

美術京都

B i j u t s u K y o t o

NO. 54
2023 March

公益財団法人 中信美術奨励基金

目次

巻頭エッセイ 青木 淳 1

対談

京都画壇
「京都市」なるものの深淵

榊原 吉郎 2
田島 達也

論考

太田喜二郎と京都洋画家連盟
植田 彩芳子 15

第35回「京都美術文化賞」 38

選考委員を代表して 太田垣 實 40

受賞者のことば 42

川の流れは合流するもので、立体交差することなどないと信じてきた。ところが京都にはそれがある。銀閣寺からやや東に行ったあたり、北東から流れてきた白川が東西に流れる白川疏水を跨いでいる。それが不思議で、白川疏水を遡っていったら、南に曲がった先で、流れは「哲学の道」に寄り添っていた。このあたりになると、白川疏水は白川と200メートルほど隔てて平行に走っている。ただし、白川が北から南へ流れているのに対して、白川疏水は南から北に向かって流れている。やはり不思議だった。

調べてみれば、琵琶湖疏水はもともと、農業用の灌漑だけでなく、工業用の水車動力源を目的として開削されたのだった。南禅寺から銀閣寺にかけて水流をつくりだし、

偶然の恩恵

京都市京セラ美術館 館長 青木 淳

そこから西の白川に向かって何筋もの水を流し、その流れで建ち並ぶ繊維工場の水力タービンを回す予定であった。ところが工事着工後、アメリカの最新情報として、水を動力としてではなく発電に利用する水力発電なるものが始まったというニュースがもたらされ、急遽、計画が大変更されたのだという。

電力なら水流の近くに工場を建設しなくて良い。おかげで、東山に沿った地区が工場地帯になることはなく、結果としてかえって思索にふさわしく、静かに水が流れる散歩道が生まれたのである。

ある場所が素敵な場所になるかどうか。そこには、必然と偶然とがあやかっている。そんな微妙な綾が、長い歴史を持つ京都のあちらこちらに織り重なっている。



京都画壇 「京都市的」なるものの深淵

榊原 吉郎 氏
(京都市立芸術大学名誉教授)

田島 達也 氏
(京都市立芸術大学総合芸術学科教授)

幸野楳嶺がシステム化した 運筆指導

榊原 源豊宗先生の日本美術史の講義を聞いていますと「〇〇的」「〇〇性」「〇〇化」という言葉が頻繁に出てきました。私はこれを「的・性・化」とまとめて呼んでいます。ある言葉にこの「的」や「性」をつけることによって意味が独り歩きをする。たとえば「近代」ですと「近代的」「近代性」「近代化」。もっともらしく聞こえますが、その実態を問われた時に、的確に答えるのはなかなか難しい。「京都」ならどうでしょう、「京都市的」「京都市性」と言う時、田島先生は何を思いつかれますか。

田島 「京都市的」とは、ということこれはもう永遠のテーマで、いろいろな側面、立場から

「京都市的」を語れると思います。いま京都市立芸術大学芸術資料館所蔵の、とりわけ明治美術の資料について研究が進んできているのでそこから見えてきたことと言いますと、幸野楳嶺が技術指導において運筆を非常に重視しますよね。私は、運筆自体は江戸時代から画家のあいだで熱心に取り組まれてきたと思っていたのですが、どうやらそれほどでもない。師の絵を真似て技法を習得しようとはしていませんが。この運筆をカリキュラムとして徹底的に指導するのが楳嶺なんです。

榊原 たしかに、そうですね。

田島 明治時代に楳嶺がシステム化した運筆教育を受けた京都の画家は本当に筆遣いがしっかりしていて、書と同じように「とめ」「はね」や筆運びのスピード感を習得しています。それは同時代京都の鈴木松年や望月玉泉らの門下も同様だと思います。一方、東京

の絵を見ると、たとえば去年京都でも展覧会のあった鏗木清方、日本画の偉大な作家であるのは論を俟たないのですが、上村松園のような、力強い、がっちりとした筆遣いに比べると、清方の筆遣いは形を取ることが優先されていくように見えます。清方でさえそうですから、他の画家、有名な画家であつても、京都の師匠から叩き込まれた運筆と比べると、その筆運びは緩いと感じてしまいます。

榊原 なるほど、楳嶺の運筆は京都市といえるかもしれません。

円山派十四条派⇨円山四条派？

田島 京都画壇とは円山四条派の系統だ、これは必ず言われることなんです、榊原先生



田島 達也氏

はつねづね円山派と四条派を区別なさっています。そのあたりを改めて解説していただけますか。円山派は円山応挙から、と明解なんです、四条派というのはいつかから四条派と呼ばれるようになったのか、などについて。

榊原 四条派の祖は、呉春です。しかし、呉春の前には蕪村がいます。呉春はまた、応挙

の門を叩いてもいます。

田島 呉春の弟子の岡本豊彦や実の弟の松村景文ら、主要な画家がみな四条通に居を構えていたことから四条派と呼ばれた、という単純な話ではないですね。四条には円山応挙も住んでいたといえますし。

榊原 呉春の実弟の景文、彼の写生帳を堂本印象さんのお身内がコレクションされていて、見せていただいたことがあります。そうした現存する作品を調べていくと、減筆の傾向が見てとれます。つまり筆数を減らす方向が、四条派ではないかと。いま、最後の四条派と評価されているのが幸野楳嶺の弟子の竹内栖鳳で、たしかに栖鳳の運筆を見ると、できるだけ筆数を減らしているのがわかります。それに対して円山派は、筆を加える加筆派なんです。筆数を増やすことによって細密な描写ができるという考え方です。二つの流派の違い

いはそこです。円山派の根底には、その当時入ってきた西洋の影響があります。長崎を通じてオランダから入ってくる西洋文明、あるいは文化。応挙自身は腑分け（解剖図）や骸骨の図を描いています。写実的な表現を追究していたのです。

田島 円山派には対象の骨格を、芯をとらえるという描きかたがありますね。それに対して四条派はどちらかというと筆の働き、運びで形を描き出していると思います。呉春、景文、景文の弟子の横山清暉らは、江戸時代から「四条流」といわれていました。そう考えると呉春、景文、清暉の流れが四条派と呼ばれるのは当然だといえます。でも、最後の四条派といわれる竹内栖鳳の師の幸野楳嶺は、もともと円山派です。

榊原 そうです。

田島 中島来章に円山派を習い、そのあと、

塩川文麟に師事します。塩川文麟の師匠は岡本豊彦、さらにその師は呉春。ということ、なんだか細かい話になっていきますが、呉春、豊彦、文麟、榎嶺という流れもあることになります。

榎原 そうですね。

田島 四条派のなかでも、呉春、景文、清暉の流れは、その筆遣いが柔らかい感じですが、呉春、豊彦、文麟、榎嶺の流れは、わりとばかりきつとしたところがあるのでは、と思っっています。榎嶺の弟子の栖鳳は、やはり減筆傾向があります。榎嶺はそれほど減筆に力を入れているように見えないので、つまり栖鳳は隔世遺伝みたいところででしょうか。師から受け継ぎつつ、四条派の良さを取り入れていったという気がします。

榎原 先ほど述べたように、呉春の前には蕪村がいるわけです。蕪村はご存じのように絵

師でありながら俳人でもあり、多くの名句を遺しています。彼は中国の漢詩を崇拜していたといいますが、一方、日本には和歌があり、俳諧を経て俳句という表現方法に至るまでの変遷はさておき、ひとつの句に仕立てるには言葉数を減らさなくてはならない。言葉を厳選するんですね。その創作の精神は、絵画における減筆に通ずるといえるかもしれません。

京都画壇—— 美術を支えた二つの構造

田島 「京都市」ということでいえば、京都画壇には大きく二つの構造があると思っっています。一つは、皆川淇園が始めた東山新書画展という展覧会のように、民間の有志によるイベントが起こったということです。京都の

画家を集めて、みんなで開いた展覧会。京都に住む流派を超えた画家たちが春と秋の展覧会にこぞって出品するんです。これはすごいことだと思います。

榊原 おっしゃるとおりです。皆川淇園の業績は素晴らしいものがありまして、そもそも円山応挙を育てたのは淇園の支援が大きいのです。淇園はもつと評価されるべきでしょうね。

田島 そうですね。実際、いろいろなグループでの、現代でいうグループ展みたいなものはすでにどこにでもあったようです。しかし、大きな規模の、今で言えば京展のような、流派関係なしの展覧会が十八世紀につくられたというのは特筆すべきことです。だから、よく、京都画壇というのはたまたま京都にあるだけとか、「画壇」だなんてたいそうに呼ぶほどの意味があるのかという見方があるのですが、このように昔から展覧会が行わ

れ、こうした活動が幕末まで続いたことを考えると、やはり「画壇」と呼ぶにふさわしいですよ。

榊原 まさに、そうですね。

田島 こうした展覧会は若手の登竜門でもあったわけです。展覧会に出品し、そこで認められるということがその絵師、画家としてのキャリアを積むうえで非常に重要だった。幸野楳嶺のことばかりになりますが、楳嶺のエピソードに、入門したてで貧乏だった頃、作品を出品したいけれど絹を買う金もないと。大きい絹を買って大きい作品を出せば注目されるけど、それはなかなか難しい。で、どうしたかというところ、普通は縦に使う絹を横に使って、幅を大きくとった作品を出品したところ、ちよつと注目されたそうです。

榊原 なるほど。

田島 やはり注目されることがいかに重要か

ということですが、そうしたある種の評価システムとして京都画壇が存在した。このことは美術史の蓄積として非常に大きいと思います。

榊原 本場にそうです。京都画壇がなければ生まれなかつた絵師、作品は多かつたのです。

田島 もう一つの構造としては、民間と対をなす官のほうですね。天皇家があり、御所があつて、その御所の御用絵師という形で優れた画家の一門が組織化されていきました。もとの御用絵師というと土佐家、狩野派がありました。それから、京都市立芸術大学ともゆかりの深い望月家。初代である望月玉蟾も絵師として御所に呼ばれていたことがわかつています。十八世紀半ばまでは、まだ民間から絵師が呼ばれることは少なかつたはずですが、望月玉蟾は指名されて御所に出向いて絵を描いたということです。したがって、十八世紀の半ばから後半にかけては民間の画家に

も御用絵師になるチャンスがあつたことが窺えます。さらに、天明の大火（一七八八）で焼失した御所が再建される時に、多くの絵師が駆り出されました。こうして、だいたいの優れた画家とその一門は御所からも認識されていたようです。先に述べた民間の展覧会の主宰者同士にも連携があり、御所の御用繋がりもあつて、京都画壇においてはこの二つの構造がしつかり機能して、近世を通じて発展してきたといえます。ですから近代に入つてもなお、芸術家同士の結束が固いといえますか、伝統を保持していると思います。

榊原 まさにその御所の文化なしに京都画壇は語れないですね。もともと京都は文字どおり御所あつての町ですから、公家も町衆も、その文化は御所との繋がりできあがつていったものです。しかし、天皇家は明治になる時に江戸へ、東京へ行かれますね。公家た



榊原 吉郎氏

ちも、天皇家御用達の老舗も、追従しました。その家々が所蔵していた資料や芸術作品なども、持って行かれた。ところが、それらは全部、関東大震災と第二次世界大戦で焼失しました。公家文化を伝えるものがなくなってしまうんです。ところが、大きな戦禍を免れた京都にはかろうじて残っています。代表的

なのは冷泉家ですが、冷泉家以外にも残っています。

田島 天皇家と、宮家と、有力な公家のごつそり東へ移動してしまったことで失われたものは、やはり甚大でしたね。

上村淳之画伯の「象徴空間」

榊原 上村淳之先生が文化勲章を受章されませんが、これで上村家は三代続けての文化勲章です。

田島 はい。

榊原 淳之先生は、いろいろ苦悩があったと思うんです。苦悩の末に、言葉を作り出したんですね。それが「象徴空間」。日本画の、絵の空間というものをどう捉えていくかとい

うことを、彼はずっと追究していました。淳之さんとえば「象徴空間」といつていいのですが、あくまで私の解釈、理解の仕方です。言いますと——。西洋絵画は、必ず三次元存在であるといえます。底辺、立面、奥行きがある。その空間をどのように表現するか。テーブルがあるのなら、どこにあるのか、部屋の中のどこに立っているのか。そういうのは常にヨーロッパ人の意識の根底にある。一方、日本人は、中国絵画もそうですけれど、東洋絵画の中では、テーブルがどこにあっても構わない。これはヨーロッパ人にはわからないんですね。ヨーロッパ人の空間の捉えかたは常に三次元をきっちり意識している。それに対して、そういう、地面、壁、奥行きのある空間じゃなく、まったく象徴化して、ぼや々とわからなくしてしまう。どこが地面で、地面のどこに鳥が立っているのか。この地面は

どこまで続いているのか。地面は庭なのか、森なのか。そんなことは一切関係ない、ただ、そこに鳥が居る。そういう絵なんです。それが「象徴空間」。たとえば、山口華楊の『黒豹』、あれは豹が互い違いに寝転がっているんですけど、豹のいる空間はどうなっているのか、などの説明は一切ない。けれども、日本人には、それでなんとなく絵として伝わるんですね。

田島 「象徴空間」について、私も思うところを言いますと、いわゆる西洋的・日本的というだけではなくて、もう近代の絵画教育では、みんな三次元的なデッサンをしっかりとたきこまれますよね。今の学生たちも、三次元的なデッサンをさんざん描かされて、入学してきている。その一方で、昔の絵、日本画の絵は、そうした三次元的要素のない空間が描かれている。「象徴空間」という名称で意

識される理論は、私は近代特有のものだと思
います。そうした表現は過去には無かったと
いう意味ではなく、意識されていなかった。

三次元的な知覚、空間の捉え方を、完全に身
につけた人が、そうではない空間をどう新し
く創造していくのかという問題です。「象徴
空間」とは、昔の人と違い、絵画教育のなか
で徹底的に三次元空間を描いて、骨の髄まで
それが身につけている現代人が、東洋的空間
に立ち向かう時、指針となる理論ではないか
と思います。

変遷しながら生き残る、日本画

田島 榊原先生も、お若い時に日本画は古
いと感じておられたということですけど、日本

画は、実はずっと、古いと言われ続けていま
すよね。明治になり、西洋画が入ってきた時
からずっと言われていて、大正期もそうです
し、戦後はもちろんそうですし。でも、なか
なか衰退しません。

榊原 日本画は、なくならないですね。

田島 なくならない、これはすごいことなん
ですよ。京都市立芸術大学の日本画専攻は、
もちろん伝統があるということもありますが、
美術学部の美術科の中で依然として最大勢力
なんです。昔のように日展などに出している
だけで、絵画作品や画家がものすごく有名に
なるということは、もうほとんどない状態な
のに、日本画をやりたいという人が続々と絶
え間なく入ってきています。

榊原 いや、そう言われますと、私の若気の
至りというしかなくてね。親父のやってる日
本画は古臭いと思ひ込んでしまったのは、い

ろいろ当時の社会状況、社会情勢の影響があり、戦争に負けて、日本の文化が否定されたと感じたんですね。それで西洋画、油絵をやりたいと思った。ところが一方で、とことんずっと続けてやっていける世界、それは、やはり日本美術の世界じゃないかという気がしたんですね。

田島 日本画というのは結局これこれこうだ、というふうに決まっているわけではないけれども、時代ごとに「今の日本画は何なのか、どうなのか」と問われるべきで、逆に言うところ、日本画とは、要はその「日本画とは何なのか、と考え続ける」というのがその本質のひとつであるといえると思いますね。

榊原 東洋絵画には、天地人において「山水人物花鳥走獸」という序列があります。絵画の上で一位になるのが山水画。その次は人物。誰でもいいわけではなく、お手本になる人物

を描くんです。京都御所に《賢聖障子》が残っています。こういう偉い人がいました、この人を見習いましょうと教える意図のあるのが人物画。その次に花鳥、そして走獸。上村淳之さんは徹底して花鳥画を描きました。その花がどこに咲いているか、などは気にせずに描く。たとえば梅の花があつたら枝がすつと出てきて、梅の木の幹はどこ、とか、雪が降って鳥が飛んできたとか、そんなことは後から描く。序列で言えば低いランクの花鳥走獸の世界の空間を、どういうふうに表示していくか。どういうふうに位置づけるか。上村さんも相当苦悩したと思います。これには、一つには植物学のような世界があるわけです。その植物学風に描くと、ヨーロッパの花の描きかたになるんです。花鳥図譜、花の図譜、花譜、という、生物学に関連する花や種子の断面図とかですね。さらに、それはのちの葉

学に連なる本草学、中国では本草学といいますが、そういうものに繋がっていきます。ところが中国の本草学はまったく抽象世界の植物の絵が描かれていて、さっぱりわからないような形で日本に入ってきました、日本の葉学の人たちが困って分類をし始めるのですが、その分類を手助けしたのが、実は田山応挙なんです。応挙の写生画というのは、実はたいへん写実的で、はつきりと、植物学的に分類できるほどの形をきつちりと描いています。ですから、応挙の絵を見れば子どもでもわかる、と京のまちでは評判になったものです。誰が見てもわかるんですから、優れた描写だったんですね。ですから、日本の花鳥画というのは、そうした歴史も持ちながら、次第に変わってきた。そのなかで、生きとし生けるもの、万物の生命というのか、そういうものについて、淳之さんも関心があるわけです。

というのは、彼自身が鳥を飼い、鳥の生き死にをずっと観察し続けているんです。また非常に生物学的な好奇心がある人で、もともと京大の理学部へ行ったかったですよ。でも、結局彼は絵描きの世界へ入ってきた。いろいろなことが彼のなかで練り上げられて出てきた言葉が「象徴空間」です。日本画、あるいは東洋画の、一つの思想体系というか、考え方の礎をつくり上げたと解釈しています。

田島 補足させていただくと、花鳥画は、もともとは綺麗な花や鳥を描いて、中国ではそこにいろいろな意味を見出して四君子とか高潔な人物とか、あるいは吉祥画でおめでたい意味とか、そういうのをいろいろ込めた形で描かれていたものです。吉祥画ですね。応挙も、正確な植物画を描く一方で、吉祥画的なものもいろいろ描いています。大正期になると、いわゆる大正生命主義といわれるような

時代の共通する思想が出てきます。対象を描くというのは、それを描くだけじゃなくて、花なら花が生えている地面であり、それが繋がる世界であり――。そういう一部を描きながら、全部世界と繋がっていて、さらには宇宙にすら繋がっていく、という。そういう世界の捉え方をする人が大正期の画家にはわりと多いんです。村上華岳、入江波光、だいたいのあの時代の人にはそんなところがあります。で、この感覚が、私が教鞭をとる大学の日本画の学生に今も引き継がれていまして、今の学生もひたすら、修行のように写生をするんですよ。本当に修行のようです。何日もかけて、たとえば石ころだけを描けとか、木の幹の肌だけを描けとか。これはね、もはや、絵がうまくなるための練習じゃないんですよ。対象と向き合って、そこで、自分自身と対話するなかで、この世界の宇宙に繋がる、

何かしつかりした、根の生えたものを受け取るというような。そうした感覚は、上村淳之先生もお持ちだと思えます。だから、花や鳥を描きながら、描くことによつて、周りは描いていないけれど、空間が本当に世界のなかで確かに存在している、その存在化というものを表現することが重要なんです。若い学生も、その気持ちはすごく持っているんです。しかしながら、なかなかその表現が至らなくてですね…。やはり、いきなり「象徴空間」を描こうと思っても難しいんですよ。

榊原 ある意味では哲学の世界でもありますね。

田島 本日はありがとうございました。

太田喜三郎と京都洋画家連盟

植 田 彩 芳 子

はじめに



図① 太田喜二郎肖像写真
個人蔵

太田喜二郎（一八八三―一九五一¹、図①）は、京都生まれの洋画家である。東京美術学校で黒田清輝、藤島武二らに洋画を学んで後、ベルギーでエミール・クラウスに師事し、点描技法によってまばゆい光をとらえるベルギーの印象派の技法を身につける。帰国後は京都を拠点にして、文展や帝展など官展への出品を重ねると同時に、後進の指導に尽力した。しかし、大正後期以後の太田喜二郎の活動、特に美術界での動きについては、いまだわからないことが多い。

稿者は平成二十八年（二〇一六）から太田喜二郎旧蔵資料群の調査を始めた。その資料群の中に「京都洋画家連盟」に関する一件綴り（図②・図③、個人蔵）があり、京都洋画家連盟の規約・名簿などが綴られているほか、太田自筆による連盟結成の経緯説明がメモ書きで記されている（資料①参照）。

稿者は以前、京都日本画家連盟の結成事情の詳細について、紹介したことがある²。京都日本画家連盟は、現在も続く京都の日本画家の団体、京都日本画家協会の前身で、昭和十六年（一九四一）四月十日、竹内栖鳳、菊池契月、西山翠嶂、川村曼舟、橋本関雪を顧問として結成された³。この連盟が結成された背景には、戦時体制下の停滞した状況があった。日中戦争が激しさを増すなかで、物資の節約から展覧会への出品にも統制が加えられ、作品の寸法や点数なども制限された。京都日本画家連盟

が創設された昭和十六年の十二月八日にはハワイ真珠湾攻撃が行われ、太平洋戦争が始まる。こうしたなかで、京都日本画家連盟は献納画展をたびたび開催し、聖戦完遂に動員される。

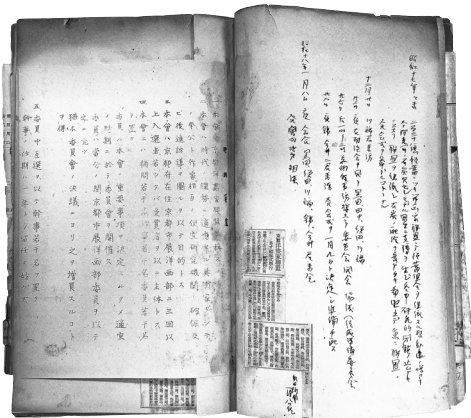
昭和十八年五月十八日には、京都日本画家連盟と京都洋画家連盟、京都彫塑家連盟、京都工芸家連盟を統合して日本美術及工芸統制協会京都支部が結成され、日本画家の金島桂華が支部長となり、事務局は京都府商工課内に置かれた⁴。この日本美術及工芸統制協会は、全国の美術工芸家への制作資材の配給を引き受けた団体で、会員の技量と経歴を査定し、資料配給受給者を無鑑査、甲種、乙種、丙種というようにわけ、資材受給料の順位を決定するなどした⁵。

このように戦時下京都の日本画家は連盟を結成することで、制作資材の配給を得、また献納画展などを開いたほか、戦局が悪化した昭和二十年には特攻隊遺族への慰問、戦域国民義勇隊の編成なども懇談したという⁶。

日本画壇がこのような動きをしたのに対し、京都の洋



図② 太田喜二郎「京都洋画家連盟」一件綴り(表紙) 個人蔵



図③ 太田喜二郎「京都洋画家連盟」一件綴り(中) 個人蔵

画壇はどのような動きをしたのだろうか。本稿では、太田旧蔵の「京都洋画家連盟」一件綴りをもとにして、従来あまり知られてこなかった京都洋画家連盟の詳細を紹介するとともに、大正・昭和期の京都洋画史における太田の位置を確認しておきたい。

1. 太田喜二郎とは

太田喜二郎は、明治十六（一八八三）年十二月一日、京都・西陣の織物商の家に生まれた。小学校に入学した頃から絵が好きで、京都府尋常中学校（明治三二年に京都府立第一中学校と改称）に進学すると、在学当時の図画教員であった矢野倫眞に学び、洋画を志すようになる。中学時代の親友が岩村透の弟だったという縁もあり、明治三五年の中学卒業後には東京へ出て、東京外国語学校で英語を学ぶと同時に、白馬会洋画研究所に通って絵を学んだ。翌年には東京美術学校に入学するが、一方では東京外国語学校は英語科を卒業する英語科を卒業すると今度は仏語科に入学し、フランス語を学んだ。画学修業と並行して語学を身につけた太



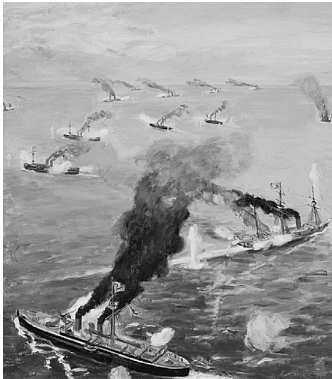
図④ 太田喜二郎《赤い日傘》
大正元年（1912年）
新潟大学蔵



図⑤ 太田喜二郎《小憩》大正4年
（1915年）京都府蔵
（京都文化博物館管理）



図⑥ 太田喜二郎《田植》昭和2年
(1927年) 京都府蔵
(京都文化博物館管理)



図⑦ 太田喜二郎《黄海海戦下絵》
昭和9年(1934年)頃 個人蔵

田は、明治四一年に卒業するとベルギーに留学をする。ベルギーの印象派の画家・エミール・クラウスの指導を受け、またガン市立美術学校でも学んでいる。留学中にヨーロッパ各地を旅し、大正二(一九一三)年九月に帰国する。

帰国後の太田は、滞欧中に描いた代表作《赤い日傘》(大正元年、新潟大学蔵、図④)のほか、日本の風景を明るい色彩の点描で描いた作品(図⑤など)を発表し、文展等で受賞を重ね、脚光を浴びるようになる。太田の点描表現には賛否両論あったが、文展では大正五年には推薦となり、その地位を確固としていった。

大正六年八月には、太田は京都市立美術工芸学校・絵画専門学校両校講師を嘱託され、日本画家たちにデッサンを教えるようになる。さらに、大正九年には京都帝国大学工学部講師を嘱託され、今度は建築を志す学生たちに自在画(コンパスや定規を使わず、手だけで描く図画のこと)を教えた。順風満帆に見えるが、この大正六年を最後に、太田は点描による描写方法をやめ、平たく塗るような描き方へと画風を変える(図⑥・図⑦など参照)。その後も帝展、新文展、日展と官展を中心に作品発表を続けた太

田は、官展系の関西洋画壇の中心人物の一人として活躍を続けた。そして昭和二六（一九五二）年十月二十七日、脳溢血で死去。享年六七歳であった。

2. 京都洋画家連盟と結成経緯

京都洋画家連盟は、規約（資料②）によると「在京都の洋画家としての職域奉公に邁進するため報国精神の下に協同して諸種の事業を行ひ作家相互研鑽便宜を図り後進誘導に当る」ことを目的として設立された。会員は京都府在住の洋画家で、京都市展（京都市美術館展覧会）洋画部で三回以上の入選者並に受賞者、美術家連盟の加入者で京都に在住している者、他は委員会の承諾を経た者であった。

京都市展での審査結果が会員認定に重要だったこと、連盟の事務所が京都市美術館に置かれたこと、顧問に京都市教育局長及び京都市文化課長がなり、参与に京都市文化課主事、京都市美術館主事、京都市美術館嘱託職員等がなったことを考えても、京都市・京都市美術館が洋画家連盟を主導したと考えられる。

幹事は川端弥之助、錦義一郎、今井憲一が務めた。川端弥之助（一八九三～一九八一）は京都生まれの洋画家で、太田喜二郎より十歳年下、一世代後の洋画家である。京都府立第一中学校を経て、慶應義塾大学法学科を卒業後、大正九年には二科展に初入選を果たし、十一年渡仏、パリでアカデミー・コロロッシに入り、シャルル・ゲランに師事する。サロン・ドートンヌにも入選を果たして十四年に帰国し、以後は春陽会に出品を続けた。昭和十四年には会員に推挙されている。錦義一郎（一八

九八〇―一九六二）は韓国に生まれ、大正五年に京都へ出て京都市立絵画専門学校で日本画を学び、卒業後は日本画家の木島櫻谷についたが、やがて洋画に転向して関西美術院で学んだ。昭和二年の白雲会結成に参加、また二科会で活躍した。今井憲一（一九〇七―一九八八）はさらに若い世代の洋画家で、京都に生まれ、津田青楓洋画塾で学び、はじめ二科展に出品し、昭和八年より独立美術京都研究所に学び、須田国太郎に師事した。独立展、京都市展に出品した。超現実主義的作風を特徴とし、風景と静物を組み合わせ、暗色を基調とする色彩で独自の絵画空間を構築した。

この三人が幹事を務めてはいるが、太田の自筆メモによると、そもそも京都洋画家連盟を作ろうとしたのは、京都市展二部（洋画）の審査員をしていた黒田重太郎⁸、田中善之助⁹、須田国太郎¹⁰、太田喜二郎、大橋孝吉¹¹、鹿子木孟郎だった。

京都洋画家連盟の経緯は、次のようである。昭和十五年十二月十三日に、太田は京都市役所の中村、原を訪ねて、京都洋画家連盟を作ることを相談し、快諾を得ている。そして、翌日、京都市美術館事務所に京都市役所の中村、原、西野、京都市展二部審査員の黒田、田中、須田、大橋、太田（ただし、鹿子木は欠席）が集まって相談し、京都洋画家連盟の規約などを定める。そして、同月二日には、鹿子木を含めた審査員六名を發起人として、京都洋画家連盟の結成相談の通知を送り、二四日に会合を行い、京都洋画家連盟は成立した。

こうして成立した京都洋画家連盟ではあるが、正式に動き出すのは二年後の昭和十七年の年末からであった。戦況が進むに連れ石炭が不足し、冬に各研究所（黒田が指導する関西美術院、須田が指導する独立美術京都研究所、太田が指導する紫野洋画研究所）でモデル写生を行う際に支障があるため、

石炭の配給を受けるための希望を連盟で出すために、連盟発会式を挙げることになったという。これも、太田と黒田、田中、須田、川端、錦、今井で相談、協議してすすめている。

翌年一月九日に京都市公会堂で、京都洋画家連盟の結成式が開催される。その次第は資料③にあるように、都鳥、太田、黒田、川端、須田、田中、今井によって進められた。これに錦、大橋を加えたメンバーが京都洋画家連盟の中核であり、且つ当時の京都洋画界の実力者と目されていたと考えてよいであろう。

その後、一月十八日から洋画家連盟では陸海軍へ画を献納するために動き、一月二五日には当初の目的であった石炭配給を請願するためにも動くなどしている。そして、三月には無事石炭の配給を受け、また市主催の献納画展も開いている。

京都日本画家連盟と同様に、京都洋画家連盟も制作活動のための物資の配給を得る必要があり、大同団結して連盟を作り、献納画展をするなどの活動をしたのであった。

3. 大正・昭和戦前期の京都洋画史素描

最後に、大正・昭和戦前期の京都洋画史の流れを簡単に振り返り、京都洋画家連盟結成の中心となったメンバー（太田、黒田、田中、須田、大橋、川端、錦、今井）がどのような位置にあったのかを簡単に確認しておきたい。

既に原田平作氏が「日本の洋画と京都の洋画」〔叢書・京都の美術Ⅱ 京都の洋画 資料研究〕京

都市美術館、昭和五五年）の中で、京都洋画史を次の六期にわけて考察をされている。

① 明治二三年 …… 洋画への関心から京都府画学校西宗の閉鎖まで。

② 明治二四年～明治三九年…家塾の時代から関西美術会の設立、関西美術院の発足まで。

③ 明治四〇年～大正十四年…文展・帝展及び二科会などとの関係。

④ 昭和元年～昭和二十年 …… 日本調と新様式の流入。

⑤ 昭和二一年～昭和四〇年…諸団体への参加と国際性の認識。

⑥ 昭和四一年～ …… 諸大学の発足と新たなる展望

第一世代(①)は田村宗立や京都府画学校西宗で活躍した人物が挙げられるだろう。第二世代(②)は明治三四年に設立された関西美術会で活躍した画家たちや、明治三五年に京都に来た浅井忠を中心としてとらえることができる。そして、ここまでの京都洋画史については先行研究も比較的多く、その実態が明らかにされている。

第三世代(③)、第四世代(④)について考えてみると、明治四十年に浅井が亡くなった後、鹿子木が京都洋画壇の中心となるものの、大正四年には関西美術院を太田喜二郎に任せて渡仏し、帰国したのは七年であった。また、関西美術会では大正八年頃会員間で紛争があり、大正十年には委員制度を導入し、太田、澤部清五郎、田中、黒田、霜鳥之彦(正三郎)、森脇忠、国松桂溪、須田、加藤源之助、川端、里見勝蔵、富本憲吉、河井寛次郎、新井謹也が委員に推された。つまり、大正半ばには、

鹿子木から太田、黒田、須田らの世代に、京都洋画壇の舵取りの中心が移っていったようである。そして、この人選は官展系の太田、二科会系の黒田、独立系の須田というように、各団体に目配せもしたものであったようだ。

さらに昭和に入ると、前衛美術が流入し、京都でもシュルレアリスムの影響を受けた画家として、北脇昇、小牧源太郎、今井憲一などが現れ、頭角を出してくる。¹³

こうして、京都洋画家連盟が結成される昭和十五年になると、京都洋画壇の中心となっていたのは太田（官展系）、黒田（二科会系）、田中（春陽会系）、須田（独立系）、大橋（国画会系）であり、彼らは京都における各派の代表格であった。そして、その次の世代にいたのが川端（春陽会系）、錦（二科会系）、今井（独立系）であり、彼らが連盟の幹事を務めた。

おわりに

以上、太田喜二郎旧蔵資料のうち「京都洋画家連盟」一件綴りをもとに、京都洋画家連盟の詳細、結成の経緯や活動内容を紹介してきた。その上で、太田喜二郎が京都洋画史上、どのような位置にあるのかを素描的にではあるが、確認した。

それによると、戦時下に物資が不足する中で、各洋画研究所での石炭の不足からモデル写生ができないことに困り、配給を得ることが一つのきっかけとなり、連盟結成の動きが起きたのであった。中心となったのは、京都市展審査員をしていた黒田、田中、須田、太田、大橋らであった。彼らは川端、

錦、今井を幹事に据えて、京都洋画家連盟を発足させる。そして、石炭等の配給を得るとともに、献画展をするなどの活動も行った。

太田をはじめとした連盟の中心メンバーは、浅井、鹿子木の後、大正中期以降から関西美術会の中核を担っていった画家たちであり、官展、二科会、春陽会、独立、国画会の各派をそれぞれに代表する人物でもあった。戦時期にはもはや重鎮となっていた彼らは、今井ら次の世代に運営を任せつつも、連盟の結成の背後にいたのであった。

註

1 太田喜二郎については、主に下記論文・図録等を参照。

中谷至宏「太田喜二郎と日本の点描」『平成六年度京都市美術館年報』平成八年三月。

山田真規子「太田喜二郎のサンピエール寺連作について」『姫路市立美術館研究紀要』第十五号、平成二八年三月。

『京都の画家と考古学——太田喜二郎と濱田耕作——』リーフレット、京都文化博物館、平成二九年。

拙稿「太田喜二郎研究——その画業と生涯」並木誠士(編)『近代京都の美術工芸——制作・流通・鑑賞——』思文閣出版、平成三二年。

『太田喜二郎と藤井厚二——日本の光を追い求めた画家と建築家』青幻舎、平成三二年。

『近代文化人ネットワーク 太田喜二郎の周辺』京都大学人文科学研究所みやこの学術資源研究・活用プロジェクト、令和三年。

2 拙稿「京都日本画家協会の歴史」『京都文化博物館研究紀要 朱雀』第二三集、平成二三年三月。

3 「画壇鳥瞰 日本画家聯盟結成さる」『塔影』十七卷四号、昭和十六年四月。

4 赤田正一「京都日本画家協会」『京都芸術家国民健康保険組合三十周年史 第2巻 ザ・ぶろふいる』京都芸術家国民健康保険組合、昭和六十年。

5 「伝統の技芸品製作 公共の用途へ優先」『朝日新聞』昭和十八年九月三十日。「技倆に応じて資材を配給」

『読売新聞』昭和十九年一月十三日。「無鑑査は千二十名」『朝日新聞』昭和十九年一月二七日。「絵具類の配給量決る」『読売新聞』昭和十九年五月十二日。

6 橋本喜三『京都画壇』三彩社、昭和四三年。

7 黒田重太郎『改訂版 京都洋画の黎明期』山崎書店、2006年増補改訂版、1947年初版。

8 黒田重太郎（一八八七〜一九七〇）は滋賀県大津市に生まれ、明治三七年に鹿子木孟郎に入門して洋画を学んだ後、翌年には聖護院洋画研究所に入り、浅井忠の指導を受けた。大正七年、十年と渡仏し、帰国後は二科会に参加して、作品を発表した。十三年、大阪に信濃橋洋画研究所を開設、昭和十二年には全関西洋画研究所を設立するなど、関西洋画壇を牽引した。

9 田中善之助（一八八九〜一九四六）は京都・西陣に生まれ、明治三八年に聖護院洋画研究所に入り、翌年には浅井忠の内弟子となって洋画を学ぶ。四四年には黒猫会（シャ・ノール）に参加。大正九年から十一年にかけて渡欧し、帰国後は春陽会、関西美術院などで活躍した。昭和七年には、新興美術協会を創立するなどもした。

10 須田国太郎（一八九一〜一九六一）は京都市中京区に生まれ、第三高等学校入学後から独学で油絵をはじめ、京都帝国大学文科大学で美学・美術史を学び、大学院へも進学。大正六年に関西美術院へ入って都島英喜らにデッサンを学び、翌年には大学院を退学し、八年から十二年にかけて渡欧した。帰国後は独立美術協会会員となり、また独立美術京都研究所で実技指導にもあたった。

11 大橋孝吉（一八九八〜一九八四）は京都市に生まれ、京都市立美術工芸学校・同市立絵画専門学校で日本画を学んだ後、川端画学校で洋画を学ぶ。大正十三年から昭和二年まで渡欧し、帰国後は国画創作協会展に出

品、新文展などにも出品した。

- 12 弘中智子・清水智世『さまよえる絵筆——東京・京都 戦時下の前衛画家たち』みすず書房、令和三年。
13 前掲註12など参照。

資料① 太田喜二郎旧蔵「京都洋画家連盟」一件の内容

- ・ 昭和十五年十一月付の美術団体連盟規約
- ・ 昭和十五年十二月付の国画会の声明書
- ・ 昭和十八年一月二八日付けの京都洋画家連盟の「洋画研究所暖炉用石炭特別配給に付願書」
- ・ 京都洋画家連盟規約・名簿
- ・ 有島生馬「新体制と美術団体」(『知性』昭和十六年新年号) 抜刷
- ・ 昭和十七年七月十二日付の太田喜二郎宛美術家連盟の領収書
- ・ 昭和十五年十一月二四日付の美術団体連盟会報
- ・ 第五回市展審査委員・委員名簿
- ・ 昭和十五年十二月十三日付の太田喜二郎宛中村長太郎(京都美術館長事務取扱) 書簡(来駕依頼)
- ・ 太田喜二郎自筆の京都洋画家連盟結成経緯メモ(資料③)
- ・ 京都洋画家連盟規約
- ・ 第五回市展洋画部委員名(住所録)〔今井、錦、川端の名前の上に鉛筆で丸印あり〕
- ・ 昭和十六年一月十二日付の太田喜二郎宛美術懇談会世話人書簡(会合招待)
- ・ 京都洋画家連盟規約草稿(三種類)
- ・ 新聞記事(朝日新聞一月八日朝、京都新聞一月十日)
- ・ 太田喜二郎の美術家連盟会員証

- ・ 太田喜二郎宛洋画家連盟領収書
- ・ 昭和十八年一月二八日付の京都洋画家連盟の「洋画研究所暖炉用石炭特別配給二付願書」草稿
- ・ 太田喜二郎宛京都洋画家連盟の献納画「水車」「冬の山」の領収書
- ・ 京都洋画家連盟の舞鶴鎮守府への献納画依頼書類
- ・ 昭和十八年六月十五日付の太田喜二郎宛日本美術報国会第二部書簡（「日本美術報国会創立総会に於ける後藤副総裁挨拶」「同横山会長の挨拶」「日本美術及工芸統制協会創立総会に於ける副総裁挨拶」および会合招待について）

- ・ 日本美術報国会名誉会員及役員名簿（昭和十八年五月十八日）
- ・ 日本美術報国会入会案内・定款（抄）（昭和十八年七月）
- ・ 太田喜二郎宛日本美術報国会の入会承認書、領収書（昭和十八年九月四日）
- ・ 太田喜二郎宛日本美術及工芸統制協会の受領証（昭和十八年八月廿五日、同年九月十八日）
- ・ 太田喜二郎宛日本画製作資材統制協会京都支部の領収書（昭和十八年九月十八日）
- ・ 太田喜二郎の業務用絵絹購入票（日本美術及工芸統制協会、昭和十八年十二月三十一日）

資料② 京都洋画家連盟 規約・名簿（片仮名を平仮名に改めた。／は原文では行が替わること示す）

京都洋画家連盟

規約

- 一、本会は京都洋画家連盟と称す
- 二、本会は在京都の洋画家としての職域奉公に邁進するため報国精神の下に協同して諸種の事業を行ひ作家相互研鑽便宜を図り後進誘導に当るを以て目的とす
- 三、本会は京都府在住の左記洋画家を会員として組織す

京都市美術展覧会洋画部委員三回以上の入選者並に受賞者

美術家連盟加入者にして京都に在住せる者

右の外会員たらんとする者は委員会の承諾を経るを要す

四、本会は原則として毎年一回会員総会を開きその年度に於ける事業の方針を決定す
五、本会会員中に委員若干名を置き重要事項の審議運営に当るため随時委員会を開く 委員会は委員数三分の

二以上の出席を以て成立し出席委員過半数の賛成を以て議事を決定す

本会委員は当分の間京都市展洋画部委員を以て之に充つ

委員会の決議により之を増員することを得

六、本会に顧問及び参与若干名を置き重要事項を諮問し協力を受く

顧問及び参与の委嘱期間は当該公職在任中とす

七、本会の事務を処理するため委員中互選を以て幹事若干名を置く

幹事の任期は一ケ年とし留任を妨げず

八、会員は年額金貳円也の会費を納付するものとす

本会事業遂行上必要を生じたるときは臨時に費用を徴収することあるべし

本会の会計年度は暦年通りとす

九、本会の趣旨に違反したる会員は委員会の決議により除名することあるべし

十、本会の解散並に規約の改変は委員会の決議に依る

附則

本会は昭和十八年一月九日を以て成立す

本会事務所を京都市美術館内に置く

顧問

京都市教育局長 大石右一

京都市文化課長 中村隆太郎

大政翼賛会府支部実践部長 藤田徳松

大政翼賛会市支部実践部長 村田昇司

参与

京都市文化課主事 西野巖三

京都市美術館主事 河村泰敏

京都市美術館嘱託 岡部三郎

幹事

川端弥之助／錦義一郎／今井憲一

委員

伊庭傳治郎（二科会会友）／井垣嘉平（文展無鑑査）／伊谷賢藏（二科会会員）／池田治三郎（文展無鑑査）／飯田清毅（二科会会友）／今井憲一（独立美術会会友）私立女美術講師／岩崎又二郎（春陽会出品者）平安女学院講師／伴庄兵衛（文展出品者）／錦義一郎（二科会会員）／都島英喜（文展無鑑査）京高工講師／大橋孝吉（文展無鑑査）／太田喜二郎（文展審査員）京大、絵専門講師／川端弥之助（春陽会会員・文展無鑑査）府立女学全科講師／田中善之助（春陽会会員・文展無鑑査）／坪井一男（文展無鑑査）／津田周平（二科出品者）／国盛義篤（春陽会会員・文展無鑑査）／黒田重太郎（二科会会員）／松村綾子（二科会出品者）／寺松國太郎（文展無鑑査）／澤部清五郎

(川嶋織物所図案部長) / 水清公子 (二科会出品者) / 霜鳥之彦 (京高工教授) / 森脇忠 (文展無鑑査) / 須田国太郎 (独立美術会員)

会員

井上松治 石田與夫 井澤元一 / 井上豊久 石田政男 巖本けい / 井上三郎 齋淑子 池西吾一 / 居井直胤
 伊藤泰造 岩崎重雄 / 出水四郎 服部喜三 原田潤 / 早田嘉之 原藤雄 原田千太郎 / 原野一衛 服部勲 長
 谷真次郎 / 原田久之助 西村五郎 西田静子 / 西川純 西村藤雄 西田秀雄 / 堀英一 本田圭淵 保智謹也 /
 戸島孚雄 徳力牧之助 徳永玉樹 / 近森巖雄 尾崎悌之助 冲嘉一郎 / 小合保一郎 小栗美二 小栗千鶴子 /
 大橋三郎 奥田輝一郎 奥山藤一 / 大谷元 大友一三 奥田仁 / 川戸傳 吉加江清 吉倉三郎 / 横地直子 武
 田新太郎 竹内満佐子 / 高木四郎 谷川順一 高橋竹三郎 / 高橋正雄 田中俊夫 田村清一 / 高松仁 竹内喜
 助 辻井新十郎 / 辻平 通次進 塚田清秀 / 辻親造 成瀬十郎 中澤元明 / 中澤一典 村上尚雄 上島悦三 /
 上原吉郎 兎本信子 山田憲三 / 山下小夜武 安江孝治 山下陸奥子 / 正木順子 松尾隆夫 松本正子 / 藤田
 輝世 福井勇 藤井義晴 / 富士一男 藤井正俊 福井太三郎 / 小石原勉 近藤忠雄 小山壽夫 / 小牧源太郎
 琴塚英一 小南桃子 / 小林雨郊 小林正雄 榎愛子 / 浅木勝之助 芦田泰淳 青木倉繁 / 芦田卓 佐々木竺子
 齋藤鐵洲 / 齋藤真成 北原元七 北脇昇 / 木村新七 木村和子 由里明 / 三井文二 南素行 三増ヒサコ / 箕
 浦照 清水次男 篠崎貞五郎 / 島津冬樹 柴田恵 柴田又太郎 / 柴原喜造 芝千秋 志水操 / 下郷羊雄 清水
 平作 久本初太郎 / 関口俊吾 関口正夫 関川政雄 / 杉山徳昭 鈴木はるみ 薄田芳彦

資料③ 太田喜二郎自筆の京都洋画家連盟結成経緯メモ

(カタカタはひらがなに改めた。***は頁が変わることを示す。□は判読できなかった文字を示す。)

昭和十五年十二月十三日朝

市役所に中村部長 原課長を訪ひ市展を背景として京都洋画家の連盟を作ること依頼し快諾を得たり

十二月十四日午後二時

美術館事務所楼上に／中村部長、原課長、西野主事／市展二部審査員黒田、田中、須田、大橋、太田、(鹿子木欠) 会合し左記を決定す

- 一 会名を「京都洋画連盟」と称す
- 一 会員を市展審査員六名 委員十七名 計廿六名とする
- 一 部長課長を顧問に推薦す
- 一 会費 主に通信費に使用する為め各自負担す
- 一 事務所を美術館事務所内に置く
- 一 審査員を發起人となし委員に十二月廿四五日頃参集の通知を發し相談す、本会は本日成立す
- 一 本会の目的は国家の方針に副ひ時勢の推移に即応し得べき／請般の準備を協議し実行に當りて手落無きを期す

十二月廿一日 通知發送

拜啓 時勢の推移に応じ国家に副ふ為に市展洋画部を背景／とした連盟を作ること御相談致し度く来る廿四日午後二時／美術館事務所へ御足労煩はし度く此般御依頼します

發起人 鹿子木 太田／黒田 田中／須田 大橋

十二月廿四日 午後二時

美術館事務所楼上にて会合

出席者 中村部長 西野主事 発起人全部

伊庭、伊藤、井垣、池田、飯田、今井、錦、都鳥、川端、坪井、国盛

寺松、霜鳥、森脇

京都洋画連盟成立

(*人名略)

市展受賞者(委員を除く) 三十二名

昭和十七年々末

二百三十〇預蓄につき洋画家連盟にて預蓄組合を組織する等勸進の噂あり／各研究所の石炭欠せしモデル写生に支障を生じ冬中研究所閉館の止むなき／ことなり。連盟を組織し石炭の配給を受けたき希望出で急に連盟発会式を挙ぐることとなる

十二月廿日 川端君来訪

廿二日 夜 右相談会を開く 黒田、田中、須田、川端

廿六日 后一時〜三時 美術館事務楼上にて委員会開会 協議(結成準備委員会)

廿八日 夜 錦、今井二君来訪、発会式を一月九日と決定し準備手配す

昭和十八年一月八日 夜 会合 黒田、須田、川端、錦、今井君来会

発会式次第相談

昭和十八年一月九日 京都洋画家連盟結成式(市公会堂)

国民儀礼 宮城連拜 東方に向ひ／君が代斉唱 正面に向ひ／祈念

開会の辞 都鳥英喜

経過報告 太田喜二郎

宣言 黒田重太郎

規約朗読 川端弥之助

役員報告

祝辞 市長 大石右二局長殿代読

翼賛会府支部実践部長 藤田徳松殿

市 市 村田昇司殿

以上開会式終了

議事

事業計画 須田国太郎

万歳 田中善之助

閉会の辞 今井憲一

平安神宮参拝／二礼二拍午一礼

一月十八日 川端君同道 伏見十二時 国へ献画につき出頭小西（岬）少尉紹介

神谷大佐に面会し献画受納を快諾せらる

二十一日 高橋少尉より電話にて照会あり 献納点数百五十枚大画面半紙大と確定

時機は不問

一月十九日 川端君同道 舞鶴鎮守府人事部第三課長友住大佐に面会 献画快諾せらる

画の大きさ任意題は海に囚むものならば猶幸なり

時機は四月三日の海軍記念館落成式に陳列したしとのこと後美術館の展覧を
三月下旬と定む

一月二十五日

朝 田村労務課長を訪問し研究所へ石炭配給請願につき加勢を頼む

同日 請願文書を作製(六通) 謄写印刷代七円六十銭

右原稿左の通り

(*左ページに「洋画研究所の暖炉用石炭特別配給ニ付願書」草稿添付)

一月二十七日

午後一時〜三時 美術館事務所楼上に委員会開催 出席者 黒田、須田、川端、都鳥、霜鳥、

森脇、錦／津田、井垣、伊庭、国盛、水清、大橋、飯田、太田

展覧会時期三月二十日(土)より二十八日までとし市主催にて美術館に於て開催の希望を太田

名義にて市長宛書面提出し同日認可あり

会員に左記(別表)を^(ママ)詮考推薦す

名簿及献納画につき通告受取る

二月十八日

川端幹事府保安課に出頭亜炭の良質配給の承諾を得

二月廿六日

亜炭の上質関西美術院に配給されたり 他は仲仕の都合にて後日とす

三月十日

府市翼賛会より献艦運動につき参集の通知来る 美術館評議員会と同時刻となり／黒田須田君
出席

三月九日

府植田源三市兵事厚生課長来訪慰問及記録画作製承諾

三月十日

大阪にて 東京美術家連盟笹鹿氏大阪へ来り献艦運動と美術報国団とに就き／懇談 後高工省

志村課長絵具工業組合員乃京阪小売業者を加へ配給につき懇談／京都より黒田君出席す

三月十八日 献画展搬入 市主催

十九日 陳列（十一時）総数二百五十点

午後一時より事務所にて連盟委員会開催

黒田、須田、森脇、坪井、井垣、大橋、川端、錦、今井、水清、津田、伊庭、飯田

大阪に於ける配給及献艦運動美術報国団懇談会の様子を黒田君より委員へ説明

後 新しく委員を左記に推薦する

加藤源之助、安藤百子、廣瀬正雄

〔謝 辞〕

本稿執筆にあたり、清水智世氏、早川喜子氏、村野正景氏よりご協力をいただきました。記して感謝申し上げます。

〔図版出典〕左記文献より転載した。

図①…『近代文化人ネットワーク 太田喜二郎の周辺』京都大学人文科学研究所みやこの学術資源研究・活用

プロジェクト、令和三年

図④～⑦…『太田喜二郎と藤井厚二——日本の光を追い求めた画家と建築家』青幻舎、平成三十一年

（うえだ さよこ） 京都文化博物館学芸員

第35回「京都美術文化賞」

第35回「京都美術文化賞」受賞者

伊庭靖子

洋画

笹井史恵

漆芸

中原浩大

現代美術

京都美術文化賞

●京都府下を基盤にして美術の創作活動を行い、京都府市民の精神文化向上に多大の功績があった方に対して

賞牌

賞金……一人 200万円

●創作活動の対象は次のいずれかの分野

絵画（日本画・洋画・版画）、彫刻、

工芸（染織・陶芸・漆芸・その他）

●第35回選考委員

太田垣 實（美術評論家）

潮江 宏三（京都市立芸術大学名誉教授）

篠原 資明（京都大学名誉教授）

福永 治（京都国立近代美術館長）

冷泉 為人（公益財団法人冷泉家時雨亭文庫理事長）

第35回「京都美術文化賞」受賞記念展

2023年1月20日～1月29日

於 京都文化博物館

第35回京都美術文化賞を受賞された、

伊庭靖子氏、笹井史恵氏、中原浩大氏に

よる展示と、「京都美術文化賞のあゆみ」

と題して財団のコレクションより京都美

術文化賞歴代受賞者（第10回～第12回受

賞者9名）の作品の展示を行いました。

●主催 公益財団法人中信美術奨励基金

●後援 京都府、京都市、京都府教育委員会、
京都市教育委員会

●協力 京都中央信用金庫

第35回京都美術文化賞講評



太田 垣 實

第35回京都美術文化賞のご受賞おめでとうございます。各界からご推薦いただいた多くの候補者の中から選考委員5名により議論を重ね、充実した活動を展開してきた中堅世代であり、独自の表現手法やコンセプトで独創的な世界を切り拓いてこられた3名の受賞者を決定いたしました。

伊庭靖子さんは、描く対象となる身近なものと光や空気の質感を、版画・洋画・映像表現などで一貫して追求しています。みつめる対象の表面を包み、その周囲に漂う気配や雰囲気などの目に見えない不可視領域のリアリティーです。クッションやシーツの柔らかなで優しみのある描写は、慈光にくるまれたような温かみがあり、そっと触れたくなるような穏やかな気持ちにさせ、また陶磁器の皿や壺などを包む空間に差し込む光や映り込みなどを描いた絵画は空間の奥行きや凛とした静寂空間の余韻を残します。今年の国立国際美術館において最新作の大作絵画や映像作品がまとまって展示され、伊庭さんが一貫して追求してきた絵画表現が、空間的スケールの大きさと、立体視、3次元メンションの効果を織り込んだ映像作品の虚実皮膜的な芸術表現の魅力も加えて豊かな展開をみせてくれました。

笹井史恵さんは、日本を代表する工芸である漆芸の作家として1999年にデビューしました。その紅色の漆作品はとてユニークで、歴史的調度品における加飾や装飾としての漆芸ではなく、手に取って膝の上に置いて撫でたり、両手で包んで胸の前で可愛がるような、皮膚感覚で慈しむように愛でる漆の愛玩物的な造形物です。タイに留学してアジアの文化を通して表現の視野を広げたり、異なる工芸分野で活躍する作家とのコラボレーションなどを通じて造形的なスケールや構成的な強さを作品に織り込むことで、今日的で個性豊かな漆芸表現を展開しています。漆表現の可能性を広げる力を秘めた作家として今後の展開が期待されます。

中原浩大さんは、関西ニューウェーブで誕生した型破りで強烈なインパクトを与える作家です。素材をラディカルに組み合わせた得体の知れない立体造形や、10万個のレゴブロックによる巨大モンスター、糸を編んだ巨大な手袋の指が床面に伸びるインスタレーションなど、均整や均衡、構成美や完成度といった近代の芸術概念を根底からひっくり返すかのように、造形が拡張し、伸び広がっていく作品が強烈な印象を残します。また、美術作家としての自身の文脈やあり方を根底から問う作品と動向は後進に大きな影響を与えてきました。本年発表された「Text Book」は頁ごとに異なる色の円が刷られた150頁の巨大な「色彩の教科書」で、鑑賞者は頁をめくりながら、次頁の色に期待し、めくった頁の色から個人的な記憶や思い出を連想します。鑑賞者が見たり、体験することで新たな感覚やイメージの回路を刺激する、美術表現の根源的な魅力を内包した優れた表現でした。

以上、3名の今後のさらなる活躍を祈念して講評とさせていただきます。本日は誠にありがとうございます。

(おおたがき まこと／美術評論家)



伊庭 靖子

いば やすこ

洋画

この度は大変素晴らしい賞をいただきまして本当にありがとうございます。私は現在油彩を主に描いておりますけれども、大学時代は嵯峨美術短期大学で木村秀樹先生のもとシルクスクリーンの版画を学びました。祖父も父も油絵を描いていたので、違う分野に挑戦したいと思い版画を学びましたが、卒業してしばらくすると結局油絵を描くようになりました。父は私にパレットとナイフを渡しただけで、私は誰に習うこともなく独自のやり方で見よう見まねで油絵を始めました。そういった経緯から、油絵を描きながらも私の考え方やプロセスには版画のスタイルがあります。

版画は版を介在させて作品を作りますが、私は油絵でそれを写真に置き換え、写真を介在させながら制作するという形で進めています。油絵に取り組み始めた90年代後半は、写真を介在させると同時に、写真に写った何かというよりボケやブレが生み出す軽さや透明感といった写真らしい質感をモチーフとして求めていました。2000年以降は、クッションや陶器など身近にある日常的なものを対象に、物に当たる光によって物の質が表現され、感じられるような、目に見えているように見えていない質感の表現を求めています。作品を「目で触っている感じ」と言っていたことがありますが、まさに視覚を通して体感するような感覚を絵画に生み出したいと思っています。

私が作品を通して追求したいのは、観ることを通してどのように世界を知覚するのか、何を見ているのかということです。立体視によって透明な立体感を織り込んだ映像作品など、さらに色々な形で視覚の在り方・世界の認識の仕方を求めていければと考えております。

まだまだ道半ばで試行錯誤と失敗を繰り返して制作しておりますが、様々な方のご指導とお力添えのおかげで、今回このような賞をいただくことができ、大変感謝しております。これを励みに精進していきたいと思っておりますので、今後もご指導のほどお願いいたします。本日はありがとうございます。



[untitled 2018-02] 2018年



笹井 史恵

ささい ふみえ

漆芸

このたびは第35回京都美術文化賞をいただき、とても光栄に思います。漆芸の作業は工程が多く、手間と時間がかかります。コツコツと地道に続けてきたことを、見ていただくさりと、評価してくださったことに心よりお礼申し上げます。

私は今からちょうど30年前に京都市立芸術大学で漆工芸と出会いました。これまで漆とともに過ごしてきました。同大学では工芸科1年次に、基礎授業として漆工・染織・陶磁器の専攻課題に取り組み、その経験を基に以後の自身の専攻を決めます。私は造形に興味があり、漆と陶磁器で悩みましたが、造形物の制作過程で、陶磁器が焼成後に小さくなるのに対して、漆は下地や塗りの工程でふくよかになっていくのが気に入り、漆工専攻を選びました。これが漆芸を本格的に始めることになったきっかけです。

私は心の有り様として、可愛さ・愛しさ・優しさなどの慈しみの心情を大切にしています。私にとってこれらの慈しみの心情は、花や果実や子どもにあふれています。そのあふれ出ている慈しみの心情が情熱となって、作品制作の動機が生じます。

私は、花や果実や子どもをモチーフに、漆塗りの柔らかな肌合いで、思わず触りたくなる質感やかたちを表現してきました。その表現は、漆と過ごす時間の経過とともに、わずかずつ変化してきました。その変化が、着物のかさねやむすびをモチーフに取り入れ、柔らかい漆の質感と稜線の連なりが美しく見えるかたちを表現してきました。また、竹や木彫、截金、自在置物などの他分野の作家の方々と合作をする機会にも恵まれ、いろいろな表現に取り組んできました。他の工芸作家と協働することは、創作の刺激になり、工夫の探求につながりました。

作家活動とともに、京都市立芸術大学の教員として学生達の教育にも励んでいます。30年前の初心者の自分自身を教え導くことを思い、学生達に接しています。恩師である漆芸の望月玉船先生から当時教えていただき、譲り受けた漆塗りの実地資料を、現在でも活用しております。望月先生と同じ賞をいただけたことをとても嬉しく思います。今回の受賞を励みに、今後も作家活動と教育活動に注力してまいりますので、応援、ご指導のほどお願い申し上げます。ありがとうございます。



「かさね8」2015年



中原 浩大

なかはら

こうだい

現代美術

この度は第35回京都美術文化賞をいただき本当にありがとうございます。私は岡山県出身で、高校時代まで倉敷で生活していました。近親者に芸術・文化に携わる人間はおらず、私にとつての美術のルーツのようなものは、学校教育の美術の授業で勉強した美術ということになるだろうと思っています。特に中学時代の美術の先生の影響は大きく、「この中に彫刻家になる人がいるかもしれない」という授業中の先生の言葉を自分のことと信じ込んだことが、美術の道に進む一つのきっかけになりました。また、高校受験の直後にその先生に連れられて大原美術館に行った際、美術ってこんなタイピングでこういう風に接するものなのかと思ったことを今でも覚えています。その後京都の大学に入学して、京都という町の文化・学問の豊かさや幼少期から美術に触れて育った人たちの存在を知って、自信をなくし消極的な気持ちになることがありました。そんな時に自分を助けてくれたのが、自分の美術は学校で習った美術なのだという意識でした。

しかし、自分自身について美術作家であるとか美術をやっていると迷わず言えていたのは活動を始めて10年くらいまででした。その後は、自分が何者なのか、どう名乗ればいいのか、何をしているのかということに悩み、今なお多種多様な活動に取り組み模索を続けています。今回の受賞分野についても、大学での専門は彫刻であり、また現代美術を専門とすることに少々の違和感を覚えながらも、あえて現代美術といたしました。さらに「美術」や「芸術」という言葉を使うことなく自分のやっていることを説明できないものだろうかと考えたりもしています。最近はずっと必ずしも社会の役に立つことを目指してはいなかったことに思い至り、さらに悩みを深くしているところです。

このような私が賞をいただくことに戸惑いもありますが、歴代受賞者の中に一人くらい変わり種がいるのもいいだろうと自ら納得し、お受けすることにしました。年を重ねる中で丸く大人しくなりつつあるように感じています。賞をいただいたことを励みとし、今一度気を引き締めて、試行錯誤を恐れずチャレンジする精神を大切に今後の活動につなげていきたいと考えております。ありがとうございます。



「無題 (レゴ・モンスター)」1990年
写真 成田 弘

巻頭エッセイに青木館長の寄稿。改めて都市の営みを支えてきた水の重みを感じる。孔子は水の流れを、「行くものは斯くの如きか」と言ったそうだ。千年の都でありえた京都の水。これからも水の在り方について、自然環境へと想いが広がる。漠然と「京都画壇」とよく使い、そこから「京都市」と短絡表現が生まれる。京都画壇研究を深められてきた田島教授との対談。「京都市」という表現では掴みきれない重なるの存在がある。京都の日本画はその深層から滲み出す色合いを示す。そこに京の町衆や旦那衆の意識の継承を見る。初代上村松園の魅力も町衆が産み出したのであり、三代に亘る文化勲章受章、まさに家学の誕生である。

太田喜二郎は、文明開化により京都も世界と立ち向った町であり、その町の旦那衆の一人だ。世界を相手に戦う時、日本は敵性語として相手の言葉すら排除した。当時の状況は、異文化の西洋画を現地で修得し、それを自由に生かせる環境ではなく、彼に思わぬ労苦を課している。その隠れた姿を植田さんの原稿が知らせてくれた。まだまだ発掘されていない一西洋画家の業績の積み重ねがあり、それらが京の文化地層を形成してきたのではないかと。

美術京都／第54号＜非売品＞

発行日 2023年3月
編集人 榊原 吉郎
発行人 白波瀬 誠

発行所 公益財団法人 中信美術奨励基金
〒600-8009 京都市下京区四条通室町東入函谷鉦町91番地
京都中央信用金庫内 ☎075(223)8385
印刷所 片岡メディアデザイン

美 術 京 都

公益財団法人 中信美術奨励基金