

# NORTHERN OWLS

VOL. 32  
2024.2

北海道美術館学芸員研究協議会会報  
「NORTHERN OWLS」第32号

■発行

北海道美術館学芸員研究協議会

事務局／北海道立近代美術館内

札幌市中央区北1条西17丁目

TEL 011-644-6881

FAX 011-644-6885

<https://doubigakugeiken.com/>

## だんわ 【談輪】

### 佐藤 幸宏 —美術館におけるアーカイヴをめぐる

札幌芸術の森美術館館長

最近、美術館や博物館をめぐるアーカイヴの議論が活発である。ミュージアムの収蔵資料と言え、美術館の場合まず美術作品が主な対象であるが、それらに付随して作品や作者に関する様々な記録資料（ドキュメント）が収集されるケースも少なくない。そしてアーカイヴと言え、こうした二次的資料類のデジタル化やデータベース化の問題を思い浮かべる人も多いかもしれない。

しかし、アーカイヴをめぐるここ最近の論調は、アーカイヴ自体が有する文化財的な価値を論じている点に特徴がある。そのような視点に立てば、アーカイヴを構成する要素は、これまで二次的資料と見做されてきたドキュメント類にとどまらず、より広い意味での情報が含まれてくる。美術品を収集する美術館という機関そのものの歴史や活動に関するアーカイヴなどもそこには含まれる。

最近、取り壊しが話題になった黒川紀章の中銀カプセルタワービルや、身近なものでは解体が進む北海道百年記念塔のように、消失してしまう歴史的建造物に関しても、アーカイヴとして記録を残しておくことが重要と指摘する専門家もいる。全国各地に設立されてから数十年が経過している地方の公立美術館でも、アーカイヴをめぐる議論は今後いっそう活発化するであろう。

アーカイヴの使命は、まず文化資産としての記録や情報を整理保存し、社会の共有財産として公開や活用を図ることにある。とりわけ地方の公立美術館の場合、これまで収集してきた明治以降の近代日本美術に関するドキュメントの収集と保管

の問題がある。作者の遺族（子供や孫などの第2世代や第3世代）が残った資料を継承し、管理しているケースが多々ある。そうした人々の中には、資料の継承問題に頭を痛めている人も少なくない。作品は市場価値を持つため、収集の対象となって保存もされやすいが、書簡や日記等の資料類に関しては、散逸あるいは処分されてしまうリスクが常に伴う。

70年代後半から90年代にかけて全国各地に設置された公立美術館が、各地域の美術家や美術界の動向に目を向け、展覧会の企画や調査研究を行ってきた。その過程で作家の元に残る貴重な資料類が収集され、散逸を免れた資料も少なくない。それらは、関東や関西中心に語られてきた日本近代美術史の言説に新たな視点をもたらし、作家の発掘や再評価に繋がる重要な役割を果たしてきた。作品だけでなく、地道な資料の調査研究による歴史の検証や書き換えは、今やこうした地方美術館の存在と取組みを抜きにして語ることはできないであろう。

美術資料は単なる記録ではなく、文化財としての価値を有する。それらは、保存年限が定められた行政文書のような「記録」ではなく、地域文化の「記憶」として地域のアイデンティティの証となるものである。そうした意識を持ち、貴重なドキュメントを保存活用するアーカイヴの確立を美術館でも考える時期に来ている。今後消失が危惧されるドキュメントを、作品同様、積極的に収集することも美術館に求められる使命である。それは、記憶遺産を未来へと継承する活動である。

## NORTHERN OWLS VOL.32 INDEX

|                               |              |
|-------------------------------|--------------|
| 談輪／美術館におけるアーカイヴをめぐる           | 佐藤幸宏……………1   |
| 特別講話／作品保存と科学的調査について           | 大江克己……………2   |
| 報告①／文化財 IPM（総合的有害生物管理）の実践について | 敷田弘子……………9   |
| 報告②／マルタ・パンーFRPの劣化と修復          | 井上みどり……………11 |
| 報告③／安田侃彫刻の作品維持管理と予防的保存        | 土谷あすか……………13 |
| 報告④／オンラインアート教室の実践             | 瀬戸厚志……………16  |

|                                   |             |
|-----------------------------------|-------------|
| 報告⑤／SCARTSアートコミュニケーター「ひらく」の活動について | 樋泉綾子……………20 |
| 展覧会ピックアップ①／厚岸・国泰寺の200年            | 熊谷麻美……………24 |
| 展覧会ピックアップ②／道南美術のクロニクル             | 田村允英……………26 |
| 展覧会ピックアップ③／歿後10年 吉本隆明 廃墟からの出立     | 吉成香織……………30 |
| 規約・役員名簿                           | ……………34     |

本紙は、第31回北海道美術館学芸員研究協議会（令和5年3月2～3日 於・北海道立近代美術館）における講演・報告を掲載しています。

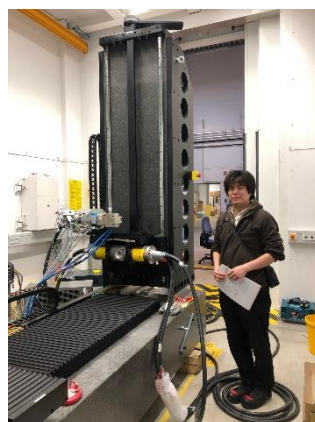
# 作品保存と科学的調査について

国立アイヌ民族博物館研究員

大江 克己

【おおえ かつき】

1987 年、愛媛県生まれ。奈良大学大学院博士前期課程修了、同大学院博士後期課程単位取得退学。2014 年 12 月から 2017 年 9 月まで独立行政法人国立文化財機構奈良国立博物館学芸部保存修理指導室研究員（アソシエイトフェロー）、2017 年 10 月から 2020 年 10 月まで公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構博物館運営準備室研究員、2020 年 11 月より公益財団法人アイヌ民族文化財団民族共生象徴空間運営本部国立アイヌ民族博物館研究員。専門は保存科学。現在は、主に展示・保管環境の整備や制御、X 線を用いた科学分析に従事する。



（国立アイヌ民族博物館の CT 製造時、ドイツの製造本社にて）

## 1 はじめに

国立アイヌ民族博物館（以下、当館）は北海道白老町にある民族共生象徴空間の中核施設であり、アイヌ民族の歴史・文化等に関する正しい知識と理解の促進を目的とした博物館です。旧石器時代から現代までを対象に北海道を中心とした周辺地域との関わりを含めた展示を行い、研究・情報発信の拠点としての役割が求められています。

当館の開館は 2020 年 4 月下旬を予定していましたが、新型コロナウイルスの蔓延から 2020 年 7 月の開館に延期となりました。ただ、開館延期が決定したのは 2020 年 4 月であったため、開館準備は当初の開館予定日に合わせて進めています。当館の建設や工事の様子として、2018 年 1 月 23 日に建物の建設着工、2019 年 11 月 1 日に国立アイヌ民族博物館設立準備室（以下、準備室）の建物内への移転、2020 年 2 月 28 日に建物の竣工、2020 年 3 月下旬に陳列作業を含む展示室内の施工完了の工程でした。展示環境の整備や科学分析装置の導入は、準備室の移転から当初の開館予定日までの約半年の間に施す必要があり、全ての作業を並行して進める必要がありました。

今回は、作品保存と科学的調査という題で、以上の中で実施した当館での展示・保管環境整備、導入した科学分析装置の調査例についてお話しします。

## 2 基本展示室・特別展示室の環境整備

### （1）展示室の概要について

当館は 3 階建て（3 階は一部のみ）の建物であり、1 階部分は鉄骨鉄筋コンクリート造、2 階と 3 階部分は鉄骨造の構造です。展示室は 2 階中央から西側に位置しており、基本展示室、特別展示室の 2 室となります。基本展示室は長辺約 42m×短辺約 31m×高約 6m で床面積は約 1300 m<sup>2</sup>、特別展示室は長辺約 43m×短辺約 23m×高約 6m で床面積は約 1000 m<sup>2</sup>です。各展示室内の展示ケー

スは全てエアタイトケース（空気交換率：0.3 回/日以下）を採用し、ハイケースのみ内部に免震装置を有しています。



図 1 展示室内の様子(基本展示室)

### （2）展示室の空気汚染物質濃度の低減について

〈空調稼働による枯らし作業〉 展示室内は、2020 年 3 月上旬頃まで展示造作などの工事が行われていました。ただ、建設時から空気汚染物質濃度の低減が課題となっていたため、空調（ケミカルフィルター付き）稼働による枯らし作業を実施しています。この時の空調設定値は温度 23℃、相対湿度 55%であり、外気取り入れ量を最大まで上げて 24 時間稼働しています。枯らし作業は、2019 年 11 月～2020 年 2 月中旬頃まで実施し、2 月中旬以降は、空調の温湿度調整の様子を確認するため外気取り入れ量を通常に戻し、空調設定値を温度 20～22℃、相対湿度 55%で 24 時間運転しました。

〈展示ケースの対策〉 各展示室内設置の展示ケース（壁面ケース・独立ケース）の対策では、各展示ケースは汚染源となる合板を極力用いないよう設計しました。石膏ボードやスチールで床

板や内装を施し、展示台や支持具はアクリルやスチールを代用するなどの対策を施しています。製造後には、各展示室内に設置し展示室と同様の環境下で枯らし作業を行ないました。

〈空気汚染物質濃度の測定〉 空気汚染物質の対策に効果が表れているかを確認するため、2020年1月～2月にかけて、展示室内や展示ケース内の空気汚染物質濃度<sup>1</sup>を測定しました。

基本展示室の測定結果ですが、壁面ケース内の有機酸濃度は未検出～10ppb、アンモニア濃度は15～30ppbで、独立ケース内の有機酸濃度は未検出～14ppb、アンモニア濃度は15～30ppbでした。展示室内の有機酸濃度は未検出、アンモニア濃度は5～15ppbという結果でした。

特別展示室の測定結果は、壁面ケース内の有機酸濃度は未検出～3ppb、アンモニア濃度は15～30ppbで、独立ケース内の有機酸濃度は未検出～3ppb、アンモニア濃度は5～30ppbでした。また、展示室内の有機酸濃度は未検出、アンモニア濃度は5～15ppbという結果でした。

当初の開館予定日までに、東京文化財研究所の指針値<sup>2</sup>以下の濃度値を達成することができました。特に、有機酸濃度は全体的に低く、合板を極力使用しないなどの事前対策の効果が表れたものと推測しています。



図2 空気汚染物質濃度の測定の様子

### (3) 基本展示室内・特別展示室内の温湿度の安定化について

各展示室の温湿度の制御目標値は温度 20～22℃、相対湿度 55%としました。この目標値内で温湿度を制御するため、24時間空調を稼働させ、2020年3月上旬から各展示室内の温湿度を調整しています。

〈基本展示室内の安定化〉 空調制御を基に基本展示室内の温度は20℃でほぼ一定、相対湿度は50～60%の間を推移できるように調整しました。相対湿度の変化はありますが安定した推移を辿ることを確認しています(図3)。また、展示工事の様子を見ながら壁面ケースと独立ケースの温湿度も確認し、温度は20℃付近、相対湿度は50～55%付近と室内の相対湿度よりやや低かったため、アートソープ(55%RH)を設置し調整を施しています。

〈特別展示室内の安定化〉 基本展示室と同様に、特別展示室内の温湿度も調整しています。温度は20～22℃付近で若干変化し、相対湿度は50～60%の間を推移することが測定の結果わかったため、空調外調機器の吸気露点温度や温度制御レンジを調整し、

冷水供給温度の安定化を施す対応を行いました。2020年3月以降も調整を続け、制御目標値での概ねの温湿度推移ができるようにしています(図4)。

各展示室共に、当初の開館日までに制御目標値での概ねの温湿度推移ができるようになりました。

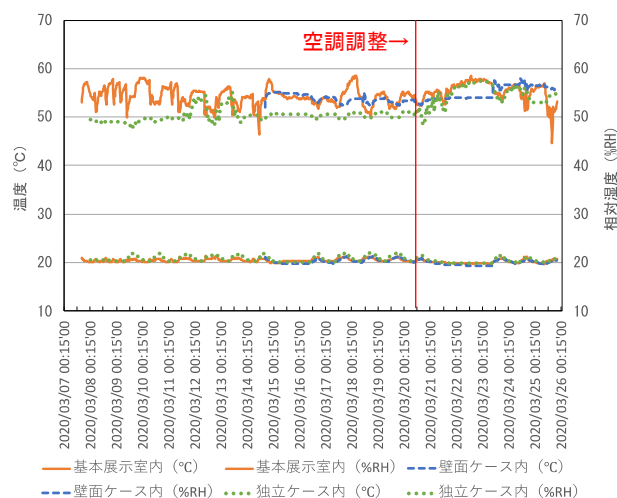


図3 基本展示室内の温湿度推移

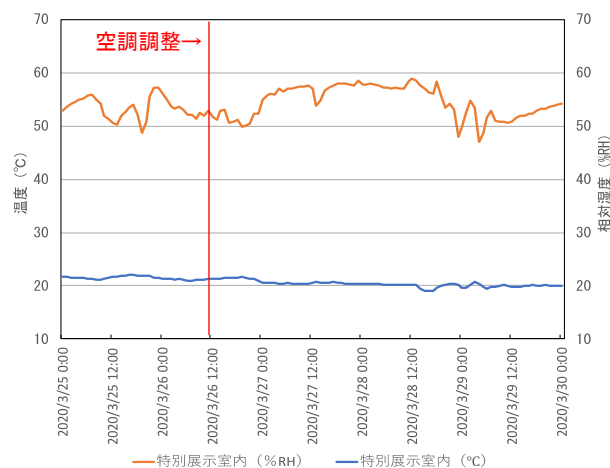


図4 特別展示室内の温湿度推移

### (4) 館内への侵入害虫の監視について

〈害虫トラップの設置〉 2020年12月から害虫トラップを館内に設置し、侵入害虫の監視を行いました。2019年12月～2020年3月までは65箇所の設置でしたが、基本展示室と特別展示室は展示工事のため設置できませんでした。そのため、付近の通路で監視をしています。なお、2020年4月以降は各展示室内にも設置し105箇所の設置数としています。

〈捕獲状況〉 2019年12月～2020年1月の総捕獲数は82頭、捕獲された害虫は主にチャタテムシ類でした。出入口などで捕獲されていました。作業員の往来や工事資材などに紛れて侵入したものとみられます。2020年1月～2月の総捕獲数は181頭、捕獲された害虫は主にチャタテムシ類でした。出入口や各展示室付近の通路を含め増加傾向にあります。作業員の往来や工事資材の搬入などが増えたためと思われるので、要所に防虫剤を設置し対策をしています。2020年2月～3月の総捕獲数は232頭、捕獲された害虫は主にチャタテムシ類でした。出入口や各展示室付近の通路を含め前月以上に増加しています。作業員の往来や工事資材の

搬入などがより増えたためと推測し、ゾーニングの強化として防虫剤の設置や清掃などの対応を行いました。

開館準備中より侵入害虫を監視し総捕獲数を観察しましたが、侵入害虫は作業員の往来や工事資材の搬入などの増加に連動しており、継続的な監視、清掃、防虫剤の設置などの必要性を確認しています。

### (5) 展示室で実施した環境整備のまとめ

ここまでお話ししました、展示室で実施した環境整備についてまとめます。空気汚染物質濃度の低減として、各展示室内や各展示ケースは空調稼動による枯らし作業を行ない、加えて、各展示ケースには極力合板を用いない対策をしました。その結果、東京文化財研究所の指針値以下の有機酸とアンモニアの濃度値を得ています。特に、有機酸濃度は全体的に低く、合板を極力用いないなどの事前の対策の効果かと推測しました。ただし、スチール製の展示台は非常に重くアクリルの支持具は破損しやすいことが予想されます。思わぬ事故や資料の毀損を招く懸念もありますので、取り扱いには十分注意する必要があるように思います。温湿度の安定化として、空調調整などによる各展示室内の温湿度調整を行ない、当初の開館予定日までに制御目標値（温度 20～22℃、相対湿度 55%）での概ねの温湿度推移ができるよう整備できました。また、館内への侵入害虫の監視として害虫トラップを設置した結果、工事資材などの搬入に従い捕獲数も増加する傾向を確認しています。開館後も継続的な監視、清掃、防虫剤の設置などの必要性を迫りました。

約半年の間に展示環境の整備を実施し概ね安定した展示環境を整えました。短期間での整備でもありますので、今後、日々のモニタリングやこまめな対応が展示環境の維持には重要となります。安定した展示環境の維持に向けて調査や活動を継続したいと思っています。

## 3 収蔵庫の環境整備

### (1) 収蔵庫の概要について

ここからは、収蔵庫の環境整備についてお話をしたいと思います。当館の収蔵庫は2階東側に位置しており、前室、一般収蔵庫、特別収蔵庫の3部屋からなります。前室は長辺約 20m×短辺約 3m×高 7m で床面積は約 60 m<sup>2</sup>、一般収蔵庫は長辺約 39m×短辺約 12～19m×高 7m で床面積は約 600 m<sup>2</sup>、特別収蔵庫は長辺約 20m×短辺約 8m×高 7m で床面積は約 160 m<sup>2</sup>です。収蔵庫の壁面周囲



図5 ソックダクトを用いた収蔵庫内の空調

と床下には空気層があり、内壁面には調湿ボードを設置しています。一般収蔵庫と特別収蔵庫の空調はソックダクトを採用し、空調の空気が均一に行き渡る構造としました。

### (2) 収蔵庫の空気汚染物質濃度の低減について

〈収蔵庫内の空気汚染物質の低減〉 当館は 2019 年 11 月に建物の引き渡しを受けました。しかし、展示室と同様に、建設時から収蔵庫の空気汚染物質濃度の低減が課題となっていたため、引き渡し直後は収蔵庫内の温湿度調整に先駆けて空気汚染物質濃度の低減を実施し、空調（ケミカルフィルター付き）の稼動による枯らし作業を行ないました。この時の空調設定値は温度 23℃、相対湿度 55%、外気取り入れ量を最大まで上げて 24 時間稼動し、12 月までの 1 ヶ月間はこの状態で枯らしを促進させています。12 月以降には、空調の温湿度調整の様子を確認するために外気取り入れ量を通常に戻し、空調設定値を温度 22℃、相対湿度 55%で 24 時間運転として庫内温湿度の調整を進めました。収蔵棚の設置工事前である 2020 年 1 月中旬に、北川式検知管で収蔵庫内の空気汚染物質濃度を測定し、前室、一般収蔵庫、特別収蔵庫共に有機酸濃度 4.0ppb、アンモニア濃度 1.4ppb の値を確認しています。

〈空気層内の空気汚染物質濃度の低減〉 当館収蔵庫の周囲と床下には、収蔵庫内の温湿度を維持するための空気層がありますが、引き渡し直後はアンモニア濃度が 510ppb 程度と高い値でした。空気層には 1 階の躯体のコンクリートが見られる箇所があり、温湿度データロガーで引き渡し直後の温湿度を測定したところ、壁面の空気層内は相対湿度 90%程度、床下の空気層内は相対湿度 80%程度でした。この高い値は、コンクリートの乾燥に伴い水分とアンモニアが放出され滞留しているためと推測しています。このままでは空気層内のアンモニアなどが収蔵庫内に流入する可能性や、空気層内でカビが発生する懸念があるため、収蔵庫内と同様の空調制御で空気循環を促し枯らし作業を行なっています。空気循環を継続した結果、2020 年 3 月末の調査時には、アンモニア濃度 170ppb 程まで低減し相対湿度も 60%程度まで低下しました。

### (3) 収蔵棚の構造と空気汚染物質対策について

〈収蔵棚の構造等〉 2020 年 1 月下旬から 3 月末にかけては、収蔵庫の収蔵棚の設置工事も実施しています。当館の収蔵棚は、空気汚染物質対策のために木材の使用を最小限に留めたスチール製の棚です。絵画を収蔵する棚のみ木材を使用しています。塗膜は粉体焼付塗装とし、F☆☆☆☆相当の材を使用して空気汚染物質の発生が少なくなるよう努めました。棚板も金属製とし、中性紙ボードを貼ることで棚のフレームから伝わる熱や冷えが緩和できるようにしました。収蔵庫内の空気循環をよくするために、収蔵棚と壁との間を 300mm 開け、最下段は床から 100mm 上げて設置しています。棚の側面や背面にはメッシュを配して落下防止と通気性を両立させ、棚の間隔は 900mm 以上開けることで、台車の通過と資料の作業に支障がないスペースを確保しました。

〈収蔵棚の寸法〉 当館の収蔵庫は、将来的にメザニン（中二階）の設置を想定しているため、メザニンの柱が立つ部分を避けて棚を設置しつつ、資料が納まる棚寸法が必要でした。そのため、棚寸法は幅 1800mm×奥行 460mm×高 3000mm や幅 1200mm×奥行

460mm×高 3000mm、幅 1640mm×奥行 890mm×高 3000mm など、幅や奥行は均一でなく高さのみ統一し 3000mm としています。



図 6 設置した収蔵棚の様子

#### (4) 収蔵庫内の温湿度の安定化について

2019 年 12 月以降、空調設定値を温度 22℃、相対湿度 55%で 24 時間運転させて収蔵庫内の温湿度の調整を進めました。当初、空調の送風が安定せず、収蔵庫内の温湿度は上昇降下が激しい状況でした。そこで、施工業者と空調制御を調整することで、12 月下旬頃からほぼ安定した温湿度を維持することが可能となりました。

〈一般収蔵庫の温湿度推移〉 図 7 を見ると、安定した温湿度推移のように見えますが、温度は 20℃付近で安定しているのに対して、相対湿度は 12 月 22 日から 1 月 27 日の間、設定値よりも 5%RH 程高い 60%RH 付近でした。空調の加湿制御等を再度調整し、設定値と収蔵庫内の値の差が少なくなるよう対応をしたところ、1 月 27 日以降の収蔵庫内の温湿度は温度 20℃、相対湿度 55～58%程度で推移するようになりました。なお、北と南で収蔵庫内の温湿度を測定しましたが、差はほとんど見られず庫内での温湿度の差はほとんどないことがわかりました。

〈特別収蔵庫の温湿度推移〉 図 8 を見ると、一般収蔵庫と同様に温度は 20℃付近で安定し、相対湿度は 12 月 22 日から 1 月 27 日の間、設定値よりも 5%RH 程高い 60%RH 付近で安定していました。空調の再調整を行い、調整後の 1 月 27 日以降は温度 20℃、相対湿度 55～59%程度で推移できるようにしています。北と南での温湿度差はほとんど見られず、一般収蔵庫と同様に庫内での温湿度の斑はほとんどないことがわかります。

#### (5) 空調停止時の収蔵庫内の温湿度の安定性について

当館の収蔵庫は、停電が発生した際に非常電源に切り替わります。この時、収蔵庫内の空調は空気層のみが稼動する状況となります。非常時を想定し、収蔵庫や空気層の空調を停止した時の収蔵庫内の温湿度推移を調査してみました。調査期間は、2020 年 4 月 30 日に空調を停止し同年 5 月 7 日にかけてです。

〈一般収蔵庫の調査結果〉 図 9 を見ると、温湿度共に 5 月 1 日以降の 7 日間を通じてほとんど変化が見られないことがわかります。温度は 20℃付近で一定、相対湿度は 53%付近から徐々に上昇するものの安定した様子でした。

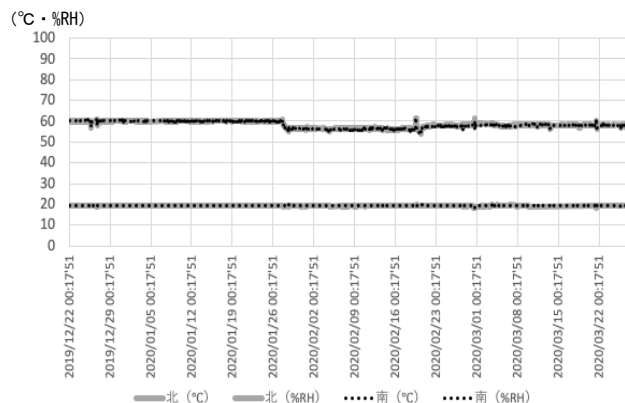


図 7 一般収蔵庫内の温湿度推移

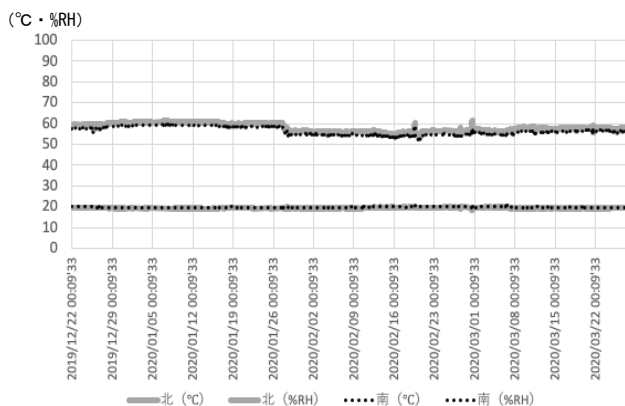


図 8 特別収蔵庫内の温湿度推移

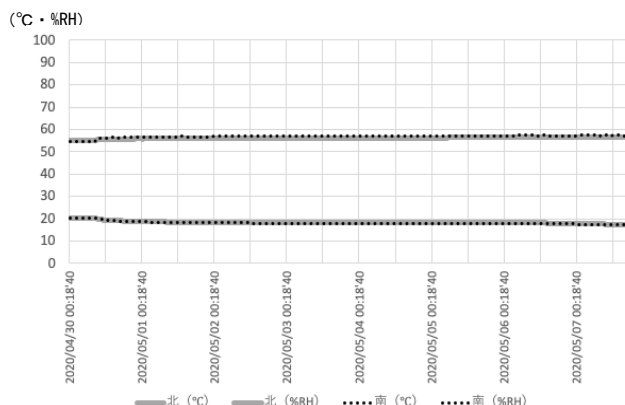


図 9 一般収蔵庫内の空調停止時の温湿度推移

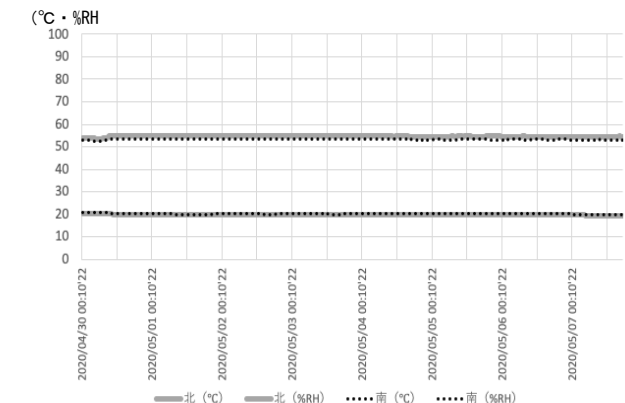


図 10 特別収蔵庫内の空調停止時の温湿度推移

〈特別収蔵庫の調査結果〉 図 10 を見ると、一般収蔵庫と同様に 5 月 1 日以降の 7 日間を通じてほとんど変化はありません。温

度は 20℃付近、相対湿度は 52%程ではほぼ一定でした。

この調査から、空調が入らない状況でも 7 日間程度は収蔵庫内の温湿度は維持できることがわかりました。ただし、4 月から 5 月にかけての調査ですので、外気は 10℃前後と冬季と比べると暖かい時期でもあります。今後、加味しなければならないのは冬季の場合で、特に最も気温の下がる 1 月から 2 月は、今回の調査ほど温湿度維持はできない可能性も想定されます。

#### (6) 収蔵庫の環境整備のまとめ

収蔵庫で実施した環境整備についてのまとめです。2019 年 11 月の建物引き渡し以降、収蔵庫内の環境整備や制御を進め、空気汚染物質濃度の低減や温湿度の安定化、空調停止時の温湿度調査を行ないました。空気汚染物質濃度について、対策のために収蔵棚をスチール製にするなど工夫し、空調制御による空気循環を繰り返すことで、有機酸濃度 4.0ppb、アンモニア濃度 1.4ppb の値を確認しています。また、収蔵庫の空気層は、空調による空気循環を継続することでアンモニア濃度を 170ppb 程度まで低減させました。温湿度の安定化として、適宜、空調制御を調整し、一般収蔵庫、特別収蔵庫共に温度 20℃、相対湿度 55～58%程度で安定した推移ができるよう対応しています。また、停電時を想定した空調停止時の温湿度調査では、空調が入らない状況でも 7 日間程度は収蔵庫内の温湿度は維持できることがわかりました。

建物の引き渡し後から整備や制御を行い、収蔵品を搬入しても安全なように、空気汚染物質濃度や温湿度の安定した状況を整備しました。継続的にモニタリングを進め、より安定した収蔵環境の構築に向けて調査や対応を継続しているところです。

### 4 科学的調査について

#### (1) 科学分析装置の検討と導入

先程までは展示室や収蔵庫の環境整備についてお話をしてきました。ここからはアイヌ民族資料を対象とした科学分析について話題を進めたいと思います。

アイヌ民族資料を見ていると、様々な素材や構造を有する資料群であることに気づきます。彫刻のある小刀の鞘や多様な木製品、ガラス玉の首飾り、刺繍の入った衣類、和人の絵師がアイヌを描いた絵画などです。これらの作品を安全に保管したり製作技術を理解したりするには、丹念な目視観察が最も重要です。ただ、目視以上の情報を得てより深く作品を理解するには、内部構造や構成部材などの不可視領域を調べる必要が出てきます。科学分析の中には、不可視領域の情報を非破壊・非接触で得ることができる方法がありますので、当館では調査研究や展示・資料保管などに情報を活用することを目的に科学分析装置を導入しました。非破壊で資料内部を観察できる X 線 CT 装置やレントゲン装置、資料の素材が調べられる蛍光 X 線分析装置や X 線回折装置、資料の三次元データを得たり出力したりできる 3D スキャナや 3D プリンタなどです。ここでは、科学分析の中でも X 線 CT 装置の調査についてお話ししたいと思います。

#### (2) X 線 CT 装置による調査

非破壊で立体的に内部観察が可能な調査法として X 線 CT 装

置（以下、CT）を導入しました。この CT は、アイヌ民族資料を測定するために設計した特別な装置です。最大撮影範囲は高約 1500mm、左右幅約 600mm、最大 100kg までの資料の撮影が可能であり、ミニフォーカス管球とマイクロフォーカス管球を備えています。検出器はフラットパネルディテクタを採用しました。



図 11 当館設置の X 線 CT 装置

〈樹皮衣の調査〉 当館収蔵品の樹皮衣の中で、裾に模様の刺繍を施すものがあります。CT は非破壊での断面観察を可能にするため、刺繍の針運びが観察できるのではと推測しました。CT で測定しますと、図 14、図 15 の断層画像が得られました。拡大画像の図 13 と併せて樹皮糸の針運びを見ますと、返し縫いのように表から裏へ糸を返す際、裏糸を裂いて表面へ針を運んでいる様子が観察できます。模様の針運びを断面の様子から観察できることがわかり、今後、製作技術を深く知る上で応用幅の広い結果と思われます。



図 12 裾の模様の刺繍を調査した樹皮衣



図 13 裾の模様の刺繍の拡大画像  
(右上：表 左上：裏)

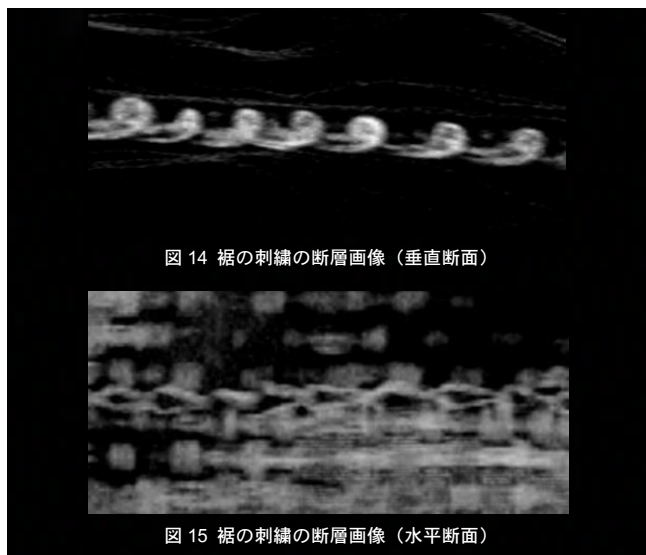


図 14 裾の刺繍の断層画像（垂直断面）

図 15 裾の刺繍の断層画像（水平断面）

〈小刀(マキリ)の鞘の調査〉 鞘の内面の切削を断層画像で観察できるのではと推測し調査を試みました。資料全体の三次元画像を図 16、断層画像を図 17 に示します。図 17 を観察すると鞘内部の切削痕が観察でき、鞘口付近は幅狭な切削痕が多く、鞘尻に向かうに従い幅広な切削痕が多くなることが確認できました。鞘口付近は柄を入れ固定できるようやや広がる形状を有するため、幅狭の切削痕は柄を入れるための調整痕と推測します。調整痕を確認した事例として図 18 の山刀(タシロ)があり、断層画像(図 19)を観察すると横方向に平らに伸びる痕跡が確認できます。内部を削った後に面を平滑にした調整痕と考えられます。切削や調整の痕跡を非破壊で観察することが可能である結果と言え、木製品の製作技術を考える上で、効果的な観察方法であることがわかります。



図 16 小刀の鞘 全景 図 17 小刀の鞘 中央断層画像 図 18 山刀の鞘 全景 図 19 山刀の鞘 中央断層画像

〈ござの調査〉 ロール状の状態で保管されるござの中には、脆弱な状態で開くと崩壊する資料も多くあります。模様の全景や編み方を開くことなく観察する方法があれば、脆弱な資料も安全に調査できると推測し、CT データの画像処理による観察を試みました。図 20 左にロール状(保管時)の状態の取得した三次元画像を示しますが、これに平面展開処理を施した画像が図 20 右となります。この平面展開画像を見ると模様全景が観察できることがわかりま

す。端部や模様の部分を拡大して観察できないかと思い、拡大画像を部分的に取り出してみました。その画像が図 21、図 22 となります。端部の繊維の編み込みや模様の通り方が観察できることがわかります。CT データの画像処理による観察は、脆弱な資料も安全に調査ができる新しい観察方法として活用が期待できそうです。

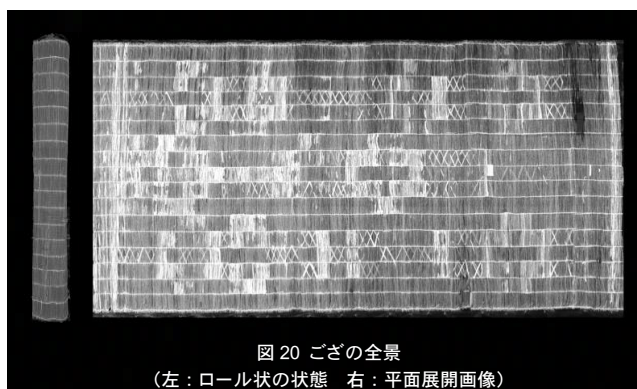


図 20 ござの全景  
(左：ロール状の状態 右：平面展開画像)

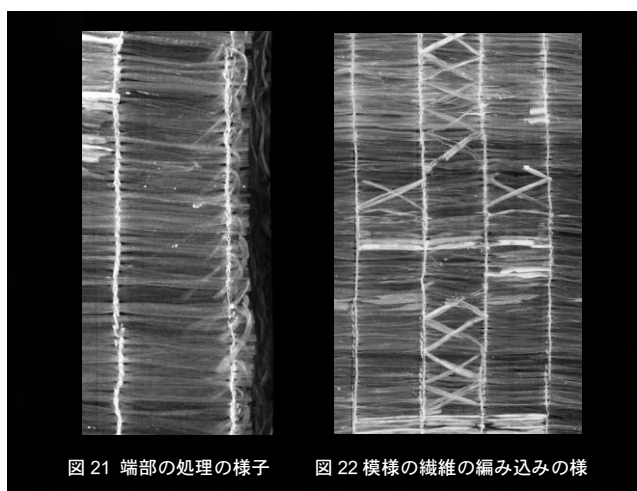


図 21 端部の処理の様子 図 22 模様の繊維の編み込みの様

#### (4) 科学分析についてのまとめ

ここでは、当館が導入した科学分析装置の中で、CT による調査例についてお話をしました。樹皮衣の裾の模様の刺繍の断層観察や小刀の鞘の内面の切削痕の観察、ござから取得した断層画像を平面に展開した観察について紹介しました。アイヌ民族資料を対象としたこれらの調査は、これまでに実施されたことのない調査方法です。アイヌ民族資料は、製作に関する技術や時期、地域性など統一的な見解が導かれていない資料も多いため、今後、調査例を積み重ねて周辺諸民族の資料と比較することで、アイヌ民族資料を巡る様々な問いを明確する手掛かりが得られる可能性があります。科学分析は、アイヌ民族資料の周縁を探る可能性を秘めた調査法と言えます。

#### 5 おわりに

今回は、作品保存と科学的調査という題にて、当館での展示・保管環境整備、導入した科学分析装置の調査例についてお話をしました。展示・保管環境整備について、北海道は外部環境の様子が本州と違いますので色々悩みながらの作業であり、今後のモニタリングが重要になってくると思います。また、CT などの科学分析についても、調査方法や測定条件の工夫次第では測定可能な資料の幅が広がります。導入した装置の能力を様々な資料に適

応できるような調査研究も、今後の展開として必要になると予想しています。

今回の話題が、何かのお役に立ったら大変幸いに思います。今回、このような機会を頂けたことに感謝の意を捧げまして、私のお話を終わりとさせて頂きます。ご清聴有難うございました。

---

1 この時の測定では、光明理化学工業株式会社製の北川式有機酸検知管 910 型、北川式アンモニア検知管 900 型、エアーサンプリングポンプ (ASP-1200) を用いて実施しています。なお、展示ケース内の測定では、エアーサンプリングポンプをケース内に設置し 12 時間密閉後に空気を吸引して測定しました。空気の吸引時間は有機酸 0.2L/min×60min、アンモニア 0.4L/min×60min で、読み取り値 ( $\mu\text{g}/\text{m}^3$ ) を ppb に変換して確認しています。

2 有機酸濃度 170ppb 以下、アンモニア濃度 30ppb 以下の指針値が示されています。(国立文化財機構東京文化財研究所編 2011『文化財の保存環境』中央公論美術出版)。

3 基本展示室は TandD 社製 RTR-507SL を使用し空間の温湿度を確認しました。また、特別展示室は修繕や調整等の作業により温湿度データロガーが設置できなかったため、室内形温湿度検出器 (Johnson Controls 社製 JHD40) にて測定しています。

4 測定時間は 15 分です。使用説明書に記載された式で補正し、その値を ppb に換算した値となります。

5 TandD 社製 温湿度データロガー RTR-507SL を使用しました。

#### 【参考文献】

・大江克己「寒冷地におけるアイヌ民族資料の保管と虫菌害の防除対策について」『文化財の虫菌害』No.79、公益財団法人文化財虫菌害研究所、2020 年

・大江克己、中井貴規、山口翔太郎、竹内隼人、八幡巴絵、赤田昌倫、霜村紀子、佐々木史郎「国立アイヌ民族博物館におけるアイヌ民族資料の収蔵環境の制御について」文化財保存修復学会第 43 回大会 研究発表集 文化財保存修復学会第 43 回大会実行委員会、2020 年

・大江克己、赤田昌倫、古田嶋智子、霜村紀子、田村将人、佐々木史郎「国立アイヌ民族博物館の開館に伴う展示環境の整備」『文化財保存修復学会第 43 回大会研究発表集』、文化財保存修復学会、2021 年

・大江克己「科学分析に見るアイヌ民族資料」『一般社団法人日本非破壊検査協会 2021 年度秋季講演大会講演概要集』一般社団法人日本非破壊検査協会 阪上隆英、2021 年

・大江克己、古田嶋智子、北嶋由紀、八幡巴絵、中井貴規「平面形のアイヌ民族資料を対象とした X 線 CT による構造調査の有効性－樹皮衣・木綿衣・ござを中心として－」『北海道民族学』第 18 号、北海道民族学会、2022 年。

# 文化財 IPM(総合的有害生物管理)の実践について

前・北海道立近代美術館学芸員(現・北海道立帯広美術館学芸員)

敷田 弘子

本稿では北海道立近代美術館における文化財 IPM の実践について報告する。筆者が 2023 (令和 5) 年 3 月まで所属した北海道立近代美術館 (以下、道近美) には、自身も含め、文化財の保存や環境管理を専門とする者はおらず、美術史等を専門とする学芸員が文化財 IPM に関係する職務を兼務している。本稿は、そのような中で、文化財害虫やカビなど有害生物への対策に取り組んだ一例としてお読みいただきたい。なお、実践と本稿の執筆に際し、文末に挙げた参考文献に文化財 IPM の理論や方法の多くを負ったことを特記する。

美術館、博物館において、常に注意を向けなければならない重要な事柄の一つは、文化財害虫、カビなどの有害生物への対処である。図1 は、ザウテルシバンムシという文化財害虫による被害の例である。もちろん道近美の事例ではないが、このように原形をとどめないほどに食害されてしまった古書籍のように、有害生物によって甚大な被害が生じることもある。

紙を食害するザウテルシバンムシ

12

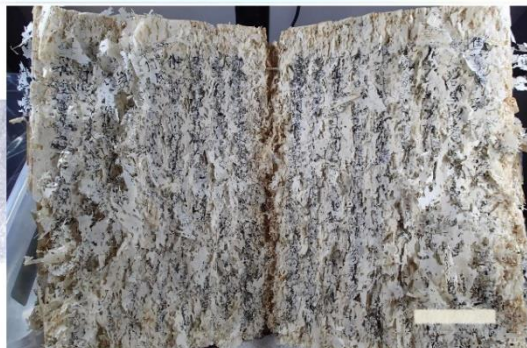


図1 令和3年度文化財(美術工芸品)保存修理講習会(文化庁主催)における佐藤嘉則氏(東京文化財研究所保存科学研究センター)「美術工芸品の生物被害～虫菌害と文化財 IPM～」資料より

そこで被害を未然に防ぐための対策を講じなければならないわけだが、これに対し以前より注目されているのが文化財 IPM という手法である。

IPM とは Integrated Pest Management、総合的有害生物管理を指す。もとは農業分野の考え方であるが、これを文化財の管理に適応させたのが文化財 IPM である。この文化財 IPM の説明として次のようにある。

博物館・美術館〔中略〕等の建物において考えられる有効で適切な技術を合理的に組み合わせて使用し、展示室、収蔵庫、書庫など資料のある場所では、文化財害虫がいないことと、カ

ビによる目に見える被害がないことを目指して、建物内の有害生物を制御し、その水準を維持する」(下線筆者)

つまり、文化財 IPM においては、総合的な方法によって環境を管理すること、および、予防的な管理を行うことが重視される。予防的ということに関しては、現在、ガス燻蒸で使用されている薬剤についても大きな環境負荷が指摘されており、今後ガス燻蒸自体難しくなる可能性が高いという状況がある。そのため、今日、文化財 IPM の重要性はより一層高まっているといえる。

文化財 IPM のもう一つの重要な考え方である総合的という観点については、一つの方法に頼るのではなく、多角的な視点と方法を用いることで環境を維持管理することを指す。調査収集した情報に基づく環境管理(清掃、温湿度管理、設備整備等)、日常管理による早期発見、早期対処(観察、清掃等)、害虫、カビ等への処置が必要な場合における人や環境に配慮した有効適切な方法の選択など、複数の方法を合わせて使い、総合的な観点から良好な展示保存環境の維持を図ることが必要とされる。

さて、道近美においては、以前より、チャタテムシやシミなどの文化財害虫やカビの発生など、有害生物に関する問題があった。これに対し対処を行ってはいったが、本腰をいれて対策を開始しようと、2020 年頃から虫トラップの設置と調査の定期化、入念な清掃の定例化などに着手していった。

本来的な文化財 IPM の実践には、図2 のような手順があり、段階を追って、また、サイクルとして進めていくのが本式である。しかし、道近美での実践においては、特に段階について、いくつかを同時進行で進めていった。

## 文化財IPMの実践

7

文化財IPMとは、「博物館等の建物において考えられる、有効で適切な技術を合理的に組み合わせて使用し、展示室、収蔵庫、書庫などの資料のある場所では、害虫がいないこと、カビによる目に見える被害の無いことを目指して、建物内の有害生物を制御し、その水準を維持すること」 三浦(2012)防衛防衛40(6)、343-350

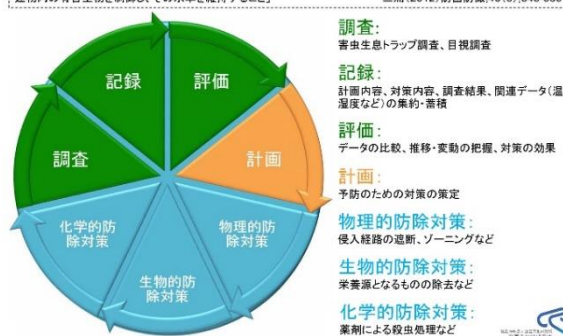


図2 令和3年度文化財(美術工芸品)保存修理講習会(文化庁主催)における佐藤嘉則氏(東京文化財研究所保存科学研究センター)「美術工芸品の生物被害～虫菌害と文化財 IPM～」資料より

まずは、調査、記録である。

問題となっていた害虫については、基本的手法である粘着式の害虫トラップを設置した。これによって害虫の侵入経路や虫が発生しやすい場所・時期、また虫の種類を調べることとした。文化財保存関係の事業も手掛ける企業の助言も得ながら、トラップの数を増やすと同時に設置場所を検討し直し、現在全館で 38 か所設置している。回収サイクルは 1 ヶ月ごとである。これを回収のたびごとに場所と虫の種類別にエクセルを用いてリスト化する。これによって、この季節は多いとか、この周辺は少ない、といった感覚的な捉え方ではなく、数や割合などの数値として、虫の種類や場所、時期ごとに明確に把握できるようになり、この後に行った対策実施前との比較検証に大変役立った。これと同時に日常管理の一環として目視での点検も行った。

また、温湿度の記録も文化財 IPM の一環として注視した。以前より、毛髪式自記温湿度計での記録（1 週間ごとと定期）と、館の機械室の職員による各所計測器での記録（1 時間ごとと定時）は取っていたが、調査の視点として、より長期スパンで把握するよう心がけた。また、毛髪式温湿度計に加え、場所によっては、より詳細な記録が可能なデジタルデータロガーを設置した。これらによって、一年を通しての上下のくせのようなものや、空調設備の機能や外気との関係など徐々に把握できるようになったところである。

次に、評価、計画と対策を実施した。

先の調査と記録によって考えられたことは、収蔵庫、展示室だけに限らず、文化財害虫が発生しやすい場所があり、その原因を除去するためには、害虫が発生する栄養源の除去を行うこと、侵入経路を遮断すること、温湿度を適切に把握管理することが必要だということである。

そのため、栄養源の除去としては、定期的な清掃やこの設置などを行った。特に重視したのが清掃で、月に 1 回、学芸部の全員（管理職を除く）で、収蔵庫のみならず、展示用具室や図書室など、文化財害虫が発生しやすい場所を重点的に手分けして行った。全員が参加して行うということも、総合的、予防的、日常的管理を必要とする文化財 IPM においては、そのような観点を体験的に理解してもらう上で重要な事柄である。方法としては、ドライシートを装着したワイパーでの拭き掃除を主に、ミュージアムクリーナーを用意しての吸引もできるようにした。清掃箇所としては、床だけでなく、作品台車やラックの棧、棚、スリッパの裏など、備品類も毎回とはいわずとも細かく目くばりし、少しずつ清掃を進めた。床も、棚の下や隙間はもちろんのこと、栄養源である埃が残らないよう文字通り隅々、角々まできちんと拭くことを心かけた。加えて、年に 1 回ほど、清掃業者も加わっての大掃除を行い、普段は準備と後片付けの負担の問題から行っていない脱水ぞうきんを用いての拭き掃除や、大型の作品を移動したりラックを引き出したりの清掃など、通常は手を回しづらい内容まで実施した。すのこに関しては、プラスチック製のものを購入し、作品を床に直接置かないようにして、風通しを良くし、害虫が好んでたまる箇所を極力減らすようにした。

侵入経路の遮断としては、特に収蔵庫入口の害虫トラップに比較的大きめの虫（クモなど）がひっかかることもあり、収蔵庫の扉下部に隙間を塞ぐゴムを取り付けた。また、同じく収蔵庫の入口には粘着マットを設置し、もちろんのことながら土足厳禁にして、スリ

ッパや個人の収蔵庫専用うち履きを用意した。

加えて温湿度の管理として、収蔵庫や展示室の空調にはくせがあることも分かってきた。そのため、特に空調機器を管理している機械室の職員との連携を強化して、双方でそうしたくせを把握し、少しでも理想的環境に近づけられるよう相談しながら修正できることは修正し、事前にできる対策があればそれを実施して、害虫やカビが発生しやすい場所や時期をつくらないようにする材料とした。

これらの努力によって成果はあった。一例であるが、2021（令和 3）年 7 月の収蔵庫のある場所では、チャタテムシが 50 匹、8 月には 23 匹が捕獲されていた。しかし翌年 2022 年 7 月には 1 匹、8 月には 2 匹のみに激減した。また、シミについても、2021 年度には道近美全館において 28 匹捕獲されたが、2022 年度には 1 月時点までで 7 匹と、こちらも 1/4 に減少した。まだ対策を始めて 2、3 年というところであるため、一年を通しての記録の積み重ねや検証を継続していく必要があるが、地道な対策は、それなりの反応を得ることができるという希望を与えてくれる結果であった。

さらに、道近美では、IPM 行動指針、というものを作成し、収蔵庫、展示用具室など、館内各所で気を付けるべき事柄を一覧にして、学芸職員に配布している。これによって、展示保存環境管理の担当者以外にも、文化財 IPM、つまりは美術館、博物館における作品の取り扱いや環境管理で気を付けるべき事柄を具体的な形で改めて理解してもらうようにしている。文化財 IPM の肝として、全員で取り組む、これが大切だと、必ずといっていいほど書籍等に記されているが、一覧にすることで、個々人の認識の差を埋め、文化財 IPM には全員の行動が関係していることを分かりやすく、また、実践的に取り組みやすくするよう努めている。

冒頭でも述べたとおり、文化財保存専門の人員は道近美には配置されていないため、理論や手法につたなく、また、諸事情により本式の対策方法をとれないところも多々ある。この報告も一面的な取り組みを記していることは承知の上であり、実際にある問題に対処するため試みた、試行錯誤ながらも努力を加えた現状可能な対策の内容と得られた結果を報告するのみである。しかし、こうした取り組みが無駄ではないことは事実であり、これからの美術館・博物館の活動において重要な課題になることも確実である。いまだ初歩の段階ではあるが、環境を保つ、もしくはより改善できるよう、文化財 IPM を継続していきたいと考える。

---

1 三浦定俊編『文化財 IPM の手引き』公益財団法人文化財虫菌害研究所、2014 年、p7

#### 【参考文献】

- ・川上裕司、杉山真紀子『博物館・美術館の生物学：カビ・害虫対策のための IPM の実践』雄山閣、2009 年
- ・三浦定俊編『文化財 IPM の手引き』公益財団法人文化財虫菌害研究所、2014 年
- ・公益財団法人文化財虫菌害研究所『読んでわかる文化財 IPM 取り組み事例』公益財団法人文化財虫菌害研究所、2019 年
- ・佐藤嘉則「美術工芸品の生物被害～虫菌害と文化財 IPM～」資料、令和 3 年度文化財（美術工芸品）保存修理講習会（文化庁主催）、2021 年

# マルタ・パンーFRP の劣化と修復

札幌芸術の森美術館学芸員

井上 みどり

札幌芸術の森のシンボル彫刻《浮かぶ彫刻・札幌》は、マルタ・パンが 1986 年に工芸館前の池に作家の立ち合いのもと浮かべられた作品である。作品の材質は、ポリエステル（FRP）。最初は大きな作品が 1 点であったが、翌 1987 年下記のようなメッセージを添えて小作品 2 点が作家より寄贈され、現在の姿になった。

2 点の子供の彫刻が加わって、動きのある関係が生まれ、一つの家族になりました。太陽や、風や、雨や、そして池と一緒に、これらの彫刻は、周りを取り囲む自然と一体になります。札幌の子供たちにこの彫刻を捧げます。皆さんの生活の一部になることを願っております。

1987 年 6 月 マルタ・パン



大のサイズは、190×250×250 cm。小 2 点は、130×140×133 cm である。

マルタ・パンは、1923 年ハンガリーブダペスト生まれ。浮水彫刻や噴水彫刻を制作し、オランダ、アメリカ、ドイツ、イタリアをはじめ日本にも作品が収蔵展示されている。

本作は、風や水の動きによって時間と空間を漂い、静と動の微妙な変化が周囲の環境と調和し、来館者の眼を楽しませている。マルタ・パンは 2008 年 85 歳で逝去している。

## 〈池からの引き上げ・冬期間の保管方法〉

札幌芸術の森の冬期間は、池が凍結するため毎年 11 月中旬に池から引き上げ、毛布とブルーシートで梱包して翌年 4 月下旬まで陸上で保管する。引き上げ作業は、学芸員の立ち合いのもと例年同じ業者が担当している。

作業中、水に接した部分の藻などは汚れを取り、保管場所に移動してから再度汚れを取り、表面にワックスを塗布している。半年間池に浮かんでいるため、目視でも下部の塗装部分の浮や剥落、亀裂などが確認できる。作業は毎回、写真撮影をして作品状態を記録している。



## 〈これまでの修復記録〉

1986 年に作品を池に設置して以来、全塗装やアンカー取付部分の補修、亀裂の補修、アンカーのロープの交換を行ってきた。表面の擦過傷程度であれば、池から引き上げ園内で補修することができるが、浸水による作品の沈下の場合は、内部に入った水抜きと乾燥をしなくてはならない。そのため、工場に移設して補修作業が必要となる。これまで作品の沈下が数回発生している。中には穴等の原因が特定できなかったことがあった。その場合は、経年劣化により穴が開かなくても徐々に内部に水が浸水し沈下したと推測される。作品の沈下や横転した場合は、速やかに水から引き上げ補修などの対応をした。

具体的に修復作業を行った事例を紹介しよう。

①2014年4月18日。上部擦過傷の補修。比較的簡単な補修のため池に戻す前にその場で補修を行った。



上部擦過傷



補修作業

②2021年5月16日 小（穴あり）が横転した。水没する危険性があるため、池から引き上げ園内にある彫刻アトリエに保管した。不測の事態のため補修費用の準備に時間を要した。その期間、池には2点の展示となった。

2022年7月13日～10月19日 補修費用が予算化され、業者を選定、現況確認後補修作業を実施。2022年10月20日池に戻した。



小（穴あり）池で横転



現況確認（7月13日）



彫刻アトリエからFRP工場に移動  
（7月26日）



乾燥用開口及び内部確認、自然乾燥（8月1日）



FRP工場から塗装工場に移動  
強制乾燥（8日間18時間）、自然乾燥  
塗装工場からFRP工場へ移動（8月16日）

作業期間 8月24日～9月15日



切断状況、内部状況確認（8月24日）



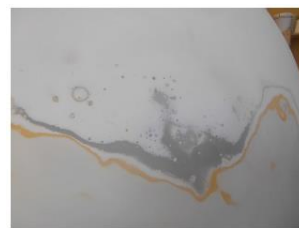
開口部仮固定、樹脂留め



FRP貼+パテ+研磨



仕上パテ+研磨



研磨、表面調整



仕上+研磨



サフェーサー

FRP工場から塗装工場に移動（9月16日）

作業期間 9月17日～10月19日



吹付塗装



表面研磨



仕上研磨



完成

塗装工場から札幌芸術の森に移動（10月20日）  
池に戻す

# 安田侃彫刻の作品維持管理と予防的保存

安田侃彫刻美術館アルテピアッツァ美唄研究員

土谷 あすか

## はじめに

安田侃彫刻美術館アルテピアッツァ美唄は、7 ヘクタールの敷地に森林や芝生が広がり、山と川に囲まれた環境にある。彫刻家・安田侃による彫刻作品は現在、屋内外合わせて45点あり、うち27点が屋外に点在している。今回は主に屋外に設置しているイタリア・カッラーラ産のピアンコカッラーラと呼ばれる白大理石彫刻の維持管理と予防的保存について報告する。

前提となる、アルテピアッツァ美唄周辺の環境と気候条件について説明する。当館のある美唄市は、空知地方に位置し、石狩平野にある西部と夕張山地に続く丘陵地帯の東部からなっており、アルテピアッツァ美唄の屋外に設置されている彫刻作品は、年間を通しておよそ40～60度以上の温度差に曝され、770～1700ミリの雨に濡れ、およそ1835時間太陽光及び紫外線を浴び、年間3～4ヶ月の間、130～160mm以上の積雪に埋もれる状態となっている（図1）。これらの統計は気象庁のデータを参考にしたものであるが、当館のある栄町落合は、観測地から離れた山地の麓にあるぶん、より厳しい気象条件下にあることが推測される。

| 美唄市観測史上の値（気象庁データ1976-2023.01） |          |
|-------------------------------|----------|
| 日最高気温（2021/08/06）             | 35.6℃    |
| 日最低気温（2023/01/30）             | -29.6℃   |
| 最多年間降水量（1981）                 | 1700 mm  |
| 最少年間降水量（1984）                 | 770 mm   |
| 最多年間日照時間（2022）                | 1642.8 h |
| 月最深積雪（2018/02/26）             | 167 cm   |

図1

## 屋外作品の現状とアルテピアッツァ美唄としての考え方

次に、屋外作品に見られる主な症状について。基本的に共通してみられるものとしては、冬期間の凍結によってできると考えられる構成鉱物の欠落と亀裂である。当館における白大理石作品で多く見られるのが、作品表面にできる5mm前後程度の穴。この穴をよく観察すると大理石の構成鉱物である方解石（炭酸カルシウム）などが崩落して抜け落ちている状態が見られる。これは冬期間に起きる、凍結が起因しているものと考えられ、崩落している箇所は大理石表面層の凝集力が弱っている状態である。亀裂については、温度変化による心棒の膨張や収縮などが関係して起きているものや、制作時に起因するもの、例えば作品の仕上げ方法によるものなど、理由はそれぞれである。

それらの原因を断定するのは非常に困難だが、おおよその予測を立てて、出来る限りの策を講じられるよう、日々作品の状態観察を行っている。安田の大理石作品に関して共通して言える特徴とし

て、ピアンコカッラーラのもつ透明感や石が呼吸しているような繊細さを表現できるところで磨き作業を完了しているところにある。鏡面仕上げのように完全に磨き上げたものは自然の撥水力があるが、その手前で磨き完了した場合、外気の湿気や雨水を吸収しやすく、水分が石の肌理に入り込んでしまいやすい。石は水分を含むと、脆い状態になり、かつ、藻等の菌類にも好まれやすい傾向となる。

アルテピアッツァ美唄は、安田を始めとした創始者たちの強い意志によって、敷地に塀や柵はなく、作品は誰でも自由に触れることができる環境にある。特に子どもたちは素直な感性で、彫刻に抱き、登り、気を付けていても、装飾品や履物などで作品に引っかかり傷ができることも少なくない。だが、当館では傷をつかないようにする方法を考えることよりも、傷を増やしながらも、人が手をかけて大切にしていくことで、歳を重ねる美しさのようなものが作品に宿るのでは、といった考え方でメンテナンスを行っている。

そして、炭鉱の閉山に伴って原生化した森林に隣接した立地によって、当館は四季折々に自然の恩恵を十分に享受できる一方、彫刻作品に対して樹木や草花の花粉、野鳥や昆虫など野生生物たちの糞尿や体液など、自然界の動植物が近いからこそ被害を受けることもよくあるが、それらの原因となるものを排除することより、共存していく方法を常に模索している。

## 日常的な作品維持管理作業

1992年のオープン以来、作品の保存に関して先に述べたように、作家の考え方に沿って対応してきている。開設当初は美唄市の建設課と教育委員会が、そして2006年からは市から委託された指定管理者としてNPO法人アルテピアッツァびばいが運営維持管理を担い、現在、日常的な作品維持管理に関しては、当NPO法人の施設管理スタッフが作家の監修指導の下、彫刻の清掃、状態の点検や定期的なメンテナンスなどおこなっている。主な取り組みとして、芝や木々、建物などの景観の維持管理に加え、春から秋にかけて毎朝、広場に点在している全彫刻作品の点検・清掃を行っている。

そのほか、流路清掃として月に1回、夏の最盛期には月に2回、「水の広場」にふんだんに敷詰められたイタリアの白大理石を洗う作業を行い、1回の清掃で2日間を要し、大理石と大理石の上を流れる水の清潔さを保つよう努めている。特に気温、水温の高い夏期は、藻類の付着が顕著に見受けられる。本来大理石作品が持つ美しさを保つことに加え、水遊びする子どもたちへの影響を考慮し、衛生面からもこの清掃作業は必要不可欠な作業である。敷詰められた大理石を清掃するにあたり、高圧洗浄機を用いて、石をひとつずつ人の手によって回転させながら、石全体の汚れを

落としている(図2)。高圧洗浄機による、熱と水圧というのは、石自体に負荷をかけてしまうため、一部の文化財では使用しないとされているが、石を清潔に保つこと、藻類が石の構造内部へと浸食していくのを防ぐこと、水場で遊ぶ子供たちの安全を最優先とする中で、当館では高圧温水による洗浄を続けている。



図2

その他の大理石作品に関しては、その繊細な素材から、日々の作品清掃の他、定期的なメンテナンスをおこなっている。メンテナンスの主な内容は、作品のシミ抜き、鉱物の欠落部分や亀裂への充填と、保護膜の塗布である。

作品への被害で日常的に一番多いのは鳥や昆虫などの排泄物によるものである。鳥の排泄物の中には白い粘液が混じっているが、その正体は尿酸であり、長い時間放置しておくことは大理石に無害とは言えず、木の实など食べたものが直接糞尿として排出されることもあるため、石の肌理に入り込む前になるべく早めに除去するよう心がけている。また、ミツバチは白いものに目掛けて脱糞する習性があり、糞は黄色から茶褐色であり、ほぼ花粉でできているが、こちらも色素が沈着しやすく除去しにくい傾向にある。そのためにも、大理石へのコーティング剤による保護は重要であり、例えばそのシミを除去できなかったとしてもコーティング剤に付着しているので、大理石作品自体は守ることができる。また、残念ながらコーティング剤の効果には期限があるので、年に2回程度定期的に塗布できるよう現在体制を整えているところである。

### 現状のメンテナンスと予防的保全

先に述べた当館における白大理石作品で多く見られる穴や亀裂は、水分を取り込みやすく、放っておくと冬期間の凍結によって崩壊が進み、藻類などの侵食によっても凝集力の低下につながるため、充填剤によって塞ぐようにしている。シミ抜きについては、いくつかの方法があるが、作品及び環境保護の観点からもポリサッカロイドゲルによるバッククリーニングや、中性のクエン酸トリアンモニウムを用いたシミ抜きを行う試みを始めている。このように溶剤や充填剤などの人工物を使用した処置も必要に応じて行っているが、自然物である大理石との共存は非常に難しいと感じるため、人の手が介入しなくてもよい状態でキープできるようにと、予防的保存にも力を入れ始めている。

これまで、イタリアで毎年開催されている修復学会に何度か出席させていただく機会があり、イタリアでもこの10年ほど「予防保全、予防的保存」というキーワードが着目されるようになっていく。これまで修復という技術そのものの進歩に注目し、力が注がれてきたが、最新科学や技術の向上とともに「修復が必要となる前に

できることを」と考えられてきたのが、予防的保存である。

当館における主な予防的保存の例として、冬期間の保護シートがある。これまで、積雪寒冷から大理石彫刻を守るため、冬期間に耐水シートを装着させていたが、耐水シートだけではシート内の温度や湿度は外気のそれとほぼ変わらないと考えられ、凍結による大理石構造上の劣化が懸念されていた。実際に冬の間にそれらを測定してみたところ、シート内部と外部の温度は基本的には変わらず、耐水シート内の彫刻表面が凍っている日が多くあった。

屋外にある石造文化財を覆屋によって保護することは日本でも海外でもよく見られ、覆屋は雨風が石造文化財に直接当たることを防ぐだけでなく、温湿度の変動も和らげる効果があると考えられているが、当館はその彫刻の姿形がわかるよう特製のシートをかけるなどして冬期間でも作品鑑賞をできるだけ妨げないよう心がけているため、簡易的な覆屋を設ける策は活用することができない。そこで、2017年度より耐水シートと作品の間に羊毛を用いて耐水シート内の温度変化を抑え、大理石への負担を軽減するという実験を開始した。

初年度はカーディングされただけの圧縮加工(フェルト化)されていない状態の羊毛100%のものを2作品へ適用してみた(図3)。例年、耐水シートを外した際に大理石表面への汚れ等の付着が見られていたが、羊毛を取り入れたこの年は、大理石表面の汚れや、藻類の付着はほぼ見られなかった。ただ、保温効果は少なからず期待できるものの、カーディングしただけの羊毛は柔らかくデリケートな素材のため、使うたびに少しずつ毛が剥がれていくなど、耐久性の面で弱いくことがわかった。また、2~3mほどの高さのある作品を覆うには、その柔らかさが不向きとなることもわかった。



図3

前年度の結果を踏まえ、2018年度には水の広場に設置されている大理石作品「天聖」、「天モク」を保護する目的として、耐水シートの下に、カーディングされた羊毛ではなく、圧縮加工を施した羊毛100%のフェルトを導入した(図4)。

羊毛フェルトは、彫刻の形状に沿わせる必要があることや、施設内の大理石作品が最大およそ3メートルの高さであり、装着時にフェルトを担いで梯子に登る際の重量も考慮する必要があったことから、厚さ5mm(1400g/m<sup>2</sup>)のものを使用することとした。



図4

2019 年度に予備実験を行ったうえで、2021 年 1 月 18 日から 2 月 28 日まで、最高/最低気温を自動記録する機能をもつ「サーモ 1011 デジタル最高最低温度計」を広場中央に設置してある作品「天モク」の北側に設置した。測定場所（図 5）は①（大理石と耐水シートの間）と②（大理石と羊毛フェルトありの耐水シートの間）とし、あわせて外気温も計測した。週 2 回、その日の最高/最低気温と前回計測からの期間の最高/最低気温とを計測し、温度範囲の違いを確認した。



図 5

計測の結果、耐水シートのみの場合の温度差と、羊毛を内側に挟んだ場合での温度差の違いについて、明らかなグラフデータを得ることができ、羊毛フェルトのあるなしで、寒暖の差はほぼ半分変わることがわかった（図 6）。

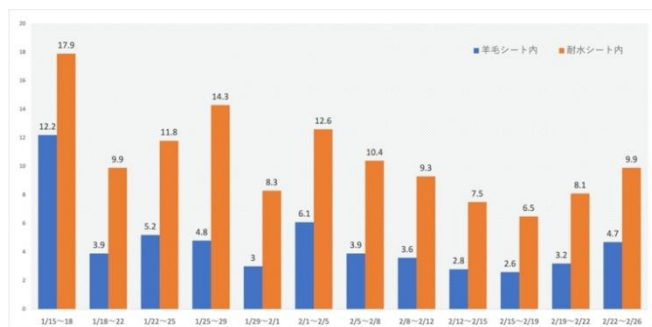


図 6

そして、羊毛フェルトありの石表面と、耐水シートをのみ石表面を触って定期的に確認したところ、耐水シートをのみ石表面が水分を含んだまま凍っていたのに対して、羊毛ありの石表面はほぼ乾いている状態であった。1 月の最も寒い時期は最高/最低気温とも零下となり、日中の結露の心配はないものの、大理石表面層が凍ってしまうと大理石構造内に留まっている水分が表面層の氷へ向かう習性があるため、表面層にできた氷の結晶の成長が危ぶまれるが、羊毛を導入したことでシート内の温度差をできるだけなくし、湿気が吸湿されることで表面層の凍結をなるべく抑えることができるため、凍結劣化から大理石を少しでも守ることができていると考えられる。

羊毛フェルトの導入については、2021 年に機会を得てイタリアの修復学会で発表したところ、実際に当館の研究結果を踏まえ、イタ

リア国内の教会内部にあるフレスコ画修復の冬期保護への活用を開始するなどといった事例報告も受けている。

また、ブロンズ作品については、他館でも色々な策を講じていらっしゃると思うが、やはり積雪寒冷地帯という特殊な環境下において、当館の作品もまた素材の変質の速度が早い印象である。ブロンズ作品は一部カバーをかけているものもあるが、大半は冬期間も鑑賞できるようにそのままの状態で開催しているため、冬期間の鑑賞を妨げることなく、予防的保護はできないものかと思案中である。また、必要最低限のアプローチではあるが、大理石作品と同様、シート内の寒暖差を押さえ、吸湿効果のある羊毛フェルトの導入を一部のブロンズ作品にも採用できればと実験を重ねている。

## 最後に

アルテピアッツァ美唄の屋外作品については、安田の「彫刻は環境とともにある」という言葉通り、彫刻も人間同様に、本来持ち合わせている素材の性質があり、周辺環境の影響を受けながら刻々と変化していくという自然の摂理を受け止めつつ、これらを保全し、次世代につないでいけるよう、少しでも良い状態で作品を維持していくために、その時できる最善と思われる策で、できる限りの延命を図るという考え方をしている。そのためには大々的なメンテナンス以前に、日々の彫刻清掃など日常的な維持管理を重視しており、それが予防的保存にもつながっていると確信している。

また、この空間そのものも安田によって作られてきており、彫刻と環境と人間の共存の可能性の模索を実践する場でもあることから、作品のみならず周辺の景観を含めた空間の維持管理に向けても日々模索を続けている。

積雪寒冷地帯という非常に過酷な環境の中に大理石作品を設置し、触れることもよしかかることも自由という、世界でも稀な野外彫刻美術館であるのは、安田の「挑戦」でもある。イタリアの至る所で美しいものを見て心から感動してきた作家が「美しいものに人は感動する。だから美しいものを置きたい」とリスクを承知で、野外に置くことに挑んでいる。その作家の思いを受け止めて、私たちスタッフは日々の管理業務にあたっている。

# オンラインアート教室の実践

北海道立近代美術館主任学芸員

瀬戸 厚志

## オンラインアート教室までの経緯

2019年6月「学校教育の情報化の推進に関する法律」の成立・施行を受けて12月に学校教育情報化推進計画が発表された。いわゆる「GIGAスクール構想」をスローガンに「令和時代のスタンダード」として1人1台端末を目指し、各学校におけるIT、オンライン環境の整備が推進された。

しかしまさにこの時、誰も予期していなかったコロナ禍が始まろうとしていた。新型コロナウイルスは瞬く間に世界中に広がり、パンデミックから緊急事態宣言、学校の休校と雪崩打つように教育環境に影響を及ぼし、美術館においても臨時休館が相次ぐなど、社会全体が停止する事態となった。その後も学級・学年閉鎖が相次ぎ、学校行事等も全て中止になるなど、この後3～4年に渡って学校教育の現場は混乱・停滞することとなる。しかしこのコロナ禍が、オンラインによる学びの機会提供を急務の課題とし、奇しくもIT化推進を一層加速させた。

この急激な社会環境の変化を受け、当館でもITを活用した情報発信を模索し始めた。YouTubeでの展覧会紹介「リモートミュージアム」(2020年5月～)の配信や、Googleストリート・ビューを活用し当館の展示室を含めた館内および前庭を360度パノラマ写真で紹介する「ミュージアム・ビュー」を制作、公開。インターネット上で美術館に親しんでもらうコンテンツを提供してきた。

これらオンライン環境活用事業の一つとして取り組まれてきたのが「オンラインアート教室」である。

本事業の前身は11年に渡って続けられてきた「出張アート教室」。アート&トーク・デリバリーの名称で2011年に試行的に実施し、翌2012年度から道立美術館・芸術館6館全体の取り組みとして、北海道全域へ展開した。

美術館のコレクション数点を学校へと搬送し、教室(場合によっては視聴覚室や体育館)などを会場に作品を展示、実作品の鑑賞機会を提供。特に美術館を訪れることが難しい遠隔地の学校においては、美術作品に触れるまたとない機会となり、学校では見る機会が少ない油彩画やガラス作品、また小学校の授業で取り組むことが多い多色木版画などに、多くの要望が寄せられた。多いときは1年間に10校以上で開催し、毎年可能枠以上の希望が寄せられるなど好評をいただいていた。

しかし、近年の予算縮小にともなって作品輸送が困難となり、ここ数年は2～3校での開催に留まっていた。さらにこの減少傾向にコロナ禍が追い打ちをかけ、対面授業が制限され、外部から人を招くことも避けられる状況が、オンライン化への方向性を一層強めた。

他方、学校における学習内容の変化も影響している。外国語教育や総合的な学習など新しい学習内容が取り入れられ、時代と共に

に変化する学習課程の中で、図工・美術の授業時間数は抑制され、それに伴って美術専科教諭の数も減少。取り組みやすいものづくりの授業が優先され、鑑賞授業の機会は減っているのが現状である。

そのような状況の中で、社会教育施設である美術館に鑑賞の機会を期待する向きもあるが、学級・学年単位で来館するには、前後の移動時間の確保やバスを用意する必要があるなど、学校行事としての取り組みとなり、図工美術の授業としてはハードルが高かった。

ここにおいてIT化・オンライン化の進展が、より気軽に美術館を利用できるのではないのかという期待感が、先生たちの中から聞こえてくるようになり、おりしも「学校教育の情報化の推進」という時代の要請も踏まえ、従前の出張アート教室事業を見直し、オンラインアート教室として再出発させることとなった。

## プロトタイプ

この事業が始まる前に、プロトタイプとも言える取り組みがあった。2021年、北海道手稲養護学校三角山分校からの要望で行ったオンライン授業である。

手稲養護学校は、2020年に北海道八雲養護学校が札幌へ移転した学校であり、神経筋疾患、重症心身障害等の生徒が多く、病院と学校で過ごす時間が生活のほとんどを占めるという事情があった。

さらにこの時期、感染症対策が追い打ちをかけ、少しの感染でも命に関わる生徒たちは、学校外での活動機会が全く失われてしまっていた。多くの生徒が外の生活を見ることが、経験することもできずに学校と病院の往復だけで卒業していく、そんな状況に危機意識を感じた先生たちが、もっと社会との接点を持ち、学校外の人と触れ合う機会を作りたいと、美術館へ相談を持ち込んだことがきっかけとなった。



この相談には、前述の出張アート教室の経験が生きている。

八雲養護学校時代の 2013～14 年に、北海道立函館美術館と共同で行った出張アート教室が子どもたちに好評で、先生たちの中で「この事業をベースに、美術館とオンラインで何かできるのではないか」という思いが早くからあった。子ども達の学習環境が悪化する中で、なんとか明るい事業を行いたいとの、切実な思いもあった。

IT 環境が整いつつあったとはいえ、学校と外部を繋いで授業を行う経験は、ほとんどなかった。学校・美術館双方において初の経験となり、半年ほど前から接続方法や授業の流れ、機器や教材の準備など内容の検討を重ねていった。

八雲での出張アート教室では、見るだけではなく、ブロンズ彫刻に触れる体験が新鮮だったという。今回のオンライン授業という環境であっても、何か子どもたちが触れる体験ができないかと、先生から提案があった。

そこで授業で鑑賞する作品を岩橋英遠《道産子追憶之巻》とし、当館で鑑賞ツールとしている 1/3 複製 (14m) を事前に貸し出し、教室にぐるりと取り囲むように展示することとした。複製なので作品のディテールを見ることはできないが、作品の全体像を把握することができる。また、解説を受けるだけではなく、生徒個々が能動的に鑑賞できるのではないかと考えられた。



当日はポータブル Wi-Fi などの機器全てを学校から持ち込み、撮影、移動などの操作も先生が行い、学芸員が解説および案内役として画面の前に立った。これまで美術館にきた経験がない生徒が大半だったため、まず美術館とはどういうところなのか、施設の雰囲気を知ってもらおうとロビーから撮影を始め、展示室で鑑賞会を鑑賞。その後、収蔵庫へと移動し、展示・保管という美術館の機能を紹介した。

収蔵庫では仮展示しておいた《道産子追憶之巻》を、解説を交えて紹介。本来、横幅 29m に四季折々の風景が描かれたパノラマの作品だが、収蔵庫で全てを展示することが難しいため冬の一場面を紹介。iPad を画面に寄せて撮影するなどし、描かれているモチーフや日本画の画材、タッチなどに注目しながら解説を行った。その後、生徒からの質問を受け、接続を終了。学校では振り返りとして複製巻子を鑑賞し、感想をまとめた。

授業を終えて、先生・生徒共に「美術館を探検するように楽しむことができ、外部とのつながりを実感することができた」など好評を得た。懸念されたポータブル Wi-Fi の接続状況も良好で、展示

室、ロビー、収蔵庫に移動しても概ねストレスなく繋ぎ続けることができた。

一方で作品鑑賞という面では、作品の一部を見ただけに過ぎず、映像も鮮明には映らなかったため、絵そのものの良さは伝わりにくかった。また、学芸員と先生が美術館から伝えるだけで、生徒の意見や質問を汲み取る場面に欠け、やや一方向の授業となってしまうなどの問題も残った。

## 実施初年度の準備

この試行を踏まえて、2022 年にオンラインアート教室が始まった。

募集においてはコレクションの中から、油彩画、日本画、版画やガラスなど主に分野別に 7 つのテーマを設定し、取り上げる作品と内容を学校へと提案。また 45 分間の授業の目標や準備するもの、想定されるやりとりなど授業の流れを記した授業進行案を同送した。授業進行案は、とすれば講演会のように一方的に話すことになりがちなオンラインの授業を、先生・生徒が美術館と協力して授業を行うという、本事業の趣旨を反映したものといえる。

初年度は 9 校の申し込みがあり、時期や内容に鑑みて 7 校の実施とした。対象は小学校・中学校・高等学校および特別支援学校であり、特に来館が難しい遠隔地の学校、特別支援学校に配慮し実施校を決定している。

実施校とは授業を行う 1 ヶ月ほど前に、通信環境の確認を兼ねてオンラインでの打ち合わせを行った。美術館からは撮影者と授業者の 2 名、学校側は担当教諭が参加し、主に Zoom の使用方法や進行についての確認を行った。また、必要に応じて作品画像を学校へ送り、授業前に生徒のタブレットに配布しておくなどの準備をした。学校によってはクラウド型教育ソフトを導入し、事前学習において作品画像や感想を共有している学校もあった。

当日初めて作品を見るという新鮮な驚きも鑑賞においては重要ではあるが、オンラインの映像では描いてあるものの細部が判別しにくい場合が多い。静止画像を事前に鑑賞しておくことで、作品理解がより深められていた様子が伺えた。

当日の授業における機器は、館所蔵の iPad とレンタルしたポータブル Wi-Fi で実施。館内の数カ所に固定 Wi-Fi が設置され、主にロビーや展示室をカバーしているものの、収蔵庫での接続強度にムラがあったため、プロトタイプ授業でも安定した接続が確保できたポータブル Wi-Fi を採用することとした。

オンライン会議ソフトは Zoom、Google Meet、Microsoft Teams など学校によって様々であり、美術館ではそれぞれアカウントをとり、学校が指定する方法で接続を行った。ただ、コロナ禍におけるオンライン特別体制も徐々に緩和していき、各プラットフォームにおける接続無料特別措置も縮小傾向にあったことから、ソフトによっては有料のプランに変更しなければ十分な接続時間を確保できない状況となってきたため、後半においては Zoom 有償アカウントを活用した。

## 当日の授業

当日の授業においては、開始時刻の 20 分程前から接続を確保した。回によっては接続コードの行き違い等で接続できない事態も散見されたが、電話等でのやり取りをすることで間も無く解消さ

れ、概ねスムーズに進行することができた。

学校によって様々だが、生徒が個々の端末で参加する学校や、体育館に集まって大きなモニターを全員で見るスタイルなど、それぞれの学校の規模に応じて試行錯誤している様子が伺えた。準備できる機器等にもよるが、多人数で集まって一つの画面を見る方が、お互いの感想等を交換することができ、その後の発話にもつながる傾向があった。他方、個々で画面を見るスタイルでは、それぞれのペースで作品の細部や興味の向くポイントに能動的に鑑賞ことができ、より深い理解や発見につながるようでもある。学年によって授業の目標、運営スタイルは違いがあると思われる、今後の事例の積み重ね、ブラッシュアップに期待したい。

授業内容は、教室で先生から授業の目的の説明、学芸員の紹介をした後、作品と学芸員が画面に登場し解説を進めた。場面に応じて作品の一部を指で指し示しながら、iPad を寄せてアップにし、細部を見せるなど、撮影にメリハリをつけた。

なお、iPad に三脚をつけて収蔵庫内を移動する場合、キャスターを取り付けるなどさまざまな工夫をしたが、もっとも振動が少ない方法が、パンチカーペットに脚を乗せ、床を滑らせる方法だった。次項に展示室内での移動方法を記したが、移動法は床の材質や移動距離によって変わってくる。カメラワークはスムーズな進行に影響するため、一考を要する課題だろう。

また、担当学芸員によっては、別にパソコンを用意して同時接続し、解説途中にパワーポイントによる文字と図、画像で補足を加えるなどの工夫もおこなった。プレゼン方法は回を重ねることで工夫され、スライドを画像化することによって、iPad の画面共有で提示することができるなど、操作方法も徐々に改善されていった。



初年度に実施された学校は、小学校2校、中学校1校、高校1校、養護学校3校。学校ごとに取り組みの差はあれ、学芸員の話を書くということの新鮮さが刺激となり、普段とは違う雰囲気での学習機会となったなど、前向きな感想が寄せられた。

また、「学校内だけで完結する普段の授業形態では取り組みの雰囲気が違い、より作品についての興味関心を高めていた。」「予算削減や、行事精選で校外学習が減っている中、オンラインという方法は、コロナ禍でなくても現実的な方法なのかなと感じています。」という好意的な意見が多く寄せられた。

しかし若干数ではあるが「午後だったせいか、寝てしまう児童がいた。」という意見もあり、モニター越しの授業の距離感や、授業者に生徒の反応を感じる場面が少ないこと、モニターを見続ける

ためメリハリがなくなってしまうなど、課題も残った。

### 小規模館での実施

隣館・三岸好太郎美術館でも当館と共同で行ったが、施設規模が違うため、実施のスタイルは大きく違うものとなった。

まず開催場所について、収蔵庫の面積が狭く撮影時に作品との距離が十分に取れなかったため、展示室での実施となった。また、学校側からの要望で、開催中の展覧会「蝶を追いかけて」の出品作品を追いつつ、後半に展示されている《飛ぶ蝶》に注目し解説する流れをとり、解説と移動を繰り返す試みとなった。展覧会全体を辿ることで、初期から晩年までの画業を通覧でき、三岸好太郎のダイナミックな画風の変遷に理解を深めることはできたものの、移動距離が長いことで画面酔いが発生するなど、手法にも一工夫が必要となった。

ここでも移動対策が必要となり、パンチカーペット等の工夫を行ったが、タイル床の凹凸による揺れが解消できず、揺れを抑えつつ長い距離をスムーズに移動できる方法として、荷物用の台車に三脚を固定する方法を採用した。今回は通常の三脚を用いたが、クリップ式の雲台を利用することも有効かと思われる。

実施日は平日の開館日にあたり、来館者には「オンライン授業のため撮影がある」旨のお断りを入れていたが、三脚を使った撮影が通路を塞ぎ、また通話の大きな解説の声が、少なからず観覧者のストレスとなっていたことは否めない。十分なスペースの確保は、小規模感においては重要な課題となろう。



実施された高校では事前授業を行い、三岸好太郎についての基礎知識を学んでいたため、スムーズに鑑賞に入っていくことができた。また授業の途中、グループ討議や、学級代表と学芸員の質疑応答の時間が作られるなど、双方向でのやり取りを深める工夫がなされていた。

授業後の感想では「今まで美術館での鑑賞はあまり経験がなかったがスタッフの方から説明があると絵の歴史や背景がわかってより深く学べた。」「当時の三岸や絵についての細かな説明がとてもわかりやすく、興味を持って話を聞くことが出来た。」といった解説についての感想が多く見られた。

また「オンラインでみると、小さいと思っていた絵が実際には大きかったり、話を聞くとその絵は何歳ぐらいにどのように考えられて描かれたのかも知れたりしてより絵について理解できた。実際に三岸好太郎の美術館に行って絵の質感や細かいところをもっと近くで見たいと思った。」など、実作への興味関心についての感想も得られた。

実作を見る体験はオンラインには変え難いという意見は、学校側からも伺うことができた。来館につながる授業の組み立ては今後の課題の一つと言える。

## 課題・問題点

実施1年目となった本事業は、試行錯誤を重ねながら、回を重ねることでブラッシュアップしていった。またその中で、来年度以降につながる問題点もいくつか上がってきた。

- ・学校のどこで行うのか（教室、視聴覚室、体育館など）で音声の聞こえ方や、授業中のやりとりに影響があるため、事前確認が必要。
- ・学校によって（特に養護学校において）希望する方向性が違う（例えば「技法体験を授業の中に入れたい」「話の程度を小学生低学年程度にしてほしい」など）ため、授業の内容についてより深い打ち合わせが望ましい。
- ・打ち合わせ～実施までに2～3週間を要し、希望によっては進行が輻輳するため、時期を分散させるなどの調整が必要。
- ・発達段階を考慮しつつ、いかに画面越しにテーマを伝えるか、オンラインアート教室ならではのテーマへの変革が必要。

なかでも「発達段階を考慮しつつ、テーマをいかに画面越しに伝えるか」という問題は、個々の学芸員の資質に頼むものではなく、ある程度手法として具体化していく必要があるだろう。養護学校においてはさらに事情が異なり、生徒それぞれの理解力に差があって、画面を通じての対応が難しい部分が散見された。教室で指導する先生からの働きかけや、アートカードなどの支援ツールの活用など、工夫が必要な部分かと思われる。

またテーマ案に関しては、多くを従来の出張アート教室のテーマを流用しているため、映像に適しているものとは言えない。カメラワークでしか体験できない視点や、近接して着目すべき作品の特徴など、オンラインならではのテーマ案の設定が必要となるだろうし、作品と解説、スライド等でのプレゼンテーションだけではなく、新しい視点での発想が必要になってくるのかもしれない。

## 根本の目的

出張アート教室からオンラインアート教室への事業の変更に伴い、事業要項が改正された。その目的には「道立美術館等の教育機能や所蔵品を活用し、美術作品にふれる機会の少ない地域等における鑑賞機会の拡充や子ども達の美術作品への理解促進を図るため、道立美術館と公立学校をオンラインで結び、学芸員が児童・生徒を対象に、わかりやすく鑑賞の手ほどきや美術作品に関する講義を行う。」とある。

この目的を出張アート教室の要項と比較すると「学芸員が学校に作品を持参し、児童・生徒に実物を見せながら」の部分が「道立美術館と公立学校をオンラインで結び」に置き換わっている（ただし2023年度から「道立美術館と公立学校をオンラインで結び」は削除）。

作品を搬送することなく、インターネットを介して映像での鑑賞スタイルに置き換わったという手法の変更もさることながら、「実作」

を見ることから「映像」を介して見るという部分に大きな変化を見ることができるだろう。

しかし、これが新時代の新しい鑑賞スタイルと言えるかどうか、根本の部分はまだ見えない。「まだ」としたのは、事例を積み重ねながら、可能性を探っていく必要があると思われるからだ。

初年度の事例の積み重ねで、見えてきたことがいくつかある。

一つには、オンラインにより距離的な問題は解決され、美術館へのアクセスが容易になったということだろう。回線さえ用意されれば、比較的簡単に美術館と教室がつながり、館の様子と作品を見ることができる。総合学習の施設見学等における美術館の機能紹介などに活用できるかもしれない。

ただこれが鑑賞という意味においては事情が違ってくる。オンラインで送る映像の解像度では、絵のタッチや彫刻の質感などは伝わりにくく、実作から得る情報量に代わることはできない。また、撮影する側の視点に縛られ、自由な位置や角度から見ることができず、作品を見るというよりは映像を見るという行為に近い不自由さがある。

またその不自由さを言葉での解説で補うことになるのだが、そう入った講座形式を取るならばオンラインとはいえ、スライドと音声による講座や、事前撮影したビデオ講座と内容的に大差なく、実作を鑑賞する出張アート教室とは、似て非なるものとなる。

オンラインでも鑑賞に耐えられるコンテンツとするには、生徒の手元に実作に近いレプリカもしくは高精細な画像があることや、もしくは鑑賞を補完するツールなど、手法の研究が必要となってくるとともに、実作へのアプローチを常に念頭に置いたプログラムの進行が必要となってくるかもしれない。

IT環境は日進月歩であり、今後、大容量データ通信により高精細な映像をやりとりできる時代が来るかもしれない。しかし機器や回線などの環境整備を考えると、ここ数年は現状で進むことになるだろう。

距離の壁を越え、オンラインによるバーチャル鑑賞まではたどり着いた。この入口から一歩踏み出し、何をどうやって伝えるか、そして実作品へどう結びつけていくか。

IT、オンライン技術はともすればその手法に注目が集まり、技術の活用が念頭に置かれがちだ。本事業も振り返ってみると、内容の必然性からオンライン化したというより、予算や人員などの事情から手法を変化させた経緯がある。広大な面積に都市が点在する北海道にとって、オンラインは多くの問題を解決できる可能性はあるが、美術館の普及活動においてどのように活かせるのか。今一度、そのメリット・デメリットを確かめつつ、鑑賞とは何かという原点に立ち返り、事業の可能性を探っていく必要があるのかもしれない。

# SCARTS アートコミュニケーター「ひらく」の活動について

札幌文化芸術交流センター SCARTS 事業担当係長／キュレーター

樋泉 綾子

## はじめに

札幌文化芸術交流センター SCARTS では、2018 年の開館以来、「SCARTS アートコミュニケーター」を一般公募し、彼らの自主的な活動を通して「市民とアートをつなぐ」場の創出を目指す「アートコミュニケーション事業」を展開してきた。平成 30 年度、令和 2 年度、令和 3 年度の 3 期にわたってメンバーを募集し、令和 4 年度までに合計 70 人が登録され、アートコミュニケーターとしての活動を行なった。

SCARTS では現在、令和 5 年度に開館 5 周年を迎えるにあたり、外部から事業統括ディレクターを迎え、事業全体の再編成に取り組んでいる。それに伴い、このアートコミュニケーション事業については、後述する課題も踏まえ、令和 4 年度をもって一旦事業を終了し、新規のメンバー募集を行わないこととなった。令和 4 年の 3 月に 1 期生が卒業、令和 5 年 3 月には 2、3 期生が同時に卒業して、事業はひと区切りしている。今後の市民参加事業のあり方については、目下検討中である。

本稿では、本事業で目指したことや成果とともに、実際の運営上の問題点、課題についても言及しながら、本事業を振り返りたい。それが今日の文化施設に求められている市民参加のあり方を考える上での一助となれば幸いである。

## 札幌文化芸術交流センター SCARTS について

SCARTS は、札幌市中心部に位置する「札幌市民交流プラザ」の中のアートセンターとして 2018 年 10 月にオープンした。札幌市民交流プラザは、本格的なバレエやオペラの公演が可能な多面舞台を備えた大規模ホール「札幌文化芸術劇場 hitaru」、「WORK」「LIFE」「ART」という独自のテーマに基づいて書籍を揃え、充実したレファレンス機能を有する「札幌市図書・情報館」、そして SCARTS からなる複合文化施設である。

SCARTS はプラザの 1、2 階に複数のスペースを有しており、主催事業を実施するとともに、一般への施設の貸出を行い、作品展示や演奏会、講演や教室、物販など、日々さまざまな活用されている。

SCARTS の活動の大きな目的は「札幌のひと・もの・ことをつなぎ、文化芸術活動を支える」ことである。その実現のために次の 3 つのミッションを設定して事業を展開してきた。ひとつめが、「一人ひとりの創造性をささえる」、次に「あたらしい表現の可能性をひらく」、そして「すべての人に開かれたアートとの出会いをつくる」。アートコミュニケーション事業はひとつめの「一人ひとりの創造性をささえる」活動のひとつと位置付けられ、札幌市民交流プラザをおもな舞台として「アートコミュニケーターを介した創造的なコミュニケーションの場づくり」に取り組んできた。



SCARTS 内観

## アートコミュニケーターとは

SCARTS のアートコミュニケーション事業は、東京藝術大学と東京都美術館による「とびらプロジェクト」の仕組みを参考にし、同プロジェクトを立ち上げた伊藤達矢氏（現・東京藝術大学社会連携センター特任准教授）のアドバイスのもとで事業を構築している。「とびらプロジェクト」とは、美術館を拠点にアートを介したコミュニティづくりを目指すソーシャルデザインプロジェクトであり、2012 年に始動、昨年 10 年目を迎えた。同プロジェクトの基本的な考え方であり、SCARTS でも参照したのは、アートコミュニケーターという存在を、文化施設が必要とする仕事を無償で担ってもらう従来型のボランティアのような文化施設の「サポーター」ではなく、施設スタッフやアーティストなどと協働して能動的に活動を行う「プレイヤー」として位置付けるという考え方であった。文化施設が「価値のあるもの」として提示するコンテンツを一方的に受け取るだけでなく、彼らが「自分たちの場所」として文化施設に向き合い、そこで価値のある活動を自ら創造していくという考え方である。

アートコミュニケーターの活動には大きく 2 つの役割がある。ひとつめは、人々が能動的にアートを楽しむことができるようにサポートする「アートと人をつなぐ」ということ。アートコミュニケーターが作品と鑑賞者の間に入り、鑑賞者が作品や表現に深く向き合うことを助けるという役割である。ふたつめは、人々がアートを介して交流する機会をつくる「人と人をつなぐ」ということ。人々の間に作品や表現をおくことで、それを介してさまざまな人々が対話し、交流できる場が生まれる。これは、アートコミュニケーターが一般を対象としたプログラムを通してそのような場をつくるということを目指すだけではない。アートコミュニケーター同士が、まさしくアートを介して関係性を深めていく姿を筆者は目の当たりにした。

アートコミュニケーション事業で目指したことは、アートをめぐるさまざまな関心をもつ方たちが集まり、3 年間、チームで自分の関

心に沿って「人とアート」「人と人」をつなぐ活動をかたちにする実践を積み重ね、卒業後は自分の職場や地域などのコミュニティに戻り、そうした活動を小さな規模でもよいので実践していく、ということだった。

「ひらく」という彼らの愛称は1期生のメンバーが話し合ってつけたもので、アートを通して人の心を開く、そのための方法を共に切り拓き、互いに啓きあう、という意味が込められている。



「ひらく」のイラストロゴ

#### アートコミュニケーターの活動

「ひらく」としての活動を展開するにあたっては、活動の基盤となる知見やスキルをチームで共有するため、さまざまな専門家による講座を実施した。年齢も職業も多様なメンバーからなるチームのコミュニケーションについて学ぶ講座、個々の実践的な活動に結びつく知識や技術を学ぶ講座があり、メンバーは年間を通して必要な講座を受講しながら、「鑑賞サポート」、「言葉の発信」、「ワークショップなどの企画」という大きく3つの実践的な活動に取り組んだ。また、それらの活動は、SCARTSの主催事業の関連プログラムとしてSCARTS側から参画を呼びかけるものと、「ひらく」メンバーが自主的に企画・実施するものに大別される。

「鑑賞サポート」の活動としては、「対話による鑑賞」の手法を用い、一方的な作品解説ではなく、対話によって参加者それぞれの視点を共有しながら鑑賞を深めていくプログラムを、展覧会などの場で継続的に実施してきた。講師として、長く美術教育に携わり「対話による鑑賞」を実践してきた山崎正明氏（元・北翔大学教育文化学部教育学科教授）を迎え、作品に向き合い、自分なりにその意味や価値を見つけていく能動的な営みが「鑑賞」であり、「対話」を通して得られる他者の視点が鑑賞を豊かにするのだという、作品鑑賞についての基本的な考え方を学んだ。同時に、参加者の言葉を否定せずに受けとめるというファシリテーションの方法論を通じて、「他者と自分の違いを肯定する」というコミュニケーションの基本的な姿勢を獲得することにもつながった。



「対話による鑑賞」の手法を用いた鑑賞サポート

「言葉の発信」としては、「鑑賞レポート」というウェブサイト上に、メンバーそれぞれが美術展や演劇、コンサートなどを鑑賞して執筆したレポートを掲載してきた。作品や表現に対して自らが感じたこと、考えたことを「言葉」にして発信する取り組みである。また、他者の思考やパーソナリティにふれ、それを第三者に伝えるための活動として、アーティストなど創作活動に携わる方たちへのインタビューと記事編集にも挑戦した。文章とインタビューの実践においては、美術評論家の福住廉氏に継続的に講師をつとめていただき、文章執筆の基本的かつ具体的な技術を教わると同時に、読み手に届く魅力を文章に与えるのは、対象に向き合う書き手の「私（わたくし）性」であるということも繰り返し学んだ。

最後に「ワークショップなどの企画」については、手を動かしてものをつくる体験や参加者同士での交流を通して、作品や創作活動をより身近に感じてもらうことを目的に、さまざまなワークショップをメンバー自身の発想で企画・実施してきた。そこで為されたことは、誰かの小さなアイデアを、活動を通して得られた知識や技術、個人個人の「得意なこと」を持ち寄って、チームの企画として育てていくことである。参加者にどんな体験をもたらしたいのか、それにふさわしい方法は何なのか…チームで話し合いながらかたちにしていくなかで経験を重ねた。



ワークショップの様子

SCARTSの常設アートワークを題材にした鑑賞

また、2020年以降、コロナ禍によって対面での交流が制限され、一般に向けたプログラムの実施が難しくなってからは、読書会や「雑談」の会など、メンバー同士のオンラインでの交流が活発になったことも特筆しておきたい。「人と人が会う」ことを大きな前提としているプロジェクトとしては非常に苦しい時期ではあったが、

例えば何かイベントを実現するという具体的な目的や、「いつまでに、何を」という時間的な制約から離れて、メンバーがただ言葉を交わし合い、お互いを知ることによってじっくりと時間をかけられたことは、彼らの信頼関係を深め、次の活動が芽吹き土壌を育てることになったと感じている。

## 活動の価値

では、こうした活動を通して実現できたことは何だったのか。「ひらく」が活動を通じて経験してきたのは、目の前にある作品や表現を無批判に眺めるのではなく、「自分のもの」として確かに受け取るために、「言葉にする」ということであつたように思う。言葉には差し出す相手が必要であり、その相手が「必ずいてくれる」ということが、彼らが「チーム」であることの大きな意味だった。「人とアートをつなぐ」媒介者である前に、彼ら自身が共に言葉を用いて能動的に作品に向き合う経験を重ねたこと、さらに、作品を創造する人の思考にふれ、表現への理解を深める時間を持てたこと、そうした一連の経験を通じて「創造」という営みへの敬意を共有できたことは、数値的な評価として語ることは難しいが、「ひらく」の活動のひとつの成果と言ってよいだろう。「創造」が為され続けるためには、真摯な「受け手」が必要である。

例えば「対話による鑑賞」のプログラムにおいて、最初は遠慮がちに輪に加わっていた参加者たちが、作品を前に次第に身を乗り出すように話し始めるということがしばしばあった。おそらくそれは、他の参加者の言葉に触発されて、作品が「見えて」きたこと、発した言葉が必ず受けとめてもらえるということが伝わったことによるのであろう。「ひらく」がメンバーの間で共有していた「言葉」の経験は、プログラムの場で出会う人たちへとこうして手渡され、少しずつ、「受け手」を育むことにつながったと考えている。

年齢も、性別も、価値観も、社会のなかでの立場もそれぞれに異なる「ひらく」のメンバーが、互いに言葉を差し出し合える関係を築けたのは、彼らの間にいつも作品や表現があつたことが大きい。美術でも音楽でも映画でも、何か共通の「好きなもの」が彼らの間にあることで、話を始めることができた。社会的な役割や利害関係から離れ、「何かを好きな私」同士として、それまでの日常生活では接点を持ち得なかった人たちと関係を結ぶことは、他者に対する想像力の範囲を広げ、新しい視野をもたらすことになっただろう。「人とアートをつなぐ」だけでなく、「アートを介して人と人がつながる」ことの可能性を、彼らの関わり合いの中に見ることができた。

## 事業の課題

こうした活動を4年余り続けてきたが、SCARTSは開館以来、非常に多岐に渡る事業を展開してきており、冒頭で述べたように、事業全体の見直しに取り組んでいるところである。その状況下で、アートコミュニケーターの新規募集を行わないという決断に至るには、下記のような理由、背景があつた。

- 1) コロナ禍による開かれた活動の難しさ
- 2) 貸館施設であることに起因する物理的・時間的制約
- 3) 担当スタッフの業務負担
- 4) 事業評価の難しさ

1点目として、2020年以降、コロナ禍により主催事業も続々と中止に追い込まれる中で、アートコミュニケーターによる一般向けのプログラムの実施は難しく、前述したようなメンバー間での交流はありながらも、特に2、3期生は外部へとコミュニケーションの場を開いていく経験を積み重ねることが困難だった。

2点目として、SCARTSは貸館施設であるため、メンバーが常時利用できるスペースを確保できず、ミーティング等の場所の調整が煩雑であったり、主催展も最長で1ヶ月程度の開催にとどまるため、事業に紐づけたプログラムをじっくり準備し、会期中に繰り返し取り組むというような企画の構築が難しく、短期決戦になりがちだった。

3点目として、年間で予定している講座や実践活動の他に、自主企画が不定期に立ち上がり、スタッフが各企画チームへの個別対応を都度行うため、スケジュールや業務量のコントロールが難しく、業務の負担が重くなる傾向があつた。また、対人関係がメインと言ってもいいデリケートな事業でありながら、そこに必要な専門性が明確でないまま、スタッフ個人の対人スキルに頼って運営している面もあつた。

1)～3)の課題を抱えつつも、さまざまに工夫して活動を続けてきたが、4点目に挙げた、事業評価が非常に難しいという課題は大きい。アートコミュニケーターのプログラムは基本的に大きな集客力を期待する性質のものではなく、数的な評価が馴染まない。むしろ互いに言葉を交わしやすい少人数でプログラムを行い、コミュニケーションを通して参加者に深い鑑賞体験をもたらすことに主眼がある。それを繰り返すこと、そうした場を少しずつでもつくることのできる人が増えていくことは、長い目で見れば先に述べたような「受け手」を育てていくことにつながるはずであり、それは「創造」の土壌を耕すことと同義である。そのことを強く主張するための評価軸をSCARTSでは確立できていなかった。

また、卒業後の「出口」の設計についても議論があつた。何か特別な資格が得られるわけでも、直接就職につながるようなスキルが身につくわけでもなく、「卒業後、彼らは何者になるのか?」という問いである。しかし彼らは社会の中ですでに「何者か」だったのであり、それぞれの経験や能力や人間性を差し出して、「ひらく」のメンバーとしてSCARTSでの活動に取り組み、「人とアートをつなぐ」場をつくらうとしてきたのである。地域にそうしたコミュニティが生まれたということ自体が、ひとつの「価値」であると言えるのではないだろうか。卒業後に何をしてくのかは彼らの自由であるが、SCARTSでの活動を通じて、自身の関心やテーマのようなものを見つけ、それを生活のなかで何かかたちにするような営みをしているとすれば、たとえひとつひとつの活動は小さくとも、創造的な営みである。

「評価」の問題はあらゆる事業で課題として話題になるが、今回ひとつの事業の終了を経験したことで、その事業の特質に沿った評価軸を設定することの必要性を痛感している。

## 卒業生の活動

最後に、卒業したメンバーの状況についてもふれておきたい。メンバーのうち十数人が有志で「札幌アートコミュニケーターズ」

を結成し、現在も独自に活動が続けている。「対話による鑑賞」の指導にあたっていただいた山崎正明氏と夕張市職員の山口一樹氏とのご縁で、旧夕張市美術館の収蔵品展での鑑賞プログラムを昨年、今年と実施しているほか、本郷新記念札幌彫刻美術館の毎年2回のサンクスデー（無料開放日）、札幌芸術の森美術館で今年開かれた「札幌美術展 艾沢詳子 gathering—集積する時間」でも、美術館との協働による鑑賞プログラムを企画・実施した。

SCARTS のアートコミュニケーターを卒業し、これまでと同等の活動環境やサポートが得られない状況で活動していくことに対するメンバーの戸惑いの声を聞きつつ、場合によっては相談を受けながら、SCARTS として可能な協力を現在も続けている。「文化芸術活動への支援」は SCARTS が本来的に備えた機能のひとつであり、彼らの活動に対しては、相談サービスや貸館利用のサポート、企画公募、助成金など、SCARTS が可能な方法を用いながら、今後も支援していきたいと考えている。

以上の経験を糧とし、文化施設が個人の創造性を支える土壌となるために何をなすべきなのかを学び続け、それを語るための確かな「言葉」を獲得したい。

# 祈りの造形(かたち) 地域の記憶 厚岸・国泰寺の 200 年

(2022 年 9 月 17 日～11 月 23 日、北海道立釧路芸術館)

北海道立近代美術館学芸員(前・北海道立釧路芸術館学芸員)

熊谷 麻美

## 国泰寺について

1804(文化元)年に江戸幕府により建立された臨済宗鎌倉五山派(現在は南禅寺派)国泰寺は、北海道東部の厚岸町に位置し、同時期に建立された善光寺(有珠)、等澍院(様似)とあわせて「蝦夷三官寺」と称される。当時、江戸幕府は新しい寺院の建立を原則禁止していたが、本州から東蝦夷地へ移り住んだ役人や出稼ぎ人の増加により寺院や墓守の僧侶が必要とされたこと、南下するロシアの勢力に伴って流入するキリスト教の勢力に対抗することなどを理由に、特例的に建立された。官寺として幕府の出資により経営されたが、国泰寺の歴代の住職は鎌倉五山の寺院から輪番で選出、派遣された。

明治期以降は地域の住民が檀家となり、現在は道東で最も古い寺院として親しまれている。1973(昭和48)年には国泰寺跡が国の史跡に、2005(平成17)年には国泰寺所蔵の文物が「蝦夷三官寺国泰寺関係資料」として国の重要文化財に指定された。2018(平成30)年には「蝦夷三官寺」が北海道遺産に選定され、観光の面からも注目を集める。

## 展覧会の開催にあたって

200 Years of Akkeshi Kokutaji Temple: Religious Art and Local History



## 展覧会ポスター

厚岸町では2004(平成16)年に「史跡国泰寺歴史資料展『史跡国泰寺～厚岸と蝦夷地寺院』」(会場:厚岸町郷土館)、2019(令和元)年に「北海道遺産選定記念企画展『蝦夷三官寺～国泰寺～』」(会場:厚岸町海事記念館)が開催され、国泰寺建立当初

から伝わる仏画や資料が公開されてきた。2019年の展覧会を観覧した筆者は、北海道東部という地域に近世にさかのぼる仏教美術作品を擁する寺院があることを広く伝えたいという思いから本展を企画した。

開催にあたっては主に国泰寺、厚岸町海事記念館、厚岸町郷土館が所蔵する作品・資料を借用した。また、函館市中央図書館、北海道立図書館が所蔵する地図や文献、釧路芸術館が所蔵する絵画を、前・後期あわせて70点展示した。なお厚岸町海事記念館、函館市中央図書館は北海道教育委員会が推し進める「アートギャラリー北海道」の連携館でもある。

## 展示構成

第一章「厚岸への道」では、地図資料を中心に展示し、歴代の住職らが江戸から約1200kmの距離にある厚岸へと歩んだ道のりに、視覚的に迫ろうとした。当時、物資の輸送には海路を用いていたが、人の往来は陸路が基本であったため、国泰寺へ赴任する一行は江戸から下北半島の佐井へ向かった後、船で箱館へ渡り、さらにここから厚岸へ歩んだ。北海道の南側の海岸線を西端から東端まで連続して描いた六曲八隻の屏風、村上島之丞(秦憶丸)《東蝦夷地屏風》(函館市中央図書館蔵)により、東蝦夷地においても厚岸がとりわけ遠い地であったことを示すことで、第二章で紹介する仏像や仏画、経典が、遥かな道のりを経て厚岸にもたらされた文物であるということを体感していただくというねらいがあった。



## 第一章の展示風景

第二章「祈りのよすが」では、国泰寺に伝来する頂相、仏画、経典、什具など、信仰の拠り所となった文物のなかから、特に近世期に納められたものを展示した。初代住職・文翁の頂相彫刻である《文翁和尚坐像》や、《隻履達磨図》など、臨済宗ならではの

の作品も含まれた。また、歴代の住職らが書き綴ってきた寺務日誌『日鑑記』（重要文化財）の一部や、『日鑑記』にもその名が記されている厚岸のアイヌの首長・イコトイの肖像である、蠣崎波響《御味方蝦夷之図 イコトイ》（函館市中央図書館蔵）も展示した。



第二章の展示風景

第三章「近現代の国泰寺」では、明治期以降に国泰寺に寄進された仏画などを展示した。特に《六道絵》（国泰寺蔵。国泰寺ではタイトルを《往生要図》とする。制作時期不明だが大正時代と伝えられる）は滋賀・聖衆来迎寺の《六道絵》（国宝）と構図を同一にしており、15 幅が揃った展示風景は見どころの一つとなった。



第三章の展示風景

## 主な関連事業

### ○厚岸かぐら上演会（9月17日）

「厚岸かぐら」は江戸時代の末期に南部地方から移住した人々が舞った神楽に、アイヌの人々の踊りが融合したもので、現在も厚岸町で受け継がれている。『日鑑記』にも正月に神楽を舞ったという記述があることから、本展でも厚岸かぐらの映像や、獅子舞に用いる獅子頭を展示した。当日は、厚岸かぐら同好会、厚岸かぐら少年団による演舞と演奏で、展覧会の開幕を盛り上げていただいた。

### ○国泰寺まるわかり！バスツアー（10月8日）

釧路芸術館に集合して本展を観覧した後、バスに乗って厚岸町へ移動し、厚岸町海事記念館、厚岸町郷土館、国泰寺をめぐる。行き帰りの車内では厚岸町海事記念館の学芸員によるガイドもあり、国泰寺はもとより厚岸という地についても深く知っていただく機会となった。帯広や札幌など、遠方からも応募があったことが印象

的であった。

## 国の重要文化財の公開

本展では国の重要文化財を 23 件公開した。釧路芸術館では 2013（平成 25）年に「開館 15 周年記念 重要文化財『正行寺』よみがえった襖絵展」を開催し、この時に初めて重要文化財の指定物品を公開していたが、本展の開催にあたって改めて文化庁から指定物品公開の承諾を得ることとなった。文化庁への許可要件の確認、文化庁からの照会、文化財活用センターの環境調査という主に3つのステップを経て公開の許可が下りるが、この間、およそ8ヶ月を要した。

環境調査では温湿度データの提出や空気環境測定を行う。釧路芸術館では開館以来アナログの温湿度計を使用していたが、環境調査のためにデータロガーを購入し、展示室、展示ケース、収蔵庫の温湿度の測定を開始した。本来であれば、作品を実際に借用・展示・返却の期間の1年前のデータを記録・提出することが望ましい。

また、空気環境測定では有機酸、アンモニアを検出するパッシブインジケータを購入することはもちろん、実際に文化財を展示・保管する展示室、展示ケース、収蔵庫で測定する期間を確保しなくてはならない。測定結果によっては特別な処置を講じる必要もあり、全館的な取り組みが求められる。

## ■助成金事業の活用

筆者は 2022（令和 4）年度、公益財団法人ポーラ美術振興財団による助成事業（令和4年度美術館職員の調査研究助成「国泰寺伝来の近世仏教美術作品の研究」。以下「本助成」とする）に採択された。国泰寺に伝来もしくは関係する作品・資料については、その写真がほぼ無いことが調査研究上の課題であったが、本助成から撮影に係る費用（カメラマンや作品を取り扱う作業員の人件費）を充て、さらには撮影データを本展の広報印刷物、図録、展示室内の写真パネルに用いることができた。

本助成は調査研究への助成なので、展覧会の広報印刷物の印刷費、会場造作費、作品の輸送費などに用いることはできないが、美術館に勤務する職員であれば職位や雇用形態を問わずに応募できる。また、令和5年度からは対象となる調査研究の分類が5件から9件に増え、「データベース、ドキュメンテーション等、美術館情報資源の活用に関する調査および研究」、「観光振興に資するような情報発信や多言語対応、立地環境や地域資源を活用した美術館の魅力向上に関する調査および研究」などの項目が追加された。なお、調査研究の成果は必ずしも展覧会という形で公表する義務はない。

発表後のコーヒータ임では文化財の公開申請や助成金の申請、活用について、情報交換をすることができた。全道の美術館学芸員が集う「道美学芸研」の場がより良い美術館活動をつくり出すために欠かせない場であることを、久しぶりの対面形式による研究協議会に思った。

# 来し方行く末 道南美術のクロニクル

(2022 年 12 月 24 日～2023 年 3 月 5 日、北海道立函館美術館)

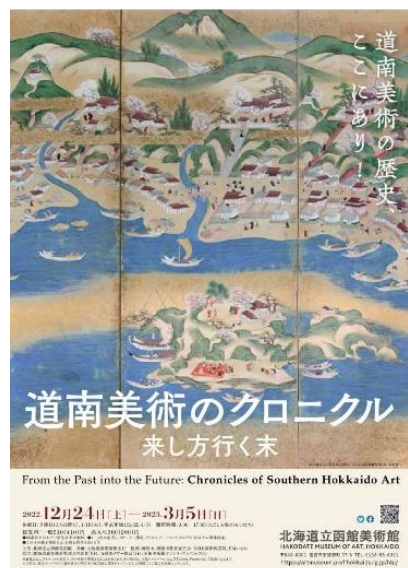
北海道立函館美術館学芸員

田村 允英

## 1 はじめに

これまで北海道立函館美術館では、道南の美術館として「函館の絵画 100 年展」(1986 年 11 月 11 日～12 月 21 日)や「昭和の函館画壇 道南の美術 戦前洋画の歩み」(1994 年 1 月 22 日～3 月 27 日)など、主に明治以降の函館美術史を振り返る展覧会を開催してきた。一方、松前や江差といった道南地域を広く網羅し、江戸から現代まで約 250 年を通史で概観する展示は開催していない。背景には当館コレクションの近世美術の不足、対象となる範囲の膨大さ、予算の都合等があっただろう。

こうした状況ではあったが、当館は 2020 (令和 2) 年度に 18 世紀中頃の松前藩お抱え絵師・小玉貞良(生没年不詳)の作《江差屏風》(宝暦年間/1751-1764 年)を購入し、近世道南美術コレクションを充実させることができた。このほか函館市内にある市立函館博物館や函館市中央図書館には、近世松前画壇を代表する蠣崎波響(1764-1826)とその弟子たちの優品、および近世から近代にかけての充実したアイヌ絵コレクションが所蔵されており、限られた予算内でこの地域の美術通史を切り口にした展覧会実現も可能であろうということで本展開催に踏み切った。



展覧会ポスター

担当となった筆者は函館転勤を機に、これまでの研究業績を頼りに道南美術史を一から勉強し直した際、この地域の美術が北海道美術史を語る上でも重要な初めての宝庫であること、これまでの研究で明らかにされていない分野が残されていることに気付かされた。また、本展では近隣の博物館等の協力を得つつ調査を進め

ることができたため新たな発見があり、地域における連携の重要性を強く認識する機会にもなった。

一方、予算の都合上、本展では図録や小冊子を作成できていない。少しでも多くの記録を残すため新聞や動画、SNS で広報を展開。特に SNS は好評であり、道内外の美術ファンおよび関係者から多くの反応があり、道新の記事でも取り上げられた。

本稿では、展覧会構成を軸に、調査で明らかになったこと、博物館施設等との連携の重要性、実際に展開した広報について報告する。

## 2 展覧会構成

本展は「クロニクル」という言葉の性格上、時系列を重視し、大まかではあるが時代ごとに構成。単に作品を展示するだけでなく、各時代の概説、重要事項・注目作家といった 30 以上のトピックと関連づけて紹介した。以下、各章について詳述する。

### (1) 第 1 章 道南近代美術の父・北條玉洞とその系譜

第 1 章では、明治期の函館で美術教育を行う専門学校を創設し、多くの後進を育てた日本画家・北條玉洞(1850-1923)を軸に紹介。

玉洞は盛岡出身で、地元と東京で円山派の絵師から日本画を学び、写実的な花鳥画を得意とした。その後、開拓使雇として函館などで地図制作の仕事に従事。在職中に内国絵画共進会のような全国規模の公募展に入選したのち、北海道初の「絵画専門学校」を函館で設立。そこでは、戦後日展顧問になる野田九浦(1879-1971)も学んでいる。



第 1 章展示風景①

今回の展示では、作品だけでなく絵画専門学校での指導内容を示す下絵や絵画コンクールの賞状も展示。これらは元・市立函館博物館学芸員・霜村紀子氏(現・国立アイヌ民族博物館)が収集

した資料であり、本コーナーの肝となった。下絵には赤字の添削が見られ、指導者としての姿も伺える。



第1章展示風景②

絵画コンクールでは、副賞として幸野樗嶺の画譜が授与されたとあるほか、審査長の名前に「秋岳野田鷹雄」とある。この人物は当時の函館税関長で書家・歌人としても知られた人物であり、野田九浦の父親。こうした資料から当時の玉洞の交友関係も垣間見えた。

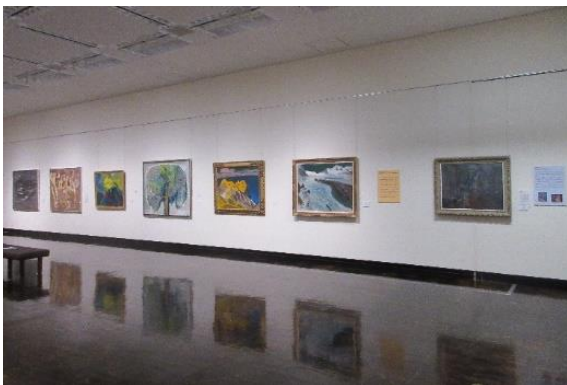
さらに、函館商業学校（現・函館商業高校）で、その後の道南画壇をリードする田辺三重松（1897-1971）を指導しており、本展では初期の水彩画を展示。田辺は後年、玉洞に授業で誉められたことを印象的に語っており、間接的ではあるものの玉洞が道南美術界の重要人物を絵画の道に導いたという点は重要で、教育者としても魅力のあった人物像が浮かび上がる。

加えて、地域とのつながりという点で、かつて函館駅前にあった棒二森屋百貨店（以下、棒二）の専務を務めた本山正名（1896-1975）も函館商業学校時代に玉洞の教えを受けていたことを取り上げた。本山は趣味で日本画を描いただけでなく、棒二の紙袋などのデザインも担当している。

今年が没後 100 年となる玉洞の業績を各館所蔵の作品や資料を通して振り返ったのは初めてのことで、今後この画家を見直すきっかけになることを願う。

## (2) 第2章 道南画壇の道のりー赤光社を中心に

つづく第2章は赤光社美術協会（以下、赤光社）を中心とした戦前の道南美術の隆盛を紹介。



第2章展示風景

大正期に函館中学（現・函館中部高校）を卒業したばかりの高桑千代雄（1895-1922）は文部省美術展覧会（文展）、山本行雄（1902-1962）は二科展に入選し、新聞でも取り上げられ函都画壇

に大きな刺激を与えた。美術熱が高まる中、美術団体を函館に設立しようと山本や池谷寅一（1902-1983）など当時 10～30 代の若手が立ち上がり、1921（大正 10）年に北海道初の美術団体・赤光社を函館で創設。100 年以上の月日を経た現在も存続している。

同社は油彩の田辺、岩船修三（1908-1989）、橋本三郎（1913-1989）、版画の前田政雄（1904-1974）など全国規模で活躍する美術家を輩出。彼らは地元との関係を保ちながら北海道美術界の活性化に尽力した。

一方、大正期以降の函館における日本画家の活動は、活発と言える状況ではなくなった。その要因は北海道の気候条件、指導者の不足など複合的な要因が考えられる。しかし、道南ゆかりの作家の中には、現在あまり知られていないものの魅力的な日本画家がいた。アイヌの故事や地元の伝承を題材にしたものから、伝統的な日本画の画題を繊細優美な筆致で描いた熊石町（現・八雲町熊石）出身の鐙谷抱圓（1880-1962）。函館師範学校（現・北海道教育大学函館校）第一期卒業生で、柔らかな線描と温かな色彩によるかわいらしい児童絵画のようなアイヌ絵を残した平子聖龍（1898-1987?）。二人の作品は調査を続ける中で少数ながら見つけられ、その略歴も徐々に明らかになっている。ともに道南美術史との関わりは薄いですが、中央でも活躍した個性の光る日本画家であり、今後見直しが必要となるだろう。

このほか筆者が研究を進めている戦時下の北海道美術の紹介もかねて、特集「道南美術と戦争」を設けた。1943（昭和 18）年 7 月、北千島に従軍し、戦地を描いた田辺の作品はこの時代を代表する作品である。当館所蔵作品はもちろん、準備調査で北千島従軍時に制作したことが新たに明らかになった市立函館博物館所蔵の《黄昏》（1943 年）も展示。この作品は北千島北部の幌筈島柏原基地の様子を描いたもので、兵站上空に米軍の爆撃機も飛翔しており、戦場の緊迫感が伝わってくる。本作は実際に田辺が帰郷後に函館と札幌で開催した従軍画展覧会に出品したことも判明しており、この度はじめて戦時下の作品と位置付けて紹介できた。



特集「道南美術と戦争」展示風景

市立函館博物館所蔵の岩船修三が戦時下に描いたスケッチ帖「旅道づれ」には、ソロモン海戦やシンガポール上陸など、日本軍の戦況を伝える素描が残る。中には苦虫をつぶすような表情のルーズベルト米大統領や眉間にしわを寄せるガンジーなどの似顔もあり、諷刺画的なユニークさを発揮する岩船の新たな一面も見えてきた。

また、七飯町歴史館が所蔵する 1943 年に撮影された軍服姿の橋本三郎の集合写真が見つかった。撮影場所は現在の千葉県千葉市稲毛区にあった千葉陸軍戦車学校で、日本画家・山口蓬春（1893-1971）や油彩画家・宮田重雄（1900-1971）とともに写っていることを、山口蓬春記念館学芸員の助言により明らかにできた。

さらに、日露漁業（現・ニチロ）従業員で赤光社会員だった能戸幸（1900-1946）が函館連隊区の依頼により描いたノモンハン作戦を題材にした《ホロンパイルに於ける北鎮部隊》（所在不明）について、イメージソースと考えられる写真が見つかった。講座で紹介したところ、聴講者の一人が写真の所有者であった上磯町（現・北斗市）在住だった軍医と知り合いであり、今後の戦争画調査につながる重要な足掛かりをつかむことができた。こうした発見により、陸軍の連隊区や要塞があった函館から、戦争関係の作品・資料が今後も発見されそうだという期待も高まっている。

ただ、一口に戦争と言っても、田辺のような作戦記録画ばかりでなく、当時の人々に心の安らぎを与えるような落ち着いた雰囲気風景画や静物画も、当時多く制作されていた。こうした作品群は1940（昭和15）年に開催された「紀元二千六百年奉祝記念展」を冠する「第17回赤光社展」や1942（昭和17）年の「七飯傷痍軍人慰問展覧会」等にも出品されており、展示ではその一部を紹介した。

一方、戦争を体験した画家たちには、その記憶が戦後も大きくのしかかる。目のない魚に、戦後に味わった哀愁を託した国松登（1907-1994）。長崎での被爆体験を版画に表した平方亮三（1941生）。戦中・戦後の作品を通して、改めて戦争と美術の関係を見直し、戦時下の美術を再評価する企画に今後つなげたい。

### （3）第3章 再発見！近世道南美術の魅力

もともと当館は近世美術のコレクションが潤沢ではない。そのため、このコーナーでは蠣崎波響と《江差屏風》以外はすべて市立函館博物館から作品を借用した。

波響は、細密画法や西洋画から学んだ陰影法、円山派との交流の中で習得した優美な画風などを組み合わせた高い技量を持ち、かつ多くの門人を育てた松前画壇の師とも言える存在。本展では、5人の門人の作品とあわせて展示し、その画風の類似や技量の差異などを味わえる展観となった。

また、世間の関心が高まるアイヌ絵も借用。概要だけでなく、関心が高まり始めた経緯を1936（昭和11）年に市立函館図書初代館長・岡田健蔵（1883-1944）の企画により、「第2回港まつり」にあわせて同館で開催された「アイヌ絵画展覧会」記事などの資料により補足した。

本展の目玉であった小玉貞良の《江差屏風》は解説も充実させた。江戸期、本州の人々の大半にとって未踏の地であった「蝦夷地」のイメージが求められ、松前藩と繋がり深かった近江商人の注文により制作された本作は、ニシン漁でにぎわう桜満開の春の江差を描いている。往来する人々が最新のモードで描かれるのに対し、漁師たちはアイヌ紋様の衣装を着るなど当時の風俗に取材していることも印象深い。また、制作にあたって貞良は対となる松前の秋の活況を描いた「松前屏風」をセットで考案するなど、絵師としての創意も発揮した。加えて、一度海外に流出したのち奇跡的に里帰りした本作の数奇な来歴にも触れ、鑑賞者の興味関心を高めるエピソードも紹介する構成とした。

一方、筆者だけではわからない地理情報、郷土の歴史を江差町教育委員会の学芸員・宮原浩氏の案内により調査。実地探査をした上で作品を見ると、屏風に描かれた景観と実景の違いや寺院の

遷宮などの歴史的事象を理解でき、その内容をパネルにまとめることで鑑賞者の関心を高めることに成功し、SNSでも好反応があった。

道南の近世美術を代表する作品を当館および市立函館博物館のコレクションにより展示したことで、周辺の博物館との連携をより強固にできたと感じている。



第3章展示風景

### （4）第4章 戦後道南美術の展開—そして現代へ

第4章では道内外で活躍した、道南ゆかりの作家の代表作を一堂に展示。本章は当館36年の収集活動の本領発揮といえる部分であった。

道外で活躍した作家からは、近年とみに人気が高まる孤高の画家・長谷川湊二郎（1904-1988）の小品を贅沢に展示したコーナーや、自由美術協会で活躍した深井克美（1948-1978）、シュルレアリスムの画家として著名な早瀬龍江（1905-1991）などを紹介。これらの作家たちは全国区で活躍しており、今後の再評価につながることを期待して展示した。

続いて、道南で活躍した作家がずらりと並ぶ最終コーナー。抽象から具象まで個性的な作品が勢ぞろいした。本コーナーで特に重要なものとして、函館美術界を支えた戦後の情報誌「タウン誌街」（2012年終刊）がある。編集長・木下順一（1929-2005）は美術に対する造詣の深い人物であり、札幌の「美術ペン」や旭川の郷土誌「あさひかわ」同様、函館にも地域美術を支える雑誌があったことに改めて光を当てる機会となった。

具体的には、表紙のデザインを蛸子善悦（1932-1993）や平方など当時の若手に任せている。さらに特集で、美術座談会や個展の批評などを展開し、若手が抱える悩みや活動の様子などに目を配り、道南美術界を支え続けた。このタウン誌は、同地の美術界隈がにぎわったひとつの証と言えるもので、戦後の活況を示す重要な資料と言えるだろう。



第4章展示風景

## 3 地域との連携、広報の重要性

さて、今回の展示は道南地域の博物館連携を促進する「道南ブロック博物館施設等協議会」加盟館の協力なしでは成立しないものであった。市立函館博物館、江差町教育委員会、七飯町歴史館、木村捷司記念館などから、地域美術史を追うための貴重資料

を快く貸し出していただいた。今後も継続して、周辺地域の博物館等と親密な関係を築き、お互いのコレクションの強みを活かした展覧会を企画することを目標にしたいと考えている。

最後に、本展で展開した広報活動について簡単に触れる。一人でも多くの方に展覧会の内容を知っていただくことを狙って、Facebook や Twitter で「学芸員のつぶやき」として全 12 回の展覧会見所紹介を行った。ひとつひとつの投稿に反応があり、一般の鑑賞者だけでなく、美術館職員や作家など美術関係者の関心もひくことが出来たのは大きな成果だったと言える。加えて、展覧会紹介動画を作成し、YouTube 上に展覧会の記録を残すことが出来たのは、図録等を作成できなかった本展にとっては幸いだった。会期中に当館まで足を運べなかった方々にも本展の概要を知っていただく契機となったと言える。

#### 4 まとめ

以上、展覧会開催にあたって明らかになった道南美術史の奥深さ、地域の博物館施設等との協力関係構築の大切さ、広報活動について紹介した。こうして見直すと、道南地域だけでなく北海道美術史にはまだまだ再検討を要するものが残されているだろう。もう掘り尽くされている、と思う方もいるかもしれないが、まずは通史をしっかりと押さえて、どこに何があるかを足で稼いで見つけ出す。そして足りない部分はさまざまな方から協力を得る。そうすることで、限られた予算の中でも新発見を交えた、充実した内容の展覧会を開催できる、という一事例を紹介できたのであれば幸いである。これを機に道南美術史展第二弾や、全道規模の包括的な北海道美術史を検証する企画展なども展開できるのではないかと考えている。ぜひ会員諸氏にご協力を請いたい。

# 特別展「歿後 10 年 吉本隆明——廃墟からの出立」

(2022 年 10 月 29 日～2023 年 1 月 9 日、北海道立文学館)

北海道立文学館主任学芸員

吉成 香織

## ●はじめに 開催までの経緯

吉本隆明（よしもと・たかあき、1924-2012 年）は、『言語にとって美とはなにか』（勁草書房、1965 年）、『共同幻想論』（河出書房新社、68 年）をはじめ『心的現象論序説』（北洋社、1971 年）、『最後の親鸞』（春秋社、1976 年）、『マス・イメージ論』（福武書店、84 年）、『アフリカの段階について』（春秋社、1998 年）など多くの著作で知られる詩人・評論家・思想家である。

戦後、1950 年半ばから文芸を中心とした評論活動を開始し、戦争責任論を展開。安保闘争世代、全共闘世代の若者から絶大な支持を受け、時代の寵児となった。

ジャーナリズムやアカデリズムなど既存の言論勢力の何れにも依拠しない「自立」の姿勢を堅持し、個人誌「試行」を刊行。ライフワークとなる“芸術としての「言語」”の追及を中心とする独自の思想体系を築くべく探求、著述活動をすすめる一方で、70～80 年代以降は宗教論や都市論、映画、CM、マンガなどマスメディアの評論を時代に先駆けて行い、その存在感を示し続けた。

当館では、吉本隆明が亡くなった 2012 年頃から、戦後の日本文学を語る上で欠かすことの出来ない人物として、吉本隆明についての展覧会の開催を切望する声が聞かれ、当館の指定管理者である公益財団法人北海道文学館の理事で詩人の高橋秀明氏が企画を立て、その検討が進められてきた。そして、没後 10 年にあたる 2022 年、ご遺族の理解を得ることができたことで、待望の展覧会が実現することになった。



## 展覧会趣旨 吉本隆明の思想の源泉を辿る

文学館や博物館、美術館などでの吉本隆明についての特別展はこれまで開催されておらず、また、吉本隆明の思想は多岐にわたり膨大であり、その思想の全貌に一度に迫ることは難しいという判断から、本展では、吉本隆明が評論家としてデビューするまで

の“吉本隆明の「初期」”と言われる時代に焦点をあて、吉本隆明の思想の源泉を辿ることを展覧会の趣旨とすることになった。

「廃墟からの出立（しゅったつ）」というサブタイトルを定め、吉本隆明の「初期」で特に重要となる、戦争体験と戦後の絶望・葛藤期、そしてそこからの再生を中心的なテーマとした。

この時期をとりあげる決め手となったのは、資料面からの事由も大きかった。『吉本隆明全著作集』全 15 巻（勁草書房、1968 年～1975 年）の編者であり、吉本隆明資料の収集家だった川上春雄（1923-2001 年）の遺した資料が、その没後にご遺族から東京の日本近代文学館に寄贈され、「川上春雄文庫」として収蔵されており、展示使用が許された。

川上春雄は、地元の市役所に勤務しながら詩作活動をするなかで、吉本隆明の詩と「高村光太郎論」に出会い傾注し、吉本の青少年期の未発表・既発表の文章を丹念に収集。学生時代の学校誌や同人雑誌などのほか、吉本本人にかけあってノートや詩稿を預かって出版を企て、『初期ノート』（試行出版部、1964 年。補版 1970 年）としてまとめあげた。

『初期ノート』は吉本が巻末に書き下ろした自伝的エッセイ「過去についての自註」も含め、吉本隆明の思想の源泉を知る上で欠かすことのできない重要な書となった。川上が『初期ノート』編集のために収集した資料は、現在刊行中の『吉本隆明全集』（筑摩書房、2014 年～）の解題などで紹介されているが、まとまった形で実物が展示されたことがなく、本展が実質上、そのお披露目の場ともなった。

## ●展示の構成と概要

吉本隆明の評論家デビューまでの足取りを、吉本の自伝的エッセイ集『背景の記憶』（宝島社、1994 年）からの抜粋のテキストパネルによって時系列順に追いつつ、上述の日本近代文学館所蔵の川上春雄文庫を中心とする直筆資料、加えて高橋秀明氏の所蔵の図書資料、そして、詩人でもあった吉本隆明の詩のテキストパネルでの紹介を中心にしながら 5 章に区分して構成していった。以下、章ごとに概要を示す。

### ・1 章 東京・月島 幼少年期

吉本隆明は、1924 年、東京の月島（現・中央区月島）に 6 人兄弟の第 4 子、三男として生まれる。

祖父母を含む一家は、熊本県の天草地方で営んでいた造船業が立ち行かなくなり、同年に故郷を捨て、大震災後の復興期にあった東京に移住してきていた。吉本は、後年、天草を訪れて取材

した詩を含む「野性時代」連作詩篇> (1975~1984 年) を書いている。

吉本が生まれ、幼少年期を過ごした月島・新佃島の界隈は、江戸初期に摂津(現・大阪)佃村からの漁師たちの集団移住地である元佃島につぎ足されるかたちで、明治中期から大正期にかけて、東京湾を埋め足してできた新開地。石川島造船所の企業城下町であり、共同体的な住民意識が色濃い地域だった。

裏路地や鉄材置き場、埋め立地の原っぱなどで、近所の「がき仲間」たちと遊んで過ごし、九州の方言が飛び交う狭い東京の家で、船大工の棟梁であり、東京で造船所を再建し、貸しボート屋を営むようになる「よき庶民」であった父の姿を見て育つ。

吉本は、生まれ育った月島の「下町的」な風情に愛着を持ち、同じ風情を残す谷中・千駄木・駒込の界隈の露路や袋小路に住み続け、詩「少年期」「佃渡し」などを残している。また、こうした志向は、吉本の都市論へもつながってゆく。高度成長期を迎え、相貌を変えていく東京の姿に着眼した吉本は、「世界都市」としての東京について考察を重ねた。その論考は『像としての都市 吉本隆明・都市論集』(弓立社、1989 年)にまとめられている。

▼主な展示資料:「吉本隆明 東京・月島周辺地図」(本展で作成)/祖父母、父母、家族写真/吉本隆明撮影写真「一九七〇年 東京の民家」46点(『像としての都市』より。デジタルフォトフレームにて展示。)

## ・2 章 戦時下の青春

日中戦争の始まる 1937 年、吉本は、東京府立化学工業学校へ進学。吉本は、進学のために小学 4 年生頃から、深川区(現・江東区深川)にあった今氏乙治の学習塾にかよっていた。塾には自由な雰囲気があり、女生徒も通っていた。

吉本は、この塾に置かれた今氏の蔵書を読むようになり、詩を書くことを覚え、文学に開眼していった。ファールルの『昆虫記』に感動し、河出書房版『現代詩集』を読んで「四季派」の抒情詩に親しんだ。吉本は、戦後になって、この時代の今氏や女生徒との交流をモチーフにした詩編「エリアンの手記と詩」(1946 年~1947 年頃)を作っている。

太平洋戦争が勃発した翌年の 4 月には、山形の米沢高等工業学校(現・山形大学工学部)に入学する。この時代は、高村光太郎、宮沢賢治、横光利一、太宰治、小林秀雄、保田與重郎などを好んで読み、特に宮沢賢治からの影響は強く、賢治作品を熱心に研究、評論も書いている。また、詩作も本格的になり、20 数編からなる詩篇「呼子と北風」をまとめたほか、はじめての詩集『草莽』をガリ版刷りで 20 部ほど作り、次々と戦争に動員される級友らに手渡した。

1944 年 10 月に、東京工業大学電気化学科に進学するが、すぐに学徒動員がかかり、1945 年 4 月には富山県の日本カーバイド工業魚津工場に徴用動員され、8 月 15 日、魚津の工場で敗戦を迎える。戦時下で青春を過ごし、理系の学校に進学しながらも、文学青年となった吉本は、戦争に自分なりに協力し、貢献しようと真剣に戦争について捉え、考えていた。しかし、突然目の前に突き付けられた敗戦を前にして、大きな衝撃を受け、呆然自失となる。

▼主な展示資料: 同人雑誌「和楽路」(1941 年 4 月)日本近代文学館蔵。以下\*。/詩稿「呼子と北風」(1943 年 1 月、部分)\* /自筆ノート「宮沢賢治論 I」(1943 年)\* /『草莽』(1944 年 5 月、自家版)\* /加藤進康宛吉本隆明書簡(1945 年春)\*



2 章の展示の様子

## ・3 章 廃墟からの出立

戦後、社会の価値観は大きく転換し、自分が信じてきたものがすべて否定されたと感じた吉本は、精神のよりどころを失い絶望と虚無のどん底に陥る。内心誇っていた文学的素養が何の足しにもならず、自分が世界把の方法を何一つ持っていなかったことに愕然とし、人々が平和を謳歌するなかで、暗い心象を募らせた。ひたすら聖書と『国訳大蔵經』、岩波文庫の古典を読みふけた。

1947 年 9 月、大学を繰り上げ卒業するが、職がなく、町工場を転々とする。化学的知識が何の役にも立たない「地獄」のような労働を体験。1949 年 3 月から東京工業大学の「特別研究生」(今でいう大学院生)として 2 年過ごし、色彩学を研究する一方、独自に古典経済学や『資本論』を集中して勉強し、世界認識の方法を得ようと懸命に努力を重ねた。この期間に、戦後社会への感慨などを吐露した「覚書 I」「箴言 I」「箴言 II」(後に『初期ノート』増補版として出版される。)を書く。また、「日時計篇」上(150 篇)・下(331 篇)と呼ばれることになる大量の詩稿を書いた。鉛筆で細かい罫線を引いて、ごく小さな文字で綴られたその詩稿には、吉本の戦後の混沌とした暗い生活とその内面が表現されている。こうした省察の日々の中で、吉本は自己と社会についての関係を徹底的に見つめなおし、自分の文学的素養と、社会を知るための学を結び付けるといふ、のちの大作『言語にとって美とはなにか』『共同幻想論』の重要なモチーフの萌芽を得る。

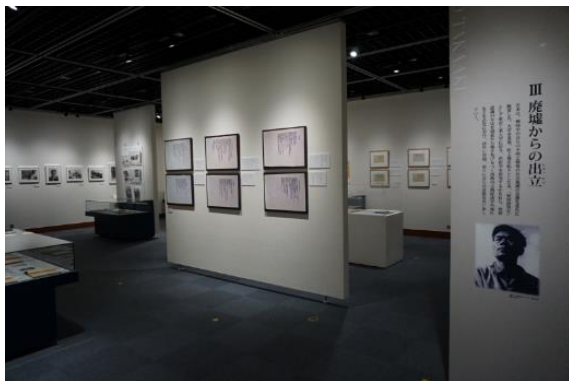
1951 年には、東洋インキ製造株式会社に入社。恵まれた職場だったが、組合活動が原因で 1955 年退社。この時期には、『固有時との対話』(1952 年)『転位のための十篇』(1953 年)という 2 冊の詩集を自家出版した。大企業での生活に安定しきれず、敗戦から受けた打撃などを表現する方途を求め、詩の中に、プロレタリア詩とは違った意味で現実性を導入することを実現していた詩誌「荒地」の同人となり、自己の葛藤を詩のかたちで表現する方法を得る。また、「反逆の倫理—マチウ書詩論」I・II を「現代評論」(1954 年 6 月)に発表。ここで提示した「関係の絶対性」の概念は、後の『共同幻想論』につながっていく。

東洋インキ退社の前後から、吉本は「高村光太郎ノート」(「現

代詩」1955年4月・7月）など、敗戦後から続けた自己省察の成果を「戦争責任論」として発表し注目を集める。1956年、最初の評論集『文学者の戦争責任』（淡路書房、武井昭夫との共著）、翌年、評論集『高村光太郎』（飯塚書店）を刊行。その後、共産党批判、知識人批判を展開し、『藝術的抵抗と挫折』（未來社、1959年）、『抒情の論理』（同上）、『異端と正系』（現代思潮社、1960年）などを次々と刊行する。

1960年の安保闘争の際には、学生たちと行動をともにし、安保闘争の敗北とその後の思想的状況を背景に、1961年9月、谷川雁、村上一郎とともに、既成のメディアやジャーナリズム、アカデミズムに寄りかからない「自立」した思想、文学運動の場として「試行」を創刊。吉本は、創刊号から「言語にとって美とはなにか」の連載を開始。1964年11号からは吉本の単独編集・刊行（試行社）となり、ライフワーク「心的現象論」などの重要な発表の場となった。

▼主な展示資料：詩稿「詩稿Ⅳ」（1946年7月訂了、部分）＊、詩稿「（海の風に）：白日の旅から」（1947年ころか、部分）＊、「日時計篇」上・下（1950～51年、部分）＊／自筆ノート「覚書Ⅰ」（1950年）＊／原稿「状況への発言 アジア 的とういこと」・「同 中休みのうちに」（1982年・84年、「試行」掲載）吉本多子氏蔵



3章の展示の様子

#### ・4章 全方位の思想・表現

評論家として本格的に活動を始めた吉本は、人間や社会の意味を根底から問い直し続けた。主著『言語にとって美とはなにか』『共同幻想論』をはじめ、言語・芸術・宗教・性など幅広い分野にわたる評論活動をジャンル横断的に行い、独自の思想体系を構築していった。

▼主な展示資料：吉本隆明の1970年代～2010年代の著作（単著・対談集）約170点 高橋秀明氏蔵／原稿「言語にとって美とはなにか」（1963年、部分）＊／原稿「共同幻想論：対幻想論」（1966年、部分）＊／「ハイ・イメージ論」執筆準備ノート（1991年～93年頃）吉本多子氏蔵／自筆色紙5点（複製）＊／吉田純撮影吉本隆明ポートレート写真作品8点（1968年～2006年）ジュンフォト蔵

#### ・5章 吉本隆明と出会う

吉本隆明の詩や論考、講演などをまとめた選集・アンソロジー類は数多く刊行されており、現在も2014年から『吉本隆明全集』（晶文社）が刊行中である。また、その足跡や思想・表現を追及した数多くの研究の蓄積もある。映像は少ないものの、膨大な数の講演の録音が残っており、インターネットでほぼすべてを自由に聴講することができる。

北海道と吉本のゆかりはほとんどないが、生涯で二度、北海道を訪れたことがわかっている。一度目は1976年5月10日の北海道大学での講演会『「死霊」についてⅠ』（北海道大学作家講演会実行委員会主催）、二度目は1986年11月16日の滝川市での講演「日本人の死生観」（日本看護協会北海道支部北空知支部主催）のための来道だった。

直接訪れたのは二度だけだったが、北海道には「試行」を定期購読したり、吉本家を訪問するような熱心な吉本の愛読者が数多く存在し、吉本の没後は吉本の亡くなった3月にその業績を偲ぶ「北海道横超忌」も行われている。

▼主な展示資料：『吉本隆明全集』（晶文社）刊行分／吉本隆明研究書など／吉本隆明書斎写真パネル（晶文社提供）／自筆講演解説ポスター「わが月島」、講演記録映像「わが月島」（1992年10月31日、月島図書館、同館主催、部分）中央区立月島図書館所蔵／講演録音「芸術言語論」（2008年7月19日、昭和女子大学人見記念講堂、ほぼ日刊イトイ新聞主催、部分）／小林勝子宛吉本隆明書簡（1984年10月2日）小林勝子氏蔵<sup>4</sup>／野坂幸弘宛吉本隆明はがき（1962年9月29日）野坂幸弘氏蔵



滝川での講演会の際に 1986年11月

左端・吉本隆明 右端・滝川に招致した小林勝子

中央・小林の恩師で吉本と交流のあった筒井トキ

#### ●関連図書の刊行とイベントの開催

展覧会に付随して、A5版172ページの関連図書を刊行した。執筆者は、石関善治郎、兼子利光、神山睦美、川村湊、日下部正哉、小林勝子、佐藤幹夫、柴村紀代、宿沢あぐり、瀬尾育生、添田馨、高橋秀明、高橋優香、谷口孝男、富永京子、中島博美、野坂幸弘、ハルノ宵子、平原一良、三浦雅士、水溜真由美、宗近真一郎、村瀬学、盛昭史、吉増剛造（五十音順）。

また関連イベントとして、講演会「吉本隆明と現在」〔講師：三浦雅士（評論家）、11月12日（土）14:00～15:00〕、対談「吉本隆明の『始点』をめぐる」〔講師：瀬尾育生（詩人）、村瀬学（児童文化研究者）、11月23日（木・祝）前半13:00～14:30・後

半 15:00～16:30]、講座「吉本隆明の戦後について」〔講師:高橋秀明（詩人、公益財団法人北海道文学館理事）、1月27日（日）14:00～15:00]、映像上映会「吉本隆明講演会『わが月島』」〔映像:吉本隆明講演「わが月島」、12月10日（土）①10:30～②13:30～〕を行った。

いずれも、展示の中では扱いきれなかったテーマや“吉本隆明の「初期」”についてさらに深い追及がなされ、展覧会を補完する意味でも意義深いものとなった。

関連イベントは、コロナウイルスの感染拡大防止への配慮から参加人数を通常の半分に抑える必要があったため、講演会と対談は、申込者に録画し編集した映像を YouTube 限定配信するオンライン参加者も募り、好評を得た。



関連図書『吉本隆明 廃墟からの出立』

## ●おわりに

上記の主な出品資料以外にも、多くの方々に展示資料を提供いただき、展覧会を充実させることができた。貴重な自筆資料などを展示し、観て頂くまたとない機会となったが、今回の展示では吉本隆明の思想がどのように展開していくのかという核心部分を扱うにはいたらなかった。

また、来館者の多くが現役で吉本隆明を読んでいた 70～80 代だったことから、より幅広い世代へ向けた発信や取り組みが必要ではなかったかという反省が残る。

様々な課題をかかえる現代にとって吉本隆明の作品、思想に触れることはそれらの問題を深く掘り下げて考える上での指標ともなるだろう。この展覧会がきっかけとなり、吉本隆明の読者が一人でも増えたならば幸いである。

---

1 川上春雄については、間宮幹彦「川上春雄さんのこと」(『日本近代文学館館報』2012年7月15日)を参照した。

2 石関善治郎『吉本隆明の帰郷』(思潮社、2012年)、同『吉本隆明の東京』(作品社、2005年)を参照した。

3 斎藤 清一『米沢時代の吉本隆明』(泉社、2004年)を参照した。

4 展覧会終了後、小林勝子氏から書簡・写真など6件(13点)が当館に寄贈された。小林氏は1986年11月16日の滝川市での講演に吉本を招致した。

5 『現代詩手帖』(2023年6月)に対談を再構成したものが掲載されている。

## ■北海道美術館学芸員協議会規約

令和3年3月現在

### ◆第1条（名称）

本会は北海道美術館学芸員研究協議会（略称・道美学芸研）と称する。

### ◆第2条（目的）

本会は博物館学、美学、美術史等についての研究、協議を行なうとともに会員相互の連携、情報交換を図り、北海道の美術館等学芸員並びに学芸業務に従事するものの資質の向上、および各館の活動の充実に資することを目的とする。

### ◆第3条（事業）

本会は前条の目的を達成するために次の事業を行なう。

1. 研究会の開催
2. 会報の発行
3. 研究協議内容の収録
4. その他必要な事業

### ◆第4条（会員）

本会は北海道の美術館等学芸員並びに学芸業務に従事するもの及び本会の趣旨に賛同する美術館等の職員、博物館学、美学、美術史研究者等によって組織される。会員は総会で認められたものをこれに当てる。

### ◆第5条（事務局）

本会の事務局は北海道立近代美術館学芸部に置く。

### ◆第6条（役員）

本会の役員は下記のとおりとする。

- 会 長（1名） 会員から選出。  
副会長（1名） 会員から選出。  
幹事長（1名） 北海道立近代美術館から選出。  
幹 事（9名） 事業担当4名、会報担当3名、会計担当2名を会員から選出。それぞれにチーフ各1名を置く。

監 査（2名） 上記役員所属館以外の会員から選出。

\* 役員の任期は2年とする。但し再選は妨げない。また欠員が出た場合、当該美術館から補い任期満了まで務める。

### ◆第7条（会議）

本会の会議は、総会及び役員会とする。

1. 総会は年1回開き、次の事項を協議し、これを決定する。
  - (1) 予算及び決算に関すること。
  - (2) 規約改正に関すること。
  - (3) 役員の選任及び新会員の承認に関すること。
  - (4) その他、特に重要な事項。
2. 役員会は随時、会長が召集し、次の事項を協議する。
  - (1) 総会に関すること。
  - (2) 研究会の運営に関すること。
  - (3) その他、必要な事項。

### ◆第8条（会計年度）

本会の会計年度は1月1日から同年12月31日までとする。

### ◆第9条（会費）

会費は年3000円とする。ただしやむを得ない事情により、会員が所属する美術館等を休業(休職)した場合は、役員会での合議により会費を減免等することができる。

### ◆付則

本規約は平成6年1月1日から施行する。

平成9年1月1日一部改正。

平成10年2月1日一部改正。

平成13年3月9日一部改正。

平成15年3月6日一部改正。

平成30年3月1日一部改正。

令和5年3月11日一部改正。

## ■北海道美術館学芸員協議会役員

令和4年1月1日から令和5年3月11日まで

|        |                                                                                                   |
|--------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 会 長    | 佐藤 友哉（札幌芸術の森美術館 館長）                                                                               |
| 副会長    | 中村 聖司（北海道立近代美術館 学芸副館長）                                                                            |
| 幹事長    | 五十嵐聡美（北海道立近代美術館 学芸部長）                                                                             |
| 幹事（事業） | 土岐美由紀（北海道立近代美術館 学芸統括官）*<br>坂本 真惟（札幌芸術の森美術館 学芸員）<br>門間 仁史（北海道立近代美術館 主任学芸員）<br>野田佳奈子（北海道立近代美術館 学芸員） |
| 幹事（会報） | 岩崎 直人（本郷新記念札幌彫刻美術館 業務係長）*<br>三浦 泰之（北海道博物館 学芸主幹）<br>星野 靖隆（北海道立近代美術館 学芸員）                           |
| 幹事（会計） | 大下 智一（北海道立近代美術館 学芸企画課長）*<br>瀬戸 厚志（北海道立近代美術館 学芸員）                                                  |
| 監 事    | 苫名 直子（北海道立文学館 学芸課長）*<br>宮井 和美（モエレ沼公園 学芸員）                                                         |

（\* はチーフ）

令和5年3月11日から令和5年12月31日まで

|        |                                                                                                      |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 会 長    | 佐藤 幸宏（札幌芸術の森美術館 館長）                                                                                  |
| 副会長    | 中村 聖司（北海道立近代美術館 学芸副館長）                                                                               |
| 幹事長    | 五十嵐聡美（北海道立近代美術館 学芸部長）                                                                                |
| 幹事（事業） | 土岐美由紀（北海道立近代美術館 学芸統括官）*<br>瀬戸 厚志（北海道立近代美術館 主任学芸員）<br>坂本 真惟（札幌芸術の森美術館 学芸員）                            |
| 幹事（会報） | 岩崎 直人（本郷新記念札幌彫刻美術館 業務係長）*<br>門間 仁史（北海道立近代美術館 主任学芸員）<br>星野 靖隆（北海道立近代美術館 学芸員）<br>津田 しおり（北海道立旭川美術館 学芸員） |
| 幹事（会計） | 大下 智一（北海道立函館美術館 学芸課長）*<br>野田佳奈子（北海道立近代美術館 学芸員）                                                       |
| 監 事    | 苫名 直子（北海道立文学館 副館長兼学芸課長）*<br>宮井 和美（モエレ沼公園 学芸員）                                                        |

（\* はチーフ）