

BULLETIN
OF
YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

No. 37

Activities and Works of SUZUKI Shinichi

TAKANO Sayoko

High-Definition Image Photographing for Millet's Art Works

OTA Tomoko

Sketches of Manchuria and Colonial Korea by YONEKURA Hisahito

MORIKAWA Monami

Research notes :

Recent examples of Exhibitions on Motherhood

SHIMOHIGASHI Kana

山梨県立美術館

研究紀要

第37号

スズキシニーの作家活動と作品について

高野早代子

ミレー作品の高精細デジタル画像撮影の取り組みについて

太田 智子

米倉壽仁の「満洲」「朝鮮」スケッチについて

森川もなみ

研究ノート

「マザーフード」にまつわる展覧会考 近年の事例を中心に

下東 佳那

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

山梨県立美術館

目次／CONTENTS

スズキシン一の作家活動と作品について	高野早代子	1
ミレー作品の高精細デジタル画像撮影の取り組みについて	太田 智子	10
米倉壽仁の「満洲」「朝鮮」スケッチについて	森川もなみ	14
研究ノート 「マザーフード」にまつわる展覧会考 近年の事例を中心に	下東 佳那	35
論文要旨／Summaries		39

スズキシンの作家活動と作品について

高野 早代子

スズキシ（本名は鈴木慎一、1932／昭和7～2001／平成13年）は山形県出身の画家である。日本大学芸術学部を卒業し、高等学校（註1）で美術を教えながら、作家活動を行った。画業初期には自由美術家協会展（現、自由美術協会展）に出品したが、主な発表の場は、積極的に開催する個展だった。高校の美術教師を定年退職前に辞め、山梨にアトリエを構え、自身がライフ・ワークと定めた100万体のマリリン・モンローが登場する《マリリン・マンダラ》の制作に取り組んだ。

マリリン・モンローだけをひたすら描いたスズキのユニークな画業と作品は、たびたびさまざまなマスメディアで取り上げられた。当館にもスズキの活躍は伝わってきてはいたものの、スズキの死後、関係者との繋がりを失ったこともあり、調査を行うことができない状況が続いていた。

2023（令和5）年春、スズキと交友関係があり、また、スズキの作品をたびたび撮影したこともあったカメラマンの青柳茂氏に聞き取りを行う機会に恵まれた。その後青柳氏の紹介で遺族と連絡をとることが叶った。その翌年には長男全太氏の全面的協力を得て、山梨のアトリエに保管されている作品と資料の調査を行うことができた。本稿は、その調査結果に基づき、スズキという作家と制作活動の概略、ならびに作品を紹介するものである。

高等学校、大学時代、自由美術家協会展への出品

スズキシは、山形県酒田市船場町に鈴木清吉の長男として生まれ、酒田東高等学校に入学した。高校では「部員数名の絵画部」（註2）に所属し、放課後は毎日のように絵を描いていたようである。当時のスズキの作風についてそのときの顧問は、「油絵はデフォルメし色彩のコントラストによってフォーブ的な手法で眼に見えない人間の内面に向かっていました」（註2）と述べている。高校生ながら早くも独自の画風を見出そうと模索していたことがうかがえる。

1952（昭和27）年に酒田東高等学校を卒業後、日本大学芸術学部美術学科（以下、日大）に入学して油彩画を学び、1956（昭和31）年に卒業した。大学時代の作品は、酒田市美術館所蔵の油彩画2点と、自由美術家協会展（以下、自由美術展）出品を通知する作品掲載葉書（図1）（註3）から確認できる。酒田市美術館所蔵の油彩画2点のうち1点は、《牛と少年》（1952年、油彩・キャンバス、101.6×143.7cm）という作品である。1952年という制作年から恐らく日大に入学し、本格的に油彩画を学び始めた頃の作品であろう。もう1点の《群像》（制作年不詳、油彩・キャンバス、193.9×130.3cm）は、画風から1952年制作の《牛と少年》と同時期制作と考えられる。2点は具象的作風を基本としながら、形態のデフォルメや単純化、黒を多用した中に明るい色彩を施すといった独自の表現を加味した作品である。自由美術展出品の作品については後述する。

1951（昭和26）年11月、京都、大阪、鶴岡（山形）で第15回自由美術展が開催された。酒田東高校の部活動で熱心に絵を描いていたスズキが、鶴岡（山形）に巡回したこの公募展を観た可能性は大いにある。スズキは自由美術展を発表の場として選び、大学在学中より積極的に出品した。1958（昭和33）年夏に開催された初個展を紹介する新聞記事（註4）に「自由美術展（ママ）入選4回の新進油絵作家」とあることから、1954（昭和29）年10月開催の第18回自由美術展に大学3年生で初出品したことがわかる。以降、1959（昭和34）年の第23回自由美術展から1962（昭和37）年の第26回自由美術展まで連続入選を遂げ、1960（昭和35）年には会員になったが、1964（昭和39）年協会を退会、以後無所属となった。

自由美術展初入選から退会までの活動と画風の変遷

1954（昭和29）年の自由美術展初出品作がどのような作品であったのかは不明であるが、翌1955（昭和30）年の第19回自由美術展出品作品は、スズキが残したアルバム（註5）に保存されていた作品掲載葉

書(図1)で確認できる。《牛の骨と瓶》というタイトルのその作品は、白いテーブルクロスの上の牛の骨と背景の瓶を、平面的にかつ単純化して描いた静物画で、黒く太い輪郭線が特徴的な作品である。

1958(昭和33)年、スズキは、大学卒業後わずか2年で郷里において油彩画とデッサンを30数点出品する初個展(7月22日~30日、本間美術館、酒田)を開催した。当時の新聞記事(註4)の取材にスズキは次のように答えている。「なんかテレ臭いが、人のために何んか(ママ)美しいものを描きたいというより、生きている自分が本当に呼吸しているかどうかを深い理性で確かめたい。四肢、首が切断されてもダグダグと心臓が脈打っている、熱情を凍らせる冷静な鋭い理性とによって表現してみたかった」。この発言には、後述する「裸婦シリーズ」の作品を思い起こさせるような「四肢、首が切断されても」というキーワードが含まれている。スズキが画業最初期において後の作品の画風に繋がるような発言をしていたことは非常に興味深い。

初個展開催の同年にグループ「濁」を結成し、翌1959(昭和34)年にグループ展(会期不明、村松画廊、銀座)を開催した。この「濁」については、結成の経緯もメンバーも不明であり、展覧会出品作品についても不明ではあるが、同年の第23回自由美術出品作品(図2)と同傾向の作品であったと考えるのが自然である。

1960(昭和35)年に自由美術家協会会員に推挙され、1961(昭和36)年に自由美術家協会会員を中心として結成された「9人の会」のメンバーとなり、同年開催のグループ展(1月28日~2月2日、関西画廊、大阪市)に出品した。「9人の会」のメンバーは、石橋和美(自由美術家協会会員)、井上武吉(アートクラブ会員)、白井都(自由美術家協会会員)、小貫政之助(自由美術家協会会員)、小野木学(自由美術家協会会員)、鱸慎一(自由美術家協会会員)、中野淳(自由美術家協会会員)、中本達也(自由美術家協会会員)、早川重章(アートクラブ会員)(註6)の9名である。出品作品は不明であるが、1961(昭和36)年の第25回自由美術展ではそれまでの画風を大きく変え、抽象的傾向の作品《ドラマ》(図3)を出品したことから、抽象作品だった可能性はある。1962(昭和37)年の第26回自由美術展にも抽象作品《作品789》、《作品911》(図4)を出品した。

1964(昭和39)年に第2回個展(5月25日~30日、内科画廊、新橋)を開催し《赤いボートのある風景》(図5)等を出品した。個展パンフレットに掲載されたその作品は、奥行きがあるように見えることから立体的作品と思われる。ボートの上にハンドルが付いた小さなボートが載っており、近未来の乗り物といった雰囲気を漂わせている。同年10月に自由美術家協会を退会したのは前述のとおりである。このとき麻生三郎、糸園和三郎、大野五郎、寺田正明ら主要メンバー38名が退会している。

以上のとおり、この時期スズキは自由美術展に出品しながら、グループ展にも出品し、個展も開催するなど、意欲的な活動を行っている。画風も試行錯誤の中で具象から抽象へと大きく変化した。この時期のスズキの評価としては、自由美術協会会員推挙が挙げられる。また、井上武吉、中本達也ら後に高く評価される作家らによる「9人の会」のメンバーとなったことも評価の一つと考えられる。スズキが自由美術家協会所属の若手の中で新進作家と見られていた証であろう。

ラウシェンバーグの影響、「裸婦シリーズ」から「マリリン」へ

1966(昭和41)年に第3回個展「祭壇」(7月18日~23日、椿近代画廊、新宿)を開催した。個展パンフレット掲載図版(図6)や、アルバムに挟み込まれた写真(図7)を確認したところでは、出品作品は、英字新聞か雑誌の切り抜きをコラージュし、その上に即興的に絵具を塗り重ね、流れる絵具はそのままにしたもので、ロバート・ラウシェンバーグを思わせる画風である。因みにこの作品中にはマリリン・モノローのイメージも描き込まれている。スズキ作品に登場した最初のモノローと言えよう。

ラウシェンバーグについては、この時期、『美術手帳』が積極的に紹介している。1962(昭和37)年にはネオ・ダダ特集を組み、1965(昭和40)年には前年のヴェネツィア・ビエンナーレにおいて最優秀賞を受賞したラウシェンバーグの特集「ローシェンバーグとの4時間」を掲載した。『美術手帳』は、東京で作家活動を行っていた鈴木にとっては容易に手に入れた美術雑誌であり、スズキも当然目を通したであろう。また、作家仲間の間でも海外、特にアメリカの現代美術の動向は話題に上ることが多かったと思わ

れる。新しさを求め果敢に画風を変遷させてきたスズキは、当時話題のラウシェンバーグの画風を取り入れて制作し、個展で発表もした。しかし、「ラウシェンバーグ風」はあくまで試みであったようで、他に同傾向の作品はない。また、同時期の作品としては、浅い箱形の支持体に卵のようなオブジェや球体を張り付けた半立体作品（図8）や、台形の箱の中にヌードの女性が横たわる姿を描いた油彩と思われる作品（図9）も制作しているが、こういった作品に取り組んだ時期も短かった。

その後画風は更に大きく変化し、四肢の一部や頭部が切断された肉感的な女性の裸体像を、超現実的風景の中に明るくポップな色彩で描くようになった。1971（昭和46）年開催の「裸婦シリーズ」と題した第4回個展（1月8日～13日、地球堂ギャラリー、銀座）には、この路線の作品を出品した。個展パンフレットによれば出品作品は、次のとおりの油彩画やペン画である。

第4回個展「裸婦シリーズ」

A. 裸婦献立

1. 朝食（クールなミルク） 油彩（図10）
2. 昼食（サンドイッチ） 油彩（図11）
3. 晩さん（ロースト・ポーク） 油彩
4. グランド・デナー（ロースト・ビーフ） 油彩（図12）
5. デザート（ピーチ） 油彩（図13）

B. 裸婦たち

1. 女・女・女・女・女・女・女 油彩
2. 海辺の裸婦 油彩
3. ヴィナスたち ペン画
4. 緑魔子とバラ ペン画
5. B・B・とアジサイ ペン画
6. ボーションに捧げる（晩さん） ペン画
7. 女体とグラスとバラ

以上の作品は1965（昭和40）年から1967（昭和42）年頃にかけて制作されている。制作年から推測すると、この時期スズキは「ラウシェンバーグ風」で制作しながら、「裸婦シリーズ」も描いていたようである。その後「裸婦シリーズ」に注力するようになり、1966（昭和41）年の第3回個展「祭壇」から5年の間隔を開け、描き貯めた「裸婦シリーズ」を上記1971（昭和46）年開催の第4回個展「裸婦シリーズ」で発表したと考えられる。前述のとおりスズキは、初個展のインタビューで「四肢、首が切断されても」と発言をしており、その考えを実現するような画風にたどり着いたとも言えよう。1974（昭和49）年の第5回個展（3月4日～10日、地球堂ギャラリー、銀座）にも「裸婦シリーズ 裸婦献立」として、《クールなミルクー朝食》（1972～73年、油彩・麻布）、《サンドイッチー昼食》（1973年、油彩・麻布）、《グラスの女》（ペン画）等を出品した。スズキは、後に開催の回顧展（註7）図録では、この当時描いた油彩画のタイトルに「マリリン」を付けて変更していることから、「裸婦シリーズ」の女性も実はモンローを意識して描いたと考えられる。

1970年代半ば以降はペン画に力を入れるようになった。1975（昭和50）年には個展を2回開催している。第6回個展（1月6日～12日、地球堂ギャラリー、銀座）には「マリリン・イメージ」というタイトルのペン画を出品した。個展パンフレットには《マリリン・イメージ》（1974年、ペン画）（図14）が掲載され、作家であり、批評家でもあった中田耕治が「感想」を寄せている。アルバムには会場風景写真が残されており、かなりの数のペン画に加え数点の油彩画も出品したようである。1975（昭和50）年開催の第7回個展は詳細不明であるが、恐らくこの個展の際に雑誌『gallery』（註8）のインタビューを受けている。スズキは「なぜ、モンローなのか」という質問に答えて、モンローの持つ女性としての複雑な要素は永遠の神秘であり、それを追いつけることは自分が生きていく証であると思っている、と述べている。スズキは、モンローを描き始めて以降、さまざまなマスメディアから繰り返し「なぜ、モンローなのか」と質問されるようになるが、その答えの中で最も真摯な回答と思われるのが上記である。1976年第8回個展（10月

22日～31日、画廊駱駝館、吉祥寺)「裸婦シリーズ」にも「マリリン・イメージ」シリーズのペン画を出品した。

1977(昭和52)年1月31日から2月10日にかけて、銀座和光6階のギャラリーで企画・和光、構成・瀬木慎一によるグループ展「〈顔〉派集合展」(註9)が開催された。この展覧会は、美術評論家の瀬木が選出した当時の代表的現代作家およそ60名の作品を紹介するもので、スズキは《マリリン・イメージ》(1976年、ペン画、92.5×75cm)で選ばれた。特別出品として浮世絵や欧米の作家の作品も展示されており、その中にはアンディ・ウォーホルの《マリリン・モンロー》(1968年、シルクスクリーン、91.5×91.5cm)も含まれていた。この展覧会に選出されたことは、スズキの作品が当時の現代美術シーンにおいて一定の評価を受けていたと見ることができる。スズキには大きな励みになったのではないだろうか。

1977(昭和52)年の8月には、22日間かけてエジプトを旅行し(註10)、その成果を翌1978(昭和53)年の第10回個展(1月7日～15日、駱駝館、吉祥寺)「スズキシンー展 マリリン・太陽・砂漠・地中海・ピラミッドに捧げる」で発表した。出品作品は、展覧会通知はがきに掲載された《エジプト・ファンタジー》の他に、アルバムに挟み込まれていた写真から判断して女性裸婦(図15)(註11)や、自画像等であったようである。女性裸婦は、モンローと思しき裸婦を画面の中心に大きく据え、海と地平線を背景に描き、全体を明るい色彩でまとめた作品である。この女性裸婦イメージが1980年代に制作した「マリリン」シリーズ(図16, 17)の基本となっている。また翌年には、ピラミッドを連想させる三角形の立体にぎっしりと「マリリン」を描いた《マリリン・マンダラ(正三角形)》(1978～79年、黒インク、ジロットペン、125.0×125.0×125.0cm)を制作しており、スズキがこの旅行から刺激やインスピレーションを少なからず受けたことがうかがえる。

以上のとおり、スズキは、画業初期の「ラウシェンバーグ風」を試みた時期からマリリン・モンローを意識し始め、「裸婦シリーズ」を描き、次にモンローを主要テーマにした「マリリン・イメージ」シリーズを展開し、更には「マリリン・マンダラ」シリーズに取り組み始めた。スズキはこれらの作品を、油彩、ペン、水彩、リトグラフ、シルクスクリーン等様々な技法・材質を駆使して制作した。1981(昭和56)年には第14回個展(8月27日～9月8日、たましんギャラリー、立川)を開催した。ペン画、シルクスクリーン等48点を出品したこの個展は、朝日新聞と読売新聞に展覧会内容を紹介する記事が掲載された。読売新聞(註12)には「マリリン・モンローを描き続ける画家・スズキシンーさん(四九)」として作品図版と共に次のとおり紹介された。「日大芸術学部在学中に、雑誌のグラビアで出会って以来、スズキさんのイメージにある十万態(ママ)を超えるモンローが、この中に繊細な感覚で紹介されている」。『アサヒタウンズ』(註13)には作品とスズキについての紹介記事が掲載された。以降、マスメディアに数多く取り上げられるようになったスズキはまた、画集等の書籍(註14)も出版するなど、作家活動の幅も広げていった。

山梨での活動、「マリリン・マンダラ」30万体制から100万体制への挑戦

スズキは1984(昭和59)年の暮れ、知人から市川大門(山梨県)の和紙製造・取り扱い企業社長の小林考を紹介された(註15)。小林は12平方メートルの巨大な和紙にモンローを描くことを提案したと見られる。スズキは毎週末、小林が建設した市川大門の工房「 α -HILLS」を制作のために訪れるようになった。そして翌1985(昭和60)年の夏から本格的に30万体制のモンローを描き始めた。数年後の完成を目指して制作が続けられたこの作品は、新聞、雑誌、テレビ等で数多く取り上げられた。

《マリリン・マンダラ》(30万体制)(1985～88年、墨・和紙、3×4m)の完成後、市川大門からそれほど離れていない増穂町の古民家に制作の場を移し、1989(昭和64/平成元)年の元旦から提供された世界最大の越前手漉和紙(柳瀬彦左衛門制作、7.1×4.35m)に《マリリン・マンダラ》(100万体制)(図18～23)を描き始めた。1990(平成2)年は海外でも「マリリン・マンダラ」シリーズの作品が展示・紹介された。国際コンテンポラリーアートフェア(マドリード、スペイン)に出品し、マドリードやバルセロナのマスメディアに取り上げられた。1991(平成3)年8月17日から9月5日にかけて回顧展「スズキシンーの世界」が郷里酒田の本間美術館で開催となり、画業最初期からの作品三十数点が出品された。スズキは1958(昭和33)年に本間美術館で個展を行っており、実に33年ぶりの個展、それも回顧展の開催となった。

この後も個展開催やグループ展への出品等、これまで同様の作家活動を行っていたスズキであるが、1998（平成10）年開催のグループ展「眼差し展」（9月7日～19日、青木画廊、銀座）を最後に、作家活動を示す資料を残していない。理由の一つとして、2001（平成13）年8月に死去するまでのおよそ3年間は、体調の悪化から《マリリン・マンダラ》（100万枚）に専念した可能性が考えられる。スズキは、最晩年、増穂町の古民家から敷島に新しく建築したアトリエに移り、《マリリン・マンダラ》（100万枚）の制作に励んだが、2001（平成13）年8月2日に69歳で死去した。死亡記事（註16）によれば、「マリリンマンダラ100万枚の制作を開始して10年、完成を目前にしていた」とのことである。

スズキは、一貫してマリリン・モンローを試行錯誤の末に到達した画風で描き続け、ユニークな、独特の、異色のといった見方・評価がされることの多い作家であった。その作品はマスメディアに数多く取り上げられ、スズキを支持する研究者でありながら熱烈なファンでもあるという亀井俊介（註17）や中田耕二（註18）が、作品評やエッセイを雑誌や個展パンフレット、展覧会図録に寄せるなどしてスズキの作品を高く評価した。また、美術評論家の瀬木慎一も自身の企画したグループ展でスズキを取り上げた。

今回判明しなかった作品の所在や晩年の活動等については、今後もスズキの長男全太氏の協力を仰ぎながら、引き続き調査を行っていきたいと考えている。

註

- 1 武蔵野女子学院中学校・高等学校（現、武蔵野大学中学校・高等学校）で美術教師を勤めた。
- 2 鮎慎一君の個展 里内直次、サンデー（掲載紙名については今後調査）、1958-7-20。
- 3 作品掲載葉書には「鱸慎一」とある。スズキは画業初期の頃、作家名に鱸という漢字を使用していた。
- 4 故佐藤医師の愛蔵品一同に 鱸画伯の個展併設、掲載紙不明（今後調査）、1958-7-20。
- 5 スズキは、作品や展覧会の展示風景写真、記事等を挟み込んだアルバムを「MY LIFE」と名付け、18冊残している。
- 6 早川重章（1924／大正13年～2019平成31／令和元年）は山梨県東八代郡一宮町出身。日本美術学校卒業。自由美術協会会員（後、退会）。1968（昭和43）年に渡米して10年間作家活動を行う。帰国後は個展、テーマ展、グループ展などへ積極的に出品した。一貫して抽象表現を追求し、独特の抽象世界を展開した。1991（平成3）年3月7日から24日まで当館にて「郷土作家シリーズ 早川重章展」が行われた。
- 7 1991（平成3）年開催の回顧展「スズキシナーの世界」（8月17日～9月5日、本間美術館）
- 8 和田敏文、ドラマ美術館—美術の中の言葉—7スズキシナーの「マリリン・モンロー」、gallery. 1975, 6, p.10-12.
- 9 「〈顔〉派集合展」に瀬木は次のとおりのメッセージを寄せている。
近年、「顔」を主題にした作品が、現代美術にひろく見られます。これは、今日の深刻な状況に生きる人間の生命的欲求に根差す注目すべき現象と考えられ、ここに、この主題が根本的なモチーフとなっている各分野の作家約60人を選抜して、それぞれの探求の跡を見、併せて、全体の動向を知る機会を設けました。
- 10 「生きている創作者たち⑨ スズキシナーのエジプトスケッチ旅行 和田敏文」（掲載紙については今後調査、1977年）によれば、スズキは地平線が見たくなったということである。
- 11 1991（平成3）年開催の回顧展「スズキシナーの世界」（8月17日～9月5日、本間美術館）には、1977年制作の女性裸婦に基づいた《地中海》（1991年、53.0×41.0cm、複合技法）が出品された。
- 12 “かわいい女”48点 立川、読売新聞、1981-8-28。
- 13 1枚の絵にM・モンロー4万枚。アサヒタウンズ、1981-9-8, p.7.この記事では、スズキが「ドイツ・ジロット製のペン」を用い、「細かい部分は宝石鑑定用のルーペ」を付けて描いていたことにも触れられている。
- 14 『スズキシナーペン画集』（1980年、ブックアトリエ社）、エッセイ集『マリリン・マンダラ』（1982年、キャラバン文庫）、画集『豆本 マリリン・ラヴ・ソング』（1983年、未来工房）等を出版した。
- 15 談話室 自分で紙すき制作、朝日新聞、1985-5-26, p.8.
- 16 “スズキシナー氏死去／画家、本名鈴木慎一”、四国新聞社、2001-08-14-13:20。
<https://www.shikoku-np.co.jp/national/okuyami/article.aspx?id=20010814000248>,（参照2025-02-23）
- 17 亀井俊介（1932／昭和7年～2023／令和5年）は岐阜県出身。東京大学名誉教授。専攻はアメリカ文学、比較文学。マリリン・モンローについては、著書に『マリリン・モンロー』（岩波新書、1987年）、『アメリカでいちばん美しい人マリリン・モンローの文化史』（岩波書店、2004）。編著書に『「セックス・シンボル」から「女神」へ—マリリン・モンローの世界』（昭和堂、2010年）。
- 18 中田耕治（1927／昭和2年～2021年／令和3年）は東京出身。作家、批評家、翻訳家、演出家、元女子美術大学教授。マリリン・モンローについては、著書に『マリリン・モンロー論考』（中田耕治コレクション1、青弓社、1991年）、編著書に『マリリン・モンロー：ドキュメント』（三一書房、1974年）。

参考文献

- ・“自由美術協会65年史年表”、自由美術協会、
<http://jiyubijutsu.org/about/history>,（参照2025-01-14）
- ・『Shinichi Suzuki ARCO90 SPAIN』アートギャラリーえれんて株式会社、1989年
- ・財団法人本間美術館編『スズキシナーの世界』財団法人本間美術館、1991年



図1 作品《牛の骨と瓶》1955年
第19回自由美術展出品）掲載葉書

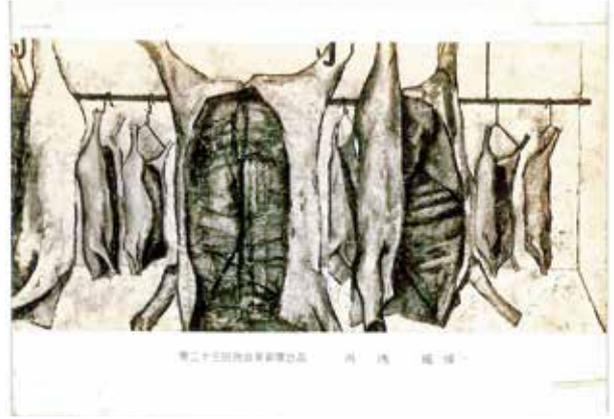


図2 作品《肉塊》1959年
第23回自由美術展出品）掲載葉書



図3 作品《ドラマ》1961年
第25回自由美術展出品）掲載葉書

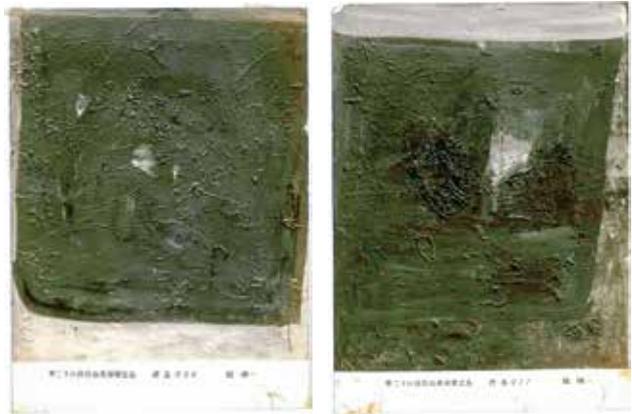


図4 作品《作品789》《作品911》1962年
第26回自由美術展出品）掲載葉書

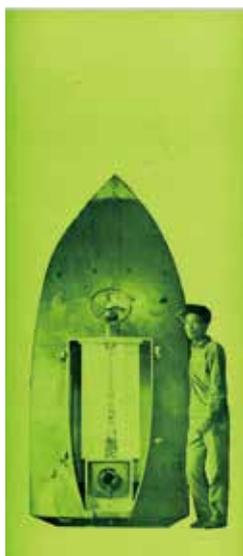


図5 1964年開催の第2回個展パンフレットに掲載された《赤いボートのある風景》



図6 1966年開催の第3回個展「祭壇」のパンフレットに掲載された作品



図7 1966年開催の第3回個展「祭壇」の出品作品写真

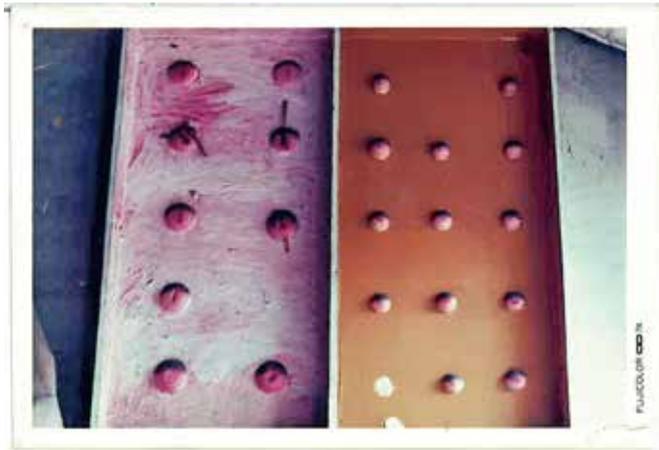


図8 浅い箱形の支持体に卵のようなオブジェや球体を張り付けた半立体作品



図9 台形の箱の中にヌードの女性が横たわる姿を描いた油彩と思われる作品



図10 《朝食(クールなミルク)》1965年 油彩・麻布 100.0×72.7cm



図11 《昼食(サンドイッチ)》1965年 油彩・麻布 100.0×80.3cm

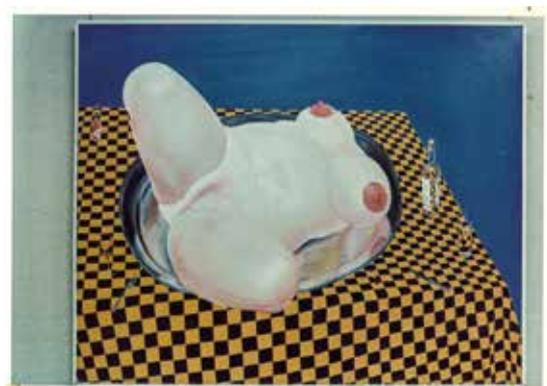


図12 《グランド・デナー(ロースト・ビーフ)》1967年 油彩・麻布 162.0×130.3cm



図13 《デザート(ピーチ)》1967年 油彩・麻布 91.0×72.7cm



図14 1975年開催の第6回個展パンフレット掲載作品《マリリン・イメージ》1974年 ペン画 108×79cm 鈴木家蔵

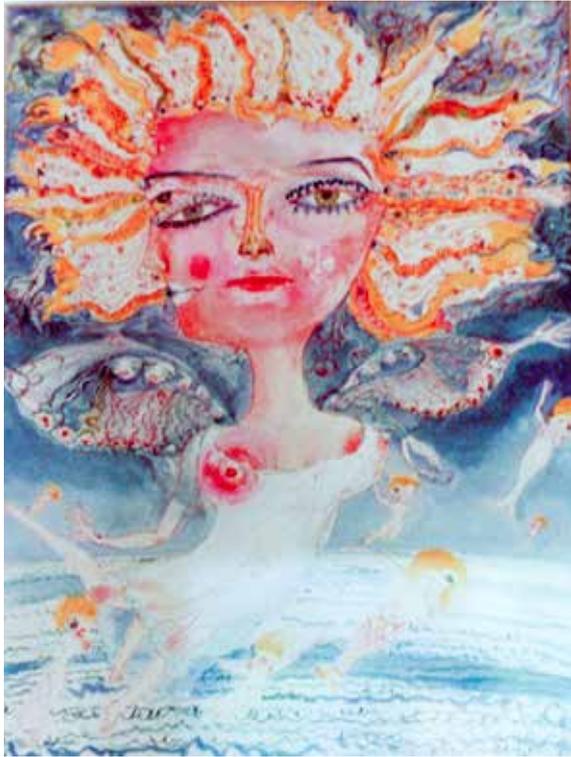


図15 《女性裸婦》(仮題) 1977年



図17 《10万体のマリリン・マンダラ》1980~82年
162.0×130.3cm 複合技法 本間美術館蔵

8 マリリン・イメージ—1981 9 マリリン・マンダラ—1981



図16 《マリリン・イメージ》1981年 52.0×65.0cm 複合技法 鈴木家蔵



図18



図19



図20



図21



図22



図23

- 1) 図8～13、15についてはアルバム「MY LIFE」に挟み込まれた写真を利用した。
- 2) 図16、17については本間美術館の許可を得て『スズキシナーの世界』展図録図版から転載した。
- 3) 図18～23 《マリリン・マンダラ》(100万體) 1989～2001年 7.1×4.35m 複合技法 鈴木家蔵

※図1～13、15については所蔵先調査中

ミレー作品の高精細デジタル画像撮影の取り組みについて

太田 智子

はじめに

山梨県では、令和2（2020）年8月に「文化観光拠点施設を中核とした地域における文化観光の推進に関する法律」に基づく計画として「山梨県文化観光推進地域計画」が国に認定された。令和2年度から6年度の期間に実施された本計画では、文化施設を拠点とした観光振興を図るため、当館をはじめとした県内美術館等4施設を中核となる文化観光拠点施設と位置付け、その魅力増進に取り組んだ。

当館では、同年10月から文化庁の「博物館等を中核とした文化クラスター推進事業」（注1）の文化芸術振興費補助金を活用し、文化資源のデジタル化や情報発信力強化等の事業を行った。このうち、「文化資源デジタル化・コンテンツ開発事業」では、所蔵するジャン=フランソワ・ミレーの作品の高精細デジタル画像撮影に取り組んだ。

高精細デジタルデータ化にあたり

作品のデジタル化、およびそのデジタル画像の活用に対しては、作品の存在やその価値をより広汎に知らせるという現在の時間軸における伝播性が期待される。それと同時に、デジタルアーカイブとして、作品の今の状態を記録し、可能な限り正確に後世に伝えるという将来的な時間軸の伝承性も想定される。この二つの目的をもとに、どのようなデジタル画像を制作するか検討し、複数の事業者から聞き取りを行うなどした。検討の過程で、ミレーに限らず、所蔵するバルビゾン派を中心とした西洋絵画を複数点撮影し、高精細なデジタル画像をつくる方向と、ミレー作品に絞り現状で最も高いスペックで撮影する方向の二通りが挙がり、撮影方法とあわせて検討された。

前者の場合、大型のスキャナーによる絵画面の読み取りにより4,000dpi程度のデジタル画像が作成可能と分かった。一方、後者の場合、高性能のカメラによって複数の画像を撮影し、そのデータをつなぎ合わせることで、最大10,000dpiの超高精細画像をつくることができると判明した。（注2）最終的には、プロポーザル方式によって複数社の技術を審査し、後者の方向性を選択、より精細な画像の作成が見込まれる事業者を決定した。現在はオーバースペックと思われるデータでも、将来的には技術が平準化され突出した数値ではなくなる可能性、そして現在の作品の状態を細かく記録することで、万が一の破損や消失等のリスクに備えることを考慮し、最も重要なコレクションであるミレー作品に絞り超高精細画像を作成することを選択した。

令和2年度

選定された事業者は株式会社テレビ山梨で、共同でNHKエンタープライズが技術面を担った（進行管理とアーカイブ化は株式会社D&Dピクチャーズ）。「山梨県文化観光推進地域計画」は5年計画であったため、この間に所蔵するミレーの油彩画12点を撮り切ることを目標に、初年度にあたる令和2年度は、所蔵するミレー作品の中でも最も代表的な3点である《種をまく人》《落ち穂拾い、夏》《夕暮れに羊を連れ帰る羊飼い》の撮影を行った。

以下は撮影の詳細である。カメラはHASSELBLAD社の「H6D-400c MS」を使用した。令和2年時に市場に存在するデジタルカメラの中で最大の画素数・4億画素と16bitのRGBデータにより、色彩を忠実に捉えることを目指した。また、照明はARRI社の機材を使用し、カラーチャートを同じ条件下で撮影することで色彩のレファレンスとした。カメラを作品にできる限り近づけるため、作品は台にたてて固定し、

その約20～30cm前に作品に対して平衡になるようレンズの位置を調整した。カメラ本体は、重量約600kgのロボットアームに取り付けた。この電子制御のアームが2.5cmずつカメラを左から右へスライドさせながら、等間隔でモーションコントロール撮影を行った。【図1】自動制御により作品の被写界深度（ピント）を自動検出し、ステッピングモーターにより移動角度のずれを0.05度以下に抑えることができるため、被写界深度データに狂いが生じないように撮影することができた。

作品を正確に分割・撮影するため専用のアルゴリズムが生まれ、《種をまく人》は476カット、《落ち穂拾い、夏》は77カット、《夕暮れに羊を連れ帰る羊飼い》は240カット繰り返し、3点をデジタル化した。（註3）撮影された数百カットの画像は、イメージ・コンポジット・システムソフトにて、ステッチング（合成）された。ソフトは本事業のためにNHKエンタープライズによって開発されたものである。通常のデジタルカメラで撮影する、あるいはスキャナーで読み込む方法と本撮影が大きく異なるのが、このステッチングである。

10,000dpiほどの高精細は、作品を数百カットに分割して撮影し、つなぎ合わせるステッチングがなければ成り立たない。画像は、極力歪みが出ないように撮影されたが、理論上は画像の周辺部に歪みが発生するため、画像の上下左右をステッチングののりしろ部分として合わせるためにのみ使った。1カットにつき5.5cm角の画像が撮影されたが、中心部の4割のみに使用範囲を設定してステッチを行った。その中心部4割にも理論上は存在する歪みを、さらにシステムソフトによって自動補正しながら、技術者の目視による確認を経て、画像データを完成させた。このため、すべての細部の画像を歪みなくつなぎ合わせるには、1作品につき2～3週間の時間を要した。

画像制作

ステッチと調整を経て完成された画像データは、作品の細部をこれまで見たことのない大きさまで鑑賞可能とした。人間の目の分解能の40～80倍まで拡大されても鑑賞が可能な画像であり、《種をまく人》の場合、実物の大きさは縦99.7cm×横80.0cmだが、このフルサイズデータは、面積にして200倍、縦約1,410cm×横約1,130cmまで拡大しても粗さの見られない画像となった。この画像をこの大きさのままで出力することは現実的には難しいが、縦約14mの大きさに拡大可能な画像ということになる。

あるいはPCのディスプレイ上で見るならば、その体験は顕微鏡で絵画の表面を覗くことに近いかもしれない。無論、実物を自分の目で見ると、目視の延長としての顕微鏡と、デジタルデータを拡大してディスプレイで見るとは別物であるが、通常、絵画の修復に用いられる光学顕微鏡（実体顕微鏡）が20倍程とすれば、その30倍程度の大きさで細部を確認することができると言える。

実物の作品がデジタルデータに置き換わっているとはいえ、作品の細部がここまで再現されていることは、デジタルデータ化における展開の可能性の幅が非常に大きいことを意味する。作品の状態をデータ上で容易に確認することのできる管理と保全の機能、現状を記録し継承するアーカイブの機能、そしてデジタルであることの強みをいかしたデジタルデバイスに対応する活用のいずれにおいても、高精細画像であればあるほど、デジタルツインとして作品の今の状態を保持したまま様々な展開を支持するツールとなる。特に3つ目の活用に関しては、2年目の令和3（2021）年度に、「クローン文化財」による《種をまく人》、および3年目にあたる翌4年度の高精細画像を使ったプロモーション動画という次なる制作物へと展開された。

また、精緻な画像の活用としてサイズの大きな印刷物への展開が想定されるが、本事業ではこれについても考慮し、おもにWindows端末で確認し、CMYK印刷に適した画像と、Apple端末で確認し、紙への出力ではなくデータとして扱うことを想定した画像の2種が納品されている。なお、《種をまく人》のステッチ後のデータ容量は約1TBである。その他の作品の画像もフルサイズは非常に大きな容量であり、大き過ぎるデータは処理が難しい点も考慮し、用途に応じた複数サイズの画像が制作・納品された。

令和3年度

令和3年度の事業実施にあたってはプロポーザル方式での事業者選定を行ったが、同事業者に決まり、同様の方法によって《ポーリーヌ・V・オノの肖像》《鶏に餌をやる女》《ヴォージュ山中の牧場風景》の3点が撮影された。この撮影から、前回のロボットアームに換わり、カメラの動きを制御する新たな専用のモーションコントロールシステム「MoCoss」が導入された。カメラを取り付け上下の動きをコントロールする軸と、この軸自体を左右に動かすステッピングモーターを組み合わせた機材で、被写体との距離やレンズの角度をロボットアームよりも格段に高い精度で制御することが可能となった。また、作品を固定する専用の台も準備され、額をはずしたカンヴァスのみの状態の作品を垂直に立て、絵画裏の木枠に薄葉紙の紐を回し、台の軸に結びつけることで固定した。【図2】

なお、前年の事業開始時から、撮影の前、額をはずすにあたっては必ず作品の状態調査を行い、絵の具層、木枠、カンヴァス等に問題がないかを確認の上で固定・撮影を行った。ただし、令和3年度は高精細画像を撮影した唯一のパステル画《ヴォージュ山中の牧場風景》が含まれ、油彩画と同じ台に立てることができなかったため、作品に支障がない範囲で、マット装のまま（ウィンドウを開いた状態で）、約80度の角度の絵画用の傾斜台に設置して撮影した。

令和4年度以降

令和4年度もプロポーザル方式での選定となったが、応募事業者が（株）テレビ山梨1社となったため、5・6年度は随意契約での選定となった。4年度には《眠れるお針子》《ダフニスとクロエ》《角笛を吹く牛飼い》の3点、5年度には《古い塀》《無原罪の聖母》《グレヴィルの断崖》の3点、最終となる6年度には、所蔵するミレー作品の中でも最大の《冬（凍えたキューピッド）》1点が撮影され、5年間でミレーの全油彩画12点とパステル画1点の計13点の撮影が完了した。（註4）【図3】なお、4年度以降は、予算の関係上解像度は8,000dpiとなったが、基本的な撮影・画像制作は5年間変わらない方法が取られた。

5年間の撮影を終えて

制作された超高精細画像は複数のサイズで納品されたが、ホームページに適したサイズのもの、画像ごとにURLをふり、ミレー作品の紹介ページに「高精細画像」のボタンを設けて公開した。ミレー作品のページビュー数は5年間おとして伸長しており、令和5年度は約14万1千のページビューを数えた。ホームページ全体のビュー数の伸びに貢献するとともに、ミレーの作品についての認知度を高め、来館の契機とする、あるいは実物の作品の鑑賞の一助とするというデジタル化の目的に合致しているものと考えられる。

令和3年度に制作した高精細画像を用いた動画は、来館者がエントランスに入り、ミレー作品の展示室へと至る階段下のスペース（ギャラリー・エコー）で上映されており、来館者を迎える映像として親しまれている。1万ルーメンを超える高輝度プロジェクターによって、作品の細部が縦2.4m×横約7mの大きさに映し出され、大まかなストーリーをもとにミレーの作品の魅力を伝える役割を担っている。今後は令和6年度までに撮影した全13点の画像を含んだ形にバージョンアップすることが検討される。

5年間で撮影した8,000～10,000dpiの超高精細画像は、世界的にも類例を見ないほどの解像度を持つデータである。（註5）こうしたデータを用いることは、実物の鑑賞にどう影響するだろうか。実物の作品を鑑賞することに勝る体験はないが、作品が展示されている展示室で、細部を見るということには制約と限界がある。しかしデジタルデータにより、実物を前にしたとしても不可能な見方が可能となり、人間の目では見ることのできない細部を見ることができる。これは、作品の鑑賞を補完するだけでなく、鑑賞体験全体をより豊かなものにする。そしてこのことは、遠隔地で作品を鑑賞する際にも当てはまるだろう。細部を深く知ることが、実物の鑑賞への足がかりとなる。

現在ではオーバースペックと思われるデータが必要か否か、それは少し先の未来のためであると言えよ

う。機器の飛躍的な発展は、数年前には考えもしなかった状況を到来させる。作品同様、現在における世界最高峰のデジタルデータもまた将来に残しておくべき「種」と言える。

註

- 1 令和3（2021）年度からは「文化観光拠点施設を中核とした地域における文化観光推進事業」
- 2 高精細の度合いの指標である「dpi」（Dot Per Inch）において、10,000dpiという数値は、10,000の色のドット（画素）が1インチ（2.54cm）の中に再現されているということを意味する。人間の目が認識できる分解能は0.1～0.2mmが限界とされており、10,000dpiはその40～80倍の解像度となる。人間の目で「見る」ことのできる40～80倍に画像を拡大しても鑑賞が可能な解像度となることを意味する。この「画像密度」は、作品のマチエールの表現として還元され、生き生きとした質感を再現することができる。
- 3 高精細デジタル化でよく使われる指標に「画素数」があるが、これはデジタル化する作品の大きさ（面積）に依存する。10,000dpiでデジタル化した《種をまく人》（縦99.7cm×横80.0cm）は約1,350億画素、《落ち穂拾い、夏》（縦38.3cm×横29.3cm）は約190億画素、《夕暮れに羊を連れ帰る羊飼い》（縦53.5cm×横71.0cm）は約640億画素となる。
- 4 《冬（凍えたキューピッド）》の作品サイズは縦205.0cm×横112.0cmであり、撮影カット数は約1800カットにのぼった（有効なカット数は約1500枚）。状態調査を経て作品に問題がないことを確認した上で、作品を横位置にしたが、それでも「MoCoss」の対応サイズを超えていたため、一部部品を付け加えるなどしてカメラの位置調整を行った。また、作品を固定する専用台も本作のため新規に制作された。作品の大きさがこれまでで最大であり、前例がないほどデータの容量が膨大であったため、ソフトウェアの限界を超える画像となり、制作に1ヶ月以上を要した。
- 5 オランダのアムステルダム国立美術館がレンブラントの《夜警》をかつてないほどの超高精細で撮影したと2022年1月に発信したが（現在もホームページで公開している。<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch/story/ultra-high-resolution-photo>を参照）、その画像は717ギガピクセル（7,170億画素）という。この場合のdpiはホームページで公表されていないが計算上5,080dpiとみられ、解像度としては当館の取り組みの方が高いと言える。

※本稿執筆にあたっては、超高精細画像の撮影者である（株）PlanD・伊達吉克氏（元NHKエンタープライズ制作統括）に技術・数値の記述に関する監修をお願いした。記して感謝申し上げる。



【図1】



【図2】



【図3】

米倉壽仁の「満洲」「朝鮮」スケッチについて

森川 もなみ

米倉壽仁（1905～1994）は山梨県甲府市出身の画家、詩人で、1930年代初頭からシュルレアリスム絵画を描き、戦後も晩年に至るまでシュルレアリスムの表現を追究した。米倉が描いた現存する作品については、山梨県立美術館が61点を所蔵しており、1979（昭和54）年、2022～23（令和4～5）年に当館で個展を開催している（註1）。

本稿では、2022年度に開催された個展を機に、遺族から当館に寄贈された米倉のスケッチブック13冊のうち、「満洲」（中国東北部）や「朝鮮」（朝鮮半島）（註2）を描いたスケッチブック8冊について考察をおこなう。（註3）米倉の大多数の作品はシュルレアリスムの表現によって描かれているが、スケッチブックには風景や事物を描いた写実的なスケッチしか見当たらない。このため、スケッチブックを調査することは、米倉の新たな一面を知る手がかりとなると考えられる。また、とりわけ「満洲」「朝鮮」スケッチに着目するのは、戦前戦中の植民地における芸術家の活動の具体的な事例、作例として意義があると考えられるためである。

本稿では、まず当時の「満洲」の概況と日本人画家の活動について触れたのち、米倉の8冊のスケッチブックの概要を紹介し、スケッチの内容を記述する。スケッチブックに記載された日付と地名から米倉の旅程を確認し、描かれている場所やモチーフの特徴にも注目する。

1. 「満洲」と芸術家たち

スケッチブックには既述のとおり日付と地名が記載されていることから、これらのスケッチが「満洲」の各地やそこに向かう前後で立ち寄った「朝鮮」で1935（昭和10）年と1943（昭和18）年に描かれたものであることが判明した。そこで、まずこの時期の「満洲」の概況や美術の状況を確認する。

かつて「満洲」と呼ばれた地域は、一般的には現在の遼寧省、吉林省、黒竜江省がある中国東北部にあたる。この地は清朝の領土であったが、1894（明治27）年に勃発した日清戦争で清が破れると、日清講和条約（下関条約）に対する三国干渉によって影響力を強めたロシアが「満洲」を横断する東清鉄道の敷設権を得、さらに1898（明治31）年の中国分割で遼東半島南端の旅順・大連の租借権、南満洲の支線の敷設権を得ることとなった。しかし、三国干渉によって日本国内の対露感情が悪化したことによって1904（明治37）年に日露戦争が勃発し、日本がロシアに勝利すると、日露講和条約（ポーツマス条約）によってロシアが保有していた南満洲の鉄道や炭鉱の権益、旅順・大連の租借権を日本が得ることとなった。日本は旅順・大連を含む関東州に関東都督府を置き、1919（大正8）年には関東軍と関東庁を設置した。この間の1912年に清朝が滅亡し、中華民国が領土の継承を主張したが、中国東北部は張作霖の軍閥が実質的な力を握っていた。1931（昭和6）年、関東軍による満洲事変が勃発して「満洲」全域の占領に至り、翌年に「満洲国」の建国が宣言された。その後の日本が、「満洲国」を認めなかった国際連盟から脱退し、国際的に孤立していくとともにドイツと接近し、第二次世界大戦へと向かったことは周知のとおりである。（註4）

それでは、こうした日本による強硬な進出を背景として、当時の「満洲」における美術界はどのような状況であったのだろうか。（註5）この地域では日本による支配以前から大小様々な展覧会が開催され、日本人芸術家も頻りに訪問していたが、1937年に「満洲国」皇帝溥儀の訪日記念事業として訪日宣詔記念美術展覧会が新京（現、吉林省長春市）で開催されると、これを契機として官設美術展が設けられることとなり、1938年から1944年まで7回にわたる満洲国美術展覧会（満展）が開催された。（註6）出品作品は東洋画、西洋画、彫刻・工芸、書の4部門に分かれ、藤島武二、安井曾太郎、前田青邨、山口蓬春などが相談役や審査員を務めた。

官設の満展の他にも、日本人画家や日本の画家団体による様々な芸術活動が行われた。そのひとつが

1932年から1940年頃まで大連で活動したシュルレアリスムの画家団体である五果会であった。江川佳秀氏によれば、五果会は1932年に濱野長正、山道榮助、市村力、境野一之、米谷忍の5人で結成され、その後も参加者が増加し、大連の美術界で最も前衛的な団体として活動した。(註7) 1934年11月の第5回展の頃よりシュルレアリスムの傾向が顕著となったようで、特に途中から参加した島田幸人、高橋勉、三好弘光らがシュルレアリスム作品を出品した。こうしたシュルレアリスムの台頭は日本国内における隆盛と同時期に起こっており、特に日本で初めてヨーロッパのシュルレアリスム作品を紹介した巴里新興美術展が1933年に大連に巡回したことも影響したという。さらに、五果会のメンバーには二科展や独立展など日本国内の展覧会に出品した画家もいた。

日本から「満洲」に赴いて展覧会を開催する前衛画家たちも多かった。1935(昭和10)年には、独立美術協会の福沢一郎、鈴木保徳、清水登之が4月から8月頃まで「満洲」を旅して、五果会のメンバーとも会い、大連やハルビンにて三人展を開催し、5月には新京で独立展を開催している。(註8)

2. 米倉壽仁と「満洲」

米倉は甲府で教員をしながら、1930(昭和5)年に六人社(のちの皓人会)を結成して甲府商工会議所などで定期的に展覧会を開催していた。そして1931(昭和6)年9月の第18回二科展に初入選した後、1935(昭和10)年3月に第5回独立展に初入選、その年の1935(昭和10)年7月から9月に「満洲」に滞在してスケッチを制作した。そして翌年3月には教職を辞し、4月に甲府で個展を開催した後に東京へ移住し、福沢一郎絵画研究所に参加した。米倉が1935(昭和10)年に「満洲」に滞在した時期は、既述の福沢らの旅行の時期と重なるが、現地で交流したかどうかは不明である。米倉と福沢は後年まで親しく交わるが、いつから懇意になったのかは定かではない。

米倉が東京に移る前に開いた個展には、1931(昭和6)年以降に描いた65点が出品され、半数は東京ですでに発表した作品で、残りは1935(昭和10)年に「満洲」や「朝鮮」で描いた作品であったようだが、具体的な出品作品については不明である。(註9)しかし、それらの作品の内容や傾向を知る手がかりとして、スケッチブックはきわめて重要な資料となると考えられる。

米倉は「満洲」で絵画制作をするかわら、日本の新聞に投稿するために「満洲」に関する短文と挿絵も手がけている。挿絵の原画はスケッチブック内に見られるもので、「満洲だより(A) 道端の飯屋」には【図B-11】(註10)、「満洲だより(B) 安いマアチヨ」には【図B-12】(註11)、「満洲だより(C) 可愛い小児」には【図B-22】(註12)、「見舞状に代へて 飯店——新京城内商埠大路所見」には【図C-4】が挿絵として掲載されている。なお、これらの新聞記事は米倉のスクラップブックに貼られていたもので掲載紙と掲載日が不明であるため、今後調査を続ける所存である。さらには現地で仕事も手がけたようで、新京で発行されていたグラビア誌『斯民』1935年10月1日号の表紙を担当している。(註13) この表紙絵の原画はスケッチブック内の【図C-19】である。

3. スケッチブックについて

次に、まず8冊の各スケッチブックの概要を確認する。その上で、判明した米倉の旅程、描かれたモチーフについて記述する。

1) 各スケッチブックの概要

米倉が「満洲」「朝鮮」で描いたスケッチブック8冊の概要は下記のとおりである。スケッチブック内に記載されている最も早い日付から遅い日付、表紙の特徴、サイズ、スケッチブック内に記載されている地名を記した。各スケッチブックを区別するため、日付が早いものからA~Hのアルファベットを付した。

スケッチブックA【図A-1～A-26】

- ・日付：1935（昭和10）年7月18日から8月14日まで
- ・表紙：「CARNET CROQUIS KAWATI YOHGA ZAIRYOTEN.」の印字、「Manchuria」の手書き文字
- ・サイズ：縦11.5cm×横15.5cm
- ・地名：京城、新京、吉林

スケッチブックB【図B-1～B-23】

- ・日付：1935（昭和10）年7月20日から8月8日まで
- ・表紙：「CARNET CROQUIS KAWATI YOHGA ZAIRYOTEN.」の印字、「Manchuria 1935」の手書き文字
- ・サイズ：縦11.8cm×横15.5cm
- ・地名：新京、寛城子

スケッチブックC【図C-1～C-25】

- ・日付：1935（昭和10）年8月1日から8月10日まで
- ・表紙「Spring Block BY T.5. DRAWING PAPER」の印字、「No. 1」の手書き文字
- ・サイズ：縦24.7cm×横18.7cm
- ・地名：新京、寛城子

スケッチブックD【図D-1～D-19】

- ・日付：1935（昭和10）年8月10日から8月27日まで
- ・表紙「Spring Block BY T.5. DRAWING PAPER」の印字、「No. 2」の手書き文字
- ・サイズ：縦24.7cm×横18.5cm
- ・地名：吉林、新京、祝町、南嶺

スケッチブックE【図E-1～E-17】

- ・日付：1935（昭和10）年9月6日から9月10日まで
- ・表紙「Spring Block BY T.5. DRAWING PAPER」の印字、「No. 3」の手書き文字
- ・サイズ：縦24.7cm×横18.4cm
- ・地名：ハルビン、奉天
- ・その他：「1935.8.2.西公園」【図E-17】、「1935.8.24.南嶺にて」【図E-16】と記載されたスケッチ2枚が末尾に挟まれている。スケッチブックCに8月1日、3日の日付が記載された西公園のスケッチがあり、スケッチブックDに8月21日の日付が記載された南嶺のスケッチがあることから、おそらくC、Dから1枚ずつ破り、Eに挟んだと考えられる。

スケッチブックF【図F-1～F-16】

- ・日付：1935（昭和10）年9月6日から9月10日まで
- ・表紙：「CARNET CROQUIS KAWATI YOHGA ZAIRYOTEN.」の印字
- ・サイズ：縦12cm×横15.5cm
- ・地名：ハルビン、奉天

スケッチブックG【図G-1～G-20】

- ・日付：1943（昭和18）年4月8日から20日まで
- ・表紙：黄色い布張り
- ・サイズ：縦20.3cm×横14.5cm

- ・地名：ハルビン、京城

スケッチブックH【図H-1～H-24】

- ・日付：1943（昭和18）年10月12日から11月15日まで
- ・表紙：「Cahier D'Esquisse」の青い印字
- ・サイズ：縦36cm×横26cm
- ・地名：横道河子、ロマノフカ村、依蘭

以上8冊のスケッチブックに記載された日付によれば、スケッチブックA～Fは1935（昭和10）年7月から9月までに描かれており、これら6冊は同一の旅行中に描かれたものであると考えられる。また、スケッチブックGは1943（昭和18）年4月、スケッチブックHは1943（昭和18）年10月から11月に描かれており、同年5月から9月の日付は見当たらない。1943（昭和18）年の『美術文化新聞』に、米倉が「大東亜省大陸文化振興會主催の文化團體満洲視察團の代表の一員として開拓地を四月一日東京出發視察中のところ一ヶ月ぶりで三十日無事歸還した」（註14）とあることから、1943（昭和18）年に2回「満洲」を訪れたことが分かる。つまり、これら8冊のスケッチブックは、米倉が1935年夏、1943年春、1943年秋の3回にわたり「満洲」を旅行した際に描かれたものであることが判明した。

2) スケッチブックに見る「満洲」旅行のルート

次に、スケッチブックの内容をそれぞれの旅行ごとに紹介する。スケッチの日付と地名、建物名をあわせて見ると、米倉が旅したおおよそのルートを辿ることが可能である。下記に、米倉の旅程を示すとともに、描かれたモチーフについて紹介する。なお、日付が書かれていないスケッチもあるため、下記の日付は米倉がその日、その場所にいたことのみを表しており、到着日を表すものではない。

①1935（昭和10）年7月～9月の旅行

7月18日：京城（現、ソウル） → 7月20日：新京（現、吉林省長春市） → 8月9日：北山（現、吉林省吉林市） → 8月14日：新京 → 9月6日：ハルビン（現、黒龍江省ハルビン市） → 9月10日：奉天（現、遼寧省瀋陽市）

米倉の旅行は朝鮮半島の京城から始まっている。当時「満洲」へ行くルートのひとつとして、朝鮮半島と「満洲国」の首都とされた新京に直通列車が通っていた。（註15）スケッチの日付から、米倉は朝鮮半島を經由して、列車で新京に向かい、新京に1ヶ月間ほど滞在している。京城では南大門を描き、新京では西公園や関帝廟といった観光地や、康徳會館や満洲電信電話株式会社【図D-14】といった近代建築、さらにはアヘンの販売所【図C-11】などもスケッチしている。街並みや建物を描いたスケッチが多いが、街中で見かけた珍しいものや、現地で生活する人々の姿、動物なども描いている。

米倉はその後、北のハルビンへと向かっている。移動手段として、1934（昭和9）年に遼東半島南端の大連から新京まで運行を開始し、1935（昭和10）年9月1日よりさらに北のハルビンまで延伸した特急「あじあ号」に乗車した可能性がある。ハルビンのスケッチには港や船、聖ソフィア大聖堂【図E-3】などの水彩も含まれている。スケッチブックは新京より南に位置する奉天で終わっているため、帰路の途中で奉天を見物したと考えられる。

②1943（昭和18）年4月の旅行

4月9日：ハルビン → 4月20日：京城

既述のとおり、米倉は戦時中の1943（昭和18）年に大東亜省大陸文化振興會主催の文化団体満洲視察団

のひとりとして4月1日に東京を出発して1ヶ月間ほど「満洲」に滞在した。この時期に該当するスケッチは1冊のみで、地名と日付の記載があるスケッチは4月9日のハルビンから始まり、4月20日の京城で終わっている。おそらくまず一気にハルビンまで向かったと考えられる。ハルビンのスケッチには訓練所の情景や兵士の姿が描かれる一方、京城のスケッチはパゴダ公園（現、タプコル公園）など景観を描いたものが多い。

③1943（昭和18）年10月～11月の旅行

10月12日：横道河子（現、黒竜江省牡丹江市海林市） → 10月14日：ロマノフカ村（現、黒竜江省牡丹江市） → 10月18日：依蘭（現、黒竜江省ハルビン市） → 11月15日：安東（現、遼寧省丹東市）

スケッチの日付以外に確認できる資料はないが、米倉は1943（昭和18）年10月から11月にかけて再び「満洲」を旅している。横道河子やロマノフカ村は亡命ロシア人移民が暮らす農村で、日本人の移民入植の参考になるとしてたびたび調査が行われ、日本から多くの訪問団が訪れていた。（註16）米倉もこうした状況を背景としてこの地を訪問し、画家として記録をおこなったことが推察される。比較的サイズが大きいスケッチブックに、水彩や鉛筆で横道河子やロマノフカ村、依蘭などの情景を丹念に描き込んでいる。また、スケッチブックの後半には兵士や飛行機の部分図が多数描かれ、どの部分が何色であるかというメモもあることから【図H-9、14】、油彩のためのスケッチと考えられる。

まとめ

本稿では、日本が「満洲」として支配を行っていた戦前戦中の中国東北部の概況と、満洲国美術展覧会や五果会といった美術界に関する状況に触れた後、米倉壽仁による「満洲」旅行の概要、8冊のスケッチブックの概要、米倉の旅程と各地で描いたものについて紹介した。1935（昭和10）年当時の状況からすれば、新進気鋭の前衛画家であった米倉が新たな表現やモチーフを得ようと「満洲」を旅したことは決して意外なことではなかった。現存している米倉の油彩作品は、ほとんどがシュルレアリスムの傾向が見られる作品と言えるが、本稿で紹介したスケッチブックには現地の風景、建物、人々の生活の様子などが写実的に描かれている。米倉が「満洲」をテーマとした写実的な油彩を描いたのか、あるいはシュルレアリスム作品を描く準備としてスケッチを描いたのかについては、今後も調査を続けたい。

当時の日本人が様々な期待を寄せて支配と開発を進めた「満洲国」は、14年間で終わりを告げた。終戦後も長く生きた米倉は戦前のことをどのように振り返ったのだろうか。1967（昭和42）年の「大満洲的酔夢譚」（註17）の中で、60歳を過ぎた米倉は、戦前の「満洲」旅行を回顧している。「満天にきらめく大陸的な夜空にあこがれて来た夏の新京」、「珍しい風物に惹かれ、日がな一日、写生をして歩き廻っていた」といった記述からは、当時の日本人芸術家が「満洲」に抱いたイメージを想像することができる。スケッチブックとあわせて見ると、米倉が街中で鉛筆を走らせる情景が浮かぶ。しかし一方で、「大満洲的酔夢譚」の末尾に、旅先で酒に酔って人力車の車夫を急かす米倉はこうも記している。「満人である彼はそれこそ命を生活にかけている。それなのに、お前はなんとという非人道的な… そう思うと、酒の功德で、私は、つきあげるように泣けてきた」。こうした資料や記述をもとに、当時の日本人芸術家が植民地でどのような活動を行い、現地の人々や芸術とどのような関わりを持ったのかについても調査を続ける所存である。

註

- 1 山梨県立美術館編『米倉壽仁展』山梨県立美術館、1979年、森川もなみ編『米倉壽仁展 透明な歲月 詩情のシュルレアリスム画家』、山梨県立美術館、2022年。
- 2 「満洲」「朝鮮」といった名称は、当時の日本が中国東北部、朝鮮半島について用いた呼称であるが、本稿では記述の混乱を避けるため、当時の日本側による歴史的呼称としてカッコ書きで記載する。
- 3 残りの5冊には、北海道や北方領土を描いたスケッチブック4冊、山梨県の増富温泉や瑞牆山を描いたスケッチブック

1冊がある。

- 4 「満洲」の歴史の概要については次を参照。鈴木貞実「第19章 満洲事変から『大東亜戦争』へ—日本帝国主義の展開と事後解釈—」、黄自進「第20章 日本の国際連盟脱退—『満洲国』はなぜ承認されなかったか—」、『満洲』という遺産』ミネルヴァ書房、2022年、505～621ページ。
- 5 「満洲」における美術に関するできごとについては次を参照。飯野正仁「〈満洲美術〉年表(付論 〈満洲美術〉について)」、五十殿利治編『「帝国」と美術 一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年、579～955ページ。
- 6 満洲国美術展覧会は1945年に第8回展を予定して会場設営を進めていたが、ソ連軍の進軍があり中止となった。満洲国美術展覧会については次を参照。王確「第3章 美術とコロニアリズムの葛藤—国策としての『満洲国美術展覧会』の成立—」、『満洲』という遺産—その経験と教訓』ミネルヴァ書房、2022年、76～103ページ、崔在嬭「満洲国美術展覧会研究」『近代画説』16、明治美術学会、2007年、62～80ページ。
- 7 江川佳秀「大連のシュルレアリスム『五果会』をめぐる」『佐々木剛三先生古稀記念論文集 日本美術襍稿』明德出版社、1998年、655～675ページ。
- 8 上掲書(註7)、663～664ページ、伊藤佳之・大谷省吾・古館遼編「年譜」『福沢一郎展 このどうしようもない世界を笑い飛ばせ』東京国立近代美術館、2019年。
- 9 若菜寿夫『山梨美術』2号、山梨美術協会、1959年5月、8ページ。「半数は中央出品の大作、同十年頃の作品には朝鮮、満州、京城、奉天、新京、吉林、寛城子、ハルビン等の大陸でものにした作品を点(マ)示」とある。
- 10 新聞に掲載された挿絵には、「H. Yonekura 1935.8.5.」と追記されている。
- 11 新聞に掲載された挿絵には、「H. Yonekura 1935.8.2.」と追記されている。
- 12 新聞に掲載された挿絵には、「H. Yonekura 1935.8.4.」と追記されている。
- 13 表紙の右下に「H. Yonekura 1935. 9.」のサインがあり、左下には「呼『松花江之秋』的唐獅子(吉林省公署門前)」と書かれている。『斯民』、第2巻第19号、新京・斯民社、1935年10月1日。
- 14 「米倉畫伯かへる」『美術文化新聞』1943(昭和18)年6月6日、2面。大陸文化振興会とは1943(昭和18)年に設立された組織で、文学、映画、演劇、放送など文化面において総合的に「満洲」の開拓を推し進めようとした。1943(昭和18)年1月21日に帝国ホテルで発会式がおこなわれた。また同会から「満洲」に派遣された文化人は、現地機関の開拓文化振興会が受け入れをおこなった。満洲国通信社編『満洲開拓年鑑(昭和十九年版)』鵬和出版、1986年、262～263ページを参照。
- 15 「満洲」の鉄道事情や当時の日本人旅行者のルートについては次を参照した。小牟田哲彦「第4章 満洲の鉄道旅行」『大日本帝国の海外鉄道』東京堂出版、2015年、174～296ページ。
- 16 「満洲」のロシア人村については次を参照。國立中央博物館編輯『満洲民俗圖録第2集 ロマノフカ村』満日文化協會、1941年、上田貴子「横道河子・ロマノフカ村探訪記」『近現代東北アジア地域史研究会 News Letter』第21号、近現代東北アジア地域史研究会、2009年、61～65ページ、大出尚子「満鉄開拓科学研究所設立の経緯と調査研究活動」『満族史研究』第4号、東洋文庫清代史研究室、2005年、197～209ページ、阪本秀昭、伊賀上菜穂『旧「満洲」ロシア人村の人々—ロマノフカ村の古儀式派教徒—』東洋書店、2007年。
- 17 米倉壽仁「大満洲的酔夢譚」『財界名古屋 随筆特集 酒 百家百話』122号、1967年、108～109ページ。

図版リスト

註 スケッチブックの各ページに記載されている文字情報を以下に記した。補足事項は(※)で付記している。判読できない文字は□としている。文字の記載がない場合も(※)で内容を補った。日付は表記を統一した。

図版番号	記載されている日付	記載されている地名	その他の記載事項(建物名など)
A-1	1935年7月18日		南大門
A-2	1935年7月18日	朝鮮京城	本町三丁目
A-3		新京	曲藝小輩
A-4	1935年8月9日	吉林	今村氏客間
A-5	1935年8月9日	吉林	吉林関帝廟 北山畝亭より
A-6			(※門)
A-7	1935年8月9日	吉林	北山前寫真屋
A-8	1935年8月10日	吉林	□製材所
A-9	1935年8月10日		大成殿 正面石階
A-10		吉林	吉林孔子廟
A-11	1935年8月10日	吉林	吉林孔子廟 道冠古今(西門)徳配天地(東門)
A-12			西廡 先儒杜子春神位
A-13	1935年8月10日	吉林	吉林孔子廟 樞星門
A-14	1935年8月10日	吉林	吉林孔子廟 狛犬
A-15			松花江砂舟
A-16		吉林	城内□□
A-17			北山の下 鳥を啼かせる図
A-18	1935年8月14日	Hsin Ching(※新京)	
A-19			占師
A-20	1935年8月14日	Hsin-King(※新京)	
A-21			水汲場
A-22			(※後ろ姿の人物)
A-23			香瓜を喰ふ
A-24			老婆
A-25			(※手押し車を押す人物)
A-26			(同々教清真寺柱文字)神瀨先天無…
B-1	1935年7月20日		禪曹洞宮大西寺境内
B-2			乞食(要飯兒)Yaohante Yohangu
B-3			ハルビン産 白犬
B-4			関帝廟
B-5	1935年7月22日		関帝廟(新京南関)
B-6			(※三輪車)
B-7	1935年7月23日	Hsin king	Gin palace
B-8			告示/関帝廟鐘樓/アレクサンドル・ローマノフ 他
B-9	1935年8月5日	Hsin-King	
B-10			(※傘をさして座る人物)
B-11			(※屋台に集まる人々)
B-12			(※馬車)
B-13			(※馬車と御者)
B-14	1935年8月□日		日の出町二丁目
B-15	1935年8月7日		
B-16	1935年8月7日		悦来棧
B-17	1935年8月8日		三不管にて
B-18	1935年8月8日		寛城子
B-19	1935年8月8日		
B-20	1935年8月8日		寛城子
B-21	1935年8月8日		
B-22	1935年8月8日		
B-23		Hsin-King	秦錫昌 李桂思 徐鴻鵬
C-1	1935年8月1日		西公園にて
C-2		Hsin-King	Shi-kon-yuwan(※西公園)
C-3	1935年8月3日	新京	西公園
C-4	1935年8月6日	Hsin-King	城内四馬路 飯店
C-5	1935年8月6日	Hsin-King	三馬路 □屋
C-6	1935年8月6日	Hsin-King	Jónai. 新京郵局(城内)
C-7			五馬路□□ 交通巡査 要飯子 老女
C-8		Hsin-king	Jónai.
C-9	1935年8月6日	Hsin-King	Jónai. 看板
C-10	1935年8月6日	新京	(銀行)新京三馬路
C-11	1935年8月6日	新京	新京城内(鴉片零賣所)
C-12	1935年8月6日	Hsin-king	Jónai
C-13	1935年8月8日	寛城子	寛城子湯屋
C-14	1935年8月8日	寛城子	
C-15	1935年8月10日	吉林	孔子廟
C-16	1935年8月10日	吉林	教育廳内
C-17	1935年8月10日		松花江
C-18	1935年8月10日		松花江の筏
C-19	1935年8月10日		教育廳正門両側 狛犬
C-20	1935年8月4日		関帝廟正門(新京南関)
C-21	1935年8月4日	Hsin-King	Nan-Kan 関帝廟 狗
C-22	1935年8月4日	新京	関帝廟(西套聚彩) 新京 南関
C-23	1935年8月3日	長春	長春大街 護国般若寺屋根(山門)
C-24	1935年8月3日	Hsin-King	護国般若寺 禪林 清浄
C-25	1935年8月2日	新京	大同広場 外交部司法部
D-1	1935年8月10日	吉林	街頭寫真屋
D-2	1935年8月14日	Hsin-King	
D-3	1935年8月14日		祝町
D-4	1935年8月14日	Hsin-King	回々教 清真寺
D-5	1935年8月16日		人形屋
D-6	1935年8月17日	Hsin-King	外交部司法部 電々会社
D-7	1935年8月20日	Hsin-King	アスファルト混合機
D-8	1935年8月21日	Hsin-King	苦力の貌

図版番号	記載されている日付	記載されている地名	その他の記載事項(建物名など)
D-9	1935年8月21日	Hsin-King	南嶺
D-10	1935年8月23日	Hsin-King	馬を追ふ小孩子
D-11			端午節の門猴児 満人部落の戸毎に布の猿が…
D-12	1935年8月25日	Hsin-King	大路の中にある廟 之を取壊す苦力に続々死者出ず…
D-13			(※建物の一部)
D-14	1935年8月27日		電々会社
D-15	1935年8月27日	Hsin-King	水汲場
D-16	1935年8月27日	Hsin-King	中央銀行(大同広場)
D-17			(※町の風景)
D-18	1935年8月	Hsin-King	康徳会館
D-19	1935年8月27日		関東軍司令部 関東軍司令官々邸 忠霊塔
E-1			□銅鋪
E-2	1935年9月6日	ハルビン	車站街 満洲西郵政管理局
E-3	1935年9月7日	ハルビン	水道街 ソフィスキ寺院
E-4	1935年9月7日	哈爾濱(※ハルビン)	松花江哈爾濱碼頭 観艦式前日
E-5	1935年9月7日	ハルビン	ハルビン松花江碼頭 遊覧船「威遠」
E-6	1935年9月7日	ハルビン	ハルビン 碼頭(頭道街)発着所 江防艦隊望遠
E-7	1935年9月7日	ハルビン	ハルビン碼頭 汽船発達所(頭道街)
E-8	1935年9月10日	奉天	奉天中和茶荘
E-9	1935年9月10日	奉天	奉天内治門外
E-10		奉天	奉天城内
E-11	1935年9月10日	奉天	奉天内治門
E-12	1935年9月10日		小北門外白塔
E-13	1935年9月10日		小北門外
E-14	1935年9月10日	奉天	奉天皇宮西華門附近
E-15	1935年9月10日		北陵山門
E-16	1935年8月24日	Hsin-King	南嶺にて
E-17	1935年8月2日		西公園
F-1	1935年9月6日	ハルビン	広告塔
F-2	1935年9月6日	ハルビン	ロシア婦人
F-3	1935年9月10日	奉天	奉天の馬車
F-4			ロシア婦人
F-5		ハルビン	乗合自動車
F-6	1935年9月6日	ハルビン	北滿鉄路理事会
F-7		ハルビン	
F-8	1935年9月7日	ハルビン	ロシア司教
F-9		Harbin	Central Harbin
F-10			central
F-11			central
F-12			(※管楽器の奏者)
F-13		ハルビン	ハルビンの馬車
F-14			台
F-15			奉天郊外北陵門 貔貅 …
F-16			北陵
G-1	4月9日	ハルビン	ハルビン指導員訓練所
G-2		ハルビン	ハルビン訓練所 穀倉
G-3	4月8日	ハルビン	ハルビン訓練所遠望 新香坊駅より
G-4			(※母子)
G-5			(※馬車と御者)
G-6			(※女性)
G-7			(※兵士)
G-8	4月10日	ハルビン	
G-9			(※男性)
G-10			(※男性と器具)
G-11	(紀元)2603年	Harpin	
G-12			出口
G-13	4月20日	朝鮮京城	バゴダ公園
G-14		京城	
G-15		京城	
G-16		京城	
G-17		京城	
G-18		ハルビン	
G-19	(昭和)18年4月12日		鎮浜線の駅
G-20			観光記念(※スタンプ)
H-1	(昭和)18年10月12日	横道河子	横道河子公園 眞ツ白い白樺
H-2	10月12日	横道河子	
H-3	10月12日	横道河子	
H-4	10月12日	横道河子	
H-5			キノコらしきもの
H-6	10月14日	ロマノフカ村	ロマノフカ村入口
H-7	(昭和)18年10月18日	依蘭	
H-8	11月15日	安東	
H-9			(※飛行機)
H-10			(※飛行機)
H-11			(※飛行機)
H-12			(※飛行機の整備をする兵士)
H-13			(※足)
H-14			(※飛行機)
H-15			(※兵士)
H-16			(※兵士)
H-17			(※兵士)
H-18			(※兵士)
H-19			(※兵士)
H-20			(※兵士)
H-21			(※兵士)
H-22			(※兵士)
H-23			始動準備
H-24			(※兵士)

図版

註 A～Hは、各スケッチブックに付したアルファベットによる(16～17ページ参照)。なお、撮影は井上智恵子(当館職員)、筆者による。



A-1



A-2



A-3



A-4



A-5



A-6



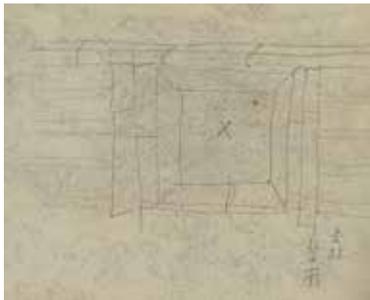
A-7



A-8



A-9



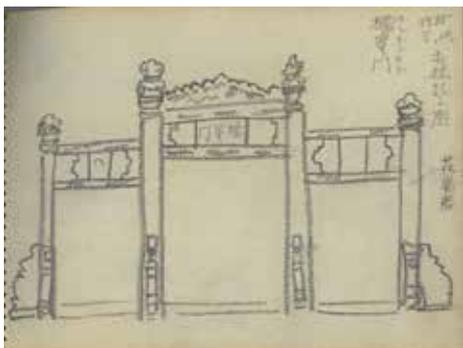
A-10



A-11



A-12



A-13



A-14



A-15



A-16



A-17



A-18



A-19



A-20



A-21



A-22



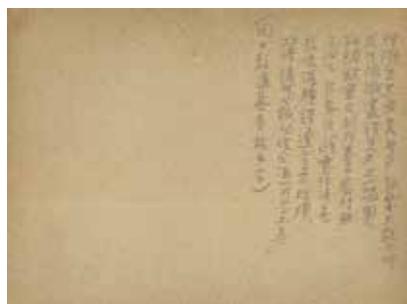
A-23



A-24



A-25



A-26



B-1



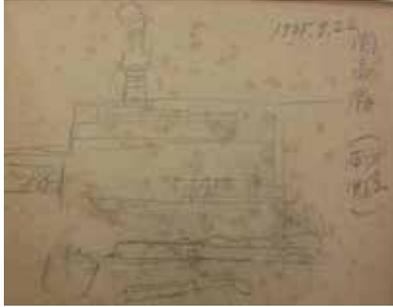
B-2



B-3



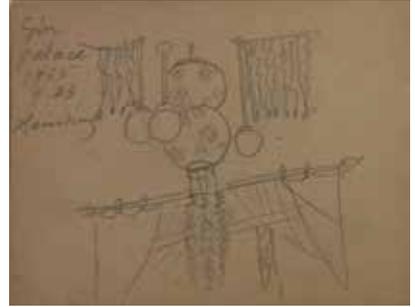
B-4



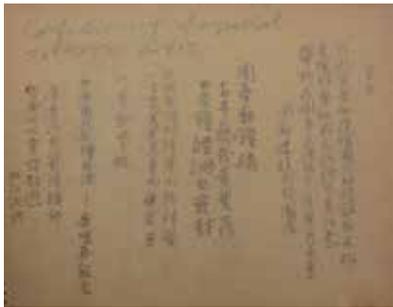
B-5



B-6



B-7



B-8



B-9



B-10



B-11



B-12



B-13



B-14



B-15



B-16



B-17



B-18



B-19



B-20



B-21



B-22



B-23



C-1



C-2



C-3



C-4



C-5



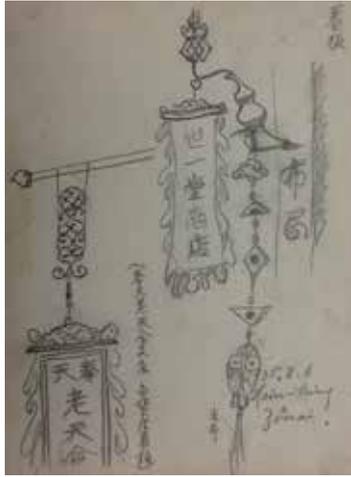
C-6



C-7



C-8



C-9



C-10



C-11



C-12



C-13



C-14



C-15



C-16



C-17



C-18



C-19



C-20



C-21



C-22



C-23



C-24



C-25



D-1



D-2



D-3



D-4



D-5



D-6



D-7



D-8



D-9



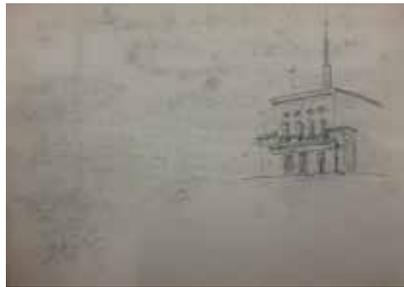
D-10



D-11



D-12



D-13



D-14



D-15



D-16



D-17



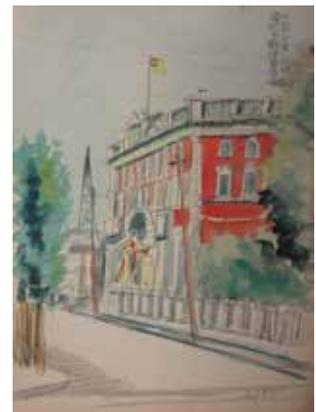
D-18



D-19



E-1



E-2



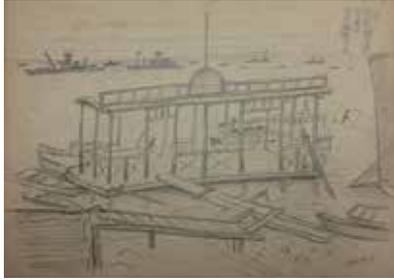
E-3



E-4



E-5



E-6



E-7



E-8



E-9



E-10



E-11



E-12



E-13



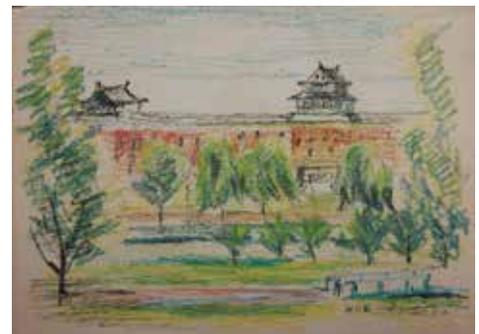
E-14



E-15



E-16



E-17



F-1



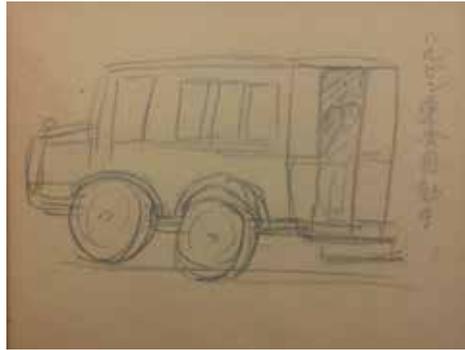
F-2



F-3



F-4



F-5



F-6



F-7



F-8



F-9



F-10



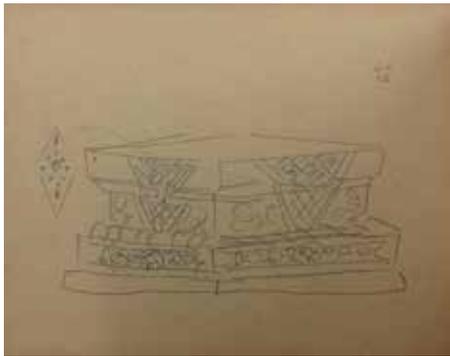
F-11



F-12



F-13



F-14



F-15



F-16



G-1



G-2



G-3



G-4



G-5



G-6



G-7



G-8



G-9



G-10



G-11



G-12



G-13



G-14



G-15



G-16



G-17



G-18



G-19



G-20



H-1



H-2



H-3



H-4



H-5



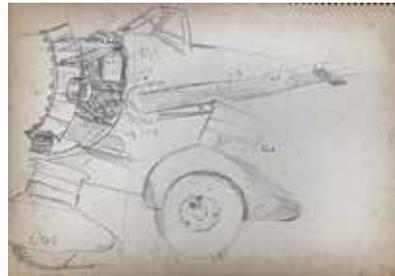
H-6



H-7



H-8



H-9



H-10



H-11



H-12



H-13



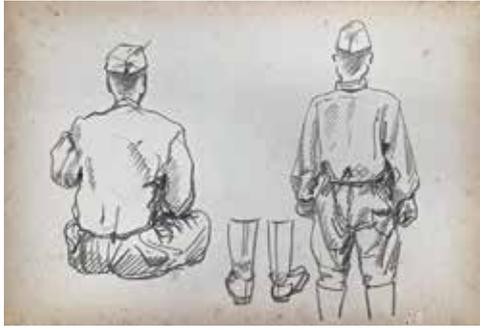
H-14



H-15



H-16



H-17



H-18



H-19



H-20



H-21



H-22



H-23



H-24

研究ノート

「マザーフード」にまつわる展覧会考 近年の事例を中心に

下東 佳那

「廊下に置かれた乳母車ほど、優れた芸術の大敵は存在しない」

－シ ril・コノリー 『約束の敵』1938年（註1）

「子持ちの優れた芸術家は存在します。勿論のことです。そのような芸術家は男性と呼ばれています」

－トレーシー・エミン 『レッド』誌のインタビューにて、2015年10月15日（註2）

「[[子どもが欲しいと思ったことは] 一度もありません。(中略) 仕事にとって大惨事となることを確信していましたから」

－マリーナ・アブラモヴィッチ 『ターゲスシュピーゲル』誌のインタビューにて、2016年11月8日（註3）

芸術とマザーフード（註4）の関わりについての言説で、必ずと言って良いほど引用されるいくつかの言葉を本稿冒頭で取り上げた。これらの発言が「真実」であるか否かの議論はさておき、生殖（procreativity）と創造性（creativity）が共生し得ないという考えは、長らくアート・ワールドで引き継がれてきた。それ故に、芸術の道を歩むならば母親にはならない、あるいは母親になったとしてもそれを隠すという現象は珍しくない（註5）。そして拒まなければならない、隠さなければならない、さもなければアート・ワールドから除外される原因となる危険性をはらむマザーフードは、「真つ当な芸術」の題材となり得ず、作品のテーマとして扱うことが敬遠されてきた傾向がある。1960年代から70年代に見られたフェミニズム・アート運動の台頭のさなか、マザーフードと深く関係した目覚ましい作例は複数見られる（註6）。しかしレイチェル・エップ・ブラーが指摘するとおり、一部のフェミニスト芸術家たちはむしろ、家庭からの束縛、即ち「マザーフードの重荷を投げ捨てたと同時に、(中略) マザーフードが真面目な芸術活動の基礎となり得るという考え方を退けた（註7）。」実際、同じくブラーが参照するように、フェミニズム・アートを支持した芸術評論家のルーシー・リパードは1976年時点で次のように問いかけている。「興味深いことに（中略）自らの身体や人生を扱った[女性アーティストの]作品の中には、妊娠や出産を大々的に取り上げたものが見当たらない。(中略) その理由は、多くのアーティストが若く、まだ子どもがいなかったらだろうか。それとも妻あるいは母親であることで、アート・ワールドにおいて真面目なアーティストとして扱われなくなることから、子どもを持つことを拒否、あるいは子どもがいることを隠してきたからだろうか。それとも、芸術家として認められたい女性にとって、雌の生殖は忌み嫌うべきものとするからだろうか。それとも、これはナルシズムと関係していて、男性中心の世界において、大きなお腹は魅力的でないとされているからだろうか。しかし、もしそれが事実であるならば、毅然としたフェミニストたちはなぜ月経や老化とともに、妊娠や出産をテーマに取り上げないのだろうか。(中略) おそらく、生殖というテーマこそ、今後取り組むべきタブーなのではないだろうか。」（註8）

リパードの予言が的中するかのようになり、近年多角的にマザーフードをとらえた作品が多く発表されているばかりでなく、特に2000年代以降はマザーフードをテーマに堂々と掲げた展覧会や、マザーフードと芸術の関係性を問う書籍が多く登場している。即ちその現象は、マザーフードが芸術において真面目に取り扱い得るテーマであると、アート・ワールドの考え方が変化していると捉えることができるのではないだろうか。

なお、言うまでもなく「母親」のイメージは人類史上何千年も表されてきた。しかし本稿で言うマザー

フードを扱う作品とは、例えば「聖母」のように理想化された、あるいは定型化された「母親像」を表した作品のみを指すのではない。むしろマザーフードを取り巻くあらゆる側面や段階や状況（妊娠、出産、育児、不妊、流産、中絶、母親になるかどうかを悩むこと、母親にならない選択をすること、産後うつ、マトレッセンス（註9）、養子縁組、クィア・マザーフード、子の死、子の自立、祖母になること等）、ないしはそれに関する感情や思想を扱った作品を指すこととする。本稿ではそのような作品を紹介した展覧会を関連書籍とともに（あいにくほとんどの展覧会には足を運べていない）3つ取り上げ、それらの中で扱われたテーマと思考を検証する。

アールノルフィニ他「創造の行為 アートとマザーフードについて」（2024年～）

本展（Acts of Creation: On Art and Motherhood）はマザーフードにまつわる作品をテーマごとに紐解く展覧会で、現在イギリスを巡回中である（註10）。キュレーションを務めたヘティ・ジュダは同名の書籍を合わせて出版している（Hettie Judah, *Acts of Creation: On Art and Motherhood*, London, Thames and Hudson, 2024）。展覧会は4つの章（妊娠、出産、授乳をテーマにした「創造（Creation）」、育児をテーマにした「メンテナンス（Maintenance）」、流産、不妊およびリプロダクティブ・ライツを扱った「喪失（Loss）」、そして母親でもあるアーティストに敬意を示した「神殿（The Temple）」）で構成されている。現代アートを中心に構成した展覧会の内容をさらに推し進めた書籍では、「聖なる母」や「西洋美術における母親」といった章も加わり、紀元前から現代まで、マザーフードに関する様々な作品を取り上げている。

ジュダはアートとマザーフードをテーマにした仕事が少なくなく、書籍『母親アーティスト（およびその他の親）を除外しない方法』（2022年）（註11）では母親になったことでアーティストとしてのキャリアにどのような影響があるか、またそれに対してどのようなアンチテーゼをアーティスト、キュレーター、文化施設などが興しているかの調査を詳細にまとめている。また、ジュダが2023年にキュレーションを行った対をなす2つのオンライン展覧会「ネッサンス」（註12）と「ル・ネッサンス」（註13）では、「ケア」、「生殖能力」、「アイデンティティ」、「文化」、「パワー」をテーマに、多様な背景をもつアーティストの作品を紹介している。特に「ル・ネッサンス」では、育児のために一時制作を離れ、子の成長に伴って制作を再開させたアーティストを多く取り上げていることは特筆に値する。

「創造の行為」はジュダの今までの活動の集大成であるばかりでなく、マザーフードの視点から美術史を見直した大変重要な展覧会に位置づけられるだろう。

ムッター博物館他「デザインング・マザーフード 我々の出生を左右するモノたち」（2021年）

本展（Designing Motherhood: Things that make or break our births）はデザインの観点から人間の生殖を検証した展覧会で、現在アメリカを中心に巡回中である（註14）。「生殖法（Means of Reproduction）」、「助産師（Midwives）」、「分娩（Parturition）」、「検査（Exam）」、「母乳（Milk）」の5つの章で構成された本展では、IUD（子宮内避妊表具）、胎児用聴診器、分娩用鉗子、搾乳器など、人間の生殖、出産、産後に関わる器具のデザインやその変遷を追い、また関連する美術作品や資料も併置することで複合的にそれぞれのデザインの意味づけを行っている（註15）。なお、同名の書籍（Michelle Millar Fisher, Amber Winick, *Designing Motherhood: Things that make or break our births*, Cambridge/London, The MIT Press, 2021）ではより多くの器具が取り上げられ、それらが開発された目的や歴史を詳細に記している。

なお、「デザインング・マザーフード」は書籍や展覧会の範囲に収まることなく、講演会、デザイン課程、インスタグラム・アカウントなど、様々な方法で展開および発信を行っている大きなプロジェクトととらえたほうが正確だろう（註16）。プロジェクトチームはデザイン史家、キュレーター、アーティストなどから構成されるが、1980年からペンシルバニア州南東部で家族を支えてきたマタニティー・ケア・コアリションと協働するなど、デザインやアートにとどまらない活動が特徴的である。

水戸芸術館現代美術ギャラリー「ケアリング／マザーフード：『母』から『他者』のケアを考える現代美術」（2023年）

本展は、後藤桜子（水戸芸術館現代美術センター学芸員）によって企画され、ケアを出発点に、マザーフードに着目した展覧会である。筆者は本展に足を運ぶことができたので、前述の展覧会よりも個々の出品作について記す。註6でも触れたミエレル・レーダーマン・ユケレスの《メンテナンスアートのためのマニフェスト、1969！》を皮切りに、マーサー・ロスラー《キッチンの記号論》（1975年）、石内都《mother's》（2002年）といった母親や家事に関する定番作品で始まり、その後多くの刺激的な作品が展示された。AHA! [Archives for Human Activities / 人類の営みのためのアーカイブ] 《わたしは思い出す》（2022年）では「かおりさん」の育児日記をもとに、日ごとの出来事が壁面に淡々と綴られた。碓井ゆう《要求と抵抗》（2019年）はパッチワークや刺繍でできた作品で、その一見可愛らしい見た目とは裏腹に、1970年代に名古屋市で起こった保育士による労働改善要求を題材とした作品である。ラグネル・キャルトンソン《私と私の母》（2000年～）は5年おきに制作されるビデオ作品で、俳優でもある作家の母親が作家に唾を吐き続けるというものである。また本展最後で紹介された「子育てするアーティストを排除しないために－文化施設やレジデンスのためのガイドライン」（註17）は前述のヘティ・ジュダらが2021年に英語で発表したガイドライン（註18）の和訳で、育児中の現代アーティストと一緒に仕事をする可能性のある美術館の在り方を考えさせられる。

本展の大テーマがあくまでも「ケアリング」で、その一事例として「マザーフード」が扱われていることは特筆に値する。よって、出産や育児と直接関係する作品だけでなく、例えば介護の現実を想起させるヨアンナ・ライコフスカ《バシヤ》（2009年）なども一緒に並び、また展覧会図録には政治学者、社会学者、文化・建築批評家による寄稿もあったことと相俟って、「マザーフード」をより大きな視野で考える機会ともなった。

結びに

冒頭で引用したトレーシー・エミンは、母親になることをキャリアに望ましくないものと考えているようではあるが、興味深いことに、エミンはマザーフードをテーマにした作品を多く制作している。《妊娠したような気分II》（1999～2002年、個人蔵）では5足の子ども靴が入った棚の隣に、妊娠したかと思う時に起こる様々な変化を記したテキストが添えられる。《はじめて妊娠した時、私は赤ちゃんのためにショールをかぎ針で編み始めた》（1998～2000年）では未完の編み物がテキストとともに展示され、出産までは至らなかったことを視覚的に示している。その数年前に制作された《どのように感じるか》（1996年）は、自らの中絶にまつわる場所を訪れながら気持ちを語るビデオ作品で、中絶の体験とより直接的に向き合ったものと言えるだろう。そしてムンク美術館（オスロ）の前に設置された巨大な彫刻《ザ・マザー》（2022年）は自身の母親をモデルにしている。実際エミンの作品はマザーフードをテーマにした複数の展覧会で取り上げられており、マザーフードの複雑性と、（子の有無に関わらず）人生における影響力を窺わせる。

本稿ではマザーフードをテーマにした近年の美術展覧会を3つ取り上げたが、同様に着目すべき展覧会は多くある（註19）。過去の展覧会や研究を参照しつつ、日本特有のマザーフードの表象の探求を、今後の課題としたい。

註

- 1 拙訳。“There is no more sombre enemy of good art than the pram in the hall.” Cyril Connolly, *Enemies of Promise* より。
- 2 拙訳。“There are good artists that have children. Of course there are. They are called men.” *Red*, <https://www.redonline.co.uk/red-women/interviews/a506662/tracey-emin-interview/>
- 3 拙訳。“Nein. Nie...dass es ein Desaster für meine Arbeit wäre.” *Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren-4892326.html>

- 4 motherhood「母性」「母親であること」などと和訳されるが、しっかりと当てはまるものがないため、2023年に水戸芸術館で行われた展覧会「ケアリング／マザーフード：『母』から『他者』のケアを考える現代美術」に倣って、本稿では「マザーフード」という用語を用いる。なお、本稿ではマザーフードを広義で使うこととする。
- 5 母親にならない理由が芸術のみとは限らないことは言うまでもないが、冒頭の引用からもわかるように、芸術家故に母親にならない選択をすることは少なくない。その象徴的な作品としてしばしば取り上げられるのが、メレット・オープンハイムの水彩画《誓いの絵（首絞めの天使）》(1931年、個人蔵、スイス・イタリア美術館長期寄託)である。首から血を垂れ流す赤ん坊を抱えた天使を描いた本作は、18歳のオープンハイムがパリの美術学校に入学した際に制作した作品である。マザーフードではなく、芸術に人生を捧げる決意を示した本作は、芸術を志す当時の女性が芸術家か母親のどちらかを選ばざるを得なかった状況を物語る。近年になっても状況は必ずしも改善しておらず、Hettie Judah, *How Not to Exclude Artist Mothers (and other parents)*, Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art, 2022には妊娠を機にギャラリーからの連絡が途絶えた、あるいは展覧会が理由なく中止されたなど、母親になることを選択したことで、芸術家としてのキャリアに大きな影響があった事例が多く挙げられている。
- 6 ミエレル・レーダーマン・ユケレス《メンテナンスアートのためのマニフェスト、1969!》(1969年)や、メアリー・ケリー《産後ドキュメント》(1973~79年)など。
- 7 拙訳。Rachel Epp Buller, "Introduction" (Rachel Epp Buller ed., *Reconciling Art and Mothering*, London/New York, Routledge, 2016, p.2)
- 8 拙訳。Lucy Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art" (Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, p. 138)
- 9 matrescence (母親になる過程) 思春期 (大人になる過程、adolescence) と、母性 (maternity) を組み合わせた用語で、マザーフードにまつわる心身の急速な変化によって起こる様々な不調や不安を経験する時期をさす。人類学者デーナ・ラファエルが1970年代に提議した造語。(Dana Raphael (ed.), *Being Female: Reproduction, Power, and Change*, The Hague/Paris, Mouton Publishers, 1975.)
- 10 本展は巡回展を制作するHayward Gallery Touringによるもので、アールノルフィニ (ブリストル) を皮切りに2024年3月から巡回している。 <https://www.southbankcentre.co.uk/whats-on/acts-of-creation-on-art-and-motherhood/>参照。
- 11 註5参照。
- 12 「Naissance」(会期：2023年6月1日~30日、ユニット・ロンドン) <https://unitlondon.com/voices/naissance/>
- 13 「Re-Naissance」(会期：2023年7月1日~31日、ユニット・ロンドン) <https://unitlondon.com/voices/re-naissance/>
- 14 本展はムッター博物館 (フィラデルフィア) を皮切りに、2021年5月から巡回している。2025年にはストックホルムの国立建築・デザイン博物館への巡回が予定されている。
- 15 筆者は主にムッター博物館のオンラインツアーを参照した。 <https://www.youtube.com/watch?v=dZC3W9c1ieg>
- 16 <https://designingmotherhood.org/>参照。
- 17 <http://www.artist-parents.com/ja/>参照。
- 18 *How Not to Exclude Artist Parents* <http://www.artist-parents.com/>参照。現在、16の言語で読むことができる。
- 19 ニューメキシコ州立大学大学美術館「労働：2020年におけるマザーフードとアート (Labor: Motherhood and Art in 2020)」(2020年)、ルイジアナ近代美術館 (デンマーク)「母親! (Mor!)」(2021年)、クリーヴランド美術館「現在のマザーフード描写 (Picturing Motherhood Now)」(2021年)、メキシコ国立自治大学大学現代美術館「母親をする ストックホルム症候群と生産行為の間 (Maternar: Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción)」(2021年) など。

スズキシンの作家活動と作品について

高野 早代子

スズキシ（本名は鈴木慎一、1932～2001年）は山形県出身の画家である。日本大学芸術学部を卒業し、高等学校で美術を教えながら、作家活動を行った。画業初期には自由美術家協会展（現、自由美術協会展）に出品したが、主な発表の場は、積極的に開催する個展だった。高校の美術教師を定年退職前に辞め、山梨にアトリエを構え、自身がライフ・ワークと定めた100万体のマリリン・モンローが登場する《マリリン・マンダラ》の制作に取り組んだ。

マリリン・モンローだけをひたすら描いたスズキのユニークな画業と作品は、たびたびさまざまなマスメディアで取り上げられた。当館にもスズキの活躍は伝わってきてはいたものの、スズキの死後、関係者との繋がりを失ったこともあり、調査を行うことができない状況が続いていた。

2023（令和5）年春、スズキと交友関係があり、また、スズキの作品をたびたび撮影したこともあったカメラマンの青柳茂氏に聞き取りを行う機会に恵まれた。その後青柳氏の紹介で遺族と連絡をとることが叶った。その翌年には長男全太氏の全面的協力を得て、山梨のアトリエに保管されている作品と資料の調査を行うことができた。本稿は、その調査結果に基づき、スズキという作家と制作活動の概略、ならびに作品を紹介するものである。

Activities and Works of SUZUKI Shinichi

TAKANO Sayoko

SUZUKI Shinichi (1932-2001) was a painter from Yamagata Prefecture. After graduating from Nihon University College of Art, Suzuki worked as an artist while teaching high school art. During his early period as a painter, he exhibited his work at art exhibitions hosted by Jiyu Bijutsu; however, he mainly exhibited his work at his one-man shows. He left his teaching position before the mandatory retirement age and held a studio in Yamanashi, where he worked on his lifework, Marilyn Mandala, in which he depicted “a million” views of Marilyn Monroe.

His unique works, which focused exclusively on Marilyn Monroe, were often featured in a wide range of mass media. Though the museum was aware of Suzuki’s work, we were unable to conduct research due to a loss of contacts after Suzuki’s death.

We were unfortunate to get in touch with AOYAGI Shigeru, a photographer who was acquainted with Suzuki and who also often photographed his works. He introduced the museum to Suzuki’s family in spring 2023. In the following year, SUZUKI Zenta, Shinichi’s eldest son, granted the museum access to Shinichi’s works and other materials retained at his atelier in Yamanashi. This article introduces Suzuki Shinichi, his activities as a painter, and his works based on a study of these materials.

ミレー作品の高精細デジタル画像撮影の取り組みについて

太田 智子

山梨県では、令和2年8月に「山梨県文化観光推進地域計画」が国に認定された。令和2年度から6年度の期間に実施された本計画では、文化施設を拠点とした観光振興を図るため、当館をはじめとした県内美術館等4施設を中核となる文化観光拠点施設と位置付け、その魅力増進に取り組んだ。当館では同年10月から文化庁の文化芸術振興費補助金を活用し、取り組みの一環として文化資源のデジタル化や情報発信力強化等の事業を行った。このうち、「文化資源デジタル化・コンテンツ開発事業」では、当館が所蔵するジャン=フランソワ・ミレーの作品の高精細デジタル画像撮影を行った。作品の高精細なデジタル画像を残すことは、可能な限り正確に現在の状態を記録することであり、それを将来に伝える意味を持つ。また、デジタル画像を活用することによって、作品の存在やその価値を広く知らせるという伝播性が期待される。5年間の事業における目的と位置づけ、撮影・制作の具体的な方法、実施から得られた知見等をまとめる。

High-Definition Image Photographing for Millet's Art Works

OTA Tomoko

Yamanashi Prefecture's Cultural Tourism Regional Promotion Plan was approved by the national government in August 2020. The duration of this plan is from FY2020 to FY2024. This plan designates our museum along with three other art museums in Yamanashi Prefecture as core cultural tourism hubs to promote prefectural tourism centered on cultural facilities, and to improve the attractiveness of their activities. From October 2020, our museum initiated the digitalization of cultural resources and reinforcement of information output capabilities utilizing the subsidy for the promotion of culture and arts from the Agency for Cultural Affairs. Among these activities is the "Cultural Resource Digitalization and Content Development Project" where we created high-resolution digital images of the works by Jean-François Millet from our museum's collection. The creation of these high-quality digital images ensures accurate recordings of the current state of the works to be passed on to future generations. In addition, the use of digital imagery is expected to lead to an increase in recognition for the artworks and their importance. This article summarizes the objectives and positioning of this five-year project as well as the method employed in creating the images and the knowledge gained through the project.

米倉壽仁の「満洲」「朝鮮」スケッチについて

森川 もなみ

本稿では、2022年度に開催された米倉壽仁の個展を機に、遺族から当館に寄贈された米倉のスケッチブックのうち、「満洲」や「朝鮮」を描いたスケッチブックについて考察をおこなう。米倉の大多数の油彩作品はシュルレアリスムの表現によって描かれているが、スケッチブックには風景や事物を描いた写実的なスケッチしか見当たらない。このことより、スケッチブックを調査することは、米倉の新たな一面を知る手がかりとなると考えられる。また、とりわけ「満洲」「朝鮮」スケッチに着目するのは、戦前戦中の植民地における日本人芸術家の活動の具体的な事例として考察する意義があると考えられるためである。

本稿では、スケッチブックの概要を紹介し、スケッチの内容を記述する。描かれているモチーフの特徴に注目するほか、スケッチブックに記載された日付と地名から米倉の足取りを確認する。また、ほぼ同時期に「満洲」に出かけていた米倉の周辺の画家たちについて紹介し、当時の「満洲」における美術の状況についても触れる。

Sketches of Manchuria and Colonial Korea by YONEKURA Hisahito

MORIKAWA Monami

This article examines sketchbooks with works done by YONEKURA Hisahito while he was in Northeast China and the Korean Peninsula (Manchuria and Colonial Korea) donated by his family to this museum for a one-man show held in 2022~2023. The majority of Yonekura's oil paintings are surrealistic in style; however, his sketchbooks contain only realistic landscapes and other subjects. This suggests that examination of his sketchbooks may uncover a new aspect of Yonekura. These sketches are especially important as they are concrete examples of a Japanese artist's artistic practices in colony before and during the war.

This article provides an overview of these sketchbooks, and as well as describes their content. Characteristics of motifs are mentioned, while the courses of Yonekura's travels are tracked through dates and names of the places written in the sketchbooks. Other artists who were in Manchuria during the same time as Yonekura are also introduced, touching upon the art in Manchuria at that time.

研究ノート

「マザーフード」にまつわる展覧会考 近年の事例を中心に

下東 佳那

生殖 (procreativity) と創造性 (creativity) が共生し得ないという考えは、長らくアート・ワールドで引き継がれ、「マザーフード」は作品のテーマとしてタブー視されることは珍しくない。しかし特に近年はマザーフードの様々な側面をテーマに掲げた展覧会や、マザーフードと芸術の関係性を問う書籍が多く登場している。即ちその現象は、マザーフードが芸術において真面目に取り扱い得るテーマであると、アート・ワールドの考え方が少しずつ変化していると捉えることができるだろう。本稿ではマザーフードを取り巻くあらゆる側面や段階や状況、ないしはそれに関する感情や思想を扱った作品を紹介した近年の展覧会を関連書籍とともに取り上げ、それらの中で扱われたテーマと思考を検証する。

Research notes :

Recent examples of Exhibitions on Motherhood

SHIMOHIGASHI Kana

The idea that creativity and procreativity cannot coexist has been passed down in the art world for quite some time, and it has not been unusual for the theme of motherhood to be considered taboo. Recently, however, there have been many exhibitions featuring motherhood in all complexity, as well as books on similar subjects. This can be considered as a sign that the art world is slowly shifting its perception of motherhood and finally taking it seriously as a subject of art. This article focuses on exhibitions featuring artworks about the various aspects, stages, and states of motherhood, and examines the themes and concepts they touch upon.

山梨県立美術館研究紀要 第37号

2025（令和7）年3月27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 少国民社

発行 山梨県立美術館

山梨県立美術館 ©2025

Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art, No.37

Publication date: 27 March 2025

Edited by Yamanashi Prefectural Museum of Art

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

Printed by Shokokuminsha Co., Ltd.

Published by Yamanashi Prefectural Museum of Art

Yamanashi Prefectural Museum of Art ©2025
