

展覧会スケジュール

■企画展示

戦後70年記念 20世紀日本美術再見 1940年代

2015年7月11日[土]ー9月27日[日]

観覧料：一般1,000(800)円/学生800(600)円/高校生以下無料
()内は前売りおよび20名以上の団体料金

2015年9月28日[月]～2016年2月8日[月]
工事閉室

舟越桂 私のの中のスフィンクス

2016年2月9日[火]ー4月10日[日]

観覧料：一般1,100(900)円/学生900(700)円/高校生以下無料
()内は前売りおよび20名以上の団体料金

スペインの彫刻家 フリオ・ゴンサレス展

2016年2月9日[火]ー4月10日[日] (柳原義達記念館)

観覧料：一般1,100(900)円/学生900(700)円/高校生以下無料
()内は前売りおよび20名以上の団体料金

※舟越桂展とフリオ・ゴンサレス展のセット券を販売します。
一般1,500(一律)円/学生1,300(一律)円

■常設展示

美術館のコレクション

【第Ⅱ期】2015年6月30日[火]ー9月27日[日]

【第Ⅲ期】2016年2月9日[火]ー3月27日[日]

柳原義達記念館 柳原義達の芸術

【第Ⅱ期】2015年6月27日[土]ー9月27日[日]

■連続講座

2015年

第1回 8月1日[土] 竹葉丈氏(名古屋市美術館学芸員)
「1945年・秋ー写真家たちの“出直し”」

第2回 9月13日[日] 土田真紀氏(美術史家)
「1940年代の工芸について」

第3回 10月18日[日] 栗田秀法氏(名古屋大学大学院文学研究科教授)
「バロック美術における神、人間、運命」

2016年

第4回 2月14日[日] (予定)舟越桂氏(彫刻家)
「自作について」(仮題)

第5回 2月27日[土] 山梨俊夫氏(国立国際美術館館長)
「風景画を語る」

いずれも14:00ー(予定)/定員150名/場所:美術館講堂/参加費:無料
※第4回のみ事前申し込みが必要です(詳細については展覧会チラシ等で告知いたします)。
主催:三重県立美術館、アートでつなぐ・三重の文化創造事業実行委員会
平成27年度文化庁地域核となる美術館・歴史博物館支援事業

■移動美術館

熊野市文化交流センター 11月3日[火・祝]ー8日[日]

紀北町立東長島公民館 12月11日[金]ー13日[日]

「三重県立美術館友の会」へのお誘い

友の会は三重県立美術館を支える団体として活動しています。研修旅行、美術講演会、懇親会等、会員同士の楽しい交流や美術の教養を深める催しに参加できます。

○年会費：一般会員3,000円(入会金500円)/ペア会員5,000円(入会金1,000円)

○特典：会員鑑賞券配付、観覧料半額割引、レストラン・ミュージアムショップご利用割引等。詳細は三重県立美術館友の会事務局(TEL:059-227-2232)までお問い合わせください。

「公益財団法人 三重県立美術館協会賛助会員」へのお誘い

美術館の調査・研究事業補助、カタログなど美術資料の作成頒布等、美術館活動活性化のための事業をおこなっています。主旨にご賛同いただき、賛助会員へのご加入をお願いします。

○会費：年間一口法人50,000円/個人25,000円/準会員10,000円

○特典：展覧会ならびにレセプションへの招待、各展覧会のカタログ謹呈等。詳細は三重県立美術館協会事務局(TEL:059-227-2232)までお問い合わせください。

利用のご案内

■開館時間

午前9時30分ー午後5時(入館は午後4時30分まで)

■休館日

月曜日(祝日にあたる場合は開館、翌日(祝日の場合は次の平日)閉館)

2015年9月24日[木]

※2015年9月28日[月]ー2016年2月8日[月] 工事のため、県民ギャラリーをのぞく展示室は閉室します。レストランは通常通り営業します。

■観覧料

【常設展示の場合】<美術館のコレクション+柳原義達の芸術>

一般300(240)円/大学生200(160)円/高校生以下無料

()内は20名以上の団体料金

【企画展示の場合】その都度定めます。

※学校の教育活動として県内の小・中・高・特別支援学校等が観覧する場合、障がい者手帳等をお持ちの方および付き添いの方1名が観覧する場合は無料。
※家庭の日(毎月第3日曜日)の観覧料は各展覧会(企画展/常設展)の団体割引料金となります。

■メールマガジン

三重県立美術館の情報を月2回、みなさんのパソコン、携帯電話へお届けします。購読料無料。詳しくは、美術館ホームページをご覧ください。

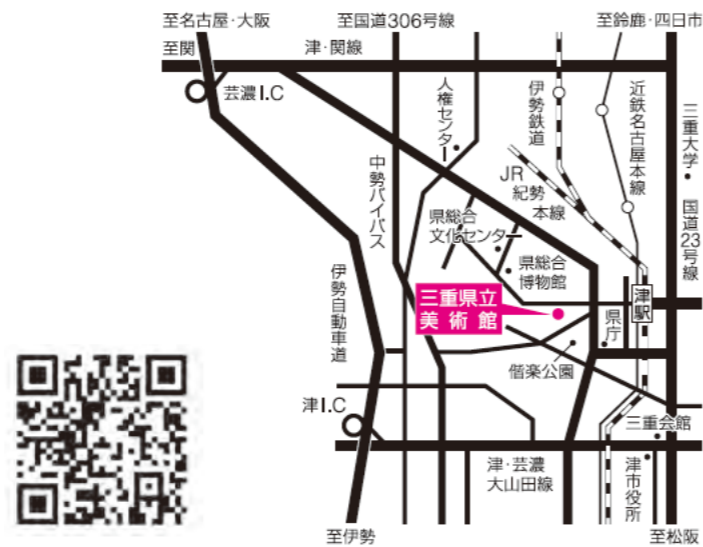
■美術館公式 twitter

三重県立美術館の最新情報をリアルタイムで配信しています。

Follow us on Twitter @mie_kenbi

■交通

津駅(近鉄・JR)西口より徒歩10分、または、津駅西口1番のりばより三重交通バス西団地循環、津西ハイタウン行き(東団地経由)、夢が丘団地行き(総合文化センター前経由)、総合文化センター行き乗車2分、「美術館前」下車徒歩1分
※できる限り公共交通機関をご利用ください



三重県立美術館 Mie Prefectural Art Museum

〒514-0007 津市大谷町11

Tel: 059-227-2100 Fax: 059-223-0570

http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/

「空飛ぶ美術館」展拾遺 ― 航空写真と作品生成

鈴木麻里子

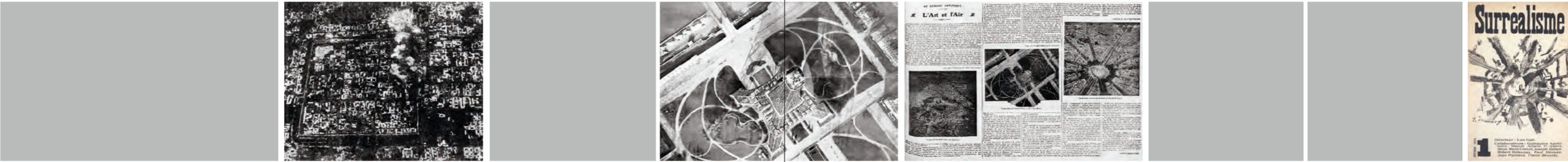


図1 図2 図3 図4 図5 図6 図7 図8

今春当館で開催した「空飛ぶ美術館」展では、有人飛行の実現が人間に新たな感覚を与え、芸術の新地平を拓いたことを紹介した。飛行体験にとどまらず、飛行の副産物が美術に及ぼした影響も計り知れない。本稿では、まさにその副産物―航空写真―が、作品生成に興味深い役割を果たした事例について記すこととする。

＊

当館所蔵の村井正誠《支那の町 No. 1》(1938年、図1)は、画家自身が切り抜いた新聞記事の掲載写真(図2)を下敷きに描かれたことが知られている²。写真に撮影された幾何学的な街の区画を、おぼろげながら油彩画のなかに見出すこともできよう。都市の鳥瞰写真に基づく作品とはいえ、独自の感覚で彩色された画面は対象の造形から離れ、限りなく抽象表現に近づいている。航空写真特有の、対象の見えざる側面を明らかにする視点が、この作品の生成には重大なヒントを与えている。村井の画業を通観すれば、航空写真をもとに俯瞰都市を描いた連作が、作品の抽象化を推し進めた過程をも見出すことができる。

1903年に飛行機による有人飛行が実現すると、この新進の航空術は猛スピードで発展を遂げた。以降、飛行機上で撮影された航空写真も新聞雑誌等を媒介して多くの人の目に触れるようになる。それと時を同じくして上空からの視点を利用した美術作品も飛躍的にその数を増やした。

航空写真が抽象表現への展開を促進した例も、村井作品に限ったことではない。航空写真とそれを参照して描かれた絵画作品を比較するだけでも、空中で撮影された写真が、対象を単純な形態に変換し、地平線を消し去り視線を回転させて、20世紀の絵画を旧規範から解き放った過程を垣間見ることができる³。

ただし、イメージの源泉を辿る議論は、そう簡単に答えを導き出せるものではない。俯瞰構図と美術の関係について重要な論考を残したカーク・ヴァーネードは、航空技術の実用化が新たに俯瞰的視点を「発見」し、それが20世紀美術にも応用されたという一見合理的な影響関係を潜む例外を指摘することも忘れていない⁴。事実、「写真的」や「モダン」と評される19世紀の絵画作品は、写真の「写真的」表現に先行して登場している。ヴァーネードが提示するのは、航空写真が20世紀初頭の美術家らにとって視覚的に興味深い事例であっただけでなく、写真が飛行機上で撮られたという経緯そのものが、彼らに航空写真を参照させる原因となったという説である。自転車の理論を応用した(と専ら考えられていた)ライト兄弟の飛行機開発は、既存のモチーフ／道具を扱いつつ視点を変えて新しい表現／技術を生み出すという姿勢にも通じ、前衛芸術家らの共感と呼んだという⁵。1910年前後は、次々と航空記録が樹立され、欧米では最も航空熱が高まった時期でもあった。そのような時代背景も、美術への俯瞰構図の積極的導入と無関係ではないだろう。

＊

「空飛ぶ美術館」展出品作のロベール・ドローネー《空中からの塔のながめ》(図3)も、ある航空写真の参照が明らかにされている例である。イメージ

の生成過程を整理しておこう。1909年、2人の飛行士アンドレ・シェルシェールとアルベール・オメール＝ドキュジスは、気球「クオ・ヴァティス」号に乗って、上空からパリとその周辺の風景をカメラに収めた。この時撮影された写真の一部は『イリュストラシオン』誌上でも紹介されており⁶、同年5月頃には、写真集『気球から見たパリとその近郊』も刊行されている。7月5日発行の『イリュストラシオン』誌は、無線通信の特集記事において、シェルシェールがエッフェル塔を空中から捉えた写真(図4)を見開き2ページに掲載⁷。さらに、一連の航空写真は、「航空輸送見本市」(於：グラン・パレ、1909年9月25日―10月17日)の会場にも展示されたという。残された資料は、ドローネーがその見本市を訪れていたことを裏付けている⁸。加えて、見本市の閉幕後、彼らの航空写真について美術批評家アレクサンダー・アレクサンドルが二度にわたり『コメディア』紙に「美術と航空」という記事を寄せている⁹。エッフェル塔の航空写真は同紙10月23日付の記事(図5)中央にも掲載された。見本市に足を運び、『コメディア』紙の読者でもあったドローネーが¹⁰、写真やその複製図版を目にした機会は複数回に及んだかもしれない。この写真に写る光景は、建物がひしめき道路が縦横に走る、という都市の航空写真のありがちなイメージとは一線を画す。エッフェル塔の鉄骨の歪みは絵画の「短縮法」を想起させ、ジャン・ド・マルスの道は踊るように地を這う。この独特の造形が、数ある写真のなかでひととき目を引いたことは想像に難くない。

この写真に関連すると考えられるドローネー作品は以下の通り。1910年代のエッフェル塔連作に、ジャン・ド・マルスの道から派生したと思いき曲線を認めることもできるが¹²、ここでは、写真の部分でなく全体の引用例に焦点を当てることとする。シェルシェールの写真の影響を一目で認めることができるハーシュホーン博物館の油彩画(図6)は1922年に描かれたもの。無彩色だったジャン・ド・マルス公園は、鮮やかな緑色の芝生で覆われた。1924年、画家はほぼ同構図の素描も残している¹³。さらに、1926年、ドローネーはジョゼフ・テリテユの詩集『アロー!パリ!』¹⁴のために、1922年の油彩に基づくリトグラフを制作。「空飛ぶ美術館」展出品作の《空中からの塔のながめ》(図3)は、この『アロー!パリ!』所収リトグラフを、ロベールの妻ソニアが、夫の歿後再制作させたものにあたる。

しかしながら、この1920年代のエッフェル塔連作における航空写真の引用を、先に挙げた航空写真とモダニズム絵画の影響関係の図式に安易にあてはめることはできない。なぜ一筋縄ではいかないのか。

第一に、制作時期について。1920年代にドローネーが制作のために参考にしたのは、1910年代に広く普及した飛行機上の航空写真ではなく、気球による1909年の空中写真である。1909年の時点で一度目にしてきた写真を、1920年代に再び参照したことには、いったいどのような意味があるのか。

エッフェル塔は第一次世界大戦前のドローネーにとって最も重要なモチーフの一つであった。ハーシュホーン博物館の油彩画を描いた1922年は、戦後、パリに戻った彼がちょうどエッフェル塔の主題に再着手した時期と重なる。

1920年代に、画家が写真を再び目にする機会をどのようにして得たか、正確な事情は分からない。ただし、《空中からの塔のながめ》と同じ『アロー!パリ!』に収められた《エトワール広場》(1926年、図7参照)も、オメール＝ドキュジスによる航空写真(図5右)を起点に、『シュルレアリスム』¹⁵(1924年)表紙(図8)等を経て、トリミングや回転の末、到達したイメージと考えられるだろう。『アロー!パリ!』のサクレ＝クール寺院の俯瞰図についても、航空写真(図5左)から派生した可能性が考えられる。このことから、何らかの手段で、画家自身がシェルシェールらの航空写真複数点を、1920年代に再度参照した可能性が浮かび上がる。

放射状のエトワール広場(現シャルル・ド・ゴール広場)の俯瞰図は、ドローネーが画業を通して繰り返し導入してきた円環の形態を彷彿させる。孤を描くジャン・ド・マルスの道やエトワール広場の形状は、螺旋や円環など曲線的かつ有機的な構成要素を好んだ画家自身が、新たな作風を模索するうえで参照するのに適当な造形であったとも考えられるだろう。

第二にその様式について。ドローネー自身の戦前の作品には対象の形態を極限まで解体したり抽象化を志向したりする傾向があるにもかかわらず、《エッフェル塔とジャン・ド・マルス》は航空写真の忠実な再現であると言える¹⁶。これを、両大戦間における、いわゆる「秩序への回帰」の大きな流れの一端とみなすのは、画家にとって少々本意な解釈かもしれない。というのも、当時の画家自身の声に耳を傾けてみれば、「「キュビズム」は非常に順調に発した後、活力を失い、バロックかカルデア風アルカイスム(archaïsme chaldéen)か、あるいはアングルの腕の中に墜ちてしまった。」¹⁷と同時代前衛美術の動向を肯定的には捉えていないからである。

第一次世界大戦時に既に退役していたドローネーは、戦時中、スペインとポルトガルを転々とし戦禍を逃れた。戦争に関与しない姿勢を貫いた彼には非難のまなざしが注がれることさえあった¹⁸。先にも引用した記事にて、彼は戦争を経て180度転回した現状を憂いつつ、健康的で新しい芸術を生み出していた活気ある戦前のパリを回顧し、過去の芸術のなかに帰すべきモデルを求めるとは、今日の生活に根差した芸術を生み出す必要性を唱えている¹⁹。

生きた芸術を志向する芸術家が、戦前の栄光の象徴でもある都市のモニュメントに再び希望を託したという見方は感傷的に過ぎるかもしれないが、ドローネーの画業の転換期において、シェルシェールらの航空写真が重要な役割を担ったことは確かではなかったか。そして、1910年代にマスメディアに氾濫した航空写真の多くが、軍事と密接なかかわりを持つものであったことも思い出されたい。ヴァーネードの言う通り、単なる視覚的関心にとどまらないイメージの性質そのものへの共感が、イメージソースの選択段階で美術家らを突き動かすとするなら、それこそが、この一見不可解な撮影―参照年代間の隔たりを解き明かす鍵の一つとなるかもしれない。

図1 村井正誠《支那の街 No. 1》1937年 油彩・カンヴァス 三重県立美術館
図2 『朝日新聞』(号外)、1937年8月30日付 縮刷版より転載
図3 ロベール・ドローネー《空中からの塔のながめ》1926(再刷1969)年 リトグラフ・紙 福岡市美術館
図4 『イリュストラシオン』誌、3458号、1909年6月5日、388―389頁より転載
図5 『コメディア』紙、1909年10月23日より転載
図6 ロベール・ドローネー《エッフェル塔とジャン・ド・マルス》1922年 油彩・カンヴァス ワシントン ハーシュホーン博物館と彫刻の庭 DR
図7 ロベール・ドローネー《エトワール広場》1926(再刷1969)年 リトグラフ・紙 福岡市美術館 ※『アロー!パリ!』所収版画を再刷したもの
図8 『シュルレアリスム』表紙

1. 『朝日新聞』(号外)、1937年8月30日付
2. 堀元彰『URBAIN』について「村井正誠展」(展覧会図録)、神奈川県立近代美術館ほか、1995年、19―22頁。とりわけ20頁を参照のこと。
3. このことについては以下を参照。
Vues d'en haut, cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 2013, pp. 101-159.
Angela Lampe, «Une modernité survole», dans *ibid.*, pp. 33-47. Voir p. 39.
4. Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, New York: Harry N. Abrams, 1990, pp. 216-277. Voir pp. 243, 249.
5. *ibid.*, pp. 270-273.
6. 例えば以下を参照。
Gustave Babin, «Deux chateaux vus d'un ballon», *L'illustration*, n° 3455, 15 mai, 1909, pp. 339-341.
7. André Schelcher & Albert Omer-Decugis, *Paris vu en ballon et ses environs*, Paris: Hachette & Cie, 1909.
8. *L'illustration*, n° 3458, 5 juin, 1909, pp. 388-389.
9. この見本市の様子を画家が描いた素描は4点存在している。
Du Cubisme à l'art abstrait: Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris: S.E.V.P.E.N., 1957, p. 329. うち1点は以下に掲載。
Robert Delaunay: 1906-1914, de l'impressionnisme à l'abstraction, cat. exp., Paris: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 132.
10. Arsène Alexandre, «L'Art et l'Air», (premier article), *Comœdia*, 23 octobre, 1909. Id., «L'Art et l'Air», (second article), *Comœdia*, 30 octobre, 1909.
11. Pascal Rousseau, «La construction simultanée: Robert Delaunay et l'aéronautique», *Revue de l'art*, n° 113, 1996, pp. 19-31. Voir p. 29, note 19.
12. 例えば、ニューヨーク グッゲンハイム美術館の《エッフェル塔(赤い塔)》(1911-12年)など。なお、第一次世界大戦以前のドローネー作品にも写真の参照が明らかにされている例は多い。抽象的な(窓)の連作等に、航空写真の引用が指摘できるという見方もある。
Gordon Hughes, *Resisting Abstraction: Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism*, Chicago: University Chicago Press, 2014, pp. 30-56.
13. *Vues d'en haut*, cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 80, cat. 55.
14. Joséph Delteil, *Allot Paris!*, (avec 20 lithographies par R. Delaunay), Paris: Editions des quatre chemins, 1926.
15. Ivan Goll (dir.), *Surréalisme*, n° 1, Paris, 1924.
16. ドローネーのエッフェル塔連作については以下を参照。
Robert Delaunay: 1906-1914, de l'impressionnisme à l'abstraction, cat. exp., Paris: Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 130-137.
Robert Delaunay: Rhythmes sans fin, cat. exp., Paris: Centre Georges Pompidou, 2014-15, p. 22. 第一次世界大戦以前の作品に盛んに描かれた「破壊的な」エッフェル塔は、戦後のドローネー作品にもたびたび引用されている。
17. Gollivan (Ivan Goll), «Le peintre Robert Delaunay parle», *Surréalisme*, n° 1, Paris, 1924, n. p.
18. Gordon Hughes, *op. cit.*, p. 140.
19. Gollivan, *op. cit.*

闇夜と眩光の向こうに見えるもの

『真昼の夢、夜の寝覚め—昼夜逆転の想像力—展』を終えて

吉田 映子



図1



図2



図3



図4

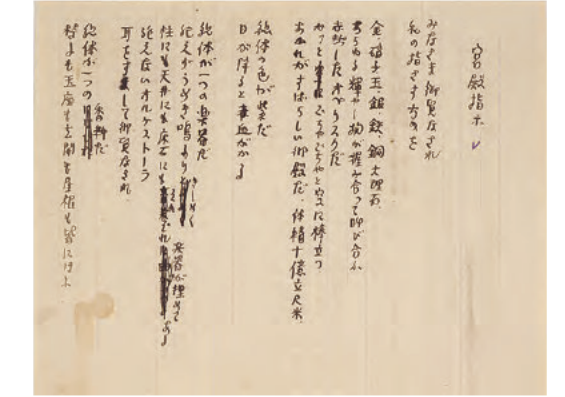


図5



図6

真っ白に輝く月が顔をだした。しずかな、誕生日の夜だった。わたしはジャンパーのポケットに両手を入れて歩きはじめ、人影のないひっそりとした住宅街の道をゆくだけで、なぜなのか、自分が少しだけいいものになったようなそんな気がした。

(川上未映子『すべて真夜中の恋人たち』より)

2015年初夏に開催された『真昼の夢、夜の寝覚め—昼夜逆転の想像力—展』では、昼夜逆転の状況において発揮される想像力をテーマに、所蔵作品の魅力や新たな角度から紹介することを試みた。振り返ってみれば、この幾分特異なテーマに即して所蔵作品を並べてみることで、制作された時代や地域を越えて共有される美学や感性を、新たに見出すことができたように思う。以下では、闇夜が逆説的に可視化する世界、そして、光の下に屹立する幻想的建築イメージの二点を中心に、展覧会を通して見てきた所蔵作品の意外な側面を考察してみたい。

闇が可視化する世界

ロジャー・イーカーチが、「夜は人類にとって最初の必要悪であり、最も古くて最も日常的な恐怖だった」と述べるような夜への根源的恐怖は、私たちがいまなお少なからず抱いているものだろう。しかしながら、その闇は、豊かな想像力と結びついたとき、日常では意識されないような新鮮な感性を呼び覚ます。

恐れや孤独といったネガティブなものだけでなく、やすらぎや開放感、充足感といった相反する感情をも与えてくれる夜の豊かさを、最も印象的かつ美しく描きだした画家、エドヴァルド・ムンクによる『月光』を見てみよう(図1)。

天井の明かりの消えたランプからは、窓辺にいる男性が自ら好んで闇に身を置いていることが分かるだろう。画面の右側で視線を遮るカーテンは、暗い部屋をシェルターのように包み込む。窓外に見えるガス灯や蒸気船の微かな明かり、卓上のガラス瓶に反射するわずかな輝きといった繊細な描写は、この室内そのものがある研ぎ澄まされた魂の象徴であるかのように感じさせている。

ムンクは、細部を変えながら同構図の作品を繰り返して描いているが、油彩画による最初の1枚は、父の死の翌年に制作された³⁾。パリ郊外への引越した重なるこの時期は、ムンクにとってつらく寂しい時期だったに違いない。そんな夜に窓辺から差す月の光は、ときに孤独感を強め、ときに心の安らぎをもたらす、両義的な存在だったのではないだろうか。ムンクは、そんな目に見えない揺れ動く感情を、モチーフの巧みな配置と、黒と白の柔らかな諧調によって、鑑賞者にも共有させてくれている。

「夜／闇の中、まなこみひらく、これ慈憐のためと／こそ、されば真昼なか、まなこ閉ざしぬ」

こう詠んだのは、昭和初期に活躍した木版画家・谷中安規である。本展では、この一節が寄せられた版画シリーズ『幻想集』と同じ1933年に制作された『瞑想氏』(図2)を展示した⁴⁾。

谷中は、他に類をみないモダン且つ土着的な版画世界に加えて、破天荒な振る舞いでも知られている。例えば、手痛い失恋のあとには、短刀を持って、月光の下毎夜踊り狂ったという⁵⁾。あるいは、みすぼらしい姿で幽霊のように街を歩き回ったというエピソードの舞台は、谷中が生み出した影絵のような作品を見ると恐らく、夜だったのではないと思わせる。

谷中が詠った、昼には閉じられているが、夜に開かれ、その慈しみを享受する眼。それはすなわち芸術家の眼であろう。本展覧会の一セッションに登場した夜行性の動物たちは、そのような芸術家の眼を代弁する存在として描かれたのかもしれない。

その代表例が、池田龍雄による『禽獣記』シリーズの『ぬえ』だ(図3)。現実には起きている事件や社会問題に取材したルポルタージュ絵画を制作していた池田は、このシリーズにおいて、人間の愚かさや獣のような本性を、動物の姿に託すことで風刺的に表現した。禽獣たちの極端にデフォルメされた肢体は、どこか滑稽さを帯びているが、その厳しく透徹とした眼差しは社会の闇を見つめている。

闇夜に浮かんで消える波頭のあいだを駆け回るイケムラレイコの少女たちは、自然界と人間界をつなぐ精霊のような存在を象徴しているだろう(図4)。中央で浮遊する一回り大きな少女には足がなく、人魚という合成獣を思わせる。支持体であるキャンパスの目は粗く、目を凝らせば画面の向こう側が透けて見える。水平線が闇に沈み、来し方の見えない波とともに、少女は彼岸と此岸を行き来している。絵の向こう側には、こちら側の現実とは別の世界が存在している。

これらの作例に限らず、夜の闇を背景とした作品のいずれもが、通常の視覚では見ることの叶わない感情や魔力、異世界の存在を、それぞれが磨き上げた表現方法を通して鑑賞者に示唆している。パウル・クレーのあまりにも有名な言葉が示す、「眼に見えるものを再現するのではなく、眼にみえるようにする」という芸術の本質を、闇夜を媒介とした作品は、まさに代弁しているのである。

建築をめぐる想像力の倒錯

展覧会の後半にあたる「真昼の夢」をテーマとした章では、「蜃気楼」を一つのキーワードとして、光のなかで屹立する幻の建築物を描いた作品をピックアップした。建築をめぐる想像力が、絵画、彫刻といった美術作品において発揮される際には、スケールや奥行きといった重要な構成要素が何らかの変容を余儀なくされる。そこに、興味深い倒錯が生まれる。

宮田脩平によるプロローグ『おとぎの国』あるいは『ピラミッド』は、いずれも、城や遺跡といった大きな建築物をモチーフとしながら、手のひらに収まる小ささに造作されている。それが美術館の大きな展示ケースに収まった

とき、金色の輝きとも相まって、極小さよもむしろ、はるか遠くの国の神秘が、突如、姿をあらわしたかのような不思議な雄大さを感じさせていた。

本作品と村山槐多の詩『宮殿指示』(図5)を並べたのは、空想上の建築イメージにおけるこのスケール感の非現実性が共通しているように思われたためである。槐多の想像力によって、壮大な宮殿建築は、やがて、微小な建築物である蜂の巣へと変貌していく。モチーフとなる建築物の大小に応じて、作中の視界が、パノラミックなものから、小生物の世界へと急接近していくというダイナミズムが生まれている。

サルバドール・ダリによる『パッラーディオのタリア柱廊』では、極端な遠近法によって生み出された回廊のイリュージョンを介して、その先に描かれた、縄跳びをする少女のスケール感が捉えがたいものとなっている。画家の幼少時の記憶から抽出されたという縄跳び少女のモチーフは、後年の作例においては、小瓶の葉やキノコによってサイズを変える「不思議の国アリス」と名付けられることとなる。

古代神殿を模した伊藤利彦による『ペディメントのあるレリーフ』(図6)では、建物が本来持っているはずの奥行きが、浮彫りの浅い空間に圧縮されている。ペディメント(破風)の三角形と窓のような矩形の内部には小さな楕円や四角が配され、一つ一つの区画が部屋の俯瞰図のようにも見える。あるいは、大小の引き出しや階段がわずかに奥行きを拡張するかと思えば、影のような薄っぺらな人物がそこを自在に行き来している。

ここでは従来では遠近法によって表現されてきた建築的モチーフが、一定のスケール感や視点、あるいは内と外の区別を失って非現実性を帯びている。作品は、全体が真っ白に塗られることによって、夢幻的な印象をいっそう強めている。

これら空想の建築をめぐるイメージは、そのモチーフが元来堅固なものであるだけに一層、その非現実性が際立つ。表現された非現実性にリアルな手触りがある、という倒錯が起こっているのである。

また、ダリや伊藤の作例からは、具象的なモチーフを廃した抽象絵画とは別の方法による、絵画の二次元性に対する真摯な探求が存在していたようにも思われる。

闇夜を背景とした不可視の存在の形象化も、建築的イメージを利用した造形の探求も、美術作品だからこそできる、この世界の謎へのアプローチではないだろうか。「昼夜逆転の想像力」というテーマに沿って、いささか恣意的に作品を選択、カテゴライズした本展覧会ではあるが、これまでの主だった美術の語りにおいては注目されてこなかった感性や枠組みの存在をおぼろげながらもなぞることができたように思われる。今後は、この気づきを、より実証的に示すことを目指してみたい。

夜の図書館で

本展覧会の構想にあたっては、冒頭に引用した現代小説のほか、多く

の詩や小説からインスピレーションを得た。文学作品にしばしば表現された夜の魅力や捉え方は、通常、美術を語る際には取り上げられることのない感性であろう。しかし、このフィルターを通して、あらためて所蔵品の絵画や彫刻を眺めてみることで、今まで見えてこなかった側面が姿を表したのである。

このことに関連して、県立図書館の協力の下、夜の魅力や夢に関連した文学作品の閲覧コーナーを展覧会の最後に設けた。さらに、展示作品の画像と文学作品の引用をつきあわせながら紹介する「ギャラリートーク番外編『本から生まれた展覧会』」を、閉館日の県立図書館閲覧室を利用して開催させていただいた。

明かりを消した閲覧室で、闇に浮かび上がる数えきれないほどの書棚に囲まれてする本の話は、恐れ多いながらも貴重な体験となった。開催を実現させてくれた図書館のスタッフと参加者の皆様にあらためて感謝の意を表したい。



図7

- 図1 エドヴァルド・ムンク『マイヤー・グレーフェ・ポートフォリオ』より「月光」エッチング、ドライポイント、紙、1895年
- 図2 谷中安規『瞑想氏』木版・紙、1933年
- 図3 池田龍雄『禽獣記』より「ぬえ」インク、コンテ、紙、1956年
- 図4 イケムラレイコ『夜の浜辺』油彩・麻、2002—2003年
- 図5 村山槐多『詩「宮殿指示」(みなさま御覧なされ…)』1918年、インク・紙
- 図6 伊藤利彦『ペディメントのあるレリーフ』1989年、ラッカー、コーラージュ・木
- 図7 「ギャラリートーク番外編『本から生まれた展覧会』」の様子。イベントの最後には、紹介した本の一部と図書館司書が推薦する本の貸出を行った。
※掲載作品はすべて三重県立美術館所蔵。

1. 講談社文庫、2014年、36頁(初出は、『群像』2011年9月号)。
2. ロジャー・イーカーチ『失われた夜の歴史』インターシフト、2015年、20頁。産業革命以前のイギリスを中心に、日記や回想録といった膨大な私的文書を収集し、当時の上・中流階級の人々にとって夜がどのようなものだったかを明らかにしている。
3. Gerd Woll, *Edvard Munch The Complete Graphic Works*, Phillip Wilson Publishers, 2001, p.56.
4. 版画集『幻想集』のうち「夜」では、不穏な出来事を示唆するシルエットがモニターのように現れる夜の街を徘徊する人物が描かれ、それを空に浮かぶ大きな瞳が見下ろしている。夜に野外を歩く人物を観察する不気味な瞳というモチーフが、両作品には共通している。
5. 滝沢恭司「谷中安規の見た夢と現実」『鬼才の画廊 谷中安規展 1930年代の夢と現実』(展覧会カタログ) 町田市立国際版画美術館・若手県立美術館、2014—2015年、8—9頁。



図1

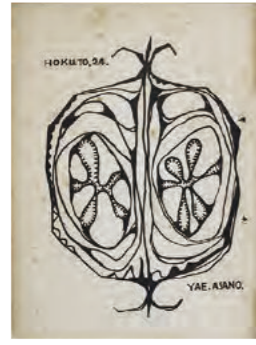


図2



図3



図4



図5

1. 『北斗』同人 浅野弥衛

前号で指摘したように、『北斗』第12号(1950年)は、浅野のカットが初めて表紙に踊っただけでなく、同誌史上後にも先にも一度きりの浅野の随筆「カットについて」が掲載された記念すべき号であった。

水のきれいな伊勢の海、そんな悔水浴のポスターを眺めながら、そこに育つ内海の魚達を数へ上げてみるつれづれ。箕田から若松、白子にかけて、所謂前ものと呼ばれるこれらの漁区の魚達は春から夏へかけてが一年中で最も種類も多く味はひも豊かな様である。

冒頭、流れるような書きぶりが心地よいこの一文は、自作について語るというよりも、白子港沿岸で採れる折々の海の幸の美味なる様をひたすらに綴るもので、食に対して独特のこだわりを見せた、いかにも浅野らしい文とも言えなくも無い。

『北斗』と浅野弥衛の関係について言えば、第16号(1949年12月15日発行)の同人名簿に名を連ねていることから、自身も一時期同人であったことが確認される。名簿は毎号掲載されるものではないため断定的には言えないが、少なくとも誌面を追う限り、第84号(1963年2月1日発行)を最後に、浅野の名は同誌の同人名簿から消えていく。恐らくこのことは、1959年11月に鈴鹿信用金庫の代表理事の職を辞し、画家・浅野弥衛としての活動が本格化したことと無関係ではないだろう。

上記の変化は、実は表紙のデザインの変遷を追跡することによっても看取できる。第12号で表紙デビューを果たした浅野は、果敢にも表紙のデザインに着手する。取り分け第22号—第29号(1951年—1952年)の表紙の斬新さには今なお驚きを禁じ得ない(図1)。中でも第24号(図2)の表紙は、発行日はおろか、「北斗」の題字までも消え、ただ手書きで「HOKUTO.24」と小さくあるだけという、非常に野心的な構成になっている。一方、第69号(1961年9月1日発行)から第110号(1965年8月1日発行)に至るまでは、本文中に挿画として用いられることはあっても、浅野のカットが表紙を飾ることは無かった。以降も断続的に表紙から浅野の絵が姿を消す期間が生じ、加えて表紙にも本文にも採用されない号が散見されるなど²⁾、1960年代半ばに入ると、浅野と北斗の関係はかなり希薄なものになったものと想像される³⁾。

2. 茶封筒の中の原画

ある時はクレー調、はたまたモデルリアー二にミロ風など、『北斗』に寄せた浅野のカットは、浅野の真骨頂たる線による抽象という禁欲的な枠を軽やかに飛び出して、様々な要素を試行錯誤する自由を楽しむ様子が感じとれる(図3)。

過去号を辿る限り、当初は清水信や木全円壽、弟の吉本嘉平(筆名は吉本嘉⁴⁾)といった親しい者たちの具体的な原稿を念頭にカットを描いていた節があるが、徐々に汎用性を持つ図柄へと移り、いくつかのストックから選んで用いられるようになったように見受けられる。このことは他の画家の手によるカットについても同様であっただろう。そのため挿画として用いられる

ときは、散文であれば冒頭の、詩の場合は文末の余白に配置され、極力本文の内容と齟齬をきたさぬ様に配慮されている。現同人の言によれば、『北斗』では、浅野は自らの絵の選択やレイアウトについて口を挟まず、すべて編集部にて委ねていたという。そこには、自らに与えられた役割の境界を厳格に規定する浅野独自の「美学」があったのかもしれない。

この貴重な浅野のカットは、『北斗』初代主宰の木全圓壽から、木全の妻で第2代主宰の木全早苗へと引き継がれていたが、その全貌が明らかになったのは、1999年のことであった。

…手提げ袋に入った編集資料を受け取った。(中略)大きな茶封筒に、原画やらコピーやら整理もされず混在した。しかも『北斗』には何人かの画家が出入りしていたので、複数の人物の原画やコピーが秩序もへたたくもなく、皺が寄ったり折り曲がったりしてまさに玉石混合、ダ・ビンチの絵も愚息の殴り書きも同在という有様だった。(中略)次には、原画を作家別に仕分けた。画風から数名の画家が画いたと分かり、中でも浅野の作品が多かった。多いといってもほんの数枚に過ぎないので、十に倍する原画が失われたと想われる。(中略)原画はコピーを取った後で1枚ずつ硬質ビニールの包みに入れてスチール缶に保存することにした⁵⁾。

こうして木全夫妻からカット原画を託された竹中忍(第4代主宰)の手によって、浅野が描いたものは勿論、これまでに蓄積されてきた多量の『北斗』のカットが整理され、今日まで大切に守られてきた。昨年の「描線の詩学」展⁶⁾においては、『北斗』同人の全面的な協力により、浅野が表紙を手がけた1950年代の30冊と現存するカット原画9点すべてを展示することができた(図4)。そしてこの展示に先んじて、2014年9月1日には「特集 浅野弥衛 生誕百年」と冠された『北斗』第610号(図5)が上梓されたことは、昨年の画家をめぐると一連の動きの中でも特筆すべきものであり、展示室という狭い空間を越えた広がり、展覧会担当者として何よりもうれしく、そして誇らしく思われた。

※本論の執筆にあたっては、『北斗』主宰竹中忍氏、棚橋鏡代氏、渡辺康允氏を始めとする『北斗』同人の皆様、さらに堀口誠氏、衣斐弘行氏、衣斐泰子氏よりご協力を頂きました。ここに感謝の意を表します。

図1 『北斗』第22号表紙、個人蔵
 図2 『北斗』第24号表紙、個人蔵
 図3 浅野弥衛『北斗』カット原画(1950年代、『北斗』編集部蔵)
 図4 「特集展示 生誕100年浅野弥衛—描線の詩学—」展 展示風景
 図5 『北斗』第610号表紙、個人蔵

1. 浅野弥衛「カットについて」『北斗』第12号、1950年1月15日発行、49頁。
 2. 例えば、第124号(1967年1月1日発行)、第147号(1969年3月1日発行)、第172号(1971年8月1日発行)、第180号(1972年4月1日発行)、第185号(1972年10月1日発行)、第192—196号(1972年5月1日発行—10月1日発行)などが該当する。
 3. ただし、このことは浅野と『北斗』の関係の変化だけでなく、他の要因も影響している可能性が高い。なぜなら、第111号(1965年9月1日発行)以降、同一のカットを連続して何号も表紙に用いる傾向が顕著になっているからである。
 4. 浅野の実弟の吉本嘉平も『北斗』の同人であった。吉本は、1957年10月22日に40歳の若さでこの世を去るが、吉本の遺作集『ぼるこん』は浅野の絵を表紙に北斗社から刊行され、『北斗』第60号(1960年8月1日発行)には、同書の広告が掲載されている。
 5. 竹中忍「むごいものから」『北斗』第610号、2014年9月1日発行、94—95頁。
 6. 「特集展示 生誕100年浅野弥衛—描線の詩学—」(2014年10月1日—12月21日、柳原彌生記念館A室)。

2015年6月、県内在住の若手作家によるグループ展『coma art communication』を開催し、筆者も作家として参加しました。14名による小品展で、その中には今年初めに三重県立美術館で開催された『三重の新世界2015』に出品した作家6名が含まれています。今回の展覧会では出来る限り解りやすく、ひらかれた展示空間をつくることを目的としました。

会期中は作家が在廊し、来場者への語りかけを積極的に行うことで、来場者約280名のうち、一般の来場者がおよそ6割、滞在時間も平均して1時間ほどとなり、意図した効果がみられました。この取り組みは普段美術に親しんでいない人にも興味を持ってもらえるようなアプローチを心がけていた為、一方で窮屈な、また無責任な展示と捉える人もあったかもしれません。しかし、「美術は難解」というイメージを和らげ、身近な場所に美術がある事の面白さを体感してもらう為には必要な方法だったと感じています。

そもそもの発端は今回のグループ展会場であるギャラリー coma のオーナー駒田みな子氏からの「年に数回ある常設期間に空間の半分を開放して若手作家の挑戦の場に利用できないか」という提案でした。そこから賛同した作家が集い、前段階であるグループ展を経て、提案の個展とともにアーティストトークなどのイベントを行っていくという方法に落ち着きました。

そして、この企画と同時並行的に進めている企画に『まちをめぐる美術』があります。県内の店舗、主に美容室やカフェ、クリニックなどに作品展示をするものです。これは、日常空間に美術作品がある状況がどのような影響をもたらすのか、という実験的な活動で、現在津市内を中心に5ヶ所、2—3ヶ月のペースで展示替えを行っています。

現時点では、作家とギャラリー、そしてこの地域の鑑賞者との持続した関係作りによって、三重で作家活動をするための新しい方法を模索している段階です。この試みを温かく見守ってもらえれば幸いです。

※この展覧会は、県内在住の若手作家有志によるものです。2015年1月4日—3月29日の間、三重県立美術館で開催された『三重の新世界 2015』への出品作家のうち大西佐奈、下村雄三、谷口美喜、林康貴、平松典子、山本真也が参加しています。



表紙解説「戦後70年記念 20世紀日本美術再見 1940年代」より 原 舞子

夢の中の出来事のように、あるいはおぼろげな記憶のように、ゆらぎ、攪拌されたイメージが漂う。

小石清は大阪に生まれ、戦前の関西を代表するアマチュア写真家集団・浪華写真倶楽部の中心メンバーとして活躍した。いわゆる「前衛写真」の旗手として知られる小石だが、1938年には内閣情報部発行の宣伝雑誌『写真週報』の専属カメラマンとなり、従軍写真家として中国に約3か月滞在している。このとき撮影した写真を多彩な技法で再構成したのが、この作品を含む10点の連作による《写真集『半世界』》であり、1940年の浪華写真倶楽部第29回展で発表された。「半世界」とは、小石によれば、西洋に対して日本を含む地球の東半球を意味する言葉だというのが、従軍カメラマンという公的な立場に対して、芸術表現を求める写真家という私的な立場としての「半分」がここに表現されていると見ることもできるのではないだろうか。それはまた、戦争によって生み落とされた現実と幻想との間の裂け目を示すものでもあるだろう。



小石 清《写真集『半世界』7.「象と鳩」》1940年 ゼラチンシルバープリント 国立国際美術館蔵