

山梨県立美術館

研究紀要

第36号

【資料紹介】～開館45周年記念購入作品～

野口小蘗《甲州御嶽図》

同 筆《秋園錦繡図》

平林 彰

濱田稔の制作活動と作品

森川もなみ

【展覧会報告】山梨アートプロジェクト2022

「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」

下東 佳那

山梨県立美術館



野口小菡 《甲州御嶽圖》 明治26年(1893)



野口小蕨 《秋園錦繡図》 明治34年(1901)～45年(1912)頃

目次／CONTENTS

1. 【資料紹介】 ～開館 45 周年記念購入作品～	
野口小蘋筆《甲州御嶽図》	
同 筆《秋園錦繡図》	平林 彰…………… 1
2. 濱田稔の制作活動と作品	森川もなみ…………… 8
3. 【展覧会報告】 山梨アートプロジェクト 2022	
「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」	
	下東 佳那……………24
論文要旨／ Summaries	……………32

【資料紹介】～開館 45 周年記念購入作品～

野口小蘋筆 《甲州御嶽図》
同 筆 《秋園錦繡図》

平林 彰

昭和 53 年（1978）年に開館した山梨県立美術館は、45 周年を記念して野口小蘋作品を 2 点購入した。ひとつは、《甲州御嶽図》であり、もうひとつは《秋園錦繡図》である。《甲州御嶽図》は、小蘋の真骨頂である青緑山水の魅力之余すことなく発揮した秀作であり、南画（文人画）史、さらには近代日本画史における真景図の概念と意義を問いかける重要な作品でもある。一方の《秋園錦繡図》は、小蘋の花卉図の代表作として早くから知られ、帝室技芸員として活躍した時期を中心とした後半生の画業を知る上で重要な作品である。本稿では、これらの詳細な報告と関係資料を提示し考察を行い、紹介に替えることとしたい。

*

まず、野口小蘋（1847～1917）について簡単に画業を辿る。弘化 4 年（1847）、徳島出身の医者、松邨春岱の長女として大阪に生まれる。名は親（ちか）。8 歳の頃から、四条派の石垣東山に入門して絵を学び、玉山と号した。その後、父母に伴われて北陸、名古屋、近畿地方を遊歴して、19 歳の時に関西文人画壇の重鎮、日根対山に師事して小蘋と号し、22 歳となった明治元年（1868）頃までには京都へ出て画家として開業。前後して父母と師対山が没し、明治 4 年（1871）、東京へ行き居を構え、2 年後には官命により皇居の御寝殿襖 8 枚に花卉図を描いたとされる。同 10 年（1877）、滋賀県蒲生郡の酒造業「十一屋」の長子、野口正章と結婚し、翌年、娘（後の小蕙）が生まれ、同 12 年（1879）から 3 年ほど、醸造所と営業所のある山梨県甲府柳町へ居住した。その後、再び上京して、画家として再出発し、第一回内国絵画共進会で褒状を受賞して以降、数々の展覧会等で出品、受賞を重ねた。同 23 年（1890）の第三回、同 28 年（1895）の第四回の内国勸業博覧会では、ともに妙技二等賞を受賞し、その間にアメリカで開催されたシカゴ・コロンプス万国博覧会へ出品した作品が、アメリカ政府へ贈呈され話題になり、全国に知られる画家となった。一方で、御前揮毫をはじめ、華族女学校（現、学習院）の嘱託教授、宮家の襖絵の揮毫や宮妃の画学教導を拜命するなど、皇室や宮家との関わりが見られるようになる。同 37 年（1904）、帝室技芸員に任命されると、さらに皇室関係の揮毫が増え、多忙な日々を送った。大正 4 年（1915）、大正天皇の御即位式御大典のため、《悠紀地方風俗歌屏風》の揮毫を命ぜられ、上納し終えた後に患い同 6 年（1917）に逝去した。小蘋は、明治から大正にかけて、数々の展覧会で受賞を重ね、日本美術協会を中心に活動し、女性初の帝室技芸員として活躍した近代を代表する女性南画家として位置づけられている。

*

《甲州御嶽図》【口絵 1、図 1】は、明治 26 年（1893）、山梨を代表する景勝地の御嶽昇仙峽を青緑山水の技法で描いた作品である。データは以下のとおり。

〔形質〕 絹本着色

〔員数〕 1 幅

〔寸法〕 138.8 × 57.0cm

〔題字〕 甲州御嶽図

〔落款〕 明治癸巳猶清和月 小蘋女史野口親[㊤][㊦]

〔軸裏貼付題簽〕 青緑御嶽真景條本立幀 小蘋自題簽[㊤][㊦]

〔内箱蓋表墨書〕 青緑御嶽真景絹本立幀

〔内箱蓋裏墨書〕 此幅係予舊作今茲明治壬子清和月小蘋女史自題簽[㊤][㊦]

〔外箱蓋表墨書〕 御嶽之図 小蘋女史畫 李華書院蔵

まず興味深いことは、軸裏に貼られている題簽【図2】ならびに内箱の蓋表【図3】に小蘋自ら「青緑御嶽真景」と記して、本作品が南画（文人画）の一ジャンルである真景図の系譜にあることを明言している点にある。真景図とは、端的に言うならば「胸中の丘壑」を描くことを信条とする南画（文人画）家が、名勝などの実景を描くにおよび、画家の中で咀嚼し描いた心象風景である。その系譜に《甲州御嶽図》を位置させるとすれば、南画（文人画）史上、また近代日本画史上いかなる意味があるのか。それに関しては、今後の検討すべき課題と言えよう。

まずは作品を見てみよう。近景には、天に向かって大きく口を開けるよううねりを見せる土坡の中央から一本の松が伸びている。その後方には、紅葉した樹木が描かれ、さらに溪流－荒川上流－が左奥から右手前へ岩々を縫うように流れている。対岸には、急な崖に貼り付くように御岳新道が描かれ、二人の樵夫が柴を担いで下っている。崖の上方には樹木が林立し、紅葉したものもある。一際、目立つのは、画面ほぼ中央に描かれる二瘤の巨岩、すなわち天狗岩である。遠方には霞が棚引き、昇仙峡一番の名所、覚円峰が聳えている。紅葉の季節に、最も見栄えのする絶景ポイントからの描写となっているが、現在でも旧道から同様に眺めることができポスターなどに使われる構図である。画面左上部に「甲州御嶽図」の画題と「明治癸巳猶清和月」の年紀、「小蘋女史野口親」の署名、そして「松邨親印」「小蘋女史」（白文朱文表裏印）の落款を伴い、明治26年（1892）4月の制作と知れる。なお、旧所蔵者と思われる「李華書院」については、今のところ判明していないが、恐らく、制作から20年近く経て、7月には大正となる明治45年（1912）4月、小蘋に箱書を依頼した人物であろう。

さて、ここで新出資料として、野口家に伝えられた資料から《甲州御嶽図》下絵類9点を紹介する。便宜上、①から⑨に分け、類似、もしくは系統ごとに複数ある場合はアルファベットを順に付した。

- | | | |
|--------------|----------------|-------|
| ① 《甲州御嶽図》下絵A | 150.0 × 58.0cm | 【図4】 |
| ② 《甲州御嶽図》下絵B | 150.0 × 57.0cm | 【図5】 |
| ③ 《甲州御嶽図》下図C | 98.5 × 55.5cm | 【図9】 |
| ④ 昇仙峡図A | 23.0 × 29.5cm | 【図11】 |
| ⑤ 昇仙峡図B | 29.0 × 23.0cm | 【図13】 |
| ⑥ 山水図A | 29.5 × 21.0cm | 【図14】 |
| ⑦ 山水図B | 29.5 × 21.0cm | 【図15】 |
| ⑧ 山水図C | 23.0 × 29.0cm | 【図16】 |
| ⑨ 山水図D | 27.0 × 38.5cm | 【図17】 |

まず①の《甲州御嶽図》下絵A（以下、「下絵A」と呼ぶ）【図4】は、一見、《甲州御嶽図》（以下、本画と呼ぶ）と同じ図様と見紛うほどに酷似している。また、樹木や葉、切り立った岩肌などに代赭や朱が添えられ、かなり制作が進んだ状況が推察されるが、詳細に見ると、多くの箇所にも本画との相違点を確認される。なかでも近景の土坡と溪流の描写、中央に伸びる松の姿や位置の違いが指摘できよう。それに対して彩色の施されていない②《甲州御嶽図》下絵B（以下、「下絵B」と呼ぶ）【図5】は、ほぼ、本画と同じ図様である。注目すべきは、これも近景の箇所、2枚の紙を重ねた試行錯誤の後が垣間見られ、幸い、紙を捲って行程を確認することができる。中央の松は、本画と同様に手前の土坡から真っ直ぐに伸びる構図で固定されているが、その左側に配された土坡や溪流が改変されている。最初に描かれた、つまり一番下【図6】は、「下絵A」とほとんど同じであるが、2枚目【図7】では、手前の土坡の奥にあった樹木を手前から生える図様に変更している。それが3枚目、つまり「下図B」の最終形【図8】になると、大胆に土坡で画面手前を塞ぎ、左下へ流れ出た溪流を右へ方向転換している。それが功を奏して水流の動きがダイナミックになり、視線もおのずと溪流から中央に立つ松へと導かれるようになっている。

この改変は、③《甲州御嶽図》下絵C（以下、「下絵C」と呼ぶ）によってさらに明確となる。「下絵C」【図9】は、近景のみを描いたもので、土坡や溪流の描写は「下図B」の最終形とほぼ変わらないが、松の枝葉を減らし、奥にもう一本の松が寄り添うように追加された図様となっている。この「下絵C」の制作意図を推察すると、「下絵B」が出来上がった段階で、先に述べたように溪流の方向転換によって松へ視線を向けた結果、さらに松を強調するためのアイデアとして二本目を加え、それを明瞭にするため、最初に描い

た松の枝葉を減らす変更を試みたのではないだろうか。幸い「下絵C」が別紙として描かれたために、「下絵B」と並べて比較することもできる【図10】。そうすると「下絵C」に描かれている中央の松は、根元が画面手前に迫り出した分だけ「下絵B」よりも大きく描かれていることが分かる。このことから溪流から視線の届く松を強調しようとした意図が明確となったが、最終的には、前の形、すなわち「下絵B」に松の本数、姿形を戻したことも本画からわかるのである。

以上のように、これら下絵の近景に着目することで、《甲州御嶽図》の図様が、どのように定まったのかがわかった。それを裏付けるように、「下絵A」には表上方に朱書きで「前の分」、裏には墨書で「古き方」、「下絵B」には表上方に「後改タル分」と記されている。それら記述は「下絵A」を描いて彩色の構想まで取り掛かった時点で中断し、「下絵B」を描き直したことの裏付けとなるであろう。その後、「下絵B」においても近景を中心に試行錯誤が続き、改めて「下絵C」を作成したところ、最終的に「下絵B」の最終形に落ち着いたのである。

これら3点の下絵から、以上の工程を経て本画が完成したことが明らかとなったが、勿論、これらのみでひとつの作品が出来上がるものではない。絵画というものは、粉本類をはじめ、参考とする作品や写生、さらには新たな発想を元に、いわゆるデッサンを重ねて構図がほぼ固まった後に下図に取り掛かり、推敲を重ねた上で最終的に本画に筆を落すものである。「胸中の丘壑」を描く南画（文人画）においても、席画など即興的にフリーハンドで描く場合は例外として、同様の行程を経てひとつの作品が完成する。本作品のように小蘋が自ら「真景」と明言し、実景を描くのであれば、尚更、発想元となる作品や写生などの存在があったはずである。

そこで紹介する④から⑨は、それを推察させる資料となるであろう。そのうち④から⑧については、それぞれが一枚紙に23×29cm程度の枠が墨で引かれ、その中に山水が縦横に描かれている。④「昇仙峡図A」【図11】は、左奥に覚円峰、中央に天狗岩、そして左奥から右手前へ荒川が流れ、それに沿って崖に纏わり付くように御岳新道が描かれ、途中に石門が見える。まるで《甲州御嶽図》を横長の画面に描き替えたような構図は、まさに昇仙峡の絶景ポイントから描かれているのだが、実は、ここから描いた画家は、以前にもひとりいた。嘉永6年(1853)刊行『仙嶽關路図』の挿絵を担当した竹邨三陽(1799～1857)である。「昇仙峡図A」が『仙嶽關路図』挿絵【図12】と、かなり類似した図様であることは一目瞭然で、前述した名所の描写をはじめ、樹木の位置や生成具合、覚円峰の手前に棚引く霞にいたるまで近似している。これらの意味することは、小蘋が『仙嶽關路図』を参照して《甲州御嶽図》を描いた可能性を示唆している。一方で、⑤「昇仙峡図B」【図13】も「昇仙峡図A」同様のモチーフが描かれるが、縦長であり、むしろ《甲州御嶽図》に近い構図となっている。しかしこの図が、『仙嶽關路図』に掲載されていないことに注目したい。さらに、これら「昇仙峡図」と同様に、墨線による枠組の中に同じような筆跡で描かれた⑥「山水図A」【図14】と⑦「山水図B」【図15】、⑧「山水図C」【図16】があるが、これらも昇仙峡を描いていると想定できる。しかし、「昇仙峡図B」と同様に『仙嶽關路図』には掲載されておらず、描かれた場所も同定するに至っていない。ヒントとしては、3点ともに険しい山間に神社か寺院の屋根が描かれ、「山水図A」には遠方に塔らしきものも見える。昇仙峡の神社仏閣といえば、過去に焼失しながら再建されている金桜神社と、すでに明治期には焼失していた羅漢寺が知られるが、描かれる建物も同定できず、今後の検討を要する。さらに⑨「山水図D」【図17】は、枠組がないものの、筆跡は④から⑧に近く、これら一連と同様に昇仙峡を描いている可能性がある。

以上、新出資料の出現は、推敲を重ねて《甲州御嶽図》が制作された事実を明らかとした。また、一連の昇仙峡図とそれに類する山水図は、《甲州御嶽図》が『仙嶽關路図』を参照していた可能性を高めた一方で、様々な場所を描いていることから、実際に足を運んで描いた可能性も十分にある資料と言えよう。さらには、別稿で論じたいが、生涯で膨大な作品を残した小蘋だが、本作品が重要な作品のひとつであったことを示唆している(註1)。

なお奇遇にも、本作品が、大正12年(1923)に昇仙峡が国の「名勝」に指定されて、丁度、100年にあたる令和5年に購入することとなった縁を付記しておきたい

*

《秋園錦繡図》【口絵2、図18】は、早くから小蘋の代表的な花卉図として広く知られていた作品である。その理由は後述するが、題名にある「錦繡」とは、美しい花の喩えで、本作品には、秋の草花として芙蓉、雁来紅、そして季語としては晩夏になるが黄蜀葵が描かれている。データは以下のとおり。

〔形質〕 絹本着色

〔員数〕 1幅

〔寸法〕 150.6 × 69.0cm

〔落款〕 小蘋印^①印^②

〔蓋表墨書〕 岩ニ芙蓉并雁来紅之圖 野口小蘋

〔蓋裏墨書〕 皇后陛下ヨリ成久王殿下明治四十五年三月十七日沼津御用邸ニ於テ御頂き

このデータから読み取れることは、明治45年（1912）3月17日に沼津の御用邸において昭憲皇太后（明治天皇の皇后）から北白川宮成久王へ下賜された作品ということである。それを裏付けるかのように、金襴の風帯と一文字、同様に金襴の中廻し、萌黄地緞子の天地と、それぞれの表具裂が豪華であり、総寸はかなり長い。本作品は、小蘋十三回忌にあたる昭和4年（1929）に娘小蕙によって開催された「野口小蘋遺墨展覧会」（於、東京美術倶楽部）へ出品され、その図録にあたる『小蘋遺墨集 乾』に「北白川宮家御蔵」として掲載された。さらに昭和18年（1943）には、「明治美術名作大展示会」（於、東京府美術館）へ帝室博物館蔵の《溪山清趣図》（現、東京国立博物館蔵）とともに出品されている（註2）。これら出品履歴により、昭和の始めには北白川宮家の所蔵する小蘋の代表的な花卉図のひとつとして広く知られていたことがわかる。

さて、本作品の制作年代、さらには皇后御用品となった経緯について小蘋の年譜を辿ると（註3）、明治34年（1901）の日本美術協会美術展覧会で一等金牌を受賞した《秋艸図》の存在が興味深い。残念ながら同作品の図様は確認できていないが、皇后御用品として献上されており、本作品の可能性は高いのではないだろうか。そうであれば、前述した代表的な花卉図との一般的な認識は、小蘋の存命時にまで遡ることになる。なお、翌35年（1902）、同展覧啓の皇后へ献上した《秋草図》、さらには記録に見いだせていない作品も含めて今後の検討となろうが、目下のところ、制作年代は、明治34年（1901）を含む明治後期から、下賜された同45年（1912）春までの間の制作と絞り込むことができ、作風や落款にも矛盾はしない。帝室技芸員に任命されたのがその間の同37年（1904）であるから、帝室技芸員として活躍した時代を含めた後半生の画業における花卉図の重要作品として位置づけることができよう。

*

以上、《甲州御嶽図》の概要と関連する新出資料による考察、《秋園錦繡図》の概要と制作年代等の考察を行い、今後の課題についても触れた。幸運にも、これら小蘋の代表的な作品2点を山梨県立美術館が収蔵することで、今後の小蘋研究の発展とコレクション展示の充実に繋がることであろう。

註

- 1 これらを含めた野口家の所蔵する小蘋資料は、賞状類をはじめ、畢生の大作《悠紀地方風俗歌屏風》（皇居三の丸尚蔵館蔵）をはじめとした皇室関係作品や第三回内国勸業博覧会で二等妙技賞を受賞した《西王母図》など代表作の下絵類が娘小蕙によって整理されており、重要な作品を保存の優先とした意図が推測される。
- 2 『皇太子殿下御誕辰記念 日本近代美術館建設 明治美術名作大展示会図録』中、第7図に「北白川宮御所蔵」として掲載されている。
- 3 「野口小蘋年譜」『没後100年 野口小蘋』（山梨県立美術館、2017年）



图1

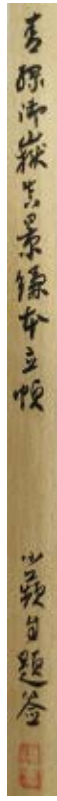


图2

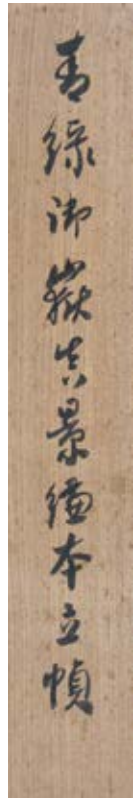


图3



图4



图5



图6



图7



图8



图9



图10



图11



图12



图13



图14



图15



图16



图17



图18

濱田稔の制作活動と作品

森川 もなみ

濱田稔(1920～2004)は山梨県出身の洋画家である。1940(昭和15)年に上京して福沢一郎のもとで学び、1941(昭和17)年から前衛画家が集った美術文化協会展に出品し、戦後は同じく山梨県出身の洋画家である米倉壽仁(1905～1994)とともに画家団体であるサロン・ド・ジュワンを結成した。濱田は1962(昭和37)年に同グループを脱退した後は美術団体に所属することはなかったが、1990年頃まで制作活動と発表を続け、およそ1000点にものぼる作品が遺されている。

このように旺盛な制作活動をおこない、作品が多数現存しているものの、濱田はこれまで美術館で紹介される機会が大変少なかった。美術館での出品歴としては、没後数年経った2010～11(平成22～23)年に板橋区立美術館で開催された「福沢一郎絵画研究所展」(註1)や2022～23(令和4～5)年に当館が開催した「米倉壽仁展」(註2)が挙げられるが、濱田の画歴のごく一部を紹介するものであり、画業全体を振り返るような紹介はこれまで行われてこなかった。

このたび作家のご子息にあたる濱田玲児氏のご協力を賜り、遺された作品の調査をおこなう機会に恵まれた。また、濱田玲児氏がまとめた「濱田稔画歴」「濱田稔の作品の点数」といった資料をご提供いただいた(註3)。本稿では、これらの作品や資料の調査を経て、これまで紹介される機会が少なかった本画家の画業についてその概略をまとめる。はじめに制作活動の概要を紹介した上で、1940年代の沖縄での活動、1950年代のサロン・ド・ジュワンでの活動、1970年代以降の個展を中心とした活動の3点に焦点をあてて年代順に記述する。

1. 制作活動の概要

濱田稔は1920(大正9)年2月14日に山梨県南都留郡瑞穂村(現、富士吉田市下吉田)に7人兄弟姉妹の末子として生まれた。地元の小学校を卒業後、山梨県立工商学校(のちの山梨県立谷村工業高等学校、2016年に閉校)を卒業し、京都高等工芸学校(現、京都工芸繊維大学)に入学するが、家業の風呂屋経営を継ぐため退学した。地元で家業に従事しながらも、独学で絵画制作をおこなった。

1940(昭和15)年、福沢一郎絵画研究所に学ぶために上京し、文京区白山に住む。福沢一郎絵画研究所とは、1930年代に日本にシュルレアリスムを紹介し、前衛美術運動を牽引した画家として知られる福沢一郎(1898～1992)が、1936(昭和11)年に東京府本郷区駒込動坂町の自宅で開設した研究所である(註4)。同研究所には若い画家たちや、東京美術学校や東京帝国大学の学生などが参加した。濱田と同じく山梨県出身の洋画家で詩人でもあった15歳年上の米倉壽仁(1905～1994)もここに通っており、戦後も続く2人の交流はこの頃から始まったと考えられる(註5)。1941(昭和16)年に福沢が特高に検挙されると、同研究所はわずか5年間の活動で閉鎖を余儀なくされた。

福沢は1939(昭和14)年には前衛画家を集めた美術文化協会を結成し、濱田も1941(昭和16)年より同会に参加した。美術文化協会には米倉を含め戦後まで交流の続く画家たちが参加していた。濱田は1941(昭和16)年の美術文化協会第2回展に《生活ノ歡ビ》(図1)を出品して以降毎年参加し、1945(昭和20)年に美術文化協会会友、1947(昭和22)年に同会最年少の会員となったが、1951(昭和26)年には退会している。

美術文化協会退会とともに、濱田はサロン・ド・ジュワンの創立会員となった(註6)。サロン・ド・ジュワンは米倉が中心となって1951(昭和26)年に発足した前衛美術家団体で、米倉、濱田のほか、堀田操、大口登、渡邊寛治、中島穰、眞島建三、三水公平、木谷俊が参加した。このうち米倉、濱田、堀田、大口、眞島、三水は美術文化協会出身である。サロン・ド・ジュワンに出品していた頃の作品は、シュルレアリスムの影響を受けながら、人体や生物をグロテスクに表現したものが多い。この時期の作品については後述する。

濱田は同会の第15回展まで出品を続けたが、1962（昭和37）年に脱退し、以後はどの団体にも所属することはなかったという（註7）。その後は銀座の画廊や新宿伊勢丹などで展示を行った。サロン・ド・ジュワン脱退以後の後期の作品は、幾何学的でカラフルな形態を組み合わせた抽象的な表現を経て、フランスのシュルレアリスム画家であるイヴ・タンギー（1900～1955）を思わせる幾何学的且つ有機的な形状を繊細に表現した。また濱田はこうした作品制作のかたわら、推理小説などの挿絵画家としても好評を得た。1990年頃に体調を崩すまで制作活動を続け、2004（平成16）年に没した。

2. 1940年代の制作活動—沖縄をテーマとした制作を中心に

1) 沖縄を取材した作品について

濱田が東京の福沢一郎絵画研究所に入ったのは、1940（昭和15）年、20歳頃のことであった。翌年の1941（昭和16）年には福沢が中心となった美術文化協会の第2回展に《生活ノ歡ビ》（図1）を出品し、翌年の第3回展には《琉球風景》（図2）、《静物》、《生の営み》を出品している。《生活ノ歡ビ》は、作品名に似つかわしくない崖のような地形に植物や鳥が描かれている。植物の表現はマックス・エルンスト（1891～1976）を思わせ、また荒漠とした大地はシュルレアリスムの絵画によく見られるモチーフである。

第3回展に《琉球風景》を出品していることから想像できるとおり、濱田は1940年代初めに沖縄に滞在しており、1941～43（昭和16～18）年に沖縄で描かれた作品が遺されている。沖縄の女性や風景を描いた水彩や素描、沖縄の民族舞踊に関する素描などで、総数はおよそ150点にもなる。さらに、おそらく旅行中あるいは旅行後に回想して書かれた自筆原稿（註8）と、「琉球」と題されたスクラップブックが存在する。スクラップブックには、福沢一郎から那覇市の「音波旅館」に滞在している濱田に宛てた手紙や、濱田が撮影したと思われる紙焼き写真、沖縄の民族舞踊の踊り手の写真、現地で入手したと思われる沖縄の風景や風物を印刷した絵葉書、神戸から沖縄行きの乗船心得の紙などが貼り付けてある。

美術文化協会第3回展の出品作である《琉球風景》は現物が未発見のため、その内容についてはモノクロの絵葉書（図2）のみが手がかりである。小高い丘の上から遠くまで俯瞰するように、沖縄の町並みや建造物が描かれている。左奥には海が広がり、右奥には山々が描かれ、上部には空と雲が描かれている。右手前には女性が左側を向いて座り、顎に手をやりながら眼前の風景を眺めている。スケッチにも、女性の横顔や座る女性を描いたもの（図3）が数点見受けられることから、本作のための習作である可能性がある。

画中には他にも数人の人物が描かれ、左手前の特徴的な形をした建造物に1人の女性が入ろうとしている。この建造物は沖縄の亀甲墓（註9）と考えられ、左手前に大きく描かれた墓以外にもその後ろに同様の形をした墓がいくつも見られる。左手前の墓は「琉球の墓地 41.8.2」と記載されたスケッチ（図4）に似ている。濱田は他にも、墓の形を観察したスケッチ「琉球の墓地 8.18」（図5）や油彩、参考にしたと考えられる絵葉書「（沖縄風景）墳墓の群立」なども遺しており、沖縄の墓に関心を持っていたことが窺える。画面左側に墳墓群が描かれているのに対し、右側には家並みが描かれているように見える。右下の女性の頭部に近い箇所に描かれている建物は、「8.27」と記載されたスケッチ（図6）に描かれた建物と屋根の形や角度が似ている。このように、本作は濱田の沖縄滞在の成果を凝縮した作品であると考えられる。

《琉球風景》の他に沖縄を題材にとった油彩として、《カンプーの女（琉球）》（1943年、図7）、《バショウの着物を着た女（琉球）》（1943年、図8）、《糸満ノ市場ニテ（琉球）》（1942年、図9）、《踊子（琉球）》（1943年、図10）、《踊り（琉球）》（1943年、図11）、《作品名不詳》（1943年、図12）などが存在する。《カンプーの女》（図7）は剥落等があるものの、濱田が沖縄をテーマに描いた現存作品の中では、最も多くのモチーフが描き込まれた印象的な油彩である。「カンプー」とは沖縄語で伝統的な結い髪のことをさしている（註10）。画面には藍色の紅型の着物を着た女性が体を斜めにした姿勢で描かれ、手にはハイビスカスの花を持っている。背景には赤い屋根の沖縄風の建築があり、青い空に雲が流れるようなタッチで描かれ、青緑色の海も見える。女性の背後には草むらに蝶と蜂が飛んでいる。女性の視線は遙か遠くを見つめているよ

うにも見える。女性、建築、草花、虫、空、海という多くの要素が、現実とは異なる遠近感で凝縮して描かれている。

また《糸満ノ市場ニテ（琉球）》（図9）には赤い瓦屋根の建物の軒先で女性たちが何か売り買いしている様子が描かれている。「糸満」は沖縄本島最南端に位置する糸満市のことで、濱田はこの地まで足をのばしたのだろう。他にも《8.19. 壺屋にて》、《那覇の町 8.22》、《首里の街 8.25》（図13）、《糸満の井戸 10.8.》といった沖縄の町や村の様子を日付とともに描きとめたスケッチが多数あり、濱田の足跡をある程度辿ることができる。

濱田は描く対象として沖縄の墓、女性とともに、琉球舞踊にも関心を持っていたようである。上述の《踊子（琉球）》（図10）、《踊り（琉球）》（図11）の他に、琉球舞踊の装束のひとつである花笠を被った女性を繊細なタッチで描いた水彩（図14）を描いている。さらにスクラップブックには、既述のとおり、琉球舞踊の踊り手たちの写真が複数ページにわたって貼られている。

2) 1930～40年代の画家たちと沖縄

戦前戦中に東京と沖縄の芸術家たちの往来や交流が存在したことは、弘中智子氏によって指摘されており（註11）、濱田もまたこうしたネットワークを形成した画家のひとりであったとも考えられる。弘中氏によれば、1930年代から40年代にかけて様々な画家が東京から沖縄、沖縄から東京を訪れた。藤田嗣治（1886～1986）もその1人で、例えば藤田の《孫》（1938年、沖縄県立博物館・美術館蔵）は沖縄を題材に取っているが、その背景には、濱田の作品にも登場する亀甲墓が描かれており（註12）、この墓が沖縄を描く際のモチーフとして画家たちの関心を引いたことが想像される。

濱田はなぜ遠い沖縄まで赴いたのだろうか。濱田玲児氏によると、濱田は沖縄出身の大城皓也（1911～1980）と親交を結んだのではないかと推測される。大城は1930（昭和5）年に東京美術学校西洋画科に入学し、「沖縄美術協会」の結成や二科展出品など東京での活動を経て、戦後に沖縄の「ニシムイ美術村」（註13）で制作した画家である。濱田による沖縄滞在中の一群の作品は、作家の画業においてのみならず、1940年代の沖縄と東京の芸術における繋がりを知る上でも貴重な作品であり、さらには当時の沖縄の景色や風俗を活写した資料と捉えることも可能である。

濱田が終戦以前に描いた作品としては、沖縄を題材にした作品の他に、自画像（図15、16）などが存在する。この時期の作品は、油彩については具体的なモチーフを色面の構成によって表現しているものが多い。一方で、水彩やスケッチからは濱田が繊細で緻密な表現をおこなう技量を持つ画家であったことが分かる。

また画業以外の活動としては、戦時中の一時期に、軍用機やエンジンを製造した中島飛行機の工場（おそらく中島飛行機武蔵製作所）で働いたほか、1944～46（昭和19～21）年頃には警察官として丸の内警察署に勤務したこともあるという（註14）。

3. 1950年代の制作活動—サロン・ド・ジュワンでの活動を中心に

1) サロン・ド・ジュワンへの参加

戦争を生きのびた濱田は戦後も作品制作を続けた。所属していた美術文化協会は戦中の苦境を経て1946（昭和21）年に再開し、濱田は同年3月に会友に推挙されている（註15）。同年5月に開催された第6回展の出品目録に濱田の名前は見当たらないが、翌年の第7回展には《虚相》、《想ひ》、《誘惑》を出品、1948（昭和23）年に10周年記念として開催された第8回には《ある女達》（図17）と1944（昭和19）年作の《立像》、《琉球の踊り》を出品、1949（昭和24）年の第9回展には《接觸》（図18）、1950（昭和25）年の第10回展には《作品》を出品している。《ある女達》や《接觸》では、幻想的な空間に女性が浮遊するシュルレアリスム的な作風になっている。

1951（昭和26）年、濱田は米倉壽仁が主宰する画家団体であるサロン・ド・ジュワンの創立会員となる。濱田、米倉の他に、既述のとおり、堀田操、大口登、渡邊寛治、中島穰、眞島建三、三水公平、木谷俊が参加した。サロン・ド・ジュワンはフランス語で「6月の展覧会（Salon de Juin）」の意で、1952（昭和27）年3月に出された「結成趣意書」には「會名は結成の月である1951年6月を記念し、又其の精神を同じくすると思われるサロン・ド・メエの會名にあえて慣い、」とある。「サロン・ド・メエ」はフランスで毎年5月に開催されている展覧会（Salon de Mai 5月の展覧会）のことで、1945年に第1回展が開かれ、ピカソやミロが出品したことで知られる。1951（昭和26）年2月には日本橋高島屋（東京）で「現代フランス美術展：サロン・ド・メ日本展」（毎日新聞社主催）が開かれ、当時のフランス美術の多様な傾向の作品が紹介された。サロン・ド・ジュワンはその数ヶ月後に結成されていることから、この展覧会が同会にも影響を与えたと想像される。また結成趣意書には「人間性が、いかにモダンアートを組み伏せるかという命題!!これが我々が數年來の否十數年前からの念願であり、美術の綜合運動でもあつたのです。今漸く時代は流れてこの信條も良識化しようとしています。『サロン・ド・ジュワン』結成の機運と理由もここにあります。」と記載され、同会が「人間性」と芸術の関係を重視したことがわかる（註16）。

濱田は1952（昭和27）年の第1回展から1962（昭和37）年の第15回展まで出品を続けた。第1回展には《人間以前》と題したA～Gの7点を出品しており、このうちの1点は出品目録にモノクロ図版が掲載されていることから、現存作品（図19）と照合することができる。細い人体が描かれた作品で、画業全体を通じて人間の身体をモチーフとした濱田の前期の特徴が表れている。

2) 《悪日》から繋がる人体あるいは生物の表現

ここで濱田がサロン・ド・ジュワンに出品した《悪日》（図20）について触れたい。1957（昭和32）年のサロン・ド・ジュワン第8回展出品目録によれば、濱田は「悪日A～D」4点を出品している。当館は2022年度に濱田玲児氏より《悪日》（註17）と題する作品を受贈し、本作は上記4点のうちの1点であると考えられる。本作には、赤や青などの色が不穏に入り混じった空間を背景に、骸骨のように痩せた人体が描かれている。人体は様々な色の幾何学的な図形を組み合わせられており、全体としては縦に細い三角形を形作っている。大きく開けた口がグロテスクな効果を高めている。また濱田の手記の中に下記のような文章があり、本作と同タイトルであることから、濱田が本作で表現しようとしたことと関連していると考えられる。

「悪日」について

この絵は、人間の現代苦をテーマにしたもので、人間の思考が、逆に人間を苦境に追いやつて行く様な現代（の必然悪に対して人間が）人間と謂ふ、人間界での人間が、人間の産み出す、必然悪とも謂ふべき現代苦の壁に、何時も、ぶちあたつて来るのです。

人間は此の必然悪に対して、どう闘つて行くのだろうか、此の必然悪は絶対の力で、吾々人間に對面してゐるのであつて、人間の思考から産出された、ものであつても、もう人間の力の限界から離れてゐるのだ。絶対と謂ふ物に対して、立ち向ふ馬鹿げた様な人間の思考が又一ツ人間界から離れて、人間に悪の劔を振りかざす、でもやはり私達人間は、神界にも獣界にも入れぬ人間界でしか生棲出来ぬ生物で此の現代悪に対しよして行くより他はありません。悪日の続く事でしょ、又悪日の続く限り人間は生きても行けるでしょ

上記において濱田は人間の本性を「必然悪」「現代苦」といった言葉で表現しており、人間に対する濱田のシニカルな態度を読み取ることができる。これは油彩の《悪日》に描かれた人体の醜悪さとそれに対する濱田の眼差しとも通ずるところがある。

《悪日》の翌年、濱田は1958（昭和33）年のサロン・ド・ジュワン第10回記念展で《残体》（図21）等を出品している。《残体》に描かれたX状の細い棒のような形態は、腕と足を上下に伸ばした骨ばった

体のようにも見える。胴体部分は羽毛あるいは刺のようなものに覆われている。背景は暗い寒色で、《悪日》に満ちている禍々しくも力強いエネルギーとは一転して、静的な雰囲気の中にどこか痛ましさを感じさせる。同年の第11回展で出品された《石化》(図22)は横絵で、勢いのある筆致と線状の文様を組み合わせ、鳥あるいは深海魚のような生物が描かれている。背景の暗さや中央の生物めいたものの描き方には、《残体》から引き継がれている部分もある。1959年の第12回展に出品された《凶》(図23)は、真っ黒な背景に、オレンジ色の筆致で縦長の形態が描かれている。怪物のように見え、何らかの形状としてかろうじてまとまりはあるものの、何が描かれているのかは判然とせず、抽象に近づいている。一方、全体としては縦長の三角形に近い形態となっており、《悪日》と通ずる点もある。このように、《悪日》の人体部分を形作っていた幾何学的な形態は《残体》、《石化》、《凶》と進むにつれてだんだんと形を崩し、絵筆のタッチを残したような表現が目立つようになり、全体としてあらわされた形状も抽象の度合いを増している。ただし一貫して人体あるいは生物の体をモチーフにしていたと考えられる。

3) 「人間」に対するまなざし

既述の随筆「悪日」に見られるように、濱田の人間観はシビアなものであったようで、それは濱田の他の文章にもしばしば表れる。サロン・ド・ジュワンの出品目録には作家たちの短文が出品図版とともに掲載されることがあったが、濱田の文章も掲載されているため、以下に4つ引用する。

「体質」

「体質」の発見と謂ふ事は、生涯の大事業だ。作者の体質にマッチした絵が傑作になると言ふのだろう。

ピカソの絵をまねた処でピカソになれもしない、ピカソの体質でピカソ自身がピカソの絵を描く処にピカソの絵が出来るのだ。

生涯己の体質を発見出来無いかもしれない——自分の事で有りながら自分自身の発見は仲々むずかしい事で、現在描く絵に於て「これが自分の絵だ」と一応の自己弁護で大多数の者が描いてゐるのだろう

一生涯、未発見で終るのかも知れないが、絵を描くと言ふ事が、私の体質の発見に基着してゐる事は申すに及ばぬ事である

サロン・ド・ジュワン第1回展出品目録掲載

「一幕」

A オイ、俺が見えるか

B 見えないね

A ヨーク目を開いて見るんだ

B 見えないね

A 見えない譯はないぞ

B 五月蠅いね君は、見えない物は見えないよ

A 馬鹿な奴だ

B 馬鹿とはなんだ。見えない物を見ろと言ふ方が馬鹿か阿呆だ

A なんと言ふアワレな奴だ

.....

A 俺は美だ

.....

B (大きな声で) 俺は人間だ

(六月二十八日)

サロン・ド・ジュワン第2回展出品目録掲載

「コットン氏と彼」

コットン、コットン、コットン、コットン、

おい、五月蠅いぞ

コットン、コットン、コットン、コットン、

五月蠅いといつて居るんだ

コットン、コットン、コットン、コットン、

うるさい！ だまらんか

コットン、コットン、コットン、コットン、

だまれ、だまれ、だまれーい

コットン、コットン、コットン、コットン、

だまつてくれ、お願いだ、まつたくだまつてくれ、お前がコットンといつていと俺は何も手につかなくなつてくるのだ

お願いだ、だまつてくれ

コットン、コットン、コットン、コットン、

貴様は俺が、こんなにお願ひしているのが解らんのか、この通り手をついているんだ、だまつてくれ、——お願ひだ——

コットン、コットン、コットン、コットン、

諸兄よ、コットン氏とは彼自身の心臓の鼓動だつたのです。

コットン氏が、だまつてしまつたらどうなるでしょう——彼氏は——……

(五月三日記)

サロン・ド・ジュワン第6回展出品目録掲載

「虎物語」

昔、昔、大へん虎らしい虎が居りました。お腹が、すいても

「他の動物等の食べるのは大変良くない事だ」

と思い、水計り飲んでみました。その虎らしい虎は死んで毛皮を残しました。猟師は舌打ちして言いました、「虎らしくもねえ虎の皮だ」

サロン・ド・ジュワン第10回展出品目録掲載

いずれの文章も出品作品とともに掲載されているが、作品とは直接的な関係はないようにも思われる。そして短いながらもストーリーとしての結末があり、人間の性質を揶揄したり、教訓話のような語り口でもある点が特徴である。濱田の人間に対する省察は、以下の文章にも表れている。

(前略) ヒューマニテには答がありません。今の処。

私はこんな頼り無い存在に、自己を寄り掛らせたくもありません。人間と謂ふ巖とした、物体であり動物でもある存在にあらゆるヒューマニテを掌握して行きたい。

自己の行動と言葉にしか、私を知らず事は出来ないと言う事実を、いつも自覚してゐる。人間は、其の場に於て神にも悪魔にも変身出来るし、又場と時間が勝手に変貌させてしまふ。此の二者を人間の場にあつて否定も肯定も出来ぬ事だ、しかし人間だけは否応なく肯定しなくてはならぬだろう、人間は。

人間が嫌になつた処で、人間と謂ふ自己の嫌否も否定も人間と言ふ基場の元にあるのであつて、ニヒルも、とことん、人間的なものの所産なのだ。

(中略) 今后、益々ヒューマンなる事で行きたい。

「人間の人間の」『サトウ画廊月報』第7号(1956年4月1日)掲載

「芸術は人間性の探究である」 表現された人間性は副合体である。人間性が一である筈の出来た時、芸術は終結してしまうだろう。一であるかも知れないがとにかく現在は複数によつて表現されて居る。

「誓言」、 「MAN & WOMAN」 展出品目録（1952年）掲載

濱田が参加していたサロン・ド・ジュワンが「人間性」を重視していることは既述のとおりであるが、濱田の文章からは、人間の本質に注目することが自身の芸術にとっても重要な問題であることが見て取れると同時に、綺麗事だけではない醜い部分も含めた多様で不完全な「人間性」をこそ積極的に抉り出そうと試みたとも考えられる。

4) 短命に終わった2つの団体—「ドン」、 「新超現実派」

濱田は1950年代に、サロン・ド・ジュワンの他にも、短命に終わった2つの団体に所属している。ひとつは1955（昭和30）年に結成した美術集団「ドン」で、同年に第1回展、翌年に第2回展を開催している。第1回展には濱田の他に、石橋和美、遠藤敏弥、土井俊生、関根弘、土味川独甫、盛益子、中村松太郎、渡辺浩、岩間正男、鈴木正、高柳逸雄、伴勝雄が参加している。事務所は東京の濱田宅に置かれたようである。第1回展の案内はがき（図24）には「ドンと答える様な集団にしたい」と思い、先ず第1回展として小品展を開きます・ドンな物になるか誰もトンと解りませんが・ドンDONやって行きます・」と印刷されている。サロン・ド・ジュワンの作家も一部参加しており、おそらく前衛的な表現をめざして濱田が結成を主導した集団であったと推測されるが、2回展までで終わっている。

もうひとつは、1958（昭和33）年に結成された「新超現実派」である。会員は伊藤好一郎、奥口徳雄、古沢岩美、古沢恒敏、福田杜子夫、佐久間阿佐緒で、『「超・新現実派」結成宣言』には「例え、何がどのようであろうとも、人類が理想境に到達せぬ限りは、超現実主義の主張は常に正しく、その運動は永遠に続けられねばならないのだ。……淘汰さるべきすべてが去った今こそ、僕等は、変ることなき超現実主義の主張のもとに、新たな旗じるしをここに掲げて、1958年7月、『新・超現実派』結成を宣言する。」と記載されている。1930年代に隆盛した日本のシュルレアリスム（超現実派、超現実主義）は、一般的には第二次世界大戦を経て衰退したと考えられている。一方で、戦後美術をも含む調査研究を経た近年の見解によれば、戦前戦中のシュルレアリスムは戦後も形を変えて引き継がれている側面があるとされている（註18）。濱田や古沢岩美（1912～2000）など戦前にシュルレアリスムを知り、戦後もこうした宣言のもとに制作と発表を行おうとした動向は、こうした見解と合致するものとも考えられる。

こうして濱田は1950年代にサロン・ド・ジュワンに所属しながらいくつかの団体結成を試みたのち、1962（昭和37）年の第15回展をもってサロン・ド・ジュワンを脱退している。またこの間、1952（昭和27）年には個展「MAN & WOMAN」を銀座のサエグサ画廊で開催し34点を出品しているほか、1956（昭和31）年には同じくサロン・ド・ジュワンのメンバーである盛益子と共に2人展を開催している。さらに、日本アンデパンダン展第2回、第7回～第11回にも出品するなど、この時期さまざまな形で作品発表を行った。

4. 1970年代以降の活動—作風の変遷と人体への回帰

1) 象徴性と抽象性の深化—「シャーマニズム」

濱田は1972（昭和47）年に銀座アートギャラリーにて個展「百点展」を開催した。個展案内状の中で濱田は「しばらくの間（8年）作品の発表を全くしないで描き続けてみました。（中略）馴合いの嫌いな私質がこの年月一人で作画させたのでしょう。だいたい、作品も蓄まりましたので、その中から100点選んで、個展を開くことにしました。」との記載があり、サロン・ド・ジュワンを脱退した後の1960年代半ば頃からこの時まで作品発表を行わなかったことが分かる。

40歳台半ばから50歳過ぎという時期に敢えて作品発表をせずにいた理由は何だろうか。案内状に印刷された作品を見ると、その前後で作風が大きく変化している。1950年代作品に見られるような繊細な筆致で描かれたややグロテスクな生物のようなモチーフではなく、図形と線を組み合わせ、赤・黄・青といった彩度の高い色彩を用いた抽象的な表現へと変化した。(図25、26、27) 濱田は案内状に「何事にも喧噪の世の中に、敢てこの年月を人間の資質に定着している『シャーマニズム』を主体に、描きとおしてきました。」とも記している。濱田が新たに生んだ抽象的な表現がこの「シャーマニズム」を指していると考えられる。「シャーマニズム」の字義どおりの意味は、「シベリア北部の原住諸民族が創始し、極東地方に伝わったとされる原始宗教の一つ。シャーマンと呼ばれる巫女、あるいは巫者が、厳格な修行によって神や精霊と直接交わる能力を得、一種の没我の境地のなかに悪霊や病魔を追い払い、吉凶の判断、予言などを行なうもの。日本の原始宗教もその流れを汲むともいわれる。」(註19)である。濱田の言う「シャーマニズム」がこのとおりのことを指しているのかは不明だが、「悪」や「吉凶」といったキーワードは濱田の作品名にも頻繁に登場する。濱田が「人間の資質に定着している『シャーマニズム』」と記すとおり、これまでも追究してきた人間の本質を、より象徴的に、抽象化して表現しようと模索した結果であったのかもしれない。

2) 緻密な表現と人体への回帰

1979(昭和54)年、濱田は銀座のぎやらりい倉井で個展を開催している。個展の案内状には「作家は未発見のものの価値化をどこ迄も求めべき(ママ)者と思います。／又自分で架空な自己価値などというような物を認めてしまったら其の時点で概念の形骸化になってしまうのでしょうか。／私は／私の絵が私でないように、／又其の絵が私でないように、／こんな様に思いながら7年間何処にも発表しないで描き続けてみました。」と記載されている。上述の「百点展」が1972年開催であったので、その次の発表の場が1979年開催の本展ということになる。濱田の作風は「百点展」出品作品に見られたシンプルな図形の組み合わせによる抽象的でおおらかな傾向から、ここでまた一気に変化している。

漆黒の空間を背景に、白く平たい地平線が画面下部に描かれ、黄色く柔らかなグミのような、あるいは単細胞生物を思わせる物体がぐにゃぐにゃとアンバランスに積み上がってひとかたまりになっている。(図28、29)「百点展」の頃とは異なり、筆遣いも繊細で細部まで緻密に描かれている。作品によって様々な形状をしているが、どこことなく、細い脚で地面に立つ生物、時には人体のように見える。現実には存在しないはずの生物だが、地面に伸びたシルエットが物体としての存在感を強調している。こうした地平線のある無機質な風景を背景に描かれた有機的な形状はイヴ・タンギーの生物的な形態を思わせる。あるいは、柔らかく可変なフォルムをモチーフとする点ではサルバドール・ダリ(1904～1989)の表現も連想させる。ダリやタンギーは1930年代の日本のシュルレアリスム受容期に紹介されているため(註20)、濱田の表現の根底に何らかの影響があった可能性は考えられる。

濱田は1983(昭和58)年に新宿伊勢丹で個展「絵画を超えて 濱田稔洋画展」を開催している。この展覧会では、後期に見られる一連の表現として、真っ黒あるいは真っ白な空間を背景に女性の体を思わせる生物的な形態が描かれた作品も展示された。手法は上記の黄色く柔らかな形状を描いた作例と類似しているが、ふっくらとした胸や尻、そして女性器を思わせる形が描かれるのが特徴である。(図30)時には女性器だけでなく男性器のようなものも描かれ、両性具有的な体が表現されることもある。また、さらに晩年になると、グロテスクな表現はおさえられ、より女性美を強調した裸体表現が目立つようになる。(図31)

これまで見てきたように、人間の暗部にまで踏み込んで描き出そうとした濱田の人間像にとって、性のテーマも重要であったと考えられる。例えば、濱田は1952年の個展の出品目録に下記のような文章を記載し、男性器を表現したと思われる《デッサン》を挿図として掲載している。

人間性に不可欠な原素であるセックスの場に立つて自己の絵画芸術を表現し追求する。此の事が芸術に違反すると誰も人間であつた場合言えぬ課題であると私は断言する。

「誓言」、[MAN & WOMAN] 展出品目録 (1952 年) 掲載

性のテーマは、シュルレアリスムにおいては看過できない要素のひとつであり、例えばダリの作品においてしばしば言及されるが、日本のシュルレアリスム受容においては、当時の文化的背景や社会的事情もあり、性的な部分は敢えて表現しないか、見過ごされがちであったともされている (註 21)。しかし濱田においては、人間の性質の探究が性をも含んだものであり、無視できない本質的な部分として認識されたのではないかと考えられる。

濱田はこれ以降も制作を続けたが、1990 (平成 2) 年頃から体調を崩し、2004 (平成 16) 年に没した。

3) 挿絵画家として

濱田は多くの絵画作品を制作した一方で、書籍の装幀や表紙絵、挿絵も多数手がけた。特筆すべきは「ハヤカワ・ポケット・ミステリ」(通称ポケミス) の装幀である。「ポケミス」は早川書房が 1953 年から現在に至るまで刊行を続けている翻訳ミステリー小説の叢書で、永田力 (1924 ~ 2014) や勝呂忠 (1926 ~ 2010) といった洋画家やブックデザイナーが装幀を手がけてきた。濱田は 1950 年代に『三つの棺』(ディクソン・カー著、村崎敏郎訳、1955 年)、『災厄の町』(エラリー・クイーン著、妹尾アキ夫訳、1955 年)、『殴られたブロンド』(E・S・ガードナー著、砧一郎訳、1958 年) など、30 点あまりの表紙絵を手がけたという (註 22)。

このほか、濱田は『図画と略画』、『図画の手帖』(註 23) という手のひらサイズのイラスト集を出しており、スケッチの方法や画面の構成、風景や人物の描き方などを様々な図案によって指南している。

まとめ—人間性の表現

本稿では、濱田が遺した作品と資料を元にその画業を年代順に見てきた。これらを通じて、濱田が追究した表現とはどのようなものだったのか、その概略を確認した。

既述のように、濱田は初め風景や女性像を描いたが、1950 年代に《悪日》に代表されるような幾何学的な形態や骨のような造形を組み合わせたグロテスクな人体像を描いた。《悪日》が「人間の現代苦をテーマにしたもの」であるように、変形した人体は人間の取り繕われた姿を描いたものではなく、負の側面まで露わにしており、それらを含めた「人間性」を画面上に表そうとしていると考えられる。

その後濱田は 1972 年発表の「シャーマニズム」の抽象表現を経て、1979 年の個展に見られるような柔らかな生物体が地平線に立つ、シュルレアリスムからの影響が感じられる表現を繰り返した。それらは時に、性器を持つ人体として表された。グロテスクな表情によって強烈な感情を呼び起こさせるような初期の表現から、後期の一見無個性だがよく見れば複雑なモチーフの組み合わせが様々なパターンを生んでいる生命体 (人体) に至るまでの濱田の表現に共通するのは、人間とはいったい何なのかという問いであろう。生き物としての人間、性から逃れられない人間、善悪や正負の両面を併せ持つ人間など、様々な観点はあろうが、それを貫くのは人間に対する鋭く透徹した眼差しであったのではないだろうか。

本稿では画業の概要を確認するに留まったが、個別の作品群に対するさらなる調査研究は今後の課題としたい。

註

- 1 弘中智子・高木佳子編『20世紀検証シリーズ No. 2 福沢一郎絵画研究所 進め！日本のシュルレアリスム』2010年、板橋区立美術館。
- 2 森川もなみ編『米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム画家』2022年、山梨県立美術館。
- 3 濱田玲児氏がまとめた資料の情報には生前の濱田稔から伝え聞いた内容も含まれており、一部事実と異なる点がある可能性がある旨を承っている。
- 4 福沢一郎絵画研究所については註1参照。
- 5 同研究所に通った画家たちの交流については次に詳しい。弘中智子「福沢絵画研究所が伝えるもの」『20世紀検証シリーズ No. 2 福沢一郎絵画研究所 進め！日本のシュルレアリスム』90～105ページ。同研究所には、他にも杉全直、高山良策、早瀬龍江、堀田操、眞島建三、眞鍋（金子）英雄といった画家たちが通った。
- 6 サロン・ド・ジュワンの概要や濱田稔以外の会員による作品については次を参照。『米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム画家』第5章、84～93ページ、森川もなみ「研究ノート 画家・米倉壽仁と『サロン・ド・ジュワン』1950年代の活動を中心に」『山梨県立美術館研究紀要』第31号、31～38ページ。
- 7 濱田玲児氏がまとめた「濱田稔画歴」による。
- 8 自筆原稿の内容はおもに随筆で、下記のような題名が付けられている。「二千六百二年 琉球紀行 随筆 騷風通月 濱田魅乗記」、「琉球紀行 識名ノ遺念火」、「帰途 神戸上陸後の琉球の回想」、「琉球紀行 美しき夢（？物語り訂） 魅乗記」など。
- 9 亀甲墓については次を参照。沖縄大百科事典刊行事務局編『沖縄大百科事典』上巻、1983年、沖縄タイムス社、田名真之「墓－死者の家、玉御殿、亀甲墓－」、沖縄国際大学宜野湾の会編『大学的沖縄ガイド』2016年、昭和堂、赤嶺政信「奄美・沖縄の葬送文化－その伝統と変容」、国立歴史民俗博物館編『葬儀と墓の現在』2002年、吉川弘文館。
- 10 内間直仁編著『沖縄語辞典』2006年、研究社によれば、「首里王朝期の男の髪型」とあるが、単に伝統的な髪型や、結い髪のことをさす例も見られる。例として次を参照。
「NAHANAVI 沖縄の伝統衣装『琉装』」 <https://www.naha-navi.or.jp/magazine/2022/01/32831/>（2024年3月12日確認）
- 11 次の展覧会図録を参照。弘中智子「東京と沖縄、戦前から戦後の3つのアトリエ村と画家たち」『東京⇄沖縄 池袋モンパルナスとニシムイ美術村』2018年、共同通信社。
- 12 本作品に亀甲墓が描かれていることは、註11の文献（19ページ）において指摘され、沖縄出身の画家である南風原朝光（1904～61）の妻の実家の墓であるとの言及がある。
- 13 ニシムイ美術村とは、戦後の沖縄で結成された「沖縄美術家協会」の画家たちが1948（昭和23）年に首里儀保町に建設したアトリエ村で、画家や文学者などが集まった。註11を参照。
- 14 濱田玲児氏が作成した資料「濱田稔（浜田稔：はまだみのる）経歴追加」による。
- 15 「美術文化協会小史」『第六回美術文化展出品目録』を参照。
- 16 サロン・ド・ジュワンが人間性あるいはヒューマニズムを重視した背景には、主宰者の米倉壽仁が傾倒した戦前のシュルレアリスム芸術が人間性の探究を重視したことと関連していると考えられる。次を参照「米倉壽仁の生涯と芸術」『米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム画家』161ページ。
- 17 《悪日》1957年、油彩・麻布、90.0×60.0cm、山梨県立美術館蔵。「新収蔵作品」山梨県立美術館編『令和4年度山梨県立美術館年報』2023年、山梨県立美術館、100ページ。
- 18 近年の研究としては次を参照。弘中智子「第六章 戦後のシュルレアリスム」、「シュルレアリスムと画家たちの戦争・戦後体験」『シュルレアリスムと日本』2024年、青幻社、大谷省吾「激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画－一九二八－一九五三』2016年、国書刊行会。
- 19 『精選版 日本国語大辞典』（2005～2006年、小学館）の「シャーマニズム」の項を参照した。
- 20 タンギーはフランスのシュルレアリスム絵画の実作品が初めて日本に紹介された1932年12月開催の「巴里東京新興美術展」において、《黄い背景》《青い背景》《白い背景》が展示された。ダリはここでは展示されておらず、1936年に瀧口修造が『みづゑ』に発表した「サルヴァドル・ダリと非合理性の絵画」の前後から本格的な紹介がなされたとされている。大谷省吾「第一章 概観一九二八～三六年 シュルレアリスム受容の初期過程」、「第二章 ダリの紹介と地平線の絵画」『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画－一九二八－一九五三』、速水豊「chapter 2 ダリは日本にどう知られたか？」、「遅延とエピデミック－日本におけるダリ受容」『ショック・オブ・ダリ サルバドール・ダリと日本の前衛』2021年、三重県立美術館・公益財団法人諸橋近代美術館・中日新聞社。
- 21 速水豊氏は日本におけるダリ受容の際に、「1920-30年頃の作品における露骨な性的表現、糞便や自慰を表すモチーフなどが、執拗なりアリズムの描写と相まってスキャンダラスで猥褻なものと捉えられ、そのことが紹介を遅らせた可能性もある」としている。「遅延とエピデミック－日本におけるダリ受容」前掲書、108ページ。
- 22 濱田玲児氏がまとめた「濱田稔画歴」による。
- 23 浜田稔『図画と略画』金園社、初版1964年、第7版1979年。同著『図画の手帖』金園社、1966年。



図1 絵葉書「生活のよこび」(生活ノ歡ビ)
美術文藝第二回展出品 文芸のよろこび 濱田玲蔵



図2 絵葉書「琉球風景」



図4 スケッチ「琉球の墓地 41.8.2」濱田玲児氏蔵



図3 スケッチ「8.18」濱田玲児氏蔵



図6 スケッチ「8.27」濱田玲児氏蔵



図5 スケッチ「琉球の墓地 8.18」濱田玲児氏蔵



図7 《カンプーの女(琉球)》濱田玲児氏蔵



図8 《パショウフの着物を着た女(琉球)》
濱田玲児氏蔵



図9 《糸満ノ市場ニテ(琉球)》濱田玲児氏蔵



図10 《踊子(琉球)》濱田玲児氏蔵



図11 《踊り(琉球)》濱田玲児氏蔵



図12 《作品名不詳》濱田玲児氏蔵



図14 《作品名不詳》濱田玲児氏蔵



図13 スケッチ「首里の街 8.25」濱田玲児氏蔵



図15 1943年制作の自画像、濱田玲児氏蔵



図16 1944年制作の自画像、濱田玲児氏蔵



図17 絵葉書「ある女達」



図18 絵葉書「接触」

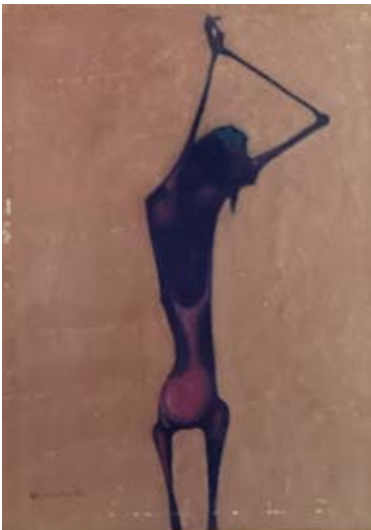


図19 《人間以前》濱田玲児氏蔵



図20 《悪日》山梨県立美術館蔵



図21 《残体》濱田玲児氏蔵



図22 《石化》濱田玲児氏蔵



図23 《凶》濱田玲児氏蔵



図24 ドン第1回展案内はがき



図25 《作品27》濱田玲児氏蔵



図26 《作品31》濱田玲児氏蔵



図27 《作品37》濱田玲児氏蔵



図28 《争いの前に》濱田玲児氏蔵



図29 《作品3》濱田玲児氏蔵



図30 《悲しい媚態》濱田玲児氏蔵



図31 題不詳、濱田玲児氏蔵



図32 絵葉書「黄暮の整備」

濱田稔出品作品年表

会期		出品展覧会	展覧会場	出品作品名
1941	4月27日～5月6日	美術文化第2回展 ※初入選	東京府美術館	《生活ノ歡ビ》(図1)
1942	5月27日～6月4日	美術文化第3回展	東京府美術館	《静物》《琉球風景》(図2)《生の營み》
1943	5月27日～6月6日	美術文化第4回展	東京府美術館	《ぶつそうげの花(琉球)》《琉球の風物》《琉球の井戸》
1943か		航空整備のつはもの展 (美術文化協会)		《黄暮の整備》(図32)
1944	4月28日～5月9日	美術文化第5回展	東京府美術館	《花》《立像》
1946	5月16日～31日	美術文化第6回展	東京都美術館	出品作品不詳
1947	5月24日～6月7日	美術文化第7回展	東京都美術館	《虚相》《想ひ》《誘惑》
1948	5月25日～6月16日	美術団体連合展	東京都美術館	《魅せられし反映(ナルシス)》
1948	6月19日～7月5日	美術文化第8回展	東京都美術館	《ある女達》(図17)《立像》(1944年作)《琉球の踊り》 (1944年作)
1949	3月5日～17日	美術文化第9回展	東京都美術館	《接觸》(図18)
1950	2月18日～3月8日	日本アンデパンダン 第2回展	東京都美術館	《可能体》
1950	3月1日～21日	美術文化第10回展	東京都美術館	《作品》
1952	4月1日～6日	サロン・ド・ジュワン 第1回展	銀座三越	《人間以前(A)》《人間以前(B)》《人間以前(C)》 《人間以前(D)》《人間以前(E)》《人間以前(F)》 《人間以前(G)》(図19)
1952	12月22日～6日	濱田稔個展 MAN & WOMAN	サエグサ画廊(銀座)	《貴婦人》《触感塔》《瘤木》《マスク》《ボス》《触覚体》 《透明魚》《開魚》《球と角》《かえる》《僧》《完成時》 《挑魚》《神様》《男型》《あぐら》(同名作品2点)《始り》 《魚族》《后光族》《追放》《神の発生》《人間以前》《願望体》 《塊》《球木》《かまきり》《緊体》《惑の構成》《妄構》 《誘体》《約束》《デッサン》(2点)
1953	7月11日～15日	サロン・ド・ジュワン 第2回展	白木屋(日本橋)	《願望体A》《願望体B》《願望体C》《願望体D》《願望体E》 《願望体F》《願望体G》《願望体H》《願望体I》
1953	12月21日～26日	サロン・ド・ジュワン 第3回展	丸善画廊(日本橋)	出品作品不詳
1954	7月31日～8月4日	サロン・ド・ジュワン 第4回展	白木屋(日本橋)	《1人》《2人》《3人》《4人》《5人》《6人》《7人》
1954	12月7日～12日	サロン・ド・ジュワン 第5回展	丸善画廊(日本橋)	出品作品不詳
1955	3月1日～17日	日本アンデパンダン 第7回展	東京都美術館	《漁人》
1955	6月18日～22日	サロン・ド・ジュワン 第6回展	白木屋(日本橋)	《漁人》《漁人(月)》《漁人(夜)》《漁人(陽)》
1955	9月2日～11日	サロン・ド・ジュワン 名古屋展	愛知県美術館	《漁人(語り者)》《漁人(月に吠る)》《漁人(空しい情慾)》 《漁人(夜行者)》
1955	10月31日～11月5日	サロン・ド・ジュワン 秋季展	国際観光会館ギャラリー (八重洲)	出品作品不詳
1955	11月18日～21日	ドン第1回展	襟画廊(銀座)	出品作品不詳
1956	3月1日～17日	日本アンデパンダン 第8回展	東京都美術館	《虚叫》
1956	4月12日～18日	ドン第2回展	日比谷画廊	出品作品不詳
1956	4月23日～28日	濱田稔・盛益子二人展	サトウ画廊(銀座)	悪日連作《月の出》《黄い陽》《貌体》《走空》《赤い目》《貌》 《星時》《赤い京》《飛月》《小僧》《青い時》《月夜》《虚叫》 《虚構》《顔》《暮時》《デッサン》《虚叫》 ※全出品作品が「悪日連作」という意味かは不明。
1957	2月25日～3月12日	読売アンデパンダン 第9回展	東京都美術館	《悪日》
1957	6月1日～6日	サロン・ド・ジュワン 第8回展	銀座画廊	《悪日A》《悪日B》《悪日C》《悪日D》(図20)
1957	10月4日～9日	サロン・ド・ジュワン 第9回展	銀座画廊	《作品A》《作品B》《作品C》
1958	3月12日～27日	読売アンデパンダン 第10回展	東京都美術館	《虚抗》

1958	6月3日～8日	サロン・ド・ジュワン 第10回記念展	銀座画廊	《創痕》《残体》(図21)《暮時》《風景》《貌》
1958	9月26日～30日	超現実派第1回展	村松画廊(銀座)	《虚残A》《虚残B》《虚残C》《虚残D》《虚残E》《虚残F》
1958	11月6日～11日	サロン・ド・ジュワン 第11回展	銀座画廊	《石化A》《石化B》《石化C》(図22)
1959	1月4日～9日	新超現実派第1.5回 オブジェ典(マ)	村松画廊(銀座)	出品作品不詳
1959	2月28日～3月15日	読売アンデパンダン 第11回展	東京都美術館	《赤き日》
1959	6月4日～9日	サロン・ド・ジュワン 第12回展	銀座画廊	《凶A》《凶B》《残》《凶C》(図23)《風葬》
1960	4月16日～21日	サロン・ド・ジュワン 第13回展	銀座画廊	《風鬼》《孤抗》《悪い奴》《夜叉》(同名作品4点)《ゲリラ》 《火喰》《舍利》
1960	5月17日～22日	サロン・ド・ジュワン展	新宿第一画廊	出品作品不詳
1961	4月17日～22日	サロン・ド・ジュワン 第14回展	銀座画廊か	《呪符A》《呪符B》《呪符C》《呪符D》
1962	4月17日～22日	サロン・ド・ジュワン 第15回展	銀座画廊	《呪文I》《呪文II》《呪文III》《呪文IV》《呪文V》
1972	3月27日～4月1日	百点展	銀座アートギャラリー	《至愚》(2点)《強化》《業炎》《虚構》《逃亡》(2点) 《舞踏面》(2点)《魔避》《情炎》《MONUMENT》(2点) 《幽閉》《無道》《降神》(3点)《流れだした空間》(2点) 《類似性の同意》《作品09》《歳司》《情形》《擲の炎》 《作品11》《脱出》《作品15》《カリスマ原体》(4点) 《空間の中の円空間》(2点)《魔性》《浮遊》《狂信の群》 《遇行》《出現》《狂信的な触覚体》《DOGMA》《盲信の碑》 《夜空の盲信》《逃避はゆるさない》《作品27》(図25) 《呪文碑》《脱出できるか》《具現》《作品28》《安易な祈り》 《生贄》(2点)《作品31》(図26)《作品33》《修験者》 《太陽の搦手》《烏合》《業火》《無関係の関係》《作品37》 (図27)《呪術》《立錘》
1979	10月1日～6日	浜田稔展	ぎやらりい倉井(銀座)	《争いの前に》(図28)《夜に果実を》《詐術》《腰を掛ける 必要はない》《二匹の虫が寄って来る》《望めなかった》 《待っている》《馬鹿な遊び》《二人だけの対話》《出会い の急ぐことはない》《夜の散歩》《見栄を張る慾望》《相談の 後》《騒々しい対話》《邪魔をするな》《相談事》《勝者》《聖 者の抵抗》《服従させて》《呼びよせ》《提供》《始まる前 の会話》《プレゼント》《向こうに居る相手との通話》 《愚者の群》《台地上の約束》《愚者の献身》《必然の会話》 《浮遊している慾望》《お互の要求》《作品1》《作品2》 《作品3》(図29)
1983	3月17日～22日	絵画を超えて 濱田稔洋画展	ファインアートサロン (伊勢丹新宿店)	《争い》《服従》《忘我》《進呈》《孤独な楽しみ》《訪問者》 《月夜の遊び》《誘態》《誰もいない》《マジック遊び》 《食べてごらん》《浮遊》《女武者》《悲しい媚態》(図30) 《口説》《容喙者》《不品行》《呪術者》《楽しい争い》《略 奪》《狩人》《台地の端で》《煩しい相手》《とまどいの聖者》 《闖入者》《話の対立》《忘れないで》《自惚》《危ない話》 《聖者のゆううつ》《多すぎた求愛者》
年不明	6月8日～13日	濱田MINORU展	画廊・アネックス	《脱出》《狂信の群》《盲信の碑》《浮遊》《教化》《幽閉》 《祭司》《捕獲できるか》《流れだした空間》《逃亡》《降神》 《出現》《呪文碑》《夜空の盲信》《業火》《情形》《烏合》 《逃避はゆるさない》《遇行》《呪術》《擲の炎》《呪術符》 《生贄の台座》《狂信する触角》《呪術》《閉込められて》 《カリスマ的仮面》《魔よけ》《垂訓者》《虚構》

参考文献

各展覧会のリーフレット、案内状、出品目録(濱田玲児氏蔵、山梨県立美術館蔵)

濱田玲児「濱田 稔(浜田 稔;はまだみのる)経歴」

瀬木慎一監修、総合美術研究所編『日本アンデパンダン展全記録1949-1963』1993年、総美社

【展覧会報告】山梨アートプロジェクト 2022 「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」

下東 佳那

2022年10月8日(土)から30日(日)まで、展覧会「山梨アートプロジェクト 2022『諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト』」(図1)(註1)を開催した。山梨アートプロジェクトとは2020年度に開始した事業で、アーティストが作品制作をとおして「山梨」の新たな解釈を行い、アートを介した美術館と地域の繋がりを創出することを目的としている(註2)。2022年度にはアーティストの諏訪綾子を招聘し、山梨県道志村の森で生まれた作品〈タリスマン〉を中心とした展覧会を軸に、多角的なプロジェクトが実現した。本稿では展覧会や関連イベントの報告および、その後の展開について記述する。



図1 展覧会チラシ

アーティスト 諏訪綾子と〈タリスマン〉について

石川県出身の諏訪綾子は金沢美術工芸大学卒業後、食を表現媒体として扱い、新たな問いや発見をもたらす作品で国際的に活動するアーティストである。2006年からはfood creation(註3)の活動を開始し、主宰を務めている。代表的な〈ゲリラレストラン〉は、ある場所にレストランが突如として数日間だけ出現し、人の感情をあじわいで表現した「感情のテイスト」が様々なインスタレーションやパフォーマンスとともに提供されるという作品で、現在までに東京、金沢、福岡、シンガポール、パリ、香港、台北、ベルリン、バルセロナなど世界各地で開催されてきた。2008年には金沢21世紀美術館で初個展「食欲のデザイン展 感覚であじわう感情のテイスト」を開催し、2014年には同館10周年記念展覧会「好奇心のあじわい 好奇心のミュージアム」を東京大学総合研究博物館とともに開催した。2019年には《Journey on the Tongue》がEUとアルスエレクトロニカによるアワード「Starts Prize」のWinnersに選定された。

諏訪は2019年から山梨県道志村の森の中にアトリエを構えている。新型コロナウイルスの影響下、道志村で過ごす時間が長くなった2020年から、諏訪は林業では活用されることが少なかった杉や檜の枝葉を束ねる作品を制作し始め、不自由な生活を強いられる都市の人々に少しでも森の恵みを届けたいという思いで、その作品を友人知人に送った。作品は送った先々で特別な存在となったことから、諏訪は作品を〈タリスマン〉(フランス語や英語で「お守り」や「魔除け」を意味する)と呼ぶようになり、それを出発点に様々な展開を見せることとなった(註4)。また、〈タリスマン〉という森からの「ギフト」に対して、都市から返礼の品が贈られてくることも珍しくなかった。諏訪が道志村でお世話になっている人々にもそれをお裾分けしたことで、〈タリスマン〉を介した森と都市の間の贈り物の循環が生まれることとなった。しかし、諏訪が〈タリスマン〉をとおして見出すこととなった「循環」は、人間の間に留まらない、より大きなものだった。

〈タリスマン〉の生まれた道志村の森は横浜の水源地でもあることから、都市部に住む多くの人々の生活を支えている。その背景には、森が健全な水源地として機能し続ける上で欠かせない、森林を適切に手入れする人々、即ち諏訪が敬意を込めて「フォレスター」と呼ぶ人々が存在する。〈タリスマン〉には森や、その森を守り続ける人々に対する諏訪の深い思いが込められている。諏訪は〈タリスマン〉をとおして、毎日の当たり前が実は森や森を守り続ける人々によって成り立っていること、そしてすべてが自然の「循環」の中で成立していることを伝え、森と私たちの関わりについて、また、森や森を手入れする人々に対して何を「返礼」することができるかについて問いかけている。本稿で後述する〈タリスマン〉を受け取る、ならびに森へ還す「リチュアル」、そして「水源の森からマルシェ」は〈タリスマン〉を出発点に、その問いかけをさらに推し進めたものと位置付けられるだろう。

展覧会の中での〈タリスマン〉

道志村のアトリエで制作し、友人知人の自宅に送ることから始まった〈タリスマン〉は、ほどなく作品として展覧会に組み込まれるようになった。

諏訪は資生堂ギャラリーで「記憶の珍味 諏訪綾子展」を2020年1月から開催していたが(註5)、新型コロナウイルス感染拡大および緊急事態宣言発出により、翌月には一時中断を余儀なくされた。数カ月の休廊を経て、同年8月からは後期展示として〈タリスマン〉を中心とした新たな展示を展開させた(註6)。また2021年12月からは金沢の私設現代美術館 KAMU kanazawa の会場 KAMU k=k においては、石川県の広域水源地である白山麓の間伐材で制作した巨大な〈タリスマン〉を中心とした展示を2年間開催した(註7)。加えて、2021年12月から東京・六本木の21_21 DESIGN SIGHT で開催された「2121年 Futures In-Sight展」(註8)では、誰もが行きつけの森がある未来像をもとに、〈タリスマン〉が展示された。本稿で報告する「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」は、〈タリスマン〉を展示するそのような流れの中で実現した。

「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」

当館で開催した本展では芸術の森公園内茶室「素心菴」をメイン会場、ギャラリー・エコー（美術館エントランス）をサテライト会場に構成した。

まずメイン会場の茶室(図2)では、床の間に道志村の杉と檜を束ねた幅1.5mを超える大きな〈タリスマン〉が堂々と姿を現した。茶室手前の立礼席は杉や檜の枝葉が敷き詰められ、来場者は足元で枝葉の感触や音を感じながら、〈タリスマン〉を鑑賞する仕掛けとなった。空間全体には杉や檜から抽出したエッセンスの香り、および森の音をもとに制作された音響(註9)が広がり、嗅覚や聴覚も含めて森へと誘われる感覚を覚える展示となった。また炉には水を張った水盤が設けられ、心臓の鼓動の音響とともに、水源地と私たちの内臓の関係性について示唆した。自然光が差し込む窓の前には諏訪自身の下記の言葉が綴られた。(太字や改行は展示の際と同様である。)(図3)



図2 芸術の森公園内茶室「素心菴」での展示



図3 会場内でのアーティスト・ステイトメントの展示

森には野生の野性が満ちていて、
その美しい気を集める人たちがいる。

タリスマンはそんなふうには森と共に生きる人々によってつくられる。

そんな“魔除け”であり“御守り”であるタリスマンは、
いつからか「循環のあじわい」への“招待状”になった。

わたしたちが口にする水は、どこから来てどこへと向かうのか。
わたしたちは、どこから来てどこへと向かうのか。

時空を超えて循環するギフトに、私たちは気づけるだろうか。

— 2122年 都市に住むわたしたちには「行きつけの森」がある

その時が来れば誰に言われるでもなく森へ行き、深呼吸する。
わたしたちはそのタイミングとあじわい方を知っている。
100年前のわたしたちは野性を使わなくなってしまったことで、すっかり退化していた。

いま、野性を取り戻したわたしたちは、
本当の進化がどういうことなのか知っている。

それが最初にはじまったのは、水源と繋がるこの場所だった。

－ 2019年 すっかり野性を失いつつある

蛇口をひねり、ボタンに触れて、センサーが感知して、注文すればすぐ届く。
生きるための水も、火も石も土も食料も、すべて買うもので、商品になって久しい。
靴についた土が汚れになってしまったのは、いつからだろうか。
部屋に入り込んできた虫が異物になってしまったのは、どうしてだろうか。

野性が弱くなってしまったわたしたちは、

誰かに委託するサービスに慣れきって、効率的に分業化され、合理的に数値化され、
たいていのことはお金で解決できて、内臓感覚も免疫力もコントロールを失って、

土に還すことも土に還ることも忘れてしまった。

都市でわたしたちが刻々と失っていくもの。

野性をとりもどしたい。

動物だった頃の記憶を辿って、忘れかけていた野性をとりもどす。
便利さに油断して退化してきたわたしたちは、本当の進化を思い出せるでしょうか。

またあの日のように、自然の一部となって美しく循環できるでしょうか。

－ 2020年 森と内臓がつながる

コロナ禍によって世界が一斉にストップした3月、私は山梨にある水源の森で暮らしはじめた。
蛇口から出てくる水は、驚くほど冷たく澄んでいて、

なにかに満ちていた。

それは森の中からひかれた湧き水だった。

毎日その水を飲み、その水に育まれたものたちをその水で調理して、食べ続けた。
それは細胞に浸透して、内臓のすみずみにまで行きわたり、
消化し吸収し、身体の一部となって、私と一体化した。

そして排出する。

微生物が分解し、土に根に浸透して森のすみずみにまで行きわたり、
樹木や植物が吸収し、森の一部になって、野性と一体化した。

そしてまた湧き水になる。

それは沢を巡り川を巡り、都市の水源となる。
緊急事態宣言が明けた頃、私は東京で蛇口をひねる。
勢いよく流れるのはいつもと違う水だった。

あの時の森の水だったかもしれない。
私はそれを口にする。

あふれて排水溝へ流れていく水に、はじめて本当の循環をあじわった。

海から空へ、雲になって雨になって雪になる、山に森に降り積もる。
春になり雪がとけて、また森の土を樹木をめぐり巡る。

毎日わたしたちの内臓をめぐり巡る。

いつのまにか私の内臓は森と繋がって、どこまでが内臓で、どこからが森なのか。
終わりも始まりもなく、自然の一部になって、自然と一体になって、内臓であじわう循環。

わたしたちはいつか美しい土に還って、湧き水になる。

－ 2021 年 水源の森からタリスマンをお届けします

コロナ禍による緊急事態宣言中に、タリスマンはうまれた。
アルコールやマスクが不足して、先の読めない不安が充満していた頃、
都市でステイホーム中の友人たちへ、少しでも森の気を届けたかった。

森には樹木が発するフィトンチッドが満ちている。
それは動くことができない彼らが傷ついたときに、

自身を守るために発する野性。

わたしたち人間にとっても、浄化やリラクセス、そして殺菌、免疫力をあげてくれるという。

森には自然と共に生きる人々がいる。
その循環を巡らせるため、森の手入れをするフォレスターたちによって伐採される樹木。

幹は資源として利用されていても、枝葉はこれまで活用しきれずに森に放置されていた。
そんな枝葉を森で見つけて、私はその野性にハッとしました。

水源の森からタリスマンをお届けします。
森の気を、野生の野性を、水源からお届けします。

“魔除け”であり“御守り”であり、そして
『循環のあじわい』への“招待状”です。

あなたの部屋にこのタリスマンを吊るし、日常の中で森の野性をあじわってください。
だんだんと乾いていきますが、その美しい変化はあなたを森へと誘います。

タリスマンが色づき、その役目を終えたら、
森へ還しにいらしてください。

水源の森で「タリスマンを森へ還すリチュアル」を行います。

それは土になり、根になり、樹木になって森になり、
湧き水になって、きっとまたわたしたちのもとへ巡ってくるでしょう。

あなたの内臓と繋がりめぐる、水源の森でお待ちしています

－ 2022年 今ここに森の気が満ちる

森から都市へ贈られる 野生の野性。
そのコントラストは、わたしたちのいま。

この身体と思考の大半を占める、水がうまれる森を想う。

自然をあじわうばかりでなく、自然にあじわわれるのだ。
自然から受け取るばかりでなく、自然に贈ることはできるでしょうか。

－ 2023年「タリスマンを森へ還すリチュアル」を行います

タリスマンが乾くほどに、わたしたちの野性は取り戻されるでしょう。

そしてそれが乾ききった時、水源の森で「タリスマンを森へ還すリチュアル」を行います。

鮮やかな音をたてながら、美しい炎となって燃え上がり、
清々しい匂いをあたりに漂わせながら、その煙は森へと消えていく。

タリスマンは、その強烈なコントラストを包容して放つ。

タリスマンが都市へ贈られるたび、自然は巡り、
タリスマンが森へ還されるたび、わたしたちも巡る。

都市に生きる人、水源の森で生きる人、都市と自然の時空を超える循環が、めぐり巡る。
100年後の風習がうまれるなら、きっといま。

その内臓であじわう循環のテイストを、一緒に。

諏訪綾子

タリスマンの語源には「支払い」という意味もあるという。
わたしたちは自然からの恩恵に対して、なにを支払えるでしょうか。

最後に、諏訪の言葉を辿った会場奥には、森や森を手入れする人々への返礼の象徴として制作された作品〈タリスマンコイン〉を展示した。〈タリスマンコイン〉については「水源の森からマルシェ」とともに後述する。

また、美術館エントランスのギャラリー・エコーではサテライト会場（図4）を設け、道志村のフォレスターたちを撮影したモノクロのポートレート写真（註10）、および〈タリスマン〉と道志村の人々や風景にまつわる映像を展示した（註11）。

「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」

「タリスマンを森へ還すリチュアル」

本展に関連し、「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」および「タリスマンを森へ還すリチュアル」という二つのパフォーマンスが行われた。

「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」（註12）（図5）では、参加者は諏訪の紡ぐ言葉とともに道志村から持参された土や水、蜂蜜など様々なものを五感であじわい、森へと意識が誘われた。リチュアルの最後では参加者一人一人に〈タリスマン〉が手渡された。また数カ月〈タリスマン〉とともに過ごした後、役目を終えた〈タリスマン〉を持って森へ還しに行く、「タリスマンを森へ還すリチュアル」へと招待された。

「タリスマンを森へ還すリチュアル」（註13）（図6）は展示閉幕から約5か月後、〈タリスマン〉が生まれた道志村で行われた。このリチュアルには「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」で手渡された〈タリスマン〉を参加者が持参した。10月には枝葉が青々とし、瑞々しかった〈タリスマン〉は、すっかり乾いて、赤や茶色に色づいていた。参加者は、一組ずつ〈タリスマン〉を火に焚べ、森へと還した。本リチュアルでは参加者の〈タリスマン〉のみならず、展示会場の床の間に展示された大きな〈タリスマン〉も火に焚べた。〈タリスマン〉が火に焚べられる度に、展示会場で展示した諏訪の言葉のとおり、「鮮やかな音をたてながら、美しい炎となって燃え上がり、清々しい匂いをあたりに漂わせながら、その煙は森へと消えて」いった。リチュアルの最後では参加者に新たな〈タリスマン〉が手渡され、また時がきたら森へ還しに来るための招待状となった。〈タリスマン〉をとおして、日頃から森を意識し、森へと足を運ぶことが一度限りのことではなく、継続的に行われることが大切であることを伝える。

リチュアル参加者に渡される〈タリスマン〉で特筆すべきことは、それらが諏訪のみならず、道志村の森や自然に関わる人々によって制作されていることである。また「タリスマンを森へ還すリチュアル」の後の祝宴では、道志村の郷土料理「やしゃー飯」（野菜を入れた炊き込みご飯）が振舞われるなど、地元の人の協力や理解が垣間見えた。それは諏訪が道志村に住む人々との関係性および、〈タリスマン〉が都市部からのリチュアル参加者のみならず、実際〈タリスマン〉の生まれた道志村の人々にも深く理解を得ていることを示唆する。（註14）

「水源の森からマルシェ」

展示会会期中の2日間、諏訪がアートディレクターを務める「水源の森からマルシェ」（註15）（図7）も芸術の森公園で開催された。本マルシェでは「森林・水源・循環・自然とともに生きる智恵・むだなく使いきるクリエイション」をテーマに諏訪が出店者を厳選し（註16）、開催中の展示と密接に関わるマルシェとなった。



図4 ギャラリー・エコーでの展示



図5 「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」



図6 「タリスマンを森へ還すリチュアル」



図7 「水源の森からマルシェ」

また本マルシェでは前述した〈タリスマンコイン〉(図8)が初めて人々の手に渡された。〈タリスマンコイン〉は、道志村の杉と檜、即ち〈タリスマン〉と同じ素材で作られており(註17)、諏訪は「土に還るお金」とも呼んでいる。「タリスマン(talisman)」の語源となっている古代ギリシャ語「τῆλεσμός」には「支払い」という意味も含まれるとされている。〈タリスマンコイン〉は、その語源と相まって、森や森を手入れする人々への返礼の象徴として制作されている。本マルシェにおいて、〈タリスマンコイン〉を受け取った来場者は、前述の「タリスマンを森へと還すリチュアル」へと招待され、リチュアルでは〈タリスマンコイン〉も森へと還された。



図8 〈タリスマンコイン〉

この時のマルシェが初めての「水源の森からマルシェ」開催であったが、道志村はじめ、森に関わる人々が多く参加し、たくさんの来場者が森やそこで暮らす人々について知り、触れる機会となった。それを受けて、諏訪はマルシェを新たな「返礼を問う場」と捉え、その後も「水源の森からマルシェ」を継続的に開催していることは特筆に値する(註18)。2回目の開催は、前述した2023年3月の「タリスマンを森へ還すリチュアル」の前に道志村において、またその後も2023年10月にTOKYO BIENNALE 2023において、「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」と共に開催された(註19)。その後はマルシェ形式からさらに発展した「水源の森からギフト」と名付けられた期間限定のポップアップショップが、道志村を直接水源とする横浜で設けられたことは重要である(註20)。それに加え、芸術の森公園での「水源の森からマルシェ」に参加した、石川県白山麓を拠点に森林課題に向き合う地域共創プロジェクトQINOが、諏訪とのコラボレーションで山梨県富士山麓の未使用杉を香料としたスパークリングウォーターを開発した。森と森に関わる人を様々な方法で紹介し、その重要性をアーティストの立場で伝える活動は画期的とさえ言えるだろう。

まとめ

本稿では山梨アートプロジェクト2022「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」の展覧会報告として、展示およびそれに関連して実施したイベントや、その後の展開について記述した。

冒頭でも触れたように、本展は、作品制作をとおして「山梨」の新たな解釈を行い、アートを介した美術館と地域の繋がりを創出することを目的とする事業である「山梨アートプロジェクト」の一環として開催した。諏訪の〈タリスマン〉は、都市部の水源地となっている道志村の森で、今まで林業において活用されることの少なかった杉や檜の枝葉から生まれた作品である。本展ではその〈タリスマン〉を中心に据えた。〈タリスマン〉には道志村の森や森を手入れする「フォレスター」たちへの諏訪の深い思いが託され、展示全体をとおして、森と都市の間の循環、そして森と我々の体内をめぐる循環へと鑑賞者の意識を向けた。また本展はアーティストと美術館という狭い枠組みの中で作り上げられたのではなく、〈タリスマン〉の制作や「リチュアル」の実施、そして初めての試みとなった「水源の森からマルシェ」といった様々な場面において、道志村で生活を営む人々の協力の上で成り立ったことは重要である。アーティスト、美術館、鑑賞者、そして作品が生まれた場所とそこに住む人々で多角的なプロジェクトを展開できたことは、山梨アートプロジェクトの目的を大きく超越したと言えるだろう。コロナ禍を機に生まれた〈タリスマン〉、および諏訪の今後の制作全体に注視し続けたい。

註

- 1 <https://www.art-museum.pref.yamanashi.jp/exhibition/2022/843.html> 参照。
- 2 2020年度および2021年度の詳細については、『山梨アートプロジェクト2020(令和2) / 2021(令和3)年度記録集』(山梨県立美術館発行、2022年)参照。PDF版：https://www.art-museum.pref.yamanashi.jp/exhibition/ap_re_co.pdf

- 3 food creation の詳細については <https://www.foodcreation.jp/jp/> 参照。
- 4 〈タリスマン〉の成り立ちなどについては、諏訪および道志村でフォレスターとして活動する大野航輔のトークイベントの記録動画を参照。(2022年10月15日、当館講堂で開催) <https://www.youtube.com/watch?v=tF1sh20E0SA>
- 5 「記憶の珍味 諏訪綾子展 (前期)」於資生堂ギャラリー (会期: 2020年1月18日~2月29日)
https://www.foodcreation.jp/jp/works/detail/202001kiokuno_exh01/ 参照。
- 6 「記憶の珍味 諏訪綾子展 (後期)」於資生堂ギャラリー (会期: 2020年8月25日~9月26日)
https://www.foodcreation.jp/jp/works/detail/202001kiokuno_exh02/ 参照。
- 7 「TALISMAN in the woods」於 KAMU k≠k [KAMU kanazawa] (会期: 2021年12月17日~2023年12月23日)
https://www.foodcreation.jp/jp/works/detail/202112kamu_kanazawa/ 参照。
- 8 「2121年 Futures In-Sight 展」於 21_21 DESIGN SIGHT (会期: 2021年12月21日~2022年5月22日)
<https://www.2121designsight.jp/program/2121/> 参照。
- 9 音響制作: HAL ca (コンポーザー/サウンドアーティストの菊地晴夏を中心としたプロジェクト)。LADER PRODUCTION 所属。
- 10 道志村を拠点とする池谷佳恵撮影。
- 11 池谷佳恵制作。 <https://www.youtube.com/watch?v=ZAeZnQ482sw>
- 12 「森からのタリスマンを受け取るリチュアル」於森公園内茶室「素心菴」、2022年10月16日(日)と29日(土)、各日午後2回開催。事前に募った参加者および当日くじ引きで参加の決まった計4人が各回参加した。
- 13 「タリスマンを森へ還すリチュアル」於道の駅どうし付近、2023年3月18日(土)夕方から開催。
- 14 リチュアルや、道志村の人々と〈タリスマン〉への思いについてまとめた動画(池谷佳恵制作)参照。
<https://www.youtube.com/watch?v=sKvkdGiaoQ>
- 15 「水源の森からマルシェ」於芸術の森公園、2022年10月15日(土)、16日(日)
- 16 山梨県内を中心に、下記が出店した。やまなし水源ブランド「みずともり」(早川・丹波山・鳴沢・都留)、kiki craft (身延)、南アルプス邑 野鳥公園 (早川)、オオムラサキセンター (北杜)、株式会社リトル・トリー (道志・都留・小菅)、一般社団法人道志むらおこし会 (道志)、本と喫茶 もくめ書店 (道志)、ヤマワラウ (身延・甲府)、白州・山の水農場 (北杜)、長野県根羽村森林組合 (長野県根羽)、南アルプス・八ヶ岳の天然水 蔵元八義 赤い屋根 (身延)、鹿留カヌー工房 (都留)、つるのもり (都留)、養老の森 雫カフェ (道志)、Arts & Crafts Toki (道志)、めぐり屋 (道志)、Bio Cresson (道志)、atelier hanabusa (道志)、石黒雄大 (道志)、Bee farm 道志 (道志)、一般社団法人 いきる塾 (道志)、Tree Climbing® Team Forest Tribes (都留)、CAFÉ & WINE TROLL (甲府)、昼のふくろう (北杜)、QINO (石川県白山)、fabula (東京都大田)
- 17 制作協力: fabula株式会社、室島精工。食品廃棄物を建材などに使用する最新の技術で制作されていることから、自然物、最先端の技術、およびアーティストの視点が融合した作品と位置付けられる。
- 18 「水源の森からマルシェ」が加わることにより、諏訪は「祭り」の形態が出来上がったとも考察している。つまり、「水源の森からマルシェ」が「出店」、「リチュアル」が「神事」、「リチュアル」後の「祝宴」が「直会」ととらえることができる。
- 19 TOKYO BIENNALE 2023 「TOKYO ART FARM」の一環としてリチュアル、マルシェ、ワークショップ、トークイベントが開催された。2023年10月8日(日)、会場: 東京駅グランルーフ 2F。
<https://tokyobiennale.jp/tb2023/event/tokyo-art-farm-1008-ayakosuwa/?lang=ja> 参照。
- 20 「水源の森からギフト」於 haishop / ハイショップ 横浜 馬車道、2023年11月21日(火)~12月25日(月)

写真クレジット 図2~5、8 ©SOLA

論文要旨

【資料紹介】～開館 45 周年記念購入作品～

野口小蘋《甲州御嶽図》

同 筆《秋園錦繡図》

平林 彰

昭和 53 年（1978）に開館した山梨県立美術館は、本年で 45 周年を迎えたのを記念して、美術資料取得基金によって 2 作品を購入した。ひとつは、野口小蘋筆《甲州御嶽図》であり、もうひとつは同筆《秋園錦繡図》である。野口小蘋（1847～1917）は、甲府の豪商「十一屋」野口家に嫁ぎ、上京後、東京画壇で活躍し、皇室技芸員に任命されるなど、明治から大正前期にかけて活躍した女性画家である。《甲州御嶽図》は、明治 26 年（1893）に制作され、山梨を代表する景勝地の昇仙峡を小蘋の真骨頂である青緑山水の技法で描いている。奇遇にも、大正 12 年（1923）に昇仙峡が国の「名勝」に指定されて、丁度、100 年にあたる本年に購入することとなった。一方の《秋園錦繡図》は、小蘋の花卉図の代表作として早くから知られていた作品である。昭憲皇太后（明治天皇の皇后）から北白川宮成久王へ下賜された経緯が判明しており、皇室技芸員として制作していた当時の画業を知る上で重要な作品である。本稿では、これら 2 作品の詳細の報告と制作背景について考察する。

Summaries

[Material]

Works Purchased for the Museum's 45th Anniversary: *Koshu Mitake-zu* and *Shuen Kinshu-zu* by NOGUCHI Shohin

HIRABAYASHI Akira

The Yamanashi Prefectural Museum of Art, which opened in 1978, celebrated its 45th anniversary this year by purchasing two works of art using the Art Acquisition Fund. The works were *Koshu Mitake-zu* and *Shuen Kinshu-zu*, both by Shohin Noguchi. Shohin Noguchi (1847-1917) was a female painter who was active from the Meiji to the early Taisho period. She married into the Noguchi family, the wealthy merchant family that ran Juichiya. After moving to Tokyo, she became active in the Tokyo art world, including being appointed as a member of the Imperial Household Artists. Painted in 1893, *Koshu Mitake-zu* depicts Shosenkyo Gorge, one of the most scenic spots in Yamanashi. It features Shohin's quintessential blue-green landscape technique. Coincidentally, this year also marks the 100th anniversary of the designation of Shosenkyo Gorge as a National Place of Scenic Beauty in 1923. Meanwhile, *Shuen Kinshu-zu* became well-known early on as one of Shohin's flower masterpieces. It is an essential piece for understanding Shohin's artistic career at the time when she served as an Imperial Household Artist. Its historical significance lies in the fact that it was given to Prince Naruhisa Kitashirakawanomiya by Empress Shoken (wife of Emperor Meiji). This paper reports on the details of these two works and discusses the background of their creation.

濱田稔の制作活動と作品

森川 もなみ

濱田稔(1920～2004)は山梨県出身の洋画家である。1940(昭和15)年に上京して福沢一郎のもとで学び、1941(昭和17)年から美術文化協会展に出品し、戦後は同じく山梨県出身の洋画家である米倉壽仁(1905～1994)とともに「サロン・ド・ジュワン」を結成した。濱田は1962(昭和37)年に同グループを脱退した後は美術団体に所属することはなかったが、1990年頃まで制作活動と発表を続け、およそ1000点にもよる作品が遺族宅に遺されている。

このように旺盛な制作活動をおこない、作品が現存しているものの、濱田の画業全体がまとめて紹介される機会はこれまでなかったと考えられる。このたびご子息にあたる濱田玲児氏のご協力のもと、アトリエに遺された作品の調査をおこなう機会に恵まれた。本稿では、これらの作品や資料の調査の結果を踏まえて、濱田の画業についてその概略をまとめる。はじめに制作活動の概要を紹介した上で、1940年代の沖縄での取材と制作、1950年代のサロン・ド・ジュワンでの制作活動、後期の個展発表を中心とした制作活動の3点に焦点をあてて記述する。

Creative Activities and Works of HAMADA Minoru

MORIKAWA Monami

HAMADA Minoru (1920-2004) was a painter working in oil from Yamanashi. In 1940, he moved to Tokyo to study under Ichiro Fukuzawa. In 1941, he began exhibiting his work at the Bijutsu Bunka Art Association exhibition. After the war, he formed an art group called "Salon de Juin" with YONEKURA Hisahito (1905-1994), another painter from Yamanashi. After leaving the group in 1962, Hamada never belonged to any other art organization. However, he continued to create and exhibit his works until around 1990, and about 1,000 pieces remain in his family's home.

It is believed that despite Hamada's prolific creative activities and his works being preserved to this day, there has never been an opportunity to showcase his entire body of work. With the help of his son, Reiji Hamada, we had the chance to examine the pieces left behind in his studio. This paper summarizes Hamada's painting career based on our review of these works and materials. After an overview of his creative activities, the paper focuses on three points: his research and artistic work in Okinawa in the 1940s, his artistic work with Salon de Juin in the 1950s, and his artistic work centering on solo exhibitions in the latter period of his career.

【展覧会報告】山梨アートプロジェクト 2022 「諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト」

下東 佳那

2020年度に開始した「山梨アートプロジェクト」は、アーティストが作品制作をとおして「山梨」の新たな解釈を行い、アートを介した美術館と地域の繋がりを創出することを目的とした事業である。2022年度には新たな問いや発見をもたらす作品で国際的に活動するアーティストの諏訪綾子を招聘し、2022年10月8日(土)から30日(日)まで「山梨アートプロジェクト2022『諏訪綾子 TALISMAN in the woods 内臓であじわう循環のテイスト』」を開催した。諏訪は2019年より山梨県道志村にアトリエを設け、コロナ禍においては、林業において活用されることの少なかった杉や檜の枝葉を束ねた作品〈タリスマン〉を制作し始めた。〈タリスマン〉には都市部の水源となっている森やその森を適切に手入れするフォレスターたちへの深い敬意が込められている。本稿では展覧会報告として、展覧会の内容を中心に紹介し、その後の展開についても触れる。

Exhibition Report Yamanashi Art Project 2022 SUWA Ayako: TALISMAN in the woods Taste of Circulation Savored in the Organs

SHIMOHIGASHI Kana

Launched in 2020, the Yamanashi Art Project aims to provide a new interpretation of Yamanashi by having artists create artwork, and to create a connection between the museum and the community through art. In fiscal 2022, we invited the artist SUWA Ayako, known globally for her ability to elicit new questions and revelations. The exhibition “Yamanashi Art Project 2022 ‘SUWA Ayako: Talisman in the woods Taste of Circulation Savored in the Organs’” was held from Saturday, October 8, to Sunday, October 30, 2022. In 2019, Suwa opened a studio in Doshi Village, Yamanashi. This is where, during the COVID-19 pandemic, she began creating the artwork later coined as the “Talisman.” This work binds together branches and leaves of Japanese cedar and Japanese cypress, which have been underutilized in the forestry industry. The “Talisman” is her tribute to the forests that are the source of water for urban areas, and to the foresters who properly care for these forests. This paper is a report on the exhibition, focusing on the content of the exhibition and also touching on subsequent developments.

山梨県立美術館研究紀要 第36号

2024（令和6）年3月26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 ©2024

Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art, No.36

Publication date: 26 March 2024

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 ©2024

BULLETIN
OF
YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

No. 36

[Material]

Works Purchased for the Museum's 45th Anniversary:

Koshu Mitake-zu and *Shuen Kinshu-zu* by NOGUCHI Shohin

HIRABAYASHI Akira

Creative Activities and Works of HAMADA Minoru

MORIKAWA Monami

Exhibition Report

Yamanashi Art Project 2022

SUWA Ayako: TALISMAN in the woods Taste of Circulation Savored in the Organs SHIMOHIGASHI Kana

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART