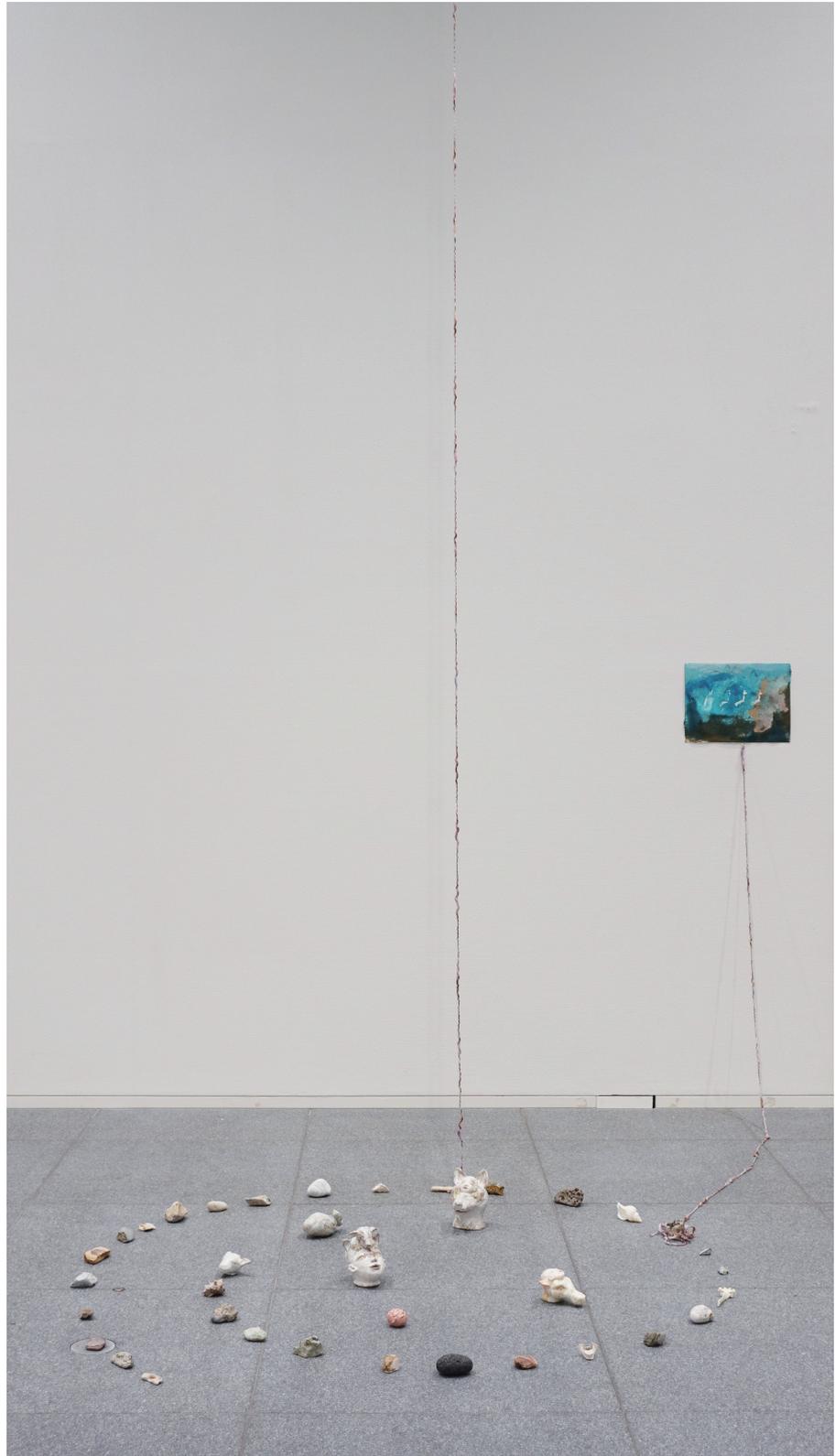
カラー図版3  
須田悦弘《雑草》 2021(令和3)年 木に彩色 撮影:長野県立美術館



カラー図版4  
須田悦弘《雑草》 2021(令和3)年  
木に彩色  
撮影:長野県立美術館



カラー図版5  
須田悦弘《葉》 2021(令和3)年 木に彩色 撮影:長野県立美術館



カラー図版6

大小島真木《Holobiont(ホロビオント)》 2021(令和3)年 作家蔵 撮影:長野県立美術館

## 目次

〈研究ノート〉

### 信濃デッサン館沿革

池田 淳史、竹花 藍子、古家 満葉 ————— 7

〈報告〉

### 新美術館みんなのアートプロジェクト(映像)

松井 正 ————— 17

「森と水と生きる」展関連イベント:アーティストトーク

### 「森と水と生きる——自然と人間の共生」採録

鈴木 幸野(文字起こし・編集) ————— 28

### 長野県立美術館アトライブラリー開室準備

～図書移転準備から開室利用ができるまで～

矢口 琴衣 ————— 49

〈研究ノート〉

# 信濃デッサン館沿革

長野県立美術館 学芸員

池田 淳史 竹花 藍子 古家 満葉

## はじめに

長野県は、2018（平成30）年から翌年にかけて、長野県上田市にある信濃デッサン館の収蔵品から、村山槐多、関根正二、野田英夫ら夭折画家を中心とした、希少かつ貴重性の極めて高い作品33点を長野県美術品取得基金により取得（購入）し、357点の寄贈を受けた。当館では、これら全390点に及ぶ作品を「信濃デッサン館コレクション」として、2021（令和3）年8月のグランドオープン以来少しずつではあるが、コレクション展などで公開している。また現在整理、調査中の、展覧会ポスターや各種催しのチラシ、書類といった、信濃デッサン館の歴史を物語るアーカイブ資料も併せて収蔵する予定である。本稿では、信濃デッサン館の概要やコレクション、そして企画展や講演会、定期開催された催しなど今日までの道のりを改めて振り返り、その全貌を明らかにしていく端緒としたい。

## 1.信濃デッサン館と窪島誠一郎

信濃デッサン館（カラー図版1）は、上田市の別所温泉近く、塩田平を望む独鈷山の麓、重要文化財の三重塔で知られる前山寺の敷地内に位置する私設美術館である。館主は、1941（昭和16）年東京生まれの窪島誠一郎。2歳の時に肉親の元を離れ、当時うどん屋を営んでいた窪島夫婦に育てられる。後年、実の父親が作家の水上勉であると判明した際は、メディアでも大きく取り上げられた。バーテンダーや事務員、舞台俳優、エキストラ、台本校正などの様々な職を経て、1963（昭和38）年に世田谷で当時の著名な芸能人や文化人の交流の場となった、スナック「塔」を開業。また、スナックに併設した小劇場「キッド・アイラック・ホール」では、寺山修司ら気鋭の劇作家たちの公演が行われた。スナックや劇場の運営と並行して、美術作品の収集を開始した窪島は、徐々に経営から画商へと比重を移し、収集を本格化させていく。そして自らのコレクションを展示するために、1972（昭和47）年に開設した「キッド・アイラック・コレクション・ギャラリー」では、巖光や松本竣介といった夭折画家たちの企画展を開催した。

この頃から、「夭折ぐるい」と自称するように、窪島は槐多や関根ら夭折画家たちの作品へと急速に惹かれていく。彼らについて窪島は「自らの生にあたえられた時間制限を、最もあざやかなかたちで日々の制作に反映させた画家(傍点原著者)」と評し、その作品は「かれらがわき眼もふらずうちこんだ画作への精進と、精神葛藤のすえにたどりついた至福の到着点とでもいうべき境地だったにちがいない」と表現している(註1)。また、短い人生から絞り出すようにして生み出された作品群にとどまらず、決して安住することのなかった彼らの激動の人生そのものも、大きな衝撃を与えた。窪島にとってそれは、高度経済成長期のどこか楽観的な風潮へのアンチテーゼであるかのように感じられ、同時に、その空気の中で様々な遍歴を過ごしてきた自身の日常や境遇の自省を促してくれたのであった(註2)。そして、窪島のデッサンへの熱中もまた、夭折画家への想いと重なっている。

註1 窪島誠一郎「夭折ぐるい」『信濃デッサン館日記2』平凡社、1986年、10頁。

註2 窪島誠一郎「絵摘みの記」『蒐集道楽一わが絵蒐めの道』アーツアンドクラフツ、2014年、13-14頁。

一本の鉛筆、一片のコンテ、必要絶対最小限の素材で描かれた一気呵成の描線には、画家が初めて描こうとする対象にむかう初々しい緊張と昂奮があるような気がした。出会った対象をけって逃すまいとする画家の眼の集中、魂の集中があつて、それはそのまま画家にあたえられた「短い生」の烈しさをも想像させるのであった。(註3)

註3 窪島誠一郎「夭折画家の絵について」『デッサン集 夭折の画家たち』岩崎美術社、1989年、13頁。

デッサンを特徴づける素早さと激しさに、窪島は夭折画家たちの燃え上がるような生命の鼓動を見ていた。窪島にとってデッサンとは、いわば嘘偽りのない画家の本質が最もよく滲み出た媒体であった。当時はまだデッサンの市場価値が現在ほど高くなく、比較的収集しやすかったという事情も手伝って、窪島の収集熱はより一層高まり、上田を訪れ槐多作品を地元の土蔵から発見したり、渡米して野田の作品調査を行ったりと精力的に活動する。一方で、絵の取引が思うように進まず資金繰りに苦慮する中で、夭折画家たちの作品から迸る「狂気と、こしかたの潔癖とを、彼らが愛した日本の草土のいづくかに、わが手で小館をたてて一堂にとどめおきたい空想」(註4)が募り、思いついたのが私設美術館の設立であった。

註4 窪島誠一郎「冬の塔と並んで」『信濃デッサン館日記』平凡社、1983年、8頁。

当初は美術館の候補地として、栃木や千葉などの土地が挙がっていたが、いずれも窪島の希望と合致するものではなかった。そこで、前述したようにかつて槐多の作品調査で訪れた、上田が候補に浮上した。調査の際に出会った地元の美術評論家・小崎軍司を再訪し、土地の選定を持ちかけたところ、小崎に勧められたのが塩田平を一望する前山の地であった。風光明媚な景観に窪島は、「この土地こそ自分があつめた絵たちが安らぐ場所」(註5)と直感し

註5 窪島誠一郎「絵の声・画家の声——私のコレクション歴」『絵画放浪』小沢書店、1996年、56頁。

た。また信州の地が、若き芸術家たちにとって特別な場所であったことも、大きな決め手となった。従兄の山本鼎の誘いで何度か滞在し、豊かな自然をモチーフに多数のデッサンを描いた槐多にとどまらず、関根や野田、そして当時窪島が並行して収集していた荻原碌山、戸張孤雁、中原悌二郎ら中村屋関連の作家たちとも縁が深く、若き芸術家たちの創作意欲を刺激し、彼らが切磋琢磨した重要な場所である信州に、窪島は大いに惹かれたのであった（註6）。建設を即決し、小崎の助力もあって、早速前山寺の住職から山門脇の土地の提供を受け、信濃デッサン館はいよいよ具体的な姿を帯びてくる。

建設資金こそ豊富ではなかったものの、地元の工務店や上田と東京の若者たちが結成した「建設の会」の協力なども得て、建物は1979（昭和54）年に竣工した。窪島曰く「ゴキブリ・ホイホイ」（註7）をモチーフにしたという約300平方メートルの建物は、コンクリートブロックを積み上げ、古材や使用済みの建具と組み合わせた質素な作り（図1）が特徴的である。当初は槐多、関根、野田、松本、戸張、霽光、吉岡憲、広幡憲、古茂田守介9名による計77点の作品展示から始まり、開館後も彫刻家の舟越保武や小説家・評論家の大岡昇平からの寄贈を始めとして、収蔵品は着々と増え続けていった。1981（昭和56）年に信濃デッサン館初の企画展「村山槐多展」を開催、1986（昭和61）年には若手作家の滞在制作を目的として、宿泊兼アトリエ施設・ギャラリー図書室を併設した槐多庵が敷地内に開館する。その翌年、姉妹館となる野田英夫記念美術館がニューヨーク州ウッドストックに設けられた。1990年代に入ると、東京美術学校時代の多くの同期を戦争で失った洋画家・野見山暁治との出会いから、戦没画学生の作品収集を開始。当初はデッサン館の1区画ほどでの展示を想定していたが、全国の遺族から作品を預かるうちに、戦時下の空気も含めて一つ屋根の下で見てもらうべき、と考えるようになり、展示施設として1997（平成9）年に無言館を開館、現在も収集活動を続けている。近年は信濃デッサン館の入館者数が落ち込み、また窪島自身が健康に不安を抱えたこともあって、改修工事を終えリニューアルオープンしたのも束の間、2018（平成30）年3月に信濃デッサン館は槐多庵とともに無期限休館となる。その後、窪島は信濃デッサン館を「KAITA EPITAPH 残照館」と改称して2020（令和2）年に再開館、エゴン・シーレや浜田知明ら手元に残ったコレクションを展示している。

註6 窪島誠一郎「関根正二の「憂愁」」『花美術館』vol. 69、2020年3月、16頁。

註7 窪島誠一郎「風信子ハウス」に寄す『日暮れの記「信濃デッサン館」「無言館」拾遺』三月書房、2017年、223頁。



図1 信濃デッサン館内観（1983年頃）

## 2. 信濃デッサン館の企画展および催しについて

信濃デッサン館では、コレクションを中心とした企画展のほか、講演会

やコンサートなどの催しを定期的に主催していた。キッド・アイラック・コレクション・ギャルリイ出版部より、1977（昭和52）年から1985（昭和60）年まで30号にわたって発行された情報誌『デフォルマション』や、1986（昭和61）年から信濃デッサン館より発行された後続誌『信濃デッサン館ニュース』などの資料で確認する限り、信濃デッサン館では、2018（平成30）年に休館するまでのおよそ40年の間に11の企画展が開催されている（註8）。『信濃デッサン館ニュース』内で確認することができた企画展の会期とタイトルは、【表1】の通りである。

第1回の「村山槐多展」（図2）に加え、開館23周年を迎えた2001（平成13）年に「信濃デッサン館開館23年記念『村山槐多・桂次』」が開催されていることから、信濃デッサン館にとって槐多作品がコレクションの中核をなすものであることが分かるだろう。この他にも、1987（昭和62）年開催の「詩人たちの絵展」、1992（平成4）年開催の「大正の四人の青春像展 LOVE」に槐多の作品が出品されていたことが、展覧会チラシや『信濃デッサン館ニュース』の記事により確認できた。また、槐多庵でも年に1~5回の企画展が開催されており、槐多、関根、野田など「信濃デッサン館コレクション」を代表する作家に限らず、池田満寿夫や滝沢具幸など、長野県に關係の深い現代作家も積極的に紹介されている。

信濃デッサン館、槐多庵、無言館と複数の展示室を有する同館は、各会場で展覧会に関する講演会やコンサートなども積極的に開催してきた。中で

註8 信濃デッサン館と槐多庵の展覧会歴については、以下の資料およびご寄贈予定のアーカイブ資料を参照した。  
 ・『信濃デッサン館ニュース』信濃デッサン館  
 ・市立小樽文学館編『信濃デッサン館』無言館  
 窪島誠一郎展』小樽文学舎、2017年

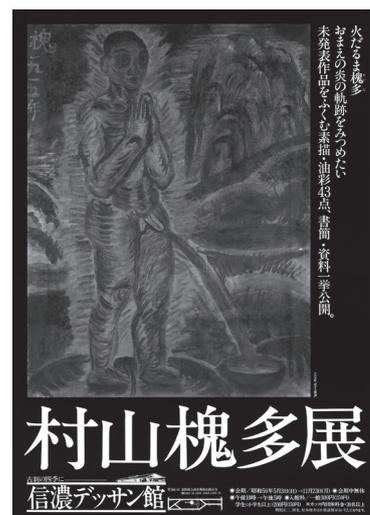


図2 「村山槐多展」ポスター（1981年、デザイン：田中孝道）

【表1】信濃デッサン館で開催された企画展

※以下の資料をもとに作成した。

- ・『信濃デッサン館ニュース』vol.1-vol.128
- ・市立小樽文学館編『信濃デッサン館』無言館 窪島誠一郎展』小樽文学舎、2017年

会期	展覧会名
1981/5/3-11/23	村山槐多展
1983/5/3-11/23	立原道造展
1985/4/28-11/23	ルース・シェイファー・コレクションを中心に 憂愁の日系画家・野田英夫展
1987/5/2-11/23	詩人たちの絵展
1989/5/1-11/23	壁画家たちの素描展
1992/8/1-11/3	大正の四人の青春像展 LOVE
1994/4/29-7/31	村山槐多とオーブリー・ピアズリーの装本展
1997/3/1-4/27	野田英夫とウッドストックの仲間たち
1997/11/9-12/20	うるわしき水彩画の世界—ヘルマン・ヘッセと西脇順三郎展
2001/6/30-8/5	信濃デッサン館開館23年記念「村山槐多・桂次」
2012/12/15-2013/2/4	額のない絵

も信濃デッサン館を代表する催しが「槐多忌」である。これは、2月20日の槐多の命日にあわせて、毎年2月の第4日曜日に開催されるもので、開館翌年の1980（昭和55）年に始まり、2019（平成31）年まで計40回実施された。槐多忌実施のいきさつについて、窪島は次のように述べている。

私は槐多のように己れに嘘つかず、しかも己れの自我に忠実に生きられるかとの問いに口つぐむしかないのである。金かせぎ世わたり、飾りごとつくりごとの時代に、おまえはおまえの真摯をうしなわず、自爆のような生涯をとげられるか。槐多の人生一過を、他人ごとでない己れ自身の痛みとしてみつめられるか。そんな声がどこか遠くのほうからきこえてくる。

じつは、「信濃デッサン館」の第一回「槐多忌」は、そんな自分へのいささかの悔悟と思案と、自問とを確認しあうためのささやかな実行でもあったのである。ぶちまけていえば、近頃なんだかしょぼくて元気のない自分の、あるいは自分の仲間たちの魂をふるいたせたい思いも手伝っての計画だった。（註9）

註9 窪島誠一郎「槐多のこと『槐多忌』のこと」『信濃デッサン館日記』88頁。

窪島が作品のみならず、槐多の生きざまそのものにも強く惹かれていたことは、この文章からも窺うことができる。コレクションにとっても、信濃デッサン館の活動にとっても、村山槐多の存在は大きな拠り所であった。

槐多忌では法要に加えて、毎年異なるゲストによるコンサートや対談が行われ、その後信濃デッサン館の前庭で焚火を囲んでの酒宴が開かれるのが通例である（図3）。夭折した槐多をしのぶ集いではあるが、地元の住民と槐多ファン、美術ファンの交流会のような様子であったようだ。窪島によると、「なかには槐多のかの字も知らぬ近所のお百姓さんや、焚火のぬくもりとふるまい酒だけを目当てにやってくる隣村の若衆（傍点原著者）」もおり、槐多忌はこうした人々と信濃デッサン館の熱心なファンとが集う場であり、「だれもがそうした個々の日常の場をはなれて交歓しあうというのがこの『忌』の真骨頂」であった（註10）。



図3 「第30回槐多忌」法要と焚火（2009年）

註10 窪島誠一郎「『槐多忌』のこと」『美術館随想』アーツアンドクラフツ、2020年、155頁。

これまでの槐多忌の内容は非常にバラエティ豊かで、招聘されたゲストは美術館館長や学芸員、美術批評家のみならず、詩人、作家、俳優など多岐にわたる【表2】。中でも、第16回槐多忌（1995年）のゲストである野見山との出会いは、窪島にとって一つの転機となった。槐多忌での野見山との鼎談をきっかけとして、全国の戦没画学生の遺族を訪ねる活動が始まり、これが無言館開館へとつながっていく（註11）。槐多忌は、信濃デッサン館の代名詞とも言える催しであり、また同館および館主窪島の活動にも大きな影響を与えた、信濃デッサン館を語るうえで欠くことのできない要素であるといえるだろう。

註11 『信濃デッサン館「無言館」窪島誠一郎展』、39頁。

【表2】 槐多忌概要

※1 『信濃デッサン館ニュース』vol.1~vol.128および「無言館」ウェブサイト (<https://mugonkan.jp>) をもとに作成した。第2回から第6回の内容は現時点では確認できていないため、本稿では記載していない。

※2 催しの内容および出演者のプロフィールは『信濃デッサン館ニュース』、「無言館」ウェブサイト掲載時のものであり、原則としてそれらの表記を採用した。なお一部表記には適宜修正を加えた。また、プロフィールについて文中に言及がない出演者については、執筆者の調べにより、〈〉で表記した。

会期	名称	概要・出演者 ※2
1980/2/24	第1回槐多忌	・講演会「槐多と私」 松永伍一（詩人）
1981-1985	第2回-第6回槐多忌	
1986/2/23	第7回槐多忌	・コンサート（ハーブ） ・鼎談 酒井忠康〈神奈川県立美術館学芸員〉、米倉守〈朝日新聞学芸部記者〉、窪島誠一郎
1987/2/22	第8回槐多忌	・講演 吉武輝子（評論家）
1988/2/28	第9回槐多忌	・ルネサンスギター「槐多にささげる」 立川叔男（古楽器演奏家） ・鼎談「絵と人生」 寺田政明（画家）、水村喜一郎（画家）、窪島誠一郎 （途中参加 小林多津衛（民芸研究家）） 司会 浜美枝（俳優）
1989/2/26	第10回槐多忌	・リユート 立川叔男（古楽器演奏家） ・シンポジウム「芸術の中の野生」 大島清次（世田谷美術館館長）、利根山光人（画家）、原田泰治（画家） 司会 梶尾真紀子（染色家・エッセイスト）
1990/2/25	第11回槐多忌	・コンサート 友川かずき〈歌手〉 ・鼎談「表現すること、生きること」 絹谷幸二（画家）、田村能里子（画家） 司会 国井雅比古（NHKアナウンサー）
1991/2/24	第12回槐多忌	・講演会 三木多聞（国立国際美術館館長） ・シンポジウム「美術館で何だろう」 三木多聞、掛井五郎（彫刻家）、山根基世（NHKアナウンサー）、窪島誠一郎
1992/2/23	第13回槐多忌	・講演 ・対談「創造力について」 横尾忠則（画家）、窪島誠一郎 司会 堀尾真紀子（染色家・エッセイスト）
1993/2/28	第14回槐多忌	・講演会 ピーコ（ファッション・ジャーナリスト）
1994/2/27	第15回槐多忌	・講演会「人間にとっての『表現』とは？」 大島渚〈映画監督〉、司修〈画家・小説家〉、芥川喜好〈読売新聞記者〉、窪島誠一郎
1995/2/26	第16回槐多忌	・鼎談「人間にとって生きるということは」 黒柳徹子（俳優）、野見山暁治（画家）、窪島誠一郎 司会 西橋正泰（NHKアナウンサー）
1996/2/25	第17回槐多忌	・演奏会「坂田明の音」 坂田明（ジャズ・ミュージシャン） ・公開対談「人間と自然」 山田太一（作家）、窪島誠一郎
1997/2/23	第18回槐多忌	・ミニコンサート 佐藤通弘（津軽三味線奏者） ・鼎談「人間・自然・絵画」 田島征三（絵本作家）、内田あぐり（日本画家）、窪島誠一郎 司会 桜井洋子（NHKアナウンサー）

1998/2/22	第19回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ミニコンサート 浅賀千恵子(ソプラノ歌手) 小島好弘(ピアニスト)</li> <li>・対談「何のために生まれてきたのか 何をして生きてゆけばいいのか」 やなせたかし(漫画家)、窪島誠一郎</li> <li>司会 須磨佳津江(NHKアナウンサー)</li> </ul>
1999/2/28	第20回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・コンサート 天満敦子(ヴァイオリニスト)</li> <li>・鼎談「生命について『大往生』と『夭折』」 永六輔(タレント)、筑紫哲也(ジャーナリスト)、窪島誠一郎</li> </ul>
2000/2/27	第21回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>「今、深く静かに考えたいこと—ことば・絵・写真の力について—」</li> <li>・鼎談 澤地久枝(作家)、石川文洋(写真家)、窪島誠一郎</li> <li>・朗読 村山槐多「一本のガランズ」 澤地久枝</li> </ul>
2001/2/25	第22回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・鼎談「絵と詩のあいだ—色彩と言葉について—」 大岡信(詩人)、葉祥明(画家)、窪島誠一郎</li> <li>司会 青木裕子(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2002/2/24	第23回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・朗読「槐多の詩(うた)から」 村山槐多 童話「五つの夢」 岸田今日子(俳優)</li> <li>・鼎談「人間の生命(いのち)・芸術の生命(いのち)」 小川国夫(作家)、陣内兄助(画家)、窪島誠一郎</li> <li>司会 武田真一(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2003/2/23	第24回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・アカペラ・コンサート おおたか静流(シンガー・ボイスアーティスト)</li> <li>・鼎談「美術館の役割について」 辻井喬(堤清二/作家・詩人)、星野知子(俳優)、窪島誠一郎</li> <li>司会 国井雅比古(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2004/2/22	第25回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・鼎談「生きること、創ること」 篠田正浩(映画監督)、長谷川逸子(建築家)、窪島誠一郎</li> <li>司会 杉浦圭子(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2005/2/27	第26回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・コンサート 山形由美(フルート)</li> <li>・鼎談「愛する・夢みる・表現する」 相笠昌義(画家)、山形由美、窪島誠一郎</li> <li>司会 加賀美幸子(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2006/2/26	第27回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・朗読 宮沢賢治「よだかの星」「やまなし」 穂谷友子(女優)</li> <li>・鼎談「絵画の修復・記憶の修復」 加賀乙彦(作家)、山領まり(絵画修復家)、窪島誠一郎</li> <li>司会 石澤典夫(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2007/2/25	第28回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・朗読 寺田農(俳優)</li> <li>・鼎談「画家の恋・詩人の恋」 寺田農、内館牧子(脚本家)、窪島誠一郎</li> </ul>
2008/2/24	第29回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・朗読 堀口すみれ(詩人)</li> <li>・鼎談「絵と音楽と言葉と」 堀口すみれ、小林亜星(作曲家)、窪島誠一郎</li> <li>司会 渡邊あゆみ(NHKアナウンサー)</li> </ul>
2009/2/22	第30回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・朗読 山根基世(「ことばの杜」代表、アナウンサー)</li> <li>・シンポジウム「『生』と『死』を語る」 中村敦夫(俳優・作家)、江川紹子(ジャーナリスト)、 山根基世、窪島誠一郎</li> </ul>
2010/2/28	第31回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>・コンサート 踊正太郎(津軽三味線奏者)</li> <li>・鼎談「人間の営み・自然の営み」 落合恵子(作家)、内山節(哲学者)、窪島誠一郎</li> </ul>

2011/2/27	第32回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>朗読 中井貴恵 (俳優)</li> <li>鼎談「表現者にとっての『生』と『死』」 里中満智子 (漫画家)、千住明 (作曲家)、窪島誠一郎</li> </ul>
2012/2/26	第33回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>「小さなコンサートー深草アキの世界」 深草アキ (秦琴奏者)</li> <li>鼎談「残された者の仕事」 池辺晋一郎 (作曲家)、阿川佐和子 (作家)、窪島誠一郎</li> </ul>
2013/2/24	第34回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>「ちいさなコンサートー「愛」をうたう、かたるー」 佐々木秀実 (シャンソン歌手)</li> <li>対談「戦争・生命・芸術」 菅原文太 (俳優)、窪島誠一郎</li> </ul>
2014/2/23	第35回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>朗読 二木てるみ (俳優)</li> <li>鼎談「言葉をめぐって」 山田太一 (作家)、金田一秀穂 (日本語学者)、窪島誠一郎</li> <li>司会 徳田章 (NHKアナウンサー)</li> </ul>
2015/2/22	第36回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>コンサート 小澤章代 (チェンバロ奏者)</li> <li>対談「詩人の言葉」「ゴリラの言葉」 アーサー・ビナード (詩人)、山極寿一 (京都大学総長)</li> <li>司会 窪島誠一郎</li> </ul>
2016/2/28	第37回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>コンサート 田中健 (俳優・ケーナ奏者)</li> <li>鼎談「絵本について」 イルカ (歌手・絵本作家)、きむらゆういち (絵本作家)、窪島誠一郎</li> </ul>
2017/2/26	第38回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>「一覚和歌子の時間ー」 覚和歌子 (詩人・歌手)</li> <li>170歳対談「話したいこと、聞きたいこと」 野見山暁治 (画家)、窪島誠一郎</li> </ul>
2018/2/25	第39回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>「槐多・絶叫コンサート」 福島泰樹 (歌手)、永畑雅人 (ピアノ)</li> <li>対談「死について」 古市憲寿 (社会学者)、窪島誠一郎</li> </ul>
2019/2/24	第40回槐多忌	<ul style="list-style-type: none"> <li>コンサート「友川カズキの世界」 友川カズキ (歌手)</li> <li>鼎談「ことばのゆくえ」 高橋睦郎 (詩人)、山根基世 (アナウンサー)、窪島誠一郎</li> </ul>

### 3.信濃デッサン館の顔:村山槐多《尿する裸僧》

信濃デッサン館の収蔵作家の中で、とりわけ村山槐多が館の歴史とコレクションの両面において圧倒的な存在感を放っているのは、ここまで概観した通りである。《猫を抱ける裸婦》(1916年)や《稻生像》(1913年頃)など、槐多の有数のコレクションで知られた信濃デッサン館であるが、中でも旧蔵時代から頻繫に取り上げられてきたのは《尿する裸僧》(1915年)であろう。「火だるま槐多」(註12)の呼び名に相応しく、その題材と共に画面の鈍く赤黒い色が鮮烈な印象を残す本作を槐多が描いたのは、20歳の頃のことであった。本作について、旧蔵者であり槐多研究の第一人者でもある窪島は次のように解説する。

註12 槐多の死を惜しんだ高村光太郎による呼び名。槐多没後16年に「村山槐多」という詩を作った光太郎は、「強くて悲しい 火だるま槐多」と詠んで哀悼した。

合掌する裸僧が托鉢する鉢にむかってショウベンしている。裸僧は  
もちろん槐多だ。一種の変身自画像といってもいいだろう。仏教の須弥  
山を思わせる遠景の山水は、男根女陰のデフォルメともいわれるが、ほ  
とぼし尿はまるで射精のようである。「おれはアニマリズムになった」  
(一九一四年山本二郎宛書簡)。アニマリズムとは「原始主義」をあらわ  
す槐多一流の造語だが、僧の全身からはなれたる濁紅色のヒカリがみ  
ずからの仏身化をあらわしてでもいるようで神々しい。(註13)

註13 窪島誠一郎執筆『尿する裸僧』解説(『村山槐多』新潮日本美術文庫42、新潮社、1997年所収)より。

《尿する裸僧》は長らく行方不明であったが、信濃デッサン館が開館して  
一年ほど経った頃、甲府の骨董店を通して、当時既に物故者であった山梨県  
小淵沢の実業家が、生前よりこの作品を信濃デッサン館に託したいと希望し  
ていたとの連絡が窪島に入り、収集に繋がったという(註14)。「作品が搬入  
された日、東京からNHKテレビがやって来て、そのニュースは全国の夜の茶の  
間に流れた。苦勞した甲斐があった。私の美術館はこの『尿する裸僧』と共  
一躍有名になった」(註15)と言う通り、本作はまさに信濃デッサン館の顔と  
なった。10代の頃にアルス社の『槐多画集』で初めて本作を知ったという窪島  
は、「裸の坊さんが馬のように立ち小便して合掌している奇妙キテレッツな図柄  
を、何だかひどく不謹慎な秘画にでもふれる思いでみつめたことをおぼえてい  
る」(註16)と回想し、槐多の甥・村山太郎から「これは槐多作のいわば自画  
像的宗教画である。米飯をえる鉢に尿するのは食物と排泄との輪廻思想、合  
掌は天地和合のしるし、眼をひらき空を凝視するのは天上天下唯我独尊で、  
放尿はその法悦。ただ、手をそえずしてかような放物線(小便カーブ)がえ  
がけるかどうかは疑問なり」(註17)と解説された手紙をもらう。その見立て通  
り聖俗の相俟った「自画像的宗教画」ともいうべき強烈なイメージは、「生」に  
対する溢れんばかりのエネルギーをまざまざと感じさせるだろう。本作はも  
とより、槐多の絵画作品には赤黒く沈んだ色のガランスがしばしば使用され、  
槐多自身による詩の中でもそれは「生」の力を抱く強烈な存在として登場する  
(註18)。とはいえそれは常に死に隣接したものであった。槐多は本作を描い  
た1915(大正4)年に「悪魔の舌」という小説を『武侠世界』4巻9号に寄稿し  
ており、その文中でも「大きな眼」が「ぎらぎらと輝く」「真紅」顔が登場する  
(註19)。それは、(結核を患う自身の相貌と重ねたのだろうか)小説の中で  
転地療養する主人公が鏡越しに見た「悪魔の顔」なのであるが、その色彩は  
死に至る病と対置され、「健康」や人としての「本然」の状態と結びつけられる  
ものであると指摘される(註20)。

註14 詳細は窪島誠一郎「六十年ぶりに発見された  
幻の槐多」『信濃デッサン館日記』93-96頁参  
照。

註15 窪島誠一郎「連載⑦私のコレクション歴 絵の  
声・画家の声」『信濃デッサン館ニュース』21  
号、1991年4月、3頁。

註16 窪島『信濃デッサン館日記』、94頁。

註17 同上、95-96頁。

註18 「ためらふな、恥じるな/まっすぐにゆけ/汝のガ  
ランスのチューブをとって/汝のバレットに直角  
に突き出し/まっすぐにしぼれ/そのガランスを  
まっすぐにしぼれ/生のに活々と塗れ/一本  
のガランスをつくせよ」(村山槐多「一本のガ  
ランス」1919年)

註19 「俺がまた以上に驚愕した事は鏡の中央に真  
紅の悪魔の顔が明かに現われて居るのであ  
つた。恐ろしい顔だ。大きな眼はぎらぎらと輝  
いて居る」(村山槐多「悪魔の顔」)、槐多小説  
の独自性や色彩についての考察は茂木謙之  
介「槐多の「悪魔」と一九一〇年代 東京」(『比  
較文学・文化論集』32、2015年3月、東京大学  
比較文学・文化研究会、13-26頁)を参照。

註20 同上、16頁。

強烈な印象を与える槐多作品を前にして、窪島は「私たちはいつだって、槐  
多の絵や詩に接して、その人の熾烈な自己凝視と自己懐疑とのたたかひのま

えに立ちすくむ。嫉妬する。それはときとして、私たち自身がいまおかれている日常の浅底のかるさをうきたたせて、つらいのである」(註21)と語る。

『信濃デッサン館』での『村山槐多展』(十一月二十三日まで)にかこまれて、つくづく槐多の絵は天然の仕事だと思った。そこには一滴の人工着色も人工調味もない。槐多がじかに噴出する性欲と、飢餓と、野望と、失意が、のたうち回るように画布を領している。全速力のガランスと、佇立している太い墨の線。それらがよじれあう画面から放たれるのは、生きている槐多のナマの絶叫である。(註22)

《尿する裸層》は画家の個性が重視された大正期の美術を代表する作品であると共に、「信濃デッサン館コレクション」における紛れもない白眉であろう。

## おわりに

今回は紙面の都合上紹介できなかったが、「信濃デッサン館コレクション」には他にも、関根の《自画像》(図4)や松本の《ニコライ堂》(図5)といった代表的なデッサンに加えて、戸張や中原の彫刻、さらに野見山や滝沢ら「地の会」会員による大型の絵画作品も含まれており、見どころは多岐に渡る。また2023(令和5)年1月には、当館で「信濃デッサン館コレクション」の特集展示と、全作品を掲載したコレクション目録の刊行を予定している。今後は作品の展示も含めて、信濃デッサン館とそのコレクションの地域美術史における位置づけ、そしてその重要性を積極的に発信していくことが肝要となるだろう。

〈注記〉本稿での著者らの執筆分担は以下の通りである。  
「はじめに」1.信濃デッサン館と窪島誠一郎」「おわりに」…池田 淳史  
「2.信濃デッサン館の企画展および催しについて」…竹花 藍子  
「3.信濃デッサン館の顔:村山槐多《尿する裸層》」…古家 満葉

註21 窪島誠一郎「槐多のこと『槐多忌』のこと」『信濃デッサン館日記』87頁。

註22 『デフォルマション』21、キッド・アイラック・コレクション・ギャルリイ出版部、1980年8月、10頁。



図4 関根正二《自画像》1916(大正5)年



図5 松本峻介《ニコライ堂》1941(昭和16)年頃

〈報告〉

# 新美術館みんなのアートプロジェクト (映像)

長野県立美術館 学芸員

松井 正

## 1.はじめに

当館が位置する長野県は映像メディア（本稿では、以降、「映像」を写真、映画、アニメーション、一部のメディア・アートを包括したものと扱う）と関係が深い県である。

その一端を垣間見ると、例えば、上田出身の高桑勝雄は、三宅克己とともに発行に携わった『写真術講習録』（アルス）や、主筆を務めた国内初のアマチュア向け写真雑誌『カメラ』（アルス）を通じて戦前の多くのアマチュア写真家を感化し、1973（昭和48）年に70パーセントに達した国内でのカメラの世帯普及率と、それに伴う写真人口の増加に大きく貢献したといえる。また、同じく上田出身で、フォトモンタージュなどの技法を駆使した広告写真で国際的な名声を博したハリー・K・シゲタをはじめ、デジタル技術を取り入れながら強烈な同時代批判を展開する北島敬三、写真メディアの特性を追求し続けた山崎博、デジタル画像編集技術をいち早く導入した高木こずえといった、優れた写真家たちを輩出している点も特筆すべきだろう。

映画では、現存する最古の国産映画（活動写真）として知られる「紅葉狩」が戸隠・鬼無里地域に伝わる鬼女紅葉伝説に取材した歌舞伎を撮影した作品であることも興味深い。また、最盛期には全県で125ものスクリーン（註1）を数えた映画館は、今日、減少傾向にあるものの、現存する国内最古級の映画館「相生座」（長野市）が今なお純民間資本で運営されているという事実には映画の受容文化の豊かさがうかがえる。

ほかにも日本を代表する映画監督・脚本家の小津安二郎が、晩年、蓼科で脚本を執筆していたことや、木下恵介による国産初の総天然色（フルカラー）長編映画「カルメン故郷に帰る」が、群馬側ではあるものの、浅間山麓をロケ地としている（なお、木下は長野県をロケ地に多くの映画を撮影している）ことなどもよく知られている。さらに、第二次世界大戦を控え、政治的に接近するドイツ国民に日本の文化を紹介しようと、ドイツ山岳映画の先駆者アーノルト・ファンクと伊丹万作が共同監督した「新しき土」（独題:Die Tochter des Samurai、「侍の娘」の意）では、日本を代表する風景として浅間山や大正池、焼岳がロケ地として採用されるなど、本県にゆかりのある映画制作者や映

註1 小林竜太郎『長野のまちと映画館 120年とその未来』、光竜堂、2017年、10項。

画を取り上げていくと枚挙にいとまがない。

技術面では、今日のインクジェット・プリンターの二大方式のひとつ「ピエゾ方式」プリンターの開発によって、世界に先駆けてインクジェットによる写真画質を達成したセイコーエプソンや、レンズなどの高品質な光学精密機器の生産を行うコシナ、かつて存在したカメラメーカーのチノンやヤシカといった、本県を拠点にした企業の存在も忘れてはいけない。

このように俯瞰的な視点から眺めると、写真や映画といった個別のジャンルだけでなく、映像そのものの受容文化や映像制作を支える技術までも包括する、本県と映像メディアの特有の関係性が浮かび上がってくる。近年、国内の美術館でも収蔵、展示されるようになった映像を、本県の文化に根付くアートとして捉え直そうという観点から、当館の前身・長野県信濃美術館（以下、信濃美術館）の改築にあたって新定されたコレクション・ポリシーでは、信濃美術館のコレクションの中核をなしていた絵画や彫刻、水彩、素描、版画、工芸に加えて、写真や映像が新たな収集対象として加えられることとなった（註2）。

このような背景もあり、信濃美術館の整備検討のなかで立ち上げられた、無料スペースのためのコミッションワーク事業「新美術館みんなのアートプロジェクト」では、触れる美術作品（視覚以外の、主に触覚を用いた鑑賞体験を提供する美術作品）とあわせて映像作品の委託制作が盛り込まれた。

以上を踏まえ、本稿では「新美術館みんなのアートプロジェクト」のうち映像作品のコミッションワークの報告として、プロジェクトの概要、映像上映システムの概要、各作家とその作品についてまとめる。

註2 長野県立美術館では「長野県出身または長野県に深い関係の深い芸術家の優れた近現代美術作品 絵画、彫刻、水彩、素描、版画、工芸、デザイン、写真、映像など」「美しい山岳風景や精神文化に通じる作品および、「自然」や「自然と人間」をテーマとした優れた近現代美術の作品」「日本および海外の近現代美術史上の重要作品」「近現代美術史を理解する上で貴重な、散逸を防ぐべき作品群、および美術資料群」の収集をコレクション・ポリシーにおいて規定している。



図1 「Something there is that doesn't love a wall—榊原澄人×ユーフラテス」展示風景①

## 2.「新美術館みんなのアートプロジェクト(映像)」の概要

「新美術館みんなのアートプロジェクト」の発端は、信濃美術館の整備検討の時期にまで遡る。1966(昭和41)年の開館から50年以上を経て、老朽化をはじめとした様々な課題を抱える美術館の整備の方向性を検討するため、県は有識者による信濃美術館整備検討委員会を組織。2015(平成27)年から翌2016(平成28)年にかけて計6回実施された検討委員会は、県への提言として、2016年9月に「信濃美術館の今後のあり方及び整備に関する基本方針」をまとめた。同基本方針では、新美術館のコンセプトとして「ランドスケープ・ミュージアム」「美術による学びの支援」「信州の地域文化の多様性を活かす」「世界水準の作品展示と信州芸術の紹介」が示された。そのうちの「ランドスケープ・ミュージアム」の役割・機能として「誰もが気軽に集い、憩えるパブリックスペース」を提供することが盛り込まれた。この構想はのちに、一般県民が多目的かつ自由に利用できるスペースとして、美術館が建つ城山公園との一体利用を視野に入れた「屋根のある公園」(交流スペース)のコンセプトに発展した。

また、設計段階から県民の多様な意見や要望を設計案に取り入れるために開催された「県民リレー・ワークショップ」では「子どもはとにかく触ることが大好き。美術館のエントランスホールなどに触れる作品があるとよい。子どもは匂いも好き。五感に訴えるものがよい」(註3)や「様々なことに対応できる建物にしてほしい。映像表現ができる部屋も必要である」(註4)といった意見が寄せられた。これらの要望を踏まえつつ、新設される無料スペースのために触れる美術作品と映像作品を新規制作するコミッションワーク事業として「新

註3 「信濃美術館の基本設計にかかる「県民リレーワークショップ」(子育て世代)の意見概要」、長野県、2017年、1頁。

註4 「信濃美術館の基本設計にかかる「県民リレーワークショップ」(東信地域)の意見概要」、長野県、2017年、2頁。

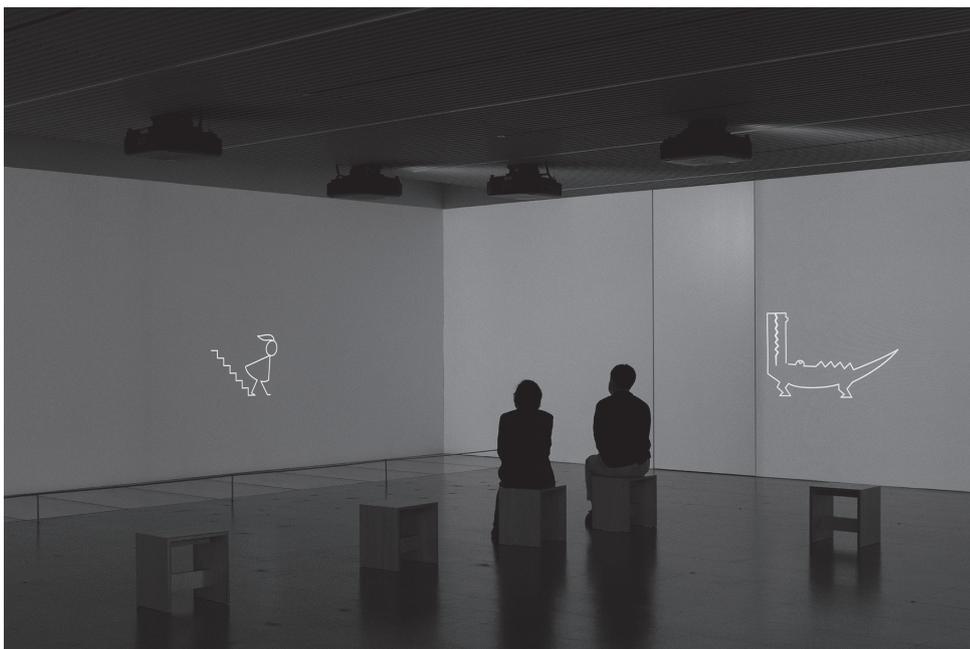


図2 「Something there is that doesn't love a wall—榊原澄人×ユーフラテス」展示風景②

美術館みんなのアートプロジェクト」が始動した。

映像作品の制作者は、美術館の推薦と有識者からの意見聴取を経て、2019（令和元）年に榊原澄人とユーフラテスが選定された。榊原は第9回文化庁メディア芸術祭（2005年度）でアニメーション部門大賞を受賞するなど、国内外で高く評価される県内在住の美術家・映像作家である。ユーフラテスはNHK教育テレビジョン（Eテレ）で放映中の「ピタゴラスイッチ」「2355」「0655」のコーナーを制作するなどメディア・デザインの分野で活躍するクリエイティブ・グループである。

また、交流スペースの構想段階から、館長より「動く壁画」というコンセプトが示されていたことから、アニメーション作品の制作を各作家に依頼することとなった。

以降、約2年にわたる制作を経て、2021（令和3）年4月の美術館新築オープンに合わせて、榊原澄人《飯縄縁日》およびユーフラテス《1本の線》が公開された。また、2作品のお披露目展示として、同年4月10日から8月15日にかけて「Something there is that doesn't love a wall—榊原澄人×ユーフラテス」が開催された。



図3 「Something there is that doesn't love a wall—榊原澄人×ユーフラテス」関連イベント風景（2021年5月1日）

### 3.交流スペースおよび映像上映システムの概要

交流スペースでは、東側と南側にL字状に配置された、それぞれ高さ3メートル、幅13メートルの壁面をスクリーンとして使用している。このスクリーンに投影される、6基のプロジェクター（各壁面に対して3基ずつ設置）のイメージを合成することによって、高さ3メートル、幅26メートルの横長の映像をシームレ

スに上映することができる。

上映システムのハードウェアは、主に、パターン・スイッチ、システム・コントローラー、ムービー・ファイル配信用PC、メディア・プレーヤー、マトリックス・スイッチャー、エッジ・ブレンディング・プロセッサ、プロジェクターで構成され、これにオーディオ出力系としてパワー・アンプ、スピーカーが付属する。プロジェクターは投影されるイメージがわずかに重複するように配置されており、エッジ・ブレンディング・プロセッサがイメージのオーバーラップ・エリア（重複部分）の光量調整を行うことで、見かけ上、継ぎ目のない映像投影ができる。

映像の上映にあたって、基本的に6基のプロジェクターに接続された6基のメディア・プレーヤーからムービーを出力する。なお、各メディア・プレーヤーに上映素材を登録するために、あらかじめ6つに分割したムービー・ファイルを用意する必要がある。また、マトリックス・スイッチャーにBlu-rayプレーヤーやPCを接続することで、メディア・プレーヤー以外のソースの入力もできる。

ムービー・ファイルの登録は専用のオーサリング・ツールを使用する。オーサリング・ツールでは、シーン（分割された上映素材をオーサリング・ツール上でグルーピングしたデータ・ファイルのまとまり）（註5）をパターン・スイッチに割り振る、もしくはスケジュールを作成するといった作業ができる。

パターン・スイッチへの割り振りを行う場合は、パターン・スイッチ登録画面を呼び出し、あらかじめメディア・プレーヤーに登録したシーンを任意のスイッチに登録する。パターン・スイッチには最大6つのシーンを登録でき、手動でスイッチを切り替えることで、マニュアル操作によるシステムの運用ができる。

スケジュールを作成する場合は、タイムラインとカレンダーの各登録画面を呼び出し、それぞれのパラメータの設定を行う。タイムラインを設定することで1日の上映スケジュールを作成することができ、カレンダーの設定を行うことで長期の上映スケジュールを作成することができる。

なお、当初、ムービー・ファイルを同期するためのUDP信号がスケジュールの開始時点でのみ発信される仕様だったため、シーンを複数回ループすると、メディア・プレーヤーの同期にズレが生じるというトラブルが見られた。このトラブルについては、各シーンの開始時点で同期をとる仕様に変更することで解決した。

## 4. 榊原澄人《飯縄縁日》の概要

### 4-1. 作家略歴

榊原は長野県在住の美術家、映像作家である。1980（昭和55）年に北海

註5 一般的な映画用語では、単一あるいは複数のカットによって構成される場面を「シーン」と呼ぶが、当館の上映システム上では、再生順にグルーピングされたムービーファイルのまとまりを指して「シーン」と呼んでいる。本稿の他の節における用法と異なる点に注意。

道浦幌町で生まれた榊原は15歳で渡英。文化庁芸術家在外研修派遣生を経て、2004（平成16）年、ロイヤル・カレッジ・オブ・アート（RCA）を修了。RCAの修了作品《神谷通信》（2004）が第8回文化庁メディア芸術祭アニメーション部門審査委員会推薦作品（2004年度）に選出され、翌年の第9回文化庁メディア芸術祭（2005年度）では《浮楼》（2005）でアニメーション部門大賞を受賞。国内外で多数の上映歴・受賞歴を有する作家である。

《浮楼》では、作品の舞台となる街を見下ろすように、固定された視点から、画面の各所に配置された女性キャラクターが日常的な動作を反復する様子が描かれる。そのミニスケープ的（註6）構図の中で、乳児から老人まで、様々な年代の姿で描かれるキャラクターの動作がメタモルフォーシスによって連鎖し、次第にある女性の生涯を浮かび上がらせる。綿密に計画された異時同図法的な物語展開や榊原特有の細密描写は《飯縄縁日》にも見られるように、以降、榊原作品を特徴づける要素となっていく。

註6 コンピュータゲームおよびビデオゲームのジャンルのひとつ。リアルタイムで変化するゲーム内の環境やキャラクターの挙動に対して、プレイヤーが直接的あるいは間接的に影響を与えることで進行するシミュレーション・ゲームの一種。1989年発売の「シムシティ」（マクシス）や1990年発売の「A列車で行こうIII」（アートディンク）のように、箱庭状に描画される景観を俯瞰視点から眺めながらプレイすることから付いた名称。日本では「箱庭ゲーム」とも呼ばれる。

#### 4-2.選定理由

本プロジェクトに先駆けて、当館の前身・信濃美術館では2016（平成28）年に、文化庁「平成27年度地域の核となる美術館・歴史博物館支援事業」の助成を受け「もんぜんまち劇場 榊原澄人～永遠の祭り～」（2016年2月6日～2月14日）（註7）を開催した。長野市内のSHINKOJIホール（東町142-2 SHINKOJI北棟1F）とWANDERLUST（東町142-2 SHINKOJIカフェ向かい）の2会場で開催された同展では、北信地方に伝わる「黒姫伝説」を題材にした榊原の新作《黒姫と竜》および前年に開催された「スパイラル30周年記念事業 展覧会 スペクトラム—いまを見つめ未来を探す」（2015、スパイラル、東京）

註7 当館が位置する善光寺周辺地域と連携し、アートによる地域振興を目的とした、平成27年度「善光寺門前研究プロジェクト」（実行委員会：門前おもてなし実行委員会）の一環として開催。



図4 「もんぜんまち劇場 榊原澄人～永遠の祭り～」展示風景

においてドーム状スクリーンを用いた映像インスタレーションとして展示された《Solitarium》(2015)の上映を行った。なお、本展では洞窟の壁面を模した3次曲面ポリゴンのスクリーン(有限会社スプ・デザイン設計)で両作品を上映した。

本展の洞窟壁画を連想させるインスタレーションは「動く壁画」のコンセプトにも合致し、交流スペースでの制作にも展開できること、また、本県の伝承を題材にした作品の制作実績や、過去の上映歴・受賞歴から、美術館内での協議を経て、新県立美術館の象徴となる作品の委託作家として榊原を推薦。有識者からの意見聴取を踏まえて選定した。

#### 4-3.《飯縄縁日》について

《飯縄縁日》は榊原が暮らす飯綱高原近辺の風景と作家自身が「インナーランドスケープ(内在的原風景)」と呼ぶ内面風景をかけあわせた舞台で繰り広げられる様々な出来事を、ループするモチーフ同士を巧妙に関係させながら描く作品である。当初《信濃縁起黄絵巻》の仮題で構想されていた本作は、絵巻物を鑑賞するように、画面が水平方向にスクロールすることで展開される。

色とりどりのタイルで構成される建造物と横転した自動車の傍らで頭を抱える人物、欧米のフェア(定期市、縁日)を思わせる移動遊園地に集う人々、獅子舞を取り囲む観覧者たち。ある人家の一室では、だるま落として遊ぶ少年の後方で、背広姿で立ち尽くす男性と何事かを思い悩むような姿勢でソファに腰掛ける女性が描かれる。縁日の前日という設定の本作では、催し物を控えた人々の期待と浮き足立つ気持ちが入り混じる独特の空気感のもとシークエンス(註8)が進行する。

これらのシークエンスは脈絡なく展開されているように見えるが、本作も《浮楼》のように、モチーフのメタモルフォーシスを相互に関係させることで複雑な群衆劇を成立させている。特に作品の多くの場面にシルエット姿で登場する男性キャラクターが、自身の姿を変身させながら画面の各所を横断するロードムービーの構造は、隔たりのある場面同士を接続する機能を果たしている。

なお、円環スクリーンに360度の画角で投影される、平成24年度メディア芸術クリエイター育成事業成果作品《É in Motion No.2》(2013)でも、本作同様に水平スクロールとロードムービーの要素が取り入れられている。このように水先案内人となるキャラクターが鑑賞者の視線を先導して、次々に場면을展開させる映像表現は、通常の映画館のスクリーンや市販のディスプレイと比較して、スクリーンの端から端までの水平方向の空間的な距離が強調されるL字ス

註8 一般的に複数のシーンの集合により一つのエピソードを成立させる映画上の単位。



図5 榎原澄人《飯糰緑日》2021年、ビデオ、12分(ループ)

クリーンの特性をうまく作品の物語構造に取り入れており、映画館やテレビ、スマートフォンといったメディアでは得られない、当館だけで体験可能な映像表現を実現している。

## 5. ユーフラテス《1本の線》の概要

### 5-1. 作家略歴

ユーフラテスは慶應義塾大学・佐藤雅彦研究室の卒業生からなるクリエイティブ・グループである。2005年から活動を開始し、NHK教育テレビジョン（Eテレ）で放映中の「ピタゴラスイッチ」「2355」「0655」のコーナーを制作するなどメディア・デザインの分野で活躍している。

6名のメンバーから構成されるユーフラテスは、プロジェクトごとにチームを編成するという制作体制を採用している。本プロジェクトでは主に、うえ田みお、山本晃士ロバートの2人が制作を行った。

うえ田は「ピタゴラスイッチ」のコーナー《フレーミー》《10本アニメ》《ぼてじん》などのアニメーション・シリーズのほか、《ISSEY MIYAKE A-POC INSIDE》（佐藤雅彦とユーフラテスによる共同制作）で第11回文化庁メディア芸術祭（2007年度）アート部門優秀賞を受賞。山本も同じく「ピタゴラスイッチ」の制作のほか、第15回文化庁メディア芸術祭（2011年度）アート部門審査委員推薦作品《ballet rotoscope》（佐藤雅彦とユーフラテスによる共同制作）

や独立行政法人物質・材料研究機構 (NIMS) との共同制作映像「未来の科学者たちへ」シリーズの制作などを手がけている。

## 5-2.選定理由

ユーフラテスの選定理由について述べるうえで、まず彼らが得意とするメディア・デザインを当館で取り上げる意味について説明する必要があるだろう。しかし、そもそも「メディア・デザイン」という言葉に馴染みのない読者も多いと思われるので、まずは用語の簡単な説明をしたいと思う。とはいえ、現時点で、辞書的に広く共有されている定義が存在していないため、以下に紹介するのは、あくまで数多くある定義のひとつであることを、あらかじめことわっておきたい。

米国のテネシー大学マーティン校のウェブページでは「メディア・デザインとは、視覚要素を用いて、印刷物やオンライン・メディア、モバイル・メディアを制作・生産する工程。また、出版物やウェブサイト、マルチメディア、モバイル・アプリケーション、映像の制作に必要な、書体や色の選択、グラフィックの作成、画像や映像の適用、レイアウトの制作作業にデザインの原理を応用する術を習得すること」(註9)と説明されている。つまり、私たちが日常のなかで接する数々のオンライン・コンテンツやコンピューター・アプリケーション、映像、デジタル・サイネージなどは(洗練度の差こそあれ)全てメディア・デザインの産物であるといえる。

註9 Media Design, The University of Tennessee Martin, accessed on 13 February 2022, <<https://www.utm.edu/departments/comm/mediadesign.php>>

近年、美術館が映像メディアを取り上げる機会が大きく増加したが、未だにメディア・デザインの視点を踏まえた、作家・作品の紹介がなされる例は多くない。また、本県は昭和期のデザイン界を代表する太田英茂や原弘の出身地であるほか、モダンデザインの先駆者として知られる杉浦非水が戦中に疎開するなど、日本を代表するデザイナーともゆかりの深い県でもある。これらの背景を踏まえ、本プロジェクトの立ち上げにあたって、「メディア・デザイン」をひとつのテーマとすることとなった。

そこで「研究から表現へ」をコンセプトに、認知科学に基づいた様々な研究から発想し、幅広い年代に受け入れられる作品を制作しているユーフラテスを、美術館内での協議を経て推薦。有識者からの意見聴取を経て、委託作家として選定した。

## 5-3.《1本の線》について

《1本の線》は、タイトルのとおり「1本の線」によって展開される短編アニメーションである。1本の線は、次のルールに従って画面上を動き回り、次々に多様なモチーフを描いていく。

- ① 線の長さは、一定に保たれる。
- ② あらかじめ決められた絵を「なぞるように」進む。

本作はイントロダクションと本編3部の合計4つのパートで構成される。

まず、導入部では、全編をとおして1本の線が迎る道すじを描いた蜘蛛の巣状の全体像(図7)が投影される。続く第1部では、軽快なピアノの旋律とともに、交流スペース東壁面に1本の線が登場し、L字壁を自在に横断しながら、主人公の小鳥、立ち木、ワニといったモチーフを描いていく。最後に、スクリーンの中央に左半分だけ描かれた立ち木に小鳥がとまるシーンでパートが終了する。

第2部では、南壁面に、もう一人の主人公である少女が登場し、第1部同様に一連の冒険が描かれる。その後、少女がスクリーンの中央に右半分だけ描かれた木の下で立ち止まるシーンでパートが終了する。

鑑賞者は、第1部と第2部を鑑賞するあいだ、断片的に提示される情報をもとに物語を読み解くことが求められる。そして、第3部では第1部と第2部の映像が同時に投影され、真のラストシーンが描かれる。ここで本作が小鳥と少女の出会いの物語であったことが鑑賞者に明かされる。L字スクリーンの形状を巧みに物語に取り入れた本作もまた、映画館やテレビ、スマートフォンといったメディアでは得られない、当館だけで体験可能な映像の実現に成功している。

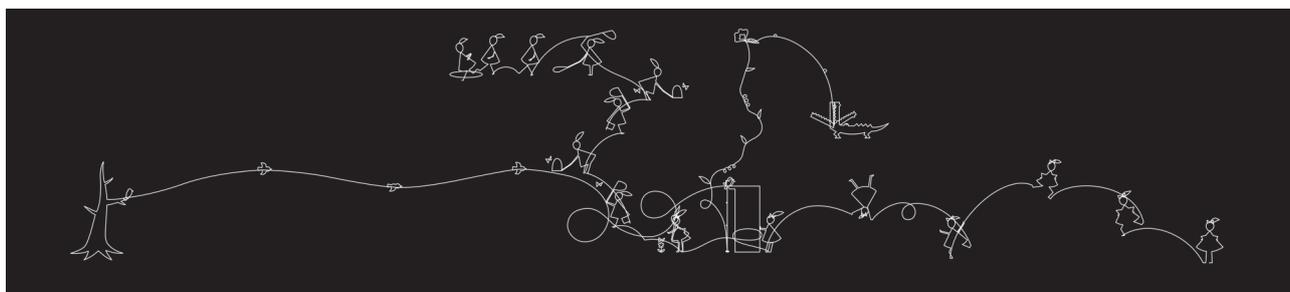


図6 ユーフラテス《1本の線》2021年、ビデオ、7分(ループ)



図7 《1本の線》冒頭シーン

## 6.まとめ

本プロジェクトに限らず、公立館が実施する展覧会やアートプロジェクトでは、芸術と行政手続きの両立という極めて困難な作業が要求される。そこに、システムの仕様策定、機材選定、インストール、システム運用、システム保守といった技術的な課題が加わる、映像・メディア・アートといった分野の企画やプロジェクトは（当館を含む）多くの美術館において依然ハードルが高いものであると思われる。

特に交流スペースのような常設空間の設置にあたっては、プロジェクト立ち上げの段階こそ多くの予算が充てられ、最新機材の導入と潤沢な制作費の確保が可能となるものの、開設後は運用にかかる費用や機材更新費、制作費といった予算が大幅に削減される傾向にある。このような理由から、一部の例外を除いて、映像やメディア・アートの継続的な紹介が大都市の美術館・博物館もしくは当該分野に特化した施設に限定されてしまうという状況が長年続いている。

しかし、写真や実験映画、ビデオアート、メディア・アートといった映像メディアを支える多くの技術の開発・発展に日本の企業等が寄与していることはよく知られているとおりであり、それは必然的に、これらの映像メディアが地域の歴史や文化に深く根ざしているということでもある。そういった視点を踏まえ、当館では新美術館の開館にあたり、公立美術館のミッションとして、写真や映像なども積極的に収集・紹介していくこととなった。

そこで、本稿では当館における最初の取り組みといえる「新美術館みんなのアートプロジェクト」を振り返るため、プロジェクト立ち上げの経緯と導入した上映システムの概要、委託作家とその作品についての概要をまとめた。執筆にあたっては、行政手続き、上映システム、キュレーションという性質の異なるトピックを横断する必要があったため、それぞれの項目について、多くのディテールを省略、あるいは簡易的な言及にとどめざるを得なかったほか、説明そのものが疎かになってしまった部分も多々ある。各トピックについては機会を改めて詳述したいと思うが、本プロジェクトが今後の地方公立館における映像メディアとの関わり方について考察していくうえでの参考事例となれば幸いである。

「森と水と生きる」展関連イベント：アーティストトーク

## 「森と水と生きる——自然と人間の共生」採録

長野県立美術館 学芸員

鈴木 幸野 (文字起こし・編集)

はじめに —

長野県立美術館グランドオープン記念展「森と水と生きる」(2021年8月28日～2021年11月3日)にあわせて開催された本アーティストトークは、本展出品作家3名を長野県立美術館にお迎えし、当館公式YouTubeアカウントにて無料ライブ配信された。

2021(令和3)年9月11日(土) 14:00～15:30

長野県立美術館 レセプションルーム

参加費無料/公式YouTubeアカウントにてライブ配信

登壇者

山口啓介、須田悦弘、大小島真木

ファシリテーター：松本透(当館館長)

採録 —

松本：長野県立美術館は長野県信濃美術館から名前を改め、新しい本館の建物が今年の4月10日に開館しました。8月28日からはグランドオープン記念展「森と水と生きる」を開催しています。実は、当展覧会の開幕後すぐに、新



【森と水と生きる展関連イベント】アーティストトーク「森と水と生きる——自然と人間の共生」

型コロナウイルス感染拡大防止の集中対策期間として、9月3日から12日まで臨時休館しています。本日はご出品された現代作家のうち新作を発表していただいた山口啓介さん、須田悦弘さん、大小島真木さんの3人にお話を伺います。

「森と水と生きる」というタイトルは、私たちを取り巻く自然と私たちの生活や生命との関わりを、幅広く捉えるために付けられました。森については、植物の世界がまず思い浮かびますが、森は昆虫や獣からバクテリアまでの生物の宝庫であり、水の中にも森はあります。そのような広い意味での森と私たちの文明生活との距離や関わりに狂いが生じると、昨年内の新型コロナウイルス蔓延のような、未聞の事態が起こるわけです。また、水の意味はさらに広がっていきます。湖や川や海ばかりではなく雲や霧というような空気中の水は、地球環境の重要な構成要素であるとともに、私たちの体内の重要な構成要素でもあります。

本展は5つの章で構成されています。「第1章 森と山—その姿と暮らし」、 「第2章 森の幻影」、 「第3章 水景—人々とその諸相」、 「第4章 水の精霊」、 「第5章 森と水—息づくものたち」です。第1章から第5章まで時間を追ってたどっていくということではなく、各章が明治や大正の絵画・版画から現代の写真・映像作品なども含めて、比較的完結性の高いまとまりを持ってつながっていきます。

最初に山口啓介さんからお話を伺います。山口さんは1962年兵庫県生まれ。武蔵野美術大学を卒業後、銅版画を始めました。版画家として美術界にデビューされてから、アジアンカルチュラルカウンシルと新進芸術家海外研修のグラントを得て、ニューヨークとフィラデルフィアに滞在し(1992年-1993年)、その後大阪トリエンナーレでの特別賞受賞を機に、デュッセルドルフに滞在しました(1995年-1997年)。2002年西宮市大谷記念美術館にて初個展後、各地の美術館にて個展を開催し、近年では豊田市美術館といわき市立美術館(ともに2016年)、そして広島市現代美術館(2019年)での個展があります。2011年3月の東北大震災と原発事故を機に、山口さんは「震災後ノート」と言われる絵入りの日誌をつけ始め、この頃から絵の主題やテーマも変わり、広がっていきました。かつての王の墓や方舟、花と心臓を重ね合わせた「花の心臓」シリーズなどに代わって、今回発表された新作でも、画面を横切る大きな曲線、人間同士や人間と獣が合体・共存する顔、そして山水の風景など新しいモチーフが出現しています。そのあたりも含めてお話を伺います。

山口:新作についてまずお話しします(カラー図版2)。同等のサイズとしては5作目で、先ほど紹介されたノートが開かれた状態での縦横の比率と同じに

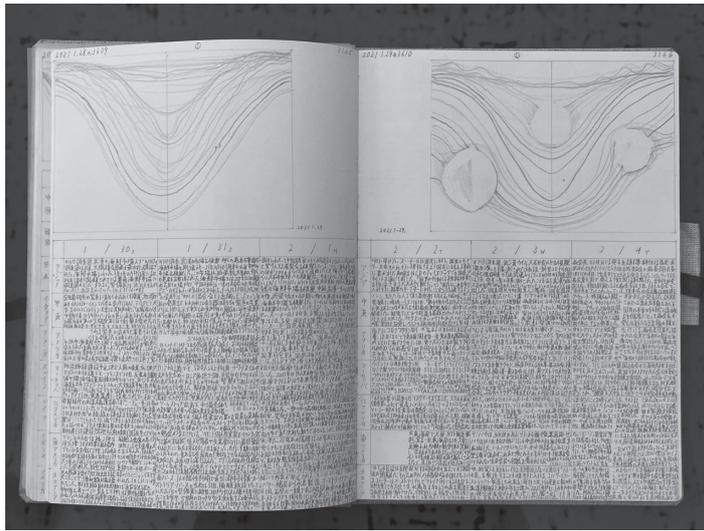


図1 山口啓介《震災後ノート》 2011(平成23)年～  
撮影:長野県立美術館

なっています(図1)。このノートにずっと囚われている10年でした。この間、絵画を集中して描きつつ、同時にカセットプラントというインスタレーションも制作しました。年齢を重ねていくと、当然死が近づいてきますね。そうすると、どうやって持続可能な制作ができるか、あるいは欲を言えば、自分の死んだ後どう作品を残すかということを考えざるを得ない年齢になってきていると思います。絵画は物量的にあまり場所を取らない。巻けばいいということもあって、持続可能なかたちの芸術の在り方として、絵画に回帰するとは言いたくないですが、やはり絵画を中心にやっていくというのはそういう気持ちが根底にあります。

先ほどお見せしたノートはもともと「震災後ノート」として始めたのですが、この2年はとにかくコロナに囚われており、今回の新作のような絵の基本となるところに、このようなスケッチがふっと出てきます。現在、八十数か国におけるコロナウイルスのニュースを追っており、その国々での感染者数を分母に、死者数を分子として毎日ノートに数字を書いています。ノートに数字を書くことに時間をかけていて、本当にアーティストとしていいのだろうかという疑問を持ちながらやっています。やめたときにできる空白への恐怖があって、ここまでやって来ているような気がします。作品として売買する対象でもなく、非生産的とも思われることをなぜアーティストがするのか。科学者であればもっと素晴らしいデータがあるだろうし、こういった本当にささいな行為が後世のためにとても大切な資料を残すとは考えられない。ただ、これを10年ずっと書いている人間は変で、そういう変な人がアーティストなのだろうと思っています。非生産的なところから始めたアートが後々生産的なものにつながっていけば嬉しいです。

コロナウイルスの感染者数を示すグラフが毎日世界中で発表されており、

グラフは波のような形になっています。それを日々見ていると、少し不謹慎な言い方かもしれませんが、この波の曲線がとても美しく見える瞬間があります。それを描いてしまう。最近、「回復」という意味で「レジリエンス」という言葉が使われるようになりましたが、お付き合いのある大野和基さんから『コロナ後の世界』（大野和基編、文春新書、2020年）をいただき、その中に「レジリエンス」という言葉が出てきました。西洋ではこの言葉が使われていて、この間打ち上がった、日本人が乗っていたロケットが、「レジリエンス」という名前だったかと思います。この作品のタイトルにも、「レジリエンス」の形容詞としての「レジリエント」という言葉がついています。「回復」という意味ですので、上がったところから始まって、下がった後にもう一回上がります。『コロナ後の世界』では、とても印象深いことに、「レジリエンス」には「回復」という意味以外にも「強靱で柔軟」という解釈もできると書かれていました。「強靱で柔軟」という相反するものが共存する状態に、作品を作り始めたときからずっと憧れを持っていました。「強靱」と「柔軟」という矛盾した意味を持つ言葉同士が一緒になって、「レジリエンス」という言葉の意味を成しており、そういう強度のある作品を作りたいと思っていました。もしかしたら「レジリエンス」という言葉に飛びついたというところがあるかもしれません。今回の新作では、顔が描かれているので、具象と見る人もいるかもしれません。ただ内容的には抽象絵画的なものや具象絵画的なものが共立しているような絵ができないかと。本来同時に起こらないことが同時に起こるようなときに強度が出るのではというものを、いつもどこかに求めていると思っています。

今回の新作で描かれたグラフの曲線のカーブですが、展覧会の「森と水」というテーマに沿うと、谷のように見えます。森と水というのは私自身も間接的に興味のあるテーマで、実際かなり抽象化されましたが、そのような自然な曲線の中に存在することを描こうと思いました。また、10年ほど前から仏教に興味があり、仏画の光背・光輪がなぜか気になっていて、今回初めて人の頭の後ろの空間を白く抜いて描いています。同じく、このシリーズを描き出してから数年来、つながっている2つの顔を描いています。よく見ると目は3つしかないですね。顔が2つあれば目は4つなければいけないのですが、3つしかないというところに自分なりの思いがあります。世界では色々な価値観や多様性がある。でも、地球から逃げていくことはできないわけで、価値観が違う人同士も一緒に生きていかないと、最後は殺し合いをするしかないということになりかねません。20世紀以降の世界において、核兵器のようなものを保有しているかぎり、殺し合いをすると未曾有の事態になるというのは共通認識ですね。そのような世界において、「共存」や「共生」という言葉がよく使われているわけですが、この顔は1つでは成り立たず、真ん中の目を2人が共有している顔になっ

ています。ですので、共に生きることのバランスを、このような顔として自分が表現しているとまでは言い切れませんが、それをモチーフにはしていると思います。さらに、片一方の顔が舌を出していますが、これはあかんべえをやっているわけではなくて、同じく仏教の経典に書かれていて興味深いのですが、自分が話したことは真実であるという証明として舌を出すということを描いています。

作品のサイズについては、会場でのみ体感できることだと思います。実は、さきほど初めて展覧会を見たのですが、山や水をテーマにした古典と近代から現代作家の作品までが密に展示されていました。私の作品のある1階の吹き抜けの展示室は現代作家の作品のみで、2階の展示室で見られる古典と近代を中心とした絵画作品への距離の取り方とは異なる場所として作り込まれている空間です。吹き抜けの空間はかなり大きいため、引いて見ることになりますが、2階の展示室とは見方がまったく変わってきます。今まで、絵画がメインの展示をすることが多かったのですが、私の作品はどちらかというとインスタレーションに近いと思いました。今回の新作のような規模の絵画作品には、展示空間という器をどのように活かし、変えていくかという問題があります。2階の展示空間の見やすさと1階の吹き抜けの展示空間の難しさを感じながら、今日は色々と反省することが多かったです。新作のような作品は床に貼って描くのですが、自分の背丈からしか基本的には見えていません。美術館に来て、展示された作品の前に立って初めて作品を認識するということを、毎回の展示で繰り返しています。現代美術は、空間を相手にする限り、どうしても現場でものを作っていく。現実的に通常的美術館で現場を作り込めるのは1週間ぐらいの期間です。そういう限られた条件で作っている大規模作品です。現代美術に絵画はとても多いのですが、今は過去の形態とされている時代だと思います。先ほども話したように、絵画は持続可能であり、残ります。そういう可能性もやはり自分は作っていますし、作品の大きさ自体が、いわゆる額縁のある絵画ではない大規模絵画の最終段階と言えるのではないかと。もちろん古典においても大規模絵画はすでに存在していましたが、作品のサイズを大きくすることのさらなる可能性を感じています。

**松本:** この作品には色々な要素がありますので、後ほどまた伺います。次に須田悦弘さんにお話をさせていただきます。須田さんは1969年山梨県生まれで、多摩美術大学グラフィックデザイン学科を1992年に卒業しました。初個展「銀座雑草論」(1993年)以来、小さな草花を木彫で作って彩色した作品と、それらが展示される空間や環境を対等な要素として作品化する手法はずっと変わっていません。1999年に原美術館で個展を開催して以来、丸亀市猪熊弦一

郎現代美術館や千葉市美術館等で個展を開催しており、それ以外にも台北ビエンナーレやシドニービエンナーレなど、数々の国際展にも参加しています。

**須田:** 紹介していただいたように、普段は、木で植物を彫り、それに彩色したものを空間のどこかに置くことで、空間自体も作品の一部として、インスタレーションとしての見せ方で作品を発表しています。1993年から28年ほどずっと制作をしていますが、その内容は基本的には変わっていません。本展では新作を3点展示しています。まず、《雑草》というタイトルの作品(カラー図版3)ですが、いつもよく扱っているテーマです。展覧会の前に長野県立美術館をひととおり下見したなかで、自分が気になってここに置きたいという空間や場所を見つけ、そこにどのような種類の植物をどのような形で何点作るかという順番で考えました。普段も同様に場所を見てから制作について考えることが多いです。《雑草》は別々の場所に2作品あります(カラー図版3・4)。作っているものが基本的に雑草や花などですので、まず物自体がとても小さいです。あえてあまり見えやすい場所には置かないというか、かと言ってわざと隠しているわけでもないのですが、個人的には部屋の真ん中よりは端や隙間などが単純に好きというもあります。本展もまだ始まって間もないのですが、この数日でもすぐには見つけられずに係の人に訊ねるお客さんもいると聞いています。見るのに少し苦労される方もいらっしゃるようですが、気にされるようでしたら係の人に聞いていただければ、すぐ教えていただけるようになっていると思いますので。3点のうちの最後の1点には《葉》というタイトルがついています(カラー図版5)。そのままの枯葉を1枚、木で彫り、彩色して、展示ケースの隅の隙間みたいなところに置いてあります。この展覧会では以上の3点を新しく作りました。森から普通にイメージするのは植物である、というのもあり、今回の展覧会にお声がけいただいたと思っています。木を彫りながら時々思うのですが、素材としての木は、見方を変えると、植物の死体ないし遺骸であって、木を彫るというのはそれを切り刻む行為なわけです。しかも、今使っているのはホオノキですが、ホオノキの木で違う植物を作っているという、非常に矛盾した不自然な行為でもあります。そういうことをやっていると、森というよりはむしろ植物について、日々考えをめぐらすことが普通の人よりは多いかと思えます。

長野県の隣の山梨県の、一宮町という山のふもとみたいなところが自分の出身地です。実家の辺りは桃と葡萄の畑ばかりで、そのすぐ裏が山という環境にあり、生まれてから18歳になるまで、森や山、植物に囲まれて、ずっとそこに暮らしていました。そういう意味では森との関わりは深いほうかとは思いますが、不思議なもので、田舎にいたころには特に植物に興味はありませんでした。美大への進学を目指すために、浪人して予備校に行くことになり、東京で暮らし始

めました。その頃から徐々に植物への興味が出てきました。なぜかということ  
を少し経ってから考えたのですが、いわゆる酸欠みたいなものかと。緑の少な  
い東京の郊外に出て、今まで自分の周りを囲んでいた植物や緑といったもの  
が急になくなったことによって、本能的に欲するようになったのかと思います。

浪人してたまたま受かった大学が、多摩美術大学のグラフィックデザイン学  
科でした。彫刻学科ではないのかとよく訊かれますが、そのときは広告やグラ  
フィックの仕事がしたいと思っており、デザイン学科を選びました。デザイン学  
科出身なのになぜ木を彫っているのかということですが、学部1年生のときに  
デッサンや立体の基礎造形を学ぶ基礎的な授業があり、そういった授業の一  
環で、干物を木で彫り、彩色してリアルに造る模刻の課題が与えられました。

たまたまスルメを制作したところ、最初は興味がなかったのですが、やっ  
てみたら面白くなってきて、割にうまく出来ました。学校に持っていくと同級生や  
先生にも褒められ、それで始めたのがきっかけですね。課題で彫ったのはス  
ルメでしたが、植物にも興味が出てきて、花を木で彫ってみようかなというか  
たちで始めたのが、今に続いている感じですね。一度学校を出たあと、デザイ  
ンの会社に1年だけ勤めたのですが、なんとなく作家活動したいと思って発表  
するようになりました。

現在コロナ禍でどのように過ごしているのかというと、今に限らずですが、  
何年もずっと引きこもって、それほど外に出ずに作品を作る生活をしています。  
そういう意味ではコロナ禍になっても基本的に自分は変わってないかなとい  
うのはありますね。ただやはり呑みに行くことが激減したというか、最近  
は全然行けていないというのが大きく変わったところで、それ以外はあまり  
コロナ禍でも変わっていないかもしれません。

**松本:**最近海外にまったく行けないのがつらいと、いつでしたか、おっしゃっ  
ていました。

**須田:**はい。

**松本:**アーティストとして、海外というよりもヨーロッパに行けないことがつらい  
という話をされていましたが、その辺はいかがですか。

**須田:**そうですね、自分としてはやはり、出稼ぎとして海外に行くことが一番大  
きいわけで、海外に行けないと、要はお金を稼げません。日本ではないところ  
に行くこと自体も、単純に違うところに行くということですし、行くだけでも刺  
激を受けます。あとは違う場所の違う人種の人たちと違う言葉で話したり、街

の空気を吸ったり、食べものをおいしいと思うことがとても幸せなことだと今、実感しています。

**松本:** 大きな質問になってしまうかもしれませんが、木で葉や草を作って彩色した作品と、それが置かれる環境は対等な要素だと、須田さん自身が何度かおっしゃっていますね。

**須田:** はい。

**松本:** 驚くべきことに最初に作品を発表したときからそうであったと。これについて少しお聞きしたいです。

**須田:** 初個展「銀座雑草論」を発表した1993年の3月31日に仕事をやめて作家活動を始めることにしました。当然アルバイトをしながらですが。ちょうど時代的に無茶したものの勝ちというような空気が美術業界にあったように記憶していますが、一大決心でやめて作家を始めるということで、自分が今まで見たことがないものというか、皆が見たらびっくりするようなことをやろうと考えました。現代美術は貸画廊を借りて展示するのが普通でしたが、その頃はまだダブルがはじめてまもなくだったということもあり、銀座の貸画廊は、少し人気のあるところだと空気が1年待ちや2年待ちというのが常態化していて、貸料も高く、1週間で20万円から30万円ほどかかりました。勤めていた会社がたまたま銀座にあったため、よく出歩いていたのですが、パーキングメーターに目が留まりました。当時の銀座の土地価格は一坪1億円ほどだったのに対して、同じく約一坪のパーキングメーターを1時間300円で借りられるということが面白いと思いました。木で彫った植物を見せようということは決めていましたが、どのように見せようかと思ったときに、貸画廊もすぐには借りられないし、パーキングメーターという面白いところもあった。そのとき、植物を展示台の上に乗せて見せるのではなく、周りの空間ごとインスタレーションとして作品にしようと決めていました。箱状のリヤカーを作って、木で彫った銀座で見つけた雑草をその中に入れ、雑草に一番そぐわない空間として、箱の内側には純金箔を全面に貼りました。1週間かけてパーキングメーターで1時間300円をきちんと払いながら、貸画廊のある通りを貸画廊がオープンする時間と同じ11時から19時まで移動するというのを最初にしたわけです。周りの空間とそこに置かれる木で彫った植物という展示の考え方は、そのときから基本的に変わっていないですね。



図2 大小島真木 鯨の目 Eyes of whales  
(むかって左より)

《世界の家/House of the world》

2018(平成30)年 全長735.0cm

《海の血/Blood of the sea》

2018(平成30)年 全長658.0cm

《クロニクル/chronicle》

2019(平成31)年 全長1500.0cm

(全作品)工業製品の余り革、アクリル絵具、綿布、糸、刺繍、オイルクレヨン、スプレーカラー、孔雀の羽、海によって選ばれた粟島の浜辺で拾ったプラスチック、漁師の網、銅金具、クッション

作家蔵

撮影:長野県立美術館

松本:いわゆる木彫とは非常に異なる点が、今お話しいただいたポイントにも窺われますね。

須田:そうですね。

松本:大小島真木さんにお話しいただきます。大小島さんは1987年東京生まれ。女子美術大学大学院の修士課程を2011年に修了し、トーキョーワンダーウォール賞(2009年)やVOCA奨励賞(2014年)などを受賞しています。日本のみならずインドやメキシコなど世界各地で滞在制作を行っており、2017年にはフランスの海洋科学探査船タラ号に乗船し、数か月にわたってサンゴやプランクトンの調査研究の現場で制作しました。本展に出品している《鯨の目》(図2)はタラ号での体験がきっかけになって生まれたシリーズであり、パリ水族館でも展示されました。また、新作の床置き作品(カラー図版6)は「ホロビオント」というまだ訳語の決まっていない言葉をタイトルにしています。サンゴのように宿主的な生物の周りに様々な生命体が集まって一つの集合的生を営んでいる現象を意味する言葉かと思います。

大小島:本展に際しては、吹き抜けの展示室の上部に海を作りたいと、最初に美術館から話がありました。日本はいわゆる島国であり、私たちは海に囲まれて生活を営んでいて、海は地平線にあるという認識があるかと思います。長野県には海がないのですが、鯨や貝の化石など、かつては海だった証拠が多

数発見されていると。つまり現在地上であるところは、かつては海であり、そのように大陸が動いているということを展示空間に作りましようとのことでした。そこまで言われなかったかもしれませんが、ともかく、展示室に海を作りたいという展示依頼で、それは面白いと思いました。

私は、海洋科学探査船タラ号にアーティストとして招かれてから、何年か継続して海のことに取り組んでおり、その中に鯨の形をしたシリーズ作品があったので、海の象徴として展示空間の上部に泳がせました。見上げると私たちが海の下にいるようなしつらえになっています。今までもこのシリーズを展示してきたわけですが、長野県立美術館ではどのようなアプローチにしようかと考えたときに、逆さまの海と陸をつなげるようなことをしたいと思いました。そこで、土をこねて、形を作り、色々な生き物たちの種をキメラ的に混ぜ合わせてあるような陶器の作品を作りました。ちょうどコロナを機に、土に興味をもって触り始めていたのですが、海や森を制作のテーマにしていた自分が、展示空間の床にこねた土を置き、螺旋を描くということを新作ではしています。日本列島という群島の地形が、かつて海底だった場所の隆起によって形成されていくところをドローイングしたもの(図3)には、長野県の輪郭線を描いて、実際に土を絵具と一緒に紙にとどめ、さらにその上から怪物のようなものや鯨や骨を描いています。テーマにとって重要な構成要素を散りばめながら作品を組み上げました。

この「ホロビオント」というシリーズでは螺旋を描いています。展示空間の上部の鯨が吊られているところから、一筋の毛糸を垂らしたのですが、お母さんと胎児がつながれているヘソの緒や胎盤のようにも見えるし、『羅生門』の蜘蛛の糸のようにも見えます。そういった細い線で何かにつながっている様子を空間の中に作りたいと思って構成しています。「ホロビオント」はリン・マーギュリスという進化論学者の提唱している言葉です。サンゴを例えとして、色々な



図3 大小島真木《Holobiont(ホロビオント)》より部分 撮影:長野県立美術館

多種が絡まりあって共生し一つの全体を構成するという意味を持つ生物学用語です。ちょうどタラ号でサンゴのことを学んでいたのも、とてもイメージが湧きました。サンゴは動物ですが、その体表に褐虫藻という植物が棲みつこととで、サンゴは生き物たちから酸素やエネルギーをもらって生きることができます。植物たちにとってもサンゴが住処になるというわけですね。サンゴの生息する海がきれいなのは、バクテリアやプランクトンといった栄養素が少ないからだとも言われていますが、サンゴのような生き物がいることによって、他の生き物たちがそこで一緒に住まうことができるわけです。サンゴはとても面白い生き物です。今回展示している「鯨の目」シリーズには、そのような海の中での生態系を生み出すサンゴをテーマにしている鯨の作品もあります。「ホロビオント」、「共生」する、絡まりあうとはどのようなことだろうかと考えながら、最近土をこねて陶器を作ったり、ドローイングをしたりしているのですが、それはすべてが連結して同じ目的に向かって進むことではないだろうか。サンゴや自然界というのは、ウイルスもそうですが、調整役としてこの生態系を整えているわけです。それぞれの生死が必然的につながっている状態であることをとても感じています。私たちには見えない世界について考えると、共に生き共に死ぬということを越えた絡まり合いのなかに、私たちもコロナウイルスも組み込まれているということを強く感じます。このように今取り組みたい思考について本展でも試しています。

**松本:**「ホロビオント」という作品には、獣と人間の顔が合体した、比較的大きなモチーフがあったり(図4)、それ以外のモチーフも多々ありますが、もう少し具体的にお話しただけなら。

**大小島:**「ホロビオント」シリーズは、色々な生き物の種を混ぜて土でこねて、自分の手の感触から形を作っていくところから始めているのですが、その周りに色々な場所で採取してきた石を並べています。火山石や川に流されて丸まった石など、長い時間存在している石によって螺旋が描かれています。私たちが生死を繰り返しながら進んでいく先というのは、きれいな正円でも直線でもなく、くねくねとした螺旋のような形をしているのではと思っているのですが、その螺旋のなかにもいびつや澁みがあり、そのようなほころびを含めた螺旋を、多様な種が混合した形を使いながら配置することを試しています。今後も、ドローイングを含めた「ホロビオント」というシリーズをやっていきたいと思っており、手掛け始めているところです。

**松本:**主に新作についてお三方にお話をさせていただきました。大小島さんに



図4 大小島真木《Holobiont(ホロビオント)》より部分  
撮影:長野県立美術館

伺った話で、とても印象深かったのは、海洋科学探査船に乗って作業したときに、大きな白い鯨の死体を魚や鳥が食べ物にしている場面に出遭ったというエピソードですが、もう少しお話しいただけますか。

**大小島:** 私が海洋科学探査船タラ号の上から撮った写真があります(図5)。動いている船からたくさんの鳥が集まっているのが見え、さらに近づいていったところ、鯨が一反木綿のように海上に漂っていました。皮が溶けて、白い脂肪がむき出しているのを色々な生き物が食べていました。鳥や海面下の魚や鯨も集まってきて、その体を食べていました。鯨は生きていたうちに毎日何万吨というプランクトンを食べますが、大量の命を食べた生き物が大量の生き物たちによって食べられていきます。私たち自身も日々食べて生きていますが、同じことなのに鯨のスケールにするといかにダイナミックで、しかしながらいかに海の中では当たりまえに行われているか、これらが繰り返されて海も地上も今があるのかということにとっても衝撃を受けました。そこで、鯨の形を媒介にしたシリーズをしばらくの間作っていました。



図5 白い鯨の亡骸、海洋科学探査船タラ号より  
撮影:大小島真木

**松本:** 例えば、池に住む魚が死ぬと池の動物に食べられた後にバクテリアに分解されて、というところまでは想像できますが、大海原で鯨が死んで、魚や鯨がそれを食べるのはさておいて、鳥がやってくるわけですよね。さきほど、山口さんの新作タイトルをめぐって「レジリエンス」という言葉について伺ったのですが、有人宇宙船にも同様のタイトルがつけられたとのことでした。空や海

を割と自由自在に動き回っているのは人間だけではないというか、古来、人間以外の鳥とかそういったものが大きなスパイラルを作っているということ、この白い鯨によって考えさせられました。

**大小島:**6メートルぐらいはありました。大きいですね。

**松本:**「ホロビオン」とは、異なる動物の個体が群生して、集合的に一つの生命群を形作っているというイメージでいいのでしょうか。

**大小島:**そうですね。個体が集まることによって全体が構成され、生き延びているということです。同様に、私たちの体も私たちの意思によって動かしていると思いがちですが、実際は食べ物を消化するためには腸内細菌がいなければいけません。想像以上に色々なものによって生かされているのが、私たちという生命体です。その連続で生きるしかない。今の環境があるのは、ウイルスも含めたすべてが地球上に在るからです。私たちが生きるために、植物や海中のプランクトンの葉緑体が酸素を作っています。葉緑体はどうやってできたのかというのを調べたときに、真核生物がバクテリアを取り込んでその器官ができていったと。ウイルスによる垂直的な伝播がおそらくあり、遺伝子的な水平的な伝播との作用によって今も色々な株が生まれているわけで、コロナウイルスもデルタ株など変異株が出現して多様化しています。そのように複雑に絡まり合って変容させられているなかで生まれている器官というのが、私たちの礎すらも作っているかもしれない。たくさんの死の暴力などもあるなかで、今ここが存在しているという可能性を考えると、とてつもない世界だと思います。

**松本:**私たちは人間を個体と考えており、したがって獣や生物を見るとき、生というのは個体に属していると考えがちですね。サンゴやホロビオンとは少し異なるかもしれませんが、山口さんにも、個体をベースとした生の在り方とは全然違うものに関心を持っていたことを示すテーマがあったと思います。例えばハチの巣とか。クラゲも違う種類の複合生命ではないけれども、一種の群生ですね。

**山口:**初めて大きな版画を作ったときに、そのモチーフが白鯨ではないかと言う人がいました。有名な映画の『白鯨(モビーディック)』に出てくる白鯨です。今話を伺って、そのイメージが浮かびました。2年ほど前ですが、画家の岡本信治郎さんと亡くなるまでの10年ぐらいお付き合いして、100数点というとても長い戦争の絵を共作しました。その岡本さんにも「山口君、白い方舟は描

かないの」と訊かれました。1990年のその作品のイメージを思っていたわけでは

松本：1990年の作品のイメージというのは、白鯨に関わるという意味ですか。

山口：棺が宙に浮いているような方舟でした。年配の人々が、それを見て、白鯨に言及することが多かったですね。たしかに海上に漂う鯨に出遭うと、人生が変わるのではと思いながら、大小島さんの話を聞いていました。

松本：そういうことがあるだろうとは想像できるのですが。ミツバチについてはどうですか。ミツバチには、一種の社会生活みたいなところがありますよね。

山口：ありますね。ミツバチの巣の精巧さには驚きます。例えば、我が家では猫を飼っていますが、猫や犬はものを何も作らないですよ。でもミツバチのような小さな生物が、なぜあのような精巧な六角形を、私たちから見ると建築物のような構造体を作ることができるのか。人間がそれを利用して、ハニカム構造という強度のあるものを作るくらいですし、昆虫の一種のものづくりの能力には、アーティストとして無条件に惹かれます。それから、ハチミツは腐らないと思います。世の中に腐らないものってあまりないのではないのでしょうか。なぜハチミツは腐らないのかと昔からずっと心に引っかかっています。アーティストでハチを扱う作家は普通にいます。生命力のある不思議なことに惹かれて、何かを引き出そうとしている感じでしょうか。

松本：東日本大震災、原発事故あたりから、割と風景的なものが画面に出てきたと思います。今回の新作の一番上には山の稜線が水墨画風の線で描かれていますね。山口さんも説明してくださったように、曲線の部分はコロナ禍の感染者数と死者数のグラフに着想しつつも、全体として風景的なものが見えてくる。ここ数年の傾向かと思いますが、こういった自然の類比はどのように生まれたのですか。

山口：ノートをずっと書いてきたのですが、始めのころは絵が多かったです。ノートには自分の文章を書くことはほとんどなく、インターネット上の記事を自分の手で書き写します。それは写経ではないのかと言う人もいます。原発事故をメインとした記事の内容を書き写していますので、記事に掲載されている日本各地の原発の風景写真などをよく見るようになりました。私たちの時代の教育では、古典絵画や印象派の絵画を、特に子供のときに目にしていました。現

代美術の世界に入るきっかけになったのは、今思えば印象派でした。中学生の頃に、セザンヌという作家の作品を見て、これはやはり絵なのだ。小学生の頃は写真のように描くのが絵だと思っていましたから。印象派の絵はそういうものではないですね。これが美術だということを教えてくれる大人が周りに大勢いました。美術について少しずつ分かってきて、最後には虜にさせてくれるような社会環境がありました。子供の分からないものを分かるようにしてくれる大人がいました。美術館というのももちろんそのためにあるのではないかとはいっていますが、とにかくそういう子供の頃の経験があり、風景にはとても惹かれました。日本では原発はすべて海側にありますが、孤島や山裾に隠れたような非常に美しいところに、大きく美しいマシーンがあるわけです。セザンヌも山の風景をよく描いていますが、原発の風景を見たときに、山と海があるのと同時に、人類が作った最も大きくて複雑な建築物のひとつである、最新のマシーンがあるということにアーティストとしてとても面白いと思いました。その風景を必死になって描く時期がありまして、日本の原発をすべてノートに描こうと思いました。それらはすべて記事上の画像であって、私は一回も実際に見たことがない。上から撮影しているアングルが多く、普通の見方では見えないものが多いです。それを描くようになったころから、山や海とともに原発のようなマシーンもモチーフとして出てくるようになりました。そういう取り合わせを描くような習慣が出来てしまい、今回の新作でもこういう風景を描いているのかもしれない。

美術的な話になりますが、現代美術では、絵画はすでに終わったということをしつと言われています。ただ、実際に美術館で展示されているのはほとんどが絵画であり、現実にはずれがある。自分も絵画は終わったと思いながら、インスタレーションという形や彫刻的なものを制作していたのですが、やはり絵画は面白いと最近思い直しているところがあります。現代美術という空間とどう対峙するかというのが自分の問題になっており、やはり絵画のサイズである。この対談は、今インターネットで配信されているわけですが、美術館というのは、現場でしか分からない形態の数少ないメディアの一つだと思います。スケールや質感は実際に現場に来ないと分からないですね。美術館に来ますと、展示空間は入り組んでいて、人と作品の関係を体感できます。長野県立美術館も吹き抜けの展示空間を作ったのは、やはりそういうものと対峙するという美術の命題があるからだだと思います。そういう場所は美術館にしかないのかもしれない。

新作に書かれた日付のことに触れていませんでした。大小島さんは若いから目が良くて、あの絵の上部に入っている日付を展示作業中に見つけましたね。

大小島：そうです。鯨の展示作業をしながら、絵に書かれている数字に気づきました。

山口：銅版画でデビューしたときからずっと版の上に日付を書いていました。銅板で腐食させるので、当然逆転するわけですが。なぜ日付を書くのかと言いますと、やはり自分のやっていることに自信がないのかもしれない。生きている証明がないのですが、日付を打つだけで、自分はこの日仕事をしたなとか生きたなという安心感が少しあります。数字ばかりを書くハンディキャップを持った人がいますけど、自分にもそういう何かがあり、数字を何らかの形で残すとしたら、やはり日付だなというか。絵はどんどん変わっていきます。絵空事という言葉があるように、フィクションだと思います。でも、その日を刻んでいく数字自体はリアルなものとして生きた証となるわけです。それがおそらくこのノートをやめられない一つの理由になっています。不謹慎かもしれませんが、死者の数字を毎日手で書いていくのは相当疲れます。昨日もホテルに帰って、なぜやらなければいけないのかと思いながら、書いていました。一日抜けるとやはりいけないので。長い時は3、4時間かかります。最近とても負担になっているのですが、それでも数字に囚われてしまうという氣質が自分自身にはあるようです。

須田：自分の場合は作品にサインを入れません。それこそ日付も入れないです。ただそれを売ったりする場合には、証書を当然書きますが。逆にそういうことをあまりしない方向に自分を持っていっている感じがあるかもしれません。

山口：おそらくキャプションもないですね。

須田：なくてもいいと自分では思っています。

山口：その場所にキャプションがあると作品が成立しないようなコンセプトの作品ですね。

須田：今回のキャプションも、作品から離れた場所に3点まとめて1つにしています。

山口：痕跡を残さない方向ですね。

須田：いわゆる匿名性ではないのですが、例えば葉をリアルに彫るとして、究極、それは葉でいいのではないかというぐらいのことをやっていると自分思うときがあります。そうすると、それが本当の葉ではなくて人間が作ったものだよと言ったときに、そうなんだという面白さがあるのだろうなと思いながらずっとやってはいます。最終的に自分がこれを作ったという事実は消えてもいいかなと思って。

山口：だからある意味で私には煩惱があるということで（笑）。

須田：考え方が違うということだと思います。物を作るという意味では同じことをやっていると思いますが。

山口：そうすると、例えば、そのあとに何か残したいというものはどうですか。

須田：作っているものが壊れやすいということもあって、生きているうちに存在していればいいかなという感じです。逃げ切れればいいかなと。

山口：とても興味深いですね。大小島さんはいかがですか。

大小島：私もサインはあまりしたくないです。作品にサインをする場所もなく。忘れていよと言われて、サインをするタイプです。山口さんのように、サインを画面の中に残すということが面白い、こういう風に残れば面白いとは逆に思わされました。

山口：全員意識が違いますね。

松本：コロナウイルスの患者数や死者数を記録するというのを私なりに見ると、クラゲの触手やレーダーサイトや巨大な象の檻などをかっつけて描かれていましたが、このように世界を知るための手段として動物や人間はそれぞれの触角や網を張っているわけですね。そうすると、コロナウイルスのような見えないものに向かって各々がアンテナを張るわけにはいきません。世界各地の数十か所での死者数、患者数を把握するというのは、色々なことを知るためのデータを得るために、触手を伸ばしている作業のようなものかと私は思っていました。

山口：見ることしかできないというのがおそらくアーティストなのかなと思いま

す。観察者という言葉があるように、風景画家をはじめとしてアーティストはよく物を見ますよね。例えば、レオナルド・ダ・ヴィンチなどは、自然のものを分析する観察者でした。だから、アーティストはやはり、忙しい世の中で見落とされているものを、どこかで暇を与えられて、ずっと見ているような、そういう存在なのかなという気もしないでもないです。

**松本:**確かに、須田さんのお仕事でも、本展の前に下見に来た作家は多いですが、よほどの目で見えていないとあの場所を探すということはできませんよね。ですから、思いがけないところに見つけたときに、まさかここにあったという感じで、彫刻の小さな木の作り物のはずが生きている草花よりも生き生きと目に飛び込んでくるというのは絶妙なポイントですよ。

**須田:**触手、触角の長さがおそらく山口さんのとは違うのかなと思います。山口さんはとても遠くのものを見ようとしている感じがありますが、自分は目が近いといいますか。美術館でも隙間とかギャップみたいところに目がいくというのがあります。

**松本:**あのような草花は、舗石の隙間とか壁の割れ目とかまさにそういったところに生えていますよね。

**須田:**普通に道端を歩いている場合は、自分はそういうのをよく見ていると思いますね。

**松本:**草花も花粉など物量作戦で土を見つけないことには生えることができませんからね。

**須田:**特に雑草には、生えた時の手ごわさみたいなものがありますね。

**松本:**手ごわさというのは。

**須田:**やはり生命力と言うのか、人間が大事に育てている植物の脇に生えてきて、それを枯らしてでも自分が繁茂する力、人間が忌み嫌う意味も込めて雑草と呼んでいる連中の力というのは非常にあるかと思っています。人間が食べていくために農業が発達して、今の人間が科学の力をもって品種改良などを行っているにもかかわらず、どうしても排除できない。完全に排除できるようなかたちにしてしまうとうまくいかなくなることがあるかと思っています。そういう意味では

色々なものが重なり合っているということがやはり自然なのかなと思います。

山口：須田さんが先ほどおっしゃっていましたが、コロナになってもあまり生活が変わらないと。

須田：はい。

山口：それにはとても共感できます。日頃からまったく同じ生活と言うと怒られるかもしれませんが、ずっと家にいて制作するということはまったく変わっていないですね。むしろ、世の中が皆アーティストになってしまったというか。家に籠って。これは不幸なことだと思いますが、アーティストなり誰かがこの経験をプラスに変えていくことを考えられると思います。一方、経済界では、元の世界に戻そうとしており、もちろんそれは必要であるわけですが、その交差点のようなどころがあるといいなと思います。大小島さんの生活は変わりましたか？

大小島：生活そのものはお二人が言っていらっしゃるように、毎日通勤が多いわけでもありませんし、そこまで変わらないです。ただ震災のときもそうでしたが、やはり大地は動くと感じさせられたり、原発とは何かと疑問に思ったり、事故や災害といった大きな出来事があるたびに、私たちの立場や生き方は揺れ動きますよね。コロナ禍では改めて、微小なもの、見えないものを突き付けられて、身体的にはあまり変わらないのですが、精神的にはいい意味でもかき乱されているととても感じています。

松本：ワクチンを打つか打たないかの決断も含めてですよ。集まってはいけない、密集してはいけないと言われても、やろうと思えば出来てしまうだけに、一人ひとりの行動規範みたいなものが試されますよね。自分がうつらないために、かつ人にうつさないためにどう動くかという。

大小島：潔癖すぎたり、あるいは自粛したり、社会全体のためなら他の人に対して警察みたいに反応していったり、思想の違いによって西洋医療を受けないという人もいるなかで、ワクチンの本当の良し悪しの議論も大事ですよ。打たなければならないという全体的な流れがあるとしたら、それはそれでこわいことではないでしょうか。

山口：まさにそう思います。世界中の各国は強力にワクチン接種を推し進めようとしており、欧米では毎日のように、大規模なワクチン反対デモをやっている

す。日本人は自分のためだけではなくて他人のためにもワクチンをすることはいいことだということで進めています。国内で反対運動が起こっているかという、ニュースではあまり聞かないですね。これは経済が安定している先進国では珍しいことだと思います。このような状況下で個々の事情により立場を選択しなければいけないというのは、まさに引き裂かれますよね。

**松本:**でもひとりひとりが決めざるを得ないですね。

**須田:**日本人はいまだにいわゆる公の人のことを「お上」と言いますから。「お上」が言ったことに関してはかなり従順になる国民性があるので、ワクチンもすぐに打つと思います。

**大小島:**ワクチンパスポートの提出を美術館入館の際に義務付けられた場合、入館できない人が出てくるとしたら、果たして本当にそれでいいのだろうかと思います。接種するかしらないかは個人に一任されているのに。

**山口:**ワクチン接種の証明書いわゆるワクチンパスか陰性証明のどちらもでも有効だと、今世界では言われていますが、これは矛盾するらしいです。つまり、ワクチンを打った人でも感染する可能性はあって、ワクチン接種後の重症化しない人と、ワクチンを打っていない人が一緒になったらうつりますよね。

**須田:**そうですね。

**山口:**そうすると、全員接種を義務化するか、ワクチンパスポート以外の考え方を作らないと共存できないということは、最近よく、声高ではないですが、言われている気がしますよね。

**須田:**そもそも最初に言われていた集団免疫というものがつけば、事態はおさまるだろうという話もあります。

**山口:**それはもうご破算になっていますよね。

**須田:**集団免疫のかわりにワクチンを打つという話がありますよね。たとえばワクチン接種者の割合が7、8割になれば収まるであろうと言われていましたが、もはや収まらないということになり始めているわけです。

山口：7、8割を越えても収まっていないというデータも出てきているので、集団免疫というのは多分ご破算だと。どうでしょうか。

須田：どうでしょう。

松本：「森と水と生きる」という今回のテーマは、大きく括れば自然と人間の関わりのことですから、起こるべきしてというかコロナの話でそろそろ時間が来ますが…

一堂：(笑)

松本：何かありましたらこの機会にどうぞ。

大小島：森と水と生きるというのはとても美しいことで、私たちにとって必要ですが、同時に自然の脅威をも含めて畏敬の念を私たちは感じてきたし、私自身も感じています。そういう存在、そういうことも含めた自然観としてとらえていきたいです。

松本：本展の担当者たちはそういうつもりで作品選択をしたと思いますが、いかがでしたか。

大小島：はい。火山から溶岩が流れ出したりしている絵もありましたし。

須田：(笑)

山口：出だしから密度の濃い展覧会だと思います。もし機会があればぜひご覧ください。

松本：本日はどうもありがとうございました。

# 長野県立美術館アートライブラリー開室準備 ～図書移転準備から開室利用ができるまで～

長野県立美術館 学芸専門員(司書)

矢口 琴衣

## 1.はじめに

図書館司書の資格取得に必要な科目と単位数は、図書館法施行規則 第二章 司書及び司書補の講習の中の第5条に「司書の講習において司書となる資格を得ようとする者は、次の表の甲群に掲げるすべての科目及び乙群に掲げる科目のうち二以上の科目について、それぞれ単位数の欄に掲げる単位を修得しなければならない。」(註1)としている。

註1 『図書館学基礎資料』第12版、東京、樹村房、2016年、15頁。

### ■甲群

生涯学習概論	……	2単位
図書館概論	……	2単位
図書館制度・経営論	…	2単位
図書館情報技術論	……	2単位
図書館サービス概論	…	2単位
情報サービス概説	……	2単位
児童サービス論	……	2単位
情報サービス演習	……	2単位
図書館情報資源概論	…	2単位
情報資源組織論	……	2単位
情報資源組織演習	……	2単位

### ■乙群

図書館基礎特論	……	1単位
図書館サービス特論	…	1単位
図書館情報資源特論	…	1単位
図書・図書館史	……	1単位
図書館施設論	……	1単位
図書館総合演習	……	1単位
図書館実習	……	1単位

(註2)

註2 『図書館学基礎資料』第12版、東京、樹村房、2016年、16頁。を参照

甲群については必修科目、乙群についてはこの中から2科目以上の選択とする大学が多いかと思う。司書資格取得のために大学において履修すべき図書館に関する科目は、甲群11科目22単位、乙群2科目選択の2単位以上、計13科目24単位以上となり、それを修了して初めて得られる資格である。

いくら単位を修得しても、資格を有していても、その環境に置かれないと発生しない業務がある。それは、新しく図書館を作る、図書室を設置することではないだろうか。

昨年度の当館紀要では、「分類に関わる長野県信濃美術館蔵書の請求記号について」（註3）を執筆したたわけだが、新しく図書室を設置する際には、分類だけでなく、図書の移転に伴うこと、新設の書庫や開架のスペースの配架設計等をしていかななくてはならない。しかし、経験のある司書でしかこのプロセスを把握しておらず、書籍等にも掲載がほぼ見られない。

註3 矢口琴衣「分類に関わる長野県信濃美術館蔵書の請求記号について」『長野県信濃美術館 紀要』第15号 2021年3月25日、50頁。

当室は美術館の一部署である小さなアトライブラリーだが、図書の移転に関すること、書庫や開架の配架設計に関する流れについてまとめることとした。今後、新しく設置される図書室の準備の参考や一助となればと思う。

## 2. 図書移転経験者の話

私が唯一知っている図書移転の経験者がいる。国立科学博物館に40年間勤務した非常勤職員・増田氏である。

増田氏は科博の中で図書移転経験を数回している。細かい図書移転を入れると数回ではなかったとのことだが、主な移転については、上野本館内移転、上野本館から新宿分館への移転、最後は新宿分館から筑波地区への移転である。

令和3年3月31日現在の所蔵数は、図書（冊数）137,074冊、雑誌（タイトル数）15,419タイトル（註4）とあり、現在の所蔵冊数・雑誌タイトル数より少ないとしても、膨大な量が新宿からつくばに移ったわけである。つくば移転は、平成23年夏頃から始まり、平成24年3月の図書移転をもって終わったと聞いている。

註4 国立科学博物館図書室利用案内/ 国立科学博物館 / <https://www.kahaku.go.jp/institution/tsukuba/userguide/library.html> [last access 2022/1/28]

移転前に、筑波地区書庫のフロア図面と閉架棚図の図面を引き、それぞれの棚に棚番号をつけ、新宿分館書庫のある棚番号が付してある箱は、筑波地区書庫の配架予定のどの棚番号になるかを全て書き出したそうだ。

そして書庫の配架作業において、配架前の一時的な本の入った箱の置き場所と、配架作業の効率化にとっても苦労したそうだ。筑波地区の書庫は2階層で構成されているが、倉庫利用を考慮して作られているわけではないので、本を配架作業まで一時的に保管しておくスペースがほぼ無い。1階部分、2階部分

それぞれにエレベーターホールはあるが広さがあるわけではなく、上記にある冊数の入った箱全て一時的に置くわけにはいかないので、効率よく作業を進める事を一番に考え配架スケジュールを組んだと思われる。

2階層の2階部分には、固定書架と電動書架がある。固定の書架については、もともと通路が確保されているので配架作業はしやすいが、電動書架は同じブロックの1か所を開けると他の棚の配架作業ができない性質がある。効率良く配架作業を進めるにあたり、輸送業者と予め相談していたとのことだが、実際作業を進めていくと思ってもよらない事が起きるので、配架作業予定日数が少ない中すぐに対処できるように書庫内を把握に努める必要もあった。

元々、図書室を持っていた植物研究部を除き、動物研究、地学研究、人類研究の図書や雑誌を書庫2階に配架を終えた後に、理工学研究所の図書をさらに入れ込む作業があり、大変だったと聞いた。

配架を終えたら終わりではなく、雑誌は巻号通りに並んでいるか、図書は請求記号通りに配架されているかの確認もある。登録作業が済み、請求記号等の装備がきちんとされていても、住所である請求記号をあてがった通りに配架していなければ、利用に供する事は難しい。移転に関わる確認作業を終えるまで、移転作業という図書業務を終えることができない。

国立科学博物館図書室と長野県立美術館アートライブラリーの移転状況とは条件が違うが、仮事務所内の棚配架の図書の塊と、箱に入ったままの雑誌類を、棚の図面に落とし込んでいかななくてはならない。

移転話を聞いていたことで、図面の落とし込み作業を行うことについて念頭にはあった。しかし、話を聞いただけでつくば移転の落とし込み図面や移転スケジュールを見たわけではなく、いつから始めれば移転に間に合うという見通しが昨年度当初はつかなかったもので、図書の分量の目途が付き、書庫の列が固まった所で図面の落とし込みを行うこととした。

美術館の移転はそうあるものではないので、この美術館の図書移転を自分なりに準備し、その準備のプロセスや実際の移転作業を記録として残すことが必要と思ったのである。

### 3.移転前の図書資料の状況

私が司書として着任した当時の図書資料についての状況は以下のとおりである。

- ・図録は、作家展図録が五十音順に配架されているものと、美術館等の施設が北海道から沖縄まで並びテーマ展図録や収蔵品図録も入れ込ま

れて配架されていた。

- ・旧庁舎1階：・書庫として利用する部屋に雑誌、大型本を開架利用
  - ・雑誌は、一般雑誌と美術館や博物館、大学の紀要・年報が北海道から沖縄までの順で配架
  - ・大型本は、まとめ置きが出来ない一部を、2か所の書庫で分散配架(同部屋に箱に入ったままのものが一部→配架する場所が無かったため)
- ・旧庁舎2階：・書庫として利用する部屋に展覧会図録等、図書を開架利用
  - ・図録は、作家展図録が五十音順に配架されているものと、美術館等の施設が北海道から沖縄まで並びテーマ展図録や収蔵品図録も入れ込まれて配架
  - ・図書は、作家別のハードカバーの大きさの図書と大型本、作家以外の図書が別置、全集のまとまりで配架
  - ・荷物として別の一部屋に箱に入ったまま置いてあった本については、令和2年12月に確認
- ・外部倉庫： 箱に入ったまま数年保管

令和元年度中に、ラベル情報を少しずつ決めたことで、図録2300冊を外注に出すことが可能になり、図書の登録についても県立図書館の端末を借りて登録作業を進めることが出来た。そういったことから、開架の中でも図録の登録・未登録、図書も登録・未登録に分けて配架が進んでいった。

開架に出ているものは、背の情報だけでも見えるのでどのようなものが配架されているのかがわかったが、一番困ったのは箱詰めされたままの図書や雑誌だった。仮事務所への移転の際、箱に貼ったラベルに旧美術館の本が所蔵されていた部屋の棚番号が記されていたが、どんなものが中に入っているのかが全く分からなかったため、1つ1つ箱の中身を確認することとした。学芸員3名と手分けして、箱の中身を確認していった。実際の引っ越しを想定しながら準備した確認シート(図1)に手書きで記入して、箱の中身と転記済シート(図2)が照合出来るようにし、また、本を詰めた箱が上に積む箱でつぶれないようにするため、箱の上の部分内側に折りこむ作業を繰り返し、夏の間1階の箱に入ったままの図書類の中身を判別することができた。

夏の間中身を確認した箱は31箱あったが、1階の書庫として使用していた部屋の片隅にあり、今後の作業に支障が出るので避けておく部屋の算段をたてなければならなかった。しかし、仮事務所に場所が無く準備場所の確保が

タイトル	発行年月・巻号 (発行年月巻号～発行年月巻号)	冊数	雑誌の総り幅 (配架設計の ための必要)	雑誌高さ	備考
1			cm	cm	
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					
21					
22					
23					
24					
25					
26					
27					
28					

図1 確認シート

p/o-1

タイトル	発行年月・巻号 (発行年月巻号～発行年月巻号)	冊数	雑誌の総り幅 (配架設計の ための必要)	雑誌高さ	備考
1	博物館研究 562 V6/22-No.1 22-No.2	14	6.5 cm	26 cm	
2	" 63 23-3, 24-1	10	4.5	"	23-7頁
3	" H70 25-2～24-4	9	4	"	24-2, 3頁
4	" H72 H73 25-3～26-12	14	5.5	"	25-4, 7, 12頁
5	" H74 27-1～12	12	5	"	26-1, 2頁
6	" H75 28-1～12	11	4.5	"	28-4
7	" H76 29-1～12	12	5.5	"	
8	" H74 37-1～7, 9, 12	9	5.5	"	37-8, 10, 11頁
9	" H75 38-1～12	12	6	"	
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					
21					
22					
23					
24					
25					
26					
27					
28					

図2 転記済のシート

困難なため、美術館図書室の連携協力機関である県立長野図書館に予め箱入りの当館蔵書を、「連携協力事項 6、その他甲及び乙が必要と認める事項」(註5)に基づき、当館の蔵書預願を書面で依頼した。その後も、図書や雑誌の状況を確認しながら、箱詰めできるものを順次準備していた。

図書移転打合せの初回は令和2年10月の中旬に差し掛かろうとした頃だった。どのように図書を運ぶか、箱は取り急ぎどれだけ必要かなどを打ち合わせた。その数日後に輸送業者がダンボール50枚を届けてくれたので、少しずつ移転の準備を開始することが出来た。県立長野図書館に2度目の蔵書預願を書面で依頼し、令和2年12月1日付で75箱を預かってもらった。

旧庁舎2階の別の一部の箱に入ったまま置いてあった本の確認については、12月に入ってからになってしまった。部屋いっぱいに書類や館の刊行物の箱が積んであり、箱を開けて確認できるだけのスペースが無く、積んである箱を避ける所が無かったためである。確認作業をした時には保存用にとっておいたものや、大型の本ばかりだった。また、マイクロフィルムが入った箱も出てきたり、移転する直前まで箱の中身の確認を行っていた。

箱入りのままの雑誌類、図録類、大型本の類については以上の通りだが、移転直前の開架の状態については、約1年9か月で以下のような状況になった。

註5 「一般財団法人長野県文化振興事業団長野県信濃美術館と県立長野図書館との連携に関する協定書」(令和元年7月23日)所有する情報への県民のアクセスを容易にするため、相互に連携及び協力する事項に関し、協定を締結

- ・旧庁舎1階の書庫として利用する部屋
  - 美術館・博物館・大学紀要等の雑誌は、箱詰めにして県立長野図書館で預かっていた
  - バックナンバー逐次刊行物は配架のまま輸送業者による箱詰め待ち
  - 令和元年度、令和2年度受入の定期刊行物については、県立長野図書館での登録済のため別置き、こちらで別途箱詰め待ち
  - まとめ置きが出来ない大型本の一部は、配架のまま輸送業者による箱詰め待ち
- ・旧庁舎2階の書庫として利用する部屋
  - 令和元年度、令和2年度に受入の図録については、配架のまま輸送業者による箱詰め待ち
  - 未登録図録は、配架のまま輸送業者による箱詰め待ち
  - 登録済図録についても、登録した順番のまま配架し輸送業者による箱詰め待ち
  - 図書については、登録済図書、未登録図書と令和元年度、令和2年度それぞれに受入れて且つ未登録図書を別置き、さらに登録をしようとしたが書誌から作成が必要な図書も別置した
  - 大型図書については、輸送業者による箱詰め待ち
- ・外部倉庫に保管の箱に入ったままの図書については、この時期も外部倉庫保管のまま

図書や図録については輸送のための箱詰め直前までは利用ができたようにしたが、貸出については学芸員にあらかじめ告知し停止させてもらった。

#### 4.書庫の配架設計

図書の移転準備と同時にやらなければならなかったのは、新アートライブラリーの書庫と開架棚への配架設計だった。手書き用の棚割シートを作ったのは、図書輸送の約2か月前の11月7日。棚割シート（図3）を作成したものの、最終的にダンボール箱がどれくらいになるのかが不透明だったことから、書庫全体図面への落とし込みは12月末になった。

配架設計前に決まっていたのは、書庫が2部屋あること。

1部屋は棚の列が32列ある無人の閉架書庫1（図4）、もう1部屋はスタッフの作業部屋を通らないと入れない棚の列が24列ある閉架書庫2（図5）。

初めから蔵書量のある、図書、大型本、雑誌類を閉架書庫1に配架し、閉架書庫1の使用頻度を考え、書庫奥から、図書、大型本、美術館・博物館・大

図書・購入雑誌・業務雑誌		閉架書庫				年月日
1	2	3	4	5	6	列目
-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3
-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4
-5	-5	-5	-5	-5	-5	-5
-6	-6	-6	-6	-6	-6	-6

図3 棚割シート



図書担当が一人のため、図書登録や図書整理がなかなか進まない状況だったことから、定位置配架の場所と、仮配架の場所を閉架書庫1、閉架書庫2、それぞれに決めた。

## 5.移転直前作業

大方の配架設計をしたのち、どの箱がどの棚に配架されるかを示すラベルの転記作業を開始した。スムーズに書庫や閲覧部分に配架していくため、輸送業者と相談し以下のとおり箱に貼る配置ラベルを決めた。

- ・書庫1は黄緑ゼブラ
- ・書庫2は紺色ゼブラ
- ・閲覧部分、スタッフルーム、倉庫行きはももいろゼブラ

もともと箱に入っていた雑誌やこちらで予め箱に入れた書籍については、棚割シートに棚番号を振り、どこに配架するかをシートに転記し、転記した場所の番号を書いて直接箱にラベルを貼っていく作業をし、輸送業者箱詰めの際の棚配架の図書については、棚番号を書いたラベルを棚に貼っていく作業を進めた。(図6)

棚に貼っていくラベルのルールとして決めたのは、1段にみっちり本が入っている棚は2箱にして入れること。もともと棚の半分くらいの本の配架であればラベルが1枚というルールにした。

予め、県立長野図書館で預かってもらっている106箱の輸送ラベル貼付は、県立長野図書館で図書の登録の合間に、保管している書庫に入れてもらい、棚割シートとラベルを持って入ったが非常に寒い部屋に置いてあったので、作業時間は1時間に区切り数回に分けての作業となった。

移転の段取りとしては、以下のとおりである。

- ・令和3年1月13日、14日：輸送業者にいる本の箱詰め
- ・令和3年1月14日：保管をお願いしている県立長野図書館の保管分106箱を輸送業者が1度回収し、1月18日、19日に仮事務所からの運び出しの際に一緒に新美術館に入れる
- ・令和3年1月18日、19日：仮事務所からの輸送を完了させる
- ・下記の展示室への図書仮置きイメージ(図7)通りにラベルの色に山を作り、棚ごとに並べていく



図6 箱詰め前準備の目印としたラベル

箱のラベル貼付で一番苦労したのは、大型本の入った箱の中身確認である。ただラベルを貼付するのみの作業であるならば大分楽だったが、大型本が入っている箱の中で一番大きな大型本の高さと幅をメジャーで測り、付箋に大きさを書き、どの棚板を外さないとならないのかを棚割シートに書き込んでいく必要があった。移転の前日まで一人でやっていたこともあり、気付いたら23時を回っての作業になっていた。新美術館に設置される電動書架を確認して改めて棚割シートに書き込むこともできたが、電動書架の設置は1月下旬だったため先んじての棚の確認が出来ず、かといって新美術館に運び入れたあとの移動はとてもしゃないが重すぎて一人でできないこともあり、移転前に配架場所を決めなくてはならなかった。

美術図書は大型本も多いので、どのあたりに大型を置く列にするかを決め、本の大きさを測って、棚板の移動がどれだけあるのかを予め確認した方が

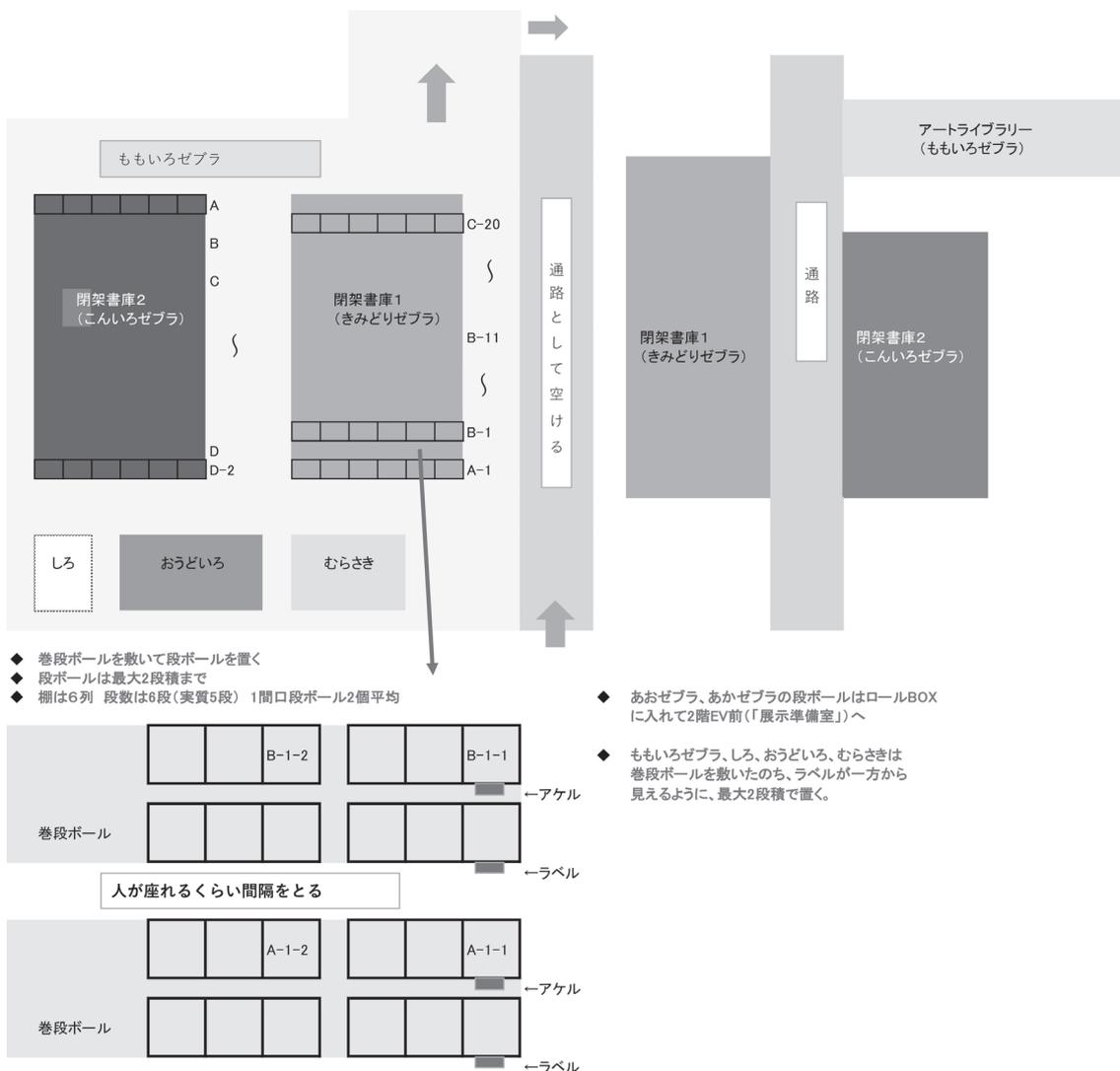


図7 展示室への図書仮置きイメージ

良いことが分かった。いずれにしても箱に入ったままの大型図書が、出すことのできないところに入っていたのは予想外だったので、予定していたよりも時間がかかってしまったのである。

## 6.実際の移転作業と書庫への配架

輸送業者の箱詰め作業を含めた移転作業は、令和3年1月18日、19日に行った。輸送用トラック4、5台に午前中に詰めるだけ詰めたら、お昼を挟み、美術館のトラックヤードから運び入れ、展示室に巻き段ボールを敷き、書庫ごとに箱のラベルの色を見て段ボールを置き、棚の番号で分けていく作業が2日に渡って行われた(図8)。

美術館への箱の運び入れの際に、県立長野図書館保管をお願いした106箱と、ずっと輸送業者倉庫保管になっていた文庫31箱も運び入れられた。

運び入れられたまま、書庫に配架の予定日である、2月2日から4日まで待つのではなく、移転前に割り振った棚割シートを片手に、棚の番号に重複が無いのか、本当にその箱がきちんと配架予定の場所に置かれているかなどの確認を2、3回行った。確認を怠ると、棚割シートに書かれていた番号と照合が取れなくなることや、箱のラベルが被り本来置かれるべき箱の中の本が配架場所不明になり、書庫の配架作業に支障が出てしまう。それを最小限にするため、配架先の箱の確認作業は大事になる。

書架への配架は、仮事務所から輸送したあと、電動書架の設置の合間の展示室置きを経て、2月2日から4日の3日間で予定通り行った。

書庫1は入口から一番遠い奥の棚から配架し、書庫2は入口から一番近い棚から順に配架をしていった。図書館の常識ではないのだろうが、棚の1番上の棚は今後の棚替え・配架替えを考慮して空けておき、全て2段目からの配架を設計した。

書庫2の図録配架途中で電動書架が動かなくなるトラブルを除けば、棚割シート通り書庫内配架作業はスムーズに終える事が出来た。

しかし、この時の書庫の配架作業は配架しただけの状態でしかなく、背ラベルや蔵書印等の装備をしていないこともあり、きちんと配架するための前準備のため、本来の配架場所とは別の仮置き場所に配架を計画したのである。このあと図録も図書も雑誌も、配架作業が最低もう1回はあるので、今後どのように配架していくかを再度確認する必要がある。



図8 展示室内に棚の配置に沿って図書を仮置きし、書庫に配架の予定日まで展示室で保管した

## 7. 閲覧室配架テーマと配架設計

閲覧室の配架のテーマは令和元年度から考え、その分類に沿って選書も進めていた。係内の会議で閲覧室配架の図書分類について考えていることを議題にあげ、その他の学芸員に相談して出た意見を参考にした。

その分類については以下である。

### 開架図書の分類

- ・長野県立美術館（長野県信濃美術館）刊行物
- ・県内施設展覧会図録
- ・県外展覧会関連図書
- ・絵本、児童書、ポップアップ絵本
- ・美術、美術史、美術教育
- ・日本画、洋画、彫刻、写真、建築、デザイン、イラストレーション
- ・カルチャー、食、風土、暮らし、紀行、風景
- ・美術に関する和洋雑誌

※上記にあげた分類とは別にカテゴリー名を付け配架

そして、無料ゾーンの1つであるアートライブラリーも、どうしたら利用者が気軽に入室出来るかを考え、実際にカテゴリー名と本を一度山にして、実際に並べながらアートライブラリーの在り方を模索した。

まず、「絵本・雑誌のゾーン（図9、図10 ①）」、「テーマ別で配架した手に取りやすそうな本のゾーン（図9、図10 ②）」、「美術の専門書・図録のゾーン（図9、図10 ③）」と大まかに3つのゾーンニングをし、入口近くの「絵本・雑誌のゾーン」から奥にいくにつれて専門的な図書の配架をしていくことにした（図9、10）。

「絵本・雑誌のゾーン」では、絵本、しかけ絵本を配架。他の美術館図書室や公共図書館になかなか置くことのない、しかけ絵本を多く配架した。

ライブラリー中央の壁面には、「テーマ別で配架した手に取り易そうな本のゾーン」を設定。ここでは、1つのテーマに対して派生した内容が想像される本で、文字も絵や写真などが多い図書を集め、面出し配架をした。

例えば、「写真」を撮る側・撮られる側の写真集を配架し、「ファインダーの向こうには」というテーマの棚タイトルを付けるなど、どんな本があるのかを引き込むような工夫をしてみた。

「美術の専門書・図録のゾーン」では、手に取りやすそうな本に含まれなかった本や美術の専門書をNDC順に配架する書棚、大型本、全集類の配架



のにした。

開室当初の展示は、当館が休館している間に発行していたニュースレター内の“学芸員の本棚”という、司書や学芸員が実際読んでいる本を紹介するコラムを、リアルに再現したものである。

ニュースレターに掲載の内容をキャプションにして、本を小さなイーゼルに面出しで配架したのだが、司書や学芸員を、図書を通して身近に感じて欲しいと思い企画した。

展示ケースに関する事で開室後の内容になるが、当館で開催された「めぐりあいJAXA—ながのとながめ」（令和3年6月19日~8月15日）に併せて、宇宙航空研究開発機構（JAXA）の衛星しきさいのポスター展示を行った。

この衛星しきさいは、気候の謎の解明のため19の目を持ち、地球の彩りを長期的且つ継続して調査する目的を持っている。この衛星の名前の「しきさい」というとおり、“いろどり”や“色”に関する内容の衛星である。地球観測にも色は重要で、地球の色の変化は美しく、美術にも繋がるテーマと思ったことからJAXAから打診のあったコラボ展示を試みる事が出来た。

この様に、アートライブラリーで小さな内容の展示ではあるが、館外機関とつながる展示企画を今後もできていければ、さまざまな機関とライブラリーとしても繋がってイけるのではないかと思った次第である。

ライブラリーの配架設計についての内容に戻るが、実際の配架作業が始まったのは3月の後半からであった。その理由は、設計を担当した会社が図書の固定棚や机やいすの納品が3月下旬にならないと出来ないということだった。3月25日にはブックディテクションシステムの納品になっていたのに、その前に納品となったが、設計の会社の事情により1度撤去されてしまい配架作業がさらに延びた。予め設置されていた壁面棚に本や図録の配架はできたが、什器設置作業はホコリが舞い、本にかぶるのを避けたかったために配架作業を遅らせざるを得なかった。

配架作業を終えたのは開室前日の令和3年4月9日。それでも、開室後に少しずつではあるが配架し直しをするなど作業は継続中である。そして、委託の図書スタッフと図書の戻しやすさなど今でも相談をしている。

閲覧室は、配架設計が継続中であり、自分が思い描く閲覧室の姿になるのはまだまだ先である。ある程度の所で見切りをつけないとならない。来館者にとって、これまで美術とは無縁であるとか、あまり美術に興味がない、絵を描くことが苦手など、美術は難しい、技術を要する事が問われることと思われがちだ。しかし、ライブラリーの本を通して鑑賞の楽しみや触れる楽しみ、技術を要さなくても美術は楽しめるものという事も知ってほしいのである。

美術に関する扉を開くことは容易であることを念頭に置きながら配架設計

を行ったわけだが、散歩の途中でも、買い物の帰りでも、ほんの少しの時間でも良いので活用してもらえればと思う。

## 8.おわりに

令和元年度中に閲覧室の配架テーマを考え、令和2年度の夏から移転準備を始め、令和3年4月10日にアートライブラリーは開室した。昨年度の紀要に「目録作成や配架作業、利用に繋がる請求記号を作成業務には一番時間をかけた」(註6)と記したが、仮事務所からの輸送や配架設計も時間をかけて準備した。一人担当ということもあり、行き届かなかったり見落とししていたり、準備不足の所もあった。

註6 前掲書、56頁。

図書の購入のこと、目録作成や装備業務など、図書全体に関わることから、ラベル貼り等のこまごました業務まで全てが図書担当の司書としての業務である。それに加えて、本の住所である請求記号を決めること、移転の準備のこと、配架設計のこと、ライブラリーの閲覧室利用のこと、ライブラリー管理運営のこと。恐らく、「図書館制度・経営論」でライブラリーの管理運営については学ぶかもしれないが、図書室を立ち上げる事が初めての場合に必要な、請求記号を決めること、移転の準備のこと、配架設計のこと、ライブラリーの閲覧室利用のことについては、講義でも教えてもらえる内容でもなく、他の施設に確認しても経験者がなかなかいないことでもある。

今後、初めてライブラリーを開室するにあたり、予め準備しておいた方が良いのは以下の内容かと思う。

1つ目は、開架の棚にどのような本を配架するのかを考えておくこと。これまで所蔵してきた本や図録から検討しても良いし、開架の本を配架するまで購入して揃えていく事も必要となるだろう。今回の様に棚が納品されても、撤去され再納品となる予想外の事が起こりうる場合があるからである。

2つ目は、閉架書庫の棚の数が分かった時点で、棚を上から見た平面図とそれぞれの棚にどの本が入っていくかを示す棚割シートなるものを作成すること。移転前の状況というのはそれぞれの施設で違ってくるが、図書業務と移転業務を同時にこなしていくと思うので、時間に余裕があり、閉架書庫の棚の数が分かった時に、図面と転記シートを作成しておくこととお勧めする。

最後に、図書担当が一人しかいない状況で、図書の移転作業に必要な確認作業がある場合には早めに周りに声をかけ手を借りること。一見当たり前と思う事だが、移転が近づけば近づくほど、それぞれの荷づくりも始まるので、図書の確認作業は1人でやるが増えてくる。遅くまで、1人で作業していた日もあったが、私は幸い、コレクション系の学芸員に助力を求め、箱の中身の確認

やラベルの貼付作業に手を借りる事が出来たこともあり、全職員揃って自分の荷造り時に自分の荷造りが出来た。

今、この文章を作成している日から1年と1週間ほど前は、仮事務所から図書類を輸送させた日でもある。その数週間後にそれぞれの場所に配架が終了した。そこから装備や登録、整理を繰り返して、少しずつではあるが、本来配架すべき棚へ図書を移動する事が出来てきた。

形状によって別置をせざるを得ない図書が混在している状況などはまだまだ変わらないが、現在当室配置の若手スタッフ3名とベテランスタッフ1名を中心に登録作業と整理作業を進めている。若手スタッフはこのアートライブラリーに勤務して初めて登録用の端末で作業をしている。他にも初めての図書業務ばかりなので慣れないこともあるが、1つ1つ確認しながら業務を行っている。私から業務指示をしているが、今後どこかの図書館司書として勤務出来るように育成にも努めている。

発展途上のライブラリーでも令和3年4月10日から利用者カウントを始めて令和4年1月現在までの25000人ほどとなっているので、とても驚いている。

今後も、図書の登録や整理は続いていく。それは図書館司書として核となる業務である。まだまだ詰めていかななくてはならないこと、決めていかななくてはならないことも多々あるが、利用者に利用しやすいアートライブラリー構築を、試行錯誤を繰り返しながら進めていきたい。

## 付記

長野県立美術館アートライブラリー立ち上げのため、視察等にご協力くださった機関の司書、学芸員、また大学機関の先生方に様々なご教示を賜りました。末筆ながら、謝意を表します。

## 『長野県立美術館紀要』投稿規定

### 1. 発行

本誌は、年1回発行する。

### 2. 投稿資格

長野県立美術館の職員(元職員含む)、その他美術館が主催する事業への協力者など。

### 3. 投稿内容

論文は原則として未発表分のものに限り、本文・註を含めて一篇20,000字以内、挿図は30枚以内を基準とする。研究ノート、資料紹介等は、一篇8,000字以内、挿図は10枚以内を基準とする。

### 4. 原稿の締め切り

毎年、1月末日とする。

### 5. 執筆者校正

原則として初稿のみとする。校正は誤字脱字の訂正など最小限にとどめる。

### 6. 著作権

著作権は、著作者(共同執筆者含む)自身に帰属するものとする。ただし著作者は、当研究紀要の複製権(電子化する権利)と公衆送信権(公開する権利)を長野県立美術館に対して許諾したものとみなす。当館が複製及び公衆送信を第三者に委託した場合も同様とする。

### 7. その他

挿図に用いる写真等の掲載許諾については、投稿者が自らの責任において、しかるべき手続きをとる。



長野県立美術館 本館



東山魁夷館

## 編集後記

2021年4月10日、長野県信濃美術館(1966年開館)として活動してまいりました当館は、「長野県立美術館」と改称し本館を新築、また2019年リニューアルの東山魁夷館(1990年開館)とともに、再出発いたしました。春風冷たくも若葉が眩しく、コロナ禍でも初めて来館者を迎え賑わったあの日からもうすぐ1年。日々、奮闘しております。本号は、新たなスタートを切ってから第1号となります。これからもより魅力あふれる美術館を目指してまいりますので、どうぞよろしくお願い申し上げます。(佐々木)

## 長野県立美術館紀要 第16号

2022年3月28日発行

編集・発行 長野県立美術館

〒380-0801 長野県長野市箱清水1-4-4

電話 026-232-0052

PRINT ISSN 2436-8555

ONLINE ISSN 2436-8571

デザイン 中沢定幸(中沢デザイン事務所)

印刷 葛友印刷株式会社

© Nagano Prefectural Art Museum 2022

長野県立美術館紀要

——  
第十六号



ISSN 2436-8555

二〇二一

長野県立美術館紀要

第十六号

NOM