

news

THE MUSEUM OF MODERN ART, WAKAYAMA

2017 087+088



恩地孝四郎《オブジェ No.4》1954（昭和29）ホノルル美術館 Honolulu Museum of Art, Purchase, 1976 (16708) © Honolulu Museum of Art

「恩地孝四郎展 抒情とモダン」 記念講演会より

2016(平成28)年4月29日から6月12日まで、当館では近代日本の版画界を代表する恩地孝四郎^{おんち こうしろう}の約400点におよぶ大規模な回顧展「恩地孝四郎展 抒情とモダン」を開催しました。国内外から作品を集めた本展覧会は、恩地研究の最前線にいる研究者の総力を結集し、また、恩地や『月映』に関する当館の継続的な収集や調査研究もふまえて実現したものです。会期中、本展企画者の一人である松本透氏^{まつもととおる}、恩地孝四郎研究者として知られる桑原規子氏^{くわはらのりこ}のお二方をお招きして記念講演会を行いました。ここでは各講演会の要旨を紹介します。(藤本真名美)

抽象への方途 恩地孝四郎の版画

松本 透氏 (東京国立近代美術館特任研究員) 5月8日

近代日本における木版画をめぐる社会環境の変化を概観すると、大正期には、まだ版画作品を発表するための展覧会制度は整っておらず、版画誌・版画集などのメディアや版画流通の場も少なく、調査研究すら殆どなされていなかった。それが戦前期に徐々に改善され、版画家の活躍できる状況が整ったのは昭和戦後期に入ってからのことであった。

加えて、恩地の生涯にわたる創作活動の変遷をジャンルと主題別に分けてみれば、恩地は版画だけでなく油彩、写真、装丁など横断的な制作を行い、抽象だけでなく具象も手がけていたのがわかる。抽象絵画の見方としては「具象から抽象へ」という見方をしがちだが、恩地の場合、1915(大正4)年の《抒情『あかるい時』》で非常に早い時期に純粋な抽象表現に到達して、その後あらゆる分野の具象を手がけている。昭和戦前期の具象の作品は、単なる回り道ではなく、それぞれが、戦後の抽象表現に到達するために必要な無数の道のうちのひとつだったのではないか。「具象」「抽象」で仕分けをしがちだが、具象から抽象へと一本道があるわけではなく、またそれらは対立概念でなければ、進歩概念でもない。戦後の抽象表現にいたるには、いくつもの方途があったのである。

次に、展覧会の構成に従って解説を行いたい。

1. 『月映』に始まる 1909-1924年

1914(大正3)年に東京美術学校の学生であった恩地と、友人の田中恭吉・藤森静雄^{たなかきよきち ふじもりしずお}らは詩と版画の雑誌『月映』を出版。その中で恩地が生涯にわたって手がけることになる〈抒情〉と題した作品が登場する。彼のいう抒情は、「近代の抒情」である。情感に訴えるものというよりは、意識や知識、記憶、そういったものを全て含んだ上での内面性であった。表現の上では、《抒情『あかるい時』》や《抒情いとなみ祝福せらる》(1915年)などと同時期のドローイングに見られるコンパス

や烏口、定規を用いた形態が当時としては非常に新しく、版画作品では、半透明の色彩の重ね合わせによる深々とした空間性や、目でその質感を感じ取るかのような触覚性がこの時期の特徴として挙げられる。

大正期には、大正の人道主義(ヒューマニズム)や、第一次大戦を経て日本が国際社会に参画するようになったことによる国際主義(インターナショナリズム)を感じさせる作品が登場する。恩地自身も「万人の芸術」*¹という文章の中で、「芸術によつて生くるの世界にこそわれら人類が把握しうべき幸福なる世界があるのだ。(略)万人の芸術を求めよ、万人が芸術を求めよ。」と語っている。

ところが、1923(大正12)年に関東大震災が起こり、都市が壊滅する中で、こうした思想は維持できなくなり、恩地の制作も転換を迫られることになる。

2. 版画・都市・メディア 1924-1945年

関東大震災の後、恩地は〈人体考察〉と題して、人体を機械の部品のように各パーツへと分解し、抽象絵画として再構成する作品を残す。他方で、同時期に歌舞伎の大首絵を思わせる人物版画や「新東京百景」などの名所絵風の風景版画な

ど、浮世絵を洋風化した作品も制作している。江戸時代以来の町並みが震災で壊滅したときに初めて、恩地は浮世絵から学び取ろうとしたのだ。また、抽象的な人体表現、浮世絵風の表現に加えて、油絵に向こうを張ったような洋風の婦人表現も恩地は並行して行っていく。

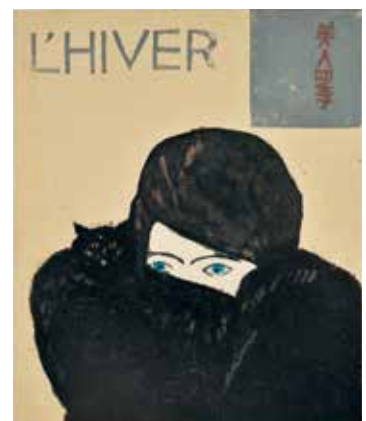
さらに、都市の復興とともに視聴覚環境が発展する時代に、レコードが普及する中で誕生した〈音楽作品による抒情〉シリーズ、日本のオリンピックへの参加を背景に制作された《ダイビング》(1933年頃)などを生み出した恩地は、同時代の都市環境の変化に非常に機敏に反応した作家であった。



《人体考察(肩)》1927(昭和2)頃 木版、紙 東京国立近代美術館



《抒情 いとなみ祝福せらる》1915(大正4) 木版、紙 和歌山県立近代美術館



《美人四季》冬》1927(昭和2) 木版、紙 京都国立近代美術館



《ダイビング》1933(昭和8)頃 木版、紙
横浜美術館(北岡文雄氏寄贈)



《リリック No.12 たよりない希望》1951(昭和26)
マルチブロック、紙 ホノルル美術館
Honolulu Museum of Art, Gift of James A. Michener,
1991(21621) ©Honolulu Museum of Art



《オブジェ No.4》1954(昭和29) 実物版、紙
ホノルル美術館
Honolulu Museum of Art, Purchase, 1976(16708)
©Honolulu Museum of Art

3. 抽象への方途 1945-1955年

恩地が戦後抽象にいたるまでのルートはたくさんあるが、その多くは戦前に起源をもっている。戦後の新シリーズの〈フォルム(形象)〉などは、戦前の〈人体考察〉から連なるものと考えて良いだろう。

戦後も一番多く制作された〈リリック(抒情)〉では、言葉にならない心の揺れ動きや不安を表すものや、暗鬱なテーマが続く時期が見られる。

一方で、亡くなる前年、最後に生まれた新しいシリーズ〈オブジェ〉は、葉っぱや木片、炭の断面などを用いた実物版で隙間なく画面を埋めていき、ひとつひとつの物体を等物大で転写していくもの。他のシリーズは地の空間と図の空間が存在し、地の空間は心の世界を表しているとも言えるが、ここではその世界が排除されて即物的になっている。

亡くなる前の年に夢で二度自分のデスマスクを見たのをきっかけに作られた《イメージ No.9 自分の死貌》(1954年)は、ある静かな荘厳さをもった作品。出来すぎたような終わり方かもしれないが、展覧会の最後を飾るにふさわしいものであった。

恩地孝四郎の実験精神：創作版画から現代美術へ

桑原 規子氏(聖徳大学教授) 5月14日

戦前、恩地孝四郎は自らの制作態度を「カメレオン」に例えた。それは時と場所によって自分の姿を変える、作品の様式を変えるという意味で使っている。では、なぜ恩地は自分をカメレオンと呼んだのか。彼の求める芸術とはどこにあったのか。

今回、彼の画業の中から三つの実験精神あふれる試みを紹介し、カメレオンのように多彩な変化を見せた恩地芸術の核心にせまる。

1. 抽象への志向：『月映』と〈抒情〉シリーズの誕生 1915年

恩地は『月映』の中で「じが自画・じこく自刻・じずり自摺」の創作版画を発表する。恩地が創作版画にこだわった理由。それは、おもに木版画そのものが持つ表現の魅力が彼を捉えたのと、制度が整っていなかった

版画の世界では、自由な創作が可能であったためである。当時地位が低かった版画で自らの芸術を追求しようという反逆精神が彼を突き動かしていたのだ。

この頃、恩地の作品は短時間で急速に抽象に向かい、そして〈抒情〉シリーズが誕生する。《抒情『あかるい時』》(1915年)は日本で最初期に制作された抽象絵画とされるが、本人が「私の「抒情」は恐らく芸術ではないであらふ」*2というように、恩地はカンディンスキーなどの西洋の前衛絵画も咀嚼しつつ、試行錯誤を繰り返しながら〈抒情〉シリーズの制作にあたっていた。

『月映』廃刊後の恩地は、必ずしも抽象だけでなく具象作品も手がけ、一方で油彩画にもエネルギーを注いだ。そして1923(大正12)年の関東大震災以後も模索

を続けながら、抽象・具象両方の版画作品を制作していく。



《抒情『あかるい時』》1915(大正4) 木版、紙
東京国立近代美術館

2. 美術と音楽の交流：〈音楽作品による抒情〉シリーズ 1930-36年

恩地の〈抒情〉は震災による中断を経て、1930年代に復活する。それが、音楽から受けた印象を表現した〈音楽作品による抒情〉シリーズだ。《音楽作品による抒情 No.1 諸井三郎「プレリュード」》(1930年)はその第一作で、音楽のリズムやハーモニーを抽象的な形で表していると思われる。

この時期、恩地の中で「抒情」というテーマと「抽象」は結びつき、確信に満ちていくが、当時、抽象絵画はまだ世間に浸透していなかった。なぜ抽象絵画の存在が認められないのか、「絵画は何時まで描写に虐げられるのか」^{*3}と、この頃の恩地は強く主張している。

ところが、恩地は一方で油彩画風の版画、浮世絵風の美人画や風景画、重厚な肖像画など、多種多様な作品を制作していた。その理由は恩地が当時置かれていた版画界の状況にある。1927(昭和2)年、帝国美術院展に創作版画が初めて受理され、これから版画が社会的地位を得なければならない時期に、恩地は版画界の中心メンバーとして重要な立場にあった。それゆえ日本版画協会、国画会、新興美術家協会、新文展など複数の展覧会に出品していた。実験的な抽象作品を作りたい自分と、わかりやすい大衆的なものも作らざるを得ない自分。彼の中で二人の自分が葛藤していた時代と言えるかもしれない。

3. マルチブロックと実材版画 1947-55年

戦中に〈抒情〉シリーズはまたもや中断を余儀なくされるが、1945(昭和20)年の日本敗戦で恩地の制作は大きく転換する。戦後、抽象絵画に専念した恩地はくりりっく(抒情)、〈ポエム(詩)〉などのシリーズを展開した。

そして戦後新たに登場するのが、マルチブロックと実材版画、すなわち木版を彫らない版画である。戦後、「版画という言葉さえ不要」と述べていた恩地は、版画が戦前の「創作版画」という狭い世界のものではなく、そのマチュエルや形態が、現代美術を生みだす実験的なものに

つながると考えたのだろう。

「弱気な彼は周囲と同化して長い間廻り道をして居たわけだ。」^{*4}と恩地が自身を回顧するように、戦前は版画界のリーダーとしての立場と実験的精神を持った作家としての立場の間で葛藤しながら制作を行っていた。「カメレオン」とは、版画を美術の世界で正統な芸術として認めさせるために、生活の糧を得るために、カメレオンのように生きなければならなかった自分、あるいは試行錯誤を繰り返す時代とともに変化した自分の芸術を指して使った言葉だったのだ。しかし、恩



《音楽作品による抒情 No.1 諸井三郎「プレリュード」》
1930(昭和5) 木版、紙 東京国立近代美術館



《円波》1939(昭和14) 木版、紙 個人蔵



《イメージ No.9 自分の死貌》1954(昭和29)
紙版、紙 個人蔵

地の版画と抽象絵画への探究心、実験精神は、〈抒情〉シリーズに見られるように、途中、挫折や中断を挟みながらも生涯尽きることはなかった。周りから評価されなくても、理解されなくても、最後まで版表現の可能性を追求し、抽象絵画の存在意義を主張し続けた恩地は、強靱な創造精神を持った作家だったのだ。

そして、恩地の実験精神は後世へも貴重な財産を残した。それは、伝統的浮世絵版画に寄りかかるとはならず、新しい版表現を追求し続けることによって、戦前の「創作版画」を戦後のモダンアート(現代美術)へと橋渡ししたことである。恩地の次の世代の版画家たちが追悼文などで言及しているのは、恩地の自由で何のものにもとられない実験精神、探究心だった。恩地が後世に残したのは、単なる版画の技法や様式ではなく、版画を作る際の姿勢や芸術観そのものだったといえよう。

*1 恩地孝四郎「万人の芸術」『内在』7号、1922年1月。

*2 恩地孝四郎「芸術に関する雑感」[未刊行手記ノート]、1915年9月10日付。

*3 恩地孝四郎「写実・象徴・抽象・表出」『浮世絵芸術』1934年10月。

*4 恩地孝四郎『日本の現代版画』創元社、1953年。

本の美術：ルリキュールへの誘い

2016(平成28)年4月29日(金・祝) — 6月12日(日)



「本の美術：ルリキュールへの誘い」と題した特集展示を東京製本倶楽部との共催によりエントラスホールの一画にあるリーディングコーナーで実現することができた。当館では版画を紹介する中でルリキュールを展示したことはこれまでもあったが、ルリキュールそのものを主眼に展示するのは今回が初めての試みである。同時期に開催した特別展「恩地孝四郎展 抒情とモダン」に合わせて企画され、14作家による革装の作品20点が集まった。

恩地孝四郎(1891～1955)は版画家としてだけでなく、装幀家として1910～1950年代の日本の出版界で活躍し、1952(昭和27)年には『本の美術』(誠堂新光社)を著すなど美しい本の普及のために尽力した。東京国立近代美術館と当館で開催された「恩地孝四郎展」は、国内外から集めた約400点の作品を展覧する過去最大規模の回顧展となり、版画約250点の他、創作版画誌や装幀本、自身が「出版創作」と呼んだ挿画本など、本の作品79点が出品された。

所蔵家が製本家に発注するような1点制作のルリキュールに恩地が直接関わった例は今のところ確認されていない。恩地自身が「僕の一番興味があるのは、市場でゴロゴロころがされ、足蹴にさえされる、公刊本の装本だ。世間の本虐待、中には本屋の、更に出版社の本虐待のさなかで仕事をするのだ。たとえ敗残の一兵卒と終わるにしても、僕はこの戦場で血みどろの仕事をしたい」と語ってもいる(「装本雑俎」『書窓』7、1935年10月)。恩地が身を投じた公刊本の装幀を回顧展で紹



ワークショップ「フランス装の本をつくる」(2016年5月29日開催)

介する一方で、「本の美術：ルリキュールへの誘い」では、それらと源流は同じであっても、一冊の本のために能う限りの材料と技術を駆使する、いわば正反対の本の世界があることを示し、美術館全体で本の美術へのオマージュを表したかった。

この企画については東京製本倶楽部の活動を進める渡辺和雄氏と藤井敬子氏に相談させていただいた。渡辺さんは和歌山で初のルリキュール展として、革装の作品に絞ることにし、出品作が当館に届くようコーディネートしてくださった。藤井さんは、会期中の製本ワークショップ「フランス装の本を作る」で講師を務めてくださり、21名の参加者が京阪神だけでなく関東からも集まった。また展示に合わせた新作として恩地孝四郎の著作『本の美術』に取り組んでくださった。恩地による幾何学的デザインを活かし、藤井さんらしい鮮やかな色遣いと精緻な技術で、凜とした佇まいのある美しい作品が届き、梱包を解いた際には思わず声を上げたほどで、企画の意図を明確に打ち出した展示にすることができた。

また、全国各地から作者自身の手で丁寧に梱包された作品が寄せられ、それらを開梱しながら一冊ずつ確認する作業は素晴らしい体験だった。それぞれの表紙を開くたびに、全く異なる世界が口をあげ、ずずっと音を立てて引き込まれるような感じがした。

ルリキュール展の目録は、作者名、作品名、書籍内容、ルリキュール制作年、製本形式、材料、作者以外の担当者、寸法、所蔵など、長いものになったが、ここでは作品を寄せてくださった方々のお名前を、関わってくださった方々への謝意とともに記しておきたい。(井上芳子)

市田 文子、岡本 幸治、國井 ゆかり、
近藤 理恵、坂井 えり、佐藤 真紀、
鈴木 敬子、平まどか、中尾 あむ、
中尾 エイコ、中島 郁子、羽田野 麻吏、
福田 真基、藤井 敬子



「本の美術：ルリキュールへの誘い」リーディングコーナーでの展示風景

薔薇色の鏡 銅版画について

2016(平成28)年9月13日(火)―11月3日(水・祝)

「いつでも、繰り返し好きな作品に会えると、見るたびに受ける印象が変わることで自身の変化がわかる、それは所蔵品の研究と展示を大事にしている美術館だからできる貴重な体験だ」と、私は学生の頃に陶磁器のコレクションで知られる美術館の方からうかがい、深く共感しました。和歌山県立近代美術館でも、所蔵作品から選んだ作品をご紹介しつつあります。そして、それだけではなく、じつは企画展と同じくらい気合いの入った特集展示を併設しています。夏のコレクション展の特集展示は「薔薇色の鏡―銅版画の技と表現」でした。

当館では版画を重要な収集対象としています。和歌山出身の田中恭吉、父親が橋本市出身ということでゆかりのある恩地孝一郎、現代版画の巨匠・浜口陽三などの版画家を中心に、明治末・大正期以降の創作版画とそれにつづく現代版画の研究を進めています。さらに、美術としての創作版画が生まれ、育ってきたふるさととも言うべき、近代印刷技術としての版画を見直すことによって、版画の歴史と表現をより身近なものに感じられるようにしようとも試みています。

豊かな黒の階調、自在な表情を持つ強靱な線という銅版画独自の表現は、銅版画家・駒井哲郎が「薔薇色の鏡」(「銅版画について」『白と黒の造形』1977年)と呼んだ磨き上げられた銅の板から生まれます。銅の板の表面を凹版にしてインクを詰め、圧力をかけて印刷する方法です。

大きく分けて銅板を直接に彫る彫刻銅版と、薬品による腐食銅版があります。前者にはエングレーヴィング、ドライポイント、メゾチントなど、後者にはエッチング、アクアチントと、ソフトグラウンドエッチングなどの技法が含まれ、しばしばこれらの技法を併用して用います。銅版画の尽きない魅力は、作り手たちが引き込まれた、金属を彫り、あるいは腐食して反転した画像を得る、どこか錬金術を思わせる技法と密接に結びついています。

これらの技法はいずれも印刷のために開発され、画家たちが作品制作のための技法としてきたものです。時代と共により安価に、早く、大量に印刷できる技術が生まれるにつれて、一部の贅沢な印刷物以外には用いられなくなりましたが、いまでも銅版は美術作品制作の技術として画家たちに選ばれています。

ヨーロッパで生まれた銅版画はイエズス会の宣教師たちによって16世紀に日本へもたらされました。しかし禁教によってその流れは一度絶たれ、18世紀になって司馬江漢、亜欧堂田善らによって、日本での銅版画制作の歴史がふたたび始まりました。

もともと、日本の銅は世界でも有数の生産量を誇り、長崎貿易によってオランダや中国に輸出される量は、世界一だった時期もあるそうです。またその冶金、加工も大阪、京都を中心にさかんでした。京都の白川で水車を使って銅板を作っていた玄々堂・松本保居(初代緑山)は、銅



細井松夫「株券」(印紙:松田緑山) 1882(明治15)
エッチング、紙 個人蔵

版画家でもありました。(『近代日本の伸銅業:水車から生まれた金属加工』2008年、産業新聞社編著・発行、64-66頁) その子、二代緑山は、明治政府に招聘されて上京し、切手や印紙を製作した人です。この頃の銅版技術は、腐蝕銅版で、薬品を使って銅板にインクを詰めるための溝をつくるものでした。精確さに問題があったためエドゥアルド・キヨッソーネがイタリアから招かれ、彼から直接に技術を学ぶ場所と機会が設けられました。

『方寸』に「我々の感情は強水に交はつて銅版を嚙むのである」(『方寸言』『方寸』1巻2号、1907年)と記し、創作版画としての銅版画を発表した石井柏亭も、大蔵省印刷局で彫版を学んだひとりです。また、ヨーロッパへ留学した画家たちが、油彩画にあわせて銅版画を学んで帰国してきた時期とも重なり、美術作品としての銅版が制作されていく基礎が築かれました。明治期に挿絵やときには本文、地図など実用印刷技術として活用された銅版画は、20世紀に入ると、画家自身の「自画・自刻・自刷」を旨とする創作版画技法のひとつとして、あらたに認識されていきました。さらに美術学校の版画教室で教えられ、展覧会での発表の機会も増えると、銅版画家をめざす人たちも現れました。



展示風景





亜欧堂田善《大日本金竜山之図》文化期(1804-17)
エッチング、紙 個人蔵

当初、彼らの作品はおもに腐蝕銅版であるエッチングによって制作されました。彼らがエッチングによる線描を好んだのは、山本鼎が美術雑誌に連載した「版のなぐさみ」にあるように、金属を彫る刀であるピュランで銅版を直接に刻むエングレーヴィングや、半調子を出せるメゾチントには複製の手段、印刷技術のイメー



ジェームズ・ティソ《庭園のベンチ》1883(明治16)
メゾチント、紙



岸田劉生『天地創造』より「石を噛む人」
1914(大正3) [1975刷] エッチング、紙



間部時雄《キャンペール》1925(大正14)頃 エッチング、紙

ジが強いためだったようです。また色面の構成を得意とする木版との違いを強調できる、手の動きを自在に伝える線による描写に価値をおき、独自性を見だしていたことがあるでしょう。(山本鼎「版のなぐさみ」『みづゑ』21・23・26・27・40号、1907-08年2-8月)

「日本エッチング研究所」を開設し、プレス機の制作・頒布や資材の販売、各地での講習会の開催によって、銅版画の普及につとめた西田武雄も、さまざまな技法を紹介していますが「誰にでもできるエッチング」(『エッチング』1、1932年11月)の中で、「日本人は線の天才を持っている。日本画の歴史は線の天才の歴史と言つても過言ではあひ。エッチングはその線を駆使するところに始まる」と記しています。

このようにして銅版はひとつの表現方法として定着してきました。世界的に評価されている浮世絵の伝統を持つ木版画ほど、広く普及しているとは感じられないかもしれませんが、現在、当館の版画コレクションの約8300点のうち、2000点が銅版画です。このコレクションに占める銅版画の割合は、かつて印刷技術として求められた精密で堅実な表現に価値を認めるにとどまらず、その表現の持つ豊かな可能性に魅せられ、生涯を銅版画の制作にかけた何人もの版画家たちの仕事があったことを示しています。

銅版画ならではの表現を追求する傾向は、戦後になってさらに強くなりました。多彩な技法の組み合わせや新しい技法の発見がその世界を豊かにし、世界各地で開かれた版画展での評価とあわせて注目を集めて、新しい作家の登場を促しました。大阪で始まったデモクラート美術家協会が活躍した、泉茂の初期の仕事もそのひとつでしょう。瑛九、久保貞次郎のすすめで、より多くの人に美術作品を届けられる手段として版画を始めた泉は、デモクラート展への出品にとどまらず銅版画集を刊行し、個展を開いて版画家として



のしいか製造機 ©原勇二、原勇太郎

高く評価されました。戦後の不自由な時代でしたから、彼が銅版画をはじめたときにはプレス機もなく、「のしいか製造機」を使ったといえます。

現在使われている「のしいか製造機」は、二つの金属のローラーのあいだにスルメを通して平らに押しつぶすしくみです。構造をみると銅版画のプレス機と同じように、一定の強い圧力を版と印刷用紙全体に加えることができそうです。泉ははじめ、大阪の印刷所をまわって技法を学んだそうです。戦前のエッチング作家たちの仕事が、プレス機などの道具も、技術にしても戦争によって途絶えていたのだらうと思うと残念でなりません。しかし、街の印刷所には、伝えられる技術が残っていたと思うと頼もしくもあります。この泉茂の画業については、1月27日からの展覧会「泉茂 ハンサムな絵のつくりかた」でご紹介します。泉が好きだったジャズの演奏会や研究者による講演会も計画していますので、お楽しみになさってください。(植野比佐見)



泉茂《深夜のセロ弾き》1954(昭和29)
エッチング、アクアチント、紙

2016(平成28)年6月7日(火)—9月4日(日)



川口 軌外《雲》1924-28(大正13-昭和3) 不透明水彩、紙

美術の分野では当たり前に使われている、一般にはなじみのない言葉というのがたくさんあるように思います。「ドローイング」もそういった言葉の一つかもしれません。美術に関わっている者にとっては当たり前の言葉なのですが、そうでない人にとっては聞いたこともない、何だかわからない言葉のようです。

美術館などに良く行かれる方の中にも、ドローイングとは良く聞けけれども何だか意味がわからないと思われる方が少なくないかもしれません。

ドローイングというのは、元々「引く」という意味を持つ英語のドロー(draw)から派生した言葉で、線で描いた絵、転じて下書きや習作、素描という意味で用いられてきました。

ただ今日の美術の世界では、ドローイングとは単純に「下絵のことだ」とか「鉛筆で描いたものだ」などと説明できないほど内容が広がり、同時に曖昧なものとなっています。それはドローイングが重要な表現の領域だと考えられるようになったことと、裏表の関係にあります。

表面的に言えば、今日においてドローイングとは、油絵や日本画の完成作品に比べて、すぐに描けて乾くのが早い、比較的扱いやすい描画材を用いて、主に紙の



左:宇佐美圭司《入江をつくる》2004(平成16) 水彩、顔料インク、紙 個人蔵

右:宇佐美圭司《ドローイング・山々は難破した船に似て No. 2-1》2000(平成12) 水彩、顔料インク、紙 個人蔵

上に短時間で描かれる作品であるという程度の説明しかできないぐらい、幅広い内容を持つに至っています。

エアロスミスに「Draw the Line」という曲がありまして、ここでは線を引くということが、一線を画するとか区別や限界を設ける、けじめをつけるといった意味で使われています。ドローイングについて言えば、逆にその意味を線を引いてはっきりと示すのが、難しいことになっています。それは、多くの作家がさまざまな素材を使い、さまざまな表現を生み出した結果なのです。

完成した作品はしばしばそれ自体で完結した世界を作り出すものであり、私たちが属するこの世界を超越し、私たちから切り離された存在のように見えるものです。それに比べるとドローイングは素材の面でも表現の面でもより直接的で、現実の世界との関係を密接に保っているように感じられます。またそこには、作者の手の動きや思考の生まれる瞬間が生々しくとらえられています。完成作品とは違った形で、未完成に見えるような在り方であるからこそ完成しているという、作品の領域を形作っているのがドローイングの特質と言えるでしょう。

とは言え、下絵として描かれることが

多いことから、ドローイングは2つの性格を持つと考えられます。一つが完成作品では失われてしまう直接性。作者の見ているものや考えが、整理されたり捨象されたりする以前の、生の状態で定着される感覚です。もう一つが計画性。作品をどのように仕上げていくかというアイデアや手順が露わとなっていて、完成作品よりも読み取る楽しさを与えてくれる場合があります。この2つの性格は、相反するように思えますが、ドローイングにおいてはしばしば一つの作品の中に共存しています。

シャガールから直接教えを受けた、川口軌外の不透明水彩による作品は、大きな筆致で対象をとらえ、豊かな色彩による幻想的な作品であるところは油絵の作品と共通していますが、より軽やかで抽象的でもある世界を生み出しています。

また宇佐美圭司は、油彩の大作の下絵としてドローイングを描く一方、油彩の制作と並行してドローイングも同時に描いていくことをしばしば行っていました。油彩画を描くことは下絵を拡大して絵具を塗るだけの単調な作業になってしまう面もありますが、より自由に線を引くドローイングと油彩の間を行き来することで、作品の向かう先を確かめながら制作をしていたようです。

この展覧会では、さまざまな作家のドローイングをご紹介します。その表現の広がりを見ていただきました。学校でも使うことの多い水彩絵具やパステルなどの画材で、どれほどの表現の可能性が開かれるのかを知っていただけたものと思います。

(奥村泰彦)



展示風景

修復について

— 村井正誠《百霊廟》の場合

村井正誠の代表作のひとつである《URBAIN No.1》は、1936(昭和11)年の自由美術家協会の第1回展に出品された作品です。中国大陸での内戦の報道記事とともに雑誌に掲載された内モンゴルの街、百霊廟の航空写真がもとになっています。村井はこの構図を1943(昭和18)年の第7回展まで描き続けました。当館にも《URBAIN No.1》のほかに、1942(昭和17)年の第6回展に出品された作品があります。それが、《百霊廟》です。

2点をならべると、村井にとって人が暮らす街のかたちを繰り返し描くことが、戦時下の日本に生きる上で大切なことだったとわかる、重要な作品です。この作品は、1995(平成7)年の回顧展にも、昨年から今年の冬の回顧展にも出品しましたが、様子が変わった、とお感じになった方もいらっしゃるのではないのでしょうか。何が違う、と感じられる原因は、時間をおいて同じ本を読んだときのような、ご自身の感じ方の変化のほかに、この作品が修復されたということがあるでしょう。

《百霊廟》は1942(昭和17)年から村井のアトリエにあり、当館に収蔵されたのは1979(昭和54)年のことでした。その後、1995(平成7)年の回顧展にも出品し、コレクション展でも折々ご覧いただいています。展示の時には照明を工夫することでわかりにくくしていましたが、この作品は、キャンパスが波うち、60余年分の汚れと補修が目立つ状態でした。

絵画もそのひとつである文化財には、さまざまな種類の価値があります。たとえば、歴史の証人としての役割を担う資



修復前の《百霊廟》(斜めから光をあてて撮影)



修復後の《百霊廟》

料なら、たとえ、傷や汚れがあっても、それがその資料がたどってきた歴史を語るものであれば、その状態を保つ必要があります。しかし、まず美術作品である《百霊廟》の場合、表現を見ようとしても、画面の傷みがまず気になることは望ましいとは言えませんでした。

そこで、2015-16(平成27-28)年の「生誕110年 村井正誠展 ひとの居る場所」開催にあわせて修復することになりました。修復についての考え方は、歴史とともに変化してきました。新品同様に修理すること、修復した事実をわかるようにしておくことなどさまざまです。いずれにせよ、その資料が時間を超えて受け継がれるために行われてきました。現在は、将来よりよい修復の方法や道具や材料が開発されることもふまえて、修復した部分をのちに取り除き、より適した方法で処理できるようにすることが多くなっています。

《百霊廟》の場合も、必要があれば取り除ける材料や絵具を使っています。修復の手順は、まず、その状態を調査し、正確に記録することから始まります。写真



《百霊廟》の修復記録(カルテ)

だけでなく、修復家の詳細なメモが入ったカルテが残され、これで、この修復のときに何が行われたかが後になってもわかります。凸凹が目立ったキャンパスをゆっくりと平らな状態に戻し、汚れを落とし、はげ落ちそうな絵具を接着し、剥落した部分には色を補いました。

修復によって発表時の表情に近づけられたいまの《百霊廟》を見て、なんだか変わったと感じられたとき、《百霊廟》についての関心と解釈は以前とは違ったところに向かうかもしれません。それは、おそらく私たちが生まれる前に村井が見せようとした表現に、いま向き合うことだろうと思います。なんだか、わくわくしませんか。(植野比佐見)



「生誕110年 村井正誠展 ひとの居る場所」(2015-16年)の展示風景、右から《URBAIN No.1》《百霊廟》《聚落》《クリジファイ》



前谷康太郎《Reconsider (MOMAW version)》2015年、15分25秒(ループ)



前谷康太郎《Reconsider (MOMAW version)》展示風景

「光について」への出展オファーを受けたのは、2015（平成27）年2月のことでした。2011（平成23）年の大阪市此花区のギャラリー、梅香堂での個展以来、自らのビデオ作品を本格的に発表するようになってから5年経過していた私にとって、故郷の慣れ親しんだ美術館での展示はこの上なく待ち望んでいた好機でした。

この度出展させていただいたビデオインスタレーション《Reconsider》は、そのタイトルが暗示する通り、多くの個人的な思いが詰まったものでもあります。モチーフに炎を用いたのは「Art Court Frontier #11」（アートコートギャラリー、2013年）出展の際に、恩師である梅香堂堂主・後々田寿徳氏（2013年に逝去）に寄稿していただいた以下のテキストに端を発しています。

「たかだか120年ほどの歴史だが、映像の進歩はめざましい。だが、昨今の映画や映像作品をながめると、まったく異なる映像の歴史もあったのではないかとふと思うことがある。たとえば、サーチライトによるモルルス信号は一種の映

像表現とはいえないだろうか。それは文字符号を光の明滅に変換するものであるが、映像といういわば光の明滅は、われわれの遠い祖先が焚き火を囲み同じ火を見つめあった時に感じた何かを、ため息や鳴咽が人類共通の感情を伝えるように、伝える事ができるのではないだろうか。（後略）」

我々人類の祖先が囲んでいた炎は、現代のリビングルームにおける受像機と同様の役割を果たしていたと想像されます。また、かつての戦場においては遠方との通信手段として、また仏前・神前で焚かれるろうそくの炎は彼岸と此岸をつなぐメディウムとして機能します。

《Reconsider》のビデオ素材は、2015（平成27）年6～8月にわたって参加した滞在制作プログラム（オダビエンナーレ2015／福岡県嘉麻市）にて撮影したもので、過疎化の進む地域で取り壊された家屋の廃材を焚き木として利用し、滞在先の地域の人々や、共に滞在したアーティスト達と共に、供養やお盆の迎え火などの意味合

いを込めて起こした炎を、自作のカメラオブスクラを用いて撮影したものです。

この撮影に用いたカメラオブスクラは、多くの過去作品の撮影において用いてきたもので、ピンホールカメラの穴を一辺10cm程度の長方形に拡大したものです。長方形の縦横比は一般的な映像ディスプレイの縦横比16:9に基づいています。ピンホールの穴は大きければ大きいほど明確な像を結ばなくなるため、装置内部の撮像面には、被写体の色彩・明暗・ラフな形状のみ（像になる前の、いわゆるピンぼけの像）が映し出されます。誰もが日常的に目にする光景を、一歩退いた焦点外の領域から「光のふるまい」として提示する事で、昨今定義付けが曖昧になってきている「映像」そのものと我々人類との位置関係を再考する所に、この装置の意図は存在します。今回発表した《Reconsider》のビデオインスタレーションは、まさにこの部分の思考を実体化したものです。

この作品に限らず、過去の真暗空間でのプロジェクション作品全般においても私が常に意識しているのは、その空間に入った鑑賞者が「映像がそこにある」と瞬時に認識してしまわないようにすることです。今日、私たちは日常的にも多種多様な映像に触れているので判別力が無意識のうちに身に付き、ディスプレイの縁やスクリーンらしきものを認識した瞬間に「それが映像である」と判断してしまい、「構え」が生じます。一度映像だと思われてしまった映像は、映像以外の何か新鮮なものとして見られることはありません。

純粋な光の現象なのか、いわゆる「映像」なのか即断しがたい状態は、映像表



《Reconsider》撮影風景



現が多くなった現代において重要な視覚体験であると考えます。自分の見ているものが何であるか、瞬時に判別できないという体験は、映像草創期に人々が経験した、よりプリミティブな映像の価値と、「見る」という行為や「見る主体」である自分自身に思いを馳せるきっかけになります。

仮想現実、ドローン、3D、プロジェクションマッピング、4K、8Kなど、最先端の映像技術、いわば積分的な方法でもたらされる新奇な感動は当然存在しますし、その価値は多大です。しかしそれに追従するだけでは、定義付けもままならない状態で遠ざかり続ける糸の切れた凧のような存在になり得るのではないのでしょうか。過去に存在したかもしれない映像の歴史の分岐点とその後を仮定するような、微分的な方法が提示されることも重要だと私は考えます。

具体的な設置の内容としては、炎の像がより純粋たる状態を保つためにスクリーンはマットブラックに塗装し、床には投影面からの反射を防ぐカーペットを敷きました。真暗空間でかつ、床への反射を防ぐことで、鑑賞者はスクリーンとの距離感を瞬時には判別できないようになっていきます。また、スクリーンの高さは素材となっている炎が最も高い時の高さと同値になっています。

今回の展示では、過去にこの美術館でその作品と出会い、深く感銘を受けたロジャー・アックリング氏の作品と同じ会場に展示していただけたという光栄にもあずかりました。搬出を終えた際、ふと気になって「紀伊半島を歩いてーロジャー・アックリング&ハミッシュ・フルトン」展(1996年)の図録を見せていただいたところ、アックリング氏のテキストに目がとまりました。「陰影の世界の名残について」と題したテキストのなかでアックリング氏は、谷崎潤一郎『陰影礼賛』内の一節「電燈は暗闇を葬り去るが、ろうそくの明かりは暗闇を照らし出す。」を受けて、「谷崎は「見るものと見られるものが暗闇とひとつになり、たがいの距離と空間が崩れさっているような想像の世界を擁護している」と述べています。この世界こそ《Reconsider》のインスタレーション空間が目的としていた質であり、その価値を過去に同じ美術館で展覧会をした偉大な先人が認めていたという事実は、この展覧会への出展をより有意義にするものでした。



佐藤時啓《光一呼吸シリーズより #330 Taiji》1998(平成10)/2014(平成26) プリント
アーカイバル・ピグメント・プリント



ロジャー・アックリング 左から《ウェイボーン》1993(平成5)、《ノーフォーク》1988(昭和63)、《潮岬》1996(平成8)
いずれも 木、太陽光線



小柳裕 左から《A View with the Steelworks》2014(平成26)、《Shrine(Source of Light 14-7)》2014(平成26)、《The Light with the Palm Leaves(Source of Light 14-3)》2014(平成26) いずれも油彩、アクリル、キャンバス、パネル



中西夏之 版画集『白いクサイー日射の中で』(6点) 1987(昭和62) 銅版、紙

特集「光について」

視覚芸術において、光は照度の確保だけではなく、印象派が光の変化を描くことによって新しい芸術を展開したように、光(その影も)をどのように表現するのかということ、大きなテーマであり続けています。また写真や映像といったメディアの進化は、その表現領域を拡大し、新しい視覚体験を私たちにもたらしました。

今回の展示では、こうした「光」に注目して、コレクションを中心に、佐藤時啓、ロジャー・アックリング、トーマス・ルフ、瑛九、中西夏之、小柳裕、前谷康太郎(展示順)という7人の作家の作品を紹介しました。

移動しながら、鏡に反射する太陽光を固定したカメラへと向け、長時間露光によってその行為の軌跡だけを光として風景に記録する佐藤時啓(1957-)。太陽光線をレンズで集め、木片に焼き付けることで、光を物質化して見せるロジャー・アックリング(1947-2014)。天文台の天体写真をそのまま引用してみせるトーマス・ルフ(1958-)。印画紙の上にさまざまな物体を置いて感光させるフォトデッサンという方法により、新しいイメージの世界を創作する瑛九(1911-1960)。銅版で刷った紙のインクののらない部分の白さを日射に例えてみせる中西夏之(1935-2016)。電灯などの光源を描かず、キャンバスの地を塗り残すことによってその光をあらわす小柳裕(1977-)。光を収集し、それら

を光そのものとしての映像へと還元する前谷康太郎(1984-)。

各作家が捉えたさまざまな光のあらわれは、光をどのように表現するかということのみならず、日々の生活において、太陽や電灯などの自然光や人工光を問わず、当然のように享受している私たちが、あらためて自分たちの住む世界の在り方を問い直すことにもつながったのではないのでしょうか。

和歌山県橋本市出身で、現在も在住して映像作品に取り組む前谷康太郎さんには、この特集にあわせて3点の作品を出品してもらいました。モニターにて上映した《Rain》(2015年/3分(ループ))、《Road Movies》[route211/daytime/summer](2015年/12分(ループ))、そしてビデオインスタレーション《Reconsider (MOMAW version)》(2015年/15分25秒(ループ))です。大きな闇の空間を設置した《Reconsider》は、そこに足を踏み入れると、自分の見ている光が何であるのか、まさに「Reconsider 再考」する場となりました。前谷さんに、今回の制作の動機や方法などについて寄稿していただきました。(奥村一郎)

特集 光について

会期：2015(平成27)年12月23日(水・祝)～2016(平成28)年3月13日(日)

主催：和歌山県立近代美術館
協力：和歌山県立近代美術館友の会
株式会社 銀平



会場入口

「文化的景観」と美術館 — ICOM ミラノ大会に参加して

ICOM(International Council of Museums 国際博物館会議:イコム)は世界136の国と地域から、2千以上のミュージアムと3万4千人以上のミュージアムに関わる専門職の人々が参加する非政府機関です。その中にはミュージアムの種別や取り扱う資料に応じて、30の国際委員会があります。そして3年に1度、参加国の持ち回りで大会を開いており、24回目となる2016(平成28)年は、7月4日から6日にミラノで開催されました。今回は約130カ国から3500人が参加するという大規模な大会となりました。次回2019年の第25回大会は、京都で開かれることが決まっています。筆者は美術館の国際委員会 ICFA (International Committee for Museums and Collections of Fine Arts) の連絡窓口担当者として、ミラノ大会に参加してきました。

大会には毎回テーマがあり、今回は「Museums and Cultural Landscapes 博物館と文化的景観」と定められました。「文化的景観」とはユネスコの定義で言えば、自然と人間の営みが結びついて作り出された文化財のことを指し、和歌山県では「紀伊山地の霊場と参詣道」が、世界遺産に「文化的景観」として登録されています。しかしICOMに属するミュージアムは歴史系博物館や自然史博物館、郷土史博物館、楽器や衣装、武器の博物館、もちろん美術館など、幅広い範囲にまたがっています。そのため「文化的景観」と言っても、時代も地域も問わない広い意味での人間の営みと、都市も含めた自然環境との関係について考えることが求められます。そして大会では連日このテーマに関連して、美術家、小説家、建築家、大臣、経済学者による基調講演が行われました。ここでは興味深いと感じた、開会式でのふたつの講演についてまずは紹介します。

ひとつめは、国会議事堂や橋、島にいたるまであらゆるものや景色を、主に布という素材を用いて変容させるプロジェクト型の作品で知られる美術家、クリストによる講演です。クリストは、「講演は苦手なので」と、最初にこれまでの自らのプロジェクトを紹介し、その後、来場者からの質問に受け答えるかたちで意見



質疑に答えるクリスト

を述べました。クリストと彼の妻で2009年に亡くなったジャンヌ＝クロードのプロジェクトはその準備に何年も要し、また実現したものは20数点しかありません。そのためスライドで投影された作品は、どれも「知っている」ものでした。当館でも《包まれたポン・ヌフ/パリのプロジェクト》をはじめとして、数点のドローイングを所蔵していますから、いくつかは見慣れたものでさえありました。けれどもこの講演の前日までの16日間、イタリアで6番目に大きい湖、イゼーオ湖で実現したプロジェクトの写真が投影されたとき、プロジェクトとしては知っていても、全く違うものを感じられたのです。

クリストとジャンヌ＝クロードの作品は、想像もできないスケールで風景を一転させます。しかし筆者はそういった作品に、ある面では暴力的な怖さを感じていました。布を被せられロープで縛られた建造物は美しいと同時に痛々しくもあり、広大な土地を駆け巡るナイロンの布地は、艶やかに輝くものの、自然に介入する人工の異物にも見えます。膨大な時間と人手とお金を費やしてようやく実現する作品は、結果的に特権的な力を持った現代美術作品になってしまうように、筆者は感じていたのです。

しかし今回のプロジェクトでは、何かが違いました。プロジェクトの舞台となったのは、イゼーオ湖。その中にはモンテ・イゾラ島とサン・パウロ島が浮かんでいます。モンテ・イゾラ島には約2000人が住んでおり、サン・パウロ島は個人所有の島ですが、どちらも本土へ渡るには船しか手段がありません。そこでクリストはそのふたつの島を本土とつなごうと計画します。しかもただ水面を布で覆うだけで



(上下とも) クリストとジャンヌ＝クロード
《フローティング・ピアーズ/イゼーオ湖、イタリア》2014-16
写真:ヴォルフガング・フォルツ ©2016 Christo
Christo and Jeanne-Claude, *The Floating Piers, Lake Iseo, Italy, 2014-16* Photo: Wolfgang Volz ©2016 Christo

はなく人が歩けるように、分断されているそのふたつの島を、ほんの一時ではありながらも、本土と往来できるようにしたのです。《フローティング・ピアーズ》(浮かぶ栈橋)と名付けられたプロジェクトは1970(昭和45)年の構想に遡り、実際には2014(平成26)年の夏から丸2年を費やして実現されました。スクリーンに投影された写真が見る者に印象づけたのは、自然の景色が一変していることよりも、深い水の色に鮮やかなオレンジ色が映える「浮き橋」の上で大勢の人たちが、もちろん住民だけではなく観光客も一緒に、とても楽しげに湖上散歩を楽しんでいた姿でした。

自然や建造物を対象にしたスケールの大きなクリストとジャンヌ＝クロードの作品は、実現にいたるまでのプロセスも含めてひとつの作品であり、ミュージアムには決して納まらないものなのでしょう。一方で作品それ自体が大自然や都市のサイズとなることで、作品はミュージアム自体を内包するものともなり得ます。転倒させられる作品とミュージアムの関係、そこに人間の営み加わる様を見て、人はどの

ようにして美術を受け止め、楽しみ、また美術は人の生活や人生にどう関わっていけるのか、「文化的景観」のひとつの私たちを、そこに見たように思いました。

特に関心を持ったもうひとつの基調講演は、ミラノには来られなかったため、ビデオでの登場となったトルコ人初のノーベル文学賞作家オルハン・パムクの講演です。パムクは、2008年に出版した小説『無垢の博物館』と、その小説の中に登場する「無垢の博物館」について語ります。この「無垢の博物館」とは、小説の主人公が愛する女性にまつわる思い出の品——調味料の瓶やグラス、その女性が吸った4213本のタバコの吸い殻まで——をフェティシズム的な執着心から集め、展示した小説中の博物館のことで、その小説の出版から4年後、パムクは実際にその博物館を、イスタンブール市内の骨董品店が立ち並ぶ裏通りに開館します。開館から4年、すでに15万人が訪れており、すべての運営資金を入館料でまかなえているその小さな博物館は、小説とリンクした博物館でありながら、ちょうど20世紀終わり頃のイスタンブールの日常生活を物語る文化史的、民俗学的な博物館ともなっているのです。

パムクはこの「博物館」を作るにあたって、展示物のことだけでなく、展示ケースはどうするか、美しく見せるにはどうしたら良いか、そういった展示方法についてもさまざまな検討を重ねたと言います。それは来館者にどう見せたいかを追究することであると同時に、人がミュージアムに来る目的や、実際にミュージアム

の中で人は一体何をしているのかを考えることにつながっていったそうです。実はこの問題意識は、現代の博物館学の主要なテーマでもあります。一昔前は、普段はなかなか目にすることができない珍しいものや希少なものを見ることが、ミュージアムへと足を運ぶひとつの目的になっていたでしょう。しかし現代のわれわれにとって、そういった目的は唯一のものではなくなっています。美術作品についても、メディアを通じて見知った情報としての著名な作品を確認するように「一目見る」のが目的ではなく、ひとつひとつの作品と対峙し、対話すること、あるいはその思いを人と共有することに、今の私たちは美術の楽しみ方を見つけています。

講演の最後にパムクは、アメリカやヨーロッパの大きなミュージアムは、人類の遺産をたたえ、収蔵・蓄積するモニュメンタルな、そしてその多くは権力に基づいたミュージアムであるのに対して、これからのミュージアムのあるべき姿は、より小さな規模で個人個人の物語を語る場となっていくはずだと説きました。これはつまり、語られるべきものが「歴史History」から「物語Story」へと転換することを意味します。ミュージアムとは「人類の自然・文化遺産のさまざまな側面を保存し、解釈し、促進する」(ICOM 職業倫理規定 第1条)ところですが、その解釈の視点は変化し続けるはずで、パムクの「無垢の博物館」は、人が物を収集し、蓄積し、展示するという行為それ自体についての、根本的な問題提起であると感

じられました。

さてこういった基調講演の後には、それぞれの国際委員会に分かれての研究発表と討議が行われました。筆者が担当する美術館の国際委員会 ICFA は、COMCOL (International Committee for Collecting コレクティング国際委員会)と合同で研究会を開催しました。大会テーマ「博物館と文化的景観」に沿って設定された委員会の研究テーマは、「芸術作品の収集と場所の意味」です。

美術館や博物館に作品が置いてあるという事実、疑問の目を向けたことはありますか？美術館や博物館は作品を収集・保存し、展示するための場所ですから、おかしな問いに聞こえるかもしれませんが。しかし作品がどこかにコレクションされているということは、歴史的なものである場合は特に、それが本来あった場所から引き離されて保管されていることに他なりません。つまり文化的景観や景観遺産を本来あったかたちで保護、保存するという観点から鑑みると、美術館や博物館が作品を収集する行為は、それとは相反するものだとも言えるのです。今回の国際委員会は、そうした自分たちの活動が根本的に孕む問題を反語的に浮かび上がらせた4つのセッションテーマ「遺産の意味／共有の責任／美術館の記憶／歴史的家屋とその美術品」に分けて、各国・各館からの報告と議論を重ねました。今後も ICFA では作品収蔵や展示について、国や地域を超えた検討を重ねていく予定ですが、筆者も日本における状況や課題を、発信していきたいと思っています。



「無垢の博物館」でのオルハン・パムク 写真：同館提供



委員会の様子

いわゆる歴史遺産の保存だけに結びつくと思われる「文化的景観」という言葉は、人間の造形的な営みを蓄積する美術館にとっても本質的なテーマです。そして単なる建築物ではなく、その中で活動が行われる美術館は、都市という景観のなかで、それ自体が有機的な営みの場となっていくはずで、現代の美術館は、「文化的景観」を生む場としての役割を担っているのだという意識を強くした今回の大会でした。 (青木加苗)

新収蔵作品より

木村莊八《水道橋》



木村莊八《水道橋》1918（大正7）油彩、キャンバス

昨年度、当館のコレクションとして、新たに木村莊八（1893-1958）の《水道橋》を収蔵しました。作者の木村は、東京に生まれフェウザン会や草土社、春陽会で活躍した画家です。挿絵の分野でも活躍し、永井荷風「墨東綺譚」などの挿絵を手がけたほか、文才も持ち合わせ、数多くの著作も残しています。2013（平成25）年には、生誕120年の大規模な回顧展が、東京ほかで開催されて注目を集めました。

作品を見てみましょう。タイトル通り、画面には東京の水道橋周辺の風景が描かれています。中央を流れる川は神田川で、そこにかかる画面中心の橋が水道橋です。画面手前が御茶ノ水周辺となり、駿河台の高台から神田川沿いに水道橋方面をのぞんだ風景がとらえられています。

土手沿いに走る白い線は中央本線の線路です。橋の手前にはそこを走る車両も小さく描かれています。この路線は既に電化されていたため、線路沿いには電線を通す十字架のような電柱が立っています。水道橋の右奥にある煉瓦造りと思われる建物は、日本陸軍の兵器を作っていた東京砲兵工廠です。現在は東京ドームを中心とした商業施設になっています。

《水道橋》というタイトルは、画面裏にある本人のものと考えられる書き込みからとっています。裏には、「水道橋（芝川氏邸のお茶の水に沿ふ堤の上にて製作）／一九一七年十二月末より一九一八年一月にかけて約一週間執筆主に午後三時-

四時頃／木村莊八」と書かれており、他にも情報が拾えます。

まず制作時期は、1917（大正6）年の年末から1918（大正7）年の1月にかけて、夕方3時から4時頃を中心に筆をとったことが分かります。また制作場所の情報としては、「お茶の水」に沿った堤の上、と書かれており、まさに描かれている風景と符合します。

もうひとつ興味深いのは、「芝川氏邸」という具体的な書き込みです。おそらくこの芝川氏とは、^{しばかわてるきち}芝川照吉（1871-1923）という人物のことでありと考えられます。芝川は、大正期に^{さしだりゅうせい}岸田劉生（1891-1929）など多くの美術家を支援した、大阪出身の実業家です。1914（大正3）年、芝川は神田川沿いの高台に位置する、神田駿河台鈴木町19番地に邸宅を構えており、この作品に描かれた場所とも一致します。木村が駿河台の芝川宅を訪れ、そこから見える風景を描いたのが本作なのでしょう。

完成時期については、画面右下に「S. Kimura / Jan / 1918」という書き込みがあり、木枠にも「1918 Jan 7 夜署名」という書き込みがあります。裏書きにある制作期間と合わせ、この完成された月からも興味深いことが推定できます。

木村は、1918（大正7）年の第6回草土社展*に「水道橋（1月）」という作品を出品したことが、その出品目録から分かります。当該作品の図版は現在のところ確認されていないものの、キャンバスや木枠にある書き込みから、本作がまさにその出品作であるとも考えられるのです。



画面裏「水道橋（芝川氏邸のお茶の水に沿ふ堤の上にて製作）／一九一七年十二月末より一九一八年一月にかけて約一週間執筆主に午後三時-四時頃／木村莊八」

また先述の芝川は、支援した画家たちの作品を数多く収集したことで知られます。収集した美術作品の記録をたどると、木村の「お茶水」という作品が含まれていることが確認できます。芝川は、草土社の画家たちの活動を支援したことで知られており、本作を出品したのではないかと考えられる第6回草土社展の会場で、出品作家たちと撮った写真も残されています。描かれた場所から考えても、本作が芝川の旧蔵であった可能性を考えることができます。

切り開かれてむき出しになった地面と路傍の草を描いた、いわゆる草土社風の典型的な風景画とは異なり、穏健な外光表現による風景ではあるのですが、出品歴がほぼ推定できる上に、大正期の美術に重要な役割を果たしたパトロンとの関係を物語るという意味で、本作は貴重です。2013（平成25）年の回顧展にも出品されておらず、調べた限りですが、これまで開催された没後の展覧会で紹介されたこともないようです。

収蔵後の初公開として、昨年11月19日から本年1月15日まで当館で開催された「動き出す！ 絵画」展に出品いたしました。（宮本久宣）

* 草土社：岸田劉生と木村莊八を中心に、1915（大正4）年に結成された洋画家のグループ。大正時代を通じて展覧会活動を続けた。

〔参考文献〕
『幻想のコレクション 芝川照吉』展図録、渋谷区立松濤美術館、2005年。
『芝川照吉コレクション』（京都国立近代美術館・所蔵作品目録 XI）、京都国立近代美術館、2013年。



木枠に記させた「1918 Jan 7 夜署名」の文字

教育普及活動より

夏の「ポスト」を知っていますか？



きろくのきおくポスト

ここ数年、「なつやすみの美術館」展にはいつも「ポスト」が置いてあることにお気づきでしょうか。「なつやすみの美術館3『美術の時間』」展から始まったもので、今年で4年目になりました。毎年、会場の出口付近にひっそり設置しています。

このポストの横には、小さなB6サイズ用の紙が置いてあります。来館者が展覧会を見た後にこの用紙に記入し、投函するという仕組みです。そして閉館後に私たち職員が、展示室の内外に順に掲示をしています。違う日、違う時間に展示を見た互いに名前もしらない人たちが、それぞれの意見を知らることができる場になっているので、興味を持ってご覧いただいている来館者の姿をよく目にします。

この記入用紙は毎回名前が違い、それぞれ「みんなの美術の時間」、「みんな生きてる!」、「みんなのつ・ぶ・や・きシート」、「きろくのきおくシート」と呼んでいました。名前は違えども、ほぼフォーマットは同じで、お気に入りの作品を絵やことばで表す欄や、見終わった後に展覧会を振り返ってもらう欄が設けてあります。なかでも展覧会のテーマについて問いかける欄には、毎回くすくすと笑いがこみ上げるもの、おお!と目を見張るもの、そうだなと頷きたくなるものなどさまざまな書き込みがあります。なかなか深く壮大な回答もあり、せっかくなのでいくつか右にご紹介します。

なつやすみの美術館3「美術の時間」(2013)

「みんなの美術の時間」——時間ってどんなもの？

あさよるひるゆがた(幼稚園年長)
たのしいときはすぐおわってしまう。(小1)
わたしは4時が好きです。なぜかという、そらがきれいだからです。(小1)
時こくと時こくの間(時の間のこと)(小3)
人生・・・かな?ただなにもしなかったら「無」になっちゃうもの。有効利用をしなくちゃ!(小5)
昔と今を結ぶことだと思いました。(中1)
だれにも止められない壮大なもの(中1)
永久に続くが、周りに干渉されやすく、人が生き方を変えれば、すぐに進み方が変わるもの(中1)
私ひとりではちょっとしかないけど、先祖代々、子孫代々にしたら、かぎりなくあるもの(中3)
形がないのに刻まれるモノ(大学2)
いのちの裏付け(社会人1年生)

なつやすみの美術館4「生きている!」(2014)

「みんな生きてる!」——生きているってどういうことだろう。

こころがあるっていきもち(小1)
みんな生まれてきたということ(小3)
成長している(小5)
人と関わって気持ちを育てること(小6)
呼吸をすること(中1)
最高!(中1)
みんな仲良く平和で「めし」を食べられること(中1)
生きていると思った時から生きている(中1)
時間が動いている(中2)
いろんなことでなやんだり落ち込んだりすること(中3)
まだ知らない(高2)
心身ともにうごいているそのもの自身が「生きてる」って思っていること(高1)
美しいと感じられること(大学2)
自分が存在していると認識すること?(大学4)
毎日を埋めていくこと(おとな)
感情が揺さぶられること(おとな)
暮らしているのと生きているのはどちらがうんだらう(おとな)
生きているとは失うということ(おとな)
色んな気持ちになること(おとな)

なつやすみの美術館5「つぶやき おはなし ものがたり」(2015)

「みんなのつ・ぶ・や・きシート」——展覧会を見終わっての「つぶやき」を書こう

自分だけの卵、見つかったよ!!(小6)
すっごい!!(小6)
とても不思議でした(中1)
悲しい作品と怒りの作品はなんとなく分かる(中1)
どの作品も予想を軽く飛び越えた。(中1)
また美術館に来て、いろいろな作品を見に来たい!(中2)
美術って難しいけど楽しい!(中2)
ありがとう美術さん!(中3)
ここは不思議でおもしろいな。(中学)
現在70歳につき、昔の美術を勉強した者より、現在はいかに物の見方が難しいか考えさせられた(おとな)
大人も子どもも、〇も×もなく、ただただ、感じる。自分が子どもの頃は難しいだけだったので、うらやましい!(おとな)
おしまい、おしまい。(おとな)

これらの回答を見ていると、小学生から中学生にかけて、大きく目を向ける方向が変わっているように感じます。小学生は楽しいこと、うれしいことに日々刺激を受け、美術館で初めて見る不思議なモノに、ひとつひとつ目を輝かせて見ている様子が目に浮かびます。それが中学生になると、目の前の作品を見ながらも、複雑な感情をそこに投影しながら、内省的で自己観察

をするような意識が芽生えてくるようです。

時々「子どもにもわかりやすい展覧会をしてほしい」とか「これは子どもたちには難しいのではないか」といった意見を耳にします。確かに作品が持つ「情報」やそれについての「知識」には、理解するのが簡単か難しいかの違いはあるでしょう。けれども各々が受け止め、どのように咀嚼して吸収するの



会場の壁面に掲示した「きろくのきおくシート」

は、その年代によっての方法が違うだけであり、そこに程度の差や優劣はありません。「時間ってどんなもの？」と問われ、「あさよるひるゆがた(朝昼夜夕方)」と答える幼稚園児の素朴で斬新な表現、夕暮れ時の空の色を思い浮かべて「4時が好き」と答えた小学生のまなざしは、大人の私たちになんと新鮮で、大きな驚きを与えてくれることでしょうか。「生きていると思った時から生きている」と答えた中学1年生は、展示会を通じて「生きている」実感を持ったに違いありません。自由に感じ取る今の子どもたちの姿にうらやましさを覚えた大人の来館者は、きっと展示室で子どもたちと意見を交わす経験をし、それを心から楽しめたのでしょう。

本やインターネットを通じて情報や知識は簡単に手に入りますが、芽生えた感情や驚き、気付きを、誰かと共有して楽しめるのは、人が集まる美術館ならではのものです。「なつやすみの美術館」展が終わるたびに、その意味

を再確認させられるのです。

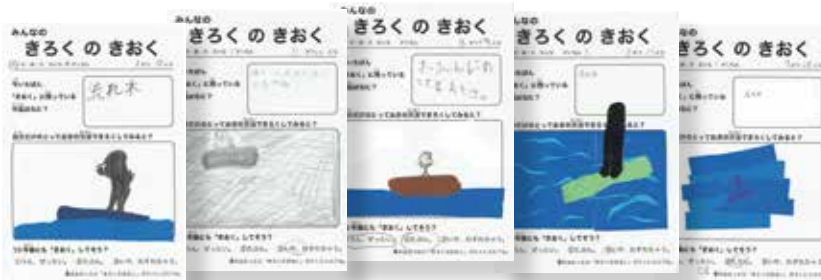
さて今年度、「なつやすみの美術館 6きろくときおく」展では、「きろくのきおくシート」を用いて、「お気に入りの作品を自分だけのとっておきの方法できろくしてみると？」という問いかけをしました。するとどうでしょう。文字ではどうにも書き起こせない、多様な回答が数多く寄せられました。ひとつひとつを見てみると、同じ作品をきろくしても別の色やかたちで表されていたり、違う角度から見た様子になっていたり、実際は真っ黒い作品でもカラフルに表されていたりと、それぞれが何に目を向けたのかがわかります。また作業机の上に置かれた、まだ使える色紙を回収する箱には、誰かが何かのかたちを切り抜いた色紙が、まるで抜けがらのように集まってきました。次にその席に座った人は、その誰かの「きおくのきろくの抜けがら」をも使って、自分のかたちを作っていたようです。そうしてポストに投函され



ついは立体的な表現まで登場していました

た数多くの「きおくのきろくシート」は会場の壁2面を埋め尽くしました。

今回の回答がこれほどまでにバラエティに富んだものとなったのには、展示室の入口で配布している学校教員との協働ワークシートがあったからでした。このワークシートには、展示の内容で記憶に残ったものやイメージを色とかたちで表す欄を設けていました。そのために会場の一角に50色の色紙をグラデーションに並べ、昨年度に引き続き、はさみと糊を準備したワークスペースも設置していたのです。子どもたちが熱心にワークシートに取り組む姿は例年通りでしたが、色とりどりの小さな色紙は、子どもたちだけでなく、大人の来館者にも何かを作りたいという刺激となったようです。ワークシートの代わりに「きろくのきおくシート」を使って、その気持ちが昇華されているようでした。



一体、来年はどんなシートが並ぶのかと、楽しみにしています。夏の来館時には、ぜひこのポストにひとつ、ご投函ください。(青木加苗)

福岡道雄《流れ木》のきおくのきろくの数々。全体が真っ黒の作品ですが、登場人物の立場に入り込んで周囲の水面を青くし、しかし人の姿は真っ黒のままにした記録が目立ちました。

メールマガジン Facebook twitter ご案内

メールマガジンでは展示会の情報はもちろん、講演会、トーク、ワークショップなど当館に関連するタイムリーなトピックスを定期的にお届けしています。当館ホームページより登録いただけます。またFacebookやtwitterでも、最新の情報を発信しています。あわせてご利用ください。



1. 展示会の無料観覧(同伴者1名まで)
2. 展示会レセプションへのご招待
3. 展示会のご案内、美術館ニュース、その他情報の配布
4. 当館ミュージアムショップでの割引
5. 各種行事への参加(美術鑑賞ツアー、ミュージアムコンサートなど)
6. 版画の頒布会への参加

入会のご案内

一般会員 6,000円
学生会員 3,000円

ミュージアムショップにてお手続きいただけます。会員証即日発行。郵便振替でもお申し込みいただけます。詳しくは友の会事務局まで。
Tel. 073-436-8690 担当：中川