

ART PAPER

129

NAGOYA CITY ART MUSEUM NEWS

2025 SUMMER

名古屋市美術館ニュース アートペーパー

特集 カーニュの藤田嗣治

TALK BACK「辰野登恵子『WORK86-P-12』」 ARTIST「富田范溪(1883-1935)」

展覧会現在進行形「藤田嗣治 絵画と写真」 EVENT「博物館連携事業 なごやのうつりかわり」

COLUMN「絵画と地域性——近代日本画の場合」

REVIEW「アート・オブ・ザ・リアル 時代を超える美術——若冲からウォーホル、リヒターへ——」「アンゼルム・キーファー ソラリス」

no image

発行 名古屋市美術館
名古屋市中区栄二丁目17番25号(芸術と科学の杜・白川公園内)
TEL 052-212-0001 FAX 052-212-0005
<https://art-museum.city.nagoya.jp/>
休館日 毎週月曜日(祝休日の場合は翌平日)、年末年始
開館時間 午前9時30分～午後5時、祝日を除く金曜日は午後8時まで
※入場は閉館の30分前まで

執筆 井口智子(I.)、久保田舞美(mm)、近藤将人(コ)、清家三智(3)、竹葉丈(J.T.)、深谷克典(F)、松井美保(M)、森本陽香(haru)
デザイン 岡田和奈佳
印刷 鬼頭印刷株式会社
発行日 2025年8月1日



Nagoya City Art Museum

no image

特集 カーニュの藤田嗣治

名古屋市美術館が所蔵する藤田嗣治の《風景》(1918年、図1)は、画面左下に「藤田 T. Foujita Cagnes」という書き込みがあり、南仏カーニュで描かれた作品であることが分かる。1918年の4月から7月にかけての3か月間、藤田は南仏の古都に滞在しており、その間数点の風景画を描いているが、その中の1点がこの《風景》である。第一次大戦末期のこの南仏への旅行は、画商のズボロフスキーの提案によるもので、参加者は総勢8名。ズボロフスキーとその妻ハンカ、モディリアーニと妊娠中の妻ジャンヌ・エビュテルヌ、ジャンヌの母、スーティン、藤田嗣治と妻フェルナンド・バレである。アルコールと薬物の摂取で体調を崩していたモディリアーニの健康を回復することと、大戦末期で物資が不足するパリを離れ、資産家の多くが移り住んでいた南仏で絵画の販路を求めるという二つの理由で実現した旅行であった。しかし、モディリアーニとスーティンはズボロフスキーが売り出そうと支援する画家であり、旅行に同行するのは当然だが、藤田はそうではない。彼には前年に契約を交わし、その年のうちに2度も個展を開催してくれたジョルジュ・シェロンというパリの画商がいた。個展の評判は上々で、大戦中とはいえこれから本格的に売り出していこうとするその矢先に、なぜ別の画商の誘いに応じてパリを離れ、南仏に向かう旅行にフェルナンドとともに参加することになったのだろう。その理由を推測させるような手紙がある。カーニュ滞在中の6月17日付けの、藤田からシェロン宛ての手紙である(図2)。

藤田は絵画制作に対して極めて真摯な人物で、寸暇を惜しんで仕事に向かっていたことで知られるが、一方で大変な筆まめで、手紙や日記も膨大な量が残されている。日々の出来事を詳細に綴ったそれらの日記や手紙は、藤田の人となりや日常を知る重要な手がかりだが、一方で一体いつ制作をしているのだろうと訝むほどに大量かつ詳細である。そして、文章を補足するような自身によるユーモラスな絵が付けられていることも特徴で、まさに藤田が生まれながらの絵描きであること

を強く感じさせる。シェロン宛ての手紙は、その典型だが、ここではむしろ絵が主役で、文章がそれを補うような体裁になっている。書かれている内容はおおむね次のようなものである。

シェロンからの手紙を受け取ったのだが、そこには5月30日付けの手紙を最後に、藤田から手紙が届いていないとあり、大変驚いた。藤田の側からは頻繁に手紙を出しており、つい3—4日前にも、妻のフェルナンドがカーニュ到着以来の仕事の成果について、手紙で知らせており、それが届いていないとは思議である。出来上がった絵はすぐに送るから心配ないように、といった内容である。パリのシェロンは藤田がズボロフスキーと南仏に向かったことに不安を抱き、状況を確認するために何度も手紙を出しているのだが、それに対する藤田の返事がないと訴えているのだろう。藤田はシェロンの不安を打ち消すような返事を書いており、手紙が届かないのは郵便事情のためで、自分のシェロンへの誠意は変わりないと伝えている。それをさらに補強するのが、手紙の背景になっている絵で、画面の左手、屋上で洗濯物を干しているのが妻のフェルナンド。その奥の室内

で仕事をしているのが藤田自身で、シェロンに向けて素晴らしい作品を制作中なのでどうぞご安心を、と絵と文章の両方で画商を安心させようとしている。

藤田がこの手紙で書いている内容が事実かどうかは分からない。シェロンに手紙が届かないのを藤田は郵便のせいにしてているが、本当に書いていないことも考えられる。つまり、藤田は別の画商と南仏に向かいパリを離れることにより、シェロンに揺さぶりをかけている可能性もある。前年に結んだシェロンとの契約で、藤田は作品と引き換えに7年間にわたり毎月450フランを受けとる条件を得たが、2度の個展が成功に終わったことにより自信を持ち、さらに有利な条件を引き出そうとしているのかもしれない。ズボロフスキーは、シェロンを不安がらせるには格好の存在だった。なぜならこのポーランド出身の素人画商が現在入れ込んでいるモディリアーニは、数年前にシェロンが短期間とはいえ契約を結んでいた画家だからだ。二人のつながりをはっきりと

記録するシェロンの肖像画が残されている(図3)。結局シェロンはすぐにモディリアーニとの契約を打ち切るのだが、そこに救いの手を差し伸べたのがズボロフスキーだった。彼がモディリアーニに対し、献身的ともいえる支援を行っていることは周囲の人間の広く知るところで、藤田がその画商とともに南仏に向かうと聞いたシェロンの心中は穏やかではなかったはずだ。この南仏行きに、ズボロフスキーと



図3 アメデオ・モディリアーニ《シェロンの肖像》
1915年、布/油彩、46.5×33.0cm、個人蔵



図4



図5



図6

は契約関係のない藤田が同行したのは、シェロンに揺さぶりをかけることを意図した藤田の側からの提案だったのかもしれない。南仏に数か月滞在した後パリに戻った藤田がシェロンの画廊で個展を開くのは、翌1919年3月のことだが、この年のサロン・ドートヌで一躍パリ画壇の注目を浴びた藤田は、その後二度とシェロンの画廊で個展を開いていない。

南仏への旅行は、もちろん藤田とモディリアーニ、スーティンとの個人的な関係もあっただろう。3人がいつ、どのような形で知り合ったのか正確には分らないが、モンバルナスにあった集合アトリエ、シテ・ファルギエールのスーティンのアトリエを描いた藤田の作品（1913年、ランス美術館蔵）が残されているところを見ると、渡仏して間もない時期に藤田は二人と知り合っていた可能性もある。以前この「アートペーパー」の紙面で紹介したが（アートペーパー63、2004年秋号）、藤田とモディリアーニは同じモデルを描いていた可能性があり、1918年前後から藤田の描く人物が、卵型の顔にアーモンド型の眼、小さな口といったモディリアーニの人物と共通する特徴を持つようになったこと、さらに鉛筆で描かれたモディリアーニによる藤田の肖像（1919年、北海道立近代美術館蔵）があるなど、二人の関係の親密さを伺わせる材料には事欠かない。またアンドレ・サルモンの伝えるところによれば、モディリアーニが南仏滞在中に彼にとって極めて珍しい風景画に挑戦したのは、藤田の風景画制作に刺激を受けたからだという。風景画制作中の藤田が、背後に人の気配を感じ振り向いたところ、そこにモディリアーニが立ち、藤田の制作の一部始終を見届けていた、という藤田の回想をサルモンは記録している。また3人の画家が、近隣に住む晩年のルノワールを訪問した有名なエピソードもサルモンは伝えているが、この裸婦の巨匠との出会いや、前年に裸婦を中心とする個展をパリで開催したモディリアーニが、スキャンダルという形にせよ大きな話題を呼んだことは、数年後に藤田が裸婦によって華々しく画壇に登場することと無関係であるはずがない。藤田の本来の意図がどのようなものであったにせよ、この数か月にはわたった南仏での滞在は、その後の彼の制作にとって大きな転換点となったのである。

ところで筆者は本稿執筆の一月ほど前、南仏に旅行し、カーニュを訪れたが、その際藤田が描いた《風景》の場所を見つけることができた（図4）。これはカーニュのランドマークともいえるグリマルディ城から少し下った場所で、ほぼ真東を向いて画家はこの風景を描いている。写真を見れば分かる通り、樹木が生い茂っている点を除けば、風景はほぼ藤田が描いた当時のままで残されている。藤田がカーニュ

に滞在したのは4月から7月にかけてなので、画中のように樹木が冬枯れた状態であるはずはないのだが、左奥に小さく描かれた樹木がいっぱいに葉をつけているところを見ると、画面構成上の理由でこのような表現をとったものと思われる。この時期に描かれた藤田の風景の大半と同じく、暗い色調で統一されているが、雲間から覗く青空が南仏らしさを垣間見せている。

カーニュ滞在中、藤田が1918年に過ごした家も見つけることができた（図5）。扉のすぐ左横に灰色の小さなプレートが確認できるが、そこには「画家藤田嗣治（1886–1968）1918年にこの家に滞在」とフランス語で記されている。この建物は通りの角にあり、写真の右端は階段となっている。藤田の絵では中央の階段は、グリマルディ城の方に向かってるように描かれているが、ここは階段ではなく通路で、階段はフェルナンドが洗濯物を干している場所の壁の右下から、壁に沿うように下っている。他にもこの絵は実際の風景と異なる点が多々あるのだが、《風景》とは異なり、シェロンへの近況を伝える手紙を補足する役割を担うものであることを考えれば、正確さよりも状況を分かりやすく説明することを優先したものと思われる。藤田が住んだ家は、グリマルディ城を頂点とする坂道の多い旧市街の中では、かなり下った位置にあるが、そこからさらに一つ下った通りにモディリアーニが滞在した家も見つけることができた（図6）。中央の灰色のプレートには、藤田同様、画家がこの家に1918年に滞在したことが記されている。

すでに述べたように、藤田もモディリアーニもカーニュで複数の風景画を描いているが、残念ながら《風景》以外にはその場所を同定することはできなかった。地元に住む方々に二人が描いた図版を見せながら場所を尋ねたのだが、似たような場所はあるものの同一と確認することはできなかった。中世以来の古い歴史を持つ旧市街は、旅行者の眼には中世そのものと映ったが、地元の方々によれば少しずつ変化をしているらしく、《風景》がむしろ例外的な場所であることを教えられた。それと同時に、どんなに普遍的な価値を持つとみえる絵画でも、ある時代のある場所に対する画家の個別の印象を記録したものなのだという、考えてみれば至極当然の事実を、改めて確認させられたのであった。（F）

辰野登恵子《WORK86-P-12》

令和7年度名品コレクション展I・前期(2025年4月12日～6月8日)にて展示した際に皆様から寄せられた感想を紹介します。

たくさんの扉がある部屋、分岐点という印象をうけました。未来は見えないほうが面白い。
(Izumi 35歳)

トマトの中身をのぞいている感じがします。ちょっと熟れすぎて、私は食べたくないです。でも食べてみると別の世界につながりそうな不思議な魅力。
(まつなが 25歳)

女の人がゆっくりとこちらへ歩いてきているように感じました。カラフルな体を黒色でかくされていますが、一歩すすむたびにキラキラと色がかがやいて(ツヤツヤ?かな)いる姿が想像されます。黒色はうっとうしいのですが、それによってさえぎられた色のかがやきが後ろで充滿して、赤がピンクにかわって見えます。黒は時々はがれて、赤をにがらせます。最後は暗闇に七色の人肌がうかびます。
(はるえ 888歳)

何かにすいこまれていくような感覚になる。
(マロ 35歳)

いもみたい。このえをみるとおなががすいてくる。
(しばやま 11歳)

ダイヤモンドに見える。さんかくに見える。さんかくの中

にダイヤモンドに見える。いろんな色につつまれているとびらに見える。いろいろなえがある。きれい。
(LEO 7歳)

大きい絵はいい。自分の身体より大きくて、どうやって手をのばして描いたのかなと考えると同時に、それは世界の大きさも一緒に考えている自分にも気がつきます。
(山田 43歳)

“何か”は分からないが、じわじわと広がっていく「怖さ」とか「恐ろしさ」のようなものを感じる。私にはこの絵の赤色の部分は炎のように何かが燃えているようにも見えた。中央の黒い部分は単色ではなく複数の色が重なって少しムラがある。そこがさらにこの絵に感じる闇を深くしているのか…?
(ペ 24歳)

誰もが抱えている孤独や絶望を見事に表現した作品だと思います。現実世界では明るく情熱的に振る舞う人々が、暗い自分を抱えながら日常を生きている様子が表れていると感じました。この作品を自分の胸の内と重ねることにより、心が救われました。
(とみこ 22歳)

It's a piece of work that I try to find a meaning for but always came up short. Perhaps, one shouldn't overthink it as we may never understand the artist and what goes through her head when she made this art. Maybe, she intended for it to never have a meaning…
[作品に意味を見出そうとしてみるけど、いつも到達できない。もしかすると考えすぎないほうがよいかもしれな



辰野登恵子《WORK86-P-12》1986年(展示風景)

い。作家について、またこの作品をつくったときに彼女の頭に何がよぎったのかを知ることはできないのだから。もしかしたら、彼女は意味を持たせないよう意図したのかもしれない。]
(ZDHT 21歳)

約40年前に描かれた縦約3m、横約2mの本作の持つ力は衰えることなく、多くの皆様の足を止め、つつみ込み、心を揺さぶり続けています。(I.)

ARTIST

富田范溪(1883-1935)

富田范溪は名古屋出身で東京を中心に活動した日本画家です。はじめ南北合派の水谷芳年に絵を学び、後に上京、池上秀畝に師事しました。昭和8年(1933)時点では、秀畝の伝神洞画塾の幹事を務めていたことがわかっています。

明治43年(1910)の名古屋開府三百年紀年新古美術展覧会では《桜に雞》を出品、東京美術学校在学時の大正3年(1914)に《鰻籠》(泉屋博古館東京蔵)で文展に初入選を果たしました。大正7年には川崎小虎、加藤静児、太田三郎ら、東京在住の中京地方出身者による愛知社の結成に参加し、毎年名古屋で展覧会を行うなど、当時の官展の気風を名古屋に伝えました。

范溪は昭和8年(1933)にも《温室》で帝展入選を果たしましたが、時期を同じくして病氣療養のために名古屋に帰郷、そのまま快復することなく、昭和10年に亡くなりました。

名古屋市美術館では令和6年度に富田范溪の掛

軸3点、色紙6点を収蔵しました。《麦畑》はその中で最も完成度の高い作品です。近景に収穫を控えた麦、中景に花をつけた李(すもも)を整然とした構図で描いており、モンシロチョウが添えられていることから初夏の光景と考えられます。制作年は不明ですが、前述の《温室》に画風が近く、また一緒に収蔵された色紙のうち2点に昭和9年、および没年である昭和10年の年紀があることから、おおよその制作年が予想できます。

9月27日(土)～12月7日(日)開催の常設企画展「近代名古屋の日本画界」では、《麦畑》の他に、范溪が最初に絵を学んだ水谷芳年、共に愛知社のメンバーとして活動した服部有恒、清水有聲、森村稲門(宜永)、同じく上京して池上秀畝に師事した松田杏亭、東京美術学校出身の平岩三陽といった日本画家たちの作品も展示予定です(※)。鋭意準備中ですので、開幕を楽しみにお待ちください。(コ)

※会期中に展示替を行うため、来館時期によっては一部作品をご覧いただけない可能性があります。最新の情報については名古屋市美術館公式ホームページをご確認ください。



富田范溪《麦畑》名古屋市美術館蔵

展覧会現在進行形

藤田嗣治 絵画と写真

2025年9月27日－12月7日



ドラ・カルムス(マダム・ドラ)《猫を肩にのせる藤田嗣治》1927年 東京藝術大学蔵

これまでも、当館では藤田嗣治の展覧会を開催してきましたが、今回の藤田展はこれまでと趣が異なります。サブタイトルが示すとおり、本展では藤田の「写真」が作品を読み解くキーワードとなります。

藤田と言えば、オカッパ頭に丸眼鏡、傍らに猫を携えた自画像を思い浮かべる人も多いのではないのでしょうか。一度見たら忘れがたいアイコン的な相貌は、肖像写真(セルフポートレート)によって広く流布し、現在まで変わらない藤田のイメージとして定着しました。ドラ・カルムスによる《猫を肩にのせる藤田嗣治》も、そうした写真のひとつです。奇抜なファッションにモデルのようなボーイングもあいまって、エコール・ド・パリ全盛のパリにおいて、時代のアイコンとなっていたのです。本展では、そうした写真を紐解きながら、映像時代の申し子とも言える藤田のイメージ戦略に迫ります。

藤田はその姿が写真に残されてきたばかりでなく、藤田自身も生涯にわたって数千点に及ぶ写真を残しました。そうした写真はこれまでほとんど紹介されることがありませんでしたが、本展では200点を超える藤田の写真を紹介します。藤田

自身は写真を作品とは考えていなかったものの、その質や芸術性は画家の余技を超えるものであり、絵画制作とも密接に関わっています。写真が絵画制作に及ぼした影響を、様々な角度から検証します。

藤田の写真で、残された点数が特に多いのが、1930年代の中南米旅行の記録です。本展の準備にあたって、写真の撮影地や撮影時期を可能な限り特定するように努め、調査を進めた結果、写真を参考に絵画を制作した事例が多数明らかになりました。写真は、制作の秘密を解く鍵でもあったのです。

写真を軸に、これまでにない藤田像を紹介する本展は、7月に東京ステーションギャラリーで開幕後、9月より当館に巡回します。ご期待ください。(haru)

EVENT

博物館連携事業

なごやのうつりかわり



左:常設展示室2での鑑賞中 右:常設展入口ホールでの対話型鑑賞の様子



令和6・7年度の2年間、リニューアル工事のため休館している名古屋市博物館と連携し、小学3年生の社会科の単元に対応した事業に取り組むことになり、その1回目が1月半ばから3月上旬にかけて行われました。

実際の生活道具に触れながら家電の「導入前／導入後の暮らし」のちがいを考える博物館の展示に対し、美術館の展示では見ること(観察・鑑賞)が中心になります。人々の暮らしに注目して美術作品を選ぶ機会はありませんため、社会科での学びにつなげられるよう検討を重ね、昔の名古屋を描いた絵画と戦後の子どもの生活を写した写真を常設展示室2に展示しました。児童向けにタブレット端末から利用できるデジタル教材を

作成し、引率教員には各作品の見どころや社会科での学びと結びつけるポイントを分かりやすく伝える解説を用意しました。また、この機会に美術館が長年取り組んでいる対話型鑑賞を児童の皆さんに体験してもらうため、常設展入口ホールにはイスキエルド《旅人の肖像》を展示し、経験豊富なボランティアの協力を得ました。

児童たちは、美術館の高い天井やロビーの動く立体作品を気にしつつ熱心に鑑賞してくれましたが、初めて見る絵画や写真から人々の暮らしとのつながりを読み取るのは難しいところもあったようです。次年度も展示内容は基本変わりませんが、彼らが自分たちの目で各作品の見どころを探して気づけるよう、短い解説や問いかけの言葉を

加えるなど、ブラッシュアップの準備を現在進めています。

ちなみに年度が変わった5月下旬、とある小学4年生の団体が常設展鑑賞のため来館しました。数か月前のうつりかわり事業に参加していた子たちで、対応したボランティアに「こないだ来た時は大きな絵を見て皆で色々お話ししたよ」「この部屋、前と作品が違うね」と覚えていること、気づいたことを積極的に発言してくれたそうです。今回の連携事業が、子どもたちにとって美術館がどのような場所かを知る機会となったことを嬉しく思いました。(3)

アート・オブ・ザ・リアル
時代を超える美術
―若冲からウォーホル、リヒターへ―

2025年3月30日－6月15日
鳥取県立美術館

鳥取県立博物館から美術部門を独立させる形で、今年の春に開館した鳥取県立美術館。「ほぼ日本最後発」という言葉につられ、新幹線と特急とバスを乗り継いで、オープンほやほやの美術館に伺いました。

横文彦率いる横総合計画事務所と竹中工務店の共同設計による建築は、「OPENNESS!」というブランドワードを体現しています。複数の出入口、外から登れる展望テラス、テラスに置かれた触れる彫刻など、開かれた美術館としての工夫が施されています。また、ロビーを抜けた先に広がる吹抜けの「ひろま」は、美術館と日常がシームレスに繋がる空間であるとともに、一步その場に入ると、非日常的体験への期待感も抱かせてくれるようでした。

そして、開館記念展「アート・オブ・ザ・リアル」。古くから美術の大きなテーマであった「リアル」に対して、アーティストたちがどのように思考し応えてきたのか、6つの視点から、時代やジャンルを超えて紹介するものです。所蔵品と全国の美術館から集められた優品約180点が並び、数・質ともに開館記念にふさわしいボリュームでした。

思わず足を止めて見入ったのは、第2章「写実を超えて」における「砂丘とシュルレアリスム」の一角。来

館者の興味を引く鳥取ならではのテーマ選びに、やなぎみわの巨大な作品に圧倒されるのはもちろん、砂丘や海辺にインスピレーションを受けた1930～40年代の作品群は、日本シュルレアリスムの一種の空気を感じることができました。

また特筆すべきは、一人の作家の作品が、章を超えて複数点、展示されていたこと。1～3, 5章で紹介された前田寛治の多様な主題の作品群からは、「リアル」な社会に根を下ろした表現の一貫性を、1,2,6章で紹介された辻晋堂の彫刻群からは、一人の作家の「リアル」表現の振りを、展示室を歩きながら点と点をつないで考えることができました。所蔵品が各章のポイントとして散りばめられ、鳥取の美術を日本・世界の美術と接続するとともに、つなぐからこそ、鳥取の美術の「リアル」の特質が浮き上がってくる構成であったと言えるでしょう。「さまざまな価値観に対して開かれ、新しい価値を作り出すことを恐れない」という「OPENNESS!」の理念は、この展覧会から始まっているようです。(mm)



展示風景(鳥取県立美術館提供)

アンゼルク・キーパー
ソラリス

2025年3月31日－6月22日
元離宮 二条城 二の丸御殿 台所、御清所等

20世紀を代表するドイツの画家アンゼルク・キーパー(1945-)の、日本では32年振りとなる本格的な展覧会が京都・二条城で開催された。昨年、同じくドイツ敗戦の年に生まれた映画監督ヴィム・ヴェンダースによるドキュメンタリー映画公開の記憶も新しく、その開幕が待ち望まれたものであった。

展覧会名に冠せられた「ソラリス」とは、ラテン語に由来し、「太陽」を意味する。今回の展覧会では、太陽崇拜と黄金への憧憬がテーマとされたが、注目されたのは2012年頃からキーパーがその画面に用いるようになった「金」の効果である。

1970年代後半の「絵画の復権」以後、キーパーの作品の「代名詞」ともなった素材は「鉛」であった。例えば、購入された鉛の板は、スタジオの床に敷き詰められ、その上を人や台車、重機までもが行き来し、また、野外に放置され、変形と変色が施された。さらに、画面に貼られた鉛の板はバーナーで焼かれ、あるいは溶解されて画面に撒かれた。光を吸収する「鈍い」鉛は、地平線を高い位置に配した構図の中で、壮大かつ荒涼とした光景を展開し、観る者は、そこに「死」や「破壊」の痕跡を見てきた。



《オクタビオ・パスのために》 2024年
Photo: Nina Slavcheva; ©Anselm Kiefer
Courtesy of Fergus McCaffrey.

絵画と地域性
――近代日本画の場合――



1911年発行の書籍『古今中京画壇』書影

突然ですがみなさん、「中京画壇」と聞いてイメージするのは、どんな作家・作品でしょうか？それ以前に、何か具体的なものを思い浮かべることができるでしょうか？―「東京画壇」や「京都画壇」に比べると、「中京画壇」の認知度は低いかもしれません。今回はこれら、「○○画壇」という言葉を起点に、近代日本画における地域性について、少し考えてみましょう。

そもそも「○○(地域名)画壇」という言葉は、「その地域で形成された画家の社会」を指すのですが、単に組織的な体制について述べるだけではなく、画風の特徴についても「○○画壇」の枠で語られることがあります。―この狭い日本という国で、地域ごとに画壇を括るほど作品に差異があるものなのか。戦後生まれの現代人には理解しがたい部分があるかもしれませんが、明治以降の日本画をあれこれ見ていると、それぞれの地域である程度表現の傾向が確認できます。そのわかりやすい事例として私が常々興味深く思っているのが、大正から昭和初期にかけて日本画界で流行した、写真でいうソフト・フォーカスのような量し表現です。東京画壇の主流である日本美術院の作家たち(安田靉彦や小林古径など)は、夜の空気感や雨の表現にこの量しを使っていることが多いのですが、京都の作家たちは、当時「大正デカダンス(退廃的)」と言われたドロドロした表現か、それとは真逆ともいえる、いわゆる紗がかかったようなやわらかい雰囲気演出に、この量し表現を使っています。多くの作品がぼんやりしつつも、東西で表現に違いがあるなんて、なんだかとても面白い不是吗？

最初京都で修業し、後に東京に移った日本画家・川合玉堂は、「勿論総ての芸術には一種の郷土的色彩のあることはどうしてもまぬがれ難いことで、また芸術としては郷土的色彩の表現があつてこそかえって面白いものである」(『繪畫清談』7-1)と述べています。では、冒頭でお聞きした「中京画壇」はどうでしょう？今秋開催される常設企画展「近代名古屋の日本画界」では、これまで見えてこなかった戦前の中京画壇についてご紹介すべく、現在担当学芸員が奮闘中です。ぜひご期待ください！(M)