

山梨県立美術館

研究紀要

第35号

- | | | |
|---------|-------------------------------|-------|
| 開発好明 | アートと人をつなぐ真摯な思いをユーモアとアイロニーに包んで | 太田 智子 |
| 研究ノート | 萩原英雄のアメリカ訪問(1967年) | 下東 佳那 |
| 米倉壽仁講演会 | 「超現実派はどこにもある」(1979年)書き起こしと考察 | 森川もなみ |

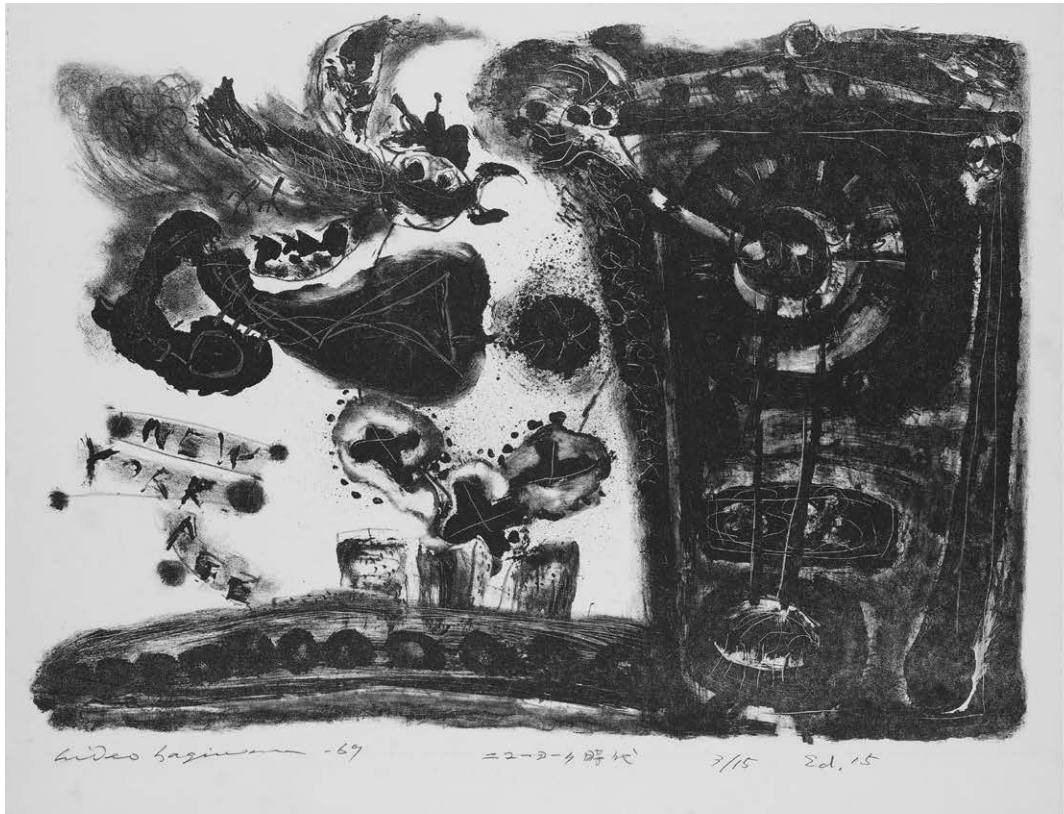
山梨県立美術館



開発好明 「365大作战」 1995年



開発好明 《信玄像1.5倍》 2008年



萩原英雄 《ニューヨク時代》 1967年 山梨県立美術館所蔵

目次／CONTENTS

1. 開発好明 アートと人をつなぐ真摯な思いをユーモアとアイロニーに包んで	
太田 智子	1
2. 研究ノート 萩原英雄のアメリカ訪問(1967年)	
下東 佳那	16
3. 米倉壽仁講演会「超現実派はどこにもある」(1979年)書き起こしと考察	
森川もなみ	20
論文要旨／Summaries	41

開発好明

アートと人をつなぐ真摯な思いをユーモアとアイロニーに包んで

太田 智子

はじめに

アーティスト・開発好明は、発泡スチロールを使った構造物や、さまざまな場所で展開される多彩なワークショップ、あるいはモグラに扮し地下からラジオを発信するパフォーマンスなどで知られている。また、2011（平成23）年の東日本大震災を契機として主宰したデイリリー・アート・サーカスや、福島県飯館村に設置した《政治家の家》の活動などでも知られている。一方、発泡スチロールを用いた作品を含め、インスタレーションという形態を取ることが多い結果、記録として残るのみで現存しない作品も多くある。また、作品内容の振りが非常に大きいが故に、アーティスト名とともに思い浮かぶ作品のイメージが、はっきりとした輪郭を描かないこともあるかもしれない。

しかしそれはまさに、開発が、日常で起こることを制作のテーマとし、人とのコミュニケーションを基に作品を展開するためであると言える。日常の生活の中で起こる数限りない事象の中から、心に引っ掛かったり、疑問に感じることをすくい上げ、インスタレーション、パフォーマンス、ワークショップなどの形態を取って提示する。そのかけ算は、実に彩り豊かな内容となって私たちの前に現れる。結果開発の作品は、開発好明というアーティストを、容易には把握できない存在にしている。

そうした作品の展開の手法は、開発自身が、固定された表現を選択することを拒み、あえて枠付けられ得ない活動をしていることに起因する。それを踏まえた上でなお、やや強引な部分はあるが、時系列で作品を分類し記述することを試みたい。開発の40年に及ぶキャリアを振り返りつつ、その多彩さの中に存在するものを考えることで、山梨県出身の開発好明というアーティストの「実体」と、この作家が現代において提示する作品・作家像の意味を少しでも理解することができるかもしれない。その期待の上に、まずは開発の2010年までの活動を見ることから始めたい。言うまでもなく2011年の東日本大震災は開発の作品に大きな影響を与えた。上述の《政治家の家》は2010年代を代表する作品である。本稿ではそれまでのキャリアを扱い、東日本大震災以降は後の機会に取り上げたい。

なお、本稿での、インスタレーション、パフォーマンス、ワークショップという用語については、展示空間の中に一時的に設置され展示後には固有の形を伴わない作品、開発自身の身体や動きを基にした作品、他者との関わりの中で造形活動や自身の作品制作を行うもの、を想定している。開発のキャリアにおいて、これらをみな作品の形態の一つと捉え、分類の項目とは見なさないことを前提とする。

1980年代

1966（昭和41）年に山梨県に生まれた開発は、2浪ののち多摩美術大学に進んだ（1991年に学部卒業、1993年に大学院修了）。浪人時代は立川美術学院に通い、1985（昭和60）年から、空間に造形物を設置するインスタレーションを制作している。資料に残る80年代の作品はいずれも形態が異なり、開発が学生時代から常に異なる手法で制作を試みていたことがうかがわせる。1989（昭和64）年には、《ゆっくりゆっくり》（註1）（図1）を発表、「第5回オブジェ TOKYO展」でパルコ賞を受賞した。木製・ガラスの棚（駄菓子入れ）に鉢植えの植物を置き、引き出しに水と土と照明を入れたもので、三段の棚の下から上に生育の異なる植物が置かれることで徐々に育っていくように見える作品であった。同年には卒業制作として《洗剤水槽》（図2）を発表した。ライトの



図1

仕込まれた台の上に5段のガラス容器が重ねられ、中には洗剤が入っている。真ん中の容器には塩素系の洗剤があり、ガラスが割れて混ざれば塩素ガスが発生してしまうというものであった。洗剤液が光に照らされ緑やオレンジの鮮やかな色層を成す一方、洗剤の塩素ガスによって死者が出ていた当時の社会問題を背景にしており、身近な事柄が美術に結びつけられている。



図2

1990年代

彫刻再考

開発のアーティストとしての本格的な活動は90年代から始まるが、1990（平成2）年発表の《それぞれの地球展》（図3）では、博物館のようにガラスの中に作品を展示し、その傍らに自身が警備員として立つという一種のパフォーマンスが組み合わされていた。また同年の《私と社会と地球（星）》（図4）では、さまざまな廃材を集め積み上げて提示しているが、その後多用される素材である発泡スチロールが初めて取り入れられた。この時期は彫刻という概念の解体を試みていたようにも思われる。1991（平成3）年発表の《梱包》（図5）では、発泡スチロールを梱包できる箱を制作し、発泡スチロールとともに展示した。本来中の物を衝撃から守るための梱包材である発泡スチロールを包むために木箱をつくるという滑稽さがあるが、両者が並置された時、どちらが中でどちらが外なのか、より価値がある大切なものはどちらなのか、その境界の曖昧さに気づかされる。この発泡スチロールという素材について開発は「腐敗しないこれは僕の中で社会の縮図そのもの」と述べている（註2）。同年、彫刻台に立体が貼りつき、台もまた彫刻の扱いを要求する作品も制作している。彫刻と台、あるいは梱包といった、中心部と周縁部とを改めて考えさせる作品群は、「あなたが見つめる物は私が見つめて欲しい物ではない」というシリーズへと展開したと考えられる。このシリーズは自ら美術史上の著名な彫刻になりきってポーズを取る1994（平成6）年の写真から、大理石製の台座制作へとつながる。金属フェンス等を用いたオブジェが置かれ、その上に台座が載せられる。台座を失った彫刻と、彫刻の位置にある台座は、美術史の歴史においてそうした転換が起こったとしたら、という仮定を基に、鑑賞者の固定化された思考を揺さぶるものであった。



図3



図4



図5

1992（平成4）年にはドクメンタの会場内で許可なく2週間立ち続けるというパフォーマンスも行った（図6）。肩から下げた箱の中には「私はあなたのオモチャ 名前は開発」と独日英の3か国語で書かれたカードが入っており、それを取って行くか否かは観客に任せていた。また背負ったモニターでドローイングの映像を流し、自ら移動可能なギャラリーとして佇んだ。このパフォーマンスについて開発は、「何がアートで何がアートではないのか」、「ハイアートとローアートの違いは何か」という疑問を基に、アートにおける自らの立ち位置を見定め、否定され排斥されるためにドイツに乗り込んだという。しかし実際にはドクメンタの出品作家がパフォーマンスを行っているとは勘違いされ、締め出されることはなかった。キュレーターのヤン・フート氏も見に来たというが、ドクメンタの観客の寛容さ以上に、勝手にパフォーマンスを行っても、観



図6

客にはそれが「正規」か否か判断することはできず、アートの会場という場の力が働いたことを体験する機会となった。

「社会」への視線

ドクメンタの同年には、観客が参加し体感するかたちの個展「もはや脳味噌停止1」も行われた。観客が天井から下がるヘッドフォンをつけ、ぐるぐる回転し続けることで、会社による洗脳と、それに抗うことのできない社員の姿が表現されている（図7）。架空の会社 ADF（Art Development Firm、アートを「開発」する会社）のロゴが、ビックカメラの買い物袋のデザインの中に忍び込ませてある絵画も展示され、観客の認識を試しているが、翌93年8月には、同じ会社名の看板を秋葉原の街中に掲げた。架空の会社であっても誰にも気が付かれることはなく、既存の仕組みを疑わず、曖昧な社会の中で生きる現代の人々の姿が浮かび上がってくる。

1994年の同展シリーズの3では、3面のコインロッカー表面に、社長に扮した自分の顔と手をプリントした（図8）。新生児が遺棄される事件も起こるコインロッカーだが、決められた流れの中で生きるサラリーマンは、広告に洗脳され自死をも選んでしまうという皮肉が込められている。社長はすなわち死神であり、これを象徴的に表すため、開発は一週間水のみを摂取する断食をして撮影に臨んだという。ロッカーの扉からはたくさんのネクタイがぶら下がり、見慣れたロッカーを異様なものに変えている（註3）。

こうした作品と並行し、1993年には、上野毛から上野まで自作のボートを漕いで搬入に向かう大学院の修了制作「旅情」（図9）、東京駅前の横断歩道で赤ちゃんの衣装をつけてパフォーマンスを行う「あかちゃんパフォーマンス」、絵画にとって重要なのは作者の名前であるとし、大きく名前を描いた絵画を並べた「名前の絵画」（註4）、銀座の路上パーキングを展覧会場とした「ハイリラックス展」がある。いずれも滑稽な見た目の裏に、既存の秩序を改めて考えさせることが意図されており、若いアーティストとしての自負が感じられる。荒唐無稽に思えるパフォーマンスにも、痛烈な皮肉（毒）のある「もはや脳味噌停止」にも、観客に一寸背筋の寒くなるような感覚を覚えさせる仕掛けが込められており、ユーモアがありつつも社会や物事の仕組みに開発が鋭い視線を向けていることが、1990年代の作品から既に強く伝わってくる。

ターニングポイント「365大作戦」

1995（平成7）年の個展「365大作戦」は開発のキャリア初期の一大プロジェクトであり、その後の制作のあり方に大きく関わるターニングポイントであった。展覧会を開くために画廊に多額の支払いをしても会期中に訪れる観客が作品を鑑賞する時間はわずか、という構造への不満から、1年間続く展覧会を企画するに至ったという。さらに365日という日数にあわせ365点の作品を365か所に設置するというかたちを構想する。東京FMラジオで1年前から告知をし、チラシを全国の美術館等にとって作品設置場所を募った。場所は美術館のみならずギャラリーや会社、一般家庭も可であった。正面に作家の顔写真、作家の訪問日、シリアルナンバーの書き込まれた、開発の身長の大きさの組み立て式の箱（開発の分身）を365点制作し、47都道府県すべての365か所に送付した。そして開発が、車中泊をしながら1日1か所をたずね、作品と自身の意図について説明し、組み立てを行った。このプロジェクトは、チラシを目にしたNHKのディレクターによってNHK BSの番組（『真夜中の王国』内の「開発くんがゆく」コーナー）でも放送されるとともに、ラジオ、雑誌『LR』でもタイアップされた。できるだけ動かさないことを依頼



図7

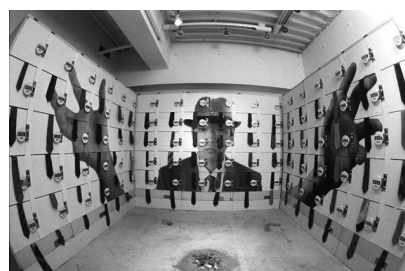


図8



図9

し設置された箱は、367日目に撤去、作品跡が写真に記録された後、およそ200個が多摩美術大学に集められ、焼却された(図10)。これは、箱そのものに作品としての価値があるのではなく、本体は消えても1年間他者とともにあつたという記憶を重視したためであった。作品と過ごした月日が、まるで物を動かした際に見る畳の跡のように、他者の中に痕跡として残ることを意図したのだという。

1年間の会期の個展という大プロジェクトをとおし、365か所に関わる多くの人と対話することとなり、開発は他者とのコミュニケーションが作品を成立させる重要な要素となることを実感したという。日本列島を旅しつつ、作品と展覧会の意図を説明し、作品の組み立てを毎日違う相手に対して行う1年。展覧会の会期という構造を別の角度から見るという動機から始まり、展覧会のすべてを自分でコントロールするプロジェクトながら、他者とその構造に不可欠の内容であった。そして、訪問予告した日時にきちんと応対する日本人のメンタリティともいべき、目に見えない情も感じたという。目に見えない既存の構造への反発は、結果的に同じように目に見えない人同士の温かさを再認識させることとなった。



図10

目に見えるものと見えないもの

1994年に行われたインスタレーション《不在と存在》(図11)では、中学校の教室の生徒側の床に学校で集めた埃を敷き詰め、教壇は教師側の聖域として分断した。生徒側の机は結束を意味するため中央にまとめられている。生徒と教師という、目には見えないが歴然と存在する立場の違いが、埃を使って表現されている。さまざまな場所で、採集された埃による絵を描くことはその後も続けられた。それらは1997(平成9)年の個展「GRAY-The Stardust Memory 開発の場合」(ギャラリーなつか)で「グレー」という色への関心をまとめたかたちで発表された。出品作の内《飛行機》(図12)は、1995(平成7)年に福井県にある高速増殖原型炉もんじゅが火災事故を起こした際にもんじゅ周辺まで行き、掃除をして集めた砂埃が用いられた。展示の際には、部屋の床一面に1000体の飛行機が並べられ、採集された埃がまかれた。放射能漏れはないと報道されたが、情報の受け手側にメディアの言うことの真偽を確かめる術はなく、そこにある曖昧さが際立つ作品である。事故の経緯を隠蔽したと批判された出来事であり、放射性物質が含まれているかもしれない埃をかぶった飛行機の数々は、放射能で立ち枯れてしまった深い森の木々のようにも見え、メディアへの不信感という、やはり目に見えないものを可視化させたとも言えるだろう。なお、飛行機を用いるアイデアは、砂漠に放置された戦闘機の映像を基にしたイメージとして1995年以前からあり、埃と組み合わせることで作品化に至ったという。



図11



図12

自分との向き合い方

1996(平成8)年には30歳を記念し、他者がどのように自分を見ているかを探る展覧会「30-7月3日に生まれて」(ギャラリーなつか)を行った。かつての交際女性等へインタビューし、開発好明について語ってもらう試みであった。この展覧会は他者から見た開発をテーマとしていたが、開発は、自分自身を記録し続けているアーティストでもある。自分との向き合い方を定め、それをライフワークとして30年に渡り続けているのである。その一つが1992年から始まった、買った物のレシートを毎日貼り付け、メモやドローイングを書き込んだ《レシート日記》(図13)である。大学受験を通して絵を描く



図13

ことにネガティブな感情を持ってしまった(「10代で絵のこわさを感じてしまった」と語っている)一方で、絵に戻りたいという思いも抱いており、自分のトレーニングとしてのドローイングを行う必要があったという。またレシートは、消費行動の客観的な記録であるため、自己完結せず他者(社会)が介在し、その中に自分の行動が刻印されたものである。この行動の意味を岡村恵子氏は「そんな過程を、ただひとり頭の中で行っているのではなく、時に苦しくても意識的に外部に示しだしていくことが、「作家」でありつづけることへの足がかり」と述べている(註5)。時にはこのレシートが拡大され、絵画作品として描き直されることもある。また、ノートの手紙の間に1本ずつ線を引き続けるという《ラインドローイング》も数年間続けられた。現在でも朝晩のドローイングは欠かさず、さまざまなプロジェクトを進め、多くの作品をつくりながらも開発自身が自分を掴むためのベースとなっている。

さらに1994年2月からは、友人に「老けた」と言われたことを契機に、寝起きの写真を毎日1枚撮影する《自画像》(図14)も続けられている。他者が全く介在しない記録として、よりプライベートな試みであったが、《レシート日記》と同じく2001(平成13)年の個展や2008(平成20)年の「DOMANI」展等で発表しており、そうした日々の積み重ねを、アーティスト・開発のよく見えないが存在する一部として公けに開いている。それは、自分を知ってもらいたいという動機以上に、他者との関わりの中でこそ自分を開くことが必要であると認識しているからと思われる。



図14

ニューヨーク滞在

1998(平成10)年10月から1年間、開発はACC(アジア・カルチュラル・カウンシル)の支援によりニューヨークに滞在し制作を行った。この1年間の記録はすべてホームページの日記で公開した。日本を離れ、新しい環境下でつくられた作品には、近年東京都現代美術館に収蔵されたビデオ作品が含まれる。ニューヨークの街中でのパフォーマンスを記録した映像作品で、固定されたカメラに向かって意表をつく動きを見せる作家本人が映し出される。「バカパフォーマンスシリーズ」を略して「バフォシリーズ」と呼ばれるこれらには、ハドソン川から這い上がってきた開発がビデオを止める《HUDSON RIVER 11/28》(図15)、クリスマスの電飾に彩られた通りの奥から電飾をつけた開発が歩いて来てビデオを止める《SHINE BOY 1/9》、通りを延々とでんぐり返しをしながら進んでいく《roll 9/22》(図16)、コップが滑り落ちるまでテーブルを斜めに傾ける《SLNT17.2INCH 2/2》等がある。すべてワンフレーム、ワンアクションを基本とし、その中で開発が起こす一つの行為をカットのない無編集の映像におさめた作品群である。映像が始まった後しばらく経ってから開発が登場するが、カットのない一続きの映像によって生じる先の展開への期待と、開発の動きへの驚きが、鑑賞者に鮮烈な印象を残す。



図15



図16

ニューヨーク滞在中、日米の違いを体感するものとして、ポルノ雑誌を素材に用いた作品も制作した。1999(平成11)年「NEW WORKS' 99」(世田谷美術館区民ギャラリー)で発表した《千鶴》(図17)は、アメリカで購入した雑誌のページで鶴を折ったものである。女性の裸体について、テレビと雑誌、日本とアメリカで修正をかける部分の違いがあり、これを両国の考え方の違いに基づくものと感じ、千羽の鶴を折って9層の円形に並べた。同展では、



図17

《日の出 印象》(図18)も展示した。モネの著名な絵画のタイトルにかけつつ、日の丸が徐々に昇る様子を9枚のパネルを並べることで表した作品であった。それぞれ赤い丸の位置が異なる絵画は、どれならば日の丸と解釈が可能なのか、翻って憲法9条の拡大解釈はどこまでが可能なのかを問うている。日本を離れたことで見えてくること、考えることを取り入れた作品だが、白地に赤丸という直截な表現ゆえに、かえってそのズレの意味を考えさせるものとなっている。

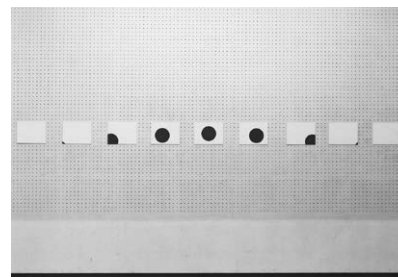


図18

2000年代前半

発泡スチロールの本格展開

2000(平成12)年2月の個展「ゼクセルセレクション6-都市生活者のためのオアシス」で幕を開ける2000年代は、個展を多数開催し、その活動がさらに幅広くなる時期であった。同展では、渋谷のアートスペースにフェイクファーでできた円形公園を設置した。4台のモニターには泉の映像が映し出され、都会の人々が人工的な公園の中で、擬似的ながら自然を感じ憩う(図19)。人工的なものでも必要とする都会の悲しさを表現したという。7月には香港で個展「VANITY 虚」(PARASITE art Space)を開催する(図20)。香港の街で集めた発泡スチロールをギャラリーの壁に貼り付け、空間を覆う作品を発表した。さらにマスクを被ったまま街を歩き、息をすることで埃をマスクに吸着させるパフォーマンスを行い、そのマスク等も展示された。2000年代、開発は特に発泡スチロールの作品を集散的に発表している。依頼を受けたために発泡の作品がつくられる場合もあるが、意識的に対象を絞っていた部分もあったという。VANITYという言葉は、2001(平成13)年の「第4回岡本太郎記念 現代芸術賞」で優秀賞を獲得した作品でも用いられている。同展では川崎市岡本太郎美術館のエレベーターが発泡スチロールで覆われ、一つの構造物のように周囲から隔絶され強烈な存在感を放った(図21)。かつて発泡スチロールを取り入れた際には、自然では分解されない人間の知恵の結晶としてポジティブな位置づけをしていたが、VANITY = 虚という言葉が当てられた作品群からは、積み上げ組み合わせることで大きな構造物も可能となる素材ながら、実際には物を保護するための緩衝材であり、どこか中身の無い空っぽな印象を与えることが思考されているように思われる。この後発泡スチロールは独立し、その中に人が入り交流することのできる場として展開する。



図19



図20



図21

2001年10月の「芝山アート展2001-光の当たる場所」では、「発泡苑」と名付けられた場所が茶室として公開された(図22)。会場が芝山仁王尊観音教寺であり、寺も展覧会も人の集まる場所となることから、人をもてなす場としての茶室がつけられた。境内の一角に酒瓶のケースが敷き詰められ、その上に置かれた発泡スチロールは白い小屋のような構造物だが、発泡スチロール自体の持つ独特の形状とその絶妙な組み合わせが、造形的な美しさを放っている。その中では、実際に茶会のごとく亭主である開発より茶がふるまわれ、開発と向き合う時間が、訪れる一人一人にもたらされた。



図22

非営利空間 FADs art space 設立

2000年8月には友人とともに非営利空間 FADs art space を設立した。アメリカ滞在中に感じた、日本のギャラリーの高額な使用代への対抗手段について、アーティスト自身がスペースの利用をコントロールすることのできるようにと考えたものであった。まだ若いアーティストも金銭的な負担が少なく発表できるようにし、アーティストによる相互扶助の可能性を拓く試みであった。さらにこのスペースにおいて、2001年7月には地雷を除去するためのチャリティ展「地雷展」を、Dragged Out Studio との共同展として開催した。ここで開発は、地雷がない時代には、他国の畑に塩をまくことで攻撃したという逸話を基にした《岩塩の作品》を出品。同展は2003（平成15）年7月にも58名の参加作家を迎えて開催された。

スペースの運営さらには地雷除去のためのチャリティ展開催と、アーティスト個人が自分の作品を発表するという活動に留まらず、アーティストを取り巻く状況や、海を越えた社会的な問題に対し行動を起こすという、開発の幅広い方面にアクションをかけていく姿勢が現れている。

相次ぐ個展開催とサンキューアートの日

2001年2月には「パーフェクト・ワールド」、4月には「生誕35周年記念 開発さんの知られざる画業10年 92-01「しぐさ展」、8月には「東京銀座美術館化計画 Kプロジェクト-おんも」と相次いで個展を開催、その都度新しい試みを実践している。「パーフェクト・ワールド」では、「誰でも同じスコアが出るゲーム」というコンセプトで、《パーフェクト・ターゲット》(図23)、《ゼロメートル走》(図24)、《パーフェクト・ボーリング》《パーフェクト ビクトリー (表彰台)》(図25)といった仕掛けに満ちた作品が発表された。

オリンピックを頂点とするスポーツ競技であれば、優劣があり1位があるものだが、誰もが等しくパーフェクトなスコアを出すことができれば、というアイデアが具現化されている。同じ高さで3つの1が書かれた表彰台や、スタートの裏にゴールと書かれた横断幕など、争いようのない競技にまつわるさまざまなものが、微笑ましくも競争社会への意表をついた皮肉を感じさせる。「生誕35周年記念」とうたった個展では、上述の毎朝のセルフポートレート《顔》や《レシート日記》が出品された。展覧会中には、開発が会場の川崎から1000km離れた広島まで移動し、自転車で戻ってくるというパフォーマンス《彼は1000キロ先からやってくる》も行われた(図26)。12日間で1002.5kmを走破し、会場には使用した自転車も追加展示された。さらに、会場には地図と電話番号が用意され、鑑賞者は移動中の開発に電話し、走行距離や場所などの情報を記録することができた。アーティストと鑑賞者は、離れていてもリアルタイムでパフォーマンスに関係することができる、いわば共作のかたちを取るものであり、自転車移動という孤独な行為であっても他者との関係性に落とし込む開発のスタイルが表されているといえよう(10月には多摩美術大学美術館でこのパフォーマンスのドキュメント映像の上映会も開催した)。

8月の「東京銀座美術館化計画」は、さらに鑑賞者の関わりを前面に押し出した作品であった。ギャラリーKを受付に、銀座の街を発表の場に見立てたもので、鑑賞者は貸し出されるウォークマンから聞こえてくる音声に導かれ、銀座の街を歩き、さまざまなものに出会う、という内容であった。開発による「銀座という街全体を画廊空間に仕立て、普通では気づかなかつたり、知らなかった様々な



図23



図24



図25



図26

事物に出会う、それはまさに「銀ブラ」であった」（註6）。受付には、何も答えていないアーティストのインタビューを延々と流し続けるビデオ《インタビュー》が流された。鑑賞者は街へ出て何を得るか、作家の意図をそこから得ようとしても叶わない、鑑賞者の自立を促す仕掛けの一つと言えるのかもしれない。

2001（平成13）年3月9日には、開発が提唱する「サンキューアートの日」がスタートする。アートに感謝する日、アートの記念日になるようにと、国内外の美術館、ギャラリーを巻き込み開始され、参加する施設は年々増えていった。鑑賞者はその日の来館時に「サンキュー」と言うことで割引などさまざまなサービスが受けられる。さらに、アートをより身近なものにして欲しいと、作品を購入することも勧められている。誰もがアートに親しみ、楽しむようになって欲しいという考えを、クリスマスやバレンタイン、ハロウィーンのように、特定の日を設けアートの日とすることで意識化させる、そのために多くの施設に協力を要請する。提唱し、実現するには多大なエネルギーを要する。その姿勢には、アーティストの声をきっかけに周囲が反応し変化が起きるといふ、アートを媒介としたコミュニケーションのかたちが目指されている。

海外での活躍

2001年12月から2002年にかけて公益財団法人ポーラ美術振興財団の助成でふたたびニューヨークへ渡るが、滞在中のこの年だけでなく、以降も海外での発表が多くなっていく。2002（平成14）年5月の個展「Spirit of Tea」では、ニューヨークで拾い集めた発泡スチロールを使った茶室を制作、中で茶を飲む体験をアメリカの鑑賞者と分かち合った。同展には、グラウンドゼロの周辺を掃除し集めた砂埃による円（その中央にはワールドトレードセンターを意味する2つの雫）《ティアーズポンド（涙の池）》（図27）も設置



図27

した。原発と同じように、同時代の世界で起きる大きな事件に、アーティストとして一つのかたちを与える作品であろう。7月にはオーストリアのブレゲンツで「発泡苑 in Bregenz」を開催、街中の広場で木を中心に地元のビールのケース、その上に発泡の茶室を設置し、人々の日常に発泡作品が存在する空間をつくり出した。アートフェアにも参加し、発泡スチロールを1つ1ユーロで販売したという。10月のショッピングモールでのグループショー「Arts. Win. 10-2003 in Flushing」ではウィンドウディスプレイの中に待機し、人々が持って来てくれるものだけでインスタレーションをつくるという《ギブミー》を発表、11、12月にはISCP（International studio & Curatorial program）により、《発泡美術館》と《Final Packing》を制作した。前者は、現代美術のアーティストの作品を、加工していない（元の形のままの）発泡スチロールで模倣した作品、後者は床も天井も壁も、空間全体を発泡スチロールで覆った作品であった（図28）。既存の作品の発泡スチロールによる模倣は、その後の2004年制作の《ケンタウロス1.5倍》、2008年制作の《信玄像1.5倍》の初期タイプと位置づけることができるかもしれない。《Final Packing》は、2003年2月にドイツで開催された同名の個展でも制作された。さらにこの個展では、ベルリンの街中に残る戦争の時の弾丸の痕に紙粘土を詰め込み型を取った《弾丸山》を、山に見立てて会場に並べた。この作品は5月に神宮前アートクラブで日本の鑑賞者に対しても公開された。



図28

8月のニューヨークでのアジア人作家によるグループショー「Revolving Door: iscp asia」では、発泡スチロールの《ミノムシ》を制作した。それまで空間にインストールあるいは一つの空間を構成していた発泡スチロールが、個別の物体になった作品で、その後も発泡スチロールは両面で使用されていく。

国内の活動

2003（平成15）年7月の仙台の商店街での「TANABATA org. 観光とアート展」では、開発による

発泡スチロールの屋台を、希望する仙台の作家たちが使用して出店する《発泡屋台》が並んだ（註7）（図29）。宮城教育大学の学生とともに7軒の屋台を制作した開発自身も、卵と塩を価格によって選ぶことのできる屋台《ゆで卵屋》を出品（出店）し、そのほか似顔絵屋、型抜き屋などが並んだ。この展覧会は翌年も開催され、仙台の路上パーキングで車を使ったさまざまな作品が展開されたが、1993年の「ハイリラックス展」以来の路上パーキングで、開発は発泡スチロールのデコレーションを付けた《デコカー》を出品した。



図29

2003年11 - 12月にはパルテノン多摩での2人展「IMAGINE ☆イマジン☆橋橋朝子・開発好明展」が開催された。本展には、《レシート日記》や、発泡スチロールの大型構造物《ホワイトハウス》のほか、鑑賞者が入り口で渡される発泡スチロールでつくる《発泡積み木》（毎日形が変わる）、100台以上のラジオが波長の合うチャンネルからの電子音を出す《ラジオシティー》（図30）が展示された。



図30

2004（平成16）年4月の山梨県立美術館での「開発好明展」では、同館所蔵のアントワヌ・ブールデル（1861-1929）のブロンズ像《ケンタウロス》を発泡スチロールで1.5倍に拡大模写した《ケンタウロス1.5倍》がつけられた。幼少期に目にしたケンタウロスの印象は、大人になってから見るものの1.5倍の大きさであったという感覚を基にした作品であり、光に照らされて聳えるケンタウロスは、エントランス空間で荘重な存在感を放った。

同年7 - 8月の佐倉市立美術館での「体感する美術2004 POWER OF PLACE -美術館のあるまち-」では、美術館と街をつなぐためのテレビ局を発泡スチロールで制作した。佐倉市の子どもたちと、ロゴなどの制作物のほか、テレビの音楽、トーク番組のほか、コマーシャルも共同でつくった。本展は、参加者とともに制作し積み重ねていくことで、一つのプログラムが形成された例と言える。発泡の造形物とそれに伴うテレビという電子媒体が、開発と他者との関わりによって生み出された。

国内ではないが、同年9 - 11月には第9回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際建築展に精神科医の齋藤環氏とともに参加、日本館にて開催された「おたく：人格＝空間＝都市」に、日本家屋の六畳間を発泡スチロールでつくった《おたくの部屋》（図31）を設置した。部屋の内部にはベッドや椅子が置かれ、ベッドの中には齋藤氏が取材したオタクの部屋の模型が飾られた。日本の文化の一面を意欲的に切り取った展覧会に、発泡スチロールによる造形という開発のスタイルを持ち込んだ機会となった。



図31

2000年代後半

GIFT シリーズ

2004年にニューヨークで発表され、その後展開されたシリーズに《GIFT》（図32）がある。この言葉は、英語では贈り物だが、ドイツ語では毒を意味する。大人の古着から、つながった状態で縫いぐるみを制作した作品で、親子の間に受け継がれるものを表現している。縫いぐるみは目が多かたり手足が長かたりとすべて異形をしている。かつて耳にした、軽度の奇形を持つ子どもを医師が親に知らせずに手術するというニュース等いくつかのイメージを基にしているという。縫いぐるみは一見可愛い子どもの玩具であるが、親子間で負の面が受け継がれることもあるという含意は、毒と

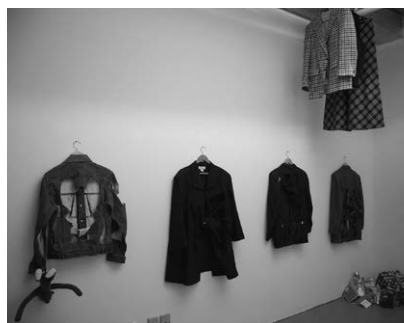


図32

いう言葉とともに強いインパクトを与える。一方、コートやジャケット、パンツやスカートなどの衣類から、つながったまま縫いぐるみを切り出す開発の技術に目を見張る作品でもある。小学生の頃より裁縫に親しみ、「365大作戦」後に就職した職場では工業ミシンの仕事をしてきた開発が、身近な衣類を素材としながら独自のブラックユーモアを活かした作品であると言える。2005(平成17)年9月には東京で展示され、2007(平成19)年には《GIFT work with adidas》としてアディダスの2007年秋冬モデルの生地を使いベルリンで発表されており、世界的なブランドとのコラボレーションが実現しているシリーズである。

発泡とライトの展開

2000年代後半も海外での発表が続くが、中でもドイツでは発泡スチロールの作品を依頼される機会が多く、その中で新しい展開も生まれた。2005(平成17)年にカールスルーエのZKM美術館で《発泡苑》を出品したグループショーではライト(光)がテーマとされ、発泡スチロール作品の新たな面を認識したという。それ以前にも発泡スチロールには照明が組み込まれ、白い構造物の複雑な表面から光が漏れ出る様は特に夜間には幻想的な趣すら見せていたが、独特の形状を持った素材としてだけでなく光の作品としても展開されていくことになる。同年のグルグシュタットでも、天井をすべて発泡スチロールで覆い、床面との間に幾本もの発泡スチロールの構造物を林立させた。その中にも照明が仕込まれ、人工的な物体と照明の組み合わせながら、光を放つ木々が天井へと枝を伸ばすような空間が構成された。

その後もベルリン、ハンブルク、ウイスバーデンとドイツ各地で発泡スチロールのインスタレーションや《発泡苑》を展示したが、2006(平成18)年6-10月にベルリンのノイエナショナルギャラリーで行われた「Berlin-Tokyo/Tokyo-Berlin」では、発泡の作品史上最大となる《チャペル》(図33)を発表した。美術館1階のガラス張りの空間の一角を発泡スチロールで覆ったもので、幅16、高さ8メートルに及ぶ大型のインスタレーションであった。夜間は照明によって組み合わされた発泡スチロールの一つ一つの間隙から光が放たれ、夕方には太陽が差し込み内部に発泡のかたちの影を落とすもので、荘重な空間を想起させるタイトルが与えられている。

発泡スチロールの中に仕込む照明(蛍光灯)は、それだけで独立した素材にもなっていく。同年9-10月のベルリンの町を使った展覧会「Kunstherbst Berlin 06」に出品した《ライトカー》(図34)は、市販の蛍光灯を組み合わせて車のかたちをしている。エンジンとマフラー部分には発泡スチロールが、骨組みには鉄が使われているが、タイヤは円形の照明を用い、細部の造形までこだわった光るセダンタイプの車は、メルセデス-ベンツのショールームに飾られ、あたかも未来の車のような存在感を放った。ドイツという国ならではの事情を反映した作品もある。2007(平成19)年の《風車》(図35)は4つの蛍光灯の正方形を組み合わせることで1つの正方形にした作品で、点灯するタイミングの違いによって、卍とハーケンクロイツが交互に現れる。ドイツでは公共の場にハーケンクロイツを掲示することができないため日本で発表されたが、国によって可能になることに大きな違いが出る現実を突きつける作品であろう。また、ナチスの忌まわしい記憶を現在でも公共のルールとして残しているドイツと、同じ敗戦国だが戦争の記憶を自戒の念とともに日常に保持しているとは言い難い日本との差が浮彫になる。



図33



図34



図35



図36

ドイツとの往来の中で、漢字という文字の記号的な側面に気がつくようになり、簡単に記号にしか見えない、しかし日本人には人名にしか思えない名前を蛍光灯で描くことを思いつく。6月に行われた「田中一展」では、蛍光灯で描いた《田中一》(図36)が発表された。開発が実際にこの名前の人物を探し、名前の由来を聞くという記録映像も組み合わせられている。一度覚えると忘れることがないからという名付けの理由と、(長年の習慣によって)漢字以外のものとは認識できない鑑賞者の状態が、結果的に「田中一」を強く植え付ける。

さまざまなアイデアの実現

2000年代の後半は、新しい作品が多く展開された時期とも言える。開発は常に複数の作品のアイデアを持ち、状況、時機に応じて実現に相応しいか、可能か否かを判断しているが、多くの場合、その場の物語や背景を柔軟に取り入れている。2006(平成18)年には「越後妻有 大地の芸術祭 2006」において十日町の一般家庭の倉庫に個性的な「顔」のペイントを施した《かまぼこフェイス》(図37)がお目見えした。2009(平成21)年の開催時には、地元の絹産業の歴史に紐付いた《千色屋》(図38)が登場した。2階建ての建物一棟の内外をカラフルな千の色で塗り分けた、山里の中で際立つ作品であり、1階では染色体験のワークショップも開催された。

2006年のベルリンで行われた「Development TV」では、開発自身が箱の中に入り、その様子を撮影した映像を箱の外側に付けられたモニターで見るという《開発 S、TV》(図39-1、2)を発表した。鑑賞者はリアルタイムで起こっていても直接見ることができないものをモニター越しに見る、という体験をする。「リアルでありながら不確かな物」の表現を試みた作品だが、我々がテレビから得るもの、あるいはテレビそのものに、その言葉が当てはまるようにも感じられる。また会期中に毎日、開発によって行われた放送は箱の中からのパフォーマンスと言える。開発は、ラジオやテレビといった電波を使ったもの、近年はQRコードとYouTubeを活用した動画等、情報発信メディアを作品に取り入れている。パフォーマンスとも連動しており、鑑賞者に親しみやすい形態と制作上で取り組むべきものを組み合わせている。

同展では《コーヒー&ミルク&シュガー》(図40)も行われた。これは参加者とともに作り上げるパフォーマンスとも言えるだろう。小学生以来の、鼻からミルクとコーヒーを入れ口からカフェオレを出すという思いつきを、卓球テーブルを使って実現した。テーブルの双方に立つ人間が、コップで卓球をするように大量のミルクとコーヒーを混ぜるものだが、白と黒とがやがて薄茶色に変化していく様子は、肌の色の異なる人種や文化が混ざり合うイメージを、翻って人間社会における対立や争いをも想起させる。同じくドイツのハンブルクで2006年5-9月に開催された「sculpture@city nord hamburg 2006」は公園が舞台であり、開発は《青空クローク》(図41)を発表した。公園には盗難の危険があるためクローク



図37



図38

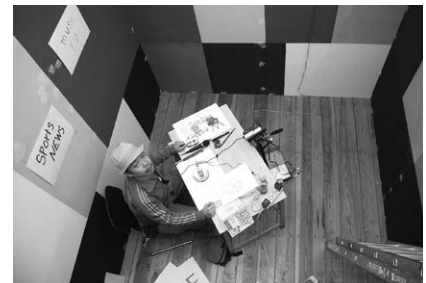


図39-1



図39-2



図40



図41

ルームがないことを逆手に取り、他のところにはあれど、公園にはない物を置くことを試みた。ハンガーに掛けられた衣服が風に揺れる様は公園を一変させ、あたかも盗難など存在しないかのような平和な景観を生み出した。

2007（平成19）年に東京で行われた「海辺のカウチ」展では、アーティストの見せ方、鑑賞者の見方といった方法にズレをもたらすことが企図された。水平線が斜めに描かれた絵画を鑑賞するためのカウチは、水平線に合わせて台上に斜めに置かれている。（図42）あるいは水平線に合わせて傾けて作品が展示される。水平線を軸に、鑑賞者の視点が変えられることとなり、鑑賞する人間の身体の置き所という根本が問い直される。



図42

地元での活動

2008（平成20）年3月の第23回現代美術「こうふ展」では上述の発泡スチロールによる1.5倍の武田信玄公像（図43）を展示したほか、山梨県の道祖神の一つである丸石神をつくる、あるいは江戸時代の道祖神幕をもとにした幕を描くといったワークショップを開催するなど、山梨県の歴史や習俗に沿った作品を参加者とともに制作し、それらは駅周辺や商店街など市内各所に展示された。龍安寺の石庭をモチーフにした《枯山私水》の展示、キャリアを振り返る「ほぼ回顧展」も同時に行われた。この時期は海外での活動と並行し、地元からの依頼を受ける機会が多かった。2009（平成21）年秋には山梨市のカフェ・ギャラリーに複数人のアーティストとともに作品を設置する「Regreen Arts!～風の谷へ 2009」が開催された。山村の古民家をギャラリーとし、敷地内にも複数の作品が設置され、開発も《未来を見る階段》（図44）を発表した。空に向かって立つ細い塔の上方に、5段の踏み板が付けられた階段。誰も登ることができない階段は、鑑賞者にその上に立った自分を想像し、景色を思い浮かべることがを求める。山に囲まれた、日常よりも少しだけ空が近い場所で、空と階段を見上げながら想像力を働かせる、その地の自然と鑑賞者とを結びつける作品と言える。



図43

2009年11-12月には、山梨県立美術館で開催された「文化の種まきプロジェクト」に参加、美術館に隣接する芸術の森公園内の木々にシートを干す《物干し川》（図45）を制作した。木々の間にロープを渡し集めたシートをおよそ100枚設置するとともに、園内の丘の上に無料で使用できる洗濯機を置いた。洗濯物を持ち寄り井戸端会議の場所として機能することを意図し、美術館という場を日常に接続することを試みた。



図44

プロジェクトの深化

2008年5-8月、開発は府中市美術館の「公開制作」アーティストに選出され、《ファニー・チャー》（図46）を制作した。「おかしい」という意味の「ファニー」と「家具」という意味の「ファニチャー」を合わせた造語で、さまざまな日用品を梱包用ラップでぐるぐる巻きにしつなげた不思議な家具のことである。洗濯機の上に段ボール箱、



図45



図46

蛍光管入りの水槽などがラップで巻かれ、つながれて天井まで届くような家具がつくられた。冷蔵庫でつくった「空冷室」、ベッド、テレビもあり、不思議な家具だらけの空間が展開された。さらに会期中の7月には共同制作プロジェクト「ドラゴンチェア」が行われた(図47)。多くの小中学生、学校教員が参加し、個別に制作した椅子をつなげて長いベンチにするプロジェクトが真夏の公園で実施された。ドラゴン・ヘッドという頭部は開発自身の手により、すべての椅子を紐でつなげ、長さ約180mにも及ぶ長大な竜のベンチを参加者全員の手でつくった(註8)。しかしこのプロジェクトは、その後の展開がさらに重要である。開発がつくった頭部が学校に移動、現在でも定期的に教育現場で利用されている。椅子はつくられ続け、トータルの長さは1kmを超えているという。開発のアイデアが、アーティストの直接的な関わりを超えてなお続いているという事態は、アートに関わる人の中に存在し介入を受け続けることで、作品そのものも進化を続けることを意味している。コミュニケーションをベースに他者とのつながりを模索する開発にとって、自分から自立した存在へと移行しつつ進化する作品は、一つの理想的なカタチと言えるかもしれない。



図47

2008年6月の「トウキョウ・ミルクィウエイ 2008」では、「自然を導くーベニス日本館再生プロジェクト」(図48)を発表した。2004年にヴェネツィア・ビエンナーレに参加した際、建築家の吉阪隆正(1917-1980)の設計による日本館の建築が、展示のため改装をくり返したことにより、本来の美や意味を失っていることに気がついたという。これを改修し復活させようと、建築のマケット、小規模のインスタレーションを会場に設置し、自然を取り込むことができるようデザインされた本来の設計を活かすことを提案した。また、そのプランを国際交流基金や美術館学芸員にプレゼン、彼らへのインタビューを撮影し展覧会場で上映した。

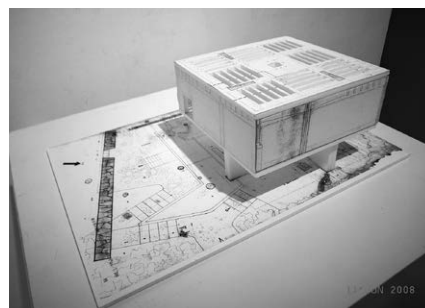


図48

2008年10月-2019年1月には川崎市岡本太郎美術館で「TARO 賞の作家 I」に参加、会場の中央でビデオ作品が流されたほか、雷、雨、風、神といった言葉から、開発が抱くイメージを基にした発泡スチロールの大型作品が、館内の天井高を活用し複数展開された。2001年の優秀賞受賞から7年経ち、発泡スチロール作品の表現の幅は大きく広がった。空間を覆うだけでなく、独立し、さまざまなイメージを具現化する、人と人とのコミュニケーションの場ともなる開発作品の素材として、国内外でアーティストの認知度を高めた。ほぼ同時期の11-12月にはカナダのモントリオールで個展を開催、頭部がモニター、体が発泡スチロールの人型と犬型のロボット《キョウダイン》(図49)を発表した。源となった石ノ森章太郎『宇宙鉄人キョーダイン』の兄弟にならい、両モニターには開発の顔が映し出された。《発泡苑》もビールケースなどその土地の物を組み合わせるカタチで国内外の各所で展示され続け、2009年3月には「六本木アートナイト」で《森の中の発泡庭》(図50)が発表された。発泡苑を中心に、一晩限りの夜の動物園さながらにキリン、猿、馬などの動物が設置され、発泡スチロール作品としては最も広い空間での展開となった。

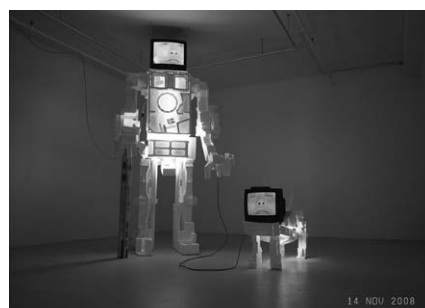


図49



図50

まとめにかえてー 2000年代まで

開発好明というアーティストの膨大な作品について書き連ねたが、多くの作品、パフォーマンス、ワークショップを加えることができなかった。さまざまな制作やプロジェクトが複数並走し、展覧会の中で発表されるものが多岐に渡る場合もある。年代を追っての記述を試みたが、作品の内容によって年をまたぎ、ある程度のテーマに沿って分類したところもある。そして2010年代以降の活動についても、今後まとめていくことが必要である。

このような十分とは言い難い内容の考察となったが、本稿において、開発好明というアーティストの広範な活動、多彩な作品群の2000年代までの大まかな見取り図が見えて来たかもしれない。そこから浮かび上がってくるのは、さまざまなアイデアを生み出し、それを実現する開発の力である。多くの人と関わり、プロジェクトを動かしていくのみならず、日々制作を積み重ねながら作品のアイデアを練り上げ、タイミングをはかって発表していくという活動を弛まず続けている。加えて、作品制作において、発泡スチロールをはじめとした身近な日用品を使用することも多いが、特に自身が一人で作くり込む場合の仕上がりの質は厳しく追求される。

また、社会的な問題への意識や現状の制度・枠組みへの疑問、自身が抱いた理不尽な思い等が制作のベースになることも多い。現代を見る鋭い批判の眼差しが、独特のアイロニーとして作品に表れることもある。人と人との関係が社会をかたちづくる以上、アーティストの作品・活動が社会にどのようなインパクトを与えることができるのか、他者とコミュニケーションを取る中で思考し、実践していると言えるだろう。

一方で、そうしたアーティストの意図が込められた作品は、非常に親しみやすく、鑑賞者が身構えることなく接することのできる形態を取る。開発の作品の本質的な要素としてユーモアがあり、参加者とともにつくり上げる作品には「遊び」に通じる「面白い」という感覚が重視されている面もある（註9）。アートに対する精神的な垣根を取り払い、より多くの人々が作品に触れることができる状況が目指されており、そのために自身の表現をコントロールしている。背景にあるのは、一人ひとりの人間を尊重し、違いを受け入れる寛容さであり、その上で、他者とコミュニケーションを取るという姿勢が貫かれている。故・池田修氏は開発を「ひとり民主主義」と呼んだ（註10）。この極めて的を射た言葉は、個を尊び、それ故にこそ人という総体を尊ぶことができるという、当たり前ながら実現の難しい理想に、開発という一人のアーティストが挑み続けていることを言い表している。そしてこの「ひとり民主主義」が最も強く発揮されている作品こそが、2011年の東日本大震災を契機に生み出された開発の仕事であった。親しみやすい表現をとおしてアートと人を取り結ぶ。そこにあるのは時代を見る鋭い視点と他者への敬意。開発が常に手法を変え、膨大な数の作品を成り立たせるのも、飽くことなく時代とともに変化を続けるからであろう。そして、不寛容と閉塞感に覆われた今の時代の私たちに、アートと人間とに向き合う開発の作品は、多くの気づきをもたらしてくれるのである。

本稿執筆にあたって、作品をまとめた履歴資料等を開発好明氏および代表ギャラリーである ANOMALY から提供いただいた。ここに記して感謝申し上げます。

撮影

図3、5、7、8、9、11、12 / 谷岡康則

上記以外 / 開発好明

註

- 1 正式タイトルは《ゆっくり ゆっくり いそいじゃーだめです ゆっくり いろいろなものがあります どれをとるどれ そらだめでしょ きめられない だから ゆっくり ゆっくり いそいじゃーだめです。》当時は長いタイトルを作品に付ける場合が多く、後年「作品以外の部分でもっと観客が興味を持ち作品を感じてもらいたかったんだろう」と振り返っている。『第23回 現代美術「こうふ展」2008』カタログ、現代美術「こうふ展」実行委員会、2008年、26頁
- 2 『a pulp magazine A@』ADF ART DEVELOPMENT FIRM、1998年
- 3 ちなみに後の2009年には、巣箱とネクタイを組み合わせた作品《男巢（mensu）》を善福寺公園の木々に設置した。コインロッカー転じて巣箱とネクタイの組み合わせは、東京の住環境とそこに生きるサラリーマンのメタファーと言う。
- 4 正式なタイトルは不明とのこと。
- 5 岡村恵子「前略 開発好明さま」『さまざま眼 116 開発好明 生誕 35周年記念 開発さんの知られざる画業 10年、92-01「しぐさ展」』カタログ、かわさき IBM 市民文化ギャラリー、2001年
- 6 開発好明（年譜）『イマジ★檜橋朝子・開発好明展』カタログ、(財)多摩市文化振興財団 パルテノン多摩、2003年
- 7 2005年11月にはアメリカのニュージャージーで「YATAI Vendor Project」として屋台を制作、大学で新しい屋台を考案するワークショップも行った。
- 8 『公開制作 42 開発好明 ファニー・チャー』府中市美術館、2008年
- 9 武居利史「いつか「私たち」の作品になっていく」『公開制作 42 開発好明 ファニー・チャー』府中市美術館、2008年
- 10 池田修「ひとり民主主義」『開発好明』BankART1929、2014年

研究ノート 萩原英雄のアメリカ訪問（1967年）

下東 佳那

萩原英雄（1913～2007）は特に木版画の分野で活躍した甲府市出身の芸術家である。国際的認知度も高まっていた1967年、萩原はオレゴン州立大学に客員教授として招聘され、木版画の講義を行った。それに伴い、萩原はシアトル、ニューヨーク、フィラデルフィア、シンシナティなども訪れ、それぞれの地でスケッチや素描を残すと共に、作家仲間や個人コレクターとの交流を深めた。本稿では、当館が所蔵する萩原のスケッチ類や素描類を中心に、萩原のアメリカ訪問の足跡を辿る。

オレゴン州立大学

萩原とオレゴン州立大学の関係性は1961年、同大で開催された日本現代版画の国際交歓展に《萌芽(1)》(1959年)や《石の花(A)》(1960年)などを出品した際に遡ることができる。その数年後、萩原は同大で木版画を指導するために招聘され、1967年4月に渡米している。ポートランド空港到着後、萩原は大学のあるコバーリス市へと向かい、そこで一、二週間過ごしている。回想録の中で、萩原は下記のように記している。「桜も散り始めた四月初旬に羽田を発ち、ポートランドの空港で、また満開の桜に迎えられたのは一驚した。大学のあるコバーリスの町に向かうハイウェイの車中から見る風景は、日本と違って、色彩豊かであった。[改行]大学の授業は一週間の集中講義で、その後の時間は、春たけなわの近郊のスケッチに費した。この国では、湿度は少なく、乾燥した大気を通して展開される自然は、カラフルであり、またどんな遠方の立木や家屋の陰日向までも、手に取るように見分けられ、その立体的な視野には、最初のうち戸惑う程であった。[改行]美しく彩られた家々の散在する田園風景は、白黒のスケッチには余りに惜しく、大学の売店で求めたクレヨンを使って、着色のスケッチに切り換えた。(註1)」また別の手記では、下記のように記している。「一九六七年の春、オレゴン大学の招きで私は渡米した。その目的は、大学の美術部で木版の技法を指導することだった。授業は午前の二時間、週四日だけで、時間を持って余した私は、油絵の教室を見て回った。(註2)」回想から伺えることは、時間的余裕があったこと、また新しい風景がスケッチする意欲を掻き立てたということである。実際当館にはアメリカ滞在中の大きなスケッチブック(目録No.23)の所蔵があり、そこには「フェアバンクスアートホール」「オレゴン州立大学構内図書館」「大学構内」「コバーリス体育館」「オレゴン州立大学寮の窓から」などとメモ書きが残されたスケッチが複数みられ、回想でも記されているように、白黒の素描の上に着色したようなものも少なくない。

実際の木版画の講義についても回想録が残されている。「アメリカへ教えに行ったときは、大変だったんですよ。四月にオレゴン大学での講義を終えてから、アメリカ各地を回りましたでしょう。行く先々でデモンストレーションをやらされましたが、オレゴンのアートホールでは、二百人もの見学者に囲まれて、その人いきれでね。アメリカは大体乾燥してますでしょ。そこへ二百人ですからね。摺っているはしから、紙がパリパリ乾いて、色につかない。みなさん、期待してじっと見てるから、『木版は紙が乾くと絵具がつかないんです』なんて説明をしている暇がない。仕方がない、新聞紙をぐしょぐしょにぬらして、その中へ、もう絵具がつかなくなった紙を入れて、刷毛で水を打って、また元へ戻して、っていうようなことでね。えらい苦勞をして摺り上げたものです(註3)」とあるように、気候の違いで苦勞した様子が窺える。

なお、スケッチにも残っていたオレゴン州立大学付属フェアバンクス・ギャラリー・オブ・アートは萩原の作品を6点所蔵しており、その内1点には当館が所蔵しない《Memory of the coast in Oregon State (オレゴン州の海岸の思い出)》がある。1967年の制作で、エディションは「Artist proof 1/2」とあることから、現地で刷ったものとも考えられる。(註4)

シアトル、ニューヨーク

「コバーリスに別れを告げ、シアトルから一気にニューヨークへと、行く先々で遅い春にめぐり合った。

リバーサイドパークの春は、木々の新緑と鮮やかな花々とに飾られ、ハドソン河の眺望と共に、数々のスケッチを残させてくれた」と回想録でも残しているが（註5）、萩原は4月内にはオレゴン州の隣に位置するワシントン州最大の都市シアトルに移動し、5月上旬にはニューヨークに入っている。先のスケッチブックには「レークワシントン 4/29」、「シアトルをのぞむ 4/29 67」などと記された、ワシントン湖やシアトルの街並みを捉えた色彩豊かなスケッチがある。またニューヨークに移動してからは「67 5.6 ウェストエンド 90 番夜景」、「ニューヨーク マンハッタン ウェストサイド 67 5/7」、「ニューヨーク ハドソン河 67 5/8」、「リバーサイドパーク 67 5/8」などと記されたスケッチが多く残され、高層ビル群やハドソン川沿いの公園の様子などを描いている。

フィラデルフィア

その後、萩原はニューヨークに隣接するペンシルベニア州の都市フィラデルフィアに移動している。スケッチブックには「フローリーさん家 67 5.18」、「1967 5.19 フィラデルフィアにて」、「フィラデルフィア テンプル大学構内 1967.5.19」、「テムプルユニヴァシチイの構内 67.5.29」などと記されたスケッチがあり、5月下旬にはフィラデルフィアに入っていたようである。回想録には「フィラデルフィアのテムプル大学教授フローリーさんの家に一ヶ月の旅装を解いた」とあり（註6）、フィラデルフィアでは旧友の版画家アーサー・フローリー（Arthur Flory, 1914～1972）の家に滞在していたことがわかる。なお、フローリーと萩原の接点は、フローリーが1960年に来日した頃に遡る。同年、フローリーは日本ではあまり認知度の高くなかったリトグラフの工房を開設、萩原を含む多くの日本人版画家が通うこととなった。当時萩原が制作したリトグラフには「PRINTED BY ARTHUR FLORY」という円形の印が見られ、フローリーが萩原のリトグラフ制作に大きく寄与していたことが窺える。（註7）またスケッチにテンプル大学の様子が残っているのは、フローリーがそこで教鞭を取っていたからのみならず、萩原自身が同大において版画制作のデモンストレーションを行っていたことが回想録に収められた写真からもわかる（註8）。

なお、フローリーと共に過ごしたことからか、「フィラデルフィアの一ヶ月は、リトグラフの制作に費され」と回想録にはある（註9）。1967年制作のリトグラフ作品には《劇場にて》、《花束》（図1）、《人間の樹》、《ニューヨークの天使》（図2）、《遊戯場》（図3）、《ニューヨーク時代》（図4）があり、フィラデルフィア滞在中に制作された可能性がある。《花束》、《ニューヨークの天使》、《遊戯場》、《ニューヨーク時代》にはそれぞれ下絵や関連素描が残っており（註10）、制作過程を見ることができる。なお、滞在中には《アーサー・フローリー氏の肖像》（目録No.924）やフローリーの猫を描いた素描（目録No.922）なども残していると同時に、フローリーが萩原を描いた素描《MY FRIEND HIDEO HAGIWARA》（目録No.63）も萩原旧蔵コレクションにあり、芸術家同士の交流を楽しんでいた様子が窺える。



図1 萩原英雄《花束》 1967年、リトグラフ



図2 萩原英雄《ニューヨークの天使》
1967年、リトグラフ



図3 萩原英雄《遊戯場》 1967年、リトグラフ



図4 萩原英雄《ニューヨーク時代》
1967年、リトグラフ

フィラデルフィアでは大物コレクターとの出会いもあった。「[フローリー]の案内でローゼン・ウァールド氏を訪ねた。氏は、世界の富豪の中で十指にはいる人物、その収集は版画と素描に限られ、アメリカ屈指のもの。当主に会って私の作品も見せ、また数々の名作を見せてもらうためだった」と回想録にあるが(註11)、「ローゼン・ウァールド氏」とはレッシング・ジュリウス・ローゼンウォルド(Lessing Julius Rosenwald, 1981~1979)のことと思われる。レッシング・ローゼンウォルドはアメリカの大手小売業者シアーズ・ローバック社の共同経営者ジュリアス・ローゼンウォルドの第一子として生まれ、1930年代には同社の会長職を務めた。1920年にはフィラデルフィア支店を立ち上げており、死去するまで同地で過ごした。華々しいキャリアとは別に、ローゼンウォルドは一大版画コレクションを築き上げ、現在ではワシントン・ナショナル・ギャラリーに一括所蔵されている。ローゼンウォルドはフローリーの作品を多く収集したのみならず、フローリーが1960年に日本で開設したりトグラフ工房で制作された日本人版画家の作品も収蔵しており、萩原のりトグラフ作品《葉》(1960年)、《サーカス》(1960年)、《あられ》(1960年)も含まれる(註12)。1967年の訪問で収蔵が決まったかどうかは定かではないが、旧ローゼンウォルド・コレクションには萩原の木版画《コンポジション(F)》(1958年)および連作〈ギリシャ神話〉の内《ヘラクレス》(1957年)、《ダナエ》(1957年)、《バックス》(1965年)、《エウロペ》(1965年)、《ミダス》(1965年)、《ヴィナス》(1965年)が含まれており、フローリーと直接関係するりトグラフ作品以外にも収蔵されていたことは特筆に値する。(註13)

シンシナティ

フィラデルフィア滞在後、萩原は6月中旬にはオハイオ州の都市シンシナティに移動している。滞在先について、回想録には下記のように記している。「私の宿となった、フランク・ローレンス宅は、赤煉瓦の三階建て、この家全体が、恰も小美術館の観があった。玄関を入り、二階へ通じる階段の両壁には、世界の巨匠のデッサンが掛けられ、登りきった壁には、クレーの大きな水彩画と、シュヴィッターのカラージュが数点目を楽しませる。七十点に及ぶクレーの収集を中心に、そのサロンには、シャガール、ルオー、ミロ、クレーの油彩に、ムーアの着色素描、サイドテーブルには、ジャコメッティの『歩く人』、また、スキラの画集に出ている、クレーのガラス絵『雪解』が、門外不出で、特別の壁面に飾られている。(註14) 上記の記述から、「フランク・ローレンス」とはおそらくシンシナティ在住のコレクターのことだろうと思われる(註15)。シンシナティではペンなどで描いた素描やカラージュを制作しており、《原始の思い》(目録No. 929、「シンシナティ フランクローレンス宅にて」の記述有)、《アメリカンシンシナティにて》(目録No. 914、「67. 6. 13」の記述有)、《シンシナティにて・子供の遊び》(目録No. 891、「67. 6. 16」の記述有)、「67. 6/13 Cincinnatiにて」と記述のある素描(目録No. 892)、《大人の遊び》(目録No. 893、「1967 6/4 Frank Laurens 宅にて」の記述有)などが挙げられる。

ミシガン、ハワイ

シンシナティの後、萩原はミシガン州およびハワイに移動している。回想録では「暑いシンシナティを後に、北のミシガン州へ。オリヴェットでは夜の九時頃まで写生が出来、白夜のような明るさは今も印象に残って忘れない。ハワイはただ見物に時を過ごして、この旅を終った」と振り返っており(註16)、スケッチブックには「1967 6/26 OLIVET 午後九時半」と記された樹木の素描が残されている。

ハワイに関する作品は現在未確認だが、1967年作の小さな素描《異国風景》(目録No. 931)にはヤシの木などが描かれていることから、ハワイを表したものと推測できる。

まとめ

本稿では数カ月に及んだ萩原のアメリカ訪問について、回想録および当館が所蔵する素描、スケッチ、版画などをとおして振り返った。作家の移動歴の文脈上で作品を観ることで、当館コレクション内の作品の新たな面を見出すことができた。この旅行をとおして、作品にどのような影響があったのか、またその他の旅行の足跡については、今後の課題とする。

註

- 1 萩原英雄『美の遍路』1996年、日本放送出版協会 pp.110-111
- 2 前掲書 p.102
- 3 前掲書 p.154
- 4 フェアバンクス・ギャラリー・オブ・アートが所蔵する萩原作品は〈ギリシャ神話〉シリーズより《イオ》《ダナエ》《スフィンクス》(1957～1965年)、《萌芽 No.5》(1965年)、《花火(2)》(1965年)、《Memory of the coast in Oregon State (オレゴン州の海岸の思い出)》(1967年)で、《Memory of the coast in Oregon State (オレゴン州の海岸の思い出)》の画像は <https://oregondigital.org/sets/fairbanks/oregondigital:df65vd789> で見ることができる。
- 5 前掲書 p.111
- 6 前掲書 p.103
- 7 萩原とアーサー・フローリーの関係性などについては拙著「研究ノート 萩原英雄のリトグラフーアメリカ人版画家アーサー・フローリーとの関係をめぐって」『山梨県立美術館研究紀要第30号』、2017年を参照されたい。
- 8 前掲書 p.155
- 9 前掲書 p.113
- 10 《花束》(目録 No.902)、《ニューヨークの休日》(目録 No.903)、《遊戯場の下絵》(目録 No.921)、《ニューヨーク時代の下絵》(目録 No.925) など
- 11 前掲書 pp.103-104
- 12 ローゼンウォルド・コレクションとフローリーについては Ruth E. Fine, *Lessing J. Rosenwald: Tribute to a Collector*, 1982, National Gallery of Art, Washington, p.218 (<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/lessing-j-rosenwald.pdf>) 参照。
- 13 ローゼンウォルドコレクション内にある萩原作品については <https://www.nga.gov/collection/artist-info.4283.html> 参照。
- 14 『美の遍路』 p.113
- 15 Frank Laurens (生没年未確認) 1960年にはローレンス夫妻のコレクションをシンシナティ美術館で展示している他(展覧会図録 *The Collection of Frank and Ursula Laurens*, The Contemporary Arts Center, Cincinnati Art Museum, 1960年2月4日～3月6日)、1970年にはシカゴ美術館でローレンス夫妻所蔵のパウル・クレーの版画を紹介する展覧会が開かれている(展覧会図録 *Paul Klee: Etchings and Lithographs*, Gallery 107, The Art Institute of Chicago, 1970年10月15日～11月29日)。
- 16 『美の遍路』 p.113

※本稿で紹介した作品は《Memory of the coast in Oregon State》を除いて全て当館所蔵、あるいは異なるエディションを所蔵する。

米倉壽仁講演会「超現実派はどこにもある」(1979年)書き起こしと考察

森川 もなみ

はじめに

本稿は、1979（昭和54）年6月9日に当館で開催された米倉壽仁（1905～1994）による講演会「超現実派はどこにもある」を書き起こしたものである。米倉は甲府市に生まれ、戦前の日本におけるシュルレアリスム隆盛期に重要な役割を果たした画家、詩人であり、戦後もシュルレアリスムの表現を追究した特異な芸術家である。この講演会は同時期に開催していた「米倉壽仁展」（5月26日～6月26日）【図1】の関連イベント「美術講演会」として催された。

当館では今年度に2回目の「米倉壽仁展」（2022年11月19日～2023年1月22日）を開催し、米倉の画業の紹介を行った。しかし、1979（昭和54）年の展覧会の際には存命であった米倉も1994（平成6）年に他界したため、今年度の展覧会を準備するにあたり、作家本人に作品の解釈を尋ねることは叶わなかった。従って、この講演会録は今や作家本人の肉声で本人の芸術に対する考えを聞くことができる貴重な資料となっている。

講演会は2部構成になっている。千澤楨治館長（当時）による紹介の後、前半ではシュルレアリスムとは何かという問いについて歴史的事実や言説に米倉自身の解釈をまじえて定義を試みている。後半は米倉が多大な影響を受けたサルバドール・ダリを取り上げ、いくつかの作品をスライドで紹介し、解説を行っている。本稿ではまず書き起こしの全文を掲載する（註1）。その後米倉によるシュルレアリスムの解釈についてのまとめと若干の考察を試みる。



図1 1979年の「米倉壽仁展」の会場に立つ米倉(左)と夫人(右)

書き起こし

司会：

美術館では現在先月の半ばから、あと24日まで、美術館の企画展と致しまして本県出身の洋画家の米倉壽仁先生の企画展をしております。今日は先生ご自身をお招き致しまして、シュルレアリスムといいますが、つまり「超現実派はどこにもある」というふうな演題でもってお話をいただくというふうなことになっております。全体の時間としては、約、はじめに1時間から1時間半くらい先生の講演をいただきまして、そのあと30分から40分くらいシュルレアリスムのダリの作品のスライドを中心に致しまして、具体的な作品の解説なんかをしていただくというふうなことになっております。

普通ですね、だいたい美術館でもっておこないます企画展の中で作家の先生自身においでいただいて講演会を聴くというふうな機会はちょっと稀でございます。そんなふうな意味でありまして、済んでからですね、もう一度企画展のほうへ行きまして、先生のお話とそれから作品とを見比べていただければいいんじゃないかな、なんていうふうに考えております。

はじめに、美術館長のほうから先生のご紹介も兼ねまして、簡単なご挨拶をいただいてから、始めさせて頂きたいと思っております。すみません、館長、お願い致します。

千澤楨治館長（当時）：

千沢でございます。今日はお忙しいところ、大勢お集まりいただきましてありがとうございます。これから米倉先生のお話を伺えるわけでございますけれども、米倉先生は本県甲府市ご出身でありまして、皆さんもすでによくご承知と存じますので簡単に致しますが、いわゆるシュルレアリスムという世界でございますが、演題にも「超現実派はどこにもある」ということでございますけれども、これ、私流に解

積いたしますと、どこにも芸術の芽はあると、それから各人自分自身にも芸術があるというように解釈してよろしいと思うんですけれども、とかくどうも芸術という概念を、わかりやすい、写實的、とかいう意味で、ともすれば小さく解釈する危険が無きにしもあらずだと思っんですね。その点で、ある意味でこういうシュールレアリズムはですね、俗に言う、わかりにくいという解釈も成り立つかもしれないですね。時々私も会場に参りますとですね、2つございまして、1つは、非常に難しいというタイプで入ってこられる方ですね。文字通りわからなかったと。それからもう1つは、難しいとおもったら非常によくわかると。これは聞いてみますと、非常に多分に色彩が非常に綺麗だし、構図も単純明快であって、思いの外素直にわかるという両極端な見方がささやかれるように思います。それからまた、非常に疲れたという方が案外あるんですね。なぜ疲れたのかという話ですけれど、これはおそらくわからなくちゃいけないかなと思って一生懸命会場をご覧になると思っんですね。これは確かに結構だと思っんですけれども、またそういうことにつきましては、私よりも米倉先生自身からですね、なぜ疲れるのかという、まあ疲れちゃいけないとは申しませんが、色々もっと明快なお話があると思っんですけれども。

で、どうか私が申し上げたいのはですね、芸術というのは、これは非常に固定しないであくまで人間ということを中心でですね、自由に解釈してよろしいと、自由に美を掴まえるということが大事な問題じゃないかと私は思っんですね。申し訳ないけれども、こういうシュールレアリズムはですね、本館におきまして、また本県におきまして、展示されることは初めてでございまして、これからですね、写實的なものもよろしいし、またこういうアブストラクトもよろしいしですね、あらゆる面からですね、気障でございまして、山梨の芸術文化を高めたいと祈願いたしましてですね。

それから、ある作品、芸術について、誰か話をすると色々ございまして。友人とかいわゆる批評家とかですね、しかしですね、やっぱりその描かれた作者ご自身がその絵について話をされると。これは一番いいことなんですね。非常に率直であり明快であり、また間違っって作品を解釈することはないわけですね。特にまた米倉先生は詩人でおられまして、『透明ナ歲月』というような立派な詩集あるいは評論集を出していらっしゃると思っんですね、造形的な面だけじゃなくても、文学者、詩人としても非常に高い地位にあるということはお承知のとおりでございまして。それで今日は、改めて先生の優れた作品を2階で拝見し、またそれにつきまして芸術制作の先についている喜びあるいは苦しみもあつたと思っんですけれども、そういうことをですね、色々伺えることは大変に幸いと思っております。大変簡単でございまして、ご紹介申して、どうぞご静聴をお願い申し上げます。ありがとうございました。

司会：

それでは講演会に入りたいと思っんです。

米倉壽仁：

米倉でございまして。今日は蒸し暑い天気ですが、ようこそお忙しい中をおいで頂きまして、ありがとうございました。厚く御礼申し上げます。どうも心がけが悪いせいですか、3、4日風邪をひきまして、喉が痛くて声あまり出ないんですね。本来はもっといい声なんですが、そんなことでお聞き苦しいでしょうが、お許しを願いたいと思っんです。

ただいま館長の千澤先生からお話がありまして、もう私がお話し申し上げることはないような、短いお話でしたが完璧なご紹介のお話でして、よくおわかり下さつたかと思っんです。なんか蛇足のような気が致しますが、許された時間お話を聞いていただきたいと思っんです。

ただいまご紹介がありましたが、はじめに1時間かちょっとくらい、あまり下手な話は長くしないほうが立派な演説だそうですから、なるべく短いお話で、そのあとダリという、これはまだ現存しておる世界でも一流の超トップのシュールレアリズムの絵描きがありますが、その人はシュールレアリズムの代表作家、あらゆる意味で代表的な面白い人なんです、ですからこの人を取り上げまして、そのスライドを20枚ばかり、それぞれの、なんかこう面白いエピソードになるような作品ですが、それをご紹介して私の説明不足を補うというつもりでございまして。そのあとで、まとめを少し、ほんのちょっとまとめをお話し申し上げ

げて、時間がありますと、皆さん方の質問をしていただいて、お答え申し上げるといふふうな心づもりでおりますので、よろしく願い致します。

(第1部)

何やらこう、「超現実主義(ママ)はどこにもある」という題は開き直っているような、なんかそんな感じがするかもしれませんが、千澤先生の仰るとおり、新しい美術というのはどこにもあるんだと、要するに短く言えば、その一語に尽きるわけですが、ただそれだけではやはり納得していただくことが難しいと思いますので、色々実例などを挙げてお話しして、本当に突拍子もない、こちらの言葉で言いますと、だっちもねえものでもないんでございまして、何か謂われのある、理由のある、そして面白いものなんです。そういうことをいくらかでも知っていただければ、ありがたいと思いますが。

私も今日こちらの美術館へ朝まいりましたんですが、門を入りまして、いつもこの門を入るとなんか別天地に来たような非常な清々しい、なんと言いますか、大げさに言うと、生まれ変わったような気分をひょっと味わうんでございます。この建物は東京でも評判な、いい設計の代表的な美術館で、色もいいし形もいいし、中の機能も非常に優れた前川さんという日本の有名な設計者が設計されたものでございますが、入ってきまして、いつもこの建物、この茶色のレンガの建物と、それからここに庭が見えますが、その対比はいつも面白く見ているんです。この建築自体は非常にヨーロッパ的なもので、合理的で抽象的で機能的でどっしりとしたいわゆる石の建物、コンクリートでしようが、ヨーロッパ伝来の伝統の石の建物というようながっちりしたものです。で、庭のほうを見ますというと、ここでは石が多いんですが、日本風な庭園、しかし、この建物にマッチするように、非常に気を配った設計のようですが、しかしこの横から見たところなんかは、日本風の庭園で、非常に面白い対称だと、こういうふうに思います。で、これは日本の芸術というものが、伝来の芸術で、ヨーロッパから新しい例えば美術のようなものはヨーロッパから入ってきましたし、いわゆる合理主義の考え方が日本へ、明治の維新の後、ヨーロッパに追いつくために、この合理主義の教育をしたり、文化を取り入れまして、それでやっと追いつきましたんですが、日本の芸術というものは、ヨーロッパに限らず、その前の中国、朝鮮、この影響が非常に大きくて、むしろ日本の現在の文化芸術というものは、中国朝鮮の古代の芸術文化がそのルートになりまして、土台になって、その上に日本の文化っていうものが、日本の民族がそれを咀嚼して自分のものにして、そしていわゆる日本的だというものを作り上げたと考えます。まあ、これは定説なんです。こうやって(県立美術館を)見ますと、非常に調和しておるんですね、東洋と西洋。それから合理的といわば非合理的の日本の伝統的な技術の美というふうなもの。それから、非常に建物自体は物質的なんですね。コンクリートでがっちりして、揺るぎもしないようになっています。庭のほうを見ますというと、木があって、こう日本風な和やかななんとなく親しみやすいような、限定しない、物を限定しない、美しさを限定しない、なんかこう、なんと言いますか、中世風の言い方をしますと、そこはかたないような、ほんやりしながらなんか美しいというおぼろげな美しさと言いますか、そういうようなものを日本の、この庭園なんか見ますと、あるわけなんです。

で、そういう対比ですね。対比が日本ではそのまま残ったり、それが咀嚼されたりしながら、日本独特の文化芸術というものが今築かれてきているわけなんです。で、例えばみなさんがおうちで、おそらくあまり気がつかないでおられると思いますけれども、日本の古いと言いますか、お年寄りがおられるようなおうちには、例えば座敷の中をご覧になると、いろんな古い物があるんですね。例えば庭をご覧になりますと、遠州流と言いますか、石組のこじんまりした庭があって泉水があって、つくばいが、自然石に穴を開けたようなつくばいがあったり、それから、ししおどしと言いますか、鹿威しの竹筒がポーンポーンと静かになっていたり、座敷の後ろの方を見ますと床の間というのがありましてね、床の間をよく見ると、床の間の柱というのがありますよね、たいていの古いおうちにはある、今でも新しいうちでも付けますが、その柱を見ますというとですね、自然木をそのまま柱にしている。他の柱は綺麗に四角に削って立ててあるんですが、その床の間の柱は自然のままの木を使っています。例えばサルスベリというような木がありますよね、こうでこぼこして、そして磨き出すと赤茶色のような綺麗な柱になる。それをわざわざ床の間の、

そんなこう曲がったような柱を置きますね。置いてあるんです。なぜでしょう？綺麗に削った、例えばこういうふうな柱を、建築の中の座敷の他の柱と同じように使えばいいのに、なぜ床柱だけそんな物を使うのか。それから、その床の間をよく見ますというと、花入れがこう、生け花の花入れがありますが、孟宗竹の太いのをこう上下に切りましてね、そして投げ入れがしてあって、掛け軸が掛けてあって、なんかこうひょうきんなような絵が描いてあるものもありますね。で、それなんかも、なぜ竹のそんな花入れなんかを使うのかと、もっと綺麗な瀬戸物やそれから漆器なんかですね、作ったものがあります。なぜそういう物を使わないのか。それから、ひょっと見ると、欄間のようなところに瓢箪か何か掛けてある。瓢箪のひょうきんなかっこうをしたのが、吊る下がっていたりしますね。軒端には、しのぶのような、シダをあしらったようなしのぶ、フナの形をしたような物や面白い形をしたものを作ってそれに風鈴を下げる。それがそよ風があると、チリーンチリーンチリーンといい音がして鳴っている。

ああいうふうな物を見ましてですね、皆さん、なんとも思っていないと思うんです。気づいて、なんだろう、変だなと思われた方はおそらくあんまりいないんじゃないかと思うんです。なぜ床の間にそんな柱を使うのか、瓢箪のようなあんな妙なひょうきんな形の物をなぜ座敷の欄間なんかに下げているのか、それからしのぶのような物を、あんな物を作ってそして風鈴を下げて鳴らすというのは、なぜなんですかね？それからまあ、違い棚のようなところに枯れ木や、それから流木ですね、川や、流れてきた、海なんかに流れてきた枯れ木の枝みたいなやつね、それから根っこのような物、それをこう磨いて、で、それをこう違い棚なんかにかこう飾ってある。それを見て、みなさん、なんか不思議にお思いにならないでしょう。どうしてこんな物を、普通なら見もしない、顧みもしないような、そんな物が麗々しく座敷という、日本の建物の中で一番いいとされている座敷にそういう物が飾ってあるというふうなこと、これは私の今日の話の、なんて言いますか、最初の出発点ということになります。で、それをひとつ考えてみようと思うんです。

で、じゃあ、それを説明しろということになりますと、これは説明できないんです、残念ながら。まあ、芸術というものはそういうものですね。説明しろっていてもなかなか説明できるもんじゃありません。これは理論的にはできるんです。理論的にはできるんです。しかし、その本当のなんと言いますかね、真実の芸術の美の良さっていいですか、そのものが持つ、それを説明しろっていったら、それはとてもできるものじゃありません。不可能です。いまだかつて、どんな大学者でも、それは説明できないことになっているんです。すると芸術の美というものは理論ではそれは説明できても、実際にそのものを説明するってことはできないんですね。まあ、平たい例を挙げますというと、みなさん、女の方が今日大勢みえておりますが、料理をお作りになる。そしてその料理の味が、みなさんきっと、家族の中で今日の料理はうまかったとかまずかったとか、好きだとか嫌いだからって、色々悩まされておられると思うんですが。で、じゃあいったいその料理を作って食べて、「旨い！」って言って、じゃどこが旨いんだって聞いて聞かれたら、これは答えられないですね、みなさん。それは説明はできますよ、理論的に、砂糖が何グラム、醤油が何グラム、塩が何グラム、それをこうしてこうして、こういうふうになる、というふうなそういう理論的な説明はできても、なぜそれが旨くて、その旨さっていうのはいったいどういう旨さか、これは説明できませんし、十人十色でとても不可能なことなんです。しかし事実ですね、事実、旨ってことはあるんですね。

例えば今のお話の、床の間にそういう柱を使うっていうふうなこと、なぜ使うのか、そこにその床柱を使うということ自体がおもしろくて、なんか不思議で、なんかこう座敷全体の風姿といいますか、なんか別の趣が出てきて良いという。それで、木の根っこだとか、流れてきた木を磨いたりして、まあそれがいろんな鳥の形になったり、馬の形になったりして、意識的に作ることもありますが、なんとなくその形がおもしろい。で、それを飾る。なぜそれがおもしろいのか。なぜそんな流木がおもしろいのか。といっても、それは事実おもしろいんですね。おもしろいから飾ったんだ。それから風鈴の話にしても、シダの話にしましても、つくばいにしましても、自然石に穴を開けて、庭の隅のほうにそれを置くっていう。なぜ置くのか。なぜその形がおもしろいのか。おもしろいから飾るといふふうな、まあ結果はそういうことになります。これがですね、これが、芸術というもののおもしろさなんですね。それを明確に引き出して、それになるべく具体的な意味を説明するといえますか、規定していたのが、シュールレアリズムの理論なんです。

まず、こういうことからシュールレアリズムは始まっていくんですね。それにはですね、まだ他にもそういう例がありますが、ここに御岳という有名な景勝地がありますね。あそこは昔私たちが小学校に行っていた頃、遠足に行って、覚円峰の下へ行っていたことがありまして、見上げるような、あの覚円峰の岩山が目の前にそびえている。あの下に立った時に本当になんか怖くてぞっとするような威圧感をおぼえましてね。今でも覚えています。あれはいったいどういうことなんだろう。覚円峰という大きな岩山が目前にあって、それを下からこうやって見上げて、こうなんとも言えない自然の威圧感というものがあるんですよね。みなさんご経験になっていると思うんですけど。いったいそれはなぜその威圧感があるのか。岩がそういうものを持っているのかどうか。これ実に不思議なことなんです。それなんかもこのシュールレアリズムで、そういうことも説明するひとつの例に挙げております。

これをですね、少し難しい説明になってきますので、もう始まったかなとがっかりなさるかもしれませんが、これをですね、シュールレアリズムのほうでは、フランス語でオブジェというんです。オブジェっていうのは、英語のオブジェクトを、フランス語でオブジェといいまして、強いて日本語に訳しますと、オブジェっていうものは物それ自体とか、それから客体ですね、お客さんの客という字に体という字、客体という、まあそんなふうに訳すでしょう。客体っていうのは、主体に対して客体ですね、サブジェクトに対するオブジェクトで、主に対して客、客観的だとかっていうふうな客ですね、それを客体っていうんです。そういうオブジェっていうものを発見したんですね、シュールレアリズムで。今のような、なぜ物が、そういうものを人間に感じさせるのか。これはどこにもあるっていうもんじゃありませんよ。選ばれて持ってきた物がですね、おもしろいなと思って持ってきた物が、そういう感動を与えるんです。物自体が与える。それをまずシュールレアリズムのほうで指摘をしたんですね。見出したんです。ということは結局こういうことですね。深くこれを規定するってことはできませんが、直感ですね、要するに、直感。日本語でいうと勘ですな、勘。哲学的に言いますと、これは、また難しくなったようなことを言いますけれども、形而上的な見方といいますか、概念的に、見慣れた物とか、そういう形のものでなくてですね、なんかこう、奥深い究極と言いますか、一番深く隠されている真実と言いますか。芸術の面から言いますと、美と言います、本当の美と言います。そういうものを直感力でですね、勘でこれを取り出す、自分で感じ取ると、そういう直感とか勘とか、そういう働きだと言っていると思います。

で、またさっきの話に戻りますが、例えば、竹筒の話ですね、投げ入れの生け花が床の間に飾ってあります。あれは見慣れてるからなんとも思わないですが、しかし最初にあれを作った人の創意工夫っていいですか、ここでいう直感力ですね、あれを切って花入れにしたらさぞおもしろいものだろうと。珍しい。そういう直感力が働いて、そしてあのごろごろしていたような孟宗竹の竹をですね、それをスパッと切って、そして安定した形にして、それを花入れに使っている。これは、それを最初にやった人は、これはたいした人ですよ。で、今になってみると、みなさんの家庭や、どこにもあるようなあれですが、みなさんもあんまり考えないで、当たり前のように、竹筒、いわゆるたらい(?)というかねや瀬戸物やなんかで漆器なんかで作ってあるものと同じように、竹の筒の花入れを使うと。

で、いったい誰がそれを始めたかという、みなさんご承知のように、これをやったのは千利休なんですね、茶の湯の大家。歴史に残る最高の茶人。茶道を最初に開いた、確立した千利休がそれを始めたんです。で、ちょうど小田原征伐をする時に、豊臣秀吉が小田原に来て、豊臣秀吉は非常にお茶が好きで、茶道が好きで、千利休を師匠にして、茶の湯を陣中で点てては飲んでいたという話ですが。で、たまたま千利休も陣中へついて小田原へ下ったわけなんです。が、帰ってきたは帰ってきたんですが、肝心の花入れを持ってこなかった。で、お茶を点てるにやっぱ、この花入れがないとどうも具合が悪い、かっこうがつかないというので千利休は道端に竹籠を編んで売ってる店があって、そこに孟宗竹があって、それにひょっと目をつけた。で、あれを花入れに臨時にやろうじゃないか、使おうじゃないか、そう思いついたんですね。それで、その竹の筒を職人に命じて作らせた。で、その作らせたっていうのがまた、これは問題ですね。やっぱ千利休は指図をしたんです。どこから切ったら安定しているかっていうのを。竹の節がどの辺に下の来て、上のがどのくらいあったら、その竹筒は安定するだろう。花入れとしていい形になる、安定したいい形になるかってことは、一目できっと千利休は見抜いたでしょうね。そして指図をして、その花入れ

を作らせたんです。で、それに花を生けて秀吉にお茶を点ててあげたら、秀吉が非常に喜んだ、なんとも言えない風情だと。で、茶の湯っていうのは、みなさんご承知のように、本来はそんな煌びやかな、まあ礼儀正しいものですが、そんなに豪華なものじゃない。千利休の本当の考えというものは、もう質素な形で茶を点てて飲むということ、まあその一言に尽きると思うんですが。で、その、なんか本来の茶道にこう則ったような利休のやり方に非常に秀吉は喜んだというふうなエピソードがありますですね。それから、話のついでですが、千利休がもうひとつおもしろい逸話を残しているんです。千利休が愛用していた茶碗っていうのは、みなさんご承知の茶碗がありますですね。銘を「井戸」という。井戸ですね、水を汲み上げる。井戸という銘がある茶碗なんです。その茶碗はどういう茶碗かというと、朝鮮から渡ってきたもので、しかもその茶碗は朝鮮で一番身分の低い人たちが日常使っていたご飯茶碗なんです。それを千利休は手に取った時に、これは素晴らしいと、これを自分の愛用の煎茶の茶碗に使おうというので、千利休はその茶碗も愛用したという話なんです。じゃあいったいその茶碗はどんな茶碗かっていうと、でこぼこしてるような、シンメトリーのものじゃないんですね。そしてたかつきの辺りに釉薬がかからないところがある、それから途中の釉薬も、かからないような薄いような箇所もあるというふうな茶碗なんです。その茶碗を、これはたいした名器だと言って、千利休は自分の愛用の茶碗にして、それが今に残る井戸という銘のお茶の茶碗になっているわけなんですよ。

で、いったいそういう物は、もしこれが普通の、なんと言いますかね、まあ私なんかその1人ですが、目利きでない人が見たら、そんな物目もくれないとか、あるいは割ってしまうとかっていうようなことになりかねないものですが、それを千利休は自分の愛用の茶碗に使ってたということなんです。で、それなんかですね、なぜじゃあそんな茶碗が立派なものであったか、偶然だと言えばそれまで、偶然には違いないでしょうね、朝鮮の誰か知らないような身分の低い人が使っているような茶碗が日本へ入ってきた。それをたまたま利休がそれを手に取ると。まあこれも偶然には違いないです。しかし偶然であっても、利休がそれを見て直感的に、なんの理屈もなんにも無しにですね、ああ見事だなと、これこそ自分の探し求めていた茶碗だと、これは立派なものでいいなと言って利休が手に取ったんですから、その物自体はいいに決まっているんですね。偶然ではなくて、むしろ必然的に千利休の手に入ったと言ってもいいんじゃないですか。これは少し逆説的ですが、そう思われます。

ですから、この直感で、芸術なんていうものは直感ですね。物にあたって、その物に自分がこう対しますね。そしてその中から直感的に、勘を働かしてですね。これはいいな、うん、これは本物だなんていう、そういうことが本物の芸術だと言えらると思うんです。で、まあこれをもっと下世話といいますか、例にとりますというと、偽物とか本物の鑑定ということをする方が、その道の人が頼まれてよく鑑定をされますが、じゃあその最後の規準はどこにあるかということ、結局勘なんですね。例えば日本で一番の目利きの鑑定士とされている人の話を聞くと、結局勘なんです。長い経験ですね。もう、ありとあらゆる物を見て、ありとあらゆる場合に経験してきて、そしていろんな文献も漁ったり、そういうものを読んで、そして比較してみたり、自分で調べてみたり、そういうその積み重ねた経験ですね。まあ結局、その人の感覚を、極度に研ぎ澄まされている頭を持っているわけなんです。ですから、最後に色々調べてみて、というよりも、むしろその物を見た瞬間に、偽物か本物かっていうのは決まるんですね。まあ話を聞くと、確かにそうらしいんです。私なんかそういうことがあるんですね。まあ、そんなことを言えるほどのあれじゃないんですが、本物か偽物かってたまに聞かれることがあるんですが、やはりひょっと見た時に、なんとなくこれはおかしいな、くさいなと思うこと（がある）。で、見た瞬間にあっと思うと、やっぱりそれは本物なんですね。ですから、この直感力と言いますか、まあ哲学的に言いますと直感力、物にとらわれないで概念的でない、今まであるような考え方でない、自分のはっと出てくる感覚ですね。それで芸術っていうものは鑑定がきくし、また自身が絵を描く時でも、芸術を作る時でも、まずそういう感覚を研ぎ澄まして、作品構造っていうものが始まるんじゃないかというふうな気が致します。

で、この今お話したような茶碗にしても花入れにしても、それから流木の枯れた木の根っこだとか、そういうふうなもの、瓢箪のようなものですね、それからまだありますよ、みなさんうちでお茶をお飲みになるといったら、煎茶や薄茶なんかを点てて飲む時には、主菓子とかそれから軽いお菓子ですね、干菓

子だとか、そういうものを薄茶のような時には、お薄のような時には出しますね。で、その日本の和菓子ですね、あの和菓子を見ると実におもしろいですね、きれいで。なんとも言えないおもしろい形をして色をして、様々な工夫が凝らしてある。殊に京都なんか行きますという、和菓子の店へ行くと、いろいろなお菓子がきれいに並んで、食べたいような感じの、きれいなお菓子が並んでいますね。きれいと言っても、その色自体が華々しい、どぎついようなものではなくて、なんとなくこの彩りの良くて、形もおもしろいってような和菓子があるんです。京都なんかはこれは伝統的なお茶の、お茶どころですから、そういうお茶と一緒に食べるお菓子も、洗練されたものがたくさんあるわけです。あれなんかもですよ、オブジェなんですね。じゃなぜあれが美しくてきれいなのか。和菓子ですよ、食べるお菓子。見るとなんとなく、こう惹かれる感じがするんですね。お考えになったことはないと思います。で、つい手が出て、こう食べます。あれなんかはその、なんかこうその中に引き込まれるようなものがある。こちらのほうの直感力を働かせるようなものを持ってらるんですね、あの和菓子のようなものに。あれはもう、非常に普遍的なものなんです、和菓子なんてものは。

ていうように、とにかくオブジェっていうものは今のうちに日本の昔からですね、少なくとも中世期あたりからずっとそういう日常生活の中に、そのオブジェとして存在してきているわけです。ただそれは誰にも気がつかなかった、それは誰にもそのことについて説明もあまり一般にはしなかった。ところがこれは、シュールレアリズムっていうものが、ヨーロッパにその運動が起きて、オブジェっていうその観念って言いますか、それに気づいてその研究をやったんですね、最初。で、このシュールレアリズムのほうでは、そのオブジェの中にも色々こう分類してあるんです。自然のオブジェだとか、レディメイドのオブジェだとか、作られたオブジェだとか、色々な名前がついて分類して、研究して、そしてまたそういう展覧会を開いたりしております。

で、それがもう、まずシュールレアリズムの初めでしたが、それから、まあだんだんに色々な運動に入っていくんですが、要するにそういう物自体の中に隠されている真実と言いますか、美しさって言うか、そういうものを引き出してくる、それを具体的な形で芸術にする、絵にする、そういう、この隠されたものを引き出すという、そういう運動から始まってきて、で、そこへまた話が難しくなってきましたけれども、精神分析学という学問が出てきましたんですけども、フロイトという、みなさんご存じの、有名な精神病の研究者で、例のソヴィエトだとか中国だとかという人たちが神様のように信奉しているマルクスという経済学者がありますが、その人と並び称される 20 世紀で並び称せられるようなフロイトという人が出てきた。で、その人が精神分析学というものを作ったんです。で、その元は女の方のヒステリーの研究を、そのフロイトという心理学者であり精神病理学者のフロイトという先生が、それを、女の人のヒステリーの研究をして、で、その研究の結果が精神分析学という精神病を治す原理ですね、なぜ精神病というものが起きるか。で、起きた場合には、精神病はどういうふうにしたら治せるかっていう、これを臨床学的に応用して、これはもう全世界で今の精神病の治療に使われている有名な分析学の先生なんですね。そのフロイトが現れてきたんです。で、その先生の理論はね、こういうことなんですね、人間の本能とか、自由な精神とかっていうものはですね、人間の脳の中に隠されてしまい込まれているっていうんです。ちょっとまたややこしい話になりますが、人間のこの、なんかお医者さんのように申し訳ないですが、大脳の中にですね、新しい皮質の部分と旧皮質の部分、古い皮質の部分っていうのは、こう二つあるんですね。で、その旧皮質というところに本能だとか記憶だとか、それから人間の欲望だとか、なんかこういろんなことを希望する、そういう、まあ言ってみれば、世間に対してやっちゃいけないっていうふうなことを望むようなことが、この頭の中に入ってるんですね。旧皮質というのはそういうものをためとくとこなんです。そしてそれがこう外に出ると困るんですね。やりたい放題なことをみんながやるから。だから、そういうものは出ちゃ困るよといって、意識という関所があるんです、頭の中に。その意識がそいつを抑えている。おまえたちは出ちゃだめだ、そんなこと考えるとだめだぞ、みんなに笑われるぞ、牢屋に入れられるぞってようなことで抑えておくんですね。そういう場所があるんです。それは旧皮質の中にそういうものがある。本能もあるし、記憶もあるし、今の欲望みたいなものがたくさんその中に詰め込まれているんです。それを心理学でいうと、潜在意識というんですね。密かに在る意識ですね。意識といっても全然わからん

わけです、普通には抑えつけられていますから。意識っていうのはこう、例えばこれをこうやると冷たいっていうのはこれは意識ですね。この水を飲みたいっていうのは意識ですが、潜在意識っていうのはそういうのは出てこないんです。抑えつけられていますから。しかし、それは人間の本来の本当の姿じゃないっていうんです。人間っていうのはやっぱり自由に考えて自由に行動する。なるべくその自由な考え方っていうものを表現しなきゃ、外に出さなきゃいかん。意識して実行に移さなきゃいけない。それが本当の人間の自由さだっていうのです。それがいろんな、その、法律だとか倫理だとか習慣だとか伝統だとか、いろんなものでこう抑えつけられて、頭の中でそれがみんな入っているんです。そして遺伝子というふうなものも人類の何千万、何億年前のそういう記憶がですね、このみなさんの頭の中の本能の中に入ってるわけなんです。で、それを取り出してみせようというんです。人間の生活のこれは、やっぱり、こう歪められたっていいですか、偏った、本当の本来の姿じゃないと。人間の自由なこの考え方というものを発表する、取り出す。そういうことが人間の本来の正しいっていいですか、楽しいっていいですか、自然な姿だって言います。で、それを芸術の形に具体的に表したのが、芸術ということになるわけなんです。で、シュールレアリズムというのはそういうふうな、潜在意識の中にある人間のいろんな欲望だとか、そういう隠された考え方っていうものを、これを形の上に自由にこう取り出して、そしてそれを絵や詩や小説やそういうものに、こう表現していくわけなんです。

じゃあ、そんなのは困るじゃないかと。出て困るようなものを絵にしたり、詩にしたら困るじゃないかっていうと、まあ困るものもあるでしょうが、しかし、この芸術行動っていうものが、それは不思議なことですね、人間の精神活動っていうのはおもしろい。この頭の中からそういうものがふっと出てきますとね、例えば、生と死というような問題がありますよね。死ということ、極端な例になりますが、死というものはみんな知らないですよ、自分が死んでもわからないし、死んでみなきゃわからんものなんです。と、こう生と死を比較して人間が考えますと、死というものはなんかこう美しいように見えますよ。自分が実際死なないと、なんとなくこう死というものが美しいような感じになってきます。その死それ自体の悲惨さっていうものは自分が死ななきゃわからない。まあ肉親やなんかでこう見ていると、悲惨だとかそういうことがあります。ただ死っていうものを総括的に広い意味で眺めますと、死というものはなんかこう美を持っているんですね。ということは、死ということが、極端な、死という精神的な穴が空くんですね。虚脱的な穴が空く。ひょっとその時にですね、それが観念の中ですうっとこう美しい美の形になって表れてくる。まあ、そういうふうな説明する心理学者がいるんですが、それと同じように、まあ同じようにというのはおかしいですが、死をもうちょっとこう、極端でなくて、今の潜在意識の中に入っているようなものを、こういうふうに取り出して、それを芸術に表す時に、ここに精神活動、面白い、人間っていうのは精神活動の能力があるんですね、昇華ということをするんですね。昇華、昇華っていうのは、こう煙のように立ち上がる、変わっていく、昇って華という、昇華というんですね。いつのまにか、そういう人間の欲望のような、本能のようなものが、頭の中からこれを芸術に移すと、それを表現すると、それが昇華という形に作用になって、それが美しい芸術になってくる。これは、精神分析学で説明しているんです。で、そういうことがあるために、人間のこの生身の生活っていうものが美しくなったり楽しくなったりしていくわけなんです。で、人間にもしそういう精神活動がなかったら、これはもう非常に苦痛な陰惨な生活になるに違いないんです。芸術のそういう活動ができるということですね。そういう作用を持っているために、人間は美しい芸術に接して、美しい生活、より高い文化、より高い生活を望んで、それを築いていくということになるわけなんです。そういう能力が与えられているわけなんです。で、今少し話が長くなりましたが、その精神分析学からいう潜在意識というものです、それをシュールレアリズムは追究していくわけなんです。

で、それにはですね、自然に、理性や理屈や、そういうものでなしに、頭の中から、この潜在意識から自然にそういうものを引き出してこうと、そういう実験的な方法をまずやったんですね。それは、考えないんです。なんにも考えない、無心で、無心でこう絵を描くんですね。そうしたり、何人かそろって、1人が絵を描くと、それにまたその次隣の人、というふうにして段々にこう描いていく。そういうような方法だとか、それから、なんにも考えないで自然のままに手を動かして描くという、これをオートマ

ティズムといいますが、そういうオートマティズムという、自動法といいますが、そういうようなことをやって、なんにも考えないで、理性を働かせないで、頭の中のものを取り出していく。そういう実験的な方法で、人間の潜在意識の中に入っているものや考えを取り出していくと、絵にすると、文学にすることなんです。

で、そういうふうにしゅールレアリズムというのは、最初は実験的な方法で段々にやってきたんですが、その元の起こりは、じゃあしゅールレアリズムっていうのはどこからやってきたのかというと、これは偶然に出てきたものじゃないんですね。甲府が戦災で丸焼けになりましたね。で、その経験をなさった方はここに何人か、大多数の方は経験がおありだろうと思うんですが、なんという、戦争というのは悲惨で嫌なものだと、戦争っていうのは二度とやりたくないという考え、経験をお持ちだろうと思うんですが。第一次大戦のヨーロッパでは、これはもう非常な、残酷な戦争になったんですね、ご承知のように。新しい兵器、タンクであるとか、飛行機でも爆撃機であるとか、毒ガスであるとか、もう、この全体を一気に殺すというふうな兵器ができて、本当に悲惨な戦争だったんですね。で、ヨーロッパ中が戦禍の中に巻き込まれて、そして大勢の人が亡くなる。で、その戦争が、第一次大戦が終わって、やっぱりこの、みんな虚脱状態になったんです。いったい今までの物質文明というのはどういうものだ、こんな大きな悲惨な戦争をするために物質文明を作ってきたのか、ヨーロッパでは。なんにも信用するものはない。文化っていったい何だ、というふうな疑問が身に沁みて、みんな痛感したわけですね。そうでしょう。あのヨーロッパというのは国境ばかりで日本のように島国じゃないんです。で、島国でさえ、このあいだの戦争のように日本は悲惨な負け方をしたんです。ヨーロッパはとにかくみんな国境があって、繋がっているわけです。で、ロシアは南へずーっとやってくる。ドイツは下にまたやってくる。で、今度は逆にイギリスやフランスがまた押し返して、また北の方へのぼっていく、というふうに、とにかく本当に悲惨な残酷な陰惨な結果になったわけです。ですから、人間不信ということは当然のことですね。で、そこに新しい芸術運動が起きたんです。もう何もかも俺たちは信用しないんだと。文化なんてものはもう信用しないと。こんな悲惨なものを芸術だなんて言っていられない。今までの芸術なんていうのは、あれは偽物だというふうな運動が起きたんですね。それをダダイズムと言うんですが、虚無の局地なんですね。全てのものをも否定する。芸術なんてものは、今までの芸術なんていうものは嘘だと。それも全部否定する。もうありとあらゆる文化も否定して、そして新しい芸術運動を興すんだと。芸術運動と言っても、もう否定のための否定の芸術運動だったんですね。

で、それが、今度はしばらくその運動をやった、その中には今有名なピカソなんかそのダダの、ダダイズムの中に入ってたわけなんです。それからしゅールレアリズムの有名な人たちも、その中に一部入ってたんです。が、しかし、それをやっているうちに、やっぱりこう反省したんですね。ただ否定のための否定。否定をしていたんじゃないにも出てこないじゃないか。建設的でなきゃならん、芸術運動っていうのは建設的でなきゃならん、何かそこにこう建設するものがなきゃならんということで、今度はそのしゅールレアリズムというものが、そのダダの上一步乗り出してきて、それを越えて、そして建設的な面を芸術に持ち込んでいくという運動を興したんです。

で、その時にたまたま、今申し上げたような、フロイトの精神分析学というようなものが出てきて、そして人間の自由っていうものが、今まで、戦争前に抑圧されてきた、そして戦争によってみんな無くなってしまった。人間の自由っていうものはどういうものであるか、その自由な人間生活というものを芸術の中に表現しようじゃないかと。それには、今言ったフロイトの精神分析学のように、頭の中に隠されて押しつけられて、あんなものはだめだ、こんなものはだめだと言って、第一次大戦前に非常に規定されて押し込められていたものを、戦争によって一度それが、その蓋が取れたわけなんです。その中から、人間の自由とは何か、それを芸術に表していこうじゃないかっていうのが、このしゅールレアリズムなんです。

そんなことで、しゅールレアリズムというものは出てきたんですが、これが、パリだけじゃないんですね。それが段々に広がりましてね、世界的にこのしゅールレアリズムというものが広がっていったんです。それで、パリなんかで、しゅールレアリズムでは国際的に有名な、しゅールレアリズムの運動をしてその成果を上げている国というのをいくつか挙げていたんですが、その中に、むろんヨーロッパのイギリスと

かフランスとかイタリーとかっていう一流の国やアメリカとかを挙げていますが、その中に日本が、日本超現実派という分類で、日本の超現実派はちゃんと記録の中に入っているんです。それで向こうのパリから東京へ、通信が、両方の情報をですね、両方で交換するというふうな、非常に緊密な状態がしばらく続いているんです。ですから、一時言われましたように、日本の超現実派っていうのは、これは、超現実派なんてものはなかったとかですね、あんなものはもうでたらめで大したことじゃない、遊戯に過ぎないとかってようなことを言われておりましたが、しかし、実録としてそういうふうなものが残っているんです。日本超現実派っていうものは確かにあったという実証があるわけなんです。ただ不幸なことに、第二次大戦が起きまして、これはどうもそういう自由思想はけしからんということで誤解を受けて、弾圧をされましたが。もっとも、弾圧されたのは超現実派だけじゃありません。日本の美術団体の大半が弾圧をされて解散を命じられたんですが。というように、とにかく自由の精神というのは怖かったんですね。それと巻き込まれて、超現実派っていうのは戦争とともに、運動は無くなってしまったんです。が、しかし今申し上げたとおり、超現実派っていうものはみなさんのおうちの中にですね、昔からそういうふうなものはずっと続いて存在してきたんです。

千沢先生もさっき言われましたとおり、普遍的にですね、そういうふうなものがあったわけなんです。ですから、そういう点から見ましても、超現実主義っていうものが特殊なものじゃないってことですね。非常に普遍性を持ち、一般的な意味を持っているもので、精神活動から言いますと、その自由な精神を解放するという、精神性というものを追究する、これは超現実派っていうものが全世界でも初めてであるし、むしろ日本でもその超現実派運動が始まって、芸術の中に意識して、無意識の世界だとか夢の世界だとか、それから非合理の世界だとか、そういうものを芸術の中に表現するという初めての運動が起きて、そういう作品も実際に作られたわけです。

で、今申し上げました、例えば夢の問題にしましてもですね、精神分析学では、みなさんが寝ると夢を見ますよね。すると、その夢の中に自分の隠された欲望がこう出てくるんです。夢は荒唐無稽で、なんと言いますか、現実のものじゃないというふうなことをみんな考えるようですが、これを精神分析学のほうで見ますと、そんな難しい言葉でなくても、夢というものはですね、人間の隠されたこの欲望ですね、本能、そういうものを、夢の中で表れてくるんです。で、直接には表れないんですね。それが、いろんなシンボルで表れてくるんです。例えばですね、わかりやすい話が、このこうもり傘というふうな、これは男性を象徴しているんだとか、この風景っていうものは、これは女性を象徴しているんだとか。これはもう、精神分析の中にそういういろんな症例がたくさん挙げてあります。そういう、変わった形でですね、象徴の形で、夢の中に表れてくる。と、精神分析学の先生はその夢を聞いて、そしてそれを解釈して、この人はこういうふうな色々なストレスがあって、こういうふうな関係でこういうふうになるってことを、長い時間をかけて、夢判断ということをやります。そして、なぜこの人の病気は、どこが原因だということ突き止めるわけですね。そういうふうには、精神分析学のほうでは夢というものを非常に重要視しているわけなんです。で、シュールレアリズムの絵のほうでもですね、幻想だとか空想だとか夢のようなものとか、そういうものがしきりに出てきます。それは、さっきお話ししたように、本能、欲望、これを昇華しましてね、芸術の形に表している。

(数秒間音飛びがある) また、同じようなという語弊がありますが、表現する、そのために、そういう種類の作品が多いわけなんです。それで、ちょっと間違えるんですね。シュールレアリズムっていうと、なんかこう幻想的なものを描けばシュールレアリズムだというふうにお考えになる。で、まあ東京でも、よくそういう間違いをします、しております。なんかこう、幻想のようなものを描くと、あら、シュールレアリズムだというふうにいうんですが、厳密に言うと、やっぱりそれでは困るわけなんです。まあ、絵を見る場合にはそれでも構いません。これはシュールレアリズムだから良くて、あれはだめだというようなことじゃなくて、絵自体、どんな絵でもそれは絵として面白ければいいし、それを楽しんでおられればいいわけですが、ただ厳密にそれを区別し批判し断定するというような立場に立った場合にはやはり、それを厳密に区別してもらわないと困るわけですね。混乱が起きるわけですね。

じゃあいったいシュールレアリズムというものはどういうふうなものかという、その成り立ちですね、

成り立ちをお話し申し上げます。(しばらく間がある。白板などに字を書いている音か?)なんかちょっと難しそうな話になって恐縮ですけれども、こういう定義をしたフランスの学者がおります。クセジュっていう文庫がありまして、ご承知の方もいらっしゃるんですが、岩波文庫なんかが、なんと言いますか、真似をしたという、一時日本でも文庫本というのが今また流行ってききましたが、文庫本というのがありました。その原型と申しますか、フランスにクセジュ文庫というのがありまして、これはありとあらゆる文化、学術、そのジャンルを全部揃えてありましてですね、そして、何千冊という文庫なんです。大変な文庫なんです。その中にシュールレアリズムという一つの本がありまして、デュプレシスという人が書いているんですが、その人の定義が、私は一番これが適切だと思っていつもこれを引用するんですが、(おそらく白板を指しながら)これはシュールレアリズムというものです、そして、そのシュールレアリズムは、これ、下のほうが形而上学の、これが土台になっているわけです。そしてその上に精神分析学というのが本体になっていまして、そして一番上にマルキシズムというものと。これが超現実派というものだという定義なんです。非常にわかりやすく、いい定義だと思うんです。私はこれが一番いいと思うんですが、ただ間違っているというか、訂正しなきゃならんのは、この、このマルキシズムの問題なんです。

これはですね、ま、この説明はまたのちほどしますが、今申し上げた精神の解放、人間の自由、そういうものを芸術の上に表現して追求していくという、で、そのためにはですね、ただ絵の上でそういうことをやって、運動をしていたんじゃ、本当の自由っていうものは得られないと。それにはやっぱり社会を革新しなきゃいかん、社会を変えてしまわなければ本当の自由っていうものは得られないと。だからということで、このシュールレアリズムのリーダーである詩人の、これも精神分析学者なんです、ブルトンという人が自分のグループのシュールレアリズムの人たちを引き連れてですね、パリの共産党へ入ったと。入れてくれと言って入った。1番適切に精神の自由を求められるんじゃないかというので入ったんです。ところが入ってみて、色々その状態を見たり接したりしているうちに、どうも人間性から言って、シュールレアリズムの人間性の追求の仕方が、どうもじっくりいかないというような疑問が出てきたわけですね。と同時に、共産党のほうから見ると、君たちおかしいんじゃないかと。共産党に入ったんだから共産党として運動してくれなきゃ困るというか。シュールレアリズムと申して一方にまだ看板をかけていますね、一方ではシュールレアリズムという運動をしていながら、一方では共産主義の運動をしているというふうなことは、そういう二枚看板は困ると。シュールレアリズムという看板は降ろせと言って、怒られたんですね。そこでブルトンは考えて、もうやっぱり共産党に対する、自分は人間性の不信というようなものを持っていると。で、しかも、運動を辞めろ、シュールレアリズムの芸術上の運動を辞めろと言われてたら、これは困るわけですよ、何も無くなるわけですから。そこでブルトンは、私は辞めますと、シュールレアリズムを辞めるわけにはいかんからと言って、共産党から出て、同時に共産党の方からも除名された。それで仲間の、これも有名な詩人であるアラゴンとかエリュアールって人は、これは、共産党へ今度は分かれて入ったわけです。だからそこが問題なんですね。このシュールレアリズムというものが芸術運動だということの、これは実証なんですね。そういう実際にあった話からして。

で、ここにマルキシズムという、こういう弾丸の形をして、これがシュールレアリズムの運動だというわけです。ここはマルキシズムという起爆剤だった。で、これを打ち上げて、運動を打ち上げて、このマルキシズムをぶつけて、そして社会を革新して、そこにこの精神分析が証明している精神の自由っていうものを出していこうと。そういう考え方を一時持った訳なんです。ところがこれは今言う通り、マルキシズムというものは芸術運動として超現実派とは、なんて言いますかね、相容れないって言いますか、そういうものだというのを自覚したんです。で、ブルトンはここでそういう政治運動とは手を切って、自分は芸術運動としてシュールレアリズムをやっていくんだということを宣言して、ずっと続けてやってきたわけなんです。で、この問題があったために、これが尾を引いているので、後まで、超現実派ってのはマルキシズムだと、共産党の運動だというふうはこの誤解を受けたんです。ですから、これはブルトンとしてはですね、超現実派の本来の運動自体の考え方から言えば、こういうことはあってはいけなかったんですね。当然なくていいことなんです。芸術運動として初めから終始していけばいいんです。で、これが尾

を引いたために私たちがやってた超現実派の運動でもですね、あれは共産党の仲間だとかっていうふうに逆宣伝されたり、実際にそういうふうな誤解を受けて、検挙された方もいたわけなんです。

それで、(おそらく白板を指して) まあこれはもう無くなったということで、ですから、超現実派ってものは、精神分析学が母体、そして形而上学というものが下にある。で、形而上学というのは、今私がさっきお話しした、これがいわゆる直感ですね、直感。で、直感によって物事の究極のですね、本当の真の姿を引き出してくる、そういうふうに平たく言うと、言えるわけです。で、そういう直感を主体にした学問を形而上学という。そういうふうなものを土台にして、そしてその上に精神分析学、で、今言った潜在意識の中から自由ってものを、精神の自由っていうものを引き出して芸術の中に表現していくと。これがシュールレアリズムの本来の姿で、一番適切な定義だと私は思います。で、こういうふうに定義が決まりますという、ここで色々な内容と言いますか、を考えていくわけですね。作品について内容を考えていかなきゃならないんですが、その中で一番、さっきもお話しした通り、この精神分析学というものを理論的に忠実に採り入れて、そしてこれを見事に実現して、作品として残している、これがこれからスライドでお見せするダリという人の作品なんです。

(第2部)

ダリはスペインの生まれですね、スペインの生まれで、ピカソもスペインの生まれです。スペインというのはなかなか立派な絵描きの出ている国で、ベラスケスとかグレコとか、近くはピカソとかミロだとかっていうふうな立派な絵描きが出ている所ですが、そのスペインの生まれなんです。で、このスペインの東北ですね、東北の海岸地帯で生まれているんです。景色のいい所なんです。そこの工場人の子として生まれているんですが、美術学校に行った時には、非常に、天才だと言われたぐらいに絵がうまかったようですね。そして、パリへ出てきたんですが、ミロが先輩でしたね、スペインの出身ですから。ミロの紹介でピカソたちにも会ったりして、超現実派のグループの中に入ったんです。

非常に面白い性格の人で、こういうエピソードがあるんですが、ポール・エリュアールという、超現実派の指導者の一人ですね、先ほどもちょっと言いましたが、詩人なんです。で、ポール・エリュアールの夫妻がですね、グループの人たちと一緒にスペインのダリのうちへ遊びに来た。で、そのエリュアールの奥さんというのはガラという人ですが、なんかガラというとおかしいですが、日本語で言うとおかしいんですが、ガラという名前で、そのガラをダリが一目見た時、まあ向こうも一目見たんでしょうが、意気投合してしまったんですね。それで今度はダリがパリで初めてシュールレアリズムの個展を開いた時に、自分はその個展へ顔も出さないで、ガラを連れて自分の故郷へ行っちゃったんです。まあ、いわゆる正々堂々とした駆け落ちですね。それで故郷へ帰って、そこで二人で生活をしてる。ところがこのガラって人は、非常に才色兼備な人なんです。ダリを虚あらしめたというぐらいな才色兼備の人なんです。頭のいい綺麗な人なんです。ダリが書く論文だとか評論のようなものもみんな清書したり、編集したり、本に出したりして、もう内助の功拔群なんです。ダリの自分の、ガラを褒める言葉を見ると、もうあらゆる事をですね、主婦であり、編集者であり、それから崇める星であり、それからなんですかね、いろんな最高級の褒め言葉を並べて、そして有名になった絵の中にみんなガラの顔が出てくるんです。

それから、現在フランスでダリは暮らしていますが、堂々たるお城のような、お城のようじゃなくてお城ですね。城を屋敷にして、ダリは今住んでいますが、なかなかのやり手で面白い人で、一時写真なんか見るとですね、髭をはやしているんですよね。まあ普通、このくらいの髭をこう生やしてたんですが、アメリカへ行って、アメリカへ1945年頃から亡命して、アメリカへ行ってどれくらいいましたかね、数年間アメリカのニューヨークにいたと思うんですが、そのときの写真なんか見ると、このくらい髭を、こう細い髭ですね、細い髭をこういうふうに立ててね、これくらい写ってるんですね、写真に。実に変わってるんですね。それで屋敷なんかの中の居間やなんか見ると、いろんな物、珍しい原始民族の意匠だとかそんなようなふうなものを飾り立てたりしてる。非常に面白い人なんです。

で、しかしまあ天才なんです。そのシュールレアリズムのこの本体となった精神分析学の中にパラノイアという精神病があるんですね。パラノイアという、偏執という、まあ偏って執着するという偏執で

すね、パラノイアという精神病があるんですが、その病理学の理論をこの自分の絵の中に持ってきたんです。自分はその理論を立てるために、自分の絵の理論を立てるために、いろんな勉強をしたわけですが、たまたま精神分析の本を勉強して、フロイトの本を読んで、これだと言うんで、その中からパラノイアという精神分析の理論をです、取り入れて、自分の絵にしたんです。まあ非常に難しいっていいですか、ややこしい、これは医学の問題ですから、ここで色々お話しすると、もうそろそろ飽きる時間ですから、これ以上そう難しいことを申し上げてもしょうがないと思いますが、そのパラノイアの理論をこの絵にしているわけです。で、今からご覧になっていただくダリの作品です、そのパラノイアを絵にするんですが、それを見ると、なんかこうグロテスクな陰惨なという内容です。で、それを見ると、なんであんなにわゆる気ちがいじみた絵を描くのかときっとお思いになると思うんです。ところがその気ちがいじみた中に、このフロイトが精神分析学で偏執狂とはいったいどういうもんだ、これは人間の二重の人格の表れたという。で、偏執狂というのは、精神病者の形を見ますとですね、姿を見ると非常に安定した形をしている。安定してというのは、まあ普通のような、普通の人間と同じように見えるんですね。非常に安定した精神描写なんです、ところが、その、自分の周りにいろんなこう現象が起きてくる。そしてその現象は、そのパラノイアは自身に直接関係のあることだというふうに思い込むんですね。そして、その形そのもの、現象は変えないで、起きた現象はそのままにしておいて、これは自分のために、こういうふうな内容のものだというふうに自分で解釈するんですね、解釈をする。そうするとそこに2つの面が表れてくる。表面は普通の人間のように見えていて、内実は自分の本心みたいな、いわゆる解放された自由な精神というようなものがそこにこう表れてくるわけなんです。で、ダリはそれを、そういうものをひっぺがして見せているわけなんです。ですから、これはそういう陰惨な、そういう精神描写を描いているというんじゃなくて、それを見ることによって、人間には裏と表がある、人間の本当の真理というものはそういうふうに隠されているものだというふうに、この精神分析学の教えと言いますか、理論どおりな絵を、自分の感覚と言いますかね、才能と言いますか、それで形に具体的に表しているわけなんです。

ですから、ただ妙な絵だというふうにお思いにならずにですね、その裏に隠されているそういうふうなものがあるんだということ、それからもうひとつはこういうことが、ダリの理論があるんですが、ダリはこの空想、ありえないような空想とか幻想とかですね、そういうふうなものを、これは事实现在あるような形に絵にして描き表すわけなんです。そうするとですね、ダリのその絵を見ますというんですね、本当にそこに実際にそういうものがあるような表現力を持っているんですね。実に見事な表現力を持っている。で、自分の理論は手作りの色彩写真だと。手作りの色づけ写真。そういうふうにダリは、自分の絵はそういう方法論を持っているんだというふうに言っているわけです。事実その通り。ですから、その、ものすごい描写力ですね。それでまるで写真に撮ったようなですね、現実を、現在の現実ではないそういうものが、現在ここにそういうものがあると。新しい現実、違った現実、ありうべからざる現実というものが、目の前に見ているような感じがするんです。で、超というシュールということは、実際にはありえないんです。現在のこの現実にはそういうものはない、空想だとか幻想だとか、そういうものは現在ありませんね。が、しかし、実際にそういうものがあるように感じさせるということ、これをシュールリアリテというんですが、超現実性という、シュールリアリテというんですが、新しい現実ですね。現実ではないが、こういう現実はあるんだというふうに感じさせる絵が、超現実派の作品なんです。ですから、多く、幻想的だとか、それから空想的だとか、夢だとかって言うふうな作品が、このシュールリアリズムの中にはたくさんあるわけです。

がしかし、誤解をしないでいただきたいことは、その、シュールリアリズムというものはダリのような絵だけをシュールリアリズムというかということ、これは間違いです。それは決してありえません。シュールリアリズムのダリは、ダリなんです。で、自分でも、自分はダリズムだと言ってます。ピカソは自分のことをピカソイズムだと言う。ダリは自分のことをダリズムだと、シュールリアリズムとは言わずに。むろん前には言っていましたが、晩年にはダリズムだという、ダリはダリだと言って大言壮語していますが、それと同じなんです。本当の画家っていうのは、一人一党なんですね。独立をしていなきゃいけません、絵描き、芸術家ってものは。類型があっちゃいけないんですね、本当は。その人だけにしかできな

い作品、その人だけに作れる作品、それが芸術っていうものなんです。

ですから、シュールレアリズムでも、じゃあこういう精神分析学の理論をそのとおりに忠実に持ってきて、そして作った作品だけがシュールレアリズムの作品かということ、そうじゃないんですね。そうじゃなくて、みんな個性を持っているわけです。で、その個性の元にシュールレアリズムの考え方を敷衍してですね、そして自分なりの作品を描くということなんです。事実、そういう例を挙げますと、今の世界のトップクラスの絵描きはフランスにみんないるんですが、シュールレアリズムの代表作家というのは、例のシャガールですね。シャガールっていう人は、あれはシュールレアリズムだと思わないでしようが、実はシュールレアリズムの中に入っているんです。ブルトンは、リーダーのブルトンは最初にシャガールっていうのはあれはロマンティシズムで、シュールレアリズムじゃないと言って、初めは入れなかったんですね、分類の中に。ところが後になって、ああ、あれはやっぱりシュールレアリズムだったと、悪かったと言って、謝っています。で、あのシャガールの絵を見ると、ご覧になると、若い方はあれを非常に好きなんです、若い女の方は殊に。先年、近代美術館で展覧会がありまして、見ましたら、もう本当に大変な人でしてね、珍しい、女の、小学校の子どもさんを連れた若い母親が大勢詰めかけて、あの中いっぱいに見ていましたね。何にしても非常にシャガールというのは日本人に人気のある人です。あの人の絵はどこがいいかというと、あの空の上をアベックで飛んでいるんですね、若い恋人が。いつでもだいたい2人で、こう飛んでいたたり、花束の中に入っていたりですね。で、それにロシア式な牧歌的な教会がこう見えたり、牧場の柵があったり、牛がいたり、鶏がいたり、空をまた人が飛んでいたたり、なんていうそういうロマンチックな絵なんです。で、それもシュールレアリズムだとブルトンは言っています。

その他にミロという、さっきもお話したミロは、抽象的な形で、こう描いています。このミロは抽象的な形で、あれは抽象じゃないかと言って、みんなに言われているんですが、ミロは怒ってですね、俺は断固としてシュールリアリストだと言って、抽象派なんて言われても知らん顔をして超現実派の運動の中でやってたんです。ブルトンは非常に感激しましてね、あれはたいした男だ、とにかく功労者だと言って、ブルトンもおおいにミロを褒めているんです。みなさんご存じのように、ミロというのは抽象的な形で面白いユーモアの笑い出しそうな形をしているものを描きます。で、これはダリと正反対、ダリは理論的に理詰めきちんとかういう仕事をするんです。で、ミロはそういう理論が大嫌い、絵に理屈はいらない、俺には理論はいらないというふうな方法です。もう天衣無縫に絵を描く。それが非常にユーモアで面白い。なんかこう笑い出しそうな形のものやなんかをこう抽象的な形で描いています。

それからその他には、ピカソも一時シュールリアリストもやりました。で、エルンストというふうな人、これは実験作家というふうなアメリカの評価もありましてね。もうありとあらゆる実験的な絵を描きました。それから、エルンストの他にはキリコっていう人がいます。キリコっていうのは、これはまあ元祖的な人で、形而上学的な絵を描いたんですね、多く、ローマやなんかのこの街頭風景みたいなものの中に、なんか非常にメランコリックな感じを出した、非常に形而上学的な面白い絵を描いた人で、そういうふうな傾向の人もある。というふうに、一つ一つ今、そのうち何人か亡くなりました。エルンストも亡くなり、それからキリコも亡くなりました。今残っているのは、ミロとそれからダリですね。この2人はまだ健在で、まあ八十何歳くらいで、みんなまだ活躍しております。八十近くで活躍しておりますが、そういうふうにとにかく同じシュールレアリズムというものは理論で成り立ちながら、結果としてはですね、各作家がみんな違っているんです。比較してみてもみんな絵が違う。で、それぞれの個性を持って、それぞれの仕事をみんな確立していつております。絵というのはそれでいいと思います。今さっきもお話したように、ダリは俺はダリズムだと言い、ピカソはピカソイズムだと言う。そういうふうな考え方で、結果、とにかくシュールレアリズムというものを普遍的な解釈の仕方の中に、自分がその線路上で、しかも、これをやれば文化というものはだんだんに高まっていくんだと、人類の幸福っていうものはこういうふうの世界を広げていく、しかもシュールレアリズムの望む精神の解放っていうものがあってこそ初めて文化の向上もあるんだというふうなまあ自信を持ってですね。しかも1人1人がみんな違った、もう極端に違った作品を残しているんです。しかもこれはトップクラスですからね、世界の。

シュールレアリズムというものはみなさんがお考えになっているように窮屈なものじゃないんです。ま

あ、言ってみれば、どんなもんでもいいさ。どんな方法でもいい。とにかく、精神が解放するようなそういう感じを受ける作品を描いていくと。まあ結論はそういうことになります。で、だいぶ時間が迫りました。スライドで今お話ししたダリの作品を簡単に解説していきたいと思います。

これはですね、ダリの初期の作品ですね、初期といいますか、シュールレアリズムに入るすぐ前の1927年から8年にかけて描いた作品です。題は、《私は覚えていない》という題なんです（註2）。これはご覧になっても分かる通り、こういう色面の、この取り方ですね。これは別のほうの、ここからこっちは絵じゃないです。これは写真を撮った時に次のページがかかって、こちら側はこちらですね。これを見ますとですね、これは立体派のキュービズムの描き方なんです。こういうふうな色面の取り方ですね。ですから、明確なシュールレアリズムの作品とは言えません。ただ過渡期のですね、立体派のピカソなんかの影響を受けていた時の初期の作品として、まあ珍しい作品です。次にどうぞ。

これは、これからはもうシュールレアリズムの作品になっています。これは1928年の作品でして、題は《腐ったロバ》（註3）というんですが、やっぱりこれは、ここにこう灰色のこういうふうのがありますね。これはまあ一つの潜在意識を表しているわけですね。その潜在意識の中に、こういうふうな色々な本能的なもの、欲望みたいなものがこう入っている。そういうものからロバ自身、ロバというのは寓意的なものですが、閉じ込められていると、だんだんに、精神的にも腐っていくというふうな意味合いのものです。それほど明確にシュールレアリズムの意図が表れているというほどのものではありません。ただ注意していただきたいのは、こういう所に風景が出てきます。この風景はですね、ダリはよく自分の故郷の海岸をですね、非常に景色の良い所です、で、美しい貝がたくさんあってですね、その貝を採って、ダリはお菓子のように、それを見ると自分は食べたくなったというふうな思い出を書いています。で、その貝を見て食べたくなったというふうな意識ですね、これもひとつの潜在意識で、これをシュールレアリズムが「可食的」、「食べられる」という意識ですね、「可食的」というんですが、「可食」、食べる可きと書きますね、「可食」。で、「可食」というふうなこと、「食べられる」というふうなこと、これは後からまた作品について説明していきますが、そういうふうなダリの潜在意識の中にもそれは入り込んでいるわけです。で、よくその美しい貝殻が散らばっていた海岸でですね、自分の風景を、故郷の風景をですね、絵の中に描き入れています。あとから出てくる作品にもこの風景がよく出てきますから、注意してご覧ください。どうぞ。

これはですね、《光に照らし出された快樂》（註4）という題です。もうここになりますという、これはもう潜在意識を表しているわけですが、これは潜在意識なんですね、こういうのは。この四角の中に入っているのはこれは潜在意識なんです。で、この潜在意識を、これは覗き込んでいるわけなんです。で、意識がこう中に、潜在意識をこう覗き込む。それでこれを白日の下にそういう潜在意識を出してみると、こういうふうな色んな現象がですね、出てくるんだというふうな意味の絵なんです。《光に照らし出された快樂》という。で、この中にこう頭の上に光のようなものを載せていますね。卵のようでもあるし、神事のようなものでもある。こういう奇妙な、何か例えば、排泄物とか血だとか、そういうふうなものをダリはよく扱うんですが、その排泄物のようなものが黄金で作った何かの物のような表現に変えるんですね。そういうふうな技法がありましてですね、こういうふうなものもダリはよく描くわけです。で、こういう部分的なものになりますと、これはなかなか説明が時間がかかりますから、説明をこれ以上続けるわけにいきませんが、これはまあ代表的な潜在意識を描き出したと言いますか、明確にしてきた作品です。どうぞ。

これはですね、色々な名前になっているんですが、一番適切な日本語の翻訳から言いますと、《記憶の残像》または《記憶の固執》（註5）というふうな翻訳をしている人がいるんですが、《記憶の残像》というのが分かりやすいので、そういうふうな題にしましょう。そして、これは《柔らかな時計》というサブタイトルが付いているはずですが。《柔らかな時計》というのは、ここにこう時計が木に引っかかっていますね。こういうふうにごう、木が。これは、なんか貝の肉のようなもの、それからこれは、この時計に蟻が群がっていて、食べているところですね。これもさっきの可食的な表現なんです、いったいこれはどういう意味かと言いますと、この潜在意識の中にある時間というものは、この現実の時間じゃないんです。止まっているというんですね、潜在意識の中にある時間でもものは止まっちゃうんです。そしてこうだらだらしたような、この時計っていうのは時刻を象徴しているわけですね。頭の中の時計はああいうふう、

こう柔らかくだらっとしているんだと。そしてそのだらっとしたこういう潜在意識の中で、こういう肉を食べるような、そういうふうな台座(?)が、なんと云いますかね、暮らし方だと。まあそういう状態を表しているんです。要するにこれは、潜在意識の中の時というものはこういうふうに止まって、そしてだらっとして、なんかこうむしゃくしゃと食べているようなそういうものだというですね、まあそういう意味なんです。で、この柔らかい時計というのは、これは有名なダリの作品なんでして、この他に柔らかい目覚まし時計というふうなもの、よくこう柔らかい時計、こういうだらっとしたような時計を描きます。で、これなんかも実に意表を突いた表現で、普通常識的にこんな柔らかいこんな時計があるはずがないわけですね。だから非常に不思議な気持ちになります。というのは今申し上げたとおり、潜在意識の中の時というものはこんなふうに止まっちゃって、そしてこうだらっとしていたようなものだというふうなことが、この根底の考え方なんです。で、ここにはああいう風景が入っています。これは故郷に対するダリのノスタルジアのようなものではないでしょうか。故郷の風景はこれにも出ておりますけども。では次にどうぞ。

これは《ピアノの上のレーニンの6つの顔》(註6)という題なんです。これはレーニンですね、これは。ソビエトのレーニンが6つこう並んでいるわけです、ピアノの上に。それで、ここにいるのはこれはダリなんです。で、これは王様なんです。これはワグネルのおそらく、ワグネルが好きでしてね、ダリは。で、ワグネルのパトロンになっていた王様をあそこに出したのだと思います。で、レーニンをこう6つこう出したってというのは、これは意味はないんです。ただまあ、レーニンと言えども、まあ普通の人間で、これはいわゆる二東三文だというふうなことなんです。それからここにこうサクランボがありますね。これは美味しそうなんです。で、食べられるという。で、このサクランボを食べると、同じようにレーニンなんかも食べてしまえるというふうな意図なんです。そしてこれはここにサクランボがちょっと描いてあります。こう腕の印ですね、これはまあ権威の印であると。で、これはガウンですね、法王様みたいなものが着るような、聖職者の着るようなガウンですよ。こうしてみると、純愛の上に権威あり(?)と描いてあるわけです。自分の、これは威張っているんです。それで、このレーニンと言えども何者ぞという。これの方が偉くて、そしてこの王様だのレーニンと自分を一緒に並べて、非常に顕示欲の強いダリを表現している。自分自身をこう高くですね、レーニンとも王様とも俺と同じだ、同じに並べて一つの画面の中に自分を描いて、そうして自分は権威には屈しないというふうな顕示欲ですね、そういうものを表現しているんだということです。その次にどうぞ。

これは、これも潜在意識のセックスアピールですね(註7)。セックスアピールの幽霊ということですね。これは幽霊ですね。この潜在意識の中に、まあここは古い崩れかかったようなお城が、まあこれは過去を表しているんです。それでここら辺りにまた風景が出ています。それから、ここに女の人がこう覗いていますよね。これはおそらく自分のさっきのお話ししたガラ、細君のガラがここにちょっと覗いているわけです。覗かしておくんです。様子を見させるわけなんです。これはですね、ここにこういうあれがありますね、つかえ棒みたいな。(咳をして)失礼。これはですね、ダリの絵によく出てくるんです、このつかえ棒みたいなのが。これはスペインの農村で使う農具ですね。農具の一種だそうですが、それを持ってきて支えにしているんです。形が面白いってわけでしょう。で、潜在意識の中に、こういうふうなこの幽霊がいるというんです。本能ですね。それから、欲望とか、色々な凄まじい自由を求める観念というのが、意識というものが、無意識というものがたくさん入っているわけです。で、それはまあ幽霊の形に、こう表現しているわけです。で、さっきの柔らかい時計と同じようにですね、やっぱりこうだらんとしたような、こう形をしている。で、それを意識が、しっかりしろよと言って、出てっっちゃだめだぞと言って支えているというふうな意味なんです。で、まあ潜在意識の、これを光の中に引き出してみると、潜在意識はこんなふうな幽霊のような感じだろうというふうなことなんです。その次にどうぞ。

これはですね、ここに表れているのは、自分の小さい時のダリを表しているんですが(註8)、これも、この欲望というのはこんなふうなものだというふうな、その欲望それ自体の、なんて云いますか、醜いと言いますか、そういうものを、こういう面もあるということ、こう表しています。まあこれも、ダリのさっきの特徴で、こういうふうな支えをしているわけですね。じゃあどうぞ次に。

これは《亀裂した顔の時刻》(註9)と云います。これもさっきのと同じように、この背景を見ますと

いうと、これは非常に凄まじい荒天と言いますかね、荒れた天地、これは砂漠のような。潜在意識の中へ入った途端に、この現実の時という時刻というもの、時というものはこう割れてですね、ちょうど人間の頭が割れるように、こう割れて、それを支えている肉体もこう割れていくというふうな。潜在意識に入る、意識を無くしたその時に、もう現実の時間というものは無くなっていくんだというふうな、この荒涼としたですね、精神の状態を表現しているわけでしょう。どうぞ。

これは、なんて言いますか、オブジェ（註10）と言ってもいいものですね。これは皆作ってあるわけですね。これは実際にドラム缶みたいなものですね。それでこれは心臓のようなものではないでしょうか。これは頭ですが、これはボルトですが、それでこう電気がこう通じて、そしてその連想からですね、これは動いているというふうなんで、まあ珍しいダリのオブジェと言っていていいと思います。まあ作られたオブジェでしょうね。これは珍しい作品です。丸い方、これは今も言った通り、頭でしょうね。どうぞ。

これはさっきお話ししたガラです。（註11）これは例のミレーの作品です。晩鐘ですね。この絵の。で、その前にいるガラの肖像という作品です。これは正面のガラ、これは後ろ向きのガラ。ガラって言う人はこういうふうな人で、一生懸命自分の女神を描くように、ダリは自分の奥さんを描いているわけなんです。で、この表現の仕方ですね、これは写実としてご覧になってですね、この背中の雰囲気ですね、これになんかこう、そういう神性と言いますか、厳かと言いますか、こう雰囲気がありますね。ガラを尊敬しているという、ダリがこう精魂を込めて描いたというふうな後ろ姿ですよ。で、正面は実際にガラを描いている。で、ガラの顔を描く時は、今までの作品のように、こんなになっているような絵を描かないんです。もう必ずこういう綺麗な顔を、女神のような顔を、マドンナのような顔を描くんですね。どうでしょう、羨ましいですね、これも。これは、ですから、写実の作品でしょう。シュールレアリズムというよりも、むしろ肖像画ですね、ガラの肖像画。で、珍しいので、ここでご紹介したんです。実物は、これは写真ですから、こんなにぼやけているんです。まあ今までの作品はみんなそうですが、これは実に精巧に描いてるんです。色は綺麗だし、その写実力と言ったら素晴らしいものですね。本当に写真で撮ったような描写力です。だからちょっと見た時に、実物だ、とこう思っちゃうんでしょう。これを二重像とも言うんですが、一つの画面の中に二つの人物を描いて、そしてこれを同じように見せるというんですね。そういう技法もあるんです。だから、シュールレアリズムの作品と言えないこともないわけですが、まあ要するに、これはガラの肖像画です。で、そういう意味で非常に珍しいのでお目にかけたんです。どうぞ。

これはですね、ちょっと長い題ですが、《インゲン豆を配した柔らかい構造》（註12）、インゲン豆を配した、ここにあるのはインゲン豆ですね、《インゲン豆を配した柔らかい構造》で、サブタイトルとしてですね、「内乱の兆し」、内乱が起きやしないかっていう、「内乱の兆し」という絵なんです。これはダリの代表的な傑作ですね。これは、これでお分かりになるように、実に凄まじい描写力ですね。まるで実際に実在しているような感じなんです。で、こんな描写力を持っていますから、さっきもお話しした手作りの色彩写真だと言った、それはダリの方法、メソッドですね、方法論がこれにちゃんと出ているんです。これはですね、フランコ政権が内乱を起こして、そして王室を倒して、ファッショのスペインを作りました。その時の、どうも内乱が起きそうだなということをこれで予感をしているんですね。で、ダリはこの絵を描いたんです。で、可食的というふうな、さっきも話しましたですね、こういうふうな、このインゲン豆なんかあると。で、こう鬼のような凄まじい、これはもう戦争を象徴しているわけなんです。で、こういうふうな、これは人民ですね、これを食べてしまおうという。で、こう凄まじい手をしていまして、これが頭を垂れた、これも人民でしょうね。こう祈るような形をしている。で、これはダリの最高傑作と言われて、私もこの絵を見た時はとにかくドキッとしましたね。とにかく凄まじい、本当にこれを見ると、こんなもんじゃないんです。もっと綺麗なんですね。本当にこう迫るような表現力を持っているものです。その次どうぞ。

これはですね、今お話しした二重像というダリの一つの方法なんですが、《ヴォルテールが見えない胸像のある奴隷市場》（註13）というんです。《ヴォルテールが見えない胸像が（ママ）ある奴隷市場》というものです。ダリの題は皆こう難しく長いのが多いものですからね、私のように毫碌してきますと、長いと憶えられないんですが、どこにヴォルテールがいるとお思いになりますか？これ、二重像でヴォルテール

ルが描いてあるんです。まあ遠くでご覧になって分からないかもしれませんがね、ここです。これは頭です。これは顔です。これは目です。こう鼻があって、こう髭みたいな、そしてこれは胸像になっているわけです。ヴォルテール。ヴォルテールっていうのは、人為主義者ですね。で、宗教改革なんかもやりましたし、非常に有名な、なんと言いますか、思想家だったんですね。で、奴隷解放なんかについてもやはり賛成して、理知と自由を主張した有名な人ですが。そのヴォルテール、これなんかはみんな奴隷ですね、これは女の奴隷ですね。ここにいるのがみんな奴隷です。で、これは聖職者、これも聖職者ですね。これはヴォルテールが、こういう自分を、ヴォルテールを出してですね、そして、奴隷を解放しなきゃいかんと、で、宗教も考え直さなきゃいかんというふうな意味の絵なんです。で、これを二重像と言いましてね、描いてあるものは別々ですが、これは顔ですね、こういう、鼻で、目で、顎で、で、これは胸像になっているわけです、こう。こういう技法は、ダリはよく使っていて、次にどうぞ。

これは《肉の復活》(註14)という題ですが、一種の宗教画みたいなものでしょうね。地獄の死者の復活というふうなものです。ここに、死んだ人がこう水の中にいる。日本でも地獄の絵がよくありますね。で、それがこういうふうな、死者が蘇ってくる。そして、だんだんに、これは地獄の境のオベリスクだと思えます。で、だんだんに死者が高い所へ、なんて言うんですかね、救われていくというふうな絵ですね。これなんかはダリの細かい描写力、それを見るのによく分かる絵です。どうぞ。

これはですね、《聖アントワヌの誘惑》(註15)《聖アントワヌの誘惑》という絵です。これはですね、聖アントワヌという聖人がおりましたね、それを悪魔が誘惑するわけなんです。で、これは馬ですね、それからこれは象、これも象、象、これも象。で、この上に乗っかっているのが誘惑するいろんなものなんです。馬はこれは権力を表しています。外国ではこれは、馬は戦争のシンボルでしてね、馬が出てくるとこれは戦争だというシンボルになる。で、ここにこう垂れているようなものがありますが、これはなんかこう、あれですね、鉤のような爪のような、恐ろしさを、権力の恐ろしさを出しているわけなんです。で、これは女の人。女性の誘惑ですか。これなんかは宝というような。これは宮殿のようなものですね。ここにも女の人がここに。で、これはお城のような、ここにもありますよね。で、こう足がなが一くなっている。こういう怪物、これは誘惑だという、誘惑はこういうふうな格好をしているんだと。で、これが問題なんで。これはダリなんです。これはキリストのようなもので、こういう誘惑には俺はかさん(?)して、俺は誘惑は退けてやるんだと、十字架を持っているんですがね。これもダリの例の顕示欲みたいなものの表れなんです。で、ダリはしかし、家庭的には経験なクリスチャンの家庭で育ってますからね、クリスチャンとして認められるでしょう。がしかし、この、こういうふうなこれ以前の凄まじい超現実派の頃の陰惨なと言いますか、凄まじい絵を描いたために法王庁から破門されましたね、一時はクリスチャンではなくなっていたんですが、今度はブルトンから除名されたんです。アメリカに亡命した1940年から、何年間かいました、稼ぎまくったんですね。もう、ショーウィンドウのデザインをしたり、もうありとあらゆる、その、モテましてね、ダリ、ダリと言って、大変な。アメリカは金がありますから、どんどんダリに金を出して、そしていろんな仕事をさせた。で、ブルトンは怒って、これは拝金主義だと言ってですね、あんな金に目のくらむような奴はシュールレアリストの恥だと言って、除名してしまったんです。で、そんなことで色々むしゃくしゃして、それからその後ですね、ダリはフランコ政権、それに妥協したり、いろんなことをやったもんですからね、いろんな非難をダリは浴びたんです。で、その後、ダリはいろんな法王庁だのクリスチャンだのを良く描きまして、で、法王から許されて、またクリスチャンになっているんです。その絵はまた後で出てきますが。そんなふうで、とにかくまあ、敬虔なクリスチャンでも、一面あるわけなんです。それでこういうふうな宗教画を、これからたくさん描いています。どうぞ。

これはですね、《レダ・アトミカ》(註16)というんです。で、この時代からですね、もうそろそろ、この (録音はここで終わっている)

考察

講演会の構成は既述のとおり2部に分かれており、第1部はシュールレアリスムの定義や解説を試みている。そして第2部ではサルバドール・ダリの作品解説を行っている。

第1部については様々な話題が挙がっているため、下記にその内容を話題に出た順番に箇条書きで記す。

- ・シュルレアリスム（超現実派）の実例は様々な所に見出すことが可能である。
（例）当館の西洋的な建築と日本的な庭園の組み合わせ、日本家屋の座敷に見られる床柱や装飾、昇仙峡の岩山、茶道の道具立て、和菓子
- ・異質であったり異様であったりする物が持つ美しさや面白さ、組み合わせの妙の本質は、いわゆる言い難いものである。しかし、その面白さや美しさの理由を明確に引き出して規定を試みたのがシュルレアリスムの理論である。
- ・物それ自体に注目するフランス語の「オブジェ」という概念があり、オブジェ（客体）の美しさに気づく力は、直感力あるいは勘である。千利休の茶道の道具立てなどにも通じる。直感的に良いと感じるものが本物の芸術である。
- ・シュルレアリスムは、物自体の中に隠されている真実、美しさを引き出し、それを具体的な形で芸術にする運動として始まった。
- ・精神分析学者のフロイトが指摘したような潜在意識を外に引き出すことが、人間の本来の自由である。シュルレアリスムは、潜在意識の中にある人間の欲望や隠された考え方を自由に取り出して、絵や詩や小説の形で表現するものである。
- ・人間の精神活動は面白いもので、例えば生死といった苦痛を伴うような問題についても、人間の欲望や本能がこれを昇華し、美しい芸術になる。
- ・シュルレアリスムは、人間の潜在意識の中にあるものや考えを取り出して絵や文学にするために、オートマティスムや回し描きなどの実験的な方法を試みる。
- ・シュルレアリスムが起こったのは第一次世界大戦の悲惨な結果があったからである。ヨーロッパでは、全てを否定するという芸術運動であるダダイスムがまず生まれ、次に、そこに建設的な面を持ち込んで、さらにフロイトの言う人間の抑圧された自由を芸術に表そうとするシュルレアリスムが興った。
- ・シュルレアリスムは世界中に広がり、日本でも確かにシュルレアリスムの運動はあった。不幸なことに、第二次世界大戦で危険視され運動自体は無くなってしまったが、シュルレアリスムは生活の中に普遍的に存在するものである。
- ・精神分析学で重視される夢はシュルレアリスムにおいても重視される。
- ・表現上幻想的なものもあるが、幻想的であればシュルレアリスムであるというのは間違いである。
- ・シュルレアリスムの定義はデュプレシスによるもの（註17）が明快で、形而上学が土台で、その上に精神分析学が本体としてあり、1番上にマルキシズムがあるとする。しかし、マルキシズムの部分は誤りで、詩人アンドレ・ブルトンは一時期共産党に入党したもののシュルレアリスムの芸術運動と政治運動は相容れないとして離脱している。この共産党との関わりが誤解を生み、日本でもこれが原因で危険視された経緯がある。
- ・シュルレアリスムの定義は、直感を主体とした形而上学を土台にして、その上に精神分析学があり、潜在意識の中から精神の自由を引き出して芸術の中に表現することを言う。そして、こうしたシュルレアリスムの考え方をよく作品に表しているのがダリである。

以上が第1部の概要である。さらに要約すれば、第1部における米倉の意図は、難解とされるシュルレアリスムを明確に定義すること、またシュルレアリスムが第一次世界大戦から第二次世界大戦の頃に芸術運動として隆盛したが、実は日本の生活の中にも普遍的に見られる考え方であることを説明することであった。シュルレアリスムの一般的な定義については、イヴ・デュプレシスの文献を引いて、そこからマルキシズムを取り去るという変更を加えているが、そのように定義付けられたシュルレアリスムが、演題にも示されているように、日常生活の「どこにもある」という点が、おそらく米倉が強調したかった点であろう。1979年の展覧会図録に米倉が寄稿した「オブジェの再生」（註18）にも、日本の茶道や生け花、和菓子がシュルレアリスムに通ずるという同様の主張が書かれている。こうした米倉の主張は、実は、共に活動した福沢一郎（1898～1992）のシュルレアリスムに対する考え方をほぼ踏襲したものである（註19）。

ただ、日本家屋や茶道といった伝統的な事物のみならず、当館の西洋的な建築と日本的な庭園の組み合わせの妙などもシュルレアリスムの一例として挙げていることから、米倉がシュルレアリスムをさらに広げて独自の見方をしていた可能性もある。こうした米倉の言葉からは、シュルレアリスムを芸術制作上の表現として解釈するだけでなく、自らが生きる世界のあらゆる場面にシュルレアリスムを見出そうとする姿勢が見える。

さらに特筆すべきこととして、米倉は、第一次世界大戦の反省から生まれたシュルレアリスムの性格から、シュルレアリスムを実践することは人間の自由な精神を解放することであり、結果的に世界の文化を向上させることになるとして、シュルレアリスムに対して多大な期待を寄せている。そして、ピカソ、ミロ、シャガールといった画家の名前を挙げて、シュルレアリスムを実践するにあたり、特定の様式に倣う必要はないとしている。

続いて、第2部はシュルレアリスムの代表的な画家であるサルバドール・ダリの作品紹介である。米倉は《ヨーロッパの危機》(1936年、山梨県立美術館蔵)【図2】、《モニュメント》(1937年、山梨県立美術館蔵)【図3】といった作品で卵や地平線のモチーフを描き、ダリとの関連性を強く感じさせる画家と目されている(註20)。米倉は講演の中で、デ・キリコやエルンスト、シャガールやミロなど他の画家についても触れているが、ダリを大きく取り上げていることから、やはりダリを特別視していたと考えられる。米倉は作品解説の中で、ダリのパラノイアの表現やダブルイメージについて、スライドを見ながら読み解き、ダリが精神分析学の理論を自分の感覚によって具体的に作品に表そうと試みたと解釈している。

以上がこの講演会の内容である。米倉自身が描いた作品についての具体的な解説や、制作時のエピソードについては、このテープの範囲内では触れられていないが、米倉が生涯にわたって追究し続けたシュルレアリスムをどう定義付けていたか、また大きな影響を受けたと考えられるダリの作品をどう解釈していたのかが分かる貴重な資料である。



図2 《ヨーロッパの危機》



図3 《モニュメント》

註

- 録音テープの長さによるものと考えられるが、2時間強が経過したところで録音が唐突に終わっている。講演の冒頭で米倉は、ダリの作品説明の後に、まとめを行い、さらに時間があれば質疑応答も行うと話しているが、録音テープには入っていない。一部不適切な表現もあるが、当時の表現のまま掲載している。また内容に関わりがないと思われる間投詞や、繰り返しは一部省いている。
- 該当作品不詳。
- 《腐ったロバ》1928年、油彩、砂、小石・板、61×50cm、アンドレ・フランソワ・プティ氏蔵。作品情報と図版は次を参照。ジル・ネレー『サルヴァドール・ダリ』ベネディクト・タッシュェン社、1996年、18、94ページ。
- Illuminated Pleasures*, 1929, oil and collage on board, 23.8 x 34.7cm, the Museum of Modern Art, New York. 作品情報と図版は次を参照。https://www.moma.org/collection/works/80021 (2023/2/23 閲覧)
- The Persistence of Memory*, 1931, oil on canvas, 24.1 x 33cm, the Museum of Modern Art, New York. 作品情報と図版は次を参照。https://www.moma.org/collection/works/79018 (2023/2/23 閲覧)
- Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano*, 1931, Huile et vernis sur toile, 114 x 146cm, Centre Pompidou, Paris. 作品情報と図版は次を参照。https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c6b5K9X (2023/2/23 閲覧)
- 該当作品不詳。

- 8 *Le spectre du sex-appeal*, c. 1934, Huile sur panneau, 17.9 x 13.9 cm, Théâtre-Musée Dalí. 作品情報は次を参照。
<https://www.salvador-dali.org/fr/musees/theatre-musee-dali-a-figueres/la-collection/143/le-spectre-du-sex-appeal>
(2023/2/23 閲覧) 作品の図版は次を参照。ジル・ネレー 『サルヴァドール・ダリ』 ベネディクト・タッシュェン社、1996年、32ページ。本作の日本語タイトルは《セックスアピールの亡霊》であり、一つ前にスライドで映した作品とタイトルが混同している可能性がある。
- 9 該当作品不詳。
- 10 該当作品不詳。
- 11 *Portrait of Gala*, 1935, oil on wood, 32.4 x 26.7 cm, The Museum of Modern Art. 作品情報と図版は次を参照。
<https://www.moma.org/collection/works/79448> (2023/2/24 閲覧)
- 12 *Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)*, 1936, oil on canvas, 99.9 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art. 作品情報と図版は次を参照。 <https://philamuseum.org/collection/object/51315> (2023/2/24 閲覧)
- 13 *Disappearing Bust of Voltaire*, 1941, oil on canvas, 46.3 x 55.2 cm, The Dalí Museum, St. Petersburg, FL (USA). 作品情報と図版は次を参照。 <https://thedali.org/permanent-collection/> (2023/2/24 閲覧)
- 14 *Resurrection of the Flesh*, c. 1940, oil on canvas, 92 x 73 cm, Private Collection. 作品情報と図版は次を参照。
<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/608/resurrection-of-the-flesh>
(2023/2/24 閲覧)
- 15 *La tentation de saint Antoine*, 1946, huile sur toile, 89.5 x 119.5 cm, Musée royaux des beaux-arts de Belgique. 作品情報と図版は次を参照。 http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm (2023/2/24 閲覧)
- 16 *Atomic Leda*, 1949, oil on canvas, 61 x 46 cm, Dalí Theatre-Museum. 作品情報と図版は次を参照。
<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/the-collection/132/atomic-leda> (2023/2/24 閲覧)
- 17 イヴ・デュプレシス、(訳) 稲田三吉 『シュールレアリスム』 1963年、白水社。
- 18 米倉壽仁「オブジェの再生」『米倉壽仁展』 展覧会図録、1979年、山梨県立美術館。
- 19 福沢一郎『近代美術思潮講座 第四巻 シュールレアリスム』 1937年、アトリエ社。
- 20 米倉とダリの関係を論じたものとして次を参照。大谷省吾「米倉寿仁がダリの影響を受けたその背景について－日本におけるシュールレアリスム絵画の受容と展開」『米倉壽仁展』 展覧会図録、2022年、山梨県立美術館、8～12ページ。

論文要旨

開発好明

アートと人をつなぐ真摯な思いをユーモアとアイロニーに包んで

太田 智子

アーティスト・^{かいはつよしあき}開発好明（1966～）は、発泡スチロールを使った構造物や、ゲリラ的に行われるパフォーマンス、多彩なワークショップなどで知られている。その一方で、作品の多くがインスタレーションのため記録として残るのみという場合や、作品の内容の振り幅が非常に大きいため、一言では開発を捉えることができない場合もあるかもしれない。しかし、それはまさに開発が、日常で起こることをテーマとし、他者とのコミュニケーションを基に作品を展開するためであろう。数限りない事象から多彩なアイデアをもって作品を提示し続ける手法は、開発自身が、固定された表現を選択することを拒み、あえて枠付けられ得ない活動をしていることに起因する。それを踏まえた上でなお、開発の40年に及ぶキャリアを振り返りつつ、その多彩さの中に存在するものを考えることで、山梨県出身の開発好明というアーティストの「実体」を少しでも理解することができるかもしれない。本稿ではまず開発の2010年までの活動を概観し、この作家が現代において提示する作品・作家像の意味を考えてみたい。

Summaries

KAIHATSU Yoshiaki

Creating a sincere connection between art and people, laced with humor and irony

OTA Tomoko

The artist KAIHATSU Yoshiaki (1966-) is known for his structural works in styrofoam, guerilla-like performances, diverse workshops, and more. At the same time, because many of Kaihatsu's works are installations that can only be preserved by being recorded in some way, and because his work exhibits a very large degree of variation, it is not always possible to describe him in simple terms. This is, however, due to the fact that Kaihatsu really does develop his works based on his communication with other people, and with everyday occurrences as their themes. Kaihatsu's method of continuing to produce works that contain a diversity of ideas taken from innumerable phenomena arises from the fact that he himself rejects the idea of choosing fixed modes of expression, and makes a point of working in ways that defy categorization. Based on this, while looking back over Kaihatsu's career of almost 40 years and by considering the elements that exist within that diversity, it may be possible to understand just a little of the true essence of KAIHATSU Yoshiaki, this artist from Yamanashi Prefecture. In this research note I will first give an outline of Kaihatsu's activities until 2010, and I would like to consider the works and the image of himself that he as an artist presents to us in the modern era.

研究ノート 萩原英雄のアメリカ訪問（1967年）

下東 佳那

萩原英雄（1913～2007）は特に木版画の分野で活躍した山梨県甲府市出身の芸術家である。国際的認知度も高まっていた1967年、萩原はオレゴン州立大学に客員教授として招聘され、木版画の講義を行った。それに伴い、シアトル、ニューヨーク、フィラデルフィア、シンシナティなども訪れ、それぞれの地でスケッチや素描を残している。またフィラデルフィアでは旧友で版画家のアーサー・フローリー宅に滞在し、シンシナティではコレクターのフランク・ローレンス宅に滞在するなど、作家仲間や個人コレクターとの交流を深めている。本稿では、当館が所蔵する萩原のスケッチ類や素描類を中心に、萩原のアメリカ訪問の足跡を辿る。

Research notes HAGIWARA Hideo's visit to the United States (1967)

SHIMOHIGASHI Kana

HAGIWARA Hideo (1913-2007) was an artist from the city of Kofu in Yamanashi Prefecture who was particularly active in the field of woodblock printmaking. In 1967, when Hagiwara was becoming increasingly well known internationally, he was invited to Oregon State University as a visiting professor and lectured there on woodblock printmaking. While in the United States, he also visited places such as Seattle, New York, Philadelphia and Cincinnati, producing sketches and drawings wherever he went. He also stayed at the homes of Arthur Flory, an old friend and printmaker, in Philadelphia and the collector Frank Lavrens in Cincinnati, deepening his interaction with fellow artists and private collectors. In this paper, I will retrace Hagiwara's steps on his visit to the United States, focusing on the sketches, drawings, and other pieces held by the Yamanashi Prefectural Museum of Art.

米倉壽仁講演会「超現実派はどこにもある」(1979年)書き起こしと考察

森川 もなみ

本稿は1979(昭和54)年6月9日に開催された米倉壽仁による講演会「超現実派はどこにもある」を書き起こしたものである。この講演会は同時期に開催していた「米倉壽仁展」の関連イベントとして催された。米倉は甲府市出身で戦前の日本におけるシュルレアリスム隆盛期に重要な役割を果たした画家、詩人であり、また戦後もシュルレアリスムの表現を追究した特異な芸術家である。講演会は2部構成になっており、前半では、シュルレアリスムとは何かという問いについて歴史的事実や言説に米倉自身の解釈をまじえて定義を試みている。後半は米倉が多大な影響を受けたサルバドール・ダリの作品をいくつか取り上げ、解説を行っている。この講演会における米倉の意図は、難解とされるシュルレアリスムを平易に解説することであったと考えられるが、結果的には、米倉自身がシュルレアリスムをどう捉え、解釈したかを本人の言葉で知ることができる資料となっている。本稿では書き起こしに加え、米倉のシュルレアリスム解釈について若干の考察を試みる。

Transcript and study of YONEKURA Hisahito's lecture "The Surrealism is Everywhere" (1979)

MORIKAWA Monami

This paper is a transcript of YONEKURA Hisahito's lecture "The Surrealism is Everywhere," which was held on June 9, 1979. The lecture was held in conjunction with an exhibition of YONEKURA Hisahito's work that took place at the same time. YONEKURA was a painter and poet from the city of Kofu in Yamanashi Prefecture. He played an important role in the flourishing of surrealism that occurred in Japan before World War II, and was a singular artist who continued to investigate surrealist expression after the war was over. His lecture comprised two parts. The first half was an attempt to define surrealism through a combination of historical fact, discourse, and YONEKURA's personal interpretation. In the second half, YONEKURA introduced and explained several works by Salvador DALI, by whom he had been greatly influenced. It is thought that YONEKURA's intention with this lecture was to provide a simple explanation of surrealism, a genre that is considered difficult to understand. However, as a result, the lecture enables us to see how YONEKURA himself perceived and interpreted surrealism through his own words. In addition to being a transcript, this paper is an attempt to consider YONEKURA's interpretation of surrealism.

山梨県立美術館研究紀要 第 35 号

2023（令和 5）年 3 月 24 日発行

編集 山梨県立美術館

山梨県甲府市貢川 1-4-27 〒 400-0065

印刷 株式会社島田プロセス

発行 山梨県立美術館

山梨県立美術館 ©2023

Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art, No.35

Publication date: 24 March 2023

Edited by Yamanashi Prefectural Museum of Art

1-4-27 Kugawa, Kofu-shi, Yamanashi, 400-0065 Japan

Printed by SHIMADA PROCESS Co., Ltd.

Published by Yamanashi Prefectural Museum of Art

Yamanashi Prefectural Museum of Art ©2023

BULLETIN
OF
YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

No. 35

KAIHATSU Yoshiaki

Creating a sincere connection between art and people, laced with humor and irony

OTA Tomoko

Research notes : HAGIWARA Hideo's visit to the United States (1967)

SHIMOHIGASHI Kana

Transcript and study of YONEKURA Hisahito's lecture "The Surrealism is Everywhere" (1979)

MORIKAWA Monami

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART