



NORTHERN OWLS

VOL.27
2018.12

北海道美術館学芸員研究協議会会報
「NORTHERN OWLS」第27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

【談輪】

鈴木 幸人—— 絵馬堂めぐり

北海道大学大学院文学研究科 准教授

留萌管内の増毛町厳島神社の絵馬（奉納大絵馬7件、平成30年3月北海道有形文化財指定）にかかわったことをきっかけとして、ここしばらく、国内各地の絵馬堂をめぐって、奉納絵馬を見て回っている。

現代の絵馬といえば、受験合格祈願の絵馬（小絵馬）が思い浮かべられるけれど、近世以来の奉納絵馬には、文字どおり馬（神馬）を描くものや、いわゆる船絵馬、また歴史上の故事や物語、そして地域の祭礼や生業を描くもの、こうした画題分類が可能であると思われる。いずれも（受験合格祈願の絵馬まで）願い事や願掛けのためのものであるが、現在では想像できない切迫感を持ってのそれであって、その前提には自然の恩恵と脅威に代表される、人知を越えた物事に対する畏敬の念があることは間違いなく、そこには、神仏に祈るしかない切実で真摯な姿勢が確かに存する。

上述の増毛町厳島神社の絵馬「神功皇后」や「浦島」は航海安全や豊漁祈願の込められたものであり、北海道内はじめ全国の港町や各地の神社には、航海安全の祈願報謝のための絵馬が多数遺されるが、まさにその命懸けの思いは、より良くより美しくより高価なものを求め制作奉納することになるだろう。私たちがいま、絵馬堂に所せましと掛けられ掲げられた様に触れて、その物量と美麗さに圧倒されて、まず思うのはこうした人々の生き方と考え方である。そしてそれは、言うまでもなく、近現代のテクノロジーの発達によって、ある意味で不要となって私たちから失われたものであ

ることに気づかされる。

また絵馬堂の機能の点で、一般の人々に開かれた画廊的性格、いわば絵画の常設展示施設としての機能が指摘される。とくに京都の北野天満宮や今宮神社、関東なら成田山や浅草寺などに代表される、都市の社寺の規模の大きな絵馬堂（本堂に多数の絵馬が掲げられる場合も含めて）がそれである。その場合、とくに注目したいのは、物語や神話の絵画化と受容の問題であるのだが、そこでは説話や神話等、人々の、また共同体のアイデンティティ形成の素材としての物語が、視覚イメージとして了解され記憶されることになる。そのために働く絵画の系譜として、しばしば言われる浮世絵や絵本にくわえて、奉納大絵馬および絵馬堂の果たした役割は看過できない。（私見ながら、この系譜は、近世の芝居絵看板から近代の映画看板やポスターに引き継がれるように思われる。すなわち芝居や映画が我々の物語になるということでもある…。）地方の小規模の絵馬堂でも、また北前船の寄港地であった土地、いまや「日本遺産」の指定等そのネットワーク化や観光資源化が盛んになされているそれらでも事態は同様であると思われる。

絵馬堂めぐりは、私たちに、時代とともに変わったこと、ないしは私たちが失ったもの、一たとえば、北前船のネットワーク、そして共通の神話物語、なにより人知を越えたものへの畏敬の念一、を見せてくれることになるだろう。

NORTHERN OWLS VOL.27 INDEX

談論／絵馬堂めぐり 鈴木幸人	1
特別講話／芸術都市宣言のための秘策—美術館の未来学	
荒巻義雄	2
特別講話／ミュージアム・ネットワークと学芸員 大野正勝	4
事例報告／国立アイヌ民族博物館のネットワーク計画	
佐々木史郎	6

事例報告／地域創造活用法 吉崎元章	8
研究発表／《四つの風》の30年 井上みどり	10
調査報告／北見信善光寺の屯田兵人形について 松浦 葵	12
所属館紹介／洞爺湖芸術館友の会 三島邦代	14
所属館紹介／小樽芸術村 山田菜穂	15
規約・役員名簿	16

本紙は、第25回北海道美術館学芸員研究協議会（平成29年3月2日～3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。

芸術都市宣言のための秘策 —美術の未来学

SF作家、元札幌時計台ギャラリー代表

荒巻 義雄

北海道美術館学芸員研究協議会のロゴマークはフクロウになっています。これはミネルヴァのフクロウですね。このフクロウは夕闇の時刻になると飛び立つ。つまり時代の変換期に飛び立つという象徴的な意味があって、美術館もまたそういう時期に来ているのではないのでしょうか。フクロウは暗闇の中でも見える眼を持ちます。そして眼と美術は切っても切れない関係です。美術は哲学でもあり、例えばメルロ＝ポンティというフランスの哲学者は、身体、特に眼によって世界につながるという考えを披露して、ものを見るということと、世界を理解することの基本的な関係を語っています。美術は単に何を描いたかではなく、読解に価するような深い意味があるのです。

そうした観点から、たとえば、一度セザンヌを主人公にして『月と六ペンス』（モーム）のような小説を書いてみたいと思っています。エクス・アン・プロヴァンスのサント・ヴィクトワール山—あれは銀行家だった父親を山に見立てて繰り返し描いたものと考えられる。セザンヌはあの山を描きながら、実は父親へのコンプレックスを克服しようとしていたのかもしれないと思うのです。美術と文学は、通底しているのではないかという気がします。

私は小説家ですが、1969年開館の札幌時計台ギャラリー（札幌時計台文化会館）の代表も務めて、北海道の多くの美術家たちの活動に関わってきました。ギャラリーは、1966年に開いた札幌時計台画廊を前身としたもので、機関誌として美術評論誌『21ACT』を刊行してきました。

私が作家になったのもギャラリー開設の頃からで、初期から美術に関係した作品が多いのです。たとえばダリの「記憶の固執」にヒントを得た「柔らかな時計」、あるいはマグリットの作品がヒントになった『トロピカル』など、主にシュール系の美術作品をSF小説化することによってデビューしました。今度ミネソタ大学から英訳が出た『神聖代』（The Sacred Era）という作品は、一千光年の彼方に阿寒湖のマリモのような星があって、そこがボッスの《快樂の園》のようになっているという設定です。また、エッシャーの絵の中で殺人事件が起きる『カストロバルバ』という連作もあり、私のSFと美術とは、特にシュールを通して非常に関係が深い。小説をやりながら美術に関心を深め、ギャラリーの経営もしながら札幌で頑張ってきました。

しかしながら、2016年の12月24日をもって、画廊の50年の歴史を閉じました。閉廊の兆候は4～5年前からありました。若

い人がギャラリーに来てくれないのです。展覧会を開く画家も減ってきた。そして画材の売り上げも減少です。これは時代そのものがパラダイムシフトしているからでしょう。

では、これから美術はどうなるのか。文学もそうですが、さまざまな難しい問題、反省すべき課題が出てきます。インターネットで海外の美術の動向をチェックしていますが、新しいものが出ていません。セザンヌやピカソのような天才が現れないのです。天才が出ないと、時代の無意識を説明するような美術が生まれません。20世紀は、常に誰かが先駆となり、皆がその方向を向いて色々考えていくという時代でしたが、1980年代以降になると新しいものが出てこなくなる。代わってインターネットという不思議なものが出てきた。今、そういう時代の移り変わりにあるのではと思っています。それは、物質の時代あるいは容れ物の時代から、非物質的な電脳空間の時代への変化ということができるでしょう。美術は典型的な物質の世界ですから、物質以外の情報というか、目に見えない意味といったものを取り出す作業を積極的にする必要があるかと思います。

次の問題は、美術はいったい我々人類にとって必要なかという根本問題です。現生人類にもネアンデルタールの遺伝子が数パーセント入っているそうですが、ネアンデルタールは芸術に対する関心は薄かったようです。ところがクロマニヨンやホモ・サピエンスになると、フランスのラスコー、アルタミラなど、洞窟の中にリアルな動物の絵を描く。しかも暗闇の中で、松明などの光で数百体を描く情熱はいったい何だろうか。現生人類になってさらに高度な美術が始まったが、それはなぜだろうか。

フロイトの説によると、我々ホモ・サピエンスは不完全な状態で生まれてくるため、その不完全な状態を補填する意味でいろいろと空想し、美術を生んだのではないかと思います。あるいは現実世界で満たすことのできない抑圧された無意識の願望・欲求をかなえようとする一つが表現行為であるということです。

縄文の火焰土器にも同様のことがいえるかもしれません。あれほど複雑な形の器を、日常的にも使用したといわれますが、それは芸術と生活が一体化しているということなのか、きっと煮炊きの時など、炎の持っている意味を懸命に考え、それを形にしたのでしょう。火焰土器を作る、あるいは理解することは、そこに象徴をみることだといえます。火の利用価値だけでなく、象徴としての意味を汲み上げる。例えば火を神として崇めるといった象徴能力を人類が持ち始めたのではないか。

そうした観点から美術を見ると、例えば絵が持っている深い無意識的な意味まで踏み込んで解釈していけば、かなり大勢の人がもう一度美術を見直すのではないかと思います。美術の持っている図像学的な深い意味、思想的意味を学芸員の皆さんは指摘し、教育してくぐらゐの考え方を持つべきではないでしょうか。

さて、新しい技術の出現によって、芸術が変わらざるを得ない状況にあります。ベンヤミンの『複製技術時代の芸術』を読むと、複製という言葉がギリシャ時代からあったと指摘されています。産業革命以降では工業製品は大量生産されるから全部コピーです。現代社会はまさにコピー氾濫の時代なのです。ただ美術は、絶対にコピーできません。真似はできるが、コピーはできない。そこがベンヤミンが言っているアウラ、つまり唯一、一回、一つしかないという概念です。それが今喪失しています。アウラがなくなって、どんどんコピーされている。

コピーではないオリジナリティを、唯一性、一回性を、アウラ性を、もっと大事にしたいと思うのです。例えばマルセル・デュシャンの《彼女の独身者によって裸にされた花嫁、さえも》という作品は、輸送する際に荷下ろしに失敗して割れが生じた。彼はこれを非常に喜んだのです。偶然にできたひび割れは、絶対に複製できない。それはなぜかということ、人間の能力・計算を超えた何かがそこに現れる偶然の価値です。これを大事にしようというのが、アウラ思想につながる……。

ベンヤミンは著作の中で、「ある夏の日の午後、寝そべったまま地平線を限る山並みや、影を投げかける木の枝を目で追う。これが山並みの、あるいは木の枝のアウラを呼吸することである」と言っています。非常に意味深い言葉で、私はこれを読んで初めてセザンヌがわかりました。エクス・アン・プロヴァンスのセザンヌのアトリエの裏山から眺めるサント・ヴィクトワール山。セザンヌは風に揺れる木の葉の枝を、時には十数分間じっと見つめ、筆を一つ下ろしたと言います。自然と一体化してものを見つめ、鑑賞し筆を下ろす。ただ写すのではなく、対象と一体化する。セザンヌの有名な言葉に「自分が自然を見ているのではなく、自然が自分を見ているのだ」というのがあります。これはすごく大事な言葉で、ここに記された要素を我々は失いつつある。地球と人間、世界と人間、地上と人間、そういう関係性を失いつつあって、人間の魂そのものがおかしくなっている。それを救うのが芸術だと思います。アウラとはギリシャ語で空気、微風、中世では人間を取り巻いている精気、エネルギーを指していました。人間と事物との一期一会の関係、一瞬から全体と合体していく、それがアウラではないか。ところが現代社会ではメディアがものすごい勢いでコピーをたれ流して、アウラをどんどん消し去っている。これこそが現代の危機だと思います。

もう一つ、現代はアニメや映像が氾濫していて、動くということに関心が向いていると思います。動かない絵画は、動く映

像に負けていると思います。小説や詩もそうです。私は最近意地になって、動詞を主体とした「ボクシング」という詩を書いたりして、動詞を重視した作品を、実験的にやったりしています。名詞は動きませんからね。名詞主体の文学ではなく、動詞をたくさん使った小説を考えています。そうした小説を書くにはまた、実際に体を動かして、筋肉の感覚を経験しないとリアルに書けない。これは、先述したメルロ＝ポンティの哲学にも関係してきますが、身体性が大変重要になるわけです。

次に美術の未来を考えてみます。絵画、彫刻、音楽、文学、演劇、映画、建築などの古典的な表現様式に、次ぐ8番目の表現形式は何でしょうか。これはやはり驚異的な発達を見せているVR（ヴァーチャル・リアリティ）です。彫刻などは3Dプリンターでできる時代が来るかもしれません。複製が三次元の世界にまで迫ってきた。技術が非常に発達してくると、つぎにはロボット芸術家が出てくるような気がします。恐らく小説も可能でしょう。実は私も、小説をシステムで書いていく方法があるか秘かに研究しています。そういうことまで考えないと、SFを書けない時代になってきました。人間は機械よりすごいという説もありますが、将棋や碁もディープラーニングで学習するAIに負けています。しかし、芸術は最後まで生き延びると思います。これからの美術館はITの知識や技術を持った人をどんどん入れて、人工知能を利用していくことを考えるべきだと思っています。

さて、21世紀はバロックの時代に入ると思います。美術史でいえば、ルネッサンスに続くマニエリスムの時代、その後の17世紀がバロックです。イタリア、南ヨーロッパを中心とした教会が、新しい宗教運動に対抗するため、教会を劇場化します。人形が動いたり、色々な装置を造ったり、絵を描くなどして、芸術、音楽、絵画、建築を一体化して一つの劇場を造り、お客さんと呼ばうというのが、バロックの一つのかたちです。私はどうも現代に適応してマニエリスムと共存しながら、再びバロックの時代が来るような気がします。バロックの時代は、例えば金ぴかの大仏殿がそうだと思います。巨大な建築と仏の像を造り、色々な絵を極彩色で描いています。あれは一種のバロック精神だと思います。美術館も劇場化するべきです。建物に閉じこもるのではなく、街へ出て、他のジャンルの人達とコラボしながら、例えば札幌全体を一つの芸術空間にしてしまう。そうした方法も考えなければならないと思います。また、美術館に観客を集めるだけではなく、インターネット空間にも美術館を造って発信していくことが求められると思います。

芸術至上主義が我々の頭の中にはありますが、ベンヤミンは「芸術のための芸術（L'Art pour l'art）」つまり芸術至上主義は神学に過ぎないと切り捨てています。

そのような芸術のための芸術である前に、美術というのは人間の本質を表現するものです。そこから新たな戦略が生まれるかもしれないと思っています。

ミュージアム・ネットワークと学芸員

岩手県立美術館 主席専門学芸員 兼 学芸普及課長

大野 正勝

久しぶりに戻って参りまして、皆様の懐かしい顔を拝見できて感慨深いです。道立近代美術館から突然電話があり、この会で美術館のネットワークについて話してほしいと言われました。3.11で東北三県と北半島を含めた大変な被害があり、その被害を被った美術館同士の連携があるのではないかという趣旨のようです。そこで、私からはまず東日本大震災の際に全国の美術館学芸員が連携して被災美術品のレスキューを行ったお話、続きましてネットワークという観点から、さまざまなミュージアム・ネットワークを構築している四国の状況などについてご紹介したいと思います。

2011年3月11日に発生した東日本大震災は、岩手県内だけでも死者・行方不明者約6000人、倒壊流出家屋1万9,000戸にのぼりました。とくに被害の大きかった陸前高田市では、市職員の4分の1が死亡・行方不明になり、博物館の職員6人も来館者の誘導中に津波で亡くなったと聞きます。もちろん、何万点もの所蔵品は全て泥を被ったり、流出したりしました。

この陸前高田市博物館の美術品のレスキューが、文化庁主導のもと全国美術館会議加盟館の学芸員により、6月中旬から盛岡市内の施設で行われました。海水の乾いていない状態で燻蒸して良いのか、発癌物質は出ないかなど不安はありましたが、

作品の大半がカビに汚染され一刻も早く処置しなければならぬ状態であったため、燻蒸に踏み切りました。結果的に何事も起こらなかったのは幸いです。その後、汚れを取る応急措置を行い、9月末頃に作業は完了。あらためて修復に出したり、陸前高田市の博物館が復活するまでの間という考えで、美術館や博物館で預かったりしました。当館でも作品を預かり、現在まで展示に利用させてもらったり、経過報告展を開催したりしています。

レスキューに関わった総人数は138名。全国美術館会議加盟33館の65名が参加しました。真っ先に来てくれたのは、阪神淡路大震災を経験した関西の方々です。美術館同士の連携を有難く思った出来事でした。

つづいて、さまざまなネットワークを構築している四国の取り組みを紹介します。

企業が主体となって美術館と連携するものとしては、2008年から本州四国連絡高速道路株式会社が企業のCSR（社会的責任）の一環として取り組む事業があります。瀬戸内周辺の美術館や文化施設のネットワークをつくり、道路を活用した交流と、沿線地域の活性化、子どもの美術教育を目的とします。現在62施設で構成されているそうです。

学芸員有志によるものとしては、四国4県の学芸員のミュージアム研究会があります。2007年に『博物館が好きっ！』という本を発行し、続編も出版されました。研究協議会も積極的に開催し、去年は人員削減や事業継続困難など、様々な問題を抱える小規模館をどのように支えていけるかが話し合われました。

また、高知県には2003年に設立された「こうちミュージアム・ネットワーク」があります。大型館のない高知県では館同士の連携が重要なため、博物館だけでなく図書館や行政機関も参加し、情報交換したり協力したりすることで、より質の高い文化的サービスを提供するのを目的としています。現在67施設が参加し、博物館活動や地域資料の保存などについて加盟館の学芸員らが執筆した「こうちミュージアム・ネットワーク通信」を発行する他、ホームページ運営、研修会や講演会などを行っています。とりわけ地域資料の保存・活用には、阪神淡路大震災



や高知県中部大水害の教訓から力を入れており、道具や美術品の保存・活用はもちろん、それらがどのように作られ、どのような場で使われていたのかの記録に熱心に取り組んでいます。地域の文化や資料を、そこに暮らす人たちの歴史と記憶を守る状態で保存していくには、まさにこうした県全体のネットワークが必要かと思います。なお、高知県には2009年設立された地域文化の保存活用を通じて地域おこしに取り組む「NPO 法人地域文化資源ネットワーク」もあります。

実は、東北にもかつて東北美術館会議がありました。1989年に18館で第1回会議を開催し、以後毎年会議を開催しましたが、20回くらいで立ち消えてしまいました。理由は、年1度だけの会で実感がなかったことや、幹事館の事務的負担が大きかったこと、大規模館と小規模館では抱える問題が違うため毎回テーマ設定が難しく、開催で得るものが労力に比例しなかったためという気がします。ぜひ復活させたいのですが、今のところどこからも声が上がらない残念な状況です。

翻って、人と作品の間に立って両者を結びつけることは、学芸員の使命です。学芸員は美術史的な知識だけではなく、作品や作者と対話したり交感したりして、それを見る人に伝える力

が問われます。見る人が何を感じ、どれだけ作品を経験できるかは学芸員の力にかかっているといえるでしょう。ネットワークによる共同開催や研究、企画、問題共有はと大切であり、そこからつくり出される決まり事も重要だと思います。が、一方で個々の学芸員のパーソナリティから紡ぎ出される企画が人々の心を動かすのも素晴らしいことです。美術館は芸術を通じてとても個人的なことに関わるものを扱う場でもあります。将来、ミュージアム・ネットワークで、学芸員の個人的関心事も共感の対象として扱われるようになれば、より深い意義を持つのではないかという気がします。

ご清聴ありがとうございました。



国立アイヌ民族博物館 ネットワーク計画

国立アイヌ民族博物館準備室 主幹

佐々木史郎

ただいまご紹介頂いた国立アイヌ民族博物館設立準備室の佐々木と申します。よろしくお願いいたします。

国立アイヌ民族博物館は、「先住民族であるアイヌの尊厳を尊重し、国内外にアイヌの歴史・文化等に関する正しい認識と理解を促進するとともに、新たなアイヌ文化の創造及び発展に寄与する」という理念の下、七つ目の国立博物館として白老町に建設を進めています。

この博物館の大きな特徴はネットワークです。まずは、道内あるいは日本全国、海外のアイヌに関する資料を持っている博物館の資料情報を収集・集積することです。次に、資料の収集・貸借など展示業務分野での連携強化です。また、研究分野における共同研究等の促進、博物館職員の質の向上もあります。最後は、災害時のレスキュー、修復等への備えをすること。関東より北の国立博物館はこの白老だけですので、東北・北海道各地のレスキューセンターとしての役割も果たさねばなりません。

ただ、北海道では既に北海道博物館協会（道博協）という組織がありますので、国立博物館として独自に、道博協とも連携しながら、別なことを考えようということで、いわゆる地方博物館の連携とは違う、ネットワークミュージアム構想を考えています。なぜこのような構想を言い出したかということ、国立博物館として小さすぎるのです。総面積8,600㎡しかありません。展示場も2,500㎡しかありません。収蔵庫も、当初1,500㎡くらいを考えていましたが、結局半分以下になってしまいました。つまり、ものを収蔵できないのです。展示場は狭い、収蔵庫は小さい、そこで発想の転換が求められました。

一度に展示できなかつたら、少しずつ展示替えすれば、色々なものが展示できるだろう。見に来る人達も新しい展示を見ることができるので、リピーターを増やす効果もあるだろう。また、収蔵庫が小さいので自前の資料を多く抱えられない。それで資料は各地方の博物館に持っていき、それを展示、研究等に使わせて頂くという発想にならざるを得ません。無料で使うわけにはいかないので、色々な形で共同研究、修復を行うなど利益を還元していくことを基本的な方針にしています。で

すからネットワークと言っても、一つ一つの館との連携が強くなっていく形だと思います。

当然、国立博物館として用意しなければならない設備があります。九州国立博物館のX線CTシステムはとても稼働率が高く、10年間で既に2,000件の調査を行ったそうです。こうしたものを参考にしながら、白老での共同研究を提案したいと思っています。さほど大きくはないですが修復室等も整備し、特に民俗資料の保存・修復に関する技術を磨いていこう。幸い、博物館や「国立民族共生公園」の中でアイヌ民族出身の工芸家等に修復を手伝ってもらえるので、アイヌ民具の修復センターは国内だけでなく、海外にも呼びかけたいと思います。

このネットワーク博物館をつくる理由は、少し理論的な話になりますが、殿堂としての博物館は目指さない。つまり上から目線の博物館、いわゆる博物館と言われて浮かぶイメージは、この博物館では追わない。目指すのは、横のつながりを重視したフォーラムとしての博物館です。

一つの例として、2016年に苫小牧市美術博物館で開催した、公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構のアイヌ工芸品展「イカラカウ」があります。アイヌ衣服の調査を行ってきた関係



で、ただ単にきれいな衣服を並べるだけでなく、使われている素材に大きな意味があることを助言しましたが、こういったことをどんどん推進していく。博物館だけではなく、美術館としてもこうした展覧会ができるのではないのでしょうか。

私は和人でアイヌの出身ではありません。主体となるのはアイヌ民族出身の方々になければなりません。ただ、単に伝統的で、明治・大正時代の古めかしいものを後生大事に抱えるのではなく、アイヌ文化を現代のこの時代にマッチしたものにリノベートしていかなければなりません。若いアイヌ出身の人たちもどんどん自分たちの作品をリノベートしています。そうしたことにこの博物館が貢献していこうと、伝統技術の伝承・習得の場だけでなく、大野先生のお話にあったマーケティングのように、もっと積極的に文化を売り出していないと、この博物館あるいは「民族共生象徴空間」の意味が失われます。その点も博物館として支援していきたいと思います。その意味で、先住民コミュニティとの横の連携を重視していく方針です。

ネットワーク準備会を作り、1月に準備会議を開きました。基本的には各館との一対一のつながりが多いでしょうが、それを通じて横のつながりも強化してゆければと思っています。

北海道の博物館や美術館にネットワークを広げていって、本州や海外との関係を作っていく。横のつながりと同時に、縦方向として各地のアイヌコミュニティ、海外の先住民コミュニティとのつながりを強化しながら情報ネットワークをなすとともに、研究の拠点でもあり、資料の保存・修復の拠点としても機能していく。最後は、災害時のレスキューの拠点という機能も持ちたい。小さな博物館ですが、そうした機能を担っていきたいと考えています。そして、美術館との連携した可能性を色々考えています。

この辺で私の話を終わります。どうもありがとうございました。



地域創造 活用法

—美術展の助成を受けるポイント

札幌文化芸術交流センター SCARTS プログラムディレクター

吉崎 元章

私は平成28年度から29年度の2年間、それまで勤めていた札幌芸術の森美術館を離れ、派遣というかたちで東京の赤坂に事務所を構える一般財団法人地域創造に勤務した。この団体がコンサートや演劇だけではなく美術展に対しても大きな額の助成を行っていることは以前から知っていたものの、対象となる要件が札幌芸術の森美術館で企画していたいずれの展覧会内容とも合わず、申請を見送ってきた。地域創造在籍中、私がこの助成に関わる業務を担当するなかで、例年、申請されてくる美術展はそれほど多くはなく、そのほとんどが採択されているという状況を知った。つまり、要件を満たすことは簡単ではないが、それをクリアし、かつ意義深い展覧会であれば、採択される可能性が非常に高いのである。また、全国的美術館のなかには、この助成制度の特徴をよく理解し、頻繁に助成を受けているところがある。

本稿では、平成28年度の北海道美術館学芸員研究協議会での発表をもとにしながらも、限られた紙面であるため、美術展で地域創造の助成を受けるためのポイントに絞り、できるだけ分かりやすく紹介していきたい。

■理念・目的

どのような展覧会が助成対象となるかを理解するためには、まず地域創造がどのような団体で、何を目指しているのかを知ることが近道であろう。「一般財団法人地域創造」は、文化・芸術の振興による創造性豊かな地域づくりを目的に、全国の地方団体等の出捐により1994（平成6）年に設立された団体である。その活動として、地域における文化・芸術活動を担う人材

の育成や、公立文化施設の活性化を図るための各種支援事業（音楽・ダンス・演劇・邦楽・美術・助成）など多彩なプログラムを実施している。文部省（現・文部科学省）ではなく、自治省（現・総務省）の外郭団体としてスタートしていることにも反映されているように、各地の“公立”の文化施設を核にした“地域づくり”をあくまでも最終的な目的に据えているのである。またそこには、この団体の収入の多くを支えているのが、基金の運用果実のほか、都道府県と政令市からの分担金や全国市町村振興協会からの助成金であることから、それらを“公立”の施設への支援を通じて各地域に還元するという意味合いも少なからずあるようだ。

■公立美術館活性化事業

美術関係に特化した助成としては、「公立美術館活性化事業」（略称：美活）がある。そのなかには5種類のプログラムがあり、違いや特徴などについて【別表1】にまとめた。詳しくは地域創造のホームページ（<http://www.jafra.or.jp/>）からダウンロードできる実施要綱を参照していただきたい。いずれも文字通り公立の美術館を活性化することを目指した事業であり、それを促す方法として、共通して“人材育成”“連携促進”“コレクション活用”という3つのアプローチを基本としている。

そのなかの1つ市町村立美術館活性化事業（略称：市美活）は、地域創造が提案する展覧会に対して、巡回を希望する美術館を全国から3～4館募るものである。地域創造からは、借用先美術館のコレクションの大枠を提示するが、具体的な出品作品や構成などの展示内容や関連事業、図録作成などは参加館が

【別表1】 地域創造 公立美術館活性化事業概要

事業名	Ⅰ 市町村立美術館 活性化事業	Ⅱ 公立美術館共同巡回展活性化事業		Ⅲ 公立美術館共同巡回展 企画支援事業	Ⅳ 公立美術館共同地域交流 プログラム助成事業
		① 2 年プログラム	② 単年度プログラム		
対象美術館	市町村立（政令指定都市を除く） の設置する美術館	都道府県、政令指定都市、市町村の設置する美術館			
必要館数	参加希望館が個別に申請 （3 ～ 4 館で巡回）	3 館以上		2 館以上	
実行委員会	必要 （準備年度に組織）	必要 （準備年度に組織）	必要	不要 （代表館に助成金支給）	不要 （代表館に助成金支給）
助成率	準備年度：10/10 開催年度：2 / 3	準備年度：2 / 3 開催年度：2 / 3	2 / 3	10/10	10/10
上限額	準備年度：100万円 開催年度：1200万円	準備年度：150万円 開催年度：2000万円	作品借用・展示関連：500万円 カタログ作成関連：300万円	100万円	100万円
助成金前払い	あり （開催年度助成認定額の50％上限）			なし	
助成期間	2 年間			1 年間	
要件等	地域創造が提案した企画を巡回 準備年度：学芸担当者会議 開催年度：共同巡回展実施 カタログ制作 入場料 地域交流プログラム	・独自性 ・コレクション活用 ・企画制作能力向上効果 ・地域交流 ・入場料		公立美術館共同巡回展活 性化事業等への申請を目指す もの	・独自性 ・コレクション活用 ・企画制作能力向上効果 ・地域交流 ・入場料 ・会場

話し合いながら作り上げていくスタイルを取っている。その分野の専門家（多くの場合は貸出館の学芸員）がアドバイザーとして加わりながら実作業を重ねることで、学芸員としてのスキルを高めるとともに、参加館の連携を深めることが主なねらいである。準備年度を含め、2年間にわたり助成するのも特徴である。地域創造が参加館として主に想定しているのは、学芸員数が少なく、館内でのノウハウの継承が難しかったり、予算的な理由などで巡回展を開催できず、他の美術館とのネットワークが築きづらい館である。特に、これまで参加したことがない新規館にできるだけ応募してもらいたいと考えている。一方、申請館においては、知名度が高い優れた作家の作品を自らの地域で紹介できる貴重な機会であり、また、図録や印刷物をデザイナーに依頼するなどしっかりと作成できることに意義を感じている場合も多い。なお、開催年度は対象経費に対して上限2/3までの支給である。そのため、各館がこの巡回展に対して持ち出す金額は、年によって変動はあるものの大体150万円～300万円くらいであり、それが捻出できずに断念する館が少なくないのも事実である。さらに、助成金の振込先等の関係から実行委員会を組むことを条件としているため、年度初めにもう少し大きな額を負担金として支出しなければならないケースが多い。しかし、助成金額の半額を前払いする制度を近年設け、初期支出を軽減できる方法も用意している。

公立美術館共同巡回展開催助成事業（略称：公美巡）は、美術館が主体となって企画した巡回展に対する助成である。要件のうち重要なものとして次の4つがある。

- ① 公立美術館3館以上に巡回
- ② 公立美術館のコレクションを核とした内容
- ③ 参加館のいずれかが事務局となる実行委員会を組織
- ④ 巡回が同一年度内で完結

もう少し説明を加えると、①の「公立美術館」は必ずしも博物館法に則した美術館でなくても、美術作品の公開及び保管を行う地方公共団体が設置した施設でも良く、また公立美術館が3館以上であれば他に国立や私立の美術館が加わっても構わない（ただし、助成は公立美術館関連部分のみ）。また、②の公立美術館のコレクションについては、全出品作品数に占める割合ではなく、公立館の所蔵作品の価値を高める企画内容であれば採択された事例もある。

これまでの準備年度も含めた2ヶ年の助成のみであったが、より使いやすくするために平成27年度から単年度のプログラムも新たに加わった。その1つは、「作品借用・展示関連」または「カタログ作成関連」の経費に限定して助成するものである。「作品借用・展示関連」では、輸送費はもちろん、調査・交渉時も含めた旅費や写真撮影、保険、作品修復、展示台・額装代なども対象となり、「カタログ作成関連」では、デザイン・印刷製本費、編集会議の旅費、写真撮影、執筆料、翻訳料、著作権料など幅広くカバーしている。また、2つ目として、他に公美巡などへの申請を目指す企画段階を支援する助成があり、

アドバイザーの派遣や開催館募集の手助けなども行っている。もう1つの地域交流プログラムに特化した助成では、上記の企画支援事業とともに、自己資金及び実行委員会が不要ところが大きな特徴である。要件はそれぞれ異なるが、公美巡から派生した助成プログラムであるため、複数館での開催や公立美術館のコレクションの活用などの基本部分は共通している。

■地域の文化・芸術活動助成事業

地域創造ではこの他にも、美術に限定せず、音楽、演劇・ダンス、伝統芸能など幅広い分野を対象とした「地域の文化・芸術活動助成事業」を別途行っている。例年、申請数の8割にあたる約150件が採択され、総額約6億円が支給されている。いくつかのプログラムがあるなかで美術展でも申請できるものについての概要を【別表2】にまとめた。

「公立美術館活性化事業」との大きな違いは次のとおり

- ① 1館のみで申請できる（創造プログラム）
- ② 複数年にわたり事業展開できるものもある（最大3年間）
- ③ 公立美術館のコレクションを核としなくても良い
- ④ 実行委員会を組まなくても良い
- ⑤ 美術館ではなく、地方自治体等からの申請となる
- ⑥ 同じ申請プログラムにおいて同一地方公共団体での重複採択は行わない（同じ都道府県や市町村から他に音楽や演劇などで申請があった場合、調整が必要）

いずれのプログラムも、長期的展望を有し、他の地域の参考となるような顕著な工夫が認められる新規事業を対象としている。「創造プログラム（一般分）」では複数年にわたる発展性が問われ、「創造プログラム（企画能力向上特別分）」では都道府県、政令指定都市という制限がある。しかし、平成29年度には3つのプログラムを合わせ13件の美術展（国際芸術祭等を含む）が採択されている。なお、「地域の文化・芸術活動助成事業」には、その他にも研修プログラム、施設活性化プログラムがある。

平成30年度の申請に対しては、地域創造も昨今の低金利の煽りを受け、満額の支給にはなっていないケースがあるなど、今後の動向については不透明な部分もある。とはいえ、それぞれの美術館の事業予算が今後益々厳しくなることが予想されるなかにおいては、こうした助成制度を上手に使っていくことが求められよう。また、全国的な連携強化など美術館の活性化の手段としてもぜひ検討してほしい。少しでも可能性がありそうな展覧会案や不明な点などがあつたら、いつでも相談していただきたい。

【別表2】 地域創造地域の文化・芸術活動助成事業概要

事業名	創造プログラム		連携プログラム
	（一般分）	（企画制作力向上特別分）	
申請者	地方公共団体	都道府県、政令指定都市	地方公共団体
実行委員会	不要	不要	不要
助成率	1/2以内	1/2以内	2/3以内
上限額	1000万円/年	1000万円/年	・500万円（1団体ごと） ・連絡調整事業 100万円/年 （代表する1団体のみ）
助成期間	3か年以内	1年間	1年間
事業要件	発展性、自主性、地域交流、継続性、制作手法、新規性、会場、入場料	企画制作力向上、自主性、地域交流、継続性、制作手法、新規性、会場、入場料	自主性、地域交流、連携による運営能力向上効果、連携による経費節減効果、新規性、会場、入場料
申請要件	同一地方公共団体の重複採択を行わない。	同一都道府県・政令指定都市の重複採択を行わない。	・3以上の地方公共団体等の連携 ・同一地方公共団体の重複採択を行わない。

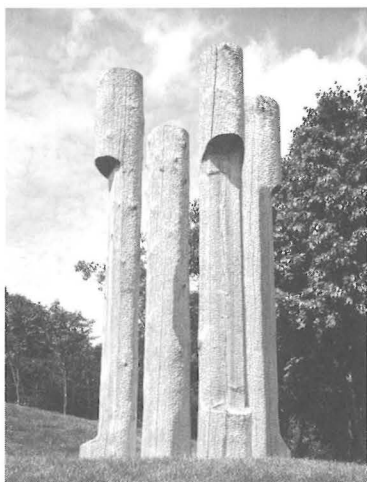
《四つの風》の30年

札幌芸術の森美術館 学芸員

井上みどり

はじめに

札幌芸術の森は、1977年に札幌青年会議所が提唱した「札幌アートパーク構想」を受け、芸術文化都市をめざす札幌市が21世紀への贈り物として1984年に建設を開始した。さらに1986年7月27日には芸術の森センター、工芸館、ガラス・陶工房、登り窯、彫刻アトリエ、葉多知ロッジ、有島武郎旧邸、シンボル彫刻設置とともに野外美術館の第1期計画部分3.5haがオープンした。



砂澤ビッキ《四つの風》

その後、野外美術館は1990年に第2期計画部3.0ha、1999年第3期計画部1.0haを完成し、全面オープンした。自然の景観を生かした面積7.5haの野外美術館は、現代日本を代表する彫刻家を中心に74点・64作家の作品を常設展示している。野外美術館は、札幌芸術の森の中心的な施設である。《四つの風》は、1986年に設置された第1期作品である。

《四つの風》作品概要

制作者は、生涯を通じて専ら木を素材に制作してきた砂澤ビッキである。作品は、アカエゾマツの高さ540.0cmの4本の柱が、正確に東西南北を向き、それぞれの方位からの風を表している。

《四つの風》の制作は、1985年7月30日に作家が現地を視察、翌年1月18日からスタートした。そして、同年5月には完成し7月に野外美術館に設置された。

砂澤は、設置にあたり発行した図録に、作品に対する言葉を寄せている。

私の制作の中で大きく支配しているのは自然であり、それとの関わりなのである。(中略) 人が手を加えない状態、つまり、自然のままの樹木を素材とする。したがってそれは生き物である。生きているものが衰退し、崩壊してゆくのは至極自然である。それをさらに再構成してゆく。

自然は、ここに立った作品に、風雪という名の鑿を加えてゆくはずである。私の作品の総ては女体となって現れてくるのが常だ。

設置者である芸術の森と制作者は、《四つの風》が「風雪という名の鑿」を加えて自然消滅していく可能性を受け入れ、ア

カエゾマツの生の原木を素材とした作品を設置したのである。設置当初から《四つの風》は、屋外の風雪に晒されて劣化するのとは予想されていた。ただし、倒壊が10年後か50年後か、劣化の進行状況は未知数であった。

砂澤は、経年劣化を見届けることなく、設置の2年後である1989年1月25日、癌のため57歳で亡くなった。

関連事業

砂澤ビッキの没後、2001年6月に「札幌芸術の森15周年記念 樹氣—砂澤ビッキ展」で晩年の制作に焦点をあて、彫刻35点、素描30点、制作に使用した道具類を展示した。展覧会の関連事業として、6月24日に「風雪の鑿」に晒されて劣化が進む《四つの風》について、今後どのように対処するのか考える公開シンポジウムを同作の前で開催した。

●シンポジウム「砂澤ビッキ《四つの風》の今後を考える」

パネリストは、神奈川県立近代美術館館長・酒井忠康氏、北海道立近代美術館学芸第2課長・浅川泰氏、彫刻家・阿部典英氏、木材保存士・前林とみお氏の4人（役職は当時）。それぞれの立場から、《四つの風》について意見を述べていただいた。今後の《四つの風》についての関心は高く、当日出席した市民からも多くの発言があり、シンポジウムは、予定の2時間を30分も過ぎるほどであった。

これらの論議を踏まえ美術館では、制作者の意図を汲み、作品そのものに影響を与えるような修復はしないことを決定した。

《四つの風》への対応

作品への対応を美術館では、以下のように行っている。

●作品現況調査の実施

野外美術館の作品全体の現況調査をこれまで2回実施している。その一環で、《四つの風》の調査も行われた。

第1回

調査日：1992年11月14日

調査方法：目視検査、非破壊検査（放射線透過検査）、ハンマーによる聴音検査

検査結果：作品全体に亀裂の指摘があった。今後の問題発生に関して、①作品足元の防水・防腐剤処理、②床面水勾配の補修、③冬期積雪時の作品養生の見直し、④作品埋設部底の水抜き穴の増設の提案が報告された。

第2回

調査日：2003年11月13日

調査方法：目視検査、非破壊検査（放射線透過検査）、ハンマーによる聴音検査

検査結果：目視とハンマーの検査で南側と北側の作品の揺れが大きく、劣化の進行を確認。放射線透過検査では、乾燥による収縮、狂い、割れが映し出される。木に対して直角方向に横割れが確認された。特に南側の作品の劣化が著しい。今後のメンテナンスについて、1995年以後の防腐・防蟻剤塗布の効果は得ていると判断されると報告された。

●防腐・防蟻剤の塗布

1995～2001年：年2回（春・秋）、TM-730、60ℓ

2002年：年2回（春・秋）、ユーコーニック404、80ℓ

2003～2004年：年1回（春）、 ”

2005～2012年：年1回（秋）、CAS No.55406-53-6、80ℓ

2013年：年1回（秋）、 ” 30ℓ

2014年：年1回（秋）、 ” 50ℓ

2015年～：年1回（秋）、 ” 40ℓ

美術館では、専門業者に依頼し、野外美術館の閉館時に足場を組み防腐・防蟻剤を散布している。



防腐剤塗布 2009年11月

●記録カメラシステムの設置

最後の1本はいつ倒壊するか予測不可能な状況にある。そこで、作品の状態を後世に遺すため、夜間でも撮影できるようにLED投光器を備えた24時間ビデオ撮影システムを2016年10月から設置した。現在まで、継続して記録をとっている。

●3D計測（造形作品保存記録計測）

残っている1本の作品保存記録として、3Dの計測を実施した。作品の正確なサイズを計測することで、将来ブロンズなどの復元にも対応できるようになった。あわせて、4本が揃った状態の3D映像を作成した。

実施年：2013年

A工程：測量、俯瞰空中写真撮影、立面写真測量、

3次元モデル作成（転倒作復元加工を含む）

B工程：造形作品保存処理



3D映像(現状)



3D映像(復元)

倒壊の経過

前述した2003年の現況調査報告のとおり、2010年8月6日南側が最初に倒壊した。2本目は北側が、2011年7月4日。3本目は東側が、2013年7月11日に倒壊している。現在残っているのは、西側1本である。



1本目（南側）2010年8月6日 2本目（北側）2011年7月4日
撮影者：佐藤雅英

現在、作品の周囲は安全のため柵を設けられ、3本の柱が倒れた時の状態のままの《四つの風》を見ることができる。



3本目（東側）2013年7月11日

北見信善光寺の屯田兵人形について

北網圏北見文化センター 学芸員

松浦 葵

1 屯田兵人形の概要について

本稿で取り上げる屯田兵人形とは、北海道北見市川東の信善光寺^{しんぜんこうじ}に安置されている、屯田兵をモデルとした木製の肖像人形75体の総称である。これらは1969（昭和44）年に北見市指定文化財第2号に指定され、2004（平成16）年には第2次北海道遺産「屯田兵村と兵屋」の一部にも認定されている。



北見信善光寺蔵 屯田兵人形 全体図（筆者撮影）

現在の北見市は、その大部分が屯田兵によってひらかれ発展してきた。かつて野付牛^{のつけうし}と呼ばれたその地に屯田兵第四大隊が入ったのは1897～98（明治30～31）年にかけてのことであり、北海道内でも比較的遅い。この大隊のうち、第一・第二・第三中隊が現在の北見市にあたる地に兵村を形成した。屯田兵たちは1903（明治36）年に現役を解除されて後備兵となり、それぞれ農業などに携わりながら有事の際には応召するという立場で兵村に留まった。

75体の屯田兵人形は、まっすぐに正面を見据えて直立した姿で表されており、像高はいずれも68cm程度である。体に対して頭が大きく4.5～5頭身ほどであるため、威圧感を与える肖像というよりはむしろ、デフォルメを加えられたマスコットののような親しみやすさや温かみを感じさせる。

人形の大部分は木製で、胴部、手、台座、銃には比較的軟らかいサワラ材が、頭部には歪みにくい桐材が用いられている。顔には膠で溶いた胡粉が塗られ、



屯田兵人形 石山茂助像（筆者撮影）

鼻や髪・髭は墨で手描きされているほか、目にはガラスの眼が嵌め込まれている。胴部は一つの木材から丸彫りされているが、頭部や手先をこれに差し込み、組み立てられている。胴部の全体には和紙が貼られ、その上に彩色を施すことで衣服を表現している。人形が身に着けている帽子と水筒は、複数枚の和紙を糊で貼り合わせて作られている。人形の背部には蓋付きの溝が彫られており、ここには遺髪などを収めることが想定されていたが、どの人形も使われた形跡がない。また、人形の右肩と足元に付された名札で人形のモデルを特定できるほか、左胸に貼り付けられた和紙製の徽章や勲章によりその人物の足跡がわかるようになっている。

75体の屯田兵人形は、信善光寺本堂脇間に設けられた7段のひな壇に、それぞれ10～11体ずつ並べられている。人形のほとんどは黒い制服姿で表されているが、カーキ色の制服を着用したものが7体ある。それら7体は屯田兵人形の中でも最初期に制作されたものと伝えられている。人形の配置については、カーキ色の7体がまとめられていることと、前1列目中央に大隊長・三輪光儀像があること以外に特に規則性がなく、これまでも何度か配置換えがなされている。

2 誰が作ったのか

ひな壇からこちらを見つめる人形たちは、誰が作ったのだろうか。まず、制作の発案者として挙げられるのが吉田信静^{よしだしんじょう}（1879-1944）である。岐阜県生まれの信静は、屯田兵として野付牛に入っていた実兄に呼ばれ同じく入地した浄土宗の尼僧である。厳しい環境で暮らす屯田兵やその家族たちの心を支え続け、優れた僧侶として慕われた。地域の人々の助けを得て1907（明治40）年に明照寺を建てた後、1920（大正9）年に信善光寺を創設し、不慮の事故で亡くなるまでその住職を勤めた。

彼女が屯田兵人形の制作を発案したのは1930（昭和5）年3月のことであった。当地の発展の礎を築いた屯田兵たちの威徳を称えるために人形を残したいと考えた。人形制作趣意書と完成予想図を携えて元屯田兵やその家族を訪ね歩き、賛同を呼びかけたが、賛同者の数は当初思わしくなかった。その理由は、信教の違いや存命中に自身の肖像人形を寺に納めることに対する抵抗感があったことなどが考えられるが、何より費用負担の重さであろう。信静の趣意書には「肖像一体 金五拾圓也」と記されていたが、その当時のコメ1俵（約60kg）が9円であったことを考えれば、安価とは言いがたい。最終的に1体30円に改められ、賛同した者には10円ずつの分割払いも認められることとなり、人形制作が実現するに至った。

人形制作の発案者は信静であったが、その制作を請け負ったのは名古屋市中区にあった玉正商会である。これは人形師・六代目玉屋庄兵衛が設立した会社であり、からくり人形のほか、消防用ポンプや纏などを製作販売していた。玉屋庄兵衛は、京都で修業を積んだ初代が幕末頃に名古屋へ移って以来、人形師を代々務めてきた者で、「人形は名古屋の玉屋」と言われるほどに名が知られていたという。現在は九代目が活躍しており、東海地方の各地に伝わる祭りの山車には、歴代の玉屋庄兵衛が手掛けてきたからくり人形が備わっているものが多い。

信静が屯田兵人形を発案したときすでに六代目は他界していたが、商会は優れた番頭によって経営が維持されていたため、1932（昭和7）

年に人形制作の契約が無事結ばれた。実質的にその制作を担当したのは、名古屋市内の2人の人形師、荒川宗太郎とその弟子・木場賢治である。荒川と木場はそれぞれ独立した人形師で、玉正商会との直接の雇用関係や六代目との師弟関係もない立場であったが、この当時の玉正商会は、受けた仕事を周囲の職人に振り分ける仲介者としての役割ももっていた。

荒川と木場は1936（昭和11）年まで4年の歳月をかけて屯田兵人形75体を完成させた。なお、「生き人形には銘を入れない」ことが通例のため、人形には作者を示すものは残されておらず、どの人形がどちらの手になるものかをこんにち特定することは極めて難しい。仕上げられた人形は鉄道貨物として順次野付牛へ送られ、信善光寺の信徒たちによって駅から寺へ賑やかに運ばれたと伝えられている。

3 人形のモデル

屯田兵人形はその名が示すように、屯田兵たちをモデルとした肖像人形である。これらは肖像写真を元に制作されたとされており、現在残されている史料から75人中46人の写真を確認することができる。写真という平面から立体的な像に起こすことは容易いことではないと推察されるが、骨格の凹凸や目元の雰囲気、唇の厚みなどの再現性は高く、随所に人形師の苦労を読み取ることができる。屯田兵人形は1体ずつ顔立ちや表情も異なっているが、体に比して頭部が大きく、顔を中心に本人の特徴をよく表そうとする意欲が見られる。

屯田兵の威徳を讃えるという信静の目的は、肖像画でも果たせたはずだ。それでも人形という形式が選ばれたのはなぜだろうか。屯田兵人形に先立って、軍装の人形を寺院に安置するという事例が国内で4件確認されている。岐阜県美濃市善光寺所蔵の95体、北海道江別市天徳寺所蔵の32体、静岡県岡部町常昌院所蔵の223体、群馬県藤岡市龍源寺所蔵の162体がそうであり、中でも美濃市と江別市のものは屯田兵人形と同じく六代目玉屋庄兵衛の作であると伝えられている。これら4件の共通点は、寺院に安置されていること、制作年が日露戦争直後の1905～07（明治38～40）年であること、日露戦争戦没者がモデルであること、戦没者慰霊を目的として制作・安置されていること、の



屯田兵人形 石山茂助像 上半身拡大
(筆者撮影)



石山茂助 肖像写真
(池田七郎編『屯田兵記念帖』掲載)

4点である。特に美濃市の像は「英霊人形」と呼ばれていることからその目的と性格が明らかである。これに対し屯田兵人形は、寺院にあることは同じだが、日露戦争終結から四半世紀が経過した1930（昭和5）年に発案され、その後数年をかけて制作されている。また、三輪大隊長を除いて人形のモデルは全員召集され、第七師団所属として日露戦争に出征しているが、このうち戦病死者1名以外全員が生還していることが名簿や記録から判明している。このことから屯田兵人形は、慰霊が主な目的ではなく、屯田兵としての働きを讃えるため制作されたことが裏付けられる。

信静が人形制作の契約を玉正商会と結んだ経緯の詳細な記録は残されていないが、浄土宗の情報網を通じて先行事例の存在を知っていた可能性や、東海地方出身者のつながりの中で玉屋庄兵衛の名声や足跡を彼女が見聞きしていた可能性が充分あり得る。

4 おわりに

現在、屯田兵人形は制作されてから80年あまりが経過している。温湿度変化の影響はもちろん、水濡れや汚れ、剥落も一部に認められ、劣化が著しいため人形の修復や適切な保全が急務である。また、人形がかつて北見市の文化財に指定されたのは、それらが「屯田兵の風俗を知る」資料であることが理由であった。しかし、前述のような事実が明らかになってきたこんにち、美術工芸品として、あるいは人形や信仰の文化史を紐解く資料として、評価の文脈を見直す必要があると考える。

参考文献

- ・池田七郎編『屯田兵記念帖』中野付牛兵村記念事業事務所、1916年
- ・北見市史編さん委員会編『北見市史 上巻』北見市役所、1981年
- ・千田靖子「北見の屯田兵人形」日本人形玩具学会『日本人形玩具学会誌』第17号、2006年
- ・樋口浩造・弓谷葵「史料紹介：小倉山善光寺所蔵『日露戦役野戦第九師団戦歴』」『愛知県立大学文学部論集 日本文化学科編』第57号、2008年

洞爺湖芸術館とその運営について

洞爺湖芸術館長

三島 邦代

はじめに

洞爺湖町は平成18年（2006年）に、旧虻田町と旧洞爺村が合併してできた人口1万人弱の町です。町内は虻田地区、洞爺湖温泉地区、洞爺地区に大別されそれぞれ、漁業、観光業、農業を主な産業としています。

湖畔沿いに立つ洞爺湖芸術館は、洞爺湖温泉の対岸にあり、昭和27年（1952年）建造の旧洞爺村役場を改装し、平成20年（2008年）に美術館として開館しました。

建物は、昭和時代の雰囲気の色濃く残した木造2階建て。延べ床面積552.4553㎡、展示面積は354.8997㎡という小さな美術館です。洞爺湖を180度見渡せる2階からの眺望は絶景です。

洞爺湖芸術館のコレクション

洞爺湖芸術館のコレクションは、旧洞爺村が収蔵したもので、砂澤ビッキの彫刻作品、1993年から2007年まで実施された洞爺村国際彫刻ビエンナーレにおける入賞・受賞作品、日本の近・現代文学初版本・限定本コレクション、並河萬里の写真作品を有しています。

一見関連性がないように見えるこれら4種のコレクションは、洞爺湖畔にある彫刻群に端を発して収蔵されたものです。

洞爺湖畔には、'88年から'96年まで、洞爺湖を管理する行政区、旧虻田町・旧洞爺村・壮瞥町の三町村が行なった、自然とアートの共存を目指す「ぐるっと彫刻公園」構想に基く彫刻群があり、安田侃、國松明日香、阿部典英、佐藤忠良等々の作家による、58基の作品が設置されています。

この時の彫刻家の一人が、当時の旧洞爺村村長と意気投合。ビエンナーレ国際彫刻公募展の構想が生まれ、その過程で、並河萬里氏による洞爺湖周辺の写真撮影が実現。ビエンナーレ作品の図録作製会社の社長が、谷崎潤一郎や川端康成等の美しい初版・限定本400冊ほどを寄贈したのです。



砂澤ビッキ展示室



洞爺湖芸術館正面

さらに、ビエンナーレ作品の審査員と砂澤ビッキ夫妻が親しかったことから、ビッキの死後、作品が旧洞爺村に収蔵された経緯があります。

展示室について

1階には砂澤ビッキ展示室と、日本の近・現代文学初版・限定本の展示室。2階にはビエンナーレ展示室と並河萬里展示室があります。

「砂澤ビッキ展示室」には、主に'80年代に作られた作品が常設展示しており、樹齢500年を超える大木に荒々しいノミ跡が残る作品は、圧倒的な迫力で鑑賞者に迫ってきます。また、風の音が聞こえるような繊細な作品、遊び心あふれた作品など、訪れる人に多くの感動を与えています。

また絵画については、ビッキの'83年のカナダ滞在以前の作品と、それ以降の作品（絶筆を含む）があり、作風の大きな違いを体感できます。

ビエンナーレ展示室には、「洞爺村国際彫刻ビエンナーレ」公募展での入賞・受賞作品86点のうち、16点を常設展示しています（随時展示替え）。

並河萬里展示室には、ユネスコの主席写真家を務めたことのある並河萬里氏が、洞爺村に1996年から3年間滞在して撮影した作品を展示しています。

洞爺湖芸術館では常設展示のほか、年2回のコレクション企画展、季節ごとに絵画・彫刻の特別展やコンサートなどを開催し、集客を図っています。

洞爺湖芸術館の運営と今後の課題

開館当初は洞爺湖町が直接運営していましたが、来館者数の減少により、2013年からボランティア団体「洞爺湖芸術館友の会」が指定管理団体として町の指定を受け、日常の運営管理を行っています。（友の会が指定管理団体になっているのは全国的にも珍しい）

今後の課題としては、友の会会員の高齢化による活動低下、事業の継続性（指定管理団体の契約期間は3年）、運営費の捻出、属人的運営からの脱却等があげられ、いずれも地方の小規模美術館に共通する課題ではないかと思います。

〈洞爺湖芸術館〉

〒049-5802 北海道虻田郡洞爺湖町洞爺町96番地

TEL&FAX 0142-87-2525

<http://www.geijutukan.net>

小樽芸術村

小樽芸術村 学芸員

山田 菜穂

はじめに

江戸時代から天然の良港として知られていた小樽は、明治初年から北海道開発の起点港として発達し、1880（明治13）年の幌内鉄道開通により、陸海の物流拠点として驚異的に発展します。

小樽芸術村は、そんな小樽が栄華を誇っていた20世紀前半に建造された4棟の建築を中心に、それぞれの建物にその時代を華やかに彩ってきた日本や世界の優れた美術品、工芸品を展示公開しています。

2016年7月23日に「ステンドグラス美術館」「アール・ヌーヴォーグラス館」を先行オープンし、翌9月1日には「似鳥美術館」「旧三井銀行小樽支店」を加え、グランドオープンしました。

似鳥美術館（旧北海道拓殖銀行小樽支店）

国会議事堂の設計にも携わった建築家にして宮内省・矢橋賢吉（1869（明治2）年～1927（昭和2）年）が設計の一部を担当した旧北海道拓殖銀行小樽支店は、竣工当時をできるだけ再現し修復を行い、かつての面影を残しつつ美術館として活用しております。

4階は横山大観、川合玉堂や平山郁夫、加山又造などの日本画、3階は岸田劉生やルノワール、藤田嗣治などの油彩といった日本・海外の洋画、2階には高村光雲とその弟子たちの木彫などを展示しております。

地階はアール・ヌーヴォー・アール・デコ グラスギャラリーで、ガレ、ドームやラリックなどのガラス作品を一堂に集めています。また、ガラス作品だけではなく、家具などの調度品も展示しており、優美な室内空間をお楽しみいただけます。

さらに、8月22日には1階にルイス・C・ティファニーステンドグラスギャラリーがあらたに開設されました。

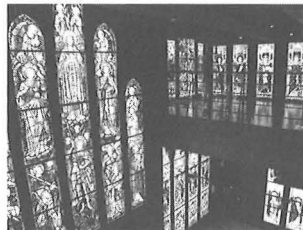
旧三井銀行小樽支店

旧三井銀行小樽支店の6代目建築として昭和2年に竣工しました。設計は、当時の日本の建築界を代表する曾禰中條建築事務所、施工は現在でも名が知られる竹中工務店が行い、建築の躯体は鉄骨鉄筋コンクリートで造られ、当時としては最先端の耐震技術が用いられました。

重厚な石積みのルネサンス様式の外観と、回廊がめぐる吹き抜けの大空間、天井の石膏飾りが美しいこの建物は、凛とした趣の中、建築当時の貴重な資料とあわせて、銀行建築をお楽しみいただけます。また、天井にはプロジェクションマッピング



似鳥美術館外観



ステンドグラス美術館内観



旧三井銀行小樽支店

が投影され、石膏飾りとあいまった映像美も圧巻です。

小樽芸術村はこの歴史的な建造物を長く後世に伝えていくために、このような建築が必要とされた時代背景、小樽のまちの繁栄や人々の生活などを明らかにし、各分野の研究の成果を広く市民の方と共有する場として「旧三井銀行小樽支店研究会」を発足させました。昨年、多くの方のご参加をいただき、講演やまちあるきツアーを開催して参りました。

ステンドグラス美術館（旧高橋倉庫）

木造の骨組みの外側に、小樽軟石が積み上げられた小樽らしい木骨石造で、クイーンポストトラス（対束小屋組）と呼ばれる洋風構造の旧高橋倉庫は、小樽で小豆の買占めによって財を成し「小豆將軍」や「豆成金」と称された商人・高橋直治により1923（大正12）年に建設された倉庫です。

19世紀後半～20世紀初頭のイギリスの教会の窓を飾ったステンドグラスを約140点展示し、職人の高い技術力や表現力、また工房ごとの特色を間近でご覧いただけます。

4月からは、日本を代表するステンドグラス作家・志田政人氏を講師としてお招きし、古典的な技法を体験してもらう特別講座としてステンドグラス制作体験などを開催しております。

おわりに

コレクションによる常設展を基本とした美術館ですが、2018年は葛飾北斎や東洲斎写楽といった作品による企画展も開催致しました。

私たち小樽芸術村は、作品を多くの方々にご覧いただき、豊かな気持ちと感動する心を育み、文化・芸術の素晴らしさを日本のみならず世界に発信していく場所にしていきたいと願っています。

歴史と芸術が響きあう、小樽芸術村。どうぞお越しください。

〈小樽芸術村〉

〒047-0031 小樽市色内1丁目3番1号〔似鳥美術館〕

TEL 0134-31-1033 FAX 0134-31-1035

<http://www.nitorihd.co.jp/otaru-art-base/>

■北海道美術館学芸員研究協議会規約

平成30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3,000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30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	地家 光二（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 普及情報課長）	事業
	佐藤 弥生（札幌芸術の森美術館 学芸員）	事業
	土岐美由紀（北海道立旭川美術館 学芸課長）	事業
	門間 仁史（北海道立近代美術館 学芸員）	事業
	※鎌田 享（北海道立近代美術館 展示・作品課長）	会報
	三浦 泰之（北海道博物館 学芸主幹）	会報
	森本 陽香（北海道立近代美術館 学芸員）	会報
	※寺地 亜衣（北海道立近代美術館 学芸員）	会計
	大下 智一（北海道立近代美術館 主任学芸員）	会計
監 事	苫名 直子（北海道立文学館 主任学芸員）	
	宮井 和美（モエレ沼公園 学芸員）	
	（※はチーフ）	

平成30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
	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）	