

兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.19—2026

目次
Contents

	寒山百得シリーズ逍遥 小野尚子 ————— 4 Wandering Through Yokoo Tadanori's <i>100 Takes on Hanshan and Shide Series</i> ONO Naoko
	芸術の館（仮称）設計プロポーザルについて（1） －新しい美術館の構想 中谷圭佑 ————— 26 Design Proposal for a “House of the Arts” Part 1: Plan for a New Museum NAKAYA Keisuke
	金山らくについて（2） 西田桐子 ————— 38 A Consideration of Kanayama Raku: Part 2 NISHIDA Kiriko
インタビュー	ギャラリー 2001 / アトリエ 2001 の活動について 清水公明氏インタビューより（前編） 平林 恵 ————— 52 The Activities of Gallery 2001/Atelier 2001: Interview with Shimizu Masaaki (Part 1) HIRABAYASHI Megumi
インタビュー	中辻悦子氏インタビュー 元永定正の1967年以降 －当館所蔵作品の周辺について 遊免寛子 ————— 70 Interview with Nakatsuji Etsuko: Motonaga Sadamasa's Post-1967 Activities with a Focus on Works in the Museum Collection YUUMEN Hiroko
	英文要旨 ————— 83 Abstracts

小野 尚子

はじめに

「横尾忠則 寒山百得展」は、2021年9月から2023年6月にかけて横尾が制作した102点の絵画（以下、「寒山百得シリーズ」とする）を紹介するものだった⁽¹⁾。寒山拾得をテーマにしていること、また作品を完成させた日付がそのままタイトルになっている点が全作品に共通する。サイズもほぼ100号もしくは150号で揃えられており、これらが総体としてとらえられていることがよくわかる。

2019年からの横尾は寒山拾得に取り憑かれたかのようなようだった。そのはじめは、古典と現代の対比を趣旨とした展覧会に参加するにあたり、曾我蕭白（1730-1781）と対峙したことである⁽²⁾。蕭白の《寒山拾得図屏風》（18世紀、個人蔵）から着想を得た《寒山拾得 2020》（2019年、図1）で初めて寒山拾得の姿を描いた。かねてより日記やエッセイで度々名前を出してきた風狂の僧たちをついにイメージに表したのだ。それから、寒山拾得との戯れが始まった。コロナ禍にも重なり、アトリエにこもった横尾は制作に没頭すると何体もの寒山拾得像を描いていった。そして仕上がった約30点は、2021年に東京で開催された個展で披露されている⁽³⁾。幼少期から現在に至るまでに手がけてきた数多の業績をおよそ600点という驚異的な作品数で振り返るこの大回顧展において、最終セクションで前触れもなく現れた未知の作品群は驚きを持って迎えられた。横尾の言う朦朧体、つまり難聴の症状に由来して諸感覚が朦朧とする状況下、腱鞘炎を抱えた手で自由奔放にふるった筆の跡によって生み出された新たなモチーフの出現は、過去のどの作品とも直に結びつかなかったからだ⁽⁴⁾。その後も横尾の熱は冷めやらず、さらに100点を超える寒山拾得像を生み出すことになる。

本稿では、わずか数年という短い期間に現れ、量にして横尾の代表作のひとつとなった寒山拾得シリーズを、「横尾忠則 寒山百得展」に出品された102点を中心に、モチーフや配色、構成、さらには作家自身の心情といったいくつかの視点から総合的に分析・考察する。

1. モチーフ上の思考

1) 寒山拾得から対へ：意識の拡張

まず前提として、語弊を恐れずに言えばY字路なりピンクガールなり滝なり、横尾が選んできたモチーフに大きな意味はない。正確には、キャンバスに描かれるまでに何かしらの理由や経緯はあるものの、晴れて反復の対象となった時、それらの役割は動機から設定へと徐々にシフトしている。Y字路を例に挙げるなら、その始まりは故郷に残る、思い出の店の跡地という特別な場所であり、かつ夜中にフラッシュをたいてその建物を写真に撮ったところまったく未知の光景が出現したという一種の衝撃体験だった。しかし、その後の展開については山本淳夫が



図1 横尾忠則 《寒山拾得 2020》 2019年
横尾忠則現代美術館蔵

(1) 於東京国立博物館（2023年9月12日～12月3日）、於横尾忠則現代美術館（2024年5月25日～8月25日）

(2) 「古典×現代 2020—時空を超える日本のアート」展、於国立新美術館（2020年6月24日～8月24日）

(3) 「GENKYO 横尾忠則 原郷から幻境へ、そして現況は？」展、於愛知県美術館（2021年1月15日～4月11日）、於東京都現代美術館（2021年7月17日～10月17日）、於大分県立美術館（2021年12月4日～2022年1月23日）。3カ所を巡回したが、章構成や出品数は各館によって異なり、東京会場のみ寒山拾得シリーズが全て展示された。なお、はじめに描かれた30点が必ずしも寒山拾得をモチーフにしているかというそうではない。明らかなものもあれば、彼らの持ち物であるトイレットペーパーや便器が仄めかし程度に描かれているもの、あるいは全く関係ないように見える作品も含まれている。

(4) 聴覚、視覚、触覚といった感覚が朦朧とした状態でふるった横尾の筆跡は視点を変えれば描き手の意志から解放されており、その状態を面白がって横尾は朦朧体と呼んだ。寒山拾得のモチーフと朦朧体が用いられ始めた時期はほぼ一致する。

指摘するように、安定した構図だからこそ可能になる Y 字路の描き易さ・アレンジのし易さが、何かを参照しないと描けない、またモチーフを変化させていく横尾の制作方法に適ったことが大きく関係している⁽⁵⁾。では寒山拾得はというと、過去の横尾の言葉によれば、最初は俗世を離れ創作に専念した風狂の僧が実は聖人だったというそのキャラクター性や、蕭白や芥川龍之介ら多くの画仙や文豪たちを魅了してきた点に惹きつけられたようだが、いざ制作上のモチーフになってからは、2人組であることに意識が向かったのではないか。というのも、寒山百得シリーズには寒山拾得以外の対のモチーフが散見されるからだ。

《2021-09-17》(No.4、16-17 頁の作品リスト参照、以下同)と《2023-01-03》(No.97)には横尾が最も長らく反復してきた武蔵と小次郎が、あるいは《2021-09-19》(No.5)と《2021-12-28》(No.12)には横尾夫妻が描かれているようにごく身近な題材もあれば、《2022-02-09》(No.20)と《2022-02-19》(No.21)のモチーフであるロビンソン・クルーソーにはフライデーが、《2022-04-21》(No.30)から4作連続で現れたドン・キホーテにはサンチョ・パンサが随従したように、世界的に有名な2人組もいる [18-24 頁の【参考画像】「横尾忠則 寒山百得展」展示風景 (以下、「展示風景」) F、L、I、C 参照]。さらに《2022-06-15》(No.54)から15点にわたって繰り広げられる展開は興味深く、具体的な例よりも対の概念そのものに関心が拡大したと思われる。最初の4点のテーマは相撲だが、ここに描かれた人物にモデルは見当たらず、むしろ取っ組み合うことで異なる身体が交じり合う様が強調されている。さらにこの後に続く8点は原点回帰のように与謝蕪村ら先達の描いた寒山拾得を繰り返しつつ、大きく書き込まれた“FUSION”という言葉によって高らかに融合を宣言しており、その後に続く《2022-08-12》(No.66)からの3点ではまさにふたつの身体が一体化している [展示風景 A、H、B 参照]。ふたりがひとつになることに対する横尾の思索が順を追って図示されているかのようだ。《2022-08-12》は向かい合って隙間なく顔を寄せる寒山拾得を横から見るという構図になっているが、それぞれの目と鼻、口、耳が集まってこちら、つまり正面を向く新たな別の顔が現れているのは興味深い。実はこの表現は、後に触れるように寒山百得シリーズの一作目である《2021-09-03》(No.1)の中央に描かれたカップルにも見られるもので、まるでプラトンの人間球体論まで持ち出されているのではと深読みしたくなってしまふ。というのも、本作で晴れて片割れを取り戻した男女は続く2点でひとつの身体を共有する完全な姿を見せているからだ。ここで思い起こされるのは、拾得は実態のない影のような存在であり、寒山拾得とは一人の人物を指すのではないかとされる説である。理想の芸術家像として2人の名前を挙げてきた横尾がこの説を知っていて人間球体論になぞらえた可能性は十分にあるだろう。このように複数枚にわたって繰り広げられる思考の軌跡を辿るには、横尾が望むように作品をそのタイトルでもある制作年月日順に見なければ叶わなかったことである。

「融合」の思考が巡る傍ら「対立」の概念もまた展開している。《2022-05-01》(No.34)と《2022-05-03》(No.35)、続く《2022-05-05》(No.36)と《2022-05-06》(No.37)の2組では、ほぼ同じ構図を用いながら背景の明暗によって明らかに対照している [展示風景 C 参照]。その後の《2022-05-11》(No.39)と《2022-05-12》(No.40)では対立の要素は増えており、騎乗する男女、赤い絨毯とマント、唐草文様やベランダを共通項としながらも、それらの向きや明度は逆だ⁽⁶⁾ [展示風景 N 参照]。そして先に触れたように15点にわたって「融合」の概念が示された後、アーティスティックスイミングをモチーフにした《2022-08-29》(No.71)と《2022-09-

(5) 山本淳夫「横尾忠則 Y字路試論」、展覧会図録「横尾忠則 ワーイ!★Y字路」、2024年、横尾忠則現代美術館、13頁。

(6) 《2022-05-12》には《2022-05-11》と同様に画面下部に人の顔が当初描かれたものの塗りつぶされたことが記録写真からわかっており、この2つの顔は《最初の晚餐》(2020年、横尾忠則現代美術館蔵)の前景に描かれた2つの顔とそれぞれ一致する。

13》(No.72) でまた、基調色の明暗の差によって対立している [展示風景 E 参照]。《2022-09-13》を制作していた 2022 年 9 月 11 日の日記にも横尾自身が「昨日から取り掛かった 150 号は、前作の黒い作品の反復で、この作品は白っぽい絵にする。ネガとポジの 2 種類の作品だが (…)」と書いているように⁽⁷⁾、この 2 点では色彩における相反関係を表そうとしていたようだ。それは、続く《2022-09-17》(No.73) や《2022-09-21》(No.74) に描かれた、逆さまの寒山拾得や“PARADOX”、“REVERSAL”という「逆」の意味合いを持つ言葉によってさらに強調されるのである。ちなみに、《2022-09-21》や《2022-09-23》(No.75) に現れた人物は恐らく怪盗アルセーヌ・ルパンをモチーフにしているが、ルパンにはフライデーやサンチョ・パンサのような相棒がいない代わりに、ライバルであるエルロック・ショルメがいる [展示風景 D 参照]。さらにルパンと言えば、2021 年より Netflix で配信が始まった連続ドラマ『Lupin/ルパン』で、モーリス・ルブランが生んだ義賊の系譜に連なる主役をアフリカ系フランス人俳優が演じて話題となったが、ルパンは白人であるという固定観念を覆したこの映像作品をもし横尾が知って取り上げているのだとしたら、本作に描かれたもう一人の人物の肌の色が浅黒いことにも繋がり、両者の関係はまさに「ネガとポジ」や「反転」の概念に適っているだろう。テレビや雑誌を通して大衆文化に親しむ横尾は、《2022-05-28》(No.46) に映画『ハリー・ポッター』から得たモチーフを描いているように、世の動向もためらわず取り入れるのである。《2022-09-21》から 3 作後の《2022-09-27》(No.77) にも肌の色だけが白と黒で異なる人物が 2 人描かれており、さらにこの作品にはまさにネガとポジの関係を成立させるかのように同じ構図ながら赤い輪郭線だけを残してほぼ黒く塗りつぶされた《2022-10-04》(No.79) がいる。そしてこの 2 点に挟まれた《2022-09-30》(No.78) で 2 人の人物が興じるのは、白と黒の石が領域を巡って^{せめ}闘争するのである [展示風景 E、K 参照]。こうして次々に繰り出される「対立・逆」の概念は、その後《2022-11-10》(No.90) で再び現れており、幾何学的な形で構成された人物と思しき 2 人が上下逆さまになって向かい合っているのである。「融合」と「対立・逆」は相反するが、どちらもふたつの要素が無ければ成立しない。寒山拾得とは何なのかを繰り返し描くことでつきつめようとする横尾の試みに気づくと、驚かざるをえないのである。

2) 色彩上の仕掛け

先に見てきたように横尾が「対立」を表す手段のひとつに配色があるが、青色と赤色の使い方にもまた明らかな意図を認めることができる。それは最初に描かれた約 30 点の寒山拾得シリーズからすでに始まっており、例えば武蔵と小次郎に寒山拾得を重ねた《二刀流再び》(2021 年、図 2) では、トイレットペーパーを持った武蔵、つまり寒山は青で、掃除機を持った小次郎、つまり拾得は赤で描かれている。寒山百得シリーズに入ると、《2021-09-06》(No.2) では首に便座をぶら下げた寒山の髪色が青く、その後ろで掃除機を手にしてひょっこりと顔を出す拾得の髪色は赤い [展示風景 F 参照]。他にも、関連する何らかの要素の色が赤と青になっている 2 人組は、《2021-09-21_1》(No.6)、《2022-03-02》(No.22)、《2022-04-09》(No.27) など 13 作品に見つけることができるが、かといって各々にどちらの色を割り当てるかという決まりができていないわけでもないようだ [展示風景 J 参照]。あるいは「融合」の概念に合わせて意図的に混ぜられているのかもしれない。例えば《2021-09-03》においては、人物たちの目に必ず赤か青のどちらか、あるいは両方の色が差してあるが、中央の向かい合うカップルは男性が赤い目を、女性は青い目をしてい



図 2 横尾忠則 《二刀流再び》2021 年
横尾忠則現代美術館蔵

(7) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.558」から 2022 年 9 月 11 日の日記、「週刊読書人」2022 年 9 月 23 日号、株式会社読書人。

ることから、先に触れたように両者のシルエットが隙間なくくっつくことで出現する正面向きの顔には、赤と青という寒山拾得の両方の性質が具わることになる。あるいは、《2022-06-03》(No.49)や《2022-06-05》(No.51)のように、輪郭線部分に集中していることもあれば、一方で《2022-05-12》や《2022-06-02_PM》(No.48)のように画面全体を支配する2色として使われていることもある。そして寒山百得シリーズの最後を飾る《2023-06-27》(No.102)においては、色も形も限りなく要素をそぎ落とされた中でなお、寒山と拾得の輪郭には赤と青が残されているのである〔展示風景G参照〕。さらにこの2色は、数点にわたる形で融合を示していることもある。馬とその背に立つ(あるいは浮かぶ)人物という共通のモチーフで括られる《2022-01-29》(No.16)から始まる3点では、《2022-01-29》と《2022-01-30》(No.17)はそれぞれ青と赤を基調にして描かれ、3点目の《2022-02-04》(No.18)で2色が混ざり合っているのである〔展示風景I参照〕。

赤と青は横尾がデザイナー時代から多用してきた色だ。それらが持つ意味については、横尾と色の関係性に着目した「横尾さんのパレット」展図録における平林恵の分析に拠りたい。平林によると、横尾にとって赤色は画家転向後のイメージカラーの筆頭であり、「横尾を象徴する赤は、闇と融合した夜空の赤であり、生命エネルギーを感じさせる血の色であり、どこか湿り気のある不穏な赤」という。そして青は赤に次いで横尾を想起させる色とした上で、「横尾の青は、現実世界の再現ではなく、夜の闇や果てのない宇宙へと誘う役割を担っている」⁽⁸⁾と解釈している。それを寒山百得シリーズに照らし合わせてみると、寒山拾得には生命、つまり身体的なものや精神世界が共存しており、時には混ざり合っているという横尾の意図が隠されているのかもしれない。

この章の締めくくりとして、寒山拾得を描いた最初の作品である《寒山拾得2020》から寒山百得シリーズを通して多用されている金と銀にも触れておきたい。この2色は、ある時は背景を塗りつぶしていたり、ある時はモチーフの一部に使われたりしているものの、赤と青ほど寒山拾得に深く結びつけることはできない。しかし、シリーズ全体にわたってあらゆる場面で繰り返される対の概念が明らかになった今、金と銀にもまた何らかの役割が与えられていたとしてもおかしくないだろう。例えばつい最近まで史上最高齢の記録を持っていた双子のきんさんぎんさんは関係しないだろうか。メディアに頻繁に取り沙汰されていた2人の存在はもちろん横尾も知っていただろうし、100歳を超えてなお澁淵として冗談を交わし明るく笑うその姿はまさに世俗を超越していた。作品になんでも取り込む横尾が彼女たちに目を付けた可能性もゼロではないのである。

2. 反復と連歌

1) 反復

これまでは、モチーフ及び配色に現れた対の意識を取り上げてきたが、《2022-05-01》と《2022-05-03》の例に挙げたように、それはイメージにとどまらず複数枚のキャンバスを使うという物理的な数の中にも持ち込まれている。そこでは、横尾の作風を特徴づける反復の手法に則って、同じ作品を着想源に主要モチーフの形や構図は引継ぎつつ配色を変えたり要素を増やしたりする等のアレンジが加えられている。また、2022年7月3日からおよそ2日の間に驚異的なスピードで仕上げられた4点は興味深く、それぞれが別の作品から着想を得ている一方で、墨書きのような輪郭線に淡色による塗りというスタイルを揃えたひとまとまりと

(8) 平林恵「横尾さんのパレット一色の意味と無意味について」、展覧会図録『横尾さんのパレット』、2022年、横尾忠則現代美術館、5頁。

して見る事ができる[展示風景 A 参照]。そして、その後に描かれた《2022-07-20》(No.62) から続く4点は、それぞれのモチーフは先の4点の反復でありながら、今度は線より色面、それも背景もモチーフも鮮明な色面で構成されているという点を共通にしており、様式においては相反しているのである[展示風景 H 参照]。つまり4点同士、計8点の中でそれぞれイメージの反復と様式の対比が行われているわけだが、思い出すならこれらの作品は1-1) で言及したように15点にわたって「融合」の概念が示されていた一連の作品群の一部であり、その一方でキャンバス1枚の作品として見るならば描かれているのは寒山と拾得であるという風に、様々なレベルに張り巡らされた対の網の一部を形成するのである。まるで、モーツァルトの傑作オペラ『魔笛』がフリーメイソンの象徴的な数である3に支配されているように、寒山百得シリーズを眺めれば眺めるほど2という数字に次々に出くわす。直感を重視する横尾が思考を放棄し、筆が走るままに描いたというのに、これほど複雑な仕掛けを見出すことができるのはどういうことなのか。このことに対する答えを作者の言葉に求めるなら、「2、3点同じバージョンの絵を描くと再び別バージョンの絵を2、3点描きたくなる。別に戦略的に制作しているわけではないが、生理的なクセみたいなものだ」という日記の一文がある⁽⁹⁾。また別の日には、「2点同時に制作すると、お互いに影響し合っただけで二卵性双生児画になる。」⁽¹⁰⁾とも記しており、作品をペアにすることで生じる効果を面白がっているようなのだ。つまり、横尾が元来持っていた制作上の癖に、寒山拾得という対のモチーフを100点描くという条件が重なった結果、まるで暗号だらけの作品群ができあがったのかもしれない。

横尾の反復の手法は主要モチーフを軸にしてその他の細々としたイメージ、配色や様式を変えることで作品の雰囲気を一変させるものだが、寒山百得シリーズには変則的な試みも見つかる。例えば《2022-06-02_AM》(No.47) から続く4点は、どれも拾得が寒山の上に立ち箒あるいは掃除機でその顔を隠すという構図を共通にしながらも、体の向きやポーズがバラバラであることから唯一の引用元を導き出すことができない。恐らくは寒山と拾得が縦に並ぶという設定のみを共通項に反復されたものだろう。また《2022-02-09》も変わり種である[展示風景 I 参照]。画面に書き込まれた英文が示すように、この作品は「雪の降る南国でロビンソン・クルーソーとしてのファン・ゴッホが寒山と出会う」という時間と空間、その他諸々の境界を飛び越えた出会いをテーマにしているが、背景の上部を青、下部を黄色に分けた配色や南の島と雪という非現実的な組み合わせから、これはタイ旅行の思い出を描いた《三島由紀夫の最後の小説「豊稔の海」の三巻「暁の寺」を訪ねてバンコックに行った。この頃東京は雪だった。黄金の光のバンコックにいながら、もうひとりのぼくは東京にいた。そんなバイロケーション感覚を描いた》(2001年、図3) および《雪のバンコク》(2003-2004年頃、図4) のコンセプトを繰り返したものと見る事ができるだろう。《2021-09-06》ですでにこの2作品からモチーフの反復を行っていた横尾は、本作ではそのコンセプトを反復することを思いついたのかもしれない。

2) 連歌

限られた期間内に同じテーマの作品を連続して仕上げるようになった寒山百得シリーズは、図らずも横尾の思考の変化を時系列にそって記録することにもなった。その成果のひとつと言えるだろうか、先の作品の要素を残しつつも次の作品で新たな展開を見せるという連歌的な表現が現れているのは興味深い。例えば

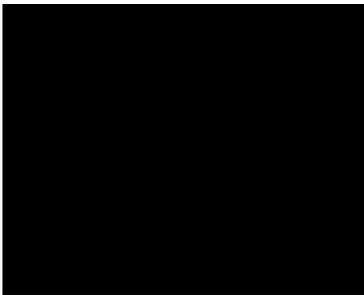


図3 横尾忠則 《三島由紀夫の最後の小説「豊稔の海」の三巻「暁の寺」を訪ねてバンコックに行った。この頃東京は雪だった。黄金の光のバンコックにいながら、もうひとりのぼくは東京にいた。そんなバイロケーション感覚を描いた》2001年 高橋コレクション蔵
出典：平林恵編『ヨコオ・ワールド・ツアー』横尾忠則現代美術館、2017年。



図4 横尾忠則 《雪のバンコク》2003-2004年頃 作家蔵
出典：平林恵編『ヨコオ・ワールド・ツアー』横尾忠則現代美術館、2017年。

(9) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.532」から2022年3月5日の日記、『週刊読書人』2022年3月11日号、株式会社読書人。

(10) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.510」から2021年9月20日の日記、『週刊読書人』2021年10月1日号、株式会社読書人。

《2022-02-06》(No.19) から始まる赤い色面の処理である [展示風景 I 参照]。その上に乗るものが象と寒山拾得か、3人の男女か、あるいは横たわったお釈迦様かという違いはあれ、まずは9点にわたって緋毛氈^{せん}よろしく画面下部に固定された赤い色面は、《2022-04-21》(No.30) から《2022-04-27》(No.33) へと続く4点でドン・キホーテのマントに変わる [展示風景 C 参照]。不自然に上や横へ広がるマントはモチーフの一部であると同時に背景の一部のようにも見えて地と図の関係を混乱させている。その後続く作品の中にも赤い色面は存在し続け、最終的には赤い布・赤いマントになって画面を侵食していく。興味深いことに、当初は筆跡が目立ち写実的だった画面は赤い布とともに変化していき、《2022-05-14》(No.41) の頃になるとベタ塗り・形態の単純化・奥行き^{おくぎ}の消失によってデザインらしい表現に移っている [展示風景 N 参照]。その後赤い色面は寒山拾得の衣服の中へと収束していくが、およそ22点に現れた赤い色面が、前後とゆるやかな関連を結びながらも変化していく様はまさに絵画における一人連歌と言えるのではないだろうか。先に挙げた相撲をとる2人が“FUSION”の言葉を掲げてひとつの体に収まっていく流れも連想の産物という点で同じ類のものだろう⁽¹¹⁾。

《2022-09-21》から始まる背景の色面構成では、最初はピート・モンドリアンのコンポジションに通じる赤・青・黄・白・黒が使われているが、それらが混ざり合っていくかのように徐々に緑や紫や橙が現れており、色の特性に触れた連歌的表現とすることができよう [展示風景 D 参照]。なお、寒山百得シリーズにおけるモンドリアン作品への言及はこれが初めてではない。これよりおよそ4か月前に描かれた《2022-06-03》では、モンドリアン初期の抽象表現を思わせる縦横の短線が寒山拾得を取り囲むように描きこまれている。モンドリアンの異なる時期に言及したと思いきこれらの作品の描かれた順に着目するならば、抽象表現がやがて新造形主義へと展開したように、寒山百得シリーズの中でも時を経てその展開を追っているということはないだろうか。ここに来て唐突に西洋美術史上の画家の存在が現れたかのように見えるが、パブロ・ピカソをはじめ数多の先達たちに言及するのは横尾作品の特徴のひとつであり、むしろ本領発揮というところだ。モンドリアンならば、横尾と同じようにピカソから大きな影響を受けたという共通点がある。さらに寒山百得シリーズの中で数点にわたって提示されている抽象化のプロセスはまさにモンドリアンが辿った道筋でもある。《2022-10-16》(No.82) から始まる一連のモチーフの変化も抽象化に言及する [展示風景 K 参照]。始まりは、柳川重信の《見立寒山》《見立拾得》(19世紀、東京国立博物館蔵) から引用した寒山と拾得である。モンドリアンから展開したと思われるカラフルな色面構成を背に、寒山はサングラスをかけ、拾得は掃除機を手にしており、重信の画ではお団子結びにされた髪束の部分はトイレトペーパーに置き換わっているなど [横尾印] 満載である。その次に描かれた《2022-10-19》(No.83) では、背景の配色、また掃除機の造形や位置はほぼ保たれている一方、人物像が大きく簡略化されてそれぞれ黒と赤の無機質な多角形になっている。それが、《2022-10-20》(No.84) になると黒と赤の2つの色面それぞれが小さなくつかの矩形に分離することで、いくぶん人らしい姿を取り戻しているのである。このプロセスは、対象をいちど分解し、複数の視点から捉えた像を重ねて再現するという初期キュビズムの試みを暗に示していないだろうか。《2022-10-19》に貼り付けられている紙はパピエ・コレを思わせるし、そう言えばキュビズムを最初に追求したのはピカソとジョルジュ・ブラックの「2」人である。なお、この柳川重信のシリーズはその後3点ほど描かれた後、《2022-11-03》(No.88) からは幾何学的な形で構成されたサッカー

(11) なお、この連歌的手法に興味を持った横尾は、寒山百得シリーズの後に制作した一連の作品群にも同様の手法を用いて制作しており、「横尾忠則 連画の河」展(於世田谷美術館、2025年4月26日～6月22日)で発表している。

選手としての寒山拾得がボールを蹴るという新たな展開に移っていく。サッカーの要素については、ちょうど同時期に開催されていたFIFAワールドカップの盛り上がりを取り込んだものかと思われるが、この作品の画面上において支配的な三角・四角・円の要素と、これまでに通底しているキュビズムへの言及とを関連づけるなら、ポール・セザンヌが制作上の指針として残した「自然を円筒形と球体と円錐形で捉えるように」というあの言葉が浮かび上がってくる。それは、《2022-12-29》(No.96)において画面左側の人物が描く「○△□」の記号にも繋がっていくだろう[展示風景L参照]。なお横尾は、柳川重信シリーズの最後にあたる《2022-10-28》(No.87)を描き終えた翌日、夢に現れた白隠禅師から○△□を見つめ直すよう進言を受けている⁽¹²⁾。このようなキュビズムへの強い意識は、キュビズム風に描かれた武蔵と小次郎、そして船体に書かれた“Guernica”の言葉によって《2023-01-03》まで続いていることが示されている。なお、同作の制作からおよそ1年前に横尾はピカソの《ゲルニカ》(1937年、ソフィア王妃芸術センター蔵)を特集したテレビ番組に出演していた⁽¹³⁾。放送に先駆けて2021年の10月には、NHKの放送技術研究所で《ゲルニカ》を実寸大で映し出した映像を見ており、その時の感想を日記につづっている。この作品は反戦のプロパガンダである一方で、制作期間中にピカソを巡って2人の女性が大喧嘩をしていたことから「画面のいたるところにエロティシズムを隠し」ているとし、「『ゲルニカ』は戦争の名を借りたエロティシズム絵画である」と評しているのである⁽¹⁴⁾。このような独特の解釈は、武蔵と小次郎の決闘が対立を、黒い船に横たわる裸の女性がエロティシズムを、その乳房がキュビズム風に描かれたことから4つあることで2人の女性の存在を示唆している点に反映されている。

以上に見てきたように、セザンヌ、ピカソ、モンドリアンとキュビズムをめぐる西洋美術史上の大きな流れを寒山百得シリーズの中に読み取ることができるのであれば、さらに印象派についても触れずにはいられない。寒山百得シリーズの前身である約30点の寒山拾得シリーズにおいて特徴的だったのは、横尾自らが朦朧体と呼ぶ筆を自由奔放に走らせた描画スタイルだったわけだが、それはしばしば白内障の影響で茫漠とした画面になったクロード・モネ最晩年の絵を思わせるものであることは度々指摘を受けるものであり、横尾もまたそれを自覚している。この横尾流朦朧体の技法は寒山百得シリーズにおいてはその最初の20点前後に集中的に用いられているが、それらの参照元として印象派に関連する作品が散見されるのである。《2021-10-16》(No.9)や《2021-10-22》(No.10)は恐らくピエール＝オーギュスト・ルノワールの《二人の姉妹》(1881年、シカゴ美術館蔵)、《ブーヅヴァルのダンス》(1883年、ボストン美術館蔵)、《船遊びをする人々の昼食》(1880-1881年、フィリップス・コレクション蔵)からモチーフやその一部が引用されており、《2022-01-18》(No.14)の中央に描かれたヌードの女性はポール・ゴーギャンの《ジャワ女アンナ》(1893-1894年、個人蔵)に重なる[展示風景F参照]。《2022-02-09》は印象派の影響を受けたファン・ゴッホの自画像を、《2022-03-24》(No.24)は印象派に先行したエドゥアール・マネの《草上の昼食》(1863年、オルセー美術館蔵)を翻案したものと言えるだろう[展示風景I参照]。抽象表現の試みから試行錯誤を経てキュビズムに到達するという流れを潜ませるプランは、シリーズの初期からすでに始まっていたのかもしれない。

(12) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.564」から2022年10月29日の日記、[週刊読書人]2022年11月4日号、株式会社読書人。
なお、悟りの境地、またはこの世の大宇宙を示すとされる仙厓義梵(1750-1837)筆《○△□》(江戸時代、出光美術館蔵)への言及も考慮に入れる必要があるだろう。

(13) 「ピカソ『ゲルニカ』～"実物大"8K映像の衝撃～」(日曜美術館、2021年12月26日初回放送)

(14) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.515」から2021年10月27日の日記、[週刊読書人]2021年11月5日号、株式会社読書人。

3. 制作上の戦略

1) 東京国立博物館における展覧会の開催

横尾によると、展覧会名の「寒山百得」は、100号の寒山拾得図を100点描くという目標を定めたことに由来しているという。つまり、展覧会を少なくとも100点の作品で構成するという計画を制作の初期段階から持っていた。そもそも本展は、東京国立博物館研究員、松嶋雅人が2021年12月1日に横尾のアトリエを訪れたことから始まった。松嶋によると、アトリエで初めて目にした十数点の寒山拾得図に感動し、その場で横尾に展覧会の開催を打診したという⁽¹⁵⁾。この12月1日までに最初の11点はすでに描かれていたが、実は制作自体は10月24日で止まっていた。そして松嶋の訪問後、次の作品が完成したのが12月28日であり実に2か月以上の期間が空いている。その大部分が数日おきに制作されたのに対して、後に触れる最後の1点を除き、この2021年秋の64日間はシリーズ上最大のブランクになる。以上のことから、すでに横尾は寒山拾得を描く手を止めつつあったところ展覧会開催という目標ができたことから、新たなシリーズの構想を立てたのではないかという推測ができる。それまでは自作の反復や思い出からの取材、あるいは印象派への言及が主な制作上の動機だったが、12月28日以降は先に見た対に関する思考の跡や赤い色面のような複数枚にわたるモチーフの処理、そしてキュビズムに関する暗示など意欲的な試みが展開されるようになるのである。またモチーフの引用元にも、伝顔輝筆《寒山拾得図》(14世紀)、伝劉俊筆《寒山拾得図(寒山拾得蝦蟇鉄拐図のうち)》(16世紀)、鈴木春信筆《中納言朝忠》(18世紀)、久隅守景筆《納涼図屏風》(17世紀)、柳川重信筆《見立寒山》・《見立拾得》(19世紀)、など、東京国立博物館が所蔵する作品が現れてくる。ただしこの点については、同館では「寒山百得展」の開催と同時期に寒山拾得をテーマにした所蔵品展も開催されており、そもそも所蔵品の活用を視野に入れた新作の制作が横尾に打診された可能性が高い。しかしそれが功を奏し、結局は横尾の寒山拾得像に広がりをもたらしたのみならず、海を渡り時を越えて名のある絵師たちが紡いできた寒山拾得図の系譜に新たな一幕が加えられることになった。例えば柳川重信や鈴木春信の寒山拾得は、巻物と箆を使って同時代の風俗画の中に寒山拾得の要素を忍び込ませるといふ見立ての手法がとられているが、大胆な改変ではあれ横尾が描くトイレットペーパーと掃除機もまた現代における見立てを成立させているのである。

2) 作品タイトルが示すもの

寒山百得シリーズの作品名を日付に統一することは、6点目を描いた2021年9月に横尾が決めており、展覧会の開催が決まる前から始まっていた⁽¹⁶⁾。制作年月日は最初の2点を除く全作品の画面上に書きこまれていることから、それらを順に追っていくと制作ペースも把握できる。これらと『週刊 読書人』に定期掲載される横尾の日記を照らし合わせれば、制作当時の作家の考えや状況がよく伝わってきて興味深い。最大の出来事はやはり2022年の7月8日に横尾が急性心筋梗塞に襲われたことだろう。この時はドクターストップがかかったこともありおよそ2週間ほど制作は中断したが、それよりさらに期間が空いたのが、《2022-03-04》(No.23)と《2022-03-24》の間の20日間である[展示風景I参照]。この間に何か事件があったわけではない。日記を追うと浮かび上がってくるのは意外にも難産に苦しむ独りの作家の姿だった。まず、制作に取り掛かったのが3月11日であり、

(15) 松嶋雅人「横尾忠則という寒山拾得、あるいは不自由という自由」、展覧会図録「横尾忠則 寒山百得展」、2023年、東京国立博物館、読売新聞社、8頁。

(16) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.510」から2021年9月21日の日記、『週刊読書人』2022年10月1日号、株式会社読書人。

それまでに100号のアクリル絵画が8点続いたことから、気分を変えたいという理由で油彩による150号で新たなテーマを始めている。しかしこの日以降の日記には、手強い、硬直状態だ、判断に迷う、難航している、手も足も出ないといった弱音が連日書き連ねられるようになった。そして3月20日になってようやく「突然苦戦していた150号が3日間の停戦をはさんで糸口が見つかって、スルスルと解決した。というか、すでに出来上っていたことに気づかなかっただけのことだ。」とスランプから抜け出したようだ⁽¹⁷⁾。作品のタイトルから判断すると、それからさらに4日かかって完成に至ったらしい。なぜこれほどの奮闘があったのだろうか。まずは150号というキャンバスのサイズが、現在の横尾には合わなかったということがあるかもしれない。同じ大きさである《2021-09-03》の制作時期にも苦労した様子が日記から垣間見えるからだ。また、油彩は乾くのに時間がかかるというメモもある。しかし、150号のキャンバスはその他にも複数含まれており、《2022-03-24》ほど時間をかけた例が他に無いことから、本作に関しての悩みの種はやはり何を描くかということが大きかったのではないだろうか。本作は意欲作である。マネの《草上の昼食》から構図を借用しつつ、色使い・筆触ともに印象派を思わせる仕上がりになっている。伊藤若冲の《虎図》(1755年)から借りた虎の頭を看板として挿入することで、伝統的な寒山拾得図における主要な画題のひとつ四睡図にも関連づけてあり、さらに先に触れた赤い布の処理をめぐる一連の作品群にも与するなど、様々な要素が詰め込まれているのである。最も興味深いのは、人物像に関する構図が《草上の昼食》から反転していることだ。このことにより左向きになった前景の女性のポーズは、本作のおよそ1か月後に描かれた《2022-05-01》の女性像と重なるのである[展示風景C参照]。そしてこの《2022-05-01》はというと、主要モチーフの構図を《納涼図屏風》から持ってきており、女性から衣服をとりその脚を前に伸ばすという変更を加えることでより《2022-03-24》の女性像に近づけている。このように何かと関連づいた《2022-03-24》と《2022-05-01》だが、その間に9点の他の絵ができあがっていることから、横尾のアトリエの大きさを考慮してもこの2点が同時並行で制作されたとは考えにくい。従って、《2022-03-24》を描いていた時に横尾はすでに《2022-05-01》の構想を持っていた可能性が出てくる。あるいは、展覧会の企画を念頭に制作するにあたり、《納涼図屏風》を起点に《草上の昼食》と絡めることを《2022-03-24》で試みたものの、思い通りにいかなかった結果《2022-05-01》で再び取り上げたのかもしれない。いずれにせよ、《2022-03-24》からは複雑かつ野心的な作意が匂い立っているのである。この他にも、横尾が何点も先の作品にまで構想を練っていたと思しき跡はある。例えば2022年4月30日の日記には「寒山拾得シリーズに緋毛氈が現れたあと、どんどん発展して赤いマントのアラジン、箒に乗った魔女のマント、黄金バット、怪人二十面相、織田信長、スーパーマン、闘牛士の赤い布と、無限に緋毛氈が絵を支配し始めた。」とあるが⁽¹⁸⁾、これらのモチーフはどれもまだこの時点では描かれていない。「アラジン」を「空飛ぶ絨毯」に置き換えるなら数日後に完成した《2022-05-05》にそれらしきものが出てくるが、ターバンを巻いた人物ならば現れるのはさらに2点を経た8日後の《2022-05-08》(No.38)になる。また、「箒に乗った魔女」の登場はそこから4点後の《2022-05-21》(No.43)まで待たなければならない。こうなると、横尾はある程度先の作品まで構想を立てながら制作していたことになり、考えずに描くから意味などない、身体が勝手に動く、スポーツマンのようにスピードを大事にする、といったシリーズの特徴を語る際に必ず口にする心構えとは少し様子が異なってくるのである。

(17) 3月12日「150号はさすが手強いが、こいつを振り伏せると次の境地に行ける。」

3月13日「どうなるかわからない150号に挑戦。」

3月14日「2日前から描き始めた150号(大きい)の絵が硬直状態だけれど、途中段階を完成と決めつけてもいいが、なかなか決断に迷う。ところがその決断を通り過ぎすと、絵の自由意思によってどこを目指し、何を語ろうとするのかが、次第に見えなくなってしまう。」

3月16日「150号の仕上げに取りかかるが、難航している。変に成功するよりは見事な大失敗という手もある。」

3月17日「150号の作品をただただ眺みつけているだけで一向に進まない。最終的には絵にはなるんだろうなあ。」

3月18日「今日も大作を前に手も足も出さず。」
以上全て「日常の向こう側 ぼくの内側 No.533・534」から日記を抜粋、「週刊読書人」2022年3月18日号・3月25日号、株式会社読書人。

(18) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.540」から2022年4月30日の日記、「週刊読書人」2022年5月13日号、株式会社読書人。

この件を除けば、1日から最大およそ2週間までの間隔を空けながら制作は順調に進んだが、100点目である《2022-01-23/2023-01-16》(No.100)から次の《2023-02-13》(No.101)まではこれまでで最大の1か月近く期間が空いている[展示風景M参照]。そもそも《2022-01-23/2023-01-16》は、およそ1年前に自らが「駄ジャレ・アート」と称して描きかけていた絵に加筆したものであり、その狙いは寒山拾得ではなく名前の響きが近いジョン・ランボー(映画『ランボー』シリーズの主人公)や詩人のアルチュール・ランボーらを画面上に集めることだった。そして恐らく、加筆し終えた2023年1月16日の時点でも、この作品はシリーズの一部としては考えられていなかったことが、画面に「2022-1-23/2023/1/16」という日付が書き込まれていながら、箒とトイレットペーパーがまだ描かれていない作品画像の存在によって証明されている⁽¹⁹⁾。以上のことから、当初は《2023-01-15》(No.99)がこのシリーズの最後を締めくくるものとして考えられていた可能性が高い。この作品及びこの直前の《2023-01-14》(No.98)は、ともに東京国立博物館の所蔵品を参照しており、寒山拾得の身体の一部が山水画風に描かれているという共通点によってペアの作品として見ることができる。しかしこれでは目標の100点には届いていなかったわけだが、その理由は未陳になった作品が2点あることで説明がつかさう。この2点は、実は2022年8月4日と6日に完成していて、『週刊読書人』にも写真が掲載されていた。しかしそのモチーフは、横尾が急性心筋梗塞に倒れた日と同日に起きた安倍元首相銃撃事件の報道写真からとられていたことから、様々な事情を考慮して展覧会への出品が見送られていた。この2点を含めれば101点となっていたがそうはならなかったことから、急遽《2022-01-23/2023-01-16》及びそれとペアになる《2023-02-13》を付け足すことで補完したのであろう。《2023-02-13》は《2022-01-23/2023-01-16》と同じ駄洒落をテーマにしているが、今度はジョン・ランボーがロケットランチャーの代わりに赤い掃除機を構え、江戸川乱歩が灰皿ではなくトイレットペーパーを握っており、正しく寒山百得シリーズに並んでいるのである。

だが、シリーズにはさらに1点が追加された。102点目の《2023-06-27》は、《2023-02-13》から4か月以上の空白をおいて制作されている[展示風景G参照]。その間横尾はすでに他のテーマに着手しており、ここでまた寒山拾得に立ち戻るのはいささか不自然に思えるが、実はテレビ番組の取材に応じるという現実的な理由があった。その番組は寒山拾得を描く横尾を特集するもので、しかも東京国立博物館での展覧会会期中に放送される予定だったことから、描くモチーフは寒山拾得以外に考えられない⁽²⁰⁾。1時間20分で仕上げたという本作はなるほど確かに色数も筆の跡も限られており、モチーフもかろうじて人らしき姿を保つふたつの形が浮かぶのみである。だがそれらは、横尾が手がけた最初の寒山拾得図である《寒山拾得2020》と同じ蕭白の作品を元にしており、総数にして約130点に及ぶ寒山拾得シリーズの最後は最初に立ち戻るといいたいへん綺麗なピリオドを打っているのである。なお、本作のタイトルが示す6月27日は横尾の誕生日にあたるが、『週刊読書人』の記録に従うなら実際の制作日は6月28日だったようだ。だが、横尾が生まれた日に寒山拾得に別れを告げる方がドラマティックではないか。

以上のように、寒山百得シリーズは作品タイトルによってその制作年月日が明示されていることから、当時の横尾が置かれた状況や心情を多分に踏まえた作品の解釈を可能にする。その結果、難なく次々と作品を生み出す天才といったパブリックイメージとは異なり、複雑な思惑を抱き生みの苦しみにもがく人間味のある芸術家としての姿が少なからず顔を出してくるのである。しかし目に見えるも

(19) 該当写真は作品調書を作成するために撮影されたものであり、一度は完成と見なされたことを意味している。

(20) 「横尾忠則 聖者を描く『寒山拾得』の世界」(2023年11月6日にNHKBSプレミアムで放送)



図5 横尾忠則《三人の愚者》2021年
横尾忠則現代美術館蔵



図6 横尾忠則《続・三人の愚者》2021年
横尾忠則現代美術館蔵



図7 横尾忠則《武蔵と小次郎(模写)》
1941年頃 作家蔵
出典：小野尚子編『開館10周年記念 Forward
to the Past 横尾忠則 寒山拾得への道』横尾忠
則現代美術館、2022年、88頁。

のは時にして《2023-06-27》のように手が加えられている可能性もあり、表に出ている情報だけを鵜呑みにしてこのシリーズを理解した気になるのは危ういことに留意しなければならない。とはいえ、横尾の日記もまた私たちに供されているわけであり、結局のところこの巨近の複雑な胸中は誰にもつかめないのだろう。

4. 自己評価

『週刊 読書人』に吐露された言葉を辿っていると、横尾の中でもそれぞれの絵に対する良し悪しがあることがわかる。出来栄えに満足しているものは数点のみと意外と少ない。例えば、構図の類似性から最初の寒山拾得シリーズの《三人の愚者》・《続・三人の愚者》(図5・図6、いずれも2021年)に続くものと考えられる《2021-09-26》(No.8)については、「今日は最高傑作が出来た。でもすぐは評価されないと思う。」と絶賛する⁽²¹⁾ [展示風景F参照]。さらに《2022-04-27》は、「超スピード仕上げたけど寒山拾得シリーズの中で一番の出来栄えに気分よし。」としており、言葉通り受け取るならば「最高傑作」に位置付けた《2021-09-26》よりもさらに出来の良い作品が現れたことになる⁽²²⁾ [展示風景C参照]。《2022-11-03》に対しては、「このところの一連の作品の中では、かなり気に入った絵ができた。一歩抜けた感じだが、このあとの作品がどうなるか?」と成果に満足している様子である⁽²³⁾ [展示風景K参照]。だが、2024年5月24日から翌日にかけて横尾が「寒山百得展」鑑賞のために横尾忠則現代美術館を訪れた際には、上に挙げた3点についてはまったく触れず、その代わり《2021-09-03》や《2022-01-29》、《2022-08-21》(No.69)、《2022-08-23》(No.70)など別の作品を指してこれらは良いが後はダメという風に厳しい評価を下していた [展示風景I、E参照]。時を経て自作に対する評価が変わったのかその理由は定かではないが、横尾が良しとする作品に、他者が安易に判別できるような共通点はないように見える。その謎を解く鍵は、横尾が5歳の頃に描き、自作の中で最高傑作と位置付ける《武蔵と小次郎(模写)》(1941年頃、図7)にあるかもしれない。恐らくはただ無心に絵本を模写した当時の状態、それは横尾がたびたび口にする幼児性や、頭を使うのではなく手を自然に任せて描くことと深く関連していると思われるが、そうした状態のままに生み出されたものにこそ横尾は価値を見出し、評価しているのではないだろうか。しかしその境地に至るのは容易ではないようで、シリーズの制作中は、「2、3日前から手をつけている100号の寒山拾得を、ヤケクソに無理矢理仕上げに入る。如何にも嫌々描いた絵だが、それだけに見たことのない絵になる。」⁽²⁴⁾、「未だに初心者並みの絵だ。だから何度も転生するしかない。」⁽²⁵⁾、「夕方になって完成した絵が気に入らず、同じ主題でもう1点ガラッと変えて反復することにした。」⁽²⁶⁾という風にたびたび嘆き節が書き連ねられており、トライ&エラーを重ねた様子が伝わってくるのである。《2023-02-13》を描き終えた後には「寒山拾得が100点完成するが、後半の絵は寒山拾得を整理し過ぎたために、こりやまずい。もっと寒山拾得のように気分優先でなきゃと反省。」⁽²⁷⁾しており、自分の姿勢にさえも不満なようなのである。自作への愛着が強い横尾だが、それと同様に厳しい目もまた持っている。

おわりに

長々と寒山百得シリーズを行きつ戻りつ目についたあれこれを書き連ねてし

(21) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.510」から2021年9月26日の日記、『週刊読書人』2022年10月1日号、株式会社読書人。

(22) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.540」から2022年4月26日の日記、『週刊読書人』2022年5月13日号、株式会社読書人。

(23) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.565」から2022年11月5日の日記、『週刊読書人』2022年11月11日号、株式会社読書人。

(24) 《2021-12-28》(No.12)について「日常の向こう側 ぼくの内側 No.523」から2021年12月27日の日記、『週刊読書人』2022年1月7日号、株式会社読書人。

(25) 《2022-01-06》(No.13)について「日常の向こう側 ぼくの内側 No.524」から2022年1月3日の日記、『週刊読書人』2022年1月14日号、株式会社読書人。

(26) 《2022-08-14》(No.67)について「日常の向こう側 ぼくの内側 No.554」から2022年8月14日の日記、『週刊読書人』2022年8月19日号、株式会社読書人。

(27) 「日常の向こう側 ぼくの内側 No.581」から2023年2月28日の日記、『週刊読書人』2023年3月10日号、株式会社読書人。

まった。対と反復と連歌的表現の宝庫であり、ミクロにもマクロにも視点を変えることで見える景色が一変するその複雑な構造にまんまと飲み込まれたからに他ならないが、こうしてあてもなく彷徨うような見方こそ推奨されている気もする。このシリーズは、横尾が鑑賞者に望むように何も考えずに眺めても情報量が多く、多彩で賑々しい、気軽に楽しむことができるものだ。だが、より深い解釈や考察へ誘う手がかりは避けようがないほどあちこちに仕込まれており、実は横尾の深層心理にはこうした意図に気づいて欲しいという願いがあるのではないかと勘繰りたくもなる。寒山百得シリーズについて、本稿に書いた解釈が正しいかどうか、あるいは正しい答えがあるかどうかは不明であるし、まだ他にも読み取れることは多々あるのだろう。見る者によってその姿を変えるこの作品群が多くの人を魅了する理由も、こうしたところにあるのではないだろうか。

寒山百得シリーズ 作品リスト

No.	作品名	技法・材質	寸法 (h × w cm)	主要モチーフ (寒山拾得を除く)	その他備考	参照・引用元
1	2021-09-03	油彩・布	181.8 × 227.3		人間球体論か 横尾流藤朧体	・篠山紀信《定本一良、好岡輝壽、西 晃佑、北詰勝之、藤原悦男、藤井良己、小西久子、岡本 桂、岡本和子、田野節子、内橋博子、横尾忠則》(1970年) から始まる反復(横尾作《記憶の鎮魂歌》(1994年) など)の一部か ・向き合ったふたつの横顔が隙間なくくっつく表現は、シャガールの描く恋人たちの図やブランクーシ作《接吻》にも見られる
2	2021-09-06	油彩・布	162.1 × 130.3	大谷翔平	青と赤の特徴的な配色	タイ旅行の際に撮影した写真から始まる反復(横尾作《雪のバンコク》(2003-2004年頃) など)の一部か
3	2021-09-09	油彩・布	130.3 × 162.1			
4	2021-09-17	油彩・布	181.8 × 227.3	武蔵と小次郎、二重橋	青と赤の特徴的な配色	講談社の絵本『宮本武蔵』を模写した横尾作《武蔵と小次郎(模写)》(1941年頃) から始まる反復の一部
5	2021-09-19	油彩・布	162.1 × 130.3	横尾夫妻		ヴェネツィア旅行の際に撮影した写真、「ヨコオ・ワールド・ツアー」展(2017年)のポスターにも使われた
6	2021-09-21_1	油彩・布	162.1 × 130.3			
7	2021-09-21_2	油彩・布	162.1 × 130.3			
8	2021-09-26	油彩・布	162.1 × 162.1			横尾作《三人の愚者》(2021年)、《続・三人の愚者》(2021年)の反復か
9	2021-10-16	油彩・布	162.1 × 130.3			ルノワール《二人の姉妹》(1881年)、《舟遊びをする人々の昼食》(1880-1881年)か
10	2021-10-22	油彩・布	162.1 × 130.3			ルノワール《ブーヰヴァルのダンス》(1883年)か
11	2021-10-24	油彩・布	162.1 × 130.3			
12	2021-12-28	油彩・布	162.1 × 130.3	横尾夫妻		横尾夫妻の結婚を記念して撮影した写真から始まる反復(横尾作《アダージョ1958》(2000年) など)の一部か
13	2022-01-06	油彩・布	181.8 × 227.3	マラソン		
14	2022-01-18	油彩・布	162.1 × 130.3			ゴーギャン《ジャワ女アンナ》(1893-1894年)
15	2022-01-26	油彩・布	181.8 × 227.3	マラソン		
16	2022-01-29	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.17、18と連動した赤と青の特徴的な配色	シャガール《サーカスにて》(1976年)、他サーカスをテーマにした作品群か
17	2022-01-30	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.16、18と連動した赤と青の特徴的な配色	シャガール《サーカスにて》(1976年)
18	2022-02-04	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.16、17と連動した赤と青の特徴的な配色	シャガール《サーカスにて》(1976年)
19	2022-02-06	アクリル・布	162.1 × 130.3	普賢菩薩	赤い色面	
20	2022-02-09	アクリル・布	162.1 × 130.3	ロビンソン・クルソー、ファン・ゴッホ、日本兵		横尾作《三島由紀夫の最後の小説『豊饒の海』の三巻『暁の寺』を訪ねてバンコクに行った。この頃東京は雪だった。黄金の光のバンコクにいなから、もうひとりのぼくは東京にいた。そんなバイロケーション感覚を描いた》(2001年)、《雪のバンコク》(2003-2004年)
21	2022-02-19	アクリル・布	162.1 × 130.3	マラソン、ロビンソン・クルソー、日本兵		
22	2022-03-02	アクリル・布	162.1 × 130.3	普賢菩薩	赤い色面 青と赤の特徴的な配色	
23	2022-03-04	アクリル・布	162.1 × 130.3	↓		
24	2022-03-24	油彩・布	181.8 × 227.3	四睡図		マネ《草上の昼食》(1862-1863年)、久隅守景《納涼図屏風》(17世紀)、伊藤若冲《虎図》(18世紀)
25	2022-03-28	油彩・布	162.1 × 130.3	涅槃		
26	2022-04-04	アクリル・布	162.1 × 130.3			
27	2022-04-09	アクリル・布	162.1 × 130.3		青と赤の特徴的な配色	長谷川等伯《寒山拾得図》
28	2022-04-10	アクリル・布	162.1 × 130.3			
29	2022-04-14	アクリル・布	162.1 × 130.3	(涅槃)		
30	2022-04-21	アクリル・布	162.1 × 130.3	ドン・キホーテとサンチョ・パンサ、嚮嚨		マドリドのスペイン広場に立つドン・キホーテとサンチョ・パンサの銅像
31	2022-04-23	アクリル・布	162.1 × 130.3		↓	
32	2022-04-24	アクリル・布	162.1 × 130.3			
33	2022-04-27	アクリル・布	162.1 × 130.3	↓		
34	2022-05-01	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.35と対立関係	久隅守景《納涼図屏風》(17世紀)
35	2022-05-03	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.34と対立関係	久隅守景《納涼図屏風》(17世紀)
36	2022-05-05	アクリル・布	162.1 × 130.3	空飛ぶ絨毯	No.37と対立関係	海北友松《寒山拾得図屏風》(16-17世紀)
37	2022-05-06	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.36と対立関係	海北友松《寒山拾得図屏風》(16-17世紀)
38	2022-05-08	アクリル・布	162.1 × 130.3	アラジン	横尾流藤朧体	
39	2022-05-11	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.40と対立関係 横尾のアトリエ付属のベランダ	《最初の晩餐》(2020) から一部モチーフの反復
40	2022-05-12	アクリル・布	162.1 × 130.3		↓ ↓ ↓ No.39と対立関係 青と赤の特徴的な配色	アングル《グラッド・オダリスク》(1814年)、ダヴィッド《サン＝ベルナル峠を越えるボナバルト》(1801-1803年)か
41	2022-05-14	アクリル・布	162.1 × 130.3	福笑い	No.42と対立関係	
42	2022-05-18	アクリル・布	162.1 × 130.3	↓	↓ No.41と対立関係 横尾のアトリエ付属のベランダ	
43	2022-05-21	アクリル・布	162.1 × 130.3	箒に乗った魔女		
44	2022-05-22	アクリル・布	162.1 × 130.3			
45	2022-05-25	アクリル・布	162.1 × 130.3	↓		
46	2022-05-28	アクリル・布	162.1 × 130.3			映画「ハリイ・ポッター」シリーズ
47	2022-06-02_AM	アクリル・布	162.1 × 130.3	一方の肩に立ってその顔を箒(掃除機)で隠す	横尾流藤朧体	ひとりの肩にもうひとりが立つ構図は例えばシャガールの《ワイングラスを掲げる二人の肖像》(1976年)に見られる
48	2022-06-02_PM	アクリル・布	194.0 × 65.0		青と赤の特徴的な配色	
49	2022-06-03	アクリル・布	162.1 × 130.3		青と赤の特徴的な配色	モンドリアン初期の抽象表現
50	2022-06-04	アクリル・布	162.1 × 130.3	↓		

No.	作品名	技法・材質	寸法 (h × w cm)	主要モチーフ (寒山拾得を除く)	その他備考	参照・引用元
51	2022-06-05	アクリル・布	162.1 × 130.3		青と赤の特徴的な配色 横尾流藤龍体	集合写真用にボールを抱えポーズをとるサッカー選手たちの報道写真
52	2022-06-06	アクリル・布	162.1 × 130.3		横尾流藤龍体	
53	2022-06-12	油彩・布	193.9 × 130.3			
54	2022-06-15	油彩・布	162.1 × 130.3	相撲	対から融合へ	
55	2022-06-19	アクリル・布	162.1 × 130.3			
56	2022-06-21	アクリル・布	162.1 × 130.3			
57	2022-06-23	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼	
58	2022-07-03	アクリル・布	130.3 × 193.9	FUSION の言葉	墨書きのような輪郭と淡い 色彩 No.62 と対立関係 横尾流藤龍体	与謝蕪村《寒山拾得図》(1781年)
59	2022-07-04_1	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.64 と対立関係	円山応挙《寒山拾得図》(18世紀)か
60	2022-07-04_2	アクリル・布	130.3 × 162.1			与謝蕪村《寒山拾得図》(18世紀)
61	2022-07-04_3	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼ No.65 と対立関係	雪村《寒山拾得図》
62	2022-07-20	アクリル・布	130.3 × 193.9		鮮明な色面が支配的な構 成 No.58 と対立関係	与謝蕪村《寒山拾得図》(1781年)
63	2022-07-22	アクリル、 コラージュ・布	130.3 × 162.1			与謝蕪村《寒山拾得図》(18世紀)
64	2022-07-27	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.59 と対立関係	円山応挙《寒山拾得図》(18世紀)か
65	2022-08-10	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼ No.61 と対立関係	▼ 雪村《寒山拾得図》
66	2022-08-12	アクリル・布	162.1 × 130.3	融合するふたつの身体	人間球体論か	
67	2022-08-14	アクリル・布	162.1 × 130.3			
68	2022-08-16	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼	玉置浩二氏?
69	2022-08-21	アクリル・布	130.5 × 194.5	オリンピック		2020年夏季五輪開催地が東京に決まり喜ぶ関係者をとらえた報道写真
70	2022-08-23	アクリル・布	162.1 × 227.3	オリンピックか		
71	2022-08-29	アクリル・布	162.1 × 227.3	アーティスティックスイ ミング	No.72 と対立関係	
72	2022-09-13	アクリル・布	181.8 × 227.3	▼▼	No.71 と対立関係	
73	2022-09-17	アクリル・布	162.1 × 130.3		PARADOX の言葉	
74	2022-09-21	アクリル・布	162.1 × 162.1	アルセーヌ・ルパン	REVERSAL の言葉	モンドリアンのコンポジション
75	2022-09-23	アクリル・布	162.1 × 162.1	▼		モンドリアンのコンポジション、南洋一郎著「怪盗ルパン全集」表紙絵
76	2022-09-24	アクリル・布	162.1 × 130.3			与謝蕪村《西吹は》自画賛(18世紀) ソール・スタインバーグの個展タイトル(英)
77	2022-09-27	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.79 と対立関係	
78	2022-09-30	アクリル・布	162.1 × 162.1			伝狩野元信《囲碁観瀑図屏風》(16世紀)か
79	2022-10-04	アクリル・布	162.1 × 130.3		No.77 と対立関係 $E=mc^2$ の式	
80	2022-10-08	アクリル・布	162.1 × 130.3			鈴木春信《中納言朝忠》(18世紀)
81	2022-10-10	アクリル・布	162.1 × 130.3			
82	2022-10-16	アクリル・布	162.1 × 130.3		キュビズムの展開を示唆か $E=mc^2$ の式 中央に緑のカード	柳川重信《見立寒山》《見立拾得》(19世紀)
83	2022-10-19	アクリル、 コラージュ・布	162.1 × 130.3	幾何学的な人物像		
84	2022-10-20	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼	
85	2022-10-22	アクリル、 コラージュ・布	162.1 × 130.3			
86	2022-10-23	アクリル、 コラージュ・布	162.1 × 130.3			
87	2022-10-28	アクリル、 コラージュ・布	162.1 × 130.3		▼	
88	2022-11-03	アクリル・布	162.1 × 130.3	FIFA ワールドカップ	蒸気船	
89	2022-11-09	アクリル・布	162.1 × 130.3			
90	2022-11-10	アクリル・布	162.1 × 130.3			
91	2022-11-13	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼	
92	2022-11-16	アクリル・布	162.1 × 130.3			
93	2022-12-01	アクリル・布	162.1 × 130.3			
94	2022-12-12	アクリル・布	162.1 × 130.3		▼蒸気船	
95	2022-12-22	アクリル、 コラージュ・布	162.1 × 130.3	▼▼	▼	
96	2022-12-29	アクリル・布	181.8 × 227.3	アインシュタイン	○△□	
97	2023-01-03	アクリル・布	181.8 × 227.3	武蔵と小次郎、(ピカソ)		
98	2023-01-14	アクリル・布	162.1 × 130.3			伝顔輝《寒山拾得図》(重要文化財)
99	2023-01-15	アクリル・布	162.1 × 130.3			伝劉俊《寒山拾得蝦蟇鉄拐図》(16世紀)
100	2022-01-23/ 2023-01-16	油彩・布	162.1 × 162.1	ジョン・ランボー、アル チュール・ランボー、エ ドガー・アラン・ポー、 江戸川乱歩	駄ジャレ・アート 横尾流藤龍体	映画『ランボー』シリーズ
101	2023-02-13	油彩・布	162.1 × 162.1	▼	▼	映画『ランボー』シリーズ、映画『乱暴者』
102	2023-06-27	アクリル・布	181.8 × 227.3		▼青と赤の特徴的な配色	曾我蕭白《寒山拾得図屏風》

※すべて東京国立博物館蔵

※各作品の詳細な画像は、展覧会図録『横尾忠則 寒山百得展』(読売新聞社発行、2023年)を参照されたし



A. 《2022-06-15》(No.54) (右から3点目) から相撲をモチーフにした4点が始まる。左の4点は、先達の寒山拾得図を元に墨書きのような枠線と淡い色による塗り、そして“FUSION”の言葉を書き込むというスタイルでひとつのグループになっている ((2022-07-03) (No.58) ~ 《2022-07-04_03》 (No.61))



B. 左の《2022-08-12》(No.66) からふたつの身体が融合したかのようなイメージが現れる



C. 中央で上下に展示してある作品が《納涼図屏風》を翻案した《2022-05-01》(No.34)と《2022-05-03》(No.35)、その左側に《2022-05-05》(No.36)と《2022-05-06》(No.37)が続く。右の2点はドン・キホーテとサンチョ・パンサをモチーフにしたもので、日記で横尾は《2022-04-27》(No.33)を「寒山拾得シリーズの中で一番の出来栄え」と評している



D. 画面左より“PARADOX”の文字が入った《2022-09-17》(No.73)と“REVERSAL”の文字が入った《2022-09-21》(No.74)。(2022-09-21)の背景に使われている配色はモンドリアンを想起させる



E. 左端の《2022-09-27》(No.77)には肌の明暗だけが異なる2人の人物が描かれており、その右隣の《2022-09-30》(No.78)では囲碁が描かれている。画面右の2点(《2022-08-21》(No.69)、《2022-08-23》(No.70))は横尾自身の評価が高く、その後にアーティストックスイミングをモチーフにした《2022-08-29》(No.71)と《2022-09-13》(No.72)が続く



F. 画面右端の《2021-09-06》(No.2)に描かれた寒山拾得の髪はそれぞれ赤と青に塗り分けられている。また、右から3点目の《2021-09-17》(No.4)には武蔵と小次郎のモチーフが、その左隣の《2021-09-19》(No.5)には横尾夫妻が描かれている。左端上段の《2021-09-26》(No.8)は《三人の愚者》・《続・三人の愚者》のモチーフを踏襲しており、横尾は日記で「最高傑作」と評している。その下段の《2021-10-16》(No.9)はルノワールを参照したか



G. 最後の1点《2023-06-27》(No.102)は、《寒山拾得 2020》の構図に戻っている。寒山と拾得の輪郭は青と赤の線を重ねて描かれている



H. 右端の《2022-07-20》(No.62)から続く4点の構図は、先に描かれた4点(展示風景Aの左の4点)の構図を反復しながら彩色の方法を変えている



I. 右端の《2022-01-29》(No.16) から始まる3点は青と赤を基調にしている。奥の壁の右下にある《2022-02-09》(No.20) はロビンソン・クルーソーとファン・ゴッホをモチーフにするとともに、過去の自作2点のコンセプトを1枚の中にまとめて反復している。その上の《2022-02-06》(No.19) からは赤い色面が画面内に現れる。左端に見える《2022-03-24》(No.24) はマネ、守景、若冲に言及した意欲作であり横尾が最も苦労したと思われる作品のひとつ



J. 画面の中に赤い色面が続く。右端は《2022-03-02》(No.22)、左から3点目が《2022-04-09》(No.27)



K. 上段右端の《2022-10-04》(No.79)は、《2022-09-27》(Eの左端参照)と同じ構図を残しつつ画面はほぼ黒く塗りつぶされている。また、下段右から2点目の《2022-10-16》(No.82)より左に向かってイメージが徐々に抽象化されていく。下段左から3点目の《2022-11-03》(No.88)からは幾何学的な形で構成された人物像がサッカーに興じるイメージが続き、下段左から2点目の《2022-11-10》(No.90)からふたりの人物像の上下が逆さまになる



L. 左から2点目の《2022-12-29》(No.96)には「○△□」を描く人物がいる。左横の《2023-01-03》(No.97)には武蔵と小次郎がキュビズム風に描かれており、女性が横たわる黒い船に“Guernica”の文字も見える



M. 左から東京国立博物館の収蔵作品を参照した〈2023-01-14〉(No.98)と〈2023-01-15〉(No.99)。続く〈2022-01-23/2023-01-16〉(No.100)と〈2023-02-13〉(No.101)は「駄ジャレ・アート」に寒山拾得が紛れ込んでいる



N. 〈2022-05-11〉(No.39)と〈2022-05-12〉(No.40)はモチーフを共通としながらも、騎乗する男女やマントの広がる向きが逆になっており、背景も明色と暗色という風に対照的になっている。上段中央の〈2022-05-14〉(No.41)になると赤いマントも敷物も背景の一部としてデザイン的に配されている

芸術の館（仮称）設計プロポーザルについて（1）

－新しい美術館の構想

中谷 圭佑

はじめに

本研究は、平成5年度より検討・構想され、平成8年度に実施された兵庫県立美術館建設のための設計競技「芸術の館（仮称）設計プロポーザル」について残された記録資料を調査し、安藤忠雄建築研究所による計画案に決定するまでのプロセスを再検証することを目的とする。

第一段階となる本調査では、平成5年度より始まった「新しい美術館構想」の記録と構想の素案策定までの経緯を概観する。その上で、1994（平成6）年4月28日に設置された県立美術館基本構想検討委員会、県立美術館基本構想検討専門委員会及び美術家懇話会の活動記録をたどり、1995（平成7）年1月17日に発生した阪神・淡路大震災を経て、同年6月に「県立美術館基本構想」が策定されるまでの経緯をまとめる。

2002（平成14）年に開館した兵庫県立美術館も、今年で23年目を迎える。これはちょうど、当館の前身である旧・兵庫県立近代美術館（現・原田の森ギャラリー）が、県政100年記念事業として1970（昭和45）年に開館してから23年経った1993（平成5）年に、建築・設備の老朽化を受けて兵庫県教育委員会が「新しい美術館構想」を検討し始めたタイミングと重なる。本調査を通して、当時の時代背景のなかで震災からの「文化の復興」のシンボルとしてこの特異な美術館が誕生するに至ったプロセスを多角的に検証し、意匠のみならず、社会的・歴史的価値の側面からも美術館の再評価を試みることは、次の世代へ向けた新たな県立美術館構想を模索するうえでも、ひとつの指標となりうるのではないだろうか。

1. 新しい美術館構想

1-1. 県立近代美術館「芦屋館」

平成5年度より本格化した「新しい美術館構想」は、当初、1970年に開館した兵庫県立近代美術館の建築・設備の老朽化を受け、築後30年となる2000（平成12）年の大規模改修に向けて検討されたものであった。兵庫県立近代美術館では1982（昭和57）年に西館、1988（昭和63）年に東館が増築されたものの、いずれも建築基準法上の制約から別棟となっており、まとまりのある展示を効果的にこなうことが難しくなっていた。その他にも、駐車場のスペースが少ない、彫刻等の収蔵スペースが手狭になっているといった課題を抱えていた。このような状況を踏まえ、兵庫県立近代美術館における蓄積を基盤としながら、ハイテクの導入などにより多様化、大型化していた現代美術へ対応し、かつ“美術館そのものが美術作品”として世界の注目を集めることができる「21世紀を先取りした新しいタイプの美術館」が模索されたのである。兵庫県教育委員会社会教育・文化財課（当時、以下同）は上記の状況を踏まえ、「時代の流れと共に変化してきた美術館に対

する県民のニーズ及び大幅な技術革新等に対応した、県立美術館のあり方について、学識経験者（例：審美委員等⁽¹⁾）を中心に委員会を設置し、調査検討する」として進めた⁽²⁾。

これを受け、1993年10月6日には兵庫県企画部企画参事によって、1953（昭和28）年に伊丹市から芦屋市剣谷1番地へと新築移転した警察学校の老朽化に伴う移転計画と、移転跡地の活用が検討された。その中で、活用案として県立近代美術館「芦屋館」の整備事業が提案されている。「芦屋館」の施設配置例としては「版画館」、「山村コレクション館」、「創作館（ワークショップ等）」、「会議館（美術大学講座等）」などが挙げられ、他にも屋外彫刻展示、レストラン、地下収蔵庫、地下駐車場が想定されていた。一方で兵庫県立近代美術館の本館機能としては「金山平三・小磯良平の作品を中心とする常設展示場」、「企画展や共催展示を行う特別展示場」、及び美術情報の収集・提供、普及教育活動の中核センターが想定された⁽³⁾。

1-2. 「新しい美術館構想」についての有識者ヒアリング

1993年12月7日の新春話題第3回知事説明（TM会議）では、貝原俊民兵庫県知事（当時）が、提出された新美術館将来構想懇話会委員名簿案⁽⁴⁾に対して「委員会に建築家が入っているのはどうかと思うが、コンペの応募者ではなく、コンペの審査委員長になるような超大物ならよいと思う。また、委員も超一流の人を登用してほしい」とコメントしている。また、構想委員会での検討にあたり、新聞記事になることを念頭におきながら「大規模な展覧会はここでしかできないとか、日本でも5指に入るとかいった」「新聞記者が飛びつくようなコンセプト」を、世界の著名な美術館なども例にとりながら打ち出すことを強調している。兵庫県立近代美術館に不足していた貸館部分の追加についても言及しているが、これに対して芦田弘逸兵庫県教育長（当時）は「貸館は専門家がいやがる。また、貸館による大規模な美術展は東京都立美術館、京都市立美術館、大阪市立美術館で決まっているので、それを兵庫にもってくるのは可能性が低い。それよりはハイテクなどを利用した新しい美術館にした方がよいと思う（原文ママ）」と返答した⁽⁵⁾。

その後、1993年12月15日より「新しい美術館構想」についての有識者へのヒアリング調査が実施され、対象者として臼井祥子、木村重信、高階秀爾、山口勝弘、新宮晋、建畠哲、栄久庵憲司（産業デザイナー）の7名が選ばれた。なお栄久庵憲司を除く他6名は、後述の新美術館構想検討委員会委員候補者としてリストアップされている。このヒアリング調査の結果は翌1994年1月7日にまとめられ、1. 現状認識、2. 内外の動向、3. 新構想美術館のあり方の3点があげられた。

特に3. 新構想美術館のあり方について、新宮は1997年に開館したフランス・パリのポンピドゥー・センターの共同設計者であり、当時工事中であった関西国際空港ターミナルビルも手掛けたレンゾ・ピアノに触れながら「音楽、演劇、文学等他の芸術分野との交流・共同事業ができるようにする必要がある」「フレキシブルな空間が望ましい。例えば、ハードな建築物が一つあり、あとは伸縮自在な仮設テント的なものを設ける」と述べている。また、山口は「教育、研究、展示、収蔵、情報及びアーティスト・イン・レジデンス的な機能を備える必要がある」「通常の展示と光を使った作品専用のものというように、機能別に分離した建物が望ましい」と述べている。日本におけるメディアアートの先駆者であった山口は、合わせて2. 内外の動向についても、「1980年代は美術館の映像化が進み、90年代にはマルチメディアの活用やハイテク・アートの導入が試みられ、施設も複合化

(1) 旧兵庫県立近代美術館の外部有識者委員の名称。

(2) 主に次の5項目についての調査・検討が進められた。①美術館の基本的性格、②周辺の環境も含めた立地条件の基本的イメージ、③整備方式について（1館構想 or 分館構想）、④美術情報センター構想（映像、図書、文献）、⑤美術館諸機能の充実、⑥アミューズメント機能のあり方（美術館の新しい魅力の創設）（「県立美術館構想調査事業」兵庫県教育委員会社会教育・文化財課、1993年。）

(3) 「芦屋館」の整備イメージとしては「緑の木立の中に、建築体が自然と溶け合い美しく輝く“森の美術館”」、「人々が生活の一部として気軽に何度も訪れ、長く留まり、美術鑑賞や創作活動などを楽しむ“リビングとしての美術館”」、「四季折々の自然を背景に、彫刻が展示され、音楽会やパフォーマンス、ワークショップなどが行われる“開かれた美術館”」などが挙げられた。（「警察学校移転跡地の活用方法について」兵庫県企画部企画参事、1993年10月6日。）

(4) 新美術館将来構想懇話会委員名簿（案）として候補に挙げたのは、富山秀男（京都国立近代美術館館長）、木村重信（国立国際美術館館長）、池上忠治（神戸大学文学部長）、増田洋（兵庫県立近代美術館参事）、塩見薫（NHK神戸放送局長）、山崎正和（大阪大学教授）、牧冬彦（神戸商工会議所会頭）、白髪一雄（美術家）、黒川紀章（建築家）の9名。それぞれの役職は1993（平成5）年当時のもの。

(5) 「平成6年新春話題 第3回知事説明（TM会議）結果」兵庫県教育委員会、1993年12月7日。

(Art Complex) が進んでいる」とコメントしている。これは1989(平成元)年に国際設計競技が実施され、レム・コールハースが率いる設計事務所OMAによる未来型メディアテークの設計案が採用されたものの、建設中止、設計者変更の紆余曲折を経て1997(平成9)年に開館したドイツのカールスルーエ・アート・アンド・メディア・センター(ZKM)なども意識した発言だったのかもしれない。このような新しい文化芸術施設の考え方は、1年後の1995年、磯崎新が審査委員長を務め、山口自身が副委員長として携わった「(仮称) せんだいメディアテーク設計競技」において色濃く反映されることとなる。

複合的な文化施設のあり方を求めるアーティストたちの声がある一方で、建畠、木村もまたポンピドゥー・センターを引き合いに出し、多様な機能をもつ美術館を整備し、美術のみならず産業デザインなどを扱うことの意義を認めながらも、同等の運営を行うためには、欧米諸国と同じように相当数の人的資源の確保が必須であると指摘した。しかし構造的な不景気の中でそれを支える継続的な運営費を確保することが現実的ではないとして、改めて“近代美術館”に着目し、独自性を確立することを模索している。建畠は貸館事業についても、美術館とドッキングさせるのではなく、むしろ別の施設として設けて別個に運営することを提案した。

その他に3. 新構想美術館のあり方について、高階は「美術館の基本的機能は美術作品の収集・公開であるが、今後『情報提供』『教育』『保存・修復』の機能が重要になる」、白井は「地元の美術家の育成や美術館職員のアートマネジメントの研修を行う」「修復の分野を専門家し、その作業を一般にも公開することによって新しい魅力が生じる」と述べており、あくまで美術館として引き続き教育や保存・修復を重視しながら、21世紀の新たな美術館を構想するにあたっては、より積極的な情報発信・公開の必要性について言及している⁽⁶⁾。

「ハイテク」という言葉が多用され、アーティストたちによる新たな文化施設のあり方への期待もあるなか、しかし複合施設ではなくあくまで美術のための美術館として構想が進められたのには、政治的な側面もあったのかもしれない。神戸新聞は「神戸に新県立美術館」という見出しの記事のなかで、「兵庫県の貝原俊民知事は十日までに、神戸市内に新たな県立美術館を設置する意向を固めた。神戸市が音楽ホールの建設を進めていることに対応して“県市分業”を図るもので、近代美術に関する全国でも第一級の館にする考え。知事の意向を受け、既に県教委事務局が青写真づくりに入っている」と報じた⁽⁷⁾。この頃、神戸市は室内楽向けの「キャナルタウンホール(仮称)」のほか、六甲山腹の岩盤を掘削し、大規模な音楽ホールを建設するという「六甲シンフォニーホール構想」を検討していたのである。ちなみにこの音楽ホール構想は阪神・淡路大震災によって計画が凍結、その後、財政難によって中止へと至っている。

1-3. 「新しい美術館構想」素案

有識者へのヒアリング調査、及び貝原県知事、計盛哲夫兵庫県理事(当時)らとの個別協議を経て、「新しい美術館構想」の素案が策定され、県立美術館基本構想検討委員会の設置に向けた基本構想検討委員、及び基本構想をより専門的な立場から検討するための基本構想専門委員の選定が進められた⁽⁸⁾。策定に向けた初期案では、現代美術の潮流として現在まで続いているアーティスト・イン・レジデンスやワーク・イン・プログレスといった、作品が制作される場としての美術館、そしてその制作の過程に触れ、国内外から招聘された芸術家本人と県民が交流できる場としての美術館のあり方が議論されていたが、これに対して貝原県知事は、

(6) 「新しい美術館構想について—著名な美術館館長等有識者からのヒアリング結果—」兵庫県教育委員会、1994年1月7日。

(7) 「神戸に新県立美術館」、『神戸新聞』第34564号、1994年1月11日。

(8) 「新しい美術館構想の調査検討について別紙1『新しい美術館構想の素案』」兵庫県教育委員会、1994年1月19日。

本当に長続きするのか不安定な要素もあると懐疑的であり、素案においては美術館の1つの機能として位置づける必要はあるが、中心に据える必要はないとしている。ただし、アジアの視点の重要性については言及しており、美術館の活動を通してアジアの無名な美術家を世界に向けて育てることも考えられると発言した。貝原県知事は、むしろ生涯学習の視点から、広く県民が美術に親しむことができる全国公募展や優れた大規模展の招致の必要性を一貫して主張しており、そのために所蔵作品中心の展示棟と貸館専用のギャラリーとを、施設的に機能を分化させるかたちで整備することを提案した⁽⁹⁾。

「新しい美術館構想」の素案では、国際交流機能やギャラリー機能の他にも、コンピュータやビデオ等を駆使して美術文献・情報を収集・提供するといった機能や、“先端美術”の発信基地として各種機器を備えたスタジオ・ホールを整備するなど、「ビデオ・コンピュータレーザー光線等先端科学技術を用いたハイテク・アートの中核施設」としての機能などといったアイデアも盛り込まれた。

素案と合わせて検討された新美術館構想検討委員会委員候補者について、計盛県理事は「建築家については、誰を選んでもコンペに参加したいから辞退すると言われる可能性がある」とコメントしている。この発言のとおり、その後の芸術の館（仮称）設計プロポーザルには、リストアップされていた建築家のうち黒川紀章、磯崎新、安藤忠雄が参加者として名を連ねており、まさにこの3者が設計プロポーザルを最後まで競い合うこととなる。美術家については構想検討委員会に入れることについて難色を示しており、例えば有識者ヒアリング対象者であった山口勝弘に関しては「この人を今の段階で正規の委員として加えると、新美術館の方向として『先端美術（ハイテクアート）』を取り入れることが明確になりすぎるのではないかと」言及し、必要であれば委員会に呼んで話を聞くという程度の方がよいだろうと述べている⁽¹⁰⁾。そのため、基本構想の検討に当たっては広く美術家から意見を聴取するための美術家懇話会が別途置かれることとなった。

2. 県立美術館基本構想

2-1. 県立美術館基本構想検討委員会・専門委員会及び美術家懇話会

新美術館構想検討委員会委員候補者名簿の素案では、美術館関係者、美術研究者・評論家、美術家、建築家、マスコミ関係者、さらには広く文化一般の業界人らが約70名リストアップされた。そのうち1994年4月1日に施行された県立美術館基本構想検討委員会設置要綱を以て、同年4月28日に設置された県立美術館基本構想検討委員会に16名が選出され、木村重信が委員長を務めた（表1）。県立美術館基本構想専門委員会には8名の有識者が選出され、増田洋と端信行が基本構想検討委員会との兼任のうえ、端が座長を務めた（表2）。選出された委員のうち、最年長は1924（大正13）年生まれの陳舜臣（当時70歳）、最年少は1947（昭和22）年生まれの建畠哲（当時46歳）であった。また、広く美術家から意見を聴取するために合わせて設置された基本構想美術家懇話会には10名が選出され、小林武雄が基本構想検討委員会との兼任のうえ座長を務めた（表3）。ただし、そのほとんどは兵庫県下の団体の代表者などであった。

これらの委員会・懇話会に最終的に選出されなかったものの、検討段階においてリストアップされていた美術家としては、嶋本昭三、新宮晋、東山魁夷、山口勝弘、淀井敏夫らが挙げられる。また建築家としては安藤忠雄、磯崎新、黒川紀章、藤森照信の名前が挙げられていた。

(9)「新しい美術館構想の調査検討について—知事のコメント要旨—」兵庫県教育委員会、1994年1月17日。

(10)「新しい美術館構想の調査検討について—計盛理事のコメント要旨—」兵庫県教育委員会、1994年1月19日。

表1 県立美術館基本構想検討委員会 ※役職は1994年当時

氏名	役職名	備考
芦尾長司	兵庫県副知事	
池上忠治	神戸大学文学部長	1994年6月28日死去
泉眞也	電通都市開発センター環境デザイナー	
井関正昭	前北海道立近代美術館館長	
伊藤清永	日本芸術院会員(洋画)	
植木浩	元文化庁長官/東京国立近代美術館館長	
白井祥子	国際日本文化研究センター研究協力専門官	「新しい美術館構想」有識者ヒアリング調査対象
内井昭蔵	京都大学教授/世田谷美術館設計者	
木村重信	国立国際美術館館長/大阪大学名誉教授	「新しい美術館構想」有識者ヒアリング調査対象、基本構想検討委員会委員長
小林武雄	兵庫県文化協会相談役	基本構想美術家懇話会との兼任
小林徹	日本放送出版協会美術事業部編集委員/元NHK「日曜美術館」担当ディレクター	
陳舜臣	作家	
中原佑介	美術評論家	
端信行	国立民族学博物館教授	基本構想検討委員会委員長職務代理者、基本構想専門委員会との兼任
サリー・F・パブスト	関西日米婦人会会長/駐大阪・神戸米国総領事夫人	
増田洋	美術評論家/兵庫県立近代美術館参与	基本構想専門委員会との兼任

表2 県立美術館基本構想専門委員会 ※役職は1994年当時

氏名	役職名	備考
金澤毅	成安造形大学教授	
建畠哲	多摩美術大学助教授	「新しい美術館構想」有識者ヒアリング調査対象
辻成史	大阪大学教授	
長田謙一	千葉大学教授	
端信行	国立民族学博物館教授	基本構想専門委員会座長、基本構想検討委員会との兼任
原田平作	大阪大学教授/前京都市美術館学芸課長	
増田洋	美術評論家/兵庫県立近代美術館参与	基本構想検討委員会との兼任
宮島久雄	京都工芸繊維大学教授	

表3 県立美術館基本構想美術家懇話会 ※役職は1994年当時

氏名	役職名	備考
榎倉香邨	兵庫県書作家協会前会長	
大橋良三	兵庫県日本画家連盟会長	
小林武雄	兵庫県文化協会相談役	基本構想美術家懇話会座長、基本構想検討委員会との兼任
新谷琇紀	神戸女子大学教授	
菅野清峯	兵庫県書作家協会会長	
中西勝	兵庫県美術家同盟委員/神戸学院大学教授/2紀会会員	
西垣輝夫	兵庫県美術家同盟代表	
昇外義	兵庫県日本画家連盟理事長	
林五和夫	兵庫県文化協会理事長	
藤本敬八郎	兵庫県彫刻家連盟会長	

2-2. 県立美術館基本構想の策定に向けて

「新しい美術館構想」の素案を叩き台としたうえで、1994年6月19日に第1回基本構想検討委員会、同年7月26日に第1回基本構想専門委員会、同年8月24日に第1回美術家懇話会が実施され、「県立美術館基本構想」の策定に向けて、これからの県立美術館のあり方と、新美術館の性格、機能についての議論が進められた。第1回基本構想検討委員会の会議資料においては「我が国美術館共通の

課題」として「日本の近・現代美術館は、ニューヨーク近代美術館あるいはポンピドーセンター（国立現代美術館）をモデルとして整備が進められてきたが、これら欧米のモデルに比べて作品や運営上のノウハウの蓄積、組織体系等の面で十分でない」と言及されるなど、ただ兵庫県立近代美術館に代わる新しい建物を建てるのではなく、あわせて、美術館の運営面における組織的な改善にも注力されていたことがわかる⁽¹¹⁾。

第1回基本構想検討委員会の冒頭において、貝原県知事は公募展の誘致のためにも大規模な美術館が必要であるとしたうえで、まずは箱よりも中身が大事であると、新しい機能についての議論を展開した⁽¹²⁾。これに対し木村重信は「資料には様々な機能がかかれていますが、まともにやるとかなり膨大なものになって、お金も随分かかりますが」と問いかけ、貝原県知事は「それぐらいでない、小さいのはいっぱいありますから。21世紀を目指していかないと」と返している。井関正昭もまた21世紀に向けた美術館のあり方について言及し、特に国際的な人材交流の重要性を強調した⁽¹³⁾。この発言をうけて木村は「外国人の学芸員を雇ったらどうですかね。また学芸員を外国の美術館のスタッフとすれば、ネットワークもおのずからできる」と述べ、井関も「将来、日本の美術館であっても、外国人が館長になってもいいんじゃないかと思う」と返答した。「新しい美術館構想」有識者ヒアリングから引き続き参加した臼井祥子はこのような議論を受けて、国際交流やハイテクの機能拡充のためには改めて専門職の確立が必要であり、「建物が何かをやってくれるわけではないので、ぜひ人間を」と主張した⁽¹⁴⁾。会議資料の中で比較対象として挙げられた国内外の美術館についても、延床面積や展示面積、貸館専用面積、所蔵作品点数といった数値に加えて、常勤職員数などもひとつの指標として示されており、ただ箱ものをつくるのではなく、いかにその内容を詰め、それ相応の人材を確保するかが論点になっていたことがわかる。

後に芸術の館（仮称）プロポーザルの選考委員会委員長を務めることとなる内井昭蔵は、建築の専門家としての視点から「大きい方がいいということもあるが、見る側にとってはある程度の適当なスケール、見やすさがあるのでは。そのためには、分節化が必要。ポンピドーセンターもいいけれど、疲れに行くような感じがする」と述べ、あわせて新しいコレクションの対象として建築関係資料の収集についても言及した⁽¹⁵⁾。建築については、当初より新しい美術館構想において考えられてきた“美術館そのものが美術作品”として世界の注目を集めることができる美術館というアイデアも継続して検討されており、会議資料においては美術館の建物自体が芸術作品として評価が高いものとして、ロサンゼルス近代美術館（磯崎新設計）、シュトゥットガルト州立美術館（ジェームズ・スターリング設計）、世田谷美術館（内井昭蔵設計）、横浜美術館（丹下健三設計）、広島市現代美術館（黒川紀章設計）、北九州市立美術館（磯崎新設計）が例に出されている。

2-3. 県立美術館基本構想（骨子案）

第1回目の基本構想検討委員会、基本構想専門委員会、美術家懇話会会議を経て、1994年9月2日に開催を予定していた第2回会議に向けて県立美術館基本構想提案資料の作成が進められた。これは審議のたたき台として兵庫県教育委員会社会教育・文化財課が基本構想検討委員会・専門委員会に提示したもので、兵庫県立近代美術館の学芸員たちによる具体的なビジョンを盛り込むかたちで、兵庫県教育委員会社会教育・文化財課からの委託を受けた株式会社環境開発研究所が文書化した。

(11)「第1回 県立美術館基本構想検討委員会会議資料」兵庫県教育委員会、1994年6月19日。

(12) 貝原県知事発言「私なりの考えですが、舞台芸術については西宮に大規模なものを考えています。オペラに関しては尼崎にアルカイックホールがありますが、神戸に芸術関係の施設が少ない。先程の公募展に関しても京都・大阪にあって神戸では開催されないということからして、神戸に大規模な美術館がいるということです。【中略】美術館と言っても中身が大事で、新しい機能、公募展とか美術家の滞在型の創作環境をつくるとか、他にはない兵庫県にふさわしい構想、コンセプトがあれば、県民や土地所有者に対して提案したい」（「第1回 基本構想検討委員会 まとめ」県立美術館基本構想検討委員会、1994年6月19日、5頁。）

(13) 井関正昭発言「気になるのは、内外の美術館、美術家とのネットワークについて、ただ情報交換してというのではなく、一番大事なものは、人と人との交流。専門家（学芸員）を自由に海外と交流させてほしい。向こうでは、各個人が互いに尊敬しあってというケースでうまくいく。日本の美術館と海外の美術館の間には、まだそのような関係はない。このへんを21世紀に向けていい方向へもってほしい」（同上、6頁。）

(14) 臼井祥子発言「国際交流、異文化交流においては、専門職の確立が必要。情報提供も専門知識をもった専門家が必要になってくる。また、芸術が多様化したから、ハイテクについての専門家やスタッフを揃えることも必要。【中略】美術家、評論家にはインスピレーションを受けたり、教える楽しみがあるところ。生活者として、納税者としては、そこへ行けばおもしろいし、勉強になるしというようなところをつくっていただきたい。建物が何かをやってくれるわけではないので、ぜひ人間を」（同上、9頁。）

(15) 内井昭蔵発言「建築設計の立場から考えていることを申したい。大きい方がいいということもあるが、見る側にとってはある程度の適当なスケール、見やすさがあるのでは。そのためには、分節化が必要。ポンピドーセンターもいいけれど、疲れに行くような感じがする。【中略】日本には日本の空間があって、日本の美術がある。今の美術館は、抽象的な空間が用意されていて、そこに独立したかたちで芸術品がおかれているところが多い。これが、美術を生活から切り離れた原因でもある。立体的なヨーロッパの空間と、平面的な日本の空間（水平方向に伸びる）の違いを認識してできれば日本的なものにしていただきたい。もう一つ、日本の美術館で遅れているものは、建築関係資料の収集です。図面スケッチはたとえ採用されなくても、文化を象徴しているものなので、マザーアートとしてぜひ収集してほしい」（同上、9頁。）

提案資料の作成のために提出された「新美術館基本理念についての学芸員意見」は、県立美術館基本構想検討委員会による可能性を広げていく議論とは異なり、非常に現実的な提案がなされ、これは結果的に現在の兵庫県立美術館に色濃く反映されることとなる⁽¹⁶⁾。近代美術館と新美術館の関係については「いかなる形をとるにせよ、近代美術館のコレクション、ノウハウを土台に新美術館を考えるのが最も現実的」とし、新美術館の性格については急進的な方向に舵を切ることの難しさに触れたうえで「結局は、近代美術館の発展として、作品を収集して展示するといういわゆる従来の美術館の形式を踏まえることにならざるを得ないだろう」と記述している。「新しい美術館構想」の素案において提案され、第1回会議のなかでも触れられたアーティスト・イン・レジデンスについては「現実問題として可能かどうか、よく検討しなくてはならない」、国際交流およびネットワークのキーワードとして挙げられていたアジアについては「アジアと兵庫の積極的な結びつきは希薄であるように思われる」と、慎重な姿勢を見せている。

一方で、新美術館の機能の特色付けについて説得力をもって提言されたのは「質の高い美術資料・情報センター機能」、「高度な保存・修復機能」、そして「専門的な教育部門の設置」の3本柱であった。「質の高い美術資料・情報センター機能」については、既に近代美術館が所有していた豊富な美術資料を活用し、さらに専門的に資料の収集・拡充をしたうえで、これらの情報をコンピュータ等で国内外に提供するという、当時としては先進的なアイデアであり、「美術館を世界から家庭まで直接結びつける画期的な美術情報ネットワークを作ることでも可能である」と考えられた。「高度な保存・修復機能」については美術館の根幹をなす重要な問題として位置づけ、「新しい美術表現や美術館の現状に則した保存・修復のノウハウを開発・普及すれば、日本の美術館の先進的モデルを示すことが出来るにちがいない」と述べられている。「専門的な教育部門の設置」については、日本において教育と広報が「普及」の名の元に混同されている現状に触れ、欧米における美術館教育を日本の現場に結び付けようとしている若い研究者など優秀な人材を登用することで「日本の美術館教育を先導する存在となるべきである」と提言された。

第1回美術家懇話会において強く要望された県民の芸術活動の場としての貸しギャラリーの設置については、ミュージアムとギャラリーは根本的に異なるものであることを明確化する必要がある、という前置きのもと、「新美術館に公募展や美術団体展が開催可能な展示スペースを作るとしても、美術館とは物理的、運営的に完全に切り離しておくべきである。また、そうしたスペースを必要に応じて美術館の展覧会にも転用できるようなシステムにしておくことが望ましい」という意見が出された。

この「新美術館基本理念についての学芸員意見」を踏まえて作成された県立美術館基本構想提案資料を受けて、1994年9月2日に開催された第2回基本構想専門委員会では、特に新しい美術館におけるギャラリー機能とミュージアム機能のあり方について活発な議論がなされた。端信行による「『市民に開かれた』美術館というのは最近の非常に大きな傾向なので、ある程度のことはやっていかざるをえないし、また工夫によってある程度魅力あるものにもすることも可能でしょう。しかし、その場合、逆に本物の美術館は何をやるのかということ、それをここでしっかり考えておく必要があると思います」という冒頭の発言を受けて、長田謙一は日本の公立美術館の草分けである戦前の東京府美術館を例に挙げ、ひとつの館にギャラリー機能とミュージアム機能が混在していたことによる混乱を指摘し、「何が美術であるか」という価値判断や問い直しを公共的・専門的な立場で行うとい

(16)「新美術館基本理念についての学芸員意見」
兵庫県立近代美術館、1994年8月26日。

(17) 長田謙一発言「日本の公立美術館の草分けは戦前の東京府美術館ですが、ここには事実上の貸しギャラリーがあり、ギャラリー機能とミュージアム機能が混在する形でした。しかし、これには混乱があったと私は理解しています。ギャラリー機能というのは、作家や愛好家の自主的な展覧会が基本で、これに自治体が発表の場を提供するなどのサービスを行うものです。一方、美術館というのは、「何が美術であるか」という価値判断や問い直しを、公共的・専門的な立場で行っていくもので、ギャラリーとは大きく性格が異なります。近代美術館が現代美術館へと大きく転換しようとしている現在、過去に向けて美術を問い直すだけでなく、未来へ向けて美術をクリエイトしていくという美術館の機能が注目されているわけですが、過去に向けてであれ未来に向けてであれ、それが専門職として公共性を自覚的に背負っている人間によって行われる、そこが貸し会場で行われる展覧会とは別のもので考えられるでしょう。ですから今回の兵庫県の場合も、ギャラリー機能の管理は重要な話題であるとはいえ、やはりそれは別に、美術館という本来的な機能を追求する方向で議論がなされるべきだと思います」(「第2回 基本構想専門委員会 まとめ」県立美術館基本構想専門委員会、1994年9月2日、3-4頁。)

う独立したミュージアム機能が備える性格の重要性について問いかけた⁽¹⁷⁾。金澤毅は長田の意見に賛同したうえで、ギャラリー機能とミュージアム機能について「同じ館で行うとなると運営上困難な問題も生じます。ですから、二つに分けて、一方は未来志向型のアート・ミュージアム、一方はギャラリーと、それぞれ違った機能を担当するようにしたらどうか」と述べた。「新しい美術館構想」有識者ヒアリングにおいて既にギャラリー機能とミュージアム機能の切り離しを提案していた建畠哲もまた、東京都美術館を例に挙げて両立の難しさを示し、「実際、全国の多くの美術館が、試行錯誤の結果ギャラリーを切り離す方向に向かっていきます。ただ、ギャラリーはいらぬというのではなく、どの場所であれ、設置する必要があります」と、改めて別個での運営の必要性を強調した。

このようなミュージアム機能とギャラリー機能を分離させる意見に対して、原田平作は、ギャラリー機能にもいい作家や作品を生み出す可能性があるとして、あえて学芸員が関わることで生まれる緊張感が大事なのではないかと反論した⁽¹⁸⁾。原田の発言を受け、端は「そういうコーディネータークラスのキュレーターとなると、これもう特別職になってきますね」と返している。

ギャラリー機能の分離が接合かについて議論が白熱する一方で、新しい美術館構想の素案でも挙げられていたミュージアム機能のひとつ、“先端美術”の発信基地というアイデアについては、概ね否定的な意見が交わされた。建畠は技術の進歩・普及の速さを指摘し、設備投資については慎重に検討すべきと意見している⁽¹⁹⁾。金澤もまた、その時その時の企画展で扱うのはいいが、いったん施設として作ってしまうと時代とともに遺跡化してしまうと建畠の考えに賛同した。さらに原田と辻成史は、美術館において非常に重要な人材育成のことを考えれば、ハイテク・アートではなく、その分むしろ美術館職員の仕事のための最新機器として費用を使うべきであると提案した。

第2回基本構想専門委員会の議論を踏まえて、1994年10月6日に開催された第2回基本構想検討委員会では、ギャラリー機能及びミュージアム機能とともに、そこで求められる学芸員の職能について検討がなされた。小林徹は1982年に兵庫県立近代美術館新館竣工記念として開催された特別展「明日の美術館を求めて 美術劇場⁽²⁰⁾」の方向性を高く評価し、現代美術と大衆との距離を縮め、これからの文化を支えるためにも、これまで兵庫県立近代美術館が力を入れてきた若い作家の発掘・支援を継続するべきだと主張した⁽²¹⁾。端もまた、美術館の本来の機能のひとつは「コレクション購入や展覧会などの活動を通じて若い芸術家を養成していくこと」であるはずだと続け、これに木村は「現在、近代美術館が10年以上にわたり続けている『アート・ナウ⁽²²⁾』は日本中で一番いい展覧会だと思う」と述べ、既存の兵庫県立近代美術館を発展させた方向で、新しい美術館の基本的性格について議論していく必要があるとした⁽²³⁾。

木村は美術館の基本的性格とそこにおける学芸員の職能の議論に向けて、ギャラリー機能を盛り込むにせよ、現代美術や、はたまた新たに工芸などを新しい範囲として力を入れていくにせよ、その前提条件として、より専門的な位置づけとして学芸員の研究職採用について提言している⁽²⁴⁾。1994年10月27日に開催された第3回基本構想専門委員会においても、この研究職の問題は大きなトピックとして扱われ、基本構想専門委員たちは「県立美術館基本構想」の策定に向けて学芸員の研究的役割の明記を求めた。原田は、研究部門に配慮し、年報の発行や研究成果の報告まで骨子で踏み込むべきと述べ、地方自治体の弱点である人材確保を行うには研究活動をしやすい環境作りが必要だと発言した⁽²⁵⁾。端もまた原田に

(18) 原田平作発言「ただし最近の宮崎や広島は、美術館は大きい方がいいということで、3機能同居の方向性に進んでいます。それから、学芸員がノータッチというのはおかしいのではないかな。タッチすると大変なのは事実だが、そういう難しいポジションをこなせる専門職としての学芸員が、それなりの待遇を与えられて、やっていくようになってほしいと思います」(同上、9頁。)

(19) 建畠哲発言「ハイテク・アートについては慎重にした方がいいと思います。ハイヴィジョンなども補助的展示システム・資料映像としてはいいのですが、高価な設備をビルト・インしても、技術の進歩・普及が速いから、短期間で魅力を失い、ある時点からは機能しなくなります」(同上、7頁。)

(20) 本展覧会は兵庫県立近代美術館の断続的なシリーズ企画として、1985(昭和60)年に「明日の美術館を求めてⅡ 環境としてのイメージ」が、1994(平成6)年には「明日の美術館を求めてⅢ 眼の宇宙——かたちをめぐる冒険」が開催された。

(21) 小林徹発言「既に評価の決まった作品の収集、展示ばかりでなく、これから芸術と文化をつくっていく若い作家たちのひめられた活力を見だしてある方向を与える——これは学芸員中心の仕事になるが、そういう“生きた美術館”を目指していけばよいと思う。これから文化を支える若い作家のいい意味の発掘である。そういう努力を、兵庫近美は他よりかなりやっけていて、1982年に新館がオープンしたときに、『明日の美術館を求めて』というのをやって注目されたが、あの方向をもっと展開すれば、現代美術と大衆の遊離、落差を埋める大きな役割を果たすのではないかな」(第2回 基本構想検討委員会 まとめ) 県立美術館基本構想専門委員会、1994年10月6日、1-2頁。)

(22) 1973(昭和48)年に朝日新聞社と梅田近代美術館の主催で、梅田近代美術館を会場に開催された「アサヒ=アート・ナウ」に始まり、1975(昭和50)年以降は兵庫県立近代美術館において、2000(平成12)年まで断続的に開催されたシリーズ企画。

(23) 木村重信発言「現在、近代美術館が10年以上にわたり続けている『アート・ナウ』は日本中で一番いい展覧会だと思う。このように現在の近代美術館というものを発展させた方向で、ある種のコンテンポラリー・アートを取り入れていくのか。あるいはもっと広く、海外との関係で、アジアなどのコンテンポラリー・アートや、もう少し古いところまでもやっていくのか。その辺の美術館の基本的性格について議論していく必要がある」(第2回 基本構想検討委員会 まとめ)、3頁。)

(24) 木村重信発言「学芸員の充実だとか随分書いているが、例えば兵庫近美は現在行政職だろう。県立美術館を調べたら、今は3分の2弱が研究職。古くできたのは行政職だが、新しくできたのは全部研究職になっている。〔中略〕まずお願いしたいのは、現在の兵庫県立近代美術館の学芸員を研究職にしてほしいということ」(同上、7頁。)

(25) 原田平作発言「骨子に関していうと研究部門に対する配慮が足りない気がする。年報の発行や研究成果の報告にまでふみこむべき。美術研究所がやっているように、兵庫県の美術活動を網羅的に年報の中に載せ、把握しておく必要がある。地方自治体の弱点である人材確保を行うには研究活動をしやすい環境作りが必要」(第3回 基本構想専門委員会 まとめ) 県立美術館基本構想専門委員会、1994年10月27日、3頁。)

続けて人材育成の重要性と、人材育成のための環境作りにおいて制度上の改善の必要性を指摘し、「今後、美術館を支えていくためには、研究部門の増強は避けられない。21世紀に最初にできる美術館として、突破口を開くための役割は、美術館を支える人材にあると思われる。そういう人材を育成していく上で障害となる制度がたくさんある」と苦言を呈している⁽²⁶⁾。長田はさらに、端が言及した美術館の役割の変化について、今まで近代美術館において本来的機能の付け足し程度に捉えられてきた教育普及機能が、現代アートの具体的展開の仕方と本質的に結びつきながら、社会との新しい関係性のなかで重要な位置を占めるであろうと、2000年代以降の美術の新たな潮流を予見している。その上で、市民に開かれた＝公募展などができるギャラリー機能の拡充という単純な図式ではなく、また別の開かれ方があるのではないかと、そしてそこで求められる学芸員の研究者としての新たな様々な専門性があるのではないかと、水戸芸術館やボストン美術館、ハンブルク美術館などを例に挙げ提案した⁽²⁷⁾。

しかし、このような基本構想検討委員、基本構想専門委員らによる研究職設置の要望に対して、芦田県教育長は兵庫県三田市に位置する「兵庫県立人と自然の博物館」における教員職の適用例を挙げながらも、現行制度上で新しい美術館に研究職を適用することは難しいのではないかとしている⁽²⁸⁾。

結論から言うと、2025（令和7）年現在も、兵庫県立美術館の学芸員は兵庫県教育委員会の行政職職員として任用されている。ただし兵庫県立近代美術館時代には「学芸課」と「普及課」だったものが、兵庫県立美術館の開館に際して「企画調整・教育・イベントグループ」、「特別展・国際交流グループ」、「常設展・コレクション収集管理グループ」、「保存・修復グループ」に分化・拡充され、現在は企画・学芸部門として「教育支援・事業担当」、「特別展・国際交流担当」、「常設展・コレクション収集管理担当」、「保存・修復担当」、「近世日本・中国美術担当」の5課により運営されている。

残念ながら新しい美術館の構想を通して有識者たちによって提言されてきた分業的な研究職の設置は実現しなかったものの、これからの美術館のあり方が模索されるなかで、学芸員という行政職がこれまで包括的に担ってきたキュレーター、レジストラ、コンサバター、アーキビスト、リサーチャー、パブリッシャー、エデュケーター、コーディネーターなどといった多岐にわたる職能に焦点が当てられ、施設の機能と照らし合わせて議論されてきたのである。そしてこの議論は、行政と専門家たちの間で繰り返し検討されるなかで、その後の美術館の建築設計の方向性とも深く結びついていくことになった。

2-4. 阪神・淡路大震災の発生

1994年10月27日に開催された第3回基本構想専門委員会をもって県立美術館基本構想（骨子案）が検討され、いよいよ県立美術館基本構想（素案）の作成へと向かうところで、1995年1月17日に阪神・淡路大震災が発生した。兵庫県立近代美術館も被災し、同年8月14日まで臨時休館を余儀なくされた。そのため復旧工事と並行するかたちで新美術館の準備が進められていくことになる。

大枠の素案はすでに固まっていたが、1995年2月22日に株式会社環境開発研究所によって作成された素案に、兵庫県立近代美術館の幹部職員らがよせたコメントを反映するかたちで、同年3月15日作成の修正案において阪神・淡路大震災を受けて「はじめに」の文言が追加された。

(26) 端信行発言「美術館・博物館の社会的位置・役割が変わりつつあることを感じる。その役割をしっかりと支えるためには、研究部門がしっかりしていないと、そのニーズに的確に対応しきれない。特に東南アジア方面の教育、普及の分野など。今後、美術館を支えていくためには、研究部門の増強は避けられない。21世紀に最初にできる美術館として、突破口を開くための役割は、美術館を支える人材にあると思われる。そういう人材を育成していく上で障害となる制度がたくさんある」（同上、3頁。）

(27) 長田謙一発言「日本の美術館の学芸員の研究的役割はもっと重視されるべきで、それは美術館独自の批評機能に対社会的にも公共的にも責任を負っているからである。現代の芸術状況の中でどういうふう新しい美術館を成立させていくかということだが、学芸員の發揮していく美術館の批評機能にも関わるが、将来の美術の新しい状況を美術館が作っていくには、アクティビティにウェイトをおいた美術館が重要になってくる。〔中略〕ワークショップという中だけで美術館に参加するのではなく、企画そのものを作ることに市民や研究者やキュレーターが参加できることにより、もっと多角的な形で美術館が社会の中に根を下ろすことができる。そのような機能の中核に学芸員の研究組織がきちんとした形で根付いていないといけない。その中で教育的な分野にウェイトを置いた人がいたり、コーディネーターの分野にウェイトを置いた人がいたり、というような配置ができていけば面白い」（同上、4-5頁。）

(28) 芦田県教育長発言「人材の話だが、姫路の『人と自然の博物館』では教授制をとれないかということやをずいぶん議論した。現行制度上では姫路工業大学の教授兼『人と自然の博物館』の学芸員という形で教育職を適用した。制度的にそんなことをしなくてもいいシステムになればいいのだが。美術館の場合はどうすればいいのか難しい」（同上、3頁。）

はじめに

兵庫県教育委員会においては、県民ニーズや時代の要請等に対応できる質の高い県立美術館のあり方について検討するため、平成6年4月、県立美術館基本構想検討委員会を設置し、以後、県立美術館の基本理念、主要機能、運営等について検討を進めてきた。本基本構想は、同委員会並びにそのもとにおかれた専門委員会及び美術家懇話会における調査審議を踏まえてとりまとめたものである。

なお、この間、阪神・淡路大震災により神戸・阪神・淡路地区を中心に未曾有の被害にみまわれたが、委員会の委員から、新しい美術館の建設は、こうした時にこそ県民に希望と明るさをもたらすものであり、厳しい財政事情等の問題はあがるが、この構想をもとに着実に推進すべきとの意見があったことを付言する。

この文言の追加とあわせて、「施設および規模」の項目には設計時の留意点として「耐震構造等最新の防災施設・設備」が盛り込まれ、6つの基本理念のひとつとして掲げられた「まちづくりの核となる都市型美術館」の項目についても、「美術をテーマの一つとした新しい街づくりの中核として機能する、都市型の美術館とする」から「兵庫県及び国際都市・神戸ならではの特色を持った、新しいまちづくりの中核として機能する都市型の美術館とする」へと変更された⁽²⁹⁾。さらに同年3月28日作成の修正案において「兵庫県の文化のシンボルとなり、国際都市・神戸の新しいまちづくりの中核として機能する都市型の美術館とする」へと修正された⁽³⁰⁾。

兵庫県が阪神・淡路大震災復興計画・基本構想を策定した同年4月12日作成の県立美術館基本構想（素案）修正案では、「はじめに」の文末が「この構想を復興計画に位置づけ、文化の復興のシンボル事業として推進していくことが適当である」と追記修正され、復興計画であること、文化の復興のシンボルであることが明示された⁽³¹⁾。しかし4月19日の意見聴取において端信行基本構想検討委員兼基本構想専門委員会座長は「地震のシンボルを強調すると震災の記念物を展示せよとの意見も必ず出てくると思う。美術館はできるだけ自由なほうがよい」として、「はじめに」では美術館と復興とを余り結びつけず、「未来の兵庫（神戸）の文化的シンボルとなる」程度の意味を入れてはどうかと助言した⁽³²⁾。ただ結果的に、同年4月27日作成の修正案では、改めて復興計画への位置づけを明確にする判断がなされている⁽³³⁾。

平成6年度内の策定を目指した当初想定から2カ月程度遅れたものの、1995年5月23日の第4回基本構想専門委員会、及び同年6月12日の第3回基本構想検討委員会をもって、「県立美術館基本構想」が策定された。最終案において「はじめに」は次のように修正・追記された。

はじめに

県立美術館基本構想検討委員会は、昨年6月、兵庫県教育委員会より、県民ニーズや時代の要請等に対応できる質の高い県立美術館のあり方について検討をするよう依頼され、以後、本委員会のもとに専門委員会及び美術懇話会を設置し、県立美術館の基本理念、基本的な機能、運営等について検討を進めてきた。本

(29)「県立美術館基本構想（素案）」兵庫県教育委員会、1995年3月15日。

(30)「県立美術館基本構想（素案）」兵庫県教育委員会、1995年3月28日。

(31)「県立美術館基本構想（素案）」兵庫県教育委員会、1995年4月12日。

(32)「美術館基本構想案の意見聴取」県立美術館基本構想検討委員会、1995年4月19日。

(33)「県立美術館基本構想（素案）」兵庫県教育委員会、1995年4月27日。

基本構想は、これら委員会等における調査審議の結果をとりまとめたものである。

なお、この間、兵庫県南部地震により阪神・淡路地域を中心に未曾有の被害にみまわれたが、新しい県立美術館の建設は、こうした時にこそ県民に希望と明るさをもたらすものであり、厳しい財政事情等の問題はあがあるが、この構想を被災地における「文化の復興」の中核事業として震災復興計画に明確に位置づけ、21世紀の兵庫の文化的シンボルとなるよう推進していくことが適当であると考え⁽³⁴⁾。

あわせて「構想の背景」においても、新しい項目として「阪神・淡路大震災からの『文化の復興』」が追加されており、「本年1月17日未明に発生した兵庫県南部地震は、県内の美術館・博物館等の施設や活動に大きな打撃を与えた。震災直後の復旧から本格的復興へと移行しつつある今、文化の再生は復興の原動力の一つという視点に立って、活動の拠点施設の復興・整備と文化事業の積極的な推進に努める必要がある」と記載された⁽³⁵⁾。また、6つの「基本理念」の項目のひとつ「まちづくりの核となる都市型美術館」は「文化の復興と新しいまちづくりの核となる美術館」に変更され、「兵庫県の文化シンボルとなり、震災から復興する国際都市・神戸の新しいまちづくりの中核として機能する都市型の美術館とする」と震災復興の側面が強調された⁽³⁶⁾。

上記の項目以外は、概ね阪神・淡路大震災発生以前の素案が、少し文言を調整するかたちで最終案に採用された。「主要機能」としては①質の高い展示の企画・開催（展示機能）、②作品の収集と保存・修復（収集機能、保存・修復機能）、③美術に関する調査・研究（調査・研究機能）、④美術資料・情報の収集・整理・提供（情報機能）、⑤美術館教育と普及活動（教育普及機能）、⑥ギャラリーの提供（貸館機能）、⑦国際的な活動と文化交流（国際交流機能）、⑧滞在型的美術活動等の支援（支援・育成機能）、⑨心安まる憩いの場の提供（アミューズメント機能）の9項目が概要とともに記載され、「施設と環境」においては「兵庫県の文化活動の中核としてふさわしい、建物自体が美しさを持ったデザインとする。また、建物の分節化やクラスター状の配置などの検討も含め、機能的であると同時に親しみのあるデザインとする」、「国際都市として評価の高い神戸市内において、適切な規模と環境を備えた場所を、交通アクセスを考慮の上、選定する」といった、建築デザインや立地場所に関する大まかな条件が示された⁽³⁷⁾。

策定された「県立美術館基本構想」において具体的な立地場所については明記されなかったが、このとき既に兵庫県教育委員会社会教育・文化財課からの委託を受けた株式会社環境開発研究所による立地調査は完了しており、現在、兵庫県立美術館がある神戸東部臨海地区のほか、神戸西部ウォーターフロント地区、ポートアイランド（第Ⅱ期）、国営明石海峡公園内などが立地検討地区として検討された。神戸東部臨海地区については、阪神・淡路大震災の発災以前より神戸市による再開発計画が計画されており、1992（平成4）年には神戸市東部臨海部土地利用計画委員会が設置され、世界保健機関（WHO）の誘致などが進められてきた。1993年に既に神戸製鋼岩屋工場が操業を停止しており、川崎製鉄阪神製造所もまた1997年の操業停止が予定されていたため、株式会社環境開発研究所は、上位計画の存在、神戸や阪神間などの既成市街地から近い立地特性、交通アクセスの利便性、土地の権利関係の明確さなどを総合的に評価し、県立美術館の立地条件として最もふさわしいと提示している⁽³⁸⁾。この神戸東部臨海地区は、1995年1月26

(34) 「県立美術館基本構想」県立美術館基本構想検討委員会、1995年6月。

(35) 同上、3頁。

(36) 同上、4頁。

(37) 同上、5-9頁。

(38) 「県立美術館基本構想策定調査報告書一編一」株式会社環境開発研究所、1995年3月。

日に設置された神戸市震災復興本部によって同年6月30日に発表された「神戸市復興計画」のなかで、「東部新都心計画」としてシンボルプロジェクトのひとつとして位置付けられ、計画の中では既に文化・交流のひとつとして県立美術館が明記されている⁽³⁹⁾。

まとめにかえて

本調査では、1993年以降の新しい美術館構想の本格化から、1995年1月17日に発生した阪神・淡路大震災の構想への影響までをたどり、芸術の館（仮称）設計プロポーザルに至るまでの経緯の一端をまとめた。次の研究段階としては、1995年11月20日に施行された県立美術館基本計画検討委員会設置要綱を以て、県立美術館基本構想検討委員会及び県立美術館基本構想専門委員会を引き継ぐかたちで設置された県立美術館基本計画検討委員会・専門部会の活動記録を調査し、「県立美術館基本計画」の策定までの経緯を明らかにする。新しい美術館における学芸員の職能と、それに伴う美術館の機能・性格が整理された「県立美術館基本構想」のうち、抽象的な記載に留まった「主要機能」及び「施設と環境」の項目については、「県立美術館基本計画」においてより具体的な施設・設備の要望が盛り込まれることとなる。当時の有識者たちが「県立美術館基本計画」の策定と設計プロポーザル方式での設計者選定に向けて何を論じたのかを明らかにし、まとめていく。

さらには、1996（平成8）年12月6日より始まる芸術の館（仮称）設計プロポーザル選考委員会の活動を整理し、1997年1月18日に実施された提出書類での第1次審査、1997年3月17日に実施された面接による第2次審査を経て、安藤忠雄建築研究所による計画案に決定するまでのプロセスを再検証する。

本研究ではまず調査対象を記録資料に絞ったが、本来であれば現場で奔走した人々の、しかし事務的な記録としては残されていない証言にこそ、これほど様々な関係者が関わった大規模なプロジェクトを再検証するうえで非常に重要な手がかりがあるはずだ。今後は、芸術の館（仮称）設計プロポーザル及び兵庫県立美術館の実現に向けて尽力した関係者への聞き取り調査を追加で進めることが課題となる。

(39) 「神戸市復興計画 概要版」神戸市震災復興本部総括局、1995年6月。

金山らくについて（2）

西田 桐子

1



図1 らくと平三と犬（自宅庭にて1930年代中頃か）

前号（第18号）掲載の「金山らくについて（承前）」⁽¹⁾の3章で、らくの生い立ちと平三との結婚直後までを年譜にまとめたので、それに続くかたちで、結婚後のらくの足跡を年譜として記すことにする。学業や職歴の記録はほぼ前号で出尽くしているため、以降の年譜はらくが、どのように生活し時間を使っていたかの一端を語ることにしよう。なお、前号4章の内容と重複する部分が出てくることをおことわりしておく。今号の年譜は、平三の画業を横目で見つつ、らくの数学の道での精進、三味線等習い事における達成、家事上の出来事などが中心となるはずである。また、年ごとに、扱った資料などを紹介し註釈をくわえたい。ちなみに前号の年譜では省いたが、平三は1919年9月の帝国美術院創設にともない、第1回帝展審査員（帝国美術院美術展覧会審査委員）に任命され、写生旅行を中心とした制作と並行して1934年まで帝展作家としての活動を続けた。

1922（大正11）年 34歳

12月 東京府豊多摩郡落合村大字下落合小上2080番に155坪の土地を買う。購入も登記も平三名義。西隣を南薫造が、東隣を満谷国四郎が買った
※金山平三資料に下落合の土地の買い入れとアトリエ付自宅建設に関するものが残されている。飛松實の評伝『金山平三』（1975年、日動出版部）の記載はこれらの資料に拠っている。登記関係の文書のほか、売買の契約時期などを後年らくがまとめた紙片もある。土地はこの年の12月に買い、翌年6月に買い足した。東京土地住宅株式会社と交わした1922年6月7日付の「土地売買契約證書」が残っているので、購入を決めたのはこれより前になるだろう。同年12月2日と翌1923年6月12日に登記が済んでいる。1927年6月20日には名義人住所を大塚坂下の住所から神戸花隈に変更した。この申請書には土地所有者及び東京土地住宅株式会社による「土地売渡ノ證」が各1通ずつ添付されている。

(1) 『兵庫県立美術館研究紀要 第18号』2024年、兵庫県立美術館、22-36頁

(2) この日記は、日をおいて整理されたものの可能性がある。前号紀要拙稿、24頁参照

(3) 柳敬助追悼展は東京日本橋の三越呉服店で9月1日に開幕予定だった。1914年に新築した同店は地震後の火災で内部が焼け、柳の作品約40点も焼失した。平三は同展の発起人のひとりだった。『柳敬助』（2015年、中村屋サロン美術館）所収の太田美喜子「柳敬助、その芸術性」に、作品を出品した所蔵家らに作品の焼失の事情を報告かつ詫言、理解を求めた手紙が掲載されている。これを見ると平三のほか石井林雪、富本憲吉、辻永、南薫造、平井武雄、森田亀之助が発起人となったようだが、この面々の相互の関係は分かり難い。平三と平井武雄は1923年の1月から2月にかけて柳とともに下諏訪を訪れている。平井と南薫三はそれ以前から下諏訪や田口へ写生旅行に行っている。南薫造、富本憲吉は旧知であり南と柳もそうであろう。1923年初の下諏訪旅行の直後に柳は病床に臥すことになる。

(4) 前号紀要拙稿（33-34頁）に平三にあてた出発直前のらく書簡を再録した。

1923（大正12）年 35歳

9月 「日記」の記載がはじまる⁽²⁾。1日、関東大震災。地震発生時、平三は5月に亡くなった柳敬助の追悼展会場の日本橋三越におり⁽³⁾、らくは自宅にいた
11月 平三の姉の子、きみが下塚坂下の家に来る。家事等手伝いのためか

1924（大正13）年 36歳

3月 平三の中国旅行に際し神戸まで同道し、4月の帰りの際も長崎まで出迎えた⁽⁴⁾
9月 下落合のアトリエ付自宅着工
11月 東京女学館の英語教師ミス・トロットに英語を習いはじめる（図2）

この年から平三作品による収入を記した「出納帳」が残っている

※アトリエ建設代金1万4千円は、この年の9月29日から翌年7月27日まで6回にわたって支払われている⁽⁵⁾。

※アトリエ着工について、前号の記載を補足しておく。飛松のらくへの聞き取りメモには「土地を買ってあるのなら建てたらどうだと三井高精さんが中心になってくださった」とある。前号に述べたとおり三井高精と三井銀行常務の亀島廣吉、鐘淵紡績株式会社取締役の長尾良吉がまとめた額を支援したが、その他は壁画制作の代金と作品販売代金があてられたと思われる。平三が1928年の大病時に書きつけたデッサン帖の内容を見ると画会のようなものがあったとも推測できる⁽⁶⁾。支援した3人はそれぞれ平三の戦前期の代表作を所蔵した。

※平三が明治神宮外苑聖徳記念絵画館壁画制作の依頼を受けたのはこの年である。揮毫交渉は秋とのことであるが⁽⁷⁾、アトリエ着工が9月であるということは、平三が壁画を制作することそのものは、関係者内では既定路線だったのではないか。東京に制作拠点が必要であることは結婚当初から自明であり、結婚ほどなく土地探しが開始され、買入れへと進み、アトリエ建設とそのための経済的方策の具体化が壁画制作の「話」によって一挙に進んだと考えるのが妥当だろう⁽⁸⁾。

1925 (大正14) 年 37歳

4月 アトリエ付自宅が竣工し引っ越す。平三姪のきみも一緒

5月 きみ、神戸に帰り、松江来る。以後、日記には女中の去就の記載が欠かさずある

9月 平三、下旬から壁画制作準備のため朝鮮に約1か月旅行する。妹クニ死去。臨終前後の様子を平壤にいる平三への長文書簡にしたためる⁽⁹⁾

1926 (大正15・昭和元) 年 38歳

3月 孝夫(「日記」には「孝夫さん」とある)が来て7月まで滞在する

5月 仙台に旅行する

9月 壁画揮毫代金第1回目2千円が奉賛会から入金される



図2 聖マリヤ館での集合写真。後列左から2番目がらく。中央がミス・トロットカ



図2 部分

(5) 太子組(代表者内藤虎之助、東京日本橋区本銀町2丁目12番地)からの領収書6通が資料に残る。

(6) 建設費用は「四人の篤志家によって調達することができた」とされ、本文で挙げた3人以外のひとりを「山田某」としているが(飛松實「金山平三」1975年、日動出版部、249頁)資料からこの名を見つけることがどうしてもできない。

(7) 飯尾由貴子「金山平三(1883-1964)《日清役平壤戦》について」『兵庫県立美術館研究紀要 第8号』2014年、兵庫県立美術館、6-7頁

(8) 兵庫県立美術館が所蔵する平三スケッチブック複数冊に家屋の間取りを記した頁が残っている。これらスケッチブックの使用時期の同定もこうしたことを念頭におく必要がある。

(9) 妹の死についての記載のあと、アトリエ付き自宅の建設資金を支援した亀島廣吉から新築する「西洋館ホールと食堂の間の出入口を日本風の杉戸(一間半二枚)としてそれに油絵を描いて欲しい」という依頼があったことを伝えている。亀島は杉でダメなら桐にするのがよいのかどうか平三の意見を聞きたいとのこと。また、その後の中丸某が先に渡した絵と代金「参百元」を持って「(絵を)直して頂きたい」と言ってきた旨のことも書いている。



図3 表紙に「大切」と朱字し「下落合建物設計図及大津にて盲腸炎の際遺言として記録させられた作品名 昭和39.11.4 楽」と書いた紙が表紙に貼り付けてある。



図4 「棒猿座」の表紙



図5 「ハンガリーの愛」とある仮装写真のうちの一葉

(10) 前号紀要拙稿の注32参照

(11) 「もしものことがあった場合は絵を売り、家売る」という旨が記され「完成品」の作品リストが号数付で5頁にわたって書かれている。詳しい紹介は後日にゆずりたいが、兵庫県立美術館所蔵《父の肖像》《雪》がこの時までに完成していたことや、滞欧作に対する平三自身の評価などがわかる。また、アトリエ完成後、滞欧作の一部ないしほとんどを東京に持ってきたように読みとれる。

(12) 前掲飛松評伝、277頁。『金山平三画集』1976年、日動出版部、344頁

(13) 建築家の岡田信一郎（1883-1932）だろうか。

10月 山梨県勝沼に平三、らく、松村と夜行で行く

※『金山平三画集』（1976年、日動出版部）所収の年譜にもあるように、夫妻はしばしば9月か10月に山梨県勝沼を訪れている。平三はここで写生、制作もしていたとされるが、夫妻一緒なので書簡のやりとりがなく宿泊先など詳細がわからない。この年の第7回帝展出品作《秋》には腰かける裸体の男性の周囲に葡萄の葉や実が描かれており、葡萄の産地である勝沼滞在と関係があることは容易に推測できる。そうすると、3月から滞在した孝夫や勝沼と一緒にいった松村⁽¹⁰⁾は、平三の絵の男性モデルも務めたのではないかなどと推測を逞しくすることもできるがどうだろうか。

1927（昭和2）年 39歳

2月 壁画揮毫代金2回目2千円が入金される

5月 仙台に旅行する

1928（昭和3）年 40歳

2月 下諏訪に行き写生旅行後半の平三と落ち合い、田口（妙高温泉）にも寄る

3月 平三の継母すての17回忌法要のため神戸に行く。前後、約1か月の関西旅行。岡山、御手洗へも足を伸ばす

6月 預金していた東京渡辺銀行が破産し、家計に打撃を受けたと思われる。翌年、翌々年の出納帳に渡辺銀行からの配当金の記載がある

9月 滋賀県坂本での写生中に平三発病。現地に赴き、らくの実家の助けなどを借りて平三を京都の医院に転院させ、約2か月間の平三の入院につきそう

※平三の発病、入院については前号でも述べた。平三も一時は死を覚悟し、おそらく坂本への旅行に携行していた小型のデッサン帖に作品やアトリエのことなど、事後の処置を書きつけた（図3）。このデッサン帖は、奇しくもこの時点における平三の制作の様子を物語る資料となっている⁽¹¹⁾。発病以前に東京渡辺銀行の破産があり、入院費など経済的に切迫したが、飛松評伝や年譜では、この年の帝展出品作《菊》の評判がよく、作品の引き受け手が現れ、事なきをえたという⁽¹²⁾。「出納帳」では、帝展出品作の《菊》20号は岡田信一郎⁽¹³⁾が千円で購入し、25号の《菊》が「宮廷御用品」として千五百円で購入されたとある。「出納帳」の昭和14年の「前年繰越金」からして、これら2点の《菊》の代金がほぼ入院、療養関連の費用に充てられたと推測される。また、「出納帳」には病氣以前からダリヤや菊の絵の記載があり、発病以前から花卉図は人気があったようだ。

1929（昭和4）年 41歳

2月 アテネ・フランセに通いはじめる

7月 仙台数物大会に出席のため約1週間仙台に滞在する

1930（昭和5）年 42歳

1月 11日、小柴錦侍宅で開催された「棒猿座」公演に、仮装して司会を務めるなど中心人物として関与した平三とともに参加する。6月に発行された私家版『棒猿座』（小柴錦侍著、小柴英印刷発行）に夫妻で仮装した2葉の写真が載る（図4、5）

8月 仙台へ旅行する

1931 (昭和6)年 43歳

9月 平三の父春吉、神戸で没。平三と神戸に行き、11月まで滞在する

12月 「神経衰弱」⁽¹⁴⁾と日記にある。翌年にかけて健康がすぐれなかったもよう

1932 (昭和7)年 44歳

8月 甥の牧田忠一が東京勤務となり上京、自宅に寄寓する

9月 平三、父春吉の一周忌に際し、神戸に帰り相続などを片付ける。体調不良に悩み、藤島武二から教えられた西式健康法を試しながら、数学の勉強を続ける

11月 「Linkage 二関スル著作ノ目録」を書き、12月10日に仙台に発送する(翌年発行の『東北数学雑誌』vol.37に掲載)。自宅の2階を改修する

1933 (昭和8)年 45歳

3月 健康回復し、日記には「コノ一ヶ月ホド去年ノ三ヶ月分位ノ用事ヲシタ」とあるが、翌月また「健康不快」となる

4月 忠一、結婚し近所に一家を構えるか。金山らく名義でアトリエ付自宅の建物(「木造瓦葺二階建」「建坪五拾坪四合(二階九坪五合)」)を登記する⁽¹⁵⁾

5月 大石田に行き、寺崎家で機織りを学び機織機一式を購入する。「29日ヨリ久シ振りニ数学雑誌読初ム」とある

6月 耳野卯三郎の紹介で、百合台幼稚園にて黒瀬忠夫よりダンスを習う。「数学トダンス練習ニテ健康」と日記にある

8月 「随感録」⁽¹⁶⁾を書きはじめる

12月 17日、聖徳記念絵画館壁画納入。自宅に電話をひく

1934 (昭和9)年 46歳

1月 「聖書ノ日課」をはじめる。9日より富崎春昇⁽¹⁷⁾のもとで三味線の稽古をはじめ、平三の留守中励む

4月 壁画の残額3千円が神戸市から入金される

8月 仙台に行く

9月 房州へ3泊旅行

10月 小寺かの子に志賀山流の舞を習い始めるが、妹クニの遺児である甥が急逝し、悲しみの余り稽古をやめる。勝沼に2泊旅行

※富崎春昇と三味線の稽古は、この年以降戦後に至るまで、らくの生活の大きな柱となっていく。らくは、京都にいる少女時代から琴を習っており、東北帝国大学時代に下宿していた坂家の姉妹たちと同じ師につき稽古していたという⁽¹⁸⁾。生まれ育った環境を考えれば、らくと地唄の結びつきは必ずしも突飛なものではないが、なぜ富崎春昇に入門したかはわからない。飛松の聞き取りメモには、芸について語ったものもあり、三味線及び地唄に関する限り、単に健康のためや平三の踊り好きに合わせて稽古をはじめたわけではないことに留意すべきである。

1935 (昭和10)年 47歳

1月 元日、飼犬ナナ死去。前年から体調不良に悩むが、平三の留守中健康回復に努める

5月 15日、京都府立第一高等女学校時代からの友人で、神戸宝球寺住職夫人と

(14) らくの「日記」や平三の手紙には、自身の体調に関する記述が頻繁に出てくる。「神経衰弱」の語は平三に関しても用いられ、厳密な病名や症状名以上の、生活の不如意や行き詰まり感もしくは気分を含めた感情を表す夫婦間の用語だった可能性がある。

(15) 4月24日付の東京区裁判所淀橋出張所の登記済印のある「登記済権利書」が金山資料に残る。

(16) 前号紀要拙稿、25頁

(17) 富崎春昇(1880-1958)。大阪に生まれる。文楽の人形遣いを祖父、父にもつ。失明後、1887年に地唄の富派家元入門し師匠没後家元を継いだ。1918年上京。1948年芸術院会員。1955年重要無形文化財保持者(人間国宝)。1957年文化功労者。

(18) 黒田チカ「お門ちがいの訪問」『数学教室』No.37、1957年

なっていた鷺尾繁子が亡くなり悲しむ。帝国美術院改組の発表。平三は群馬県三里塚に写生旅行中だった

- 6月 毎週水曜日に高華澄子宅で琴と三味線をさらえてもらう。改組発表後の周辺が騒がしいので静養のため、22日から26日まで平三とともに谷川温泉、法師温泉に行く
- 7月 小柴錦侍より犬、トトをもらう
- 8月 先に神戸に発った平三と合流し、淡路島、京都など約3週間旅行する
- 10月 東北帝国大学時代の恩師林鶴一の訃報に接して「悲ミ二堪へズ」。仙台に旅行する

1936（昭和11）年 48歳

- 1月 11日、12日、13日 ダンス会、民踊の会を催した⁽¹⁹⁾
- 2月 青山北町に新しく開かれた富山清琴⁽²⁰⁾の稽古場に通いはじめ、唄の稽古も開始する
- 5月 富崎春昇より春楽の名をもらう。大石田へ行き、仙台の林鶴一の遺族宅を訪問
- 6月 隣の敷地に建った獅子吼会本部の騒音について警視庁に請願書を持参する
- 7月 平三、腸カタルを患い1か月静養する。らくも暑さのため疲労する
- 8月 東京女子大学の安井哲子⁽²¹⁾に奉職したい旨、手紙を書く。不沙汰をしていた人たちへも手紙を送る
- 9月 平三、朝鮮旅行。11月に帰る
- 11月 自宅の温室を修繕する

※飛松に語ったところによれば、富山が稽古場を持ったので「唄の弟子ということにして通ってあげた」のだという。門人が増えたところで辞めることにしたが、富崎春昇は内弟子や専門家でなければ唄は教えなかったもので、一門の練習会を傍聴させてほしいと春昇に頼んでもよう。

1937（昭和12）年 49歳

- 1月 小柴英、長尾良吉が逝去。日記にも記載する
- 2月 4日、富山清琴の稽古場開設1周年を記念する集まりで、清琴とともに「虫の音」を演奏し富崎春昇に聞いてもらう。9日、春昇の前で「楓の花」を一人で弾き批評を受ける

この年、ダンスを教えてもらっていた黒瀬忠夫が「北支」に行くことになり「ダンスノ稽古ハ大方休ミ」となった。かわりに「主人ハ矢野幹雄サンガ気ニ入ッテ日本舞踊御稽古ヲ始メ却々熱心」と日記にある。また、帝展の再改組にともない、平三らが始めた第二部会が分裂する。平三は、新しい帝展への招待出品と審査員就任を打診されたが断る

※この年の「日記」と「随感録」については考察が必要である。2月9日の富崎春昇の批評を受けて、演奏と身体の関係を集中的に探究しようとしたのだろうか、33葉ある「随感録」の3分の1近くがそれらの記述に当てられている。記載の日付は2月9日から5月いっぱいまでとなっている。一方、日記にはこの年の後半の6月から12月までについて「別ニ特記スル事ナキ様ニ思フ」とある。平三の側の大きな出来事である第二部会の解散発表が9月であるので、らくの三味線探究に並行して平三の第二部会紛糾と官展復帰拒否の問題があったわけである。日記にある平三の日本舞踊稽古へののめり込みについても画壇問題を背

(19) どのような会かは不明。不思議なことに写真などの資料が残っていない（1938年1月の会も同様）。

(20) 富山清琴（1913-2008）。1927年に上京し富崎春昇に入門した。

(21) 安井てつ（1870-1945）。1918年、新渡戸稲造と東京女子大学を創設。1923年、2代目学長になる。

景に解釈しうる。

1938年（昭和13）年 50歳

1月 14日、15日 ダンス会、日本舞踊の会を催す

2月 らくの「Linkage」論文からの引用のある、ウィーンのAnton E. Mayer博士の論文抜刷りが東北帝国大学から郵送されてくる。日記には「今後又勉強ヲ続ケル事ヲ決心シタ」とある

5月 お茶の稽古をはじめ

7月 平三、大腸カタルを患い衰弱する。廣幡忠隆を夫妻で訪れ、体調について相談。医師を紹介してもらうとともに、靈氣療法をすすめられた

※廣幡忠隆⁽²²⁾の名前は「日記」「随感録」「出納帳」だけでなく、平三のらく宛て書簡にも登場する。廣幡忠隆から平三、らく宛ての書簡も残されており、夫婦ぐるみの付き合いが長く続いたことが分かる。平三が外遊する南薫造から引き継ぎ、廣幡の妻文子に絵を教えたことがあったようである⁽²³⁾。南がインドへ行くのが1916年1月。その頃からつきあいはじまったのかもしれない。らく「出納帳」には定期的に廣幡忠隆からの入金があるが、これは絵の代金とは異なる性質のものであるようだ。のちに、平三は廣幡の妻文子の父山本達雄（日銀総裁）の肖像も依頼され描いた。

1939（昭和14）年

4月 女中がひまをとり、約2か月はじめてひとりでの用事をする

1940（昭和15）年

3月 富崎春昇がはじめて下落合の家に来る

4月 富崎春昇の前ではじめて独唱する

6月 9月頃まで、平三、大腸カタルを患う。このための買い物に、品薄のせいもあって苦勞し、心身ともに疲れ床に就く

※平三が富崎春昇を描いた作品が残されているが（図6、7、8）、この訪問時のものが含まれているかもしれない。2葉を重ねて旧蔵の額に入れてられているものもある。窓枠はおそらく平三によって引かれたものだろう。特定人物のこうした扱いは珍しく、夫妻の富崎春昇への想いが感じられる。らくが飛松に語ったことによれば、富崎春昇は内弟子か地唄を生業にしている「専門家」にしか唄を教えなかったが、らくは教えを受けることができたという。

1941（昭和16）年

1月 ボン大学のE. A. Weiss氏に「Linkage 二関スル著作ノ目録」を送る

2月 Weiss氏より著作が送られてくる。アンドレ・モーロワの『フランス敗れたり』エーヴ・キュリーの『キュリー夫人伝』、パール・バック『この心の誇り』を読む⁽²⁴⁾

3月 平三、沖縄旅行

4月 念願の糸巻き機械を手に入れる

この年で「日記」「随感録」中断する



図6 《富崎春昇肖像》昭和57年度に姪の三輪きみ氏から額付きで寄贈された作品。同氏の旧蔵品ということは、らくから相続した作品あるいは贈呈された作品ということになる。額に入れてらくが持っていたものであると考えられる



図7 《富崎春昇稽古場》2枚の紙葉を上下に合わせてマットに入れて額装されていた。図6と同じく昭和57年度三輪きみ氏寄贈作品



図8 《富崎春昇先生像》油彩の昭和57年度三輪きみ氏寄贈作品。春昇は紋付羽織を着ているか

(22) 廣幡忠隆（1884-1961）。公家の廣幡家第10代。通信官僚として船舶関連の仕事に携わったのち1932年より皇后宮太夫兼侍従次長に就任した。

(23) 廣幡忠隆『頭陀袋』1961年、日本海事振興会、248頁

(24) らくはさほどに熱心な読書家ではないと思われる。読書のことは日記にほとんど書かれていない。

1932年11月のらくの論文「Linkageニ関スル著作ノ目録」提出と、その1年後の平三の聖徳記念絵画館壁画納入は、夫妻の生涯における大きな節目だった。また、この2つの間にあるアトリエ付自宅の建物の登記についても、このタイミングであることに色々な推測が成り立つので、「随感録」を引きながら、それらについて考察したい。「随感録」そのものが、こうした節目以降のらくの生活を象徴しているのだが、まず、「随感録」(1)から「昭和8年8月9日付」の記述を引く。

ダンスハ美シク上品ニ踊リ度イ ソレカラ延ビテ美シイ心 上品ナ心 美シ
イ行ヒ 上品ナ行ヒノ持主ニナリ度イ

黒瀬忠夫先生御教授ニヨルダンスノ稽古ハ私ニ沢山ノヨイ事ヲ教ヘテ呉レタ
恐ラクハ神様ノ特別ノ御配慮ニヨルモノト思フ

過去十五年闘ヒノ生活ヲ終ヘコレカラハ理想ノ心境ヲ一日モ失ヒ度クナイ
スクシテ父上母上ニ喜ンデ頂キ度イ 之ハ又ヤガテ神様モ喜ンデ下サル様ニナ
ルト思フ 又ソウナレバ八十子先生ガドノ様ニ喜ンデ下サルカワカラナイ⁽²⁵⁾

注目したいのは5行目の「過去十五年闘ヒノ生活ヲ終ヘ」なのだが、その前に前半部にかかれたダンスについて触れておく。

らくがダンスをはじめて習ったのは、この記述の前々月、つまり1933年6月8日のことである。ダンスとはこの頃ホールができるなどして流行していた社交ダンスのことである。黒瀬忠夫を紹介した耳野卯三郎(1891-1974)は帝展に出品していた画家で、アトリエが近く、後に平三は戦災を避けるため重要作を耳野に預けることになる。黒瀬忠夫は改造社社員で作家の大田洋子の夫となる人物で、らくがダンスを習い始めた翌月、左翼活動のため検挙された⁽²⁶⁾。らくの日記には「二十日過ぎ黒瀬先生御災難アリ」とあり、ダンスの稽古も中断するが12月には再開した。稽古はらくと平三の自宅で行われ、ほかに耳野夫妻や甥の忠一夫妻が加わり、平三が写生旅行で留守の時も稽古はあった。「二人は長い間先生を招いて毎週家庭でダンスを楽しんで居られる。応接間即ち食堂の大机や腰掛けはワケなくかたづけられ、そこがダンス場となる。ダンスは二人の楽しみにやられるのだから、本当の家庭ダンスであり、決して友人の家まで踊りに行ったり、ダンス場などへ出入りして踊場の空気を享受する等の不心得はないのである」と小寺健吉(1887-1977)が書いている⁽²⁷⁾。

小寺健吉は同じ文章の中で、黒瀬から教わるダンス以外の、夫妻の踊りやダンスについて書いており、2人の共通の趣味であるそれらの実情と実態はこの文章を手がかりにするのがよいようだ。小寺によると、平三は小寺健吉から教えてもらった、月に1回ある「郷土舞踊を習う集り」(大日本郷土舞踊研究会が主催)に参加していた。後から入会した平三だが「佐渡おけさ、相川音頭、八木節、伊那節、木曾節、磯節、大漁節、櫛本節、三階節、伊勢音頭、江州音頭、足尾の和楽踊、秋田の何々おどり、梅坊主の活惚、奴さん等々」を、先に入会していた「先輩」からみんな教わってしまい、忘れてしまった「先輩」に逆に教えるぐらいにまでなると、小寺は平三の熱中ぶりを伝えている。この郷土舞踊の集まりには、小寺健吉の弟で柳田國男らと民俗芸術の会を発足した舞踊研究家の小寺融吉(1895-1945)が関わっていたようだ。平三はスケッチブックの頁の端々に踊りの歌を書きとめ、足遣いを記すなどしているが、これらは意外に、小寺融吉の研究である郷土舞踊

(25) 書き起こしについては新漢字を使用した。仮名遣いはママとしたところがある(本拙稿中、同様)。

(26) 大田洋子(1903-1963)は、『女人芸術』に寄稿した小説家。のちに広島で被爆し『屍の街』を書いた。大田洋子と黒瀬忠夫の関係、金山夫妻と黒瀬の交流などはWebサイト「落合学(落合道人)」<https://tsune-atelier.seesaa.net/article/2021-03-31.html>を参考にした(最終アクセス2025年10月11日)。

(27)『金山家の主人・夫人・室内など』『中央美術』1936年4月、51頁

の体系化のための記載や分類のやり方に影響されたものかもしれない。あるいは、その集りでメモしたものが混じっているのかもしれない。

話をらくに戻すと、「日記」には1933年7月「数学、裁縫ノ外ダンスノ猛練習ニテ健康良好」とある。「随感録」では、ダンスに出会った幸せが、たえず「神」に結びつけられる。富崎春昇に習っていた三味線についても同様である。つまり「随感録」は神とのつながりにおいて生活や趣味を考えようとして書き始められたものと考えられる。

さて、本題に入るが、先に引いた文章にある「過去十五年闘ヒノ生活」とはなんなのだろうか。1933年の時点で15年ということは、1918年頃、すなわち平三との結婚時から闘いが始まったというのだろうか。そして、その生活を終えた、とは何のことを言っているのか。ここで思い起こしたいのは、やはり1933年4月24日のアトリエ付自宅建物の登記である。建物は1925年4月に竣工し引っ越しを済ませ、建設費の代金の支払いも終わっているので、8年後のこの時点での登記には何か意味があったはずである。竣工建設費を支援した3人の人物への謝礼としての作品の制作とその引渡しが終わる、あるいは、支援金では足りない分を補うための画会的なものの終了、またはその両方などが登記の直前にあったのだろうか。「出納帳」の1冊目の記載は1933年までで、支出が記されないが、建設費支払いにあたって幾らかの借入金があり、その返済がやっと済んだということがあったのだろうか。先に紹介した、1928年の大病時のスケッチ帖メモの頁に「奉賛金四千元／三井4千元・亀島4000／長尾2000」とある。合計がアトリエ建設費と同額1万4千元となるこの記載の「奉賛金」部分が借入部分にあたるのかもしれない。聖徳記念絵画館壁画の代金は、年譜にあるように夫妻がアトリエ付自宅代金を支払ったあとに支払われている。夫妻は壁画代金を建設費にあてるつもりでいたが、代金の入金は先になるので、借入によっていったんは建設費をまかになったということだろうか。

下落合の自宅建設は、複合的に色々な事情があったにせよ⁽²⁸⁾、平三が聖徳記念絵画館へ納める大作制作のために本格アトリエが必要になったことから着手されたと見てよい。そのため自宅の建坪の大半はアトリエが占めるが、らく専用の部屋も設けられた。本文最後に、後年に平三が記した間取りをあげておくが(図9)、資料に残る建設当時の青焼き図面によれば、1階のアトリエの横にあるのが「夫人室」だった。先に引用した小寺健吉の文章中、小寺は「夫人室」を「裁縫室」と認識し、さらに2階にも「夫人の室」があり、そこに琴と三味線があると書いている。らくは琴と三味線の練習はこの2階の部屋でするのだろう。となると、この部屋はおそらく畳敷きである。登記前の1932年11月から12月にかけて2階の改修が行われているが、工事と平行して、らくは「リンケージ原稿書」を進めた。ということは、数学の勉強は工事をしている2階ではなく、小寺のいう1階の「裁縫室」でするのだろう。この点については、小寺健吉の文章の後に書かれたものだが、平井恒子⁽²⁹⁾の文章⁽³⁰⁾ではっきりする。「先づ朝の片付けがすむと画伯は画室に、夫人は書齋に、ここでめいめいの勉強が始まります。洋風のささやかな書齋のデスクの上には、英、仏、独の三ヶ国語に渉る部厚な参考書が、理学士としての夫人を静かに待っているのです。(中略) さて、ここで書齋の一隅に見逃してはならないものがあります。それは果物の空籠の中に靴下やシャツ等の繕いものが、いつでも仕事の出来るようにちゃんと用意されていることです」と平井恒子は書いている。同じ部屋が、小寺健吉には「裁縫室」とうつり、平井恒子には「書齋」とうつっているところがミソでもある。

(28) 飛松のらくからの聞き取りにメモには「南さんや他の人はアトリエがあるが主人だけがなかった」旨が書かれている。

(29) 平井恒子(1890-1975)。夏目漱石門下の雑誌編集者で小説家。水彩画家で平三とともに下諏訪へ行くなどした平井武雄の妻。

(30) 平井恒子「僕れた婦人 金山らく子夫人」『少女の友』1939年12月。ちなみにこの文章の冒頭に、先述した小柴錦侍宅での「棒猿座」における平三とらくの様子が書かれている。

これまで、金山が下落合に建てた自宅を「アトリエ付自宅」などと呼んできたわけだが、ここにはらくの「自分だけの部屋」もあった。自宅にあったのは平三の仕事部屋だけでなくの仕事場もあったわけである。「自分だけの部屋」とは、英国の小説家であるヴァージニア・ウルフの有名な「女性が小説なり詩なりを書こうとするなら、年に500ポンドの収入とドアに鍵のかかる部屋を持つ必要がある」という有名なフレーズを持つ『自分だけの部屋』（1929年初版発行）から引いているわけだが、自宅竣工の時点で教職を辞していたらくにはヴァージニア・ウルフのいう「500ポンド」にあたるものはなかった。らくにないだけでなく、実は平三にもない。それどころか、らくの部屋も平三のアトリエも、言ってみれば人様からの支援によって建てられたものなのだ。アトリエ建設以来、支援に対する対応や、それをベースにした経済的やりくりは、夫妻の生活に大きくのしかかっていただろう。平三にとっては、やはり生活費を稼ぐための制作があり、一方でアトリエ建設の一番の大義であった聖徳記念絵画館壁画については、平三の性格からいって高度な完成が目指されたことだろう。作品を金に換える具体的なやりとりは、らくが多くを担っていたといえる。前号でも書いたことだが、「出納帳」に作品を渡した相手先と金額を正確に書き留めている。そうしたことは大きさや描かれた内容をもって正確に作品を同定できていなければ難しい。写生先の平三に宛てた手紙においても、作品の依頼を単なることづけや、伝言以上の要領で平三に伝えるなどしている。例えば、少しあとの1937年2月7日、下諏訪の桔梗屋旅館に滞在中の平三にあてた書簡には次のようにある。

（前略）一月三十一日、二月三日、五日のお便り、いづれも有難く拝見させて頂きました。お天気都合が宜しくないそうでお気の毒に存じます。然しいらいらして収穫が少ないよりは思い切って落付いて一枚でも気持ちのよい絵が出来ました方が宜しいかと思えます。新聞によりますと藤島先生も山形の方へ写生旅行（日の出）に御出かけの様でございます。東京は割りに暖かで仕合わせ致して居ります。昨日は一寸三越の展覧会を見て参りました。小品ですけれど本当の総合展を実現して居ました。私共の画は花の方が、玉置様という大きな葉屋さんの御主人が価は如何程でも良いと申されたそうですが、余り高い事も云へないので四百五十円と仰しゃったそうです。風景の方は水田様と仰って何度か宴会で旦那様を見た事があると仰しゃったそうですが善さんとは非常に親しい方の様です（価は三百円）どちらも画はご覧にならないで金山さんの画なら是非欲しいと仰しゃったとかで誠に気持ちの好い買手と思ふと善さんの御話しでした。陳列せられた工合も大変によい様に思ひました。序に目録だけ善さんが送って呉れと申されましたから同封いたします（全体の売具合も宜しい方なそうです）。

らくが「随感録」をはじめ「闘ヒノ生活」を終えた頃、平三の側にも変化があった。1932年9月に父、春吉が亡くなり、春吉と一緒にいた女性（平三の手紙や「らく手帖」では「玉置さん」として登場。「妻」というのではない関係で、夫妻としてはやはり「妾」という認識であったろう）と相続をめぐる協議もどうやら半年かけて済み、「ないない」とは言いながら、家督を相続するとともに神戸新開地の聚楽館株券などいくばくかの家産を相続したのである。らくの側の収入と言えるものは依然ないが、アトリエ付自宅建物の登記の段階で、平三の作品の代価から「自分だけの部屋」と対になる、ウルフのいうところの「500ポンド」が、らくのものとし

て認識できるまでの経済的な到達があったのではないか。しかしそれは、経済的到達もさることながら、作品で得た金額が平三の収入なのではなく、夫妻の収入であるという認識がらくにあることが前提であろう。上記引用文中には「私共の画」とある。決して「旦那様（らくはこの語を平三あての手紙の末尾によく使う）の画」ではないのである。後年のらくが平三の作品について語った「ふたりの子ども」という表現もこうしたことを背景に解釈する必要がある。くどく書いているが、平三の側の家督相続、壁画の納入の目処があり、らくの側の数学の論文「Linkageニ関スル文献ノ目録」の脱稿があり、それと同時に、自宅建設で負った、本人たちには^{くびき}軛でもあった支援に応えるという責任が金銭的な部分において終わりを迎えた、これがらくの書く「闘いの終わり」の意味であると、現時点では考えることにしたい。

3

「闘いの終わり」の約1年半後の1935年5月に発表された帝国美術院改組と翌年の再改組は、夫妻にとって何だったのだろうか。らくの自筆による資料から直接的にその影響をうかがうことは難しい。それまで最長が4ヶ月間ほどだった「随感録」の記載の間隔が、この時を挟んで1年以上あいているが、これが改組の影響なのかどうかはわからない。

飛松實は、改組とそれに続く第二部会結成と解消までの画壇と平三の動向を、当時の新聞記事と評伝執筆のための関係者からの聞き取りなどによって記している。また、伊原宇三郎が書き送ってきた長文の平三に関する文章や、のちに飛松に語ったという平三の言葉を紹介しながら、新たに実施されることになった文展に復帰することなく、それまでの画壇での公的キャリアに終止符を打った平三の思いについて筆を及ぼしている。飛松は、当然ながら、らくからもこの騒動の際の平三について聞き取り、「審査員辞退」の表題のもとメモを残している。それによると、文部省から再改組後の展覧会の審査員を頼んできた際、「主人は私に（答えを）言わせて、自分は何も言わない。私が変わって返さず。事情をよく知っているから」。平三は「YesかNoかだけ行ってほしい。No（の場合）その理由をくわしく説明せねばならぬから」「しかし、長い間の事情が今日を将来したのだから簡単にはいえない」。文部省の役人は最初「審査員にしてやる、何をすねているのか、何が不満で引き受けないのか、一口でいえ」という態度だった。3年ほど続けて頼みに来て、話をするうち打ち解けてきたという。

「主人は一時、神経衰弱になった。廣幡さんに相談したら、ほっておくさ、金山君一人で解決するよ。しかし、二人で温泉廻りをしたことがある」というメモも残っているが、これは1935年5月の最初の改組時の回想であろう。メモは次のように続く。「中村研一氏などは葬ろうとした。五十年展でそれが出来なくなった。有光さん（文部省にいた人）は事情がよくわかっていた人。五十年展に見えて「やっぱりなる様になりましたね」と言ってくれた」。

平三没後のらくの語りではあるが、それがゆえに金山平三の画家としての一生をどうフレーミングするかについてのらくの考えがよくうかがえる。絵を描きながら生活するためには、やはり絵を売るしかない夫妻である。平三は戦後に至るまで最も親しくつきあった柚木久太などとは異なり、絵を販売していくための展覧会を自分からは開催していない。しかし、ある時から、おそらく帝展改組より以前から、画家というものは、理想的なタイミングで画業を世に示すべきであり、

そこではじめて画家としての真価が問われるのだと考えていた節がある。

また、帝展改組の一連の騒動は、平三が絵を描き続けるには、今まで以上に理想的な環境が必要であることを、らくに強く意識させることとなったのではないか。飛松がしたためた別のメモには次のようにある。「仕事をする時の主人と、していない時の主人とはまるで別人。自殺せしめない様にいつも心がけた。団蔵さんの投身自殺、主人も病気が長引けばやりかねない」「若い時から何度も自殺とよくいった」。ここで「団蔵さん」とらくが言っているのは、1966年、引退興業の後に出了た四国巡礼の帰途自殺を凶った八代目市川団蔵のことである。「病氣」というのは、平三が亡くなる直前の病氣のことを言っているのだが⁽³¹⁾、若い頃から平三が自殺したいとよく言ったというのは穏やかでない。ただ、こうしたことは、らくの「日記」や「随感録」にしばしば出てくる「緊張」や「神経衰弱」の語とどこかで通じていると考えることもできる。

「結婚後、主人の制作につとめた。いつ主人がいてもすぐ出発して旅行できる様すべて用意しておいた」とある飛松の聞き取りメモもある。しかし、一方、書きはじめたばかりの「随感録」に次のように書くらくである。

過去及び現在ノ男性ハ家庭ニアツテ妻ニ自分ノ機嫌ヲトラセル事許リ要求シテ居ル人多イ ソシテ一家ノ破綻ハ之ニ原因スル事ガ甚ダ多ク様デアル 今後ノ男性ハ少クモ自分ノ機嫌ハ自分デ自制奮励シ得ルダケノ素質ヲ持ツ様ニ子供ノ時カラ習慣ヲツケテアゲルトヨイト思フ 昭和八年八月十日八十子⁽³²⁾先生 誕生日

前号でも書いたとおり「日記」が、平三の写生旅行を含んだ日録であるのに対し、「随感録」に平三は登場しない。「日記」と「随感録」が、らくによるのちの編集作業を経ている可能性があるとしても、このふたつを平行して書く必要があったことに、らくの内面的な事情を読みとるべきなのだろう。

4

先にらくの自筆資料から改組の影響をうかがうのは難しいと書いたが、「随感録」(7)と「日記」に次のような記載がある。まず、「随感録」はこうである。

学校卒業以来又家庭ヲ持ツタ後モ唯一途ニ精神ノ若サヲ失ヒ度ク無イ為従ツテ主人ニモ元氣ヲ失ワセナイ為ニト常ニ物ヲ習フ事ニバカリ心ヲ用イテ過シテ来タガ漸ク其自信モ得ラレル様ニナツタト思フノデコレカラ少シ●働イテ行キ度クナツタ 「ダンス」ハ約二ケ年半デドウニカ自分ノ物ニナリ富崎先生ノオ稽古モ此十二月ガ来レバ満三ケ年ニナル 自分ノ歳モ来年ハ五十歳ニナル 今カラ死ヌ迄ハ働イテ見度イ

昭和十一年八月五日

自分ガ上記ノ様ナ心持ニナツタ事ハ或ハ今年一月カラノ収入ガ餘リニ少ナク経済的ニモ将来行詰ル時ガ来ソウニ感ゼラレタノガ動機ニナツタノカモ知レヌガ兎ニ角始メテ斯様ナ心持ニナツタ事は非常ニ喜バシイ事デ只管神様ニ感謝スル

十一年八月六日

(31) 市川団蔵のように、「仕事」をやめると自殺の誘惑に駆られ、それを実行してしまうかもしれないという心配を、平三の晩年にらくが抱いたということなのだが、らくは随分面妖なことを平三について考えていたものだと筆者は思う。

(32) 京都府立第一女子高等学校時代の恩師野々村八十子のこと。

このようならくのいわば就職活動は、平三の側の第二部会解消と官展への関与の拒否と関係があるかもしれない。平三が世間への扉をここで閉ざすなら、一方の「私」がそれへの扉を開けるべきであるところが思ったがどうかはわからないが、少なくともらくは経済的な行き詰まりを予感している。もちろん論文提出および専門誌掲載という一区切りが、学問上の自信となっていることもあるだろう。

日記の方の「昭和11年8月」の記載にはこうある。

此月ハ私ニ取ツテ特筆大書（筆者注：特筆大書に二重下線が引いてある）スベキ月デアル 今迄ノ行き詰ツタ様ナ気持カラ脱出シタイト云フ気持ガ強クナリ同時ニ今迄永イ間冬眠ヲ続ケテ居リガソロソロ働キ度イ気持ニナリ（五日）此心境ヲ安井哲子先生ニ書面デ申上ゲタ（八日）又オ三味線ノ方ニモ大ニ得ル所ガアツタ（十一日）詳シクハ随感録参照（ツヅク）

次頁は次のように続けられる。

（ツヅキ）此夏ハ今迄御無沙汰シテ居タ方々ヘハ全部御伺ヒ状ヲ出シタ モウ手紙ヲ書ク所モナイ オ裁縫ノ方モ順調デ大シテ滞ツテモイナイ 珍シク緊張シタ夏デアル

文中名前の出てくる安井哲子（安井てつ）は、らくと同様、東京女子高等師範学校出身の卒業生で、当時東京女子大学2代目学長の地位にあった。東京女子大学は、新渡戸稲造や安井てつが設立の中心となって1918年に開学したミッション系の大学である。安井てつの信条によって開学当初から数学物理に重きがおかれ、1927年には数学専攻部が開設された。このらくの「就職活動」についてこれまで言われてきたことは、平三が「外に働きに出られては自分の仕事ができない。芸術家である夫の仕事と、女子大生に教えることのどちらが大切か」という旨から、らくの奉職を懇請する安井てつに断りを述べたというものである。らく自身に取材した飛松實がこのように述べ、安井てつ側の資料からも同様のことが言われているので、大筋としてらくの就職活動はこのような顛末となったのではあろう。この顛末と、平三結婚後に東京女子高等師範学校教授職を辞したことをもって、平三との結婚後、数学を捨て家庭に入ったと語られてきたらくだが、論文「Linkageニ関スル著作ノ目録」の提出からも分かるように、結婚後もらくは数学を捨ててはいない。日記には、論文提出後も数学雑誌を読んだという記載があり、ふたたびの論文提出を目論まないまでも、らくは数学を手放すことはなかった。らくと同時に東北帝国大学に入学した黒田チカ（理学博士。化学者で天然色素の研究を進めた。戦後、お茶の水女子大学教授となった）は、後年、らくについて「大正7年母校女高師に帰任した時は、牧田氏も同様講義されていた。その後10年に、私は外国留学のために出立したのであった。その頃、牧田氏は既に婚約の仏国からの新婦朝、洋画家金山氏と結婚されていた。家庭の務めと数学の研究と学校での勤務の三つは、重荷過ぎるから学校の勤めだけを辞めるとの主意により実行された」⁽³³⁾と書いている。家庭と数学、あるいは家庭と勤めの二つではなく、それらを「三つ」ととらえることが、らくの生涯を通観する際には必要だろう。

さて、上記のようにらくと数学およびらくと仕事について考察を進めていく途上、印象深いのは、らくの真剣さとともに、どこか常識人を超えたふうのある、

(33) 「お門ちがいの訪問」『数学教室』No.37、1957年

よい意味での自分本位的な思考の進め方とそれをバックボーンにした超然たる態度である。らくのこうした態度に後年のわれわれが気づくのは「随感録」が「日記」とは別に残っているからこそではある。経済的な行き詰まりを予感し「冬眠」から覚め、働いてみたいとはじめて思ったことを「特筆大書」と強調して書く、50歳の女らくは余りにユニークである。

紙数も尽きるので、らくと平三の戦中期、戦後の大石田と東京の2拠点生活の様相と、おそらく大石田と並んで平三の制作に大きな位置を占める十和田におけるらくの様子、そして夫妻の集大成といえる1956年の「金山平三画業五十年展」についてはのちに譲りたい。

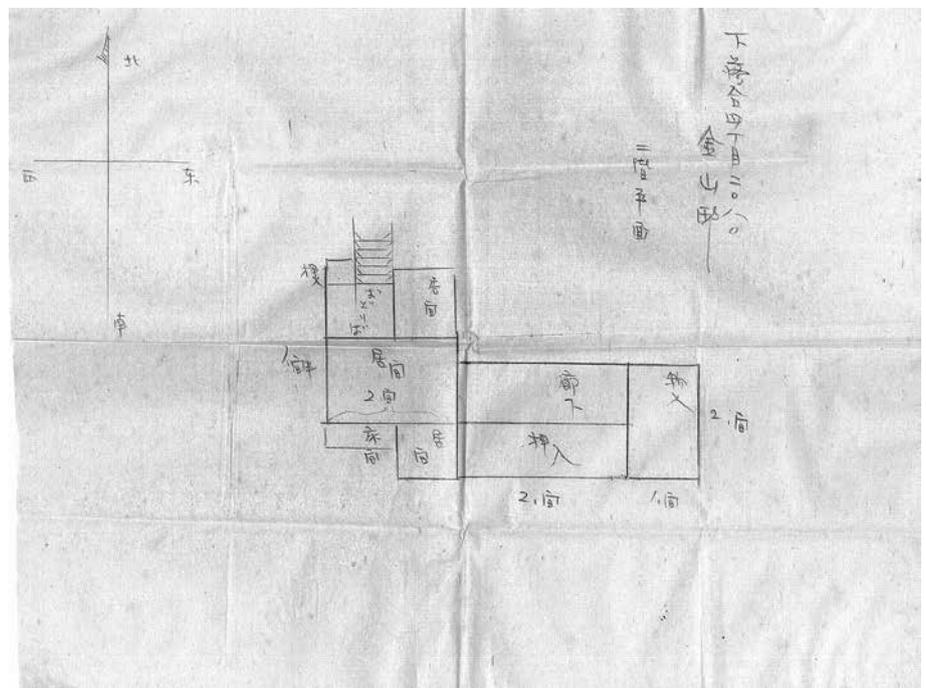
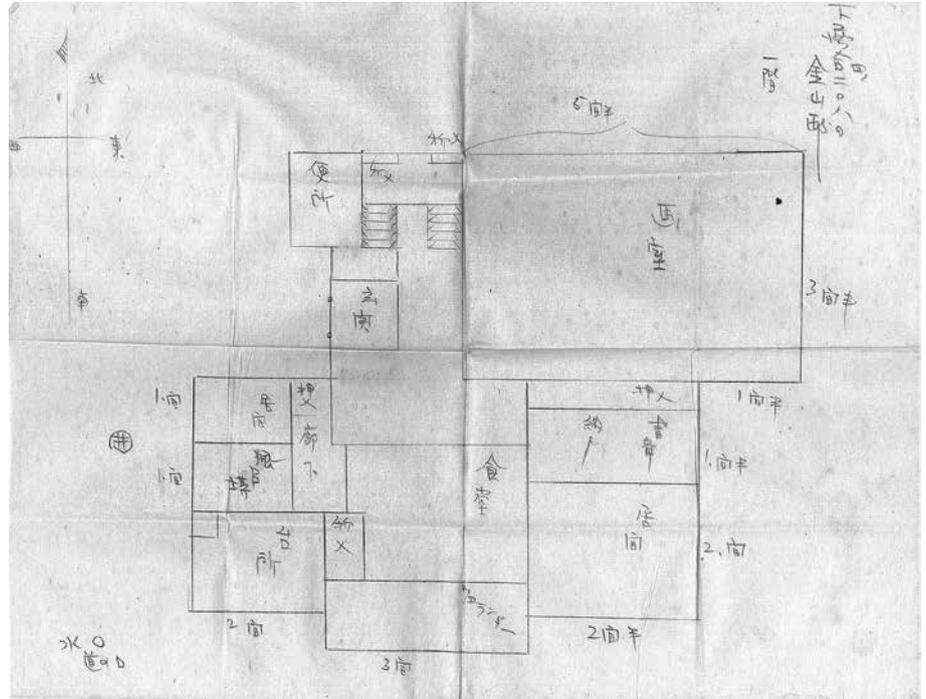


図9 平三が書いたアトリエ付自宅の間取り図2案。上が1階、下は2階

ギャラリー 2001 / アトリエ 2001 の活動について 清水公明氏インタビューより（前編）

平林 恵

はじめに

1992年10月、当時の兵庫県立近代美術館（神戸市灘区）に近い阪急高架下に、オルタナティブ・スペース「ギャラリー 2001」（のちに「アトリエ 2001」と改称、以後「2001」と記す）が誕生した。以来、2019年3月31日の閉廊まで、オーナーの清水公明氏（1953-2024）は、原則として作品を販売せず、スペースのレンタルもしないという運営姿勢を貫き、数多くの作家の表現の場を作り出してきた。しかし、その26年半に及ぶ活動の記録はまとまった形で残っていない。

そこで、「2001」の閉廊を目前とした2019年3月、森下明彦氏（メディア・アーティスト／美術・音楽・パノラマ愛好家）から提案を受け、同年12月より清水氏への聞き取りを開始、2020年7月にかけて計5回実施した。

清水氏には、「2001」の運営方針につながる故郷福井の記憶から、学生時代や大阪での非常勤講師時代の経験、人との出会い、「2001」の開廊から閉廊までの出来事を、概ね時系列で話していただいた。インタビューは約10時間、その書き起こしは約12万字にも及ぶ。

本稿は森下氏の書き起こしをもとに、筆者が事実確認や註を加えて編集したものの前半にあたる。

インタビュー日時

- 第1回 2019年12月15日 14:10頃～16:00、於 たまいち喫茶室
- 第2回 2020年1月14日 14:00頃～16:00、於 旧アトリエ 2001
- 第3回 2020年2月27日 14:00頃～16:20、於 旧アトリエ 2001
- 第4回 2020年6月17日 14:00頃～16:00、於 旧アトリエ 2001
- 第5回 2020年7月20日 14:00頃～16:00、於 旧アトリエ 2001

聞き手：森下明彦、平林恵 / 書き起こし：森下明彦

資料提供：清水公明、谷中亜紀（アトリエ苺小屋 主宰）

調査協力：堀尾昭子、堀尾あや（一般財団法人 堀尾貞治記念会）

- 1953年 福井県南条郡河野村（現在の南条郡南越前町）に生まれる
- 1971年 和光大学人文学部芸術学科入学
- 1978年 帰省中に土岡秀太郎に会う
和光大学芸術学科専攻科修了（日本画）
相愛中学校（大阪府中央区）に非常勤の美術科教員として勤務（～1981年3月）
- 1979年 個展（信濃橋画廊／大阪）
- 1980年 個展（信濃橋画廊／大阪）
- 1992年 「ギャラリー 2001」開廊
個展（ギャラリー 2001／神戸）
- 1993年 個展（画廊「ポルティコ」／神戸）
- 1994年 個展（ギャラリー 2001／神戸）
空気の美術館（武生 [福井]）
個展（アール・ギャラリー／武生 [福井]）
- 1999年 第52回芦屋市展（芦屋市立美術館） 芦屋市教育委員会賞
- 2000年 第53回芦屋市展（芦屋市立美術館） 芦屋市教育委員会奨励賞
- 2001年 第54回芦屋市展（芦屋市立美術館） 芦屋市美術協会賞（最高賞）
「ギャラリー 2001」を「アトリエ 2001」と改称
- 2002年 「堀尾貞治展 あたりまえのこと」（芦屋市立美術館）に現場スタッフとして参加
- 2003年 第56回芦屋市展（芦屋市立美術館） 審査員特別賞・正会員推挙
「空気美術館 in 兵庫運河」に参加（～2004年）
- 2005年 横浜トリエンナーレ 2005 に堀尾貞治+現場芸術集団「空気」として参加
- 2007年 新・芸術の棺「反・美国的日本」を企画制作（ZAIM／横浜）*
- 2008年 関西アンダーグラウンド アートコンプレックス 2008 「CANARIAN PARTY」を企画制作（ZAIM／横浜）*
- 2017年 「Grotesque night in SABAE」を企画制作*（車の道場・境内／鯖江 [福井]）
- 2019年 「アトリエ 2001」閉廊
- 2021年 活動記録集『芸術の棺 闇夜の国から 2007-2020』発行
- 2023年 「清水公明 コレクション展」（上牧谷ギャラリー／南越前町 [福井]）
- 2024年 10月20日逝去
- 2025年 「追悼 アトリエ 2001 の清水さん展」（アトリエ苺小屋／神戸）

1. 幼少期～中学生時代

私、清水公明は、1953年、福井県南条郡河野村大字糠（現・南越前町）に生まれた。人口3000人を切るような小さな村だった。

福井県は美術教育に熱心な土地柄で、小学校の校長や教頭は書道家や洋画家だったし、自分が後に影響を受けた先生方は戦前から土岡秀太郎の薫陶を受けていた。土岡先生は大正時代の終わりに神戸で出会ったロシア・アヴァンギャルド、前衛芸術の種を福井に蒔き、根付かせる文化的な活動に私財をつぎ込んでいて、そこに教師を目指す若い人が集まり、戦後の前衛運動の地方拠点としての北美⁽¹⁾運動が展開された。僕自身も高校時代に北美の展覧会に出会った。

後に今立現代美術紙展、丹南アートフェスティバルを主宰する八田豊さん、民俗的な素材を使って土俗的な立体作品を作った榎尾正次さんも、土岡先生に影響を受けている。土岡先生が北美を始める前に、岡本太郎さんのような作家たち、美術評論家の針生一郎先生ら呼んで夏期講習会を行い、福井の教師を目指す若者たちの土台をつくったが、岡本太郎さんの縄文的、土俗的なものが、榎尾さんの作品のベースにあると思う。

大正、昭和の時代、美術をやれる人たちは、経済的に恵まれた、アカデミックな教育を受けられる人だったと思う。1970年代からバブル崩壊まで、浜の方では観光業が盛んになり、父が出稼ぎに行く冬の間、母は民宿を営み、後に、かに料理の料理旅館となった。おかげで、自分は高校、大学と苦勞することなく遊ばせてもらった。

福井では長男を大事にするが、僕は次男で、生まれた時から体が弱かったから、家でひとりで遊ぶのが好きで、画用紙を買ってもらって絵を描いた。

父は戦後ずっと杜氏として大阪の堺酒造へ出稼ぎに行っていた。当時、父の知人が西陣の友禅の下絵を描いていて、盆や正月にその人が帰省すると遊びに行き、見様見真似で絵を描いたりしていた。模写の能力は高かった。後に日本画に進むきっかけは、そんなところにあったのかもしれない。

小学生時代、自信があるのは美術だけだった。中学生時代は本を読むのが好きで、担任の先生がトルストイとか、ロシア文学等を読むきっかけを作ってくれた。

父は教育に口を出さなかった。子どもの頃は、父親から愛されていないと感じていた。面倒見がよく、親身になって自分の仲間を支援する人で、思い返すと堀尾貞治さんとよく似たところがある。堀尾さんも男気のある方で、僕が2000年に糖尿病で入院した時に黙って封筒を置いて帰られたのだけど、中に10万入っていたことがあった。

2. 高校生～和光大学時代

高校、大学の1970年代から80年代は、実家の料理旅館がバブル前夜の恩恵を受けていた頃だった。福井市内にある新設校の羽水高校に通うために下宿したが、これは後に商売を始めた時に、垣根なく人の懐に飛び込むような訓練になったと思う。高校時代は経済的にも問題なかったし、大学も自分で選択させてもらって父親からは何の干渉もなかった。

クラブ活動で演劇を選択している子が文化祭で上映したフェデリコ・フェリーニの映画『道』に出会って、映画に興味をもった。後に「ギャラリー2001」の由来となるスタンリー・キューブリックの映画⁽²⁾を見たのもその頃。高校3年生の夏

(1) 北美文化協会。1948年、土岡秀太郎が立ち上げた芸術団体。福井を拠点に、郷土の美術文化の向上を目指した。

(2) ギャラリー名の「2001」はスタンリー・キューブリックの映画「2001年宇宙の旅」に由来する。

に美術部の仲間と阿佐ヶ谷美術学校に夏期講習を受けに行った時、叔父の家で映画好きの長女に出会ったことも、今の自分の映画好きに通じている。また、美術部の後輩たちが読んでいた雑誌『話の特集』の表紙の横尾忠則さんと和田誠さんからも大きな影響を受けた。

美術系の大学に決めた理由の一つは絵本をやりたいと思っていたから。『話の特集』の表紙を描いていた井上洋介さんとかが好きだったし、横尾さんの色彩の影響を受けて美術部の部屋で色面構成をやっていた。文学的にはその時代の野坂昭如、吉行淳之介とか。それからエロい雑誌の影響もあって、わりと早熟なエロ少年だった。

高校時代でもうひとつ大事なことがある。2年間同じクラスだった同級生がいて、厳格な家庭のいわゆるお嬢様。外見は少々いじめの対象になりそうなのに、誰もそんなことができない威厳をもっていた。成績もよかったんだけど、高校生向け雑誌⁽³⁾に寺山修司が選評する詩の投稿ページがあって、そこに掲載されて絶賛された。自分の容姿を戯画化した「私は蛙」っていうタイトルで。みんな改めて彼女の才能を認識した。彼女も芸大志望で暗い油彩画を描いていて、「清水君には精神世界なんか分からないでしょう。あなたの絵にはそういうものはないわよ。」と言った。僕は、僕自身の中に根源的なものがない、と全否定されたような、アーティストとしての資格がないというように受け取って、泣いて帰った。その一言はずっと刺さっていて、後に「2001」で自分が求めるアーティストには、そういう内的なものを生まれた時から持っているような傾向がある。

ちなみに、彼女は一緒に和光大学に入るのだけど、2年で退学してしまった。気分には波のある病気で精神病院に入ってなかなか出られなくて、その後福井に帰った。彼女の言う精神世界というのは諸刃の刃のようところがあって、それだけに言葉が鋭い。彼女の「精神世界がない」という言葉を克服するのに30年かかった。

当時の和光大学にはまだ学生紛争が残っていて、機動隊が見張っていたりした。僕は福井でのどかな高校生活を送っていたから、東京の学生の意識の高さについていけなくて大学1年の時は学校に行けなかった。

入試では学科長の宮川寅雄さんが拾ってくれた。宮川先生は会津八一の弟子で中国とか奈良学をやっていた。僕が宮川先生から学んだのは、日本近代の一九三〇年協会から松本竣介にいたる在野の美術史。文学だと山本周五郎を教わったのが一番大きい。

1年生の時は藤沢で下宿して、学校に行かずに鎌倉の神奈川県立近代美術館に行っていた。1年で取れた単位はたった8単位だったが、いずれ教師をやりたいという気持ちはあって、教育学の授業には結構熱心に出ていた。

しかし、秋には、父からの仕送りをパチンコ屋に置き忘れて仕送りが止まってしまう、新宿の花園神社前のかに料理屋で半年くらいアルバイトをした。

僕は大学に7年在籍した。卒業までに5年、あと2年は研修課程でアトリエを借りるために在籍した。授業料が年間8万円と安く、1年目から日本画を専攻して7年間ゼミ室を使えた。先生は上野泰郎先生。戦時中にキリスト教に入信して、共産黨員でもあって、社会主義的なところがあった。僕が「2001」を始めた時には、「まだしぶとく美術に関わろうとしている」とすごく喜んでくれて、交流が復活した。高校、大学と先生には恵まれたし、学校も良かった。父親は無関心だったけどお金だけ出してくれて、非常にありがたかった。

大学時代の重要な体験として「旅」があって、ギャラリー名にも通じているので、2つの旅について話しておきたい。



図1 清水公明《ある天才の顔》(1969年10月)
高校生時代のスケッチブックより
旅行中の学生服姿の同級生のスケッチに含まれていた1枚。自画像と思われる

(3) インタビュー中では「学研の『高三時代』」であったが、学研発行の『高三コース』と思われる。

最初は沖縄への旅。田舎で育った自分とのレベルの違いを感じて馴染めずに逃げていた半年間があって、バイト代を使って沖縄に2ヶ月ほど旅をした。沖縄返還直前の1972年2月の終わりから5月の7日くらいまで、与那国以外は全島まわったと思う。そこでの一番大きな出会いが宮古島の御嶽（うたき）とか、その御嶽を守る祝女（のろ）のおばあさんたちとの出会い。

その近くの大神島にたどり着いた。大神島は周囲2kmもない孤島で、当時は人口250人くらいで、分校みたいな小中学校が1校ある。男性は大人になると船乗りとして出稼ぎに行き、1年のうち10ヶ月は島が女性と子どもだけになる。そこで計4回、3ヶ月以上過ごさせてもらって、いろいろ感じたり考えたりしたことを新宿の画廊でやった卒業制作展に出した。大学4年の時、1974年秋から75年にかけて描いたのが宮古島の神歌をモチーフに、パネルに和紙を貼ったキャンバス6枚、540×180cmの作品。（図2）非常に未完成な作品だったけれど、日本画という材料と格闘して、達成感はあったと思う。

また、大神島での交流の中で、教師への夢みたいなものをもつようになった。和光大学は学長はじめ教育系、人文系のよい先生が多かったから、日本画のゼミ活動以外に美術教育に力が入った。豊田敦先生に教育実習の指導もしていただいて、日本の大正期から戦前、戦後にかけての児童画とか美術教育とか、山本鼎さんの運動とかを学んだ。

大学時代のもう一つの旅は、芸術学科2回生の時の奈良への古美術研究旅行で、宮川学科長はじめ、武者小路稷先生とか奈良に詳しい先生方に案内していただいた。ちょうど正倉院展もあって、正倉院とか奈良の古寺とか飛鳥の遺跡とかで出会ったものや感じたものが、自分にとって、古物とか道具屋とかそういう職業的な面でも、また現代の美術を見る面でもベースになっているんじゃないかと思う。

奈良で泊まった日吉館は、かつて会津八一さんとか志賀直哉さんとか柳宗悦さんとか、早稲田や学習院の学生たちがお世話になった古い旅館で、田村キヨノさんという女将さんが一人で切り盛りしていて、日吉館に逗留している若い人たちが手伝いをしていた。そこに大学2年から6年まで毎年11月に通って、1週間から10日、奈良を歩く。ゼミ仲間とも旅行を通して親しくなれて、大学生活の中で一番、後に活きた体験だった。

田村さんは旅館の食事ではいろんな器を惜しげもなく使っていて、自分が骨董とか古物の世界に入るきっかけとして教わることが多かった。僕の人生の中で何人かそういう女性との出会いがあるんだけど、その最初の師匠かな。

3. 相愛学園～ギャラリー開設まで

大阪の相愛学園では16コマ、16時間、中学生の授業をやった。先輩の先生にお願いしてワガママなカリキュラムを組ませてもらった。もともと1年は2時間、2、3年はそれぞれ1時間ずつだった授業を、1年と3年だけにしてもらって、2時間ずつにして、晴れた日はできるだけ外に出た。近くに鞆公園という大きな公園があったので、中学生たちを思い切り遊ばせよう。というのは、彼女たちは幼児期から相愛大学という音楽大学に行くためのプレッシャーがあって、それを美術という時間の中で発散させてあげたかった。遠足で兵庫県立近代美術館とか京都市美術館に行ってもらったこともあった。

鞆公園で遊ぶ子を放っておいて、僕は近くにあった鞆ギャラリーや信濃橋画廊⁽⁴⁾に、興味のある子を何人が連れていったりした。その出入りの中で堀尾貞治さん



図2 和光大学日本画ゼミ 卒業制作展会場にて（1975年2月、椿近代画廊【東京】）清水公明と出品作品《大神島の神歌（ユーリ）》

(4) 1965年、大阪市西区に開廊した現代美術の画廊。貸し画廊として場所貸しをするほか、独自企画も行った。2010年閉廊。

にお会いした。

信濃橋画廊での自分の初個展⁽⁵⁾は高校の先生に紹介していただいた。春休みに美術室で作品を作って、子どもたちに手伝ってもらって画廊に運んでいた。1.8×1.8mのパネルにドンゴロスを貼って、その上にラス網を10枚くらい重ねてタッカーで打ち付けて、さらに街中で拾ってきた鉄とか鉄線のアッサンブラージュして上から石膏をかけると200kgくらいになる。そして時間とともに石膏の中から錆が湧き出てくるという有機的な作品ができあがった。

6日間の画廊のレンタル料は16万くらいで、給料は非常勤講師1年目で8万8千円⁽⁶⁾だったから正直言ってきつかった。後で考えたらずいぶん不条理だと思ったけど、信濃橋画廊の歴史を見ると大阪の現代美術の中心だし、ラッキーな初個展で、翌年の4月にもまたやらしていただいた。それが自分の作品を関西で発表する機会だった。

恋愛時代の3年間は毎年末に福井に帰っていた。武生で喫茶店を始めた従姉妹を訪ねると、そこに毎朝、白髪で白髭の品のいいおじいさんが来られると言う。もしかしたら土岡秀太郎さんではないかと思って紹介を頼み、年末の2日間、4時間くらいお話をさせていただいた。その時に、「信濃橋画廊で個展をやる」と報告したら、「あそこは北美の連中もみんな使ったところだよ。60年代にお世話になった…」と聞いて、そういう意味でもラッキーだなと。

土岡さんは既に80歳を超える高齢ながら眼光は鋭く、少年のように嬉々として大正から昭和、戦前戦後の美術運動のことを語っていて、良い人生だったんだろうなど、憧れを感じた。土岡さんは、ロシア・アヴァンギャルドに出会って、福井という未開の地に種を蒔き、畑を耕し、若者に愛情を注ぎ、教育し、そのもとなる少年たちの教育の土壌を作るという一つの文化運動を武生・鯖江という地方の小都市で60年近くにわたってやってこられて、福井の文化開拓者の大きな力になった方。お会いした1ヶ月後に亡くなられて、天が最後の出会いを与えてくれたんじゃないかという気さえする。だから、「2001」を運営する中で、土岡さんとの出会いは大きな指針になっている。

土岡さんが亡くなられた後、かつての教え子の八田豊さんとか木水育男さんやその先輩の河合勇さんにその遺志は引き継がれて、「今立現代美術紙展」(1979年、「第1回現代美術今立紙展 紙の実験展」として開始)や「国際丹南アートフェスティバル」(1993年、「丹南アートフェスティバル」として開始)が立ち上げられる。「丹南アートフェスティバル」は、人口7万人くらいの地域での公開コンペにも関わらず、大賞の賞金は300万円。越前で培われた素材—越前焼、土や紙、布、絹織物、鉄をテーマにしていた。立ち上げの時には、若い人たちが李禹煥さんを訪ねてアドバイスをいただいた。コンペとしては10年続いた。丹南アートフェスティバル自体は八田豊さんが中心になって現在も続いていて、その中で活躍する若手の作家たちが後に神戸で「福井の風」のタイトルで展覧会を開催することになる。

土岡さんとの出会いは1978年で、堀尾さんとの最初の出会いが1979年、靱ギャラリーでの堀尾さんの個展—木の枝を継いだような作品の時⁽⁷⁾。堀尾さんのインスタレーションには直感的に空間をつかむようなところがあった。その時、作品以上に堀尾貞治という人のこわさ、凄さを感じた。いきなり会った若造に対して本気がかかってくる。「お前、美術に対して本気か?」という問いかけ、鋭さがあった。大学の時の東京のプロフェッショナルで職人的な先生方とは違った、アマチュアだけでも命をかけている本気度というか圧力を感じたのだと思う。

当時堀尾さんは神戸の東門街に、神戸・阪神間の若い作家と「東門画廊」⁽⁸⁾を作っ

(5) 1979年4月9日～14日

(6) 後に清水は以下のように語っている。「週4日の授業だが、美術は準備がいるから週5日働いてこの給料は不条理。2年目に3人で組合を作って、周りの若い先生も巻き込んで1年間学校側と交渉した。給料は13万くらいに増えた。」

(7) 1979年の靱ギャラリーでの堀尾貞治展の内容が清水氏の記憶している展示内容と異なる。

(8) 神戸・三宮の東門街にある骨董店「生田ギャラリー」が所有する隣接した建物の2階を借用していた竹中省己(画家: 庵よしみ、歯科医師で白髪一雄に師事)が、使用しなくなった部屋の用途を堀尾貞治に相談し、1979年に「東門画廊」を開設。1985年、建物取り壊しにより閉廊。(堀尾貞治・堀尾昭子オフィシャルサイト参照 <https://sadaharuhorio.net/s biography.html> 2025年8月1日最終閲覧)

ていた。そこはいつ行っても人がいない。後の「2001」がそうだったように、東門画廊も作家が在廊しているのはオープニングの時くらいで、あとは無人だったと思う⁽⁹⁾。そこに堀尾さんと10歳、15歳も若い作家たちが集まって、彼らはその場を1週間1万円くらいで借りられたらしく、他の貸し画廊や売りの画廊とは違った、自分たちで自分の場を作るということを、70年代に既に始めている。それが「2001」のモデルになった。

堀尾さんの運動の中でもいろんな波があって、東門画廊、六間画廊⁽¹⁰⁾から画廊「ポルティコ」という、若い作家との場づくりが何回かあった。「ポルティコ」というのは、神戸市から堀尾さんがディレクションを依頼されて5～6年続くんだけど、壁面が両面で140メートル。(図3) 4割くらいがガラス面だから壁面としては100メートルくらいだけど、そこでいきなり個展やれと言われてたりして、皆が格闘した場所。僕は1993年に堀尾さんに声をかけられてやったが、準備に2ヶ月くらいかかった記憶がある⁽¹¹⁾。(図4)



図3 画廊「ポルティコ」平面図「アーバンリゾートフェア神戸'93 画廊ポルティコ KOBE 現代美術展 12」パンフレットより



図4 「清水公明展」展示風景 1993年7月12日～18日、画廊「ポルティコ」

堀尾さんが生まれ育った「具体」という運動が1972年に終わって、何年か後に東門画廊という作家主体の場が生まれる。「2001」を始めた時、堀尾さんが第1期、第2期—東門、六間、ポルティコとやってきた場所の第3世代だなという思いがあった。だから、「2001」では毎年12月の最後に1週間、堀尾さんの個展をお願いした。そのために、その前の11ヶ月を頑張ろう、というのが「2001」を始めた時の思いだった。

1981年4月に東京に戻って、最初は大学時代の知人の紹介で「清水舞台」っていう舞台屋に1年半ほど置いてもらって結構きつい仕事をやっていた。そこで糖尿病を発病した。軽い症状は学生時代にもあったけど、入院は初めて。その時の先生が良い先生で、病氣と薬に付き合うことを教えていただいて、その後2000年に大きな病氣として現れてくるまで、20年間はほとんど病氣のことを忘れていた状態で生活を送ることができた。

病氣でちょっと気弱になって福井の実家に帰ったら、その間に免許を取らされた。3ヶ月くらいして父と大げんかした。せっかく相愛に入って安心していたのに相談なく辞めて東京に行って、自分勝手なことばかりやっていたから。

福井では長男と次男で役割、扱いに大きな違いがあった。僕は旅館とか料理とかに興味があったから「俺にやらせる」って言ったら怒って「出て行け！」と言われて、また大阪に出てきた。大阪で調理師専門学校にでも入ろう、その前に仕事を探そうと黒門市場を歩いていたら、「運転免許保有の方必要」という札がかかっている店があって、素晴らしいマグロが置いてあった。そこは大阪でも一番上等なマグロを扱う店だったらしく、梅田駅までマグロを送る担当として雇っていただいた。運転の方はひどいものだったが、1年半置いてもらった。ただ、大きなマグロを解体するのに刃物が怖くて、結局モノにはならなかった。

1981年から「2001」の場所に出会うまで11年あるんだけど、バブル時代で仕事はあったから、舞台屋のあと魚屋2つ—黒門のマグロ屋と城東市場という京阪の商店街の中のスーパーの市場で1年半くらい働いた。スーパーの魚屋さんの時は月30万くらい収入があったから、昔生徒たちと一緒にいった王子公園辺りに住めると思って探したのが今のマンション。城東市場には神戸から通った。

その後、近くで仕事を探し、酒造メーカーの「白鶴」で半年間働かないかと誘われた。1万リットルくらいのタンクを洗う仕事で、1日1万もらえた。家族的なよい職場で、3年間働いた。

そんなことをやっているうちに、美術に戻りたいと思い始めて和光大学に戻っ

(9) 堀尾昭子氏によれば、個展の場合は原則として作家が在廊、グループ展では当番制で在廊する決まりがあったとのこと。(2025年8月1日情報提供)

(10) 東門画廊の意思を継ぐ形で、神戸市長田区にある竹中省巳所有の「竹中歯科」の階下のうどん店を改装し、1985年に開設された。再開発にともなう建物取り壊しにより3年後に閉廊。(堀尾貞治・堀尾昭子オフィシャルサイト参照 https://sadaharuhorio.net/s_biography.html 2025年8月1日最終閲覧)

(11) 「清水公明展」1993年7月12日～18日、画廊「ポルティコ」
「アーバンリゾートフェア神戸'93 画廊ポルティコ KOBE 現代美術展 12 (1993年4月5日～10月3日、神戸ポートアイランド・市民広場)の一環で開催、ディレクションは堀尾貞治。

た。もぐりに近いんだけど、彫刻室に入れてもらった。彫刻室はデッサンする機会が多いから、もう一度デッサンからやりたいと思って1年間通った。

その後また神戸に戻り、警備会社に応募して須磨水族館の仕事を1年ほどやっていた。その行き帰りにあった古美術の店の新井みきさんから声をかけてもらって、リサイクル、道具屋、古道具の道に入ることになる。新井さんはその頃「バザールイン六甲」というフリーマーケットのシステムを神戸の護国神社で始めて、大阪南港のフリーマーケットとかに出店していた。その手伝いをしながら、彼女の紹介で「関西古物市場」という阪神間ではわりと古い古物市場の仲仕をしていた。関西古物市場は1と6のつく日、月に6回市が立つ。そこにいろんな古物の業者が集まって売ったり買ったりする、その手伝いで、1日1万くらいもらえた。「2001」を始めるまでの2年くらいはそうやって新井さんに食べさせてもらって、古物の勉強というか、的屋の勉強をしていた。

その時代に中国へも旅行した。元町の鯉川筋にある「東亜食堂」のママに誘われて、鞆持ちみたいな形でツアーに10回ほど参加させてもらった。天安門事件の後で1990年くらいだったから、まともに物が買えるような時代じゃなかったけれども、1990年から1995年の震災の年までの間に上海とか杭州とか北京とか、中国でいろんな体験をさせていただいた。「2001」を始めた時も古物を販売する小さな場所を作っていたけど、震災でほとんど粉々になってしまったから、古物の方は市の手伝いだけで後が続かなかった。

新井さんにしても、東亜食堂のママにしても、日吉館のおばちゃんにしても、なかなかの女傑というか、商売でも何でも非常におおらかで人を惹きつける力がある、そんな人たちに可愛がってもらった。その時代時代に応援してくれた方がいる。だから「なんで清水はろくに働きもしないで『2001』を27年もやってるんや」、「あれは旅館のボンボンで、旅館の援助を使ってるんやろ」と言われた。たしかにそういうところもあったけど、実家から援助があったわけではなくて、なぜか金運がついて回った。

1992年8月に新井さんから「ここで商売しなさい」と、自分が倉庫として借りていたこの場所（「2001」）を譲っていただいた。「2001」を始めた時は母親から200万円ほど借金した。新井さんと大家さんにお礼をして、最後に残ったのは40万円くらい。ここの家賃が4万だから、生活費を入れたら、2ヶ月もしたら閉めないかんかな、と思っていた。

ここを貸し画廊にしようとか、売りの画廊にしようとかは全く考えていなくて、福井の時代に出会った土岡さんの後輩たち、八田豊先生が主導して始められたアールギャラリーのような場をイメージしていた。最初のアールギャラリーは本当に小さい、武生の町家の土間の空間だった。武生・鯖江で木水先生とか八田先生とか学校の先生方がやられたコレクター運動—作家を育てるだけじゃなく、自分がこれと思う作家を支援しようという、そんな土壤があって、「今立現代美術紙展」や「国際丹南アートフェスティバル」に移行する時に若い人たちが始めたギャラリーで、広さ6帖もなかった。そこに瑛九の1950年代から60年代初めの版画作品がかかっているだけで、僕は1時間くらい楽しい時間が過ごせた。1日5本くらいしかバスがない所だから、2時間くらいバス待ちの時間があって、そこに入ると瑛九の作品がある、そういう場所があることがどれだけ豊かなことかと感じていたから、いつか、そういう気持ちのよい場所を自分でもやれないかなというのがどこかにあったのだろう。この場所を与えていただいた時に、外の風景を見て、飾りや壁、天井、床を全部はがしたら良い場所ができるなあとと思った。

改装前に堀尾さんに見てもらった。その時、「ギャラリー 2001」という名前から、堀尾さんに「ギャラリーを経営する」と勘違いされて、「僕はどこでも企画でやれる」といきなりぶちかまされた。だから、そうか、と。それを自分に向かって投げられたら「清水、お前はタダで好きにやらしてくれる場所があるか?」と言われてたらないわけ。やっぱり信濃橋画廊で16万払ったっていう不条理感もあって、ここではお金はとれないし、「貸し」という選択もなくなった。「売り」についても、たしかに古物の商売なら考えられるけど商売の自信は全くなかったし、現代美術で「売り」も無理かな、と。土岡さんや八田先生が武生でやっていたような文化運動としての場をここでやるしかないか、というある意味居直ったというか無謀というか……そうして「2001」を始めた。

堀尾さんにもう一言言われたのが「人に頼らんと自分の力でやれ」と。堀尾さんは「どこでもやれる」という自負を持っていたけど、自分が売りの作家だったら「どこでもやれる」とは言わなかったと思う。具体の中でもなんで自分は売れへんのや、と……今井祝雄さんとか松谷武判さんは後期の具体の作家でも結構評価されていたけど、堀尾さんには関西の画廊からオファーがない、なんでや、と。上前智祐さんもそうで、具体の中でも地味な存在だったけど、吉原先生とか嶋本さんは、上前さんは大事な作家だ、と具体に引き止めていた。堀尾さんのことも、嶋本さんや村上三郎さんはすごく認めていた。なんで堀尾さんが具体の中で頭角出さなかったのか、吉原さんも評価しなかったのかーピナコテカで個展はやっているけどーというと、センスがあり過ぎたんだと僕は思っている。それはさっき言った鞆ギャラリーでの「もの派」的な仕事でも、堀尾さんのセンスにかかったら全く違う世界になってしまう。具体の時期の堀尾さんの作品はオリジナリティが弱いのかな。村上さんなんかは「下手になれ」「上手なのはあかん」とくどいように言われた。でも、センスというか、持っている身体的なもの、能力っていうのは意識しても消せない。

堀尾さんの反骨精神は「具体」後の制作の原点になった。「ぼんくら」⁽¹²⁾では最初は神戸の作家が「ぼんくら」という居酒屋に集まって勉強会をしていたのが始まりで、東門画廊とか六間画廊で堀尾さんが関わった若い作家が続いて参加したんだけど堀尾さんは結構うるさかったし、理屈っぽかった。堀尾さんの中には非常に矛盾したものがあって、具体で育った作家であるという意識と、世間一画廊や美術館は自分のことをなかなか認めないという……。実際、美術界には何か堀尾さんに対する抵抗がある。自分の管理に取まらないものを美術館は嫌がるのか、兵庫の美術関係者もどこか敬遠しているところがあったと思う。

ただ、堀尾さんにとって幸せだったのは、当時芦屋市立美術博物館の学芸員の山本淳夫さんが、村上三郎展の後に堀尾さんの個展⁽¹³⁾をやったこと。それがその後の堀尾さんの展開にとってどれだけ大きかったことか。堀尾さんの個展は大変だった。それをやれる人がそれまで日本の中にはいなかった⁽¹⁴⁾。そして唯一ギャラリーで堀尾さんを受け入れられる器として登場したのがアクセル・ヴェルヴォールト⁽¹⁵⁾だった。

4. ギャラリー開設から2000年まで

堀尾さんに突き放されてから、2ヶ月かけてここにあったもの全部、天井から壁から床から全部はがして、フローリング以外白く塗って場づくりして、初個展は僕がやった。それが1992年の10月1日から。友達のカメラマンにこの空間の

(12) 1975年に居酒屋「ぼんくら」で始まった会合で堀尾貞治を中心にメンバーは不特定。毎月1回、メンバーが個々にテーマに沿った発表をする。その後場所を変え、堀尾逝去後も「ぼんくら会」として継続している。

(13) 「堀尾貞治展 あたりまえのこと」2002年7月20日～9月1日、芦屋市立美術博物館

(14) 堀尾昭子氏によれば、「アーツスペース虹」(京都)では、「ずいぶんやこしい展覧会を無条件でやりたいようにさせていただいた」とのこと。(2025年8月1日情報提供)

(15) ベルギーのアートディーラー、コレクター。2011年にはAxel Verwoerd Galleryにて、堀尾貞治の海外初個展を開催。ヴェルヴォールト財団より作品集『Sadaharu Horio』を出版。

写真を撮ってもらって、長いはがきを1000枚作って、自分で出したのは堀尾さんに1枚だけ。(図5)堀尾さんは留守中に来てくれて、絵手紙をくれた。「見せてもらった、良かったよ、応援するから頑張れ」と。それから1ヶ月の間に僕の全く知らない人たちが45人来てくれた。それは当時「ぼんくら」に集まっている阪神間の作家の集団だった。

「2001」を立ち上げた時は、先のことはほとんど考えずに、自分が思う気持ちのよい場所になるなという直感があった。それは土岡さんとか八田さんが武生に作っていた小さな画廊、あるいは堀尾さんが東門で作っていたような場所とリンクするものがあって、だから僕の最初のコンセプトは「気持ちのよい場所」。それは非常に精神的なことで、ここにもものを作る人、作家の作る時の気持ち、楽しさが躍動してあれば、それは僕の「気持ちのよい場所」なんだという……。

僕は神戸のことも大阪のこともほとんど知らなかったけど、堀尾さんに出会い、「ぼんくら」とかその仲間たちと最初にここで一緒にやれたことが、この場所にとってはやっぱりラッキーだったと思う。最初の頃のメンバーの椿崎和生とか木星工房をやっている酒井敏雄とか、太田妙子とか中島勉さんとか。

僕以外でここを最初に使ってくれたのが中島さん。「結ぶ」というグループ展⁽¹⁶⁾で、人と人、場と場を結ぶという、場所のコンセプトを中島さんなりに提案してくれたんだと思う。彼は理屈も、手の方も結構頑固な人で、堀尾さんとも結構対立したりした。彼を中心としたボンド工房というグループがあって、解体した古い家から出る木材を売っていた材木屋さん⁽¹⁷⁾があって、堀尾さんも材料を安く分けてもらったりしていた。その材木屋さんと松本剛太郎という明石の建築家が親しくて、彼らをきっかけとして、古材を使って家を建てようとか作品を作ろうとかという動きが、ちょうど「2001」を始めた頃に長田の方で堀尾さんとその周縁で起こっていた。そして松本さんが作った三木高畑の材木置き場に、堀尾さんのところに集まっていた仲間が家を作ろうと毎月1回通うようになった。僕が関わり出した頃はコンクリートとか砂利を敷くような段階だった。そういう作業を何年もやっているうちに堀尾さんは飽きてしまって、中島さんに投げてしまった。中島さんは場に対するこだわりがあったから、土師清治さんや水垣尚君たち10人くらいの応援があって、亡くなるまで続けていたけれども。

ただ、そうやって高畑の山の中で10人、20人のメンバーが月1回出かけていって汗かいて飯食って、大工みたいに一緒に作業することで、堀尾さんのチームの結びつきができていったと思う。

「2001」の企画はそういうところに参加していた人たちにまずお願いした。中島さんが彼らに呼びかけてやってくれた企画(「結ぶ」点から線に)や、女性作家の「花展」という集まりもあった⁽¹⁸⁾。太田妙子とか玉川ひさよとかの中堅の作家が中心で、年長者には浅利美織さんとか堀尾昭子さんもいた。浅利さんは後の現場芸術集団「空気」にも関わっていて、今も現役で作家魂の塊みたいな。そういう良い作家たちが堀尾さんの周りには集まっていた。

「結ぶ」展に参加してくれた人の中で「この人良いな」と思った人には僕が声をかけた。例えば最初に個展をやった玉川ひさよさんは堀尾さんが晩年やっていたような、クラフト紙を揉んで黒い墨を使った仕事を1992年にここでやっている。そういう意味で、当時堀尾さんと「ぼんくら」の周辺にいたメンバーが、1992年から95年、震災くらいまでの場を作ってくれた。

ところで、「売り」でも「貸し」でもないギャラリーで、何をもって生業として食べていくかということが差し当たりの課題だったんだけど、このギャラリーを



図5 ギャラリー2001での最初の展覧会「清水公明 個展」案内状

(16) 「結ぶ」点から線に」1993年3月1日～20日。中島勉企画のグループ展。参加者は木村正樹、松岡昭彦、山下克彦、中尾庸、平井勝、岩本美智子、清水公明、藪野秀夫、吉川隆、内藤雄介、松本剛太郎、酒井俊雄、太田妙子、土師清治、堀尾貞治、椿崎和生、米田行成、岡本勲、青木みさこ、下野公子、中東範子、藤川博正、旗谷吉貞、玉川ひさよ、西内杉恵、宇野峰子、指方伝重郎、国友なぎさ、中島勉。

(17) 藪野木材店(2025年8月1日、堀尾昭子氏による情報提供)

(18) 1993年4月8日(花まつりの日)にギャラリー翔(神戸市)にて開催された女性作家70名余による「花展」を発端とする。画廊「ポルティコ」での開催(1994年12月12日～18日)にあたり、太田妙子、玉川ひさよ、西内杉恵が中心となり、さらに広く女性作家の参加を呼びかけた。〔画廊ポルティコ KOBE 現代美術展14 '94 Autumn〕パンフレット参照)

6：4に壁一つで分けて、その狭い4の方で古物を扱っていた。震災前までは中国への古物買い付けのツアーに勉強も兼ねて参加していて、それを護国神社とかで商売していたら、結構プロの人が買いに来てくれて。また東亜食堂のママの紹介で作品を安く手に入れたり、新井さんが紹介してくれた関西古物市場で稼いだりー1日1万くらいで、月6回だから6万。それでギャラリーの家賃が出た。

最初から考えていたわけではないけれども、作家にお金はいただかない、全部企画でやる、売らない、貸さない、を場のコンセプトにした。母親から出してもらった独立資金はもうほとんどなくなっていたけど、震災までは持ちこたえた。

それまで自分の場所を探していたのが、この場所を与えられることによって、自分が今までやりたかったことが見えてきたと感じた。

中島さんの「結ぶ」展の後、「2001」の主要な作家の一人である椿崎和生さんの呼びかけで「凧展」があった。彼が生まれた五島列島は凧揚げが盛んで。椿崎さんの仲間の指方伝重郎さんとか五島の人脈、甕島出身の作家や福岡の土師清治さんとか、九州の人たちが中心となって、須磨海岸で凧揚げをやっていた。その展覧会を「2001」でやろうということで出発したグループ展⁽¹⁹⁾。

そして、「2001」を始める時に決めたのが、堀尾さんの個展で1年を終わりたいということ。ある意味で堀尾さんとの勝負というか……それは僕の中で、堀尾さんにやってもらうという緊張感を自分自身のエネルギーにしたいと思ったから。自分として妥協しない形でそれぞれの作家に向き合っていくのかな。

後に赤西正己君という僕と同年の陶芸の作家が、「ぼんくら」での作家たちとの出会いを「非常にラッキーやで、幸せやで」と言ってくれたけれど、僕も今そう思っている。ある意味アウトサイダーだけれども、いわゆる団体とかサロンとか、何かいろんなものをくっつけた人ではなくて、個々がそれぞれの好きなことに精一杯本気で闘っている。だから堀尾さんの呼びかけに応じて集まったと思うんだけど、そういう人たちと最初にやれたことは幸せだということを感じた。

堀尾さんが東門、六間の次に若い人たちを発掘していく場所になった画廊「ポルティコ」で僕の後に個展をやった岩村伸一さん、木原真男さんにも、「2001」でやってもらった。

1994年には「福井の風」という展覧会⁽²⁰⁾をやった。1993年に僕がたまたまお盆で帰省して、武生の駅前でバスの時間つぶしにアールギャラリーに入った時に、「丹南アートフェスティバル'93」の創立メンバーだった朝倉俊輔と出会った。彼は当時の実行委員長だったかな……すぐに八田豊先生に紹介していただいた。80年代に北美の八田先生の指導で「今立現代美術紙展」というのを始めた越前の武生とか鯖江の若い作家たちが、八田先生と一緒に「丹南アートフェスティバル'93」を立ち上げた。丹南地区での文化運動を引き継いでいこうという土岡秀太郎さんへのオマージュも込めて。

福井大学の教育学部で中学の美術の先生だった朝倉さんと出会ったことで、国際丹南アートフェスティバルがまさに始まろうとする現場に立ち会えた。次の1994年から、僕自身もアールギャラリーで個展をやらせてもらったり、丹南アートフェスティバルにあわせて「2001」に関わる「ぼんくら」メンバーに声をかけて30人くらいで2泊3日で遠征したりした。合宿しながらオープニング会場でパフォーマンスをやったり、福井との交流を深めた。

「福井の風」は当時の主要な丹南の作家たちの個展。出品作家は朝倉俊輔、八田先生の中学時代の教え子の中島清とか、シマカワヤスヒロ君、村上芳一さん、皆地元の作家。福岡福賜さんは郵便局員をやりながら丹南の主要メンバーをやっ

(19)「凧展」1993年3月21日～4月4日、ギャラリー2001
凧あげ大会は3月21日、須磨海岸にて開催された。当時の資料によれば企画者は土師清治、椿崎和生、参加者は他に堀尾貞治、酒井俊雄、指方伝重郎、中島勉、清水公明、中尾庸、岩本美智子、青木みさこ、西内杉恵、下野公子、玉川ひさよ、筒井ケイスケ、筒井寿子、国友なごさ、土師佑一&仲間達、椿崎みちよ、心平、修平。

(20)「福井の風」1994年4月17日～30日：朝倉俊輔、5月1日～14日：福岡福賜、5月15日～28日：角喜代則、5月29日～6月11日：中島清、6月12日～25日：シマカワヤスヒロ、6月26日～7月9日：村上芳一、ギャラリー2001

ている方。角喜代則君も良い作家で、1994年から2002年まで毎年ここ（「2001」）で続けたのかな。朝倉君の教え子の世代まで「福井の風」は続いたと思う。

もう一人主要な作家が、夙展の企画をやってくれた椿崎和生さん。彼は1994年から美術に専念するためサラリーマンを辞めるというので、応援のために、唯一「売り」の作家として8年間やってもらった。それが1994年の「子どもへのイス」っていう展覧会から始まった⁽²¹⁾。それまでの彼の作品は、暗い油彩や平面作品が良かったし多かったけど、絵画は人の好みもあるからなかなか売れない。そこで考えたのが子どものサイズに合わせたテーブルや椅子。それまでも仲間と古材を使って椅子や家具を作っていたし、もともと才能のある、仕事のできる人だったし、僕ら以上に売るセンスもあったので、よく売れた。ただ、僕にとって厄介だったのは、会期中、誰かが留守番して対応しなければだめだってことだった。実はそれまで僕はほとんどここにいたことがなかった。開けっ放しにして、自分は外回りして人と出会うのが一番の楽しみでもあったから。それでも8年間頑張ったんだけど、2002年くらいに僕のほうから「売りの展覧会はしんどい」って正直に伝えたら、椿崎さんも「もう大丈夫、どこでもやれるから」と。それは全くハタリでもなくて。

最初は3ヶ月もてば良いなと思っていたのに骨董とかでラッキーなことが続いて、なんとか震災までは続けられた。ところが、震災の時、中国から仕入れたり市で買い集めたものがほとんど割れてしまった。それで、それを機に「売り」はやめようと思って、空いたスペースに自分が引っ越してきた。だから、1995年1月から2011年の1月までの16年間はギャラリーの中に住んでいた。家賃が4万だったから非常に助かった。

その中でいろんな企画をやった。たとえば絵本の企画。ちょっとエッチな作家たちに声をかけて、その中に青木みさこさんという人がいて、彼女から、ドロン・エリアというイスラエルの作家の作品展をここでやらせてもらえないかという話があって、彼の個展をやった。

ドロン・エリアはイスラエルのハイファで大学の教員をやりながら、年2回の休みにドイツとかアジアでレジデンスのような形で旅していた。それで彼を福井に招待したくて、1997年だったか、八田先生と福井の作家たちがイスラエルで展覧会をやる機会があって、ドロンが八田先生のホテルを訪ねたら、先生はもう目が悪くなっていたから見えないんだけど、彼の人間性を気に入ってくれて、丹南に呼んでくれた。アールギャラリーで個展をやったりして丹南とドロンとの付き合いができた。2017年のプレーメンでの展覧会⁽²²⁾もドロンの紹介で、プレーメンの作家が自分のアトリエの延長としてやっているギャラリーだった。彼は子どものような自由なところがあって、日本人の感覚だとわがままで、どこに行ってもトラブルを起こして、紹介したギャラリーからも苦情がくる。でも、悪い子じゃなくて、子どもみたいというか。

その後、ドリート・ヤーコビというやはりイスラエル出身の作家と出会う。ヤーコビはヨーロッパとか北米でも有名な作家で、東京のカナダ大使館主催でアジアの各都市を1年かけて巡回する「ドリート・ヤーコビ展」という展覧会があった。その1回目が東京のカナダ大使館の地下2階のギャラリー・スペースで、2回目が1996年の1月に大阪府立現代美術センターでの企画展だった⁽²³⁾。たまたまニュース番組でその作品の映像を見て、翌日、中之島まで見に行った。100点くらいが展示されていて、彼女も展覧会場にいて、瞬間的に神戸でやりたいと思った。それはやっぱり震災の体験からその後、仲間と何か立ち上がっていく中でいろいろ

(21)「子どもへのイス 椿崎和生展」は1993年に開催された記録が残っている。(1993年9月12日～9月18日、ギャラリー2001)

(22)「Kami und Washi - 神和紙」2017年7月21日～30日、GALERIE am schwarzen meer、プレーメン
八田豊、堀尾貞治、朝倉俊輔、椿崎和生、内藤絹子、清水公明ら、福井と兵庫の作家を中心に12名が参加した。

(23)「ドリート・ヤーコビ展」1996年1月29日～2月3日、大阪府立現代美術センター

る考えることがあって。

震災から3日目くらいに食料買い出しのために市場をまわっていた時に、大安亭市場に行ったら、既に商売を始めている人たちがいた。水が出なかったんだけど、豆腐屋さんが使っている地下水を魚屋さんや八百屋さん、いろんな人たちに分けて使っていて、魚屋さんも冷凍庫にあった魚を一切れ100円くらいで炭で焼いて売ってくれて。普段は何とも思わなかった彼らの生業が、いかに自分たちが生きる上で大事なものだだったかということを感じた。それで、自分がやってきた「2001」という場所はどうか、と問い返すところがあった。

その次の年に出会ったヤーコビの作品には、中世の神話の中から出てきたような命の根源みたいな力があった。そういう作家、作品を震災後の神戸でやりたいな、というのが、その後の「2001」が向かう一つの方向になっていくんだけど、その起点が震災の体験であり、ヤーコビの作品との出会いだった。

ヤーコビに「作品を借りたい」と言ったら、カナダ大使館の仕事だから自分では決められないと言われたけど、運良くカナダ大使館の文化部長が了承してくれて「3月に北京で展覧会やるから、それまでなら好きな作品持って行っていい」と言ってくれた。日本の官僚ではとても出てこない言葉でびっくりした。それで8号くらいの作品を30点ほど借りてきて、壁と床にも展示させてもらった。たった6日間の展覧会なのに、情報が広がって多くの人に来てくれた。作品を欲しいという人も現れて、合計120万円になったので、100万円を代理人を通じて彼女に渡した。売ろうという意思がなくても、作品の強さでそういう結果が出るんだなあと感じた。この場所を始めてまだ3年だったけど、場を持ったことで、自分の力以上のものを与えられるというか、降りてくるような、そんな実感があった。

ヤーコビ展を見た時、「これを神戸でやりたい」と、それがどれだけ無茶なことかも考えずに言葉が出た。そういうことは「2001」をやっていく時の推進力というのかなーまず行動すること、その場に行くこと、人と会うこと。そしてその時感じたことや浮かんだこと、それが思いつきでも、言葉にしてみる。そのことで何かの答えが生まれるというのを体験することで、場を持つことの力というか自信を得ていった気がする。

震災の2、3日後に大安亭市場で出会った豆腐屋さん、魚屋さん、八百屋さんが商売を始めてくれていたことで、それまで見えなかった生業が自分たちを生かしてくれていると感じたことー堀尾さんの言う「空気」みたいなものが、「2001」の初期の方針になった。空気は見えないからありがたみを感じないけれど、実は空気があることで自分たちは生きているんだ、という根源的なもの。それは、こういう場所をやっている人間にとっても大きいテーマなんじゃないかと。だから、そういうものを自分は発信できているのか、という問いは、この場所をやっていくうえで、自分が作家を選ぶ時の一つの指針になったと思う。

中津川浩章君は、1994年にここで最初にやっているんだけど、震災後に再開した時の最初の作品展も彼だった⁽²⁴⁾。彼はここでライブ・ペインティングをやった。壁に綿のキャンバスを貼って、アクリルで。彼はたまたま大学の後輩でもあって、僕が卒業してから何年後かに針生ゼミにいたんだけど、作品を発表するのは30歳過ぎてから。

中津川君は最初の頃、いわゆるアンフォルメル作品だった。不二画廊、「2001」の他にも東京、神奈川で3、4カ所、大阪で4カ所とフットワーク軽くやっていた。ここでやったのはライブーたとえば音楽のパフォーマンス。震災の頃には、おーまきちまきという歌手とギタリストのむらあきとセッションやりながら一晩

(24)「中津川浩章展」1995年4月30日～5月13日、ギャラリー2001。1994年の個展詳細は不明。

で作品を描いたり。それは後にトルコとか海外でも彼の活動の方法になっていく。

ライブといえば、堀尾さんにやってもらうこと—1993年から2001年までずっと毎年最後にやってくれていたことも、ある意味ライブだった。形として後に残らない、残るのは空気だけ、という。ここを通り過ぎていった作家たちが、その空気を残していったくれたというのがこの場所の一番の財産なんじゃないかな。この間ここでやってくれた橋口君⁽²⁵⁾も、この場所から感じてくれたのは、やっぱり堀尾さんから始まって、この場所でライブをやってくれた作家たちが残してくれた空気なんじゃないかと。

この場所のことを僕は最初オルタナティブとか生半可な言葉で、いわゆる画廊とかの制度の外にある場所だと言っていたんだけど、学芸員の山本淳夫さんがある時「インディペンデント」と言ってくれて、その言葉はいいなと思った。アーティストにとっては自分を束縛するものがない—堀尾さんがいつも言っていた「自由な」場所が何よりも大事。ただ、少なくとも1990年代は決してインディペンデントな場所ではなくて、清水の思いが非常に強い不自由な場所だったと思う。こだわりというのはある意味束縛することだから。僕がこの場所にあまりこだわらなくなったのは、その次の段階になる。

内藤絹子さんの最初の個展は1996年11月、堀尾さんの個展の前にお願ひした⁽²⁶⁾。内藤さんの作品と出会ったのは震災直後の大阪の不二画廊で、学生時代の作品を並べていて、すごく良い展覧会だった。作品を見て、神戸でやりたいってお願いしたら不二画廊の村上（豊子）さんが快く紹介してくれた。

彼女は大学卒業後、学生時代の先生、長岡国人さんの和田山（兵庫県朝来市）のアトリエに留守番で行っていた。過疎化した寂しい場所だけど、内藤さんにとっては制作に集中できる環境と心安らかな自然があったと思う。

うちで最初にやったのは、学生時代にいわゆるドヤで活動する課外授業があった時に、ドヤの2畳とか3畳の部屋の壁に落書きされたおっちゃんたちの言葉に触発された作品だった。彼女の作品は言葉を使った絵画で、技法的にはモノプリントの手法で、カーボンを当てて硬いもので言葉を刻んでいく手法。「2001」の壁に自家製のカーボンを使って刻んでいくんだけど、ドヤの狭い部屋を思わせるようなインスタレーションだった。和田山で一生懸命準備して、ここで組み立てて。彼女がその時やっていた土と向き合う一種を蒔き植物を育てる—そういう言葉やモノタイプで刻まれた絵画。

その個展から5年間、毎年この壁を使ってほしいと僕から提案した。年末の堀尾さんの個展の前にはやるというコンセプトで。5回のうち個展は2回だけなんだけど、どんな作家とあわせるか、というのが彼女の刺激にもなると思った⁽²⁷⁾。ただ、この壁が彼女のものだったというのは間違いない。内藤さんが26歳から30歳まで。せっかく芸術学校を出ても、30歳前には皆ほとんど制作しなくなるっていう現実の中で、その時代に何をいかにフォローするか、思い込みで始めたお節介りなんだけど、そういう応援もこの場所の一つの役割かと自分では思っていた。

内藤さんには過酷な注文だったけど、この壁に直接作品を刻んでもらって、終わったら自分で全部塗り替えて帰ってくれと。彼女は土曜のお昼くらいに和田山から出てきて、明るいうちはぶらぶらと街の空気を感じて、夜8時になると僕はここを追い出されて鍵を閉められて、次の朝まで彼女が一人で仕事をするっていうことを5年間やった。展覧会が終わったら壁を白に塗り替えるから、展覧会は2週間だけ。この現場に立ち会えた人だけが作品を感じることができるという、作品を残すとか結果を残すというより、ライブとしてその時をここに刻んでくれ

(25) ハシグチリントロウ個展 Hashiguchi LINTalaw EXIBITION 「WLIGHTER DESCENDENTS /COSMYTH」2020年1月2日～3月1日（アトリエ2001 閉廊後に開催された）

(26) 内藤絹子展「闇・光・死・生」—インスタレーション—、1996年11月10日～11月23日、ギャラリー2001

(27) 1997年には「ドローイング・4展」において岩村伸一、上野絹子、中津川浩章と、1998年には「一期一会展」で藤原和子と、1999年には「祈り」展でドリット・ヤーコビと空間を共有している。

という至上の贅沢。この場所としては最大級の200人くらいが見に来てくれた。

記録としては、内藤さんが友達のカメラマンに撮ってもらった写真しか残らない。彼女がどう思っているか分からないけど、僕は、彼女が土曜の夜にこの空間にこもることで、何か降りてくる、それが次の日の朝から場の空気となり、観た人の体験になるというこの5年間の体験が、内藤さんが次に行くための財産になったという自負はある。

1999年のドリート・ヤーコビとの二人展は、彼女のテーマである「祈りの言葉」と、ヤーコビの作品が持つ「祈り」が自然に結びついた。

たしか1999年の1月だったか、イスラエルのテルアビブ近郊のラマト・ガンという小さな都市にあった東洋美術館にドロンのエリアが福井の紙の作家たちを紹介してくれた。福井の仲間と13人くらいで7～10日くらいの旅をして、ハイファのドロンのアトリエや彼の友達の家に分宿した。1998年の暮れに銀座のT・BOXの展覧会に出品した作品を巻いて棒のようにして、僕の荷物で20点くらい持っていった。与えられた壁面には3～4点しか展示できないんだけど、床に広げて全部展示した。するとドロンの友達の学芸の人が「次これを個展でやろう」と提案してくれて、同じ1999年4月には彼女が単独で行って、その美術館で個展をやってきた。そうやって内藤さんとイスラエル、ヤーコビとの繋がりもできた。

内藤さんとの5年間というのが、2000年に入ってからマナマナ（森脇正奈&原口麻奈）とかズガ・クリ（ズガ・コーサクとクリ・エイト）とかの5年シリーズに繋がっている。友井芽衣ちゃんも15歳から19歳まで5年間。相当プレッシャーになると思うけど、皆結果を出してくれた。

他に記憶に残る作家といたら、本道のアール・ブリュットの展覧会とかをやっているセルフソウアートギャラリーの作家の上野絹子さん。熊本の障がい者の作業所にて、大阪に出てきて染色の仕事をやっていた。

上野さんの最初の個展⁽²⁸⁾は1996年で、その後、内藤さんに合わせて「ドローイング・4」という4人ー内藤、上野、中津川浩章、岩村伸一のドローイングを集めた展覧会をやった。その頃から、作家をどうコーディネートするか、プロデュースすることの楽しみ、きっかけを作ることを自分の役割として見つけていく。

遡って自分のことを話すと、1993年からずっと毎年夏に福井に行って合宿したりキャンプしたりしていた。野外展ー堀尾さんの「小さい風景展」とかを、福井の朝倉俊輔君の学校の美術科の先生たちが協力してやってくれて、その縁で三国の松村忠祀さんの大湊神社がある雄島で野外展⁽²⁹⁾をやったりした。

そして1997年のナホトカ号の重油流出事故⁽³⁰⁾の時、福井で日本海が重油で真っ黒に染まってしまったニュースを見た。まず小池照男さんと雄島まで行ったら、自衛隊が作業していて僕らは手伝えなかったんだけど、神戸の震災後のボランティアで活躍していたテント村の人たちが結構来ていた。その後、その年の夏の雄島の野外展でブルーシートを使ったパフォーマンスをやった。ブルーシートは神戸の震災の時から自分の中に生まれた一つの印象だった。そしてこの年の11月には「2001」でブルーシートのパフォーマンスをやった。この空間に10×10メートルの厚いブルーシートに水を入れてプールにして、窓の外に向かってバケツで水を放り出すという。下の道路には車が通るから、向こうが赤信号になった時だけ水を外に投げるというパフォーマンスを1時間くらい。下に人がいて信号を教えてください、そういう時に蛍光灯とブルーシートとその色と、外の闇の中に一瞬水しぶきも光も出るという。そして光が落ちた後から音も出る。それを小池さんが記録してくれて、僕にとっては大事な財産になっている。

(28)「上野絹子ろうけつ染展」1996年10月27日～11月9日、ギャラリー2001

(29)「現代アート福井 '96 IN 雄島展ー自然・歴史・現代アートー」1996年8月17日～25日、大湊神社（福井）

(30)1997年1月2日、ロシア船籍タンカー「ナホトカ号」が島根県沖の日本海で沈没し、船首部分が福井県三国町に漂着、大量の重油が流出した。

もう少し自分の作品の話をする、その頃、具体の先生方が具体美術をやるうえで、芦屋市美術協会展と、童美展という子どもの作品の展覧会と、芦屋市展の3本を美術館ができる前から審査も展示も含めて自主的にやってらっしゃった。僕は芦屋市展に参加しようとも思ってなかったけど、実は出品作がポスターになったことがある⁽³¹⁾。

実はこの作品の元の作品は猿澤恵子さんという「ぼんくら」のメンバー。彼女が1999年の5月に「2001」で展示をやった時、まず場作りをした。段ボール箱を作る時に出る余ったレンガ大の段ボールをテープで繋いで、床に絨毯のように置いた。当時は床に板を張ってなくて冷たかったから、段ボールの絨毯を敷くことで観客が裸足で上がってくれて、気持ちのよい場所ができた。そして、その展覧会が終わった次の日が芦屋市展の審査の搬入日だったから、思いつきで持って行って、作品として出した。(図6)猿澤さんにちゃんと断ったうえで。

審査から展覧会が始まるまでに、段ボールの繋ぎ目から芝生が出てきたりして、結構面白い作品になった。それで教育委員会賞で3万円いただいた。最初、山下克彦さんとおもんちゃん(猿澤氏)と自分とで山分けしようと言ってたんだけど、ギャラリーの家賃に使えと言われて、それからこの芦屋市展が家賃稼ぎの場になった。倉科勇三さんがきれいに作品写真を撮ってくれて、2000年のポスターになった。

2001年の時は最高賞(芦屋市美術協会賞)⁽³²⁾。内藤さんが5年間塗り込めていった壁を自分の作品にした。外して持っていった壁を芦屋市立美術博物館の外壁に立てかけて、電動ワッシャーで削った。散らばった壁のかけらがきれいだった。(図7)これで賞金10万円。元永定正さんが褒めてくれた。

だから、今の壁は2代目。この1代目は、六甲アイランドの野外展(「六甲アイランド現代アート野外展 WATER FRONT OPEN AIR PLAY」)の時に宮崎みよしさんが壁を繋いで舟に見立てて6枚の舟にして、沖に泳いで運んでいった。流すことはできないから紐つけて引っ張り返したが、一応海に流したことになる。

そうして芦屋市展に出し続けて、2003年には「正会員推挙」の紙が届いたけど、「兵庫運河」⁽³³⁾でやる仕事があって表彰式に行かなかったから正会員取り下げ。

別にギャラリストになりたかったわけではないけど、「ギャラリー」という名前をつけたおかげで一つの枠に嵌めようとするような見方はあった。迂闊にもギャラリーと付けたのは、当時、僕は古物商で、登録の許可願を警察署に出す時に選択肢の中からギャラリーを選んだから。だから登録した名前は「ギャラリー」の「2001」それが「ギャラリー2001」という名称になった。

「2001」はスタンリー・キューブリックに対するオマージュで『2001年、宇宙の旅』から来ているんだけど、「ギャラリー」は失敗だった。ギャラリーのオーナーでいたわけではないし、その役割も果たしていなかった。外に出ることが多くて、「あそこに行っても清水はいない」という無人のギャラリーとして認知されていた。それでも事故らしい事故はなかったし、その選択が一番よかったんじゃないかと思っている。

「ぼんくら」のメンバーから始まった場所だけど、僕には共同で何かをやっていくという気持ちはあまりなくて、外回りをする中でいろんな出会いが生まれた。ドロン・エリアとかドリット・ヤコビとか、内藤絹子とか中津川君とか。自分の足を使った出会いから展覧会ができあがっていくというプロセスから、この場にはこういう力があるということを実感することができて、それは「2001」を開



図6 清水公明《2001 NO YUKA》1999年「第52回芦屋市展」(1999年6月5日～6月20日 芦屋市立美術博物館)に出品、教育委員会賞を受賞



図7 清水公明《ホワイト・シャドウ・1》2001年「第54回芦屋市展」(2001年6月23日～7月8日 芦屋市立美術博物館)に出品、芦屋市美術協会賞(最高賞)を受賞

(31) 「第52回芦屋市展」(1999年6月5日～6月20日 芦屋市立美術博物館)に出品し、教育委員会賞を受賞した清水氏の出品作《2001 NO YUKA》(図6)の展示風景が、「第53回芦屋市展」のポスターに使用された。

(32) 「第54回芦屋市展」(2001年6月23日～7月8日 芦屋市立美術博物館)に《ホワイト・シャドウ・1》を出品した。

(33) 「空気美術館 in 兵庫運河」2003年4月～2004年3月、兵庫運河(神戸市兵庫区)

く時に考えていた、ものを創る人、表現する人たちの精神がこの場にあること、今この時代にこの街にあることの意味があるんじゃないかと思った。だから、そういう出会いが重なるたびに、そのプロセスの中で場が人を引き付けるみたいに新しい出会いが生まれて、自分が考えていたよりもずっといろんな人が集まってくることで、場所ができていくことに、僕自身も自信をつけてもらった。そして堀尾さんにこの場所を見てもらって、毎年最後にやってもらう、1年かけて堀尾さんと勝負したいというのを一つのコンセプトとして始めたことが、自分がこの場をやっていくうえで大きな力になった。自分の力以上のものを与えてもらって、非常に順調な10年だった。

特に1999年の1年間というのは、10年分くらいの充実した一年だった。トミアサエという当時まだ20歳か22歳くらいだったと思うけれども、精神世界に迷い込んだような状態で才能に恵まれた子がいて、彼女と二名良日という早稲田大学の探検部出身の人の二人展をやった。二名さんとは僕が学生時代から付き合いがあって自然とか生きる力を教えていただいた⁽³⁴⁾。僕が大学に入った頃には彼は就職しないで野外塾の活動をしていた。3歳くらいから大学生くらいまでの幅広い子どもたち、青年たちを無人島とか樹海とか真冬の雪の中とかに連れて行って過酷な場所を一緒に体験させることで、生きる力を学ばせる活動をしていた。

僕の学生時代に、仲間が二名さんの事務局をやっていて、僕も時折参加させてもらった。自分はアウトドアは苦手だったけれども。二名さんが持っているエネルギー、それは単に何かを作ったり書いたり考えたりするような理屈ではなくて、探検部で世界を回る体験で得たものを自然の中で身を以て教えてくれる。卒業して大阪で就職してからも何度かお手伝いに行っていたんだけど、二名さんが大阪の池田市の教育委員会から頼まれて池田市の少年たちと夏にキャンプを体験する活動があった。その中で、竹とか籐のツルを芯にしてキャンプ場周辺にあるいろんな植物ードングリとか椎とかを巻き込んだリースを教材として作っていて、それをハーバーランドの阪急百貨店のアウトドアブランドでやってほしいという依頼があった。その時に彼が「神戸で学生時代から付き合い合っているやつがギャラリーをやっているから、まずそこで展示しないと義理が立たない」というので、1998年2月に「2001」でやってくれることになった⁽³⁵⁾。(図8)当時の若い人たちの仕事に対してどこか頭でっかちでひ弱だなという感じがあったので、二名さんの直径1メートルくらいあるリースの展示会をやってもらった時には、現代美術というものに一番欠けたリアルなパワーというものを感じた。



図8 二名良日「WREATH展」展示風景

(34)「森ニイマス」二名良日・トミアサエ二人展、1999年、ギャラリー2001

(35)「WREATH展」会期不明、ギャラリー2001

(36)「現代美術アジア展 樹海より フィリピン／日本」2001年10月20日～11月25日、芦屋市立美術館

(37)「アンダー・コンストラクションーアジア美術の新世代ー」2002年12月7日～2003年3月2日、国際交流基金フォーラム・東京オペラシティアートギャラリー
本展は、国際交流基金設立30周年記念事業として行われた。アジア7カ国のキュレーター8名が現地調査をもとに2001年にローカル展を開催後、各ローカル展の企画コンセプトや作家を再構成した統合展を東京会場にて開催した。

実はその二名さんの仕事を、当時芦屋市立美術館の学芸員だった山本さんがこの場所でキャッチしてくれて、日本とフィリピンの作家のグループ展⁽³⁶⁾に選ばれて、その後、2003年に東京オペラシティアートギャラリーでの「アンダー・コンストラクション」展で他のアジアの作家たちと一緒に展示された⁽³⁷⁾。その後二名さんは東京芸大の特任の講師として現代美術の新しい方向性、フィールドワーク、身体的表現の世界に掛かっていく。いわゆる現代美術側にある、どこかひ弱な観念的な狭いところを全く違ったところからぶち破るという……。堀尾さんでも上前さんでも、どちらかという美術の世界ではアウトロー的でなかなか世間的な評価は得られなくて、その反骨心が具体が終わった後の活動の大きなパワーになっていくのを見ていると、何かそういうものを破るにはそういう力が必要だということを感じた。

中辻悦子氏インタビュー

元永定正の1967年以降－当館所蔵作品の周辺について

遊免 寛子

当館では2022年1月22日（土）－7月3日（日）に「2022年コレクション展 I 小企画 生誕100年元永定正展－伊賀上野から神戸、そしてニューヨークへ」を開催し、その関連事業として「も～やんとの思い出を語る」（2022年5月14日、講師：中辻悦子氏、於当館ミュージアムホール）を実施。その講演録を当館の『兵庫県立美術館研究紀要』第17号（2023年3月23日発行）に掲載した⁽¹⁾。本稿は、ニューヨーク滞在以降の元永の活動のうち、当館の所蔵作品の周辺の出来事について元永定正の伴侶である中辻氏にインタビューを行ったものである。

中辻悦子氏インタビュー

□ 2024年7月4日（木） 於モトナガ資料研究室

□ 聞き手：遊免寛子

□ 構成・編集：遊免寛子

※文中の[]は筆者による補足



図1 《寶がある》1954年頃 三重県立美術館 寄託 個人蔵

遊免：前回、元永さんがニューヨークで新たな表現に至るところまでお話しいただきました。今回は、それ以降の時代のうち、特に当館のコレクションの作品に関係するエピソードについてお伺いできますでしょうか。

中辻：それぞれの作品のエピソードというのはなかなか難しいかもしれませんが……。ニューヨーク滞在から画風が変わって日本に帰ってきますよね。帰ってきたときにはコンプレッサーはまだなかったと思います。

1968年の《作品 F-111》⁽²⁾と《作品 F-112》⁽³⁾は「現代日本美術展」⁽⁴⁾に出品しています。68年ということは、帰ってきた明るる年だから、エア缶のカラープレーを持って帰ってきたのかしら。帰国する時に作品とか材料は全て船便で送りました。日本にいる時はもちろんエアブラシは使っていなかったから。

その頃、木村光佑さんも雲雀丘⁽⁵⁾に住んでいらして、コンプレッサーのお世話をしてもらったのです。木村さんは版画を制作していらして、元永さんは木村さんに版画も摺ってもらっているのです。私は木村さんとは昔からの知り合いで、行き来があったので、コンプレッサーの中古品があるということでお世話してもらい入手しました。それでコンプレッサーを使うようになったのですが、帰国翌年のこの作品がそのコンプレッサーのエアブラシなのか、持って帰ってきたエア缶のカラープレーの残りを使っているのか、その辺の記憶は曖昧で、作品を見てみないとわかりません。

元永さんの形ってというのは、最初から《寶がある》(図1)のような山型

(1) 「元永定正の1952年-1967年の活動について－中辻悦子氏講演録」『兵庫県立美術館研究紀要 第17号』2023年、兵庫県立美術館、pp. 38-57

(2) 《作品 F-111》1968年 三重県立美術館蔵

(3) 《作品 F-112》1968年 個人蔵

(4) 「第8回現代日本美術展」(1968年5月10日～5月30日 東京都美術館、6月8日～6月23日 京都市美術館、7月12日～7月21日 愛知県文化会館美術館、7月25日～8月11日 福岡県文化会館、8月17日～8月30日 長崎県美術館、9月3日～9月18日 北九州市八幡美術館、9月22日～10月6日 佐世保市中央公民館)

(5) 宝塚市の地名

の形をずっと描いていて、《タピエ氏》(図2)はちょっと曲がっていますよね。画面の中で形をもっと大きく描くにはどうしたらいいだろうかって考えて、形を曲げたらもうちょっと大きく見えるというようなアイデアから《作品(赤・黒)》(図3)のような作品が生まれているのですよね。そういう発想のもとで、何かが絶えず下から生えている。山は地下のマグマの力で盛り上がっているじゃないですか。そこに生命力があると思うのね。だからそういうものにも惹かれていたのではないかしら。初めはその形の中に、もやもやとしたものを作ろうとして絵の具を垂らしたら、それがちょっと失敗して形からはみ出して流れ出したそうです。その時「これも面白い」と思って、逆にたくさん流すようになったと聞いています。だから、下から生えているような形は彼の基本だと思うのです。いろいろと考えてみたら、地球が生命を生んでいる、その生命力、それが源じゃないかというふうに思っています。その形がもう少しフレキシブルに派生して、さまざまな形が生み出されてくる。煙のような形も出てくる。これも流れる代わりに出てきている形じゃないかな。基本には絶えず山のような形があると思うのです。だからスプレーを使うようになって、その形にどういうふうな変化をつけて面白くするかということを考えていたのではないのかなと思います。



図2 《タピエ氏》1958年 当館蔵(山村コレクション)



図3 《作品(赤・黒)》1970年 当館蔵

遊免：そうですね、基本的な形は変わらないですよ。それがある日ぐると曲がったのが、1970年の《作品(赤・黒)》(図3)のようなタイプでしょうか。

中辻：後々、それが基本形のように出てくるのですけれどね。これは70年ですが、これの前に同じような形のものがもっとあるはずですよ。

遊免：中辻さんが元永さんに与えた影響というのはないのでしょうか。

中辻：それはあるでしょうね。一緒に住んでいるのだからお互いに影響を受け合っているわね。どこをどう受けているかわからないけれどね。[元永さんは]コンプレッサーを使っているけれど、あの色のグラデーションという手法は私もグラフィック・デザインの方で以前からずっと使っていましたからね。パーセンテージの色指定でグラデーションを使った印刷物ですが、その影響はわからないけれど。

元永さんがエア缶を使いだしたっていうのは、ニューヨークのギャラリーのマーサ・ジャクソンが紹介してくれた画材店に行ったときに、新しい素材、リキテックスとかエア缶のカラースプレーとか、そういうものがたくさん並んでいたから、やはりその新しい素材に興味を持って使ってみようかと思ったのだと思います。

遊免：元永さんは新しいものにチャレンジすることを怖いとは思わないタイプですか。

中辻：どうでしょうね。珍しい物は好きですね。「おもしろいもんがあるな」と思ったのではないですか。こういうのを使ったらどうなるのかな、ちょっと試してみようかというふうに。たまたま今まで使っていた材料が見つからな

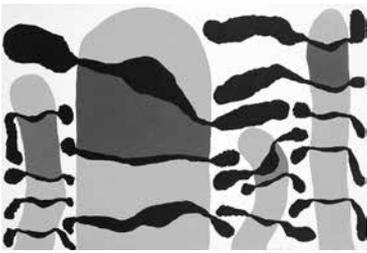


図4 《四ヶの動き》1970年 当館蔵（山村コレクション）

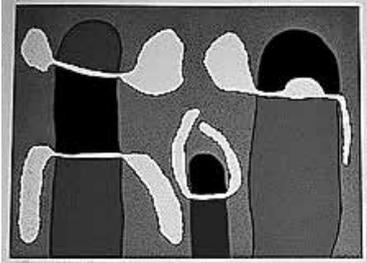


図5 《むらさきはちいさい》1969年 個人蔵

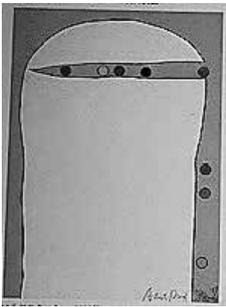


図6 《いろだまえいと》1969年 個人蔵

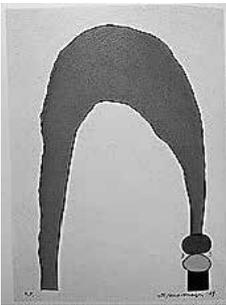


図7 《こつん》1969年 個人蔵

(6) 1919年に東京・渋谷に開店した文具店。1969年に大阪、1973年に名古屋、1974年に札幌、1977年に銀座と福岡に営業所を開設し、法人向けのデザイン用品販売やデザインスコープをはじめとした機材の営業に取り組んだ。店頭販売部門もそれまでの池袋・新宿の2店舗体制から、1970年の大阪梅田店、1972年のお茶の水店、1973年の横浜ジョイナス店など次々と店舗数を増やした。

(7) かつて大阪市北区豊崎三丁目存在したホテル。大阪万博（1970年 日本万国博覧会）開催に際し、三和銀行（現三菱UFJ銀行）が中心となって東洋ホテル株式会社（The Toyo Hotel, Ltd.）が設立された。設立発起人は、三和銀行の他、みどり館関係の企業が中心で、宇部興産、京阪神急行電鉄、日本通運、野村證券、日立造船、丸善石油、大同生命保険、東洋信託銀行、日本生命保険、東洋不動産、東洋開発であった。1969年に開業し、2006年にラマダホテル大阪となったが、2013年に閉館した。

かったから「エア缶を使った」と本人は言うけれど、もちろんそれもあると思うのですが探そうとはしていなかったと思う。ペンキ屋さんなんか探したらすぐに見つかるよね。でもそんなに探していないからね。それより先にあの新しい素材と出会ってしまっている。紹介してもらったお店は、大きな画材屋さんだったからね。いろんな新しい画材が本当にたくさんあって嬉しかったのじゃないかな。これを使ったら面白いかなと思ったのだと思う。

渡米より前、1963年8月号の『美術手帖』で「抽象漫画宣言」をしていますよね。見るだけで笑いがこみ上げてくるような絵を描きたいという主旨だったと思うけれど。この頃から流す作品とは別に新しい作品に挑戦したいという気持ちがあったのだと思います。海外に出て気持ちが自由になったので温めていたものが噴出したのではないかなと思う。材料と思考が上手く一致したのだと私は思います。渡米して急に変わったと思われるけれど本人の中ではずっと温めて来た変化だだと思います。この頃の小さな作品やアイデアスケッチもたくさんありますし。

遊免：その当時、大阪には大きい画材屋さんにはなかったのですか。

中辻：そこまで大きいのはなかったですね。リキテックスが輸入されていた記憶はないです。ネオカラーみたいなのはあったと思う。ニューヨークの画材屋さんほとんど全部新しい材料だったからね。マーサ・ジャクソンは、デューニングや他の有名な作家たちが皆その画材屋さんで買って使っているから、そこに行けばいいって教えてくれて、しかもツケで買ったら良いつて言ってくれたから自然にそこを使うようになって。

遊免：使ってみたら、なかなか良いと。

中辻：すごく便利だったと思うの。油でなく水で溶けるのね。もちろんメディウムみたいなものもあるけれど、水でも全然大丈夫で、油絵具みたいなもに使えて、なおかつ乾燥も早く乾いたら溶けないという。仕事もはかどるし便利だから嬉しくて使いかけたのが本音だと思います。

遊免：素晴らしい出会いだったわけですね。それで日本に帰ってきてからもやはりその方が良いと。

中辻：そう。だから、残ったものを持って帰ってきているから、帰ってきてしばらくはそれを使っていました。けれども、日本にもその頃ぼつぼつ輸入されてきていたので、大阪の「いづみや」さん⁽⁶⁾などで買うようになったと思います。

この《四ヶの動き》(図4)はね、今はもうないけれど大阪に三和グループの東洋ホテルというのがあって⁽⁷⁾、その全ての客室に元永さんのこのタイプの版画が掛かっていました。これが木村光佑さんに摺っていただいた作品ですね。ずっと長い間、東洋ホテルのショッピングバッグもこのデザインだったんです。この4点、《むらさきはちいさい》(図5)、《いろだまえいと》(図6)、《こつん》(図7)、《はみでたきいろ》(図8)はどれも面白い。

遊免：《むらさきはちいさい》(図5)は音がするようですね。

中辻：紫を使うのは珍しいですね。

遊免：これが69年です。このパターンが70年になっても制作されていた。

中辻：そうそう、だから《四ヶの動き》(図4)は版画で制作していたイメージを絵画として描いたのではないかと思うのです。

遊免：以前にも小さく描いていたものを、大きいイメージで描くことがありましたよね。

中辻：新しい形を小さな作品で追求して行って、大きな作品にしていくというパターンはよくありますね。元永さんって、いろんなテーマがあってそれを行ったり来たり、行ったり来たりしながら作品をつくっているじゃないですか。《ボンボンボン》(図9)っていう作品でも最初の具体展⁽⁸⁾に出した作品から、色玉になったり、絵本にもなったり最後まで色玉のバリエーションとして出てくる。だからこの版画《いろだまえいと》(図6)にも色玉があったりね。それぞれのテーマがずっと続いている。

遊免：《四ヶの動き》は山村コレクションですが、山村徳太郎さんからのリクエストですか。

中辻：山村さんは、こういうのを描いてほしいっていうのはなかったですね。いつも、元永街道⁽⁹⁾と呼ばれていた道を通して「宝塚のアトリエを」覗きに來られて、「新しいの出来ていますか？」みたいな感じで、描いているのを見て、気に入ったのを買ってくださいだったので。アトリエに置いてあった作品をみて、「あっ、これ面白いですね」ということで。もちろんギャラリーの展覧会で買ってもらったものもあるし、東京画廊からもあります。でも、家に来られて、作品を見て、「面白いな」って言われたのが意外な作品だったりして、「あ、山村さん、こんなのも好きなんやね」と言った記憶もあるわね。

遊免：これは画面の右下に「S.motonaga70」と書いてあるのですが、裏面に「《4個の動き》1967年作 元永定正」とあります。不思議ですね。

中辻：1967年ってニューヨーク滞在中か帰ってきたばかり。70年っていうのは万博の年だから。その頃元永さんは猛烈に忙しかったから書き間違えたのかしら。さっきの作品、スプレーを使っていたでしょう。これがエアブラシかどうかっていうのはちょっとわからない。残っていたエア缶を使っていた可能性もあるわね。まだコンプレッサーがないときにこのスタイルが出てきているのではないかなと思う。煙のようなかたちが出ているのと、こういう隙間から形が出ているのとかね。この後でコンプレッサーのエアブラシに転向して、いろんな形がでてきているのではないかと思います。

この《作品》⁽¹⁰⁾は1970年の「大阪万国博美術館」⁽¹¹⁾に出した作品なのだけ

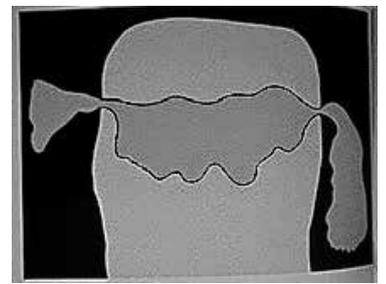


図8 《はみでたきいろ》1969年 個人蔵

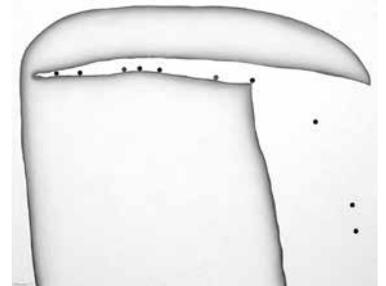


図9 《ボンボンボン》1972年 当館蔵(山村コレクション)

(8) 「第1回具体美術展」(1955年10月19日～10月28日 小原会館)

(9) 西宮の山村徳太郎氏の自宅から宝塚の元永氏の自宅までの道路に山村氏が名付けた名称。現在の県道82号(大沢西宮線)から県道16号線につながるルート。

(10) 《作品》1970年 三重県立美術館蔵

(11) 「万国博美術館」のこと。大阪で開催された日本万国博覧会の主な展示館として開設された。シンボルゾーンの北側に建てられた4階建の施設は延べ4,650平方メートル。展示された東西の美術品は海外40数カ国と国内から732点であった。

れど、今は三重県立美術館にあります。この頃はちょっとスタイルが変わっていった頃だから。これは「モチーフが」飛び上がって浮き始めた最初だと思わ。

遊免：記念すべき作品ですね。

中辻：大作だけど試行錯誤していた時期で「もうちょっとやな、もう一つ良いことないな」って言いながら出品したという記憶がありますね。自分の中で充分昇華しきれていなかったんだと思います。



図10 《作品》1970年 個人蔵



図11 《AKAMAGARI》1972年 当館蔵

遊免：こちらの《作品》(図10)も出していますね。

中辻：これはみどり館⁽¹²⁾に出品したんです。今は大林さん⁽¹³⁾が持っています。みどり館に出したあと「具体」⁽¹⁴⁾にずっと預けていましたが、以前はさっき言った東洋ホテルにあるって聞いていたのね。だけど、ホテルが潰れたあと全然わからなくなっていたのが、大林さんのレストラン⁽¹⁵⁾に行ったら、この作品がかかっていたのです。その後、大林さん⁽¹⁶⁾に会った時にその話をしたら、あれはうちの親父が吉原治良さんから買ったとおっしゃっていました。この頃、元永さんはもう具体を辞めているでしょう。元永さんは知らないままでしたがどう思っているのかわかりません。私は好きな作品だったので、ホテルが潰れて、あの作品はどうなったのだろうとずっと思っていたから、その作品がこのレストランにあるとわかってからは作品に会いたくて何度も行っています。そのたびに作品の前に席を取ってくださっていたのだけれど、今は場所が変わったからどうなっているのかはちょっとわからないです。

遊免：北浜の「ルポンドシエル」ですね。

中辻：そうです。いろいろな作家の作品がありますね。斎藤義重さんとかね。

遊免：1970年に《作品(赤・黒)》(図3)の形が出てくるのですよね。

中辻：そうやね。かたちが右曲がりだったり左曲がりだったりしますけど。

遊免：この72年の《AKAMAGARI》(図11)も。

中辻：これは多分、藤美画廊の個展のために描いたと思う。シンプルで力強く而も繊細なところは元永さんの意図がストレートに表現されているすぐれた作品の一つだと思います。

遊免：タイトルもこれまでの《作品》ではなくて、面白い「ことば」になっています。

中辻：タイトルは具体を辞めてから出て来ましたね。具体の間は先生⁽¹⁷⁾がタイトルを付けるのは駄目って言われたから誰もつけなかった。

(12) 大阪万博(1970年 日本万国博覧会)のパビリオン。「アストロラマ」と呼ばれる超立体的な全天周映像が上映された。エントランス・ホールには現代美術をはじめ、アストロラマ・ユニットカメラ、撮影場面のスチール写真が展示され、「アストロラマ」が始まるまでの時間を過ごすようになっていた。具体美術協会はエントランス・ホールで「グタイグループ展示」を行った。

(13) 株式会社大林組(OBAYASHI CORPORATION)のこと

(14) 具体美術協会のこと

(15) 大林グループのフランス料理店「ルポンドシエル」のこと。1973年に大林大阪ビル(現北浜 NEXU ビル)の最上階で開業し、2007年にルポンドシエルビルに移転。2023年に創業50周年を迎えるにあたり、大林組大阪支店が入居する日本生命淀屋橋ビル(大阪市中央区)に新店舗をオープンした。

(16) 大林剛郎氏のこと

(17) 吉原治良氏のこと

遊免：具体を辞められる前の68年に《よっつのいろ》というタイトルはありますが。

中辻：そうそう《作品 4つの色》とか。この頃はまだ作品の具体的な説明のようなタイトルだけど、また途中で変わってくる。

遊免：この頃からでしょうか。71年の《ZZZZZ》⁽¹⁸⁾や《Nobi Nobi》⁽¹⁹⁾とか《Nyu Nyu Nyu》⁽²⁰⁾。

中辻：これらの作品を「第10回現代日本美術展」に出品して、《ZZZZZ》が京都国立近代美術館買上賞になりました。その頃に音のようなオノマトペみたいな感じの題名が出てくるわね。

遊免：なぜこのようなアルファベットを使った題名になったのでしょうか。

中辻：本人には何かきっかけがあったと思うけど聞いていないですね。自分で描いていて、そういう音が聞こえてきたとか音を感じたとか、敏感な人だから何かそういうイメージが湧いてきたんやろうね。そんなに深く考えていないのではないかなとも思います。確かに日本語だと余り軽やかな音を感じられませんよね。ニューヨークから帰ってきてそんなに時間が経っていないから、横文字っていうのは音として自分の中にも残ってたんじゃないかしら。具体を辞めてすぐだし、のびのびと開放感もあって、自分の中でいろんなことを模索しながら、考えながらやっている時期だったと思います。現代日本美術展では、何か新しく良い作品を出したいという気持ちがあったでしょうね。他の作品が力を抜いているというわけではないけれども何か新しいことをしようという意思が強く感じられますね。

遊免：作品のサイズもとても大きいですからね。

中辻：この頃の作品は、割合みんな大きな作品だったからね。ニューヨークに行ったらみんな作品が大きいでしょう。だけど日本だと場所がないから小さくなるけれど。やはりロフトなんか広いから大きな作品をどんどん描けるものね。気持ちがまだ日本のサイズに戻っていなかったのかも。

遊免：これは家で描かれたのですか。

中辻：これは雲雀丘のアトリエです。その家は戦後、伊丹の駐屯地にいた駐留軍の家族が住んでいたと聞いています。ペンキ塗りの、その頃はまだ珍しい靴のまま中に入る設計で、土間が全然なくてドアを開けたらもう広い部屋になっているような家でした。ひとつの敷地に同じような家が3軒建っていて、大家さんがいらして、その一軒を借りたのです。

遊免：天井が高い部屋があったのでしょうか。

中辻：いいえ、この家は狭い狭い。以前も借家でしたからニューヨークに行くのに1年間カラ家賃をかけないといけないじゃないですか。天井の高い大きな家

(18) 《ZZZZZ》1971年 京都国立近代美術館蔵

(19) 《Nobi Nobi》1971年 国立国際美術館蔵

(20) 《Nyu Nyu Nyu》1971年 三重県立美術館蔵

は家賃が当時で17万ぐらいで、それはものすごく大変だから、もうちょっと安くて帰国しても家族が住めるようなところをと言って周旋屋さんを探してもらったのです。そのおうちが面白いから、私の弟家族も3軒のうちの1軒に移って来たんです。留守の間何かあったら見てもらうことにして。もうひとつには大家さんが住んでいらっしまったわね。今はもう更地になっていますけど。白いペンキ塗りのおうちで、窓枠だけ真っ赤に塗り変えました。そうしたら、来た人が「ここ幼稚園ですか？」って言われて(笑)。作品のサイズが大きいから、その狭い部屋に、ほとんどぎりぎりいっぱいぐらいだったわね。

遊免：この3点は本当に大きいと思います。

中辻：これは1972年だから、元永さんは本当にいろいろなことをしているのよね。だから、なにかひとつ形が変わったからといって、そのスタイルをずっと長い間続けるのではなくて、たえず行ったり来たり行ったり来たりしている。でも自分の中ではすべてがひとつのものだったのでしょね。

遊免：色玉も何回も出てきますね。

中辻：この頃に色玉を描いていたのかしら？と思うようなところで出てきたりするからね。この《ポンポンポン》(図9)もこの形を切ったらパカっとなって面白いと思ったから。それが吹き出しになったりね。初期の、絵の具が流れた作品の中にも口を開いたようなかたちがあったでしょう⁽²¹⁾。あれがきっかけになったと思うの。そこでは流していたけれど今度は形が出てきているわけですよ。本当に行ったり来たりしている。自分のなかでいろいろと考えながらアイデアが浮かんだら、いろんな種類の手持ちがあって描いていたという感じかしら。

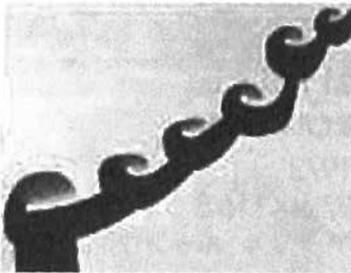


図12 《KURU KURU KURU KURU》1973年
※所在不明



図13 《PO PO PA PA》1973年 個人蔵
※奥の壁面の右側の作品

遊免：そして、この形《KURU KURU KURU KURU》(図12)が出てきますよね。

中辻：そのアイデアは渡くん⁽²²⁾が描いたもので、元永さんに100円で買ってもらったって言っていました(笑)。これが面白いと思ったらそれをヒントに、またしばらく続けている。こちらの作品はカタログに写真がありません。東京展⁽²³⁾に出して破損したの。ガードレールかなにかにぶつかって。保険にも入ってなかったんです。東京展というのは針生一郎さんの企画で、作家が自主的に参加する展覧会だったから、美術品輸送車ではなく普通の荷物との混載だった。だから、ガードレールで潰れたって言われて、「しゃあないな」みたいな感じだった。グニャっとなったのが返ってきたから処分したと思うのだけれどもね。出す前に写真は撮っているはずだから、どこかにネガがあると思います。

遊免：この《PO PO PA PA》(図13)は異質じゃないですか。

中辻：これは《ZZZZZ》の続きだと思うのだけど。ちょっとかたちが浮かびかけているのを時々思い出して描いているのかな。この頃から浮遊しそうな作

(21) 《作品》1964年 宮城県美術館蔵

(22) 元永夫妻の次男の渡氏のこと

(23) 「第1回東京展」(1975年11月1日～11月20日 東京都美術館)

品が時々出てきますね。こちらの作品は《IYA IYA》(図14)というタイトルでこれはあんまり良いことないなって言ってずっと倉庫にあった作品なんです。だから「いやいや」。そしたらニューヨークからファーガス・マカフリーさんがこられて、一番最初にこれが面白いとおっしゃった。見方が随分違うのだなと思いましたね。

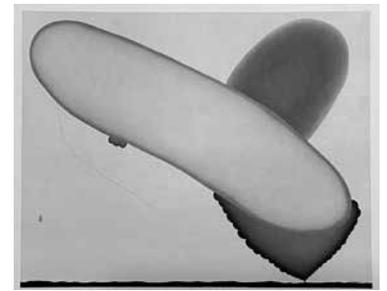


図14 《IYA IYA》1973年 個人蔵

遊免：話を戻すと、《AKAMAGARI》(図11)の後に《ヘランヘラン》(図15)が来る。《ポンポンポン》(図9)も72年。

中辻：この頃からまたちょっと色玉が出てきだしましたね。

遊免：最初の作品は71年ですね。

中辻：この作品《ヘランヘラン》は山村さんがずっとおうちに掛けてくださっていたみたいです。奥さまも元永さんの作品がお好きやったみたいでね。お玄関のところにもずっと元永作品が掛かっていたって聞きました。

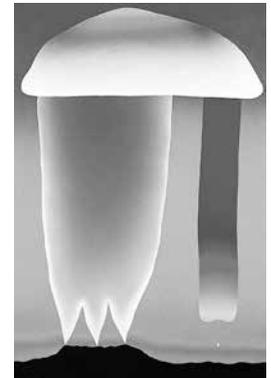


図15 《ヘランヘラン》1975年 当館蔵(山村コレクション)

遊免：《ポンポンポン》(図9)は藤美画廊で見ても買われたのでしょうか。

中辻：いいえ、これは展覧会が終わって家に置いてあった作品だと思うのです。画廊で展覧会をしてもそんなに売れないです。あの頃は結構大きな作品を出品していましたからね。だから作品はみんな家に帰ってきていました。最初の流れた作品なんかはほとんど東京画廊で買われてますけどね。

遊免：それで、ここがパカッと割れて色玉が。

中辻：そう。だから最初、この山のかたちから色玉があってね。「第1回具体美術展」に出した作品《寶がある》(図1)です。それからずっと続いている。かたちがパカッと開いた時に、色が流れ出したり、色玉になったり、吹き出しになったりするっていう。

遊免：口っぽいです。

中辻：そうね。口から出ている感じですよ。でも元永さんに言わせると「口やなくて、かたちが切れて開いているだけや」と。

遊免：生き物っぽいです。そして、なんだかちょっと笑えるのはなぜなのでしょう。

中辻：笑える形って、元永さんの体質だと思うのだけれど。というのは、ほかの人が同じ形を描いても笑えないと思うの。だから元永さんが持っている体質っていうのか、元永さんの精神性のひとつだろうけれどね。それが形になったら笑える。偽作が売られていることが時々あるけれど、同じかたちでも偽作は笑えないのね。元永さんの笑いの中には品格があるんです。それがやっぱり全然違うの。なんでもないようなのにね。それが不思議だなと思う。ただ面白いだけじゃない。その辺が元永さんの本丸だと思うのだ

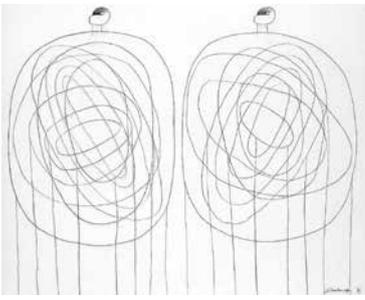


図16 《作品》1976年 当館蔵（山村コレクション）

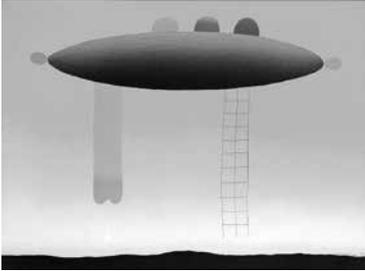


図17 《黄色のなかで》1977年 当館蔵（山村コレクション）

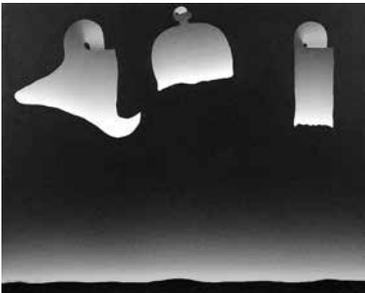


図18 《いちにいさん》1978年 当館蔵（山村コレクション）



図19 《赤から黒へ》1981年 当館蔵（山村コレクション）



図20 《しろいせんから》1981年 当館蔵

(24) 河合隼雄、元永定正「おもろい絵だなあ……」『元永定正作品集 1955-1989』改訂増補版、1989年、アラベル株式会社、pp.25-35

けど、それを言葉で表すのが難しいよね。感覚でならわかるけど、言葉ではわからないっていう感じ。言葉にしてしまったら、ちょっと違うのよっていう感じ。元永精神の謎です。

遊免：続いて1976年の《作品》(図16)と1977年の《黄色のなかで》(図17)です。

中辻：これ(図16)は線が目立つ作品になってきていますね。縁と赤がエアブラシです。これは良い作品だと思う。山村さんが買ってくださったのは良かったです。いつ購入されたのでしょうか。これは朝日画廊っていう京都の画廊で個展をした時の作品です。この頃から、わりと線の作品が増えてきますね。

遊免：この山村コレクションの作品《黄色のなかで》(図17)で宇宙船のような浮いた形が出てきますよね。

中辻：この形ね。最初は1954年に《とんでいる》という作品がありますね。宇宙的な空間意識はその頃からあったのでしょうかね。根っこは全部つながっています。助走していた形が再び浮遊しましたね。何かから解放されて悠々と浮かんでいる。

遊免：それでこの1978年の《いちにいさん》(図18)。

中辻：これは桜画廊の個展に出品した作品です。この作品に限らず元永作品の形がもつ世界はマクロやミクロの宇宙的な記号で構成されていて視覚言語としての翻訳は難しいですね。

遊免：形が宙に浮かんでいる作品です。

中辻：『元永定正作品集 1955-1989』に、河合隼雄さんとの対談があって⁽²⁴⁾、飛ぶ形について話しているので、そこをみてください。

遊免：1981年の《赤から黒へ》(図19)の頃からは階段のような形が結構出てきますよね。

中辻：そうね。浮かんでいるところに、階段とか梯子がよく出てくるわね。なんでしょうね。何かへの願望かしら。それとも暗示？この頃にはエアブラシの使い方にも慣れてきて、線もエアブラシで自在に描けるようになったのだと思う。あみだくじの作品も線の面白さですね。描いた線とスプレーの線が混ざる。だから面白いと思う。

遊免：80年代は形のバリエーションも増えて、画面の中にたくさん描いている。

中辻：つぎつぎと描くのが楽しかったのでしょうかね。画面と対話しながら描いていたのではないかしら。それぞれの形が言葉なのね。

遊免：その延長が《しろいせんから》(図20)です。

中辻：このテーマも割合たくさん描いていて、「アート・ナウ」⁽²⁵⁾に出品した作品は⁽²⁶⁾ 227 × 546cm の大作です。

遊免：1983年の《あかいろ たてよこ しろいひかりがでているみたい》(図21)はいかがでしょう。

中辻：山村コレクションですね。東京松屋大阪大丸での明日への展望展に出品しています⁽²⁷⁾。前年位から光に関心が向いているようね。お喋りな形たちは少し控えめで単純に光が出ているような構成を目指しているように思えるわね。白い色の下には何層もいろんな色が重なっているんですよ。

遊免：直線がとても目立っていますね。

中辻：元永さんにしては珍しくジオメトリックな作品ですね。私は好きだけど。

遊免：この頃は、定番とちょっと変わったのが交互に出てきますね。

中辻：そうそう。この《べにべにむらさき》(図22)っていうのは^{べに}紅ちゃん⁽²⁸⁾がもらった作品なの。題名からくるイメージが決めてになってね。華やかさのある作品ですよ。いろんな要素が混在しています。

遊免：それから、1985年の《くろいぼやぼやのごほん》(図23)はいかがでしょう。

中辻：《あかいぼやぼやのごほん》という作品もあって、初期の山がのびたようなかたちが静かに浮遊しかけているめずらしいモノクロームの作品です。

遊免：セットですか。

中辻：セットというわけでもないのだけど。考え方は同じでしょうね。80年代はいろいろ授賞などもあって展覧会も多く、一番たくさん作品を作っているのいろいろなタイプの作品があるわね。展覧会も頼まれたら断らないひとだからね。

このあたりで伊賀に新しくアトリエが出来るのよね⁽²⁹⁾。《みんなななめに》(図24)が最初の作品です。なにかお洒落っぽいでしょ。

遊免：なぜでしょう。

中辻：伊賀のアトリエは中も外も真っ白な建物だから、このような作品が生まれたのかなと思っているの。住む仕事場の環境によって作品のスタイルが少しずつ変わって来たように思いますね。内的なものとの外的な環境がどのように作用しているのかも興味があります。

遊免：その前のアトリエはどのようなところだったのですか。

中辻：外国人が建てた山小屋のような茶色い梁が全部見えている洋風の家でした。

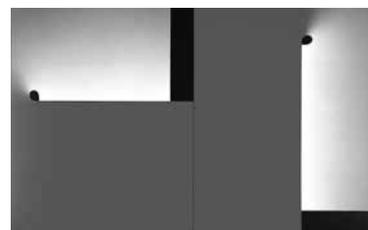


図21 《あかいろ たてよこ しろいひかりがでているみたい》1983年 当館蔵(山村コレクション)

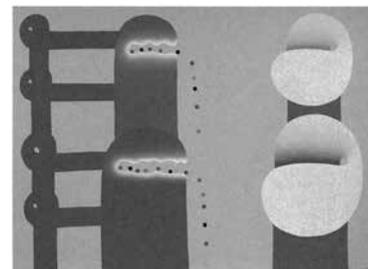


図22 《べにべにむらさき》1984年 個人蔵

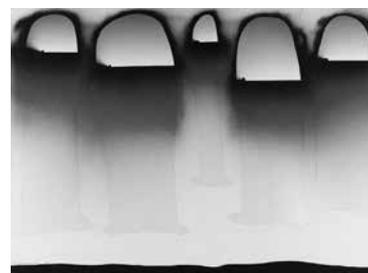


図23 《くろいぼやぼやのごほん》1985年 当館蔵

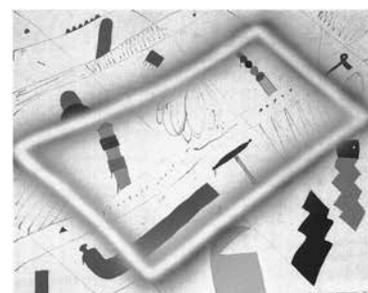


図24 《みんなななめに》1985年 個人蔵

(25) 兵庫県立美術館の前身である兵庫県立近代美術館で開催されていたシリーズ展。その年、目覚ましい活躍をみせた作家を紹介し、関西アート・シーンのいまを伝えた。

(26) 《たてよこのせんをひいてから》1981年 三重県立美術館蔵

(27) 「明日への展望—洋画の5人展」(1983年5月5日～5月11日 松屋銀座、6月3日～6月6日 心齋橋大丸)

(28) 元永夫妻の長女の紅子氏のこと。

(29) 1983年10月、三重県上野市(現伊賀市)にアトリエ完成。

入ったところにはピータイルの大広間があって、吹き抜けになっていました。吹き抜けの両側にはテラスがあって、片方は作品置き場、もう片一方は通路になっていました。庭にもプレハブがあって、初めは1階建てのプレハブだったのが、[作品が] 入らなくなって、2階建てのプレハブにして使っていました。この家は、借家でニューヨークへ行く前と戻ってきてからの二度住んでいるの。駐留軍の借家みたいなところに7年ぐらい住んでいて、風の便りに、こちらがまた空いているって聞いて、借りることになったの。最初の時は床にビニールシートを敷いて流す作品を制作していたのだけれど、2回目の時はピータイルのところは絨毯になっていた。仕事場とリビングが一緒になっていたから、元永さんは「俺には仕事場がない」とよく言っていました。私なんかもっとないからね。その時は元永さんの方が大事だからしょうがない。私はいつも隙間で描いていたから、未だに隙間で描く方が創りやすいの。ごはんを食べたらその机の上に置いてとか、料理をしながら横目で見ながら描いてとかの方が仕事のリズムが出てはかどるような気がします。アトリエに出かけて行って描くよりは、生活の隙間で描く方が落ち着くの。習慣っておそろしいわね。

遊免：逆に強いですね。

中辻：そうね。どこでもがアトリエになるからね。今は一人だから家中がアトリエです。

遊免：元永さんは文句を言っていたというのに（笑）。

中辻：でも最終的に伊賀にアトリエが出来たからね。以前アトリエにしていた建物が建ったときは、あの辺は雑木林だったようです。私たちが移り住んだ時にはもう家がいっぱい並んでいたけれどね。だから当初はそういう中に良い感じで建っていたのだと思うけれど。

遊免：別荘みたいな。

中辻：そういう感じでしょうね。石造りのマントルピースがあって、薪ストーブがあったけれど、私たちはそこに石油ストーブを置いていました。家主さんが東京の人で、あの頃は東京の方が先に震災が来ると思われていて、もし東京に震災が来たらこの家に住むから、その時には返してほしいという条件付きで住んでいたの。だけど関西の方が先に震災があって、そのうちも半壊だったけれど、良い家だし、うちが全部修復するから続けて住まわせてほしいと言ったけど、大家さんが見にいらして、やはり壊しますということに。その時は既にマンションを買っていたから、マンションに住んでいて、そこは作品置き場にしていただけで、なくなると不便だったのだけれど。私はちょうど展覧会⁽³⁰⁾の前で、佐賀町エキジビットスペースの小池一子さんが作品を見にくると言う時で、作品をたくさん置いていたのですが、[1995年1月17日の]震災で窓が外れて作品がみんな飛び出して、すごいことになって。ブロックの塀は全部倒れたし、たいへんでした。

(30)「出光真子+中辻悦子展」(1995年9月12日～10月10日 佐賀町エキジビット・スペース)

遊免：そこに置いていた作品はどうしたのですか。

中辻：伊賀にあった農協の倉庫が空いているということでお世話をしてもらったんです。ベニヤ板で壁も床も貼って。そこへ作品を全部持って行って、ちょうど3年。また農協が使うから出てくれと言われて、仕方ないから伊賀の安い土地を買って倉庫を建てて、またそこに全部移したの。その時、借りるということはいずれ返さなければならないでしょ。歳を取ってのお引越はもう大変という結論が出て、建てることになったんです。

遊免：どうやって運んだのですか。

中辻：日通⁽³¹⁾の引越トラックでね。量が多くて大変でした。伊賀のアトリエは、ちょっと不便だったけど、よく通ったなあと思います。元永さん偉いなあと思う。私もよく行ったけれど、ふたりとも行ったら宝塚の家が留守になってしまうから、時々是一緒に行くんだけど、元永さんの方が長い間滞在していたわね。元永さんはアトリエが出来て落ち着いて制作ができるようになったのではないかな。《あおといろいろ》(図25)も大きいよね。《しろいぼやぼや》(図26)も大きい。これらは伊賀のアトリエで描いているから。

遊免：《あおといろいろ》(図25)では絵の具が飛び散るかんじも出てきていますね。

中辻：今の形と初期の手法とをあわせたのが晩年の作品ですね。流し方はすこし違いますが。

遊免：そうなんです。それがまたおもしろいなと思って。

中辻：だけど一方で流れていない作品も作っていて。行ったり来たりしている。それでも最晩年は、やっぱり流れた作品の方が多いわね。

遊免：まあとにかく大きいです。

中辻：伊賀にアトリエが出来て、大きな作品を制作するのが普通になってきている感じがします。兵庫県美のこの作品(図25、26)もね。2001年に伊賀のお城で展覧会を開催したのね⁽³²⁾。大きな作品ばかりを出品して、ポスターも私がデザインしたの。展示のレイアウトも考えて、図面も引いて。教育委員会の企画だったけれど専門の学芸員がいなかったから。公園も使って。元永さんの展覧会は本当に大変。でもあの時手伝いましたという方が時々いて、みんなで作った展覧会だったなあと思います。

遊免：元永さんをご自分ではレイアウトを考えられないのですか。

中辻：あまり考えないわね。なぜでしょう。私がでしゃばっているのかな。私が決めても何にも言わないの。勿論、要所要所は相談しながらですよ。

遊免：現場でおっしゃるぐらいですかね。

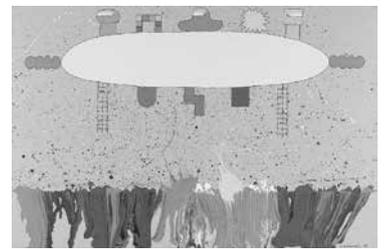


図25 《あおといろいろ》1995年 当館蔵

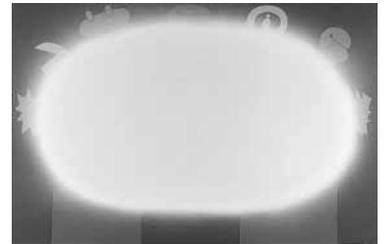


図26 《しろいぼやぼや》1996年 当館蔵

(31) 日本通運のこと

(32) 「元永定正展」(2001年7月21日～8月5日 伊賀文化産業城)

中辻：三重県美⁽³³⁾ではあんまり言わなかったわね。大谷⁽³⁴⁾では映像を部屋で映したから、角度とかそういうことを言っていたけど。美術館は担当学芸員の方もちゃんといてはるからね。それ以外のギャラリーや公共施設にはないから。まあ自分でも言わないこともないと思うけど、私が「こっちの方が良いんとちがう？」って言ったら「そうやな」ってすぐ変えるから(笑)。どうしても私が言う方になってしまう。『ちんろろきしし』⁽³⁵⁾なんかも人にやってもらうのが嫌やったからね。

遊免：元永さんの本も、中辻さんがほぼ装丁されていますよね。

中辻：最初の頃は装丁やレイアウトをしても名前も入っていなかったの。『もこもこ』⁽³⁶⁾とかね。当時は入れるところもなかったから。通常は社内デザインしていたのかな。名前が全然入っていなかった。でも絵と文字の関係はものすごく重要だと思うの。最後の頃には隅っこにちょっと入れてもらうようにしたけれどね。ほとんど入っていないと思う。この『おはなししましょう』⁽³⁷⁾っていう本は元永さんが亡くなる直前に出来たし、『あみだだ』⁽³⁸⁾は亡くなってからやからね。原稿が残っていたから、出版社の人と一緒に谷川さん⁽³⁹⁾のところに行って「文をお願いします」って言って書いてもらって。できて良かったと思う。それから『どん』⁽⁴⁰⁾っていうのを出したのだけれど、それも原画が残っていたので亡くなってからでした。坪内稔典さんが文章を書いてくださったのですが、編集者と私が稔典さんに会って打ち合わせをして、元永さんは一回も行っていないから、あの時はもう亡くなってからの出版でした。「まあええ人生やったなあ」って最後に病院でポツンと言っていたけれどね。だから良かったと思って亡くなったのではないかしらね。まあ、これだけ好きなように作品を創れてね、若い時はいろいろ苦勞もあったと思うけれど、そりゃあ良い人生を歩んでくれたと思います。

図版はすべて© Motonaga Archive Research Institution Ltd.

(33) 「元永定正展」(1991年1月4日～2月3日)、「元永定正展」(2009年4月11日～5月31日) いずれも三重県立美術館

(34) 「元永定正展」(2002年4月28日～6月9日 西宮市大谷記念美術館)

(35) 元永定正『ちんろろきしし』2006年、福音館書店

(36) 文：谷川俊太郎、絵：元永定正『もこもこ』1977年、文研出版

(37) 文：谷川俊太郎、絵：元永定正『おはなししましょう』2011年、福音館書店

(38) 文：谷川俊太郎、絵：元永定正、構成：中辻悦子『あみだだ』2014年、福音館書店

(39) 谷川俊太郎氏のこと

(40) 文：坪内稔典、絵：元永定正、構成：中辻悦子『どん』2012年、福音館書店

 Wandering Through Yokoo Tadanori's *100 Takes on Hanshan and Shide* Series

ONO Naoko

I am engaged in a comprehensive examination and analysis of Yokoo Tadanori's *100 Takes on Hanshan and Shide*, a series of 102 paintings that the artist began making intermittently in 2021. My research considers various aspects of the works, including motifs, color schemes, composition, and the artist's circumstances and emotional state at a given time.

In this series, the date on which Yokoo finished each work serves as its title. In part, this is to ensure that the works are viewed in order (as per Yokoo's wishes), and to enable viewers to follow the artist's thought processes through his works. While emulating the appearance of various duos in history, Hanshan and Shide constantly express the concept of a "pair" by in some cases opposing each other, and in others completely merging into one. This extends not only to the motifs, but also to the use of red and blue as distinguishing colors. The way the two are depicted varies greatly. While Yokoo might use his trademark method of repetition, in another he might adopt an elaborate design recalling linked verses in a sequence of as many as 30 pieces in which a red color field is transformed into a scarlet rug, a cape, and a flying carpet.

In viewing the series as a whole, we find that the early works quote from Impressionism and Post-Impressionism, the middle period displays a Mondrian-like style, and the later pieces suggest stylistic changes in modern Western painting, including everything from seemingly direct references to Cézanne, through the use of geometric figures, to Picasso. It is truly astounding how Yokoo wove together ideas of such complexity into this group of works that was produced over such a short period of time. Yet, the artist's diaries, written daily during the production period, reveal his worries and emotional struggles in a brutally honest manner.

 Design Proposal for a "House of the Arts" Part 1: Plan for a New Museum

NAKAYA Keisuke

The objective of this research, based on extant documents, was to reexamine the process that began with the consideration and conception of a new museum in 1993, led to a design competition called "Design Proposal for a Geijutsu no Yakata (House of the Arts) (Tentative Name)," which culminated in the actual construction of the Hyogo Prefectural Museum of Art in 1997, and the decision to accept the draft plan submitted by Tadao Ando Architect & Associates.

In this paper, the first phase of my research, I summarize the sequence of events starting with a survey for the "New Museum Plan," proposed in 1993, which eventually led to the drafting of a concept plan. Moreover, I traced the activity logs

of the Prefectural Museum Basic Plan Study Committee, the Prefectural Museum Basic Plan Study Specialist Committee, and the Artists' Advisory Panel, which were established on April 28, 1994, and the events that led to the formulation of the Prefectural Museum Basic Plan in June 1995, several months after the Great Hanshin Awaji Earthquake struck on January 17, 1995.

This year marks the 23rd anniversary of the Hyogo Prefectural Museum of Art. As it happens the timing overlaps with the consideration to a new museum plan, which was deemed necessary due to the deterioration of the building and facilities of the museum's predecessor, the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art (now, the Hyogo Prefectural Museum of Art Oji Branch Haradanomori Gallery). This undertaking began in 1993, 23 years after the museum's opening in 1970 as a project to mark the centennial of the prefectural government.

In my research, I adopted various perspectives to examine the process that led to the creation of this unique museum as a symbol of cultural resurgence in the wake of the earthquake within the historical context of the times. In addition to the design, the facility might be seen as a kind of index, which attempted to reevaluate museums on the basis of social and historical value, while also exploring a new concept for a prefectural museum for the next generation.

A Consideration of Kanayama Raku: Part 2

NISHIDA Kiriko

Kanayama Raku (1888–1977), the wife of the Western-style painter Kanayama Heizo (1883–1964), donated the majority of works and materials related to her husband that are now contained in the Hyogo Prefectural Museum of Art. Moreover, as the first woman to enroll and graduate from Imperial University, she is an important historical figure in her own right.

In the first part of this paper, published in the previous volume, I dealt in chronological order with events leading up to Raku's marriage to Kanayama. This included a consideration of her thoughts on mathematics, her work as a teacher after finishing university, and her lifestyle. In this paper, continuing on from the first part, I added to the chronology with details on Raku's daily life and achievements, and information that I was unable to include in the previous paper related to Raku's unique qualities and the contributions she made to Kanayama's career as a painter. As with the previous installment, I have referred to resources such as Raku's diaries, essays, accounting books, and correspondence.

The Activities of Gallery 2001/Atelier 2001: Interview with Shimizu Masaaki (Part 1)

HIRABAYASHI Megumi

In October 1992, an alternative space called Galley 2001 (later, Atelier 2001) opened under the elevated track of the Hankyu Railway near the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art (Nada Ward, Kobe). From that time until the gallery closed on March 31, 2019, its owner, Shimizu Masaaki (1953–2024), created a place for numerous artists to present their work based on a consistent management policy of never selling art or renting out the space. Unfortunately, there is no definitive record of Galley 2001's 26-and-a-half-year history.

Not long after the gallery closed, the author and the media artist Morishita Akihiko interviewed Shimizu. The interview, which ran for some ten hours over a five-day period, touched on a wide range of subjects in more or less chronological order, including his memories of Fukui (Shimizu's hometown), and his experiences related to opening Gallery 2001, such as his student days at Wako University in Tokyo, and his meetings with important figures while working as a part-time lecturer in Osaka. He also spoke about the effect of the Great Hanshin-Awaji Earthquake, which occurred in 1995 while he was running the gallery, a change in management policy prompted by health concerns, and his activities outside of the gallery.

This paper, based on the first half of the interview and presented in a monologue format, deals with events that occurred up until about 2000. Shimizu discusses how his approach to art was greatly influenced by his forerunners in art education in Fukui, and the support he received from the artist Horio Sadaharu in managing the gallery.

Interview with Nakatsuji Etsuko: Motonaga Sadamasa's Post-1967 Activities with a Focus on Works in the Museum Collection

YUUMEN Hiroko

Motonaga Sadamasa (1922–2011), whose works are contained in the museum collection, is recognized as one of the preeminent artists in the Gutai Art Association as well as being a major figure in postwar Japanese avant-garde art. *2022 HPMA Collection Exhibition: Motonaga Sadamasa 1952–1967*, was held in the permanent exhibition gallery from Sat., Jan. 22 to Sun., July 3, 2022. The exhibition introduced works from 1952 – the year that Motonaga left his hometown of Iga, Mie Prefecture for Kobe – to 1967, when he moved to New York.

During the exhibition period, a talk by the artist Nakatsuji Etsuko, Motonaga's life partner, was held in the museum auditorium on May 14, 2022. In this event, Nakatsuji discussed Motonaga's works and production environment, and related some anecdotes from the period. A detailed account of the presentation was published in *Bulletin of*

This paper is based on a 2024 interview with Nakatsuji dealing with Motonaga's activities after his stay in New York in connection to works in the museum collection. Among the subjects covered were the artist's production environment after returning to Japan, his relationship with the collector Yamamura Tokutaro, how his art did and did not change with the times, and the charms of Motonaga's works. In addition, Nakatsuji offered invaluable accounts related to, among other things, behind-the-scenes information on the solo exhibitions Motonaga held during his life, and books published on his works after his death.

本号刊行までの経緯

2024年4月、兵庫県立美術館の学芸員16名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が令和6年度の調査研究テーマを提出した。同年8月22日、調査報告会を開催、下記のとおり5組6名が口頭発表を行い、13名が報告書を提出した。

剣持翔伍 「感覚社」の結成とその意義
相良周作 藤田鶴夫について
林 優 石岡瑛子について
横田直子 小磯良平《肖像》について
鈴木慈子・山本淳夫（共同研究） 野外具体美術展の作品配置調査
（以上、口頭発表）

飯尾由貴子 兵庫県立近代美術館所蔵 彫刻被災状況と修復
江上ゆか 阪神・淡路大震災と美術（館）－基本文献ガイド
尾崎登志子 グスタフ・クリムトと中国美術－晩年の女性肖像画における〈東洋〉イメージ（2）
小野尚子 寒山百得シリーズ逍遙
柏木知子 呉昌碩と高島屋美術部－「呉昌碩と富岡鉄斎」再考－
小林 公 安井仲治ネガコンタクト集について
武澤里映 日本における国吉康雄受容－日本画壇との関わりを中心に
中谷圭佑 芸術の館（仮称）設計プロポーザルについて
西田桐子 金山らくについて（その2）－「随感録」から
橋本こずえ 藤田嗣治と国吉康雄の作品における主題について
平林 恵 ギャラリー2001／アトリエ2001の活動について－清水公明氏インタビューより
安永幸史 近代日本美術における橘媛の図像表現について
遊免寛子 元永定正の1967年以降の活動について－中辻悦子氏インタビュー録
（以上、報告書提出）

口頭発表の後に質疑応答を行い、報告書は全学芸員で共有のうえ相互に意見を記入した。これを踏まえて9月7日に編集会議を開催し、本号執筆者を決定した。また並行して調査報告会と研究紀要のあり方を再検討し、テーマ設定から紀要刊行までの工程を見直した。紀要掲載にあたっては、テーマの多様化を受け、インタビューや活動報告などのテキスト区分を明記することとした。

以上を踏まえ、該当者5名は、2025年9月末までに原稿を作成した。なお他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物への掲載をはじめ、所蔵品データの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要
第19号

2026年1月30日発行

編集・発行 兵庫県立美術館
651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
電話 078-262-1011

翻訳 クリストファー・スティヴンズ
表紙デザイン 高岡健太郎
印刷 有限会社 リーストワーク

07教①1-013A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No.19

January 30, 2026

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1 Wakinohamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe 651-0073
TEL 078-262-1011

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Takaoka Kentaro
Printed by: Least Work Co., Ltd.

©2026 Hyogo Prefectural Museum of Art