

保存の
はなしをしよう。

34 「鑑賞価値」 という視点

宇宙には、秩序がなくなる方向に動き続ける「エントロピー増大の法則」があり、すべてのモノは、壊れつつあると聞いたことはないでしょうか。美術作品も、モノです。宇宙の法則が及ぼない特別なモノとしてこの世界に存在しているのではありません。

どんな名品であっても、私たちの一生では体験できない長い時間、たとえば何百年、何千年、何万年、さらにもっと長い間には壊れて分散していくのです。しかし、作品の生命は、その作品ひとつに閉じ込められているのではないかと私は考えています。

できる限り長い時間、できる限り多くの人と共有することによって、次の実りの可能性を生むことができると考えて、私たちは日々の作業に向き合っています。美術館などのいわゆるミュージアムは、その可能性を支えるために、作品が存在する時間を引き延ばし、「保存」しようとしているのだと思います。

多くの人と一つの作品を共有することの意味は、小さくはありません。のために、作品にとって、移動や環境の変化など物理的に負荷がかかることがわかついていても、展覧会があるのです。正確にその作品のさまざまな面での価値を伝えたいと思いますが、それを妨げるのが作品の状態です。作品が傷んで汚れていると、そこにはばかり注目されて、それがどのようなものかというところまで関心が向かなくなります。美術作品であれば、「美的体験を損なう」などと表現されます。



さまざまな状態の作品
が一緒に展示されています。

MUSEUM CALENDAR

開館／9時30分-17時（入場は16時30分まで）
休館／毎週月曜日（祝休日の場合は開館、翌平日休館）

2025.4.12(土)-2026.3.31(火)
MOMAW コレクション
現代の美術



1970年に開館して以降、55年にわたる活動のなかで、「現代」という時代とともに培ってきた多様なコレクションを、展示替えを実施しながら1年を通じてお楽しみいただけます。

今村源《2008-5 さかいのキノコII》
2008年 当館蔵

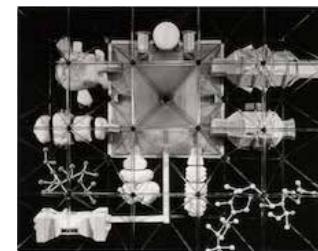
2025.9.27(土)-2026.1.8(木)
MOMAW コレクション 名品選

1910年代から1960年代にかけての油彩画をご覧いただけます。改修のため休館中の田辺市立美術館のご協力により、中村聰、佐伯祐三の優品も特別に展示します。



2026.2.14(土)-5.6(水・休)

万博のレガシー—解体と再生、未完の嘗みを考える—
さまざまな作品や資料から万博の在り方を考える展覧会。大阪・関西万博での和歌山県出展品も紹介します。



黒川紀章《EXPO'70
空中テーマ館模型
写真》1968年
(撮影:大橋富夫)
黒川紀章建築都市
設計事務所蔵

2026.2.14(土)-5.6(水・休)

MOMAW コレクション 関西の戦後美術
当館収蔵作品を中心に和歌山県ゆかりの作家を中心とした近現代の美術をご覧いただけます。また特集として1950年代以降、関西で興った前衛美術を紹介します。

和歌山県立近代美術館ニュース No.125

編集発行：和歌山県立近代美術館 〒640-8137 和歌山市吹上1-4-14
Tel.073-436-8690 Fax.073-436-1337 https://www.momaw.jp/
発行日：2025年12月28日 印刷／デザイン：中和印刷紙器株式会社／コギト

「生誕120年 村井正誠展—色のやどり・形のうぶすな」の準備をしているときも、作品のひとつを出品するか、しないかで悩みました。その作品は確かに存在しているのです。展示したからといって、すぐに壊れる心配はありませんでした。しかし、見た目のコンディションが思わしくなく、その状態ばかりが目についてしまうでしょう。この作品については出品を控えました。作品そのものの文化的、社会的な価値とは別に、「鑑賞価値」に問題があったのです。

それは、修復作業によって回復することができます。1995年の「村井正誠展」をご覧になった方はいらっしゃるでしょうか。この時、当館の所蔵作品の状態は、他館の丁寧に修復されたご所蔵品と比べて汚れて見えました。それ以来30年をかけて、修復を進め、保存環境を改善して作品を良い状態にしてきました。ただ、修復の計画は劣化が進行中で危険な作品を優先しなければならないために、状態は安定していても見た目が思わしくない作品が残っています。すべての作品が本来の魅力を取り戻すまでは、まだまだ時間がかかります。次の機会も楽しみにしていてください。

（植野比佐見）

2025 n°125 | 和歌山県立近代美術館ニュース

MOMA Wakayama

news

2025 n°125



村井正誠《強そうな人》1989年 当館蔵
「生誕120年 村井正誠展 色のやどり・形のうぶすな」より



画家の流儀：村井正誠の場合

生誕120年 村井正誠展—色のやどり・形のうぶすな

2025年9月27日-11月30日

会場風景

はじめに

むらいまさなり
村井正誠は、従来の目に見える世界の再現ではなく、絵画を色がとどまり、形が生まれる場所ととらえることにより、「抽象絵画」を作り上げた人です。日本ではまだ共通の理解がない頃から、新しい絵画として認められるまで果敢に制作を続け、93歳で亡くなるまで画家であり続けました。

展示ではまず、村井が自身のもっとも大切な仕事と位置づけていた油彩画について紹介しました。版画やコラージュ、さまざまな身近な素材で作る立体など、多彩な仕事も村井の魅力ですが、彼は常にそれらをも画家としての意識にもとづくものとしていました。それらはすべて、絵画制作から派生し、絵画制作に還元されるべきものだったからです。

「或いは絵画を新しく創作する人か」—画家・村井正誠の出発

村井正誠は1905(明治38)年、岐阜県大垣町(現・大垣市)に生まれました。医師であった父の仕事のために度々転居し、1911(明治44)年に和歌山県新宮町(現・新宮市)に移り住みます。幼い頃から絵を描くことが好きでしたが、そんな小学生をさらに絵画の世界に引き寄せた人が、西村伊作でした。

当時、新宮で暮らしていた西村は、画家にして陶芸家、建築家であり、のちに自身の子どもの教育のため、東京の神田駿河台に子どもの個性と自発性を尊重する「大正自由教育」を実践する学校「文化学院」を創立した人です。新宮での西村は、自ら設計した、当時は画期的だった家族が集まる居間を中心とした自邸【図1】に芸術家たちを招き、生活と制作と共にしていました。いまから100年前の新宮では、その暮らしぶりは目立ったことでしょう。村井にとっても、西村と彼の友人たちが新宮の街で写生をする様子を目にすることがなによりの刺激となりました。

1922(大正11)年、村井は旧制新宮中学校を卒業後上京し、1925(大正14)年に文化学院に大学部美術科が設けられたときに一期生として入学し

ます。そして、ここで石井柏亭、山下新太郎、有島生馬らに学ぶことになりました。いずれも、在野の美術団体である二科会を創立した画家たちで、フランスへの留学経験がありました。

1927(昭和2)年、村井は第14回二科展に風景写生《新宮風景》で初入選をはたし、翌年、文化学院卒業と同時に同級生の添田知とフランスへ渡りました。はじめは学生の頃からの目標だった「良い風景画家」をめざして、写生のために各地を旅しましたが、次第にただ美しい風景を写すことよりも、画面をいかに作り上げるかに関心を持つようになります。「只の風景画家か、或いは絵画を新しく創作する人か。其ればかりでない、世界に共通する絵画で然かも日本人の心が充分に見られる、そうした行き方を」*1と、のちにその頃の心境を記しています。

村井が「絵画を新しく創作する人」を目指すようになったのは、パリに来て原始・古代から近代まで、そして世界中の美術を幅広く紹介している博物館の展示に触れて、世界の美術史をひとつの流れとして把握したことがきっかけでした。そして各地の遺跡、教会の壁画、パリの街の画廊で発表されていたアルプやモンドリアンなどの同時代の抽象絵画までを目にし、人類の創造の歴史全体の中では風景画がごく限られたジャンルだと知ったためです*2。

こうして、村井は新たな自らの表現を求めて意欲的に学び始めました。それは、魅力的な場所のある瞬間を生き生きと描写する風景画ではなく、長い時間を隔て、異なる文化において制作されていても心に響く作品のように、時代と国境を越える普遍的な表現でした。村井は、それを「時場所物に関係の少ない」*3絵画と表現しています。

新時代洋画展の頃—「時場所物に関係の少ない」絵画を

「時場所物に関係の少ない」絵画とは、具体的には絵画の平面性を重視し、モティーフを色面として扱い、その配置で画面の動きを作り出すもの



図1 現在の西村邸(西村伊作記念館・新宮市、1914年竣工)

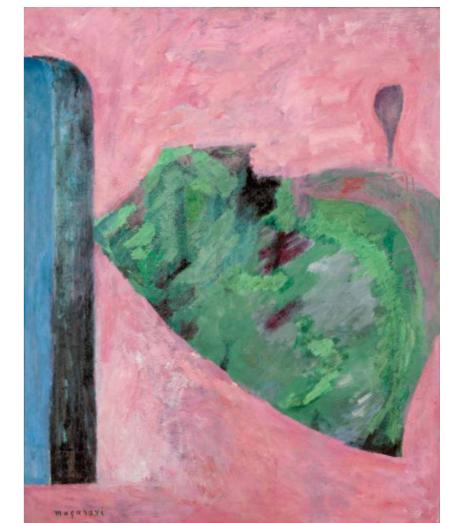


図2 村井正誠《ロンバルディア》1929年 油彩、キャンバス 80.8×66.0cm

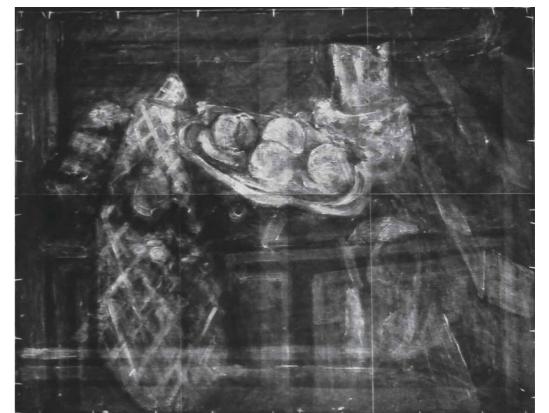


図3 《ロンバルディア》X線写真、修復研究所21提供

です。その頃の作品のひとつの特徴として、時代を経て風化した壁画のようなマティエールを挙げることができます。かつて西村伊作の写生を通して、油絵具の質感そのものに惹かれていた頃以来の、絵具のなめらかさを生かした伸びやかなタッチが特徴だった初期の作風から、表現を大きく変えています。

乾いたタッチには、自分の作品も古い壁画のように、歴史が続く限り生き続ける絵画であるようにという村井の願いが込められています。村井は「絵画は人類と共にあって、人類と共に消滅するもので有る」*4と繰り返し述べました。彼にとって、絵画とは個人の表現であるばかりではなく、太古より続く人類の創造の歴史を受け継ぎ、将来へ繋ぐべきものとなったのです。

パリで制作した作品群は、1932(昭和7)年の帰国後に発表されました。初めは二科展に、そして誘われて独立美術協会展へも出品しましたが、それぞれの団体内の事情に妥協できず、最終的に既成の団体展からは離れました。そして、考え方同じくする友人たちと新しいグループ「新時代洋画展」を創立したのです。メンバーは、いずれも村井と同時期に滞在経験のある長谷川三郎、大津田正豊、津田正周、矢橋六郎、山口薰と、フランス在住のシャルル・ユーグです。

彼らは繁華街である銀座の紀伊國屋ギャラリーで、ほぼ毎月展覧会を開きました。上野の美術館で年に1回展覧会を開く既成団体に比べ、人々の生活圏により近い場所で、より日常的に作品を発表しようとしたのです。それはたゆみない画家の創作生活を反映した活動として注目を集め、高く評価されました。

この展覧会に村井が出品した作品の表面を見ると、不規則にでこぼこしていて、別の絵の上に重ねて描いたと思われるものも多く見られます。たとえば、のちに村井が滞在中の最も重要な作品として挙げた《パンチュールNo.3》【図2】はX線写真【図3】で見ると、サロン・ドートンヌで見て憧れてい



図4 村井正誠《パンチュールNo.3》1929-1933年 油彩、キャンバス 113.5×194.5cm

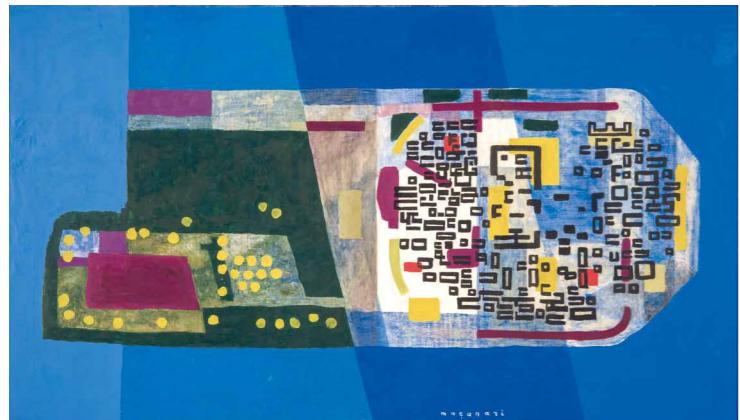


図5 村井正誠《URBAIN No. 1》1936年 油彩、キャンバス 112.2×194.2cm



図6 「百靈廟航空写真」1935年(『アサヒグラフ』27-23、1936年12月2日発行、掲載写真)

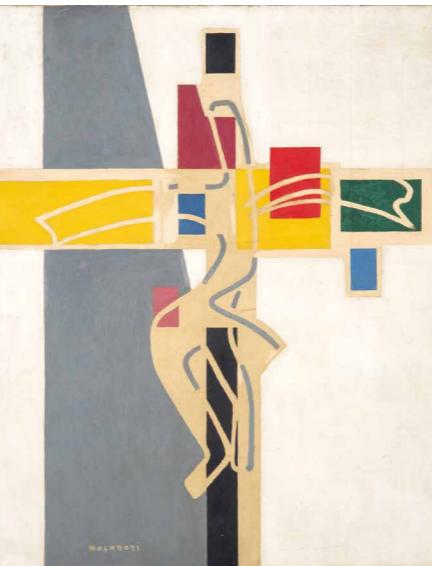


図8 村井正誠《クリジフィ》1947年 油彩、キャンバス、100.0×80.5cm

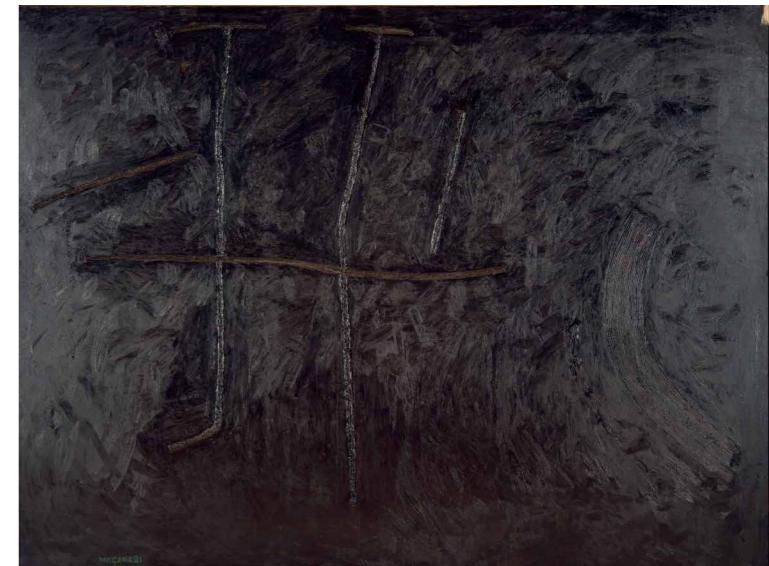


図9 村井正誠《黒い線》1962年 油彩、キャンバス 182.6×259.3cm

*所蔵の表記のない作品はいずれも当館蔵

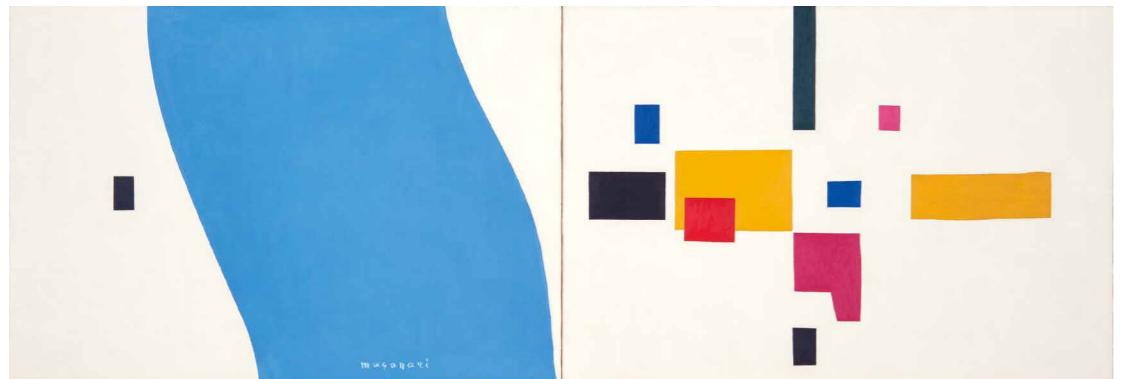


図7 村井正誠《聚落》1941年 油彩、キャンバス 80.5×233.0cm

「抽象は写実で有る」——自由美術家協会展へ

1937(昭和12)年、村井をはじめとする新時代洋画展のメンバーは、彼らと同じように街の画廊で活動を始めたほかのいくつかの小グループとともに「自由美術家協会」を創立しました。「各人の芸術の自由なる発展と時代の芸術精神の振興とを期す」と目標をかかげ、油絵、水彩、版画、素描、コラージュ、版画、オブジェ(立体作品)、フォトグラム(写真)など、他の公募展にはないさまざまな幅広いジャンルの表現を受け入れ、作家以外に美術評論家も顧問として参加していました^{*7}。

村井はその第1回展に《URBAIN No. 1》[図5]以下8点の「ウルバン」を出品しました。「新時代洋画展」の頃の、ロマネスク美術などの中世、さらには古代美術の持つ力に学んだ表現から大きく飛躍しています。鮮やかな青の画面には、さまざまに彩られた丸や矩形がリズミカルに配置されており、モンドリアン風の純粹化だと驚きをもって迎えられました。しかし、もちろんそれはモンドリアンのスタイルの模倣ではありません。村井は抽象表現こそ写実であると考えていました。村井の言葉を借りると「抽象は写実で有る(中略)写実と写形とは違ふ。この場合写実はレアリザシオンと云ふ言葉が一番解り良い。心を再現することであつて絶対に人のすることで

有る」^{*8}でした。

この作品の構図は、新聞やグラフ誌のモンゴルの自治をめぐる内戦を報じるニュースに添えられた「百靈廟」の航空写真[図6]を元にしています。センスの良い色面構成、あるいはデザインではなく、現実に即した絵画です。航空写真術は1930年代に実用化され、地面を平面として捉える新しい視覚をもたらしました。村井にとっては風景を絵画と同じ「平面」として見る新鮮な体験となったことでしょう。彼は航空写真で見た街の構造をル・コルビュジエの言う「ユルバニズム」、人々が重ねてきた暮らしのかたちとして捉えています。

《URBAIN No. 1》の注目すべきところは、他に画面を縦に、そして斜めに切る構図があります。これは、村井が《パンチュール No. 3》で試みた、西欧の透視遠近法とは異なる、東洋の遠近法を現代に活かそうと考案した新しい遠近法の表現ですが、注意して制作歴を追うと戦後まで用いられています。村井の作風には折々に変化がありますが、それらは思いつきではなく意識的に行われ、つねに画面の中の何らかの要素を次の作品と連続させています。それが、着実に制作を続け、画家として成長していくために必要だとマティスとモンドリアンから学んだそうです。村井にモンドリアンか

らの影響があるとするなら、この点でしょう^{*9}。

自由美術家協会は、戦時下に「自由」という言葉を避け、「美術創作家協会」と改称して活動を続けました。そのなかで、《聚落》[図7]に見られるように、村井は表現をより純粹に磨き上げていき、時代を超える「永遠性」を画面にもたらそうとしていました。しかし、画面をよく見ると筆跡は消されることなく残され、輪郭にも手の動きによるゆらぎが見られます。それは絵画が人間の仕事であると、静かに語り続けているかのようにも感じられます。しかし戦況が悪化するなか、1944年には全ての民間美術団体は解散を命じられ、村井たちの「美術創作家協会」も展覧会活動を休止しなければならなくなりました。

「希望は形成されない動的な抽象絵画」——戦後の展開

1945(昭和20)年8月、終戦を迎えた村井は休会中であった美術創作家協会を元の名称「自由美術家協会」に戻し、その再建のために動き始めました。早くも翌年には大阪で、1947年には第11回展を東京都美術館で開きました。村井は、「自筆年譜」の最後に「希望は形成されない動的な抽象絵画」^{*10}と戦後の制作の目標を記しています。「形成されない動的な」とは、ひとつのスタイルに定着することなく、有機的に成長していくかのような作風の展開、という意味です。

具体的には、本展で紹介したキリスト教美術に取材した戦後最初の作品《クリジフィ》[図8]には、フランス時代の《パンチュール No. 3》で試み、自由美術家協会時代の《URBAIN No. 1》でも用いた画面を区切る斜めの線が見られます。また、十字架となっている鮮やかな矩形が配置された構造は、《聚落》で描かれた集落を表現する矩形の組み合わせです。村井の作風の展開には、目新しく好ましい作風を他から取り入れるのではなく、つねに自らの制作のなかで連続していくべきものという考えが反映されています。

こののちも村井は表現を有機的に発展させることで、つねに新鮮な作品を制作し続けました。《クリジフィ》で人体を表現していた白い線は黒い線になり、その線が太くなつて最後には画面の鮮やかな色面を覆い隠すまでになります。しかし、どこかに色彩、あるいは空白のかけらが残されていることで、ただ黒く塗られた絵ではないことが示されています。

この《黒い線》[図9]などの「黒い絵」が出品されたサンパウロ・ビエンナーレをはじめ、海を越えて活躍の場を得ていくなかでも、村井は高評価を得た作風に留まることはなく、新たな表現へと向かいました。しかし、決して思いつきままにあれこれと作風を変えるのではなく、必ず、それまでの仕事をもとにしています。若き日の村井がパリで得た最も大きな収穫は、美術史全体を俯瞰する視点を得たことと、回顧展などで一人の画家の一生分の仕事を見る機会があったことでした。その経験から、村井は一生を創造的に描き続けることのできる画家として、着実に自らの仕事を発展させていったのです。

*1 村井正誠「文化学院の初期」『季刊文化学院』2-2、1968年10月、p. 30

*2 村井正誠「モンドリアンについて」『世界の巨匠シリーズ モンドリアン』付録冊子、美術出版社、1971年3月、p. 4

*3 「村井正誠自筆年譜(1947年頃執筆)」『村井正誠展』図録、1995年、p. 183

*4 村井正誠「現代絵画における写実」『自由美術』1、1939年10月、p. 9

*5 村井正誠「ロンバルディア」『美術手帖』90、1955年1月、p. 89

*6 抽稿「パンチュール」: 絵画の成立——村井正誠の初期作品のために、*3 前掲図録、pp. 14-17

*7 「自由美術家協会の成立」『アトリエ』14-3、1937年3月、p. 71

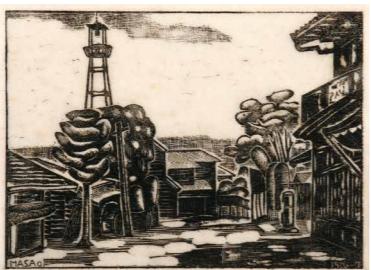
*8 村井正誠「記」『自由美術』2、1940年5月、p. 2

*9 村井正誠「モンドリアンについて」『世界の巨匠シリーズ モンドリアン』付録冊子、美術出版社、1971年3月、p. 5。村井正誠「アンリー・マチス」『視る』168、1981年6月、東京国立近代美術館、p. 270ほか。

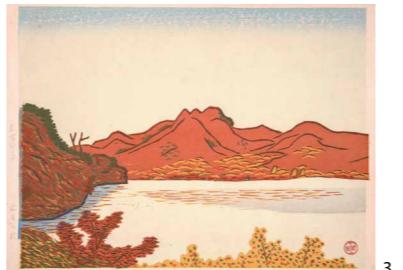
*10 *3前掲



図1
1924年6月28日、「第1回アムボーリー美術展覧会」会場前にて(於:函館市公会堂)。左から前田政雄、平塚運一。『版ニュース』No.6(輝開、2000年)より引用



2



3



4



5

ご存知ですか？函館出身の版画家・前田政雄とその歩み

はじめに

この4月より和歌山県立近代美術館学芸員として勤務することになりました田村です。当館との縁は遡ること約2年前の2023(令和5)年11月。当時、北海道立函館美術館学芸員であった私は函館出身の版画家・前田政雄(1904-1974)を回顧する「生誕120年 前田政雄展 木版画とともに歩んだ50年」(2023年12月23日-2024年4月14日)の準備を進めていました。その過程で故郷より遠く離れた和歌山県立近代美術館に、前田の版画や水彩あわせて30点以上、さらには貴重な版木も10点以上所蔵されていることを、展覧会オープン1ヶ月前に知ります。そんな自転車操業で展覧会を担当していた私の唐突な調査にも快くご対応いただいたことで内容は深まり、好評のうちに閉幕することができました。

すでに没後50年が経過した前田のことを知る人は、地元函館でもほとんどいらっしゃいません。前田はどのような版画家だったのでしょうか。所蔵品の紹介をかねて、和歌山でもその名を語り継ぎます。

前田版画の特質——安定感、色彩、大型化——

前田が生まれ育ったのは、国際的貿易港を擁した北の開港地・函館。幕末より油彩画法や写真術など西洋由来の表現技法が伝来し、豊かな美術文化が醸成された同地で育った前田は、自然と絵画に関心を抱き、小学5年時には画家になることを決心していたといいます^{*1}。

そんな前田に幸運が舞い込みました。1924(大正13)年6月、求龍堂の主催で函館でも開催された「第1回アムボーリー美術展覧会」のため来函していた版画家・平塚運一(1895-1997)との出会いです。会場となった函館市公会堂の前で、平塚とともに青年・前田を撮影した写真が残されています【図1】。当時の平塚は創作版画普及のため、版画講習会講師として全国を回っており、函館にも同様の目的で訪問していたのでしょう。おそらくこのとき前田は平塚の講習会に参加し、版画制作に関心を抱いたであろうことが推測されます。そして同年9月、前田は上京し、やがて平塚運一の下

で木版技法を習得します。

前田の初期の特質は、力強い線刻と確かな造形感覚による安定した構図です。木口木版技法により生み出される白と黒の線でかたどられた風景は、「稳健な画風で忠実に自然の美を追った^{*2}ものと高く評価されました。そうした表現は当館所蔵の《火の見やぐらのある風景》にも端的に表れています【図2】。

その後、前田の版画は色彩豊かなものへと変化していきました。自筆年譜^{*3}によると、多色摺木版に取り組み始めたのは、1929(昭和4)年頃からといいます。当館所蔵の《赤城秋景》【図3】は、ぼかし技法も併用しながら、複数の色版が丁寧に摺り重ねられており、「切り出し刀でキッパリ彫った輪郭線の中の色層、克明で截然とした木版本來の味^{*4}と評された師・平塚運一の版画の美点と通底しているといえるでしょう。

1938(昭和13)年、前田は第2回新文展に大型版画を出品します。この頃から前田の風景版画はゆったりとしたパノラミックな景観へと変遷しますが、こうした変化は1930年代より、版画の地位向上を目指した日本版画協会会員たちが版画の大型化を目論み、油彩画にも劣らぬ迫力ある作品を生み出そうとした傾向と重なります。版画界全体が大作主義に傾くなが、山をはじめとする広大な自然の景観は前田にとってまたとない画題として映ったことでしょう。富士、日本アルプス、蔵王、駒ヶ岳など緑と水源をたたえた美しい山岳風景を制作した前田は、のちに「山の版画家」と呼ばれるようになり、戦後も継続して公募展に山岳風景版画を出品しました。当館所蔵の《蔵王火口湖A》【図4】は、前田自身が「最高」と語る、山の中腹から眺めたパノラミックな絶景を捉えた作品です^{*5}。

海外収集家からの熱い視線——《黒猫》を一例に——

第二次世界大戦後、当時の日本版画を真っ先に評価したのは、日本に在留した欧米人でした。陸軍文官として来日した版画収集家オリヴァー・スタッラー(1915-2002)、同じく収集家で横浜陸軍教育本部に所属し

たウィリアム・ハートネット(1915-1976)、小説家ジェームス・ミッチナー(1907-1997)などがいます。ハートネットは自身のコレクションを、GHQ管轄のアーニー・パイル劇場等の軍施設や日本橋三越などで紹介する展覧会を開催していました。在留外国人たちに日本の版画が普及していたことを示す資料として、青森出身の版画家・関野準一郎(1914-1988)旧蔵のスクラップブックの中に、1948(昭和23)年にアーニー・パイル劇場で開催された展覧会の会場写真【図5】が残されています。そこに当館所蔵の前田の《湖(青木湖)》【図6】の類似作および《黒猫》【図7】が出品されていたことを確認できます。

《黒猫》は、スタッラーやミッチナーをはじめ、多くの外国人収集家の手にわたったことから、国内だけでなくアメリカやイギリスにある複数の美術館にも収蔵されました。画面を縦横に走る松の大木。枝の分かれ目あたりには、黄色く鋭い眼光の黒猫が顔を見せます。発表当時より「松樹の梢たかく黒猫を見出したときの(作者の)驚き^{*6}が伝わってくると評された情感豊かな1点です。

一方、前田没後に関野は、本作について「日本の絵画を実践した作品であろう^{*7}と評しました。「日本の」な作品を制作するという問題意識は1930年代の油彩画家たちにも通底しており、フランス帰りの洋画家・児島善三郎(1893-1962)は「松が意のまゝに描けたら日本の風景は初めて油畫として生きて来る^{*8}と語っています。《黒猫》の松の処理には児島作品との共通性が見られるという指摘もあるように^{*9}、前景に大きな樹木を配することで生み出される遠近感、直線的な刀跡を組み合わせて簡潔な造形要素で表された枝葉、補色的に対置させた明るい色彩などが特徴的な要素でしょう。木版画のもつ柔らかみや、多色摺による陰影表現を駆使して、油彩画にも引けを取らない装飾性豊かな表現を展開した意欲作です。

当館は同作の元となった版木7枚(うち1枚は両面を使用)を所蔵しています。戦中に制作されたこともあり版木の厚さはわずか3mm。そのなかに細

やかなイメージが刻み込まれています。背景を彫った版木はゆったりとした大きな色面で構成【図8】され、おそらくその上から黄色や緑の松の葉の部分、濃淡異なる2つの茶の版木、樹上に忍び込む黒猫の姿を黒色で刷り重ねて完成させたのでしょう【図9】。黒猫の眼を彫った黄の版木には、赤い線までずらすように細かな指定の赤文字が書き込まれ【図10】、刷りの名師として名をはせた前田らしい綿密な計画の跡を見て取れるでしょう。これらは前田の制作の足跡を追える貴重な資料です。

おわりに

以上、断片的ですが当館コレクションにより前田の歩みを振り返りました。ご子息・ご令嬢がいなかったこともあり、今日では知る人ぞ知る版画家となっています。そのみずみずしい色彩と大らかな色面を活かした構成力は現代にも通じる造形感覚だといえます。和歌山の皆様にもぜひ親しんでいただきたい版画家として、今後もその魅力をお伝えするつもりです。

(田村允英)

*1 前田政雄「版画制作の苦労」『北海道新聞』1964年6月1日

*2 梅原龍三郎による推薦の辞、『第一回前田政雄個人展覧会目録』(1928年7月、於:函館市民館)より

*3 北海道立函館美術館蔵

*4 関野準一郎『わが版画師たち—近代日本版画家列伝』講談社、1982年

*5 Oliver Statler, *Modern Japanese Prints: As Art Reborn*, Charles E. Tuttle Company, 1956.

*6 鈴木仁一「國展の版画など」『浮世絵界』第5巻第5号、浮世絵同好会、1940年5月

*7 関野準一郎「版画家銘々録XI 前田政雄」『版画芸術』21号、1978年4月

*8 児島善三郎「独立展豫報」『美術』1935年3月号

*9 Lawrence Smith, *Modern Japanese Prints 1912-1989: Woodblocks and Stencils*, 1994.



図5
アーニー・パイル劇場3階ホールでの展示会場写真。画面右より前田政雄《黒猫》、《湖(青木湖)》類似作品。前田のほか山口源や品川工、恩地孝四郎の作品も確認できる。図版は関野準一郎スクラップブック『版画記録帖』No.1(1948年、青森県立美術館蔵)より引用

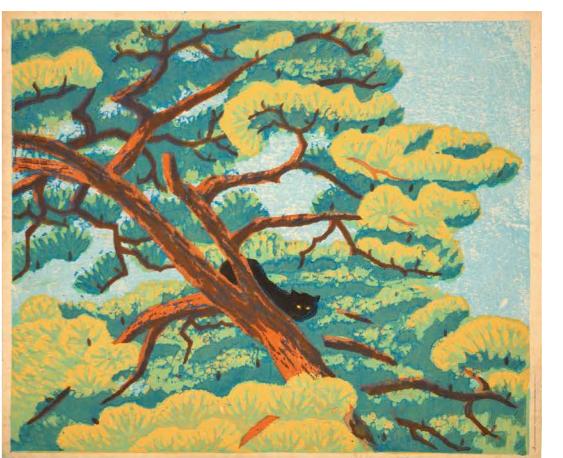


図6 前田政雄《湖(青木湖)》1932年 木版、紙



図7 前田政雄《黒猫》1940年 木版、紙



図8 《黒猫》の版木、バックとなる淡い青色

*所蔵の表記のない作品、版木はいずれも当館蔵



図9 《黒猫》の版木、中央の黒い凸面が黒猫部分

までよせるようにとの指示書きあり