美術京都

Bijutsu Kyoto

NO. 56
2025 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
陶芸の現在　陶芸の未来
潮江宏三
秋山陽　2

論考
「前衛絵画」と京都と戦争
―「集団制作」という実験
清水智世　17

第37回「京都美術文化賞」　48

第37回京都美術文化賞講評
福永治　50

受賞者のことば　52

庭をつくること

京都市京セラ美術館館長　青木　淳

日本庭園について書かれた本は多い。そうした本から教わりながら、私も京都に数多くある名園を訪ね歩いている。山内朋樹さんの『庭のかたちが生まれるとき』は、そういう本とはだいぶ毛色が違う。語られているのは、福知山の古刹、観音寺大聖院庭園。一冊を通して、その庭だけを、庭師が庭をつくっていく、その一挙手一投足を観察し、記録し、その作業の意味を考え、記した本である。４００頁近い分量の本。その記述は微に入り細に入っている。

日本の庭には、いわゆる設計図はない。でも、そこにも構想があり、それに基づいての職人さんたちとの会話もある。つまり、そこには、まず最初に計画を立てて、それを「作業」として実現する、という作り方とはまるで異なる「つくる」がある世界なのだ。必ずしも、庭師の意思で庭がつくられるわけではない。石が求めることに人が従う。正反対のベクトルもある。

なかでも、職人たちの言葉、「ぬすむ」がおもしろい。人の物を盗る、という意味ではない。物理的には正確に据えられた石でも、自然石を使っているため、見た目には整っているようには見えないこともある。そこで、各石に少しずつ嘘をつかせて、見た目を調整する。それを「偸む」と呼ぶというのだ。

日本人なら自然にわかるかもしれないこと。でもそれを客観的な立場に立って、論理を与えることに成功した本である。

対 談

陶芸の現在
陶芸の未来

潮江 宏三 氏
（美術史家、前京都市美術館館長）

秋山 陽 氏
（陶芸家、京都市立芸術大学名誉教授）

工芸の四つのカテゴリ

潮江　私は専門が西洋美術史ですから、京都市立芸術大学で工芸科の仕事を見てはいましたけれども、それについて思考する、批評する、分析する等の作業をしてきませんでした。ですから今日は、アマチュアの目撃者という立場でお話をうかがいたいと思います。ただ、京都市美術館の館長を務めた関係で、たくさんの展覧会に接しましたし、多くの工芸作家さんとお話しする機会はありました。そうしたことを通じて、印象としてもっているのは、現代陶芸の作家のみなさんが置かれている状況というのは必ずしもよくないのではないか、ということです。

秋山　それは、なかなか難しいことですね。実際に難しい状況にあるのは確かですし、何が問題なのかを説明することも、なかなか難しい。

潮江　工芸とひと言でいっても、大きく四つのカテゴリに分かれていますね。まず産業工芸、主に工場で生産される工業製品としての工芸品があります。そして伝統技術によって製作されている伝統工芸品。さらに、工芸の範疇に入るけれども、アート寄りの美術工芸。そして秋山さんが制作されているようなコンテンポラリーな工芸作品。ところが、たとえば難しい状況にある工芸支援のプロジェクトなどがあるとして、ミーティングに参加して聞いていますと、これら四つの分野の代表者の発言が噛み合わなくて話が進まないのですよ。

秋山　目に浮かびます。

潮江　当たり前のことなんですが、目指す在

り方、求める方向がそれぞれ異なるんですね。なのに、工芸を応援しようという有意義なはずのプロジェクトに限って、これら四つをひと括りにしようとする。結果、イベントでは安く購入できる産業工芸品ばかりが売れる。あるいは、芸術として迫力があったり奇抜であったりする作品に注目が集まる、ということになりがちです。

秋山　たしかに、そうかもしれません。

潮江　四つのうち、特に伝統工芸と美術工芸の分野においてはその市場が非常に脆弱になっている、このことは傾向として明瞭になっています。こうしたなかで、若い陶芸作家たちはどういう指針をもって作品づくりに取り組んでいったらいいのでしょう。

秋山　いきなり現状の核心を突くお話から始まりましたね。

「産業」として力をもっていた時代

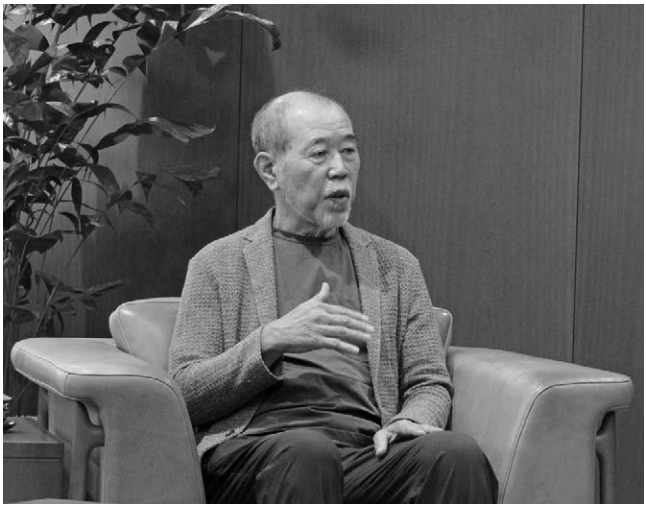
秋山　陶芸の世界に身を置いているといっても私は研究者でも何でもなく、ひとりの作り手として自分の経験したことしかお話しできませんけれども、私たちの世代が創作を志した頃とは、社会の状況がまったく違うということは言えますね。何しろ五十年くらい前ですから。

潮江　違いましたね。

秋山　あの頃は陶芸だけでなく、工芸分野のそれぞれが産業としても力をもっていました。

潮江　たしかに、産業が元気な時代でした。

秋山　はい、工芸品の世界も産業界が岩盤のように存在していた、つまりしっかりした土台があったんですね。そうすると、それに抗



秋山 陽氏

いたい人たちも「安心して」無茶ができる、遊べる、はみ出すことができる。社会的に力を持つ勢力に対して、アンチ派の姿勢で臨むことにも意義がありました。ところが今は臨む対象がないのです。

潮江　アンチをぶつける相手がはっきりしないということですね。

秋山　ですから、今の若い作家にとって何を軸にして新たな創作に向かっていけばいいのかというのは難しい問題だろうなと思っています。

潮江　最近の若い作家がギャラリーなどで展示している仕事を見ていると、たとえば漫画のキャラクターをデフォルメしたような作品。それ自体はデコラティヴで面白いんですよ。実際、そういった作品には需要があってとてもよく売れる。現在は主にインバウンドのお客さんがどんどん買っていくんですよ。する

と、ああこうすれば売れるんだということになって同じ傾向のものを再生産していく。もちろんそれも陶芸の範囲の仕事ではあるんですが、そうやって売れることで、その「売れ線」というものを乗り越えて本当の意味での自分の表現を目指すという指針が持てないでいるように見受けられます。

秋山　それは私も感じます。ある種の需要にうまく応えて世に出て、評価され、商品価値が上がる。それ自体はこの世界における一つの成功のかたちですから、私も否定はしません。けれども、もう少し長い時間軸やグローバルな観点から見た時に、そういう類の作品づくりにどのような意味があるかを考えるべきだと思いますが、その視点が希薄なように感じられます。私はこれを非常に危惧しています。

自分自身を解放する

潮江　私もそう思います。売れることはいいことですし、商業的なマーケットでは確実にそのニーズがあり、支持する人たちがいるということですからね。ただ、キャラクターグッズの変形のようなものは、やっぱりそれだけの広がりでしかないわけで、作家として土と付き合うことの本質はまた別のところにあるのではないかと思っています。そういう原点まで深めて考えることが重要ではないでしょうか。新しい価値観を見つける力というのがなければ創作において新しい展開は望めないですから。土のもっている可能性を追求してきた秋山さんは、どのような思考の過程を踏んできたのか、土とどのように付き合っ

てきたのか、お話しいただけますか。

秋山　本当に私個人の場合ですけれども、なぜ自分が美術という世界で何かしたいと欲し、なぜ今も続けているのか。それは結局、この社会の中にある様々な自分自身を縛るものから自分自身を解き放っていくためにはどうするべきか、その道を美術に見出そうとしたからに他なりません。

潮江　なるほど。

秋山　縛るというのは、社会的に外側から縛るものもあれば、内側から自分で自分を束縛するようなものもありますが、そういうことから自分自身を解放するための、何か今この現状にはない別のものさし、価値基準みたいなものを見つけようともがいていました。自分を息苦しくさせている何かに対して抵抗したいという欲求が根本にあって、十代の頃から美術に気持ちを向かわせたんです。このような葛藤めいたことは、世代を問わず誰もが自分の内部にもっているはずです。それを大事にしてほしいと思います。

「熱」が生むものと「土」が意味するもの

潮江　土との付き合いを考えるにあたって、ファンダメンタルな形というのは意外と大事だと思うんです。それを自分でどう考えて打ち出していけるか。秋山さんの場合、最初に考えたのは「塊」でしょうか。

秋山　私の場合、そういう形状みたいな考え方とはたぶん違うと思います。もともと具体的なアイデアのようなものは何もなく、焼き物をやりたいなんて考えてもいなかったので。授業料の安い公立大学で、当時倍率が低かった工芸科を受けたら幸い合格したんです。工

芸には陶磁器、染織、漆工の三つがあり、そのうちどれかを専攻しなくてはならない。それで先輩たちの制作の様子を見学して回っていた時に、陶磁器のところで面白い仕事に出会いました。土と金網で造形したものを焼成するというものだったんですが、焼成の温度によって土と金属の反応の仕方が違うので、異なる姿になって現れる。私は広島出身なものですから…。

潮江　そうでしたね。

秋山　原爆資料館に展示されている数々の遺物を思い出したんです。なるほど熱というのはこういう現象を生むのかと、非常に興味を惹かれました。そこから、造形と、焼くというプロセスの両方がある陶芸に、表現の可能性を感じるようになったのが入り口だったと言えますね。

潮江　たいへん納得できるお話ですね、秋山さんの作品を思うと。

秋山　それとほぼ同時期に京都の書店で『八木一夫作品集』を見つけました。先生の最初の作品集ですが、失礼ながら「ああこの人、名前知ってる、陶器の先生や」程度の認識しかなかったんですよ。ところが、本を手に取りページを開くと、単に「面白い」を超えた、言葉にならない作品が並んでいまして。心の底からざわざわするような感動を感じて、衝動買いしました。たしか下宿代一か月分の値段でした。

潮江　作品集なら高かったでしょう。でも思い切って買ってよかったですね。

秋山　本を見ながら、自分ならどうするだろうと思い巡らすことが楽しかったですね。そんなことで陶磁器専攻を決めたのですが、まず陶芸の基礎というものを学ばないといけない。ろくろの練習とか。そうなると私は「な

んでこんなことしなきゃならないんだ」と思ってしまうんですね。習得のためのやり方はこういうことです、ハイやってみましょう、なんて言われると「どうして?」「自分にはそうする理由がない」といちいち反発してしまって、挙句やりたくないと拒否して先生方をたいへん困らせました。かと言って、ただ土を目の前にして能動的にアクションを起こす何かというものは自分の中になくて、当惑するというか呆然とするというかね。

潮江　困った学生さんだったのですね。しかし、その頃の芸大の先生方は「絶対やらなあかん」などとは言わなかったでしょう。

秋山　面白いなと思ったのは、ろくろの練習の時、くるくる回る対象をずっと見つめ続ける、対峙するという経験、そして、ちょっと手を添えるだけで対象に変化が起こるという現象。あと、先生も先輩も「土」と呼んでいました。「粘土」ではなく「土」と。「その土取って」「こう土をこねるんや」というふうに。その「土」という言葉に刺激されて想像が広がった気がします。普段歩く道も土、畑も土、山にも土。違いはあっても同じ土なんだ、という意識が芽生えたように記憶しています。

潮江　「土」という言葉を聞いて、「粘土」という陶芸を目的にした素材の外側にある広がりを感じたのですね。そこから大地の層につながるというイマジネーションは重要ですね。秋山作品のスケール感もそこにあるとわかります。

「超絶技巧」が意味するもの

秋山　高校二年の時に大阪万博を見ました。

太陽の塔の地下部分に展示されていた世界各地の民族美術、特に仮面や神像にすごく感動しました。作品そのものの力強さ、あるいはつくることへの切迫感みたいなものを感じました。生きることとつくること、日々の暮らしとつくることが密接に繋がっている、その強さ。一方、当時の現代作家の作品も熱心に観賞していたのですが、なにかしら違和感を覚えました。現代アートは同時代の新しい創作の試みであり、生きていくための根源的なところからくる民族美術とは異なる。創作への二つのベクトルがその頃から自分のなかに存在し、今も続いているように思っています。

潮江　土との出会い以前に、二つのベクトルによる創作への意欲が秋山さんのなかにはすでにあったのですね。新しいものを創るというインテリジェンスによる思考の世界と、もっと本能的な、精神の根っこから起こる造

潮江 宏三氏

形。それをどうやって自分のなかで混ぜ合わせて一つにするか、そういうことを考えたんですね。のちに、大学へ入って土を知りイメージが広がったと。

秋山　はい、あくまで個人的な話ですけれど。

潮江　そんな秋山さんに敢えてもう一度尋ねますが、土を扱うこれからの作家にはどういう方向への可能性があるでしょうか。たとえば、近年の市場で再び注目されている「超絶技巧」の世界についてはどうお考えですか。

秋山　江戸末期から明治にかけての、現在「超絶技巧」と呼ばれている、細密な工芸は当時輸出という目的があって生産が伸びたのです。

潮江　再現性の強い絵付けなどは西洋人好みではありましたね。しかし、日本人にもそういう細かいもの、リアルなものを好む性質はありました。根付などその最たるものですね。

秋山　伝統工芸技術がしっかりと日本文化の土台にあったからこそ、細密なものも生まれ得たと思います。

潮江　それと同じ世界を今この時代に復活、体現するというのはどうなんでしょうね。

秋山　私も陶芸の公募展などの審査員を務めることがありますが、必ず何点か、「超絶技巧」的な作品がありますね。表現するうえでの一つの考え方あるいは指標として、そうしたところから学んで作品を創ること自体は大いに結構だと思いますが、それが現代においてどういう意味をもつのか、どのような新たな価値を生み出すのかという視点が不可欠なはずです。つまり、単に一つの手法として、表現へのアプローチの方法として利用されているだけにしか見えない作品がとても多い。こういうのもアリだよね、という程度の。そのことに少し危うさを感じます。

潮江　ただ、アートの本質だけを重視して、

そういうものを手先の技術だとしてばっさり切り捨てた大正から昭和にかけての西洋かぶれの価値観、それも違うよね。ただ技術が優れているだけでは、本質を新たに変えていく力にはならない。そういうことでしょうか。

秋山　「超絶技巧」自体が目的になってはいけないということです。たしかに、現代においてもなお有効な表現手段かもしれない。しかし、あくまで手段として、何に対して有効なのか。なぜ「超絶技巧」で表現するのか。そこを手探りで考え続ける姿勢が今後とても重要だと思います。実際、技術的にものすごく上手な人たちは大勢いらっしゃいますが…。

脳だけでなく身体が関わって何かが生まれる

潮江　秋山さんは母校で教えてもおられましたから、学生たちにさまざまな助言をしてこられたでしょう。

秋山　いえ、具体的なことは何も……それはこれこれこうだよ、なんて言えるようなら苦労はしません。けれども、今の人たちは、今この現代を呼吸しながら何かをやろうとしているわけです。昔の私とは感じ方、考え方が違って当たり前です。だからこそ、私などにはとうてい理解できないくらいの何かを生み出す可能性が十分あると思うのです。むしろ私なんかが理解できる程度のものだったらやめた方がいいよ、とは言えますね。歴史を振り返ると、社会的に豊かな時代にも厳しい時代にも、やっぱりその状況の中で必然的に生み出されるものがあって。それはそれぞれの時代の証言としての強さを持っている。だから、今の時代を悲観するんじゃなくて、今という時代から個々のセンサーで汲み取りなが

ら新たな何かを見出していかないといけないと思います。若い方たちだからこそできる何かに期待しています。

潮江　なるほどね。たしかに、ものの感じ方とか、社会との対話の仕方とか、我々が経験したのとは違う形で生き残っていくんだろうなという考えや予感はありますね。しかし、私は古い世界で生きてきたせいか、先人に連なるかたちで新しい作り手が登場してくるのを期待してしまいます。

秋山　焼き物の世界も技術革新が進んで、焼成を百パーセント近くコントロールできるファインセラミックスや、３Ｄプリンタを使うものもありますね。ただ、人間が創るものであるからには、身体が関わる中で何かが生まれるはずなんです。脳で考えたことをそのまま忠実に具体化するだけに終わらず、人間の身体で働きかけるという身体性。思い通りにならないものを引き受けることはとても健全な在り方であり、可能性を生み出す部分じゃないかと思っています。

潮江　脳を駆使して技術を研ぎ澄まし、サイエンスの領域に近づくほどそれはクローズドシステムになりますね。目的のために全部が組織化され、綻びを許さなくなる。それで言うと、アートというのはオープンシステムです。矛盾があったり、すっきり完結していなかったり。むしろ、そのオープンシステムの不完全さを保つことが大事なのだと思いますね。３Ｄプリンタという技術をどう使うのか、新しい可能性を考えるのがアーティストとしての使い方ですよね。私は美術史を研究しながら、絵画を何回も見ます。同じ絵を何回も何回も見る。すると同じ絵が、ある時期、ある時間に見たのとは、違って見える。以前は見えなかったものを新たに発見する。それが

アートの面白さだと思います。工芸の世界もそういうことがありますね。工芸品であるからには、ある用途のためにつくられながら、そうじゃない膨らみを含んでいるから面白い。見る者、使う者によってそのはみ出た部分のとらえ方がまた異なる。不完全さや遊びの部分は身体性と関わっていると思います。

八木一夫の空間
秋山　陽の空間

潮江　秋山さんの作品はスケール感の大きいものが多いですね。また、表面に亀裂の入った、土の痕跡を残すことに特徴のひとつがありますね。

秋山　亀裂は土に生じる現象に過ぎませんが、私はそこに人智の及ばない不思議、神秘を感じています。また、大きさについては、それ自体が大切な造形要素だと思っています。空間の中での自分と物との関係、今ここでの潮江先生との距離、コーヒーを飲む時のカップと手との関係。日常は空間にあり、日常にはその空間の中での他者や物との距離感が伴います。お相撲さんに近くで会うと威圧感がありますよね。赤ちゃんを抱いている時はその小ささに可愛らしさ頼りなさを感じる。何かを大きい、小さいと感じるのは、必ず何かと何かが同じ空間で対峙し関わる時なんです。

潮江　すると、視覚的な広がりも含まれるわけですね。

秋山　美術作品ですので、鑑賞されることを前提としています。観るだけでなく、「体験する」作品でありたいと思っています。鑑賞者が作品を遠くから観る、近づいて観る、触ってみる。その作品の展示されている屋内または屋外の空間において、人と作品の関係

の中で生じる何かを感じてもらえれば。

潮江　そういう考え方のもとに創作されているから、あれほどの大きい作品が生まれるのですね。前衛陶芸の作家たちの作品は、意外と肩幅の広さ以内に収まっているんですよ。八木一夫先生もそうです。それは展覧会には都合がよくて、これは美術館サイドの話ですが、現実問題として、秋山さんのような大きな作品などは搬入や搬出が大変じゃないですか。その展示の事情は作家の脳裏の隅っこに必ずあると思うんですよ。にもかかわらず、そのスケールの作品を創るというのは、秋山さんのひとつ飛び抜けた力だと思います。

秋山　その展示の事情というのもそうですが、よく尋ねられるのが、窯の大きさにも限度があるでしょ、とか。

潮江　ああ、とても現実的な問題ですね。

秋山　しかしですね、逆に問いたいのです。そんなことで作品の大きさを決められるのか、と。

潮江　そこが秋山先生の凄いところです。普通はそこでみんな、妥協するんですよ。

秋山　既存の枠組みや条件に縛られるのは、大嫌いなんです。

潮江　若い時から一貫していますね。非常に大事なことだと思いますよ。

秋山　先におっしゃったように、現実問題として窯の大きさなどの制約に対して何らかの工夫をしなくてはなりませんが、それが新たな発想の手掛かりになることもあるのです。

潮江　なるほど。秋山さんの作品にはその大きさだけでなく、見た目の素材感や手触り、触覚に訴える要素も実にヴァリエーションがありますが、お考えを聞きますと納得できます。

秋山　先ほどお名前の出た八木一夫先生、私はずいぶんお世話になり、影響も受けました

が、先生の作品のサイズには長らく納得できずにいました。

潮江　ええ、私もある日突然、気がついたんです。八木先生、肩幅の範囲で創っておられると。

秋山　そうなんですが、八木先生と私とでは、空間におけるスケールに対する考え方、感じ方が違うからなのだと、のちにわかったのです。

潮江　どういうことでしょう。

秋山　創作へ向かう出発点が、たぶん全然違うのです。私は、たとえばミロの彫刻のように、広い青空と太陽のもと、広い原野に存在する、そういうイメージへの憧れがありました。けれども八木先生は、たとえば畳の小さな部屋、直射日光が飛び込むのではなく小さな窓の障子越しに柔らかな光が入るような場所、そうしたところを前提にしておられるのではないかと。

潮江　なるほど、六畳間、八畳間の和室のようなね。

秋山　それこそ、お茶室ですね。そのような空間で八木作品と対峙すると、なんだか特別な力、魅力を発揮する。そういうところに気がついたんです。先生は、小さくても濃密な空間を想定されていたのではないでしょうか。

潮江　八木先生はいつもご自分のことを「茶碗屋」とおっしゃっていましたね。そういう凝縮した空間の中に置いてこそものを言う、あるいは鑑賞者に多様な読み方をさせる作品を創っておられたということですね。

秋山　ですから、美術館のような天井も高い広い空間に置かれると、なかなかその魅力が伝わってこないように思います。

潮江　その説には私も納得です。展示する側にも空間演出の工夫が要求されますね。実に興味深いお話の数々、ありがとうございました。

論　考

「前衛絵画」と京都と戦争
―「集団制作」という実験

清水智世

はじめに　―一九三七年という転換

一九三七年六月、美術雑誌『アトリエ』で特集「前衛絵画の研究と批判」が組まれた。巻頭のアート紙に印刷されたのは、エルンストやマグリット、ダリ、マン・レイ、タンギー、モンドリアン、カンディンスキーらの作品図版にブルトンのオブジェ《物体詩》、そして彼らの顔写真である。ここで言う「前衛絵画」とは「超現実主義絵画」と「抽象主義絵画」のことを指す。続くモノクロのページは福沢一郎の「前衛絵画論」と長谷川三郎の「前衛絵画の周囲」から始まり、須田国太郎や瀧口修造、尾川多計、植村鷹千代らの「超現実主義」もしくは「抽象主義」に関する文章が掲載された。

中でも注目しておきたいのは、「前衛絵画批判」と題したセクションである。企画者から出された「前衛絵画（超現実主義・抽象主義）の現状を如何に御考察になりますか」、「前衛絵画の存在意義に就て何う御考へになりますか」、「前衛絵画の将来性に就ては何う御判断になりますか」という三つの質問に対して、批評家と画家が各々の立場から「前衛絵画」への不満や期待、共感を伝えた。もちろんそこには、無関心という「批判」も含まれている。当時、京都市立絵画専門学校（現京都市立芸術大学）で教鞭をとっていた中井宗太郎の解答は次のようなものである。

> 超現実主義、抽象主義等の絵画を私は前衛と認めない。
> それ等は前衛どころか寧ろ後退的のものと思ふ。何故なら、超現実派にしろ抽象派にしろ、現実の客観性よりも、主観的な恣意の観念に美を感じる。正と不正の葛藤、動乱と不安の坩堝であ

る現実の世相に向つて、積極的にこの混乱を克服することをせず、云はば自己陶酔にわづかに安住の足溜りを見出した。現実の否定と云ふよりも、退嬰の結果に他ならないと思ふ。[1]

国画創作協会の支援などを通して日本画の革新に尽力した中井宗太郎であるが、「超現実主義、抽象主義等の絵画」に対しては極めて否定的な立場であったことが伝わる。その後も「前衛」ではなくむしろ「退嬰」であるとする「前衛絵画批判」が覆ることはなく、二年後には「シユルリアリズム、アブストラクシヨン等は西洋に於てこそ、その歴史的必然性を持つが日本では単なる模倣にすぎない」[2]と述べるに至る。

一方、京都帝国大学（現京都大学）の講師で、文芸雑誌『世界文化』や隔週新聞『土曜日』の編集に携わっていた中井正一は次のように答えている。

一、彼等は基礎的な積極的な否定をもたずして、只現実を拒否だけして、いる人達です。世の中が考へただけで判るには餘りにも複雑な巨大な矛盾をもつて動いて来たから知識人に現はれた現象の一つでせう。（中略）

一、スペインでピカソが行動している行動が示す様に、それが根の降りた否定に腰をすえるか、只現実拒否に浮くか、この数年が、それを決定的なものとして示すでせう。[3]

京都を拠点とする二人の「中井」が吐露するのは、「前衛絵画」の担い手たちが「現実を拒否だけ

して」いることに対する不満である。「動乱と不安の坩堝」を生きるためには、単なる「現実拒否」に留まるのではなく、「根のある否定」をなすべきではないかと中井正一は説く。

他方、画家の立場からはどのような「批判」が寄せられただろうか。京都の洋画を牽引した画家の一人、里見勝蔵は「超現実主義絵画、抽象主義絵画が生れて来た必然の理由はよくわかるそして大いに賞賛もする」とした上で次のように続ける。

> 然し、今日、フランスに於てさへ全然失敗の状態である。決して成功したとは云ひ得ない。日本のそれはもとより云ふまでもない。[4]

日本の美術界にシュルレアリスム的表現が現れたのは、一九二九年の第一六回二科展に出品された東郷青児や阿部金剛、古賀春江の絵画が最初とされる。徳永郁介は、中井正一らを中心に刊行された同人誌『美・批評』の中で、「超現実派をフロイドの精神分析にかけることの当否は問はない。ただ私は、超現実派の中に機械への思慕を見る」、「青児の『超現実派の散歩』には何ら機械の描写がない。然し、そこには、確かに現代機械文明に対する感覚がある」[5]と、二科展に現出した超現実派の特徴を指摘した。[6]雑誌『アトリエ』が「超現実主義研究号」を出した翌年、一九三一年一月に開催された第一回独立展には「日本で正当な意味で超現実主義を移入した」[7]と言われる福沢一郎が全三七点の絵画を出品し、日本にシュルレアリスム的表現が広がる契機となった。だがその一方で、フランスを訪れた批評家や画家の多くは、現地のシュルレアリスムがすでに「下火」であること、つまり、その終焉

を伝えている。里見と同じく関西美術院で学び、「キュビスムの新風を二科会にもたらした」[8]と言われる画家の黒田重太郎は「日本では昨今の事のやうに、物珍らしさうに持て囃しているシュールレアリズムも最う本場ではそろそろ山が見え出して来たらしい。『非絵画的な』一部分を、この連中がどう始末をつけるかと云ふ事が、向ふでもかなり問題になつているらしいから」[9]と述べた。「前衛絵画」的な傾向は日本の必然ではないと考える渡欧経験者・里見にとって、「超現実主義絵画」と「抽象主義絵画」、どちらもすでに「終わった」絵画であることは「云ふまでもない」。

「前衛絵画」への批判は、主に二種類ある。一つは現実社会から遊離した存在であること、もう一つは、西洋の模倣の域を脱していないことへの批判で、新傾向に対する嫌悪や嘲笑そして無関心を別にすれば、「前衛絵画」が日本の社会や歴史、生活、そして「古典」に肉迫できていないことへの不満の反映とも言える。中井正一が「只現実拒否に浮くか、この数年が、それを決定的なものとして示すでせう」と予感めいたことを述べるとき、そこに込められたのは、「前衛絵画」の担い手たちに対する期待だろうか。それとも彼ら／自らを取り巻く状況に対する不安と憤りの反映だろうか。

「前衛絵画」が良くも悪くも注目された一九三七年、京都にも「超現実主義」的な表現を模索する者たちが現れる。その中心にいたのは、「独立美術京都研究所」（一九三三年開所）や研究所の有志によって結成された「新日本洋画協会」（一九三五年結成）に在籍する北脇昇や小牧源太郎、今井憲一、高木四郎、松崎政雄らであった。[10]「前衛絵画」を強烈に批判した里見は、独立美術京都研究所が開所間もない頃に制作指導や作品批評会の役割を担った画家の一人であり、中井正一は、研究所主催の講習会に講師として招かれていた関係者の一人であった。[11]だが関係者からの痛烈な「批判」にも関わら

ず、京都の「前衛画家」たちの「前衛絵画」の実験は加速度を増し、やがて「集団制作」という奇妙で不可解なる一連の絵画作品を生み出すことになる。

盧溝橋事件が起きたのは、『アトリエ』が「前衛絵画」を特集した翌月のことであった。一九三七年七月七日以後、京都市伏見区を拠点とする大日本帝国陸軍第一六師団[12]は華北戦線に投入され、上海派遣軍指揮の下、南京攻略戦へと突き進んでいく。中井正一ら『世界文化』や『土曜日』の関係者が治安維持法違反の嫌疑で次々と拘束され、社会からの隔絶を余儀なくされたのは、その年の一一月から翌年にかけてのことだった。報道は禁止されていたが、少なくとも北脇と小牧は中井の逮捕及び一連の拘束事件を知っていた[13]。

戦争はその時を日常として生きる人々の精神および内臓／肉体に深く関与する。そのことは、兵役に従事し画家としての自らと切り離された者や、陸海軍から戦地に派遣された従軍画家のみならず、銃後を生きた画家たちも同様である。「否定」すべき「現実」が刻一刻と変化する時代状況において、「前衛画家」たちは矛盾した「現実」と如何に対峙し、思考し、何を創造したか。本稿では、京都の「前衛絵画」を先導した北脇昇と小牧源太郎の二人に焦点を合わせながら、彼らの作品と発せられた言葉の変／不変を通して、一九三〇年代の「前衛絵画」の興隆から弾圧へと至る過程を辿る。「否定」し得ない「現実」に追い詰められた時、彼らにとっての「前衛絵画」はその「現実」をどのように照射し得たのだろうか。

1　北脇昇と小牧源太郎、「前衛画家」のはじまり

一九三二年一二月、東京府美術館（現東京都美術館）で開幕した「巴里・東京新興美術展覧会」が、その後「巴里新興美術展覧会」と名を変えて、大阪、京都、福岡、熊本、大連、金沢、名古屋の七箇所を巡回した[14]。キリコやエルンスト、ミロ、タンギーの実作が含まれていたその展覧会は、シュルレアリスムのみならず、同時代のフランスの潮流を体感する貴重な機会となった。フランスと日本の批評家や画家によって構成された「巴里・東京新興美術同盟」の一人、批評家の森口多里は、展覧会を次のように振り返る。

> 「巴里・東京新興美術同盟」がキュビスム、シュルレアリスム、ネオプラスチシスム（新造形主義）其他の作品をパリから取寄せて府美術館で展観した時で、私も同盟の関係者であつたが、その時の超現実派の作品はいづれも本格的のタブローで、実は私はこれによつて始めてこの派の作品の真価を知つたのである[15]。

展覧会が京都・岡崎勧業館に巡回したのは、一九三三年一月のことである（一月二五日－二八日）。会場を訪れた観客の一人に、のちに京都の「超現実派」の一人となる小牧源太郎がいた。画家を目指す「直接的な動機の一つ」[16]となり、「感銘を受け、シュルレアリスムの存在を知る」[17]契機となるその巡回展を、小牧は次のように振り返る。

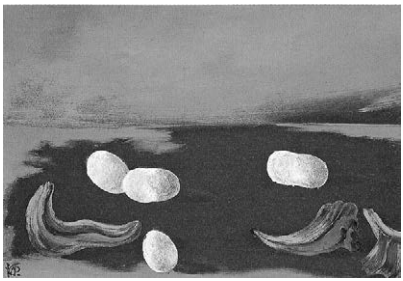


図1　小牧源太郎《マユ》
1935年頃、京都国立近代美術館

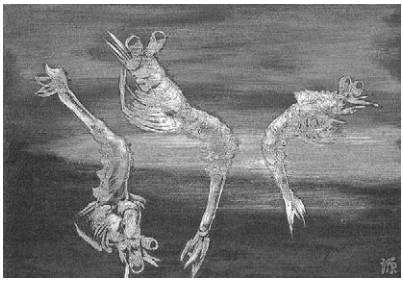


図2　小牧源太郎《エビ》
1935年頃、京都国立近代美術館

なんと云ってもシュル派の人達、中でもエルンストの「森と太陽」、タンギーの「青い背景」などにはたまらない魅力を感じた。何れにしても既成の概念を打ち破ったこれらの作品を観ることによって絵画への関心は今迄と異り積極的なものとなったことは事実である。[18]

美術評論家の中村義一は、その展覧会が「少なくとも京都では最初の、実物作品による二〇世紀ヨーロッパ美術の一大展観であった」こと、「地元の若い美術家を大いに刺激した」[19]ことを記録している。中村は小牧自身から、もしくは小牧以外の証言者から実際にその「刺激」について聞くことがあったのかもしれない。

小牧が独立美術京都研究所に入所したのは、それから約二年後の一九三五年六月である。その頃小牧が描いたのが《マユ》（図1）と《エビ》（図2）である。画家としての軌跡を開始したばかりの時期に、すでに小牧は、背景に「マユ」と「エビ」が浮遊する幻想的な空間を生み出していた。[20]京都研究所の今井憲一は次のように当時の小牧について語っている。

彼は研究所へ入所した当初より、独自の技法で作品を作り始めていた。伝統的な技法には頭から染まっていなかったので、転向の苦労はなかった筈である。自分の世界が、独特な自分の技法を生み出す、生え抜きのシュール・リアリストだと言えよう。彼の場合、彼が絵画を始める以前に仏教哲学を研究していたと言う事も、見逃す訳にはいかない事であろう。[21]

その今井が、「独立の研究所で、最初にシュール・リアリズムに踏み切った」[22]人物として挙げているのが、北脇昇である。一八歳で鹿子木孟郎の画塾に入塾した北脇は、その後、津田青楓洋画塾での学びを通して二科展での入選を果たした。[23]師である青楓の検挙・拘束とその後の洋画断筆によって画塾が解散した後、独立美術研究所の開所に向けて奔走したのは、北脇である。[24]「伝統的な技法には頭から染まっていなかった」という小牧とは、辿って来た軌跡が異なっていた。

> 北脇君が最初にとった方法は、従来の油絵筆を捨てる事、つまり新しい技法には新しい道具を使え、と言う事であった。即ちローラーでの地塗り、霧吹きでのぼかし、フロッタージュ等がそれであった。[25]

北脇の研究を切り拓く大谷省吾によれば、北脇のシュルレアリスムへの関心は「『ニッポン新聞』に「子供の絵とシュールレアリスト」を執筆した一九三六年一〇月頃」[26]から始まる。[27]シュルレアリスムへの「関心」はやがて、それまでの描く技法やモチーフからの解放をもたらす。それは単に視覚的

図３　北脇昇《眠られぬ夜のために》
1937年、京都市美術館

図４　小牧源太郎《民族系譜学》
1937年、京都市美術館

な変化に留まらず、北脇の、新たなる絵画の創造とそれにまつわる思想の発見をも意味していた。

「ローラーでの地塗り、霧吹きでのぼかし」を用いた作品として知られているのが《眠られぬ夜のために》（図３）である。そのタイトルは、「眠られぬ夜」の苦痛を経験していたスイスの文筆家、カール・ヒルティの代表作『眠られぬ夜のために』（一九三六年、岩波書店）からとられたという。[28] 深海のような青の空間に浮かぶ桃色のホトケノザと、それらを照らす一筋の光は、不眠の苦痛にあえぐ者に絶望をもたらす朝の光か、それとも異世界（夢）へと導く救いの光か。ローラーとエアスプレーが導く均質な絵の具の広がりが、現実と夢、意識と無意識の間にある「眠られぬ夜」の幻想的空間をもたらす。作品を前にした者の意識もまた、無意識的に柔らかな夢幻の中へと吸い寄せられていく。本作は第三回京都市美術展覧会（市展）（一九三八年五月一日－二十日、大礼記念京都美術館）に出品され、洋画部門で市長賞を受賞した。[29]

同じ一九三七年、小牧が描いたのは《民族系譜学》（図４）である。木村重信が「そこには現実の

空気は少しも感じられず、したがって作者の胎内空想による架空の世界である」[30]と述べるとおり、《民族系譜学》に描かれたのは、眼前に広がる世界からは遠く隔たった「作者の胎内空想」であった。胎内空想について、小牧は次のように説明している。

> 胎児が羊水に囲まれた母体内で生きている時、それは極楽浄土のような世界であり、理想郷である。このような至福至楽の胎内生活への幻想、思慕願望を云うのであるが、山々に繞まれた湖水とか、島々に囲繞された海や湾、海底などは胎内空想の象徴的対象である。[31]

「胎内」のイメージを導くのは、描かれた複数のモチーフを包み込む背景部分であろう。それはシュルレアリスムの技法の一つ、デカルコマニーを想起させる。小牧が「独特」なのは、それがあくまで「デカルコマニー風」であってデカルコマニーではない、という点にある。つまりその背景部分は、偶然性をもたらす転写の技法ではなく、絵筆と油絵具で丹念に描かれることによって導びかれたイメージである。「胎内」を浮遊する異形の生物／セミの臓物は「ひきちぎられた人間」[32]の象徴であり、自らを修復するかのように「系譜」の糸を吐く。作品の中央には、赤い花にしがみつくカマキリが描かれる。「美はカマキリの性本能の如く可食的でなければならない」[33]と述べる小牧にとって、交尾と死とが隣り合うカマキリは無意識の性的欲望と根源的な生を象徴する重要なモチーフであり、「残忍さの象徴」[34]であった。それら凄惨な「タブー（禁忌）としての生」[35]を包み込むのが、極楽浄土のような「胎内」である。羊水／海を浮遊する胎児は、球体の中にあることによって二重の「至福至楽」の

中にある。「胎内空想による架空の世界」とは言え、死への恐怖を伴う胎内空想こそが小牧の真実であり、超現実であった。本作は大礼記念京都美術館で開催された第二回京都市美術展覧会（五月二九日－六月一七日）に出品された。

北脇と小牧の大いなる転換の年となった一九三七年、京都・朝日画廊で開催されたのは、シュルレアリスムの世界的展開を伝えた展覧会「海外超現実主義作品展」（六月二四日－二九日）である。[36] 東京、京都、大阪、名古屋、福井を巡回したその展覧会は、資料が主であったことが伝えられるものの、海外から直接送られて来た作品や資料が、地方の観客に対して与えた影響力は大きい。京都展を訪れた北脇昇は「（解らん！世界が違ふんだな）と頭をふり乍ら、然し何かたのしさうに帰つて行く」観客の姿を伝えながら、「単なる酔興やたわ事ではなく、行詰つたわれわれの世紀に何か一つの血脈を与へるものと見ることが出来よう」[37]と述べた。後に小牧は「原画はほんのわずかでその殆どは印刷物であったが、資料的にはみるべきものがあり解説も適切であった」[38]とその時の感想を伝えている。

一九三七年、「前衛絵画」に対する嫌悪や冷笑の対岸で、東京から「相当遅れて」始まった京都におけるシュルレアリスムを巡る展開が、「独立美術京都研究所に所属するほんの一部の人たち」を通して盛り上がりをみせようとしていた。

2　集団制作という実験1　―「浦島物語」を紡ぐ／解体する

一九三五年、北脇を中心とする独立美術京都研究所の有志で「新日本洋画協会」が結成される。「研究所の研究作品発表機関」[39]としての側面を持つ新日本洋画協会には、今井や松崎のほか、翌年からは新しく研究生となった小牧も加わった。その頃北脇は、研究所の機関紙『ＴＯＩＬＥ』（五号、一九三五年）に「京都洋画壇を爆撃するもの」という文章を掲載している。

> 京都画壇の爆撃と云ふ言葉は、やゝ穏当を欠いてゐるかも知れない、然し吾々の真意は先づ自からを爆撃する事に依つて、身を以て画壇革新の捨石たらんとする、飽くまでも謙虚な気持からの行動に他ならないので、唯徒らに言を壮として得たりとするものでは決してないのである。
> 吾々はもとより微力であつて、すさまじい実績を上げるには尚相当の時日を要する事であらうが、雨後の大河の様に、ひしひしと押し進んで行くこの不退転の努力は、何時か、何者かを生まなければならないものである事を深く自認して止まないものである。[40]

北脇が「爆撃」を目論むのは「自から」である。だからこそ、「自から」を相対化せずに「武陵桃源の安きにまどろむ」[41]かのごとき京都画壇に対する違和と憤懣が、彼らを奮起させていく。[42]新日本洋画協会の開設は、「すさまじい実績」を成さんとする北脇ら研究生たち「微力」の集合が踏み出した第一歩である。研究所の指導者・須田国太郎は、「その旺盛なる製作意欲と不断の研究とは既に中央

図5　集団制作《浦島物語》1937年、京都市美術館（「さまよえる絵筆」展会場、2021年、京都文化博物館）

図6　松崎政雄《乙姫に会ふ（恋着）
―集団制作「浦島物語」より》
1937年、京都市美術館

画壇に驚異と刺激とを齎しつゝある」[43]として、新日本洋画協会の活動を全面的に後押しした。

海外超現実主義作品展が京都に巡回した三ヶ月後、第三回新日本洋画協会展（一九三七年九月二一日－二三日、大礼記念京都美術館）の会場に並べられたのは、集団制作《浦島物語》（図5）という奇妙な一連の作品であった。「集団制作」という試みに関与したのは、新日本洋画協会の会員一四名（吉加江清、小石原勉、北脇昇、原田潤、安田謙、今井憲一、松崎政雄（図6）、井上稔、田村一二、三水公平、小栗美二、小牧源太郎、杉山昌文、島津俊一）である。北脇が考案した「設計書」に沿って、各々が「浦島物語」の一場面を描いた。[44]のちに小牧が「その

当時、京都の芸術運動の企画を、ほとんど北脇さんがしている」[45]、「ほとんどはそれほどの意識をもっていなかったように思う。中には絵画理念として全くシュルに反対な連中もいた」[46]と回顧しているが、動機や意図を含め、全てを知るのは北脇ただ一人であった。

展覧会の後、北脇は美術雑誌『みづゑ』に「浦島物語」という文章を発表した。

この実験はその直接的動機を「妙屍体」に持つてゐる。そして一面俳諧連句の形式が、対立的に考慮されてゐる。従つて両者を対比研究することに依つて我々はプランの内容を明かにすることが出来ると思ふ。[47]

シュルレアリスムの「遊戯」としての「妙屍体」と、江戸庶民の「遊び」としての俳諧連句を「対立的に考慮」したのが集団制作《浦島物語》である。複数の小さなキャンバスの集積が、一つの「浦島物語」を構成した。大谷によれば、それらは右から左へ、横一列で会場内に並べられたという。それはつまり全一四点の「浦島物語」を、あたかも絵巻物や屏風のように「見る」ことを意味する。「浦島物語」とは、古くは『丹後国風土記』や『日本書紀』、『万葉集』にまで遡ることができる、数ある昔話の中でもとりわけ有名な物語の一つである。北脇の設計図に基づいて他の一三名の作家がバラバラに各自の持ち分を描いた本作は、展示方法が絵巻物語であることとは逆に、「浦島物語」を絵巻物的に見ること／読むことから解放する。「浦島物語」を無意識的に知っているか否かで、本作の見え方は全く異なってくるとも言えるだろう。

北脇は文章「浦島物語」を次のように締めくくっている。

> 絵画が個性的であることはこれ迄は必然的であつた。往年のプロレタリア美術すらこの問題には蓋をして通つた観さへあつた。絵画の今後の行衛は、この個性と集団性の矛盾の積極的克服の方向にこそあるのではないだらうか。[48]

シュルレアリスムと俳諧連句、前衛と伝統、西洋と日本、意識と無意識、そして個人と集団など複数の「対立する両者」が、一連の作品に包含された。[49]それが「決して満足な結果を示してゐるものではない」[50]としても、あらゆる「対立」を相補的かつ可逆的なものとして提示するという、以後北脇が表明し続ける思想の片鱗、およびその可能性を予感させるだろう。

一九三八年、第八回新日本洋画協会展（一〇月一五日－一八日、大礼記念京都美術館）の会場には、一五名の会員が一枚のキャンバスを共有した新たなる集団制作《庭園》（図7）が披露された。同時に、複数の実験作品やオブジェの並ぶ「超現実性観測室」なる部屋が出現し、『ニッポン新聞』には、「美術界の新生命　時局と共に注目される超現実派」[51]という見出しが掲げられた。

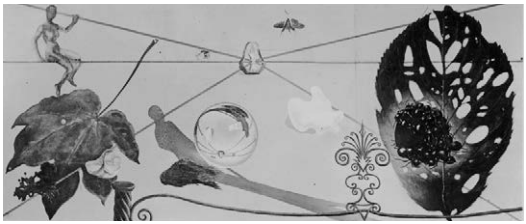


図7　作品はがき　集団制作《庭園》（1938年）
★作品は現存せず（小牧源太郎のスクラップブックより、市立伊丹ミュージアム）

3　集団制作という実験2　―《鴨川風土記序説》で「建設」する「京都／日本の歴史」

京都の「前衛画家」を取り巻く状況に変化が訪れるのは、一九三九年のことである。「美術文化協会」の創立に参加することを決意した北脇と小牧の二人が、独立美術京都研究所と新日本洋画協会を脱退した。「前衛画家」としての始まりを支えた京都研究所からの離脱は、新しい展開に向けた二人の決意を示すものでもあるだろう。『美術文化』創刊号（一九三九年八月）でなされた「現代の前衛美術を如何に進めてゆきたいか」という設問に対して、北脇は次のように回答している。

> 耕作された土にものを「作る」ばかりが作る事の総でないやうに、新な領域の開拓、これこそ前衛美術の本領ではないだらうか。吾々はこの意味で前衛美術は「作る」ことより先づ「拓く」ことに専念す可きと信ずる。[52]

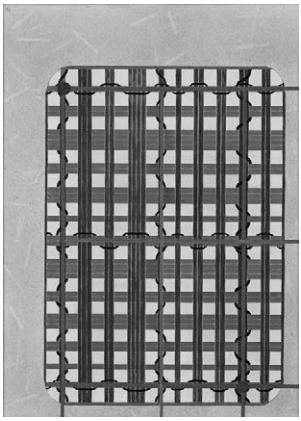


図8　北脇昇
《非相称の相称構造（窓）》
1939年、東京国立近代美術館

北脇は「拓く」ことこそが「現代の前衛美術」の本領だとする。以後北脇は、集団制作で明らかにした異なる二つのものを「対立的に考慮」するという思想をさらに進化させ、《非相称の相称構造（窓）》（図8）や《相関的秩序L・C・M》（一九三九年、東京国立近代美術館）といった「図式的」な絵画作品を描くようになる。一方の小牧は次のように回答した。

ジンテーゼとして思惟されるシユウル機構は、合理と非合理の相反並存性である。この相反の離接点に於いて行動実践化を為すべきである。

歴史は謂はゞ、無意識的であり、作家は意識意図的であるだらう。歴史的予見に先ばしらず、又反動構成（心理的現象として）に陥入らず、歴史の主体化に於いて行動することこそ唯一の具象的実現であると考える。[53]

「合理と非合理」が交わることのない「接点」、つまり「相反の離接点」において行動実践し、かつ思考することが小牧の目指す「前衛美術」であり、主体的な創造の原点である。小牧もまた、精神分析学を徹底的に学び、執拗に自己を分析することを通して《作品》（一九三九年、京都国立近代美術館）や《多義図形》（図9）を提示し、抽象とシュルレアリスム、合理と非合理など、相反するもの同士の「離接点」を探る試みを深化させていった。

しかしながら一九四一年四月五日、美術文化協会の中心にいた画家・福沢一郎と詩人で美術批評家の瀧口修造が治安維持法違反の嫌疑で拘束される。所謂「シュルレアリスム事件」である。事件を知った北脇と小牧が想起したのは、中井正一らが水面下で一斉に逮捕された所謂「京都人民戦線事件」であった。東京を拠点とする会員たちの不安と動揺はすさまじく、事件直後の第二回美術文化展（一九四一年四月二七日－五月六日、東京府美術館）では会員同士の相互審査が行われ、小牧の《形

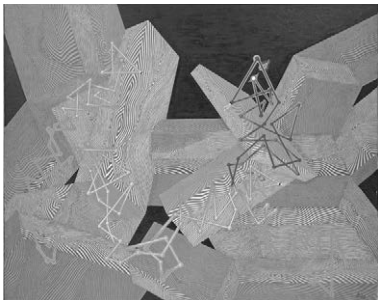


図9　小牧源太郎《多義図形》
1940年、京都市美術館

象石》（図10）は出展を拒否される。贋作の化石をモチーフとするが、対の石棒がもつ性的なイメージによるのか、描かれた星形が陸軍の「五芒星」を想起させるからか、拒否の理由は不明である。小牧は、「絵画所論」[54]と題した自筆のノートに次のことを記した。

福澤氏の拘引事件等があり、対時局的に同人の作品も考慮せなければならない為、同人の作品の出陳如何を多数決に依って決定した。（此の時の審査には多くの問題あり）其の結果・形象石・は出品不能となった。（中略）嵐だ。嵐だ。反動の嵐だ。何時如何なる所に於いても自己の本領を徹底的に追及する事以外に真実はない。本領は腹に。（生活）技術は指頭に。[55]

事件以降、小牧は仏像をモチーフに描くようになる。仏教や古美術を学ぶために史迹美術同攷会や天平会に入会し、一九四一年から一九四六年までの間に全三一点の「仏画的なもの」を制作した。[56]

一方の北脇は、事件後に発表された美術雑誌『美術世界』に「美術新体制の具体的形態」と題した文章を発表した。

美術にも強力な国防国家体制が要望されるのは、全国民の一億一心の一環として美術の一億一心をも期待するところにあると思ふ。この意味から云つて今日の展覧会中心の美術団体と云ふ

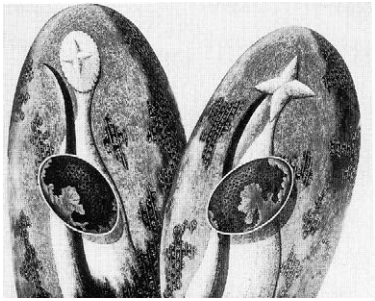


図10　小牧源太郎《形象石》
1941年　★作品は現存せず

ものは根本的に駄目なのではあるまいかと思ふ。と云ふのは今日の展覧会構成は個人単位の競技精神にその基礎を置いてゐる。従つてこれは如何に集団化して行つても「小我」の集合であつて「大我」にはなり得ないものである。画壇と云はれるものは謂はばそう云ふものの恐る可き累積だと見れば間違ひない。[57]

展覧会や画壇の「小我」、つまり個人主義的な傾向に対する批判が露骨に語られる。北脇による「新な領域の開拓」とは、「前衛画家」としての新しい絵画の模索であると同時に、「大我」を目指して新体制に挑む「国民」としての覚悟を示すものでもあった。

当時北脇は、易をモチーフにした「周易解理図」シリーズを手掛けていた。[58]それら「図式絵画」の延長上にあるシリーズと同時期に手掛けられていたのが、《浦島物語》や《庭園》に次ぐ集団制作の実験《鴨川風土記序説》（図11）である。それは、第三回美術文化展（一九四二年五月二七日－六月四日、東京府美術館）の「美術文化における文化建設」という課題に応じて制作されたものである。北脇の呼びかけに対して、小牧と小石原勉、原田潤、そして吉加江清の四名が応じた。中央の縦長の画面「平安京変遷図」を北脇、右上の「藤原時代」を小牧、左上の「足利時代」を吉加江、右下の「桃山時代」を原田、そして左下の「徳川時代」を小石原が担い、一つの「鴨川風土記序説」を構成した。大谷が「堂本印象画塾による第四回東丘社展で発表された一八点の共同制作を意識したものと考えられる」[60]と指摘する本作もまた、北脇を中心に行われた「新な領域の開拓」を目指す絵画の実験であった。[59]

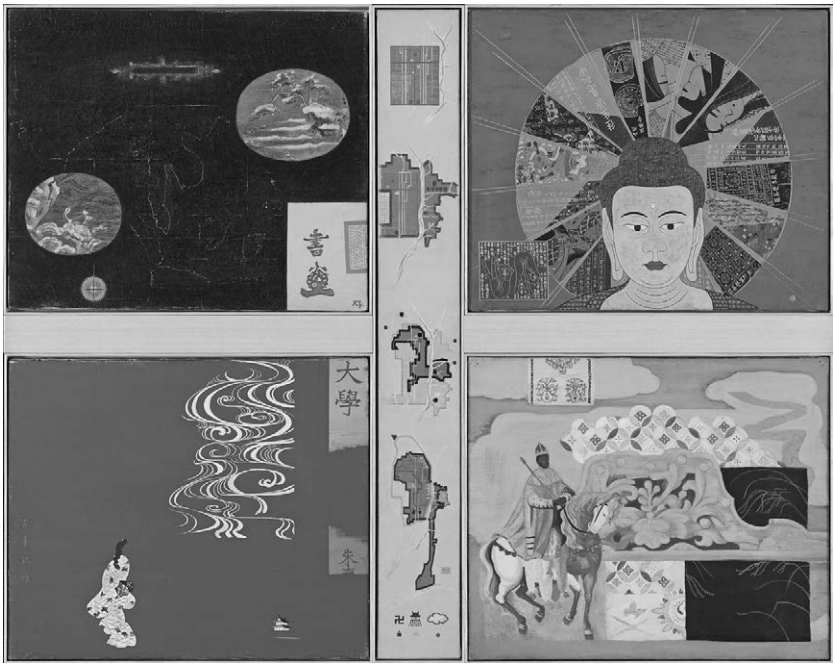


図11 共同制作《鴨川風土記序説》1942年、東京国立近代美術館
（中央：北脇昇「平安京変遷図」、右上：小牧源太郎「藤原時代」、左上：吉加江清「足利時代」、
右下：原田潤「桃山時代」、左下：小石原勉「徳川時代」）

《鴨川風土記序説》を構成するキャンバス五点のうち、鴨川が描かれたのは北脇が手がけた「平安京変遷図」である。縦長のキャンバスに、上（北）から下（南）へと、四点の「変遷図」が描かれている。中でも、時代的に最も遡るのは一番上にある平安京の図である。図で示された円形は天皇の居住区域である内裏、三角形は政治の中枢である朝堂院、朱雀門と羅城門を南北に結ぶ朱雀大路の左右に付された四角形は東寺と西寺を表す。右京の低湿な土地の悪条件により左京へと都市域を拡大した先にあるのが、院政期の京都を示す、上から二番目の図で

ある。鴨川の東側に描かれた六つの四角形が天皇家の御願寺の六勝寺、その南側にある円形は平家の拠点、六波羅を指す。続けて上から三番目の図は室町時代、四番目の図は安土桃山から江戸時代にかけての京都を示している。総構えが縮小した室町時代の京都において、内裏近くに建てられた将軍邸とその周りを京都五山と南禅寺が囲む。御土居に囲まれた安土桃山時代の京都の南方には伏見城が、その中心には江戸時代に築城した二条城がある。

寺院／卍を四角形、政治の中枢／城を三角形、そして天皇の御所／雲を円形で図式化した北脇の思いの中心は、鴨川を軸に連綿と続く京都の「歴史」を繋ぐことにあるのだろう。縦長のキャンバスに描かれた「平安京変遷図」そのものが、京都を北から南へと流れる鴨川の「見立て」にもなっている。他四名が担当した「藤原時代」「足利時代」「桃山時代」「徳川時代」は、すべて北脇の「変遷図」に対応しているが、タイトルもテーマも、そしてキャンバスの配置もすべて「千載の皇都」[61]としての京都／鴨川／天皇を中心に組み立てられている点に、企画者・北脇が本作に込めた意図を垣間見る。

だが課題制作と集団制作（共同制作）の双方に対して強い不満を覚えていた者がいる。「藤原時代」を担当した小牧である。小牧は次のように述べる。

> 課題制作、共同制作其ノ事ニ関シテハ芸術上色々困難ナ問題ガアリ特ニ此処デ試ミタ試作ニ於イテ考エテ見テモ芸術良心的ニ十全ヲ期スル事ハ困難デアル。時間的ニ早ク仕上ゲル事ヲ意図シタノデ表現ニ充分力ヲ用イズ、一応的ナ仕上ゲデケリヲツケタ。余ノ絵画芸術ニ於ケル原理的諸命題ヲ徹底的ニ追求スル事ガ余ノ許容スル芸術トシテノ絵画デアルガ此レハ其ノ意味ニ於イテ価値

ヲ付与スル事ノ出来ナイ、謂ハバ副次的所産デアル。[62]

中央に平等院鳳凰堂の阿弥陀如来像を、光背に法勝寺の瓦や『往生要集』、《高尾曼荼羅》や《平家納経》などを構成した小牧の「藤原時代」は、平安時代を代表する「文化財」をパッチワークすることで成立している。それは、異なるものを組み合わせて新たなるイメージを創出する「コラージュ」ではない。「相反の離接点」を模索し続けてきた小牧にとって、個が集団およびテーマに吸収され、埋没し、果ては喪失する「課題制作、共同制作」は、「価値ヲ付与スル事ノ出来ナイ、謂ハバ副次的所産」に過ぎず、「余ノ絵画芸術」とはなり得なかった。

集団制作（共同制作）を通して浮かび上がる歴史と文化を一つの作品として提示した《鴨川風土記序説》は、「個性を包越」[63]することによる普遍性を探求した《浦島物語》や《庭園》の延長上にある。だが反面、「京都／日本の歴史」の「建設」という目的によって貫かれた本作は、「唯一」を模索することによって、《浦島物語》が包含していたはずの、対立するものの共存およびそこに生じる矛盾を、意識／無意識的に喪失したとも言えるだろう。

北脇が《鴨川風土記序説》に込めた意図を、当時どれだけの他者が理解しただろうか。第三回美術文化展が開催されたのは東京府美術館であって、京都ではない。そして、わかりやすさから遠く離れた本作は、時局が要請する表現からも乖離する。最後の集団制作（共同制作）となった本作は、「大我」を求めた北脇と時局とのズレを、悲しくも鮮やかに照射する。

おわりに ―「絵画機能の再認識と拡大強化」を試みる

京都のシュルレアリスムを巡る展開が最盛を迎えた一九三八年、北脇は、第三回軌線美術展（八月一日－三日、京都・河原町ギャラリー）を評した文章の中で次のことを述べている。

> 或る人が「シユールが稍や古臭く思へ出したためか、この会場にはもう更に新しいアブストラクトの臭ひがしてゐる」と云つたとかだが、シユールとアブストラクトの在り方を、単に古いとか新しいとか云ふ概念で片付けられる無知さにも驚くが、実はこれが日本画人一般の現実であるか知れぬ、吾々からすれば、日本画人がシユールに対し不感症で、アブストラクトへの関心が容易な理由としては、一般的に彼らが思想的（知性的）であるよりも視覚的（感覚的）である事に依るものと思ふ。[64]

北脇にとっての「前衛絵画」とは、「超現実主義絵画」と「抽象主義絵画」のどちらか一方に振り切ること無く、相反する双方を、そこに生じる矛盾ごと包含する世界である。「新しさ」を消費することに、その意義はない。

同様のことを、小牧もまた『美術文化』（三号、一九四〇年）を通して述べている。

> 人は絵画をリアリズム、シユール・リアリズム、アブストラクト・アート等と分類して認識仕様

とする。然し創作者としての私自身の気持から云へば、其等の範疇付けはスコラ哲学に外ならない。それが一見抽象絵画に見え様と、リアリズムに見え様と、如何なる表現上の変貌があらうと、其処に切点的な造型があれば良いのである。[65]

かつて、美術評論家の瀧口修造が「日本の前衛美術も抽象性と超現実性との限界に逢着するであらう」とした上で、「額縁の中の問題、額縁自身の問題、額縁の外の問題、謂はば絵画機能の再認識と拡大強化など」[66]とその因となるはずの問題点を予測していた。額縁の中や外、その概念を含めた「絵画機能の再認識と拡大強化」を目指した北脇と小牧にとって、集団制作という奇妙な実験もまた、その試みの一端としてここに記録しておきたい。

北脇と、「余ノ哲学観念タル造型人間学ノ諸原理ヲカゝル外皮ノモトニ於イテ表現スル事ガ真ノ意図」とする「仏画的」絵画を描き続けた小牧との間には、明確な差異がある。矛盾する二つの個性は、融合するのでもなく対立するのでもなく、違いを維持したまま互いに在り続けた。そして、異なる彼らが協働することによって成立した集団制作は、一九三〇〜四〇年代の「前衛絵画」が手さぐりの中でたどり着いた一つの到達点であると同時に、「前衛画家」と時局、そして画家同志の相克の証左でもあるだろう。

註

1　中井宗太郎「前衛絵画批判」『アトリエ』一四巻六号、一九三七年六月、三〇－三一頁。
2　中井宗太郎「現代の美術に就いて」『時局と日本精神』昭徳会京都支部、一九三九年、三一頁。
3　中井正一「前衛絵画批判」『アトリエ』一四巻六号、同前、三二頁。
4　里見勝蔵「前衛絵画批判」同前、六二頁。
5　徳永郁介「院展・二科展・構造社展」『美・批評』一二号、一九三一年一〇月、七二－七三頁。
6　その他、美術批評家の外山卯三郎は「人は東郷静児（ママ）をシュールレアリストと見るが、然し東郷氏の作品はシュールレアリズムと言ふよりも、メンゼとかシュリムプ等に通じるヴェリズムであると考へられる。一九二九年の二科に出た『超現実主義散歩』と言ふのは、シュールレアリズムに接近した作品である。然しこの一つの作品を持つて、彼をシュールレアリストと言ふならば、私達は中川紀元を指してシュールレアリストと言ふに等しいだらう」と述べている（外山卯三郎『二十世紀絵画大観』金星堂、一九三〇年、二四五頁）。
7　外山卯三郎『超近代派の絵画』第三書院、一九三三年、一二三頁。
8　中村義一『日本の前衛絵画　その反抗と挫折―Kの場合』美術出版社、一九六八年、二九頁。
9　黒田重太郎「若き仏蘭西絵画の現状に関する私記」『美』二四巻五号、一九三〇年五月、芸艸堂、八四頁。
10　その他伊藤久三郎がいるが、京都市立絵画専門学校を卒業後、伊藤は活動の拠点を東京に移していた。伊藤は洋画家を目指していたが、当時の絵画専門学校には「洋画科」が存在しなかった。その後伊藤は「九室会」の活動に参加し、福沢一郎の『シュールレアリズム』では二科会の「アヴァンギャールドの画家」として名前が挙げられている（福沢一郎『シュールレアリズム』アトリエ社、一九三七年、二〇二頁）。
11　設立当初、独立美術協会員の林重義や児島善三郎、伊藤廉、里見勝蔵、田中佐一郎などが指導を行っていた。当初須田国太郎は実技ではなく「バルザックの知られざる傑作」や「クールベの写実主義」などの講話を担当していた（「研究所消息」『独立美術京都研究所機関紙ＴＯＩＬＥ』一号、一九三三年、一二月、七頁）。

中井正一は、京大哲学科の先輩である須田との関係性から、京都研究所での講師を引き受けていたと考えられる。

12 日露戦争中の一九〇五年に新設された。京都市伏見区に司令部があり、その一帯には練兵場や京都衛戍病院などの軍用施設が配置された。

13 北脇が小牧に宛てた手紙（一九四一年四月一〇日）の中に「例の中井正一氏等と同様な事」として記されている（小牧源太郎のスクラップブックより、市立伊丹ミュージアム蔵）

14 一九二九年に渡仏した画家・峰岸義一が批評家・アンドレ・サルモンに展覧会の開催を持ちかけたことが発端となった。

15 森口多里『近代美術』東京堂、一九四八年、二八七頁。

16 小牧源太郎「作画四〇年（一）」『京都市美術館ニュース』九九号、一九七六年六月、三頁。

17 「小牧源太郎―年譜」『小牧源太郎・シュルレアリスムの実証《貌》』講談社、一九八七年、二二二頁。

18 同前。

19 中村義一『日本の前衛絵画　その反抗と挫折―Kの場合』前掲、五九頁。

20 京都研究所では、石膏デッサンなど基本的な「教育」は行っており、小牧も参加していた。《裸婦習作》（一九三六年、京都府［京都文化博物館管理］）も手がけているが、一九三六年以降、油彩作品としての「裸婦」は描いていない。

21 今井憲一「京都におけるシュール・リアリズム」『京都市美術館ニュース』四三号、一九六二年一〇月、二頁。

22 同前。

23 一九三〇年四月に津田青楓洋画塾に入塾、第一九回二科展で《マート》が入選を果たしたのは一九三二年のことである。

24 津田青楓は、経済学者・河上肇を匿ったことにより一九三三年七月、治安維持法違反の嫌疑で杉並署に連行

される。神楽坂署に移送された後、留置、翌八月釈放された。青楓は二科会を脱会し、以後洋画を描かなくなる。京都、東京、名古屋にあった画塾は解散、次なる「研究所」設立のために尽力したのが北脇であった。

25 註21に同じ。

26 大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド』国書刊行会、二〇一六年、二八七頁。

27 北脇昇「アトリエ放談（四）子供の絵とシュールレアリスト」『ニッポン新聞』一九三六年一〇月頃（小牧源太郎のスクラップブックより、市立伊丹ミュージアム蔵）。

28 『北脇昇展』東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・愛知県美術館、一九九七年、八〇頁。

29 第一部は日本画で、洋画は第二部、第三部は彫塑、第四部は工芸である。洋画の審査は大橋孝吉、太田喜二郎、鹿子木孟郎、田中善之助、黒田重太郎、須田が行った。北脇のほか、京都研究所からは今井《残花》、島津冬樹《龍安寺石庭》が受賞した（『大礼記念京都美術館年報』大礼記念京都美術館、一九三九年三月、八－一四頁）。

30 木村重信「ビオモルフィックな暗号」『小牧源太郎・シュルレアリスムの実証《貌》』講談社、一九八七年、三一頁。

31 小牧源太郎「自作について」『小牧源太郎展　非合理の美を求めて』伊丹市美術館、一九八八年、三頁。

32 「小牧源太郎／非合理の美学―〈私の絵画論〉その一『デケメンと胎内空想』」『螺旋階段』一五号、一九八〇年四月、七頁。

33 小牧源太郎「造形人間学」『ニッポン新聞』一九三八年七月一五日。

34 註32に同じ。

35 註33に同じ。

36 開催にあわせて山中散生や瀧口修造を招いた座談会も催された。小牧が「『海外超現実主義作品展』が京都の朝日会館画廊で開かれた時、北脇などの斡旋で滝口氏を囲んで座談会が持たれたが、その時は生憎く祖母

の葬式で私はこの会合に出席することが出来なかった」と記している（小牧源太郎「「創紀」・初期「美術文化」の頃」『古沢岩美美術館月報』二五号、一九七七年六月、五頁）。

37 乃母流生（北脇昇）「シュール・レアリズム作品展より」『土曜日』三六号、一九三七年七月五日。

38 小牧源太郎「作画四〇年（二）」『京都市美術館ニュース』一〇〇号、一九七六年八月、三頁。

39 井澤元一「新日本洋画協会に参加して」『独立美術京都研究所機関紙ＴＯＩＬＥ』五号、一九三五年七月、八頁。

40 乃母流（北脇昇）「京都洋画壇を爆撃するもの」同前。

41 同前。

42 その決意の裏には、京都の洋画を巡る状況が深く関与している。黒田重太郎がその著書の冒頭で「微々たる民間の研究に発祥して、終始殆ど私的な機関に拠り乍ら、今日の基礎を築いた京都の洋画は、その根底に於て常に在野的な精神に一貫されてゐる」（黒田重太郎『京都洋画の黎明期』高桐書院、一九四七年、一頁）と述べているが、「京都画壇」で「洋画家」であることはもとより、「前衛絵画」を手掛けることの困難は推して知るべしだろう。北脇が「爆撃」の語を当時、京都で唯一の公的な美術学校である京都市立絵画専門学校（現京都市立芸術大学）に洋画科は存在せず、「西洋画科」が新設されたのは敗戦から二年後のことであった。

43 一九三八年六月二〇日から二四日まで開催された「新日本洋画協会小品展」（美術新論社画廊）の案内ハガキに書かれた須田の文章より（小牧源太郎のスクラップブックより、市立伊丹ミュージアム蔵）。

44 「設計書」は「第三回新日本洋画協会展目録」（一九三七年）の裏面に示されている。

45 小牧源太郎「美術家放談」『経済ジャーナル』一九七六年一〇月、三九頁。

46 小牧源太郎「昭和十年代の思い出」『京都市美術館ニュース』九七号、一九七五年九月、一頁。

47 北脇昇「浦島物語」『みづゑ』三九四号、一九三七年一二月、二一頁。

48 同前。

49 大谷省吾は、精神分析学者・大槻憲二からの影響の可能性や、物語に込められた多様な「願望」の存在を指摘すると同時に、中井正一や壁画の流行など、シュルレアリスム以外の側面から《浦島物語》を考えることの重要性について論じている（大谷省吾「二つの共同制作《浦島物語》と《鴨川風土記序説》について」『さまよえる絵筆』みすず書房、二〇二一年、一五九－一六一頁）。

50 註47に同じ。

51 《庭園》については「昨年浦島太郎の物語りを一人一枚宛離して合作してみたのが始りで今度は一つの画面に思ひ思ひのものを無関係に描き出したところに進歩があると云われてゐる」と書かれている（「美術界の新生命　時局と共に注目される超現実派」『ニッポン新聞』四五六号、一九三八年一〇月一五日）。

52 北脇昇「現代の前衛美術を如何に進めてゆきたいか」『美術文化』一号、一九三九年八月、一一頁。

53 小牧源太郎「現代の前衛美術を如何に進めてゆきたいか」同前。

54 ノート『絵画諸論』の表紙には「史迹と美術、資料ノート、別冊第一部　聴講筆記」と記載され、その冒頭には「本目錄ハ１９３９年（皇紀２５９９年）10月23日現在カラ編成ニ着手ス」と書かれている（市立伊丹ミュージアム蔵）。

55 同前。

56 小牧の「仏画的なもの」については以下において論じた。拙稿「塗られない画布―転換期・京都の裁断面」『さまよえる絵筆』前掲書。拙稿「矛盾の絵画―土地の記憶と接続する」（『シュルレアリスムと日本』青幻舎、二〇二四年。

57 北脇昇「美術新体制の具体的形態」『美術世界』四六号、一九四一年六月、一七頁。

58 「図式絵画」については以下を参照。中村義一『日本の前衛絵画　その反抗と挫折―Kの場合』美術出版社、一九六八年。大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド』国書刊行会、二〇一六年。

59 北脇は「集団制作」と「共同制作」の二種類の呼び名を使用している。本論では、「集団制作」を主とするものの、作品名に「共同制作」とある場合は、「集団制作（共同制作）」とする。

60 大谷省吾「二つの共同制作《浦島物語》と《鴨川風土記序説》について」前掲論文、一六一頁。

61 「日本文化と京都」展（一九四〇年一〇月五日－二二日、大礼記念京都美術館）に際して刊行された目録の「はしがき」より（『紀元二千六百年奉祝「日本文化と京都」大展観目録』京都市史編纂事務局、一九四〇年、一頁）。

62 註54に同じ。

63 今井憲一「集団制作に就て」『第四回新日本洋画協会展目録』（裏面）、一九三八年。

64 北脇昇「京都画信」『美術世界』一三号、一九三八年九月、三〇頁。

65 小牧源太郎「切点的な造型」『美術文化』三号、一九四〇年四月、三三頁。

66 瀧口修造「超現実派と抽象派」『セルパン』六三号、一九三六年五月、四九頁。

（しみず　ともよ　京都文化博物館学芸員）

第37回「京都美術文化賞」

第37回「京都美術文化賞」受賞者

猪熊佳子　日本画

吉岡俊直　版画

草間喆雄　ファイバーアート

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37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37回「京都美術文化賞」受賞記念展

２０２５年１月17日～１月26日

於　京都文化博物館

第37回京都美術文化賞を受賞された、猪熊佳子氏、吉岡俊直氏、草間喆雄氏による展示と、「京都美術文化賞のあゆみ」と題して京都美術文化賞歴代受賞者（第16回～第18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37回「京都美術文化賞」贈呈式

2024年５月　於　ウェスティン都ホテル京都

第37回京都美術文化賞の贈呈

第37回「京都美術文化賞」受賞記念展

2025年１月17日～１月26日　於　京都文化博物館

第37回京都美術文化賞受賞記念展開催のテープカット
草間喜雄氏、吉岡俊直氏、猪熊佳子氏、白波瀬誠財団理事長

受賞記念展会場風景

第37回京都美術文化賞講評

福永　治

第37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候補者の中から近年の活躍が目覚ましい3名の受賞者を選ばせていただきました。それぞれキャリアは異なるものの、いずれの作家も京都の地に関わりながら制作を続けられ、十分な成果を上げるとともに、京都の美術を活性化させる存在となられています。選考委員を代表して講評を述べさせていただきます。

猪熊佳子さんは、京都市立芸術大学大学院を修了後、日展を舞台に活躍されており、2度の特選や日春展での受賞があります。その風景画は四季折々の自然を素直に描いているように見えますが、実は巧みな描写力の持ち主であり、日本画独特の控え目で美しい表現によって、清らかな画面を作り出しています。自然の景観の一部を切り取る目の確かさ、非凡な構成能力は高く評価できるものです。また、多くの作品に登場する鳥や小動物が観る人の心を和ませ、親密な造形世界へと導いています。特にまとまった数の作

品で構成される個展において、その本領を存分に発揮されていると思います。

吉岡俊直さんは、戦後日本を代表する版画家を輩出し続けてきた京都の版画芸術を継承し、コンピューターグラフィックスを用いた版画制作によってデジタル時代ならではの美術表現を追求しています。そのフォトグラメトリーという手法は、対象となるものを様々な角度から撮影し、三次元のデジタルデータを加工して二次元の版を作るもので、ゴムシートの支持体にシルクスクリーンで刷り上げる独特の作品です。色彩として使われるブルーグリーンは、単色ながら現代のリアリティーを表現しているように感じられます。その独特の技法は、観る人の深層にある複雑な感情を呼び起こす装置として機能し、現実を可視化しているのではないでしょうか。

草間喆雄さんは、比較的新しい美術分野であるファイバーアートのパイオニアの一人として日本を代表する作家です。染色芸術の伝統を持つ京都で川島織物に就職されたことでこの新しい造形に出会った草間さんは、のちにアメリカで学び、国際的な創作活動を展開されています。その最大の特徴は優れた色彩感覚にあり、現代に生きる我々に通じる美しさは、他に例のない独自の境地に達しておられます。現在は、細いワイヤーに鮮やかな色の糸をコイリングして立体的に立ち上げることで、モニュメンタルなスケールまで作域を広げられています。京都で様々なグループ展への参加のほか、自ら展覧会を組織するなど意欲的に活動を続けられています。

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。本日は誠におめでとうございました。

（ふくながおさむ／京都国立近代美術館長）

猪熊　佳子

いのくま　けいこ

日本画

第37回京都美術文化賞をいただきありがとうございます。大変嬉しく光栄に思います。

私は京都の地で生まれ、学生時代を送り、制作活動をしており、この町が私を育ててくれたと感じています。美術との出会いは15歳の時、美術高校で基礎から伝統的な日本画の勉強を始めました。狭い分野から美術に関わったことを負担に思う時もありましたが、地道な積み重ねは、迷った時にいつも私を支えてくれました。

学生時代から自然の景観に惹かれ、森や動植物をモチーフに制作を続けています。自然の風物と関わることで生まれる心の動きやイメージを、写生に基づく表現で描いています。転機となったのは１９９５年に屋久島の森に取材した作品で山種美術館展賞優秀賞をいただいた「太古の森の」です。初めて屋久島の森を歩いた時、神々しく圧倒的な生の命に触れ言葉をなくしました。それと同時に、懐かしい感情にも出会いました。祖母が大切に守っていた京都の坪庭の記憶と重なったからです。それまで描く対象として外にあった森が自分の内にも感じられ、私の中で重なり、生き生きと物語を語り始めました。そこから、共生する命を森やそこに息づく動植物の姿を借りて寄り添い描くことが、私の表現の手段となりました。

日本画の顔料である岩絵の具はそれ自体とても美しく、また、混色の割合や塗り重ねる順序で無限に表情が変わります。近年は、画面に光を取り入れるため箔を多く使用し、典具帖紙という極薄い和紙を用いて光を調整しています。絵の具の発色の効果に留意しつつ、形の要素は少なくし、繰り返すリズムと自然の動きを工夫して画面を作ります。画面にあらわれる形や色彩が、日本人や東洋人の持つ共通の文化としての自然のイメージが紡ぐ琴線に触れることで、個々に物語を生み出していくことを願い制作しています。作品を通して、視覚で語ることの喜びと可能性を信じ、これからも描いていきたいです。

長年にわたり応援してくださる多くの方に感謝しております。まだまだ試行錯誤の毎日ですが、今回の受賞を励みにこれからも精進していきたいと思っておりますので、今後ともご指導いただきますようお願いいたします。本日はありがとうございました。

「木霊」２０２４年

吉岡　俊直

よしおか　としなお

版画

第37回京都美術文化賞をいただき深い感謝の念と大きな喜びを感じています。財団理事長ならびに選考委員の先生方をはじめ皆様に心から御礼申しあげます。この賞は、近年の受賞者に知り合いが多く、受賞記念展に何度も足を運んでいたので、そんな賞を自分がいただけたことに最初とても驚いたことを覚えています。

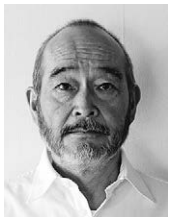
今回で37回目を迎える歴史ある賞ならではで、歴代受賞者の中に私が大学で教わっていた先生方がいらっしゃいます。特に感謝をお伝えしたいお二方の名前を挙げさせていただくと、様々なお話を通してこの道に進むきっかけを与えてくださった吉原英雄先生、そして今でも批評を通して刺激を与え続けてくださる木村秀樹先生です。私が作家を志し、活動を続けて今ここに立っているのは、このお二方のおかげだとも思いますし、過去の受賞者である、お二方の名前の連なりに自分が加えられたということで、非常に気が引き締まる思いがいたします。

この賞が、1つの作品に対してではなく、一連の活動を評価していただけたものであるということもまた非常に嬉しく、賞金と合わせて今後の活動の糧として、自分にとってのモチベーションを上げるきっかけをいただけたと感謝しております。

私はゴムシートの上に印刷をする技法を使った版画を作っておりますが、やはり現物を見ないと伝わらない質感というものがあります。作品の質感だとか匂いだとか雰囲気とかは、コンピュータなどのモニター画面ではどうしてもわからないと思います。この賞は、来年の1月に受賞記念展の機会をいただける、つまり生の作品をみていただけるということで、皆様にはぜひ現物の作品を見ていただきたいと切に願っております。

今回まだ若輩者の私が賞をいただいたのは叱咤激励の意味だと思っておりますので、今後も驕ることなく、またチャレンジを恐れず、邁進していきたいと思います。ご指導のほどよろしくお願いします。本日はありがとうございました。

「全身と指先」２０２１年



草間 喆雄

くさま てつお

ファイバーアート

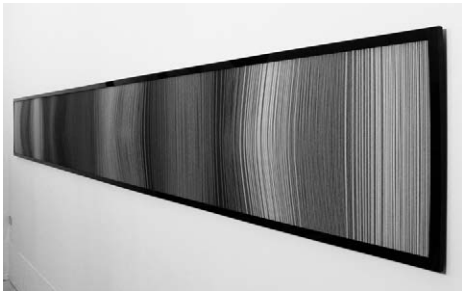
第37回京都美術文化賞をいただきありがとうございます。

私は、１９４６年に父の赴任先であった愛媛県で生まれ、78年間で計32回の引っ越しを経験しております。武蔵野美術大学卒業まで東京に、川島織物のデザイナーとして就職し京都へ、その後10年間はアメリカで大学院を修了し北イリノイ大学・ユタ州立大学で教鞭を取りました。帰国後、京都の成安女子短期大学で13年、岡山の岡山県立大学で退官までの26年を過ごし、４年前から京都に戻って現在に至っております。日本人の平均引っ越し回数3.3回の約10倍ということで、悪く言えば根無し草、よく言えば活動的・行動的と言えると思います。

私の将来を決める出会いと出来事があったのは、１９６９年、川島織物にデザイナーとして就職した時のことです。２年先輩の小林正和さんに出会い、デザイン部の資料室で小林さんとアメリカの雑誌『Craft Horizons』で展覧会「Wall Hangings」（ニューヨーク近代美術館、１９６９年）の記事を見つけました。当時はファイバーアートではなくウォールハンギングという名前がついていました。世界の繊維の新しいアート表現に触発されて、小林さんと細野尚美さん（後の小林氏の妻）と３人で初めての展覧会「テキスタイル・スカルプチュア展」（ギャラリー１６／京都、１９７１年）を開催しました。このことをきっかけに、繊維の新しい表現、ファイバーアートの世界に魅了され、現在まで制作を続けております。

私はギャラリーや美術館で発表する作品とは別に、アメリカ滞在中の１９７０年代から始まったパブリックアートの流れにのって、アメリカ、日本、中国の１００か所以上の公共空間のための作品を制作してきました。このような建築空間のための作品制作というのは、美術館のような場所で発表する作品制作とは異なり、設置する空間の持つ機能、その空間が存在する場所性などを考慮し、建築家との協力のもと作品制作を行います。このような仕事はある意味でデザイナー的な仕事であるとも言えます。

今回の受賞を励みとして、今後も常に新しい表現方法も模索しつつ、作家活動を続けていきたいと思っております。ありがとうございました。



「Season's Mirage」２０２２年

■あとがき

まず、今回は、戦後の京都において爆発的に花開いた前衛陶芸の血脈を継承し、その赫赫たる業績で推進役を果たしてこられた秋山陽さんを対談相手としてお招き致しました。筆者の思い込みに満ちた、どちらかと言うと無理難題といった問いに、実に誠実にかつ理路整然とお答えしていただきました。なかでも喫緊の課題、今日の日本の工芸界が置かれている難しい状況といった問題については、二人で額を突き合わせてもこれといった策まで至りませんでしたが、二人の発言の端々に皆さんが考えていただけるヒントでもあればと思うところです。とはいえ、作品論になると、オブジェ焼きを実践した、秋山氏の師匠八木一夫さんの作品のスケール感の問について、目から鱗の答えをいただき、流石と唸ったところです。

清水さんの論考も力作でした。ご本人がこの間展覧会として手掛けてこられた日本のシュルレアリスム、特に京都の独立美術研究所のメンバーにおけるその試みについて、関連する評言を丁寧に読み込んで的確に配されたことで、この運動の全体の動向と個々の作家の想いや狙いの相違等に至るまで把握することができました。状況に押し潰されざるを得なかったといえ、重苦しい時代に「前衛」を求めて格闘した若い洋画家たちの熱い思いがしっかりと伝わってくる論考になったと、編者はほくそ笑んでいるところです。

今号でも、巻頭の青木京都市京セラ美術館館長の作庭についてのエッセイ、さらには三人の京都美術文化賞受賞者のことば、そこからも京都で営まれている美術文化活動の多彩さの一端を感じていただければ幸いです。（潮江宏三記）

美術京都／第56号＜非売品＞

発行日　2025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鉾町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