



学芸員の視点 1 ②③

平成26年度新収蔵品について——相良周作

学芸員の視点 2 ④⑤

舟越桂作品の二重性——出原 均

ショート・エッセイ ⑥

館蔵品 山本敬輔(ヒロシマ)について——速水 豊

トピックス ⑦

「舟越桂 私の中のスフィンクス」展開連事業

ヤノベケンジ(サン・シスター)の設置

「2015県展」開催

美術館の周縁 ⑧

20年目の震災——江上ゆか

ARTRAMBLE

コレクションから

1930年、大阪市に生まれた森口宏一は、大学在学中に肺結核にかかり入院、その後の療養中に絵を描き始めます。1960年からキャンパスにベニヤ板、紙、鉄などをレリーフ状に貼り付けた作品を制作、1962年にはアルミニウム板が登場します。同年、現代抽象作家集団「テムポ」を結成。画家個人の個性ではなく、より普遍性を持った抽象性を目指して活動を展開します。翌年テムポの活動が終わってからも、森口は一貫して主観を排した非人間的なオブジェの制作を続けます。アルミニウムやポリエステルといった工業的素材を用い、さらにそれを工業機械の作業へと委ねて、徹底して自らの痕跡を作品から消し去ろうとしたところに森口の真髓があるといえるでしょう。

本作では、ステンレススチールのグリッドの上に、つるりとした青い構造物が横たわっています。その表面は新品の工業製品のように無機的で、人の感情を容易には寄せ付けません。1990年代、森口は病院や実験室の道具を思わせる白い桶に水を張り、石鯨形の青い構造物を沈めた一群の作品を発表していますが、本作もこれに連なるものと考えられます。一方、グリッドによる立体作品も同時期の森口作品にしばしば見られることから、本作はグリッドへの興味と桶作品との交点とみなすこともできるでしょう。

(河田亜也子/当館学芸員)

森口宏一(1930~2011)

《横たわる青》

1995(平成7)年

ステンレススチール、FRP、ウレタン塗装

60.0×153.0×43.0 cm

平成26年度 森口まどか氏・森口ゆたか氏寄贈

平成26年度新収蔵品について

相良周作



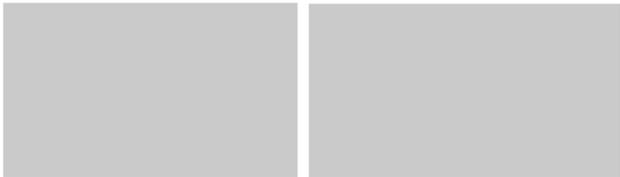
「VS（ヴァーサス）ーコレクション新旧対決!?」会場風景

当館では、前身となる県立近代美術館が開館した1970（昭和45）年より継続的に美術作品・資料類を収集しており、平成26年度についても、計69点の作品・資料を新たに収集した。そのうち、当館の分館という位置づけとなる横尾忠則現代美術館の管理分40点を除く計29点が本稿での紹介の対象となる。すべて寄贈によるそれらの内訳は日本画4点、洋画16点、版画4点、彫刻4点、写真1点で、すでに当館で収蔵されている作家から今回はじめてコレクションに加えられた作家など、バラエティに富む内容となった。ここではそれらを順不同で紹介していきたい。

まず当館で開催された展覧会の出品作がコレクションに加わった事例である。今回の収蔵のうち最大のウェイトを占めるのは、新たに13点収蔵された奥田善巳（1931-2011）の作品であるが、そのうち洋画4点（《ネガへの挑発》《co-653》《co-749》《co-892》）は、2013年11月から翌年3月まで当館常設展示室1で開催された同年度コレクション展Ⅲ小企画「奥田善巳展」の出品作である。1960年代から神戸を中心に活動し、前衛的なグループ〈位〉の初期メンバーでもあった奥田の画業をコンパクトにまとめつつ概観できるように構成された同展では、描かれるべきモチーフ以外の要素が主張する〈ネガへの挑発〉シリーズを経て、やがて縦横無尽に画面を埋め尽くす激しいストロークが印象的な作風へと変化していく過程がつぶさに体感できた。当館ではすでに平成17年度に大作1点が収蔵されていたが、同展をきっかけに改めて奥田の良品を収集する機運となり、それが今回の収蔵に結実した。

同様に展覧会を契機に収蔵された作品として、小林且典（1961- ）の写真作品を挙げたい。壺や皿を模した形体をろくろなどを用いて表した立体作品で著名な、兵庫県出身で現在も精力的に活躍する小林による、自作を捉えた写真作品《w015-2012》を今回収蔵したが、これは2013年11月から翌月にかけて当館アトリエ1で開催された「チャンネル4 薄白色の余韻 小林且典」展の出品作である。当館では近年写真作品を精力的に収集する方向に進んでいるが、そうした流れに沿って今回の収蔵に至った。

地道な調査・研究に基づいて企画・開催される展覧会の出品作を収蔵するというのは、美術館活動の本来的かつ理想的な活動といえるが、なかなか思



奥田善巳《ネガへの挑発》 1967年 油彩・布 奥田善巳《ネガへの挑発》 1967年 油彩・布 ※「奥田善巳展」出品作

いどおりにいかないのが現状である。そうした中、少しずつではあっても、そうした方向に向かいつつあるのは誇りうることに思われる。

続いて、当館の既存のコレクションの強化につながった事例を紹介したい。まずは日本画から。今回、神戸出身の日本画の大家である橋本関雪（1883-1945）による初期の二曲一隻屏風〈（仁王像）〉が新たにコレクションに加わった。関雪については、近代日本画史上偉大な足跡を残した作家でありまた郷土作家としても重要ではあるが、当館では代表作を寄託品としてお預かりはしているものの、館藏品としては長らく収集の機会に恵まれなかった。しかし当館の開館時に晩年の動物画《晚露》を1点収蔵したのをはじめ、2013年には「生誕130年 橋本関雪展」を単館開催し、当館における関雪の重要性を対外的に示すことができたのを契機として、以降は寄贈のお話をいただくことが多くなった。平成25年度の二曲一隻屏風に続いて再び若き日に手がけられた今回の屏風絵であるが、より大型の作品となった。左右に描き分けられた阿吽型の仁王像からは、関雪の初期作品に見られる豪快な筆致に若き日本画家の勢いが思い起こされる。若き日の関雪が素封家の支援を受けながら各地で制作をした播磨地方には、今もなお知られざる作品が多く所蔵されている可能性があり、このたびの作品もそれに該当する。今後もより円熟期の作品をも視野に入れた継続的な収集活動を展開していきたい。

同じく郷土の日本画家の作品として、昇外義（1925-1995）の風景を描いた額絵が2点コレクションに加わった。昇は薄墨と面相筆を用いて精緻極まる繊細な線描による珠玉の風景画を手がけた日本画家で、当館には初期にすでに代表作を1点収蔵していた。本画としてはそれに続く久々の収集の機会であり、題材も兵庫県内あるいはそれに隣接する土地に取材したまさに当館ゆかりのものである。日本画の残り1点は、それまで当館では所蔵してこなかった上村松篁（1902-2001）による軸物の小品で、従来手薄であった京都画壇のコレクションに彩りが加わり、今後の展示での活用が期待される。

洋画では、先日惜しまれつつこの世を去った、神戸洋画界の重鎮中西勝（1924-2015）の3点が特筆されよう。前身の県立近代美術館開館年度の1970（昭和45）年には、すでに1950年代に制作された前衛的な《日本アクロバット》を所蔵していたが、その後数回にわたって作品が収蔵され、今回分とあわせて都合7点のコレクションが形成されることとなった。戦後間もなくの時期から1970年代後半に描かれた作品まで、近作を除けばほぼこの画家の画業をたどれる内容となり、あわせて戦後の神戸洋画壇のあり方をひとりの画家を通じて概観できる内容となったともいえよう。

中西のほぼ同世代で、戦後のアンフォルメルをの時代を席卷した今井俊満（1928-



橋本関雪〈（仁王像）〉 制作年不詳 絹本着彩



イタタニミチコ《無題（「ハイポイント・コンタクト」より）》 1993年 油彩、アクリル・布



「VSーコレクション新旧対決!?」チラシ

2002）の大作1点も今回コレクションに加えることができた。今井については、すでに1950-60年代制作の作品を数点収蔵していたが、それ以降の作品については収蔵の機会に恵まれなかった。このたび新たに加わったのは、1993（平成5）年にヴェネチアで開催された個展の出品作でもある同年作の《ヴェネチアに捧ぐ》で、1980年代から今井が手がけた、日本的な主題を型紙を用いて琳派風に展開した〈花鳥風月〉シリーズの発展形として結実したものである。今回の収蔵によって、様式の変遷が大きい今井の画業を当館のコレクションでほぼたどることができるようになったことの意義は大きい。

今回の新収蔵品作家のうち、唯一の外国人作家であるフェレンツ・イムレイ（1885-1963）はハンガリー出身、第一次大戦時にロシア軍の捕虜となってシベリアに抑留され、やがてウラジオストクにて館藏品作家でもあるロシア未来派のダヴィド・ブルリユークの知己を得、後年アメリカを拠点に活躍した、という異色の経緯を持つ画家である。イムレイは1920（大正9）年夏に来日しているが、これはブルリユークや同じく館藏品作家であるロシア未来派のヴィクトル・パリモフらの来日よりもわずかに早く、また同年中には東京で個展を開催している。その個展には、シベリア抑留中の水彩画が展示されたとされているが、今回収集された〈（画題不詳）〉もその出品作の可能性が高い。2002（平成14）年に町田市立国際版画美術館等で開催された「極東アジアのモダニズム」展出品作でもある本作では、イムレイ特有の原色が際立つ画面にエキゾチックな人物がひしめき合っており、具体的な主題は不明であるものの、大正期における海外作家の動向を伝えるドキュメントの要素もあって、非常に貴重なコレクションとなった。今後は先述のブルリユークやパリモフらと並ぶ活用が期待できよう。

立体作品では、森口宏一（1930-2011）と平田洋一（1936- ）の作品がそれぞれ2点ずつ新たに収蔵された。メタリックな光沢感や工業製品を思い起こさせるような幾何学的な立体作品で著名な森口の作品、一方でFRP（繊維強化プラスチック）の可塑性を生かしたユーモラスな立体作品や位相を根源から覆すような平面作品を手がける平田の作品。それぞれ従来より当館の重要な現代美術コレクションを形成していたが、このたびの森口の《横たわる青》をはじめとする新たな収蔵によって、とりわけ1960年代以降の関西の美術シーンを物語る要素がいっそう補強されることとなった。

第三に、当館の今後のコレクションに新たな展開を見出し得る新収蔵品を紹介したい。

特筆すべきは、今回初めて佐伯祐三（1898-1928）の作品がコレクションに加わったことである。前身の県立近代美術館時代に回顧展を開催した実績

はあったものの、従来まったくコレクションに加わる機会がなかったが、今回二回目の渡仏前の日本滞在中に神戸で描かれたとされる《神戸風景》が収蔵されることとなった。神戸のどのあたりを描いたものなのかはまだ調査途上であるが、地元関西を主題とした佐伯の作品は希少であり、今後多くの展示の機会が見込まれよう。

もうひとつはシカゴ在住の現代作家、イタタニミチコ（1948- ）の作品である。大阪出身で神戸女学院大学を卒業後渡米、シカゴ美術館付属美術大学で修士号を取得したイタタニは、1978年以降シカゴを中心に毎年個展を開催し、現在も精力的に活躍している。今回はじめてコレクションに加わったイタタニの作品は、1990年代に集中的に手がけられた〈ハイポイント・コンタクト〉シリーズからの1点である。赤を基調とした大画面に、ヘレニズム彫刻をほうふつとさせる筋骨隆々とした男性裸像と細かな線索とが断片的に配置され、具象と抽象との絶妙な均衡のもとに成立した独自の画風は、当館の展示室に新たな効果をもたらすであろう。

さて筆者は、これらの多種多様なコレクションのお披露目を兼ねて、11月8日（日）まで開催の県美プレミアムⅡ「VS（ヴァーサス）ーコレクション新旧対決!?」を企画した。以前は「常設展示」や「コレクション展」と称していた当館の常設展は、より企画性を前面に押し出すことを目的に昨年度より「県美プレミアム」と銘打っている。また従来は先述の新収蔵品を一括して紹介することが慣例であったが、同様に企画性の重視によってそれもままならず、苦肉の策として細かく部屋が分割されている当館の常設展示室ごとにそれぞれテーマを設け、それらを総合する「対決（versus）」という大テーマを据えてみた。対決内容は端的に「色」「構図」「収蔵順」などだが、必ずしも対決していないと思われる要素についても、却ってその曖昧さを絡めて一室に集約させてみた。機会があればぜひ実際にご高覧いただき、新たなコレクションが形成されることにより今までにない展示コンセプトが生まれ、それらが繰り返されることで美術館がいっそう発展していく、そのダイナミックな要素をじかに感じていただければ、企画者としても望外の喜びである。

最後に今回の新収蔵品をご寄贈いただいたご所蔵家の皆様に、改めてこの場を借りて厚くお礼を申し上げます。

（さがら・しゅうさく／当館学芸員）

※森口宏一《横たわる青》の図版は本誌1ページ「コレクションから」を参照

舟越桂作品の二重性

出原 均



図1 《DR1008》 2009年 個人蔵 撮影:渡邊郁弘

図版はすべて©FUNAKOSHI Katsura
図2,3以外 Courtesy of Nishimura Gallery

舟越桂展の準備が佳境に入り、彼の作品について考えを廻らせていた頃⁽¹⁾、ジャン＝リュック・ゴダール監督の3D映画「さらば、愛の言葉よ」を見る機会があった。この映画は、私には、舟越作品のある面を照らし出す鏡のように思われた。そこで、まず、この映画について少し説明しておきたい。

通常の3D映画が3D、つまり、あたかも実際に奥行きがあるかのように見えるのが当然で、それが成り立たない場合は、誤動作、誤使用など、要するに誤りであるとの前提に立つのに対し、「さらば、愛の言葉よ」は、3Dが奇跡か特別な出来事だといわんばかりに、3Dが成り立つ、成り立たないの境を行きつ戻りつする。たとえば、3Dとして見えていた映像が、突然、左右の眼でずればじめ、それぞれが勝手な方向に動き（両眼に対応する2台のカメラがまったく異なる動きをしたのだろう）、最後にまた合体して3Dになるシーンがある。あるいは、人間の両眼視差とは違う角度のずれで撮影されたらしく、画面の或る部分以外ずれが生じているシーンもある。さらには、3D画面の中で通常の映画が映されて、3Dと2Dが対比されたり、3D画面が続く中で突然、黒を背景にした文字（3Dのこともある）のシーンが挿入されたりする。

「さらば、愛の言葉よ」を3D映画として括るのは躊躇したくなる。むしろ、3Dの手前にある、両の眼があることとその関係に重点が置かれているように思われる。さらにいえば、この映画には、両眼にとどまらず、二項の関係がいくつもある。男と女、人間と犬、映像と言語、2幕の物語、現在と過去……。映画の中で朗読された書物や引用された映画も、冊子に記されたタイトルを見るかぎり、二項を扱うものが多い。映画のテーマは二項の様々な関係性なのだ。この映画が最後に新生児の声で終わるのは、象徴的である。両眼によって生じる3D（視覚）と男女によって生まれる生命（声＝聴覚）は、相似形であると考えられるか



図2 《砂漠で見る夢》 2005年
Courtesy of Ando Gallery



図3 《オーロラを見るスフィンクス》 2013年
Courtesy of Ando Gallery

らである。

※

両眼の関係を扱うゴダールのこの映画と舟越作品が私の中で結びついた、少なくともその一端は、彼の人物像において最も特徴的なのが視線であることによるかもしれない。人物像に玉眼を施す舟越は、その位置をいろいろと調整し、左右で開き気味に配置する⁽²⁾。結果、人物像は遠くを見るかのようであり、それがかえって、内省しているような表情を帯びることになる。彼の人物像が視線を喚起させることと、ゴダールの3D映画が両眼の視線を意識させることはいくらか響き合っているように思われる。

しかし、両者のつながりの核心は、上で述べた二項の関係性である。この度の展覧会の準備で、アトリエを訪問して創作について伺い、作品を調査するにつれ、彫刻においても、素描や版画においても、二項の関係性、つまり、二重性を作家はさまざまな表現において展開していることが確認できたのである。

それを列挙してみよう。

彼の1980年代以降の素描の中には、2本のペン（色を変えることもある）を持って、対象を見ずに描いたものがある。結果、対象を捉える輪郭線は二重になる⁽³⁾。これがいわば実験的な試みだとするなら、素描を表現スタイルとして活用した例では、2枚の素描を重ねてひとつの作品に仕立てたものが挙げられる（図1）。重なる頭部は、人物同士もあるし、人物とスフィンクスのこともある。手前の紙はトレーシングペーパーなので、後ろの紙に描いた絵がある程度透過り、両方の関係性が見て取れる。最初期にあたる2008年の作品では、描いた面はともに表側に向けられていたが、翌年の作品からは、手前のトレーシングペーパーだけ描かれた面が内側に向けられ、両画面が向き合うことになる（舟越の素描は、向かって左側に鼻柱の陰影をつけるのがつねなので、このことが容易に確認できる）。こうした重なり表現は、2枚の版を使い、それぞれのイメージを重ねて刷った版画、《砂漠で見る夢》（2005年 図2）に通じるかもしれない。

これらは、表現の手法が二重性を作り出し、それが描かれた対象に現れたとするなら、メゾチント版画の《オーロラを見るスフィンクス》（2013年 図3）は、対象そのものに二重性を孕ませたというべきだろう。臉のところに第二の眼が描かれ、鼻も2つの房があるように描かれている。対象ないしその一部を二重に作るのは、造形を主目的とする彫刻に近いように思われる。

それでは、彫刻における二重性はどうか。それが現れるのは、1990年代初め、《水の上の振り子》（1991年）や《遅い振り子》（1992年 図4）あたりからだろう。これらは、顔の向きと体の向きを逆にしている。前に進もうとする身体に対し、心は後ろ向きなのか、心の中の肯定と否定を表しているのか、様々

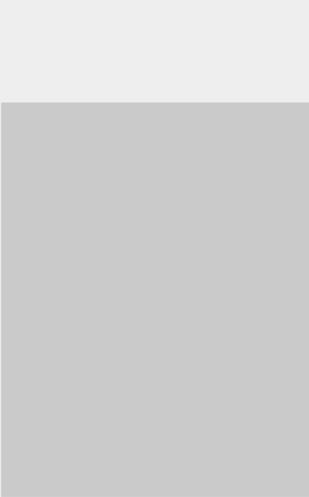


図4 《遅い振り子》 1992年
東京都現代美術館

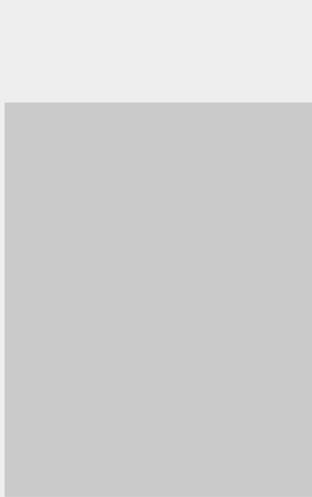


図5 《雪の上の影》 2002年
札幌芸術の森美術館蔵 撮影:佐藤雅英

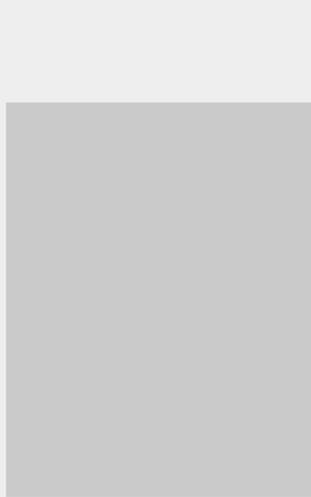


図6 《誰の眼とあるか、スフィンクス?》 2011年
作家蔵 撮影:渡邊郁弘

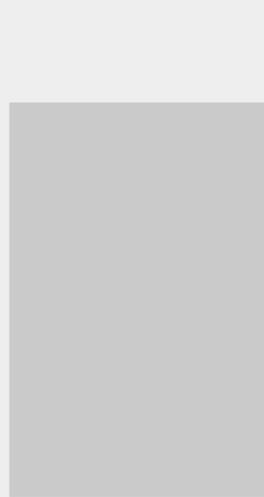


図7 《もうひとりのスフィンクス》 2010年
西村画廊蔵 撮影:渡邊郁弘

な読みが可能である。体の向きを変えるだけで二重性を生み出したこれらに対し、次の段階では、顔や頭が実際に二つあるものが登場してくる。たとえば、ヤヌス的な《月が走る》（1995年）や《肩で眠る月》（1996年）、双頭の《支えられた記憶》（2001年）や《雪の上の影》（2002年 図5）である。

以上の彫刻は、いわば言葉の比喩を視覚的に具体化させたものであり（人物像の胴体を山に見立てるシリーズも同様）、言葉を視覚に転換させる仕方が興味深い。重要なのは形の現れ方が視覚的に納得いくかどうかである。たとえば、《遅い振り子》などでは、腕を体の背後に置くことで、正面の顔と関係させるとともに、その腕に観客の視線を導いている。作家は、当初、慎重に対処していたわけだが、やがてそれがなくとも成り立つと判断したのでらう、以後の作品ではその種の腕がなくなっている。また、《雪の上の影》では、右腕を体から分離させ、レリーフ状の左腕と対比させることで、双頭を載せるために大きくせざるをえない胴体に軽やかさを与えている。それは、腕が離れていない《支えられた記憶》と比べることで了解されよう。

こうした二重性の表現は、2000年代に制作されたスフィンクス・シリーズでも衰えず、むしろ、表現の幅を広げながら展開されている。

そもそもスフィンクス自体が、二重性を孕む存在である。舟越自身の作り出すスフィンクスは、半人半獣、雌雄同体である。半人半獣は、《書庫に潜む豹》（1999年）など、すでに1990年代に制作されていたが、2000年代に彼が裸体像に取り組むようになると、身体で表現可能な雌雄同体も加わり、上の意味でのスフィンクスに発展したのである。スフィンクスは、両極の要素が備わり、極論すれば、あらゆるものを含みうる存在であるといえよう。

そうしたスフィンクスだが、さらに《誰の眼とあるか、スフィンクス?》（2011年 図6）では、舟越のライフマスクを型としてガラス片に彼自身を刻印したものをいくつか彫刻の顔に取り付けたり、《もうひとりのスフィンクス》（2010年 図7）では、緑と青の2つの影を描いたりしている。前者は、上述した2枚の紙を重ねた素描作品と関連付けうるし、後者も絵画的に依拠している。ついでにいえば、スフィンクスではない、近年の《不思議な森》（2014年）も、第二の眼が描かれている点では絵画的であり、版画の《オーロラを見るスフィンクス》とのつながりを窺わせる。本展図録で星野太がこの作品を基に彫刻と素描との関係を探ったのも首肯できよう。

以上のように見ていくと、舟越が1990年代から二重性を一貫して作品化してきたことが了解される。

それでは、なぜこのような二重性が作家の中で重要になったのだろうか。

すでに述べたように、もともと舟越の人物像は、あたかもその内面があるか

のような雰囲気をつたえていた。視線が交差することで生まれる心理ではなく、視線が交差しないからこそ生

まれる心理ゆえ、いわば閉じられた世界を持つ人物像である。それが1980年代の特徴であるなら（すでに1980年代には、左右の視線その他でアシンメトリーを試みるなど、統一性を崩す試みがあるようだが）、1990年代以降は、そうした閉じられた世界にゆさぶりを起こそうとしたのかもしれない。心は一個の完結したものではなく、複数あることを示すからである。もしそうであるならば、1990年代以降の作品は、それ以前の作品からの方向転換というべきだろうか。いや、当初から心理的な喚起力が舟越作品の重要な要素だとするなら、その発展とみなすこともできるかもしれない。

しかしながら、二重性をすべて心理的なものとして捉えるのは無理がある。スフィンクスの二重性は、私たちの文化の中では心理の観点から語る必要はない。それに2000年以降の舟越作品における、眼を中心とする頭部と、西洋の長い伝統において核となる胴体との関係という、あらたな二重性がある（一般に二重性は、想定しやすいので、舟越の場合も、二重性を広げることは慎まなければならぬが）。これに心理的な要素を挿む余地はない。むしろ、形の二重性そのものが制作の駆動力になっているといえよう。こうした二重性は、もしかすると、心理的な要因よりも根源的なものかもしれない。つまり、二重性の要因を探る上の問いかけそのものが問い直されなければならない。

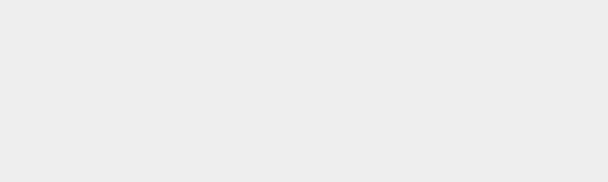
それとともに、そうした制作の要因以上に、二重性の現れ方に目を向けるべきだと思う（上では、《遅い振り子》や《雪の上の影》の一部しか論じることができなかった。また、頭部と胴体をつなぐ首の長さは、二重性の要であることも指摘すべきだろう）。二重性を孕みながらも、作品はひとつの完成したものとして屹立しなければならない。人物像は本来完結性が高いとはいえ、いや、だからこそというべきか、真の意味での統一性は決して容易ではない。人物像に二重性を込めながら、造形作家として、個々の彫刻をどのように立ち上げるのだろうか。これこそ、ゴダールにおける3Dである。はたして舟越の3Dはどこに到達するのだろうか。（敬称略）

（ではら・ひとし／当館学芸員）

(1)「舟越桂 私の中のスフィンクス」展は、6月27日から8月30日まで開催された。
(2) 外斜視的に玉眼を配置するのがいつから行われたかは不明ながら、今回、西村画廊から提供いただいた舟越文献資料によると、雑誌「アトリエ」の1989年6月号の「舟越桂は語る」ではじめて作者が述べたようである。
(3) ヴィレム・デ・クーニングや他の作家も、2本の筆記具の使用を試みている。

館蔵品 山本敬輔 《ヒロシマ》について

速水 豊



ショート・エッセイ
今年は戦後70年ということで、これを記念した美術展が各地で開催されているようだ。当館の所蔵

品には、昭和の戦時期に関わる展覧会に以前からよく貸し出される絵画が2点ある。日中戦争に出征する兵士を送る群像を描いた阿部合成の大作《見送る人々》がそのひとつであり、もう1点が山本敬輔の《ヒロシマ》（図1）である。館の貸し出し記録によれば《ヒロシマ》は、1995年の「ヒロシマ以後」展（広島市現代美術館）、1998年の「戦後日本のリアリズム1945-1960」展（名古屋市美術館）、2002年の「美術と戦争」展（姫路市立美術館）などに出品され、今年も「20世紀日本美術再見 1940年代」展（三重県立美術館）に貸し出されている。

戦後まもない1948年、占領下の日本で開催された第33回二科展の出品作であるこの絵は、広島の悲劇をいち早く主題として採り上げた大画面作品として、時代状況を直接に示しうる作例であり、上記の展覧会への出品もそのことに由来するであろう。一方、二科会の会員努力賞も受賞したこの絵の、ピカソの作品との類似、あるいは明らかすぎるほどの影響は、発表当時から批判された。柳亮は「山本敬輔の「ヒロシマ」はあまりにも「ゲルニカ」であり過ぎる⁽¹⁾」と言い、船戸洪は、「ゲルニカとヒロシマを安易に結んだことがピカソの思考の理解ではなくなっている⁽²⁾」と記している。おそらく現在のこの作品に対する一般的な見方もこれらに近いのではなかろうか。

だが、1934年にシュルレアリスム的な作風で二科展にデビューし、以後、黒色洋画展、絶対対象派協会、二科九室会といった前衛グループに属しながら、戦前期の日本においては稀な、造形要素を極度に限定したミニマルで禁欲的な純粹抽象へ到達した山本敬輔が、戦後、具象的な作風へと立ち返り、しかもピカソの造形をあからさまに援用するに至った経緯には、考察すべき重要な問題が含まれると思われる。つまり、ここには大戦という未曾有の体験に由来する、避けがたい時代の精神の動きが表れているとは言えないか。

この経緯を再考する際には、山本のみならず当時の多くの絵画制作の実践に共有されていたように見える事象、具象への回帰や人間像への注視、あるいは画壇におけるピカソとマチスの圧倒的な影響といったことの内実や要因が検証されねばならないだろう。山本自身が《ヒロシマ》に言及した文献は残念ながら見あたらないが、5年後に北園克衛に語った、「純粋な、造型的な表現ということよりも、イデオロギッシュなテーマをもち、それを激しく思想的なまた絵画的な効果をもって描きたい⁽³⁾」という言葉も、何か参

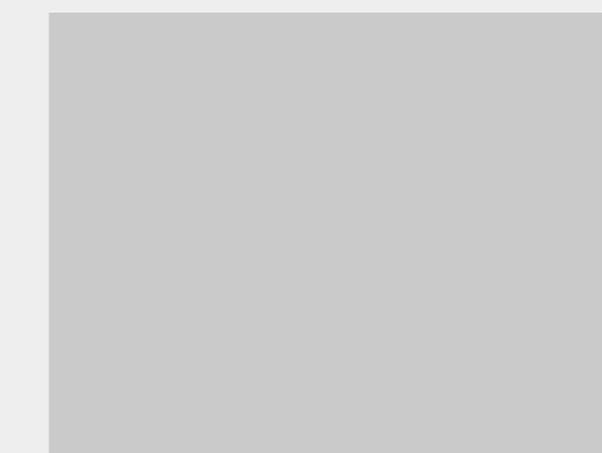


図1 山本敬輔《ヒロシマ》1948年 当館蔵

考になるかも知れない。

本稿では、この作品を見るにあたって忘れられがちな基本的事実を確認しておくにとどめたい。それは、この作品が当初、単独で見られるものではなく、3部作のひとつであったことである。当時の二科展の目録によれば「143 ヒロシマ（空）」「144 ヒロシマ（人）」「145 ヒロシマ（雲）」と記載された3点が出品されていたはずであり⁽⁴⁾、当館所蔵の作品の初出時のタイトルは実は《ヒロシマ（人）》である。1953年の『美術手帖』にこの作品だけが単独で掲載されて「広島」と題され⁽⁵⁾、その後、1963年、1974年の遺作展に本作のみが出品されていずれも単に「ヒロシマ」とされたことで、このタイトルが定着したようである⁽⁶⁾。

あとの2点の現存は確認されていない。姫路市立美術館が所蔵する画家自身のスクラップブックには、《ヒロシマ（人）》とともに《ヒロシマ（空）》の絵葉書が貼り込まれており、おおよその図柄がわかるだけである（図2）。では、《ヒロシマ（雲）》がどのような作品であったのか、そしてどのような構想のもとで3点が描かれたのか、現時点では推測し難いが、この事実を考慮せずには作品の意義づけも正当なものたりえないであろう。

（はやみ・ゆたか／当館学芸員）

- 柳亮「秋の展覧会総評」『みづゑ』516号、1948年11月。
- 船戸洪「二科 行動 新制作派 創造美術」『美術手帖』11号、1948年11月。
- 北園克衛「作家訪問 山本敬輔」『美術手帖』65号、1953年2月。
- 「第三十三回二科展出品目録」二科会、1948年。
- 註(3)の記事参照。
- 「山本敬輔遺作展」（於・姫路、山陽百貨店）目録、1963年、No.3。「山本敬輔遺作展」（於・姫路市文化センター）目録、1974年、No.16。1995年に姫路市立美術館で開催した山本敬輔展では、こうした経緯から本作品を「ヒロシマ（人）」と記載した。『山本敬輔展』姫路市立美術館、1995年。



図2 山本敬輔《ヒロシマ（空）》絵葉書

図版提供:姫路市立美術館

「舟越桂 私の中のスフィンクス」展 関連事業

展覧会初日の6月27日、ミュージアムホールで舟越桂氏による記念講演会を開催しました。前半は、スフィンクス・シリーズなどの近作について、画像を提示しながら解説していただきました。画像の中には、制作中に撮ったものがたくさん盛り込まれていて、制作過程が具体的に分かり、そこから作品の意味がよく伝わってきました。講演会の後半では、来場者からの質問に舟越氏が答えるかたちをとりました。質問の例としては、素材である楠やモチーフである教会、モデルを使うことなどで。それらひとつひとつに真摯に答える舟越氏の姿に来場者は感銘を受けていました。

8月2日には、同じくミュージアムホールにおいて、世田谷美術館館長で美術評論家の酒井忠康氏に「舟越桂を語る」と題した講演会を行いました。1988年のヴェネツィア・ビエンナーレで舟越氏を日本館の出品作家のひとりに選出するなど、作家と長年親交がある酒井氏。さまざまなエピソードを交えながら、渦がゆっくりと中心に向かっていくような語り口でした。

そのほか、7月11日におやこ解説会、7月11日、25日、8月8日に学芸員によるギャラリートーク（参加者が多いため、後の2回は2グループに分けて実施）、8月9日にドキュメンタリー映画「≡舟越桂」（2004年制作）の上映会、8月16日に鑑賞ツアーであるこどものイベント「スフィンクスに会う日」、そして毎週日曜日に、恒例のミュージアムボランティアによる解説会を行いました。

（出原 均／当館学芸員）

ヤノベケンジ《サン・シスター》の設置

現代美術家で、京都造形大学教授のヤノベケンジ氏による巨大な野外彫刻《サン・シスター》が、当館南の歩道沿いに設置されました。

氏が東日本大震災からの復興を祈念して制作した《サン・チャイルド》に続き、阪神・淡路大震災から20年の節目に合わせて実現したのが本作です。《サン・チャイルド》のお姉さんのようなキャラクターに位置づけられます。両者はともに右の掌に太陽をシンボル化したオブジェを載せていますが、放射能防護服とヘルメットの黄色が鮮やかな《サン・チャイルド》に対し、《サン・シスター》はメタリックな服装をしています。ステンレスの鏡面がまわりの光景を映しながら輝いて、明るい未来が託されているかのようです。

本作は、昨年に設置された樺昇氏の《PEASE CRACKER》（本誌43号参照）に続き、ミュージアムロードの彫刻として兵庫県が作家に制作依頼したものです。設置場所の決定に時間を要しましたが、最終的にミュージアムロードの起点／終点である当館の敷地に落ち着きました。今年の3月に本体が完成し、設置の許認可手続きを経て、6月17日から25日にかけて土台および作品の設置作業が行われました。

今年の5月10日には、ヤノベ氏本人が「街とアートの可能性」と題して当館ミュージアムホールで講演され、近年の自身の様々なプロジェクトの中で本作を位置づけていました。また、6月28日のお披露目式でのあいさつで、人々に愛される作品を心掛けたと語っていました。

（出原 均／当館学芸員）

「2015県展」開催

今年の夏も県展を開催しました。8月1日から22日までの19日間、会場は原田の森ギャラリーです。53回目となる今回は、受付初日に大型台風が近畿地方を襲ったことも影響してか、応募総数は534点と昨年度に比べて寂しい結果となりました。それでも審査員の先生方からは絵画、彫刻・立体、工芸、書、写真、デザインの6部門のいずれも応募作品のレベルは高いとのお言葉をいただきました。厳正なる審査の結果199点（*）の作品が入選となりました。

栄えある県展大賞は絵画部門一席の矢野衣美氏《集束ーbinn to rousoku》に贈られました。その後、この作品は県民賞にも選出されましたので、作品の横には3つの受賞パネルが並ぶこととなりました。

また、嬉しいニュースとしては今年から若手の方を奨励する目的で奨励賞「（公財）伊藤文化財団賞」が新たに設けられました。この賞は40歳未満の方の作品を対象とし、6つの部門ごとに入選されます。近年、県展への応募作品数が減少傾向にあることとともに、応募者の平均年齢が高齢化していることが取り組むべき課題となっていました。この賞の創設をきっかけにして若い方からの応募がさらに活発になることを期待しています。

最後になりますが、今年の県展もミュージアム・ボランティアと博物館実習生のみなさんにご協力をいただいて開催することができました。深く感謝申し上げます。

（小林 公／当館学芸員）

（*）目録では200点となっていますが、そのうちの1点について入選・受賞の辞退があったため、最終的な入選作品数は199点となりました。



「2015県展」会場風景

●——編集後記	
●8月をもってご好評をいただいた舟越桂展が閉幕しました。びんとはりつめた緊張感がただよう涼しい会場は、都会の避暑地としても格別だったように思います。舟越桂作品の魅力の源泉について、展覧会を担当した出原学芸員が考察を行いました。●古い虫をかみ締めるスフィンクスは戦争をテーマとした作品とのこと。終戦から70年という節目を迎えた今年は、国内の美術館で戦争をテーマとする展覧会が多数企画されました。そうした展覧会に出品される機会の多い当館所蔵作品に関する速水学芸員の文章を掲載します。●語ること。記録すること。コレクションすること。いずれも忘却にあらがう行為です。美術館の果たすべき役割として、これらを常に心に留めておきたいと思います。	
	（小林）
兵庫県立美術館 quarterly report ART RAMBLE VOL.48	
2015年9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 印刷:株式会社岸本印刷所	

20年目の震災

江上ゆか



最終回にて、筆者発言中。（写真提供：明石市立文化博物館）

美術館の周縁

2015年6月20日土曜日、明石市立文化博物館。1月17日から始まった「阪神・淡路大震災・語り継ぐこと／リレートーク」が、半年にわたるパトシリレーの末、この日、最終回を迎えた。

この取り組みについては既に本誌46号の3頁と7頁でも簡単に触れているが、無事ゴールにたどりついたところで改めて振り返ってみたい。

「震災20年で企画を予定されているのなら、何か一緒にやりませんか。」芦屋市立美術館の大槻晃実さんからお誘いいただいたのは、2014年度に改まりしばらくたった頃だったか。たしか当館での「阪神・淡路大震災から20年」展のため、資料調査のご相談をした折だったかと思う。大槻さんによると、神戸ファッション美術館の和田かおりさん、神戸ゆかりの美術館（当時）の田中梨枝子さん、明石市立文化博物館のとみさわかよのさんや東由梨さんらとそのような話になっているのだという。

兵庫県南部は文化施設の多い地域である。各館の職員同士、作品の貸し借りなど業務を通じ、また互いの催しなどで、顔を合わせる機会も多い。こうした日常的なつながりの延長線上に浮上した企画であった。

2014年8月11日、近隣の美術関連の施設から関心のあるメンバーがBBプラザ美術館に集まり、アウトラインを決定。たとえば芦屋の大槻さんが当館を訪れ、筆者と二人で登壇。次の回は筆者がBBプラザ美術館を訪れ、という、文字通り担当者がリレーするトークで各館をつなぐことになった。開催順に名称を列記すると、デザイン・クリエイティブセンター神戸（KIITO）、神戸ファッション美術館、芦屋市立美術館、兵庫県立美術館、BBプラザ美術館、神戸ゆかりの美術館、C.A.P.、神戸アートビレッジセンター（KAVC）、明石市立文化博物館。各会場それぞれに計画している震災関連の展示等、事業の企画書から日程とテーマの重なりを見定め、リレー順を決定した。被災地の風景を作品に留めた作家を招いての「公開インタビュー」に始まり（1/17、KIITO）、「衣・食・住」をキーワードにまちづくりやファッションにおける震災関連の取り組みを紹介した第3回（1/31、芦屋市立美術館）、神戸の町の「音」を調査してきたアーティストと今再び神戸を歩く第8回（5/24、KAVC）など、内容はかなり幅広いものとなった。

参加9館はいずれも被災エリアに立地しているが、実は半数以上が1995年の時点ではまだなかった施設である。さらに担当者となると、当時と同じ館に勤務しているのは筆者一人で、震災を別の立場で経験した者もあれば、まだ大人になる前で遠く離れた地域に住んでいた者も多い。しかし、このエリアの施設で働いている以上は体験の有無にかかわらず「仕事の中で震災と

向き合わざるを得ない」（リレートークの開催要項より）。「20代、30代が受け止める震災」（4/29、C.A.P./KOBE STUDIO Y3）をテーマに掲げた第7回に限らず、震災を直接に経験していない者がどのように関われるのかは、この企画に通底する問題のひとつであった。

最終回「震災を語り継ぐということ—文化施設の20年」では、登壇者が当時を知る世代と知らない世代の組み合わせとなったこともあり、「経験していない者にとり震災は簡単には触れ難いテーマで、大切だとわかっていても踏み込むのを躊躇してしまう」との心情が改めて赤裸々に語られた。同時に、経験者にとっては当たり前なことほどわざわざには語られず、非経験者の目線を知って初めて伝えるべきことがわかる、それだけに対話が重要なことも、具体例を通じ浮かび上がった。

この問題を考えるうえで大きな示唆と力を与えてくださったのが、当日来場されていた阪神・淡路大震災記念 人と防災未来センター震災資料室の村上しほりさんからのコメントである。「当時を知る人の声には神妙になりがちだが、特別視せず先人の声として捉えることが大事ではないか」。20年を経て風化という言葉が世にあふれていることに対し、「風化というより質的な変容ではないか。時間が経てば変わってゆくのは必然で、悪いことではない。むしろ残されてきた資料や語りとの対話で得られる気づきという変化を含めて、記録してゆくことが必要だろう」との指摘に続けての言葉であった。臆しては、何も始まらない。変化をも恐れず、むしろ積極的に記録してゆく。難しい課題だが、これこそが20年目の今、必要なことだろう。

最後に筆者もリレー完了のあいさつに代えて、当時を知る者の立場から補足した。「たとえ震災を経験した人であっても、それぞれの経験は全く違う。それを当事者、被災者といった言葉で括ると、多くのディテールがぬけ落ちてしまう。その違和感は被災地の者こそ一番感じているだろう。」ある意味、当事者などどこにもいないし、或いは経験が無い者も含め、だれもが自分の経験の、現時点での当事者である。そしてこのたびの企画は、20年前の過去とともに、20年目のそれぞれの震災を語り継ぐことであつたと、ようやく今、気づいた次第である。

（えがみゆか／当館学芸員）

※リレートーク各回の内容については、「阪神・淡路大震災20年・語り継ぐこと／リレートーク」のFacebookページに詳しく報告されている。本稿の執筆にあたって同ページを参照した。