

美術京都

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

NO. 55
2024 March

公益財団法人 中信美術奨励基金

目次

巻頭エッセイ 福永 治 1

対談

京都市立芸術大学の駅前移転を記念して

—今熊野・杳掛の思い出から

新キャンパスへの期待へ—

潮江 宏三 2
山本 容子

論考

沼田一雅と船津英治

—京都の陶彫の創始者

後藤 結美子 19

第36回「京都美術文化賞」 40

第36回京都美術文化賞講評

篠原 資明 42

受賞者のことば 44

「京都国立近代美術館に着任以来、身近な作家の仕事を見るよう心がけてきた。昼休み時に訪ねる岡崎のギャラリーでは比較的若い人の発表が多く、いつしかその後の活躍を楽しみにするようになった。三条、四条あたりの画廊や百貨店で開催されるベテラン作家の個展、また京都府立文化芸術会館などで行われる塾展、グループ展は、この地域の美術を担う人々の健在ぶりを確認する良い機会となっている。さらに京都市美術館では全国的な公募展が順次開催され、それぞれ、その年一番の大作を拝見し、改めて京都の幅の広さと厚みを感じている。画廊巡りをする中で、気になっていることがある。それは、ネット社会における美術制作という課題である。今やスマホで簡単に高画質の写真や動画が撮れる時代である。それらを取り込む作品が現れることは

ネット社会と美術

京都国立近代美術館長 福永 治

当然として、絵画制作においてもごく普通に、パソコン操作による作図が行われていると聞く。さらにAIが構想する「かたち」を立体化した作品が話題になった。もちろんそれを一概に否定するものではない。中には、それらのアイテムを使って初めて可能な表現が見受けられるからだ。しかしその一方で、作り手の発想や創意が尊重されなくなるのではないかと危惧するのである。

私は、美術館が美術史に残る作家の姿勢を伝えることも大切な仕事と思っている。類い稀な創造力で新しい領域を切り開いた人、奇をてらうわけではなく従来の技法で独自の画風を確立した人、決して楽をせず、険しい道のを経て生まれた作品が如何に人の心を打つか。そのことを含め、今日の美術館の役割について自問する日々である。

京都市立芸術大学の 駅前移転を記念して

—今熊野・沓掛の思い出から新キャンパスへの期待へ—



潮江 宏三氏

(美術史家、京都市立芸術大学名誉教授、前京都市美術館館長)

山本 容子氏

(銅版画家、文筆家)

偶然見た劇団の魅力に惹かれて

潮江 山本容子さんが入学されたのは、京都市立芸術大学が東山七条の今熊野にあった時代で、大学は今熊野のあとに沓掛、そして二〇二三年秋、京都駅の東側に移転を果たしましたが、創立以来何回引っ越ししているか、ご存じですか。

山本 京都府画学校の時からですと…けっこう回数重ねていますよね。

潮江 九回です。これはもうギネスものでしょう。

山本 九回！ とはいえ長い歴史のなかで発展するためにはきつと必要な引っ越しだったんでしょね。今回の移転については、赤松玉女さん（現学長）からアンバサダーを仰せ

つかって、関東方面の広報係を担いました。卒業生のひとりとして、多少はお役に立てたでしょうか。

潮江 赤松学長もきつと感謝していますよ。ところで山本さんは、銅版画家として活躍されてきましたが、最初から版画を学ぶつもりでしたか？

山本 私は演劇をやりたいかったです。役者ではなくて、脚本をいかに舞台化するのかわかることに興味を持っていて、高校時代も演劇部でした。ちょうどその頃、寺山修司さん主宰の劇団「天井桟敷」をはじめとして、唐十郎さんの「状況劇場」（紅テント）や佐藤信さんの「黒テント」と呼ばれたテント小屋での上演が盛んでした。

潮江 アングラ（アンダーグラウンド）劇団が次々にできていましたね。

山本 観にいったら、それはもう従来の舞台

とはまるで違った、創造性あふれるシーンが繰り広げられていて、すっかり魅了されました。そこでテントの裏側へ回って、劇団の人に「私、こういう演劇がやってみたいんです」と言ったんですよ。そしたら「ほな僕らの美大に来たらええやん」と言われて、それで京都市立美大へ行こうと決めたんです。

銅版画に出会うまで

山本 美術の勉強を何もしていなかったものですから、一浪してやっと入学しましたが、入ってみると演劇部は解散してしまっていて。残念でしたけれど、それで落胆する暇がないくらい、大学には未知の世界が広がっていました。

潮江 ちょうど学制改革があった時期ですね。
山本 入学して一年間は専攻を問わず、さまざまな分野を自由に学べるというシステムでした。彫刻をやってみたり、陶芸を教わったり。八木一夫先生から直々に土の触りかたを習う——そのことがどれほど贅沢なことか、それすらわからないほど私は素人でしたけれど、知らないがゆえに、見るもの聞くものすべてに興味を持って知ろうとした素晴らしい毎日でした。学生の中には画家になるぞ、としっかり目標をもって来る人もいれば、私のように右も左もわからない者もいたわけですが、それが一緒になって学ぶんですから面白いですよ。そして大学には、どちらの場合の好奇心をも満たすようなカリキュラムがつけられて、先生方が揃っておられました。

潮江 たしかに、当時は半期ごとに好きな専攻で学べるという斬新なシステムでした。そ

れで山本さんは、どうやって銅版画にたどり着いたのですか。

山本 はい、私は旅するように学内の各分野を渡り歩いて、版画は最後に行った場所でした。というのも、どこか、版画というものを馬鹿にしていたところがあつて……木版や芋版つて、年賀状をつくるための手段みたいな親しみやす過ぎるイメージを持っていたんですね。それで最後に版画教室へ行くと、写真製版のシルクスクリーンが大人気で、学生がいっぱい集まっていました。

潮江 シルクスクリーンが流行していた頃でしたね。

山本 シルクスクリーンを見るのは初めてで、技法も作品も恰好よくてため息をつくほどでした。ただその恰好よすぎるのに少し違和感を覚えたんです。それで銅版画の方に行くと、暗い部屋で、先輩たちが背をかがめて何かを



山本 容子氏

描いている。私はもちろん銅版画のことも全然、この世にそんな技法があることすら知らなかったのですが、あとから思えばその時のアトリエの様子は、のちに学んだデューラーやレンブラントといった銅版画家、彼らが生きた五〇〇年前そのものでしたね。すっかり銅版画に魅入られて、技法を学んで制作するほどに、銅版独特の線の美しさに夢中になっていきました。

潮江 たしかに、銅版画は線の芸術といわれますね。

山本 ああ私、出会ってしまった、もうこれしかない、と思いました。

今熊野学舎の思い出

潮江 そんな山本さんが三回生の時に、私は教員として赴任しました。

山本 京都大学から恰好よく颯爽と若い先生が来られて、みんなそわそわしていましたよ。

潮江 二十七歳でした。

山本 当時おられたのはその道の大家といつていい、お年を召した先生方が多かったですね。実技の助手さんには若手の方もいらつしゃいましたけど、学科の教員で二十代というのは潮江先生が初めてだったと思います。

潮江 ところで、当時の今熊野学舎について印象深いのはどんなところですか。私は、国立の京都大学から行ったせいか、まずあまりに古びていて「ここは大学？」と思いました

ね。

山本 銅版画の教室なんて、床板がやせて隙間ができているから、冬はそこから冷たい空気がひゅうつと入ってくるんです。だからみんなで板を打ちつけて塞いだりしました。

潮江 勉強しているというよりも、生活しているという感じでしたね、学生も教員も。

山本 生活というのは、ぴつたりの表現です。そのとおりでしたね。校舎の中央に大階段がありました、あの大階段は、各教科、各実技科の先生方と頻繁にすれ違う、とてもいい社交場でした。小さい大学でしたから、階段はその大階段一箇所しかなくて、トイレは階段下の一箇所しかない。ですから必然的にみんなが通る場所でした。挨拶はもちろんするし、直に顔を見られるし、立ち話もする。何かとコミュニケーションが成り立つ場所だったと思いますね。

潮江 そうですね。帰りは東山七条から市電に乗ってまず四条通に出ないといけないわけで、まっすぐ家に帰らずみんな飲みに行っていました。そこでまた学生と合流したりして、そうした時間には、学校では喋れないような別の話で盛り上がりましたね。

山本 そうそう、それこそすごく勉強になった時間でした。

潮江 八木一夫先生はいつも三条小橋あたりにおられて、画廊巡りをしてきた学生たちをつかまえるんですよ。「ちよつと飲みに行こう!」と。八木先生は、もちろんご自身も話をされるけれど、学生に喋らせるのが上手でした。「うんうん、それで、どうなん?」と聞きながら、学生から言葉を引き出した。それを自分の作品のイメージに生かすようなこともされていましたね。

山本 学生には貴重な学びの時間だし、先生

にとつても制作のヒントを得る時間で、お互いに大事なことでしたね。

講師として通った沓掛キャンパス

潮江 芸大は一九八〇年に西京区の沓掛キャンパスに移転します。山本さんは沓掛にも来られていますね。今度は教員として。

山本 はい、非常勤講師として数年間お世話になりました。当時、東京を拠点にしていますが、版画教室で指導くださった吉原英雄先生が、「作家としてスタートを切れたわけだから、大学への恩返しと思って指導に来なさい」とおっしゃって。それで東京から新幹線で通いましたが、講師のお給料より交通費のほうが高かったんですよ。

潮江 新幹線代の支給はなかったのですね。

山本 だから毎回赤字です。吉原先生は「絵を描いてお金を稼ぐっていうのはたいへんなことやな」「可哀想やけど、もつと頑張つて君も稼がなあかん」などとおっしゃって、行くたびに食事をご馳走してくださいましたんですよ。授業のあとご飯をいただいて東京へ帰る、という日々が続きました。先生には大きな出費をさせてしまいました。

潮江 山本先生はどんな先生だったんでしょう。

山本 ついこの間まで同じ大学で学んでいた先輩だからこそ言えることを、はつきり言うと思うっていました。たとえば、何かひとつの流行りがあると、あるいは先生が講義の中で褒めた作品や作家があると、全員が集団でそっちへ向かって同じようなものを制作する、というような傾向がありました。それに対し

ては、「そんなのやっても無駄」と、幾度となく、はつきり言いました。

潮江 なるほど。

山本 よそれから来た大先生ではなく、年もそんなに違わない先輩の言葉として聞いてもらいたかったですね。銅版画を教えてくださいが、歴史や技法などの専門的なことよりも、本当に芸術で生活ができるのか、とかね。東京に出て画商がついて、作品が売れ始めていた私に求められていたのはそういう話だろうと思っていました。学生はそういうところに憧れるものですから。決して裕福ではありませんでしたが、私はなんとか絵を描いて生きていけていましたし、現在に至るまでの私自身の実話、経験談は、学生たちがものすごく聞きたがっていたことですね。どうやったら絵が売れるのか、売れる絵というものを描かないといけないのか。「作品を売るとい

ども考えなあかんよ」と言うのと、「じゃあどうしたらいいんですか」って。私は先輩として、自分がやってきた方法しか言えませんが、自分で、自分が実践したことを話しましたね。でも本当は、その話は、吉原先生から直に教わったことでした。だから先生は、ご自分のお話しになったことを私がもう一回話しているのを見て、「ああ、言うとするな」と思っていたでしょうね。

潮江 同じことでも、学生は年齢の近い教師の言葉に耳を傾けますね。

山本 そうですね。より心に入っていくと思います。

潮江 沓掛キャンパスの印象は、いかがでしたか。

山本 沓掛は、建物がきっちり分かれていましたね。ですから今熊野の大階段で行き交うような楽しさや面白さはなかったですね。こ

れはけっこう大事なことで、あの階段はどうしても通るところだから、必ず誰かと出会わなければいけない。嫌な人でも避けようがなく出会うんです。うわっ嫌な人、上から来た！とか思うでしょう。心が動くということなんです。何気なく歩いている時にも心が動く、という、これは社会には当然あることですよね。芸術と、そうした人間社会を、分けるべきではありません。これらが重なり合いながら堆積した上に我々は暮らしているわけです。食べるためにお金を稼ぐことと、純粋に絵を描くこととは確かに別です。だから、食べるためにはアルバイトをする、他方で絵を描く、というふうには、材料費を稼ぐためにはそうせざるを得ませんが、本当は、同一であるほうがいいわけですよ。作品が売れてお金になるというのは、まさしく重なっている、描くことイコール飯の種ということですよ。

潮江 それは私のような研究者にも言えることですよ。

銅版画家として生きていく

山本 つくづく思うのは、吉原英雄先生という当時の版画、リトグラフと銅版画の専門家であり作家に直接教わったことが私の宝物になっているということです。かつて瑛九（えいきゅう）という版画家が始めた「デモクラート版画家運動」という日本現代版画の運動がありました。「世界は版画で新しい運動が起きているのに、日本はいつまでたっても浮世絵版画から変わっていないじゃないか」と。版画とは何か、印刷芸術なのか、真の芸術なのか、ただの印刷物なのかという問いが

あり、答えが出ていない時代だったんですね。それでも世の中では、たとえば本の装幀に版画は使われている。では新しい版画とは何だ、どんなものが新しいと言えるのか。それで「デモクラート」が起きて、吉原先生はその運動は六年間ほどで終わりましたが、この間の萌芽は大きく、のちに多くの版画家が輩出されることになりました。

潮江 文字どおりムーヴメントが起こりました。山本さんもその流れにいるわけです。

山本 吉原先生がよくおっしゃったのは、「文章も書けなあかんよ、食っていく道はいっぱい広げとかなあかん」ということでしたね。

潮江 実際、芸大の芸術家の先生方の中には、私のような文学部出身者もお手上げのような素晴らしい文章家がおられましたね。吉原先生

や八木先生だけでなく、彫刻の堀内正和先生もです。

山本 文章も書けて、話もできないといけな。自分の考えを明快に伝えることが重要ですよ。私は絵描きだから喋れませんが「文章書くのは苦手」というのはとても損をしていると思います。絵描きこそ、自分のコンセプトを論理的に書いたり語ったりできるべきなのです。銅版画家として生きていくために、肝に銘じていることですね。

文学を絵にする、とは

潮江 山本さんはもともと文学へ強い関心をお持ちでしたね。トルーマン・カポーティをテーマにした作品で脚光を浴びて、その後も、



潮江 宏三氏

文学を自分の中で消化してイメージ化した作品を制作しておられる。お話につける挿絵、説明的な絵ではなく、文学から発想したものを絵画にしていますね。

山本 そうですね、「行間を絵にする」と表現しています。それから「読書感想絵」とも言っています。読書感想文って誰もが子どもの頃に書かされましたよね。読書感想文は百人いたら百とおりの感想文ができるはずでしょう。「読書感想絵」も同様です。例えばカフカの不条理な本を一冊読んで、それをどんな絵にするか、ほかの人とは違って当然ですよ。自分が感じたこと、思ったこと、すごく良いと感動したこと、そういうことを「読書感想絵として描いている」と言っています。

潮江 文学作品にかかわる大きな仕事を幾つも手がけられましたね。

山本 世界文学全集二十巻（集英社）のお話をいただきました。作品には、中国のものもあればスペインのものもあり、一つずつ小説を読むとお国柄がにじみ出ているのがわかります。潮江先生がおっしゃったように、自分で消化し自分の感性によつて、自分の絵にしていく過程がとても楽しいのです。

潮江 シェイクスピアはいかがでしたか。

山本 シェイクスピアはたとえば『ハムレット』も絵にしましたけれども、やはり『シェイクスピアのソネット』（小田島雄志訳、文藝春秋）の仕事は大きかったですね。一五四編の詩に一五四枚の絵を描きました。十六世紀のシェイクスピアの生きた世界を、現代の日本人の私が、当時四十歳ぐらいでしたが、いったいどうやって絵にすることができるか、相当に考えましたね。シェイクスピアが生まれた英国ストラトフォード・アポン・エイ

ヴォンへ行つて、生家や土地から得られるものはないかを探したりもしました。そして、「音楽だ」と気がつきました。十六世紀にももちろん音楽はありましたよね。当時シェイクスピアが聴いていたのはどんな音楽だったのだろうと調べると、リュートというギターのような形のような楽器があり、ジョン・ダウランドというリュート弾きが残した曲がありました。それを幾度となく聴くことで、シェイクスピアが恋愛を詩にした、あなたはバラのように美しいと書いたその気持ちに近づいたような気がして、ようやく一五四編、描けたのです。すべて銅版画です。潮江先生が言ってくくださったように、テキストに挿絵をつける仕事ではなくて、解釈と表現が問われているんです。

潮江 作品の時代や作家を深く研究して制作されているのがよくわかりますよ。時代風俗

が再現されています。素晴らしいですね。

山本 潮江先生のご専門のニコラス・ヒリアード、当時の宮廷画家ですね。当時ジョン・ダウランドのCDをロンドンのタワーレコードに買いに行ったら、CDのジャケットに小型の絵がデザインされていました。この画家は？ と思つて後ろを見たらヒリアードの絵だったので。翌日、ヴィクトリア&アルバート博物館に行き、本物と出会いました。もうこれで『シェイクスピアのソネット』はできたも同然、みたいな氣になっていきました。潮江先生がヒリアードの研究者でいらしたのとはあとから知つて驚きました。こういうつながりが面白いですよ。

潮江 そうですね。ニコラス・ヒリアードは細密肖像画家で、五センチくらいの大さきの肖像画を描いていました。エリザベス女王は、新年の恒例行事として近親者や臣下と贈り物

をし合うのですが、臣下が宝石細工などを持つてくるのに対して、女王は自分の肖像画を身につける肖像として渡すのです。つまり思われ人としての女王と、思われ人としての臣下という関係で統治する。それがエリザベス女王の統治の仕方でした。小さい肖像画は大いに役に立ったわけです。

山本 肖像画を見つめていると、見つめ返されているような氣持ちになりますね。

潮江 最近テーマにした文学、作品について教えてください。

山本 秋にルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』をテーマにした新作の展覧会を開催しました。実はちよつと面白い発見をしたんです。『鏡の国のアリス』は、チェスがわからないと読めない話なんです、読み進めていくうちに、この物語はアリスを見捨てようとしてるように感じられたんです。それで、

アリスを助けなきゃいけないという母親のよ
うな気持ちから「チェス盤からアリスを解放
するためにはどうすれば」と考えて、チェス
盤の真ん中に鏡を立ててみました。鏡に映つ
た向こう側で先に進むためには後ろへ下がれ
ばいい。『鏡の国のアリス』は家から出発し
たアリスが森の果てで女王様になるお話なの
ですが、そうすれば、そんな行きつばなしの
物語ではなくなるんですよ。

潮江 なるほどね。徹底的に追究するのです
ね。

山本 もともと文学が好きだったものですか
ら、潮江先生の授業でウィリアム・ブレイク
の詩を読んで、その詩について書けという課
題は、とても楽しかったですね。

潮江 そんなこと、ありましたか。

山本 ブレイクは銅版も描いているし、水彩
も描いているし、油絵も描いている。いろいろ

ろな材料で幻想的な絵を描いた人。幻視して、
目に見えないものを描く人でした。ブレイク
の作品は絵と文学が組み合わさった世界でし
たから、私にもできそうだなって思っていた
んです。そんな時に、画学生にブレイクの詩
について書け、だなんて面白いことをいう先
生だなど思いました。物語や詩をテーマに取
り上げることは、世の中で注目を浴びている
ような美術の流れに比べて、造形分野ではも
うプラスにならないと言われていた時代でし
たしね。

潮江 いわゆる、マイナーアートの位置づけ
られるということだね。

山本 なんでマイナーだったらダメなんだと、
私は思いましたよ。そもそも、アートにメ
ジャーも何もないでしょう。マイナーにはマ
イナーの力がある、マイナーの個性というも
のをかえって突き詰めていこうと思った経緯

がありました。それが潮江先生の授業でした。

新キャンパスに期待すること

潮江 沓掛キャンパスは自然に囲まれた、良い場所だったと思います。真ん中に自然湧水の池があつて、いつも水を湛えていました。そんなキャンパスはなかなかありません。私は学長の時、入学式でこう話したことがあります。この場所は田舎にあるけれども、君たちの先輩たちは実は鋭敏なアンテナを張っていて、先端芸術の情報をちゃんと知っている、そういう不思議なキャンパスだと。ここは、そうして代々築いてきた先生方と先輩方による芸術のデーモンに満たされているから、そのデーモンにかぶれなさいと。そうした雰囲気

気が十分にありましたね。

山本 それは、確かにそうでした。

潮江 ただひとつ欠けていたのが、町との交流でしたね。

山本 さっきも話に出しましたが、授業が終わってからその次の、話のできる場所。それから町のあちこちで出会えるギャラリー。いま現在発表されているアートが即リアルに見える場所。そこへの距離が遠かつたですね。

潮江 つい学生たちもそういうところへ行かなくなるし、美術館にも行かなくなる。さらに芸大の存在を町の人たちにも忘れ去られてしまう。すると何が大きく遠ざかるかというと、町なかで仕事をしておられる美術関係、音楽関係のみなさんの足が遠のき、コミュニケーションが希薄になる。私が学長をしている時、友禅の組合の理事長が来学されたことがありましたが、到着して最初のひと言が

「遠いですが、ここは」。実質的な距離よりも、心理的な距離感が大きかったですね。

山本 本当にそうですね。今回の大学移転をきっかけに赤松学長からアンバサダーのお話をいただいた時の説明で響いた言葉は、「長い敷地の中で京都市民との交流ができるように、大学はよりいっそう働きかけをする」、学内に内と外の間が「触れ合える道をつくる」ということでした。大学のギャラリーでの催しやコンサートはもちろん見に来ていただきたいですが、大学の方面に歩いてこられる方と、大学生がすれ違ったりするということが大事であろうという話を最初に聞きました。広い大学でありつつ、通路、道を持っている大学が、様々な人同士がすれ違う舞台になり交わっていく交差点になる。そういう大学の姿に、私は大いに期待しています。どうしても学ぶ場所というのは閉鎖的になりがち

です。ある意味それは当然で、学ぶことには本来雑音は要りません。しかし、芸術大学にとってはどうかろう、ということがひとつあると思います。

潮江 アートと雑音の境界は、ひとつの問いですね。

山本 心理的にとても近い場所、親しみの持っている大学は、美術や音楽、芸術をする人たちにとつてはいい場所だと思います。もちろん創作には孤独な時間も必要ですが、そればかりではない。やはり発表して初めてその作品が生きてくるわけですから。制作しても、どこにも発表しなかったらそれは作らなかつたに等しくなってしまう。人に知られるということとはとても大事なことです。この感覚は制作、創造する者は自然に持たないといけないと思います。新キャンパスはその感覚を涵養してくれる場所になり得るのでは

ないでしょうか。とても期待しています。

潮江 本当ですね。大いに期待しましょう。

本日はありがとうございました。

沼田一雅と船津英治
— 京都の陶彫の創始者

後 藤 結美子

1. はじめに 沼田一雅の軌跡

沼田一雅（ぬまたいちが・一八七三―一九五四）は明治期から昭和期にかけて活躍した彫刻家であり陶彫（陶磁器彫刻）作家である。現在ではむしろ陶彫制作者として沼田の名前は知られているが、その萌芽は幼少期にあった。後に陶彫を共同制作することになる初代宮永東山（一八六八―一九四一）は、沼田が幼少期から家業で陶彫を手掛けていたことを回想している¹。

沼田は福井市に生まれるが、一八七七（明治十）年、一家で大阪に移り、父は京呉服を商っていた。父は京都に呉服の仕入れに行くたびに五条坂に立ち寄り、焼き物づくりを楽しんでいたという。一八八七（明治二十）年頃、京都に移住し、沼田も父と共に焼き物に携わるようになった。この時期の沼田一雅の年譜²を見ると、一八八六（明治十九）年、一三歳で早くも兵庫県産業品評会に《象置物》を出品し銅賞を受賞している。動物を主題とし、後の沼田の陶彫をほうふつとさせる制作をすでにこの時期から行っていたようである。

一八九一（明治二十四）年には、東京美術学校教授の木彫家、竹内久一（一八五七―一九一六）に見い出されて上京し、同校に入学した。その後は師と共に、東京美術学校校長であり、帝室博物館の美術部長でもあった岡倉天心の命により、研究教育のため、また帝室博物館の陳列物ともなった仏像模刻に取り組んだ。

また興味深いのは、一八九二（明治二十五）年には、東京美術学校で鑄金の蠟型技法を、教授であり鑄造家の岡崎雪声に学んでいる点である。陶彫、木彫、鑄造という三種の立体造形の技術を身につ

けながら、一八九三（明治二十六）年には、二〇歳で第九回彫刻競技会に陶製《赤童子置物》を出品し、一等賞を受賞した。

一八九四（明治二十七）年には東京美術学校の鍍金科の蠟型教場の助手になり、翌年は第一回彫刻競技会に、陶彫ではなく、蠟型鍍金で《兵士突貫の像》を出品、銀牌を受賞しており、沼田が各種の技法を短期間のうちに自己のものとしたことがわかる。そして出世作となった一九〇〇年のパリ万国博覧会の出品作、鑄造置物《猿まわし置物》（図1）は、一等金牌を受賞した。

この一九〇〇年パリ万博には京都からも多くの美術関係者が視察に訪れたが、京都粟田で輸出入陶磁器の京薩摩で成功していた七代錦光山宗兵衛（一八六八—一九二八）もその一人であった。錦光山は、人気を失っていた日本の焼き物の意匠を改善するべく、万博の視察に向かったのだが、アール・ヌーヴォー様式全盛の出品物を見て、日本の陶磁器には彫刻的な要素が欠けていることに気づき、これをやろうと決心したという。錦光山にとって、異なる趣をもつ西洋陶磁の彫塑性は新たな可能性を秘めていたのだろう。

錦光山は、陶磁器に彫刻的要素を取り入れるにあたって、当時、農商務省のパリ万博事務局に勤務していた初代宮永



図1 沼田一雅《猿まわし置物》1900年



図3 沼田一雅、七代錦光山宗兵衛
《石膏置物 老婆》
1903年頃



図2 沼田一雅、七代錦光山宗兵衛
《石膏置物 樵夫二老熊》
1903年頃

東山に相談したところ、東山が沼田一雅を推薦したと思われる。沼田はま
ず一九〇三（明治三十六）年に大阪で開催される第五回内国勸業博覧会に
出品する錦光山の作品の指導を行った。錦光山と沼田の共作として出品さ
れた《石膏置物 樵夫二老熊》（図2）は、襲いかかろうとする熊と斧を
持って倒れ込んだ裸体の若者という主題で、西洋彫刻を思わせる主題と表
現手法は、沼田一雅の発案であろう。また、現在《農婦像》として知られ
る《老婆》も、石膏像（図3）が出品されている。主題は《樵夫二老熊》
とは異なり、日本の風俗を表しているが、農婦の顔や着物の皺、一本一本
表現された稲穂など、克明で迫真的な描写に沼田の造形力が見て取れる。

沼田は、錦光山への指導と並行して、本格的に陶彫を手がけたいと考え、
商工省陶磁器試験所長、平野耕輔の助言もあり、フランスへの留学を検討
する。そして当時の東京美術学校校長の正木直彦の勧めで、一九〇〇年の
パリ万博の出品物の中でも脚光を浴びていたフランスの国立セーヴル陶磁
器製造所への入所を計画した。正木らの尽力で、最初は文部省に留学費用
の支出が掛け合われたが断られ、後に農商務大臣の清浦奎吾の同意を得、
「海外窯業練習生」として一九〇三（明治三十六）年から一九〇六年まで
の留学が実現し、石膏型成形を用いた陶彫を本格的に学ぶことになった。

帰国後の一九〇七（明治四十）年、東京美術学校に戻り、同校の委嘱制



図4 沼田一雅
《鳩（帝国劇場の貴賓席上部の破風の装飾）》
1910年

作原型担任と工芸塑造科担任を兼任した。一九〇七（明治四十）年から一九二一（大正十）年までの沼田の主な活動は、渡欧前から携わっていた学外から委嘱された彫像制作事業を引き続き行うことと、大規模な建築の彫刻装飾であった。この時期の代表作の一つに一九一〇（明治四十三年）年に手がけた帝国劇場（関東大震災で焼失）の建築装飾がある。横河民輔設計の帝国劇場では、洋画家には天井画や壁画の装飾が依頼されたが、沼田には劇場の彫刻装飾が依頼された。沼田は助手と共にセメント漆喰や石膏で、日本の踊りのシンボリックな像として屋上に設置された能楽・宝生流の翁舞の彫像や、舞台や貴賓席周辺の装飾などを手掛けた（図4）。この規模の建築装飾を沼田のような彫刻家が請け負うのは初めてだったようで、短い工期の中で苦勞した経緯について「これだけの彫刻を建築装飾として応用したのは今回が始めてで、……これからは追々立派な西洋風の建築も殖えて来るに違いないから、どうかこれらに対する装飾は、将来相應の技術の教育を受けた

…専門家に託する事にして貰いたい」と述べている。⁵

一九〇九（明治四十二年）年には、東京美術学校彫刻科の塑造部教授に就任した。美校の塑造科、いわゆる洋風彫刻を教える科の設置は、一八九六（明治二十九年）年の西洋画科設置に三年遅れ、一八九九（明治三十二年）年であった。これ以降は、西洋彫刻の塑造が彫刻教育の基礎となるのみならず、工芸系の鍍金、鍛金、彫金科もこれに倣った。

大正半ば頃になると、東京美術学校における沼田の担当科に変化が生じた。一九一八年（大正七）年には塑造科の他に図案科の担任業務

が加わり、さらに翌年には図案科、金工科、鑄造科、漆工科の予備科に課す塑造担任が兼務となり、ついに一九二〇（大正九）年には彫刻科の塑造担当から外れている。一九二一（大正十）年には再び渡仏して、一年間セーヴル陶磁器製造所に再度入所し、釉薬の調合法などを学んだが、その帰国後の一九二六（大正十五）年には金工科、鑄造科に課す彫刻実習担任となっている。つまり、沼田の制作の比重が、陶彫制作に傾くに連れて、美術学校内での担当教務が、彫刻から工芸系の科目へと移行したのではないかと思われる。

2. 京都における沼田一雅

東京美術学校で教鞭を執りながら、沼田はセーヴルで得た技術を請われ、一九〇八（明治四十二）年から東京の農商務省工業試験所の陶磁器部嘱託を務めた。一九三二（昭和七）年には、一九一九（大正八）年に京都市から国に移管された商工省陶磁器試験所陶彫部の主任嘱託になり、また前年からは京都高等工芸学校の造形実習講師も務めており、京都へ赴く機会が多くなった。一九三三（昭和八）年に東京美術学校教授を退官した後は、高等工芸や、商工省陶磁器試験所での仕事が主となり、翌一九三四年頃から京都市伏見区深草正覚町の官舎に移り住んだ。そしてこの地で本格的な陶彫制作とその普及を試みたのである。

当時、商工省陶磁器試験所には、セーヴルの窯に比肩する大型の窯があったという。フランスから帰国後、美術学校に小さな窯を築き、窯に入る大きさの陶彫を焼いていたが、「自分でその焼ける

人は無いだけに、類のない面白い物」を制作していたという沼田にとって、大型の窯が沼田の制作意欲を高め、京都への移住を促したとは容易に考えられる。

まずこの窯で手掛けたのは、留学の際の恩人である東京美術学校長・正木直彦の、当時は珍しい等身大の陶製座像であった。東京美術学校内に正木を記念した記念館が造られることになり、そこに展示する像を寄付したいと沼田自らが申し出たものであった。陶製座像の発想については、正木によると、正木自身がパリで見たロダンの彫刻を原型としたセーヴル製の陶像に関心を持ったことに端を発するという。またパリでは庭園に焼き物の彫像があり樹木の多い自然と調和している点に気づき、日

本の風土や国民性にも合うと考え、沼田に提案したという⁸。後に正木像制作は、所長の平野耕輔により、商工省陶磁器試験所の仕事として位置づけられた。商工省陶磁器試験所員でもあり、内弟子となる船津英治（一九一一年—一九八四）らを助手として、一九三五（昭和十）年より制作に取り掛かり、翌年に完成させた（図5）。

この像は陶彫としては日本では従来にない大きさの「日本で始めて等身の



図5 正木直彦像の原型と沼田一雅



図6 《インコ香水ランプ》
 商工省陶磁器試験所/原型：沼田
 一雅、1935年、独立行政法人産業
 技術総合研究所中部センター蔵

測されるが、接合部を全く意識させない点には沼田の成形・焼成技術の高さが窺える。

この他、沼田が商工省陶磁器試験所で手掛けた試作は、現在、独立行政法人産業技術総合研究所中部センターに残されている。動物をモチーフにした置物、香炉、花器など従来の器物の他に、商工省陶磁器試験所らしいものとしては、照明器具、燭台などの実用品で当時流行した西洋風の生活を想定した品も見られる(図6)。

一九三七(昭和十二)年には沼田は陶彫研究と後進の育成のため日本陶彫協会を設立、京都からは船津英治のほか、石田來之助、高山泰造、加藤春平、浅見賢一、土淵這禱、戦後にオブジェ陶芸の道を切り開いた八木一夫などが教えを受けた。また京都では、自らが手がけてきた動物の陶彫を輸出用に製品化すべく、沼田の居所にも近い伏見区深草に築窯していた初代宮永東山と共に事業を興したりした。一九四一(昭和十六)年に神奈川県茅ヶ崎市に移るまでは、沼田は京都を主な拠点に、陶彫の開拓者としての足跡をこの地に残した。

胸像」(原文ママ)だったが、沼田のセーヴルの報告文などにある挿図写真を見ると、セーヴルでは一般的に焼かれていた大きさであったようである。像には黄伊羅保に似た黄土系の釉薬がかけられ、暖かみのある像に仕上げられている。釉薬は適度な厚みをもってかけられ、たまりが陰影を作りだし、像の立体感を際立たせている。像はいくつかの部分で接合していると推

3. 船津英治への指導から

3-1. 船津英治の修業時代と制作

京都に移住以降、沼田の弟子の筆頭として、その制作を支え、共に陶彫の普及に貢献したのは、船津英治（一九一〇—一九八四）であった。

福岡市に生まれ、福岡県立福岡中学校を卒業した船津は、京都に出て、一九三二（昭和七）年から一九三五（昭和十）年まで、京都高等工芸学校窯業科で沼田から彫塑を学んだ。卒業後は一九三五（昭和十）年から一九四三（昭和十八）年まで商工省陶磁器試験所に勤務し、沼田とともに陶彫制作に携わった。一九三七（昭和十二）年には三〇人ほどの師弟が出入りしていた京都市東山区渋谷通妙法院前側町にあった沼田のアトリエの玄関番として三年、居を共にした。¹⁰

船津は、沼田の期待に応えるかのようにその才能をまもなく発揮した。沼田が審査員を務めていた文展に陶彫を出品し、一九三八（昭和十三）年の第二回新文展の工芸部門に《勝利軍鶏》が初入選した（図7）。出品作は写真で窺えるだけだが、沼田も用いていた海鼠釉のような二重掛けの釉薬を用いているようである。また「鬪志満々と大地に足をふん張って敵を睥睨する“軍鶏”で、敵陣に突入する皇軍の意気を現はしたもの」と時局を意



図7 船津英治《勝利軍鶏》
1938年、第2回新文展

識した作品であったことが当時の新聞記事に記載されている。¹¹

その後も一九四〇（昭和十五）年の紀元二千六百年文部省奉祝展および一九四一、四二、四三年の文展に連続して入選し、京都市展、大阪市展などにも入選を重ねた。特に一九四二（昭和十七）年の第五回新文展に出品された《印度牛》（図8）は、こぶのあるインドの聖牛を題材にし、船津の代表作となった。主題は沼田一雅からの提案を取り入れたものだった。¹² 沼田自身も、一九三七（昭和十二）年第一回新文展に、異国の動物を表した《胡砂の旅》（図9）を出品している。

瘤のある特異な身体的特徴を捉えながら、エキゾチックな鞍の装飾の細部描写にも焦点をあてる。砂漠で欠かせない輸送手段である駱駝は、「満州国」に隣接するモンゴルを示唆し、日本のさらなる大陸進出を示唆する戦時下のイデオロギーを表す格好のモチーフであったとも指摘される作品である。¹³

インド牛の主題も沼田自身、「戦時下の意味がある」と述べていた。この聖牛も大東亜共栄圏の理想や、大英帝国からの独立を目指すインドとの共栄圏樹立への意識の下、歓迎された南方風物を代表するモチーフであったと推測されている。¹⁵ 両作品はそれぞれの代表作となり日本の陶彫の象徴的作品として多くの後進の学習の対象ともなった。



図9 沼田一雅《胡砂の旅》
1937年、第1回新文展



図8 船津英治《印度牛》
1942年、第5回新文展



図10 船津英治《小牛》
1943年頃、京都市美術館蔵

この他の船津の出品作も、師の作品と同様、動物が主な主題として選ばれた。軍鶏やみみずくなどの猛禽類、駱駝などの大陸の動物、牛や羊などの家畜から珍しい西洋犬などという主題にわたっている。

また沼田の指導もあり、船津は各展覧会の彫刻部門にも出品を行っている。京都市展では一九四二（昭和十七）年の第七回京都市展の第三部彫塑の部門に《陶牛》が入選、翌年の一九四三年の第八回展の第三部彫塑にも《小牛置物》が入選している。《小牛置物》については、類作（図10）と考えられる作品が存在している。陶彫としては標準的で大型の作品ではないが、歩く途中でふと立ち止まり、振り返った小牛が片耳を動かしながら物音を確認し、後方を見やるしぐさを巧みに捉えている。

技法としては、「彫刻物にへら目を入れて原型を造り、それを赤土でおこして白化粧をして、ふき取って、へら目の中にだけ白を残して、その上から透明釉をかけるというようなやり方¹⁷と自身が述べる技法を用いているだろう。素地のへら跡や白化粧は、小牛の短く毛の生えた肌の質感の様子を再現し、全体としても牛のまだら模様を自然に表現している。

沼田は陶彫において釉薬を重視していたことが作品から窺えるが、船津は本作ではあえて釉薬は透明釉だけに抑えて、素地の赤土に加えた凹凸と白化粧で牛の肌を表している。船津は釉薬を使う場合も、陶彫のなかでも特に彫刻的な作品にはマット系の釉薬が映えたと述べている。¹⁸

一方、《小牛置物》では、写実性にだけ力点を置くわけではなく、同じ技法を牛の全身に用いることで、対象のおおよそのイメージを伝える程度の再現に留めているようにも思える。写実性と装飾性を調和することで、彫刻部門にふさわしい陶彫の創出を目指しているのではないか。

船津は各展覧会の美術工芸部門には師とは異なった、独自の装飾性豊かな作品も出品している。一九四一年の第四回新文展出品の三島手を用いた《彫三島手ひつじ置物》(図11)では、様式化された羊の毛並みが、白化粧の上から彫り出されている。船津によると、工芸としての陶彫が、純粹彫刻としての陶彫と異なる点は「装飾性」であり、「人がみて、それを楽しむ」¹⁹ものだという。

3-2. 沼田の指導から 彫刻と工芸のはざままで

沼田が書き送った船津宛の手紙が三〇通余り現存しており、そこでは沼田が船津に丁寧かつ具体的に制作の指導を行い、沼田が考える陶彫とはいかなるものであったかが語られる。本節ではこれらの手紙から沼田の考えていた陶彫について探る。

まずは《印度牛》について沼田の船津への助言を取り上げる。沼田は、船津に「印度牛」の実物の写真を渡し、それを元に船津が試作した作品について述べている。

「(第一) 同牛の特徴が現出居らぬ事 (印度牛なるものをもっと能く見なければならぬ 殊に頭部



図11. 船津英治《彫三島手ひつじ置物》
1941年、第4回新文展

が丸るで日本牛です)

(第二) 同牛のくび筋から背筋の所に特別なる良き裝飾的の線が現れて居る□が現し所です

(第三) 飾りが多過ぎます(こぶ)の飾は無い方がよろしく余りにも複雑です もっと(さっぱり)とした方がよろしく

(第四) 面部が甚だ面白からず 実物の写真を充分ご覧あれ 日本牛と大に違ふ所を研究あり度し 耳も下へたれて居る方が特徴です 山羊の様子が何処かふくまれて居る様で(スツキリとして温雅な所があり日本の荷牛の様なのでなく品格(品位)があります 此辺をねらわねばならぬと思ひます)²⁰

この助言からは、まずは対象の動物をよく見てその特徴をつかむことを勧めている。さらにその特徴から「裝飾的な線」を導き出すことを重視している。この点が沼田の考える陶彫の在り方の一端を示していると思われる。「印度牛」の指導には、沼田自らのスケッチにコメントを添えたものもある(図12)。ここでは牛の背中の線を重視する。「此線が現し所です コブがはつきり出現せねばならぬ」◎大切 条件です 背中へ掛て特につよい線が現れて居る²¹と記され、先述の「裝飾的な線」はこのコブを含んだ首筋から背中への線であることがわかる。つまり実物の特徴を捉えつつも、その特徴を誇張して、あるいは単純化して「裝飾的に」表すことを勧めていると思われる。

別の手紙では船津の制作への助言として、このように言っている。「一に着想を練る事。形と云う事。量と云う事。堅実であつて。簡素。写実を越へて或る程度の抽象化。立体的な力強さそして裝飾的な意匠(之れを文展四部出品の時)」。²²



図12 「沼田一雅から船津英治宛の手紙」(昭和17年5月28日?、管理番号22)京都市美術館蔵

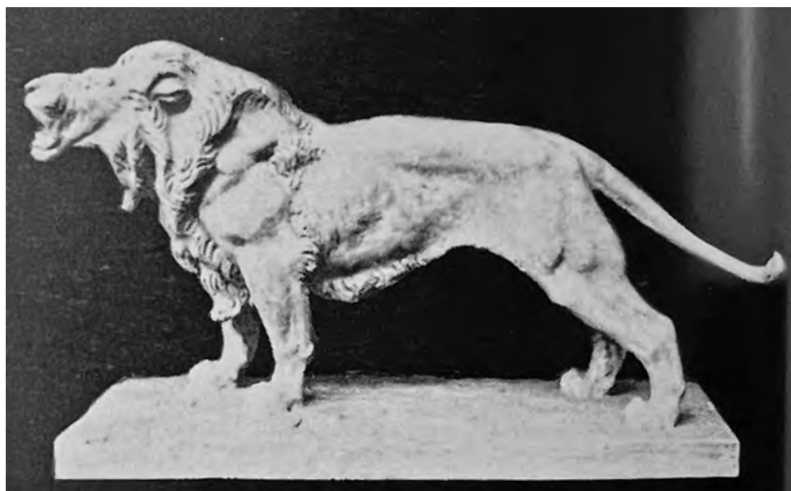


図13 沼田一雅《獅子》1930年、第11回展

つまり当時の文展の美術工芸部への出品においては、沼田の動物の陶彫の特徴でもある写実性が到達点なのではなく、「或る程度の抽象化」と「装飾的な意匠」を備えることを勧めているのである。

沼田自身も、美術工芸部門だけではなく第三部の彫刻部門にも二度出品しており、一九三〇（昭和五）年の第一一回展に《獅子》（図13）、第一三回展に《陶虎》を出品している。先述したように弟子にも彫刻部門への出品を奨励するが、その際、沼田は第三部の彫刻と第四部の工芸の出品作について区別を行っていた。船津宛の手紙の中で、「純粹美術と工芸美術」は同格としたうえで「彫刻三部と四部の表現法の区別をはっきりする事」と述べ、次のように述べている。彫刻では「量感の内にあらゆる美的要素のふくんだ」²³もの、「彫刻的としては小手先の技に終らぬ様、精神的内在要素を主として形と云ふ事も量と云ふ事も又均衡と云ふ事も大切です。且つ又鮮やかな新感覚を忘れぬ様に然し又技巧の妙味も最も必要です」と述べる。また「三部ならば大（き）いもの」²⁵とも述べる。

一方、第四部の工芸は「装飾的意匠。写実を越えて或程度ノ抽象的」、あるいは「概念的な現し方」を考慮し、「（用と美）を充分にふくみたるもの」²⁶と述べている。すなわち彫刻では量感や均衡や立体感を重視し、美的要素や精神的要素に主眼をおいたが、それに対し、工芸では「装飾」、「用途」など彫刻にはない要素を重視し、対象を写實的に表すよりも、抽象化、概念化された形で表わすことを勧めているのである。

出品作品を見返してみると、沼田のこのような態度は作品にも反映されている。第三部の出品作では先述したように、猛獣の体の動きや発達した筋肉、身体的特徴の写實的表現に力点を置いている。一方、第四部工芸部の出品作については、早い時期では、第八回展には陶製の噴水に小禽が配された

作品（図14）、第一二回展では陶製の灯籠にフクロウを載せた作品を出品し、生活に供する工芸品であることを明確に示すためか、得意な動物表現は作品の一部にとどめ、大部分は用途を示した部分としている。船津への手紙の中でも「文展出品に付一寸御注意を申します 右は置物を目的とせず即ち用途を持ち 香爐とか水盤に小鳥をあしらいたるもの と云う様なものを考へる必要があります²⁷」と述べるように、四部の出品作としては用途を重視する。

主題においても、沼田は第三部と四部では異なる主題を選んでいったと思われる。彫刻としての陶彫では、主題そのものの表現に集中できるからか、猛獣や異国の珍しい動物などこれまでにない主題を取り上げた。そして猛獣の俊敏でしなやかな体の動きや発達した筋肉、見慣れない動物の身体的特徴に力点を置いて表現しようとしている。沼田の言う「写生彫刻」の実現がこれらの動物表現において試みられていたと思われる。一方、第四部の美術工芸としての陶彫では鶴亀、鴛鴦、雁など従来の日本の置物にもみられる伝統的な題材を多く取り上げているのである。



図14 沼田一雅
《小禽趁水（陶製水盤庭園裝飾噴水）》
1927年、第8回帝展

4. おわりに

前述したように、沼田は帝展では工芸部門だけでなく、自ら彫刻部門にも出品し、陶彫が工芸だけでなく彫刻部門でも成立しうることを実践しようとしていたと思われる。

一方で、彫刻と工芸という両分野の境界をまたがる陶彫は、取り扱いにくい存在として認識されてもいた。自身も述懐しているように、「陶彫」は工芸作家からは彫刻として審査すべきという意見が出たり、富本憲吉のように「彫刻の部に属するもので、自分には工芸品とは思はれない」と考える陶芸家もいたりしたようである。実際、第八回帝展出品の《小禽趁水》は、「写実的の動物の妙味と、焼物としての色とが、よく調和したところの技巧においては今も氏に次ぐものはない。」と称賛されながらも「応用作品の意匠と、写実的動物との調和はすこぶる困難であつて、この水盤のマッスから来た感じと小鳥とがしっくり合はないためか別々のものとしか見られない」と評された。²⁹

沼田としても、彫刻と工芸では主題や制作の方向性を変えるべきと考えていたことから、陶彫をどちらか一方の領域のみに位置付けることは難しいと認識していたと思われる。日本の彫刻は、明治三〇年代に東京美術学校に塑像科が置かれ、西洋彫刻の手法や様式、主題が制作の手本となると、美術界にも一挙に浸透していき、西洋に倣った人体表現が官展でも主流となつていった。また昭和になつて新設された工芸部門は、他部門に倣い、制作者自らの創意に基づく主題や表現手法を模索しようとしていたが、一方で常に問われるのは用途や機能性と表現をいかに調和させるかという問いであった。方向性の異なる両部門の間で陶彫を位置付けるのは実際、困難であつたと思われる。

それでも、沼田が陶彫にこだわりを見せ続けたのは、焼き物という素材に、金属や大理石などの他の彫刻素材にはない魅力を感じていたからだと思われる。土の温かみや自然との親和性、さらに写実、抽象どちらにも表現の可能性を広げ得る釉薬の表現の多彩さも興味をかき立てるものであっただろう。沼田の得意とした動物の体の自由な動きや写実性は、セーヴルで学んだ石膏型によって忠実に写し取ることができ、セーヴルのよりコントロールされた燃焼技術は、原型に表した沼田の意図を実現する最適な手段であったであろう。

そして何よりも、陶彫は古来、日本の伝統的な立体造形でもあった。船津宛への書簡では、日本の彫刻は「今迄の様な、ロタンやブルーデル（原文ママ）の形式を借ずに、日本人に盛上って来る処の、日本の彫刻機能を積極的に再起する必要がある」と述べ、当時の彫刻界を席捲していたロタン風の彫塑表現ではなく、日本独自の彫刻のあり方を提言している。この方向性は、岡倉天心や竹内久一に從って古彫刻の研究を行い、日本独自の彫刻表現の豊かさや魅力を知りつくしていた沼田ならではの発想ではないだろうか。沼田一雅は、陶彫という新たな領域に、近代日本彫刻から失われようとしていた日本の立体造形の表現の豊かさを残そうとしたのではないかと考える。

【謝辞】

本稿執筆に当たり、下記の方々にご教示を賜り、作品調査のご協力や資料等をご提供頂きました。記してここに感謝の意を表します（順不同）。

宮永東山氏、宮永甲太郎氏、中ノ堂一信氏、岡佳子氏、船津英一郎氏、土淵啓諭氏、高寛明氏、川

俣正氏、佐藤一信氏、九千房英之氏、福井県陶芸館、愛知県陶磁美術館、独立行政法人産業技術総合研究所中部センター

註

- 1 宮永東山「天才的藝術家 少年時代の沼田一雅氏」『汎工芸』一八年六月、一九四〇年六月。
- 2 『近代陶彫の創始者 沼田一雅遺作展』福井県陶芸館、一九七七年、七一頁。
- 3 「沼田一雅 人柄と言行録」『近代陶彫の創始者 沼田一雅遺作展』福井県陶芸館、一九七七年、五三頁に引用。
- 4 正木直彦「沼田一雅と胸像とメダル」『回顧七十年』学校美術協会出版部、一九三七年、二五〇頁
- 5 沼田一雅氏談「新たに成れる帝国劇場 彫刻に関する装飾」『美術新報』一〇卷五号、一九一一年三月
- 6 北澤寛「『研究ノート』沼田一雅について—陶彫家の顔・彫刻家の目—石川県との係わりを併せて」『石川県立美術館紀要』第一九号、二〇〇九年、三五—三六頁
- 7 正木直彦「沼田一雅と胸像とメダル」二五一頁
- 8 同右、二四九頁
- 9 沼田一雅「セーブルの陶磁器（上）（下）」『美術新報』第一二卷六号、七号、一九二二年四月、五月。
- 10 「陶彫デザイン講習会 昭和四十五年八月五日 船津英治先生」『陶彫デザイン講習会記録』福井県窯業試験場、一九七〇年、二頁。
- 11 船津英一郎氏より提供の新聞記事より（紙名不明）
- 12 沼田の言葉には、「牛を作られる様ですね 印度辺りのこぶ牛も面白いと思ひます」とある。「沼田一雅から船津英治宛の手紙」（一九四二年四月二〇日？付）（管理番号一）（京都市美術館蔵）（以下、「手紙」と記載。）より。

- 13 稲賀繁美「工藝と美術との闘き合い―欧州との相互影響・欧州での状況との比較を軸に」『美術史の余白に…工藝・アルス・現代美術』美学出版、二〇〇八年、九〇―九一頁。
- 14 「手紙」(一九四二年五月二十八日?付、管理番号二二、京都市美術館蔵)。
- 15 稲賀繁美「工藝と美術との闘き合い」九〇頁。
- 16 二二・五×二七・〇×八・〇cm
- 17 「陶彫デザイン講習会 昭和四十五年八月五日 船津英治先生」『陶彫デザイン講習会記録』福井県窯業試験場、一九七〇年、一〇頁。
- 18 同右、一〇頁
- 19 同右、九頁。
- 20 「手紙」(昭和十七年五月二十八日?) (管理番号二二) (京都市美術館蔵)、「書簡集 沼田一雅↓船津英治」
- 21 『近代陶彫の創始者 沼田一雅遺作展』六五―六六頁にも引用。(以下、「書簡集」と記載。) 同右。
- 22 「手紙」(年月日不明、管理番号八)、「書簡集」六八頁。
- 23 「手紙」(昭和十二年十一月三十日、管理番号二〇)、「書簡集」六六頁。
- 24 「手紙」(昭和十七年五月二十八日?、管理番号二二)、「書簡集」六六頁。
- 25 () 内、筆者追記。「手紙」(昭和十六年六月十九日、管理番号一四)、「書簡集」六八頁。
- 26 「手紙」(年月日不明、管理番号九)。「書簡集」七〇頁。
- 27 同右。「書簡集」六九―七〇頁。
- 28 富本憲吉「帝展第四部評」『美之國』第九卷第一一號、一九三三年十一月
- 29 畑正吉「帝展の美術工藝(下)」『東京朝日新聞』一九二七年十一月一日
- 30 「手紙」(昭和十二年十一月三十日、管理番号二〇)、「書簡集」六七頁。

【図版出典】

- 図1 『第二臨時増刊・美術画報・巴里博覧会出品組合製作品』画報社、一九〇〇年
- 図2・3 『第五回内国勸業博覧会美術出品目録』（第五回内国勸業博覧会事務局発行、一九〇三年）
- 図4 沼田一雅氏談「新たに成れる帝国劇場 彫刻に関する裝飾」『美術新報』一〇巻五号、一九一一年三月
- 図5 正木直彦『回顧七十年』学校美術協会出版部、一九三七年
- 図6 『ジャパニーズ・デザインの挑戦—産総研に残る試作とコレクション』図録、愛知県陶磁資料館、二〇〇九年
- 図7 『日展史13 新文展編二』社団法人日展発行、一九八四年
- 図8 第五回文部省美術展覧会絵葉書
- 図9 『京都の工芸1910-1940—伝統と変革のはざまに』一九九八年、京都国立近代美術館
- 図11 『日展史14 新文展編二』社団法人日展発行、一九八四年
- 図13 『日展史9 帝展編四』社団法人日展発行、一九八三年
- 図14 『日展史8 帝展編三』社団法人日展発行、一九八二年

(一)ことう ゆみこ 京都市美術館（京都市京セラ美術館）学芸係長

第36回「京都美術文化賞」

第36回「京都美術文化賞」受賞者

北山善夫

絵画・彫刻

岸映子

陶芸

西山美なこ

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36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36回「京都美術文化賞」受賞記念展

2024年1月19日～1月28日

於 京都文化博物館

第36回京都美術文化賞を受賞された、

北山善夫氏、岸映子氏、西山美なこ氏による展示と、「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13回～第15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36回「京都美術文化賞」贈呈式

2023年5月 於 ウェスティン都ホテル京都



第36回京都美術文化賞の贈呈

第36回「京都美術文化賞」受賞記念展

2024年1月19日～1月28日 於 京都文化博物館



第36回京都美術文化賞受賞記念展開催のテープカット
西山美なこ氏、岸映子氏、北山善夫氏、白波瀬誠財団理事長



受賞記念展会場風景

第36回京都美術文化賞講評



篠原資明

第36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きました多くの候補者の中から選考委員5名による議論を経まして、受賞者の3名を選ばせていただきました。いずれの作家も京都とのゆかりを保ちながら世界に通用する実績を誇る方々です。選考委員を代表して講評を述べさせていただきます。

北山善夫さんは、1970年代末に竹と紙を素材とした軽やかな膨らみを感じさせる造形作品で知られることとなります。ベネツィアビエンナーレ日本代表を経て、国内外で数多くの展覧会や大規模な常設作品を手掛けられました。一方で、80年代から和紙の一種である鳥の子紙にインクで絵を描く作品にも取り組まれています。粘土で作った人形を描く偶像図シリーズは当初は余白の多いものでしたが、次第にびっしりと描き込まれるようになりました。また宇宙図シリーズは、最初のうちこそ惑星などが描かれていましたが、次第に抽象的な形が描き込まれるようになりました。とりわけ制作に10年以上費やされたという宇宙図の作品「事件」は、小さな丸がびっしりと描き込まれた記念碑的な作品と言えます。そういった絵

画シリーズを前にしますと、生と死あるいは宇宙の生成について深く哲学的な想いに誘われます。

岸映子さんは、素材作りと造形の二重の獨創性によって貫かれた創作活動を展開されています。まず素材作りとして岸さんが80年代より用いている彩石象嵌という独自の技法を生み出されました。手の込んだ技法により細かい粒々感と均質感とが絶妙にマッチした質感につながっています。そのうえでさらに造形の獨創性が加わります。能楽の型に触発されたシリーズや「心象を積む」シリーズなどを通じて次第に形作りが抽象化し、直線化しているように感じられます。彩石象嵌からくる質感と相まってまるでこの世ならぬ板状の宇宙が姿を表わしたかのような印象さえ与えられるのです。かといって決して重々しくはなく、むしろ軽やかな能の舞姿のような静謐な動感を感じさせてくれます。

西山美なコさんは、デビュー時から一貫してピンクの色彩とテーマとしての少女文化を追求されています。いずれも「カワイイ」という感覚と結びつく反面、絶えずセクシュアルなものと結びつきかねない両義性を持っており、西山さんはその微妙な立ち位置や社会的な文脈に絶えず自覚的です。一方で、美術の大きな役割の一つである感性の拡張という側面にも独自の試みを展開されています。ピンクがかすかにふわりと見えてくる壁画や、「いろいろいき」シリーズのピンクが幾重にも映り込み移ろうような色彩感覚は新たな発明とさえ言えます。また、砂糖を用いた作品はティアラや指輪など少女の憧れの対象を造形化しながらも、その崩れやすさにより美の儂さを示唆しています。日本発のカワイイ文化が国際化する中で、そのユニークな立ち位置は国際的にも注目され続けるものです。

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。

(しのはら もとあき／京都大学名誉教授)



北山 善夫

きたやま よしお

絵画・彫刻

京都美術文化賞をいただきありがとうございます。
私は美術については独学で、専門的な勉強をしたことがありません。十代の頃に思った大病の再発が続き、長く入院を余儀なくしておりました。死について考えざるを得ない思春期の経験によって、私には生と死という主題がもたらされたのだと感じています。

1979年に初めて立体作品を発表しましたが、有難いことに82年のベネツィアビエンナーレの日本代表に選んでいただきました。その際に海外から展覧会や美術館への作品買上げのオファーをいただきましたが、いずれも上手く運ばず、次のステップに進むことができなかったことが私には大きな挫折として残りました。リベンジを志す中でドローイングに出会い、自分の脳の中にある何かを探して毎日ドローイングを描くようになりました。

私にとってのテーマは2つあります。1つは自分が今在る場所です。自分の肉体が存在したというより宇宙から来たのではないかという思いで宇宙図を描いています。もう1つは社会の問題です。海外に比べて日本は、美術に社会的な意味を求めない傾向から主題を喪失しているという印象があり、私は自分の中で主題を作るべきだと思っています。

美術には言葉と感覚というものがあります。本は人の脳が表したものと考えており、私は人を知るために本を読みます。長期入院をきっかけに今でも毎朝2時間読書をしています。この世界を創造しているものは一体何なのかということ考えるとき、最近の研究によると言語という言葉と意識というものが大きく、言語は非常に大きな創造物だと思っています。一方、感覚というものは言語のようにはっきりとはわかりません。何年前ですが、自分の70、80年代の立体コレクションを見る機会があり、当時行き詰っていた感覚とは打って変わって、何か新鮮でユニークでとてもいい印象を受けました。そこで、自ら北山善夫の作品について研究してみようと考え、近年改めて立体の作品を作り出しました。感覚的にはまだ戻っていないと感じており、形態や色といった曖昧な感覚という問題を自分の中で再考しようと試みています。両方のことに取り組もうとする私は欲どしい人間ですね。



「生きること 死ぬること」2012年
©Yoshio Kitayama, courtesy of MEM



岸 映子
きし えいこ
陶芸

第36回京都美術文化賞をいただきありがとうございます。

受賞のご連絡をいただいた時は思いがけないことに驚きましたが、京都の地でこのような賞をいただいたことを嬉しく光栄に思います。

私がどのように陶芸に取り組んできたかをお話しさせていただきます。私は若い頃から純粹に「作る」ことが好きで、手当たり次第にモノづくりをしていました。30代になってモノづくりをより深めたいと思った時に、陶芸だったら形もできる絵も描ける肌も表現できる自分の気持ちで満たすこともできると考え、陶芸にのめり込んでいきました。展覧会でもたくさんさんの刺激を受けようになり、作品を見る気持ちも自分の作品を作る気持ちもどんどん変化していきました。1979年頃から試行錯誤を重ね、色シャモットを土に混ぜた「彩石象嵌」というオリジナルの技法を生み出すに至りました。

1985年に作品「彩石象嵌流紋石器」を出品したところから公募展への出品を続けました。当時の私にとってコンクールは、自分の力を試しつつ客観的な視点を得ることもできる有意義な場でしたが、長年続けているうちに評価を気にして自由に作るができないう窮屈さに違和感を覚えるようになりました。そこで、マックナイトアーティスティンレジデンスを利用して米国ミネアポリスに赴きました。様々な国の作家たちと制作をしながら作品の作り方を学ぶとともに、アメリカ各地の展覧会を見に行くことで作品の発表の仕方についても学ぶことができました。帰国したのちも、アメリカやヨーロッパのギャラリーや展覧会へ出品を続けています。

私には師事した先生もおらず、また、世の中や人の役に立つといった目的もなく、ただただ自由勝手に創作活動をしていると思っております。しかし、今回の受賞をきっかけに多くのお力添えのおかげであることに気づくことができ、大変感謝しております。この受賞を大切に、今まで通りゆつくりではあります、何か新しいものを含んだ作品を作って発表していけたらと思っております。これからもどうぞよろしくお願いします。



「心象を積む」2022年



西山美なこ

にしやま み な こ

現代美術

この度は第36回京都美術文化賞をいただき大変ありがとうございます。
ございます。

京都市立芸術大学に学び、初個展をし、京都で作家活動を始めました。現在も京都の美術大学で教鞭を取っている私にとって、京都は大変縁のある場所です。また、実は大学院のときに、京都中央信用金庫様から奨学金をいただいております。今回このような賞をいただくことができたのも、そこから繋がる一つの成果の形なのかなと大変有難く思っております。

私にとって活動のモチベーションの1つは、私の外界で起こっている様々な現象の中で自分のアンテナにひっかかることについて、それが一体何なのか、なぜそうなのか、そしてその作用で自分の中に何が起こっているのか、あるいは外界にどういった作用をひき起こすのかを知りたいという気持ちです。その中でも、何かに「惹きつけられる」とは一体どういうことなのか、「欲望」とは、エネルギーはどうなっているのか、そういうことを探っているのかなと考えております。

私の作品は赤やピンクの色彩が多く「カワイイ」と称されることが多いですが、好きだから使っているわけではなく、ただ理解しようとする結果、「ピンク」が多くなっているだけなのです。「惹きつける／惹きつけられる」ということとピンクの波長は密接な関係があるようです。また、極彩色の非常に強いピンクの作品を作る一方で、極めて薄い壁面作品も制作しています。これは、私がそういった見えるか見えないか知覚ギリギリのところや、繊細で儂い存在にとっても惹かれるということに気づいて取り組み始めたことですが、ガツンと自分が理解するまでとことん両極端に振り回すことで、何が起きているのか理解しようとしてきたようです。

私自身の中の知りたいというモチベーションを起こす「エネルギー」とはどのようなものなのか、見えないけれども確かに存在を感じるものを追い求めていきたいと思っています。これからもどうぞ応援よろしくお願いします。



「～melting dream～」
(六甲ミーツ・アート2014)
2014年

榊原先生に代わりまして、潮江が、この号から編集を担当させて戴きます。行き届かない所もあろうかと思いますがよろしく願い致します。さて、今年度は、京都市立芸術大学が洛西の沓掛から京都駅前鴨川のほとりに移転する、街に戻ってくるという京都の美術文化にとって大いに慶賀すべき出来事がありました。そのことを記念して、対談では、沓掛の前身、今熊野キャンパスで学生生活を送り、沓掛キャンパスでは教鞭をとり、移転事業に際して関東担当のアンバサダーとして力を尽してこられた銅版画家の山本容子さんをお迎えして、それぞれのキャンパスでの思い出、新キャンパスへの期待を語っていただきました。1970年代の貧しくてもラディカルな今熊野キャンパスでの学生生活、新設の沓掛キャンパスでの教員としての奮闘ぶりがありありと蘇り、大学を一本貫く精神が新キャンパスでも世代が変わって受け継がれるのだと改めて感じました。話の流れの中で、彼女の銅版画芸術論、あるいはイラストレーション論について含蓄のある見解をうかがえたことは何よりも贅沢な余禄でした。論考では、京都市美術館の後藤結美子さんに、京都の陶彫の創始者としての沼田一雅と船津英治についての研究成果の一端を披露していただきました。近代の黎明期に新しい姿の京都陶芸のあり方を模索した先人の進取の気概、その創意工夫、停顿の気配がある現在であるからこそ、忘れてはならぬもの、と思いました。 (潮江宏三記)

美術京都／第55号＜非売品＞

発行日 2024年3月
編集人 潮江 宏三
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