



ARTRAMBLE

学芸員の視点1 ②③
中西勝の人と芸術をめぐる断想 —— 西田桐子

学芸員の視点2 ④⑤
「生誕180年記念 富岡鉄斎
—近代への架け橋—」展 二つの補遺
—— 飯尾由貴子

ショート・エッセイ ⑥
黒のひみつ
—美術のなかの黒をめぐる— 小野尚子

トピックス ⑦
生誕180年記念 富岡鉄斎展 関連行事
「兵庫県立美術館 所蔵作品選」新版完成

美術館の周縁 ⑧
シュメラーハウスでのレジデンス —— 小林 公

橋本関雪は12歳で四条派に絵画を学んで以降、生涯をかけてヨーロッパや中国を何度も訪れ画題や表現手法を成熟させます。日本が帝国主義・軍国主義へと劇的に変貌していくなか、関雪は国内外の芸術家、文化人、政治家との交流を深化させ、ひとりの表現者として壮大な芸術世界を体現していきます。

本作は「山陰訪雪図」という画題で古来より描かれてきた「剡溪訪載」という中国の故事に想を得ているものと思われます。東晋の王徽之が、ある雪の夜、剡溪で隠者として生活する友人の載達のことを思い、酒を酌み交わすべく舟で会いに行きます。しかし、雪中やっと到着したにも関わらず門前で引き返します。何故なら、赴くこと自体で「興」が尽きてしまったというのです。関雪は雪のなかの長い舟旅の様子や二人の心情さえをも想起させる詩情豊かな画面を生

み出しました。

関雪は中国の文人画に傾倒していました。身につけた学問や教養により自らの行動を律した中国の文人たちの最大の資質は、反権威主義的であることです。彼らは例えば自らが描く風景表現のなかにも政治的思想やメッセージを織り込み、自身の処世態度を貫きました。流派・画塾といった組織に属することを潔しとせずひとりの画家として確固たる姿勢で表現し続けた関雪が「剡溪訪載」の雪景色、訪問者、隠者にまつわる一連の出来事に何らかの政治的な意味や欲望を見ていたと考察するのは至当ではないでしょうか。

コレクションから

(村田大輔/当館学芸員)



橋本関雪 (1883~1945)

《山陰訪雪図》

1916年

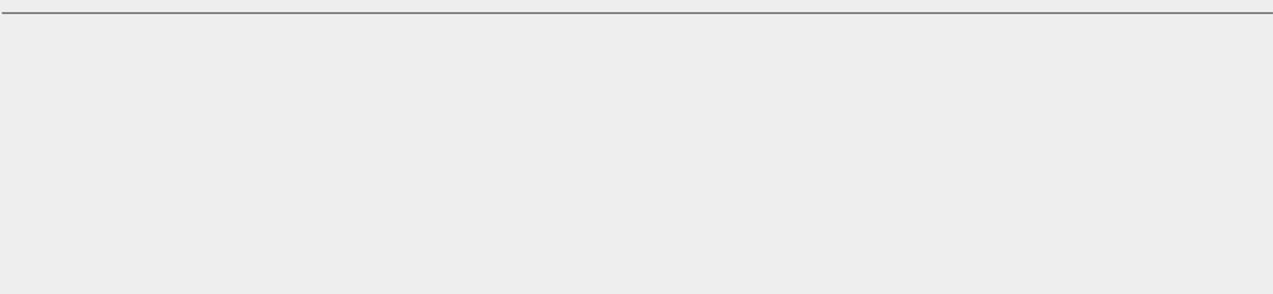
絹本着色、六曲一双

各167.4×374.0cm

平成27年度 公益財団法人 伊藤文化財団寄贈

中西勝の人と芸術をめぐる断想

西田桐子



会場風景

学芸員の視点1

本年度第1期の常設展示の枠組みの中で、常設展示室1を使って、小企画「中西 勝展 画業を偲んで―兵庫県所蔵品を中心に―」を開催した。昨年5月に作家が亡くなる直前に、作家自身から兵庫県に寄贈された作品を紹介するための展覧会で、兵庫県が受贈した50点のうちから17点と当館所蔵全作品の7点(このうち3点も、兵庫県と同じ時期に作者から受贈したもので、作者からの申し出を受けて受贈作品の候補として3点を選んだことと、当館のその判断の根拠については、4月発行の当館友の会会報誌『Sea Front vol.83』で少し述べた)と、東京国立近代美術館から借用した第15回安井賞受賞作品《大地の聖母子》(1971年)をあわせた全25点を展示している。限られた点数だが、これ中西勝の生涯の制作のアウトラインはおおむね追えるものと考えている。

展覧会開催が決まってから開会まで余り時間がなかったのも、作者と作品についての十分な調査等はかなわなかった。従って、1994(平成6)年と2009(平成21)年に、それぞれ池田20世紀美術館と神戸市立小磯記念美術館で開催された回顧展図録以上の情報や知見を持ち合わせないのだが、ここでは、一昨年に作者から寄贈申し出をいただいてからこの小企画を開催するに至るまでに、そして展示室で改めて作品を見て、中西勝の芸術について感じたことや気づいたことを書いてみたい。

とはいうものの、美術団体「二紀会」を基盤にしながら、兵庫県内(特に神戸を中心とする阪神間)の美術のみならず芸術・文化における華やかな中心人物であったこの画家の「芸術」の部分だけを取り出して祖上のにのせるというのは案外難しい。県内という身近にいる作家の評価が常に人物本位になるの

は仕方ないとして、「画家であるより前に人間でありたい」と望んだ中西は、芸術本位の評価を注意深く拒んでいたのではないか。中西勝の芸術を考えようとして、筆者がまず思うのはこのことである。中西勝は、自分という人間、そして自身の生活と芸術を「このようにつなげて見てほしい」という思いが人一倍強い作家であったと思う。この作者の思いにそって、地元神戸での評価は確立しているようであり、そうであるなら「それで十分」というような「行き止まり」感が、芸術を考えようとすると立ちほだかる。

地元神戸で確立されている中西の評価とは、1965(昭和40)年から4年半にわたる世界旅行と、旅行の集大成ともいえる《大地の聖母子》による安井賞受賞に端を発する次のようなものである。「わが中西勝つあんは、いわば、現代日本のゴーギャンなのだ!かれは性格的に土俗を愛するたましいを持っている。(中略)いまや、文明国民の心は、悲しくも孤独で絶望的である。(中略)勝つあんよ、きみ心あらば、文明国民の心のなかの、いかんともしがたい土俗の悲しみ、断絶の悲哀を作品化してくれないか」(阪本勝「美の散歩 中西勝つあんに」『兵庫県立近代美術館ニュース ピロティ No.4』1972年3月15日発行、2頁)。2009(平成21)年、神戸市立小磯記念美術館で開かれた『中西勝展』の担当者も、阪本勝とよく似た語彙を用いて、画家その人を「“生命の賛歌”という人間臭いメッセージを、愚直に奏で続けている作家」と評し、芸術について「豊かな生命感とユーモアに満ちた人間愛、そしてそれらと背中合わせの哀愁が漂っている」と述べている(廣田生馬「中西勝の人と芸術について」上記展図録、10頁)。

本展覧会会場の世界旅行後の安井賞受賞作《大地の聖母子》、同年の《黒

い聖母子》、その数年後の《棲まう(ソピロテ)》を並べた一角を見れば、なるほどこの時期が、画歴中の重要かつ重厚なピークをなしているのは疑いのないことだと実感できる。作者がいうように、それが旅の感動に基づくものであることは事実だろう。しかし、この時期の作品の深度は、決して体験のみがもたらしたのではない。本画に先立って現地で描かれた実際の対象にもとづく小品を大作に移行させる際の不断の緊張感こそが、この時期の作品を支えているのである。

土俗、生命感、人間愛といい、経験を語る作者の言葉に導かれて出てくる言葉は、これらの作品の厳粛の前にはいかにも軽い。説明の言葉としては的を射ており、賛同するのにやぶさかでないが、なぜこんなに短絡的に言葉と絵が結びつくのだろうかといぶかる気持ちだが、作品を現在のように展示した今、強い。具象絵画の前に、描かれた「内容」に気をとられることはよくあることだ。そして、その横に作者がいれば、作者と内容は容易に結びつく。作者がそれを望み、奨励しているようであるなら、なおさらであろう。しかし、それで本当によいのだろうか。「画家である前に人間でありたい」という作者の言葉の解釈はこんなことでよいのだろうか。

さて、疑問の言葉を投げたままにして、次に、最初期の代表作1949(昭和24)年の神戸移住の直後に描いた《無題》について述べたい。本作からまさに60年後の作者は次のように書いている。「壊れた街は闇市だけがごった返し、夜はバンバンがさまよい、ドブロクやカストリ焼酎を飲んで騒ぐ人の群れ、夜明けには餓死した浮浪者をしばしば見ることもある三宮界限。ろうそくの火だけのうす闇に、敗戦のいたいたしいうごめきがガオ、ガオ、ガオと音を響かせていました。しかしそこジャン市には、この残酷な敗戦を善悪美醜を飛び越えて遅しく生き抜こうとする民衆のぎりぎりのエネルギーがありました。おおっぴらな笑い声、喧嘩や怒鳴り声、たまにヤミ屋のピストルの声。私は毎夜こころを徘徊して、朝、家に帰って絵を描きました。この現実を作品にした「無題」を第3回二紀展に初出品し、二紀大賞をいただきました。」(中西勝「『中西勝展』よせて」『中西勝展』神戸市立小磯良平記念美術館、2009年、8頁)。《無題》だけでなく、その後に描いた作品についてもあわせて「説明」された文章なので、いくつかの語句はこの作品にはそぐわないし、文章の調子より、この絵はずっと寂しく暗い。そこにいるのは、か細い手をした年端のいかない子供のような人物である。柩のようにも見えるテーブルがあり、奥の森では埋葬のようなものが始まっている。復員後の25歳の青年の眼に映った神戸の姿であり、自身の胸の内を描い

たと言っていい作品だが、子供のような人物の顔つきは、どこかで見たような気がするものである。実証性の薄いまま言ってしまうと、これは、松本竣介経由の岡田謙三描くところの面貌ではないだろうか。

中西勝は1943(昭和18)年4月に帝国美術学校(現武蔵野美術大学)に入学し、翌年学徒動員された。1946(昭和21)年5月に復員し、翌1947年3月、卒業制作だけを送って同校を卒業した。岡田謙三(1902-1982)は、中西が卒業したその直後の4月から同校で教鞭をとりはじめるので、学校での接点はないと考えられるが、中西は中学校卒業後、二科会メンバーが教鞭をとる中之島洋画研究所で学んでいるので、身近な展覧会である二科展で岡田謙三の作品を見ることはあっただろうし、松本竣介(1912-1948)にしても戦前は二科展に出品していたのだった。また、1947(昭和22)年6月、戦後の美術団体再編成の動きがひとまず落ち着いて開かれた団体糾合展である第1回美術連合展に岡田は《曲芸女》を、松本は《少女》《顔》《人》を出品しているので、中西がこれらを見る機会はあったというべきだろう。岡田謙三、松本竣介以外に名前を挙げるなら、《無題》の直後に描かれた、中西の文章にあるごった返す闇市やバンバンの姿を描いた作品は、麻生三郎(1913-2000)の作風に近く、これらの10年後の《日本アクロバット》(1956年)や《祭典》(1957年)に描かれた地平線やトゲトゲと断片化した形象は、吉原英雄(1931-2007)や泉茂(1922-1995)などのデモクラートの画家たちに近い(断片化された人体は、河原温の浴室を思わせると言う同僚学芸員もいる)。実際、この時期の中西は「猫の目のように絵がかわる、節度がない」(前掲、9頁)とも言われていたらしいのだが、ここで言いたいのは、世界旅行に発つ前の中西勝が様々な画家から「影響」を「受けていた」ということではないし、そもそも別の画家の作品と似かよった風があることを感心しないこととして指摘したいわけではない。実際、初期作品の変遷に、他の作家から借りてきた作風の連鎖という居心地の悪さは感じられない。むしろ、ここで、思い浮かべてみたいのは、画家の個性を超えた時代精神のようなものを背景に歩みを進めつつあった、素直で誠実に芸術を信じている作者の姿である。そして、同程度に芸術を信じる人々の前では、実は中西勝は自身の経験や生活ぶり、作品の意味内容を語る必要を感じなかったのではないかと今思う。中西勝の肉体が消滅した今、そしていささかの不信感とともに交わされる不要な言葉が排された今こそ、「行き止まり」を抜けて、作品に到達すべき時なのだろう。

(にしだ・きりこ/当館学芸員)

「生誕180年記念 富岡鉄斎 — 近代への架け橋 —」展 二つの補遺

飯尾由貴子

図1 富岡鉄斎
《普陀落山観世音菩薩像》大正11年
(1922)個人蔵

補遺その1. 普陀落山観世音菩薩像

本展に出品された《普陀落山観世音菩薩像》(大正11年)(図1)。鉄斎87歳の作である本作品には、子どもを抱いた観世音菩薩が描かれている。観世音菩薩にしっかりと抱かれた子どもは左手に蓮の花をもち、心地よさそうに微笑んでいる。画面下方に蓮が描かれていることから、足元には水辺が広がっており、その水辺に張り出すような岩場に観世音菩薩が脚をかけ腰掛けているという姿勢であることがわかる。普陀落山は観世音菩薩の住処、霊場とされ、鉄斎は普陀落山の観世音菩薩をしばしば描いているが、この作品は子どもを抱く観世音菩薩像であること、そして表装の天と地、柱の部分にも絵が描き込まれていることなどから、他の観世音菩薩像とは異なる特別な意図で描かれた作品であるように思われる。

作品に添えられた賛は、法華経・観世音菩薩普門品の中の句「慈眼視衆生」、すなわち観世音菩薩は慈悲の眼をもって衆生を御覧になる、というもので、それに続けて「明の遺民で日本に亡命して来た陳元賛の遺愛の白衣観音の塑埵(塑造)を模す。鉄斎居士。時に年八十又七。魁星閣に於て。」と書かれている。本作品を録した『鉄斎研究』第21巻には、この白衣観音の塑造が北野観音寺蔵であることが示されている。

この北野観音寺は、京都の北野天満宮の西に隣接する東向観音寺(図2)のことであり、展覧会が開会して間もない頃、こちらの副住職の上村法玄氏より鉄斎の描いた観世音菩薩が当の白衣観音であるのかというお問い合せをいただいた。同寺には確かに陳元賛により将来された白衣観世音菩薩が祀られている。『鉄斎研究』以外に手がかりを持たなかったため、鉄斎の賛の真偽を確かめるすべもなかったが、鉄斎が模したという白衣観音を是非一度拝見したいとの思いから同寺を訪ねた。

東向観音寺は、北野天満宮二の鳥居の西側に位置し、お堂が東を向くことからこの名称で呼ばれている。もともと東向、西向の両堂があったが、応仁の乱や火災等で焼失し、西向は再興されず東向観音堂のみ再建された。寺の縁起によれば、延暦25年(806)、桓武天皇の勅願により皇城鎮護のために建立され、当初は朝日寺と号し、天曆元年(947)に朝日寺の僧、最鎮らが北野天満宮を創建、その後応和元年(961)に太宰府の観世音寺から菅原道真公自作の十一面観音が移され安置された。応長元年(1311)無人如導宗師が中興し、泉涌寺系の律院となり観音寺と改称された。現在の本堂は慶長12年(1607)に豊臣秀頼が北野天満宮を再建した際に建立されたもので、この建物に繋ぐ形で元禄7年(1694)、礼堂が立てられ、本堂と礼堂複合形式の建築となっている。

白衣観音(高王白衣観世音菩薩)は本堂とは別の白衣観音堂に安置され、古来より世継子授や安産の信仰を集めてきた。白衣観音とは三十三観音の

図2 東向観音寺

一つで、通常白衣をつけ岩上に坐る姿に表されるが、こちらのように子どもを抱く白衣観音は非常に珍しいという。(註1)白衣観音は第三代将軍徳川家光の娘で尾張徳川家に嫁いだ千代姫が奉納したという麗な厨子の中に安置され、向かい合う姿勢で子どもを抱いている。(図3)白衣観音という名から想像される白衣ではなく全身に金箔が施されているが子どもの肌は白く着彩されている。上村氏のお話では、もともと白色であったものが修復の手が入った際、金箔が貼られることになった可能性もあるとのことであった。また対面式に子どもを抱くという姿勢は、ある時点からのことであるらしく、以前は鉄斎の絵にあるように観音像と同じ向き(前向き)に子どもを抱く姿であったという。しかし観音像に子どもを設置する臍の向きが対面した方がぴったりと合うことがわかり、現在の形となったそうである。鉄斎が目にした白衣観音は現在の姿に戻る以前の形であったのだ。

観音像を寄進した陳元賛(1587-1671)は寛永4年(1627)に尾張藩主徳川喜直に拝謁しその後尾張家に仕え、歿するまで日本に留った。陳元賛と東向観音寺と関わりを示す文書は見つかっていないが、深草上人と呼ばれた日蓮宗の僧、元政(1623-1668)と陳元賛とは、二人の名をとった問答集『元唱和集』で知られるなど親交があった。(註2)この辺りから尾張と京都との往来が生じその途上で白衣観音の寄進に至ったのかもしれないと上村氏は推測されていた。

鉄斎が東向観音寺を訪れた記録は今のところ見つからないとのことであったが、画中に図像の典拠としての賛を常に添えた鉄斎が「陳元賛遺愛の白衣観音」を模したと書き付けているので、やはり鉄斎が実際にこの観音像を見たことは確かであるように思われる。ただし、筆者が実見した際、実物の観音像と作品に描かれたそれとは似ても似つかないものであるというのが最初の印象であった。観音と対面しているため子どもの顔はわからないが、実物の白衣観音は均整のとれた穏やかな面貌であり、子どもを抱いている故、より女性性が強く感じられる造形であるように思われた。一方鉄斎の白衣観音は、ふっくらとした面長の顔、口を堅く引き結び、つり目の威厳のある顔つきで描かれている。個性的な面貌表現からは、特定の個人を示唆するような写実性を帯びているようにも見える。両手を子どもに添え、両膝で子どもを抱えるような姿勢は共通しているものの、その表情は全く異なっている。このあたりから、この作品の特殊性が浮かび上がってくるようにも思われる。

さて、本図の表現に目を移すと作品には鉄斎晩年の特徴が諸所に現れている。まず目につくのは観世音菩薩が坐す、画面中央の濃墨による岩場と、そこから斜め左下方向に斜めに伸びる線である。画面を右上から左下へ大きく分割する線と、その下方にある蓮の葉と花の配置は、《美人採蓮図》(大正13年 89歳 布施美術館蔵)、《聖者舟遊図》(大正13年 89歳 清荒神清澄



図2 東向観音寺



図3 東向観音寺・白衣観音堂に祀られている白衣観世音菩薩像

図4 富岡鉄斎
《聖者舟遊図》
大正13年(1924)
清荒神清澄寺
鉄斎美術館蔵

寺 鉄斎美術館蔵)(図4)にみられる構図と同様のものである。

つぎに観音像の頭部を囲む光背とその周囲の岩の描写も鉄斎独特の表現である。墨の濃淡で岩の凹凸を描き、さらに最も濃い墨で点描風にアクセントをつける手法は80歳代の作品の山岳や樹木の表現にしばしば見られるものである。画面上方にみえるかすれた筆を紙にぐいぐいと押しつけるように描く豪快な筆致は鉄斎独特のものであり、観世音菩薩という荘厳な対象を描く手法としてはかなり大胆な表現であるといえるだろう。一方で、白衣観音の衣は薄墨による柔らかな線で描かれ、その薄墨によって白衣ということが示唆される。画面下方の蓮も薄墨のぼかして葉を描き、そこにくっきりと細い線描で葉脈が描かれ可憐で瑞々しい趣を添える。画面の下方を大きく空けた空間、岩部分の斜めの線に沿った賛文や印章の位置も絶妙な配置といえるだろう。陳腐な言い回しだが、大胆にして繊細、思い切った強弱の対比、自在な筆づかい、巧みな空間構成等々が鉄斎の作品を他に類を見ない非凡なものとしている。

補遺その2. 鉄斎画の鑑賞に向けて

この作品に限らず奔放でもすれば荒っぽく無造作にも見える筆法は鉄斎画の特徴であると同時に鑑賞者を当惑させるものでもある。鉄斎の作品については様々な作家、識者が評論しているが、たとえば以下の評論は鉄斎画の鑑賞に向けて適切な視点と方向性を与えてくれるように思われる。

鉄斎の最も鉄斎らしい作品からは何か肉体的なものを感じず、と云つたなら人は不思議に思ふかもしれない。(略)「肉体的」に対蹠するものは「精神的」である。そんなら、鉄斎の作品からは精神的なものを感じないのかと反問されるであらう。それに対して私は斯う答へるほかない、何よりも肉体的なものを最も感ずるからこそ鉄斎の芸術を尊重するのだ、と。(略)彼は余情などを考へないで体当りに画面と取り組んだのである。この点で彼は「日本的」でない。(略)気分だの情緒などを顧慮しない一種の逞しさがあり、そこに私は肉体的なものを感じ、日本人離れしたダイナミックなものを印象されるのである。(略)鉄斎の芸術のこの日本人離れした特質も、実は矢張り日本人の気稟の隠れたる一面であると云つてよいのである。或はそれは太古の日本人の間歌遺伝であるかもしれない。(略)すべてが技巧的になり、巧緻に傾き、気取つたジェスチャーが目につくことの多い現代に於て、鉄斎の芸術の線の太い野性の逞しさは日本人の気稟の一方面的発達に対する大きな警告であると云つてよい。(森口多里「鐵斎の作品の印象」『南画鑑賞 富岡鐵斎特輯』第6巻第11号 1936年11月)

鉄斎のもつ複雑な味の濃さ、強靱柔軟な粘り、感覚を溶かす美の豊かさ

図5 聖者舟遊図

といったものは関東系の南画には求められない。こうした特質は見方によっては清潔さにたいする不純物となり、濁りともなるであろう。場合によっては淡泊な好みと真反対のくどい粘りがグロの様相を呈することもあるであろう。しかしこの不純をひそめた複雑な味がひとたび快的にまとめられると、そこに豊潤無比の美と深さがあらわれてくる結果となる。ここには逞しさと同時に、キメのこまかな文明のツヤともいうべきものが輝いている。それは人間の多様な感性を殺さずに生かし高めたいわゆる人間肯定の大きな強さといってもよい。

(河北倫明「鉄斎芸術に関して」『日本の美術』昭和57年 ペリかん社)

叙情性など考慮だにしない直截さ、骨太な逞しさ、そこから立ち現れる、下手をすればくどさやアクの強さもなる表現の先に読み取れる大らかさ、包容力というものが鉄斎画を見るときに要点ということであろうか。

鉄斎の画集『掃心図画』(1921年 高島屋)の序文を書いた東洋史学者内藤湖南は鉄斎の作品を「逸格」一少しばかり軌道を外れていること一という言葉で言い表した。画家の岡本太郎は、鉄斎は画を問題にしなかった、すなわち出来上がり工合、他人の思惑など歯牙にもかけぬ故に社会との軋轢による孤独に悩むこともなく、社会との葛藤から超絶した超俗の東洋の君子であると表現した。本展の記念講演会で講演された松岡正剛氏は鉄斎画を「練られた逸脱」と表現された。いずれも共通するのは逸脱、従来の枠組みや形式、既成の観念から外れているということである。その外れ方は脈絡のない外れ方ではなく、正統をふまえた上での逸脱、それ以上外れると破綻をきたすぎりぎりの線に鉄斎の画は位置しているということであろう。この「外れ方」をどこまで許容できるのか、鉄斎の「逸脱した」表現にどこまで観る我々が追いつけるか、そこに鉄斎と観者との応酬が生じ、このあたりに鉄斎画を観る楽しみが潜んでいるのではなかろうか。

(いいお・ゆきこ/当館学芸員)

(註1) 絵画の観音像における、観音と童子とを組み合わせた図像についての論考は、古田亮「《悲母観音》考」(『狩野芳崖 悲母観音への軌跡—東京藝術大学所蔵品を中心に—』展図録、2008年、東京藝術大学)に詳しい。それによれば絵画作品において観音が童子とともに描かれる図像は古くからみられ、一般に菩薩行の理想者としての善財童子との組み合わせとして描かれる。観音が童子を膝に抱く図像については同論文挿図として清時代の石刻の例が紹介されている。

(註2) 金井紫雲『東洋画題総覧』(昭和18年 芸州堂)「深草の元政」の項目に記載がある。(復刻版 東洋画題総覧)国書刊行会 平成9年)

本稿執筆にあたり、東向観音寺の副住職、上村法玄氏に多大なご教示を賜りました。ここに記してお礼申し上げます。

黒のひみつ — 美術のなかの黒をめぐる

小野尚子



第二章 会場風景

ショート・エッセイ ある一つの色、それも汎用性が高いがためによく目にするが、とすれば他の色を打ち消してしまう危険もはらむ黒について改めて考えてみたいというのが、今回の展示の目的である。そのために、意味、構成上の役割、技法・材質による表情の豊かさ、そして基本となる線という四つの視点を設けた。

第一章の「黒が誘う世界観:象徴的な色としての黒」では、黒にまつわる解釈の仕組みについて提示した。人物の衣服、イメージの背景、または明確なテーマを掲げた抽象的な表現において、作家は黒にどのような意味づけを行い、また鑑賞者はそれをどう読みとめるのだろうか。例えば冒頭に並ぶ青山熊治、林重義、鴨居玲による人物像である。それらはみな黒い衣服をまとっているが、なぜその色なのだろうか。それを判断するためには、人物の表情や場面設定、作品のタイトル、作家の作風などからヒントを集めなければならない。その一方で、読み取る鑑賞者もつ黒い衣服についての知識や先入観も影響するだろう。一つ解釈するにもさまざまな要素が関わるのである。また正木隆の作品群は、黒を認識するという意味で象徴的だ。青白いイメージが浮かぶ背景には、実は濃い青色が使われている。それを何度も塗り重ねることで、暗闇のような表現が生まれ、それを私たちの目は一見すると黒と判断してしまうのである。なぜそれを黒と見てしまうのか。そこには、視覚による作用以外にも、作品に反応した私たちの心理的な判断が加わっていないだろうか。

第二章の「造形のなかの黒:絵画や彫刻における黒の役割」では、絵画や彫刻に使われた黒が、作品の構成に重要な効果をもたらしている例を紹介した。斎藤義重の「複合体」シリーズは、それまで平面的な作品を発表していた作家にとって立体という新たな領域に踏みこんだ転機となった。この作品は、黒一色であるがため遠目には幾何学的なイメージとしても捉えることができる。しかし、作品に近づくにつれ素材の物質感が露わになり、円や直線の重なりによって多様な空間がつけられていることに気づくのである。また



第三章 会場風景

白髪一雄の作品には、絵の具の塊を足で縦横無尽にかき回すというダイナミックな制作方法によって、滲みから塊まで絵の具の状態が段階的に残されていることから、平面性と立体性が共存している。黒一色を使うことによってその特徴はより顕著になり、絵画と彫刻の境界を自由に往来しているかのようだ。

第三章の「さまざまな黒:素材や技法によって異なる表情」では、技法・材質に従って魅力を変える黒の豊かさを紹介した。芸術の表現における黒といえば版画は外せない。この部屋でも異なる技法を用いた多様な表現を対比させた。大西伸明の作品は、インクによってイメージを転写する点で版の一種と言える。ものの特徴、それも色や質感のみならず、しわや傷などの状態まで忠実に再現する大西は、ここではチュールの上に繊細な模様を置くことで、それがまるでレースの布であるかのように見せている。その隣には、フランク・ステラによるブラック・シリーズの版画が続く。ミニマル・アートの作家らしく、縞を並べただけのシンプルな表現だ。水と油の性質の違いを利用し、原版の上に描いたイメージをほぼそのまま写し取るリトグラフの技法を使った本作では、ステラの手によって微妙に濃淡のついた縞の表情が、これが描かれたものであることを伝えている。その隣には、アンディ・ウォーホルによるシルクスクリーンの表現が続く。穴から機械的に押し出されたインクを定着させる技法によって、くっきり浮きあがったイメージが力強さを増している。

第四章では、「線の妙:黒い線がいきる」として、黒い線の表現がいきいきとしている東西の作品を紹介した。アルベルト・ジャコメッティのスケッチは、彼のアトリエから始まり、パリの街のさまざまな場面を写し取ったものだ。線の濃淡によってイメージがその周囲の空気とともに浮かびあがり、彼がどこを歩いて何に興味を持ったのか、まるでその視線を追うことができるようだ。勢いをつけてさっと描かれたように思われる線を、実は転写紙の上に滑るようになぞられた修正のきかないものとして見ると、画家の慎重な手の動きを想像することができるだろう。

最後に、黒そのものの豊かさに触れて締めくくりたい。白色光が物体にあたり、そこで吸収されず撥ねかえてきた波長を感知することで、私たちは個々の色を認識する。しかし黒とは、白色光のどの波長も物体に吸収されてしまった状態、つまり光の無い状態だという。絵の具の混色を例にするなら、一つの色に新たな色を加えるほど明度や彩度は落ち、黒色に近づく。つまり、もともとは白かった光が物体と人の眼の仕組みによって黒へと変化していることになる。このことは、裏を返せばその中には無数の色が含まれているとも言えないだろうか。黒とは実は、可能性を多分に秘めた豊かな色なのだ。

(おの・なおこ／当館学芸員)

生誕180年記念 富岡鉄斎展 関連行事

本展の会期中講演会を3回、特別レクチャーを2回、こどものイベントを1回開催しました。



松岡正剛氏の講演会の様子

講演会は、まず3月20日(日)に株式会社思文閣の代表取締役社長の田中大氏をお招きし、古美術商としての視点から鉄斎の作品についてお話いただきました。文人としての姿勢を貫いた鉄齋でしたが、生前から作品は相当な高値がついており、それゆえ贋作も多くつくられたとのこと。現在でも多く「出回っている」贋作について、真贋の決め手となるポイントは何処か、といった事柄にも触れた、大変興味深いご講演でした。つづいて4月17日(日)は大の鉄斎ファンという著述家、編集者の松岡正剛氏に「鉄斎と山水」という演題でご講演いただきました。大好きだというグレン・グールドのピアノ演奏に言及しながら鉄斎画の表現をとりあげ、その本質は「よく練られた逸脱」にあるとし、奔放で破格の表現による鉄斎画の魅力をさまざまな観点からお話いただきました。松岡氏の博覧強記、多方面でのご活躍はまさに現代の鉄斎という感がありました。そして4月24日(日)には建築家の安藤忠雄氏による「100歳まで生きる力ー芸術を通してー」と題した講演会を開催しました。飽くなき好奇心とパワーでご活躍されている安藤氏と80歳をすぎて益々充実を見せた鉄斎とはなにか通じるところがあるような気がします。3月26日(土)、4月9日(土)に開催した特別レクチャーでは、鉄斎美術館学芸員の柏木知子氏と奥田素子氏にお話しいただきました。長年鉄斎研究に携わる学芸員ならではの詳しくわかりやすいお話にお客様も熱心に聞き入っておられました。掉尾を飾るイベントは4月30日(土)のこどものイベント「水墨画に挑む」でした。大阪国際大学准教授の村田隆志氏を講師にお招きし、鉄斎の作品を鑑賞したあと、水墨画に挑戦しました。村田氏の巧みなご指導により、最初は慎重に筆を握っていた子どもたちもすぐに墨と筆に親しんで、最後はそれぞれ好きなモチーフを自由に描き作品に仕上げることができました。そのほか毎週日曜にはミュージアム・ボランティアによる解説会、隔週土曜には担当学芸員による解説会を開催しました。

(飯尾由貴子／当館学芸員)

『兵庫県立美術館 所蔵作品選』新版完成

2016年3月末日、当館のコレクションの代表的なもの126点についてご紹介する『兵庫県立美術館 所蔵作品選』が刊行されました。同様の主旨のカタログは、すでに鮮やかな水色の表紙の同じ書名のものが、2002年4月の当館のリニューアル・オープンにあわせて刊行されています。このたび新たな版を刊行したきっかけは、2002年版の在庫数が少なくなってきたという極めて現実的なものではありませんでしたが、これを好機ととらえて、新版ならではの再編集を試みました。大きな違いは二つ、収録作品の再検討と作品解説を日・英のバイリンガルにしたことです。とりわけ後者は、海外に向けて当館コレクショ

ンの概要を発信していくことの重要性が折に触れて実感されてきたということもあり、新版準備のはじめから必須の課題でした。

収録作品に関しては、2002年版ではその当時でおおよそ7000点以上という収蔵作品の中から123点の作品を厳選しました(別紙差込分2点を含む)。それから15年の間にコレクションに加わった作品は、2000点以上になります。可能な限り、多くの作品を掲載したいという思いの一方で、海外出張などの際に持参することを想定した刊行物ゆえ、電話帳のようなボリュームになることは望ましくありません(スーツケースに入らない、重くて大変、等々)。物理的な制約のある中での検討ですから、喧々諤々の議論があったことはご想像の通りです。断腸の思いとともに2002年版からは106点を引き継ぎ、2002年以降にコレクションに加わった作品から選んだ20点を加え、合計126点の作品を掲載することとしました。解説文については、2002年版に掲載のものは執筆者確認の上で原則としてこれをそのまま活用することとし、追加作品に関しては作品同様2002年以降に当館に加わった学芸員が分担執筆しました。126点の編集方法、すなわち全体の構成と作品の掲載順については、作家の生年や作品の制作年、あるいは作品の種別(絵画、彫刻等)など、いくつかの指標がありますが、前から順番に見ていった時のおさまりの良さ、ページをめく

る中で時代の流れを大づかみできるという利点に着目して、2002年版と同じく国内作家と海外作家に大別し、それぞれ作家の生年順に作品を収録することにしました。それでもこの点に関しては、そのような分別の必然性について学芸内で議論されたことは記しておきたいと思います。編集は当方以外に小野、鈴木の両学芸員が担当しましたが、作業が佳境に入る時期に当方不在であったことは本誌前号の編集後記で懺悔した通りです。



左が2002年版、右が2016年版

2016年版は海外への情報発信を大きな目的として企画されたこともあり、一般販売はしておりませんが、当館の情報センターや図書館などでご覧いただけます。コレクション展の会場にも配備していく予定ですので、ぜひ一度手に取っていただければ幸いです。

(小林 公／当館学芸員)

●——編集後記

●開館の1年10か月後、2004年1月に第1号を刊行して早ひと回り、記念すべき50号を送り出して最初となる本号から1年間、美術館に勤めて早10数年、はじめて正式に本誌「編集」を司ることとなりました。どうぞよろしく願っています。●昨今の日本画ブームの波に乗るかのように、本号も表紙に閑雪、カラー見開きに鉄斎と、手堅くラインナップを描えました。一方で神戸の重鎮中西勝や渾身の泉美プレミアム「黒のひみつ」を扱うなど、「均衡」を旨に日々励む当館の姿を思い起こしていただけますやら。●「美術館の周縁」には、前回本誌本コーナーで無事帰還を果たした小林学芸員からのドイツ報告を掲載しました。貴重な体験が今後どう実を結ぶか、ぜひご期待を。(相良)

兵庫県立美術館
quarterly report
ART RAMBLE
VOL.51

2016年6月30日発行
編集・発行:兵庫県立美術館
〒651-0073
神戸市中央区臨浜海岸通1-1-1
印刷:株式会社メディックス

シュメラー・ハウスでのレジデンス

小林 公



2015年11月7日のグラベ広場でのデモ。K20と向かい合うkunstハレの前ではカウンター・デモも行われていた。背中を向ける人々はカウンター・デモの参加者。

美術館の周縁

2015年の9月から11月までの3か月間、ドイツ西部の街デュッセルドルフに滞在した。ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館が企画し、ゲーテ・インスティトゥートがスポンサーとなったレジデンス・プログラムに参加するためである。このプログラムは、同美術館が「museum global?」の名のもと展開する一連の事業のひとつに位置づけられており、非西欧圏のキュレーターを最長3か月間デュッセルドルフに招き、交流をはかるというものだ。「museum global?」のプロジェクトとしては2016年1月に国際会議も開催されており、こうした成果は2017年に開催予定の展覧会に反映されるという。

宿泊先として用意されたシュメラー・ハウスは、ヨーゼフ・ボイスを見出したことで知られる伝説的ギャラリスト、アルフレート・シュメラー（1918-1980）の3番目のギャラリーとしてオランダ人建築家アルト・ファン・アイクが設計し、1971年に完成した建物である。アルフレート没後もギャラリーは遺族によって維持されたが、遺族がベルリンに拠点を移した際に残された建物を州が購入し、2009年からK20、K21とともに3つ目の州立美術館管轄の施設として運営している。1971年当時は地下1階と2階部分がギャラリー・スペースで、1階部分は車庫、3、4階が居住スペースであったが、現在はデュッセルドルフ在住の建築家・芸術家のアンドレアス・シュミッテンの手によって改装され、1階部分はバー、地下1階はレクチャー・ルームへと姿を変えている。3、4階はレジデンスのためのスペースである。レクチャー・ルームでは、木曜日に「Futur 3」と題して講演会や上映会などのイベントを定期的に開催しており、1階のバーはイベントのある木曜日のみの開店である。K20とK21が大規模な美術館であるのと対照的に、シュメラー・ハウスはフレキシブルで自由度の高い、人々の交流の場所として機能することが期待されている。

さて、稿者が参加したレジデンス・プログラムについてだが、参加者に課せられるのは滞在期間中に「Futur 3」のイベントとしてレクチャーをドイツ語が英語で行うことで、そのほかには義務的な事項は定められていない。参加者は自由に滞在期間中の計画を立てることが許されており、ドイツ国内外問わず移動も妨げられない。むしろ受け入れ機関であるノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館は参加者の希望に対して協力を惜みず、実際に同館キュレーターのドリス・クリストフ博士をはじめとするみなさんが実り多いレジデンスとなるように絶えず心を配ってくださった。

課題とされたレクチャーは10月と11月にあわせて2回行った。クリストフ博士との話し合いの中で、「美術」という西洋由来の制度と日本人との関わり、さらには言えばその葛藤をテーマとすることとした。（注1）レクチャーの内容はいずれ

も、社会ないし政治と美術との関わりについて問うものとなったが、期せずしてヨーロッパ滞在中には各国においてシリア難民の受け入れについて大きな議論が巻き起こっていた。日本の大使館からは、難民の移動や、これに関係するデモなどの情報がひんぱんに届いていた。（そのような登録制のサービスがある。）デュッセルドルフ芸術アカデミーが、学生のアトリエとして使用していた建物の半分を、難民のために明け渡すということもあった。

11月6日。州立美術館のツイッターとホームページで、翌日にK20の前にあるグラベ広場で右翼団体によるデモが予定されていること、美術館はこれに対する抗議の意味で、デモが予定されている時刻に合わせて午後3時から臨時休館することが発表された。デモ当日の11月7日はアグネス・マーティン展の一般公開の初日にあたっていた。ホームページに公開された声明文には、州立美術館の二人の館長、マリオン・アッカーマンとハーゲン・リッピ＝ヴァイセンフェルトの両氏による以下の言葉がはっきりと記されていた。「外国人嫌悪と芸術とは相容れるものではなく、それを受け入れる位なら閉館することをいけません。」「芸術と文化は何世紀にも渡り、すべての境界を越えて、偏見のない交流によって生きながらえてきました。私たちはすべての美術館において、日々、さまざまな国の芸術家の展覧会を行っているのです。」（注2）

「museum global?」というプロジェクトに、美術史を語る際の非対称性が依然として潜んでいる可能性を指摘することは難しくはないかもしれない。しかしながら、この時のデモに対する美術館の対応は、「museum global?」というプロジェクトと不可分の誠実さをたしかに示していたように思う。すべての美術館において、責任ある立場の人間がその名において態度表明を行う勇気と責任感を持ちうるわけではない。「museum global?」の最後に見える「?」に賭けられた倫理が二人の館長の言葉を支えている。3か月という限られた時間ながら、異人種の異邦人としてヨーロッパに身を置いていたことを思うとき、「非西欧」のキュレーターを招こうとするプロジェクトの意義は思っていた以上に大きいと、今改めて感じている。

（こばやし・ただし／当館学芸員）

（注1）演題は次のとおり。“How Japanese behave at the Museum, or in front of the “Art” work: a few cases from Japanese Modern Art in late 19th century and today.”（10月22日）“How Japanese behave on the street: a few examples of representation of demonstration in 20th and 21st century Japanese Art.”（11月19日）ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館Webマガジン「#32」では記録映像を視聴することができる。（<http://www.number32.de/on-record.html>）

（注2）ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館HP内には、2015年11月6日に発表された告知文がアーカイブされている。引用文はここからの抜粋である。（<http://www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse/detailansicht/news/pressemitteilung-rechtspopulisten-am-duesseldorfer-grabbeplatz-kunstsammlung-nrw-schliesst-aus-protest.html>）