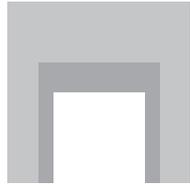


兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.9



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.9—2015



目次

Contents

田中敦子《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵)と《作品》(1959年 広島市現代美術館蔵)について

出原 均 ————— 4

A Study of Two Paintings by Tanaka Atsuko: *Work* (1958, Hyogo Prefectural Museum of Art Collection) and *Work* (1959, Hiroshima City Museum of Art Collection)

DEHARA Hitoshi

「神戸現代美術ギャラリー」について—余田守氏インタビュー

江上 ゆか ————— 16

Kobe Contemporary Art Gallery: Interview with Yoden Mamoru

EGAMI Yuka

兵庫県立美術館蔵 谷中安規版画作品の調査

横田 直子 ————— 32

A Survey of Taninaka Yasunori's Prints (Housed in the Hyogo Prefectural Museum of Art)

YOKOTA Naoko

英文要旨 ————— 44

Abstracts

---

# 田中敦子《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵)と《作品》(1959年 広島市現代美術館蔵)について

出原 均

---

## 1 はじめに一問題の所在一

加藤瑞穂の「田中敦子《Spring 1966》—《電気服》はいかに平面へ変換されたか—」<sup>(1)</sup>は、田中敦子(1932-2005)の絵画制作(本論では、平面ではなく、絵画と表記し、場合によっては紙作品なども含める)を電気服と関連付けながら、そこに論理的な筋道を付けた意欲的な論文である。従来の説明では、田中の絵画は、電気服そのものではなく、その配線図に基づくとされ、電気服とのあいだにある種の切断が想定されてきた。しかし、加藤は、両者に連続性もあることを主張する。加藤の論文が提起した制作活動の連続性の議論に加わり、田中の初期絵画における制作の実態とその論理を考察するのが、本論の意図である。円の塗り直しと線の表現力に焦点を当てる。

加藤は、電気服から抽出した3つのカテゴリー、「形態と色彩の絶え間ない構造変換」「身体」「電気エネルギー」を絵画に適用するのだが、その最初のカテゴリーを展開する中で、田中が電気服の明滅を絵画で表現したとの見解を述べる。3つのカテゴリーがあくまでも加藤の解釈の産物であるのに対し、この明滅の表現は、加藤の主張によれば、田中の意図であるという。その具体例として、兵庫県立美術館所蔵の《作品》(1958年 カラー図1A 5頁)と広島市現代美術館所蔵の《作品》(1959年 カラー図2A 5頁)を挙げ(以下、それぞれ《作品(兵庫、1958)》、《作品(広島、1959)》と表記する)、次のように述べている。

…興味深いのは、いくつかの黒系の円の縁から赤系の絵の具層が見える点である。おそらく田中は、赤系の絵の具で画面全体に円を描いた後、全体の構図を見て黒系にしたほうがよいと判断した部分を後から塗り替えたのだろう。そして赤系と黒系の絵の具は、《電気服》の電球の点滅を表したものと推測しうる。すなわち赤系は電球の点灯、黒系は消灯に相当し、またそれぞれの色相の中で彩度に強弱を付けることにより、個々の電球が放つ光の強度の微妙な差異と、点滅のずれる様を表現しようと試みたのではないか。<sup>(2)</sup>

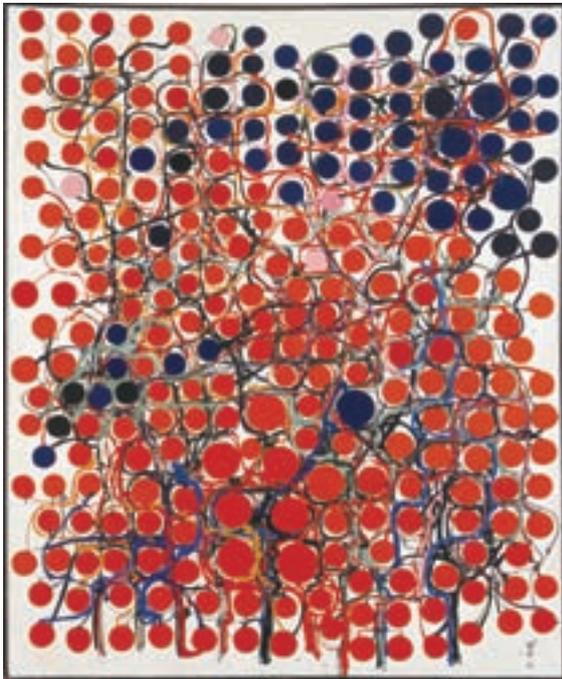
たんに黒系と赤系が消灯状態、点灯状態であるだけでなく、塗り直しが電球の明滅、あるいは他作品の説明では「光の残像」<sup>(3)</sup>を表しているというのである。確かに、両絵画には明滅を連想させるような黒系、赤系の塗り直しがところどころにある(本論では、黒系、赤系は寒色系、暖色系と記す)。ただ、両絵画に間近で接すると、それだけにとどまらない塗り直しの諸相も確認できる。したがって、まず第2章で、その観察を精緻化し、制作の過程を明らかにする作業を行うことにする。その結果を基に、第3章では、田中が塗り直しによって電気服の明滅を表したとす加藤の見解を検討する。

電球の効果に注目する加藤の論文でもうひとつ見過ごせないのが、電線や線につ

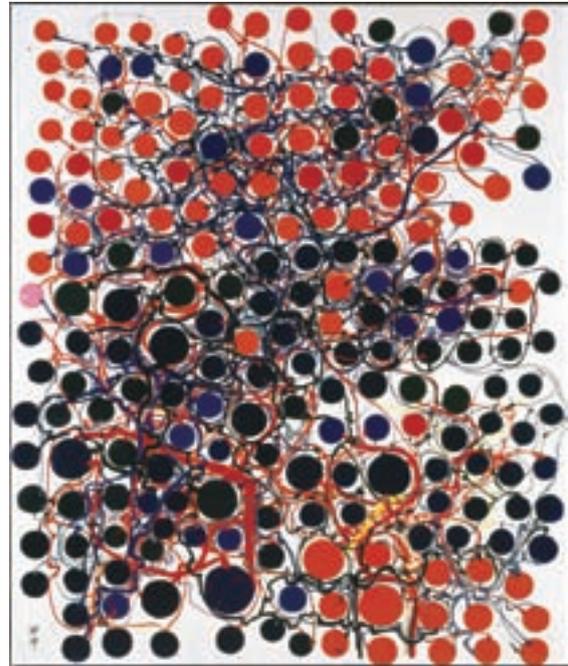
(1) 大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座(編)『フィロカリア』第29号 2012年3月30日発行 pp.105-127

(2) 同上 p.109

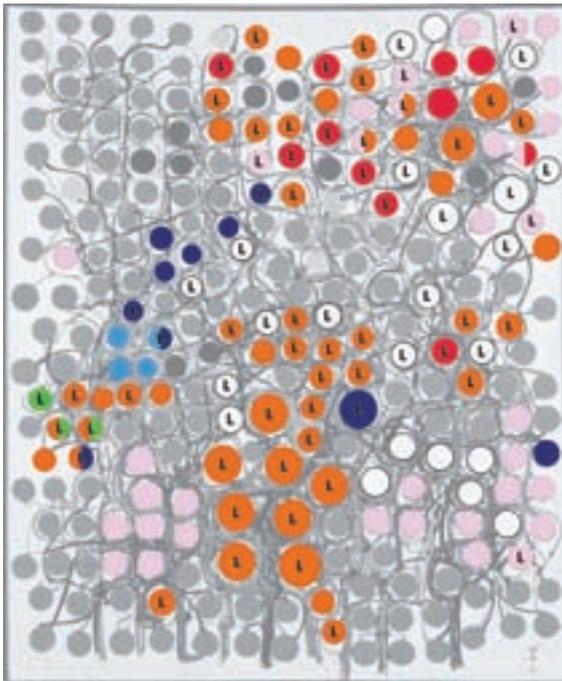
(3) 同上 p.110



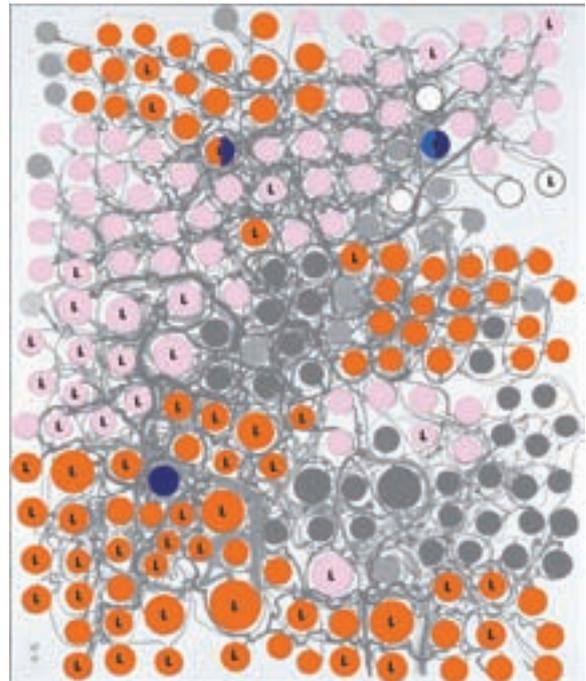
カラ-図1A 作品 1958年  
兵庫県立美術館 (山村コレクション) 蔵



カラ-図2A 作品 1959年  
広島市現代美術館蔵



カラ-図1B



カラ-図2B

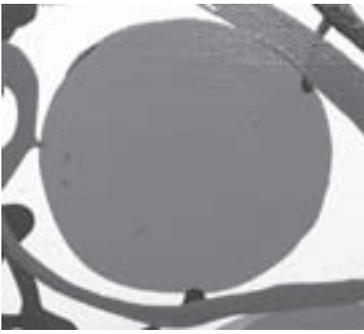


図1



図2



図3

いてあまり言及しないことである（例外は、1956年の紙作品での電気エネルギーを表象する線と、1960年代以降の同心円絵画での複雑化した線である）。電気服には電線が表面に現れないものがあり、現れたものでも、配線図ほどには電球と電線の関係が捉えやすいとはいえない。したがって、絵画を電気服に結び付けようとするなら、結果的に線を軽視する傾向になるのは当然である。ただ、それは、加藤自身がかつて田中敦子展図録の掲載論文で<sup>(4)</sup>、絵画における線を重視した姿勢とどう繋がるのだろうか。そこでは、以下のように述べられていた。

…線を引くという行為は、様々な円が互いに明確な関わりを持たないまま併存している未分化な状態に一種の区切りを生み出し、画面を差異化してゆくことに他ならない。つまり線は、混沌とした世界に引かれる「境界」としての意味を帯びるのであり、線が引かれる度に画面の布置は一新され、新たな関係・構造が生み出される。<sup>(5)</sup>

この、線についての的確な記述は、先に述べた「形態と色彩の絶え間ない構造変換」の説明以外のなものでもない。しかし、加藤の新しい論文は、こうした線による構造変換についてはほとんど触れていない。あるいは、加藤は、円の構造変換を論じることによって、前の論文を補完しようとしたのだろうか。しかし、補完であるなら、それは、線の軽視に傾く電気服論では構造変換の主張をすべてカバーできないことを意味する。田中の絵画や紙作品（本論では、油彩や合成樹脂エナメル塗料を使った紙作品だけでなく、通常の素描も含める）における線の意味をあらためて確認する必要がある。第4章では、その作業として、配線図を基に制作したとされる1956年の紙作品から《作品（兵庫、1958）》や《作品（広島、1959）》にいたるまでの線表現の展開を辿ることにしよう。

## 2 作品の調査

《作品（兵庫、1958）》と《作品（広島、1959）》は、田中が円と線の間関係をキャンバスに描いた最初期の絵画である。それまでは、紙作品として発表したり、ビニールシートの支持体に合成樹脂エナメル塗料で描いたりして、伝統的な絵画から多少距離を取っていた。しかし、この頃、具体美術協会全体が絵画に回帰していくのに呼応したのか、キャンバスを使い始めている（合成樹脂エナメル塗料の使用はこれまでどおり）。両絵画は、その制作年に1年の差があるものの、同じ第8回具体美術展で発表され、京都市美術館の一室の、出入口を挟んだ左右の壁に展示された。また、画面もほぼ同寸であり、《作品（兵庫、1958）》が橙色を主とする暖色系の画面であるのに対し、《作品（広島、1959）》は紺色を主とする寒色系のそれであり、サインの位置も右下、左下と対称的である。以上から、遅くとも後者の制作に入った段階で、両絵画は対として構想されたと考えられる。

### (1) 《作品（兵庫、1958）》の調査

同絵画に対し以下の3項目について観察し、塗り直しの数を調べることにした。

- ① 個々の円の下から塗料がはみ出ている例（図1）。
- ② 個々の円に塗料の盛り上がりがある例（図2）。下にある円の塗料の厚みによっては盛り上がりが生じるからである。
- ③ 個々の円の下に線が引かれている例（図3）。作者は、円を塗ってから他の

(4) 「境界の探索」『田中敦子 未知の美の探求 1954-2000』田中敦子展実行委員会、芦屋市立美術館、静岡県立美術館 2001年3月30日発行 pp.6-14

(5) 同上 p.12

円と線で繋ぐので、円の下に繋ぐ線がある場合、さらにその下に円があるはずである。なお、迂回する線を円が被る場合も、その下に円がある可能性がある。

ひとつの円に対して①②③の項目のうち、ひとつのみ妥当する場合もあれば、複数妥当する場合もある。

調査結果を、カラー図1B（5頁）に示す。

記号は以下のとおり。

- ・色のある円は確認された下の円とその色を表す。
- ・白い円は色が不明のものである。調査項目②③が妥当する場合、塗り直しは確認できても、色は分からないからである。
- ・左右で色が異なる円は、2度の塗り直しが確認されたものである。左側をより下とする。
- ・Lの記号は調査項目③が該当する円である。

以上の調査結果をまとめると、

- I 総数263個の円のうち、128個で塗り直しが確認された。約4割9分の割合である。
- II 下の円の色としてはピンク、橙色、赤色、紺色（青色を含む）、緑色が確認された。
- III 塗り直しのパターンは以下の通り。①ピンク→橙色、赤色、紺色、②橙色→橙色、紺色、緑色、③紺色→橙色、紺色（青色を含む）、④赤色→橙色、紺色、⑤緑色→橙色、紺色。
- IV 2度の塗り直しが確認された例、つまり、3層の例も僅かながらある（ピンク→橙色→紺色、ピンク→赤色→紺色、橙色→緑色→紺色、橙色→緑色→橙色（図4）、橙色→紺色→橙色、青色→紺色→橙色）。

これらを踏まえて、塗り直しを主とする制作過程を辿ってみよう。

まず、128個という数は、実際に塗り直された総数ではなく、3つの調査項目の網にかかった数字である。とくに調査項目②における塗料の厚みや盛り上がり状態は微妙で、調査項目③が伴わないと確定できない場合がある。そのため、判断を保留した円もある。また、3層の例があることから、2層に見えるものも（場合によっては1層でも）、3層である可能性が残されている。なお、本作にX線を投射することも試みたが、調査項目①が該当し、塗り直しが明らかな円の場合でも、X線投射では層を識別できず、この作業から塗り直しの実態を解明することはできなかった<sup>(6)</sup>。本作で用いられた合成樹脂エナメル塗料は、油彩ほど層がはっきり現れないようである。このように、塗り直しの全体像の解明は十分でないにせよ、確認された128個という数から、塗り直しはこの絵を制作していく過程において欠かせない作業といえるだろう。

次に、線引きの過程全体をあらかじめ辿っておこう。調査項目③も含め、線の過程は円の塗り直しの過程を理解する有効な里程標になるからである。線の交差箇所では、配線図のように、後の線が半弧を描くことが多く、線の重なり具合も識別すれば、線が引かれた順番がある程度分かる。

塗り直しが行われた区画での線引きをいくつか例示すると、右上では、赤色や黄色など、暖色系で中程度の幅の線（以下、中線）から始まり、紺色の細い線、緑色や白色、紺色の中線が続き、厚みのある橙色や紺色の線などで終わる。左上もほぼそれに近い。画面中央下では、朱色、紺色、赤色、黄土色、薄緑色などが順次確認できるが、線が錯綜しているので、完全に識別するのは難しい。左下では、紺色の



図4

(6) 2014年12月25日、相澤邦彦学芸員の監修のもとで実施。

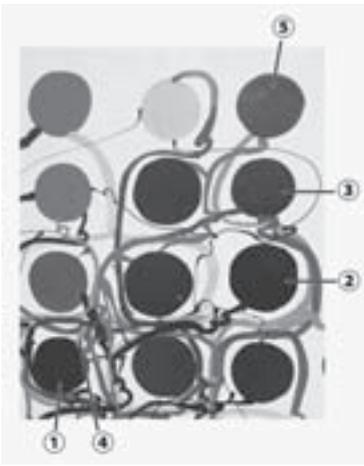


図5

細い線、赤色の中線、紺色の中線などが続き、青色や赤色、黄土色、紺色の中線、厚みのある線で終わる。このように、各線は、色や太さ、厚みを変えながら（多くの場合、円の周りには、暖色系と寒色系両方の線が走る）、前の線が繋いだのとは違う円同士を繋ぎ、それらはいわば層を形成する。

線の引き方もいくつか列挙しよう。まず、数個から十個程度離れた円同士を繋ぐ基本的な線が引かれ、その基本線にいくつかの線が枝分かれして別の円を繋ぐことがよくある。この枝分かれを利用し、基本線の上を被る別の線に対し、今度は枝分かれの線が上になり、線同士で互いに織り成すこともある。中盤以降では、それまで以上に離れた円同士を繋ぐ傾向が見られる。また、線を走らせることを優先するか、交差箇所で半弧を描かない線も増える。塗り直しの場合、円を塗って、そのまま線を繋いだのだろうか、円と線の境が分からないものもある。作品が完成に近づいた段階では、上述の枝分かれなどを利用して線同士が上下になったり、とぎれとぎれの細い線が上に被ったりすることにより、或る線が突出して手前にあるような状態が避けられている。田中は、線の複雑な絡みを意図したのである<sup>(7)</sup>。

以上が線引きの主な過程だが、繋がる前の段階での円の配置はどうだったのか。上述したように、基本線は、数個から十個程度離れた円同士を繋ぐので、その作業を画面全体で行うには、円の配置をある程度終えておかなければならない。個々の円と線をセットで描いていくのではなく、あらかじめ円を配置してから線を引く手順だったと思われる。もしかすると、繋いでいる途中で円を追加した可能性があるかもしれない。

円の大きさについても、線が繋がる前の段階ですでに現状に近かったと思われる。下描き（以下、下塗り」と表記する）であることを理由に当初の円を小さく塗ることもありえたが、それは、線を走らせる上で問題になる。なぜなら、下塗りの小さな円の周りに線を走らせると、円を大きくした段階で、線が円の下になり、両者のあいだで重なりによる奥行き感が生じるからである。しかし、本作の現状の円と線の間関係を見ると、ごく一部を除いてあまり重なってはいない。作者はこうした奥行き感を望んでいなかっただろう。後述するように、円同士、あるいは円と線とが重なる絵画もあり、それらの存在はかえって本作が意図的な選択に基づいていたことを示す。したがって、最初から円の大きさは、現状の大きさに近かったと考えられる。これは、塗り直したときにはみ出しが生じた理由のひとつかもしれない。

線が繋がる前の段階における円の色についても述べておこう。

淡い色であるピンクは、他の色を被覆できないので、下塗りに近い存在であり、現状の4個以外はすべて塗り直されている。しかも、塗り直されたピンクのうち、調査項目③が該当するのは5個のみであり、それ以外は線が繋がる前の段階ですでに塗り直されたようである。その5個も、繋いだ線は比較的初期のものなので、塗り直された時期は早かったと推測できる。

この段階ですでに橙色の円が最も多い。右上の区画は線が繋がってから紺色に塗り直されたものが多く、その前は、橙色が全体に広がっていたことになる。なお、ピンクから橙色に塗り直された例があることから、当初はピンクがもっと多く塗られ、線が繋がる前の段階で橙色に塗り直された可能性も考えられる。

図5は、画面左上の区画である。紺色の円①②③は、照明を当てると、透き通って白っぽい背後が浮かび上がる。紺色は透明性の高い塗料だからである。他の紺色の円にはこのような現象は生じない。他は塗り直しの紺色、①②③は当初からの紺色の可能性がある。ただ、次の《作品（広島、1959）》の調査では、下にピンクがあっても紺色は幾分透き通っていたので、①②③の下もピンクである可能性は排除でき

(7) これ以外の本作の線の特徴としては、下辺に、下に続いていくかのような線が何本も引かれていることが挙げられる。

ない。当初からか否かは別にして、早い段階であることは、線が繋がった時期からも推測できる。塗料の重なり具合により、①の円が塗られてから黄土色の線④が引かれたことが分かる。その黄土色の線④を辿っていくと、⑤の円に繋がり、しかも、その線が繋がってから紺色に塗り直されたことも明らかである。以上から、同じ紺色の円でも、①のほうがより早い時期に塗られているのである。

その他、線が繋がる前の段階では緑色や赤色に塗られた円もあり、現状よりもカラフルな画面だったと思われる。逆にいえば、作品が完成していくにつれ、これらの色が塗り直され、ピンクもほとんどなくなり、色彩的にはシンプルになったわけである。

線が繋がっていった段階でも、塗り直しは行われた。その主要なものを挙げよう。まず、上で触れたように、画面右上の区画は、紺色の中線が引かれた後に紺色に塗り直された（その結果、ピンクから橙色に塗り直された円は、2度目の塗り直しを蒙った）。これは、線が引かれてからでは最も大きな改変といえるだろう。また、画面中央あたりも、薄緑色など、数種の線が引かれた段階で塗り直された。注目すべきは、その中の橙色と、少なくとも1個の紺色が、同じ色で再度塗られたことである（図6）。色がほとんど同じなので、2層なのか塗りむらなのか区別しがたい場合もあるが、多くは調査項目③も該当し、層のあいだに線があるので、区別が可能である。周りには調査項目②が該当する円もあり、橙色の塗り直しはより広範囲に及ぶ可能性がある。塗り直しの理由として想定されるのは、発色をよくすること、あるいは、円を掠めながら走る線によって歪んでしまった輪郭を整えることなどである。最後に、画面右側の、中ほどの高さでは、同じ円が2度塗り直されたり、紺色→橙色や、その逆の橙色→紺色の例があったりするなど、試行錯誤の跡が顕著である。

円の塗り直しは以上でほぼ終わり、後は色の異なるいくつもの線、とくに厚塗りや幅の広い線が重なるように引かれ、完成に至ったと考えられる。

## (2) 《作品（広島、1959）》の調査

同絵画も《作品（兵庫、1958）》と同じ項目について調査した。

その結果は、カラー図2B（5頁）のとおりである。まとめると、

- I 総数218個の円のうち、166個で塗り直しが確認された。約7割5分の割合である。
- II 下の円はピンクと橙色が大半で、一部紺色（青色を含む）も確認された。
- III 塗り直しは以下のパターンが確認された。①ピンク→橙色、紺色、②橙色→紺色、橙色、③紺色→紺色（青色を含む）。
- IV 塗り直しが2回の例、つまり、3層の円も確認された（橙色→紺色→青色、青色→紺色→青色）。

以上の結果を基に塗り直しを主とする制作過程を辿っておこう。

最初に述べるべきは、《作品（兵庫、1958）》よりも塗り直しの割合が高く、本作においても塗り直しは必須の過程だということである。

次に、線引きの過程の概略を示す。画面右上から中央あたりは、最初に赤い線が引かれたが、他はだいたい紺色の細線から始まっている。次に、赤や黄などの暖色系の線、そして、紺を主とする寒色系の線が続く。本作の線の種類は、《作品（兵庫、1958）》に比べて少なく、調査項目③に該当するもの、つまり、線が繋がった後に塗り直されたものも少なめである。それらの線のほとんどは初期の2、3種なので、《作品（兵庫、1958）》よりも早い段階で色が確定したようである<sup>(8)</sup>。



図6

(8) 本作の特徴も記しておこう。各円は、2本の線が繋がっている場合が大半である。塗り直しがあっても2本で、本数が増えているわけではない。どのような手順で進めたのか、あるいは別に記録データを取っていたのか不明ながら、かなり綿密なコントロールを行ったものと思われる。



図7 作品 1957年  
芦屋市立美術館蔵



図8 作品 1957年  
兵庫県立美術館蔵

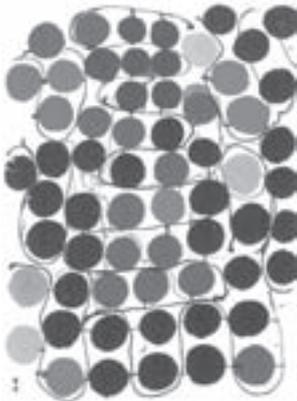


図9 作品 1957年  
芦屋市立美術館蔵

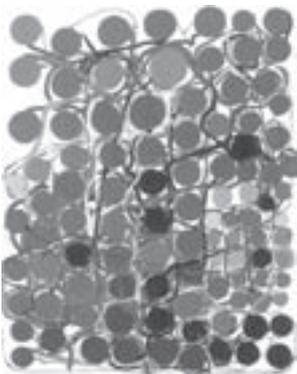


図10 作品  
1960年 芦屋市立美術館蔵

当初塗られた円は、下の円の色からすると、その大半がピンクと橙色だったと推測される。しかも、或る区画がほぼひとつの色で塗られていたことも分かる。

紺色が下にある例は2個しか確認されなかったが、現状の紺色のいくつかが当初からのものである可能性がある。画面右側の下から4、5、6段目の紺色は、調査項目①だけでなく、②や③も確認されなかった。画面左側の下の紺色の中には①とともに③が確認されたことからすると、右側下にも②や③があってよいはずなのに、それが無いのは、それらが当初からのものである可能性を示唆する。そこで、《作品（兵庫、1958）》で試みたように、それらに照明を当てることにした。すると、透き通るものが多かった。実は、画面左側にある紺色の円は、下がピンクであるにもかかわらず、多少透き通る。したがって、透明性だけでは確実にいえないが、透明性が高い紺色は当初のものである可能性は残されている。

ピンクと橙色を主とする当初の画面は、紺色に塗り直されていった。紺色の塗り直しの理由としては2通り考えられる。ひとつは、当初構想していた暖色系の絵画を途中で寒色系に改めた場合。もうひとつは、作者がピンクと橙色を下塗りに近いものとして捉え、後で塗り直すことを前提としていた場合である。いずれを採るべきか判断が難しいが、本作には塗り直しの試行錯誤が少なく、システマティックに描かれている点からすると、後者の可能性が高い。被覆力に関して最も弱いピンクはもちろん、その次の橙色も紺色に塗り直された例があるが、その逆の、《作品（兵庫、1958）》で見られた、紺色から橙色への塗り直しは確認できなかった。もしそれが規則的ならば、作者は配色にかなり配慮しながら進めていったことになる。また、本作は、《作品（兵庫、1958）》の後にほぼ同寸で描かれており、暖色系の絵画と併せて対作品とする構想は当初からあったと考えるほうが自然である。

ピンクについては、そのほとんどが橙色と紺色に塗り直され、最後まで残ったのはわずか1個である。しかし、下にあるピンクのうち、調査項目③が該当する例、つまり、ピンクに塗られてから繋がった例は、18個である。したがって、ピンクは、すぐに塗り直されたのではなく、制作の過程に組み込まれて色彩調整上の役割などを担ったというべきだろう。

本作においても、橙色の円のいくつかは、再度同色で塗られた。それらの中には調査項目③が該当するものがあり、線が繋がってから塗り直されたことになる。すでに紺色を主とする画面に移行した段階で、紺色の配置や引かれた線との関係で、たとえば、発色を上げることが考慮されたのだろう。また、紺色の塗り直しも確認された。青色系には紺色と青色の2種類があり、紺色から青色、逆に青色から紺色へ塗り直されたのである。これも、全体の色彩のバランスから調整されたと考えられる。

塗り直し後も区画のまとまりがあるが、当初よりも色の区画の境目で押し引きが増し、また、その中に挿入された周囲と違う色の数も増え、複雑さが増している。

以上から、《作品（兵庫、1958）》同様、本作においても、大まかには、円を配置してからの塗り直し、線を繋いでからの塗り直し、線引きによる完成という過程が想定できる。対作品である両絵画は、制作過程も似ているのである。とはいえ、前者は、色が多彩で、展開もやや複雑である。おそらく、最初の大キャンバス作品ゆえに試行錯誤があり、それが複雑な様相として現れたのだろう。一方、後者は、前者の経験を踏まえて制作されたので、よりシステマティックになったのではないか。

両絵画では（他の絵画にも当てはまるかもしれないが）、塗り直しは制作に必要な作業としてあらかじめプログラムされていたと思われる。塗り直しが行われた

理由は、制作を進めるうちに、円同志の関係、円と線との関係が深まるので、その個々の関係や全体の関係を調整することになったのだろう。円が配置された段階での調整はもちろんだが、線が繋がり、全体が変化していく中で、円を当初の色にとどめるのではなく、むしろ、変化に対して変化を加え、いわば変化を制作の推進力にしていったのが、田中の制作方法ではなかっただろうか。

### 3 電気服との関係

この章では、電気服の電球の明滅を塗り直しに結び付けた加藤の見解を検討したい。そのためには、第2章の分析だけでなく、他の作品にも目を向ける必要があるだろう。

#### (1) 他の絵画の塗り直し

塗り直しに関しては、まず、1957年の第4回具体美術展に出品された7枚の紙作品を取り上げよう。塗り直しが明らかな、現存する最初の作品であるとともに、塗り直しの基本パターンがあるからである。まず、油性インクを主とする場合と合成樹脂エナメル塗料の場合で分けることができる。前者では、先に塗った円が透けて見え、二重性は明らかである。これは、さらに、2つに分けることができる。①当初の円が塗り直された例(図7)、②当初の円からずれて、別の円として塗られた例(図8)である。変換と増殖というべきで、以後の絵画にもこの2つが現れる。後者の合成樹脂エナメル塗料では、その被覆力の強さによって、前の円がはみ出さない限り塗り直しは分らない(図9)。塗り直しが明滅の残像であるかどうかは別にして、変換をより意識させるのは、二重性が明らかな油性インクのほうである。

第2章で分析した両絵画の後も塗り直しが続いたが、はみ出しの様相は作品によって異なる。たとえば、翌1960年に制作された《作品》(兵庫県立美術館蔵)は、大半の円で下の円がはみ出しており、下塗りの扱いに近い。一方、《作品》(芦屋市立美術博物館蔵 図10)は、盛り上がりから多くの円で塗り直しが確認できても、実際のはみ出しは多くなく、はみ出しが露わなものは数個しかない。

1959年に制作された《作品》(兵庫県立美術館蔵 図11)や《作品》(福岡市美術館蔵)は、塗り直しもあるが、それ以上に注意を引くのが、前の円の配置とは関係なく塗られた後の円である。これは、上述の紙作品の②と同じである。また、1961年の第10回具体美術展に出品されたのは、基本的にはモノクロームである。いうまでもなく、モノクローム絵画は塗り直しを必要としない。これらにおいて、塗り直しが制作に組み込まれた作業以上の表現だったのか判断は難しい。

その中であって、《作品》(1961年 兵庫県立美術館蔵)が注目される。モノクローム絵画でありながら、いくつかの円には輪のようなはみ出しが認められるからである<sup>(9)</sup>。これまでの塗り直しでは、その大半が円の一部ではみ出していたが、この作品では、数少ないはみ出しのほとんどが縁のように円を囲む(図12)。明確な意図の下に行われたはみ出しといえるのではないか。この表現が展開されたのが、1962年の《作品》(千葉市美術館蔵 図13)の画面上半分であり、縁のある円や同心円の絵画の原型に位置づけられよう。以後、はみ出しそのものは縁として活かされるので、徐々に見られなくなる。

#### (2) 立体及び半立体作品

ここでは、電気服以後の、電気服と関連付けられる立体作品、半立体作品の展開

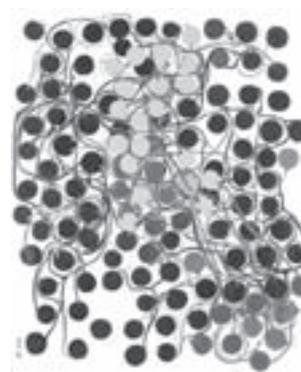


図11 作品 1959年  
兵庫県立美術館蔵



図12 作品(部分) 1961年  
兵庫県立美術館  
(山村コレクション)蔵

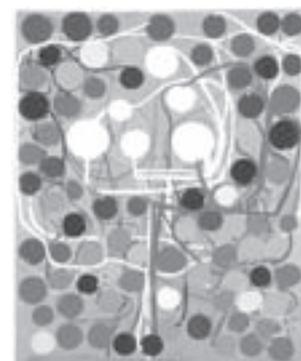


図13 金のWork A  
1962年 千葉市美術館蔵

(9) 加藤もこの点に触れている。注(1) pp.109-110

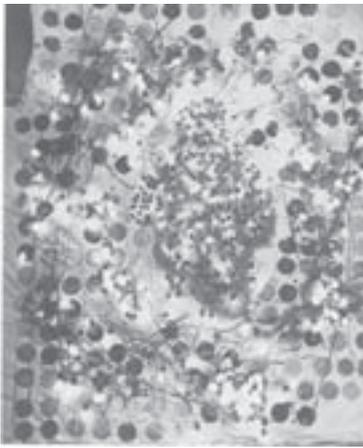


図14 作品 1957年  
 (『具体』第9号(復刻版)より引用)



図15 作品 1958年  
 (『美術手帖』1967年11月号より引用)



図16 無題 1959年(『具体資料集』より引用)

を確認しておこう。

1957年に開催された第4回具体美術展には、先に述べた紙作品とともに、円と線を描いたビニールシートに、電気服の解体で生じた電球と電線を取り付けた半立体作品も出品された。電球は、当然、明滅した。これは、処分すべき電気服を再利用した、一過性のものだったかもしれないが、電気服と絵画との深い関係を示す好例といえるだろう(図14)。

翌年の「新しい絵画世界展」には、平面上に多量の電球を取り付け、電線を垂らした作品が出品された(図15)。しかし、田中がそれに批判的な回想を残しているのは興味深い。

畳二枚くらいあります。あれは私、好きな作品ではなかったんです。それで、電気、行き詰まったわと思ったんです。<sup>(10)</sup>

さらに、第8回具体美術展では、第2章で分析した両絵画の手前の床に繭状の立体作品が設置された(図16)。田中は、絵画を追究しつつも、それに取まらない関心領域を持続させていたのである。この立体作品が電気服と関連付けられるかどうか検討しよう。この、白セメントでできた球体に無数に取り付けられた曲面プラスチックは、電球ではなく、明滅もしなかった。前年の作品に対する不満が反映されたのだろうか。むしろ、曲面プラスチックとコードの繋がる様は、絵画における円と線の関係に似ている。絵画を立体化したともいえる。もしそうであるならば、この立体作品が両絵画と一緒に設置されたことを理由に、電気服と絵画とを結び付けるのは慎重になるべきで、少なくとも電気服から平面への一方向的な関係付けは再考したほうがよいかもしれない。

最後に、1961年の第10回具体美術展にも、曲面プラスチックらしきものが付いた立体作品が出品された。これは、繭状作品の延長線上にあるだろう。

このように見ていくと、電気服と絵画の関係には、様々な、一筋縄ではいかない関連と切断があることが分かる。これは、作家としては当然のことであり、制作の過程であらゆる可能性を追究するので、過去の否定や再確認を伴うからである。

### (3) 加藤論文の検討

まず、加藤が電気服を絵画と結びつけた論理を検討しておこう。加藤によれば、田中は電気服の明滅を絵画の塗り直しで表現したという。その「表現」とはどのような意味だろうか。その内実が問われなければならない。円の塗り直しと電球の明滅を結び付けるとき、そこに類似性が含まれているように私には思われる。もちろん、この類似性は、明滅＝明度の違いを色の違い(色には明度の差があるが、実際の明滅ほどの差はない)に変換したり、時間を空間に置き換えたりしているので、たんなる類似ではない。しかし、なんらかの変換が含まれる類似性は、実は、通常の類像においてけっして特殊ではなく、むしろ一般的である。もし類似性が働いているのであれば、記号同士の関係で完結できる抽象絵画の中に、記号の指示対象まで関係させており、具象絵画の原理を適用したことになる。それは、旧来の美術から自由な制作を展開してきた田中の作品にふさわしいとはいえない(とはいえ、旧来の表現が残存するのをまったく否定することはできないが)。確かに、上述したように、電気服と絵画のあいだには様々な関連がある。その関連性については、加藤が挙げた構造変換のように、両者に共通するカテゴリーを、それぞれの固有の論理を認めながら設定するのが適切ではないだろうか。

(10)「金山明 田中敦子氏インタビュー」(聞き手:尾崎信一郎・山村徳太郎 1985年9月9日)、芦屋市立美術館(編)『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団 1993年 p.399

次に、第2章で行った両絵画の調査結果などからも検討しよう。調査結果によれば、両絵画とも塗り直しは数多く行われ、それらの大半は通常の見方では意識しにくいものである。問うべきなのは、塗り直しを作家が表現としてどこまで意図的に行っていたかである。これについて明言することは難しいが、塗り直しは、加藤が述べたように、「全体の構図を見て」行ったと考えるのが自然である。円と線両方の色のバランスをとるための制作上必要な過程である。少なくとも、その比重はきわめて高かったと思われる。田中が電球の明滅の効果を狙ったならば、暖色系と寒色系の色を散りばめるなど、より明確な表現を行ったのではないか。もし作者が塗り直しによって明滅を表現しようとしたのであれば、それはまだ十分に練られていない、次への可能性を秘めたものだったと思われる。実際にはみ出しが表現として明確に登場したのは、上述したように、《作品》(千葉市美術館蔵)における縁としてのはみ出しあたりではないだろうか。

#### 4 線の展開

第2章で分析した両絵画では、層を形成した線に、いくつかの種類があることはすでに述べた。また、線の種類は画面位置によっても異なる。画面周辺では、ほとんどの場合、線は円の画面内側寄りで繋がり、それをぐると囲むのはわずかなので、円は画面の外に向かう動きを孕む。一方、円が様々な線によって幾重にも囲まれる画面中央では、加藤の記述のように、円は線毎にいろいろなまとまりに分割される。どの線に目を向けるかによって全体が違って見え、いわば活性状態を保持するのである。位置によって異なる二種の線は、その相乗効果によって作品にダイナミズムを与える。こうした位置及び層における線の違いは、配線図を基にしたとされる1956年の紙作品には見られない。この章では、同紙作品から両絵画にいたるまでの線の展開を辿り、田中の絵画において、線がどのような特性を獲得し、どのようにしてその重要性を高めたかを探ろう。

1956年の第2回具体美術展に出品された20枚の紙作品を、加藤は4つに分類している。①配線図の部分図のようなもの(図17)、②ほぼ配線図に似て、制御盤や電線、電球が描かれたもの(図18)、③電線が延びるのではなく、途中で数字に代わったもの、④電球らしき円が画面中央に集まり、電線がそれを囲んだもの(図19)。①②③④の記載順は少なくとも論理的な制作順を反映するらしい。私は、①よりも②が先だと考えている。配線図に最も近いのが②だからである。①と③④は、互いの発展形ではなく、コンセプトそのものを変えて制作されたので、その順番を明らかにするのは難しい。

これらは、配線図の構成からある程度自由になっているものの、その線の特性がよく現れている。たとえば、①の線は色分けされているが、互いに対等であり、それ以上の差異はない。また、電線の直列方式とともに、並列方式=線の枝分かれがあるが、その枝分かれの線にも主従の差はほとんどない。さらに、①②において電球と想定される円形や長方形の両端で繋がる線は、多くの場合、それらを囲うことになる。そのことを強調したのが、電球を中央でまとめ、その周りを囲んだ④である。この段階では、まだ電球の一端のみが繋がるものではなく、繋がり方も規則的である。配線図の線の特性が引き出されたこれらの線は、絵画としての表現力がまだ備わっていない<sup>(11)</sup>。

④では、中央にまとめられた円のあいだに細かい線が縦横に巡り(加藤が電気エネルギーと見なしたもの)、円のかたまりを分割する兆しがあるが、それがよりはっ



図17 無題(B) 1956年  
大阪新美術館建設準備室蔵



図18 素描 1956年 兵庫県立美術館蔵



図19 素描 1956年 兵庫県立美術館蔵

(11) ①の中には、線が下辺で下に引かれ、画面の外への制御盤に向っているかのような、配線図独特の表現があるが、これは、註(7)で触れたように、《作品》(兵庫、1958年)において再び採用され、《作品》(広島、1959年)を含む、1962年頃までのいくつかの作品でも行われた。

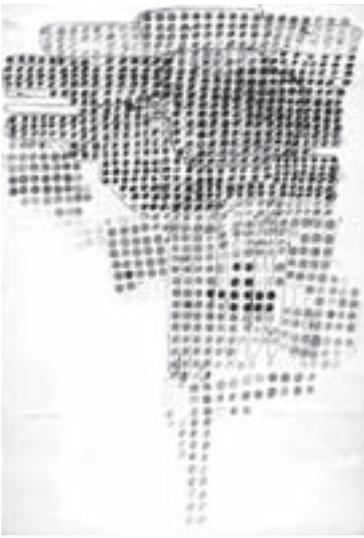


図20 素描 1956年 兵庫県立美術館蔵

きり現れたのが、同年の、具体美術展未出品の紙作品（兵庫県立美術館所蔵 図20）である。電球のかたまりに効率よく電気を通すための配線の仕方に近いが（基本線を通し、そこから補助線を出して電球に繋ぐ並列方式）、それは、要するに、縦や横方向に円をまとめて分割することである。

さらに、1956年頃とされる、雑多な素描群の中には、線の色の違いによって分割を変えるものがあり、1958年、59年の両絵画の重層的な分割の基本形ができていのように見える。ただ、これらの素描が1956年頃とされたのは、作者本人の記憶か、電気服と結び付けられたからだと思われ、前者の場合、記憶の曖昧さが「頃」を付させただろうし、後者の場合、電気服との関連で推測されたのであれば、それ自体の根拠はないことになる。これらの素描を根拠に重層的分割がこの年に行われたとはいえず、1957年の紙作品よりも後になる可能性もある。それでも、作者がこの種の分割をラフな素描において試みたことは注目してよいだろう<sup>(12)</sup>。

翌1957年の紙作品では、先に分析したとおり、塗り直しにバリエーションがあるが、線の表現も各段に高まっている。まず、最初の線を細く、後の線を太くした作品がある（図8）。線におけるヒエラルキーが設けられたのである。また、前年の紙作品の線は、電球の両端から出て、電球を囲んでいたのに対し、これらでは、必ずしも両端から出でならず、1本しかないこともあり、円を囲って動性を抑えることが回避されている（図9）。線の表現が高まることで、円との関係は豊かになったのである。さらに重要なのは、これまでの紙作品に現れた、円との構造上の関係における3つの特性、①円同士を繋ぐこと、②円を或るまとまりで分割すること、③分割を重層的に行うことが様々に組み入れられている点である。これらが統合され始めているように思われ、1958年、59年の両絵画の線の原型をそこに見ることができる。絵画としての線は、このように、配線図からある程度自由になって（まして、電気服からは一層自由になって）はじめてその特性を獲得したのである。

もちろん、それまでに展開してきたすべての線が両絵画に組み込まれたわけではない。1957年の紙作品群は、激しい身振りが特徴で、当時の具体美術協会のそれに通じるものがある。一方、ビニールシートに描かれた作品は、簡潔、明瞭な線が多い。こうした線の特徴の幅は、両絵画の線を超えているように思う。また、たとえば、円を横断する線も見られるが、これは、後の同心円の絵画において展開されることになる。

1956年の紙作品から両絵画までの過程を概観するならば、配線図の線の特性を引き出しながら、それを絵画としての線に変換し、円と様々に関係させるための実験であったといえる。線による関係付けこそが、田中の絵画が展開してゆく推進力である。この段階の円のほうの展開は、色の変化や重なり具合の違いなど、後の作品に比べて限定的である。

## 5 おわりに—絵画の論理—

「はじめに」で述べたように、加藤の論文は田中の制作の流れに一貫性を与え、電気服と絵画のあいだに連続性を見出す。このような関連性を探る試みは、現象のみを捉える立場から離れ、田中の絵画を理論付ける点で重要である。もちろん、関連があれば、切断もあるのは当然で、加藤自身も、たとえば、電気服と紙作品とのあいだで切断の側面を見ているようである<sup>(13)</sup>。関連と切断は、様々な相において生じている。それらのひとつひとつを明らかにしていくことは、今後も欠かせないだろう。小さな相で捉えた関連や切断が、大きな相でのそれらに影響を与えるかもし

(12) 1957年頃とされる素描の中には、ハガキを使ったものがあり、その消印は、『田中敦子 未知の美の探求 1954-2000』の図版で見られる。昭和34（1959）年ではないかと思われる。したがって、これが描かれたのはそれ以降になる。これらの雑多な紙作品の制作年には幅がある可能性は十分あるが、ひとつの目安にはなるだろう。

(13) 注(1) p.115

れない。

私は、加藤が主張する一貫性の重要性を認めるのに吝かではないが、田中の絵画においては、個別の作品研究を続けていくべきだと思う。少なくとも、もう一度絵画制作の論理から、つまり、切断を前提に、田中の作品を見ていくことで得られるものがまだあると思う。田中の絵画は、円と線という僅か2つの構成要素であること、両者の関係性のみがいわば制作の推進力となっていることにおいて特徴的である。その造形原理や造形思考、その具体的な制作の実態をより明らかにしていく必要があるだろう。

※

絵画の論理を重視する立場から、最後に、1958年、59年の両絵画以後の展開について若干触れておこう。

1960年の初めには、上述したように、モノクロームの作品もあったが、1960年代以降の田中の絵画の主流は、同心円のそれである。同心円の絵画は、田中にとってどのような意味を持つのだろうか。2つの観点から捉えておきたい。

同心円の絵画とほぼ同時期に、個々の円の大きさが大きく違う作品が登場するが、同心円の絵画も大きさに関係すると思われる。田中は、1958年の「新しい絵画世界展」で、巨大な絵画を制作した。しかし、これは、通常の絵をたんに拡大しただけといってよいような（実際、下絵があった）、物理的な大きさを求めた作品であって、大きさの感覚、作品内部に由来するスケール感そのものは十分引き出されたとはいえない。この感覚を生み出すには、その内部構造において基準となる単位やそれらと他の要素との比較が必要になる。同心円は、大きさの異なる円によってこうした感覚を生み出すのに成功している。

しかし、これ以上に重要なのは、同心円が線と深く関係することである。たんに円と線との繋げ方が複雑になったというだけではない。同心円は、円の積層状態といえる。これまで、1958年、59年の両絵画のように、線は重層的だったが、円は塗り直しを表現として十分提示できず、重層的とはいいがたかった。しかし、塗り直しを組織化した同心円の絵画では、円も重層化したのであり、その意味で円と線は性格が近づいたのである。もうひとつ、同心円の輪は線のように見える。実際、円の周りを囲う線は輪に似ており、それらが円として集まったのが同心円といえなくもない。このような2つの意味で円と線はこれまで以上に緊密化したわけである。したがって、同心円の絵画は、田中の絵画の総合化ということができないのではないだろうか。そして、それは、田中が自身の絵画の論理を徹底してきたことの帰結と見なせるのではないだろうか。

本論を執筆するにあたり、作品調査において、広島市現代美術館と同学芸員の松岡剛氏、芦屋市立美術博物館と同学芸員の大槻晃実氏より多大な協力を賜りました。ここに記して感謝いたします。また、カラー図版1B、2B、図5の作成は、当館緊急雇用スタッフ、藤原晴日氏によるものです。

図版はすべて©Ryoji Ito

江上 ゆか

はじめに

平成24（2012）年度に兵庫県立美術館が「信濃橋画廊コレクション」を一括受贈したことを機に、翌25（2013）年度、筆者は鈴木慈子（兵庫県立美術館学芸員）とともに、信濃橋画廊の活動に関する聞き取り調査を行った。文献資料だけではなく、なかなかたどり得ない現場の活動の実態につき、肉声での証言により把握することを目的に、同画廊に関わりの深い作家等関係者12名へのインタビューを実施した<sup>(1)</sup>。

各インタビューにおいては、信濃橋画廊の活動と比較するため、また広く時代の状況を把握するため、同時代に関西で活動していた他の現代美術系の画廊についても、あわせて聞き取るようにした。その過程で、たとえばギャラリー白（1979～／大阪市）や番画廊（1979～2013／大阪市）、ギャラリー16（1962～／京都市）のように、信濃橋画廊と同様、長年にわたり活動を続けてきたことで知られる画廊はもとより、かつてユニークな活動を展開していたが早くに閉廊し、まとまった記録があまり知られていない画廊についても、多くの情報を得ることができた。既に知られざる存在ともなりつつあるこうした画廊こそ、関係者の記憶が少しでも鮮明なうちに聞き取りをしておかねば、活動の詳細を明らかにすることは、今後より困難になってゆくと考えられる。

ここでは、平成25（2013）年度内に行った聞き取り調査より<sup>(2)</sup>、神戸現代美術ギャラリー主宰者の余田守氏へのインタビューを、同画廊の展覧会歴等の資料とあわせて掲載する。

神戸現代美術ギャラリーは、1981年に京都市立芸術大学出身の美術作家、山本隆人氏（故人）が灘区・六甲（神戸市灘区日尾町2-2-7 六甲第一ビル2階）に開廊、余田氏は途中から経営に加わった。82年5月に神戸市中心部の三宮（神戸市中央区中山手通1-26-10）に移転した後、山本氏が抜けて余田氏の単独経営となり、84年3月に閉廊。わずか2～3年の活動期間ではあったが、大阪、京都に比べ語られる機会の少ない神戸の現代美術界の状況を知る上でも、注視されるべき場のひとつだろう。

余田守氏は1955（昭和30）年大阪生まれ、兵庫県西宮市在住。兵庫県立西宮北高校卒業後、関西の情報誌の草分け『プレイガイドジャーナル』の編集部に入社するようになり、のち正スタッフとして勤務、美術欄を担当。同編集部を退職後、82年から84年まで神戸現代美術ギャラリーの運営に携わる。閉廊後は『美術手帖』の関西の展評欄を84年9～10月および85年8月から86年7月まで担当するなど、美術ジャーナリストとして活動、関西の画廊でいくつかの展覧会も企画した。なお当時の活動は執筆・企画ともヨデンマモル名義。

80年代関西の注目すべき書き手の一人でもあった余田氏には、実はかねてより聞き取りを行いたいと考えていたのだが、80年代中盤以降、美術関係の仕事から離れたこともあり、なかなか接触の機会が得られなかった。このたび余田氏に先

(1) これらのインタビューは『「信濃橋画廊」インタビュー集』（平成26年3月28日発行）にまとめた。なおこの冊子には、画廊あ（1963～1972／大阪市）の活動について詳しく触れた守谷史男氏へのインタビューも収録されている。

(2) 平成25(2013)年度にはほかに鞆ギャラリー（1978～85／大阪市）、ギャラリーキタノサーカス（1977～81頃／神戸市）、ギャラリービュウ（1983～95／大阪市）の主宰者に聞き取り調査を実施した。紙数等の都合で本号には余田氏分のみ掲載となったが、他のインタビューについても今後、本紀要等で順次公表してゆきたいと考えている。

立ちインタビューを行った鞆ギャラリー主宰者の桜井弘子氏よりご紹介いただき<sup>(3)</sup>、調査が実現したものである。

長年現場を離れていた余田氏としては、気軽な、個人的な昔話ということで良ければ、ということでインタビューに応じてくださった。聞き手側としても、信濃橋画廊に始まる一連の画廊インタビューでは、データの事実のあぶり出し以上に、画廊の現場で日常的に話されているような、より体感的な記憶や経験を書き残すことを重視する立場をとっており、余田氏のスタンスは、むしろ調査目的にも合致するものであった。ただしその結果、特に細かい事実関係等につき、不正確な点もあり得よう。あくまでも時間を経ての回想である点は、あらかじめ強調しておきたい<sup>(4)</sup>。

インタビューでは、画廊の活動とともに、『プレイガイドジャーナル』時代を含め、評論・企画等、余田氏ご自身の活動についてもお聞かせいただいた。80年代前半は、京阪神で一気に貸し画廊の数が増えた時期だが、神戸現代美術ギャラリーを含むこれら「若い」画廊が、当時、活発な活動を繰り広げていた若手作家らの発表の場として機能していた様子が、インタビューからもうかがわれた。なお聞き取りには兵庫県立美術館学芸員の出原均が同席した。

本紀要への収録にあたっては、鈴木寛和氏（大阪大学大学院生）による全文の逐語的な書き起こしをベースに、筆者が構成・編集を行った。会話のなかでは頻繁に略称も用いられる画廊の名称については、わかりやすいよう「」でくくるとともに、初出時のみ正式名称を（）で補い示している。記録写真、案内状等の挿図は、図6を除きすべて余田氏から提供を受けたものである。

---

## 余田守氏インタビュー

- 2014年2月26日 於 余田守氏自宅（兵庫県西宮市）
- 聞き手：江上ゆか、出原均
- 書き起こし：鈴木寛和
- 構成・編集：江上ゆか

---

### 当時の資料から—80年代という時代

余田：どうでしょう。資料の説明を先にしましょうか。あらためて調べたら、1982年から84年まで画廊（＝「神戸現代美術ギャラリー」）をやってるんですよ。それはこれが出てきたんで（展覧会歴＝図1を取り出しながら）、多分間違いないと思うんですけど。一応（三宮時代については）全部の記録があったんですよ。

82年の5月15日に三宮でオープンしてるんです。実はその前日に飯村隆彦さんの映像の、プレオープニングみたいなのを1日だけやったんです。展覧会自体は5月15日からで、最後、画廊を終わったのが、84年の3月4日。

『プレイガイドジャーナル』（以下『PGJ』）時代に、仕事で、毎週京阪神のギャラリーを回っていて。家内（旧姓・黒田江美子氏）とは、「神戸現代美術ギャラリー」をやっているときに結婚したんですけど、彼女は、はじめ「鞆（ギャラリー）」に勤めていたんですよ。それで「鞆」を閉めるというときに作品をもらって。

江上：それは桜井（弘子、「鞆ギャラリー」主宰者）さんから。

余田：ええ、桜井さんから。

江上：桜井さんは作家さんから。

余田：たぶんそうだと思いますけど、桜井さんが買ったものもあるかもしれません。



図1 神戸現代美術ギャラリー  
展覧会スケジュール

(3) 注2参照。

(4) また対話形式の生き生きとした語りを重視したため、書かれた文字としてはやや口語調が過ぎ、特に関係者が読まれた場合にぞんざいに響く箇所もあり得るかもしれませんが、この場を借りてお断りとお詫びを申し上げます。



図2 「HAPPENING at MUROUCHI」  
記録写真（余田守氏撮影）



図3 ミニトーキング 会場風景  
1979年7月15日 鞆ギャラリーにて  
(余田守氏撮影)

展覧会やったときに。（壁の作品を指しながら）宮崎みよしさんと五十嵐彰雄さん、この2つは「鞆」にずっと掛けてあったんですよ。

「鞆」の桜井さんは、貸し画廊をやってたんだけど、現代美術を、「売っていかなあかん」という意識がすごく強くて、頑張っておられたんです。それで、後になって「鞆」を閉めるいうときに、版画を売る仕事をうちの家内が引き継いだんです。私はそんなには関わってなかったけど、荷物運びみたいな感じで付き合わされて。

そのときの一番のマーケットっていうのが、ラブホテルがものすごく乱立した時期で（笑）。それで法規制とかがあって、ちゃんと規制に合うには普通のホテルのロビーみたいなのを作らなあかんとか、そんなところにいっぱい、あと各部屋にも（作品を）買ってもらったり。まだバブルの時代で、もうかるほどではなかったですけど、少しは売れてました。僕らが始めた頃は、かなり下火になってたんですけど。

そういう感じなので、お客さんのオーダーが「ちょっと和風のもの」とか「ちょっと洋風なもの」とか、だいたいそういう要望で（笑）、「うちが持っているもので、こんなでも和風に合いますよ」とかね。そういうことで、わりと色があって華やかな作品を多く扱ってたんです。

あと、今はなくなりましたが、当時、三宮の駅前にパチンコ屋があったんですよ。フラワーロードから1本下がったあたり。

江上：駅の南側に。

余田：あそこの壁面は、全部、栗岡（孝於）君の作品でした。それもバブルの頃ですね。それはインテリア・デザイナーの駒田（楊子）さんっていう人が……。

江上：のち「AD & A（ギャラリー）」の。

余田：そうそう。詳しくは知らないんですけど「鞆ギャラリー」の桜井さんと仲良くなって、ギャラリーをやる前から、自分も絵を扱いたい、アートをいろんな建築物に入れる仕事をやりたいっていうことで手がけられたんです。

当時は絵を売ることが、60年代とは全然違って、作家も売ってほしいし、作家とか画家っていうかたちで食べていきたいっていうのを、はっきり主張する人も増えてきた時代で。

江上：それは作家さんの世代によって違いはありましたか。昔からやってる人とかも？

余田：昔からの方のほうが強いと思います。けど、言い方がストレートじゃないんです。奥田（善巳）さんなんかも、画家として食べていけるようになりたいっていうのは、一番の目標っていうか、自分がいいと思う作品を描いて、それを売って生活をしていくというのが理想やったと思うんです。それは多分ゴッホとかセザンヌとかの時代からそうやったと思うんです。だけど、だから自分の絵をどうするっていうのはないんですよ。

江上：そうですね。売れるように合わせてっていうのは、ないですよ。

余田：「これが売れないのは世の中がおかしい」とっていうのはあるんです。絶対的な自信はすごくあるんです。

若い人はストレートに売れるような方向っていうのも意識しながら……それは作品っていうよりも、作品の出し方とか、展覧会の仕方とか、どこでやるかとか、誰に取り上げてもらいたいのか、だとか。

江上：メディアとか、展評とか。

余田：そういうのは強かったですね。

江上：それは80年代に入ってますか。

余田：昔からやと思いますよ、アーティストっていうのは。ただ昔の人はストレー

トに言うのがかっこよくないとか、そういう意識があったと思います。

江上：売れるっていうことに対する、変な構えのようなもの。

余田：そうそう。

資料は、ほかにこれが出てきたんですよ。79年、『PGJ』の時代に……（記録写真を取り出しながら）。

江上：あ、室内小学校（＝「HAPPENING at MUROUCHI」<sup>(5)</sup>、図2）！

余田：これ、あんまり取り上げられてないんです。僕は『PGJ』に書いた記憶があるんやけど。

江上：これは当時、取材として撮影されてたんですか。

余田：最初は普通に（画廊を）回ってただけなんですけど、写真を撮っておこうと思って、「撮って大丈夫ですか」って。当時は全部、白黒です。35ミリのレンズ付きフィルムが出る前の、アナログのコンパクトカメラなんですけど。それで写真を撮らせてもらってたんです。全部じゃないけど、この辺は真剣に沢山、毎回のよう撮ってました。すぐ挫折してるんですけど（笑）。

江上：あ、「ミニトーキング」<sup>(6)</sup>の写真がある（図3）！

余田：これは那賀（裕子+貞彦）さん。みんな若いですね（笑）。

江上：当時、ギャラリーでこうやって（話し合う催しを）。

余田：よくやりましたよ。こっちは「シティギャラリー」<sup>(7)</sup>かな（図4）。80年代になったら『PGJ』をやめてるから、そこまでしか（写真は）ないんですけどね。

これは、版下が残ってたんですけど（別のファイルを取り出しながら）。「サンパル市民ギャラリー」というところで、宮崎豊治さんと、松井（憲作）さんと北辻（良央）さんと村岡（三郎）さん、4人で鉄の展覧会をされたんで<sup>(8)</sup>、案内状を作ってくれて言われて、そういうのとか。

あと、見たいとおっしゃっていた、画廊（＝「神戸現代美術ギャラリー」）のスペースの案内があるはずなんですけど。

江上：はい、借りる方に案内されるものですね。

余田：それが見当たらないんです。スペース的にはこういう感じなんですけど（図5）。意外と広いんですけどね。何メートルとかはあんまり覚えてないんです。こういう、わりと四角い感じで<sup>(9)</sup>。

江上：ホワイトキューブっぽい。

余田：そうですね。それと案内状はこちらに、全部じゃないけど、移してあるから……これは「（ギャラリー）ラ・ポーラ」。（化粧品会社の）ポーラの画廊があったんですよ。梅田の、今、宝塚大学になっているところかな、済生会病院の向かいくらいに。86年に、その企画運営委員というのを一年間やらせてもらったんです。

江上：86から87年というと、『美術手帖』の展評が終わってすぐ位ですね。

余田：はい。そのときに、この女性作家ばかりの展覧会を企画して<sup>(10)</sup>。いろんな分野で好きな作家さんばかり集めてやった企画ですね。ここをされていた方は、女性だったんですけど、「鞆」とか「信濃橋（画廊）」とか、現代美術の画廊をよく回ってはって、「何とかお客さんに来てもらえるように」というような感じで、すごく頑張ってはって。僕も、協力できるほどのこともなかったんですけど、まあ、一年間のうちに展覧会一度はやらなあかんと思って、やった企画なんです。

その前に「信濃橋」でやった企画が3つありますね。85年に「積極的なタブロー展」<sup>(11)</sup>。これは画廊をやめて、奥田さんたちが「やりたい」というのと、「信濃橋」でやろうかっていうので、多分こちらから山口（勝子、「信濃橋画廊」主宰者）さんに頼みに行ったんじゃないかなという気がするんですけどね。奥田さんが言った



図4 シルクスクリーンシンポジウム  
会場風景 1979年7月21日  
シティギャラリーにて（余田守氏撮影）



図5 神戸現代美術ギャラリー  
移転記念展「重ねる」展示風景  
（炭谷昇作品、稲生義弘氏撮影）

(5) 1979年7月1日、神戸市長田区の室内小学校で堀尾貞治ら12名により行われたイベント。

(6) 1979年に「鞆ギャラリー」で3回にわたりに行われたトーク・イベント。

(7) 1979年神戸市中心部の元町駅山側（神戸市中央区下山手通4-1-5）に開廊、1990年に旧居留地（神戸市中央区江戸町100番地 高砂ビル208号）へ移転。阪神・淡路大震災後に大阪・西天満へ移転（シティギャラリー1・Mと改称）、のち閉廊。主宰者は向井修一氏。

(8) 「EXHIBITION IRON 鉄」1983年7月29日～8月10日、サンパル市民ギャラリー（神戸）。

(9) 「PGJ」1982年5月号の美術欄「NEWS」の神戸現代美術ギャラリー移転を報じる記事の中には以下のようにある。「画廊としては広い方で（5.0m×6.1m、5.0m×2.6mの2室、しきりをはずすことで1室にもできる）、借りてくださる方のキャリアは問いませんとのこと」。

(10) 「SERIES WOMEN'S WORK」Part.1「レリーフ&オブジェ」1987年1月13日～25日、出品作家：宮崎みよし、中西圭子、ヤマサキ純子、松本穂寿美、Part.2「ペインティング」2月3日～15日、出品作家：馬場草香、上谷朋子、佐藤智子、河崎ひろみ、Part.3「スカルプチュア&インスタレーション」3月10日～22日、出品作家：都築房子、弓場祥子、松井智恵、樋口洋子。

(11) 2月18日～23日、出品作家：奥田善巳、朝比奈逸人、李智子、中谷昭雄、黒瀬剌、石橋保／2月25日～3月2日、木下佳通代、田中美和、高橋徳雄、長沢亮、上谷朋子、松尾直樹。

のか、僕が言ったのか、誰が言ったのかは記憶にないんですけど。

江上：まあ、日常的に会話される中で、というようなことですかね。

余田：そうですね。それで快く受け入れていただいたんだと思います。86年に企画した展覧会が、これやと思うんです（「信濃橋画廊5」での「〈図象の現在〉展」<sup>(12)</sup>案内状を示しながら）。

江上：「信濃橋画廊」の5階（の会場）ができて、わりとすぐですね。この時は、5階ができたということで、山口さんから「何かやりませんか」という感じだったんですか。

余田：どうやったかな。「何かやりません」って言われた……ような気がします。この4人は全然接点ないんで、こちらで選んだんです。「信濃橋」はその2回ですね。それで、「ラ・ポーラ」でやって、最後に「番画廊」でやらせてもらって。

江上：87年に。

余田：案内状か何かないかな。あ、これこれ（「強靱な欲望展」<sup>(13)</sup>案内状を示しながら）。資料の説明はざっとこんな感じですね。

江上：（図2の写真を見ながら）室内小学校の話、「小学校でやったんや」って、よく堀尾さんが言っってはったんですよ。で、何気なく『美術手帖』を見てたら、このときの展評の写真の見開き、室内小学校の隣が《ローズ・チュウ》なんですよ<sup>(14)</sup>。

一同：（笑）

江上：このときの神戸、異常や！と思って（笑）。

余田：そうそう、《ローズ・チュウ》の榎（忠）さんも伝説的な方ですからね。

江上：でも、いろいろと画廊のお話を聞いていたら、いま神戸ってあまり画廊がない。実はここ数年、増えてはいるんですけど、やっぱり大阪、京都に比べて元気がないって。

余田：昔からそうですよ。

江上：昔からですか。けど、70年代の終わりから80年代って、「（ギャラリー）キタノサーカス」<sup>(15)</sup>さんがあって、「現代美術ギャラリー」があって、「東門（画廊）」<sup>(16)</sup>があって、当時は全然雰囲気違ったのかな、と。そこにきての、この、室内小学校なんで。

それにしても、バブルの時は作品がほんとうに動いていたんですね。

余田：少しは動いていたと思います。さっきも言ったように、駒田さんとか桜井さんとかも頑張ってたし。企業の壁面とか、建築と結びつけたりして。僕はあまり詳しくは知らないんですけど……。

江上：画廊の流れみたいなものでいうと、80年代の関西は貸し（画廊）がすごく盛んで、90年代になると、東京のほうで今言うようなタイプの現代美術のコマースャルギャラリー、プライマリーで扱うようなところが出てきて、その余波が関西にも来たけど、静かに去って行った（笑）……。そこだけ見ていると、80年代半ばに貸し画廊から「アート・ナウ」<sup>(17)</sup>のような（美術館での）展覧会に選ばれて、そのあと、森村（泰昌）さんとか石原（友明）さんのように、いきなりヴェネツィア（・ビエンナーレ）に行くという、あの時代から作家の生き様というか、関わり方が変わったようなことを、後から見て考えていたんですけど……。それ以前に、もうちょっと違う切り口というか、バブルの頃の作品の動きみたいなのがあっての、その動きやったんですね。

余田：そうですね。僕も桜井さんに声をかけてもらって、「一緒にやれへんか」って。「売る仕事やりたいから」って。けど、そういうのは苦手だったんで、断ったんです。

(12) 3月24日～29日、出品作家：河崎ひろみ、田仲容子、山田由加里、東かおる。

(13) 9月14日～19日、出品作家：川島慶樹、日下部一司、中前寛文。

(14) 『美術手帖』1979年9月号、pp.186-187。なお展評の執筆者は那賀裕子＋貞彦。

(15) 神戸市中心部、異人館で知られる北野地区にあったスペース（神戸市中央区北野町4-9-6、現在は同じ場所で「キタノサーカス」としてアルゼンチン・タンゴの専門スペースが運営されている）。主宰者は福野輝郎氏。全国レベルで活躍する当時の中堅作家たちの企画展が数多く開かれていた。

(16) 1979～1985年、神戸市中心部の繁華街、東門街の中にあり（神戸市中央区中山手通1-95-3）、美術作家・堀尾貞治らの自主運営により数々のユニークな展覧会が開かれていた。

(17) 兵庫県立近代美術館で開催されていた現代美術のシリーズ展。特に80年代中盤には、若手作家の登竜門としての性格が強めていた。

## 「神戸現代美術ギャラリー」開廊まで—『PGJ』時代

江上：話を戻しますと、「神戸現代美術ギャラリー」を始めることになった経緯について、あらためて一通りお話を伺えればと。

余田：もともと絵やマンガが好きで、昭和30年代ですから、鉄腕アトムとかのマンガ世代で、そういう方向に行きたい気持ちは強かったんです。けど、デッサン習ったりとか、芸大へ行くとかいう気持ちは、何故か無くて。後になって思うと、どっちかという自分、作家であったり俳優であったり、そういう表に立つ仕事よりも、裏方でプロデュースするほうが好きだったんですね。高校の時、友達のやっけるバンドのコンサートのプロデュースの手伝いをやったり。その流れで、演劇（劇団黒テント）のチラシ配りとかで、『PGJ』に出入りしだしたんです。南森町に事務所があった時代です。

江上：高校時代の文化的なサークル活動の延長線上のノリで。

余田：そういうのが流行りの時代でしたね、特に音楽とかは。

江上：高校を出られたのがちょうど70年代の頭ぐらいですね。

余田：74年くらいかな。天王寺の駅とかでチラシ配りをしたり、あとお店の取材とか。『京都青春街図』、『神戸青春街図』、『大阪青春街図』っていうのがあったんですよ。すごくアナログ的なんですけど、アルバイト集めて、紙にお店の特徴とか書いて、取材とか編集、それこそ版下づくりなんか全部自分たちでやってた。そういう仕事を度々もらってアルバイトをしてたんです。毎日行ってないですよ。仕事がなくなったらしばらく好きなことをやって、また遊びに行ったら「こんな仕事あるけど、やる？」みたいな感じで。結局21～2歳、76～7年くらいやったと思うんですけど、一応正社員、正スタッフということになりました。4～5年前に亡くなった山口（由美子）っていうのが自分の師匠みたいな人で、後に編集長になったんですけど、彼女に声をかけてもらって。その頃にはアメリカ村に事務所が移ってて、一応毎日行くということになったんです。

江上：当時の『PGJ』の奥付を見ると、「今号の編集スタッフ」と書いてあって、「どうということやる？」と思ってたんですけど、その都度、出入りしている人がいたんですか。

余田：そうなんです。正スタッフだけじゃないんですよ。

江上：それは10人、20人という単位ですか。

余田：もっとおると思います。まあ、しょっちゅう来る人は少ないけど。みんな、読者からそうになっていくというパターンが多くて。映画の読者プレゼントでタダ券が当たるのを取りに来て、それでだんだん仲良くなって正スタッフになるとか、そういう人間が結構あったんです。

江上：正スタッフは一桁台ですか。

余田：どうかな、7～8人くらいかな。どこからどこまでが正スタッフっていうのも、本人しか分からないからね。

江上：何となくグレーゾーンという（笑）。正社員になると同時に美術を担当されるようになったんですか。

余田：ええと、画廊回りするようになったのは、忘れもしないんですけど、心齋橋のソニータワーの上でイベントか何かしていて、スタッフがみんな集まってて……そのときはもう僕もスタッフになってて、美術を担当するっていうのも言ってたと思うんですよ。それで社長の村元（武）に、「信濃橋」ともう一個、「今橋画廊」だっ

たかなあ、記憶が定かじゃないんですけど、その2つくらいは「見に行かなあかんで」って言われて。「ああそうか」と単純に思って、それで画廊に行きだしたんです。何気ない会話で「ああそうか、画廊回りをせなあかな」と思って、77～8年ぐらいからかなあ、行ってたと思います。

その頃はもうなかったんですけど、少し前の時代に「モリス・フォーム」というのがあって、僕等より上の世代の方にとっては常識みたいな話なんやけど、(『PGJ』と)つながりが深かったんですよ。森(喜久雄)さんっていうアメリカに行っていた方と、その弟さんの森英二郎さんって、今も絵を、雑誌に描いたりもしてはると思うんですけど、たしかその人がやってはったんやと思います。ぼくはその後の世代で、詳しくは知らないんですけど<sup>(18)</sup>。

江上：レビューの執筆は、美術を担当される以前から、他のジャンルでされてたんですか。例えば演劇とか映画とか。

余田：文章を自分で書いたりすることは勿論してたんですけど、ただプロとしてっていうとおかしいですけど、発表するようなことは、今みたいにネットとかないですし、なかったですね。

江上：美術は、それまでは『PGJ』でさえ、専任の書き手や編集の方がいなかったんですか。

余田：いないことはなかったんですけど、まあ、そんなに多くはやってなかったかなあ。

江上：媒体も、関西ではほかになくて。

余田：そうですねえ、媒体というものがまず関西には、当時は少ないので。新聞とか以外には、唯一ミニコミ誌というのは、『PGJ』くらいしかなかった。その後に東京で『びあ』が出てきたんです。それで、連携とかしてたんですけどね。

江上：当時、いろんな方が編集部に遊びに来られてたんですか。池水(慶一)さんですとか。

余田：今みたいにネットがないので、基本的には情報を発信したい人が「載せてくれ」って、実際に来られるんですよ。もちろん手紙とか葉書とかも来るんですけど。池水さんは、交渉とか、「ここ使わせてくれ」とか、そこから作品がスタートするっていう考え方ですよ。榎(忠)さんもそうやと思うんですけど、まず「この場所、使わせてくれ」「こんなことやりたいねんけど」って。そういうこともあって、池水さんなんかは、マスコミとか知っている記者とかに案内を送ったり対面したりということ、積極的にしてはったと思います。それらの活動がトータルでアートという考えでしょうね。

江上：編集部の場所も南森町とかアメ村やから、作家さんもあの辺に出たついでに「こんなんやるんです」って持ってきて、っていうような感じですね。

余田：そうです。美術家の方はそんなにも頻繁ではなかったんですけど、映画とか演劇とか音楽の方はしょっちゅう来てました。

僕はもともとが60年代、70年代とか、少し前の時代の美術が好きやったから。それこそ『美術手帖』とか読んで、見てて。

江上：「信濃橋」の雰囲気は、わりとお好みだったんですよ。

余田：そうですね。福岡(道雄)さんがいつもいてはるでしょ。

江上：事務所に？やっぱり(笑)。

余田：で、たいてい中村敬治さんか安黒(正流、元・読売新聞美術記者)さんがいてはって、やっぱり近寄りがたい雰囲気があるんですよ。見て帰るだけなんですけど、最初のうちは作家ともあんまり喋ってなかったし。ただ『PGJ』で回り出した頃は、

(18) 森英二郎氏は、兄の森喜久雄氏が大阪市の中心部、宗右衛門町で始めたギャラリー・フリースペース「モリス・フォーム」に参加、また『PGJ』の表紙イラストも手掛けていた。

作家に「これどうやって描いてるんですか」とか、そういうことを聞かせるというのは、自然に……。そういうことに興味があったのかな。「聞かんとあかん」とも思っていましたし。

分かんないじゃないですか、作品が、こう、現れてるけども、それはどうやって作ってるのか。絵画っていうのはイリュージョンとかイメージっていうので見られてたのが、もう、その時点ですでにほとんど一切無い。極端な話、奥田（善巳）さんがリンゴを描くまでは無かったかっという感じだったんで<sup>(19)</sup>。それこそ色も無かったですし、線だけとかで。だから「何でこんなことすんの」っていうのが普通の人やと思うんですけど、でも僕らは、どうやってこの作品を作ったかが分かれば、何でそうなったのかっていうのが分かる、と思うんですよ。自分で描いてみれば分かるんですよ。何でこうなったかといえば、手がこういう風にしか動かないから、こういう風にしか描けないだっということとか。そういうことをひとつひとつ絵画で検証してた。まあ、ということが、理屈とかじゃなくて作品として成立するかどうかっていう問題はあったと思うんですけど、それで、「絵を描くってことはこういうことやねんな」っていうことが理解できるんです。当時の考えとしては、「作家」主義でなく、「作品」主義でいこうと……。徹底的に作品を「観る」という体験を重視して、作家がどう考えたとか、どういう人物かというのは、排除しようと考えていましたね。

江上：『PGJ』時代の取材のやり方としては、作家のプロセスを知ること、作品の成立しているあり方を明らかにする、という感じだったんですね。

余田：『PGJ』もそうなんですけど、特に自分の場合は、批評する側でなく、作家の側に、表現者（の側にいる）っていう方にスタンスがあったんですよ。

江上：なるほど。

余田：批評とか評論っていうので外部から見るといって、一種の抵抗っていうのがあって、常に表現する側から発信する、というような。当時は、今みたいにネットがないから、そうではなかったんですよ。表現者と、それを享受する側みたいな2分法があって。発信する側は、どういう意図とかどういう意志でやってるんかっていうのは、美術に限らず、ずっとあったと思うんです。

江上：結果的に60年代、70年代のコンセプチュアルなものっていうのは、今おっしゃった分析方法、記述方法に、ある意味フィットしていたのかもしれませんがね。

余田：作ってる人は、真剣に「芸術」に取り組んでいたような気がします。僕の見方だと、ただ絵を描けばいいっていうだけではないような、どうしても描けないこともあって、画家として描かないことの不可能性の方に、可能性よりも重点を置いていたような気がしますね。歴史的に、表現の要素を限定して行って、ぎりぎりまで「描かない」ことを追求した結果、それでもどうしても残るものがあるって、それが芸術、表現じゃないのか。それを「描かないことの不可能性」と言っていた……。という、まあ、僕だけの考えですが。だから「こんなことをやって、成立するかどうか」っていうのを、ひとつひとつやって踏み固めていった作業があった。

江上：ちょっと話が変わりますが、そういう中で奥田さんがリンゴの絵を描かれたっていうのは、周りでも評判だったんですか。

余田：そうですね。「あの展覧会良かった」とかっていう評判は、たいていすぐに回るんです。

江上：美術村的なものがあったんですね。

余田：画廊を回っていくと、たいてい同じ人がいたり、ちょっと差で回っていたりするんで、そこから原始的に伝播していくんですよ。Facebookの原型みたいな感

(19) 1978年の「アート・ナウ'78」(1978年2月4日～26日、兵庫県立近代美術館)に出品した〈12 Apples〉(1977年)のシリーズなど、リンゴをモチーフとする一連の作品のこと。

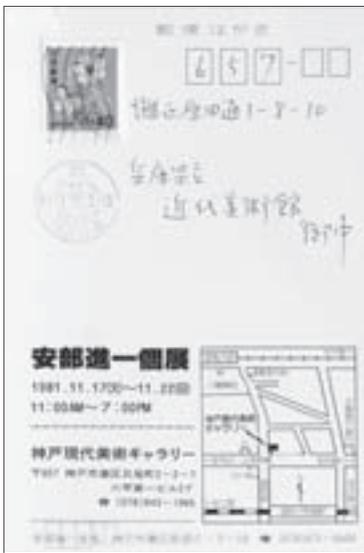


図6-1 神戸現代美術ギャラリー  
六甲時代の案内状



図6-2 同 地図部分アップ

じで。

江上：そうですね、デジタルになってもやってることは一緒なんですよ。

余田：人から人へ、人伝いに広がっていくというのがあって、すごく評判がいいっていうのはありました。「あれ見た」とか、「まだ行ってない」とか。

江上：差支えなければ、『PGJ』をやめられた、何か理由とかあったんですか。

余田：やめるつもりはなかったんですけど、あんまり世の中とかって分かってないんで、ずけずけ言っちゃうんですよ（笑）。そういうつもりはないんですけど、「あいつはもうやめるつもりでああいうこといってるんや」みたいになっちゃって、「あれ？」とか思って（笑）。

江上：人間関係ですね。

余田：それで、「やめます」って。純粹にこういうことやりたいねんけども、経済的なこととか、そういうことのために……そんなことはなかったと思うんですけど、当時自分としては、だんだん方向性が違ってきてるんじゃないかと感じてしまったんですね。それでとりあえずやめてぶらぶらしてて、その間は画廊を見たりとかしてましたね。

江上：で、ギャラリーを始められるのが……。

余田：あまりにも暇というか、焦ってたんですよ。何かしないといけないけど、できそうなことがなくて、就職するっていう気が全然なくて。そこへたまたま話があったんで、ちょっと飛びついてしまった感じですね。

江上：『美術手帖』の展評をされていたこととの関連で、評論活動とギャラリーの活動は、並行されたことはないんですよ。

余田：自分としては、一緒にはできなかったんですよ。

江上：できなかったんですか。

余田：よくギャラリーとか回っていると、「何か作品は作らないんですか」とか、「やったらいいのに」とか言われるじゃないですか。観客としての立場が成り立たないんですよ。「ただ見てるんです」というのは許されない、的的。そういうのを思ってギャラリーをやったんかもしれないですね。だから並行はしてないですよ。

江上：一緒にはできなかったというのは、物理的な理由ではなくて、立場というか関わり方が要因だったんですね。

余田：そうですね、作家の立場、画廊の立場、批評の立場、観客やコレクターの立場は、それぞれ別個のものと思っていました。

## ギャラリーの運営や企画展、神戸の画廊の状況

江上：もともこの画廊が始まったのは1981年ですかね。場所は（JRの）六甲道というか、阪急六甲と六甲道の間くらい（図6）。

余田：どちらからも歩いて5分か10分以内のところですね。もと「アロー」というロック喫茶だったところです。僕もときどき行く好きな店だったんですけど、そんなに時間が経たずに無くなって。そしたら、知り合いが展覧会やるって聞いて、「ここ、アローのとかや」っていう。

江上：まず山本隆人さんという方が始められた画廊だったんですよ。この方は絵画の方ですか。展覧会歴をたどっていると、81年の12月に自分でも個展をされているみたいなんですけど。

余田：京芸（＝京都市立芸術大学）出身で、オーソドックスな画家やったと思います。ほとんど絵は見たことがないですけど……。

お客さんは、赤根（和生）さんとか、結構来てたかな。

江上：余田さんも最初はお客さんとして現代美術ギャラリーを見に行かれたんですね。

余田：友達の友達みたいな感じです。見に行ったり、友達が展覧会をやったりしてて、「やりませんか」というような感じですよ。

江上：展覧会歴をたどっていくと、六甲時代の最後の方に、企画展のようなことが行われていますよね。「モジュールと方法」とか、「新世代の方法と実験」とか。

余田：彼（＝山本氏）は、そういうのもうまかったんですよ、名前をつけるのが。

江上：いかにも80年代の香りがします。

余田：80年代でなくて、60年代の香りなんです。「主題と方法」とか、「発言する8人」とか。（展覧会歴を見ながら）このへんの「山本」と書いてあるのは全部彼の企画ですね。

彼のビジネスモデルは、今思うと、偉いなと思います。自分の頭が固かったんだと思うんですけど。貸し画廊で企画するのに、例えば8人とか大勢の人に1点ずつ出してもらって、1万とか2万とかわずかなお金を集めるんです。そしたら貸し画廊としては少しは収入になるんで、そういうかたちで知ってる人に「やれへん？ やれへん？」というような感じで声をかけると、まあ安い金額だから、みな参加してくれて。当時、1室借りようとする10万とかまとまったお金があるから、なかなか一人の作家の個展っていうのも経済的に、今思うとすごく大変なんです。そういうビジネスモデルを彼はやっていて、それは、今思うと、すごくいいことやなと思うんですけど、当時は、あんまり自分はビジネス的になれなくて。

江上：画廊企画だけど、一応、出品料は取るというような感じですか。

余田：そうそう、ちょっとずるい気もして……。

江上：でも、後にいろんな画廊がされてますよね。

余田：僕は、頭の柔軟性がないんですよ（笑）。こう思ったらこういうもんやっていうのを思い込んでるから、違うビジネスモデルが出てきたときに、何か、「ずるいんちゃうん」って思ってしまうんだけど、そういうことを考える人のほうが、今思うと、成功するっていうのがあると思うんです。

江上：作家の方もそれで作品を見てもらえたら、それこそ駆け出しの作家だったらね。

余田：僕にしたら何でもいから、誰でもいいから声をかけるっていうのがあんまり好きでなかったんです。別にキャリアがあるとかないとかではなくて、やっぱりいい作品かどうかっていうのを……いいのであれば無名でもやりたいっていう、ちょっと頑なな部分があったんで。

江上：それで、どうせやるならということで。

余田：「三宮に広げなあかんぞ」という感じで<sup>(20)</sup>。でも三宮でも一緒でしたけど、人は来なかった。

一同：（笑）

江上：場所は、駅を起点に言うと、東門通りを上がっていくと「東門画廊」があって、そこから山手幹線を越えて中山手通のここへ出て、そしたら「神戸現代美術ギャラリー」があって（図7）、ずっと上っていったら「ギャラリーキタノサーカス」があった。

余田：「キタノサーカス」はやってたんかな、あの頃。もう終わってたんちゃうかな。同時代じゃないような気がするんですけど。

江上：あ、そうですね。

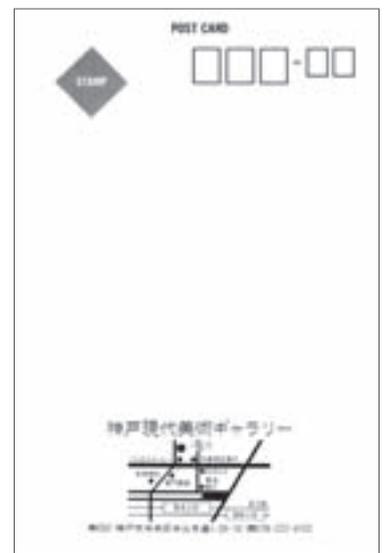


図7-1 神戸現代美術ギャラリー  
三宮時代の案内状



図7-2 同 地図部分アップ

(20) 前掲の「PGJ」記事には、「この移転を機に企画、運営を一新したいということで、画廊の少ない神戸の町に意欲的な作品をどんどん紹介するそうです」とある。

余田：「シティギャラリー」と「東門」とうちを3つまわってくれるお客さんは結構おったんです。大阪から神戸へ来たら。

江上：「シティギャラリー」は、最初、元町で始めはったんですよ<sup>(21)</sup>。

余田：僕らはずっと元町やと思ってました。

江上：じゃあ高砂ビルに移られたのはだいぶ後なんですね。

余田：高砂ビルっていうのはどこだったかな。

江上：市役所のちょっと南側です。地震(=1995年の阪神・淡路大震災)のときは(シティギャラリーは)そこにあっただすよ。

余田：(最初は)元町の駅を出てすぐのところ、あそこはいい場所でスペースも良かったんです。

江上：近くに「トアロード画廊」<sup>(22)</sup>さんも。

余田：「トアロード」はもっと古いですよ。石橋(直樹、「トアロード画廊」主宰者)さんのところは、それこそ野見山暁治とか扱ってましたから、僕らがやり始めるころはもうばりばりの画商さんで。

江上：そうですね。それでも神戸には大阪からなかなかお客さんが来てくれなかったんですね。

余田：(兵庫県立)近代美術館も西灘、王子公園じゃないですか。三宮じゃないし。もともと三宮ってそういうのがなくて。芸大とかもないでしょ。今はちょっと遠いところにありますけど<sup>(23)</sup>。でも作家さんはそれなりにいて。大阪が近すぎるんですかね。映画館とかも、三宮にもそれなりに、あることはありますよね。ジャズ喫茶とかも、まあまああったんかな、結構有名なところが。でもやっぱり、そんなに神戸は文化的なところが、あまり根付かないというか。やってもすぐにつぶれたりっっていうのが多いんです。

江上：移られて、オープニングが「重ねる」っていう企画で、2つ展覧会をされていますよね<sup>(24)</sup>。

余田：これは、那賀(裕子+貞彦)さんの企画です。戸谷(成雄)さんは好きな作家やったんですよ、『美術手帖』とかで見てて。

江上：それは余田さんご自身が。

余田：ええ。栗岡(孝於)君、上谷(朋子)さん、炭谷(昇)君は、那賀さんが選んで。那賀さんも気を遣って選んでくれているような気もするんですけどね。この画廊には、こんな人、というような。差別化というと綺麗すぎますけど。よく言われましたもん、「最初にどういう人をやるかっていうのは大事やから」とか。カラーを作るって言う意味で、大御所とかスター性のある、カリスマ性のある作家を呼んできてやらないとって。

江上：それは様々な関係者ですか。作家さん、評論家さんとか？

余田：作家が多いですね。評論家はあんまりそういうことは言わないし、僕もあんまり接点がなかった。

江上：那賀さんとは『PGJ』時代に親交ができたんですか。

余田：そうですね。那賀さんは、もともとは美術教育という違う分野の研究者で、現代美術の評論は急にやり始めはったんですよ。最初は『美術手帖』の懸賞論文で出はって、関西でこういうことをやり出している方もいるんだ、と。それまでの評論家の人たちって僕達からしたら雲の上の人ばかりやった。中原(佑介)さんとかですからね。那賀貞彦さんは、年はだいぶ上ですけど、裕子さんは同い年くらいだったと思います。『美術手帖』で見て、裕子さんに「『PGJ』に何か書いてくれませんか」という話をしたら、「少女マンガとか好きや」というから、「ああ、

(21) 注7参照。

(22) 1968年神戸市中心部のトアロード(神戸市中央区北長狭通3-12-16 ミワボシビル3階)に開廊、阪神・淡路大震災後に西元町(神戸市中央区元町通6-5-8 松尾ビル2階)に移転。

(23) 1989年に神戸芸術工科大学が神戸市西区に開校している。

(24) 移転記念展「重ねる」1982年5月15日～30日、出品作家：栗岡孝於、上谷朋子、炭谷昇 / 6月1日～13日、出品作家：戸谷成雄。

それいいね」っていうので、書いてもらったんです<sup>(25)</sup>。

江上：関西かつ新しい世代の評論家の方っていう感じですよ。

余田：そうですね。そんなにしょっちゅう会って、というわけではないけど、「鞆ギャラリー」とかでよく会ったりして。

江上：新たに移転するからということで、山本さんと余田さんと相談されて、那賀さんたちに企画を頼もうという感じだったんですか。

余田：あんまりろくに相談した記憶とか、ないんですよ。

一同：(笑)

余田：その「重ねる」は、今思うと面白い展覧会ですね。

戸谷さんの作品は、よく『美術手帖』とかにも載ってたと思うんですけど、木を組み合わせて。すごいんですよ、トラックで名古屋から来て、資材いっぱい積んでね。どうやって作るのかなとか思いました。画廊やって一番楽しいのは、そこですね。この作品、どうやって作んのかなっていうのを、その場で見られるっていう。

出原：トラックで垂木を持ってきて。

余田：そうそう。ただの木ね。建築資材運んでみたい。それを構築していくのがすごい。「ああ、こういうふうになるんや」とか。わりと設計はきちっとしてはるんやと思います。してない人もおるんですよ。

出原：広島（市現代美術館）のとき戸谷さんの個展をやったんですけど<sup>(26)</sup>、地面にミリ単位くらいで細かく書いて「ここにこう配置するんだ」とかやってました。

江上：堀尾（貞治）さんなんか、スペースを借りて展覧会をしてはったんですか。

余田：いや、（展覧会歴の冒頭部を見ながら）この辺はずっと企画で。最初の方は誰も借りてくれる人なんていないんで。ただ、この辺の人はちょっとお金出してもらったりしてたかなあ、というのもあるんですよ、結構ね。あと案内状だけ費用を持ってもらうとか。

江上：その辺のグラデーションは限りないですよ。

出原：この戸谷さんのときは。

余田：もちろん全部出しました。ただ逆にいうと、お礼もできなかつたし、お金もなかったんで、例えば泊まるとことか言われても、こっちで持てなくて。それこそ諏訪（直樹）さんなんて家に泊まってもらったりとか。普通は画廊が用意して、食事代も出して、なんでしょうけど、そんなん一切してなかったですからね。

他の画廊と共同でやったのが、「金色展」（1983年5月3日～15日）ですね。那賀さんと諏訪さんが来てくれて、「鞆ギャラリー」で馬場草香さん、京都の「Rギャラリー」で小西慎一郎さん。

出原：画廊でやった東京の作家と言えば戸谷さんと諏訪さんくらいでしたか。

余田：僕もあんまり接点なかったし、東京行く余裕もなかったですね。井川（惺亮）さんも関西の作家ではないですよ。もともと四国か、瀬戸内海の人ですよ。関西にも一時いてはったのかもわかんないけど。

出原：これだけを全部埋めていくのは大変だったでしょうね。

余田：空いてたら休んでたし、もうちょっと無理やりに埋めなあかんかったんですけどね。ただ、自分がいいと思う作品しかやりたくなかったんです。春休みとか取っていたら、「何や春休みなんてとってるんか」って。そりゃ、とってるんじゃないで、仕方なしに休んでるんやけどっていう（笑）。

江上：貸し画廊もなかなか大変だったんですね。

余田：うちは借りて家賃を払ってやっていたからね。自前のものやったらもうちょっと余裕があったんでしょうけど。余裕がないわりに、頑なで……。誰でも彼でも借

(25) 1979年8月号、P.56に美術欄のコラム「視線符」として掲載の「現代感性考」と題する記事。

(26) 「戸谷成雄展 視線の森」1995年2月4日～3月26日。

りてくれたらいいって思ってなかったから。

江上：でもそれは、どこの画廊さんもあったと聞くことは多いですけどね。

余田：それこそ「信濃橋」は、フリーではいけなかったんじゃないですか。本当か嘘かみたいところはあったと思いますけれど、「他の作家の紹介がないとできないんや」というような。

江上：「信濃橋」は、どういう作家活動をしているのか、知っている方は、ということ、一応聞いてはったみたいです。いわゆる昔の団体展の作家さんもいてはるから、「現代美術の画廊なので」という。最初はそこからで、それがだんだん伝説化されて「紹介がない」というふうになってるみたいです。

余田：うちなんかは、一度だけ、具象的な作家さんで借りて下さる方もいましたけどね。高校の先生とかやりながら。知り合いの作家が、経営状態が悪いのを見るに見かねて紹介してくれました（笑）。

## 「関西の80年代」をめぐって

江上：82年くらいから閉廊まで、石原友明さんとか、山部泰司さんとか、高間準さんとか、80年代の「関西ニューウェーブ」と呼ばれるような方がよく展覧会をされていますよね。

余田：その人たちが頑張っ出てきたことがあったんでしょうね。そういう若い人は、実年齢は少し下の人が多かったですけど、美術の世界では同世代感があって、一緒にやっていこうという感覚はあったと思うんです。まあ、微妙な境目の時期やったかもしれませんね。要するに、上の世代はもうポジションが確立してて、それより下の人たちはこれからやから、正直、色がついてないじゃないですか。だから、「何でこんな作家を」みたいなことはないですよ。まあ、全体としては言われましたけど。

江上：画廊全体としてっていうことですか。

余田：「若い人ばかりを取り上げる」と。そうでもないんですけど、そういう風に見られて。ただ、意識的に、まだ評価が確立していない新人を発掘して世間に紹介したいという思いは、結構ありましたね。

江上：この時期ってというのは、大阪も「今橋（画廊）」から「ギャラリー白」と「番画廊」ができたり、京都は「アートスペース虹」さんとか、ちょっと後ですけど「ギャラリーすずき」さんもできたり、すごく場所が増えましたよね。

余田：増えましたね。なんやろ、それはブームやったんかな。

江上：それをお聞きできたらと思って。

余田：当時やってはったのは、わりと女の方が多かったですよ。それでたいてい、何ていうか、余裕があるんですよ。家の場所が空いているから、そこでやるとか。そしたら基本的にコストは少なくすむじゃないですか。

江上：まあ、家賃がいらないうちですよ。

余田：自分のとこで土地があるとか、お金があるとか、スペースがあるとかってうのでやってはったから、そんなにガツガツしなくても好きなことがわりと自由にできるっていう。やっぱりバブルとかの関係があるんかな。その後、急にバブル崩壊して、色々無くなったからじゃないですかね。これは想像ですが。

江上：ああ、沢山できたところから。

余田：ずっとそれまでから流れはあったんだけど、そこで裁ち切れて、90年代のバブル崩壊後、そういうものが成り立たなくなってしまっているっていうのが

あるんじゃないですか。特に現代美術は、森村さんみたいに一部の、スター性というか、マスコミに取り上げられるような人は出るけれども、60年代から70年代にかけては、逆にそういう感じではない、中間層っていうのがすごく厚かったと思うんです。プロなのかアマチュアなのかよく分からない、でも作家活動をずっとしてるっていう。つまり中間層がすごく厚くて、バブルの崩壊とともに頂点は、まあ、あったとしても、後ろががばーっとなくなってしまったから、「当時は……」と思うと、そう見えるのかもしれない。これは今思いつきの推測ですけどね。

江上：70年代くらいから層の厚みがあって、80年代に貸し画廊が増えることで、その層がスライドしてバブルにも乗っていったんだ、と。受け皿があった、という。

余田：バブル崩壊でそういうのが成り立たなくなって減ってきているっていう。僕はその先はもうさっぱり分からないんですけどね。

出原：ちょうど受容と供給があった時代っていうことなんですか。

余田：でしょうね、恐らく。活動を活発にしようっていうのがあったんじゃないですか。まあ、いろんな相乗効果とか原因が重なり合ってその時代ができてたってことやと思うんですけど。そこから後がどうなってるのかは、全然分からないんですけど、この頃は常にありましたね。

江上：次々新しい作家が出てくる感じがあったということですか。

余田：先輩を見たり先生を介して、上の人が勧めたりもしてたんやと思いますけど。

江上：「ここで発表したらいい」とか、そういうことですか。

余田：僕と同じくらいかな、ちょっと年上くらいかな、そういう人たちが、先輩とか先生とかがやってるのを見て、「やっぱり自分らもできる」というのを、「信濃橋画廊」や「鞆ギャラリー」では何だからって、神戸でやるとかね。

江上：何だからっていうのは。

余田：「自分はこういう風に見られたい」という思いが、若い人は強いですよ。『白』とかは若い人が多いから、そういう風に見られるっていう、逆ブランド化っていうとおかしいけど、それぞれの特徴によって作家が画廊を選んでるっていう、そういうのはありましたね。

江上：言い過ぎかもしれないですけど美術の世界でも学歴社会みたいなところがあって、大学時代のつながり、先生とのつながりが、その後、先輩後輩で発表の場所を紹介したりっていうことにもなりますよね。

余田：だけど、それこそ山部（泰司）君たちは、大阪芸大の子と京都芸大の子と一緒にやったり、東京藝大の子らとも展覧会やったりしてたからね。そういう能力はすごく高いと思いますよ。

江上：組織力というか、発信力ですかね。80年代って異様な盛り上がりというか、すごく沢山行われていますよね。今おっしゃった「YES ART」や「フジヤマゲイシャ」が、一番よく取り上げられますけど、それ以外にも作家さん主導の企画展が多かったですよね。

余田：彼らとしても、60年代70年代の空気に対抗していかないとっていうのはあったでしょうね。特にその上の世代の人たちって、わりと強固なんですよ。やっぱりすごいカリスマ性というのもあるし、美術界の核を作っていますからね。

江上：重鎮的な。

余田：そうですね。だからそれに対抗するには、ある程度そういうふうにしなないとっていうのがあったんでしょうね。

江上：自分たちで動いていかないと、という。「現代美術ギャラリー」でもそういう作家の持ち込み企画みたいなものが、あったんですか。

余田：持ち込みっていうか、何となく「やろうや」っていうのがありましたね。山部くんとか石原くんは積極的に取り上げたり……。できるだけ京芸の仲間内だけではなくて、全然接点のなさそうな人と組み合わせたりすることは考えていましたね。

江上：なるほど。

余田：だからすごく浮いたり、嘸みあわなかったりもしましたね（笑）。別に作品はそれぞれなんで、いいんですけど。それぞれの知り合いが来るんで、そういう人に見てもらえる、世代的にも違う世代とか、分野的にも違う分野とかっていうのは、結構、思っていましたね。

持ち込みかどうなのかは、あんまりはっきりしないですよ。なんかしゃべっている間に「こんなんやろうか」というような。「グッドアート」<sup>(27)</sup> 展のときは、たしか恵ちゃんから、話があったように思うんですけど……。

江上：松尾（恵、現「MATSUO MEGUMI+VOICE GALLERY psf/w;」主宰）さんですか。

余田：恵ちゃんはすごいですよ、30年くらい（画廊を）やってるでしょ。最初は「梁画廊」の上でやってたんですよ。

江上：この「グッドアート」展の頃から、展覧会を仕掛けるというようなこともされてたんですね。

余田：そうやね、このときは自分たちでグループ展をやる、というようなことだったと思いますね。この当時の「グッドアート」は、当番制の、持ち回りみたいな感じで、いろんな人がプロデュースしてたように思いますけど……。

話していると、取り留めもない話が。

江上：けど、昔の時代の雰囲気伝わってきました。こうしてやっぱりお話をお聞きしないと、そういうところは。

余田：もうはるか昔のことですね。

江上：そろそろ80年代が過去のことになりつつあるので。

出原：90年代のどこかで断絶があるから、特にそういうふうを感じるのかな。

余田：それはありますよね。

出原：それがまたそのままずっと行っていたら、違っただろうね。

このインタビュー調査には、公益財団法人ポーラ美術振興財団より助成を受けました。ここに記して感謝申し上げます。

(27) 吉田孝光らを中心に1979年に始まり、現在も続くグループ。

神戸現代美術ギャラリー 展覧会スケジュール

三宮に移転した1982年5月以降については、余田氏提供の同画廊資料により確認された内容。

それ以前については『プレイガイドジャーナル』誌に掲載の展覧会スケジュールに拠る(1981年11月の安部進一展が同誌への初出)。

「画廊企画」については、インタビュー本文P.25、P.27も参照のこと。

会期始	会期終	展覧会名・出展作家	備考
1981/11/17	1981/11/22	安部進一	
1981/11/24	1981/11/29	山越進	
1981/12/1	1981/12/6	松井葦郎	
1981/12/8	1982/12/13	山本隆人	
1981/12/15	1981/12/20	糸田茂	
1981/12/22	1981/12/27	第1回年末恒例フリーマーケット	
1982/1/5	1982/1/10	HAPPY NEW ART展	
1982/1/12	1982/1/17	身辺のオブジェ展	
1982/1/19	1982/1/24	ギャラリー展	
1982/1/26	1982/1/31	モジュールと方法展	
1982/2/2	1982/2/7	From Mail to Art展	
1982/2/9	1982/2/14	Triple Position - 輸送空間展	
1982/2/16	1982/2/21	UNIT「準」展	
1982/2/23	1982/2/28	新世代の方法と実験 1	
1982/3/2	1982/3/7	新世代の方法展-実験 2	
1982/3/9	1982/3/14	新世代の方法展-実験 3	
1982/3/16	1982/3/21	新世代の方法展-実験 4	
1982/5/15	1982/5/30	移転記念展「重ねる」栗岡孝於、上谷朋子、炭谷昇	企画：那賀裕子+貞彦
1982/6/1	1982/6/13	「重ねる」戸谷成雄	企画：那賀裕子+貞彦
1982/6/15	1982/6/20	小林伸雄+中島隆／出海洋子	画廊企画
1982/6/22	1982/6/27	藤本秀樹+三宅章介／高橋徳雄	画廊企画
1982/6/29	1982/7/11	堀尾貞治「場所」	画廊企画
1982/7/13	1982/7/18	金重尹郎	
1982/7/20	1982/8/22	夏期休廊	
1982/8/24	1982/8/29	中島篤三	
1982/8/31	1982/9/5	「現代美術教育」企画展-子どもによる「現代美術」	
1982/9/7	1982/9/19	井川惺亮	画廊企画
1982/9/21	1982/9/26	上野山継二	
1982/9/28	1982/10/10	休廊	
1982/10/12	1982/10/17	堀行雄	
1982/10/19	1982/10/24	松本和／大野幸夫	
1982/10/26	1982/10/31	開廊1周年記念 発言する8人展 (太田堯子、出井伸明、中島篤三、中村孝平、浜本隆司、深澤一正、松井葦郎、松尾恵)	画廊企画 (山本氏)
1982/11/2	1982/11/7	山越進	
1982/11/9	1982/11/14	石原友明／友森和子	
1982/11/16	1982/11/21	石橋保／山本文子	
1982/11/23	1982/11/28	北辻稔／桜井伴香	
1982/11/30	1982/12/5	川崎純敬	
1982/12/7	1982/12/12	COLOR ELECTRO-STATICS PRINTS (アメリカの5人の作家によるカラーゼロックスの作品)	画廊企画
1982/12/14	1982/12/19	高間準／中西圭子	
1982/12/21	1983/1/9	冬期休廊	
1983/1/11	1983/1/16	1983プロローグ展 中村泰之／上谷朋子	画廊企画
1983/1/18	1983/1/23	1983プロローグ展 黒瀬尅／上谷朋子	画廊企画
1983/1/25	1983/1/30	足立幸久	
1983/2/1	1983/2/13	EX-Art「主題と方法」展	画廊企画 (山本氏)
1983/2/15	1983/2/20	小西章一郎／初田隆	
1983/2/22	1983/2/27	LUNATIC ROOM (山本修司+炭谷昇)	
1983/3/1	1983/3/6	倉智久美子	
1983/3/8	1983/3/20	ハイパーメディア展 (イダミヨ、前田サトコ、占部也寸古、杉山知子、富山俊司、西村博喜、浜本隆司、和田幸三)	画廊企画
1983/3/22	1983/3/27	吉田孝光	
1983/3/29	1983/4/17	春期休廊	
1983/4/19	1983/4/24	春名和枝+石川裕美子	
1983/4/26	1983/5/1	柳崎茂	
1983/5/3	1983/5/15	金色展 (諏訪直樹)	企画：那賀裕子+貞彦 鞆ギャラリー、Rギャラリーとの同時開催
1983/5/17	1983/5/22	長沢亮	
1983/5/24	1983/5/29	田中美和	
1983/5/31	1983/6/12	メディア&オリジナリティ (石原友明、桜井伴香、高間準、初田隆)	画廊企画
1983/6/14	1983/6/26	休廊	
1983/6/28	1983/7/3	弓場祥子	
1983/7/5	1983/7/17	グッドアート展	
1983/7/19	1983/7/24	休廊	
1983/7/26	1983/7/31	笹埜能史+森公一	
1983/8/2	1983/8/7	トライアングル展	画廊企画、東門画廊、海皇(ハイファン=三宮にあった中華料理店)地下と3会場で同時開催
1983/8/9	1983/8/28	夏期休廊	
1983/8/30	1983/9/4	阿部幾世	
1983/9/6	1983/9/18	積極的なタブロー展 (上谷朋子、奥田善巳、木下佳通代、高橋徳雄、田中美和、長沢亮、李智子)	画廊企画
1983/9/20	1983/9/25	岡本以都子	
1983/9/27	1983/10/2	吉田利美	
1983/10/4	1983/10/16	朝比奈逸人	画廊企画
1983/10/22	1983/10/30	小西慎一郎	
1983/11/1	1983/11/13	金重尹郎	画廊企画
1983/11/15	1983/11/20	大西修	
1983/11/22	1983/11/27	前田要治	
1983/11/29	1983/12/4	中前寛史	
1983/12/6	1983/12/11	井沢以佐子	
1983/12/13	1983/12/18	中島隆	
1983/12/20	1983/12/25	都築房子	
1983/12/27	1984/1/15	冬期休廊	
1984/1/17	1984/1/22	"DRAWING"アメリカの作家によるドローイングよりの展開	画廊企画
1984/1/24	1984/1/29	馬場草香	
1984/1/31	1984/2/12	インスタレーション (権原保、倉智敬子、山部泰司、高間準)	画廊企画
1984/2/14	1984/2/19	小林善隆	
1984/2/21	1984/3/4	エピローグ展 (石原友明、中西圭子、浜本隆司)	画廊企画

横田 直子

## 1. はじめに

現在、兵庫県立美術館では、谷中安規（1894 [明治27] 年-1946 [昭和21] 年）の作品を96点収蔵している。そのうちの40点はコレクターのM氏からお預かりしている寄託品である。また、56点（内『白と黒』冊子37点）の所蔵品のうち5点もM氏から寄贈された作品であり、M氏のコレクションは当館収蔵の安規作品の柱となっている。

また、安規の作品は戦後しばらくしてからの再評価の中で発見されたものが多く、縁者や知人など個人の手元で散り散りに保管されており、M氏所蔵品のようによまとまった数のコレクションは珍しい。M氏のコレクションには希少な作例も多く含まれており、当館コレクションの柱というだけでなく、谷中安規の回顧展では欠かすことのできない貴重なコレクションとなっている。

しかしながら、当館での安規作品についての調査はあまり進んでおらず、作品の基本データも十分なものではなかった。また、寄託品については作品の来歴や寄託の経緯についての情報が少なく、所蔵者であるM氏への聞き取りが必要であった。

本稿では、M氏のご協力により行った聞き取り調査をもとに、この貴重なコレクションが当館に収蔵された経緯を報告する。また、作品の再調査により浮かび上がった、安規作品の技法や材料と作品表現の関係について考察を試みたい。

## 2. 寄託品に関する所蔵者への聞き取り

M氏のコレクションが収蔵されたのは、当館の前身である兵庫県立近代美術館（以下近美と記す）の開館前後1971（昭和46）年～1973（昭和48）年で、作品の再評価が始まったちょうどその頃のことである。

以下に所蔵者のM氏より聞き取った内容を（1）～（3）で報告する。聞き取りは2014（平成26）年9月5日、12月19日に行った。M氏は、作品だけでなく、安規に関する可能なかぎりの資料を収集し、独自に細やかな調査を行われており、入手した安規作品に関して料治熊太や周縁の人と交わした手紙類や展覧会のパンフレット、雑誌や新聞記事など貴重な資料も大切に保管しておられる。この聞き取り内容はM氏の記憶だけでなく、それらの原資料により裏付けられたものである。

### （1）作品の入手経緯

1970（昭和45）年頃、大阪の百貨店で働かされていた古書展示会で偶然見つけて購入した。どこの百貨店であったかや古書店の名前ははっきり覚えていないが、浮世絵の復刻版画などがたくさん並んでいた中に、ひとつの袋に100枚ほどが束になった状態の版画を見つけた。価格も安かったのですぐに購入した<sup>(1)</sup>。作品を購入

(1) 『芸術新潮』1978（昭和53）年10月号にこの偶然的な入手話を引用した文章が掲載されている。西達男「絵と値段のこと」『芸術新潮』1978（昭和53）年10月号P.52

した時点では誰の作品かはまったく知らず、その後に調べて谷中安規の作品であることがわかった。その大半となる約90枚は重複作品を含む安規の版画であったが、版画誌『羊土』からバラにされた前田藤四郎、島田要などの版画も10数枚含まれていた。

これだけまとまった数の安規作品がどこから売却されたのかは、現在も不明のままである<sup>(2)</sup>。

## (2) 寄贈の経緯 1971 (昭和46) 年7月24日受贈<sup>(3)</sup>

入手後から作品について独自に調べていたところ、当時の住まいの近くに近美が開館<sup>(4)</sup>したので、事業課長を務めていた増田氏に作品を見せて相談した。谷中安規の作品に間違いないと教わり、重複していた作品のうち数点<sup>(5)</sup>を寄贈した。

## (3) 寄託までの経緯 1973 (昭和48) 年7月30日受入れ<sup>(6)</sup>

近美への作品寄贈後、『白と黒』の発行者で谷中安規に最も近い存在だった料治熊太氏に連絡を取り、作品を見てもらうことになった<sup>(7)</sup>。1972 (昭和47) 年1月末頃に入手した安規作品のすべてを持って料治氏を訪問した<sup>(8)</sup>。料治氏には末見の作品があり、訪問直後の1972 (昭和47) 年1月30日付けで料治氏から手紙がきた<sup>(9)</sup>。そこには、すでに出版が決まっている『鬼才之画人 谷中安規』(料治熊太編／アポロン社)では、昭和12年頃までの作品を扱うが、M氏の所蔵品にはそれ以降の作品が含まれ、是非、第二画集として一層豪華なものを出版したいという趣旨が綴られていた。また、同手紙には、『白と黒』『版芸術』終刊後に安規が料治氏を訪ね、「生け花」「三味線の絵」などをくれた時<sup>(10)</sup>に持ってきていた版画群がM氏所蔵のものと同じではないかと思いついたことも記されていた。

料治氏宅訪問で、近く開催する展覧会(「鬼才之画人谷中安規展」1972 (昭和47) 年5月、アポロン社主催、紀伊国屋画廊)にM氏所蔵品を出品してほしいと依頼され、また、M氏と料治氏が所蔵する作品のそれぞれの重複分を交換することを提案されたので、共に承諾した。一旦すべての作品を持ち帰った後、重複分を料治氏のもとに送り、料治氏からも作品が送られた<sup>(11)</sup>。

その後、「鬼才之画人谷中安規展」出品のため、手持ちの安規作品すべてを料治氏に預けた。現在作品に残っている傘マークのスタンプと作品名のペン書きは、その時にほかの作品と区別するために料治氏がつけたもの。洋紙やクラフト紙の台紙もその時に取り付けられたとのことである。1972 (昭和47) 年4月20日付けの料治氏からの手紙では、アポロン社が展覧会用の作品を借りにきたので渡したこと、料治氏の作品が64点で出品数は版画100点と版木、雑誌などであることが記されていた<sup>(12)</sup>。

「鬼才之画人谷中安規展」への出品後、京都ハンディクラフトセンターの内田アートに谷中安規の話をしたところ、非常に興味を持ち、店に付随する版画ギャラリーで展覧会をやりたいと申し出があった。作品を売却しないことを条件に貸出しを承諾した(「鬼才の画人谷中安規遺作木版画展」1973 [昭和47] 年3月27日～4月1日 京都・内田アート版画ギャラリー)。

その後、東京への転勤が決まり、引っ越し等で作品を持っていることが難しくなり、内田アート版画ギャラリーでの展覧会に出品した作品の中から、扱いに困る雁皮摺りのような薄い紙のものを中心に40点を選んで、近美に寄託した。それ以外の雁皮摺りの作品等は売却した。

(2) 同梱されていた『羊土』の版画や、現在作品が貼られている和紙の台紙は入手時からのものであるというM氏の証言があり、わずかながら作品の来歴に関する手がかりが得られている。

(3) 受贈書類の館内決裁日。

(4) 1970 (昭和45) 年10月開館

(5) 表のNo.2《ゴンドラの月》、No.3《新月(天使と裸婦)》、No.4《昼と夜》、No.5《月のローケーション》、No.6《魂胆》の5点

(6) 寄託預証の発行日。

(7) M氏からの手紙の返信として1972 (昭和47) 年1月17日付け料治氏からの手紙が残っている。手紙には、すでに見たことがある作品かもしれないが、自分の手元にあるのは、50点から60点なので、90点というまとまった数のコレクションは見所があるように感じるので、是非拝見させて欲しいという趣旨が記されている。手紙はM氏のもとに保管されている。

(8) M氏はそれまで料治熊太氏とは面識がなく、これが初めての訪問である。

(9) この頃、M氏と料治氏は頻りに手紙を交わしており、料治氏からの手紙は今もM氏により保管されている。手紙の一部は今回の調査のために複写をお許しいただいた。

(10) 『鬼才の画人 谷中安規』料治熊太編／アポロン社 1972 (昭和47) 年にも料治氏の回想があり、「彼の版画としては、リアルな絵で、一枚は娘が花を活け、一枚は三味線をひき、一枚は食事をしている絵である。昭和12年、私が版画雑誌『白と黒』の終刊を告げてから数ヶ月の後、ひょっこり訪ねてきた彼が記念にと置いていった版画である。」の一文がある。

(11) 1972 (昭和47) 年2月13日付け料治氏からの手紙に、作品を無事受け取ったこととお礼、M氏に渡す分の作品もすでに送ってあることが記されている。

(12) 料治氏所蔵の64点以外の出品作がすべてM氏の所蔵品であったかどうかについては確認できていないが、手紙には「今日、アポロン社から版画を借りに来ました。私のあつと六十四点で全部で出品百点です。(以下省略)」と記されており、「あと六十四点」という書き方から、残りの36点はM氏の所蔵品であった可能性が高い。



図1

(4) 作品の書き込みについて

M氏の寄託作品には、作品本紙や台紙に数種類の書き込みがある。傘マークのスタンプと作品名、番号などのペン書き（図1）があるものは14点あり、これについては料治氏によって書かれたものであることがM氏の証言で判明している。谷中安規は自分で作品名を命名することが少なく、生前でも『白と黒』『版芸術』に掲載した作品は、料治氏が命名したと料治氏本人が語っていることもあり<sup>(13)</sup>、安規没後の主だった展覧会では料治氏の命名した作品名が採用されてきた。

このことから、M氏のコレクションに付けられた料治氏の命名は重視されるべきものであり、特に安規生前の初出時の作品名が不明の作品については、この料治氏の手による作品名の書き込みを考慮し、当館所蔵作品のタイトルを検討する必要がある。

その他の鉛筆による作品名の書き込みはM氏によるもので、作品整理のために書き込んだとのことである。

3. 谷中没後の再評価とM氏コレクション

M氏コレクションの入手から当館寄託までの経過と谷中安規没後の再評価に関わる主な展覧会や出版の動きを以下にまとめる。

1946（昭和21）年 9月9日	谷中安規没
1966（昭和41）年 2月21日－3月3日	「谷中安規版画遺作展」（東京・南天子画廊）開催。初の回顧展で谷中安規再評価のきっかけとなった。 東京国立近代美術館5点の安規作品を購入 <sup>(14)</sup> 。
1967（昭和42）年 2月17日－2月28日	「谷中安規版画遺作展」（大阪・南天子画廊）開催。関西での初の回顧展。
1970（昭和45）年 12月5日	M氏、この頃に作品を古書展示会で入手。 兵庫県立近代美術館（以下近美）、南天子画廊より《月》（『白と黒』29号）を購入。
1971（昭和46）年 7月24日	近美、M氏より作品5点を受贈。
1972（昭和47）年 3月5日 5月18日－5月28日	M氏、入手した作品を料治熊太に見せ、重複分の作品数点を料治氏と交換。 『鬼才之画人谷中安規』（料治熊太編／アポロン社刊）出版。 「鬼才の画人谷中安規展」（新宿・紀伊国屋画廊／アポロン社主催）開催。 M氏、展覧会出品のため、すべての作品を料治氏に預けた。料治氏、預かった作品を整理分類し、一部を展覧会に出品。その後、作品はM氏に返却。
1973（昭和48）年 3月27日－4月3日 7月30日	M氏、東京へ引っ越し。 「鬼才の画人谷中安規遺作木版画展」（京都・内田アート版画ギャラリー）開催。M氏の所蔵品による展覧会。 近美、M氏より40点を寄託受け入れ。
1975（昭和50）年 2月	近美、南天子画廊より作品購入（7点）。 京都国立近代美術館、約40点の安規作品を購入。

(13) 『谷中安規の夢 シネマとカフェと怪奇のまぼろし』展図録  
渋谷区立松濤美術館・須坂版画美術館・宇都宮美術館 2003（平成15）年P.48

(14) 藤井久栄「谷中安規 —その人と作品をめぐって—」『東京国立近代美術館年報 昭和46年度』1973(昭和48)年3月20日

1976（昭和51）年	
5月20日～6月27日	「谷中安規版画展―白と黒の詩―」（東京・平木浮世絵財団 リッカー美術館）開催。199点の作品が展示された大規模な回顧展。M氏所蔵作品多数出品。
12月10日	『谷中安規版画天国』（料治熊太編／岩崎出版）出版。M氏所蔵作品多数掲載。
12月	近美、南天子画廊より作品購入（6点）。

戦後、忘れられた存在であった安規の作品は、1966（昭和41）年の東京・南天子画廊での遺作展を皮切りに再評価が始まる。この遺作展については、南天子画廊が入手した『白と黒』から抜きとった作品と、あるコレクターから作品を借りて追悼展を開催したとの記載がある<sup>(15)</sup>。M氏からの聞き取りでは、このコレクターとは料治熊太氏のこと、安規の画集制作などの資金を得るために展覧会で作品を売却するつもりで出品したとの証言があった。この貴重な証言により、当館が1975（昭和50）年～1976（昭和51）年に南天子画廊から購入した13点については料治熊太旧蔵の可能性が高く、M氏との交換分が含まれる可能性もある。表No.8《赤い人魚》と表No.9《怪鳥》は、M氏コレクションに料治氏が押した傘マークのスタンプと非常によく似た兎マークのスタンプ及び料治氏のものと思われるペン書きがある（図2）ことから、料治氏旧蔵品の可能性が一層高い。

上記年譜に見るように、M氏のコレクションは、安規作品の再評価が始まる1972（昭和47）年～1976（昭和51）年の動きに大きく関わっている。料治氏が手元に残していた作品にM氏のコレクションが加わったことで、作品の再評価の道が大きく開けたと考えられる。安規の名が世に広く知られたことにより、眠っていた作品が少しずつ発見された。そして、現在では展覧会で多くの作品を見ることができ、今もなお愛好者を増やしつづけている。この奇跡的なコレクションの発見とM氏の行動力がなければ、我々はこれほどまで「谷中安規」という版画家に魅了されることはなかったかもしれない。

#### 4. 谷中安規版画作品の技法と材料

谷中安規といえば、その作品の奇妙で妄想的なイメージはもとより、伝説的に語られる奇行の数々や貧乏暮らし、終戦直後の掘立小屋での餓死というイメージが先行し、ただひたすらに自己の表現を貫いた人という印象があった。作品においてもまず、その独創的な世界観に目を奪われ、その表現の内面性に興味が傾く。しかし、作品の仔細を観察すると、材料や技術的な面に施された巧みな仕掛けに気付かされることが多く、木版画家として様々なテクニクを使い分け、表現に最も適した技術や材料を工夫している様子が窺える。

とはいえ、安規の場合、常に材料は選び放題という状況ではなかったであろうし、時間的な制約もあったはずである。また、材料の物性をじっくり研究し、実験を積み重ねて技術を完成させるというタイプにも思えない。彼の作品からは、もっと直感的に、しかし繊細な感覚で材料と技術を選び、組み合わせ、自分の思い描く世界をかたちにしていった勢いのようなものを感じられる。

材料に関していえば、安規にとって経済的な制約は、かえって表現の幅を広げる結果になったのかもしれない。木版画用の紙といえば、奉書紙、柁紙、程村紙、本鳥の子紙、美濃紙などに<sup>どうさ</sup>礬砂を引いたものが一般的だが、地方産の高級紙を生活の安定しない安規が使い続けることは難しかったであろう。しかし、『江戸東京

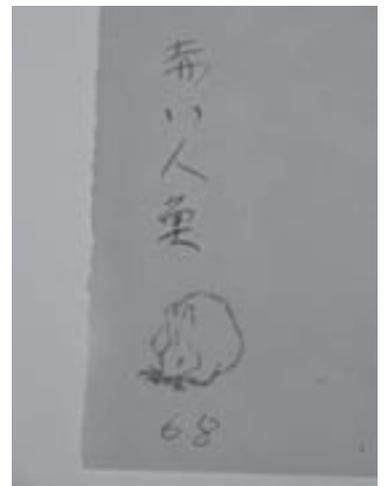


図2

(15) 関野準一郎著「まだ生きられる、このおかぼちゃん様で」『版画を築いた人々』美術出版社1973（昭和48）年 P.84

紙漉史考』によれば、昭和初期の東京は、手漉和紙の生産戸数が意外に多く、漉き返しの原料による型紙用原紙、画仙紙、各種芯紙などの特殊紙を中心に全国9位の産地<sup>(16)</sup>であった。こうした紙は、同じ手漉和紙でも安価で入手しやすかったことが想像される。M紙からの聞き取り調査でも、料治氏宅の近所に紙漉き業の家があり、『白と黒』の台紙は、その紙が気に入って使っていたことを料治氏に聞いたとの証言がある。

当時、料治氏宅のあった西落合には数軒の紙漉家があり漉き返しの芯紙や落水紙などを漉いていたようで<sup>(17)</sup>、『白と黒』の混ざりもの多い独特の風合いの台紙の入手先として合点がいく。

安規の使用した紙には、漉き返し紙のように紙自体に主張が強いものは少ないが、身近に色々な紙が手に入る環境があったことは間違いない。

また、この頃、東京での和紙の生産は漉き返し紙や厚紙など特殊な紙以外は機械漉きに替わり、多くの機械漉和紙が生産されていた<sup>(18)</sup>。和紙といってもこの頃の機械漉和紙の原料は楮、三桠などの古来の原料に、パルプやマニラ麻などの洋紙原料を混ぜたもので、和紙の風合いを残した洋紙に近いものもあった。機械で漉くために繊維は短く<sup>こうかい</sup>叩解され、紙としては弱く保存性に劣るが、均一な地合い<sup>(19)</sup>で、平滑性や不透明性が高い。安規は、価格だけでなく、その風合いを好んでよく使用しているように思う。

一方、大正期に和紙との生産量が逆転した国産の洋紙は、安規の活躍した昭和初期には、低質なものから上質紙や模造紙など的高级紙、グラシン紙やトレーシングペーパーなどの特殊紙までありとあらゆる紙が国産化されており、身近な存在であった。

この時代、既成概念にある「版画用の紙」にこだわらなければ、あらゆる種類の紙が制作材料の選択肢となったはずである。安規が版画の道を志すきっかけを作り、生涯の教科書となった『版画を作る人へ』で<sup>(20)</sup>、師と仰いだ永瀬義郎は、「紙も木版には何々が一番宜しいと云ふきまりはありません。洋紙にも日本紙にも薄いものにも厚いものにも皆それぞれ異なった味があります。結局種々の紙に試みて自己の芸術表現にピタリとあてはまる自家用の紙を見出す事です」と教えている。安規作品の仔細に見られる独創的な材料や技法の工夫は、師の教えに従い、独自の芸術表現を追求するために生み出されたものといえよう。経済的な制約さえ新しい表現に昇華させようと試行錯誤する、才気あふれる版画家の姿を想像させる。

安規に関する直近の出版物である『谷中安規モダンとデカダン』（山田俊幸・瀬尾典昭・辺見海編／国書刊行会2014（平成26）年）でも、安規の多彩な摺りに何種類もの用紙が使い分けられ、表現と効果を狙って巧妙に使い分けられていることが指摘されている。

また、4点組の《街の本》について、摺りや用紙の異なる作例を挙げて制作の過程が紹介され、その表現に材料や技法の違いが大きく作用していることが示されており、安規の「表現における意識はもっともっと細心であり、無骨に見えて実に繊細な神経の持ち主である」と括られている<sup>(21)</sup>。

これまでの安規研究では、技法や材料と表現の関わりについて深く注視されることは少なかったが、作品の魅力を探るアプローチのひとつとして、今後より掘り下げて分析する価値があると考えられる。

本稿末尾に、当館収蔵の安規作品に使用されている用紙と技法に関するデータを添付した。今後の研究の資するものとなれば幸いである。

また、以下に表にある主な用紙の詳細と技法との関係について簡単な考察を加

(16) 関義城著『江戸東京紙漉史考』富山房 1943（昭和18）年P.15

(17) 関義城著『江戸東京紙漉史考』富山房 1943（昭和18）年PP.110-111

(18) 昭和17年の東京市の機械漉和紙工場は11ヶ所にもなり、生産量も増加していた。関義城著『江戸東京紙漉史考』富山房 1943（昭和18）年P.113

(19) 紙の「地合い」とは、繊維の流れ方や集まり具合などの分布状態を示す用語で、印刷分野では、地合いが均一な紙ほど丈夫で平滑性が高く印刷適正があるとされる。

(20) 永瀬義郎著『版画を作る人へ（復刻版）』夢譚書房 1993（平成5）年P.67  
\*初版は1922（大正11）年

(21) 「特殊な技法の効果」瀬尾典昭・山田俊幸・辺見海 編『谷中安規 モダンとデカダン』国書刊行会 2014（平成26）年

える。

## 6. 当館収蔵作品の用紙と技法

用紙は幾種類かに分類され、摺り方や色材の使い方を工夫し、その紙に合った方法で作品表現を試みている印象を持つ。全般的な傾向として、版木の脆弱さから、少ない回数の弱い摺り圧でも色材を効果的にのせる工夫や、画面に透明感や立体感を持たせる工夫が感じられる。

### (1) 色材について

黒色は基本的に墨を使用しており、すでに知られた話だが、卵白を混入していたという伝聞がある<sup>(22)</sup>。確かに、独特の濃さと光沢を持つ黒色が強い効果を生んでいる作品が多くみられる。卵白の混入は光沢という効果だけでなく、墨付きを良くし、弱い摺り圧でもしっかり色をのせるために粘度を得るといった目的もあったと推察される。

特殊な例だが、表No.34《無題》とNo.35《像》には、さらに光沢と隠蔽力のある油性インクと思われる黒色が使用されている。紙は、No.34《無題》が半透明で光沢のある極薄和紙で、No.35《像》はパラフィン紙のような透明の紙である。この二作品は『白と黒』の36号と37号で続けて発表された小作品で、色材と紙の関係で新しい表現を試みようとしていた形跡が窺えて興味深い。

多色摺の色版は、不透明な絵具が多く、滲まらずに紙の上にとどまっている。これは色材そのものの調整だけでなく、紙の滲み止めや版木への色ののせ方、摺り方にも工夫があるように思える。色面の全面を絵具で覆い潰さず、点状にかすれたように紙の地色を生かした色の重なりを作ることで、軽やかで立体感のある画面に仕上がっている。

手彩色は、洋紙などの不透明の紙では、紙の地色を活かすように透明感のある絵具を用い、極薄の透明感のある和紙では不透明な絵具を裏彩色で用いて、立体感のある画面の効果を生んでいる。

### (2) 用紙について

和紙も洋紙も共通の傾向として、色材が滲まないように、サイジングの効いたものが多く使用されている。一般的に木版画では、色材が滲まないように礬砂を引いてサイジングを施すが、安規は、礬砂引きの必要のない機械漉洋紙<sup>(23)</sup>や表面に平滑性を持たせるローラー引きのような加工をした、半透明で表面に光沢があり、滲みの少ない雁皮系の極薄和紙<sup>(24)</sup>を好んで使用しているようだ。

また、紙の表面に布目や網目の凹凸がはっきりある紙も使用され、この場合は、色材が紙の凸部にのみのもっている状態になり、色面に布目や網目が表れて不思議な効果となっている。

以下に、当館収蔵作品に使用されている主な用紙<sup>(25)</sup>と特徴を記す。なお、紙の厚みをイメージしやすいように、参考数値を以下に記す。コピー用紙0.10~0.11mm、梱包用薄葉紙0.04~0.05mm、作品保管用中性紙（ピュアガード45）0.07~0.08mm。

#### ① 機械漉洋紙

厚みは0.07~0.08mm。抄紙用金網<sup>しょうし</sup>の網目がある。表裏共に平滑で光沢がある。紙の地合いは均一で、サイジングが効いている。『白と黒』では使用例が多く、いわ

(22) 『王様の背中』(1934[昭和9]年5月出版)の仕事料治熊太の家で摺っていた時の回想として「しこたま卵を買い込んで来て、その白味だけ椀にわけ、墨汁にまぜながら、頭を前後に振りながら、夜も寝ないで摺っている夢中の姿を今でも思い出す。」の一文がある。料治熊太編『鬼才の画人 谷中安規』アポロン社 1972(昭和47)年 P.54

(23) 機械漉きの洋紙は、製造過程で滲み止めのサイジング剤が加えられ、内部サイジングが行われている。

(24) 繊維組成分析は行っていない。顕微鏡や透過光による観察と風合いなどから、雁皮系の和紙と判断した。

(25) 用紙の分類と種類は繊維組成分析に基づくものではない。手漉きと機械漉きの区別は見たい目には判別しにくい、風合い、厚みの均一性、網目、布目、簀目(すのめ)・糸目の有無などから判断し分類した。また、和紙と洋紙の区別も本来の定義は様々だが、ここでは楮、三椏、雁皮の繊維の質感の有無などその風合いによって分類している。本稿及び表中の「紙の種類」は、調査対象とした収蔵作品にどのような紙が使用されているかを各用紙の比較によりグルーピングする際に便宜的に用いた分類名のようなもので、用紙の紙名を正確に示すものではない。紙を正確に分類するためには、繊維のサンプリングによる組成分析など科学的な分析が必要となる。特に和紙から洋紙へ、手漉きから機械抄紙へと製紙業が急速に変化を遂げた明治から戦前期は、伝統的な和紙製法がその特徴を失い洋紙に近くなることで紙の同定が困難になり、繊維分析がより重要になることが指摘されている(坂本雅美「近代日本における版画の紙」『日本近代の青春創作版画の名品』展図録 2010(平成22)年 P.213-224)。



図3

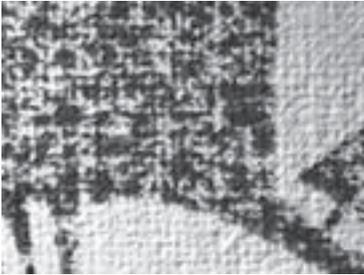


図4

ゆる普通の板目が見える摺り方や墨を濃くしてベタ面をつくる摺り方、かすれたような表現の摺り方など、色々な表現に使用されている。

表No.20《夢の国の駅》、No.26《シネマ》、No.29《ムッテル・ショウス》では、少し厚めで網目が無いものが使用されており、いずれも濃く光沢のある黒の表現と紙の地色を生かした透明感のある手彩色に、サイジングの効いた不透明な洋紙の効果を見ることができる。

## ② 鳥の子紙<sup>(26)</sup> A

厚み0.15～0.16mm、新鳥の子紙のように三極やパルプが混入されているような風合い。紙の表裏に細かい漉き紗の布目がうっすら確認できる。表裏共に平滑で光沢がある。紙の地合いは均一で、よくしまっておりコシが強く、サイジングが効いている。

表No.2《 Gondolaの月》やNo.3《新月（天使と裸婦）》（図3）のように、多色摺りで点状のかすれた表現の作品に多く使用されている。色材を点状に重ねても色の滲みがなく、淡い独特な色面の効果が得られている。

## ③ 鳥の子紙B

厚み0.16～0.17mm、鳥の子紙Aよりもはっきりとした細かい布目が表裏にあり、わずかに厚い。紙の地合いは均一で密度が高いが、柔らかくコシが弱い。

表No.6、18、63《魂胆》（図4）やNo.59《傷痕（龍善院回顧）1 活ケ花》のように、絵具の調整と弱い摺り圧のためか、布目の凸部に色材がのり、色面に布目を感じられ、スクリーンプリントのような不思議な効果が出ている。うっすらと点状に色材がのっているため、版が重ねられても、絵具の重なりが少なく、軽みのある独特の画面の効果が生まれている。

## ④ 機械漉和紙

厚み0.14 mm、表面は滑らかでローラー引きのような特殊な加工を感じる。裏面は繊維の質感がありザラツとした手触り。紙の繊維は均一でコシが強い。表面に細かいチリが混入している（藁か）。

『白と黒』後半（第33号以降）での使用例が多く、特に第41号（谷中安規特集号）では収録作品12点中9点に使用されている。表面にサイジングが効いているのか、色材は紙にしみ込まず、表面にのっている。版木の板目と点状にかすれたようなテクスチャーが効果的な表現になっている。安規にしては珍しく、裏面にはバレンの摺り跡があり、比較的強い圧力で摺られている。

## ⑤ 手漉和紙（薄手）

厚みは薄美濃紙ほどで、洋紙よりも繊維の質感による表面の凹凸があり、透明感がある。原料は楮、三極と思われるが、厚みや原料の違いでいくつかの種類がある。柔らかくサイジングの効いていないもの（パルプ混入か）と、ハリがありサイジングが効いているものがある。サイジングが効いていないものは墨が柔らかく滲んだ表現になっており、作例は少ない。

## ⑥ 手漉極薄和紙

厚さは0.03～0.04mm 極薄で透明感がある。紗漉きで<sup>すのめ</sup>罨目はほとんど感じられず、うっすらと糸目が残る。繊維はよく叩解され均一に漉かれている。表面は光沢が

(26) 鳥の子紙は、本来、雁皮を主原料とした上質な和紙のことで、絹のような滑らかで緻密な肌合いの高級紙として古来より重用された。機械漉きの鳥の子紙が生産されるようになってから、様々な原料の組み合わせで風合いの異なる紙が出回り、現在では、手漉きを「本鳥の子」、機械漉きを「鳥の子」「新鳥の子」などと呼び区別している。また、原料に三極、パルプ、マニラ麻などを混入したものがあり、その比率に応じて名称を区別している。本調査では繊維分析を行っていないため、戦前期の紙見本などを参照し、「鳥の子紙」と名称のある紙に近似しているものを「鳥の子紙」と分類し、さらにその中でグルーピングするためにAとBに分類した。A、Bともに雁皮の本鳥の子紙の風合いは無く、「パルプが多く混入された鳥の子紙」の印象を持った。

あり滑らか。

「雁皮摺り」といわれる紙だが、本雁皮紙は非常に高価で希少なため、三極が混入されている可能性もある。版下絵に用いられることはあるが、本摺りに使われることは少なく、本来の用途は謄写版原紙やコピー紙と呼ばれた複写用の薄葉紙である。謄写版原紙はロウ引きされる前の状態で一般に出回ることは少なかったと考えられるため、複写用の薄葉紙ではなかったかと考える<sup>(27)</sup>。

安規は白と黒の表現に拘る作品にこの極薄の和紙を多用しているが、同時代の別の作家では使用例が少なく（棟方志功は裏彩色のため極薄の半紙を使用している）、安規作品の特徴とも言える。この紙は透明感があるだけでなく、サイジングが効いているので、色材が滲まず表面にとどまる。この効果は砂目状のかすんだような表現（図5、6）や縮緬状の独特なテクスチャー（図7）、光沢のある黒の表現などを生み出すうえで欠かせないものだったと推察される。また、裏彩色が施された作例も多く、その場合、紙の透明感と対するかのようには不透明色が使用され、より立体的な表現効果を生んでいる。

## 6. おわりに

あらためて、M氏の奇跡的な作品入手の経緯と、このコレクションが安規芸術の再評価にどのように貢献したかを知ると、今現在もある程度まとまったかたちで作品が残されていることがとても幸運で尊いことに思える。

そして、その幸運は谷中安規の作品を一人でも多くの人に知ってほしいというM氏の思いによるところが大きく、敬意を表するとともに、当館との縁を感謝せずにいられない。

この貴重なコレクションを託された館として、今後、作品の保全はもとより、調査研究を進め、より多くの方々に安規作品の魅力を紹介する機会を持つことに努めたい。

最後に、M様には本稿執筆にあたって聞き取り調査をご快諾いただき、長年に亘り収集された資料を惜しみなくご提供いただきました。多大なるご協力を賜りましたM様に心より感謝申し上げます。

\*本稿における作品調査及びデータ整理は乗名彩香（保存修復グループアシスタント）が補助作業を行った。

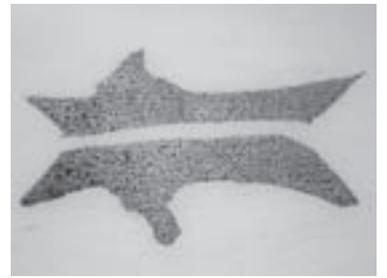


図5

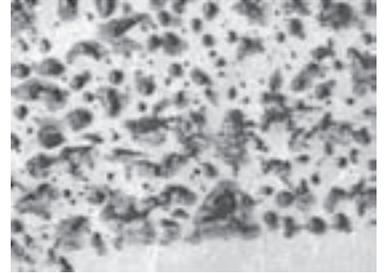


図6

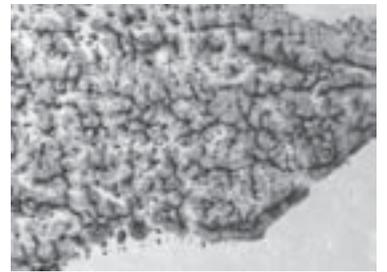


図7

(27) 恩地孝四郎編『書窓』第4巻第5号「紙の輯」1937(昭和12)年の別冊「紙帖」は、各種和紙を中心としたサンプル紙が綴じられた見本帖で、その中に「雁皮紙ステロ用」「雁皮紙鉄筆用」と2種類の極薄手漉き和紙があり、安規の使用した紙に良く似ている。特に「雁皮紙ステロ用」は風合い、厚み、糸目なども酷似している。ステロ用とは活版組版や木版の鉛版を作製する際に必要な「紙型」の材料であることを意味する。鉄筆用は、謄写版原紙用紙のことでロウ引き加工前の原紙の状態である。2種類とも通常はこの状態で一般に出回ることは少ないと思われるが、サンプル紙の提供元の美濃紙同業組合と恩地ら版画家や出版関係者のつながりが確認され興味深い。また、この見本帖は製本に使用できそうな紙を集めたものと思われるが、その中にこの2種類の別の用途を持った特殊な紙があえて選ばれていることも特筆する。安規も何らかのつながりで同様の紙を入手できた可能性があると考えられる。

当館収蔵谷中安規作品の素材・技法に関するデータベース一覧表

・タイトルは「白と黒」に掲載された作品はその記載に従った。その他は、「谷中安規の夢 シネマとカフェ」(谷中安規のまぼろし)「展カテログ」及び「(兎子の顔)谷中安規展 1930年代の夢と現実」カテログ(町田市立国際美術館)を参照した。  
 ・制作年は、現地点での直筆筆蹟を記載した。1970年代の収蔵品は、近年の研究成果を反映させ変更を検討する。  
 (谷中安規立派美術師展ほか、2003年-2004年)を参照し、その中は「谷中安規の夢 シネマとカフェ」展カテログ  
 ・No.1-56は直筆美術師展ほか、2003年-2004年)を参照し、その中は「谷中安規の夢 シネマとカフェ」展カテログ  
 ・No.57-58は直筆美術師展ほか、2003年-2004年)を参照し、その中は「谷中安規の夢 シネマとカフェ」展カテログ  
 ・No.59-60は直筆美術師展ほか、2003年-2004年)を参照し、その中は「谷中安規の夢 シネマとカフェ」展カテログ

目録番号	制作年	作品名	初出・掲載	支持体寸法(mm)	組成：支持体			組成：表面					
					厚み(mm)	罫目等	糸目	色・面	瓶種	単色	多色	手彩色	技法など
P1-202	1932(昭和7)年	月	「白と黒」第29号(月)1932(昭和7)年11月発行	131×151	無	無	四辺具対物による直線裁断。	表裏共に滑らかで光沢がある。地合いは密に細かい布目(袷)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コンがある。	板目木板	黒(黒+明白か)	／	／	黒はたつぷりとして絵具がよれている。
P1-209	1936(昭和11)年	作品(ゴンドラの月)	「FOU」挿絵9(ゴンドラの月)1936(昭和11)年発行	192×138	無	無	四辺具対物による直線裁断。	表裏共に滑らかで光沢がある。地合いは密に細かい布目(袷)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コンがある。	板目木板	3色：黒(黒+明白か)か、灰色、薄緑	／	／	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面にのっている。支持体の布目あり。
P1-210	(1936-39(昭和11-14)年頃)	作品(新島(大蛇と裸婦))	(1936-39(昭和11-14)年頃)	170×209	無	無	左右具対物による直線裁断、上下辺は手切り、右下角に星当の切れ込みあり。	表裏共に滑らかで光沢がある。地合いは密に細かい布目(袷)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コンがある。	板目木板	4色：黒(黒+明白か)か、赤、水色、黄色、緑色	／	／	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面にのっている。支持体の布目、板目あり。
P1-211	1936(昭和11)年	作品(母と夜)	「F O U」挿絵8(母と夜)1936(昭和11)年発行	186×262	無	無	四辺具対物による直線裁断。	表裏共に滑らかで光沢がある。地合いは密に細かい布目(袷)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コンがある。	板目木板	／	／	／	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面にのっている。
P1-212	1935(昭和10)年	週作	(「F O U」挿絵8)1935(昭和10)年発行	187×183	無	無	四辺具対物による直線裁断。	表裏共に滑らかで光沢がある。地合いは密に細かい布目(袷)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コンがある。	板目木板	／	／	／	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面にのっている。
P1-219	(1932(昭和7)年頃)	魂胆	(1932(昭和7)年頃)	224×140	無	無	左右具対物による直線裁断。	表裏共に滑らかで光沢がある。地合いは密に細かい布目(袷)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コンがある。	板目木板	黒(黒+明白か)	／	／	黒は紙にしみ込まず、表面にのっている。支持体の布目、板目あり。
P1-203	1932(昭和7)年	富士を歩く男(富士)	「白と黒」第22号(富士)1932(昭和7)年3月発行	91×131	37mm幅 垂直方向	37mm幅 水平方向	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、表面は平滑。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒の染みはなし。砂目状のテクスチャーあり、板目あり。
P1-204	1932(昭和7)年	赤い人魚	「白と黒」第23号(赤い人魚)1932(昭和7)年4月発行	140×101	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	表面は平滑だが、縦線の質感がある。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-205	1934(昭和9)年	怪鳥	「白と黒」第43号(怪鳥)1934(昭和9)年1月発行	145×175	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	表裏共に長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	／	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-206	1933(昭和8)年	少年時節(徳福り)(部分)	「白と黒」第44号(少年時節)1933(昭和8)年2月発行	60×71	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	／	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-208	1934(昭和9)年	天廻ける女(無題)	「白と黒」第47号(無題)1934(昭和9)年5月発行	125×170	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-213	(1931(昭和6)年頃)	星神(女の顔)	(1931(昭和6)年頃)	238×174	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-214	1933(昭和8)年	男(小品)	「白と黒」第39号(小品)1933(昭和8)年9月発行	100×70	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-207	1933(昭和8)年	街の木(ムーンランラージュ)	「白と黒」第38号(街の木)1933(昭和8)年8月発行	185×235	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-215	(1931(昭和6)年頃)	実隆堂	(1931(昭和6)年頃)	229×150	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-216	(1931(昭和6)年頃)	刀をふるう歌人	(1931(昭和6)年頃)	227×160	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-217	(1931(昭和6)年頃)	沈思	(1931(昭和6)年頃)	219×153	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-218	(1932(昭和9)年頃)	魂胆	(1932(昭和9)年頃)	224×148	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-220	(1931(昭和6)年頃)	月に映える	(1931(昭和6)年頃)	174×229	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-15-07	1932(昭和7)年発行	富士	「白と黒」第22号(富士)1932(昭和7)年3月発行	83×131	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-650-16-08	1932(昭和7)年発行	赤い人魚	「白と黒」第25号(赤い人魚)1932(昭和7)年4月発行	140×99	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-17-02	1932(昭和7)年発行	夢の国の驛	「白と黒」第24号(夢の国の驛)1932(昭和7)年6月発行	108×159	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-650-18-16	1932(昭和7)年発行	眼	「白と黒」第25号(眼)1932(昭和7)年7月発行	99×147	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-650-20-02	1932(昭和7)年発行	お化蔵(旧作)	「白と黒」第27号(お化蔵)1932(昭和7)年8月発行	120×155	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
P1-650-20-10	1932(昭和7)年発行	少年時代	「白と黒」第27号(少年時代)1932(昭和7)年8月発行	129×155	確認できない	確認できない	四辺具対物による直線裁断。	縦線は長く、地合いは密で均一。やわらかい。	板目木板	黒(黒)	／	／	黒は染みはなし。砂目状のテクスチャーあり。

No.	目録番号・寄託番号	作品名	制作年	初出・掲載	支持体寸法 (mm)	紙の種類	厚み(mm)	罫目等	糸目	組成：支持体		組成：画面			技法など
										切面	色、風合いなど	版種	単色	多色	
26	Pf-650-21-15	「白と黒」第28号 (シネマ)	1932 (昭和7) 年発行	「白と黒」第28号 (シネマ) 1932 (昭和7) 年10月発行	190×139	機械濾紙	0.09	無	無	表面は滑らかで光沢がある。地合いは均一。やや厚手。	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	水色、薄墨	墨の光沢あり、ベタっと均一な面。
27	Pf-650-22-15	白画像	1932 (昭和7) 年発行	「白と黒」第30号 (白画像) 1932 (昭和7) 年12月発行	200×136	機械濾紙	0.07	無	無	表面は滑らかで光沢がある。地合いは均一。	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	赤、背中に薄い赤紫 (褐色に変色か)	墨の滲みはなし。板目あり。
28	Pf-650-22-17	白画像	1932 (昭和7) 年発行	「白と黒」第30号表紙1932 (昭和7) 年12月発行	157×118	手漉和紙・薄 (格か)	台紙取り・測定難	確認できない	無	和紙のような風合い、右端貼りのため、相紙のつらさがわからない。	板目木版	／	2色：黒 (黒+明白か)、赤 (文字部分)	墨は能かに滲んだ調子がある。	
29	Pf-650-23-03	「白と黒」第31号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第31号 (ムッチェル・シヨウブス) 1933 (昭和8) 年1月発行	172×208	機械濾紙	0.09~0.10	無	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	赤、紫、褐色	墨の滲みはなし。板目あり。赤は朝毛ばかし。
30	Pf-650-25-08	「白と黒」第33号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第33号 (夜) 1933 (昭和8) 年3月発行	145×167	機械濾紙	0.14	無	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	水色、黄色、赤	墨は赤く紙の裏面を覆ってベタっと均一に表現。
31	Pf-650-26-11	「白と黒」第34号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第34号 (怪者の1) 1933 (昭和8) 年4月発行	104×143	手漉和紙 (三摺か)	0.04	水平方向	無	表面は滑らかで光沢がある。繊維は長く、地合いは密で均一。半透明だが、墨は裏面に抜けない。	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	無	墨の滲みはなし。板目あり。
32	Pf-650-26-12	「白と黒」第34号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第34号 (怪者の2) 1933 (昭和8) 年4月発行	92×199	手漉和紙 (三摺か)	0.04	水平方向	無	表面は滑らかで光沢がある。繊維は長く、地合いは密で均一。半透明だが、墨は裏面に抜けない。	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	無	墨の滲みはなし。板目あり。
33	Pf-650-27-03	「白と黒」第35号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第35号 (春夜) 1933 (昭和8) 年5月発行	137×192	機械濾紙	0.15	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感が短く、地合いは均一。	板目木版	／	2色：黒 (黒+明白か)、朱色	墨の滲みはなし。板目あり。	
34	Pf-650-28-09	「白と黒」第36号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第36号 (無題) 1933 (昭和8) 年6月発行	86×96	手漉和紙 (厚皮か)	0.03~0.04	確認できない	無	表面は滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	板目木版	／	2色：黒 (油性インクか)、朱色	墨は赤く、非常に光沢がある。板目あり。朱色は裏面に描けている。	
35	Pf-650-29-15	「白と黒」第37号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第37号 (像) 1933 (昭和8) 年7月発行	140×88	パパラフィン紙	0.025~0.03	無	無	表面は滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	板目木版	黒 (油性インクか)	／	朱、白 (裏彩色)	墨は非常に艶があり、他と全く異なる。白色は裏面に描けている。
36	Pf-650-29-18	「白と黒」第37号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第37号表紙1933 (昭和8) 年7月発行	127×160	手漉和紙・薄 (格か)	台紙取り・測定難	確認できない	無	和紙のような風合い、繊維が混入。わからぬ。	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	無	墨の滲みはなし。板目あり。
37	Pf-650-30-12	「白と黒」第38号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第38号 (黒く豹) 1933 (昭和8) 年8月発行	207×155	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	黒 (黒+明白か)、薄墨	／	無	墨の滲みはなし。板目あり。
38	Pf-650-31-11	「白と黒」第39号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第39号 (小品) 1933 (昭和8) 年9月発行	101×70	機械濾紙	0.05	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	無	墨の滲みはなし。板目あり。
39	Pf-650-32-01	「白と黒」第40号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第40号 (弓) 1933 (昭和8) 年10月発行	128×244	機械濾紙	0.07	細目	無	表面は滑らかで光沢がある。地合いは均一。Pj-650-32-04、06と同じ紙。	板目木版	黒 (黒+明白か)	／	薄墨	墨の滲みはなし。板目あり。
40	Pf-650-33-01	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (うすむらさき) 1933 (昭和8) 年11月発行	149×220	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	3色：黒 (黒+明白か)、薄紫、灰色	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。	
41	Pf-650-33-02	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (金魚と花) 1933 (昭和8) 年11月発行	159×200	機械濾紙	0.07	細目	無	表面は滑らかで光沢がある。地合いは均一。Pj-650-32-01、Pj-650-33-04、06と同じ紙。	板目木版	／	2色：黒 (黒+明白か)、灰青色	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。	
42	Pf-650-33-03	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (蝶を吐く人) 1933 (昭和8) 年11月発行	161×206	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。	
43	Pf-650-33-04	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (櫻むる) 1933 (昭和8) 年11月発行	165×241	機械濾紙	0.07	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。	
44	Pf-650-33-05	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (冥氏) 1933 (昭和8) 年11月発行	166×229	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	2色：黒 (黒+明白か)、灰色	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。	
45	Pf-650-33-06	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (一旅の長) 1933 (昭和8) 年11月発行	160×230	機械濾紙	0.07	細目	無	表面は滑らかで光沢がある。地合いは均一。Pj-650-32-01、Pj-650-33-02、04と同じ紙。	板目木版	／	2色：黒 (黒+明白か)、灰色	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。	
46	Pf-650-33-07	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (謎) 1933 (昭和8) 年11月発行	170×237	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。
47	Pf-650-33-08	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (花は花) 1933 (昭和8) 年11月発行	161×232	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。
48	Pf-650-33-09	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (御覽車) 1933 (昭和8) 年11月発行	176×232	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。
49	Pf-650-33-10	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号 (可愛いわい) 1933 (昭和8) 年11月発行	160×190	機械濾紙	0.14	細目	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。
50	Pf-650-33-11	「白と黒」第41号	1933 (昭和8) 年発行	「白と黒」第41号表紙1933 (昭和8) 年11月発行	140×180	機械濾紙	台紙取り・測定難	確認できない	無	表面は滑らか、裏面は繊維感があり相紙の風合い。地合いは密で均一。細か	板目木版	／	／	無	墨は紙にしみ込みます、表面にのっぺい。砂目状のテクスチャ、板目あり。

No.	目録番号・寄託番号	作品名	制作年	初出・掲載	支持体寸法 (mm)	紙の種類	厚み(mm)	裏目等	糸目	組成・支持体		組成：画面				
										切面	色、裏面	版種	単色	多色	手彩色	技法など
51	P1-650-33-12	花鳥 「白と黒」第41号	1933(昭和8)年発行	「白と黒」第41号表紙(昭和8)年11月発行	164×175	機械澱薄紙	台紙貼り 測定難	縦目	確認できない	四辺対角物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり明紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	2色：黒(黒+明白)か、灰色	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
52	P1-650-35-03	怪鳥 「白と黒」第43号	1934(昭和9)年発行	「白と黒」第43号裏表紙(昭和9)年1月発行	143×174	機械澱薄紙	0.07~0.08	縦目	無	四辺対角物による直線裁断。	表裏共に平滑、白色度高い。	版目木板	／	2色：黒(黒+明白)か、赤	無	黒の滲みはなし。砂目状のテクスチャーあり。
53	P1-650-38-11	舞踏 「白と黒」第44号	1934(昭和9)年発行	「白と黒」第44号裏表紙(昭和9)年1月発行	62×74	手漉和紙・薄(楕か)	台紙貼り 測定難	確認できない	無	四辺対角物による直線裁断。	繊維は長く、地合いは密で均一。やや手ぬるみがあり、透明感がある。地合いミラがある、細かいチリが混入。	版目木板	／	黒(黒)、青灰色	無	黒の滲みはなし。板目あり。
54	P1-650-37-06	舞踏 「白と黒」第45号	1934(昭和9)年発行	「白と黒」第45号(舞踏)1934(昭和9)年8月発行	108×158	機械澱薄紙	0.06~0.07	縦目	無	上辺一部手切り、他は対角物による直線裁断。	表面は平滑で裏面はややサラッとした手ぬるみがあり、透明感がある。地合いミラがある、細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	白(黄彩色)	黒の滲みはなし。板目あり、白は黄彩色。
55	P1-650-39-01	無題 「白と黒」第47号	1934(昭和9)年発行	「白と黒」第47号(無題)1934(昭和9)年5月発行	124×169	手漉和紙・薄(楕か)	0.08~0.09	垂直方向	30~33mm幅	四辺対角物による直線裁断だが重んでいる。	繊維は長く均一。ハリがある。	版目木板	／	／	無	黒は薄く、紙にしみこみ込んだ箇所あり。
56	P1-650-42-09	小品(3点) 「白と黒」第50号	1934(昭和9)年発行	「白と黒」第50号(小品)1934(昭和9)年8月発行	151×60 102×115 下44×64	機械澱薄紙	0.06~0.07	縦目	無	四辺対角物による直線裁断。	表面は平滑で裏面はややサラッとした手ぬるみがあり、透明感がある。地合いミラがある、細かいチリが混入。	版目木板	中~青	上→3色：黒(黒+明白)か、赤、水色 中→薄赤 下→2色：黒(黒+明白)か、水色	無	黒の滲みはなし。板目あり、中央の手に彩色は黄彩色。
57	A0230-003	子供の面(童子顔牛と黒)	(1936-39(昭和11-14)年頃)		168×210	鳥の子紙A	0.14~0.16	無	無	四辺対角物による直線裁断、他三辺は手切り。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	3色：黒(黒+明白)か、あずき色、ベージュ	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。支持体の布目、板目あり。
58	A0230-004	蝶を吐く人	1933(昭和8)年頃		165×200	鳥の子紙か	0.22~0.24	無	無	四辺対角物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	2色：黒(黒+明白)か、黄緑	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、支持体の布目あり。
59	A0230-005	活ヶ花(傳真(能楽院回廊)1活ヶ花)	(1932(昭和7)年頃)		240×335	鳥の子紙B	0.16~0.17	無	無	上辺のみ対物による直線裁断、他三辺は手切り。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、支持体の布目あり。
60	A0230-006	鍵	1933(昭和8)年	「白と黒」第41号(鍵を吐く人)と色相、紙、画面寸法(紙の用紙)が異なる	169×235	機械澱薄紙	0.14	縦目	無	四辺対角物による直線裁断、左辺上部に見当の切れ込みあり。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	3色：黒(黒+明白)か、薄朱色、灰色	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、支持体の布目あり。
61	A0230-007	夢ノ国(夢祭)	不詳		203×278	機械澱薄紙	0.10~0.11	縦目	無	四辺対角物による直線裁断。	相紙の質感、地合いは密で均一。かたはまじり。	版目木板	紫色	／	灰色、薄緑	絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。
62	A0230-008	居候草文(居候上(居候草文(庭はき))	1936(昭和11)年	「時事新報」1936(昭和11)年12月9日掲載	201×259	鳥の子紙か	0.19~0.21	無	無	左辺は紙の耳、他三辺は対物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。
63	A0230-009	魂胆	(1932(昭和9)年頃)		224×173	鳥の子紙B	0.16~0.17	無	無	左辺のみ手切り、他三辺は対物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、支持体の布目あり。
64	A0230-010	青春・慕恋	(1933(昭和8)年)		231×310	手漉和紙(鹿皮か)	台紙貼り 測定難	無	無	右辺は紙の耳か、下辺は手切り、右辺は薄く見えにくい	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。
65	A0230-011	天使と裸婦(新月(天使と裸婦))	(1936-39(昭和11-14)年頃)		174×207	鳥の子紙A	0.15~0.16	無	無	左辺は対物による直線裁断、右辺と下辺は手切り、右下列に見当の切れ込みあり。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	4色：黒(黒+明白)か、赤、水色、黄色	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。
66	A0230-012	文豪佐藤春夫	不詳		182×119	機械澱薄紙	台紙貼り 測定難	無	無	四辺共に対物による直線裁断だが重んでいる。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	支持体の紙の細目を生かしたテクスチャー。
67	A0230-013	虎上ノ相手(童子駒虎)	1939(昭和14)年	国画会第14回展1939(昭和14)年(出品作品は特定されていない)	239×300	鳥紙か	0.13~0.15	縦目	無	四辺共に対物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	3色：黒(黒+明白)か、薄朱色、白色混	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。主版の墨は濃度を変えて重ねたり。
68	A0230-014	少年禮讃	(1937-39(昭和12-14)年頃)		147×174	手漉和紙・薄(楕か)	台紙貼り 測定難	薄く見えにくい	無	上辺は紙の耳、他三辺は対物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	3色：黒(黒)、黄土色、灰色	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。(現在の裏面が表の可能性もある)。
69	A0230-015	騎馬円舞	不詳		291×418	手漉和紙・薄(楕か)	0.03	薄く見えにくい	無	四辺対角物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
70	A0230-016	観覧車	1933(昭和8)年	「白と黒」第41号(観覧車)1933(昭和8)年11月発行	173×230	機械澱薄紙	0.14	縦目	無	四辺対角物による直線裁断だが重んでいる。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	2色：黒(黒+明白)か、薄朱色	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
71	A0230-017	千里走馬(走虎)	(1935(昭和10)年頃)	「白と黒」再刊第2号1934(昭和9)年10月発行に反転版が掲載	97×165	手漉和紙(鹿皮か)	0.03~0.05	無	無	四辺対角物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	黄色、水色、米色(すべて黄彩色)	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
72	A0230-018	闘牛	(1939(昭和14)年頃)		196×390	手漉和紙(楕か)	0.19~0.20	無	無	下辺のみ手切り、他三辺は対物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	2色：黒(黒+明白)か、灰色	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
73	A0230-019	家族	不詳		251×326	手漉和紙(鹿皮か)	0.03~0.04	薄く見えにくい	無	四辺対角物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
74	A0230-020	三人舞	不詳		178×248	鳥紙か	0.15~0.17	無	無	四辺対角物による直線裁断。	表面は滑らか、裏面は繊細感があり和紙の風合い。地合いは密で均一。細かいチリが混入。	版目木板	／	5色：黒(黒)、紫、赤、黄色、くすんだ緑	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
75	A0230-021	男女像	(1932(昭和7)年頃)		248×325	手漉和紙・薄(楕、三)	0.08~0.09	無	無	四辺対角物による直線裁断だが重んでいる。	繊維は長く、地合いは均一。やらかしい。	版目木板	黒(黒+明白)か	／	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。

No.	目録番号・寄託番号	作品名	制作年	初出・掲載	支持体寸法 (mm)	紙の種類 (厚み・mm)	厚み (mm)	罫目等	糸目	組成：支原体		組成：画面				
										切断面	色・風合いなど	版種	単色	多色	手彩色	技法など
76	A0230-022	半島身	不詳		418×287	手漉薄紙 (楮皮か)	0.03	薄く見えにくい	垂直方向	四辺具手切り	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
77	A0230-023	若キ文殊ト友達	(1946(昭和15)年頃)		242×315	手漉薄紙 (楮皮か)	台組貼り 測定値	薄く見えにくい	水平方向	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。絵具は全て不透明。
78	A0230-024	オカライ(梅沢(龍澤院)回廊)2おさらい	(1932(昭和7)年頃)		201×249	鳥の子紙か	0.11~0.12	紗の布目	無	四辺具対物による直線裁断。	表面にはつきりした細かい布目、地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、支持体紙の布目あり。	
79	A0230-025	自転車	(1937-39(昭和12-14)年頃)		167×210	鳥の子紙A	0.15~0.16	紗の布目	無	四辺具対物による直線裁断だが重んでいない。	表面に細かい布目(浅い)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
80	A0230-026	鳥ト子供達(童子図 鶯)	(1937-40(昭和12-15)年頃)		163×205	鳥の子紙A	0.15~0.16	紗の布目	無	四辺具対物による直線裁断だが重んでいない。	表面に細かい布目(浅い)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
81	A0230-027	神懸(猿蓑、白画像)	(1932(昭和7)年頃)		234×167	鳥の子紙か	0.22~0.23	紗の布目	無	右辺は紙の耳か、他三辺は手切り、右下角に星当の切れ込みあり。	表面に細かい布目(浅い)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
82	A0230-028	行進(FOUより)(系列)	1936(昭和11)年	「FOU」挿絵8(巻頭) 1936(昭和11)年4月20日発行と色摺が異なる。	185×259	鳥の子紙A	0.15~0.16	紗の布目	無	四辺具対物による直線裁断だが重んでいない。	表面に細かい布目(浅い)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
83	A0230-029	描く描く描く	(1932(昭和7)年頃)		251×377	鳥の子紙B	0.16~0.17	紗の布目	無	上辺のみ対物による直線裁断、他三辺は手切り。	表面に細かい布目(浅い)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。細い。赤、紫、褐色ほかかし。
84	A0230-030	ムッチェルハウス	1933(昭和8)年	「白と黒」第31号(ムッチェルハウス) 1933(昭和8)年1月発行	170×210	機械漉薄紙	0.09~0.10	無	無	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。地合いは均一。やわらかく、厚手。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
85	A0230-031	虎肌(虎肌)	1933(昭和8)年	「白と黒」第1号(虎肌) 1933(昭和8)年4月20日発行	152×241	機械漉薄紙	0.07	縦目	無	四辺具対物による直線裁断だが重んでいない。下辺空白無し (No.43は下辺空白有り)。	表面に滑らかで光沢がある。地合いは均一。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
86	A0230-032	塔(FOUより)(エツフェル塔)	1936(昭和11)年4月20日	「FOU」挿絵7(エツフェル塔) 1936(昭和11)年4月20日発行	186×260	鳥の子紙かA	0.13~0.17	紗の布目	無	四辺具対物による直線裁断だが重んでいない。	表面に細かい布目(浅い)。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒・絵具は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、支持体紙の布目あり。	
87	A0230-033	葉群	1943(昭和18)年	「山河」第44号、45号(表紙) 1943(昭和18)年5月1日、6月1日発行	240×321	手漉薄紙 (楮皮か)	0.03~0.035	垂直方向	薄く見えにくい	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャー、板目あり。
88	A0230-034	月(挿絵from唇々草々)(月)	1932(昭和7)年	「白と黒」第29号(月)と版は同じだが色摺り、紙共に異なる。	192×240	鳥の子紙か	0.19~0.21	無	無	上下辺は手切り、他三辺は対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。地合いは密で均一。表面は光沢があり、コシがある。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
89	A0230-035	歌	1936(昭和11)年頃	日本版画協会第5回展1936(昭和11)年(出品作品は特定されていない)	215×299	鳥の子紙か	0.22~0.25	紗の布目	無	四辺具対物による直線裁断。下辺右部に星当の切れ込みあり。	表面に布目(浅い)。地合いは均一。やわらかく、白色度高い。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。
90	A0230-036	ロケーション	1933(昭和8)年	「白と黒」第1号(ロケーション)と画面寸法が異なり裏面に分断線がない。	140×190	機械漉薄紙か	0.14	縦目	無	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
91	A0230-037	舞々有曲曲	不詳		176×231	手漉薄紙 (楮皮か)	0.04~0.05	薄く見えにくい	水平方向	右辺上下辺は紙の耳、左辺と上辺は対物による直線裁断だが重んでいない。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。緑色の台紙に附られているため紙の色が緑色に見えるが、ほかの手漉薄紙と同じ白色の紙。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。
92	A0230-038	刺	不詳		284×406	手漉薄紙 (楮皮か)	0.025~0.035	薄く見えにくい	水平方向	上下辺は対物による直線裁断、左右辺は手切り。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。
93	A0230-039	月に叫ぶエル(月に叫ぶ)	(1931(昭和6)年頃)		177×227	手漉薄紙 (楮皮か)	0.03	薄く見えにくい	垂直方向	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。縮刷状のテクスチャーあり。
94	A0230-040	不動明王	(1940-42(昭和15-17)年頃)		334×244	手漉薄紙 (楮皮か)	0.03	薄く見えにくい	垂直方向	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。裏面に附いている。手彩色もすべて裏彩色。
95	A0230-041	花ハ花(花は花)	1933(昭和8)年11月1日	「白と黒」第1号(花は花) 1933(昭和8)年11月発行	161×235	機械漉薄紙か	0.14	縦目	無	四辺具対物による直線裁断。	表面に滑らかで光沢がある。地合いは密で均一。細かいチリが入る。	版目木板	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。	
96	A0230-042	葡萄園々ノ王様(葡萄園の王様)	不詳		282×417	手漉薄紙 (楮皮か)	0.03	垂直方向	薄く見えにくい	四辺具手切り。	表面に滑らかで光沢がある。極薄で半透明。	版目木板	黒 (黒+明白か)	／	無	黒は紙にしみ込まず、表面のついでいる。砂目状のテクスチャーあり。



DEHARA Hitoshi

The relationship between Tanaka Atsuko's "electric dress" and her subsequent paintings can be considered both in terms of continuity and of intermittency. In regard to the artist's *Work* (1958, Hyogo Prefectural Museum of Art Collection) and a second painting also called *Work* (1959, Hiroshima City Museum of Contemporary Art Collection), Kato Mizuho has expressed the view that the warm- and cool-colored circles were intended to express the lights in the dress in a switched-on or switched-off mode, respectively; and that Tanaka's method of repainting the warm colors with cool colors was intended to express the blinking of the lights.

To consider this theory, I examined the repainted circles in each of the two works, and presented my conclusions in this paper. According to my findings, roughly half of the circles in the Hyogo work were repainted, and roughly three-quarters of the circles in the Hiroshima work were repainted (though the actual number may be more). Moreover, Tanaka repainted them in such a way that most viewers would not immediately notice, and not only did she repaint the deep blue orange, she also repainted them with the same color, and repainted the same place twice. Based on the fact that the repainting was not a simple process and that Tanaka repainted even after arranging the circles across the entire picture, and beginning to paint the lines that linked the circles, I have reached the conclusion that the technique was essentially meant to establish a balance between the colors. In addition, to clarify the importance of the lines, which tend to be overlooked in considerations of the relationship between Tanaka's electric dress and her paintings, I examined how the expression of the lines developed from some works on paper that were based on the wiring diagrams for the electric dress and the above-mentioned paintings. In so doing, I have placed the relationship between the electric dress and the paintings on hold, and sought to emphasize the need for a greater focus on the works as samples of the artist's painterly logic.

EGAMI Yuka

After the Hyogo Prefectural Museum of Art received a bequest of the entire Shinanobashi Gallery Collection in 2013, I embarked on a survey of the gallery and other contemporary art galleries in the Kansai region with the help of other curators at the museum. As it was difficult to ascertain the type of activities that had been performed on-site based solely on printed sources, I decided to undertake a series of interviews with those concerned and to document the survey we are now gradually transcribing the recordings of these conversations.

In this issue of the bulletin, I am publishing my interview with Yoden Mamoru (b. 1955), the director of Kobe Contemporary Art Gallery, along with a chronology of the exhibitions held at the venue.

Yamamoto Takahito, an artist who had graduated from Kyoto City University of Arts, originally opened Kobe Contemporary Art Gallery in the Rokko district of Kobe in 1981. Not long after, Yoden became involved in managing the gallery. In May 1982, the gallery relocated to Sannomiya, in central Kobe, and not long after he became the sole manager, and in March 1984, the gallery closed. Though it was only active for two or three years, the gallery opened in the early '80s just as the Kansai New Wave movement was emerging, and functioned as a vital exhibition venue for young artists of the day.

Before starting at the gallery, Yoden worked in the editorial department at *Playguide Journal*, a trailblazing information magazine in Kansai. In the interview, Yoden covered a wide range of topics related to Kansai culture during the late '70s and early '80s such as the *Playguide Journal* era, and the circumstances in which a host of unique contemporary art galleries emerged almost simultaneously in Kobe, including Tor Road Gallery, Galerie Kitano Circus, Higashimon Gallery, and City Gallery.

YOKOTA Naoko

Taninaka Yasunori (1894-1946) used unique forms of expression to create works with a strong emotional impact, primarily in *Black and White*, a magazine devoted to original prints. A favorite of literary figures, Taninaka also made numerous charming illustrations and book covers.

Largely forgotten after World War II, Taninaka's name and works became widely known again through a succession of features in art magazines prompted by a posthumous exhibition in 1966 and the publication of his first collection of prints in 1972. Strange, fantastic, and modern, these singular works, captured the hearts of all generations, and from the time that he was first rediscovered to the present, Taninaka has remained one of the few print artists whose work is regularly presented in large-scale retrospectives.

Some 96 of the artist's works are currently housed in the Hyogo Prefecture Museum of Art. Nearly half of these were entrusted to the museum by a collector known as M. The works came to be deposited here between 1971 and 1973, not long after the museum's precursor, the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art opened, and it was just at this time that Taninaka's work was beginning to be reevaluated. While containing a substantial number of items, the collection also includes some rare examples, making it an invaluable group of works and an essential part of any retrospective of Taninaka's career.

Based on interviews conducted with the cooperation M. and a review of the works, in this paper I set out to shed light on the sequence of events that led the collection to be deposited in the museum. I have also included observations related to Taninaka's methods, materials, and expressions that arose during my reexamination of the works.

本号刊行までの経緯

2014年5月、兵庫県立美術館の学芸員14名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が平成26年度の各自の調査研究テーマを提出した。

同年9月11日、17名の学芸員による調査報告会を開催。各調査研究テーマにもとづき、学芸員3名が口頭発表、その他の学芸員14名が報告書を提出した。各報告のタイトルは以下のとおり。

- 小林 公 「美術の中のかたち展に横山裕一氏を招聘した理由」  
鈴木慈子 「元永定正のニューヨークでの個展—1961年、マーサ・ジャクソン画廊」  
出原 均 「田中敦子の《作品》（1958年 兵庫県立美術館蔵）を中心として PART II」

(以上、口頭発表)

- 相澤邦彦 「青山熊治《雨後》の画面洗浄について」  
飯尾由貴子 「前田寛治と富岡鉄斎」  
江上ゆか 「戦後関西の画廊に関する調査」  
岡本弘毅 「関西の蔵書票について」  
小野尚子 「チェコ人芸術家たちの岐路—「シュクレータ」からバリ、あるいは「芸術家協会マーネス」へ」  
河田亜也子 「パウル・クレーとアスコナの距離について」  
相良周作 「【共同研究】金山平三の金山らく宛書簡について（書簡書き起こし）」\*西田学芸員との共同研究  
西田桐子 「【共同研究】金山平三の金山らく宛書簡について（書簡書き起こし）」\*相良学芸員との共同研究  
速水 豊 「現代のだまし絵？—n次元的アプローチ」  
遊免寛子 「美術館教育の理論について」  
横田直子 「当館収蔵（寄託作品含む）の谷中安規作品についての調査」  
橋本こずえ 「2005年以降の横尾忠則Y字路」  
林 優 「横尾忠則における「彼岸」のイメージ」  
山本淳夫 「「私のアイドル」から「記憶の遠近術」、そして…横尾忠則と篠山紀信のコラボレーションについて」

(以上、報告書提出)

各口頭発表の後に質疑応答を行った。また、報告書は学芸員全員に回覧され、各学芸員が意見を記入した。10月3日に編集担当と学芸関連部門の課長で打合せを行い、他の学芸員の意見も考慮しつつ紀要執筆者を決定、紀要執筆者3名は翌1月末までに原稿を執筆した。その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9号

2015年3月31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 078-262-0901

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(株式会社エヌ・シー・ピー)  
印刷 友野印刷株式会社

26教①1-021A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art  
No.9

March 31, 2015

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art  
1-1-1 Wakihamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe, 651-0073, Japan  
TEL 078-262-0901

Translation: Christopher Stephens  
Cover design: Kentaro Takaoka (NCP Cp., Ltd.)  
Printed by: Tomono Printing Co., Ltd

©2015 Hyogo Prefectural Museum of Art