

2023

長野県立美術館紀要

第18号



# 長野県立美術館紀要

— 第18号



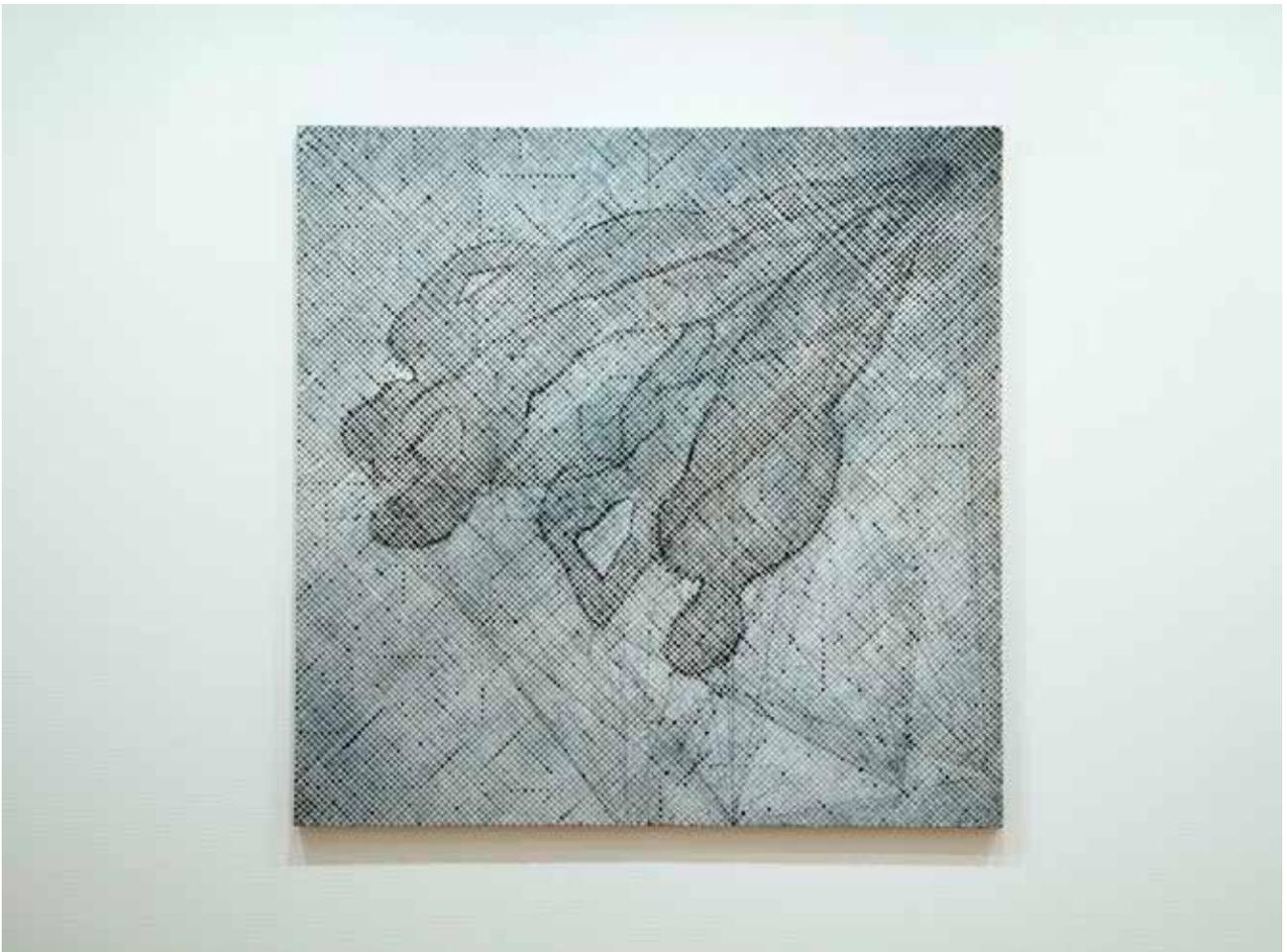
辰野登恵子《WORK 82-P-35》1982年、油彩・カンヴァス、182.0×227.0cm 長野県立美術館蔵



辰野登恵子《UNTITLED 91-20》1991年、油彩・カンヴァス、227.0×182.0cm 長野県立美術館蔵



戸谷成雄(射影体)2004年、木・灰・アクリル、197.0×310.0×67.0cm 長野県立美術館蔵 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



戸谷成雄(射影体)2004年、アクリル・墨・紙・板、243.0×243.0 cm 長野県立美術館蔵 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



展示室1 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



展示室2 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



展示室2 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



展示室3 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



林康夫《Reflection》1991年、黒化粧・白象嵌・施釉・陶、28.0×28.8×29.0 cm 長野県立美術館蔵

## 目次

〈新収蔵品紹介〉

辰野登恵子《WORK 82-P-35》《UNTITLED 91-20》

池田 淳史 ————— 8

〈新収蔵品紹介〉

戸谷成雄《射影体》

鈴木 幸野 ————— 15

「戸谷成雄 彫刻」展アーティストトーク採録

池田 淳史・鈴木 幸野 ————— 22

〈研究ノート〉

池田満寿夫と第5回創造美育全国セミナー

上山田戸倉セミナー

木内 真由美 ————— 37

〈研究ノート〉

林康夫の初期作陶におけるオブジェ概念の確立

鈴木 幸野 ————— 40

〈「第II期みんなのアートプロジェクト」事業報告〉

細井美裕・比嘉了《配置訓練》のコミッションワークについて

松井 正 ————— 53

〈業務報告〉

長野県立美術館アートライブラリーの地震防災対策と

避難マニュアルの策定

矢口 琴衣 ————— 65

〈新収蔵品紹介〉

辰野登恵子

《WORK 82-P-35》《UNTITLED 91-20》

長野県立美術館 学芸員

池田 淳史

## はじめに

長野県立美術館では2021年の本館リニューアル以来、戦後から現在にかけて活躍している県内出身作家の作品収集を進めている。そして2022年度には、岡谷市出身の辰野登恵子による絵画作品《WORK 82-P-35》と《UNTITLED 91-20》の2点を新たに購入した。

辰野登恵子は1950年に生まれた、戦後日本を代表する抽象画家である。長野県諏訪二葉高等学校から東京藝術大学絵画科油画専攻に進み、1974年に同大学大学院修士課程を修了、1980年前後から本格的な大画面の絵画に取り組む。1994年、第22回サンパウロ・ビエンナーレの日本代表に選出され、翌年には東京国立近代美術館において存命作家としては当時最年少での個展が開催される。1996年に第46回芸術選奨文部大臣新人賞を、2013年には第54回毎日芸術賞を受賞。2003年からは多摩美術大学で教鞭を執り、後進の指導に当たるなど、2014年に逝去するまで精力的な活躍を続けた。

本稿では両作品を紹介すると共に、特に画中に描かれた模様や形へ焦点を当て、作家の発言や他作品との比較から、その役割と辰野の画業における位置づけを探る。

## 《WORK 82-P-35》1982年

1982年に東京の康画廊で開催された個展「辰野登恵子 新作油彩・素描・版画」の出品作(図1)。青を基調に、緑や赤、紫といった色彩が、それぞれの領域を侵食するかのように入り組んで配された大画面の作品である。ところどころに見られる、下層の色が露出している箇所からは、各色が薄く塗り重ねられていることが窺える。中でも、画面左半分を占める青と緑の部分は比較的丁寧に塗られているため、鮮やかなグラデーションとなっている。一見すると、色面で構成される純粋な抽象画だと思われるが、本作を特徴づけるのは主に画面下半分を占める、花卉と波線、網目、そしてアラベスク的とも評されるS字



図1 《WORK 82-P-35》1982年

模様である。

在学時から版画を中心に制作していた辰野は、1970年代末にカンヴァスを用いた絵画を数点手掛けた。そして、1980年に西武美術館で開催された、美術評論家の藤枝晃雄企画による依田寿久、根岸芳郎との3人展「Art Today '80 絵画の問題」において、絵画への転向を広く印象付けることとなる。辰野の出品作は青系統の色彩をベースとした、横長で大画面の油彩作品を中心に構成され、筆致も丁寧なものから大振りなものまで、同じ画面の中で様々に併用されていた。縦方向に塗り分けられた色彩は、70年代の版画に頻出するストライプを想起させる。技法面では、油で薄く溶いた絵具を重ねる「おつゆ描き」と呼ばれる手法が用いられ、重ね具合の濃淡により僅かではあるものの、奥行きが生じている。これは決して遠近法的なものではなく、抽象的な薄い空間であることに留意したい。そして画面にはおつゆ描きによる絵具の垂れが散見されるが、辰野はさらに絵具を削る作業も行っており、結果として物理的な凹凸が作り出され、荒々しいマティエールを見て取ることができる。このように対比が激しい画面を作ったことについて、辰野は「実在感を持った絵画、ただそこにあるだけで他になんの意味も持たない、しかも特異性を持った、そんな絵画空間を作り出したかった。そのためには、とにかく描くしかなかったのです。描いたところと描かなかったところのマティエールと色彩の差異にひたすら身をまかせて描いていく」(註1)として、描くという行為を重視し、その表出を行っている。

一方で、「絵画の問題」展から2年後に発表された《WORK 82-P-35》は、一部に絵具の垂れが見られるものの概して平滑であり、身体的な行為の痕跡は減じている。また色彩の塗りに縦方向の分割は見られず、ストライプのパターンからは完全に脱却していることが窺える。そして、最大の変化と言えるのは、各種の模様が画面に登場してきたことであろう。このうちS字の形については「絵画の問題」展に出品された《WORK 80-P-19》(図2)といった作品に描きこまれている。画中に頻出するのは翌年からのことで、とりわけ抽象画においてはタブーと考えられていた具象的なイメージの導入に対して、当時は困惑する人もいたという。1982年のギャラリー白(大阪)での個展に際して、辰野は観客からS字の必要性を問われたと前置きし、次のように語っている。

あの形態は、抽象画に親しんだ人には奇異に映ったかもしれませんが。それが陰影的だったため何かをイメージさせるからだと思います。それは、はからずも出てきたもので、平面を多様に解放したいという欲求から、さらに執着したいと思う何かです。雑多的な感情表現を排して……。(註2)

註1 「作家談話(1970年代)」『与えられた形象 辰野登恵子 柴田敏雄』国立新美術館、2012年、70頁。

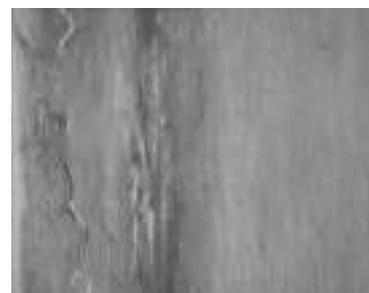


図2 《WORK 80-P-19》1980年、国立国際美術館蔵

註2 「辰野登恵子 展評」『美術手帖』493号、1982年2月、199頁。

辰野は平面を開放するため、明確な形を持った異質なものとしてS字を挿入することに「執着」していた。実際に、この年の作品や前掲の《WORK 80-P-19》に出てくるS字は比較的大きく、筆致も画中の他の要素とは分けられていて、1つの独立した形態として描かれている。加えて、辰野にとってS字は「キャンヴァスが『矩形』であることを証明する」(註3)もので、本来的に絵画とは切り取られた枠であることを認識させるという重要な役割を持っていた。それを証明するように、S字はキャンヴァスの端に沿って描かれる例が多く、例えば《WORK 80-P-19》は若干距離があるものの、画面の左端に寄って配置されていると言えよう。1981年の作品ではキャンヴァスの端へ接近し、時には角の方にまで詰め込まれている。本作では、画面の左上から左下の角にかけてキャンヴァスを縁取るようにS字は描き込まれており、赤い彩色も、枠の存在を強調する効果を与えている。

ただ、前年までの作品と比べると、個々のS字の大きさは明らかに小さくなっている。形態は明確ではなく、ほどけた紐のようにすら見え、青の絵具で描かれた部分に至っては背後の色面に埋没しており、端を意識させるにはやや弱い表現である。そこで重要となってくるのが、新たに加わった網目模様と、花卉と波線の組み合わせが果たす役割である。このうち後者は、アメリカの写真家マーク・フェルドスタインが撮影した、ニューヨークの階段の手摺の写真を典拠としている。この模様は1984年の「メタファーとシンボル」展(東京国立近代美術館)に出品された《WORK 84-P-1》(図3)を筆頭に、1980年代中盤の辰野作品によく描かれている。同じく康画廊で発表されたドローイングや版画にも登場しており、同時期に制作された本作は確認される限りにおいて最初期の作例とみなせるだろう。一方で、網目模様については現時点で他の作例が発見されていない。ここで注目すべきは、いずれの模様も途中で、つまりキャンヴァスの端で断ち切られている点である。S字があくまでキャンヴァス内で完結しているのに対して、文字通り「切り取られた」状態であり、確固たる形、枠を持ったものとしての絵画を異なる観点から強調するような表現となっているのである。またイリュージョンの点では、深い青の上から網目で区切られることによって、網の向こうに穴がぽっかりと口を開けているような奥への空間性が感じられる。その空間は、「絵画の問題」展出品作よりも遥かに厚みがあるものとなっている。他方で、花卉と波線は赤と緑で塗られた部分が混在しているため、ある場所では背後の色面から浮き出るが他のところでは埋没する、というふうに不確定なイリュージョンが現出する。画面右側に描かれた、植物の葉と茎を想起させる緑の部分は模様で覆い被さっており、やはり前後関係を攪乱させる。さらに、この茎の曲線を辿ると網目の線へと繋がり、波線と網目、網目とS字もそれぞれの境界では筆致や線が繋がる、あるいは呼応するように描

註3 「インタビュー:辰野登恵子 絵画と版画の往還」『版画芸術』102号、1998年12月、75-76頁。



図3 《WORK 84-P-1》1984年、東京国立近代美術館蔵 Photo: MOMAT/DNPartcom

かれている。

画面へ唐突に挿入された異質な要素が、実際はお互いに随所で繋がりつつ錯綜した空間を生み出す辰野の絵画を、美術評論家の乾由明は、「あくまで平面でありながら深まりを示現し、非連続の契機を秘めながら連続するこのような画面構造によって、辰野登恵子は、いま、絵画によってのみ可能なひとつの独自の『空間』を、確かに創造した」（註4）と評している。ここで触れられている「連続」と「非連続」は、1970年代に版画を制作していた頃から、辰野が関心を寄せるテーマであった。版画においてはグリッドやストライプ、版自体のずれがそれを表すための手段として用いられていたが、本作が描かれた頃は模様による連続と非連続の問題に取り組んでいたと推測できるだろう。特に花卉と波線は重要な要素で、前述の《WORK 84-P-1》では模様が画面全体へ広がった上、曖昧な部分と明確な部分をはっきりと描き分けられている。画面の中央では模様の一部が色面の後ろへ完全に隠れており、イリュージョンの往還と、非連続と連続の混交が強化され、より複雑な画面構成となっている。

花卉と波線の導入期にあたる本作は、カンヴァスの形態を強調して絵画の平面性を意識させる点では以前の絵画形式を継承しつつ、同時に繋げたり断ち切ったりを画面内で繰り返すことで、単なる深みを持つだけではない、複雑な絵画空間の探求の端緒となる作品であったと言える。

## 《UNTITLED 91-20》1991年

オレンジを基調とした画面に、ピンク色の矩形が菱形状に連なった状態で、中央やや左側に浮かび上がる（図4）。菱形の周囲及び内側は紫色と焦げ茶色で塗られ、随所に青色が覗く。焦げ茶色は画面左上と右下にも配されており、このうち左上はマス目のようなものが描かれている。また右上には荒く塗られた不鮮明な形があり、その横と下には線が引かれている。本作は展覧会への出品が確認されておらず、ホルベイン株式会社発行の通信誌『Acrylart』vol.16（1991年8月）に図版が掲載されているのみである。なお図版には、現状と塗りが僅かに異なる箇所が幾つかあり、完成後、もしくは掲載後に加筆されたことが分かる。

菱形状に連なる矩形は、辰野の作中に1980年代中盤から姿を現すモチーフである。色彩や矩形の長さ、塗り方のバリエーションは多岐に渡っており、辰野の関心の深さが窺える。この形との出会いについて、辰野は以下のとおり述べる。

註4 乾由明「色彩の海〈辰野登恵子の近作について〉」『辰野登恵子新作油彩・素描・版画』康画廊、1982年。



図4 《UNTITLED 91-20》1991年

デザインと呼ぶほどの意味も持たない根源的なとっかかり、無意味なしるし、無意識のうちに、具体的な意味を帯びる抽象的なものとしか言いよりのないものでした。「ひし形」という幾何学的な形態ではないし、「十字架」という象徴でもありません。そんな形に私は足止めさせられたのです。(註5)

註5 作家コメント『第25回今日の作家展 かめ座のしるし』横浜市民ギャラリー、1989年。

便宜上菱形と呼んでいるが、そのように定義できる幾何学的なものでも、シンボリックなものでもなく、元来意味を持たない形、一方で、はたと目に留まる原初的な形、それが辰野にとって最初の、連なる矩形に対する認識であった。他の寄稿文では矩形を「ブロック」と呼び、「具体的な現実のブロックではなく、たとえ現実にあったとしても、もちろん、それを参照したわけではなく、あくまでも、自分の内なるブロックのようなもの」(註6)として、現実とは別の、自らの内側にある形だと主張する。しかし、後に別の形態を描いた作品について辰野は、抽象画であっても具体的なものからヒントを得ても良いが、描くときには「あくまでも内側から発せられた形でありたい」(註7)と語っており、内なる形と現実の事物との繋がりを意識している。先述の花弁と波線もそうだが、ルーズソックスや積み重なったコップ、電線など、辰野の描く形には典拠となる現実のモチーフがしばしば見られる。それは連なる矩形についても例外ではなく、着想源が風呂場や洗面所で見られるタイル張りの模様であったことに触れて、その模様を「けっして意識的ではない、人間の仕草みたいなもの」(註8)と形容している。まとめると、「無意味」で「無意識」なうちに生まれたタイル模様に惹かれ、心の中に留まっていたものが、抽象的な形として内側から出てくる、それが菱形状に連なる矩形であったのだろう。無意識かつ、内的に表れる形という意味では、先述の「はからずも出てきた」S字と共通するところがある。

註6 辰野登恵子「モノクローム・ファンタジー」『視ることのアレゴリー』セゾン現代美術館、1995年、3頁(Texts & Documents)。

註7 「辰野登恵子 2008/11/14」『プレイバック・アーティスト・トーク』東京国立近代美術館、2013年、29頁。

註8 「作家談話(1980年代)」註1前掲書、42頁。

また菱形状の矩形とイリュージョンの関係については、美術評論家の篠田達美が興味深い指摘を行っている。

長方形と、三本線の網。この二つは、大小の違いはあるが、菱形の囲いを構成する。平面性を視覚上に確保した上で、囲いの内側、あるいは下側から、画面の前に出てくるボリュームが提示される。(中略) 囲いとボリュームに、平面的な要素を対応させ、イリュージョンを絵画内部の出来事に抑制する、というのが辰野の関心事である。(註9)

註9 篠田達美「連鎖と奥行き」『辰野登恵子新作展』佐谷画廊、1989年。

ここで挙げられている「三本線の網」とは恐らく、波線模様を指しているものと考えられるだろう。1985年頃の作品から、波線同士は接近して菱形状の

網目を形成しており、その姿は《WORK 82-P-35》の画面中央に描かれた網目と似通っている。そして、篠田が言及しているとおりに、膨張する明色を抑え込み、沈降する暗色を塞ぐように描かれる作例が目立つ。このイリュージョンの側面から本作の表現を改めて見ていくと、矩形の一つ一つは黒の輪郭線でしっかりと縁取られており、中の塗りも一様で平面性が強調されている。囲まれた空間を満たす紫とこげ茶色のもやは囲いの外にはみ出しており、前方へと広がってきそうな気配を漂わせるが、画面に貼り付いているかのごとく、平面的でマットな矩形により押し留められる。加えて、画面左上のマス目及び右上の形も平面的であり、奥行きを拒否するような表現がなされている。

先述したように菱形を構成する矩形は多様に描かれており、同じ年に制作された作品でも、囲いの中も含めて菱形全体が1色に塗られたもの、菱形が複数描かれたものとバリエーションが豊富である。その一例として、初期の作品である《WORK 84-P-7》(図5)を参照したい。まず矩形自体が全体的に細長く、輪郭線は描かれていない。色も揃えられておらず、一部は地の色と同色で塗り込められている。菱形としての形態がはっきりしないため、空間を抑え込むような印象は受けず、むしろ矩形自体が出たり引っ込んだりを繰り返し、一定しないイリュージョンが生じている。地に溶け込む矩形はまた、連続と非連続、断絶の表現とも言えるだろう。同様の指摘は地の色面にも適用され、特に左右の青色と薄いピンク色の部分は独立した塊のごとく明瞭に塗られているが、それぞれは相似形となっており、《WORK 82-P-35》における、近似した波線、網目とS字の表現と通底している。

菱形形状の矩形を描いた作品同士の違いを見た上で、辰野の制作における矩形の役割に話を戻すと、辰野は矩形で囲むことによる空間の変質に着目していた。そのことは、次の発言から窺える。

囲むための菱形状に連鎖したブロック、つまり支持体と、それを取り巻く空気の流れ、その存在のようなものが作品として現成してきたわけですが、描きながら、内と外の空間に空気の圧力の差異のようなものを私は感じたのです。(註10)

続いて辰野は凱旋門や鳥居を例に挙げ、「内も外も同じ空気が流れているのに、人間はなぜか内と外を仕切ってみせるのです。円や四角を書くのと同じように、私には、この一見当たり前なことが不思議な行為に思えてならないのですが、仕切ることによって人間は外と内の差異と空間性を感じているように思われます」(註11)と述べる。本稿で挙げた2作品はいずれも、地の色が跨いでいたり、枠外に同じ色が配されていたりと、囲いの内側と外側が基本的に



図5 《WORK 84-P-7》1984年、いわき市立美術館蔵

註10 註6前掲書、3頁。

註11 註6前掲書、4頁。

は同じ空気であることを示しているように見える。同時に、空間を菱形で仕切るという行為それ自体により生まれる、目には見えない「空気の圧力の差異」を表そうと試みた。《UNTITLED 91-20》では矩形が明確な形として描かれているため、数ある菱形作品の中でも、仕切りとしての機能が前面に押し出され、内と外のずれを強く喚起させる。

本作が描かれた1990年代に入ると辰野の絵画には、陰影が施された、ボリュームを持つ形が現れ、空間との関係をより直接的に意識させるようになる。そのためか、前述の篠田の言葉を借りると、ボリュームを抑え込む役割を担っていた菱形の矩形は姿を消していった。事実、本作より後に制作された菱形の絵画作品は3点しか確認されていない。だが、新たに描かれ始めた形の中には、中心に穴が開いていたり、2つの形態が組み合わさって空間を囲んだりするものが見られる。それらは、菱形の囲いの延長線上に位置づけられる。確かな形態を持って空間を囲む《UNTITLED 91-20》は、菱形からの移行期に並行して描かれた、次なる表現への橋渡しとなる作品としてみなせるのではないだろうか。

## おわりに

新収蔵の2作品に描かれた模様と矩形は、とりわけ辰野の絵画における空間表現で確固たる役割を担っていた。そして両作品とも、以前からのモチーフ（S字、菱形）を引き継ぎながら、一方は後に定型となる新たな要素の導入によって、複雑な空間表現の端緒となり、もう一方は空間を明快な形によって区切るという行為が、ボリュームを持った形へと引き継がれることとなった。

本稿で取り上げた以外にも、辰野の絵画では多種多様なモチーフが扱われ、晩年に至るまで展開を続けていた。それらをつぶさに見ていくと、形同士の配置や色彩との調和など、辰野があらゆる関係性を考慮して試行を繰り返した痕跡がありありと残されている。また、画業において並行して制作された大量の版画、ドローイングと絵画は連関しており、油彩、アクリルの大型作品だけではその展開を紹介しきれないのも事実である。スケッチブックなどの資料も含めて更なる調査を進め、画家・辰野登恵子の包括的な研究に繋げていく端緒としたい。

最後に、本稿への作品図版掲載に際してご協力いただいた、著作権者の方々及び東京国立近代美術館、いわき市立美術館、国立国際美術館、株式会社DNPアートコミュニケーションズに御礼申し上げます。

## 〈新収蔵品紹介〉

# 戸谷成雄《射影体》

長野県立美術館 学芸員

鈴木 幸野

## 1.はじめに

戸谷成雄は、日本の現代彫刻を代表する存在として、国内外の戦後美術において制度として解体された彫刻と向き合い、「彫刻とはなにか」を問う根源的な思索を深めながら、精力的に作品を発表している。戸谷成雄の〈射影体〉

(図1・図2) (註1)は、埼玉県立近代美術館と共同で開催した「戸谷成雄彫刻」展(2022年11月4日～2023年1月29日)において、長野県立美術館のみで出品された(註2)。出身地での初個展となった同展では、初期から現在までの作品をレトロスペクティブに総観し、戸谷の壮大な彫刻観へのアプローチとして、「表面」や「構造」といった独自の彫刻概念に、日本語の言語構造への深い思索が反映されていることに注目した。戸谷が彫刻家を志した1970年代においては、人類学や言語学の方法論をもちいて社会の構造のありかたを問う世界的な思想の潮流があり、日本にも社会そのものを人間の存在認識から探究する視点ももたらされている。彫刻の構造と根源とはなにかという問いを、戸谷は社会の構造への問いと共振させている。作品にめぐらされた彫刻家のまなざしをたどることで、その前提となるところからどのような作家の彫刻観が見えてくるのかを展望した展覧会であった。

戸谷成雄は1947年長野県上水内郡小川村に生まれた。愛知県立芸術大学大学院彫刻専攻在学中の初個展(1974年)で発表した〈POMPEI・79〉など、彫刻概念の再解釈を試みたコンセプチュアルな作品を発表後、チェーンソーで木材を刻む木彫作品を中心に、1984年から「森」シリーズ、1994年から「《境界》から」シリーズ、2000年前後から「ミニマルバロック」シリーズなどを次々に展開した。ポスト・ミニマリズム、もの派以降解体された「彫刻」の再構築と新たな可能性を探っている。広島市現代美術館(1995年)、愛知県美術館(2003年)といった美術館や、シュウゴアーツやケンジタキギャラリーなどの画廊での個展も多数開催している。ヴェネツィア・ビエンナーレ(1988年)参加以降、光州ビエンナーレ(2000年/アジア賞受賞)、キエフ国際ビエンナーレ(2012年)など多くの国際展にも参加し、日本の現代彫刻を代表する存在として評されている。現在、武蔵野美術大学彫刻科名誉教授。

長野県立美術館では2021年の本館新築オープン以来、戦後から現在にか

註1 「戸谷成雄 彫刻」展および展覧会図録(『戸谷成雄 彫刻』T&M Projects、2022年)の凡例にならい、戸谷成雄による作品タイトルには〈〉を用いる。

註2 埼玉県立近代美術館における巡回展[2023年2月25日(土)～5月14日(日)]では先行する長野会場での展示作品の半数ほどを入れ替え、「森」に至るまでの初期の模索に焦点を当てることで、戸谷成雄の創作の原点を検証した。



図1 戸谷成雄《射影体》2004年、木・灰・アクリル、197.0×310.0×67.0cm (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



図2 戸谷成雄《射影体》2004年、アクリル・墨・紙・板、243.0×243.0 cm (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)

けて活躍している、県内ゆかりの作品収集を進めている。2022年度には、戸谷成雄の作品を当館としては初めて収蔵した。彫刻の〈射影体〉を購入したのにもない、そのドローイングも寄贈いただいた。本稿では戸谷のドローイングや言説などを参照しながら、2点の作品をご紹介します。

## 2. 出品歴と作品の構造について

〈射影体〉(以下、別々に記載するときのみ〈射影体〉彫刻・〈射影体〉ドローイングとする)の初出は、2004年3月にシュウゴアーツで開催された個展であり、その後は彫刻のみを展覧会に出品することが続いた。2008年(10月18日～26日)には、「福島現代美術ビエンナーレ2008YAMA——山、森、精霊、堆積、炭鉱」(於福島県文化センター)、2011年(10月23日～2012年3月27日)には「洞穴の記憶」(於ヴァンジ彫刻庭園美術館)、2017年(10月16日～11月11日)には武蔵野美術大学における退官記念展である「戸谷成雄——現れる彫刻」(於武蔵野美術大学美術館・図書館)での出品が記録されている(註3)。先述したように、長野県立美術館における「戸谷成雄 彫刻」展では、初出品された個展以来ぶりに、〈射影体〉の彫刻とドローイングが並べて展示された。

註3 本稿における展覧会歴については、『戸谷成雄——現れる彫刻』(武蔵野美術大学 美術館・図書館、2017年)を主に参照した。

〈射影体〉は彫刻の起源と発生における影の問題を扱った作品である。作品の構造については、作家自身の言葉を引用したい。

手前の先の尖っている先端が光の光源になっており、その向こうにミケランジェロの《奴隷》の像をモデルにした輪郭があります。...この奴隷像が正面からの光源によって、壁面に投影された影が、この作品における壁面側の輪郭となっています。その一方で作品の形状は、光の進む方向とは逆に、壁面側から連なりながら先端(光源)へと進む形になっています。影から出発して光源へと戻っていく構造の作品であるということができます(註4)。

註4 「作家によるギャラリートーク」『戸谷成雄——現れる彫刻 記録集』武蔵野美術大学 美術館・図書館、2018年、12-13頁。

彫刻自体は、集成材の表面をチェーンソーでランダムに切り刻んだ複数のパーツに分かれており、〈森I〉(1987年)から実施されているように、彫る過程で出た木くずを燃やした灰とアクリル絵具を混ぜて、集成材の表面が塗られている(註5)。作家が「森的彫刻がせり出してくる(註6)」とも表現しているように、戸谷の「森」シリーズと関連する。またその表面をうねる襞のように彫り込む方法は、1999年以降の「バロック」という言葉が作品タイトルに使われるようになる頃の作品に共通している。同時に、〈射影体〉彫刻は「尖っている先

註5 「戸谷成雄インタビュー」註1前掲、16-17頁。

註6 戸谷成雄「作家のことば 戸谷成雄『森のなかで展』「森のなかで」展実行委員会(田辺市美術館/熊野古道なかへち美術館/和歌山県立近代美術館)、2007年、82-85頁。

端」というミニマルな幾何学的造形も兼ね備えている。戸谷は、2000年の著述のなかで、ミニマルとバロックが渾然となる「森」の一つの構造的特徴を表した造語である「ミニマルバロック」の定義付けをおこなった(註7)。「ミニマルバロック」を本格的に表明したのは個展「ミニマルバロック」(2006年、於シュウゴアーツ)においてであり、個展「ミニマルバロックVIII」(2014年、於ケンジタキギャラリー [名古屋])までシリーズは継続されている。よって〈射影体〉は、作品構造と制作年から、「森」シリーズと「ミニマルバロック」シリーズの間に位置付けられることが分かる。

表面から見るかぎり、〈射影体〉彫刻に像の影のシルエットを確認することはできない。ただし、作品の展示作業段階においてのみ、「森的彫刻」の壁側の断面と、「森的彫刻」と「ミニマル」な先端部分との境目(木の材質が異なる)の2カ所に、大きさの異なる同形の影のシルエットが存在するのを目視することができる。

戸谷の語る「奴隷像」とは、ミケランジェロによって、ローマのサン・ピエトロ大聖堂におけるローマ教皇ユリウス2世の墓のために制作された未完の4体の「奴隷像」(1525～30年頃、アカデミア美術館蔵)のうちのどれかであろう。

ミケランジェロの彫刻は、戸谷にとって、西洋の求心的な彫刻とは異なり、正面から風呂の水を抜くように形象を現していくものであり、このような捉え方を戸谷はヒルデブラントから学んでいる(註8)。ミケランジェロによる、彫刻へのレリーフ的とも言えるアプローチは、戸谷が学生時代に大きな影響を受けた、「彫刻のわからなさ」(『高村光太郎』所載)(註9)にて吉本隆明が指摘した、日本における彫刻がその特徴として保持しつつも超克しなければいけない浮彫(レリーフ)を世界美術史とどのように接続させていくかという命題と、構造人類学の名著である『ラスコーの壁画』(原書刊行は1955年)において、ジョルジュ・バタイユが、芸術の起源としてのイメージの生成とは、岩土の上を指で線上に窪ませて描く「マカロニ」から発生する錯綜する線描を経て、(動物の)シルエットの出現という過程をたどるものと論じたところを接続させていく方法論のひとつを、戸谷に提示したと言えよう。

このように、ミケランジェロを想起させる像を意図的に援用することにより、戸谷は〈射影体〉において、彫刻の起源・発生の問題と向き合う姿勢を明示している。

### 3. 彫刻の起源と影について

戸谷は、彫刻の起源について語る際に、プリニウスの『博物誌』における、絵画誕生の逸話(娘が青年との別れの最後の晩に、青年の影を壁に写し取っ

註7 北澤智豊「資料編補遺——戸谷成雄作品の展開に触れて」註3前掲、285頁。

註8 田中正之「存在への問い——戸谷成雄と「現れ」の彫刻」註1前掲、20頁／アドルフ・フォン・ヒルデブラント『造形芸術における形の問題』加藤哲弘訳、中央公論美術出版、1993年、109-110頁。

註9 吉本隆明「彫刻のわからなさ」『吉本隆明全著作集8』勤草書房、1973年、333-346頁。

たこと)とその後日談(不憫な娘を慰めるため、陶工である父が青年の影をレリーフにした)を引用することがある。この逸話は、影が不在を持って存在を示すものであるということをも示唆する(註10)。〈射影体〉と同時期に展開された壁掛けの〈森化〉シリーズ(図3)についても、プリニウスの逸話は同じように語られている(註11)。〈森化〉は角材をほぼ対角に割ってできた2本の三角柱に鏡像関係になるように人物像の影を彫り、引き離された二つの影を対の像としたレリーフ作品である。〈森化〉では、影の部分、近代彫刻の展開期における単一体の崩壊を示唆するキュビスムの形体として鑿で彫り、そこからバロックに向けて歴史を遡り、チェーンソーで「森的」に彫った像を出現させている。実は、キュビスムへの示唆は、「〈射影体〉彫刻のためのドローイング」(図4)において、複数のアルファベットを打たれた人物像の姿にすでに表されており、さらには〈射影体〉彫刻本体にも、壁側の断面に、同様に墨書きされていたことに気づかされるだろう。戸谷が、「森」シリーズにおいて、日本人の文化構造や意識構造のメタファーをゆだねた、複雑に視線が錯綜する森の内部構造は、キュビスムの多角的構造から展開されたものだった(図5)。

一方で、表面をグリッド状に刻まれたレリーフの形態を取っている〈射影体〉ドローイングは、〈射影体〉彫刻と同じく、ミケランジェロの「奴隷像」の姿を真似た戸谷自身の影であり、時間が経つにつれて動く影を、作家の助手が

註10 土方浦歌「戸谷成雄——言葉と彫刻」『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』土方浦歌、森陽子 編、ヴァンジ彫刻庭園美術館、2014年、294-295頁。

註11 戸谷成雄「作家のことば 戸谷成雄」註6前掲。



図3 戸谷成雄〈森化II〉2003年、木・灰・アクリル、155.0×30.0×36.0、155.0×32.0×38.0cm 作家蔵 (撮影:山本紉 長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」展示風景)



図4 戸谷成雄「〈射影体〉のためのドローイング」2004年、鉛筆・紙、作家蔵



図5 戸谷成雄「森の構造のドローイング」制作年不詳、ペン、作家蔵

記録したものだという(註12)。したがって、〈射影体〉彫刻の「奴隷像」にも作家の自刻像的なニュアンスが込められているかもしれない。このような影の動きを描写したドローイングは「〈森化Ⅲ〉のためのコンセプトドローイング」(2003年、図6)にも見られ、「ミケランジェロからの引用ポーズ」と明記されている。さらに、ドローイングでは、動いた影の集積が地下で不可視のまま彫刻化(森化)したものの鏡像が、地上では可視化されるという「双影」の構造が描かれている。この構造からは、同時期に戸谷が制作ノートに何度か描いていた「仏足跡」が想起される。

「仏足跡」は仏陀の足裏のレリーフとして、偶像崇拜が、「記憶のモニュメント(註13)」であった。足裏が地上に浮かび上がるということは、仏陀は逆立した不可視の像として地下に存在している。両義反復的な造語である「記憶のモニュメント」とは、戸谷が、彫刻の生まれる前の原初の姿を、建築と未分化の状態であったモニュメントの在り方に求めていたことを踏まえると(註14)、「仏足跡」も彫刻の原初の姿として解釈しているように思われる。

〈射影体〉ドローイングのレリーフ形態は、戸谷が断続的に制作しているレリーフ状のドローイングのなかでも、2005年に展開された「On Painting」シリーズとの関連を想起させる。同年に制作されたエスキースには、グリッドが刻まれた地のパネルと、描かれたイメージ、グリッドを浮かび上がらせる和紙とが共振しあい、絵画と彫刻の中間項としてのレリーフを形作っていることが示唆されている。

#### 4. 影、アイデア、墓

戸谷は「影」について複数の言説を残しているが、影と実体との関係について、高松次郎による影の絵における主知主義的な視覚が戸谷に示唆を与えていることは、明らかである。

高松次郎は、影から実像が飛び出してくるようなドローイングを描いている。影にまで還元されたイリュージョンは、現実空間に亡霊のように出現せざるをえないのだ。…虚構であるはずの奥の鏡面に写る像は地上にあり、像と影の関係は現実的でさえある。これは、虚構と現実が反転するかなのような現在を予告している。光を求めた近代が、影を追放し実体を見えなくした。高松は、それが虚構であり、像はいずれ地上に降り立ち影と一体化するしかないことを知りながら、あえて現実を引きずり出した。本来実体と影と光は、分離不可能なのだ(註15)。

註12 『戸谷成雄 彫刻』展準備中のインタビューにて(2021年秋頃)。

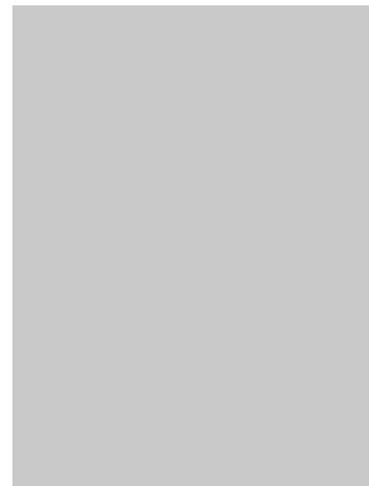


図6 戸谷成雄「〈森化Ⅲ〉のためのコンセプトドローイング」2003年、鉛筆・紙、作家蔵(「戸谷成雄 森の鬘の行方」愛知県美術館、2003年)より転載

註13 戸谷の制作ノートにおいて、「仏足跡」のイメージの傍らに「記憶のモニュメント…しるし、場所」とメモ書きが残されている。

註14 「記憶のモニュメント」とは、戸谷が1970年代半ばより展開した、行為を記憶として記録する一連の試みの名称でもある。土方浦歌「戸谷成雄——言葉と彫刻」、註10前掲。

註15 戸谷成雄「影から実体へ」『国立国際美術館 ニュース』4月号、147巻、4頁。

年を経るにつれ、戸谷は、影をアイデアとの関係から考察するようになる。

影から元型を探す旅はメデュウムをかきむしることから始まる。しかし彫刻において元型とはもともと不在の観念でしかないのだ。それは目で見ることのできないもの、それ自体であるから、メデュウムとはそもそも媒体であり、写し取るものであり、代替える物質であり機能である。だからかきむしりの跡から現れる皮膚が本物の人間の皮膚でなくても彫刻は代替可能なものとして出現する。この代理性こそが芸術の本質であり、代理の母胎がメデュウムである。ここに現れた形は、元型というアイデアの洞穴の入口である(註16)。

註16 戸谷成雄『『影と彫刻』—2』『第1回所沢ビエンナーレ美術展 引込線』所沢ビエンナーレ実行委員会、2009年、225頁。

上記の引用にあるように、戸谷は自身の彫刻に「プラトンの洞窟」の問題におけるアイデア(と影)が存在していることを明言している(註17)。プラトンの『国家』第7巻(註18)では、理想の国家の条件として、「善のアイデア」を認識する哲学者による統治が主張される。「善のアイデア」が太陽の比喻を使って説明されたのち、洞窟の例えにより我々が「実体(アイデア)」と思い込んで見ているのは、現実的には「実体(アイデア)」の「影」にすぎないことが語られる。このような実と虚の関係性は、まさに〈射影体〉において作品化されていると言えるだろう。

註17 「鼎談『彫刻とはなにか』戸谷成雄×峯村敏明×北澤恵昭」註10前掲、309-310頁。

註18 プラトン『国家(下)』岩波書店、1979年、93頁。

〈射影体〉に引用されているミケランジェロの「奴隷像」が元々墓に付属するように、影は死そして墓との結びつきを強めていく。戸谷にとって、アイデアは厚みを持った表面となり、「元型というアイデアの洞穴」は「彫刻」すなわち「アイデアの墓」となる。

…彫刻の表面は単なる現象の結果として軽視されがちであるがそれは間違いである。彫刻の内部は物質によって充満した闇なのだ。材料となる木や石の内部もそれ自体が形成された痕跡や構造や質をもっているが彫刻となるべきアイデアが形となって埋まっているわけではない。イメージと感覚閾が物質と格闘交換し次々と表面を更新しながら次第にアイデアが表面として形成、出現してくるのだ。したがってアイデアは表面そのものとも言えるのだ。彫刻の内部はいっさい見えない、ただ感じるだけなのだ。彫刻の内部に彫刻の構造やボリューム感や流動性や崇高性など無いのであって、それらすべては形成、出現した表面から発せられたアイデアの幻視であり、アイデアは現実の視覚にさらされ死ぬ。そこで彫刻はアイデアの墓となり、空洞を抱えた表面のみが風雨にさらされるのだ。ここで墓と彫刻とは運命を共有する(註19)。

註19 戸谷成雄「自作を巡る彫刻論I——『墓と彫刻』」『ET IN ARCADIA EGO 墓は語るか 彫刻と呼ばれる、隠された場所』武蔵野美術大学美術館・図書館、2013年、98-100頁。

## 5. おわりに——射影

〈射影体〉という作品タイトルの「射影」について、戸谷は「物に光があたりその影が映ること(註20)」という科学的現象として説明しているように思われる。ただし、この特別な言葉は、フッサールの現象学における「射映」と同義であることも事実である。知覚の内在的特徴として、知覚対象(現れるもの)はさまざまな「射映(現れ)」を通じて、一つの像として見出される(註21)。その定義を踏まえると、〈射影体〉が人間の知覚としての射影空間であることが示唆されるかもしれない。戸谷のノートの〈射影体〉の構想がメモされた箇所に「幾何学」という書き込みがあった。〈射影体〉をめぐる「射影」と「幾何学」の関係については、更なる考察を必要とするだろう。

最後に、本稿執筆のために多大なご協力をいただいた戸谷成雄氏に深く感謝の意を表します。

註20 戸谷成雄「作家のことば 戸谷成雄」註6前掲。

註21 フッサール『イデーンI-1』渡辺二郎訳、みすず書房、1979年、178頁。

# 「戸谷成雄 彫刻」展 アーティストトーク採録

長野県立美術館 学芸員

池田 淳史・鈴木 幸野

## 1. 概要

「戸谷成雄 彫刻」展(2022年11月4日～2023年1月29日)にあわせて開催された本アーティストトークは、戸谷成雄氏と武蔵野美術大学の北澤智豊氏を講師として実施した。なお書き起こしにあたって、一部内容の加筆や修正を行い、補足した箇所については[ ]で明示した。また、作品タイトルの表記は展覧会に合わせて、〈〉を用いている。

日時／2022年11月4日(金) 10:30～11:30

会場／長野県立美術館 展示室1・2・3

参加費無料(要観覧券)

講師

戸谷成雄

北澤智豊(武蔵野美術大学 経営戦略室長兼美術館・図書館グループ  
美術・図書チーム学芸員)

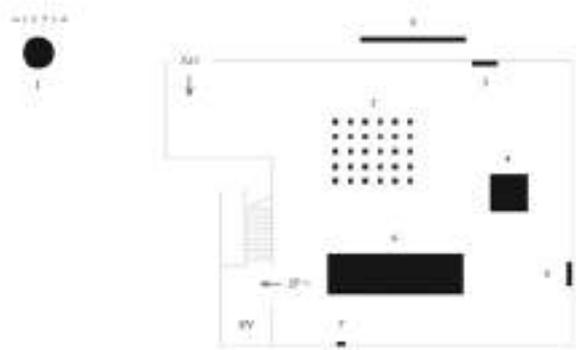
## 2. 採録

### 2-1. 展示室1

北澤: よろしくお願ひいたします。さきほど開会式でもいろいろとお話を伺えたのですが、アーティストトークでは作品についてさらに具体的に聞いていきます。まず、皆さんも会場に入っただけすぐにご覧いただいているかと思いますが、30本1組となっている〈森Ⅸ〉(図1)という作品です。「森」シリーズはまさに戸谷さんの代表作として、1982年から近年まで作り続けられています。〈森Ⅰ〉から〈森Ⅹ〉までこのシリーズはありますが、こういった大型作品がほとんどパブリック・コレクションとして国内外の美術館などに収蔵されているということは中々凄いことだと感じています。まずはこの「森」について、お話しただけですでしょうか。



「戸谷成雄 彫刻」展会場にて、戸谷成雄氏(右)と北澤智豊氏



展示室1配置図  
紹介作品…2〈森IX〉4〈洞穴体V〉6〈地霊III-a〉



図1 〈森IX〉2008年、ベルナール・ビュフェ美術館蔵

戸谷：「森」というタイトルを付けたのは、森が持っている構造的なものを考えたからです。地面があり、木の葉っぱが生い茂っている表面があり、そこに光が入り込んで木漏れ日が差したり、それから風が抜けていったり、木の根っこが地下の方へ深く生えている。表面というものが重層的な構造となっており、厚みを持った、幅を持った表面の構造でもあるのが森の構造なのです。森の樹木が並んでいる風景的、ビジュアル的なものを作っているわけではなくて、森が持つ構造的なものを抽出して、それを彫刻の構造に置き換えてみようというのが、この「森」シリーズの基本的なところ。大体350本程を作りました。

北澤：本展では〈〈森IX〉のためのドローイング〉が出品されていますが、1つ1つ全て違う表情があって、それぞれが森の1つのイメージを司るものとして、さらに森の構造を作るといふ。「森」の制作においては、森のイメージが戸谷さんの中で膨らんできて、形態を作るところがあるのかなと。

戸谷：森のイメージではなくて、構造的なものなんですね。森のイメージというのは、例えば宮崎駿の「もののけ姫」に出てくるようなものとはちょっと違うんですよ。風であるとか光であるとか、森の中で動物や人間の視線が飛び交っている、その仕組みというのは、日本の森はドイツの森と違って、山と谷とが連続する中にあるんですね。そうすると、視線は上を向いたり下を向いたり横を向いたり、いろいろな方向を向かざるを得ない。日本は特にそういう地形になっていますね。僕は予備校の頃から西洋の彫刻、ギリシャ彫刻のデッサンというアカデミックな勉強をしてきました。西洋の彫刻は20世紀に入ってから大きく変わってきますが、基本的には人体を中心に成されてきたのですが、そういう西洋の彫刻の中心を成している構造と、今言った森の構造とは少し違うんですよ。ちょっと大きなことを言うようですが、西洋の中心性を基本とした非常に堅固な構造に対して、日本の構造というのはもう少し柔軟性があった、決して一つの中心だけに向かうのではなく、生態系も含めてバランスをとっ

ている、あるいはそれぞれが関係している。しかし同時に、それぞれの個別に持っているものは個的に存在している、そういう構造の彫刻の方に作り変えようと考えたのです。どうしてそのような考え方になったかという、僕が愛知県立芸術大学に入った1969年は、東大の安田講堂で激しい学生運動があった頃で、大学の中でも各セクトのオルグという左派の、政治的な時代だったんですね。70年安保やベトナム戦争、沖縄返還という激動の政治史もあって。かつて夏目漱石が、外側の西洋文化を明治政府が積極的に取り入れた結果生み出された、偽物の文化というか、そういうものに対して、自分たちのバックグラウンドや慣習といった、内側から、内発的に出てくるものによって外側から来るものをしっかりと捉えながら、両者を否定するのではなくてきちんと両立していくのが重要だ、というようなことを言っていました。戦後の思想家たちも同様のことを言っており、僕も影響を受けて日本の文化や芸術の内発性の問題を考えたりしました。僕が学生の頃に教わったのは、愛知芸大で主任教授の山本豊市とあって、マイヨールに直に教わった愛弟子でした。その教えの中で、外から来た西洋の彫刻の考え方で我々がずっと制作していくのは絶対におかしい、やはりある種の内発的なものの中で新しい彫刻を組み立てなければ、いつまで経っても西洋美術の後を追いかけることしかできない、というのがありました。そういう考え方は学生運動の中にも凄くあったんですね。僕は直にその運動に参加したわけではないですが、仲間たちがいろいろと活動していましたし、近くでシンパシーを覚えていましたね。

北澤：この「森」というシリーズに、ある意味では戸谷さんの彫刻において代表的な問題を全て詰め込みながら、同時に彫刻の構造として、独立したものとして成立させる。そこにおいては、長野でも日本でもなくて、全てを統合しながら内発的なものを彫刻として表現していくということで、こういった構造が彫刻として生まれてきたというような流れなのかなと。

戸谷：それで、もう一つ、付け加えておかないといけないと思うのは、内発的であるというのは、決して日本的であるということではないと。日本彫刻とか日本性とか日本的なるものではなくて、人間のもっと普遍的なもの。別に日本人ではなくても、子供の頃は泥遊びしたいと思う。それは子供らしい、子供らしいという言葉もおかしいですけど、原初的な人間の行為として、何かを作り出そうとするという。それを示すように石器時代からいろいろなものが残されています。生まれた赤ちゃんが成長する間で様々な経験を積んでいく、そういう人間の成長と人類の進化、歴史みたいなものが重なって見えます。子供から大人になる過程で、全人類の歴史を辿っているみたいなのところがあって。その中で

生まれてくる感性、感覚を大事にしようという。それは決して日本的というのではなく、もっと普遍的なものです。日本の風土の中で生まれたら、フランス人の感覚と違う部分はたくさんあるんですよ。それはそれで認め合っていますが、その違いを日本的なるもの、イデオロギー的なものの方に結びつけてしまうと、一気にナショナリズムへ寄ってしまう。美術とナショナリズムほど一足飛びに行くものはないんです。明治以降、20世紀の問題もそうですし、岡倉天心の「アジアは一なり」の言葉が軍部に利用された問題もそうですし、本当に一步間違ると物凄く変なことになってしまうので、そこは気を付けなければいけないと常々思っています。

北澤：ありがとうございます。戸谷さんの彫刻の本質的なところを大分お話しいただけたと思います。次の作品について、戸谷さんですと例えばミニマリズムですとか、コンセプチュアル・アートの影響なども結構当時受けていましたが、この作品も見るからにミニマルなキューブ状、立方体になっていますね。しかしこのミニマルな形態の中にバロック的な、戸谷さんの彫刻的な問題を入れていると思いますけれど、この作品についてまた少しお話しいただいてもよろしいでしょうか？〈洞穴体V〉（図2）、2011年の作品です。

戸谷：我々人類もこの自然界の一員として存在しているのですが、吉本隆明さんの言葉に、人類がどうして彫刻というような役にも立たないもの、余分なものを地球上に付け足すのか、というのがあって、その疑問から全てが始まるんですね。そうすると、人間が自然世界から追い出されたり、逆に人間が自然を外に追いやってしまったりすることで、一体化して内接したものを分離していったときに、人間はどうして彫刻や絵画をやるのかと言ったら、「疎外された」、それは僕の言葉かもしれないけれど、疎外された寂しさというものがあって、自分たちに見合ったもう一つの世界、人間世界という箱を作る。そのことが芸術的な行為とかになって、文化構造というか文化的な世界になる。ただ、20世紀の欧米のように、あまりにも人間世界と自然世界が分離して対立するような関係をどういうふうにして行ったら良いか、というような問題を考えていました。この〈洞穴体V〉の外が自然世界なのか、反対に外が人間の世界であって、この中が自然世界なのかどうかは分かりません。

北澤：是非皆さんも作品を覗いたり、あるいは上から見たりすると…。

戸谷：外側からグッと押し込んでいくと、向こうの内側が外側になる。内側から押し出そうとしてこっちに穴が開く。内側と外側、目に見えるものと見えない



図2 〈洞穴体V〉2011年、作家蔵

ものとの間を行ったり来たりする構造があるんですが、ちょっと分かりにくいかもしれない。もしかしたらこの中が我々の世界で、外側は別の世界なのかもしれないという、両者の関係を立方体という箱でやったものです。縦横高さ、全部同じ高さで2m20cm。僕が手を伸ばしたのとちょうど同じ高さの完全な立方体ということに。

北澤：作品内部の床面にも灰が積もっていて、違う世界を暗示するような表現にもなっています。では次の作品へ行かせていただきます。52個の正方形のブロックを並べた〈地霊Ⅲ-a〉1991年の作品です。これもまさしくミニマルな正方形の形体を床に敷き詰めた作品です。当初は木だけでしたでしょうか。後から、ガラスや鉄をはめて、「地霊」という作品になったかと思います。それまでとは違い直接的に死をイメージさせたりとか、地下の世界だとか、そういったものを想起させるような作品ということになりますか。

戸谷：「地霊」というのはちょっと大げさな感じがするんですけども、目に見えている、自分たちが立っているこの地面の下に、必ずしも地下というわけではないんですけども、何か目に見えない世界があるような気がしています。この箱は全部分かれていて、それぞれの箱に穴が別々に分かれているんですね。ですが箱の横にある穴を覗くと、全部向こうまで続いている、縦横が全部繋がっている。

北澤：貫通している。

戸谷：ですから下の層では全部繋がっているけれども、表面に個別性が現れてくる。人間とか国家とかもそうで、下の世界では完全に皆繋がっているんですよ。社会構造もそうだし、我々の意識構造も一番底のところでは繋がりがあるんだけど、それぞれが表に出てくるときは個別性を持っている。その個別性と通底性というものを、「地霊」という言葉で表しました。最初のアイデアは砂漠のオアシスで、村がいろいろなところへ展開していても地下水は全部繋がっていて、オアシスのところで水が湧き出てくる。地下水で繋がると個別的な村、個人との関係性が表れている。「地霊」シリーズについては、始めは木だけで作っていました。木の上に乗っかって作品を作るんですけど、穴の上に乗ったとき、足の裏に伝わってくるものがあって、それを何とか表せないかと思ったのです。そこで、かなり丈夫な強化ガラスを入れて、上へ乗っかってもらい、座ったり寝たりしながら、酒を飲もうと考えたわけですね。ただ、美術館ではそういうことは良くないと。最初に佐谷画廊で発表したときは、この上に乗っ

かって、展示初日なんかは酒を飲んだりして…。

北澤：凄い話ですね。美術館的にはちょっと怖いというか、作品の上に乗ると  
いうこと自体、恐れおののいてしまうんですが。でもまさに、乗ったときの感覚  
をイメージしながら見てもらうと良いのかなと思います。

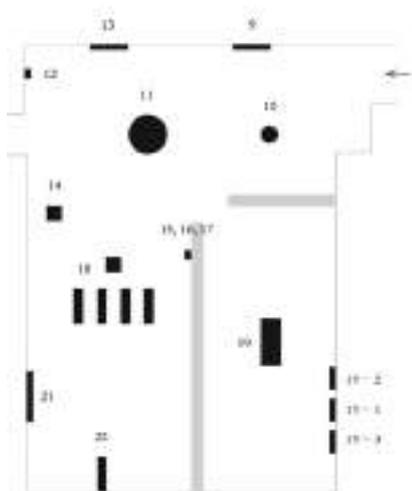
戸谷：この上に乗って歩くと感覚が全然違うんです。だから本当はそうしてもら  
いたいんだけど…。

北澤：そういうことを前提とした作品だということ。イメージしていただけた  
らと思いますけれど、ちょっと次の作品へ移りながら。

## 2-2. 展示室2

北澤：展示室2では、初期の1973年から2021年まで48年間の長いスパンに渡  
る作品を一望することができます。こちらの〈襞の塊VI〉は2018年の作品です  
が、「森」シリーズとも少し繋がるような「襞」という概念が入ってきています。  
例えば、戸谷さんが意識されているか分からないんですけど、ドゥルーズが襞  
という問題について著書の中で言及しています。戸谷さんの彫刻において代表  
的なシリーズでもありますが、ミニマルとバロックを結びつけるときに、襞という  
概念を用いながら彫刻を作られていたのかなと思ったりしましたが、そこもお  
話を伺えたらと思います。

戸谷：もちろんドゥルーズは当時からよく読んでいまして、襞の問題、ある種の  
折り紙的な、折り畳みの世界とかそういう問題と、それからもう一つは彫刻の  
歴史でいうと、ギリシャ彫刻というのは、基本的に人間の肉体が中心なんです



展示室2配置図

紹介作品…9〈湿地帯〉10〈襞の塊VI〉12〈4つのレリーフ〉13〈レリーフ〉  
14〈器III〉18〈POMPEII・79 Part1〉19〈連句的II〉

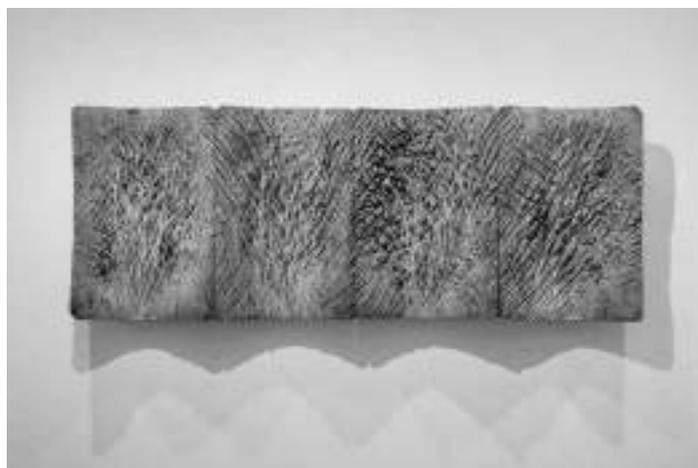


図3 〈湿地帯〉1987年、作家蔵

ね。ですから、もし洋服を着ていたとしても中の肉体が中心で、肉体の構造がきちんと作られてないと彫刻にならない。ところがバロック的な世界に入ってくると、例えばベルニーニの〈聖テレジアの法悦〉の、死に直面しているテレジアが纏う洋服の大きさ。もしあの襷を全部広げたら凄く大きい。畳み込まれた襷の中に肉体があるのかどうか分からない、もしかしたら無いかもしれない。

北澤：空洞かもしれない。

戸谷：そういう襷的な表現の仕方はギリシャ彫刻とは大分違うんですね。それから若い頃しばしばヨーロッパに行ったりしていて、飛行機に乗って日本の上空を飛ぶと山、谷、山、谷と、襷ばかりで。襷の隙間みたいところで暮らしているんですよ、日本は。ヨーロッパの上空から見える景色とは違う。そういうこともあって、襷というのは感覚を形成する重要なもので、それは肉体の完全な外側の形というわけでもなく、人々がその中に畳み込まれ、包まれている。さきほど言った森の構造に近いところがあるんですけど、そういう共通点から出てきました。

北澤：森の構造というと本当に初期の、「森」を作り始めた頃の作品になりますが、レリーフ状になっている1987年の〈湿地帯〉(図3)。この作品は、まさに森の中にある湿地帯であり、森の中で原初的な造形として手で引っ掻いたりしながら形を作っていくところとか、そういうものを想起させながら襷的なものを展開したということになりますか。

戸谷：最初の頃の作品ですけれども、子供の頃、雨が降った後は田舎の山の方ですから、小さな沢みたいのができたり、泥が溜まったりすると、泥遊びをしたくなるんですよ。指で引っ掻いて池を作ったりして。泥を掻いているとそこから水がじわじわと染み出してくる。この引っ掻くという行為はドローする、ドローイングの原型でもあるんですよ。ヨーロッパで出てくる旧石器時代の遺物の中にマカロニ状の文様というのがあって、粘土板のようなものに古代人が指でグーッと何か具体的でない文様を描いた跡がある。指で引っ掻くということになるんですけど、何か物に傷があって、それが何に見えるかという、線に見えるんですね。線という概念はどういうふうにしたのか。そして線を使って何を表象できるか、形を表すことができるかという。美術にしても建築の設計図にしても、或いは幾何学の立方体、直方体というような形の概念を表すにしても必要となる線が、どのように発生してきたか。その基には、こういう行為があるんですよ。ですから〈湿地帯〉には引っ掻く線もあるし、いろんな線が

あって、それらはエッジにも出てくるんですね。こっちの面とこっちの面が合わさって出てくる。例えば石を切り出したりするときには、大体直方体に割って使っていくわけですけど、まだ自然の状態だと隣の面同士は明確に直角で交わってはおらず、表面がギザギザしています。でも概念的に突き詰めていくと、その概念としての直方体は、線とともに、エッジとともに出てくる。近代の建築とかは、全てがこの直線的な、エッジを中心にした構造で、この直線的な構成によって近代都市というのはできています。そのような、ある意味で行き過ぎた概念、直方体なら直方体、線なら線という、決まりきって観念化した、非常に固定化してしまった概念に揺さ振りをかける。根源的なイメージ、人間の感覚から出てきたイメージによって、概念化され、形骸化してしまった線に揺さぶりをかける。

北澤：そういう作品だったんですね。また、彫刻を成立させている概念そのものも、1970年代当初は非常に揺さぶられていたと言いますか、否定されていた。さきほどおっしゃったように、構成だけを純粹に見つめて、彫刻の一つの考え方を突き詰めていく、というところでは展示室の壁に掛かっている「《構成》から」（図4）シリーズと、4点のレリーフ作品「《彫る》から」（図5）シリーズがあります。本展出品作はどれも1982年に作られています。戸谷さんとしては、多分10年くらいストイックに彫刻の概念だけを構造化しながら幾つかのシリーズを展開したと思うんですが、その頃のお話も伺えたらと。

戸谷：僕が学生の頃のちょっと前から、日本ではもの派とかがあり、アメリカからはコンセプチュアル・アートやミニマル・アートが入ってきていました。そのような中で1970年に東京ビエンナーレ（「人間と物質」展）が上野の美術館で開催され、それを観ながらも、さきほど言った山本豊市の話にもありましたが、学生時代は具象彫刻を作っていたんです。しかし、この具象彫刻の世界ではもう駄目だなというのを感じ始めていました。当時は彫刻、絵画といったものの役割というか、本来的な命がもう無い、終わりだ、というふうに言われていたんです。今の人たちは全く知らないと思うんですけど。彫刻という言葉を使うことさえ憚られた。一方で、僕は彫刻という言葉や、言葉自体として好きでして、これを失いたくないというのがあって、一旦それまで自分が考えてきた彫刻というものを括弧に入れて、自分の意識の外に置きました。その上で、括弧付きの彫刻にもう一つ括弧をつけたらば、いずれはその括弧が消えていくかもしれない、という希望を持って、こういうコンセプチュアルな作品を作りました。でもさきほど言ったように、非常に原初的な、身体的な自分の行為、感覚の中から線が出てくる。その線ということで言うと、人間は視線というものを必ず持つ



図4 〈レリーフ〉(「《構成》から」シリーズ)1982年、作家蔵



図5 〈4つのレリーフ〉(「《彫る》から」シリーズ)1982/1991年、作家蔵

ていて、その視線が作り出す構造についても考えるようになった。

北澤：まず「《構成》から」シリーズですと、やはり造形的に構成されているところがあり、「《彫る》から」では、先に石膏の中に鉄の棒を入れておいて、その後に石膏から形を彫り出しています。彫刻の構造的な原理をきちんと見極めながらスティックに制作し、また彫刻とは何かということ、それぞれテーマを用いて実験的に行っていた時代の作品なのかな、と思います。それでは次の作品に移りまして、1973年の〈器Ⅲ〉です。戸谷さんの具象彫刻は封印されたものだと思っていたんですが、本展では抽象的な彫刻の中にこういった具象彫刻が出品されてますね。本作は大学の卒業制作ですかね。

戸谷：この展覧会では、どういう作品を並べるか、また、自分から出してくださいと言った作品は無いんです。担当学芸員からこれを出してと言われて、ちょっとどうかな、恥ずかしいな、という気持ちもありました。僕は学生時代のこういう具象彫刻を、隠すわけじゃないけど、今の彫刻をやり始めてからはずっと、略歴の中に書かないで来たんですね。ただあるとき、変な意識の扉を開けさせられて、人前に出すようになってしまった。この作品は一種の自刻像です。

北澤：発表した年が1973年で、制作されたのは1972年でしたね。

戸谷：ベトナム戦争の中、逃げ惑う少年とかそういった映像がいっぱい入ってきた時期で、沖縄から米兵が戦地に行ったりする一方で、ベ兵連という活動の人たちが出てきたりしました。僕は時間もなくて、そういう活動に直接は参加しませんでした。日本は直接関わっていたわけじゃないんですが、やはり日米安保条約の関係があって、だから日本という国の上に自分が立っているんですけど、結局発言とか、活動とか何もできないんですよ。よその国、アメリカがやっている戦争に対して、「見ざる・聞かざる・言わざる」というか、実際には聞いているのに何もできない自分が日本の上に立っているという、その頃の心情のようなものを具象作品として表しました。

北澤：戸谷さんは愛知県立芸術大学大学院に入ると、記憶等をテーマにした作品を展開しながら、1974年に東京のときわ画廊で初の個展を開かれました。そこで〈POMPEII・79〉(図6)という作品を発表され、当時はPart1、Part2、Part3と3つのシリーズで出していたんですが、本展に出ているのはPart1になります。手前にあるブロック状の3つのものは1974年当時に作られており、その奥にある、板を重ねた4つの物体は後年の再制作になります。「ポン



図6 〈POMPEII・79 Part1〉1974/1987年、作家蔵

ペイ」は彫刻を考えるうえで非常に重要な概念だと思うので、少しお話しただけです。

戸谷：予備校に通っている頃、図書室みたいな部屋があって、そこで本を読んでいるときに、奇妙な人体彫刻のようなものを見つけたんですね。うつ伏せで肘をついて寝ていて、ギリシャ彫刻とか形式的に作られているのではなくてゴロンとした塊で、格好良いと思っていましたよ。それで大学に入ってからちゃんと見たら、それは彫刻ではなくて、ヴェスヴィオ山の噴火でポンペイの都市が全部灰にうずまっしてしまっ、その灰の中で空洞になってしまった本物の人間だった。熱い灰ですからね、人体から水分が蒸発し、人体は全部一瞬で消えてしまう。そのとき、水分が灰を蒸発とともに冷やして、内側に硬い層を作っていた。それが彫刻における「雌型」という形になるんですけども、結果として千数百年の間、地面の中で空洞として存在していて、考古学者がそこに石膏を流し込むことで、人間や動物の姿が次々と発見されたわけですね。ただ、そういう悲劇というか、物語性にはあまり興味がなくて。空洞があっ、そこが埋まるとポジティブな、実在するものが出てくる。実在することと空洞があるということが、一体どういう関係があるのか。その両者の間で存在しているものが表面であり、表面を通して空洞と実在するものが行ったり来たり、入れ替わったりするわけです。彫刻をやっている人はすぐに分かるんですけど、彫刻を作る過程で型を取ったりブロンズに鋳造したりするときに、何回も行ったり来たりさせてやるんですが、その中で、自分の周りにいろんな物質が降り積もり、自分自身が空洞になってしまう、というようなことをすごく想像する。その両者の関係は、内と外という言い方もできるし、表と裏という言い方もできるし、また表面は境界という言い方もできるし、界面という言い方もできる。そのあり方や関係性を示しているところが〈POMPEII・79〉の一番の焦点です。徐々に掘っては土をこっちによけて、掘ってはこっちによけてという、発掘過程みたいなものを重層的に、空洞がどういう現れ方をしてくるかというものを4段階で表しています。一番左は発掘前ですから中に空洞があっ、空洞の棺というか、空洞の人体が入っているという想定です。それで徐々に発掘していく。

北澤：個展で発表されたときには「関係の領域」、「存在の領域」、「神話の領域」と3つのパートに分けていて、領域や空洞、表面といった関係性みたいなことをかなりコンセプチュアルに作品化していたのかなと思います。

戸谷：そうですね。個的なものと関係するものとの両者、2つの間をいつも行っ

たり来たりする難しい問題なんですね。仏教の中では関係するもの全部が因果や縁ですけれども、キリスト教的には関係性よりも、1対1の契約制というようなことや、個人的なものと共同的なものというような、両者の関係はずっと美術の問題としても存在し続けているのですが、そういうことを考え始めた最初の作品ということになります。

北澤：まさにこの考え方が、戸谷さんに通底する彫刻の問題となっていたということですね。次の作品〈連句的Ⅱ〉(図7)になります。戸谷さんとしては、昔の作品を現在からもう一回考え直してみよう、というようなテーマで本作に「連句的」というタイトルを付けているかと思います。1976年の「露呈する《彫刻》」シリーズでして、リバイバルする形で1996年にケンジタキギャラリーにて発表しました。今回はそれ以来、初めて出すということで、私もすごく感動したというか、非常に貴重な経験をさせてもらっています。この作品についても、視線の問題とか、震災の話とかもあるかと思うんですが、お話しただけならと。



図7 〈連句的Ⅱ〉1996年、作家蔵

戸谷：他の作品は割と個別的に成立していますが、これは一つのインスタレーション的な作品だと言えるかと思います。当時発表したギャラリーと同じ形で、臨場感のある状態を再現したい、そういう部屋を1部屋作りたいというのが担当の鈴木さんの希望でした。あのときの作品は今でもちゃんと残っているのかどうか、僕はもう残ってないのではと思っていたんですけど、画廊主の滝頭治さんが保管してくれていて、完全な形ではありませんが、再現することができました。これを作ったのはちょうど阪神淡路大震災のときでして、本当に自然の力、それから都市の危うさというようなものを感じました。さきほどの話の中にもあるんですけど、ポンペイでは地震と同時に空から灰がものすごい勢いで降り注いでいて、その恐怖心みたいなものと、地震も波が押し寄せてくるときのあの恐ろしさ、そういう感覚のようなものを、あまり露骨じゃない形で出してみようということで、壁にドローイングを行い、テーブル上に突き刺さったガラスの破片を配しました。あの破片は、エッジと面の構造を持っています。自分も感覚としてはあるんですけど、震災といった物語的なものを彫刻の問題に置き換えて、面と線と、その交差する構造体という方向に転化して出そうと。悲劇性や物語性を省いて、彫刻の構造的な問題として提示しようと思ったのがテーブルの作品です。そして、さきほど言った線から、引っ掻いたり刻んだりといったとても原初的な行為から徐々に空間的、彫刻的なもの、立体的なものが発生してくる現場を作ったのが、奥の壁に掛かっているドローイング〈露呈する《彫刻》Ⅳ〉です。

北澤：床面にはチョークで線が引かれていますが、これは視線の構造と言いますか、非常に幾何学的にコントロールされているようにも見受けられますが。

戸谷：それもありますが、一種の宇宙的なというか、正確でも何でもないので、曼荼羅的な世界観みたいなものの中で、自然の現象と人間の営みというようなものを重ね合わせて表現していたと思います。

北澤：彫刻あるいはインスタレーションとして再構築していくというのが、この空間で表されているというように感じました。

### 2-3. 展示室3

北澤：戸谷さんの代表作の一つでもあります、1989年に作られた〈森の象の窯の死〉です。並行して「森」シリーズが本格的に作られ始めた時期だとも思いますが、この作品は、伺ったところでは森の中の窯、焼き物を焼く登り窯をイメージしながらも、「死」というものを、作品の下に穴が開いていますが、焼き場といったイメージを混然と、森の表象として作られたのではないかと思います、それについてお話しただければと。

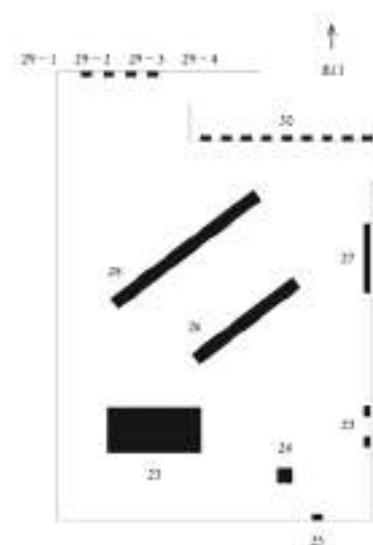
戸谷：これはいろいろなものが重層的に重なっているので、間に「の」を入れて。

北澤：〈森の象の窯の死〉と。「の」で挟んでいて、重層化していく。

戸谷：明確に何か一つのコンセプトがあるわけではないです。中を通り抜けていけるようなトンネルについては、よく臨死体験等のときに、あの世に行くトンネルを通るとか言われていて、そのイメージがありました。彫刻の中に火と水のイメージがあって、外側には森のイメージがあり、江戸時代に焼き物を焼いていた窯なのですが、それが今はもう使われなくなって窯の中に雨が漏っているんですね。雨垂れの跡と、かつて爛々と燃えていた火の跡が混ざり合った状態ですね。「象(ぞう)」については、動物の象をそんなに意識したわけではなく、ある象(しょう) [かたどられたもの]を指している。しかし作品が象に見えてしまうので、じゃあ象で良いか、と。

北澤：要するに本当は印象の「象(しょう)」。

戸谷：ただ例えばさっきの、前室の石膏の白い作品もそうなんですけど、壁か



展示室3配置図  
紹介作品…23〈境界からⅢ〉26〈森の象の窯の死〉27  
〈水根Ⅱ スワ〉28〈双影体〉

らレリーフのようなものとして押し出されてきたときに重力がかかって、こういうふうにながってくる。滝もその例です。レリーフから彫刻という、そういうものが壁面から出てきたものが垂れ下がってくる。レリーフが空間上にこう現れたのが、象ということに…。

北澤：垂れ下がったところが。

戸谷：ああ象さんだ、じゃあ象で、と。

北澤：動物の象とも形態的に繋がるということですね。本作と同じ時代に〈けもの道Ⅰ〉という作品がありまして、〈森の象の窯の死〉と同じような森の構造の中に、穴を掘って獣道を作ったと。その〈けもの道Ⅰ〉下部の空洞（獣道）を鋳造したものが、コレクション展示室前の廊下に展示されている〈けもの道Ⅱ〉で、穴の形象化として見て取れるかと思います。それでは次の作品に移りまして、巨大なレリーフ状の彫刻作品と言いますか、〈水根Ⅱ スワ〉（図8）です。この作品は地形、とくに木の根のように張り巡らされた水源がテーマとなっていると聞いています。題名も「スワ」とカタカナで題していますが、諏訪の地形を暗示してるかと思うんですが、その辺を伺えたらと。



図8 〈水根Ⅱ スワ〉2005年、作家蔵

戸谷：題名の通りです。作品の真ん中のところが諏訪湖で、右側の方から出ていくところが八ヶ岳で、上の方が美ヶ原とか、下の方は木曾とか伊那谷とかの方ですけど、要するに山と谷に囲まれている。その中での自然というものを考えてきたのですが、その地形において分水嶺と言うか、そういうところから水が分かると。こちらの水の一滴は諏訪に流れるけど、こちらの一滴は太平洋に、あるいは日本海へと分かれて流れる。特に諏訪湖は顕著で、湖という中心に向かって流れ込んでいて、面白いなと感じました。それで地図から図に起していろいろ見ていると、幹と根っこの関係に見えてきました。太い幹があって、そこから細い宙ぶらりんの根っこ、最後に毛細血管のような根っこがあるんですけど、その全てが幹の中に水脈として入り込んでいく。

北澤：ちょっと離れて見ると、丸くくり抜かれた黒い円形のもの結構目立っています。〈森の象の窯の死〉では、黒い部分が死のイメージとも関わっていたかと思うんですが、その辺はどうお考えでしょうか。

戸谷：黒い部分は縄文時代の遺跡の場所もありますし、それから適当に開けた場所もある。下社、上社、春宮、秋宮みたいな場所も割と適当ですが、諏訪

湖周辺の地図を見ながら、この辺は何かありそうだな、と見当を付けています。1本の木というものの根っこを通して、地下の世界から地上の世界、幹の世界にも行って、そして枝を通して離れていく。その関係性と地形、諏訪地方の風土を重ねています。諏訪にはちょっと思うところがあって、というのは、僕は結構、武蔵野美術大学にお世話になっているんですけど、大学ができたときの主要メンバーは諏訪出身の人たちなんです。そのメンバーには別系統の人たちもいたんですが、その人たちが分離して作った大学が多摩美術大学という。元々一緒の学校だったのが喧嘩別れをして、リベラルな諏訪派が武蔵野美術大学を作った、という関係性があります。また、武蔵野美術大学の彫刻科を作ったのも諏訪出身の清水多嘉示です。他にも歌人の島木赤彦や、岩波書店の創業者も諏訪から出ていて、凄いなど。

北澤：地域性を結果的に象徴していたということもありますが、より局所的になっていったのがこちらの《境界》からⅢ》（図9）です。これも大きな作品で、2つの立方体から構成されていますが、物語性と言いますか、テーマがありまして、その辺のお話を伺えたらと。1995年から96年の作品ということで、制作に結構時間が掛かっていますね。



図9 《境界》からⅢ》1995-96年、作家蔵

戸谷：この作品は中に入って、皮膚感覚でザラザラという、そういったものを感じて欲しいんです。構造的には、一方は柱構造で、もう一方は壁構造の不透明な壁でできた立方体となります。〈POMPEII・79〉における空間と実体との関係と同じです。2つの立方体の面積、体積は全く一緒で、縦横高さが全部2m20cmとなっていて、上から見ると辺が2対1の長方形になる。きっちりした長方形を出すために、上部のガラスの上に灰をフラットに撒いています。その下に入ると、上が全て灰に覆われて、ポンペイみたいになっているんです。内部は上のガラスから照明による木漏れ日が差して、優しい雰囲気だけど、実はあつという間に恐ろしいこと[天災など]が起こるかもしれない、それはいつか分からない。

北澤：傾斜地における雪崩の恐怖みたいなことが。

戸谷：そういった恐怖心とかに対して、人間がどのように対処していくか。日常と死というようなものの構造について、主に縄文時代を扱った書物等を読んで、正確には分からないけれど、縄文の人たちの考え方を想像しているわけです。そういうものを参考にしながらこの構造体を作りました。何が起こるか分からない、瞬間の恐怖がゴーンと押し寄せてくるような。

北澤：その瞬間の感情みたいなものを全て彫刻化しているということですね。ありがとうございます。それでは最後に、こちらも非常に横長の作品〈双影体〉です。シンメトリックに中心から鏡像的に二分するような構造の作品ですが、これについてお話しただければと思います。

戸谷：基本的には1本の集成材で作られた直方体が2つに分かれています。この割り方には、キュビズム的な考え方になるけれど、ちょっとややこしいところがあって。まず、何か1つの塊を作る。そうすると、これを見ながら似たようなものを作ってみようかな、となり、これを作るわけです。その隣に木があって、そしたらこれの続きで作ってみようかなというふうに。こうして1つのものを横向きにミメーシスするというか、写していくと、どうしても少しずつずれが起こってくるんですね。そして、これを作ったら向こうに、向こうの隣に少しずれたものを作ったら、またこっちに戻る、というように全部を行き来して、最後に端へ辿り着く。何か作ろうとしたときに、全部をきちんと構想しても中々上手く出来ない場合があって、この場合は1つの塊から似た塊を作りたいと思って作っていくと、両者が鏡のような、或いは分身のような構造になる。分身から発展したものの分身がまた分身になるというか、鏡に映った自分を見る自分は鏡の中の自分に見られていて、その両者の影をトレースしながら展開していく。「双影体」の題は僕が思いついたわけじゃなくて、シュウゴアーツの佐谷周吾君が作品を見て「これは双影だ」と言ったことから名付けられました。

北澤：アイデアをミメーシスするのが彫刻だといえますが、ミメーシスする行為自体が理想の彫刻を作る、或いは理想となる彫刻を求めながら作るという行為を、本作には手法的に用いたということでしょうかね…。

戸谷：そこが難しいところなんですよね。アイデアもミメーシスもギリシャの典型的な考え方なんですけど、それとはちょっと違う。それもまた話さなきゃ。

北澤：そういう問題も包括して含まれている。

戸谷：勿論、美術の基本中の基本のところ。でもそれを疑っていて、そこに揺らぎを作り出すということを目論んでいるのだけれども…。

※終了時間超過のため、ここで結びとなった。

書き起こし、編集：池田淳史・鈴木幸野  
撮影（図1～9）：山本糾  
長野県立美術館「戸谷成雄 彫刻」  
展示風景

## 〈研究ノート〉

# 池田満寿夫と第5回創造美育全国セミナー 上山田戸倉セミナー

長野県伊那文化会館 学芸主幹

木内 真由美

正統なやり方で銅版を刷るのを見たのはその講習会がはじめてだった。恐ろしくややこしく思われていた銅版の手続きが瑛九の指導によると信じられないくらい簡単に処理されて行った。自信を得たわけではないが最初の手掛りをつかむことはできた(註1)。

註1 池田満寿夫「私の調書(自伝)―6」『美術手帖』(通号 300)、美術出版社 1968年7月、p.185

池田満寿夫が自伝連載「私の調書」の中でこう振り返った「その講習会」とは、1956年に現在の長野県千曲市の戸倉上山田温泉で開催された第5回創造美育全国セミナー中のエッチング講習会のことである。本稿では、池田満寿夫が版画家としての第一歩を踏み出す場となった第5回創造美育全国セミナー・上山田戸倉セミナーについて、池田満寿夫を中心に概観したい。

創造美育全国セミナーは、創造美育協会が主催して実施していたもので、その中心人物が久保貞次郎(1909―1996)である。久保貞次郎は、1933年に東京帝国大学文学部教育学科を卒業後、大日本総合青年団社会研究生となり、この年、栃木県真岡町の資産家である久保家の入り婿となったため久保姓を名乗るようになった。1938年に久保家の全額寄付で久保講堂を建設し、落成記念に児童画公開審査会をはじめ、これを契機に自身も児童画研究の道に入っていく。そして、1948年に図画研究会をはじめ、1952年には「創造美育協会」の立ち上げに、北川民次、瑛九、瀧口修造といった画家や美術評論家、教育専門家らがともに参加する。1952年夏に第1回が開催される創造美育セミナーは、創造美育協会が主催して全国の美術教師や保育士を集めて開催された。芸術家や教育者による児童画の見方のレクチャーや、美術教育の展望についての討論、講習会などの実習などが行われた。

池田満寿夫が、後に版画家として成功するために大きな役割を果たす久保貞次郎との最初の出会いは、「よい絵を安く売る会」の審査日であった。久保がデモクラートをはじめとした若い作家たちの作品を売るためにつくったこの会の第1回展は1956年7月1日～7日に櫟画廊で開かれた。この会は「審査をパスした油絵は号500円でその場で金を支払い、会場では号800円で売るという規定(註2)」だった。審査は公開で行われ、出品した作家の多くが傍聴に

註2 久保貞次郎「版画家池田満寿夫誕生のあの頃」『版画芸術』23、1978年10月、p.64

来ていた。鬨囀に紹介されて参加した池田は、この公開審査会で久保と初めて会う。母宛の手紙の中に「19日に“良い絵を安く売る会”で4号1点を1600円で買ってもらいました。(註3)」とあることから、二人の出会いはおそらく6月19日。そして、この日、同じく審査員として参加していた瑛九とは2度目の出会いであったが、この会を機会に池田は久保と瑛九と急速に近づいていく。

註3 1956年6月28日付母への手紙。池田満寿夫『日付のある自画像』講談社、1977年、p.66

実際、この展覧会からわずか10日後、池田は「7月17日から5日間、久保貞次郎氏の要請で戸倉の創造美育ゼミナールの下準備のためにアルバイトをしに出かけ」、その報酬は「旅費、宿泊代、食事代つきで1日、350円(註4)」と長野の母に知らせている。第5回創造美育全国セミナーの報告書(註5)でも池田満寿夫は久保貞次郎を筆頭とする10名の「先々遣隊」の一員として名前を連ねており、到着早々に観光協会との連絡をとり、ニュース第一号が制作されたことが記されている。池田は、1500人の参加者を集めた大会の約1か月前の下準備から手伝ったということになる。

註4 池田満寿夫『日付のある自画像』講談社、1977年、pp.67-68 1956年8月12日付けの手紙となっているが、引用文章や「前週は絵を安く売る会の展覧会で毎日顔を出した」という記述から考えると、8月ではなく7月12日の手紙と考えられる。

註5 『創美パンフレット8. 第5回創造美育全国セミナー 上山田戸倉セミナー 報告書』創造美育協会、1957年1月

第5回創造美育全国セミナーは、1956年8月6日から10日まで長野県の上山田・戸倉温泉で開催された。上山田・戸倉温泉は、現在の長野県中北部の千曲市にある温泉で、温泉街が一体化しているため、現在は戸倉上山田温泉と呼ばれており、長野駅から約25kmの距離にある。参加者は小学校や幼稚園、保育園の先生、画家、学生ら約1500人。温泉街の旅館に宿泊し、上山田小学校、中学校を会場に大会が開催された。大会スケジュールによると、学年別部会、テーマ別部会、講師講演会、夜は宿舎別懇談会、人形劇やスライド、映画上映会、児童画コンクール等多くのプログラムが用意されていた。

この報告書の中では、この「先々遣隊」の名簿以外に、池田満寿夫の名が2か所に記されている。1つはリクレーションとして行われた「詩の朗読会」で、もう1つは「エッチング講習会」である。詩の朗読会は、日程表(註6)によると3日目に行われた。「福沢一郎、岡鹿之助の作品が、二つ蛍光灯に照らし出されているセミナー展覧会場に輪になって、夜10時、詩の朗読会がはじめられた。司会は、デモクラートの新鋭、加藤正。参加者は約50名。(中略)池田満寿男(原文ママ)さんのオートマチックな詩の朗読は、光の下、腕を組んだ彼の体から自動的に詩が湧いてくる様子に、みな興味と感激が集まった。そして、みな自由にかわるがわる自分のすきな詩を朗読した。飢えた生き物が餌をあさるように――。(後略)(註7)」。池田のオートマティックな詩がどのようなものであったか、知る由もないが印象深い朗読だったことは、報告書中に簡潔にまとめられた朗読会の様子から窺うことができる。

註6 前掲書、p.20

註7 前掲書、pp.81-82

そして、「エッチング講習会」についての報告でも、池田満寿夫はまたも印象深い描写で登場する。『報告書』(註8)によると、エッチング講習会の講師

註8 前掲書、p.58

は、瑛九とデモクラートの作家たち。瑛九、加藤正、鬮嘔、鶴岡弘康、磯部行久、池田満寿夫、一ノ瀬俊一、井田広子、泉茂、高井義博が指導にあたった。材料費として200円の会員券が前売され、100枚以上が初日までに売れた。池田満寿夫は講習会の宣伝役も務めており、「前と後にエッチング講習会を宣伝するプラカードをつけたサンドイッチマン、池田満寿夫君があわただしい会場の廊下をゆっくりと歩む姿はユーモアに溢れていた。」1日目の午後、70名以上の参加者を迎え、「デモクラートのメンバーたちは、てんてこ舞をしながら商売繁じょうを喜んだ。」2日目は、会員講演のプログラムと同じ時間だったため参加者は8名だったが、3日目は30名余が参加した。講演や報告、討論が中心のセミナーの中で技術講習は稀で、また、特別な会費をとったにも関わらず多くの参加者を集め、参加者は宿舎に帰るバスがなくなっても続けるほど熱心だった。

公式の報告書には書かれていないが、ともにエッチング講習会で助手を務めた鬮嘔、池田満寿夫、磯部行久は、夜になると、ポルノのエッチングに熱中し、瑛九を入れてエッチング集を合作した。美人の先生をみつければ売りつけて瑛九が彼女の夫に叱られたり、また久保貞次郎に大量に売りつけたりしたことを鬮嘔は述懐している(註9)。このセミナーに奈良原一高とともに写真班として参加していた細江英公も、「基金集めの一環として池田満寿夫が春画のエッチングをせっせと作って100円で売ったと聞き、自分も欲しいと思った時には大会が終わっていた(註10)」と記している。

このエッチング講習会に参加する前、池田満寿夫はエッチングプレス機を鬮嘔の紹介ですでに手に入れていた。しかし、1点の作品を作っただけでエッチングプレス機はほこりをかぶったまま忘れ去られていた(註11)。その彼が、久保貞次郎の誘いで1956年8月の創造美育全国セミナーにアルバイトとして参加し、エッチング講習会の助手となる。冒頭の文章で分かるように、瑛九やデモクラートの作家たちが銅版を刷るのを見、瑛九の銅版制作指導をうけることで、版画制作のきっかけをつかむのである。そして、鬮嘔や細江英公が語るようにおそらくは、夜にエッチングで春画を制作し、販売までした。そして、わずか、この4か月後、池田は瑛九の勧めで色彩銅版画集を制作し、版画家への道を歩んでいくことになる。第5回創造美育全国セミナーのエッチング講習会は、池田満寿夫にとって「銅版画の出発」の時といえるだろう。

註9 鬮嘔「久保さんとデモクラート」『久保貞次郎と芸術家たち』図録(町田市立国際版画美術館、1991年)、p.10

註10 細江英公「久保さんに助けてもらったこと」「久保貞次郎を語る」編集委員会編『久保貞次郎を語る』文化書房博文社、1997年、p.114

註11 註1前掲文、p.174

## 〈研究ノート〉

# 林康夫の初期作陶における オブジェ概念の確立

長野県立美術館 学芸員

鈴木 幸野

## はじめに. 導入としての《Reflection》

《Reflection》(図1)は、現代陶芸家・林康夫(1928-)が1980年代に展開したシリーズにおける一作品であり、長野県信濃美術館(現・長野県立美術館)に2004年度寄贈された。黒化粧したキューブにゆがみを持たせ、釉薬を施すことにより、ほの暗い空間の次元が揺らいでみえるかのような視覚的效果がもたらされている。その揺らぎの中を、一筋の線が白く象嵌ですっと引かれており、観念的な世界観をも漂わせる。このような陶の造形と着彩による独特の錯視的な表現はどのようにして誕生したのだろうか。

作家の略歴について、はじめに概要を記載したい(註1)。林康夫は、1928年に陶芸家の林沐雨の次男として京都市に生まれた。1940年に京都市立美術工芸学校絵画科に入学後、1943年には飛行予科練習生として海軍航空隊に入隊する。1945年に復員し、京都市立美術専門学校に編入学するが、翌年中退して父のもとで陶芸を始めた。まもなく、前衛的な美術団体での活動を開始。1947年には四耕会結成に参加し、翌年には四耕会のメンバーとして前衛挿花展等のいけばなの展覧会にも出品する。1950年に第3回芦屋市美術展覧会で市長賞二席を受賞。受賞作のオブジェが、同年パリのチェルヌスキ美術館で開催された現代日本陶芸展に選抜出品された。1952年には、後に具体美術協会を結成した吉原治良率いる現代美術懇談会(ゲンビ)に参加し、1954年のモダンアートフェアや非形象美術展にも出品している。1958年にサトウ画廊(東京)にて個展を開催後、1962年から走泥社同人となる(1977年退会)。1968年には大阪芸術大学工芸学科助教授に就任(1972年に教授、1992年に名誉教授)、その翌年に五条坂より清水焼団地へと移住し築窯、独立した。以後、国際陶芸展への出品を重ね、第30回ファエンツァ国際陶芸展(1972年)ならびにカナダのカルガリー国際陶芸展(1973年)にてグランプリを受賞。翌年の第4回ヴァロリス国際陶芸ビエンナーレではグランプリ・ド・ヌールを受賞する(同展では1982年にヴァロリス文化芸術協会賞、1986年に審査員特別賞受賞)。1990年代は京都市からの表彰が相次ぎ、1994年第46



図1 林康夫《Reflection》1991年、黒化粧・白象嵌・施釉・陶、28.0×28.8×29.0 cm 長野県立美術館蔵

註1 林の略歴については、主に以下を参照した：林康夫『作陶40年記念 林康夫 資料・年譜』、私家版、1987年；京都国立近代美術館・岐阜県美術館・岡山県立美術館・菊池寛実記念 智美術館編『走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代』青幻舎、2023年、350-351頁。

回京展にて京展賞を受賞している。

林の作品が当館に寄贈された経緯はつまびらかになっていなかったが、長野県内の造形作家への聞き取りにより、走泥社の同人であった吉竹弘が当時、長野県佐久市に住んでおり、工房が火事で全焼したことから、その応援の声掛けをきっかけとして、吉竹を含む長野在住の陶芸作家と、京都在住の走泥社の同人である陶芸家がそれぞれ5人ずつ参加し、長野県信濃美術館の場所を借りて企画された展覧会が契機であったことが判明した(註2)。京都の出品者は林康夫、川上力三、寄神宗美、藤野昭、伊藤均であり、一方、長野からは吉竹の他に、甘利紘、池端寛、森章子、アグネス・フスが出品した。出品者の数名に聞き取りをしたところ、展覧会の企画は主に長野の作家たちが担ったという。この展覧会後に、林と川上の作品が当館に寄贈された(図2)。信州において走泥社同人がまとまって参加した展覧会が開催されたのは、おそらく本件のみであろう。

現在も作陶を続ける林の作品展開は、外館和子により次の5つの時期に分類されている：(1) オブジェの誕生と牽引：1948-1950年初期(2) キュビズム的形態感の試み：1950年代(3) 量感を制御する線の窪み：1960年代、1970年代(4) 錯視空間の幾何学性と有機性：1980年代(5) 《寓舎》の登場と展開：1990年代末以降(註3)。このうち(4)に位置づけられる本作品は、国際的な陶芸展でのグランプリ受賞が相次いだ1970年代を経て、林が国内外においてさらに出品の幅を広げていった時期のものである。

「(4) 錯視空間の幾何学性と有機性：1980年代」のシリーズのコンセプトについて、林は、戦時中に海軍航空隊での複葉練習機による夜間飛行で体得した特異な空間認識力と、父が死を迎えたときに、その魂が自分のところに来たと語る母についての神秘的なエピソードを作品化したと語っている(註4)。ただし、造形的な視点による外館の分類から判明するのは、林が初期より一貫してオブジェを制作していたことだ。実際、戦後まもなくの日本の陶芸界において、京都を中心に誕生し、美術の一領域として確立されていく「前衛陶芸」のオブジェの口火を切ったのは林とされている。

しかし、現在に至るまで、戦後の陶芸批評では、様々な要因により史実が語られにくい状況が作られてきたと言えよう。2019年に森美術館で開催された「MAMリサーチ07：走泥社 日本現代陶芸の夜明け」展では、林康夫の《雲》(1948年、京都国立近代美術館蔵)を最初のオブジェとして認めながらも、走泥社の八木一夫の《ザムザ氏の散歩》(1954年、京都国立近代美術館蔵)に続く「オブジェ焼き」が重要であることを、《ザムザ氏の散歩》には「陶芸というメディアに対する批評性」が存在するとして肯定した(註5)。その論拠とされたのが、陶芸メディアの純化=あるがままの陶芸の発見と、「轆轤、

註2 『長野県信濃美術館 50年の歩み 1966-2016』(長野県信濃美術館、2016年、88頁)には、貸館の展覧会として2004年3月11日～16日に「陶芸10人展」が開催されたことが記録されており、これに該当すると考えられる。



図2 川上力三《風の門》2003年、陶器、50.0×19.3×17.0 cm 長野県立美術館蔵

註3 林康夫『寓舎：林康夫』私家版、2017年、8-10頁。

註4 作家へのインタビュー(2023年12月21日、於京都市の林自宅)より。

註5 徳山拓一「現代陶芸の『曖昧さ』について」『MAMリサーチ007：走泥社——現代陶芸のはじまりに』森美術館、2019年、50-51頁。

土の成形、焼成」というプロセスを解体することの両方を「批評性」の前提とした評価軸である(註6)。この評価軸は《ザムザ氏の散歩》を最初のオブジェであるとする論説の主流を築いた乾由明をはじめとして、木村重信、金子賢治といった戦後の陶芸批評の文脈を担ってきた学術筋により継承されてきた(註7)。よって、「前衛陶芸」の展開に重要な役割を果たしたのは、1948年に創立された走泥社(前身である青年作陶家集団を発展的に解散)であり、そのリーダー的存在である八木の《ザムザ氏の散歩》が、陶芸界における最初のオブジェとして認知されたのである(註8)。海外で展開されている論説は基本的に日本国内における研究に準ずることが多かったが、近年史実を丁寧に読み解く調査研究が行われている(註9)。

そもそも陶芸におけるオブジェとは「用途にこだわらない陶の造形(註10)」を指すとされるが、シュルレアリスムの文脈におけるそれとは、「陶の造形」という作為が入る点において、決定的な違いがある。例えば、作家は自身の作品を「オブジェ」と呼んでいるが、批評する側は「オブジェ、オブジェ陶芸、陶のオブジェ、陶芸オブジェ、オブジェ陶」などと称している。一方で八木のそれは「オブジェ焼き」を現在通称としているものの、1965年前後から1990年頃までに使われていた言葉であり、それ以外の時期では林の場合と同様であったと言えよう(註11)。くわえて、陶芸作品を語るうえでの「オブジェ」の言葉の使用については、作家、批評家を問わず、個人差があることにも留意しなければならない。さらには、終戦直後という「前衛陶芸」の前進期における特殊な文化的背景にも配慮が必要だろう。

林の作品の特徴として、モダニズムを追求した同時代の他の陶芸作品にも散見されるように、ザッキンやピカソ、ブランクーシ、イサム・ノグチといった近現代彫刻に感化されるのみならず、絵画の影響が今日の作陶に至るまで存在しており、着彩やオブジェを創造するうえでの概念自体にも見られることが、初期作陶にあたっての林の探究から判明している。探究はさらに日本古来の文様である直弧文に及んだ。本稿では、林自身の言説や、当時の手記なども参照にしながら、空間の造形を模索するために東西の美術を渉猟していたことなどが、林の制作にどのように結実していったのか、初期作陶に焦点を当てて考察してみたい。

## 1. 四耕会について

四耕会は、走泥社創立の前年である1947年に京都の陶芸家・宇野三吾を中心に結成された、在野の前衛陶芸団体であり、林は最年少の創立会員であった。林は終戦後、清水焼の置物などを手がけた陶工である父を助けるた

註6 清水穰「陶芸の『勢い』について 鯉江良二論」『陶芸考 現代日本の陶芸家たち』現代思潮新社、2016年、24頁。

註7 坂上しのぶによれば、《ザムザ氏の散歩》を最初のオブジェとする記述を始めたのは、乾由明が著した「前衛陶芸の作家」(『現代日本の陶芸の流れ』『現代の陶芸 第一巻』、講談社、1976年)が始まりであり、続く『原色現代日本の美術 第16巻 陶芸(二)』(小学館、1979年)における「前衛陶芸の作家と作品」解説ページでも同様の記述を行っている。坂上しのぶ『林康夫という生き方』私家版、2022年、237-256頁。

註8 この評価を最初にしたとされるのが浜村順であり、『美術手帖』2月号(1955[昭和30]年)において《ザムザ氏の散歩》が出品された八木一夫の個展評のなかで「火を通した土のオブジェ」と記述している。金子賢治「陶芸のオブジェ」『日本やきもの史』美術出版社、1998年、166頁。

註9 主要文献として以下のものが挙げられる: Samuel J. Lurie, Beatrice L. Chang, Contemporary Japanese Ceramics: Fired with Passion, New York, 2006, p. 29-39/外箱和子『日本近現代陶芸史』阿部出版、2016年、62-73頁/M. R. Swan, “Hayashi Yasuo and Yagi Kazuo, In Postwar Japanese Ceramics: The Effects of Intramural Politics and Rivalry for Rank on a Ceramic Artist’s Career”, Kentucky, 2017(邦訳:マリリン・ローズ・スワン「戦後の日本陶芸における林康夫と八木一夫——都市内の政治と、地位を求める競争が陶芸作家たちの経歴に与えた影響」私家版、2019年)/M. T. Brennehan, “In Pursuit of the Fourth Dimension: Hayashi Yasuo’s Presence in Art History and the Art Market”, New York, 2021(邦訳:ミナトドロヴァ・ブレネマン「四次元を追及して:美術史および美術市場における林康夫の存在」私家版、2021年)。

註10 外箱和子、註9前掲、62頁。

註11 樋田豊郎「序論 オブジェ焼の時代」、樋田豊郎・稲賀繁美編『終わりにきれいな「近代」八木一夫とオブジェ焼』美学出版、2008年、15-18頁。

め、陶芸の道に入った(註12)。そのため、林の作歴は四耕会とともに始まったと言っても過言ではないだろう。京都の陶芸界においては、窯元の世襲制がまだ続いており、林のように陶芸以外の美術の分野を経て、前衛陶芸に関わることになった例は多くはなかった。

宇野が独立派の画家や前衛いけばな作家と個人的なつながりを持っていたこともあり、四耕会を純粋な陶芸団体と見なさない説もある(註13)。しかし、終戦後雨後の筍のように結成された他の美術団体同様、おのずとジャンル間の交流を前提として互いに切磋琢磨するといった状況にあったはずであり、時代特有の異様な熱量が日本の美術界に満ちていたことは想像に難くない。宇野は、第1回四耕会展後(1948年)、白樺派の大家である武者小路実篤や、独立美術協会員の須田國太郎を会の顧問に迎えた。一度だけ発行された四耕会の機関誌である「此道」第1号(1948年12月1日発行)では、須田の推薦文「四耕會に期待す」に応えるかたちで、宇野は「陶芸について」という、以下の記述を残している。

自分はたゞ独り陶藝の此の道を参拾年近く歩んで來た。此の道はかつての「白樺」の拓いた道である。「世界的な目、世界的な智、世界的な美。」決して此の道は自分独りの道ではなかつた。…

民芸も亦此の「白樺」に根ざした。然し私は早し民芸の主張も極く初歩的なものとして受取り消化してしまつた。今日では極地的な用途美の主張も視野のせまいもので、その決極は物理性にあるのであつて、日用雑器のみにあるのではない。…第二芸術的な存在では大きなこの現代に独歩する事は出来ない(註14)。…

引用箇所からは、宇野自身の「白樺」派への思想的な傾倒や、民芸といった「用途美」を「消化」した先の「物理性」に四耕会が立脚していることがうかがえる。宇野が1956年に日本工芸会結成への参加を表明したため、四耕会の前衛活動は10年にも満たないまま事実上停止してしまうのだが、宇野個人にとっては、「物理性」の前に立ち戻っただけのことだったのかもしれない。前年に出された結成趣意書からも、白樺派の薫陶が感じられる。

今般皆様の御援助によりまして若き陶瓷作家の和かなる集は廢類せる曠野の中より發芽する事が出来ました、慈母の溫情にまさる土によりて育てられ土を以て己を没し、ひたすら眞面目な製作に従事致し素朴 簡素 謙讓の美を詩的に求め生活と美の結合を以て社會文化の建設に微力 乍日夜努力致し居る次第で御座います(註15)

註12 坂上しのぶ、註7前掲、89-93頁。

註13 金子賢治は、四耕会について、かつて陶芸の現代美術化、彫刻化を図ることで破綻をきたした団体であるという見方をしている。金子賢治「四耕会」『角川日本陶磁大辞典』角川書店、2002年、628頁ほか。

註14 「此道」第1号、四耕会研究部、1948年12月1日(林康夫、註1前掲、掲載)。

註15 四耕会結成の案内状(1947年)より(林康夫、註1前掲、掲載)。

特に「土によりて育てられ土を以て己を没し」とは、陶芸の素材として「土」との関わりに加えて、先の「此道」編集後記で「京都に於て、否全日本に於ける我々の存在は、かの草土社以上の重要な役割をなすであろう」と述べられているように、「白樺」に深く関わった岸田劉生率いる「草土社」の求道的精神に、四耕会の結成理念を少なからず重ね合わせていた可能性もある。

とはいえ、四耕会が多方面の美術に開かれていたことは、主催した研究会の講師の顔ぶれにもうかがえる。第1回（1948年9月19日）には、吉原治良を講師に招き、「シュールレアリスム及びアブストラクト絵画」の講演が行われた。その2週間後の第2回（10月3日）では、前衛華道の未生流家元の中川文甫の講演が行われている。昭和初期には重森三玲の活動により、すでにその萌芽を迎えていた前衛いけばなが、戦後台頭し、未生流の中川文甫、小原流の小原豊雲、草月流の勅使河原蒼風が中心となって、アヴァンギャルド的な運動を繰り広げ、「オブジェ」をリードしていた(註16)。

前衛いけばなの挑発に対し、陶芸は新しい花器、すなわち「オブジェ花器」で応戦するようになる。第2回四耕会展（1948年）にて出品された、陶芸界での初めてのオブジェとされる《雲》も、第2回四耕会展で発表したのち、四耕会会員による花器とともに、中山の主催した「前衛挿花展」（1948年、於大阪大丸百貨店）に出品された(註17)。本展では、いけばなで初めて「前衛」という言葉を打ち出している(註18)。《雲》をうまく活かし切れなかった前衛いけばなの限界を見た林は、「あまりいけばなの人たちとは密にならないほうがいいと思った」と回想している(註19)。

註16 三頭谷鷹史『複眼的美術論 前衛いけばなの時代』美学出版、2003年、84頁。

註17 坂上しのぶ、註7前掲、137-141頁。

註18 三頭谷鷹史、註15前掲、84頁。

註19 作家へのインタビューより（2023年12月21日）。

## 2. 林康夫におけるオブジェの探究

四耕会に入会した当初、林は西洋のモダニズムの研究にいそしんだ。林が初めてオブジェを教わったのは、須田國太郎が指導的立場にあった独立美術京都研究所にて機関紙『TOILE（トワール）』の発行に携わっていた松崎八笑亭（松崎政雄）からであった(註20)。松崎は日本でも早くにシュールレアリスムの手法を作品に取り入れていた(註21)。林も自動筆記の手法を作品に適用しようとしたが、作品の構想を練る段階のドローイングでは成立しても、作陶の必要条件である素材や技法とは相容れなかったという(註22)。《雲》も、自動筆記で描いたいくつかの丸が雲や人体のボリュームに感じられて、粘土で造形してみたものであり、頭の中に浮かんだかたちを感覚的に起こしていくというフォーヴィスム的な表現でもある。

林は、松崎らから教わったオブジェの定義を、「割れて使えない器から抽象彫刻までを含む、自由造形的な概念」して解釈しており、また、オブジェという

註20 坂上しのぶ、註7前掲、115頁。松崎正雄は第4回四耕会展にも出品している。

註21 板橋区立美術館・京都府京都文化博物館編『さまよえる絵筆——東京・京都 戦時下の前衛画家たち』みすず書房、2021年、190-191頁。

註22 作家へのインタビューより（2023年12月21日）。

言葉が生まれた時代背景についても、「第一次大戦の最中にたくさんの人が死んでいくという悲惨な状況から、絵描きが人間のことを大事にせないかと考え、ああいうものが生まれた」と理解したという(註23)。オブジェが誕生した時代的背景と、当時林が置かれていた状況が共鳴し、生涯にわたり人間存在への希求を作品コンセプトの通奏低音とするようになる。

註23 坂上しのぶ、註7前掲、116-117頁。

林は1949年から、四耕会の解散直前に脱会した1956年頃までに、キュビズムとともに古代日本の直弧文の研究を進めている。直弧文は、3～5世紀に突如として装飾古墳に施された日本独自の文様であり、正方形に近い方形を枠として、その2本の対角線と三次元的な帯状のテープが絡み合っている(註24)。感情にまかせた曲線だけではなく直線を作品に取り入れるべきとして、林に直弧文について勉強するように促したのは宇野であった。西洋美術の知識は、独立の画家たちや「みづゑ」「芸術新潮」といった美術雑誌を介して林にもたらされたが、日本におけるキュビズム受容の影響を受けているはずである。その探究の過程を、当時の林の手記に辿っていけば、後年の作品に現れる独特の理知が初期にはすでに形成されていることに気づくだろう(註25)。

註24 小山清男「直弧文考」、『大会学術講演論文集』日本図学会、2005年、151-156頁。

註25 林康夫の当時の手記より引用する。

…キュビズムはモダンアートをやる上での基礎であり骨組である。キューブという子供はすくすく大きくなりつつある。対岸へ、近代美術という景色の中へ、架け橋としての役割をなす。キューブを是非やる必要がある…

…キューブを徹底にやる事。モダンアートの骨格である。僕の作品は未だ甘い。骨組へ！でないと逆戻りする。デホルマッションどころでない。然しリアルなものを良く知らなければならぬ。又やるものを良く知らなければキューブは出来ない。…(傍点引用者)

1949年1月9日

《雲》を世に示した翌年の1949年の段階で、すでに「キューブを徹底にやる事」「デホルマッションどころでない」としているのは、キュビズムを成立させる手法としてのデフォルマション(変形)を経て、林がキュビズムを介した幾何学抽象の探究に着手していた可能性を示唆しており、以下の1953年の手記にもうかがえる。直弧文について集中的に研究するなかで、二次元を三次元的に処理する「直弧文」と立体の「キューブ」が並置されているのが興味深い。

キューブを通らぬとアブストラクトは不可能だ。直弧文がいかに重要・大切なものか痛感する。直弧文とキューブ、この演出によってひとつの近代の場が生まれる。建築として、絵画として、彫刻として、陶器のも

つ巾を縦横に使い、もっと強く概念を打破する要あり。キューブのピカソの足跡の大きさをおもう。しかしフランスにも日本にもない誰もやっていない仕事、この誰もやってない道を切り開いて行かねばならない。一時の模作はいいとしても早く自分の目で見、又自分の頭で考えねば芸術は成り立たない。——思うまゝ作ること、誰もやっていない陶器の世界を確立すべきだ。悪評は気にするな。——今迄の仕事は決して横道ではない。より深く、広く、もう一押しで達せられるべき所だ。基本となるべき本質的なものは直弧文に秘められている。作る事、原理組織は仕事をしていく中で次々と解決して行くのだ。(傍点引用者)

1953年9月14日

1953年9月16日の手記には、直弧文とキューブが遂に結合したことが興奮をもって記されている。1952年に制作された《作品51-2》(図3)にはその模索が見られると言ってよいだろう。

直弧文、頭から去らず、胸躍る思い、夜アブストラクトを見に行く。以前より考えていた事がそのまゝある。僕の考えていた事を実行に移せばいいだけだ。シルエット。キューブと直弧文、今迄の道も本道だったことを痛感する。実行に着手する。第一段階に入る事。デッサン、肉づけ、陽、陰、立体的と、エンデンに火はついた。(傍点引用者)

1953年9月16日

また、次のモンドリアンについての記述からは、林の芸術の核心部分がうかがえるだろう。

モンドリアンもやはり物凄いリアルなものを描いている。やはり土台、基礎はしっかりしているからあそこまで進めて行けるのだ。あの努力、あれこそが我々学ばねばならぬ所。只単に形が碎ければよいのではない。ガツチリとした恐ろしい様な骨組から出発する。先ず本質、基礎を仕立てること、そして合理から非合理へ。非合理の世界にこそ芸術は生まれる。創られる。(傍点引用者)

1951年1月12日

林は、キュビズムと直弧文を融合させようと腐心し、「デッサン→肉づけ→陽→陰→立体的(矢印は筆者による)」という制作上の思考過程を創り出そうとしていた。「陽、陰」は直弧文に由来する二次元における三次元性の顕現で

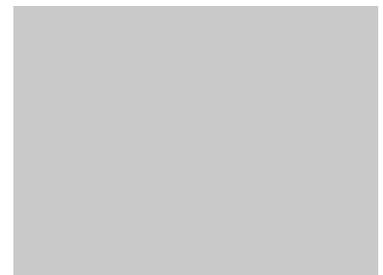


図3 林康夫《作品51-2》1951年、テラコッタ、30.0×50.0×27.5cm 和歌山県立近代美術館蔵

あり、「合理から非合理へ」と向かうための条件でもある。このように、林の芸術はいくつかの対立する概念のあいだを行き来している、「キューブ(合理)」を「骨組」として固持しつつも、目的とする芸術は「非合理」へと帰結するのである。

この「非合理」についても、林は思考を繰り返す。陶芸に不可欠な工程である、土による造形について、土を「フォーブ」と見做し、そこから脱却する方法を検討している。

土のフォーブ性から脱却する問題と時間の問題、ムーブマンの中に時間はある。そこに生じて来る空間にムーブを作る。非対称のセンスの問題。土にセンスを多く働かせ過ぎるとフォーブの安易な所に行き易い。その事に注意が大切だ。成型に問題もある。スピードのあるロクロにかけて出来るものがロクロのスピードを失い、安易にフォーブ性や土味に満足してはいけな。ヒネリの場合は特にそうだと言いたい。

1953年8月5日

時期は明らかではないが、林は自身の制作において最終的に直弧文を優先することになる。そのきっかけとなったのが、轆轤の上にキュビズムと直弧文のイメージをそれぞれ乗せて回転させてみたところ、キュビズムのイメージは内側に収縮していく一方で、直弧文のそれは外側にダイナミックに拡張していくのに気づいたことだった(註26)。これには「土のフォーブ性から脱却する」ために、「時間」、「空間」と「ムーブマン」をコントロールするという、林独自の造形概念が反映されていると見てよいだろうか。

林は直弧文のみならず、埴輪といった日本の古代文化の研究も行っていたが、これは当時の四耕会のみならず、欧米の美術動向にならい、プリミティヴ・アートをもダンアートと関連づけた岡本太郎や瀧口修造をはじめとした、日本の美術界の目指すところでもあった(註27)。また、再三にわたって手記に現れる「ピカソを乗り越える」という文句は、1951年の『芸術新潮』の「ピカソ展」に関する座談会で、岡本太郎が発した提言であり、その後の美術批評でも繰り返し言及されている(註28)。

しかし、林は当時の日本の陶芸界とは異なり、ピカソの焼きものにおける装飾表現には興味を示していない。ピカソの陶器は日本で開催された2つの重要な展覧会——「ピカソ陶器・石版画展覧会」(1951年3月於東京/同年5月於大阪)と「ピカソ展」(1951年8月~11月於東京、大阪、大原美術館)——において紹介され、賛否両論を呼んだ。八木と走泥社の作家たちはピカソの陶器に魅力を感じており、例えば、第1回、第2回走泥社展に出品された八木

註26 坂上しのぶ、註7前掲、152頁。「開館60周年記念 走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代」展(於京都国立近代美術館)のインスタライブ(解説:林康夫、大長智広、2023年8月11日配信)におけるギャラリートークにおいても、林は同様に述べている。

註27 例えば、同会会員の岡本素六による「西欧的現代的感觉を郷土的民族的感覚と併存させたい」という言説も見られる。「此道」第1号、四耕会研究部、1948年12月1日(林康夫、註1前掲、掲載)。

註28 塚田美香子「日本におけるピカソの需要と歴史的回顧——影響、批評、収集の軌跡」『館報』第58号、石橋財団ブリヂストン美術館、2010年、87-89頁。

の轆轤による花器——《搔落向日葵図壺》（1947年、京都国立近代美術館蔵）や《白化粧鉄象嵌花生》（1948年頃、京都国立近代美術館蔵）——などには、中国陶磁の造形に朝鮮陶磁の技法である「搔落」および「象嵌」が施されており、その表面を覆う線刻は、クレー、ピカソ、ミロからの影響を物語っている（註29）。

当時、林は対外的にも、前衛陶芸の先駆者として知られており、1950年にはパリのチュルヌスキ美術館で開催された現代日本陶芸展にて《人体》（1950年、和歌山県立近代美術館蔵）を唯一オブジェとして出品し、吉川逸治が寄稿した地元誌では、富本憲吉、宇野三吾、イサム・ノグチとともに紹介されている（註30）。同展には八木らも参加したが、器状の作品を出品していた。走泥社をめぐる言説に「オブジェ」が登場するようになるのは、1954年に京都新聞にて掲載された第11回走泥社展についての展評あたりからである（註31）。ちなみに陶芸の分野において「オブジェ」が初めて活字となったのは、1949年に陶芸、絵画、写真、彫刻の総合展として開催された四耕会展の案内状であった（註32）。先に考察した手記の内容からも示唆されるように、林のオブジェへのアプローチは、その出発点から八木とは明らかに異なっていたと言える。

ところで、探究の背景としての日本でのキュビズム受容とはどのようなものだったのだろうか。キュビズムは1910年代に、日本においても直接的な需要があり、大きな反響を呼んだが、シュルレアリスムとは異なり、持続的に探究されることはなかった。大きなリヴァイヴァルを迎えたのは、それこそ戦後まもなくの1950年代であり、ピカソという一人の作家の表現を經由し、日本画、彫刻、工芸といったジャンルを横断するかたちを取った（註33）。キュビズムを巡っては1930年代後半から50年代にかけて、岡本太郎の「対極主義」に分かりやすく表現されているように、キュビズムとシュルレアリスムを対立項として捉える風潮がある。ただし、これはあくまでも理論上のことであつたとされ、実践的な表現の場ではすでに「キュビズム的な造形言語とシュルレアリスム的な世界の奇妙な交錯」が散見されていた（註34）。とはいえ、林康夫自身の体感としては、戦後においても、シュルレアリスムのほうがより日本人の気質に合い、評価されていたという（註35）。それは福沢一郎による以下の感慨に通じるだろう。「立体派の様な構成や論理となると、日本人は元来不得手なのである。ピカソ風に描きたがる美術家が増加したが、ピカソの骨格を忘れ勝ちなのが、日本の現状である（註36）。」

### 3. 前衛陶芸の評価軸の変化について

2023年秋より2024年にかけて、京都国立近代美術館を皮切りに巡回して

註29 この影響関係については、八木自身も後に回想している（八木一夫『刻々の炎』[巖々堂、1981年]に収録）『私の陶磁誌』（初出：『日本美術工芸』（日本美術工芸社）1975年2月号～1976年1月号）、「私と朝鮮陶磁器」（初出：『朝鮮文化』1978年第38号）、「ミロの陶器」（初出：『芸術新潮』1963年、9月号）。

註30 Itsuji Yoshikawa, "Exposition d'art Japonais au Musée Cernuschi", ART D'AUJOURD'HUI, Numero 4, Mars, 1951 (林康夫、註1前掲、掲載を参照)。

註31 「走泥社展評」『京都新聞』1959年9月25日（『走泥社 走泥社50年のあゆみ』走泥社、1999年、43頁より引用）。

註32 外館和子、註9前掲、62頁。

註33 尾崎信一郎「序論」、鳥取県立博物館・埼玉県立近代美術館・高知県立美術館編『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』読売新聞社・美術館連絡協議会、2016年、24-25頁。

註34 平野到「キュビズムが癡癡するとき」鳥取県立博物館他編、前掲、116-121頁。平野はさらに、1920年以後ピカソ自身も、ミロなどがオートマティスムをもとに導入した有機的な形態や線描の表現に強い興味を抱いており、キュビズム的な造形表現とシュルレアリスムを介して出会った有機性を巧みに統合した一例である《ゲルニカ》を介することで、敗戦後の日本の画家たちが探し求めていた表現が、ピカソの本質的な面に触れ、内面化したことを指摘している。

註35 作家へのインタビュー（2023年12月21日）より。

註36 「自叙傳」『アトリエ』no.277、1950年、62頁（塚田美香子「日本におけるピカソの需要と歴史的回顧——影響、批評、収集の軌跡」『館報』第58号、石橋財団ブリヂストン美術館、2010年、90頁より引用）。

いる「走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代」展図録の論考において、大長智広は、1950年代後半以降の走泥社が、当時盛り上がりを見せていたクラブ運動に歩調を合わせるようになるのに伴い、走泥社の内外における評価基準が変化し始め、またその評価軸の方向性が《ザムザ氏の散歩》に対する陶のオブジェとしての評価と共通する部分があることを指摘している(註37)。

《ザムザ氏の散歩》は1954年に発表後、1960年代半ばに再評価されたものであり、1954年の発表当初は制作技法ではなくその抒情性の表出に評価が下されていた。《ザムザ氏の散歩》が出品された1954年の走泥社展における八木の他作品や、他の会員の作品を見ると、その活動を「轆轤の安易なフォルムから脱して、きびしく生活感情の表現としてのフォルムを持つまでに高める運動である」と評されるほど、轆轤という技術自体を等価に置いているため、それぞれの抒情性の表出こそが見られる場であった。その後1975年より、乾由明や木村重信らによって轆轤の使用を意識的に強調されることになるのである(註38)。

だが、走泥社や八木に見出された抒情性自体も林の作品ないし四耕会と一線を画しているように思われる。同じ清水の五条坂の徒歩圏内を本拠地としていた、四耕会と走泥社はもちろんお互いを意識していた。八木一夫は、「石黒宗磨さんのこと」(1965年初出)というエッセーのなかで四耕会のこと言及している。

四耕会展での誰々の作はなかなかよいな、と石黒さんがいったことがある。四耕会とはご存じの方もあろうが、宇野三吾氏が主宰して、戦後いち早く旗挙げた前衛陶芸家の集団である。その目新しさ激しさに在洛の陶工挙げて驚倒し、つづいてあの意地の悪げな静かな看過となっていった(註39)。

また、走泥社の同人である山田光は1988年の走泥社40周年を記念した座談会にて以下のように述べている。

四耕会は早い時期にオブジェにしています。走泥社のメンバーはある程度クラシックから入っています。四耕会はどちらかというと、初めからそこに飛び込んでいますからね。しかし全く何にもなしでそこへ飛び込むというのは、横からものすごい影響がないとできないわけです。僕らはクラシックから、そういう世界に行くには、自分で一枚ずつ皮を剥いでいかなければなりません。これは非常に深刻な問題です(註40)。

註37 「…クラブという新興概念の『前衛性』が視野に入って来たことで、逆説的にはあるが、走泥社はこれまで否定する対象としてあった素材や技術、実用性、歴史や伝統など、やきものを構成する諸要素を自らの制作に回復させることで前衛運動をさらに推し進めようとしたのではないか。」京都国立近代美術館他編、註1前掲、287-288頁。

註38 この見解は、乾由明「八木一夫論」(『現代の陶芸』第12巻、講談社、1975年、140-141頁)における作品評をもとにしている。『走泥社50年のあゆみ』に掲載された座談会の中でも、木村重信により轆轤で制作することの特別性が強調されていた(走泥社50年のあゆみ編集委員会編「走泥社50周年記念 座談会」(平成9年10月27日、出席者:木村重信、森哲美、木下長宏、中ノ堂一信、藤慶之(司会))『走泥社50年のあゆみ』、走泥社、1999年4月30日、19頁。

註39 八木一夫、註29前掲、165-166頁。初出は『淡交』1965年5月増刊号、淡交社。

註40 山田光、鈴木治、林秀行、藤慶之「シリーズ・現代工芸を見直す四 走泥社四十年(上)」『目の眼』145号、里文出版、1988年12月、29-30頁。

八木と山田の言説に共通するのは、四耕会の姿勢を「前衛」の激しさと捉える一方で、走泥社は伝統的な立ち位置から出発しているという自意識を持っているところである。このような走泥社の対応は、たしかになにかしらの「地域性」志向を感じさせるかもしれない(註41)。

林康夫の作品については、その造形の印象が語られることもある。1958年3月、林が四耕会脱退後、初めての個展をサトウ画廊にて開催した際の針生一郎の展評は、「…この作家は最近さかんに発表をおこなっている京都の前衛陶器畑の人びとのなかでは、釉彩の近代的な感覚に際立った特色を示している。花器としての実用性を意識したもの、オブジェとして内部の観念を凝縮したものなど、いろいろだが、構成の原理がやはり単純なパターンのくり返しから成る、デザイン風のものになっている。『コンポジション3』『緑の滴』など、やわらかく流れるようなフォルムが、もっと生命的な表現になっていたらよかったと思う(註42)」といったものであったように、林の作品により「生命的な」ものを求めていた。《緑の滴》(1958年、広島県立美術館蔵)は林が轆轤で制作した最初の作品であった。針生においても、林の陶芸作品を現代美術的な視点に基づきながらも、抒情的な印象で捉えていたようである(註43)。

以上の数例に見られるように、前衛陶芸の評価軸は、陶芸側と美術側それぞれの論説においても微妙なずれを生じているようだ。それは先述したように「オブジェ」の語に複数のヴァリエーションが存在していることから想起させられる(註44)。峯村敏明は、『1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた』展(1996年、於目黒区美術館)に、八木の作品を出品しなかった理由として、「あくまでも焼き物から出てきた展開」とするのみならず、「あまりに洗練されたウィットを感じさせる」ため、「私の中のオブジェ観」と合わなかったと判断したことは、陶芸と美術とオブジェの評価をめぐる根本的な齟齬を提示しているように思われる(註45)。

#### 4. 林康夫の中期・後期作品のオブジェにおける絵画的概念

林の中期・後期作品について、特に1970年以降の国際的な現代陶芸の文脈における評価や同時代的な影響関係などの論説は限られており、今後の調査研究が待たれる。本項では、初期に林が探究したオブジェにどのように絵画的表現が施されるようになったのかに焦点を当てながら、林の走泥社入会后から今日までの作品展開の概略を追うこととする。

1962年に走泥社に参加したことに加え、林は1960年代において作陶の最初の転換期を迎える。京都府の法律により登り窯の使用が制限され、1969年に現在の仕事場となる清水焼団地に築窯するまで、電気窯を人に借りながら

註41 樋田豊郎・稲賀繁美編、註11前掲、24頁。

註42 針生一郎「創造的な世界へ——時評的美術論『みづゑ』635号、1958年5月、60-69頁。

註43 中原佑介も1958年8月14日付の読売新聞に展評を寄せているが、作品の形態と表現の関係性に着目している。「…特にオブジェに独自性が見られる。『作品C』『コンポジション1』『緑の滴』などいずれも、液体のしたたりを凝結させたようなフォルムを組み合わせ、それが表面の光沢と調和してユニークな作品となっている。」

註44 国内外の陶芸作品の呼称の違いにも、認識の違いが見られる。「オブジェ(焼き)」は「Ceramic Sculpture(陶彫)」と翻訳される傾向にあるが、「オブジェ」と「陶彫」は同じ制作方法にもかかわらず、日本の美術界ではジャンル分けされている。『現代の陶芸』(講談社、1975年)に収録された「座談会 勃興期の前衛陶芸——走泥社結成の思想的拠点」(出席者：乾由明、堀内正和、八木一夫)にて、以下のように堀内が指摘する。「毎日茶碗をつくっている人が、日常の役に立たないものをつくると、それをオブジェ焼きというんですね。逆に、あんまり役に立たないものをつくっている彫刻家が、それを粘土で焼いたときにはオブジェ焼きといわないで陶彫というんですね。同じことなんですけれど、やる人によってはっきりと分けてしまわね。」八木一夫、註29前掲、344頁参照。

註45 峯村敏明「〈オブジェ〉について」樋田豊郎・稲賀繁美編、註11前掲、226、236頁。

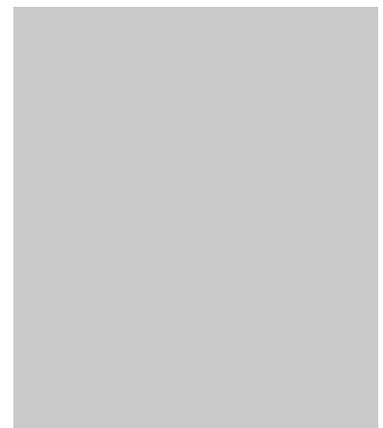


図4 林康夫《ポーズ》1972年、伊羅保釉・焼締・陶、36.7×32.6×27.0cm 個人蔵 撮影：風間日出男

の制作が続いていた。ただ、「キューブ」を前提とした林の制作には、その時とその場の不可抗力に左右される登り窯よりも、温度や火力をコントロールできる電気窯のほうが向いていたと言えよう。

走泥社参加後の数年は「走泥社風」の造形を試みていたが、人体を基調としながらも初期作品からさらに、平面と曲面および直線と曲線の関係を徐々に単純化させていく。技法も焼締め、もしくはそこに伊羅保釉などを加えた赤い肌を基調とした(図4)。ミニマルな形態への志向は、当時の走泥社同人の傾向とは明らかに異なっており、ボリュームが重視されている。1970年代には直線や曲線を白化粧で施すようになり、理知的なフォルムに次元のあいまいさを融合させる表現が散見されるようになった。海外出品に際してのコミッショナー制度が廃された1972年より、自由出品が可能になると、林は国際陶芸展での出品と受賞を重ね、赤い焼き締めの作品は具体的な作品タイトルを伴って、海外の陶芸界でも認知されるようになる。

可塑性を伴う空間の探究は続き、走泥会を退会した1977年以降にはグラフィックな直線が登場し始める。1980年代にはより視覚の遊戯性をともなった黒化粧により錯視効果のある空間表現を行うようになった。焼成後の加飾により、現実の三次元と仮想の三次元の融合を目指しているように見受けられ、表面上も色彩による分割が際立っている。ちょうど林がミラノ・トリエンナーレ、ファエンツァ・マエストロ展などの権威のある展覧会に招待出品するようになる時期にあたる。《Reflection》はシリーズの初期作品(図5)よりもミニマルな空間表現を取っているが、その後空間は入れ子状に変貌しながら、色彩や模様で再びまやかしの次元を帯び始める(図6)。色彩はもはや次元をあいまいにするだけでなく、雲や雨、そして人影など、移ろいを暗示しつつも非抽象的な事物を表現し始めている。この表現にミロの影響を指摘する研究者もいるが、現在まで展開している「寓舎」シリーズでは、閉鎖的な室内における空間のずらしを探究しており、もはや二次元的な色彩による線や面が前面に押し出され、鮮やかな色彩によるまやかしが行われ、空間は後退しつつあるようにも見える(図7)。

## おわりに.

現在、林は東北大震災後の福島県浪江町の惨状を目の当たりにした衝撃を胸に、「寓舎」シリーズを発展的に展開し、「廃屋」シリーズを制作している。人間存在にこだわって制作してきた1970年代までの人物像は姿を消し、かわりに人の家として出現したはずの「寓舎」や「廃屋」には人の気配が感じられない。しばしば立ち現れる人影の描写は記憶の中のものであるように見受け

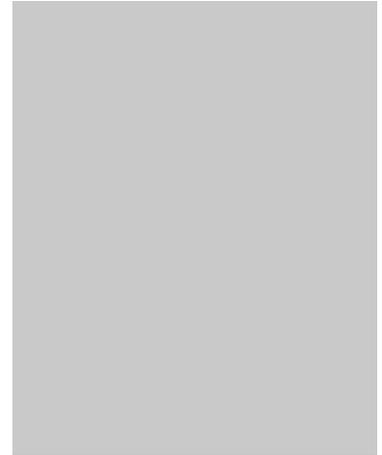


図5 林康夫《Focus 84-1》1984年、黒化粧・白象嵌・施釉・陶、31.1×42.0×38.0 cm 個人蔵 撮影：風間日出男

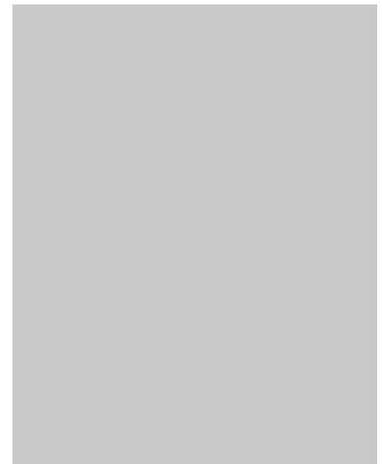


図6 林康夫《Work '96-2》1996年、黒化粧・加彩・施釉・陶、27.0×35.0×37.0 cm 個人蔵 撮影：風間日出男

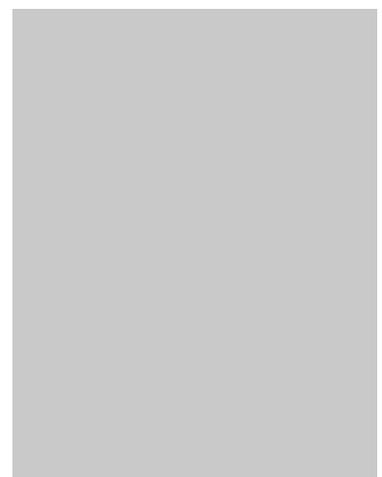


図7 林康夫《寓舎「緑韻」》2012年、黒化粧・白象嵌・加彩・施釉・陶、26.0×13.8×12.5 個人蔵

られる。

林の初期におけるオブジェの探究は、絵画的表現を伴い次元を横断する手段として、今日に至るまでの作品に効果的に作用している。本稿では、林について当時の日本国内での批評軸を中心に論じたが、同時代の海外における林の活動を多角的に見つめることが、日本での林の作歴を評価するうえでも欠かせられないのではないだろうか。

#### 謝辞

本稿の執筆のために、インタビューの貴重な機会をくださりました林康夫氏、《Reflection》を当館に収蔵した経緯についての調査にご協力くださいましたアーグネス・フス氏、池端寛氏、川上力三氏、角居康宏氏、竹内君則氏、坪内真弓氏、西澤伊智朗氏、森章子氏、寄神宗美氏に、また本稿への作品図版掲載に際してご協力くださいました和歌山県立近代美術館に深く感謝の意を表します。

## 〈「第Ⅱ期みんなのアートプロジェクト」事業報告〉

# 細井美裕・比嘉了《配置訓練》の コミッションワークについて

長野県立美術館 学芸員

松井 正

### 1. はじめに

長野県立美術館では2021年のリニューアルオープンにあたって無料エリアとして整備された「交流スペース」に大規模な映像投影システムを導入した。12,000lmの高輝度プロジェクターを6基同期させ、交流スペースの南壁面と東壁面に配された高さ約3mと幅約13mの壁面（同スペースを俯瞰すると南壁面と東壁面がL字状に繋がっている）にパノラミックに映像を投影できるシステムは当館を象徴する設備のひとつとしてメディア等の注目を集めた。

同システムの整備と並行して、当館では「ふるさと納税」の仕組みを活用して、交流スペースのための映像作品の制作を目的とした、クラウドファンディング形式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」（以下、「第Ⅰ期事業」）を2019年度から2021年度にかけて実施し、映像作家の榊原澄人とメディアデザインの分野で活躍するクリエイティブ・グループのユーフラテスにそれぞれ新作の制作を委託した（註1）。

同事業の成果展として、2021年4月10日の開館に合わせて「Something there is that doesn't love a wall—榊原澄人×ユーフラテス」を開催し、制作された榊原の《飯縄縁日》（2021）とユーフラテスの《1本の線》（2021）のお披露目展示を行った。両作品は来館者から多くの好評をいただいた上、《飯縄縁日》は2022年のオタワ国際アニメーション映画祭において最優秀ノンナラティブ短編賞（Best Non-narrative Short）賞を受賞するなどプロジェクトとして一応の成功を収めたことから、その後継事業として「第Ⅱ期みんなのアートプロジェクト」（以下、「第Ⅱ期事業」）を実施することとなった。

なお、第Ⅰ期事業の作家選定にあたって、まず美術館内で候補作家を取りまとめ、その適正について有識者の意見を仰いだ上で作家を選定したが、第Ⅱ期事業では、委託作品の質的な充実を目的に、長野県出身で、数々の展覧会を手がけ、長年にわたりメディアアート界を牽引するキュレーターの阿部一直氏（以下、「阿部」）をキュレトリアル・アドバイザーとして招聘し、阿部の推薦を受けて細井美裕と比嘉了の2名を候補作家として美術館で取りまとめ

註1 第Ⅰ期事業の詳細については拙稿『〈報告〉新美術館みんなのアートプロジェクト(映像)』（2021）を参照。

た。その後、第I期事業と同様に有識者への意見聴取を経て、最終的に両者を委託作家として選定した。

本稿では第II期事業の事業報告として、キュレトリアル・アドバイザー及び作家の略歴、成果作品《配置訓練》の概要、新作を上映するにあたって生じた課題とそのソリューション、成果展示の概要をまとめる。

なお、本稿執筆の背景として、美術館においてメディアアート作品を収蔵し、公開していく上で、従来の、個別的な作品の保存を目的としたコンサベーションに加え、より網羅的なプリザベーションの観点から作品制作時の記録をできるだけ詳細に残す必要性が挙げられる（メディアアート作品を取り巻くプリザベーションの問題については後述する）。

あわせて、現状ではメディアアート作品のコミッションワークの事例を共有する場が限られていることから、当館の事例を報告することで、美術館等における今後のメディアアートのあり方について考察していく上での材料としたい。

## 2. メディアアート作品のコンサベーションと プリザベーションについて

メディアアート作品の保存及び展示を含む継続的な利用について検討する上で、従来の作品の個別的保存に関わる「コンサベーション」に加え、より広範な「プリザベーション」の視点を踏まえた情報の組織化が重要となる。

「コンサベーション」や「プリザベーション」とは主に図書資料保存の分野で用いられる概念であり、国際図書連盟 (IFLA) によると、「コンサベーション」とは「資料の物理的・化学的な構造に直接働きかけて劣化を遅らせ寿命を延ばす手段をさす。例としては破損した製本の補修や紙の脱酸性化処置などがあげられる」(註2)と定義している。一方で、「プリザベーション」は「図書館や文書館の資料そのものと、その中の情報を保存していくための保管や配架の基準、職員の配置、保存政策や技術に関連する管理的・財政的な考慮の一切」(註3)と定義され、より包括的な戦略的資料保存の視点に立った概念である。

メディアアート作品のプリザベーションを考察する上で、タイムベースト・メディアの修復・保存を目的として、京都市立大学芸術資源研究センターを中心に、文化庁・平成27年度メディア芸術連携促進事業・連携共同事業として実施された「タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業」による古橋悌二(1960-1995)《LOVERS—永遠の恋人たち》(1994)の修復・展示の事例は特に示唆に富んでいる。

石谷によると、同事業では、「不具合が生じていた5基のビデオ・プロジェクターの交換と、天井に設置する4基のビデオ・プロジェクターのプログラム



図1 細井美裕・比嘉了《配置訓練》(2023)展示風景  
(撮影:飯塚純)

註2 Adcock(編), 2003, p. 93.

註3 同書, p. 94.

の再制作を行った。また、オリジナルのビデオテープの映像をデジタル化し、映像とプロジェクターを回転させるステップ・モーターの動きを数値化するダイアグラムとともに、本作を仮想空間上で動かす『シミュレーター』が作成された。このシミュレーターの作成によって、作品を物理的に構成している機材が失われても、作品を再現することができるようになった」（註4）とあるが、作品の修復に留まらず、作品のバーチャルな代替物として機能し得る「シミュレーター」を制作している点が特筆に値する。

註4 石谷、『古橋梯二《LOVERS—永遠の恋人たち》展示・修復資料展示の報告』

美術館におけるメディアアート作品のプリザベーションについて考察する上で、上述の事例で導入された代替物の作成と利用は積極的に検討すべき課題である。メディアアート作品を構成する各種機材は、ほぼ確実にある時点で寿命を迎え、同等品への換装あるいは（本稿執筆時点では、まだ一般的でないもの）京都市立芸術大学における事例のような作品自体のデジタル化といった対応の検討を迫られる。その際に、例えば、各仕様の策定に携わった人物は誰か、どのような意図で仕様が策定されたか、なぜ「機材X」が採用され「機材Y」は採用されなかったのか、といった細部の情報の有無が再現精度、ひいては作品寿命の延伸の可否を大きく左右する（註5）。

註5 映像作品・ビデオアート作品の再現という観点からは、1972年10月に京都市美術館で開催された、美術館を会場とした国内初の映像展「第5回現代の造形＜映像表現'72＞もの、場、時間、空間—Equivalent Cinema—」の再現を試みた東京国立近代美術館及び京都国立近代美術館の「Re:play 1972/2015—「映像表現'72」展、再演」（2015）の例も興味深い。

しかし、美術館や県などの行政機関に蓄積された起案文書等の行政資料、作品制作の過程で作成される企画書やレイアウト図面、作品の収蔵に際して作成される作品調書といった、異なる様式・慣習に基づく資料を突き合わせても、制作あるいは収蔵時のディテールが読み取れない、あるいは読み取りに大幅な時間を浪費してしまうといった問題がしばしば生じる。メディアアート作品の場合はこれらの資料に加え、作家、インストーラー、キュレーターの意思疎通に用いるテックライダーや各機材の仕様書といった技術資料も加わり、資料間に横たわるギャップを埋め合わせる作業が益々困難となる。

以下では、上述のそれぞれ異なる文脈を有する資料を横断する立場にあった事業担当者の視点から、『配置訓練』の将来的な保存・活用も視野に入れながら、関係者や作品の概要、制作上の課題とそのソリューション、最終的な展示の概観についてまとめる。

### 3. 関係者略歴及び作品概要

#### 3-1. キュレトリアル・アドヴァイザー及び委託作家の略歴

先述の通り第Ⅱ期事業の実施にあたり、上映作品の充実を図る目的で館外の有識者をキュレトリアル・アドヴァイザーとして招聘することとなった。キュレトリアル・アドヴァイザーとなった阿部は、1960年、長野市生まれのキュレーター、プロデューサーであり、現在、東京工芸大学芸術学部で後進の指導にあたる教

育者である。東京藝術大学美術学部卒業後、キャノン株式会社「アートラボ」プロジェクト専任キュレーター（1990-2001）を経て、2003年から2017年にかけて山口情報芸術センター・アーティストックディレクター及び同センター副館長を歴任。長年にわたり、キュレーションを通じてメディアアート界を牽引した実績を有する。

本事業では、従来のヴィジュアルを主体として、音響を付随物と見做すニュアンスを暗に含む「映像」作品ではなく、「映像音響」作品を制作すべきという点が阿部から強調されたことから、サウンドアーティストと映像作家のコラボレーションによる制作を委託する方針となり、細井美裕と比嘉了の2名が委託作家として選定された。

細井は1993年生まれサウンドアーティストである。慶應義塾大学総合政策学部卒業。これまでマルチチャンネル音響を取り入れた屋内外のサウンドインスタレーションや舞台公演、自身の声の多重録音を特徴とした作品制作を行っている。過去の展示にNTTインターコミュニケーション・センター、山口情報芸術センター、東京芸術劇場、愛知県芸術劇場、国際音響学会、羽田空港などがあるほか、文化庁メディア芸術祭アート部門新人賞、Forbes JAPAN 30 UNDER 30 アート部門を受賞するなど多数の展示歴・受賞歴を有する作家である。《配置訓練》では音響パートを担当した。

比嘉は1983年生まれビジュアルアーティスト、エンジニアである。多摩美術大学大学院デザイン専攻情報デザイン研究領域博士前期課程修了。リアルタイム3Dグラフィックス、コンピュータービジョン等の高度なプログラミング技術と多種多様なプロジェクトに関わった経験を生かし、インスタレーション、舞台演出、VJ、ライブパフォーマンス、VR作品など幅広い制作活動を行なっている。2019年よりBACKSPACE Productions Incを設立。NTTインターコミュニケーション・センター、山口情報芸術センター、MUTEK JP、South by Southwest (米国)、SIGGRAPH (米国)などで多数の展示歴を有する作家である。《配置訓練》では映像パートを担当した。

### 3-2. 第Ⅱ期事業の成果作品について

第Ⅱ期事業の成果作品《配置訓練》（英題はConstellation Manual）は、6基のプロジェクターと5基のスピーカー、2基のサブウーファーによるパノラミックな映像とマルチチャンネル音響を組み合わせた20分尺の映像音響作品である。

比嘉が3DGCで描画するランドスケープと細井自身の声を多重録音した楽曲で構成される本作は、当館の基本コンセプト「ランドスケープ・ミュージアム」を批判的に再解釈するという意図のもと、後述する未知の事象に遭遇し

た際に発揮される想像力を表象する「星座」をキーコンセプトに、建物や山といった物体によって遮蔽され、現実には当館からは目にすることのできない、美術館の周囲360度に広がるランドスケープを横断する作品である。本作の制作にあたっては国土地理院などが提供する地勢データを参照している。

《配置訓練》の制作の動機について、細井は細井・比嘉・長野県立美術館『配置訓練 細井美裕+比嘉了』（2023）収録のインタビューで次のように述べている。

この作品は、今を生きる私たちが、捌ききれない情報をどのように見て繋げていくかの訓練であり、記録であり、行為の提案です。（中略）「星座」とは、空の星座を眺めるというようなロマンチックな話ではなく、「星座」と呼べるようなあり方をどのように情報処理してきたか（中略）昔の人たちは、ある領域を緯度や経度で表現しても会話ができないので、星々を線で繋いで星座をつくることでコミュニケーションを取っていたみたいなお話があって……（中略）情報と向き合う姿勢の一つとして、星座の生まれを振り返ることを提案しているのです。

互いに直交する座標軸で構成される直交座標系（デカルト座標系などとも呼ばれる）の概念が成立する以前に、一意に天体の位置を特定する言葉を持たない人々がコミュニケーションを図るため、身近な動物や物、神話の登場人物などの姿を天体に重ねたことを星座の起源の一つとして例示した上で、細井はその想像力を、否応なく「捌き切れない情報」に対峙せざるを得ない今日の逼迫した状況に適用することを促している（ちなみに、直交座標系の概念自体も同じく人類の想像力の産物であることは言うまでもない）。

グリコラージュ的なニュアンスをも含むタイトル《配置訓練》は、同時代を生きる作家にとって、制作行為そのものが自ら主張する想像力の実践の場であることを暗示しているが、その想像力を、ともすると不変／普遍と思われるランドスケープに向けた細井と比嘉の試みは、作品を鑑賞する私たちにとって決して無関係ではない。前出のインタビューにおいて阿部は「令和元年台風19号」などに言及しつつ、平時にはまなざしの対象として消費される静的なランドスケープが、突如「危機的な」ものとして現前し、私たちの生活を脅かしかうることに注意を促している。

実際に2024年元日に発生した「令和6年能登半島地震」でも震災発生直後から瞬く間に膨大な情報が行き交い、社会規模で多くの混乱が生じ、ランドスケープが内包する「明媚性」と「危機性」の間に横たわるギャップが改めて浮き彫りとなった。これらの相反する要素をシームレスに接続しようと試みる

本作が、「ランドスケープ・ミュージアム」のモニュメント的作品として当館のコレクションに加わることは一定の意義があると思われる。

なお、《配置訓練》制作の背景については、作家へのインタビューや図面等の資料を収録した前掲書（註6）に詳しい。

註6 細井・比嘉ほか, 2023.

## 4. 展示にあたっての課題とそのソリューション

### 4-1. 展示にあたっての課題

《配置訓練》の展示にあたり、交流スペースではマルチチャンネル音響の出力を実現する環境を備えていなかったことから、スピーカーの増設とマルチチャンネル音響に適応した出力経路の確保が差し迫った課題となった。

あわせて、音響作品の展示を前提として設計されていない同スペースを可能なかぎり作品の鑑賞に堪える空間として整備することも展示を実現する上で課題となった。なお、鑑賞環境の整備にあたっては、展示環境の再現可能性と耐久性の担保も重要な検討事項となった。一度仮設壁や展示什器などの造作を行い、会期が終了するとそれらを完全に撤去してしまうような通常の企画展とは異なり、《配置訓練》は今後も繰り返し展示を行う作品であることから、作品に付随する展示環境も再現可能かつ相応の耐久性を備えたものにする必要があった。

スピーカーに関しては、作品の構想段階で5.2ch音響となることが細井から示された。交流スペースには既存設備として天井に設置されたスピーカーが4基あるが、既存のスピーカーは天井と平行となるよう、水平に躯体に固定されており角度調整ができなかった。また、交流スペースの東及び南壁面にパノラミックに投影される映像のスイートスポット（最適点）がスペースの中心からやや東南に位置するのに対して、既存のスピーカーはスペースの中心にリスニングポジションを設定しており、映像と音響のスイートスポットがややズレるという状態が生じていた。

《配置訓練》では音響機材の微調整や適切なリスニングポジションの設定が要求されることから、細井からの助言を受け、今後の拡張性・汎用性も考慮した上で新たにGenelec社製のモニタースピーカー及びサブウーファーを導入することとなった。同社製品を選定した理由として、当該製品の優れた音質に加え、天吊り、床置き、スタンドへの取り付けなど多様な設置方法に対応可能なフィジリティ（設置性）の高さと、同社の製品が様々な現場で使用されている標準的な製品であり、将来的に本事業以外の展示を実施する際に他の作家にとって扱いが容易といった汎用性の高さが挙げられる。

上記の点を踏まえてジェネレック・ジャパン社との協議を行い、導入機材と

して8020DRwMパワードモニタースピーカー5基、7040APMパワードサブウーファ-2基の導入を検討することとなった。また、アルミ製ルーバー天井との調和を考慮し、モニタースピーカーはRAWフィニッシュの筐体を選択した。

また、鑑賞環境整備の観点から、同じく細井の助言により株式会社静科（以下、「静科」）のSHIZUKA Stillness Panelの導入を検討することとなった。当該製品は不要な反音を全周波数帯域にわたって吸収する優れた吸音機能を備え、オノセイゲン+坂本龍一+高谷史郎《silence spins》（2012）や2022年6月3日から8月21日にかけて京都中央信用金庫・旧厚生センターで開催された「BRIAN ENO AMBIENT KYOTO」展などでも採用された実績のある吸音パネルである。

上記の点に加えて、阿部から交流スペースの遮光性能の向上及び同スペース内の上映エリアとその他のエリアのゾーニングを明確化することが望ましいとの助言を受けて、スペースを区切るための遮光機能を備えたパネルの設置を検討することとなった。

#### 4-2. 課題に対するソリューション

前項で挙げた課題を解決し、展示を実現するために、細井に加えインストーラーの金築浩史氏（以下、金築）と市内の施工業者・株式会社信青社（以下、「信青社」）を交えて協議を行なうこととなり、協議に先駆けて信青社と現場調査を行った。

その時点で懸念事項として浮上したのが、メディアプレーヤーやパターンスイッチ、ブレンディングプロセッサ、パワーアンプといった上映システムの出力部を集約しているEPSから交流スペースまでのオーディオケーブル配線とスピーカーを稼働させるための電源の確保の可否だった。現場調査の結果、交流スペースの天井がルーバー仕上げとなっており、交流スペース内については天井上の空間を利用してケーブルの配線ができることを確認した。また、ルーバー天井に取り付けられているライティングレールからスピーカーの稼働に必要な電源を確保できることも確認できた。

一方、その段階では、EPS・交流スペース間の配線経路の形状が確認できなかったため、EPSから交流スペースを跨いだオーディオケーブルの接続の可否については判明しないまま保留となった。EPS・交流スペース間の配線については後日、電気工事士による現場調査を改めて行い、オーディオケーブルの両端子部分とケーブル部分を一旦分解し、ケーブル部分をEPSに通してから再び端子とケーブルを組み立てることで配線が可能ということが判明した。ひとまず配線と電源に関する懸念事項が解決されたことで、具体的な機材の導入のための調整と設置方法の検討に移った。

前項で言及したGenelec社製スピーカーを導入するため、ジェネレック・ジャパン社と協議を行い、同社のご厚意により機材協賛として機材をご提供いただけることとなった（なお、SHIZUKA Stillness Panelについても静科のご厚意により機材協賛としてご提供いただいた）。

使用機材が確定したことで、具体的な機材配置を検討するための叩き台として、まず機材を等間隔に割り振った配置案を信青社が作成し、当該資料を参照しながら細井の意見を聴取した。細井からは機材が「悪目立ち」しないようにしたい旨の要望が提出されたため、図面上で再度配置位置を調整し、最終的に金築がSketchUp上でシミュレーションを行ってプロジェクターの映像にスピーカーが干渉しないよう位置を探った。

スピーカーの設置と並行して、吸音パネルと遮光・間仕切りパネルの仕様についても検討することとなった。複数の機能を備えたパネルの作成が必要となることから、各機能を統合した遮光・遮音パネルを製作することとし、その仕様の監修を静科・ソリューション事業部の植木喜彦氏に依頼した。数回の協議を経て、限られた予算のなかで有効に鑑賞環境を向上させるため、鑑賞者が立った状態の耳の位置を上限、交流スペースに設置されたスツールに座った状態の鑑賞者の耳の高さを下限と想定して、床上400mmから1,800mmの位置に吸音パネルを取り付ける仕様となった。

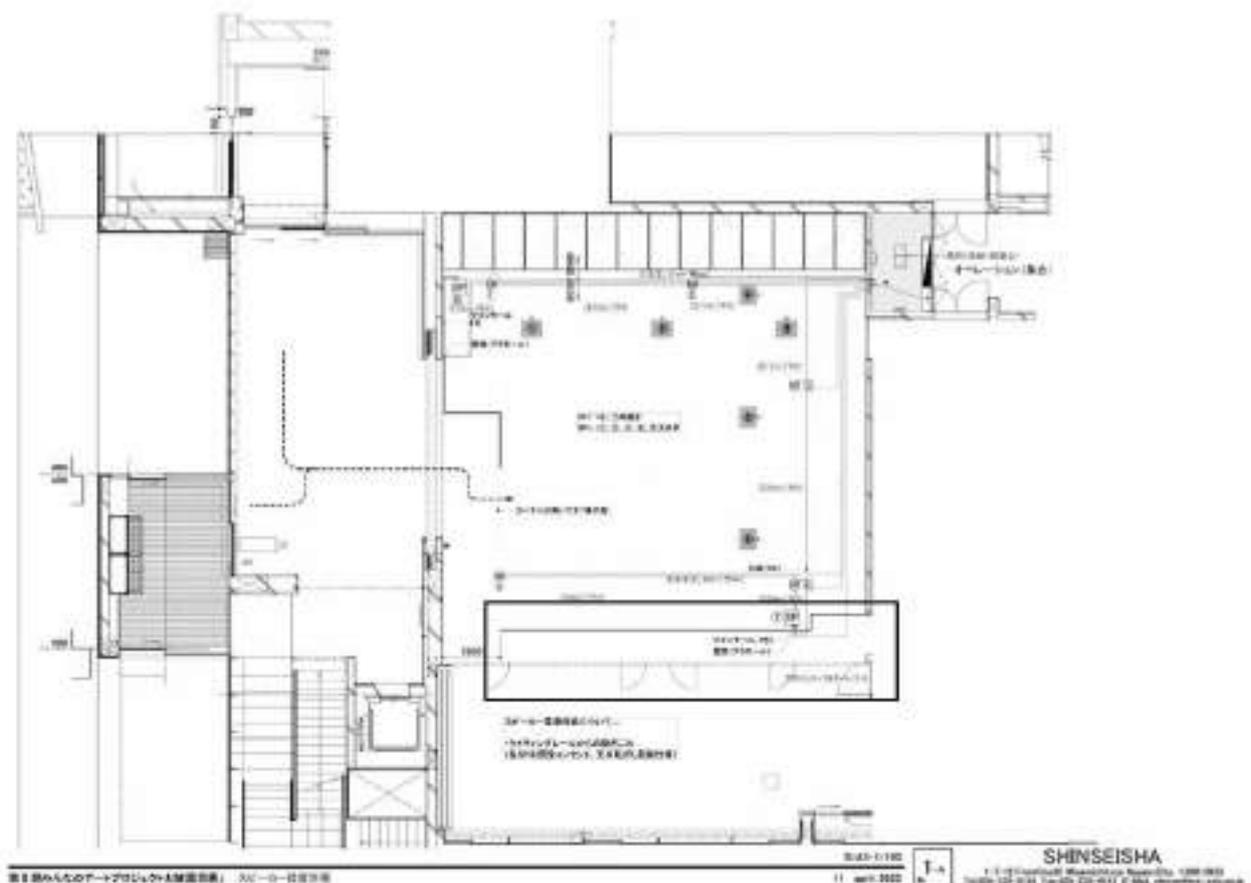


図2 交流スペース造作図面。黒枠部分が手洗い場に至る通路(作成:信青社)

なお、パネル設置にあたっては、館内から①パネルの厚みと②交流スペース入口の開口部の確保に関する懸念の声が上がった。理由として、パネルが厚いことで図2に示す、トイレに至る通路が圧迫され車椅子利用者の通行に支障を来すこと、スペース開口部があまりにも狭いと同スペースがコンセプトに掲げる利用者同士の「交流」を妨げかねないことが挙げられる。

このような意見を受けて、当初、パネル単体で自立できるよう450mm厚として設計していた仕様を見直し、ルーバー天井のピクチャーレールと床面の多目的アンカーを利用して自立性を確保する方向とした。最終的にはパネルの厚みを36mmにまで圧縮し、車椅子が通行できるスペースを確保した。また、開口部を広くとるために、ロールスクリーンで外光の侵入を調整することとなった。なお、遮光・遮音パネルは成果展終了後も繰り返し使用することから、容易に保管できるよう21枚に分割できる仕様とした。

余談だが、美術館などの施設の建替えや改修にあたって展示スペースの汎用性・拡張性が問題となるが、少なくともメディアアート作品の展示を想定したスペースであれば、天井上（可能であれば床下も）の電源の確保と各種配線の余地を残しておくことよいためと思われる。また、機材や仮設パネルの設置に対応した設備（ピクチャーレールやアンカー）があるとなおよい。加えて本事業では問題とならなかったものの、作家からは業務用・来館者用とは別に作品用のネットワーク回線が確保されているとよいという意見があった。

## 5. 成果展示と関連イベント

### 5-1. 成果展示について

第Ⅱ期事業の成果展示として2023年7月15日から9月10日にかけて「第Ⅱ期みんなのアートプロジェクト成果展 配置訓練 細井美裕+比嘉了」（以下「配置訓練 細井美裕+比嘉了」）を開催した。交流スペースで《配置訓練》をループ上映したほか、同作の制作背景を紹介する展示として、交流スペースに隣接するオープンギャラリーを会場として、先出の細井と比嘉のインタビュー及び細井の過去作《FIXATION 5》（2022、Natasha Sidharta氏蔵）の展示を行った。展示作業の大まかな流れは以下の通りである。

5月24日、展示作業に先駆けて信青社が遮光・遮音パネルを設置。

7月10日から14日にかけて、細井と比嘉がムービーファイル及びオーディオファイルを持ち込んで、現場で《配置訓練》の最終調整を行った。比嘉が担当した映像パートについては、この段階でカメラの画角等を確定させレンダリングを行った。細井の音響パートについては、サウンドエンジニアの奥田泰次を招聘して会場で最終的なミックスを行うとともにスピーカーの微調整を行っ



図3 交流スペースに設置した遮光・遮音パネル。壁面下部のアルミ面が露出した部分に「SHIZUKA Stillness Panel」を内蔵している（撮影：飯塚純）

た。機材の調整にあたり、スイートスポットをスペースの中心に設定すると、パノラミックに広がる映像に比べて、音の聴こえ方に偏りが生じるため、モニタースピーカーをやや外側に振ることで、空間全体でL・Rを表現する配置とした。

《配置訓練》の最終調整と並行してオープンギャラリーでの展示を行った。同スペースのインストーラーとして、前出の本事業報告冊子を編集した岡田翔氏を招聘した。また展示補助として日本通運長野支社の美術作業員のサポートを受けた。

同スペースで展示された細井の過去作《FIXATION 5》は2022年に開催されたアートフェアArt Collaboration Kyotoで初出品されたサウンドインスタレーション作品である。同作は、限られた時間の中で可能な限り多くの作品を鑑賞したいという欲望が作用するアートフェアにおいて、必然的に一定時間鑑賞者を拘束するタイムベースト・メディア作品が置かれる、ある種の自己撞着的状況をアイロニーを交えながら提示するサウンドインスタレーション作品である。

《FIXATION 5》における試みにも、《配置訓練》に通じる細井の一貫したメディア批判的態度が窺えることから、作家の要望を踏まえて出品することになった。

以上に述べた一連の作品と資料を通じて、「配置訓練 細井美裕+比嘉了」では細井と比嘉による《配置訓練》とその制作の背景を紹介した。

## 5-2. 関連イベントについて

交流スペースで開催された成果展示の関連イベントとして、2023年9月1日から19日にかけて本館屋上「風テラス」で「『第Ⅱ期みんなのアートプロジェクト成果展 配置訓練 細井美裕+比嘉了』関連イベント 細井美裕《起点》」（以下「細井美裕 起点」）を実施した。本イベントでは、目に見えないランドスケープに対する想像力を喚起する《配置訓練》とは対照的に、本館屋上から実際に見える景色の中に潜在する、普段聞くことのできない音に着目した細井の新作サウンド・インスタレーション《起点》の展示を行った。《起点》は2021年に細井が初めて美術館を訪れた際、風テラスからの眺望に感銘を受け、ランドスケープに潜在する聴こえない音に焦点を当てた作品を構想したことに遡る。本作の制作にあたって細井は次のように述べている。

目は、耳の届かない世界（遠く）を見ることができる。耳は、見えない世界（隔たりの奥や後ろ）を見ることができる。

《起点》を実現するため、エンジニアの安藤充人氏が集音デバイス（図5）



図4 細井美裕《起点》展示風景（撮影：篠田優）



図5 安藤充人設計・制作の集音デバイス。ケース内にRaspberryPi、アンプ、モバイルWi-Fiルーター等を収納している

と音声転送システムを設計・製作。市内複数箇所に設置したデバイスで集音した音声を風テラスにライブ中継し、同じくエンジニアの伊藤隆之氏が構築した再生システムによって会場に設置した振動スピーカーから出力するシステムが組まれた。

美術館周辺に集音デバイスを設置するにあたり、近隣の音楽に関わる歴史や文化について事前に調査を行うこととし、地元の郷土史家の小林竜太郎氏へ聞き取りを行った上で細井と協議を行い候補地を10箇所程度に絞った。その後、個別に候補地を訪ねてプロジェクトへの参加を依頼したが、幸いにもほとんどの施設・個人からプロジェクトへの協力についてご快諾いただいた。

最終的に集音デバイスを設置したロケーションは、甘酒茶屋やよい（善光寺敷地内）、アマンダンスカイ、刈萱堂・往生寺（以下、往生寺）、THE SAIHOKUKAN HOTEL、裾花峡天然温泉宿 うるおい館（以下、うるおい館）、善光寺雲上殿、善光寺忠霊殿、善光寺本坊大勧進（以上、五十音順）及び美術館の北西方向に位置する往生地エリアの個人経営のりんご果樹園の9箇所である。

先述の音楽とロケーションの関係では、上水内郡（現・長野市）出身の作曲家・草川信の代表作「夕焼小焼」（中村雨紅作詞）の作曲時に往生寺をモデルにしたという説があることから同寺を選定した。また、草川信は当館収蔵作家の河野通勢と交友があったことから、河野が頻繁に描いていた裾花川付近の集音ロケーションとしてうるおい館を選定するなどした。

なお、《起点》の詳細については『サウンド&レコーディング・マガジン』第42巻第11号特集記事に詳しい。

## 6. まとめ

本県と映像メディアとの関係及び当館でメディアアート作品の展示を行うことの意義については拙稿（註7）で簡潔に述べたが、（メディアアート作品に限定せず）実際にコミッションワークや展示を実現する過程では、多くのキュレーション上の、技術上の、手続き上の課題が立ちはだかり、学芸員だけで全てを解決することは現実的に不可能である。そういった意味で、本稿中、折に触れて言及した多くの方々の協力を得て第Ⅱ期事業を実施できたことは幸運であった。

一方で関係者が増えるということは、プロジェクト内の共通言語の維持が困難になることをも意味する。既に述べたように美術館における事業の遂行にあたって、各種の起案文書や企画書、レイアウト図面、テックライダーといった多種多様の文章が作成されるが、それらの文章はそれぞれ特有の様式や慣習

註7 松井, 2021.

に従って作成されており、後に異なる文脈上に位置する文章同士を突き合わせてもその空隙にあるディテールが読み取れないといった事態がしばしば生じる。最終的に事業担当者の記憶やメモに頼ることも少なくないが、作品の保存・活用について長期的な視点から考えると、そのような状態が好ましくないことは明らかである。

そのような危機意識から《配置訓練》の記録を残すことで同作の保存・活用に役立てたいという思いから本稿を執筆した。出来るだけ多岐にわたるトピックを横断するため散漫な内容となってしまったが、将来的に同作に関わる読者以外にも、類似施設の整備やメディアアート作品の展示に関わる読者にとって本稿が何らかの参考となれば幸いである。

## 7. 謝辞

本稿で報告した第Ⅱ期事業の実施にあたり、長期間にわたるプロジェクトかつ多くの制約のなかで作品の実現に取り組んでいただいた細井美裕氏、比嘉了氏、阿部一直氏、《FIXATION 5》の出品を快く許諾していただいたNatasha Sidharta氏、《起点》の実現にご協力いただいた甘酒茶屋やよい、アマンダンスカイ、刈萱堂・往生寺、THE SAIHOKUKAN HOTEL、裾花峡天然温泉宿 うるおい館、善光寺をはじめとするみなさま、協賛により本事業をご支援いただいた植木喜彦氏、株式会社ジェネレックジャパン、株式会社静科、事業の各局面でご協力いただいた金築浩史氏、安藤充人氏、伊藤隆之氏、イトウユウヤ氏、伊藤音渡氏、岡田翔氏、奥田泰次氏、篠田優氏、相島大地氏、飯島純氏、青木圭氏、株式会社信青社のみなさま、長野県文化振興事業団・白澤千恵子氏に深く感謝いたします。なお、本事業の一部は令和5年度文化庁メディア芸術クリエイター育成支援事業の支援を受けたものです。

### 参考文献

- (1) 石谷治寛,『古橋梯二《LOVERS—永遠の恋人たち》展示・修復資料展示の報告』, <https://www.kcuu.ac.jp/arc/09-24/>, 参照日2024年1月31日.
- (2) 細井美裕・比嘉了・長野県立美術館, 岡田翔・松井正(編), 2023,『配置訓練 細井美裕+比嘉了』, 岡田翔・長野県立美術館.
- (3) 松井正, 2021, 「〈報告〉新美術館みんなのアートプロジェクト(映像)」, 『長野県立美術館紀要』, vol. 27, 長野県立美術館, pp. 17-27.
- (4) 2023, 『サウンド&レコーディング・マガジン』, vol. 42, no. 11, 株式会社リットーミュージック, pp. 70-77.
- (5) Adcock, Edward P. (Ed). 1999. IFLA PRINCIPLES FOR THE CARE AND HANDLING OF LIBRARY MATERIAL. International Preservation Issues.No. 1.Washington DC: IFLA PAC, Paris & CLIR. (エドワード・P. アドコック(編集), 木部徹(監修), 国立国会図書館(訳), 2003, 『IFLA図書館資料の予防的保存対策の原則』, <https://repository.ifla.org/handle/123456789/1268>, 参照日2024年1月31日).

## 〈業務報告〉

# 長野県立美術館アートライブラリーの 地震防災対策と避難マニュアルの策定

長野県立美術館 学芸専門員(司書)

矢口 琴衣

本文に入る前に、お詫びから転記する。

当館紀要の第17号で矢口が執筆した「アートライブラリー内における補修研修」の文中に、正麩糊を使用して室内補修研修を行ったことを報告として掲載した。56頁において「正麩糊(以下麩糊とする)」と記したが、正麩糊は「小麦粉から抽出したでんぷんを煮溶かしたもののこと」で、「新糊という場合はある」が、麩糊は呼ぶことはないということであった。布海苔(ふのり)は、「海藻を乾燥させたもの」と正麩糊とは別物である。

こちらで訂正し、お詫びする。

## 1、はじめに

「災害」とは、災害対策基本法の第二条第一項において「暴風、竜巻、豪雨、豪雪、洪水、崖崩れ、土石流、高潮、地震、津波、噴火、地滑りその他異常な自然現象又は大規模な火事若しくは爆発その他のその及ぼす被害の程度においてこれらに類する政令で定める原因により生ずる被害をいう」と定義されている。

日本は災害大国である。日本には自然災害として、水害、火山、地震がある。昨年もそうだったが、東北地方太平洋沖地震から12年が経つもちこちで大きな地震が起きている。震度6以上の地震が起きれば美術館にも図書館にも被害をもたらす。そして地震が大きければ大きいほど火事や建物の倒壊、液状化、停電、断水など二次災害やインフラの問題も出てくる。

2023年は、1923年に起きた関東大震災から100年。様々な施設で避難訓練等の実施、防災リュック等防災用品の確認が行われただろう。災害はいつやってくるかわからないが、各地で、もしもの時の備えを今一度見直した9月1日になったのかもしれない。

そして2024年1月1日に石川県能登地方を震源とする震度7の大きな地震が起きた。その時、長野県長野市は震度5弱であった。長野県立美術館のアートライブラリー(以下ライブラリーとする)には、面出しの図書が多くある

ため落下が予想されたが、ライブラリーと書庫2か所については本の落下もなく、地震による被害はなかった。

『図書館・文書館の防災対策』の「文書館・図書館の防災対策」の中では、「文書館・図書館は文書・図書だけが存在するわけではなく、(中略)運営を行う職員がいて、文書館及び図書館としての機能がある。それらの点から図書館の防災の目的を考えると、人命の安全、文書・図書の保全、文書館及び図書館の機能の3点が挙げられよう」と書かれている(註1)。当館ライブラリーは小さいながらも図書館機能を有している所であり、図書の保管機能が大部分を占めるのかもしれないが、職員や利用者がいる状況では、人命が第一である。

註1 『図書館・文書館の防災対策』雄松堂出版、1996年、17頁

ライブラリーでの防災に関する対策を少なからず行っている。書庫で本を保管し、閲覧室で一般利用の方が利用できるようにしている以上、書棚の本が凶器に変わり、書庫や閲覧室にガラス窓があることから、恐らく、美術館内の他の部署より地震災害による被害が起きやすいと思われる。

本稿では、書庫やライブラリーで行っている防災対策、避難訓練でライブラリーの職員間で話し合ったこと、また地震被害で想定されることやその後のマニュアル策定について報告するものである。

## 2、書架の地震対策

地震が起きた時、地震の揺れの方向が棚と垂直方向だった場合、本が棚から落ちる可能性がある。筆者は、2011年3月11日は、太平洋が眼下に見える茨城県天心記念五浦美術館在職中で、東北地方太平洋沖地震に遭った。美術館のあった北茨城市の揺れは震度6弱で、災害時には館内放送を入れる担当となっていたが放送を入れる前に館内が停電し、来館者誘導以外の職員の避難については現場判断であった。この地震で、太平洋沿岸部の広範囲に推定5.2～6.7メートルの津波が押し寄せた。茨城県天心記念五浦美術館は幸い小高い丘の上に建てられていたため、津波による大きな被害はなく、当時、「再興第95回院展 茨城五浦展」(註2)の2日目企画展示室には作品が列品してあったが、作品にも被害はなかった。

註2 「平成22年度 茨城県近代美術館 年報」2011年、88頁

美術情報ライブラリー並びに書庫も、棚から滑り落ちた本はあったが、本自体に大きなダメージも無く、すぐに棚に戻せるほど綺麗な状態だった、と記憶している。震度は6弱だったものの(つかまり歩きをしても真っ直ぐ歩けないが)、棚から本がたくさん落ちるほどではなかったので、地震の揺れが棚の向きに対して並行だったことが幸いした。

その後、2016年の熊本地震や2023年の石川県能登地方の地震といっ

た震度6弱以上の地震が起きている。いつまたどこで地震が発生するかわからない。長野県内でも善光寺地震や、松代群発地震、長野県北部地震等の地震が過去に発生している。

そうした中で、地震で落ちやすい図書を落ちにくくする対策は取るべきであろうとライブラリー開室前の書棚に対策をすることと、滑り止め付きのブックエンドを購入することにした。

書籍落下防止装置、落下防止バー、落下防止シート等のような商品があるのかを調べた。落下防止装置、落下防止バーは費用面で現実的ではなかったので落下防止シートを選び、図書の配架前に書棚を掃除しつつ設置した。落下防止シートに選んだのは、キハラ株式会社の「安全 安心ライン」と「安全 安心シート」である。なぜこの商品を選んだのか。費用面の問題もあるが、他社の商品と違って棚との設置面に糊を使っていない。糊はどうしても経年劣化していきその糊が本につく恐れがあるが、安心ラインは樹脂で作られて吸着力を利用しているため、糊の使用がないことが大きい。シートは、棚に置くだけで本が滑りづらく、シートが汚れても掃除がしやすいこともその理由の一つだ。

未だ震度6以上の大きな地震が起きていないので、シートとラインの効果のほどは検証できていないが、シートとラインの上に本を乗せた上で、滑り止め付きブックエンドで本をきちんと止めておけば、落ちにくくなるのではないかと思っている。実際、2024年1月1日の能登地震では、地震の揺れの方向と本が飛び出す方向が合わなかったのもあってか、震度5弱で1冊も書棚から落ちることはなかった。

### 3、防災物品の整備

私が、国立研究開発法人 防災科学技術研究所 自然災害情報室に在職していた時には、机の上には必ずヘルメットを置いていたが、机の上に置かないまでも1人1個自席の周辺に所持していた。

そして、一般の方の書庫利用はご遠慮いただいていたが研究所所員の利用はあったので、実際地震があったときには、書庫の扉を開けて、声がけを行っていた。

さて、当館ライブラリーの防災物品の整備はどのように対策していくかを考えたときに参考としたのは、過去に視察した国立機関内図書室である。その図書室に設置してあったのは、誘導棒、拡声器、懐中電灯であった。国立の図書室となると書庫も広いスペースだったので、拡声器で声がけし、電源が落ちて明かりがなくなったときのための懐中電灯、避難の際の目印となる誘導棒が必要となることが分かる。

当館の状況を確認してみると国立の施設ほど広くはないが、電源が落ちると室内が真っ暗になる、書庫内に閲覧のための椅子や机、ブックラック、踏み台が書庫通路に置いてある。日常的に書庫の出入りが多いのはライブラリーの職員や必要に応じて利用する学芸員である。

各書庫の入口に近い書架壁面には、たためるヘルメットを1つ、電池・充電式のLEDランタン（以下ランタンとする）1本をフックで吊るして有事の際に使用ができるようにしてある。そのため、たためるヘルメットの使い方の再確認、ランタンの充電を1年に1度点検も兼ねて行っている（図1）。

また、書庫内が停電になった場合も庫内が暗くなるため、ランタンを設置したと書いたが、そうはいても、ランタンに行きつかないところで停電した場合、手探りで進まなければならないため、蓄光テープを貼付した。暗い中歩くと、書庫内通路にある閲覧のための椅子や机、ブックラック、踏み台にぶつかることやつまずいてしまうかもしれない。そのため、暗くなったときに歩く方向にある妨げになるものを中心に蓄光テープを貼付し、ランタンとヘルメットにも蓄光テープを貼って場所が分かるようにした（図2）。

職員の作業部屋であるスタッフルームにも、各職員の机の下にはたためるヘルメットをフックで下げており、机の上には電池・充電式のランタンを1本置いている（図3）。窓の無い部屋なので、冬の夕方時間帯に地震が起きて停電した時には、室内が暗くなってしまふ。大きな地震が起きて棚の上から落ちるもの、積み上げた本が机から落ちてくるかもしれない。地震の揺れのあとに、書庫に人がいるか確認のためと避難のために外に出なければならない。部屋が暗いと足元がどうなっているかわからないため、つまずいて怪我をする恐れもあるのでランタンが必要になる。

最後にライブラリーだが、ライブラリーのカウンター下にもたためるヘルメットと机にはランタンを置いた（図4）。こちらは窓が唯一ある部屋になるが、冬の夕方時間帯に停電してしまうと部屋が暗くなってしまふため、ランタンが必要になる。また、利用者が室内にいた場合は誘導のためにも必要となる。

当室での防災物品については、上記のように設置した。まだ使う機会はないが、使う機会がないようにありたい。それでも1年に1度はヘルメットの使い方を確認し、ランタンの充電は継続して行っていく。

#### 4、避難訓練の実施と避難訓練実施後ライブラリーで話し合った内容と、避難について

2023年10月25日に美術館内で、火事を想定した避難訓練を実施した。ライブラリーの職員が全員揃って訓練をした方が、図書担当である筆者



図1 各書庫に設置のランタンとたためるヘルメット



図2 蓄光テープ貼付作業



図3 各職員の机に設置のランタンとたためるヘルメット



図4 ライブラリーカウンター設置のランタンたためる

が不在の時に避難が必要なが起きるかもしれないと思ったので、ライブラリーの職員5人全員で訓練に参加した。

火事の避難訓練なのでそれぞれハンカチの準備をし、「避難開始」の放送が入ってから避難を開始。指定された集合場所へ移動。移動した先で、班長に全員避難したことを報告し、講評をへて解散した。

その後ライブラリーに戻り、ライブラリー職員全員で書庫2部屋とライブラリーの図面を広げて、火事ではなく地震が起きた時に想定されること、予めできる準備のこと、どんなことが地震発生時の妨げになるか、危険な要素は何なのか、また、ライブラリー利用者へどのように声掛けをするのかなども話し合った(図5)。

話し合っ出て意見は以下のとおりである。



図5 ライブラリー職員による書庫図面を広げての防災・避難打ちあわせ

### ○書庫(図6、図7)

- ・書庫の奥に入った時に地震が来たら書棚のそばから離れて、書庫廊下奥にある机にヘルメットや懐中電灯があった方が良い
  - 設置場所を増やすことにより焦って行動せずに済むため
- ・書庫内のブックトラックはきちんとストッパーをかけておく
  - 動いて通路を防ぐ恐れがあるため
- ・書庫2はガラス壁があるので、縦型ブラインドを日ごろからしっかり閉めておく
  - ガラスが割れた場合、飛散を防ぐ
- ・書庫2は出入口が1か所で引き戸なので、出入りをするときは扉が固定される奥まで開けて逃げ道を確認する
  - 地震で扉の枠が歪んでしまっ出て出られなくなるのを防ぐため

### ○ライブラリー

- ・ライブラリーで地震が起きた際、利用者が机付近にいた場合は、「棚から離れて、机にもぐって」と声がけする、もぐる場所が無い所にいる方がいた

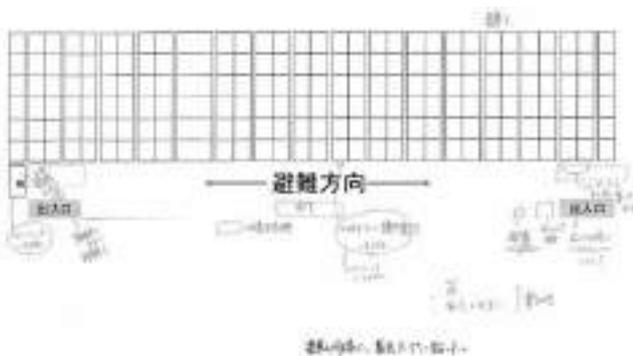


図6 書庫1の防災・避難確認

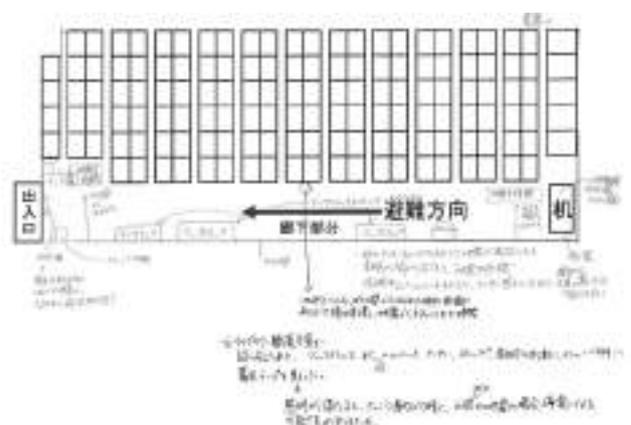


図7 書庫2の防災・避難確認

ら、「棚から離れて、頭を守って」と声がけをする

一本が落ちる可能性があるために声掛けをする、注意を促す

また、地震が起きた時に、ライブラリーをどのような方が利用しているかはわからない。ベビーカーを押してきた親子連れ、杖をついた方、車いすの方、体が不自由な方、さまざまな方の利用が想定される。

そこで、ライブラリーの職員に事前準備に必要なこと、実際発災した際の行動にはどのようなことが想定されるか、必要になるかも合わせて確認し合った。

#### ○事前準備（地震に備えて）

- ・避難経路の確認をしておく
- ・倒れる可能性のある棚などの固定
- ・停電に備えてライトや、頭を守るためのヘルメットの準備
- ・普段から落下物がありそうな場所を頭に入れておく
- ・棚から本が滑り落ちづらくするシートとブックエンドを活用して、図書が棚から落ちにくくする
- ・棚の上段には物を置かないようにする
- ・ブックトラックの使用後は必ずストッパーをかける
- ・筆談具の準備
- ・「地震」などのフリップ準備
- ・職員1人1人がホイッスルを携帯する

#### ○ライブラリーや書庫で地震が起きた時、安全確保するために行うこと

- ・頭を守ること
- ・机の下にもぐり、落下物から身を守れる場所への避難
- ・扉が開かなくならないように、避難先を確保する
- ・書架から離れる
- ・体の不自由な方がライブラリーを利用していた際には、「地震」などわかりやすい言葉を使ったフリップを見せたり、大きな声で地震ということと頭を守ることを伝え近くに別の利用者がいたときには、手伝いをお願いする

#### ○地震の揺れが収まり、避難を開始するにあたって確認することや声掛けについては

- ・死角になっているところに利用者や職員がいないかを確認する
- ・書庫利用の職員がいないかを確認する
- ・避難誘導先の状況を確認しながらすみやかに避難

- ・避難口や避難経路の安全を確認後、ライブラリーにいた方に避難することと、避難の手伝い協力をお願いする。目が不自由な方には声かけし、腕を組むなどして避難。耳が不自由な方はわかりやすい言葉で筆談し避難を開始。肢体が不自由の方にはおんぶ等をしてもらいながら確認して、了承してもらった上で、周りの方に協力をしてもらいながら避難

○図書室の被災状況等の確認については

- ・怪我などがないか、周囲の人たちと確認をし合う
- ・ライブラリーや書庫に何らかの被害が見受けられたら、写真を撮ったりメモをしたりなどこまめに記録を取っておく
- ・状況確認を2人1組で行う

以上の意見が出たが、それは地震が起きていない状況での想定される内容である。実際にどこまで想定したことが確認や実施できるか分からないが、それぞれにライブラリー内で防災や避難についての確認をする機会を設けることができよかつたと思っている。

これを踏まえて、次の項ではマニュアル作成についてふれる。

## 5、ライブラリーでの地震における避難マニュアルの作成

ライブラリーの職員内の意見と、受講した研修内容を踏まえて、ライブラリーでの地震における避難マニュアルを作成した。しかし、初めてライブラリー内の避難マニュアルを作成したのもあり、筆者が防災科学技術研究所 自然災害情報室に在職中、室長であった臼田裕一郎氏（註3）にマニュアルを確認、また、気になる箇所を指摘していただき、こちらで再考したものが以下のマニュアルである。

註3 国立研究開発法人 防災科学技術研究所 総合防災情報センター センター長（兼）防災情報研究部門 部門長/上席研究員

ライブラリー内での地震発生への対応マニュアル

○カウンター対応

利用者に対して、行動指南をする。

- ①（机の付近の方）「書棚から離れて机の下にもぐってください」
- ②（雑誌架付近の方）「棚から離れてください、身をかがめて頭を守ってください」
- ③何の行動も起こしていない方がいたら、「地震」「机の下にもぐって」のフラップを見せつつ、周囲の方と一緒に机の下にもぐってもらい、身をかがめて頭を守ってもらう行動を促してもらう

- ④職員もカウンターの下にもぐる→ヘルメットをかぶる、ランタンをつけておく  
※茨城県天心記念五浦美術館で東日本大震災に遭った時には停電になった。大きな地震の場合は停電の可能性があるのでランタンをつけておく
- ⑤地震の揺れが収まって、スタッフルームにいる職員が合流し、避難誘導の館内放送があったら避難を開始  
※停電してしまったら、放送が入らないと思うので状況を確認しながら避難を開始  
※体の不自由の方がいたら、ライブラリー利用をしていた方に避難すること伝え、利用者が何名かいた場合には避難の手伝い協力をお願いする
- ⑥落下物等に気をつけながら美術館の避難場所として指定している所へ避難

#### ○スタッフルーム対応

- ①書庫2の利用に職員が入っていたら引き戸を開ける
- ②机の下にもぐる→ヘルメットをかぶる、ランタンをつけて置く  
※停電になる可能性があるので机に常時置いてあるランタンをつける
- ③地震の揺れが収まったら、足元に気を付けて書庫1に行き声掛けをして職員がいるかどうか確認
- ④カウンターにいる職員と合流し、避難の館内放送を確認して避難開始  
※停電した場合、放送が入らない可能性があるので状況を確認しながら避難が必要な場合は避難開始
- ⑤落下物等に気をつけながらカウンターにいる職員と合流して美術館の避難場所として指定している所へ避難する

#### ○書庫1、2にいた場合

- ①棚から離れ、頭を守りながら揺れが収まるのを待つ、ヘルメットの近くの棚で作業をしていたならばヘルメットを被って身をかがめる  
※ヘルメットの近くの棚で作業をしていたときに大きな地震が起きた場合は停電になる可能性があるのでランタンをつけておく
- ②揺れが収まったら書庫1、もしくは書庫2から出てきて、どちらかの書庫に人がいないか声がけする
- ③カウンターにいる職員と合流する
- ④館内放送を確認して避難開始  
※停電した場合、放送が入らない可能性があるので状況を確認しながら避難が必要な場合は避難開始

○避難後、安全が確認されたら

- ①余震に気を付けながら、書庫や閲覧室の状況確認を2人1組で行う
- ②もし書棚から本が落ちていたり、壁等に亀裂が入っているなど何か被害が生じていたら、写真を取ったりメモをしたり詳細に状況を記録する
- ③記録を一通り終えたら総務・学芸の上席に報告

内容は以上である。実際に避難が必要な地震が発生していないので、行動についてはその時の状況にもよると思われる。もし今後、実際に避難が必要になったあとに、それぞれの職員の動きやそのときに気づいたことを追記していく予定である。

また、臼田氏からは、前述したライブラリーの職員間で防災や避難の話合いの記録について、マニュアルに紐づける形で残しておけば、あとになってからマニュアルを見た時に「なぜこういうことになった?」ということをとどれる。そして、話し合った日付や場所、参加者の情報も残っているとよい、とアドバイスをいただいたので、話し合った場所、参加者の情報内容は簡単に書いてあるが、詳細についてはライブラリー内に記録として残している。

## 6、おわりに

2024年1月1日に石川県能登地方を震源とする地震が起き、地震発生以後何度も緊急地震速報が届いた。備えていても備えていなかったとしても地震は起こるのだが、日ごろから備えをしておけば、まったく備えをしておかないよりも避難や身を守ることもしやすくなるのではないだろうか。

自然災害、特に地震は毎年どこかで起きている。それは、長野県も同様である。毎年ランタンやヘルメット等の点検を行う必要はある。たたむタイプのヘルメット、充電式・電池式のランタン。ヘルメットがきちんとかぶれる状態に広がるのか、ランタンが点灯するかを確認し、そしてランタンをフル充電にする。その点検確認作業を例えば防災の日の9月1日に行うと決めて毎年その日に行えば、ルーティンにもなる。

今回は、地震が起きて避難をする流れをメインにしたマニュアルを作成したが、今後、ライブラリーは書庫で地震の二次災害が起きた場合は、マニュアルの追記をするつもりである。幸い、まだ二次災害に繋がる地震が館内で起きていない。しかし、想定される被害はさまざまあるので必要な道具類の準備はしておかなくてはならないだろう。来年度から少しずつ情報を集めて物品の備えをしていく予定である。そして、災害による所蔵図書にも影響が出ると思うので、そのための知識や処置の方法なども学んでいきたい。

## 『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。

長野県立美術館紀要 第18号

2024年3月31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 中外印刷株式会社

© Nagano Prefectural Art Museum 2024

長野県立美術館紀要

第十八号

ISSN 2436-8555

二〇二二

長野県立美術館紀要

第十八号

NOM