号数	発行日	見出し	内容等1	内容等2
51	昭和40年3月30日			
		今年度の収集作品から	木島　桜谷「寒月」	原田　直次郎「職人の図」
			伊藤　快彦「鷹図」	須田　国太郎「石組（保国寺）」
			中瀬　昴「浴室」	
		年報の復刊に当たって	当館学芸員　原田　平作	
		展覧会案内	美術館	京都府ギャラリー
			京都書院画廊	土橋画廊
			ギャラリー16	マロニエ画廊
			高島屋	藤井大丸
			丸物	京都府立総合資料館
			国立近代美術館京都分館	大丸画廊
			大丸ホール	
		友の会会員募集		
		京展作品募集		
52	昭和40年6月12日			
		第8回日本国際美術展ひらく	6/5-27　原田　平作	
		平常陳列	6/15-7/11　藤田	
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			国立近代美術館京都分館	京都府総合資料館
			京都府ギャラリー	大丸画廊
			ギャラリー16	画廊社
			大和文華館	逸翁美術館
		友の会だより		
53	昭和40年9月8日			
		日本美術史の参考書　辞典・概説書など	安部　弘	
		秋の特別展「京都洋画の発展史について」	美術史講座と美術図書室　原田　平作	
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			国立近代美術館京都分館	京都府立総合資料館
			京都府ギャラリー	大丸画廊
			ギャラリー16	画廊紅
			大和文華館	逸翁美術館
		平常陳列	9/7～10/3	
54	昭和41年3月25日			
		出品者はこう思う	アンデパンダン展アンケートから	
		模写のこと	林　司馬　京都市立美術大学助教授	
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			国立近代美術館京都分館	京都府立総合資料館
			京都府ギャラリー	大丸画廊
			ギャラリー16	画廊紅
			逸翁美術館	
			中井　宗太郎氏死去	
		友の会だより		
55	昭和41年6月15日			
		平常陳列	近代フランスのポスター	19世紀フランスのポスターから学ぶもの　河本　敦夫
		美術館散歩	京都国立博物館	国立近代美術館京都分館
			京都府立総合資料館	
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			国立近代美術館京都分館	京都府立総合資料館
			京都府ギャラリー	大丸画廊
			ギャラリー16	画廊紅
			逸翁美術館	
56				
		当館の特別展と平常陳列		
		回顧と展望	原田　平作	
		1967年京都アンデパンダン展		
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			国立近代美術館京都分館	京都府立総合資料館
			京都府ギャラリー	大丸画廊
			ギャラリー16	画廊紅
			逸翁美術館	
			ソ連国立美術館近代名画展	
57				
		夢二とユトリロ	加藤　一雄	
		アンデパンダン展に寄せる	木村　重信	
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			国立近代美術館京都分館	京都府立総合資料館
			京都府ギャラリー	画廊紅
			ギャラリー16	逸翁美術館
58	昭和42年8月7日			
		美術館の12年	重　達夫	
		新任のごあいさつ	早借　達一郎	
		第21回市民美術展		
		随想	土の絵（インドの思い出）　秋野　不矩	
			自作自評　斉藤　真成	
		友の会だより		
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			京都国立近代美術館	京都府ギャラリー
			大丸画廊	ギャラリー16
			画廊紅	アヅマギャラリー
			逸翁美術館	京都府立総合資料館
			インド・東南アジア古美術研修のご案内	
59	昭和43年7月1日			
		恍惚と不安	中村　敬治	
		常陳に寄せて	私の世界　浜田　観	おのれの子　小松　均
		展覧会案内	美術館	京都国立博物館
			京都府立総合資料館	京都府ギャラリー
			大丸画廊	ギャラリー16
			ギャラリー紅	アヅマギャラリー
			逸翁美術館	
60	昭和43年10月10日			
		特別展	帝展日本画の名作	11/3～11/27
		美術作品と居場所	平野　重光	
		藤田　嗣治追悼展		
		展覧会案内	京都市美術館	京都国立博物館
			京都府立総合資料館	京都国立近代美術館
			京都府ギャラリー	ギャラリー16
			画廊紅	アヅマギャラリー
			逸翁美術館	大丸画廊
61	昭和44年1月18日			

		レンブラントとオランダ絵画	巨匠展にふれて	
		アンデパンダン展の新しい出発	藤田　猛	
		当館所蔵品より	西村　五雲と園裡　即興	
		展覧会案内	京都市美術館	京都国立博物館
			京都府立総合資料館	京都国立近代美術館
			京都府ギャラリー	逸翁美術館
			画廊紅	大丸画廊
62	昭和44年2月25日			
		失神からの回復	平野　重光	
		当館所蔵品より	土田　麦僊（平林）	
		アンデパンダン展記	藤田	
63	昭和44年4月10日			
		ドラクロワ展の開催を前にして	原田　平作	
		当館所蔵品より	浅井　忠（グレーの柳）	
		雑報	よい展覧会	
64	昭和44年5月20日			
		小野竹喬回顧展	5/18～6/8	
		私の歩んだ道	小野　竹喬	
		最近の展覧会から	橋本典子展	4/14-20　ギャラリー16
		当館所蔵品より	竹内　栖鳳「雨」より	
		雑報	アダム像	
65	昭和44年6月15日			
		平常陳列によせて	野長瀬晩花・秦テルヲ・玉城末一の人と作品	馬場　京子
		第9回現代日本美術展	平野	
		当館所蔵品より	伊藤　快成「少女像」	
66	昭和44年7月30日			
		美術館について	吉岡　健二郎	
		最近の展覧会から	高瀬　善明展	6/23-29　ギャラリー16
		木島　桜谷「寒月」		
		美術館整備の五ヵ年計画		
		第23回市民美術展作品募集		
67	昭和44年9月15日			
		月とフロンティア　美術時評	藤田　猛	
		欧米の美術館を訪ねて	原田　平作	
		「視られるもの」から「抱くもの」アヴァンギャル	平野　重光	
		当館所蔵品より	北脇　昇「眠られぬ夜のために」	
68	昭和44年9月30日			
		東本願寺本堂及び大師堂　障壁画寸見	岡部　三郎	
		当館所蔵品より	入江　波光「彼岸」	
		特別展「現代版画の18人」		
		自然にたちむかう原始の力	世界民族美術展	
69	昭和44年10月30日			
		特別展＜現代版画の18人＞について	平野　重光	
		当館所蔵品より	山本　春挙「山上楽園」	
		野外の彫刻		
		友の会通信		
70	昭和44年12月10日			
		紫峰さんのことなど	加藤　一雄	
		当館所蔵品より	菊池　契月「南波照間」	
		改組日展について		
		友の会		
71	昭和45年4月10日			
		万博記念特別展	京都の美術工芸	
		退館のことば	はからずも館長を仰せつかって	早借　達一郎
		当館所蔵品より	上村　松園作「晴日」	
		友の会だより		
		訂正とおわび		
		万博記念京展ひらく		
72	昭和45年5月30日			
		第10回日本国際美術展		
		当館所蔵品より		
		美術館の主な展覧会	日本国際美術展	スペイン美術展
			竹内栖鳳とその後の展開	ミレー展
			伊谷賢蔵遺作展	
		友の会だより		
73	昭和45年6月30日			
		スペイン美術の核心	池上　忠治	
		展覧会より	柏原えつとむ	イメージと認識展（5/19-24、ギャラリー16）
		京都の美術工芸展後記		
		友の会だより		
		友の会の総会と納涼パーティ		
74	昭和45年11月20日			
		新設される美術館収蔵庫	川崎　清	
		当館所蔵品より	富田　渓仙作「伝書鳩」	
		展覧会より	林　剛個展	
		友の会だより		
75	昭和46年5月20日			
		京都ビエンナーレの計画	「時代の美術」を積極的に推進	
		京都市美術館の展望	木下　稔	
		当館所蔵品より	西山　翠障「槿花」	
		本年度の展覧会		
76	昭和46年6月25日			
		京都の前衛絵画の先駆者	伊藤　久三郎	小牧　源太郎
			馬場　京子	
		第10回現代日本美術展		
		当館所蔵品より	藤島　武二作「神戸港の朝日」	
77	昭和46年8月25日			
		高林和作さんのこと	平野　重光	
		新任のごあいさつ	館長　木下　稔	
		ムンク・ゴヤ・渓仙にひかれて	作家に聞く	池田　遥邨氏　日本画家
		当館所蔵品より	楠部　弥一作	青華水指

京都市
美術館ニュース
No. 51

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和40年3月30日発行

今年度の収集作品から

昭和三十九年度中に、新たに当館の所蔵品となったのは、別表のとおり日本画四点、洋画十一点である。このうち購入によるものは三点で、他は篤志家から寄贈をうけたものである。なかには久しく私蔵されていたものもあって、早い機会に常設展かなにかの折に公開しなければならないのであるが、年度の終りに当って一覧表に掲げ、なお数点を選んで読上公開することにする。

作者	題名	制作年	出品展
〈日本画〉			
木島桜谷	寒月	大一一九一二	第六回文展
中瀬昂浴	室	昭二九一九五四	第十回日展
梶喜一	牡牛	昭三八一九六三	第六回新日展
山元春挙	寒山帰牧図		
〈洋画〉			
山本敬輔	戦争と平和—平和	昭二四一九四九	第三四回二科展
〃	時点(A)	昭三五一九六〇	第四五回二科展
原田直次郎	職人の図		
伊藤快彦	模写原田直次郎作靴屋のおやじ		
〃	鷹匠	明四〇頃(一九〇七)	第一回文展?
〃	少女		
〃	大奥女中	明四一一九〇八	第二回文展
須田国太郎	石組(保国寺)	昭一九一九四四	第一四回独立展
〃			
〃			
〃			
〃			
芝田米三	誕生	昭三九一九六四	第六回現代日本美術展

木島桜谷　寒月

この絵は木島桜谷（このしま　おうこく）三十五才の作で、大正元年第六回文展に出品された。雪の降り積った月明りの藪中を、狐が一匹どこからともなく現れて行き過ぎる情景が六曲一双の屏風に描かれている。作者の得意とする動物画の一つではあるが、この絵では動物がただ写生されているにとどまらず、しんしんとふけ入った竹藪の夜の静けさと寒さとが描かれている。近年当館で見る機会のあった桜谷作品は、文展一回の「しぐれ」帝展十三回の「角とぐ鹿」それに小幅「狸」などであるが、この「寒月」はそれらと比較して、ずぬけて優れているといっても言い過ぎではなかろう。

桜谷は明治十年京都の生れ。今尾景年に絵を学び、明治中頃から全国絵画共進会、文展などに出品、受賞をかさね、大正二年初めて文展審査員に選ばれ、以後委員、審査員として活躍、昭和十三年に亡くなった。画系でいえば鈴木百年、今尾景年の画風をうけつぐ画家であった。

写真は木島桜谷　寒月

原田直次郎
職人の図

暗い背景に、中年を過ぎた一人の男の肖像が描かれている。印ばんてんのようなものを着ているらしく、なにかの職人と思われる。そう古くはない、明治中頃の作であるが、詳しいことは解らない。全体脂色がかった色調で、明治洋画の所謂「脂派」とよばれる部類に入る、印象主義以前の作風に影響されたものである。

原田直次郎は文久三年（一八六三）江戸の生れで、高橋由一に師事、ドイツに留学して同国官学派を学び、肖像画、神話や東洋的主題による超現実主義的な作品を発表して明治中期の洋画壇に問題をなげかけた人である。京都との関係では、ドイツから帰朝後東京に開いた家塾鐘美館から次にあげる伊藤快彦を出したことで浅からぬ縁があるが、明治三十二年、三十七才の若さで東京に歿した。当館の所蔵品では、（伊藤快彦像）に次いでこれが二点目である。

原田直次郎　職人の図

伊藤快彦
鷹匠

伊藤快彦は慶応三年（一八六七）、洛東若王子神社の神官の家に生れた。初め田村宗立の門に入って絵を学び、やがて東京に出、原田直次郎の名をきくに及んでその家塾に転じた。帰洛後は制作のかたわら、家塾鐘美会や、彼もその設立者の一人であった関西美術院において後進の育成につとめた。沈滞気味の当時の京都洋画壇の振興のためにつくした功績は大きい。昭和十七年、七十六才で惜まれて世を去った。

文展には明治四十年の第一回から出品し、そのときには「鷹匠」を出品している。ただそれが、今回美術館に入ったこの作品なのかどうか、残念ながらにわかには判定出来ない。当時の図録写真との比較では同一作品とは認めがたい部分がある。同一作品でないとしても、文展図録所載の「鷹匠」をしのぶ手がかりにはなりえて、その意味からも貴重な作品である。

伊藤快彦　鷹匠

須田国太郎
石組（保国寺）

須田国太郎は今さら述べるまでもない京都の産んだ最もすぐれた画家である。明治二十四年京都に生れ、昭和三十六年同じく京都に歿した。その生涯に積みあげた尨大な画業は、夥しい遺作の中から百数十点を選んで当館が開催した一昨年の遺作展で、こころゆくまでしのばれたのであった。

作者は名跡に画題を求める場合、いつも個性強い独自の画風にそれを組込んでしまうのであったが、ここでも愛媛県西条市の保国寺の石組が、別個の所謂須田調の世界に生れ変っている。写真に掲げた一点は、三点のうちでは最も描写的に描き込まれている。三点とも昭和十九年の第十四回独立展に出品されたものであるが、あとの二点は、色調や、や異り、筆致はもっと大きく、別の画風を示している。須田国太郎の芸術の世界の幅をしのばせるに足るものというべきであろう。

須田国太郎　石組（保国寺）

中瀬昂
浴室

作者は京都の日展系日本画家の中堅の一人として嘱目されていた人であったが、昭和三十七年突然なくなった。

明治四十三年京都に生れ、昭和七年京都市立絵画専門学校を卒業、同時に西村五雲の主宰していた農鳥社に入り、昭和九年帝展初入選、以来一昨年の第五回新日展まで官展出品を続けた。作者は昭和二十八年特選をとって一躍時代の脚光をあびたが「浴室」はその翌年の作である。やわらかな光に包まれた湯殿の暖かみがほのかに感じられるようである。

中瀬昂　浴室

年報の復刊に当って

当館では昭和三十九年度分から年報を復刊することになった。復刊というと以前に発行されていたことを意味するわけであるが、それは当館が設立された当初の昭和八年から十三年に至る六年間にわたってのことであった。A5版の五〇ページ前後のもので、事業報告を主にしたものであった。今度予定されているものは、B5版、横書となる予定で、さすが年代の隔りを感じさせるものとなるにちがいないが、内容としては、事業報告のほかに一二の調査研究報告記事及び付録として京都の美術界、又便覧として地元関係の作家名簿、画廊一覧などが準備されている。まだ準備の段階であってあれこれ大きなことはいえないのであるが、つまり基本的な方向として次の三つの内容を多少ともりこんだものにいたしたいと考えているということである。即ち、

(1)それを見ることによって当館の活動情況がおおよそわかるようにすること、

これを第一とし、

(2)京都市の美術白書のようなものにすること、

(3)当館員の研究調査報告書ともなりうるようなものにすること、

以上の二点を、時間と能力の許すかぎりにおいて深めてゆこうというのである。第二の点の美術白書云々の項は、むずかしい仕事ながら、一般的にいって地方美術館の重要な一使命とも考えられる事項であって、地元関係の作家名簿が予定されようとしているのは、この面をいささかでも実現しようとするためにほかならない。今度の年報ではこの作家名簿作成のために、相当な力がつぎこまれつつある。ふりかえって年報は現在、国立近代美術館、神奈川県立近代美術館、大阪市立博物館、ブリヂストン美術館、佐渡博物館等々、各館各様に発刊されているが、公の機関が発行しているもので美術家名簿の掲載されているものは、美術研究所の《美術年鑑》を除いてまだない。

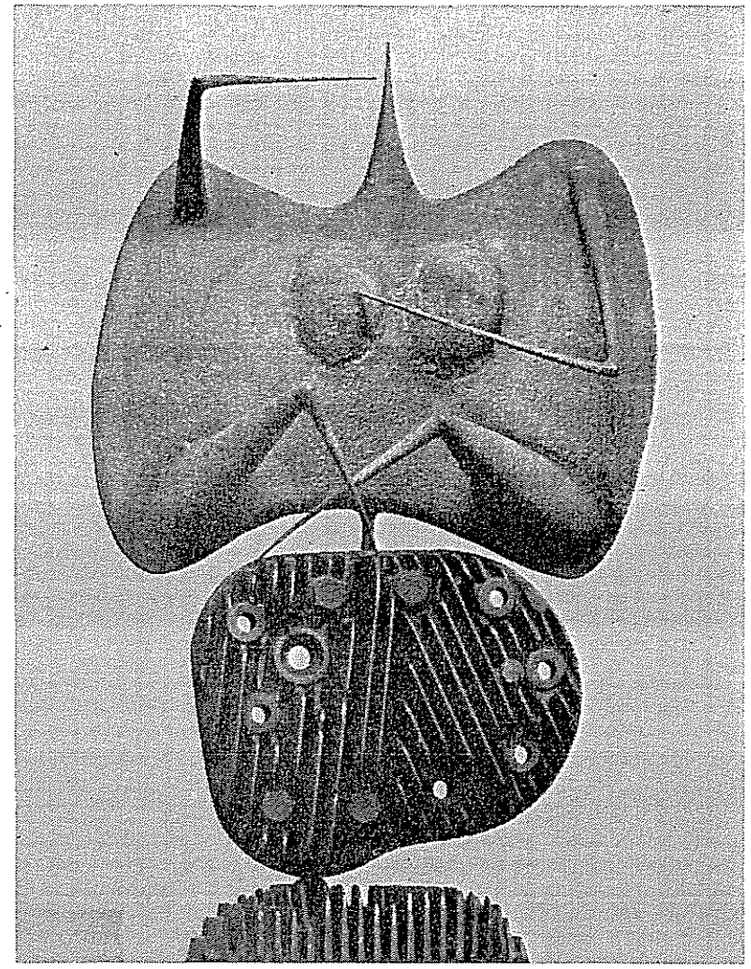
発行の意義は、いうまでもなく当館が過去をふりかえり明日の資料とするためであるが、それは、一つの歴史的な記録を作ってゆく作業であるとも考えられる。というのは、年報が毎年継続されて一つのまとまりをみせた時、時には貴重な資料ともなりうるからである。そのためには年報は、まず何はともあれつとめてありのままの、いわばガラス張りの報告書にされる必要があるであろうし、また形式的なものに落入らないよう、館員一同気を配らなければならないだろう。当館は昨年三月創立三十周年を記念して、その間の事業内容と現状とを紹介した《京都市美術館と収蔵美術品》を刊行したが、今度の年報はこの刊行の直後であるだけに、この冊子の継続とも考えられ、誠に時宜にかなっていると考えられる。年報を作成する側の館員にとっては、一年をしめくくる契機となり、自己の仕事にますます精通してゆくてだてともなるならば、そして一方館外の第三者にとっては、当館を知るよすがとなり、更には建設的な意見を当館に寄せるための資料ともなるならば、年報はまず成功したと申してよかろう。当館の年報も是非そうなってほしいものである。

（当館学芸員　原田平作）

京都市
美術館ニュース

No. 52

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和40年6月12日発行



日本国際美術展　フイリップ・イキリィ　カダケスの婦人

展覧会案内

美術館

4月

旺土会展　2日—8日
現代美術京都秀作展　2日—15日
独立美術クラブ展　3日—8日
三公立大学交換写真展　7日—12日
京都青陶会展　8日—13日
新作家集団展　10日—16日
新制作日本画部春季展　10日—16日
第12回ひびき展　15日—16日
第17回京展　25日—5月7日

京都府ギャラリー

4月

全日本室内装飾織物図案展　2日—3日
第4回仏彫展　5日—8日
無弦社展　10日—12日
記念展　15日—19日
伝統産業優秀技術者展　21日—23日
一陽会展　25日—28日

京都日本画家中堅展　30日—5月2日

京都書院画廊

4月

安福八郎個展　3日—4日
中国絵画木版・水木展示即売展　9日—14日
白麗会展　17日—18日
同志社大学鞍馬画会展　24日—25日
大阪大学美術部3人展　27日—29日

土橋画廊

4月

正井和行個展　7日—11日
稲月明水墨画展　20日—25日

ギャラリー16

4月

物部隆一個展　5日—11日
田代雅善・西川通夫2人展　12日—25日

マロニエ画廊

4月

彫刻グループ展　3月31日—4日
グループ道展　5日—7日
A and Bグラフィックデザイン展　9日—12日

ノートルダム女子大学美術部展　13日—15日
第1回現創会展　20日—22日
同志社鞍馬画会展　23日—26日
〃　グループ展　28日—30日

高島屋

4月

創画会展　1日—4日
初瀬川松太郎展　6日—11日
平賀亀有展　13日—18日
福田翠光個展　20日—25日
永楽善五郎個展　27日—30日

藤井大丸

4月

京滋阪神生徒デザイン展　9日—14日

丸物

4月

第4回象嵌展　3日—8日
芝田耕スケッチ展　10日—15日
谷本鵬福染教室作品展　17日—22日
第6回洛洋会洋画展　24日—29日

京都府立総合資料館

4月

京都画派源流展　10日—5月31日

国立近代美術館京都分館

4月

小出楢重展　6日—5月5日

大丸画廊

4月

刀剣展　1日—4日
青木大乗作品展　6日—11日
春虹会展　13日—18日
曲子光男・堂本元次展　20日—25日
春苑会展　27日—30日

大丸ホール

朝日新聞報導写真展　6日—11日
安田酔竹竹画新作展　20日—25日

友の会会員募集

京都市美術館友の会は、いま新年度の入会申込みの受付を行っています。友の会は美術館で開かれる各種の展覧会に無料入場や割引の便をはかるほか、美術館ニュースの無料配布などを行っています。見学旅行会は来る五月三十日に予定しています。入会申込は美術館内友の会事務所まで。

会費年間　一，〇〇〇円。

京展作品募集

昭和二十年秋に第一回展を開いた京展は、今春左記のように十七回展を開催します。審査員には現在活躍中の地元の大家多数が参加し、地方公募展としては名実とも最大級のものです。ふるって応募されるよう希望します。

会期　昭和40年4月25日—5月7日
会場　京都市美術館
募集作品
1部　日本画
2部　洋画　10号以上で額縁を付けること。
3部　彫塑
4部　工芸
5部　書　縦二・五米横一・五四米以内（額とも）枠張りのものに限る。

各部とも二点以内。但し出品制限については版画を一部門とみなします。

本人の未発表創作に限る。

出品料　一点につき六〇〇円

搬入　4月17・18日午前10時—午後4時
当館玄関で受付けます。

入選発表　4月24日　午前10時

搬出　5月8・9日

第8回日本国際美術展
ひらく
6月5日—27日

今年度の国際展が当館で開催されることになった。同展の関西展は長年大阪のそごう百貨店で開催されてきたのであるが、種々の都合から東京展の半数以下になるという状況であった。それが今回ほぼ東京展なみの規模で当館で開催されることになったのである。

出品国は日本を含めて一七カ国、出品作家、二七〇名余りを数える国際展であるが、同系の国際展つまりビエンナーレといえば、この展覧会のほかにベニス・ビエンナーレ、サンパウロ・ビエンナーレ、パリ・ビエンナーレなどが知られている。各ビエンナーレともそれぞれの特色をもっているが、今年の特陳はピカソの新作版画と現代フランス彫刻である。

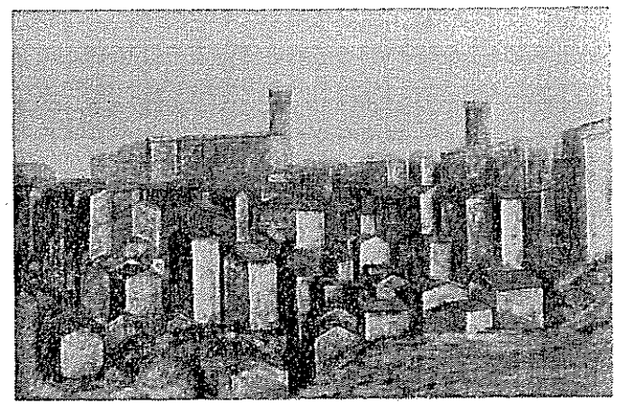
ピカソ　タバコをすう人

注目されているようであるが、この日本のものは、ベニスにみられる一種の格式とサンパウロの比較的のびのびした気風、それに青年ビエンナーレともよばれているパリの若々しさ、これらの諸特質をかねあわせた感じがするところに特色があって、最大の意義は〝ヨーロッパ、アメリカ以外の地域における唯一のビエンナーレ〟という点にある、と考えられている。

国内作家は選考委員会によって選出された作家の出品によって構成されるものであり、一方の海外作家については、国情に応じて委嘱された関係機関によって、それぞれ決定されてくるものである。一般出品に加えて毎年特陳として特別の出品作が加わるが、今年の特陳はピカソの新作版画と現代フランス彫刻である。

海外作家はフランスのように一二人という国もあるが、大部分の国は四、五人前後からなっている。オーストリア、ベルギー、ブラジル、イギリス、フランス、ドイツ、インド、イタリア、スペイン、スイス、アメリカ、これらの国々のほかにソビエト、ユーゴスラビアなどの共産国、それに新入りの大韓民国、ポルトガル、スウエーデンなどが、その顔ぶれである。海外作家に比して日本作家の出品が多いのは、選考の事情によることであろうが、主催国としてこの点はベニスの場合でも初期のうちは同様であったという。

各国の作品はそれぞれに異っていて、民族性の強く感じられる国もあれば、一般に稀薄な国もある。現代美術の国際展として開かれるからには、共通の性格としていわば国際的な性格がのぞまれる、という意見もあるであろうが、強いてそれを主張する必要性はないであろう。各国各様のありのままの新作が展示され、もって現代世界美術の動向が感じられると共に、作品同士が語り合い競いあえば、国際展としての意義は深いとしなければならないだろう。一所に作品が集められ陳列されるということに、意義があるのである。熟達した技法にもとずいて多くの抽象画を展開させているフランスは、さすがという感じをいだかせるし、イギリスの構築的なしっかりした構成は、現代美の一方向を如実に物語っている。


荷　石本　正

るように感じられる。スペインの作品の中にもなかなか見過せないものがある。特陳に目をむけると、ピカソの新作はいつもながら我々の興味をそそるといえるが、一方の現代フランス彫刻の方も、特異な容貌をもってさりげなく構えるアレックスの人物、昆虫を思わせるイキリィの彫刻など、面白い作品が多い。

なお日本の彫刻に大作が多いのはこの展覧会の特色の一つであろうが、建畠覚造の幅一〇メートルに及ぶ作品や高さ五メートルの小田襄の作品などは、従来の会場彫刻の枠をこえたものである。ついでながら最優秀賞をえた木村賢太郎の七つの餅は、石でありながらお餅のやわらかみまで出していて、なかなか面白い。

この国際展は当館が接収解除された直後の昭和二七年に、第一回展が当館で開催されたことがあった。今度で二度目であるが、このような機会をも通じて、狭い京都から常に国際的な動向に視野をひろげてゆく態度が、京都に生れてゆけば幸であろう。

（原田平作）

平常陳列
6月15日—7月11日
（月曜休館）

6月15日から7月11日まで「平常陳列」を行います。常時継続して開催してはじめて平常陳列といえるものを、いろいろな事情で果せず、思い出したようにぽつりぽつりと開いて「常設陳列」という一つの特別展のようになってしまっているのはいかにも残念なことですが、とにかく久方ぶりの再開ということになります。

今回は当館の所蔵品のみによる陳列で、日本画と洋画約四十点で構成されます。最近の期間に美術館が購入、あるいは寄贈を受けた新収品を紹介するのも一つのねらいですが、日本画では二室のうちの一室に「美人画」を陳列します。当館所蔵の百七十点の日本画のうちにはかなりの数の人物画がふくまれていますが、そのうちの女性像を選んで展覧するわけです。

上村松園の「晴日」や中村大三郎の「女人像」は当館の代表的な美人画で、一般にもよく知られていますが、陳列品のすべてがいわゆる「美人画」の意識のもとに描かれたものかといえば必ずしもそうでありません。その近々の源をたどっていくと浮世絵の美人画につながっていくようなものは、むしろ少数で、もう少し広い観点に立った美術上の思潮を女性描写のうちに托した作品が多いのです。

玉城末一　節子

たとえば玉城末一の「節子」は、昭和六年ベルリンで開かれたベルリン日本画展の出品作であるが、濃厚な日本趣味に飾られた婦人像を強靱でリアルな筆致で描写したもので、洋画におけるリアリズムと結び合わされています。この節子自体美人には違いないが、甚だ性格的な人物画となっているといえるでしょう。しかしこういう場合ですら作者が抱いている女性の理想像と無関係ではないでしょうし、対象の美化は、広い意味の美人画を成立させることになります。

上村松園や大三郎のほかに西山翠嶂の「椿花」林司馬の「舞妓」菊池契月「散策」土田麦僊「三人の舞妓」梶原緋佐子「暮れゆく停留所」小林古径「舞踊図」なども出品されます。

新収品は第二室に収められますが、山元春挙「寒山帰牧」木島桜谷「寒月」中瀬昂「浴室」などです。

洋画は伊藤快彦の「少女」「鷹匠」「大奥女中」のほか芝田米三「誕生」長谷慎次郎「月は希望を与える」石原薫「ドイノの悲歌」須田国太郎の三部作「石組」を中心に、旧蔵品を加えて展観する予定です。

（藤田）

京都市 美術館ニュース

No. 53

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和40年9月8日発行

奥深い森にわけ入って道を誤らずに進むには道しるべがどうしても要る。その森が美術の森ならば、美術史年表、美術史辞典、概説書といった類である。ただ見て楽しむだけの観賞であっても、それなりに意義ある一つの経験と考えるべきであるが、総じて何か説明文を読まなくては気の済まないのが今日の美術好きである。それも無理のない話で、今日私達が見ておかねばならないとされる美術は古今東西にわたっている。簡単で要領よくまとまった説明パネルがどうしても必要なわけで、それなしにはとんでもない路の踏違いをしかねない。展覧会の入口には美術史年表のぬき書き風のものと、概説が必ず並んでいる。

では、美術の斯様な概念的諒解法の原典と言うべき参考書にはどのようなものがあるだろうか。日本美術に関して手近なところから捨いあげてみると……

まず年表では、現在最も手に入りやすいのは、日本美術史年表　小林剛、藤田経世編（創元社）である。戦前には源　豊宗編のものほか二、三あったが、単行本では現在これだけである。ほかには平凡社　世界美術全集の巻末にものっているが、刊行される機会の非常に少ないものであり、これ位で間に合さなければならない。

日本美術史の参考書
—辞典・概説書など—

辞典では手頃なものに日本美術辞典　野間、谷編（東京堂）がある。ほかでは、ずっと大きくなるが、世界美術大辞典（河出書房）がある。これは日本で唯一の本格的な美術辞典であって、別冊には日本、東洋、西洋を併わせのせた年表が収録されており、すこぶる重宝である。また、やや特殊なものになるが、文化財保護委員会の編集になる国宝事辞（便利堂）があり、新国宝一点一点についての説明のほかに、古美術の特殊用語の解説があってこれまた甚だ有用である。これら以外は更に特殊な性質のものとなって、美術鑑定事典　野間、谷編（東京堂）といったものから、工芸にいたってはとくに陶磁器に関するものに種類が多い。

日本美術史の概説としては、幾種類かの美術全集とか文化史大系に夫々美術史家が各自の史観に基いて概説を試みている。単行本では図説日本美術史　大岡、田沢著（岩波）を始め、日本美術史概説　谷信一著（東京堂）日本美術史　上・下　久野健編（座右宝）日本美術史要説　久野　健、持丸一夫編（吉川弘文館）といったところが、最もオーソドックスな日本美術通史として必読の部類にあげられるものである。

参考書の基本的なものは大体以上のとおりである。ところで、年表、辞典はともかくとして、概説書を相互に読み比べてみると、異説の多いのにすぐ気付くであろう。時代区分がA本とB本とではまるで違う、作品一つ一つの評価に執筆者によって大変なひらきがある、といった例にしばしば出会う。とくに古代美術では、調査、研究の成果がどんどん上がっていく反面、研究者の見解の相違は和解し難く互に溝を大きく深めてゆく傾向にあり、それが概説書にもそのまま現れて来ていると思われる。学問研究の実情として、これは如何ともなし難い結果であるが、これを読む側としては、真実が如何に極め難いものであるかという事を念頭において、読んでゆかねばならないわけである。そうでなくては、道しるべがかえって路を誤らせる結果になりかねない。

（阿部弘）

展覧会案内

美術館

6月

5月26日—13日　第8回日本国際美術展

5日—27日　平常陳列

15日—7月11日（月曜閉室）　太陽会展

20日—25日　オール京都高校書道教育作品展

26日—28日

7月

2日—4日　染色美術展

7日—13日　グループ生展

10日—11日　行余書芸院展

10日—11日　鳳雛書道会展

15日—18日　水明書道展

17日—18日　龍門社書道展

20日—25日　グループ・オブ・キヨート展

27日—30日　第七回朴土社展

23日—25日　平安書道会展

27日—5月2日　職場美術展

27日—8月2日　10人展

30日—8月4日　水穂会書道展

京都国立博物館

平常陳列のほか特別陳列としては、6月3日—7月31日の間、画像石拓本を展示

国立近代美術館京都分館

6月

18日—7月25日　現代美術の動向（絵画と彫塑）

京都府立総合資料館

古丹波展　6月10日—7月11日

京都府ギャラリー

6月

9日—12日　京都新制作油絵部作家展

14日—16日　第五回白朱展

18日—20日　安島雨晶作品展

22日—25日　衣笠会日本画展

大丸画廊

6月

15日—20日　晨鳥社展

〃　山本紅雲「鮎」展

ギャラリー16

6月

14日—20日　志村光広個展

21日—27日　藤谷悟個展

25日—7月4日　藤田西洋個展

画廊紅

6月

14日—20日　田島禎子個展

21日—27日　真野岩夫個展

25日—7月4日　八田豊個展

大和文華館

9月26日まで　中国陶磁展

逸翁美術館

夏季やきもの教室

お茶わんを見ましょう

6月19日—9月23日

◇　◇

友の会だより

◇オーストラリア現代美術展観賞

オーストラリア展は5月26日から6月13日まで開催された。オーストラリアの美術はこれまで日本では殆ど見る機会のなかったものである。出品作家四十人はいずれも現在活躍中の若手で、世界各国に伍して国際的な舞台に登場するオーストラリア美術界将来の活躍ぶりを予想させる展覧会であった。

◇信楽見学会

5月30日(日)、陶器の町滋賀県信楽に見学旅行を試みた。参加者約百名。バス二台に分乗、先ず、奈良時代の信楽宮趾を訪れ、陶芸家熊倉順吉氏から宮趾及び信楽の陶器について説明をきいた。次いで、滋賀県立陶磁器試験所を見学、最後は宗陶苑において作業状況を見学、或は手ひねり、絵付けに約二時間、時のたつのを忘れた。六時半頃帰洛。晴天には恵まれなかったが、有意義な一日であった。

◇友の会総会

6月6日（日）、美術館事務所二階において開かれた。前年度の事業報告、会計報告が行われた。国際美術展が開催されていることもあって、六十五名の参加を得た。

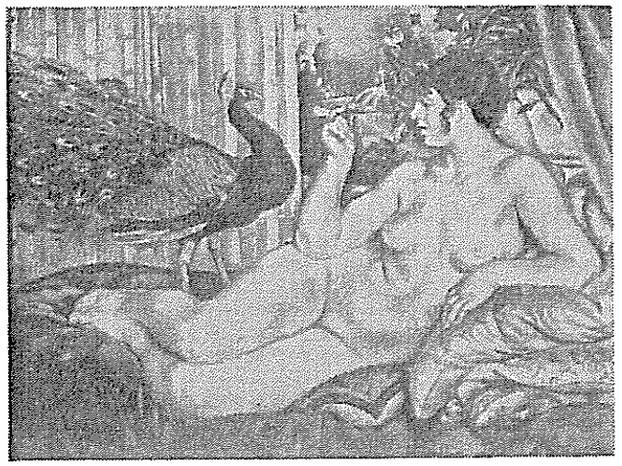
◇会員数増加する

友の会事務所では昨年度末以来、40年度新会員の募集を行って来たが、現在までのところ五百八名になった。とくに今回は、田中会長の御斡旋で、関西経済連合会の御援助があって、阪神財界から社長、役員方多数の新加入があった。関西経済連合会の御援助に対し、この場をかりて、あつく御礼を申し上げる。

◇美術史講座

6月12日（土）から4回にわたり、毎土曜日の午後、事務所二階において、スライドによる西洋美術史講座が開かれる。先日、参加者を募ったところ、忽ち定員に達し、多数の希望者にお断りしなければならなかった。当館には本格的な講演室が不備で申訳ない次第である。

秋の特別展「京都洋画の発展史」について



昨年秋、美術館は「オリンピック記念京都日本画の二百年」を開催して江戸後期の円山派から今日に及ぶ日本画の流れを概観したが、本年は十一月三日から同二十八日まで「京都洋画の発展史」を開催します。

京都が明治以降の美術史のうえでも大きな地歩を占めてきたといわれる場合、まず念頭に浮ぶのがはなやかな日本画の歴史であることは否めません。

しかし一方、それほどのはなばなしさを持たないにしても、洋画もまた独力で自から研鑽開拓し発展させて、ここ百年来京都の絵画の歴史に重層的な厚味を与えてきたのも事実です。また同期における洋画の開拓発展が東京を中心として進んだことからすれば、京都のそれは「ローカル」視されるかも知れません。しかし日本画や美術工芸分野をもふくめた京都の美術伝統は、洋画を単なる「ローカル」に止めておくことのない力となったことも否定できないでしょう。浅井忠が東京美術学校教授の職を捨てて京都に移住してきたことも、あるいは安井曾太郎や梅原龍三郎らの英才が輩出したことも、そのような母胎をはなれては考えられないことでしょう。そしてこの間、田村宗立、伊藤快彦、浅井忠、鹿子木孟郎、太田喜二郎、梅原龍三郎、安井曾太郎、津田青楓、須田国太郎、黒田重太郎ら著名な画家も少からず世に送り出されました。

幕末から明治初期にかけての洋画研究は、富国強兵、殖産興業のための技術開発に必要な実学の一つとして推進された一面を強くもっていました。たとえば洋画家であり蘭学徒であった川上冬崖が陸軍省参謀本部の地図課に勤務し、地図の紛失から引責自殺したような事件は、そういう初期洋画の側面を典型的に物語るものといえましょう。

これにくらべると京都の洋画の出発は当初からかなり「芸術的」であったように思われます。

これは京都が東京ほどには富国強兵、殖産興業政策の中心地でなかったことにもよりますが、たとえば京都初期の洋画家田村宗立らのめざした「物象の迫真性の把握に対する熱中」そのものが、京都という美術環境の中で行われたことも無関係ではありません。宗立は「だれに聞くともなく世の中に真物同様の絵のあることを知って狩野元信の水飲み虎を知恩院で観たのを手始めに、是より古社寺の名画をみて啓発するところがあり――」というところから出発し、眼鏡絵（これはすでに円山応挙が試みています）に大変興味を示し、さらには写真を模写したりして苦心を重ねています。そして彼は明治五年ごろ英国画家のチャールス・ワーグマンに教えを受け、東京の高橋由一や五姓田芳柳らと交って見聞をひろめ、ようやく洋画を真に洋画らしいものにしてゆきました。

明治九年、東京に開かれた工部美術学校はイタリアから風景画家アントニオ・フォンタネージらを招き、小山正太郎、松岡寿、浅井忠、中丸精十郎ら多くの英才を集め、新たな飛躍のための出発点が置かれたことはよく知られていますが、京都では明治十三年京都府画学校が創設され、その「西宗」すなわち西洋画科には小山三造ついで田村宗立が教鞭をとることになります。学生にはのちにすぐれた人物画をのこした伊藤快彦をはじめ三輪大次郎、吉益鉄而五郎らがあります。

しかし、京都の洋画が全般的な振興の機運をみせるのは、明治三十年代に、田村宗立、伊藤快彦、桜井忠剛、牧野克次らが関西美術会を興して関西美術院展を開催し、また浅井忠が京都高等工芸学校の教授として来住したころからであり、京都の洋画は第二期の扉を開いたということができます。とくにヨーロッパにも留学し、油絵に水彩画に質実で新鮮な画風を樹立した浅井の影響力は、東京における黒田清輝に匹敵するものでした。

浅井の存在を抜きにした京都の近代洋画史は、想像すら不可能であります。

彼は明治三十六年聖護院洋画研究所を設け田村宗立、伊藤快彦、都鳥英喜らとともに後進の指導に当りますが、その中心が彼自身であったことはいうまでもありません。門下としては中林儁、梅原龍三郎、安井曾太郎、黒田重太郎、井上悌三、新井謹也、榊原一広、加藤源之助、沢部清五郎、田中善之助、国松桂渓、斎藤与里らがあり、その薫陶は洋画家のワクをこえて、竹内栖鳳門の千種掃雲、菊池芳文門の神坂松樹ら日本画家のうえにも及んでいます。聖護院洋画研究所は、明治三十九年に開設された関西美術院にひきつがれますが、これ以後、浅井の教えを受けたものには、足立源一郎、津田青楓、田中喜作、寺松国太郎らがありますし、官展の指導者鹿子木孟郎も浅井のあとをついで院長を務めているように関西美術院は、関西美術会とともに京都洋画壇の母艦であり要の役割を果しました。

洋画家黒田重太郎氏に「京都洋画の黎明期」という著述があります。京都における洋画の源流を、いわゆるキリシタン布教期の洋風画の興隆にさかのぼり、明治以降現代に至る洋画の発展を詳述したものであり、京都の洋画の歴史を知るうえに極めて貴重なものです。

もちろん、そこに記述される画家の大半はその役割にも拘わらず今日一般にほとんど知られるところがなく、また忘れられています。

「京都洋画の発展史」は有名無名の画家もふくめて、京都の洋画の歩みを実作に即してでき得る限り復刻しょうという試みであります。明治以後の洋画興隆の遺景となった近世の洋風画や関係資料も合わせて展観する予定ですが、これを機に京都の洋画についての一般の認識が深まり、また未知の作品、資料が公けにされることを期待しているわけです。

（藤田猛）

美術史講座と美術図書室

先頃スライドによる概説的な西洋美術史講座を四回にわたって開催したところ、三〇〇名近い応募者があった。会場の都合で七〇名程にしぼられたわけであったが、これといった宣伝もしなかったのに、これ程の応募者があったということは、館員としてよろこびにたえなかったと同時に、さすが当地は美術の都といわれるだけあるとあらためて感じられたのであった。もっとも考えてみれば人口一三〇万の都市なのであるから、入門的なスライド映写に興味をもって参加する者が、三〇〇名位はあっても、別にことさらだてて云うべきことではなく、こちらの認識不足なのかもしれないが。

さてそれはとにかく、この美術史講座を当館が開催する趣旨や意義はどこにあるのであろうか。どのようなものと考えるべきものであろうか。さまざまな困難が横たわっていて、軽々しくはいえないのであるが、率直にいって私は次のように考えている。即ち、この講座はあくまで肩のこらない一般市民対象のガイダンス的な美術史講座とすべきであって、講師となる者にとっては、歴史の全般を見渡す機会ともなりうるようなものにすべきであろう。そしてゆくゆくは、今回秋に予定されている日本美術史講座と、当館の実情などからして浮びあがってくる近代美術史講座、これらの二講座を加えて一課程とし、春、秋、冬と三期にわたって毎年定期的に開かれる講座とすべきであろう、と。

というのは、なるほど当京都には京大や美大、同志社などに関係学科があって、この種の講座はあちこちで開かれてはいるが、これらの大学の講座は一義的に内部の学生を対象にするものであって、一般に解放されたものではない。また一方、博物館や近代美術館京都分館の美術講座や例会は、一般的なものではあるが、研究的色彩が濃かったり、列品解説であったりする場合が多く、少くとも初歩的で定期的な美術史講座ではない。それで当館がこのような構想のもとに美術史講座を開催すれば、基礎的な講座であるという意味において、独自の意義をもちうることになるであろう。これは地方美術館として当館が果しうる一つの恰好な市民サービスになるのではなかろうか、と考えるからである。長くなるから詳細は省くとしてこの場合最も大切なことは、定期的に開催されるということであって、京都市にはこのような講座がある、いついっても聞かれるという意識を、市民に拡げてゆくことであろう。このような意識こそは、美術都市京都の市民にふさわしい意識となって、必ずや見えざる貢献をするにちがいないからである。

なお美術都市京都といえば、美術史講座と同様の趣旨に基づいて開設が望まれるものに、美術図書室即ち一般に解放された美術関係専門の図書室がある。一体にいわば専門図書室というものは、それを日々利用する職員が一般利用者と共に存在して運営されてこそ初めて大きな意義を獲得するのであって、単に専門書を集めた図書室におわっては、意義は半減してしまうにちがいないのであるが、このような意味での美術図書室は、従来各地で実現がのぞまれながら、我国にはいまだ本格的に実現されていない。それは云うまでもなく、さまざまな困難がともなうからであろうが、もし本市が本格的に設置するに至るならば、我が国にめずらしいケースを提供することとなり、美術の都というにふさわしい一面をつけ加えることになるであろう。幸い当館では創立当初からこの種の構想が考えられており、蔵書も若干あるにはある。けだし最近事務所が手ぜまになってしまったのは、この方からすると遺憾なことになるであろう。

美術史講座の第一回が発足され、その講師をつとめさせていただいたにつけ感想を記す予定であったものが、とんだところにも話が及んでしまった。むずかしい課題であろうが、いずれにしても美術史講座と美術図書室とは、いろいろの意味において充実と実現がのぞまれることどもなのである。

（平作）

京都市 美術館ニュース

No. 54

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和41年3月25日発行

出品者はこう思う

アンデパンダン展アンケートから

出品の動機と効用　市主催の京都アンデパンダン展は、開設されてから今年で十年を迎えたが、依然として新進美術家の自由な発表の舞台として本年も多くの出品を得た。美術館ではアンデパンダン展が本来出品者を主体にした美術展であることからも美術家たちが同展をどのようにとらえ、またどのような発展、在り方を希望しているかを知ることが必要であると考え、展覧会の会期中に、出品者に御協力を願ってアンケートを求めた。

本年の出品者は百二十五人、集まったアンケートは四十四枚で出品者の約三分の一の意見が表明されたことになる。

アンケートは十二項目の質問に答えてもらう形をとっているが、「出品の動機」「アンデパンダン展の意義や効用はどの点にあるとお考えですか」「同展についての希望やご意見」に対する出品者の答えから特徴的な意見をひろってみた。

多くの出品者が出品の動機、アンデパンダン展の意義、効用については、「無鑑査制であること、自由でありのままの姿で参加できること」をあげている。さらに、「個人の自由な発言の場はここしかない。アンデパンダンでは個展や一定の方向が決っている団体展と違って、個人の立場をはっきりして、作品を斗わせる場であるところに意義がある」とかなり明確な意見もあった。また「ほかの人の作品と比較して自分の作品をみることができる」「かなり自由な作品の形態が許されるから」「気楽に出品できる」「出品料が安い」「自分の作品が大きい室の空間にもちこたえることができるかどうか」「どえらい人（賛助者）と話ができる」「美術評論家が優れているから、批評してもらうのが目的」等々であった。

出品者の眼　アンデパンダン展の現状についての意見としては「こういう展覧会の意義は大いに認めるが、作家自身にもっと自覚がほしい」「作家自身がアンデパンダン展に甘えている」「一ぱつ勝負の展覧会になっているのは非常に危険であると思う」「低調である」「何か物足りない」「面白いが全体の水準が低い」「強力に現代美術の価値転換を考えさせるものが見当らない」「出るところまで出つくした感じ」「爆発的エネルギーがない」「水準は上ったが、内容の巾がなくなった」「峻烈に作者の思想を感じさせる作品がない。表面だけでしやべっているデザインのような絵が多い」

今後への希望と意見　今後のアンデパンダン展をどうするかについては、「日本の数少ないアンデパンダンとして作家自身が自覚をして、主催者のような気持で育てていく必要がある」「京都中心でなく全国的に呼びかけてはどうか」「新しい構想を加えて続けてほしい」「アンデパンダンの運営をもっと広い形で行う。市、批評家、作家を加えて」さらに懇親会に関しては「会費をとらず、だれでも出席できるようにすること」「教える方と教えられる方という形をとらず円卓形式が望ましい」「批評をきくだけでなく、作家の一人一人がテーマをもちより分科会の形でやればよいと思う」などがあった。

展覧会案内

美術館

9月

- 鉄鶏会展　1日—9日
- アトル美術展　1日—9日
- 彩土会展　1日—7日
- アドグループ展　2日—7日
- 平常陳列　7日—10月3日
- 第15回染織デザイナ協会展　8日—9日
- 全関西学生美術連盟展　11日—15日
- 次元'65展　11日—17日
- 私学展　17日—19日
- クロス展　20日
- K・T会染織図案展　21日
- 新象展　21日—30日
- 第17回全市中学校競書展覧会　22日—23日
- 全市子供会展　22日—23日
- 第20回新匠会展　25日—30日
- ひまわり会子供アトリエ展　25日—27日
- O・B合同秋季クラマ画会展　25日—30日

京都国立博物館

9月

- 平常陳列—古代仏像の彫刻（新収品）　8月3日—10月30日
- 祇園会保昌山胴懸など陳列（円山応挙下絵）　8月17日—9月19日

国立近代美術館京都分館

9月

- 前衛絵画の先駆者たち　4日—10月3日

京都府立綜合資料館

9月

- ジャワ更紗展　1日—10月3日

京都府ギャラリー

9月

- 第一回甲辰会展　1日—4日
- 漆芸5人展　5日—7日
- 煒炫会展　9日—12日
- 第5回銅版画協会展　14日—17日
- 勝谷木僊個展　19日—21日
- 第9回作陶展　24日—28日
- 第5回美術文化京都グループ展　30日—10月3日

大丸画廊

9月

- 好美会展　7日—12日
- 秋の茶道部の会展　14日—19日
- 以白会展　21日—26日
- 吉田翠鳳展　28日—10月3日

ギャラリー16

9月

- 矢野正治個展　8月30日—9月5日
- 小田恒覚個展　9月6日—12日
- 松田富弥個展　13日—19日
- 麻田俯二個展　20日—26日
- 河端亮治個展　27日—10月3日

画廊紅

9月

- 由里渓個展　8月30日—9日5日
- 井田照一個展　9月6日—12日
- 三田村宗二個展　13日—19日
- 三軌会展　20日—26日
- 林俊治個展　27日—10月3日

大和文華館

9月

- 中国陶磁展　9月26日まで

逸翁美術館

9月

- 夏季やきもの教室　お茶わんを見ましょう　9月23日まで

平常陳列

9月7日—10月3日（月曜休館）

所蔵品のなかから日本画、工芸合せ約四十点を選んで公開する。去る六月にはやはり所蔵品のなかから、新収品と日本画の美人画に焦点をしぼって陳列したのであるが、今回は風景、動物、花等を中心とすることにした。

主なる陳列品

- 榊原　紫峰　獅子
- 池田　栄広　洋猫
- 沢　宏靭　芙渠
- 福田平八郎　菊
- 川村　曼舟　霧氷
- 幸野　楳嶺　山吹、芍薬図下絵
- 竹内　栖鳳　雨
- 小野　竹喬　冬日帖

また、工芸の中心作品は

伊東　陶山　唐草文様花瓶
清水六兵衛　紅白梅飾皿
堂本　漆軒　花器鳥瓜図
大西　浄長　富士釜
稲垣稔次郎　牡丹之図屏風

友の会お知らせ

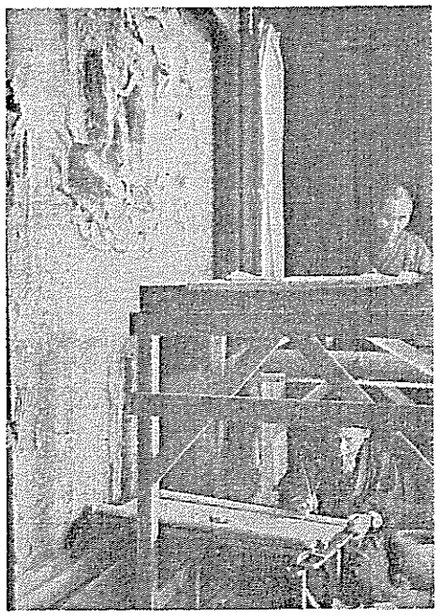
○五月に信楽見学の際の皆様の作品がそれぞれ届いています。引取りにおこし下さい。

○十一月秋の見学会として有隣館の見学と嵯峨天竜寺の精進料理を予定しています。ご案内は後日いたします。

ツタンカーメン展

古代エジプト第十八王朝のツタンカーメン王の墓から発掘された工芸品のうち四五点は、既に東京で公開されているが（十月十日まで）、当館では来る十月十五日（午後）から十一月二十八日まで公開される。

大正の初め一九二二年、英国人ハワード・カーターによって発見されロのエジプト博物館にあって今なお視るものの眼をうばっているが、今回の展示はその極く一部であるとはいえ、充分その特色をうかがうに足るものと思われる。最大の呼びものは、ツタンカーメン王のミイラにかぶせてあった黄金のマスクで、その金色まばゆい華麗さと十八才で世を去った若き王の姿を目の当り見るが如き生々しい表現に愛好家の多大の関心が集められるものと予想される。



模写のこと

林　司馬

美術館の平常陳列（4月10日まで、月曜休館）には、上村松篁、西山英雄氏の近作とともに二室にわたって京都市立美術大学所蔵の模本が陳列されています。これらの模本は入江波光氏はじめ多くの日本画家が古画の研究と技術の習得のために行ったもので、その精妙さには人を驚かすものがあります。この機会にすぐれた模写技術者の一人林司馬氏に模写についての一文をいただきました。

写真は法隆寺金堂壁画の模写にたずさわる筆者ら（昭和22年）

模写の方法　模写には原画を下に敷き下の画をよく見つゝその通り写す敷き写しの法と(又は上げ写しとも云う)博物館や寺院などで原画を見つゝ縮写する臨模と二通りあります。今日絵を勉強するには先づ第一に写生をして正しく形態を写す練習をいたしますが、昔は写生などしないで古画、師匠の絵を写してその技法を学ぶ模写に重きを置いた様です。狩野、土佐派の家元にはそれをしのぶ粉本がのこっています。芸州浅野家御所持何々模写すと墨書のあるものを見ると当時家元へ鑑定に持込んだものをそつと模写したと思われるものや、常信草花図巻の中には葉に緑青を塗り忘れたかと思う様なところをよく見ますと塗り忘れたのではなく葉の仕上げはこう言う風に塗るものと教えている様に思われるものがあります。先づ第一に白緑で下塗りをして緑青を重ねてゆき、それに草汁（藍と藤黄で草色を作った絵具）で調子をとゝのえ、藍で藍隅をとり最後この様に葉脈を入れるのですよと教えている様に見えます。これ等は弟子達の教授用の模写手本のようです。又臨模の方には探幽の縮写帳などがあり、興味深くその人の勉強振りを伺うことが出来ます。探幽の絵の種本で有り又弟子達にもこの様な図柄に描く様にと指導したかも知れません。美術参考書のなかった時代は興味ある古画を臨模することが又一つの勉強法であったことは確かです。この時代に模写は絵を上達さす近道だと言われた事は当然だったと思います。写生は円山応挙あたりからその一派に写生帳をよく見受けます。

模写のこころ　模写で最も大切なことはこの絵を描いた人の制作態度、即ち作家の意図、内面の精神を探知することです。技術面の線の引き方、絵の具の塗り方を覚えるのはその次でなければなりません。それは良い原画から模写しなければなりませんが当節それは無理なことですが、たとえ模写手本からでも写真からでも模写は出来ます。模写などする必要はないと言ってしない人でも、よい古画に接し静かに鑑賞して原画の貴韻にふれ心を養い心を豊かにする必要は多分にあります。この点で古画の鑑賞、古画の模写をすゝめています。敷き写しの模写法の中に現状模写と云うのがあります。これは現在見えるまゝの姿、絵の具の古色剥落の状態、線の切れ方や、絵の痛み方をそのまゝ写しとる法で遠い過去に於ては余り見ることが出来ません。

復元模写と云うのはこの絵が出来上った時のことを考えて、絵の具の古色剥落もなく美しく仕上げる模写で原画がひどく剥落している場合その形態絵具の色目も分らぬ時は模写する人の主感が強く働き、その人の作品に近いものが出来、原画と違ったものになる恐もあります。過去には肖像画の中に寺院や個人が或意味で必要のため、画家に模写を依頼したものを見ることがあります。過去の模写の殆んどは、この現状模写と復元模写を混合した様な模写です。鑑賞用の模写でなく自分の勉強のための模写なればこの二つを混合した様な模写で充分だと思います。

法隆寺金堂壁画　ところが今日文化財保護委の求めている模写は緻密な現状模写でこの特種の模写の技術保持者は京都に数人いますが、皆相当の年令の人で後継者なきを嘆いています。京都でこの様な現状模写を指導したのは入江波光先生で昭和に入ってからの事です。私が学校で指導を受けたのは昭和三年でこの時先に法隆寺壁画模写を意識して吾々を指導していられた様子です。それから昭和十五年法隆寺模写が始められるまで先輩吉田友一氏等吾々の模写したものは東京芸大蔵雪見御幸絵巻、大原家蔵西行絵巻や知恩院徐熙の蓮、高桐院銭舞挙の牡丹等、金沢称名寺北条家代々の肖像又は嵯峨大覚寺後宇多天皇、梅津長福寺花園天皇の御影等は現に美大の蒐蔵庫に納っています。

法隆寺壁画模写事業は東京より荒井寛方班、中村岳陵班、橋本明治班、京都からは入江波光班でそれぞれ助手三名がつきます。緻密な現状模写で始められます。が壁画を敷き写しすることは出来ませんので実物大の写真を敷きその形をたどり色は実物の壁画を見つゝ上げ写しをします。普通の上げ写しの法より以上の時間がかゝりました。これは京都班だけの写し方で東京班三組は模写する別漉きの紙に薄い目に実物大の写真をコロタイプ版で写したものに薄い胡粉を塗り写真の黒さを弱めその形に壁画の色を見つゝ彩色してゆきます。模写事業としても大がかりの事で現状模写としても最高の模写だと思います。どの壁面を誰が受け持つかは抽籤で定められ幸に京都班は六号壁、即ち法隆寺壁画中最も有名な阿弥陀浄土変が当りまして、この大壁を先生、吉田氏、私と三人が分担し、先生は本尊を、吉田氏が勢至を、私が観音を受け持ち、昭和二十三年十二月に完成していますが、入江先生はこの完成を見ずに他界され、二十四年にこの壁画の焼失したことは誠に残念の至りです。螢光灯は当今何等珍しくもない電灯ですが、私はこれを見ていると法隆寺の模写を思浮べることがあります。それはこの事業に日本で初めて使用したからです。横に長い螢光灯管の五六本入った箱を背近くから壁面を照らしている。背に熱を感ぜず、筆持つ手の影も中和され手暗りにならず、この様な明るさで壁画を見ると、これまで一色と見ていた細い文様の中には群青と緑青との色分けがしてある事や、本尊の頭部群青の中に壁にこの様な美しい線がどうして引けたかと思ふ様な細い線で螺髪の描込んであることもよく見えて現状模写をするのに好都合の採光法で有難く思ったものです。がこの電線がもとで世界に誇る宗教画として最高峰の壁画を昭和二十四年一月二十四日に焼失したことは思うだけで胸をさゝれます。不幸中の幸、模写の一部がのこった事でそれ以後古文化保護委員会の方で文化財をのこす意味での模写事業が続いています。吉田氏を初め数人の方々の手で平等院扉絵、醍醐五重の塔板絵、日野法界寺壁画、室生寺の板絵光背絵、宇治上神社の板絵、現に大和五条栄山寺柱絵を緻密な現状模写で事業を続けています。

模写と創作　保護委員の方では若い人でこの様な模写の出来る人を探していますが、学校でも古画に愛情をもち、ある程度の知識もあり、この道に志そうとする人が中々見あたりません。生活の裏着けがありませんから、むつかしいことですが、もしあればうまく養成してゆき度いと願っています。学校で模写を指導していて、一つ気になることは模写に興味をもち手際よく仕上げる学生は、その学生の制作を見ますと創造性が乏しく作品に面白さのないことです。模写を好まぬ学生の方がのびのびと面白い作品をこしらえるところを見ると現今展覧会主義の制作と模写の上手さとは両立しないことを感じます。と云って東洋画の良さを知らな過ぎるのもこれ又恥しいことで、十分と古画の良いものを鑑賞し、東洋画の誇ある特徴を見極め新しい感覚で技術を生み出して欲しいと願い、自分も模写以外の自己作品にも成程模写をやっているだけあってこの様に技術の上にもその内容にも見る人の心を引きつける様な豊かな作品を造る事が出来るのだと言われる様に成ってみたいと願っています。

（京都市立美術大学助教授）

京都市
美術館ニュース

No. 55

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和41年6月15日発行

平常陳列　近代フランスのポスター

展覧会案内

美術館

4月

平常陳列（月曜休館）　3月5日—4月10日

趣之会図案展　1日
中国現代画展　1日—7日
関西独立選抜展　2日—7日
第5回現代美術京都秀作展　2日—14日
青陶会展　9日—15日
新作家集団展　9日—15日
旺土会第7回展　17日—23日
新制作日本画春季展　17日—24日

京都国立博物館

4月・5月

平常陳列（収蔵品によるもの）

国立近代美術館京都分館

4月

大林甲冥鎧兜展　3月29日—4月3日

稲垣稔次郎展　5日—5月5日

京都府立綜合資料館

4月

第4回伝統工芸資料展　26日—5月24日

京都府ギャラリー

4月

室内装飾織物図案展　2日—3日
現代仏像彫刻展　5日—8日
自由美術京都サークル展　10日—13日
公道社展　15日—17日
行動美術選抜展　19日—22日
一陽会展　24日—27日
バンクラフト会展　30日—5月2日

大丸画廊

4月

春の花活と俳かい教室第1回展　1日—5月29日（月曜休館）

春風会洋画展　5日—10日
南欧民芸展　12日—17日
新作日本画展　19日—24日
刀剣展　26日—5月1日

ギャラリー16

4月

木下茂森個展　3月26日—4月3日
久保田壱寛郎個展　4日—10日
田中暎二個展　11日—17日
西井正樹個展　18日—24日
中馬泰文個展　25日—5月1日

画廊紅

彫刻8人展　3月25日—4月10日
直山豊個展　11日—17日
藤波晃個展　18日—24日
吉竹弘個展　25日—5月1日

逸翁美術館

4月

中井宗太郎氏死去

当館顧問中井宗太郎氏は三月十六日桃山羽柴中町の自宅で病気のため死去されました。享年八十七才。氏は京都市立美術専門学校校長、立命館大学教授として京都における美術教育、研究のため幾多の貢献をされました。

また当館との関係では昭和十八年より評議員として、同二十年以降は顧問として当館運営について御尽力ねがっていました。

ここに謹んで哀悼の意を表します。

友の会だより

○友の会では三月十三日、見学旅行会を行いました。本年度の旅行会は三回目で、例年二回のところ本年はおまけのついた恰好で、会員のみなさんによろこんでもらいました。

会員百十人が二台の大型バスに分乗して午前九時美術館を出発、一路天理市に向いました。天理市では天理教の神殿や参考館を見学しましたが、規模の大きさと、参考館の収集品の豊富さに目をみはりました。さらに桜井方面にコースをのばし、崇神天皇の御陵と聖林寺を訪れましたが、聖林寺は天平時代最高の傑作ともいうべき十一面観音を安置する、静かなたたずまいの村の寺という感じで、楽しいひとときでした。

四十一年度も引続き見学旅行会を行う予定です。

○友の会はいま昭和四十一年度の会員申込みを受付けています。友の会は美術館での催しを中心にした美術愛好者の集いで、①美術館の主要展覧会の無料ないし割引入場②美術講演会の開催③見学旅行会④趣味の実技の会⑤美術館児童美術教室の開設などを行っています。会期は一年間で、会費は千円です。入会希望者は美術館の友の会事務所へおいで下さい。

19世紀フランスポスターから学ぶもの

河本敦夫

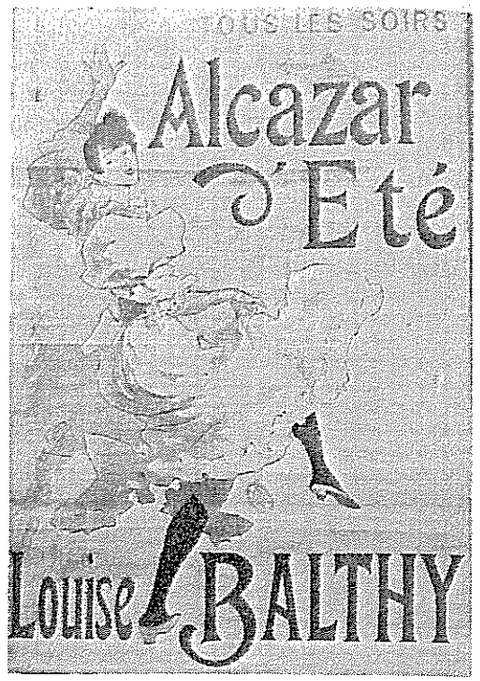
この頃のグラフィック・デザイン展だとか、ポスター展などの会場は、大衆相手の画面がずらり並んでいるのに、妙にとりすました、しんとした雰囲気がある。ところが、今陳列されている京工繊大所蔵の近代フランス・ポスターの部室は、人なつかしい、にぎやかなざわめきが感じられる。ポスターの一つ一つが色々な声で私たちにじかに呼びかけて来る。誰かが云っていたように、十九世紀末のパリの街かどの、そこここに花咲き散っていった一ひら一ひらが呼び集められ、よみがえっている心地がする。シャンソンも聞えれば、店開きの呼び声やクラリネットの音もする。売り出しの薬の芳香や酒瓶がふれあう響き、その味覚までが伝って来る。流行の自転車練習場、シャンゼリゼ街のスケート場、オペラ座の舞踏会など、誰もが気軽るに、〈行こうかな〉と思うほど、にこやかにさそっている。こうした雰囲気の中で、誰しも気付くことだろうが、現代のポスターは、どう云うわけで、ツンとして、シーンとしていて、肌身にひびかないのだろう。

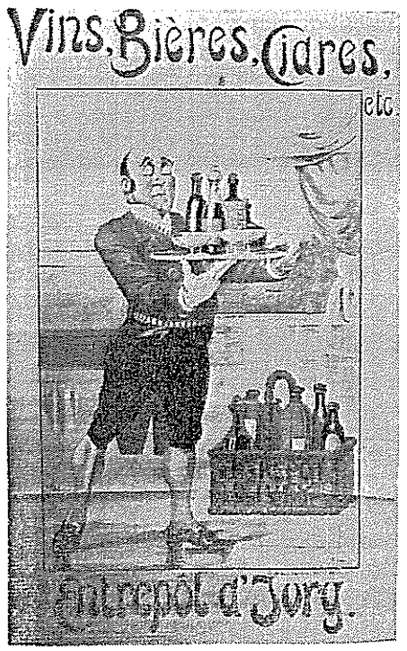
——それは、あの頃が、いわゆるベル・エポックで、楽しい時だったから。そして、今のように、作者が会社組織の一員ではなく、ディレクター、デザイナー、コピィライター、その他多くの技術陣や工程などの中に組みこまれずに、自由に個性を発揮できたから。そうも考えられるだろう。ロートレックやスタンランは云うまでもないが、シェレーにしても、ギョームにしても、自分の目と筆力を生かし、人気歌手を画く場合でも、ただ美しい似顔絵ではなくて、むしろ相手の個性の真実や、芸人気質の奥底にまで迫り、戯画すれすれに及んでいる時さえある。たしかに自由な個性の発揮と云ってもよいだろう。そして、現在のグラフィック・デザイナーに、組織の中で背をかがめずに、しっかり個性を支えて創造せよと云えるかも知れない。——だが、それだけでよいのだろうか。ただ個性的な目や筆力をもったからと云って、あのような云わば人なつかしい雰囲気をかもし、じかに語りかけるポスターができるだろうか。ツンとした高嶺の花のような作域から脱出できるだろうか。

思うに、もう一つ肝腎な心構えが忘れ去られているのではあるまいか。それは、ポスターが日常の大衆に語りかけるものであると云う自覚である。グラフィック・デザイナーにとって、本当の直接の相手は日常の大衆であって、個々の美術愛好家でもなければ、自分の属する組織の上司でもない。また、制作を注文した関係会社の組織員でもない。こうした組織の中の二重三重の中間地帯にはばまれて、デザイナーの本来の相手を見失ってしまい、あるいは、大衆への関わりを、凡て他の組織員や注文者にまかせてしまい、自分は能うかぎり美意識の砦を個人的に築いて抵抗すると云うのでは、親しみ深い作品ができそうなはずがない。語りかけの少ない、ツンともシーンともした、いわば、よいかっこばかりしているポスターが続出することになる。

フランスの近代ポスターには、よく云われるように、ウイットもあれば、ユーモアもある。カリカチュア的な要素も、漫画的な描写もある。展観中の作品で云えば、アンクタンの「マルグリット・デュフィ出演中」やギョームの「食前酒ル・ヴァン・ドール」作者不詳の「エグール農場の無菌牛乳」などにそれがうかがえるだろう。こうしたウイットやユーモアも、単にドーミエ以来の石版による風刺画の影響や「ル・リール」をはじめ各種滑稽新聞がさかんに発行されていた背景のみに依っているのではない。根本的には、大衆を当の相手として、大衆の場に立って制作すると云う姿勢が、自然にこうした気質をいきいきと発揮させているのである。また、よく指摘されるような、浮世絵的作風も、浮世絵作家と根本的に共通な姿勢や気質があって無理なくそれを取り入れさせたのであろう。このように展観中のポスターは、美術史上の意義もさることながら、現代デザインについても、根本的な反省をうながしてくれる。

（京都工芸繊維大学教授）





美術館散歩

京都国立博物館

京都国立博物館は明治二十八年の竣工で、七十年余の歳月を経ていますが、今回新陳列館が完成、庭園の大巾な改造工事も終って面目を一新しました。

新陳列館は構内の西北に建てられ鉄筋コンクリート、地下一階、地上三階で、近代的設備をほこっています。このうち陳列室には一、二階が当てられ、一階は工芸、考古関係と仏像彫刻の一部、二階は絵画、書蹟などに予定されています。旧陳列館の正面に安置されている万寿寺の丈六の阿弥陀如来像も新館に移されるということです。一、二階の建坪は合わせて五〇〇〇㎡ですが、エアーコンディションによる冷暖房装置があり、四季を通じて快適な鑑賞が保証されています。また陳列ケースはフチなしのガラスで旧館に比べてずっと見やすいということです。休憩室も巡路に合わせて随所にとられており、疲れずに鑑賞できるよう配慮されているようです。

庭園も景観が一変しました。構内に駐車場ができ、道路もよく整備され、三十三間堂と向い合った南門の構えも立派になっています。旧館では引続き平常陳列が行われていますが、来る十月には新館のコケラ落しとして特別展が予定されています。

国立近代美術館京都分館

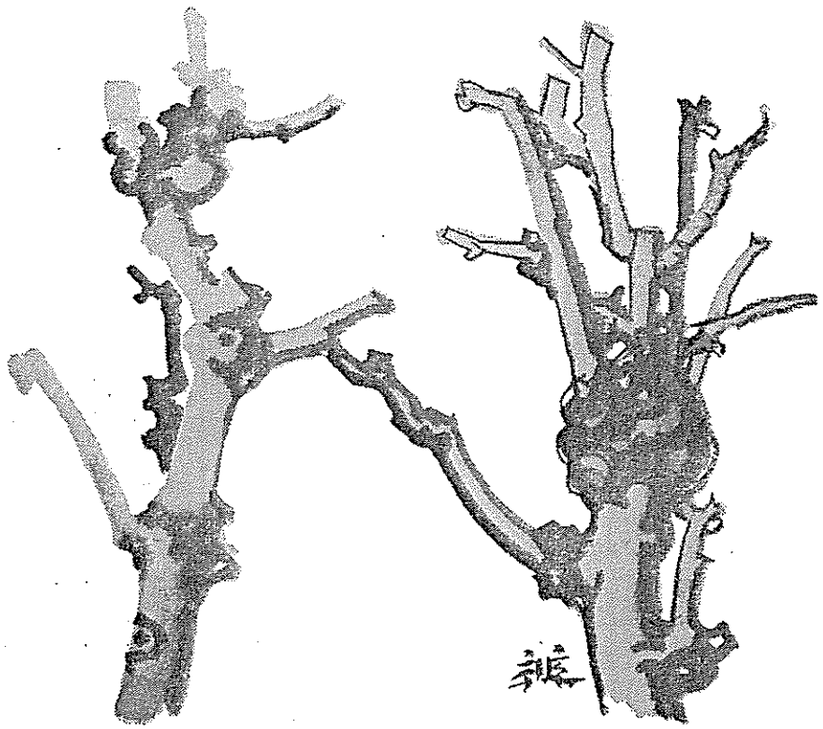
六月八日から三十日まで岡田謙三展を開催しています。岡田謙三は二科会に所属していましたが、十年この方アメリカに移住し「幽玄」とみえる画風によって「ユーゲニズム」の名を得ました。今回は昭和二十七年以降最近までの油絵三十四点が陳列されています。同時に陶芸、漆芸、金工、染織など各分野の現代作家の作品も併せて展示しています。

京都府立総合資料館

十九日まで「第二回浮世絵展広重」を開催。一昨年は「風俗画の特徴と浮世絵総合展」を開きましたが、今回は収集家吉川観方氏のコレクションの中から風景画家として有名な安藤広重が選ばれています。この中には保永堂版の東海道五十三次も含まれています。また二代、三代の広重の作品も展示されています。

京都市
美術館ニュース
No. 56
発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和42年1月8日発行

頌春



展覧会案内

美術館

6月
平常陳列（月曜休室）　5月24日～6月26日
第14回国連ポスター展　3日～9日
同志社展　6日～9日
行動美術全関西展　7日～12日
日本禅画展　8日～12日
鳳雛書道展　11日～13日
第15回京都染色美術展　16日～19日
グループHOBコンポジション　21日～27日
ニュージオメトリックアート　21日～28日
グループ展　20日～23日
京府大三部展
第二回ベーシックデザイン展　21日～26日
全京都高校書道展　25日～26日
平安書道展　30日～7月3日

7月
グループ"起"展　5日～11日
青塔社展　6日～10日
竜門社展　8日～10日
水明会書道展　13日～17日
"生"展　13日～19日
主体美術展　16日～24日
現創会展　19日～24日
美術部合同展　21日～25日
京都ッ子児童絵画展　22日～24日
水穂会書道展　26日～31日
椅子供絵画展　29日～31日
職場美術展　26日～31日

京都国立博物館

6・7月
平常陳列（月曜日休館）
絵画、書蹟、工芸、彫刻、考古学資料等（収蔵品によるもの）

国立近代美術館京都分館

6月
岡田龍三展　8日～30日

7月
休館

京都府立総合資料館

6月
第二回浮世絵展広重　1日～19日

京都府ギャラリー

6月
朴土グループ展　7日～10日
京都新制作油絵部作家展　12日～15日
牧人社女流展　17日～20日
中川泰蔵遺作展　22日～24日
衣笠会日本画展　26日～29日

7月
青々社展　1日～4日
朱玄会展　5日～8日
京都金芸創作展　9日～12日
総研展　14日～16日
京都二紀クラブ展　18日～21日
京都日本画家新人展　23日～26日
室内装飾織物新作展　28日～29日

大丸画廊

6月
雙樹会展　7日～12日
軸物展　14日～19日
石黒連州水墨展　21日～26日

7月
大虹会　5日～10日
中古道具市　12日～17日
錦銀装会展　18日～25日
青木大乗新作展　26日～8月1日

ギャラリー16

6月
坂爪厚生個展　6日～12日
藤田西洋個展　13日～19日
河口龍夫個展　20日～26日
山崎らん個展　27日～7月3日

7月
画廊主催四ツのカラー　4日～10日
東郷重彦個展　11日～17日

画廊紅

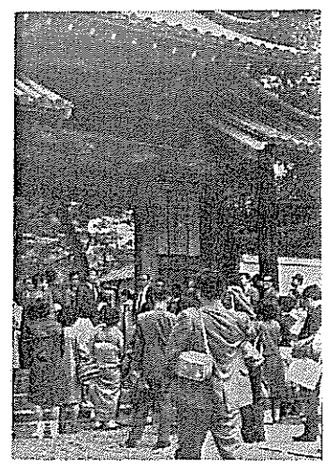
6月
林康夫個展　13日～19日
熊倉順吉個展　20日～26日
大串佐知子個展　27日～7月3日

7月
福沢忠夫個展　4日～10日
井田照一個展　11日～17日
湯田寛個展　18日～24日
北美シリーズ第一回八田豊個展　25日～31日

逸翁美術館（月曜日休館）

6・7月
俳諧教室第二回展　7日～9月23日
季節された茶わん展　7日～9月23日

友の会だより



○友の会の昭和四十一年度総会は六月十二日美術館で開かれ、前年度の会計、事業報告の承認につづいて、新年度の事業計画について希望意見を出し合い、なごやかに親睦をも深めました。このあと平常陳列を鑑賞、フランスのポスターについては学芸員原田平作氏の解説をききました。

○友の会の本年度最初の見学会が五月二十九日に行われました。今回は若葉の醍醐三宝院、宇治黄檗山万福寺、平等院、天ケ瀬ダムをたずね八十人の参加者がありました。醍醐寺では天候の関係で宝物館を見学できませんでしたが、美術大学教授佐和隆研氏に同寺の歴史、美術について説明をきき、緑の美しい方丈庭園、五重塔、金堂などを巡回しました。万福寺では鉄眼の一切経の版木庫を見学、精魂をこめたそのぼう大な事業にあらためて一驚する会員も多かったようです。当日はあいにくの雨模様で、コースを一部変更して平等院も訪れましたが、午後四時すぎ一行元気で無事帰着しました。写真は万福寺を見学する友の会会員。

当館の特別展と平常陳列
回顧と展望

原田平作

初めに特別展からはじめよう。

当事者の一人である私の口からこんなことを云うのは口はばかることであるが、最近における当館の所謂近代美術の特別展は、一つの軌道に乗りつつある事業であるといってもよいのではないかと思う。ここ数年の経過をみてみても、須田国太郎遺作展につづいて昭和三十八年は、国画創作協会回顧展、三十九年、近代日本の絵画展と京都日本画の二〇〇年展、四〇年、京都洋画の発展展、そして今年度、文展の名作展と続いてきた。これらは時に範囲を広げるということはあっても、多少とも京都に関係のあるものを含んでいるという点において、一つの筋が通っているとみられるし、また内容的に云っても、京都という地にあって近代美術を見直すという上では、多少の貢献をしてきたといわれてもよいものではなかろうか。一つの展覧会を成立させるためには、財源の確保並びに事業手腕などが必要であって、むしろこれが果されなければ成立しえないのは当然であるが、私が今軌道に乗りつつある事業といったのは、特にこの内容的な意味においてである。

それではこれからはどんな企画が考えられるというものであろうか。話の順序として私案を述べてみると、さし当っては、京都における工芸の近代化をテーマとしたものや幕末から栖鳳以前の絵画の展開を詳しくあとずけるもの、栖鳳とその周辺を主題としたものなど、それから帝展を回顧する展覧会などが頭に浮んでくるが、なおこれよりすすんでは、鉄斎を含めた近代における南画の歩み、書の歩み、木版銅版にわたる京都の版画の流れなど、更には近代において彫塑をこころざした人達の展覧会も考えられてこよう。もっとも特に書の場合や、版画、彫塑の場合などは、これを特別展として考えることは無理であり、二室余を使った平常陳列の一企画として試みたらどうかという意見があるかもしれないが、いずれにしてもこれらの諸展を試みることによって、京都における近代美術の考察がますます深められてゆくことになるのはまちがいないであろう。これからの特別展は、今しばらくはこのような傾向が進められるべきであると思う。

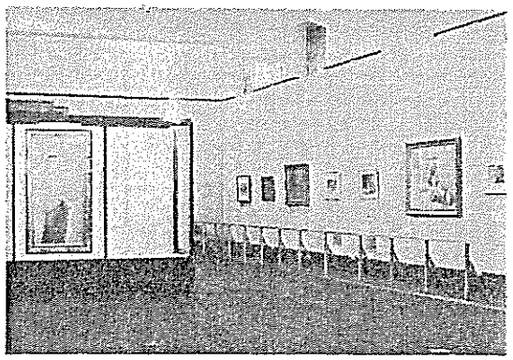
それでここで次に平常陳列であるが、さてではこの方はどうであろうか。当館の平常陳列は戦後は昭和三十五年から再開されたもので、時に応じてさまざまな内容がもられてきたが、この三月までの二三年は所蔵品を中心とした展観であり、草稿の陳列、風景画の展観、人物画の陳列などがその主な内容であった。それがこの三月からは多少趣が変って、三月の分は上村松篁、西山英雄両氏の近作と美大所蔵の模写、五月の分は宇野三吉、八木一夫両氏の回顧と工芸繊維大学所蔵の近代フランスポスターということになった。この最近の二展に共通されることは、現代作家二人展形式と、在洛のコレクション紹介ということであるが、いずれも昨年迄のように所蔵品の展観を主にしたものではない。即ち所蔵者からの借用による展覧会であり、予算的にも所謂特別展の規模の小さいものといえるものになっているが、この傾向は、必ずしも常にそうであったわけではないけれど、上述の所蔵品の展観が主になるまでの三十七年頃まで続けられ、三十七年九月の平常陳列は、京都におけるシュール・リアリズムをテーマとした陳列が含まれたものであった。平常陳列と云い特別展と云うのは、主催者の気構えの問題であろうけれど、一方では予算的な面からくる区別ともいえるから、借用による展覧会が重なると必然的に経費がかさんで陳列回数が少なくなるのはさけられないだろう。現に今年度は上記の二回で予算的に終了した形となった。それで次に今後のことであるけれど、今後の平常陳列はどのような方向をとるべきものとして考えられたらよいものであろうか。次にこの点にふれてみよう。

これも勿論私案であるが、今後の方向としては、ここしばらくは先の二人紹介展のような形式を当分続けてゆくのがのぞましく、これに加えては時に応じて新収品の紹介や所蔵品陳列、そしてコレクション紹介等、更には特別展のところで述べた小規模なテーマ展即ち書や版画などの陳列、それにまた別な観点からして試みられる風景画や人物画、物語絵や歴史画などの展観をふくめてゆくのがのぞましいと思う。というのは、この三月の転換の理由は何かと考えてみると、所蔵品中心の展覧会だけではとても新機軸をうちだせるわけにはゆかなくなって、この辺で抜本的な新企画が望まれるようになった一方、さりとてテーマ展的なものを続けるには予算がなさすぎた、それでその結果比較的予算がすくなくてすみ、同時に作家やコレクターとの結びつきをも一層深めうるものとして、この二人展形式とコレクション紹介形式が考えられてきたと云えるからである。二人展形式といってどの作家をどのように紹介していくかには問題があろうし、またコレクション紹介にしても思うようにはゆかない面があるであろうが、これらによって当館に課せられた使命の一つが前進することは間違いないだろう。ただここで留意しなければならない点は、このような陳列は、長期間にわたって幾度となく開いてこそ初めて一つの意義が出てくるのであるから、少くとも数回は続けられなければならないことである。

それで次にここで開催回数の問題をとりあげてみたいと思うが、本年度即ち四十一年度の場合は、前述のように平常陳列二回と特別展一回の開催で予算的に終了した形となった。また昨年度の例をとってみても平常陳列二回と特別展一回であった。これは勿論今話題にしている近代美術の企画展について云っているのであるから、この回数だけを単独にとりあげて美術館全体の問題にまで及ぼすことはできないが、しかしそれにしてもこれは少ない回数であろう。特にここで指摘しておきたいのは平常陳列であって、特別展の方はテーマ展的性格が濃いから一回でもやむをえないが、平常陳列の方は回が重ねられない限り、今述べたように意義が深まらない。それでここで是非とも要望しておきたいのは、この平常陳列の予算的増額である。市役所の予算には限りがあろうけれど、わずかな購入予算をも増額できない今日においては、せめてこの方面だけなりと温い配慮をあおがなければならないだろう。あらためてここでも特にお願いしておきたい。

ところで泣き事のついでにここでもう一言、美術館全体の事業という観点に立っての特別展と平常陳列について述べてみたいと思うが、当館の仕事はこれを実質的な立場に立ってみると、調査及び研究活動は別として、大別して①新作公募展関係及び日展、②近代美術の企画展、③新聞社等との共催になる美術展、以上の展覧会関係のほかに、④所蔵品の収集、⑤図書ほか補助資料の収集、⑥貸館と後援、⑦美術館ニュースと年報の発行、講演会と講座の開催などの普及事業、それから⑧友の会関係の諸事業等が考えられ、今云う特別展及び平常陳列は、云うまでもなく②の近代美術の企画展に入り、当館が近代美術の博物館として成長しようと期するからには、最も重要な事業の一つとなるべきものといってもよいものであろう。収蔵庫がなく、充分の陳列予算もなく、はたまた所蔵品の少い現状においては、これを主張しても困惑するばかりかもしれないが、来し方行く末を思う時、この辺ではっきりした方針をうちたてて、その裏付けにいそしむべき時機にきているのではないかと思う。新聞社等との共催になる美術展は、勿論当館の映ある事業であり、云う迄もなくこれにも力の及ぶ限り尽さなければならないだろうが、現状ではそれに劣らざる力を注がねばならないのは、ここにとりあげている平常陳列であり、特別展である。この意味からも急務と考えられるのは、職員の増加と予算規模の拡大である。今や当館は内的に深めるべき時機にあるのではなく、危険をおかしても外的に広げるべき時機に当っていると思う。くどいようであるが、単なる念願としてだけではなく、私の心からの主張としてもここに記してこれをおわることとする。

（四一年十二月記）



特別展会場風景（近代日本の名作）

1967年京都アンデパンダン展

現代美術の進路を積極的に開拓する舞台として親しまれてきた京都アンデパンダン展は本年も左記により開催されることになり、作品を公募しています。

会　期　昭和42年3月8日—14日
会　場　京都市美術館二階全館
公募作品　絵画、版画、彫塑（1人3点まで）
搬入日　3月5日午前10時—午後4時
賛助者　井島勉、今泉篤男、乾由明、木村重信、中原佑介

京都市
美術館ニュース
No. 57

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和42年3月25日発行

夢二とユトリロ

加藤一雄

女の物衣い青

■亡き奥村伊久良君は中国絵画の優れた研究家であったが、他方、夢二の版画や絵本を沢山蒐集していた。黄大癡や王叔明の山水画はいかにも君の塊磊とした風貌に似合っいて、この方は同気相求めるの観があったが、夢二のあのなよなよとした女たちが一体君のいかなるところにマッチするのかはさっぱり判らなかった。私は人間の Psycho profondis の不思美を思うごとに、いつも君のこの夢二愛好に想い到るのである。ある日のこと、それはたしか昭和一〇年頃のある日のことだったが、私は君の書斎で夢二の若い頃の下絵を見せて貰ったことがある。鉛筆でかなり叮寧にかいた桃割れに結った酒場女の横姿であった。（因に、夢二のかく女は大抵酒場の女に見えるところがある）私は忽ちにして、大正という時代に矣き戻されるような感じがした――あの束の間にすぎて行った、無力で甘く平和だった大正という時代へ、である。そしてしみじみと夢二はもう二度と再びわが国の文化史上に立ち帰ってくることはあるまいと思った。昭和一〇年という時点、夢二は既に墓に入り、第二次世界大戦は既に点火されていたあの時点において、私の確信ありげな思いもあながち不自然ではなかった筈である。だから物在、こうして夢二の作品を美術館で見るという事態に接すると、私はただただ歴史変転の不可測さに長大息する思いがするのである。

大正前半期の頃、私らが夢二の絵に親んだのは、奥村君の書斎でもなく、いわんや美術館でもなかった。それはもっぱら夜店暮日の古本屋や道頓堀の千代紙屋の店頭であった。家族の女たちがそんな所で絵本や版画を買うのに、子供である私もただぼんやりと加わっていたのである――夢二愛好者の、その出発の大半のシチュエーションは、先ずはこの種のものだったろうと私は思っている。それにしても夢二の絵は少女少年にとっては耐えがたく甘かった。平素私らの口に入る松屋町の駄菓子に比べて、それは遙かに高級でハイカラな匂いがあった――風月堂の西洋ケーキやパーリスターのコーヒの甘さ、これはあの頃の少年少女にとって耐えがたい誘惑だった筈である。早く喰わ

展覧会案内

美術館

1月

第9回日展　1月2日—8日
ソ連国立美術館近代名画展　1月14日—2月28日
第17回美術コース展（日吉丘高校）　1月20—24日
KT会卒業記念展　1月26日
華頂女子高等学校美術クラブ展　1月28日—30日
教育大学西洋画科卒制展　1月28日—2月3日
第8回くれ美術展　1月27日—2月2日

2月

ソ連国立美術館近代名画展　1月14日—2月28日
第12回警察美術展　2月5日—10日
小品展第10回記念展（京都教育大学書道研究会）　5日—10日
成安女子短大意匠科展　19日—22日
東邦書芸院展　19日—23日
河合玲デザイン研究所第2回制作展　26日—3月3日
京都教育大学美術工芸専攻科展アラベスク67　26日—3月4日
京都学生写真連合統一テーマ「京都」展　2月26日—3月4日

京都国立博物館

1・2月

平常陳列（収蔵品によるもの）

国立近代美術館京都分館

1月

現代アメリカ絵画展　12月10日—1月22日
国際版画ビエンナーレ　1月27日—2月19日

2月

現代アメリカリビングアート　2月25日—3月26日

京都府立総合資料館

1月

漫画の変遷　1月5日—15日
京都日本画総合展　20日—28日

2月

未定

京都府ギャラリー

1月

デザインハウス展　1月6日—8日
独立美術京都作家展　10日—13日
日本水彩画京都支部展　16日—18日
京都日本画総合展　20日—29日
由旦本・神谷二人展　31日—2月2日

2月

あすなろ会展　2月3日—6日
彩紅会展　16日—19日
位双作品展　21日—24日
青蛙展　26日—28日

大丸画廊

1月

新春尚床飾展　1月5日
美術界人気作家による初姿を描く会　1月6日—8日

ギャラリー16

1月

ジェムス・L、バイヤーズ作品展　1月14日
並催仏教美術展　1月7日—3月21日（月曜休館）
ニューイヤー16作品　16日—22日
潮隆雄個展　23日—29日
高島朝生個展　30日—2月5日

2月

川口龍夫個展　2月6日—12日
古津三男個展　13日—19日
坂爪厚生個展　20日—26日
萩駿個展　27日—3月5日

画廊紅

1月

萩森公馨個展（石版）　1月9日—15日
紅、選抜シリーズ第3回（選者乾由明先生）　16日—22日
シオン・トミタ個展　23日—29日
石原薫個展　1月30日—2月5日

2月

無開人展（在関西著名人による美術作品展）　2月6日—12日
谷イサオ個展　13日—19日
浜田泰介個展　20日—26日

逸翁美術館

1月

俳かい教室第4回呉春展

ソ連国立美術館 近代名画展

本展はソ連邦がほこる四つの国立美術館からえらばれたフランスとロシアの近代絵画の公開です。

ロシアの近代絵画がこれほど系統的な形で展観されたことはわが国では初めてのことで、そのリアリズムを基調とした力強い絵画は、見る者の心を深くとらえることでしょう。

またフランスの近代絵画についていえば、マネからピカソまでの巨匠達の名画で、西欧絵画コレクションでは世界中でも指おりのニルミタージュ及びプーシュキンの両美術館の秘蔵になるものです。このように質の高い名品によって印象派から後期印象派へかけての近代美術史に親しみうることは、誠に画期的なことといわなければならないでしょう。

二月二十八日まで、当館一階にて開催。午前九時から五時まで、ただし入場は四時半まで。一月中に観賞された方がすいています。

ねば今にも逃げて行きそうな甘さと匂いであり、その逃げて行くものが、実は、私ら自身の少年期であることに、無意識ながら私らは促されていたのであろう——夢二が死んで後、そして日本の文化界から彼の絵本が一掃されて後、私らは始めてこの事実を、かすかな痛恨とともに思い知らされることとなるのである。

■夢二のかく男たちはみな放浪の詩人のようにも見え、また異郷にきた紅毛の牧師さまのようでもあった。女たちは全てやるせないコケットの感があった。彼女らは大きな眼に一杯をため、その房々とした頭髪を支えるには余りにはかなく細い頸をしていた。そして子供たちは奇妙にも街に捨てられた孤児のような風をしていた。このような彼を取りまいて、頼りなげな風景——ガス燈や柳が立ってり、殊にパリとも長崎ともつかぬ、およそ人の生活するには耐えぬ、玩具めいた家々がひっそりと背景をなしていた——これが夢二の絵のパターンなのである。いかに半世紀の昔であるにせよ、到底この世のものとは思えぬ世界であり、しかし、少年少女の胸の底ではどこかに必ず存在しなければならぬ世界であった。この存在の幸福な表現を得たこと——的確で気品があり、あんなに甘くて憂鬱な表現を得たことに、当時の少女たちが狂喜したことはあながち無理はないと思う。しかし、あんな世界をかくことは、少女たちの喝采の向う側で、その当の作者には痛ましい犠牲を強いてやまないのである。近代日本の俗的知性と俗的芸術性がその表現を恥辱とした世界、たんぽぽの乳のように甘く、しゃぼん玉のようにはかない世界を、もし一人の画家が率直にかき続けるとしたら、譴責は必ず彼の頭上に帰ってこざをるしなかったであろう。

事実、関東大震災の頃から私たちは夢二の絵とは疎縁になってしまった。これは私らが既に少年期を脱したからでもあろうが、また一方、本屋の店頭にはもう夢二の絵は並ばなくもなっていた。近代ジャーナリズムは、その本性に従って、彼を捨てたのであり、私らもまた無邪気に活然としてこの幼馴染みのなつかしい画家を見捨てた。そして、昭和九年の梅雨の頃のある日、新聞の一隅に彼の訃を知って、「あー夢二も死んだ」と一瞬間少し暗然としたのが偽らざる記憶である。晩年の彼は不幸であったらしい。肺患の身を療養所のベッドに横たえ、彼の臨終には誰一人立合うものもなかったそうである。夢二の生涯を一冊の本に譬えたら、それはまさに乱丁落丁にみちているが、（彼があんなに沢山作った絵本小唄本のように）いかにも大正風なきれいで頼りない一冊の本をなしていることには間違いあるまい。

さだめなく　鳥やゆくらむ
青山の
あをのさびしさ　限りなければ

これは夢二の辞世の歌である。度々引用されているが、やはり逸するには惜しいほど、いかにも夢二らしい歌だと思う。

■ユトリロの絵については私は夢夢二のように「心情的」には知っていない。つまり幼馴染みではないのである。ただ大正中期以来おびただしく紹介されてきたフランス近代画家の一人としての彼を知っているに過ぎない。まことに雑然として慌しい知り方である。この知り方はまさに現代日本の小市民に似つかわしくて、知り方自体についてむしろ興味を催してくるのだが、それは暫くおくとしよう。眼を閉じると夥しいフランス近代画（それも主として複製版）が眼底に浮びでてくる——多彩で賑やかな光景ではあろうが、押なべて言って、一様に不幸な絵ばかりである。こちらの知り方もあながち幸福を予想してはいないものの、相手の絵もまた始めから幸福を措定してはいない。実にそっけない近代的な交会の成れの果ての姿であろう。

パリの風景画もシスレーまではまだ幾分かは幸福であった（この幸福にマルケを加えても或いはよろしかろう）。しかし、これがユトリロに至ると幸福ならざる翳をおびてくる。そして恰もその翳を補償するかのように、一種の詩情が画面を覆うてくる。この詩情が私らを捉えて離さないところに、そこにユトリロの値打ちがあるのであろうが、不幸を補償する詩情とは一体何を意味するのであろう？ ロンサール以来、詩情とは貴女と薔薇のあでやかさ以外何ものをも意味しない筈なのであるが、不幸の代償としての詩情とは一体何であろう？ ユトリロのかいた壁と塀、屋根、ちりちりに萎縮した樹の葉、大きなお尻のパリジェンヌたち——この余りにも散文的の散文がどうしてあんなに詩情を訴えるのであろう？

私はいつだったかユトリロの伝記を読もうとしたことがあったが、どの本も妙にモンマルトルの放浪的な酔漢を語るばりで、幾度か半途で放棄した憶えがある。それより

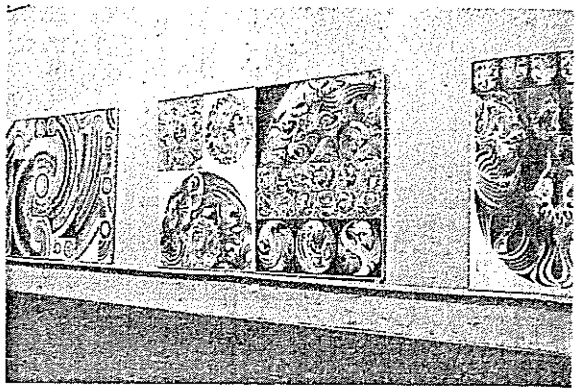
は彼の老年の写真を眺めている方がまだしもよいのである。それはもう矢つき刀折れて、一杯のブドウ酒以外何事にも無関心な一老人の姿であった。この濃厚な厭人性（ミザントロピスム）は恐らくユトリロの本性であったろうと思う。そしてこの暗澹とした本性が一種の詩情として私らを捉えるところが、まさに近代の近代たる錯綜した秘鍵だと思えた。

■ユトリロは近代人には似合わず女運には恵まれていて、前半生は、ドガのモデルであり画家でもあった、母親のシュザンヌ・バラドンに愛され、晩年には大金持の細君リュシーに厚く庇護されたそうである。彼のかいた余り幸福でもないパリ風景はかなり幸福なシチュエーションから出来上ったものであるらしい。この人の落胆せしめる逆説は甚だ近代的である。私はつねに文化や芸術については、その背後に女性の大きな庇護があるものだと思っている。少くとも人類二千年の歴史の示すところはそうであった。そしてユトリロの芸術はその近代的な一典型を証明しているのであるが、この私のやや独断的な信念が、果して将来に亘ってもなお真実性を保持できるかどうか、それはまあこれからの歴史の示すとこをまつ以外に途はないであろう。

（当館嘱託）

アンデパンダン展に寄せる

木村重信



京都アンデパンダン展が開かれる頃の天候は、毎年のように荒れる。今年も寒さがぶりかえして、暖房のない館内は、まるで真冬のようなつめたさだった。そのような寒さの中を、美術館の玄関ではバイヤーズが大きな巻物をかかげて立ちつくし、館内では水上旬が〝葬儀〟のハプニングをおこない、大越和夫らが共同制作の絵の前に終日坐りこむ。場ちがいな汽笛の音がするので、何かとみると、岩倉正仁のオンボロ蒸気機関車が、ウチワをばたつかせながら、ユーモラスに走っていた。

アンデパンダン展は、今年もいろんな話題を提供して、冷えきった観客の心をなだめるのである。アンデパンダン展は無審査制であるから、相当の年季をつんだベテランの絵も、絵を描きはじめたばかりの人の絵もある。しかし全般的にみて、みんなそれぞれ自分の持味を出していて、好ましかった。オップ・アートふうの作品やオブジェを志向する作品が増えたのは、時世のしからしめるところで、この傾向は今後ますます盛んになるだろう。なぜなら、現代社会は今後一層その記号環境化を強めて行くであろうからである。

会場で特に印象に残ったのは、市村司、平田洋一、田代幸俊、古津三男、林剛、桜井晨正、奥田善巳らの諸作品である。市村は従来のフォルムにムーヴマンを加えて、ダイナミックで完成度の高い画面を形成した。混沌とした現代のイメージを明快につかみきった感じである。平田の「虫々四角い絵」は、即物的傾向に徹して成功した。見る人の前に立ちはだかる大きな画面は、それによって強引に観客を、その絵に参加させようとするのだろう。見る者と見せる者との関係について、この作品は重要で新しい問題を提起している。

田代幸俊は、円と光を主要素として、切りつめた自己抑制を強調する。ところがその自己抑制が、求心的ではなく、拡大する無限の空間を実現する方向にむかうのは、きわめて得がたい。古津三男の作品も、田代と同一系列に属して成功した例であるが、これまでのスタティックな画面が、ダイナミックな流動感を増して、空間の密度を深めた。奥田の「ネガへの挑戦」と題する容器も興味深い。形態および色彩の的確な構成による、一見陽気な外観のうちに、現代文化にたいするイロニーが盛られている。

桜井は非常な飛躍をとげた。色・形・ぬり方についての長年の習練が、今度の連作に見事に結実し、密度のある画面には、とぎすまされた感覚がみなぎっている。林の「イマイ氏のいる風景」は、きわめて個性ゆたかな作品である。構成の巧みさと、メチエのよさのほかに、一種独特の体臭があふれている。淡い色調も好ましく、現代の具象画の一典型を作りあげた感じがする。

以上のほか、広重明のはなやかな感情、河野芳夫のつめたい手つき、新富英典の音の出るメカニックな構成物、河口竜夫の奇抜なアイディア、池水慶一の鬘のあるオブジェ箱、矢野正治の顔貌のメタモルフォー

京都市

美術館ニュース

No. 58

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和42年8月7日発行

美術館の十二年

重　達　夫

今回、美術館長を退任いたすことになりましたが、長い間いろいろの思い出を残しながら気持よく働かせていただけたこと、美術館の発展向上に微力をささげることができましたのも、ひとえに各方面の御指導御庇護のお蔭で心から感謝いたしております。

私が館長に就任したのは昭和三十年、第一次のフランス美術展が開かれた年のことで、ちょうどまる十二年を経たことになります。

こうして、その後も新聞社などによる大規模な国際美術展が年々盛大に開かれるようになり、一種の美術ブームといわれるようになりました。こうした時期に館長として務めることができたのは私にとって大変幸福で、努力の しがいもあったと思います。

海外の大美術展が当館で開催出来たということは、京都の風光、文化的な伝統と環境、それに先達の努力によって建設されたこの美術館が、規模、設備などの面から恰好の会場として美術の世界で認められたからでしょう。フランスの文化相アンドレ・マルロー氏や、文化次官故ジャック・ジョジャール氏も京都市美術館を高く評価しておられましたし、さらにゴッホ展を通じて、オランダに、ソ連美術展を通じてソビエトにという風に、その認識はひろめられました。これは甚だ貴重なことで、今後も美術館活動の大きな利点になると信じています。

昭和三十六年には京都とパリとの間で交歓陶芸展を開催し、セーブルを中心としたフランスの現代陶芸と京都の陶芸とを交換し互いの認識を大いに促進しましたが、これもパリと京都との姉妹都市関係のほかに、数次のフランス美術展などを通じて本市の美術館への認識が土台になってのことであると考えています。

もちろん、これらの外国の美術展の開催に際してはいろいろの悩みもありました。その第一は、大観衆の受入れ体制でした。最近でもミロのヴィーナス展や、ツタンカーメン展は百万に近い入場者をみました。当然「人が多すぎて美術としての観賞に耐えない」という非難も受け、悩みました。しかし、美術館へ来てそれを見ることを待望している美術愛好層に一人でも多く見てもらうため、いろんな矛盾があっても、やむを得ぬと考え、結論的には陳列や配置、観客の整理などの点にあらゆる努力を払い、少しでも見やすく、かつ安全な展覧会運営のため智恵をしぼりました。

展覧会案内

美術館

4月

第19回京展　4月25日～5月7日

5月

東方美術協会展　5月10日～16日
行動会関西展　11日～17日
ユトリロ展　13日～6月11日
光風会展　18日～5月28日
モダンアート協会展　19日～28日
教育大学作品展　31日～6月5日
平常陳列　21日～18日
（月曜休室）

京都国立博物館

4月

中国の拓本武氏祠資陽洞　4月1日～30日
ユーゴスラビアイコン展
十一世紀～十七世紀の聖画展　4月8日～5月7日
平常陳列　絵画、書跡、工芸、考古、彫刻
パンクラフト展　30日～5月2日

5月

京都日本画中堅作家展　5月6日～10日
田中吉之介染色図案アイデア展　12日～14日　16日～18日

国立近代美術館京都分館

（月曜休館）

4月

近代日本の絵画と工芸
（日本画と工芸）　4月8日～30日

5月

近代日本の絵画と工芸
（洋画と工芸）　5月2日～25日

京都府立総合資料館

（月曜休館）

4月

第六回風俗資料展「日本の女」
吉川観方コレクション　4月11日～5月4日

京都府ギャラリー

4月

公道社展　4月15日～18日
行動美術新人展　20日～23日
角本、吉村二人展　24日～27日

ギャラリー16

4月

竹本堯亜個展　4月10日～16日
藪内宏一個展　17日～23日
橋本清個展　24日～30日

5月

新富英典個展　5月1日～7日
小田恒覚個展　8日～14日
萩駿個展　15日～21日
斉藤光保個展　22日～28日

画廊紅

4月

川端信二個展（陶）　4月10日～16日
平松輝子個展（油絵）　17日～23日
宮永理吉個展（彫）　24日～30日

5月

池川司郎個展（絵画）　5月1日～7日
早川勝巳個展（絵画）　15日～21日
Mr. Me Chesnay 個展　22日～28日
吉竹弘個展（陶）　29日～6月4日

逸翁美術館

（月曜休館）

4・5月　4月1日～5月31日
昭和四十二年春の展観
俳諧教室第5回（一茶を中心とする江戸後期俳家展）
松平不昧公一五〇年忌記念館蔵展ほか季節の美術品

大丸画廊

4月

大仲翠月宝漆陶展　4月11日～16日
朝井閑右衛門自選近作油絵十題展　18日～23日
近世ヨーロッパ絵画美術工芸展　25日～30日

5月

刀剣展　5月2日～7日
東丘社小品展　9日～14日
福田翠光陶十題展　16日～21日
日本三名石展　23日～28日

ズなど、それぞれに面白い。しかしこれらはいずれも、もうひとつ何かが欠けており、それが、あるいは作品の完成度を弱め、あるいはその意想を不鮮明にしているのだろう。

アンデパンダン展を念入りにみた後の私の感想は、現代における造形は、感覚や感情だけではもはや駄目だということである。つまり、ポケットに、現代の状況にたいする広い視野と、深い認識をもっていなくてはならないということである。

現代の組織社会では、芸術はかつてのごとき各個の主観の媒介者たる意味を失いつつある。そこで、かかる状況におけるコミュニケーションは、各自の特殊な主観内容を逐語的に分析叙述して説明する方式、すなわち「観念から観念へ」ではなく、普遍的人間的なものを全体としてひらめかせ反映させる方式、すなわち「直観から直観へ」という形をとらざるをえない。現代美術が個人主義的な自然主義的形態をすて、また単に主観的な感情や感覚にもとづく特殊形態を排し、もっぱら存在としての意味を濃厚にただよわす記号やオブジェに傾く理由が、ここにある。

（京都美大助教授）

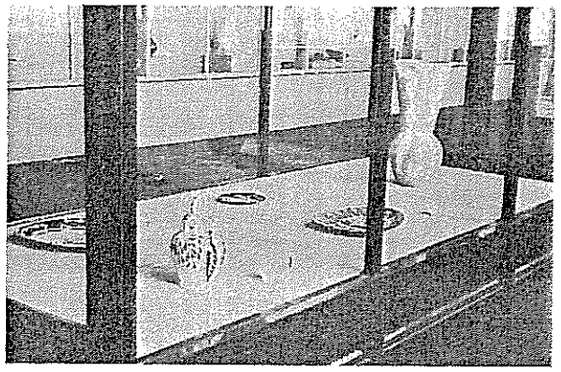
昭和三十七年の第二次フランス美術展のとき、フランス国立近代美術館のドリバル氏から、開催中は陳列館内にとまりこみ、夜間も二時間おきに作品を巡視して回れと強い要請がありました。この頃、海外の美術館で連続して盗難事件があり、ドリバル氏の申入れももっともなことでしたが、御承知の通り、美術館はコンクリート壁と、鉄扉で外部と遮断されており、閉館時に点検をすれば泥棒の侵入などまず考えられないことでした。それに陳列館には宿泊施設がなく、館内部にも異論がありましたが、要請もだしがたく、ついに館員を陳列館に宿直、巡回させることになりましたが、これなども、この種の展覧会での苦労の一つでした。

幸い、何の問題もなく、これらの多くの展覧会を無事大成功裡に終了できたことを、ふりかえってみて大変うれしく思っております。

フランス美術展
美術館構内にて　37年3月

これらの展覧会は、ほとんど新聞社の企画になるもので、新聞社と京都市の共同主催の形をとって開かれましたが、その点では新聞社と緊密な関係を保っていくことが何より大切であり、お互いに気持よく協力し、新聞社も美術館に対してよい印象を得てもらったことをよろこんでいます。この緊密な関係は美術館の全職員―警備員、ボイラーマンに至るまでその関係を保っていくことができました。このようなチームワークと協力し合う精神をぜひ今後もみんなが心掛けて頂きたいと思うし、これは京都や、西日本の美術愛好家のためにも必要なことであると考えています。

日本美術に関係する展覧会としては国立近代美術館の御協力も忘れがたいものの一つです。昭和二十七年東京京橋に近代美術館が開設され活発な活動をはじめましたが、当時の岡部長景館長、今泉篤男次長、河北倫明課長の御尽力によって美術展の交流が成り立ち、京都や関西地方のファンにもよろこんでいただけました。安井曾太郎遺作展はその最初のもので、近代美術館で開催後に京都展が開かれましたが、安井さんが地元出身の画家であることも手伝って大成功をみました。遺作展実行委員会の団伊能さんも、私どもの美術館に安井展をみようと続々つめかける愛好者をみて、東京だけでなく、京都で美術展を開催することの意義や効果をつくづく感得したと感想をもらされたことを覚えています。その後も川合玉堂展、横山大観展、小林古径展と相つぎ、また私どもの美術館で企画した菊池契月展や須田国太郎展を京都のあと近代美術館で開催し、京都の作家の紹介にもいささか寄与することができました。



京都・パリ交歓陶芸展会場　36年7月

こういう交流の中から近代美術館を京都に設置する気運も醸成されていきました。これには高山義三前京都市長も積極的に協力され、私どもも近代美術館と親しかった関係からその設置を同館の運営委員会に申入れ建物を提供するなどして微力をつくしました。

こうして昭和三十八年国立近代美術館京都分館が発足することになりました。同館は国の施設として強力な立場で美術をとりあつかい、さしずめ工芸に重点をおきながら出発しましたが、これも京都の美術界に大きなプラスになったと思います。分館はさきごろ独立して京都国立近代美術館となりましたが、市美術館と両々相まって、美術行政が強化されたことはよろこばしいことです。

一方市美術館としては新聞社や他の美術館との提けいによる共同主催のほかに、自主企画展の充実につとめてきたのは当然のことですが京都を中心にした日本画や洋画の歴史をテーマにして、近年積極的な特別展を開催してきました。これらは地味ではあるが、京都市の美術館の企画として内容的には特色をもったものであり、このような展覧会活動も軌道に乗って来たということができます。また平常陳列も行われていますが、その双方とも、所蔵家や関係各方面の絶大な御理解と御協力によるもので、今後ともみなさんの御援助を得て、平常陳列や自主企画展が発展していくことをねがってやみません。

十二年間をふりかえってみて、京都市の財政的な制約があったとはいえ、施設や人員の面で十分な成果を収め得なかったことは心残りです。今後の最大の課題であり、愛好者の方々の御声援と市当局の認識を高めて、その充実をはかって頂きたいと思います。

早借新館長は、そういった点の改善についても充分に期待できる方であります。私同様の御援助を賜わりますようこの機会をかりてお願い申し上げる次第です。（談）

◇本文記事にありますとおり昭和30年8月就任以来十二年にわたり京都市美術館長をつとめられた重達夫氏は、七月三日付退任、同日、早借達一郎氏が新館長に就任しました。

第21回市民美術展

◇夏季恒例の市民美術展は、来る八月二十二日から同二十七日まで京都市美術館において開かれますが、その募集要項は概略次のとおりです。

募集作品　日本画　洋画　彫塑
一部門につき一人二点まで
とくに寸法制限はありません。
未発表の創作であること。

出品資格　京都市民もしくは市内に通勤、通学する人。高校生以上。

出品料　一点につき　二百円

搬入　八月二十日（日）十時から四時まで

審査員

日本画
上原　卓　桑野博利　三輪良平

洋画
桑田道夫　芝田　耕　竹中三郎
保地謹哉

彫塑
岡本庄三　香匠宇司

各科
重　達夫

ごあいさつ

今回、はからずも重館長のあとを承け京都市美術館長を拝命いたしました。私は京都市に勤務してこの方、専ら事務分野を担当して参りましたので、果して美術館長の重責に耐え得るや否やを懸念いたすところであります。とくに現代の美術についてのみならず、美術界全般に大きな変動がもたらされた時期に、すぐれた見通しをもってその任を立派にはたされ、京都市美術館の今日を築かれた前館長のご功績を思うとき、一層その感を深くいたします。

しかしいずれにいたしましても、今後

新館長　早借達一郎（はやかし）

何とぞ前館長同様の御指導と叱正をたまわりますようお願い申し上げて、ごあいさつといたします。

今秋の展覧会から

◇本年も秋の美術シーズンをひかえて、いろいろの展覧会が計画されていますが、そのうち当館主催で開く特別展としては、「京都工芸百年の展開」が予定されています。京都は古来、美術工芸の伝統を永年に亘って培って来ました。今日の京都工芸界の隆盛は、その地盤としてこの伝統を除外して考えることは出来ません。しかしながら、そこに至る過程においては明治初めの西洋技法の模索時代、明治末から大正にかけての芸術意識高揚の時代等、さまざまの起伏がありました。

これまで当館では京都の絵画が現段階に至るまでの過程を、明治初めにまで遡って考える試みを何回か行って来ましたが、本年は工芸の面で考えてみたいと思っています。なお京都国立近代美術館でも工芸に関する展覧会が予定されていますが（6頁参照）勿論、内容は全然別個のものです。

◇また美術館を会場とする各種展覧会では、9月の分として、シェル美術展（3―10日）鉄鶏会展（3―12日）、新象展（20―29日）、新匠会展（27日―10月2日）等があり、10月以降は京都の美術シーズンも本番に入り、行動展、墨人展、パンリアル展、京都版画家集団展（以上10月）、新制作展、二紀展、自由美術展、二科展、独立展、走泥社展（以上11月）等々目白おしです。

随　想

土の絵

—インドの思い出—

秋野不矩

私がインドでタゴールの芸術大学にしばらく居りました頃そこで学生たちがいろいろなインドの伝統的な技法を習得するのを興味深く見ました。

その中にアヂャンタの壁画の模写を六号程の箱の中に実際にアヂャンタの壁と同じ構造で土を塗り込めその上に模写するのを見ました。その壁は五段階位の層をなして十糎位の厚さで、日本なら一ヶ月もかかる処でしようが乾燥度の高いインドでは四、五日もすれば乾き切って了う様でした。

学校の中に四面の壁が全部アヂャンタの壁画（ナンダラボーズという名誉教授の筆になる模写）で埋められた部屋があって学生達はその部屋で思い思いの部分を写して居りました。その模写は日本の様な精巧なものではなく観念的なものでしたが模写を同質の壁の上に再現する方法を面白く思いました。

それはニッグテンベラの技法で最初卵を混入した水を二三回塗った上に絵の具を卵黄で解いて描いてゆく技法です。

このエッグテンベラは膠より定着が甘く下塗りが動くほどですが六ヶ月もするとその定着力は非常に強靱で水がかかってもとれる事は絶対にないという事でした。

この技法はボードの上や布にも試られ、チベットの仏画は布にこの方法で描かれたものです。私も二三試みましたが、このエッグテンベラは淡塗りを何べんも重ねるまことにキメの細かな技法で、卵黄の腐敗を防ぐための少量の薬粉とほんの一適たらし込んだ香料の匂いがかすかに漂っていたアトリエを今もふとなつかしく思い出します。またその卵黄で解いた胡粉の半透明な象牙色の白さは何ともいえない美しさで絵心を誘われます。私は白描で人物等をかき唇に淡彩してバックにうす墨のたらし込みをしましたら学生たちが珍しがって見に来ました。

その他に学生たちが是非習得しておくべき技法は貫人（例えばネルー等）客人を迎える時の沿道の両脇にシックイを流して延々とそれにインド式模様を朱・青・黄等の泥絵の具に浸した小布で描く仕事です。展覧会やパーティ等の玄関先の床上、また野外演説の演壇の上にも円形にかこんだ装飾画がかかれます。これは生活に密着した必要な技法である様でした。

然しこれら専門家の技術よりはるかに印象的であったのは更に原始的な村々のブージャ等の祭りの際の彼らの家の装いでした。それは牛糞と土とを彼ら自らの手でこねまぜて、又その手の平を以て古い壁の上に塗り重ねた新しい壁に草花や人、さまざまの形象をよろこびにあふれた童心そのままの筆致で描き表わした装飾絵でした。

この国のはだしで土を踏み、土に坐し、土に寝、その土を以て家を作り絵をかく。常に土を肌で感じ乍ら営む人間の生活は私には実に忘難いなつかしいものです。

自作自評

斎藤真成

平常陳列で改めて自分の作品に接する機会を得た。個展などはしばしば催されたが、ここ十数年間の一連の自作が陳列されることがなかったので、平常陳列は自分の仕事についていろいろな発見や反省をうながしてくれる。自分の絵をみることは面映ゆいので、じっくりと見る気にならぬものである。しかしこんどのように自分の絵ばかりで一室できると見ないわけにはいかない。

そして「島の人々」など群像を描いたものに、魅力と郷愁を感じた。真向からの写実でなく、私なりに構成を考え、抽象化を加えたものであるが、最近のものは、「雨の詩」などのように部分部分を比較的大きな色面で処理し、少しにじんだようにみえる色の効果も考えている。若い人達は、ここまできたのならもう一歩前進して新しくなればよい——抽象画にもっと近ずけという意味らしい——といってくれるが、どうしたものだろうかというのが偽わらざる心境である。しかし平常陳列で旧作を回顧してみてもっと前のものにかえってみたいような気もする。

同時代の「人々」(写真の作品)もほぼ同傾向の作品で、これも群像であるが、人物の一人一人が描かれ、その寄せ集めとして群像になっている。したがって有機的な構成にとぼしく、図式的である。まずかたまりとして全体をとらえるならば、おのずから強弱のリズムも出てきただろうに。絵具のどろんこの中から物の形が生れ出てくるようなそういう絵をかきたいと思うし、同じ人物をかくなら風景の中の点景としてではなく、人物そのものを正面に据えて取り組んでみたい。人物は一般に作家自身によく似る。私の人物は頭の毛の生えたのがいないが、これは私自身僧であり、周辺にも僧職が多い関係である。東洋人の頭、日本人の頭の恰好をじかに観察する機会が多いので、それが私の人物の形の上での特徴となって現われてくる。

風景は母方の里が山形であった関係で、北の日本海の海岸線のイメージが現われる。岸壁から波打ぎわの間のせまい地面に点在する漁師の家、冬の風に打ちひしがれた日本海の風物には哀愁があって、それが気に入る。樹も風雪にむしりとられ、幹と主だった枝だけを残している。屋根には重しの石が置かれているような風景——

しかしそういうものを一つ一つ写生して絵を仕上げるというのでなく、たとえば「田植の風景」を思い浮べて、それを自由に思うがままに描いてみる。そうして頭の中に豊富なイメージが次から次へと浮び上って、作品を生み出していく。そういう画家になりたいものだと考えている。

友の会だより

◇友の会見学会が六月二十五日に行われました。当日は朝から雨もよいの曇り空でしたが約百五十人は三台のバスに分乗、九時に美術館前を出発、名神高速道路を神戸へと向い、旧ハンター邸、神戸市立南蛮美術館の神戸開港記念展を見学しました。次いで須磨離宮公園を見学、昼食後旧ハッサム邸を坂本勝比古氏の説明をききつつ一時間にわたって見学しました。旧ハンター邸に着く頃から降り始めた雨にたたられ通しの一日でしたが、神戸ならではの異国情緒豊かな美術品、建築物を観賞、有意義な見学会であったと、参加者から好評をいただくことが出来ました。

◇六月十、十七、二十四、七月一日の四回にわたって、美術館事務所二階でスライドによる美術講座「現代絵画の性格」が行われました。藤田猛美術館主査を講師として「社会と美術」「生活と美術」の観点から近代絵画の現象を整理し、理解力を高める一助にと、多数のスライドを使って解説が行われました。ただ、最終回にはアメリカ文化センター所蔵の教育映画16ミリ「アメリカのビジョン」「視覚芸術」等を上映しました。参加者は延百二十一人でした。

京都市
美術館ニュース
No. 59

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和43年7月1日発行

恍惚と不安

中村敬治

芸術が普及するというのは一体良いことなのだろうか。ここしばらくの間にも、ボナール、レンブラント、モデリアーニ等々と大きな展覧会がいくつも開かれ、それぞれに少なからぬ観客を集めているようである。后ながらに様々な作品がみれるということ自体には異論はないにしても、芸術がさかんに愛敬をふりまいているといった風景はみよいものではない。このようにいろんなものをたやすくみることができる時には、人はそれを至極たやすいものとしてみてしまいがちである。何事であれ、それをすることが簡単であればあるだけ、そのことをするについての精神の緊張は低下してゆくように思われる。

免許をうけた直後には相当緊張した精神で自動車を扱うだろうが、なれるにしたがって横柄にくわえたばこで運転をはじめ、ついには飲酒運転までしはじめる。運転することが習慣になってくるのであり、そこから過信が生れ事故につながる。なれるということが緊張をゆるめ、必要な注意を省略させてしまうのである。そのためにポスターをはりキャンペーンをおこして、失なわれた緊張を人為的にとりもどさねばならないことにもなってくるのである。

しかし何事に対しても常に最高の緊張を保ちつづけるということは孤独なことであり、不可能なことでもあろう。そのために人は、緊張と緊張の間に区切りをつけて息を抜こうとする。そのことは良くも悪くもないだろうが、しかし、人が展覧会に出かけるということは一体精神を緊張させた状態でなのか、それとも息抜きのためであるのかは問題にするに足るだろう。

ある社会学者が、現代は「偽似イヴェント」の時代であると言った。即ち現代では本当の出来事はなく、出来事は故意につくられ、場合によってはもっともらしいニュースが前もって流されたりもするという意味のことである。そしてこういったことは政治上のニュースや社会的な事件についてだけではなく、現代全体がイメージの時代であり、例えば観光旅行などについても云えることなのである。つまり人は実際に自分の眼で風景をみにゆくのではなく、宣伝されつくりあげられた観光地に出かけて、そこの風景が宣伝や旅行案内に書いてあるのと寸分たがわず同じだということを確かめて来るにすぎないのだと云うのである。こうして観光旅行は義務となり、流行となって、行って来たことがひとつの資格ともなるのである。

誰れしもそんなことを思いたくはないかもしれないが、しかし同じことが展覧会についても云えるのではないだろうか。展覧会の開かれるたび毎に新聞が書きたて雑誌が詳細に解説する記事を実地に確かめる以上のことをどれだけの観客がしているだろうか。どんなことにもそれなりの良さはあり、とにかく実物をみれるのは良いことであるといったもの分かりの良すぎる議論は人を愚かにする。展覧会にゆくことというイメージを満足させ

展覧会案内

美術館

8月
- 第2回関西国展　8月3日～11日
- 現代児童美術研究会展　3日～4日
- 第5回水穂書展　3日～8日
- エネルギッシュアート展　9日～14日
- 自由美術連合展　10日～16日
- 桜学校美術展覧会　10日～13日
- 三高合同部展(鴨沂・洛北・紫野)　15日～18日
- 第15回国連ポスター展　16日～21日
- 第14回書道祭　20日～21日
- 第5回日本図案家協会準会員創作展　22日～23日
- グループグレー洋画展　23日～28日
- 第21回市民美術展　22日～27日
- 創立20周年記念水明書道公募展　25日～28日

京都国立博物館

8月1日～31日
- 特別陳列　奈良・平安時代の壁画(模写)
- 文化財保護委員会制作　栄山寺八角堂
- 室生寺金堂
- 醍醐寺五重塔
- 平等院鳳凰堂
- 宇治上神社本殿
- 法界寺阿弥陀堂の壁画模写

京都国立近代美術館

(月曜休館)

8月
- 現代美術の動向　7月7～8月13日
- 異色の近代画家たち　8月19日～9月17日

9月
- 近代日本の工芸　9月23日～10月22日

京都府ギャラリー

8月
- 萠芽会日本画展　8月1日～3日
- 新制作京都日本画家新人展　5日～9日
- 山紫会展　11日～15日
- くれ美術展　17日～19日
- 京扇子とうちわ創作展　21日～23日

大丸画廊

8月
- デッサン二人展　8月1日～6日
- 新作日本画展　8日～13日
- 泉句会　18日～20日
- 水墨画展(箋和田益二)　22日～27日

武者小路新作展

9月
- 秋の茶道具展　9月5日～10日

ギャラリー16

8月
- 高野基夫個展　7月24日～8月6日休館
- 三津田隆子個展　8月7日～13日
- 奥村考個展　14日～20日
- 21日～27日

画廊紅

8月
- 第2回北美シリーズ五十嵐彰雄個展　7月31日～8月6日
- 第2回北美シリーズ八田豊個展　8月7日～13日
- 第2回北美シリーズ櫃尾正次個展　14日～20日
- 木代喜司個展　21日～27日
- 早川唯博個展　28日～9月3日

アヅマギャラリー

8月
- 額縁バーゲンセール　7月30日～8月6日休み
- グループ「契」第1回展　8月7日～13日
- 中島光明個展　21日～27日
- 28日～9月3日

逸翁美術館

(月曜休館)

6月10日～9月17日
- 俳諧教室第六回　明治一〇〇年の俳句展

京都府立総合資料館

(8月休館)

インド・東南アジア 古美術研修の旅 ご案内

京都市立美術大学美術教育研究会並びに同父兄会ではインド及び東南アジア各国の美術について、理解と認識を深める目的で、学術的な古美術見学のツアーを企画しています。

このツアーは特に各地の博物館や寺院、遺跡等専門的な分野の見学が予定されており、同大学の美術史専門の教授が解説役として同行することになっています。

参加ご希望の方は、美術大学補導課までご連絡下さい。パンフレットもお送りします。

参加要領

一、期間
自昭和42年12月21日(木)
至昭和43年1月10日(水)
20泊21日

二、総経費
約三八七、〇〇〇円

三、お問合せ先
京都市東山区今熊野日吉町50
京都市立美術大学学生部補導課
TEL 661141

るために、つまり行ったということで満足するために、あのようにたくさんの人が集まっているのであろうか。芸術になれすぎ、展覧会に行くことが習慣となり、常識になっているのかもしれない。しかしサーカスでは、人間だけでなく馬でもおじぎくらいはするのである。馬のおじぎは芸術ではなく、仕込まれた習慣である。

だが観客の側ばかりをせめるわけにもゆかない。今では芸術と呼ばれているもの自体がひとつのイメージになっているのである。イメージになっていること自体が悪いことなのではなく、イメージになっていることを気づかずに、イメージを追いかけることだけに腐心していることがおかしいのである。ここ数年の間にポップ・アートやオブ・アートをはじめ、プライマリー・ストラクチュアーとか環境芸術とかが目まぐるしく流行ったりすたれたりした原因もそこにあるのだろう。誰れかがポップ・アートなり環境芸術なりをつくりあげると、皆なが皆な自分の作品をそれらしく作りはじめる。そこには本来のポップ・アートや環境芸術はもはやなく、ポップ・アートや環境芸術のスタイルがあるだけなのである。ポップ・アートにしろ環境芸術にしろ、或はプライマリー・ストラクチュアーにしても、それらはひとつの手段、解決するためのひとつの方法なのであって、そのスタイル自体が目的なのではない。しかし手段や方法としてのスタイルが目的と混同されて、偽似ポップ、偽似環境芸術が生れる。結局は芸術本来の仕事よりは、芸術らしくあることがすべてになってしまうのである。

例えばポップ・アートはわれわれの現実が虚像にすぎないこと、この世界はイメージ化した偽似世界にすぎないことを表現しようとしたのであろうが、画面の上にマリリン・モンローやかんづめのラベルといった虚像を強いて描くことで、虚像をさらに虚像化する方法をとったのであり、イメージをさらにイメージ化することではじめてリアリティをうることができたのである。

ポップ・アートはイメージ化した世界に対するイメージであり、その方法を実像ととりちがえ、スタイルを真似てみてもポップ・アートはできないのである。ポップ・アートはさらにポップ化され、もう一度イメージ化されるとき本懐をとげるのではなかろうか。われわれはイメージと化した芸術を実像とみまちがえることなく、さらにもう一度その上にイメージをつみ重ねる底意地の悪さをみせなければならないのではないだろうか。

イメージと化した芸術、虚像の偽似芸術になれすぎてしまうと、それが習慣となり常識となって、それが実像なのだと思いちがいをしてしまう。何事にもなれすぎてはいけないようである。展覧会にしても同じことであろう。しかしなれすぎてはいけないとわかるようになるのは、相当なれ親しんだあとであるのかもしれない。芸術になれながら、なれすぎてはいけないのであり、つかずはなれず立ちまわらなければ虚像に身をほろぼされかねない。作品をつくることも、展覧会をみてあるくことも、結局そういった虚像と実像、或は悄惚と不安との間で自分の居場所を捜しまわることであるのかもしれない。

（同志社大学専任講師・美学）

◇　◇

美術館だより

陳列室の改修工事

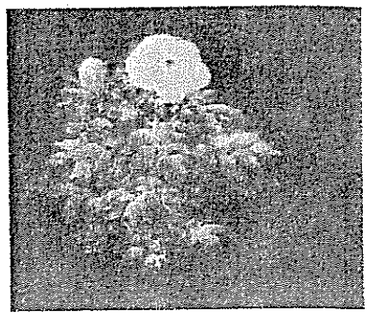
美術館では、七月上旬から陳列室五室の改修工事をはじめます。工事は大分よごれてきた壁面クロスの張りかえ、板壁面の塗りかえが主で、壁面クロスは現在のものより白味がかった色合いになり、作品をひきたたせる効果を高めることになります。このほか照明は螢光灯に切り替えられ、明るくなります。工事は八月半ばには完了する予定で、秋のシーズンを前にして陳列室もちょっぴり化粧直ししてお目みえするわけです。

このほか全館にわたる館内放送設備、玄関左右丸窓の装飾の取りつけ、地盤沈下で落ち込んできた美術館四囲の側溝の修理なども行われます。

帝展日本画の名作　（十一月）

帝展は大正八年から昭和の九年まで、十五回にわたって開かれた帝国美術院主催の美術展に与えられた略称です。この期には日本の近代絵画も一応の成熟期に入り、多くの名作を残しましたが、本展はこのような帝展から広く知られる日本画の名作を一堂に集めて展観しようとするものです。今日活躍中の作家の話題作や、物故された作家の傑作などが陳列される予定です。

常陳に寄せて



私の世界

浜田　観

私は若い頃、写生に出掛ける時は鉛筆、パステル、水彩等四、五種類の用具を腰や肩にまとい、大きな麦藁帽子を被って、まるでルンペンのような姿で野や丘を歩きまわり、時にはその姿のため宿屋で断わられたこともありました。それはただ目に見える風物をそのままに写しとりたいための手段でありました。しかし自然の色彩や形をそのまま写しとればそれで良い作品が出来ると思えば誤りで、それはまだ写生の範囲で写実の域に達していないことに後になって気付いたものでした。その写実が非常に難かしく、それは勉強一途以外にはすべがなく、今日にいたっても一枚、一枚と苦しんでいる有様です。

現在科学は恐しい勢いで進み、かつては雲雀が鳴った底知れぬ青空には、今はジェット機の轟音が響き、白い行跡を残し、超音速で飛び去る有様となり、また一人の狂人が或るボタンを押せば、一瞬で何億の生物が灰色と化してしまう恐しい現世界の様相を知るや知らずや、ますます目をむき、牙をならして危険な方向へ進んでいる現在、せめて美術だけでも平和を人の心にもたらすものとならなければと、毎日筆をとっています。そして制作中、私は次のことを思い浮かべつつ筆を運びます。

一、作家は常に自分を見失なってはいけない。

一、作家はその作家不在の作品を作ってはいけない。

一、作家は作品の内に作家の生き生きした脈音を伝えておかねばならない。

一、その作品がたとえどんな小さいものでも自分の持っているもの凡てを打込むこと。

一、表現の如何にかからわず生きた血を通わせておけばその作品は永遠となるであろう。

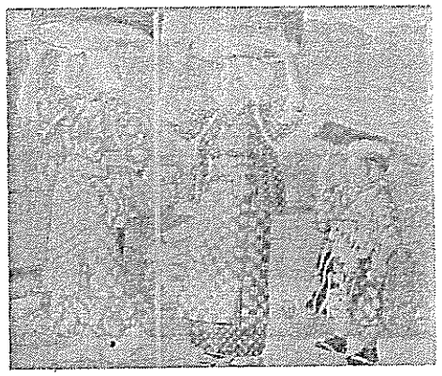
一、作画は最後まで思う存分苦しむこと。

一、最後は無我に帰って、自分の霊に筆を任せ素直に仕上げること。

京都市美術館に陳列されている私の作品についても若い頃の作品、例えば「猫」には写生に集中しすぎて、ものを云い過ぎている傾向があるように思われます。それが「初夏の花」へと発展してゆき、「牡丹」に到達したといえましょう。今後も多弁にならぬように静かな争いのない世界を描き、押しつけのない、見せる絵でなくて、見てもらえる絵を描く積りです。（日本画家）

おのれの子

小松　均



人間が己の子を己が産んだとは云えても己が創った己の子とは云えない。こんな顔のこんな手足の子を、男を女を造ろうとしても出来ない。しかし画は己の力の程度でこんな顔を手足を描き創り出す故に己の子と云えると思う。

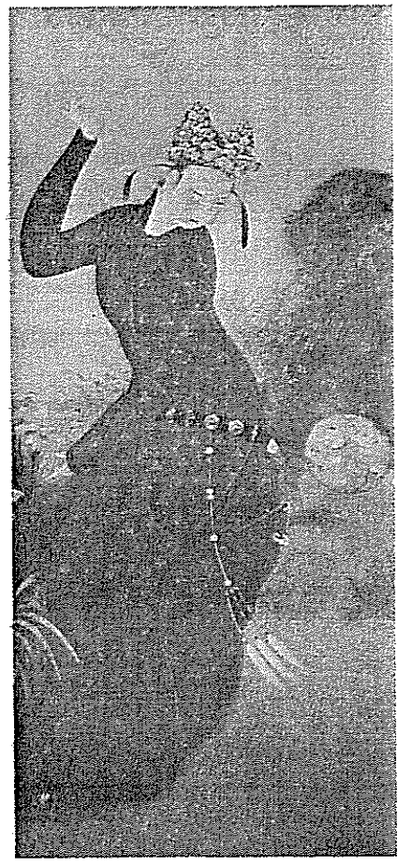
此の度、京都市美術館より小松の旧作を並べるとの事で。主に小松の家に有りますので引張り出して見ました処、墨絵の方は少しかびたり。しみが出来たりの程度ですが金屏風等は倉から出したと同時にピリピリと音として破れ。厚ぬりの緑陰等は応接間にはめ込んだのを取りはづして、ゴミのたまったのを洗はうとしたらエノグが落ちゴミと一所になってよごれ、亀れつが殊に目立って来て出品不可能かに見えた八日の開催に六日夜までかかって直さねばならなかった。洋画用のこてで描いたお七の画が返ってきれつが来なかった。戦時中新文展出品の烏爪やいばらの実に雪のつもった淡雪の絵もねずみが一尺巾もかぢっていた。もし之が遺作展ならあの世から直しに来れない処でした。美術館に感謝しなければならない。たそがれの六十八才にしてこん丈の子しか産めなかったのかと云はれてもべんかいの仕様がない。中央美術展から国展、帝展、院展と人並以上に出品して居るのですから相当の数が有る筈で有るが国展にしても「ばん秋の野に死がいを送る村人達」「夕月」「秋林」（はじめての国画賞）。玉城末一氏の「宇吉」と二人でもらった。次「花」六曲一双。次「八瀬」「大原娘」三人。次「杉に雪」二曲一双。それなのに「八瀬」一点しか並べられないのである。外は全部行え不明の子達。「夕月」

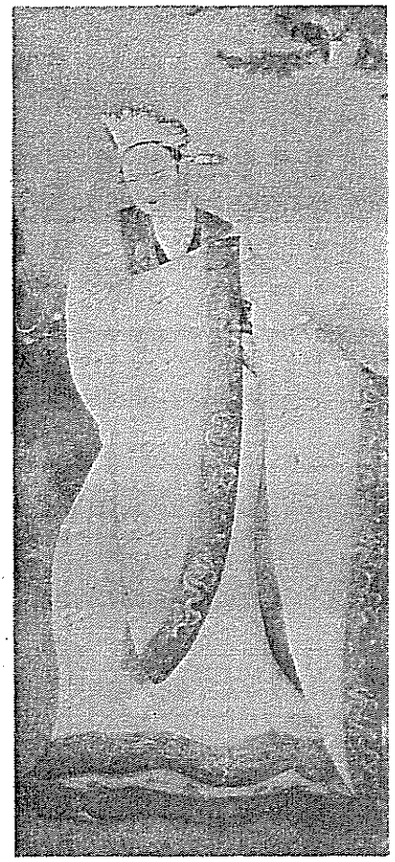
（次頁下段へつづく）

京都市
美術館ニュース

No. 60

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和43年10月10日発行





堂本印象　調鞠図

特別展　帝展日本画の名作

展覧会案内

7月

美術館

平常陳列美術館所蔵品と浜田観、小松均の作品展　7日まで（月曜休館）
第21回京都職場美術展　2日～6日
国連ポスター展　2日～6日
青塔社展　4日～8日
鳳雛書道展　5日～7日
グループ起　9日～14日
第19回水明書道会公募展覧会（青少年部展）　11日～16日
第4回主体美術展　12日～21日
グループ生展　16日～22日
現創会展　18日～22日
水穂書展　24日～28日
現代児童美術研究会展　25日～28日
第27回全関西学生美術連盟展　30日～8月3日

京都国立博物館

（月曜休館）
レンブラント展　14日まで
平常陳列　31日まで

京都国立近代美術館

（月曜休館）
モジリアニ展　8月4日まで

京都府総合資料館

京都府百年記念―明治の美術・吉川コレクション―　10日～8月4日

府ギャラリー

衣笠会展　6月30日～7月3日
朱玄会展　5日～8日
のんのん会展　10日～13日
保地謹哉個展　14日～16日
二紀京都作家展　18日～21日
京都日本画新人展　23日～26日
朴土グループ展　28日～31日

大丸画廊

錦銀装会日本画展　2日～7日
祇園会共催恒例中古道具市　9日～14日
新作洋画展　16日～22日
石黒遮洲水墨画小品展　23日～28日
日本画小品展　29日～8月4日

ギャラリー紅

西山康三郎個展　1日～7日
田辺守人個展　8日～14日
岡野靖夫個展　15日～21日
北美シリーズ1　22日～28日
北美シリーズ2　29日～8月4日

アヅマギャラリー

山田疆一個展　1日～7日
福田芳子個展　8日～14日
横尾忠則版画展　15日～21日
グループ現人展　22日～28日
岩田信一個展　29日～8月4日

ギャラリー16

深尾博三個展　1日～7日
広瀬公二個展　8日～14日
二人展　15日～21日
ハロー・B・ブルーム個展　22日～28日

逸翁美術館

茶碗展　6月29日～9月23日

友の会

友の会の姫路城見学旅行会は六月二日の日曜日に行われ、晴天にめぐまれ会員九五人が参加し、楽しい一日となりました。

バスは整備のため予定より大分遅れて美術館前を出発しましたが、その後は順調で名神ハイウェイを快適に走り抜け、神戸では日頃見慣れない活気に満ちた港湾風景を、また須磨付近では美しい海景を一同満喫しました。

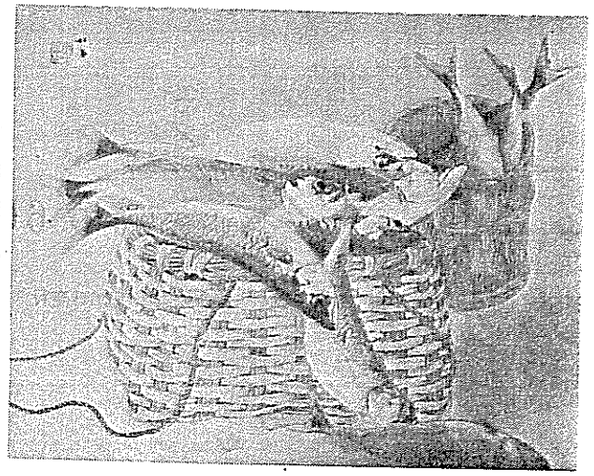
姫路城では先年修理の監督にあたられた加藤得二氏から細部にわたる城の構造、歴史等を伺い、その後各自が城を見学しました。姫路城は白鷺城という名にふさわしい優美な姿を往時そのままに遺しており、場所を変えて見る度に別の美しさとして浮び上ってきます。そうした景観を様々の角度からスケッチしている会員もかなりいました。天守閣の大きさ、城の規模の大きさに、一同多いに感心させられ、二時間余りで全部を見学することは難しかったようで城をあとにした時は多少心残りでした。姫路で時間をとりすぎたため、始め予定していた明石天文台見学をやむなく中止して一同帰途につきました。

なお当日姫路城前で写した記念写真（カラー）のサンプルが当館に来ておりますから御希望の方は三〇〇円添えて係に申込んで下さい。（日本画家）

の有る場所は解っていますがあれは東京川端画学校で描いたもので、はじめ日本絵具、次に油絵具。そして東京を逃亡して京都に来、土田麦僊先生の塾に入り東山研究所で手の指で仕上げたもの。東北の田舎の子の遊びかごめかごめでもない。逼らんせ逼らんせでもない。子供が二人で、向き合い両手を合はせ高く上げ五六組のとんねるをつくり巡々にくゞりぬけては又とんねるをつくる。くぐりぬけては又とんねるをつくる。くゞりぬけた女の子がそのひょうしに丸い夕月を見る橋のたもと。くるみの花が房になってさがっている。月の真下に鳥海山脈が白郡になかまとはずれて、しば垣にもたれて女の子が。雪やけ葉の木のほの白い花の下に見ている。それは小松自身である。それが落はく亀裂で表に出ない。誘かいされた子が二点、美術院賞の「牡丹」。もう一つは次の年出品の金屏風一双の「松」。又帝展初出品の「緑陰」。滝の下に女の子が二人それを二ツに切って屏風に直し描きくはえるつもりのままになっていたり、帝展も四回出品した中に美術館所蔵の「楪林」一点のみ並ぶ。あと不明。出品後不満から破ったもの五点。もう一度やり直して と思ふもの三点。昔内貫清兵衛さんにそんなにぬたくっていたら落はくして残らなくなると云はれ。まだくだらん画だから消滅したらいいさ等とごうまんな口をきいた小松への天罰である。しかしもっとよいヱを描いて小松美術館を建てたい。小松一生のねがい。

特別展
帝展日本画の名作

11月3日—11月27日



竹内栖鳳　鯖

明治四〇年、文部省はフランスの国家が行っている大規模な展覧会、サロンにならって、美術奨励のために文部省美術展覧会を設けた。そしてこのサロンは「文展」と呼ばれ一般に親しまれた。以来、文展は数々の名作を生んだが、回を重ねるにつれて新鮮さを失い、運営が官僚臭くなっていくことは免れなかった。そういった不満から大正三年には横山大観、下村観山等が日本美術院を再興して去り、また京都画壇では大正七年に村上華岳、小野竹喬、土田麦僊等を中心に若い作家グループのつくった国画創作協会が文展を離れていった。歯の抜けた文展自身も反省せざるをえなくなり、大正七年の第一二回展で一応これを打切り、文部省は帝国美術院という機関を新たに設けた。そしてこの機関が、文展のあとを引き継いで、新たな公募展覧会を主催することになった。さきの「文展」にたいして、これは「帝展」の名で呼ばれ、親しみ深い日用語となっていく。

帝展では思い切って審査員の若返りを計り、文展時代審査員であったいわゆる大家、竹内栖鳳、川合玉堂、山元春挙等は帝国美術院会員として納まり、新たに鏑木清方、結城素明、橋本関雪、菊池契月、西山翠嶂等が審査員となり、帝展に新風を吹込もうとした。しかし官展であることに変りはなかったので、川路柳虹氏の皮肉な言葉を借りれば、「ただ審査員の交迭によって今まで拾われなかった絵が多少拾い出され、今まで必ず拾われた絵が棄てられた。」（中央美術五五号）という情況で不満はそう簡単に消えなかった。しかも大正八年の第一回展は入選数が八五点、これは文展時代の入選数の半分近い数字であり、如何に審査が慎重かつ厳選であったかを示すものであった。反面これによって多くの落選者の不満を買うことも避けられなかった。（そんな訳でもあるまいが、この厳選主義も回を重ねるにつれて、影を潜め、ついには三〇〇点近い作品が入選されるようになる。）

第一回展で特選に選ばれた人々は、広島晃甫、矢沢弦月、飛田周山、石崎光瑤の四名でこれらの人々はなんらかの意味で話題となった。特に広島晃甫の「青衣の女」は、画面中央に浮き出た中国服の女人の人形のような姿と、緑色系で統一された庭園の淡い色彩がロマンチックともいえる詩情を奏でている。従来の日本画の型に囚われない自由でかつ情緒的な作風は不思議な魅力を持っていた。技術的に秀れているというよりも、深い味わいを持つ、それは確かに「今まで拾われなかった絵」には違いなかった。彼の作風の清新さは帝展の門出を飾るにふさわしいものであったといえよう。

大正一〇年第三回展特選の堂本印象作「調鞠図」も「今まで拾われなかった絵」を描いていた作家の作品であった。着飾った男女の蹴鞠に興ずる様が回教美術を連想させ、女性のポーズには軽いリズム感が表現され、あまりの潮新さに人々は驚き、かつその異国的な画面に魅了されたのである。同じ三回展特選の中に福田平八郎の「鯉」があった。写実に徹した八尾の鯉がその画面の中であたかもはねているかのようであったといわれる。「鯉」の絵の前に観衆が飼を求める鯉の如く集まり、その鯉一尾が当時の金額にして百円を軽く越える値段についたとか云々のエピソードも残っている。当時の二人を譬えていえばネオロマンチシズムとネオリアリズムとでもいえようか。現在の二人の作風とは当然のことながら大分違ったものであった。その画風が今日を築いた第一の礎であったことは確かである。第七回展において山口逢春「三熊野那智の御山」、宇田荻邨「淀の水車」が院賞に、徳岡神泉「蓮池」が特選に選ばれ、今日への第一歩を踏出している。以上挙げた六人が帝展が新たに生んだ個性的な作家といえよう。

京都画壇の人々は帝展において先づ、竹内栖鳳が第二回展「鯖」、第一一回展「秋」（潮来風色）、第一五回展「蛙と蜻蛉」を出品して逢者などころを見せれば、橋本関雪、西山翠嶂、菊池契月、山元春挙、上村松園、土田麦僊等の人々も相次いで力作を発表している。これらの人々の代表作を挙げれば、二四の猿の人間にも似た不可思議な表情から伺われるその気魄に圧倒される関雪の一四回展「玄猿」、親子の牛とそれを引いて帰る男の姿から滲み出る暖いのんびりした情景を描いた翠嶂の一五回展「牛買い」、画面に溢れる哀調と詩情が二人の琉球美人を単なる美人画に終らせていない契月の九回展「南波照間」、山上の風景を写実に徹しながらも、暖い主観を盛ることを忘れていない春挙の四回展「山上楽園」がある。また女性ならこそ描きえた母性愛と成熟した女の美を織り合せて、気品高く仕上げた松園の一五回展「母子」、冷たいまでにデリケートな線と淡い色調によって、描かれた人物の感情を抑えようと努めている麦僊の一四回展「平牀」に際立ったものがみられる。

広島晃甫　青衣の女

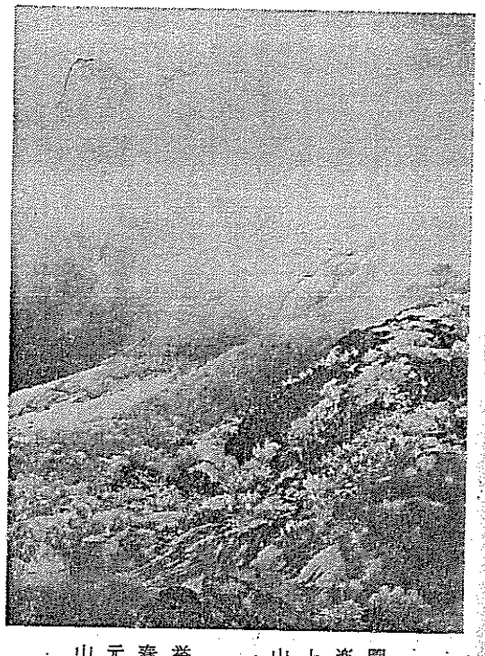
このように帝展、日本画部においての京都画壇の人々の活躍には東京側を凌ぐものがあった。竹内栖鳳を頂点として、先程挙げた人々の代表作等が展覧会を賑わし、また新人の抬頭もめざましく、京都画壇にとっては最も輝かしい一時代を作りあげたといっても過言ではない。

また特筆すべきは近代日本画史上代表的名作といわれる鏑木清方の八回展「築地明石町」と一一回展「三遊亭円朝像」の二点である。「築地明石町」は初秋とおぼしき、肌寒い朝の感じが心憎い程、清らかに画面を覆っている。清方は浮世絵から出発した人で「明石町」にもその浮世絵風なものが見られるが、彼は浮世絵を明治という時代感覚で把え、気品と深味を盛り込むことによって、かくも美しい絵を生み出したのである。同じく「円朝像」は芸に生きた一人の男の肖像を敬愛こめて描いている。円朝のやや猫背の姿勢、一文字に結んだ唇、鋭い目、それらは芸の厳しさを伝えている。「円朝像」にあるのも清方が好んで描く明治の風俗であるが、今日においても古さを感じない。傑作の所以といえようか。

帝展は回を経るにつれて、「綺張芝居」などというようなあまり有難くない名前を頂戴するようになってしまった。事実、装飾的なもの、大作主義のもの、風俗画的なものが多分にあったことは確かである。しかし帝展には院展派のもつ新古典主義的、青龍社の浪漫主義的傾向などのように主義、主張に束縛されない自由な作風があったといえよう。また装飾的なもの、大作的なもの、風俗画的なものが一概に芸術的価値の低いものとは断定出来ない。現にそれらの美人画、花鳥画の中から数々の佳作が生まれ、それぞれの作家の代表作といわれているものも数多く出品されている。しかしそういったものが、帝展型といわれる一つのタイプを作り上げ、マンネリ化していくことを結局は免れなかった。大正、昭和を通じて一五回、この帝展は催され、広く一般の人々の話題になったが、一五回も続いていくうちにはマンネリ化のみならず、審査においても実力よりも情が優る場合もあり得る。

こうして初めの厳選主義も次第に薄らいでゆくに従い強いコネのない作家や良心的な作家の不満が昂じてきた。

そのため一三回展では再び思い切った荒療治を行い、入選作を一七〇点に抑えた。これがかえって逆効果で落選者の不満を更に大きくしたにすぎなかった。しかも入選作をいくら少なくしたところで陳列する絵の数は少しも減っていない。無鑑査出品が野放しに増え過ぎたためである。事実それらの作品の中にはひどい作品も含まれていて、帝展全体の生気をそぐこととなった。無鑑査廃止論も一部に起ったが結局は有耶無耶にされたまま、一四、一五回を迎えた。しかし、まだ具体的に帝展を改める動きは内部にはほとんどなかった。それだけに昭和一〇年二月、議会における松田文相の帝展改組を考慮しているとの発言に美術界は驚き、五月の閣議により、帝国美術院規定が廃止され、新たに帝国美術院官制が制定されたという突然の発表は官展派、在野派を問わず、美術界を怒らせ、混乱に陥らせた。この混乱はついにその年の展覧会開催中止にまで発展し、美術家を無視したあまりにもお上のお声がかり的なこの制定は新聞紙上を賑わすこととなった。改組帝展はその翌年の二月に行なわれたが、問題は未解決のままであったので、再び文部省主催に変り、「新文展」と名称を変えて、出発するのである。



山元春挙　山上楽園

思えば帝展改革騒動は日本が暗い時代へと入る序曲の一節のようなものであった。「帝展」という大正、昭和の初期のロマンチックで、多分にブルジョワ的な響きを持つこの言葉はこの頃を境にして、以後その内容をも喪失していくのである。帝展は日本がまだ表面的には平和だった時代、お年寄の言葉で言えば、「古き良き時代」に咲いて散った花として人々の郷愁なお誘い続けるのである。

（馬場京子）

美術作品と居場所

平野重光

美術作品は本来自己の場をもっている。美術作品を生きものに喩えることがしばしばある。それは一度作家の手を離れるとあたかも生命を吹込まれた生体のように、一人立ちして独自の歩みを始めるという一面をもっているからである。もとより作品とは個人的わざの産物にすぎないが、しかし決して個物的には存在し得ない性質のものである。人の眼にふれるというその基本的性格のうちで、既に広い拡がり（空間性）と長いつながり（時間性）とからなる経緯を用意している。この空間的拡がりと時間的流れとが織りなす織物は社会性・歴史性である。したがって作品が社会・歴史に直面するのは宿命的ですらある。言い換えれば、作品はそれ自身ものとしては個物的でありながら、むしろ社会的存在としての存在理由を問われている。視られれば視られるほど、それだけ問われる問いに答えていかねばならない。作品はいつも社会で見出され、歴史のうちに基づけられて初めて意味ある存在となるからである。だから美術作品は絶えず生きているようにみえる。

美術作品が生きているようにみえるということは、作品が常に自己の立場を主張し、自己の存在場所を希求していると言い換えることもできる。すなわち自らの視られるべき場所で視られることを常に求めているということになる。視られるべき場所という限り、その場所は或る意味で限定的ではある。例えば日本の仏像とその安置所、軸物や置物と床の間の関係をその適例として、これまであらゆる国の美術作品が何らかの仕方で、宮殿や神殿、寺院や教会等々の或る場所を要請してきたのは周知の事実である。これらは他の様々な道具立に包まれて、そこにしか自らの真の居場所がないかの如くにその場所を占め、そこで安住してきた。いわば予め用意された移動不可能な空間があり、そこに納まって初めて生き生きと息づき、それなりの意味を開示してきた。しかしこのような場所は、一般に飾り立てられていて熱苦しくさえある。

一方時間、空間の長い経緯はこの場所をもっと巾の広い視野に還元させた。近、現代の作品の多くは、少なくともそのような熱苦しい場所に納まることによってよりもむしろそれ自体として視られることを要求する。他の道具立との関連なく、まず個として完結した社会的存在たろうとする。だからどちらかと言えば、サロンとかホールといった無装飾に近い冷ややかな場所を求める。ここでも予め用意された空間が無くもないが、しかしそこは必ずしも確固不動の場所ではない。少なくとも作品を抱えて閉じてるような場所ではなく、常に現実の世界に向けて開かれていることを特徴とする。つまり断えず外なる世界と浸透し合っていることによって、視る人と共に現実の世界に居り、そこで様々な空間をつくりながら共に安らいでいようとする。というのは、彼らはそうすることによってのみ自己の立場が主張し得ると考えるからである。これは生の意識の変遷と不可分であるが、やはり作品が自らの居場所を要請するいま一つの場合である。

しかし今日の美術の或るものについては、事情はまた少し違う。彼らは必ずしも冷ややかな場所を必要とはしない。否、冷ややかな場所であろうと、熱苦しい場所であろうと、そんなことはどちらでもよい。たとえそれが屋外のなまの現実界であってもよい。何故なら彼らはいかなる場所でも、自己流に変えてしまうからである。もっと別の場所をそこでつくるのである。これは一見場所の否定ともとれる。だから彼らは場所とは言わないで、環境ということばで置き換える。つまりあるがままの場所を全く肯定するでもなく、全く否定するでもなく、あるがままの場所を取り込みつつ、同時に暖めながらそこに一つの環境をつくろうとする。環境をつくるということは、新しい現実世界をそこに打ち立てることである。現実世界である限り、そこは決してしつらえられた美的空間である必要はない。人が歩く、風が吹く、あるいは陽光がさす、雨が降る。そういったなまの動きの中で、共に動きながら変化し、変化することで自己の場所を確保していく。いわば場所の形成と作品の意味開示とが同時に計られるという一種の相関関係を目ざす。だからこの場所は冷めたくもなければ熱くもない、常になま暖かい場所である。

美術作品はその居場所という点から、大体このように三つの型を考えることができる。しかし、例えばこれらの作品群を博物館や美術館やギャラリーで視るとき、我々は少なからず落着きの悪さを感じないだろうか。その原因は一つに場違いということがある。またそれほどではなくても、限られた展覧期間という点もある。陳列スペースの制約という問題もある。真の居場所というのは、いつでもそこに作品が居るという、いわば指定席もしくは予約席であるはずである。したがって、諸作品にとって、こういう場所は一つの面会所という性格をもつにはしても、それはあくまで仮りの場所でしかなく、本当の意味での確固とした居場所にはなり切れないのである。

もちろん美術作品は――視られることによってしか存在し得ない――ことも事実である。だから主催者は、ただ無為無策に作品を羅列し、人目に晒してはいない。例えば新作発表展、回顧展、研究展等の性格をその趣旨としながら居心地の良さそうな場所を設ける。しかし真に作品のことを考えて、それで事足れりとは言えまい。展覧会として意味あることが、必ずしも作品を生かすことと相即するとは限らない。作品を真に生きものと考えるなら、むしろ作品がそこで落着き、そこで生き生きと息づく先述のような居場所に戻し、あるいはそういう場所を確保してやることが先決ではないか。それとも視る人の眼がそういう場所をもはや厭地だと見なすような時代に来たということなのだろうか。ここでその功罪を決することは避けたいが、一つの問題であることは確かである。

藤田嗣治追悼展

故藤田嗣治氏

国際的に名を知られた画家レオナルド・フジタ（日本名藤田嗣治）がこの一月二十九日、パリで死去した。客死というには当らない。立派にフランス国籍をもった一フランス市民の死であった。葬儀は二月三日、ゴシックの大伽藍で名高いランスのカトリック大寺院で執り行われた。フジタは晩年カトリックに帰依していた。画家の岡鹿之助によると、彼は現世への執着が強烈であっただけに、近づきつつある死にひどく恐怖をいだいていたという。そしてこれがカトリック入信の契機になったらしいが、ランスのカトリック大寺院はそのフジタが洗礼をうけたところであった。またその昔、歴代のフランス王たちが華やかに戴冠式をあげた由緒を誇る寺院として知られる。

美術を愛好する人々で、今日フジタの名を知らぬ人はすくない。しかしそのフジタが、わが国民の中に広く知られるようになったのは、おそらく「パーシバル」「十二月八日の真珠湾」「ブキ・テマ高地」などによってであろう。戦争の被害者以外のなにものでもなかった民衆はフジタや、その他の画家の精細をきわめた練達の筆技によって、自からの運命を忘れ、覇者として鼓舞される一種の快感を感じた。

フジタは元々日本人である。明治十九年東京に生れ、東京美術学校に学んだ。父は陸軍軍医総監をもつとめたという。フジタは明治末年の白馬会や東京勧業博覧会にも作品を送ったが、自然関心はニコール・ド・パリはなやかなフランスに向う。最初の渡仏は大正二年であった。

しかし花のパリは必ずしも甘くない。貧困と苦心惨憺の修業が続く。一九一七、一八年と記録される二点の「パリ風景」にみられる憂愁沈うつな現実感は、フジタがまだパリの民衆の一人であったことを示している。

まもなく研さんは実のり、他人の追従を許さぬ、例の乳白色のマティエールを独創して、そこに描かれる裸婦の効果を魅惑的なものにした。声価は巨大に彼地を中心としてひろがり、世界的になった。その名は故国にも反響して帝展の審査員などにも推された。

昭和四年フジタは妻ユキを伴って故郷に錦をかざった。

朝日講堂や三越での第一回帰朝展は入場者六万を越えたという。このことからすればフジタはその戦争画をまたず日本でもすでに著名だったとする方がより正確である。彼はその得意を抑えることができなかったであろうが「日本人という人種は、今も昔も新奇好きな、物見高い国民ですね」といった。

フジタは正に成功者であった。芸術に国境がないということは、今日も美術家の心に屈折の多い陰影をもたらす観念である。フジタはそのために多くのものを打ちすててコスモポリタンとなった一つの典型としてこの追悼展を通じて、さまざまな感慨をよび起さないわけにいかないだろう。（F）

＝追悼展は朝日新聞社、京都市主催で10月24日から11月24日まで京都市美術館で開催。

京都市美術館ニュース No. 61

発行所　京都市左京区岡崎公園　京都市美術館　昭和44年1月18日発行

ゆったりとした頭巾をかぶった老人が、静かに落着いた表情でこちらを向いている。黒い衣服と左からさしこむ光の効果によって、ひときはその表情が浮かびあがってくるが、きざまれた皺の奥には、長い生活の試練を経て生まれた、精神的な深みが感じられるようでもある。そこには光と暗の神秘的な統一として知られる十七世紀オランダ絵画の特質が、如実にうかがわれるともいえよう。

これは今度の〝レンブラントとオランダ絵画巨匠展〟に出品されるレンブラント最晩年（一六六九年）の傑作、《自画像》（98×51cm、オランダ・ハーグ、マウリッホイス美術館所蔵）についての一

レンブラントとオランダ絵画
巨匠展にふれて

端であるが、今度の展覧会にはこうした作品を含めてレンブラントの油絵十二点と淡彩・デッサンなど二五点、それにフランス・ハルス（レンブラントに先立って明るく放奔な作風を展開した）やヘルストなどの肖像画と、セーヘルス、ホイエンに始まり、一方は英雄的な詩興を、一方はのどかな旋律をかなでたロイスダール、ホッベマなどの風景画、そしてオスターデ（活気にあふれる市場の景観などを描いた）、ホーホ、メツゥ（共にきびしくもあるが充実した中流市民階級の日常生活を表現した）などの風俗画と構成に特色をみせるバイエレンなどの静物画、それに《ダイアナとニンフたち》（98.5×100cm、マウリッホイス）のフェルメールなど、十七世紀のオランダが生んだ油絵の名品六十六点とデッサン類二十二点、総合計一二五点が陳列される。

このような展観は、昨年には〝レンブラント展〟が、また昭和四十一年には〝フランスを中心とする十七世紀ヨーロッパ名画展〟がわが国で開かれて、すでにその一部は紹介されているとはいえ、いわゆるオランダ絵画の黄金時代として知られ、バロックの粋ともまた市民美術の華ともうたわれる、この十七世紀のオランダ絵画の全貌を、系統的全体的に陳列したことがなかっただけに、一層意義あることといわなければならないだろう。ましてそれぞれの作家についてそれぞれの代表作が見られることは、一層のよろこびである。ただ一つだけ云わせていただければ私としてはあの、室内の一方からくる光のうちに、清新にして繊細な絵画を展開したフェルメールの室内画があらばこそと思えるのであるが、欲深であろうか。

なおひろく一般にオランダの絵画、もしくはオランダ出身者による絵画といえば、この十七世紀のほかに、ヘールトヘン・トト・シント・ヤンスやヒエロニムス・ボスなどの活躍した十五世紀後半とヨンキント、ホッホ（ゴッホ）などで知られる十九世紀も注目されなければならないわけであるが（ブリューゲルをオランダ出身とすれば十六世紀も入る）、何にしてもこの十七世紀は、西欧の絵画史にあってオランダがそれこそ誠にオランダ的な絵画を確立した時代であって、この意味では十七世紀即オランダ絵画の時代といっても誤りではない。この世紀に輩出した作家達によって表現された身近な周辺に対する愛情（それによってこそ独自の肖像画や風俗画、風景画が確立されたのである）は、まさしく純粋にオランダ的なものに対する愛情であったといえるのである。この点ではボスの時代もホッホの時代も及ばないと云わざるをえない。

東京の国立西洋美術館について当館において開催されるにいたったことは、役目がら任務の重要さを思わざるをえないが、十七世紀のオランダ市民が接したように毎日接しうる機会がえられるわけであるから、そこから現代美術のための何かがくみとれれば幸である。

（原田平作）

一月十二日～三月二日―京都市美術館

展覧会案内

10月

京都市美術館

グループH・O・B・コンポジション展　9月28日～10月3日
第12回シエル美術賞展　1日～7日
秋期アトリエ展　1日～5日
同志社大学鞍馬会OB合同展　3日～6日
第23回新匠会公募展　5日～10日
京のよさを守りそだてる運動図画展　7日～10日
全市子ども会美術展　6日
第2回新京都美術展　9日～13日
墨人展　12日～17日
次元'68　12日～20日
丹波コレクション〝広重の芸術展〟　12日～27日
京都版画家集団展　15日～21日
禅画社墨彩展　16日～21日
不思議の国子供アトリエ展　18日～20日
バンリアル展　22日～30日
行動美術展　19日～29日
藤田嗣治追悼展　24日～11月24日

京都府ギャラリー

南林社展（日本画）　9月29日～10月1日
同趣苑青年部展（染色）　3日～4日
玉樹会（日本画）　6日～8日
青美展（油絵）　11日～14日
東波会人形展　16日～18日
美術文化京都グループ展（油絵）　20日～23日
インテリアデザインコンクール展　25日～27日
全日本室内装飾意匠図案展　29日～30日
木下青陽遺作スケッチ展（日本画）　31日～11月2日

大丸画廊

彩虹会展（日本画）　1日～6日
大虹会展（日本画）　8日～13日
櫛原始更新作展（日本画）　15日～20日
錦丘会日本画展　22日～27日
伊東深水小品展（日本画）　29日～11月3日

ギャラリー16

伊東一信個展（デザイン・構成）　9月30日～10月6日
野村耕個展（立体）　7日～13日
竹内茂理受個展（立体）　14日～20日
染色五人展　21日～27日
石谷一郎個展（洋画）　28日～11月3日

画廊紅

山本善弘個展（油絵）　9月30日～10月6日
大田洋個展（油絵）　7日～13日
佐野賢個展（石の彫刻）　14日～20日
川本御祐己個展（油絵）　21日～27日

アヅマギャラリー

岡本庄平個展（絵画）　9月30日～10月6日
後藤昌平個展（絵画）　7日～13日
日和崎尊夫個展（版画）　14日～20日
山本義雄個展（ペン画）　21日～27日
阪東青樹個展（絵画）　28日～11月3日

京都国立博物館

ブールデル展　9月8日～10月27日（月曜休館）
特別陳列法金剛院展　9月8日～10月27日（月曜休館）

京都国立近代美術館

河井寛次郎展　9月27日～10月27日（月曜休館）

府立総合資料館

吉川コレクション　第八回風俗資料小袖裂百種　9月28日～10月20日（月曜休館）

逸翁美術館

明治百年記念展　10月1日～12月22日

友の会

○いい古された言葉ですが、やはり十月ともなれば「美術の秋」の実感さわやかな昨今です。

美術館では恒例の団体展などのほか「広重の芸術展」「藤田嗣治追悼展」など特色ある催しが相ついでいます。また別稿の通り11月3日から27日まで美術館企画の特別展「帝展日本画の名作」も開催されます。これらの展観については、割引き、もしくは招待し、近くそのご連絡をしますが、ことし友の会で無料観賞の便をはかる予定の美術展としては次のようなものがあります。

新京都美術展　10月9日～13日
行動美術展　19日～29日
新制作展　11月1日～14日
自由美術展　16日～25日
二紀展　16日～27日
二科展　27日～12月9日
独立美術展　11月29日～12月9日
日展　12月14日～1月8日

○友の会の追加会費を未納の方は必ず十月中に納めて下さい。

アンデパンダン展の新しい出発

藤田　猛

京都アンデパンダン展をはじめてみたのはもう十四、五年前である。会場は京都市美術館一階の北側―いまと違って館内では一番貧寒な感じを与える北側の五室がその会場であった。市村司、稲木秀臣、石原薫、矢野喜久男といった人たちの作品がならんでいたように記憶している。

「絵画における外部と内部の問題」などということがやかましかった時代で、それらの作品はおおむね、今日のように簡単明瞭でなく、重く、ものいいたげな事々の蓄積の表情をもち、時にはセクシュアルで、あるときは社会的な関心をともなった「外部」をもつという風であった。

しかし、これが記録にみえる昭和三十年の第一回展であったか、三十一年の第二回展であったか定かには憶えていない。いずれにしても当時、そういう画家たち同様若かったので、京都にアンデパンダンを樹立するという盛んな意気込みに共感していたのであった。

それにしても、その後美術館の館員となり年に一回のことながらアンデパンダン展の担当になるとは考えもしないことであった。

昭和三十四年、美術館員としてはじめてアンデパンダン展と遭遇した。市主催の第三回展であった。

最初二回のアンデパンダン展は京都市の主催ではなく、若い画家たちの自主主催によるものであった。それが市主催となったのは当時の館長重遠夫氏が新人美術家たちを激励し、新興美術を発展させるために、市が財政上の負担を引受けるという形で尽力し再発足させたことによる。

美術館にはいったばかりの私は、それまでも現代美術について屁理窟をこねたことはあるが、公募展というものをどういう風に組織すべきか、その経験は全くなかったので、美術館の先年通りの方法にもとずき準備を行ったのであったが、いざ搬入日となると思ったより作品が来ない。百点をちょっと越えた程度で、二階北側六室にはどうしても足りそうもない。あわてて夕方大垣蔵造君に電話をかけて「君たちは出す予定ときいていたが是非出さないか」と車で彼の家にあったグループの作品二十点ばかりをとりに行った。

その後どうしたわけか年々出品者、出品点数が増え二階六室ではならびきらなくなって、間もなく二階全館十三室を使用する大展覧会になった。

新しい美術は、作品そのものもさることながら、しばしば予期せぬ事態を生むものである。おそらく四回展のときであったと思うが、大阪でも搬入、搬出を出張して行なったが、展覧会終了後また大阪まで作品をトラックではこび、日通梅田支店を搬出場所として出品者の引きとりを待ったが、遅々として現われない。結局搬出指定を幾日すぎても日通の玄関にいろいろの作品が並んでいる状態で同店に大変迷惑をかけた。

インド美術展が開かれた年であるので昭和三十九年のアンデパンダン展のときである。ある出品者が「美術は静的なものであると同時に動的でもある」と持ち込んだナワ状のものが、ある日突然のびて会場の各室をはいずり回り、正面階段を降りてインド美術展の入口まで及んだ。そのナワには茶ワンや破れたジュースビンやその他危険な雑多なものが結びつけてあった。観客に危いので、警備員と協力して直ちに撤収させた。このころから私はアンデパンダン展に一定の感慨をいだくようになった。アンデパンダン展に姿を現わす作品の性格も大きく変様した。「アンデパンダン美術」は、現代政治社会の矛盾にまともに対処できず、内面のゆがみの中で多くの奇形を続発させた、と私には感じられた。こういう見解、といって悪ければ「固定観念」といってもよいが、これが自分の中で年々深まっていく、その自覚症状から自由となることはできなかった。

それにもかかわらず、京都アンデパンダン展がことし、十三回展を目前にしているのは、新しい作家活動にたいする京都市の大いなる期待はもちろんのことであるが、賛助者の井島勉、今泉篤男両氏の現代美術に対する卓見と、深い愛情によるところが多いと確信している。賛助者といえば市アンデパンダン発足以降、中村義一、瀬木慎一、中原佑介、針生一郎、矢原内伊作、森啓、木村重信、乾由明といった方々にも大変ご尽力願った。

京都アンデパンダン展を愛し、支持し出品した作家の数は延数にするとぼう大なものになるだろう。そして考えてみると、現在にも、また将来にもこのことは通ずるかも知れない。

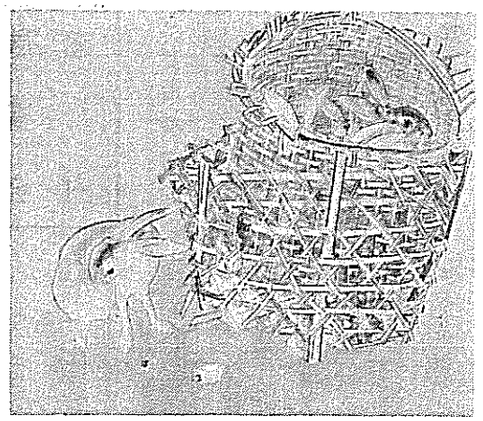
幸い美術館には最近現代美術についても盛んな抱負と見識をもった館員も加わった。

京都アンデパンダン展の新しい出発がはじまる時期であると感じている。

今年の本展は二月二十六日～三月十日

当館所蔵品より

西村五雲と「園裡即興」



西村五雲はすでに明治の後半期には名が知られる程に若くして才能を発揮したのであるが、大正初期頃から十年近くもの長い間、神経衰弱症に悩まされ、病床にて小品制作を重ねることを余儀なくされ、大正末期頃には「過去の人」的な取扱いさえされたのである。しかし結果的にはこの地道な努力がこの人にとって、多いにプラスとなった。晩年の名作「日照雨」「秋茄子」等は小品制作の積み重さねの賜であるといっても過言ではない。これらの名作に流れているのは師岸竹堂、竹内栖鳳から厳しく鍛えられたであろう徹底した写実主義である。それは迫力といったものには多少欠けるかもしれないが、軽妙で都会的な筆致の中に鋭く光るものがある。それ故にその画風が四条、円山派の伝統的なものを多分に匂わせていればいるほど、一部では「栖鳳の亜流」などと批判され、五雲自身を苦しめたのである。

確かに栖鳳的な巧妙さ、いき、しゃれ等が画面に溢れているが、師ほどには精錬されているとはいえない。むしろ栖鳳に比較すると野暮ったさすら見受けられる。反面、そこには師にはない暖かさがあり、その暖かい目で把えた自然描写は師以上の鋭さを発揮することもあった。

当館所蔵の日本画「園裡即興」は昭和十三年京都市展出品作で京都市がその年の出品作のうちから最も優れた作品として買上げた縦九八・五センチ横一一八センチの小品である。作者が最も得意とする動物を題材としたもので作者の面目躍如たるものがある。籠の中で戯れている兎と籠からひとり跳び出した一匹の兎の表情には作者の温かい愛情がしのばれ、そこには画題からも伺える遊び的な余裕が感じられる。それはまた「秋茄子」にみられるユーモアとも通じている。それでいながら兎一匹を描き上げるまでに何十匹という兎を幾度も幾度も写生したにちがいない。兎の口の動きまで観る者に伝わってくる現実感の高まりがある。苦しい闘病中の努力の結果の表われがここにもみられるのである。

昭和十三年といえば五雲の没年にあたる。この作品は死の半年近く前に出品されている。未亡人はこの作品を描いている時「大分いらついていた」と語っているように画題、画面とうらはらに精神的、肉体的にも苦しい中での制作であったに違いない。にもかかわらずこの年五雲は例年以上に数々の作品を意欲的に種々の展覧会に出品している。この「園裡即興」は「日照雨」「秋茄子」等のような大表的名作とまではいかないが、忘れ得ぬ佳作として西村五雲の作品群の中でいぶし銀のような光彩をはなっているのである。いや五雲という人自身が京都画壇においていぶし銀のような存在といえるのではないか。（馬場）

《平常陳列》

京都市立美術大学蔵品より

1月28日～3月2日

当館では新春の平常陳列として本市の美術大学が所蔵する古美術、古名画の模写、卒業制作品を陳列します。

古美術は云うまでもなく、同大学の出発点となった明治十三年の京都府画学校発足以来九〇年に及ぶ間に、教官及び学生の参考品として収集蓄積されてきたものであり、模写は場合によっては部外者に依頼することもあったが、やはり関係者が、自己の芸術の創造と古名画の理解のために、模写してきたものです。また卒業制作品は文字通り在学生の記念作品として学校に残されたものです。模写については先に昭和四十一年やはり平常陳列の一部として陳列したことがあったわけですが、今回は主として前回に陳列しなかったものに重点をおいています。勿論古美術、卒業制作にしてもその凡てではなく、ほんの一部で、陳列総数は一三〇点余りになる予定です。

思えば九〇年に及ぶ美術大学の歴史はさすがに厚み深く、伝統の長きをおぼえずにはいられませんが、同大学は今春四月から音楽学部をともなって芸術大学として発足すると聞いておりますので、その蔵品、特に卒業制作品を通して足跡の一端をかえりみるのも無意義ではないでしょう。

京都市美術館ニュース No. 62

発行所　京都市左京区岡崎公園　京都市美術館　昭和44年2月25日発行

「失神」からの回復

平野重光

か　って美術は、或る意味で俗界から分離されていることによって、その純粋さと力強さとを堅持していた。美術家たちも自己の立場を保つために、むしろ遊離していようと努めてもいた。それは神々との深い親交をもっていたがためである。たとえ彼らが時として反抗的態度を示そうと、また歪曲的手法を用いようと、ともかく神々との接触において自らを資していられた。何といっても神々は世界の造物主であり、世界観の根源であり、救世主であったからだ。時には人間の姿をして現われ、時には自然の中に現われ、またときにはシンボルとして現われたが、どれもこれも一種の暖かみをもっていた。それは人と人とが安心して語り合える共通の言語であり場所でもあった。人々はそこで神々のことばを口にし、また神々のことばを聞いて自らを持した。神々のことばは、一つの重要なものの見方であり、考え方であった。神々は生きていた。

し　かし暇ができると、科学者と呼ばれ、文化人といわれる人種が輩出して、神々の語彙にはないとんでもない「もの」どもをやたらとつくり出した。彼らは神々の意志をもっともよく理解し、そのことばをもっとも多く知っているはずであったから、善良な民は、その巧みな言動の中に神々の新しい側面を瞥見したように歓喜し、夢中になって追い求め、時の経つのも忘れて法悦した。

しかしそこのことばが詭弁であり、その姿が幻影であり、自分達は単に煽動されて踊っているにすぎないこと、また煽動者は実は神々の鬼子であり、彼らのつくり出した「もの」どもが近代文明という「お化け」の素であることを知るには、余りに時間がかかりすぎた。気がついたとき、神々は陶酔の熱気に溶けて神話の世界へと昇天してしまっていた。そして己れと人とが分断され、共通のことばも場所も消失してしまっているのを知って愕然とした。神々はお化けに追放されたのだ。ある者は言った。「神は死んだ！」（ニーチェ「美しき学問」）こうして民は文字通り「失神」した。

かくして失神時代は始まった。それは物質文化の時代であり、精神生活の空虚な時代である。人は孤独、倦怠、恐怖、悲愴、退屈、厭世、疏外等の新しい感情をいろいろ合わせもっている。「もの」が人と人との間に割込み、時間・空間に対する観念を換えさせてしまったからである。人は「もの」の上に立ち、「もの」にとり囲まれて孤立し、外界との接点を変えてしまった。

今　世紀美術の歩みは、かかる状況に対する挑戦の歴史という一面をもっている。とくに第二次世界大戦後の反抗的態度は注目を引く。例えば日常的モチーフや素材で作品を構成したネオ・ダダイズム（米）、工業化されマス・プロされた製品や広告を提示したヌーヴォー・レアリスム（仏）、マス・メディアやその図像をそのままとり上げたポップ・アート（米）等の流派に属する諸作品はそれである。これらは一口で言うと、「もの」をことさら直視することで、これと真向から取組もうとする観点に立っている。そして方法的にはわざわざ破壊的手段をとったり、歪曲的手法を用いたりしないで、「もの」をそのままもち出してくるという逆説的態度で臨むことによって、かえって状況に対する挑戦的姿勢を、より一層強く打出そうとするものである。すなわち「もの」が「もの」そのものであるかどうかに、芸術を賭けるという、一種の神経を逆撫するような姿勢のうちに、かえって「もの」に対する抵抗から破壊への強い意志を込めようとしたのである。もっともこれは、機械やスピードや斗争や騒音を積極的に取入れようとした未来派、ありふれた印刷物やその一部を画面にもち

展覧会案内

京都市美術館

レンブラントとオランダ絵画巨匠展　1月12日～3月2日
平常陳列―京都市立美術大学蔵品より―　1月28日～3月2日
第16回日曜画家展　1月25日～30日
京都市立日吉丘高等学校美術コース展　1月18日～22日
上京児童美術展　2月1日～3日
集団5展　2月2日～7日
全京都高校美術展　2月5日～8日
華頂高校美術展　2月5日～8日
第14回警察美術展　2月9日～12日
京都工芸卒業制作展　2月10日～14日
京都高校写真連盟作品展　2月10日～14日
東邦書芸院春の発表会　2月14日～17日
河合玲デザイン研究所第4回制作展　2月17日～21日
京都成安女子短期大学意匠科展　2月19日～22日
一九六九年京都アンデパンダン展　2月26日～3月10日
京都産業デザイン研究所〝第6回作品展〟　3月7日～11日
京都市美術館児童美術教室展　3月11日～17日
美大作品展　3月19日～23日
応挙と芦雪展　3月21日～4月10日

京都府ギャラリー

漆芸4人展　1月11日～14日
京都独立美術春季展　1月17日～21日
京都日本画総合展　1月24日～2月3日

アヅマギャラリー

ミニチュアエッグ展　1月12日～19日
第2回アヅマギャラリー賞候補作家展　1月20日～26日
アトリエ17、銅版画展　1月27日～2月9日
瑛九作品展　2月10日～16日

大丸画廊

松本晃光作品展　1月14日～19日
新雪会日本画展　1月21日～26日
蓑和田増二水墨画展　1月28日～2月2日

画廊紅

1月休館
無閑人展　2月3日～9日
小西熙個展　2月10日～16日
駒井達子個展　2月17日～23日
橋川稔個展　2月24日～3月2日

京都国立博物館

新収品展（42年度、43年度の新収集品）　1月4日～2月2日（月曜休館）

京都国立近代美術館

東京国際版画ビエンナーレ展　1月4日～2月16日（月曜休館）

府立総合資料館

京都日本画総合展　1月25日～2月3日
第3回民芸シリーズ〝縞と絣〟　2月25日～3月30日（月曜休館）

逸翁美術館

与謝蕪村・小林逸翁追慕　白梅忌展　1月5日～3月23日（月曜休館）

友の会だより

秋の見学会は十一月十七日、秋深い大和の室生寺、飛鳥路方面へまいりました。深い山の中にある室生寺は建立当時そのままの感じの静かな所で、その仏像や五重の塔の美しさに一同心ひかれました。飛鳥の里は大部陽も傾いていたせいか、人出も少なく、秋の陽に照らされた多武之峰、大和三山が印象的でした。石舞台古墳では石の大きさに一同は感心したり、驚いたりして、次の飛鳥寺では大仏のアルカイックスマイルを心ゆくまで鑑賞いたしました。加えて美大の田村隆照先生の細部にわたるご説明によって、古美術にたいする更に深い理解と愛着を感じました。京都の美とはまた趣を異にする大和の美を味わったことだけでも収穫だったように思われます。

ただスケジュールが強行だったせいか予定を省いたり、見学時間が充分でなかったり、京都に帰り着くのが少し遅くなったことは残念でした。

込んだペピエ・コレの手法（立体派、メルツ・ビルト等）、木・金属・石・ガラスなどの日常素材を開発し、それらをもって空間を構成しようとした構成主義、またそれまでの伝統的なものの見方、考え方（価値観）を根本的に破壊し、もの（オブジェ）でもってそれに代えさせようとしたダダイスムやシュールレアリスム等の前半の動向と決して一線を異にするものではない。むしろこの線は第二次大戦を境にはっきりと定着し、その性格を明確にしたと言わねばならないだろう。こうしてまず物質文明に対する挑戦の一つの動向が確立した。

L　かしいまここに、もう一つの状況がある。それは視覚の問題である。人間が神を失って以来、その視覚は焦点を失い、しばしの間「自然」に向けられはしたものの、すぐさまそれは「もの」に取って換わられた。それは「もの」の氾濫が目の前を遮り、また自然をさえ見る余裕を与えなかったことに因る。この「もの」による視覚革命は、人類の歴史を塗りかえる一大事であろう。例えば天然色写真の完成（1891）活動写真の発明（1893）X線の発見（1895）テレビの発明（1925）は神々との対面よりも、数倍神妙な出来事であった。なかでも、テレビによる視覚革命はそのまま現代的状況と対応している。そこでのべつ繰り広げられるハプニング（できごと）本義は予想もされないことが或る時間展開すること）は、さもまことしやかに脚色され、しかも愛想よく仕込まれた道化にすぎないことは明白なのに、なお現代人にとっては、欠くべからざる一喜一憂の共通材料である。この限りでは、テレビ的視覚は現代における一つのものの見方、考え方（価値観）の基準でもあろう。が、だからといって、これが新しく「神」に取って換わり得るのかというと、まだそこまではいかない。いまのところテレビを見ることは、せいぜいオナンの行為（オナニズム）の精神的現代版にすぎないからである。

こ　こに美術が状況への挑戦として打出す、第二の動向がある。それはメカニズムが生み出す新しい視覚――人工的光による新しい色の視覚と、光学的映像の時間的展開――への挑戦である。すなわち、美術に人工的な光を積極的に持ち込むこと、ないしは美術に時間的要素を導入すること（本義でのハプニング）によってテレビ的視覚に挑戦することである。言い換えれば、美術が環境から遊離しているのではなくて、積極的に環境へ働きかけることと、否むしろ新しい環境づくりを推し進めることである。だからそれはしばしば「実験」だと言われる。「創られるであろう何かあるものを予想して行なう実験」そのものを、一つの作品だと言いきることである。奇妙なことばだが、結果が作品なのではなく、過程が作品だという一種の「目的倒錯」の敢行である。例えば、ネオンや螢光灯を使った空間主義（伊）、簡単な台本で自由に演ずるハプニング（米）、作品をいろいろ動かすキネティック・アート（英）、光による効果を生み出す視覚芸術探究グループ（仏）、イリュージョンを巧みに用いたオプ・アート（米）、さらにはエレクトロニクスなどを積極的に取り入れたE・A・T（芸術とテクノロジーの実験、米）等の流派に属する諸作品がそれである。これらはテレビハプニングほどドラマチックではないが、何が起こるのかという期待と、覗きカラクリを見るような興味と、クイズでも解くような魅力と、その仕掛に対する詮索心をそそるという一面をもっている。実験であるから、必ずしもプロポーション（調和）は完全ではない。しかしこれまでにない新しい視覚に向けたプロポジション（提議）は具えている。多次元化を計って、時の人間にまといついているものを払いのけ、状況における限界を超えようとする積極的な姿勢がある。

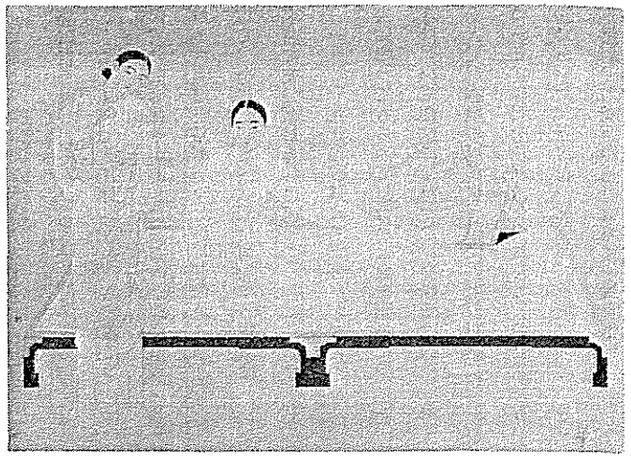
こ　うして美術も美術家も、一つの社会的存在であるという自覚をもつとき、社会が抱えている共通の「できごと」がその基盤となるのは当然であろう。まして神を失ったいま、まずその追放者に対して戦いを挑み、克服しなければならない。その意味では、もはや美術は俗界を離脱することはできない。まして美術が芸術の一翼を担うというのなら、離脱は自ら芸術であることを拒否することになろう。またそこにこそ今世紀美術の歩みの一面は捉えられねばならない。現にその「実験」はある面で現代的状況を確認させることに役立ったし、別の面では現代人の生理的・感覚的欲求不満を或る程度満たすものともなった。

L　かしプロポジションの大前提には、時・空間観念の転換に伴って「失神状態」におかれた精神的支柱の新たな回復が目ざされているはずである。単なる状況に対する反抗、否定ならことさら労多くして作品の多元化を計る必要はない。旧態依然たる制作論理を固守し、きれいごとで済ますこともできよう。そうではなく

（4頁につづく）

当館所蔵品より

土田麦僊「平牀」



当館で昨秋催された「帝展日本画の名作」展の時、人々は土田麦僊のこの「平牀」と「明粧」の前に来るとホッとしたのではないだろうか。着飾った令嬢たちのひしめきあう中で清楚な尼僧のような感じが麦僊の作品にはあった。「平牀」は色も数種類に抑えられ、平淡な画面は研澄まされすぎている。二人の人物は同じような顔付きをして、無表情に立ち、あるいは坐っている。そして観る者には小道具の平牀の脚、沓、鏡までが澄ましかえっているように感じられる。それでいながらその人物たちから「不思議なお色気」が漂ってくるのはなぜなのか。

彼の初期の頃の作品はこれ程に研澄まされてはいなかった。「春の歌」「間」等に描かれた青春の明るさ、感傷などは観る者にほのぼのとした感情を抱かせる。また「髪」にみられる多少、頽廃的ともいえる官能美を示した画風などは若き日の麦僊の多面性を如実にあらわしている。

麦僊の描く女性の顔から感情が失せていったのは、国展時代の「舞妓林泉」の頃からだといわれる。それは人形のような舞妓を前景にして、写実を離れて様式化された日本庭園を背景にしている。新しい麦僊芸術の出発点といえよう。

「舞妓林泉」より少し前の「湯女」にも、人形のような表情が僅かではあるが現われてきている。桃山芸術を連想さす、華やかな画面、とくにその女性の着物の色の鮮やかさと、その体の豊満で官能的なあでやかさが目につく。しかしその顔の幼い人形のような表情が画面を頽廃に陥るのを避けている。

彼の世界は国展時代の末から帝展時代にはいると次第に緻密に、精巧に仕上げられていく。女性も花鳥も外部に花々しい輝きを見せることを止め、内部へ内部へと深くはいりこんで、一見、とり澄ましているかにみえる。しかし、内部に深く這入込んだものは再び形を変えて我々にせまってくるのである。

「平牀」のデクノボウのように立っている妓生と人形のように坐らされた妓生は、きれいな着物も、髪飾りもしていない。白に近い衣服が偏平な体を覆っているだけであるが、「湯女」の豊満な体から発せられたものよりも、もっと強く観る者にせまってくる。強烈なもの、開放的なものは確かに感情がじかに観る者に伝わってくる。しかしそれらはその場限りの場合が多いし、見える範囲のみにその感情の伝わりが限られているのではないだろうか。反対に緻密に構成され、練りあげられたものは、一見感情は抹殺され、類型的に陥っているかにみえる。しかしよく見ると描かれた人物のとり澄ました表情の下から、ある種の感情が湧いてくる。精神的に純化された色気とでもいえるものがそこにはある。「湯女」の胸もあらわな赤い衣服の女人よりも、締めつけられた白い衣服の妓生の方がより女である。

麦僊は昭和八年朝鮮に旅行し、その旅中でみた妓生に心ひかれたものと思われる。彼が好んで描いた舞妓以上に彼女達は一見類型的に描けば描くほど、より女らしく生き生きしてくるのである。

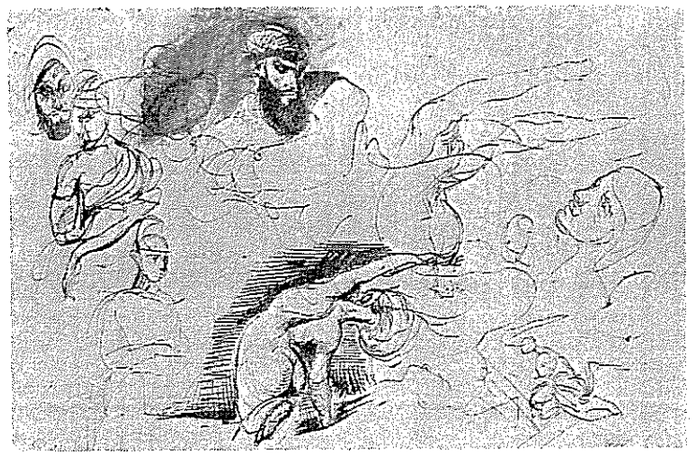
土田麦僊は明治二十年新潟県佐渡で生まれ、十六才の時に京都に出て、初め鈴木松年に弟子入りし、次に竹内栖鳳の門に入った。当時の栖鳳門下生はそうそうたる顔ぶれであった。その中にあって彼は早くも二十一才で文展で三等賞をとるなど、その活躍振りは目覚ましかった。しかし麦僊の芸術的意図は決して、保守的な文展では受入れられたとはいえなかった。そのため自らの芸術を開拓する目的と、同時に官展にたいする不満もあったのであろう、大正七年小野竹喬、村上華岳、榊原紫峰等の若い仲間たちと共に、国画創作協会というユニークな美術団体を結成した。この団体は昭和三年には早くも解散という十年程の短かい命ではあったが、会のメンバーたちには純粋な絵画にたいする情熱があった。なかでも麦僊はその会の中心となって、大正期の若き芸術家の一面が伺える官能的、耽美的な要素を顕著に示す作品を次々に発表したそして解散後は小野竹喬と共に官展に戻って活躍した。官展復帰後の麦僊の作風は次第に繊細、淡白、怜悧になってきている。それは師、栖鳳の画風とは全く異趣の、麦僊ならばこそ描けた世界といえよう。

「平牀」は麦僊の晩年の代表作というべきものであるが、画面を純化し、精錬された腕は「妓生の家」で更に深く進展する筈であった。しかし、五十に満たない麦僊の体は病に冒され、昭和十一年「妓生の家」の完成を見づに終わったのである。

（馬場）

京都市美術館ニュース No. 63

発行所　京　都　市　美　術　館　　京都市左京区岡崎公園　　昭和44年4月10日発行



サルダナパールの最期の断片

ドラクロワ展の開催を前にして

原田平作

間もなくドラクロワ展が開かれる。ドラクロワの絵画はいかに解したらよいのであろうか。

① それはまず美学の所謂範疇論との関係において、悲壮の美と解されよう。ダンテの〝神曲〟から、ほかならぬ亡者達の痛ましい姿をながめるダンテとウェルギリウスを描いた《ダンテの小船》(一八二二年)、トルコ軍の暴虐をこうむって生を奪われたギリシャ人の無念な姿を描いた《キオス島の虐殺》(一八二四年)、そしてまた今は最期と侍らせてきた美女達を殺害し、それを不気味にみさげるニネベの王サルダナパールを描いた《サルダナパールの死》(一八二七年)、それからまた女神に自由を託してうたいあげた《民衆を率いる自由》(一八三一年)など、初期(ドラクロワの生没一七九八～一八六三)の代表作のどれをとっても、皆悲壮感をもってせまってくる。それはつきつめられた人間の本性にひそむ悲劇的様相の純粋把握とでもいいかえられるかもしれない。

この範疇論は美学の解釈においては、さまざまに解されようが、例えばその一説によると、美の範疇にはこの悲壮のほかに優美、崇高、ブモール、イロニー等が同等の立場で考えられ、これらは所謂主観との力的緊張関係における融合統一の仕方によって生まれると説明され、悲壮は主観客観の力が均衡調和しない場合(する場合は優美)の、客観が主観に否定的に優越する場合(肯定的に優越する場合は崇高)に起ると説明される。つまり否定的にしか優越した客観を認めようとしない主観が、なお客観と融合統一しようとするに当っては、主客の間に矛盾や葛藤はさけられない。ここに苦悩や激情の起る余地があり、悲壮感が生まれるというわけである。話がむずかしくなったが、ドラクロワの絵画は、あえて範疇論との関係において考慮すると、実に悲壮のうちに輝く芸術といわなければならないだろう、ということである。

② それで次にそれではここで例のヴェルフリン(Heinrich Wölfflin)の、クラッシックとバロックの概念や、シュトリヒ(Fritz Strich)の完成の永遠への意志と無限の永遠への意志などの概念に対してはどうであろうか。ヴェルフリンの対概念は成程ルネッサンスから十七世紀へかけてのヨーロッパ美術の考察に対する結果ではあるけれど、ヴェルフリン自身これは一回かぎりしか発生しない歴史的な概念というにとどまらず、別な美術にも起る周期的な概念ともいえるのではなかろうかと指摘している。それで今これをドラクロワに当てはめてみるとどうなるであろうか。

アンデパンダン展記

この美術館ニュースがでるころには、京都アンデパンダン展は、すでにはじまっているだろう。昨年にくらべると出品数もずっと増え、この展覧会特有の真摯愉快な作品も多くて「アンデパンダンは生彩をとりもどしたなァ」という風になっている筈である。

本年は、雑誌美術手帖の二月号に作品募集広告を掲載したが、やはり効果はあって、北海道や九州方面からも作品応募についての問合わせがあった。このような遠隔地から実際出品があったか、どうかは別として、全体として出品数が増加する空気は事前に充分感じられた。

一月の十九日美術館にアンデパンダン作家に集ってもらって打合わせ会を開いたのもはじめての試みであった。会同者は約三十人で、本展の運営や、現代美術の問題について二時間余り意見を交換して大変有意義であった。出席者の意見は、多岐にわたったが、①野外作品の増加は一般的な傾向であるがアンデパンダン展では、それが可能か。その点について今後美術館で検討準備してほしい②これまで陳列は搬入順など機械的に行われていたが、会場効果も考えて、大体の傾向別、種類別陳列も考えられるのではないか③アンデパンダン展の宣伝をもつと大々的にやり、同じやるなら盛大にすべきである④出品目録に作家住所をいれてほしい、⑤合評懇談会のもち方を改善すべきだ、などであった。野外展示は作品保管などでむつかしい点があるが、一般的動向とあればアンデパンダンとしては今後考えなければならないと思えたし、③の陳列については、一度そのように試みることになった。いったん搬入すると移動困難な作品群もあって、口でいうほどやさしくもないが、陳列については主催者としての多少の苦心のあとが、うかがえるはずである。

藤田

＝同展は3月10日まで。

(2頁のつづき)

「実験」であること、すなわち創られて、「実験」であろう何ものかを予想しているというであろう。新しい神々といえども、どこかにことは、新しい視覚づくりに向かう積極的いて出番を待っているというふうな、そうな姿勢をもっているということ、これまでいう存在ではなく、この共通の場所(環境)にない新しいものの見方、考え方(価値がつくり上げられたとき、自らそこに立ち観)を確立しようとしているということで現われてくるものであろう。そのとき初めなければならない。それは取りも直さず、て、物質文明にふさわしい価値観も確立され新しい神々の創造を目ざすということに他れるのではないか。そこはまさしく、神と ならない。そのための「もの」の否定であ自然と人間とが新しい姿で出合う出合いの り、破壊であり、「もの」の作品化であ「場所」である。

そのための「実験」であり「ハプニング」であり、「環境」づくりである。「失神」からの回復は、決して神話や伝説と化した神々に、モダンな装いで再度お出ましを願うというような陳腐なことでは果せない。またそういう目標と確信とをもたないかぎり、いくら作品が多様化しても、結局同工異曲のマンネリズム(目先は変っていても、同じような手ぎわの作品がくり返し出てくること)とか、エピゴーネン(亜流、追随者)とかいう謗りは免れないであろう。「もの」どもやテレビ的視覚の中には、共通の価値観はない。新しい神々を迎え入れる場所もない。せいぜい話題のための共通言語を見出すのが精一杯である。

そこで何よりも要求されていることは、共通の視覚がそこから生まれ、共通の言語がそこに基づけられるような、そういう共通の場所(環境)づくりであろう。新しい神々といえども、どこかにいて出番を待っているというふうな、そういう存在ではなく、この共通の場所(環境)がつくり上げられたとき、自らそこに立ち現われてくるものであろう。そのとき初めて、物質文明にふさわしい価値観も確立されるのではないか。そこはまさしく、神と自然と人間とが新しい姿で出合う出合いの「場所」である。

こうと考えてくると、その方法も自らしぼられてくるのではないか。まず第一は、社会(俗界)と分離することなく——現実的な時・空間の中で抵抗しつつ——固有の場所(環境)をつくること。そのためには第二に、テクノロジー(科学的技術)をも積極的に導入すること。したがって第三に、進んで共同制作に踏み込むこと。少なくともこの三項は、これからの美術に課せられた必要条件ではないだろうか。作品の多次元化はこれを果す際、必然的に出てくるものであって、決して目的ではない。そして三つの条件が個々に推進されるのではなく、共に満たされるとき、初めて真の人間性も回復され、美術も社会においてそのプロポーションを確保するのではないか。

まずその対概念の第一、線的と絵画的（前者がクラッシックの概念、後者がバロックの概念を構成する、以下同じ）について。一八三四年の《アルジェの女達》は、その輪郭において美をとらえようとする態度であるというよりは物の塊量において見られようとするものであろう。線には限界措定としての価値は失われている。……といえよう。次にその第二、平面と深奥について。例えば一八三九年の《モロッコのユダヤ人の結婚》をみてみると、ここでは右よりの中央に後向きの人物を一人そえることによって平面感をこわしている。重切作用はいたる所で行われている。過大なる前景による処理もいたる所で行われている。同じことは晩年（一八六二年）の《海岸の難破船》を見てもわかるであろう。……ドラクロワの絵画はバロックといわざるをえない。それでは第三の閉じられた形式と開かれた形式に対してはどうか。この対概念はさらにさまざまな要素に分析して指摘されるが、ここでもドラクロワの作品は、可視的世界からの偶然の一截片であるといわざるをえず、開かれた形式といわざるをえないだろう。一八四一年の《十字軍のコンスタンチノープル入城》、同四六年の、聖堂防衛の騎士ギベールによって掠奪されるレベッカの物語を描いた《レベッカの掠奪》をみてもわかるというものであろう。では第四の多数性と統一性、第五の明瞭性と不明瞭性はどうか。ドラクロワは多くの装飾壁画を描いたが、その一、二の代表作、例えば《ブルボン宮図書室の装飾画》（一八三八年～四七年）や《ルーヴル美術館アポロン画廊の装飾画《アポロンの凱旋》（一八五〇～五一年）などをみることによって、いかにドラクロワが今いう統一性に関心をもち、絶対的な一々の明瞭さというよりは相対的な明瞭さに重点をおいているか、また光と色とを独立させているかがわかろう。ここにおいてドラクロワは、実にチントレットやレンブラントなどと共にバロックの画家であるといってもよいことになろう。

なおここで先にあげたシュトリヒであるが、シュトリヒはヴェルフリンの対概念を文芸にまで拡大し〝人間を人間たらしめ、精神を精神たらしめるものは何か、それは体験の生む苦悩と深淵と認識を通じて出てくる永遠への意志である。……人間だけが自己の生を生きると同時に、自己の生を意識し、この認識と苦悩を通じてはじめて、人間を人間たらしめ、精神を精神たらしめるもの、即ち永遠への意志、にあずかる。……〟とまず述べ、この永遠への意志は次のような完成と無限の二種に分れるとする。即ち、〝あらゆる変遷や変化とはかかわりなく持続してゆく程それ自身で完全であり、自己独特の理念を実現し充すものは永遠である。……〟と。また〝一方これに対して無限であるものも亦永遠である。無限とは決して終結しえないものであり、決して完成しないものである。……無限は永遠に変化し続ける故に永遠である……〟と。これらのうち前者がクラッシックの、後者がバロックの拡張であることはうなずけるが、ここにおいてわれわれは、十五・十六・十七世紀を扱ったヴェルフリンにおいてややもすると無理な当てはめの感をまぬがれなかったものが、今度は多分に観念的だけに、ドラクロワが無限の永遠に属する様式だといわれることによって一種の納得感をおぼえさせられるといえよう。

③　ところで次は今しがた触れた歴史的な把握の方向であるが、従来ドラクロワはダヴィッド、アングルの古典主義につづく浪漫主義の旗頭とされ、近代美術の祖と解されてきた。しかしこの浪漫主義（Ro-manticism）は歴史を越えた理論的な様式をさす言葉としても使われ、十九世紀初頭の今いうジェリコー、ドラクロワに代表される様式だけを指す言葉ではない。この意味では先に扱ったクラッシックとバロックよりも歴史性にとぼしいともいえる。それでここで考えられるのが、例えば古代を自然の法則の支配する芸術の時代、中世を理念的法則（神の法則）の支配する時代、近世を合理的法則（古代と中世の両極にあって自然的・理念的ともいえる）の支配する時代、近代を生命的原理の優先する時代というようにとらえ、ここにおけるドラクロワの位置を考えてゆく立場である。ではこれに対してドラクロワはどうか。ドラクロワは合理的と生命的との中間に位するいわば過渡期の作家といわざるをえない。何故なら合理的芸術観の時代は遠近法の論理を自覚し、個性的天才の概念を発見した時代であったが、ドラクロワはもはやその枠だけにとどまってはおらず、かといって生命的ということをもって実存的・感動的・直接的な共感とか、文学との訣別とか、或は又色と形との自律的な認識とか、物の陰の色彩としての把握とかを意味する場合には、この方にも入りきれないからである。ただしこの過渡期ということ、いいかえれば合理的・生命的ということを中心にドラクロワをみてゆくと、今若干のことがらに触れられるようではある。

というのは合理的・生命的とは生命的実感が合理性によって支えられているということであり、ドラクロワが色彩と陰影と反射について、〝反射に於ける緑の法則及び陰影の限界、並に投影の法則〟を発見し、原色と補色の関係について豊富な知識をうるにいたったのは、明も暗も光の塊としてみようとする態度、即ち生命的実感をめざす印象派以後の現代の方向を持していたからであり、さりとてこの同じドラクロワが固有色の存在を認め、〝「色の色」と「光の色」とを融和させることが肝要である〟と述べて、印象派にいたらなかったのは、古い合理的芸術観を亦一面において持していたからであるといえるからである。そうしてこのようなドラクロワであったからこそ、〝絵画的構成というのは、自然或はその表現に対して若干の犠牲をはらう。それは丁度、詩においてハーモニイに第一義が附与

（4頁につづく）

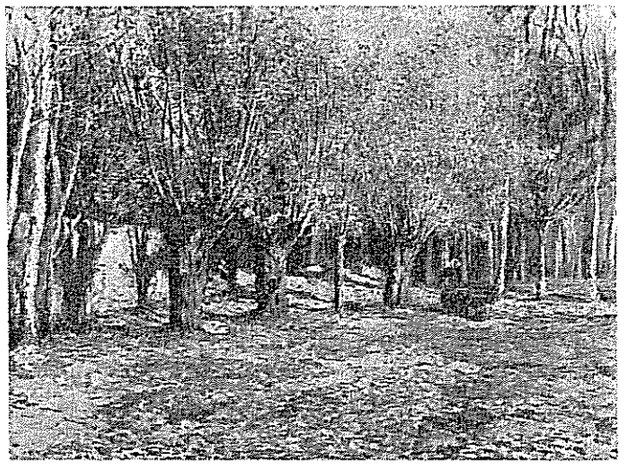
当館所蔵品より

浅井　忠「グレーの柳」

開国によって、日本に入ってきた西洋の絵画様式がようやく落ちつきを見せ始めた時期の作家が浅井忠といえよう。と同時に彼の活躍しはじめた時期は日本の反動的な国粋主義運動の勢力によって、洋画が危うく挫折せんとした受難時代でもあった。フェノロサ、岡倉天心らの唱えた南画、洋画排斥運動の風当りは留学後の若い作家達の仕事ぶりが欧州様式のおおらかさに比して、その腕がかたまってしまう位の圧力であった。浅井が工部美術学校においてフォンタネージの教えを受け、師独特のやや暗い色調の中に、詩情を盛りこむことを学び、十一会、明治美術会を結成していったのもそのころであった。明治美術会は、国粋主義者の圧力とそのころ持ちこまれた黒田清輝の華々しい外光派運動によって、まもなく影の薄い存在となってしまったが、この明治美術展において出品された浅井忠の「春畝」と「収穫」は外部のいかなる圧力にも屈さない迫力を持っていた。どちらの作品も東京近在のごくありふれた農村風景を描いたものであるが、それは正しく日本の農村風景であり、農村抒情詩であり、日本人の眼で描かれた日本の姿である。二点の作品は師の影響であるフランス・バルビゾン風なものを受け継ぎながらも、浅井自身の感覚と鋭い目がこれに加わってこれらの作品を不朽のものにしている。この二点こそ、日本に洋画が定着し、日本人のものになったことを如実に示す名作といえる。

彼が欧州留学をしたのが、明治三十三年四十四才の時であった。すでに中年になっていた彼は若くして留学した画家達のように純粋かつ情熱的に当時の風潮を取り入れることがなかったかわりに、フランスの風物を、人物達を己の目と感覚で捉えて、自らの目で表現することができたのである。いいかえればすでに浅井は完成していたのである。彼の滞欧作には秀れたものが多いが、それらは不思議とエキゾチズムが伴っていない。留学する以前の浅井の態度がちっとも失われていないのである。

当館所蔵のこの「グレーの柳」は、浅井がフランス留学中、明治三十四年ごろ、パリ郊外のグレーにおいて描いたものである。グレーの彼の宿は「ロアン河に沿うたオテル・シェヴイヨンであった。その近くには古橋があり、シャトウのルインがあり、ゴシックの寺がある……」（石井柏亭著〝浅井忠〟）ような地で画材には恰好の地であったから、非常に気に入り、数々の名作をこの地で生んだのである。浅井はこの「グレーの秋」を主題にして「グレーの柳」と「グレーの秋」を描いた。「グレーの柳」は緑色を基調にし、「グレーの秋」は黄色を基調にして、秋の感覚を的確に画面に打出している。



まず観る者の眼は前景から奥の方へと引き込まれ、林の奥の方から手押車を押してきた農婦の像と重なる。そして画面全体のひきしめ役をしているその農婦像から、周囲の木々に視界が広がってゆく。柔らかい秋の日差は楊の木々を照らしている。作者の目は秋の日差の微妙な変化を緑系統の色を種々使用することによって見事にとらえている。と同時に色を変えることによって楊の木々の奥行を深めている。印象派を思わす明るい画面は初期の暗い画面とは大分趣を異にしている。しかし本質的な態度は留学以前と変ってはいない。画題を知らなければ日本の風景とも混同しかねない、日本の秋にも通づる秋の風情が画面をおおっている。彼は写実精神と日本的な感覚とを常にもちあわせていた。かなりの日数、時間をかけたといわれる程に入念に仕上っている反面、力に欠けるきらいがないでもないが、画面全体に一抹の侘しさを感じさせながら暖い作者の感覚がほのぼのと滲み出る名品である。

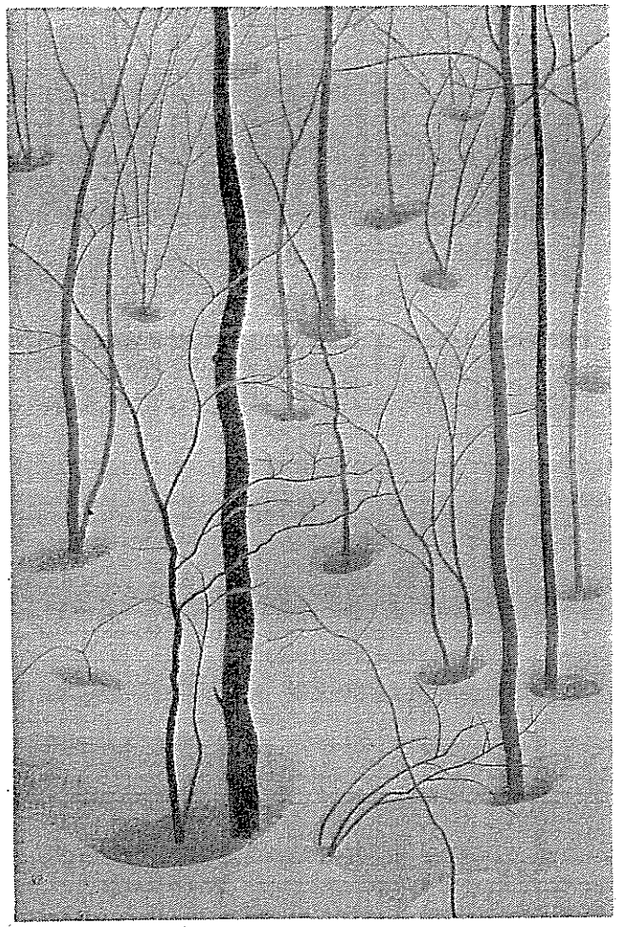
浅井の作風を留学以前と以後とに区分する説と、彼を脂派（これは黒田清輝によって持込まれた外光をとり入れる明るい色彩の紫派に対して、呼ばれる名称であるが）を代表する作家であるという説がある。しかし、それを超越して浅井作品には独特なものがある。写実主義をつらぬき通しながらも、彼自身の感覚が常に画面にもりこまれている。その感覚は浅井自身の目であり、また浅井のどの作品にもみられる抒情的な彼の眼であり、日本的な精神といえるものである。

彼も決して外部の影響を受けなかったわけではない。まず師のフランス・バルビゾン派の写実主義、次に留学による印象主義の明るい色彩などがみられる。しかし彼に一番の影響を与えたのは日本の風土であった。使用した材料や描き方のうえからいえば洋画であるが、底を流れているのは日本画的感覚である。いいかえれば日本人の感覚に西洋の絵画様式をとり入れた浅井忠こそ真の日本の洋画家であったといわねばなるまい。

（馬　場）

京都市美術館ニュース No. 64

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和44年5月20日発行



宿雪　昭和41年

小野竹喬回顧展

5月18日―6月8日

雑報　よい展覧会

たとえば、ジーンと電話がなる。受話器をとりあげると「5月の展覧会教えて下さい」そこで台帳をめくり「5月は4日まで第21回京展で、そのあとが全関西現代詩文書作展、それから全関西行動美術展、えーっと次ぎが15日から光風会展」「もっとよい展覧会ないんですか。なんとかいう……」そこで気がついて「ああ、ドラクロワ展というのが10日からありますが」「ドラクロワてなんですか」「19世紀のフランスの画家です。絵かきです」

こういう「よい展覧会」がことしも多い。要するに外国の美術展である。ドラクロワ展（5月11日―6月8日）は例の浪漫派の画家。ドラクロワの回顧展。奔放的確な色彩の駆使は、その後の近代絵画にも大きな影響を与えた。今回は油絵、水彩、デッサン合わせて百三十余点の展示で「ボワチェの戦い」（一八三〇）ドン・ジュアンの難船」（一八四一）「怒るメデ」（一八六二）など代表作もふくまれている。

とんで、10月には（ンリー・ムアー展の予定である。イギリスの彫刻家で、日本でもおなじみの作家であるが、かなりの大作もふくめて彫刻およびデッサンの出品が予定されている。はじめ原始美術の影響のもとに制作を進め、次いで純粋抽象、有機的な構成主義などによったが、いずれにしてもイギリス彫刻界に新生面をひらいた作家として知られている。しかし同展はまだ未確定である。

また11月にはドイツのケルン美術館所蔵品による「世界民族美術展」も予定されている。民俗資料を中心にした展観で、異色といえば異色の企画である。

以上いずれも新聞社が企画する美術展で、京都市と共催という形で開催される。しかし、このほかに「よい展覧会」がないわけではない。

美術館友の会では、美術館で開かれる各団体展に会員を招待しているが、実際鑑賞に来館する会員の数も多い。現代日本の美術展がすべて「よい作品」でうずまっているとはいえないにしても、自分と同じ時代に現に生きている作家の作品を眺めていると名作鑑賞とはまた別の醍醐味が横溢するのも事実である。

そこで電話の最後に「ほかにもっとよい展覧会がありますよ」とPRにかかるが「いやドロクロワだけで結構です」と全然通じない。美術展花ざかりにしてなお無念。（F）

（2頁のつづき）

されるのと同義である〃と書き、〃自然は一つの辞書に過ぎない〃と繰り返し語ったのであると思われる。いずれにしてもドラクロワの絵画は、物語的、描写的であり、また一方固有色や輪郭線も失われてはいないけれど、絵画的でもあって、色彩は躍動し、タッチは自由であるといいたいと思う。ここにドラクロワを過渡期の作家としてとらえようとする理由の一端がある。

以上は昭和三十二年の暮私が提出したレポートの概略である。レポートはこの後これら三つのあてはめの綜合と吟味に一応すすむが、今は略す。その時恩師から、これでは方法がまるで逆だ、諸事実を新しい論理のもとにまとめあげてゆくのが美術史の本筋である、というようなことを云われたと思うが、自分でも〃はいそう思います〃と答えたものの、いまだその時の域をあまり出ず、さまざまな事実を何か云いたいことのために使いこなすという段階にいたっていない。つまり卒直にいうと、新しい論理をたずさえて新しいアプローチが出来ずじまいでいるということである。ただ最近私は調和と反撥(harmonious とantagonistic)を基調とする二元性(dualism)の問題に興味をもち、その方向からドラクロワに近ずいていったら、面白い点もあるのではないかと思っている。思いつきの域を出ず、更にいえば最近は日本の近代の方に力を注ぐことが多くなって、欧米美術から遠ざかりがちなのは事実といわざるをえない。

今度五月十日から六月八日まで当館でドラクロワ展が開催されるに際して、ふと思い出すままに書いたことが、予想以上に長くなってしまい、その上私事にも及んでしまった。失礼をおわびすると共に、以下に簡単にドラクロワのことにふれておこう。（おことわり。上記文中お世話になった書名などいちいちあげなかった。）

ドラクロワ、全名は Ferdinand Victor Eugène Delacroix（一七九八～一八六三）。十六才からゲランのスタジオに通い絵を習いはじめた。影響を受けた作家は数多いが、初期にルーヴル美術館などではミケランジェロ、ティツァーノ、ルーベンス、レンブラント、ジェリコーなど。またイギリス旅行（一八二五年）を中心としてターナー、コンスタブルを認め、モロッコ旅行（一八三二年）を中心として色彩感、東方趣味を高め、更にベルギー旅行（一八三九年、一八五〇年）を中心として特にルーベンスの影響を受けたといわれる。画家は生涯を芸術にうちこみ、その作品数は九、〇〇〇点といわれるが、このようなドラクロワは〃他の画家や文学者の如く、行為に於て発表することはしなかった。〃この点同世代のバイロンなどと比較される。一八五七年アカデミーの会員に推された。これがドラクロワの生涯である。

まもなくすばらしい作品が海を越えてやってくる。名作も多いようである。屁理窟をこえてじかに感動しよう。ドラクロワ展が待ちどうしい。

私の歩んだ道

小野竹喬

私は絵事にたづさわってから、六十年を歩み続けているのであるが、其間、私のたどった道というのは、風景一筋の単調とも思える一路であった。おそらくこれは、私の性情の好みから、このようになったようである。私は自分を顧りみて、自分の性情に素直であったことに気付くのである。よくもあくことなくこの道を歩いたものである。しかし風景一筋と云っても、私は私なりに、其時代の流れの渦中にいながら、それを身にひしひしと感受しながら、相当の苦脳のあとをたどった。私はそうした自分の歩みを、ここで想起してみようと思う。

私が竹内栖鳳先生の門を叩いたのは満十四才の秋であった。

栖鳳先生は其当時欧州から帰朝せられて間もなくの頃であった。欧州美術によって視野を拡大され、刺戟されたものが先生の仕事の上に、色々な形で採り入れられようとしている時であった。だから私は、円山四条派の伝統其ままの画風を、身に受けたわけではなかった。渡欧前の栖鳳先生の作風は、純四条派風のものであったが、帰朝後の作には、例えばコロー風景画の影響であるとか、ターナーの作風に近いタッチや、又ライオンなどを盛んに描かれたが、それにはドラクロアのものなどが参酌されていたのである。そしてそれは四条派の伝統の上に、更に新らしい解釈の筆触が生まれ、また生れつつあったのである。

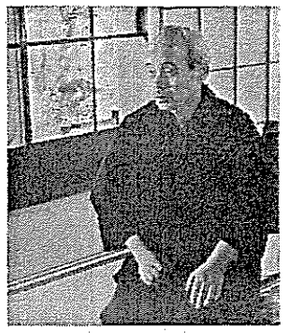
このような師の作風によって私は洗礼を受けたのであったから、今にして思えば、私は幸福な時期に於ける入門であった。その事によって早くに東西画風の接触を知ることができたのであった。

私が入門後、半年程経てから土田麦僊が入門してきた。そしてまもなく私は、麦僊の芸術上の思考や見解に対して親近感を抱くようになった。お互いの思考が著るしく共鳴していったのであった。この一事は永い人生行路に於てそう簡単に訪れるものではない。時に激論のはげしさにいるときもあったが、それはお互いが真実を求め合うための論戦で、後くされの無いものであった。私は全くよき友を得たのであった。

明治四十二年に京都市立絵画専門学校が設立されるに当って、麦僊と私はその第一回生としてはいった。明治四十四年に早くも卒業するのであるが、この絵専に於ける時期と云うのは、私に重要な意味を持つのである。

と云うのは、思想的に色々な指示や暗示や疑惑を与えられたからであった。文芸ではトルストイやドストエフスキーの、あの作品から感受する生まな、人間性の問題。白樺によって紹介される欧州絵画。岸田劉生の動きなどを知ったのも一つの刺戟になった。

絵専の若い教授であった中井宗太郎先生や、欧州から帰朝したばかりの美術評論家の田中喜作氏を囲んで、美術を語る集いが、しばしば催されたのであるが、其集い



小野竹喬画伯　近影

を黒猫会（シャノアール）と称した。そして此集いが展覧会形式による作品発表へと意欲を盛り上げかけてきたのであったが、具体的な機構運営の面で、会員間の意見の対立が激化し、遂に解消してしまうのである。其後に小数の人達によって出来たのが仮面会（ル・マスク）であった。日本画では麦僊と私が参加した。年に春一回開くと云うことで発足したのであったのであったが、僅か二回の開催によって、自然解消の形となって終るのである。

京都の春には、新古美術品展覧会というのが、文展以前から永く続いていたが、ここで私達は村上華岳の「平野夜桜」入江波光の「振袖火事」の二作をみて、其個性の豊かさを再認識するのである。もっとも華岳も波光も絵専本科の第一回生なので、榊原紫峰もそうなのであったが、紫峰とは前から交友が続けられていたけれども、兎に角其頃からして、お互いに認め合いつつ芸術上に於ける親近感を深めてゆくのであった。

大正七年に文展から離脱して国画創作協会を創立したのも、その事が一つの起因になった。尤も文展と私たちとの芸術上の考え方に深い断層があったことも、国展を創立した大きな要因をなしている。

フランス後期印象派の作風は、麦僊や私に新らしい刺戟を与えた。ゴッホ、ゴーガン、ルノアール、セザンヌ、皆美しかった。

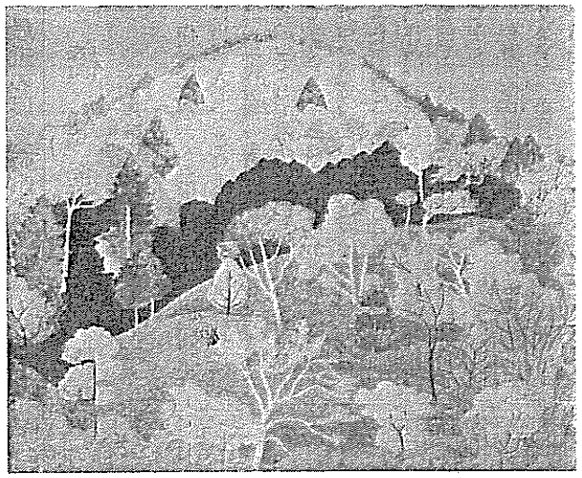
私はなかでもセザンヌの「実在（リアル）」に強く心を引かれた。それまで私は、クールベーの写実に心をひかれていたのであったが、セザンヌを見ることによって、其所に真正のリアルの意味を悟ったのである。

私はその頃、写実と日本画と云う問題に対して深く苦しんでいた。それは主に日本画の素材と、私の求めようとする写実との間に、絶えず悲劇的な要因が介在して、

私を苦しめた。其事によって多くの矛盾に突当るのであった。私が写実を突き進めば進むほど、その素材は矛盾だらけの、苦脳にも似た様相を示した。しかし私は、それを進む以外に道を知らなかった。暗い道が続いた。

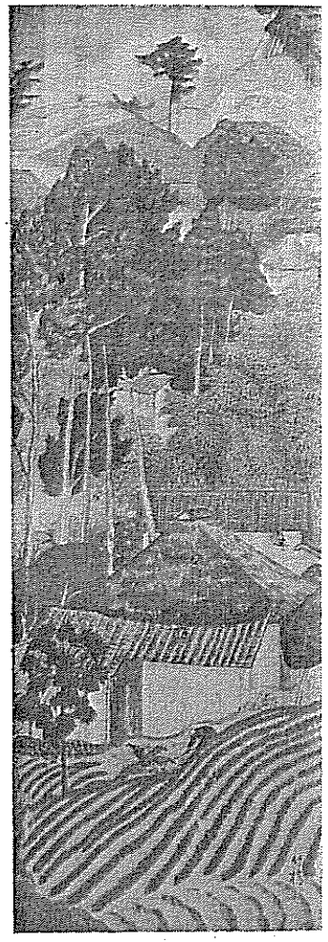
そして私は大正十年の秋、土田麦僊、黒田重太郎、野長瀬晩花と共に欧州に旅立つのである。

私はこの旅で、私の現在抱いている苦脳を、何所まで解決できるのであろうか。何か新らしい暗示を与えられるのではないだろうか、そんな望みを心の一隅に抱いていたのであった。



彩秋　昭和三五年

永い伝統の上に積み重ねられてきた油絵の、本筋の数多くの作品群を、ルーブル美術館で初めて目にした私は、其なかで何が印象に残ったかと云えば、今はっきりと之を指摘するには、もう記憶が薄れてしまっているが、「これは偉い作家だ」と私が感じる其人達の代表的なものが印象に残ってくる。又「愛すべき作品」と云うのも心に残るのである。結局作品というものは心の問題で、精神的に私達に何かを与えてくれたもの、そう云うものだけが私の心の奥に泌みこんで永く留まるのである。腕達者な作品や、上すべりの技巧派の作品だけは、私は好まなかった。これも結局自分の性情に即した好みが、観賞の上にも出るのであろうか。其後イタリヤ各地で、フレスコの多くの作品に触れ、スペインでの熱っぽい作品の前で圧倒されるのであるが、私は其間絶えず日本画の問題を、自分自身の問題として考えていた。結局油絵に比して日本画は、著るしく平面であること、この認識を更に深く認識する事によって、日本画への本質的な歩みがあるような気がした事、平面の上に於ける立体への思考追求ということも重要な意味あるものであることを、更に深く考えさせられたのである。



島二作の内（早春）大正五年

同行の麦僊は、イタリヤのフレスコに親近感を抱いた。これは自分の歩みに一番近いものであるという思考と感覚の上でのことであろう。フレスコを見ているうちに、私に向かってこうつぶやいた「日本画は、こういう歩みが一番可能なのではないか」なるほど、そう云えば帰朝後の作品の「舞妓林泉図」は、それによるものであろうか、それに更に、日本の古典、即ち仏画への思慕と解釈が加わっているように思われる。

私は帰朝を前にして、自分の考えが少しづつ整理されつつある事を知った。それは近代として後期印象派の人達の人間的な心の温もり、そして古典としてのプリミチーブな作品に、多くの精神的な深さを感得したのである。

私は改めて東洋を認識し、日本人である私の体質に気づくのであった。私は帰朝後東洋を、再び見直してみようと努力するのであったが、過去から脱皮することは容易なことでなかった。しばらく苦しい年月が続くのである。一時は南画に走り、狩野派の手法を逐いもしたが、私は満足するとこ

（六頁につづく）

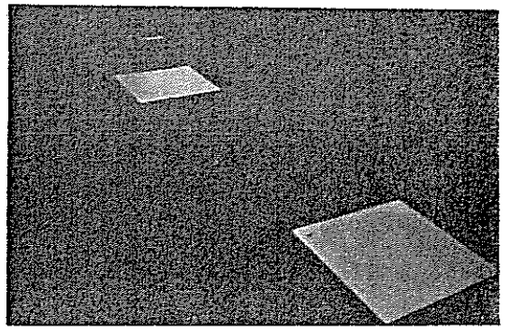
最近の展覧会から

橋本典子展

（4月14日—20日、ギャラリー16）

作家は京都美大の彫刻専攻科を昭和40年に出た人で、これまで二科会、毎日選抜展、現代美術の動向展、日本国際美術展等に、主として木を素材にした作品を発表してきました。それもどちらかと言えば、立方体や直方体といった比較的単純なフォルムを基調に、「もの」の無機的な側面を「作品」に生かすことを狙い、しばしば無彩色で形状の大きな木の塊りでそれを果してきました。

今回の作品展は、個展として四回目に当りますが、注目すべきは素材をこの「木」から「人工光」に換えてしまったことです。その作品というのは会場内を暗室にし、天井から幻燈機の原理で床上に光を投影しただけのもの。すなわち、この映像なしの幻燈によって床面の一部をただ四角な明るみでくっきり照し出したにすぎないという、きわめて単純な光の造形です。がこれはフォルムという点から見れば、決してこれまでのものと軌を異にするものではありませんし、あるいはこれをもなお「彫刻」だと見てよいのかも知れません。しかし今回の空間は静的ではなく常に運動しているところにその特徴があります。というのはただ四角錘に組立てられた光の塊りがそこにあるというのではなく、光に照らされて様々な粒子（これが実はこの空間の構成要素である）がその頂点を目差して激しく運動しているからです。いわば光のピラミッドがたえず上へ向かってそそり立とうとしているのがみえます。一方、この中に人が立入ると、たちまちこの粒子は頭上より足下へと勢いよく移動を始め、あたかもスポットライトに映し出された舞台の如く、そこでモノローグでも始まるような別の空間をつくります。



案外着眼はそんなところにあるのかも知れませんし、そこにまたミニマル・アートとしての狙いがあるのかも知れません。なかには「大地 Erde と世界 Welt」「露わにすること Lichtung と隠すこと Vergergung」そして「明地 offene Stelle」といったことばで芸術作品を説いているハイデッガーの著（「芸術作品の根源」）を思い出した人もいるのではないでしょうか。それは作品も一種のものなのに、どうして「もの Ding」に終始しないで「作品 Werk」と呼ばれるのかを、存在論的立場から明そうとしたものですが、その中で用いられるこれらのことば使い diction とその論述 argument が、ちょうどこの作品とオーバーラップするからです。

さてそんなことは別にして、何の変哲もないこんな光束—人工的とは言え、それはあくまで一つの物理現象にすぎず、これまでなら精々デザインないしはデッサン過程で出て来る材料である—をあえて「作品」だと言い切らねばならないところに、この仕事の狙いを伺わねばなりません。それは作品のもの化でもなければ、ものの作品化でもありません。作品とものとがどちらかに「なり上った」のでも「なり下った」のでもなくて、両者は渾然一体となって展覧会場に持込まれて「ある」だけです。これに一線を劃するものはただこれを作品だと言い切り、展覧に持込む作家の決断力（態度、姿勢）だけです。ですから作品と観る者とが共に同じ空間で対峙し、また互いに働き合っているにもかかわらず、納得の行くまで対話をすることができないという一種の苛立たしさも出てくるのです。言い換えれば、作品が余りに単純で、ありふれたものであるが故に、逆にこういうものでしか現実と関わりようがないのかという一種の切迫感が引き起こされます。そしてまた前にもふれたように、この光による造形はその中に観る者を参加させることができます。というよりは参加させることで「作品」であることを成就しさえします。そこではきわめて気軽な「もの」との出合いがあります。しかし少し観点を変えれば、「作品」はうしろにひっ込んでいて、「もの」が前面に現われています。ハイデッガーのことばを捩って言えば、「作品」はむしろ隠れ勝ちで、露わになっているのは光束という「もの」なのです。そして明されているのは何でもない床の一部分が照射されているというそのことだけです。実はここにこの作品を通して、芸術がおかれている現実的情況の一端が出てきます。すなわちなまの生活と少しも変りない気楽な出合い、何の不和合もないはずの当り前の共存—にもかかわらず、観る者に対する一種の「拒絶反応」がそれです。「もの」を克服しようとして克服し切れないでいる現代人の一面が、そして「作品」にカタルシス（浄化）を期待して裏切られる現代芸術の一面がそこにあります。開かれているのに所詮はモノローグの喧騒にすぎない現代社会の象徴が見られます。

それでもなおこの一点に「芸術」を賭けねばならないとしたら……何というものしさ、何という目まぐるしさ……

顧わくば、もう少し装置を複雑にして、人が床を踏むと投光される仕掛にしてほしいところでした。

（平野）

当館所蔵品より

竹内栖鳳「雨」

京都画壇における大御所、竹内栖鳳についての直接の研究書、論文といったものはあんまり見当たらない。それ程にこの人は偉大でかつ恐い存在であり、この人を評することはタブーにも近かった。京都における年輩の日本画家の大部分は多かれ少なかれ、竹内栖鳳の息のかかった人々であり、京都画壇を語る時は必ず、引き合いに出される人なのである。栖鳳はまた京都派つまり伝統的な円山・四条派の最後の人であったといわれる。円山応挙に始まった京都的な自然主義いわゆる写実主義とまではいかない写生的態度を基盤にして、情趣豊かに描いた画風は京都日本画の主流であった。栖鳳の作風はこの伝統の中に終始したといえる。伝統の外に足を踏外す冒険はあえてしなかった。明治の末頃欧州旅行をして、新しい息吹を自身の肌で感じとって、その雅号を棲鳳から栖鳳に改め、新しい作風でもって、力作を次々と発表はしたけれど、本質的には近代化することを拒んだのである。しかし拒んではいたけれども、その内部には近代化の兆を持ち合わせてはいた。彼の弟子達が国画創作協会を結成するに至ったことも、またそれを賛成したことも、栖鳳の革新に対する理解であった。伝統と革新の間にたって、その板挟みに苦悩しながらも、革新に積極的になれず、結局、当時南画にかたよって亜流になりがちな四条派を正統な四条派に立返らせたのである。伝統というものが一人の天才的な腕によって磨かれるとそれは古いものでなくなる。むしろそれが新しいもの、あるいは創造にすらなってくることもありえる。近代日本画の出発を京都においては竹内栖鳳から始まるのもその所以である。四条派の最後の担い手ははからずも京都の近代画の導き手となったのである。

栖鳳の作品の中には必ずアクセントがあるといわれている。それは都会的な筆致を巧みに使うことによって、下卑もせず、俗っぽいものにもならずに伝統をふんまえた新鮮なものとなっている。

当館所蔵の「雨」は栖鳳四八才の作で雅号もすでに棲鳳から栖鳳に改められ、制作をする上でも、肉体的、精神的にも油ののりきった時期といえる。しかもこの作品は栖鳳の作風が、前半から後半への過渡期にあるものといわれている。つまり彼独自の筆致、筆技が確立され、栖鳳流の技巧が冴え始めた頃といえよう。木屋町辺りの炭小屋がある高瀬川の風景らしいが雨の情感を墨一色によって打出している。雪舟風な破墨の画法を使用しているが、雪舟の鋭い直線を重ね合わせた線は全然みられず、柔らかい、ほんわかとしたいかにも四条派の伝統をふまえた線である。墨をぼかすことによって水の感じが的確に、情緒的に表現されている。栖鳳は水のある風景を好んで描いている。後にみられる一連の潮来風景などの基本となった作風ともいえよう。おだやかな淀んでいるような水面と木々、船などの周囲の風物は春の霞を連想さす。この「雨」には豪快さも大胆さもみられない。今日でも出会いそうな、小雨にけぶっている風景がサラッとなんの気取りもてらいもなく描かれている。栖鳳の筆致を一つ一つ細かに観察すれば、個々の線は奔放でかつ鋭いが、それらの線が一個の作品を形成した時、鋭さ、豪快さが抑えられ、京風なものとなってくる。多少軽妙で、精練された都会的センスというものであろう。しかし鋭く奔放な線は全部消されたわけではなく、都会的センスにピリッとしまるものがある、それがアクセントともいえるのであろうが、それらを構成しているのも厳しいまでの鋭い線のなせる技ではなかろうか。

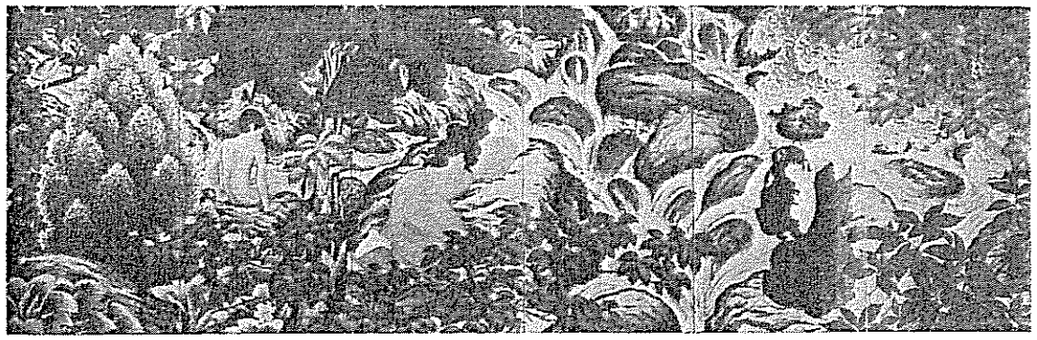
栖鳳は欧州行脚の際、西洋画の迫力と大胆さ、豊かさに大いに驚いたといわれる。殊にバルビゾン派のコロー、ミレーやイギリスのターナーの写生主義にひかれたことは帰国後、ターナー風の作品を描いていることからも頷ける。彼自身も四条派の写生的態度を持合せていただけに自信を一層深めたであろう。しかし栖鳳は西洋画の偉大さを認めはしたが、西洋かぶれはしなかった。否、むしろ栖鳳は西洋画にはない軽妙、洒脱な画風を選んだといえる。彼が描く画材は魚、花、動物といった極く平凡ななんの変哲もない物であるが、彼の筆にかかると不思議に生き生きとしてくる。軽妙さにありがちな安ぽさはアクセントと練られた筆によって、重厚さをもたし、一風変った迫力を与えている。

「雨」が描かれてから六〇年近い年月を経ている。めまぐるしく変る世相に日本画もつい、道を迷いがちな此頃であるが、この作品はもう一度、日本画というものの本質、あるいは京都の日本画というものを考えさせはしないだろうか。

（馬場）

京都市美術館ニュース No. 65

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和44年6月15日発行



野長瀬晩花　作　初夏の流

平常陳列によせて

野長瀬晩花・秦テルヲ・玉城末一の人と作品

馬場　京子

野長瀬晩花、秦テルヲ、玉城末一の三人の日本画家は生前、華々しい脚光を浴びた人でもなければ、その作品が美術史上に燦然と輝く珠玉の名品と謳われたものでもない。しかし彼らの作品には共通して、人の心にうったえてくるような哀感といつまでも記憶の底から消え去らない味わいが、不思議な魅力となっている。ある人は時代を先走りしすぎていたのかもしれないし、またある人は時代についていけなかったのかもしれない。といって彼らは大正、昭和初期における最先端運動の前衛美術家でもなければ、世をすねたすね者でもなかった。三人を語る時、明治末期、大正、昭和初期における京都の美術運動について触れなければなるまい。

京都の若手の美術家達の精神的指導者ともいえる人に美術史家の田中喜作、中井宗太郎などがいた。この人たちが中心になって明治四十二年から四十四年ごろまで、研究会のようなものが行なわれていたことが記録にある。この研究会における田中喜作の主旨は非常に進歩的なもので当時の若い画家達を大いに熱中させた。その後この田中喜作を中心として若い作家達の美術団体が創設された。この会は黒猫会（シャ・ノアール）と呼ばれたもので、フランスの十九世紀末に起ったカフェ文学運動の一派の名称にちなんだものであったらしい。カフェ文学運動は頽廃的かつ耽美主義のいわゆるデカダンスの風潮に傾倒する詩人、画家の集団運動で、この黒猫会も田中喜作の「近代の芸術は或意味において酒と女と賭博の芸術である。」というような言葉からも伺われるように従来の伝統的な京都画壇では考えられないような新奇なものであった。しかしこの黒猫会は会員の意見対立から展覧会も開催することなく解散してしまった、この後、黒猫会の有志で結成したのが、仮面会（ル・マスク）で、この会は二回程、展覧会を催したが自然消滅した。これらの会の有力メンバーに土田麦僊、小野竹喬、黒田重太郎等がいた。そしてこの土田、小野の二人は大正七年に国画創作協会の創立に参加するのである。

雑報　アダムの像

長い間、市役所の前にあったロダン制作ブロンズの「アダム像」が当美術館に引越し、四月十八日から玄関のホールにお目見得した。風雨にさらされ、排気ガスに終日痛めつけられたアダム像は緑青が無数の縞模様を形作り、見るも哀れな姿であった。美術館に着いたアダム像は早速緑青もきれいに落とされ、やっと安住の地を得たかのようであった。

アダム像の移転についてはもう大部以前から関係者の間で問題となっていたのであるが、ここ数年来の交通量の急激な増加は公害の及ぼす悪影響ばかりではなく、市民がアダム像をゆっくり鑑賞することも出来ない状態となってしまった。そして急きょ美術館に移転と決まったわけである。

作者、オーギュスト・ロダンは十九世紀から二十世紀に活躍した大彫刻家であるが、彼ははじめ徹底した写実主義的彫刻から出発し、内部へと観察が進むにつれて浪漫的なものとなり、ついには抽象的かつ象徴的なものにまで達した。ロダンの最もロダンらしい作品は浪漫的作風時代といわれ、それらは人間的な、あまりに人間味に溢れたもので「考える人」やこの「アダム像」もおおよそこの時代に属するものといえよう。この像は人間臭く表現され、その表情は感情的ともいえる。筋肉の盛り上り、曲りくねった肢体など聖書から連想されるアダムとは大分ちがっている。

アダム像は同じブロンズ像の「考える人」と共に（これら二つの像は「地獄の門」の部分であるが）大正末期に仏人画商の手により日本に渡ってきたといわれる。その後、昭和三十年当館で開催された「フランス美術展」を記念して、朝日新聞社の寄付金で京都市が譲り受けて、市役所の玄関前に設置されたのである。

市民の皆さんにはいまや風雨の心配もなく、排気ガスや騒音の妨げもなく、巨匠の作品を心ゆくまで鑑賞していただける。美術館に名物がまた一つ増えたわけである。

× × ×

× × ×

（三頁のつづき）

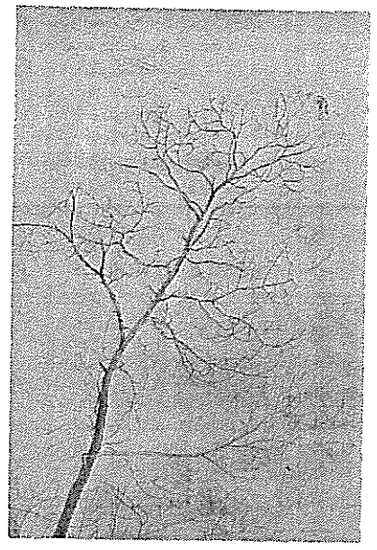
ろに到達しなかった。

「冬日帖」が生れたのは其後であった。私は自分に素直になることに努めた。そして最も消極的な方法によって之を表わそうとした。私の性情の中に素直なものがあると指摘してくれた知人の言葉は、私への大きな助言となった。

自然と私との素直な対話—最近私は、ここに焦点をしぼりたいと希っている。そして造形への意識が、無意識の意識のなかに自然発生をみるなら…と心は念じているのである。

新鮮という事を、私はいつも念願している。私の場合、新鮮は自然に対したとき与えられるように思う。ただ想念だけで私が作画する場合、それはいつも憑え切らない概念に終る。私にはそういう作画方式は苦手らしいのである。

きて此度、京都市立美術館で、私の回顧展が開かれる事になったが、色々自選しては見たが、出品不可能な事情になったものや、焼失したり、行先が解らないものも数多くあって思うようには行かなかった。しかし市美術館の方々の熱心な御努力によって、兎に角可能な線に達し得たので、改めて感謝の意を表する次第である。



スケッチ　雨　雲（自宅裏庭にて）　昭和二九年

自分の作品を回顧するということは、嬉しいようでもあり、又そうでない引目を感じる気持もあって、全く複雑なものである。ただ今度の場合、スケッチ五十点を並列するので、この方はあまり散逸もしていないので、年代の歩みが、わりに順序だっているように思う。又作品の推移のありさまも、このスケッチによって、却って明瞭になるのではないかと思っている。ただ残念なのは、明治期のものが一点も無いことである。私としては一抹の淋しさであるが、所在不明というのでは、いかんともする事が出来ないのであった。（T）

国画創作協会の一派にもやはり、官展で受け入れられなかった耽美的、頽廃的傾向の強いものがあった。黒猫会、仮面会は国画創作協会の芽生えであり、母体であったともいえる。

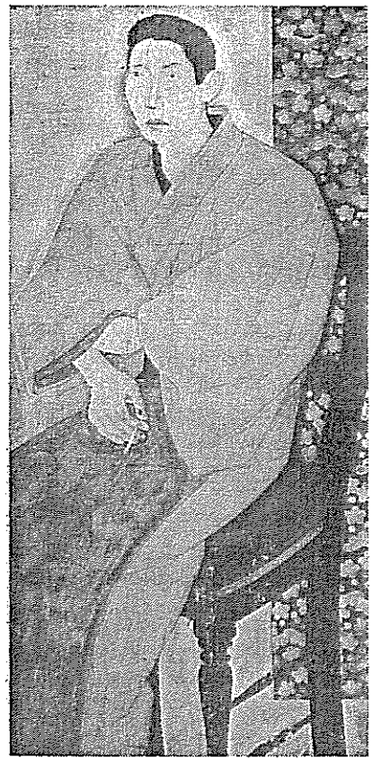
三人はこれらの京都の革新運動に身を投じ、それぞれ純粋に己の道を歩んでいった人々である。野長瀬晩花は土田麦僊、小野竹喬らと共に国画創作協会の創立メンバーになるなど他の二人に比して画歴も華々しかった。しかし彼は国展において数々の力作、問題作を発表しながら、その後ぷっつりと創作活動をやめてしまった。第一回国展の「初夏の流」にはいかにも国展らしい耽美的なものが感じられ、風景も後期印象派を思わす作風である。外遊から帰ってからはその作風がバタ臭くはなっているが、耽美的なものは影をひそめ、画面に幅広い、すずまりの人物画が色もあざやかに描き出されている。後期印象派の色を前に押し出して、デカダンスなものを抹殺しようと試みている。洋画的日本画の開拓者ともいえようか。

野長瀬晩花は明治二十二年和歌山県で生れ、大阪に出て、中川芦月の門に入り、京都に出てから谷口香嶠に師事した。明治四十二年に京都絵画専門学校に入学したが、まもなく中退している。晩年は実業面にたずさわり、昭和三十九年に死去した。

野長瀬晩花よりより二年年長の森テルヲは黒猫会(シャ・ノアール)に加わったが、同会解散と共にどの展覧会にも属さず、ただ個展によってのみ作品を発表した。彼の初期の作風は黒猫会の主張そのものに、頽廃的、耽美的なものといえるが、ものうい女の顔の表情の下には虐げられた者の哀しみが叫びとなって、画面に滲みでており、見る者をドキリとさえさせる。大正期に一世を風靡した竹久夢二とも親交があったといわれ、明治、大正期というの時代のもつ一面の甘さとか哀しさをデカダンスというオブラートで包んでいるが、あまりに純粋すぎて、頽廃主義、耽美主義の極地に到達できなかった。そして各地を放浪し、晩年には主に仏画を描くようになったが、彼にとってはそれが当然、進むべき、あるいはいきつく道であったのかもしれない。彼は昭和二十年、戦後まもない頃死去している。

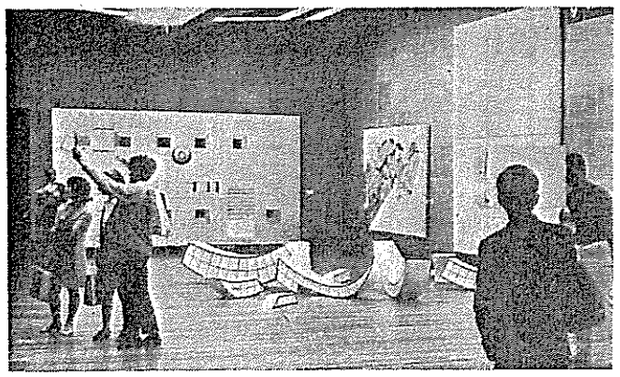
玉城末一は先の二人より、年代が十年程若く、その画歴も不明な点が多い。彼の代表作といわれるのが、第五回国展で賞をとった「宇吉」である。独特の人物画で、どこかの大店の番頭らしい、実直さをそなえた風貌と病的なか細い線は作者自身と重なっているのではないのだろうかとさえ思われる。「節子」「籐椅子に依れる少女」なども、肺病を病んだような青白い顔とおびえたような目が妙に観る者にひっかかる。それらは青春の甘さ、暗さが混り合って不安定な性格をむきだしにしている。それがこの人の作品の魅力ともなっている。国展解散後は帝展にも出品したこともあったが、帝展の華やかさの中では場違いは避けられなかった。彼が死去したのは戦後であろうといわれるがその年月日を知る人はいない。

明治の末から昭和へと続いた一連の日本画革新運動は時にははなやかではあったけれど、保守的な京都では快く受け入れられたとはいえない。これらの三人の画家達はこの一筋の線の中で、自らの技倆を存分に発揮することなく終った人々でもあった。三人の遺された作品の数も少ない現在、三人を詳しく語ることは難しいが、共通して三人は当時としては新しい作風を自らの力で開拓していった若い情熱家達であった。世俗にこびないその純粋さが、彼らの才能、技以上に人々の心に深い感銘を与えるのである。しかも彼らの姿は当時の若者達の矛盾を著しくさらけ出してはいないだろうか。自由を求めた故に却って束縛され、より不自由を余儀なくされた彼等はやはり、因襲、伝統という大きな壁を突き破ることはできなかったのである。(平常陳列は6月28日—7月27日 月曜休室)



玉城末一作 宇吉

第9回 現代日本美術展



本展は先だって東京都美術館で開催されたものですが、6月18日より京都市、毎日新聞社、日本国際美術振興会の共催により当美術館でも開催します。今回はこれについて若干の紹介と感想を記します。

昭和29年に創設されたこの名の展覧会は「日本国際美術展(トウキョウ・ビエンナーレ)」(昭和27年創設、毎日新聞社、日本国際美術振興会主催)と毎年交互に開催され、今年で9回を迎えます。本来なら今年は日本国際美術展の開催年となるのですが、実は来年に万博をひかえているために企画を入れ換えたものです。

この二つの企画は片やナショナル、片やインターナショナルの相違はありますが、共に「現代」の美術に主眼をおき、美術界の新たな開拓者、提言者を発掘、育成しようという意図に支えられています。作品は大きく招待部門とコンクール部門とに分れますが、とくに現代日本美術展は、その各部内で洋画(油絵)、日本画、版画、彫刻といったこれまでの分類によって募集、陳列が行なわれている点、面白い存在になっています。これは一面で、「今日わが国で行なわれているあらゆる美術活動を対象とした展覧会」という大意図を思わせはしますが、はたしてこのことのためにそういう分類が依然として必要かどうかは論義のあるところでしょう。

ところでこの第9回展は、まず三つの大きな部門からなっています。第一部は「現代美術20年の代表作」。これは先に掲げた二つの展覧会で、これまでにその時々の傾向をよく徴わしていた作品や受賞作を取捨選択して展観したもので、これによって戦後日本美術の歩みを回顧し、また再評価しようという仕組みです。例えば洋画では坂本繁二郎「水よりあがる馬」(2国)、安井曾太郎の小品「オランダ皿の桃」(1現、最優秀賞)岡鹿之助「雪の発電所」(2現、最優秀賞)を初め、山口長男「かたち」(1現、最優秀賞)、斎藤義重「クレーン」(4現、最優秀賞)、桂ゆき子「ゴンベとカラス」、オノサト・トシノブ「相似」(7国、最優秀賞)というふうに、具象、抽象取り混ぜて68点(京都展では39点)の展示となっています。同様に日本画では加山又造「黒い鳥」(4国、佳作賞)、横山操「峡」(5国、優秀賞)を初めとする25点(同15点)、版画22点(同9点)、彫刻15点(同0)となっていますが、選択範囲が二つの展覧会に限られているために、その変貌を知る段には一応事足りても、必ずしもその時々の代表作とは言い切れず、文字通り「現代美術20年の代表作」と取っては少し物足りなさが残ります。

もっとも今回の見せどころはそれより第二部の「現代美術のフロンティア」にあります。ここでは新時代に期待し得る作家をテーマ別に選択し、出品を依嘱して募集した87点(京都58点)の展観です。そのテーマというのは、①光と動き、②幻想の物体、③虚の空間、④複製とオリジナル、⑤ニヒルとユーモア、⑥立体と観念、⑦迷路の部屋の7ツ。これはマチエールや技法による従来の分類ではどうしようもない今日の多様な美術を、新しい観点から整理、再構成しようとして試みられた苦心の分類です。中でも例えば①で新宮晋のテコと力を応用した水による作品「水の光線」や福島敬恭の東海道新幹線の車窓から撮影した16ミリ映画「39キロメートル」、②で駿嘔の虹色に仕上げた時計「Rainbow Clock」や奥田善巳の5の字型風船「部分」、③で荒川修作の鏡を使った大作タブロー「May Properties」、④で河原温の消印済みの絵ハガキ「Pictorial Diary」、⑤で池田竜雄ののぞき穴のついた「ドクトルD. Varque Ame 氏の優雅な衣裳箪笥」や山下菊二のタブロー「供御画」⑥で高松次郎の大布を床においただけの「布の弛み」や湯原和夫の毛のはえた反射箱「作品」、⑦で伊藤隆康のロープの光る暗室「負の空間」や池水慶一の卵の大群「Eggs in Orange」などはそれぞれのテーマとうまく合っていて面白く、すぐれています。

しかしもとよりこの作家たちも、与えられたテーマとじっくり取りくんで制作したというよりは、これまでの自分の仕事を展開する上でうまくテーマと係わっているにすぎない一面があります。したがって他の作品中には全く別のテーマに属する仕事や、二、三のテーマにまたがっているものもかなりあって、苦心して設けられたテーマだったにもかかわらず、きわめて便宜的、暫定的なものにすぎなかったという感を受けます。それほどに美術は日々錯綜してきているということですし、或る意味ではことばで捉えること自体、もはや「ナンセンス」だという状況を迎えているということでもありましょう。

最後は第三部のコンクール部門ですが、京都展では関西地区の出品入選者44点に受賞作及び賞候補の9点を加えて展示します。ここでは第二部の作品群と似通った性格の仕事が多いのですが、出品に際していろいろの制限があって、総体的に迫力に欠けます。今後とも一考を要する問題含みの部門です。(平野)

京都市美術館ニュース No. 66

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和44年7月30日発行

美術館について

吉岡健二郎

「私は美術館があまり好きでない」という書き出しではじまる詩人ヴァレリーの文章がある。「美術館の問題」と題する短文であるが皮肉とともに鋭い洞察も含んでいる。

彼の考えによると美術館は分類とか保存とか公益とかいった正当な理由に護られているわけだが、このような観念は美術品の与える陶酔感とはあまり縁がないのである。だいいち美術館で作品に近づこうとすると横合からすっと遮られてしまうし、作品をみながら一服したいと思ってもそんな勝手なことは許されない。いってみれば美術館の中は貴重な品にみちみちた聖域のようなものであり、中へ入ろうとする人はまず美術に対する崇拝の気持を持たねばならないというわけなのだろう。美術を楽しむ前に精進潔斎せねばならぬみたいでまことに興ざめだが、まあそれを我慢して中へ入ると、そこが又得も言えぬ奇妙な世界なのである。人々の前には奇態な混沌が黙然と展開されている。ヴァレリーは自問する。「何かを学びにきたのか。それとも幻惑を求めに来たのか、或は又義務を果し、儀礼に背かぬためにやって来たのか」傑作の間で右往左往させられてくたくたになるのは「何か一種特別の運動にでもなる」というのだろうか。一つ一つが独自であるような、否むしろ対立し合いさえするような作品を一緒に並べるなどというのは全く以って非常識だしそんなことは官能的でも理性的でもない異様な文明だけが思いつくことだと彼は皮肉っている。聴覚にしたところで一度に十の交響楽をきくことなどできはしない。だが眼は単に見得るというだけで全く異質なものを、唯見るべく強要され、そして疲労させられる。いや多分何も見はしないことにさえなるだろう。われわれはただ浅薄になって行くだけである。

近代人は受けた遺産の大きさによって圧し潰されかけている と彼は考える。美術館は人間が作る一切のものを絶えず吸収しつづけて行くが、その姿は勝負の度毎に儒けて行く賭博の親元を思わせるとまで言っている。

美術館のおかげでわれわれは博識になるけれども、芸術の分野で博識とは一種の敗北に他ならない……

ヴァレリーは段々憂鬱な気分になってくる。美術館の中のめくるめく混沌と生き生きした街頭の動きとの間にどのような脈絡をつければよいのか。そして又現代の諸芸術の険しい状態を、どのように受けとめたらよいのか。彼はふと考える。絵画や彫刻が建築から離れたために現在の混沌が生じたのではないだろうか。建築という母親が絵画や彫刻の占めるべき場所をはっきり定めていた時代には、このような混乱も又存在しなかったのだ。ではどうすればよいのか。彼にも名案はない。ある筈もない。一度動き出した社会的潮流はおそらく一詩人の批判や皮肉を呑み込んで行きつくところまで流れて行くだろうから。

美術作品の形態や作者の制作意図が時代と共に変わり、美術が社会全体の中で果す役割もまた変わるとしたら、美術作品を陳列し、一般の人々にみて貰う美術館の性格や役割も時代と共に変わるのが当然であろう。むしろ今日のような美術館そのものが歴史上の近代の産物であることを思い出さねばなるまい。

今日のような美術館の在り方、つまり蒐集活動を行ない、所蔵品その他の展覧会を行ない、一般の人々に観照して貰うという在り方は、大体のところフランス大革命以後生じたことで、更に十九世紀も中頃になると美術館の専門分化が生じてくる。例えば一八五一年のロンドン万国博を契機として作られたサウス・ケンシントン美術館（今日のヴィクトリア&アルバート美術館）は、当時のすぐれた建築家であり歴史家であったドイツ人、ゴットフリート・ゼムパーの助言の下に美術と科学との和解・共存という方向を目指したものであって、美術館の教育的使命をはっきり意識し、それを遂行しようとしたものであった。いずれにせよ、多種多様な美術品を蒐集し、それらを分類して整理して広く世間の人々に展示し、眼の楽しみを味ってもらい、同時に社会全体の趣味の向上を願うといった性格は近代に成立した美術館の基本的傾向であって、このような点で美術

（四頁に続く）

当館所蔵品より

伊藤快彦「少女像」

健康で素朴な娘である。はればったい目、厚い唇、極くありふれた娘の顔が茶色のバックから浮き出てみえる。少女の右頬面に焦点を当て、光が少女の血色のよさを更にきわだたせている。レンブラントの一連の作品を思わせる手法である。俗に絵空事という言葉があるが、その絵空事のもつとりすましたきれいさや誇張が全然みられない。明治の風俗が手にとるようにありのままに示されている。縦二十四センチ、横十九センチの板に描かれた地味な小品であるが、この作品の持つ意義は大きい。というのはこの作品が制作されたのは明治二十四年頃と推定されているが、この頃は明治十年代に起った国粋主義運動の洋画排斥運動がまだ燻り続けてた時期であった。その時期にこのような写実主義に徹した洋画を描くこと自体、かなりな冒険であったろう。明治の半ばに、しかも東京ではない京都の作家のなかからこれほどの写実画が生まれたことの意義は深い。

京都の画壇における徹底した写実精神は円山応挙以来の伝統ともいえるが、京都における洋画は日本画に比してかなりの遅れをとっていた。西洋風絵画が京都の地に渡来したのは古く円山応挙に先んじて、キリシタン来朝ごろに始まるといわれている。その後も南蛮風なものが脈々と伝わってはいた。そして円山応挙は眼鏡絵と称する絵を多く描いているが、それは西洋風な遠近法の手法を取り入れている。このように京都における洋風画への目覚めも決して遅かったわけではなかった。しかし京都という風土は何分日本画に向いていたらしい。明治の初期頃は円山・四条派、南画などの隆盛におされて、洋画は日陰の身であった。

その中にあって、一人、気をはいたのは田村宗立であった。田村宗立は若い時、写真（それは安政元年に伝わったといわれているが）のもつ真実性にひかれ、写真に通ずる写生画に熱中した。それは「まだ日本画とも、西洋画ともいえない」ものではあったが、新鮮なものであった。その後、彼はイギリス人チャールズ・ワーグマンの教えを受け、高橋由一、五姓田義松等の接触をもち、帰洛後は京都洋画の近代化に努めた。その弟子が伊藤快彦である。

伊藤快彦は明治十年頃彼のまだ小学校時代、仙洞御所で催された京都博覧会で、かの有名な高橋由一の「鮭」を観て深く感動したのが、洋画に志ざす動機となったといわれている。その後、小学校の助教員となり一、時は教師になることも考えたが、結局「鮭」の感動を忘れることができず、明治十七年、田村宗立の門に入った。翌年、彼は京都府画学校に入ったが、例の西洋画排斥運動の余波を受けて、洋画が苦境に立たされていた頃のことであった。二十一年卒業後、上京して小山正太郎に八ヵ月師事し、そしてドイツから帰ったばかりの原田直次郎の鍾美塾に入った。この「少女像」は師原田直次郎の作風にもどこか共通するものがあるところからも、その頃の作品と推定される。四年後再び京都に帰ってきて、塾を創り、後進を指導した。まだ二十代の青年が、このように達者な歴史的な絵を描き、自らの塾から数々の有能な画家を育てたということは明治という時代の持つ若さ、あるいは気魄というものを改めて感じさす。彼が京都に戻ってきた頃、京都の洋画はまさに衰退の真只中にいた。その中で田村宗立などと連合展覧会を開催したりして、洋画普及に努めたりした。さらに洋画がようやく日の目をみるようになった明治三十四年には、京阪在住の洋画家の連合団体、関西美術会の創立メンバーになって活躍するなど、彼はまさに田村宗立に続く京都洋画の開拓者といえる。

明治三十五年には欧州から帰国したばかりの浅井忠が京都高等工芸学校教授として赴任してきた。浅井忠の近代洋画史における重要性はいまさら取り上げるべくもないが、またこの人の京都における洋画界への貢献は非常なものであった。その浅井忠を助けて、伊藤快彦は関西美術院を設立し、晩年は同院の院長として、文字通り、京都洋画の発展のために全力を注いだ。

明治二十四年という年代を念頭において改めてこの「少女像」を見る時、現在ですら通用する新鮮さに驚かされる。と同時にこの小品が重要な価値を持つのは作者の厳しいまでの誠実な人物描写であろう。錬られた腕、才ばしったタッチ以上にこの若い画家の誠実な絵に対する態度がこの作品を名品にしている。黒田清輝によって移入された外光派運動のはなやかさに比して、以前の旧派の画家達は浅井忠をはじめとして、この伊藤快彦達は忘れられがちであったが、明治の二十年代にここまで写実主義は完成されていたのであり、日本の風土になじんでいたと同時に円山応挙以来伝統の写実画が洋画においてもこのような開化をみたのである。ともかくもこの「少女像」は京都における洋画の黎明を告げる貴重な作品といえる。

（馬場）

最近の展覧会から

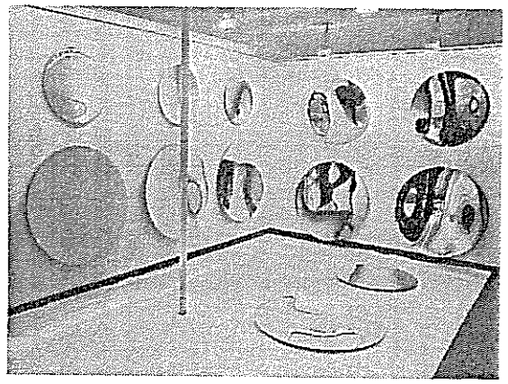
高瀬善明展

（6月23日—29日、ギャラリー16）

昭和29年に京都市美術大学の洋画科を卒業したこの作家は、まず二紀会展を足掛りに作家生活に入ったのですが、昭和37年出身校のデザイン科に内地留学して以来、幾何学的構図に興味をもち、主として円をテーマにデザイン的な絵画（作品）を発表してきました。その間現代美術の動向展、現代日本美術展、各画廊の企画展、個展等で意欲的に仕事をしながら、自らニュー・ジェオメトリック・アートグループの結成に参加したり、ニューヨークやサンフランスコでの同種の展覧会にも出品するなど、手広く活動を続けています。

今回の作品は、アクリル樹脂で成形した凹面鏡を床と壁に15個並べたもの。それもでたらめでなく、多少の計算を見込んだ配列になっています。もともと凹面鏡には集光と反射という二つの基本的機能があるわけですが、これを巧みに利用して像の集光と反射がくり返される仕組みに配列されているのです。つまり観る者の姿は必ずしも目前の鏡面には像を結ばず、かえって思いがけない位置にある鏡面に映る仕掛けです。しかも像は凹面鏡独特の極端な歪曲を見せ、少しの移動でも大きく変容してさまざまな虚の群像をつくります。いわゆる「虚の空間」を狙った作品というわけです。

ところで芸術作品の開く世界が「虚の世界」であることは、これまつくりごと（Fiction）だとか、仮像の世界（Semblance）だとか言われてきたことから導けます（とくにS・K・ランガーは芸術の諸問題を象徴主義—広義での記号論—の立場から解明しようとしているため、しばしば芸術作品を「虚像」だと言っている）。というのは作品を構成しているさまざまな素材、あるいはそこにおいて展開されるいろいろな世界は、現実界のそのものではなくて、別の世界へ、あるいはそれを構成するための諸要素へと「転価」せられているからです。例えば石による作品は、単なる石の塊りではありませんし、描かれた自然は、観



る者がそこで想える自然でもありません。作品というものはこうして現実の時間・空間とは異質な、創られた（虚の）時間・空間に支えられてその世界を開くものです。ですから虹や蜃気楼の如き虚像は、それがいかに美しく、感動させるものであっても芸術作品とは言いませんし、鏡に映った虚像そのものも決して芸術作品ではないのです。光学的な「虚の世界」と芸術作品の開く「虚の世界」とでは基本的に意味が違うからです。

しかし芸術の創作活動にとって「芸術」の何たるかを自問自答することは、基本的な姿勢でしょう。そしてこれの「虚」であるという事実が重要な課題になることも否めません。もっともこれが実際に具体化し出したのは比較的新しいこと（第二次大戦後）ですが、この作家はこの課題を凹面鏡で取組もうとしているのです。つまり虚像にすぎない作品の世界に、現実界の虚像を直接導入することによって、かえってその虚なる空間を明確にしようというわけです。

光学的な「虚像」というのは、物体と像とが鏡やレンズを境として一種の面対称で向かい合い、原則的に対応点をもって対峙する場合を言います（適例は平面鏡）。したがって像は物体の運動量と比例して変化します。もちろん像を結び、それを直接目撃することもできます。しかしこの空間内に立入ることは不可能です。あくまで視覚的な存在にすぎないわけで、実体はありません。つまり三次元的な実在ではないのです。この点では芸術空間と共通した性格を具えています。

「虚の空間」と取組むこの作家が「虚」を「虚」で置き換えているのは、この共通の性格に目をつけたからです。互いに異質な世界を概念上の類似関係だけで結びつけるというこういったシニカルな手段は、一つの風潮ではありますが、必ずしも手段のための手段とは言えません。とくに凹面鏡によって動きや光や形といった美術本来の課題にも照明を当てる結果となってますし、観る者が直接作品に参加してその一部にならねばならないことも、「視る」ことの課題に迫っています。と同時にものと作品との共存を敢行することで、意識的に現実界と芸術空間との相互侵透を計り、現代的焦燥感をも象徴しています。

こうして一つの課題と取組みつつ、同時に現代美術が当面している諸問題にも関わっていく姿は、錯綜する現実的情況と決して無縁ではありません。

これまで彼は凸面鏡による作品も発表してますが（京都アンデペンダン展、グループ生展等）、むしろ今回の凹面鏡による作品の方がより多くの可能性を孕んでいて期待させます。ただし凹面鏡特有の性質（鏡の焦点距離と物体の位置との関係によって結ばれる像の様子）について、理解の仕方に甘さがあります。これが徹底すれば、もっと面白い作品ができるのではないでしょうか。

（平野）

当館所蔵品より

木島桜谷「寒月」

木島桜谷は京都画壇においては保守派に属するといえよう。画風も円山・四条派の伝統を素直に受け継ぎ、新風を吹きこむことをあえてしなかった。栖鳳の弟子たちが国画創作協会を設立することによって、栖鳳の中に古いものと新しいものの二つが同居していることを我々に示してくれたが、桜谷の中には新しいものへの挑戦は見当らない。伝統にのっとり、伝統をそのまま受け継ぎ、その伝統を消化したのである。彼は明治十年京都に生まれ、その生活環境も、祖父に画人がいたことなどで、幼くして画家になる決意をしていたという。

十七才の時今尾景年の門に入り、円山・四条派の正統をここで受け継いだ。そして現在の京展あるいは戦前の市展の前身ともいえる「新古美術品展」で好成績をおさめ、明治四十年から開設された文展にのぞんだ。彼の文展における成績も第一回展から最高の二等賞を得て、第二回も二等賞、第三回、第四回三等賞、第五回、六回は二等賞、第七回以後は師、景年のあとを継いで審査委員となった。これほどの好成績をおさめられたのは、つまり桜谷の画風が文展受けするものだったともいえる。奔放なタッチも大胆な構図もないが、絶妙な技が、画面をひきしめている。伝統の中で鍛えられた彼の素質はますます磨きがかけられ、腕は練られていった。特に動物描写には優れ、彼が描く動物は温かく、優しい。狩野派のもつ迫力がないかわりに、鋭い写生精神が暖い作者の心情の中に通っている。しかし、前にも述べたとおりその厳しい写生精神と練られた腕は伝統という枠の中でのみ活用され、そこから踏み出すことがなかった。彼ほどの技量と素質があって、新分野を開拓したならば、その評価もまた変ったのではあるまいか。日本画の可能性をとことんまで追求して、日本画とも西洋画ともつかぬ絵になったとしても、そこには歴史があり、また意義があった。その歴史と意義に価値があたえられなくとも。国画創作協会の人々（一部の人の作品を除いて）の作品群は日本画の西洋画への挑戦であった。彼らは四つに取り組んだけれど、西洋画は彼らの相手ではなかった。敗れた彼らが、戻っていった所は本来の日本画だったともいえる。桜谷はそうした過程をふまなかった。それが彼の作品の物少らなさともいえる。

「寒月」は桜谷が大正二年の文展第六回展において、今村紫紅、安田靫彦とともに二等賞となり、なかでもこれは最高の第一席に推されたものである。作者得意の動物画で雪の野と竹藪の上に冷い下弦の月を配して北国の厳しい冬をこころ憎い程たくみに表現している。六曲一双というかなり大きな画面の奥からは透きとおるような冷さが観る者にまで伝わってくる。しかもこの冷さには底しれぬ余韻があって、この絵を単なる写生画に終らせていない、作者の筆の冴えである。色彩もまた、冬の情景にふさわしい、淡い寒色を使用している。構図といい、色彩といい、情景描写といい、いかにも文展で好まれそうな絵である。

装飾も誇張もない。有るがままの姿を、自然を描き、その中から彼自身の情趣の世界を築きあげている。反面、すべての森羅万象があるべき所におさまりすぎて、澄ましかえっている。竹藪から出てきた狐の配置ですら、一分のスキもみせない。格調は高いがおもしろ味、けれん味に欠ける。まして彼にとっては新奇なものを取り入れる冒険などは無謀としか考えられなかったのであろう。正にこの絵は文展の中でも最も優等生の絵であったといえる。優等生というものは一般に人気がない。出来が良すぎて、放埒性に欠けるからであろう。劣等生にはある種の可能性を秘めた未知の魅力があるし、ともすれば法外な才能を持合わせていることすらある。人々はこの未知数にひかれていくのである。優等生の桜谷はこの魅力には縁遠い人であった。この人の筆の中に放弃なものが一つあったならば、天才的な閃（ひらめき）となったのではないか。

しかし伝統を重んずる京都の地で、生粋の京都人である彼は、優等生であることを自ら遜んだともいえる。京都画壇という大きな流れの中では己の個性などはほんのちっぽけな塵芥にすぎないことを自覚し、その大きな流れを更に強めるべく努力したのである。京都画壇という言葉も死語になりつつある現在、木島桜谷の後継者は皆無といえるが、京都画壇を語る時、忘れてはならない画家の一人といえるであろう。

（馬場）

京都市美術館ニュース No. 67

発行所　京都市左京区岡崎公園　京都市美術館　昭和44年9月15日発行

月とフロンティア

評　猛
時　田
美術　藤

最近の美術雑誌をくっていると、今日派の美術家がいだく感慨や期待、あるいはいらだちがあるとすれば、それがどのようなものであるかをほぼ推測できるような気がする。ある雑誌などは、日展解体、国立近代美術館解体などというスローガンをかかげた「全美共」なるものの主張まで紹介、支援しているが、そこまで極端に無定見でなくても、美術雑誌の今日の美術についての宣伝、扇動によって、美術家や美術志願者の情緒は月々（月刊であるから）昂進され、攪乱される仕組である。ちょうど道路と自動車によって交通事情が一層悪化しているように、ある種の美術雑誌と展覧会によって美術界の混迷が発生している。

文芸雑誌はともかく、最近の雑誌は総体にみる雑誌になっている。だから見る雑誌は何も美術雑誌に限ったことではない。しかし少なくとも活字の部分、その字句と用語とものの考え方の難解さに関してはまず美術雑誌（ある種の）右にでるものはあるまい。従って多くの人々には理解不可能である。共感者といえども、これらを科学的な記述として理解することは困難だろう。おそらく心情をもって共感するだけである。もし普通の雑誌購読者に特殊な忍耐力があるならば、文章を通読しようとするだろうが、「鶏を割くに牛刀をもってす」式の論評にほどなく降参し、その本体についての認識を一段と深めるはずのものである。しかし、だれしもそれほど入念には雑誌に接しない。新聞が、できるだけだれにでもわかる文章で、その影響力の増進をはかっているのとは反対に、屈曲した宗教的秘儀の方法で、たえざる刺戟と暗示、誘導をくりかえす。

美術家や美術愛好者が、美術生活以外の生活をそれというほど営むことがなく、社会的実践の中で自からの生きるこの現実と世界を認識することがないとすれば、現代美術の動向についてのジャーナリズムの精力的なキャンペーンは、もっと甚大な影響を及ぼしたにちがいない。

今春、美術館で開かれた現代日本美術展には「現代美術のフロンティア」という部門があり、昨年まで、あるいは昨日まで未墾地であった現代美術の辺境の状況が示された。なるほどそこはフロンティアであって、また今日の美術におけるフロンティア・スピリットというものが、どういう資質のものであるかについての理解も深めた。

たとえていえば、これはアポロの月到着と同類のもので、いずれも背景に現代科学と生産の巨大な影像をはらんでいる。アポロの場合は、それが自覚された意識によって、精密かつ直接的、組織的に結ばれ、このフロンティアにおいてはそれほど精密でもなく自覚的でないので「方向音痴の冒険」の影を宿しているだけの違いである。アポロは地球から指示されて、帰りつくべき地球の写真も撮ったが、フロンティアの方は地球上にあって地球からは絶対離れていないと信じているため「自己の位置を確かめよ」と発信してもすぐには反応がない。

しかしこれは現代科学と生産――もっと正確にいえば、政治と密接に結びついた現代科学と生産についての楽天主義、あるいは過少評価にもとずくものであって、われわれの全く知らぬ間に、フロンティアはおろか月までもわれわれを送りこむ力をそれがもっていないとはいい切れないのである。

最近では「アバンギャルド」とか「前衛」という用語はそれほど使われなくなったような気がする。日本の「アバンギャルド」もどこかに、喧煙のたちこめる地のうえに腹ばいになり前方を見定め、後方をふり返りながら前に進もうとした歴史をとどめているが、そういう記憶のまつわりからして、すでに美術用語としては時期おくれとなったのであろうか。

美術館整備の五カ年計画

建設以来三十五年を経過した当館では、建物や諸施設が相当老朽化し、近代的な美術館として機能を十分に発揮するのがむつかしい状態であり、しかも近年とみに増えた美術鑑賞人口に対処するためには、早急に施設の整備が必要となり、昭和四十三年度より美術館整備五カ年計画をたてて、逐次着手することとなった。

その概要としては、一、展示室の壁面改装　二、展示室の照明設備の近代化　三、換気・暖房設備の改新　四、上下水道の整備　五、構内環境の整備などがあげられ、既に第一年度である昨年には、大陳列室をのぞく一階全展示室の壁面の張替えと塗装、照明器具の取替え、館内放送設備や下水道、ガスの新設などを行なった。

整備計画第二年を迎えた本年度においては一、〇〇〇万円の予算をもって、本館二階の展示室全部十三室の壁面クロスの張替えと、作品受台の新設や、照明器具の一部取替えを行ない、八月中旬に完成の予定である。

なお、特筆すべきことは、当館の永い歴史過程の中で蒐集された数多くの美術品が、現在四二八点に達し、時価数億円と評価されているが、残念なことには開館以来収蔵庫をもたず、その建設は歴代館長の懸案となっていたが、幸にも収蔵庫新設調査の予算が計上され、現在実施設計が進められているが、建設の槌音がひびくのも近いことと思われる。

館は昔の王侯貴族の私的コレクションや社寺の宝物殿などと異っているわけである。

ところが一方美術館のこのような性格がヴァレリーの如き詩人の眼には奇怪なものと映るのである。つまり十九世紀に成立する美術館とは美に対する崇拝の念から建立された神殿のようなものであり、しかもその中には作られた動機も作者も時代も民族も異る。それこそ八百万の神々が仲良く平和共存しているのである。この神殿の中では下手なキリストの絵より傑れた静物画の方が人々を感動させるのである。美術館の中には一種の抽象的な空気が流れている。つまり美術館というところは、人間の作ったものを美的な価値という面だけから眺めて取捨選択し、そして傑れたものを蒐集し展示するところなのであるが、選択の際、いろいな要素が切捨てられることになるのも又当然である。人間生活の中での美術品は必ずしも純粋な美的価値という観点からだけ眺められておりはしない。絵や彫刻は然るべき場所に置かれ、その場所に独特の空間を作り出しながら周囲の世界と共に眺められてきた。だからヴァレリーは絵や彫刻を、それがもともと置かれていた場所から離して美術館という抽象的な建築物の中に集めることが奇怪なやり方だと感じたわけである。これはまことに一理ある批判である。が、だからといって現在の美術館を全面的に否定するというのは性急すぎる。むしろわれわれは美術館を通じて人間の想像力、更には創造力の多様さと豊かさを身を以って感じる機会を与えられてきた。洋の東西、時代の遠近をとわず、様々な美術品を展観してみせてくれるおかげでわれわれはグローバル（全地球的）な規模で人間の造形思考を反省する機会に恵まれた。要するに美術館という、それ自身では空虚な空間にすぎない場所を生かすか殺すかは、それを支える人々次第なのである。

近代の美術館が成立した当初は貴重な美術品を保管し陳列するという仕事が主だったかも知れないが、時代と社会の変化の中で、それは次第に研究機関、或いは美術に関する資料や情報の提供機関という性格を強めてきつつあるように思われる。有意義な展覧会を開き、現代における美術の役割の重要性を、ひろく人々に理解して貰うことは、研究機関としての美術館という基礎があってこそ初めて成立つことではないだろうか。

博識は芸術にとって一種の敗北だとヴァレリーは言うが、博識をくぐり抜けてきた創造と探求の精神が、美術館を真に生きた社会との接触点に導くと思うし、現代の美術館はそのようにあってほしいと思う。

（京都大学助教授、美学）

第23回 市民美術展作品募集

ことしもアマチュア美術家の力作を一堂にあつめる市民美術展を左記のとおり開催します。

本展は京都市に在住もしくは通勤、通学する人ならだれでも出品の資格があります。ふるって参加して下さい。（ただし出品は高校生以上）

主　催　京都市
会　場　京都市美術館
会　期　昭和44年8月30日から9月4日まで

募集作品
日本画（枠張りのものに額縁をつけること）
洋　画（額縁をつけること。水彩、パステル、版画も含む）
彫　塑
いずれの部門も1人2点まで。未発表の創作に限ります。
寸法制限はしませんが、運搬や陳列に不適当なものは受付けないことがありますのでご注意下さい。

搬　入　8月28日（木）午前10時から午後4時まで。美術館で所定の用紙に記入のうえ搬入して下さい。
出品料　1点につき三〇〇円。作品搬入と同時に納入して下さい。

審査員
日本画　桑野博利　塩見仁朗　三輪良平
洋　画　桑田道夫　芝田　耕　竹中三郎
彫　塑　岡本庄三　番匠宇司

審　査　出品作品はすべて陳列するたてまえですが、本展覧会に不適当と認められるものはこの限りではありません。

搬　出　9月5日（金）午前10時から午後4時まで。会場において作品預証と引換えにお渡しします。

欧米の美術館を訪ねて

原田平作

ボストンの美術館を訪ねてみる。ミレエの《種蒔き》、エジプトのメンカウラ王と王妃の像、そして日本の《平治物語絵巻》など、名高い作品が次々に目にせまってくる。立ち去りがたい思いをしながら見ていると、巡ってみるだけで一日かかる。そして次はワシントンの国立絵画館を訪ねてみる。ここでもファン・アイクの《受胎告知》やマネの《サン・ラザール駅》など、すばらしい作品を前にしてそれぞれに感動する。それからまた今度は海を渡ってロンドンの大英博物館や絵画館、テート・ギャラリーなどを訪れてみる。ここではギリシャのパルテノン神殿の破風彫刻に讃嘆し、西アジアのアスルバニパル王のライオン狩りに力強さを感じ、中国の《女史箴図巻》にしばしの足をとどめる一方、レオナルド・ダ・ヴィンチの《聖母子と聖アンナ》、レンブラントの《水浴の女》などに感動する。こうして美術館をたずねていると、大きな美術館だけでも相当な数にのぼるが、ましてやそれ程に大きくはない美術館をもまわってみようとなると、大変である。更にまたその中の作品について心うつものを一々あげていたら、我ながらどこにどう感動しているのかわからなくなる程多くなってしまう。

ところでそれはとにかく、私はこのほど五月の下旬から八月の中旬まで、ともかくも欧米の美術館及び美術的な施設を少々まわってみる機会に恵まれた。アムステルダムではやはりレンブラントの《夜警》に感じいったし、ブリュッセルではルーベンスの大作をあおぎ見た。それからまたパリではサモトラケの勝利神やあのミロのヴィーナス、レオナルドの《モナ・リザ》、それからダヴィッド、ドラクロワ、クールベ、それにマネ、ドガを初めとする十九世紀末の作家達の作品、あまり知られていない作品に感激することもあったけれど、有名な作品に感じ入ることも多かった。それから次はマドリッド。ゴヤやベラスケス、グレコとティツァーノ。やはりこうして一々の名をあげていたら、すぐにも予定の紙数を終えてしまう。その上ふりかえってみると私としては、日本で見て感激した東大寺・三月堂の月光菩薩や鳥獣戯画のことなどが思い出されてくるのである。

これらすべての事実をどう解釈したらよいのであろうか。最近の傾向からすれば、国際的な解釈というのか、広い視野に立つての比較ということも考えられようが、まだその統一的解釈を築きあげるにはいたっていないようである。さりとてこれを美の多様性、即ち美とは個性的なものであってさまざまな作品があって当然であるというような理解だけではあまりにも通り一遍にすぎるように思われる。少し考えただけでも西洋内部における多様性と西洋と東洋、それにエジプトやインドなどを加えた多様性とは異ったものがあるといわなければならないだろう。長くなるから結論だけをいうと、本当のところ勿論今の私にはこれらのことに対してどう考えたらよいのか、その手がかりすらもまるきりわかっていないわけであるが、ただ、さまざまな作品に感動している自分がいるという事実は、動かすべからざる事実として残るわけであって、もし自分がとことん自分を満足させる美術作品を創るとなれば、結局さまざまな感動が同時にもりこまれた作品にならざるをえないのではなかろうか、ということは言えるように思うのである。

三月の間あちこちをかけずりまわりながら、時にこんなことを考えたわけであるが、美術館に勤める者として、また近代の美術を学ぶ者として、折にふれてその他のこともまた考えさせられたり感じさせられたりした。美術館に関して感じたことは下記の通りである。紙数の関係でここでもただ結論だけを記すにとどめよう。

◎平常陳列を夏期及び他の展覧会がある時を除いて年中開催すべきである。

◎出版活動をもっと盛んにすべきである。絵はがきやスライドの販売、解説書などがあるが、例えば雑誌《京都美術》の復刊（明治・大正にかけて京都美術協会の発行）なども思い浮ぶ。

◎美術館に対する寄贈は欧米どこの国でも大変盛んであった。当館の場合、受け入れ態勢を含めて今少し検討を加えるべきではないだろうか。

◎ボストン美術館を初めとして今アメリカでは日本の近代及び現代美術に対する関心が高まっている。ボストンなどとは職員の相互交換などができる方向で、もっと関係を深めるべきである。

◎芸大美術学部と美術館とは何らかの点でもっと関係を深めるべきであると思われるが、この点ボストンのハーバァード大学美術史教室とフォグ美術館との関係を参考にしてはどうだろうか。

云い出してみると云いたいことはまだまだ出てくる。それは誰しも同じであろう。それだけ美術館に対する期待が大きいともいえる。思えば美術館のような職場においては、一方において一事業体として展覧会や作品の保存などを遂行しなければならない面がある反面、また一方においては研究の自由とか自治とかいうことも考えなければならず、前途はけわしいように思われる。その上組織体としての活動と個人としての活動の両立の問題もある。この点でも欧米の先進国の事情は学ぶべき点があるようでもあるが、今はまだ結論をいそぐことはできない。

これからは秋である。日本のすばらしい秋は人々に熟慮のフルーツを与えるであろう。私の疲れた体もいやされるにちがいない。

（九月一日記）

「視られるもの」から「抱くもの」へ

—アヴァンギャルドの一面—

平野重光

年毎に美術作品は或る部分できわだった様相を呈してきている。アヴァンギャルドの作家たちを集めた展覧会には、奇妙きてれつなものがしばしば登場する。いわく言いがたいシロモノが作品然として寝そべり、そり返り、そそり立って場所を占める。どうみても美術作品だとみることに抵抗を感じさせるようなモノや、得体の知れぬモノが、そこではわがもの顔で頑張っている。めいめいが好き勝手な独りごとを言い合っているようにもとれる。ローゼンバーグでなくとも「……美術に属するものが美術館に入るというのはまことだが、逆に美術館に入るものはすべて美術となってしまうということもまたまこと」なのかと首をひねりたくもなろう。

事実そういう部類に属さない作品の多くは自分だけの世界を大人しく用意して、鑑賞者と個々に対面しようとする行儀のよさを具えている。どの作品も観る者が自分の前に来るまでは決して口を開かぬという面相をしている。まして鑑賞者の少ないときなどは、まるでもの言わぬ沈黙の世界のような静けさがある。美学で問題にする「視るもの」と「視られるもの」との関係を別な形で呈示してみせる場所となる。

しかしアヴァンギャルドの作品群は、そういう場合でも事情は違う。沈黙の世界というよりはむしろ沈黙の世界へ入るまいとして無理にざわめき合っているような一種独得の喧騒の世界がある。観る者が自分の前に来る来ないとは別に、好き勝手な独りごとを絶えず唱え合っていて、得も言われぬ残響がいつも空間をおおっているように思える。

アヴァンギャルドの作家たちは、自分達の創作活動を現時点でみた今日に賭けている。決して昨日でもなければ明日でもない。彼らが一番恐れることは形式に陥ったり、既存の観念に縛られることである。彼らにとってその仕事が形式にとらわれていたり、既存の観念を打破できずにいることは、結局昨日にかかずらっているにすぎないこととなる。昨日にかかずらうことは沈黙してしまうことを意味する。彼らが喧騒でいるのは、この沈黙に対する絶えざる挑戦なのである。だからいつも忙しくしている。

しかし彼らは同時に、それが必ず昨日のものとなってしまうこともよく知っている。昨日のものになることを最も恐れる彼らは、昨日のことを最もよく知っている彼らである。今日はあくまで今日で、決して明日ではない。昨日になることを運命づけられている今日なのである。にもかかわらず、なお彼らが今日に賭けなければならないと言うのは、創作活動そのものの必然性が、もはや美術固有の歴史にあるのではなく、現実の人間社会にあると信じ込んでいるからである。

こうして今日のアヴァンギャルドたちの作品は、なまの社会と少しでもより密接に関わろうとする方向で展開される。屋内展示をきらって、野外へ出ようとしたり、専門的な技術者と共同で制作するといった仕事が増えてきていることはその証左である。彼らは決して金満家の個人所有となって、私的な応接間に収まろうとはしていない。例えばいま開催されている現代美術の動向展（京都国立近代美術館、8月19日—9月23日）や第一回現代国際彫刻展（彫刻の森美術館、8月1日—10月31日）での多くの作品がそれを物語っている。或るものはそれを中にそこで別の環境づくりをしようとしているし、また或るものは、建築的要素を含んだモニュメンタル（記念碑的）な存在たろうともしている。そこには現実の社会へ向けて開かれた、お愛想も、てらいもないむき出しの姿がある。

言い換えれば、「視るもの」と「視られるもの」というふうなお行儀のよい関わり方では、人間社会そのものにより深く浸透できないのである。彼らは創作活動と鑑賞行為とのより密接な合体を考えている。作品は常に客体で、観る者が常に主体であるというふうな関係は打破しようとしている。作品と鑑賞者とは、どちらが主体になるのでもなくて、両者は主体であると同時に客体でもあるという、合一体でなければならないのである。作品と観る者との抱合がなければならない。作品が観る者を抱込むと同時に、観る者が作品を抱込んでもいる、そういう関係を打立てようとしている。「抱くもの」と「抱かれるもの」という主・客未分の合体行為によって初めてなまの現実に踏込み、共に考え、共に感じるという連帯感がもてるのである。そしてこの行為のうちにいわゆる「芸術創造」というできごとを成り立たせるのである。

美術作品はこうして或る部分では、もはや一人の作家が長時間手塩にかけてつくり出したありがたいモノを言うのではなく、観る者と共通の場所で共に考え、共に感じ、共に深め、共に広め、共に創っていこうとする、その姿勢、行為、精神を指すこととなる。だからたとえ得体が知れなくても、言わく言いがたいものであっても、またお行儀が悪く、愛想のないものであっても一向さしつかえない。作者不在の作品でも悪くない。

ただそういう方向が現実社会と関わる最も直接的かつ有効な方法かは問題があろう。逆に彼らの仕事をこの側面からのみ捉えるのも決して言をつくしているとはいえない。しかし、美術家がワンマンブレーとスターシステムに身を固め、そこに生きがいを感じるといういき方が一部で壊れかけていることは事実である。

京都市美術館ニュース No. 68

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和44年9月30日発行

東本願寺本堂及び大師堂障壁画寸見

岡部三郎

この夏ふとしたことから東本願寺の本堂ならびに太子堂障壁画を寸見する機会を得た。それは調査などというほどの大層なものではないけれども、戦後の今日京都に現存する明治期の文化遺産を一応記録にとどめておく企ての一端を手伝うことになったからである。わづかな期間ではあったが洛中洛外の諸寺を巡り歩いているうちに東本願寺や洛北大原の三千院・寂光院や洛西御室の仁和寺などには明治期の洛中画家の注目すべき作品群がのこされているのを知った。といってもこれの障壁画類は著名なものであったから初見のものではなかった。しかし明治文化財というような一つの体系的な視点からあらためて接したのははじめである。東本願寺はそれらのうちで最も古いもので、当時の作品や資料の少い今日では一見に価する作品群であり貴重な研究資料であろう。

ここで問題になるのは本堂と太子堂の障壁画である。本堂では須弥壇の左右、太子堂では厨子の左右の局（余間見付）と飛檐の間（ひえんのま）の襖絵などの障壁画類で、後堂（こうどう）の衝立を含めると数十点にものぼり、そのなかには作者不詳の作品も少くない。

この二つの御堂が落成したのは明治二十八年だから、これらの障壁画もその前後のころのものであることが推定される。同寺の一記録によると本堂の画家では岸竹堂・望月玉泉・原在泉・羽田月洲・内海吉堂・鈴木松年の名が挙げられ、太子堂では幸野楳嶺の名が挙げられている。しかし現状はこの記録とは必ずしも一致しない。というのはこの記録は作品完成以前の依頼当時のものでその後に何かの事情から変更されたらしいことが推測されるからであり、さらに両堂の落成後に追加されたいくつかの作品も混在しているばかりでなく一部はとり片づけられ現在では見ることができないという事情がわれわれを一層まよわせるのである。

しかし落成当日の新聞記事を見ると（明治28年4月14日・日の出新聞）

太子堂の部

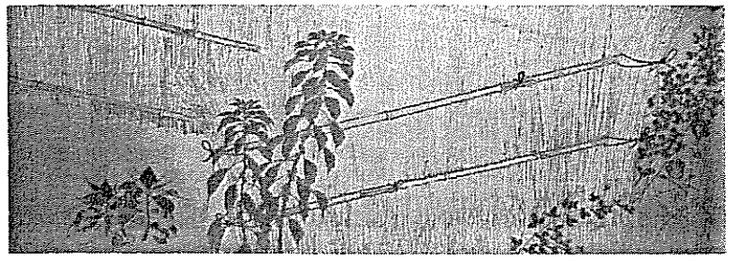
両余間見付襖四枚無地金花鳥　羽田月洲
局並飛檐部戸二枚折桐に鳳凰　岸竹堂
飛檐間腰障子四枚草花　同
同戸襖二枚花鳥　同

とあり、これらの作品は今日でも確認することができる。しかし、この記事はその他の作品には何も触れていない。

けれども幸いなことに前年の同紙にこれらの画家の選考事情が載せられており、他の作品にも触れている（明治27年6月1日・日の出新聞）。

太子堂の部

局上段腰障子二枚　羽田月洲
○同襖八枚　表・紅梅　裏・雁　鈴木松年
○同垂簾間御立　表・松に長春　裏・楓葉　鈴木松年



本堂　飛檐の間腰障子四枚草花の一枚　岸竹堂

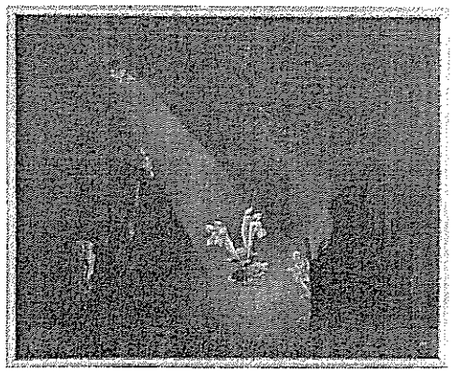
当館所蔵品より

北脇昇「眠られぬ夜のために」

天上から射し込む一条の光にかがやいているピンク色の花「仏の座」と呼ばれるそれが妙なる幻想曲を奏でている。右端の岩を思わす物体、その岩の周辺にたちこめている霧、生物化された木、宙に浮いているわけのわからない物体、それらが濃紺のバックの中で秩序をもって配置されている。

不思議な絵である。幻想的でありながら、情緒あるいは詩情といったものより、哲学的あるいは仏教的な感じをより強くうける。画題にある「眠られぬ夜のために」はヒルティの同名のエッセイをそのまま借用したものであるが、眠られぬ夜、人々の意識の中にある幻影はかくもありなんとうなずける絵である。

超現実主義―この日本洋画史においてもユニークな運動の中で、北脇昇はひときわユニークな存在であった。北脇昇を開眼せしめたシュールリアリズムは一九二四年フランスの詩人ブルトンが「人間の想像力の解放と合理主義の否定」（滝口修造著　近代芸術より）を主張し、これがシュールの確立となった。これより先、ブルトンが軍医としてナントに赴いた病院でジャック・ヴァシエという人物に出会っている。彼は変った人物で文学者でもなければ芸術家でもなく、彼の書き残したものは「戦時の手紙」という書簡集一冊だけにすぎなかったが、その中の一節「そうだ、ぼくはユーモアを溢れさす二つの方法を知っている。稀有な言葉の燃え上がるような衝突によって、個性的な感動を生み出すことだ――または瞬間における―これはきわめて自然なことだが―感情の鮮明な三角形や正方形を巧みに描くことだ―ぼくらは論理的な糞正直を見捨ててしまう。すべて矛盾を条件として―世間がすべてそうであるように。」（滝口修造訳）この言葉こそシュールリアリズムを最も的確に打出したものであり、ブルトンのいいたかったことそのままであったといえる。

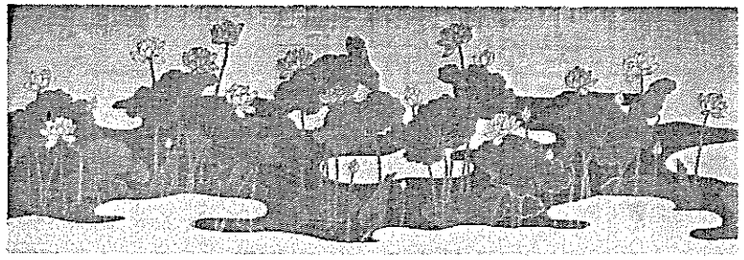


そしてこの北脇昇の絵にもヴァシエの言葉の一語一語が響いてくるではないか。ただ北脇は詩人とか文学者タイプではなかった。むしろ哲学的かつ科学的思考を好む人であったといわれている。合理性を否定したシュールリアリズムにおいて、その合理性から生み出されたアイデアを描いた彼はシュールの異端者ともいえる。描かれた個々の物体は丹念でそして少し古風ですらある。そして作品には秩序がある。その合理性は後年になるに従って、緻密になり、図式化されるようになってくる。彼の初期の作品（シュールの作品になってから）はその題名が画面の雰囲気を誰にでも直かに伝えていた。この「眠られぬ夜のために」がそうであるし、「最も静かなる時」「孤独な終末」等の画題はその作品そのものの感じを我々に与える。それは理屈や理論で割り出されない、人間の心と心を繋ぐ映像でもある。しかも卓越した技倆は更に画面の雰囲気を盛り上げている。絵は北脇にとって自分の心象の鏡ではなかったか。（シュールの作家達すべてがそうであった筈であるが）殊に彼の作品にそれが強く感じられるのはなぜなのか。中期の作品は心象の鏡が更に進展していって、頭脳の鏡となっていく。易学を応用した「周易解理図（乾坤）」昭和十五年「周易解理図（八卦）」（昭和十六年）あるいは数学を図式化した「（a＋b）²の意味構造」（昭和十五年）「倍率3.125」（昭和十六年）のように作者のイメージの発展に最早、ついていけないような、冷たさが出てくる。それは彼一流の理論であり、彼独自の世界観となって表われてきたものである。昭和十五年つまり一九四〇年を契機にして、彼の作品に変化がもたらされた。そして時勢は太平洋戦争没入となる。かつて戦争というものがこれ程に芸術を束縛したことがあっただろうか。幾多の画家、文学者が挫折し、自己を見失っていった。北脇のこの頃の作画における行動は数が限られてくる。戦争が如何に彼の精神に影響を与えたかは解らないが、彼の鏡は別のところを映し出すようになってきたことは確かである。すなわち精神の鏡となっていったといえる。画面は初期の頃のように幻想的になっているが、その幻想が以前の明るさを失い、深刻な人生の様相を示している。精神の鏡というより人生の鏡ともいえようか。最後の「クオヴァディス」は彼自身の死を暗示したものとしかいいようのない、うらぶれた服装の男（北脇自身の姿であろう）のバックスタイル、右側に道標、左側に大きなうずまき貝、そして遠景に群衆を配置することによって、日本のシュールの挫折感をも暗示しているのではないか。

北脇の作品にはシュールの作家達が辿った左傾化の道を歩むこともなく、独自のイメージを育ててきた人であったが、最後に見せた悲しみの姿は何を意味するのであろうか。

（馬場）

局下段遣戸八枚芦雁　内海吉堂
御厨子裏金張付　幸野楳嶺
八功徳に金地の金蓮華
両側並余間の金張付　同
同右に金地の蓮水



太子堂　障壁画部分　幸野楳嶺

御仏供入口の杉戸　同
局の屏風一双　花車
同後門（ごうもん）の部
見付胴指の上　中・鳳凰　望月玉泉
左右・孔雀
同下の唐戸　左右向い獅子　同
同西脇　白牡丹　同
局の衝立　表・松に藤　同
裏・獅子に牡丹と岩
○後堂の屏風一双　蓮　同
本堂の部
局並飛檐部戸二枚折一組　原在泉
柏に鳳凰
飛檐腰障子四枚草花　同
同上重戸二枚花鳥　同
とある。

そのうち○じるしのあるものは現状では確認し得ないものである。とくに松年の芦雁図らしきものが若干面現存するが未だ断定するに至らない。そのほかにもこの記事にはない作品もあり、なかでも「岩上鷲図」衝立は黒谷金戒光明寺金襖「竜虎図」とともに久保田米僊の傑作と称せられる作品と推定される。米僊は、松村景文の門人でもあった前法主と親交があり、翌29年依頼をうけて、水晶を砕いて胡粉にかえといった力作である（米僊画談）。

本堂と太子堂の再建計画はすでに慶応年間からあり、慶応元年孝明天皇から綸旨並に白銀若干枚が下賜されており、明治年間にも皇室から金千円を下賜されている。両堂が落成遷仏遷座したのが同28年である。これらの画家の選考は前門主厳如上人在世中に定められ、旧両堂の例にならって旧両堂に描いた画家の子孫に依頼することになっていたが、因縁の画家は原在泉だけであったから止むを得ずこれらの画家が選れたと伝えられている。

28年といえば中島来章・塩川文麟らを失った後の画壇の再建に努めて来た最長老森寛斎が死去した翌年で竹堂・玉泉・楳嶺らの長老によって代表されていた時期である。従って当時の画壇の縮図であったともいえる。しかし今日では余り知れていないのは月洲と吉堂の二人である。この二人の選考事情を推測すると吉堂の方は寛斎門から選ぶとすれば塾頭森雄山でなくて、すでに27年の工芸品展覧会（京都博覧会）の審査員に松年・景年らを抜いて楳嶺・鉄斎・在泉らとともに選ばれいた中国帰りの新進気鋭の画家吉堂が選ばれたのは当然であろう。そのころには寛斎門の俊鋭山元春挙は二十才代の若年であった。月洲の方は楳嶺と文麟塾の同門であり楳嶺よりも三つ年長であった。京都画学校が創立されると招かれて楳嶺とともに北宗画科を担当し、その後松年と楳嶺が確執をくりかえしたときにも楳嶺側に立った間柄であったから、おそらくは楳嶺の推薦によるものであろう。ことに楳嶺は法主光勝上人の地方巡錫に再度同伴したほどの間柄であったからこの選考にあたっても上人のよき相談相手となったであろう。また文麟の死後に師事した玉泉の推薦も力があったと考えられる。

丁度この年は京都にとっても、また画壇にとっても画期的な年であった。京都の街々は天皇の行幸を仰いで戦勝気分で沸き立っていた。日本最初の市電が開通し、平安神宮の落慶とともに岡崎では第四回内国勧業博覧会が催され、それを境に画壇も近代化へ大きく踏み切ってゆく重大な転換期ともなった。もちろんそれらの活動はその後になってはじめて見られるのであって、これらの障壁画はこの転換期以前の、維新後の画壇の危機を克服してようやく再起した20年代後期を代表する作品群で、そうした動きはいささかも見られない。むしろ古狩野・土佐・四条・円山などの諸画系をつぐ折衷的な装飾画で、その基本的な価値は保守的な伝統固守の側にあり、京都の画統の幅と広さと独自の洗練された感性を表現して見せた力量は流石である。だから江戸期あるいは桃山期の障壁画とつないで評価するとしたら亜流分派のそしりはまぬがれないが明治38年ごろの大原三千院や同42年の寂光院の障壁画とつないで見て行くなら、これらの絵は画壇の推移と進展との基点として重要な地位を占めていることが容易に理解できる。

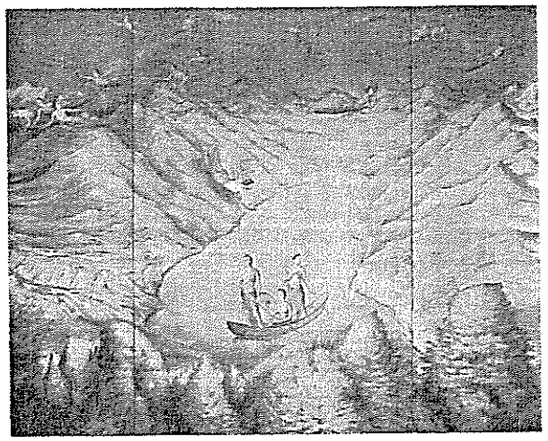
なかでも楳嶺の蓮池図は両堂落慶の前年肺患を押して描き上げた大作で、若年の栖鳳も協力したことが知られている。これだけの大作は病軀の楳嶺にとっては不可能事であったにちがいない。翌年の一月、楳嶺は逝去した。遷仏遷座式が華かに行われたのはその三月後である。画稿は当館に収蔵されている。

当館所蔵品より

入江波光　「彼岸」

入江波光の二元対立は、ロマンチシズムとリアリズムであった。（画集―波光―序―中井宗太郎）この「彼岸」は彼のロマンチシズムの一面を最も顕著に示すものといえるであろう。多数の天女が天空を飛翔したり、船遊びに興じたりしている。異様な世界の描写が、グロテスクにも陥らず、抹香臭くもなっていない。それはまさにロマンの世界である。作者が意図した「彼岸」は仏教でいう「浄土」のことと思われるが、一般の仏教画にみられる浄土のように、きらびやかでも、華やかなものでもない、薄いウグイス色を基調にして、画面に飛び交う天女達は仏教画以上に自由でモダンである。しかも彼岸の風景は荒涼たる禿山と、湖が主で、極楽鳥も飛んでなければ、蓮の花も咲いていない殺風景なものである。画面上部を飛んでいる天女の動きはのびやかな美しいリズムを持っている。一方画面下部は人間界との境界を象徴しているかのように木立が隣接している。上部と下部の間には湖が（あるいは川が）人間界に通じているらしい。船遊びのためか来迎に出掛けるためか、数人の天女が船にのっている。波光は第一回国画創作協会展にも「降魔」と題する宗教画を出品し、この「彼岸」は第三回国画創作協会展に出品しているところからも、このころ彼独自の宗教画開拓をめざしていったと考えられる。それは僚友、村上華岳が描く仏画のふっくらとした人間臭い仏像とは趣を異にしている。波光の初期の宗教画は幻想のヴェールに画面がおおわれている。

後年、求道者のように法隆寺壁画等の模写に専念した下地が出来ていたといえる。この「彼岸」を出品したあと、大正11年彼は国画創作協会のメンバーたちと欧州旅行に赴いている。西洋画が彼の画風に与えた影響はさだかではない。同行した土田麦僊や野長瀬晩花などにはその作品にある程度の変化が見られるが、むしろ、波光の場合は西洋的ロマンチシズムが消失していったきっかけのようにすら感じられる。そして西洋風リアリズムを様々に変化さしていったともいえる。初期の波光の作品は不思議と京都の画人の特徴である円山四条派の筆致がみられない。しかしそれが晩年の作品になると、円山四条派の画風がところどころにみられるのである。波光のリアリズムの変化の進展と、伝統の円山四条派が奇しくも同一の点で重なったといえる。このころの彼は古画の模写に力をいれ、厳しい細密なうつしに力を注いでいる。彼のリアリズムへの追求が、古画模写によっていっそう進展し、研ぎがかけられたことは確かである。反面、初期のころの夢をみているようなロマンチズムは次第に消えていった。それをこころから惜しむ人も少くない。



波光のロマンチシズムは国画創作協会という舞台の上で水際だっていたともいえる。あるいは彼の青春の甘さだったかもしれない。その甘さが国展の自由な雰囲気にぴったりしていたのである。日本画とは何なのか、日本画はどうあるべきなのかと、国展のメンバーたちは改めて、根本の問題に取組んだのである。当時の官展は日本画にたいしては、既成の概念しか受入れなかった。それどころか概念が規則化されようとさえしていたのである。国展のメンバー達の反撥はこの概念打破にあった。土田麦僊のようなゴーギャンを思わすもの、小野竹喬、野長瀬晩花のような印象派を連想さす画風など、これらは日本画の可能性追求であった。一方国展には前述の人々以外に、東洋思想と西洋思想をミックスした人々もいた。波光のロマンチズムも東洋と西洋の接点を示すものであろう。仏教思想の上に全体をおおっている幻想のヴェールは西洋的なものである。国画創作協会というユニークな運動は美術史の上でも、大きくとりあげられるのは日本画の可能性追求にあったといえる。

国画創作協会解散後はある人は帝展へ、ある人は新しいグループを創立していったが、一部には公の作家活動をやめて独自の作家活動を行った人々もいた。波光も作家活動を表向きにはしなかった方に属するであろう。母校、京都美術工芸学校、絵画専門学校の誠実な教師として、古画の模写に没頭した。彼が殊に心血を注いだ法隆寺金堂壁画の模写は昭和十五年から始められた。それによって他の一切の絵の依頼をも断り、死の昭和二十三年まで、それはライフ・ワークであった。地味な労力を要する模写という仕事は決して脚光を浴びるものではない、しかし波光はその仕事を心底愛したのである。そんな晩年の彼からは想像出来ない、青春の夢を讃えたこの「彼岸」は入江波光にとっても貴重なものであったろう。

（馬場）

京都市美術館ニュース No. 69

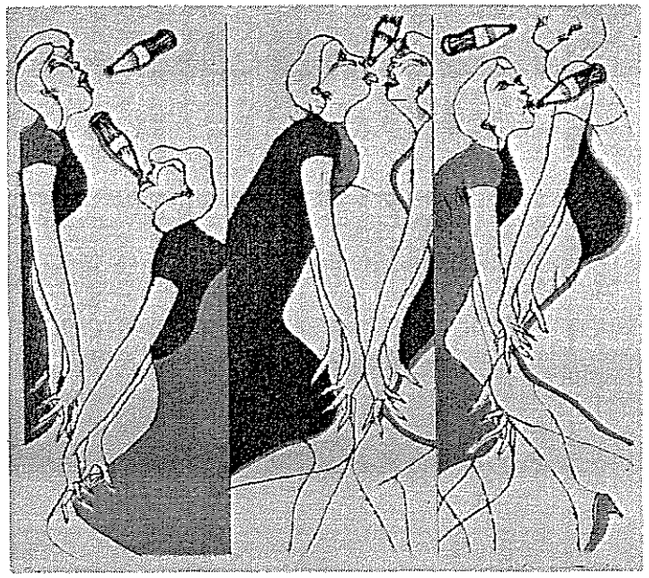
発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和44年10月30日発行

特別展△現代版画の18人▽について

平野重光

「現代版画」の現況は、産業技術の革新的な開発とその応用による「物質」の大量生産化――これに対する対処の仕方を一種のたたき台として、その上で成り立っていると言えます。夥しい「物」に取り囲まれてしまった「現代人」と如何に関わるか、その関わり方の態度を自ら資すところで展開されています。この姿勢はもちろん「現代美術」のそれと決して軌を異にするものではありません。ですから「現代版画」は「現代美術」の一つのメディア（媒体）として、今や重要な位置を占め、それなりの意義を担っていると言わねばなりますまい。

古来美術がカタルシスの作用（精神、感情の浄化作用）を果してきたことは、一面で否めない事実です。作品創造をそしてまた作家自らを現実の社会から意識的に遊離させようとし、そこで「美術」なる世界を打ち立てるという、言わば超俗的であることによって美術と人間をより直接的に関わらせようとしてきた一面があります。つまりそうすることによって、現実のなまなましさから人間を隔絶すべく、精神の安定剤や沈静剤としての役割を演じてきたわけです。



池田満寿夫　Spring and springs（銅版併用）

しかし「現代美術」の主流は、むしろ現実の社会とより密接に結びつこうとするところに骨頂があります。それは美術が現実を肯定し、喜こんでこれと手を携えることでなまの人間と関わりたいからではなくて、逆に現実的な社会的情況に対する否定的態度、あるいは抵抗の姿勢がその底流に強くあって、それがかえって現実と真向から取組まざるを得ない契機をつくっているからです。カタルシスそのものは、ここでは決して第一義的に重要な要因ではないとさえ言えます。言い換えれば、単なる「物」になり下るのではなく、「美術」であることに固執するのでもなく、常にその境い目でいようとするところで、現実に背を向けていたくないのです。

「現代版画」の著しい躍進は、この基本姿勢と「版画」のもつ「複製化」という基本性格とが一種のアイロニカルな形で結びついた結果だと言えます。戦後新しい美術の創造を目指そうとした作家たちにとってこの結合は、その対制作意識の中で何の反発もなくなされたのです。

さて「現代版画」の特徴として掲げられる主なものは、技法（用具）の拡大、テクノロジー（工業技術）との積極的な提携、共同制作化、巾広い顔料の開発と応用、諸材質の転用、作品自体の立体化、デザインの簡潔化等でしょう。もちろんこれらは「版画」の単なる外的（客観的）変化としてのみの特徴

特別展「現代版画の18人」

美術館では秋の特別展として、10月25日から11月16日まで「現代絵画の18人」を開催する。

この版画展に選ばれたのは、靉嘔、赤瀬川原平、池田満寿夫、泉茂、磯辺行久、井田照一、勝本富士雄、加納光於、日下賢二、菅井汲、永井一正、野田哲也、野中ユリ、萩原英雄、松本晃、宮下登喜雄、横尾忠則、吉原英雄の各氏。いずれも現在の日本の版画界の第一線で活躍し、高い評価をかち得ている作家である。

現代版画は、戦後すでに20余年の経過をもっている。その間、日本の版画の動向はもちろん複合的で、決して一本化できるような軌跡を描いていないが、この版画展では、アイディアと形象の飛躍と自由、素材と技法の開発という観点から現在の版画を把握し、あざやかな特徴をもつ一群の現代版画家のうち、上記の18人が選抜された。

これらの作家は、みずからの造形感覚を純化する資質と能力においてひいて、社会事象のある種の階程を前にしては、きわめて不キで敏感な反応力を示し、技法の開拓に関しても、エンジニア同様、進取の気性に豊むという共通点がみられる。時代の進展とともに新しく現われたタイプの美術家たちであり、これらの版画は現代美術の新しい顔ということができよう。

ともあれ戦後、美術がとくにいちじるしい変貌をとげたのは版画と「洋画」の分野においてであるといわれるが、これら18人の版画家の作品は、京都においても少なからぬ影響を与えるだろう。

美術館は、これまで秋の特別展として「京都の近代美術」を主なテーマとして毎年自主的な企画にもとずく展覧会を開催してきた。最近では「文展の名作」（昭和41年）「京都の美術工芸一〇〇年」（42年）「帝展日本画の名作」（43年）がそれである。このような特別展の系譜からみれば、この「現代版画の18人」は、目前で刻々の展開をみせる今日の版画の動向に焦点を定めたという点で、新たな観点に立つ美術展といえると思う。

展覧会案内

自然にたちむかう原始の力

――世界民族美術展――

10月18日から11月16日まで開催の世界民族美術展は、本市と姉妹都市の関係にある西独ケルン市のラウテンシュトラウホ・ヨースト博物館（通称ケルン民族博物館）からもたらされたもので、世界各地の原始未開民族の代表的な造形作品が展示されます。

それは必ずしも美術的な見地からのみ見られなければならないわけではありませんが、前世紀末から特に今世紀にかけて、ゴーギャン、モジリアニなど多くの作家にも影響を与えてきたもので、文化文明によって飾られない人間が、いわば素手で自然にたちむかってゆく力強い美しさにあふれているといえましょう。

展示は導入部にはじまってまずアフリカ地域、ついでオーストラリア・メラネシア、ミクロネシア・ポリネシア、それからインドネシア、アジア諸地域、そして北極圏と南北アメリカとつづきます。一、二のめぼしい陳列品をひろってみますと、アフリカ・コンゴのバソンゲ族の顔面一面に彫りがほどこされた力強い仮面、メラネシアのニューギニアで見出された目玉の大きな祖霊像、タパと呼ばれるポリネシアの樹皮布、（それは美しい幾何学模様で彩られている）、それにインドネシアの、死者がのって海の彼方の祖先のもとへ行くための死者の舟、（そこにはおごそかに坐ってはいるがどことなく剽軽な案内者がいる）、それから日本の土偶に似た南米諸民族の土偶などがあげられます。北極エスキモーの仮面や骨製品、北米インディアンの革製品などは、それぞれの地域の特色をうかがわせてくれます。

彼等の文化は必ずしも一致しているというわけではありませんが、極度に知性化された今日の我々の生活にくらべると、きびしい自然条件にたたされているだけに、剛直で力強いと同時に、素朴で生き生きとしているようです。前世紀末にゴーギャンが求めたものはこのような情況に生れる原始美だったのでしょう。忙しい日々から離れてこのような美と生活に接することは、憩と活力とを我々に与えてくれるようです。

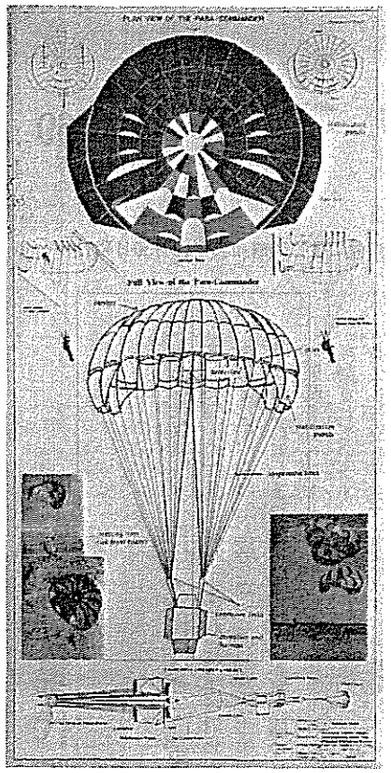
本展は東京国立博物館での開催にひきつづいて当館で開催されるものです。

（原田）

というだけではなくて、同時に内的(質的)な変貌の徴われだとも見なければなりません。なぜなら美術において、観念(idea)と技術(technic)とは切り離すことのできないものだからです。ですから逆にかかる諸特徴を通じて、「現代版画」が決して超俗的であることを望んではいないこと、むしろきわめて通俗的でさえあることを伺い知ることができます。

特別展〈現代版画の18人〉はかかる現況に着目し、現代的な対制作意識という点から、その鋭敏なる感覚によって捉えられた問題意識や、それらを形象化する進取の諸技法の成果を、佳れた作家とその作品によって代表、展観しようとしたものです。したがって選択範囲もとくに〈版画家〉であることにはこだわらず、また在外作家をも含めた約70名の第一候補リストを作製、可能なかぎりで個々の作品にあたりながら検討を重ね、四たびこれを修正して最終的に18人を選抜したものです。ここではかかる観点からの簡単な紙上紹介をします。

磯辺行久



技法(用具)の拡大という点からは、二つの場合が掲げられます。一つは或る技法そのものがきわめて高度に探究されている場合、もう一つはさまざまな技法を巧みに併用してそれぞれの特徴を一つの画面で効果的に発揮させるという場合です。萩原英雄の木版は前者の好例で、特殊バレンを自ら工夫し、両面刷り(一種のフロッタージュ)を行ない、またエッチングの効果をも出すといった、木版そのものの限界を超え能う限りの可能性を探究して見事に成功しています。後者については、例えば池田満寿夫(在米)が従来の銅版がもつ諸手法を、加納光於が銅版の他に亜鉛合金を焼処理してその凹凸の効果を、宮下登喜雄が木版と銅版、吉原英雄がリトグラフとエッチングといった異質の手法を、それぞれ巧みに使い分けながら、各々の特徴を効果的にまとめ上げています。この他基本デザイン作製の段階で、写真製版という新しい技法の採用が見られます。現段階ではシルクスクリーンにもっともよく使われていますが、例えば泉茂、磯辺行久(在米)、井田照一(在仏)、野田哲也、松本昇、横尾忠則らの仕事がそれで、写真そのものを応用したり、自らデザインしたものを一度写真に撮り直して用いたりします。これは被写体そのものの立体感が出せたり、基本デザインが細部までそのまま拡大、縮少できて生かせるといった利点がありますが、シルクスクリーン自体がもつ平面的な印象をそれのみで克服することは難しく、部分的に応用したものの方がその力をより効果的に発揮できるようです。しかし泉と磯辺はデザイン自体をパターン化するような方向で無機的なものにしている点で、井田はリトグラフで仕上げている点で、野田は現実空間を作品に取り込むことによって、松本は作品自体を立体化することによって、また横尾は故意にその平面性を打ち出すことによって、それぞれ独自の突破口をもっています。

制作の共同化という点からは、靉嘔(在米)、泉、磯辺、横尾らの仕事が掲げられます。ここではデザイナーと刷り師が別人であることを指しますが、靉嘔は岡部徳三氏が磯辺は尾崎正教氏が、また泉や横尾はそれぞれ専門の印刷師がその刷りに当っています。浮世絵を適例として、もとより版画にはデザイナー、彫り師、刷り師といった制作行程での分業があったわけで、これは一つに専門の技師によるより手際よい作品の仕上げという利点がありますが、同時に作家が作品制作の全行程を一人で行なってきた近代美術以降の一つの体制に対する反省、打破という意味があります。とくに横尾の場合などはポスターという性格もありますが、テクノロジーによる大量生産という現実の社会で行なわれている大きな生産システムに対する抵抗の姿勢を前面に出しています。これはテクノロジーとの提携というもう一つの問題とも絡んで、「現代美術」の底流を流れる基本的観念に及んできますが、この点では赤瀬川原平と並んでその姿勢はきわ立っています。つまり彼らはこの大量生産物(印刷物)による驚異的な影響力とその不当な価値観に対する鋭いアイロニー、拒否の態度で現実に挑んでいるのです。赤瀬川の場合その態度は更に明確で、写真凸版による零円札や青写真によるポスター及び千円札作品の複写等は「版画」の言わば国境に立って現実を認識させようとするきびしい視線が伺えます。

マチエールについては、作品の耐候性(物理的耐久力)、視覚上の効果等とも関連しますが、傾向としては水性の顔料が影をひそめ、換って油性の顔料や印刷用インクが多く用いられていること、更には視覚的効果を狙って螢光カラーの導入や逆にモノクローム化(永井一正、勝本富士雄)等が指摘できます。材質についても、洋、和紙の他にアクリル板(泉、野田、松本)、金属板(泉)、発泡材(松本)等の転用が見られます。これらは作家たちの好みの問題もありますが、同時に現実的(日常的)マチエールにより近いものを応用することによって、現実と関わる際の関わり方をより直接的にしようとする意識が先在的にあることを忘れることはできません。

この意識はまたデザインの簡潔化という形で現われてもいます。靉嘔の虹色で仕上げる手法、泉、永井、日下賢二、勝本らのパターン化されたフォルムの展開、菅井汲(在仏)、磯辺、井田、吉原らのシンボリッ

(4ページに続く)

当館所蔵品より

山元春挙「山上楽園」

春挙の描く風景画は豪壮で雄渾で激しい気魄にみなぎっている。嵐、吹雪の情景、そそり立った岩壁など、大自然の動静が日本画という限界を越えて我々にせまってくる。

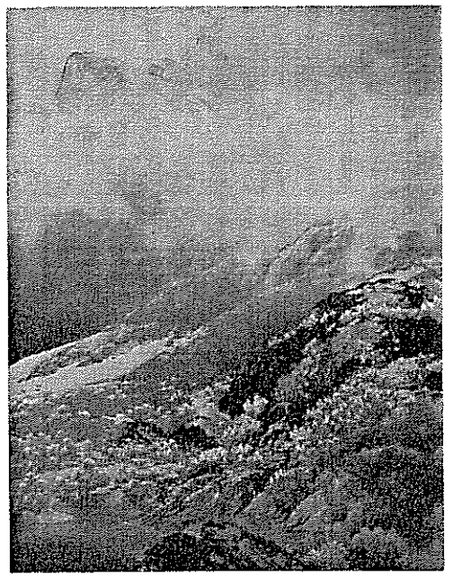
「山上楽園」も標高三千メートル近い山上の風景であろうと想像される。お花畑で咲き乱れる身丈より高く伸びた高山植物、露わに見せる岩肌、雪渓、清く澄みわたった湖水、そして上昇気流の間からは虹の橋もかかっている。この雄壮な大自然の中では人間というものは実にちっぽけなものなのかもしれない。画面左端に米粒程の人物が描かれているが、やはり大自然の気魄に圧倒されて、見落しがちになる。人間を描くことによって自然の偉大さを画面に打出そうと作者は意図したらしいが、かえって、人物が自然を冒瀆しているとの評を受けてしまった。事実、構図の上でも人物はあってもなくてもたいして変化はなかったといえる。この作品が描かれた大正十一年頃は登山する人も少なく、信仰の対象としての山登りがほとんどであった。それ故に人々の山によせる神秘的な憧憬は現在以上に強かったであろう。その人々が憧れた自然の近づきがたい深遠性を作者はあますところなく表現している。豪壮な大自然の中にもある慈母のような暖い一面、それを作者は楽園(パラダイス)と名付けている。それは苦しみに苦しみを重ねた者のみが到達する世界でもある。山上の美しい風景は作者、山元春挙の画境をそのまま示しているともいえるであろう。

山元春挙は明治四年滋賀県の膳所に生まれた。彼は幼い頃から禅書に親しんだといわれている。それ故に彼が描く作品は雄壮な中にも禅のもつ厳しさがこめられている。十四才の時、野村文挙の門に入ったが、師が上京するにおよんで、文挙の師であった森寛斎に師事するようになった。寛斎は円山派の系統をひく人であったが、初期の春挙には師以上に円山派の色彩を強く持っていた。たとえば明治三十五年制作の「雪松」などは応挙程のキメの細かさは持たないが、その写実性は応挙の「雪松図」と全く同質のものであるといえる。

春挙が活躍し始めた明治中頃は京都の画壇において新旧交代の著しい時期であり、近代化という時代の波の中で伝統の意識の強い京都ですら、古いものが奥にやられ、新しいものが擡頭し、竹内栖鳳の四条派と春挙の円山派が明治末期から京都画壇の二大勢力となっていくのである。

一般に京都の絵は東京の理念性、あるいは精神性に比して、写実性という言葉で片付けられてしまっている。しかし、その写実性の中でも春挙の円山風写実と、栖鳳の四条風写実とは全然趣きの違ったものである。春挙の写実には肩肘を張ったところがあるが、栖鳳の写実には余裕がある。春挙はどちらかといえば江州人であるところから、田舎くさい、土くさいものが感じられないでもないが、栖鳳には軽妙洒脱な生粋の京都人の都会性がある。

また春挙の写実は若い頃から興味を持っていた写真術からきているといわれている。確かに「山上楽園」の湖水の描写には、写真を思わす迫真性がある。しかし写真術のみの写実性ならば、あの激しい圧倒させられる自然描写の迫力は生まれてはこなかったであろう。写真は確かにあるものを、いかにもそれらしく写すことは出来る。しかしそれはあくまで器械のレンズの目を通した真実であって、人間の目を通した真実ではない。人間の目には真実以上の真実が生れる無限の可能性がある筈である。つまり、真実以上の真実こそ、真に美なるものであり、その美を把えるのは芸術家の目であり、腕である。写真術は単なる写生画への一手段であって、春挙芸術の全貌を示すものではない。むしろ彼の芸術の背景にある禅精神の方が、春挙作品の重要な要素となっているといえる。肩をいからせた荒武者的な絵の中にも暖い心情が、厳格さの中にも慈しみが、にじみ出ているのは禅精神の表われといえないだろうか。春挙の描く人物画には美人はほとんどいない、禅僧、童子、働く人々といった人物像が宗教画ともいえる世界を展開しているのである。生真面目なまでの春挙という人の態度がうかがわれるのである。(馬場)



京都市美術館ニュース No. 70

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和44年12月10日発行

紫峰さんのことなど

加藤一雄

「意は似せ易く、姿は似せがたし」――この短い一句はもと本居宣長の云ったことだそうだが、小林秀雄さんの随筆から孫引的に憶えて以来、私の愛好する言葉となっている。ここに浅薄にも「姿」を「写真」に換置するのは、宣長及び小林さんの真意に対し相すまぬ次第であるが、しかし、一作家の肖像写真には、その人の全作品の提示する思想とほとんど等価の美しさがあるように思われる。漱石山房の一隅に追いつめられた獣のように坐っている漱石の写真が、いたくわれわれの心を打つのは、恐らくこの間の事情を端的に語っているものであろう。この方は岡鹿さんの随筆集で読んだものだが、かって岡さんは代数学の泰斗シャルル・エルミットの全集を買い、そこから著者の写真を切抜いて机に飾っていたことがあるという。岡さんの言葉によると、「このエルミットの読書姿勢によって、具体的に現れているものこそ、学問というものだったのである」、ということになる。いかにも岡さんらしい精妙な感受である。

白梅

今年の春の末ごろ、榊原紫峰さんの個展を見に行ったら、会場の入口に氏の大きな写真が飾ってあった。頭髪を短く刈り、上等の老眼鏡をかけて、和服の着流しで蹲って庭石を写生してられる姿である。かねて見馴れた氏の姿ではあるが、一種の高い香りが見るものの面を敲ってくる。純度の高い姿である。私はこれだけですでに十分だったのであり、会場内の作品は、あればあるでそれだけ結構という程度の感じであった。岡さんはエルミットの写真に「学問というもの」の姿を見たのであるが、近代の絵画には近代数学ほどの確実な様式はもうすでに存在しない。だからこのきれいな紫峰さんの写真に「絵画というもの」の姿を見ることはできないが、紫峰さん個人の芸術なら、これは明らかに見てとれよう。むしろ、紫峰さんの芸術自体が庭に蹲っている如き感じさえある。ひと頃、というのは大徳寺居住の頃、紫峰邸の一室に宗達風の桜の絵の襖を入れた部屋があって、春らんまんの気分にあふれていた。紫峰さんはここへ雛をかざりますと云ってられた。雛人形の背景に中国風の水墨山水をおくとよく似合うこと――これは私の経験である。しかし、宗達風のあでやかな桜の絵をおくのも勿論たいへん結構であろう。むしろ、問題はその雛の前景に墨絵のような紫峰さんの痩軀をおいてみる、このイメジである。このイメジなら私のすでに経験する宋画の屏風と雛さまの対照とほぼ同じ効果を奏するのではあるまいか、と思いつづけると、われ乍ら少しをかしくなって来た――清少納言のいうあの「をかし」である。このをかしさを、今現に眼の前に見ている庭に蹲った純度の高い紫峰

クなフォルム等を初め、野中ユリ、松本、野田らのきわめて淡白な処理を掲げることができます。もっとも泉、永井、菅井、磯辺、松本らは他の作家に比べてより無機的な冷たさを画面に漂わせていて、それらがとくに「物」と「美術」との境い目にいようとする「現代美術」の一端をよく徴わしていると言えます。

作品の立体化という点では、版画はこれまで立遅れていたわけですが、それでも野田が作品を現実空間と作品空間との間の開放弁としたことによって、松本が床に据えて立体作品としたことによって、また永井と勝本がそれぞれ紙型、銅版を使ってカラ押しの技法を前面に出したことによって、いくつかの可能性を示唆しているのは注目されます。

更に野中の仕事や加納の制作態度は「現代版画」の別の一面に照明をあてていて注目を引きます。野中の場合はモノタイプ（一版一作）の方向をとることによって、加納の場合は一版からせいぜい二、三点しか作品をつくらないことによって、「複製化」をその特徴とする「版画」そのものに一つの問題を投げかけているからです。両者とも「版画」であることを殊更意識することはなく、むしろ「描く」という姿勢で制作に当っているためですが、これもやはり「版画」のもう一方の国境に立っているものと言えましょう。

こうして版画のもつ「複製化」という基本性格が、現代的な対制作意識に迎えられて、さまざまな方向へと展開されます。それらは多かれ少なかれ作家自らの現実の社会的情況に対する一種のアンチテーゼという形で捉えるべき面があると言わねばなりません。と同時にそれはそのまま美術作品そのもののあり方に対する一つの問題提起でもあります。しかし或る意味で「版画」という一つのジャンルをもはや固執する必要のなくなってきたことも事実かも知れません。美術も一種の情報であり、そのためのメディアが作品であってみれば、その制作手段や作品の形態がおよそことばでは捉えきれないものになっても何の不思議もないからです。各作家の今後の活躍にそれはかかっています。

（なお小文は本展目録の解説と対をなすもので、各作家の諸作品についての評価、批評は他に譲るべきものとしてここでは避けました。また敬称は略させていただきました。）

※　※　※

野外の彫刻

京都新聞社の要請によって、十月から十一月にかけて美術館の庭で野外彫刻展が開かれています。野外にある彫刻は何も珍らしいことではありませんが、彫刻の観念を一変して「彫刻」から「立体」への経路を進む、若い彫刻家たちが、自からの造形を直接、外光と人目にさらすための機会として野外彫刻展は盛んになりつつあります。この展示は鴨川べりや植物園も会場になりましたが、美術館には五人の彫刻家の作品が秋の日ざしに照り映え点景をそえています。

ただ室内展示と異なり、作品管理にはどこの会場とも条件がむづかしいようです。公開のあけっぴろげの場所であることによるが、美術館の庭でも、京都市の市街地図をそのまま作品とした展示物が盗難のおそれがあるというので、その後保管されて陽の目をみなかったりする一方、パラフィン板を積みかさねた立方体が熱の関係で、日ざしを受ける方にかたむいて倒壊するおそれがあるなど、みる方も、つくる方も、主催者も、野外彫刻展の維持についてはまだまだ問題をのこしているようです。

▷友の会通信◁

○友の会ではいま鋭意「友の会会員名簿」の作製をすすめています。名簿は昭和三十八年に一度つくったことがありますが、今回会員のご希望もあり、数年ぶりの発刊となります。本年度は会員数八〇〇名に近い大世帯となりましたので、ページ数も六〇頁程度になり、ちょっとした冊子になる予定です。

内容は、名簿、役員名簿、友の会会則などを収めており、名簿には住所、電話番号のほか、趣味の欄を新しく設け、趣味を通じても親睦を深めていただく手引きといたしました。表紙は会員山本久吉氏の美術館スケッチをあしらっています。十一月中にはお手許にとどくよう館員が校正などに精出しています。

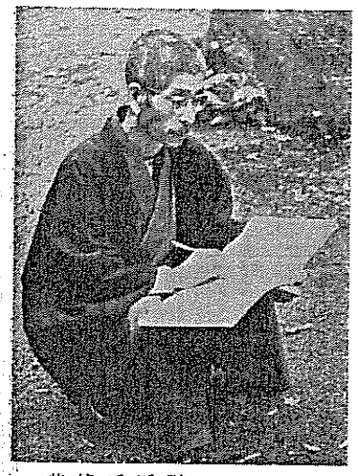
○さきごろ京都国立近代美術館ではゴーギャン展がひらかれ一般に好評だったようですが友の会でも会員に割引入場の便をはかりましたが、総会でもご要望がありましたので、直接会場入口で料金仕払いの方法をとり好評でした。今後もできるだけ手間のかからない入場方法をとりたいと考えています。

さんの肖像写真と二重映しにしてみたら、わが夢想や想像は、野火の煙の末のように、限りもなくたゆとうて行くのであった。勿論これは夢想的といえば恰好はつくが、実は怠惰なわが精神の取りとめもない彷徨である。と同時に、紫峰さんの「姿」のよさがこの無限の夢想を誘うところも確かにある。現に私は他の張三李四諸公の画家の写真を見ても、わが愛してやまぬ現実主義から一歩も踏出さないことは実にしばしばだからである。

ないない尽しを云うのは近代主義批評の通癖となっている。余りよい癖とも思えないが、あえてこれに倣うなら、紫峰さんの絵には人事・山河・街巷がない。それに晴れた日の明るい光線も甚だ稀である。私はこれらのないことごとに快い興味をそそられた。近来私は疲労困憊の結果、人事・街巷に対して疎斥嫌悪の情を抱いている。だから極めて簡単に、人事・街巷を扱った芸術には索然として興味がもてぬ。かって「白樺」派の人たち、現代の「心」の会員諸氏（紫峰さんもたしか会員の一人の筈だ）、これらの諸氏は浮世離れがしているようで、実は人事・街巷に対しなお老いの妄執があると、私は見ている。この中にあってひとり紫峰さんの凜乎とした人事・街巷の放棄はもっと注目するに足りると思う。写真に見る氏の姿の清澄度は、なお人事・街巷に直面するだけの敢然とした機鋒をひめている。私の如く軽蔑を装って、実は、逃亡するのとは訳がちがう。にも拘らず、なぜ氏の絵からは完全に人事・街巷はしめ出されているのであろうか。この質問は私にとってまことに快い自問自答のテーマとなるのである。

紫峰さんの絵における「山河」の欠除は、これはもっと複雑な問題を提起してくる。私はいたく山河が好きであり、そして紫峰さんに山河はない——問題は私個人の嗜好を離れるから事は仲々解きがたいのである。大正の末近くのことであったと思うが、当時少年の私は叔父につれられて「国展」を見に行ったことがある。その時叔父は紫峰さんの絵を指して、「この人は深くシナの絵を習っている」と教えてくれた。今にして思えば、あれは紫峰さんの「雪柳白鷺図」であったのだ。叔父のこの短い言葉は、実は、私に深刻な印象を残したのであって、以後私は中国の絵画に対し絶大の愛着と敬意を抱くこととなり、この敬意に紫峰さんの絵を結びつける結果となった。中国の絵に山河の充満していることは誰方もご承知の通りである。その肝心の山河が紫峰さんの絵にはない——私の困惑と失望とはご推察ねがえることと思う。しかし、その同じ困惑は或いは紫峰さんの側にもあるのかも知れない。私にとって中国画の「山水」は壮厳蒼古の思想の表徴として敬愛措く能わざるものがある。しかし、その同じ表徴が紫峰さんを困惑させることだって考えられぬことではない。氏は十七才にして土砂降りの雨に立つ惨とした軍鶏の絵をかいた人である。中年に至っては、雪野を渡る一匹の鹿、深雪の樹間に身を寄せ合う鳩をかいた人である。これらの禽獣たちの孤独と飢餓に脅かされる魂は、山水・山河の壮厳蒼古の思想からは遥かに遠いものであるかも知れぬ。むしろ、思想の基底をなして、その思想を高く輝かしめ、しかも、それ自らは思想によって獣殺される微小で痛切な砕片の魂かも知れない。中国宋・元・明の文化地帯に山脈のように立微並ぶ山河・山水の大系列があり、その傍らに慎ましく、花卉翎毛の一系列がつづいている。紫峰さんの絵をこの花卉翎毛の系列の中に入れるべきかと自問してみると、やはりそれはかなり違うようである。紫峰さんはもっと「近代」であり、「近代」だからこそ、もっと繊細で純度が高く、もっと寂寥で悲傷がある——まさしく東海粟散の偏土、日本列島の「近代」ではなかろうか。

紫峰さんの近来の作品には墨梅の絵が多い。疎影錯落した枝上に数点の花が咲いている。「春ハ枝頭ニ在ッテ已ニ十分」——ではあるが、この満天地を領すべき「春」はなぜか薄墨色に寒々と曇っている——そして、これらの墨梅を見る私たちの心もまたかすかに憂愁の感に充たされるのである。絵は云う方なく美しい。而も、一抹の憂愁は踟躕して私らを立ち去ろうとしない。これは一体なぜだろう。



紫峰氏近影

当館所蔵品より

菊池契月「南波照間（はいはてるま）」

"美人画"というジャンルがあるのは日本画だけかもしれない。それほどに近代日本画は数多くの美人を創造してきた。松岡映丘、鏑木清方、土田麦僊、上村松園、菊池契月、伊東深水などの作家達は（一言で美人画家といわれる人でない場合もあるが）彼ら独自の美人を創り、我々を楽しませてくれた。

その中で菊池契月が描く美人は一風変っている。彼女らの目の中に異様な光が描かれているのだ。瞳の中までくまなく描き、まわりの黒目の色を少し変えている。目もとは冷たく、涼しくそして美しい。口元は笑っていても目もとは常に冷静なのである。少女を描く時ですらその態度は全然変らない。少女のあどけなさ、子供ぽさは失われ、冷たさが先走ってしまう。聡明で理知的な女性の中に一種の哀調がただよい、見る者には、作者菊池契月を生んだ環境がふと脳裡をかすめるのである。

契月は長野県の生れである。信州は風光明媚で森羅万象がくっきりしている。そして冬はすべてのものがしんから凍りついてしまう冷たい土地である。ピーンと張りつめた自然には甘さ、優しさは一切通じない。契月のはこのような風土を体で感じ、その風土をそのまま画面に再現したといえよう。アンデルセンの童話に出てくる「雪の女王」とは契月の描く美人のような顔をしているのではないかとふと思う。それほどに彼女達は女性独自のあでやかさ、はなやかさあるいは色気といったものから縁遠いのだ。理知的で、高貴ではあるが、情熱のない、冷たい女人達である。白い皮膚の下には暖い血が果して流れているのだろうかとすら思われる。

「南波照間（はいはてるま）」に描かれる女性も南国女性の情熱的な目は持っていない、雪国の誇り高い女性の目である。南国の女性にしては肌も白すぎる。そして彼女達の表情は哀しげである。「南波照間」とは琉球伝説の理想郷であるが、明るい画面とうらはらに全体をおおっているこの哀感は何を意味するのであろうか。しいたげられた者の哀しみなのか、あるいは琉球王国というエキゾチズムがもの哀しさを誘うのか。労働している人物を描いていながら、土くさくなく、気品高く清らかに仕上げているは京都派の技の冴えである。同時に画面を明るい色を使って、イタリヤ・ルネッサンスのフレスコ画風なものを取り入れている。契月はどちらかというと円山四条派の系統というより、東京の院展派に近かった人といわれる。あるいは大和絵を思わす系統といった方が適切であろう。

歴史人物の肖像画や物語的な人物画はロマンの香りの高いものである。大正末期外遊して西欧諸国の絵画にも数多く接し、殊にイタリヤ・ルネッサンス絵画から学んだところが大いにあったといわれる。しかし、それらを画面の中にとり入れはしたけれど、契月の中にある風土をまでは脅かさなかった。他の日本画家にみられるバタくささは微塵だにみられない。この作品が描かれた昭和初期頃は新興大和絵運動が盛んになった頃であるが、契月もまた彼独自の大和絵を生み出したともいえる。京都の地にあって京都の画風には一切染まらなかった画家、自分のふる里を終生身につけた画家であった。

契月は初めは南画家、内海吉堂に師事したが、その後菊池芳文の門下生となった。芳文からは四条派の画風を叩き上げられたけれど、彼の中にある本質は、先に述べたように、それによって変わったわけではない。後に契月は菊池芳文の養子となって、父、芳文の鍛錬はますます厳しくなっていったといわれるが、彼の中にある信濃の味は、万年雪のように消えることはなかった。またこの「南波照間」にもみられるように、契月の作品は、理知の中に、叙情詩があることを認めずにはいられないだろう。決してその筆は都会づれすることなく、純朴な田園叙情詩的な味わいが濃い。これも信濃の土から生れでたものだといえよう。

契月は一言で美人画家といわれる人ではない、歴史画や動物画もその鋭い自然観察によって、数多くの力作を描いている。大和絵風な気品と格調の高い画面は、弟子の宇田荻邨に受け継がれて、現在の日本画にあって貴重なものとなっている。（馬場）

京都市美術館ニュース No. 71

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和45年4月10日発行

万博記念特別展

京都の美術工芸

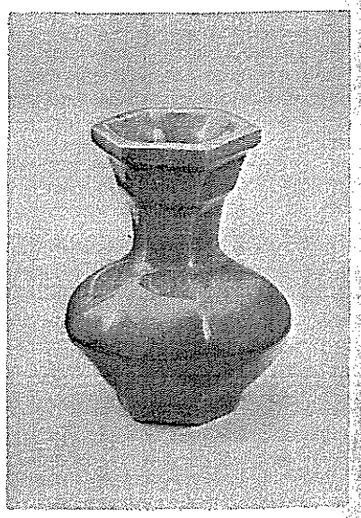
美術館は万国博開催の年に当って、京都のすぐれた工芸をあらためて紹介するため「京都の美術工芸―その伝統と精粋」を開催しました。数年前「京都工芸の一〇〇年」を開催したことがありますが、今回は、ほぼ万国博の会期に合わせて、前後三つの会期にわたって開かれます。四月十二日までの会期で開催されたものは、その第一会期に当ります。第二会期は五月十七日から六月二十一日まで、第三会期は六月二十八日から八月二日までです。

京都は長らく都であったし、宮廷のほかに、全国的にも重要な位置をしめる大寺院、あるいは茶道関係の需要などが京都の工芸を発達させ、優秀な工匠、職人を集め育てる土台となりました。

いつの時代でも工芸は産業と結びついて発達しますが、上記のような需要が、京都の工芸を刺戟し、高度のものにしていった一つの要因でした。

明治以後も工芸は、新たな需要にもとずく西陣織、京友禅、清水焼などを土壌として発展します。

明治の工芸には、おおざっぱにいって、二つの方面で大きな努力が重ねられます。その一つは織物におけるジャカード機の採用や、化学染料による染色法、陶磁器の釉薬研究などが盛んに行われ、ヨーロッパの技術導入、技術革新が行われたことです。これらによって京都の工芸は伝統を継承しながらも近代工芸としての技術的基礎を確立していきます。第二の点は、郷土産業界の一員であった工芸家が次第に産業から相対的に独立し、美術制作者としての自意識を高めたことでしょう。



河井寛次郎
青瓷鐺血文花瓶

単なる技術者でなく、意匠家としての自覚も深まります。そして昭和二年帝展に工芸部が設置されてからは多くの工芸家が純粋に美術家としてあゆむ道すじが支配的なコースとなります。

京都の工芸百年の歴史は、以上のような年輪を重ねて、現代に至っていますが、もちろん分野と作家によって、伝統の継承、新古の技術の活用、あるいは今日の工芸についての抱負も必ずしも一様ではありません。しかし、それらは全体として、明治から現代にいたる京都の工芸の伝統と成果をつたえるうえで、それぞれ貴重な役割を果すものです。

改組日展について

日展はことしも12月16日から明年1月15日まで(12月26日～1月1日休館)美術館で開かれる。名称が変って本年は「改組第1回日展」である。昭和33年にそれまで日展運営会が主催していた日展が、この年から社団法人日展の主催となり、昨昭和44年まで十一回を経たが、ことしからまた新しいスタートをしたわけで、「第1回」の名を冠した日展はこれで三回あったことになる。

新しく理事長に就任した山崎覚太郎氏の談話によると、日展の運営のマンネリズムの打破に改組の目的があり、だいたい十年に一度は改革する必要が必ず生じてくるという改革周期論も開陳している。一般には「日展の若返り」と評されているように、人事を一新して、より若い世代の新理事を中心に日展の新鮮な機能を蘇生させることにそのねらいがあったのだろう。

これまで常務理事の要職にあった長老格の作家を顧問とし、新たに評議員から多数新理事が任命された。理事の定数は定款によると、47名以上55名以内（うち理事長1名、常務理事10名以上20名以内）となっているが、選ばれた理事は現在54名である。

小野竹喬、鍋木清方、福田平八郎、堂本印象、金島桂華、有島生馬、小絲源太郎、山鹿清華ら署名の作家は理事の「停年制」が七十五歳となったので、すべて顧問に格上げされた。

ちなみに改組日展の新役員は次ぎの顔ぶれである。（昭和44年8月15日現在）

会　長　北村西望

理事長（事務局長兼任）山崎覚太郎

顧　問

高橋誠一郎、福田　繁、伊東深水
小野竹喬、金島桂華、鍋木清方
川崎小虎、堂本印象、中村兵陵
野田九浦、福田平八郎、山口蓬春
有島生馬、大久保作次郎、川島理一郎
小絲源太郎、辻　永、長谷川昇
三上知治、耳野卯三郎、雨宮治郎
斎藤素巖、平櫛田中、岩田藤七
井上良斎、高村豊周、山鹿清華
豊道春海

常務理事

宇田荻邨、児玉希望、徳岡神泉
東山魁夷、鬼頭鍋三郎、小山敬三
田崎広助、古賀忠雄、沢田政広

理　事

奥田元宋、加藤栄三、杉山　寧
高山辰雄、橋本明治、三輪晁勢
森田沙伊、山口華楊、山田申吾
井手宣通、小堀　進、佐竹　徳
新道　繁、田村一男、中村善策
中村琢二、円鍔勝三、北村治禧
中川　清、藤野天光、大須賀喬
佐治　正、高橋節郎、帖佐美行
辻　光典、蓮田僖吾郎、皆川月華
宮之原謙、山室百生、青山杉雨
金子鷗亭、桑田笹舟、手島右卿
松井如流、村上三島、山崎節堂

監　事

司　忠、森　白甫、山下忠平

さてことしの日展京都展は、日展が選定した基本作品、（日本画、洋画、彫塑、工芸、書）三五〇点に加えて京都、滋賀関係の出品者の二四〇点、合わせて五九〇点が展示され美術館全館を飾る。陳列点数は京都展の場合、昨年にくらべて少々減っているが、これは改組と合わせて審査にも厳選方針がとられた結果とみられる。

友の会

友の会はさる十一月二十三日加古川市の鶴林寺と明石市天文科学館への見学旅行会を行いました。前日の雨にもかかわらず、当日は絶好の秋日和となり、会員九十人の参加のもとに楽しい一日を過ごしました。

バスは吹田市千里丘で来年予定されている万国博会場を眺めながら名神ハイウェイを走り、また舞子公園の松林を通り抜けて、美しい田園風景の続く加古川市の一角に、静かにひそんでいるような、聖徳太子御創立と伝えられる鶴林寺に着きました。ここで太子像、太子絵伝等その他重要文化財を数多く見学した後、九つの諸堂も見学しました。最後までお寺の住職さんに熱心な説明をしていただき、会員の方々もすっかりうちとけました。次いで帰路明石の天文台に行き、日ごろ天文学にはあまり関心がない一同も、プラネタリウムの描き出す宇宙図に興味深く見入りました。鶴林寺でもう少し時間があればよかったのですが、会員のご協力でスムーズに無事見学会を終えることができました。

退館のことば

"はからずも館長を仰せつかって"

早借達一郎

はからずも美術館長を仰せつかって二年半、無事退職にいたりましたことは、皆様のあたたかい御理解と御支援があったからであります。退職の感想を述べるようにといわれて、まず感謝の気持をお伝えしたいと思います。

ところでその二年半の在任ですが、私は事務系出身の館長として、終始事務屋としての目をもって仕事をすすめるのを自分の方針としてまいりました。定年近いわが身が、美術の手習いを始めてもどれだけ貢献できるか、知れていますし、それよりも長年の経験を生かして、一事業所としての美術館の発展に少しでもプラスになるようにしたいと考えたからです。

それで施設関係では第一の課題として、相当に痛んでいた本館の補修をとりあげてみたわけですが、当然のこととして財源が思うように参りません。そこで貸館の使用料を東京都美術館なみに値上げし、同時に入場人員の比率による収入法などをも取り入れて、財源の確保につとめ、一方この増収分は美術館に還元してもらえるように努力しました。まだまだ見違えるようにきれいになったとはいえませんが、少しはきれいになったのではないかと思っています。

それから次に、やはり施設関係ですが、月を追って見てゆくうちに、この美術館の充実にとって最も重要な課題は、収蔵庫の新設ではないかと思うようになりまして、特に後半は、この問題に集約されていったと申してもよい位です。幸いこれは関係者、特に市の上層の方々のご理解を得て、今話題にされているプランが実現すれば、地方自治体の美術館としてはわが国第一のものとなり、その本館にふさわしいものになりそうです。

勿論このほか、館長として日常の業務のほかに、やりたかったことは多々あったわけですが、正直に申すと、出来ずじまいに終ったことも多かったといわなければならないようです。中でも心残りなのは機構及び組織の問題で、例えば職員の増員問題や、学芸職員の研究職の問題などが心に浮びます。これらの問題は、出来たら今の責任者であられる木下文化観光局長、もし専任の館長が就任されたらその館長の方に、ぜひご一考願いたい問題ということになります。自分のやり残したことを後任の方に注文するのは、本意ではありませんけれど、一市民として美術館の充実を願う場合にも、こういう発言に落ちつくようです。

私の見るところでは率直に言ってこの美術館は、美術都市京都という背景をもって、まだまだ発展してゆく素地を多分に持っていると思われます。美術館の職員の方々に対しては、ますますがんばって下さいと申しあげたい。

私は市に入ってから二十一年、水道局を初めとしていろいろのところで働いてきましたが、六年間勤めた清掃局とこの美術館とが、自分としては最も充実した時期だったように思われます。それだけに今なお愛着も大きいようです。個々の話題では、就任後半年して開かれた、市長と評議員の先生方との話合をすすめる美術行政懇談会とか、ロダンの《アダム像》移転のこととか、美術団体連合の方々との話合のことなどが思い出されます。

これからは館長という立場を離れて自由に絵を見て楽しみたいと思っていますが、感銘を受けた展覧会はといわれますと、楠部弥式展とか小野竹喬展などの回顧展をあげたいと思います。これらは、在任中にこのような展覧会が始められたということもさることながら、その道一筋に進んでこられたこれらの方々の長い仕事を見るということに、深い感銘をうけました。

では皆さんご支援ありがとうございました。今度は"はからずも"ではなく"予定通り"定年退職した次第です。

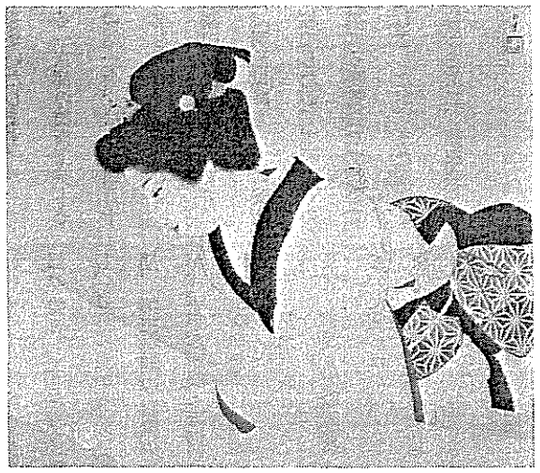
（談）

当館所蔵品より

上村松園作　晴日

松園といえば美人画、美人画といえば松園といわれる程、その画歴は美人を描くことに終始した。しかし松園の作品が高く評価されるのはそれが単なる美人画でなかったからである。我が国には昔から美しい女人を描いた絵画は非常に沢山ある。美しいが故に世俗的で一般受けし、それだけに芸術的には低いものとみなされがちであった。美人画家として大成したものは江戸期においては皆無（浮世絵画家を別として）であったし、近代にはいってからも松園以前には美人画の大家はほとんど輩出していない。美人画は最初から絵になりすぎるのである。美しい女人はそれだけで絵である、作者の意図など入り込む余地はない。美しいものにあえて筆を加えて、絵を台無しにしてしまうよりも、無難に切抜けようとしたのではないか。美人画を高めることは非常な冒険であったといえよう。松園はその冒険をこころみた数少い作家の一人であり、美人画のジャンルを征服した代表者である。美しい題材をきれいさだけで終らせず、画面に気品と清新さを加えることによって、芸術性の高い、造形美を創作するに致った。

松園の描く女人像は、男の画家達が描く女人とちがって、肉欲的な、性的なものを強調せず、女性の内面にある美を把えて、美人像に生気を与えている。例えば母性、恐悄、嫉妬、意地といったものが激しく静かに観る者にせまってくる。しかしそれらをあらわにはださずに、気品というヴェールの中で、はげしい女心を燃やしているかのようである。女性なればこそ描きえた境地といっても過言ではない。しかも松園がみつめる目は男の作家とは違ったところをみている。名作「母子像」にみられる母の顔は子を想う愛の権化である母性愛そのものを絵にできる男の作家はほとんどいないであろう。あるいは女性の生活を絵画に再現できたのも、男の作家にはできない技といえる。



当館所蔵の「晴日」は昭和十六年京都市展に出品され、寄贈された晩年の佳作ともいうべきものである。娘が一心にしんし張をしている図は働く女性の最も美しい光景である。そこには飾り物ではない血の通った人間性に目覚めた女を描こうとする作者の心意すらくみとれるものといえる。

舞を舞う女、琴を奏でる女、月を見る女、夕涼みする女、松園はそれらを描き、数々の秀作を残しているが、私達が最もひかれるのは生活している女性を描いたものではないだろうか。子供をあやす母の像、障子を切り張りする女、針仕事をする女、そして、この絵のように晴れた日に洗濯をする女、こうした素材は従来の美人画には登場しなかった、女性罪である。働く女性の美を見つけて、生きる喜びを意識している女性の姿を絵にした作者は、ある意味で女性解放を絵画の中に唱えたともいえる。「女性は強く生きなければならない」これは松園の理想であり、モットウでもあった。働く女性は遊んでいる女性よりも強い、積極的に生きている感じがするからである。強いのみか、着飾って、溌ましている女性よりももっと美しい。本画の女性はきりっと襷をかけ、普段着のままで無心にしんし張りをしている。まだあどけなさの残っている横顔は真剣そのものである。頭にはかんざしの代りに桜の枝がさされ、春らしい明るい気分を表現し、また娘の可憐さをきわだたせている。同時に失われたものの追憶がそこにはある。普段着の下から見せる赤い裂、黒繻子の衿、しんし張りの風景、すべては現在の我々の目に触れることのない光景となってしまった。我々が最早、忘れ去った美が現代的な感覚で生かされている。それは松園芸術全般についていえることではないだろうか。京都という古いものを大切にする町に生れ育った松園はその芸術的感覚の鋭さでもって古い美しいものを自己の中ではぐくみ、護ったといえる。ほとんど徳川期の女性に素材をとり、髪、衣裳、小道具などに失われてゆくものの美しさを求めなみなみならぬ愛着をこめて描きながらも近代的な造形様式を加えて、不思議な程の新しい感覚をそなえている。伝統と新しさ、それは当時の京都画壇の精鋭たる特色を示すものであった。松園には彼らの中で堂々とその技を競い、一歩も譲ることなく、実力を発揮した古くて新しい女性であったといえる。

京都市美術館ニュース No. 72

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和45年5月30日発行

第10回日本国際美術展

第10回目を迎えた70日本国際美術展（東京ビエンナーレ）は6月6日から28日まで、京都市、毎日新聞社、日本国際美術振興会の共催によって当館で開催されています。

これまでこの企画は日本を中心に海外十数ケ国に出品作家の選抜を依頼し、一作家一作品を原則としたおよそ国内130点、海外150点からなる〝大展覧会〟が見せどころとなっていました。これには十余りの賞も設けられ、これを競い合う作品群はさながら〝世界美術の大動向展〟という観を呈していましたが、今回は一転してそのような国別選抜や賞鑑査を廃止し、そのかわり一人のコミッショナーを立て、彼の責任における自由な選抜によってテーマをもった企画展に切換えられました。すなわち評論家中原佑介氏がこれに当り、昨秋から能う限りで欧米、国内を廻って、自ら展覧会の性格をねり上げながらその一貫した批評眼によって作家を選抜、同じく彼自らがまとめ上げた「人間と物質 between man and matter」というテーマのもとに制作出品させるという方式をとったのです。かかる企画はもちろんこの種の他の国際展（例えばベネチア・ビエンナーレやサンパウロ・ビエンナーレ等）でも見られなかった新たな試みで、その点から注目を集めることは言うまでもありませんが、同時にそれらが近年参加各国で予め行なわれる出品作家の選抜とその作品内容の決定の仕方に賞獲得の思惑が絡んで、例えば作家がナショナリズムの手段に使われるというような問題まで引き起こしてきただけに、これを打開する一つの手段になりはしないかという期待ももたれるわけです。その意味でもこの企画は試金石としての大きな役割と意義を担っていると言えます。

「人間と物質」というテーマはある意味で現代美術（modern art）の底流にある主要課題だということができます。現代生活――産業技術の革新的な開発とその応用による物質の大量生産――では、特に「人間と物質は分ちがたく結びつき、それらは互いに影響し合い、互いに規定し合って」否応なく密接に入り組んでいます。しかもそれら物質は「われわれの観念とか意図によって操作されつくしてしまうわけにはゆかない」ような存在として、そういう関係をもちます。

中原佑介氏は今日のかかる人間と物質の関係を通して、両者の対等性を、「われわれは物質にたいする特権的な主人公ではなく、人間と物質は対等であるという態度が押し出されるようになった。」と言います。なぜなら「われわれがこの現実世界（われわれをとりまく物質だけでなく、われわれ人間もまたその一部であるような全体）の外で生きることができず、現実の部分である限り、人間と直接触れ合う物質は、不可避的に断片的なものであるほかなく、また過程的なものとならざるを得ない」という事実が歴然としてあるからです。

物質とは形、質量、体積、位置をもったモノを言うわけですが、われわれをとりまく物質の中にはこれに手を加えるに肉体的な力ではどうしようもなくて、物理学的あるいは化学的な力によって初めて変化し得るものが無数にあります。しかもそういう手段による制御のさせ方できえ、物質そのものの保有する頑冥な性質がこれを決定させる場合が少くありません。これは物質が人間と対等もしくはそれ以上の力をもっている一つの証左ですが、同時にまたそれらは一つのフォルムを具え、用途や目的を明確に担っている〈製品〉ばかりではなくて、

友の会だより

○友の会は新年度会員を募集しています。入会希望の方の申込みはなるべく早目にお願いします。

○昨年の友の会は、美術展観賞、見学会、美術講座などを活発に事業を行いました。また会員名簿もつくり、会員のご意見もとり入れて、趣味の欄も設けました。名簿は会員の入れ替りもあり、一年限りのものですが、会員相互の親睦のために今後も利用していただけると思います。

○三月末に日本南画院展が開催されましたが、主催者から招待券八〇〇枚をいただき、会員のみなさんにお送りしました。南画院のご好意に感謝したいと思います。

○新年度の事業方針については近く、総会をひらいて、みなさまのご意見をいただいて決めたいと思いますが、さしずめ六月には万国博を見学したいと思います。バスはすでに確保しましたので、下検分のうえ詳細をご連絡いたします。

○万国博を記念する「京都の美術工芸―その伝統と精粋」の第一会期はさる四月十二日で一応終りましたが、引続いて京展後、第二、三会期の同展が開かれます。日本画と工芸は、明治以降も京都の美術の大きな二本の柱でしたが、本展はその歴史と現状を概観する展覧会です。すでにご招待をいたしましたが、まだ鑑賞されてない方は招待券を第二、第三会期のいずれかに御利用下さい。

訂正とおわび

友の会会員名簿掲載の加藤鴻業堂の広告中、電話番号にミスプリントがありました。おわびして訂正します。かとう鴻業堂（御一九七〇・御〇二七五の二本です。

万博記念京展ひらく

京都市主催恒例の京展はことし22回目を迎え、4月26日（日）から開かれました。京都市美術館は、万博の年に当って、3月から4月にかけて、まず万博記念事業「京都の美術工芸―その伝統と精粋」を開催し、さらに夏から秋にかけて、同展第二会期、第三会期の展覧が予定されていますが、本年の京展も万博記念展として開催されたものです。

万博記念京展というのは、これまでの市長賞、京展賞、須田賞、など京都市が出していた賞のほかに、今回に限り、「万博記念賞」（各部一賞、十万円）が設けられ、授与されました。

今回の応募点数は、日本画119点、洋画449点、版画32点、彫塑44点、工芸153点、書320点、合計1117点で、ほぼ昨年と同様。書には、寸法制限のほかに面積での制限が加わったので、作品も例年にくらべ少ことしから、々小ぶりになったが、見た目の作品の揃いがよくて好評であるようです。

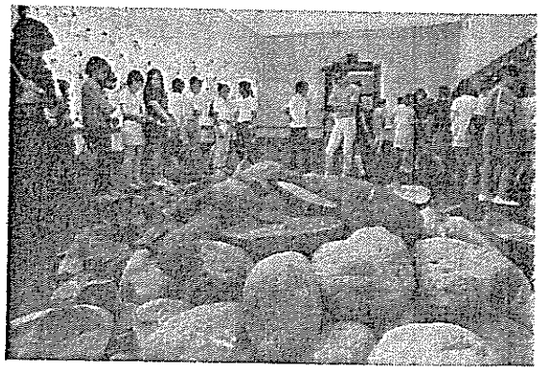
また彫塑では、ここ数年前まで具象彫刻が大勢を占める傾向にあつたが、本年度は抽象作品の数もふえ、具象と相拮抗してきました。これは新審査員に若手の抽象彫刻家が登用された影響もあつてのことでしょう。

書が昨年の応募点数を上回つたのにたいして洋画は昨年にくらべ約四十点の減少、これは一昨年にひきつづく傾向となつています。

書においては、第三者が主催する公募展が比較的少ないため、京展が出品者の意欲を満たす好個の機会となつているためとみられますが、一方洋画においては公募展、グループ展、個展などを通じ発表のチャンスが多いことにもよるでしょう。

工芸はさきに開かれた「京都の美術工芸」の特設ケースをそのまま活用して陳列されましたので、陳列面積も広くなり、照明も明るくなつて、どの作品も一層展覧効果を増したようです。

おな京展の会期は5月10日までです。



むしろ何にでも変化し得る可変的な可能体としての物質です。人間の前ではいつも仮りの姿でいるという一面があります。

物質とは本来人間の意志によって自由に制御されるべきものであるとすれば、この状況は明らかに矛盾を含んでいると言わねばならないでしょう。

しかし作品が素材と言われるある種の物質によって成り立っているということ、すなわち作品そのものがまた正に物質そのものであるという周知の事実をこれと突き合わせるとき、「作品はそれのみで閉ざされた体系（従来の絵画や彫刻）」を固執することが余りに虚しくて、「物質相互の関係、それと人間との関係全体が作品というべきもの」になる必要が起きます。「作品は人間にのみ属するのでもなければ、物質のみで自立」するのでもなくて、まさに「人間と物質の間のすべてを包合する」という際立った境界へ突入しなければならなくなります。その際作品は一体どんな役割を果すのかと言うと、矛盾を含んだこの人間と物質の関係を、芸術行為という意識を通じて「強調」したり、あるいは「体験」させたりするということです。すなわち人間と物質とがどういう関係にあるのかを認識させる手段（材料）として、作品がその媒体（メディア）の役割を果すということになります。

中原佑介コミショナーによる今回の東京ビエンナーレは、およそ以上のような現代美術の一課題をテーマに展開されます。選抜された作家は国内12名を含めた40作家ですが、彼らはその企画の内容と意図とを承知した上で自らの仕事を展開します。その際人間と物質というテーマが作品と現実との密着という形に置きかえられることが多く、そのために「場所、位置、配置、状態、過程、時間」等の諸要因を微妙に要求するものが少なからずあります。例えば先に行なわれた東京展では、海外の作家でさえ20名近くも来日し、展示場を確かめた上で制作方針を決定するという現象が見られました。これは一面では作品とその居場所の必然性の問題ととれますが、他面物質と物質の関連、物質と人間との関連という問題をそのまま現わしています。

美術作品として見た今展の特徴は、色彩の多様性に欠けること、展示空間に比して作品が小さいこと、時間の要素がより積極的に導入されていること等ですが、これらが現代美術の諸傾向を示す、言わゆる動向展でなくて、絞られたテーマによる企画展であることを前提にすれば、そういった視覚的な印象を奇異だと感じたり、忌避する理由がないことも納得できるでしょう。

なお参加作家は次の通りですが、リチャード・セラは京都展のために当館裏庭に鉄材を埋めた作品をつくっています。※印は京都展不出品作家です。

ディートリッヒ・アルブレヒト（スツットガルト）、カール・アンドレ（ニューヨーク）、ブゼム（ホリクム）、ダニエル・ビュラン（パリ）、クリスト（ニューヨーク）、ヤン・ディベッツ（アムステルダム）、※ヘル・ファン・ニルク（アムステルダム）、榎倉康二（東京）、ルチアーノ・ファブロ（ミラノ）、バリー・フラナガン（ロンドン）、ハンス・ハーケ（ニューヨーク）、堀川紀夫（新潟）、狗巻賢二（大阪）、スティーブン・カルテンバック（ニューヨーク）、河口龍夫（神戸）、河原温（ニューヨーク）、小池一誠（静岡）、スタニスラフ・コリバル（プラハ）、エドワルド・クラジンスキ（ワルシャワ）、ソル・ルウィット（ニューヨーク）、ルロフ・ロウ（ロンドン）、松沢宥（下諏訪）、マリオ・メルツ（トリノ）、※成田克彦（東京）、ブルース・ノーマン（パサデナ）、野村仁（京都）、※パナマレンコ（アントワープ）、ジュゼッペ・ペノーネ（トリノ）、マルクス・レッツ（ベルン）、クラウス・リンケ（デュッセルドルフ）、ライナー・ルッテンベック（デュッセルドルフ）、ジャン＝フレデリック・シュニーデル（ベルン）、庄司達（名古屋）、※ケイス・ソニャ（ニューヨーク）、高松次郎（東京）、田中信太郎（東京）、ジルベルト・ゾリオ（トリノ）、小清水漸（横浜）、ヤニス・クネリス（ローマ）

（「　」内は国際展の目録より。　平野）

当館所蔵品より

今回は当館で目下開催中の「京都の美術工芸」展にちなみ工芸品を取上げて紹介する。本作品は工芸展の入場券のデザインにも使われたので、なじみの人も多いかと思われる。

デフォルメされながらも牡丹のもつ華麗さを失わずに、藍一色の濃淡が、不思議な気品をかもし出している。作者は制作にあたって大和長谷寺に十日間も通い、牡丹の写生に没頭したという。写実を基本として、形態を図式化し、構図のとりかたに漸新な工夫がなされている。作者は牡丹という物を自己の手で探り、把えた上で、本体を解体して、再構成している。しかもその構成は三十年を経た今日でも感心する新しい感覚である。再構成された牡丹は現実のそれとは全く違うけれども、無駄なものはすべてとりのぞかれ、実際の牡丹以上の本質をそなえている。根底にある写生精神と作者の感覚が見事に調和して、一個の芸術作品がここに完成をみたのである。

本品のような糊絵とは友禅染の伝統的な技法で、生地に下絵をつけ、下絵の輪郭にそって、糊をおいて防染する。細い線を糊で描くことによって自由自在な表現が可能となる。次にこの輪郭の中を彩色し、これを蒸したあと、彩色部分に糊をおおって、防染して、地色を染めて、最後にもう一度蒸して水で糊を落す。これは多彩な色を表現できる絢爛な芸術である。それだけに本作品のような単色のものには不向きであった。稲垣稔次郎は形を単純化さし、色彩も一色か数色で仕上げたものがほとんどだけに友禅染技法がかえって不利となっていた。そこで彼は型染を使用することによって、単的で鋭い線を表現するようになっていく。

稲垣稔次郎作

「牡丹之図和紙糊絵屏風」

この作品では作者はまだ型絵染を使用していないで、丸みのあるリズム感が屏風全体にもある。すでに型絵染に向う作者の意図のようなものがくみとれるのである。

稲垣稔次郎は明治三十五年京都に生れた。父は日本画家で後に工芸図案家として著名であり、兄もまた日本画家であった。こうした芸術的な環境の中で、当然のごとく美術家を志していたといえる。市立美術工芸学校図案科を卒業後、東京三越、松坂屋図案部に勤務して染色技術の研究にはげんだ。その後制作活動にはいり、国画会、文展へ出品をするようになった。本品は昭和十八年第六回文展において特選となった、作者の中期を代表する作品といえる。戦後母校の京都市立美術専門学校講師となり、三十三年には京都市立美術大学教授となった。三十七年には型絵染で重要無形文化財保持者、すなわち人間国宝に指定されたが、昭和三十八年悪性腎腫瘍のため死去した。享年六十一才であった。作家としてはまだ若かっただけにその死を惜しむ声が多かった。稲垣稔次郎は生粋の京都人であり、また最も京都を愛した人でもあった。京都の風物、自然が彼独自の型染の世界の中に、美しく、清楚に描いてある。単純化された世界は我々をはてしない郷愁と夢想へと誘う。清らかで力強さには少々欠けるが、深みのある色合はやはり京都人らしい精練されたものである。本作品を藍一色で濃淡がこころにくい程美しく表現されている。稲垣芸術を一口でいうならば、清楚な気品とでもいえようか。

（馬場）

京都市美術館ニュース No. 73

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和45年6月30日発行

スペイン美術の核心

池上忠治

スペインの美術は人間的な熱っぽさと猛々しい迫力に富み、虚飾を排して率直で雄々しい表現を好む。趣味の洗練や優雅さ、小手先の器用さなどを意に介さずズバリと物事の核心を見ぬこうとする潔い態度があって、そこから、心を洗うような爽快さや乾いた詩情が生まれてくる。

イタリアやフランスと同様にラテン系でカトリックなのに前者ほど演戯派ではなく、後者のような気取りやコケットリーはおよそ感じられない。むしろ口下手で、体裁を飾らない。だが、いわば最短距離で対象の本質に迫ろうとする心の緊張と直観力の鋭さが奥にひそんでいて、それらが我々の心をたちまちにとらえてしまうのである。

ニル・グレコ　慈悲の聖母

ベラスケスはリニベンスやレンブラントと並ぶバロック絵画の巨匠である。レンブラントを努力型とするなら彼は天才肌で、他からの影響はあまり感じられず、のっけから非のうちどころのない傑作を生み出す。初期の「修道女像」と円熟期の「フェリペ四世像」とで彼の天才ぶりの進展がよく見てとられる。遺見がきくように大変長い絵筆で効果を確かめながら描いたといわれるが、とにかく油絵具を思いのままに駆使する腕の冴えにかけては他に比肩する者がない。ずっと後にプラドを訪問したマネは彼を〝画家中の画家〟とまで呼んで感嘆している。

これより先、ベルゲーテやフェルナンデスがルネサンス期に活動した後にエル・グレコが彗星のように登場する。彼の時代つまり十六世紀後半は、中世が死のうとし近代が生まれようとする変革と動揺の時代である。自信や期待と不安、希望と苦悩が激しくせめぎあう。一切が流動的で何ひとつ安定したものがない。そうした精神の危機を忠実に表現したのがマニエリスム美術で、その最後の大家が実はエル・グレコだった。彼の場合、危機にひんした精神に救済の光をなげるのは深い宗教性である。彼の絵筆にかかると人体も風景や建物もみな実体性を失い、あるいはこの世のものであることを忌避して、透明かつ純粋なエーテル状のものと化しながらまっし

美術館の主な展覧会

日本国際美術展

6月28日まで開催の毎日新聞社の第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）は、美術評論家中原佑介コミッショナーの企画で、この種の展覧会の一つの極点を示す内容となっている。（一、二面参照）

ところで、このビエンナーレの出品物中、会場外の、庭園の松の木の下にもう一点の作品が「陳列」されていたことにはほとんどの人が気がつかなかった。

アーチストはリチャード・セラで、一九三九年生れのアメリカの彫刻家。一辺ざっと五米の正方形に組んだL字型の鉄板を土中にうめこみ、鉄材の上だけが表面をに頭をのぞかせるという作品。鉄材商を回って気に入る形の鉄板をみつけたが、この材料費だけで九万円也という話。無料奉仕の同好の士多数の援助を得て溝を掘り三日がかりでうめこんだ。

これほど金をかけ労力をつかっての労作であれば、ここに作品ありと大きく明示してよさそうなものだが、リチャード・セラはそんなことには一切無頓着、作品の題名さえ示さず、鉄材は雨にうたれてサビて無言のまま横たわっている。人が見る見ないは第二義的なこと、つくることだけがすべて、という「無償の行為」を示したことになる。

スペイン美術展

次いで七月四日から八月二十二日まで「スペイン美術展」が開催される。朝日新聞社の企画で、ヨーロッパ諸国の中でもすぐれた美術の歴史をもつ同国の近世以後の美術を概観するもので、一国の美術を紹介するものとしてはかなり本格的な展観である。グレコ、ヴェラスケス、スルバラン、ムリーリヨ、リベラ、ゴヤなどがその中心で、現代の作家に及ぶ。出品点数は約一三〇〇点である。

竹内栖鳳とその後の展開

万国博記念として美術館が企画した特別展「京都の美術工芸」は六月二十八日から八月二日まで開かれる同展の第三会期をもって完了するが、九月には同じく万博記念展「竹内栖鳳とその後の展開―栖鳳、松園、五雲、翠峰、関雪、麦僊―」（九月五日―九月二十七日）がある。京都画壇の中核になった代表的日本画家の展覧会で、名作多数が展示されることになる。

ミレー展

十月から十一月初旬にかけては読売新聞社が「ミレー展」を開催する。ミレーは十九世紀フランスのバルビゾン派の画家として日本では広く親しまれている。「晩鐘」や「落穂拾い」は中でも有名だが、今回は「落穂拾い」が代表作品として展示される。詳細は追って明らかになるが、出品は百数十点、ミレーファンにとっては待望のプレゼントとなる。

伊谷賢蔵遺作展

十月中旬から、十一月初旬にかけて、美術館企画の「伊谷賢蔵遺作展」が開かれる。

伊谷氏は行動美術協会の創立会員で、洋画界の主要作家の一人と活躍したが、本年春惜しくも他界された。遺作展は、代表的作品を選抜し、画業の全体を回顧する。

十二月から一月にかけては恒例の日展であるが、明年二月ごろ京都洋画壇の重鎮「黒田重太郎洋画展」も予定されている。

友の会だより

○初夏の候となり、太陽の照りつける季節がやってきました。今年も友の会では会員を募集していますが、すでに六九二人に達しております。昨年は七六二人でしたが、それを上まわる会員数になる見込みです。

○友の会では今年も会員の子弟を対象として児童美術教室を開設しました。入室申込者は昨年に比べて多少減りましたが、一一五人の児童が、毎土曜日の午後、絵の勉強に励んでいます。

○友の会では去る六月七日万博見学会を行ないました。参加者は一一〇人でした。午前九時美術館を出発したバスは、名神高速道路を千里丘陵の万博会場へと走りました。この日は日曜日と晴天が重なって63万人の最高の人出で、どこのパビリオンも長い行列で、入場にはひと苦労でした。まず万博美術館に入り、世界各国の美術作品を熱心に鑑賞しました。ヨーロッパと日本、東洋の美術を対比した陳列も興味深く、名作も多数で好評でした。その後昼食を楽しんだ後、自由行動見学に移り、人波をかきわけ万博ムードを満喫しました。午後六時には全員無事バスに乗り、京都へと帰りました。万博が初めての人も多く、楽しい一日でした。

フランシスコ・デ・ゴヤ　版画　闘牛技　その①

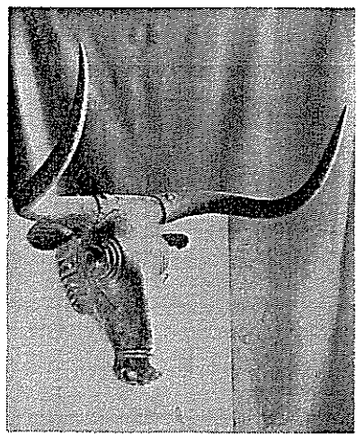
東欧からさえ巡礼に出かけたサンチアゴ・デ・コンポステナのロマネスク寺院、コルドバその他の回教寺院やグラナダのアルハンブラ宮、カタルーニャ地方のロマネスク壁画とブルゴスのゴテック大教会堂など、ざっと数えただけでもその充実ぶりはフランスの中世美術に匹敵する。そしてこれだけの重い過去と、カトリック精神による団結心がイスラムの駆逐のために必要だったこととを思えば、スペイン・ルネサンスがイタリアほどの古代復興や世俗化の動きを見せず、逆にカトリック教会再建の荷い手となるイニズス会を生み出した事情もなるほどとうなずかれてくる。

それほどに宗教美術の重味は大きい。孤独な制作の清らかさや静けさを愛したスルバランでも、より大衆的で親しみやすいムリーリョでも同様である。彼らの心がまず第一に宗教的だったのだろうし、宗教画の注文が多かったという理由がさらに加わるとしても、その背後には註文を正当化するに足る民衆の厚い信仰心があったにちがいない。メレンデスの静物画のように一見して宗教とは何の関係もないような主題でも、実はその奥に現世の一切を虚栄と見做す観念（仏教でいう厭離穢土の考え方に近い）がひそんでいる。

だがゴヤの場合には事態が一変する。時代の大勢が非宗教化の方に向うというよりは、何によらず主題はすべてゴヤのあくなき自己表現の手段となる。註文制作の仮面の下から画家の自我が、近代的自我の追求する徹底的な自由意志がはっきりと顔をのぞかせる。そうでなければ、たとえば彼の描くカルロス四世やその妃の顔があれほどに愚鈍、醜怪あるいは狡猾であるはずがない。さらに進んでナポレオン戦争の惨禍や悪魔の集いを描いた作品になると、彼は特定の個人とかかわりなしに人間のすさまじい斗争本能や歴史の不条理を仮借なく暴きだす。フロイトに始まる精神分析を百年以上も前に先取りしているような感じさえする。旧体制（アンシアン・レジーム）から本格的な近代へという動乱の時代を生きたゴヤにとって、エル・グレコと違って武器はただひとつ芸術しかなく、これによって運命の理不尽さや無意識の底にうごめく何か血みどろで正体不明のものと命をかけて対決するしかないのだった。

マヨルカ島出土の雄牛の頭部は、遠い過去にあってすでにこうしたスペイン美術の魅力を象徴的に示している。雄大に張った二本の角の秘めるこの爆発的なエネルギーは現代のピカソやダリにまで脈々と流れている。

（神戸大学文学部講師）



コスティスの雄牛の頭部

展覧会より

柏原えつとむ

イメージと認識展

（5月19日—24日、ギャラリー16）

作家は昭和40年に多摩美術大学の油絵科を卒業した人で、これまでモダンアート展を初め、現代日本美術展、国際青年美術展、毎日美術コンクール、毎日選抜美術展、ジャパン・アート・フェスティバル、現代美術の動向展等を通じて独自の美術理念を緻密なテクニックで推進してきました。

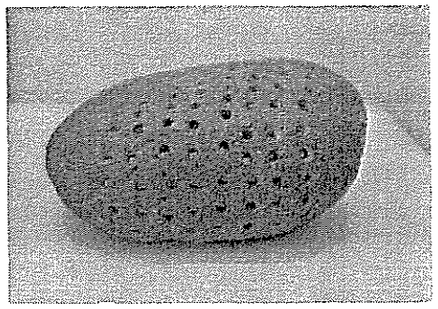
今回の作品展は個展として4回目に当りますが、同時にこれはギャラリー16の企画展——当画廊を利用して作品発表をした過去の作家から、特に秀れたものを選抜し、会場を新作発表のために無償で提供する——でもあります。しかし〝イメージと認識〟展というサブタイトルは作家自らが設けたもので、そのままこの作家が日頃〈美術〉というできごとの中で取組もうとする態度を表明しています。

「我々は物を概念化することによって、物との出合いを失っている」と言って〈出合いの美術〉を説く作家たちに、あえて反論するつもりはないが、ただし物への概念化がそう簡単に解きほぐせるものだとは私には思えない。そこに限定的な妥協もしくは自己満足などがない限り、概念を取り払ったはずの物へ新たな概念を導入しているという事実を考えねばならないのではないか。

むしろ私は自分の概念を実在としての物へ直接ぶつけることにより生ずる概念と実在物との隙間から物への探索の新たな糸口が発見出来るのではないかと考えている。

このことばは作家が自らの制作意図を概念化したもので、今展の踏台をなすものですが、ここに言う〝概念〟と〝出合い〟が〝イメージ〟と〝認識〟にほぼ対応します。イメージとはいわゆる心像のことで、意識に現われた諸対象についての直接的表象（例えば記憶や想像や知覚による心像等）を言います。また認識とは、かかるイメージの出発点ともなる諸々の感覚や知覚の作動から始って、記憶や思惟に至るまでの意識の作用あるいはその結果を言います。したがって彼は物に対するイメージとそれの認識——物に対する観念と物自体とのギャップ——を作品を通して直接体験させようという意図で仕事をするわけです。

例えば作品の一つに、「ありふれた鏡を壁面に取付け、その鏡面に「鏡を見よ！ただし今あなたが見ているのは鏡でなく文字である。文字の向うにあなたが見たのは鏡ではなくあなた自身の姿である。だから心して鏡を見よ！」ということばを書いたのがあります。文字そのもの、そしてこれを読むという行為は視る者と鏡面上auf Spiegelとの係わりにおけるできごとですし、また視る者の反射像とこれを目撃するという行為は、鏡面内in Spiegelとの係わりにおけるできごとですが、しかしこのどちらの視方によっても鏡という物そのものSpiegel an sichを認識していることにはならないのです。すなわちわれわれは日頃鏡についての明確なイメージをもっていると思っているのに、それは鏡が外界の物を写すという一性質に対するイメージにすぎないのであって、物としての鏡についてではないということがここで認識させられます。目的や用途そしてそれらにまつわる観念をかなぐり棄てたところに、モノの物々しさが立ち現われます。



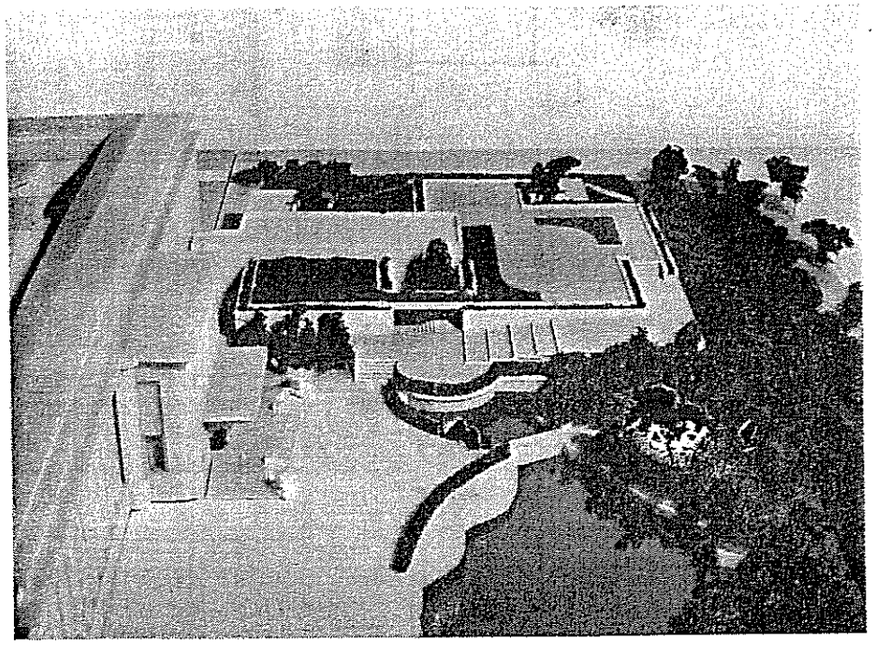
彼はこのほか人頭大の石に小さな穴をいくつもあけて、ここに文字を埋込んだもの、アルミニュウムで作った実物そっくりの本、扉を何枚ももった一枚の扉など6点の作品を並べました。それぞれマチェールもテクニックも異りますが、いづれも身近にある事物に対して我々の抱いているイメージがいかに狭く限られたもの（堅牢で固定的）であるかを一種の錯視に似た手法で認識させている点で共通しています。

これらは一面でイメージの拡大（あるいは混乱）を計ることによって、彼の言うように〝物〟の何たるかを、従って物と人間との関係を問うという目的をもっていますが、他面現代美術の一つの流れが、諸事物に対するイメージに変更を迫ることで成り立ってきた、その成り立ちに対する一つのアイロニーとして受止めることもできます。というのはテーマがテーマだけにやはり概念的にならざるを得ませんし、かと言っていわゆる今日の概念芸術Conceptual-artに落入るまいと、何とかフォルムを具えた造形を保持しようとしている点で、微妙に現実と芸術との境い目に立っているからです。境い目とは絶えず現実であって現実でなく、芸術であって芸術でないという一種の〝危うきに遊ぶ〟状態です。刻々新しい局面を見せて変貌する今日の〈美術〉は結局いかにこの〝危うき〟に〝遊ぶ〟かという一面でしか成り立ち得ないのだとも言えましょう。

（平野）

京都市美術館ニュース No. 74

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和45年11月20日発行



新設される美術館収蔵庫

川崎　清

京都市の美術館は、昭和八年に御大典記念事業の一環として計画され、競技設計の一等案に基づいて出来上ったものである。この美術館の様式は昭和の一時期に表われた帝冠式と呼ばれる独特なもので、西欧の宮殿形式を模した時代から脱皮を図ってはいるが、過渡的なものとして、又帝国主義への迎合が見られるとして、我国の近代建築史上、あまり高い評価は与えられていない様である。しかし、この美術館は近くの京都会館などと共に、岡崎公園の代表的な建物であり、知恩院から青蓮院をぬけて岡崎公園に至る東山の風物と調和して、このあたりの雰囲気に欠かせない要素になっている。こうして、この美術館は年月を重ねながら市民に親しまれ、又多くの企画をもって文化活動の拠点として充分その役割を発揮して来たと言える。

ところで美術館活動の昨今の傾向は展示活動中心から社会教育的な普及活動や、作品や資料収集を兼ねた研究活動などのウェイトが次第に大きくなって来たことが挙げられる。創建当初は収蔵品も充分でなく、勢い展示室中心の計画として出発したことは止むを得なかったとしても、現在既に四五〇点になんなんとする収

京都の美術工芸展後記

目下当館で行われている工芸展は八月二日まで展覧され、後記には少し早いが、二、三感想らしきものをあげてみよう。展覧期間が百一日間というのも、当館始まって以来のことならば、出陳数も延べ四五〇点と日展、京展のような公募展を別にすれば本市主催展では前代未聞といっても過言ではない。作家数は約六十名、各々の作家の代表作といわれるものを三、四点陳列することにより、時代の特色をを打出そうと努めた。しかし、現存の作家は作品を選択する上で作家と館員との話合い、あるいは作家の協力によって、スムーズに行われたが、明治期の作家となると、作品そのものの行方がわからない。しかも、戦争によって焼失したものも少なくなかった。あるいは織物や壺などは万国博覧会に出品して、そのまま海外に流れてしまったものなどがあったりして、調査、収集に苦心した。第一会期は東京の博物館、宮内庁から明治期のものを多く借用できたが、第二会期、更に第三会期になると、明治期のものを、特に織物の分野における明治の作品をあっちこっち探し回った。必ずしも当初のプランにこだわらず、明治期の優れた織物を出陳することによって、第一室は明治調ともいうべきものを打出すことができた。第二室、第三室、第四室になっていくと、ほとんど時代色がなくなり、明治がすぐ昭和に直結してしまった感じがしないでもなかったが、第四室には近代的な感覚で把えた作品を集中して、陳列した。明治期と現在の工芸を比較してみると、前者は純粋な生活の中の道具、器具であったのに比して、後者は器具の機能を必要としない芸術品となってきている。それは工芸の地位向上ということは出来るが、反面我々の祖先が持っていた生活の豊かさが向上とともに、庶民から奪われてしまったように感じるのは、ひが目であろうか。陶器、お椀、着物などを作った優れた職人たちは芸術家という名の下では、日常生活に結びついたものを制作することはほとんどなくなってしまっている。工芸美術のあるべき姿を考えさせてくれた展覧会であったともいえる。

友の会だより

友の会は来る八月一日夕、総会を開き、本年度の活動方針、新役員をきめますが、昨四十四年度をふりかえってみますと、友の会の事業にたいする会員のみなさんの参加率が高まってきたのが特徴です。ひところは総会にしても、参加者が少なく、さびしい感じでしたが、ここ数年来、百名近い会員の出席を得て、盛大に開かれるようになり、また希望、意見も活発に出されて名実ともに総会にふさわしい状況になっています。

また美術館を中心に行われる美術展の鑑賞者も増えています。以前は行動、二科、光風、新制作といった団体展入場引換券の利用者は百名台で、一、二の展覧会が二百名を越える程度でしたが、最近は多くの展覧会が、二百名を越える状態です。これには会員数の増加という原因もありますが、伸び率はそれ以上に高くなっています。いずれにしても参加者が増えるのはよろこばしい状態で、今後も、より多くの会員のみなさんが美術館へ足をはこばれることがのぞまれます。

毎年春秋の二回開催され、友の会のみなさんにもなじまれてきた「スライドによる美術講座」は今春の分は中止になりました。美術館が本年は万博の年でもあって展覧会があいつぎ、その業務に忙殺されたのが中止の原因ですが、今秋は改めて開講されるはずです。

◇

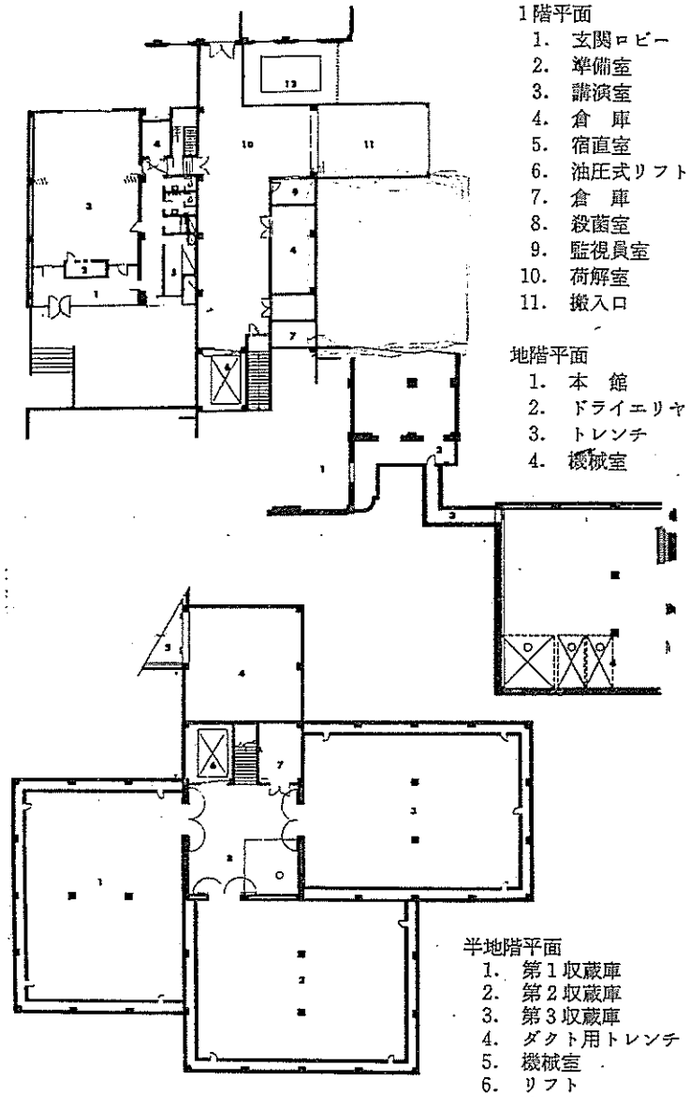
友の会の総会と納涼パーティ

日時　8月1日午後5時40分開会

場所　ホテル・フジタ（鴨川二条大橋西詰）

総会後、東山や鴨川の眺望の美しい同ホテルの一室でビール・パーティを開催します。ふるってご参加下さい。

会費七〇〇円、当日申し受けます。



1階平面
1. 玄関ロビー
2. 準備室
3. 講演室
4. 倉　庫
5. 宿直室
6. 油圧式リフト
7. 倉　庫
8. 殺菌室
9. 監視員室
10. 荷解室
11. 搬入口

地階平面
1. 本　館
2. ドライエリヤ
3. トレンチ
4. 機械室

半地階平面
1. 第1収蔵庫
2. 第2収蔵庫
3. 第3収蔵庫
4. ダクト用トレンチ
5. 機械室
6. リフト
7. 修理室
8. 前　室

蔵品を抱えながら、展示室の一部を改造した不完全な収納スペースで切り抜けている状態であった。収蔵庫こそは、展示、普及、研究などの諸活動を支える美術館の基礎的な施設であると言っても過言でない。ちなみに I. V. Coleman のアメリカの主要美術館の調査例では、平均すると凡そ美術館全体の一〇%が収蔵庫に割当てられているが、現在収納に充てられている一〇六号室はその三分の一にも充たないスペースで、設備も又貧弱なものである。今度の新しい計画の収蔵庫は、面積的にも世界の美術館にも充分比肩し得るもので、我国の近代及び現代美術館の中では最大の面積をもち、今後作品が大きなものに偏る傾向がなければ一、〇〇〇点を数えても尚充分の余裕があり、収集量が従来の伸率を続けると仮定すれば、今後三十年程度の需要に耐え得るものである。設備としては温湿度調整を二系統に分け、日本画、軸もの、漆器等のやゝ湿度の高いもの（一五度、五五～六〇%）と洋画、彫刻、金工等を入れる場合（二二度、五〇～六〇%）に分け、外界の変化に対して、恒温恒湿を持続し得る様になっている。その他、防火、防盗などに対しても充分な警報装置を有し、昼夜に亘る監視を集中的に掌握できる様になっている。

さて、今度の計画で最も苦心を払ったのは機能的な問題もさることながら修景上の配慮である。美術館の周辺、岡崎公園の一帯は既に安定した風景をなしており、新しい建物を隣接させることによって新旧のデザインの不調和を避けなければならない、又公園緑地を建物によって潰したくない、美術館の庭園から眺めた場合、建物によって東山のスカイラインを遮りたくないなどを考えて思い切って収蔵庫を半地階にし、地上の突出部をなるべく少くして、大地が盛り上った様に見せながら屋上を庭園化する計画となった。二万人収容する大礼拝堂をすっぽり地下に埋めることによって古い風致を保存したフランスのルルドの例や、屋上をテラス状にして緑で建物をすっぽり包んだオークランドの美術館の例が計画の途中に絶えず頭をかすめて勇気づけられた結果である。

尚この収蔵庫の一隅には講演集会などのために講堂を併設したが、この美術館が今後充分なものに生れ変るためには、展示室の空調設備、照明及び展示設備の改善、研究室、事務スペースなどの充実等多くの問題を抱えている。そして尚美術館独自の問題だけでなく、近く新築移転が取沙汰されている京都国立近代美術館の問題などを含めて、岡崎地区全体の将来像を綜合的に検討すべき時機にもさしかゝって居り、京都市美術館の将来も、これらの動向に極めて密接なかゝわりをもっているといえる。

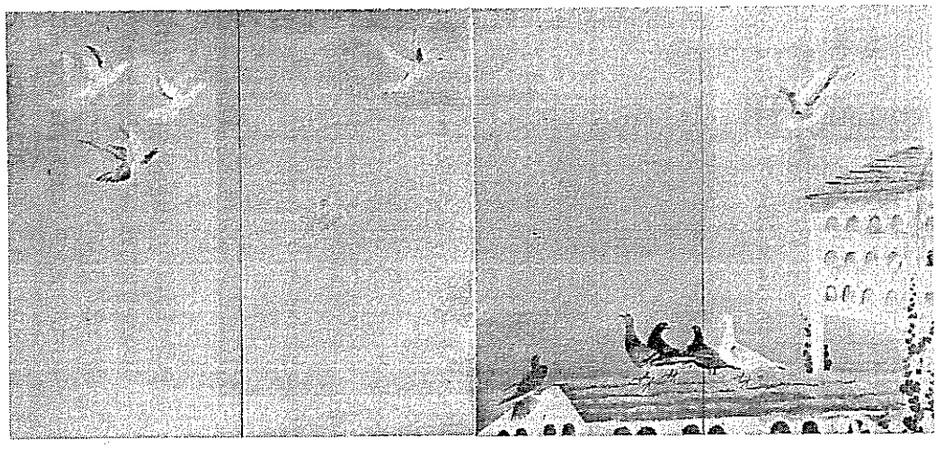
（当館収蔵庫設計担当　大阪大学助教授　環境工学）

当館所蔵品より

富田渓仙作　伝書鳩

鳩舎で休んでいる鳩と一定方向に跳んでいる数羽の鳩が描かれたごくあっさりした画面である。なにか物足らないが、よく見ると右半双の鳩舎の窓から三羽の鳩が顔をだしていたり、つたが絡ませてあったり、筆者の細かい神経が所々に見られるのである。それらがそこはかとないユーモアと微笑ましさを感じさせる。しゃれたセンスが伺われるではないか。西洋風な題材をしかも、絵になりにくい素材を日本画として異彩を放つ作品に仕上げている。そして左半双は上部に重量感を、右半双は下部に重量感をおくことによって一双屏風のバランスを見事に保っている。本図は昭和九年第二十一回院展出品作である。

渓仙が若かった頃、師の都路華香が右手に木炭を握り、左手に持った鶴の羽をみつめながら、鶴の飛んでいるところを描いていた。師は羽の交叉の描き方に苦心していた。それをみて渓仙は「空を飛ぶ鶴なら些々たる羽片の交叉にご苦心なさるよりも、飛ぶというリズムを掴むのが大事ではないでしょうか」と堂々と云ってのけたといわれる。これは写生を重んずる四条派への挑戦とも受けとれるが、なる程、本画にみられる鳩の飛ぶ様は写実的ではないが、飛ぶ姿に不自然さ、ぎこちなさはなく、格調高く、そっくり返っているわけでもない。渓仙の世界にはリズムとか韻とかが必ずといって良い程、含まれている。それは詩的ともいえる境地であり、また作品そのものが詩であり、渓仙の言葉であったともいえる。この詩人は反骨でありながら、世をすねたずねものでもなければ、いじけた世捨人ではなかった。明るく、おおらかな野人であった。渓仙芸術の価値がそこにある。



富田渓仙は、明治十二年福岡県博多に生れた。幼い頃は狩野派の手ほどきも受けたが十七才で京都に出て、都路華香の門に入った。四条派の伝統を忠実に受け継いだ華香に物足らない面もあったであろうが、彼は人間的な面で師を敬っていたらしい。明治四十五年第六回文展で初入選し、横山大観に認められ、その後、再興院展に参加し、院展で異色作品を次々と発表して、院展内でも、小川芋銭と共に特異な存在であった。昭和十年、脳内出血で逝去した。五十七才であった。

なお本画の落款には渓山人と記されているがこれは大正後期頃から使用しはじめた号であるが、渓仙の仙を分解したものである。

（馬場）

京都市美術館ニュース No.75

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和46年5月20日発行

京都ビエンナーレの計画

――〝次代の美術〟を積極的に推進――

毎年いろいろと話題をまく〈京都アンデパンダン展〉も京都市主催となってから今年で十五年目を迎えた。当初から既存のイズムやセクトにとらわれない自由な作品発表の場であるという、この展覧会の趣旨が貫かれてきたのは喜こばしい。作家の熱心な制作意欲がこれを支えてきたことは言うまでもない。

素人の趣味的な作品をはじめ、修練をつんだテクニックで見せる専門的な作品やこの種の展覧会で中心柱となる前衛的・実験的な新しい仕事、それらが毎年思い思いのポーズで場所を占める。しかもこれらが一堂に会する賑わいは特有のアート・デモンストレーションで、そういう一種の掘出し市のようなムードに対する興味や期待、そして理解が作家のみならず鑑賞者の側にも市広くあつて、これが支えとなつていることも見落せない。

全国的にこの種の展覧会がきわめて数少なくなつて、その去就が注目されている昨今、地方公共団体である京都市がこれに対して前向きの理解と支持のもとに主催していることは、それ自体で意義あることである。そしてかつてここを主たる発表の舞台としたた人、また現に重要な土俵として利用している人の中から、全国的あるいは国際的に成長した作家がいる。けれどもそれは京都市美術館が個々の作家にわたって積極的にこれを育て、彼らの仕事に対して具体的な評価を与えた結果だとは必ずしも言えない。無鑑査、無審査を骨子とする〈アンデパンダン展〉の形式の中でそういう姿勢を打出すことは本来難しいことである。

しかし、一方時流に照してこの展覧会に象徴されるような現代美術に対するさらにより積極的な支持と評価を示すような新しいもう一つの展覧会を美術館が組織することもここに至つて有意義な企画であろう。例えば充分な展示スペースさえあれば制作の意図も生き、かつ注目すべき仕事ができると思われる作家を含めて〝次代の美術〟を担うにふさわしいと思われる作家を積極的、自主的に発見、評価して新作発表の場をもう一つ提供するということ。すなわち、今後もなお〈京都アンデパンダン展〉の一層の発展のため努力を続けながら、一方で一人でも多くの新人を世に送る機会を作ることも、これからの美術振興策として重要な事業だと考えられる。

〈京都ビエンナーレ〉はそういう意図のもとに計画された。差し当り〈京都アンデパンダン展〉と一年交代で企画されるが、その方法は期待したい新進作家を経歴、年令、性別に関係なく京都市美術館が選抜し、出品を依嘱して本格的な新作発表のための機会を提供するということになる。その際、アンデパンダン展を一つの有力な手掛りにすることは言うまでもないが、必ずしもこれの出品者にこだわるべきではないし、したがって作品傾向も尖鋭的な方向を取るもののみに終始するものでもない。つまり現代美術に限定されるが、動向に照した名作展でなく、むしろ可能な限りでの実験展となろう。

なお選抜人数や会期等実施の詳細な内容については今後さらに検討される。

展覧会より

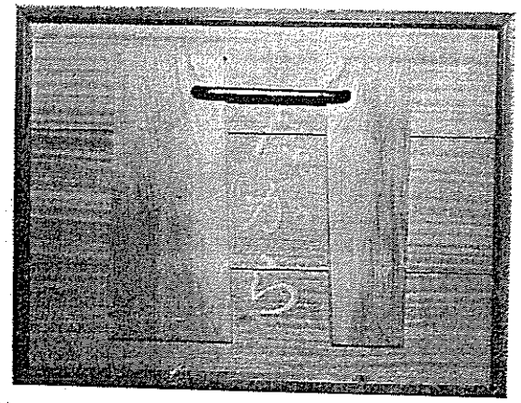
林剛個展

現代美術の際立った流れの一つに、art であって art でなく、non-art であって non-art でないという、そういう面白い一面があるように思えます。art と non-art の境い目で artstic な行為をなすという、いわば〝危うきに遊ぶ〟一脈があります。

芸術的行為を一種の〝遊び〟に見立てる考えは、近代美学の黎明期からあります。例えばシラーはこの〝遊び Spiel〟を創造的行為の原初的なものと考え、その衝動の対象化が美的創造活動だとして有名な「美的人間」論を展開しました。

さて今日の情況に戻して言うなら、その〝遊び〟とは〝現実〟と〝芸術〟との境い目を意識的に行き来するということになりましょう。事実最近のアバンギャルド芸術にはこういった傾向のものが散見されます。もっとも遊戯衝動を美的創造の動因とするシラーの概念と、遊びを生のままで出そうとするアバンギャルドの姿勢とでは意味も性格も質的に異りますが、遊びの衝動が芸術活動と不可分なものであることは否定できません。

ここに紹介する仕事はとくに意識的に〝危うきに遊ぶ〟ものでありませんが、やはり〝芸術〟と〝現実〟との境い目にいる一つの場合です。その作品というのは、二八×三七センチ大の白木の額に（ガラスをはずして）裏か床張用の仕入板をはりつけて画面をつくり、その上に二つに割った桂の板をかすがいで止め、割れ目から黄色の油で印刷された簡単なことばが覗いているといったもの。これを四〇点ほど会場の壁面に整然と並べました。



さて覗いていることばとは「しかし」と「だから」の二種類。作家はこの二つのことばで何か特別の意識や問題をもっているわけではありません。いきおいこれらが「現代」とか「芸術」とかの問題を含んでいるわけもありますまい。ただありふれた日常語の断片から、この二つの相異る接続詞を取上げその意味の重さと軽さを確認したかった、その程度の意図なのでしょう。我々が普段無意識に消費していることば、その中にはさまざまな意味や感情が込められています。接続詞はいわばこれらを連合し牽引する重要な働きをします。しかし順接と逆接とでは意味も感情も異ります。恐らく作家はこれまでのような色と形（美術）でではなく、ことばで自らの意志を強く表現しなければならない体験をもったのでしょう。だから彼にとってはこのことばは当分大切にしておきたいタリスマン（護符）でもあり、同時に禁句であるのかも知れません。

彼の仕事がとくに積極的な意味で新しい「美術」の方向をもっているわけではありませんが、そのことがかえって我々が忘れている何かを見せてくれたような気がして楽しくさえあります。

なお作家は昭和三十五年京都美大の油絵科を卒業、主として京都アンデパンダン展を舞台に発表を続けてきましたが、今展はこれまでのタブロー（図画）から立体的なもの（工作）へ移行した初めての仕事になります。

（平野）

（10月20日―26日、ギャラリー16）

友の会だより

○友の会の見学旅行会は11月29日、三井寺、竹生島方面を訪れますが、参加申込み者が多く、すでに定員一ぱいになりました。当日は三井寺の宝物を鑑賞したのち、名神高速を経て、彦根から船で竹生島に向います。

○これから年末まで美術館で開かれる展覧会は次ぎの通りですが、このうち自由美術展、二紀展、二科展、独立美術展、には入場引換券を送ります。また日展は会員証で入場していただきます。

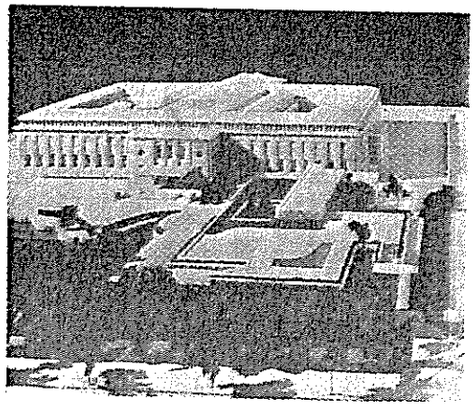
第34回自由美術展	11月19日～11月29日
第24回二紀展	11月19日～11月28日
京大美術部展	11月21日～11月27日
二忘居 鍋島紀雄遺作展	11月22日～11月30日
ZEROの会展	11月24日～11月30日
国立三大学写真展	11月29日～12月1日
第55回二科展	12月1日～12月10日
染色集団無限大	12月2日～12月7日
第3回大谷大学 自主休講展	12月2日～12月7日
第38回独立美術展	12月2日～12月13日
京都学生 書道連盟展	12月3日～12月7日
現創会展	12月9日～12月13日
京都教育大学 書道研究会展	12月9日～12月13日
常葉アトリエ 作品展	12月9日～12月10日
全市中学校 書作品展覧会	12月12日～12月13日
第2回日展	12月17日～46年1月15日

（12月28日～46年1月2日休館）

京都市美術館の展望

木下　稔

私が美術館長に就任して、といっても兼務であるが、もう一年を経過した。専任でないため各方面に色々とご迷惑をかけていることと思うが、私なりに美術館の将来について考えてみたい。文化観光都市である京都が、自慢できる施設の一つである市立美術館は、昭和八年に設置されているからもう四十年近い歴史をもつことになる。この間、ミロのヴィーナスやツタンカーメン展をはじめ、市民の記憶に残る数々の立派な展覧会が開催されており、美術関係者はもとより市民にも親しまれてきた。一昨年、京都美術団体連合という団体が誕生した。その組織された旗印は〝美術館運営の民主化〟であり、その主張は、自分たち作家集団の主宰する展覧会が市民美術展、児童展等のアマチュアの展覧会によって、館の使用を期間的に制約されているので、美術館本来の使命を自覚して欲しいという趣旨のものであった。またいま美術館では美術品収蔵庫の建築工事の真最中である。これは今年の秋には完成することになっているが、この機会に美術館本来の使命である常設展示実施に対する期待も強まっている。



京都市美術館収蔵庫完成予想図

このような情勢をふまえて美術館の役割を考えることにする。美術館の機能の大切なものの一つは、近代美術館として京都が生んだ作家の作品を所蔵し、市民や内外の美術愛好家がいつ訪ずれても観賞できるようにすることだろう。先日、大阪のホテルに所用でおもむいたところ、ロビーで欧米の美術館の所蔵品図録を見たが、いずれも立派なものばかりで感嘆したことがある。歴史が違うといってしまえばそれまでだが、早く追いつきたいものである。次に美術館は何といっても美術家、工芸作家の創作発表の場でなければならない。このことは市民の美術に対する関心と理解を深めるのに役立つことはいうまでもないが、また本市特有の西陣織、京染、京焼等の伝統産業の発展に貢献することにもなるだろう。

このような機能を美術館が果すものであるとすれば、同時に世界の美術にたいする関心の極めて高いわが国にあっては、新聞社などが企画する、そういう展覧会を当館が重要なスケジュールとして組み入れるのは自然の帰結であろう。こうして市民の芸術に対する理解がたかまってくると、やがて自からの創作活動に発展する。今日のように職場環境や暮らしの周辺が単調で公害にむしばまれてくると、日常の緊張から解放をもとめ、旅行やスポーツが盛んになり、趣味活動が活発になる。まことに人間らしさをとりもどすための庶民の切実な願いというべきだろう。市民美術アトリエの希望者が多く会場難を訴えているのが証例であろう。そして作品発表の場についても主催者によって強い選択がなされ、美術館は、会場使用期間等の調整のために頭をなやます羽目になる。

このような美術館に対する多面的な期待はいきおい限られたスペースでは処理できなくなり、会場の確保をめぐって多少の問題点がのこるのも、現在ではさけられぬことがらである。しかし文化行政の今日的な重要性を考えるとき、これらの要請をできるだけ充足する方向で取組まなければならないことはいうまでもない。そのためには美術館の機構や職員がいまのままで充分かどうかを、まづ検討すべきだろう。常設展示の具体化にあたっても展示内容、展示方法等について専門分野からの検討が必要であり、これにもとづく所蔵美術品の計画的な購入のため予算の充実が強く望まれる。こうして美術館の活動が旺盛になればなるほど、学芸部門の位置づけの明確化と管理部門を含めた組織の強化がもっとも緊急な課題となろう。

やがて、常設展示が文字通り「常設」となり、美術集団や作家による発表の機会が多くなり、さらに新聞社等による展覧会の開催がひきつづき旺盛であれば、いわゆるアマチュアの創作活動の発表の機会が次第に圧迫をうけることとなろう。もちろん、現状からして美術館が、アマチュア美術展の会場確保にも意を用いることはいうまでもないが、抜本的には、アマチュア活動を主対象とする市民ギャラリー的な施設の設置が強くのぞまれる所以である。過般国立京都近代美術館の新築計画が発表されたが、跡施設の転用をめぐって市民ギャラリーとして活用すべきであるとの意見が各方面から寄せられたが、うなづけることであり、早急に具体化を急ぐべきであろう。

こうして美術館が美術作家に対して自由な発表の場を確保するとともに、作家はもとより広く内外の美術愛好家や市民に美術との対話の場を提供することによって、現代美術の発展と産業振興に大きく寄与し、市民の文化性を高める役割を演ずるものと確信するものである。美術館をささえる市民組織として美術館友の会が結成され活発な活動を展開されているが、文化芸術活動が市民の中に定着するためにも、また市民の美術館として民主的な運営を容易ならしめるためにも、質量共に一層の発展をのぞみたい。おわりに美術館に対する卒直なご叱正ご意見を期待してやまない。

（京都市美術館長事務取扱
京都市文化観光局長）

当館所蔵品より

西山翠嶂「槿花」

すがすがしい初秋の冷気の中に彷彿とした色香を感じさせる絵である。「槿花一朝の夢」と喩えられる木槿（むくげ）の花をバックに配し、その花の精を思わす女人を浮出たせて、翠嶂独特の情緒的な世界を創り上げている。

「私が『木槿』の女を描きました契機は……略……或る時、偶然一人の女をみました。その女は一つの特色ある存在でした。ありふれた女とはちがって、何処かに寂しい気分が漂うていて、その寂しさはよくあるような暗い影をあまり伴わず、澄んだ素直なはかなさでありました。その上、形の上でもある特徴をもっていました。眉と目。」（西山翠嶂著、太朴無法より）作者はその女人と木槿を即座に結びつけ、滅びゆくものの美の世界を画面に打出そうとした。しかも女人のまわりには木槿の花も描かれず、靄がかって、今にも消え入りそうな風情である。だが画面には陰鬱さは微塵もない。むしろ淡いピンクの木槿と女人の黄色っぽい着物が、なまめかしさを感じさす。西山翠嶂の滅びゆくものの美の把え方が、仏教的な悲観主義者でなくて、現世的な明るさをもっていたように思われる。帝展出品作「春霞」にみられるように、この世のものでない天人ですら、世俗的な美人の顔をしているのは、翠嶂の現実主義、リアリズムに起因しているのかもしれない。師、栖鳳によって鍛えられた写生主義がそのリアリズムに拍車をかけたともいえる。情緒的な世界を描いても、ふと現実に戻されるのは四条派の伝統の枠から徹底して抜けだせなかった故であろう。そこに翠嶂芸術（これは主に人物画にいえることであるが）の弱さがあり、反面それが魅力ともなっている。

大正後期から昭和前期にかけての翠嶂の作品はこの「槿花」を始めとして、「春霞」「秣」「牛買」など、数々の代表作が挙げられるが、これらの作品は共通して、情緒的なものとなっている。だが、それらの作品はロマンチシズムの情緒ではなくて、むしろ、蕪村の俳句の世界をそのまま絵にしたように感じられる。芭蕉のワビ、サビの深味に欠けるが、描かれた人物、事物が不思議な妖艶さをかもしだしている。

しかし人物画から風景画、そして戦後の動物画に移行してゆくに従って、情緒的な作風は姿を消しゆき、色彩も重厚なものとなり写実的傾向を一層深めてゆく。

西山翠嶂は明治十二年京都の商家に生れた。十五才の時、竹内栖鳳の門に入り、若くして、種々の賞を受けるなど早くも頭角をあらわした。京都市立絵画専門学校を卒業。明治四十年文展開設と同時に出品、受賞し、文展が帝展と改められてからは審査員となった。爾来、官展系で活躍し、帝国美術院会員、京都市立絵画専門学校長をつとめた。また後進の育成にも力を注ぎ、画塾、青甲社から堂本印象、上村松篁、中村大三郎、西山英雄等の俊英を生んだ。昭和二十五年、文化勲章を受け、昭和三十三年死去した。なお本画は大正十二年日本美術展覧会に出品されたもので、作者の代表作の一つに数えられるものである。

（馬場京子）

京都市美術館ニュース No.76

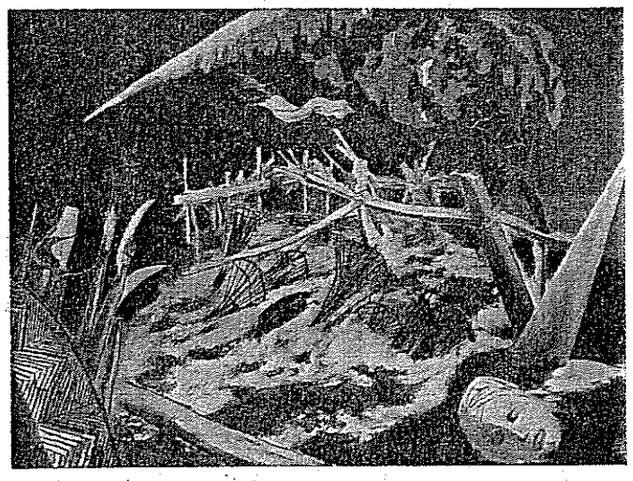
発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和46年6月25日発行

京都の前衛絵画の先駆者―伊藤久三郎・小牧源太郎

馬場京子

一九三〇年代は日本において初めて、前衛美術が本格的な動きを示した時期であった。前衛美術の潮流は一つは超現実主義、他方は抽象主義の二つに二分され、元来、この両者は全く相反する要素を持ったものであるが、わが国では両者が明確に分離せず、混合し、融合して、西欧にみられない特殊な性格を持って展開してきた。

前衛美術の活躍の舞台には二科会、独立美術協会、自由美術家協会、美術文化協会等が挙げられる。二科会は文展の古い画風に対抗して、（この二科という名の由来は文展に日本画同様に一科（旧派）と二科（新派）を洋画にも採用されるよう提言したのだが受入れられなかった。却下されたことに不満を持った新派の作家たちによって結成されたものである。）設立されたものだけに、また時期的にも新しい画風が次々と西欧から入ってきた頃だけに、その反応にはみるべきものが多かった。その二科会から分離して、独立美術協会が出来、そこから美術文化協会が派生した。そして超現実主義の作品が美術文化協会を中心にして生まれていった。



伊藤久三郎作　「流れの部分」

目下、当館で開催されている平常陳列に出品している作家、伊藤久三郎、小牧源太郎両氏はこの運動の中で大いに活躍した作家である。ともに明治三十九年京都に生まれ、一九三〇年代の前衛運動の洗礼をまっ向から受けた。

伊藤久三郎氏は京都絵画専門学校卒業後、二科展を舞台に作品を発表した。初期の「青い蟹」「流れの部分」等は暗い色を基調として、具象の中に超実現主義の世界が描かれている。ことに「流れの部分」はたぶん、川であろう水の流れの中に木の柵や魚をとるやなどが配置され、そのまわりに甲冑を着た騎士、デスマスクのような面、飛翔する天使、杭、土手、スポットライト、などが不思議な世界を構成している。作者の想像の世界があますところなく、自由奔放に表現されている。超現実主義（シュールリアリズム）はアンドレ・ブルトンの「シュールリアリズム宣言」にもあるとおり、人間の想像力の解放、自由謳歌であり、窮極的には人間の解放を唱えたものであった。

「流れの部分」が描かれたのは昭和八年、すなわち一九三三年で、まだ二十代の作者が、まず十日から八月の二十九日まで、〝永遠不滅のルネサンス大彫刻の再現〟ミケランジェロ展〟。これは、日本文化財団、京都新聞社などと本市が共催して開く展覧会で、主陳列品は、ミケランジェロの傑作として名高い、ピエタ、ダビデ、モーセの三作を、現代イタリアの彫刻家リド・ボベッキ教授が原作そのままの大きさで、同じ大理石を使って模刻した作品です。よくミケランジェロの作風を伝える力作といえ、特に五米二〇に達するダビデ像からは、巨匠ミケランジェロの大きさと力強さが、味わい深く感じられることでしょう。なお本展にはこのほかにこの巨匠を生んだ背景をなすルネッサンスのイタリア美術及びフィレンツェの事情を説明した写真陳列も若干加わりますが、この月の展覧会としては、このほかに例年の、主体美術展、全関西学生美術連盟展、グループ生展、平安書道会公募展、鳳雛書道会展、水明書道会（青少年部）展、水穂会展、などがあります。

次は八月。この月の展覧会としてはまず例年通り関西画展、自由美術連合展がきますが、この月には、小さいながら今年初めての、七曜会展、寨鴻会展、第一回総合透視図展、などがあります。月末には市民美術展と書道祭展。これらは例年通りです。

さて次は九月。この月の主なものは、具現展、大学美術連盟展、新京都美術展、水明書道展、シニル美術賞展、新象展、H・O・Bグループ展などですが、やがて半ば頃からは、読売新聞社と本市共催のマリー・ローランサン展、そしてまた美術館の平常陳列が初まります。マリー・ローランサンはフランスの女流画家で、一八八五年より一九五六年までの人、いかにもパリ生れというにふさわしい作家で、情感あふれる優雅な色調を展開した点が知られています。出品はフランスやスイスの美術館から、約九〇点（素描を含む）ほどの予定で、わが国としては初めての大きな展覧になるのではないかと思われます。次に一方の平常陳列、まだはっきりした予定はできておりませんが、所蔵品と故高林和作氏の陳列で、無所属ではありましたが京都美大の教授として活躍した高林氏の、個性的な作風は、独自の関心をよぶことでしょう。これらの展覧会は、九月をへて十月にも及びます。

次は十月。秋の展覧会シーズンとも云うべき時期ですが、勤労者文化祭展、墨人展、新匠展、行動展、パンリアル展、新制作油絵展と続きます。

そして次の十一月は、新制作日本画展、自由美術展、二紀展など。それに美術館の収蔵庫完成にともなう特別展と続きますが、もうこうなると全くもって予定と云わざるをえません。ですからこの辺でやめざるをえませんが、こうして十二月の日展へとすすみ、今年も美術館の行事はとどこおりなく終ることでしょう。

以上、本年中の主な展覧会をひろってみました。触れなかった展覧会もあるかもしれませんが、その点は悪しからず。

（五月三十日記）

本年度の展覧会

間もなく初夏をむかえます。今はのびざかりの時期というべきでしょうか。

さてそれはとにかく、当館の展覧会の方、春の行事・京展は、この月の十四日で終りました。現在は、モダンアート展、全関西行動展、グループ道、全関西現代書展、などが開かれていますが、思えば京展は二三回を終って、流派によらない京都の美術祭典としての意義を、また一年きさんだわけでしょう。各部門の受賞者達が今後どんな活躍をされるかは、中でも楽しみですが、特に京展賞の受賞者、日本画の今井守彦、洋画の伊庭新太郎、彫塑の山崎正義、工芸の松本為佐視、書の中島晧象、の各氏については注目するところ大きいようです。この京展については、非があれば改めて、来年のことも今から考えてゆきたいと思われます。

ところで上記の諸展覧会、それぞれに興味が持たれますが、モダンアートと行動全関西展は、明るい色調と堅実な画風と、ともに創立会員の示した画調は、今も生きているようです。

続いては何か。つまり六月ですが、めぼしいものをとりあげてみますと、まず平常陳列と第十回現代日本美術展。前者は伊藤久三郎氏と小牧源太郎氏の二人展を含む所蔵品陳列で、所蔵品中には昨年度購入の竹内栖鳳の《驟雨一過》や、寄贈の西村五雲《海驢》などが含まれるでしょう。また後者は国際展と隔年で、本館の六月の行事として親しまれてきたもので、本年度は、評論家の三木多聞、東野芳明両氏がコミッショナーとなって、現代日本の作家から約一二〇人を選び、人間と自然という題で招待部門の陳列をおこなうのが特色です。期日は二人展を含む常陳が十五日から七月の十一日まで（月曜休室）。現代展は十二日から七月四日まで（無休）。このほかではこの月には安藤義茂氏の遺作展、それに新陶人展、くれ美術会展、龍門社展、国連ポスター展、光陽会関西展などがあります。このうち安藤義茂氏は、刀画として地味な仕事をした作家で、団体に属さなかったためにあまり発表されていない作家です。

次は七月分。以下順をおってすすみます

が多感な青春の姿をそのまま絵にしたようなシュールの世界である。昭和十年代に入るとその作風からシュール的な色合は次第に姿をひそめ、グリーン系を基調にした明るい色調になり、美しい画面には幻想的な詩情が溢れてくる。「合歓の木」「森」「木立」「燕」等の作品は抒情詩とも象徴詩ともいえる世界が情緒的に表現されている。作者の心情が、青春の不安、奔放性を経過して、夢幻の世界に安住の地を見出したかのように数々の佳品を生み出している。しかし、大方の前衛作家がそうであったように、伊藤久三郎氏もまた、軍部ファシズムの抬頭、戦争へと続く、時代の波は自己の作風の転換を余儀なくされた。個人の自由を重んじる前衛美術が全体主義を掲げる時期にあっては抑圧の対象となったのは当然であった。日本の前衛美術運動の芽はここで摘みとられ、やむなく挫折したのである。戦後、新たに美術界が前衛運動を展開した時、氏も行動美術協会結成に加わり、戦前と変らぬ活躍をして現在に至っている。作風は具象から離れ、抽象の世界が中心となってきている。ただ終始一貫してその色彩は落ちついた淡い色調で、観る者に一種のやすらぎを与えてくれる。

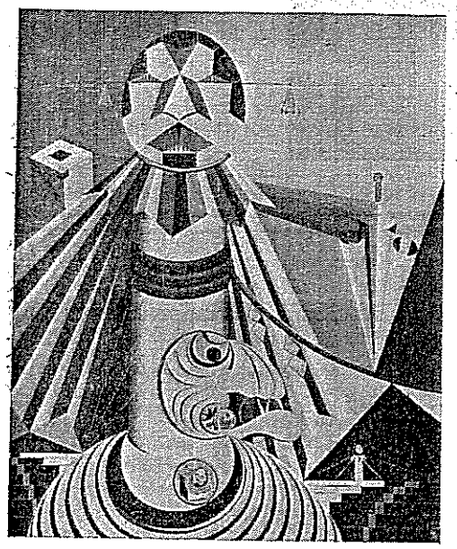
小牧源太郎氏は立命館大学専門部を卒業後、独立美術京都研究所に学び、須田国太郎に師事した。氏の画歴は氏自身の手記に依れば、(みずゑ、一九六九・五・七七二・私のシュルレアリズムより)「その第一期は一九三五年六月独立美術京都研究所にかよい始めてから独立展に初入選した三七年頃まで、第二期はこの頃から創紀美術協会、美術文化協会で活躍した四一年頃まで、初期シュルレアリズム時代。第三期は四一年頃から四六年頃までの仏画的時代、第四期は一九四六年頃から五七年外遊頃までの民俗学的時代、そして第五期は現在」となっている。氏はその画歴のほとんど、シュルリアリストであったし、今もなお、シュールの画家であると一般にいわれている。

「ここでちょっと一言注意したいのは私がはたしてシュルレアリストであるのか、どうかは私にとっては問題ではないということである。私は私にとって私であればよいのであって、その他の何物でもないのである」(みずゑ)、自身が語るように氏のシュールは氏独自の世界の展開であり、ユニークな世界でもある。

一九三〇年代、氏のいわゆる初期シュルレアリズム時代の「民族系譜学」(一九三七年)、「民族病理学」(一九三七年)、「多義図形」(一九四〇年)などは「胎内空想、願望充足、呪物的などの精神分析的なもの反戦的、形態心理学的、図式的なもの等であり、しかもそれらが同一画面の上に混在している場合が多い」(みずゑ)この頃氏の幻想の世界は幅広い多様性を持ち、一つ一つの形態が抽象性をも加味して克明に描かれている。第三期の仏画時代への経緯は他のシュールリアリスト達同様、軍部の政治的抑圧が微妙に影響していたのではないだろうか。戦後、第四期に入ると氏の作品は「オシラ神図」「道祖神図」「坊さんかんざし」など、民俗的な土の臭いのする世界へと展開していく。民間宗教、土俗信仰などを大胆な構図と強烈な色彩でもって、日本的な幻想の世界が表現されている。柳田国男の民俗学的世界が氏の筆にかかると、おおらかな強烈な明るさを持ってせまってくる。氏は昭和三十一～二年ブラジルへ外遊してのち、その作品は心霊的なものを扱ったものが多くなってきた。すなわち、「アルマA」「エスピリティズモ№7」と名題された画面は人間の内部へと奥深く入りこみ、霊の世界を作者独特の想像力で描いている。それらは暗いジメジメしたものでなくて、カラッとした明るい、時にはユーモアさえ感じさす。それでいながら宇宙の根源を追求し、四次元の世界へとわれわれを導いていく。小牧氏のとらえたシュールは、「多分に分析学的なものであるが、シュールにおける非合理性という観点からこれを実体論的非合理性と名付け、意識界における合理性に対して無意識界における非合理性を実体論的に把握しているのである。」(同書)

伊藤久三郎、小牧源太郎両氏はともに戦争のためやむなく中断したとはいえ、現在まで一途に前衛美術を開拓した作家である。前衛美術がたどった道はその主義、主張が新しすぎるが故に、またそれが表現の自由を主張したが故に、その時代に受入れられなかったり、政治的弾圧が加えられたりして、さまざまの紆余曲折を経た険しいものであった。両氏の画歴はそのまま前衛美術のたどった歴史であった。もはや、前衛美術という言葉も現代美術においては死語になりつつある現在、われわれの先輩達の歩んだ過程を改めてふりかえってみることは意義深いことと思われる。そして両氏の作品は現代美術の最先端をゆく作品と並べても決して古くはない。新鮮さが失われていないのである。

(平常陳列七月十一日まで月曜休室)



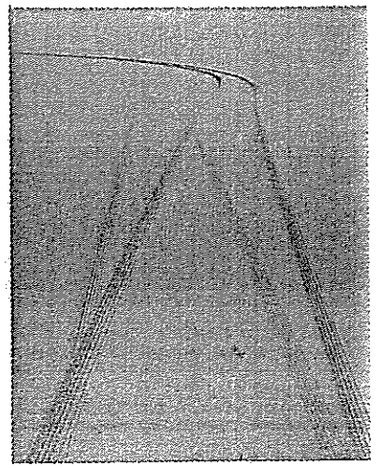
小牧源太郎作「道祖神図」

第10回現代日本美術展

第10回現代日本美術展が、京都市・毎日新聞社・日本美術振興会の共催によって6月2日から当館で開催されています。これは日本国際美術展(東京ビエンナーレ)と隔年毎に行なわれているもので今年で10回目を迎えるわけですが、日本国際美術展がことば通り国際的な現代美術展であるのに対し、これは日本の作家による現代美術の注目すべき一大デモンストレーションになっています。

これまでこの企画は現代美術の秀れた作家に出品を依嘱する(招待出品)招待部門と、広く一般から作品を公募し、新人を積極的に発掘しようというコンクール部門の二つからなっていますが、今回は招待部門について、三木多聞、針生一郎の二評論家がコミッショナーとなり、彼らが立てたプランによる「人間と自然」というテーマにそって出品を依嘱したのが大きな特徴となっています。

このテーマの設定について針生一郎は「人間と自然との関係は、人類史の根本問題であるとともに、芸術の永遠のテーマだといっていい。だが、近ごろ公害や環境汚染の問題をきっかけとして自然への新しい関心が高まっているように、今日の美術のうちにも、あらためて自然とは何かという切実な問いが底流している」と、いわば古くて新しい美術のテーマに今日的な視点から照明をあてようというねらいをもっています。そしてこの包括的な大テーマを基に4つのブロックを設け、それぞれブロック毎に展示することによって、今日の前衛的な美術に対する一つの見方、捉え方のヒントを提供しようとしています。



第一のブロックは「風景―イメージとしての自然」で、いわゆる「自然」あるいはその一部分を有力な形象の手掛りとして美術活動を続けている秀れた作家たちが対象になっています。ただその場合も単に今日活躍している具象系の作家ということではなく、「現代」という大きなシステムと真向から取組んで、幻影としての「自然＝風景」をいかに現実のイメージに引戻すかという姿勢を積極的に示すものに絞られています。すなわち自然に対する今日的なかかわり方を示すものです。ここでは鍵唱、池田満寿夫、岡本信治郎、木村光佑、菅井汲、司修、野田哲也、吉原英雄ら主として平面作品の作家38名(京都展では34作家)が選ばれています。

第二は「抽象――構造としての自然」というブロックで、第一の「風景」に対して立てられたものです。なるほど「抽象」美術の世界は、ある意味で「反自然」ともいうべき独自の感覚的世界ではありますが、しかしたとえ外なる自然の形姿を否定しているとは言えたとえばある幾何学的なイメージのうちにも、内なる自然あるいは自然としての人間の普遍的な感覚の形象化が目差されているはずで、その意味ではやはり「人間と自然」ということに帰着するとコミッショナーは考えるわけです。こうしてここでは、永井一正、高崎元尚、オノサト・トシノブら平面作家を初め、瓦林睦生、名坂千吉郎、堀内正和、湯原和夫ら立体作家を含め22作家が選抜されています。

第三は「状況――物質と行為との対話」というブロックです。今日的な美術活動の一つの動向として、人間と物との出合いの場を設定することによって一つの新たな環境をつくるというのがあります。美術作品がいかに美しい形や色をもっていようと所詮は何らかの物質とそれに対する行為の結果からなり立っていることは否定できず、作品を鑑賞するということは、正に人と物との出合いに外ならないという、従来の「美術」に対する一つのアイロニーから出ているものを対象にしています。具体的には物そのものを資料として並べたり、行為の痕跡を提示することによって、何の変哲もない状況を設定して、人に物との対話を迫ろうとする作家たちです。しかしこれとていわば新しい環境(＝自然)を芸術的行為の名において打立てるものとみることもできるわけで、そういう意味で「人間と自然」という視角の中に入るものです。こうして狗巻賢二、今井祝雄、高松次郎、寺田武弘、本田真吾ら23作家(京都展では16作家)が選ばれています。

そして第四は「情報――新しいことばとしての自然」というブロックです。さきの「状況」とともにこれも今日の一つの傾向ですが、文字や音声あるいは映像といったこれまでの美術では余り主たる材料とならなかったものを積極的に媒体として持込む仕事があります。これには従来の「造 ←

京都市美術館ニュース No.77

発行所　京都市美術館　京都市左京区岡崎公園　昭和46年8月25日発行

高林和作さんのこと

平野重光

高林和作さんと京都市美術館の最初の出合いは昭和十九年第九回市展であった。彼はこのとき素描淡彩の小さな静物画を出品した。恐らくこれが帰朝後公募展に出品した最初のものではなかったかと思う。とすれば同時にそれは洋画家高林和作の日本における最初の出発でもある。

この翌年から展覧会も「京展」と名を変えているが、当時審査員の一人であった須田国太郎さんが、高林さんとは縁つづきであることから出品をすすめられたものだという。

高林さんは昭和二年の九月フランスに渡り、パリのアカデミー・スカンディナーブに籍をおいて、アンリ・ド・ワロキエとその助手オトン・フリエスについて後期印象派及びフォヴィスムの画風を本格的に学んだ。

洋画への志と渡仏の気は早くからあったが、決定的なきっかけになったのは実父の死である。それまで早稲田大学の英文科を出て、郷里大阪に戻り、生野高女で英語教師をしていたが、これは青年の意に反するばかりでなく、父の決めたことでもあった。

城南風景　昭和四三年

滞仏中は洋服屋に下宿して、もっぱら虚心坦懐に本場の近代美術を学ぶことに専念した。もともと美術畑の出身でなかったことから、作品を発表することよりも基本的なテクニックと絵画の精神を身につけることが最も肝要だったのである。だからかなり長留学であったけれども、表立った発表は両師の推せんでサロン・チュイレリーに二度ほど出品したにとどまっている。

昭和七年帰朝して最初に親しく交った画家は、のち親戚関係にもなった川端弥之助さんであった。川端さんはこのとき既にフランス留学から帰っていて、京都洋画壇で活躍し始めていた。ただ川端さんも出身が慶応大学であったことから、気のおけない付合いができたのである。ともに酒は飲めなかったけれども、連立って写生して歩き、学生時代や留学時代の話に花を咲かせた。そんなとき高林さんは、パリ時代に見よう見真似で覚えた洋服の仕立の技術がすっかり一人前の腕に上って、いま着ているこの背広も僕がつくったんですよと楽しげであったという。

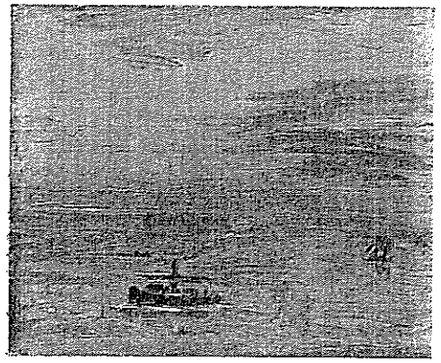
京展と名が変ってからの出品は昭和二十八年の第五回展が最初だから、かなり長い

当館所蔵品より

藤島武二作　神戸港の朝陽

昭和三年、時の皇太后から今上陛下の御学問所にかざる油絵制作の御下命を藤島武二はうけた。彼はそのテーマを「日の出」風景とし、爾来十年、それを完成するべく、日本全国のみならず、ついには台湾、蒙古の「日の出」風景をとらえに現地に赴いて写生を行なった。本画もその一連の「日の出」風景の一つで昭和十年に描かれたもので、十年もの間、一つの主題を求める画家の姿は執念の固まりというほかない。その成果は日の出を描いたら藤島武二の右に出る人はいないといわれるほどの技量と色感に示されている。

本画はいまにも陽が昇ろうとしているうす茜色に染まる空を彼独自の豊かな色調で描いている。瀬戸内の穏かな海には空の色が映え、朝のすがすがしさがにじみでている。左よりに少し大きな船を配し、右端に帆船が浮び、中央には水平線が描かれている。太陽の光線とその水平線が、画面にしみじみとした奥行を与える構図である。明るく、霧がかかった画面は鋭い色調を示す、一般にしられてる藤島作品とは趣を変えている。元来、御来光とは誰もが感動する光景である。それだけに、筆紙には云いつくせないほど美しい一瞬だけに、またそれは静止した美でなく、無常の美ゆえに、環境の違いによって様々に変化するがゆえに、絵にすることは非常に難かしいことであったろうと想像する。武二が十年もの間、挑んだ甲斐があったモチーフであることもうなずける。そして昭和十二年、大陸の平原の日の出を描いた「旭日照六合」を完成させたのである。



藤島武二は近代洋画史において、黒田清輝とともに元老、巨匠と呼ぶにふさわしい作家といえよう。彼は慶応三年鹿児島に生れ、初め日本画を学び、十八才のとき上京して、川端玉章に入門した。洋画に転じたのは二十三才のときで、山本芳翠、中丸精十郎、松岡寿等に師事した。画家として活躍するようになったのは明治二十九年、東京美術学校に洋画科が設置されたとき、黒田清輝が教授になり、招かれて、助教授となって以来である。当時、黒田清輝は久米桂一郎らとともに白馬会を結成し、外光派運動を提唱している頃であった。ここで藤島は黒田清輝の教えを受けたが、次第に外光派的なものにあきたらず、装飾的な構図と豊かな色彩を駆使した浪漫的な作品を心掛けるようになった。

「私は過去においても、将来においても、自分の遊ろうと思う方面は、装飾画の風である。」と自身が語るように、その本領は装飾画にあった。明治三十八年から四年間にわたってフランス、イタリアに留学して、「黒扇」「チョチャラ」等の肖像画の名作を数多く生んだが、これらもあくまで「装飾画への準備」であり、過程であった。

帰国後、文展に出品したが、官展において彼の滞欧作は現代ほど、高く評価されなかった。大正に入って、新傾向の画風が紹介され、官展にも新風を送ったのであるが、新旧の対立から、在野団体二科会が結成されることとなった。この中にあって、親交ある黒田清輝と若手作家との間にあって、藤島の胸中は苦しいものであった。結局、文展に復帰することとなったが、その頃の作品には、潑溂としたものに欠けている。大正から昭和にかけて藤島の作風は印象派風なものから、東洋的な様式化によって、装飾画的なものとなっていった。そして、一連の「日の出」シリーズへと続いていく。

（馬場京子）

↘形」という概念を打破し、あるいはその巾をさらに広げようとする意識もあるわけですが、いわば日常的でさえある諸々の情報を「美術」の中に取込むことによって、より直接的に現実の認識を計ろうとするものです。つまり活字や映像や音声がいまや人間を取巻いて新しい自然にとってかわろうとしているこの現実に対して、反語的に自然とかかわろうとしている一群です。ここでは飯村隆彦、磯辺行久、河口龍夫、野村仁、水上旬、横尾忠則ら27作家（京都展19作家）が選ばれました。

こうして今回の招待部門は「人間と自然」という視点から、今日の現代美術を見てみようという意図で企画されました。京都展は先の東京展に比べ多少点数が減っていますが、これは主として作家自身が取止めたもの、運搬不可能な作品があったことによるものです。

なおコンクール部門は二千点以上にも及んだ公募作品から平面作品101点、立体作品35点が入選しましたが、京都展は西日本の入選作品と、受賞作を合わせて45点の展観となります。文字通りの厳選で、招待作家の作品を凌ぐものさえ少なくないと言えましょう。（7月4日まで、会期中無休）

沈黙がつづいたことになる。これに先立って昭和二十三年に朝日ビルで滞仏作を含めた個展を開いているが、それにしても総じて出品活動は活発とは言えない。もっともその間に戦争というきわめて非文化的な情況はあったが、それよりも日本の近代洋画がただ西洋スタイルを皮相的に追随することに終始しているのが耐えられなくて、そういうものの中に自分が同席することを忌避したことが主たる理由であった。

「年々歳々巨多の大学から粗製インテリを輩出したとして、その総乗和がヨーロッパ的な Culture という解答にならない。美術上で Inteligence という言葉もこの国では知性という訳語があって、新様式の模倣画でも描けばたちまちこの名誉を評家から頂いたりする次第であって、あたかも和製顔料のレッテルの品名が舶来品と同様であってもの肝心の色が全然別物であると同じく、美術とか文化とかいうものにとって最も重大なエスプリというものがもぬけの空になっている状態を私は嘆するのだ。――中略――サバクの果をオモチャの汽車は走る。やり過した旅人は空の極光を見ながらゆうゆうと歩むのだ」（昭26・11・22朝日新聞）という具合で、自らを「サバクに立つ画家」だと言った。

このようだからいかなる美術団体にも属さず、また自発的に発表する気も出なかったらしい。その後京展は昭和三十二年の第九回展以降、晩年の昭和四十三年まで連続して十二年出品はしたけれども、それはむしろ審査員として選ばれたための一種の義務感からであった。また昭和三十年、三十七年、四十二年と個展を開いたが、これも昭和二十七年京都市立美術大学助教授就任、同三十五年同校教授に昇進、同四十年同校退官というふうに、社会的立場の変化に応じて、いわば職業上の義務感からのものでもあった。

斯界では高林さんのような出品歴で審査員に選ばれることはめずらしい。画家としての世渡りやそのための付合いを放棄した人であったからだが、しかし洋画そのものへのひたむきな情熱と、自ら信ずる作画精神への律儀さを暖かく見守り、静かに期待してくれる良き理解者がまわりにいたのである。須田さんと川端さんはその意味で欠くことのできない先輩であったし、黒田重太郎さんも美専から美大にかけての教職時代の良き推奨者として忘れることはできない。

昭和二十三年、当時京都市立美術専門学校が美術大学に昇格する話が持上った。このときそれに伴う機構改革やスタッフの資格問題で学内が一時紛糾し、洋画科では助手をしていた国盛義篤さんを除いて全教員が辞職するということが起った。結着その時は美大への昇格を見送ったのだが、立直しのために翌年招聘されたのが川端さんで、彼の就任条件として高林さんの美専入りが決ったのであった。戦後まもなくであったから、文部省も官学出身でないことを歓迎し、基礎デッサンを川端さんと高林さんが教え油絵を須田さんと黒田さんが指導した。

こうして洋画家高林和作は美専、美大の洋画を要にして制作、活動した。一面では遊び人であったし、またある意味で一種の変人でもあった。とはいえそれは荒唐無稽でもなければ、ニヒリストでもない。異常なまでに純粋で孤高なその姿勢と精神は、

（四頁へ続く）

新任のごあいさつ

このたびはからずも専任美術館長を命ぜられました。一層のご指導ご鞭撻をお願い申上げます。

私達の自覚の有無にかかわらず美術、工芸が本市の経済、文化、生活に非常に大きなかかわりあいをもっていることを思うとき心を新らたに精進したいと思います。いうまでもなく当館は昭和八年関西第一の美術館として発足しました。

当時の美術館規則に「本館ハ美術品及美術工芸品ノ陳列シテ一般ノ観覧ニ供シ其他斯道奨励ノ用ニ供スルヲ以テ目的トス」「本館ハ所蔵ニ係ルモノ及官庁団体又ハ個人等ヨリ出品アリタルモノヲ陳列シテ一般ノ観覧ニ供ス本館ハ一定ノ期間ヲ限リ団体又ハ個人ニ対シ美術品及美術工芸品陳列ノ為本館ノ使用ヲ許可スルコトアルベシ」と規定されている。まさに美術館運営の基本方針といえるものであり、ますます充実強化に努めたい。また美術関係者待望の収蔵庫も十一月には完成の予定であり、愈々美術館本来の機能である収蔵美術品による常設展示実現の日も間近い。

私は美術館がわが国における美術のメッカ京都の街にふさわしい作家の育成、市民の啓蒙活動を行うに必要な体制づくりに全力を尽したい。

皆さんのご協力を期待してやみません。

……

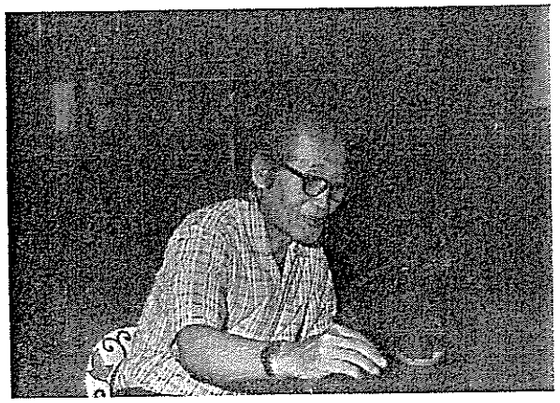
館長　下木　稔

ムンク・ゴヤ・渓仙にひかれて

作家に聞く

池田遙邨氏

日本画家



△先生が最も影響を受けられた作家　作品について…▽

ムンクでしょうね。それからゴヤ。丁度私が日本画を始めてから四～五年、二十八、九才頃でした。その頃は私の作品が異端視されて、京都の地を離れた苦悩の時代でした。それだけに心情的にムンクの作品にひかれたんでしょうなあ。そして富田渓仙に惚れました。渓仙という人は魅力的な人で、大いに私と気が合いましたよ。私の絵が渓仙の亜流といわれるのも、彼の影響が大きかったからだと思います。反面、自分の体質と正反対のものにひかれることもあります。大和絵の清らかさにはひかれました。「華厳」、「南禅寺」は大和絵風のものです。これは栖鳳先生にほめられました。

△先生は松原三五郎さんにつかれて洋画を学ばれたそうですが…▽

初め洋画を学んだのは別に理由があったわけではなく、ただ絵が好きで、紹介されて、入門したのが松原さんだったわけです。松原さんは写実主義者で厳格な方で、むしろ教育者として秀れた人でした。例えば白いハンカチ一枚出されて、まあ、白いハンカチといっても、幾種類もの色で成り立っているのですが、これを色で描けといわれて、苦労したことを憶えています。松原さん自身、絵はあまり上手ではなく、弟子に描かせ、サインだけ自分でしているのをしばしば見ましたよ。しかし基礎的なものは大いに学びました。

△そして日本画へ移られた動機は…▽

大正の初めごろ洋画の個展を開いた時小野先生が来られて、「主観的なものを交えて描いたらどうだ」といわれてね、それが強く印象に残り、文展で小野先生の作品をみて、ますます先生の作品と人柄にひかれました。私の絵は松原先生の教えをうけて、自然の単なる模写にすぎないのに比べて、小野先生の作品は違うんです。写実になにか、プラスアルファがあるのです。日本画とはこういうものかと感動しました。動機といえばそれですね。

△展覧会はよくごらんになりますか▽

洋画展はよく行きますよ、前に洋画をやっていて懐しい気がするのですね。

しかし画商展とか、自分の作品が出陳されている展覧会はほとんどいきません。多少、妥協して描いている場合はなおさらですね、たまらないのですよ。

若い人の展覧会もよく行きます。興味を持ちますよ。若い人を大いに理解しています。積りですよ。ああ、だいぶ前、美術館でゴミを集めた作品を撤去させたのは同じ作家として少々反感を覚えました。

――あれは美術館に来るお客に害があったから取り払ったんですが。

――事前に注意したんですか。

――しましたが聞き入れられませんでした。

――そこがまた、ええとこですなあ。

△最近はご旅行をよくなさいますか▽

最近は時間もないし、体もしんどくなってきて、あまりしません。北海道とか、西日本が好きで、よく行きました。西日本は私の生れたところ(岡山)ですので、愛着があるんでしょうなあ。また山陰の暗さにひかれます。私の中に明と暗の極端な両面があるんですなあ。しかし最近の旅行はどこもかしこも俗化してしもて、あきませんワ。

△先生はよく燈台をお描きになりますが…▽

べつに特定の灯台というわけではありません。灯台そのものの孤独感にひかれるのです。砂丘もだから好んで描きますよ。しかし、灯台も観光化して、孤独感や寂寞感なんてとんとありませんワ。最近は何でも絵になりにくくなりましたなあ……。