

NORTHERN OWLS

VOL.28
2019.10

北海道美術館学芸員研究協議会会報
「NORTHERN OWLS」第28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



第26回北海道美術館学芸員研究協議会風景

NORTHERN OWLS VOL.28 INDEX

表紙	1	事例報告／作品借用の基本一梱包・輸送・保険	
特別講話／浮世絵一摺師の仕事 三田村努	2		土岐美由紀…12
事例報告／借用時の作品点検について 川岸真由子…	8	事例報告／私の資料借用経験—北海道博物館の事例から	
事例報告／作品を語るための作法—歌川国芳展の場合			三浦泰之…14
岩崎直人…	9	事例報告／ゴッホ展、実現にいたるまで	佐藤幸宏…15
事例報告／作品に語らせるための作法—安田侃展ほか		規約・役員名簿	16
久米淳之…	10		

本紙は、第26回北海道美術館学芸員研究協議会（平成30年3月1日～2日、会場・北海道立近代美術館）における主な講演・報告等を掲載しています。

浮世絵一摺師の仕事

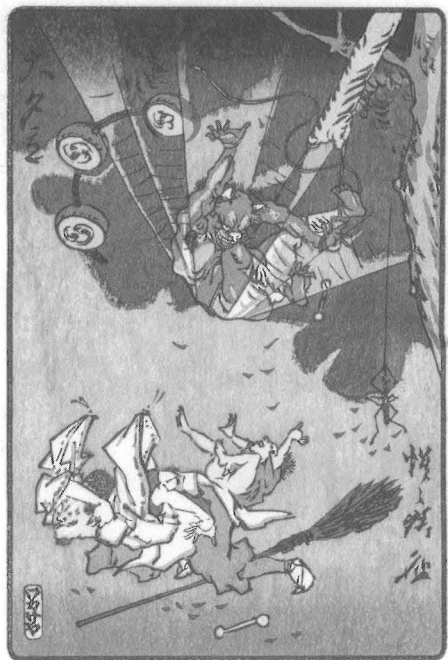
江戸伝承浮世絵手摺木版画摺師

三田村 努

【三田村 努】

1963年、東京都生まれ。三代続く家業を継ぎ、浮世絵版画の摺師となる。国内の美術館や博物館のほか、2005年、ニュージーランドにて浮世絵版画の摺りのデモンストレーションを行うなど、浮世絵版画の技術の普及と伝承に努めている。2011年から、河鍋暁斎が描いた『暁斎百図』の複製版画の制作に取り組み、これまでに16点を完成させている。

今回は、『暁斎百図』のなかから「大夕立」を取り上げ、摺りの実演をしていただいた。また、伝統的な摺りの技術や道具についてお話しいただいた。



復刻：河鍋暁斎『暁斎百図』「大夕立」

河鍋暁斎『暁斎百図』「大夕立」摺りの工程

- 1 紙を用意する。適度に湿らせておく。
- 2 摺り色に合わせて、絵の具を調合しておく。
- 3 摺り台に版木をおく。版木の下には、滑り止めのため、濡らして小さく折りたたんだ布を四隅におく。
- 4 版木を水刷毛で湿らせる。
- 5 でんぶんのりを溶き棒で少しつける。ブラシで伸ばす。
※学校で使うヤマトのりと同じ。かつては、ご飯粒をすりつぶして使っていたが、夏場に腐ってしまうことがあり、今は防腐剤が入っているでんぶんのりを使っている。

- 6 調合した絵の具を溶き棒に含ませて、版木につけてブラシで色を伸ばす。

※版木は、木を無駄に使わないということで、二色を同じ板に彫っていることがある。なるべく、見当をきれいに合わせるため、同じ版木であっても一色一色、摺る。

※摺る色の順番は、薄い色、あるいは場所が飛んでいるものから順に濃い色に仕上げていく。紙が平らなほうが、見当が合わせやすいため、意識的に飛んでいる色を先に摺る。あまり絵の具をつけすぎてしまうと、重ねたときに上の紙とくっついてしまうので、なるべく最低限の絵の具を使う。



溶き棒で絵の具を版木につける

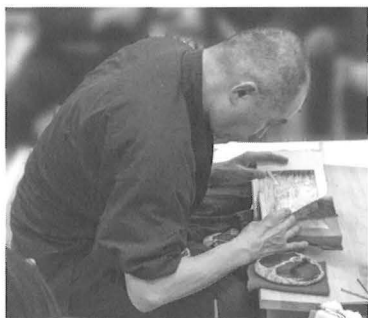


参考：河鍋暁斎『暁斎百図』「壁に耳あり」複製版画 摺りの工程
〈上段〉一版目（地墨）の次に色版を重ねて摺ったもの（右→左）
〈下段〉色版一色のみを摺ったもの

7 見当に合わせて、版木に和紙をおく。

※見当は、直角のところの「鍵見当」と「引きつけ見当」。

彫師が全部同じ位置につけるが、微妙にあわないことがある。特に木は水分を含むと、伸びたり、縮んだりするため、摺る段階で調整する。薄い木を入れて修正することもある。



見当に合わせて和紙をおく

8 絵柄によってバレンを選び、摺る。

9 「大夕立」の摺りは、地墨、黄色、朱、灰色、茶、紅、緑、青に白装束の仕丁の部分に布目摺り（カラ摺り入）、雷様の周りの影（アイネズ版）板ボカシを加えた10版。版本数は、10版だが、色数は13版。同じ版を使用してボカシを入れたりすると色数は15色になる。

※布目摺り（カラ摺り）は、夏の着物の紗を貼って、絵の具をつけずただバレンで摺る。縦糸横糸の布目が模様になり着物の質感を出すことができる。美人画の襟とかで布目摺りをする例があるが、暁斎は戯画でも使っている。

※ボカシには、いろいろな種類がある。

一般的なボカシ法が、拭きボカシ。版木に濡れた雑巾で水分を与えておいて、絵の具を付けて摺りあげるもの。版木に加工はしない。

一文字ボカシは、拭きボカシの一種で、版の上辺部分に水平にボカシを入れるもの。北斎「富嶽三十六景」や広重「東海道五十三次」の空（天）のグラデーションがこれにあたる。「富嶽三十六景」は、絵の具を広げるのにブラシを使うが、広重の「東海道五十三次」は、ボカシの幅が細いので刷毛で行う。

板ボカシは、グラデーションではなくハーフトーンの効果を得ようとするもので、版木を加工して色版と同じように使用する。技法としては、版木のぼかしたい部分を木賊（とくさ）などで磨き、薄く斜めに削り、通常の

色版と同じように摺る。

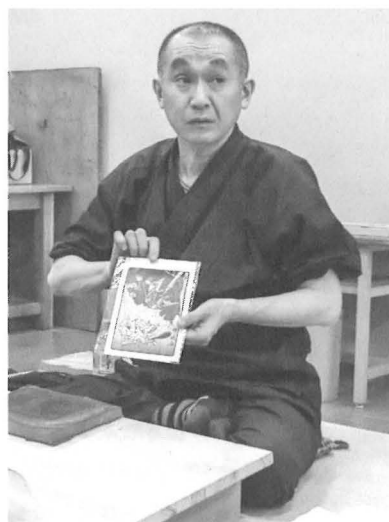
摺師の仕事

一摺師三代目ですね。

そうです。

当時は、版元で浮世絵をというよりかは、商業的な印刷が多かったんです。お菓子の箱にかける懸け紙、お年玉の袋、あと浅草の芸人さんが、最前のお客さんに年始の挨拶でお店の手ぬぐいを配っていて、その包み紙とかが主流でした。忙しかったものですから、小学校の8歳から手伝っていました。高校を卒業して就職はしましたが、並行して家業の修行に入りました。子どもの頃からそういうことをやっていたので、ほかの修業されている方よりかは、上達したかと思います。

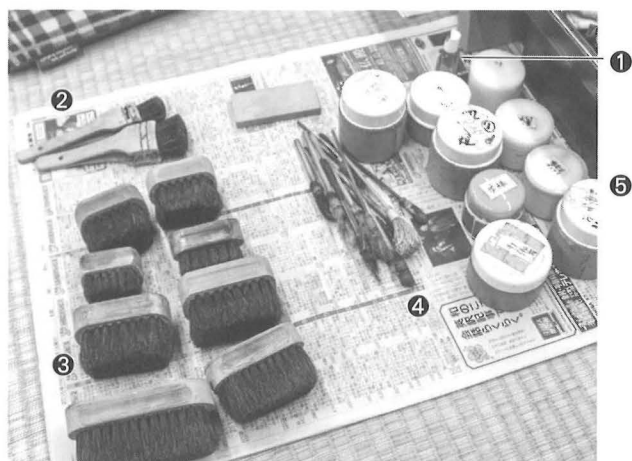
ただ、父親と仕事するというのは、少なかったですね。父親ですと、どうしても親子関係で甘えが出るんで、ほかの親方のところで修業しました。他人の飯を食うというんではないんですが、その方が勉強になりました。親方は親方で考え方が違いますんで、いろんなやり方や新しいことを知ることができました。また、高見沢木版社（高見沢研究所）など、いろんな版元のところで仕事させていただきました。そういう経験が結構役に立ったかと思います。



道具について

ー今日は、仕事場から、いろいろな道具をお持ちくださいました。道具について教えてください。

私が今使っているものは、代々受け継いで使っているようなものです。ですから私は、職人としては、ずいぶん助かっていると思います。新しくこちらに入ってくる方は、道具でかなり四苦八苦しているかとは思います。



① 椿油 ② 刷毛 ③ ブラシ ④ 溶き棒 ⑤ 絵の具

【バレン】



バレンも、おじいさんの代から使っているものです。これも昭和はじめ頃のものだと思います。きれいに見えますけど、手直しして使っています。

昭和30年代、40年代までは、これを専門に作る職人さんがいました。当時の職人さんのものは、使い勝手がかなりいいです。今も職人さんがいることはいるんですけど、それがはたして私

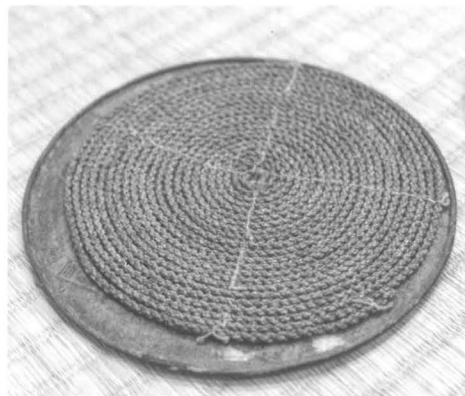
たちに使えるものかどうかわかりません。

これは、30年ぐらい前のバレンで、私たちの先輩の摺師の方が作ったものなんですけど、しっくりこない。私も作らないことはないんですけど、自分で作った道具だと手にはしっくりこないんで、つい昔の道具を使ってしまう。

バレンは、中身がふたつにわかれます。こちらがバレン（芯）。昔の竹の皮をこまかくさいて、紙縫りにして編んでいったものです。

当て皮は、薄い和紙を40から50枚貼るかためて作ったものです。これも昔からの伝えなんですけど、当て皮を作るにも、和紙を一日一枚貼って、完全に乾いてから二枚目にいく。ですから、これを作るまでに単純に50日かかるということです。

今日は、バレンを4面もってきているのですが、それぞれバレン（芯）の綱の太さが違います。あたりの強弱に合わせて綱の太さを替えて使います。綱が細いバレンは、あたりが弱くなるので繊細で細い線がきれいにシャープに出ます。全体的に鼠を入れるようなところは、太い綱を使います。



バレン（芯）

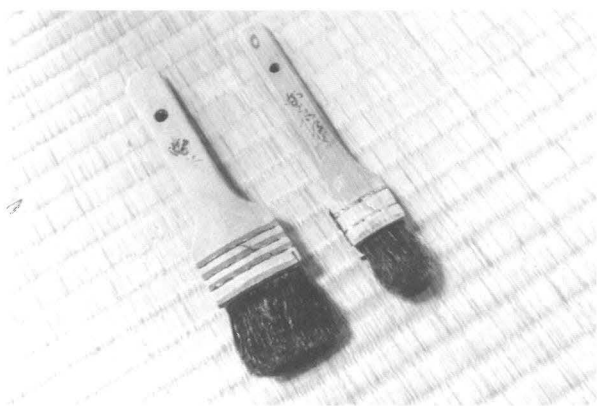


当て皮

【椿油】

江戸時代から、バレンの滑りを良くするため、椿油を使っています。椿油を含ませた布の上にバレンをおき、間接的に油をなじませます。摺り上がった後に油が蒸発して紙に影響がないようにしています。

【刷毛】



屋号が金太郎という刷毛屋さんの刷毛なのですが、もしかすると私が生まれる前の道具かと思います。馬のおなかや背中などいろんな部分の毛を配合して作るらしいのですが、私たちが道具として使うために、あのワサビをおろすサメの皮でこすって、一本の毛を枝毛にしているんですね。毛先を触っていただくとわかると思うんですが、毛の先が何本かにわかれています。太い毛だと、版木のでっぱり引っかかりやすい。版木は、木ですから摩耗しやすいですし、刷毛の目がでたり、均一に塗りづらい。絵の具ののりも悪いんですね。ここをおろそかにしていますと、作業がスムーズにいかないんですね。

結局、摺るという技術より、道具をきれいにあつかう、道具を丁寧にこしらえるということが、作品をきれいに仕上げる秘訣だと思います。

【ブラシ】

江戸時代はこちらの刷毛を使っていたんですけど、おそらく明治以降に靴磨きで使う小判型のブラシが日本に入ってきてから、摺りの道具としてのブラシができあがったようです。刷毛からブラシに発展して、作業性、効率は上がりました。刷毛だと毛が密で引っかかりやすいんですね。これですと、毛の列の間に遊びがあるので、絵の具が伸ばしやすい。だいたい今は、

ブラシが主流になっていますね。

一方で刷毛をこしらえるということができなくなっています。刷毛を作る、ブラシを作る職人さんが、今はいなくなってきました。ちゃんとした刷毛を作る店が一軒、ブラシを作る店が一軒。私たちが使えるものがそれぐらいになってきてしまいました。一応売っていることは売っていますが、ものによって水分を含むと毛が開いてしまいます。開いてしまいますと、余計なところに絵の具がついてしまいますから。ちゃんとしたブラシ屋さんですと、そうならないんですね。



【紙】

この紙ですが、福井の越前和紙、楮100パーセントです。当時は、浮世絵に使っていたのは越前奉書より伊予奉書でした。今はもう作っていないので、越前和紙です。深く調べると、東京の和紙も浮世絵で使っていたようですが、質は悪いようです。これもうちで、保存していたものです。触っていただければわかるんですが、今の和紙と厚みが違います。今の和紙は、ここ10年でかなり厚くなっています。厚くしないと強度が出なくなっているんですね。

ー江戸時代の浮世絵の紙は、薄いけれども強靱だったのですか。

広重の「名所江戸百景」ですと、40版近い摺りで仕上げるものもあります。でも紙は、かなり薄い。楮の繊維が長かったので絡み合いが強かったのか、逆に今は、温暖化で急激に育ちすぎて、繊維が短くなったのもしれません。材料の楮が、今と昔では、変わってきたようで、漉き元いわく、毎年毎年、楮の質が落ちてきていると。

越前だけでなく、美濃和紙もそうなんです、北茨城の那須楮を、使っているようなんです。楮もとあいになっているような状態で、入手するのが難しくなっているようです。

摺るときは、昔からそうなんです、和紙を湿らせて柔らかくします。湿らさないと硬すぎて絵の具がのらないからです。和紙を湿らすということは、伸びている状態になるということです。ただし最初から最後まで同じ状態にしなければならないので、湿らせた新聞の間に入れて、なるたけ平らになるようにもしています。

仕事場では、台の前にタンスがあって、タンスの引き出しに台をおき紙をのせて、乾燥を防ぐようにしています。

【ドウサ】

和紙には、にじみ止めとしてドウサを引いています。表面だけでなく裏にも、パレンの滑りをよくするために、表面より若干弱めにドウサを引いています。

現在、ドウサ引き加工してくださる職人は、埼玉県に一軒きりです。齢80なので、あと数年で、隠退するかもしれません。今後、摺師自身で加工するしかないようです。

【絵の具】

浮世絵の絵の具は、基本的に黄色、藍、茶色、墨、紅、この五色で調合して作ります。

師匠から教わったのですが、浮世絵の場合、藍をくすませるときは紅ガラを使ったり、赤系をくすませるときは、藍でくすませたり、なるたけ墨で汚すことはしないようにしています。

黄色は、キハダの黄色、硫黄成分から抽出する黄色、西洋オートギリソウから抽出する黄色があります。泥絵の具の黄色もあります。

青は、ツユクサから抽出したものを使っています。

藍は、当時はヨーロッパからの輸入品で、合成化学顔料の金



ペロ（ペルシアンブルー）です。広重ブルー、北斎ブルーと呼ばれていますね。本藍は、高価でしたが、よく使われていたようです。

紅の絵の具については、当時は、紅ガラをよく使用していたようです。幕末明治は、海外から輸入された洋紅（赤色）が使用されたようです。現在も赤は、洋紅を使用しています。ペニバナは、当時も高価だったため、あまり浮世絵では使わなかったようです。赤を印象づけるために、朱に近い色を使っていたようですが、鉛から抽出した朱は、変質して、真っ黒になっていることがあります。鉄の錆も使います。

歌麿の美人画で、お化粧を白く摺っている浮世絵がありますが、鉛を使った鉱物性の白は、変色して真っ黒になっているものがあります。

江戸時代は、鉱物性より植物性の絵の具が多かったのではと思います。たとえば歌麿の浮世絵ですと、かなり退色している場合があります。歌麿は、着物の青に植物性のツユクサの顔料を使っていたようですが、退色して青が抜けてしまい、茶色い着物に見えてしまいます。もし、黄色が残っているとすれば、植物性ではなく鉱物性の硫黄だから退色せず残っているのかもかもしれません。

【版木】

昭和60年代までは、専門に木版画用版木を製作する職人がいました。板屋と呼ばれていました。かなひとつで板を削り、版面を鏡面仕上げに加工していました。また板の素性も熟知しているので、主板用（地墨用）、色板用、ツブシ用（背景）とわけてくださったものです。

現在は、指物師の方に依頼しています。私たちが板を見極めて用途を決め、彫師に彫刻をお願いしている次第です。

版木の材質は山桜です。産地は伊豆地方のものを使用してい

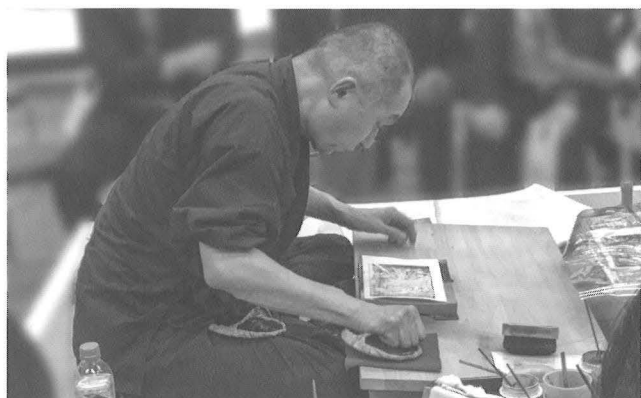


たようです。海岸に育ったシホボクが最良といわれていました。当時も版木は、高価だったらしいんですが、今、山桜にあまり太い木がないようで、手に入らなくなっています。

復刻で使っているこの板は、浮世絵用とか木版画用とかではないんです。専用の板というのがもう、ないものですから、いろんな材木商の在庫や、デッドストックをなんとか譲ってもらって使っています。

【摺り台】

台は、腕の力だけではだめで、体重をかけて摺るため、傾斜をつけています。個人によって、傾斜の角度は違ってきます。私はずっとこの角度で仕事しています。



今後、私たちが生き残れるかどうかですが、私たちがやりたくっても、道具がない、紙の原料の楮がないというような、先細りしていく状況です。私たちがこうですから、ほかの伝統工芸の方も、少なからず似た状況だと思います。

摺りの伝統を残すために、仕事場で仕事するだけでなく、外に出て摺りの実演をするなど普及に努めています。

一いかに貴重な技を伝承していくか。私たち美術館は、もっともっと意識しなければならないですね。今日はありがとうございました。(拍手)

第26回同会研究協議「美術館学芸員、拝借の作法」 「借用時の作品点検について」

神田日勝記念美術館

川岸真由子

1. はじめに

作品点検の目的は、作品を貸与する側と借用する側、双方が協力して、作品の移動や展示に際し、発生しうるリスクを共有し、回避、軽減できるように努める、ということが基本的な考え方である。作品を貸す側、借りる側の立場の違いに関わらず、「作品保護」という共通目的があるという前提を踏まえて、本稿では作品借用の場合、なかでも「コンディション・レポート」の記入にトピックを絞り、2017年3月に開催された全国美術館会議第31回学芸員研修会「作品借用時のコンディション・チェックについて」の内容を踏まえ、その現状を共有したい。

2. コンディション・レポート

作品点検の際に状態を記録する調書を本稿では「コンディション・レポート」と呼ぶが、この呼称は館によって様々で、チェック・シートやカルテと呼ばれることもある。作品点検時に持参するもので、所蔵者側の貸出担当者と一緒に留意点を確認し記入する。点検時に確認できる傷やへこみ、塗料の剥落部位などを記入しつつ、補足的にデジタル・カメラでも当該箇所を記録しておくことが推奨される。

本稿では、全国美術館会議・保存研究部会が開発したコンディション・レポートの書式（以下「全美会書式」と呼ぶ）を紹介する。本書式は国内の巡回展を想定した作品点検に特化したものであり、館蔵品の個票・作品カードとは区別される。その誕生背景には、全国的に巡回展開催件数が多いなか、各館ばらばらの書式を使っている現状があり、汎用性の高い統一書式を開発・導入することによって、業務の効率化と円滑な意思疎通が期待される。詳細は『平成28年度全国美術館会議第31回学芸員研修会報告書』（2018年3月発行）をご参照いただきたい。

全美会書式は、ひとつの Excel ファイル内で借用作品リストと各作品のチェック・シート（平面・立体）がデータ連動する連動型と、シート部分のみ独立した非連動型が提供されている。連動型では、作品リストの作品番号をチェック・シートに入力すれば、各項目に当該作品の情報が反映される。A3裏表印刷で使用し、表面は左ページに作品の取扱い方法（梱包資材や展示方法の指定）の項目があり、該当欄をチェックしていく。右ページに作品の写真図版、その下に各会場でのチェック欄が設けられている。裏面は、左ページはフリー・スペース、右ページは額と裏面情報を記入するための図形が描かれている。立体用シートの場合は裏面右ページが空白になっており、表に印刷された画像を透かしてなぞりながら裏面情報を記入できる。

全美会書式（連動型）を実用してみたが、メリットは、ある程度決まった項目（箱の有無や手袋の種類、設置方法等）はチェッ

ク項目になっており、額情報や裏面情報も専用欄があるので手早く記入できて後から見返しやすい。作品リストと各作品のシートをひとつのファイルで管理できるのも、効率的に作業が進められる。逆にデメリットとしては、ファイルのいたるところに関数が入力されているため、Excel に熟達していないとカスタマイズが出来ない。その点で非連動型はシンプルだが、書式自体が作品情報を網羅できるものだけあって、情報入力には手間がかかる。

3. 症例集

コンディション・レポートに記入する用語についても、館同士あるいは担当者間で異なる呼称を用いる場合、意思疎通が難しくなる。そこで共通の用語を知識として知っておくための「症例集」が全美会・保存研究部会によってまとめられている。本資料は、油彩、紙作品、写真、立体、陶磁器・陶芸とジャンルごとに特徴的な症例を、それぞれの別称・英訳を附してまとめた用語集である。

例えば、油彩画特有の症例として「ストレッチャー・クリーズ」が紹介されている。これはキャンバス作品でも特に額に裏板が入っていないものに生じ得るもので、キャンバス裏の木枠に覆われている部分と、裏地が露出している部分との湿度変化の差によって、裏面の木枠に沿ってキャンバスが変形する状態を指す。絵具層の亀裂を伴うことがあるため、裏板の無い額装作品やキャンバスの張りの緩い作品で注意すべき症状である。ストレッチャー・バー・マークや木枠あたりという別称もある。

症例集は全美会書式とともに、全国美術館会議 HP 内会員館ページからデータ入手でき、前述の報告書内にも掲載されているため、広く活用されるべきである。ただし症例集は典型的な症状を記述したものであるため、作品によって症状の出方に差異が生じること、そして我々が常に個別具体的な症状から症例を察知し、適切な取扱い方法を判断できねばならないということは、常々心がけておきたい。

4. おわりに

全美会書式や症例集は、国内での巡回展を想定したものだが、作品点検時に共通の書式や用語を使用できるようになれば、担当者間でより効率的で円滑な意思疎通が可能となり、作品の安全性が高まるだろう。

当館のような地方の小規模個人美術館の場合、巡回展は非常に稀であり、コンディション・レポートを館内で共有する機会もほとんど無かったが、我々が認識すべきスタンダードとして、この書式や用語集を導入し活用したい。

作品を語るための作法 —歌川国芳展の場合—

札幌芸術の森美術館 学芸企画担当係長

岩崎 直人

ここで取りあげるのは、2015年に札幌芸術の森美術館において開催された「浮世絵師 歌川国芳展」である。

この展覧会を運営するにあたっては、負担金を双方半分ずつ出し合い、損益等分の条件で北海道新聞社と手を組んだ。京都の企画会社アートワンに支払う企画料800万円を含め、諸々の支出の総額は、当初3,150万円と算出された。それを補うに必要な入館者数として弾きだされたのは3万人。当時、人気上昇傾向にあった国芳とはいえ、彫刻や現代美術を軸としてきた当館においては初めての日本近世絵画の展覧会である。3万人の集客はとても高いハードルに思えた。

そこで、みつつの工夫を行った。ひとつが会期の長期化を図るという運営上の工夫。企画会社から提示されたレギュラーの開催期間は40日間、一部作品の展示は30日間という縛りがあった。パッケージとしての出品作品数は、総計200点。否が応でも展示替えの必要があるならば、100点ずつの完全総替え、30日間ずつの前後期制を導入することを思いつく。これにより、総会期日数は60日間となり、来館の機会を格段に増やすことができた。

次に、展示上の工夫を行った。出品点数を各期100点とするのはよいが、浮世絵版画はサイズが小さい（B4判<一般的な判型である大判<A3判）ため、当館展示室850㎡を飾るには、あまりにも展示品が足りない。出品点数を半減させたその分をどうにか埋める必要がある。そこで、案出されたのが作品すべてに鑑賞補助の解説パネルを添えることであった。その解説パネルの大きさは、額装された浮世絵作品とほぼ同サイズのA2判と定めた。これら鑑賞補助揭示物によって、展示物のボリュームをほぼ倍増化させることができた。

最後に、作品を語る工夫を行った。浮世絵は、造形的な面

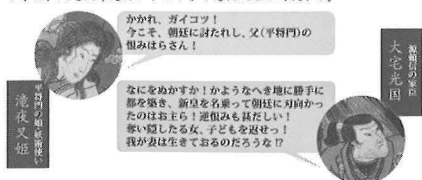
みでも十分に私たちを魅了してくれるが、江戸の当時の社会風潮、文化的流行、見立てや諷刺の複層構造などを知れば、画題、内容をより深く解することができ、延いては、その造形の意義をも知れる。浮世絵はまこと説明に事欠かない。かといって、その解説文章をいかに簡潔明瞭に仮に500字でまとめようとも、出品100点ならば、50,000字の文章量となる。この量を読むことは、鑑賞者にとって苦行に近い。すべて読まずとも、という主催者側のスタンスの持ち方もあるが、目立たぬ作品こそ、足を止め、しっかりとご覧いただきたい、どうか鑑賞ポイントだけでも知っていただければ、との思いから選択したのが、ビジュアルで伝える「絵解きパネル」という手法であった。前後期200点分すべてを自作した。図版はその一例である。

結局、章構成、出品番号も企画会社によって予めパッケージ化されたものとはまったく別物となり、それに応じて、キャプション、自立式猫絵型コーナパネルを、勢いに任せて、桜の刺青偉丈夫バナー、本当に回転する上下逆さま絵など、片っ端から制作した。こうした鑑賞補助にこだわり尽くした脇役固めは、主役である作品を呑み込んでしまいそうなほどであった。しかし、そんな鑑賞補助揭示物への注力の甲斐あり、従来の展覧会に比して来館リピーター率は格段に高く、入館者数は延べ5万人を超えた。

美術作品を語るための、いわゆる「作法」に、定説はなからう。時代も地域も主題も異なるそれらには、それらに応じ、適した語り方がある。肝要なのは、鑑賞のきっかけを提示したり、作品内容の理解を促したり、さらなる知的好奇心の高みへと結びつけられるように、鑑賞の手助けに一役買えるよう黒子に徹するということか。ただ、このたびは、その黒子に熱がこもり過ぎた感否めないが。

ベストセラー小説、待望の錦絵化

浮世絵師「歌川国芳」の一場面。平将門の娘、滝夜叉姫は産屋となった内裏（宮殿）を襲撃し、謀反を企てた。それを阻止しようと朝廷側から家臣、大宅太郎光国がやってきて滝夜叉姫と対決する。

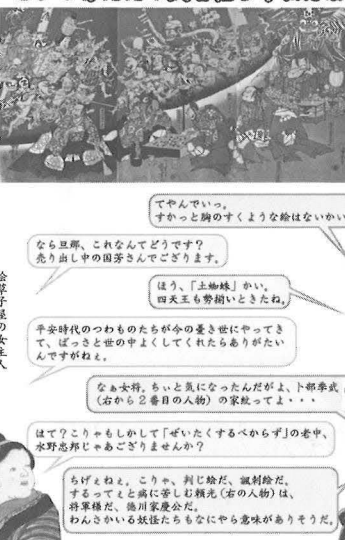


たとえられ、見立てられ、
なぞらえられた美人たち

着物、布地の柄にご注目!!



ちよいと待ちねえ、
こいつあただの武者絵じゃねえな



源頼光公館土曜作妖怪図

浮世絵を買いに来た客

■研究協議【美術館の展示に磨きをかけるには】 作品に語らせるための作法—安田侃展ほか—

北海道教育庁生涯学習推進局文化財・博物館課

久米 淳之

展示作品について、通常私たちは文字や言葉によって作品を解説するが、現代の美術に多いインスタレーションや立体作品の場合、作品そのものが「語りかけてくる」ような、作品の意図に相応しい空間演出を心がけたい。「語りかける空間」とは、言語による理性的な作品理解に対し、なごみなどの親和性や、緊張感をはらみ何かしら崇高さを体で感じさせるような展示空間である。もとより彫刻作品は、単体で多視点から鑑賞される特性があり、それを他の作品にどう繋いで導線をつくっていくか、また他の作品とどう響き合わせる（対照させる）かによっても、作品の活かし方に差異があらわれる。さらに抽象作品であれば、その形状に作家の意図がどうあるかを、よく把握し検証する必要がある。作品の趣旨は、見せ方の趣旨と重なり、設置の方向も左右するものとなるからである。

1. 企画趣旨と作品の検証

これらのことについて、「安田侃の世界」（2003. 6. 6～7. 13、北海道立近代美術館）での展示を例に考察する。まずこの展覧会にさきがけて、近代美術館の収蔵作品、かつ展覧会の出品作の1点として、北海道知事公館に〈意心帰〉¹⁾を設置した。この作品は連作で制作されており、安田の代表作のひとつである。周辺の環境を含む公館の前庭全体を展示空間と考えると、訪れ

る人の進行方向によって、対峙する作品の面が変転する状況で、どの向きで作品を設置するかは重要な判断を要する。この場合、作品の趣旨や意図によって方向が左右されるのはいうまでもない。この〈意心帰〉の第1号は洞爺湖畔に設置されているもので、もともとサイトスペシフィックな作品²⁾である。有珠山噴火の影響で吹き出された泥流により、この湖畔に埋もれたままの子らがいる。地中の子と現在を生きる地上の子どもたちが、作品を媒介して触れあってほしい、という構想を持って、母が子を抱えうずくまるような形状が生まれた。その制作背景から、この作品の正面を探るならば、地に頭を落としたかたちに見て取れる側となる。

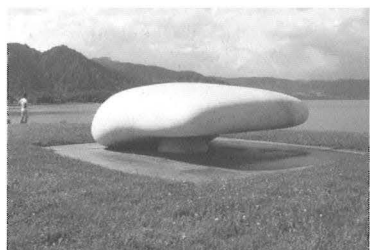
この、「場」の考察から生まれたかたちに普遍性をもたせ新たな「語りかける空間」をつくっていくことが企画の趣旨となる。

2. 展示構成と導線の構築

次に展覧会の趣旨を的確に伝えるための展示構成について考える。個展であれば、その作家作品を、①編年体（年代順）ごと ②テーマ（シリーズ）ごと ③素材（大理石・ブロンズ等）ごとなどの構成が一般的となるが、安田侃展の場合、作家との話し合いにより、回顧展ではなく安田の現在の世界観をストレートに伝えたい、という意志を汲みとり、基本構成を素材と作品



(1)



(2)



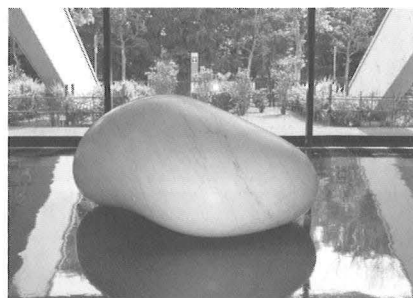
(3)



(4)



(5)



(5)

規模で分けることとし、大理石（中型）の部屋^③、ブロンズの部屋^④、大理石（大型）の部屋^⑤、大理石（小品）の部屋^⑥と、大きく4つの空間で構成することとした。

作品は1990年代から2003年までの近作で構成された。したがって、空間の導線としては、各部屋の作品間をつなぐストーリーを包括するものとして、素材の感触をたどっていくものとなった。当初の展示プラン^⑦はこの大まかな配置のみで、作家自身が現場の空間をあらゆる方向から確認し、幾度も移しかえながら、展示空間ができあがっていった。

3. 展示空間の演出

彫刻作品の場合、効果的に展示空間を創るため、平面作品にくらべ特に検討が必要となるのは、台座（ステージ）と照明であろう。特に立体造形としての彫刻のボリュームは、照明の当て方によって大きく変化する。しかも展示空間全体の調和の問題となるので、同じ照度、同じ角度からの照明でも、その空間自体の明暗によって、印象は全く変わる。安田侃展の4つの部屋は、順に通常照明の大理石の部屋、暗い空間のブロンズの部屋、自然光をとり入れた大型大理石の部屋、スポットライトのみの大理石小品の部屋、と分けられ、リズム感のある空間のつながりを演出した。特に自然光の部屋は、吹き抜けの空間で、安田の多くの野外彫刻に匹敵する大型作品の部屋となることから、屋外に近い印象を与える照明となる。加えて、実際は木立に隠れて目視しづらいが、解放した窓のある方向には、隣接し

た知事公館に設置された〈意心帰〉が存在しており、展示室内の同じ連作の〈意心帰〉と、見えない導線で結ばれている、という隠れた仕掛けも施された。また最後の大理石小品の部屋は、透明アクリルの台座に展示された白い大理石作品にのみスポットライトを照射することで、暗闇の空間に石が白く浮かびあがるように見える演出とし、さしずめ雲海の合間を歩くような鑑賞体験となり、例のない展示空間となった。

おわりに

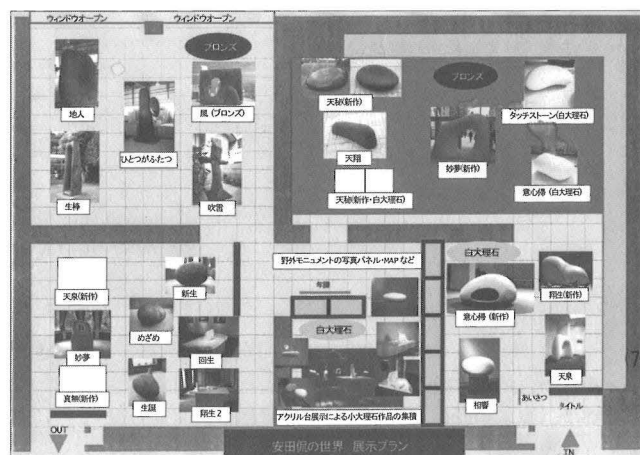
以上のような空間演出により、安田の思想や個々の作品について、言語による解説ではなく、大理石やブロンズという素材の、ある種不思議な存在感を体験してもらうこととなり、それは結果として安田自身の想いと、その彫刻の世界観をよく伝える仕掛けとなったと思う。

なお展覧会を担当する学芸員は、作家・作品の入念な調査研究のうえ、作品を選定し、構成し展示計画をつくりあげることが使命であることに間違いはないが、現存作家の展覧会の場合、作家自身の構想をできるだけ真摯に汲み取ることも心がけなければならないと思う。作家がどのような空間を希望しているのか、どう見せたいかという考えは、作品の本質の提示に関わることも大いにあることで、それはやはり作家との密度の高い対話による意志交感の機会をできるだけ多くもつことで得られるコンセプトだろう。それはひとえに、鑑賞者をより豊かな体験へ導くための作法でもある。学芸員も、展覧会の一構成員として、冷静で謙虚な姿勢をもって展覧会に臨むべきだと思う。



(6)

- (1) 〈意心帰〉（知事公館）
- (2) 〈意心帰〉（洞爺湖ぐるっと彫刻公園）
- (3) 大理石の部屋
- (4) ブロンズの部屋
- (5) 大理石の部屋
- (6) 最後の大理石の部屋
- (7) 当初の展示プラン



作品借用の基本

北海道立旭川美術館学芸課長

土岐美由紀

若い学芸員も増えていることから作品借用について基本的事項や注意点を実践例に基づき紹介させていただく。

■作品チェック

借用側が主体的に点検を行い、剥落等の危険な状態がみられる場合、所蔵者に確認してもらう。学芸員同士の場合は、双方の作品移動におけるリスク認識が高く、比較的問題がないが、作品のコンディションについて十分な知識を持たない個人や企業・官公庁のご担当者等から作品借用する際は、短い時間で全体像を確認頂いた上で、特に移動によるリスクがある場合は、それを先方に作品の価値否定と受けとめられないよう配慮しつつ伝え、修復内容まで想定しながら両方で確認しておくことが重要。

■輸送経路

遠隔地からの借用は、交渉の最初から具体的な輸送経路案を持ち、陸送、海上輸送、空輸それぞれの走行距離や所要時間等を把握して説明するのが基本。本州の学芸員の中には北海道まで全て陸送で運べると考えている人もいる。借用側が適切なルートを提案し、相手の質問に答えるのが通常。過去の経験では、美術品輸送専用車が地上で一泊する輸送行程の折、夜間の駐車場所がどのようなところか具体的な提示を借用先の学芸員に求められ、地図とグーグルマップの映像で確認してもらい、季節や作品状態を勘案して協議の上、同地に空調をかけたまま停車するより、空調を切っても施錠のできる輸送会社倉庫内で一泊することとした。双方で、可能な対処を具体的に話し合い、最善のルートを確定することが重要だと思う。



片岡球子《富士山》面上での梱包。糸を貼り、ビニールをかける。周囲に手抜き。側面は木枠で蓋はトライウォール製。／額の上部左右に手抜きスペースがある。

■梱包

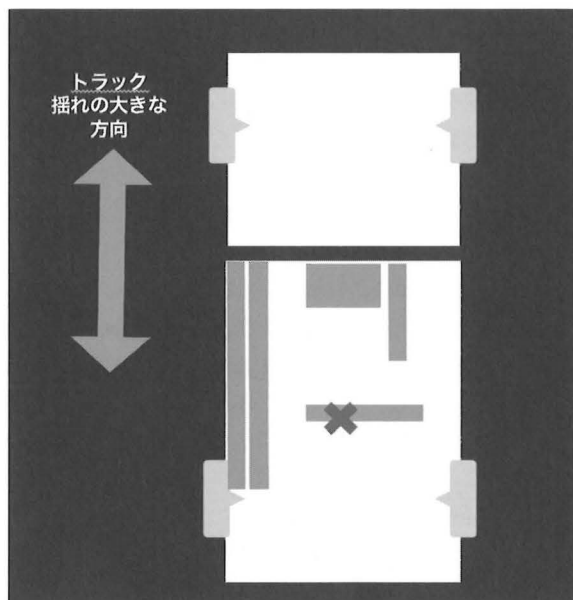
梱包は所蔵者に条件を聞いた上で、借用者が責任を持って仕様を確定する。例えば、左下の写真の日本画（片岡球子作）は縦が2.4m程の大型作品だが、絵具層が厚い上に膠以外のメディウムも使っていて非常に重く、面下にすると絵具層が垂れ下がり剥落を招くため、通常と異なる「面上」で梱包している。画面の上に縦横に細かく糸を渡し、その上にビニールを張って、画面への内装の接触を防止し、隙間のない箱に入れて硬い蓋を被せている。こうした梱包で、可能な限り、積み込みや移動、開梱時も面上を保つようにしている。また、大型作品は移動経路でエレベーターに収まらず、相当な重量ながら階段の担ぎ上げを要する場合もある。借用、貸出の際、事前にそのような事態が発生するかどうかを確認し、必要な場合は作品を背負っても作品に負担のかからない梱包にし、人員の確保も必要で、経費見込みも変わってくる。細かい事だが、担ぎ上げの際、持ち手にする晒し布のほつれから、紐が切れて事故につながる場合もあるので、その点も留意する。また、大型作品は手抜き用の晒し布が入っていないだけでも事故につながるので、借用側は開梱時を考慮して仕様を決め、梱包に立ち会う。



《富士山》階段担ぎ上げ。晒しをかけて運ぶ。

■積み込み

作品は数量確認して美専車へ積み込むが、その積み込み作業も借用側の学芸員が責任を持って行う。タイヤ周辺の振動が大きいので脆弱な作品は積載部分の一番奥が望ましい。また、発車時や停車時に前後への揺れが頻発するため、額もの同様、掛軸もトラック進行方向と箱の長辺が平行になるよう積み込み、揺れにより本紙部分に繰り返しのダメージが起きないようにするのが基本。作品は接触面が大きいほど安定するので、通常、重量がある大型作品を最初にトラック側面に面を向けて置き、最後にベルトで締め上げた時、圧の分散する同サイズ、あるいは縦寸か横寸が長い作品を重ねて行く。屏風等の脆弱なものは、通常、こうした額の間に入れず、別ブロックとして積み込む。荷崩れを招かないよう借用側の学芸員が状態を確認し、車両ナンバーを控え、もしもの事故対応にも備える。



■保険

古い日本画等、脆弱なものは剥落等により保険適応する事も少なくない。また、官公庁や企業からの借用の場合は、先方から保険内容や評価額の設定方法、被保険者等について聞かれることが多い。当然ながら保険内容を理解の上、借用し、事故発生時には、即座に借用先に事故報告（まず電話→次に事故報告書提出）と謝罪を行うことが肝要で、所蔵者の緊急措置や修復に関する意向を確認しながら輸送会社（被保険者）を通して保険会社と保証を協議する。過去にデザイン展で陶器（プロダクト）のチップが発生した際には、修復が難しく、代替作品の入手が困難なことから、所蔵者・保険会社と時間をかけて弁償方

法を協議し、同プロダクトのオークション平均価格を支払ったケースもある。所蔵者との信頼関係の上に、貸借が成立していることを事故発生時も念頭に適切な対応を心がけたい。

私の資料借用経験 —北海道博物館の事例から—

北海道博物館

三浦 泰之

北海道博物館の学芸員で、三浦と申します。今回は、2017年に企画を担当した「プレイボール!—北海道と野球をめぐる物語—」という北海道博物館の特別展を題材に、資料借用のを中心に、開催までの経緯などについてお話しさせていただきます。

この特別展では、「野球」を切り口にして、北海道の歴史や文化をふりかえってみようということで、アマチュア野球からプロ野球、そして、娯楽としての野球まで幅広く取り上げました。展示構成は、序章「プレイボール!」、第1章「ベースボールがやって来た」、第2章「球児と学生たちの夢」、第3章「強者ぞろいの社会人野球」、第4章「プロ野球を観に行こう」、第5章「くらしのなかの野球」、終章「ゲームセット!」です。7月8日(土)から9月24日(日)までの会期中、観覧者は2万人弱で、数的にはやや物足りない感じでした。野球には興味がないけれど大谷翔平選手は好きといったようなライトな野球ファン層を取り込めなかったこと、会期が野球シーズンと重なって野球少年などの野球関係者が来場しづかったことなど、原因はいくつか考えられます。しかし、これまで博物館に足を運んだことのなかった層を観覧者として取り込めたこと、NPO法人北海道野球協議会(道内のプロ・アマ関係の18の野球団体が加盟し、プロ・アマが協働して野球を通じた地域の活性化を図ろうという全国的にも稀な組織)など、やはりこれまで博物館とは関わりがなかった団体と連携出来たことは成果の一つであったと思っています。

展示資料総点数は約450点、展示写真総点数は約250点でした。特別展図録の最後に謝辞として名前を挙げさせていただいた範囲では、団体・機関で79、個人で124もの方々にお世話になり、さまざまな資料や写真をお借りしたのですが、当初、どこにどういうふうに相談を持ちかけて良いのか、よく分かりませんでした。その意味では、もっとも早く足を運ばせてもらったNPO法人北海道野球協議会と一般財団法人北海道高等学校野

球連盟(道高野連)には、その後の調整や仲介を含め、さまざまな形でお世話になりました。例えば、高校野球関連では、道高野連に加盟している高校は200校以上あるのですが、道高野連と相談の上、道内の10支部から最低1校ずつは選ぶことにし、実績や伝統を加味して20校をピックアップさせていただき、北は稚内大谷、東は中標津まで、資料の調査及び借用を行うことが出来ました。また、北海道野球協議会の加盟団体として相談に乗ってくださった北海道日本ハムファイターズにも、球団の歩みに関わる資料や写真の提供、関連事業の実施など、いろいろとご尽力をいただきました。

加えて、北海道博物館協会学芸職員部会のメーリングリストで野球関連の情報提供を呼びかけたところ、道内各地の学芸員の方々から20件ほどのご教示をいただき、やはり大いに参考になったところです。

また、準備段階では、展示することの難しさを痛感させられることもたびたびありました。例えば、第6章「くらしのなかの野球」では野球をめぐるさまざまなゲームやグッズを紹介し、場合によっては体験してもらいたいと考えたのですが、商品化されているものについては、肖像権や著作権など、さまざまな権利が絡んでいて、二次利用のハードルがかなり高いものがあり、企画自体を諦めたものもあったりしました。

個人的には、これまで企画に関わった展覧会では、資料は博物館や図書館から借用することが大半でした。しかし、今回は、野球関連団体や高校、企業など、いままで全く関わりがなかったようなところから借用させていただきました。当たり前と言え、当たり前なのですが、準備段階から開幕を迎えるまで、当初想像していた以上にさまざまな調整が必要で、その意味では、非常に良い経験になった展覧会だったと思っています。

雑ぱくで、とりとめの無い話になってしまいましたが、これで終わります。



第2章「球児と学生たちの夢」展示風景



左上：第3章
左下：第4章
上：第5章

2つのゴッホ展実現に至るまで ～3つのポイント

北海道立近代美術館 学芸副館長

佐藤 幸宏

ここでは、「拝借の作法」という全体テーマに沿って、札幌で開催された2つのゴッホ展実現に至るまでのお話をしたいと思います。まず今回のゴッホ展は7年前から準備を始めました。オランダのゴッホ美術館に初めて相談に行ったのが2011年3月14日で、東日本大震災の直後の月曜日でした。最初のゴッホ展は、15年前の2002年にすでに開催しており、その時は28万人という北海道での美術展動員最高記録を打ち立てています。

私は学芸員人生で2回もゴッホ展を担当するという希有な経験をしました。この経験を通じて作品を借りる場合に何が重要かという視点で挙げたのが以下の3つのポイントです。1番目が企画力、2番目が交渉力、そして3番目がチーム力（資金力と学芸力の両面で）です。この3点は特に目新しい指摘ではありませんが、この3つの力をフル活用しないと、北海道におけるゴッホ展の実現は難しかったと思います。

ゴッホ展の難しさは、単純にゴッホが人気作家だからですが、加えて作品が特定の所蔵先に集中している事情もあります。ゴッホ美術館がそうですが、クレラー・ミュラー美術館にも270点くらいあります。この両館に集中していて、その他では、オルセーのようなところは別として、せいぜい数点程度です。どこでもゴッホは目玉でグッズも沢山作られていますし、集客にも影響があるので借りるのは至難の業です。作品も超高額なので、事故など貸出のリスクも重視されます。それらを克服し借用に至るために重要なのはまず企画力です。02年と17年の展覧会は様々な面で違いますが、共通しているのは展覧会コンセプトの学術的な重要性です。02年展は「フィンセント&テオ」で、ゴッホ兄弟がテーマでした。17年展は、副題の「巡りゆく日本の夢」が示すように、「ゴッホと日本」がコンセプトです。

作品借用には、一つの方策として借用料という金銭的手法もあります。多額な借用料で貸してくれるケースもありますが、お金では解決できない場合も多いです。02年展の時はクリーヴランド美術館がそうでした。当時、全米3位の資金力を誇る美術館で、借用のお願いに行った際、資金には困っていないと先に言われてしまいました。諦めムードでコンセプトがゴッホ兄弟の展覧会だということを説明して帰国の途につきました。ところが何と快く貸し出しの許可が出たのです。しかも評価額が80億円のゴッホ作品が無償でした。コンセプトがいかに重要か、痛感した出来事でした。所蔵者としては作品を貸し出すことで新たな付加価値が付くというメリットがなければ基本的には貸したくないものです。ゴッホ兄弟をテーマにした02年展が世界初の試みだったことが成功の要因だったと確信しました。

今回の17年展は、ゴッホ美術館との共同企画でもあります。先方からの提案でしたが、それもコンセプトがゴッホ美術館側の関心を引いた結果と感じています。日本ではゴッホが戦前から受容されているので、そうした内容も面白いと話したところ、20年前に「ゴッホと日本」というテーマで一度開催しているものの、ゴッホと日本の関係をあらためて検証する展覧会を先方もやりたいとの希望でした。

帰国後、本格的な実現に向け監修者の選定作業に入りました。ゴッホ美術館との共同企画のため、ゴッホの専門家を立てることは必須で、大阪大学の岡府寺司教授に02年展に引き続いてお願いしました。私はゴッホの専門家ではないですが、日本における受容の部分で企画に主体的に取り組みたい思いがありました。監修者の発案で、日本に憧れ実制作や精神的に強い影響を受けていたゴッホの日本への夢と、近代日本人がゴッホを夢見て行った聖地オーヴェールへの巡礼、この2つの夢の交差がコンセプトになりました。20年ぶりに「ゴッホと日本」を検証する展覧会に、今回は新たに近代の日本人によるゴッホ受容の検証という内容が加わり、当館がその部分を担うことになりました。

こうして、ゴッホと日本という魅力的なコンセプトはできましたが、交渉にはそれだけではだめで、そのため17年展では個人蔵の作品を引き出すため、海外の収集家と太いパイプを持つ研究者としてコルネリア・ホンブルク氏をゲストキュレーターに迎えました。世界中の美術館に影響力があるゴッホ美術館との連携も追い風になり、交渉を有利に運べました。これが2番目のポイントです。

3番目のチーム力については、今回、マスメディア側の主催者はNHKと北海道新聞でしたが、一方が主体でもう一方が企画を買い取る側という形ではなく、両者で国内3カ所の開催経費を負担するという北海道では初の試みでした。02年展は道新1社でしたが、5億から6億という経費は、今の時代、単独ではリスクが高すぎます。美術館側でも、02年展とは異なり、パートナーとして京都国立近代美術館と組みました。京都が入ることで海外作品の借用交渉で大きなメリットが得られただけでなく、ゴッホ展の莫大な保険料負担を軽減すべく北海道では初の国家補償制度の適用を受けましたが、これも国立美術館と組んだことがプラスに作用したと思います。マスメディア側の主催者だけでなく、美術館もチームを組むことでより大きな力が発揮されました。企画から交渉、資金的なバックアップに至るまで、実現に向けての体制をうまく構築できたことが、展覧会を実現できた最大の要因だったと言えるでしょう。

■北海道美術館学芸員研究協議会規約

平成31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) 役員の選任及び新入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。

■北海道美術館学芸員研究協議会役員

平成31年3月31日まで

会長	佐藤 友哉（札幌芸術の森美術館 館長）	
副会長	佐藤 幸宏（北海道立近代美術館 学芸副課長）	
幹事長	苫名 真（北海道立近代美術館 学芸部長）	
幹事	* 五十嵐聡美（北海道立近代美術館 学芸統括官）	事業
	佐藤 弥生（札幌芸術の森美術館 学芸員）	事業
	門間 仁史（北海道立旭川美術館 学芸員）	事業
	和氣 遥（北海道立近代美術館 学芸員）	事業
	* 村山 史歩（北海道立近代美術館 主任学芸員）	会報
	三浦 泰之（北海道博物館 学芸主幹）	会報
	地家 光二（北海道立近代美術館 上席専門員）	会報
	* 大下 智一（北海道立近代美術館 学芸企画課長）	会計
	田村 允英（北海道立近代美術館 学芸員）	会計
監事	苫名 直子（公益財団法人 北海道文学館 主任学芸員）	監査
	宮井 和美（モエレ沼公園 学芸員）	監査
	（*はチーフ）	

平成31年4月1日現在

会長	佐藤 友哉（札幌芸術の森美術館 館長）	
副会長	佐藤 幸宏（北海道立近代美術館 学芸副課長）	
幹事長	苫名 真（北海道立近代美術館 学芸部長）	
幹事	* 五十嵐聡美（北海道立近代美術館 学芸統括官）	事業
	坂下 真惟（札幌芸術の森美術館 学芸員）	事業
	門間 仁史（北海道立旭川美術館 学芸員）	事業
	* 岩崎 直人（札幌芸術の森美術館 学芸係長）	会報
	三浦 泰之（北海道博物館 学芸主幹）	会報
	村山 史歩（北海道立近代美術館 主任学芸員）	会報
	* 大下 智一（北海道立近代美術館 学芸企画課長）	会計
	田村 允英（北海道立近代美術館 学芸員）	会計
監事	苫名 直子（公益財団法人 北海道文学館 主任学芸員）	監査
	宮井 和美（モエレ沼公園 学芸員）	監査
	（*はチーフ）	