

大分県立美術館 研究紀要 第3号

Bulletin of Oita Prefectural Art Museum No.3

正誤表

※茶色の部分は、溶き油である亜麻仁油を施したものの。経年により、茶色に変色したもの。

「倉智久美子とその作品について 利岡コレクションより」(32頁)47頁)に関して、作家への後日調査により、以下の正誤が判明した。

33頁

(1) 作家について

【誤】 倉智久美子は1955年大阪府生まれ、京都市立芸術大学美術学部西洋画科を卒業した後、90年代半ばより作家活動を展開した。

【正】 倉智久美子は1955年大阪府生まれ、京都市立芸術大学美術学部西洋画科を卒業した後、70年代後半に作家活動を開始、しばらくの休止の後、1994年に活動を再開した。

34頁 2行目

【誤】 リトグラフ

【正】 銅版画

38頁

(5) ストライプの作品

【誤】 この作品では、茶色の顔料が薄く均一に塗られた紙を支持体に、上半分は縦、下半分に横のストライプが描かれている。

【正】 この作品では、上半分は縦、下半分は横に、茶と白のストライプが描かれている。※

43頁

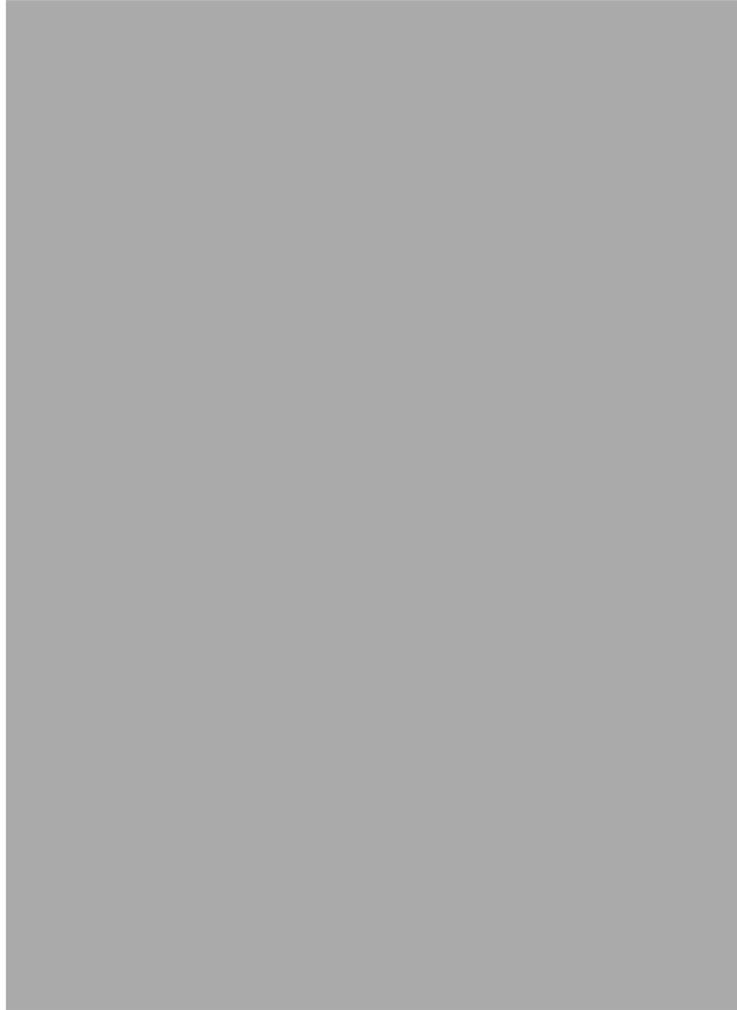
(8) 透明の作品

【誤】 当時、度々試されたインスタレーションは、(中略)あるいは別の窓に覆いかぶせるように、木枠と同じ色で彩色した板を設置する、というものであった。

【正】 当時、度々試されたインスタレーションは、(中略)あるいは別の窓に覆いかぶせるように、油彩もしくはピグメントで彩色したキャンバスを設置する、というものであった。



1.
吉原真龍《美人図》
江戸時代末期
絹本墨画着色
121.0×49.4cm
大分県立美術館蔵



2.
マルク・シャガール
《母と子》
1973年頃
油彩・画布
63.0×46.0cm
大分県立美術館蔵



3.

倉智久美子

(左)《無題》1997年、彩色、紙、52.0×39.0cm

(右)《無題》1997年、顔料、木製パネル、60.0×41.5×5.0cm

大分県立美術館蔵

目次

美人画家 吉原真龍の画業 —伝記資料の整理と絵画様式の分析—	宗像 晋作	7
シヤガール《母と子》(2)	梶原 麻奈未	26
倉智久美子とその作品について 利岡コレクションより	木藤 野絵	32

美人画家 吉原真龍の画業

―伝記資料の整理と絵画様式の分析

宗像 晋作

一、はじめに

二、基本資料の整理と出自に関する新知見

三、真龍の美人画様式の特徴

(i) 代表作《美人図》

(ii) 母子図

(iii) 官女図

(iv) 見立絵

(v) 「桃隠」署名の立姿美人図

四、落款印章について

五、おわりに―様式分析のまとめと画風変遷の試論

一、はじめに

本稿では、肉筆美人画を専門に描き続けた吉原真龍（一八〇四～五六）を取り上げる。真龍は、豊後国^{くに}東郡^{あづまぐん}西畑村^{にしはた}（現・大分県豊後高田市中真玉）に生まれ、幕末の京都で活躍した美人画家である。晩年は地元^{よしはらしんりゅう}に帰郷して画業を続けたことから、大分県内にも真龍の作品が遺っており、当館は寄託作品を含めて十七件というまとまった作品を収蔵している。

真龍については、京都で天保期（一八三一～四五）を中心に活躍した三島上龍^{はたじょうりゅう}（生没年未詳）に師事し、その作風を忠実に受け継いだ絵師という評価がされているが、真龍の出自やその作品の特徴や変遷など、具体的に詳しく論じられることが今までなかった。

上龍や真龍の美人画は、当時ある程度の人気を博したようであり、後の京都画壇を代表する上村松園（一八五七～一九四九）のような美人画家にも影響を与えている。江戸期から近代へ流れる上方美人画の基調ができる上で、真龍の美人画がその重要な一翼を担っていたともいえるだろう。本稿では、そのような真龍の経歴について整理し、その美人画について、どんな特徴や魅力があるのか、当館の収蔵品を中心に論じる。

二、基本資料の整理と出自に関する新知見

吉原真龍が京で活躍した絵師であることは、その名が「浮世和画」という分類で、弘化四（一八四七）年に刊行された『^註皇都書画人名録』（吉田援山編、順祥堂）に掲載されていることから明確にわかる。浮世絵系の絵師

として唯一その名を連ねており、当時、京においてある程度の人気を博した絵師であることが推測できる。この人名録が刊行された弘化四年頃は、京で一世を風靡した肉筆浮世絵師の祇園井特や、師の三島上龍が既に物故していた時期と考えられるが、そうした時代背景が真龍の存在を際立たせることになったことも確かであろう。

近代以降、真龍の経歴について言及される場合に、おそらくその情報源となっているのは大正十二（一九二三）年に発行された『西国東郡誌』^{（註2）}である。管見の限り、真龍その人に関する、生まれや画歴などの情報については、この郡誌の「第二十六章 人物」「第五 吉原信行」の掲載内容が繰り返し祖述されているようだ。

『西国東郡誌』は、真龍の死後、六十七年という歳月を経過して発行されているが、真龍が京都御所から賜った御沙汰書、宣旨の内容を記載するなど、その具体的な内容からすると、この郡誌の担当執筆者が実見調査することができた原本資料に基づいて記載された可能性が高い。真龍が、亡くなる三年前に帰郷し、地元で弟子を育てながら画業を続けたことから、おそらく遺族や弟子などに、真龍に関する情報が直接に伝承されていたと考えられる。

『西国東郡誌』が発行されたのは、年代的には真龍の孫から曾孫の世代にかかると思われるが、まだ最晩年の真龍のことを直接、或いは間接的に知る人物も存在していたであろう。この郡誌にみられる真龍に関する記載内容は、現在知られる唯一のまとまった伝記であり、初めて公刊されたものと考えられる。ここにその全文をあげる（括弧内の補説は拙訳）。

『西国東郡誌』「第二十六章 人物」「第五 吉原信行」

吉原信行、通称與三郎、真龍と号す。別に桃隠、玉峰の号あり。文化元年八月十三日を以て国東郡真玉村西畑に生る。幼より画図を嗜み、群兎と伍して嬉戯するを好まず、常に花鳥人物を描写し、独り無上の楽しみとす。夙に文墨を以て名を天下に顕はさんことを冀望し、年弱冠（二〇歳の意）、志を決して桑梓（故郷の意）を去り、京師に抵り、贊（進物の意）を当代画家の泰斗上龍の門に修め、就て絵事を研鑽すること数年、技大に進み、師上龍をして嘆賞措く能はざるに至らしむ、殊に婦人画は其最も優雅巧致なる所にして、原真龍の名、嘖嘖（良い評判の意）帝都に喧傳し、当時呼びて海内無比の名筆と称せらる。是に於いて真龍の事、遂に叡聞（天皇がお聞きになる意）に達し、嘉永二年八月三日、畏くも禁裏御所参入の特典を蒙り、身後（死後の意）法眼の栄位を贈賜せらる、に至る。豈無限の光榮ならずや、当年の御沙汰書左の如し、

京都寺町三條下ル 吉原真龍

其方儀自今

当御所参入被仰付候、然上者恒例之御礼式無怠慢鹿軽之進退有之間敷者也

嘉永二年八月三日

林 右衛門権大尉

細川右馬大允

其二

吉原真龍

藤原信行

右今般法橋位

御内意被成下候事

但令旨之儀者武邊表御達濟之上可賜之候

酉八月三日

嘉永二年は真龍齡知命（知命は五〇歳の意だが生年からすると四十六歳が正しい）に垂んとし、技は精熟の境を越へ、術は神を極むるの時なり。揮毫鳳闕（皇居）に展して至尊の清覽を辱ふす、御感あらさせ給ふに非らずんば、焉んぞ位階宣下の御内意あらさせ給ふ可きや、真龍已に御所参入の特典を荷ふ、身草莽（在野の意）に長じ、丹青の技を以て此の聖恩に浴す、洵に異教の光榮なり。惜哉時幕政の末造に際し、海内の風雲日に急を告げ、国家將に多事ならんとす。是に於て帝都を辞し故山（故郷の意）に歸臥す。時嘉永六年なり。真龍郷に歸り、悠々風月を友とし、興到れば毫を執り、興盡れば、輕杖野外に逍遙し、自適の閑日月を送ること四歳、安政三年七月七日、病みて家に歿す。享年五十有三、歿後三年、右大臣少僧都より、贈法眼位宣旨の恩命を伝へらる。乃ち其書左の如し、

嗟峨御所

永 宣旨

宣贈法眼位之旨御氣色之所候也者

執達如件

奉

安政五年十二月七日 右大臣少僧都花押

法橋、法眼は、僧、医又は技能卓越の偉人を叙する准官の位階にして法橋は五位諸大夫に准し、法眼は侍從に准す。而して法印は少將に權僧正は參議に、正僧正は中納言に、大僧正は大納言に准するの制、後醍醐天皇の御時、建武中定められたり。乃ち法眼は法橋より一段の高位にして真龍の生前、法橋の位を授け給はんとこの御内意あらさせ給ひ、身後更に一階を進めて贈法眼の宣旨あらさせ給ひたるなり。真龍

禁裏御所参上の當時、畏くも天皇陛下より御下賜有らせ給ひたる貴重品の三品あり。

其一は仁孝天皇宸筆の御幅、其二は一面の御鏡、其三は一箇の御鈴なり。是を吉原家無比の宝器として宣旨御沙汰書と共に、謹重秘藏する所なり。真龍を師として画を学ぶ者、京師に於て、国東に於て、前後百数十名あり。玉僊、単龍、如龍、春龍の如きは、門下中の高足と称せられしも、筆力巧致の絶妙に至りては、未だ一人も師の衣鉢を踏襲し得るに至る者なく、あはれ曠世の名筆も一代にて其後を絶つに至りしは、斯界の爲め洵に痛惜に堪えざるなり。今民間往々原真龍の筆なりとして珍蔵する者ありと雖ども、概ね贗偽にして、其真蹟に至りては千金を擲つも輒く求め得可きにあらず。猪群山下鬱気清爽、前に周洋の青瀾湛えて、風光明媚なる処、碧苔滑めらかなる一基自然石を以て樹てられたる碑あり、其面に

吉原與三郎信行之墓

と深刻するもの、是れ我が南豊に丹青家として空前の榮譽を博したる画聖吉原真龍氏の墳なり。

（*以上『西国東郡誌』四七五頁～四七八頁まで抜粋。句読点の一部、振仮名、括弧内の補説は拙訳。また旧字体はなるべく新字体に改めた。）

以上が『西国東郡誌』に載る吉原真龍の伝記である。他に昭和五十三（一九七八）年に発行された『真玉町誌』の「Ⅶ 人物」にも吉原信行（真龍）の紹介があるが、『西国東郡誌』の記載がほぼそのまま転記されているため、おそらくこの『西国東郡誌』の内容が最初のまともな人物伝といえるであろう。簡潔に要点のみを現代語に意識するとすれば、次のようになる。

「吉原信行、通称は與三郎。真龍と号した。別に桃隠、玉峰の号あり。

文化元（一八〇四）年、国東半島の真玉村西畑で生まれ、幼い頃から花鳥人物を描くことを好み、絵師になることをめざして二〇歳にして京に赴く。当地の絵師三畠上龍に師事して研鑽を積み、数年後には師匠を嘆賞させるほどに上達した。特に婦人画は優雅巧致で、京の人々の評判となった。その評判は皇居にまで届き、嘉永二（一八四九）年、真龍が五〇歳（正しくは四十六歳）の時に、御所参内を許され、法橋位を授ける内々の意向が伝えられた。絵の技術を極め、御所参内の荣誉を得た真龍であったが、幕末の動乱を避けて、嘉永六（一八五三）年に国東へ帰郷する。郷里では風月を友として悠々自適に暮らしていたが、安政三（一八五六）年七月七日病没。享年五十三歳。安政五（一八五八）年、死後に法眼が贈位された。京と国東に真龍を師として絵を学ぶものが百数十名もあった。中でも玉僊、単龍、如龍、春龍などは高弟であるが、師の衣鉢を継ぐことができたものはなく、真龍一代で名筆が絶えてしまうのは痛惜の念に堪えない。猪群山下の海洋をのぞむ風光明媚な場所に墓が立てられている」。

これで真龍の経歴の概要は把握できるが、真龍が生まれた「吉原家」については、全く記載がなかった。そうした中、平成三〇年度に大分県立歴史博物館が実施した「大分県歴史資料調査」において、真龍を輩出した吉原家の子孫に伝来した古文書・古記録などの「西畑村吉原家文書」の調査が実施され、真龍の出自に関する新たな情報が見出されている。

調査を担当された同館の村上博秋氏によれば、伝来した吉原家の系譜（幕末〜明治期作成）によると、吉原家は、豊前の有力国人・佐田家から出ており、佐田源兵衛という人物の二男が、慶長十三（一六〇八）年に縁があった西畑村の庄屋・渡辺家のもとに身を寄せ、その後、養子として本家を継ぎ、庄屋役にも就いたそうである。のちに「土谷」という姓へ改め、真龍

の父である土谷信忠が、天保五（一八三四）年に日向延岡藩主（西畑村は正徳二〔一七二二〕年より延岡藩領の飛地）より「吉原」姓を賜った。

真龍（信行）は四男二女の長男であるため、一度は家督を継いだようであるが、最終的には四男の信治が庄屋の家督を継いでいる。信治の跡は、「鎮策信綱」という人物を養子に迎え、その三男「大蔵」の長男の家に伝わったのが「西畑村吉原家文書」とのことである。尚、真龍の絵画作品六件が「大蔵」の二女の家に伝わっている。これらの新出資料の詳細については、平成三〇年度内に発行される大分県立歴史博物館の村上博秋氏と古賀道夫氏の報告書を参照されたい。

現在も西畑村には、土谷家や吉原家の墓碑が存在しているが、真龍の墓碑（図1-1）は高さ二メートルを超える巨石であり、京において名声を得た絵師として、一族においても特別な存在であったことが知れる。墓碑銘には長男であった真龍の名を中央にしてその左右に、四男で庄屋を継い



図1-1 吉原真龍の墓碑



図1-2 真龍の父・吉原信忠の墓碑

だ信治と、三男で医師となった「信連」の名も刻まれている。^(註3) 真龍らの墓碑から少し離れたところに、父信忠や土谷家の墓碑が建てられている。父信忠の墓碑(図1-2)の裏面には、信忠の四男二女の長男として「真龍」の刻名を確認することができる。^(註4)

真龍が生まれた吉原家の家柄については、昔時は西畑の庄屋として村政にかかわる有力な家として、当然誰もが認知していたであろうが、時代とともに地域の過疎化が進行し、また子孫の県外移住などによって、こうした実態を把握することが難しくなっていたことは事実である。今回の「西畑村吉原家文書」の出現によって、真龍を輩出した吉原家が、土谷家、佐田家とさかのぼり、ほぼ近世を通じて庄屋役を担い、村政にかかわった有力な家であることが確認されたことは、今後の真龍研究にとっても、また近世の村政にかかわる史料研究にとっても意義深いといえる。



図3 山口素絢《女官図》
江戸時代
奈良県立美術館

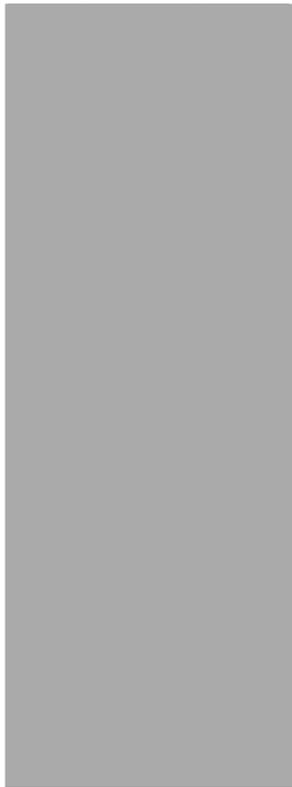


図2 三島上龍《狎と佳人図》
江戸時代
京都市美術館所蔵

三、真龍の美人画様式の特徴

肉筆美人画を専門に描いた吉原真龍の画風は、師事したと伝えられる三島上龍の美人画(図2)に学ばれたものであることは、様式の上からも明らかである。美人の容貌、筆線や色彩の描写にみえる特徴等の基本的なスタイルは、師から踏襲されたものであることを如実に示している。

また上龍の師が、円山四条派の岡本豊彦(一七七三〜一八四五)であることとされ、上龍や真龍の作品にも、岡本豊彦や円山四条派の中でも特に美人画を得意とした山口素絢(一七五九〜一八一八)(図3)らが描いた清楚な和美人画に近い作風が認められる。真龍は、師の上龍や、一代ほど先輩にあたる円山四条派の画家たちの作品からその多くを学んだと考えられる。大分県立美術館は、真龍の美人画を、寄託を含めて十七件収蔵(平成三〇年度時点)している。これら収蔵品の中から、基準作となる作品を取り上げ、真龍の美人画の様式をみていきたい。

(i) 代表作《美人図》

最初に取り上げるのは、真龍が最も得意とした一人立ち姿の美人である。その中でも代表作の一つと目される《美人図》(図4-1)を見てみよう。描かれているのは、八角紋の朱の帯に、菊柄の着物を身につけた美人。



図4-1
吉原真龍《美人図》
江戸時代末期 絹本墨画着色
121.0×49.4cm
大分県立美術館所蔵

島田髻に菊の簪をさし、右手に扇、左手で褌をとって振り返る華麗な芸妓の姿である。

顔貌(図4-2)の線描は細密なもので、特に、頭髮の生え際、後れ毛、眉やまつ毛には、精緻な筆線が確認できる。下唇は緑色に塗られているが、これは江戸時代後期に流行した「笹紅」ともいわれる口紅である。ベニバナから抽出した赤い色素の口紅で、これを何度も下唇に塗り重ねることに



図4-2
真龍筆《美人図》の顔貌描写



図4-3
真龍筆《美人図》の着物描写

よって、玉虫色に輝かせる化粧が流行した。面貌は胡粉で白く塗られ、さらにまぶたの周辺から両頬にかけて薄い桃色が施されている。

美人画の大きな見どころの一つでもある着物の描写(図4-3)は、特にその線描が特徴的で、着物の衣文線が、全体的に擦れをとまなう速筆で描かれている。絵柄の描写もあまり精緻に重くならず、草花を大胆に配し、淡彩と速筆をうまく取り入れながら、軽妙で洒脱な感じが加味されている。細密な顔貌描写と、軽やかで洗練された着衣表現が、美人の強い存在感を引き出している。

この「美人図」は、真龍の美人画の中でも優れた完成度を示すことから、おそらく真龍の四十代から五十代にかけての円熟期の充実作と推測できる。落款については次章にまとめるが、行書体の署名「真龍」に印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)の聯印。尚、画面上部には、ほぼ同時代を生きた漢詩人・梁川星巖(一七八九〜一八五八)が着賛を求められて漢詩を書いている(図4-4)。



図4-4
真龍筆《美人図》(上部) 梁川星巖の画賛



図5-1
吉原真龍《美人と子供図》
江戸時代末期 絹本墨画着色
114.4×51.4cm
大分県立美術館寄託

(ii) 母子図

真龍の得意とした立ち姿の美人には、さまざまなヴァリエーションがあるが、その中でも比較的に作例が多いものとして《美人と子供図》(図5-1)があげられる。大きな菊柄の朱の帯に、大胆に桜がデザインされた藍色の着物を身にまとう裕福な良家の婦人と、その幼い子供と思しき微笑ましい母子の姿であろう。

本作品にも真龍の精緻な顔貌描写(図5-2)の典型がみとれるが、顔の表情に美人の色香は抑えられており、母子図という画題に沿うよう、他と微妙な表現の相違が企てられている。

着物の描写(図5-3)には、やはり擦れをとまなう速筆の衣文線が引かれており、大胆な桜のデザインが、淡彩と淡墨を用いて軽やかに描き出されている。本作品には、草書体の署名「真龍」に印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)の聯印が捺されている。

(iii) 官女図

真龍の美人画の中で、母子に並んで作例が多いのが《官女図》(図6-1)である。「官女」とは、宮廷や将軍家などに仕える女官のことであるが、本作品は、いわゆる「三人官女」を主題としたもので、中央の官女が、長



図5-2
真龍筆《美人と子供図》の顔貌描写



図5-3
真龍筆《美人と子供図》の着物描写

柄を持つ右の官女、そして三方(献饌具)を持つ左の官女を従える三幅対の形式で描かれている。おそらく桃の節句での鑑賞が想定されているのであろう。

中央の官女の顔貌描写(図6-2)を見てみると、今まで見てきた他作品と同様の精緻な描写がみとれる。特徴的な眉は「殿上眉」といわれ、



図6-1
吉原真龍《官女図》江戸時代末期 絹本墨画着色 各102.4×36.5cm 大分県立美術館寄託

宮廷に仕える貴族の女性たちが、眉を剃り落とし、額の高い位置に長円形の眉を墨で描く、奈良時代からの伝統的な習俗である。

着物の描写(図6-3)は、擦れた速筆の衣文線が特徴的であり、絵柄にはテッセンの一種のようにもみえる紫の花の柄が淡彩で描かれている。左右幅に草書体の署名「法橋真龍」と印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)の



図6-2
真龍筆《官女図》中央の官女の顔貌描写



図6-3
真龍筆《官女図》中央の官女の着物描写

聯印が捺されている。中央幅には署名はなく、左端に「家居□東□□栖」(朱文長方印)が捺されている。

本作品の「法橋真龍」という珍しい署名であるが、管見の限り、本作品以外に「法橋」を冠した署名を確認したことはない。『西国東郡誌』の真龍の伝記では、嘉永二(一八四九)年の御沙汰書によって、御所参入の許可



図7-1
吉原真龍《紫式部之図》
江戸時代末期
紙本墨画着色
100.9×28.8cm
大分県立美術館所蔵



図7-2
真龍筆《紫式部之図》の人物描写

と、法橋位を授ける御内意が伝えられているが、実際に法橋位が授けられた時期は明確ではない(死後安政五年に法眼が贈位されている)。したがって本作品の制作期は、真龍四十六歳以降の晩年と考えておきたい。

また《紫式部之図》(図7-1)は、『源氏物語』の作者とされる平安時代の才女・紫式部が、石山寺で物語の構想にふける姿を描いている。小幅の作品であるが、的確な細密描写(図7-2)によって典雅な王朝美人を描き出している。紫式部は中宮彰子に仕えた女官でもあるが、真龍の美人画は、これらの画題にみるように、高貴な宮廷女官をテーマにした作例が多い。草書体の署名「真龍」に印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)の聯印。尚、

画面上部には材笄ざいあんという人物が和歌賛わがさんを書いている。

(iv) 見立絵

浮世絵では、版画においても、肉筆画においても「見立絵」というジャンルが存在する。よく知られた歴史物語、古典の故事・逸話などを、当世風に見立てて表現した絵であり、雅俗、古今などを転換させる機知に富んだ遊戯性が鑑賞する人々を楽しませた。

真龍も当然ながらこの分野に筆を染めている。《雪中美人図》(図8-1)は、蓑笠を身に着けた雪中の美人が、鍬で掘り出したタケノコを抱える姿が描かれている。これは中国三国時代の呉の人物で、貧家から呉県令にまで昇進した孟宗の親孝行の逸話が踏まえられている。『二十四孝』(郭居敬編纂、元時代)という中国の二十四人の孝行人を取り上げた書物にみえる孟宗の逸話であるが、その内容は、病気の母親が好物のタケノコを食べたいといい、季節は冬であったが雪の山中で願ったところ、土中からタケノコがたくさん出てきて、そのタケノコで母親に熱い汁物をのませることができた、というものである。

つまり真龍の作品では、孟宗の貴い孝行の姿が、当世の日本の風俗、し



図8-1
吉原真龍《雪中美人図》
江戸時代末期 紙本墨画着色
106.5×47.1cm
大分県立美術館寄託

かも美人が蓑笠をつけ、鍬とタケノコを抱えるという卑近な姿に転換されるという遊戯性が鑑賞の要点となっている。『二十四孝』は日本にも伝来しており、寺小屋などの教材として使用されていたが、当時の人々は孟宗の逸話をよく知っており、この作品の当世風の見立てを理解し、楽しんで鑑賞していたことであろう。



図8-2 真龍筆《雪中美人図》の顔貌描写



図8-3 真龍筆《雪中美人図》の着物描写

顔貌描写(図8-2)は精緻な筆線で真龍の典型を示している。逸話の内容から、着物(図8-3)は地味な色に抑えてあるが、襦袢の鮮やかな朱色のみは雪中に映える。鑑賞者は、孟宗と美人をシンクロさせるも、この襦袢の朱色が弥が上にも、実直な孝行人と艶やかな美人とのイメージの落差を、視覚的に強く印象付けるのであり、これは真龍の周到な画面構成上の工夫といえるだろう。行書体の署名「真龍」と印章「吉原真龍」(朱文円印)が捺されている。

また《美人と犬図》(図9)も見立絵の作例である。菊柄の朱の帯に、萩が大胆にデザインされた着物を身にまとう美人が、一匹の小型犬を連れた姿で描かれている。犬種は日本で古くから愛玩犬として飼育されている狆である。美人が猫や小型犬を連れた構図の作例は、多くの浮世絵師たちが描いており、これは『源氏物語』「若菜上」の光源氏の第三皇女である女三宮の見立ての定番と考えられている。「若菜上」では、女三宮の飼っている唐猫が、突然に御簾をはねあげて室外へ飛び出し、外で蹴鞠に興じた柏木が、偶然部屋の中にいた女三宮の姿を見て一目惚れしてしまう、というくだりがよく知られている。

つまり、王朝の貴人である女三宮を、当世風の美人にやつして描き、さ



図9 吉原真龍《美人と犬図》
江戸時代末期
絹本墨画着色
125.7×55.2cm
大分県立美術館寄託



図10-2
真龍筆《立美人図》上半身描写



図10-1
吉原真龍《立美人図》
江戸時代末期
紙本墨画着色
123.6×29.2cm
大分県立美術館寄託



図11-2
真龍筆《立美人図》上半身描写



図11-1
吉原真龍《立美人図》
江戸時代末期
紙本墨画着色
92.7×30.3cm
大分県立美術館寄託

らに本来ならば猫であるが、小型犬の狝を足元に描いて、女三宮を連想させる仕掛けである。人気を博した定番の画題であったのであろう。師の三島上龍にも同様の作品が数例ある。行書体の署名「真龍」に印章「吉原真龍」（朱文円印）が捺されている。

（Ⅴ）「桃隠」署名の立姿美人図

先述したように、弘化四（一八四七）年に刊行された『皇都書画人名録』（吉田援山編、順祥堂）に真龍の名が掲載されているが、真龍の名とともに「桃隠」という号も付記されている。^{（註1）}

現在遺っている真龍の作品の大多数は、草書体か行書体で「真龍」と署名するタイプである。作品数としては非常に少ないが、「桃隠」署名の作品が存在しており、当館には二件が収蔵されている。

いずれもシンプルに立姿の美人を描いた作品で、《立美人図》（図10-1、10-2）では、朱の扇を携え、八角紋の帯に、薄の絵柄を配した着物を身にまとう美人の姿が描かれている。もう一つの《立美人図》（図11-1、11-2）では、黒帯に葛を配した着物を身にまとう美人の姿が描かれている。いずれも小幅で素朴な感じを受ける美人図である。

両作品とも、顔貌描写の精緻な筆線は、他の真龍作品とそれほど印象を

違えないが、着物の線描がより太くて固い、やや類型化した印象を受ける。こうした着物の線描は、師・三島上龍の着物の太く力強い線描により近い。今後のさらなる検討が必要であるが、師の上龍の画風に、より忠実であろうとした若年期の作例の可能性も考えられる。

《立美人図》(図10―1)には、草書体の署名「桃隠」に印章「懷玉斎」(朱文方印)「桃隠」(白文方印)、もう一つの《立美人図》(図11―1)には同じく草書体の署名「桃隠」に、印章「吉原氏」(朱文方印)「桃隠氏」(白文方印)が捺されている。

四、落款印章について

前章において当館に収蔵される真龍の作品の中から、基準作品となる八件の様式的な特徴を確認したところだが、ここに各作品の落款印章のデータをまとめて掲載する。真龍の画風の変遷を論じるには、まだ多くの作品を調査する必要があるが、現段階で筆者が推測する大まかな制作期の順に並べている(落款印章の写真はすべて原寸)。

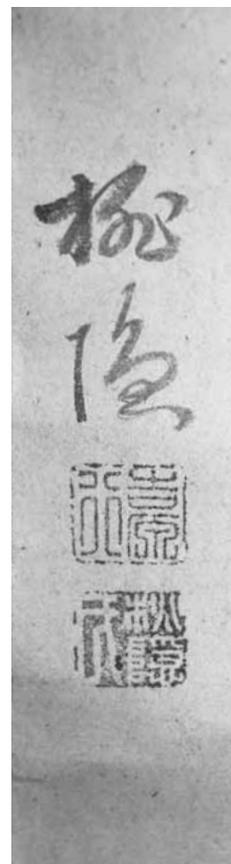
吉原真龍《立美人図》
江戸時代末期
紙本墨画着色
123.6 × 29.2cm
大分県立美術館寄託

署名「桃隠」
印章「懷玉斎」(朱文方印)
「桃隠」(白文方印)



吉原真龍《立美人図》
江戸時代末期
紙本墨画着色
92.7 × 30.3cm
大分県立美術館寄託

署名「桃隠」
印章「吉原氏」(朱文方印)
「桃隠氏」(白文方印)



吉原真龍《美人と犬図》

江戸時代末期

絹本墨画着色

125.7 × 55.2cm

大分県立美術館寄託

署名「真龍」

印章「吉原真龍」(朱文円印)



吉原真龍《雪中美人図》

江戸時代末期

紙本墨画着色

106.5 × 47.1cm

大分県立美術館寄託

署名「真龍」

印章「吉原真龍」(朱文円印)



吉原真龍《美人図》
江戸時代末期
絹本墨画着色
121.0 × 49.4cm
大分県立美術館所蔵

署名「真龍」
印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)
の聯印



吉原真龍《美人と子供図》
江戸時代末期
絹本墨画着色
114.4 × 51.4cm
大分県立美術館寄託

署名「真龍」
印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)
の聯印



吉原真龍《紫式部之図》
江戸時代末期
紙本墨画着色
100.9 × 28.8cm
大分県立美術館所蔵

署名「真龍」
印章「真龍」(白文)
「臥雲」(朱文)の聯印



吉原真龍《官女図》
江戸時代末期
絹本墨画着色
各102.4 × 36.5cm
大分県立美術館寄託

署名(左右幅)「法橋真龍」
印章(左右幅)「真龍」(白文)
「臥雲」(朱文)の聯印
印章(中幅)「家居□東□□栖」
(朱文方印)



(左幅)





(中幅)



(右幅)



五、おわりに―様式分析のまとめと画風変遷の試論

以上、吉原真龍の出自などを含めた経歴を整理し、当館に収蔵されている真龍の基準作品を取り上げ、その様式的な特徴を、五つの項目に分類しながら考察してきた。

真龍の美人画は、師の三島上龍の様式を十分に咀嚼した上で、着物の速筆による衣文線や、大胆な着物絵柄のデザイン描写などにおいて、より軽やかで洒脱な作風を加味した美人画様式を創っている。また、逼真的で精緻な顔貌描写は、絵師としての確かな技量を伝えている。師の上龍よりもやや面長の二重瞼の美人を好んで描いているが、類型的ともいわれる面相表現は、詳細に見ていくと美人の性質や気質を踏まえて描き分けている。

画題においては、様々な女性を題材としていたが、妖艶な花魁を描くことよりは、芸道に生きる意志的な芸妓や、朗らかな母子像、高貴な王朝風の官女などを中心に描いており、真龍の美人画に一貫して表象されているのは「気高い女性像」といえ、そこに純真可憐、鮮美透涼な女性美の粋が併せて表現されている。真龍が幕末の京で人気を博し、また豊後の真玉西畑に帰郷してからも広く受け入れられたのは、こうした真龍の気品ある美人画様式に魅力があり、多くの人々が共感を寄せたからであろう。

拙稿では、基本的には当館の収蔵品を中心に取り上げており、今後、真龍の他作品や、師の上龍を含めた真龍周辺の絵師の作品等について、更なる調査を重ねることによって、真龍の画風変遷をより実証的に考察することが可能になると考えている。今回取り上げた作品の制作期について、若干の試論を付記しておく。

「桃隠」署名の《立美人図》(図10、11)は、着物の衣文線にみとめられる固く太い筆線などに類型化の一端を感じるが、師の三島上龍の衣文線にみられる力強く太い筆線を直模するかのような意識が窺える。まだ結論付け

るには早計であるが、師の画風により忠実であろうとする作者の意図があるとすれば、おそらく「桃隠」署名の作品は、真龍の画歴の最初期の三代前後の作例の可能性があるだろう。

圧倒的に多い落款形式は、草書体の署名「真龍」と印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)の聯印が捺される形式である。このタイプの落款をもつ作品(図5、6、7)は、いずれも完成された美人画様式をみせる。精緻な顔貌描写に加え、着物には大胆なデザインの絵柄があり、軽やかで洗練された着衣表現が、美人の強い存在感を引き出している。

行書体の署名「真龍」と印章「吉原真龍」(朱文円印)あるいは、印章「真龍」(白文)「臥雲」(朱文)の聯印が捺される形式をもつ作品(図4、8、9)も、草書体「真龍」作品とはほぼ同様の完成度を示している。従って現段階では、これら各作品の制作年代の前後は、明確には判断し難い状況であるが、いずれも四十代以降の充実期の作例であろうと推測しておきたい。

註1 『皇都書画人名録』(吉田援山編、順祥堂、弘化四年)には「浮世絵和画 寺町万壽寺上 吉原真龍 字臥雲 号桃隠」と住所とともにその名が掲載されている。

註2 西国東郡役所編纂兼発行『西国東郡誌』(博文館印刷所、一九三三「大正十二年」)

註3 墓碑の表面には、中央に「濃眼吉原信行墓」右に「吉原信治」左に「吉原信連」と刻される。裏面中央に「画師信行」右に「医師信連」左に「村長信治」とあり、さらに各門人の名が刻まれている。真龍の門人は如龍、春龍など十数名ほどが刻まれているが、風化によって判読が難しい。『西国東郡誌』は真龍の墓碑に「吉原三郎信行之墓」とある旨を記していたが、現存する墓碑銘とは異なっているため、おそらく建て直された墓碑であろう。

註4 『真玉町誌』(真玉町誌刊行会、一九七八「昭和五十二年」の「Ⅷ資料」)5、碑文・墓誌銘の項には、現在も西畑村に存在する真龍の父信忠の墓碑銘の翻刻を載せている。そこには「…四男二女 長真竜遊京師以画為業叙法橋…」とあり、長

男の真龍の名が刻まれている。

註5

梁川星巖の漢詩は、七言絶句が七首書かれていようである。描かれた美人から羅浮仙女をイメージする内容の漢詩などが書かれているが、詳しい訓読や解説については稿を改めたい。「石川九龍君之囑」という付記があり、この人物が元々の所蔵者だったのか、あるいは仲介者だったのかなど、今のところ想像の域を出ない。

註6

和歌賛の訓読「言の葉のちのにしきの巻きはかゝやく月に識そむるなり材莽」

【謝辞】

本稿を成すにあたり、大分県立歴史博物館の古賀道夫氏、村上博秋氏には、真龍の出自や墓碑に関する調査において多大なご協力を賜り、多くご教示を賜った。また各写真の掲載について、作品のご所蔵者様、ご所蔵機関にご協力を賜った。ここに記して感謝申し上げます。

シャガール《母と子》(2)

梶原 麻奈未

第三節 母子像

前稿では、マルク・シャガールの《母と子》(一九七三年頃)(図1)の来歴と制作年、制作の背景について考察し、描かれた内容の問題点を示した。問題点とは、母子像の正体が不明であること、通常平らなはずの土地に傾斜があること、十字架とトローラーが曖昧に描かれたことである。母子像の正体が不明である以上、シャガールが聖母マリアと幼児イエス・キリストを讃えているのか、それとも家族愛を表しているのか、何かの概念を表すのか判断がつかない。つまり作品制作の目的が不明である。本稿では、母子像が誰あるいは何であるかを示すことで、シャガールが伝えたかったことについて考察する。

シャガールが描く母子像には時期毎の特徴がみられる。まず、ロシア時代(一八八七—一九二二年)には、妻ベラと娘イダを描いている。一例として、《窓辺のベラとイダ》(一九一六年)(図2)が挙げられる。シャガールにとって、ロシアにいた時期は、ユダヤ人に対する暴力や差別、ロシア革命、第一次世界大戦、美術学校での抗争などが起きた、決して平和な時代ではなかった。それでも、一九一五年の結婚後、短い間ではあるが、《窓辺のベラとイダ》で描かれたとおりの平穏な生活があったのである。

一方、ナチス政権樹立後のフランス時代からアメリカカ亡命時代(一九三三—一九四八年)にかけて顕著となるのは、虐殺から逃げようとする母子像である。《白い磔刑》(一九三八年)(図3)や《黄色い磔刑》(一九四三年)(図4)における幼児を抱いて逃げる母親の像は、同時期のユダヤ人芸術家が

描いた、極限状態を示す典型的な像(註1)である。母子像は、ユダヤ人犠牲者であり、表情は恐怖でこわばっている(図5、図6)。

第二次世界大戦が終了すると、シャガールは、ユダヤ教徒としてキリスト教徒共同体のためにキリスト教の聖堂を装飾する。ステンドグラスに描かれたのは聖母子像である。一例として、メッス(Mess)におけるサン・テイエヌヌ大聖堂(Cathedral St. Etienne)のためのステンドグラス(図7)を挙げる。

以上の三つの特徴と比較すると、《母と子》の母子像は、消去法で考えれば、一番目のロシア時代の妻ベラと娘イダに近いようである。二番目のフランス時代からアメリカカ亡命時代の型に範疇分けするには、《母と子》には戦争を思わせる場面が描かれていない。三番目の第二次世界大戦後の聖母子像に分類することは、作品の受注状況から考えて不可能である。そうなると、残されているのは、ロシア時代のベラとイダの像ということになる。だが前稿で述べたとおり《母と子》の母子像にベラとイダの特徴がほとんど見られない。

そこで新たな手がかりとなるのが、シャガールが書いた詩「私の母」(一九三〇—三五年)とその挿絵である(図8、木版画)。挿絵の初出は、筆者が把握する限り、「私の母」が掲載された詩集「詩」の出版年一九六八年である。(註2)《母と子》が制作される5年前なので時期は近いと言える。画面中央に家と母子像を据え、その周辺に街並みを配置するなど、構図上の共通点も多い。つまり「私の母」の母子像の正体が《母と子》を読み解く鍵

となり得る。

詩の内容は次のとおりである。

私の母

もしお前が私の母なら、私の村よ
お前の息子は遠くで悲しんでいる
お前の言葉は全く聞こえない
私の絵の色に対して

私の母、私は母を見る
母は入口で私を待っていた
母は私に遺した
もう一つの、曖昧な運命を

もしお前が私の母なら、私の村よ
私はよそ者のまま
お前は雲の変化を見ない
川の水は溶ける

私の母は戸の玄関先で待っていた
母の傍で私は希望を学んだ
母は胸で私の夢を育んだ
昼も夜も母は私のために祈っていた

MA MÈRE

Si tu es ma mère, ma ville
Ton fils est en peine au loin
Il n'entend pas un mot de toi
En réponse à mes couleurs

Ma mère, je la vois
Elle m'attendait sur le seuil
Elle m'a légué
Un autre sort, indistinct

Si tu es ma mère, ma ville
Moi, je reste étranger
Tu ne vois pas le nuage changer
Les eaux des rivières fondre

Ma mère sur le pas de la porte attendait
Près d'elle j'ai appris l'espoir
De ses seins elle nourrissait mes rêves
Jour et nuit elle priait pour moi^(註1)

このように、詩「私の母」において、シャガールは、自分の母親と故郷
ヴィテプスクのイメージを重ね、遠く離れたフランスから思いをつのらせ
た。シャガールの母親フェイガ・イターは一九三一年には亡くなっている

が、死後も慕う気持ちは強い。^(註4) ヴィテブスクについても特に晩年には望郷の念が強くなっていた。「私の母」の挿絵発表時期と近い時期に制作された構図の似た作品《母と子》も同様に、女性像が母親フェイガリイタであると同時に、故郷を表した可能性がある。この場合、女性像は、寓意的な擬人像に位置づけられるだろう。

前稿で紹介した、《母と子》と同時期、同構図で制作された《芸術家》(一九七二年)(図9)の母子像もシャガールの母親、ヴィテブスクそしてシャガール自身を表していたのではないか。主題が母親と故郷への愛情だからこそ、祖国への寄贈作品として選んだのではないか。

註1 ユダヤ人芸術家によるホロコースト主題の作品において母子像が主要な像だったことについてマイゼルスが考察している(Maisels 1993, pp.140-143)。

註2 シャガール『詩』第2版一三九頁注より。
Marc Chagall, *POÉMES*, traduit par Assia Lassaigne, Philippe Jaccottet, Genève: Gerald Cramer, 1975, p.139.

註3 *Ibid.*, pp.55-56.

註4 Chagall 1931, p.32.(邦訳18頁。)

図版一覧

図	1	マルク・シャガール《母と子》1973年頃 カンヴァス・油彩 63×46cm 大分県立美術館蔵
図	2	マルク・シャガール《窓辺のベラとイダ》1916年 厚紙・油彩 56.5×45.0cm 個人蔵 『マルク・シャガール展』目録、日本テレビ放送網、2002年、58頁。
図	3	マルク・シャガール《白い磔刑》1938年 カンヴァス・油彩 155.0×139.5cm シカゴ美術研究所蔵 インゴ・F・ヴァルター、ライナー・メッツガー編、はまみつお訳『マルク・シャガール-詩としての絵画』ベネディクト・タッシュェン出版、1993年、63頁。
図	4	マルク・シャガール《黄色い磔刑》1943年 カンヴァス・油彩 140×101cm ジョルジュ・ボンピドウ・センター、国立近代美術館蔵 『マルク・シャガール展』目録、日本テレビ放送網、2002年、91頁。
図	5	マルク・シャガール《白い磔刑》部分図 Duchen 1998, p.230.
図	6	マルク・シャガール《黄色い磔刑》部分図 Duchen 1998, p.243.
図	7	マルク・シャガール メッス サン・テティエンヌ大聖堂ステンドグラス 北側翼廊の窓 部分図 1963年 著者撮影(2009年)
図	8	マルク・シャガール「私の母」挿絵 Marc Chagall, <i>POÉMES</i> , traduit par Assia Lassaigne, Philippe Jaccottet, Genève: Gerald Cramer, 1975, p.57.
図	9	マルク・シャガール《芸術家》1972年 紙にグアッシュ 69.2×50.7cm トレチャコフ美術館蔵 Шагал 2005, ил.174.



図1 マルク・シャガール
《母と子》
1973年頃
カンヴァス・油彩
63×46cm
大分県立美術館蔵

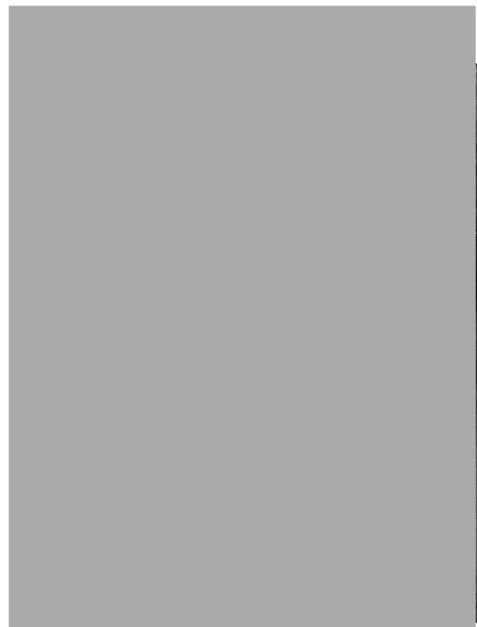


図2 マルク・シャガール
《窓辺のベラとイダ》
1916年
厚紙・油彩
56.5×45.0cm
個人蔵



図3 マルク・シャガール
《白い磔刑》
1938年
カンヴァス・油彩
155.0×139.5cm
シカゴ美術研究所蔵
部分図

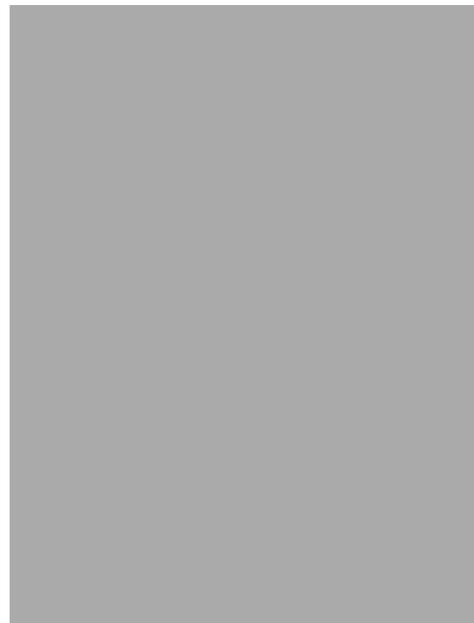


図4 マルク・シャガール
《黄色い磔刑》
1943年
カンヴァス・油彩
140×101cm
ジョルジュ・ポンピドゥ・
センター、
国立近代美術館蔵



図5 マルク・シャガール
《白い磔刑》
部分図



図6 マルク・シャガール
《黄色い磔刑》
部分図



図7 マルク・シャガール
メッス
サン・テティエンヌ大聖堂
ステンドグラス
北側翼廊の窓
部分図
1963年
著者撮影(2009年)

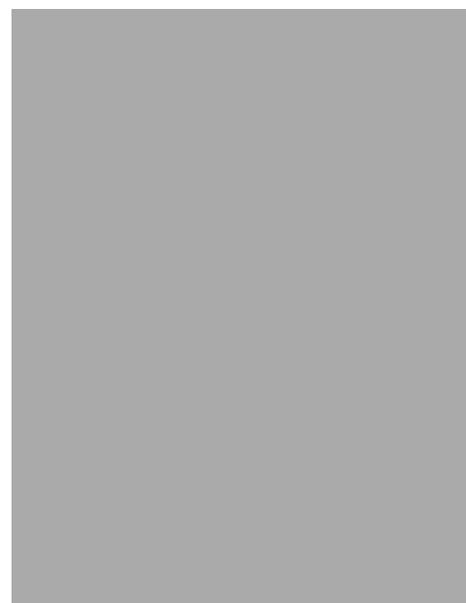


図8 マルク・シャガール
「私の母」
挿絵

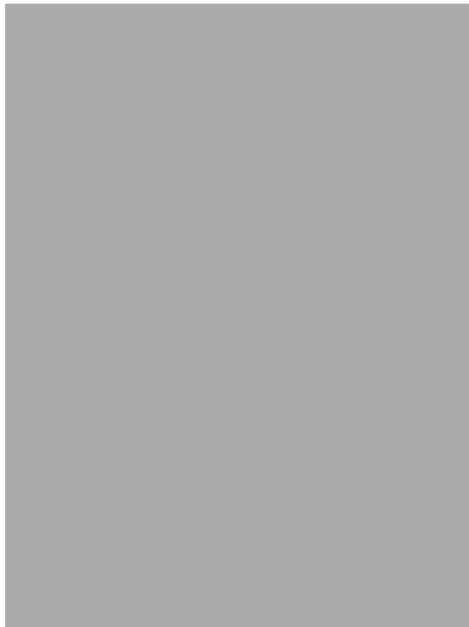


図9 マルク・シャガール
《芸術家》
1972年
紙にグアッシュ
69.2×50.7cm
トレチャコフ美術館蔵

倉智久美子とその作品について 利岡コレクションより

木藤 野絵

はじめに

2018年12月8日(土)から2019年1月20日(日)まで、「現代アートの宝箱OPAM利岡コレクション」展を開催した。同展は、現代アートコレクターの利岡誠夫氏が収集し、2013年に大分県へ寄贈した400点を越える作品から約250点を選出し紹介するものであった。寄贈作品総数の過半数を展示することによって、ヴァリエーション豊かな利岡コレクションの全体像を提示することが狙いであった。

展示室では、約250点を10のセクションに分けた。現代美術の歴史を踏まえたセクションもあれば、利岡氏が強い興味を示した人物表現、例えば「顔」を描いた作品や、「本」に焦点をあてた作品など、共通するモチーフに注目したセクションもあった。また利岡氏が身近に置いて愛でたであろう作品を、私の推測も含めて選んだセクションや、交流のあった作家の作品を手紙などとともに展示するセクションなど、多岐にわたる区分で展観した。

展示の中間から後半にかけて、数々のセクションを緩やかに接続するよう設けたのが、利岡コレクションのなかでも太い幹を成している「ミニマリズム」的な作品群である。ドナルド・ジャッド、ロバート・ライマン、アグネス・マーティン、桑山忠明。化学者であった利岡氏には、分析的でミニマルな作品を好む傾向があった。錚々たる面々のなかで、活動は高く評価されているものの認知度はどちらかと言えば低いアーティストも含まれており、単に「イズム」に括れない多様性に気付かされる。

例えば、アラン・ジョンストンというエディンバラの作家。規則的な鉛筆の線の集積を描き込むドローイングを主としたアーティストである。紙、キャンバス、木、ガラスなどの支持体の他、建築の壁面へ直接描き込むインスタレーションも数多い。2013年にはテート・ブリテンのカフェの天井にドローイングを行うが、弱い筆圧で均一に繰り返されるドローイングは遠目にはグレーの面となり、カフェの利用者からは梁の影のようにはか見えないほど繊細なものであった。

利岡氏はアラン・ジョンストンの作品を80年代に購入しており、『1087』は左半分が支持体である木製パネルのまま、右半分が白地にドローイ

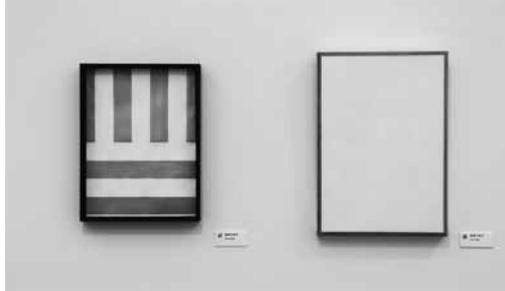


1 Alan Johnston (アラン・ジョンストン)
(左)《Jo 87 P-2》1987年、鉛筆、油彩、木
42.5×26.3×1.8cm、大分県立美術館蔵
(右)《Jo 89 P-3》1989年、油彩、キャンバス
60.5×45.5cm、大分県立美術館蔵



2 Alan Johnston《Jo 87 P-2》拡大写真

ングが施されたもの、《Jo89 P3》は白と黒のモノクロームの油彩である。《Jo87 P2》には、アラン・ジョンストンが一貫して行っている、縦と横のジグザクを繰り返す鉛筆の筆致が密集しており、神経の震えを喚起させる、手触りのある「ミニマリズム」である。



3 倉智久美子《無題》2点、大分県立美術館蔵
(左) 1997年、彩色、紙、52.0×39.0cm
(右) 1997年、顔料、木製パネル
60.0×41.5×5.0cm

アラン・ジョンストンと並んで、倉智久美子という日本人アーティストの作品を2点展示した。真っ白なパネルの作品と、ストライプが描かれた紙の作品である。いずれも簡素でストイックな作品である。利岡コレクションを通して出会うまで、私は倉智久美子というアーティストを知らなかった。今回は、この作家について、利岡氏旧蔵の作品と作家資料を軸に、以下の構成に従って考察していきたい。

- (1) 作家について
- (2) 「はじまりの白い角形」
- (3) 白い角形の作品
- (4) 白の絵画をめぐる
- (5) ストライプの作品
- (6) ドイツへの憧憬
- (7) インスタレーションについて
- (8) 透明の作品

(1) 作家について

倉智久美子は1955年大阪府生まれ、京都市立芸術大学美術学部西洋画科を卒業した後、90年代半ばより作家活動を展開した。京都造形芸術大学非常勤講師の傍ら、国内外で発表の機会を増やし、98年にはミニマリズムの巨匠ドナルド・ジャッドがテキサス州マーファに設立したチナティ財団で滞在制作を行った。その後、2000年に文化庁派遣芸術家在外研修員としてドイツ、デュッセルドルフに留学。以降、現在に至るまでデュッセルドルフを拠点に活動している。

倉智は一貫して、木製パネルや樹脂などのパネルに白黒や原色を施した、シンプルで緊張感のある作品を手がけている。利岡氏とは、特に90年代後半から交流があり、個展の案内や報告に加えて、自身の活動を紹介するために、まとまった長さのテキストを利岡氏へ送っている。またドイツへ向かってからも、近況報告とともに、ドイツでの個展の冊子などを送っている。利岡コレクションには倉智久美子の作品が4点含まれている。展覧会ではこのうち、白いパネルとストライプが描かれた紙の作品、計2点を展示

した。いずれも作家の活動初期、1997年に制作されたものである。他の2点は、アクリル樹脂による作品が1点、リトグラフが1点である。さらに利岡氏旧蔵の資料の中に、1997年頃に倉智が執筆した文章が含まれていた。長編が1つ、短編が2つ、いずれも作家自身が印刷・製本している。今回、特に「はじまりの白い角形」と題された長編の文章を紹介したい。

この文章は現在、倉智久美子のホームページにおいて、アーティスト・ステイトメントとしてドイツ語のみで公表されている。執筆当時は、おそらく、画廊主や評論家、コレクターなど、倉智が信頼をおくごく一部の者に対して差し出されたものかもしれない。「はじまりの白い角形」では、作家の学生時代から執筆時までの制作の苦悩や背景が綴られている。まるで小説ではないかと思われるほど、文体は夢想的な部分もあり、自伝を越えた奥行きのある文章である。

倉智久美子の仕事は、ごく簡単に言えば、「ミニマル」かつ「コンセプトチュアル」な作品であるが、テキストを読むと、この作家が常に多くの、時に感情的で時に恣意的な言葉による説明を制作の根幹に据えていることや、表面的に作品を見ただけでは分からない豊かな想像の膨らみが制作の背後にあることが分かる。テキストに書かれた倉智の言葉や、近年のインタビュー等を参考にしながら、倉智久美子の創作を紐解いていきたい。

(2)「はじまりの白い角形」

「現代アートの宝箱」展での出品作品2点は、倉智が1997年に制作した作品である。倉智は作品にタイトルをつけないことが多い。いずれも無題のため、ここでは区別のために、白い作品を「A」、ストライプが施された作品「B」とする。「A」は木のパネルの縁から約1.7cmだけ木の部

分を残し、それ以外が白で塗られたものである。「B」は、茶色に彩色された紙に白いストライプが縦と横に数本引かれたものである。

いずれもこちらが拍子抜けするほど「ミニマル」な作品である。特に、「A」は真っ白の何ら表象のない画面に戸惑いを覚えるし、いざ近づいてもこちらを跳ね返すように感じてしまう。何を表現しているのかというよりも、まず、これは何なのか、という難問にぶち当たる。ギャラリートークの参加者からは、障子紙と棧のようだというユニークな感想もあったが、何かを連想させる隙すらないようだ。

作品理解のヒントを与えてくれるのが、1997年9月に倉智氏が書いた長編の文章、「はじまりの白い角形」である。この文章は、400字詰めのワープロタイプが62ページも続くものである。まず長い「プロローグ」があり、続いて「本文」がある。「プロローグ」は、1970年代に美大受験のために木炭や鉛筆のデッサンを繰り返していた日々の回想が続く。「本文」では執筆した時点から近い過去や現在の倉智の活動と考察が綴られている。

デッサンに明け暮れる学生の倉智は、描く対象である静物の「近さ・遠さ」「光と影」「空間」といった要素に引き込まれていた、と書いている。^(註1)アーティスト倉智久美子が生まれるまでの前史にあたる「プロローグ」には、他にも、倉智が後に制作において重視することになる本質的なコンセプトが登場する。それが「時間」である。

「はじまりの白い角形」の冒頭は、1980年代に河原温の作品と出会った回想から始まる。河原温の1点が、画家が制作した1日という時間とイコールの関係にあること、^(註2) 絵画に「時間」が封じ込められていることに、倉智は強い感興を覚えた。河原温の作品への憧憬は、学生時代に仕上がったデッサンに所要時間を記入し、その「時間」を慈しんだ自身の姿と重

なる。^(註3)

やがて「本文」に進むと、倉智の創作活動についての語りから始まって、芸術の意味や「ミニマル」についての考察、90年代に新しい作風に至った経緯や、その後の数年間の作品制作の背景にある思考が、スケッチや図版などとともが続いていく。ここで、利岡コレクションに含まれる「A」タイプの作品が生まれた状況が詳述されている。「本文」の前半部分を見ていこう。

1991年、好きだったデッサンもなくなり、制作の方向性を見失いかけていた倉智は、手に入れた白木のパネルを前に、白い画用紙に向かうのと同じ新鮮な気持ちで回復する。そして「タブラ・ラサ」の状態から何かを生もうと苦悩する。しばらくは木のパネルそのものを、ただひたすら眺めていたそうだった。たった一枚のパネルを前に、どうやってそれを芸術と呼べるものにするのか、自問自答を繰り返した。^(註4)

倉智はようやく一つの回答にたどりついた。木のパネルの輪郭となる辺のみ塗り残し、他の部分を下地として用いられることの多い白のジェツソで塗った。パネルを手に入れてから一年半が経って、「作品」が生まれた。「少なくとも自分は、見ても見てもそれに飽きないということが解ったとき、ようやくほっとして、それを作品とよぶことにした」という。^(註5) 1992年のことである。それはデッサンの時の白い画用紙と同じく、何もない、真っ白の面であった。

「鉛筆や木炭で、デッサンをしている間に想起させられたものすべてを、わたしは忘れることができない」と倉智は言う。「あの時見ていたのは対象ではなかった。対象を越えて在る、それを見ることの意味であった。」^(註6)「あの時のように無限に接する、あの時のように遠くへも行く、あの時のように近づいてくる、あの時のように永遠に近づく」^(註7)ような、意味と



4 倉智久美子《無題》
1997年
顔料

空間を生むものを、学生時代と同じぐらいの真摯さで、倉智は追い求めた。白一色のパネルは、倉智の自己との対話のひとつの帰結であり、「長い間の、角形への思慕であった。角形は無であり、無限であった。」^(註9)と語る。デッサンの時に目の前に広げられた白い画用紙と等しく、倉智が手を加えて作り上げた「白い角形は、美しい形である。その形自体が心を沈め、いつのまにか思慮深くさせる」のだ。^(註10)

テキストの途中で、自らの作品考に挟まれて、アメリカのランドアートの巨匠、ウォルター・デ・マリアが登場する。倉智は97年4月に、ニューメキシコへ赴き、デ・マリアかの有名な、荒野に避雷針を立て、雷が落ちる自然現象を自らの作品とした、壮大なインスタレーション「ライトニング・ワールド」を訪れる。ウォルター・デ・マリアの「作品」の、芸術の根幹にある造形すら捨てて、不毛とも思われる行為の果てに、世界の新たな意味を開示せんする姿勢に感銘を受けたと書いている。^(註11)

倉智は、作品が完成形に至るまでの間、白という「無」に向かい合いな

がら、「無限の可能性」の到来に期待しつつ、絶えず自己の表現の在り方を問い続けた。倉智はデ・マリアの「ライトニング・フィールド」がひたすら落雷を待つしかないように、能動的に生み出すよりもむしろ「出現」する美の在り方に、自らの作品との共鳴を見出す。芸術とは何なのか、芸術体験とそれに費やされる時間の関係など、エンドレスに生まれてくる根源的な問いかけこそが倉智の制作のモチベーションであった。

要するに、倉智にとつての芸術とは、アーティストの心の中で延々と続く無限の問いそのものに他ならない。作家自身は、「もしも、わたしが、技法と言えるものを持つとするならば、それはたぶん、永遠にそれは何かと問うことであるような気がする」と語っている。^(註12) また作品は「折り重なる問いの形である」と形容する。^(註13)

制作が思うようにいかず、長い沈黙の末に生み出された、一人のアーティストのとてもナイーブで、どこか痛々しくもある白一色の作品を、利岡氏は一体どう思い、購入に至ったのだろうか。今や、故人の資料からだけでは推し計ることは出来ないが、利岡氏も作家本人の言葉で綴られたテキストを読み、この一人の表現者の精神世界を誠実に受け止めたのだろう。

(3) 白い角形の作品

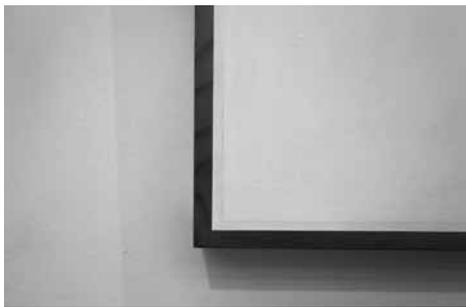
それにしても、倉智は「角形」という言葉を使うが、この言葉はあまり聞き慣れない。「かくがた」と読み、封筒の規格で角形7号などという時に使われる。意味は単純に四角のことである。美術では「矩形」という言葉はよく使われるが、倉智はあえて「角形」という言葉を使う。矩形よりも、どこことなく、立体に展開されるもの、自ら選択することなく与えられた寸法のもの、というニュアンスが感じられる。

作品「A」の支持体となっている木のパネルは、厚みのある一枚の板で

はなく、木材パーツを組み合せて作られた箱型の構造物である。表面の板に、側面の4枚の板が継いである。91年にアトリエの改修を行っていた倉智が、ドアを作った建具屋に厚さ5cmのパネルを作るように発注したことをきっかけに、こうした支持体の使用が始まった。

「A」のエッジから数センチの箇所には、木の継ぎ目が見え、四つの角は額縁のような構造になっている(図5)。正対する面には、「額」と「絵」の呼応関係が想起され、イリュージョンが引き起こされる。しかし細部から全体に視線を移すと、再び真っ白の面と枠の関係に戻り、イリュージョンは消えてゆく。

刷毛の進む方向には不規則なリズムがあり、ローラーなどで機械的に塗られたのではない、画家の息づかいが感じられる。しかしマチエールがあるということではなく、あまり意図的ではないラフな筆致だ。エッジの塗り残しはマスキングテープなどで防いだと思われる。「端の、塗り残した



5 倉智久美子《無題》
1997年
顔料
拡大写真



6 倉智久美子《無題》
1997年
顔料
拡大写真

木の部分は、それぞれのものの形であり、白い部分はその形ではない部分を示す。」と倉智は言う。

白壁の上に展示したとき、パネルの白が壁の白と同化すると、パネルの形そのものを示すエッジは、空間を切り取る枠のようにも見えることもある。「彫刻を指向する絵画のようにも見え、絵画を指向する彫刻のようにも見える」と作家は描写する。「作品」を壁に掛けると、パネルの物理的な構造が前景化し、壁から立ち上がるようにも見える。

単体でも豊かな視覚効果のある「A」の作品を、倉智は複数並べて、効果の違いを試した。2点であれば壁の角を挟んで隣り合わせ、3点以上であれば床に置いて並べたり、複数の内1点だけ縦横を変えてみたりと、様々なインスタレーションした。作品は、見る角度、壁の高さや幅など、シチュエーションに応じて、異なる表情を空間にもたらし、ユニットとしての役割を果たしていった。

倉智氏のホームページによれば、現在この「A」タイプの作品は、

「Malerei (Painting)」ではなく、「Objekte (Object)」として分類されている。絵画的でもあり、彫刻的でもある、両義的な性質を持つこの作品は、単一で成り立つだけでなく、複数で視覚的效果を生むため、「オブジェクト」と呼ばれるにふさわしいだろう。

(4) 白の絵画をめぐる

倉智の白の作品「A」について、制作背景、構造や効果を詳述した。ここで白のモノクロームの絵画について触れたい。カシミール・マレヴィッチの「白の上の白」にはじまり、ピエロ・マンゾーニ、ロバート・ライマン、エルズ・ワースケリー、日本では、山田正亮、五十嵐彰雄などが白い顔料を主にしたモノクローム作品を手がけてきた。倉智の白のシリーズの、エッジに描くということ、そしてユニット性を考える時、アメリカの女性画家、Jo Baer (ジョー・ベア) が思い浮かんだ。

ジョー・ベアは1950年代末から60年代初頭にかけて、フランク・ステラ、ドナルド・ジャッドらが、「ミニマル」な作品を発表した時代、アン・トゥルーイットやジュディ・シカゴらと並び男性中心の業界で活躍した数少ない女性のアーティストである。彼女は、絵画をイリュージョンとして見なして重要視しなかったジャッドらに対して、一貫して絵画を擁護する立場をとった。

ジョー・ベアの60年代後半の絵画は、白いキャンバスのエッジが黒く塗られ、あたかも黒い額縁に白の面があるだけに見えるものや、黒がキャンバスの両脇にぐるりと塗られて (wraparoundして) いるものなど、実験的なものであった。大きく広がる空白は、観る者を困惑させた。作品はしばしば2枚以上のセットで並べられ、作家は隙間の間隔も指定した。

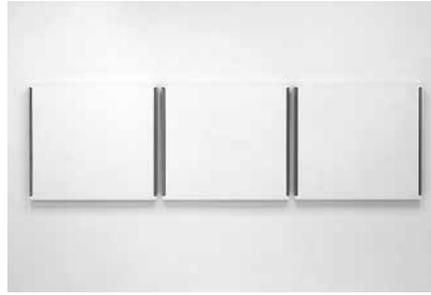
ジョー・ベアが、空白を提示することで描くことや見ることの広がり

を提示し、またエッジに工夫を施すことで絵画において隠れがちな部分をより可視化した点は、倉智の作品「A」にも見出される。また鑑賞の多視点化、作品の単位化という点も、地域を隔てて二人のアーティストに共通する。

ジャッドを批判したことによりアート・ワールドのコミュニティから阻



8 Jo Baer (ジョー・ベア)
《Horizontal Flanking, Large, Green Line》
1966
Oil on canvas
each 152.4 × 213.4cm
Solomon R. Guggenheim Museum
New York (ニューヨーク、グッゲンハイム美術館蔵)
作家ホームページより



7 Jo Baer (ジョー・ベア)
《White Wraparound Triptych (blue, green, lavender)》
1970-1974
Oil on canvas,
each 91.6 × 99.4 × 4.6cm
Van Abbemuseum
(オランダ、アイントホーフェン、ファン・アッペ美術館蔵)
作家ホームページより

害されたジョー・ベアはその後作風を一転させ、人や馬などのモチーフをアナモルフィックな形態による幻想的な作品を描くようになり、「ミニマル」な抽象に戻らなかった。ジョー・ベアはあくまでも絵画を制作の根幹に見据え、生涯絵を描き続けた。彼女の長くはない「ミニマル」時代の作品は、メインストリームからは外れたものの、示唆に富むものであった。

(5) ストライプの作品

倉智の作品考に戻る。白の作品に続いて、次にストライプの作品「B」について見ていきたい。この作品では、茶色の顔料が薄く均一に塗られた紙を支持体に、上半分には縦、下半分に横のストライプが描かれている。一方向でないストライプは、区切りよく並んでいるのではなく、一部は画面の端で中断されている。「B」の下半分では、一番下にストライプの白がわずかにのぞき、上半分では左右の端でストライプが半分で切れている。白の塗り方を見ると、マスキングテープなどで直線を固定した形跡はあるものの、ところどころフリーハンドで調整したような筆触の揺らぎがある。また、箱型の額の凹面に直接留められた紙は、額にびたりと貼られておらず、表面がやや波打ち、額も角にわずかに隙間があいている。そのため、まるで、絵が仮留めしているかのような不安定さを感じられる。

このような、意図的に生み出された曖昧さのために、倉智のストライプには、画面より外に続いていくような拡張性を感じられない。例えば、ダニエル・ビュレンの定められた幅のストライプが規則的に配置された作品や、几帳面に描かれたブリジッド・ライリーのマルチカラストライプに見られる、ストライプが延々と続くかのような視覚的效果は得られない。

倉智の早い時期のストライプの出現は、1994年、佐賀町エキジビッ

ト・スペースでの個展に遡る。佐賀町エキジビットスペースは江東区の古い食糧倉庫ビルを会場に、森村泰昌や大竹伸朗など、新進気鋭のアーティストの展覧会が開催された、非営利のオルタナティブスペースである。倉智は白のパネルの作品に加え、白と黄、または白と赤の、ストライプ、ギンガムチェック、タイル状のパターンが描かれた作品を発表した。^(註20)



9 倉智久美子《無題》
1997年
彩色、紙



10 倉智久美子《無題》
1997年
彩色、紙
拡大写真



11 倉智久美子《無題》
1997年
彩色、紙
拡大写真



12 倉智久美子 個展
佐賀町エキジビット・スペース
(1994年9月15日～10月16日)
会場風景写真、作家ホームページより

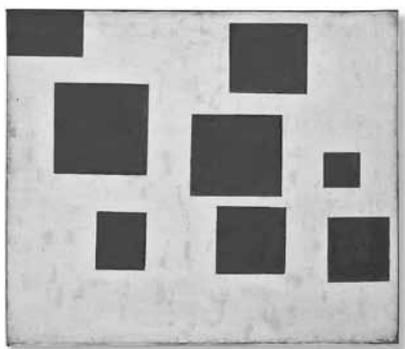
パターンが描かれた作品は、格子状の木枠に収められ、浮かせるように軽く留めるにとどめてあった。「フレームには、ささやかな隙間があり、空気が流れている」状態であった。^(註21) 利岡コレクションの「B」も、これと同様に、紙は額に収められたというよりも、あたかも壁にそっとおかれて木枠が「囲い」として添えられているような印象を与える。建具屋に特注して作ったものであるにもかかわらず、頼りなげな額である。

佐賀町でのストライプは白対色であるが、作品「B」では茶と白が、「茶の地に白のストライプ」とみること、白地に茶のストライプ」と見ることもできるように配置されている。ストライプを見ると、おのずと図と地を認めてしまうのだが、それが交換可能であることに気付かされる。作品「B」はストライプの表現も、額や支持体の扱いも、不安定さ、曖昧さをもっている。

(6) ドイツへの憧憬

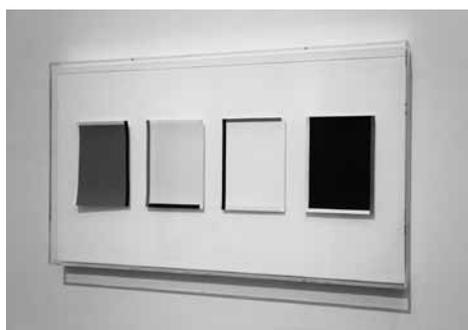
作品「B」に見られるような、ミニマムさと触知的な脆さが両立した造形が生まれる背景には、倉智が影響を受けたと語る、ドイツのアーティスト、ブリンキー・パレルモやイミ・クネーベルの存在がある。倉智はアメリカのディア・アート・ファウンデーションでこれらのアーティストの作品を見、感銘を受ける。その時、得た印象を2016年のインタビュで振り返ってこう語る。

「アメリカのミニマル・アートと何か違う、なんというか身体サイズなんですね、無理のないサイズのミニマル。その時私には、その作品自身も自分で考える、作品自体も意思を持っているかのように見えたんです。」
ブリンキー・パレルモはヨーゼフ・ボイスに習った後、NYに渡って制作活動をするも、形態と色彩の検証と実験の道半ばにして、34才の若さで亡くなった。パレルモは、二等辺三角形や、平行四辺形などを、鮮やかな



13 Blinky Parelmo
《Komposition mit 8 roten Rechtecken》
1964
oil and pencil on canvas
Kunstmuseum Bonn, on permanent
loan of Olga and Stella Knoebel
95.7 × 110.9 × 2.3cm

ブリンキー・パレルモ
《8つの四角形のあるコンポジション》
1964年
油彩、鉛筆、キャンバス
クンスト・ミュージアム・ボン蔵
(オルガ & ステラ・クネーベルより
永久貸与)



15 イミ・クネーベル
《ROT GELB WEISS BLAU》
1994年
プリント、紙
各 14.2 × 10.2cm
大分県立美術館蔵



14 イミ・クネーベル
《Cementi》
1992年
コンクリート、酸化鉄
24.0 × 12.0 × 8.0cm
大分県立美術館蔵

色を用いて、ステンシルの要領で紙に描くなどした。作品には、日曜大工的な、どこか洗練されていないが故にある、手作業の温かみを感じられる。またサイズは観る者の背丈を越えることがほとんどなく、視界にすっぽりと収まって親密な印象を与える。

イミ・クネーベルは、パレルモと同じく、色彩・形態・素材の関係性を探究したドイツのアーティストである。カジミール・マレヴィッチに心酔し、形態の「浮遊する感覚」を混じりけのない色と簡素な形とを組み合わ

せながら試行した。利岡コレクションには、クネーベルのレンガに似た立
体作品《Cementi》(図14)と、クネーベルの造形思考の極致とも言える《グ
レース・ケリー》シリーズの続編に位置付けられる、矩形・線分が赤・黄・
白・青で構成された作品(図15)があり、いずれも今回の企画展で紹介した。
自己の作風を模索していた倉智は、パレルモやクネーベルと出会い、そ
れまで向き合っていたアメリカのミニマリズムに踵を返し、シンプルな造
形に豊かな感情と意味を与えるドイツのミニマルアートに魅せられていっ
た。そして2000年に文化庁派遣芸術家在外研修員としてデュッセルド
ルフ芸術アカデミーへ留学し、その後デュッセルドルフを拠点に、現在に
至るまで制作を行っている。

還元的に絵画の要素を削ぎ落として「ミニマル」な造形にたどり着くと
いうアメリカ式のミニマリズムの言説に対して、倉智はヨーロッパで語ら
れる「コンクリート・クンスト」という概念を引き合いに出す。「Konkret
Kunst (コンクリート・クンスト)」とは直訳すると「具体・芸術」である。
倉智は「何が具体的か」というと、具体的でないものを具体的に^(註23)「こ
とがこの言葉の核心である」と言う。

倉智の解釈では「コンクリート・クンスト」とは、「対象がないものを具
体的に見せる。たとえば非常に落ち込んだ感情とか、永遠を求めるような
気持ちだとか、終わりが無い、果てがない、あるいは非常に高揚したも
のとか、そういうふうなものをなんとか具体的に色と形で表そうとしたも
の^(註24)」であるという。自己の内面の形象化に途方もない根気と誠実さで向き
合う倉智らしい考え方であるが、ここで改めてこの用語の出元をたどりた
い。

コンクリート・クンスト、つまりコンクリート・アート (Concrete Art)
とは、1930年にテオ・ヴァン・ドゥースブルフが唱えた言葉で、色

彩・線・面を重視した非対象絵画を称揚するものであった。後に1944
年、マックス・ビルがバーゼルの美術館でこの言葉を冠した展覧会を企画
し、抽象芸術でも特に、幾何学的でデザイン的な傾向の作品全般が一つの
動向として示された。パウハウスでパウ・クレイやカンディンスキーに
学んだマックス・ビルらしく、抽象的な概念を視覚的に明白に表すことが
コンクリート・アートの狙いであるとされた。

アメリカのミニマリズムは、フランク・ステラやドナルド・ジャッドら
が、抽象表現主義やモダニズム理論に反旗を翻して、色や形などの造形要
素を削ぎ落とし、素材の性質に肉薄して制作されたという文脈で語られる
が、これに対して「コンクリート・クンスト」は、「見えないものを形にする」
というクレイやカンディンスキーによる非対象絵画の延長上にあり、「ミ
ニマル」な造形であつても「ミニマリズム」とは現れ方も方向性も根幹で異
なるものである。^(註25)

倉智はドイツから書き送った利岡氏への手紙において、ヨーロッパでは
「コンクリート・クンスト」が受け継がれており、写真ブームなど新たな
現代美術の潮流があつても、脈々と重んじられていることを言及している。
初期にはアメリカのミニマリズムの影響下にあつた倉智が、新たな造形言
語を模索する中で、ヨーロッパ的な観点に足がかりを見出しつつあつたこ
とが分かる。

「はじまりの白い角形」からも読み取れたように、倉智の制作には、多
くの言語的な思索が土台となっており、決して感情や造形的要素を削ぎ落
として作ろうとしているのではないことが分かる。言葉で説明しきれない
ものを見える形にする過程で、ミニマルさと触知性を併せ持った作品に具
現化されていく。それは倉智にとっては「ミニマリズム」よりも、「コンク
リート・アート」と呼ぶのがふさわしいのである。

(7) インスタレーションについて

倉智は、作品一点一点に思索を積み重ねるとともに、展示にも熟考を重ねるアーティストである。今回、企画展の展示室では、ストライプと白をペアリングしたが、これは倉智が90年代後半にかけて行っていた方法を踏襲している。白の作品とストライプを対峙させることで、「白い作品の見え方に含まれるものも、更に変わり、また増えていくような気がした」と語っている。^(註26)

作品同士の対話を意識するだけでなく、置かれる空間と作品の共鳴も重要である。倉智はありきたりなホワイトキューブでの展示をあまり好まなかった。納屋のようなスペースで展示をしたり、取り壊される直前のビルのコンクリート壁でインスタレーションを行ったりしてきた。あらゆる空間で、作品と場とが「互いの意味を交換しはじめる」ことで、視覚効果を越えた「重層する意味」をもたらすことを期待する、と語る。^(註27)

展示会場という制作の現場から切り離された時間・空間よりも、作家の日々の視点の延長にある展示をしたらどうか、という思いから、倉智は1998年にOPEN STUDIO 208という野心的な試みを行う。8週間におよび、倉智の自宅マンションの一室を、土日と月曜のみ、開廊した。しかも毎週少しずつ展示替えが行われ、週末毎に異なる8通りの展示が繰り広げられた。^(註28)

利岡氏に送られた資料を見ると、展示スペースはごく普通のマンションの一室で、カーテンやソファ、エアコンなどもそのままであった。陽当たりのよい明るい10畳程度の部屋に、白のパネル、白と黒の立体作品、白に黄や赤が組み合せられた厚みのあるパネルなど、その週毎の「主役」となる作品が変わり、前の週から引き続き残るものも別の役割を与えられ、毎回違った空間が生まれていた。

一般的に作家のアトリエでは、複数の作品が同時進行し、新旧、別の時間軸における思考が重層的に展開している。そして、作家の身体と連続して、作品はアトリエという空間に息づいている。OPEN STUDIOは、このような制作現場に特有の状況を、倉智の生活空間に立ち上がらせた。作



16 OPEN STUDIO 会場風景写真
作家ホームページより

家にとってはチャレンジングな試みである。生活空間を展示空間に転化するために、感覚をクリアにしなければならない。

見慣れた空間は一度無化され、白紙になる。その上で、倉智は一つの完成した展示を打ち立てるのではなく、週代わりの仮の展示の連続、前後の展示と補充し合う展示の連続を提示した。倉智は「あらゆる展示はその仮設性において、展示としてのエスキスと呼べるものかもしれない。」と語っている。^(註29) 倉智の場合、展示は制作と同様に、作り上げようとする形へ向かって変化の最中にある思考の「エスキス」^(註29) 下絵なのだ。

OPEN STUDIO に寄せて、美術評論家の多木浩二は、生活空間でアートを鑑賞する体験を提供した倉智の「精神の自由さ」を評価するとともに、「まだ作品が形をなす前の一種の混沌とした状態にあつて、発生してくる感覚や観念」に問いかけ続ける倉智の姿勢について次のように述べる。

「(倉智は)『見る』ことや『反応する』ことに含まれる根本的な曖昧さへの問いかけ、そしてこの曖昧さを保持していく問い。それらが芸術を出発させる唯一の方法だと考えているのである。(中略)彼女の問いは、自分の生きている世界のすべて、視覚、触覚、聴覚あるいはもつと微妙な感覚からなる世界を全面的に問うことに他ならない。」^(註30)

OPEN STUDIO において倉智は、アトリエで自身が経験する作品との対話や、作品と作品の共鳴の変化を、鑑賞者にも追体験させるとともに、「展示」という仮の現実を捉えようとする行為に参加することが、作品に込められた意味を理解しようとする以上、作家の表現の真意に近づくことなのだ、と静かに提案しているようである。

(8) 透明の作品

倉智はデュッセルドルフ芸術アカデミーでの留学を延長し、アカデミー

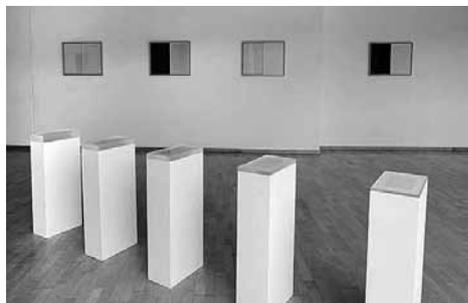
退出後も、ドイツに留まることを選んだ。そして、幾度かのグループ展を経た後、個展を開催するようになる。2005年前後にはケルンやデュッセルドルフで個展を行い、その頃より、画廊の既存の窓枠を利用するなど、展示環境に固有の設えを活かした、サイト・スペシフィックなインスタレーションを開始した。

当時、度々試されたインスタレーションは、展示会場に既にある窓枠を赤や黒の木枠で囲み、窓の矩形を強調するとともに、その窓の傍らの壁、あるいは別の窓に覆いかぶせるように、木枠と同じ色で彩色した板を設置する、というものであった(図17)。木枠による線が隣り合う面と呼応し、さらに透明なガラス越しの外の景色や、磨りガラスの向こうの光が作品の一部として活かされた。

倉智は2006年にドイツ、アーヘンのRaum für Kunstというギャラリーで、窓枠のインスタレーションを含む数種類の作品群とともに、アクリル樹脂による作品を発表した。利岡コレクションに含まれる第三の作品も、この系統の作品である。本のように手に取れるサイズの樹脂の塊の底に、線が描かれた紙が貼り付くように加工されている。床に対して垂直に展示された作品の中で、5点のアクリル樹脂作品は水平に展示された(図18)。^(註31)

この時、樹脂の厚みは、約1cmずつ変えられ、平置きした時に作品の面の高さが水平に並ぶように、高さの異なる展示台が作成された。これによって、一見変化のないように見える5つの作品は、見る角度によって、描かれた矩形が微妙に深く見えたり、浅く見えたりした。また横から見るとアクリルの側面はすりガラスのように曇り矩形は明確に見えない。のぞき込むように間近へ寄らなければ、作品を捉えられず、見る者の能動的な観賞を伴うものであった。

アーヘンに続き、デュッセルドルフ、フリートバーグと、ドイツ国内数カ所で同様のインスタレーションを行った倉智は、2007年の9月から10月にかけて、大阪のSAIギャラリーで個展を行う。この時、アクリル



18 Raum für Kunst での展示の様子
作家ホームページより



17 Raum für Kunst での展示の様子
作家ホームページより



19 SAI ギャラリーでの展示の様子
作家ホームページより



20 SAI ギャラリーでの展示の様子
作家ホームページより

樹脂のシリーズは、ドイツでの展示と同じく展示台に寝かせて設置された以外に、壁から突き出るような棚板に、壁と垂直に立てて置かれた。アクリル樹脂自体に重みがあるため自立はするが、倒れるリスクもあるチャレンジングな展示である。

利岡氏は、おそらくこの個展で発表されたものと同じアクリル樹脂の作品を手に入れたと推測される。作品は、厚みが4cm、長辺が約25cm、幅15cmである(図21〜23)。天地は示されていないが、仮にSAIギャラリーでの展示写真を元に定めると、右側には黒く縁取られたややクリーム色の矩形が、左側には白がある。アクリルの側面は不透明だが、上から見ると透明度が高く底面まで曇りなく見える。

アクリルを慎重に裏返すと、作品の構造の謎が解ける。底面には、ややクリーム色に彩色された画用紙と、おそらくは紙のままと思われる白の用紙の2種類が、それぞれ7cm×25cmと、8cm×25cmの矩形に切って貼付けられている(図23)。クリーム色の紙は、表面に黒いインクで枠線が描か



21 倉智久美子
作品名不詳
制作年不詳
彩色、油彩、インク、
紙、アクリル樹脂
24.8 × 15.0 × 4.0cm



22 倉智久美子
作品名不詳
制作年不詳
彩色、油彩、インク、
紙、アクリル樹脂
24.8 × 15.0 × 4.0cm



23 倉智久美子
作品名不詳
制作年不詳
彩色、油彩、インク、
紙、アクリル樹脂
24.8 × 15.0 × 4.0cm

れており、その線より外側には裏面から白い顔料が塗ってあるため、これが光を遮るカバーのような役割を果たし、表に返した時に白い紙の上にクリーム色の矩形が描かれているように見える。

もう片側はインクや顔料は使用されておらず白一面なので、これにより表から見た際に、左側と右側の白の違いが生まれている。シンプルながら練られた構造が施されている。アクリルという工業的でソリッドな素材を

隔てることで、画用紙の物質感やインクによる線の揺らぎは目立たなくなり、白の色のヴァリエーションや区切られた矩形の存在だけを見ている感覚になる。

倉智はアクリル樹脂を使用した理由について、「アクリルを使ったのは、『空間』ですよ、空間をかためてみせようとしたらほかに素材って考えられなくて」と語る。^(註22) 透明度が高く分厚いアクリル樹脂は、水が入ったプールや水槽のように一つの空間を生み出す。そして、光を屈折させるとともに吸収するその素材は、「空間をかためて、水底の絵をより美しく見せる。

メルロ・ポンティが『眼と精神』で語ったプールの例えが思い出される。ポンティは、水が張ったプールの底のタイル床を見ることは「日常の視覚なかにひっそりと眠り込んでいた先在的諸力を呼び醒ます」と指摘する。目と対象(タイル床)の間に媒質としてある水は、光を屈折させたり、タイル床をまだらに見せたりしてイリュージョンを生むだけでなく、「見えるものの内的な生氣」を喚起する。^(註23)

倉智の作品では、アクリルは純度が非常に高く、形象を全く歪めることなく透過する。メルロ・ポンティの言うタイルと水の関係を、倉智の平面とアクリル樹脂の関係に当てはめることは無理があるかもしれないが、水によって単なる物質以上に存在の跳躍を示すタイルの例えは、アクリル樹脂による作品内空間で、画用紙と線分がただの素材と形象以上の存在へ変貌することになぞらえられる。

また、プールの水がさらに水面に煌めく光の反射を受ける傍らの糸杉の林へとポンティの連想を及ぼせたように、アクリルの作品は観る者の思考を視界の外へ、見えていないものへと向かわせる。Raum für Kunstでの展示では、アクリルの作品は、窓枠の作品と呼応する役割を果たしていた

かもしれない。外界へと繋がる窓枠とともに大きな矩形で示される空間の拡張と、アクリルの小さな矩形によって示される空間の凝縮が、会場に共存していた。

アクリルの厚みを通して見る、白と線には、倉智が90年代から制作の原点として心に据えていた、隈なき再生の白、また、描く前の白い角形の姿が反映されていることに気付く。一連のアクリル樹脂の作品は、90年代後半の作品と同様に、いかに作品に作家自身の「無限の問いかけ」を内包し、空間を形作るか、という倉智の制作課題が連綿と続いて結実したものだ。

2007年の個展の際、倉智は「朝の7時」(『Uhr morgens』)というエッセイを寄せている。^(註4)朝7時頃、夜空から太陽の光が入り始める薄明るい光の中で、一日の成すべき事や、行くべき場所を考えている時間。これから始まる一日の成り行きの全ては予測できない、曖昧な気配とともに自己に向き合う時間。倉智にとつて、こうした時間における、自己との対話の時間こそが、制作のモチベーションであるという。

制作をしていない時間に自己を見つめる行為こそが、作品がまだ手を施されていない素材の状態から、無限へと繋がる可能性を秘めた物体へと変容するための、重要な「材料」なのであるという。決して即興的につくることなく、常に熟慮を経て生み出される倉智の作品は、その葛藤ゆえに、かえって観る者を、静かな水面を眺めているような、雲一つない空を仰ぐような、清新な心持ちへと誘うのである。

やまじい

倉智久美子の90年代後半から2000年代にかけての歩みをたどってきた。作家の活動全体から見ると、紹介した内容はごく一部に過ぎず、2010年以降の立体的展開や、近年の筆触のある平面の仕事も含めなけ

れば、制作全体を総合的に考慮した上で作品を語ることは出来ないだろう。しかし今回はあくまでも、作家本人の執筆文章や発言を手がかりに、倉智久美子の根本的な制作理念を紐解くことを狙いとした。

ただ結局のところ、その制作理念は、自己との対話や作品への問いかけであり、それは作家自身にしか掴みとれず、我々には漠としていて推し測りきれない。ただ、そのような未知の部分があるからこそ、日本を離れてひたすら自己に向き合って表現し続けるこの作家の存在の貴重さや、制作の尊さを、より強く感じるのである。昨今、日本で発表の機会を増やしつつある倉智久美子の動向に今後も注目していきたい。

ひとりの作家の変遷とその背景を、作品購入を通して見守り続けた利岡誠夫氏のおかげで、資料を読むことよつて倉智久美子を少しでも深く掘り下げることができた。今後も利岡氏が残した二次資料から発展させる利岡コレクションの調査研究を継続していきたいと思う。そしてギャラリートークなどを通して、作品のみならず、作品の背景や作家の思索を鑑賞者へ提示できる機会を見つけていきたい。

註

- 註1 倉智久美子『はじまりの白い角形』1997年9月、4頁、7頁
- 註2 同1頁、2頁
- 註3 同6頁
- 註4 同20―21頁
- 註5、14 同22頁
- 註6 同10頁
- 註7 同19頁
- 註8 同20頁
- 註9 同21頁
- 註10、12 同14頁
- 註11 同30頁、および、倉智久美子『ザ・ライトニング・フィールド』（1997年4月13日）
- 註13 同15頁
- 註15 同23頁
- 註16 同32―35頁
- 註17 倉智久美子ホームページ <http://kumiko-kurachi.com/280518/index.html>
- 註18 Katy Siegel, Another History Is Possible, High Times Hard Times New York Painting 1967/75, 38頁
- 註19 Jo Baerの略歴および作品画像については作家ホームページに拠る。 <https://jo.baer.net/>
- 註20 倉智久美子個展（1994年9月15日～10月16日）佐賀町エキジビット・スペース 展覧会パンフレットより

註21 『はじまりの白い角形』37頁

註22、23、24、25

これらの引用は、2016年2月28日に3331 Arts Chiyodaにて開催されたトイカイベント「ミニマルアート、ドイツの美術。倉智さんと梅津さんが語る午後。」の記録に拠る。同イベントは埼玉県立近代美術館主任学芸員の梅津元氏をインタビュアーとし、倉智久美子氏の活動を紹介するもの。対談の記録は、佐賀町アーカイブのウェブサイトに、掲載されている。註23～25は倉智氏の、註26については梅津氏の発言に拠る。

倉智久美子展トイカイベント(前編) https://www.sagacho.jp/blog/post_52/

註26 『はじまりの白い角形』38頁

註27、29 同25頁

註28 以下、OPEN STUDIO 208 については同展の記録冊子による。

OPEN STUDIO 208（1998年4月4日～5月25日）大阪市北区南森町ハイマート南森町208号室、撮影：福永一夫、椎原保、倉智久美子

註30 同資料に掲載された多木浩二の評に拠る。

註31 Raum für Kunstでの展示については、作家ホームページおよび、800部限定で同ギャラリー代表 Helga Scholl 氏のエッセイとともに発行された展覧会冊子に拠る。

註32 倉智久美子展トイカイベント(後編) https://www.sagacho.jp/blog/post_53/

註33 メルロ＝ポンティ『眼と精神』を読む、著 モーリス・メルロ＝ポンティ、訳・注 富末保文、武蔵野美術大学出版局、2015年3月31日初版、159―161頁

註34 Kumiko Kurachi, 7 Uhr morgens, 24/7 arteversum, Düsseldorf, 2007
全文は倉智久美子ホームページの作家自身の言葉 (Die Künstlerin selbst) に掲載されている。

Nikuhitsu Ukiyo-e of Beautiful Women by Yoshihara Shinryu – Consideration of Biography and Analysis of his Painting Style –

Shinsaku Munakata

In this report take up the Yoshihara Shinryu (1804–56) who specialize in Nikuhitsu (hand-painting) ukiyo-e of beautiful women. Shinryu was born in Nishihata village, Kunisaki district, Bungo province. In the late Edo period, Shinryu was active at Kyoto but he went back to his birthplace late in life. Therefore there are many his artworks in Oita prefecture even now. Oita Prefectural Art Museum collect seventeen Shinryu's artworks include deposit.

Shinryu is considered a faithful successor of Mihata Joryu who was active in Kyoto, Tenpo period (1831–45). However, until now no one has discuss the detail of Shinryu's root, characteristics, changing of his painting style and so on.

Joryu and Shinryu seem like gained popularity to a certain degree in Kyoto those times. And their paintings influenced Uemura Shoen (1857–1949) who was Kyoto art world master of Bijin-ga, painting of beautiful women. On forming the keynote of Bijin-ga painting at Kyoto flowing from the Edo period to the modern era, it can be said that the Shinryu's artwork played its important role.

This paper consider Shinryu's biography and introducing new findings about his root, then discuss his painting style mainly from Oita Prefectural Art Museum collection.

“Mother and Child” (2)

Manami Kajiwara

As a continuation of the previous article, this one focuses on Chagall's painting, “Mother and Child”, considering who is symbolized by the image of the mother and child and what message Chagall was trying to convey with his painting.

From 1930–35, Chagall wrote the poem “My Mother”, and in 1968 printed it with illustrations. The text shows the image of a mother, which symbolizes Chagall's mother and his hometown Vitebsk, that he is not allowed to return to. The image of the child expresses Chagall himself. The subject of the poem centers on his love for his mother and his hometown.

“Mother and Child” has possibility to express the same subject as “My Mother” because the interval between the poem and the painting is only four years and the composition resembles the illustration for “My Mother”.

Kumiko Kurachi and her artworks

From Toshioka Collection

Noe Kito

This paper surveys the artworks by Japanese female artists Kumiko Kurachi. The works in the paper are included in the group of artworks donated in 2013 by Mr. Nobuo Toshioka, who was a leading contemporary art collector in Osaka. From December 8, 2019 to January 20, 2020, Oita Prefectural Art Museum had an exhibition of his collection, "Treasure Box of Contemporary Art: OPAM Toshioka Collection." Within this show, I displayed two works by Kumiko Kurachi. In this paper, I picked up three works amongst four works in Toshioka collection.

Kumiko Kurachi was born in Osaka. She graduated from Faculty of Fine Arts, Kyoto City University of Arts. She started her minimalistic style around the middle of 1990s. In 1998, she had a residence in The Chinati Foundation in Marfa, Texas. In 2000, she went to Dusseldorf as Overseas Study program by Agency for Cultural Affairs. Since then, she has lived and worked in Dusseldorf and organized solo and group shows.

In this paper, I delved into Kurachi's long text titled, "White Square in Beginning," which she wrote earlier in her career. In this text, the artist narrates her background, philosophy in art making, and thought on installation. Referring to this, I consider two early works in particular. I also compare her art with American minimalism and German art, then explain the third work in recent years.

I would like to propose this paper as a case to look into the work and the career of the artist like Kurachi who is not so well known and whose information is scarce. With the secondary resources Mr. Toshioka used to own and donated to the museum, I would like to continue to research the contemporary artists who are still uncovered.

大分県立美術館 研究紀要 第3号

編集・発行：公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館

発行日：平成31(2019)年3月31日

印刷：佐伯印刷株式会社

© Oita Prefectural Art Museum, 2019 Printed in Japan

OPAM 大分県立美術館
Oita Prefectural Art Museum