

大分県立美術館 研究紀要 第7号

Bulletin of Oita Prefectural Art Museum No.7



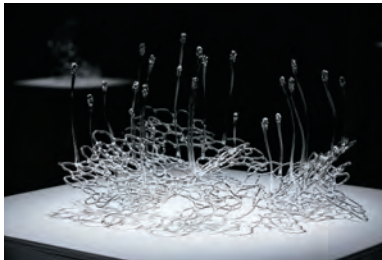
1. 安部泰輔「ふたご森」会場風景
(夏のワークショッププロジェクト、2010「ふしぎの森の美術館」、広島市現代美術館、2010年)



2. 安部泰輔「子ども+おとな+夏の美術館 まいにち、アート!!!」会場風景(群馬県立近代美術館、2009年)



3. 青木美歌「あなたに続く森」会場風景 (ポラミュージアムアネックス／東京・銀座、2017年)



4. 青木美歌《Transmitting thread》



5. 青木美歌《Vessel of genetic code'2》



6. 青木美歌《Linkage》

撮影：SAI



7. 青木美歌「前触れの石」会場風景
(美術画廊 X / 東京・日本橋、2019年)



8. 青木美歌「Infinity Pollination」会場風景
(NewsPicks NewCafe / 東京・有楽町、2021年)



9. 青木美歌《Fluid'4》



10. 青木美歌 [Hands on Works] 大分県立美術館蔵



11. 田能村竹田
 《風雨渡溪図》
 文政10(1827)年
 紙本墨画淡彩
 136.1×47.6cm
 大分県立美術館蔵 片岡辰市コレクション

※12～23 写真提供：大阪府



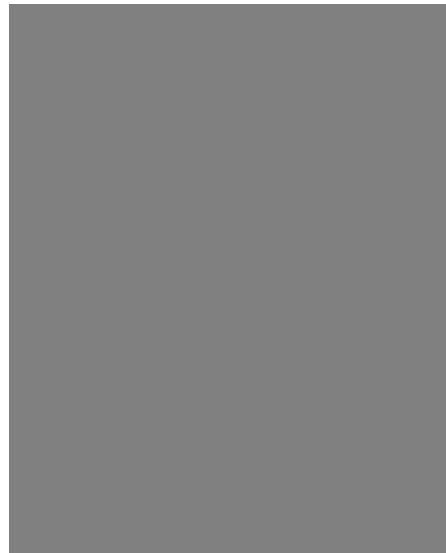
12. 大阪万博 せんい館 建物外観



13. せんい館 ロビー空間「注連縄」
(手前に四谷シモン「人形」)



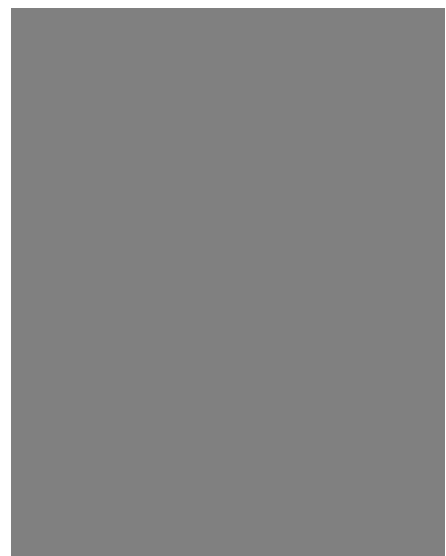
14. せんい館 ロビー空間「鴉」



15. せんい館 ロビー空間「モップ」「クッション」



16. せんい館 回廊 C'「カラフルワールド」



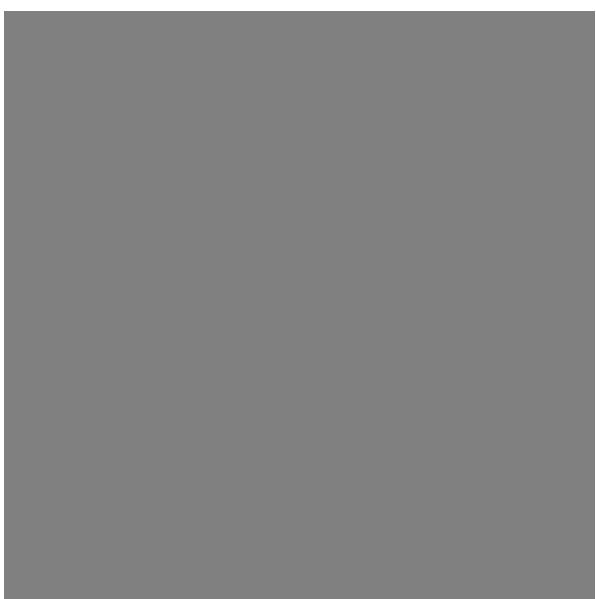
17. せんい館 回廊 C'「カラフルワールド」



18. せんい館 回廊 C「ホワイトワールド」



19. せんい館 回廊 C「ホワイトワールド」



22. 日本館 2号館 エントランス 下絵



23. 日本館 2号館 エントランス



24. 朝倉文夫
《墓守》
明治43(1910)年
ブロンズ
182.0×47.0×58.0cm
大分県立美術館蔵



25. 松花堂昭乗
《布袋図》
江戸時代初期
紙本墨画
28.9 × 65.6cm
大分県立美術館蔵 片岡辰市コレクション

目次

創造的社會実験企図者・安部泰輔の真相と眞価をさぐる	宇都宮 壽	11
青木美歌・命の営みと繋がり		
[Hands on Works]の展開と、その可能性	榎本 寿紀	21
作品紹介 田能村竹田筆《風雨渡谿図》の成立とその特徴	宗像 晋作	37
大阪万博における吉村益信の活動について		
―「せんい館」と「お祭り広場」を中心に―	木藤 野絵	46
朝倉文夫《墓守》(一九一〇年)について	梶原麻奈未	59
作品紹介 松花堂昭乗《布袋図》	柴崎 香那	64

創造的社會実験企図者・安部泰輔の真相と真価をさぐる

大分県立美術館学芸企画課長 宇都宮 壽

1. 安部泰輔の作品とは何か？「クリエイティブ・アクティベーター（創造的活性剤）」

安部泰輔（1974）は、参加者が描いた絵をミシンと布地を使いヌイグルミのような立体の造形物（以下、ヌイグルミ）をつくりあげ、それらを会期中に展示し増殖させていく、参加者とともに展覧会をつくりあげていくスタイルのものや、美術館のコレクションを題材に、題材になる作品の展示とともにそれをミシンと布地を使いつくったヌイグルミをあわせて展示し展覧会を構成するものなど、様々なやり方で作品を制作している。しかし、彼の作品は、ヌイグルミをつくりあげることの意味があるのではなく、独自の仕組みや仕掛けにより、参加者や鑑賞者を作品の一部として取り込み＝共謀し、その彼らに、ものの見方や感じ方、視点のもち方やものとのらえ方など、新たな気づきや発見、驚きなどをもたらす、さらには、作家自身ですら予期しえなかった動きや状況、出来事などを生み出させることもある、ある種の「装置」や「媒介」のような性質を有するものである。では、作家はなぜこのような行為をしているのだろうか？自身の行為や関心について、作家は以下のように語っている。

「自分がやっていることがアートなのかどうか、それは大きな問題ではない。目の前にある、今ある現実を疑う。そこに、自分が、自分の活動がかかわることによって、何かが起こるのか？始まるのか？ひろがりが生まれるのか？狭まるのか？何も起こらないのか？終わるのか？」

か？自分の関心はそこにあり、それを見届けようとして、行為をしている。」

作家としては、自身の活動を美術史や美術理論などの学術上の観点を第一義とし整理や定義をされることには、さほど関心があるわけではなく、自身がかかわること、生み出される、変化する、みえてくるもの、言い換えると、目の前の人や社会とは何か？そういった、謂わば、社会や人間の根幹にかかわるようなこと、そこでみえてくるものが、それらのごく一部であるとしても、自身や参加者、鑑賞者とともに、目撃し、たしかめることができまいだろうかとの思いで取り組んでいるのではないだろうか。

つまり、安部の作品とは、「創造的な仕掛けで人や社会にかかわり、世の理を問い、示そうとするもの」であり、「クリエイティブ・アクティベーター（＝創造的活性剤）」と呼ぶこともできるものではないか。

本稿では、「『クリエイティブ・アクティベーター（＝創造的活性剤）』とは？そして、それを創造する安部泰輔とは何者か？」という問いを彼の代表作を辿りながら、紐解いていくとともに、その活動の魅力や、美術界や社会に与える影響などについても考えてみたい。

2. 安部泰輔の略歴

安部泰輔。1974年、大分県大分市に生まれ、大分市を拠点に国内外で活躍する作家である。幼い頃から、絵を描いたり、新聞紙など身のまわ

りのもので立体をつくったりするのが好きだった安部は、高校生になると、美術家・二宮圭一（1961）が主宰する大分美術研究所（大分市）に通い、美大進学に向け、実技試験に備え、鉛筆や木炭デッサンなどに励むほか、二宮や研究所に在籍する仲間たちと芸術について語り合う日々を過ごした。学年が進むにつれ、美大受験に備え、より時間を割き、力を注ぎたいところではあるが、夏休みなどの長期の休みには、二宮経由で入るアーティストの展示の手伝いで福岡に長期滞在するなど、現役のアーティストが活動する現場に身をおくことも多かった。その後、藝大受験を二度試みるが、結果的には藝大や美大に進むことはなく、独力で作家活動に取り組んでいくことになる。

1992年と1994年には大分市でグループ展、1998年には福岡市イムズでの「九州コンテンポラリーアートの冒険 vol.10」に参加するほか、1999年には、個展「小さな願い」（ギャラリーガボ・大分市）や「三菱地所アルティウム イントロダクションシリーズ1999『さわぐ夜』（三菱地所アルティウム・福岡市）も開催された。その後も、2005年の「横浜トリエンナーレ2005 アートサーカス」（山下埠頭3、4号上屋・横浜市）や2009年の「こどもとおとな+夏の美術館 まいにち、アート!!」（群馬県立近代美術館・高崎市）、2010年の「夏のワークショッププロジェクト2010 ふしぎの森の美術館『ふたご森』56日色とかげ』『ヒジヤマネコ』（広島市現代美術館・広島市）、2011年の「ヨコハマトリエンナーレ2011」（横浜美術館・横浜市）、2021年の「たてびレポート〜開館20周年を楽しむ展覧会〜『ハヤシガモリ』（群馬県立館林美術館・館林市）などのグループ展に招聘されるほか、2013年の「安部泰輔『シャガール世界』（高知県立美術館・高知市）などの個展も国内外で数多く開催している。

今年も「Artist'a Network FUKUOKA 2023」（黄金町バザール・横浜市、2月10日〜3月26日）に参加するほか、大分県立美術館で開催する「朝倉文夫生誕140周年記念―猫と巡る140年、そして現在」（6月9日〜8月15日）に現代の視点から彫刻家・朝倉文夫を顕彰するという試みに絵本作家・美術家 ザ・キャンビカンパニーとともに参画するなど、今後多くの活動を予定している。

3. 安部泰輔の作品分析

(1) 《夏のワークショッププロジェクト2010 ふしぎの森の美術館『ふたご森』》

安部の作品を紹介していくうえで代表的なプロジェクトである参加者のドローイングとコラボレーションしていく企画から紹介していきたい。

「夏のワークショッププロジェクト2010 ふしぎの森の美術館『ふたご森』は、広島市現代美術館で2010年7月3日（土）〜9月5日（日）に開催された「森」をテーマにしたワークショップ形式のグループ展。安部は、大量の古着で覆った壁の前の床に緑色のカーペットを敷き、古着を縦に長くつなぎ、樹木に見立てたインスタレーションのなかで、会期中、毎日先着10名までの参加者が描いた森の動物をイメージしたドローイングをもと



安部泰輔「ふたご森」会場風景
（夏のワークショッププロジェクト、2010「ふしぎの森の美術館」、広島市現代美術館、2010年）

に、古着を素材としたヌイグルミのオブジェをつくる公開制作を行った。

描いたドローイングとできあがったオブジェは、その日に参加者が持ち帰る形式にすることも多いが、「ふたご森」では、ドローイングとオブジェを古着の森に双子児のように展示し、日々増えていく作品を参加者だけでなく、他の来館者も展示を楽しめるようにしている。参加者やその家族、関係者などが何回も会場に訪れることで、展覧会がひとつの媒体となり、作品をみるだけでなく、さまざまな気づきやコミュニケーションにつながるなど、企画そのものに厚みを与えることを目的としている。56日間の会期中に523個のドローイングとオブジェがつくられ、展示された。展覧会終了後には、ドローイングとオブジェは参加者に返却された。

この企画は、安部が、一般の方の展覧会を開きたいと思ったことから、企画されたものである。一般の方の展覧会をパブリックで開催する場合、例えば、子どもに絵を描いてもらって展示をする企画では、会場に来る人たちは、自分の肉親のものしか見ないということが起こりがちである。それが、同じようなものをつくって横に置くと、間違い探しではないが、ひとまず、それもみるだろうと考えて企画するものである。しかも、自分の子ども以外の作品がよいと感じることも起こる。つまり、子どもが描いた絵を展示するような企画では、肉親は盲目になってしまいうことも起こりがちであるが、それをみるということは、どうということかということを経験してほしいという思いで行われたものである。

この企画では、途中から母親が、子どもをさしおいて、参加してくることもある。絵とヌイグルミは、年齢は伏せて展示してあるため、どこまでが子どもで、どこからが大人かということにはわからない。美術の正統な教育を受けていない人がつくるオール・ブリュット作品に強度や純度の高さ

を感じるようなように、子どもの絵にも既成概念にしばられない独創性があり素晴らしいと感じることがあるが、大人が何十年ぶりに描いた、例えば、迷いに迷いながら描いたカエルの絵の方が、慣れた手つきで描いたピカチュウの絵よりもおもしろいということもある。そういったものを、さまざまな差異も含めて、どんどんみせていくよう企画されている。

安部は、参加者の絵をヌイグルミにする時には、似顔絵と同じように、絵の印象からヌイグルミを仕上げていく。似顔絵は、この人はこんな感じという印象で描くため、鼻だけ厳密に真似て描いても、全体のバランスが悪いとまったく似なくなる。ヌイグルミもそのやり方と同じで、トレースするようにつくると、少しでもどこかの部位やバランスがおかしくなると、まったく似なくなる。そのため、二つを重ねると、厳密に言えば、だいぶ異なるようである。

参加者の絵も、上手い人もいれば、下手な人、線がおもしろいものなど、いろいろあるが、ヌイグルミにする時は、印象をとらえて、写すだけであるという。上手でも、下手でも、写したものが一緒にあるのがおもしろいのであって、その人らしければよいということをねらっている。来た人は、絵が上手い下手などの見方はいつしか取り去られ、とにかくみる、絵と対峙する。そして、最終的に、参加はしないけれどもみるのは好き、参加したからおもしろい、その子のことは知らないけれどもおもしろい、その子のことを知っているからさらにおもしろいなど、来た人それぞれの立ち位置や関係性によるものやその反対にそのようなものに特によらないものなど、訪れた人それぞれに意味のある展覧会にしようとしているのである。

(2) 《こども+おとな+夏の美術館 まいにち、アート!!》

続いては、美術館のコレクションを活用し、通常の展示鑑賞とは異なる、



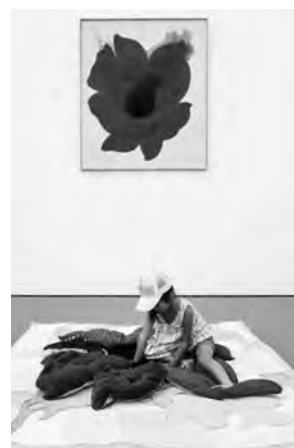
安部泰輔「子ども+おとな+夏の美術館 まいにち、アート!!!」会場風景(群馬県立近代美術館、2009年)

より作品をみ、感じることにつながる企画を紹介したい。

「子ども+おとな+夏の美術館 まいにち、アート!!!」は、群馬県立近代美術館で2009年7月18日(土)〜9月6日(日)に開催された展覧会。群馬県立近代美術館のコレクションの中から壁面に展示する絵画を選出、展示室の床にブルーのカーペットを敷き水面に見立てて、その上に映る作品を古着により実体化した実物大のオブジェ(クッションのようなもの)を設置する。来場者は靴を脱いでオブジェに寝転がるなどしながら、くつろいで実際の絵画を鑑賞することができる。

一つひとつのオブジェには、例えば、ある静物画の場合、皿の上に置かれた魚をはがすとその上に骨の魚が縫い付けてあるものや絵画に登場する宇宙人のようなものがかぶりものに仕立ててあり、来場者が自由にかぶることができるものなど、さまざまな仕掛けが用意された。

この展覧会は、群馬県立近代美術館の常設展をどうみせるか、作品を来場者にもっとみてほしいという思いから、群馬県立近代美術館の学芸員と議論を重ね企画されたものである。常設展は、学芸員がテーマや展示構成、展示作品を決めてみせることが多いが、観る人はそれに沿うというよりも、自分の好きなもの、例えば、花が好きならば花の作品を、具象が好き



安部泰輔「子ども+おとな+夏の美術館 まいにち、アート!!!」会場風景(群馬県立近代美術館、2009年)

な人は具象画をみることも少なくないだろう。しかし、それをもっと、みてもらえないだろうか、そのために何ができるだろうかと考え、企画された。

床に仕掛けられたオブジェが、自分の好きな花でなくても、それを触れられるようにしてあることによって、壁に展示してある花の作品をもっとみてみる、どのような形態や色、質感なのか、どのように描かれているのかなど、絵画作品単体と相對した時には、そこまでみていなかったものを見ることにつながるかもしれない。

絵画にさわることができれば、鑑賞者が視覚だけではなく、触覚で楽しむこともできるだろうが、さすがにコレクションをさわるわけにはいかないため、さわられるオブジェを置いておくことで、触覚的な意識で絵画作品をみることにつながることを試みたものである。

このように、絵画を実体化し、手に触れられるかたちで設置することで鑑賞者の好奇心をより刺激することにつながることをねらった。そのこと

によって、絵画作品を好きか嫌いかなど一方向からの見方や判断ではなく、多角的な視点をえられることや、それによって、新たな発見が生まれるなどを期待し企画したものである。

(3)《猫のしっぽをたどる話》



安部泰輔「猫のしっぽをたどる話」展示風景
(HIGURE17 - 15cas、2008年)

次は、美術館ではないオルタナティブな場所を拠点とし、その周辺の街も会場と見立て展開するほか、安部が衣装を担当したきぐるみアイドルユニットのイベントなども絡め企画したものを紹介したい。

「猫のしっぽをたどる話」は、猫街として有名な下町にあるアーティストスペース、HIGURE17 - 15cas（東京都荒川区）で2008年9月20日（土）～10月19日（日）に開催された企画。地下、1階、2階の3つに区分されたスペースに性格の異なるインスタレーションを展示。地下は古着を使っ



安部泰輔「猫のしっぽをたどる話」周辺の商店での展示風景 (HIGURE17 - 15cas、2008年)



左・中：安部泰輔「猫のしっぽをたどる話」展示風景／右：「しでかすおともだち」と活弁映画監督山田広野のライブパフォーマンス (HIGURE17 - 15cas、2008年)

たオブジェ（動植物シリーズ）の展示を行い、1階の公開スペースでは、訪れた人にドロ잉ングを描いてもらい、それをもとに作家が古着やぎれを使って、猫街の地図のかたちをした作業台の上でヌイグルミを制作。2階には、安部が衣装を担当したきぐるみアイドルユニット「しでかすおともだち」の着ぐるみと映像作品を展示した。展覧会のクロージングでは、「しでかすおともだち」が活弁映画監督山田広野とともにパフォーマンスを行った。

また、展覧会場の位置する下町の小さなショップやカフェなどに街のノラ猫をイメージした小さなヌイグルミを設置。来場者は自分のヌイグルミができるまでの間に、街に点在した作品を見ることが出来る。来場者が作品をたどって街を歩くさまは、さながら路地裏を歩く猫のようであり、またその姿を俯瞰すると、猫のしっぽにみたてることが出来るという作品であった。

(4)《OPAM at Platform of Oita Station
「JR九州と行こうプロジェクト」でも
駅えき》

最後に現在計画中のJR大分駅のプラッ

トフォームの元喫煙スペースを活用した企画「OPAM at Platform of Oita Station」について紹介しよう。

「OPAM at Platform of Oita Station」は、2021年9月から始まったJR大分駅3・4番線ホームの元喫煙スペースを活用して行う大分駅との共同企画。大分ゆかりのアーティストが、大分駅のプラットフォームに「大分県立美術館（OPAM）」をイメージして、制作展示を行うとともに、大分県立美術館で開催中の展覧会のほか、関連する県内地域への訪問を促すことをねらいとして実施するものである。

2023年4月1日～9月30日の期間は安部泰輔が担当し、現在、次のような作品「JR九州と行くこうプロジェクト『どこでも駅』を準備している。



JR大分駅3・4番線ホームの元喫煙スペースから、大分のさまざまな場所へ作品を通してつないでいくことを目的としたプロジェクト型のインスタレーション。人々から募った古着や新聞紙、段ボールを素材として約10メートルの「JR九州・特急ソニック号」の担ぎ物制作。2023年6月9日～8月15日に大分県立美術館で開催する展覧会「朝倉文夫生誕140周年記念 猫と巡る140年、そして現在」に関連させ、朝倉文夫の彫像の頭を模した張りぼてを

かぶった十数人の担ぎ手が「JR九州・特急ソニック号」の担ぎ物を担ぎ、大分の各所を練り歩く様子を撮影。その映像を元喫煙スペースの空間に設置されたモニターに映し出すとともに制作物を展示する。映像はインターネット上や大分市の街中のモニターでも放映されるほか、2024年4～6月の大型観光キャンペーン「JRデステイネーションキャンペーン 福岡・大分」のキックオフイベントで制作物が再活用されるなど、作品を軸に大分県立美術館自体や展覧会、観光キャンペーンのPR、県内関連地域への回遊などに資するよう企画されたものである。

4. 安部泰輔作品の独自性―創造的な仕掛けで人や社会にかかり、世の理を解き示すソウゾウ玉手箱―

ここまで、取り組まれた多くのものなから、代表的な4つの作品を見てきた。ここからは、安部の創作の魅力や独自性について、より掘り下げていってみよう。

近代以降、美術の分野では、さまざまな表現手法が試みられ、新たな表現や作品が今もお生み出し続けられている。絵画や彫刻などのように、静的な作品がある一方で、アクションやリレーショナルアート、インタラクティブ・アートなどのような動的な要素を有す作品もある。

安部の作品にも、リレーショナルアートやインタラクティブ・アートの要素もあることから、リレーショナルアートとインタラクティブ・アートについて、少しふれておきたい。

リレーショナルアートは、「関係(性)の芸術」といわれ、作品の内容や形式よりも「関係(Relation)」を重んじる芸術作品を総称的に示すことばとして、1990年代後半より広く用いられるようになった。ここでの「関係」という言葉は作品と鑑賞者とのあいだに生じる関係を指すようにも思

えるが、この場合どちらかと言えば作品の制作過程で生じる周囲との接触関係の方に重点が置かれているといえるだろう。なぜならリレーショナル・アートは、ある状況や出来事を生み出す過程、および、それにともなう人々の「参与(participation)」をその本質とするからである。この点においてリレーショナル・アートは、鑑賞に際する「作品」と「鑑賞者」との相互作用を重視する「インタラクティブ・アート」とは区別される。^(註1)

「インタラクティブ・アート」については、一点注意しておきたいことがある。それは、一般に「インタラクティブ・アート」という名称で呼ばれる作品は、高度な情報科学技術を取り入れたメディア・アートと重複するものが多く、鑑賞者の挙動が映像や音声に即時的な変化をもたらすタイプの作品が典型的なインタラクティブ・アートとして挙げられる。そのため、「インタラクティブ・アート」という言葉における「インタラクティブ」とは、一般に鑑賞者の身体的な挙措と、その視聴覚的なフィードバックの関係を指示している。しかし、他方、いかなるタイプの作品にも多かれ少なかれ鑑賞者との「インタラクティブイティ(相互作用)」が存在する以上、「インタラクティブ」な作品とそうでない作品を原理的に区別するのは不可能であるということもできる。つまり、鑑賞者に具体的な所作や介入を要求するタイプの作品が「インタラクティブ・アート」と便宜的に呼ばれているとしても、それ以外の作品がそうした相互作用を内包していないということにはならない。したがって、ひとつのジャンルとしてのインタラクティブ・アートというものが存在する一方、より広義における芸術作品のインタラクティブイティは、あらゆる作品体験に不可欠なものであるということに留意しておく必要がある^(註2)ということである。

この定義にしたがうと、前述の「夏のワークショッププロジェクト2010 ふしぎの森の美術館『ふたご森』と「猫のしっぽをたどる話」は、

リレーショナル・アートとインタラクティブ・アートの要素を、「こども+おとな+夏の美術館 まいにち、アート!!!」は、リレーショナル・アートの要素も持ちつつも、インタラクティブ・アートの色合いの強いものということもできるだろう。

安部の作品の特徴をより理解していくためにも、ここで何人かのリレーショナル・アートやインタラクティブ・アートの代表的なアーティストについてみてみたい。

まずは、「リレーショナル・アート」という概念が使われるようになった嚆矢的な取り組みを行ったリクリット・ティラヴァニ(1961-)。1990年にニューヨークの画廊でオープニングにタイ風焼きそば(パッタイ)を客に振る舞うプロジェクト(無題(パッタイ))で、国際的に注目を集めるほか、1992年の(無題(フリー))では、祖母直伝のレシピでタイカレーを振る舞い、アートと日常の境界を曖昧にすると同時に、ギャラリーの展示スペースとオフィス部分を空間的に入れ替え、公私の境界も曖昧にした。タイ料理を客に振る舞う行為は、欧米圏からすれば、アジアのエスニックな食文化や大皿料理を共有するアジア的食習慣との出会いの場となり、作品を通して自身の文化的、歴史的文脈を詳らかにする新しい時代の表現を象徴するものでもあるとともに、「食」や「住」といった平凡な日常の営為を、ほとんど何の手も加えないままアートのための空間や状況に持ち込む、観客が眼前の状況へ参加することで意味をなすコンセプト^(註3)アルなものでもあった。

続いて、キューバ出身のフェリックス・ゴンザレス・ロトレス(1957-1996)。1990年のアンドレア・ローゼン・ギャラリーでの初個展で、長方形の紙を積み上げ、その紙を来場者が持ち帰ることを許可し、見る側が介入することで変化が起きるインスタレーション《無題(ブルー・

ミラー》)によって評価を得、1991年にパートナーのロス・レインコックがエイズで他界すると、自身と恋人レインコックの2人分の体重と同等のキャンディーを床に敷き詰め、観客に持ち帰ることを許可するインスタレーション《無題(偽葉)》などの代表作を発表した。^(註4)

次に、日本のアーティストにも目を向けてみよう。1950年代後半よりニューヨークで芸術活動を開始し、コンセプチュアル・アートの先駆者、前衛芸術家、音楽家として60年以上にわたり全世界へ向けてメッセージを発信し続けているヨコ・オノ(1933-)。彼女が1996年から行っている「ウイツシュ・ツリー」も事例のひとつとしてあげておきたい。これは、世界中の美術館や文化施設等で開催された多くの展覧会で行われているほか、彼女自身が世界中を旅してさまざまな人に願ひごとや祈りの言葉を短冊に書くよう呼びかけもしている。それらの短冊は、オノ・ヨコが2007年にジョン・レノンの記念建造物としてアイスランドにあるヴィーズエイ島に建てた「イマジン・ピース・タワー」に送られ、恒久保存されている。

続いて、平川典俊(1960-)。1988年にアーティスト活動を開始し、1993年よりニューヨーク在住。写真やビデオ、サウンド、テキストを用いた作品のほか、インスタレーション、映像、演劇、パフォーマンスなど様々なメディアを複合した作品を発表。^(註5)娘が普段愛用している服を母親が着て、娘が母のネグリジェやパジャマを身につけ、居間で二人のツーショットを写してもらうプロジェクト『母は私、私は娘』や2週間ほど特殊なダイエットをした美しい女性がアートフェアの会場に自分の大便を毎日運んで展示する作品など、^(註6)身体性やジェンダー、セクシュアリティ、メディア、宗教、現代美術そのものなど、社会制度がもたらす不自由さやタブーに焦点を当てた挑発的な表現を通じ、個人の認識を問い続け

る作品を継続的に発表している。^(註7)

「インタラクティブ・アート」の作品にも目を転じてみよう。まず、インタラクティブ・アートの先駆者のひとりといわれている1970年代から活躍しはじめたアメリカ人の数学者マイロン・クルーガー。1975年に観客のシルエットをビデオカメラを使ってリアルタイムに画像解析し、スクリーン上のシルエットに沿ってさまざまなエフェクトがかけられるエポック・メイキングな作品を発表した。^(註8)

続いて、美術家・ミヤケマイ。彼女が参画した「アート&デザインの大茶会 マルセル・ワンドース、須藤玲子、ミヤケマイ」(2018年6月15日~7月22日、大分県立美術館)でも、いくつかのインタラクティブ・アートの要素をもつ作品が発表された。鑑賞者が関心を向けた作品によって、その後の鑑賞ルートを提示する「コントロール茶室」や鑑賞者が展示空間に立ち入ることで空間の左右の床に置かれたろうそく(LED式)や提灯に灯が灯り、正面の掛け軸に龍から煙のようなものが立ち上る「鳳凰火龍の食卓」、壁にかけられている複数の透明なシャレ状のものに鑑賞者がペンライトの光をあけると文字が浮き出す「言霊」、暗い展示空間に複数吊るされているオブジェに懐中電灯の光をあけると壁に図像が映し出される「天啓」、目の前で手の平を左右に動かすと掛け軸の中心にある円に図や文字が見えてくる「また会う日まで」などが展示された。

そのほかにも、メディアアートを計算機自然のヴァナキュラー的民藝と捉え、「物化する計算機 自然と対峙し、質量と映像の間にある憧憬や情念を反芻する」をステートメントに、研究や芸術活動の枠を自由に越境し、探求と表現を継続しているメディアアーティストであり、研究者の落合陽一(1987-)や最新のテクノロジを活用したシステムやデジタルコンテンツの開発を行い、国内外で作品を発表するチームラボなど、近年は

インタラクティブ・アートの要素を含む作品の発表が増えてきている。

ここまで取り上げた事例も踏まえ、あらためて、安部泰輔の創造の独自性について考えてみたい。他の事例として、リレーショナルアートとインタラクティブ・アートを取り上げた。安部の作品にインタラクティブ・アートの要素は認められるが、それは、ある種、作品をつくる上でのひとつの手段という見方に立てば、安部の作品においては、より創造の本質であり、核となるものは、リレーショナルアートの要素の方にあると考えてもよいのではないか。

では、他のリレーショナルアートの作品と比べ、安部の作品の独自性とは何だろうか。それは次のようなことではないだろうか。

安部が制作する作品は、布とミシンでつくったオブジェなどであり、同じ立体物でも、ブロンズ彫刻のように堅牢かつ美術作品然としたものというよりも、柔らかで子どもの頃に親しんだ遊具や持ち物のニュアンスを持つものである。そのようなどちらかというところつきやすい印象を覚えられる社会実験的な性格を持つものである。そして、作品は、ある仮説を持ち、ことに臨まれるが、実際の場面においては、準備した仕掛けを提供し、基本的には、あとは何が起こるか、みえてくるのかなどのは、それにかかわる他者とそこで起こる出来事などに委ねられる。そのスタイルに加え、さまざまな課題や仮説に適用させるさまざまな手段やスキームを編み出す創造力。これらのことが安部の独自性なのである。

5. 安部泰輔とは何者か？「創造的社会実験企画者 人や社会へ注ぐ温かなまなざし」

最後に、なぜ、安部泰輔がこのような作品制作に取り組むのか？さらに

は、美術家・安部泰輔とは何者なのか？ということについて、改めて考察をしてみたい。「1. 安部泰輔の行為とは何か？―人や社会へ向けた温かなまなざし クリエイティブ・アクティベーター（創造的活性剤）」において、安部の作品とは、「創造的な仕掛けで人や社会にかかわり、世の理を問い、示そうとするもの」、言い換えると、「クリエイティブ・アクティベーター（＝創造的活性剤）」と呼ぶこともできるものではないかとの仮説を唱えた。

冒頭で紹介したように、作家の関心は、目の前にある人や社会とはいかなるものであるのかということにあり、それを自身が知り、分かるだけではなく、そのことを自身の行為を通じて、人々と共有したいということが、安部の創作の源にあるのだろう。そして、そうさせるのは、安部が、自身も含めて、人や社会に対して、ひとかたならぬ思いや希望を持っているからなのではないだろうか。

安部は、ある課題や仮説に対して取り組む際には、自身が持ちうる限りのソウゾウ（想像・創造）の力をフル動員させる。それは、過去に培った自身の知見や思考だけではなく、協力や活用しうるネットワークなども含めて、課題解決や仮説の実証に備え、見た目に親しみやすそうな顔つきとは裏腹にしたたかに目的を成し遂げるための仕掛けを用意する。そして、実際のことに及んでは、そこに関わる他者とそこで起こる出来事などに委ね、それを見守る。

安部自身が総力をあげて仕込むことや他者に委ね見守ること、これらは、安部が自身や他者を信じ、そこから生み出される何か（もしかすると生み出すものはないまたは少ないことも想定のひとつとして）に希望を持ち、みえてくるもの、得られる何かを心から望んでいるからではないだろうか。

安部泰輔とは何者か？ひとことではとうとすれば、「創造的社会実験企画者」、つまり、「創造的なやり方を通して、人や社会とは何かを問い、それを示そうとする企て者」ということもできるか。そして、安部をそうさせ、突き動かすものは、人や社会へ注ぐ安部の温かなまなざしなのである。

安部泰輔は、これらからも、人や社会に温かなまなざしを向け、さまざまに創造的な取り組みを続けていくことであろう。科学技術や社会インフラの進化が生活の利便性を高める一方、環境問題、新型ウイルスなどの衛生や健康課題、情報や経済格差の課題など、多くの課題を抱える現代において、安部泰輔の活動が、今後も、美術界だけでなく、広く社会に新たな課題解決の視点や視座を与えていくことを期待しつつ、これからも注目していきたい。

註1 リレーショナル・アート—現代美術用語辞典 ver.20 著者：星野太

註2 インタラクティブ・アート—現代美術用語辞典 ver.20 著者：星野太

註3 暮らしのデザインレビュー 食事を振る舞うことが芸術？リレーショナル・アート【リクリット・ティラヴァニ】関係性の美学

註4 美術手帖 アーティスト フェリックス・ゴンザレス・トレス

註5 山口情報芸術センター (Yamaguchi Center for Arts and Media) アーカイブ
平川典俊

註6 Culture Power・平川典俊・武蔵野美術大学 芸術文化学科 artist 平川典俊

註7 山口情報芸術センター (Yamaguchi Center for Arts and Media) アーカイブ
平川典俊

註8 デジタルハリウッド大学【DHU】 インタラクティブアートとは？表現の特徴や歴史、有名な作家・作品を紹介

註9 落合陽一公式ページ / Yoichi Ochiai Official Portfolio — Biography

青木美歌・命の営みと繋がり [Hands on Works]の展開と、その可能性

大分県立美術館学芸企画課教育普及室室長 榎本 寿紀

2022年6月、ガラスを素材として作品を制作する青木美歌（以下、敬称略）が永眠した。若く才能あふれる作家が、こんなにも早く逝ってしまふのは大変残念である。大分県立美術館教育普及室では、青木の作品を教材[Hands on Works]として、各種講座やアウトリーチで、子どもから大人まで様々な人たちに、実際に触れてもらっている。本稿では、青木の表現活動による作品と造形美をたどりながら、当館でのワークショップ・レクチャーの言葉を手掛かりに、制作意図を明確にしていく。またワークショップにおける[Hands on Works]の可能性と展開について、青木の作品によるワークショップから考察する。

青木の作品とワークショップについて述べる前に、まずは[Hands on Works]の成り立ちについて述べることから始めたい。

● 教材ボックスと[Hands on Works]

美術館の開館準備室時代に、教育普及活動を考えるにあたり、「美術とは何か？」を再確認した。日常生活の中に在る様々なモノに目を向ける好奇心と自身の視点の確立は重要である。美術とは、美しいモノを美しいと感じる心そのものであるという再確認の結果、県内全域が美術館であり博物館ともいえる魅力から教材ボックスをつくること^{（註1）}にした。

また、美術館で作品鑑賞の折、作品に触りたくなることは少なくない。硬い・柔らかい、重さ、温度は触らないとわからない。視ることを深化さ

せ、視触覚として、触った感じを想像することはできるが、それは想像の範疇を超えない。重さ・温度・質感は、対象との距離が0となって初めて感じることでできる感覚である。さらに触覚は生命の存続と直結する非常に大切な感覚である。一方、触覚で作品を感じる触察は大切である反面、触つての鑑賞は、美術館収蔵作品では難しい面もある。美術作品は基本的に世の中に一つしか存在しない。破損してしまった場合、修復はできても再現は不可能である。だから美術館は、作品の保存、次世代への継承を最重要課題の一つとし、これ以上、劣化が進行しないように空気調節、照明の照度に配慮を怠らない。それは人間が快適と思える温湿度設定ではなく、寒い室温、暗い照明の展示室である。移動美術館として館外へ作品を運搬するには美術品輸送専用の車両が必要であり、気軽に地域の施設や学校で展示することは難しい。全国的には立体作品を触る、あるいは絵画作品を3D的に凹凸にしたレプリカを制作しての展示を開催する美術館も増えてきたが、当館ではもっと気軽に館外へのアウトリーチ活動で持ち運びが出来る作品として、そして触りたいという願望をかなえるために、教材ボックス「素材と技術」より発展した[Hands on Works]が生まれた。

[Hands on Works]は美術館の収蔵作品ではなく、教材としての位置づけのため、公用車で運搬できる。そのため活動が県内全域に広がる。「触ってみたいと思う素材と形態」そして「アウトリーチに持っていくためのサイズ」を考え、直接、作家に制作を依頼し、年々、数を増やしている。青

木の作品の他、井上雅之(陶)、小松誠(陶)、佐野藍(石彫)、谷本めい(石彫)、中井川由季(陶)、横尾哲生(木彫)、橋本真之(鍛金)の立体作品がそろう、「目で触る」として超絶技巧的な小川信治の鉛筆画、木島隆康のテンペラ制作工程見本、川島逸郎の生物標本画など、どれも視覚と触覚から、身体と感性を刺激する作品群である。

では青木は、どんな作品を制作し、なぜ、[Hands on Works]を最初に依頼したのか。次に青木の経歴について、簡単に触れたい。

● 青木美歌の経歴

青木は1981年東京生まれで、2006年に武蔵野美術大学工芸工業デザイン科ガラス専攻を卒業している。学生時代から行動力に溢れ、自らの専攻であるガラス領域のみならず、多方面の表現活動を精力的に行っていた。筆者は同科のテキスタイル専攻で非常勤講師を務めていた時期があり、1年生の入学早々、舞台美術の相談に来た青木に会った。それは演劇の舞台前面に大きなドロインングを布に描きたく、大きな作品を描くために、安価と思える染料と技法を聞きに来たのだった。その時はまだ将来、何を専攻して勉強するかは未定と言っていたが、舞台美術のための絵は、エネルギーシユな生命の火が燃えているようなエスキースだった。その後、ガラスコースを専攻したため、授業で関わることはなかったものの、パフォーマンス等の表現領域での発表も行っていたため、情熱的な活動そのものに注目していた。そんな青木の卒業制作の講評の日に、初めてガラスの作品を目にした。繊細な美しさの中に在る力強い造形力に驚いた。イメージと素材と形態とが融合している作品は、卒業制作の優秀賞を受賞した。青木はガラス専攻の理由を「何より透明なところが好き」と語る。「そこに、あるのに、ない」様に感じることを不思議に思います。」というが、

それは、後の展覧会「あなたに続く森」における植物のライフサイクルをモチーフとした、目に映らない生命の在り様を表現した展覧会まで一貫している。無機物でありながら有機的な造形美を湛える繊細なガラス作品は、それを彩る光と影とともに、生死をめぐる命の環の輝きとなり、鑑賞者の眼を離さない。卒業後、第11回岡本太郎現代芸術賞展(川崎市岡本太郎美術館/2008年)の入選の話や、LUNA SEAのベストアルバムジャケットに使われていることを目にした。そして2013年に文化庁新進芸術家海外研修制度にて英国へ留学し、2015年ロイヤル・カレッジ・オブ・アート/セラミックス&ガラスコースの修士課程を修了している。

卒業後、直に作品を目にしたのは、六本木のSAVOIR VIVREでの個展(2008年)だった。薬用瓶の内部を、変形菌をモチーフにした形態が占めている。この作品群を目にした人に、風の谷のナウシカの1シーンを思い浮かべる人は少なくないだろう。命のカケラを大事に提示している気がした。その後もSICEグランプリ(青山スパイラル/2010年)、個展(スパイラルショウケース青山/2010年)、BIWAKOビエンナーレ(滋賀県近江八幡/2010、2012、2014、2016年)、六本木アートナイト(六本木ヒルズ/2012年)、高島屋幻想博物館展(高島屋美術館廊/2014年)等々、様々なグループ展や個展を開催している。

青木を一躍有名にしたのは、2017年、ポラミュージアムアネックス(東京・銀座)で開催した個展「あなたに続く森」(口絵3〜6)だろう。この時の青木の言葉を少し長くするが、ここに記したい。「森に入ると多種多様な生命が共存しています。空高く背を伸ばす大きな樹、木の実を食べ、糞と一緒に種を落とす鳥、よい香りで虫を誘う花、花の蜜を吸いながらその花粉を身にまとい、受粉の手助けをする昆虫、昆虫を食べる小動物、小動物を食べる大きな動物、土に落ちた葉や昆虫の死骸等を分解し育つ微

生物、菌類、こういった生命の繋がりは、すべての過程がそれぞれの命の営みに繋がっています。この『繋がり』自体は目に見えるものではありませんが、生命が生きていることそのものの核であると感じています。生命が始まった何億年もの前から、今ここに自分が生を頂いているまでその繋がりは、途方もなく多様なネットワークでできており、世界中の日々の生活の中でもそれは起り続けています。そういったことを、今回は植物のライフサイクルをモチーフとして作品にできれば。」展覧会は、2016年日曜美術館のアートシーンでも紹介され、連日、多くの人が訪れ、一気に青木の名前を世に知らしめた。

この時の作品について、当館で開催した特別ワークショップ&レクチャー「未知っち、見ちっち 科学と表現者」^(註2)の中で、本人自らが行った作品解説では、「銀座での個展『あなたに続く森』では、展覧会を見に来た人が、まさに森に入って菌類と出会うというか、森の中に入って、自分の中の観念的な森、不思議な森を想像して作りました。」と言っている。透明なガラスを素材に菌類、植物的なモチーフを使う理由として、昨日・今日・明日で人間はどこまで変わるかわからないが、植物や菌類はほとんど変化していくことや、特に菌類は確かに存在している驚きと不思議さに興味があり、モチーフにしていると言う。そして「あなたに続く森」では輪廻転生、次元を超えたライフサイクルをイメージしての作品群であり、花粉やタネを象徴的なイメージでつくっている。花粉をイメージしたものは、ミクロのモノを大きく作り、サイズ感を変化させることで、見ている自身の身体サイズが変わるような感じを(図1)、また、粒々が連なっていく作品は細胞が増殖していくことをイメージしている(図2)。降っているような粒状の作品は、胞子が飛んでいるような、花粉が飛んでいるような、そこに入ってみたいという気持ちから、そして眼に見えないサイ

ズの命は、命の存在に囲まれている現実を、リアルに再認識したいと願うての制作である(図3)。キノコをモチーフとした作品は目に見えない土の中で菌糸がはびこっているイメージを(図4)、そして雄しべから花粉が飛び出た時(図5)や、雌しべに花粉がくっついた受粉(図6)を、タネから生命が湧き上がってくるような増殖していくイメージや(図7)、さらに植物が水を吸って、養分を吸って成長していくさなかの、植物の中の水をイメージして作った作品(図8)だと語った。



図3 《Genetic trip》



図1 《Vessel of genetic code'1》



図4 《Wonder 2016》



図2 《Appearance》



図7 《Indication》



図7 《Potential' 1》



図5 《Release》

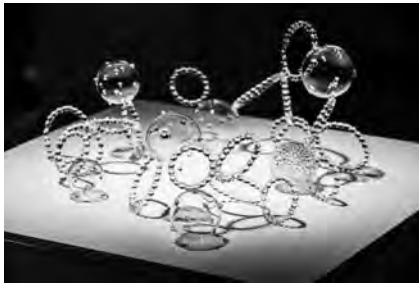


図8 《Fluid》

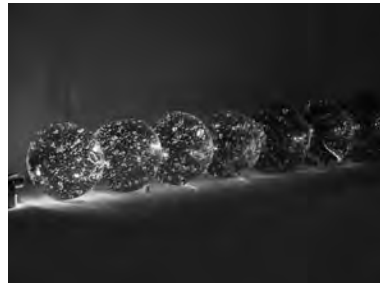


図7 《Continuity' 6》

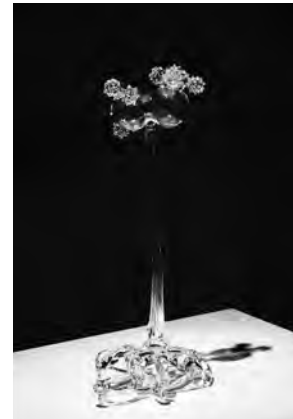


図6 《Encounter》

青木は、幻想的なガラスの世界を、バーナーの炎により繊細に形づくる。植物のライフサイクルとして、雌しべ・雄しべ、そして花粉をモチーフに、花粉が雌しべに受粉している様子をとらえた作品は、寄せつけられた様々な種類の花粉から、雌しべが自分にあうかを選択する奇跡的瞬間だ。それがガラスの輝きにより一層神秘性が増す。そして命そのものとも思える水を含んだ植物の体内をイメージした作品など、繰り返される生と死のサイクルの中で、永遠と繋がっていく命の在り様を表現している。再び青木の言葉を借りよう。「次の瞬間に割れてしまうんじゃないか、いつか壊れてしまうんじゃないか、というガラスが生命の在り様にフィットしています。ガラスの透明は、光が当たったときの煌めきがあるが、光が当たっていないと、あるかないかわからない。目に見えないつながりの中で、たまたま存在が見えているというか、繊細の中にも力強さを内包しながら、いつも生命はどんどん変わっていくんじゃないか。」

その他の作品を、青木自身が語ったワークショップ&レクチャーから、時代をさかのぼってみていくことにしよう。

廃車となった車体の内側を中心に制作した作品《Her Songs Are Floating》^(註3)は、フロントガラスやドアミラー、そしてボンネットなど、至るところから菌類とおぼしき生命が増殖しており、2007年に北海道立近代美術館30周年記念展示「BORN IN HOKKAIDO」で展示をしている。青木は、菌類について調べていた時に、栄養分として葉っぱや動物の死骸などを分解して成長していくことを知り、菌類の養分としての死骸が、動けなくなった車と重なり、イメージが生まれたそうだ。「車を使っていた人の想い出とか、眼に見えないモノがしみ込んでいるものだと思っていて、古い車とか、そういうもの、眼に見えない想い出とかを養分に吸って、植物が育っていつか感じる感じですね。車のいたるところから生やし

ています。」と言う。

この作品がさらに空間全体へと広がっていった作品が、2010年のBIWAKO「エンナーレにおいて、江戸時代に建てられたという古民家でのインスタレーション《未生命の遊槽》^(註4)である。「車をやった次は家をやりたい。」とかねてより思っていた青木にとって、この時の建物／幸村邸は、さぞかし魅力的に映ったことだろう。江戸中期に建てられた町家の部屋の真ん中に長持が置かれ、そこを中心に作品が点在している。日本において、長持は婚礼にあたって作られる嫁入り道具である。青木のホームページにはこの作品についてアートコレクターの藤本兵馬氏の解説があるが、ここでは青木の言葉から、より深く作品への思いを見ていきたい。「おばあちゃんから孫へ、お子さんが入れ替わっていくという、何世代も世代が移り変わっていくライフサイクルをイメージした作品です。空間の中央に長持という、着物の入れ物を配置することで、入り口から入るとお化け屋敷のように怖くって、ちょうどその長持がお棺のようで、ふわふわ周りに浮いているモノが火の玉とか、魂のように見えたりします。少し死のイメージがあります。同時に、まわりに浮いているのが生殖作用とか、長持を卵巣に例えると、生命になる前の生殖作用に向かうイメージで、生としては、ライフサイクルのイメージです。空間全体として一つの作品で、いたるところに、ふわつと浮いていたり、生息している様子だったり。泳いでいるような、水の中の出来事のような、浮いているような、浮遊感と何か。他の部分は菌糸が延びていくような、形態として伸びていくことをイメージしているところもあり、上から照明を当てて、影を出しています。」この作品は2010年、2012年、2014年と展示しているようですが2016年では、近江八幡に所在する旧酒屋の中に麴についての研究をしていたスペースが残されており、その場で研究されていた微生物が

変化を繰り返し今でもなお息づいているような空間をイメージした作品《SEI》^(註5)を制作している。研究のイメージをもたせるために天秤ばかりや実験器具にはびこりひそやかに生き続ける菌達をつくり、誰も見ていなくても、そこに確かに存在する命を表現した。

さて、中沢新一氏(民俗学者)がディレクションした展覧会「野生展…飼いならされない感覚と思考」(2017年21.21 DESIGN SIGHT)⁶⁾では、変形菌の研究で知られる南方熊楠の標本と採集に使われていた道具と一緒に展示されたことは非常に嬉しいと語る。また赤坂プリンスホテルがあった場所に新しくできたホテル(現：ザ・プリンスギャラリー東京紀尾井町)のエレベーターホールにも作品を設置している。ここではビルの30階から36階に位置するホテル階のうち、5フロアーに3作品ずつ、計15作品設置されている。この作品は浮揚感をテーマに、霧のようなものを中心に、海水が水蒸気になって雲になって雨になって、循環するような形で、水の循環をイメージしている(2016年竣工)。

それではこの項の最後に、青木が初めて作品らしい作品を作ったと言う武蔵野美術大学の卒業制作の作品を見てみよう。それは約5M×3M×2.5Mの空間におけるガラス、ガラス板、ステンレスを使ったインスタレーション《あなたと私の間に》^(註6)だ。地下室のような部屋に、ガラスのテーブルと窓が構成されており、テーブルからは変形菌のような透明な植物が増殖し、テーブル下面からはその根が下に向かって伸び、床に落ちたところから、また新しく伸び始める。その胞子が漂着して、再びそこから増殖していくように窓からも植物が生え、後面からは同じく根が伸びている。青木は卒業制作で、はじめて菌類をモチーフにガラスで作ってみたいと思いい、やってみた、と言う。この作品で最初に考えたことは、家族の象徴として、ガラスでできたテーブルが必要ということだそう。今まで

生きてきた周囲への感謝は、眼に見えないがそこに根づいて育っていたということ、いつの間にかそこにいる菌類をモチーフとしてオーバーラップさせ、感謝の気持ちを表した作品だった。副題には「あなたがたがたいてくれたことに感謝できた日から、あなたと私の間に根づいて育っている。」とあり、「人と人の関係性は、何かをしてくれたから、何かをあげたから」という物質的やりとりによって深まるのではなく、ただ自分と共にいてくれる、そのことに感謝する気持ちがあればそこに根づき、育っていくものだと考える。関係性は、双方から生まれたものではあるが、双方に対して直接的には何も与えない。生まれ、変容を受け入れながらもただそこに在り続ける。」と言葉を添えている。制作に対しての思いは、ここから終始一貫している。その後も、『Fluctuation of Life』^(註5)は、植物や菌類の進化の過程を想像して生まれたシリーズで、「細菌やウイルスなどの原始生命体は、外部との目に見えない関係によって形作られている。」とし、進化の過程で新たな命となる形を考えるべく、まだ何にもなっていないが、すべてになり得る状態として変形菌や花粉の形態をベースに自由な造形を展開させた。注射器に菌類がはびこる『Syringe』^(註6)は、自身の血液を自画像と見立て、アイデンティティの象徴として制作している。

● 青木美歌のアトリエから『素材と造形・命の繋がりを求めて』まで

ここまで青木自身の言葉で過去の作品をたどって来た。ここで当館が「Hands on Works」として、作品を依頼した経緯について、話を戻そう。

「Hands on Works」として「触る・触れる」教材を構想する中、個展「あなたに続く森」をポーラミュージアムアネックス(東京・銀座)で見た。連作による作品群は、制作におけるイメージとモチーフ、そして素材と技法が、融合した表現であった。しっかりとした命の形や触れると壊れてしま

いような繊細な作品など、形態はさまざまで、その明確なイメージが個々の作品に微妙な形として表現されている。青木の作品のイメージ、モチーフ、素材は、出会う多くの鑑賞者に、身体の奥深くをくすぐるかのような感覚を与え、触りたい・触れたいという気持ちを抱かせるのではないか。それはまさしく「触ってみたくなる素材と形態」であった。さらに「アウトリーチに持ち運び可能なサイズ」という点も備えている。また、「Hands on Works」では、触覚における「触る(さわる)」「触れる(ふれる)」についての違いは重要と考えている。「触る(さわる)」に対し「触れる(ふれる)」には、対象物に対してより繊細な関わり方が必要とされるニュアンスがある。しっかりとした「重さ」を感じるもの、「触りたくなる衝動」と「軽さ」、そして触ると壊れてしまいそうな「繊細さ」。青木の作品群は、何よりも「触る」と「触れる」の微妙な感覚を備えているのだった。

その後、教材制作の依頼のため、アトリエを訪れたのは2017年の春だった。アトリエは都心より近郊の埼玉県。最寄り駅からはバスで20分ほどかかった。倉庫の一角を複数のアーティストがアトリエとして使っている場所で、ここから活躍の場を広げたアーティストは少なくない。「Hands on Works」の主旨(作品を触覚で体験する・アウトリーチに持参する)を説明すると、青木は一般の人に触覚で作品と出会うこと、そしてアウトリーチで地域の子どもたちに直接作品を持って出かけることに興味を示し、制作依頼はすぐに快諾を得た。そしてしっかりと触っても壊れそうにないモノと、いかにも危うく繊細で壊れそうなモノの両方を、サイズと個数を含めて検討してもらったことにした。

各種講座で制作方法の話をするためにも、アトリエでの実演を見せてほしいと希望した。バーナー・ワーク(バーナーの炎によりガラスを溶融し成形)による制作だが、「私のやっていることは、誰でもできる簡単な技法」

と青木は言い切る。ガラス管をバーナーで炙り、溶解したガラスを接合していく迷いない手技に、確固たるイメージがあつたのだと感した。

「Hands on Works」の制作依頼にあわせ、「植物をめぐる7つのお話」^(註9)に続く第二弾で、を依頼する。これは「教材ボックスをめぐる7つのお話」^(註9)に続く第二弾で、植物をテーマに、植物学者や歴史研究家など7名による連続レクチャーである。青木には、9月より平成29年度ポーラ美術振興財団在外研修員としてアイスランドにて研修に行くので、引き受けることは難しいと、はじめは断られた。しかしアイスランドの滞在を利用して、現地でのレポートを交えてスカイプによるワークショップ・レクチャーを提案すると、のつてきた。時差もあるので、当日の青木の話は現地のレポートや参加者からの質問に絞り、作品についての解説は、筆者が行うことにした。

アイスランドへ向かった後、時折、現地の画像を送ってもらい、具体的な進行を考えた。すでに「Hands on Works」の作品は、夏過ぎには届いていたため、各種講座内で少しずつ紹介していった。加えて、青木から送られてきたオーロラや6か月間の草花の変化の様子など、自然の画像を見せるとともに、作品を触って鑑賞すると、驚きと喜びの声が上がる。^(註10) 確実に青木ファンは増えていった。

特別連続ワークショップ・レクチャー「植物をめぐる7つのお話」の中、スカイプによる時差9時間のワークショップ・レクチャー『素材と造形・命の繋がりを求めて』は、2018年3月に行われた。開始した13:30は現地では朝の4:30。前半では筆者が青木の作品を制作方法、道具・材料・技術、アトリエでの制作風景を紹介する。一旦休憩し、その間、「Hands on Works」の作品を見る。目線を低くして見ることを推奨し、注意事項としてこの時は触ってはいけないことを伝えた。そして現地時間6:00にスカイプをつないだ。

一般の人は、アーティストについて知る機会は限られている。ましてや時差9時間、距離にして8,800kmあるアイスランドとリアルタイムでつながっているもので、出来るだけ参加者の声を聴きながら進化した。また、制作に関する質問への応答は、少し長くなるが、青木が自身を見つめなおした時期なので、出来る限りそのまま記載したい。

初めの質問は、なぜ留学先にアイスランドを選んだのか。これは青木が北海道の大自然の中で育ち、根っからの自然好きだからに他ならなかった。すでに旅行でアイスランドを訪れていた青木にとって、見たことのない光景、普段感じる自然と違う地球そのもの、人だけが全く住んでいない地域などから、インスピレーションが刺激されて、大自然に魅せられたと、嬉々として語る。日の出・日没という太陽の違いと白夜とオーロラ、学校の遠足で郊外に行ったこと、建築や博物館、郊外、地層など、風土・文化の異なる島国について、自身が撮った植物の写真等々を交えて話は進む。食べ物に関しての質問は、物価の高さを挙げ、どんな生活をしていけばよいか、わからなかったという苦労もあつたが、最近では美味しいものを発見できるようになってきたと、生活の楽しさを語った。

作品を作るときにドローイングを行ってから制作をするのか、完成予想図のようなものがあるのか、着彩はしないのか、といった質問があつた。これに対し青木は、ガラスで作るときは、空間とイメージだけを描き、それぞれ個々の作品はガラスでドローイングする感覚で制作するという。「ガラスは変化している最中を自分で見ることがができる。溶けているガラスを見ながら、対話しているような感じでできる。変化していく形を見ていくのが好きで、今この、この形がいいなと思つて、その形をとどめようというか、最初から形を決めて作るというより、作りながら決めていく」。全体のイメージを固めたら、作る過程を楽しみながら制作する、というこ

とだろう。また透明なガラスや着色ガラスについては、色彩が常にイメージを伴い、そのイメージが強いために避けるという。「透明なものだけでできているものは、そんななと思うので、色の意味合いは控えたい」「影が凄く見えてくる」「存在ということが、モノが透明であることで、あまいになることが必要」と言う。

また、新しい素材に挑戦したため陶芸を始めたが、造形としては自分の中で作ってみたいところに追いついていないため、日々、菊練りやロクロを回しているそう。基本的な技術を学んでいる時期で、ガラスでできている造形を陶芸でやりたいと思ったので始めたが、今はガラスでできないような形をつくってみたいと、心境の変化も現れている。そして色を付けていこうと釉薬の研究をしているそう。また一つの立体をガラスと陶芸を組み合わせることは考えてはおらず、試行錯誤を繰り返して、自身のイメージやモチーフを表現できる素材と技術を手探りで探していると言う。基本的に空間を作ることに興味があるので、モノとモノとの間に発生する関係で表現ができたかと、青木は表現内容と手段を明確にしている。

制作時間に関する質問には、イメージ作りから技術的な制作まであるの簡単には言えない。しかし「ガラスは制作最中に割れてしまうことがある。もたもたしてはられない。平均すると、細かい造形だと、パーツごとに作って、一回、窯に入れて、また細工して、の繰り返しで、一つの展覧会に向けて、ポーラの展覧会だと、ずっと作っているわけではないが、50点で1年ぐらい。」と、参加者のことを考え、具体的に話した。

さて、植物をモチーフとした制作のきっかけについては、「育ったのが北海道だったので、割と自然が周りの中であって育った。中学生のころ、学校で、顕微鏡で植物の葉っぱの中を見るような時間があった、その時に、植物の、眼に見えていないところの瑞々しさというか、植物が生きている

のは当たり前なんだけど、当たり前前すぎていつもわざわざ考えていないようなことを、理科の実験の時に見て、すごく感動した、多分その時から。」と過去を振り返った。

最後に、作品の見方について、見て欲しい方法はあるのかとの質問があった。「大勢見ていただけるとしたら、できればケースには入れないで、棚とか、でも照明は当たるようなところの。作品は買っていた方に大事にしてもらって、こっそりと見るのもいいんですけど。どうやって見ていただいて、というのはあんまり私の方ではないです。」と、人に委ねる青木だった。

参加者の多くは、作品を制作している作家に直接、話を聞く機会は少ないだろう。素朴な質問に丁寧に答える青木に、いつの間にか参加者全員が魅了されていく。後に青木は自分にとって当たり前なことだが、あらためて自分のことを考える機会となったと喜んでいた。

● 帰国後の活動

ポーラミュージアムアネックスでの展覧会以前の作品についてはすでに見て来た。ここではアイスランドから帰国しての活動を概観してみたい。

アイスランドより帰国後、最初の展示はおそらく元離宮二条城でのグループ展、I C O M 京都大会開催記念「時を超える…美の基準」(2019)への出品だろう。そして日本橋高島屋S O 本館美術館Xでの個展「前触れの石」(口絵7/図9~12)へと続く。残念ながら二条城での展示は見えないが、美術館Xでの個展は、ガラスによる有機形態に加え、直線による構成的な作品も展示されていた。「いつも見えない世界」への疑問や好奇心が根源にあります。」と言う青木。妖精の物語が紡がれてきたアイスランドでは、石はHidden World「見えない世界」への入口だと聞いたと

言う。そのことをテーマにしたのだった。



図9



図10



図11



図12

この年に青木の作品《Fruid' 4》(口絵9)が「Hands on Works」に加わったことで、教育普及の活動が一層幅を広げた。植物や菌類をイメージし、命の存在を確かなものとして提示していた青木の、生命の源である水の循環をテーマにした作品だからだ。

その後、2020年10/17―2021年1/12東京庭園美術館での企画展「生命の庭 8人の現代作家が見つけた小宇宙」は、旧朝香宮邸の家具とともに、青木のコレクションである鉱物を加えたインスタレーション的展示と、新館では花粉を吊るしたインスタレーションを行う。さらにルネ・ラリック展(東京都庭園美術館2021年6月)では、ラリックへのオマージュ的作品としてガラスで茶器を作り、庭園に建てられた茶室に置いた。そんな中、2020年6月末、別府プロジェクトの仕事のため大分へ来県している。それは大分県別府市の西北部、別府八湯のひとつである「堀田温泉」エリアの断層崖の上に、新しいアートホテル「GALLERIA MIDOBARU」(ガレリア御堂原)ができ、エントランススペースに青木の作品《Vessel of Genetic Code I》^(註1)が展示されるためだった。その打ち合わせのため来県しているが、その時は予定が合わず会えなかった。年末には再び来県する予定だったが、その時は体調を崩し、作品のみが展示された。

● 科学者との対談レクチャー

未知っち、見知っち 科学者と表現者 見えないけど、そこにいる
菌類のふしぎ

ちようどこの時、当館では分野横断型のワークショップ・レクチャー「未知っち、見知っち 科学者と表現者」を開催した。これは当館で開館初年度より5年間、開催してきた特別連続ワークショップ・レクチャー「○○をめぐる7つのお話」の後、異色の対談形式のレクチャーを出来ないかと企画したものだ。しかし科学者と表現者と題したワークショップ・レクチャーは登壇者の組み合わせが難しく、さらに企画意図を講師に伝えるのに苦労した。「Hands on Works」および過去の特別ワークショップで招聘した作家を中心に考えようと思ひ、青木は第一候補となる。対談相手は国

立科学博物館で菌学を専門としている細矢剛氏(以下敬称略)にぜひともお願いしたく、依頼した。一方、青木は人の紹介で既に細矢を知っていた。しかし何かのパーティーの席の折で忙しく、おそらく私のことは覚えていないのではと緊張気味だった。こうして「こんなところに可愛いイロ・カタチー」をキヤッチ・コピーに、「見えないけど、そこにいる」菌類の不思議」が行われた。残念ながら青木は体調が悪く来県できず、前回のワークショップ・レクチャーに続き、今度は病院からのスカイプとなった。

初めに細矢から、菌類についてのレクチャーが行われる。続いて青木に自作を語ってもらった(これについては既に本稿で触れている)。そして対談は、参加者からの質問を交えての進行にした。ここでは青木の興味がどこに向かっているのか、美術に携わっていない人を意識してのわかりやすい言葉だったので、できるだけ挙げていきたい。

初めの話題は青木より、カラフルと思える菌類について、なぜ多様な色彩なのか、色には目的があるのかという質問から始まった。対する細矢は、「トマトの実はずなぜ赤いか」を例にとって、一つは色素の話、もう一つは、赤いことよって目立つ・鳥に食べられやすくなり、タネが運ばれるという、合目的といういかにも科学者の視点に立った答えだった。そして最近の考え方では、合目的に考えるのは人間が考えすぎで、偶然ではという意見に落ち着いているという。そもそも菌類の色は色素なのか、細胞壁の色なのかかわからず、細胞の壁だと抽出できないそう。その為、今後の研究が重要という。

一方、細矢からの質問も、青木の作品について、色ガラスを意識的に使わないのは、どんな制作の意図があったのか、という色彩に関するものだった。これに対して青木の答えは、表現したいのは、眼に見えない世界のことであり、自身の意図は、出来るだけ入れたくない、と強く言

い切った。「意図が見えてきたときに、作ったモノだと感じてしまい、それを排除したい」というのと、透明のガラスのままだと光が当たったときに光そのものになれるというか、存在感を出さなまま、存在出来るようなことを目指しています。」と、光の当て方によって内部が見える・見えなが行き来できる素材であり、透明性という他の素材にはない特徴にこだわっている。その答えに対し細矢は、表現者のコンセプトと受け手の自由について、「作品から様々な印象をもってもらうことが作品をつくる面白さである。見えないモノが、見えない世界からイメージしてもらい、それが環境に溶けているようなものと伝わっていくのが理想的ということですね。」と、青木の制作に対する思いをまとめた。

そこに参加者の質問も加わった。それは青木がアイスランド先からのレクチャーで話した釉薬の研究に関するものだった。青木自身、今は表現として作品に落とし込むのは難しく、しかし将来的には発表していきたいと語った。インスタレーションとしての展示についての質問は「空間でやってみるしかなく、現場で体感してみないとわからない。体感して決めました。」と答える。そこで特にこだわっているのは、作品に命を吹き込む瞬間である照明だと言う。しかし照明に関しては、自身で行うことは稀で、照明家の専門家にイメージを伝え、そこで提案される照明の種類から決めていくという。そのイメージの伝え方を「森の中で、夜、月明かりに照らされているキノコたちが唄っている、みたいな。」と話す青木に、細矢は「照明さんともキヤッチボールができていない」と笑った。

光の話題から、今度は青木からキノコが胞子を飛ばすタイミングについて、昼夜の違いについて聞いてきた。細矢の答えは、光に反応して、夜になると胞子を飛ばす菌類がいて、円柱状の菌糸が光の屈折を利用して、世界最速で胞子を飛ばすなどの話になり、光とキノコの関係について、興味

深々の青木である。青木に好きな菌があるかを聞いてみた。すると非常に楽しそうに興奮しながら、「好きなのはいっぱいあるが名前が覚えられない」と言いながらも、自分で溶けてしまうキノコ、ヒトヨダケについて聞いてきた。兼ねてより細矢の本を読んで気になっていたキノコや胞子が発芽する条件など、青木の興味は尽きない。作品つくるインスピレーションが湧いてくると、終始、笑顔で真剣なまなざしの青木だった。

最後に細矢より生物と生物のインターラクティブ／相互関係を、新しいテーマとして作品をつくったら面白いのではないかと提案があった。これは動物が動物を、植物を食べる食物連鎖の中、生物の死骸を菌が分解することが加わり、多様性が種の相互関係（作用）の複雑化をもたらすということだ。「植物にどうい菌が付くかはすぐにわかる。ブナの樹の上に生えてくる菌と、他の植物に生えてきているのを集めてきて、つなげたのがこれです。」と画像を見ながら話は進む。菌が他の植物と相互関係をもっていて、つながっていることを具体的にしながら、生物同士はつながって生きている（生物相互関係）、その多様性はさらに多様なつながりをうみ、結果、多様な方が安定しているという生物の関係性がある。この話は、既に2018年3月に「空間を作ることに興味があるので、モノとモノの間に発生する関係で表現できたら」と、アイスランドから語っていた青木にとって、次なる展開につながるかもしれないなかった。

● 大原八幡宮「米占い」から [Hands on Works] <

「未知っち、見ちっち」での対談ワークショップ・レクチャーから再び活動の話に戻る。この年の年末に大分へ来県する予定も中止となったことは先に触れた。翌年の「未知っち、見ちっち Vol.2 Color & Science」でも国立科学博物館の研究者との対談ワークショップ・レクチャーを企画した

が、青木と細矢の対談は既に行っており、しかも互いの分野での色についても、かなり言及しているため、他の登壇者とした。

2021年9月の企画「What's Museum? II お酒とお米を視る」において、前出の細矢による発酵の話をお願いした。レクチャー終了後、大分県日田市にある大原八幡宮で行われている「米占い」の話になった。「米占い」は、炊いた小豆ご飯を五穀盆と地形盆に盛り、1か月神社の神前に供え置き、生えたカビの様子から穀物の作柄と地域の天候など占うものであり、北部九州の筑後川流域で多く見られ、鎌倉時代に行われていたかも知れないという。細矢は「米占い」で出てくる菌を科学的視点から解明したいという。そこで教育普及室は解明された菌から、青木による作品の制作依頼を視野に入れ、取材と同時に、大原八幡宮近くの三隈幼稚園でのワークショップを考えた。そしてさっそく青木に [Hands on Works] の制作依頼のために電話をする。「[Hands on Works] は、素材と技術とイメージが融合した作家に制作依頼することから始まったが、その後、「大分県の素材を使って制作」「大分県の風景を作品の中に取り入れる」などを作家にお願いしていた。大原八幡宮で毎年行われる「米占い」の概要とそこで発生する菌類を科学的に調査する細矢、そしてそこから [Hands on Works] へ結びつけると、大分県の文化遺産行事から作品が生まれるという物語が開けるので、ぜひ、制作依頼したいこと、それには神事の視察と調査した菌類の実見、そして三隈幼稚園園児と「米占い」の見学を含めたワークショップと、壮大な話をする。その時に、最近の活動として奈良県の企業に作品を納品したが、一般の人が見られるかはわからないという話を聞いた。そして年末に銀座のカフェ・ギャラリーで個展「Infinity Pollination」を行うというので、詳しい内容は個展会場でと、電話を切った。

2021年12月、青木と個展会場で会う予定だったが、今回の展示のた

め、オーバーワークで無理をしすぎ、絶対安静との連絡が入る。また、3月に体調が元に戻る自信がないと気弱になっていたが、今、結論を出さずに、2月中旬に連絡し、そこで決定することを伝えた。

個展会場は、有楽町の東急プラザ銀座7FにあるNewsPicks NewCafe。青木の作品はインスタレーションとしてカフェの店内に設置され、プロジェクターで制作風景が投影されている。新作30点による展覧会は、今までモチーフとして制作を続けていた植物の花粉・受粉をガラスで表現しているオブジェ群で、無限に繰り返される生の循環が洗練されて凝縮されているように感じた(口絵8/図13〜16)。

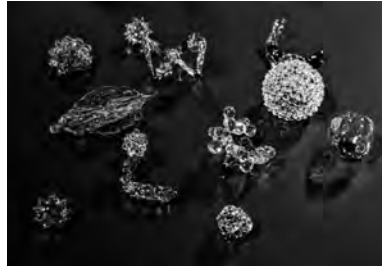


図13



図15



図14

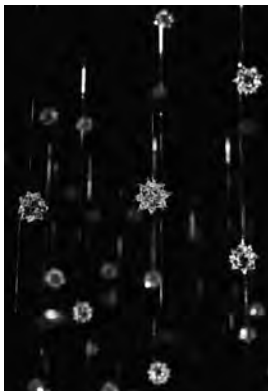


図16

2月に電話をすると、やはり体調が心配だと言う。無理をしすぎるのは良くないので、今回の取材とワークショップは見送り、取材内容の詳細を青木へ伝えて制作依頼をすることにした。2月15日、3月15日と、2回の神事により「米占い」は行われ、3月15日の夜には細矢と一緒に電話でその報告を青木にした。

その後、年度が変わり、教材制作委託の内部手続きを済ませ、5月に制作依頼を改めて行くと、体調不良が続くので、今年は全ての仕事をキャンセルし、療養に専念したいと言われた。体調不良と言うが、電話の声は明るかった。今年度が無理なら、来年度以降、いつでもいいと話し、その後、年末の展覧会の感想、奈良の企業に納品した作品は大和ハウスの研修センター/コトクリエで偶然見ることができたこと、共通の友人である写真家のことなどを取りとめもなく話して電話を切った。しかし2週間ほどたって、その友人から、いきなりの訃報が届いたのだった。[Hands on Works]の制作はもちろん、その後に思い描いていたワークショップも実現不可能となった。何よりも、青木に会うことができない。言葉を失った。

● [Hands on Works] としらの青木美歌

あらためて確認しよう。青木の作品は、当館における[Hands on Works]の最初の作品であり、2019年にはさらに作品が加わった(口絵6)。青木の作品は、表現、イメージ、モチーフ、内容、コンセプト、技術が一体となったものであり、ヴィジュアル・コミュニケーションから始まり、コンセプトを知ること、さらに興味広がる具体例となった。最後に青木の作品を館内のワークショップやアウトリーチで、どの様に活用しているのかを再確認しながら、今後の展開について考えたい。

青木の作品は「触る(さわる)と触れる(ふれる)」という、触覚の中でも

強さ、壊れやすさ、繊細さ等、ガラス素材の特徴を最大限に活かしている。視覚と触覚を行ったり来たりしながらの鑑賞は、人間の感覚を研ぎ澄ましながら感性を研ぎ澄ますことにつながる。美術館では「朝のおとなの1010講座」「夜のおとなの金曜講座」、そして特別ワークショップ「触ると触れる」という触覚を研ぎ澄ます中で登場した。アウトリーチでは、身近な形の形を採集・観察、そしてつくる中や、ガラス素材あるいはガラスの元となる鉱物系関連として登場する。2022年3月には、三隈幼稚園の園児が大原八幡宮の「米占い」を地元の神事として見学した翌日に、ワークショップ「もふもふのふしぎ」を行った。はじめに前日見た「米占い」の写真や、菌を拡大して見たときの写真とともに、目に見えないところにも命は存在する話をする。そして青木の作品を見て触る。最後はウールを菌類に見立て、ビニールパックに詰めて首から下げた。これは青木と一緒に行う予定だったワークショップを筆者が代わりに実施したものである。

アウトリーチをはじめとする多くのワークショップで青木の作品は様々な人と出会っている。その一覧を後に記す。タイトルを見ると、どのような内容かは想像つくだろう。そして当館の記録冊子「びじゅつって、すげえ！」に掲載されている参加者の表情を見ると、作品にすっかり魅了されていることが伝わるだろう。この表情、眼差しこそが、身体と感性を刺激することで好奇心を触発し、能動的な視線を獲得していく当館の教育普及活動の求めるところである。今後も青木の作品をはじめ、増えつつある「Hands on Works」を持って、県内各地域に赴きたい。

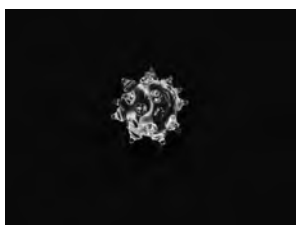
しかしそれだけではない。この大分県立美術館が収集する教育普及独自の教材は、当館の所蔵作品と一緒に展示することをきっかけに、全国へ展開し、他館の所蔵作品とともに展示して、さらなる美術体験を誘う可能性を秘める。それは美術作品のみならず、他分野との融合を果たしている当

館の活動からも想像できるだろう。例えば青木の作品と植物とを、あるいは水や命をモチーフにした作品と隣り合わせに展示してみてもどうだろう。その作品が、異なる表現方法であったとしても、対となった作品に目を向け、自分なりの視方を探す、つまりは能動的な視線を促すきっかけとなる。そしてその展示は大きな物語を語り始めるだろう。大分県立美術館の教育普及は、青木の作品（口絵9、10）とその意思を、次世代へ引き継ぐ役目を担っている。青木美歌という美術家が生涯をかけたテーマとした「命の営みと繋がり」への思いを、今後も作品と出会う人達へと繋げていきたい。

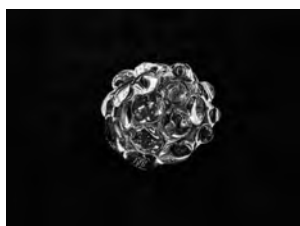
〈青木美歌の「Hands on Works」一覧〉



《Tiny essences' 13》



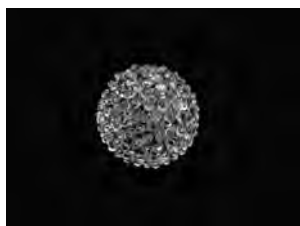
《Piece of genetic trip》



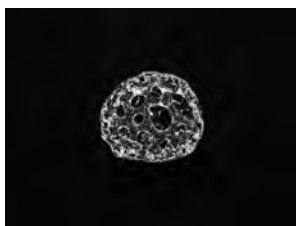
《Tiny essences' 14》



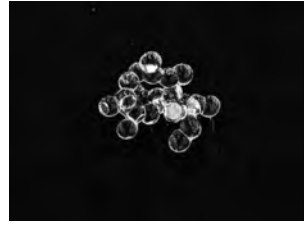
《Tiny essences' 11》



《Tiny essences' 15》



《Tiny essences' 12》



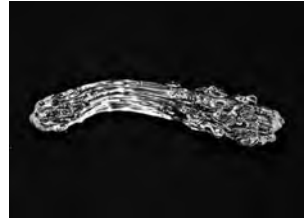
《Tiny essences' 16》



《Series of seed' 3》



《Fluid' 4》



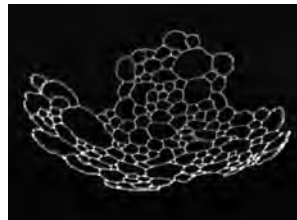
《Tiny essences' 17》



《Series of seed' 4》



《Series of seed' 2》



《Mycelia》

〈青木美歌の「Hands on Works」関連ワークショップ一覧〉

2017年10月6日(金)

夜のおとなの金曜講座 視るは楽しい教材ボックス《触ると触れるガラス彫刻・形態と触覚》

2017年12月22日(金)

夜のおとなの金曜講座 視るは楽しい教材ボックス《触ると触れるガラス彫刻・形態と触覚》

2017年11月28日(火)

朝のおとなの1010講座 視るは楽しい教材ボックス《触ると触れるガラス彫刻・形態と触覚》

2018年3月17日(土)

特別連続ワークショップ・レクチャー 植物を巡る7つのお話《其の七 素材と造形・命の繋がり求めて》

2018年3月21日(水・祝)

視覚と触覚のワークショップ 触ると触れる《触覚の覚醒 目隠しすることから始めよう!》

2018年3月28日(水)

視覚と触覚のワークショップ 触ると触れる《ファミリーワークショップ① そつと、やさしく》

2018年3月29日(木)

視覚と触覚のワークショップ 触ると触れる《ファミリーワークショップ② 見て、触って、視てみて》

2018年2月2日(金)

アウトリーチ/出前ワークショップ《触ると触れる》 大分県立盲学校小学部・幼稚部

2018年11月16日(金)

夜のおとなの金曜講座 視るは楽しい教材ボックス《素材と美術・触ると触れる》

2019年12月23日(月)

朝のおとなの1010講座 視るは楽しい教材ボックス《触ると触れるガラス彫刻・形態と触覚》

- 2020年9月2日(水) アウトリーチ／出前ワークショップ《命のカタチ》 野津南保育園(臼杵市)
- 2020年11月6日(金) アウトリーチ／出前ワークショップ《石つて、すげえ!》 すばる保育園(宇佐市)
- 2020年12月12日(土) 特別連続ワークショップ・レクチャー 未知っち、見ちっち <to> 科学者と表現者
《見えないけど、そこにいる〜菌類のふしぎ》
細矢剛(菌学)×青木美歌(美術家)
- 2021年3月27日(土) 春の特別ワークショップ 手が語るⅡ《もとは水晶 透明なカタチ》／午前・午後／2回
- 2021年5月27日(木) アウトリーチ／びじゅつかんの旅じたく《ガラスと水晶、キラッキラ》
佐伯市立青山小学校、青山幼稚園(佐伯市)
- 2021年6月8日(火) 朝のおとなの1010講座 視るは楽しい教材ボックス《ガラスのゆくえ》
- 2021年5月21日(金) 夜のおとなの金曜講座 視るは楽しい教材ボックス《素材いろいろ、技術もいろいろ》
- 2022年3月16日(水) アウトリーチ／出前ワークショップ《もふもふの不思議》 三隈幼稚園(日田市)
- 2022年6月17日(金) アウトリーチ／びじゅつかんの旅じたく《石つて、すげえ!》 由布市教育支援センター
- 2022年10月12日(水) 先生のためのワークショップ テーマ別研修
「美術館・埋蔵文化財センター活用研修」
- 2022年10月27日(木) アウトリーチ／出前ワークショップ《いのちの形》 臼杵市立下ノ江小学校

- 2022年10月27日(木) アウトリーチ／出前ワークショップ《ガラスと水晶、キラッキラ》 臼杵市立下ノ江小学校
- 2022年12月4日(日) 触ると触れる〜視覚と触覚を楽しもう! 《初めの目隠し体験 いろいろ触ってみよう!》
- 2022年12月18日(日) 触ると触れる〜視覚と触覚を楽しもう! 《目隠しドローイング 触りながら描く》
- 註1 びじゅつって、すげえ! 2015-2016 P.9~P.10
びじゅつって、すげえ! 2019-2020 P.5~P.18
びじゅつって、すげえ! 2020-2021 P.3~P.22
- 註2 『未知っち、見ちっち 科学者と表現者』
科学者と表現者の対談形式のレクチャーシリーズ。青木は国立科学博物館の細矢剛(菌学)と対談をしている(見えないけど、そこにいる〜菌類の不思議/2022.12.12)。
- 註3 ~8 青木美歌 ホームページ参照 <https://www.mikaoki.jp/index.html>
- 註9 「〇をめぐる7つのお話」は開館初年度より5年間続いた連続ワークショップ・レクチャー。
今まで「教材ボックス」「植物」「みるゝ」「色」「美術館」というテーマで行い、6年以降は「未知っち、見ちっち」に引き継がれる。
- 註10 夜のおとなの金曜講座「視るは楽しい教材ボックス《触ると触れる 冬至・極夜のアイスランド》」(2017/12/22)
- 註11 ガレリア御堂原 ホームページ参照 <https://beppu-gallery-midobaru.jp/art/mikaoki/>
- 註12 1963年生まれ。菌類(きのこ・カビ・酵母)の分類や進化・生態に関する研

究を行う。現在、国立科学博物館植物研究部長 兼 筑波実験植物園長。日本菌学会会長。OPAMでは「未知っち、見ちっち vol.1 科学者と表現者」(2020年)、「What's Museum? お米とお酒を視る」(2021年)、「未知っち、見ちっち vol.3 見立ての世界」(2022年)で登壇。

掲載画像撮影について

口絵写真3〜6 図1〜8

撮影…SAI

作品介绍 田能村竹田筆《風雨渡谿図》の成立とその特徴

宗像 晋作

はじめに

大分県立美術館が所蔵する近世美術コレクションは、豊前・豊後を拠点に活動した様々な絵師・文人たちの書画を中心としながら、京坂や江戸といった中央で活躍した絵師等の作品を含む幅広い内容となっている。中でも多くの代表作を収蔵する田能村竹田の書画・資料群は、当館の近世美術コレクションの中核を成すものであり、その多くは、山口県宇部市で炭鉱業を中心に活躍した実業家・片岡辰市氏（一九〇九～一九八三）が蒐集し、平成二十七年に当館へ収蔵された「片岡辰市コレクション」である。

豊後国岡藩に生まれた田能村竹田（一七七七～一八三五）は、京坂や長崎といった文化の中心地を頻繁に往来し、その地の文人たちとの親密な交友を通して、当代一流の芸術的教養を身につけ、気品・知性に溢れる精神



図1 田能村竹田《風雨渡谿図》
文政10(1827)年 紙本墨画淡彩
136.1×47.6cm 大分県立美術館所蔵
片岡辰市コレクション

性豊かな詩書画の芸術を生み出しており、江戸時代後期を代表する南画家（文人画家）である。本小稿では、文政十（一八二七）年、竹田の五十一歳時に長崎で描かれた《風雨渡谿図》（片岡辰市コレクション、口絵11、図1）を取り上げる。当時、竹田は作画の不調に陥っていたがそれを乗り越えて本作品を描いている。長崎の文人たちとの交遊から生まれ、観者に対して濃やかで懇切な作画上の配慮がうかがえる《風雨渡谿図》は、竹田晩年期の芸術の開花を告げる重要作と考えられる。本作品の成立背景と様式的特徴について詳しい考察を試みたい。

一、長崎諸友との交遊

《風雨渡谿図》が描かれる約十ヶ月前、文政九（一八二六）年九月、田能村竹田は三度目となる長崎を訪れている。かつて文化元（一八〇四）年と文化二（一八〇五）年、十日間程の短期間、長崎には滞在したことはあったが、この三度目の滞在は、約一年間に及ぶ長期の滞在となり、同地の文人と親密な交遊がおこなわれたことが絵画や著書、書簡等の資料にうかがえる。^{（註1）}

当時の長崎は、鎖国下の日本において、海外貿易が唯一公式に許された港街である。出島にはオランダ商館が置かれ、市中には中国人が居留する唐人屋敷が建設されるなど、長崎はまさに異国情緒の漂う海外交流の窓口であった。

そんな長崎を久々に訪れた竹田は、郷里の息子・太一に宛てた書簡等の

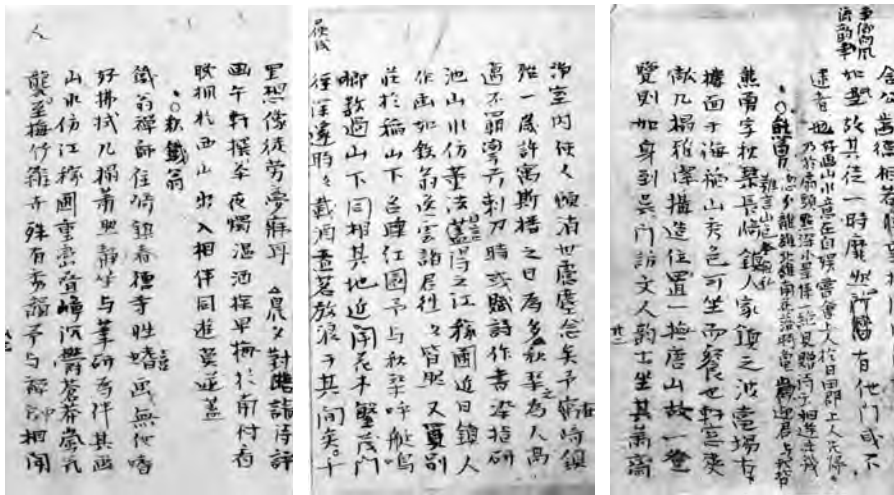


図2 『竹田莊師友画録』「熊勇（諸熊秋琴）」の部分 自筆稿本 田能村竹田著 紙本墨書
天保4(1833)年成立 11.1×7.8cm 大分県立美術館

中で、長崎の活況を詳細に伝えている。長崎の街の賑やかさ、飲食や衣服の華やかな様子、また街の建物や器物などのいたるものが中国風であり、日本に居ながらにして中国に渡ったような錯覚を起こす長崎の地は、「生質（生まれつき）の唐好き」と中華文化の心酔者を自称する竹田を魅惑するに十分なほど、豊かで洗練された文化が花開いていた。

竹田がその師友一〇五名の芸術や人柄を著した『竹田莊師友画録』には、十五名もの長崎の文人たちが収録されている。この著書は、大分県立美術館に竹田自筆の稿本が遺っており(図2)、当時刊行されることはなかったが、簡易な人名録とは異なって、各人物との交遊のエピソードが細やかに記されており、竹田を取り巻く当時の交友・人脈の状況を知ることができる貴重な資料となっている。

例えば、長崎奉行所の波止場役を務めた諸熊秋琴(一八〇〇〜一八六六)を紹介する項では「晨夕対晤し、詩を

論じ画を評し、午は軒にて茶を撰し、夜は燭もて酒を温む。早梅を南村に探り、晚楓を西山に看る。出入に相ひ伴ひ、共に遊びて逆ふ莫し」とあり、一日中、連れ立って遊んだことがわかる。また、長崎春徳寺の画僧・日高鉄翁(二七九一〜一八七二)の項では、初めて会った時に鉄翁から「呼んで前世の相知と為す(前世からの知り合いである)」と言われた逸話に続けて「一たび過訪するごとに、留宿すること連日。画理を論晰し、殆んど将に帰るを忘れんとす」とあり、連日、時を忘れて芸術について語り合う親密な交遊があったことがうかがえる。

他の人物の項でも、互いに濃厚な時間を過ごしたことが伝わる逸話が多く記されており、長崎滞留中の竹田は、同地の文人たちの歓待を受けたことがわかる。他にも挙げるとすれば、長崎奉行所で中国から舶載されてくる絵画の鑑定にあたった唐絵目利職にあった画家・石崎融思(一七六八〜一八四六)や渡辺鶴洲(二七七八〜一八三〇)、長崎奉行所の唐通事で書画をよくした劉梅泉(？〜一八一九)、長崎八幡町の乙名(町役人)を辞めた後は、医業を生業としながら絵を描いた木下逸雲(一八〇〇〜一八六六)など、竹田が交遊した長崎の文人は、わが国における文人芸術の担い手として当代一級の知識人たちであった。竹田がこれら長崎の文人との交遊を通じて学んだ事柄は、竹田の芸術的感性に様々な刺激をもたらしたのであることは想像に難くない。《風雨渡溪図》は、こうした長崎における竹田にとって新しい環境の中で制作された作品であることを確認しておきたい。

二、画家としての自信喪失から回復へ

この長崎滞在中、数多くの中国の文物にもふれ、さまざまな新知見を得た竹田だが、特にその目を驚かせたのは大量に舶載されてくる中国絵画であった。竹田の長崎滞在中の一連の書簡中に、その状況が詳しく述べられ



図3 『自画題語』「春叢群雀卷」影印 田能村竹田著
大正3年推定刊本(初版は文政12年刊行) 12.4×8.2cm
京都府立総合資料館蔵

ており、「気色の悪敷成る程」の中国絵画が流入してくるのを目の当たり
にしてきたようだ。竹田が云うには、それらは「仕込絵」と呼ばれる不特
定多数へ向けた廉価な商品絵画ではあったが、「当時の仕込みながら筆墨
に親切なる処、難^{おまひがたく}及候て小生杯は最早絵をば止めようかと思ひ申候位也、
とても日本画工の軽薄にては難^{むづか}及候」と、中国絵画にみられる技術的な巧
みさをまえに、まったく自信を喪失してしまった様子がうかがえる。

文政九(一八二六)年九月より長崎滞在をはじめた竹田だが、このよう
なカルチャーショックにより、絵
画制作は思うように進まなかった
ようだ。こうした中、弟子の高橋
草坪に宛てた文政十年四月六日付
の書簡には「此節長崎にても段々
認め^{したためしめしうらうら}申候^{せんせられさうらう}処、一昨年下ノ関の
時よりはましかと被^{おん}存候、其只
今の画、誠に拙悪、此節も一枚
も心に入候幅、無御座候」とあり、
満足できる作品が一枚も描けない
という苦しい心情を吐露しながら
も、少しずつ作画を続け、長崎滞
在前の下関滞^{しんかん}在時よりは「まし」
になっているとの進展の兆しがあ
ることも告白している。

竹田が長崎滞在中に描いた絵画
の題詩等を自らまとめた著書『自
画題語(図3)』には、二十一篇の

題語が収録されているが、その巻頭を飾る《春叢群雀卷》(文政十年四
五月頃)には「画の拙なる所、即ち意の快なる所なり。予の画、固より拙。
然れども其の拙なる処、大方の名家と雖も、亦た或いは能くせざる所有り。
蓋し名家の病は、多く拙ならざる処に在り」と、「拙」という概念を用いて
自分の絵画を肯定し、自信とも取れる気概を示す言葉が見て取れる。《春
叢群雀卷》は現存せず、その題語に年記はないが、『自画題語』が制作年月
順(重識「後にもう一度題詩等を加えること」がある場合は重識が記された
年月を基準)に題語を収録していることや、款記に「此日熱甚、脱衣箕踞
……」という記述があること、次に収録される題語の年記が「丁亥(文政十
年)六月」であることから、制作時期は初夏四〜五月頃にかけてのこ
とと考えられる。

こうした題語の記述も考慮すると、前述の四月の書簡文に記されていた
進展の兆しは、竹田の画業において新しい局面を生み、その変化は着実に
醸成され、作画の自信へと繋がっていったようだ。画家として長い経験を
積んできた五十歳に至っての自信喪失は、書簡の文面にも表れていたよう
に、精神的に大きな負担であったに違いない。しかし竹田が半年ほどこ
うした自己変革ができたのは、参考とすべき豊富な書画の情報や、支援し
てくれる同志の文人たちの存在があった長崎という先進地の文化的背景に
負うところも大きかったであろう。

三、《風雨渡谿図》―題語にみる成立経緯

竹田が長崎滞^{しんかん}在時に描いた作例として現存する《風雨渡谿図》の内容を
詳しくみていきたい。前述した田能村竹田著『自画題語』は長崎で描いた
作品の題語を竹田自らが集成したのだが、《風雨渡谿図》の題語も収め
られており、年記の無い作品であるが、同著に収録されている前後の有年

記作との関係から、文政十(一八二七)年の七、八月頃に制作された作品と考えられる(図4)。

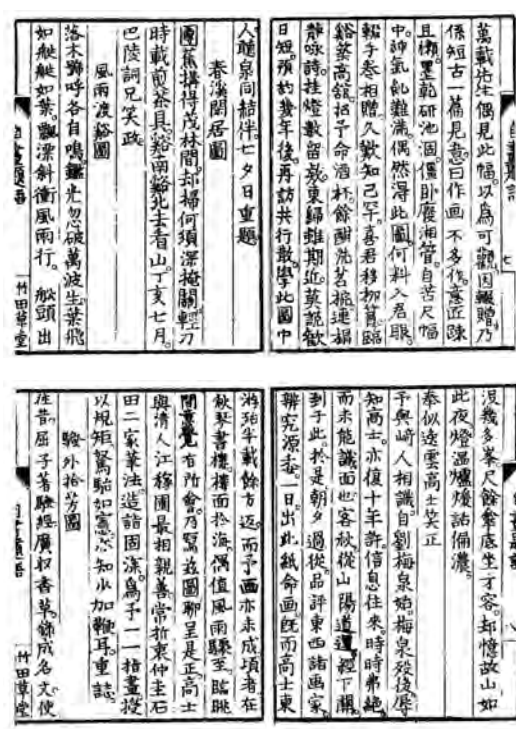


図4 『自画題語』「風雨渡谿図」影印 田能村竹田著 大正3年推定刊本(初版は文政12年刊行) 12.4 × 8.2cm 京都府立総合資料館蔵



図5 《風雨渡谿図》(部分)題語

《風雨渡谿図》の画面左上部には、「風雨渡谿図」という題字に続けて、激しい風雨の様子を詠じた七言律詩が竹田によって書かれている(図5)。左に挙げるが、『自画題語』に載る「風雨渡谿図」の題語は推敲が加えられており、左記とは若干字句に異同があることを付記しておく。

風雨渡谿図

落木号呼各自鳴	落木号呼、各自に鳴る
鑑光忽破万波生	鑑光、忽ち破れて、万波生ず
葉飛如艇々如葉	葉は飛んで艇の如く、艇は葉の如し
一棹斜衝風雨行	一棹、斜めに風雨を衝いて行く
船頭出沒幾多峯	船頭に出没するのは、幾多の峯か
尺余傘底坐才容	尺余傘底、坐才かに容る
風雨草堂如此夜	風雨草堂、此の如き夜
灯孤炉小話偏濃	孤炉を灯し、小話偏に濃やかなり
奉似逸雲高士笑政	逸雲高士に似し奉る、笑正せられよ
竹田生憲	

「田舎兒」(白文方印)「人生行樂耳」(白文方印)

この七言律詩が書かれた後に、長文による重識(後に再び入れた画賛)が加えられており、それを左に挙げる。この重識も『自画題語』に載るものと若干字句の異同がある。

予与崎人相識自劉梅泉始。梅泉没後辱知高士亦十年許信息往来時々弗絶。而未能識其面也。客秋從山陽西而到于此。於是朝夕從游得罄歡娛。高士因出此紙命画。既而東游經六七月方返而予画亦未成。頃在秋琴書樓。々々面海偶值風雨至。臨眺之間如有所会。迺写此图以呈是正。高士与清人江

稼圃親善。常折衷仲圭石田法造詣固深。為予一々指画授以規矩竒材如憲亦知少加鞭耳。重識「竹田」（朱文重廓楯円印）

【訓読】予、崎人と相識るは、劉梅泉より始まる。梅泉没後、知を高士に辱うすること、亦た十年許り、信息往来、時々絶えず。而れども未だ其の面を識る能わざるなり。客秋、山陽従り西して此に到る。是に於いて朝夕従遊し、罄歎の娛しみを得る。高士困りて此の紙を出して画を命ず。既にして東游すること六、七月を経て、方に返らんとす。而れども予の画も亦た未だ成らず。頃、秋琴の書楼に在り。楼は海に面し、偶たま風雨驟かに至るに値う。臨眺の間、会する所有るが如し。迺ち此の図を写し、以て是正を呈す。高士、清人江稼圃と親善す。常に仲圭・石田の法を折衷し、造詣固より深し。予の為に一々指画し、授くるに規矩を以てせば、竒材、憲が如きも亦た少しく鞭を加えらるると知るのみ。重ねて識す。

これらの題語によると、七言律詩の款記に「逸雲高士に似し奉る」とあるように、本作が長崎の画家・木下逸雲（一八〇〇～一八六六）へ贈られたものとわかる。逸雲は、前述したように、長崎八幡町の乙名（町役人）を辞めた後は、医業を生業としながら絵を描いた長崎を代表する文人として知られる。重識には「清人江稼圃親善。常折衷仲圭石田法、造詣固深」とあり、清の来船画人・江稼圃と親しく、中国元末の大家・呉鎮や、明代呉派の大家・沈周の筆法にも通じて造詣深く、竹田に画法を丁寧教えたという。

さらに重識には、《風雨渡谿図》の制作の経緯が記されている。前年の秋（九月）に竹田が長崎に入り、親しい交遊を得て、逸雲に画を描くよう求められた。その後、逸雲は東遊に出るが、六ヶ月程して長崎に戻る

うとする時になっても、まだ竹田の画はできていなかったという。近頃、竹田は「秋琴」の海に面した書楼に滞在しており、たまたまそこで突然の風雨に逢い、眺めているうちに、何か会得するところがあるように感じ、描いたものだという。

「秋琴」とは、前述した長崎奉行所の波止場役を務めた諸熊秋琴（一八〇〇～一八六六）のことで、逸雲らと同じく竹田が親しく交遊した長崎文人グループの一人である。港の海に面した「如是江山楼」を居宅として風流を愛し、湾を隔てた稲佐山の麓に「睡紅園」という別荘を設けていたことなどが『竹田莊師友画録』や『自画題語』に載る。

以上の題語（画賛）の内容からは、《風雨渡谿図》の成立経緯についての豊富な情報を得ることができた。特に重識には、逸雲に画を依頼されるもなかなか描くことができなかったことも記されていた。逸雲との交遊は、竹田が長崎に到着した文政九年九月、すぐに開始されていたようで、九月二日付の竹田の書簡中に逸雲の名前が出てくる。その後、東遊に出たとすれば、六ヶ月程の東遊から逸雲に戻るのは、翌文政十年の三～四月頃と推測される。前項で述べたように、まだ竹田の作画が思うように進まない時期であり、逸雲が東遊から戻ろうとする時点でも、画ができていなかったという重識の内容は、他の書簡資料等に確認できた竹田の作画不調の事実と重なるものであろう。《風雨渡谿図》はこうした作画不調を乗り越えて制作された作品といえる。

四、《風雨渡谿図》— 画の考察

前項において題語をもとに作品の成立経緯を確認した。これを踏まえて《風雨渡谿図》の描写や構成等の表現内容について考察を進めたい。

画面には、竹田の七言律詩に詠じられていた激しい風雨、特に強風の模



図8 《風雨渡谿圖》(部分) 水面の表現

生動感を伝える中心的な表現となっている。また小舟が進む水面には、強風による波立ちを短い墨線で表している(図7、8)。色彩表現について



図7 《風雨渡谿圖》(部分) 樹葉の表現



図6 《風雨渡谿圖》(部分) 空の表現

主に樹葉を描写しているが、墨の濃淡を用い、点描の形状を様々に変え、風の強さや動きを表している。画面上、特に視覚的に目立つのはこの点描であり、本図の様が描かれている。画面上部の空には薄墨を掃いて暗い空を表しているが、横長い刷毛目を目立たせ、静かな夜空ではなく、突如として暗雲に覆われた空の激しい大気を表現している(図6)。山・岩・土坡・樹木等に施された墨の点描は、



図10 《風雨渡谿圖》(部分)
麓の家屋(睡紅園を想起)

録』や『自画題語』にあつたように、秋琴が稲佐山の下に「睡紅園」という別荘を持っていたという記述が想起される。この睡紅園は、秋琴が年老いた晩年を過ごすた



図9 《風雨渡谿圖》(部分) 画面下部の楼
(如是江山樓を想起)

呈是正。」とあつたように、本図は港の海に面した諸熊秋琴の居宅「如是江山樓」で、偶然に目にした実際の風雨の情景に触発されて描かれた。また、『竹田荘師友画

では、代緒や緑青と考えられる色彩が部分的に淡く施されている。代緒と考えられるのは、一部の樹葉、樹幹、土坡、家屋、人物の衣服等に施された淡い赤色系の色彩である。緑青と考えられるのは、屋内や小舟上の人物の衣服に施されている緑色系の色彩である。主題となる風雨の情景を考慮して、墨を主体とし、色彩を抑えた表現がとられている。

画面構成については、題語の内容とも深い関連があると考えられる。重識に「頃在秋琴書樓。々面海偶值風雨至。臨眺之間如有所会。迺写此図以

めの別荘であり、『自画題語』「花卉果蔬六幅」(文政十年六〜七月頃の成立)の題語には、竹田が秋琴と共に海を渡って何度か稲佐山の下を訪れ、別荘の場所を定めたことが書かれており、またその別荘に掛けるための絵画も秋琴から依頼されたようである。^(註1) 睡紅園もまた、その設立に関わった竹田にとって思い出深い場所であったと考えられる。

これらの事柄を念頭に本図を見ても、《風雨渡谿図》の画面右下に描かれた楼で風雨を眺めるのは江山楼の竹田であり(図9)、対岸に描かれた山は稲佐山、そしてその麓に家屋が描かれているが、これは秋琴の別荘の睡紅園という連想が成り立つ(図10)。同じ文人グループで親しく交わった逸雲にも、同様の連想が自然と思いつかんだことであろう。

また、ここで関連作品の一つとして、諸国を放浪して各地の文人と交遊した篆刻家・細川林谷(一七八〇〜一八四三)が描いた《西国順礼詩画帖》^(註12)をあげておきたい。久保佐知恵氏の論考^(註12)によって詳しく紹介された本画



図11 細川林谷《西国順礼詩画帖》「長崎図」
文政12(1829)年
28.5×21.3cm 個人蔵

帖には、林谷が旅した各地の風景が軽妙な筆致で描かれ、各図には題詩が記されている。全六十二図の内、「長崎図」(図11)には、唐船が停泊する長崎湾の景が描かれており、画面右に「イナサ山」(稲佐山)、左の高台に「大徳寺」、画面下方に「波戸場」と書き込まれ、波戸場の脇には有名な「大波止の鉄玉」が描かれている。二つの七言絶句が書かれており、各々「九月十五日長崎秋琴宅、与諸子分韻得山」「宿諸熊秋琴宅」と題されている。他の図の年記等の情報も併せると、本図が文政十二(一八二九)年の九月十五日、長崎の諸熊秋琴の居宅に宿泊した時の記録であることがわかる。また、画面下部の右側に二階建ての楼が大きく描かれているが、これが秋琴の「如是江山楼」であろう。林谷は各図を实景に基づいて描いており、この「長崎図」は画面右手前の秋琴の居宅「如是江山楼」からの眺望を描いたものと考えられる。林谷は田能村竹田の印章を制作するなど親交があり、『竹田莊師友画録』にも収録されている。奇しくも竹田の《風雨渡谿図》が描かれた約二年二ヶ月後に、林谷も同じ如是江山楼に宿し、その眺望を描いているわけであるが、人脈や交遊が近い故のことでもあろう。



図12 田能村竹田《風雨渡谿図》
文政10(1827)年 紙本墨画淡彩
136.1×47.6cm 大分県立美術館所蔵
片岡辰市コレクション

田能村竹田の《風雨渡谿図》(図12)の山容は、秋琴の如是江山楼から見える稲佐山を連想させたが、江山楼から内湾を挟んで右奥へと標高を高める山容は、林谷の図に見える江山楼と稲佐山の配置に通じるところがあるだろう。林谷の図は、簡略なスケッチ風であるため、《風雨渡谿図》と趣が異なるのは当然であるが、しかし、こうした林谷の実景に基づいた図と比較してみると、《風雨渡谿図》の山容、湾、楼閣等における画面構成は、如是江山楼からの実際の眺望を想起させるような配慮のもと、意識的に配置された可能性が高いと考えられる。

《風雨渡谿図》は、自然気象である風雨や風濤をテーマとするいわゆる「風雨山水」という比較的ポピュラーな画題として捉えることができるが、本作品に見られた如是江山楼からの実際の眺望を想起させる表現は、「風雨山水」という画題の一般性を超えて、長崎の交遊から生まれた特別な山水風景として、逸雲の目と心を喜ばせることができたであろう。

おわりに

以上、《風雨渡谿図》の成立経緯を明らかにし、描かれている内容、画面構成等に関わる様式的特徴の考察を試みた。本作品の題語(物語)と絵画(風景)の関係性に注目すると、観者は、長崎の自然風土と、そこで展開された竹田の実体験から得られた固有の物語性を共有することができる。本稿では、紙幅の限りのため、他の竹田の作品について詳しく言及することはできなかったが、長崎滞在以後の画業において竹田は、《風雨渡谿図》で見たような、文人諸友との交遊で得られた実体験に基づく感興を、絵画表現のコンセプトとしてより重視するようになる。観るものが絵の中に遊び、竹田が得た感興や印象を追体験し、さらなる記憶や経験、共感をも呼び覚ますような情趣深い詩書画の世界が追求されていく。

また、こうした制作態度と併せて、様式上では、筆致は繊細さを増しながらも緩急自在となり、滋味豊かな造形に磨きがかかっていく。特に、明清画等に学んだ成果と考えられるが、山水画の造形における色彩が効果的に取り入れられ、透明感ある淡彩表現が特徴となる。竹田の懇切な作画は、清澄で情愛深く、心の行き届いた典雅な画風として更に洗練され、文政末期から天保期にかけて次々に生み出される晩年の代表作に結実していった(図13)。長崎諸友の親しい交遊の中から生まれ、成立経緯と関連する表現の創意や意図、また様式上の洗練度の進んだ造形表現が見られた《風雨渡谿図》は、竹田晩年期の芸術の開花を告げる重要作の一つと位置づけられる。



図13 田能村竹田《稲川舟遊図》
1830(天保元)年頃 重要文化財
片岡辰市コレクション

註1 文政九年九月二二日の田能村如仙宛書簡(『大分県先哲叢書 田能村竹田資料集 書簡篇』平成四年、大分県教育委員会)には、九月七日に長崎に到着したことが記されている。この書簡をはじめ、文政九十年にかけて、弟子の高橋草坪や岡藩の人物などに宛てた書簡資料から、長崎滞在中に見た書画や書物、長崎の人々との交友の様子を知ることができる。

註2 文政九年九月二二日の田能村如仙宛書簡(『大分県先哲叢書 田能村竹田資料集 書簡篇』平成四年、大分県教育委員会)

註3 竹谷長二郎『竹田莊師友画録 訳解』(昭和五二年、笠間書院)、高橋博巳編集・校訂(『定本』日本絵画論大成 第七卷 山中人饒舌 自画題語 竹田莊師友画録)(平成八年、ペリかん社)等の訓読・訳解を参照。

註4 文政十年一月の高橋草坪宛書簡(『大分県先哲叢書 田能村竹田資料集 書簡篇』平成四年、大分県教育委員会)

註5 文政十年四月一〇日の恒右衛門宛書簡(『大分県先哲叢書 田能村竹田資料集 書簡篇』平成四年、大分県教育委員会)

註6 文政十年四月六日の高橋草坪宛書簡(『大分県先哲叢書 田能村竹田資料集 書簡篇』平成四年、大分県教育委員会)

註7 高橋博巳編集・校訂(『定本』日本絵画論大成 第七卷 山中人饒舌 自画題語 竹田莊師友画録)(平成八年、ペリかん社)

註8 『自画題語』には「風雨渡谿図」の前に「春溪閑居図」(丁亥七月)が収録され、後に「騒外拾芳図」(丁亥秋分日)が収録されていることから、まずは七、八月頃の制作と推測される。ただ同著に収録される「松溪聴泉図」のように、画の完成が「丁亥四月」で、重識が成ったのが約三ヶ月後の「七夕日」であった例もある。この場合は重識が成った七月を基準とした順序で収録されている。厳密に言うと、年記のない「風雨渡谿図」は、少なくとも重識が成ったのが七、八月と推測できる。画の完成はもう少し早い可能性はあるが、重識の中に「頃在秋琴書楼」と画を描く契機となった風雨に遭ったのが「頃」つまり近頃の出来事であると記されている。

るため、画の完成から数ヶ月も後に重識が加えられたとは考えにくく、ほぼ同時期に成った可能性が高いと考えられる。

註9 『竹田莊師友画録』「熊勇」の項に、海に面した「楼」のことや稲佐山の下に設けた別荘「睡紅園」のことが記されている。「熊勇、字秋琴。長崎鎮人。家鎮之波、當場。有楼、面于海。稲山秀色、可坐而餐也。…(途中略)…又買別莊於稲山下、名睡紅園。予与秋琴、呼艇鳴榔、数過山下、同相其地。近聞、花木繁茂、門径深邃、時々載酒煮茶、放浪于其間矣。使我千里想像、徒勞夢寐耳。」(『竹田莊師友画録』「熊勇」より抜粋、また『自画題語』「竹屋煎茶図」の題語中に「秋琴詞契、再留予宿其如是江山楼者累日」とあり、秋琴の「楼」が「如是江山楼」という名であったことがわかる。

註10 文政九年九月二二日の田能村如仙宛書簡(『大分県先哲叢書 田能村竹田資料集 書簡篇』平成四年、大分県教育委員会)

註11 『竹田莊師友画録』については、前掲註9の「又買別莊於稲山下、名睡紅園。予与秋琴、呼艇鳴榔、数過山下、同相其地。」を参照。『自画題語』「花卉果蔬六幅」には「秋琴詞契、将置別莊伊奈佐山下意謂。蒔花植草晚歲投老於此矣。予同棹渡海、相地数次。園亭径橋、位置略定。遂出此紙十二幅索画。」とある。

註12 久保佐知恵「放浪の文人・細川林谷筆「西国順礼詩画帖」について」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第三分冊』(平成二十三年、早稲田大学大学院文学研究科)

【図版典拠】左記の図版は既刊書より転載した。

図3、4 高橋博巳編集・校訂(『定本』日本絵画論大成 第七卷 山中人饒舌 自画題語 竹田莊師友画録)(平成八年、ペリかん社)二四〇、二四一、二四四頁。

図11 『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第三分冊』(平成二十三年、早稲田大学大学院文学研究科)久保佐知恵「放浪の文人・細川林谷筆「西国順礼詩画帖」について」一六一頁。

大阪万博における吉村益信の活動について

「せんい館」と「お祭り広場」を中心に

大分県立美術館学芸企画課主任学芸員 木藤 野絵

はじめに

「人類の進歩と調和」をテーマとした1970年の日本万国博覧会（以下「大阪万博」）は、当時最先端のテクノロジーとアートが協働する一大実験場となり、新進気鋭のアーティストが多数参加した。約4年の渡米を経て、66年の帰国後から「発注芸術」に基づいたライトアート作品を発表し注目を集めていた吉村益信も、この国家的プロジェクトに関与することとなる。2025年「大阪・関西万博」に向け、70年万博に関する展示や調査研究が各所で行われている中、本論は吉村益信の大阪万博における活動をまとめ、その表現を見つめ直すものとした。

現在、吉村の大阪万博における活動については、新たに当館に寄託された資料^(註1)の他、大阪府や大阪市が保管するアーカイブ^(註2)、さらに民間も含めた多岐にわたる研究調査を通して知ることができる。当館では令和三年度作家の没後十年を記念して常設展内で特集展示「革新と前衛の美術」を開催し、各パヴィリオンにおける吉村の功績を写真パネルや資料で紹介した。本論ではその展示内容に即しつつ、展示では紹介しきれなかった情報や吉村の思考の分析も含めて、その仕事の全体像を振り返りたい。

1. 各パヴィリオンにおける展示及びプロジェクト

吉村益信は大阪万博において、数多くのパヴィリオンとプロジェクトに参加している。判明している限り、以下の6か所において、吉村は造形物

の企画や空間演出を担当した。

- 1) せんい館
- 2) 古河館
- 3) 日本館
- 4) ペプシ館
- 5) お祭り広場
- 6) 万国博美術館

以下に各々の詳細を記す。

1) せんい館

「繊維は人間生活を豊かにする」というテーマの下、総合ディレクターに映像作家の松本俊夫、建築を含む造形ディレクターに横尾忠則、音響ディレクターに秋山邦晴を迎え、創作段階に入り、音響に湯浅譲二、展示デザインに吉村益信と四谷シモンが参加した。周囲に近未来的な外観のパヴィリオンが計画される中、横尾は「未完」の建築を示すことを意図し、スキームのジャンプ台のようなスロープ屋根に赤いドームが突き出た異彩を放つ建物を構想した。吉村益信（および貫通）は以下の作品・展示を手がけた。

◆建物外部：「鴉」

ドーム型建築および敷地入口に立つ看板絵には、建設途中を思わせる工
事用の足場が組まれ、作業服姿の人形が取り付けられていた。吉村は足場
に群がる「鴉」を制作した。

(口絵12) 建物外観

◆ロビー空間：「注連縄」「モップ」「クッション」「鴉」

中央ドーム手前のロビー空間に、様々な生地を使用した巨大な「注連縄」
「モップ」「クッション」を制作。また天井に《旅鴉》(計画段階では「怪鳥」
という名の大きなカラスを二十羽程設置。女性の足が生えた鴉や、人間の
声のような鳴き声(註4)のするものがあつた。

(口絵13) ロビー空間「注連縄」

(口絵14) ロビー空間「鴉」

(口絵15) ロビー空間「モップ」「クッション」

◆回廊C・C'：「ホワイトワールド」「カラフルワールド」

ドーム外周部に設けられた展示回廊A～Cの内、CとC'において、室内
を同じ家具や調度品で構成しつつも、一方を純白で、もう一方を極彩色で
埋め尽くした対照的な二つの空間を創り出した。

(口絵16) 回廊C「カラフルワールド」

(口絵17) 回廊C「カラフルワールド」

(口絵18) 回廊C「ホワイトワールド」

(口絵19) 回廊C「ホワイトワールド」

2) 古河館

「古代の夢と現代の夢」をテーマに、コンピューターによるオートメー
ション化や人工知能の発達に関するアトラクションが展開された。奈良・
東大寺の「七重の塔」を摸した建物の半地下部分に「コンピュータピア」と
呼ばれる展示エリアがあり、そこへ入る手前のロビー空間に吉村は巨大な
メビウスの輪状の立体作品を展示した。

◆ロビー空間：《トライアングル・メビウス》

68年に第8回現代日本美術展でコンクール賞を受賞した《反物質・ライ
ト・オン・メビウス》(当館蔵)(図1)の派生形。図面では全長数十メー
トルにも及ぶ巨大な造形として構想されたが、実際には古河館のロビーに
収まる寸法となった。永続性を象徴するメビウスの輪は、コンピューター
により可能性が無限に広がる未来を暗示した。

(口絵20、21) ロビー空間

(図2) 吉村益信《反物質「ライトオンメビウス」II(トライアングル)》
図面(青焼)の他、英語版も含め、複数の図面が現存する。

3) 日本館

万博のシンボルマークの形を成す5つの円形建物において「日本と日本
人」をテーマに、日本の歴史、産業や農業など多岐にわたる分野について
の展示が行われた。吉村は2号館エントランスにライトアート作品を展示
した。

◆2号館エントランス：《ツイスト・ライティング「オーロラマ」》

ネオン管の線分が連なって面となり、その面にひねりが加えられて大きな曲面を形成するライトアート作品。ネオン管からはいくつかの色彩が放たれていた。

(口絵22) 2号館エントランス下絵

(口絵23) 2号館エントランス

(図3) 吉村益信《オーロラマ》図面(当館での展示風景)

4) ペプシ館

ビリー・クルーヴァーを中心としたアーティストとエンジニア・科学者の共同体、E.A.T.(Experiments in Art and Technology)が企画。メンバーである中谷芙二子は気象条件等により刻一刻と変化する人工の霧で白いドーム型建築を包んだ。ドーム内部には薄いミラーフィルムが施され、観客は自身が写り込む様子を眺めたり、立つ位置と連動して音の変わるハンドセットを楽しんだり、思い思いに参加した。

E.A.T.は観客が身体と知覚を総動員し、各々に異なる知覚体験を得る「オープン・エンド」な体験の場を目指した。会期中に寺山修司、土方巽、粟津潔、小杉武久、高橋悠治、アラン・カプロー、テリー・ライリー、ラ・モンテ・ヤングら、総勢31名のアーティストによるライブ・プログラムが企画されたが、開幕後にE.A.T.とペプシ側で不和が生じ、E.A.T.が撤退を余儀なくされたため、その多くは実現しなかった。^(註5) 吉村益信(および貫通)^(註6)は計画書により複数案を提案したが、実施された記録は確認されていない。^(註6)

(図5) 計画書

5) お祭り広場

万博のシンボルゾーンには、岡本太郎の「太陽の塔」、丹下健三による「大屋根」とその下に「お祭り広場」が設けられた。「お祭り広場」では、開・閉会式等の式典の他、各協会による催しが開かれた。イベントの行われない時間帯や夜間には、具体美術協会を中心に「夜のイベント」が計画された。吉村益信(および貫通)は二つのプログラムを企画した。

◆「夜のイベント」

「ビームで貫通&マッドコンピューター/ミニマル・サウンド・オブ・ライダー」

吉村をプロデューサー、「貫通」メンバーの浜田剛爾をディレクターとして各日21時から1時間程度開催された。内容は、60台のオートバイが広場を走行し、ライトの光とエンジン音が発せられる中、「フラワー・トラベリング・バンド」がステージで演奏を行い、会場装置からは松平頼暁による電子音が流れるというもの。

(図7-11) 「ビームで貫通」

「星座のイベント(機械は生きてゐる/能とロボットの対話)」

磯崎新が設計した可動式舞台、ロボット、照明などの諸装置を活用し、能役者とロボットの共演が繰り広げられた。「貫通」メンバーの小林はく^(註7)が美術を、小杉武久および一柳慧が音響を担当した。

6) 万国博美術館

シンボルゾーン北側に設置された万国博美術館(後に建物は国立国際美術館として活用される)において、古今東西の美術品とともに、国内の現

代美術が紹介された。吉村は68年第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展に出品した《コーナー・アウト・イン》を展示した他、万国博美術館の庭の一角で東野芳明がプロデュースした「ホーム・マイ・ホーム」という展示に参加した。5m四方のステンレス製の小さな建物において「団地生活をモデルに、寝室、浴室、子供部屋、居間、キッチン、七人の若い芸術家たちが担当」^(註8)するものだった。

(図12)「ホーム・マイ・ホーム」の前の吉村益信

以上6ヶ所における活動を俯瞰すると、その手法や傾向によって大きく二分できよう。吉村および「貫通」が取り組んだ事業としては、せいの館、お祭り広場、万国博美術館の「ホーム・マイ・ホーム」が挙げられる。これらは複数のアーティストによる共同作業であり、空間創出や観客の参加性をねらいとした。対して、古河館および日本館は、吉村独自の造形プランであり、60年代を通して取り組んだライトアート作品の延長に位置付けられるため、作家個人の発展史としてまた別の機会に詳述したい。

以下ではまず吉村が組織したグループ「貫通」を紹介した上で、その活動の代表例となったせいの館とお祭り広場について、構想や実施内容を詳述する。またこれらのプロジェクトは、事後の批評を紐解くと、いくつかの論点が導かれることから、吉村の活動に対する思考もあわせて探りたい。

貫通について

吉村は大阪万博で請け負った各種事業を遂行するために、東野芳明や秋山邦晴の勧めを受けて、株式会社貫通^(註9)を立ち上げた。メンバーは、小林はくどう、カワスマミカズオ、浜田郷(剛爾)、雪野恭弘、田中紀男ら。吉村にとって自身がリーダーとなるグループは「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー

ズ」以来のことだった。渋谷・道玄坂のマンションの一室を購入し、貫通の事務所を構え、メンバーとともに寝泊りしながら制作にあたった。^(註10)万博と並行して、店舗デザイン、インテリアデザイン、グラフィックデザイン、音響設計など多岐にわたるプロジェクトを行った。小林は映像、浜田はパフォーマンス、カワスマミは音響というように、それぞれが得意なジャンルを活かし、アイデアを出し合った。

(図4)貫通メンバーとともに

2. せいの館での仕事

◆展示内容

せいの館は吉村が万博において成した仕事の中でも最も大がかりな作業を要したパヴィリオンといえる。建物外部、ロビー空間、回廊「ホワイトワールド」「カラフルワールド」において、貫通をとりまとめ、他の参加家とも連携しながら事業を遂行した。その功績は閉幕後に日本繊維館協力会(会長 東洋紡社長 谷口豊三郎)から表彰されている。とりわけ「ホワイトワールド」「カラフルワールド」は吉村及び貫通がコンセプトから実施^(註11)まで主体的に関わった展示として特筆に値する。「展示計画説明書」(図6)や写真記録に沿って、構想と意図、施工内容を詳述する。

「ホワイトワールド」「カラフルワールド」は家具や調度品が全て同じ二部屋を、一方は純白、もう一方は極彩色で埋め尽くすというものだった。椅子、テーブル、ソファ、鏡台、戸棚など「ロココ調の家具」の間に、複数の女性のマネキンが置かれ、床と天井には複数のブラウン管テレビが設置され、繊維関係の各協会より提供された映像が流れた。吉村は「ホワイトワールド」を回廊C、「カラフルワールド」をCとして、前者を「ネガ」の空間、後者を「ポジ」の空間と捉えた。二つの対照的な空間が相乗効果

を成すことで、観客に色の効果や「着る」ことの意味を考えさせるとともに、繊維と人間の関係と未来を考えるという館のテーマを達成しようとした。

当初の計画では、「ホワイトワールド」にカラフルなマネキンを、「カラフルワールド」に白いマネキンを置くことで、「ネガ」空間における「ポジ」、「ポジ」空間における「ネガ」としてのマネキンの存在が、相互に他方の空間に繋がる回路となるよう設定された。結果的には、マネキンも空間に色が合うように統一されたが、それにより空間に入る観客こそが計画におけるマネキンの役割を果たしたと考えられよう。つまり「ホワイトワールド」では、観客は純白の世界に投げ込まれることで、肌の色や衣服の色など、自らが伴う色と繊維を意識した。対して「カラフルワールド」では、周囲を覆うサイケデリックな色彩があたかも身体に付き、色彩を身にまとうかのように錯覚した。こうして、吉村がねらった「C」では観客は否応なく完全に『せんい』の中に包みこまれ『着て』しまう。Cでは、逆に意識的に『着る』ことについて考える^(註12)という効果が生まれた。

各部屋の奥と手前には人の背丈ほどの球体が置かれ、「カラフル」では地球儀のように装飾され、「ホワイト」では球の中に明滅するランプが仕込まれた。ランプは「無限に拡散し走り去る時間と空間を象徴的に暗示^(註13)」するものとされたが、これは万博以前に吉村が制作したライトアート作品^(註14)にたびたび現れる蛍光管や電球のリレースイッチシステムにおける光の明滅を想起させなくもない。さらに、「ホワイトワールド」では館内各所の音響を手がけた湯浅譲二^(註15)による電子音が流れ、加速するように重層的に組み合わせられてゆくノイズ音が光の充満する空間の印象を強めた。

「カラフルワールド」では、部屋全体を多色の布による世界地図のパターンが埋め尽くしているが、床面に敷かれた絨毯は貫通が万博前後に制作・販売していた商品と関連している。貫通は日本の古地図をデフォルメした

ものや、幾何学抽象パターンなど、毛足の長さに変化をつけた風変わりなナイロン製8畳大の絨毯を数種類制作・販売している。特に世界地図の絨毯は吉村のお気に入りだったようで、スケッチをデスクの脇に貼ったり、実物を事務所の床に広げてヨガをして寛いだりする姿が記録されている。

◆評価と分析

せんい館のメインドームの映像を担当した松本俊夫はCとCについて「どちらに入っても私たちは眼の奥がぐらぐらするような衝撃を受けるが、前者には圧迫される感じを、後者には吸いとられる感じを受けるのは不思議といわねばならない。ここには色彩に対する深い思索があるだけでなく、直接的に知覚と意識をゆさぶるラジカルなもくろみがある」と評した。^(註16)せんい館メンバーが幾度となく話し合った「実空間(日常の現実性、ポジの環境)と虚空間(非日常の幻想性、ネガの環境)を戦慄的に反転させること」というねらいに吉村は「ホワイト/カラフルワールド」で応答した。

貫通は活動理念として「状況芸術」という言葉を掲げ、「やりたいことを完遂するためにあらゆるシステムを縦に貫通^(註17)」し、「日常の慣習的想像力の限界を超えたまったく新しい状況をつくる」ことをねらいとした。限られた美術領域だけの運動に収まらず、ジャンル横断的に振る舞い、「予測不能の異質なウルトラディメンショナルな状況を、既成の状況に挿入する」という目的をもって大阪万博に挑んだ。せんい館において彼らは単に内装や施工を手がけるのではなく、身体、知覚、情報に働きかけることによって、「状況」や「インテリア」という概念を問うた。

雑誌「店舗デザイン」に万博の会期後半から「状況芸術」と題して連載した文章によって、貫通は思考の言語化に努めている。その一つに次のような文がある。「もっと、フレキシブルに、自由に考えられないだろうか。

例えばメビウスの輪のように、エクステリアとインテリアの区別がつかず、インテリアだと思っていたら、エクステリアだったような思考方法はとれないだろうか。^(註19)

メビウスの輪は吉村が好んだモチーフだ。表と裏が切れ目なく交替する位相幾何学の構造体は、相反する要素の区別を無効化する行為や思想のメタファーとなる。「ホワイト／カラフルワールド」において人々は、色彩の有無により空間の見え方が反転するだけでなく、自らの身の内と外が反転するような感覚を覚えた。「虚」(非日常、芸術)と「実」(日常、生活)あるいは、「空間」(エクステリア)と「身体」(インテリア)の境界が曖昧になり、絶えず両極を循環するような「メビウスの輪」的「状況」を創造できたのだから、貫通にとって回廊C・Cは成功だったといえるだろう。

せんい館での吉村および貫通の活動について、網羅するには頁が足りない。吉村の個人史に照らせば、建物外部とロビー空間に設えられた「鴉」^(註20)「モップ」といった特異なオブジェこそ、後に吉村の代表作として知られる《大ガラス》(69年、横浜美術館所蔵)や《豚・Pig・Lig》(71年、兵庫県立美術館所蔵)などのキッチュな造形作品を予見するものとして記述に値するだろう。今回は「カラフルワールド」「ホワイトワールド」に留めたが、吉村および貫通のせんい館における働きや作品については今後さらに調査研究を続けたい。

3. 「お祭り広場 夜のイベント」

「夜のイベント」は万博会期中4月～9月にかけて、具体美術協会が3プログラム、貫通が2プログラム(以下*印)担当した。

4月 「ミラー人間と光の広場」 構成・演出：元永定正

5月 「動く美術と光の広場」 構成・演出：元永定正

6月 「旗、旗、旗と光の広場」 構成・演出：元永定正

*7月12日～19日 「ビームで貫通&マッドコンピューター／ミニマル・サウンド・オブ・ライダー」 構成・演出：浜田剛爾

*9月1日～5日 「星座のイベント」(機械は生きている／能とロボットの対話)

「星座のイベント」については、これまでの筆者の調査では記録が見つからず詳細が不明であるため、ここでは「ビームで貫通&マッドコンピューター／ミニマル・サウンド・オブ・ライダー」(以下「ビームで貫通」)について記す。このイベントについて詳述する前に、「お祭り広場」の成立段階における諸問題を振り返る必要がある。特に、広場の諸装置の設計を手がけた、吉村と同じく大分市出身の建築家・磯崎新の経験に即して考察したい。

磯崎と吉村の活動は互いの生涯において幾度か交差する。大分第一高等学校(現・大分上野丘高等学校)では一学年差だった。大学進学後は、それぞれ帰郷の際に画材店キムラヤに集った絵画サークル「新世紀群」に参加した。57年、磯崎設計による吉村のアトリエ兼住居が新宿百人町に立ち、60年に「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ」の拠点「ホワイトハウス」として賑わった。磯崎はメンバーではなかったが、展覧会やパーティーに度々訪れた。66年「空間から環境へ」展では共に作品出品。(磯崎は空間デザインも担当。)その後、大阪万博のお祭り広場でまた二人は接近する。

◆磯崎新の場合

65年末に万博の会場計画が始まり、丹下健三がその中枢に加わると、丹下のアシスタントである磯崎も参加し、67年に「お祭り広場」の企画立案

を行う。「日本万国博イヴェント調査委員会」^(註21)の一員として、先端技術と芸術の融合が生む新たな体験について探究を重ねていた磯崎は、「お祭り広場」をテクノロジーが統御する「サイバネティック・エンバイラメント」として位置付け、「可動性・移動性、機構化、統合化」を備えた装置によって、「人間と機械が時空間のなかで一本化していく」場を構想した。^(註22)

さらに自身の終戦体験に基づいた「廃墟」の未来都市論や、権力とテクノロジーに対する自らの思考を土台に、「お祭り広場」の装置を「インヴェイジブル・モニュメント」(不可視の記念碑)と位置付けた。それは光・音響・機械の高度な操作によりイベント毎に異なる空間演出が可能となり、人々は具体的な造形物によらずに目に見えない形で知覚が揺さぶられる体験を得ることができる、という構想だった。磯崎は観客が「みずからひとつの出来事の参加者となることによって、彼らの内側に独自の像を結ばせる」^(註23)ことを期待した。

抽象度が高く、国家的プロジェクトを自らの思考実験の一つとして挑むかのような磯崎の姿勢は批判も受けた。岡本太郎は、磯崎の構想は大衆に理解されづらいと喝破し、「お祭り広場」には「生命的で、根源的な感動」を与える「ヤボツちいもの」こそ必要だと主張した。^(註24)やがて岡本が総合プロデューサーに就任すると、目に見えない形で大衆をまとめあげる強烈なアイコンとしての「太陽の塔」が立つこととなり、磯崎の初期構想は打ち砕かれてしまう。

やむなく磯崎は、広場の全体構想から実施計画に課題を移し、音響・照明装置や可動式ステージの設計に専念するが、次に「お祭り広場」の管理者側と装置の運用において齟齬が生じる。広場の安全と行事の予定調和を重視する管理者にとっては、イヴェントに合わせて変化に富む動きをする装置とその運用は手にあまるものだった。結果として各種装置は十分に活

用されなかったばかりか、広場には観客が自由に侵入できないようパーテーションが設けられ、警備員が配置された。

膨大な時間と労力を費やしたにもかかわらず、自らの構想と仕事が思うように成就しなかった磯崎は肉体的・精神的に大きなダメージに苛まれ、開幕と同時に病院へ運び込まれる。後に磯崎は「何か眼にみえない者の手に、この広場はうばい去られたのではないか。(中略)不可視のものをつくろうと試みながら、つくる過程でやはり不可視なものから逆支配される。私はまったく道化役者を演じたのではなかったか」と痛切に語る。^(註25)

◆吉村益信の場合

一方、「夜のイベント」への参加を呼びかけられた吉村は、浜田とともに「ビームで貫通」を企画する。内田裕也やジョー山中らを中心にヒッピーカルチャーを象徴するロックバンドとして人気を博していた「フラワー・トラベリング・バンド」がステージ上で演奏する中、関西のモーターサイクル・クラブの60台のオートバイが周囲を走行し、ライトの光とエンジン音を放った。最先端技術が搭載された「お祭り広場」において、オートバイの光とエンジン音、ロックの生演奏という、直截的で、ともすればアナクロニズムといえる手段を用いたのはなぜだろうか。

ひとつには、「ビームで貫通」は「不可視の」実験を企図したが叶わなかった磯崎への、吉村なりの応答だったのではないかと推測できる。残像を描きながら走りゆくオートバイのライトとエンジンの爆音、ロックバンドのかき鳴らすギターやドラムの音。光と音という不定形な要素によって、集合的な高揚感を生む仕掛けは、ソフトな仕組みで人々の知覚に刺激を与え身体を通じて感覚受容の領域を広げようとする磯崎の構想と、手段こそ異なれど、目に見えない形で観客の身体性を揺さぶるという点で共通する。

写真記録を参照すると、「フラワー・トラベリング・バンド」は磯崎が設計した可動式ステージに立ち、「太陽の塔」の背(『黒い太陽』)に向かって演奏している。(図9)この舞台設定にも「お祭り広場」の顛末へ抗うかのような姿勢が読み取れなくもない。青年時代からの友人である磯崎の雪辱や、アンビバレントな心境を抱きながら万博に参加した他のアーティストと対峙しながら、吉村らしく状況に応答したとみることができよう。

また、貫通が掲げた「状況芸術」のプレゼンテーションとしてイヴェントを行う意図もあつただろう。「お祭り広場」という一時的に出現した広場において、「広場」の意味を問うことこそ、貫通にとって「状況」の在り方を探るチャンスだったといえる。ディレクターの浜田は「私たちの現在いる場所、それが広場である」^(註26)とし、新宿西口広場や皇居前のように、自然発生的な広場を想像した。そのために、イヴェントの企画者と出演者あるいは出演者と観客の関係が限りなくフラットで、支配の構造を感じさせないものである必要があつた。オートバイ走者は、芸術の文脈の外から集められた人々であり、「フラワー・トラベリング・バンド」はジャンルを問わず幅広い層から支持を得ていたロックバンドだ。そのようなイヴェントに集う観客は、自ずと若者が中心となる。

「ビームで貫通」は若者のための若者によるイヴェントとなり、あらゆる制度的枠組みを越え、変化し続ける「状況」を模索する貫通の意図をダイレクトに表現した。浜田は「人びとは、広場、状況、音響、大衆、ありとあらゆる状況認識の芽をつかんだと思われる。今、考える時、状況とは、たぶん無目的なものであり、それを指せるのは無名性の人びとであり、それを有機的にジョイントする方法こそ、状況芸術、状況創造ではないかと思う」^(註27)と語る。吉村も、「広場の意味を問う一服の清涼剤になったことは確かである」^(註28)と評価している。

「ビームで貫通」は開始後の7月16日、カナダ館のステージに出演するために来訪していたロックバンド「ライトハウス」が、イヴェントに共感して急遽舞台上上がり「フラワー・トラベリング・バンド」とセッションを始めたことで、興奮した観客が広場に流れ込み、警備員が押さえ込むというトラブルが起こった。^(註29)管理者側はカナダ館からの正式な申込がないことを阻止の理由の一つとした。この一件に対して吉村は朝日新聞に寄稿し「あらゆる意図が集合することが本来の広場」であり、イベントへの介入は「認識を誤った過剰な防衛」であると批判した。^(註30)せいの館の成功とは対照的に「ビームで貫通」は管理者やジャーナリストから圧力を受け、吉村に苦々しい思いを残すこととなった。

「ビームで貫通」は公の場と表現の自由の関係など、今も我が国の現代美術が直面する問題をはらんでいる。万博の「影」ともいえる側面が見えてくるが、多くのアーティストが恵まれたポジションを活かして多様な実験に挑戦できたのは事実であり、万博での経験をバネにして後の跳躍を遂げていった者も多い。これから新たな「人類の進歩と調和」の地平を模索する私たちは、70年万博のこうした一面を善悪の二元論として捉えるのではなく、史実として語り継ぎ、絶えず再考する必要があるだろう。

おわりに

大阪万博における吉村の活動について寄記資料や各種記録を元に振り返った。今後はせいの館の造形物と動物をモチーフとした作品との関係、日本館や古河館の作品と万博前後のライトアート作品との関係など、本論で触れなかったトピックについても紹介していきたい。また貫通の活動についても、店舗デザインや映像・音響計画など、記録写真や資料は残されているが、実情が明らかでないものもあるため、関係者への聞き取りなど

も含めて可能な限り調査を続けられれば幸いである。没後十年を経て、吉村益信の調査研究はまだ始まったばかりである。

写真クレジット

口絵12〜23、図8 提供：大阪府

図2〜7、9〜12 吉村益信作家資料(寄託)

※参考図版7、9〜11については作家資料に含まれたネガをOMEGA POINT 井部治氏のご協力により、デジタルデータ化したもの。今後、OMEGA POINTより「ビームで貫通」本番の音源をLP/CDとして発売予定。

註1 吉村益信が神奈川県秦野市で2011年に亡くなった時点で遺された作品および資料は現在遺族に代わり個人が管理を務めている。一部の作品と紙資料について、令和3年度コレクション展IV「池田栄廣生誕 120年・吉村益信没後10年 革新と前衛の美術」(2021年12月24日〜2022年2月14日)の調査及び出品のため借用し、令和4年度の収集委員会にて寄託を決定した。同氏は没後十年以上にわたり、作品を保管するだけでなく、紙資料の分類や目録作成、立体および平面作品の吉村個展図録との照合等の、一次調査を進めており、当館がスムーズに調査・研究・展示を行うことが出来た。紙媒体を中心とした寄託資料の管理と保護は未だ十分とは言えない状況で、今後は適切なアーカイブ化を視野に入れる必要があるだろう。また同氏が引き続き管理している立体・平面作品群については、継続調査や共同調査が望まれる。

註2 大阪府の所蔵する大阪万博の写真記録については万博記念公園マネジメント・パートナーズを介して調査した。また大阪市の所蔵する万博関連資料は大阪中之島美術館アーカイブズ情報室よりアクセスした。

註3 当館コレクション展や本論執筆において参考にした調査研究は、以下の通り。

1 川崎弘二「日本万国博覧会の電子音楽 第一巻 せいの館」2021年2月28日「engine books」(以下に付録「CD「湯浅譲二／EXPO70「せいの館」のための音楽」発行：スリーシエルス)
2 ICD 松平頼暁 他「大阪万博お祭り広場・夜のイベント」2020年11月13日「OMEGA POINT」解説：川崎弘二
「ビームで貫通」の音源(一部)が収録されている。
3 ICD Jōji Yuasa (湯浅譲二) 他「大阪万博・せいの館の音楽」2011年9月30日、ライナーノーツ「OMEGA POINT」
「カラフルワールドの音楽」「ホワイトワールドの音楽」「オブジェ「大ガラス」の声」などが収録されている。

註4 前掲3-1および3-3の解説に拠る。

註5 畠中美「E.A.T.における音楽／インターメディアの実験」E.A.T. 芸術と技術の実験」NTT インターコミュニケーション・センター [CC] 2003年、NTT 出版、142頁

註6 1969年10月28日付。全9頁。吉村の筆跡による。巻末に「YOSHIMURA & PERFUMERS (CAST: 吉村益信, 大西清自, 樋口誠一郎, 小林はくべ) VERTICAL DESIGN LABO. Project for PEPsi. 69 28 OCT.」とある。PERFUMERS は PERFORMERS のごりか。

註7 前掲3-2の解説、および吉村益信「EXPOと状況芸術」、「状況芸術」第4回、店舗デザイン、1970年11月

註8 東野芳明「反論せよ! 『万博参加』の芸術家たち」『虚像の時代 東野芳明美術批評選』東野芳明著、松井茂編、伊村靖子編、河出書房新社、2013年、281頁(初出:『潮』124号、1970年4月、潮出版社)

註9 菅章「ネオ・ダダの逆説 反芸術と芸術」みすず書房、2022年、204頁

註10 貫通は渋谷区南平台にかつてあったマンションの一室を拠点とした。大阪中之島美術館アーカイブズ情報室が管理する具体美術資料委員会旧蔵資料「運営

事務文書類(具体美術まつり)、1970-1971、undated)の内、「株式会社貫通吉村氏より具体美術運営会 吉田稔郎宛」に含まれる登記簿(登記証明1971年6月15日)によれば、「株式会社貫通 渋谷区道玄坂1-21-6 東急スカイライン66号室」と登録されていた。同書類は「お祭り広場」におけるイベントの経理役を務めていた吉田稔郎と支払い手続きのために発行したものと推測される。

註11 吉村益信「EXPO'70 SENIKAN・C&C' DISPLAY PLANNING(展示計画説明書)」1969年9月21日付。全10頁。こちらには貫通の署名はない。

註12 同上

註13 同上

註14 吉村が帰国後に手がけた一連のライトアート作品の内、「ザ・ライト」(66年「空間から環境へ」展)に出品、現存せず)、《カラー・ミキサー》(68年「現代の空間」展)、光と環境「展」に出品、現存せず)、《ライト・オン・メビウス》(68年、当館蔵)などに光源が明滅するリリーススイッチの仕組みが使用されている。

註15 前掲3-3解説によれば、湯浅譲二の代表的な電子音楽作品「ホワイトノイズのためのプロジェクトジョン・エセムプラスチック」を、変調した音が使用されていたとされる。

註16 松本俊夫「狂気とエロスの体験の場―せんい館」美術手帖1970年5月号、100頁

註17 同上、84頁

註18 吉村益信「貫通と状況芸術」、「状況芸術」第1回、店舗デザイン、1970年8月

註19 貫通グループ「インテリア・バック1」、「状況芸術」第8回、店舗デザイン、1971年3月

引用は吉村の執筆によるものと推測される。貫通ではメンバーがアイデアを出し合って運営したため、執筆者や制作の主語はしばしば曖昧なものとなる。せんい館の計画書、および実現しなかったペプシ館のプログラム提案書は複数名で構想したものであるが、遺された青焼きの筆跡は吉村のものであり、貫通のリーダーであり総責任者であったことから、多くの企画の主体は吉村と捉えてよい。

註20 せんい館の「鴉」と吉村益信《大ガラス》の関係については、以下を参照されたい。木村絵里子「日本万国博覧会 EXPO'70と吉村益信《大ガラス》の成立について」横浜美術館研究紀要第19号、2018年

註21 東野芳明、秋山邦晴、山口勝弘、小松左京らにより、万博で想定されるイヴェントに即した「諸装置及び電子計算機を用いた集散的機構の研究・調査」を目的に結成された。機械による統御システムと共に光、音、水、色彩、空気などが生み出す新たな視聴覚・触覚体験の創出を企図した。磯崎が会場デザインを担当した「空間から環境へ」展(1966年、松屋銀座)の出品作家が「イヴェント調査委員会」に加わったこともあり、同展は万博に向けたケーススタディの一つとして位置付けられる。

註22 磯崎新「テクノロジー・芸術・体制」、東野芳明「芸術のすすめ」(「学問のすすめ」22)1972年、筑摩書房、158頁
同書で磯崎は「お祭り広場」の計画について、報告書「お祭り広場を中心とした外部空間における、水、音、光などを利用した総合的演出機構の研究」(1967年)から引用している。

註23 同上、162頁

註24 岡本太郎(「お祭り広場」ではなく「まつりの広場」を)「磯崎新建築論集8 制作の現場―プロジェクトの位相」2015年、岩波書店、76頁(原典…「お祭り広場を中心とした外部空間における、水、音、光などを利用した総合的演出」188-189頁)

註25 前掲22、167頁

註26 浜田郷「広場と状況芸術（実例）広場概論とその実例（Ⅰ）（Ⅲ）」、「状況芸術」第3回、店舗デザイン、1970年10月、97頁

註27 同上

註28 前掲7、「状況芸術」第4回

註29 朝日新聞への寄稿文「お祭り広場か管理広場か」の手書き原稿による。「ライトハウス」の参加については、校正時に吉村により削除されていたが、十分な時間の経過が認められるためここに記す。

註30 吉村益信「お祭り広場か管理広場か」1970年8月11日夕刊7面



図1
吉村益信《反物質；ライト・オン・メビウス》
1968年ステンレス、点滅灯 大分県立美術館蔵

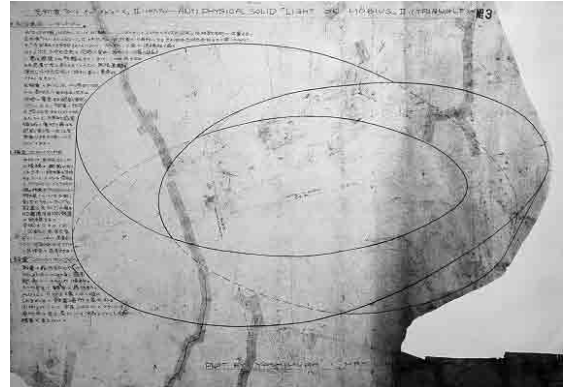


図2
吉村益信《反物質「ライト オンメビュース」II (トライアングル)》図面
作家資料



図3
吉村益信《オーロラマ》図面(展示風景)
作家資料



図4
貫通メンバー
作家資料

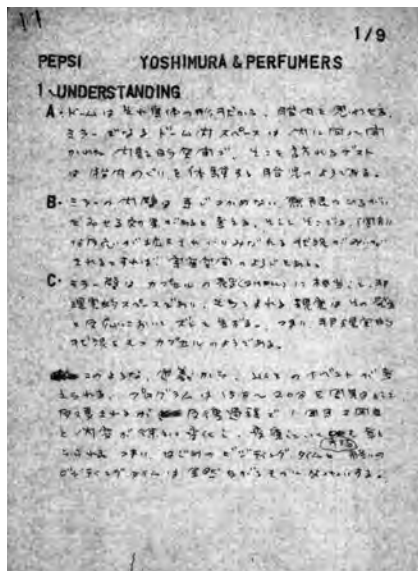


図5
ペプシ館計画書 作家資料

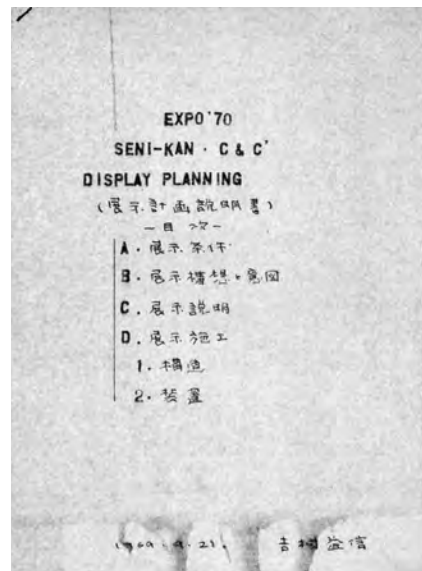


図6
せんい館 展示計画説明書
作家資料

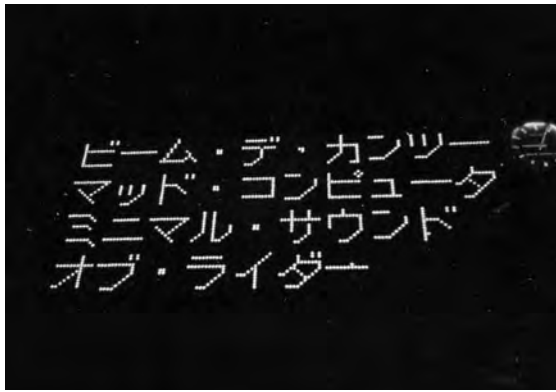


図7
お祭り広場 夜のイベント「ビームで貫通」
作家資料



「ビームで貫通」
提供：大阪府



図9
「ビームで貫通」
作家資料



図10
「ビームで貫通」
作家資料



図11
「ビームで貫通」
作家資料



図12
万国博美術館「ホーム・マイ・ホーム」
作家資料

朝倉文夫《墓守》（一九一〇年）について

梶原 麻奈未

彫塑界の中心的存在として活躍した朝倉文夫（一八八三—一九六四年）は、自然主義的で写実的な作品を制作したことで知られている。朝倉の制作を支えたのは、工部美術学校時代以来の、自然（対象）に学ぶ、再現主義の姿勢^(註1)だった。初期には《進化》^(註2)（一九〇七年）や《山からきた男》（一九〇九年）のように現実から離れた像を作ったこともあった。そこから抜け出したきっかけは、一九一〇年の《墓守》（口絵24）の制作だった。以後、個人の内面の表現が流行する中であつても朝倉は、自身の再現主義の姿勢を生涯に渡り貫いた。

本論では、再現主義を支える東洋的な自然観が朝倉にあつたこと、また、この思想が、現実の対象物があるがままに写そうとする立場を支えたことについて述べる。これは、朝倉による東洋の美学の発信という問題である。あわせて、朝倉が《墓守》のモデルを見出した際、レフ・トルストイ（一八二八—一九一〇年）に似ていると評したこと^(註3)の背景を説明する。つまり日本におけるトルストイ受容の一端を示す。

一 朝倉の再現主義を支えた自然観と美

人間や動物を現実^(註4)に即して再現することの土台となる考え方が、朝倉の思索的な文章に残っている。そのうちのひとつが一九五二年に出版された『私の人生訓』に掲載された。小説家やスポーツ選手など五十名の体験の中から導き出された言葉を集めた本である。朝倉は、落第と中退という挫折の後、奮起する中で、人間は自然の法則に従うべきという思想を意識化

したと述べている。

既往をふりかえってみて、現代の学制からすれば僕は手徹頭徹尾裏道ばかり歩んで華やかな学生生活とは離れていた。これはこの我儘者には当然の帰結で、その反面人間の自由といふものを取り返したのは割合に早かった。芸術の世界で、その対照である宏大無辺の大自然に打つ勝ってみると、いつしか素直な境地を見出して、構想的作為的な仕事を重苦しく感ずるようになった。そして西洋の哲人より東洋の聖賢の言葉の方が、遙かに自由でしかも洗練されているやうに思はれてきた。

僕の最も尊奉している言葉は老子の「道法自然」^(註5)（道を自然にならう。又は道を自然にのつとる）又「玄之又玄」^(註6)、これも好きな言葉だ。^(註4)

「道法自然」は、『老子』第二十五章終わりの「人法地、地法天、天法道、道法自然」^(註5)の一部である。これは、「道」の上位概念として「自然」があるのではなく、「道」のあり方は「自然」そのものであり、したがって、「道」を手本とする「天」も、「天」を手本とする「地」も、「地」を手本とする「人」も、結局は「自然」であることを模範とするということである。人の歩むべきは自然の法則に従うべきで、人為を加えてはいけないと言う意味である。^(註6)ここに朝倉にとっての、自然が果たす役割ならびに自然と人との関係

が示されている。

出版年が前後するが、一九三四年までに発表された「古美術と新美術」では、さらに自然と作品、美との関係について述べられている。朝倉は、古美術と現代美術の優劣よりも芸術上大切なことがあると考えた。自然を対象として、その真や美を表現したものが永遠の芸術であり、自然を対象に制作した作品がまた自然の一部をなすようなものが理想であるという考えである。

「自然」といふものがあって、それを対象として扱ったものは永遠に生命があると思ふ。古美術といつても色んな分野があり、いきなり自然の写実に迫ったものもあれば、単なる形式だけを倣ったものもあらう。真の芸術は古いも新しいもない。永遠性をもっている。自然を対象として、その真や美を表現したものがこそ、永遠の芸術でなければならぬ。(中略)芸術が北極化し、形式化するとき、その本来の姿に芸術を還元するものは。常に偉大なる自然でなければならぬ。(中略)私は対象として何時までも研究を深めていたい。ある年齢的なもの、来た時、理想に進むとしても、現在は飽くまで自然に突入し、沈潜したいと思ふ。私のしたことが自然の一部をなすまでに進めば私は芸術家として多幸な目的を遂げるといはねばならない。古典精神も、近代精神もない。そこには唯だ「人」があるばかりである。^(註7)

「古美術と新美術」では、どのように像の形を作り上げるべきかということに関する説明はなかったが、一九五八年十二月二十三日に日本経済新聞に連載された「私の履歴書」において朝倉は、写実の重要性について

述べた。この記事は、朝倉が《墓守》を節目とする制作態度の変化について回想したものである。朝倉は、自然を自然のとおりに写すことを理想としたが、初期作品では他の要因を盛り込んでしまったと語っている。

はじめ私は相当ロマンチックな要素の多い作品をつくっていた。私のロマンチックというのは、自然を自然の通りに現わすのでは満足できず、かといって自然とちがったものをつくるのでもなく、何かもつと他の要因を盛った制作がしたかったのである。(中略)私は当時、進化論に没頭していた。(中略)そこで人間がまだ今よりはるかに動物的で、知識よりも感覚がすぐれていたときの状態を考え、音や光に驚く男性には反抗を示す気持ちがあるだろうとか、女性はおそれおののいて身体を丸くすくめるとか、そういったまだ誰も手をつけたことのない世界を表現しようとしたのが私の卒業制作だった。題は「進化」とつけた。

翌年は、平和な山の人間が馬に薪や炭を積んで町に来る姿を赤裸々に表現しようと「山から来た男」を出品した。非常に素朴な感じだが、同時にそういう真の素朴さの中に宿る一種のすこみ、そういうものを現わしたいと思つた。^(註8)

「ロマンチックな要素の多い作品」とは、『私の人生訓』の言葉で言えば、構想的作爲的な仕事のことである。《進化》(一九〇七年)や《山から来た男》(一九〇九年)は、朝倉にとって自分の主観、主題の強いものばかりであり、自分の考えている作品よりも自然の方が良く見えてしまった。朝倉の言葉によれば、当時、主観と客観がばらばらになり、いい加減な作品ができあがっていたが、一九一〇年の《墓守》制作で一変した。この時朝倉は、構

想や作為抜きで、モデルになった墓守が自然体でいる様子をとらえて制作した。朝倉本人の言うところの、「純客観」の立場である。^(註9)

《墓守》の制作がはかどった際、俳句好きでもあった朝倉は、正岡子規（一八六七—一九〇二年）が論じた純客観の立場でなければならぬと気づき、その後は主観と決別して客観主義に徹するようになった。^(註10) 朝倉が共感した正岡は、目に見える実際の事物をありのままに写す制作を良しとした俳人であり、一八九二年には「実景を俳句にする味を悟つた」と述べている。^(註11) 朝倉は、《墓守》制作後、一九一一年二月から九月の南洋旅行で自然を相手に客観の態度を固め、帰国後は《産後の猫》（一九一一年）や《土人の顔》（一九一一年）を制作し、客観に徹底して主観的態度には戻らなかった。^(註12)



図2 若き日の影



図3 新秋の作

このような朝倉の再現主義からすると意外なことに思われるかもしれないが、《墓守》の造形上の抽象性は高い。この作品は、写真のように細部まで写実的な像というわけではなく、一定の要素を強調した像である。表面

の仕上がりを見近で見ると、土のつけ方の粗さが目立つ。その意味で写実からは離れている。しかし距離をとって全体の像として見ると、いかにも動き出しそうな、本物の人間らしい姿と独特な存在感が際立つことがわかる。《墓守》に見られる荒い土のつけかたは、その後、《若き日の影》（一九一二年）（図2）等では抑えられ、やがて《新秋の作》（一九二七年）（図3）のように、より皮膚がなめらかに見える像へと移行する。土のつけかたと抽象性という点でもまた、《墓守》は転機となる作品だった。

二 日本におけるトルストイ受容の一端

《墓守》のモデルになったのは、天王寺墓地の墓守の老人だった。朝倉は、上京後一九〇三—一九〇七年の五年間、東京美術学校に通っており、通学時にトルストイに似た墓守を目にしていた。

私は五年間、学校へ通っている間、ほとんど毎日、トルストイのような顔をした墓守の老人を見ていた。ちょうど会ってから七年目ぐらいだったろう。私はこの老墓守を作りたくてモデルになつてくれるよう頼んだ。^(註13)

朝倉が一九〇九年にモデルを依頼した人物は、田辺半次郎という名で、数え年の七十六歳であり、死んだ娘を弔うために墓守になっていた。^(註14) 朝倉が田辺を「トルストイのような顔」というからには、当時、日本に肖像が紹介されていたはずである。小説や評論は、一九〇三年までに約四十篇の翻訳が発表されていた。^(註15) 肖像写真は、徳富蘆花による一八九七年の『十二文豪 トルストイ』^(註16) や外交専門誌である『外交時報』の一九〇二年九月号に掲載され、一九〇三年に発行されたトルストイ著『万国平和会議評言…一

名・軍備全廃論』と『人生之意義』等には同じ肖像写真が掲載された。また、作者不明ではあるものの肖像の挿絵が一九〇三年出版の『人道之偉人』に掲載された。^(註21) いずれの写真も挿絵も、豊かなあごひげを生やし、厳かな表情をしたトルストイの像である。こうした像を基に、朝倉は文豪に似た人物として田辺に注目したと思われる。

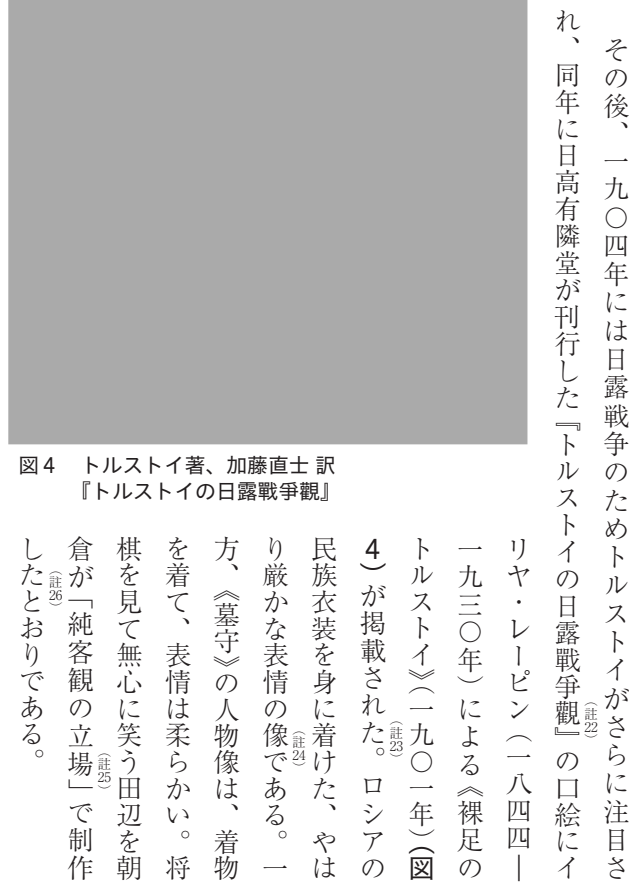


図4 トルストイ著、加藤直士訳『トルストイの白露戦争観』

その後、一九〇四年には白露戦争のためトルストイがさらに注目され、同年に日高有隣堂が刊行した『トルストイの白露戦争観』の口絵にイリヤ・レーピン（一八四四—一九三〇年）による『裸足のトルストイ』（一九〇一年）（^(註22) 図4）が掲載された。^(註23) ロシアの民族衣装を身に着けた、やはり厳かな表情の像である。一方、『墓守』の人物像は、着物を着て、表情は柔らかい。将棋を見て無心に笑う田辺を朝倉が「純客観の立場」で制作した^(註24) おりである。^(註25)

まとめ

朝倉は老子の自然観に共鳴し、そこから理想とする芸術を展開していた。朝倉にとって、自然であることを模範とする人が、自然を対象として、その美を表現したものがこそ永遠の芸術であり、作品は自然の一部をなすようなものでなければならず、自然を自然のとおりに写した作品こそが理想だった。この自然主義の途上では、トルストイ像は模倣の対象にはならず、

『墓守』ではモデルの実際の特徴が重視されたのである。

註1 『闇』（一九〇八年）以降の朝倉の自然主義の定義と発展について『日本近代彫塑の巨匠 朝倉文夫』（第四号、朝倉文夫記念館、十四—十七頁）を参照。

註2 『進化』は東京美術学校彫刻科の卒業制作の作品である。

註3 「玄之又玄」（宇佐美瀧水校訂『老子道德真經』第一卷、須原屋平助刊、一七七〇年、第一章）は、奥深い神秘のさらに奥深いところであり、天地がそこから出てきたところ、一切万物がそこを通過して出てきたところであり、そこに老子の考えた「道」が潜んでいる（神塚淑子『老子…道』への回帰『岩波書店、二〇〇九年、百十八—百十九頁』）。

註4 朝倉文夫「我儘から自由へ」『私の人生訓』誠文堂新光社編・発行、一九五二年、一八四頁。

註5 前掲註（3）宇佐美瀧水校訂『老子道德真經』第一卷、第二十五章。

註6 前掲註（3）神塚淑子『老子…道』への回帰『百二十二頁』。

註7 朝倉文夫「古美術と新美術」『彫塑余滴』岡倉書房、一九三四年、百十三頁。初出不明。

註8 朝倉文夫「私の履歴書 制作態度の変化」『日本経済新聞』一九五八年十二月二十三日、第十二面。

註9 前掲註（8）朝倉文夫「私の履歴書 制作態度の変化」第十二面。

註10 前掲註（8）朝倉文夫「私の履歴書 制作態度の変化」第十二面。

註11 頼祭書屋主人「頼祭書屋俳句帖妙」上巻、俳書堂、文淵堂、一九〇二年、十五頁。

註12 復本一郎『正岡子規伝―わが心世にしのことらば―』岩波書店、二〇二一年、一〇七頁。

註13 前掲註(8)朝倉文夫「私の履歴書 制作態度の変化」第十二面。

註14 前掲註(8)朝倉文夫「私の履歴書 制作態度の変化」第十二面。

註15 堀正三『朝倉文夫の青春』国文社、一九七六年、百十一―百十三頁。

註16 溝淵園子「戦争が描く『コーカサスのとりこ』…日露戦争期の日本におけるトルストイ受容の一面」『国際化時代の異文化受容』Acculturation dans les époques d'internationalisation』寺田光徳編、熊本大学、二〇〇七年、一〇九頁。

註17 徳富健次郎『十二文豪 トルストイ』民友社、一八九七年、写真掲載の頁に番号記載なし。写真の撮影者不明。

註18 『外交時報』外交時報社、一九〇二年、第五十六号、写真掲載頁に番号記載なし。写真の撮影者不明。

註19 トルストイ著、神東惇訳『万国平和会議評言…一名・軍備全廢論』経世社、一九〇三年、写真掲載の頁に番号記載なし。写真の撮影者不明。

註20 トルストイ著、神東惇訳『人生之意義』経世社、一九〇三年、写真掲載の頁に番号記載なし。写真の撮影者不明。

註21 東京評論社編『人道之偉人』中庸堂、一九〇二年、三十八頁。挿絵の横に「鼓章」と書かれているが、本名は不明である。

註22 トルストイ著、加藤直士訳『トルストイの日露戦争観』日高有隣堂、一九〇四年、画像掲載の頁に番号記載なし。

註23 榎山昌夫「日本におけるイリヤ・レーピンの受容史」『神奈川県立近代美術館年報二〇一〇』五十五頁。

註24 日露戦争後もトルストイの肖像写真が掲載された本が出版されている。例えば、芸術論(トルストイ著、有馬祐政訳『芸術論(帝国百科全書 第百五十五編)』博文館、一九〇六年、写真掲載頁に番号記載なし。写真の撮影者不明)など。

註25 前掲註(8)朝倉文夫「私の履歴書 制作態度の変化」第十二面。

註26 朝倉の《墓守》制作後、中原悌二郎(一八八八―一九二一年)が田辺にモデルを依頼し、《墓守老人》(一九一六年)を制作している(藤井匡「ロダニズムという視覚」・中原悌二郎の《老人像》について)『東京造形大学研究報』東京造形大学研究報編集委員会編、第二十号、二〇一九年、二二五頁)。この作品にもあごひげ以外のトルストイ像との共通点は見受けられない。

作品介绍 松花堂昭乗《布袋図》

柴崎 香那

はじめに

当館収蔵品の近世、近代美術の重要な作品群の形成に大変寄与した個人コレクションが存在する。「片岡辰市コレクション」といい、山口県宇部市出身の実業家である片岡辰市氏（一九〇九—一九八三）が、豊後南画の祖・田能村竹田の作品や資料を中心に収集した貴重なコレクションである。平成二十七（二〇一五）年に当館に収蔵された。収蔵に至る経緯の詳細及びコレクションの全貌については、当館が平成二十八（二〇一六）年に発刊した『片岡辰市コレクション目録』をご参照いただきたい。

本稿ではその「片岡辰市コレクション」の中から、松花堂昭乗の《布袋図》という作品を紹介したい。本コレクションには「松花堂昭乗の《布袋図》」は二点あるとされているが、今回はそのうちの一幅のみを扱う。

作品概要

本作品（口絵25）は紙本墨画で、縦二十八・九cm、横六十五・六cmの作品。いわゆる「横物」と呼ばれる、横長の画面の掛幅装である。画面左下に松花堂昭乗が布袋を、画面右上に江月宗玩が画賛を書いている。

松花堂昭乗（一五八四—一六三九）は江戸時代初期の僧侶で、書画をよくした人物として知られている。特に書は近衛信尹、本阿弥光悦とともに「寛永の三筆」と称される。石清水八幡宮の瀧本坊にて住職を務め、晩年は松花堂を構えて移り住んだ。

画賛を書いた江月宗玩（一五七四—一六四三）も江戸時代初期の臨済宗

の禅僧で、大徳寺などの住職を務めた。松花堂昭乗や、昭乗も交友のあった茶人の小堀遠州らとの交友が知られている。

図様を見ると、布袋は向かって右向きに座って、まるで賛を見上げるようにして小舟に乗っている（図1）。両手で右足を抱え、左足もやや屈している。薄く墨をにじませてぼかした頭髮や髭、小さな点で表した目と低いだんご鼻、逆三角形に開いた口、そしてその目鼻口が顔の中心に寄った顔貌表現、また濃墨の衣に肘の部分だけ描き残しがあり、肘の屈折を表す点などが、昭乗の布袋の特徴をよく表している。背側に袋が置いてあり、舟の後側は墨を勢よく伸ばして詳細に描かない。布袋ではないが、類似する構成で舟上に人物が座した様子を描いた作品が『松花堂画帖』に



図1 松花堂昭乗《布袋図》(部分)



図2 『松花堂画帖』



図3 松花堂昭乗 落款印章

も見られる(図2)。舟の左側には昭乗の落款印章があり、「南山隱士松花堂「昭乗」(朱文方印)」と書かれている(図3)。「山」の中心の縦線の交差点に丸を配する点、「松花」に異体字「忝巷」を用いる点などは他の作品の落款に同様の特徴が見られる。



図4 江月宗玩 画替

画賛は「長汀煙景／浮一虚舟／認り性去／日々随流／欠伸子賛／折脚」(朱文鍋形印)「東漸」(朱文円印)と書かれている(図4)。「長汀」は布袋の故郷とされる浙江省の長汀に由来し、布袋は長汀子とも呼ばれる。後半の「認り性去／日々随流」については、『祖堂集』という中国の禅宗史書に記載される第二十二祖摩訶羅尊者の偈、「心随万境転／転処実能幽／随流認り性／無喜亦無憂」を踏まえての作詩と考えられる。その他昭乗に師事した僧侶の萩坊乗円による証書、古筆了意による極が付随し、また箱書きは小堀遠州の次男の正之によるとされる。

昭乗の作品に年紀のあるものは少なく、また作品の内容からも布袋という画題、江月宗玩との合作、いずれも昭乗の作品のなかでは非常に類似の多い形式でもあることから、本作品の年代推定は困難である。^(註1)

今回は松花堂昭乗《布袋図》について紹介した。当館の古美術分野における主な収蔵作品は江戸時代後期の作品が多いが、本作品のような江戸時代初期の、それも文化人の交流を示すような作品も収蔵している。このような作品も含め、今後も幅広く収蔵品の魅力を紹介できたらと考えている。

註1 昭乗作品の制作年代推定について、「松花堂」を名乗り始めたのは瀧本坊を譲り、松花堂を構えた寛永十四(一六三七)年からかとされるが、中部義隆氏の先行研究にて指摘のあるように、寛永十四年から「松花堂」を名乗り始めたかと仮定すると、「松花堂」が使用できたのは二年にも満たない短期間であるのに対し、落款印章に「松花堂」を用いた作品は多く、それ以前の使用も考えられる。また、「惺々翁」についても、寛永四(一六二七)年から名乗り始めたという先行研究がある一方、元和八(一六二二)年に龍光院に寄進された《十六羅漢図》には「惺惺翁」の印章が押されていることから、昭乗の号の使用年代については引き続き検討が必要と考えられる。

主要参考文献は以下の通り

裏千家今日庵文庫編『茶道文化研究 第四輯 特集 松花堂と長闇堂』一九九八年

八幡市立松花堂美術館『松花堂美術館開館三周年記念特別展 松花堂昭乗の眼差し』絵画にみる美意識』二〇〇五年

八幡市立松花堂美術館『市制施行四〇周年記念・開館一五周年特別展 松花堂昭乗、書画のたのしみ―麗しき筆あと、愛らしき布袋―』二〇一七年

門脇むつみ『松花堂昭乗筆 十六羅漢図』『國華』第一四九二号、二〇二〇年

図版典拠

図1、図3、図4…筆者撮影

図2…風俗絵巻図画刊行会『松花堂画帖』一九二〇年

国立国会図書館デジタルコレクション

<https://dl.ndl.go.jp/pid/1183000> (参照 2023-02-22)

The truth and true value of Taisuke Abe, Creative Social Experimenter

Hisashi Utsunomiya

Taisuke Abe (1974-) creates his works in various ways.

- Using sewing machines and fabrics, he creates three-dimensional objects (hereafter, "soft toy") from drawings made by participants, which are then displayed and multiplied during the exhibition period.
- An exhibition that uses the museum's collection as the subject matter and exhibits the works as well as the "soft toy" made with sewing machines and fabrics to make the exhibition.

However, the meaning of his work is not to create a soft toy, but to incorporate participants and viewers as part of the work through unique mechanisms and mechanisms, giving them a way to see, feel, and point of view. It brings new awareness, discoveries, surprises, etc., such as how to hold things and how to perceive things. Furthermore, it sometimes causes movements, situations, and events that even the artist himself could not have anticipated. In other words, it has the properties of a kind of "device" or "intermediary".

So why is he doing this? About his own actions and interests, he says:

It doesn't matter if what I'm doing is art or not. Doubt the current reality in front of us. I am interested in what will happen when I and my activities are involved, and I am trying to see it through.

He does not have much interest in having his activities organized and defined primarily from academic perspectives such as art history and art theory. What is produced, changed and revealed by his involvement, in other words, what is the nature of people and society?, to put it another way, he works with participants and viewers to witness and ascertain what is at the heart of society and humanity.

His works are "things that use creative devices to engage with people and society, question and show the truth of the world", and can be called a "creative activator".

In this essay, I will trace the question, "What is a 'creative activator' and who is Taisuke Abe, who created it?" and think about the appeal of art and its impact on the art world and society.

Mika Aoki, the development of [Hands on Works] and its possibilities

Toshiki Enomoto,

In June 2022, Mika Aoki, who created works using glass as a material, passed away. It is a great pity that such a young and talented artist passed away so early. At the Oita Prefectural Art Museum's Education Promotion Office, Ms. Aoki's works are used as teaching materials [Hands on Works], and various lectures and outreach programs are held to allow a wide range of people, from children to adults, to actually experience them. In this article, I will talk about the works of Ms. Aoki's expressive activities, starting with the words of workshops and lectures held at the museum. In addition, we consider the possibility and development of [Hands on Works] in the workshop from the workshop of Ms. Aoki's work.

As a result of reconfirming that art is the heart itself that feels beautiful things are beautiful, we decided to create a teaching material box made from the charm that the whole prefecture can be said to be an art museum and a museum. In addition, [Hands on Works], developed from the teaching material box "Materials and Techniques", was created as a work that can be carried around for outreach activities and to fulfill the desire to touch the work.

While I was conceiving teaching materials to "touch and touch" as [Hands on Works], I saw Ms. Aoki's solo exhibition "The Forest That Leads To You" at the Pola Museum Annex (Ginza, Tokyo). The series of works was an expression that fused images and motifs, materials and techniques in production. There are various forms, such as the solid shape of life and delicate works that seem to break when touched, and the clear image is expressed as a subtle shape in each work. The images, motifs, and materials of Ms. Aoki's works give the many viewers who come across them a feeling of tickling deep within their bodies, and inspire a desire to touch them. It was exactly "materials and forms that make you want to touch". It also has the point of "portable size for outreach". In addition, Ms. Aoki's works can feel various kinds of tactile sensations.

In addition to producing teaching materials, I asked Ms. Aoki to use her stay in Iceland to conduct a workshop and lecture "Seven Stories about Plants" via Skype, including a report on the site (March 2018). Furthermore, in the interdisciplinary workshop and lecture "Michichi, Michichi: Scientists and Expressionists," we asked Mr. Tsuyoshi Hosoya, who specializes in mycology at the National Museum of Nature and Science, to hold a dialogue (December 2021). After that, Mr. Hosoya wanted to elucidate, from a scientific point of view, the fungi used in the ritual "rice fortune-telling" held at Ohara Hachiman Shrine in Hita City, Oita Prefecture. However, she became ill and never returned.

Looking at the expressions on the faces of the people who have encountered Ms. Aoki's work at many workshops, including outreach, you can tell that he is completely fascinated by his work. This facial expression and gaze is exactly what the museum's education and dissemination activities seek to stimulate curiosity and acquire an active gaze by stimulating the body and sensibility. In the future, I would like to continue to visit various areas of the prefecture with Ms. Aoki's works and the ever-increasing number of [Hands on Works]. In order to pass on to the next generation, the artist Mika Aoki's lifelong theme of "life and connection", I would like to continue to connect it to people who come across her work.

Collection Introduction

Tanomura Chikuden "Landscape of Stormy Crossing" -Its Background of Establishment and Characteristics

Shinsaku Munakata

The early modern art collection hold by Oita Prefectural Art Museum focuses on paintings by various painters who were based in *Buzen* and *Bungo* Province (Old name of Oita Prefecture), as well as a wide range of works by artists who were active in central areas such as Kyoto, Osaka and Edo.

Among them, the paintings and materials of Tanomura Chikuden, which has many representative works, form the core of the museum's early modern art collection. This is the "*Kataoka Tatsuichi* (片岡辰市) Collection" collected by Mr. Kataoka Tatsuichi (1909-1983) and donated to the museum (Oita prefecture) in 2015.

Tanomura Chikuden (1777-1835) was born in the *Bungo oka* domain and frequently traveled to cultural centers such as Kyoto, Osaka and Nagasaki. Through close friendships with the literary figures of the advanced regions, he acquired a first-class artistic education of the time, and created the art of poetry, calligraphy, and painting, full of dignity and intelligence and rich in spirituality. He is an established "*Nan-ga* painter (南画家)" (literature painter 文人画家) representing the late Edo period.

In this essay, I take up 《風雨渡溪図 *Landscape of Stormy Crossing*》 (*Kataoka Tatsuichi* Collection, Fig. 11), which was painted in Nagasaki in 1827, Chikuden was 51 years old. At that time, Chikuden falled into a drawing slump, but overcame it and drew this work. "《風雨渡溪図 *Landscape of Stormy Crossing*》" is a work that was born out of a friendship with Nagasaki's literary figures, and it is a work that shows the deep and kind consideration in drawing. This work is considered to an important work that heralds the flowering of Chikuden's art in his later years, and I attempt to examine in detail the background and stylistic characteristics of this work.

Masunobu Yoshimura and Japan World Exposition 1970

– contribution to Pavilion Textiles and Festival Plaza

Noe Kito

Masunobu Yoshimura (1932-2011) was born in Oita and became a multi-disciplinary avant-garde artist who did painting, sculpture, performance and installation. Graduating from Musashino Art University, he participated Yomiuri Independents from 1952 to 1962. In 1960, he organized the group called “Neo Dadaism Organizers” with Genpei Akasegawa, Sho Kazakura, Ushio Shinohara and other artists. Yoshimura asked an Oita-born architect Arata Isozaki to plan his house, which became the legendary place called “White House” where the member of the group gathered.

After the radical activities and production of substantial artworks, Yoshimura joined Japan World Exposition 1970. He was one of the cutting-edge artists who participated in the Expo and he contributed to numerous pavilions. In this paper, firstly I would like to introduce each pavilion and project that he was involved in and what he had done. Secondly, I focus on Pavilion Textiles and Festival Plaza and think about Yoshimura’s purpose behind the installation as it is seen in archive materials. The former was a great success for Yoshimura. On the other hand, the latter turned out to be a regretful event due to the controversial situation.

List below is the detail of Yoshimura’s contribution in the Expo.

– Pavilion Textiles

Outdoor installation, Lobby, Interior, Colorful World and White World

– Furukawa Pavilion

Lobby installation (artwork; “Light on Moebius Triangle”)

– Japan Pavilion

Lobby installation in second building

– Pepsi Pavilion

plan for the performance program (unrealized)

– Festival Plaza

Night event

– Expo Museum

Exhibiting artwork, Outdoor project “Home My Home”

Fumio Asakura “Grave Keeper” 1910

Manami Kajiwara

Summery

The renowned sculptor ASAKURA Fumio admired perspective on nature in *Tao Te Ching*. From the essence he set up his aesthetics. Eternal art is representation of the beauty of nature. Artist must have virtues of naturalness. Artwork must be part of nature. Ideal Art depicts the nature as it is. This Naturalisme kept “Grave Keeper” away from imitating Tolstoy's portrait. Actual characteristics of the model was expressed.

Collection Introduction

Shokado Shoji “Budai”

Kana Shibasaki

Shokado Shoji (1584-1639) was a monk of the early Edo period, known for his calligraphy and paintings. This article introduces Shokado Shoji's work entitled “Budai”.

This work was painted by Shoji and written inscription by Kogetsu Sogan (1574-1643), who served as the chief priest of Daitoku-ji and other temples. In this work, Budai is seated on a boat looking up at the inscription. The shading of the ink is used effectively to show the face and the wrinkles in the clothes.

This work has some of the well-known characteristics of Shoji's works. This is because Shoji and Sogan were close friends and left many works together, and Shoji's humorous Budai was popular at the time. However, the fact that this is a representative example of his work makes it difficult to estimate the date of production.

大分県立美術館 研究紀要 第7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：令和5（2023）年3月31日

印刷：株式会社 佐伯コミュニケーションズ

© Oita Prefectural Art Museum, 2023 Printed in Japan

OPAM 大分県立美術館
Oita Prefectural Art Museum