

○講演レジュメ集

基調講演

シープー・ワン 氏（王士圃、ShiPu Wang、カリフォルニア大学マーセド校教授）

「戦間期のアメリカでの日系およびアジア系アメリカ人アーティストのコミュニティの歴史をたどる」

第二次世界大戦前にアメリカで活動していた日系アーティスト、もしくはアジア系アメリカ人アーティストの名前を、日本のみなさんはどれぐらい挙げられるだろうか。彼らの 20 世紀アメリカ美術への厚い貢献は、アメリカ人に限らず、多くの人にとって驚くべきことだろう。美術史家かつキュレーターである発表者は、反移民、反アジア系の法律で知られる「排斥の時代」(1885-1965)における挑戦を導いたアーティストたちの、豊かではあるが、まだ十分には研究されていない歴史を、20 年もの調査を元に描き出してきた。体制的な壁や外国人排斥的な反応に抗い、彼らは自己表象の道を探り、多文化的な集団を組織し、芸術的、文化的帰属を再定義するような革新的な展覧会を生み出した。画期的なモダニズムの展示に参加する者もいれば、多様な声や視点をとりまとめ、彼ら自身のプラットフォームをつくりあげる者もいた。発表者は丹念な研究を通じて、こうしたアーティストの作品や遺産、その余波を明るみに出してきたが、これは 20 世紀のアメリカ美術史についての認識を拡張し、挑戦していく試みである。

第 1 部「藤田、国吉の研究動向 2025：若手研究者セッション」

森本陽香 氏（名古屋市美術館学芸員）

「藤田研究の新動向—《写真》からのアプローチ」

2025 年 7 月に東京ステーションギャラリーで開幕し、国内全 4 会場を巡回する「藤田嗣治 絵画と写真」展は、「絵画と写真につくられた画家」、「写真がつくる絵画」、「画家がつくる写真」の三章構成で、「写真」を軸に藤田芸術を本格的に紐解こうとする初めての企画である。藤田が早くから写真に関心を寄せていたことは一部の研究者の間では知られていたが、今回の展覧会の準備段階で包括的に調査を行うことによって、その全貌が初めて明らかにされた。若い頃から小型カメラを所持していた藤田は、生涯にわたって多数の写真を残した。藤田自身による写真は、これまでほとんど紹介される機会がなかったが、その才能を写真家・木村伊兵衛に見いだされ、『アサヒカメラ』に掲載されたこともあるほど、画家の「余技」を超えた質と芸術性を備えている。それらは、1930 年から 1940 年頃にかけて世界を旅して撮影したモノクロ写真と、戦後のヨーロッパを写した色彩豊かなカラー写真に分類することができ、日本とフランスの研究機関に保存されている。中でも、フランス・エソンヌ県にあるメゾン＝アトリエ・フジタ所蔵の写真コレクションから、未公開の写真を含む約 100 点が展覧される意義は大きい。

先行研究で知られていた通り、藤田は写真を絵画の素材として活用することがあった。人々の相貌、衣服、建物、動物など、写真に記録される様々な要素を自由自在に組み合わせ、画面上に再構成していたのである。しかし、本展の調査により、絵画と写真の関係はより広範囲にわたることが判明し、両者を対照して展示することにより、藤田の制作プロセスが一

層明らかとなった。また藤田の場合、画家自身を被写体にしたセルフポートレートも豊富である。オカッパ頭に丸眼鏡のアイコンックな風貌は、様々な写真家がとらえた藤田の肖像写真によって流布し、現在まで続く藤田のイメージを定着させた。本展では、写真メディアの力を深く理解していた画家の「イメージ戦略」にも迫る。

伊藤駿 氏（岡山大学国吉康雄記念・美術教育研究と地域創生講座助教）

「国吉研究の動向紹介—岡山大学国吉講座の取組」

1948年、ホイットニー美術館での個展の開催により国吉康雄は、アメリカ美術の中心的存在となる。しかし、冷戦と保守化する社会情勢の中で、移民出自や左派的傾向により、その評価は停滞した。一方、日本では、1954年の『国吉康雄遺作展』を契機に、「哀感」や「郷愁」といった情緒的言説が形成され、戦後日本のナショナル・アイデンティティ再建の文脈の中で、「苦悩の画家」としての位置付けが強調される。

2000年代以降、こうした評価は再構築され、2004年の『国吉康雄展 アメリカと日本、ふたつの世界のあいだで』（東京国立近代美術館ほか）では、作品の形式的分析に加え、戦争・移民・社会参加といった文脈も提示された。2013年には『国吉康雄展 ベネッセアートサイト直島の原点』（ベネッセハウスミュージアム）において、国吉を地域とグローバル課題の接点に据える視座が提示され、2015年のスミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアムによる回顧展では、「分断と矛盾を映す鏡」として再評価が行われた。同年、岡山大学に準備室が設置された「国吉康雄記念美術教育研究と地域創生講座（国吉講座）」では、国吉を「地域由来の公共文化財」と再定義し、現代的課題に応答する市民参加型の文化実践モデルを提示している。

本発表では、日米における国吉の構造的・社会的再評価を整理し、国吉講座がその知見を活かして地域の公共文化政策実践に結びつける枠組みについても報告する。

第2部「二人の絵画技法を対比する：保存修復からのアプローチ」

渡邊郁夫 氏（修復家、修復研究所21所長）

「藤田嗣治作品の技法に関する調査の始まり—タルクに焦点をあてて—」

藤田嗣治が描く1920年代の油彩画は、「真珠の光沢」、「乳白色の肌」などのように物質的な味わいを含んだ言葉で親しまれてきた。それにも関わらず制作技法については今でもわからない点が多い。そのような謎多き作品でも、修復するときは少しでも多くオリジナルの部分を把握したい。そこで行われるのは、作品を物質的な面からアプローチすることである。

油彩画を物質的な構造体として見た場合、絵具層の下には地塗り層があり、その下に目止め層や支持体であるカンバスなどがある。それら全体が接着し支えあって作品が成り立っている。その構造体は、構成するそれぞれの層が異なった材料で出来ているため、微妙なバランスをもって成立していると言える。そのバランスが崩れると油絵はことのほか脆弱になる。2000年、パリ日本館において藤田嗣治作《欧人日本へ渡来の図》(1929)の修復が行われた。その際、絵具層の調査で、通常の絵具には含まれていない材料であるタルクが検出された。このタルクとの出会いが藤田作品の技法研究の始まりとなった。タルクは、滑石から作られ

る灰白色の微粉末で、ベビーパウダーとして使われた時代もある。2000年当初は絵具層にタルクが混入していることの理由が明確に判定されることはなかったが、私はタルクの存在を技法と結びつけるきっかけを、次のような感覚的な体験から得ていた。画面を詳細に観察していたときのことである。表層に半透明で非常に薄い灰白色の層の存在に気づいた。そして、その層を通して見た線や色が、紗がかかったような柔らかい調子に見えていたのである。それは、まさにタルクと乾性油を混ぜて作った自家製絵具によるグレーズの効果であった。

2007年に行った筑波大学所蔵の藤田作《靴を履き坐せる裸婦》(1926)の科学調査例では、絵具層(油性)と下地層(油性)の間にタルクが混ぜられた乾性油の層を初めて確認した。この層は、彩色効果を担うものではなく、油性地の上に水性絵具で描けるようにするための役割を持っていた。

2022年に行った東京国立近代美術館所蔵《五人の裸婦》(1923)、《自画像》(1929)の調査では、クロスセクションと分析において、タルクが彩色層にも使われていることが新たに判明した。そればかりではなく、前に挙げた例と同様に、最終層、そして下地層の表面にもタルクが見つかった。これで三層すべてにタルクが使われた事例がここに明らかになり、多様な使用方法を知るに至った。

土師広 氏(修復家、土師絵画工房代表)

「国吉康雄のカゼイン技法について《イーグルズ・レスト》(東京国立近代美術館蔵)をめぐって」

東京国立近代美術館所蔵《イーグルズ・レスト》は、水彩絵具で描かれたかのような印象を与える。しかし、即興的な筆致でありながら複雑な絵具の重なりを可能にしているのは、カゼイン絵具の特性とその効果によるものである。

カゼインや卵をメディウムとするテンペラ絵具は、水で溶いて描けるため乾燥が早く、短時間の制作に適している。また、乾燥後は耐水性を持つため、アラビアゴムの水彩絵具とは異なり、油彩画のような重ね塗りやグレーズ(おつゆ描き)も可能である。国吉はこうした特性を活かし、《イーグルズ・レスト》に見られるような即興性と重層性を備えたカゼイン画を、油彩画制作の間に多く残している。またその表現は、西洋油彩画が長年培ってきた、明るい光を塗り重ねていく明暗法とは対照的であることを、国吉自身も書き残している。テンペラ技法は、1960年代に類似の特徴を持つアクリルエマルション絵具の登場によって主流の座を譲ることとなるが、もし1940年代にアクリル絵具が普及していたならば、国吉も積極的に使用していたと想像するのは難しくない。

カゼイン画の修復においては、まず画面の洗浄が大きな課題となる。たとえ耐水性があるとはいえ、水溶液による洗浄の安全性や絵具への影響に関する研究は限られており、油彩画やアクリル画と同様の処置を安易に適用すべきではない。また、国吉が完成後のマットな質感を好んでいたことを考慮すれば、ワニス塗布も極力避ける必要がある。したがって、修復処置の介入は最小限にとどめ、「予防保存」の理念に基づいた保存環境の整備こそが、国吉作品においては特に重要であると考えられる。