
東京国立近代美術館 研究紀要

第25号

Bulletin of The National Museum of Modern Art, Tokyo

目次

Contents

研究ノート Reserch Notes	04	近代漆芸における <i>Ut pictura poesis</i> —六角紫水の場合 北村仁美
	66	<i>Resumé Ut pictura poesis</i> in modern lacquer art: The case of Rokkaku Shisui Kitamura Hitomi
	14	所蔵作品研究：荒川修作《新たなしるしのはじまり》(Beginning of a New Mark) —矢印のゆくえ— 小川綾子
	67	<i>Resumé</i> Research on Works from the Collection: Shusaku Arakawa's <i>Beginning of a New Mark</i> — The Whereabouts of the Arrow Ogawa Ayako
資料紹介	24	『ニッポン新聞』にみる北脇昇の思考の軌跡(前編) 大谷省吾
	35	夢土画廊関係資料について 長名大地・石川明子
講演記録	54	CODAミュージアム カリン・レインダース館長来日記念講演会 「現代オランダのアート・ジュエリー：現況と展望」 岸本紗和子・島田里都子

近代漆芸における *Ut pictura poesis* — 六角紫水の場合

北村仁美

1. はじめに

明治後期から昭和初期にかけての近代漆芸の変革期、特に蒔絵の分野で活躍した人々の中に、六角紫水(1867–1950)や赤塚自得(1871–1936)らがいる。彼らの歩んだ道筋は、古代ローマの詩人ホラティウス(Quintus Horatius Flaccus, 65–8 B.C.)による『詩論 *Ars poetica*』のよく知られた一節「詩は絵のごとく *Ut pictura poesis*」¹⁾になぞらえていうならば、蒔絵もまた「絵のごとく」であることを理想とし、蒔絵表現を近代化していった側面があるように思われる。

明治時代の工芸図案集『温知図録』(編纂:c. 1875–85、東京国立博物館蔵)に見られるように、明治初期には、殖産興業と輸出奨励の中で博覧会出品作や貿易品の意匠指導が、政府によって行われていた。そこでは、輸出品となる陶磁器や染織、あるいは漆器といった工芸品に、いかに「絵」を意匠として応用し、魅力的なものとするかが大きな関心事となっていた。さらに、殖産興業や輸出奨励という局面に止まらず、軍事や国家統治というレベルにおいても、近代国家形成の中で「イメージ」を描き出す能力が重要視され、それは「百技の長」として最高位に位置づけられたこともある²⁾。

こうした時代状況を背景に、造形表現の分野における絵画や彫刻に代表されるファイン・アートを頂点とした西欧芸術のヒエラルキーの受容とも相まって、工芸分野においても「絵」を重視する動きは徐々に高まっていく。これは漆芸においても例外ではなく、蒔絵師でかつ絵師としても卓抜した能力で知られた柴田是真(1807–91)が、1890(明治23)年に帝室技芸員へ任命されることで決定的となる。同時期には、日本美術協会による展覧会で新傾向の作品発表も相次ぐ。例えば、是真の息子である柴田令哉(1850–1915)が、絵画のタブロー形式を意識した作品を発表したり、輸出貿易で知られた起立工商会社の工芸制作に携わっていた白山松哉(1853–1923)が硯箱の意匠等に目新しい構成を導入し注目を集めたりしていた。また1900(明治33)年頃になると、赤塚自得も絵画的な詩情を蒔絵で実現し、頭角を現しつつあった(図1、図2)。

蒔絵で何を描き出すかというモチーフの点から、あるいは額縁をともなったタブロー形式の点から、と様々な「絵」を目指しつつあったこの時代の蒔絵師たちの中にあって、六角紫水の取り組みは少し変わっていた。自身の蒔絵作品で、絵画的なモチーフを探すことに拘泥したわけでもなく、積極的にタブロー形式を打ち出

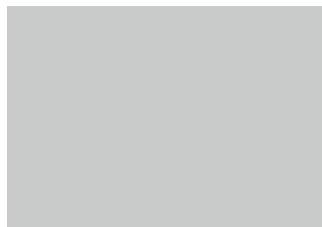


図1 柴田令哉《蒔絵嵐山図額》日本美術協会明治廿七年春季展覧会新製品部三等賞銅碑、『美術画報』初編卷三(1894年8月25日)出典:東京文化財研究所『美術画報』所載図版データベース



図2 赤塚自得《牛童子蒔絵硯箱》1901年、MOA美術館蔵
本作は『美術画報』九編卷十(1901年8月20日)に掲載がある

していったわけでもない。むしろその逆で、六角が手本として参考にしたのは中国の漢代や日本の奈良・平安時代に連なる古い漆工芸品であった。そうした古い漆器に見られる「筆で描いたような」生き生きとした線を理想とし、それを自身の作品にも取り入れようと試行錯誤していた。同時に、古い漆器の線から受ける、絵を描くときの自由さや、あるいは流麗なタッチといった点を捉えて、あえて「絵」になぞらえてそれらを取り上げることで、古漆器を土台に新たに導入した技法やその技法による表現の説得力を高めていった側面も指摘できよう。

本稿では、六角紫水がどのように「絵」を目指し、蒔絵表現を刷新したかを探る。あわせて「絵」を目指した当時の制作を全体として支えていた六角の工芸観について触れ、「絵のごとく」を唱えつつ脱皮していった近代漆芸の一側面について明らかにしたい。

2. 「絵」を目指す近代蒔絵 (1)

六角はいつ頃から、そしてどのように自身の制作を「絵」に近づけていったのだろうか。公となっている彼の経歴をみる限り、その制作が明らかに「絵」へと向かい始めたのがいつ頃のことであったか、はっきりしない。一般的な六角の経歴はおおよそこんな風書かれている。

1867年安芸国(現・広島県)生まれ。広島師範学校を経て東京美術学校(現・東京藝術大学)へ進む。そこで小川松民、白山松哉に蒔絵を学び、1893年東京美術学校漆工科の第1回卒業生となる。同年より同校助教授となり、1896年から古社寺保存計画調査官となって古美術を研究。1904年岡倉天心とともに渡米、ボストン美術館、メトロポリタン美術館の東洋美術品整理にあたった。帰国後、同校教授となり、実作のかたわら国内外の古美術研究にあたり、とくに朝鮮楽浪の発掘調査にかかわって楽浪漆器の研究に成果をあげた。1932年には『東洋漆工史』を著した³⁾。

1943(昭和18)年出版の『六角紫水研究作品圖録』を参考に、作家自身が記述した活動歴もここに重ね合わせてみよう。この作品図録の序文で六角は、自身の研究歴約40余年の道程を次のように順を追って記述している⁴⁾。

- (一) 正倉院に保存せらるゝ御物古漆器漆藝に關する研究
- (二) 天平時代より明治時代に至れる漆技漆藝の變遷に關し其時勢に基ける活動的性能に關する諸點に就ての研究
- (三) 支那に於ける古今の漆技漆藝に關する研究
- (四) 楽浪漆器作成に關し全般的的研究

公私いずれの視点の経歴書からも、六角が「絵」を意識した制作を行ったかどうか判断できない。共通するのは、六角の活動が、東京美術学校(以下、美校)校長であった岡倉天心(1863–1913)の影響下に始まった、古今東西の古い漆工品の調査研究ならびに修復に埋め尽くされているということだ。

経歴を覆い尽くすおびただしい歴史的漆工品の調査研究や修復の傍ら進めていた作品制作

において、六角が古い漆工品に見られる技法を転換し、その成果が自他ともに認めるところとなったのは、1916（大正5）年から携わるようになった美校依頼の共同制作品《御書棚・御料紙箱・御硯箱》⁵⁾や、それらと同シリーズと位置づけられる《蓬莱雲鶴図硯箱》と《蓬莱雲鶴図八足脚机》(1917年)が最初であったかもしれない。

美校に制作依頼された《蓬莱雲鶴図硯箱》(図3-1、3-2、3-3)と《蓬莱雲鶴図八足脚机》(図4)で、当時同校助教授であった六角は、塗、蒔絵、平文を担当した⁶⁾。描かれたモチーフ「蓬莱雲鶴図」は、正倉院宝物の中の《黒柿蘇芳染金銀山水絵箱》(奈良時代、8世紀、正倉院中倉156)に想を得たもので、モチーフを蒔絵で表現するにあたって、六角は本歌《黒柿蘇芳染金銀山水絵箱》の技法に倣い、当時の漆工品で用いられていた技法「末金鏤^{まつきんる}」を試みた。これは、江戸時代に発達した研出蒔絵や高蒔絵技法がいまだ中心だった20世紀初頭にあつて、絵画のような筆のタッチを実現した表現として注目された⁷⁾。

当時の美校校長であった正木直彦は、「〔六角が〕末金鏤の古法を案じ深く究めて苟くもせず、恰も絹素の上に金泥を以て画きたらんが如き筆致濃淡を現わさんことを試みたり、之最も作者苦心の存する所にして、世間の所謂研出蒔絵に於て見るを得べからざる一種清新なる趣致の存する所以なり」⁸⁾(引用文中の〔 〕は筆者補足、以下も同じ)と高く評価している。

従来の研出蒔絵にとらわれない自由な漆芸表現が可能になるとして、六角のこの試みをきっかけに、美校出身の作家を中心に、絵画の筆で描いたような類似の漆芸技法や表現が熱心に試みられるようになっていった(図5、6-1、6-2)。正木のこの一文によって、それまでの蒔絵では考えられなかったような濃淡のタッチが、絵を描く際の感覚にも喩えられ、その技法的価値がさらに高まっていくかのようである。



図3-1 大村西崖(素案)・六角紫水ほか(制作)《蓬莱雲鶴図硯箱》1917年、東京藝術大学美術館蔵



図3-2 同蓋表、部分



図3-3 同内部



図4 大村西崖(素案)・六角紫水ほか(制作)《蓬莱雲鶴図八足脚机》1917年、京都国立近代美術館蔵



図5 辻村松華《蓬莱山蒔絵経箱》明治後半-昭和前期、東京国立近代美術館蔵



図6-1 松田権六《秋草泥絵平卓》1932年、東京国立近代美術館蔵



図6-2 同、天板

3. 「絵」を目指す近代蒔絵 (2)

1923(大正12)年、六角は、正倉院御物に倣った「蓬萊雲鶴図」作品群に続く新たな研究対象と出会う。後に作品集自序で「漆技漆藝に関する研究に従事してより既に四十餘年を経過した、其間特に心魂を傾注し最も努力を重ねつゝ尙今日に及べるものは所謂楽浪漆器の技藝に関するもの」と述べることになる楽浪漆器である。

前漢の武帝(在位:141-87 B.C.)が朝鮮半島に設置した四郡の1つとして栄えた楽浪郡周辺の古墳からは、漢代文化の伝播を示す副葬品、銅器、陶器、漆器、玉石類、馬具等が多数出土した。1916(大正5)年から、建築家で建築史家でもあった関野貞(1868-1935)がその発掘を進めていた。なかでも漆器は、文献ではすでに漆器製作が行われていたという記録はあったものの、実際の遺物はそれまで本格的に発表されたことがなかった。その上、漆器には、様々な雲気文や瑞獣が繊細軽妙に描かれたり、鍍金や硝子等の装飾がほどこされたりして、その質の高さは、当時美校図案科助教授であった小場恒吉(1878-1958)をして、「未タ嘗テ世上ニ類例ヲ見ズ」と言わしめたほどであった⁹⁾。楽浪遺跡発掘の現場に携わった小場は、「工芸図案家ノ稀有ナル参考資料」にしよう遺品のうち数十点をスケッチし、『楽浪時代漆器模様図解』という一冊の本にまとめ、1919(大正8)年に美校の図書館に寄贈した。これを美校で東洋美術史を教えていた大村西崖(1868-1927)が絶賛していた。

それから4年後、ようやく京成で楽浪漆器を実際に手にとることができた六角は、「初めて之を一見せし時には只々茫然自失其素晴らしさに瞠目するのみであつた」という。そして「直ちに研究に着手」する。楽浪漆器に使われている装飾技法の「平脱^{へいだつ}」(現在の平文技法)や、約二千年も前に作られているにもかかわらず色艶が褪せない「漆の扱い方」など、楽浪漆器には目を見張る点がそこかしこにあるが、「蓬萊雲鶴図」の技法に続いて、新たな漆の表現方法を見つけようと六角が特に着目したのが、楽浪漆器の模様に見られる「線」であった。

3-1. 楽浪漆器の線

彼の心を捉えた楽浪漆器の「線」とは実際にどのようなものであったのだろうか。それについて、六角が言及している部分を以下に引用する(引用文中の太字及びルビは筆者による、以下も同様)。

楽浪品の模様には深き器物の内側にも外側にも文廻^{ぶんまわし}[コンパスのこと]でやつたらしい線が幾つも肉厚く引かれたものが澤山ありますが、夫が普通の筆にて紙上に線を引いた様に鮮かに見事にひかれて居るのである。今更私が申迄もなく漆は普通の筆では引けない、夫れかと云つて曲線になつたものゝ内側や外側へ、文廻を用ふる事は出来ないから如何様にして畫きしか全く想像が出来ない¹⁰⁾。

続く文章で六角は、楽浪漆器に頻出する模様の1つである渦文を取り上げ、その線についてさらに記述している。

渦模様の如きも普通の筆で書いたものと寸分違はぬ程鮮麗に出来て居るのである。此楽浪漆器には渦が實に一筆に書上げた感のあるから活気が漲つて居る。而も可成り深い凹みに太き線、細き線が幾つも／＼見事に引かれて書いてある。又渦の如きも自由自在に畫かれて居り其渦と渦の空間には又更に小さき渦が鮮麗に畫かれて居るものもある、普通繪具を使つても出来ぬ程のものが、漆を付けて見事に出来て居るのである¹¹⁾。(図7)



図7 楽浪漆器函蓋の断片
六角紫水「楽浪發掘漆器に就て」『工藝時代』(1927年2月)挿図より

「鮮麗」「活気が漲つて居る」「自由自在」「見事」という言葉から六角が楽浪の線にいかにも魅了されていたか、その熱気が伝わってくるようである。

発掘現場で楽浪漆器を実見し、その構造などを略図付きでまとめた資料を作成した小場恒吉も、漆器の模様の線に2種あり、なかでもとくに渦文に見るべき所が多いと指摘し、続けてその線の様子についても詳述している。

〔楽浪の〕繪模様の裝飾は筆で描いたものと毛彫にしたものとの二種類あつて筆で描く方が裝飾の大部分を占め…(中略)…模様の種類も極めて多く人物、鳥獸、龍雲、幾何模様などあつて特に渦文を畫く事に熟達して居る用筆は面相の如き特種製のものを使用したらしく或ものは非常に達筆に畫き或ものは一筆苟しくもせざると云ふ丁寧な描き振りである線も太きものと繊細なものとあつて…(後略)¹²⁾

ここで小場は、楽浪漆器の加飾に用いられた筆は「面相の如き特種製のもの」であろうと、推測している。蒔絵に用いられる筆ではなく、日本画を描く際に用いられる面相筆に類するもので、「達筆に」あるいは非常に「丁寧に」描かれていると観察する。楽浪漆器の線に対する評価は、このように六角も小場もほぼ同じである。「活気が漲つて居て」、「自由自在」で、「鮮麗に畫かれて居る」様子が、同時代の蒔絵には到底見られない類の線であり、蒔絵よりもむしろ絵画で見られる線に類似性を感じさせるような自由闊達さが、楽浪漆器の線にあったことがうかがわれる。

3-2. 楽浪漆器の線(その1)「刀に依れるもの」

小場の分析を踏襲してか晩年の文章で六角も「夫等外面裝飾文様には特別の長所を供へたる二種の線が用ひられてある、其一は筆に依れるもの、他は刀に依れるものである」と結論している¹³⁾。上記に引用した六角による線の記述では、筆による線に力点が置かれているが、より後の部分で毛彫りの線についても触れている。筆によるものであれ、刀によるものであれ、六角らは等しく線そのものを評価している。文中に挿図として附された楽浪漆器函蓋断片の解説に、六角は輪島の沈金技法と対照しながら次のように書いている。ここでもまた、同時代の技術と比して楽浪贅美が繰り返される。

日本では輪島の沈金が大層に云はれて居るが之等も逆も樂浪品には及ばぬ。即ち輪島の沈金は矢張り離れ／＼に技巧して書かれたものであります。樂浪のは非常に細かい計りでなく全く畫いた通りに着けられて居る實に細い髪の毛よりも細いものが立派に肉を持って畫かれたり又刀で彫つたりしてある¹⁴⁾

小場の『樂浪時代漆器模様図解』でいえば、この「刀に依れる」線に相当する模様が施されているのは、第1図(漆塗匣ノ被セ蓋)がそれにあたる。小場はそこに見られる細い線について、非常に巧みに、先端が鋭利な道具で黒漆の塗面に毛彫りされており、彫った溝の金銀粉はその痕跡を認められないものの、現代の沈金と同様の技法であると述べている。

蔓草鳥獸幾何模様等ノ巧妙ナルコトハ圖ニ示スガ如シ此等模様ハ黒漆ノ上ニ錐又ハ針ノ先キノ如キ鋭利ナル尖端ヲ以テ凹ク描カレタル毛彫ニシテ此凹線ニハ金粉又ハ銀粉ノ如キモノヲ填充セシモノナランモ今ハ其色痕ヲ認メズ鼠ノ牙ヲ以テ描クト稱セラルル沈金ト同一法ガ当時已ニ行ハレタルヲ知ルベシ¹⁵⁾

なお同書第6図解説で小場は、第1図と同種の繊細な線が筆で描かれている皿を取り上げているが、線の細さ太さを巧みに使い分け、自由に形を描き出している技は、熟練した技術者のものであろうと推測する。

円圈内ノ獸紋ヲ細説スレバ最初ニ暗緑色ト黄土色トヲ以テ地色ニ向テ獸紋大略ノ形ヲ描キ其上ニ上墨ヲ以テ肥瘦自在ナル細キ線書キヲナセルモノニシテ此ノ線書キハ必シモ下地ニ拘泥セスシテ自由ニ形ヲ成セルノ技ハ画手ノ熟練敏腕ニヨルベシ¹⁶⁾

3-3. 樂浪漆器の線(その2)「筆に依れるもの」

「筆に依れる」線について、六角が言及している箇所としては、以下が挙げられる。ここでは、樂浪漆器の模様が絵画と同じ筆、同じ方法で描かれていると明言しており、それゆえに樂浪品の線も雄渾に自由に描かれているのだという論調へと繋がっていく。

樂浪發掘〔ママ〕品の裝飾圖案は全々〔ママ〕その様式を異にして、普通文字或は繪畫をかくのと同じ用筆、同じ手段でかいてある。これは一見して明かに誰にも首肯出来る。であるからそれ等の裝飾圖案畫は生氣潑瀾として、今の漆繪とは全々趣を異にし、純粹の美術を見るのと同じ感覺を與へられるのである。即ち現時のやうに細線を克明に手前に曳いて先づ袋畫を作りその上で塗りたてたものでなく雄渾に自由に畫きこなしたもの〔で〕ある¹⁷⁾(図8)



図8 樂浪漆器杯の断片 六角紫水「朝鮮樂浪漆器に就て」〔中央美術〕(1925年9月)挿図より

「筆に依れる」線は、小場の『樂浪時代漆器模様図解』で、第4図に登場する漆杯(「漆塗小判形ノ盃」)がその代表であろう。以下は、第4図の漆

器模様に附された小場による線についての描写である。

〔模様の線は〕丁寧ニ描ケルモノニアラズシテ歿骨風ニ迅速達者ニ描キ筆痕活躍往々ニシテ渴筆ノ個處アリ¹⁸⁾

小場の観察からは、漆杯に見られる楽浪漆器の渦文は、躍動的で生き生きしているが一方で、「丁寧ニ描ケルモノニアラズ」とあることから、かなりラフに描かれているものもあつたことがうかがえる。「刀による線」の繊細さとは対照的な、巧まざる線の強さにもまた、六角と小場は瞠目したのだった。

なお、こうした渦文について、小場が「此鳥草渦文模様ノ優秀ニシテ新式ナルコト歐州最近ニ流行セル様式ト酷似スルコト偶然ノ一致トノミ見ルベカラズ或ハ敏捷ナル獨逸人等ガ夙ニ此楽浪時代ト同期ニ属スル支那内地ノ古墳出土ノ漆器模様ヲ研究消化シテ自己ノ創意トナシテ吾界ニ発表セルニアラザルナキヤヲ疑ハシム」¹⁹⁾と述べ、実はヨーロッパで広がりつつあつた当時の新図案を重ね合わせて見ていた事は興味深い。

六角、小場時代の蒔絵筆ではとても表せない、淀みなく、しかし力強く流れるように描かれた渦文がどんな道具をどのように用いれば実現できるのか、作り手として制作の過程を遡する六角の思考は、同時代の蒔絵の道具批判にまで及んでいく。

この二千年前の漆の技術を見ると、現今の技巧なるものは實に未だその足元にも寄りつけてゐない有様なのである。第一に現今の漆を用ふる主なる筆を根朱〔蒔絵用の筆の1つである根朱筆のこと、クマネズミの毛が用いられる〕といひ、根朱替り〔根朱筆の代替品で、ネコの毛が用いられる〕といふ何れも腰の弱い細筆であつて、これに漆をつけて、畫く時はすべて向ふから手前に線を引くのである。この漆筆では殆どすべての線が一筆では描けぬので、あらかじめ湛念に袋書きをしておいて、その上を塗沫し、さうしてやうやく模様や繪を作り立てる〔の〕である。恰も提灯屋が文字を書くのと同様である。即ち今日の蒔繪でも漆繪でも普通の繪の行き方で畫いたものはなく、一筆一線を塗りつぶして組み立てたものである。これ丈用筆の説明をすれば、今の漆畫が藝術とか美術とか稱すべきものであるか否かは自ら明らかになるのであらう²⁰⁾。

蒔絵用の筆である根朱筆で細線を手前に引いて輪郭を描き、その後その内部を塗りつぶすというやり方ではなく、漆を用いても楽浪漆器のように自由に描くことができたなら、「畫家が絵具に依つて畫くと同様に漆畫といふものを畫き得る」と六角は断言する。また別箇所では、「〔楽浪漆器の〕模様の如きは全くの繪であつて紙へ書いて居るのと同様である。之れに比して今の蒔繪などは唯繪風に書くと云ふだけで、本當の繪ではない。」²¹⁾と結論づけており、どうやら「繪」のように自由に、雄渾に、あるいは繊細に生き生きと描かれている、この点が強く六角の興味を引いたようだ。そしてその背景には、当時の漆工芸界に対する強い危機感があつた。

漆工藝を何とかしなければ進むべき道がないのである。此時に當り楽浪品の様な絶好の

研究資料が出来たことは誠に幸ひとする處で、漆工藝界の行詰りの打開策研究の道をばこゝに求むるのが最も良策であると思ふ。(中略) 此樂浪品の技術を標本として是非新らしき方面を求めて新しき傾向を生むようにせねばならぬと思ふ次第である²²⁾。

描く自由を蒔絵師が手に入れたならば、ひいては、漆芸表現にも変化をもたらすことができ。漆芸界の因習を打破したいという強い想いが、六角の新技法探求の原動力となっていた。

4. 技法の転換

樂浪漆器に見られた2つの線—「筆に依れるもの」と「刀に依れるもの」—この技法を解明し、現代における新しい作品を生み出す端緒としようと宣言した六角は、「漆画」や「刀筆」という題名をつけて、研究成果を発表していく。京城で樂浪漆器を初めて実見した翌年、早くも制作した《漆画丸盆》(1924年、図9-1、9-2)で、六角は中央円内に樂浪漆器に見られる雲気文のような曲線を、流れるような筆致で繊細に描いている。それは、樂浪漆器で六角や小場が称賛した線の「肥瘦」を実現したもののようと思われる。円の周囲は、太い線でやはり樂浪漆器に見られた幾何模様や渦文を配している。

1924(大正13)年から昭和初期にかけて六角は、この《漆画丸盆》に類する作で、樂浪にインスピレーションを受けた線を、様々に展開している。そこで用いられた模様は、樂浪を彷彿とさせる渦文や雲気文だけでなく、日本の蒔絵品に見られる青海波文や、洋食器を思わせる唐草風の縁取りなど、模様のルーツは多彩である²³⁾。

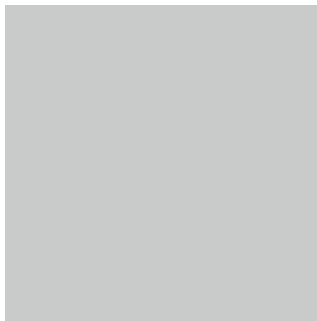
多くの試作を経て《刀筆天部奏樂方盆》(1927年、第8回帝国美術院展覧会、以下帝展)

では、樂浪漆器の筆と刀による2つの線を六角なりに研究した結果として、中央に天界に住まう神が音楽を奏でる様子を彫り、盆の縁取りには、黒漆を背景に流れるようなタッチで、朱や黄の漆で鳳凰文、雲文を配している。続く1928(昭和3)年の第9回帝展には、《銀嵌刀筆天部奏樂の図飾箱》(広島県立美術館蔵、図10-1、10-2、10-3)を発表、樂浪漆器に使われている平脱技法に想を得て、蓋表中央に銀板を嵌め込み、雲文や雲気文など樂浪漆器に見られる模様を各所に引用する。線の強さを称賛した樂浪の渦文が見られるのは、天板を囲む面取り部分と箱側面の四つの角で、面取り部分をさらに一段低くし、螺鈿の帯板を敷き、その上に黄漆で湧き上がるような模様を描く。本歌の樂浪漆器と比べると、いささか小さい取り扱いにはなっているが、樂浪の線の展開を模索・応用したものの1つである。銀板に浮き彫りで表されているのは迦陵頻伽、側面には宝相華文や鳳凰なども登場する。漢代の漆器の図案

図9-1 六角紫水《漆画丸盆》1924年、東京国立近代美術館蔵



図9-2 同、部分



と、日本でも馴染みの古代模様が1つの作品の中に同居し、全体は模様で埋め尽くされる。これまで六角自身が研究や調査を通して培ってきた価値観や時代感覚に合わせ、新たに生み出そうと試行錯誤した作品、それが《銀嵌刀筆天部奏楽の図飾箱》をはじめとする六角の漆芸作品であった²⁴⁾。



図10-1 六角紫水《銀嵌刀筆天部奏楽の図飾箱》1928年、広島県立美術館蔵

5. おわりに—六角紫水が求めた「絵」

ここまで、六角紫水が、正倉院に伝わる漆工品や漢代の漆器である楽浪漆器を高く評価したことを見てきたが、その評価軸は、いずれも「絵のように」自由に、生き生きとした表現が見られるという点にあった。評価



図10-2 同、部分

の軸に「絵」を据えるのは、六角が「元來蒔繪や漆畫は唯材料の異なる純粹繪畫でなければならぬ²⁵⁾という考えの持ち主であったことから、当然といえば当然であった。「水彩繪具を用ひても油繪具を用ひても共に繪畫であつてその様式の異つてゐるのは唯材料使用上の制限のためである²⁶⁾と、水彩・油絵・蒔絵の違いは単に材料の違いのみと明言する。

また六角は、別のところで「工藝とは何んぞや」という問いに対して、工藝とは「繪畫」を「應用し、且つ實用化したる作品のことである²⁷⁾と答えている。こうした論調は、時代も地域も異なる様々な模様で埋め尽くされた六角自身の漆芸作品の特徴とも相まって、輸出工藝時代の応用美術 (applied arts) の図案の考え方に、六角も身を置いているのではと推測させられる。

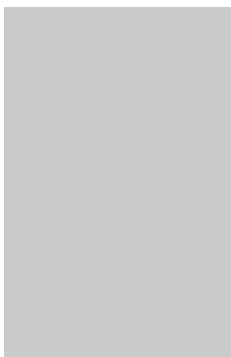


図10-3 同、蓋表

確かに、様々な時代や地域の図案を1つの器物のなかで並べる六角の作品は、世界中の図案の特徴を並べて見せる19世紀のデザイン帖を彷彿とさせる²⁸⁾。しかし以上に見てきたように、六角のテキストを追っていくと、そこに施される模様に関しては、工藝(漆工藝)で用いられる線そのものを変えていこうという、いわば工藝の地平に踏みとどまりながらその場を変革しようとするものである。つまり六角は「最初に絵ありき」としてそこへ蒔絵を近づけていくというスタンスではなく、あくまでも漆という素材や蒔絵という技法に軸足を起きつつ、そこで蒔絵や漆絵における「線」を、江戸時代からの因習的な手法から開放することで、「描くことの自由」を確保することを目指したのではなかったか。そのきっかけを与えたのが、正倉院の漆工品であり、また楽浪漆器であった。

折しも1927(昭和2)年、帝展に第四部(美術工藝部門)が開設された。絵画や彫刻と同様に、工藝においても「個」の表現が可能であることを高らかに謳う作品が次々に世に送り出されていく。そうした中であつて六角の求めた「絵」は、絵画であろうと工藝であろうとおしなべて「描くことにおいて革新たれ」というメッセージとなり、作品の外観が器形を保持しようと、タブロー形式であろうと、後に続く世代を大いに鼓舞したに違いない。

註

- 1) 創作における絵画と詩の類似性を述べた言葉。16～18世紀の西洋では、この言葉を抛り所として、絵画を詩やその他のリベラル・アーツの地位に押し上げようと、批評や絵画論に盛んに引用された。
- 2) 京都府画学校設立建議書の言葉「画者百技ノ長ナリ番匠ノ屋ヲ造リ職工ノ衣ヲ製スル軍陣ノ地理ヲ画シ兵ヲ配賦スル測量ノ図面ヲ作り天地ノ経緯ヲ知ルヨリ陶工銅器ヲ始メ盡ク画ヲ原トセザルハナシ」京都市立芸術大学百年史編纂委員会編『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981年、191頁
- 3) 郷家忠臣「六角紫水」『世界大百科事典』(平凡社、2011年)等を参照
- 4) 六角紫水「自序」『六角紫水研究作品圖録』1943年
- 5) 《御書棚・御料紙箱・御硯箱》は、1916(大正5)年立太子礼に際し、皇太子から大正天皇・貞明皇后に献上された。その製作が宮内省東宮職から東京美術学校に依頼され、立案を大村西涯、図案を渡辺香涯・吉川靈華が担当し、六角紫水は蒔絵を担当した。《御書棚》は《蓬萊雲鶴蒔絵書棚》として、現在三の丸尚蔵館蔵
- 6) これらの作品についてはすでに以下で触れたので、ここでは要点のみ記載；拙稿「松田権六《蒔絵竹林文箱》に見る蒔絵表現」『クローズアップ工芸』展図録、東京国立近代美術館工芸館、2013年
なお、文中で触れている主な技法解説は以下のとおり；
平文…金属板を模様の形に切り抜いて漆で貼り付ける等する装飾法
研出蒔絵…蒔いた金属粉が定着した後に漆で塗り込め、漆が乾いたら木炭で研ぎ出して模様をあらわす技法
高蒔絵…漆や炭粉などで模様部分を高く盛り上げ、その上に蒔絵を施す技法
- 7) 六角が理解するところの「末金鏤」は練描(漆に金銀粉を混ぜて描く技法)であったが、戦後正倉院宝物の《金銀細荘唐大刀》(いわゆる末金鏤の大刀)を調査した松田権六は、その技法は研出蒔絵(漆で模様を描いた上に金銀粉等を蒔き模様をあらわした技法)であるとした。
- 8) 横溝廣子「東京芸術大学コレクションに見る漆芸資料」(東京国立近代美術館工芸館所蔵作品展「寿ぎのうつわ」講演会、於東京国立近代美術館講堂、2013年1月12日
また次も参照；五味美里「蓬萊雲鶴図硯箱 六角紫水作」『東京芸術大学芸術資料館年報』東京芸術大学芸術資料館、1988年
- 9) 小場恒吉『楽浪時代漆器模様図解』明石ゆり編集・発行、2008年、5頁
- 10) 六角紫水「楽浪發掘漆器に就て」『工藝時代』第2巻2号、1927年2月、46頁
- 11) 同上
- 12) 小場恒吉「朝鮮樂浪漆器談」『日本漆工會雑誌』第290号、1925年6月、5頁
- 13) 六角紫水「自序」、前掲註4
- 14) 前掲註10、47頁
- 15) 前掲註9、第1図解説、8-9頁
- 16) 同上、第6図解説、16-17頁
- 17) 六角紫水「朝鮮樂浪漆器に就て」『中央美術』第11巻9号、1925年9月、141頁
- 18) 前掲註9、第4図解説、12-13頁
- 19) 同上
- 20) 前掲註17、140-141頁
- 21) 前掲註10、48頁
- 22) 同上
- 23) 大正末期から昭和初期にかけて六角が手がけた「楽浪漆技研究過程とその応用試作品」に分類される作品群については次を参照；宮本真希子「楽浪漆器に触発された六角紫水の漆芸作品」、樋田豊郎編『楽浪漆器—東アジアの文化をつなぐ漢の漆工品』美学出版、2012年
- 24) 六角の創作における『楽浪漆器の模様と、日本美術の「伝統」的図像の共存』については、次を参照；樋田豊郎「六角紫水のエクレクティシズム—感覚の無法な羽ばたき」前掲書、註23
- 25) 前掲註17、142頁
こうした観点から六角は、漆で使われる色を増やすために色漆の開発も意欲的に行った。
- 26) 同上
- 27) 六角紫水『天平工藝の研究：工藝常識講座』三省堂、1930年、8頁
- 28) 19世紀の図案集として以下を念頭に置いている；
 - ① Owen Jones, *The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornament*, Day & Son, Ltd., London, 1856.
 - ② Christopher Dresser, *The Art of Decorative Design*, Day & Son, Ltd., London, 1862.
 - ③ M. A. Racinet, *L'Ornement Polychrome*, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Paris, 1869.このうち①と③については、明治22年4月1日までに東京美術学校に図書資料として受け入れられているという。同年に同校に入学した六角も目にすることができた環境にあったと思われる；横溝廣子「明治初期デザイン教育資料としての西洋図案集—農商務省の博物館および東京美術学校収集資料について」、樋田豊次郎・横溝廣子編『明治・大正図案集の研究—近代にいかされた江戸のデザイン』国書刊行会、2004年

本稿掲載の作品図版は、とくに明記がないものに関しては、所蔵館より提供を受けました。記して深謝いたします。

所蔵作品研究：荒川修作《新たなしるしのはじまり》 (Beginning of a New Mark) —矢印のゆくえ—

小川綾子

1. はじめに

1950年代後半から美術作家として活動を始めた荒川修作(1936-2010)であるが、80年代後半からは公私にわたるパートナーのマドリン・ギンズ(Madeline Gins, 1941-2014)と共に、建築へと活動領域の主軸をシフトさせ、「コーディネロジスト」¹⁾として美術・建築・哲学のいずれの枠にも収まらない独自の境地を拓いていった(建築的構想自体は70年代前半から取り組んでいる)。ゆえに80年代後半からはいわゆる「絵画」を描くことは無くなっていく。その意味において、東京国立近代美術館所蔵の荒川修作《新たなしるしのはじまり》(初出時のタイトルは《Beginning of a New Mark》、以下、本稿では初出タイトルで表記、1985-86年)(図1)、《図式の欲望》(初出時のタイトルは《The Desire of the Diagram》、以下、本稿では初出タイトルで表記、1985年)(図2)は画家・荒川修作にとっては「後期絵画」であると言える。これらの絵画作品は、建築へと移行していく荒川の作家活動にとって大きな転換点に描かれた作品であり、その後に荒川とマドリン・ギンズ(以下、荒川・ギンズと記)が提唱する「建築する身体」へと繋がる彼らの思想が現れていると考えられることから、これらの作品についての解釈を試みたい。また本稿では、1986年に収蔵された上記2点のうち、主に《Beginning of a New Mark》について論じていきたい。

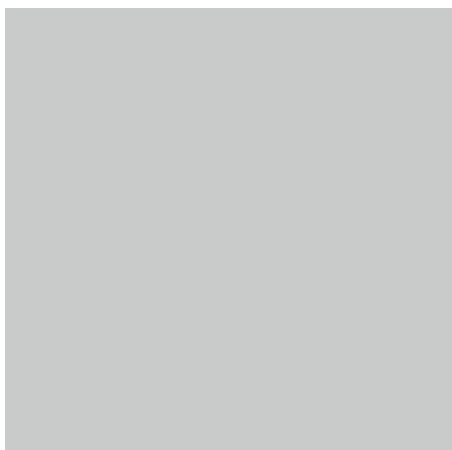


図1 荒川修作《新たなしるしのはじまり》(Beginning of a New Mark) 1985-86年、東京国立近代美術館蔵、アクリリック・キャンバス、鏡・額、183.0×183.0 cm

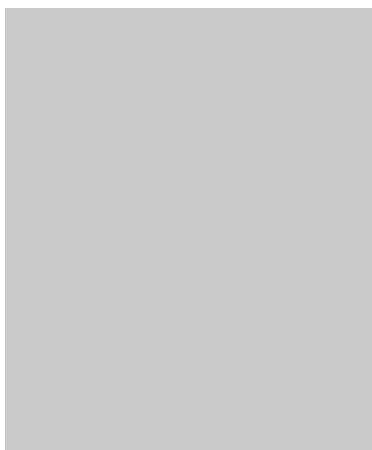


図2 荒川修作《図式の欲望》(The Desire of the Diagram) 1985年、東京国立近代美術館蔵、アクリリック・キャンバス、額、182.5×152.5 cm

2. 「瀧口修造」と「西落合」

《Beginning of a New Mark》及び《The Desire of the Diagram》は、1986年に佐谷画廊で開催された第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」²⁾の為に、画廊主の佐谷和彦(1928-2008)の依頼に応じて1984年から86年に荒川が集中的に制作した6点の大型油彩絵画のうち2点である。同展に出品された6点の絵画は、すべて「瀧口修造」をモチーフに描いた油彩の連作であり、特定の個人(友人)をモチーフとした絵画は、荒川作品の中でも特別なものといえよう。荒川にとって瀧口修造(1903-1979)は敬愛してやまない先達であり、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887-1968)と並んで荒川に直接的に影響を与えた重要な人物である。

1979年6月、荒川は西武美術館で開催の個展「現代美術の最先端 荒川修作展」に合わせて、1961年の渡米以来18年ぶりに帰国。この年、『意味のメカニズム』日本語版の初版が刊行となったが、その冒頭文を瀧口が執筆。瀧口は同書の翻訳にも携わっており、これが瀧口の最後の仕事となった。誰よりも荒川の凱旋を心待ちにしていた瀧口であったが、西武美術館での荒川の個展開催の同時期、病に倒れ急逝してしまう。荒川は瀧口の臨終に立ち会った³⁾。荒川は当初、「ぼくは瀧口さんのために帰国し、展覧会を開いたんだよ」と語っていたという⁴⁾。渡米を後押ししてくれた恩人であり、荒川の良き理解者であった瀧口の突然の死は、荒川にとって耐えがたいものであったに違いない。この6点の連作の背景には、そのような二人の作家の特別な関係性があることは間違いない。

さて、《Beginning of a New Mark》に話を戻せば、この作品には「瀧口修造」(キャンバス上で瀧口の瀧は滝)という文字と共に、「西落合三丁目」という文字が描かれている。荒川の絵画は、基本的にテキスト部分は英語である⁵⁾。しかし、本作では漢字で「瀧口修造」の漢字の約半分と逆さまに配置された「西落合」、右肩あがりの道に沿って「三丁目」という文字が描かれている。「西落合三丁目」とは、まさに瀧口修造の自邸があった場所である。瀧口が1953年から1979年に急逝するまで暮らした自邸が、「新宿区西落合三丁目二十二番地ノ二」であったから、この「西落合」「三丁目」とは、まさに瀧口のいた場所である。また、地名だけでなく地図も描かれている。同展に出品された作品のうち、《Beginning of a New Mark》の他に、《Without a Given》(1984-85年)には約半分に切られた「修」と「造」の文字が、《The figure of Form》(1984-85年)には、逆さまに「瀧口修造」と道に沿って右肩下がりに「西落合三丁目」、《Gentle Friend》(1985年)には、「西」「落」「丁」「目」がランダムな配置で描かれている。つまり6点中、4点には、何らかの形で、「瀧口修造」と「西落合三丁目」の文字が配置されている。とはいえこれは、荒川が瀧口への個人的な思い出や記憶をキャンバスに描いたのかというと、それは主眼ではないであろう。

《Beginning of a New Mark》という図式絵画を読み解くには、他5点の連作と、これらの作品の制作ノートとも言える5点のデッサンを見ていく必要があるように思われる。瀧口と西落合の文字、デッサンとその他5点との関係については後ほど詳述する。

3. 矢印とブランク

荒川の絵画において、矢印は初期作品から多く登場するモチーフのひとつである。60年代前半の初期絵画作品における矢印は、何かを指している、もしくは指していないことを表すために存在している。しかし、《Beginning of a New Mark》や《The Desire of the Diagram》などの連作における縦横無尽に様々な方向に伸びる矢印は、何かを指しているものではなく、「何かの動き」そのものである。このキャンパス上の大量の矢印は80年代の荒川の絵画作品の多くに描き込まれており、矢印が荒川の絵画を埋め尽くすようになるのに並行して、荒川の関心は「ブランク」へと集中する。この時期に制作された作品タイトルや絵画内のテキストにも多く登場する「ブランク」であるが、文字通り「空白」、何も無いというわけではない。ブランク(空白)について荒川は当時こう述べていた。

「空虚、無、空、白紙、真空。これらのどれひとつとして、私たちが「空白」の概念によって指摘したいと思うことをおおいつくしはしない。

まず第一に、「空白」は開かれているものという意味で、なにもまして特定されない条件である。「空白」は分化されないが、存在するものである。だから無ではない。「空白」はたまることができる。だから空虚ではない。「空白」は独自の作用の法則を持つものらしい。したがって「空白」そのものは白紙ではない。「空白」は空を埋めるものである。「空白」は真空を引き寄せ、養いはするだろうが、真空と一致しはしない。」⁶⁾

当時は謎めいた言葉・概念として語られることが多かったが、「ブランク」とは後に、荒川とマドリン・ギンズが提唱する「建築する身体」、端的に言えば身体は常に建築的環境と共にあり建築的環境は身体の延長であるという考えの元になっていると考えられる。荒川は身体の行為に付随する意思や思考、感情や精神と呼ばれているものは「ブランク」に動くものだと考えた。つまり、我々の行為には、無意識下で境界を生み、場を作り、見知った「世界」として認知されると同時に消え去る動的な領域なき領域が存在している。あらゆる行為は立ち起こる瞬間に同時に消失する、我々はそれを絶え間なく行っている。荒川は、第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」に寄せた「制作ノート」の中で、次のように述べている。

「行為の一部はつねに空白である。私たちをみちびくあのエネルギーですら空白のうちに動く。ふつう感情と思考と呼ばれているものはこうしたエネルギーである。“形成しつつある空白”に場所を提供しながら、同時にエネルギーのこうした配置それ自身は空白を通じてさまざまに変位する知覚をつくりだし、また時にはそのうちに、完全な空白のままとどまるのである」⁷⁾。

荒川は、前言語的な原初的な次元における知覚やイメージの発生、事象を意味化する以前、人が場所や空間を認識する瞬間のしかも発生しては消えてゆく動的な知覚システムをあえて「ブランク(空白)」と呼んでいたと言える。この「ブランク」を発展させ、実際に建築プロジェクトの構想を具現化させていくプロセスの中で、より一層彼らの考えは厳密に理論化

されてゆく。そしてそれらは2002年に発表する彼ら独自の身体論とも言える著書『Architectural Body (建築する身体)』⁸⁾へと結実する。これらの後期絵画を『建築する身体』における彼らの言説から読み解いてみれば、また違った側面から理解する事ができるのではないだろうか。ここからは、「建築する身体」から「ブランク」に逆照射する形で、『Beginning of a New Mark』をみていきたい。

4. 《Beginning of a New Mark》、凝縮された断層

この複雑な絵画を理解するために、あえて要素に分けて考えてみたい。まず、この絵画にはレイヤーが複数あるが、大きな要素で言えば、(1) 乳白色に塗られた下地、(2) 点描で描かれた逆さまのポットとティーカップ及び花瓶の影、(3) 西落合と描かれたおそらくコラージュされた架空の場所の地図、(4) 地図の道路上に逆さまに描かれた「西落合」と「西落合」にクロスするように描かれた「三丁目」の文字、(5) 90度反時計回りに回転した前述のテキスト、(6) 縦横無尽に走る長さも色も微妙に異なる矢印、(7) 迷路の鳥瞰図、(8) 梯子のような正方形と長方形のグリッド、(9) キャンバス全体に張り巡らせるようにつながり合う多角形の図、(10) 半分に切れた90度反時計回りに回転した「滝口修造」の文字、である。

ここで、それぞれについて細かく見ていきたい。(1) ベースとなる乳白色の背景は、荒川の絵画によく見られるものだが、見る人の意識を色から得られる感覚や文化的意味に還元されないように、ニュートラルなオフホワイトでベースを制作していたことが推察される。(2) 点描で描かれた逆さまのポットとティーカップ及び花瓶の影が黄色味がかったグレーの点描で描かれている。《The Figure of Form》(1984-85年) 以外の連作の絵画には全て瓶、カップ、食器、花瓶のいずれかの影かシルエット(輪郭)が描かれている。それらの中の瓶やカップ、食器などの形状はそれぞれ異なっている。日常で誰もが使用する馴染みのある物の影が点描で描かれていることで、二次元平面としての絵画に、三次元の物体がより強くイメージとして浮かび上がる。(3) 「西落合三丁目」と描かれたおそらく架空の場所の地図であるが、「おそらく架空の」と述べたのには理由がある。前述の通り、瀧口の自邸のあった場所「西新宿三丁目二十二番地ノ二」付近の地図と見比べてみて、道路などの形状がぴったりと合う場所を筆者には探し出すことはできなかった。また、『Beginning of a New Mark』の他に、『The Figure of Form』や『Gentle Friend』(1985年)にも類似した地図が描かれているのだが、『The Figure of Form』の場合は、西落合の文字が描かれた同じ道路にW HOUSTON STREET、BROADWAY、Avenue of the Americasという荒川の暮らすニューヨーク・マンハッタンの道の名前が描かれていて、『Beginning of a New Mark』よりも地図がコラージュされているのが明白である。また『Gentle Friend』には、ST-GERMAIN、ST MICHEL とパリの道の名前が地図の道に沿って描かれ、道路の幅より大きな文字で「西」「落」「目」の文字がランダムに配置されている。こちらも、道の上に建物が重なっていたり、道が途中で切れて消えていたりするから、より一層コラージュ的である。これら、3点の絵画を合わせて鑑みるに、この地図は、特定の場所そのものの地図ではないことは明らかだ。東京／ニューヨーク／パリが同じ地平で重なっている。同じ地図上にあるはずもない異なる場所が重ね合わされ、一つの同じ地平にある。見る者の中でそれらの土地のイメージが混

ざり合うと同時に反発し合い、「地図」の意味性は破綻する。(4) 地図の道路上に逆さまに描かれた「西落合」と「西落合」にクロスするように描かれた「三丁目」という文字は、この絵画の俯瞰性をより強固なものとする。つまり見る者は逆さまの文字を無意識に回転させ天地を戻そうとするだろう。するとその地図は見る者の意識の中で動き出す。そのような見る者の意識に働きかける仕掛けがこの絵画には様々に配置されている。(5) 反時計回りに90度回転した英文テキストは以下の通りである。DURING TRANSEFERENCE, AND POSSIBLY DURING LOCALIZATION, AS WELL, THE FUNCTIONING AREA OF “FORMING BLANK” MAY INCREASE. THE INDIVIDUAL CONTINUALLY BECOMES ITS OWN AFTER IMAGE. (移動の間、そしておそらく位置を特定する間にも同様に、「ブランク(空白)を形成する」機能の分野は増加するかもしれない。個人は、常にイメージの後でそれ自身になるのだ)⁹⁾。

このテキストが《Beginning of a New Mark》のキャンバス上で反時計回りに90度回転した状態で描かれている。しかも文字はまっすぐには並ばずに、揺らいでいる。これは意図的な揺らぎである。そして、《The Desire of the Diagram》にも同じテキストがここでは回転することなく、そのまま描かれている。こちらも同様に揺らいでいる。絵とも文字ともつかない言葉は、「ブランクの形成」について語りながら同時にそのものを表している。(6) 矢印については、「3. 矢印とブランク」及び「6. まとめ」で詳述。(7) 迷路の鳥瞰図(荒川は迷路ではなくラビリンスと呼ぶ)は、荒川が多用するモチーフのひとつである。《Without a Given》(1984-85年)にも迷路の鳥瞰図の一部が描かれている。そして、この迷路の鳥瞰図はその後、荒川・ギンズ手がけた建築プロジェクトである岐阜県養老町の「養老天命反転地」(1995年竣工)内のパビリオン「宿命の家」という建築的構造物へと繋がっている。「宿命の家」の原型イメージとも言えるのが、『建築——宿命反転の場アウシュヴィッツ・広島以降の建築的実験』に掲載されている《Reversible Destiny House II》(宿命反転の家II)のCGイメージ(図3)である。迷路の鳥瞰図は、大きく立体化されることで、迷路というより細胞壁のようなものとなりミクロとマクロの反転が生じる。荒川・ギンズは鳥瞰図について次のように述べている。



図3 《Reversible Destiny House II》(宿命反転の家II)(荒川修作、マドリン・ギンズ、工藤順一・塚本明子訳『建築——宿命反転の場アウシュヴィッツ・広島以降の建築的実験』水声社、1995年、90頁)

「私たちは、多層的迷宮の作業に取りかかる直前に、ゲイズ・ブレイズをデザインした。迷宮は、ルイス・キャロルの考案した架空の動物である“スナーク”を捕らえるために、どんなに重要なものであるかが、次第に私たちにはわかってきた。(中略)このスナークこそ、私たちの事例では、建築的身体に相当する。当時、数年をかけてスナークと呼ばれる形成するブランクに密接にかかわり、その後ランディング・サイトを発見的に活用しはじめて、私たちはスナークを局所的に囲まれたエリアの中での偏在する場、短く言えば偏在する場だと再定式化した」¹⁰⁾。

ここで述べられている「数年をかけてスナークと呼ばれる形成するブランクに密接にかかわり」とは、まさに本稿で取り上げている絵画の連作を描いていた時期周辺のことを指していると考えられる。そして、この「ゲイズ・ブレイズ」のデザインとは、「鳥瞰的な視点で構成された部屋」¹¹⁾と直に見る部屋を並置するということで、これは荒川・ギンズ建築の根幹をなすものである。その思考のモデルは、既にこの《Beginning of a New Mark》での中にすでに現れている。図3を見れば分かるように、《Reversible Destiny House II》では、地図の上に立体化した迷路の俯瞰図が建っている(一部は重なっていてもいる)。地図上に迷路の俯瞰図(《Reversible Destiny House II》)が建つという三次元的構造を二次元の絵画で表現しているのが《Beginning of a New Mark》であり、それは一種の凝縮された複数のレイヤーの断層であるのだ。(8)梯子のような正方形と長方形のグリッドは、(7)の迷路の鳥瞰図に重なる形で描かれている。この線は一部フレームに届かないところで切れているものとフレームまで到達しているものがある。線が途切れることによって、見る者はよりこの絵に惹きつけられることになる。一見するとこの絵は幾何学的に見えるが、実はそうではないことが凝視することによって分かってくる。一見単調な図形のように見えて実はパターン化及び法則化されていない。そのことによって、この絵画の線や図形はいわゆる「記号」には回収されないのだ。さらに、真ん中の線のみ色が他と異なって薄く、テキストと同じ色合いである。この色合いと同じなのが、続く(9)のキャンバス全体を不規則に張り巡らせてつながり合う多角形の図である。この図形はその後、荒川が「ブランク」から発展させていく「ランディング・サイト(降り立つ場)」のCGイメージにおいて、より3次元的な形で空間を占めるものとして描かれていく。

この絵画を描いている時に、荒川の中では、3次元での建築的構想が念頭にあったことは明らかである。(10)ほぼ半分に分割され90度反時計回りに回転した「滝口修造」の文字は、《Without a Given》と《The Figure of Form》にも描かれている。そして、それは《デッサン》(図5)の中にも描かれている。筆者は、「滝口修造」の文字は分割されていると書いたが、これは分割ではなくフレームの中に一部が隠れていて見えないだけだとも言える。現に、《The Figure of Form》では、「滝口修造」の文字は9割方見えていて、残りがわずかに隠れている。これらの作品は連作として並んで展示されていたことから、もちろん絵画

図4 荒川修作
《デッサン》1984年、
東京国立近代美術
館蔵、鉛筆、紙、
27.0×23.0 cm
(《The Desire of
the Diagram》の下
絵と考えられる。)



間の繋がりも意識してのことだっただろう。荒川と交友があったイタリアの作家イタロ・カルヴィーノは、「矢印や線や言葉は画面の余白を超えて、どこへゆくのか？アラカワの別の作品のなかへゆくのだ。彼の画がたがいに伝達しあっていることは疑いない」¹²⁾。と述べていたが、まさにこれらの連作は、それぞれの作品が伝達し合っている。どのように伝達し合っているかといえば、《Beginning of a New Mark》では、上部にほぼ半分に分割され90度反時計回りに回転した「瀧口修造」の文字があるが、それが《The Figure of Form》では「瀧口修造」の文字はさらに90度反時計回りに回転して天地逆さまになって右にシフトしていることが分かる。さらにここでは「修」の文字は拡散して消えているのだが、見る者は「修」の文字情報を無意識に補完してしまう。そのような拮抗した意識が自己の内に立ち上がることに直面させられるのだ。「瀧口修造」という文字を使って、見る者へ認識の不確かさを自らによって暴かせるための参加を誘導するための仕掛けでもあると言えるだろう。荒川の絵画は常に見る者への参加を促すのだ。

5. 《Beginning of a New Mark》と5点のデッサン

第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」に出品された作品は、《Beginning of a New Mark》(1984-85年)、《The Desire of the Diagram》(1985年)、《Without a Given》(1984-85年)、《The Figure of Form》(1984-85年)、《Gentle Friend》(1985年)、《The Virgin, the Vivid, the Fine Today》(1985-86年)の油彩6点、いずれも縦横共に約2メートルの大型油彩作品である。同展にはデッサン5点も出品された。前述のように油彩それぞれに下絵となるデッサンがあるのだが、実は《Beginning of a New Mark》だけ、明らかにこれが下絵だろうと言えるものはない。むしろ、幾つかのデッサンの中に描かれた部分を集めたものがこの作品であると言える。例えば、前述のように《Beginning of a New Mark》に書かれているテキストは《The Desire of the Diagram》の下絵と言える《デッサン》(図4)に描かれているし、“Shinjuku map and N.Y.C”の文字、分割あるいは隠された「瀧口修造」の文字は《The Figure of Form》の下絵と考えられる《デッサン》(図6)の中に登場する。

《Beginning of a New Mark》《The Desire of the Diagram》2点を当館に収蔵する際、上記の5点のデッサンも一緒に収蔵されている。これらのデッサンは、油彩の連作を解読する上で大きな手がかりとなるものである。下絵であり、荒川のアイディアの手稿と言える貴重な資料でもある。実は、これらのデッサンのうちの一枚の《デッサン》(図5)のみ、1965年の制作である。つまり、荒川は瀧口をモチーフとした絵画の構想を20年前から考えていた事がわかる。そのデッサンを元にした作品の一つが、《The



図5 荒川修作
《デッサン》1965年、
東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、
27.0×30.0 cm
(《The Virgin, the Vivid, the Fine Today》の下絵と考えられる。)

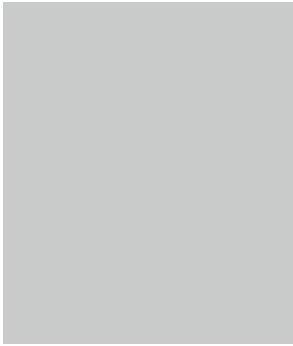


図6 荒川修作《デッサン》1984年、東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、27.9×21.5 cm
（《The Figure of Form》の下絵と考えられる。）

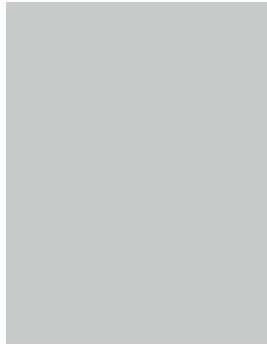


図7 荒川修作《デッサン》1984年、東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、35.4×27.8 cm
（《Without a Given》の下絵と考えられる。）



図8 荒川修作《デッサン》1985年、東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、23.0×27.0 cm
（《Gentle Friend》の下絵と考えられる。）

《Virgin, the Vivid, the Fine Today》である。英文のテキストと骸骨やコップの影、noseと描かれた鼻のシルエットはデッサンのまま描かれているが、このデッサンには、「修造」の文字や morning map New York or Japanと描かれていたり、真ん中が線で分割されていたりして《Beginning of a New Mark》や《The Figure of Form》につながるアイディアも散見される。

《デッサン》(図6)は、《The Figure of Form》の下絵と考えられるが、滝口修造の分割された文字が上部に90度半時計周りに回転した形で存在する点など、《Beginning of a New Mark》の下絵にもなっている。《デッサン》(図7)は、《Without a Given》の下絵といえるのだが、右下の花瓶の影は《Beginning of a New Mark》にも描かれている。そして《デッサン》(図8)のティーカップとポットの影も《Beginning of a New Mark》に描かれている。こうして見ると、《Beginning of a New Mark》には、5枚のデッサンそれぞれにアイディアとなるモチーフがあり、デッサン5点全てが《Beginning of a New Mark》に関係している。つまり、これはこの連作がいかにかそれぞれ繋がっているかということの表れでもあり、《Beginning of a New Mark》が、これら連作を統合するような存在であることを示唆している。

6. まとめ

荒川は第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」で帰国した折、次の様にインタビューに答えている。

「僕のやりたいのは、それだけで自明の空間や時間なんてものはこの世に存在しないということの証明ですね。それは瞬間瞬間にエネルギー体から引き出されてくるものだ。意志や感覚を時空と呼んでもいい。あるのは、方向性を持ったエネルギーの場だけだ」¹³⁾。

荒川の考える時空、場所と記憶、個人とイメージ、その後の「建築する身体」へとつながる「ブランク」という独自の考えが、《Beginning of a New Mark》及び連作の油彩の中でモデル化されて描かれている。「ブランク」を絵画で表現するためには、時空を超える意志や意

識、異なる場所が意識の中で同時にあることをモデル化して矢印で満たす必要があった。それは意識が動き出す瞬間や意志の働きを、つまり前言語的な知的活動を表すために矢印が用いられるためである。しかし、荒川の描く矢印は動きそのものを表す抽象化された「記号」ではない。繊細に細かなグラデーションがかかり、線の強弱、長さも異なる、我々の瞬時に変化してゆく知覚と同様に一つとして同じものはない。そして、その矢印は、絵画を見る者の意識の中で動き出す。この矢印は何を指しているのか？どこへ向かうのか？エネルギーの流れなのか？浮かび上がる疑問と共に、見る者の中で絵画の世界がフレームを超えて動き出し、意識の中に西落合／ニューヨーク／パリと異なる場所が同時に立ち上がる。ストリートの名前があることで、より一層イメージは局所化される。より具体的な場所を思う方が、イメージは強くなる。

荒川・ギンズは絵画で「ブランク」を描く事にとどまることは無く、本稿で取り上げた油彩の連作発表以後、実際に「ブランク」を発生させる場を作り出し始めた。身体・意識・知覚に関する独自の理論を実装・稼働させる場を作り、彼らの理想とする建築的環境を現実建設する事によって新たな身体の使用方法、人間と建築の概念の拡張を試みていく事となった。この作品のタイトルになっている“Beginning of a New Mark”（新たなしるしのはじまり）とは、まさに「絵画」から「建築」へと実際に踏み出していく意志に満ちた表明でもあったと言える。

註

- 1) コーディノロジスト(Coordinologist)とは荒川・ギンズの造語で、哲学・芸術・科学の総合を目指し実践する者の意味。
- 2) 1986年6月3日～7月12日、佐谷画廊(銀座)で開催。
- 3) 1979年7月1日逝去、享年75歳。
- 4) 林紀一郎「瀧口修造／アラカワ／意味のメカニズム」『瀧口修造：The Desire of the Diagram ARAKAWA 第6回オマージュ瀧口修造 荒川修作展』佐谷画廊、Catalogue no.45-1986、12頁
- 5) 渡米後の作品は、「荒川修作」として発表している作品でも、詩人のマドリン・ギンズがテキスト部分を担当している事も多かったようである。
- 6) 荒川修作+マドリン・ギンズ、池田信雄、池田香代子、鈴木仁子訳『荒川修作SPACE AS INTENTION展』カタログ、ギャラリー・たかぎ、1983年、1頁
- 7) 荒川修作、本江邦夫訳「制作ノート」前掲書『瀧口修造：The Desire of the Diagram ARAKAWA 第6回オマージュ瀧口修造 荒川修作展』5頁
- 8) Shusaku ARAKAWA, Madeline Gins, Architectural Body, The University of Alabama Press, Sept.2002、日本語版は荒川修作、マドリン・ギンズ『建築する身体』春秋社、2004年9月
- 9) 定訳はないため、これは筆者による試訳である。
- 10) 前掲書『建築する身体』、127頁
- 11) 同上、128頁
- 12) イタロ・カルヴィーノ、米川良夫訳「精神の色彩」前掲書『瀧口修造：The Desire of the Diagram ARAKAWA 第6回オマージュ瀧口修造 荒川修作展』、3-4頁
- 13) 「インタビュー-既成感覚捨てる〈魂の器〉」、読売新聞、1986年6月9日

『ニッポン新聞』にみる北脇昇の思考の軌跡（前編）

大谷省吾

北脇昇（1901-1951）は名古屋に生まれ、1930年代から40年代にかけて京都で活躍した前衛画家である。東京国立近代美術館は彼の作品を、油彩・素描その他あわせて162点所蔵（その多くは夫人の北脇かね氏からの寄贈）しており、1997年には回顧展¹⁾を開催するなど、重要な画家のひとりとして扱ってきた。1997年に回顧展に関わった筆者はその後も、研究紀要7号（2002年）で彼の「図式」的な絵画について掘り下げ²⁾、また昨年は当館ギャラリー4で約40点による小企画³⁾を行うなど、引き続き彼の特異な造形思考を追ってきた。しかしながら、北脇昇という画家の独自性について、未だそれほど広くは認知されていないといわざるを得ない。1997年の回顧展以後、彼の作品をある程度まとめて見ることできた展覧会はごく限られており⁴⁾、また彼を論じた研究も決して多くはない⁵⁾。それら若干の例外を除けば、北脇は相変わらず、シュルレアリスムの日本における受容の一例として、比較的わかりやすい作例（《独活》や《空港》など）ばかりが取り上げられ、それ以外の作品が論じられることはきわめて稀である。しかしながら筆者がかつて指摘した通り、「北脇にとってシュルレアリスムとは、彼の広汎な興味関心のごく一部にすぎなかった。彼は他にも数学、植物学、色彩学、易学、歴史学、地理学といったさまざまな領域に関心を示し、それらを駆使することで、ある世界観の表現を探究していった」⁶⁾であり、多くの研究者にさまざまな角度から論じられてこそ、北脇の独自性は浮かび上がり、広く認知されるものと確信する。

北脇研究の発展を阻む要因のひとつに、文献入手の困難さがある。北脇の作品は難解ではあるが、彼自身が自らの思想を語り、また作品を解説した文章は少なくない。しかし『アトリエ』『みづゑ』といった主要美術雑誌やグループの機関誌『美術文化』などはまだしも、京都の地元新聞となると、入手のハードルは上がる。『京都日日新聞』や『夕刊京都』などであれば、公共図書館での閲覧が可能だが、しかし本稿で再録と解題を試みる『ニッポン新聞』は、筆者の知るかぎり、いずれの公共機関にも所蔵されていない。北脇の住んでいたのと同じ町内である京都市河原町で、中田憲太郎という人物によって1932年4月から1941年頃にかけて発行されていたこの新聞

は、大仰な紙名とは裏腹に、きわめて地域限定的なものであり、北脇と小牧源太郎の遺族の元に残されていたスクラップブックに貼り込まれていた切り抜きでしか、これまで確認されていないものである。しかしここに寄稿された北脇と小牧の文章と、匿名の記者による紹介文は、二人の造形思考を知る上で欠かすことのできない資料である。北脇研究の基礎となる中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折—Kの場合』（美術出版社、1968年12月）には、これらの記事が活用されているけれども、私たちはそこから断片的にしか、北脇の思考に触れることができない。これらの記事を誰でも参照できるようにすることは、北脇研究を助け、ひいては彼の独自性を広く世に知らしめることに結びつくものと考えられる。東京国立近代美術館では、1997年に開催した北脇昇展の準備にあたり、遺族の元にあったスクラップブックをマイクロフィルム化している。このうち『ニッポン新聞』掲載記事から、とりわけ彼の造形思考を伝えるものをピックアップして再録し、適宜解題を付すことで、今後の北脇研究に資するものとする。なお紙幅の関係で二回に分け、今回は北脇がシュルレアリスムへの関心を持ち始める1936年末から、美術文化協会に参加する直前の1939年3月までの記事を紹介する。

末筆となるが北脇昇ご遺族の北脇道夫氏に深く感謝申し上げます。

註

1) 北脇昇展（東京国立近代美術館：1997年1月25日-3月2日、京都国立近代美術館：1997年3月11日-4月20日、愛知県美術館：1997年5月30日-7月13日）

2) 大谷省吾「北脇昇の「図式」絵画について」『東京国立近代美術館研究紀要』7号、2002年5月（大谷省吾『激動期のアヴァンギャルドシュルレアリスムと日本の絵画1928-1953』国書刊行会、2016年5月、284-329頁に加筆再録）。

また筆者がこれまで執筆した北脇に関する論考として、他に以下のものがある。

大谷省吾「北脇昇《紫野の景観》を読み解く」『現代の眼』547号、東京国立近代美術館、2004年8月

大谷省吾「シュルレアリスムと俳諧 表現の〈近代〉はいかに問い直されたか」五十殿利治・河田明久編『クラシックモダン 1930年代日本の芸術』せりか書房、2004年12月

大谷省吾「前衛画家と地方性—小川原脩と北脇昇を中心に」『日本文化の多重構造—近代日本美術に見る多文化要素の系譜1900～1980年』平成14-16年度科学研究費補助金(基盤研究B(2))研究成果報告書、東京国立近代美術館、2005年3月

大谷省吾「戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの—福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に」『藝叢』25号、筑波大学芸術学研究室、2009年3月

大谷省吾「影から読み解く北脇昇」『陰影礼讃』展図録、国立新美術館、2010年9月

大谷省吾「世界をひとつの「庭」として」『現代の眼』634号、東京国立近代美術館、2019年1月

大谷省吾「2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—東京・京都—戦時下の前衛画家たち』図録、板橋区立美術館、京都府京都文化博物館、みすず書房、2021年2月

3) コレクションによる小企画「北脇昇—一粒の種に宇宙を視る」東京国立近代美術館ギャラリー4、2000年2月11日-10月25日(ただし新型コロナウイルス感染対策のため2月29日-6月3日は休館)。

4) 国立博物館・美術館巡回展「名作が生まれる時—近代日本洋画5つの結晶」(郡山市立美術館:1999年1月15日-2月14日、北九州市立美術館:1999年2月25日-3月22日)において、19点が展示された。

5) 筆者の知る限り、1997年以降の北脇に関する論考として以下のものが挙げられる。

黒沢義輝「北脇昇研究」ノート『Infans』11号、2004年10月、74-93頁(「北脇昇—意味の次元」と改題して『日本のシュルレアリスムという思考野』明文書房、2016年6月、347-378頁に再録)

鶴岡善久「北脇昇」『日本シュルレアリスム画家論』沖積舎、2006年7月、59-80頁

マニゴ・ヴァンサン「北脇昇:普遍性を求めた画家」『東京外国語大学大学院博士後期課程論叢—言語・地域文化研究』17号、2011年3月、272-282頁

Gabriel Richard Ritter, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Doctor of Philosophy in Art History, University of California, Los Angeles, 2016

6) 大谷、前掲『激動期のアヴァンギャルド—シュルレアリスムと日本の絵画1928-1953』、285頁

『ニッポン新聞』記事再録および解題

凡例

- ・再録にあたり旧漢字は常用漢字に改め、かなづかいには旧かなのままとした。ただし繰り返し記号の一の字点、くの字点はかなに戻した。
- ・記事はスクラップブックに貼られた状態であったため、発行年月日の不明なものが多い。
- ・『ニッポン新聞』は月2回の発行(原則として10日・25日、ただし1日・15日の時期もあり)であったため、発行日の記載されていない記事には「*」を付し、記事内容から推定した発行日を記した。
- ・推定でも発行日を絞り切れない場合は月までの記載にとどめたものもある。

■北脇昇「アトリエ放談(四)子供の絵とシュールレアリスト」1936年10月頃*

最近子供の画を多数見る機会があつて、いろいろ考へさせられる事があつたが、この画はその一つで、市内の某小学校一年生のウエマツトミと云ふ女の子の画だ。その侘びげにポツリと電燈の灯つた家の蕭々とした辺から、白だろつか、団子かなにかが入つたものが、実に不思議な位置に描かれ、更に手前には、これ又回虫の様な奇異な樹木などがあつて、それらを黄色い月が画面の真上から照してゐる処、一幅の名月図だが。

つくづくこの純真な子供の画を見てみると、それに(ママ。は)全く楽しい一つの夢だ。斯うした子供の画は屢々吾々大人の常識を眩惑させるが、常識の規範の中に手も足も出ないのが、大人の現実であつて見れば、この夢の様な画を描く子供は、一応シュールレアリスト(超現実主義者)かも知れない。現にアンドレ・マツソンは「芸術は夢である」と云つてゐると云ふ。だが実はそれでは大人のシュールレアリストと子供のそれとは等しいと云ふ事になるが、これははたして何うなるのだろうか。

では先づ「夢」とは何だろうか。それは明かに現実ではない(ママ。い)。それは見ようと思つて見られるものでもなく見まいとしても避けられるものでもない。飽くまで他動的だ。然しだからと云つて現実と無関係ではない。吾々はその中で全然知らない人物や物を見る事は出来ない。只相互の組合せが突飛な故に、珍奇な別世界を現すに過ぎない。そして一つ注意すべき事は、夢は必ず覚める可き現実を持つと云ふ事だ。覚める事のない夢と云ふ様なものはもう夢ではない筈だ。

斯う見て来て改めて子供の画に返つて見る。子供の描いてゐるこの画ははたして「夢」だろうか。私は如上の条件の内、一つだけ之れに不足してゐるものを発見する。それは覚めると云ふ現象だ。この事は云ひ替えれば現実の不足で、夢が超現実なら、これは正に現実以前だと云ふ可きだと思ふ。これ等の子供に取つて現実とはバラバラな存在でしかないのじやないか。だから彼等はハツキリと現実と眼を晒して描いてゐ乍ら、大人の夢の様な画をものして、然も大真面目なのだ。要するにそこには超えねばならぬ現実がないと云つてもいい位なので、従つて彼等はシュールレアリストたる必要もない程純真なのだと云ふ可きだろう。

先づ現実に生き、その軌(ママ。規)範を超克して夢見る事が出来てこそ真正正銘のシュールレアリストと云へ(る)のではないだろうか。現実の軌(ママ。規)範から逃避して、子供の様な画を描こうとしたとて、結局大人はその点では、子供には勝てない。

覚めねばならぬ現実に立てばこそ「夢」ではないのか。芸術と云ふものが本来その意味での夢なのだろう。眼の前に喰べられる淋(ママ。林)檜を凝視し乍ら、奔放な白日夢が描ける人こそ、真のシュールレアリストでありまことの芸術家だと云へよう。

兎に角、単なる純真さに於ては吾々は遂に子供の敵ではない。唯現実には真正面に打突かつて、これを超克する外に吾々の道はない様だ。子供の画は、以上の意味でもつと一般に観賞されねばならないのではなからうか。そして、それは大人の画の発展や観賞にも、大きな示唆を与えるものではないかと思ふ。

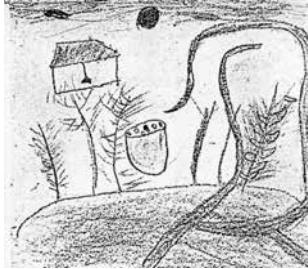


図1 子供の絵

〔解題〕

北脇がシュルレアリスムに言及した最初の文章。「アトリエ放談(四)」とあるが、これは北脇らが1935年に結成した新日本洋画協会のメンバーによる連載の第4回目を意味し、この他に以下のメンバーが執筆している。第1回:井澤元一、第2回:安田謙、第3回:原田潤、第5回:今井憲一、第6回:三水公平、第7回:田村一二、第8回:島津俊一郎、第9回:小牧源太郎。

北脇の文章冒頭で言及される「最近子供の画を多数見る機会」とは、新日本洋画協会メンバーであった田村一二(1909-1995)が京都市内の小学校でとくに知的障害のある児童教育に携わっていたことから触れえたものと思われる。

■北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」1937年11月10日

事象は様々貴重な教訓を吾々に与へつつあるが、中でも日支両国がその地理的歴史的親善関係を確立せんが為めに今日戦ひつつあると云ふ、その表面的矛盾の持つ真意義の自覚は特に大きなものではないかと思ふ。

俳諧に虚実論と云ふものがある。「虚に実あるを文章と云ふ」等とも云つてゐるが、その虚と実とは「たとへば針の小にしてしづみ、船の大にしてうかべるがごとし」と例へてゐるが、この一見相反するかに見える二つのものに大調和を発見してゐるのが俳諧だと云へると思ふ。この意味でこれは矛盾の文学だ。真の調和(は調和のみ)からは生れない。世阿弥もその花伝書の中で奇しくも「人の心に、思ひもよらぬ感をもよほす手だて、これ花なり」と言つてゐる。小さな針が沈んで大きな船が浮く事は単に重量の大小に就て考へると矛盾だが、そこに手だて即

ち技術があるのでと思ふ。技術とはその矛盾を巧みに生かす処に存するので、船は沈む事を利用して浮んでゐる。従つて矛盾律の大きさに比例して技術の大きさも語られていいと思ふ。勿論絵画に於ける技術はしかし単純には断じ切れないもので、世阿弥も「花は心、たねは態なるべし」と技術の持つ内容と形式の両面のある事を云つてゐるが、自分が本文で取扱をふとする技術と云ふのは勿論この両者を包括した意味に於てである。

偕て絵画の技術を語らねばならない訳だが、絵画とてこの技術の本来的意義に依つて成立するものである事勿論で世上往々絵画の技術は調和の一途のみの様に云ふ人もあるが、これは絵画を調和的結果からのみ見ておる人でその製作過程を問題にしない人の盲論と云ふ外はない。例へば桃山時代のあの金碧の「濃絵」なるものを考へて見ると、今日結果の側からのみこれを見れば、あの豪放燦爛たる画風は如何にも金地に対し調和的である事は首肯出来るが、一度その当時の作者達の立場に立つて、足利期以来の枯淡隠逸な水墨画的画面から、俄然あの金属光沢を持った金壁を画面として取り上げねばならなかつた事を考へるとそれだけでも単なる調和的角度からのみは論じられない筈で、実はこの大きな矛盾を克伏す可く岩絵具や胡粉を動員して戦ひ取つたのが桃山様式だと云つても過言ではなからうと思ふ。よく美術史家は時代とその時代の様式の必然性を云ふが、それは結果論としてのみ正しいのであつて、これを以て直に技術の矛盾の本質を否定する事は不可であろう。



近頃伝統の問題がいろいろ論じられておるが、伝統もその現実との矛盾面に於てこそ進歩と発展の可能を見出し得るものと思ふ。伝統の偉大さを知つておる人は多い。然し真にこれを生ず人は少い。これは丁度針の沈むを知つて船の浮ぶを知らぬに等しい。又教養論と云ふものも、伝統論と同様で、教養と云ふ事をまるで打出の小槌の様に考へてゐる似非教養論も案外多く、画家の中にも古いもの等多く知つて居れば直ぐいい画が描ける様に思つてゐる人がある。技術、従つて芸術の本質を知らざるの甚しいものと云ふ可きだろう。



大変脱線したが、絵画に於てこの本質的機能に思切つて徹底したものは超現実主義絵画を置いて他にならう。これこそは矛盾の絵画そのものである。そしてそれだけに今日に最も生きてゐる絵画である事は上叙の点で明かだと思ふが、超現実が何故最も現実的であるかに就ての疑義もあろうと思ふので、又俳諧十論の一文を借りてそれを補足しよう。翁曰く「俳諧とは別の事なし。上手にうそをつく事なり」又曰く「虚に居て実をおこなふべし、実に居て虚にあそぶべからず」と、これ等の文は必ずしも超現実の理論ではないが、矛盾こそ芸術の母体

であるとの自覚に於て彼此相通ずるものがあると思ふ。俗に絵空事と云ふ言葉があるが簡にして要を得てあると思ふ。実物の餅と画餅とを混同して悦に入つてゐる自称写実派には恰好の皮肉だろう。描かれた絵が本物そつくりだと云ふ事は芸術とは無関係の事で、若しそこに驚きがある場合は画餅が寧ろ平素吾々の喰ひ馴れた餅以上の何かである事を意味してゐる。即ちその画餅は何の部分も決して餅ではない、然もそれが餅である事の切実な矛盾感の中に芸術の息吹きは通つてゐる。

◇

如上の例として自分の画を取り上げる事は些や烏滸がましいが、実験図として見て頂き度い。この画は樹木あり又月あり雲あり山ありと見て行けばそれ迄のものであるが、製作過程を云ふと大変異つた処がある。先づ樹木と見えるのは白菜の葉に直接絵具を刷付けたものであり、月はスモカの罐の蓋を紙の上に置き周囲に霧を吹いたもの、山は新聞紙をまるめ絵具をつけて押付け、雲は堀模様のある器物を押付けて出来(た)もの全て所謂写生とは反対の方法で出来たものである。画は描写す可きものとの観念が筆で描く事と思つてゐる人々からすればこれは一種の軽拔(ママ。技)とも云ひ度い所だが、芸術とは現実の矛盾を巧みにさばいて見せる一種の軽拔(ママ。技)ではないのか。勿論こう云へば猛然反対する人もあらうがそれは芸術を余りに精神的に考へ過ぎてゐると思ふ。芸術はもつと具体的に素材その他直按(ママ。接)的諸条件深く根ざしてゐる。極端に云へば絵具やキャンパスが芸術を変改するとも云へる。武器が戦術を変へて行くのと同様だ。西陣の帯が人絹を以てその伝統を模そつと云ふなればそれは単なる保存(ママ。守)である。こひ(ママ。の)新しい材料を取上げる場合は寧ろ西陣の伝統に矛盾的な角度からこそ今日の西陣織が出来の可きだと思ふ。矛盾の絵画は斯くして吾々に様々な暗示に富んでゐる事が注意されていいと思ふ。十分に尽せなかつたが紙面が過ぎたので最後の結論を読者に託する事にした。

■無署名「新鋭画壇近作展」1937年11月10日

別項北脇氏の如く新しい絵画理論をふりかざして近代文化を見直さうとする日本画境の新鋭分子である北脇昇、今井憲一、高木四郎、の三氏は来る十一月廿五六七の三日間朝日会館で個人展を開催するが何れも既成絵画の否定的立場に立つた人々であるから作品に於ても極めて新しい観視が開けてゐる、この絵は筆を一箇所も使はずに出来たものであるが、こうなると生命を賭して絵筆と四つに組んだ過去が骨(ママ。滑)稽なものに見えて来るではないか。



図2 北脇昇《月》

[解題]

以上の二つの文章は、北脇スクラップブックには別々に貼られているが、内容から同一の紙面にレイアウトされていたものと考えられる。なお、これらの文章は印刷上の誤植が多く、北脇スクラップブックには北脇本人による訂正が書き込まれている。それに従い〔 〕で適宜修正した。文章の後半で言及されている作品《月》は現在、東京国立近代美術館で所蔵する。この文章によって具体的な制作プロセスがわかり興味深い。付け加えれば、画面右下の、遠吠えする犬に見立てたイメージは、もともとこの形をした枝が存在し、京都国立近代美術館で所蔵する《秋の驚異》にはこの枝に絵具をつけて画面にスタンプする技法が用いられている。それとは別にこの枝を描写したエッチングも北脇は制作しており、この《月》では、エッチングから枝のイメージが切り抜かれて貼り付けられている。

北脇の文章ではまたシュルレアリスムと俳諧とを結び付けて論じている点が重要である。同時期の福沢一郎『シュルレアリスム』(アトリエ社、1937年8月)や瀧口修造「シュルレアリスムとは何か? (一)」(『蝸人形』8巻10号、1937年10月)などにおいても、俳諧に言及しつつシュルレアリスムを説明する論法が用いられているが、虚実の関係からこれを論じる北脇の解釈は独自のものといえるだろう。北脇はこの後も「吾々は「俳諧は虚を専らとすれば、あさはかなるやうなれども、虚は実の裏也」と云つた談林人の自覚に学ぶ可きであらう」(『虚妄の絵画』『アトリエ』15巻17号、1938年12月、92頁)と述べ、虚に徹することで実を浮かび上がらせようとする逆説的な方法論を主張するが、そのヒントに俳諧があったことは注目すべきである。

後者の無署名記事で紹介されている展覧会は、正確には「今井憲一・北脇昇・高木四郎3人展」(京都朝日会館、1937年11月25日-27日)で、一枚刷の目録が発行されており、彼らの師にあたる須田国太郎が紹介文を寄せている。北脇は7点の作品を出品している。

■無署名「超現実主義は文化の水先案内(京都青年美術家クラブにて)」1937年7月頃*

行詰れる造型美術の上に一つの方向をなす超現実主義は非常な勢で芸術畑に浸潤しつつある、京都青年美術家クラブでは先般来欧州シニール作家の写真展を開き座談会を開いて局面展開を試みたが、先づ

須田国太郎氏は大体左の様な概説をなした。

シニールリアリズムを觀賞するに単に好き嫌いといふ態度では理解に到達しないからもつと積極的態度に出なければならぬ。近代科学の発達によつて絵画も単に物があるが儘に描くといふ領域から科学的な発明発見によつて高度に発展しやうと試みてゐるのが所謂近代画の特徴で欧州戦前物の動きを描かうとし、写真の影響から光学的に描写しやうとして印象派が現れ、行詰つてキュービズム(立体派)となり、この間に日本の浮世絵なども影響してゐたが、欧州大戦と併行して当時の社会不安から何ものも否定せんとするダダイズムが生れ、更にその自己矛盾の中から現在のシニールリアリズムといふものが生れた。手つとり早く云へば従来の美的觀念を解剖して全然逆に眺めてみやうとする。

然も一種科学的な立場に立つた運動である、従つて従来美とせられなかつた狂的なものや醜類などもそれぞれ一種の意義を持つて現れ下村観山がゴミ捨て場を描いて問題になつたのも一つの方法であり、十字架や祭壇からお尻がのぞいたり、キリストがマリヤを殴る絵などがあつたり、ダリーの如く偏執狂的な見方もあり擬装的に朝鮮人参が人間の形に見えたり、またオートマチズム(自動法)といふ無意識の動作や夢の中から真実が出たり、精神病的、野蕃的なものなどが悉く芸術のカテゴリーに入つて来たのである。それがたまたまフロイドの精神分析学によつて科学的に裏書きされる様になつたので単なるウキツツや酔興でなく、十年二十年の間この仕事に真剣に食ひ下つてゐる人々がたくさんある、この傾向の絵画でよく見られるコラージュ(はりつけ)、フロツタージュ(こすり出し)、デカルコマニー(インクの滲みの妙味)といろいろの技術を総動員して肉筆で現せぬ効果をねらつたりしてゐるが、斯うして技術上に思ひも及ばなかつた革新を持来した点のみでも確に一つの功績と云はねばならぬといふ様な解説をなした。

中井正一氏はギリシヤ文明以来千五百年の進化と最近三十年の進化と匹敵するくらひ近代文化は急テンポの発展を遂げたが、これを最もよく表現してゐるのは機械の発生にもとづく人間集団の出現である、従つて觀念生活が物質に喰ひ入られた為に知識人といふものが部署を失ひかけた極度に集団化し機械化した人間文化への極端な懷疑からダダイズ

ムが生れ、その自己自身の否定の一步手前に一つの血路を見出そうとするとところからシニールリアリズムが出来たのであらう、従つて現代文化を孟母断機的に批判せんとしてもがいてゐる様子が見られないでもないが、ややもすると単なる現実の拒否に終る事を戒め度い個人が作つた近代文化が個人を圧迫するのが今日の現実であるとすれば、我々はこれを訂正する必要が生れる、そこで集団美の一構成分子となつてその部署に没入した立場から社会を見直さなければならぬ、それは禅宗の否定性にも似たるものである、といふ様な話があつた。

東京名古屋から入浴した

中山(ママ。山中) 散生

瀧口修造

両氏を囲んで七月三日夜再び座談会を開いたがその談片を綜合すると、

シニールリアリズムは欧州に於ては初期にはダダイズムから発生したのでとも角一切の文化を否定しやうとする要素が強力で長期間内省的であつたものが近來な社会との関連に於て考へられる様になり、サルバドルダリが代表してゐる、従つて社会との関連なしには存在しないといふことがはつきりして非常に厳格なグループ運動となり、米国等で盛になつた、その間にはフロイドの分析学が非常に影響しに(ママ。て)ゐることは争はれな(い。)

そこで私共は日本に紹介しやうと思つて入れたところ東京だけのつもりが京都で盛会になり引続き大阪名古屋でも開くことになつた、シニールの運動の道徳的政治的態度に関し内部に対立を生じ、猛烈な理論闘争の後ハツキリとコムニストになつたマツソンなどはシニールから脱退したのである、近頃建築にもシニールの傾向が現れて来たり、日本でもシニールの立場を取つてゐる人を相当多く輩出してゐる、只これが体系立てられてゐないものであるから全面的に規格といふものがあるわけではなく只方向として指し示すことが出来るに過ぎない、従つて日本の画境も先づ洋画日本画と云ふ様な區別を打破しないと新しき芸術の創造が出来ないといふ処まではハツキリして来たのである。ところで日本も日本の伝統の中にも多くのシニールの要素が眠つてゐる。

一例をあげると世阿弥の(花伝書)を読むと鬼の面を評して「巖に花の咲く如し」といふ優れた觀察が出て来るし「朝顔につるべとられて貰ひ水」といふ名句や豊太閤が或る俳句の会で「池水や鮭の目玉が……あぶない」とやつたといふ、何れも皆シニールの要素で現在の様な科学認識に出發してゐないといふだけの相違で吾々の伝統の中にもそれは眠つてゐるとも云へる。(写真は欧州超現実主義の作品)

図3
ヴァランティーン・
ユーゴー《迎ひ風に
倒れた船》



〔解説〕

本記事は、1937年6月24日-29日に京都朝日会館ギャラリーで開催された「海外超現実主義作品展」に付随して行われた座談会（京都青年美術家クラブ主催）の概要を伝えるものである。

「海外超現実主義作品展」は、瀧口修造と山中散生（1905-1977）によって企画され、京都に先立ち東京展（日本サロン、1937年6月9日-14日）が開催されており、京都展の後は大阪展（三角堂、1937年7月1日-5日）、名古屋展（丸善画廊、1937年7月10日-13日）、さらに規模を縮小して福井展（アルト会館、1937年8月5日-7日）へと巡回した。展覧会にあわせて雑誌『みづゑ』臨時増刊号『海外超現実主義作品集』（アルバム・シュルレアリスト）が刊行された。

座談会を主催した京都青年美術家クラブは、京都の日本画・洋画・彫刻・工芸の各分野を含む青年美術家たちによって同年6月5日に結成されたばかりの団体で、北脇もこれに参加していた。

座談会は、事前に用意されたガリ版刷によれば6月26日・27日の2日間にわたり京都ホテル北館京友クラブで行われたはずだが、この記事の文中では瀧口と山中の座談会は7月3日とある。すでに京都展は終了し、大阪展が始まっているため、この記述には疑問も残るが、しかし瀧口と山中は、7月4日には大阪（堺筋瓦町第二野村ビル7階野村クラブ）でも座談会を行っているので、二人の旅程の都合により当初の予定が変更された可能性もある。

この記事で報告されている座談会の発表者のうち、須田国太郎（1891-1961）は独立美術協会会員の画家。この当時、独立美術京都研究所で北脇らを指導していた。スペイン留学で習得した陰影表現を活かした重厚な写実を特徴とするが、一方で京都帝国大学文学部において美術史を教える学者でもあり、その研究者的態度でシュルレアリスムへの発言も何度か行っている。「超現実主義絵画の史的意義」（『アトリエ』14巻6号、1937年6月）、「超現実主義に及ぼす日本の

特殊性」（『美之国』13巻12号、1937年12月）などがそれで、ここで報告されている講演会の発言も、おおむねこれらの文章と趣旨を同じくしたものとみてよい。なお須田の発言中、「キリストがマリヤを殴る絵」とあるのは、おそらくマックス・エルンストの *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: A.B., P.E. et le peintre (Max Ernst, Editions Cahiers d'art, 1937, p.44* 後に《処女マリヤ三人の証人 A.B.と P.E.及び画家エルンストの前で小児イエスを折檻す》の邦訳で福沢一郎『エルンスト』アトリエ社、1939年7月、8頁に転載）を誤って説明したものと考えられる。また「朝鮮人参が人間の形に見えたり」という指摘は、福沢一郎『シュールレアリズム』（アトリエ社、1937年8月）191頁で紹介されている、人間の脚に見立てられた二股の大根にも通じる。

中井正一（1900-1952）は京都帝国大学で深田康算に学んだ哲学者・美学者。1930年代の機械文明の発達と大衆文化の台頭を背景とした新しい美学を論じた。北脇は新日本洋画協会の第2回展（1936年9月）に際して中井に講演を依頼し、また中井の主宰していた雑誌『土曜日』に、この海外超現実主義作品展について論じた「シュール・レアリスム作品展より」（36号、1937年7月5日、6頁）を寄稿するなど交流があり、またその思想的影響を強く受けていたと考えられる。本記事で報告される講演内容は、中井の「集団美の意義」（『大阪朝日新聞』1930年7月6日）ともある程度共通する内容だが、個と集団との関係のくぐりなどは、前年に発表した「委員会の論理」（『世界文化』1936年1月、2月、3月に連載）とニュアンスを異にしているようにも思われる。

中井の集団論は、この3ヶ月後に北脇らが第3回新日本洋画協会展（9月21日-23日、大札記念京都美術館）で発表する集団制作《浦島物語》に影響を与えた可能性もあり、気になるところであるが、中井はこの年の11月、治安維持法違反の疑いにより検挙されてしまう。中井と北脇との関係については、拙稿「2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—東京・京都 戦時下の前衛画家たち』図録、板橋区立美術館、京都府京都文化博物館、みずず書房、2021年2月、159-161頁）も参照。

瀧口修造（1903-1979）と山中散生はともに日本にシュルレアリスムを紹介するのに重要な役割を果たした詩人・美術評論家であり、上述の通り海外超現実主義作品展の企画者である。この記事の紹介で注目すべきは、フランスのシュルレアリストたちの内部分裂によりコミュニストのグループが脱退したことに言及していること、そしてシュルレアリスムを日本の伝統と結びつけて論じていることである。これらの話題は同時期の瀧口修造の他の文章に通じるものがある。

記事には出品作品のひとつ、ヴァランティエヌ・ユーゴー《迎ひ風に倒れた焔》(Valentine Hugo, *A vent debout, flamme couchée*, 1934)の図版が掲載されたが、記事に作家名・作品名の記載はない。

■昇「明日の店頭を飾る」物語るシヨウウキンドウ」1937年9月-12月頃*

今日凡そ文化商品を扱ふ程の商店で、シヨウウキ(ン)ドウの重要性を知らない人は誰もない筈だが、現実はかなしいかな、これを疑はしめるものが多いのはどうした訳であらうか。その原因は勿論単純ではないだらう。そこにウキンドウに対する更に深い反省の余地もある訳だが、然し吾々は今一つの相当根本的な欠陥をそこに指摘する事が出来る。

▽

それはウキンドウが何時の間にか、その機能性を没却してしまつてゐると云ふ事実である。今日のウキンドウの大部分は、絵画上の構成主義にその原理を置いてゐるが、この絵画上の構成主義は実は既に十年一昔前に終幕してゐるもので、今日抽象創造主義として全く別な性格を以て生れ変つて来てゐると云ふ事実から、ウキンドウは余りに超然とし過ぎてゐる事に気付いてゐないやうである。

では何故こう云ふ事実に気付いてゐない事が良くないか。それはウキンドウの機能性を再認識すれば明白だと思ふ。

▽

蝦で鯛釣ると云ふ言葉がある。これは正に今日のウキンドウの現実であるが、いま釣に例を取れば、ウキンドウはお腹の空いた魚(購買心を持った顧客)を待ち受ける餌ではなく、寧ろ満腹した魚の食欲(購買心)をもそそるものでなくてはならない筈である。従つてウキンドウは単に顧客の趣向に従順するばかりでなく、寧ろ積極的に顧客の無意識に持つてゐる欲望を引き出すやうなものでなくてはならないのではないか。竟り構成主義に根を置いたウキンドウは、今日の文化層に対しては既に蝦にしか過ぎない以上、吾々は先づこれに代る可き餌を見出さなくてはならない筈である。

▽

然らばその方法如何と云ふ問題になるが、吾々は次の事を指摘するに止めて置こう。即ち京都は美術の都である。若い有為な画家達も少なくないし、彼等の絵画が現に今日の文化を代弁しつつある以上、これを正統に利用する事がこの問題に具体的解答を与へる唯一の方法だと云ふ事だ。

写真は千九百三十七年パリ博の粋を誇る陳列の一つでそこに一種の物語性の表はれてゐる点、従来の構成主義に見られないものがある事を観取されるだろう



図4 パリ万博のディスプレイ

■無署名「こんなウキンドウが流行します」1937年9月-12月頃*

構成主義のシヨウウキンドウはとんと魅力を持たなくなつたので近頃は印象的なのがちよいちよい現れ始めたが、買物欲といふやつは馴染みのない限りウキンドウの魅力にひきつけられて入つてゆくといふ、人間の心理を忘れて實質主義一本で押してもやつぱり失敗だつたといふのが小売商店の現状である。初瀬川松太郎氏といふタンス屋さんは随分そろばんをはづして間の抜けた様な芸術的な仕事をやつてゐるがそれが何となく氏のタンス商売を有名にしてしまつて立派な一流タンス店になつてしまつたが専門店はこの心底がなくては伸びない東京の銀座ではシニール派のシヨウウキ(ン)ドウがだいぶ現れはじめたが京都でもこんな絵が河原町のカメヤ洋服店の窓に現れた何でせうね、と云つて通る人たちは皆覗き込んでゐる何でも好い来年あたり、島津のマネキンや大丸のウキンドウにこんな変つたものが現れるであらうことを予言して置く
今度の京都の新進画家たちが寄つてこんな仕事をするグループを作つた。

新飾窓研究社

北脇昇

松崎政雄

安田謙

杉山昌文

事務所 河原町四条上ル

京都百貨サービス会内

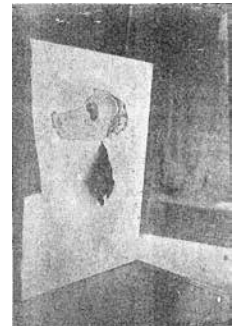


図5
カメヤ洋服店
ディスプレイ

〔解題〕

当該記事は北脇スクラップブックに貼られた切り抜きでは日付を欠いており、正確な掲載日が不明であるが、挿図のショーウィンドウに見られる動物の頭部のようなイメージは、第3回新日本洋画協会展（1937年9月21日-23日、大正記念京都美術館）の目録表紙に北脇が寄せた素描と共通するため、おそらくこの頃と思われる。ただし文末近くで「来年あたり」という一節もあるため、同年末頃の可能性もあり、9月-12月と推定した。いずれにせよ、北脇および新日本洋画協会メンバーの松崎、安田、杉山らが展覧会活動を超えて、商業デザインの分野に関心を持っていたことが窺えて興味深い記事である。おそらくサルバドール・ダリがアメリカにおいて商業デザイン分野で成功を収めたことに触発されたものと考えられる。ダリのニューヨークにおけるショーウィンドウの仕事についてはすでにいくつか紹介されていた。以下2例を挙げる。

「紐育の繁華街フィフス・アウニウの一流衣装店の飾窓製作を依頼されたダリは、頭部が真紅の薔薇のマツで出来たマヌカンを作った。この花の生きものはプラスチック製の雲の背景の前に置かれ、スプーンで敷き詰められた床は照明によつて燦然と輝いてゐる。真赤な卓上電話にはゆでたざり蟹が置かれてある。そして背景の雲の裂け目から七首や蘭を持った手が現はれたり、また彼の有名なオブジェ『色情的な上衣』を見せたりする。彼は自から『クリスマスの街頭に於けるシュルレアリスム』と言つてゐるが、紐育の市民を驚倒せしめるに足るスペクタクルであつた」（瀧口修造「シュルレアリスムと紐育」『海外超現実主義作品展』東京展目録、1937年6月）
 「当市〔引用者註：ニューヨーク〕の呉服商で有名なボンウイト・テラーのショウウィンドウはダリの血みどろな、廃趾的な、恐迫病性にみちた装飾に凝つた」（野田英夫「ファンタスティック・アート、ダダ、シュルレアリスム展」『アトリエ』14巻8号、1937年8月、34-35頁）

こうした海外からの情報に刺激を受けて、日本の商業美術界もシュルレアリスム的な手法を導入していく。富田森三は1938年3月の時点で「最近日本のショウ・ウインドウ装飾に於ける特に目立つ一つの傾向は、アブストラクトの形式による装飾技法と、シュウル・レアリスムの様式を多分に含む装飾であるかに考へられる」（『ウインド装飾の傾向に就て考へる』『広告界』15巻3号、52頁）と述べているから、北脇らの試みはその流れの中にあつたといつてよい。しかし残念ながらこの『ニッポン新聞』の記事以外に北脇らの商業美術の実例は今のところ見出せない。

■無署名「フレッツシユな創紀美術前哨展」1938年7月1日頃*

日本絵画美術の創成期を画して見せると云ふ勢ひで東京、京都の青年画家が呼応して起つた創紀美術協会の「前哨展」を既報の通り七月一日から三日間朝日会館で開催、京都からは小牧、北脇両氏が参加してゐるが、写真の如く科学性を扱つたもの、偶然性を扱つたもの新しき叙情を扱つたものなど、躍進日本の現状に似たるフレッツシユな微妙な世界を展開してゐる京都特有の染織、装飾美術も非常に進歩して常に新しきものへ急激な追及してゐる様で、純粹美術との距離が無くなつた様に見えるが所謂ムーブマンを失へる既成美術に淫するところなくこういふところへ注目すると新しき発展、流行を捕へることが出来ると思はれる 七月二日の夜六時から京友クラブで座談会を開くが、東京から大挙新人が押し寄せる

挨拶

吾々は、前衛絵画への盛な毀誉の渦中にあつて、一面には伝統に基づく頑健な肉體性を失はず、然も飽迄前進的な創成期日本の意気と精神を、新しき絵画として具現す可き青年作家群誠実の紀を創り度く、先頃有志を以て本協会を結成したものであります 今回例会を当地に開きましたのを機に、今秋第一回展（東京）に対する前哨として小展観を催す事となりました、何卒御高覧の上忌憚なき御批正を得度く、略儀乍ら御案内申上げました

昭和十三年六月

創紀美術協会



図6
北脇昇《暁相》



図7 米倉寿仁《挽歌》



図8 阿部芳文《顕花植物》

[解 題]

創紀美術協会は、独立美術協会に前衛的傾向の作品を出品していた若手画家たちを中心として1938年4月25日に結成された。創立メンバーは糸園和三郎、浜松小源太、土井俊夫、小川原脩、柿手春三、米倉寿仁、吉井忠、山本正、塚原清一、土屋幸夫、高松甚二郎、古沢岩美、小牧源太郎、寺田政明、浅原清隆、浅田欣三、阿部芳文、斎藤長三、北脇昇の19名(後に梨本紀美夫も参加)。この記事にある通り、1938年7月1日-7月3日に京都朝日会館で前哨展を開き、その後1938年10月26日-30日に東京銀座の青樹社画廊で第1回展を開催したが、1939年4月に美術文化協会が結成されるに及び発展解消した。

この記事で伝えられる京都前哨展では一枚刷の目録が発行され、それによると合計24点の出品があり、北脇は《鳥獣曼荼羅》(現在は名古屋美術館蔵)、《暁相》の2点を出品している。注目すべきは《暁相》で、現在同じ題名の作品が東京国立近代美術館に所蔵されているが、この記事に掲載されている図版とは異なる作品である。この記事に掲載された図版では、遠くに朝日のさす雲海が画面全体を覆う中、いくつかの山の頂が雲間から姿を見せ、その連なりがちょうど人の顔のようにも見えるという、北脇がこの当時追求していた「観相学シリーズ」の特徴を示すものである。題名との整合性はこの図版の作品のほうが高く、現在、東京国立近代美術館で所蔵する作品は、おそらく別の作品が、北脇没後になんらかの理由で《暁相》と混同されてしまったものと考えられる。なおこの図版の作品は現在行方不明である。

また同展目録には北脇と小牧が短文を寄せている。北脇の文章は、上記「観相学シリーズ」に関する重要なものであるので以下に全文を再録する。

作者の言葉 北脇昇

絵画が一つの技術である以上、不可避免的に方法論を必要とする。それが一つのイズムを主張するものである場合、特に然りである。超現実主義は現段階に於てその方法論として、ダリの所謂偏執狂的批判的方法なるものを専ら行つてゐる。

ここに観相学的方法と称するものは、重複影像性の限定的追求であり、偏執狂的方法の一翼として、そのシンメトリカルな曼荼羅の構図法に於て、形式上一特質を示し得るものと思ふ。

それは非相称的動的自然機能の、人為的相称的凝集化に依る批判的方法である。

■無署名「美術界の新生命／時局と共に注目される／超現実派 十五日より美術館で」1938年10月15日

新しき世界文化の樹立は日本から、日本文化の芽生えはいつも東京と京都の合作である。

美術の世界もまた大きな革新に直面して東西の新鋭分子は真剣だが、京都の洋画壇の若い人々(新日本洋画協会)は超現実の世界を取り上げてから足並み揃へて新しき美術の創造に苦心惨憺してゐる。

その成果を十五日から四日間岡崎美術館で第四回展覧することになったが、なかなか面白い作品が出てゐる上の写真は会員十数氏の集団製作「庭園」であるが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はれてゐる、即ち執筆者全部が一応軍友会の制服を着たといふ統一形態をとつてその中で個々の内面的意識をその儘表現して生かしてゐるといふ形である、かりに画面全体を一つの国家と考へても好いその強力な統制のもとに思ひ思ひの仕事の成果を十分發揮して持ち寄つてみるとすばらしいハーモニーがあつたといふ様なことを考へても好いであらう。

この展覧会には「オブジェの部屋」といふ変つた陳列がある、つまり超現実の世界を観測する材料を集めたのであるが、下の写真はその中の一枚である、これは木片の腐つたのを写真に撮つたに過ぎないが、これが超現実の本性的で、龍頭の様にも化物の様にも魚の骨の様にも想像することが出来る、また名僧の絵の様にも見える、一片の木の端くれであるといふ概念で見れば何でもないので人々の意識してをらぬ生かし方にすばらしい芸術的映象を現すといふのがねらひどころで、即ち無意識の世界を掘り出してゆくと、案外な発明発見が出来るのである この頃学者よりも素人の方が発明発見が盛んであるといふのもそれで、既成概念に捉はれないで、常に白紙の立場に頭が居れば豊かな創造性があり、文化に貢献する所以である、例へば丁稚小僧でも見方を変へて使へば主人よりも好い仕事をすることもある様に人間が習慣や伝統でこれが人生だと思ひ込んでゐる弱さから開放すると案外な仕事が出来ると考へて好いであらう。

即ち人間の意識の下に眠つてゐる力を呼び醒ましてみやうとするのが超現実の仕事である、恰もこの仕事が総力戦下の日本の現段階にピタリと沿ふことになつて凡ゆる生活上の発明発見を余儀なくされてゐる時に一段と役に立つことになつたのである。

尚ほこの展覧会の一部分は東京に於ける新鋭分子と合流して創紀美術展となつて上野美術館で視聴を集めることとなるのである。

出品者新日本洋画協会同人 今井憲一 井上稔 原田潤 小栗美二 川元進 吉加江清 田村一二 高橋竹三郎 安田謙 松崎政雄 小石原勉 小牧源太郎 神野七五三男 北脇昇 島津冬樹 三水公平



図9 集団制作《庭園》

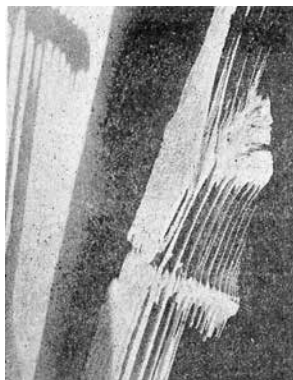


図10
題名なし(木片の写真)

[解題]

この記事で紹介された第4回新日本洋画協会展は1938年10月15日-10月18日に大礼記念京都美術館で開催された。展覧会に際し二つ折りの出品目録が発行され、それによると会員16名の合計49点の作品に加え、会員らによる集団制作《庭園》が発表され、さらに独立美術協会秋季展が併催されて作品16点も展示されたい。目録にはまた、今井憲一による「集団制作に就て」と北脇による「超現実性観測室に就て」も掲載されている。この文章も入手困難であるため、以下に全文を再録したい。

超現実性観測室に就て

吾々がここに超現実性観測と云ふやうな催を持つ事に就ては、或ひはその意義を問ふ人がないとも限るまい、然し此の際吾々は、彼の「百聞一見に若かず」と云ふ一句を以てこれに答へるの外はないと思ふ。何故なら超現実と云ふ言葉は今日、甚だしい誤解の下に置かれてゐて、吾々のそれと一般のそれとの間の誤差を修正しない限り、抽象的論議の可能性は甚だ希薄だからである。吾々の願ふ所は実

体の把握であつて、先づレンズを磨いて具体的に超現実の宇宙構造を観測して、超現実の実在性をキヤッチする処に出発点を置く可き事である。火星や土星が吾々の普遍的論議の対象に成り得るのがレンズの力に依るものであるやうに、超現実性も一種のレンズの力を借りてする観測に俟つて、初めて論議の対象たり得るものではないかと思ふ。幸にこの貧しい試が何等かの収穫を齎し得ば望外の喜びである。(北)

この「超現実性観測室」というのは『ニッポン新聞』記事中で「オブジェの部屋」と言及されているのがそれで、実際の木片も展示されたことが、残された写真からわかっている(『北脇昇展』図録、東京国立近代美術館他、1997年、140頁、fig.5を参照)。記事で掲載されている木片の写真は、実際に展示された木片の一部を写したものと考えられるが、記事掲載写真では光と影とのコントラストを強調するなどの演出によって、もともとの木片の説明的描写を超えた多様な連想を誘うものとなっている。こうしたオブジェの写真化は、創紀美術協会のメンバーでもあった阿部芳文とも共通するものである。阿部は第1回創紀美術協会展に出品された会員数名制作によるオブジェを同様の演出によって写真撮影し、『みづゑ』409号(1939年2月)に発表している。そこでも光と影の演出に注意が払われている。

■無署名「落つきの悪い現代流行色の正体/洋画家K氏の研究」1939年3月頃*

最近京都の或る秀れた洋画家K氏が色彩の配合に苦心してたくさんの色紙を張り合せてみたところ偶然にも現在の流行色といふものに到着したが、この色合ひを見つめてみると、眼がグラグラして狂気の様になる……といふ説明をした、即ちグリーンと黄色

赤とグリーン

青と赤

黒と赤

其他中間色にしたり一色の分量を変化さしたりして一番落つきが悪い色彩を数種出して、それを見つめて御覧なさい——といふ、果して見つめてみると恰度太陽を見つめた時の様にグラグラして思はず眼をこすつてみるといふ妙なシゲキを感じるのである。

近年流行してゐる婦人服装などの色彩をながめてみると恰度その色合ひが出て随分落つきが悪い眩輝のある色合ひが多い様である。K氏はこれを更に突きつめて行つて二つの強い色の配合でグラグラすることを発見し、分量の変化で更に

その度合ひが強くなることを発見した。

つまり個々の色合が同じ強さをもつて主張し合ふものだから落ちつきがなくなる これに質的量的に何れかを主にし、何れかを従にしたら始めて落ちついた配合が出来る、随分強い色合ひでも主從的に配合すれば安定するものだといふことを発見したのである。

×

私はこれを直ちに現代の社会情勢に当てはめて考へた 落ちつかぬ流行色といふものはその底流に落ちつかぬ心理があるので、現代人は甚だ不安定な心理を持つてゐると解釈出来るのである これは人間同志の対立から来てゐる、個々の人間の五分五分の主張が、斯くも不安定な情勢をもたらしたといふの他はない。

「奇」といふ字がある、これを称して上立たんとすれば下可ならず、下可ならんとすれば上立たず——と解釈した御仁があるが、これは上下相克の有様で、奇体な社会となつたのであるが、更に横に眺めてみても大は集団同志の、小は個人同志の暗闘明闘は生存権といふものをめぐつて頻りなるものがあり、縦横に主張し合ふところから遂に人間の就くところを失つたといふのが現代の様相であると考へられる。

K氏は配色をシンプルにすればするほど眩惑の状態がハツキリすると云ひ、複雑にしてゆくとどうにかわけのわからぬ調和が出来るといふ。

個々の主張をムキ出しにすると甚だ奇怪なものであるが複雑な世相で覆はれてゐるのでわからぬままに経過してしまふのである。だが然し、それは遂にわけのわからぬ社会の疲労、人間の疲労をもたらし、不知不識のうちに亡国白作用をなすものであることは現代日本人等しく覚醒しかけたところであらう、茲に第二の創世をめざして立ち上つた日本帝国の立場がある。眩惑—不安定—疲労—をもたらす個々の主張をかくまで扇動したものは近代自由主義、権利義務観念の輸入が基礎をなしてゐると思ふ 一人一党主義だなどといふ言葉も生れた世の中である 平等の生存権を以て五分五分の主張をなすところに調和といふものはあり得ない どうしてもここに主従関係が発生しないとをさまりがつかないといふ、個々の人間がいかに秀れたる機能を持ち、如何に欠点があらうとも、一応は皇道精神の大原則によつて主従の軌(ママ。規) 範をハツキリと区画してその上上は下を愛し、下は上を敬するの不文律で個々の持つ機能を十分發揮するといふ立場に作らなければ社会は安定するところがない。

こういふことを偶然にも考へ出したのである。

眩輝といふ目のくらむ様な光りについてはこの頃近視眼矯正或は店頭装飾の問題などからいろいろ検討される様になつた

が、これに続いて怪奇、怪談、探偵小説 光りの作用、といふ様な一切の幻覚的世界の底に何がひそんでゐるかといふ様な研究を行つてゆくとすばらしい掘し(ママ。り) 出し物につき当る様な感がするので、一先づ色彩感覚から来た流行面を批判してみたのである。

[解題]

当該記事は北脇スクラップブックに貼られた切り抜きでは日付を欠いており、正確な掲載日が不明であるが、冒頭で言及されている北脇の色彩研究については、色紙を貼り合わせたスクラップブックが残り、そこでは水色とオレンジ色、水色とピンク色などが面積を変えながら、補色効果の検討が行われている。そしてこれらの色彩の組み合わせを応用した作品《種の意欲》(水色とオレンジ色の対比)、《形態学の為に》(水色とピンク色の対比)を、北脇は第9回独立美術協会展(1939年3月10日-30日、東京府美術館)で発表しているため、この記事もおそらくその前後に掲載されたものと推察できる。《形態学の為に》がゲーテの同名の論文(『ゲーテ全集』26巻、改造社、1935年)によるものであることから、この色彩の対比もゲーテの色彩論に触発されて試みられたものと考えられる。

文章後半では、記者がこの北脇の研究を受けて、近代の個人主義、自由主義を批判し、皇道精神を称揚している。これは『ニッポン新聞』の思想的姿勢であり北脇自身のものではないが、しかし北脇が同紙に長く寄稿するうちに、こうした思想の影響を受けていったこともまた想像できる。次回に紹介する、美術文化協会への参加(1939年5月)以降の記事には、戦時下において前衛美術家がいかに社会参加していくかについての、困難に満ちた思索が展開されていく様子を認めることができる。

【資料紹介】

夢土画廊関係資料について

長名大地・石川明子

はじめに

夢土画廊むとがらうは、画廊主の小林純氏が1956年から2006年にかけて、東京・銀座を中心に運営していた画廊である。夢土画廊関係資料（以下、夢土資料）は、2017年にご遺族から直接アートライブラリに寄贈の打診があり、資料の内容や規模を確認した上で受け入れることとなった資料群である。

これまで当館では、藤田嗣治旧蔵書、空蓮房コレクション（写真関係資料）旧蔵書、難波田龍起アーカイブ、山田正亮旧蔵書、岸田劉生資料といった図書を中心とする資料群を、まとまりを維持したまま所蔵してきたが、夢土資料は初めて受け入れた画廊資料となった。その内容は図書、展覧会カタログ、雑誌といった刊行物の他、画廊の展覧会案内葉書、書簡、手稿、写真アルバム等、様々な媒体を含んでいる。全体として資料の分量・規模は書架延長4.5mほどとなっており、2019年10月17日から資料の一般公開を開始している。

本稿では、夢土画廊の歴史を概観した上で、夢土資料の内容物に関する紹介を行うとともに、今回の資料整理において試みたISAD(G)（国際標準記録史料記述一般原則）に基づくアーカイブズとしての資料整理について解説する。

巻末には「夢土画廊関係資料一覧」、および、夢土資料に基づいて作成した「夢土画廊展覧会一覧」も付した。適宜ご参照いただきたい。

1. 夢土画廊について

ここでは夢土画廊の歴史について概観する。本章の記述はご遺族からの聞き書きを元に作成した発表原稿「東京国立近代美術館アーカイブズ資料と夢土画廊資料について」¹⁾を再構成したものとなっている。あらかじめご承知おきいただきたい。

夢土画廊の画廊主であった小林純こばやしじゅん（1922-2006）氏は、青山学院女子高等科の出身で、文化学院に進学し、1943年に同院を卒業されている。その後、ご結婚され、1946年にご出産（資料を寄贈くださったご遺族が誕生）、その翌年にご主人を亡くされており、それ以降、女手一つで文化学院の事務の手伝い等をしながらい生計を立てていたという。1954年に、

当時文化学院の美術部長を務めていた今泉篤男（1902-1984）の協力を得て、「晴日会」という展覧会の企画に携わるようになり、この頃から本格的に展示活動に関わっていくことになる。

小林氏による画廊運営は、1958年に六本木で開廊した六本木画廊から始まる。同画廊は作家や批評家が出入りするサロンのような空間だったという。手狭な空間だったことから、資生堂ギャラリーや養清堂画廊といった規模の大きい画廊を借りて「晴日会」などの展示活動も行っていったという。当時取り扱っていた主な作家には、山本丘人（1900-1986）や吉岡堅二（1906-1990）、森芳雄（1908-1997）、脇田和（1908-2005）、岡鹿之助（1898-1978）、山口薫（1907-1968）などがいたとされる。

1960年、銀座1丁目への移転に伴い、名称を夢土画廊に改めている（夢土画廊という名称は山本丘人によって命名）。銀座への移転を契機に、取り扱う作家にも変化が生じ、そこから瀧口修造（1903-1979）や針生一郎（1925-2010）といった批評家との関係が生まれた。彼らから紹介を受けた作家の展覧会なども開催されていくことになり、荒川修作（1936-2010）や稲葉治夫（1931-2010）、伊藤隆康（1934-1985）、若林奮（1936-2003）等の展示が行われた。その後、夢土画廊は2度移転しており、1976年に銀座6丁目のギャラリーセンタービル7階へ、1995年に新宿区信濃町マヤ2番館へ移転し、2002年11月に開催した「大沢昌助と5人の作家展」をもって閉廊を迎えた。夢土画廊は貸し画廊を主体としながら、「夢土サロン」や「夢祭」といった小林氏による企画展も行われた。全体として夢土資料は、小林氏の美術に関わる活動の記録となっている。

2. 資料の内容

2.1 運営記録

夢土資料の中で最も重要な資料は、画廊の歴史を跡付ける展覧会案内葉書（以下、DM）である。60年代のものは非常に少ないものの、70年代から80年代にかけては開催年ごとに封筒に整理されており、また、90年代以降はファイリングされている。（図1、2）

画廊運営の記録として重要な資料は、「夢土画廊小史

上・下」(図3)と書かれた手書きのノートがあげられる。これは夢土画廊で画廊番をされていた方が書き留めたもので、ノートには最初期の夢土画廊で発行されたDMや写真が貼られていたり、メモ書きが加えられたり、夢土画廊の歴史を辿る上で重要な手がかりとなる。

画廊に関する記録写真には、銀座1丁目時代の画廊の外観や、銀座6丁目に移転した際のオープニングパーティーの様子等を写したものが含まれている。(図4)これら写真アルバムの台紙には、ところどころメモが添えてあり、いつどこで撮影されたかを特定する際の手がかりとなる。その他、夢土画廊と関わりがあった批評家や作家による手稿や書簡も含まれている。

残念ながら、帳簿や台帳、芳名帳といったものは寄贈前に処分されており、画廊運営に関する経済面を検証するための資料は含まれていない。

2.2 作家関係資料

夢土画廊で頻繁に展示を行っていた作家を中心とする作家ファイルや、個展やグループ展の様子を収めた写真アルバム(図5)が多数残っている。また、ビデオテープやカセットテープといった視聴覚資料も存在する。

2.3 画廊外の活動

画廊外の活動として、「晴日会」に関するDMと出品作品の絵葉書をまとめたファイルが残っている。また、小林氏は1975年に今泉と駒井哲郎(1920-1976)を顧問に迎えた「Y+K版画工房」を開設しており、同工房に関係する資料が封筒にまとめられている。なお、Yというのは小林氏ともに工房を立ち上げた方のイニシャルで、2人のイニシャルが工房の名称になっている。

2.4 刊行物

多数のDMが存在する一方で、夢土画廊に関する刊行物は、展覧会カタログ(図6)が19冊、図書が1冊と少ない。しかし、これらは個々に登録することができた資料の数であり、実際には作家ファイル等、原秩序を維持した資料の中に、展覧会カタログとして計上可能な資料が含まれている。

3. 資料の整理方法

2019年3月、第33回学芸員研修会「美術館のアーカイブズ資料の可視化とさらなる活用に向けて」(全国美術館会議情報・資料研究部会主催)が当館で開催された。この研修会の趣旨は、美術館内に眠る資料群の所在調査に向けて、各館への調査協力を呼びかけることにあった²⁾。参加者には、同一出

所の資料群(フォンド)を記述する方法として、ISAD(G)³⁾の紹介が行われた。そうした背景から、夢土資料についてもISAD(G)に準拠し、資料整理を進めることになった。

アーツライブラリのHPでは、夢土資料の検索手段(Finding Aids、表1)を公開している。作成者の経歴情報や伝来情報、入手元、範囲・内容、編成方法、利用条件等を一覧で示している。

- ・シリーズ1: 運営記録
- ・シリーズ2: 作家関係資料
- ・シリーズ3: 画廊外の活動
- ・シリーズ4: 刊行物

アーカイブズでは、図書館のように刊行物を1点ずつ登録していくのとは異なり、その資料が元々担っていた機能に応じて、「シリーズ>ファイル>アイテム」の順で階層構造として資料群を把握する。当館では、階層記述が可能なアーカイブズの専用システムを導入していないことから、HP上で公開している検索手段と、東京国立近代美術館蔵書検索(OPAC)の登録情報とを紐づけることによって、階層構造の表現を試みている。

また、資料整理を進める上で、アーカイブズの「原秩序尊重の原則」に基づき、過去に寄贈後の作業において当館で編集してしまった一部の資料を除き、夢土画廊で作成されたファイルや封筒の構成は崩さずに保存している。資料整理に際しては、国立新美術館の谷口英理氏から助言をいただくとともに、アーカイブズ・オブ・アメリカンアート(AAA)が公開している「プロセッシング・ガイドライン」における「シリーズ名と編成」⁴⁾や、国文学研究資料館が公開している収蔵歴史アーカイブズデータベースの記述等を参考にした⁵⁾。

おわりに

最後に利用方法について記しておきたい。夢土資料の利用には、事前予約が必要となる。「シリーズ4: 刊行物」の図書、展覧会カタログ、雑誌については、原則1週間前迄の予約を、それ以外のシリーズについては、著作権法やプライバシー、肖像権、個人情報保護法等に対する配慮が必要な資料を含んでいることから、提供までに時間を要するため、原則2週間以上前迄の予約をお願いしている。

夢土資料は、画廊史研究をする上で重要な一次資料であり、また、夢土画廊と関わりがあった作家や批評家との人的ネットワークの検証にも活用が見込めるものである。本稿を通して、多くの方に活用されることを願っている。

註

- 1) 長名大地. “東京国立近代美術館アーカイブズ資料と夢土画廊資料について”. 美術館のアーカイブズ資料の可視化とさらなる活用に向けて. 全国美術館会議情報・資料研究部会. 全国美術館会議, 2020, p. 17-24.
- 2) 全国美術館会議情報・資料研究部会編. 美術館のアーカイブズ資料の可視化とさらなる活用に向けて. 全国美術館会議, 2020年, 75p.
- 3) 田窪直規. 国際標準記録史料記述一般原則 : ISAD (G) (General International Standard Archival Description) : その基本構造・考え方と問題点. レコード・マネジメント, 2002年, 44巻, p. 1-22.
- 4) “Processing Guidelines: Chapter 3, Archival Arrangement at the Archives of American Art”. <https://www.aaa.si.edu/documentation/processing-guidelines-chapter-3-archival-arrangement-at-the-archives-of-american-art>, (参照 2020-12-18).
- 5) “収蔵歴史アーカイブズデータベース”. <http://base5.nijl.ac.jp/-archicol/>, (参照 2020-12-19).



図1 夢土画廊の展覧会案内葉書



図2 展覧会案内葉書の入った封筒

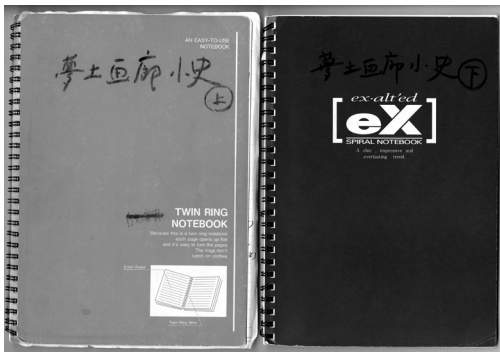


図3 夢土画廊小史 上・下



図4 画廊に関する記録写真



図5 「夢祭」の写真アルバム

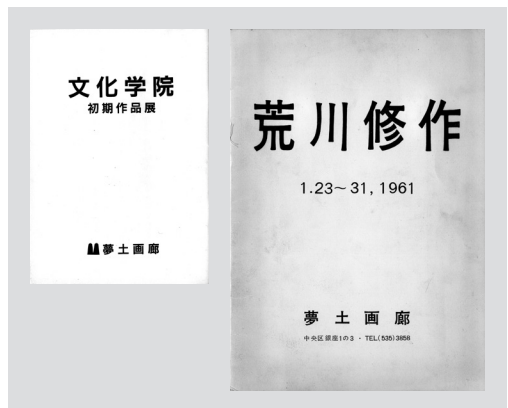


図6 夢土画廊発行の展覧会カタログ

ISAD(G)2nded.		項目		記述内容
3.1	識別表示	3.1.1	請求記号	MUDO (シリーズ番号) *
		3.1.2	資料名	夢土画廊関係資料
		3.1.3	年代域	1954～2002年 ※主に小林純氏による夢土画廊等の活動時期に係る資料
		3.1.5	資料の分量・規模	書架延長4.5m
3.2	コンテキスト	3.2.1	作成者名 (出所)	夢土画廊
		3.2.2	作成者の経歴情報	夢土画廊は1960年から2002年11月にかけて、小林純氏 (Kobayashi Jun, 1922～2006年) が運営していた貸し画廊。同画廊では荒川修作、稲葉治夫、伊藤隆康、若林奮などの個展が行われた。画廊の命名者は日本画家の山本丘人。画廊経営を始める以前の1954年頃から、小林氏は、今泉篤男の協力を得て「晴日会」という展覧会の企画・運営に携わっていた。その後、1958年に六本木で「六本木画廊」を開設した。1960年に銀座1丁目へ移転し、その際、「夢土画廊」に画廊名を改称した。1976年、銀座6丁目ギャラリセンタービル階へ移転し、1995年に新宿区信濃町マヤ2番館へ移転し、2002年11月に閉廊した。
		3.2.3	伝来情報	夢土画廊の画廊主であった小林純氏のご遺族より、当館への寄贈申出があり、2017年3月2日に段ボール5箱分の資料の寄贈を受けた。その後、2018年8月9日に封筒1通、2019年3月10日に段ボール1箱分の資料が追加寄贈された。
		3.2.4	入手元	個人 (ご遺族) からの寄贈
3.3	内容と構造	3.3.1	範囲・内容	小林純氏が夢土画廊等を運営する際に収集した図書、展覧会カタログ、雑誌の他、画廊の案内状、写真アルバム、手稿、スクラップブック等が含まれている。
		3.3.4	編成方法	シリーズ (HP上で表記) > ファイル (OPAC上で表記) > アイテム (OPAC内の「備考」「注記」で表記) ・シリーズ1: 運営記録 ・シリーズ2: 作家関係資料 ・シリーズ3: 画廊外の活動 ・シリーズ4: 刊行物
3.4	アクセスと利用条件	3.4.1	利用条件	○一般公開 「シリーズ4: 刊行物」は事前予約 (原則1週間前) が必要。 ○限定付き公開 上記以外のシリーズに含まれる資料は利用者から調査内容を伺った上で、著作権法やプライバシー、肖像権、個人情報保護法等に対する配慮を前提に、該当する資料を当館で用意するものとする。資料の利用にあたっては、原則2週間までに要相談。
		3.4.3	資料の言語	主に日本語
		3.4.4	資料の物理的状態	貴重書庫にて保管
		3.4.5	検索手段	・HP ・OPAC
3.5	重要な関連性のある他の資料	3.5.3	関連資料	—
		3.5.4	参考文献	長名大地, “東京国立近代美術館アーカイブズ資料と夢土画廊資料について”, 美術館のアーカイブズ資料の可視化とさらなる活用に向けて, 全国美術館会議情報・資料研究部会, 全国美術館会議, 2020年, p. 17-24.
3.6	注記	3.6.1	注記	資料 ID : 190007164-190007166 の3ファイルは、資料 ID : 190007246-190007250の5ファイルを当館で編集・作成したため原秩序が保たれていない。
3.7	記述コントロール	3.7.1	担当者	東京国立近代美術館企画課情報資料室 (長名大地、石川明子)
		3.7.3	記述年月日	2019年10月15日 (更新2021年1月)

表1 夢土画廊関係資料

夢土画廊関係資料一覧

【凡例等】

- ・表題は原表題を採り、それがない場合には内容物を判断して付与した。また、原表題だけでは不十分な場合や注記事項は、その後に〔 〕で摘記した。
- ・「資料の形態・数量」の数量では、ファイルやアルバム、ノート等は冊、フォルダーは枚、封筒や袋などで一括されているものは一括と表記した。
- ・「資料の形態・数量」の()内は、東京国立近代美術館でファイル等に収納した場合の形態を記載した。なお、「バラ」とはファイルや封筒等にまとめられていなかった未綴じの資料のことを指す。
- ・**の3ファイルは、*の5ファイルを当館で年代順に編集・作成したもので、原秩序が保持されていない。

シリーズI：運営記録 *画廊運営に関する資料（ノート、文書、写真、葉書、書簡、原稿、展覧会案内葉書等）

表題 II 資料の形態・数量

- 夢土画廊小史 上・下（ノート） II ノート2冊
- 運営記録関係資料（申込書、会場情報等） II バラ（ファイル1冊に収納）
- 画廊に関する記録写真（夢土画廊 外観、レセプション風景等） II アルバム3冊
- 雑誌・新聞の切り抜き等 II バラ（ファイル2冊に収納）
- 葉書（年賀状） II ファイル1冊
- 葉書・書簡（挨拶状等） II バラ（ファイル1冊に収納）
- 各種原稿（批評家による手稿等） II バラ（ファイル1冊に収納）
- 1964年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1969年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1970年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1971年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1972年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1973年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1974年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1975年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1976年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1977年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1978年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1979年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1980年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1981年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1982年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1983年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1984年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1969-1982年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II ビニール袋1括
- 1958-2002年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II 封筒1括
- 1979-2002年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II ファイル1冊
- 1989-2002年（夢土画廊開催の展覧会案内葉書） II ファイル1冊
- 夢土画廊DM1985年以前年賀状含む II ファイル1冊*
- 夢土画廊DM1985.1月10日-1989.1月18日 II ファイル1冊*

夢土画廊DM1988.12月19日-1994.12月5日 Ⅱ ファイル1冊*
夢土画廊DM1995.2月27日-2000.1月 Ⅱ ファイル1冊*
夢土画廊DM Ⅱ ファイル1冊*
夢土画廊開催の展覧会案内葉書(1980-2002年) Ⅱ 5ファイル(ファイル3冊に収納)**

シリーズ2：作家関係資料 *作家に関する資料(作家ファイル、写真、視聴覚資料)

表題 Ⅱ 資料の形態・数量

大内晴夫(作家ファイル) Ⅱ ファイル1冊
松本弘二(作家ファイル) Ⅱ ファイル1冊
淀井彩子(作家ファイル) Ⅱ ファイル1冊
大沢昌助(作家ファイル) Ⅱ ファイル2冊
村井正誠(作家ファイル) Ⅱ ファイル3冊
稲葉治夫(作家ファイル) Ⅱ ファイル1冊
高尾みつ(作家ファイル) Ⅱ ファイル1冊
資料'60(作家ファイル) Ⅱ ファイル2冊
夢土画廊以外の展覧会案内葉書・チラシ等 Ⅱ バラ(ファイル3冊に収納)
'96 2'1 栃木順子作品(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'97 1/27~2/7 大住閑子(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'97 10大沢昌助展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
大沢昌助展'96.6.17~6.28(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'97 10大沢昌助展 Y+K版画(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'98 大沢 淀井 高尾 山内(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'98 OKADA展 夢祭展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'99 コニヤー 長谷川彰一 ビザ 矢柳剛(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
'99 夢祭(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
2000 01 大内晴夫展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
2002/3斎藤寿一展平野着彩作品フィルム(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
アートヴィレージ(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
フィルムNo.2878 98/10 松本弘子(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
伊藤隆康'95.9.20(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
稲葉治夫(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
稲葉治夫作業ポジ(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
奥家史料(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
吉岡堅二アトリエ(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
吉岡展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
宮本和胡展 1995年10月23日(月)~11月2日(木) 色紙(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
橋本正司(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
駒井哲郎展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
駒井哲郎展 2002/5(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
現代バリ版画 大沢リト オノサト'98(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
桜井展松本[-]作2851(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
桜井浜江画業70年記念展2000.11.1~11.15(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊

桜井滨江展(フィルム) 桜井作品 松本弘二(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
桜井滨江展ポストカード写真コピー(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
山口薫(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
山口薫展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
山寺重子 1995後期(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
山本丘人画友吉岡堅二(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
小川孝子 村井正誠展徳ふ会 元/10村井(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
昭和三十三年夏日会出品作品複写ネガ(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
松田光博(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
松田光博個展「昭和シリーズ・I」と「街はふるさと」油彩・水彩(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
松尾多英展 '98(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
松本弘子(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
森本紀久子 '96 3'6(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
森本紀久子展 1999.3(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
森本紀久子展夢土新サロン展'1996(平8)2月27(火)→3月8(金)(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
須加展山内展オープン 2001.11(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
村井正誠6月雨(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
村井正誠油と版画 '97.6 F4623(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
大沢昌助(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
大沢昌助 1995年6月3日(木)~6月12日(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
大内晴夫 ネガ(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
仲田好江写真美術出版より(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
島谷晃展 2000(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
稗田一穂(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
父の絵・松本弘二展(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
平野遼 '00 6フィルム3063(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
平野遼 '00.6 フィルム 3604(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
平野遼先生写真(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
夢土「夢祭'95展」(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
木村良枝0802(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
油野誠一展 '99 10/12-10/22(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
淀井彩子展 '97 3/24~4/4(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
淀井彩子展 2000'4(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
淀井彩子展 2001年4月(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
淀井武漢展 2001 作家スナップ(写真アルバム) Ⅱ アルバム1冊
作家別写真資料(会場写真、作品図版等) Ⅱ バラ(フォルダー32枚に収納)
1988 3月2日~3月20日神奈川県立県民ホールギャラリー稲葉治夫 現代作家シリーズ'88 Ⅱ VHS1点
第3回3月23日(土)「私と抽象画」講師:村井正誠MASANARI MURAI(画家) Ⅱ VHS1点
日曜美術館アトリエ訪問 村井正誠 コピー 1993 2/28 Ⅱ VHS1点
Haruo Ouchi 1999 Ⅱ CD-R1点
小川孝子画集 朗読長岡輝子 1991.10.9 Ⅱ 録音カセット2点

シリーズ3：画廊外の活動 *晴日会、Y+K(版画工房)に関する資料

表題 II 資料の形態・数量

- 晴日会 I 回～5回 (スクラップブック) II スクラップブック1冊
晴日会 II 6回～8回 (スクラップブック) II スクラップブック1冊
晴日会 III (スクラップブック) II スクラップブック1冊
晴日会 (展覧会案内葉書、絵葉書) II ファイル1冊
Y+K (版画工房) 関係資料 (案内状、ロゴ等) II 封筒1括

シリーズ4：刊行物 *図書26冊、展覧会カタログ193冊、雑誌21冊

ここでは夢土画廊に関する資料のみ掲載。他の資料は、東京国立近代美術館蔵書検索 (OPAC) で確認されたい。

表題 II 資料の形態・数量

- 荒川修作. 夢土画廊, 1961, 9p. II 展覧会カタログ1冊
平野遼個展. 夢土画廊, 1964, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
森本紀久子個展. 夢土画廊, 1965, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
金子英彦個展. 夢土画廊, 1965, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
稲葉治夫個展. 夢土画廊, 1967, 10p. II 展覧会カタログ1冊
斉藤寿一・風によるかたち. 夢土画廊, 1967, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
瀧瀬敏郎個展. 夢土画廊, 1969, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
小林正治展: 地平的残像のエロス. 夢土画廊, 1969, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
村井正誠. 夢土画廊, 1977, [n.p.]. II 展覧会カタログ2冊
稲葉治夫. 夢土画廊, 1977, [n.p.]. II 展覧会カタログ4冊
小林正治. 夢土画廊, 1977, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
渡部武個展: 画廊企画: 1981. 夢土画廊, 1981, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
登坂一遊遺作展出品目録. 夢土画廊, 1986, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
長谷川晶展. 夢土画廊, 1991, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
松尾多英個展: 連作「風紋」. 夢土画廊, 1995, [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
文化学院初期作品展. 夢土画廊, 1996, 31p. II 展覧会カタログ1冊
麻生花児《個展》. 夢土画廊, 19[-], [n.p.]. II 展覧会カタログ2冊
高山尚個展: 車輪考 第12回. 夢土画廊, 197[-], [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
森本紀久子個展. 夢土画廊, [n.d.], [n.p.]. II 展覧会カタログ1冊
夢土画廊画集: 60年代の夢. Uポート, 2003, 38p. II 図書1冊

夢土画廊展覧会一覧

【凡例等】

- ・本一覧は、「シリーズ1:運営記録」に含まれる夢土画廊開催の展覧会案内葉書、及び、「シリーズ4:刊行物」の夢土画廊で刊行された展覧会カタログから採録した展覧会情報を開催年順に記載したものである。
- ・会期、展覧会名、出品作家(2人以上の場合のみ)の順で記載している。
- ・会場は夢土画廊を基本としているが、他所で行われた展示について、*は洋協ホール、夢土画廊/洋協ホール、**は神奈川県立県民ギャラリーを指す。
- ・会期年が記載されていない場合は、展覧会案内葉書が括弧に入った封筒に記載の年代を用いた他、独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所の「美術展覧会開催情報」を参照した。
- ・前項の調査を経て不明の情報については、[] で補記した。

1959年 六本木画廊

8月24日-29日 小出橋重デッサン小品展

1961年 夢土画廊 (銀座1丁目)

1月23日-31日 荒川修作

1964年

1月20日-26日 麻生花児 個展

6月1日-7日 TAZOE MASATAKE

6月22日-28日 平野遼個展

8月24日-30日 矢柳剛個展 TSUYOSHI YAYANAGI

10月5日-13日 64 Masaru Nakanishi 花神

10月12日-18日 白藤朱根個展 一日本画作品一 exhibiton by akane shirafuji -japanese paintings-

1965年

1月27日-2月1日 森本紀久子個展

6月28日-7月4日 ビッコロ展 (麻生花児, 稲葉治夫, 石橋和美, 板倉洋二, 井上洋介, 上野実, 岡本信治郎, 尾崎愛明, 榎尾正次, 金子真珠郎, 金子英彦, 海道園夫, 瓦井明子, 賀来美和子, 聴濤襄治, 首代俊雄, 鯨井肇, 佐々木耕成, 白井昭子, 多田越子, 谷川晃一, 高橋靖夫, 豊島弘尚, 仲山進作, 永山友子, 中平和, 新国喜代, 鋸仲ヤツオ, 原正樹, 堀越陽子, 松田博, 枚田美智子, 宮本和子, 箕村禎男, 水崎昭雄, 森本喜久子, 矢柳剛, 山田正亮, 与古田劬, 視覚グループ, 埼玉グループ, ジャックの会)

9月6日-12日 金子英彦個展

1967年

1月9日-21日 稲葉治夫個展

5月29日-6月4日 斉藤寿一・風によるかたち

1969年

1月13日-19日 第6回補目絹個展

1月20日-26日 伊藤由紀子個展

1月27日-2月2日 トリオ ベ・デ・ジ展 (江崎いく代, 山口順子, 吉原英子)

2月3日-9日 平野京子個展 HIRANO KYOKO

2月10日-16日 小林正治展 地平的残像のエロス

3月10日-16日 松原龍夫個展

3月17日-23日 矢辺啓司個展

3月24日-30日 夢土画廊企画 シリーズ5 野島一子個展

4月7日-13日 集団トーキョーアート展 TOKYO ART NO.1 (金子一治, 澄川久, 白砂泉)

4月14日-20日 成川勝己個展

4月21日-27日 沼沢仁個展 油絵・版画

4月28日-5月4日 鎌形照夫小品展

5月5日-11日 景山義博 [酒井] 個展 YOSHIHIRO KAGEYAMA EXHIBITION

5月12日-18日 スズキ光一個展

5月19日-25日 神谷清和個展 KIYOKAZU KAMIYA EXHIBITION

8月4日-10日 ベ・デ・ジ・カ展 (石井和美, 江崎いく代, 山口順子, 吉原英子)

8月11日-17日 森岡完介個展 KANSUKE MORIOKA EXHIBITION

8月18日-24日 グループF女子美術大学3年 (井窪絢子, 大西三喜子, 木嶋由紀子, 結束清美, 松川むつこ)

8月25日-31日 第2回M.M.G.展 ユークリッドは生きている

9月1日-7日 石沢久夫個展 HISAO ISHIZAWA. OWN MAN SHOW

9月8日-14日 第4回飯沼道子個展

9月15日-21日 永松健個展

9月22日-28日 大内弘 欧州スケッチ展

9月29日-10月5日 額縁敏郎個展

10月6日-12日 ZONE2 小林章 大津英敏 (小林章, 大津英敏)

10月13日-19日 岡崎信吾個展 SHINGO OKAZAKI

10月20日-26日 M. SEDAKA Exposition

10月27日-11月2日 和田衛明個展 ONEMAN EXHIBITION BY EIMEI WADA

11月10日-16日 大谷達雄洋画個展 Tatsuo Oya EXHIBITION

11月17日-23日 FRESH 同人合同個展 (池上三朗, 宇佐川良, 緒方千山, 築山香樹, 坂元正武, 館凌霄, 深川伸, 本郷睦義, 森久保)

11月24日-30日 雨宮一正個展 AMEMIYA ISSEI

12月1日-7日 広井利三郎個展

1970年

1月5日-11日 第2回3人展 (三宮美和子, 峰村静子, 堀内民子)

1月12日-20日 友永マリ作品展

1月23日-31日 夢土新春展 (織田広喜, 菅野矢一, 福沢一郎, 山下大五郎, 山内豊喜)

2月2日-8日 2人展 秋本隆治 吉岡幾哉 (秋本隆治, 吉岡幾哉)

2月12日-14日 裏淑堂個展

3月2日-8日 平野京子個展

3月9日-15日 GOKAI展 (千正一博, 中村正昭, 小栗誠夫, 加藤紘一)

3月16日-22日 張谷一保個展

3月23日-29日 地の会 2回展 (服部与一, 藤原秀雄, 小林健造, 鈴木新次)

3月30日-4月5日 金子寛個展

4月2日-10日 新作家展 (稲葉治夫, 片岡眞太郎, 高橋淳子, 西野久子, 野田好子, 古川吉重, 堀内規次, 水谷勇夫)

4月6日-12日 T.ファイブ会展 (大津鎮雄, 清浦正風, 関頼武, 平野遼, 宮本和子)

4月13日-19日 山本博個展

4月20日-26日 成川勝己個展

4月27日-5月3日 加藤麗子個展

5月4日-10日 第2回60と30 2人展 (岡野晴則, 古賀恭良)
5月11日-17日 グループ (石神公一, ウシアマ格, 神林美紗子, 善明, 深沢弘和, 柳章文, 前田京子)
5月18日-24日 砥上賢治個展
5月25日-31日 八木沼笙子個展
6月1日-7日 三人展 (地主有美子, 宍道春江, 高島三枝子)
6月8日-14日 菅沼莊二郎 第1回個展
6月15日-21日 木路毛五郎 疎外された人間”シリーズ展
6月22日-28日 赤塚徹個展
6月29日-7月5日 はくれい日本画会展 (伊藤久美, 内田照子, 氏家宣子, 梅原広子, 影山りつ, 栗原澄子, 副島淳子, 塚本寿美子, 森田いつ)
7月6日-12日 宮本康雄個展 同位のイメージ
7月13日-19日 イラストレーション三人展 (井上, 上田, 栗田, [ほか判読不可])
7月20日-26日 第2回Temperament展 (麻生佳子, 国近潤子, [ほか判読不可])
7月27日-8月1日 俵典子個展
8月4日-9日 谷沢鋭個展
8月10日-22日 第11回個展 我等が青春をいどりしもの 一版画連作42点—木村晃郎 KIMURA KORU
8月24日-30日 伊藤勇個展 ITO ISAMU
8月31日-9月6日 二人展 (橋本誠, 菊池早苗)
9月7日-13日 加藤吉正個展
9月14日-20日 荒平典子展
9月21日-27日 依田英和個展
9月28日-10月4日 桜井文比古個展
10月5日-11日 佐藤孝二 第一回個展
10月12日-18日 坂元正武小品展
10月19日-25日 小林正治展 記憶の影像 海のシリーズ
10月26日-11月1日 三人展 (川村勉, 高橋敏八, 西村博一)
11月2日-8日 彫刻二人展 (鹿住能弘, 粕谷司)
11月9日-15日 伊藤由紀子個展
11月16日-22日 第二回若林廣個展
11月23日-29日 松田松雄個展
11月30日-12月6日 館凌霄 プロテスト展
12月14日-20日 2人展 TANGO, OSE (尾瀬宏, 丹後重徳)
12月21日-27日 LITTLE ROAD OF BIC HOUS. ILLUSTRATION (TETU, SENDOTA, KENGI, TAKEUTI, JUN, NAKAMURA, TUTOMU, NIHEI, HITOSI, SIRAI)

1971年

1月6日-11日 米本久美個展
1月12日-17日 MOMOMOMO 2nd Exhibition (菊池仁, 佐藤加代子, 佐藤正雄, 長谷部昭義, 長谷部久丹子, 早坂不二子, 米本久美)
1月18日-24日 大石洋次郎個展
1月25日-31日 大場安之個展 ヨーロッパの旅
2月8日-11日 中田光弘 高根公策 2人展 (中田光弘, 高根公策)
2月15日-21日 二人展 幸田脩三 佐藤多持 (幸田脩三, 佐藤多持)
2月22日-28日 沼沢仁個展
3月1日-7日 版画4人展 (石和道則, 高岡徹, 藤井兼弘, 和田吉史)
3月8日-14日 張谷一保個展
3月15日-21日 油絵五人展 (糸田芳雄, 五百住乙, 正田壤, 執行正夫, 刀根真澄)
3月22日-28日 村井昭治個展
3月29日-4月4日 信原柴夫個展
4月5日-11日 北條紫陽油絵個展
4月26日-5月2日 逆光・暗転・陰極 (稲葉治夫, 豊島弘尚, 宮城輝夫)
5月3日-9日 竹中昭個展

5月10日-16日 第一回、ペンを主体とした西川光三個人展
5月17日-23日 3人展 (土倉彦宏, 高野利秀, 伊藤代志美)
5月24日-30日 北川幸子・1947年生・新制作展出品 田中稲子・1947年生・行動展出品 (北川幸子, 田中稲子)
5月31日-6月6日 三人展 (地主由美子, 宍道春江, 高島三枝子)
6月7日-13日 画廊企画 六月展 (大沢昌助, 北川民次, 久保守, 児玉幸雄, 中村徳三郎, 山下大五郎)
6月14日-20日 樹田達雄個展
6月21日-27日 TWO EXHIBITION (青木充, 小倉勇喜男)
6月28日-7月4日 矢野真個展
7月5日-11日 楠本正明個展 夢土画廊企画
7月12日-18日 第10回松樹会展 (赤松旦代, 石田ふさ, 小沢博義, 齊藤昉, 坂上直美, 桜井元太郎, 土浦信子, 西沢凡生, 的場卓次, 宮本妙子, 吉本宣子, 末松正樹)
7月19日-25日 EXHIBITION E&H 創造のアトリエ
7月26日-8月1日 緑川敏夫・緑川文子展 (緑川敏夫, 緑川文子)
8月2日-15日 第1回グループ展 ばく (井窪絢子, 鎌田由紀美, 北川公子, 北原孝子, 結束清美, 片山良子, 北川加代子, 成井直恵, 萩尾順子, 村山初美)
8月23日-29日 齊藤嗣火個展
8月30日-9月5日 桑畑義博作品展
9月6日-12日 川原田滋彫刻展
9月13日-19日 石沢久夫個展 HISAO ISHIZAWA ONE MAN SHOW
9月20日-26日 井出忠人個展
9月27日-10月3日 飯沼道子個展
10月4日-10日 山口薫展 壁面モザイクの下絵を中心に
10月11日-17日 李景朝油絵展
10月18日-24日 坂元正武油絵作品展
11月15日-21日 真島建三作品展 exhibition Kenzo MAJIMA
11月22日-28日 隈部としろう個展
12月6日-12日 岡田肇彦個展
12月13日-19日 motion (近藤英三, 吉川正道, 大久保利園)
12月20日-26日 第9回楠目絹個展

1972年

1月7日-15日 現代バリ版画展 画廊企画 (TITUS, CARMEL, MASI, SENGUI, DEL, PEZZO, DADO, ADO, MAGLIONE, YAYANAGI)
11月7日-13日 落墨々人展 (大沢昌助, 田中忠雄, 三雲祥之助, 村井正誠, 山口長男)

1973年

1月9日-15日 広井利三郎個展 RISABURO HIROI
1月16日-22日 第5回大場安之滞仏作品展 PARIS
1月23日-29日 岡田春美 岡田東 わたしのうら側—寂寥について (岡田春美, 岡田東)
1月30日-2月5日 第3回武田治枝油絵個展
2月6日-12日 文化学院芸術科作品展 一油絵・版画—指導村井正誠 (藤田史子, 広川薫, 稲村八千代, 印藤君枝, 加藤洋子, 菊地まり子, 北山葉子, 近藤悦子, 西村正隆, 野原和子, 小川裕子, 雑賀淳子, 坂本美子, 関田静江, 高村園子, 手塚えり, 常世幸, 坪田寛子, 山田国子, 山崎和代)
2月12日-18日 GROUPかけら作品展 (赤田昌子, 慧餅子泥, 須貝憲夫, 中村喜久蔵, 山本美恵子, 林一人)
2月20日-26日 仙名秀雄油絵展
2月27日-3月5日 曾布川正子個展
3月13日-19日 鈴木妙子裸婦ガラス絵展
3月20日-26日 二人展 秋本隆治 武田修平 (秋本隆治, 武田修平)
3月27日-4月2日 洋画第12回北村幸四郎個展赤トンボを追って
4月3日-9日 井上秀樹展
4月10日-16日 川上哲夫個展

4月17日-23日 寺内成人個展 群像
 4月24日-30日 斉藤義郎近作展
 5月1日-7日 翔き、と 森秀男個展
 5月8日-14日 第2回回展 (塩川高敏, 竹内将歳, 前田律雄)
 5月22日-28日 友正光個展
 5月29日-6月4日 展 深見實夫 小林襄 (深見實夫, 小林襄)
 6月5日-10日 尾池和個展
 6月12日-18日 穴道春江個展
 6月19日-25日 第6回飯沼道子個展
 6月26日-7月2日 油絵展 コーナー4 CORNER4 (神谷圭子, 鈴木妙子, 牧野妙子, 柴田照代)
 7月3日-9日 清水潔個展 私説お伽草子
 7月10日-16日 第15回梶原直臣油絵個人展
 7月17日-23日 小林英美子 角守啓子展 (小林英美子, 角守啓子)
 7月24日-30日 73 6 GROUP LOPPO (福島寛子, 下村幸子, 川崎嘉子, 林江子, 小田原寛子)
 7月31日-8月6日 門田雄三個展
 8月7日-13日 清水郁美個展
 8月24日-30日 桜井元太郎作品展
 9月11日-17日 第二回真珠会油絵展 (新井勝恵, 小島永子, 近藤松江, 田島輝美, 村越教子)
 9月18日-24日 第2回EST展 (堀本恵美子, 千葉幸子, 野口孝子)
 9月25日-10月1日 第8回三好ヒデトシ展
 10月2日-8日 第三回本名欣二小品展
 10月9日-15日 石沢久夫個展 A.t MUDO GALLERY HISAO ISHIZAWA ONE MAN SHOW.
 10月23日-29日 小堀新子個展
 10月30日-11月5日 三人展 後藤都 洲崎淑子 林田薫 (後藤都, 洲崎淑子, 林田薫)
 11月6日-12日 グループU展 第6回展 (大塚季子, 小川光枝, 丹波洋介, 鈴木善雄, 吉田昌功)
 11月13日-19日 大きな絵・三人展 大沢昌助・村井正誠・山口長男 (大沢昌助, 村井正誠, 山口長男)
 11月20日-26日 三人の個展 河合浩二 谷島憲明 箕島信勝 (河合浩二, 谷島憲明, 箕島信勝)
 11月27日-12月3日 石井信行個展
 12月4日-10日 二人展 森直実 増田和子 (森直実, 増田和子)
 12月11日-17日 山本康廣個展

1974年

1月8日-14日 武田治枝油絵個展
 1月15日-21日 鈴木正二近作絵画展 19701973の油絵40号以下18点同ガッシュ水彩画小品17点
 1月22日-28日 6回 4泉展 (赤田昌子, 秋山静子, 大塚節, 河野光子, 久住静雄, 久保田満寿, 小池栄子, 小暮浅子, 中村朝子, 福島せつ, 堀田操)
 1月29日-2月4日 相馬誠司・個展
 2月5日-11日 和光大学日本画卒業制作展 (伊井春子, 岸井幸子, 鯉淵京子, 沢藤優子, 柴田長俊)
 2月12日-18日 グループデジャール展 (佐々木俊介, 中村紀介, 松原芳久, 丸山東平, 三野哲二)
 2月19日-25日 若林奮デッサン水彩展
 2月26日-3月4日 J45 日本画グループ展多摩美術大学48年度卒業生 (宇野幹雄, 小野寺茂, 河原素美, 菊池清喜, 近藤万里子, 沢木満, 塩川道高, 庄子幸一, 田辺彩子, 中村翠, 仲山計介, 松倉茂比古, メアリ・ケイ・グリーン, 横田日出夫)
 3月5日-11日 沈黙の断片シリーズ 加藤吉正作品展
 3月12日-18日 武本公子個展
 3月19日-25日 4人展 (大内稔, 福田篤, 貞広豊, 島田泉)
 3月26日-4月1日 ポセーフ 夢土画廊企画 (岡本信次郎, 谷川晃一, 宇野亜喜良, 小林正治, 横尾龍彦)
 4月2日-8日 大場安之個展 第6回

4月9日-15日 裸婦を主にした斉藤義郎個展
 4月16日-22日 奥田紘個展
 4月23日-29日 出口佳子油絵個展
 4月30日-5月6日 翔き、そして 森秀男個展
 5月7日-13日 La Vie展 千田高詩とS.Z.A. 推薦による5人の作家
 5月21日-27日 吉田たかし個展
 5月28日-6月3日 小西春江個展
 6月4日-10日 第3回平賀健一郎作品展
 6月11日-16日 尾池和個展
 6月18日-24日 絵画・彫刻チョンニョン展 청년 (呉昇一, 李赫, 朴良淑, 林洋子)
 6月25日-7月1日 THREE MEMBERS EXHIBITION SHIGEKO: FUSE MAKIKO: NOMURA TAEKO・BEPPU
 7月2日-8日 辻葦夫個展 [炎の祈りシリーズ]
 7月16日-22日 第一回堀口憲治個展
 7月23日-29日 第3回伊藤勇個展 現代美術家協会会員
 7月30日-8月5日 轟木麗子個展
 8月6日-12日 第5回展朱 (浅羽淳子, 川合弘子, 井窪祐子, 佐藤典子)
 8月20日-26日 第6回東京アート展 (白砂泉, 妹尾一朗, 横山百合子, KAZUHARU KANEKO)
 8月27日-9月2日 川上哲夫個展
 9月3日-9日 お伽草子'74 清水潔個展
 9月10日-16日 第3回真珠会展 (新井勝恵, 小島永子, 近藤松江, 田島輝美, 村越教子)
 9月17日-23日 洋画北村幸四郎個展
 10月8日-14日 幡谷純子個展
 10月15日-21日 2人展 (榎本幸衛, 柴田長俊)
 10月22日-28日 井上秀樹個展
 10月29日-11月4日 第2回/コーナー4展 油絵・木口木版 CORNER 4 (神谷圭子, 木原富美子, 林澄子, 牧野妙子)
 11月12日-18日 鈴木善雄個展
 11月19日-25日 7回GROUP LOPPO (小田原寛子, 川崎嘉子, 下村幸子, 林江子, 福島寛子)
 11月26日-12月2日 第9回三好ヒデトシ展
 12月3日-9日 燿第4回展 (相沢麻里子, 高木元子, 米沢秀子)
 12月10日-16日 第七回グループU展 (丹波洋介, 鈴木善雄, 吉田昌功, 坂田武蔵)
 12月17日-23日 石井信行個展
 12月18日-24日 21回丸山謙三個展
 [会期月日不明] 鎌田方晴個展

1975年

1月7日-13日 memory一原夜より 太田正明
 1月14日-20日 第2回五人展 (樋口洋, 宮川文男, 進藤幹弘, 錦織重治, 南雲賢二)
 1月21日-27日 いおう会 いのうえひでき おおにしあぎをう えすぎゆういち (井上秀樹, 大西章夫, 上杉裕一)
 1月22日-28日 二人展 (木川田光弘, 石川俊一)
 1月28日-2月3日 鎮魂歌 後藤都
 2月4日-10日 水島哲雄 山田道則 2人展 (水島哲雄, 山田道則)
 2月11日-17日 第12回高山尚個展 車輪考 夢土画廊企画
 2月18日-24日 2人展 TANGO, OSE (丹後重徳, 尾瀬宏)
 2月25日-3月3日 版画展日大芸術学部美術学科版画室 (池田隆彦, 川上洋明, 川村隆一, ころかわみさこ, 小島則彦, 菅沢義明, 鶴岡庄太郎, 平井政和, 高橋洋一, 原健, 有地好登)
 3月4日-10日 八木沼笙子個展
 3月11日-17日 第7回飯沼道子個展
 3月18日-24日 KYHO展 (羽田重亮, 小島喜八郎, 山崎金幸)
 3月25日-31日 いちせ・しげひこ個展
 4月1日-7日 松浦延年個展
 4月8日-14日 アトリエ301展 NO.2 (井上郭子, 木村満男, 椎

名則允, 洲崎昇, 比留間良夫, 井上房子, 関野邦章, 高橋裕子, 中恵美子, 福島亮子, 丸山恵子, 武藤正彦, 若松浩文, 田中素樹, 天川徹, 山口美保)

4月15日-21日 村越教子個展

4月29日-5月5日 小野田通正 岡本俊樹 鐘撞靖 小田切充 (小野田通正, 岡本俊樹, 鐘撞靖, 小田切充)

5月6日-8日 第7回大場安之個展

5月13日-19日 Z.ZHANG PRIVATE EXHIBITION 張忠儀個展

5月20日-26日 4泉展 7回 (赤田昌子, 秋山静子, 大塚節, 久住静雄, 久保田満寿, 小暮浅子, 福島せつ, 堀田操)

5月27日-6月2日 尾池和個展

6月3日-9日 鈴木妙子油絵個展

6月10日-16日 第2回高原宏明個展

6月17日-23日 二人展 (友野雄一朗, 三井佳樹)

6月24日-30日 4人展 地下水 (伊佐治講, 木村勝明, 北沢正和, 佐々木謙)

7月8日-14日 油彩画5人展 (秋山美俊, 加納きみ江, 内海信彦, 西島勝, 森弥栄子)

7月15日-21日 大槻紀雄個展

7月22日-28日 玉川6人展 (奥山英俊, 下川正引, 田中充, 丸雄治, 脇裕, 寺本宏一)

8月5日-11日 第6回展朱 (浅羽淳子, 川合弘子, 井窪祐子, 佐藤典子)

8月19日-25日 one man show sakurai gentaro

8月26日-9月1日 轟木麗子個展

9月2日-8日 第4回真珠会展 (新井勝恵, 小島永子, 近藤松江, 菊池輝美, 村越教子)

9月9日-15日 第二回堀口憲治個展

9月16日-22日 SO 素 (川地正敏, 高橋辰雄)

9月23日-29日 8人展

9月30日-10月6日 第13回松樹会展 (上田新, 岡本賢三, 奥村勝子, 小沢博義, 齊藤昉, 土浦信子, 西沢凡生, 野沢孝和, 増田且代, 的場卓次, 松崎宣子, 安田佐和子, 末松正樹)

10月7日-13日 OVAL (細川政広, 富樫光邦)

10月14日-20日 宮崎照雄展 主体美術会員

10月21日-27日 森秀男個展はるかなる。鼻とりたち

10月21日-27日 大きな絵・三人展大沢昌助・村井正誠・山口長男 夢土画廊企画 **

10月28日-11月3日 石田進個展

11月4日-10日 緑の記憶シリーズ 佐藤事個展 TSUKASA SATO

11月11日-17日 森田万樹個展 モダンアート協会会員

11月18日-24日 出口佳子個展

12月2日-8日 グループデジャール展

12月9日-15日 柳田順展

1976年 夢土画廊 (銀座6丁目)

1月6日-12日 油絵十一人展 (池見和子, 米沢令子, 潮田和子, 上原愛子, 草場幾子, 山岸禮子, 山口恵子, 松本田鶴, 小池米子, 寺西芳江, 佐久間好子)

1月13日-19日 第3回五人展 (樋口洋, 宮川文男, 進藤幹弘, 錦織重治, 南雲賢二)

1月20日-26日 グループ球展 光油絵版画イラスト映像 GROUP KYU EXHIBITION (石井健治, 井上悦治, 今田由記子, 蘇宗雄, 富安敬二, 三好二郎, 原口美喜磨, ハンビルド)

1月27日-2月2日 アトリエ301展 NO.3 (金田幸雄, 志村羊子, 竹内正幸, 田中素樹, 長谷川公喜, 阿部由起子, 井上郭子, 櫻本均, 遠藤弓子, 尾本芳郎)

2月3日-9日 松沢五男個展

2月10日-16日 稲葉治夫・楠本正明展 HARUO INABA・MASAAKI KUSUMOTO (稲葉治夫, 楠本正明)

2月18日-[会期月日不明] 織田泰兒展

2月24日-3月1日 グループV 第15回企画シリーズ 3人展 (高橋好文, 高野清二, 影城ミレエ)

3月2日-8日 第15回・企画(シリーズ)グループV 3人展(鮫

岡健, 小島敦夫, 佐久間貢)

3月16日-22日 村越教子個展 No.2 むらこしのりこむらこしのりこ・むらこし

3月23日-29日 伊藤長重個展 異類型展

3月30日-4月5日 版画展 天川おさむ 山口美保 (天川おさむ, 山口美保)

4月6日-12日 ハツ木信弘個展 NOBUHIRO YATSUGI ONEMAN SHOW

4月12日-20日 大沢昌助小品展

4月20日-26日 奥田紘個展

4月27日-5月3日 マザー・グース15枚の挿画 長田良平口展

5月4日-10日 渡辺明作品展II Object・Panorama

5月18日-24日 第8回大場安之個展

5月25日-31日 宗形謙個展

6月1日-7日 岩井喜一油彩展 NO.14

6月8日-14日 第8回 4泉展 (赤田昌子, 小暮浅子, 久保田満寿, 秋山静子, 大塚節, 久住静雄, 福島せつ, 堀田操)

6月15日-21日 中出敬 三田口資生展 (中出敬, 三田口資生)

6月22日-28日 石黒光男個展

7月8日-24日 夢土画廊改廊記念展 (大沢昌助, 福沢一郎, 村井正誠, 山口長男)

7月26日-31日 金山明子個展

7月26日-31日 創光会合同油絵個展 緒方千山とその門下 (緒方千山, 原康, 坂元正武, 小島勝彦, 田中将寛, 林博子, 漁弘一郎)

8月30日-9月4日 第10回創光会選抜会員展 *

9月6日-18日 L. Alcopley

10月4日-9日 戸田崇介個展 *

10月4日-9日 清水利個展 *

10月4日-9日 小西春江個展 *

10月12日-30日 Y+K 織田廣喜銅版画展 湖と白鳥と少女たち 第1回

10月18日-23日 川崎誠和個展『目・月・そして・・・』

10月18日-23日 第2回佐久間佳子・高橋美知子・二人展 * (佐久間佳子, 高橋美知子)

10月18日-23日 堀口憲治個展 *

10月25日-30日 お伽草子'76 清水潔個展 *

10月25日-30日 轟木麗子個展 *

10月25日-30日 第8回 GROUP LOPPO * (川崎嘉子, 下村幸子, 林江子, 福島寛子)

11月8日-13日 まべー朗個展

11月8日-13日 大槻紀雄個展

11月8日-13日 小野恭司個展 *

11月22日-27日 山田多鶴子個展 *

11月22日-27日 真珠会 第5回展 (新井勝恵, 菊池輝美, 小島永子, 近藤松江, 村越教子)

11月22日-27日 草草会 第8回小品展 (鈴木正太郎, 佐藤昭, 田代喬之, 中沢林, 佐伯克介, 水戸成幸, 堤のぶき, 平岡功, 田代三善, 月田孝吉, 四方田草炎, 安蔵賢二)

11月29日-12月4日 石井信行個展 *

11月29日-12月4日 第1回大谷清個展 *

1977年

1月24日-29日 多摩美術大学院終了制作展 * (吉田勇輔, 嘉納竹男, 西田周司, 松尾珠一郎, 飯田秀夫, 佐藤仁美, 山上卓也, 高田美保子, 野田龍二, 坂口啓子, 蓮池純治, 中村広)

3月7日-12日 Niswonger Recent Pages *

3月24日-4月2日 平林希命子個展

3月28日-4月2日 5人展 * (金子仁, 佐藤昌宏, 奈良晋裕, 三澤龍夫, 山下徹)

3月28日-4月2日 テーマ異類型 企画夢土画廊 *

3月28日-4月2日 横尾靖展 *

5月6日-21日 自選による村井正誠展 MURAI MASANARI EXHIBITION *

5月23日-28日 蠟燭展 AN EXHIBITION IN EARLY SUMMER *
(新井義史, 木村秀明, 玉川信一)
5月23日-6月1日 森秀男バステル画展
6月2日-25日 画展案内 (中出敬三, 吉田修一, 堀川清実, 田口資生)
7月7日-9日 伊万里染付絵画展 *
7月14日-27日 小林正治展 Blue Landscape
8月1日-10日 靱山七重展 NANAE MOMIYAMA EXHIBITION
Mixed Mediums & Oils
8月22日-27日 汎美会員展 * (飯島基夫, 石沢久夫, 岩井喜一, 大はしまさお, 大野善孝, 岡田義雄, 小川寛里, 奥村幸子, 岸本雅堂, 岸本水絵, 小倉一夫, 境博正, 中村啓次郎, 水谷美和子, 宮地佑治, 宮本将志, 吉田敦彦)
8月22日-31日 本多フジ子 手毬吉田美智子 油絵小品展 (本多フジ子, 吉田美智子)
9月22日-10月1日 個展 牛玖健治
10月3日-8日 雨枝会1977 第23回記念展 *
10月3日-12日 鈴木善雄個展
10月13日-22日 稲葉治夫展 HARUO INABA
10月17日-22日 3人展 (林口正行, 坂本典穂, 今関健司) *
10月24日-29日 丸山東平個展 *
10月24日-29日 金山政紀個展 暗河
10月24日-29日 出口佳子個展 *
11月7日-16日 上野憲男展 水彩による
11月17日-26日 第8回個展飯沼道子
11月21日-26日 13回杜人展 TOJINTEN * (有馬良作, 飯沼道子, 池亀彬, 磯崎洋子, 伊藤淳, 井上慎, 大熊徳衛, 大林春雄, 尾竹由己, 菊地敏雄, 工藤滋, 国領重伸, 小島昇三, 桜井克也, 鮫島宗明, 篠窪亮, 志村直信, 鶴田昭夫, 戸川喜久良, 戸谷實一, 長岡定雄, 二宮文雄, 羽鳥一雄, 藤茂勇, 宮沢義郎, 吉野廣行)
11月28日-12月3日 第2回サボ展 日本画 * (塩出周子, 柴田長俊, 仲山計介, 平岡栄二, 平岡直久)
11月28日-12月3日 加藤吉正個展 *
11月28日-12月3日 石井信行個展
12月8日-17日 野田龍二個展
12月19日-24日 阿方稔展 4 EXPOSITION PERSONNELLE MINORU AGATA
12月19日-24日 金山明子 ACRYLIC COLOR
12月19日-24日 西村直行個展 *
12月19日-24日 茂呂和子展

1978年

3月6日-11日 真珠会 第6回展 * (菊池輝美, 新井勝江, 村越教子, 近藤松江, 小島永子)
4月3日-8日 副島鉄三郎展
4月3日-8日 峰見勝蔵個展 *
4月3日-8日 3人展 (安原竹夫, 南里洋二郎, 鬼沢和義) *
5月8日-13日 永原達郎展 *
5月8日-13日 大塚章子個展 1978純化念生 *
5月22日-31日 渡辺貞一作品展
6月1日-10日 草野昭治・小島洋吉写真展 モダンアート協会 写真部会員 (草野昭治, 小島洋吉)
6月22日-7月1日 三野哲二 フレスコ画展
7月3日-12日 宗形讓個展
7月13日-22日 晴日会以後 岡鹿之助先生と画友展 (麻生三郎, 牛島憲之, 大沢昌助, 中谷泰, 森芳雄, 山本丘人, 吉岡堅二, 脇田和, 中村徳三郎)
7月31日-8月5日 三人展 (浅野淳子, 井窪祐子, 川合弘子) *
7月31日-8月5日 上毛の四時 山水大屏風展 むこうまちひさし 併展 大島賢一 山崎肇 池田昭 八木翠 * (大島賢一, 山崎肇, 池田昭, 八木翠)
8月28日-9月2日 清水潔個展 花の下は風の風吹く
9月4日-13日 暁の会 (相田幸男, 乙丸哲延, 吉武研司)
9月25日-30日 洋画 北村幸四郎個展

9月25日-30日 MethodIII * (大平満, 大林辰治, 島方宏明, 山口信)
10月2日-7日 第4回グループデュー展 * (佐々木俊介, 中村紀介, 松原芳久, 丸山東平, 三野哲二)
10月2日-11日 岩井喜一個展
10月16日-21日 第一回雨月花展 (大沢昌助, 村井正誠, 山口長男)
10月23日-28日 新具象彫刻展 秋季小品展 * (麻生マユ, 浅井健作, 麻田昭作, 安倍和子, 荒木実, 井上清一, 岩田貞二, 岩田実, 浦野八重子, 江波戸恵子, 奥田秀樹, 海崎三郎, 金子健二, 今野中, 酒井道久, 重吉克隆, 鷹尾俊一, 龍野隆, 出町民夫, 藤江暁, 舟越桂, 堀尾昇平, 松井洋, 三木俊, 山崎豊三, 吉江庄蔵, 和田雄之介)
10月23日-31日 戸田崇介個展
11月2日-11日 個展 牛玖健治
11月20日-25日 15回杜人展 TOJINTEN * (菊地敏雄, 有馬良作, 戸川喜久良, 池亀彬, 戸谷實一, 工藤滋, 磯崎洋子, 国領重伸, 長岡定雄, 伊藤淳, 小島昇三, 二宮文雄, 井上慎, 桜井克也, 羽鳥一雄, 大熊徳衛, 鮫島宗明, 藤茂勇, 大林春雄, 篠窪亮, 宮沢義郎, 尾竹由己, 鶴田昭夫, 吉野廣行)
11月27日-12月2日 神宮則子個展
11月27日-12月2日 第四回堀口憲治個展 *
11月27日-12月2日 尾瀬を画く 二人展 日本画 内田滋子 油彩画 等々力徹郎 * (内田滋子, 等々力徹郎)
12月4日-9日 西島直紀展
12月11日-16日 阿方稔展 5 EXPOSITION PERSONNELLE MINORU AGATA
12月18日-23日 第3回サボ展 日本画 * (塩出周子, 柴田長俊, 仲山計介, 平岡栄二, 平岡直久)
[会期月日不明] 和光大学日本画 D302展 * (市島百合子, 岡田由美子, 高田邦子, 平川正之, 福島秀起, 本田正明, 松尾邦子, 松村ひろ子, 水島共与, 溝口晶子)

1979年

3月26日-31日 日本画六人展: 亜樹乃会 (原田和歌子, 林つや子, 黄田正子, 柳田美代子, 山本八枝子, 椎名公枝)
3月27日-4月1日 福山履個展
4月16日-28日 平野遼個展 一油彩、水彩、素描—
5月21日-30日 抒情派展 第13回 (岩崎行雄, 熊川昭典, 河野日出雄, 中神潔, 塚賢三, 早川義孝, 原良次, 松葉良)
6月4日-9日 藍の会展 日本画 * (秋山邦子, 石井良子, 板川牧枝, 小沢俊二, 川上まり子, 岸本洋子, 木村和子, 沢田功一, 柴田交代, 下平信子, 須田延子, 田浦京子, 田久保民江, 角田操, 根本幸枝, 平岡和子, 古屋繁, 町田佳代子, 松田富美子, 村上暁子, 森光実, 矢口敦子)
6月4日-13日 岡田肇彦油絵展
6月12日-21日 高橋正雄油絵個展
6月14日-23日 小林正治個展
6月26日-7月1日 藍の会展 東京中央YMCA日本画教室 * (石井良子, 沢田功一, 古谷繁, 板川牧枝, 下平信子, 町田佳代子, 大西文代, 須田延子, 松田富美子, 村上暁子, 折野英子, 田浦京子, 恩地裕子, 角田操, 森光実, 川上まり子, 中堀和子, 柳田順, 岸本洋子, 吉羽美智子, 木村和子, 根本幸枝, 佐藤和雄, 古谷好子)
7月12日-21日 上野憲男展 銅版画集海の外側に沿ってと水彩と油絵の新作
8月21日-26日 近藤照倫個展
9月24日-29日 本阿彌襄展 HONNAMI NOBORU
10月11日-20日 稲葉治夫個展 HARUO INABA — stripes—
11月1日-10日 瀬高改良新作展 一古陶によせて—
11月12日-21日 田沢茂展 女と男のゲーム 素描・油絵・版画
11月19日-24日 16回杜人展 TOJINTEN * (菊地敏雄, 有馬良作, 戸川喜久良, 池亀彬, 工藤滋, 長岡定雄, 磯崎洋子, 熊谷博, 二宮文雄, 伊藤淳, 国領重伸, 羽鳥一雄, 井上慎, 小島昇三, 藤茂勇, 大熊徳衛, 桜井克也, 宮沢義郎, 大林春雄, 鮫島宗明, 吉野廣行, 尾竹由己, 篠窪亮, 加藤幸一, 鶴田昭夫)

11月26日-12月1日 OHTA YOKO LIVE PERFORMANCE ACT
I! 太田洋子展
12月3日-8日 神宮則子個展 12回
12月10日-19日 久田治男 眼に視ることのできぬ精神の作
用展
12月18日-23日 モダンアート協会授賞作家展 * (遠瀬博,
坂本京子, 山本一了, 河西吉明, 柴山和一郎, 宮崎稔,
古長康典, 高野勝也, ふくいはるこ, 志水澄子, 宮木英
幸, 大塚哲郎, 加藤知高, 山本清次, 大和百代)

1980年

1月14日-19日 松尾恵美子個展
1月21日-26日 阿方稔展 6 EXPOSITION PERSONNELLE
MINORU AGATA
2月14日-16日 須加三男展
2月26日-3月1日 絵画学科研究室5人展 (森博美, 松波慶一
郎, 野口秀実, 渡辺允康, 松葉良)
3月3日-12日 宗形讓個展
3月24日-29日 近藤照倫個展
4月3日-12日 第3巻画集発刊記念勝田寛一展 一新作による—
4月21日-26日 邊永園合存展 BYUN, YEONG WON
5月12日-17日 eXHIBITION '80 Takamichi Senda Hideyuki
Fujihara (千田隆道, 藤原秀之)
5月22日-31日 第9回飯沼道子展
6月2日-10日 BRUCE ALLEN展
6月23日-28日 宮下富佐子展 一風の中へ—
9月24日-30日 森田万樹個展
10月2日-8日 孝子と富貴榮の二人展 (深沢孝子, 田口富貴榮)
10月16日-25日 板倉公明個展
10月28日-11月1日 ポルスレーヌ展 一欧風磁器絵付— (岩崎
真子, 神谷邦子, 関くみ子, 中村美代子)
11月10日-15日 金丸幸子個展
11月17日-22日 等々力徹郎個展 尾瀬がアトリエ
11月25日-29日 岡田肇彦油絵展
12月1日-10日 稲葉治夫展
12月18日-25日 上野憲男展 水のような風景の中へ 油彩・水
彩・コラージュ

1981年

1月19日-24日 松尾恵美子個展
2月2日-7日 金山明子展 一 ACRYLIC COLOR—
2月16日-21日 加藤政枝個展
2月23日-28日 伊勢崎陽子個展
5月21日-30日 長谷川利行展 異端の天才画家 同時開催 新井
祥伯書道展 (長谷川利行, 新井祥伯)
6月29日-7月4日 草野昭治写真作品展 モダンアート写真部会員 *
7月24日-8月1日 早川重章水彩展 画廊企画
9月17日-26日 松葉良作品展
10月5日-10日 内田滋子展
10月12日-21日 画廊企画1981 渡部武個展
10月29日-11月7日 上野憲男展 海上のスフィンクス 外、油
彩・水彩・版画
11月9日-14日 斎藤篤之個展 ATSUYUKI SAITO
11月16日-21日 石原章吾展
12月3日-12日 MONTHLY MUDO 高橋忠弥展

1982年

3月1日-6日 加藤政枝個展
3月11日-20日 MONTHLY MUDO 矢橋六郎展
3月29日-4月3日 伊藤幸路展
4月5日-10日 白石昌夫個展
6月7日-12日 谷川彰油絵展②
6月13日-19日 小澤孝幸個展 Takayuki Ozawa A PRIVATE
EXHIBITION

6月28日-7月3日 石井信行個展
8月5日-9日 麻生花児小品展
8月23日-28日 新保基平個展 Individual Exhibition of Jinpei
Shinbo
9月6日-11日 第30回梶原直臣油絵個人展
9月13日-18日 高橋正雄展 一風景・静物—
9月26日-10月2日 松葉良個展 第15回
10月8日-16日 友永マリ展 Individual Exhibition of Mari
Tomonaga
10月17日-23日 三人展 SHIKITEN 2nd. (網野明弘, 後藤慶
子, 松本和久)
10月24日-30日 金子善明個展
11月1日-6日 村岡千秋個展 油彩・アクリル・版画 MURAOKA
CHIAKI
11月8日-20日 オノサト・トシノブ 題名のない展覧会
11月25日-12月4日 松尾多英個展
12月6日-11日 中原元次郎展

1983年

2月7日-12日 白石昌夫個展
2月28日-3月5日 石原章吾展 / あ・うん '83
3月7日-12日 木村茂銅版画展 *
3月28日-4月2日 河合浩子個展
4月18日-23日 谷川彰個展③
5月9日-14日 高橋英生個展 一新しい具象性を探る—
5月23日-28日 加藤政枝個展
6月16日-7月2日 KATUMI NAKAI 中井克巳展
7月14日-30日 画廊の視点1960年頃 第1回展 (麻生花児, 荒
川修作, 石沢久夫, 伊藤隆康, 稲葉治夫, 今井俊満, 上
野実, 牛玖健治, 大沼映夫, 岡本信治郎, 尾崎愛明, 小
野教治, 小畑勉, 加納光於, 勝田寛一, 楠本正明, 小林
正治, 小室至, 額綱敏郎, 齊藤寿一, 佐々木耕成, 佐藤
亜土, 志賀宏, 執行正夫, 正田壤, 島谷晃, 白石昌夫, 豊
島弘尚, 刀根真澄, 能仲ヤツオ, 平野遼, 松原龍夫, 宮
城輝夫, 森本喜久子, 矢柳剛, 若林奮, カーメル, セギ,
ダド, ベゾ, マジ, アグリッシュ, オノサト・トシノブ,
末松正樹, 建島覚造, 難波田龍起, 村井正誠, ヴザル
リー, ミロ, バスキン)
9月1日-17日 画廊の視点1960年頃 第2回展 (大沢昌助, オノ
サト・トシノブ, 末松正樹, 建島覚造, 中西勝, 難波田龍
起, 村井正誠, 山口薫, ヴァザルリー, ミロ, 菅井汲, ア
グリッシュ, ボナ, など)
9月29日-10月8日 ふじ未和子 ETCHING展 Caprichos・X
10月10日-15日 真珠会 第10回 (新井勝恵, 菊池輝美, 小島
永子, 渡辺秀子)
10月24日-29日 平野良子展
11月3日-12日 鈴木善雄個展
11月14日-19日 若林千裕, 門脇千春展 (若林千裕, 門脇千
春)
11月24日-12月3日 岡田肇彦油彩展
12月5日-11日 大内晴夫個展 スペインの光と影 パロセロナ,
シツスにて。

1984年

1月19日-28日 松尾多英個展 (旧・恵美子)
2月27日-3月3日 畠山比富美個展
3月12日-17日 谷川彰展
3月25日-31日 藤田莞爾個展 (1978-1983の仕事)
4月12日-21日 須加三男展
5月7日-12日 藤田曜久展 創造とファンタジーの札幌大通公
園を描く
5月14日-19日 鎌形照夫展
5月21日-26日 加藤政枝個展
6月14日-23日 三好二郎個展
7月19日-28日 コレクターと画友による山口薫を偲ぶ展 (大

沢昌助, 村井正誠, 森芳雄, 矢橋六郎)

- 8月27日-9月1日 トライアングル展 (小堀令子, 小山多喜子, 福原佳寿子)
9月17日-22日 佐藤武展
10月11日-20日 SPACE IN BLUE 油彩とアクリルによる小林正治展
10月22日-27日 堀口憲治作品展
11月8日-17日 河合浩子個展
12月6日-15日 神宮則子個展
12月17日-22日 上野憲男展 炭素 カーボン によって外、油彩・水彩・版画・オブジェ

1985年

- 1月10日-19日 松尾多英個展
1月20日-26日 貌の会 (網野明弘, 加藤あつ子)
3月25日-30日 新保甚平個展
6月30日-7月6日 加藤政枝個展
8月26日-9月4日 <画廊企画> 山本伸樹個展「空間美術」
9月9日-14日 藤田莞爾個展
9月26日-10月5日 金属工芸『鑄生』展 (菓子満, 千葉與吉, 松下喜秋, 菊池晃, 武藤元, 斎藤暁, 田中一幸, 小堀孝之, 小杉拓也, 柏木裕志)
10月7日-12日 若き日の山口薫展 —中学時代絵日記を中心に—
10月14日-19日 谷川彰展
10月24日-11月2日 田中敏晴個展
11月11日-16日 佐藤武展
11月25日-30日 河合浩子個展
12月5日-21日 ぱびるすの会展 (大沢昌助, 小野州一, 上野憲男, 山口長男, 板倉公明, 小林健二, 村井正誠)

1986年

- 1月16日-25日 村井正誠記念展
1月27日-2月1日 沼田恵子弘子 二人展 一油絵・グワッシュー (沼田恵子, 沼田弘子)
3月24日-29日 伊藤長重個展
4月7日-12日 藤田曜久個展 墨と絵のぐの彩展
4月13日-18日 雪国五人展 春の淡雪に身を染めて、山形の五人が神話を奏でる (清野克巳, 鳥谷一行, 皆川孝一, 牧野紹蘭, 清野真好)
4月21日-26日 ICHIU・NAKABATAKE '86 画業35年記念(図録出版) 中島一宇・展
6月6日-14日 ブルース アレン個展
8月25日-30日 栗村一予個展 ~糸たちのささやき~
9月13日-20日 高橋英生個展 一壁 (PARIS) に詩うー
9月29日-10月4日 第10回飯沼道子展
10月6日-12日 登坂一遊遺作展
10月20日-25日 加藤政枝個展
11月13日-22日 雨月花展 (大沢昌助, 山口長男, 村井正誠)
12月1日-6日 廣田徹個展
12月18日-27日 楽墨展 (大沢昌助, 山口長男, 田中忠雄, 吉岡堅二, 村井正誠, 福王寺法林, 三雲祥之助, 小野州一)

1987年

- 1月12日-17日 楽墨展 (大沢昌助, 山口長男, 田中忠雄, 吉岡堅二, 村井正誠, 福王寺法林, 三雲祥之助, 小野州一)
1月19日-24日 松尾多英個展
2月2日-7日 パリで出会った画家たち展 (今井信吾, 酒井充, 富沢文勝, 今関一馬, 須加三男, 平塚良一, 小野州一, 田中敏晴, 広田釧子, 岸葉子, 田中俊行, 広田徹, 近馬治, 東平哲彌, 松岡真)
3月2日-7日 矢島秀郎個展 Drawings

- 3月27日-4月1日 遠藤康則展 ガラス絵による「登夢・登夢」
5月8日-13日 川口ひさと個展
5月21日-30日 五月の風 大沢昌助のみづゑ
6月18日-27日 六月雨 村井正誠のみ
8月18日-23日 宮脇公実 遺作展
8月24日-29日 第3回トライアングル展 (小堀令子, 小山多喜子, 福原佳寿子)
9月14日-19日 栗村一予個展 ~糸たちのささやきII~
10月15日-25日 羊山会展 (今泉周男, 王昭, 海野幸夫, 小嶋保, 鈴木次郎, 西村富彌, 村上光雄, 山田道則, 和田誠一)
11月9日-14日 加藤政枝個展
11月25日-12月5日 冬の素描展 (田中忠雄, 大沢昌助, 村井正誠)
12月8日-13日 菊地文太個展
12月17日-26日 夢土画廊 1987・12月のサロン 小野州一/水彩・リトグラフ

1988年

- 1月11日-16日 MIWAKO IWASAKI 岩崎みわ子展
2月22日-27日 落合久美子個展
4月5日-10日 友永マリ個展
4月11日-16日 源初展 Gensho Ten —CHARACTER— (大沢昌助, 村井正誠, 中川幸夫, 砂澤ビッキ, 酒井忠康, 天童大人)
4月25日-30日 CATHY PENTLAND
5月12日-21日 夢土画廊1988 5月展
5月23日-28日 山崎修個展
6月2日-11日 大内晴夫近作展 Ouchi Haruo work recently
7月18日-8月6日 夏1988 素描展(水彩・デッサン) Part 1 (小出檜重, 小島善三郎, 鳥海青児, 藤島武二, 安井曾太郎, 山口薫, 山口長男, 小野州一, 大沢昌助, 田中忠夫, 村井正誠)
8月29日-9月17日 夏1988 素描展(水彩・デッサン) Part 2 (小出檜重, 小島善三郎, 鳥海青児, 藤島武二, 安井曾太郎, 山口薫, 山口長男, 小野州一, 大沢昌助, 田中忠夫, 村井正誠)
9月19日-24日 栗村一予個展 ~糸たちのささやきIII~
10月10日-15日 高松健太郎新作展 油彩・グワッシュ
12月19日-24日 夢土サロン展 (織田広喜, 児玉幸雄, 小野州一)

1989年

- 1月11日-18日 夢土サロン展 (織田広喜, 児玉幸雄, 小野州一)
1月19日-28日 須加三男展
2月16日-25日 長谷川晶展 肩からの形 '89
3月1日-11日 <78歳—今が青春> 森田岩夫展
4月3日-8日 生形昌代スタジオガラス展
5月29日-6月3日 中尾左千夫展 墨によるデッサン 中尾右千夫遺作展油彩 (中尾左千夫, 中尾右千夫)
6月28日-7月8日 橋本正司展 彫刻と素描 '89
7月17日-22日 安益耕平個展
9月5日-16日 栗村一予個展 糸たちのささやきIV
9月20日-30日 89 大内晴夫展 OUCHI HARUO WORK '89
10月2日-7日 Under pass new paintings I 989 (荒井康雄, 日置敬, 渡辺哲之, 黒田明)
10月16日-28日 第2回羊山会展 (浅見敏正, 稲沼重三, 今井陽子, 海野幸夫, 王昭, 河合浩子, 小嶋保, 重森はるみ, 西村富彌, 村上光雄, 森田岩夫, 山田道則, 和田誠一)
11月13日-18日 加藤政枝個展
11月29日-12月9日 追悼小川孝子 画集刊行記念 村井正誠展
12月14日-20日 鈴木次郎スケッチ展 船の旅40日 アラスカロンドンまで

1990年

- 2月22日-3月3日 矢崎秀郎個展
3月22日-31日 上野憲男展 油彩・水彩・コラージュ Norio Ueno

4月2日-7日 ICHIU・NAKABATAKE '90 中島一宇・展
5月24日-6月2日 渡辺育子展 旅の風景
6月21日-30日 和田誠一作品展 ローズ・マッダーの世界
7月24日-8月4日 村井正誠展 画集画集刊行を記念して 第一期
8月28日-9月8日 村井正誠展 画集画集刊行を記念して 第二期
9月27日-10月6日 常嘉煌展 敦煌からの道
10月11日-20日 松尾多英個展 連作「砂丘・風紋」
11月8日-17日 森田岩夫展 油彩画
11月19日-12月1日 90 大内晴夫展

1991年

1月24日-2月6日 三人の作家による一月展 (橋本正明, 松本晃, 橋本正司)
2月14日-27日 二月展 二つの個展によせて (村井正誠, 森芳雄)
2月28日-3月9日 上野憲男展 水原にて 水彩・コラージュ
3月22日-30日 川田伊津子作品展 モダンアート協会会友
5月9日-18日 山田道則展 さつきのさむらい 水彩・素描
5月23日-6月1日 ガラスと糸の二人展。六月の光と風 (生形昌代, 栗村一予)
8月22日-30日 トライアングル展 fifth (小山多喜子, 福原住寿子, 小堀令子)
9月26日-10月5日 金子善明個展
11月26日-12月3日 文化学院所蔵初期作品展 (山下新太郎, 与謝野晶子, 有島生馬, 中川紀元, 石井柏亭, 佐藤春夫, 正宗得三郎, 裕伊之助, 西村伊作, 今泉篤男, 赤城泰舒, 山口薫)
12月5日-14日 長谷川晶展 立体・平面

1992年

7月17日-25日 村井正誠版画集 刊行記念展
12月10日-19日 上野憲男展 惑星のリズム 断片 水彩・コラージュ

1993年

1月13日-23日 連作「砂丘・風紋」松尾多英個展
3月1日-10日 93 大内晴夫展
6月3日-12日 大沢昌助新作展 六月の微笑
6月24日-7月3日 栗村一予展 糸のエスキース

1994年

1月20日-29日 回想の斎藤寿一展 宙 '94年
2月14日-26日 Mudo gallery 1994・初春のサロン 小野州一 / 淡彩・ドローイング
3月14日-19日 メモワール・猫と私 松井うめ 油彩・水彩・パステル
4月14日-28日 晴日會以後 山本丘人 画友吉岡堅二 素描・淡彩作品展 (山本丘人, 吉岡堅二)
5月19日-28日 橋本正司展 彫刻 '94
6月23日-7月2日 油野誠一展
11月7日-22日 1960's画廊の視点 荒川修作 伊藤隆康 稲葉治夫 (荒川修作, 伊藤隆康, 稲葉治夫)
12月5日-16日 1960's画廊の視点 五百住乙人 執行正夫 橋本正司 (五百住乙人, 執行正夫, 橋本正司)

1995年 夢土画廊 (新宿区信濃町)

1月23日-2月3日 95 大内晴夫作品展
2月27日-3月10日 松尾多英個展 連作「風紋」
6月26日-7月6日 夢土新サロン展 大内晴夫展 色と語らう
7月17日-28日 夢祭 '95 (稲葉治夫, 上野憲男, 小野州一, 建昌寛造, 橋本正司)
8月28日-9月8日 夢土新サロン展 白のフォルムー 山内恵美子展 EXHIBITION EMIKO YAMANOUCI
10月23日-11月2日 夢土新サロン展 一私小説のような日本画ー 宮本和胡展 EXHIBITION KAZUKO MIYAMOTO
11月20日-12月1日 夢土新サロン展 黄色たちの挑戦 山寺重子展

1996年

1月22日-2月2日 夢土新サロン展 二刀流は体力勝負です 栃木順子展
2月27日-3月8日 夢土新サロン展 極彩にして細緻華麗 森本紀久子展
4月1日-12日 夢土新サロン展 明快で清涼な円たちの会話 高尾みつ展
5月27日-6月7日 志村節子展
6月17日-28日 大沢昌助展
7月8日-19日 裨田一穂屏風絵展
9月30日-10月9日 河合浩子展
10月21日-11月1日 末松正樹展
11月11日-22日 大内晴夫展
12月9日-20日 夢祭 '96 (山内恵美子, 宮本和胡, 山寺重子, 栃木順子, 森本紀久子, 高尾みつ, 志村節子, 大沢昌助, 裨田一穂)

1997年

1月27日-2月7日 大住閑子展
2月25日-3月7日 チルドレン オブ カオス ドローイング展 (岸田夏子, 鈴木貴美子, 西村富彌, 二村卓児, 古川幹広)
3月24日-4月4日 淀井彩子展
6月23日-7月4日 木村良枝展
7月22日-31日 山内恵美子展
9月24日-10月9日 大沢昌助展
11月4日-14日 小野州一展 淡彩・ドローイング・FURANOより
11月17日-29日 須加三男展 champ suspendu
12月8日-19日 夢祭 '97 (河合浩子, 大住閑子, 岸田夏子, 鈴木貴美子, 淀井彩子, 木村良枝, 山内恵美子)

1998年

1月26日-2月6日 神宮則子展
3月30日-4月10日 淀井彩子展 新作・油彩 土地の名・土地の色・土地の時間
4月20日-5月2日 松尾多英個展 連作「砂」
5月11日-22日 レクイエム 大沢昌助展 高尾みつ 山内恵美子 淀井彩子 特別出品 堀内正和 (大沢昌助, 高尾みつ, 山内恵美子, 淀井彩子, 堀内正和)
6月1日-12日 バルセロナ20年 大内晴夫展
7月6日-17日 小畑 勉 版画作品展 連作「円の形式」の軌跡 琉球シリーズ・万葉の花
9月28日-10月9日 松田光博個展
10月19日-30日 松本弘子展 空と海に心映して
11月18日-12月2日 Memory of Mr.Okada展 岡田隆彦氏を偲んで (柳澤紀子, 岡崎和郎, バリ版画ビエンナーレ出品作家)
12月7日-18日 夢祭 '98 (小野州一, 須加三男, 神宮則子, 淀井彩子, 松尾多英, 大内晴夫, 小畑勉)

1999年

1月18日-29日 小堀令子展
3月1日-12日 森本紀久子展
3月29日-4月9日 淀井彩子展 新作・油彩 土地の名・土地の色・土地の時間一
5月17日-28日 現代版画のエスプリ展 (Arthur-Luiz Piza, James Coignaro, 長谷川彰一, 矢柳剛)
6月21日-7月2日 近藤幾代展 えんぴつ画・日常の風景
9月13日-24日 松本弘子
9月20日-10月1日 父の絵・松本弘二展
10月12日-22日 油野誠一展 新作水彩25点
11月15日-26日 紙の仕事 3人展 (須加三男, 高尾みつ, 橋本正司)
12月13日-22日 夢祭 '99 (岡崎和郎, 近藤幾代, 小堀令子, 松田光博, 松本紀久子, 柳澤紀子, 矢柳剛, 淀井彩子)

2000年

- 1月24日-2月4日 大内晴夫展 バルセロナのブルーたち
3月27日-4月7日 淀井彩子展 土地の名・土地の色・土地の時間 新作・油彩
5月15日-26日 平野遼展 一疾走する哀しみ—
6月19日-30日 島谷晃展 一面妖な世界の住人—
7月10日-21日 森本紀久子展 一終わらないふしぎ空間— 駆け抜ける20世紀III
9月18日-29日 橋本正司彫刻展
10月10日-21日 高尾みつ展 一自然回帰シリーズ—
11月1日-15日 桜井滨江 一画業70年記念—

2001年

- 3月26日-4月6日 淀井彩子展 新作・油彩 一土地の名・土地の色・土地の時間—
6月18日-29日 2001 大内晴夫展 OUCHI HARUO WORKS
7月9日-19日 松本弘子展 一空と海と太陽と—
10月1日-12日 須加三男展 一champ suspendu II—
11月5日-16日 山内恵美子展 一ふ・ふ・はひふ—

2002年

- 3月18日-29日 開廊50周年記念Ⅰ 一青い光— 斎藤寿一展
4月15日-26日 開廊50周年記念Ⅱ 一銅版の詩人— 駒井哲郎展
5月20日-31日 開廊50周年記念Ⅲ 一素描・淡彩— 山口薫展 箕郷町より
6月17日-28日 開廊50周年記念Ⅳ 一風・花・桶— 吉岡堅二展
11月18日-22日 大沢昌助と5人の作家展 (近藤幾代, 高尾みつ, 松本弘子, 山内恵美子, 淀井彩子)

〈会期年不明〉

- [会期年月日不明] 森本紀久子個展
[会期年不明] 5月12日-18日 伊藤良典作陶展
[会期年不明] 7月8日-20日 彩色素描展 (上野実, 大山忠作, 加藤東一, 加山又造, 庫田毅, 清宮質文, 田中岑, 横山操)
[会期年不明] 9月15日-21日 稲葉治夫個展
[会期年不明] 11月18日-23日 堀口憲治小品展

【講演記録】

CODAミュージアム カリン・レインダース館長来日記念講演会 「現代オランダのアート・ジュエリー：現況と展望」

日時：2019年10月18日（金）16時～18時

会場：東京国立近代美術館地下1階講堂

講演者：カリン・レインダース（CODAミュージアム館長）

通訳：数佐尚美

司会：北村仁美（東京国立近代美術館主任研究員）

はじめに

CODAミュージアム¹⁾（以下、CODA）は、オランダのアペルドールンに、視覚芸術を専門とするファン・レーカム美術館として1965年に開館した。1970年代には、世界的に興隆しつつあったコンテンポラリー・ジュエリーの収集を開始している。2015年には、国が所有するコンテンポラリー・ジュエリーのコレクションがCODAに移管されることとなり、同時に個人コレクターよりコスチューム・ジュエリーの寄贈も受けるなどして、現在同館はオランダ随一のジュエリー・コレクションを誇る。

レインダース氏は、CODA館長として、数々の展覧会、教育プログラム、国際的に活躍するアーティストの招へい事業を手がけ、また、マーストリヒト大学との共同研究として、ジュエリーのデジタル・ラボのプロジェクトを立ち上げるなど、コンテンポラリー・ジュエリーをさまざまな角度から紹介する意欲的な企画を実現。革新的なミュージアムの理念と活動にあたえられる助成金を取得するなど、美術館運営の面においても優れた手腕を発揮している。

本講演は、CODAのジュエリー・コレクションの紹介という形をとりながらも、話題は人類とジュエリーの関係、コンテン

ポラリー・ジュエリーの意義などにも及んでいる。そこには、突出したコレクションを強みとして、世界のなかで存在意義を高めようとするCODAの世界戦略も垣間見える。

CODAの作品収集における理念や活動、そして同館が目指す美術館の展望を記録として残し、コンテンポラリー・ジュエリーへの恰好の導入テキストとして、また作家や美術館関係者への参考として、講演全体を本号に収録することとした。

なおこの講演会は、文化庁「令和元年度外国人芸術家・文化財専門家招へい事業」の一環として開催された。

本文は岸本、前文と脚注は島田が、それぞれ編集・執筆した。とくに明記のない場合、挿図は講演者からの提供図版による（CODA所蔵品）²⁾。文中（ ）内は編者による補足である。

カリン・レインダース（以下、レインダース）：

みなさま、ようこそいらっしゃいました。本日はお招きいただき、ありがとうございます。

まずは皆様にお伺いします。ご来場の皆様の中で、ジュエリーを制作される方、ジュエリー作家の方はいらっしゃいますか。今ちょっと手を挙げていただけますか。（10名ほどが手を挙げる）ありがとうございます。それでは、講演を始めます。

1. ジュエリーの起源と現在に至る変遷

飾る、装うという行為は、人類の誕生とほぼ時を同じくして生まれたと言っても良いほど長い歴史があります。貴金属や宝石を身に着けることは、太古の昔から、富や権力、社会的地位の顕示とも言われていました。飾ると装うという行為は、美の概念と同様に、何世紀も前から哲学、芸術上の議論の対象となってきました。これはまさに人間ならではの行為であって、20世紀の初頭から、立ち居振る舞いや、衣服、宝飾品を、人々は社会に生きる自己の人生観を表す手段としてきました。この人



図1 講演会の様子

生観というのは、自由を求める心、自覚、自主性の表現、アイデンティティを強調したり探求したりする精神に根ざしています。

コンテンポラリー・ジュエリーのデザインには、個々人の発想や気分、また主張が目に見える形で現れていたり、話題性を狙いとした要素や、過去の記憶を呼び起こす要素が取り入れられていたりします。また、ジュエリーは時代の変化とともに次々生まれる新たな流行の表現であり、特に若い人の中では、アクセサリを着けたり、着け替えたりすることがファッションにおいて重要な役割を担っています。

ジュエリーには富の象徴という側面もあります。宝石商などが扱う宝石、貴石、真珠、金、貴金属は豊かさを演出する商品です。だからこそ多くの人が宝石店で、ジュエリーを買うわけです。若者や予算が限られた人向けには、ファッションチェーンのお店がありますよね。ZARAやH&M、スカンジナビア諸国においてはCOS(コス)というブランドがあり、非常に個性的で面白いジュエリーを安価で販売しています。面白いと言いましたけれども、もちろん質が非常に重要になります。

昨日、東京のとあるギャラリーで、さまざまなものを見る機会に恵まれました。このギャラリーでは、過去にジュエリー作家の小倉理都子の個展が開催されたとのことで、色々なジュエリーがある中で、コンテンポラリー・ジュエリーのカテゴリーに属するものが展示されたことを知り、嬉しく思いました。

まずはこちらの写真をご覧ください(図2)。スイス出身でドイツのミュンヘンに在住しているデビッド・ビランダー³⁾の作品です。これは軽金属でできたネックレスで、見て分かるように、非常に印象的な大蛇の形をしています。足の方まで届くほど長く、ブルーの色合いの中に紫がかかったような光もある非常に印象的なものです。このような作品は、身に着けているだけで本当に力強い印象を与えます。

2. コレクションについて

45年前、CODAの前身となるファン・レーカム美術館⁴⁾によって、現在のジュエリー・コレクションの基礎が築かれました。CODAのコレクションは購入、寄付、寄贈、遺贈、および長期間にわたる多くの寄託品によって拡大してきました。近年の遺贈によって収集されたものとしては、オノン・ブックハウト⁵⁾、クリ

ス・ステーンベルゲン⁶⁾、ニコラス・テュイス⁷⁾などのデザイナーによる作品群があり、これらはコレクションの中でも重要な位置を占めています。

2015年10月に、CODAに国のジュエリー・コレクションの移管が行われました。また、その同じ年に宝くじ財団から25万ユーロの多額の寄付を受けました。それを利用してコスチューム・ジュエリーを買い付け、コレクションをさらに拡大しました。それに加えて、ある金融機関の寄付により「ダッチ・ジュエリー・プラットフォーム」というオンラインサービスを開始しました(www.dutchjewelleryplatform.nl)。これは2019年の末には、英語で「ジュエリーミュージム」と呼ばれる新しいウェブアプリケーションに置き換えられる予定です。

CODAの現在のジュエリー収蔵件数は9000件を超え、コンテンポラリー・ジュエリーにおける世界最大のコレクションとなっています。今後も引き続き、購入、寄付、遺贈、寄託を通じて増え続けると見込まれます。私たちは、そのような多様なコレクションのなかで、関連するテーマに基づいて展示を構成することで、まるで色とりどりの「織物」のように関心をそそる企画となるように心がけています。また、ジュエリーの分野で国際的に名の知られたアーティスト達をプリンシパル・アーティストとして位置付け、45名を選定しました。2、3年に一度、彼らの作品を中心にして展示を行っています。展示を通して、プリンシパル・アーティストたちの系譜を辿り、彼らの作風がどう発展をしているかを追いかけていくことが可能になります。

また、先ほども触れたオンライン展開の取り組みですが、本格稼働に向けて作品の完全なデジタル化に取り組んでいます。デジタル化されたコンテンツは2019年末、あるいは遅ければ2020年初頭にCODAのプラットフォームを通じて、どなたでも、もちろん日本の方々にも閲覧いただけるようになります。

3. CODAミュージアムについて—統計データと展覧会企画—

こちらの写真をご覧ください(図3)。CODAの正面玄関です。今年の6月に公開されたばかりのまったく新しい建物です。

CODAに関わる統計データをいくつかご紹介しましょう。CODAは、オランダの首都アムステルダムから列車で1時間ほどの距離にあるアベルドールンという

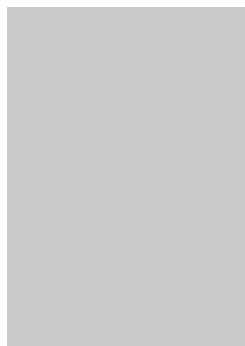


図2 デビッド・ビランダー《パイソン》(The Jewellery Collection 展ポスター) 2011年

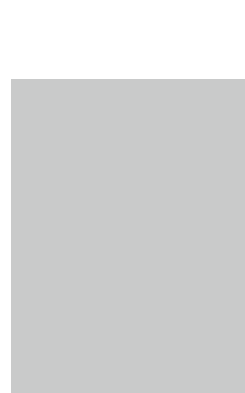


図3 CODAミュージアム外観

街にあります。人口は16万人ほどで、CODAはその街において複数の機能を備えた文化施設です。地方自治体の補助金のようなかたちで690万ユーロが年間予算として提供され、事業運営に使われています。在籍するスタッフは110名ですが、美術館だけではなく、公共の図書館、公文書館や博物館なども含まれます。そして250人のボランティアが貢献しています。

2年に1回「CODAペーパー・アート」という展覧会を開催しています。実はアベルドールンという街は、製紙業が非常に盛んなところで、19世紀の頃から蒸気による製紙場が街中にありました。今でもダンボールや各種紙を作る製紙会社があります。そういった歴史的経緯もあって、CODAではペーパー・アート展を開いています。この展示には全世界から30カ国を超える国籍の方が参加して、ジュエリーだけでなく様々な紙でできた彫刻や絵画なども展示しています。

コレクション展示スペースのヴィトリン(ガラス張りの中身が見える展示ケース)では、3か月に1回ほどテーマを変えて展示替えしています。現在開催中のコレクション展示では、ジュエリー作品の背面部を見せるということがテーマです。普通、美術館の展示物は、絶対に後ろ側は覗けません、この展覧会では、ケース内に鏡を取り付けることによって作品の裏側がどうなっているのかが見られるようになっています。

4. 既成概念にとらわれないジュエリー

ヘレン・ブリットン⁸⁾は蜘蛛の作品で知られています。ブリットンの経歴や情報を検索すると、インターネット上で実際にこの蜘蛛が動いている様子を撮影した動画を見ることが出来ます。それ自体も映像として面白いものですが、ジュエリーに動く仕組みを盛り込んだことが興味深い点だと思いました。

10日ほど前に、CODAで開催されていたリサ・ウォーカー⁹⁾の個展が終わりました。彼女はコンセプチュアル・アーティストとして、自分自身の作品を追求し、例えば、コンピューターにロープを巻いてそれをネックレスと称するなど、既成概念やルールにとらわれないものをジュエリーとして展示しました。できるだけ見る人に近い場所に作品を展示したいという考えから、一般的なガラスの展示ケースは使わずに展示するなど、展示方法も作家自身で考案しました。

1960年代、70年代になると、マリア・ヘイス¹⁰⁾のような、今までジュエリーとしては用いられなかった素材を使って作品を作るアーティストが登場してきました。彼女は、一見するとヘアブラシに見えるブローチや、金属製のスーツケースに見えるアクセサリなどを発表しています。この作品(図4)は、いわゆる花壇に水をやる時のホースに切り込みを入れて作られ

たプレスレットです。このように、プラスチックをはじめとしたまったく新しい素材を使い、そこに新たな機能を持たせたジュエリーを展開しました。非常に興味深いものであると同時に、当時は多くの人がそれを見て驚愕したり、ショックを受けたりしました。

こういった新しい素材のジュエリーに続いて注目されたのが、1980年頃に流行ったボタンです。さらに近年、文字どおり身体を装飾するものとして、ピアシングそしてタトゥー、ボディピアスなどが台頭してきました。ビジュアル・アーティストやデザイナーは、こういったアイデアの変化に敏感で、新たな展開の火付け役になることも多かったようです。また、タトゥーは文字どおり体を飾るということですが、オランダでは、多くの人が様々な種類のタトゥーを入れています。隠れたところにこっそり自分だけのためにタトゥーを入れるのではなく、ほかの人に見せるように、見えるところに入れる人が多くなりました。

5. ジュエリーの本質的な価値

次にご紹介するのは、ポール・デレス¹¹⁾です。彼は、様々なアーティストの中でも特に、ジュエリーは自己表現の手段の一つである、という主張を強く持っています。

ライフスタイルが変化したり、アイデンティティがその人ごとに異なったりする一方で、多くの消費者には、身につけるもののデザインに積極的に関わろうとする傾向がある、とデレスは考えています。彼は、人々が自分らしさの追求としてデザインに関わろうとする、一つのムーブメントを捉えたアーティストだと言えます。

デレスの作品に、ピアスでベニスを表したものがあります。彼は、時に自分がジュエリー作家として意図したもの以外のメッセージを、着用者が作品から受け取り、発信している場合



図4 マリア・ヘイス《アームバンド》1978年

があることに気がつきました。まずジュエリーを着けると、間違いなく着けている者とそれを見る者との間のコミュニケーションが活性化しますよね。この時、制作者の意図とはかけ離れたメッセージを、作品が発信する場合があります。デレスの作品の場合、制作者としてはいわゆる同性愛のエロティシズムを意図したものでしたが、中年女性たちは別のメッセージを込めて着用しました。作品から想起させられるHIVウィルスの話や同性愛に伴う色々な事情については、悲しい歴史もありますが、それはデザインによって人生の喜びを伝えるものでもありました。それに賛同した一般消費者が、自身は男性ではないけれども賛同の意を示そうとペニスをかたどったジュエリーを身に着けていたということだったのです。

ジュエリーには、芸術的、触覚的、視覚的、意思疎通上の特性があって、人はそれらを様々な形で体験していきます。ジュエリーの持つ知的な、あるいは概念的な側面や、職人の技術レベルなどについては、たびたび議論されてきました。ただ、一般的に円や正方形、平面、直線といった基本的な幾何学形態が主流だったのは過去のことで、今は素材、概念などに創作のヒントを得て、文字どおりなんでも自由に表現することができます。

時代の移り変わりに伴って、CODAコレクションにおけるジュエリーの呼び方は変化してきました。まず、モダン・ジュエリーと呼ばれ、コンテンポラリー・ジュエリー、そしてプレゼントデイ・ジュエリー(Present-day jewellery)といった呼称が使われました。今最もよく使われているのは、アート・ジュエリーという呼称です。最近では、ジュエリー作家やデザイナー、ビジュアル・アーティストはオランダ国内外の芸術アカデミーの出身であることが多々あります。これらの芸術アカデミーには、それぞれ独自の考え方やポリシーがあり、教え方も異なります。こういった作家たちは、視覚芸術の歴史的なテーマや、社会性のあるテーマに創作のインスピレーションを得ています。こうして、伝統工芸や職人の技から脱却して、時代の先端をいくデザインが中心になってきました。

20世紀に入るとアート・ジュエリーは、美術史における様式の一つに数えられ、自律的かつ心理的な表現の一形式と見なされるようになりました。とはいえ、ジュエリーは果たして応用美術なのか、あるいは自律的な視覚芸術なのかという議論は続いています。その結論はまだ出ておらず、関係者の多くが盛んに議論を戦わせています。その一方で、一般人は男性であれ女性であれ、そういった議論の存在も意識せず、相変わらず専門店でジュエリーを買っているのです。

CODAにとって、この議論はあまり関係がありません。ジュエリーには芸術としての価値が本質的に備わっています。私たち

は、ジュエリーを小さな彫刻という芸術品として展示したいと考えています。確かにジュエリー作品の多くは実際に着用することができます。それは美しい作品を身に着けることで持ち歩くことができるということであり、ジュエリーならではの付加価値となっています。いわゆるボディ・アートとかボディ・ジュエルといった言葉の定義は、説明的なもので、身体のための「宝石」という的確な意味を持ちます。

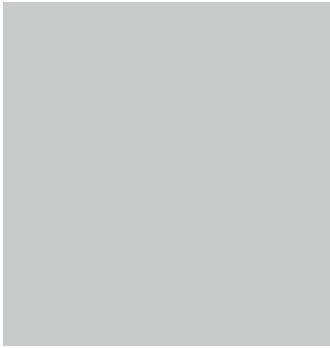
ジュエリーのもう一つの重要な付加価値は、伝達力です。ジュエリーには、物語を語る力があると私たちは考えています。「ホモ・サピエンス(Homo sapiens)」という言葉には、人間の本质は理性にあるという意味が隠れています。一方、「ホモ・ナランス(Homo narrans)」という言葉は、人間の本质は物語る能力にあるということの意味をしています。数十年間にわたり私たちは、CODAのコレクションを自律的な芸術と応用美術の境界線にある作品群として位置付けてきました。しかし、この境界線はもはや曖昧になりつつあり、私たちにとっては興味深いものとは言えなくなってきています。境界というのは、飛び越えようと思えば飛び越えられるものです。ジュエリーを制作するうえで境界を越えようと試みる人もいますが、境界のどちら側にあっても、私たちはジュエリーを文字どおり、コンパクトな形の視覚芸術として捉えています。ものごとの全体像は、ジュエリーが自律的な芸術か、応用美術かという議論だけでは見えてきません。オランダのアーティストの中でも傑出した存在であり、なおかつ教師としても非常に大きな存在であったオンノ・ブックハウトの言葉を引用すれば「壁を取り払うことによって、視界が広がる」ということです。

6. プリンシパル・アーティストの代表—オンノ・ブックハウト

オンノ・ブックハウトによる《ルーム・フォー・フィンガーズ》というジュエリー作品があります。これは指輪ですが、指輪を買い付けるバイヤーがブックハウトに、「あなたのこの作品は指が入りにくくて、着用するには向いていないですね」とコメントした時に、彼は「この指輪に指が入りやすいかどうかは、ジュエリーとしての役割にあまり関係がありません。もし指を一生懸命入れようとして痛むとしても、それはそれで、このジュエリーの一部なのです」と答えたそうです。

こちらにご紹介しているのが、ブックハウトの遺したジュエリーの一部です。シルバーも非常に気に入って素材として生かしていたようです(図5)。それ以外にも鉄材をプレスレットに活用しています。非常に優れた教師でもあったブックハウトは、自分が作業して何かを制作した成果や結果以上に、その過程

図5 オンノ・ブックハウト《ブローチ》1990年



が重要であると述べています。どのような実験をしたか、どのような試作をしたかが重要で、何かを発見することよりも、きちんと目を光らせてものを観察することが大切であると常に教えていたそうです。

オンノ・ブックハウトは、2003年に自動車事故で急死されました。急死を受け、国から遺贈品や遺作などを含めて、彼の作品をコレクションとして譲り受けました。その中には、彼自身が書いた詩や、手紙などの関連資料も含まれていたため、プライベートなものや公にできるものを分ける作業などを私たちCODAで行いました。そして選んだ資料や作品を、テーマごとに仕分けて本棚のように組み上げた箱に入れて展示しました。展示会のタイトルは英語に直すと「ワーク・イン・プログレス」です。これはブックハウトの作品や遺品の受入れ作業が、まさに現在進行中であることを示す、非常に印象的な展示となりました。このような形でアーカイブすることで、色々な作品の価値を世に示すことができ、それと同時に、ブックハウトが教師として非常に優れており、今なお影響力があることを伝えることができました。

7. CODAコレクションとその収集方針

同じ頃、CODAでは、国際的な視点でより広範囲に収集を進めることが決定されました。アムステルダムには、ジュエリーを専門とするギャラリーがいくつかありますが、そうしたギャラリーと、CODAは長年にわたって緊密な関係を築いており、収集活動を行なう際の重要な情報源としています。

ジュエリーの話題性は、収蔵の判断基準の中でも最も重要で、個々の作品に本来備わっている質として不可欠な要素です。クオリティが本質的に高くない作品は、私たちのコレクションの対象外です。オランダのアート・ジュエリーが芸術の一形態として受け止められるようになり、専門家の注目を集めるほど重視されるまで50年以上という長い年月がかかり

ました。しかしながら、今日では、世界中の多くのジュエリー・デザイナーが芸術的で、質の高い作品を生み出し続けています。

アムステルダムの非常に重要な芸術学校として、ヘリット・リートフェルト・アカデミーがあります。エミ・ファン・レールサム¹²⁾もここで学びました。彼女が1960年代頃に発表したネックレスとプレスレットの素材には、煙突が使われています。その当時、金属で作られた煙突を変形させてネックレスとプレスレットを作るという手法は、衝撃的でした。

このような作品を作るアーティストは、対象物への介入をできるだけ最小限に抑え、最大限の効果を生み出すことができるという考えを抱いているようです。つまり、なにか余計な装飾を加えるのではなく、そして偶然性なども求めずに、作品を作るという考え方です。

先ほどご紹介しましたエミ・ファン・レールサムやハイス・バックナー¹³⁾は、非常に有名ですが、彼らに比べると知名度は高くないものの、クリス・ステーンベルゲン、ニコラス・テュイスという2人のアーティストも、意義深い貢献をしたと私は思っています。彼らは革新的なクリエイターで、どちらかといえばマーケティング的な観点から、自分たちの芸術を世に出すために取り組んでいました。シルバー、ゴールド、クリスタルといった割と普通の素材を使いながら、その制作のアプローチはまったく斬新なものでした(図6)。

8. 教師と教え子

ジュエリーの発展、作品の系譜についてお話しするうえで、私は特に、教師と教え子といった関係を強調したいと考えています。教師と教え子には、色々な技術などを伝えていくなかで、様々な共通点が見られることがあります。オンノ・ブックハウトの純金による作品は、彼の教え子であるドロテア・ブリュール¹⁴⁾



図6 ニコラス・テュイス《無題》

という優れたアーティストの作品と比較できるでしょう。ブリュールの作品にはシルバーが使われています。

さらに、ブリュールとアンティエ・プロイアー¹⁵⁾の作品には共通のテーマがあるように見えます。ブリュールは教師として、教え子のプロイアーが自分らしさを発揮できることを望んでいましたが、少し真似が多く、その点はあまり良い評価をしていなかったようです。CODAでは、プロイアーの作品を最近では収集していません。

ブリュールの教え子のキャスリーン・フィンク¹⁶⁾も、非常に才能のある優れたアーティストです。私たちは、たとえ制作者としての経験が10年もなく、まだ学生であっても、真に才能の片鱗が見えれば早い時期に作品を購入することもあります。ですから、今日会場にいらっしゃる学生の方や、若い作家の皆さんがどのような作品を作られるのかも知りたいと思っています。

次にご紹介するのは、ブックハウトの門下生であるルーシー・サーニール¹⁷⁾です。この作品は、非常に魅力的なネックレスです(図7)。木製のボウルとビーズを使って、紺碧の空が表現されていて、そして星が散りばめられています。サーニールは、オランダで勉強しています。ブックハウトはオランダだけではなく、ロンドンのアカデミーでも教えていました。

アンネリース・プラントタイド¹⁸⁾も、ブックハウトの教え子です。学生の頃からジュエリーに対する構想という点で、非常に優れていました。作品では、18金を使っています。

オッター・クンツリー¹⁹⁾というコンセプチュアル・アーティストの作品もご覧ください。ドイツのミュンヘンのアカデミーで、多くの教え子に色々な教育、指導をしていました。胸にピンと輪ゴムのようなものを使って着用するブローチなどが知られています。



図7 ルーシー・サーニール《星降る夜のドライブ》2011年

9. コスチューム・ジュエリー

1920年代にココ・シャネルは、「ジュエリーといえば金銀宝石である」という当時の既存概念から脱却し、手頃な値段の 코스チューム・ジュエリーを発表しました。ガラスやフェイクパールといった代用素材を用いながらも、高級感と贅沢感を演出し、誰でも手が届きやすい価格設定にしていました。当時、とりわけ注目されていた装身具はクリップでした。素材に使用した金属と樹脂は、見るからにモダンであり、安価で複製に適しているということで、人気のある素材でした。クリップは、もう一つ別のクリップと組み合わせてバックルとして使ったり、ドレスの襟元を飾るジュエリーとして、あるいは服のドレープを固定する飾りとして使われていました。

CODAの 코스チューム・ジュエリー・コレクション中でも、ロブスターをかたどった、とりわけ人目を引く作品があります。アメリカで 코스チューム・ジュエリーを取り引いていたご婦人から購入しました。この方がよくおっしゃっていたエピソードがあります。夫婦でロブスターなどを食べられるレストランに行った時、奥さんがこの作品を着けて行ったところ、それがあまりに人目を引きレストラン中の人々が注目しているので、一緒にいたご主人はそれが気に入らない様子だったそうです。この作品の作者はデイヴィド・マンデル²⁰⁾です。身体の前方から後方に至るまでの大きな面積を占める巨大なアクセサリとなっています。この他に、マンデルが経営に参画する会社(The Show Must Go On)には、クルーズや動物、葎などがあしらわれた作品もあります。

その当時、フランスにおいてココ・シャネルの存在は本当に人気があり、また影響力も大きいものでした。伝統的でありながら、斬新なデザインで、さまざまな材料や素材を使っていました。なおかつ素材は本物だけではないので、安価に手に入るという点でも、非常に人気を博しました。

アムステルダムに拠点を置くジェム・キングダム²¹⁾という会社は、いわゆる 코스チューム・ジュエリーをよく手がけている会社です。この会社の作る《ハッピー・ベイビー》という作品は、キュービー人形のような赤ちゃんの特徴ある姿を模しており、アジア諸国において非常に関心を集めています。

10. 様々な素材のジュエリー

ステファン・ホイザー²²⁾は、オットー・クンツリーの門下生としてドイツで学びました。彼の作品は、ハートの形をしたペンダントとして見ると極めて従来型ですが、実は固めた母乳を素材として作られているという点において斬新で、独自のあり方を示しています。

先ほど蜘蛛のジュエリーをご紹介したヘレン・ブリットンの作品に、様々な鍵がついているネックレスがあります。多種の半貴石、ラピスラズリなどが用いられていますが、これらの鍵は家の中でドアを開けるために使う鍵を意味しており、その個々のドアにはそれぞれにストーリーがある、というエピソードが作品の背景にあります。

アレクサンダー・ブランク²³⁾は、樹脂とシルバーを使い、狐もしくは兎のモチーフを作品にしています。アペルドールンという地方は、豊かな自然に恵まれた場所であり、私たちのコレクションは、そういった地理的状況も反映しています。多くのアーティストが、例えば森林のなかにいるような動物や花々から創作の刺激を得て、作品を作っています。ジュエリーのテーマには、鹿やハリネズミ、固有種、特有の蛇などが繰り返し登場します。

中国での開催を皮切りに、ようやくアペルドールンに到達した「21グラム」という巡回展のお話をしましょう。人が病に苦しんでいる時、あるいはまさに死ぬというその時、魂の重さが21グラム軽くなるという考え方があります。この巡回展は、そのような考え方をテーマにしています。この考えにヒントを得て制作を展開した人々に、テッド・ノートン²⁴⁾やルード・ピーターズ²⁵⁾らがいます。ノートンはコンセプチュアル・アーティストで、ピーターズはこの運動の中心人物でした。ピーターズが制作したネックレスは、ヒンズーのシンボルを生かしています。彼は、オン・ブックハウトの後継者として、アムステルダムのヘリット・リートフェルト・アカデミーで教えています。

ピーターズの弟子にあたるフェリケ・ファン・デル・リースト²⁶⁾は、ノルウェーで活動しています。彼女のネックレスは、家をかたどっていて鉛筆など色々な素材を使って窓を表し、いかにも暖かい家といった様子が表現されています。このようなジュエリーは身に着けるだけで、人の話題をさらってしまうような力があります。

テルヒ・トルヴァネン²⁷⁾はもともとフィンランドの出身で、オランダのアムステルダムのアカデミーで学び、その後フランスに拠点を移しています。どのような場所に身を置いても、ひらめきや原始的な創作意欲の源は、いつも自然から得ていました。例えば、陶器のようなものや、木材などを利用して色々な作品を作っています。

もう一人興味深いアーティストをご紹介します。ヘリット・リートフェルト・アカデミーの出身者でもあるベッペ・ケスラー²⁸⁾は、テキスタイルデザインから出発しました。自分の実家の庭に生えていたニレの木を使った作品で知られます。近年は、ガラスとその下に絵画があしらわれた作品などを作っています。

CODAがずっと追いかけているプリンシパル・アーティストの一人であるヘレン・ブリットンのネックレスは、18金と普通のプラスチックのビーズを用いて作られています。見る人によっては、せっかく美しい18金があるのに、そこにどこでも手に入るようなプラスチックを組み合わせるなんて……と残念に思うかもしれません。しかし、私の意見としては、本当に見事な作品に仕上がっていると思います。

デビッド・ピランダーは、日本の鯉をかたどった作品を発表しています。オレンジと白のバージョンとオレンジと黒のバージョンがあり、中心部は木製です。その他に、ニンニクをテーマとして作られたネックレスもあり、チタンを素材にして非常に軽量で、ネックレスとして完成度の高いものに仕上がっています。

フェリケ・ファン・デル・リーストの作品に、非常に面白いプレスレットがあります。これは、アメリカでよくあるカウボーイが活躍している地域で、いわゆる組織犯罪の悪名高きギャング団を犬として表現しています。囚人服姿の犬が6匹、足枷をつけられ鎖で繋がれています。お互い繋がっているので、一匹一匹は自由には動けないという状況になっています。

11. 紙とテキスタイル

こちらは、ネル・リンセン²⁹⁾という数年前に亡くなったオランダのアーティストがデザインしたネックレスになります(図8)。CODAにも、数多くのネックレスやプレスレットの作品が収蔵



図8 ネル・リンセン《無題》

されています。先ほども触れましたが、アベルドールンのもとと製紙業が盛んだったという伝統と文化的基盤から、私たちは2年に1回ペーパー・アートの展覧会を開いています。そこでは、紙やダンボールを使ったジュエリーも展示しています。

またもう一つ、紙を材料として使ったネックレスを紹介しましょう。アルゼンチン出身のルイス・アコスタ³⁰⁾の作品で、CODAコレクションにもネックレスなどが収蔵されています。ネックレスやプレスレットは、展示する際にある程度のボリュームがあるので、鑑賞しやすいという利点もあります。ジュエリーといえ、まず指輪やイヤリングを思い浮かべるかもしれませんが、それらは展示ケースの中に並べたときに、小さく見えることもあります。そのため、ボリュームという観点から言っても私たちはネックレスなどを多く購入しています。

小倉理都子³¹⁾の作品は、CODAコレクションでは、プローチ3点を収蔵しています。

実際の銀行紙幣を素材としてジュエリーを作っているアーティストもいます。ティネ・デ・ルイセル³²⁾は、ベルギーのアントワープを拠点として活動しています。またローレン・ヴァネッサ・ティックル³³⁾というアメリカの作家も、1ドル紙幣を使ったネックレスを発表しており、主な素材としてはシルバーが使われています。かなり重量があるのですが、そのディテールを見ますと、細かく切られた1ドル札が使われています。1ドルという金額は金銭的価値としては、あまり多くを買いませんが、このようにジュエリーという芸術品として世に出すことによって、その価値が上がることがこの作品の興味深い点です。

次はキャロライン・ブロードヘッド³⁴⁾というイギリスの作家です。彼女の作品は、イギリスのレスターの学校を出たばかりの1970年代頃に作られた初期作品が収蔵されています。紙とテキスタイルには、ある程度の素材的な共通性と類似性があります。CODAではテキスタイルも、ジュエリーの一素材として扱っています。ブロードヘッドは、イギリスで教育を受けて、非常に名声のあるロンドンのセントラル・スクール・オブ・アート・アンド・クラフツというところで教鞭をとりました。セント・マーチン・スクール・オブ・アート(両校は1989年に合併)というもう一つの有名な学校でも教えていましたが、最近退職されたので、自身の作品を制作する余裕が少し生まれてきたのではないかと思います。プリンシパル・アーティストとしてCODAで追いかけているアーティストは皆、個展を開催しているので、ブロードヘッドの個展もいずれ開催され、作品を見られるようになるかと思っています。

ラム・デ・ウォルフ³⁵⁾は、もう80歳くらいになられるご婦人なのですが、アムステルダムへのリット・リートフェルト・アカデミーで教鞭をとっていたことがあり、テキスタイルと紙を主な素材として様々なジュエリーを作っています。

ラム・デ・ウォルフのインスタレーション作品は、3年ほど前にCODAで展示されました。非常に時間と労力がかけられた作品でした。この作品は壁にたくさんの釘を打ち、そこに小さな書物として本を置いています。本には詩が書かれていたり、曲の歌詞が書かれていたりしますが、全体として見ると、まるで鳥が羽を広げて飛んでいるかのように見えます。手紙や本を材料にしながら、全く違うものに見せている点で非常に魅力的な作品です。

12. ジュエリーミュージアムとしての取り組み

コレクションというのは美術館、博物館の中の可動部分として解釈することができます。様々な方法で光をあてることが可能です。現代アートとデザインのコレクションは、現在と未来を対象としているため、比較的自由に定義することができますが、あくまでそのミュージアムの空間構成に関わる問題提起であり、その環境に応じて変わってきます。問題は、コンテンポラリー・ジュエリーの収集対象が広大な流域に及ぶため、作品を選定する際は一貫した方針が必要になるということです。ミュージアムのために収集していくプロセスには、積極的な関わりとたゆまぬ努力が求められます。

CODAはオランダを代表する、これこそがジュエリーのミュージアムだという存在になりたいと考えています。その目標を念頭に置いて、CODAはジュエリー・デザインの視覚芸術における認知度を上げて地位を確立し、恒久的な領域として認められることを目指していきたいと考えています。CODAの所蔵品からなる展示に加えて、色々なアーティストの個展や、社会的テーマ、あるいは素材をテーマとした展示や、色だけに焦点をあてた展示なども企画していきます。今後数年間、私たちはいわゆるプリンシパル・アーティストの活動を追うだけではなく、新しい作品を収蔵し、またその関連資料などを充実させることに力を入れていく予定です。そのため、アートの新たな潮流や、社会の動向の把握も怠らず進めていこうと考えています。現在、しっかりとしたコンセプトで本質的で力強いものを持った作品に特に注目しています。さらに、博物館的な価値、つまりミュージアムで展示するための視覚的価値を備えているかどうかという判断基準にかなっている作品であれば積極的に収集し、学校を卒業した後の若いアーティストの活動にも注目しています。

スクリーンでご覧いただいているのは、オランダを代表するジュエリー作家の一人であるハンス・アッペンツェラー³⁶⁾の作品です。

先ほどから触れていますが、私たちはオランダ国家のコレクションから400点ほどの移管を受けました。元々これらのジュ



図9 小嶋崇嗣《ポイント・エフェクト》2019年

エリーは政府が巡回展をするために収集してきたもので、国内でも特に文化的なインフラが整っていない地域を中心に、空白を埋めるようなかたちで展開していく活動を行いました。これには教育的、あるいは啓蒙的な意味があります。このように一カ所のミュージアムに美しい作品をとどめるのではなく、色々なところで開催するという考え方は、ジュエリーには非常に向いていると思います。荷物の中にスーツケースをあ一つ余計に加えて、その中に色々な小さな彫刻のような作品を入れていく。それが巡回展の醍醐味だと思っています。

それでは、CODAが最近購入したある作品をお見せします。こちらは小嶋崇嗣³⁷⁾の作品です(図9)。ミュンヘンの見本市で買い付けました。極めて美しい光が当たっていて、そして、なおかつ日本の伝統も生かしながら、そこに様々な斬新なアイデアも反映された美しい作品です。

13. 質疑応答

私の講演は以上です。この後は質疑応答の時間としたいと思います。皆様、私の発表の内容に関してでも結構ですし、例えば「CODAの会員になるにはどうしたらいいのか」といったことでも結構です(笑)。どうぞ遠慮なく。

質問者:今日は色々参考になる資料をありがとうございました。私はまだCODAに行っていないのですが、是非学生とツアーを組んで行ってみたいと印象付けられました。質問ですが、プリンシパル・アーティストという名称が出てきましたが、どういう条件でアーティストを選定されているのかお聞かせいただければと思います。

レインダース: どういった判断基準で選定しているかについては、曖昧なお答えしかできません。しかし、私はある意味で具体的な答えを持っています。まずは、エネルギーに満ち溢れたもの、芸術的価値があるもの、力強いもの、美しいもの、そして最近作られたものであること。CODAには、1960年代頃から収

集を続けてきた歴史があります。ですから、それ以前の時代のものは対象外と考えています。なので、それ以後のもので、作られた時代、その作品が存在する現在の社会が反映されているかということを重視しています。

また、私たちとしては、最先端の技法、手法ということで、ジュエリーの工芸的な面を支える色々なツールについても考えていて、エクスペリエンスラボのような3Dプリンターなども採用できる施設を検討中です。また、将来的には、研修制度のようなかたちで一定期間教える仕組みを作れたら良いと思っています。アントワープやアムステルダムにあるそういったアカデミーでは、毎年新入生が入って、1年の間に新たな展示物に触れたり、保管庫にも足を踏み入れるという経験をしています。ですから、我々は学生の方の作品にも目を向けて、もし若い人が作るものが本当に力に溢れていて芸術的な価値があり、そして展示、鑑賞に耐えるようなものであれば、喜んで取り入れたいと考えています。

作品の収集については、委員会があり、そのなかでキュレーターや、私館長自身といった少人数で決定を下しています。判断基準が自分たちの中にしっかりあるので、非常に短い時間で即決できるのです。

質問者: 2つ質問があります。まず一つは、オランダ政府ではジュエリーをアートとしてどれくらい認めているのかということ伺いたと思います。もう一つは、私はジュエリー作家として活動していて、どんどん作品を作っていくのですが、残念ながら日本では使う側の気持ちというのはあまり育ってないような気がしています。オランダではいかがなのでしょう？

レインダース: オランダ中央政府の中には、ジュエリーを扱う部門というのがあります。政府の認識としては、ジュエリーや宝石がアートの一種であるという認識は育っているようです。ただ、それが国中に浸透しているかというと、そうでもありません。展覧会でプレスリリースを出す際に、ジュエリーという言葉を使った途端に一部の方、特に男性の方から、「ジュエリーというのは女性向けのものだよ」「俺はちょっと興味ない」というような反応が多いということに気づきました。なので、まずはアートの展覧会があります、そしてその中でジュエリーの非常に美しい作品を展示します、というように、最初のうちはジュエリーという言葉を少し控えるというやり方で宣伝することにしました。すると、好奇心を掻き立てられた多くの方が電話やEメールで問い合わせをしてくるようになりました。ただもちろん、これでも本当に十分ではなくて、我々としても奮闘中です。オランダでも、かなり多くの点数を所蔵しているコレクターも増えてきていますが、そのスピードは我々が望ましいと思っているほどではありませんので、これからもっと頑張らないといけないのです。そのためどうすればいいかと、私たち自身がジュエ

リーを推進する立役者として、アンバサダーとなるということです。私自身、オンノ・ブックハウトの作品をいくつか持っていて、トヨタのカローラについているライトをかたどったようなアクセサリを身に付けて地下鉄などに乗っていると、周囲の人が話しかけてきたりします。そこから始まるコミュニケーションによって、世界を広げていく。また巡回展によって、より広く世の中に知らしめていく活動が望まれるかなと思います。

質問者：作家として、やはりたくさん作りたいし、表現したいと思っているのですが、なかなか受け取ってもらえないと不安になる時があります。お話を伺って、オランダでも一般の方にジュエリーが浸透していくまでには少し時間がかかるということや、ジュエリーを推進するために目立つようなものをつけたり、努力もなされているということが分かりました。私たち自身は、作家として作品を作ることでちゃんと生活が成り立つようにしたいとも思っていて、そのために作家はどういう努力をしているべきなのかなということをお答えしたいと思います。

レインダース：そうですね、まず悲しいお知らせがあります。オランダにおいてもアーティストが数多くいるなかで、本当にそれだけで生計を立てられているのは、わずか5パーセントにしかすぎません。ほとんどの方は、他で教えていたり、あるいは他の職業についていたりして、兼業している仕事の残り半分の時間を費やして、片手間にジュエリーを作っているという状況です。ですから、自分の作品の制作だけで生計をたてるのが難しいという点では日本と変わりません。そこで、私からちょっと意地悪な質問ですが、ご自身はいまご自分が作られたジュエリーを身に付けていらっしゃいますか？

質問者：いまピアスだけは一応着けています。

レインダース：そうですね。私が言いたかったのは、ジュエリーを広めていくための行動として、何をしなければならないのかということです。車を売れば車庫に置いておくのではなく、見せなければ売れません。それと同じで、ジュエリーもまた身に着けることによって、世の中の人の目を開いてあげる、紹介してあげることが必要です。多くの人は、コンテンポラリー・ジュエリーのことを何も知らないのです。そういう人たちにに対して、この世の中の美しいものをもっと見てもらい、彼らの理解を助けてあげてほしいと思います。

司会：レインダース館長、ありがとうございます。館長のお話を伺って、私たちそれぞれが今この瞬間からジュエリーのアンバサダーになってジュエリーをもっと盛り上げていければと思います。本日のご講演ありがとうございました。

構成・文責 岸本紗和子・島田里都子(東京国立近代美術館工芸課研究補佐員)

註

- 1) CODAミュージアム(CODA Museum)オランダの中央、アペルドールン州に位置し、公共図書館、街の公文書館および歴史博物館、近代美術館の3つの機能を持つ文化施設である。約9000点超のジュエリー作品を所蔵。ジュエリーのほか、作家の手紙類、素描、油彩画等の周辺資料もコレクションに含んでいる。ジュエリー作品の常設展示がある。定期的にジュエリーの特別展を開催する。
- 2) 講演では豊富な図版により、オランダのコンテンポラリー・ジュエリーの現状が紹介された。誌面の都合上ここではほとんどの図版を割愛せざるをえなかった。本講演で触れられている作家や作品については以下をあわせて参照されたい：Carin E. M. Bijl-Reinders, *Redefining jewellery: sieradencollectie CODA Museum*, Eva Schaap ed., CODA, 2016.
- 3) デビッド・ビランダー(David Bielander, 1968-) スイスのパーゼル生まれ。1989-93年にパーゼルの金細工師に師事し技術を習得。ミュンヘンの造形美術大学では、オットー・クンツリーの下で学んだ。2010年コンテンポラリー・ジュエリーの国際コンペティション「シュムック」でヘルベルト・ホフマン賞など受賞多数。
- 4) ファン・レーカム美術館(Van Reekum Museum)1960年代に資産家のファン・レーカム家が創設した基金により、アペルドールンの議会は、視覚芸術の美術館を建設し運営することができるようになった。2000年に入ってファン・レーカム美術館は、図書館、歴史博物館等とそれぞれ独立を保ちながら融合することになり、CODAミュージアムとして生まれ変わった。ファン・レーカム家へ敬意を表し、CODAミュージアムの展覧会会場の一部は、現在も「ファン・レーカム」の名前を冠している。
- 5) オンノ・ブックハウト(Onno Boekhoudt, 1944-2002)オランダのヘレンドールン生まれ。1968年にドイツのアフォルツハイム応用美術学校を卒業した。1974-90年、オランダのヘリット・リートフェルト・アカデミーで教鞭をとり、1990-2002年にはロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アートでも教えた。
- 6) クリス・ステーンベルゲン(Chris Steenberg, 1920-2007)アムステルダム生まれ。1939-42年オランダの応用美術教育研究所(現ヘリット・リートフェルト・アカデミー)で学んだ。1985年には、ボイマン・ファン・ペーニンゲン美術館で回顧展が開催された。
- 7) ニコラス・テュイス(Nicolaas Thuys, 1927-89)オランダのホルン生まれ。彫刻家、製図工、金細工師として活躍した。アカデミー・オブ・ビジュアル・アーツ・アーネム等で教育を受けた。フロニンゲンのミネルヴァ・アカデミーで長年教鞭をとった。
- 8) ヘレン・ブリットン(Helen Britton, 1966-)オーストラリア生まれ。ミュンヘンの造形美術大学で、オットー・クンツリーの下で学んだ。2002年に独立。現在、作品は、オーストラリアのナショナル・ギャラリーやニューヨークのメトロポリタン美術館等に収蔵されている。
- 9) リサ・ウォーカー(Lisa Walker, 1967-)ニュージーランド生まれ。1995-2001年ミュンヘンの造形美術大学で、オットー・クンツリーの下で学んだ。
- 10) マリア・ヘイス(Maria Hees, 1948-)オランダのベルゲアイク生まれ。1975-79年アカデミー・オブ・ビジュアル・アーツ・アーネムで学んだ。
- 11) ポール・デレス(Paul Derrez, 1950-)オランダのシッタード生まれ。1972-75年スコーンホーフの職業アカデミーで金工を学んだ後、自らスタジオを持った。以後、オランダ国内、ヨーロッパ各地の国際展に出品しており、作品はオランダの様々な美術館のほか、欧米の個人コレクションにも収められている。1976年実験的ジュエリーの為の「ギャラリー・ラ」をアムステルダムに設立。

- 12) エミ・ファン・レールサム(Emmy van Leersum, 1930-84) オランダのヒルフェルスム生まれ。1958-62年オランダの応用美術教育研究所(現ヘリット・リートフェルト・アカデミー)ジュエリーデザイン科に学び、1962-63年スウェーデン国立芸術工芸デザイン大学に学んだ。1965年ハイス・バックカーと結婚し共同のアトリエを開いた後、最初のジュエリー展を開いた。
- 13) ハイス・バックカー(Gijs Bakker, 1942-) オランダのアムスフォールト生まれ。1958-62年オランダの応用美術教育研究所(現ヘリット・リートフェルト・アカデミー)に学び、1962-63年にはスウェーデン国立芸術工芸デザイン大学に学んだ。1965年エミ・ファン・レールサムと共にアトリエを開いた。現在は、ジュエリーデザインに始まり、ホームアクセサリ、電化製品、家具、インテリア、展覧会、公共スペースなど多方面でのデザインを行なう。1996年よりMarijke Vallanzascaと共にジュエリーブランドを立ち上げる。
- 14) ドロテア・プリュール(Dorothea Prühl, 1937-) ポーランドのヴロツワフ生まれ。1957-62年まで、ハレ・ブルグ・ギービヒェンシュタイン美術学校で学び、ブルグ・ギービヒェンシュタイン美術大学で1994-2002年まで教授として教鞭をとった。
- 15) アンティエ・ブローイヤー(Antje Bräuer, 1972-) ドイツのグロッセンハイン生まれ。1993-2001年ハレ・ブルグ・ギービヒェンシュタイン美術学校で学び、ドロテア・プリュールなどからレッスンを受けた。現在はドイツのブランデンブルクを拠点に活動。
- 16) キャスリーン・フィンク(Kathleen Fink, 1975-) ドイツのハレ生まれ。1995-2001年ハレ・ブルグ・ギービヒェンシュタイン美術学校で学び、ドロテア・プリュールなどからレッスンを受けた。現在、ハレを拠点に活動。具象的な作品を制作することで知られる。
- 17) ルーシー・サーニール(Lucy Sarnel, 1961-) オランダのマーストリヒト生まれ。1985-89年、ヘリット・リートフェルト・アカデミーで学んだ。
- 18) アンネリース・プラントタイド(Annelies Planteijt, 1956-) ロッテルダム生まれ。1978-83年ヘリット・リートフェルト・アカデミーで学んだ。
- 19) オットー・クンツリー(Otto Künzli, 1948-) スイスのチューリッヒ生まれ。1965-70年チューリッヒ造形美術学校(現チューリッヒ芸術大学)で学ぶ。社会におけるジュエリーの役割を、作品を通して明らかにする手法は、多くの後進に影響を与えている。
- 20) デイヴィッド・マンデル(David Mandel) コスチューム・ジュエリー、劇場や音楽イベントのための舞台用小品などを手がける。ニューヨークのコスチューム・ジュエラーのラリー・プラバに師事。アート・ステューデンツ・リーグ・オブ・ニューヨークでも5年間学ぶ。ライムストーンやスワロフスキークリスタルを用いた大振りのジュエリーは、コレクターアイテムとして人気を博している。
- 21) ジェム・キングダム(Gem Kingdom) オランダを拠点に活動を展開するジュエリーブランド。画家のJohanna Titselaarと、Bernard Jongstraによって1990年に設立。宝石、銀、真珠、合成樹脂など様々な素材を自由に選び独自のスタイルを築き上げる。最近では、ファッションブランドのディーゼルやセリーヌのジュエリー・コレクションのデザインも手がけている。
- 22) ステファン・ホイザー(Stefan Heuser, 1978-) ドイツ生まれ。ミュンヘンの造形美術大学で、オットー・クンツリーの下で学んだ。ミュンヘンで活動。
- 23) アレクサンダー・ブランク(Alexander Blank, 1975-) ミュンヘンの造形美術大学では、オットー・クンツリーの下で学んだ。
- 24) テッド・ノートン(Ted Noten, 1956-) オランダ生まれ。1983-86年にはマーストリヒトの応用美術アカデミー、1986-90年にはアムステルダムのヘリット・リートフェルト・アカデミーで学んだ。
- 25) ルード・ピーターズ(Ruud Peters, 1950-) オランダのナールトウエイク生まれ。1970-74年ヘリット・リートフェルト・アカデミーで学んだ。
- 26) フェリケ・ファン・デル・リースト(Felieke van der Leest, 1968-) オランダのエメン生まれ。1991年よりヘリット・リートフェルト・アカデミーで学び、ニッティング技術を使って作品を作るようになる。さらに動物のぬいぐるみを作品に取り入れることを考案し、フィギュアとニッティング、そしてシルバーやゴールドのメタルクラフトを融合させたユニークなジュエリーを制作する。
- 27) テルヒ・トルヴァネン(Terhi Tolvanen, 1968-) フィンランドのヘルシンキ生まれ。1993-97年ヘリット・リートフェルト・アカデミーで学んだ。木材、石、織物、コンクリート真珠、陶磁器など様々な素材を使って制作している。
- 28) ベッペ・ケスラー(Beppe Kessler, 1952-) アムステルダム生まれ。ヘリット・リートフェルト・アカデミーでテキスタイルを学び、その後、絵画やジュエリーの制作をはじめ。金属・木・樹脂などの様々な素材と、ペイント・刺繍・切削・ソーイングなどの技術を組み合わせたジュエリーを数多く発表。
- 29) ネル・リンセン(Nel Linssen, 1935-2016) オランダのオモク生まれ。アーネムの美術アカデミーで学ぶ。紙を使ったジュエリーで知られる。
- 30) ルイス・アコスタ(Luis Acosta) アルゼンチンのコルドバ生まれ。ヘリット・リートフェルト・アカデミーでテキスタイルを学び、1996年から紙を使った作品を作り始めた。現在は、オランダのユトレヒトを拠点に活動している。
- 31) 小倉理都子(Ogura Ritsuko, 1951-) 大阪生まれ。1973年帝塚山短期大学研究科修了。1978年中村ミナトに師事。1980年代より、国内外で多数のグループ展、個展、展覧会、アートフェアに参加。様々な素材を駆使し枠にとらわれない実験的な存在感のあるジュエリーを発表し、国内外で活躍している。
- 32) ティネ・デ・ルイセル(Tine De Ruysser) 1995-99年にアントワープ王立芸術学院、その後ロイヤル・カレッジ・オブ・アートでもジュエリーデザインを学んだ。紙幣を折りたたんで制作したジュエリーを発表している。
- 33) ローレン・ヴァネッサ・ティックル(Lauren Vanessa Tickle) 2009年ロードアイランド・スクール・オブ・デザイン卒業。通貨の本質的な価値を探る1ドル札を使った作品Increased Valueを制作した。
- 34) キャロライン・ブロードヘッド(Caroline Broadhead, 1950-) イギリスのリーズ生まれ。1978年よりブライトン大学で教鞭をとり、1982年には、クラフツ・カウンシル奨学金を受けて、アムステルダムで制作した。英国やオランダにおける個展をはじめ、ヨーロッパ各地で開かれた展覧会への出品も多い。
- 35) ラム・デ・ウォルフ(Lam de Wolf, 1949-) オランダのバトビューフェドルプ生まれ。1979-81年アムステルダムのヘリット・リートフェルト・アカデミーでテキスタイルを学ぶ。作品はアムステルダム市立美術館ほかに収蔵されている。現在は、アムステルフェーンで制作を続けている。
- 36) ハンス・アッペンツェラー(Hans Appenzeller, 1949-) 1966-70年にヘリット・リートフェルト・アカデミーで彫金を学ぶ。1969年にグラフィックデザイナーのヴィム・クロウェルによって開かれたGallery Sieraadは、アッペンツェラーも創設に携わったが、オランダで初めてコンテンポラリー・ジュエリーに特化したギャラリーであった。
- 37) 小嶋崇嗣(Kojima Takashi, 1975-) 京都生まれ。京都造形芸術大学環境デザイン学科建築コース卒業。大学で建築を学ぶ傍ら、彫金教室でジュエリー制作についても学んだ。大学在籍中にイタリアへ渡り、フィレンツェの彫金工房での制作経験も積む。作品は、セッティング技術をベースとした構築的で独特のデザインが特徴である。近年はプラモデルに用いられる素材による作品も手がける。

Ut pictura poesis in modern lacquer art: The case of Rokkaku Shisui

Kitamura Hitomi

From the latter half of the Meiji period to the early Showa period (1890–1930), as lacquerware was modernizing, one aspect of lacquer artists' expression was aspiring to be “like painting.” For example, Shibata Zeshin (1807–91) and his son Shibata Reisai (1850–1915) began showing work that applied the tableau format found in paintings. In about 1900, Akatsuka Jitoku produced works that realized a painterly poetic sentiment in *maki-e*. Rokkaku Shisui (1867–1950), the subject of this essay, also took part in that trend, but his approach was not to borrow painterly styles or motifs from paintings. On the contrary, Rokkaku's reference points were craft objects, particularly Han-dynasty *Lelang* (J: *Rakuro*) lacquerware and ancient Japanese lacquerware in the Shōsōin Treasury.

Rokkaku focused on the lines and techniques used in those works. He absorbed long-forgotten techniques that none of his contemporaries had attempted to use, creating new works that suited his times. While referring to ancient craft works, he realized, in *maki-e*, a freedom of line and light and dark shades of colors, “as painted in a picture,” *ut pictura*. His work became the trigger for further innovation in lacquerware styles, which had been constrained by convention from the Edo period.

What Rokkaku attempted was to change the line itself used in lacquerware. While remaining grounded in the crafts, he tried to revolutionize that field. That is, his stance was not “first, to be a painting” but while keeping lacquer, his material, and *maki-e*, his technique, as his axis, to restore creativity to the “line” in *maki-e* and lacquer paintings. He sought to confirm his freedom to draw.

Rokkaku's work, in which he sought creativity in the line itself in *maki-e* and lacquer paintings, attempted to produce a place for freedom of expression not only in lacquerware but more broadly in the field known as the crafts. Consequently, he influenced those aiming for stylistic innovation, regardless of whether the crafts should take the functional, vessel form or the painting-like panel form.

(Translated by Ruth S. McCreery)

Research on Works from the Collection: Shusaku Arakawa's *Beginning of a New Mark*—The Whereabouts of the Arrow

Ogawa Ayako

In this paper, I consider Shusaku Arakawa's *Beginning of a New Mark* (1985-86), a work contained in the National Museum of Modern Art, Tokyo collection. Acquired the same year as Arakawa's *The Desire of the Diagram* (1985), the work is a large oil painting based on a motif of the artist's beloved friend Shuzo Takiguchi. It represents one of Arakawa's later works as a painter.

Along with the poet Madeline Gins, the artist's partner in work and life, Arakawa moved into architecture in the 1990s, and stopped painting in the late '90s. The works I deal with in this paper are important because they were made during a major turning point in Arakawa's career. And as they seem to embody the ideas that Arakawa and Gins later put forward in the book *Architectural Body*, I have attempted to decode these works. Due to the fact that *Beginning of a New Mark* seems to unify the other pieces, especially as part of the series that deals with Takiguchi, I have focused primarily on this work.

In addition, I consider *Beginning of a New Mark* from the perspective of the unique theory Arakawa and Gins laid out in *Architectural Body*, which came out after Arakawa had become deeply interested in "Blanks" and developed the concept in the '70s and '80s.

(Translated by Christopher Stephens)

『東京国立近代美術館 研究紀要』編集・投稿規定

東京国立近代美術館は、『東京国立近代美術館 研究紀要』を、原則として一年度に一回刊行する。『研究紀要』は、館における調査研究の成果を発表することにより、館の所管する分野の専門的研究の深化、事業活動への反映及び他の美術館等への館研究活動の普及に資することを目的とするものである。『研究紀要』の編集、投稿原稿審査にあたっては編集委員会を設けることとする。編集委員会は、副館長を委員長とし、委員は企画課長、美術課長、工芸課長、研究員（美術館、工芸館より各一名）より構成される。

1. 投稿資格

- (1) 当館職員
- (2) 当館職員との共同執筆者として編集委員が認めた者

2. 投稿原稿

- (1) 未発表の論文
 - (2) 未発表の研究ノート
 - (3) 未発表の資料紹介
 - (4) その他（当館におけるシンポジウムおよび講演会での発表の報告等）
- (1)については、投稿原稿の内容に鑑み、専門知識を有する研究者（館外を含む二名以上）に査読を依頼し、採択された原稿のみを掲載する。
- 投稿者は、著作権法上の複製権及び公衆送信権の利用を東京国立近代美術館に対し認めるものとする。

東京国立近代美術館 研究紀要 第25号

令和3年3月26日印刷

令和3年3月31日発行

発行者 加藤敬

発行所 東京国立近代美術館
東京都千代田区北の丸公園3-1
電話：03 (3214) 2561 (代表)

制作 株式会社美術出版社
東京都品川区上大崎3丁目1番1号 目黒セントラルスクエア5階

翻訳 ルーシー・S・マクレリー、クリストファー・スティヴンズ

Bulletin of The National Museum of Modern Art, Tokyo No.25

Edited and published by The National Museum of Modern Art, Tokyo
3-1 Kitanomaru-koen, Chiyoda-ku, Tokyo, 102-8322, Japan
Tel. +81-3-3214-2561

Produced by Bijutsu Shuppan-sha
5F, Meguro Central Square, 3-1-1 Kamiosaki, Shinagawa-ku Tokyo, Japan

© 2021 The National Museum of Modern Art, Tokyo

Printed in Japan

ISSN: 0914-7489