

NORTHERN OWLS

VOL.26
2017.12

北海道美術館学芸員研究協議会会報
「NORTHERN OWLS」第26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】

柴 勤—— 観光と地域と美術館

小川原脩記念美術館 館長

小川原脩の美術館に赴任して間もなく、案内してもらった倶知安からニセコに至る道筋は、まさに異国の趣きであった。ヨーロッパの山岳地方を思わせる小洒落たロッジが立ち並び、道行く人も外国人の姿が目についた。それから3年、比羅夫坂を中心としたスキー場周辺は、完全に外国の町と化した。ことスキーシーズンになると、ホテルも飲食店も通日も外国人で満ち溢れ、珍しく日本人かと思えば、聞こえてくるのは中国語や英語であったりする。この界限では外国語が中心、むしろ日本語の会話や表記の方が新鮮なほどだ。

倶知安・ニセコエリアは、冬はパウダースノーのメッカとして、夏は羊蹄山やニセコ連峰に抱かれた野性味あふれる避暑地として、年間150万人を越す観光客を集めているが、他の観光地との大きな違いは、定住者、あるいは長期滞在者の割合が圧倒的に多いことだろう。外国人オーナーのロッジは、その数を加速度的に増し、長期滞在用者のコンドミニウムも相次いで開設されている。ちなみに、冬場の外国籍の住民は1500人強で、3年前と比べると倍増している。町の人口が1万5千人強だから、ほぼ1割の住民が外国籍ということになる。つまり、外国人観光客を集約する観光地というよりは、町の本体そのものが国際化しているのだ。

この美術館でも外国人の姿を見かけることは珍しくない。オーストラリアやニュージーランドが圧倒的に多いが、それに加えイギリス、フランスなどのヨーロッパ各地、最近では香港やシンガポールなどのアジア系も増えている。オセアニア、ヨーロッパ系の利用者は、

スキーを目的とするか、あるいはスキー場やホテル、レストランなどに従事する長期滞在者が多くを占めるようだ。そうした外国人にとっては、美術館の存在は数少ない文化を楽しめる場となっているのだろう。まれにリピーターを見かけないわけではないが、ほとんどは美術館というだけで来館し、小川原脩の名前も知らないはず。とはいえ、決して広くない展示室で、さほど多くはない展示作品を熱心に鑑賞し、さらには、ロビーのサービスコーナーでコーヒーを味わうなど、いかにも美術館で過ごす時間を楽しんでいる風情、そんな外国人が少なくない。

こうした状況を目の当たりにすると、いろいろと考えさせられる。このこじんまりとした美術館の年間入場者数は、4千人から5千人程度、人口比からすると決して低い数字ではないだろうが、常連客やリピーター、冬夏の観光客のことを考慮すると、実態として地元住民がどれだけ利用しているのか、甚だ心もとない。スポーツと文化をともに楽しむ生活習慣が身に付いている外国人のように、地元の人にも美術館を楽しんでもらっているだろうか。楽しみ方を広げる努力はしているのか。それを伝える工夫をどれだけしているか。

かつての町長は、遠方からのお客さんには必ず美術館を見せていたという。確かに自慢をしたくなるような施設だが、古い役場のロビー代わりだと公言していた。地元の人にもそうしてもらいたい。眺めは抜群、居心地がよく、何といっても「遥かなるイマージュ」に満ちた美術作品がある我が家の居間だと。

NORTHERN OWLS VOL.26 INDEX

談論／観光と地域と美術館 柴 勤	1
特別講話／遺跡が語る北海道の歴史—旧石器からビールまで— 長沼 孝	2
事例報告／「地底旅行—地下資源をめぐる科学と美術のたび」を 開催して 福田絵梨子	4
事例報告／マイナスアート展について 野田佳奈子	6
事例報告／歴史的建造物を展覧会に—重要文化財「正行寺本堂」 (厚岸町)の場合 光岡幸治	8

研究発表／芸術雑誌「さとぼろ」に関わる新資料について 井内佳津恵	10
研究発表／美術館の魅了再発見—「田上義也と札幌彫刻美術館」 展を通して 樋泉綾子	12
研究発表／小谷博貞関連資料について 森本陽香	14
短信・規約・役員名簿	16

遺跡が語る北海道の歴史 —旧石器からビールまで—

公益財団法人 北海道埋蔵文化財センター 常務理事 兼 第1調査部長

長沼 孝

北海道埋蔵文化財センターの常務理事の長沼です。今日は、遺跡が語る北海道の歴史についてお話いたします。

現在、北海道内には、遺跡として登録されているものが1万2千ヵ所あります。全国では46万ヶ所あるといわれていますので、都道府県ごとに1万ヶ所ずつあると考えれば、北海道も平均的な数だといえます。しかし北海道の面積は、東北6県と新潟県をあわせた広さがありますので、決して多いわけではありません。まだまだ未発掘の遺跡が眠っているかもしれません。

日本列島にヒトが住み始めたのは、だいたい4万年くらい前のことで、旧石器時代の遺跡は全国で約1万ヵ所あります。一方、北海道には700ヵ所ほどの遺跡があり、古いもので約3万年前のものです。

当時は一ヶ所に住むのではなく、動物を追いつながら移動生活を送っていました。今から2万年ほど前は、氷河期のもっとも寒い時期にあたります。平均気温は7〜8度低く、海水面が100mほど低下していました。サハリンと大陸間の間宮海峡は深さ15m、サハリンと稚内間の宗谷海峡は深さ50mなので、陸続きに歩いて渡ることができました。これに対して、津軽海峡の深さは130mなので、この時期も海でした。シベリア方面からマンモスなどが南下してきて、北海道にもやって来ます。しかし、津軽海峡は渡れないので、マンモスの化石は北海道でしか見つかっていません。そしてヒトも、マンモスなどの動物を追って、大陸からやってきました。

当時使っていた石器のひとつが、細石刃です。幅は1cm以下、長さは数cm、これ一個だけでは道具になりません。いくつかの細石刃を木や動物の骨に埋め込んで使いました。旧石器時代は移動生活を行うので、荷物は少ないにこしたことはありません。細石刃ならば軽いし、欠ければまた埋め込めばいい。今でいうカミソリの替え刃のような役割を果たしていました。大陸ではだいたい3万年くらい前に発明され、北海道では2万年くらい前のものが見つっています。

北海道には黒曜石など良い材料があるので、さまざまな石器が作られています。俗に十勝石と呼ばれる黒曜石は、溶岩が急激に地上に出て固まった天然のガラスで、鋭い刃を作るのに適しています。オホーツクの白滝には北海道最大、日本でも指折りの黒曜石の原産地があります。ここでできた石器は、サハリンや新潟県の遺跡でも見つっています。

1万5〜6千年前になると、地球が少し温暖化し暖かい時期になります。そしてこの時期になると、土器が作られるようになります。これが縄文土器です。縄文文化は基本的に、草創期、早期、前期、中期、後期、晩期と、土器の形や模様で分けられています。

土器を作るということは、人類の歴史にとって非常に大きな意味があります。柔らかい粘土で形を作り、乾燥させ焼いて固いものにするという、化学変化が利用されました。土器は基本的には煮炊きの道具です。今まで食べられなかった物が、火を通すことで食べられるようになったと、わかります。生活が豊かになり、多様化していったのです。

旧石器時代に比べると、鎌や石斧、磨り潰す道具など石器も多様化します。木で作った道具や骨で作った道具も、たくさん見つかります。現在我々が使っているさまざまな道具の基本は、数千年前の縄文時代にすでに登場しています。

北海道内の縄文遺跡からは、新潟県糸魚川産のヒスイ、沖縄など南西諸島でしか取れないイモガイやマクラガイを使った装身具が見つっています。アスファルトも、秋田あたりのものが持って来られました。この時代、遠く離れた土地と交流があったことがわかります。

縄文人は、環状列石を道内各地に造りました。鷲ノ木遺跡は北海道で最大の環状列石で、縄文時代後期の初め、4千年くらい前のものです。この遺跡は高速道路工事の際に見つかりました。当初はこの遺跡を掘りぬいて道路を通す予定でしたが、保全のために遺跡の下にトンネルを通すかたちに改められました。将来は遺跡公園にするべく、整備が進められています。

縄文人の精神文化に関わるものとして、土偶があります。日本列島では1万年以上前の土偶が見つっていますが、北海道では今のところ十勝地方で見つかったものが一番古いものです。全国では約2万点、北海道では450点くらいが出土しています。これら全国で見つかった土偶のうち、国宝に指定されているものは5点しかありません。そのひとつが南茅部町で見つかった「茅空」です。「茅空」は、南茅部の茅と中空の空から取った愛称です。長さは41.5cmあり、土偶の中でも最大級のサイズです。内部は空洞になっており、国宝になったときに函館の病院でCTスキャンをしたところ、一番薄いところは数mmほどでした。それまで北海道には国宝がありませんでしたが、この「茅空」が指定されたことで、国宝のない県から脱することができました。

本州では縄文時代が終わると弥生時代となり、米を作る文化へと移行します。しかし北海道では米は作られず、続縄文時代となりました。かつて北海道は米ができない貧しい地域といわれていましたが、そうではありません。北海道は米を作らなくても、自然が豊かなので縄文時代と同じような生活が続けることが出来たのです。米を作るためには、木を切り水田を作らなければなりません。農耕のために、いろいろな開発をしなければならないわけです。ところが北海道では、それとは異なる文化が生まれました。世界的に自然環境が重視され狩猟採集文化が見直されるなかで、北海道の続縄文文化も評価されるようになってきました。

続縄文文化の終わりの頃には、本州とは異なる土器文化が広がります。石や骨の道具も見つかっています。南西諸島でしか獲れない貝で作った製品ももたらされています。列島規模で人や物や情報が動く原点は縄文時代にあり、続縄文時代ではより大きな動きになっていきました。琥珀なども大量に出てきますが、装身文化が発達したことも続縄文文化の特徴のひとつです。

本州ではその後、平安時代になると土師器・須恵器などの文化になります。北海道もその影響を受けた擦文文化の土器が出てきます。一方、サハリンや千島列島には、アムール河口の人達が渡ってきて、オホーツク海沿岸で独特の住居や土器を作り、オホーツク文化を担いました。

13世紀頃から江戸時代の終わりまで、北海道ではアイヌ文化期を迎えますが、この時代の遺跡は全道各地にあります。チャシは、昔は砦といわれていましたが、最近は聖域だと考えられるようになりました。平取町のチャシを調査した際には、チャシの内と外を分ける、結界のような溝が見つかっています。これらの遺跡から出てくるものは、本州からもたらされた鉄製品や陶磁器です。

アイヌ文化期になると、縄文時代の竪穴住居とは異なり、平地に柱を建てた住居が登場します。その内部には、火を焚いた跡も残されています。お墓からは、刀をはじめとする副葬品が出てきますが、漆製品やガラス製品のなかには、本州方面からもたらされたものと大陸からのものの両方が見つかっています。

さらにこの時期、本州からは武士が渡って来て、道南に館を造ります。函館の志苔館は、1934年にいち早く国指定の史跡になっています。また、日本海側の勝山館からは、陶磁器が出てきています。

江戸時代の終わりに日米和親条約によって箱館を開港すると、東北の諸藩が北海道沿岸を警備するようになります。そして各地に陣屋が造られましたが、そこを掘ると幕末の陶磁器などが出てきます。稚内や根室標津は会津藩が警備しましたが、そこには現在でも会津藩士の墓があります。東北と比べても北海道の寒さは厳しく、さらに冬場は野菜不足で脚気になってしまいます。そのため東北各地から来た人々は、数年で帰っていきました。幕末の北海道では東北を巻き込んだ歴史が展開され、その様子が遺跡からわかるのです。

明治以降の文化財としてはまず、赤レンガ庁舎（北海道庁旧本庁舎）があげられます。建物自体は重要文化財になっており、また周囲にあった開拓使の庁舎の跡も含めて、札幌では唯一の国指定の史跡になっています。

網走監獄では古い建物を移築し、博物館にしています。それが国の重要文化財に指定されました。五翼放射状房が有名ですが、刑務所や監獄で国指定の重要文化財になったのは初めてです。

函館公園は1879（明治12）年にできた公園で、その中の「こどもの国」の観覧車は、国内で動いているものとして最古の観覧車です。この公園は、2006年に登録記念物の第一号となりました。

日本のビールの原点は開拓使のビールです。この開拓使のビール工場が払い下げられ、サッポロビールへとつながりました。サッポロビールの第2工場の建物は、もともと醤油や味噌の醸造所だったらしいのですが、いまは博物館になっています。また、サッポロビールの五稜星のマークは、開拓使ビールが出発点です。

千歳空港を掘った際には、米軍のゴミ穴からブリキのビール缶が出てきました。調べてみるとそれらは、1950年、1952年、1953年のものでした。千歳市史をみると、米軍が千歳で演習を行ってから朝鮮戦争に赴いたとの記載があります。朝鮮戦争が起こったのは1950年から53年のことですから、これらのビール缶はまさにこの時期のものだったことがわかりました。

歴史や文化財は決して遠くにあるものではなく、身近なところにあるものです。芸術文化もそうだと思います。文化財や芸術文化をいくら見ても、お腹が一杯になるわけではありません。しかし、心を満たすことは出来ます。それは、ヒトが生きていくうえで、絶対に必要なものだといえます。

今日のお話が、今後なにかの参考になればと思います。

「地底旅行—地下資源をめぐる科学と美術の旅」を開催して

苫小牧市美術博物館 学芸員

福田絵梨子

企画展「地底旅行—地下資源をめぐる科学と美術の旅」^{※1} (2015年7月4日～9月6日)は、苫小牧の地下から産出するエネルギー資源をテーマに、現存作家による美術作品と、化石や鉱物標本などの資料を合わせて展示した企画であった。こうした展示は、通常的美術展とは異なる様相であったと思われるが、それは苫小牧市美術博物館のおかれている状況がいわゆる一般的な美術館とは異なり、当館が文化や芸術のみならず、自然科学の分野も取り扱う複合的なミュージアムであることによる。当館では展示事業の活動方針の一つに「複合施設としての特性を活かした展示」掲げており、当企画もこの方針に基づき企画・実施に至った。こうした当館の事情を踏まえ、通常地球科学的な視野の中にある石油やガスなどの地域資源を、美術作品を含む展覧会に取り入れることの一事例として、本展の概要を報告したい。

企画にあたって

「地底旅行—地下資源をめぐる科学と美術の旅」は、博物館と美術部門との共同企画によって進められた。苫小牧で産出するエネルギー資源を科学的な見地に基づく解説で知識を提供し、アート作品によってその大きさや力強さを感じることができると展示をどう実現するかが当初より議論されてきた課題であった。地球科学とアートをつなぐキーワードとして、“大地の絶え間ない変化”“悠大な時間”“生命の営みが生み出すエネルギー”が挙げられ、これらのキーワードに適した三名の作家が選出された。企画をまとめるにあたっては、苫小牧で掘削作業を行っている石油資源開発株式会社 (JAPEX) に特別協力として企画段階から関わっていただき、出品作家の方々にも事前調査として、JAPEXでの掘削現場の視察と苫小牧の地下資源に関するレクチャーを受けていただいた。

苫小牧の地下5,000mに眠るエネルギー資源

そもそも、「地下資源」がテーマとして浮上してきた背景には、次のような理由がある。苫小牧東部の地下には、石油や天然ガスを産出する道内初の本格的な油ガス田が広がっており、その規模は国内最大級を誇る。苫小牧から産出された天然ガスは、札幌をはじめ、道内各地に送られており、苫小牧市民はもとより道民の生活に深く関わるものである。苫小牧の油ガス田の特筆すべき点は、国内最大級というその規模だけではなく、世界的にも非常に珍しい構造をしているということにある。天

然ガスが産出される苫小牧の地下5,000メートルでは、「ホルスト構造」という馬の背上に盛り上がった形をしており、この盛り上がった部分は、両側から非常に高い圧力がかかっているという。そのため、上部の岩石はひび割れをおこしており、そのひび割れの隙間に石油やガスが貯まるといふ。エネルギー資源のある岩石を貯留岩と呼ぶが、苫小牧の天然ガスは礫岩層 (約4,500万年前) と花こう岩類 (約1億年前) の割れ目から発見されている。このように岩石の割れ目を貯留層としているということは、世界的にみても非常に珍しいことだそうである。苫小牧といえば港や工業といった地上のイメージが一般的だが、地下の特色に注目してみると、町の新たな一面を引き出すことができるのではないかと考えた。さらに苫小牧の地下世界を、科学とアートというこれまでにない視点でみてみることで、大地に秘められた地球の遠い過去の力を探り、現在の姿を理解し、そして未来の姿について考える機会がつかれるのではないかと考えるに至った。

大地への想像力を刺激する

地球科学の視点からは、貯留層の時代である1億年前から今にいたる苫小牧の大地の生い立ちや生命の歴史について、主に化石などの地質資料を紹介した。アートの視点からは、坂東宏哉・下沢敏也・吉田茂の3名により、“大地の絶え間ない変化”“悠大な時間”“生命の営みが生み出すエネルギー”をキーワードに、苫小牧の地下構造の科学的な特質をも示唆する作品を出品いただいた。

坂東宏哉は、珪藻土とアクリル絵の具を混ぜた画材で複雑な質感と色合いをまとった約5mの布状の作品を展示室の一角を覆うように展示した。土が混ぜられた粘りの強い絵の具がつくる風景には、とめどなく動く大地や地面の下にあるマグマの動きなどが思い起こさせるような表現であった。



坂東宏哉《ホルスト》2015年

また、苫小牧の馬の背上の地下構造に由来する《ホルスト》と名付けられた作品を本展に合わせて制作いただいた。

下沢敏也の《Re-birth》は、未知の植物か、あるいは枯れ木のようにもみえる細長い土の造形が配され、その中央には、焼

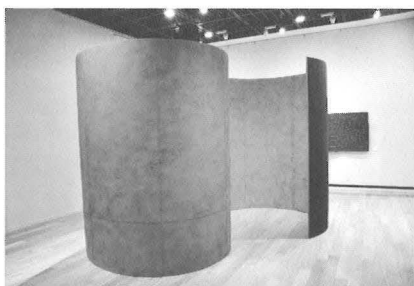
いた土を円型に組み、中にやわらかい土が流し込まれた作品である。会期中にやわらかい土が乾いて大小のひびわれを起し、さらに土の下にひいた鉄板から錆びが浮き上がるなど、みる



下沢敏也《Re-birth》2015年

たびに表情を変えた。作品には、ガスを掘削するときに出たカッティング試料（貯留岩の掘りくず）が混ぜられており、作家の手により地下5,000m、すなわち約1億年前の大地の記憶を再生させる作品であった。

吉田茂の3m四方を越える《無限環境》は、館内で制作されたもので、開幕時にはまだ生乾きの状態であったが、会期を通して作品のあちこちにひびが広がっていった。苦小牧から産出されるエネルギーは、無数のひび割れを起こした岩石にエネルギー資源を蓄えているということに最大の特徴があったが、ひび割れる作品からは、未知のエネルギー蓄える大地のイメージを思いおこさせるものであった。さらに、S字型に湾曲したその形からは、大地の強いエネルギーによって波打つ地下世界の構造が連想されてくるようであった。



吉田茂《無限環境》2015年

導入への工夫

会期が夏休みということもあり、子どもたちにも親しみをもって学び、感じることができる展示を目指し、展覧会ではオリジナルキャラクターを制作した。地下の世界を地球科学とアートの視点で旅をするのは、本好きな少年オリヴァンと好奇心旺盛な少女ガーネット、彼らを導くハカセと助手の犬のトマリ。また、彼らの旅の手引きとなる地図は鑑賞ガイドとして館内で配布した。展示室内では、たくさん子どもたちがクイズを解いたり、感想を熱心に書き留めたりする姿がみられた。印象的であったのは、親子でガイドを通して対話をしながら作品と向き合っていた姿が見られたことである。鑑賞ガイドは配布するだ

けではなく、定期的にガイドを使った子ども向けのギャラリーツアーも行った。その他の関連イベントでは、開幕日に出品作家によるアーティストトークを行い、一般来館者の他、近隣中学校の美術部の生徒にも参加していただいた。このイベントでは、トークだけではなく、参加者に吉田茂の《無限環境》に Cutter でひび割れるきっかけを入れることを体験していただいた。また、「夏休み！子どもウィーク」として1週間にわたる簡単な工作体験ができるブースを設け、本物のアンモナイトやサメの歯からつくった型をつかっての石鹸づくりや、貯留岩のカッティング試料を使ったペンダントづくりなどを行った。

まとめ

北海道は博物館や資料館などの施設が大変多い地域であるが、特に地方の美術館にとって、近くの博物館の資料や人材を活用することは、日頃苦勞される行事などで新たな発想が得られるものとして、有効ではないかと感じた。例えば今回では、花こう岩のカッティング試料などの地域ゆかりの素材を、ワークショップの材料や現代作家の方の作品材料に提供することができた。また、展覧会のテーマである地下資源や、テーマにまつわるキーワードについても異分野との共同企画の上ではじめて得られた視点である。

一方実際の展示に関わる問題としては、何をどこまで解説するのかということの打ち合わせにおいて難しい場面があった。具体的には、作品の素材について、作品のコンセプトに関わる部分については言及するにしても、それをどの程度のものにするかということや、作品のそばに素材の詳しい解説や実物資料を置くべきかなどが議論された。今回は、作品展示の場にそういった解説や資料を置くことは避けたが、異分野との複合的な展示を行っていくことが当館の方針である以上、その度に改めて考えていかなければならない課題であると感じている。

註1 「地底旅行—地下資源をめぐる科学と美術の旅」

会期：2015年7月4日～9月6日 入場者数：4,271名

主催：苦小牧市美術博物館

特別協力：石油資源開発株式会社（JAPEX）

招待作家：吉田茂・下沢敏也・坂東宏哉

後援：苦小牧信用金庫・北海道新聞苦小牧支社・株式会社苦小牧民報社・株式会社 三星

協力：苦小牧市博物館友の会・苦小牧市美術館友の会・苦小牧 CCS 促進協議会

マイナスアート展について

北海道立帯広美術館 学芸員

野田佳奈子

1. はじめに

「帯広コンテンポラリーアート2015 マイナスアート展」(以下、マイナスアート展)は、2015年8月1日から30日にかけて帯広市内で開催された、道内外の現代作家51名による展覧会である。「私たちの周りにはモノや情報があふれ、一方では地方が疲弊し、多くのものが失われている。(中略)今を生きる私たちの現状を見つめ、過剰や無駄、失ってしまったものなどについて考察するため、廃屋をアート空間として再利用し、表現する」^{※1}という趣旨を掲げた本展は、廃業した旧ホテルみのや(以下、みのや)を本会場とし、加えて帯広駅北多目的広場と帯広小路商店街、オビヒロホコテン実行委員会事務所で開かれ、全ての会場併せて4000人超という来場者数を記録した。

本稿では、地域の特色を活用した美術展という観点から、マイナスアート展について振り返る。

2. みのやについて

会場となったみのやは、帯広駅北口から徒歩3分、市の中心部に位置する。前身となる美濃屋旅館は1906年頃に開業した^{※2}。その後1939年に、日用雑貨商を営んでいた山岡岩次氏によって買い取られ、屋号はそのままに3代・70年以上にわたって経営が続けられてきた。1973年には、当時まだ珍しかった鉄筋コンクリート造・5階建てに改築され、ビジネスホテルとしての営業を開始した。戦時中には技師や兵士、高度経済成長期にはビジネスマンなど、その時代ごとに様々な来訪者を迎え入れてきたが、2012年に廃業となった^{※3}。

その後2014年に、東京で活動する帯広出身の弁護士・柏尾哲哉氏が、空きビルであったこの建物を入手した。2016年3月より「HOTEL NUPUKA」として生まれかわったが、開業に向けた工事が始まるまでの期間、マイナスアート展など作品発表の場として活用された^{※4}。

3. マイナスアート展の企画運営について

本展は、「帯広コンテンポラリーアート実行委員会」(以下、実行委員会)によって企画運営された。これは、池田緑氏、梅田マサノリ氏、伽井丹彌氏、鈴木隆氏、吉野隆幸氏など十勝在住の現代作家を中心とする組織である。帯広で現代アートの活動の場をつくることを目的として結成され、隔年で展覧会を開催している。第一回展の「真正閣の100日」(2011年)では、市内・真鍋庭園にある築100年の歴史的建造物「真正閣」にて、個展やグループ展をリレー形式で開催した。続く第二回展の「防風林アートプロジェクト 2013-14」では、帯広市の南部に

ある愛国町の広大な農地を利用し、寒さの厳しい時期に野外を中心とした作品展示を行った。そして第三回展「マイナスアート展」では、かつてホテルであった建物が舞台となった。

梅田氏によると、本展がみのやで開催された理由は、建物を所有している柏尾氏からの働きかけがあったことによる。「防風林アートプロジェクト 2013-14」の件を知った柏尾氏が、実行委員会へ施設活用の相談を持ちかけたのである。会ではすでに、「マイナス」をテーマとする展覧会の案が練られており、昔の賑わいを失ったこの場所は、その構想に沿う会場であると考えられた。

4. 展示について

本会場であるみのやに展示された作品を3点紹介する。まずは、人の死を「マイナス」のモチーフとして取り上げた作品、吉田茂《果報は寝て待て》(図1)である。幸福を待つうちに亡くなってしまったのだろうか、ミイラがベッドの上で布団を被り横たわっている。今回の展覧会では本作のように、みのやで実際に使われていた調度品等を展示に使用したものも見られた。作品全体に行き渡った粘土のひび割れは、古びた室内と相まって、長い年月が経過したことより朽ちたかに見え、この建物に堆積した時間の長さを目の当たりにしているようであった。



図1 吉田 茂《果報は寝て待て》
(戸張良彦 撮影)

また、社会的なテーマを扱った作品も見られた。梅田マサノリは、4階の廊下、かつては自動販売機があった小さなスペースに《現 ututu な像》(図2)を展示した。疲れ切ってその場に座り込んだかのようなポーズの人型オブジェと、その側には「故障中」のシールが貼られた小さな販売機が設置されている。容易に物を購入出来るシステムは、物質的な豊かさをこれまで支えてきた。しかしそれが「故障中」となった今、足を一度止め、現状を見つめ直すよう問いかけていると感じられた。

「マイナス」について考えることは、同時に「ゼロ」や「プラス」について意識することでもあるだろう。展示作品のなか



図2 梅田マサノリ《現 ututu な像》
(筆者 撮影)

には、再生をテーマにしたものも見られた。半谷学《ホテルみのや：浮上計画》(図3)は、ホテル屋上の看板背後に設置された、白い傘状の立体作品。骨子から麻ロープの廃材を用いた葉形のパーツが伸び、風を受けると回転する仕組みになっている。まるでプロペラのようなものである。半谷はこれまで、廃棄された海藻や不用品を素材として使い、作品として新たな命を吹き込む制作を続けてきた。廃屋を展示に再利用するという展覧会の趣旨とも相似する半谷の作品は、さらにプロペラで浮上する意味合いを付与され、前向きなメッセージを放っていた。



図3 半谷 学《ホテルみのや：浮上計画》
(戸張良彦 撮影)

このように、「マイナス」というキーワードや会場であるみのやから着想を得た様々な作品が、各所に展示されていた。

展示全体について言及すると、そこには2つの特徴があった。まずはホテルという会場の性質上、ほとんどの出品作は客室にあり、展示空間が作家ごとに明確に区切られた点である。様々な意図や解釈による作品が、隣接する部屋に次々と展開されることで、一つのテーマを掲げた展覧会というよりはむしろ、それぞれの作家による個展という印象を強く与えていた。このことは、全体を通してやや取留のなさを感じさせる一方で、表現の多様性を深く味わう側面を生み出していたと言えるだろう。

次に、会場自体の持つ独特の雰囲気である。吉田や梅田のように、ホテルで使用されていた調度品や機器を活用して作品を

制作していた作家もいた一方で、自身が制作した作品以外は何も置かずに空間を活用していた者もいた。しかしいずれの部屋にも共通するのは、一見小さなギャラリースペースのようでありながら、日に焼けた壁紙や小さな洗面台、はめ込み式の日覚まし時計などがあり、そこが数十年という時を経たホテルの一室であることを示していた点である。いかなる切り口でみのやを捉え、そこで表現するか。ここに、制作や展示の醍醐味があったように思う。

5. まとめ

マイナスアート展は、駅前の一等地にありながらも廃業してしまったホテルを主な舞台として開催された。この特殊な環境下で作品と向き合うことは、鑑賞者にとっても、おそらく作家自身にとっても、新鮮な驚きや発見を伴うと同時に、この街の空洞化をはじめ、様々な問題が改めて意識される契機ともなり得ただろう。そしてそれは、美術館のようなホワイト・キューブと称される空間ではなく、みのやだったからこそ、より強く生じた効果であった。その点で、本展は地域に根ざした資源を用いてこそその味わいを楽しめる美術展であったのではないだろうか。

註1 鈴木隆ほか編『マイナスアート展 帯広コンテンポラリーアート2015 図録』帯広コンテンポラリーアート実行委員会、2016年、p.2。

註2 『十勝毎日新聞』1957年7月2日夕刊「町内盛衰記」

註3 帯広旅館組合創立百周年記念誌編集委員会編『百年の旅路 帯広旅館組合創立百周年記念誌』帯広旅館組合、2005年、pp.252-253。

註4 「北海道 来るべき未来を見つめて」、『スロウ』第45号、2015年、ソーゴ印刷株式会社、pp.166-168。

参考文献

- ・『十勝毎日新聞』1957年7月2日夕刊「町内盛衰記」
- ・『心に響くおもてなしの宿 帯広旅館組合九十周年記念誌』帯広旅館組合、1995年。
- ・帯広旅館組合創立百周年記念誌編集委員会編『百年の旅路 帯広旅館組合創立百周年記念誌』帯広旅館組合、2005年。
- ・梅田マサノリほか編『帯広コンテンポラリーアート2011-真正闇の100日- 図録』帯広コンテンポラリーアート実行委員会、2011年。
- ・鈴木隆ほか編『帯広コンテンポラリーアート2013-14 一防風林アートプロジェクト2013-14- 図録』帯広コンテンポラリーアート実行委員会、2014年。
- ・「北海道 来るべき未来を見つめて」、『スロウ』第45号、2015年、ソーゴ印刷株式会社、pp.166-168。
- ・鈴木隆ほか編『マイナスアート展 帯広コンテンポラリーアート2015 図録』帯広コンテンポラリーアート実行委員会、2016年。

歴史的建造物を展覧会に —重要文化財「正行寺本堂」(厚岸町)の場合

北海道立帯広美術館 学芸課長

光岡 幸治

展覧会の企画へと至るまで

そもその発端は、釧路管内厚岸町に立地する正行寺の住職・朝日芳史氏からの「江戸時代の屏風があるので、展示していただきたい」という申し出であった。それは、同寺本堂の旧襖で、昭和15（1940）年に取り外されて以来、長年本堂に保管されていたものであった。現在は、日本画家・修復家の馬場良治氏が復元した襖が収められ、それは黄金に輝く《松鶴図襖》である。変色と損傷が激しい旧襖は、その輝きを見る影もなく、馬場氏による復元の際に屏風に仕立て直されたのであった。

正行寺の襖は、「白檀塗」^{びんくたんぬり}と称される技法によるもので、現在残されている作例は全国的にも稀有なことから、これを核とする展覧会ができるのではないかと考えた。そして北海道立釧路美術館の開館15周年記念展として、「重要文化財「正行寺」よみがえった襖絵展」と題して開催へと至った（平成25年10月3日～11月27日）。そのタイトルが示すとおり、復元された黄金に輝く新襖と江戸時代に制作された旧襖との対比、およびその復元過程の紹介をメインとした。あわせて正行寺本堂の歴史や、襖を含めた近年の本堂の大修理の様子などを伝える一連の資料や写真パネル等の展覧によって、歴史的建造物の保存修理とその意義について多面から検証しようとする展覧会とした。したがって本展は、しばしば行われる寺院の宝物を紹介する寺宝展とは趣旨を異にするものである。以下、展覧会の各コーナーの展示とその意図したところの概略を述べていく。

I 本堂の移築再建から今日へ

正行寺本堂は、江戸時代後期（1800年頃）に越後国（現・新潟県）に満長寺本堂として建立された。そして、その約110年後の明治43（1910）年に解体、海上輸送され、現在地に移築されたのである。当時において、それは無謀ともいえる難事業であったが、門徒たちの深い信仰心と情熱が成功へと導いたのであった。

移築時の貴重な図面や写真、収支や工事記録などが詳細に記された『本堂再建寄附簿』や『本堂再建借財帳』など15冊の文書（重要文化財 附指定）をはじめとした貴重な資料が良好な状態で残されており、それらの系統的な展示を通して、当時の活力と熱気をリアルに伝えることができた。また、裏面に「寛政十一未年」等の墨書がある欄間や板戸といった建造物の一部を展示することができ、出品内容の充実を図ることができた。

移築時に北海道の気候風土に適した屯田兵屋の工法が取り入



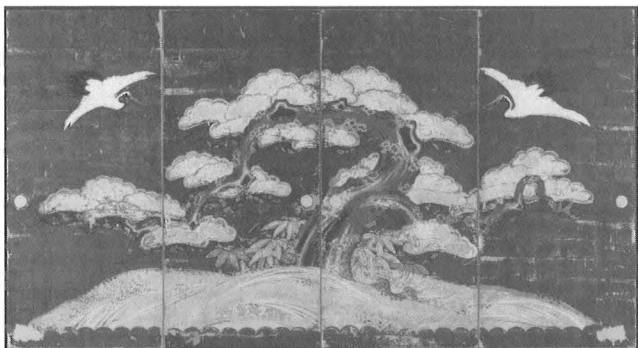
「正行寺本堂内観」（極彩色の内陣方向を望む）

れられ、洋館を彷彿とさせるものに改造されるなど、正行寺本堂は、その建築史的意義や価値はいうまでもなく、移築時の貴重な資料が残されていることから注目を集め、高い評価を確立していった。そして平成4（1992）年、建造物としては道東で初めて国の重要文化財に指定されたのであった。

II 新生・正行寺—近世寺院建築の美

正行寺本堂は、平成18（2006）年から平成20（2008）年までの3カ年にわたって、文化庁による国庫補助保存修理事業として大規模な修理が行われた。移築から約100年の歳月が経過し、損傷や変形も目立ち、さらには平成15（2003）年の十勝沖地震などもあり、大規模な修理工事が行われたことは時宜にかなったことといえる。その一環として建造物の一部である襖の復元も行われたのであった。主な修理項目としては、屋根の銅板による葺き替え工事、柱の不陸の調整や床組の解体復旧、漆喰壁の修理、内陣周辺部の補筆や彩色など、総事業費178,470,000円の大修理であった。

このコーナーの展示は、その内容からも、鬼板の一部分の試作のほかは、写真パネルによる展示が中心になったことはやむを得ないことであった。写真パネルの作成にあたり、修理工事を終えた現在の状況は新たに撮影した。修理工事や復元作業の現場を記録した写真は、幸いにも設計監理を担当した公益財団法人 文化財建造物保存技術協会より提供していただくことができた。これらの写真パネルや各種資料を取り交えて展示することによって、この修理事業がいかに大がかりなものであったかを示すことができ、さらには正行寺本堂の建築美をさまざまな角度からみていただく機会となった。



《松鶴図屏風》(西余間、旧襖) 寛政12年頃



《松鶴図襖》(西余間、復元による新襖) 平成20年

Ⅲ よみがえった襖絵と極彩色の本堂

本堂各四面の襖は、それぞれ1枚の絵に見立てられ、中央の大きな松に向かって左右から鶴が飛来している様子が描かれている。馬場良治氏によって復元されたこの《松鶴図襖》は、東西の余間北側に一對のかたちで取り付けられている。

傷ましい姿の旧襖は解体が行われた。そして馬場氏による復元模写が、旧襖の^{かまち}框と骨に張り込まれた。取り外された旧襖の本紙は保全処理がほどこされ、それぞれ四曲一隻の屏風に仕立て直された。旧襖は、復元された襖絵のようにかつては黄金の輝きを放っていた。その輝きは、箔押しされた銀箔の上に^{なし}梨子地漆を塗る「白檀塗」によるものである。幸いにも旧襖が残されていたことにより、復元することが可能であった。旧襖の骨引手板に「寛政十二年」の墨書が見出され、満長寺本堂建立の頃に制作されたものと考えられるが、馬場氏は京都で狩野派の分派の絵師によって描かれ、越後国(現・新潟県)にもたらされてものであろう、と推測している。

このコーナーでは、新・旧襖の対比的展示とともに、復元の過程を示す写真パネル、そして「白檀塗」の色見本パネルなどで、馬場氏の工房における作業風景をわかりやすく紹介することができた。屏風に仕立て直された旧襖の本紙は、重要文化財の指定から外れたこととなったが、文化財はこのように同じ技法や材質により修理・修復、さらには復元されることにより、後世に伝えられていくのであるということを示すことは、この展覧会の重要な企画意図であった。

旧襖の解体により、下張りとして使われていた約3150点もの古文書が発見された。当時紙は貴重なもので再利用されることが多かった。反古紙のため断片的ではあるが、満長寺本堂建立当時のさまざまな事情を知ることのできる貴重な資料である。これら膨大な文書の調査は大谷大学(京都市)で進められている。展覧会ではわずかな点ではあったが、文書を翻刻と解説を添えて紹介することができた。

馬場氏は、襖の復元はもとより、内陣と余間周辺の修理と復元も担当した。クリーニングと膠を用いての剥落止め、欠損部の補筆、そして著しい損傷部とすべての金欄巻きには養生紙を張り、復元した本紙が張り込まれた。また、「白檀塗」の旧巻障子は修復され、建て込まれた。こうして《松鶴図襖》を含め、内陣と余間の正面は、かつての極彩色の美がかなりの部分よみがえったのである。その状況は新たに撮影し作成した写真のパネルと、補修作業の記録写真や図面、挿し絵などをパネルとし

たものを組み合わせて展示し、現場の雰囲気を見視的にわかりやすく見せる工夫をした。

Ⅳ 日本画家・修復家、馬場良治の世界

正行寺本堂の保存修理工事には、文化庁はじめ設計監理にあたった文化財建造物保存技術協会、工事請負業者、絵画保存修理・彩色補修を担当した馬場良治氏など、多くの人たちが携わった。コーナーⅣは、本展のメインとした《松鶴図襖》の復元にあたって日本画家・修復家の馬場氏の仕事の一端を紹介するものとしてもうけたものである。馬場氏は豊富な知識と経験に基づいた技能をもち、三千院(京都市)の往生極楽院の壁画の復元や、平等院鳳凰堂の屏絵の復元をはじめ、その仕事は全国各地に及んでいる。一方、日本画家としては、個展を中心に発表を続けている。

《松鶴図襖》の復元に使用した道具や材料、そして馬場氏自身の大作《夜桜》、《奥入瀬雪景》などとともに画材も展示し、文化財の修復家、そしてまた現代日本画家としての二面性を見ていただくことができた。馬場氏をはじめ、こうした現代の名工たちが、文化財の保存と修理、さらには復元という極めて重要な役割を担っていることを知っていただくことができたのは大きな成果のひとつといえる。

むすび

正行寺本堂は、明治末の開拓期にあって、心のよりどころを希求する地域の人々の一途な思いから、移築・再建が成し遂げられたのであった。その精神は、本堂のかたちそのものによって示されているといえるだろう。私たちの祖先が、長年にわたって守り、親しんできたことによって今日に伝えられている本堂は、地域の文化財としてかけがえのないものである。

寺院建築は、信仰の場であることはもちろんのこと、多くの人々の集まる場所として、また地域の文化の拠点として機能してきた。この展覧会を通して、寺院建築のみならず文化財としての歴史的建造物の意義が広く認識され、修繕・保全が適宜ほどこされつつ、コミュニティーの場として、さらには観光資源としても有効に活用されていくべきものではないか、とこの展覧会を通して深く考えさせられた。

芸術雑誌「さとぼろ」に関わる新資料について

北海道立函館美術館 学芸課長

井内佳津恵

はじめに

芸術雑誌『さとぼろ』は、1925（大正14）年に札幌で創刊された。発行元は札幌詩学協会（15号からサトポロ社、19号からさとぼろ社）。創刊同人は外山卯三郎、服部光平、相川正義、伊藤秀五郎、伊藤義輝、宮澤孝、宮井海平、斎藤護国。教官の斎藤以外は、北海道帝国大学生で、同人は以後、出入りが多い。編集は外山卯三郎（創刊～9号、予科生）、相川正義（10号～13号、18号、医学部生から助手）、教官・西村真琴（14号～16号）、服部光平（17号、19号～22号、医学部生から助手）、伊藤義輝（23号～27号、農学部卒業後道庁）、教官・菅野利助（28号～29号）。『詩と版画』（1922年創刊、アルス社）や『マヴォ』（1923年創刊、マヴォ出版部など）といった先行雑誌を意識し、創作版画を貼りこむとともに、余白をいかした贅沢な誌面で出発。一時、本文ガリ版刷まで仕様を落としたが、西村時代に同人を増やして増頁し服部時代に判型を大型化して誌面を刷新。28号から再び小型化、1929（昭和4）年29号で終刊した。

これまで北海道美術史では札幌における創作版画の草分けの活動という側面から評価されてきたが、『さとぼろ』とその時代（2015年12月19日～2016年3月21日、北海道立近代美術館）展を機に、同時代の国内外の芸術雑誌との関わりが浮かび上がり、北海道美術史という枠をこえた視点で改めて評価することが必要になってきている。以下、新出資料によってうかがってきた再評価のための視点を提示したい。

札幌市内の同人誌との関わり

『さとぼろ』創刊同人には、『さとぼろ』以前から同人誌活動に携わっていたメンバーが多い。札幌市中央区の山鼻地区に育った相川正義（1903-1994、のち詩人・精神科医）は、札幌二中（現・札幌西高）在学中、近所の俣野第三郎、第四郎兄弟を核とする回覧雑誌（図1）に参加（第四郎はのち三岸好太郎とともに春陽会に参加、夭折）。戦後、聖書の教えを現代社会の状況に重ね合わせて表現した画家・田中忠雄もこの回覧雑誌の一員であり、大正期の札幌の芸術少年の活動の一端に触れることのできる貴重な資料といえる。北大では、1921（大正10）年



図1 山鼻地区の旧制中学生による回覧雑誌（北海道立近代美術館蔵／相川正義旧蔵）

に『とどろき』（のち『桜星会雑誌』）、『氷河』などの文芸誌がいっせいに創刊。『さとぼろ』創刊同人では相川正義（星とほし）、服部光平、伊藤秀五郎、外山卯三郎らが、これらに参加している。『氷河時代』は、『氷河』全6冊を、編集者・服部光平が自ら装丁して合本したもの（図2）。



図2 『氷河時代』
服部光平自装合本
（遺族蔵）

同時代の国内の芸術雑誌との関わり

1922（大正11）年に東京で創刊された『詩と版画』（編集は旭正秀、のち藤森静雄）は、直接的には小泉癸巳夫、旭正秀による『版画』を引き継ぎ、日本創作版画協会の機関誌としての機能も担った雑誌。1925年8月まで刊行し、その後は『港』『風』へと引き継がれていった。この雑誌を『さとぼろ』のモデル誌として出発したことは、外山卯三郎が証言しているが^{註1}、『さとぼろ』と『詩と版画』には、それとは別の、直接的な縁を見出すことができる。『さとぼろ』創刊同人・伊藤義輝（1904-1964）は、『さとぼろ』創刊前年の1924年に『詩と版画』9号に『水辺』を寄稿しており（図3）、同年の詩と版画社第一回展（10月16日～30日、丸山医院楼上）にも『水門』『静物』『ヴァン・ゴッの顔』を出品している。

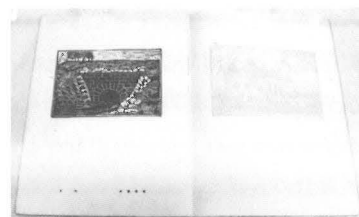


図3 伊藤義輝『水辺』
1924（大正13）年『詩と版画』9号掲載
（北海道立近代美術館蔵）

伊藤は予科時代から北大の美術部・黒百合会に創作版画を発表しており、『さとぼろ』のほとんど毎号に力こもった版画を寄せ、『全北海道詩集』（札幌詩学協会、1926）や相川正義『雪と麵麴』（東京詩学協会、1928）等『さとぼろ』にかかわる単行本の挿画・装丁も担当した。1928年通巻23号から27号まで服部光平のあとを受け編集発行も担当、1929（昭和4）年網走支庁転勤を機に菅野利助にバトンを渡している。娘の後藤美子氏から北海道立文学館にバラの版画、『さとぼろ』バックナンバー、事務所類や手紙などがまとめて寄贈されており、今後のさらなる精査が待たれるところだ。

このほか、『さとぼろ』が資料交換をしていた国内の雑誌として仙台の『北日本詩人』、『G.G.G.P.』がある^{註2}。『G.G.G.P.』（ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギムゲム）（図4）は、日本画

家・玉村善之助
(方久斗) 主宰の
エポック社が1924
(大正13) 年6月
に創刊、1926年1
月の通巻9号まで
刊行。編集は詩人・



図4 『G.G.G.P.』復刻版
(北海道立近代美術館蔵)

野川隆、橋本健吉(北園克衛)、玉村善之助が交代しながら担当。奇抜な題について野川は「都会の街々を動く、機械で出来た人間的な動物人形には、Gの発音の振動数と波形が気に入ったのである」と述べている。音楽性や理系的素養を反映させた知的な構成が特色で、美術家の中原実、村山知義、文学者の稲垣足穂らも寄稿した。おそらくは外山卯三郎が直接兄事した村山知義を介して、『G.G.G.P.』との交流が生まれたものだろう。

また、『さとぼろ』には、『試作』(愛知県岡崎市、1925年6月～1926年7月)の小野英一、『刀』(栃木県、1928年～1932年)の長谷川三郎、『版画 CLUB』(東京、1929年4月～1932年3月)の勝平得之が寄稿している。これらの事実からは、『さとぼろ』が単に地方の創作版画雑誌という存在にとどまらず、他の地域の同時代の雑誌とシンクロしながら、日本近代の創作版画運動の一角を担っていたことが生き生きと伝わってくる。

「外地」ならびに国外の雑誌との関わり

1910(明治43)年から1945(昭和20)年8月15日までの朝鮮半島は、日本が植民地支配していたいわゆる「外地」のひとつだったが、そこで発行されていた芸術雑誌『朝』(図5)が、『さとぼろ』と資料交換をしている。詩人の後藤郁子(1903-没年不明)は、『さとぼろ』2号から寄稿しており、外部寄稿者としては最も早い。家が札幌で下宿屋を営み、弟も北大予科生であったことから、北大の文芸活動に接しやすい環境だったと推測される。対馬在住の律野稲子(後藤の親友)と律野勘一(内野健児の従兄)夫婦の紹介により、朝鮮半島の大田中学教員の内野健児と文通し、1924年に婚約、翌年8月挙式。内野の京城中学転勤により京城府(現・ソウル)舟橋町に居住した。京城移住後も、9号まで断続的に『さとぼろ』に寄稿しており、『さとぼろ』が京城の『朝』と雑誌交換をしていることには後藤が大きく関わっていると思われる。『朝』(1926年5月創刊、同年2号まで)の編集兼発行人は『京城日報』美術記者で内野健児と同郷の多田毅三。文芸部(担当・内野健児)、音楽部、美術部を持ち、総合芸術誌を目指した。

同時代の国外の雑誌として『さとぼろ』との関わりが注目されるのは、『Deutsch Kunst und Dekoration』だ(図6)。これは、『『さとぼろ』とその時代』展を機に、服部光平(1899-1983)の遺族の下から新たに発見されたもの。服部光平は岡山県に生まれ、福山誠之館中学(現・広島県立福山誠之館高)を経て1919(大正8)年に北海道帝国大学(現・北大)予科に進

学、ドイツ語学級に学び、恵迪寮第38期委員を務めた。1922年、医学部に進学(一期生)、卒業後は助手、講師を務めた。予科



図6 雑誌 Deutsch Kunst und Dekoration
合本(服部光平遺族蔵)

時代から演劇や文学に傾倒し1921年に文芸同人誌『氷河』創刊。1923年、外山卯三郎結成の劇団『夢幻座』に参加。1924年第17回黒百合会春季展に出品。1925年、『さとぼろ』創刊号の表紙を手掛ける。1926年1月通巻7号から一時『さとぼろ』を離れたが、同年11月通巻13号から復帰。通巻19号から編集発行人(22号まで)。判型を大型化してページ数を減らし、外山時代とも西村時代とも異なる、軽快で清新な誌面を生み出した。キュビズム風静物や、抽象的構成など、『さとぼろ』の版画家の中では近代的造形への志向を最もよく示した。マレーヴィチの芸術論の翻訳も寄稿している。

遺族から拝借した『Deutsch Kunst und Dekoration』は、1932年の1年間分の同誌を合本したもののだが、本来は雑誌である。当時、札幌では丸善を通して洋書を購入することができた。筆者が版画研究会で服部光平の創作版画について発表した際、滝沢恭司氏(町田市立国際版画美術館)から、服部光平の版画には同時代のドイツの芸術雑誌に掲載されている作品との類似性があるとの指摘をいただいた^{註3}。今後、『さとぼろ』が刊行された1920年代後半の『Deutsch Kunst und Dekoration』を精査していくことにより、服部光平の版画と同時代のドイツの雑誌との関わりをより丁寧に跡付けていくことができるのではないかと考えている。

おわりに

地域ゆかりの美術史を記述するとき、地域で何が起こっていたかということに注目するのは当然のことだ。同時に、地域が決して孤立して存在

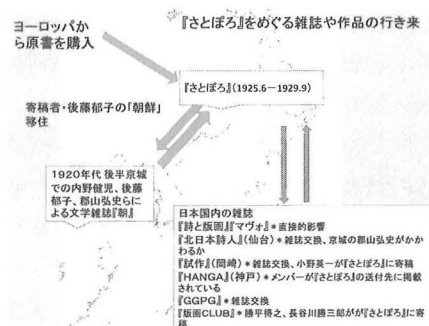


図7 『さとぼろ』と他地域の雑誌との
関係性概念図

しているわけではなく、同時代の国内外の他地域と有機的なかわりをもちながら存在していることもまた事実だ。特に、開拓地として流動性の高い地域であった近代の北海道の美術史を考えると、この視点は重要ではないだろうか。芸術雑誌『さとぼろ』を、北海道という枠組みの中のみならず、同時代の他地域における芸術雑誌との関係性の中で再評価していくことの意義はそこにあると考える(図7)。

註1 『大正の青春—雑誌さとぼろをめぐる』札幌市教育委員会 1978年

註2 『さとぼろ』が資料交換をしていた雑誌については、相川正義編集担当時代の『さとぼろ』7号、8号に記載がある。

註3 版画史研究会(2016年11月26日 古書会館)

美術館の魅力再発見―「田上義也と札幌彫刻美術館」展を通して

公益財団法人札幌市芸術文化財団 市民交流プラザ開設準備室 文化芸術交流センター事業課 事業担当係長

樋泉 綾子

0. はじめに

「田上義也と札幌彫刻美術館」展は、本郷新記念札幌彫刻美術館において筆者が企画を担当した展覧会である（会期：2015年10月3日～11月29日）。建築家の田上義也（1899-1991）は、札幌彫刻美術館本館の設計を手がけ、財団法人札幌彫刻美術館の初代理事長をつとめた人物であり、本展は、田上と彫刻家・本郷新（1905-1980）の交流を紐解き、札幌彫刻美術館の成り立ちをあらためて確認することを目的に開催した。また、会場である美術館の建築自体を出品作品ととらえ、その魅力を来場者に伝えることも本展の大きなねらいであった。

開催にあたっては、田上義也の長男で建築家の田上茂氏、建築史家の角幸博氏（NPO 法人歴史的・地域資産研究機構代表理事）および建築家であり版画家の鳴海伸一氏より、助言や資料提供等の協力をいただき、建築図面や模型等の資料、本郷新の彫刻作品などにより展示を構成した。来場者には「札幌彫刻美術館 建築見どころガイド」を配付し、建築自体にも着目してもらう工夫をした。

本稿では、本展の内容に沿って田上と本郷の交流の足跡を確認し、その交流の成果としての札幌彫刻美術館本館の建築の特質と魅力について考察したい。

1. 田上義也と本郷新のつながり

1899（明治32）年、栃木県に生まれた田上は、1919（大正8）年、20歳でアメリカ人建築家フランク・ロイド・ライト率いる帝国ホテル建設事務所に入所、1923（大正12）年9月1日、同ホテルの竣工披露パーティ当日に関東大震災を経験し、同年11月、単身北海道に渡った。以来、雪国の建築を志して北海道に定住、札幌を拠点に小熊捍邸、日本基督教会札幌教会（現札幌北一条教会）など、数多くの特色ある建築を残した。また、ヴァイオリンの名手でもあった田上は、札幌新交響楽団の結成に尽力するなど分野を越えて活躍し、多くの文化人・芸術家と親交を結んでいる。

田上と本郷の交流については、田上の手記「本郷新と交友の断想」（『さっぽろ文庫21 札幌の彫刻』札幌市教育委員会編、1982年）に綴られている。この手記によれば、二人は1928（昭和3）年の札幌で開かれた本郷新の作品展で出会ったという。その会場で、田上が本郷の作品《少女の首》に惹かれて眺めていると、本郷が歩み寄り、「あなたはこの彫刻を上から下へ、側面から裏面まで見てくれた。（中略）あなたはこの作品を理

解してくれて、わが意を得た。その印にあなたに贈る」と語ったという。この作品について、田上は「このギフトは、今日まで私と運命を共にしてきた。苦しかった戦時中でも、転々と彼女を手放さなかったし、私の生活の浮沈の中でも、喜怒哀楽を共にした。私の孤独な時には、しっかりしなさい！と勇気と力を与えてくれた。彼女だけは私の生活の全部を知っている」と熱っぽく述懐している。

しかし、《少女の首》の名で現在札幌彫刻美術館に収蔵されている本郷の石膏像は、1928（昭和3）年の道展4回展に出品されてはいるが、この年に本郷の個展があったという記録はない。また、田上の長男の田上茂氏はこの作品に「見覚えがない」という。

一方、本郷が1930（昭和5）年に制作した《童女像》というブロンズ像があり、田上茂氏は父の建築事務所に本作があったことを記憶している。現在の所有者も入手の際にかつて田上の愛蔵品だったと聞かされており、事務所らしき場所で田上と《童女像》が写った写真も見つかった。本郷は1931（昭和6）年の道展7回展で長官賞を受賞しており、特別陳列として複数の作品を出品しているが、そのなかにこの《童女像》も含まれていた。



図版01
本郷新《童女像》

以上のことから、田上はこの特別陳列の会場を訪れ、そこで本郷との出会いを果たしたのではないかと推測される。二人の出会いが1931（昭和6）年であったとすると、当時田上は32歳、本郷は25歳。二人の交流は、以後断続的にはあるが、生涯続くことになる。

1964（昭和39）年の冬、小樽市の春香山麓に1,000坪の土地を購入した本郷は、アトリエ兼住宅の設計を田上に依頼する。東京高等工芸学校（現千葉大学工学部）への進学を機に上京し、当時世田谷に暮らしていた本郷は、彫刻を生業とする生活もようやく軌道に乗り、故郷に別荘を持つことにしたのだった。船の舳先をイメージしたという、海に向かって延びる軒の深い屋根が特徴的な建築と、ここから眺める石狩湾の風景を本郷は愛し、絵にも描き残している。また、ここで北海道の土を使ったテラコッタづくりをはじめ、新たな表現を切り拓いた。



図版02 春香山荘

しかしやがて札幌自動車道の開通

により静かな環境が失われたため、ここを手放し、1977（昭和52）年に札幌の宮の森にアトリエを新築した（設計は上遠野徹）。それが現在の札幌彫刻美術館の記念館である。当時の田上建築の特徴を存分にそなえた春香山荘は、残念ながら現在は廃墟となっている。

本郷が田上に春香山荘の設計を依頼したその年、田上は北海道銀行本店の設計を手がけており、ここで田上の建築と本郷の彫刻が競演することになる。

田上の代表作小熊邸（現ろいず珈琲館）は、北海道大学農学部教授小熊捍の自邸として1927（昭和2）年に建てられたが、小熊が退官して札幌を去り、1951（昭和26）年に北海道銀行が社宅として買い上げ、初代頭取島本融の住まいとなった。翌年、島本はこの家の増築を田上に依頼する。この縁により、1964（昭和39）年に島本は北海道銀行本店の設計を田上に任せられた。

本店営業室の壁面には巨大レリーフの設置が計画され、田上はその制作者として本郷を推薦した。最終的には島本の意向で本郷新、山内壮夫、佐藤忠良の共同制作となり、北海道開拓の歴史と産業をテーマとした高さ3.3m、幅41mの樹脂製のレリーフ《大地》が完成する。本店ロビーには本郷の《ライラック像》も設置された。

田上は公共建築も数多く手がけており、1977（昭和52）年に開館した札幌市教育文化会館は、大通公園の景観と調和するレンガの外観が評価され、北海道建築賞を受賞している。1980（昭和55）年に完成した大ホールの緞帳の原画《白樺の詩》を手がけたのは本郷であった。初冬の夕暮れ時の白樺林を描いた水彩画で、病床で筆をとり、亡くなる20日ほど前に仕上げたものという。故郷の風景を想いながら最後の仕事を終え、1980（昭和55）年2月13日、本郷はこの世を去った。

本郷新は、生前から「わたくしをのりこえてゆく若い芸術家の育成のために」と、美術館設立への願いを語っていたが、その夢を託された人物の一人が田上義也であった。癌と闘っていた本郷は、亡くなる直前、宮の森のアトリエと土地およびすべての作品を北海道・札幌市に譲り、財団法人にしたいので配慮を頼むという内容の手紙を田上に書き送っていたという。

1980（昭和55）年7月には、財団法人札幌彫刻美術館が設立。本郷新の旧アトリエを記念館とし、隣接地に本館を新たに建設し、北海道ではじめての彫刻に特化した美術館として1981（昭和56）年6月に開館を迎えた。田上は本館の設計を担うとともに、1991年に亡くなるまで財団の初代理事長をつとめている。

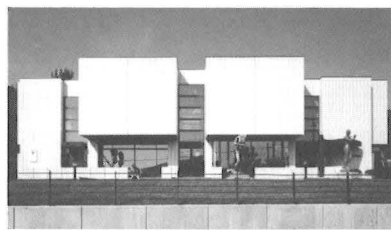
田上と本郷は日常的に交際していたわけではなかったが、春香山荘や道銀の事例に見られるように、互いの仕事に信頼を寄せていたと思われる。そしてその信頼関係が、札幌彫刻美術館の設立に大きく結実したと言えるだろう。

2. 札幌彫刻美術館の建築の魅力

札幌彫刻美術館本館の大きな特徴のひとつは、敷地内に建築をコンパクトにおさめ、前庭を広くとっていることである。芝生の上には本郷のブロンズ彫刻が配されている。太陽のもと、人々の生活の中にあるモニュマンを志した本郷へのオマージュ

と言える。

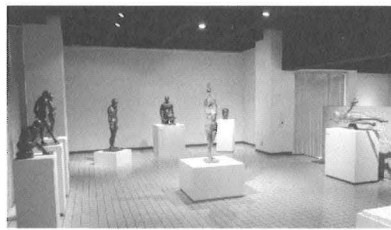
芝生の緑に映える白い建物は、複数の箱を組み合わせた直線的で水平性を強調したデザインが特徴であり、師



図版03 札幌彫刻美術館 外観

フランク・ロイド・ライトの影響を色濃く感じさせる。シンメトリーで端正でありながら、箱の凹凸がつくる陰影や斜めに配した入口、一部を縦組みにしてアクセントをつけた外壁の白タイルによって、ほどよい変化がもたらされている。

内部は2階建ての吹き抜け構造になっており、主役である展示室は中2階から2階へと展開し、大きく5つの空間に分かれている。初代館長をつとめた詩人・原子修氏によると、田上はこの美術館を「シンフォニーのような建築にしたい」と語ったというが、各室の連なりにしたがって展示上のストーリーを展開することができるこの空間構成は、確かに異なる5つの楽章からなる交響楽になぞらえることができるかもしれない。各室は階段やコンクリートの仕切り壁でゆるやかに隔てられ、来館者は段差を昇り降りしながら、次の章へと導かれる。起伏豊かな空間をめぐり歩くことで、体感的に展示のストーリーを味わえるのである。



図版04 札幌彫刻美術館 展示室

展示室内の3か所に配されたコンクリート壁は、職人のはつり仕上げによる重厚かつ温もりのある質感、柔らかな陰影によって、彫刻の美を引き立てる背景として機能している。またこの壁は、天井に達しない高さにおさえられ、視界を完全には遮断しない。建物中央の吹き抜けの効果とあわせ、小規模な建築でありながらも来館者は空間の広がりを感じられるのだ。

梁を露出させた黒塗りの天井や白タイル貼りの床も目立った特徴である。ここはいわゆる「ホワイトキューブ」としてあらゆる作品を受け入れるニュートラルな空間ではなく、むしろ作品と競い合うかのような、主張の強い空間なのである。そのため、企画展で多様な作品を展示する場合、作品によっては展示室の特徴が干渉しすぎる場合もある。いささか主観的になるが、ここに他の誰でもない本郷新の彫刻を展示するとき、空間と彫刻とのほどよい緊張感が生まれる。そのとき、ここは田上が本郷の彫刻のダイナミックな力強さをよく知った上で、それと競演しうる空間として用意した展示室なのだ、と思わされるのである。

段差が多い構造上、社会的に求められるバリアフリーに応えられないことや、展示作業時の物理的な不便など、現実的な課題は多い。それでも、起伏に富み、体感的に展示を味わえる空間構成、一般的なホワイトキューブであることを志向せず、空間と作品との緊張関係を要請する展示室を有する建築は、この美術館のユニークな魅力であり、地域の文化資産として、あらためて評価されてよいだろう。

小谷博貞関連資料について

北海道立近代美術館 学芸員

森本 陽香

はじめに一資料の概略

今回調査したのは、戦後の北海道における抽象画家の一人、小谷博貞に関連する、戦前の多摩帝国美術学校での研究活動を記録した機関誌である^{註1}。小谷は1935（昭和10）年4月に帝国美術学校図案科に入学、同年9月の学校分裂により、図案科教授の杉浦非水を中心に成立した多摩帝国美術学校図案科に編入、途中2年間の兵役を経て、1941（昭和16）年3月に卒業している。小谷は在学中、学内外の研究グループに参加し、機関誌の原稿執筆、編集に携わっていた。その中で、小谷の手元に残されていたのが、次の8冊である。

- ・Study Exhibition Note No.1（1937年7月14日発行）
- ・Grupo Studado Ekspozicio No.2（1937年10月3日発行）
- ・どろゑくらぶレポート1（1938年5月発行）
- ・どろゑくらぶレポート2（1938年6月発行）
- ・動派 No.6（1938年6月発行）
- ・集団動派 No.8 再建第1号（1946年5月発行）
- ・集団動派 再建第2号（1946年8月発行）
- ・集団動派 再刊 No.3（1947年3月発行）

当時、美術系の学校では、学内の有志を募ってグループを結成し、自主的に研究、制作する活動が活発に行われていた。彼等は学内外で展覧会を主催し、日頃の活動の記録として機関誌を発行した。中でも、1930年代にシュルレアリスムを標榜したいくつかのグループ、〈JAN〉〈アニマ〉〈表現〉〈動向〉〈ジュンヌ・オム〉〈絵画〉などの活動^{註2}については、1985（昭和60）年に板橋区立美術館で開催された「日本のシュルレアリスム 1925～1945」展で検証され、すでに紹介されている。

また、帝国美術学校学生のシュルレアリスムの受容とそのグループ活動の展開については、現・板橋区立美術館学芸員の弘中智子氏が、1935（昭和10）年の帝国美術学校分裂後、のちの武蔵野美術大学となる帝国美術学校で展開したグループの活動について論じている^{註3}。

一方、多摩帝国美術学校のグループ活動については、多摩帝国美術学校図案科会が発行した機関誌『デセグノ』についての先行研究がある^{註4}。『デセグノ』は1936（昭和11）年5月に創刊し、1939（昭和14）年12月までに計10冊が刊行されている。運営する多摩帝国美術学校図案科会以外にも、山名文夫、瀧口修造、長谷川三郎ら、当時の図案界で活躍していたデザイナー、批評家、美術家などに執筆を依頼していた。『デセグノ』は、多摩美術学校に在学する学生、教員、卒業生らが、年齢および学年差や肩書きの垣根を越えて組織した研究グループであったことが特徴であるが、実際にはさらに学年ごとに研究グループ

が結成され、研究展を行ったり、機関誌を発行したりしていた。そのような学年個別の活動については、まだ詳細な研究は行われていない。学生たちが自主的に発行していた機関誌は散逸しており、多くは戦火で焼失したと考えられる。小谷の手元に残されていたこれらの機関誌は、『デセグノ』以外の研究グループの活動を跡づける貴重な資料であると言える。本発表では、これらの機関誌のうち戦前に発行されたものについて内容を分析し、研究グループの性格や活動内容を明らかにすることを試みる。

1. 【STUDY EXHIBITION NOTE No.1】1937年7月14日発行

【GRUPO STUDADO EKSPOZICIO NO.2】1937年10月3日発行

この2冊は、多摩帝国美術学校図案科内の自主研究グループ「集団動派」が発行した機関誌第1号と第2号に当たる。「集団動派」は、1936（昭和11）年、当時第2学年に在籍していた有志によって、結成された。結成理由の一つには、図案科で学生たちから多大な支持を得ていた教員・新井泉が、1936（昭和11）年に多摩帝国美術学校から転職し、図案科が実技指導者を欠いた状態になったことが挙げられる^{註5}。「集団動派」は結成当初から毎月「クラス展」と称する発表の場を設け、第3学年に進学してからは「研究展」と称して活動を発展させ、1937（昭和12）年中に3冊の機関誌を発行している。ここに挙げるのはそのうちの2冊である。

第1号と第2号の奥付に記載された集団動派のメンバーは、関正、波根泉二、下村俊、山中貞三、服部陽一、小谷博貞の6名である。第1号冒頭で、「吾々はグループの行動を作品主義に規定し、制作活動を全部とする。このパンフレットはその意味で、自己反省と、作品行動の記録と批判の記録をなすために発行する」と述べていることから、このグループは「作品制作」を主体としていたことがわかる。このことについて、第2号で上級生の多摩長二郎は、「この若い図案家のグループの特に目立つ特異さはその中心であると思われる人達によって熱心に追究されているスルレアリスム的な方向である。それは図案という目的性の上に立つ絵画の抽象的な解釈ではなく、もっといわず、純粹絵画に近い、または全く同一なピューリズム（純粹主義）である」とコメントし、用のある美術ではなく純粹な絵画作品の制作を志向するグループの方向性を評価している。このコメントからは、図案科の学生でありながら「作品主義」掲げるグループは異色であったことが読み取れる。

第1号の内容は、グループ活動の意義や注意点、1937（昭和12）年6月4日から7日に開催された第1回研究展の振り返り

へと続く。研究展は毎回2名ずつ当番を決めて課題案を持ち寄って課題を決定し、各メンバーがその課題に沿って自由に作品を制作する方式をとっていたようである。研究展は、メンバーが卒業制作に向かう直前の1939（昭和14）年5月まで、計12回続いている^{註6}。

第2号には、第2回展（1937年7月1日～3日）の記録がある。課題は「水とガラス」で、フォトグラム、水彩画、木材による彫刻など、素材や表現方法も多彩な作品が集まったという。この回に小谷は、マン・レイの映画「ひとで」に触発されて《〈ひとで〉による試作》を出品している。技法については小谷が「フリカケ」と称する技法、すなわち「霧吹きぼかしの技法で制作した」、とあるので、北海道立近代美術館所蔵の《マン・レイの「ひとで」を見て》は、「水とガラス」を課題にした第2回研究展出品作であった可能性が高い。

さらに第2号では、第3回研究展（1937年9月20日～25日）の振り返りと、上級生2名による講評を載せている。第3回の課題は「空」「葉」「樹」という自然物で、小谷はその研究方針について、「なるべく、ポスターとか、飾り絵というような主題を与えず、従前のように、傘×ガラスのごとく、帽子、布地といった「物」に依り、主題は各自の発見、展開に待つ方法を探る。そこに新しい秩序の発見がある」と述べている。このことから、課題は簡潔なモチーフを提示することに留め、制作の自由度を高めるよう努めていたこと、さらに、グループでの研究活動が学校の課題でカバーされない領域や手法をとることに強く意義を見出していたことがわかる。学校の課題では、図案科の性質上、広告、宣伝という目的が先にあるため、モチーフの展開の仕方が限定的になりがちだが、研究展では、まずモチーフを単体で提示することで、各自が自由に展開できる余地を残していたのである。第2号で小谷はさらに、学校と同一課題であっても、それが広告目的ではなく単なるモチーフであるという点が、学校での訓練と全く逆の方向性をもつ研究であることを強調している。

加えて小谷は、第1回、第2回研究展でグループが発表した作品について、外部から「アヴァンギャルド作品の単なる礼賛者である」とする批判を受けたことに対し、「吾々が新しい方向に進まんとして努力しているアヴァンギャルドの作家の激しい突進に共鳴する所のあるのも否定出来ない事である」と認めた上で、「一つの美の発見は、次の発見に進み得ない人々には大切であろうけれども、僕達はどんどん未知の美へ突進して行く」と反論し、グループが前衛的な表現を積極的に取り入れ、実験的な制作を目指す姿勢を表明している。

以上2冊の機関誌からは、小谷の学年が、図案科で学ぶ商業美術の枠を越えて、前衛的な手法を取り入れた制作を主体とする、特色ある活動を展開していたことがわかる。図案教育の範疇にとどまらず、広く芸術の潮流を吸収したいと考える者が複数存在したことが、特色あるグループ活動につながったといえる。

2. 【動派 No.6】1938年6月発行

第6号は、第9回研究展についての講評と、下級生のクラス展に対する講評などで構成されている。その中で注目すべきは、

数人がシュルレアリスムについて触れていることである。まず小谷は、集団動派はシュルレアリスムを標榜する団体と勘違いされることがあるが、組織としてシュルレアリスムを宣言したことはなく、一つのイズムに縛られて行動することはないことを主張している。また、関は、「シュール・レアリズムやアブストラクト・アートが現代の絵画の代表的なものとは思わないが、一つの新しい視方、考え方で、また一つの新しい方法」であり、「表現に於ける手段は作者にとり自由」であると述べ、自身がシュルレアリスムを支持するかどうか、立場を曖昧にしている。下村は「シュール・レアリズムは自分の好みではないが、勉強して行くつもりである。図案家がこれを如何に商業美術に工芸に取り入れて行くかは非常に難しい問題である」と述べ、シュルレアリスムと図案の関わりを模索しようとしている。

メンバーがシュルレアリスムに強い興味をもつ契機となったのは、学校で行われた瀧口修造による特別講義であった^{註7}。瀧口は数多くの画集を持参して解説し、受講した学生たちを熱中させたので^{註8}、講義以後、動派のメンバーはシュルレアリスムの技法習得に熱心に取り組んだ。しかし、その後1年以上が経過する中で、シュルレアリスムを選ぶ者、選ばない者、また図案にシュルレアリスムを応用することができるかという問題を提示する者など、シュルレアリスムに対する姿勢はさまざまに分かれ、各々のメンバーが自分なりにシュルレアリスムを解釈し消化しようとしている様子が、第6号の各自の記述に表れている。

以上、戦前の美術学生たちの研究活動の一部を概観することによって、「デザイン」という用語が普及する以前の「図案」時代に、彼らが純粋美術と商業美術との間を揺れ動きながら、西洋から流入する前衛芸術を消化・吸収しようとしていた様子が見えてきた。このことは、日本の近代デザイン史における、抽象表現主義やシュルレアリスムの受容の一側面を明らかにすることにつながってゆくだろう。今後は、戦後発行の3冊の内容の検証を進め、さらに研究を深めたいと考えている。

註1 本資料は、平成25年度近美コレクション「生誕100年記念 小谷博貞・絵画の冒険」展に際し、その一部を借用して展覧したもので、平成28年に遺族から北海道立近代美術館へ寄贈された。

註2 小谷は上京1年目（浪人中）にこれらの活動にふれ、刺激を得たという。（小谷博貞『小谷博貞作品集 文集』、共同文化社、1996年、16頁）

註3 弘中智子「帝国美術学校学生とシュルレアリスム」、『武蔵野美術大学研究紀要2012-no.43』、武蔵野美術大学、2013年

註4 川瀬千尋「1930年代末の「産業美術」について—『デゼグノ』と『芸術と技術』にみる「商業美術」思潮からの脱却」、『藝叢：筑波大学芸術学研究誌』26号、筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学研究室、2010年

註5 『多摩美術大学の80年 年表1935-2015』、多摩美術大学、2015年、17頁

註6 「集団・動派小史」、『動派 No. 6』、1938年

註7 『小谷博貞作品集 文集』（前掲2）23頁に、「東京に出て三年目」とある。『多摩美術大学の80年 年表1935-2015』（前掲5）18頁では、瀧口や山名らの特別講義があったのは1937（昭和12）年としている。二つを照合すると、1937年1月～3月頃に行われた可能性が高い。

註8 小谷、前掲2、25頁

※本発表では、戦前発行の『どろゑくらぶ』2冊についても検証したが、紙面の都合上本稿では割愛した。

■北海道美術館学芸員研究協議会規約

平成29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。

◆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によって組織される。また本会に特別会員を置き、非常勤の館長職にあたる者、また博物館学、美術史学研究者のうち、総会で認められた者をこれに当てる。

◆第5条（事務局）

本会の事務局は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、特別会員から選出。
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。
*顧問を廃止し、特別会員を置く。
*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。

◆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。

■北海道美術館学芸員研究協議会役員

平成29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	※久米 淳之（北海道立近代美術館 展示・作品課長）	事業
	佐藤 康平（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 普及情報課長）	会報
	春木 晶子（北海道博物館 学芸員）	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29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	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
	春木 晶子（北海道博物館 学芸員）	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）	