

31 データにならない 環境の変化もあります

館内に侵入してくるムシを調べているトラップでの調査についても、おもに文化財害虫とされるムシの頭数を数えて記録し、その傾向を見ているが、昆虫は、餌や環境に恵まれれば大きく成長し、条件が悪ければ成虫でも小柄であることもよくある生きものですので、数だけでなく大きさの変化にも注意しています。当館の環境が、ムシの生育に適した餌になる汚れや、住みかとして快適な湿度をもつようになったのではないかと。条件を揃えないと検討に値するデータとして提示できませんが、外気の温度湿度、扉を何回あけるか、何人の人が出入りするかなど条件を揃えることは、当館のような施設ではまずできません。しかしそれでも、傾向としてつねに把握しておきたいのです。



雨の降り方も、以前より一度に降る量が多くなりました。たつた四半世紀の間にも、体を感じる変化が起こっています。さらに、ようやく当館での安定した施工方法を見つけた、と思った虫とカビの両方を処理できる薬剤が製造中止になるなど、変化は自然だけでなく社会にもあって、「いままで一番勉強している。」時が続いています。(植野比佐見)

(奥村一郎)

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



矢野橋村《湖山幽岳》1915年 大阪中之島美術館蔵
「仙境 南画の聖地、ここにあり」展より

仙境補遺

一肩の荷を下ろし、身が軽くなる場所へー

仙境 南面の聖地、ここにあり
2024年10月5日(土)–11月24日(日)

2024(令和5)年、和歌山県の高野山や熊野古道などを含む「紀伊山地の霊場と参詣道」が世界遺産登録20周年を迎えました。この記念すべき年に、和歌山県が「聖地リゾート」としての魅力を発信する中、当館も和歌山のあまり知られていない一面に光を当てる特別展を開催しました。

この「仙境 南面の聖地、ここにあり」と題した展覧会では、南画というジャンルにおいて、実は和歌山が重要な「聖地」であったことを紹介しました。和歌山県立近代美術館、田辺市立美術館、熊野古道なかへち美術館の3会場にて同時開催し、当館では江戸期から戦前期までの関西を中心とする南画の展開を、田辺市立美術館では和歌山ゆかりの南画家を、そして熊野古道なかへち美術館では和歌山の風景を描いた南画作品を展示。豊かな自然に恵まれた和歌山の景観が、中国の理想的な山水世界を追求した南画家たちの創造力をいかに刺激したかを多角的に紹介し、和歌山から広がる南画の世界をご覧くださいました。本稿では、その後の調査によって得た情報も交えながら、展覧会について振り返ります。

「南画」についてあまり馴染みのない方も多いかもしれません。その成立はやや複雑で説明も長くなりがちですが、簡潔に述べれば、南画とは中国絵画に影響を受けて江戸時代に成立した、主に山水や花鳥を描く絵画のことです。漢詩文を基礎とした教養人の精神性や、職業としてではなく、自らの愉しみとして描くことなどが重視されました。

和歌山では、南画の祖ともいわれる祇園南海をはじめ、桑山玉洲、野呂介石といった南画界の重要人物(紀州三大文人画家)を江戸時代に輩出しています。近代にも交通インフラの発展とともに、たくさんの南画家が訪れました。「仙境」展の出品作家のひとりで、大阪を代表する南画家矢野橋村(1890–1965)(表紙)も、1917(大正6)年辺りから度々和歌山を訪れていたようで、1929(昭和4)年には瀨峡や那智などをめぐって紀行文を残しました*1。

同じく今回の出品作家で、現在の三重県津市出身の南画家池田桂仙(1863–1931)も和歌山を度々訪ねており、美術雑誌における特集「画家の見たる絶景の地」では、「紀州を第一に挙げる」と回答して、その魅力を詳細に述べています。

瀬八丁は有名であるが、九里峡、古座峡なども佳い、紀州の風光は総じて規模が雄大で、瀑布でも日本第一の那智がある、私は明治三十年に紀州に遊んだ、古座峡には一枚の岩で高さ四十二間、幅二丁半と云ふ嘘見たいな大きな岩がある、少女峰、玉筍峰、飯盛山など云つて幾千仞とも知れぬ崑崙が聳立して居る、青松島、牡丹岩等の奇岩もある、紀は木なり、一名を木の国といふ位で木が多く、野呂介石の画にあるやうな杉葉点【図1参照】は紀州の山々いたるところに在る、人に譬ふれば京都の山水が芸者なれば、紀州は槩を横へて居る軍人である、寒霞溪は評判だけのもの、単に小規模な奇石を陳列して居るといふに過ぎぬ。

池田桂仙「〈画家の見たる絶景の地〉紀州の古座峡」『絵画清談』5-8、1917年8月

この一節からも、和歌山は日本国内でも屈指の絶景があり、彼にとって理



想的な場所であったことがうかがえるでしょう。

池田桂仙とその父である雲樵(1825–1886)については、近代の南画界において重要な足跡を残したものの、研究が少なく展覧会等でも殆ど紹介される機会のない人物でした。「仙境」展の準備段階で、雲樵が儒者の齋藤拙堂とともに南紀を旅していたことや、桂仙が1917(大正6)年の第11回文部省美術展覧会(文展)で特選を受賞した《武陵桃源》【図2】が、和歌山紡績社長の南楠太郎からの依頼画で、和歌山の古座川に取材した作品であったことが判明し、和歌山ゆかりの作家として今回クローズアップしました。

桂仙は、大正時代に日本自由画壇や日本南画院といった美術団体の結成に関わり、近代的な事業展開を推し進め、その後の南画の発展に貢献したキーパーソンとしても特筆されます。画業の全容は未だつかめず、現存作例の調査も途上ではありますが、シカゴ美術館に残る大作《Fish and Plants》【図3】なども確認でき、今後の研究が待たれる重要な作家のひとりといえるでしょう。

桂仙や雲樵は、江戸期からの伝統を継承する南画家として、穏健な作風を展開しました。その確かな技量が当時高く評価されていましたが、特に戦後、こうした近代において伝統的なスタイルを重んじる南画作品は革新性に乏しいとされ、評価されにくい風潮が今でも根強く残っています。

近代西洋絵画に触発された「新南画」がこれまで注目されがちだったところ、今回の展覧会では、いわゆる「旧派」に属する人々を数多く取りあげました。当時実力が知られていたものの、今では知られざる作家となっている人物も多く、今回初公開となる作品もいくつか展示しました。

少なからず反響があった一方で、来場者からはしばしば「どれも同じに見えてしまう」という感想も耳にしました。特に伝統的なスタイルの南画は、画家の個性が一見すると分かりづらい傾向にありますが、日本における近代美術史の西洋的な評価基準を見直していくことも必要かもしれません。出品



図1 「杉葉点」
『芥子園画伝初集第二冊』
五車楼 出版年不明

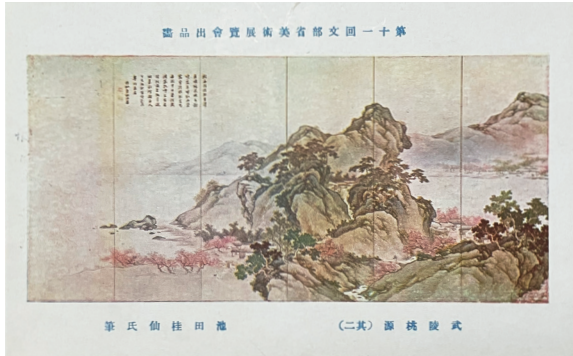


図2 池田桂仙《武陵桃源》絵葉書 個人蔵

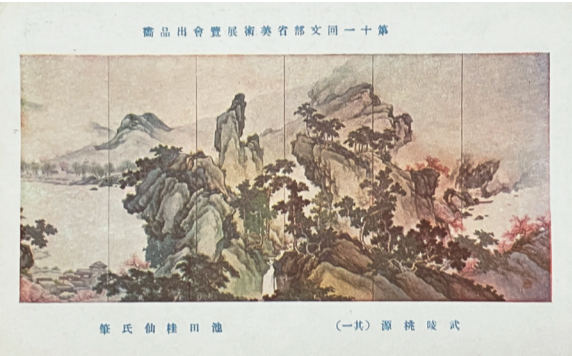


図3 池田桂仙《Fish and Plants》1908年 シカゴ美術館蔵 Purched with Funds Provided by the Weston Foundation. 2007.360.
Photo: The Art Institute of Chicago/ Art Resource, NY

作家のひとりである南画家の齋藤崎庵(1805–1883)も伝統に根ざした作風を展開した人物ですが、昨年、兵庫県立歴史博物館にて開催された回顧展における展覧会評で、「各地の画家が交流し、高め合って生み出した文人画[南画]は、比較的均質な様式によって没個性に見えるものの、その普及規模と質量によってきわめて重要である。」*2と宮下規久朗氏が指摘されるように、近代における南画の展開については、今後さらに再評価の必要があるのではないのでしょうか。

また、1921(大正10)年に京都で結成ののち全国組織となった日本南画院およびその後継団体の大東南宗院についても、大正から昭和戦中期にかけて南画の普及に大いに貢献したにもかかわらず、先行研究は比較的少なかったため、作品と資料を多数展示して検証に努めました。なぜこれまであまり顧みられなかったのか、様々な理由が想定できますが、当時の展覧会評では、会場における様子が次のように描写されています。

美術院[日本美術院]、青龍社を観た眼で南画院[日本南画院展]に入ると、かういふ様な世界があるかと思ふ程、肩の荷が下りて身が軽うなる。丁度都を一時去つて田舎の空気を吸つたやうなものである。しかしその軽いよい気持は長続きせず、余り刺激が乏しくて、すぐつまなくなる点も、やはり似て居る。この南画院派の南画が従来美術協会[日本美術協会]派などと別個の信条の上に立つことはよくわかる。例へば所謂青緑山水などいふものは場外何処を探しても見当らぬ、即ち墨が重んぜられて色が遠ざけられたのである(夫れだけでも美術院青龍社とはお互に道の遙かなことと思はれよう)。

脇本業之軒「三展覧会の日本画(完)」『読売新聞』1929年9月18日

本紙No.1116の拙稿「床の間芸術再考」*3でも触れていますが、近代以

降の美術界は「展覧会芸術」として、広い会場に映える作品によって、個性を競い合うのが一般的となりました。南画も展覧会出品作は大きな作品が多数派となっていくますが、日本美術院や青龍社で主流であった絢爛豪華な作品に対して、水墨を主体とする南画作品は渋い印象だったのでしょうか。しかし、一見刺激が弱い素朴な作品というのは、身近に接すると味わい深く、しみじみとした魅力があるものが少なくありません。床の間での需要が高かった南画には、特にそうした傾向が強いと言えます。等閑視されがちであった、こうした性質の作品の価値を見直し紹介していくことが、これからの美術史研究や展覧会活動において重要になってくるのではないかと考えています。

また、「肩の荷が下りて身が軽くなる」ような作品は、現代でも多くの人が求めているのではないのでしょうか。南画では、中国の隠遁思想に由来するこうした要素が特に自然を描いた作品にしばしばみられます。仙人が住まうような人里離れた自然豊かな場所で悠々自適に過ごしたい……という欲求を抱えた現代の人々に、南画はきっと安らぎをもたらしてくれるでしょう。

南画の山水のような自然がある和歌山という「聖地」は、まさにそうした魅力に溢れた場所ではないかと改めて感じています。本展覧会やワークショップ等のイベントを通じて、私自身もこの地の魅力を再発見できました。これからもときどき和歌山の各地を訪れ、身を軽くしたいと思っています。

(藤本真名美)

*1 1917年8月3日から21日にかけて、夫人とともに紀州湯崎を旅行していたことが新たに確認できた。(『関西消息』「絵画清談」5-9、1917年9月) また、1929年の紀行文「南紀の山水美」(前川真澄「風景と熊野」前川真澄、1929年)の詳細については、本展覧会図録を参照されたい。

*2 宮下規久朗「〈欲望の美術史157〉草の根の芸術 文人画の価値」『産経新聞』(夕)、2024年8月16日、4面。展覧会は、「齋藤崎庵ー城崎の画家が夢見たユートピアー」(兵庫県立歴史博物館、2024年7月13日–9月1日)。

*3 拙稿「床の間芸術再考」『和歌山県立近代美術館ニュース』No.116、2023年10月30日。

ししゅう つくはえ
私輯『月映』Iについて
「まどひ」のうれしき

月映 つきてるつちに つどいたるもの
2024年10月5日(土)–11月24日(日)

私輯『月映』I目次草稿の発見

2015(平成27)年、「恩地孝四郎展」(2016年、東京国立近代美術館・当館で開催)のための調査を進めるうちに、恩地の遺品から「私輯『月映』I」【図1】の目次が見つかった。1枚の和紙に鉛筆で縦書き。恩地孝、田中未知(恭吉)、藤森静雄の名前ごとに作品名が列挙され、少なくとも恩地と田中、ふたりの筆跡が認められる。1914(大正3)年4月の夜、三人は恩地の家に集まって最初の『月映』をまとめた。頭を寄せ合って『月映』を生みだそうとした、その瞬間に迫る一級の史料である。

15	14	13	12	11	10		9	8	7	6	5		4	3	2	1	月
6	5	4	3	2	1		6	5	4	3	2	1		4	3	2	映
ともしび、	春さき	太陽は氷りぬ	闇と生	推移	黒き心臓		墓石を刻む音をきく日		処女から女へ	咯血の夜	死の支配者の微笑	椿		光とやすらひ、	堕ちたる天女、	受胎	I
					藤森静雄				田中未知								恩地孝

*1から15までの通し番号と、田中と藤森のところには作者ごとの1〜6の番号が記されている。

田中の「5」の下に書かれた「――」は、上記のように、作品名をまだ決めていない作品が「5」として考えられていたとも、あるいは「墓石を刻む音をきく日」に付された傍線で、メモするうちに数字を振り間違えたようにも読むことができる。通し番号では「5」から「9」までの5点、下の番号では「1」から「6」までの6点となっている。田中はこの時、私輯『月映』Iの作品を5点にするか6点にするか、迷っていたのだろうか。『月映』誕生の時について、田中が1914年5月19日付の恩地あて書簡で「あの「つくはえ」の初号を三人でつくった夜のやうな「まどひ」のうれしさを考へます」と述べているのはそのことだろうか。そして同年7月4日、田中は恩地への書簡で「つくはえ」Iは「椿」「咯[咯]血の夜」「夜と処女」「死」(支配者云々はやめます)「土」(墓石を、云々の分__とします)」と伝え、作品名を改め、作品数は5点としたことが分かる。こうしたことから私輯『月映』Iの内容を再検討すると次のようになる。

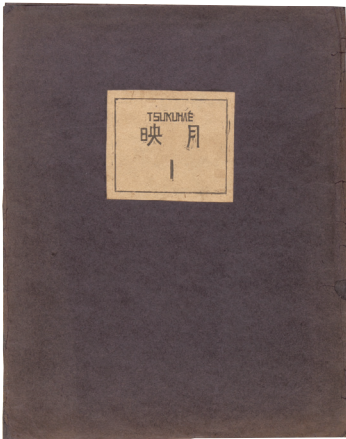


図1 私輯『月映』I たとう黒いラシャ紙で三人の作品を包んだ。題字は恩地が摺って貼ったもの



図2 私輯『月映』III 扉「ひかるもの」

私輯『月映』I

田中恭吉

1《椿》

2《死の支配者の微笑(死)》

3《咯血の夜》

4《処女から女へ(夜と処女)》

5《墓石を刻む音を聞く日(土)》

藤森静雄

1《黒き心臓》

2《推移(光の中を歩む)》

3《闇と生》

4《太陽は氷りぬ》

5《春さき》

6《ともしび》

恩地孝四郎

1《草の芽と少年》

2《受胎》

3《堕ちたる天女》

4《光とやすらひ》

しかし田中の4《処女から女へ(夜と処女)》、藤森の2《推移(光の中を歩む)》の2点については次のように検討が必要である。



図3 藤森静雄《沈丁花》



図4 藤森静雄《雪の日》



図5 田中恭吉〔失題〕を《死の支配者の微笑(死)》に変更



図6 田中恭吉《死の支配者の微笑(死)》を《墓石を刻む音を聞く日(土)》に変更



図7、図8、図9 田中恭吉《咯血の夜》《処女から女へ(夜と処女)》はどれか？



私輯『月映』I目次の検討

先述のように田中が1914(大正3)年7月4日付の書簡で自ら作品名を変更していることから《死の支配者の微笑(死)》《墓石を刻む音を聞く日(土)》と変更後の作品名を併記しているのだが、「処女から女へ」と「夜と処女」が同一作品であるかは推測の域を出ない。「処女」「女」「夜」から想起される作品はひとつではない。三木哲夫編『『月映』関連年表』(『月映』展図録、2014)によると、同年4月14日、田中は私輯『月映』IIのための作品を東京に残して、療養のため和歌山への旅に出た。前年に亡くなった親友、香山小鳥の故郷である長野を経由し、塩原から恩地に送った葉書で、私輯『月映』IIの作品名を知らせている。その後大阪にいる兄、貞吉宅に滞在。そこで私輯『月映』IIIのための作品を制作し、4月26日に和歌山へ着くと、私輯『月映』IIが届いていた。おそらく、塩原から知らせた作品名を木版で摺った目次も一緒に。目次の作品名と版画が照合できるよう、赤い数字の活字印(ノンブル)が押されていた。4月29日、私輯『月映』IIIのための作品を、5月15日、私輯『月映』IVのための作品をそれぞれ恩地に発送。そのことを知らせる5月15日の葉書に「三號「ひかるもの」がついてから、絵を並べたり そろへたりして喜んでみます」とある。「ひかるもの」という言葉は目次とは別の紙に扉として摺られたものだ【図2】。4月29日から5月15日のあいだにIIIが扉や目次と共に届いていたであろうことが分かる。そして田中は体調が悪化し、IVのための《去勢者と緋罌粟》に続く《いのち》を彫りかけたところで版画制作を中断。その後、医師の診断からもしはや回復を期待できないことを知って、7月4日、東京に残した本などを9月になったら親しい人達で分け、あとは処分してほしいと、恩地、藤森、そして大槻憲二の3人に書簡で伝えた。その手紙のなかで私輯『月

映』Iの作品名が伝えられているのである。Iの作品名が確定したのは、Vを受け取ったあとのことだった。その後、恩地は予定を早めて『月映』公刊の準備に入った。Iに木版で摺った目次がないのはこうした経緯のためであろう。

藤森については、これまで私輯『月映』Iとしてきた《沈丁花》《雪の日》【図3、4】の2点を、月映以前の作品と訂正することになった。藤森は「版画を始めた頃の思出」で「私は先づ沈丁花の花を油の板に刻つた。「雪の日」も刻つたが後者はおいしいことに失はれてない。それから「太陽は氷りぬ」「光の中を歩む」などと抒情的に進んだ」と述べているが、その読み取りに違いがあった。そしてこれまで私輯『月映』Iとしてきた《太陽は氷りぬ》《光の中を歩む》はそのままだ、目次草稿によってあらたに4点が追加された。しかし《推移(光の中を歩む)》としたのは、後述するように推測を重ねた仮説でしかない。

また恩地についても、1925(大正14)年の回想文「版画を始めた頃の思ひ出」(『詩と版画』第12輯)で「月映私輯のIには、大変あまいものが出てゐる。「草の芽と少年」「受胎」などと多少情慾の匂ひがある」と自身が述べていることから、これまで判明していたのは2点のみだったが、4点となった。

私輯『月映』Iの作品 田中について

田中は木版画を手がけ始めた1913(大正2)年12月頃、サインとして「K.T」を画面の角に刻んでいる。1914(大正3)年3月発行の『密室』9所収作品にはサインがない。そして私輯『月映』IからIIIまでは「M」(未知)を用いているようだ。またIIとIVには三人の目次と作品にそれぞれノンブルが押されている



図10 藤森静雄【失題】を《黒き心臓》と推測



図11 藤森静雄《かげ》を《推移(光の中を歩む)》と推測



図12 藤森静雄《灯のまえ》を《ともしび》に変更



図13 藤森静雄《黒き心臓》を《闇と生》と推測



図14 新発見の恩地孝四郎《あさあけ》(私輯『月映』II) 個人蔵



図15 恩地孝四郎《あさあけ》を【失題】に変更

のが分かっている。Ⅲに収録された5点のうち、《夜と女》は版本に作品名の書き込みがあり、《あをそら》はその後公刊『月映』に掲載されたことから図柄が分かる。Ⅴ、Ⅵのために田中は版面を作ることができなかった。従って、「M」があつてノンブルがない作品のいずれかが私輯『月映』Ⅰの《椿》《死の支配者の微笑(死)》《咯血の夜》《処女から女へ(夜と処女)》《墓石を刻む音を聞く日(土)》、Ⅲの《春の土》《女》《芽のひかり》である可能性が高い。それでもまだ「可能性」としか言えないのは、紙に摺られた版面が見つかっていない図柄の版本が4点存在するからだ。

今回は、これまで《失題》としてきた作品を《死の支配者の微笑(死)》とし、それまで《死の支配者の微笑(死)》としてきた作品を《墓石を刻む音を聞く日(土)》としてみた【図5.6】。《死の支配者の微笑(死)》は、画面上の笑っている顔の存在と、「支配」を思わせる渦巻く髪と手の表現から、説得力のある変更ではなかろうか。しかし《咯血の夜》と《処女から女へ(夜と処女)》については迷いが残る【図7、8、9】。

私輯『月映』Ⅰの作品 藤森について

藤森の私輯Ⅰについては、まず福岡市美術館所蔵の藤森による作品で、作品名は不明だが「mar. 24th/1914」と日付を記入した版面が重要である。月映の計画が始まってすぐ、田中が恩地にあてた1914(大正3)年3月23日付の葉書で「刀がとどいたのできのふは半日とぎやさんを二人でした」と記している。隣に住む藤森と同時に彫刻刀を入手し、木版画制作の準備に入ったことを示している。福岡市美術館所蔵品は刀がとどいてからわずか2日後の作品で、《沈丁花》《雪の日》はその間に作られたということになる。そ

してこの作品にⅠ版加えて黒い心臓を表現した作品がある【図10】。これが私輯『月映』ⅠのⅠ《黒き心臓》と推測する。さらに、この《黒き心臓》とする作品には特長的な「S」のサインが摺られ、画面上で重要な効果を発揮している。こうしたSのある作品を集めて見ると、これまで《かげ》とされてきた、太陽の下で果てしない地を歩む人物の作品【図11】は、《光の中を歩む》に思われる。またはるか前方にもう一人の人物が小さく見える様子は《推移》しているようにも見える。《推移(光の中を歩む)》としているのはこうした推測を重ねたことによる。また「S」のあるこれまで《灯のまえ》とされてきた作品が《ともしび》であろう【図12】。さらにこれまで《黒き心臓》と呼ばれてきた作品は、そのとりわけ暗い表現から《闇と生》だと考えた【図13】。

このような推測によって作品名と作品を再考し並べてみたのが今回の展覧会だった。この並べ替えは、2014(平成26)年の『月映』展のあと、私輯『月映』Ⅱ所収であることを示す「赤ノンブル」、私輯『月映』Ⅳであることを示す「黒ノンブル」の活字印が押された作品が3点確認され、なかでも2024(令和6)年1月に見つかった《あさあけ》【図14】は、これまで『恩地孝四郎版画集』(形象社、1975年)などで《あさあけ》とされてきた作品【図15】が別にあったことから、Ⅰの目次草稿の発見と共に、私輯『月映』をあらためて組み替えてみる契機となった。ノンブルのある作品を見直しつつ、私輯『月映』の検討は続く。そこにまだ正解はない。今後も検討し議論をすることになる。

(井上芳子)

* 図1～13、15は「当館蔵」 * 図1～15は「1914年 木版、紙」

移民と「ゆかり」の地域性を考える

デンバー美術館 上山鳥城男展／コロラド州日系人史調査から

現在、アメリカのコロラド州にあるデンバー美術館において、上山鳥城男^{うえやま ときお}(1889-1954)の個展「The Life and Art of Tokio Ueyama」が開催されています(2024年7月28日-2025年6月1日)。上山については、2023(令和5)年に開催した「トランスボーダー 和歌山とアメリカをめぐる移民と美術」展のなかで、和歌山ゆかりの美術家として初めてまとまって紹介することが叶いました。上山は耐久舎(現在の耐久高校)を中退し、東京と神戸の英語学校に通ったのち、1908(明治41)年、19歳で単身渡米しました。サンフランシスコの美術学校に学んだほか、ロサンゼルス^{ロサンゼルス}の南カリフォルニア大学を卒業、さらに東海岸へ渡ってペンシルベニアの美術アカデミーに学んだ上山は、西洋のアカデミックな絵画表現を身につけ、優秀な成績を取めた成果としてヨーロッパにも遊学します。デンバーの展覧会ではそうした最初期の作品から、「収容所」時代の作品に光が当てられました。

収容所とは、日米開戦後、アメリカ西海岸に居住していたすべての日系人が強制的に移住させられた施設のことで、「キャンプ」とも呼ばれました。ロサンゼルスから1500キロ以上離れたコロラド州にもグラナダ収容所、通称アマチと呼ばれた収容所が置かれ、近年、市民活動により、その歴史を伝えるアマチミュージアムもオープンしました。実は収容所開設当時のラルフ・カー州知事は唯一とり、日系人の人権保障を訴えた知事であり、その結果としてこの収容所は、最も地域に開かれていたと言えます。しかし今回訪れた真冬の収容所跡では、建物内でもレンガの床からは厳しい冷気が伝わり、キャンプと呼ばれるものなるほど、やはり人が暮らすには過酷な環境であったことを実感しました。

上山は、ここで1942(昭和17)年から暮らし、美術教師として多くの収容者たちを指導しました。その様子は、軍が撮影した記録写真にも残されています。プロパガンダ的な側面もあるとはいえ、多くの人が確かに美術活動に励み、限られた自由のなかでも創造的な生活を送っていたことを伝えています。一方、上山自身は収容所の様子を、穏やかで詩的かつ美的な光景として描き出しています。それらは説明がなければ、収容生活で生み出されたものとは思わないでしょう。ヘンリー杉本がその非日常性をドキュメンタリー的に描き出したのとは対照的に、上山はあえて画面のなかに平穏な日常を、願いや祈りとして託し続けたように感じられます。あるいはそれは、環境が変わろうとも、画家としてのスタイルを貫き通した結果だとも言えるかもしれません。

今回のデンバー美術館での上山の個展が画期的だったのは、アメリカ西部のローカルな美術活動のひとつとして、同地の収容者だった日本人を初めて紹介したことです。これまで移民による美術作品は、地域性に縛られやす



収容所時代の作品展示風景(デンバー美術館)

い美術史の議論から抜け落ちてしまいがちでしたが、国籍や出身地の括りを越えて地域の美術史を編み直そうという同館の意思が感じられました。そうした変化を目の当たりにした私はいま、あらためて「ゆかり」とはなにかを問い直す必要性を感じています。たとえば上山が実際に美術活動を始めたのは渡米してからだったため、実際の活動場所を拠り所にすれば、彼は和歌山という枠組みには本来的には入らなくなってしまうからです。作家自身の実際の活動に光を当てれば当てるほど、出自にどこまで意味があるのかという疑問が浮かびます。

むしろ上山をはじめとする移民という存在は、一昨年の展覧会を「トランスボーダー」と名付けたように、属性を縛る境界を行き来し、地域性という概念を揺るがし得る存在として、現代において重要な意味を持ちます。つまり「ゆかり」の作家の体験や生きた時代が、私たちが世界を見る窓となってくれるのです。ならば私たち地域の美術を研究する立場にあるものは、この時代に開けるべき窓を選び、時に新たに必要窓を求めなければなりません。このことに自覚的であつてこそ「ゆかり」という視点は、各地域と固く紐づいて意味を持つのだと考えています。

(青木加苗)



雪の残るアマチ収容所跡。2022年に国の歴史史跡に指定された。



移設されたバラックの内部。歴史教育施設として整備が進んでいる。



アマチ収容所内で上山鳥城男が指導する一般静物画クラスの様子。1942年12月10日 アメリカ国立公文書記録管理局(NAID: 539008)



展示中の油彩作品、上山鳥城男《砂漠の茂み》1945年(全米日系人博物館蔵)は、バラックに使われた建材に貼り付けられている。