

NORTHERN OWLS

VOL.22
2013.4

北海道美術館学芸員研究協議会会報
「NORTHERN OWLS」第22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 011-644-6991～6993
FAX 011-644-6885

【談輪】

佐藤 友哉——「博物館倫理」 雑感

札幌芸術の森美術館長

昨年7月に日本博物館協会によって「博物館の原理」と「博物館関係者の行動規範」が作成された。これは、いわゆる「博物館倫理」というものに当たる。

博物館倫理といえば、その語感から、なにやら自らの襟をまともに正さなければいけないような厳しさを感じてしまうが、要は博物館がよって立つべき存立の基本原則と、博物館が活動を行う場合の行動の規範ということである。

これまで日本ではICOM（国際博物館会議）が策定した「イコム職業倫理規定」があって、これを一つの博物館運営の規範として準用してきた経過がある。しかし、博物館関係者からはかなり以前から日本独自の博物館倫理規定の作成が望まれていた。それがやっと叶ったということなのだろう。

博物館に関するこうした倫理規定は、欧米ではICOMが規定する以前に制定されていたという。たとえばアメリカなどではAAM（アメリカ博物館協会）によって、なんと1925年にすでに設けられていたというから驚いてしまう。

「博物館の管理関係者や職員、ボランティアは、受益者である公衆の利益に貢献する」という条項がここに見えるのだが、これは博物館というものがアメリカにおいては、そもそも“公衆への奉仕”のためにある、という建国以来の伝統のようなものが基盤にあったからなのだろう。

もちろんアメリカだけではない。博物館先進国のイギリスやフランス、あるいはカナダなどにもICOMの規定に添いつつも、それぞれの国の事情を勘案した

独自の論理規定がすでに設けられていたのだ。

新たに制定された日本の規定は、倫理 ethics という言葉がなかなか日本では馴染まないということもあったのか、その内容を具体的に表す「博物館の原理」と「博物館関係者の行動規範」という二本立ての規定になったところが面白い。

ややイギリスの規定に似ているところもあるが、それらを10項目に整理し、キーワードを設けて原理と規範を連動させたところが特徴ではないかと思う。

たとえば原則の大項目に「博物館は、公益を目的とする機関として、次の原則に従い活動する」とあり、その第一項目に「1. 博物館は、学術と文化の継承・発展・創造と教育普及を通じ、人類と社会に貢献する」と続き、この原理を基に「行動規範 1. 貢献 博物館に携わる者は、博物館の公益性と未来への責任を自覚して、学術と文化の継承・発展・創造のために活動する」という構成になっているのだ。

詳しくはぜひこれをダウンロードして見ていただきたいと思うが、これらの規定を見て思うのは、実際に北海道の博物館界や美術館界においてこれらの拘束力がどれほどのものなのか、ということだ。

もちろん倫理規定が博物館の内外で順守されることは大いに望まれることには違いない。しかし、もう少し早くできてこれが市民権を得ていたら、そしてもしできるのなら、この規定に博物館の「サステナビリティ（持続可能性）」を入れてもらえていたら、と思うのは私だけだろうか。

NORTHERN OWLS VOL.22 INDEX

談輪／「博物館倫理」雑感 佐藤友哉	1
20周年記念特別講話／芸術における死の超越 藤宮峯子	2
事例報告／視覚障害者とミュージアムをめぐる	
シンポジウム報告 中村聖司	7
研究発表／エコール・ド・パリの挿絵本 柳沢弥生	8
研究発表／美術館におけるマンガ、アニメ展の変遷	
吉崎元章	10
研究発表／〈武四郎涅槃図〉をめぐる 山際晶子	12

新所属館紹介／写真の町と共に歩み続けた歴史	
—東川町文化ギャラリー— 吉里演子	14
新所属館紹介／有島記念館 伊藤大介	15
紀要篇／創作する画家の所作—17世紀フランス絵画論における	
〈facilement〉の理想について— 今村信隆	16
紀要篇／SNOWSCAPE MOERE 冬のアートプロジェクトから	
見る公園という場の可能性 宮井和美	26
短信・規約・役員名簿	32

本誌は、第20回北海道美術館学芸員研究協議会（平成24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・報告等を掲載する（「談輪」を除く）とともに、本協議会の平成24年度の紀要を兼ねています。

芸術における死の超越

札幌医科大学医学部教授・医学博士

藤宮 峯子

札幌医科大学の藤宮でございます。本日はこのような会で話しする機会を与えて頂き、誠に有難うございます。ただ今紹介して頂きましたように、私は4年前に関西から札幌へ参りました。奈良県に生まれ、大学で滋賀県へ行き、札幌へ来る4年前までずっと関西に住んでいました。大和と近江を自分の生活の場にしていたのですが、北海道に来て本当にここが私の運命の場所と言いますか、神様が準備してくれた場所だなあと、日々実感しております。なぜかと言うと、まず人々が優しい。これはカナダに留学しているときも思ったのですが、自然が厳しいと、人は互いに親切になる。逆に関西のように自然が優しく、人がひしめいているところでは、互いに足を引っ張り合う。本当に北海道に来て私はのびのびと仕事できております。

もう一つは、自然がとても美しく、自然に癒される場面が非常に多い。私が大好きな花ヒマワリの畑もあるし、春になると北海道の自然は一斉に息を吹き返すところがあり、自然も人も、全ての環境が気に入っております。

本日、「芸術における死の超越」という非常に大きなタイトルをつけさせて頂いていますが、最初に会長から頂いた「芸術の回復力」という内容でお話させて頂きます。なぜかという私は医者なので、皆様方にお話しするなら、やはり病気にならない、健康で活動して頂きたい。健康なればこそ良い作品もできるでしょうし、素晴らしい作品を見抜く力も出てくると思うので、芸術がいかに人間を回復させるのか、我々が健康でい続けるためにはどのように生きればいいのか、医者の視点から見たと話をさせて頂きます。

私は解剖学なので、医療というより医学研究の方にほとんどの時間を割いて過ごしています。解剖学というのは医学の基本であり、私が相手にしているのは札幌医科大学の2年の学生さんです。1年で教養科目を終え、2年になっていきなり専門課程が始まりますが、この時に献体と言って、医学の研究と教育のため提供して頂いたご遺体を使い、学生の教育をしています。ですから、解剖学はご遺体を使って教育を行うという点で、医者の視点とはちょっと違った視点を持っています。今日は、色々な意味で解剖学的視点および医学的視点から、芸術との関わりについてお話しさせて頂きたいと思います。

我々人間にとって最大の疑問は、どこから来たのか、なぜ人間というものが存在し、我々は動物とどう違うのか、人間とは何なのかということで、基本的に人を扱う場合は、最大の重要な課題・命題だと思います。芸術に携わっておられる皆様方も、人が創った作品を扱っておられるわけで、人はどのように創られ、どこから来たのかということが、最大の関心事だと思います。

す。旧約聖書の創世記に書かれているように、西洋社会においては厳然と神が創ったものであると貫かれています。この神が創った自然および人間というものが、実際に私が解剖学および医学・医療を研究している中で、我々の体の中に見事にそれが吹き込まれ、刻み込まれている。構造物の一つひとつが全て、創られた歴史を内包しています。

まず創った順番ですが、混沌としていたらしいです。そこで光と闇を分けたそうです。闇から光を生み出したことが、この世ができた最初らしい。ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画にあるように、太陽と月を創ったとされています。光と闇、このリズムが後に述べるように我々の体の中にセットされているわけです。

さて次に、最後の日、7日目は休息日なので、7日間のうち作業した最後の6日目に人間が創られた。まず男性ができたらしく、女性はその肋骨からできたらしいですが、後ほど女性がいかに偉大かについてお話ししたいと思います。とりあえず神が創ったのはアダムらしく、男性が先だった。実に見事な肉体美で、男性の全ての美しさを持ったアダムが神に創られたわけです。ここで、肉体の完成された美しさだけでなく、指先でスピリットが注ぎ込まれている。これが、ミケランジェロが描きかけた人間というものの原点であろうと私も考えています。神から人間へ命、スピリット（魂）が吹き込まれたということで、人間というものが、他の動物と決定的に違う魂・心を持つようになった、非常に豊かな精神活動をするようになった。一般的な生物学で言うと進化論があり、下等動物からずっと系統樹を辿り、魚類、両生類、爬虫類、鳥類、哺乳類、哺乳類の中でもずっと進化を遂げ、最初はネズミのような下等な哺乳類から、最後に霊長類といわれるサル、オランウータン、チンパンジーといった分類を経て人間になった。これは一般的に言われる進化論で生物学の基本ですが、私が考えますと、やはりサルと人間はものすごく隔たりがあり、神から吹き込まれたスピリット、霊的なものを持っているところが、人間と他の動物との決定的な違いであると考えています。

さて、生物学が基本になっている医学、解剖学にあっても、私どもはこの霊的な存在であるということを非常に強く感じるのです。私は職業的に人体解剖を、ほぼ毎日行っています。学生は110人いますが、だいたい半年にわたって、献体を使って解剖学を学びます。人間の構造を詳しく知ること、医者として育っていきいますが、解剖学を教える中で私が考えるのは、ものすごく精巧にできているということです。私自身は再生医学を研究テーマにしています。これは、よくメディアなどで iPS

細胞あるいはES細胞といって、未分化の細胞を人為的に色々な臓器に再生し、病気で失われた臓器を医学の力で補っていくもので、20世紀が移植医療の時代であったとすれば、21世紀はまさに再生医療の時代です。これはかつて夢の医療と言われていたもので、例えばアルツハイマー病、パーキンソン病など色々な脳の変性疾患、脳梗塞でも、神経が一回潰れてしまうと、二度と復帰しないと考えられていました。しかし今の医学では、例えば、若い人がスポーツ等で頸椎損傷を受け、首から下が動かなくなるという非常に重い障害を受けた人でも、再生医学の力で神経を作れるという時代なのです。本当にこれは夢の医療で、最新の技術を駆使して実際になくなった臓器を作ることができます。

しかし、私自身も再生医学の研究者ですが、神が創った人間の精巧さを、我々が医学の力で作れるかどうか。人間が人間を創れるかと問われると、決してできるわけではありません。創れるとすれば、例えば神経のある部分だけとか、例えば糖尿病はインスリンというホルモンが出なくなるのですが、単にインスリンを出す細胞だけを作る、皮膚の一部や角膜を作るとか、本当に人体の一部なら何とか作れないことはない。でも、精巧に出来上がった筋肉、神経、各臓器からはホルモンが出ているし、細胞同士が連絡をとりあって機能を果たしているわけです。もっと言えば、我々の精神活動は本当に精巧で、しかも複雑な調節機構によって創られています。それを人間が創ることはほぼ不可能であると言えます。このように、一言で再生医学で臓器を作ると言っても、我々が元々備えている構造・機能を再現することは非常に難しいのです。

さて、肉体の物質的な部分、神経やホルモン、細胞といったものの以外に、神が吹き込んだスピリット、霊的な部分において、人間は他の動物と大きく違う。最も違いが明確なのが真・善・美を感じる心であります。真実のもの、正しいもの、美しいもの、これに対して感動すること。確かにイヌなどは怒ったり喜んだりする風情はありますが、イヌがダ・ヴィンチの素晴らしい絵を見て感動するか…ベロンと舐めるくらいだと思います。この美しいもの、善なるもの、真実のものを感じ取るのは、恐らく人間の霊的な存在の成せる技だと思います。例えばボッティチェリのヴィーナス、女性は男性の肋骨の一部からできたと言いましたが、美の象徴はやはり洋の東西を問わず女性が持っているものだと思います。このヴィーナスは、人類が生み出した美の結晶である。海外ではマリア様が描かれていることもあるし、ギリシャ神話の美の女神を描いている場合もありますが、美しく若い女性の裸体が最高の美の具現であろうと考えている

わけです。

この真・善・美について、いったいどこで感動しているのだろうか。動物には快と不快という程度の感性がありますが、人間の場合は、複雑な脳の構造によって感じているわけです。真・善・美を感じると何が起こるのか。我々はどうしてそれに対し、心地良いと感じるのか。それは、快楽ホルモンというものが備わっているからです。β-エンドルフィン、ドーパミン、セロトニン、この三つが快楽ホルモンの代表格ですが、これが出ないと非常に困ったことになります。

例えばうつ病ですが、これは増え続けており、私が学生の時には遺伝疾患と言われていました。ティーンエイジャーの時から学校を休みがちといった傾向があって、そういう人達は大人になってうつ病になりやすいと教科書に書いてありました。でもそれ以降数十年を見てみると、遺伝的疾患が今ほど増えるとは考えられないことです。それでうつ病は、やはり現代人がさらされている環境からくるストレスや、何等かの生活習慣の乱れ等々が原因となり起こっている。遺伝子とはほとんど関係ないというのが最近の医学の所見です。うつ病ではまずセロトニンが落ち、意欲をなくし、やる気が出ない。何をしても面白くない、家で寝ていたい。職場に行くと早く帰りたくなる。逆にワクワクする気持ち、今日も楽しいなあ、しっかり仕事をして帰ろう、今日は誰に会えるだろうという期待は、我々の脳の中のセロトニンを上げ、β-エンドルフィン、ドーパミンを上げます。ドーパミンで典型的な病気は、パーキンソン病です。この病の人は、まず意欲がありません。何をしても面白くないし、精神活動がついてゆかず仕事ができない。これはまさにドーパミンの障害によって起こる症状です。

色々な疾患が快楽ホルモンの低下によって起こるので、我々は快楽ホルモンを出すことによって、免疫能を上げ、病気になりにくい体を作ることができるわけです。ワクワクする気持ちがどうして免疫能を上げるのか。実はこのホルモンは、脳から出るだけではなく、交感神経、副交感神経はご存知だと思いますが、炎症が起こったらそれを抑える力、ケガを治す力、病気にならない力、これらのホルモンが出ることによって自律神経を介して免疫能につながっているのです。免疫能をアップすればガンにもならないし、色々な厄介な病気を防いでくれるわけです。ですから、元々我々の体にはこうした霊的な部分が備わっているの、それに見合うワクワク感を持っていると元気で長生きできる。医学的に言うと、こうした説明になります。

先ほど、神が最初に光と闇を分けた、闇の中に光を生み出したとお話しましたが、実は、我々の体の中に光のリズムをキャッ

チする、サーカディアンリズムというものが備わっています。これは日内リズムとも言い、朝起きて夜眠るという1日の中の光と闇なのですが、季節にも光の強さがあります。春となるとプリマベラ、これは私が大好きな、しかし少し怖い面を持った絵でもあるのですが、両面性がある絵です。ただ美しいというだけでなく、非常に複雑怪奇な絵です。本来、ボッティチェリはこの春で、もっと華やかに、もっと沸き立つような絵を描くはずだったと思います。人物は非常に穏やかで輝いていますが、私がいつも疑問に思うのは、この背景の暗さです。一つは、背景を暗くすることによってヴィーナスやフローラ、三人の女神、エルメス、ゼフィロスなどの人物を浮き上がらせるという目的もあったのですが、それにしてもちょっと怖すぎるといふか、花が咲いている地面の暗さは尋常ではないと思います。そして西風が吹くと春になるので、当然ゼフィロスが息を吹きかけて命が芽生えるのですが、真っ青な顔でこの手が実に怖い。私が解剖している遺体の手のように延びていて、右上から死神がさらっていくような怖さがあります。全体的に、木に果実が実ったりしていますが、どうしても死の予感が漂う絵だと思えます。

キューピッドが目隠しをし、矢を射ようとしています。目隠しをしているから、誰に当たるか分からないけれど、三人の女神のうちの一人を狙っているようです。この女神はエルメスを見ていて、この姿はボッティチェリを保護していたロレンツォ・メディチの弟の、ジュリアーノというハンサムな人をモデルにしたようです。愛の三女神の中で、この人は非常に清纯で、お尻のあたりがすごく若々しい。他の女神は成熟している感じで、愛欲のどろっとした愛の女神ですが、こちらは純潔な女神ということです。キューピッドが矢を射て恋が芽生え、このヴィーナスは何と妊娠している。恋をしてから妊娠するというストーリーです。シモネッタがボッティチェリが憧れていた絶世の美女でこの絵のモデルらしいのですが、彼女は結核で早く死んでしまい子どもは作らなかったのですが、この絵の中では子どもを授かっているように描いています。どちらにしても、サーカディアンリズムと春は、語りつくせないほど色々な問題があります。

では我々の体のどこで光を感じ、どこで季節を感じるのか、医学的なお話です。先ほど申しましたように、はっきりと光を感じる場所があります。その中心は松果体という小さな部分ですが、そこが目からの光を感じると、先ほどのセロトニンと良く似た物質であるメラトニンが合成され、セロトニンを経て我々の活動が活発になります。はっきりと体の一部分に闇と光を感じ

じる装置を内蔵しているわけです。では、1日のうちで、人間の体はどのように変化していくか。これはまさに、交感神経と副交感神経のリズムであります。交感神経、副交感神経という神経によって何が支配されるかというと、心拍数、呼吸、体温といった基本的な活動リズムが調節されるわけです。陽が昇ると活動を始め、夜には寝る。我々の体の中にはきっちりとリズムがあり、単に神経があちに揺れたりこちに揺れたりするだけではなく、細胞の全ての機能がリズムを持って調節されています。

最近、若者達に“キレ”たり、罪を犯したり、自閉症、登校拒否など色々な問題が増えていますが、これは夜に寝ないからだと断言できます。青少年の精神疾患などを専門にしている医者に言わせると、早めにたたき起こし、朝ご飯をしっかり食べさせ、夜遊びさせない。時間になったら電気を消して寝させ、リズムを強引に作れば、若い人の病気が治ると言うほど、このリズムの乱れが色々な病気の原因になっています。実際、うつ病、アルツハイマー病、パーキンソン病などの初期症状は、睡眠障害から始まることが多いのです。精神科の外来に色々な問題を持った方が来たら、まず「ちゃんと寝られていますか。何時に寝て何時に起きますか。昼間は眠くないですか」と質問します。昼間眠くて仕方がないとか、夜眠れないという人は、進んだ検査をする必要があります。皆様方の中にも、早く寝れないとか、時間が来てもなかなか眠りに就けない、昼間眠くて仕方がないという方がおられたら、何とかしてそのリズムを元に戻す努力をされた方がいいと思います。これで全ての体のリズムができていくので、健康療法の第一は、しっかり寝ることです。

さて、今申しましたように我々の体というのは光を感じますが、季節に応じて光の強さが違います。3月初旬と5月、10月、11月では光の強さが違い、だんだん光が明るくなって夏になり、それからどんどん冬に向かっていくという四季の光のリズムがあります。光の強さだけでなく、目から入ってくる色彩のリズムも物凄く変わります。今は色彩で言うと白とねずみ色くらいしか見えないモノトーンの世界ですが、春になるとパステルカラーの世界になります。日本の桜で一番美しいのは、青空をバックにした花びらのピンクだと思います。秋も美しいですが、私が特に好きなのは春です。五感で季節を感じ取るというのは、体に備わったリズムなので、自然の息吹を目、鼻で感じ、細胞の一つひとつに全て行き渡っていきます。

ここまではワクワクする、真・善・美という話をしてきましたが、本来予定していた「死を超越する」という話題につなげ

たいと思います。今こうして元気に活躍しているとしても、必ず老いていくし、病になりやがて死ぬ。これは避けられないものです。限りある生の中、死ぬべき存在として、老けることから逃れられない我々人間が、どうしてそれを超えていけるのか。これは人類始まって以来、人間が存続する以上永遠のテーマであります。

実際に芸術の中でも、キリストの死には復活が控えています。が、キリストの死を巡る作品を多くの芸術家が描き、彫刻として残しています。私が最も好きなのは、ミケランジェロのピエタです。マリアの悲しみの表情、着物のひだの一つひとつ、キリストの手足、本当に全身から深い悲しみが発散しています。

では、どうやって限りある我々の命というものを克服するのか。これは、我々の中に備わったスピリチュアルの部分、精神性の部分であろうかと思えます。ミケランジェロは、先ほどの天井画もそうですし、多くの彫刻の中で人間の持つ最高の肉体美、これ以上ないという美しい肉体を描いてきましたが、最晩年の未完の作品にこういうピエタを遺しています。先ほどのピエタは、マリアが座って膝にキリストを抱えています。これは立って後ろから抱きかかえている姿です。ここで見る肉体は、先ほどの筋骨隆々とした肉体の美しさはそぎ落とされ、諦めにも似た悲しみ、それを超えて生まれ変わる希望を込めた深い精神性があります。あれほど肉体美を描いたミケランジェロは、最晩年でこれを具現したと考えます。

では、東洋ではどうであったか。これまでは西洋の作品をお示しましたが、日本も含め東洋においては、初めから精神性を重視するような作品がありました。なぜ東洋は肉体美をあまり描かないのかということ、東洋人の体は元々西洋人に比べ華奢にできており、西洋人と日本人の体を比べるとやはり貧弱な部分がある。その分、精神性が勝つしかないという、肉体的な人種の差もあるでしょうし、向こうは肉食で、狩猟によって動物性蛋白質を摂る文化です。日本人はどちらかと言えば菜食ですから、その違いもあると思います。我が国での祈りの姿は、弥勒菩薩にしても阿修羅にしても、肉体というものをほとんど感じさせない。ただ高い精神性と静かな祈りを感じるわけです。

私は奈良県出身で、中学・高校と奈良市の学校に通っていましたが、奈良に住んでいると、仏像が非常に近いところにあります。特に法隆寺や東大寺にある仏像は好きです。なぜ日本において天平、白鳳の仏像が素晴らしいかというと、この時はまだ日本の文化が固まっておらず、隣の中国は非常に力と歴史があり、追いつけないような隣国に対して、何とか独自のものを作り上げたいという熱意、ハングリー精神が渦巻いていたのが

奈良時代の精神性ではなかったかと思えます。こうした歴史的バックグラウンドが、このような優れた仏像を創っていったのではないかと思います。当然、大陸から来た仏師たちが創っていったと思いますが、ここに込められているものは、当時の日本文化、人々の持っていた精神性を代表するものであると思います。東大寺三月堂の日光・月光菩薩は薬師如来という大きな仏像の前に立つ、2メートルくらいの仏像ですが、非常に美しく、西洋の肉感的な彫刻に比べ、一言でいうと静かな、静寂の魅力といえます。本当にしーんと静まった美しさがあります。法隆寺の救世観音もほとんど平面的で、肉体を感じさせません。

唯一、肉体を感じさせる仏様は、滋賀県の渡岸寺にある仏像で、私の大好きな仏像です。これはすごい肉体派と言いますか、何が美しいかというと、腰のくびれが美しいわけです。平安時代の作ですが、観音様は元々女性でもあり男性でもある。どちらかといえば女性的なのでしょうが、これはまさに女性の体を表した仏像です。これは唯一の国宝の十一面観音ですが、滋賀県は十一面観音が非常に多いところで、観音信仰の強いところで、重要文化財の十一面観音があちこちにあります。渡岸寺の仏像が他の十一面観音と大きく違うのは、十個の面を頭の上に頂いていますが、これが大きいことです。他の観音はだいたい冠のように小さな仏像があるだけですが、耳の後ろから大きくついているわけです。普通は頭の上にこんな大きなものがあれば重そうに思えるのですが、くびれた「く」の字型の傾きかたと、全体のバランスのよさでそう感じさせない凄い作品です。一番凄いのは、後ろの顔です。ここにこんなに無気味な顔があります。耳の後ろの顔は怒りの表情で、人間の持つ喜び、怒り、悲しみ、落胆、怨念のようなものを全て頭の面の中に込めているわけです。この観音様は、如来様に比べまだまだこれから修行を積み、自分自身が上に上がっていくという発展途上の仏様なので、裸足で衆生を救いに行きます。一步踏み出して救いに行こうとしている姿ですが、その際、自分は如来様のように達観しておらず、自分の内面の怒りや非常に無気味な部分、人間の持つ精神性の綺麗事では語れないどろどろしたものも全て具現しながら、それでも衆生を救いに行こうというところが、この穏やかな本尊の顔なのです。

さて、苦しみを超えるもうひとつの方法をお話しします。現実問題として、「愛」、人を愛するということが死の苦しみ、病の苦しみから逃れる一つの方法であると確かに言えると思います。なぜかということ、かつて臨床医をしていたとき、私が主治医となった患者さんの中に、ガンの末期でありながら生への執着があり、どうしても死にたくない。断末魔のところでのた打

ち回る患者さんがいました。こうした死に直面した人間が救われるのは、やはり心の中に芽生える愛の気持ち、何に対する愛かはその人によって異なりますが、この愛の気持ちは苦しみを救う一つであると考えます。

愛のかたちとして先ほど男女の愛、人間同士の愛をお示しましたが、母性愛と言いますか、人を慈しみ育てる愛、これは女性だけでなく、男性も部下や組織を育て、後続の者を育てています。他者を慈しみ育てる愛も、もう一つの大きな愛のかたちであると考えます。育てる愛というものに、聖母子像、マリアとキリストに幾つかの名作があります。本当に慈愛に満ちたマリアの表情で、ラファエロの聖母子像のマリアと、レオナルドのマリアの表情は、母親が子どもを見詰める最高に愛情に満ちた顔だと思っています。

他者を愛すること、慈しむことで人間の体に変化をもたらします。先ほどは快樂ホルモンのお話をしましたが、このホルモンは動物の快・不快でも出るホルモンです。でも、愛情を感じ、祈りの中で出てくるホルモンはオキシトシンというものです。これも脳から出るホルモンですが、元々オキシトシンは、例えばおっぱいを吸われるという刺激が母親の脳に伝わります。この人は先ほどの慈愛に満ちたマリアと違って、子どもの方ではなく呆然と遠いところを見ていて、果たして子どもに愛情があるのかと思わせるくらい、うつろな目をしています。でもそんな母親の中でも、乳を吸われるだけでオキシトシンがたくさん出ているのです。人間の体は、本人の意図に関わらず、ちゃんとホルモンが出ています。オキシトシンという愛情ホルモンは、おっぱいを吸われるだけでなく、祈るという行為でも出ます。しかし、自分の幸福を祈るのは利己主義の祈りで、こういうときはあまり出ません。自分の幸福を祈ると、どちらかというとノルアドレナリンという闘争ホルモンの方が出ます。愛情に満ち、調和に満ちたオキシトシンを出すためには、自分ではなく他人の幸福を祈らねばなりません。未来に対する祈りでもいいですし、自分を取り巻く全てに対する祈りが、オキシトシンという愛情ホルモンを刺激します。これが出ないとガンや認知症などになります。こうした病は出来るだけ避けて通りたいところで、オキシトシンにはこれを予防する力があります。

芸術における死の超越などと大げさなタイトルをつけましたが、日々業務をこなし、元気で仲間と一緒に楽しく生きる、これが一番だと思います。病気になったり、年老いてどうしようもなくなった時には、またその時に考えればいいわけです。少なくともここにお集まり頂いた皆さんは、明日からも継続して仕事をされる。そのためにはとにかく病気にならないように、

快樂ホルモン、愛情ホルモンを満たしながら生活するしかないと思います。どうすればいいのでしょうか。今までのストーリーでご理解頂いたと思いますが、ホルモンを出すためには、ポジティブに考える。愛されたいという方は多いと思いますが、人を愛しないと絶対に愛されないと思います。あとは祈りと感謝です。祈りの中でホルモンが出るのは決まっているので、利己主義な祈りではなく、他人のための祈りです。あとは諦めない生き方です。諦めてしまえば、その時点で全ての人間の活動はストップしてしまいます。諦めたという気持ちが、脳の全ての活動と、細胞の全ての活動をスイッチオフにしています。これほど我々の気持ちは大切で、スイッチはオフにしないで、いつもオンにしておきましょう。あとは可能性を死ぬまで、です。こういうことを提言して今日のお話を終えたいと思います。どうも有難うございました。

(平成24年3月1日北海道立近代美術館映像室で行われた講話を再録)

視覚障害者とミュージアムをめぐる シンポジウム報告

北海道立近代美術館学芸第三課長

中村 聖司

■視覚障害者と美術館をめぐる

目で見てもらう。それが美術館にとって、「作品鑑賞」というサービスを社会で成立させるための第一歩である。したがってこのサービスを届けることに大きな困難が生じる相手として、まずは視覚障害者をあげなくてはならないであろう。

もちろん、美術館は何も努力をしてこなかったわけではない。筆者の身近な例に限っても、現在勤務する北海道立近代美術館には、所蔵する立体やレリーフを手で触れて鑑賞してもらう「ふれるかたち」展がある。毎年1回、2〜3ヶ月間の会期で開催してすでに10年を超えた。また、かつて勤務した道立旭川美術館で現代彫刻家・三沢厚彦の展覧会を行った際には、地元の盲学校の要望を受けて、同校の児童生徒を対象に一部作品に手で触れることを含めた鑑賞プログラムに取り組んだ（詳細は旭川美術館機関誌『氷華』第49号、2007年10月に掲載）。視覚障害者を対象に、彫刻を中心に手で触れて鑑賞してもらうこうした取り組みは、多くの美術館に経験があるのではないだろうか。

ただ、この取り組みにもまた大きな課題がある。ひとつは、「手で触れる」鑑賞行為そのものである。触れることによって作品がダメージを受けたり、あるいはとがったフォルムやささくれた素材の作品では、逆に触れる人の側にダメージを与えるおそれがある。「触るために作られたのではない作品を、なぜ触らせるのか」と、同僚から詰め寄られたこともある。そもそも美術館で展示すること自体が、個別の作品制作の目的とどのくらい合致しているのか、などと反論しても始まらない。人と作品両方にとって危険の防止が絶対条件であり、したがって触れる鑑賞に提供できる作品はどうしても限られてくる。

もうひとつは、晴眼者である学芸員自身が、視覚障害者の世界をよく知らないことである。先に挙げた旭川美術館の例では、視覚障害の児童生徒たちにふだんから接している盲学校の先生たちと何度も打ち合わせを重ねて、プログラムを組むことができた。だが、継続までには至らなかった。その一方、自らの推測を根拠に視覚障害者に対応している例も目にしている。無知のままでは展覧会を行いつづけることはできない。

こうしたふたつの大きな課題に、何か示唆を得たい。そう考えて聴講者として参加したのが、視覚障害者を対象とした博物館の実践報告をテーマとするシンポジウムであった。

■シンポジウムについて

シンポジウムのタイトルは「ユニバーサル・ミュージアムの理論と実践—博物館から始まる『手学問のすすめ』—」。会場は国立民族学博物館で、2011（平成23）年10月29日と30日の両日にわたり、3つの講演と18の発表が行われた。

詳細は2012年の道美学芸研で配布したレジュメに記したので、ここでは繰り返しを避け、先に挙げたふたつの課題にしばってまとめておきたい。

まず、手で触れることと、作品保護との両立について。これはやはり、ベストの回答を絞り込めない問いである。たとえば、触れることに実物を提供できない場合にレプリカを作るとしたら、それは無いよりも有る方がはるかによい。しかし一方で、視覚障害者の側から出た次の言葉は忘れがたい。「20歳の時、アメリカの美術館で彫刻に触らせてもらった。その時、彫刻からふわっと何かが来た。これが時代や文化が表現していたものなのか、と感じた」。まさに本物だからこそ持つ、唯一無二のアウラの体験ではないだろうか。

もうひとつの課題については、鑑賞のポイントはやはり手で触れること、そして言葉で伝えることであった。参考となる発言をいくつか引いておこう。「最初にものを味わってもらい、その後で必要とする情報を提供する、というプロセスがよい。」「両手で触るというのは、手のひらの面積程度の情報。能動的に手を動かすことで、点の情報が線となり、面となっていく。」「触ることと無関係に次々と解説を言われると困る。触っている状況を見て、とぼしているように見えた事柄を補足する（気付きを促す）などしてほしい。」「視覚はだまされやすいが、触覚はだまされにくい。」

最後に、私たちが今、日常的に直面している現実を、参加者の多くが共有していたことを指摘しておきたい。それは「地方のミュージアムは人が来ない、予算が減らされている、このままでは滅びる」という危機意識である。ある市立博物館館長はこの状況に対して、視覚障害者の鑑賞への取り組み、特にタブーとされてきた「触る」ことへの挑戦は、ミュージアムが自己を振り返るチャンスだと指摘した。その結果、活動がもっとゆたかになり、ミュージアムがいっそう開かれたものになることが期待できるであろう、と。

美術館のサービスが届きにくい対象は、もちろん視覚障害者ばかりではない。交通手段のこと、遠隔地のこと…学芸の努力ではあまりに高いハードルがいくつもあつた。しかし、少なくとも「どんな作品を、どのように鑑賞に導くか」というテーマは、私たちだからこそ取り組むことができ、私たちの力を最も発揮できる領域のはずだ。視覚障害者の鑑賞をめぐる上記の二つの課題は、あくまで基礎的なものであり、その先でいかにゆたかな鑑賞体験を提供するかは、実は障害の有無には関わりがない。シンポジウムに参加してあらためて、こうした原点に立ち返る思いを深めた。

エコール・ド・パリの挿絵本

北海道立函館美術館（発表当時、北海道立近代美術館）学芸員

柳沢 弥生

1、北海道立近代美術館とエコール・ド・パリの挿絵本

紙や印刷に工夫が凝らされた美しい挿絵本は出版される部数に限られる。その貴重な一冊を入手すること、それを自分好みに装丁をさせること、そうしたことに楽しみを見出す人々がいる。そのようないわゆる「愛書家」の存在があってこそ、彼らを主たる受容者と見込んだ豪華な挿絵本が次々と出版されることになった。挿絵本自体は印刷史とも密接に結びつき15世紀頃から多く出版されるようになる。エコール・ド・パリ華やかなりし20世紀前半には、挿絵専門の画家だけではなく、油彩画を主として描く画家達もこぞって挿絵本に取り組んだ。

「パスキンとエコール・ド・パリ」をコレクションの柱のひとつとする北海道立近代美術館は、1976年にジュール・パスキンの作品65点の収蔵を皮切りに、キスリング、アンドレ・ドラ、キース・ヴァン・ドンゲン、マリー・ローランサンらの作品収蔵をすすめ、2011年4月現在、パスキンの水彩・素描そして油彩画計223点を含む286点を収蔵する。これらに加え、同館はマルク・シャガール、パスキン、エルミヌ・ダヴィッドらが挿絵を手掛けた挿絵本作品を多数収蔵している。

「挿絵本」とひとくちにいても様々である。北海道立近代美術館の所蔵品を見ても、童話として親しまれている《古い家》(H. アンデルセン著、H. ダヴィッド挿絵、1952年)や《シンデレラ》(C. ペロー著、J. パスキン挿絵、1930年)、古代ギリシャ文学の《ダフニスとクロエ》(ロンゴス著、M. シャガール挿絵、1961年)、19世紀ロシア文学の《死せる魂》(N. ゴーゴリ著、M. シャガール挿絵、1948年)などがあげられる。文章理解を助けるという役割が挿絵にはあるが、これらの作品では、挿絵を担当したのは文章からインスピレーションを得た画家であり、画家と文筆家とのコラボレーションとしてとらえることができる。20世紀前半のパリではこうした活動が活発になり、画家の手による挿絵本が多く生まれた。

現代の文筆家がてがけた文章に同時代の画家が挿絵をつけるケースも多く見られる。エルミヌ・ダヴィッドは同時代の文学作品に挿絵を多く提供していることでも知られる。《オロントの庭》(M. バレス著、1922年)、《ファビアン》(F. モーリヤック著、1926年)、《エルペノール》(J. ジロドゥー著、1926年)、《感傷的なシモン》(J. ジロドゥー著、1927年)、《センチメンタルな郊外》(A. ビリー著、1928年)、《マルテの手記》(R. リルケ著、1942年)（いずれも道立近代美術館蔵）などが、挿絵画家としてのダヴィッドの活躍を裏付ける。

《夜とぞす》(P. モーラン著、1925年)、《パリの灯》(P. マッコラン、1925年)、《パスキンの墓》(同、1944年)（いずれも

道立近代美術館蔵）などに挿絵を描いているジュール・パスキンについても同様のことがいえる。マッコランにせよモーランにせよ、エコール・ド・パリの芸術家達と交流があり、そのひとりであるパスキンとも親しかった。文筆家と画家との共同制作の好例であろう。

2、挿絵本《パリ 1937》

こうしたエコール・ド・パリの画家が関わった挿絵本のコレクションの中で、《パリ1937》(ジャン＝ガブリエル・ダラニェス、パリ、1937年)（道立近代美術館蔵）は異色の存在である。先にあげた挿絵本はいずれも一人の作家が書いた文章に一人の画家が挿絵をつけるスタイルであるのに対し、この《パリ1937》は、31本のエッセイからなる本文に62点の挿絵が付けられた画文集である。31人の執筆者が一人1本のエッセイを書き、それぞれに2点の挿絵が対応するように構成されている。実に62名もの画家が挿絵に携わった。

すでに紹介してきた挿絵本では一つの物語のいくつかの場面を選んで挿絵がつけられているが、この作品においては、エッセイのそれぞれが独立しており相互に物語的な関連性を持っているわけではない。ただ「パリ」を語るという1点で結びついているエッセイ集といってもよいのではないだろうか。パリの街の主要な地区を取り上げ、街の肖像を様々な角度からとらえている。目次に並ぶ章の題名には、セーヌ川、シテ島、ルーヴル、テュイルリー、サン＝ルイ島、市庁舎、マレ地区、シャンゼリゼ、サント＝ジュヌヴィエーヴの丘、モンマルトル、など地名や建物の名前が盛り込まれている。それに対応し、挿絵もまた章の題名にちなんだ風景となっている。

パリの情景を多角的にとらえ、描写を集積することによって街の姿を語ろうとする、いわゆる「タブロー・ド・パリ（パリ情景）」のジャンルでは、ルイ＝セバスティアン・メルシエ『十八世紀パリ生活誌—タブロー・ド・パリ』（1781年）が有名である。パリに生きる庶民の日常、多種多様な職業、彼らにより形作られてきた街並みなど、生活者の視点から音や臭いも生々しく、飾ることなく詳細に描写した文章に、時には挿絵も加えられている。《パリ1937》は、パリを多様な視点から見つめ、それらの集合体により街の姿を浮かび上がらせようとした点で「タブロー・ド・パリ」の系譜に連なる書物であるといえる。

本作品の最初の章「パリの存在」に挿絵を提供したのはジャン＝ガブリエル・ダラニェス（1886—1950）である。彼は挿絵提供者であると同時にこの画文集の編集人であった。本書の成立については冒頭に「パリの栄光に寄せて」と明記され、本書

がパリ市に捧げるために制作されたと書かれている。作品の表紙にはパリの紋章にも似た絵が描かれ、それは本文内でも幾度も形を変えて反復される。パリ市の紋章に描かれているのはラテン語のモットー「フルクトゥ・アル・ネク Fluctuat nec Mergitur」（たゆたえども沈まず）である。古代より外からの侵略者の脅威と彼らとの共存関係の中を生き抜いてきたパリ市民が、街の中心を流れ町と歴史をともにしてきたセーヌ川に浮かぶ船に自らをたとえているのである。本書にはセーヌ川がモチーフとしてたびたび登場するが、こうした歴史的背景や市民の意識を反映したものと考えられる。全編を通して市との結び付きが強調されているのに加え、人々の生活を赤裸々に描き出すのではなく、逆に生活風景を感じさせず、そこに生きる人々の姿も目立たせずに市内各所の街並みを描いている点が本書において特徴的である。

題名にもある「1937」は書物が出版された年を示す。この年、「パリ万国博覧会」が開催された。セーヌ川を中心としてシャン・ド・マルス公園などいくつかの会場を設け、「近代生活における芸術と技術」というテーマをかかげて開催されたものである。ホスト国フランスも含めて政治的緊張関係にあった欧州の列強が、国威をあげて自分たちの国をアピールする舞台となった万国博覧会であった。きわめて愛国的な風潮が強まっていたこの年の、建国記念日である7月13日に本書は出版された。

本書の作家たちを見ると、いわゆるエコール・ド・パリの作家の数は必ずしも多くなく、サロンを中心に活動した画家を多く含んでいる。文章の執筆者についても、ヴァレリー・アカデミー・フランセーズ在籍者2名を含め、当時すでに著名だった文筆家や政治家などをそろえている。

3、《タブロー・ド・パリ》、そして編集人ダラニェス

さて、ここでもう一つの作品《タブロー・ド・パリ》（エミール・ポール社、パリ、1927年）（個人蔵）を比較の対象として提示したい。これも《パリ1937》と非常に似た構成の画文集である。20名の執筆者が一人1本のエッセイを寄せ、それぞれに1点の挿絵が対応しており、20人の画家が一人1点を制作している。この作品が制作されたのは1927年、つまり《パリ1937》のちょうど10年前であった。第一次世界大戦が終わり、エコール・ド・パリが盛んだった頃である。《タブロー・ド・パリ》の執筆者および挿絵画家の顔ぶれを見ると、この作品がまさにエコール・ド・パリの潮流の中から生まれてきたものであることがわかる。この中で20人の画家のうち13人は《パリ1937》にも参加している。そこから外れた7名は藤田嗣治やパスキンといった外国人の画家、そしてユダヤ系の画家たちである。執筆者についても20人中11人までが《パリ1937》に参加しているが、参加しなかった9人にはマックス・ジャコブなど、ユダヤ系の作家が含まれている。

《パリ1937》の編集者であるダラニェスは、文筆家や画家達を集めた画文集の制作に1910年代から取り組んできていたが、その過程で、すべて自分で取りまとめるのではなく、エミール・ポール兄弟を誘い、彼らの出版社を仲介させる形で編集するスタイルをとるようになった。《タブロー・ド・パリ》はエミール・ポールを出版社として、ダラニェスが企画・編集したもの

であり、彼の業績のひとつであるといえる。

《タブロー・ド・パリ》と《パリ1937》の二冊について、どちらもダラニェスが出版に関わっているという事情を考慮しつつ、さらに、1927年と1937年という時代状況の変化を背景として考えてみたい。モンマルトルでエコール・ド・パリの芸術家たちとの交流があったダラニェスは、画家としての経歴とモンマルトルで培った人脈を生かして《タブロー・ド・パリ》を生み出したと考えられる。その10年後、出版のための自分のアトリエを持ち、またすでに出版および挿絵の分野で多くの業績を上げ高い評価を得ていたダラニェスは、パリ市からの資金援助を得て、パリ市の栄光を記念する大部の画文集《パリ1937》を編集・出版する機会を得た。1929年に起きた世界的な大恐慌によりフランスでも多くの失業者が生まれていたが、芸術の分野でもそれは例外ではなく、パリ万博に際しても失業した芸術家の救済が課題であったことを考えると、国の文化行政とも充分につながりのあったダラニェスが《パリ1937》の出版にあたり、なるべく多くの画家を起用しようとしたとしても不思議はない。また、全国的に愛国的、反ユダヤ的な傾向が強まり、芸術の分野においては「エコール・ド・パリ」に対して「エコール・フランセーズ」の存在が声高に主張される当時であって、人選にあたり、外国人よりフランス人、非ユダヤ人が優先されたと考えられる。

《タブロー・ド・パリ》と《パリ1937》とについて、個々の挿絵の分析や、文章の読解を含め、多方面からの調査を進めることで、この2作品の間で生じる文筆家・作家の人選の重複とずれとについてより明らかにしていくことができると考える。この点については今後の課題として継続して取り組んでいきたい。

4、美術作品としての挿絵本

文章に着目し書物の世界にとどめるのか、それとも挿絵を抜き出して美術の世界で取り扱うのか。そのどちらでもなく挿絵本を一美術作品として扱うことは容易ではない。文章と挿絵の関係に始まり、当時の時代的背景や出版をめぐる事情といった作品の周辺を見みてゆくことも、挿絵本においては作品の本質にかかわる問題として欠かすことができない。

2012年には北海道立近代美術館で特別展「藤田嗣治と愛書都市パリー―花ひらく挿絵本の世紀―」が開催される。同館のエコール・ド・パリに関わる絵画と挿絵本からなるコレクションを基盤として企画されたもので、挿絵本の美術作品としての側面に光をあてた展覧会である。この機会に、絵画を通して知られている画家たちが手掛けた多くの挿絵本が、広く紹介されることになる。また、これを契機とし、美術作品としての挿絵本に対する関心が高まると同時に、挿絵本の研究が多方面からいっそう進むことが期待される。

美術館におけるマンガ、アニメ展の変遷

札幌芸術の森美術館副館長

吉崎 元章

現在、マンガやアニメの展覧会は、全国の美術館で頻繁に開催され、人気を博している。以前からデパート等の催事として行われていたこの種の展覧会が美術館でも目立って開かれるようになるのは1990年以降のことである。そこには、サブカルチャーと称されるこの分野に対する美術館や一般の人々の価値観の変化が大きく関係していよう。また一方で集客目的の側面も少なからずあるなかで、その意義をさらに深めていくためには、芸術表現としての視点や文化との関わりを見据えた、より確かなスタンスが必要になってくるのではないだろうか。当館でもこうした展覧会を何度か開催し、また私自身、早い時期から関心をもち、北海道外のものを含めできるだけ見てきたつもりである。そうしたなかで、多くの課題も感じてきたし、それらを克服するためのさまざまな試みも目にしてきた。この稿では、エポックメイキング的な国内でのマンガやアニメの展覧会を振り返りながら、その課題や傾向を探り、これからのあり方を考えていきたい。

1. 美術館でのマンガ、アニメ展の基本的な課題

美術館でのマンガやアニメの展覧会を考えるにあたり、まず踏まえておきたい点が二つある。一つ目は、マンガ、アニメは美術館で紹介すべきもののなにかということである。これは、美術館で扱うのに値する芸術なのかとも言い換えできよう。これだけ各地で盛況であるとは言え、依然として美術館でマンガやアニメを扱うことに違和感を覚える人も少なくない。草創期とも言える東京国立近代美術館での手塚治虫展（1990年）において、図録に敢えて次のように説明しなければならなかったことは、今よりもさらに拒否反応が強かった当時の状況をよく示している。

「この手塚治虫展は、1960年代以降の美術状況を視座に置いて企画された。我々は手塚治虫を従来の概念で規定する画家の類型に閉じ込めるつもりはないし、彼のマンガを絵画と呼ぶつもりもない。我々が認識しているのは、ただひとつ、彼が無限の活力と創意にあふれたイメージの思想家であり、すぐれて天才的な表現者であったということであり、美術館で手塚治虫展を企画する理由は、それだけで十分だと考えている。」（「美術館活動の中の手塚治虫展」岩崎吉一）

私も、すべてのマンガやアニメとは言えないまでも、人の手が生みだしたものが多くの人の心に響いている以上、アートと呼ぶのに十分な要素を備えているものも多くあると思っている。また、これはほど多くの人に支持されながら日本の文化にも深く浸透し、海外からも高く評価されているという状況を考えると、美術館として無視できる存在ではなくなっているのも確かであろう。

二つ目は、マンガやアニメは美術館で展示できる表現形態なのかということである。マンガを私達が目にするのは、雑誌や単行本となった状態である。アニメーションにおいても、劇場やDVD、BD、テレビ放送などで楽しむものである。それが最終形であり、ストーリーを追って読んだり観たりするのに多くの時間を要する表現形態である。しかし、実物展示を基本とする美術館においては、原画や背景画など、その製作プロセス

のなかで生み出されるものの展示が中心となりがちである。果たしてそのような方法でマンガやアニメを紹介したことになるのだろうか。マンガの原画は、もともと印刷原稿として描かれたものであり、印刷時の効果が最優先され、印刷に出ない範囲の粗さもある。印刷物では感じられないペンの勢いなどはファンにとってたまらないものであろうが、そもそも原画として公開することを前提としないものを美術作品のように扱って展示してもいいのかという疑問である。アニメの背景画等についても撮影素材としての絵であり、同じことが言えるだろう。また、最近はコンピュータ上の作画が増えており、デジタルデータとして処理されるために展示すべき現物が少ない状況も生じてきている。さらに、マンガやアニメは物語が展開されるなかで各キャラクターの個性が生まれ、世界観がつくられていくものであるが、展覧会で実際に展示できるのは、数ページの原画や数カットの背景画など、全ストーリーのごく一部でしかないことも懸念要素である。

2. 美術館でのマンガ、アニメ展の展示内容形態による分類

上記のことは、美術館でマンガ展が行われるようになった最初のころから企画者の大きな課題であった。手塚治虫展図録（1990年）には次のような記載がある。

「我々はマンガを展覧会として構成するには原画と補完的なヴィジュアルの組み合わせが最良と考えたが、けっしてこれが唯一絶対的な方法であるとは思っていない。今後多くの美術館がこの種の展覧会を企画し、試行錯誤を重ねる過程の中から、おそらくもっとも効果的な方法が見出されるであろう。」（前出）

ここで予言されているように、その後開催された数多くの展覧会においてさまざまな試みがなされているが、それらの展示内容の形態は、次の三つに大きく分類できるだろう。派生順に見ていきたい。

① メイキング展（原画、背景画、関連資料の展示）

マンガ、アニメ展においては、製作過程で描かれる原画や背景画、そしてその関連資料の展示がいまなお主流である。しかし、単にプロセス紹介に留まらない、展覧会ならではの意義を考えるうえで、「鳥山明の世界」展図録（1993年、いわき市立美術館ほか）に掲載された監修者の中原祐介の一文は参考になるだろう。

「今日の社会では展覧会は単に作品を展示する特別な場所ではなく、展覧会自体がひとつの自立したメディアとして機能しつつあります。出版が自立したメディアであると同時に、展覧会も別種のメディアだという認識が深まっています。この展覧会というメディアは、視覚の対象物を断片的にはなく総合的に見せるという点になよりの特徴があります。それは展示されているもの同士の比較が可能であり、またその関連性をはっきりとさせ、それによって作品全体を浮き彫りにすることができます。総合的に見せるというのはそういう意味合いにほかなりません。」（『鳥山明の世界』展の意義）中原佑介）

② キャラ展（他のアーティストによる世界観の表現）

マンガやアニメがもつ世界観を他のアーティストが作品化し

た展覧会は、展覧会企画関係者の間で「キャラ展」と呼ばれている。2002年にサントリーミュージアム「天保山」で開かれた「The ドラえもん展」がその先駆けであった。気鋭のアーティスト30人に「あなたのドラえもんをつくってください」と依頼した作品によるこの展覧会は反響を呼び、その後2年半かけ全国を巡回し延べ67万人を動員している。展示されているのはアーティストが美術作品として制作したものであり、美術館らしい現代美術展の様相を呈しているが、作品の題材が多くの人が知っているマンガやアニメであるために集客も確保されることが大きな特徴である。これに続くものとして、「GUNDAM 来たるべき未来のために」(2005-07年、サントリーミュージアム「天保山」、札幌芸術の森美術館ほか)がある。『機動戦士ガンダム』に強く感化された30~40代の若手のアーティスト15組(23人)が、この物語に込められたメッセージを自分のスタイルで表現したスケールの大きな作品を展開した。その入れ込みの強さは、ガンダムがいかにこの世代にとって大きな存在であるかも物語っている。その他にも、「KITTY EX.」(2004-08年、森美術館ほか)と「スヌーピー ライフデザイン展」(2005-06年、東京国際フォーラムほか)も同系列に位置づけることができるが、近年この種の展覧会は開かれていない。多くの人々が共通して深く思い入れのある魅力的なコンテンツが他にはあまりないこともひとつの要因かもしれない。

③ 体感型空間構成(世界観を立体的に展開)

新しい傾向として、もともと平面での表現であるマンガやアニメを立体的に構成して空間全体で世界観を体感させる展示が出はじめている。なかでもこれまでのマンガ展の欠点ともいえる部分を克服し新しい可能性を見せたのが、「井上雄彦 最後のマンガ展」である。2008年に上野の森美術館で開催され、その後、熊本、大阪、仙台に巡回した。本展ではこのマンガ家の代表作ともいえる宮本武蔵の生涯を追った『バガボンド』を扱っているが、雑誌「モーニング」で連載中の話よりもさらに数十年後を特別に描き下ろした内容になっている。大小140点の展示作品の多くは和紙に墨で描かれ、3メートルに及ぶサイズのものや、直接壁に描いたものなど変化に富む。墨の濃淡や滲み、筆の勢いやかすれ、和紙の質感など、もともとマンガ原稿でもペンから筆に持ちかえて描いている井上の卓越した描写が、印刷を介することなく、眼前に迫ってくるのである。本人が「空間マンガ」と呼ぶこの表現方法の革新性は次の4点だろう。(a)展示作品はマンガ誌のための原画ではなく、すべて本展のために新たに制作され、その物自体を見せる目的で描かれている。(b)大きさや質感を含め、美術作品として高い質を有している。(c)過去の作品のダイジェストの集合ではなく、展覧会全体でひとつのオリジナルストーリーを形成している。(d)作品サイズ、間合い、照明、部屋の造作などによる効果的な演出が融合し総合的にひとつの空間全体の表現になっている。そのため、観客は一篇の物語を読み、体感し、五感で感じていくことになるのである。画期的な表現とも言えるが、このようなこ

とができるマンガ家が他にいるかは未知数であり、今後も同じような展覧会が続くことに対してはあまり期待できないかもしれない。しかし、物語の世界を立体的に体感させる展示は、別の形でいくつか見られる。一つは、「借りぐらしのアリエッティ×種田陽平展」(2010-11年、東京都現代美術館ほか)である。ジブリ映画に登場する小人の世界を大きなセットで再現し、テーマパークのアトラクション的に来館者が小人になったような体験をさせた。もう一つは、「新次元 マンガ表現の現在」(2010年、水戸芸術館)である。2000年以降の9作品に焦点を当て、戦後日本のストーリーマンガの達成を踏まえながら成熟しているマンガ表現の現在を紹介するものであるが、原画展示に留まらず、マンガ家や編集者の意見を取り入れながら、それぞれの作品世界を立体的に展開する空間づくりを試みている。

3. アニメ展の昨今

アニメーションに特化した展覧会として特筆すべきは、2006年に東京都現代美術館で開催した「ディズニー・アート展」を契機に、「男鹿和雄展」「スタジオジブリ・レイアウト展」など、スタジオジブリが企画製作した一連の展覧会であろう。いずれもセル画や背景画、あるいはその前段階のレイアウト画を中心としたメイキング系の内容であり、全国にも巡回し多くの観覧者を集めた。なかでも2007年の「男鹿和雄展」は、ジブリ映画の背景画を約650点を展示するものであり、約2年半にわたって9会場で開催され、当館を含め各地で観覧者記録を更新しながら延べ105万人という驚異的な数字をあげている。ジブリ映画の絶大な人気の後押しだけではなく、背景画が水彩画としても高い質を有し美術展としても見応えがあったうえ、物語の記憶が重なり「知っている場所」「思い出の風景」という感覚が加味されたことも、大きな要因であっただろう。また、この展覧会を通じて、アニメの世界観形成に背景画が大きく関わっていることを再認識した人も多いのではないだろうか。また最近では、「話の話 ロシア・アニメーションの巨匠 ノルシュテイン&ヤールブソフ」(2010年、神奈川県立近代美術館葉山ほか)、「フレデリック・バック展」(2011-12年、東京都現代美術館、札幌芸術の森美術館ほか)など、一般にはあまり知られていなくても優れた作品を制作しているアニメ作家に焦点を当てた展覧会が出てきている。それは、アニメーションをひとつの美術的表現として位置づける傾向とも言えるのではないだろうか。

地域に開かれた美術館が求められてきているなかで、美術館は市民の多様なニーズを反映しながらその領域を拡げ、魅力的な活動を取り入れていく必要があるだろう。多くの人に親しまれ、日本の文化のなかに深く入り込んでいるマンガやアニメと美術館との関係が、新しい時代を拓くひとつの突破口としてますます注目されてくるにちがいない。それは決して観客に媚びるだけのものではなく、時代をとらえ、美を探る姿勢が貫かれているならば、一時期のブームに終わることなく、地域に刺激を与え、新たな文化の創造を導いていくものになるはずだ。

〈武四郎涅槃図〉をめぐって

北海道開拓記念館学芸員

山際 晶子

北海道の名付け親として知られる松浦武四郎（1818—1888）は、晩年には古物の収集家として著名であった。武四郎の古物収集について語るとき、引き合いに出されるものが三つある。一つは、選りすぐりの収集品を、交遊のあった画家達に写生させ刊行した図録、『撥雲餘興』。いま一つは、全国の寺社の古木を集めて建てた書斎、「一晷敷」。そして涅槃図という仏画の形式で、自身の姿と自らの収集品を描かせた絵画、『武四郎涅槃図』である。本発表は、『武四郎涅槃図』の中に描かれた収集品を検討することにより、その制作意図を考察したものである。

《武四郎涅槃図》

《武四郎涅槃図》は、掛幅形式、一幅、絹本着色、大きさは152.6×84.2cm、浮世絵師・河鍋暁斎（1831—1889）の手により、明治14年（1881）から19年（1886）まで、6年にわたって制作された。

釈迦の死（入滅）の場面を描いた「涅槃図」は、陰暦2月15日の涅槃会の本尊に用いられるもので、日本ではほとんどすべての宗派で寺の必需品として備えており、現存する仏画の中でもっとも作例が多いとされる。江戸時代には、寺院の本格的仏画以外にも、木版画によって、一般家庭にまで広く普及していた。通例、中央に横たわる釈迦を配し、釈迦を取囲むように、涅槃を見守る、または嘆き悲しむ菩薩や仏弟子、天人、動物達を配す構図をとる。

江戸期には、涅槃図の形式を用いた「変り涅槃図」も多数制作された。例えば、歌舞伎役者が亡くなった際に、役者を釈迦に見立て、多くのファン達がそれを取囲み嘆き悲しむ様子を描く「役者死絵涅槃図」や、登場人物をすべて野菜と果物に置き換えた、伊藤若冲（1716—1800）筆の《果蔬涅槃図》などがある。

《武四郎涅槃図》では、釈迦が横たわるべき場所に、この絵の発注者・松浦武四郎の姿がある。武四郎は、6度に渡り蝦夷地を探索し、蝦夷地に関する著作を多く著し、自らを「北海道人」とも称した人物で、開拓使設置後は開拓判官の任に就き、北海道の命名、国郡の制定を中心となって行った。その足跡は蝦夷地に限らず、全国を行脚し多くの紀行類を著しており、知識人・文化人と幅広い交友を行っていた。幕末から明治にかけて活躍した浮世絵師、河鍋暁斎もその1人で、『撥雲餘興』には暁斎筆の図が掲載されている。《武四郎涅槃図》もまた、武四郎の依頼で、暁斎が筆をとったものである。暁斎の絵日記には、涅槃図の制作にあたり武四郎から細かな指示を得ていた様子が記されている。何度も描き直しを命じられ、早く完成させるように催促されていたようで、武四郎のことを「イヤミ老人」とまで記している。

涅槃図に描かれているものたち

本図の箱書には「北海道入樹下午睡図」とあり、武四郎の午睡（昼寝）を涅槃に見立てたようである。武四郎の涅槃、あるいは午睡を取囲んでいるのは、仙人や神仏を含む人、動物など159のものたちである。武四郎の足下で泣き伏せる妻のとう、犬、猫、鯉など一部の動物を除き、すべて武四郎の収集品を描いていると考えられている。

画面上方の雲の上にいる女性達や、武四郎の周りを取囲む仙人や神仏、人物達は、絵画から抜き取られたものと思われる。その描線や彩色の仕方は、均一な線も肥瘦の激しい線もあり、水墨も着色もあるなど、モチーフによって異なっており、もとの絵画の描写を再現しようとしたことがうかがえる。しかし、人物達の姿態は、嘆き悲しむ表情や身振りに変わっている場合がある。また、画面中央よりやや上、横たわる武四郎の上方、漆塗りの台の上に並ぶのは、彫像、人形等の立体物である。また、画面下方には石像や動物、郷土玩具などが描かれており、絵からとられたもの、立体物を描いたものが混在しているようである。

画中の収集品それぞれについては、描かれたもの、そのものが現存している場合や、文献記録に、画中のモチーフを指すと思われる記載が見受けられる。そうした記録や、モチーフの像容から、先学によって、その同定がすすめられてきた。例えば、『老子像』、『妙楽菩薩塑像』、『鉄製大黒』、『鉄製懸仏』、伝狩野探幽《白衣観音図》、伝雪村《壁書図》、狩野之信《高士釣図》など、画中の16のモチーフについては、モデルとなった彫像、絵画が松浦武四郎記念館に現存している。また、『撥雲餘興』に図が掲載されている坂上田村麿の像、橘諸兄の像が本図にも登場する。さらに、「渡唐天神像」、「白衣観音像」「師伊屏風」（師信の誤りか）、「兆殿主羅漢」、「元信寿老」、「信実歌仙」、「頓阿法師の人麿像」、「元禄芝居の看板画」、「又兵衛の絵」、「十六羅漢・七福神の石像」などの記載が、武四郎の書簡や武四郎からの聞き書きの記録に見え、本図に描かれているものを指すと考えられている。

また、これまで存在が知られていなかった年代不明の武四郎の収蔵品目録が三雲町に存在し、「聖徳太子」、「人丸大明神」、「歌舞伎人形」、「僧正遍照」、「西行法師立像」、「宇須女塑像」、「如意輪大士塑像」、「猿田彦大明神」、「埃及古神像」など、本図のモチーフを思わせる記載がある。

加えてこれまで指摘がないものであるが、モチーフの像容から、不動明王像、蔵王権現像、毘沙門天（多聞天）像、弁財天像、大黒天（摩訶迦羅天）像、卒塔婆小町像、道祖神像、木の葉猿（熊本郷土玩具）、大山の竹蛇（神奈川郷土玩具）を見出すことができる。

描かれた収集品の傾向

画中に描かれた収集品は、武四郎のコレクションの一部に過ぎない。それらはどのような基準で選ばれたのだろうか。

描かれた収集品の中には、武四郎の思想や信仰と関わるものがある。例えば、武四郎は晩年、南朝を追慕してゆかりの地を訪ねており、本図に描かれる《藤原朝忠像》には、南朝を築いた後醍醐天皇の手によると伝わる画賛がある。南朝の武将・楠木正成の遠祖にあたる橘諸兄もまた、南朝の信仰の対象で、『撥雲餘興』には、《橘諸兄卿像》と南朝のつながりが記され、特に思い入れの強い品であることが述べられている。また、本図に見出される、蔵王権現、不動明王、山伏姿の義経と弁慶の人形からは、山岳信仰との関わりが想起される。武四郎は諸国を巡るなかで、多数の霊山に登っている。特に晩年は、修験道の修行である大峯奥駈修行を63歳で果たし、その後前人未到の大台ヶ原を三度も登頂し、亡くなる前年にも70歳で富士に登るなど、山に対しては並々ならぬ関心を注いでいた。さらに武四郎は晩年篤く天神を信仰したことがはっきりしており、本図には複数の天神像が描かれている。

すべてのモチーフに、上述したような、武四郎の思想や信仰との関係を指摘することはできないが、本図に描かれているものたちの多くが、何らかの信仰の対象、そしてそれが日常化、世俗化した姿であるといえるのではないだろうか。

例えば、本図には3体の大黒天像が描かれている。密教の神として日本に伝わった大黒天は、もとは憤怒の形相を持つ像容であったが、神道と結びつき我々に身近な大黒様へと変化していった。本図には、憤怒相の大黒天像も七福神の大黒様も描かれている。武四郎の信仰する天神もまた、その姿は一様でない。天候をつかさどる神として信仰された天神は、菅原道真の御霊信仰と結びつき、道真が生前優れた学者であり歌人であったために、学問の神、文芸の神としての性格も持つようになる。さらに禅宗の世界では、道真が宋に渡り無準師範に参禅したという伝説があり、渡唐天神が信仰された。本図には、束帯天神、渡唐天神のどちらもが描かれている。

雲の上の遊女達は世俗の人物であり、一見信仰と関係がないように見えるが、遊女はしばしば普賢菩薩や、観音に例えられる存在であった。大津絵の画題である「藤娘」と「奴」も、世俗人物である。しかし、大津絵は江戸初期から滋賀県大津の土産物であった民俗絵画で、もとは旅人の護符として神仏を描いたものが多く、画題が多様化する中で、よく描かれるようになった「藤娘」も、良縁の加護のための護符の役割を担っていた。画面下方の動物たちに混ざる郷土玩具も、信仰の道具や、厄災から身を守る存在であったものが、「玩具」という名を与えられるようになったものである。

ここですべてのモチーフについて一々列記することはできないが、本図に描かれたものの大きな傾向として、「世俗化・日常化した神仏達の姿」という特徴を指摘できるように思われる。

《武四郎涅槃図》の位置づけ

『撥雲餘興』や「一畳敷」は、そこで語られる収集品の価値を示す「来歴」が書きのこされており、重要視されていた。しかし、この涅槃図については、そうした記録が確認されていない。記録がつくれなかったと断言はできないが、本図に関しては、「もの」の来歴や価値よりも、表現された神仏たちと武四郎の関係（同心円状に武四郎を取囲む構図＝順序優劣のない関係）を描くことが重視されていたように思われる。この点で本図は、『撥雲餘興』や「一畳敷」と異なる性格を有しており、また、コレクションの誇示を目的とした、西欧の「ギャラリー画」とも区別されるべきものと考えられる。

武四郎と彼を取囲む神仏達との関係について、今後も検討をすすめていく必要がある。



《武四郎涅槃図》松浦武四郎記念館所蔵

写真の町と共に歩み続けた歴史

—東川町文化ギャラリー—

東川町文化ギャラリー学芸員

吉里 演子

東川町文化ギャラリーは、北海道のほぼ中央に位置し、日本最大の山岳公園である大雪山国立公園の雄大な大自然の麓に広がる東川町にあり、1989年11月に開館以来、様々な企画展の他、写真愛好家の方々や東川町民の発表の場として活動が続けています。



東川町文化ギャラリー外観

■東川町国際写真フェスティバルと写真の町東川賞

東川町は、1985年に、自治体として初めて「写真の町」を宣言して以来、写真を中心とした様々な町づくりを展開し、「文化」で町づくりを行っています。

毎年夏には『東川町国際写真フェスティバル』（愛称：フォトフェスタ）、高校写真部・サークルの全国大会である『全国高等学校写真選手権大会』（愛称：写真甲子園）を、東川町やその近郊を舞台に開催しています。

その中でも、フォトフェスタメイン期間では、東川町文化ギャラリーを中心に、さまざまな写真イベントが開催されます。そのメインの一つに、写真の町東川賞受賞作家作品展があり、東川町文化ギャラリーにて、メイン会期を皮切りに、約1ヶ月間展示されます。

写真の町東川賞とは、写真文化への貢献と育成、東川町民の文化意識の醸成と高揚を目的として、これからの時代をつくる優れた写真作品（作家）に対し、毎年東川町より、写真の町東川賞受賞作家作品展賞並びに賞金を贈呈する、国際写真賞です。写真の町東川賞は、写真の町宣言をした1985年から設けています。東川町から依頼している、全国のノミネーターから推薦された作品（作家）を、「写真の町東川賞審査会」において、写真家や評論家・デザイナー・作家など、町が委嘱した審査委員により審査し、受賞者を決定します。賞の種類は、海外作家賞・国内作家賞・新人作家賞・特別作家賞と、2010年より新設された飛騨野数右衛門賞の5つです。受賞者には毎年夏にフォトフェスタ期間中に行われる、「写真の町東川賞授賞式」に出席していただきます。また、対象作品の中から任意に、東川町にオリジナル・プリントを寄贈していただき、東川町は、その作品を永久的に、大切に保管し、訪れる人々に公開する責任を持ちます。



今までの寄贈作品は、全て東川町文化ギャラリーに収蔵しています。過去28回分の受賞作家の作品だけでも2000点を超える作品数です。その他、今年で第20回目の記念大会を迎える写真甲子園の初戦応募作品も全て収蔵されています。

一方、写真の町東川賞受賞作家からの寄贈作品の公開について、今まで以上に積極的に取り組んでいくことが今後の課題と考えています。

以前、写真の町20年を記念して、東京都写真美術館で2006年に「写真の町 東川賞海外作家コレクション展—20年の軌跡—」を、当時の東川賞審査会委員の平木収氏の監修により開催させていただきました。また、2010年に東川町文化ギャラリーでも開催しました。収蔵作品は、海外作家賞以外も、他地域の美術館や写真ギャラリーとの展覧会交流に活用しています。

しかし、東川賞収蔵作品が一般の方々に広く公開される機会がまだまだ少ないというのが現状です。東川町文化ギャラリーは、現在常設展を行っていませんが、今後、常設的に東川賞収蔵作品展を行う必要があるのではと考えています。

■さまざまな企画展

このように写真を通じた町づくりの重要な拠点（施設）として東川町文化ギャラリーでは、展示を主として、ワークショップ、セミナー等を実施しています。

当ギャラリーの展示については、会期を20日前後とし（写真の町東川賞受賞作家作品展は除く）年間約40本の展示を行っております。その内容は、当ギャラリーが企画運営する企画展の他、一般公募による個人・グループ・サークルによる展示と様々です。

2010年4月22日（水）～5月23日（日）の32日間、星野道夫写真展「極北の生命」を開催しました。この写真展は、過去最高の5672人のお客様が入館し、厳しくも美しいアラスカの生命に触れました。（ここ数年の年間平均入館者数は約13000人）

星野氏の写真展のように、イベント期間中以外にも、写真を町民の生活に取り込んで、もっと身近なものにできないか。東川町文化ギャラリーを身近な存在にするためには、どのような企画展・関連イベントを開催していくかということが、今後の課題です。

■これからの課題

東川町文化ギャラリーはフォトフェスタメイン期間では写真イベントのメイン会場として、毎年様々な出会いや体験が生まれています。

しかし、フォトフェスタ期間のみに力を入れているのではなく、東川町文化ギャラリーでは訪れる人々や町民にとっての「日常」に、芸術としての写真から大衆的な写真との関わりまで、幅広いプログラムで写真文化の魅力を伝えていきたいと思っています。

そしてやがては写真の町に生まれたこどもたちが、自分達の町の取り組みに深く関わり、東川町に生まれたことを誇りに思ってもらえるような町づくりを行うことが、東川町文化ギャラリーの役割であると考えております。

<東川町文化ギャラリー>

〒071-1423 北海道上川郡東川町東町1丁目19-8

TEL：0166-82-4700 FAX：0166-82-4704

<http://town.higashikawa.hokkaido.jp>

有島記念館

ニセコ町有島記念館・学芸員

伊藤 大介

(1) 有島武郎略歴

有島武郎は1878（明治11）年、東京生まれ。兄弟には洋画家・有島生馬、小説家・里見弴がいる。武郎は学習院中等科卒業後、札幌農学校に編入学し、5年間の学生生活を札幌で送る。農学校卒業後にアメリカ留学。帰国後、農学校の後身である東北帝国大学農科大学（現・北海道大学）教授に就任する。その年には、父・武が現在のニセコ町に所有した「有島農場」が武郎名義に変更された。武郎は、学生と教官として12年間を北海道で過ごしたこととなる。

1908（明治41）年、学生を中心とした美術団体「黒百合会」の創立に武郎は関与し、同会展覧会に自作の出品も行った。その作品に接して感激して武郎邸を訪問するのが、画家・木田金次郎である。この出会いは、後に木田をモデルとした小説『生れ出づる悩み』の執筆につながることとなる。1910（明治43）年には、武者小路実篤や生馬らとともに雑誌『白樺』を創刊する。同誌は文芸雑誌としての側面のほか、ロダンやセザンヌなどの芸術家を日本に紹介した美術雑誌としての側面も有していた。武郎は同誌に美術評論を寄せるほか、黒百合会展覧会において後期印象派の複製版画やロダンの彫刻作品を展示している。

1914（大正3）年、妻・安子が肺結核を発症し、療養のために一家で東京に移住する。この後、妻や父の死を経て、『或る女』や北海道を舞台とした『生れ出づる悩み』、『カインの末裔』など多くの作品を発表し、作家的地位を確立することになる。1922（大正11）年3月、思想と実生活の一元化を求めて、有島農場の解放や財産の処分を表明。7月には、農場を訪問して、小作人による土地共有を前提とした農場無償解放を宣言した。翌年、軽井沢で波多野秋子と心中した。

(2) 有島記念館沿革

武郎の農場解放宣言を受けて、1924（大正13）年に「狩太共生農団」が設立されて、旧小作人などによる自主運営がおこなわれてきた。しかし、第二次世界大戦後の占領軍による農地改革政策によって、1949（昭和24）年に農団が解散し、旧有島農場の土地は分割された上で農民の個人所有となった。

農民はそれと前後して、有島親子への恩に報いるために「有島謝恩会」を設立。旧農場事務所にあった有島親子の居室を「(初代) 有島記念館」として、武郎にゆかりの資料や農場資料などを公開していた。しかし、1957（昭和32）年に失火で消失したものの、資料の大半は農民によって運び出されて難を逃れた。

1961（昭和36）年、謝恩会会員が中心となり「有島記念会館」

を再建した。その後、来館者が次第に増加していったものの、農作業を中断しての対応にならざるをえず、建物の老朽化も進行していた。このような状況を改善するために、1977（昭和52）年、ニセコ町が謝恩会より資料の寄託を受けて建設したのが現在の「有島記念館」である。その後、2度の増築工事を重ねて、講堂や特別展示室などが整備され、現在に至る。

(3) 有島記念館収蔵資料について

当館の収蔵資料は、有島謝恩会から寄託を受けた資料と当館が開館後に寄贈・購入によって収集した資料によって構成されている。収蔵点数は、文学館施設の一般的分類でいうところの「特別資料」（自筆原稿、書簡、色紙、短冊、絵画、農場関係帳簿、農具等）約1600点、「図書資料」（武郎作品をはじめとする文学書や研究書等）約3500点、「逐次刊行物」（武郎作品掲載雑誌等）4600点である。

特別資料のうち主要な美術関係資料に対象を絞ると、武郎については「黒百合会の学生たち」ほか水彩4点、書幅8点、ブロンズ「有島生馬小胸像」1点など、有島生馬については「岩のある風景」ほか油彩1点、素描2点、書幅1点など、木田金次郎については「秋景」ほか油彩1点、書簡7点などがある。この他に、黒百合会会員が連名で武郎に宛てた書簡を平成24年度に収蔵した。

(4) 当館の資料保存をめぐる問題点

昭和53年の開館以来、収蔵資料の保存は展示室内などの戸棚で行われ、資料専用の収蔵庫は設置されていなかった。その後、1994（平成6）年の増築を期に収蔵庫が整備され、以来、そこで資料を保存してきている。

しかし、2002（平成14）年に学芸員の配置がなくなり、2011（平成23）年4月に再配置されるまでの9年間、当館の収蔵庫（約120㎡）は管理がほとんどなされず、資料は悪化した保存環境の下におかれることとなる。収蔵庫内では、カビや害虫の発生、行政部門の文書や職員の私物、他館のチラシ・ポスターなどが各種資料とともに乱雑に積み上げられていた。そのような状況では、資料の排架位置も定かではなく、迅速な資料出納は不可能であった。また、この時期、資料整理や台帳管理も行われず、正確な資料点数さえも把握できなかった。このような状況を改善するために、平成25年度末までに、資料別に排架位置を分類、収蔵台帳の整備と資料への装備、燻蒸などを行う予定である。

創作する画家の所作—17世紀フランス絵画論における〈facilement〉の理想について

札幌芸術の森美術館学芸員

今村 信隆

第1節 〈facilement〉の理想

画家は単なる職工ではない。こうした主張が、王立絵画彫刻アカデミー設立（1648年）後のフランスで好んで繰り返されていたことは、すでによく知られている。また、従来の職人的画家像にかわる17世紀的な画家像の創出過程についても、さまざまな検証が行われている。たとえば、既存の画家組合との差別化を図るアカデミー側の戦略を明らかにしたデューロ¹、アカデミー制度による画家の専門化プロセスを追跡したエニック²、紳士や学者としての画家像を分析したヴェイル³、画家の財産目録等を手がかりとしながら画家たちの生活実態を調査したりシュフォー⁴など、17世紀フランスにおける画家像の変遷を扱った研究は数多く、論点も多岐にわたっているのである。

こうした先行研究を踏まえつつ本論では、制作する画家たちの絵画技法や所作、社会的な作法などを含む「ふるまい」について検討を試み、17世紀フランスにおける理想の画家像の一端に迫ることを目指す。議論の導き手となるのは、画家の創作を言いあらわす際に17世紀の論者たちが頻繁に用いていた「容易に *facilement* / *avec facilité*」という言い回しをめぐる問題である。

17世紀後半のフランスの著述家たちは、画家の創作場面にについて述べながら、しばしば、「容易にデッサンした *desseignois facilement*」⁵「容易に仕事をした *travaillait avec facilité*」⁶などといった言い回しを用いている。もちろん、これらの語を「容易に」と訳出すること自体には、特段、問題はなだらう。副詞〈*facilement*〉は、たとえばアカデミー・フランセーズの辞書（1694年）によれば、「簡単に、容易さをもって、難なく *Aisément, Avec facilité, Sans peine*」といった語義をもつ。それゆえこの語は、画家について、とりわけ筆を扱う技量の卓抜さについて用いられる極めて一般的な語だったのである。また、同じ辞書の説明によれば、形容詞「容易な *facile*」、あるいは名詞「容易さ *facilité*」といった語は、さらに、才気に富んだ精神や物事を難なく行う天賦の才についても用いられるという⁷。しばしばこれらの語が、創意する画家の才気について用いられるのは、こうした意味合いにおいてであろう。

とはいえ、こうした定義をひとまずは踏まえたうえで、本論においてさらに踏み込んだ考察を行ってみたいのは、創作における「容易さ」の理想が、同時に、画家の側に求められる何らかの「紳土的」な特質にも言い及んでいるのではないかという

点についてである。

たとえば描く際の、ないしは創意の際の「容易さ」は、制作の局面における困難の程度が低いことと解されたり、あるいは天才に特有の、創作における滞りのなさや解されたりするものである。こうした意味では、17世紀フランスの論者たちが言及した「容易さ」は、すでにイタリアのヴァザーリが肯定的な評価を与えていた、創作におけるある種の「すばやさ」にも通じるものであるだろう。彼自身、短時間で作品を仕上げる技量を買われていたヴァザーリは、創作における「すばやさ」を「詩的高揚」の証拠と見なしてしばしば賞賛している。つまり、芸術家の作品については、「こつこつと努力と苦労を重ねてあれこれと捏ね上げられた場合よりも、あの熱狂の力によって一気に呵成に仕上げられた場合のほうが、優れている」と、ヴァザーリは言うのである⁸。ヴァザーリはまた、制作におけるある種の未完成を必ずしも否定していないが、このことの背景には、バルダッサレ・カスティリオーネが『宮廷人』（1528年）のなかで論じていた、「さりげなさ *sprezzatura*」に関する議論があるものと考えられる。カスティリオーネは、「わざとらしさ」に対する「さりげなさ」の優位性を説いていたが、宮廷人のふるまいに求められたこの理想が、美術作品を過度に入念に仕上げることに對する忌避とも結び付いているのである⁹。

以上のような点を踏まえるならば、17世紀フランスの論者たちの「容易さ」をめぐる議論もまた、単に制作における困難の程度だけに関わるものではないだろう。そこで本稿では、フランスの絵画論において登場する「容易さ」が、身分的な含意を多分に併せもち、画家の「紳土的」な側面を強調するものでもあったという点について指摘したい。なお、議論は次のような手順で行われる。まず第2節では、「容易さ」によって示される画家の技量が、画家当人の身体とどのように関わっているのかという点について考察し、続く第3節では、「容易さ」と制作における「すばやさ」との関係について問う。そして第4節では、前の二つの節で検討した内容を踏まえ、「容易さ」という言葉がもちうる紳士論的な含みについて論じる。

とはいえもちろん、ここでの考察の目的は、「容易さ」というあまりに一般的な語から絵画理論上の何らかのまとまった概念を引き出すことにあるのではない。そうではなくて、ここでの目的は、画家の創作の場面にあらわれる「容易さ」が、文脈に応じてどのような意味の広がりや帯びうるのかという点について確認することにある。本論のタイトルとして、まとまった

概念と受け取られかねない「容易さ」ではなく、あえて副詞「容易に facilement」を用いたのは、それゆえである¹⁰。

第2節 画家の技量と身体

17世紀後半の絵画愛好家たちが用いた「容易にデッサンした」「容易に仕事をした」といった言い回しが、基本的には、画家の技量を称えるためのものであるということはすぐに了解されるだろう。だが、「容易に」という語で称えられる画家の技量とは、より具体的には、どのような性質のものなのだろうか。

最初に確認しておきたいのは、著述家ロラン・フレアール・ド・シャンプレイ Roland Fréart de Chambray (1606-1676) の議論である。というのもフレアールは、絵画について論じているにもかかわらず、実際に絵を描く際の画家の技量をほとんど等閑に付しているからである。たとえばフレアールは主著『絵画の完全さについての考え』の中で、絵画の諸要素を、「機械的 *mechanique*」要素とそれ以外のより高尚な要素とに分けている。すなわちフレアールによれば、「創意」や人物たちの「表現」、あるいは描かれた物語内容の「適合性」などは、絵画作品の主軸となるような高尚な要素なのだが、他方、実際の制作に関わるデッサンの正確さ、色彩の適切さ、遠近法の精密さなどは絵画の「機械的」要素に過ぎないというのである。言うまでもなく、この「機械的」という用語は、絵画の地位を向上させるために退けなくてはならないような、何か劣った性質をあらわす語である。そしてここでは、線を引いたり色を塗ったりするといった、画家の身体的な所作に関わる局面が、劣った「機械的」要素と見なされ、格下げされているのである。

それゆえ彼の著作においては、制作上の技量に関することがらはほとんど議論の俎上にのぼることがない。フレアールにとって、たとえば「筆さばきの自由さ *la Franchise du pinceau*、大胆な筆触 *les Touches haidies*、厚塗りのたっぷりとした絵の具 *les Couleurs bien empastées et bien nourries*」などは、「表層的な、あるいはむしろ絵空事じみた美しさ *ces beautés superficielles, ou plustost imaginaires*」に過ぎないのである¹¹。また、遠近法は、彼によれば、「練習によって容易に facilement 獲得することができる」¹² 要素なのであり、さらに人体デッサンの正確さも「容易なことがら *vne chose facile*」¹³ なのである。ここでは、「容易に」「容易な」という語が、画家

や作品の長所を指すためにではなく、むしろ、画家の技量という側面そのものの瑣末さをあらわすために用いられていると言えるだろう。

さて、こうしたフレアールの議論が一方の極にあるとすれば、逆に、絵画における実践的側面を最大限に重視しているのがアンドレ・フェリピアン André Félibien (1619-1695) とロジェ・ド・ピール Roger de Piles (1635-1709) の二人である。自らも絵の手ほどきを受けたことがあるフェリピアンは、絵画の理論的側面はもとより、その実践的側面にも強い関心を寄せている。たとえば彼は、その著作『対話』の序文において、画家ブッサンの許で絵画を学んだときのことを回想しながら、「絵画に関する理論をどれほど知っていたとしても、実践する力量がなければ、完全な何かを制作することなどできない」と述べ、「作品を実際に制作してゆく過程では、いかなる規範もそれを克服する術を教えてくれないような数多くの困難 *mille difficultés* に出会うものだ」とも記している¹⁴。

そして、このことから当然予想されるようにフェリピアンは、特定の画家を評価する際にも、制作の技量をないがしろにすることはない。顕著な例は、『対話』で展開されているミケランジェロをめぐる議論においてであるだろう。ここで、『対話』の作中人物ピマンドルは当初、ミケランジェロに過度の評価を与えることを拒んでいる。というのもピマンドルによれば、ミケランジェロは、「着想の奇妙さと突飛さ、デッサンの偉大さ、そしてそれらを実際に制作する際の大胆さ」によって人々を驚かせていたにすぎないからである¹⁵。だが、もう一人の作中人物「私」は、こうしたピマンドルの見解に与することはない。ミケランジェロは、「自らの高尚な着想を制作する際の容易さ *la facilité*」¹⁶ のために同時代の人々を驚嘆させもしたし、何より、絵画の基礎であるデッサンに誰よりも秀でていた¹⁷。ゆえに彼は優れた画家であると「私」は言うのである。

ミケランジェロ評価のためにピマンドルと「私」が挙げている論拠が、実はそれほど異なっていないことに注意しよう。双方ともミケランジェロの技量は認めている。にもかかわらず、技量しか見られないという点を非難するピマンドルに対して、「私」は、まさにその技量が見られるという点を賞賛するのである。そこで、ピマンドルを納得させるために「私」は、制作に要する画家の技量がいかに稀有なものであるのかということ説く。すなわち、「手と精神がともに動く」ことは実に困難であるがゆえに、「よいものをつくりたいという情熱を大いに

抱き、昼夜を問わず練習するにもかかわらず、意志にほとんど応じてくれない鈍重な手 *une main si lourde, & qui répond si peu à la volonté* を持つ」画家たちがいることを、ピマンドルに想い起させるのである¹⁸。そして二人はさらに次のようなやり取りを交わす。

ピマンドルが言葉を挟んだ。「[中略] けれども私には信じられないのです。仕事において出会う困難が、模倣しようとする主題ではなく、人が用いる道具であるところの、手に由来するということが。[後略]」。

私は言い返した。「ミケランジェロと同じくらいの情熱をもって探求しながらも、彼ほどに首尾よくいかなかった画家たちは多くいますよ。この技芸において卓抜な人となるためには、絵画の真の天才 *le véritable génie de la Peinture* を備えている必要があるのです。[後略]」¹⁹

二人のやり取りは、一見したところ、それほどかみ合っていないようにも思われる。ピマンドルが提起したのは、制作における困難は画家の手に由来するの否かという問題であった。ところが「私」は、こうした困難の出所については教えず、唐突に、困難を解消するための究極的な原理を提示する。すなわち、制作における困難の克服は、「絵画の真の天才」が備わっているときにはじめて、十全に達成されるものだとし「私」は言うのである。

こうして画家の技量は、「人が用いる道具」に過ぎない「手」の領域から、一挙に、「真の天才」の領域へと移される。制作におけるミケランジェロの「容易さ」も、身体的所作と不可分のものではありながら、決して身体的所作の帰結ではなく、彼に備わっていた天賦の才の帰結であるがゆえに、稀有な特質なのである。

画家の技量を、彼の身体的所作にではなく、何か別の原理に帰属させようとする論法は、もう一人の絵画愛好家ロジェ・ド・ピールにも見受けられる。ド・ピールもまた、自ら絵を描いたことが知られている²⁰。そして実際、彼の著作の中では、絵画の実践的側面の重要性が再三強調されてもいるのである。たとえばデッサンの愛好家についてド・ピールは、「純粹に思弁的な好事家たち *les Curieux, purement spéculatifs* は、手による実践の経験をも有し、この面白さをよりよく味わうことができる人たち *ceux qui ayant aussi de la pratique manuelle,*

sont plus capables de goûter cette curiosité ほどには、画家の考えを理解しない」²¹と記している。絵画の実践的側面はド・ピールにとって、恥ずべき「機械的」要素であるどころか、むしろ、それ自体として大きな価値を有しているのだと言えるだろう。

ただし同時に私たちは、いくつかの箇所ではド・ピールが、画家の技量の問題から身体的所作という要素を取り除いている点にも、目を向けるべきだろう。たとえばそれは、ルーベンスの創作について論じた次の箇所である。

容易さ *la facilité* について言えば、それを彼 [ルーベンス] ほど十分に有していた画家はいかなかった。とはいえ私は、筆を扱う手のわざ *le maniement du Pinceau* のみに存するような、あの容易さだけを指して言っているのではない。そうではなくて私は、諸原理に通暁することに存するような、別の容易さのことも指しているのだ。ルーベンスは、そうした容易さをあまりに完璧に備えていたために、彼の手は、彼自身の意志にすばやく従い *obeir promptement à sa volonté* もしたし、炎と判断力であふれたその想像力を満足させるために、あるときにはある方法で、別のときには別の方法で、けれども常に規範に従いながら、色を用いもしたのである。彼のタブローに取り組んでいたのは、ただ精神だけである *C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ses Tableaux*。あるいはこうも言えるだろうー彼は、作品を描いたというよりもむしろ、神に倣いつつ、自らの作品にそれと同じ精神を吹き込んだのだ *à l'imitation de Dieu, il a soufflé ce même esprit dans ses Ouvrages plutôt (sic.) qu'il ne les a peints*、と。²²

優れた画家の手は意志に「すばやく従う」。それゆえ、ルーベンスのような優れた画家の場合、実質的に作品に取り組むのは「精神」だけだとド・ピールは言うのである。もちろん、「精神」が「手」に従えるというこの構図自体は、17世紀後半という時代を考え合わせるならば、驚くにはあたらないだろう²³。驚くべきなのはむしろ、「描く」という行為そのものが消失してしまっていることである。ルーベンスは描く。にもかかわらず、描く際の彼の身体的所作は、その「容易さ」ゆえに希薄化させられ、最終的には、作品に精神を「吹き込む」創作という、神の創造に擬えられるべき営みへと変じているのである。

フェリピアンの場合と同様に、ド・ピールの議論においても、制作における「容易さ」は画家の身体と積極的に関わるものではない。フェリピアンは、画家の力量について論じつつも、究極的にはそれを「天才」の帰結と見なすことで、画家の「手」の、ということとはつまり画家の身体の問題に踏み込むことを回避する。似たような仕方でも、ド・ピールも、画家の「容易さ」の問題を、画家の身体ではなく、彼の精神へと直結させている。

第3節 速筆の画家、遅筆の画家

ところで、前節において私たちは、ルーベンスの「容易さ」について述べていたド・ピールが、ルーベンスの手は「彼自身の意志にすばやく *promptement* 従う」と述べていたことを確認した。では、こうした「すばやさ」は、絵画作品の「容易な」制作とどのように関わっているのだろうか。そして制作における「すばやさ」が、パトロンを満足させるという現実的な問題²⁴にとどまらず、完成した作品に何かしらの特質を与えるものであるならば、それはどのような特質なのか。

この点についても、前節で取り上げた三人の論者の著作を順に見ていこう。まずフレアールであるが、彼は、当然予想される通り、絵画の制作段階における「速筆」の問題は全く扱っていない。フレアールにとって、時間をかけるべき局面は、実際の制作段階よりも前の、作品の構想を練り上げる段階なのである。たとえば彼は、「あるタブローのために訪れた最初の着想の後で、それ以上何も追及せず、何も付け加えたり変更したりしないままにとどまる画家たち」は、「表層的な天才しか有していない」²⁵のだと言う。というのもフレアールによれば、「才気ある人たち第二の考えは、普通、第一の考えよりもいっそう的確な *plus iudicieuses* (sic.) ものだ」²⁶からである。最初の着想が最大の価値をもつことは、まずありえない。それは相応の時間をかけて、いわば一種の推敲作業を通じて、次第に「いっそう的確な」ものにされる必要があると、フレアールは説くのである。

他方、フェリピアンは、絵画の制作段階における「速筆」の問題にもしばしば触れている²⁷。一例として、『第七対話』に差し挟まれた、二人の画家ドメニキーノとランフランコに関する議論を見てみよう。フェリピアンが描き出すドメニキーノ像は、フェリピアン自身の言葉を引くならば、「生き方は質素で、会

話においても慎ましく控え目」な人物である²⁸。この画家は、構想にも制作にも、じっくりと取り組む。たとえば、ドメニキーノの青年時代について、フェリピアンはこう記す。「何かタブローに取りかかろうとすると、彼〔ドメニキーノ〕は、すぐにデッサンしたり描いたりしなかった—そうではなくて、つくるべきものについて、長い間、心の中で熟考した *méditer* ののである」²⁹。また、この画家は、実際の制作段階においても、丹念に作品を完成させたのだという。フェリピアンは、「作品をそれほどまでに完成させる *finir* のをやめるように」と忠告した友人に答えてドメニキーノが、「私が仕事をするのは、ただ私だけのため、この技芸の完全さのためになのだ」と述べたことを報告している³⁰。

では、構想においても実際の制作においても丹念な仕事ぶりを発揮するドメニキーノを、フェリピアンはどのように評価するのか。彼は記す。「グイド〔・レーニ〕のタブローに見られる優美さと筆の美しさが眼を魅了するのだとすれば、力強く自然なドメニキーノの表現は、はるかによく精神を感動させ、見る人たちの情念をゆり動かす」³¹。無論、グイド・レーニに対するフェリピアンの評価は決して低いものではないのだが、それを凌ぐほどにドメニキーノの表現は激賞されているのである。「精神」や「情念」に働きかけるドメニキーノの表現は、身体的な「眼」を魅了するだけのグイド・レーニ作品に比べて、より高尚なものと、フェリピアンは示唆している³²。

それに対して、もう一人の画家ランフランコは、「速筆」で知られている。フェリピアンも、制作における彼の「容易さ」について述べながら、その速筆ぶりについて、たとえば次のように説いている。

〔作中人物「私」の発言〕彼〔ランフランコ〕がデッサンにおいていつも非常に正確だったとか、魂の諸々の情念を完璧に表現した、などと言うことはできません。けれども彼は、大きな主題を構成するための全く特別な容易さ *une facilité toute particulière à composer un grand sujet* を備えていましたし、また、易々と想像力をはたらかせ *imaginoit aisément*、自分の着想を実際に制作することにおいても、非常にすばやかかったです *estoit aussi fort prompt à exécuter ses pensées*。³³

つまりフェリピアンは、「全く特別な容易さ」「易々と」「非

常にすばやかだった」などの言い回しによって、作品の構想段階のみならず、制作段階においても軽々と描く、ランフランコの態度を示しているのである。もっともここでは、「容易さ」という語そのものが直接的にすばやさを含意しているわけではないが、この「容易な」制作場面全体に、すばやさ深く関与していることは確認できるだろう。

では、フェリピアンは、こうした制作態度を採るランフランコに対して、どのような評価を下すのか。今引用した部分の直後の箇所、フェリピアンは、こう言い添えている。

自らの構想を生み出し、表現するためのこのたいへんな容易さ Cette grande facilitéゆえに、彼はしばしば、自作のすべての部分について十分に練習を重ねるという苦勞 la peineを経ることがありませんでした。[中略] 彼についてはこう言うべきでしょう - この人は賢明だったが、自らが知っているすべてのことを発揮するのを、おろそかにしたのだと。³⁴

「容易に」ということは、アカデミー・フランセーズの辞書でも見た通り、「難なく sans peine」ということである。したがって、「容易さ」が「苦勞 la peine」の回避と結びつけられていること自体は自然である。けれどもこうした「苦勞」の回避は、少なくともこの箇所においては、本来ならば可能であったことを「おろそかにした」ものとして、否定的に評されている。フェリピアンは、確かに画家の「速筆」についても論じているし、また、そうした筆のすばやさ制作における「容易さ」と関連させてもいるのだが、その実、制作における画家のこうしたふるまいは、作品に必ずしも肯定的な価値を付与するとは限らないのである。

ところで、ドメニキーノとランフランコをめぐるこうした一連の議論についてより十全に理解するためには、さらに、『第四対話』に見られる、絵画の学び方に関する議論を概観しておく必要があると思われる。該当箇所におけるピマンデルの発言である。

ピマンデルは言った。「確かに、時間をかけてつくられたものは、最も明瞭でしっかりと定まっているものですし、急いでつくられたものは、より混乱して曖昧なものです。しかし私は、絵画においては、無造作であることが、素早

いマニエールでなされることがよいと思うのです J'avois crû néanmoins qu'en Peinture il estoit bon d'estre diligent, & de se faire vne manière prompte。それに私は、他の作品に見られる注意深さや苦勞以上に、その技芸や理解が評価されるようないくつかの作品を見たことがあるようにも思うのです。」³⁵

「無造作であること」や「素早いマニエール」でつくられることは、むしろよいことなのではないか、そこには「注意深さや苦勞」よりも評価に値するような何かしらの利点がありうるのではないかとピマンデルは主張する。一方の作中人物「私」も、ピマンデルの発言自体は否定せず、以下のように述べる。

私は言った。「こうした無造作さは、最良の巨匠たちのいくつかのタブローでは、重視すべきものです。そこでは、彼らの観念の偉大さや、想像力の強さが見られるのです。さらにまた、あるタブローを、他の人よりもはるかに短い時間で完全なものにすることができ人が、大きな称賛に値するということも、確かなことでしょう。」³⁶

「私」も、「最良の巨匠たち」の作品であるならば、ピマンデルが挙げているような「無造作さ」が賞賛に値する場合もあるのだと追認している。しかしながら慎重に読まなくてはならないのは、「私」の方は、「無造作さ」には一定の価値を認めつつも、制作における「すばやさ」自体が、仕上がった作品の質に積極的に関与するとまでは言っていないということである。ピマンデルは「素早いマニエール」が「よいこと」でありうるということ、そして、それが作品そのものの評価に結びつくということを示唆していた。それに対して、「私」が、制作における時間の短さゆえに称えられるのだと名指しているものは、作品ではなく、作品を短時間で仕上げた画家その人なのである。「他の人よりもはるかに短い時間で」仕事を仕上げる画家の能力に対する驚嘆の念は、「素早いマニエール」が作品に付与する何らかの利点とは、ひとまずは別物であると考えた方がよいだろう（より多くの時間をかけて同程度の作品を仕上げる可能性が否定されていないことに注意したい）³⁷。

では、ド・ピールの場合はどうか。彼がルーベンスの創作にある種のすばやさ認めていたことは先に見た通りだが、他の箇所においても、彼はしばしば、画家の制作に見られるすばや

さに言及している。たとえば、17世紀フランスの画家ニコラ・ロワールは、「容易さ」を有しており、着想を得るとそれを修正することに時間をかけずに即座に制作し、「いかなる主題にも長くとどまることはなかった」³⁸。あるいはティントレットについてド・ピールは言う。「彼の筆は堅固で、はげしいものだ。作業 son labour は容易で、筆致は精気に満ちている。つまり彼は、若者たち、とくに色についてのよい趣味をもちつつ、手早いマニエール une manière expéditive を獲得したいと思っている若者たちの熱意を喚起するために、最も適したモデルなのである」³⁹。ここでも、仕事の「容易さ」と「手早いマニエール」が結びつけられていると言えるだろう。つまりド・ピールにおいても、制作におけるすばやさは、確かに画家の「容易さ」の領域に入り込んでいるのである。

とはいえさらに興味深いのは、ド・ピールの議論においては、制作のすばやさそれがそれ自体として何らかの価値を帯びることがある、という点である。たとえば彼は、風景画を練習する画家は、自然が見せる「並外れた、けれども束の間のものである美しさ」を逃さぬように、「パレットと筆のすばやい使用」を要求されるのだと言う⁴⁰。また、肖像画を描く際には、「可能な限り迅速に仕事をする必要がある il faut autant qu'on le peut travailler vite」だと、ド・ピールは忠告するのである⁴¹。とりわけ、今挙げた後の方の例は興味深い。なぜならその箇所では、迅速な仕事によって、「作品がいっそうの精妙さや生き生きとした感じをもつ」ようになると指摘されているからである⁴²。すなわちド・ピールにとって、制作のすばやさは、たとえばフェリピアンの場合以上に直接的なかたちで、作品の価値に寄与するものなのである。

また、『会話』のなかでもド・ピールは、創作における何かしらの「すばやさ」が作品に利点を与えるという点に触れている。たとえば、優れた天才を備えた画家の例として、作中人物パンフィルがジュリオ・ロマーノ、ヴェロネーゼ、ティントレット、ルーベンスの名を挙げたことを受けて、もう一人の作中人物ダモンが、「あなたが名前を挙げた人たちの何人かは、しばしば、自分たちの着想をあまりに軽く trop legerement 制作しましたね。この炎に満ちた天才、芸術的靈感の素早さ、事物を創意する際の容易さは、普通、それらを完成させることを許さないものです。」と応じる。これを受けてパンフィルは、「最も完成されている諸々の作品が〔中略〕常に最も快いわけではありませんよ Les Ouvrages les plus finis... ne sont pas

toujours les plus agreables」と言い返し、「巧みな筆致で描かれたタブロー」に軍配をあげるのである⁴³。

フェリピアンの作中人物たちがそうであったように、ド・ピールのダモンもまた、画家の天才に関する話題を契機としつつ、創作に関わるすばやさの問題へと踏み込んでいる。だが、ド・ピールの場合はさらに、完成の程度というひとつの観点を持ち出しながら、仕上がった作品の出来ばえと創作における「すばやさ」ないしは「容易さ」との関係を、直接的に問うているのである。そして、ダモンの発言に対するパンフィルの回答においてド・ピールは、「巧みな筆触で描かれたタブロー」という表現上の特色に肯定的な評価を与え、「芸術的靈感のすばやさ」や「事物を創意する際の容易さ」と、仕上がった作品の質とを明確に関連づけてみせる⁴⁴。

無論、「すばやさ」に対するド・ピールのこうした考え方は、画家たちに対する彼の評価とも呼応している。一例として、先程フェリピアンの議論に即して取り上げたランフランコとドメニキーノの場合を見てみよう。ド・ピールも、基本的には、この二人の画家がもつそれぞれの美点を称えようとしている。だが、評価の軸は、フェリピアンのそれとは明らかに異なっている。ドメニキーノについて、ド・ピールはまず、そもそも彼が天賦の才を有していたのかどうかかわからない、と述べる。というのも、この画家の気質は、「絵画が必要とするあの活発さ cette activité, que demande la Peinture」からあまりに隔たっていたからである⁴⁵。そのためドメニキーノは、天与の力に導かれた結果としてではなく、「辛い労苦の報い une récompense de ses fatigues」⁴⁶として優れた画家になったのだとド・ピールは結論づけている。また、同じ箇所では、ドメニキーノの手が「重く、のろのろとした手 une main pesante & tardive」⁴⁷であったこと、「彼の筆は重く、作品は実に硬い Son Pinceau est pesant & son Ouvrage fort sec」⁴⁸ということが語られているのである。

これに対してランフランコの方は、ド・ピールの見解によれば、とりわけ師匠アンニバーレ・カラッチの死後、「自らの天才の激しさ l'impétuosité de son Génie」に身を委ねるようになったのだという⁴⁹。そしてこの画家は、「すばやく、軽やかな prompt & légère」手を、言うなれば「手の自由さ la liberté de main」⁵⁰を備えていたとされているのである。フェリピアンが難じていた「あまりにも自由に」描くランフランコの制作が、ド・ピールにおいては、否定的に捉えられていないことに注意

しよう。ド・ピールは「すばやく、軽やかな」ランフランコの手を、非難の対象としないのである。

第4節 「容易さ」の身分的な含意

ここまで私たちは、画家の技量に関わる「容易な」制作の場面が画家当人の身体性の希薄化と結びついていた点、そして、「容易に」描くということが、単に卓抜な技量をもって描くということだけでなく、卓抜な技量をもって、かつすばやく描くことと関連していた点を確認してきた。ところで、この二点のことがらから、次のように考えることはできないだろうか。すなわち「容易な」制作は、単に困難の程度が低いというばかりではなく、ある種の身分的な含みを、言うなれば上流の人士たる画家のふるまいにふさわしいある種の「優雅さ」のような特質を、ときに意味しうるのではないか、ということである。

上述した通りド・ピールは、ドメニキーノが「重く、のろのろとした手」を備えていたのに対して、ランフランコは「手の自由さ」を備えていたのだと述べていた。それゆえ、ドメニキーノが優れた画家となったのは「辛い労苦の報」のためだとド・ピールは説いていたのである。ここで、「辛い労苦」や「重い手」が、いずれも、職人が行う身体的所作を想起させるということを見過ぐすべきではないだろう。他方、ランフランコの「自由さ」は、画家は強制されて描くべきではないというアカデミーの主張ともあいまって⁵¹、非職人的な身分の高さを既に含意していると考えられる。

あるいはフェリビアンは、『第五対話』の中で、フランドルの画家たちとイタリアの画家たちとを比べながら、以下のように記している。

フランドルの画家たちが自作を完成させようとするときの大変な念の入れ様 le grand soin、色の烈しさ、筆の美しさ、こういったものは、すでに語ったイタリアの画家たちのタブローに見られる、あの偉大な雰囲気 ce grand air、あの美しさ cette beauté、あの真実 ce vray を有してはいない。イタリア人たちは、作品を完成させるためにフランドル人ほどに骨を折っているようには見えないけれど il ne paroisse pas que le Italiens prissent autant de peine à leurs ouvrages que les Flamans、それでもそこには、

完全に仕上がっていないものなどないのだ。⁵²

フェリビアンは、丹念に作品を完成させるフランドルの画家たちと、それほど骨を折っていないイタリアの画家たちとを対比させる。そして後者の仕事に、「偉大な雰囲気」「美しさ」「真実」といった特質を認めている。つまりフェリビアンは、少なくともここでは、制作の丹念さよりもむしろ、制作において過度に苦勞しないことの方をよしとするのである⁵³。そしてさらにフェリビアンは続ける。「まるで彼ら〔イタリアの画家たち〕は、より容易に仕事を行い、より少ない時間でより高貴で偉大で真なるものを表現するための、特別な才能を持っているかのようなのである」⁵⁴。つまり、「より容易に avec plus de facilité」「より少ない時間で en moins temps」行われるイタリアの画家たちの制作が、「より高貴な plus nobles」ものを生み出すのである。確かにフェリビアンは、前節でも確認したとおり、容易な制作の場面は称えながらも、制作における「すばやさ」そのものについては、作中人物ピマンドルの発言として、限定的な評価を与えるにとどまっているように思われた。しかしながらこの箇所では、一転して、「より少ない時間で」行われるイタリアの画家たちの方を積極的に支持しているのである。

ここで想起したいのは、もとより17世紀フランスの社会においては、身振りが「面倒な」ものであるということが、身分的序列の低さを示す標識であったという点である。下位の者はより多く身体を用いる。それに対して、より高貴な者のふるまいは、より安楽なものなのである⁵⁵。それゆえ、苦勞 peine が少ない制作がより高貴な plus nobles 作品をもたらすというフェリビアンの見解も、決して奇異なものではないと言えるだろう。ランフランコに認められたような靈感の迸りは後に一種の「推敲」を経なくてはならないが、所作そのものの容易さは、より高貴な作品に結び付くのである。こうしてフェリビアンは、イタリアの画家たちの「容易な」制作と、フランドルの画家たちの、ある意味では「職人的」と呼びうるような制作とを対比させながら、「容易な」制作場面に一種の身分的な含みを持ち込む。

同様に、「容易な」制作に一種の高貴さを認める論法はド・ピールにも見られる。ひとつの例として、再び彼のルーベンス論を取り上げてみたい。そもそも、ド・ピールにとってルーベンスは最良の画家である。そのルーベンスを、ド・ピールは一貫して、高尚な技芸である絵画の仕事を担うにふさわしい上流

の人士として表現しようとする。たとえば、ド・ピールによれば、「彼〔ルーベンス〕は、穏やかで良い気質、燃え立つ天才、そして多くの知識によって高められた高尚な精神を有しており、洗練された物腰と規則立てられた品行 *Ses manières polies, & ses moeurs réglées* のために、要人たちから尊敬され、愛されもした」⁵⁶ のだという。さらに、別の著作においてもド・ピールは、同じくルーベンスについて、この画家が立派な容姿とともに「陽気でやさしく紳士的な雰囲気 *l'air riant, doux & honneste*」を備えていたことについて言及している⁵⁷。「陽気でやさしく紳士的な雰囲気」、「洗練された物腰」、「規則立てられた品行」、このような言葉によって描き出されるド・ピールのルーベンス像は、画家としての力量のみならず、その「紳士的」なふるまいにおいても賞賛されるべき、理想の人物像であると言えるだろう。

そしてこの、上流の人士としてのルーベンス像は、絵画を描く場面にも入り込む。今引用した箇所、すなわちルーベンスが「陽気でやさしく紳士的な雰囲気」を備えていたという箇所の後で、ド・ピールはこう続ける。

描きながら彼〔ルーベンス〕は、難なく *sans peine*、仕事を中断することもなしに、話をした。会いに来た人々と容易に *facilement* 会話を交わしたのである。女王マリ・ド・メディシスは、ルーベンスの会話に大変な喜びを見出した。ルーベンスが、パリで制作した二点のタブローこれらはリュクサンブールのギャラリーにある作品の一部なのだが一に取り組んでいる間中、女王陛下は、画家の後にいて、描いているのを眺めることに、そして彼の話に耳を傾けることに、魅了されたのである。⁵⁸

仕事をしながらルーベンスは、「難なく」、「容易に」に会話を交わす。もちろんこれらの言い回しは、筆を扱う画家の所作そのものを直接に指しているのではないが、しかし、まぎれもなく、創作するルーベンスの姿をあらわすものではあるだろう⁵⁹。そしてこの「難なく」「容易に」といった語は、ここでは、単に困難の程度が低いということだけを指しているのではない。次の二点に留意したい。第一に、ここでのルーベンスの所作が、会話を軸に構成されているという点である。このエピソードは、上流の人士としてのルーベンス像を提示しようとする一連の文章の中に置かれている。「陽気でやさしく紳士的な雰囲気」を

もっていたルーベンスが、制作の現場においても、あたかも日常のふるまいの延長線上にいるかのごとく、快い会話で人々を愉しませる—このような論の運びによって、ド・ピールは、画家の創作の現場を紳士的なふるまいに接続させているのである。したがってここでは、「容易に」「難なく」という語が、紳士に求められる社交性や会話の快さという意味を帯びていると言えるだろう⁶⁰。

注意を要する第二の点は、会話の相手がほかならぬ女王自身であるということである。最高に身分が高く、最高に高貴であるはずの女王と対等にわたりあうルーベンスの姿。それは当然、画家自身のステータスの高さが高貴さを保証してくれるはずである。つまりルーベンスの「容易な」制作場面は、身体的な労苦を免れた高貴な画家の、軽やかな、あるいはさらに言えば、優雅な創作の場面でもあるのである。

第5節 結びにかえて

本論において私たちは、十七世紀後半の絵画愛好家たちの著作にあたりながら、「容易に」「容易な」「容易さ」といった言い回しが用いられる様々な局面を見てきた。そして、画家の身体性の軽減を意味し、また、制作における「すばやさ」とも関係していた「容易な」制作場面が、ときとして、身分的な序列を含意する、「優雅な」創作の場面でもあるのではないか、ということを目指した。

ところで興味深いのは、ここで検討した「容易な」創作場面が、同時代の紳士論で描出される理想的な会話の場面とも似通っているということである。たとえばド・ピールは、『会話』の作中人物パンフィルの発言として、「最も完成されている諸々の作品が、常に最も快いわけではありません」と述べ、「美しい完成が求めるものは、多くの箇所におけるぞんざいさなのであって、全ての部分における凝った探求ではないのです」と指摘していた。これと呼応するかのように思われるのが、17世紀フランスで紳士論の論客として名を馳せたメレによる会話論である。メレはたとえば、次のように記している。

人はしばしば、過度に完成させようとか、過度に飾り立てようとしたものを、損なってしまいます。よく書くためにであれ、よく話をするためにであれ、こうした不都合を

避けるための方法は、事柄の完全さよりもむしろ純朴さの方に気を配ることです。

高貴で自然な雰囲気は雄弁術の主たる快さです。社交界の人士たちの間では、お勉強したようなものは、ほとんどいつでも、よくは受け取られないのです。⁶¹

完全さよりも純朴さを、過度に飾り立てたものよりも自然らしさをよとする会話の理想は、「凝った探求」よりもむしろ「容易に」描くことを求めるド・ピールの絵画論にも通じるものであるだろう。

¹ Paul Duro, *The academy and the limits of painting in seventeenth-century France*, New York, Cambridge University Press, 1997

² Nathalie Heinich, *Du Peintre A l'Artiste-Artisans et Académiciens à l'Age Classique*, Paris, 1993

³ Martin Weyl, *Passion for Reason and Reason of Passion: Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683* New York, Peter Lang Publishing, 1989

⁴ Isabelle Rishefort, *Peintre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998

⁵ フェリビアンによるロッソ・フィオレンティーノについての一節。André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 1666-1688* Paris, (Genève, Minkoff Reprint, 1972), 10.vol, «Troisième Entretien», p108

⁶ フェリビアンによる、デューラーに関する評価。Félibien, «Quatrième Entretien», p322

⁷ アカデミー・フランセーズの辞書では、たとえば次のように記されている。「まったく易々と、難なく行う精神や天才を指すために、人は、『容易な精神』『容易な天才』などと言う On dit, *Un esprit facile; un genie facile*, pour dire, *Un esprit, un genie qui fait tout aisément & sans peine.*」

⁸ これはヴァザーリによるルーカ・デッラ・ロbbiea伝に見られる箇所である。ヴァザーリは、ドナテッロの作品を比較しつつ、ルーカ・デッラ・ロbbieaの作品は、「優れた意匠をもって入念に仕上げられているにもかかわらず、かえってその仕上げの滑らかさと精巧さが仇になって、距離を置くと、単に粗彫したにすぎないようなドナテッロの作品のような具合にはよく見えない」という。ヴァザーリ『ルネサンス建築家彫刻家列伝』森田義之監訳、白水社、1989年、p73。ただしヴァザーリはもちろん、芸術におけるあらゆる類の労苦を忌避するわけではない。特に芸術家の立身出世物語のなかでは、若い頃の苦労は賞賛

される。たとえば同じルーカ・デッラ・ロbbieaについて語りながらヴァザーリは、この彫刻家が少年の頃、鮑屠で足元をあたためながら修練を重ねたというエピソードを紹介しつつ、「榮譽は、眠りもせず夜を徹して研鑽することによって、手中にすることができる」というのである。同書、p71。ヴァザーリ自身の速筆と、制作のすばやさをめぐる彼の議論についてはさらに、ロラン・ル・モレ『ジョルジョ・ヴァザーリ・メディチ家の演出者』平川祐弘・平川恵子訳、白水社、2003年、p448-456。

⁹ 尾崎彰宏『レンブラントのコレクション—自己成型への挑戦』三元社、2004年、p63-69。あるいは Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *Nicolas Poussin-Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, 1996, 特に p90-94。芸術における未完成についてはさらに、J.A.シュモル編『芸術における未完成』、中村二柄他訳、岩崎美術社、1971年。

¹⁰ なお、本論では、絵画を生み出す過程全体を指す場合には「創作」という語を、「創作」の種々の局面のなかでも特に実践的側面を強調したい場合には「制作」という語を用いた。前者は仏語の〈création〉に、後者は〈exécution〉にそれぞれ概ね対応し、引用文中の訳語もこの原則に合わせて選択している。

¹¹ Roland Fréart sieur de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, Mans, 1662, (Genève, Minkoff Reprint, 1972), p62

¹² Ibid., p 9

¹³ Ibid., p11

¹⁴ Félibien, «Premier Entretien», Preface

¹⁵ Félibien, «Quatrième Entretien», p285。なお、ピマンドルの見解はフレアールのミケランジェロ論を踏まえたものであると考えられる。

¹⁶ Ibid., p270

¹⁷ Ibid., p289

¹⁸ Ibid., p299

¹⁹ Ibid., p299-300

²⁰ ロジェ・ド・ピールの画業については、Leon Mirot, *Roger de Piles-Peintre, Amateur, critique, membre de l'Académie de Peinture*, Jean Schemit Libraire, 1924

²¹ Roger de Piles, *Abregé de la Vie des Peintres, avec des reflexion sur leurs Ouvrages avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traite du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilite des estampes*, 1699 (Hildesheim, Georg Olms, 1969), p71

²² Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres; Le cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu; La vie de Rubens*, 1681 (Genève, Minkoff Reprint, 1973), p70

²³ 別の著作においてもド・ピールは、手は「精神の代行者であり、着想が伝達される経路である」と述べている。Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principe*, 1708 (Genève, Slatkine Reprints, 1969), p459

²⁴ パトロンたちが制作の素早さを求めたという点については、たとえば

ハスケルが示唆している。Francis Haskell, *Patrons and Painters-A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, 1980 p12

²⁵ Roland Fréart sieur de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, p118

²⁶ Idem.

²⁷ なおフェリビアンは、フレアールとは異なり、画家に訪れる「最初の着想」に特別な価値を認めている。たとえば、『対話』の作中人物「私」は、「最も偉大な人たちの最初の着想は、しばしば、最もよいものののだ」と断言する。なぜなら、「彼らの想像力に熱を運びさせるあの最初の炎の力 la force de ce premier feu qui échauffe leur imagination が、そこにおいて完全に見出される」からである。Félibien, «Neuvième Entretien», p38

²⁸ Félibien, «Septième Entretien», p181

²⁹ Ibid., p163

³⁰ Ibid., p181-182

³¹ Ibid., p170

³² グイド・レーニを含むボローニャ派が17世紀のフランスでどのように受容されたかという点については、Tatiana Senkevitch, "The Critical Reception of the Bolognese School", *Captured Emotions-Baroque Painting in Bologna, 1575-1725 J.Paul Getty Museum*, 2008 p94-99.

³³ Félibien, «Septième Entretien», p214

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Ibid., p306

³⁷ なお、『第四対話』の終盤でも再び、制作における「すばやさ」が問題となっている。こちらの箇所では、「あまりにすばやい動き」で過ぎ去っていく着想を簡単なエスキスにとどめることの重要性が語られるが、これらのエスキスはさらに「理性的に考える raisonner」という一種の推敲作業を経る必要があることも示されている。Ibid., p397-404.

³⁸ Roger de Piles, *Abregé de la Vie des Peintres*, p510

³⁹ Ibid., p275

⁴⁰ Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principe*, p249-251

⁴¹ Ibid., p289

⁴² Idem.

⁴³ Roger de Piles, *Conversations*, p69-70

⁴⁴ 言うまでもなくド・ピールが触れている「巧みな筆触」は、たとえばアンリ・フォションが後に展開することになるような、筆触そのものに「ある熱烈な生命の痕跡」を認めようとする美学とは、相当程度異なっているだろう。フォションは、「芸術家の特性とは、まさに手をもっていることであり、彼において、形はつねに、手との切迫した関係に置かれているのだ」と指摘するが、上述したようにド・ピールは、ルーベンスの制作を引き合いに出しながら、画家の身体性の希薄化を

試みていたのである。引用は、アンリ・フォション『形の生命』杉本秀太郎訳、岩波書店、1969年、p113

⁴⁵ Roger de Piles, *Abregé de la Vie des Peintres*, p325

⁴⁶ Ibid., p327

⁴⁷ Ibid., p331

⁴⁸ Ibid., p327

⁴⁹ Ibid., p328

⁵⁰ Ibid., p330

⁵¹ Alain Mérot. Ed., *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1996 p298-300

⁵² Félibien, «Cinquième Entretien», p142-143

⁵³ フェリビアンによるこの見解は、作品のすべての部分を過度に完成させることを避けようとするアルベルティらの考え方を踏襲するものと言えるだろう。アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1971年。完成についてのアルベルティらの議論を、ミケランジェロの未・完成論との関係で紹介している文献として、ジャンカルロ・マイオリーノ『コルヌコピアの精神—芸術のバロック的統合』岡田温司・土居満寿美訳、1999年、ありな書房、とくにp22-27.

⁵⁴ Félibien, «Cinquième Entretien», p143

⁵⁵ ノルベルト・エリアス『宮廷社会』波田節夫・中埜芳之・吉田正勝訳、法政大学出版局、1981年。あるいは、今村真介『王権の修辞学—フランス王の演出装置を読む』、講談社選書メチエ、2004年、p81-82。

⁵⁶ Roger de Piles, *Abregé de la Vie des Peintres*, p399-400

⁵⁷ Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, (1677), Genève, Slatkine Reprints, 1970 p211-212. 尚、同様の言い回しは次の文献にも見られる。Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, p27

⁵⁸ Roger de Piles, *Conversations*, p212

⁵⁹ なお、ルーベンスが会話を愉しみながら制作したことは、何人かの同時代人が報告している。この点については、Peter C. Sutton, "Painting in the Age of Rubens", in Peter C. Sutton ed., *The Age of Rubens*, Museum of Fine Arts, Boston, 1993 p33

⁶⁰ 17世紀後半における「紳士」は、もとより、社交性や会話の快さを求められた。Mary Vidal, *Watteau's painted conversations: art, literature, and talk in seventeenth- and eighteenth-century France*, New Haven, Yale University Press, 1992. Benedetta Craveri, translated by Teresa Waugh, *The Age of Conversation*, The New York Review of Books, 2005. 椎原伸博「オネットムの美学」(『美学』、43 (1)、1992年)。

⁶¹ Chevalier de Méré, *Les Discours: De Agréments, De l'Esprit, De la Conversation*, Paris, 1930 p106

SNOWSCAPE MOERE

冬のアートプロジェクトからみる公園という場の可能性

モエレ沼公園 学芸員

宮井 和美

1. はじめに

SNOWSCAPE MOERE (以下 SSM) は、世界で数少ない「雪」をテーマにしたアートフェスティバルとして、札幌の冬の文化を世界に発信することを目指し、2005年から毎年開催し、2012年現在、7回開催しているものである。タイトルが示す通り、モエレ沼公園の冬景色をひとつの主演として、イサム・ノグチがデザインしたランドスケープアートの中で、サイトスペシフィックな、独創的なプロジェクトを展開・制作することを目標として開催している。運営には、公園とアート NPO、市民団体が協働してあたり、美術、音楽、建築、デザイン、映像、ダンス、スポーツなどが交錯するジャンルレスのプロジェクトに挑戦してきた。筆者はそのはじまりから事業運営を担当している。

本論は、このプロジェクトが行ってきた試みについて検証し、回を重ねるごとに浮かび上がってきた、公園を舞台にした冬のアートプロジェクトの展開と可能性について考察するものである。

2. プロジェクト概要

1) はじまり

2005年7月、モエレ沼公園は最後の造成物である「海の噴水」の完成を待ち、グランドオープンを迎えた。このグランドオープン記念式典事業は札幌市観光局が中心となって実行委員会を立ち上げ、企画・運営を行ったものである。グランドオープン式典は7月1日～3日に開催され、3日間で3万人が訪れる盛大な式となった。

実行委員会にはこのモエレ沼公園グランドオープンを、一年を通して祝い、アピールするために、冬にも事業を開催したいという意向があった。そこで、札幌市内で活躍している美術家や団体に企画を呼びかけたところ、手を挙げたのがアーティストインレジデンスを中心に活動を行っている特定非営利活動法人 S-AIR (以下 S-AIR)、当時ガラスのピラミッドで「Mo'element」という事業を開催していたモエレメント実行委員会だった。

そもそも、札幌には1950年からはじまった大規模な冬のまつり「さっぽろ雪まつり」がある。雪像制作には大学などの教育機関が多数協力・参加しており、現在、札幌を拠点にアーティストとして活動している者の中にも雪像制作の経験者が多い。本プロジェクトのディレクターである S-AIR の代表、柴田尚もそのひとりである。柴田は、札幌が持つ冬の文化として、有

名な「雪まつり」があること、また、大雪像を制作する技術や継承方法に対して敬意を持ちつつも、その技術を活かす先として、クリエイティビティの求められない「まつり」ではなく、先進性や独創性に基づいた喜びのある「もうひとつの雪まつり」を作りたい、という思いを持っていた。また、柴田の周囲の美術関係者にも同様の認識があった。こうした背景から、実行委員会が開催した有識者会議の中で、「モエレ沼公園で雪を使ったアートフェスティバルを開催し、冬の札幌の文化を世界に発信するイベントを立ち上げたい」という声が、柴田を中心に挙がったのである。

一方、モエレ沼公園の管理委託者である財団法人札幌市公園緑化協会 (以下緑化協会) には、実行委員会から事業に主催者として参加して欲しい旨打診があった。準備中であった展覧会事業とコンサート事業をそのイベントに組み込み、実行委員会から資金協力を得ることを条件に、緑化協会も SSM に参加することが決まった。その後、数度の打ち合わせが持たれ、第1回は、いくつかのプログラムをゆるやかにつないだ、一度限りの事業として開催が決定した。

2) テーマをめぐって

開催にあたっては下記の3項目を目標に設定した。

- ①札幌市の施設での開催のため、公共性を重視し、市民や教育機関との連動を試みる
- ②テーマとなる「冬のランドスケープ」という視点から、美術作品の展示のみに留まらず、ジャンルを超えたプロジェクトを推進する
- ③国際性を意識したプロジェクトを実施する。特に冬の文化を持つ北方圏の国々のアーティストと積極的に連携を取る。

この3つの目標を軸に、各回テーマを設けて¹、プロジェクトを展開していった。

3) 参加アーティストの選定

初回は、以下の2つの条件を満たす作家に打診することからはじまった。

- ①イサム・ノグチのデザインした冬の光景を活かした作品を
考えることができる



図1・2 《Artificial Cave》制作風景

②雪や冬の文化を独自の視点で捉えることができる

この観点から、第1回はオランダ在住のアーティスト、カミーユ・フェルシュフーレンが選出された。この作家はオランダでは都市計画の事業にも携わっており、参加者を先導できる素養のある作家であった。そのプロジェクトへの参加の様子から、下記3点の条件も浮かび上がってきた。

③気候によって次々に変わる状況を楽しみながら柔軟に作品を捉え直していける思考力

④チームを牽引できるリーダーシップ

⑤長期の屋外制作に耐える強靱な体力と精神力

この作家から学ぶものは大きかった。

はじめに作ったプランを厳守しようとする最終的に失敗に至ることが多い。雪や気温は本来コントロール出来ない上、自由な発想、行動をとる若手作家が制作にあたるため、チーム運営の面でも柔軟な対応が必要とされる。また④と⑤は密接に関連しているが、体力・精神力ともに備えている作家がリーダーである場合、制作チームもそのエネルギーに牽引され、団結力が高まる。

これら条件を念頭に置きながら、作家へ参加を依頼するようになったが、選定には毎回苦労が伴う。寒い冬に屋外で制作する意志のある作家は限られ、依頼を引き受けた場合も、会場にはガラスのピラミッドという建築物も含まれるため、館内で設置したいという作家が多い。海外作家や国内の作家でも、雪になじみのない地域に住んでいる場合は、雪で作品を作ることに意欲的な人も比較的多く見られるが、年々予算が限られてくる中で、交通費を捻出し、招聘することは困難になってきている。

3. プロジェクトの実践

1) 変遷

プロジェクトの内容については毎年試行錯誤し、変化させてきた。第1回は、ひとりの先導者となるアーティストと複数の大学、学生たちによる制作。第2回～第4回は、数名のアーティストが雪による構造物を制作する「スノービレッジプロジェクト」を主体としたプログラム。第5回は予算の状況からレクチャーとワークショップのみのプログラムとなり、第6回、第7回は



図3 制作中の西山仁

「スノービレッジプロジェクト」に加えて、プロの登山家によるビバークワークショップを開催した。

マネジメント体制においては、企画、運営者は初回からほぼ同じ組織構成で運営しているが、役割の比重については変遷がある。開催当初は、筆者が所属している緑化協会が主催となったが、主管は札幌市観光企画課の組織する実行委員会であった。第2回は、札幌市の担当者が異動したことから、自ずと緑化協会が主管として関わることになった。第3回からは、運営方法の簡便化を図り、スノースケープモエレ実行委員会を組織し、運営にあたるようになった。こうした状況の中で、運営担当の緑化協会と企画担当のS-AIRはミーティングを多数持つようになり、その役割分担は回を重ねる毎に緩やかになっていった。

ここで、これまで開催してきた中で、特徴的である3つのプログラムについて述べ、プロジェクトについて振り返りつつ、検証していくこととする。

2) 雪を素材にすること—西山 仁《Artificial Cave》の制作現場から

[図1～6]

西山仁は神奈川県在住の美術作家である。SSMには第2回と第3回に参加した。西山が第2回に制作したのは《Artificial Cave》という作品である。一見、雪の堆積場のような雪塊に、入口が数カ所設けられている。中は洞窟状になっており、身をかめたり、這ったりして10mほど進むと、中央の球状の部屋につながる。直径が約6mある丸い空間にはドット状の光が回っている。光は天井に設置されているミラーボールに反射しており、平衡感覚を失わせるかのような効果をもたらす。

制作は1月上旬からの約3週間を期間として、毎日行われた。連日8時間から10時間、西山とそのアシスタント、そして4～6名の地元の美術作家らがチームを組んで制作にあたった。西山は、冬の札幌に来るのは初めてであり、雪を素材にした作品にも初めて取り組む。6mの高さの構造物であり、さらに、来場者を室内に入れるということで、まず、来場者の安全確保が重要課題であった。展示期間は5日間と設定した。制作期間を考えると会期は短すぎるようだが、札幌は、日中は気温が摂氏0℃を上回る日もあり、完成した作品の美しさを保つのは大変に難しい。天気の良い日は雪解けが進み、雪は体積が縮んで



図4 《Artificial Cave》

灰色に変化していく。作品の形状や色の変化だけでなく、危険性も加わってくる。さっぽろ雪まつりでは、230万人もの入場者の安全を保つため、屋根付きの形状の構造物は作らないようになっている。身近なところに見本はなく、西山の作品の実現のために、札幌在住の作家達がアイデアを出した。

作業には多大なる肉体的疲労が伴った。当初から予想していたが、制作物の大きさに比して、制作人数が少なく、作業員ひとりあたりの負担する作業量は必然的に多くなった。この年は降雪量が例年より少なく、制作にあたっては集雪作業も必要であった。公園の常勤作業員からも仕事の合間を縫って作業の手助けを得たが、それでも雪不足、人員不足は解消されなかった。モエレ沼公園の駐車場の雪は、さっぽろ雪まつり用に確保されており、制作作業中も大型のダンプカーでピストン輸送されていた。こうした状況の中、人力で遠くから採雪し運搬する作業は肉体的に負担であったし、精神的にも負担となった。

この時、作業の手助けをしてもらうため、制作ボランティアの募集を行っていたが、期間中8名の応募で、一度に1人か2人しか集まらず、一緒に制作する段階までには至らなかった。また、制作方法は常に流動的で危険な作業になる可能性が高いことから、雇用しているスタッフとボランティアの線引きや公平性を保つのが難しいという問題も浮上した。また、ボランティアが手持ち無沙汰にならないよう、スタッフやチームのリーダーである作家が仕事を考えてあげなくてはならず、制作の負担になってしまうこともあった。

こうした状況下でありながら、地道な作業を重ね、作品は無事完成した。終了後にはチームで困難を乗り越えたゆえの喜び

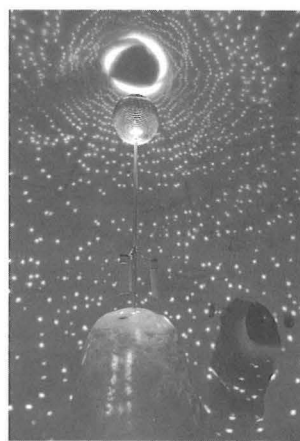


図5・6 《Artificial Cave》内部



がスタッフ間に広がった。作品自体がユニークで質の高いものになったために、制作チームは最後まで仕事を成し遂げてくれたが、こうした作業の流動性や人員不足の問題は、引き続き解決出来ずに残っている。西山は雪を「天から降ってくる素材」と述べているが、そのままならなさをコントロールするために、とてもコストのかかる素材とも言えるかもしれない。資金によって実現する内容が変わるのは事実であり、そこをファンディングで乗り越えるのがマネジメント側の仕事だが、もうひと回り大きなプロジェクトにするためには、素材そのものの不安定さという助成金獲得だけでは乗り越えられない大きな壁が立ち塞がっていると言えよう。

3) 《line. line》雪を媒介にして繋がる人々

[図7～9]

SSMの動きは、回を重ねるにつれ、企画側の意図しないところで幅を広げていった。その象徴的なプロジェクトが第4回に開催した《line. line (ライン・ドット・ライン)》である。

このプロジェクトは、プロスキーヤーとして活躍する児玉毅が、第3回開催時のオープニングパーティーに参加したことからはじまった。児玉はスノースポーツを中心に冬の生活や文化を活性化することを目的とした団体、スノースポーツミーティング実行委員会に参加しており、ウィンタースポーツ離れの進む北海道に、何らかの形で寄与したいと考え、自身が先導する形で積極的に活動をしている。我々にも異ジャンルとのコラボレーションを望み、参加の意志を伝えてきた。

そこから企画をはじめて1年。スキーと音楽と映像という組



図7 児玉毅



図8・9 《line.line》会場風景





図10 高嶺格ワークショップ風景

み合わせから発想される、既存のスポーツイベントの様なエンターテインメント色の強い内容とならないよう配慮しながら、衣装、映像クリエイター、音楽家と打ち合わせを進めた。標高62mのモエレ山一面に映像を映し出すこと、スキーヤーたちの動きとその場で映像をリンクさせること等が発案された。タイトルは、コンピュータが二進法でプログラムを組まれていることから、数字の「1」と「0」を線「|」と丸「。」に見立て、各々をラインとドットと読ませるといふ、音感を重視したものとした。「ライン」はスキーの描くシュプールを想像させもする。

こうして完成したプランは、モエレ山山頂から、10名のプロスキーヤー、スノーボーダーが次々に滑り降りてくるというものとなった。大型のプロジェクターから山の斜面一面に投影されるドットや線といった幾何的でカラフルな模様が、スキーヤーの動きにあわせてリズムカルに変化していく。このプロジェクトのために作曲した楽曲が響く中、映像と、スキーヤーの動勢が織りあげられるというダイナミックなプランが生まれた。

パンフレットを配布し始めると、それまでにない多くの問い合わせがあり、普段アートイベントに参加することのない人々の興味を引くことに成功した感があった。当日は吹雪の中、多くの来場者が集まった。会場には、スノーモービルを愛好する人々が自主的に集い、スキーヤー達を山頂まで牽引しようと、エンジン音を鳴り響かせていた。何かが立ち上がるという予感と、観衆の期待が渦巻いていた。吹雪は止むことはなく、来場者を30分以上も待たせたところで、決行することとした。映像は雪のため鮮明には見えず、結果的にリハーサルの際の完成度は見せられず、悔恨の残るものとなったが、様々なジャンルの人々が自主的に動いてイベントが立ち上がっていく様子は、民主的で一種の理想型であったといえるのではないだろうか。

ここで出会ったスキーヤー達との交流と、次に述べる高嶺格のワークショップから、第6回のテーマ「サバイバル」が決まり、「ビパーク入門」開催へと繋がっていった。開催場所が公園であるということの利点が最大限活かされたアートと異ジャンルのコラボレーションについては、新たに展開していく方法、可能性が様々にあるものと思われる。

4) ワークショップー時間を共有する喜び

[図10~13]

もうひとつ、SSMの方向性を決めることになったワークショッ



図11 参加者と高嶺格

プについて述べたい。

高嶺格は観る者の生活感覚や倫理観にも触れる多層的な作品制作で高い評価を得ている美術家であり、国内外のアートフェスティバル、美術館で作品を発表している。1993年から1997年までダムタイプのパフォーマンスに参加し、イスラエルのBatSheva Dance Companyや金森稜監督のNoismをはじめ、舞台作品のコラボレーションも数多く手掛け、演出家としての一面も持つ。2000年には、札幌で滞在制作を行ったこともある。

この高嶺を講師として招聘したのが第5回開催時のワークショップである。

高嶺は当時、個展の開催準備中で、連絡はほぼ不通の状態であり、ワークショップの内容は高嶺が札幌入りするまで未定であった。このプログラムの企画したのは、当時S-AIRに在籍していた美術作家の進藤冬華であるが、こうした状況下でも出来ることをと、進藤の発案で、モエレ沼公園のプロモーションビデオを作ることにした。モエレ山をそりで滑り降りる様子や、公園のバックヤードでワークショップに使える道具、公園スタッフを紹介の様子を撮影し、合計3分程度の映像にBGMをつけ、YouTubeで公開して高嶺にメールで知らせた。返信は来ず、見たのかわからないまま、高嶺の札幌入りを待った。

高嶺が札幌に来たのは開催日の4日前のことである。到着しですぐ、公園の歴史・概要、これまで行ったワークショップについて説明し、スノーシューを履いて公園を巡った。その時、その時、目の前にある事象に全感覚を研ぎ澄ませて臨んでいることがわかる。イサム・ノグチの考えについても多く質問された。

その下見の翌日、内容が決まった。公園の落とし物を使って、冬の公園で生き延びるための最小の装置としての「靴」を作るという内容である。公園の管理事務所には段ボール箱で5・6箱分もの落とし物がストックされていた。高嶺はこれに注目し、当ワークショップによって新しいものを消費することなく、かつ、公園がゴミ処理場であった歴史をも掘りだす内容とした。コンセプトは明確であった。

ワークショップ当日は、一般参加者に加え、北海道教育大学の学生も参加し、靴づくりがスタートした。出来た靴を素足に装着し、雪が積もっているだけでなく、圧雪されて滑りやすいモエレ山に登る。高嶺とカメラマン、スタッフは参加者の数だけ標高62mの山を登り降りした。ものを作り、それを体験し、そこで得た純粋な喜びを共有するという祝祭的な時間、空間が



図12・13 高嶺格ワークショップ風景—登山

生まれた。できあがった靴に、作品としての価値があるわけではない。ただそこで共有した時間だけが、参加者の心に残っていく。

筆者はワークショップについて、展覧会の教育普及的役割を担うプログラム、といった認識で捉えていたが、この機会を考えを改めた。参加者がワークショップに参加し、高嶺という作家の存在に触れることで、創造することへの希望を見たのがわかったからだ。

なお、落とし物は先に送った映像で伝えていた。映像は送付時に確認しており、SSM 参加へのモチベーションの向上に繋がっていたようだ。マネジメント側の熱意も伝わっていた。作家との信頼関係を築くことが、良いプロジェクトを生み出すひとつの基盤となる。そして、その中で作家が最大限力を発揮させてこそ、プロジェクトは力を持ったものとなる。難しいことだが、この時はそれが成功したと言えるし、作家の力が我々マネジメントする側の力を引き上げてくれたといえるだろう。

このワークショップから、SSM に人々が共有する時間・体験を追求したワークショッププログラムを積極的に盛り込んでいく挑戦をはじめた。充実度の低いプログラムで終わる場合もあり、企画は難しいが、このときの経験をひとつの目標、マネジメントの基礎として置くようになったことは間違いない。

4. 公園という場の可能性

[図14、15]

7年に渡る継続開催の要因に、公園という開かれた場が会場であったことが挙げられる。公的施設の中でも数が多く、身近



な存在である「公園」。様々な嗜好を持った人々が集う場所であり、垣根のない、誰もが楽しめる場所である。

SSM は事業規模の小さなイベントだが、イベント時には、地元の札苗商店街が開催するスノーフェスティバルが同時開催され、NPO 法人公園ねっとわーくによるイグルーづくりや、最近ではモエレ山を使ったそり大会も同時期に開催される。一つ一つでは小さな事業が、次第に声をかけ合うようになり、いくつもの事業が積み重なって冬の公園文化を形成するようになった。小さな子どもたちが集う雪合戦と一緒にアートが存在する。それは敷居の低い、公園という場所だからこそ実現した、公園の本来的な意義が発揮された光景ではないだろうか。

また、もう一つの要因に、公園の持つ隠された資源が挙げられる。イサム・ノグチがデザインした美しい景観を持っているということは誰の目から見てもわかりやすい価値＝資源であるが、プロジェクトの継続開催に重要だったのは、公園の通常業務で使用する道具や、屋外作業員である。新たに作品を作るための資金は限られているが、屋外作業を行うための道具や、道具を整えるための一通りの工具が揃っていて、作業する倉庫もある。除雪機も、トラックも揃っている。また、新たに雇用せずとも公園を熟知する作業員がおり、声を掛けたら業務の合間に作業を手助けしてくれる。人的資源、物的資源が最低限揃っていることは企画する際にも予算を考える際にも、大変に強力な後ろ盾である。こうした条件が揃っていなければ、事業は数回で打ち切りとなっていただろう。

こうした状況下で、形を変えながらも毎年開催し、5回目を超えたところから、継続事業として認知されはじめ、作家達に



図14・15 イグルー作り

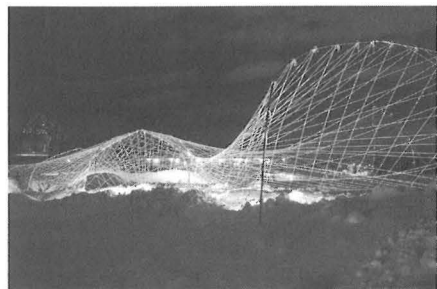


影響を与えはじめた実感がある。それはメディア関係者からの取材からも感じるが、何より、地元アーティストから「雪」をテーマに作品を作りたい、という提案を受けるようになったことが大きい。冬の札幌の文化として、SSM の価値を評価する声が外部から聞こえはじめてもいる。

宗教的意義から離れた「まつり」は、大規模な催事のことであり、今日では観光のための集客事業である。それはこのはじまりから「地域振興」を求められているということでもある。冬の文化を創出するため、試行錯誤し、アートの力で「地域振興」を推進する一何度も様々な場面で伝えてきたことが、少しずつではあるが、形になってきた実感がある。

問題は山積しているが、今後も、開かれた場である公園を軸に、札幌の冬の文化の象徴である「雪」を素材とした新たな試みを続けていくことが、地域やアートへ向ける人々のまなざしや価値観を緩やかに変えていき、地域や地域の文化を誇る心を生み出すことに繋がっていくのではないだろうか。

Ⅰ SNOWSCAPE MOERE これまでのあゆみ



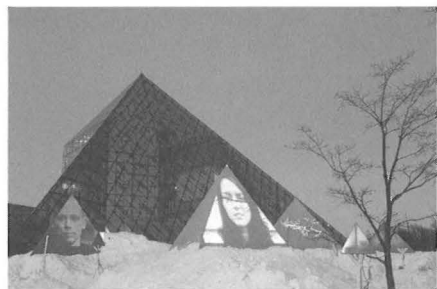
第1回 2005年12月23日～2006年2月19日
SNOWSCAPE MOERE
札幌の冬、4つのランドスケープ
動員数：6,992名
アーティスト参加組数：コンサート出演者12組、
アーティスト4組、学生30～40名



第2回 2007年2月8日～11日
SNOWSCAPE MOERE II
冬の時間。
動員数：13,168名
アーティスト参加組数：10組



第3回 2008年1月30日～2月3日
SNOWSCAPE MOERE III
つながる冬。つくり出す冬。
動員数：6,800名
アーティスト参加組数：11組（うち公募9組）



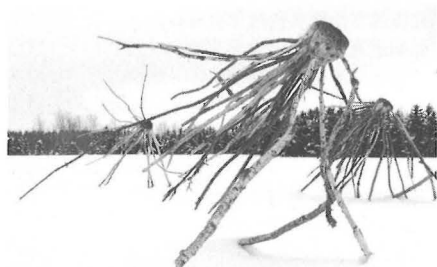
第4回 2009年1月28日～2月1日
SNOWSCAPE MOERE IV
記憶と残像
動員数：7,500名
アーティスト参加組数：12組、講師1名



第5回 2010年1月30日、31日
SNOWSCAPE MOERE V
レクチャー＆ワークショッププログラム
動員数：124名
アーティスト参加組数：3組



第6回 2011年2月18日～20日
SNOWSCAPE MOERE 6
SURVIVAL
動員数：4,641名
アーティスト参加組数：11組、講師4名



第7回 2012年2月3日～5日
SNOWSCAPE MOERE 7
再生する風景
動員数：4,640名
アーティスト参加組数：アーティスト9組、講師5名

註

^Ⅰ SNOWSCAPE MOERE これまでのあゆみ

^Ⅱ 西山仁「自然を作る」『SNOWSCAPE MOERE II 報告書』pp.8-11
2007年、財団法人札幌市公園緑化協会

冬と言えば、例年のごとく雪と寒さの話題、いや愚痴から始めよう。年末年始は私の故郷旭川でも記録的な寒さと大雪に見舞われた。札幌行きの JR が止まったので出勤不可能。何となく落ち着かない年明けとなった。積もり積もった雪をスコップで割り削ると、分厚い雪の層が幾重も見える。

分厚いといえば、昨年に引き続き、今号にも研究紀要の原稿が2本掲載されたため分厚い冊子となった。執筆されたお二人には心よりお礼申し上げたい。この研究の掲載は、初回、二回目とスタートダッシュはまず成功。そろそろ鬼門にさしかかるが、来年もこの調子で継続していきたいものである（執筆のご希望は、随時受け付けで、昨年同様、新明まで）。

恒例の平成24年度の会員の活動情報について。

▼出版情報

☆鎌田享さん『ミュージアム新書29 栗谷川健一—北海道をデザインした男』を北海道新聞社より刊行（平成24年3月、1,155円）。栗谷川健一（1911～1999）は北海道の魅力を伝える観光ポスターや札幌オリンピックの広告などで知られる「北海道デザイン界の父」である。看板店での徒弟奉公、独立して小樽や函館で仕事をした若き日、戦前の北海道観光ポスターで一等入選、終戦後にフリー宣伝美術家としてスタート…。北海道発のデザインを生み出し、そのイメージを定着させた作家の生涯と魅力を余すところなく伝える好著。

本日2月14日は大安でバレンタインデー。藤宮先生のご講話によれば自分の幸福を願うよりも他者の幸せを願うほうが健康に良いホルモンが出るそうである。まさに慈愛の精神。特に本日は、男性会員諸氏の幸せを心からの願いとしておこ。う。（英）

*前号（第21号）の訂正 下記の通り修正してお詫び申し上げます。

井上研一郎氏の原稿P2左 上から17行目、下から6行目、P3左 上から18行目（以上3箇所）

「大和絵」→「やまと絵」（「やまと絵」と「大和絵」はニュアンスの違いがあり使い分けている。）

■北海道美術館学芸員研究協議会規約

平成25年4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. 総会は毎年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、会長が招集し、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（50音順）

会 長	佐藤 友哉（札幌芸術の森美術館館長）	
副会長	水田 順子（北海道立近代美術館学芸副館長）	
幹事長	柴 勤（北海道立近代美術館学芸部長）	
幹 事	※吉崎 元章（札幌芸術の森美術館副館長）	事業
	井内佳津恵（北海道立文学館学芸課長）	事業
	久米 淳之（北海道立函館美術館学芸課長）	事業
	中村 聖司（北海道立近代美術館学芸第三課長）	事業
	三浦 泰之（北海道開拓記念館学芸員）	事業
	※新明 英仁（北海道立旭川美術館副館長）	会報
	石尾乃里子（北海道立帯広美術館学芸員）	会報
	岩崎 直人（札幌芸術の森美術館学芸普及係長）	会報
	佐藤由美加（北海道立帯広美術館主任学芸員）	会報
	※佐藤 幸宏（北海道立文学館学芸主幹）	会計
	樋泉 綾子（本郷新記念札幌彫刻美術館学芸員）	会計
	柳沢 弥生（北海道立函館美術館学芸員）	会計
	※はチーフ	
監 査	寺嶋 弘道（北海道立釧路芸術館学芸主幹）	
	苦名 直子（北海道立三好太郎美術館学芸員）	

平成25年4月現在での役員（所属）を記載しています。