

122 ART PAPER

2023 SPRING

NAGOYA CITY ART MUSEUM NEWS

特集 横井礼以 動物へのまなざし——鳥——

新収蔵作品紹介 「甲斐庄楠音《悪夢》」 ARTIST 「久野真」

展覧会現在進行形 「マリー・ローランサンとモード」 TOPIC 「工事休館中の活動」

REVIEW 「アート・トウ・トラベル——芸術家たちの旅——」「第11回円空大賞展

共鳴——継承と創造——」

COLUMN 「過去、現在、未来をつなぐ修復」



横井礼以《揚げ雲雀》1941年 油彩・キャンバス 名古屋市美術館蔵

名古屋市美術館ニュース アートペーパー

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.)、勝田琴絵(KK)、久保田舞美(mm)、
近藤将人(コ)、清家三智(3)、竹葉丈(J.T.)、
保崎裕徳(nori)、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 2023年4月1日



Nagoya City Art Museum

特集 横井礼以 動物へのまなざし —鳥—

表紙の作品は、名古屋市美術館が所蔵する横井礼以の《揚げ雲雀》である。横井礼以は、1886年愛知県海西郡弥富村(現在の弥富市)に生まれ、白馬会洋画研究所、東京美術学校で洋画を学び、セザンヌ、マティスなどフランスの近代美術に影響を受けながら、フォーヴィズムとキュビズムを融合した独特的の画風を見せていく。名古屋に移った後、初めは裸婦の題材を多く描くが、二科会展に《戯れ犬》を出品した1935年頃から、動物や昆虫など、地元で過ごす中で見えてくる身近な生き物たちにモチーフが移っていく。戦後、旧二科会員とともに第二紀会を結成。西洋美術の影響を受け続ける中で、日本という立ち位置について振り返るようになった。「日本こそ最も仕事の仕甲斐のある位置¹⁾」として、埴輪やお面などの日本の題材を、曖昧な形態と穏やかな色彩で描いていく。作家のイメージを詩情豊かに描く画風を横井自身は「心象派¹⁾」と呼んだ。

《揚げ雲雀》を含め、鳥を題材とした作品は、作家自身が「最も好きな題材³⁾」と語っており、1930年代に動物に主題が移った初めのころから描き続けられた。初めて動物を主題とした《戯れ犬》が二科会に出品されたのは1935年だが、その前年から、二科会でも出品料制度が導入され、戦争に向けて日本全体の僕約の流れが美術界にも流れで来た。1938年の第24回からは、満州事変をテーマにした作品を陳列・売買し、日本軍に寄付を行うための一室が設けられている。日常的で身近な風景への主題変化について作家本人が言及している記録は、調べた限りでは見つかっていないが、日本が戦争に向かっていく社会的状況と重ねねずにはいられない。また、動物や生き物の作品について、二科会に出品した当時の批評や、《揚げ雲雀》単体について語っている当時の著述も、現時点では確認できていない。そこで今回は、1960年刊行の『横井礼以画集』(横井礼以・画／横井礼以自選画集刊行委員会・編、三彩社)に記された自作解説と、2016年、名古屋画廊での個展の図録に掲載された山田諭氏の論述(『横井礼以』名古屋画廊、2016年)を中心に、重要と思われる言葉を紐解きながら、《揚げ雲雀》と、横井の描く鳥の魅力を考えてみたい。

「俳句的な絵画」

山田諭氏は、動物や生き物を主題とする作品を「俳句的な絵画²⁾」と評している。俳句は、五七五・七七の連歌の形式であった俳諧から五七五の上の句(発句)を取ったことから始まる十七音の定型詩で、季語や切れ字を用いて、十七音という限られた韻律で季節感や情趣といった広い世界を表しきることに特徴がある。山田氏は、横井の作品の特徴として、整理された画面



図1 横井礼以《秋草に赤蜻蛉》1943年、名古屋画廊蔵



図2 横井礼以《岩っぱめ》1939年、画像提供:名古屋画廊

と、主役となるモチーフに視線を集めさせる構図法を挙げ、画面構成を単純化しながらも季節感や時間の流れを感じさせると評している。《秋草と赤蜻蛉》(図1)《岩っぱめ》(図2)を詳しく見てみると、主役となる赤蜻蛉・燕とその他のモチーフとの間に絶妙な余白を作り、画面に描かれるモチーフは少ないものの、画面全体に詩情あふれた穏やかな空気が流れている。また、季節感に対する考え方とは、《鶴》(図3)に対する作家本人の解説でも語られている。「深い茶褐で纏めようとしたのですが、これは鶴が深秋の季節に応しいと思ったからです³⁾」と話し、どの種の鳥を描くかを決めるにあたって、季節は一つの重要なファクターであったと考えられる。また「揚げ雲雀」は、俳句において春を表す季語としてよく使われる主題でもある。本人が俳句を嗜んでいたという記録は見当たらないが、春を表す季節の鳥として雲雀が選択されたことが窺える。このように見てみると、空と雲雀との距離感のみで春のうららかな雰囲気を描き切った《揚げ雲雀》は、横井の俳句的技法の極地と言つても良いかもしれない。

また、《鶴》についての解説の冒頭、横井は「鶴のリズムです。³⁾」と一言放っている。この作品以外にも、《河鹿》に対しては、「清流と河鹿との音楽を絵で現そうとした³⁾」と述べている。俳句も、季語を基に五・七・五の音律=リズムによって表現を行う詩であり、ここにも俳句と共通した理念が浮かびあがる。

鳥の「グロテスク」

《七面鳥》の自作解説の中で、横井は、「鳥類は私の最も好きな題材」と述べたあと、以下のように続ける。「アノ黑白の階調と頭から首へかけての狂おしいような色調がその啼き声とともに変に私を率くのです。真面目なグロテスクに対する私の執着は何うも並々ではないような気がします³⁾」。ここでは「グロテスク」の言葉に注目する。

「グロテスク」の語源は、15世紀にさかのぼる。15世紀末、ローマの地中で発掘された建築物の壁画には、人間や動物が唐草と絡み合った模様が施されていた。その奇妙な組み合わせの装飾模様のことを、イタリア語の「grotta(洞窟)」を語源として「grottesca pittura」と呼んだことに始まる。その意味ははじめ、奇妙な組み合わせを生み出した名もない芸術家の夢想性とともに、現実の秩序を崩壊させる不吉な意味合いを持っていた。そしてそれは、ヒエロニムス・ボスやブリューゲルが描くような、人間的要素と非人間的な要素とが組み合わされた地獄や恐怖のイメージを生み出した。その後17世紀フランスでは、深刻な意味は薄まって、「滑稽な」というカリカチュア

的な意味を内包するようになり、滑稽なものと奇怪・恐怖を同時に与えるものとして発展していった。グロテスクがあらわす意味は時代とともに変容していくものの、「グロテスク」は異質なもの・奇妙なものの組み合わせや対比という構造を一貫して持っていると言える。

『七面鳥』(図4)を見ると、横井が惹かれたという頭から首にかけてはよく見えないが、くちばしあたりは、やや油絵の具が厚めに塗られ、首や頸に露出した赤い皮膚である肉垂には、どこか生々しさが感じられる。そしてその赤い顔は、画面いっぱいに広がる体の平面的な黒の上に映えている。「アノ黑白の階調と頭から首にかけての狂おしいような色調³」という言葉からもわかるように、横井は、七面鳥の美しい胴体の黒と生々しい頭部の赤との組み合わせにグロテスクを見出していたようである。同様に『揚げ雲雀』を見てみると、すがすがしい春の空を飛ぶ雲雀が、広げた羽根の外側ではなく内側を見せていることが気になってくる。より色彩の豊かな外側の羽根を描く方が、鳥の姿の美しさよく示すことができそうなものであるが、ここでは、上に向かって視線を伸ばす雲雀が大きく腹側を見せている。そのお腹の赤みは、広げた羽根の羽毛に隠れた肉や血の通った生(なま)の感覚を呼び起す。右手側の羽根の内側では、ペインティングナイフで伸ばした跡を残すように絵具が塗られているのも目に付く。生々しく露出した鳥の腹側は、羽根の美しさを思う人の想像とギャップを生み出す。このように見てみると、横井は七面鳥と同じように、雲雀にも優美さと生々しさとのグロテスクを見出していたのではないだろうか。

横井は、鳥の題材ではないものの、『亀の子童子』という作品に対する解説でも、「爬虫類には一種のグロテスクがあり、それが私の原始的憧れに繋がるのではないかでしょうか³」と、同様の言葉で生き物の魅力を語っている。横井は、自分の想像には及ばない古代の奇妙な何かを見るような憧れを、生き物や動物に対して持っていたのかもしれない。そしてそのグロテスクを描く表現は、対象を客観的に見て正確無比に描き写すような写実ではない。「写実は写実なんだが、「現実」のものではなく、夢見たような、詩情、自分の魂、自分の心を主体にしたもの——そういうものを描きたいと思っています¹」「絵の出来不出来は、イメージとの、最初の出会いを、どう画面に描き上げるかで決まるように思われます¹」。横井は、確かな描写力と構図の工夫によっ

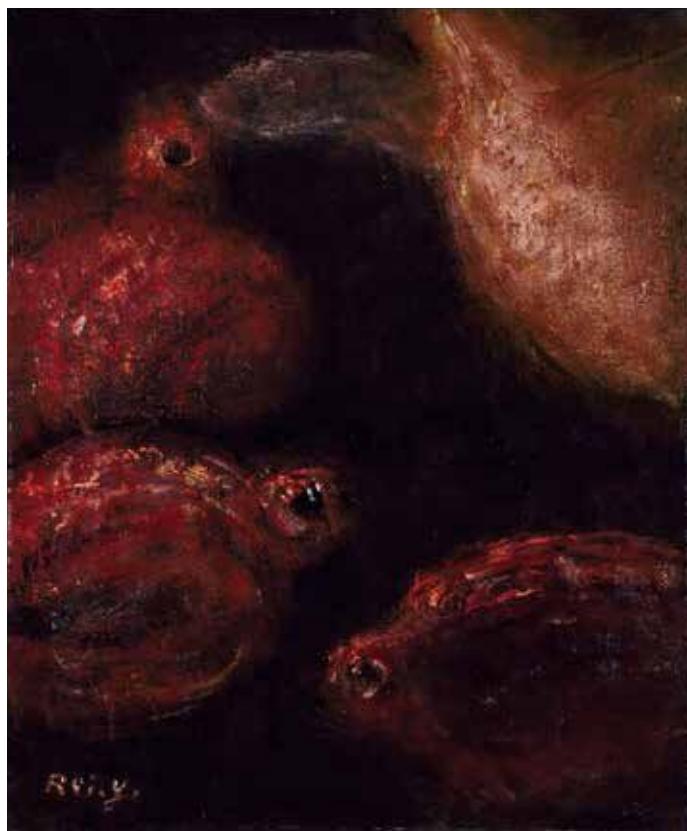


図3 横井礼以『鶴』1958年、愛知県美術館(木村定三コレクション)蔵



図4 横井礼以『七面鳥』1940年、愛知県庁蔵

て、鳥を見たときに主観的に捉えた鳥の本質をグロテスクに見出し、それを描き切ることに腐心したのだろう。

さらに『揚げ雲雀』には、雲雀という鳥そのものが持つグロテスクさだけでなく、春のさわやかな空の青と雲雀の体の生々しい赤の対比も見出すことができる。それは、鳥自身が持つグロテスクと俳句的な詩情との異質な組み合わせという点で、ある種グロテスクと言えるかもしれない。しかし画面を見ると、その組み合わせが妙に目立つようなことはなく、鳥のグロテスクを表現しつつ、鳥のいる空間が醸す季節感や詩情とを絶妙にマッチさせている。この調和は、横井の絵画すべてにも相通ずるものがあるように思われる。横井は1930年代以降、日本の画題を選んだが、絵画の形式は、キャンヴァスに油彩という洋画のスタイルを用い続けた。横井は、友人でもあり、自身と同様に生き物や自身の身近な世界を描き出した熊谷守一について語る中で、以下のように述べている。「私は、熊谷さんや坂本[繁二郎]さんよりも、私の方がモダーンじゃないか、そう自負しています。モダーンといつても街うことは本意ではありません……。¹」洋画という形式でありながら、日本人である自分の立場で、日本の持ち味を出す、ということに、作家自身が新しいものとして自信を持っていたことが窺える。また、この日本的な題材と洋画の形式という組み合わせは、奇を衒うことが本意ではない。つまり、この異色の組み合わせは、その組み合わせのちぐはぐさや滑稽さを示すような趣味ではなく、その組み合わせがもたらす新しい美しさを追求していたのだろう。

本人の言葉によると、「日本人でなければ描けないようなものを描きたいと思¹」い始めたのは戦後に第二紀会を立ち上げた頃であると話している。実際に達磨やお面・埴輪など、明らかに日本の題材が増えているのは戦後である。しかし、日本の俳句のような情趣を伴った鳥たちの作品は、戦中から既に日本人という自分の立場への意識が芽生えていたことを感じさせる。白馬会洋画研究所から始まってフランスの近代美術に学び、西洋の技術素養を身につけた横井が、否が応でも自分(自國)の立場を認識させられるような社会的状況の中、自分の身の回りの生き物たちの本質を捉えようとしていたのと同時に、自分自身の本質をも見つめ返していたのだろうか。(mm)

註 |

*1 「日本こそ、最も仕事のし甲斐のある位置」『美術ジャーナル』第7305号、1973年

*2 『横井礼以』名古屋画廊、2016年

*3 横井礼以・画／横井礼以自選画集刊行委員会・編『横井礼以画集』1960年、三彩社

参考文献 |

ヴォルフガング・カイザー・著／竹内豊治・訳『グロテスクなもの』1968年、法政大学出版局

横井礼以・画『横井礼以自選展 米寿記念』1974年、大阪フォルム画廊

八木敏雄『グロテスクの美学』『英語青年』第123巻、1978年、562-564頁

『生誕100年 遺族秘蔵作品による横井礼以展』名古屋画廊、1987年

尾形彷彿か・編『俳文学大辞典』1995年、角川書店

中山真一『愛知洋画壇物語PARTII』2016年、鳳媒社

かいのしょうただおと
甲斐庄楠音(1894-1978)は、大正時代中期、谷崎潤一郎に代表される「悪魔主義」「耽美主義」と呼ばれる文学が一世を風靡していた時代に、日本画、美人画の領域でこの精神風土にいち早く呼応し、異彩を放ちました。竹久夢二風の平面的な視覚表現とは対照的に、人物主題の日本画において、それまでに類例がないほど写実的で濃密な描写によって、女性の色香や情念を生々しく表現しています。

楠音の古くからの理解者であり、『悪夢』の所有者であった、徳川美術館館長の熊沢五六(1896-1987)によると、この作品は歌舞伎の「色彩間戸豆」に着想を得ています。腰元かさねは同じ家中の与右衛門と不義の仲となつたが、実は与右衛門はかさねの母の密通相手でもあり、さらにそれを知った父すらも殺めていた、という筋書きです。親の仇を愛した因果で醜く顔が歪んでしまったかさねを、与右衛門は斬りつけて逃げようとしているが、かさねの怨霊の力によって引き戻されてしまいます。『悪夢』には、その見えない力によってよろめく与右衛門の姿が描かれています。「所謂ヒモの生活で食っている男、女を喰いモノにして生きている男の不健康で、どこかに頽廃的な匂のある本質を見事に捉えてゐる」「上から柳の枝が垂れているが、幽霊のはま風とでもいうか、一種の妖気をはらんで風に靡いてい



る。いかなるものも追随をも許さぬ境地といえよう」¹と熊沢は絶賛しています。

さらに熊沢によれば、与右衛門のモデルとなったのは、当時京都市立絵画専門学校の学生だった「内藤君」で、楠音はそのひょろひょろとした丈高い骨格をよく捉えているのだそうです。また、楠音は「現代の一代男として私は此男をこよなく愛し尊敬もしたが相手の女共の無理解からモデルになってくれなくなった」²と書き残しています。楠音は無類の芝居好きであり、自らもよく女装して女形を演じ、画家仲間たちと芝居遊びに興じていました。「色彩間戸豆」の舞台を実際に見ていたことは想像に難くありません。その男役の見せ場を、役者ではなく、親しい弟子の容姿をつかって描きました。女性を描いた数が圧倒的に多い楠音の画歴の中で、男性を単独で描いたものとして珍しい作例です。(nori)

*1 熊沢五六「甲斐庄楠音と私」

『JHSだより』No.2、1976年、p.4。

*2 甲斐庄楠音「『『悪夢』のモデル』」

(名古屋市美術館蔵、熊沢五六旧蔵)の画賛より。

甲斐庄楠音 『悪夢』 1933年頃 紗本着彩(軸装)
名古屋市美術館蔵(熊沢五六旧蔵)

ARTIST

久野 真

Kuno Shin / 1921-1998



久野真『鋼鉄による作品 長い手紙-3』のためのドローイング 1988年 鉛筆・紙 個人蔵(名古屋市美術館寄託)

名古屋市に生まれる。東京高等師範学校を卒業後、1943(昭和18)年、「飛行機乗りに志願」して海軍予備学生として入隊、特攻隊の飛行操縦教官を務めた。戦後名古屋市立工芸高校に勤務してから本格的に制作活動に入っている。

当初、油絵を描いていた久野は、やがて石膏や粘土を素材としながら、画面の上で抽象形態を組み合わせ、「地」と「図」を対比させるような「平面作品」を手掛けていく。

1960年代に入ると、鉛や鋼鉄へと素材の幅を広げ、1965年から1970年にかけては「自動車」のボディに使用される鉄板を、1970年にはステンレス・スチールを用いるようになった。曲線と直線が混在していた画面からは、観る者の感情や印象を誘発するような要素である曲線が

排除され、鋼鉄の禁欲的な表面が強調された。

1980年代になると、表面のレリーフは支持体の矩形からはみ出しそうのように拡張されるが、それは正しく抽象絵画が20世紀を通じて平面から独自の空間を模索した過程を見せるようである。

重い金属を裁断し、曲げ(あるいは打出し)、パネルに張り付け、表面を研磨し、色や光沢まで調整する。全工程を独立で行うため、例えば100号大(160×130cm)ならば、完成まで一か月かかるという。そうした、言わば金属と“格闘”する作業の前には、目指すべき構図が必要となるが、その構想のために作家は、日々ドローイングに努めた。

未だ具体的な構想がない状態で紙に向かい、鉛筆で一心不乱に線を引く。その作業は長

い時には4時間にも及び、描かれた線の集積は、150枚にも及ぶ。だが、完成に向けて採用されるものは、およそ100枚に3点くらいの割合で、作家はさらにそのドローイングに消しゴムをかけ、線を引き、あるべき線と構図を正しく“手探し”で求めていく。

晩年の作品には、かつて“削除”された曲線が復活することになるが、その時のドローイングがより複雑に、繰り返し、繰り返し描かれたことは想像に難くない。

作家のスタジオには数多くのドローイングが遺された。タブローとしてのレリーフ・ペインティングもさることながら、その構想と作家の模索の痕を見せる「線の集積」は、久野真が紛れもなく“画家”であったことを知らせるものである。(J.T.)

工事休館中の活動

「クマのブーさん」展の閉幕後、名古屋市美術館は約4か月半の改修工事休館に入りました。展示室内の照明設備更新をはじめ複数の大がかりな工事が同時並行で進められるため館内での各種活動は見送りましたが、その間に学芸員が行ったアートリーチ活動について報告します。

美術館では平成15年度より市内小中学校への出張授業「出前アート体験」を継続的に実施しています。授業は主に講義型と鑑賞学習用カードを用いた体験型の2種類ですが、特に後者はコロナ禍においてスタッフ数の制限や非接触型授業への転換など様々な対策を求められ、授業方法を根本から考え直す必要がありました。所蔵作品のデータベース公開が一定の形を成したこと、学校におけるタブレット端末の導入が進んでいることを踏まえ、昨年度からICTを活用した授業を試行して

対応できるよう取り組みました。

ただ、タブレット端末の活用状況は学校によっても様々。我々が授業支援システムの操作に慣れであったりWi-Fi環境などの外的要因に左右されたり、大小問わず何かしらのトラブルは毎回起こります。それでも一人ひとりが落ち着いてタブレット画面で作品を見られること、気になる細部を拡大して作品を丁寧に観察できることは、はがき大の印刷教材では実現できなかった大きなメリットです。自らの目で発見する面白さ、よく見て考えるうちに生まれる疑問、そこから得られる新たな気づきなど、子どもたちの主体的な学びを促す要素が多くあります。

今年度は授業支援システムのごく基本的な機能に限って授業を組み立てましたが、次年度は各種機能をさらに活用し、作品の観察から気づいたことや考えたこと、疑問に感じたことの意見交換や議論を活発に行い、思考を深められるような授業方法を模索したいと考えています。(3)



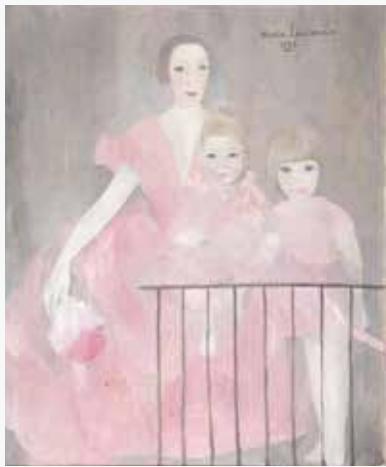
タブレット端末を使った授業の様子

いましたが、今年度は受け入れ件数を例年より増やして実績を重ね、複数の学芸員が新しい授業形式に

展覧会現在進行形

マリー・ローランサンとモード

2023年6月24日(土)~9月3日(日)



マリー・ローランサン《ニコレ・グルーと二人の娘、ブノワットとマリオン》
1922年 油彩・キャンヴァス マリー・ローランサン美術館蔵

©Musée Marie Laurencin

二つの世界大戦に挟まれた1920年代のパリは、空前の好景気を背景に賑わい、様々な才能が交錯しました。本展は、「レザネ・フォル(狂騒の時代)」のパリで、美術とファッションがお互いの境界を越えてダイナミックに展開していく様子を、マリー・ローランサンの仕事を軸に辿ろうとするものです。

ローランサンと同じ1883年に生まれたもう一人の女性が、デザイナーのガブリエル(ココ)・シャ넬です。二人の接点は、一点の肖像画をめぐるエピソードで知られます。当時のパリ社交界ではローランサンへ肖像画を依頼することが一つの流行となっており、シャ넬も自らの成功の証に、ローランサンに描いてもらいました。しかしシャ넬は出来上がった作品に満足せずに描き直しを要求し、一方でローランサンも譲歩しなかつたため、シャ넬が本作を受け取ることはなかった、というものです。

また二人はともに、ディアギレフ率いるバレエ・リュス(ロシア・バレエ団)に参加している、という共通点もあります。ローランサンは1923年にバレエ「牝鹿」の衣裳と舞台美術を担当し、シャANELは1924年にバレエ「青列車」の衣裳を手がけました。彼女たちはジャンルを横断する総合的芸術に関わることで自らの表現の幅を広げ、新たな人脈を形成したのです。

展覧会ではこの他にも、ポール・ボワレ、ジャン・コクトー、マン・レイ、ジャンヌ・ランバンなど、時代を彩った人々の関係にも触れながら、1920年代パリの舞台美術や室内装飾の世界、モダンガールのファッションの変遷を紹介します。本展を通して、「画家」だけではないマリー・ローランサンの魅力を再発見していただけることでしょう。

この原稿を書いている現在(2月中旬)、展覧会は第一会場のBunkamura ザ・ミュージアム(東京)でオープンしたばかり。カタログ制作も落ち着いたところで、名古屋展に向けてポスターやチラシを準備したり展示図面を考えたりしています。東京展はパステルカラーのかわいらしい雰囲気でしたが、名古屋ではスタイルッシュでかっこいい雰囲気に…などと考えています。どうぞお楽しみに。(KK)



ポール・ボワレ《カフタン・コート「イスファハン」》1908年 島根県立石見美術館蔵

ゴー・トウ・トラベル 一芸術家たちの旅一

2022年12月17日(土)–2023年2月26日(日)

高浜市やきものの里かわら美術館

「旅」をテーマにしたコレクション展、川瀬巴水の「旅みやげ第三集」を中心に、高浜からの距離を元に作品を「在来線の旅」「新幹線の旅」「飛行機の旅」の3章に分けて紹介する。展示作品には宮脇晴、横井礼以、久野和洋といった名古屋市美術館の所蔵作家も多い。瓦屋根の建物を撮影した奈良原一高《スペイン北部の街並》(1964)は、瓦をテーマにした館ならではのコレクションであろう。解説には高浜から画題の土地・撮影地への直線距離と交通手段、所要時間が記載されており、実際の距離感を把握しながらの鑑賞体験が可能になっている。

出品作品の中で最も制作年が古い加藤静児《屋後(白山麓)》(1912)は、第6回文展で褒状を受けたが、岐阜、福井、石川に跨る白山の麓を描く。名古屋市美術館蔵の絵葉書から、1912年の8月に加藤が白峰付近に滞在したことがわかり、本作はそこで取材を元に描かれたのだろう。当時の加藤は、1910年に東京美術学校を卒業したばかりであったが、在学中の第1回文展(1907)から連続で入選を果たしており、発展途上にあった愛知の洋画界において新鋭と目される存在であった。写生旅行にも幾度となく出かけてお

り、1910年には《渚》(愛知県美術館蔵、第4回文展入選)制作のために篠島、1913年には山陰地方に滞在している。

加藤は1920年から2年間の渡欧をしているが、1896年に開通した日本郵船の歐州航路を使っている。当時の歐州航路は横浜アントワープ間を50日前後で繋いでおり、現在の空路に比べ遙かに時間を使うものであった。本展に並ぶ作家のうち、国外をテーマとしたものは第二次世界大戦後に集中しており、これは交通網の発達が画題の土地・撮影地の幅を広げたことを如実に示している。例えば、関野準一郎が1959年から手掛けた連作「麓十二題」は欧洲、アジアだけでなく南米まで広く各国を画題とするが、加藤が渡欧した時代には、こうした複数国に跨る連作は制作が困難だったのでないだろうか。(コ)



加藤静児《屋後(白山麓)》
1912年 油彩・キャンヴァス
高浜市やきものの里かわら美術館蔵

第11回円空大賞展 共鳴—継承と創造—

2023年1月20日(金)–3月5日(日) 岐阜県美術館

円空大賞は、岐阜県生まれの修験僧であり彫刻家の円空にちなんで、立体造形や絵画、映像等の分野で目覚ましい活躍をする芸術家を顕彰するために、平成11年に制定されました(主催:岐阜県、岐阜県美術館)。第11回にあたる本年は、テキスタイルデザイナーの須藤玲子氏が大賞に選出されました。須藤氏は、日本の伝統的な染織技術から現代の先端技術まで、布に関わる幅広い技法に精通し、全国各地の職人と協力しながら、独創的な布を生み出すデザイナーとして、世界的に高い評価を得ています。本展では、多種多様な布を円筒状にして空中につるした《こいのぼりなう!》(2023年)と、間仕切りのように布を垂らして通路をつくり、同心円状に広がる空間の中心に円空仏を置いた《布の迷路》(2023年)の2点が展示されました。いずれも空間を大きく変容させるインスタレーションで、とくに《布の迷路》では、質感の異なる繊細な白い布がゆったりと流れ、円空仏へと通じる静謐な空間を見事に演出していました。布がはらむ空気は柔らかで、春風が吹き抜けるような心地よさが感じられました。

作品のそばには、「タッチパネル」と題して布に触れることができるコーナーが設置され、作品の神髄をよりよく伝えるのに役立っていました。作品に使用された布片と解説がセットになっており、それを読むと、点描画

のような模様や、バステル・ドローイングを写し取ったパターン、和紙を織り込んだ布など、それぞれに趣向を凝らした布が、複数の技術の結晶として生まれたことが理解できます。布によるインスタレーションとしての見ごたえも十分ですが、空間構成以上に、布それ自体の作り方や創意工夫、伝統技術の継承、持続可能性を考え抜いた制作姿勢を総合的に評価されたことが、今回の受賞の大きな意義ではないかと思います。デザインは、完成した作品(あるいは製品)のみではなく、制作過程もふくめて価値あるものであることが重要です。昨今増えつつあるデザインの展覧会を見ていると、こうした視点が浸透しつつあることを実感します。(haru)



須藤玲子《布の迷路》2023年 展示風景

過去、現在、未来をつなぐ修復

当館では、昨年度から2年の計画で、第2次世界大戦直後に描かれた「東山動物園猛獸画廊壁画」の修復プロジェクトを行っています。作業は昨年12月からの改修工事期間中も進められ、展示室の一室を使い、3枚の壁画のうち、太田三郎が北極・南極の動物を描いた作品が修復されました。4月からは、ほか2作品を公開で修復します。

修復は愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所に依頼し、作品修復とともにこれから文化財保護や修復に携わる人材を育てていくことも目的に、チームを組んで行っています。チームは成田朱美さんをリーダーに10人ほどです。リーダーの成田さんは先の研究所に所属し、主に油絵の保存修復に携わっています。修復に携わるきっかけを聞いてみると、中学生のころから関心を持ち、大学で芸術学を専攻。在学中に実家のある下関の文化を伝える展覧会を見た際に、かなり傷んだ絵画が展示されていて、「このままにしておくと下関の文化が失われてしまうという危機感を抱き、文化を継承するために修復が必要だ」と強く思ったそうです。そして本格的に油絵の修復を学び、実践を積んできました。メンバーの飯田穂野香さんは、絵を描くのが好きで、古い絵画に関心を持つようになり、残すためには修復が必要であることを知ったそうです。そして社会に貢献できる仕事をと考えるようになりました。大学では日本画を専攻し、現在は、研究所の准研究員としてほかのプロジェクトにも参加しています。真崎文さんは、大学で油絵を専攻、大学院で修復を学びました。出身地の長崎には、古い時代の油絵が伝わり、歴史を感じる中で、残してきた人への思いに心を寄せ、修復への興味を高めていったといいます。

メンバー皆さんそれぞれきっかけは異なりますが、継承されてきた作品や文化に心惹かれ、制作作者に敬意を抱き、作品を未来の人へとつなげていこうという真摯な思いと使命感が伝わってきます。修復が、過去、現在、未来の人をつないでいます。(I.)



修復作業の様子