

大分県立美術館 研究紀要 第5号

Bulletin of Oita Prefectural Art Museum No.5



1.
佐藤雅晴
《Calling ドイツ編》
2009年
個人蔵



2.
佐藤雅晴
《東京尾行》
2015-2016年
個人蔵



3.
佐藤雅晴
《福島尾行》
2018年
個人蔵



4.
福田平八郎
《写生帖》鮠（部分）
昭和7（1932）年
大分県立美術館



5.

吉村益信

《VOIDISM》展示風景

(令和2年度コレクション展Ⅱ「ブラック&ホワイト」より)

左から《VOIDISM 2》、《VOIDISM 4》、《VOIDISM 1》

1962年



6.
重陽華盛籃
生野祥雲齋
1953年(昭和28年)
竹、籐、漆
12.4×33.0
大分県立美術館

目次

佐藤雅晴作品に内在する思想的背景の解明	宇都宮 壽	7
研究ノート 福田平八郎の写生紹介―昭和七年《写生帖》	宗像 晋作	35
シャガール《母と子》(3)	梶原 麻奈未	40
研究ノート…吉村益信のニューヨーク時代について 《ヴォイデイズム》シリーズの展開を中心とした一考察	木藤 野絵	49
作品紹介 生野祥雲齋作《重陽華盛籃》	柴崎 香那	62

佐藤雅晴作品に内在する思想的背景の解明

宇都宮 壽

一、佐藤雅晴作品が映すもの「四法印」

佐藤雅晴（一九七三—二〇一九）は、日常の風景をビデオカメラやカメラで撮影した後、パソコン上でペンツールを用いて慎重にトレースする「ロトスコープ」技法でアニメーションや平面作品を創作した。佐藤の作品は、実像と虚像が入り混じるような画面を特徴とし、観る者に、現前に映る事物の存在感とともに、その逆にあたる不確かさや儚さなどを感じさせる「存在の不在／不在の存在」とでもいうような独特の世界観を持つものである。

佐藤の作品は、「ロトスコープ」という現代的な手法で創作されるものではあるが、作品に映されているのは、二五〇〇年前に釈迦が残した仏教教理の基礎となる「四法印」、つまり、「諸行無常」、「諸法無我」、「一切皆苦」、「涅槃寂静」なのではないだろうか。

何故なら、私たちが佐藤の作品と対峙した時に感じる「実像と虚像が入り混じるような印象や事物の存在の不確かさ、儚さ」には、「諸行無常」（この世のあらゆる事物は、種々の直接的・間接的原因や条件によってつくりだされたもので、絶えず変化し続け、決して永遠のものではないこと）や「諸法無我」（この世に存在するあらゆる事物は、因縁によって生じるものであって、不変の実体である我は存在しないこと）を感じさせる。そして、それとともに感じる「生の輝き」には、この世の理である「諸行無常」「諸法無我」「一切皆苦」（この世のあらゆる存在や現象、経験は、「自分の思い通りにならない」＝「苦」であるという意）を理解し、受け入れ、煩惱という

炎を吹き消し、心が安定した、悟りの境地を表す「涅槃寂静」を映すものと考えられるからである。

本稿では、佐藤の代表作を辿りながら、ロトスコープというアニメーションの分野で派生した手法を使いながら、芸術作品として成立させ、釈迦が説いたこの世の理を映すと考える佐藤雅晴作品を紐解き、その独自性を明らかにするとともに、美術界に残した足跡と作品を通じて社会に与えた影響を検証してみたい。

二、佐藤雅晴の略歴

佐藤雅晴。一九七三年、大分県臼杵市に生まれ、日本とドイツを拠点に活躍した作家である。幼い頃から、絵を描くのが得意だった佐藤は、中学生になると、美術科と音楽科を擁する大分県立芸術短期大学付属緑丘高等学校（現・大分県立芸術緑丘高等学校）に進学すべく、アカデミックな絵の訓練に励んだ。進学した大分県立芸術短期大学付属緑丘高等学校では、授業の七割が美術にあてられるカリキュラムであったため、油彩画、日本画、彫刻、デザインの一通りを三年間かけて学んだ。

その後、東京藝術大学油画学科に進学、同大学院修士課程を修める。東京藝術大学在学中は、受験に向け、鉛筆や木炭、油絵など、朝から晩まで、日々描いてきたため、大学入学後は、絵画制作にそれ以上の意味を見出だせず、一切描くことがなかった。そして、当時、コンセプトチュアルアートやインスタレーションに傾倒していた。同大修士課程終了後は、さらな

る創作の活路を求めて、一九九九年に渡独した。以後十年にも及ぶドイツでの生活の中で辿りついたのが独自の手法によるアニメーションの制作であった。

佐藤のアニメーションは、実写映像を忠実にトレースすることによってつくられる。身近な人々や身の周りの風景をビデオカメラで撮影し、パソコンソフトのペンツールを用いて、一筆一筆描いていく。油彩画を一枚完成させる以上の膨大な時間と労力を費やし、カメラの目が捉えた日常をただただトレースし、何百ものコマをつくって仕上げたアニメーション作品ができあがる。

二〇〇九年には「第十二回岡本太郎現代芸術賞」で特別賞を受賞。二〇一〇年に帰国し、茨城県を拠点に活動を展開。近年では、原美術館での個展「ハラドキュメンツ 10 佐藤雅晴—東京尾行」(二〇一六)のほか、オーストラリア・シドニーでも個展「TOKYO TRACE 2」(二〇一七)を開催するほか、森アーツセンターギャラリーでの「THE ドラえもん展 TOKYO 2017」(二〇一七)や「森美術館十五周年記念展六本木クロッシング 2019展…つないでみる」(二〇一九)などにも出品、国内外で精力的に作品を発表し、高い評価を受けるなか、二〇一九年三月、四十五歳の若さで惜しまれながら亡くなった。

三、佐藤雅晴の作品分析

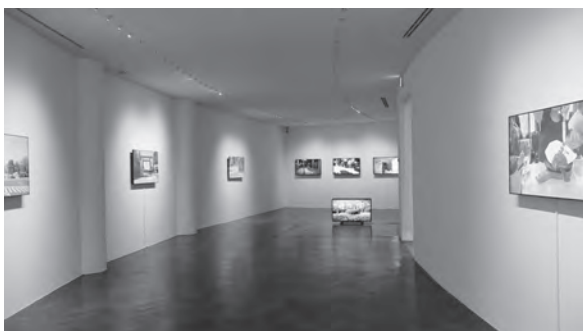
(一)《東京尾行》

佐藤の作品を観ていく上で、まず、《東京尾行》を取り上げたい。これは、佐藤の代表作のひとつであるだけでなく、佐藤雅晴作品が映す「四法印」の世界観を最も鮮明に映じているからである。

「東京尾行」は、二〇一五年から二〇一六年にかけて制作された実像と

アニメーションが合わせられた作品である。ドビュッシーの「月の光」を奏でるピアノが一台置かれた空間に、十二種類の映像が、それぞれ別のモニターで流される。例えば、次のようなものである。都内のマンションが立ち並ぶ通りの実写に、杖をつきながら歩道を歩く白髪の男性の姿がアニメーション化され、男性が画面右側から歩を進めたのち、画面の中央から少し左にある街路樹の陰に隠れたあと、姿を消してしまうもの。老舗居酒屋の「つく志」やファミリーマートが並ぶ通りに面したカフェのオープンテラスの椅子に腰掛けるグレーのTシャツを着た若い実写の女性が、アニメーション化されたコーン入りのソフトクリームを大きく口を開け食べる様子を映したものの。人気のない公園の実写映像に、人の乗っていないアニメーション化されたブランコがずっと揺れている様子。東京の風景の実写映像に、佐藤の知人がアニメーション化されているものなどである。

白髪の男性は実在する存在なのか、



上記2点「ハラドキュメンツ 10 佐藤雅晴—東京尾行」(原美術館、2016) 展示風景

それとも、街路樹の陰に隠れて姿を消したばかりその存在なのか。健康的な若い女性が味わっているのは、本当に冷たくて美味しいソフトクリームなのか、それとも、夏の日差しの中、ソフトクリームを味わった記憶なのだろうか。公園で揺れるブランコは、ついさっきまで誰かが乗っていたのだろうか、それとも、何かの力によって動かされているのだろうか。佐藤の作品を観る者は、その画面の中に、不安や孤独、人の温もり、ノスタルジー、儚さ、不穏な気配など、様々なものを想起させられ、思いを巡らされる。

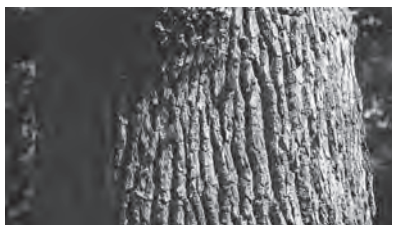
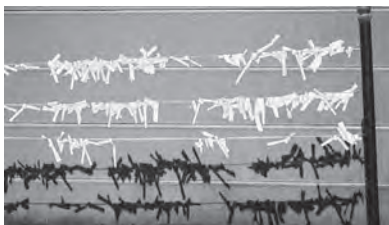
この作品は、ドイツからの帰国後の二〇一〇年に発見され治療を受けた癌の再発が確認され、その治療で入院した時期を挟んで制作されたものである。十二の映像のひとつに、薄緑色のカーテンの前のテーブルの上に、青緑のガラスの花瓶とそこに生けられた紅緋と薄桃色の二輪のガーベラがアニメーション化されたものがあるが、この花は、入院する佐藤を日々看



病する妻が生けたものである。病を患い、自身の生と死に常に思いを向けざるを得なかった佐藤にとって、日常の何気ない風景の中に映された人々の姿や動植物、街の様子に、いずれは消えゆく自分自身と万物の常ならざる定めを感じながらも、しかし、そうであるからこそ、目の前に映るその姿に愛おしいほどの眼差しを注いだのである。

佐藤のその思いは、個人的なものではあるが、同時に私たち誰もが感じていることでもあった。だから、佐藤の作品を観る者は、その画面から、この世のあらゆる事物や現象の常ならざるものを感じながらも、それだけでは終わらずに、その中に、煌めく輝きが映し出されていることを見出し、心打たれるのだろう。

虚実の狭間を歩き来するような十二の映像と奏者不在のピアノが奏でるこの空間には、佐藤の生への愛おしいまでの思いがしなやかに、しかし、しっかりと映されている。



(二)《TRAUM》

佐藤は、渡独した二〇〇〇年から二〇〇二年までの二年間、ドイツの国立デュッセルドルフクンストアカデミーにガストシユラー(研究生)として在籍し、創作に取り組んだ。渡独後二年でビザが切れてしまうが、まだ何もつかんでいない状態で日本に帰国するのはもったいないと思い、それまで世話になっていた日本食レストランに就職する。当初は、飲食業をしながら、空いた時間に制作をすれば問題ないと簡単に考えていたが、朝から厨房でランチの仕込み、混雑するランチタイムをこなし、休憩のあと、夜営業の支度をして、店が閉店するまで次の日の仕込みとオーダーをこなす。疲れ切った体を癒すために、ビールを飲んで帰宅するのは夜中の二時頃。そして、また、同じ工程を毎日繰り返す。そんな日々を二年以上も過ごしていくうちに、作家として活動したいという欲求も薄れていく。しかし、佐藤の中で何かを創り出したいという思いが消えてしまうことはなかった。^(註)

二〇〇〇年前後から、パソコンなどの電子機器は、一般消費者にも手に入れやすい価格になってきていた。それとともに、アニメーション制作会社やプロのアニメーターではない一般ユーザーの中にも、パソコンを使って、自主アニメーションをつくる動きが出始めていた。

二〇〇三年頃、佐藤もパソコンを購入し、インターネットなどで様々な情報を見ていく中で、その動向やパソコンのペンタブレットを使って絵を描く方法を知る。

大学在籍中は、絵を描くことに意味を見出せなかった佐藤であったが、その頃には、そのような意識はなくなっていた。それどころか、佐藤が、パソコンのペンタブレットを使って



絵を描いてみたところ、とても新鮮に感じたのである。

デュッセルドルフの街並みなど、日頃目にするものも、佐藤にとって凄く新鮮に感じていたため、それを映像や写真に収め、トレースすることを始める。パソコンで制作するものが、絵ではなく、アニメーションだったのは、好きな絵を描けることに加えて、以前から映像に関心を持っていたからであり、その両方が一遍にできると考えたからである。

そして、佐藤が、このロトスコープという手法を使おうと考えたのには、次のような理由もあった。

そもそも、ロトスコープの手法は、一九一〇年代に未熟なアニメーターでもリアリティのある動画制作を可能にするものとして、フライシャー兄弟の兄マックスが発明し、『ポパイ』の制作などに活用。その後、デイズニーのアニメーションにも利用されるなど、アニメーション制作の分野で普及したものである。つまり、ロトスコープの手法は、ひとつの作品を完成させるのに膨大な作業を要するアニメーション制作において、横展開、言い換えると、分業化を図る目的で開発されたものであった。

佐藤は、その「分業化」を自身の一日の生活の中に取り入れようと考え



たのである。つまり、朝から晩にかけては、日本食レストランで仕事をし、その仕事が終わった後に、ロトスコープの作業を一定量行う。そして、翌日は、また仕事に出かけ、帰ってから、ロトスコープの作業をする。

佐藤にとって、ロトスコープの行為は、ある意味、「芸術作品の創作」というよりも、「作業」として、あまり重苦しく考えずに、行えるものだったのである。この行為は、捉えようによっては、創作意欲が途絶えそうになつていた佐藤に、再び創作の灯を取り戻させるためのリハビリテーション^(註2)だったのかもしれない。

そして、試行錯誤を重ねるなか、二〇〇四年から二〇〇七年にかけて制作した映像作品が、ドイツ語で「夢」という意味の《TRAUM》である。

この作品は、佐藤が実際に見た夢からインスピレーションを受けてつくられたものである。ひとりの青年が、デュッセルドルフの街を走るトラムに乗って、ライン川沿いにそびえ立つ高さ二三四mのライントワー^(註3)と思われる建物に向かう。高速のエレベーターで展望台まで登り、扉が開くと、眩いほどの陽射しとともに眼前にデュッセルドルフの街並みが開ける。デュッセルドルフの街並みを一望しながら、青年は上着の右ポケットからビデオカメラを取り出し、眼下の様子を収め始める。ビデオカメラには、高層ビルや片側三車線の道路を行き交う何台もの車、公園の上を飛び交うかもめ、通りを駆ける白い犬、工場から流れる煙、ライン川の川原を歩く

羊の群れ、ライン川を行く観光船や貨物船など、街の様子が映されている。青年が撮影をしていると、突然オレンジ色の大きな目をした蠅が現れ、展望台のガラスに向かって何度もぶつかってくる。何度目かの衝突で、分厚いガラスにひびが入り、ガラスが粉々に砕けてしまう。ガラスのあった方に青年が手を伸ばしていくと、画面が切り替わり、乳母車の中で、両手を頬のあたりにあげ、穏やかな顔つきで眠る男児、そして、その右の胸元には、オレンジ色の大きな目をした蠅が前脚を擦り合わせながら止まっている映像が現れる。画面は次第にズームアウトしていき、ライン川にかかる橋の上を、母親が乳母車を押していくシーンでエンディングを迎える。

《TRAUM》について、佐藤は以下のように語っている。

夢というものは私たちが普段の日常生活のなかで生じた無意識の反映だと思えます。夢の具現化をするために、その影響の元である日常を具体的に描きながら、そこに夢の断片をスライドさせることで、より強く夢の世界を成立させようと試みています。一言で言ってしまうえば白昼夢の映像化のようなものです。『TRAUM』はそんな夢と日常を行き来するアニメーション^(註4)です。

佐藤が、この作品に取り組んだのは、生計を立てていきつつも、創作活動を主としなない飲食業の生活から何とか脱却したいという思いがあったからだ。そのため、この作品は、佐藤が商業アニメーションの世界に進むことを念頭に置きながら制作された。作品が起承転結で構成されているのも、商業アニメーションの世界では、そういった要素が必要であろうとの考えからであった^(註4)。

佐藤は、実際に一時帰国し、この作品を日本のアニメーションを手がけ

る会社などに持ち込んで見てもらっている。だが、持ち込んだ先の反応は芳しくなかった。佐藤は商業アニメーション向けにと思い制作したが、彼らには、大衆受けするものとは全く思えなかったようである。しかし、佐藤の知り合いの紹介で、日本ホームズ住宅展示場(東京・六本木)を会場に開催された「団・DANS」The House展―現代アートの住み心地―(会期二〇〇八年五月十九日〜五月二十九日)に《TRAM》と新作の平面作品《OCTOPUS》、《SUPPLEMENT》、《LOOK》の三点を出品する機会を得る。その展示では、佐藤の作品は商業アニメーションの関係者とは違い、美術関係者から関心を持って迎えられた。

佐藤が当初意図していたものとは異なる展開ではあったが、《TRAM》の取り組みが、佐藤のその後の創作活動に大きな転機をもたらすことになったのである。

後に、佐藤は、インターネットサイトのインタビュに以下のように答えている。

いわゆる商業アニメーションには、メッセージやコンセプト、テーマがあり、それに対していろいろな要素を加味して、見る人がそこにたどり着くように作られています。ですが、アート作品は、アーティスト個人から色々な人に向けて発信するものなので、商業アニメーションのように一つの方向性に縛られるように制作してしまうと広がりがなく、非常に狭いものになってしまふと思っています。そのため、作品の中では、色々な解釈が出来るように、理屈では判断できないような感じを意識して編集しています。その方が、見る人も面白いし、感じてくれるのではないかと思っています。^(註)

(三)《Call》、《Coffee》、《Hair》

二〇〇八年の「団・DANS」The House展―現代アートの住み心地―の翌年につくられたのが、《Call》、《Coffee》、《Hair》などの平面の作品である。これらの作品は、いずれも、佐藤が日々の暮らしの中で目にした風景を写真や映像に収め、それをもとにロトスコープ技法によってつくられたものである。いずれの作品も、画面には人の姿は見られず、対象物とその空間だけが描かれている。

《Call》―ホテルの関係者用の通路だろうか、複数の人が使用すると思われる場所の茶色い壁に、大人の胸元ほどの高さで取り付けられたプッシュ式のクリーム色の固定電話。その固定電話から受話器が外れ、床すれすれのところで宙吊りになっている。少し前に、誰かが受話器を握り、通話をしていたのか。それとも、何らかの事情で、受話器も戻さず、慌ててその場を立ち去ったのだろうか。話者不在の受話器の向こう側には、返事を待つ誰かがつながつているのか。それとも、そこにも人はいないのか。電話器の周囲の壁の薄明るさは、姿を消した話者の人形(ひとがた)のようにも感じさせるか。

《Coffee》―磨りガラス越しに朝日が差し込む室内。テーブルの上には、陶器の白いカップが横倒しになり、ソーサーとテーブルにミルク入りのコーヒーが溢れている。眩いほどの陽光に溢れた戸外とは対照的に、仄暗い室内。画面からは、室内にはそれ以外のものは何も見当たらない。部屋の主は、こぼれたコーヒーも片付けぬまま、どこかにいってしまったのだろうか。

《Hair》―明け方の人気のない歩道のオレンジ色のポールの脇に、優に人一人分はあろうかと思われる腰ほどの長さの波打つような褐色の髪が、大きめの白いレジ袋から地面にはみ出し、歩道幅の半分を塞ぐように

して転がっている。誰かが使っていたウィッグなのか、それとも、切られた誰かの髪なのか。いずれにしても、あまり尋常な落とし物とは思えない。この髪は誰のものなのか。なぜ、ここに放置されてしまったのか。持ち主の身に何かが起こってしまったのだろうか。

受話器が外れた電話、こぼれたコーヒーマグ、捨てられた髪、どれも、それだけとってしまえば、それだけのこと。しかし、観る者に様々な想像を掻き立てさせる。佐藤の作品には、そのように観る者に自然と物語を紡がせてしまうような不思議な力が内包されている。

子どものころからホラー映画が好きだったという佐藤。目に見えない存在や動くはずのないものに生きていることを実感してしまうなど、そういったものに関心を示したという。単純にハッピーエンドやコメディ^(註6)、恋愛ものは飽きてしまっただけで見られなかった。自分で想像を膨らませることができる映画や本などを好んだ佐藤の嗜好が、これらの作品につながっているのではないだろうか。

三作とも、不可解な情景に、不穏な気配や日常に潜む不気味さのようなものを感じさせる。そして、人の姿が描かれていないそれぞれの画面が物語るものは、その場所にたしかに人がいた事実であり、しかし、そこにいたはずの人も、その場から立ち去り、いずれは消えてなくなる、常ならぬものであることを暗示しているようにも感じられる。



(四) 《アバター11》

《アバター11》は、二〇〇九年につくられた十一種類の実写映像をもとに、《東京尾行》の実写とアニメーションが組み合わされたものとは違い、全面アニメーション化されたオールオーバーのアニメーションで構成される作品である。それぞれの画面には、ひとりの若い男性か女性が首と顔だけを現し、はじめは向こう側を向いているが、ゆっくりと振り向き正面を向き、そして、またゆっくりと向こう側に顔を向ける。この動きが繰り返され流されるものである。この作品が展示される際には、壁面に十一台の同じサイズの正方形のモニターが並び、十一の画面がそれぞれのタイミングでこの動きを繰り返す。十一種類の映像は、以下のものである。

- 一、床に寝転がり、壁から頭だけを覗かせる茶褐色の髪をした男性
- 二、煉瓦ブロックの上から顔を出す緑がかった髪の男性
- 三、オレンジ色のポピーや白いデイジーがぎっしりと咲く花畑の中から顔を覗かせるブルーグリーン^(註7)の瞳の金髪の女性
- 四、石畳に溜まった雨水に映る黒いステンレスフレームの眼鏡をかけた黒髪の男性
- 五、草の上に寝転がり、大きな櫛^(註8)の幹から顔を出す緑がかった黒髪の男性
- 六、浴槽の中から頭を出す茶褐色の髪の女性
- 七、雨に濡れた窓ガラス越しに顔を見せる茶色い瞳の女性
- 八、車の運転席から後部座席を振り返る金色の短髪の男性
- 九、ノートパソコンの画面の中で振り返るスキンヘッドの男性
- 十、天井の蛍光灯が明滅する駐車場に寝転がり、柱から顔を出す茶緑の髪の男性
- 十一、公衆電話ボックスのガラス窓から顔を見せる栗色の長い髪の女性



《TRAM》の発表以降、佐藤は、商業アニメーションのような起承転結を持つものやあるひとつの方向性をイメージさせるものではなく、作品を観る者が、そこから様々な解釈を加えることや想像を広げていけるような、ある意味、余白を持たせることを念頭に置き、制作に取り組んでいた。この作品が、佐藤の友人が振り向くだけという単純な動作のものになっていくのも、そのためである。また、友人を実写映像に収め、ペンタブレックツールを使い、フラット化させていくことによって、佐藤は、実際の存在から架空のものに姿を変えさせるとともに、自身が持つイメージや観念

などができるだけ排除し、より削ぎ落とされたものにしていくこととした。^(註7) 加えて、この作品の制作にあたり、もうひとつ、佐藤が試みたことがあった。それは、映像作品をループ構造にしたことである。ひとつの画面の中に、ストーリーがありそうでない、始まりと終わりがあろうでない、そういった繰り返し



観ていられる作品を制作した。作品をループ構造にしたのも、以下の《B I N D D R I V E》に関するウェブサイトのインタビューで佐藤が語っているように、作品を観る者の想像力を掻き立たせるための仕掛けであった。

この作品は、映像作品ですが、絵画のように存在することを想定しています。絵画は、展示会の展示室などで、鑑賞者を待つてくれています。でも、映画の場合は、開演時間に合わせて観客が席に座り、幕が開き、映像が始まります。いわば、観客が凄く受身な状況で作品鑑賞が始まることになります。映画や映像作品で起承転結のあるものは、鑑賞時間や環境に制約が発生します。でも絵画は、空間においてあれば、いつでも鑑賞可能で、そのタイミングは観客任せなので、対象として自立している存在だと思います。だからこそ、絵画はこれだけ長い歴史を生き抜いてきているのではないのでしょうか。そういった意味で、映像というものを絵画のように提示する方法として、ループを選んでいきます。ループで成立する映像を作ることを前提に、いろいろなテーマを絡めながら創作（註）しています。

その意味では、私も佐藤の目論見にまんまと乗せられたと言ってもよいだろうが、この作品から次のようなことを感じるのである。

展示空間に並ぶ十一の首だけの映像は、日本人である私たちには、一瞬、時代劇などで目にする生首を連想させはしないだろうか。同じように人物を描いているけれども、立ち姿や椅子に腰掛けた姿を描いた肖像画とは全く異なるものを感じる。首から上しか見せていないため、観る者は、普段は自然と目にする首から下の姿を想像することしかできず、そのもどかしさや違和感から、目に映る顔に自然と意識が強く向けられる。

正面を向いた目は、作品を観る者の目をしっかりと捉え、そしてまた振り返り離れていく。被写体である人物は、どれも実在する人物であるが、トレースし、アニメーション化され、ループし続けるその姿は、正面を向いた顔が「存在」を、振り返って行く姿が「不在」を、つまり、万物の常ならざる定め、「諸行無常」であり、「諸法無我」であることを伝える「アバター」II「化身」のように思えてくるのである。

《五》《Calling》

《Calling》は、二〇〇九年に制作されたドイツ編と二〇一四年に制作された日本編の二種類の実写映像をもとにしたオールオーバーのアニメーション作品。いずれの作品も、人がいない空間に電話機の着信音だけが鳴り響くというものである。

元々、佐藤は、人が不在の場所で電話が鳴るという情景を作品に取り入りたいという思いを持っていた。そして、ドイツでの日々の暮らしのなかで気になった場所などを映像に収め、トレースし、アニメーション化したのがドイツ編である。

ドイツ編では、次のような、十二種類の映像が繰り返し流される。人の雑踏やアナウンスが鳴り渡る駅構内の通路の上で白いスマートフォンが着信音を鳴らしているもの。暖かな湯気が立ち上る二つの白いコーヒーカープやライ麦パンとブレッドナイフを乗せたカッティングボードなどが置かれた木のテーブルの上で黒い電話の子機が着信音を鳴らしているもの。蜂の羽音やヒバリのさえずりが聞こえる穏やかな陽の差す草むらにノキアの携帯電話が「森のくまさん」の着信音を鳴らしているもの。向こう側に白い三基の風力発電機が見える片側一車線の道路脇に設置された非常用電話が着信音を鳴らしているものなどである。



一方、日本編は、二〇一四年に開催された「Duality of Existence Post Fukushima」ニューヨーク、Friedman Benda)に佐藤が招聘された際に、主催者からドイツ編の《Calling》のような作品を出してほしいという要請を受けてつくられたものである。作品の舞台は、佐藤の住んでいる取手周辺を中心としたものではあるが、川原に捨てられた廃バスを題材にしたものや、カラオケボックスの無人の部屋のモニターに「君が代」が流れるものなど、展覧会のテーマである「ポスト福島」をイメージさせるようなものも取り入れ、制作されている。

日本編では、ほかに、ヒバリのさえずりや警告音が鳴る明け方の踏切横のガラス張りの公衆電話ボックス内のグレーの電話が着信音を鳴らしているもの。昼間の住宅地を走る電車の長椅子の上の女性用のショルダーバックからこぼれ出た赤いiPadからSkypeの着信音が流れているものなど、全部で十二種類の映像が繰り返し流される。

持ち主不在で鳴り続ける携帯電話や主不在の部屋に鳴り続ける固定電話は、人の移ろいゆくさまやいずれは消えゆく人間の定めを暗示させているようにも、逆に、持ち主不在の携帯電話や主不在の固定電話、公衆電話に鳴り続ける着信音は、物体としては消えてしまった誰かが、この世につながるためのアクセスとして架電しているようにも感じられる。

「Calling」には、「神が宣言(care)したこと」という語源から「神の思し召し」、「使命」、「天職」という意味もある。佐藤も、この作品の制作にあたって、このことも意識していたという。^(註9)ただ、無人の空間に鳴り響く電話の着信音を映した映像ではあるが、観る者に様々なことに思いを巡らせる不思議な力がこの作品にも内在されている。



《六》《BIND DRIVE》

《BIND DRIVE》は、二〇一一年に実写映像をもとに制作されたオールオーバーのアニメーション作品。日独交流一五〇周年に際し、若手アーティストとその支援者によるグループ「団・DANS」とドイツ大使館、東京ドイツ文化センターの共同プロジェクトとして、ドイツ文化センター（東京）で二〇一一年に開催された「第八回団DANS―Hierher Dorthin―こちらへあちらへ」で発表されたものである。

この作品は、佐藤の作品の中では唯一、BGMに演歌が使われたもので、長山洋子と影山時則が歌う夫婦演歌「絆」が流れるなか、雨が降る取手市の情景を舞台に天使と悪魔の姿をした男女が織りなすメロドラマを描いたものである。

画面には、高速道路と一般道が並行する風景や捨てられたテレビが積み重ねられている空き地、捨てられ錆びた車が生い茂る雑草の中にある情景など、いずれも雨の降る人気のない取手の情景が流れる。そして、その後、左右に田んぼが広がる道に止まった白いセダンの前方座席に座る天使と悪魔の姿をした男女が現れる。

佐藤は、この作品の制作にあたり、「善」と「悪」や「光」と「影」など、私たちの日常生活や社会の中にある、相反する物事の内容を題材にしようと考えていた。

その佐藤が、モチーフとして取り上げたのが、「天使」と「悪魔」であった。天使の腹部に目を移すと、天使は、妊娠しており、天使と悪魔が結ばれるという、本来あってはならない禁断の恋模様を描かれている。

また、BGMに演歌を使っているが、これは、J-POPやテクノミュージック、現代音楽を合わせると、格好良く映像に似合い過ぎてしまうため、映像と音楽の関係に相反するものをつくりだせないと感じたことによるもの

のであった。さらに、この歌を選んだのは、この歌が、佐藤が求めていたものに合致したからだだが、タイトルが「絆」であり、「繋がり」という意味だけでなく、「束縛」とも捉えることができる矛盾をはらんだ言葉であることにも着目したからである。^(註10)

佐藤が、この作品の制作に取り掛かったのは、東日本大地震が起こるよりも前のことである。そして、制作を進めていたところで、東日本大地震に被災する。さらに、作品を発表することになった「第八回 団 D A N S | Hierher Dorthin | こちらへあちらへ」のテーマのひとつが「震災」であったことから、前述の相反するものという構想に加えて、東日本大地震やそれに伴って発生した福島原発事故が顕在化させた課題も取り込みながら、制作を進めていくこととなった。

佐藤は、この作品の制作の経緯^{いきさつ}について、ウェブサイトのインタビューで以下のように語っている。



はい。制作は始まっていました。その制作中に、震災前になりますが、癌になってしまいました。すぐに手術をしたのですが、こんな大病をわづらったのは初めてだったので、人はいつか死ぬんだというのをリアルに感じました。その後、退院して、すぐに震災がありました。震災では、多くの人々の命が、自然の力によって亡くなっていくのを見ていました。自分個人の死を意識し、全体としての死というものを目の当たりにして、そういうものも作品の中で表現を出来ないかと考えました。ですが、ただ悲しいだけの表現では、なんだかやりきれない気持ちになってしまっているので、日本の田舎に悪魔と天使がいるというすこし滑稽なエッセンスを取り込みました。本当に悪魔のようにしたかったら、特殊メイクなどで強調できますが、作品では、翼と角でのみ表現していて、コスプレしているというか、重い印象にならない感じで描いています。キツチユな感じのほうが、逆に救いがあるんじゃないかなと思つて。^(註11)

この作品の全ての場面には、雨が降っている。これは、次の二つの理由からである。ひとつには、画面に動きを加え、静止画ではなく、アニメーションであることをわかるようにするためである。もうひとつは、出品する展示会のテーマのひとつである「震災」に、次のようなことから関連をさせたようとしたためである。原発事故後、周辺の住民が、雨に放射能が含まれることを懸念して、雨の日に戸外に出ることへ不安を覚えるようになったが、そのように、雨の捉え方が変わってしまったことをひとつの象徴として取り入れたのである。^(註12)

佐藤は、この作品について、前述のウェブサイトのインタビューで以下のようにも語っている。

風景の中には、震災前と震災後が混ざっていて、震災で壊れてしまったものなどを取り入れています。但し、直接的に被害を伝えるような報道的な写真は絶対に入れたくないと思いました。アート作品は、一〇年後、一〇〇年後、二〇〇年後の人々に伝えていかなければならない媒体だと思っています。ただこういうことがあったということを直接的に伝えるのではなく、震災によってある一人のアーティストが、感じていることを、報道とは異なる媒体で表現していることで、作品に接した人に伝えられることが、もっと広がるだろうと思いました。

この作品を制作する時期から、佐藤の関心や課題感は、日常の何気ない情景の中に感じる人の温もりや希望、不可思議さや狂気などのことから、より本質的な人間の生や様々な社会問題にも向かっていった。《BIND DRIVE》は、その大きな転換点とも呼べる重要な作品なのである。

(七)《9 holes》

《9 holes》は、二〇一二年から二〇一三年にかけて制作された実写映像をもとにしたオールオーバーのアニメーション作品である。この作品は、以下の九種類の映像で構成されている。

- (一) ちゃぶ台に並んで座り、湯呑を手にテレビを見る老夫婦
- (二) 庭の芝生に腰掛け、哺乳瓶からミルクを飲む少年
- (三) トイレットペーパーホルダーから、トイレットペーパーを巻き取る男性の両の手
- (四) 一本のひもを上にいる男と一八〇度ひっくり返って下にいる同じ男が、交互に引っ張り合うもの
- (五) 洗面台の鏡の前で薄オレンジ色のタンクトップを着た髪の長い若い女性が、左手にドライヤーを持ち、髪に温風をあてるもの
- (六) 大人一人が屈んでやっと通れるくらいの正方形の入口のガラスの扉が開いたシエルトアの中に、湯気を立てるカップうどんや半分開いた折りたたみ式の携帯電話が着信音を鳴らし、転がっているもの
- (七) 五階建ての古びたマンションの一階の薄緑色のエレベーターの扉が開き、宙に浮かんだ白い風船が入ってきて、最上階にかごが登った後、また一階に降りてきて、開いた扉から赤いハート型の風船が出ていく様子が繰り返されるもの
- (八) 川原の土手のようなところにつくられた石の階段とその両脇に敷き詰められたブロックの上に、雨が降り注ぎ、そして、やがて上がり、乾いていく様子を映したもの
- (九) スーパー戦隊シリーズのヒーローのような格好をした人が、アスファルトの上に仰向けに寝転がり、首を立ててに振りながら「はい、

はい、はい、はい、はい、はい、はい、」と言った後、首を横に振りながら「いいえ、いいえ、いいえ、いいえ、いいえ」と言い、これを繰り返すもの

このように、この作品は、それまでの《Call》、《Coffee》、《Hair》、《Avatar 11》、《Calling》などとは趣を異にし、ユーモラスに思える場面なども含んでいる。

佐藤の友人の話によると、この作品の制作にあたって、佐藤は、人や哺乳動物の体にある九つの穴、つまり、口、両眼、両耳、両鼻孔、尿道口、肛門の総称である「九竅」^{きゅうせう}に関心を持っていたとのことである。

「九竅」は、東洋医学では、五臓六腑の経絡と密接に繋がりが、老廃物や毒素を排出する働きをするものとされている。例えば、目から出る涙、風邪を引いた時の鼻水や痰、あくび、げっぷ、おなら、嘔吐、下痢なども、異物や老廃物を排出する働きをする。

それぞれの映像は、以下のようなものを意図したものだったのだろうか。

- (一) テレビや時折老夫婦それぞれが相手の横顔をじっと見つめる「両目」
- (二) ミルクを飲む「口」
- (三) 「肛門」
- (四) 「九竅」と「五臓六腑」のつながりを表す比喻であろうか
- (五) ドライヤーのコンセントを差し込むコンセント口のかたちが「両鼻孔」のようでもあり、ドライヤーから吹き出す温風は「両鼻孔」から出る鼻息の喩えか
- (六) カップうどんの出汁の香りをかく「両鼻孔」か、それとも「九竅」からつながる「五臓六腑」の中か



- (七) 白い風船を吸い込む「口」と赤いハート型の風船を出す「肛門」か
 (八) 尿を排泄する「尿道口」か
 (九) 二十世紀を代表するドイツの芸術家ヨーゼフ・ボイスが一九六八年に行ったパフォーマンス「Ja Ja Ja Ja Ja Ja Ja, Nein Nein Nein Nein Nein Nein」(はい、はい、はい、はい、はい、はい、いいえ、いいえ、いいえ、いいえ)へのオマージュ

佐藤は、二〇一三年に行われた gallery a M (東京・東神田)での展示『楽園創造パラダイス(芸術と日常の新地平)』のトークイベントの中で、(九)の映像が、ボイスの「Ja Ja Ja Ja Ja Ja Ja, Nein Nein Nein Nein Nein Nein」へのオマージュとして制作されたものであると語っている。^{註13)}

ボイスのこのパフォーマンスは、一時間にも及んで、「Ja Ja Ja Ja Ja Ja, Nein Nein Nein Nein Nein Nein」という言葉が、繰り返し、碎けた雰囲気の中で続けられる。佐藤が、この作品をボイスへのオマージュとしてつくったということであるが、だとすると、ボイスのこのパフォーマンスの、そして、佐藤の意図は何だったのだろうか？

新約聖書のマタイ伝五章三七節に次の一文がある。「あなたがたの言葉は、ただ、『然り、然り』、『否、否』であるべきだ。それ以上に出ることは、悪から来るのである」つまり、「正しいことには正しいと言う。間違っていることには間違っていると言う。いつも、真実を語りなさい。どんな時でも言葉に偽りがあってはならない」という意である。佐藤が、ボイスのこの作品からこのようなことを汲み取ったのだとすると、この(九)には、「九竅」と「五臓六腑」の相互のつながりや血液の循環、食欲や睡眠欲求など、人体が元来備えている働きに素直に従って過ごすべきであるという意を込

めているようにも思われる。

この作品は、佐藤が二〇一〇年に癌を患った経験から、自身の身体や生命に否が応にも意識を向けざるを得なかったことから、それまで以上に、人間の生命や身体に関心が向けられるようになり、つくられたものだったのであろう。

(八)《ダテマキ》

《ダテマキ》は、二〇一三年に実写映像をもとにつくられた七種類のオルーパーのアニメーションで構成される作品。この作品は、福島県いわき市にある老舗蒲鉾製造会社のオートメーション化された機械が伊達巻を製造する様子取材し、つくられたものである。

佐藤は、二〇一〇年に帰国した後、茨城県取手市に居を構えるが、その後から、様々な出来事に見舞われる。まず、二〇一〇年に癌が発見され、手術を受けることになる。幸いにも、腫瘍は無事摘出され、転移も見られず、快方に向かった。翌年の二〇一一年三月十一日の東日本大地震で被災。その翌年の二〇一三年には、佐藤と同じアーティストである妻がくも膜下出血で倒れ、入院し、手術を受ける。発症時にそばにいた佐藤が直ぐに対応したこともあり、無事回復する。

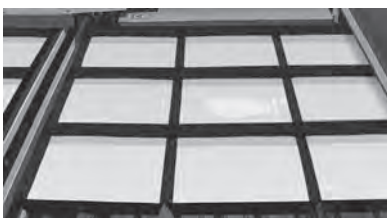
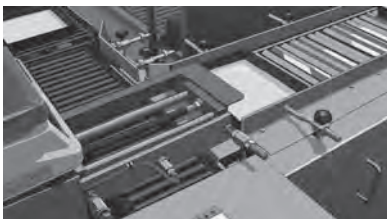
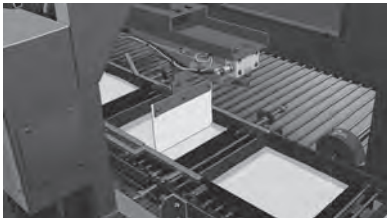
未曾有の被害をもたらした東日本大震災と福島原発事故の発生直後より、被災地の状況を心配し、気にかけてきた佐藤であったが、自身の制作や汚染の状況が懸念され、なかなか現地向かうことはできなかった。しかし、自身や妻の病、そして、妻が快方に向かっていたこと、これらのことに背中を押してもらったように感じ、佐藤は福島行きを決める。^{註14)}

佐藤は、インターネットなどで知った福島県いわき市のある老舗蒲鉾製造会社取材する。この蒲鉾製造会社は、東日本大地震で発生した大津波

の被害を受け、工場、社屋、従業員を失い、生産できない日々が続ぎ、取引先も激減した。しかし、全従業員が一丸となって再建に取り組み、震災から一年半後の二〇一二年九月に本社工場を新築し、本格的に操業を再開した。

もともと、福島県いわき市は、かつて「板蒲銚」の生産量日本一になったことがあるほどの一大蒲銚生産地であった。「常磐もの」と言われる上質な水産物を生かして多くの水産関係企業が立地していた。なかでも、佐藤が取材した老舗蒲銚製造会社のある薄磯地区は「蒲銚通り」と呼ばれるほど、蒲銚屋が立ち並ぶ地域だった。「悲しんではかりでは仕方がない！ 私たちの蒲銚を待っている人に届けたい」「地場産業の灯を途絶えさせてはならない」という思いで再建に取り組んだという話を佐藤は知り、その会社を一目見てみたいと思い、その地を訪れる。

佐藤が訪れた時、ちょうど、伊達巻の製造が行われていたが、佐藤はその様子に、ただ機械が何かを生み出しているだけではないものを感じ、この様子を題材に作品を制作したいと考えた。^(註1) そうして、つくられたのが《ダテマキ》である。この作品は、穏やかでゆっくりとし、少し寂しげなピアノの音源が流される空間に、七つの映像機器を使い、以下のアニメーションが上映される。



- (一) 鍋状の器の中に入れられた卵などの素材を、先端に三本の棒状のものが付いた機械がかきまぜる様子
- (二) 銀色の四角く広いトレーの中に、ホースのような管から、よく混ぜられた液状の素材が流される様子
- (三) ベルトコンベアの上を流れてくる黒く四角いトレーに、上部にある黒い管を伝って一定量の液状の素材が入られる様子
- (四) ベルトコンベアの上を流れる黒いトレーの素材の表面をトレーの内面と同じ幅の白いシリコンでできたようなヘラが平らに均す様子
- (五) ベルトコンベアの上をひとつずつ流れてくる黒いトレーが、直角に交差する次のベルトコンベアの上へ押し出される様子
- (六) 黒いトレーが横に三つ並んでベルトコンベアの上をゆっくり流れ、焼きの工程に入っていく様子
- (七) 焼きの工程を経た横に三つ並んだ黒いトレーが、細い八本のベルトコンベアの上を流れていき、最終地点でアーム状のもので下からすくい上げられ一八〇度回転して伊達巻だけが次の黒いベルトコンベアの上に落とされる様子

二〇一三年四月から二〇一四年三月に、七人の作家を紹介した gallery a Mの『楽園創造パラダイス』芸術と日常の新地平』の五人目の作家として、佐藤が選ばれ、『ダテマキ』が展示された。この企画のパンフレットの中に、佐藤は以下の文章を記している。

歴史上最初の映画とされるリュミエール兄弟による「工場の出口」は、従業員たちがある工場の出入り口から、わらわらと出てくる様子をただ撮影した、あるなんの変哲もない日常の光景が記録されたものだけども、よく見ると、工場から出てくる人々の中にはカメラに向かって微笑む人がいる。観る側と観られる側の交差する世界。つまり、そこにはフィクショナルなドキュメンタリーが展開されている。

今回、a Mで発表された「ダテマキ」は、アニメーションという虚構の世界に（記録すること意識的に取り入れた。

そして、フィクションとドキュメンタリーを回転させると、ナニかがひよこつと顔を出しはじめた。^(註16)

また、佐藤の gallery a Mでの展示を知らせるプレスリリースには、以下のテキストが記された画像が掲載されている。

- ① パソコンで、この文章を入力する。
- ② フォトショップを使って、この文章をトレースする。
- ③ プリンターで、この文章を出力する。
- ④ 出力されたこの文章をコンビニに持って行く。
- ⑤ コンビニのコピー機で、この文章を複製する。
- ⑥ 複製したこの文章を自宅にファックスする。

⑦ 自宅に届いたこの文章をデジカメで撮影する。

⑧ 撮影したこの文章を a M にメールで送る。

⑨ このプレスリリースに、この文章を掲載する。^(註17)

前者の佐藤の文章をもとに、改めて作品を観てみると、『ダテマキ』というアニメーション作品（II フィクション）には、地震によって発生した大津波により壊滅的な被害を受けた蒲鉾製造工場が、全社員一丸となって取り組んだ結果、見事に復活し、平穏な日常を取り戻したこと（II ドキュメンタリー）を象徴するものとして記録したということもできるだろうか。その「フィクション」であるアニメーション作品を「ドキュメンタリー」と置き直して観てみると、静かなピアノの音色が流れるなか、ただ繰り返し動き続ける機械の様子は、何事もない平穏な日々が送り続けられる様子のようにも、はたまた、SF小説に出てくる、政府などによる徹底的な管理下に置かれた市民が、人間としての尊厳や人間性までも否定されてしまう「ディストピア」や、科学技術の行き過ぎた利用や過信から、人間や自然に被害を与えてしまうことなどを想起させはしないだろうか。

後者のプレスリリースに掲載されたものは、佐藤が行っている制作行為である「トレース」、つまり、元のものを取り込んで、それをなぞる作業を通して、別の何かに変換していく行い、このことをプレスリリースを見る人に、擬似的に追体験させることを意図しているように思われる。後に佐藤は、「清流の国ぎふ芸術祭 Art Award IN THE CUBE 2017」の展示の際の資料の中に以下のように綴っている。

ぼくにとってトレースとは、対象を「自分の中に取り込む」行為です。それは自分の暮らす土地や目の前の光景への理解を深め、関係を結ぶ

行為とも言えます。それらの作品は制作過程においてデジタル機器を活用していますが、実際には膨大な作画の枚数をこなすためには、自らの身体「手」をつかい生み出すことが必要不可欠です。^(註18)

後に、《東京尾行》(二〇一五―二〇一六年)と《福島尾行》(二〇一八年)の「尾行」シリーズが制作されるが、《ダテマキ》は、この「尾行」シリーズという行為の意味、さらには、《BIND DRIVE》で取り組んだ様々な社会問題に踏み込んでいくこととなる作品でもあった。

(九)《福島尾行》

《福島尾行》は、佐藤が二〇一八年に福島の被災地を取材し、その際に映した実写映像をもとに制作された実像とアニメーションが組み合わせられた作品である。佐藤は、二〇〇〇年の癌の発覚から七年間、治療を続けてきたが、二〇一六年の年末に医師から、手術をしても、もうこれ以上よくならないということを聞かされる。そして、自身の身体の限界を感じる一方で、創造し、何かを表現したいという思いをより一層強く持つように



なる。ちょうどその頃、東日本大震災と福島原発事故で不通となっていたJR常磐線富岡(福島県富岡町)―竜田(同檜葉町)間が、二〇一七年十月に約六年七カ月ぶりに運転を再開したことを報じる新聞記事を目にする。その記事には、再開式で、富岡町長やJR東日本社長が今後の復興に向けての期待を述べる様子や、町民の喜びの声とともに、富岡駅のすぐ横に大量に積まれた除染に伴う土壌や廃棄物を詰め込んだ黒いフレコンバッグの様子が映されていた。このショッキングな情景を目にした佐藤は、福島の現状を自身の目で見、感じ、記録に残さねばと強く思ったのである。これが、佐藤が《福島尾行》を制作するきっかけであった。^(註19)

佐藤は、二〇一七年から半年の間に、福島を数回訪れ、取材を行った。当時、原発事故から六年が経過していたが、除染作業は毎日行われ、一日に二〇〇〇台もの「ペースカー」と呼ばれる一〇トントラックが、フレコンバッグを大量に積んで、大熊町と双葉町にある「中間貯蔵施設」を往復する状況にあった。双葉町や大熊町、浪江町、富岡町、南相馬市などでは、まだまだ帰還困難区域が広がっており、住民の帰還率も低く、事故前の穏やかな日常とは一変した状況が続いていた。

《福島尾行》は、次のような三十の場面が、ドビュッシーの「月の光」を無音で奏でる自動演奏ピアノが置かれた空間に、繰り返し投影される。例えば、大津波の力で捻じ曲げられたガードレール。海岸線に防波堤を築く工事をしている様子。海辺に堆く積み上げられた瓦礫の山の上に小さなカワセミが止まり、その背後にゆったりと波打つ太平洋の海原の上をカモメが飛び交う様子。JR常磐線の線路脇に堆く積み上げられた黒いフレコンバッグとそこを通過する白い特急列車。砂浜に打ち捨てられたように転がる黒いフレコンバッグ。抜けるような青空の下、塩害で葉が全て無くなつてしまった木々。家財道具が散らばったまま住人不在となった一軒家。無人の校庭に取り残された三十個ほどのサッカーボールの入った錆びた鉄かご。見事な花を咲かせる大きな桜の木とピンク色の屋根と可愛らしいさぎのキャラクターが描かれたデッキ、緑色の柱脚、黄色い螺旋状のスロープのついた滑り台がある無人の公園などである。

《福島尾行》は、《東京尾行》と同じ「尾行」という言葉のついたタイトルの作品であり、双方ともに、実像と虚像が交錯する画面に虚実の狭間を行き来するような不思議な思いを抱かせるものである。しかし、《東京尾行》には、多くのシーンに人の姿があることや人々の営みを感じさせる情景が映されていることもあり、全体的に、生活感を感じるが、《福島尾行》には、それが感じられない。

それは、《福島尾行》の画面には、工事現場の作業員や帰還困難区域につくられた柵の近くに立つ警備員の姿以外、人の姿はほとんど見られないからということはあるが、それだけによるものではない。大地震と原発事故という未曾有の災害によって、そこにいたはずの人々、つまり、この災害がなければ、続けられていたはずの人々の暮らしが奪われてしまった、その悲惨な事実が、人物不在の画面を通して映し出されているからではないか。

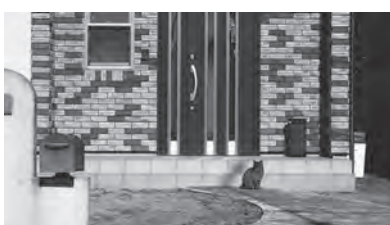
《福島尾行》の画面に映されているのは、自然の脅威や原発事故によって姿を変えさせられてしまった福島鳥の姿である。



建物を倒壊させ、家屋を押し流し、人々の命を一瞬にして奪った大地震と大津波、人々の日々の暮らしを奪い、一変させてしまった原発事故、そのことを、佐藤はこの作品の制作を通して記録しようとした。そして、もうひとつ、それぞれの画面の中に人はいないけれども、そこにも、本来であれば、人々の姿や暮らしがあつたことを思い起こさせ、私たちにそのことを伝えようとした。ここでも、《BIND DRIVE》や《ダテマキ》と同じように、直接的に被害を伝える報道的なやり方ではなく、アート作品として、作品に接した人の心の中で思いが広がっていくようなものを作り出す^(註2)そうとしたのである。

《福島尾行》の三十の場面の中に、ひとつだけ、人の姿が映っているものがある。夕日に映える大きな吊り橋の上を親子と思われる三人が楽しく話しながら歩いていく場面だ。佐藤がこの作品の中にこの場面を取り入れたのは、この親子の姿に、福島の人々の希望を重ねようとしたからではないだろうか。

《福島尾行》は未完の作品といわれている。それは、佐藤が、この作品を最低でも一年以上かけて、可能であれば、ライフワークのようなかたち



で、じつくりと撮影して描きたかったのだが、病気の進行から、体力的に遠出することが難しくなったことや片目が霞み出し、トレース作業が困難になったこと、そして、二〇一八年九月に、医師から余命三ヶ月の宣告を受け、自身に残された時間を知らされたため、それまで取材した映像をもとに、何とか生きている間に編集を完了させようと取り組んだからである。最後に、佐藤自身のこの作品へのメッセージを記して、この作品の分析を締めくくりたい。

福島という場所にカメラと三脚を持ち込み、とにかくありふれた対象を何も考えず撮影しました。それと同時に途方もない問題をぼくたちは抱えているんだとハッキリ理解できる場所も撮影しました。そして、撮影と作業を重ねていくうちに癌との戦いが軽くなってくるのがわかりました。福島への撮影旅行が毎月の楽しみになった頃、余命宣告され作業中止になりました。

今回出品する「福島尾行」の尾行は半年も中断したままです。

でも、福島で続く問題は終わってはいないし、
ぼくもまだ生きています。

富岡町の桜並木でいまでも点灯している黄色信号は、
「まだだよ」と言ってる気がします。^(註2)



(二〇)《死神先生》

《死神先生》は、二〇一九年につくられた九点のアクリル画と一点のオブジェクトで構成されたシリーズ作品である。これらの作品は、KENNAKASHI(東京・新宿)で、二〇一九年二月十五日～三月十六日に開催された「佐藤雅晴による個展「死神先生」」に出展された。以下の文章は、その個展への佐藤のステートメントである。

二〇一八年九月、もう八年近く闘っている癌の担当医師に余命三ヶ月と宣告され、不動産屋からは住んでいる家を老朽化を理由に、二〇一九年三月までに出ていくことを要求されました。

今回新たに発表する平面作品は、ぼくがこれまで発表してきた映像作

品の制作方法とあまり変化はなく、モチーフを写真撮影し、パソコンで形をトレースし、木製パネルにアクリル絵具でそのイメージを再現しています。デジタル作業と違って、絵具を画面に塗る生理的な感覚はとも気持ちがいいものです。制作途中の絵を壁にかけて鑑賞するという幸せも初めての体験でした。

四十五歳にしてこんな新鮮な思いで、絵を描くことができたのは癌のおかげかもしれません。

余命宣告をした担当医師は、これまでぼくを診てくれた医師とは大きくかけ離れたタイプで、診療の時はぼくの顔を見ないままパソコンに向かって話すような先生でした。

結局、七ヶ月の抗癌剤治療のうち、回転椅子を回してこちらの方を向いて目を見て話したのは、抗癌治療が全く効果がないので、緩和ケアに移動してもらおうと言われた時でした。

人界を超えたその顔を眺めながら、ぼくは初めから人間として接してもらえていなかったのだと気付きました。

そして、その直後に死神先生というあだ名を思いつき、心がすごく楽になりました。

死神先生からの余命宣告は罨です。彼が言ったタイムリミットを信じて、ただ死に向かって時を過ごすのは自殺行為です。

三ヶ月という時間をどう過ごすかは、ぼくの自由です。

誰の目も気にせずに、家と共に消えていく存在を、絵にしたいと思^(註2)います。

余命宣告を受けながらも、《福島尾行》というアート作品を通して、人類が抱える課題を明示させることを成し遂げた佐藤ではあったが、病状の

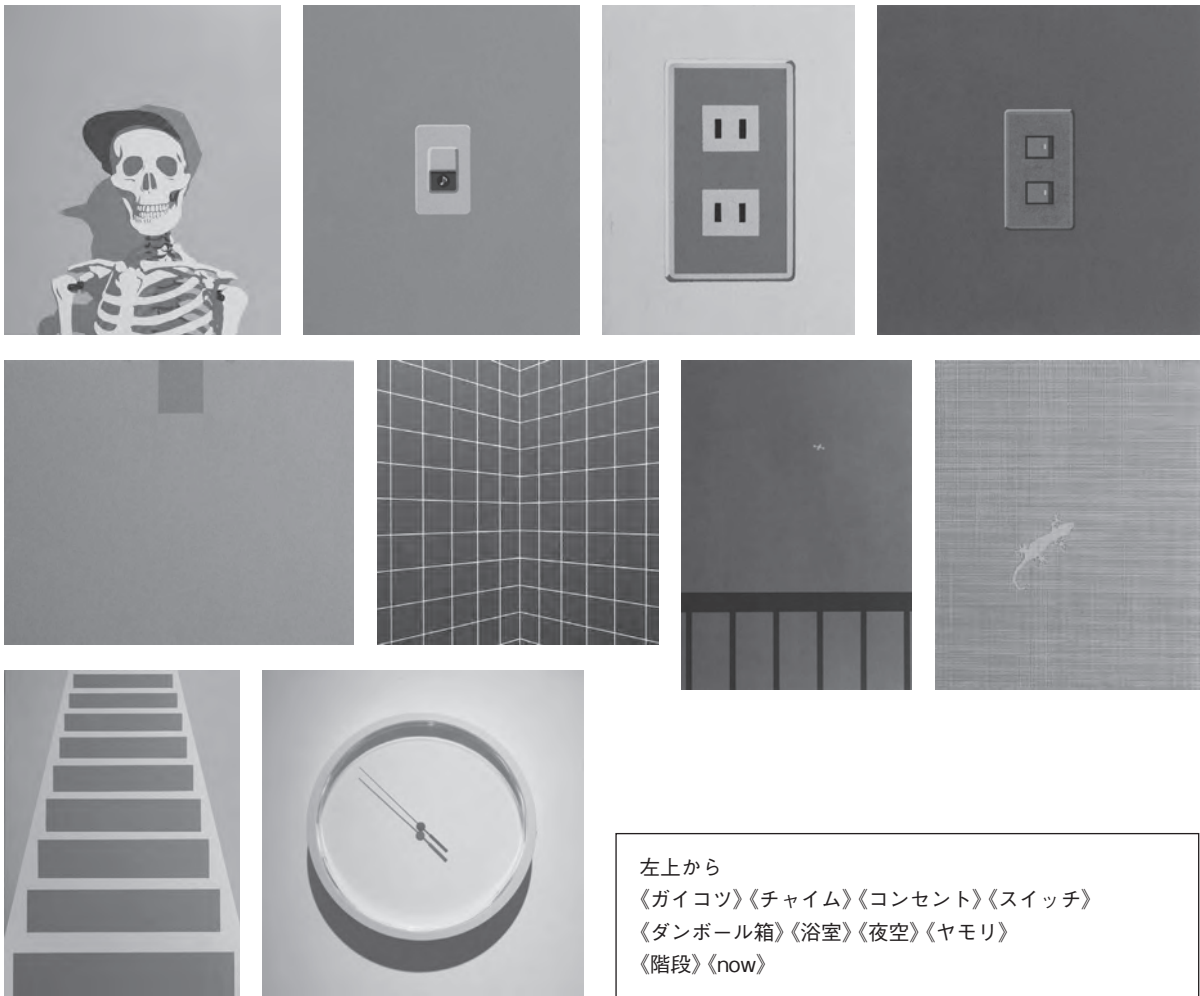
進行により、その後、映像制作を続けることは難しくなっていた。しかし、佐藤は、手を止めることなく、その状態でも可能な方法を考え、アクリル絵具による平面作品の制作に取り組んだ。

活動範囲が限られざるをえない佐藤が、制作の対象に選んだのは、家の中にある段ボール箱や玄関のチャイムなど、日々の生活の中で目にする、ある意味他愛のないものばかりであった。佐藤は、それらのものに愛おしむような眼差しを向け、丁寧に一筆一筆、描いていった。

帰国した二〇一〇年から十年の間は、佐藤にとつて常に病との戦いだった。佐藤は、自身の病、そして、死と向き合わざるをえない状態にありながらも、決して、逃げることも怯むことなく、自身の宿命を受け入れ、創作を続けた。そして、四十五年の生涯を通して取り組んだ創作活動の最後に、佐藤が再び巡り会ったのが、子どもの頃から親しみ、大学受験に向けては、朝から晩まで握った絵筆だった。

それまで取り組んできたアニメーション制作は、ひとつの作品が完成するまでに、半年から一年ほどの膨大な時間を費やすものである。制作中のデータはパソコンの中にあるため、作品が完成するまで、佐藤自身も全貌を確認することはできない。また、佐藤のアニメーション制作は、実写映像に対してペンタブレットツールを使い、平面化させ、アニメーションにしていけるものである。言い換えると、それは、実像を虚像に変換させていく作業であるということもできる。それに比べて、絵具と絵筆で描く絵は、随分と素朴な作業である。そして、それだけではなく、常に全体像を見ることができ、筆を加えるたびに、完成に向かう様子を見て取ることができるのである。

二十年間、パソコンに向かい、膨大な時間を費やし、この世の理や社会的な課題など、様々なものを描くことに取り組んできた佐藤に



とって、純粹に目の前にあるものを絵筆で描くことは、至高の喜びだったのではないだろうか。

四十五年の生涯を芸術に捧げ、創作活動を続けた、佐藤雅晴。アニメーションの分野で派生したロトスコープという手法を活用し、芸術作品として成立させ、そこにこの世の理も映し出すという独自の芸術世界を築き上げた。そして、そこにとどまることなく、人類が抱える課題にも取り組み、アートの力でそれを伝えていこうとしたのである。

二〇一九年三月九日、佐藤雅晴による個展「死神先生」が開催される中、佐藤雅晴は、家族の見守るなか、静かに旅立っていった。

四、佐藤雅晴作品の独自性——「尾行」

ここまで、佐藤の代表作品を見てきた。佐藤自身、ウェブサイトのインタビューで「平面作品とアニメーション作品の両方をバランスよく取り組みたい」と語っているが、^(註26)画業の中心となる二〇〇〇年から二〇一九年までの二〇年の間に、約三十点の映像作品と約七十点の平面作品を制作している。点数としては、平面作品が、映像作品の倍以上になるが、「ハラドキュメンツ 10 佐藤雅晴 — 東京尾行」(原美術館、二〇一六)や「THE ドラえもん展 TOKYO2017」(森アーツセンターギャラリー、二〇一七)、「森美術館 15周年記念展 六本木クロッシング2019展…つないでみる」(二〇一九)など、近年の展覧会において、主に映像作品が紹介されてきたことから、一般的には、映像作家としての印象の方が強いのではないだろうか。

ここでは、佐藤の創作活動を特徴づける「映像作家」としての側面をもう一段掘り下げて、考察してみたい。まず、一口に「映像作家」または「映像をメディアとして創作するアーティスト」と言っても、その制作スタイル

は、かなり多岐にわたる。佐藤の制作の特徴を理解していくためにも、ここで何人かの代表的なアーティストについて見てみよう。

まずは、世界で初めてテレビ・モニターを用いた作品を発表し、「ヴィデオ・アートの父」と呼ばれる韓国出身のナムジュン・パイク(一九三二—二〇〇六)。彼は、大規模なテレビインスタレーションや衛星放送を使ったりリアルタイムの双方向通信プロジェクトなど、それまで一方的に大衆に与えられるメディアであったテレビを人間の表現の手段へと逆転させ、先駆的な作品を次々と発表した。

続いて、南アフリカ共和国出身のウィリアム・ケントリッジ(一九五五—)。彼は、木炭とパステルで描いたドローイングを部分的に描き直しながら、変化させていく「動くドローイング」とも呼べるアニメーションを制作し、独特の物語性や世界観を持つ作品を発表している。

次に、スイス出身のピピロツティ・リスト(一九六二—)。彼女は、身体や女性、自然、エコロジーなどをテーマに、心地よい音楽と鮮やかな映像により、五感を刺激する映像インスタレーションを展開している。

日本人のアーティストにも目を向けてみよう。

まずは、名画や歴史上の人物に自らが扮するセルフポートレート作品で知られる森村泰昌(一九五一—)。彼も平面の作品だけではなく、《なにかへのレクイエム(独裁者を笑え)》のように、森村がヒトラーに扮し、当時の状況や史実などに独自の解釈を加え、演じたものを映像作品として発表したものなどがある。

次に、石田尚志(一九七二—)。彼は、抽象的な線を少しずつ描いてはコマ単位で撮影する「ドローイング・アニメーション」という手法を用いて、映像作品やインスタレーション作品、ライブ・ペインティングを発表。また、同手法で制作した映像を使い、展示空間の中に増殖する線や移動する

点といった動きを生み出させ、空間の質をさまざまに変容させるインスタレーションを発表している。

最後に、さわひらき（一九七七―）。彼は、多数の模型の飛行機が部屋を飛び交うものや、やかんやトイレットペーパーなど、さまざまな生活用品に足が生え、部屋の中を歩き始めるものなど、日常の風景の中に非日常が入り交じる独特の世界観を持つ映像作品や、映像と立体や平面作品を使い、展示空間自体をひとつの作品として構築していくようなものも発表している。

この六名を見ただけでも、表現スタイルはそれぞれユニークなものである。そして、この六名と比べると、佐藤のロトスコープを使った制作スタイルは、全く異なっていることがわかる。彼らの作品が、空間を演出するインスタレーション的なものや物語性を有する映像作品などであるのに比べ、佐藤の作品は、絵画的と呼べるものではないだろうか。実際、佐藤の作品は、時間軸のある映像作品でありながら、どの場面から観始めても、違和感を覚えることなく観ることができる上、いつまでも観ていたくなるような、気に入った絵画作品を観ている時に感じるのと同じような感覚を覚える。

では、ロトスコープ自体は、どのように活用されてきたのだろうか。また、佐藤と同じように、ファインアートの分野でロトスコープを活用している作家はいないのだろうか。次には、ロトスコープの起こりやその後の活用事例を見てみたい。

ロトスコープの手法は、「三・佐藤雅晴の作品分析《TRAM》」で見 てきたように、二〇世紀初期に分業化を目的として開発され、その後、アニメーション制作の分野で普及していったものである。

近年では、映画『スキヤナー・ダークリー』（キアヌ・リーブス主演、リ

チャード・リンクレイター監督、二〇〇六）や『アンダン（時を超える者）』（アメリカのアニメーション・テレビドラマシリーズ、二〇一九―）でも利用されるほか、日本でも、アーティストのシシヤマザキ（一九八九―）が水彩画風の手描きロトスコープ・アニメーションという独自の表現手法を確立し、CHANELやPRADA、資生堂のブランドのプロモーションイメージなどを手がけるなど、エンターテインメントやプロモーションの分野で活用されている。しかし、ファインアートの分野で世界的に高い評価を得ている事例は、佐藤以外では目につくことがない。

なぜ、佐藤以外に、ファインアートの分野で、ロトスコープを使った作品制作で、高い評価を得ている事例が見当たらないのだろうか。それは、次のようなことによるのではないだろうか。

アニメーション制作の技術は、日進月歩の発展をみせている。近年では、人間や動物などの動きをIT技術の活用により、精巧に再現するものや、機能が豊富で扱いやすい手法などが生み出されている。例えば、人体の関節などにセンサーを取り付けることで動きを記録し、その動きをデジタルデータ化して取り込み、CG映像として活用することができる「モーションキャプチャー」や、より手軽に扱うことができる「モーションキャプチャー」や、多彩な機能を備えた「Clip Studio Paint」や「Harmony」などの「ペンタブレット・アプリケーション」などである。パソコンやタブレット端末だけでなく、スマートフォン一台あれば、誰でも気軽にアニメーションが描けるのである。

そのような状況にあるため、ファインアートの分野で創作をする者の中に、アニメーションの活用を考える者がいたとしても、取り込んだ映像をコマ送りしながら、慎重にトレースし、制作するという、膨大な作業量を伴う「ロトスコープ」の手法を敢えて選ぶとする者は、そう多くはないの

ではないだろうか。

これらのことから、佐藤の制作スタイルが、フライングアートにおける映像作品としては、極めてユニークであると認めてもよいのではないだろうか。

高校、大学、そしてドイツと美術を専門とする教育機関で学び、取り組んできた佐藤であるから、アート作品を創作する手法は熟知していたはずである。だから、創作にあたっては、絵画や彫刻、映像（実写をそのまま使うもののようなアニメーションではない手法によるもの）、インスタレーションなども選択できたわけである。アニメーションの技術を活用するとしても、先程触れたように、ロトスコップよりも機能が豊富で扱いやすい手法を使うこともできただろう。では、なぜ、佐藤は、ロトスコップを活用した制作スタイルを取り続けてきたのだろうか。それは、次のような理由によるものではないだろうか。

佐藤が、作品のタイトルに「尾行」と名付けたように、「トレース」する行為は、佐藤にとって、目の前の情景や人物などを自身の中に取り込み、追体験する行為であった。そして、その行為を通すことにより、はじめて、佐藤自身の「思い」が、あたかも佐藤の「分身」とでもいうように、画面に像を結ぶのである。

ほかのアニメーション技法の方が、より効率良く絵を描くことはできるかもしれないが、佐藤にとっては、この「トレース」＝「尾行」という行為を行わないことには、自身が望むものに到達することはできないと考えたのだろう。

五、佐藤雅晴が描いたもの——「生への愛しみ」

最後に、佐藤雅晴作品に映されたものについて、改めて考察をしてみた。一、佐藤雅晴作品が映すもの——「四法印」において、佐藤雅晴作品

に映されたものは仏教教理の基礎となる「四法印」、つまり、「諸行無常」、「諸法無我」、「一切皆苦」、「涅槃寂静」なのではないだろうかとの仮説を唱えた。ここまで見てきたように、佐藤作品には、観る者に、画面の中に、虚実が入り交じるような不思議な感覚を覚えさせる特徴がある。特に、《Callie》や《Coffee》、《Hair》、《Calling》には、観る者に人の気配や移ろいゆくさまを感じさせるものがある。また、《東京尾行》や《福島尾行》には、実写の中にアニメーションが入り交じるさまに、虚実が交錯するような思いを抱かせる。

これは、誰しもが、この世のあらゆる事物や現象には確たるものはなく、他との関係の中で存在するものであり、また、移ろいゆくものであることを、程度の差こそあれ、感じているため、その気配が画面に映されていることを認めた時に、自然と共鳴したからではないだろうか。

しかし、その印象は、それだけに終わるのではなく、観る者に生の煌めきのようなものも感じさせる。これは、佐藤の作品に佐藤の思いが、強く、そして、鮮明に投影されたことによるものではないだろうか。

そのことを確認するために、同様の事例をいくつか見ておきたい。

例えば、アフリカの部族の仮面や木彫物などの造形物は、ピカソやマチスなど二十世紀を代表する作家たちを魅了した。これは、彼らの造形物は、現代人には想像できないほどに激しく破壊と再生が繰り返される部族民の生と死を司るものであり、そのため、美としての強度と純度が備えられているからである。

また、アール・ブリュットの作品の中にも、人間が持つ狂気と理性の激しいせめぎあいやありのままの自分に向き合おうとする真摯で切実なる思いが、観る者に強く伝わってくるものも多くある。

このように、作り手の思いが、造形物や作品にある意味乗り移るように

して、込められることで、それらを観る者の心を打つことがある。

佐藤は、この世のあるあらゆるものは移ろいゆき、思い通りにもならないものであるという理を認めながらも、だからこそ、今あるこの時、今を生きるものたちに愛おしいほどの眼差しを向け、「トレース」「尾行」という、自らの身体を使い、膨大な時間を費やし、自身の中に取り込み、その行為を通すことによって、自身の「思い」、そして、自身の「分身」を画面の中に像として結ばせたのである。

そして、佐藤の創作の卓越性は、そのことだけにとどまるものではなかった。それは、人類が抱える様々な課題に対しても目を向け、アートの力を通じて、人々に発信していったことにある。そのことは、東日本大震災やそれに伴って発生した福島原発事故によって顕在化された課題について取り組んだ《BIND DRIVE》や《ダテマキ》、《Callling 日本編》、《福島尾行》に見ることができる。

佐藤は、《Callling 日本編》の制作にあたり、展覧会のテーマである「ポスト福島」をイメージさせるものとして、川原に捨てられた廃バスを題材にしたものに加え、カラオケボックスの無人の部屋のモニターに「君が代」が流れる様子を選んでいる。これは、「ポスト福島」という展覧会のテーマに対して、福島原発事故のことを念頭に置くだけでなく、度重なる紛争や戦争、広島と長崎の原爆、チェルノブイリ原発事故など、科学技術の進歩が生活の利便性を生み出す一方で、行き過ぎた利用や過信などによって、人類に途轍もない不幸を生み与えることなどにも、大きな課題感を持ち、取り組んだ結果であろう。

佐藤のそういった取り組みは、既に、「震災」をテーマとした「第八回 団 DANCE Hierher Dorthin こちらへあちらへ」(ドイッ文化センター「東京」、二〇二一年)や「ポスト福島」をテーマとした

「Duality of Existence - Post Fukushima」(Friedman Benda (ニューヨーク)、二〇一四年)において、作品の発表というかたちで紹介されてきた。

東日本大震災と福島原発事故から十年を迎える本年、佐藤の関係者の話によると、オーストラリアで、「ポスト福島」をテーマとした展覧会の計画が動いており、佐藤の作品の出品要請が入っているとのことである。

科学技術や社会インフラの進化や、環境問題、新型コロナウイルスなどの衛生や健康課題など、多くの課題を抱える現代社会において、佐藤が捉えた視点、つまり、この世の理である「諸行無常」「諸法無我」「一切皆苦」を理解し、受け入れ、煩惱という炎を吹き消し、心が安定した、悟りの境地を表す「涅槃寂靜」を得んとすること、そのことが益々重要になってくるように思われる。

これからも、佐藤の足跡をさらに辿っていくとともに、現代、そして、未来の社会に活かす佐藤雅晴作品の意義を探っていきたい。

※8ページの「ハラドキュメンツ10 佐藤雅晴―東京尾行」(原美術館 2016) 展示された《東京尾行》は原美術館蔵、それ以外の作品は、全て個人蔵

(註1) ART.IT 佐藤雅晴メールインタビュー「ハラドキュメンツ 10 佐藤雅晴 東京尾行」[原美術館]

(註2) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註3) web magazine "OPENERS" 第12回 アニメーション作家・佐藤雅晴

(註4) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註5) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註6) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註7) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註8) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註9) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註10) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註11) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註12) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註13) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註14) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註15) gallery a M 楽園創造 vol.5 佐藤雅晴×中井康之トーク 2013年11月2日

(註16) 『楽園創造(パラダイス)―芸術と日常の新地平―』パンフレット 2013年
武蔵野美術大学

(註17) 『楽園創造(パラダイス)―芸術と日常の新地平―』vol.5 佐藤雅晴『プレスリリース 2013年 武蔵野美術大学』

(註18) 『清涼の国』 Art Award IN THE CUBE 2017 資料

(註19) ACT Vol.1「霞はじめてたなびく」佐藤雅晴インタビュー 2018年10月15日

(註20) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

(註21) 佐藤雅晴 Facebook 2019年2月21日 投稿

(註22) 『佐藤雅晴による個展「死神先生」』KEN NAKAHASHI (東京・新宿) 2019年2月15日～3月16日)における佐藤雅晴のステートメント

(註23) DEPARTURE [Works] バインド・ドライブ 佐藤雅晴

研究ノート 福田平八郎の写生紹介 ―昭和七年《写生帖》

宗像 晋作

はじめに―写生を中心とした絵画資料

大分県出身の日本画家・福田平八郎（一八九二―一九七四）は、大正期から昭和期にかけて、京都を拠点に、革新的な日本画の表現に挑み続けた画家である。特に画壇の中心的存在となる昭和期には、明るい色彩と単純化を伴う大胆な造形により、斬新な視点を取り入れたモダンな様式を確立している。

こうした福田の画業を裏側から支えていたのは、福田が日常的に熱心に取り組んだ「写生」であったことは、先行研究において多く指摘されてきた。^{〔注1〕}自らを「写生狂」とまで自称した福田は、自分にとつての写生の意義や方法について詳しく述懐しており、^{〔注2〕}そうした一連の言葉には、写生を重視する強い思いとこだわりが示され、写生を絵画制作の根幹にあたるものと考えていたことが明確にわかる。

大分県立美術館は、福田平八郎の本画一〇九点（令和二年度現在）に加えて、その写生重視の制作態度を実証するかのような、福田の写生（スケッチ）を中心とする絵画資料を、二一九二点（令和二年度現在）収蔵している。この絵画資料には、福田が外出時に持ち歩いていたという写生帖（スケッチ・ブック）、一枚紙に描いた写生、そして本画のための構想・下絵が含まれている。描かれた内容は、花樹、果蔬、鳥獣、草虫、魚介などの動植物を中心に、水、雲、雪、氷などの自然景物、食材・食品、絵画模写など、あらゆる事物に及んでいる。

これらの写生は、福田が展観を想定して仕上げた「作品」とはもちろん

異なり、作品＝本画の構想のために写し集められた素材・資料とでもいうべきものであり、やがてこれらの画稿を基礎としながら、下絵・本画が制作された。こうした写生は、福田の表現者としての興味や関心を直截に示し、また実制作の過程や試行錯誤などを具体的に伝えるという点において、極めて貴重な資料的価値を有していることは言うまでもない。

また、福田は、昭和十年頃から、制作において色彩表現を重視するようになるが、^{〔注3〕}写生においてもできる限り着彩するよう努めているといい、着彩に重きを置く故、素描やデッサンというよりは「写生」という言葉が当てはまるような気がするとも述べている。^{〔注4〕}つまり、福田の写生の大きな特徴は、いきいきとした筆のタッチとともに、福田の瑞々しい色彩感覚が見て取れることであり、それは鑑賞上においても十分な美的価値を有するものである。

以上のように、福田平八郎の写生を中心とする絵画資料は、本画とは異なる資料的価値をもち、また本画とは別趣の美的価値が備わった貴重な資料といえる。当然、福田の写生の主要なものについては過去においても注目され、福田在世時の個展をはじめ、回顧展や企画展、図録や書籍においても頻繁に紹介されてきた。本稿においては、まだ詳しく紹介されていない写生をとりあげるることによって、福田の画業の豊かな実相について、また別の角度から光をあてる試論としてみたい。

昭和七（一九三二）年の《写生帖》の紹介

ここに紹介する昭和七（一九三二）年の《写生帖》は、標題に「昭和七年夏／小鮎（塩津方面）／鮠／漣」（図1）と、年記と写生対象が、福田自身と思われる筆跡で書かれたものである。「小鮎（塩津方面）」と地名も記されているが、「塩津」（滋賀県長浜市）とは、琵琶湖の北東地域にあたる湖北の地名である。

福田は、昭和六（一九三二）年頃より、釣りを趣味とするようになるが、それは京都市立絵画専門学校の恩師・中井宗太郎に誘われて琵琶湖へ鮠釣りに行ったことがきっかけで、以降、それを生涯の趣味として親しんでいる。^{（注5）}この写生帖は、ちょうど福田が湖北に釣りに出かけるようになった頃に、釣り道具と一緒に携行した写生帖であろう。

本写生帖は、寸法縦三十八・八糎、横二十六・八糎、全六〇頁あり、漣が二〇図、鮎が五図、鮠が二図、合計二十七図の写生が収められている。内容的には、ほとんどが漣、即ち水面の小波や波紋の様子を写生したものに

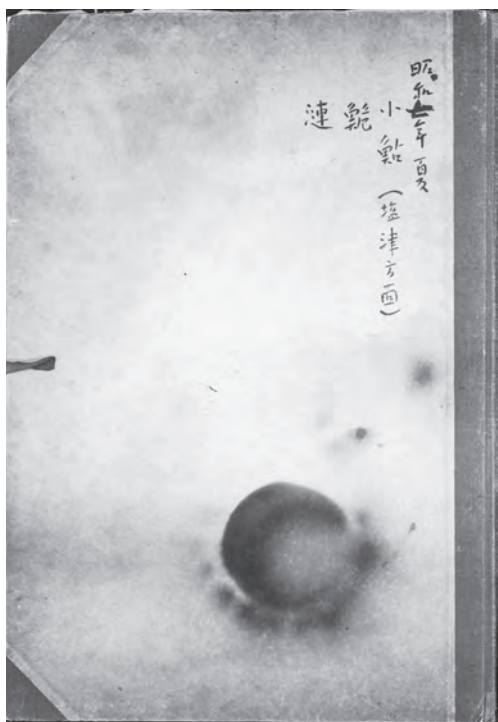


図1 福田平八郎《写生帖》表紙
サイズ 38.8×26.8cm
大分県立美術館

なるが、福田の

画業において漣
といえば、昭和
七（一九三二）

年、第十三回
帝展に発表し

た代表作《漣》

（大阪中之島美

術館、重要文化

財、図2）が想

起されよう。福

田は、昭和期に

入り、色と形の

造形要素におい

て、従来の写実

性に加えて、より大胆で明快な表現を取り入れる試みをはじめが、《漣》はそうした画風変遷における大きな転換点となった作品である。

福田は、本写生帖に収められている漣の写生から四図を選び、《漣》（昭和七年）の制作にかかわる写生として、『三彩』誌上^{（注6）}に自ら紹介している。福田はその『三彩』の《漣》の解説で「…波の形は瞬間の動きでまことに掴みにくいものです。その写生にはいろいろな試みをして実態をつかむのに苦労しました。結局よく見ることが何よりのたよりとなるものです。…」と、写生によって対象をよく観察することの重要性を述べているが、本写生帖の多数の漣の写生図（図3-1、3-2、3-3）は、そのような福田の制作の実態や着眼点を、代表作《漣》との関係において如実に伝える資料



図2 福田平八郎《漣》昭和7（1932）年
大阪中之島美術館 重要文化財



図3-1 福田平八郎《写生帖》漣
昭和7(1932)年
大分県立美術館



図3-2 福田平八郎《写生帖》漣
昭和7(1932)年
大分県立美術館



図3-3 福田平八郎《写生帖》漣
昭和7(1932)年
大分県立美術館

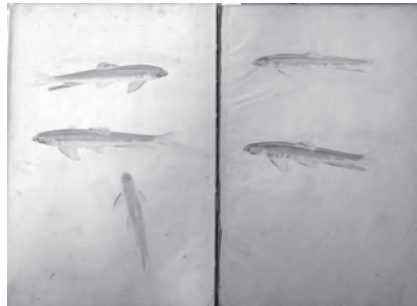


図4-1 福田平八郎《写生帖》鮠 見開き
昭和7(1932)年
大分県立美術館

として貴重である。それ故、実は本写生帖の漣の写生図は、これまでも展覧会や図録、書籍等で幾度も紹介され、広く注目されてきたものである。本稿においては、まだ詳しく紹介されていない写生として、本写生帖に収められている鮠の写生(口絵、図4-1、4-2)に注目してみたい。ご子息の宗平氏によれば、福田は本来、釣りにおいては、鮠釣りを専門(主)としていたそうである。^(注7)しかし福田の絵には、アユの写生や、アユを画題

鮠の体部には、光沢感の冴える淡青色が施されており、腹部には淡い桃色、尾ヒレを除くヒレの縁には赤色が施されている。日本の河川に棲息する淡水魚としては何ともカラフルであるが、これらの体色の特徴は、五〇八月の繁殖期におけるオスの華麗な婚姻色として知られている。福田が本写生をおこなったのは、標題の通り昭和七年の「夏」であったから、

にとりあげた作品が圧倒的に多く、絵のテーマとしては、淡水魚の中でも一際優美なアユ(鮠)が選ばれたようだ。
鮠は、標準和名では「オイカワ」という名称をもつが、地方によっては「ハヤ」「ハエ」と呼ばれ、体長約一〇〇〜十五㎝で、釣人にとっては「ハヤ」な淡水魚として知られている(本稿では写生帖の標題の通り「鮠」という名称を使う。)福田は、本写生帖において、鮠の写生を二図描いていると前述したが、見開きの各頁に一図ずつ、合計五匹を描いている。^(注8)

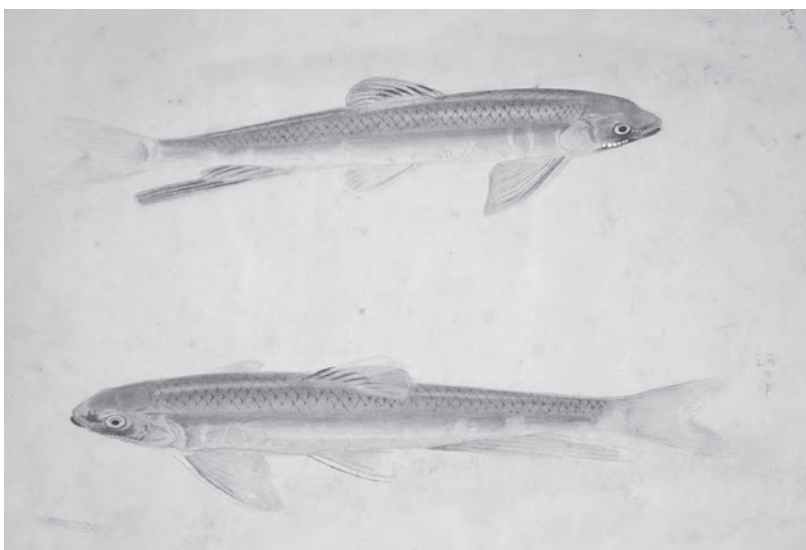


図4-2 福田平八郎《写生帖》鮠 見開き左頁部分

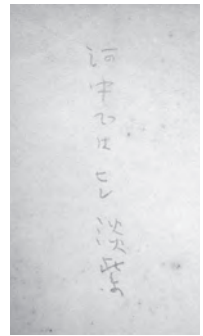


図5-1
福田のメモ書
「河中ではヒレ淡紫」

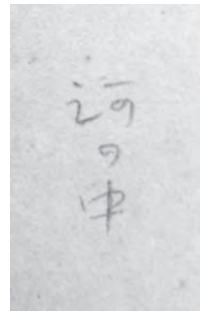


図5-2
福田のメモ書
「河の中」

まさに時期的に鮠のオスが美しい体色をみせる時期であった。福田の高度な描写力は、魚体特有の光沢感とともに、細部にわたって観察された鮠の各部の色彩を表わし、静的ながら迫真的で生命感あふれる姿を写し取っている。

また、左頁の鮠の写生図の右上隅によく注目すると、ごく薄く鉛筆で「河中ではヒレ淡紫」と福田のメモ書きがあることに気付く(図5-1)。さらに、平行に並べ左右逆向きに各々描かれた二匹の鮠のうち、下側に描かれた鮠の尾鰭の右側あたりには、「河の中」と、これもごく薄く鉛筆で短いメモ書きが認められる(図5-2)。

ここで今一度、描かれた二匹の鮠をよく観察してみると、ヒレの色を主として、二匹の体色が、微妙に異なって描かれていることが確認できる。「河の中」というメモ書きがなされた下側の鮠の体色は、つまり水中における鮠の体色を捉えたものと考えられ、「河中ではヒレ淡紫」というメモ書きのとおり、ヒレに薄い紫を感じる色彩で描かれている。

一方、上側に描かれた鮠は、特にヒレの赤味をより増して描かれており、メモ書きはないが、水中ではなく水面における鮠の体色を捉えたものであろうと考えられる。福田は、水面と水中、それぞれの深度の違いによって、色の見え方が微妙に異なることを、この写生によって研究していたのではないだろうか。

ここで思い起こされるの

は、大正一〇(一九二一)年、まだ三〇歳の若き福田が、第三回帝展に出品し、特選となった出世作《鯉》(宮内庁三の丸尚蔵館、図6)の制作時におけるエピソードである。当時南禅寺に寓居していた福田は、水中の鯉を表現する上で、水の深度による鯉の色の変化がどうしても分からなかったという。そのような時、寺の風呂でヒントを得た時のことを次のように回想している。

「…新しい湯につかって、じっと自分の足をみていると、その足の色が、恰度^{ちやうど}白い鯉の水中にあるのとよく似ているので、足を上下させて、水面よりの深度による、色調を研究した^(注9)までのことである。…」

当時、《鯉》の制作秘話として、福田が風呂で「鯉の水中を遊泳する真似をした」^(注10)などと、世間では嘘か誠かわからぬ逸話が様々に語られていたそうである。実際には、右記の福田自身の回想からわかるように、水中で自分の足を上下させて、水面からの深度で変化する色調を研究したということであった。福田は特選となった《鯉》において、水面の鯉と水中の鯉の色彩を、その深度の違いによって繊細に描き分け、水はあえて描かずに完成させているが、こうした迫真的な表現を生んだ背景に、福田の常日頃か



図6 福田平八郎《鯉》
大正10(1921)年 宮内庁三の丸尚蔵館

らの熱心な色彩研究があったことを伝えるエピソードといえる。

以上のような《鯉》の制作時の逸話を踏まえてみると、福田は鮠^{はら}の写生においても同様に、水の深度による色彩に関心を向けていたことがわかる。特に、水中の鮠のヒレの色彩が淡紫に見えるという変化に気付き、それを丹念に写生していたのだ。この鮠の写生が昭和七（一九三二）年に描かれており、大正一〇（一九二一）年の《鯉》の制作から、実に十一年が経過しているが、鮠の精彩な写生の存在は、福田の色彩に対する感性、感覚が、全く鈍ることなく鋭敏に働いていることを示している。福田は常に、対象へ継続的な関心を向け、新鮮な感性を持ち続けた画家であるが、そうした福田の作画姿勢は、次のような言葉にも端的に表れている。

「：われわれ画家は、感性を成長させることを心掛けなければならぬし、また、その成長した感性で写生した素材を制作の基礎にしなければならぬと思う。私は同じ花を、毎年必ずしも写生するように心掛け、それを主題にして制作する時は、その何年間もの写生を、一通り並べて吟味して見る、そして、一番新しい写生を基礎にして制作することにして居る^{〔注1〕}」

福田は絶えず同じ対象を写生し、常に新しい発見を取り入れようとしている。感性を磨き、培われた美学によって常に創造的であろうとしたのである。こうした福田の不断の写生の成果は、やがて昭和一〇年代に入るとより明快な色彩と構成による斬新な日本画を次々に生み出していくことになった。「形や線よりも先に色彩を強く感じる^{〔注12〕}」と述べた福田にとって、色彩は絵画制作における最も重要な造形要素であり、色彩を追究していく上で、写生は何よりの手段であった。昭和七年の鮠^{はら}の写生は、今まで詳しく紹介されることのなかった写生であるが、福田の写生の在り方と、写生による色彩研究が斯様にして継続されていたことを明確に示す絵画資料の一例として、貴重であり興味深い。

【註】

【注1】 河北倫明・岩崎吉一編『福田平八郎 作品と素描』I・II（光村図書出版株式会社、昭和五七（一九八二）年）、佐藤直司・古賀道夫編『生誕100年記念 福田平八郎―作品とその素描―』（大分県立芸術会館、平成三（一九九一）年）、下村朝香編『没後30年 福田平八郎展―大分県立芸術会館所蔵作品を中心に辿る―』（西宮市大谷記念美術館、平成一六（二〇〇四）年）等

【注2】 福田平八郎「私の写生帖1」「三彩」三十四（昭和二四（一九四九）年九月）、同「私の写生―花鳥―」「三彩」四十二（昭和二五（一九五〇）年五月）、同「写生帖拝見―私のスケッチについて―」「美術手帖」一一一号（昭和三二（一九五七）年二月）、同「画道散歩」「大毎美術」第十八卷第六号（昭和一九三九年五月）等

【注3】 拙稿「福田平八郎の色彩表現―昭和十年代を中心に―」（大分県立美術館研究紀要）第四号（大分県立美術館、令和二（二〇二〇）年）

【注4】 福田平八郎「私の写生―花鳥―」「三彩」四十二（昭和二五（一九五〇）年五月）

【注5】 「対談閑話―日本画に生きる（七）」（毎日新聞社、昭和四三（一九六八）年二月四日）

【注6】 福田平八郎「自作回想『三彩』臨時増刊第九十九号（昭和三三（一九五八）年四月）

【注7】 福田宗平「父と写生」（注1前掲書II所収）

【注8】 厳密に言うと昭和七年の写生帖には、釣り上げた鮎数匹と鮠一匹を一緒に描いた写生があるが、ここでは詳しく言及しない。

【注9】 「大正の頃―鯉の回想」『日本美術』第二卷第五号（昭和一八（一九四三）年五月）

【注10】 注9前掲書

【注11】 注2前掲書「私の写生帖1」

【注12】 注2前掲書「私の写生帖1」

【図版典拠】 左記の挿図については既刊書より転載した。

【図2】 「モダン百花繚乱」大分世界美術館」（大分県立美術館、平成二七（二〇一五）年）

【図6】 「福田平八郎」（日本経済新聞社、昭和五一（一九七六）年）

シャガール《母と子》(3)

梶原 麻奈未

第四節 丘の上の墓

本稿では、マルク・シャガール (Marc Chagall, 一八八七—一九八五) による作品《母と子》(一九七三年頃)の制作背景とモティーフの一部を明らかにすることで、生涯の作品における本作品の特徴について述べる。

マルク・シャガールによる《母と子》(図1)は、晩年に制作された、故郷を描いた作品である。この作品の詳細情報、制作年、制作の動機、主題、モティーフの特徴と意味は明らかにされてこなかった。そこで、第一節では、制作年が一九七三年頃であることと大分県立美術館への来歴を明らかにし、第二節では、制作の背景として、シャガールのヴィテプスク美化に伴う同地への訪問辞退があつたことを指摘した。そして、第三節では、《母と子》とシャガールが書いた詩「私の母」(一九三〇—三五年)の挿絵(一九六八年発表)との構図上の類似性を指摘し、詩の内容が《母と子》に適用され得ることを示した。つまり、《母と子》の画面中央を占める女性には、シャガールの亡き母親かつ故郷ヴィテプスクとしての要素があつた。この結果を踏まえて、第四節では、通常平らに描かれたヴィテプスクに傾斜があることについて説明する。

《結婚》(一九一一年)(図2)や《ヴィテプスク》(一九一四年)(図3)における土地が平らであることは、第一節で述べたとおりである。とはいえ、同地の地形は、平地に限定されるわけではない。前例として、例えば、ヴィテプスクで活動したシャガールの師ペン(Юрий Моисеевич Пэн, 一八五四—一八三七)による風景画《秋》(一九一一年)(図4)では、丘が

描かれている。ペンの弟子であるシャガールの作品にも丘を扱ったものはあるが、一九一〇年代のものは主題と題材がほぼ墓地に限定された。それが一九一七年に制作された《墓地》(図5)と同年に制作された《墓地の門》(図6)である。

こうした坂の上の墓は、回想録や詩「あの遠い町」でも取り上げられていたが、特に後者では、望郷の念が強くなっている。

「あの遠い町」

あの町は遠い／私の中で鳴り響いている／あの町は遠い、

教会は白く／チョークのように白く／遠い教会と遠い

シナゴーク。戸は／開け放たれている。花盛りの庭が満開を迎えにぎやかな船の翼の上で生命が高揚する

私の中で悲しんでいる／曲がった小さな道が

坂の上の灰色の墓標に眠る／悲嘆にくれた信心深いユダヤ教徒

塗りと色彩の中に／光の中に、影の中に

私の遠くの絵がたててある／ああ、私の魂を抱きしめたなら
カンヴァスが！

私の道は炎に包まれ／火の中で様々な時代が輝いている

何度私のもとに／あの世界が夢と現実で現れたのか

私はどこにいるのか 神の知らせはどこなのか

私を探さないでください 私が／自分自身を見つけれません

私は自分の人生を捨て／去った…

私は自分で墓を掘り横たわり／泣きつかれてしまっ

Тот город дальний

Во мне звенит

тот город дальний, церквушки белые —

белы как мел они —

церквушки дальниеи синагоги. Двери

распахнуты. В расцветший сад — в зенит

взлетает жизнь, на шумных крыльях рея.

Во мне грустят

кривые улочки,

надробья серые — на склоне, где лежат

в горе благочестивые евреи.

В мазках и красках,

на свету, в тени

стоит моя далекая картина —

о, если б душу мне могла обнять

ее холстина!

Мой путь охвачен пламенем. В огне

сверкает голды.

Сколько раз ко мне

тот мир во сне как наяву являлся,

а я — где я? Бог весть где затерялся.

Меня вы не ищите. Не найдю

себя я сам. Я жизнь свою покинул,

ушел…

Себе я вырою могилу и лягу

и слезами изойду.^(註9)

このように、坂の上の墓地は、故郷への想いと結びつくものだが、第二次世界大戦後の油彩画では、門や墓石、墓標が目立たなくなり、消えてしまっ。そうした作品が、《朝》(一九四八年) (図7)、《黒い村》(一九五一年) (図8)、《赤い空の村》(一九五一年) (図9)である。^(註7)

変化の手がかりは、一九四四年二月に発表された「私の町ヴィテプスクへ」にあった。シャガールがナチスのヴィテプスク侵攻に対して作品で対抗する意思を表明した原稿である。この中で、シャガールは、故郷が破壊されたことを嘆き、両親が埋葬された山に墓も墓石も見つけられないと悲

しみ、ヴィテプスク全体が偉大な生きた墓石となると述べている。^(註8) このイメージが、先に挙げた作品における丘の上の町並みになったと思われる。後に、類似する丘は、聖書主題の油彩画《雅歌Ⅲ》^(註9)（一九六〇年）（図10、11）でも描かれた。この作品では、ヴィテプスクがエルサレムと同じ場所に位置している。つまり、ユダヤ教徒にとって神が顕れた啓示の場である聖地が他の土地と接することになる。特殊な配置だが、実は、シャガールにとって、故郷は神が顕れ得る場所だった。その独特な考え方が次のように回想録に書かれている。

私は街をぶらつき、探しまわり、祈った。

「神さま、雲の中に、それとも靴屋のうしろに隠れている神さま、私の魂を、吃音の子の悩める魂が目ざめるようにして下さい、私の生きるべき道をお示し下さい。私は他の人たちのようには生きたくないのです、私は新しい世界を見たいのです」

Je rôdais dans les rues, je cherchais et priais :

« Dieu, Toi qui te dissimules dans les nuages, ou derrière la maison du cordonnier, fais que se révèle mon âme, âme douloureuse de gamin bégayant, révèle-moi mon chemin. Je ne voudrais pas être pareil à tous les autres; je veux voir un monde nouveau. »^(註10)

このような独自の思想を持つシャガールにとって、聖地の中に故郷を配置することの抵抗は少なかったようである。《雅歌Ⅲ》にとどまらず、一九七〇年に完成したメッス(Mets)^(註11)のサン・テティエンヌ大聖堂(Cathedral St-Etienne)のステンドグラス(図12)でもそうしたモチーフ

が描かれた。^(註12)

大聖堂におけるシャガール作品全体の構想は、救済を想起させるものである。^(註13) この下で、祭壇に最も近い北の作品（一九六〇年）では、左から右の窓に向かって、石版を受け取るモーセ、琴を弾くダヴィデと音楽を楽しむ人々、鳥に乗ったシャガール、斜めの地平線の上の聖堂とシャガールの母親の店、ヴィテプスクに帰る人々、エレミヤが描かれている(図13、図14)。全体の構想と、各々のモチーフによる神への賛美や平和、シャガールの芸術の志向を考慮に入れると、聖書に登場しないはずの故郷と人々は、神の力による救済と再生の対象だったと思われる。シャガールは次のように回想している。

肝心なことは芸術だ。絵だ、誰も描かない絵だ。

だが、それはどんな絵だ？ 神さまが、いやだれだつていいが、私の画面に私のためいきを、祈りや悲しみのためいきを、救済や再生の祈りをふき込むことのできる力を与えてくれるだろう。

L'essentiel, c'est l'art, la peinture, une peinture différente de celle que tout le monde fait.

Mais laquelle? Dieu, ou je ne sais plus qui, me donnera-t-il la force de pouvoir souffler dans mes toiles mon soupir, soupir de la prière et de la tristesse, la prière du salut, de la renaissance ?^(註14)

「だれだつていいが」と言つてはいたものの、シャガールが強い信仰心を持ち、神に捧げる作品を描くと親友に述べていたこと^(註15)から考えると、救済や再生の力を与えたのは神に他ならない。ロシア時代に培ったこの使命

をシャガールが戦後も保っていたことは、多数のユダヤ人殉教主題の油彩画を制作したことで裏打ちされる。さらに、晩年、シャガールは、戦死者の無念さが自分の作品の色彩に混じるといふ考えについて親友に語っていた。^(註16)

《母と子》が制作されたのは、サン・テティエンヌ大聖堂のステンドグラス完成から三年後のことだった。地面が斜めのヴィテプスクが描かれた作品数が少ない中、確認できる限り、生涯最後の作品に相当する。芸術の使命、制作背景にある故郷への強い想い、そして、女性像に亡き母と故郷への愛情が託されたことを考慮すると、シャガールは、丘の上の町並みを描くことで、死者と破壊された故郷を救済し、再生しようとしたと思われる。このことを考慮し、次節では、画中の聖堂とトラーラーについて考察したい。

頻出文献一覧

- Chagall 1931 = Marc Chagall, *Ma Vie*, traduit du russe par Bella Chagall, Paris: Librairie Stock, 1931. (邦訳 マルク・シャガール著、三輪福松、村上陽通・訳『シャガール わが回想』、朝日選書、1990年。)
- Шараг 2005 = 『マルク・シャガール 祖国万歳!』展目録、トレチャコフ美術館・編、モスクワ、2005年。 *Марк Шагал – Здраствуй, родина!*, ГТГ, Москва: Сканрус, 2005.
- Meyer 1961 = Franz Meyer, *Marc Chagall: Leben und Werk*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1961.
- Sorlier 1989 = Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, Paris: Librairie Seguer, 1989. (邦訳 シャルル・ソルリエ著、石井啓子・訳『わが師シャガール』新潮社、1992年。)

註1 《母と子》では、シャガールの母親が経営していた店が描かれたが、隣接する実家の写真がトレチャコフ美術館で開催された大回顧展の図録に掲載されており、当時の様子がわかる (Шараг 2005, ср.25)。また、一九九七年に同地に設立されたマルク・シャガール家博物館 (Том-музей Марка Шагала) は、シャガールの実家の外観に似せて、実際の住所と同じ通りに建てられており、《母と子》を理解する助けとなる。

註2 母子像が共同体を表したシャガール以前の例として、フランス共和国を母子像で表したオノレ・ドーミエ (Honore-Victorin Daumier, 1808-1879) の《フランス共和国》(一八四八年、オルセー美術館蔵) が挙げられる。同作品についてジェンダーの視点から若桑が論じている。若桑みどり『象徴としての女性像: ジェンダー史から見た家父长制社会における女性表象』筑摩書房、二〇〇〇年、十二頁。ペンは一八九六年頃から一九三七年まで同地に住んでいた。

註3 Юрий Моисеевич Пен, состав. В. Н. Кучеренко, И. П. Холодова. Минск: Беларусь, 2006, ср.160-163 (V. N. Кучеренко, I. P. Холодова 編『ユーリー・モイセーヴィチ・ペン』シンスク、二〇〇六年、一六〇-一六三〔卷末年表〕頁)。

註4 Chagall 1931, pp.56 (邦訳四十三-四十四頁。)

註5 「あの遠い町」と内容が一部重複する詩「町 (LA VILLE)」(一九三〇-一九三五年、初出不明) が『詩』に収められている (Marc Chagall, *POÈMES*, traduit par Assia Lassaigne, Philippe Jaccottet, Genève, 1975, pp.43-44)。シャガールはこの詩でも丘の上の墓について詠った。

註6 Марк Шагал, "Тот город дальний", *Ангел над крышам: Стихи. Проза. Спички. Выступления. Письма*, перевод с идиш Л. Беринский, М: Современник, 1989, срр.56-57 (マルク・シャガール著、ベリンスキー訳「あの遠い町」『屋根の上の天使: 詩、散文、記事、スピーチ、書簡』モスクワ、一九八九年、五十六-五十七頁)、初出不明。

註7 「屋根の上の天使」は、シャガールの死後、編集、翻訳、出版された。イディッシュ語、ロシア語で書いた詩などが収められている。

註8 これらの作品では、シャガールの母親の店やロシア正教の聖堂が描かれている。 Marc Chagall, "To My City Viebsk", *Marc Chagall on Art and Culture*, ed by Benjamin Harshav, translations from French, Russian, Yiddish, and Hebrew by Barbara and Benjamin Harshav, Stanford: Stanford University Press, 2003, pp.91-92.

註9 「私の町ヴィテプスクへ」は、ドイツ軍からのヴィテプスク解放にあたり、ニューヨークの隔週新聞『団結 (Единице)』(アメリカのユダヤ人作家、芸術家、科学者委員会のための刊行物) に一九四四年二月十五日に掲載された(同、二二二頁、註二十六)。

註9 《雅歌》シリーズは五部作（一九五七―六六年）であり、いずれもイスラエルを舞台とする。

註10 Chagall 1931, p.142. (邦訳一三四―一三五頁。邦訳は一部変更した。)

註11 シャガールは、ユダヤ教徒としてではなく、フランス人芸術家としてフランス政府からこのステンドグラスを受注し、一九五二年から七十年にかけて制作した。報酬の受取は辞退している (Jacob Baal Teshuva, Marc Chagall 1887-1985, New York: Taschen, 1998, p.244)。

註12 拙稿「シャガールとユダヤ美術―ステンドグラスに反映されたロシア時代の作品―」『鹿島美術研究』二〇〇九年、四一―四二四頁)でヴィテプスクと聖地の並置について考察した後、拙稿「シャガールの神秘主義思想」二〇一四年、岡山大学、六九―七一頁)でステンドグラス全体について整理した。

註13 平面図及び各々の窓に描かれたモチーフについてマルトーを参照。 Robert

Marteau, *Les Vitraux de Chagall 1957-70*, Paris: A.C.MAZO, 1972, pp.26-27.

註14 Chagall 1931, p.103. (邦訳九四頁。)

註15 Sorlier 1989, p.229. (邦訳二六四頁。)

註16 Sorlier 1989, p.112. (邦訳一六―一七頁。)

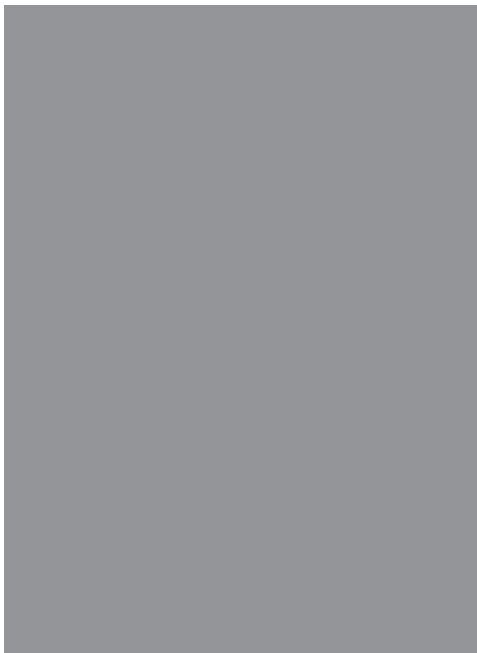


図1 マルク・シャガール
《母と子》
1973年頃
カンヴァス・油彩 63×46 cm
大分県立美術館蔵



図2 マルク・シャガール
《結婚》
1911年
カンヴァス・油彩 99.5×188.5 cm
ジョルジュ・ボンビドゥ・センター、
国立近代美術館蔵
Шарал 2005, Kat.13.



図3 マルク・シャガール
《ヴィテプスク》
1914年頃
紙にグアッシュとインディアインク
24.8×19.2 cm
個人蔵
Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, p.13.



図4 ユーリー・ベン《秋》(習作)
1911年 カンヴァス、ボール紙・油彩
20.0×23.5 cm
ベラルーシ国立美術館蔵
Юрий Моисеевич Пэн, стр.68.



図5 マルク・シャガール
《墓地》 1917年
カンヴァス・油彩 69.3×100.0cm
ジョルジュ・ポンピドゥ・センター、
国立近代美術館蔵
『マルク・シャガール展』目録
日本テレビ放送網、2002年、62頁。



図6 マルク・シャガール
《墓地の門》 1917年
カンヴァス・油彩 87.0×68.5cm
ジョルジュ・ポンピドゥ・センター、
国立近代美術館蔵
『マルク・シャガール展』目録、63頁。



図7 マルク・シャガール
《朝》
1948年 カンヴァス・油彩
92.3×73.0cm、個人蔵
Meyer 1961, S.485.



図8 マルク・シャガール
《黒い村》 1951年
カンヴァス・油彩
71.0×58.0cm、個人蔵
Meyer 1961, Kat.837.

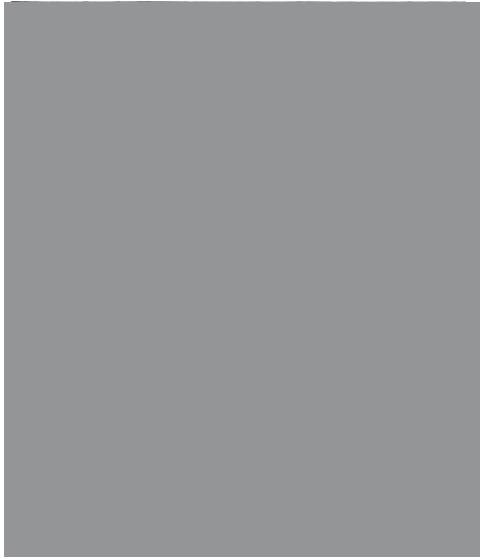


図9 マルク・シャガール
《赤い空の村》 1951年
カンヴァス・油彩 74.0×64.0cm
個人蔵
Meyer 1961, Kat.841.



図10 マルク・シャガール
《雅歌Ⅲ》 1960年
布に貼った紙・油彩 120.0×149.0cm
「マルク・シャガール聖書の言葉」国立美術館蔵
Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, p.269.



図11 マルク・シャガール
《雅歌Ⅲ》部分図
著者撮影(2009年)



図12 マルク・シャガール
メッセ・サン・ティエンヌ
大聖堂ステンドグラス
北側翼廊の窓 1960年
著者撮影(2009年)



図13 マルク・シャガール
メッセ サン・テティエンヌ大聖堂
ステンドグラス
北側翼廊の窓 部分図
1960年
著者撮影(2009年)

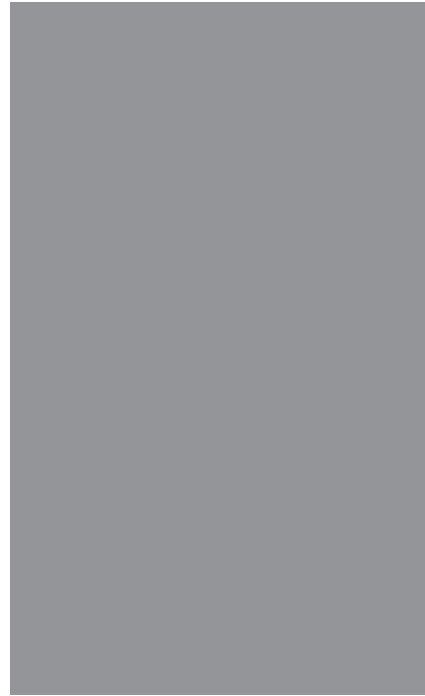


図14 マルク・シャガール
メッセ サン・テティエンヌ大聖堂
ステンドグラス
北側翼廊の窓
下絵 部分図
Robert Marteau, *Les Vitraux de
Chagall 1957-70*, p.33.

研究ノート…吉村益信のニューヨーク時代について

木藤 野絵

《ヴォイディズム》シリーズの展開を中心とした一考察

はじめに

大分県出身の美術家・吉村益信（一九三二—二〇一一）は、絵画、彫刻、パフォーマンス、インスタレーションなど、多岐に渡る創作活動を行った前衛芸術家である。武蔵野美術大学卒業後、五年から六二年まで、読売アンデパンダン展に出品。六〇年に赤瀬川原平、風倉匠、篠原有司男らとともに、ネオダダイズム・オルガナイザーズを結成し、斬新な路上パフォーマンスにより前衛美術シーンに鮮烈な印象を残した。六二年から六六年にかけてニューヨークに滞在し、石膏による立体作品《VOIDISM》^{ヴォイディズム}を中心に創作活動を展開。帰国後は、テクノロジーを利用したライトアートや、動物の剥製を用いたパロディ的な作品を発表した。

近年、日本の戦後美術への関心が高まるにつれ、吉村の作品が改めて注目されている。大分県立美術館は吉村益信の作品を全一八点所蔵するが、中でも代表作《反物質・ライト・オン・メビウス》（一九六八）の出品依頼が増えつつある。ヨコハマトリエンナーレ2014（横浜美術館）や「一九六八年 激動の時代の芸術」展（千葉市美術館、北九州市立美術館、静岡県立美術館、二〇一八—一九）で紹介されたのは記憶に新しい。メビウスの輪の形状をしたステンレスの立体に電球の光が走る同作は、アートとテクノロジーの融合がさかんとなった大阪万博前夜の表現傾向を顕著に示す作品として今も高く評価されている。

海外においては、二〇一九年にニューヨークのキヤステリ・ギャラリー

において「1963—Boxing Match. Revised. 4 Sculptors : Shusaku

Arakawa, Ay-O, Robert Morris, Masunobu Yoshimura (1963—ボクシング・マッチ再考、4人の彫刻家…荒川修作、麴嘔、ロバート・モリス、吉村益信)」という展覧会が開催された。^{註1}一九六三年に上記の四人が開催したグループ展「Boxing Match」展を再構成する試みで、当時の作品や傾向の近い作品が展示された。具体やもの派、草間彌生や赤瀬川原平らに比べ、これまで海外で展示や研究の対象にされてこなかった吉村が、ニューヨークの主要ギャラリーで取り上げられた貴重な機会であったと言える。

このように国内外で吉村益信への注目や認知度が高まる中、二〇二一年は作家の没後十年を迎える。今後、残された作品や資料の調査研究を深め、さらなる展観の可能性を探ることは重要であると考える。特に謎に包まれた渡米時代の作家の思考や足跡をたどり、渡米前後に集中的に制作された《ヴォイディズム》シリーズについて検証することは有意義である。本研究ノートでは、吉村益信のニューヨーク時代を中心に、作家の同時代性や作品の意義を以下の順に考察し、今後のさらなる調査研究の準備物として位置づけたい。

- (一) 渡米前夜、《VOID》^{ヴォイド}の発表
- (二) 渡米初期、同時代の美術動向
- (三) 「Boxing Match (ボクシング・マッチ)」展（1963）をめぐる

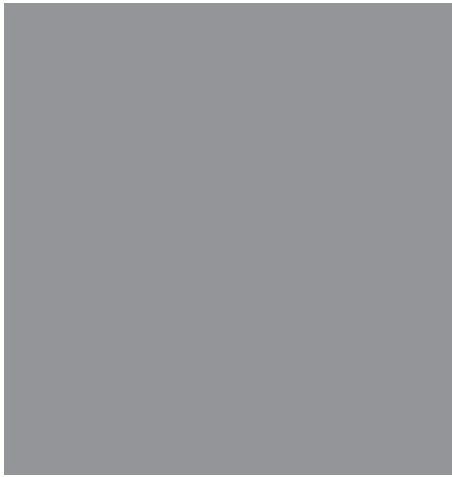
- 一、 展覧会タイトルについて
- 二、 出品作家の相関関係
- 三、 B M展の展示および出品作について
- 四、 《ヴォイディズム》シリーズの展開

(一) 渡米前夜、《VOID》の発表

六二年三月の第十四回読売アンデパンダン展において、吉村は《VOID》と題する作品群を発表する。それは、石膏によって形作られた中空の直方体や立方体を、柱のように林立させたり、積み重ねたりして展示するといふものだった。《ヴォイド》の白い面には半球状の隆起や、指で横に刻まれた溝があり、半球のところどころには目や舌のような形があった。会場では、作品を棺桶に見立て、自ら中に入るパフォーマンスを行った。

前年にウィスキーの空き瓶を利用した《サダダ氏の応接室》で周囲を驚かせた吉村が、作風をがらりと変えてさらに注目を集めた。赤瀬川原平はサダダ氏の熱気とは打って違って、白一色で氷結したような、石膏の膚は暖かいものだけに、何か整然とした、モノクロームの作品としての統一感をもって立ち並んでいた。

あのアナキーな熱気が、時がたてばこうなってくるのかと、その展開に驚いた。と語っている。《ヴォ



【図1】《ヴォイド》 1962年、石松健男撮影、大分市美術館蔵
『吉村益信の実験展—応答と変容—』大分市美術館、2000年、41頁

イド》は、行為を重視し作品を残さないネオダダのスタイルから、形ある制作へと移行し始めた転換点であると言える。

会場に足を運んだ美術評論家の滝口修造は、出品作の多くが反芸術的傾向に偏り形骸化する中で、工藤哲巳と吉村益信を高く評価し、こう述べる。

吉村益信の「ヴォイド」または「ヴォイディズム」と命名した作品群は（工藤哲巳と）およそ対照的に、石こうでかためた造形的なものであり、むしろ建築的で、ミニメンタルな形態をそなえている。しかし表面のおわんを伏せたような半球状に突き出したレリーフの配列は装飾的というよりも突飛で、時にはユーモラスでもある。そして固体をよそおいながら内部はがらんだのであり、一部にはトビラがついている。だがそこから出入りするのかわからないが、いわば空虚のための記念碑ともいべきだろうか。

背丈ほど高さのある《ヴォイド》は、存在感を放ち、立ち並ぶことにより異様な空間を形成した。作品名は「空虚」や「空白」を意味し、石膏の白さがその意味を一層強めた。一見無秩序に見える半球の配列や装飾は、象徴性を帯び、全体が一つの祭祀の場かのような印象を与えた。《ヴォイド》は、吉村が過去を葬り、次なる造形的アプローチを明確に打ち出した、最初の例と言ってもよい。《ヴォイド》を節目にした作風の変化について、作家本人は後に振り返ってこう語る。

作風はどんどん変わっていいと思う。私は一つの目標に達した時点で自分をゼロに戻す。そして次のメッセージに自分の中身まで変わって応答していくのが私のやり方。停滞しない。自分を無にし、いつでもゲームに挑戦できる姿勢を保つ。「ヴォイディズム」はその原点。続くゲームとは何か。それは渡米という試練であった。

(二) 渡米初期、同時代の美術動向

アンデパンダン展からおよそ半年後、六二年の八月末に吉村は渡米した。日本に戻らない覚悟の上での渡米だった。到着後、しばらくはウエストサイドの地下倉庫を拠点とし、その後キャナル・ストリートのビルに転じた。美術家としての活動のみで暮らすことは難しく、日々、大仕事などをして生計を立てながら創作活動を続けた。吉村が目当たりにした当時のニューヨークのアート界はどのようなふうであっただろうか。

六〇年代初頭のニューヨークでは、権威的な存在となった抽象表現主義の反動として、ジャスパール・ジョーンズやロバート・ラウシェンバーグによるネオダダや、フランク・ステラらによるミニマリズムが高まりを見せていた。さらには、ヨーロッパから多様な表現の移入が進み、廃品を作品に取り入れたジャン・ティンゲリー、アルマンらヌーヴォー・レアリズムの作家たちも活動していた。日々刻々と主導権が争われる、アートの動乱期である。

特に六二年十一月、シドニー・ジャニスギャラリーで開催された「ニューレアリスト」展はセンセーショナルなものだった。フランスの芸術運動「ヌーヴォー・レアリズム」の作家を招聘した展覧会だったが、「審美的で趣味的で弱々しい」^{【註5】}ヨーロッパの作家より、商品広告やコミックのイメージを使って強烈に視覚に訴えかけた、アンディ・ウォーホルやロイ・リヒテンスタインらアメリカの作家に注目が集まり、結果的にポップアートの幕開けを告げる展覧会となった。

渡米から数カ月しか経っていない吉村がこの展覧会を観たかどうか確証はないが、マンハッタン中のアート関係者の話題をさらったこの展覧会を認知していただろうことが以下の回想より分かる。

当時のニューヨークは、アメリカ初の純国産オリジナル・ムーヴメント

であるポップアート旋風が席卷していて、画廊、美術館、資本、三位一体となってそれはいわばナシヨナリズムに近い、異様ともいえる熱っぽい運動になっていた。日本人に限らず、外国人には鼻もひっかかない一面が明確にあって、下町の薄汚れたロフトにたてこもって独自の方法で制作している作家たちには苦しい時代であった。^{【註6】}

不利な状況下ではあるが、吉村は日本で取り組んでいた《ヴォイデイズム》を継続し、制作に意欲を示した。(作品については(三)―三以降に詳述する。)吉村は現地の美術動向を意識し、自らの作風を照らし合わせながら制作に励んでいたのではないだろうか。白いボディに日用品から得た型による形態を配した《ヴォイデイズム》は、石膏の白を基調に人物像を制作したジョージ・シーガルや、廃品や日用品を取り入れたジャン・ティンゲリー、アルマン、ダニエル・スポエリらにみられる、色彩よりも素材の直接的な提示を重視する態度、あるいは、物質と形態の相互関係を探る態度を示していると言える。

ネオダダをリセットする、自己のスタイルを埋葬する、これまでの表現を無化し次へ切り替える、という自己批判的な意味を持っていた《ヴォイデイズム》が、ニューヨークでは同時代の諸作家の表現傾向と共振し、さらなる発展の可能性を持ち得たことが、シリーズ継続の背景にあるのかもしれない。この時期に、シリーズの名称が、状態を示す《ヴォイド》から、主義・思想を示す「イズム」を伴った《ヴォイデイズム》へと確定的に題されるようになったのも、吉村の肯定的な意志の表れと言えよう。

(三) 「Boxing Match (ボクシング・マッチ)」展(1963)をめぐる

吉村は六三年に「Boxing Match (ボクシング・マッチ)」と題するグループ展出品の機会を得る。この展覧会は、一九六三年の二月二十七日から

三月二十四日キョウ Gordon's Fifth Avenue Gallery にて開催された「Boxing Match, 4 Sculptors: Shusaku Arakawa, Ay-O, Robert Morris, Masunobu Yoshimura (ボクシング・マッチ、4人の彫刻家・荒川修作、鬺嘔、ロバート・モリス、吉村益信)」(以下「BM展」)である。前述の「1963—Boxing Match, Revisited (ボクシング・マッチ再考)」展(以下「新BM展」)の資料を参考に、BM展と当時の吉村の創作活動を以下のように探りたい。

- 一、展覧会タイトルについて
- 二、出品作家の相関関係
- 三、BM展の展示および出品作について
- 四、《ヴォイデイズム》シリーズの展開

一、展覧会タイトルについて

展覧会名の「Boxing Match (ボクシング・マッチ)」という言葉からは、四人のアーティストが互いに表現をぶつけ合う場、という意味が容易に連想される。展覧会のポスターには、モハメド・アリの試合を報じる新聞記事が使用されている。このユニークな題名は、鬺嘔によれば、四人の作家全員が箱型の作品を制作していた、ということに拠る。つまり「Box」(箱)と「Boxing」がかけ合わされている。こうした直接的な理解の他に、私はここで、展覧会名の由来について、ある推察を加えたい。

「Boxing Match (ボクシング・マッチ)」は、マルセル・デュシャンが代表作《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、ささめ》(一九一五—二二、通称「大ガラス」)の構想段階において、再初期の着想の一つとして一九一三年に制作したが、「大ガラス」本体に採用することのなかった作品の名である。デュシャンは「大ガラス」に関する図面、草稿、メモの類



【図2】 1963—Boxing Match, Revisited, 4 Sculptors: Shusaku Arakawa, Ay-O, Robert Morris, Masunobu Yoshimura 展 カタログ表紙

のファクシミリ版を収めた《グリーン・ボックス》(一九三四)で、「花嫁」は「濾過機」、「チョコレート粉砕機」等とともに「ボクシングの試合」に触れている。しかし「ボクシングの試合」は「大ガラス」には形象化されていない。

《Boxing Match (ボクシングの試合)》とは、ある装置の図である。球体の衝突により歯車や杭打ち機に連鎖的に動力が加わり、「花嫁」の衣装をひきずる作用が引き起こされるといえる。作品には装置の図の他、仏語による図の説明文が手描きで加えられ、さらに同じ情報を仏語でタイピングした紙が貼り付けられている。(オリジナルはフィラデルフィア美術館所蔵) 同作は、デュシャンが自らの代表作を小さなサイズに複製してまとめた《Box in a Valise (トランクの中の箱)》(一九三五—四三)にも含まれており、デュシャンにとって重要な作品の一つであると見なすことができる。

鬺嘔はBM展の会場となったゴードン・フィフス・アヴェニュー・ギャ



【図3】
Marcel Duchamp, Boxing Match (Combat de Boxe)
マルセル・デュシャン《ボクシングの試合》
1916年以降、ニューヨークで制作
フォトモンタージュ、29.4 × 35.2 cm、
2013年、サザビーズにて売却済。

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/impressionist-modern-art-day-sale-n09036/lot.321.html>

ラリーで前年に個展を開催しており、BM展の発起人であるようだが、彼のデュシャン傾倒が展覧会名に影響を及ぼしているかもしれない。六五年にニューヨークのコルデイエ・エクストローム画廊でデュシャンの個展が開催され、オリジナルの《ボクシングの試合》を写真に撮って再構築した同名の作品が展示されている。^{【図2】} マットにはデュシャンの手描きで「Janais utilise pour le grand verre (never used for large glass)」^{【註8】} 「大ガラス」に使われなかった、と書き込まれている。正確な年は不明であるが、およそ同時期に鬚嘔は同画廊に出入りし、デュシャン本人に急接近していた^{【註9】}うだ。

ロバート・モリス、鬚嘔、荒川修作、吉村益信の四人は皆、デュシャンに心酔した作家たちである。荒川は瀧口修造の計らいで日本からデュシヤ

ンに手紙を書くなどし、渡米直後に面会、以後交流を深める。ロバート・モリスと吉村もデュシャンを心酔し、デュシャンにオマーヂュを捧げた作品を複数制作している。彼らはデュシャンを積極的に研究した^{【註10】}らうし、デュシャンの言説や行動、関連情報に敏感であったはずだ。こうした背景を踏まえると、彼らがグループ展の名称に「Boxing Match (ボクシングの試合)」を用いたことは、偶然の一致とは考えがたい。

二、出品作家の相関関係

四人の作家のデュシャン崇拜以外の共通点として、活動拠点が同じエリアであったことも記しておく。鬚嘔は五八年に渡米し、キャナル・ストリートにスタジオを構えていた。荒川や吉村が渡米する数年前である。六〇年代初頭、鬚嘔はオノ・ヨーコやナム・ジュン・パイクらと交遊を深め、六二年にジョージ・マチューナスが率いた「フルクサス」に加わり、日本人としてはいち早くニューヨークの前衛シーンで活躍した。住居のあったキャナル・ストリートから、フルクサスメンバーが集うチェンバー・ストリートのオノ・ヨーコのロフトまで、ローワー・マンハッタンが鬚嘔の活動拠点であった。

六〇年に西海岸からニューヨークに来たロバート・モリスは、妻であったパフォーマーのシモーネ・フォルティを通して、東海岸の前衛に触れる。音楽家のラ・モンテ・ヤングの紹介でオノ・ヨーコの所有するチェンバー・ストリートの空きロフトを住居兼アトリエとして使用し、フルクサスのメンバーと交流を深めた。六一年に荒川修作が到着すると、オノ・ヨーコは荒川にロフトの一部を提供することにし、モリスは退去せざるを得なくなるが、その後も荒川がモリスをロフトに招待するなど、良好な関係を築いた^{【註11】}ようだ。

吉村益信は一足遅れて、六二年の夏に到着する。作家として活躍していた鬘嘯や、ネオダダ時代共に活動した荒川の存在は、渡米直後の吉村にとって精神的な支えとなったことは想像に難くない。吉村は、キャナル・ストリートで制作を行い、後にチェンバー・ストリートへ移転している。BM展参加作家の四人が皆、ローワー・マンハッタンのごく狭い地域を拠点とし、活動領域の重なりや交友関係を持っていたことが、グループ展開催に繋がったと推し測ることができる。

三、BM展の展示および出品作について

キャステリ・ギャラリーで開催された新BM展のカタログや、当館所蔵の吉村に関する資料から、BM展の展示や吉村の出品作について窺い知ることができる。会場は、ミニマルなモリス、ポップな鬘嘯、シュルレアリストティックな荒川に、シユールとポップの中間的な作風の吉村とが、一緒に展示されたカオティックな空間でありながら、荒削りな四人のポジティブなエネルギーを放った^{【図4】}。同展は、歴史に埋もれかけていたと言えるが、作家のターニングポイントとなった作品が含まれているなど、看過できない点が多い。

例えばロバート・モリスは、BM展が自身のニューヨークにおける初展示でありながら、出品作品はいずれも後にモリスの初期代表作として認められるものとなった。門のような形状の《Portal (ポータル)》、直方体を目の高さに吊るし、雲のように見立てた《Untitled (Cloud)》の他、木製の箱の中にその箱を製作中の音を録音し内蔵した《Box With The Sound of Its Own Making (作られた時の音がする箱)》(メトロポリタン美術館所蔵)が展示された。これらの作品の一部は六四年にグリーンギャラリーでも展示^{【図7】}され、ミニマリズムの潮流を示す一例として高い評価を得た。

BM展の展示を観ると、吉村以外の三人は作品を支える壁や展示台を必要としたのに対し、単体で自律する《ヴォイデイズム》は会場の中央の空間を多く占めた。その堂々としたインスタレーションは一際目を引くものであっただろう。ロバート・モリスの《ポータル》が《ヴォイデイズム》の奥に置かれ、作品の全体像を俯瞰することが妨げられている^{【図4】}、荒川修作の棺桶状の作品もやや手狭な置かれ方をしている^{【図6】}。作家同士の空間の配分にはどのような交渉があったのか気になる場所である。

吉村の主な出品作は、背の高い柱状のもの、サイコロのような立方体のもの、床に横倒ししたものなど、様々なスケールの《ヴォイデイズム》である。個別にはスタティックなオブジェである同作を、複数体多方向に設置することで、ダイナミックな空間を形成しようとする意図が読み取れる。一際背の高い、写真左端の柱状のものには開閉可能な扉が付き、中に小さな《ヴォイデイズム》の突起状のパーツが飾られており、展示ケースのような役割を果たしているのも面白い。《ヴォイデイズム》のヴァリエーションが最大限に示された展示と言えよう。

壁面には長方形を横長に、あるいは正方形を斜めにしたレリーフ状の《ヴォイデイズム》が展示されていることが分かる。当館が所蔵する五点の《ヴォイデイズム》のいくつか、あるいは全ては、この時展示されたものと推測できる。^{【図4】}の右の壁面に掛けられている、正方形を斜めにした作品は当館所蔵の《VOIDISM 1》と^{【図5】}、横長の目のモチーフのある作品は《VOIDISM 5》と合致する。これらは六六年に帰国を余儀なくされた吉村がスタジオに残し、同じビルに住んでいた升沢金平が保管していたものを日本に移送し、九七年に大分県が購入したものである。

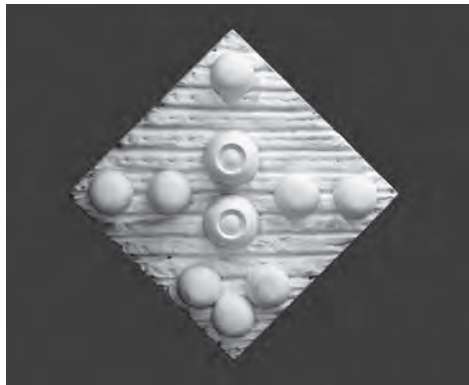


【図7】
 ロバート・モリスのグリーンギャラリーでの個展
 1964～65年
 Jeffrey Weiss on Robert Morris, Artforum 2019
 February より (Photo: Rudolf Burckhardt)

<https://www.artforum.com/print/201902/jeffrey-weiss-on-robert-morris-78375>



【図4】 BM展会場風景 (当館所蔵作家資料より)



【図8】
 吉村益信《VOIDISM1》 1962年、
 石膏、61.0×61.0×14.0、大分県立美術館蔵



【図5】



【図9】
 吉村益信《VOIDISM 5》 1962年、
 石膏、61.0×122.0×14.0、大分県立美術館蔵



【図6】



【図10】 BM展出品作品

四、《ヴォイデイズム》シリーズの展開

続いて、スタジオで撮影された写真を参照し、渡米前後の《ヴォイデイズム》シリーズの変化を考察する。まず突起部分の形態に変化が認められる。半球状の突起部分には、丸い凹みや穴が加えられ、眼球のような形態が多くみられる他、ゼリーの型 (jello mold) や卵のバックなど、現地で手に入れたであろう型で形成された形態が現れ、これらは総じて渡米前に比べ大きく目立つ存在となっている^{【図11】}。作品の高さや形状に注目すると、トーマスポールのように複数の形態が付いた、背の低い柱状のタイプが多く見られる。目や舌の造形は具象化の度合いを強め、中にはエロティックな印象すら与えるものもある。舌の下に「urameshiya」と記されたものや、箱の中に口があり舌に「voidism」とかかれたものもある。白一色の無機的な印象だった《ヴォイデイズム》が一気に生命を帯び、言語による意味付けも加わり、一体一体の作品としての個性が増していったことが分かる。

吉村の《ヴォイデイズム》の展開に対する評価はどうであったか。ニューヨーク近代美術館が主催し六五年から六七年まで全米を巡回した企画展「The new Japanese painting and sculpture」〔新しい日本の絵画・彫刻〕展^{【図12】}に、《ヴォイデイズム》が選出され、会期中に同館の収蔵作品となったことが一つの功績として挙げられる。出品された作品は、《Coffin》(貴重品箱、あるいは金庫)と題されたオブジェと、高さの異なる二つの柱が対になった《Two Columns》^{【図13】}の二点で、後者のみ巡回開始からまもなくMOMAが購入して^{【註14】}いる。

《Two Columns》の左側の低い柱はアクリルケースに覆われており、他には見られない仕様となっている。スタジオ写真の中には、右側の高い柱と同一作と考えられる作品の写真がある^{【図15】}。「新しい日本の絵画・彫刻」展の会場写真を見ると、吉村の二点は川島猛の絵画《無題》一九六四年、現

ニューヨーク近代美術館所蔵)を挟んで展示されていた。両者は形態の記号性という点で親和性が強く、さらに川島が赤、吉村が白を基調にしており、色彩的にコントラストを成したことだろう。

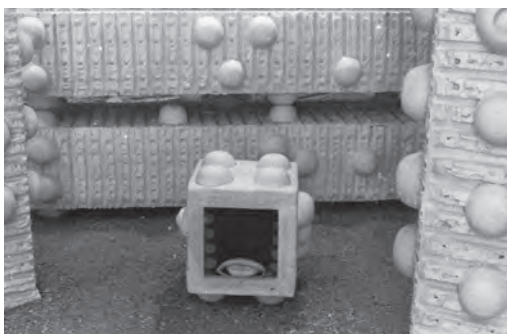
アメリカの近現代美術を牽引する美術館に作品が収蔵されたことは作家にとって大きな収穫であっただろうが、同展がMOMAに巡回する前に、吉村はビザトラブルにより帰国を余儀なくされており、同館で自作が展示された状況を見ることはなかったと考えられる。しかしながら、六五年から六六年にかけては同時期に複数の展覧会を行っており、滞在中最も波に乗っていた時期であった^{【註15】}。MOMAの買い取りは間違いなく作家の背中を押したことだろう。



【図11】



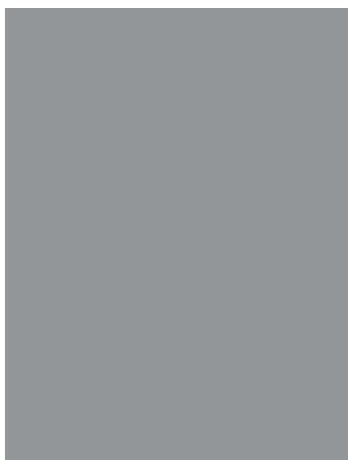
【図12】



【図13】 BM展会場写真より

おわりに

「ボクシング・マッチ」展を起点に、『ヴォイデイズム』シリーズを中心に吉村益信のニューヨーク時代の制作や活動を振り返った。吉村が約4年という短い渡米期間に何を見、何を感じ、どう制作したか、明らかでないことは山のようにある。本研究ノートは、手元資料を咀嚼するに留まるもので、今後同作家の活動についてより詳しい調査を行えば幸いである。また、吉村の六〇年代、つまり渡米期間中から帰国後にかけては興味深い事項が他にもある。新BM展で展示されたコラージュなどの平面作品、フルクサスやハプニングとの関係、ネオン管を用いた作品への転換と万博にかけての仕事など、引き続き調べまわりたい。



【図14】
Masunobu Yoshimura, *Two Columns*
吉村益信《二つの柱》 1964年、
石膏、木、ボード、アクリル、木製台、
188.4 × 91.4 × 45.6 cm
ニューヨーク近代美術館蔵（作品情報は
以下所蔵品検索ページより）

https://www.moma.org/collection/works/81681?sov_referrer=artist&artist_id=6514&page=1

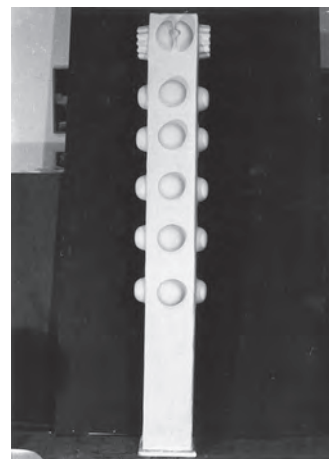


【図17】
The new Japanese painting and sculpture : an exhibition. Selected by Dorothy C. Miller and William S. Lieberman. With an essay by William S. Lieberman, 1966, PP84-85
「新しい日本の絵画・彫刻」展カタログ、ドロシー・ミラーおよびウィリアム・リバーマン企画、ウィリアム・リバーマン執筆、1966年ニューヨーク近代美術館発行、84-85頁



【図16】
The new Japanese painting and sculpture, Installation images
「新しい日本の絵画・彫刻」展会場風景写真、ニューヨーク近代美術館 展覧会ページより

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2584?>



【図15】

【脚註】

- 【註1】 1963—Boxing Match, Revisited, 4 Sculptors: Shusaku Arakawa, Ay-O, Robert Morris, Masunobu Yoshimura (1963—ボクシング・マッチ再考、4人の彫刻家：荒川修作、鬚嘸、ロバート・モリス、吉村益信) 2019年3月6日～5月23日
 キャステリ・ギャラリー、ニューヨーク
 同展の記録は同画廊ホームページの他、カタログとして残されている。カタログは以下に全文掲載。
<https://www.castelligallery.com/publications/1963-boxing-match-revisited>
 キャステリ・ギャラリー (Castelli Gallery) は、イタリア生まれのレオ・キャステリが第二次世界大戦の戦禍を逃れてフランスからニューヨークに移設し運営した画廊で、1958年にはジャスパール・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグらアメリカ抽象表現主義の次期を担うアーティストを、60年代にはフランク・ステラ、サイ・トゥンブリー、アンディ・ウォーホル、ロバート・モリスら、ポップアート、ミニマリズム、コンセプチュアリズムなど幅広い芸術運動を支えた。1999年、創業者のレオ・キャステリ没後は、3番目の妻で、具体美術協会やもの派など日本戦後美術研究家のバーバラ・ベルトツィ・キャステリ氏が運営している。新B.M展は同氏のキュレーションによるもの。
- 【註2】 赤瀬川原平「吉村益信のエネルギーの変遷」、『吉村益信の実験展——応答と変容——大分市美術館、2000年、15頁
- 【註3】 滝口修造「作品」の危機 第十三回読売アンデパンダン展」、『点』1963年、みず書房、430—31頁(初出 読売新聞、1962年3月16日)
- 【註4】 「吉村氏インタビュー」大分合同新聞、2000年1月3日
- 【註5】 東野芳明「ニューヨーク・レポート 63 あるいは What's next?」『現代美術・ボック以後』1965年、美術出版社、313頁
- 【註6】 吉村益信「ニューヨークのわか大工」、芸術新潮1971年9月号、143頁
- 【註7】 「Boxing Match (ボクシング・マッチ)」展の会場となった Gordon's Fifth Avenue Gallery は、パイロットであったとされるゴードン氏が主宰する画廊(鬚嘸の証言)で、残念ながら、この画廊については十分な情報がない。鬚嘸はB.M展の前年にこの画廊でニューヨーク初個展を実現している。(Ay-O: First One Man Show in U.S.A.] 1962年9月12日～10月7日)

【註8】

日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ、鬚嘸オーラル・ヒストリー (2011年11月6日、インタビュー：本阿弥清、西川美穂子、加治屋健司) 2014年6月15日公開
http://www.oralarhistory.org/archives/ay-o/interview_01.php

【註9】

《ボクシングの試合》が「大ガラス」に採用されなかったことをデュシャンがどの時点で公表したか、明確な答えは調査不足だが、1955年アメリカNBC放送の番組において、当時のグッゲンハイム美術館館長ジェームズ・ジョンソン・スウィーニーとの対談の中で《ボクシングの試合》が「大ガラス」に組み込まれなかったと述べていることが、戦後の早い例の一つと言える。
 マルセル・デュシャン／著、ミシェル・サヌイエ／編、北山研二／訳『マルセル・デュシャン全著作』第三章 批評家マルセル・デュシャン／スウィーニーとの対談』1995年、未知谷、269頁

【註10】

グリーン・ボックスにおける《ボクシングの試合》の解説は前掲書内以下を参照。
 「第一章 花嫁のヴェール／彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも／二十ボクシングの試合」135—137頁

【註11】

Marcel Duchamp, *Boxing Match (Combat de Boxe)*
 マルセル・デュシャン《ボクシングの試合》1913年、グラフィイト、色鉛筆、インク、紙 31.1×41.9cm、フィラデルフィア美術館蔵(アレンスバーグコレクション)

【註12】

戦後のデュシャンの国際的な再評価、またアメリカ国内における発表活動は、アレンスバーグコレクションの公開(54年、フィラデルフィア美術館)やデュシャンのアメリカ市民権獲得(55年)を経て、急速に進展する。60年には英国の美術家リチャード・ハミルトンが《グリーン・ボックス》を英訳、61年よりスウェーデンの研究者ウルフ・リンデが「大ガラス」のレプリカを作成開始するなど、デュシャンの謎に迫る研究が活発化した。63年10—11月にはパサデナ美術館でアメリカ初のデュシャンの大規模個展が開催。65年にコルデイ・エ・エクストローム画廊で「マルセル・デュシャン／ローズ・セラヴィの」によって見られなかったそして／または見損なった「展」が開催される。鬚嘸を中心としたB.M展メンバーの《Boxing Match (ボクシングの試合)》展の着想と、60年代にかけてのデュシャンの情報露出との影響関係について、厳密な前後関係はここでは突き止めないが、こうした機運の中で4人の作家がデュシャンから大いに創作のヒントを得ていたことは確かであろう。

【註13】 Morris, Robert. "STUDIOS." Robert Morris: Ten Works Five Decades. Castelli Gallery, New York, 2012. Pp.7-8, P.14.

同エッセイは「ボクシング・マッチ再考」展カタログ【註1】35頁に収録されている。

【註14】 The new Japanese painting and sculpture (「新しい日本の絵画・彫刻」展)

同展は65年の4月にサンフランシスコ美術館で開幕し、コロラド、イリノイと数カ所を巡回した後、66年10月19日から翌年1月2日にかけてニューヨーク近代美術館で開催された。戦後日本の抽象画や、具体美術協会、陶彫や木彫などの立体作品等を包括的に紹介するものであった。近年調査中の作家資料の中には、第一会場のサンフランシスコ美術館での開催中にMOMAが購入を決めた旨を吉村に伝えるレターがある。

【註15】 資料編・略歴参照。

資料編 吉村益信作家略歴

この略歴は、吉村本人が英語でタイプし作成したと認められる一次資料を日英でデータ化したものである。記録されているのは1984年までの情報である。英語は明らかでないと思われるもの以外は原典に即して表記した。日本語は『吉村益信の実験展』（大分市美術館）図録などを参考にしながら、若干の補完や出品作を適宜加えて記した。当該資料は、吉村が晩年拠点とした神奈川県秦野市のアトリエに残された作品及び資料の中に存在し、吉村没後、個人が保管するもので、他の資料も含めて現在調査中である。

【英語】

- CAREER**
- 1932 — Born in Oita, Japan.
 1955 — Graduated Musashino Art School.
 1955-62 — Yomiuri Independent Exhibition.
 1960-62 — Neo Dada Group Show.
 1962 — Came to New York.
 1963 — Four Men Show/Boxing Match/Gordon Fifth Gallery-New York.
 1964 — New York Hilton Hotel Lobby/Boxing Show.
 1965 — Group Show/New Eyes/Chrysler Art Museum-New York.
 The New Japanese painting and Sculpture/The Museum of Modern Art, New York.
 Exhibition of Japanese Abroad Europe America/The Nation Museum of Modern Art Tokyo.
 1966 — One Man Show/How to Fry/Castellane Gallery/New York.
 Sound Exhibition/New York University Contemporary Gallery.
 One Man Show/Japan Society Gallery/New York.
 Return to Japan.
 Group Show/Environment/Matsuya Department/Tokyo.
 The 3rd Exhibition for The First prize of The Museum of Contemporary Art Nagaoka/Nagaoka.
 1967 — One Man Show/Transparent Ceremony/Tokyo Gallery.
 The 9th Tokyo Biennale 67/Tokyo/Kyoto
 The Movement of Contemporary Art/The National Museum of Modern Art/Kyoto
 1968 — The 8th Contemporary Art Exhibition of Japan/Tokyo
 Environment '68 /Kobe
 The 1st Contemporary Sculpture Exhibition/Suma-Kobe
 Artist of Today 68/Yokohama Shimm Gallery
 1969 — Exhibition of Contemporary Japanese Art/Fluorescent Chrysanthemum/ I.C.A./London
 The 9th Contemporary Art Exhibition of Japan/Tokyo
 Expo '70/Osaka
 1970 — Fabric pavilion/Expo '70
- 1971 — Furukawa pavilion/Theme Display/Expo '70
 Festival plaza/Event produce/Expo '70
 Human Documents '70/Tokyo Gallery
 The 2nd Contemporary Sculpture Exhibition/Suma-Kobe
 The 10th Contemporary Exhibition of Japan/Tokyo
 The 100 Artists of Today/The Museum of Modern Art/Hyogo
 1972 — One Man Show/Gunno Buzo/Sato Gallery/Tokyo
 1973 — The 100 Artists Exhibition/Maro Grosso Gallery/Tokyo
 1974 — The 11th Tokyo Biennale '74/Tokyo/Kyoto
 Contemporary 20 Sculptors in Japan '74/Tokyo Central Museum
 1975 — A Quarter Century of Modern Art/Tokyo Central Museum
 [Nature of Today]'75/Yokohama Shimm Gallery
 1976 — Artists' Union Symposium '76/Tokyo
 Japan Now Artists' Union/San Francisco
 Space of Today '76/ Yokohama Shimm Gallery
 1977 — Artists' Union Symposium '77/Tokyo
 1978 — Artists' Union Symposium '78/FLE & LIFE/Tokyo
 From Work of 1960/Tokyo Gallery
 1979 — One Man Show/In Memory of M (・) Y (s) Feelings/Galerie Vivant
 Artists' Union Symposium '79/The End of Seventieth/Tokyo
 Narrating Five Fingers of Marchand Du Sel/Oita Japan
 1980 — "Form and Rhetoric"/Sato Gallery/Tokyo
 Shell Awards Artists/Tokyo Central Museum
 Contemporary Sculpture in Japan/Kanagawa Prefectural Gallery/Yokohama
 1981 — One Man Show/After Jogging/Sato Gallery/Tokyo
 1982 — The 1960's -A Decade of Change in Contemporary Japanese Art/The National Museum of Modern Art Tokyo
 1983 — Trends of Japanese Art in the 1960s/Tokyo Metropolitan Art Museum
 One Man Show/Perspective on the time/Tokiwa Gallery/Oita
 Setcho Gallery/Odawara
 1984 — One Man Show/Instrument of/Galerie Vivant/Tokyo
- PRIZE**
- 1961 — The 3rd Shell Fine Art Prize
 1968 — The 8th Contemporary Art Exhibition of Japan/Grand Prize
- COLLECTION**
- Museum of Modern Art/New York
 Chrysler Art Museum/New York Buffalo
 National Modern Art Museum/Tokyo
 Nagaoka Contemporary Art Museum/Nagaoka
 Ohara Museum (Annex) /Kurashiki
 Japan Society/New York
 Rockefeller III Foundation/New York
 Oita Art Museum/Oita
 Odakyu Department Store/Halk/Tokyo
 Tokyo Metropolitan Art Museum
 Galleries, Companies, Collectors & etc.

【日本語】

略歴

- 1932年 大分生まれ
 1955年 武蔵野美術大学卒業
 1955～62年 読売アンテナバンザン展
 *《サタタの塔》《サタタの応接間》(61年)、《VOID》(62年)他
 ネオ・タグ展
 渡米、ニューヨーク
 1960～62年 グルーヴ展／「ボクシング・マツチ」／ゴードン・ライナス・ギヤラリー
 1962年 *《VOIDISM(ウオイドイズム)》複数点(《VOIDISM1～5》当館蔵)
 1963年 ニューヨークヒルトンホテル、ロビー／「ボクシング・ゴードン」
 1964年 グルーヴ展／「ニューアイズ」／クライスマラーアートミュージアム、ニューヨーク
 1965年 在外日本人作家展—ヨーロッパとアメリカ／東京国立近代美術館
 *《月時計》《硬貨》(東京国立近代美術館蔵)
 「新しい日本の絵画・彫刻」展／ニューヨーク近代美術館、他巡回
 *《Coffer》《Two Columns》(後者はニューヨーク近代美術館蔵)
 1966年 個展／「ハウ・トゥー・ラライ」／カステレーン・ギヤラリー／ニューヨーク
 *《HOW TO FLY(ハウ・トゥー・ラライ)》(《HOW TO FLY1、2当館蔵》)
 サウンドエクスヒビション／ニューヨークユニバーシティ・コンテンポラリー
 ギヤラリー—
 個展／ジヤパンソサエテイギヤラリー／ニューヨーク
 *《ARRESTED IN THE MIRRORS(アレステッド・イン・ザ・ミラーズ)》他
 (同シリーズ1、2当館蔵)
 日本帰国
 グルーヴ展／「空間から環境へ」／松屋／東京
 第3回長岡現代美術館賞(長岡現代美術館／長岡、新潟)
 個展／トランススペアレント・セレモニー／東京画廊
 第9回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)／東京都美術館／東京
 現代美術の動向展／京都国立近代美術館／京都
 第8回現代日本美術展／東京都美術館／東京
 *《反物質：ライト・オン・メビウス》コンクール部門最優秀賞
 「現代の空間 68 光と環境」展／そごう／神戸
 第1回神戸現代野外彫刻展／須磨離宮公園／神戸
 今日の作家68年展／横浜市民ギヤラリー
 現代日本美術展「蛍光菊」／ICA/ロンドン(68年12月～69年1月)
 第9回現代日本美術展／東京都美術館／東京
 大阪万博(せいの館、古河パビリオン)テナー・テイヌブレイ、お祭り広場
 イベントプロデュース—)
 ヒューマンボディキュメント展 70／東京画廊／東京
 第2回神戸現代野外彫刻展／須磨離宮公園／神戸
 第10回現代日本美術展／東京都美術館／東京
 *《豚・pig lib; 》
 今日の100人展／兵庫県立近代美術館／兵庫

- 1972年 個展／「群盲撫象」／サトウ画廊／東京
 1973年 今日の100人展／「ド・グロツソ画廊」／東京
 1974年 第11回日本国際美術展(東京ビエンナーレ) 東京都美術館
 現代彫刻20／東京セントラル美術館
 現代美術四半世紀展／東京セントラル美術館
 今日の前物・展／横浜市民ギヤラリー
 1975年 フェーテイス・ユニオン・シンボジウム 76／東京都美術館／東京
 「ジヤパン・ナウ」フェーテイス・ユニオン／サンフランシスコ
 今日の空間展／横浜市民ギヤラリー
 1976年 フェーテイス・ユニオン・シンボジウム 77／東京都美術館／東京
 フェーテイス・ユニオン・シンボジウム「FILE & LIFE」／東京都美術館／東京
 1960年の作品より／東京画廊
 1977年 個展「In Memory of M(.) Y(s) Feelings」／ギヤラリー・ヴィンセント／東京
 フェーテイス・ユニオン・シンボジウム「70年代の終焉」／東京都美術館／東京
 1978年 塩商人の語本指／附内画廊／大分
 「かたちとトリック」展／サトウ画廊／東京
 1979年 シェル美術賞展／東京セントラル美術館
 シェル美術賞展／東京セントラル美術館
 現代彫刻の姿み展／神奈川県民ホール／横浜
 1981年 個展／「ジヨギングの後で」展／サトウ画廊／東京
 1982年 「1960年代—現代美術の転換期」／東京国立近代美術館／東京
 1983年 「現代美術の動向II 1960年代」展—／東京都美術館／東京
 個展「スペースベクトル・オン・ザ・タイム」／トキハテーパート他
 1984年 個展「……の道具」／ギヤラリー・ヴィンセント／東京

受賞歴

- 1961年 第4回シェル美術賞展3等
 1968年 第8回現代日本美術展、コンクール部門最優秀賞

コレクシヨン

- ニューヨーク近代美術館／ニューヨーク
 クライムラーアート・ミュージアム／ニューヨーク、バツフアロー(未確認)
 東京国立近代美術館／東京
 長岡現代美術館(現在、駒形十吉記念美術館より新潟県立近代美術館に寄託)
 大原美術館／倉敷(未確認)
 ジヤパンソサエテイ／ニューヨーク(未確認)
 ロックフェラー財団／ニューヨーク(未確認)
 大分市美術館／大分
 小田急デパート／ハルク／東京(未確認)
 東京都美術館(現在、東京都現代美術館所蔵)
 この他、画廊、企業、コレクター等

作品介绍 生野祥雲齋作《重陽華盛籃》

柴崎 香那

はじめに

生野祥雲齋（一九〇四—一九七四）は別府市出身の竹工芸作家であり、竹工芸分野で初めて重要無形文化財「竹芸」の保持者（人間国宝）として認められた人物である。一九二三年（大正十二年）に佐藤竹邑齋（一九〇一—一九二九）に師事し二年後には独立、皇室への献上品等を制作しつつ、一九四〇年（昭和十五年）には紀元二千六百年奉祝美術展覧会で初めて入選する。その後も新文展、日展に度々入選、一九五九年（昭和三十四年）には日展会員となる。一九六七年（昭和四十二年）に重要無形文化財保持者に認定され、一九六九年（昭和四十四年）には紫綬褒章を受章した。作風は初期の緻密な編組を用いた作品から、彫刻的で空間を意識した作品、そして竹自体の美しさを表すような作品へと変化した。

大分県立美術館ではこの生野祥雲齋の作品をコレクションの中核を成すものの一つとしており、作品七十四点、資料二点を収蔵している。

今回は生野祥雲齋の作品のなかでも、近頃新たに発見された作品の特徴、作風の変遷における位置づけについてご紹介したい。

生野祥雲齋作《重陽華盛籃》（口絵6）は、竹と籐で編まれ、漆塗を施した作品で、寸法は高さ十二・四cm、径三十三・〇cmである。制作年は一九五三年（昭和二十八年）と、作家としては中期の制作に当たる。一九八五年（昭和六十年）に大分県立美術館で開催された「生野祥雲齋展」の図録に、参考図版として本作品の画像が掲載されていたが、今回初めて所在が判明し、作品が再発見された。

作品概要

本作品は祥雲齋作品では現存作例が少ない唐物の作風である。竹工芸作品における「唐物」とは、中国からの舶来品であった竹籃を模した形状で、一般的には緻密に編まれており、美しい対称性や均一性を特徴とする作品を指す。祥雲齋作品においては、このような「唐物」の作品は初期から中期に制作された。《したたれ編仿古花籠》（図1）や、《仿古投入華籃》（いずれも大分県立美術館所蔵など）「古に倣った」とされる作品が例に挙げられる。



図1 生野祥雲齋《したたれ編仿古花籠》



図2 彫銘

本作品は現存する作家の作品の中で唯一「六つ目菊編」という編組法を用いた作品である。このことが作品名の「重陽」の由来であろう。皇室の象徴である菊をモチーフとして採用したという意図も考えられるかもしれない。籃の底には竹が一片通してあり、「祥雲齋造之」の彫銘が施される（図2）。ボウルのような円形で浅めの籃に、半分に割った細身の竹を籃の底に



図3 蓋表銘



図4 蓋裏落款印章



図5 内袋印章

「井」の字のように交差させ

て渡している。そしてその内

側の十字形のように区分けさ

れた部分を六つ目菊編で、外

側の扇形のような部分を六つ

目編で編み分ける。見込みの

竹の表面には、六つ目菊編と

六つ目編の二つの面をつなぐ

ように虫止めや二種類の十字

縛りが籐で施されている。縁

に平たく成型した竹を回し、

大和結びで巻き付ける。さら

に一段輪違い紋のように立ち

上げ、その上に籐巻を加える。

珍しい編組にも目を奪われる

が、改めて籐飾りの優れた技

術力を示す、祥雲齋の優品で

ある。

本作品には外箱と内袋が付

属しており、外箱は蓋表に「重

陽華盛籃」の銘(図3)が、蓋裏に「癸巳秋口

祥雲齋造」祥雲齋(白文方印)

の印章が記される(図4)。内袋には「祥雲齋」(白文長方印)の印章が

捺される(図5)。これらの彫銘、落款、二種類の「祥雲齋」の印章は、先行

研究で確認されているものと一致し、作家本人の作品であると認められる。

本作品の位置づけ

次に本作品の祥雲齋の作風変遷における位置づけについて考えた

い。本作品は一九五三年十一月に完成した、大分県より高松宮(一九〇五

―一九八七)への献上品とされたものと考えられる。献上の経緯は、

一九五三年十一月二十四日付の大分合同新聞で紹介されている。これによ

ると、一九五二年(昭和二十七年)に第七回天皇賜杯全日本軟式野球大会

が大分県で開催されたおりに高松宮が来豊したため、そのおみやげとして、

祥雲齋の竹籃を県が発注したということである。その特徴についても「玉

垣に菊の花をあしらった新しい作品」と記されており、本作品の特徴と一

致する。

本作品が制作された一九五三年は、祥雲齋にとって大きな転換点のひとつ

であったと見なされている。その直接の原因となる出来事は、第九回日

本美術展覧会に《仿古盛籃》(東京国立近代美術館所蔵)が落選したこと

である。祥雲齋は一九四三年(昭和十八年)制作の《時代竹編盛籃心華賦》の

ような、後に自身の代名詞ともなる新たな編組で、ひごを直線的に組みあ

げた「櫛目編」の作品によって、既に新機軸を打ち出していた。《仿古盛籃》

の落選は、その櫛目編作品での九度の入選の後の出来事で、これについて

友永尚子氏は「古典に新たな方向を求めたものの挫折を余儀なくされた」と述べている。

ここで同年に制作された二作品を比較してみると、《仿古盛籃》は松葉

編(図6)、《重陽華盛籃》は六つ目菊編(図7)と、いずれも細かいひごでの

緻密な編みが必要とし、高級感や優美さを表す編組を用いている。制作年

代が近いこと、編組の表す特徴が似ていることから、これらは同じ造形志

向のもとに制作された作品とは考えられないだろうか。

皇室への献上品という背景から古典的な作風の作品を制作したというこ

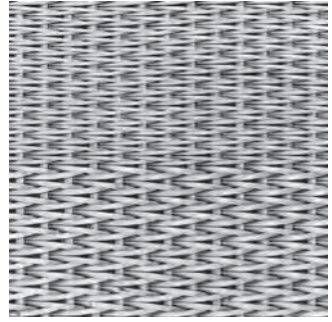


図6 松葉編

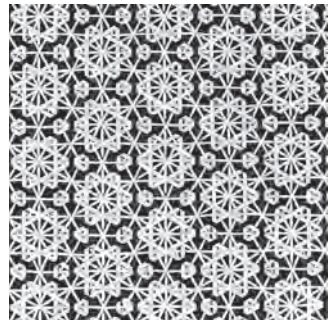


図7 六つ目菊編



図8 生野祥雲齋《炎》

同形作品であり、桐目編という新たな編組に、今までの竹工芸になかった造形的感覚が備わった、むしろ革新的な作品であることから、献上品であることと作風とは必ずしも関連しない。この献上品二作品の対比によって、今回の《重陽華盛籃》は献上品であっても例外なく当時の祥雲齋の造形志向を反映するものであることが示される。したがって本作品は《炎》や《陽炎》(大分県立美術館所蔵)のような造形的作品へと舵を切る前の、古典的編組法と新しい造形的感覚を結びつけようとした試行錯誤の一時期をより鮮明に浮かび上がらせる作品と位置づけられるのではないだろうか。

なお、本作品は令和二年度末に大分県立美術館に収蔵された。今後コレクション展等で紹介していきたいと考えている。

とも考えられるが、その後一九五八年(昭和三十三年)に昭和天皇に献上した《花籃》(宮内庁三の丸尚蔵館所蔵)は、桐目編で炎のゆらめく様子造形的に表した《炎》(図8)(大分県立美術館所蔵)の

【註】

- (註1) 大分県立美術館『生野祥雲齋展』、一九八五年、
- (註2) それぞれの編組法の名称については、大分県別府産業工芸試験所『竹編組技術資料(基礎技術編)』、一九九一年、『竹編組技術資料(応用技術編)』一九九二年を参照した。
- (註3) (註1) 前掲文献
- (註4) 「高松宮に竹製の花カゴを贈る」『大分合同新聞』一九五三年十一月二十四日
- (註5) (註4) 前掲文献
- (註6) 友永尚子「明治後期以降の大分の竹工芸の展開(2) 昭和後期以降の展開 ―生野祥雲齋を中心に」公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館『大分県立美術館 研究紀要 第2号』、二〇一八年、
- (註7) (註6) 前掲論文

【図版出典】

(図6、7) 大分県別府産業工芸試験所『竹編組技術資料(基礎技術編)』、一九九一年

Elucidation of the ideological background inherent in Masaharu Sato's work

Hisashi Utsunomiya

Masaharu Sato's work reflects "Four teachings of Buddhism"

Masaharu Sato (1973 – 2019) created animations and flat works using the "rotoscope" technique of carefully tracing everyday landscapes with a video camera or camera and then carefully tracing them with a pen tool on a personal computer. Sato's work features a screen in which real and virtual images are mixed. Therefore, it has a unique view of the world that makes the viewer feel the presence of things that are reflected in the present, as well as the uncertainties and fragility that are the opposite, such as "absence/absence of existence".

Sato's work is created by a modern method called "rotoscope", but what is reflected in the work is the "Four teachings of Buddhism" that is the basis of Buddhist doctrine left by Buddha 2500 years ago. "Four teachings of Buddhism" is composed of "Impermanence of all things", "Idea that all things in the universe lack their own unchangeable substances", "All things are causes of sufferings" and "Enlightenment leads to serenity".

The reason is that when we confront Sato's work, the "impression that real and virtual images are mixed, the uncertainty of the existence of things, and the fragility" make us feel "Impermanence of all things" and "Idea that all things in the universe lack their own unchangeable substances". In the "brilliance of life" that you feel with it, you understand and accept the principles of the world, "Impermanence of all things", "Idea that all things in the universe lack their own unchangeable substances", and "All things are causes of sufferings", blow out the flames of worldly desires, and express a state of enlightenment with a stable mind. This is because it is thought to reflect "Enlightenment leads to serenity".

In this essay, while looking at Sato's masterpieces, using a technique derived from the field of animation called rotoscoping, I will research that his works are established as artwork and reflect the theory of the world that Buddha preached. I will try to clarify its uniqueness and examine the impact on society through the footprints and works left in the art world.

Note on Heihachiro Fukuda's Sketch Book in 1932

Shinsaku Munakata

Heihachiro Fukuda (1892–1974), a Japanese-style painter from Oita prefecture, was a painter based on Kyoto from the Taisho (1912–1926) era to the Showa (1926 – 1989) era, who continued to challenge the expression of innovative Japanese paintings. Especially in the Showa era, when Fukuda became the centerpiece of the painting art world, he established a modern style that incorporates a bold modeling with bright colors and simplification.

What was fundamental for Fukuda's painting was the "shasei (sketching)" that Fukuda worked hard on a daily basis. Fukuda recalled the significance and method of sketching for himself, and it is clear that he considered sketching to be the basis of painting.

Oita Prefectural Art Museum has a collection of 109 paintings by Heihachiro Fukuda and 2,192 painting material centered on sketches. This painting material includes a sketchbook that Fukuda carried with him when he went out, a sketch drawn on a single sheet of paper, and a concept sketch for painting. The contents drawn are centered on animals and plants such as flowers, trees, fruits, birds, beasts, insects, seafoods, as well as natural scenery such as water, clouds, snow, ice. Moreover he painted foods and other peoples's art as copy.

These sketches have extreme importance, showing Fukuda's interest as an artist and concretely showing the process and trials of the production. In addition, a major feature of Fukuda's sketches is that you can see Fukuda's fresh sense of color along with the lively touch of the brush, which has sufficient aesthetic value in appreciation. In this article, I would like to take up the sketches that have not been introduced in detail yet and shed light on the rich reality of Fukuda's paintings from a different angle.

Chagall “Mother and Child”

Manami Kajiwara

As a continuation of the previous article, this article clarifies the motif of Marc Chagall’s (1887–1985) painting “Mother and Child”, and explains what Chagall wanted to convey.

In the 1910s, the hill at Vitebsk was depicted as a Jewish cemetery with gate and tombstones. With the Nazi invasion in the 1940s, landmarks such as the tombstone on his parents’ grave on a hill disappeared. He came to regard the whole Vitebsk as tombstone instead. That image caused Chagall to depict the townscape on the hill, as in “Mother and Child”.

In addition to Chagall’s aim for artworks in which God’s power helped him infuse prayer of salvation and resurrection on the canvas, he had nostalgia as the background of his works. Further considering the female image symbolizing his mother and love of his hometown, Chagall tried to salvage and resurrect dead people and destroyed hometown by depicting the townscape on the hill.

Note on Masunobu Yoshimura's New York period

Rethinking his artworks *VOIDISM* and its development

Noe Kito

Masunobu Yoshimura (1932–2011) was born in Oita, and became the multi-disciplinary avant-garde artist who did painting, sculpture, performance and installation. Graduated from Musashino Art University, he participated Yomiuri Independents from 1952 to 1962. In 1960, he organized the group called Neo Dadaism Organizers with Genpei Akasegawa, Sho Kazakura, Ushio Shinohara and so forth. They carried out shocking outdoor performances and left strong impression to Japanese post-war art scene. From 1962 to 1966, Yoshimura lived and worked in New York City, and created the series of plaster sculpture called *VOIDISM*. Back in Japan, he made the technology-based artworks which applied neon lights, and also the parodic works using stuffed animal.

Recently, Japanese post-war art is getting worldwide attention, and Yoshimura is no exception. In 2019, Castelli Gallery (New York) organized a group show featuring four artists in which Yoshimura was included. 2021 is the ten years after his passing and I think it is important to research works and documents he left so that the new perspective on his life and works can unfold. In this note, I would like to consider the importance of his works, with the emphasis on *VOIDISM* series, and also the value of his activities and contemporaneity within 60's New York art scene.

Collection Introduction

Shounsai Shono “Flower basket with triaxial chrysanthemum weave, *Choyo* (chrysanthemum festival)” 1953

Kana Shibasaki

Shounsai Shono (1904–1974) is the bamboo artist who is honored as a holder of an Important Intangible Cultural Asset first in the field of bamboo crafts. In this report, I introduce one of his work which was discovered joined recent acquisition.

Made in 1953, “Flower basket with triaxial chrysanthemum weave, *Choyo* (chrysanthemum festival)” is a *Karamono* (Chinese) style flower basket which was rare for Shounsai’s remaining works. Chinese style basket means a work which has close weave, high symmetry and uniformity, the style learnt from bamboo basket imported from China. It is assumed that “*Choyo*” was made as a souvenir for Prince Takamatsu, when he visited Oita for watching baseball games.

“*Choyo*” have both classical and innovative sensibility by applying close weave and thin bamboo strip. It represents his struggle at the turning point when he shifted from classic style to sculptural style.

大分県立美術館 研究紀要 第5号

編集・発行：公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館

発行日：令和3(2021)年3月31日

印刷：九州凸版印刷株式会社

© Oita Prefectural Art Museum, 2021 Printed in Japan

OPAM 大分県立美術館
Oita Prefectural Art Museum