

須田記念

# 視覚の現場

20  
24  
03

Occasional Opinions on Visual Facts, Suda Memorial, No.10  
Published by Kyoto Foundation for Visual Culture in 2024

第  
10  
号

■ギャラリストのアルバム

The Third Gallery Aya 主宰

綾 智佳

Gallery PARC ディレクター

正木裕介

■研究者のノート

京都大学大学院文学研究科准教授

杉山卓史

■コレクターの蘊蓄

高畠華育大正ロマン館館長

高畠麻子

■その後の須田国太郎

近畿大学名誉教授

井面信行

■海外レポート

ハワイ大学マノア校准教授

ジョン・シヨスタック

■財団からのお知らせ



# 【ギャラリストのアルバム 1】 Gallerist's Album 1

## Three Female Photographers — Yamazawa Eiko, Okanoue Toshiko and Ishiuchi Miyako

Aya Tomoka (Owner-Director of The Third Gallery Aya)

The gallery was founded in 1996 and now deals with not only photographs but various media of works. The article introduces works by Yamazawa Eiko, Okanoue Toshiko and Ishiuchi Miyako displayed at the 25th anniversary exhibition. The transition of evaluation of these three female photographers suggests me new roles of gallery business.



【図1】山沢栄子《What I am doing》、図1～3全て、25周年記念「山沢栄子、岡上淑子、石内都 2021」  
展示会場風景（2021年7月10日～8月7日）、撮影：TAKASHIMA Kiyotoshi

1996年に The Third Gallery Aya をスタートした。ギャラリーがあった大阪の駅前ビルは第4ビルまでであるので、大阪駅前第3ビルにあることがひと目でわかるよう The Third を入れて命名。調べてみると以前 Third Gallery という名前の画廊があったので最後に Aya をつけた。

写真作品のみを扱うギャラリーとしてスタートしたが、今はメディウムにかかわらず展示している。3年前に25周年記念展を開催し、カタログを制作した。その記念展で紹介した3人のギャラリーを代表する作家を紹介したい。

山沢栄子（1899-1995）は日本を代表する女性写真家のパイオニアのひとりである。大阪の鉄工所の娘として生まれ、東京にあった私立女子美術学校で日本画を学んだ。大阪に

戻り洋画を志すも、当時女性が学べるところがなかったため渡米、そこで写真に出会った。帰国後は今も残る大阪の堂島ビルディングに写真スタジオをオープンし、村野藤吾や菊池寛といった著名人のポートレートで名を馳せた。戦時中は長野に疎開し、女優・山本安英を撮影した。戦後は商業写真に積極的に取り組み、スタジオを閉めた後は山沢写真研究所で後進を育てる傍ら作品を制作し、自身の代表作《What I am doing》を生み出した【図1】。

山沢作品を預かったことは、ギャラリーを始める大きなきっかけだった。若くして名前を知られ活躍しているも、時代が変わる中でその名前が忘れられてしまうことが往々にしてある。山沢もその一人である。没後、様々なグループ展の中で作品が紹介されるようになり、生誕120年にあたる2019年に西宮市大谷記念美

術館、東京都写真美術館に展覧会が巡回。2021年にメトロポリタン美術館とワシントン D. C. のナショナルギャラリーで開かれた1950年代までの世界の女性の写真家のグループ展「The New Woman Behind the Camera」で取り上げられ、世界的な評価が始まっている。

岡上淑子（1928-）は高知に生まれ、3歳で東京に引越した。戦中が青春時代だった世代で、代表作のフォトコラージュは進駐軍がおいていたアメリカの雑誌を切り貼りして作られた。文化学院の在学中から制作を始め、6年間に130点近くの作品を作り上げたが、結婚を機に制作をやめ、美術界から忘れられていた。1990年代後半に入って写真評論家の金子隆一が高知に住んでいる岡上を探し出し、作品を再発見した。大半の作品の美術館への収蔵が決まった際、作家の手元から作品が離れる前に展覧会をと依頼され、2002年に個展を開催した【図2】。

その後「展覧会をもう一度したいわ」という岡上の言葉に押され、コラージュからシルクスクリーンを制作した。作品を展示するたびに反響が起これる展覧会へと拡がった。2002年のヒューストン美術館での個展、2010年ニューヨーク近代美術館での「Pictures by Women: A History of Modern Photography」の展示で、海外でも作品が知られるようになった。一方、日本では2015年の作品集『はるかな旅』（河出書房新社）が幅広い岡上ファンを獲得した。90歳を迎えた2018年の高知県立美術館での個展、2019年の東京都庭園美術館での回顧展で決定的な評価を得たといえる。

石内都（1947-）は《絶唱、横須賀ストーリー》でデビュー。40年以上に渡り、第一線で活躍を続け、

# 3人の女性写真家たち

山沢栄子、岡上淑子、石内都

2014年には写真界のノーベル賞といわれるハッセルブラッド国際写真賞を、2023年1月には朝日賞（2022年度）を受賞している。

2005年、現代美術のオリンピックと言われていたヴェネチア・ビエンナーレの日本館の代表に選出され、石内は写真家としては当ビエンナーレ初めての個展を開催、フェーズが大きく変わった。長らく写真と現代美術は展示もマーケットも別々だったが、写真と現代美術の垣根が取り払われていくことの象徴となった。

アメリカのJ. Paul Getty Museumで2015年に開催された個展「Ishiu-chi Miyako: Postwar Shadows」は、石内の作品を通して敗戦後の日本の影を辿るという内容だった。アメリカ軍が駐留する横須賀を撮ることから始まり、一貫して個人的な体験を表現してきた作品群から、写真というメディアの記録性と女性としての体験が絡み合っ、日本の戦後の一面が炙り出された。写真が持つアクチュアルなリアリティが美術の中で強い説得力を發揮した瞬間だった。広島市の被爆者の遺品を撮影した代表作《ひろしま》が同展の最後を飾ったことは忘れられない。アメリカの美術館での《ひろしま》の展示は難しかっただけに、戦後70年目にこの展示が実現したことは、時代が変わっていく中で、作品の受容も変化があることを実感した【図3】。

振り返るとギャラリー最初の展示



【図2】岡上淑子《海のレダ》

《Chromosome XY》は石内都展だった。鍛えたわけでも、美しくもない男性の裸を捉えた衝撃的な内容でスタート。1990年代後半、俄かに女性写真家に注目が集まっていたものの、その数は男性写真家に比べて圧倒的に少なかった。そんな現実を知り、女性写真家を積極的に取り上げることでギャラリーの独自性を出そうと決断し、四半世紀。世界的な#Me Too運動の流れの中で、女性の作家を含め見過ごされてきた作品を再評価しようという大きな動きが巡ってきている。

作家あるいは作品と伴走し、時代に即したアップデートを促すのがギャラリーの一つの重要な仕事であるのではないかと改めて気づき始めている。

(The Third Gallery Aya 主宰)



【図3】石内都《絶唱、横須賀ストーリー》右、《ひろしま #43》donor: Yamane, S、《ひろしま #109》donor: Terao, H. 左

# 【ギャラリストのアルバム 2】 Gallerist's Album 2

## Alternative Reading of "Gallery" — Gallery PARC from 2020 to Present

Masaki Yūsuke (Director of Gallery PARC)

This article introduces the activities of Gallery PARC as a corporate support by Grand Marble, a maker of Danish pastries in Kyoto. Our efforts to update the place and functions of the gallery are reported, mainly since 2020 with the COVID-19 pandemic.



【図1】『すべ と しるべ 2021：田中秀介・馴れ初め丁場 /Beginning of love』展 会場風景、2021年（写真：麥生田兵吾）  
京都府南丹市八木町にある巨大な旧酒蔵を会場に、2020年は友枝望・むらちひろ、2021年には田中秀介・守屋友樹による展覧会を開催。

ギャラリー・パルク（以下、パルク）は京都のデニッシュメーカー・グランマープルにより設置されたギャラリーとして、幅広いクリエイション（創造行為）と社会との接点となることをミッションに2011年より本格稼働し、2024年で活動14年目を迎えます。これまでおもにアートやデザインを中心とした若いクリエイターによる200以上の展覧会をはじめ、演劇やパフォーマンス公演、公募展の実施、大学等の教育機関との連携による展覧会の開催など、多様な表現内容や形式の要請に呼応し、変化しながら幅広い活動を続けてきました。また、こうした多様な取り組みは、活動原資を作品販売やスペースレンタル費に依らない企業メセナギャラリーとしての特性を最大限

に活かそうとした選択の結果であり、状況に対して能動的に変化することを可能にするものだと思います。

しかし、新型コロナウイルスの感染拡大による影響が本格化した2020年以降、パルクはギャラリーとしてのあり方において、小さくはない変化を選択してきました。パルクでは展覧会を「未知に触れる体験」の場であると考え、ギャラリーはその接点であると捉えて活動しています。また、展覧会とは鑑賞者が空間の内・作品の前に移動してもらうことで成り立つものであるともいえるでしょう。では、場へのアクセシビリティが低下するであろうコロナ禍にあって、鑑賞者に「来てもらうのを待つ」という受動的な姿勢はいわば

「ギャラリー」を読み替える  
ギャラリー・パルク 2020年から現在まで

正木裕介



停滞を意味するのではないか、この状況において社会との接続を求めるには「こちらから行く」という能動的な行動が必要なのではないか、なにより、これからのギャラリーのあり方や展開を模索するための試行錯誤にいち早く着手すべきではないか、このような思考と想定から2020年4月に展示スペースを閉鎖し、以後2年間は展示「スペースを持たないギャラリー」としての活動にシフトすることを決定しました。

その変化のひとつとして、スペース閉鎖と同時にオンラインストアを開設し、作品の紹介・販売を始動させるとともに、このインフラを活用したプロジェクトとして [m@p] (meet at post) という取り組みを展開しました。これは、一度の作品購入によってそこから1年間・3ヶ月毎・4回に渡り作品が角2封筒に封入されポストに届けられるというもので、アーティストは1年・4回・角2封筒サイズという制約をどのように表現に組み込むかが試されるとともに、購入者にはギャラリーで作品を前にしたときのように、未知なる作品が届けられる体験を提供するものとして企画したものです。これにはおよそ30名(組)のアーテ

ィストの参加を得ただけでなく、多くの購入者(鑑賞者)にも参加いただくこととなりました。

また、固有のスペースを持たない活動としては、2020年10月には京都府の補助金を活用し、南丹市の巨大な旧酒蔵を会場とする企画展『すべてしるべ』を開催しました(2021年も開催)。この展覧会は酒蔵跡という広大な空間を使用することで鑑賞者の密集を避けるとともに、コロナ禍をきっかけに展覧会の「記録」のあり方を再考しようと企画したもので、展覧会における「発見」という体験を、写真・テキスト・映像による「記録」により、創出することができないかを考えたものでした。同年12月には嵐山での野外展示企画「京都・嵐山花灯路 2020」を京都芸術センターと共同企画・制作、2022年には京都国際舞台芸術祭(KYOTO EXPERIMENT)のプログラムとして、ロームシアター京都の中庭における屋外インスタレーション作品のコーディネーションを担当するなど、いずれも既存の展示スペースとは異なり、屋外や都市空間の中に作品や展示をインストールする企画に積極的に取り組んでいます。

2022年4月からは、京都をベースに展開する大垣書店が立ち上げた複合文化施設「堀川新文化ビルヂング」内に展示スペースを取得し、年間12本ほどの展覧会を開催しています。また、これまで同様に外部企画や協働による展覧会の企画・運営や、アーティストや文化施設からの依頼による記録物の制作、作品展示、展覧会やプロジェクトのマネジメントなどにも取り組むなど、これまで以上の多様な回路で社会の中に表現を起動させる取り組みを続けています。

ギャラリーという場を「表現と社会との接点」と捉えるパルクは、今日的な表現へのサポートにおいて、常に変化していく表現と社会の両方を眼差し、双方の変容に呼应しながら自らの役割や機能を積極的に読み替えていくことが必要であると考えています。とりわけ2020年以降から現在までの活動を通じて、変化に比較的柔軟に対応しながら様々な試行錯誤に挑戦できることもまた、今日的なメセナギャラリーの意義であり、可能性のひとつでもあると感じています。

(Gallery PARC ディレクター)



【図2】『beyond : むらたちひろ』展 会場風景、2022年 (写真：妻生田兵吾)  
ギャラリー・パルクは2022年より書店やカフェが併設された複合文化施設・堀川新文化ビルヂングに移転した。7×14メートルの空間は仮設壁により展覧会にあわせた構成が可能となっている。

# 【研究者のノート】 Researcher's Note

## Exhibition as Rhetoric

Sugiyama Takashi (Associate Professor at Faculty of Letters, Kyoto University)

"Rhetoric", which considers the way to construct "what kinds of topics" "in what order" "in what expression", has a long tradition in the West and is the foundation of the aesthetics which was born in the 18th century. It is applicable also to the exhibition method of paintings.

膨大なコレクションの中から何を  
選び、どのように配置してどのよう  
に説明するか。展示において肝要な  
のは、こうした観点であろう。とこ  
ろで、これらについての研究は、西  
洋の人文学の中で長い伝統がある。  
すなわち、「どのような話題を」「ど  
のような順で」「どのような表現で」  
組み立てて弁論とするかを考察する  
「弁論術／修辞学」である。同じ話  
題でも、順序や表現や声の出し方次  
第で聴き手に与える印象がまるで異  
なるという経験は、読者諸賢にもあ  
るのではないだろうか。

その歴史は古く、古代ギリシアの  
アリストテレス（前384-前322）に  
までさかのぼる。弁論術を真実その  
もの（イデア）ではなく「真実らし  
いもの」を追求するいかかわしい技  
術として批判した師プラトンと異な  
り、アリストテレスは『弁論術』に  
おいて弁論術を「どんな問題でもそ  
のそれぞれについて可能な説得の方  
法を見つけ出す能力」と、「説得の  
ための道具」として規定した。また  
彼は、弁論には議會用、法廷用、  
（一般）演説用の三種類があること、  
また、説得の方法にも論者の  
「人柄」に訴えるもの、聴き手の  
「感情」に訴えるもの、そして  
「言論」そのものによるもの、の三  
種類があることを指摘した。

その後、弁論術の理論を完成した  
のが、古代ローマのキケロ（前106-  
前43）である。もともと弁護士であ  
り、弁論の実践家としても多くの優  
れた演説を残した【図1】彼は、  
「発想」「配置」「表現」「記憶」「発  
声」という五要素を弁論術の構成要  
素として確定し、さらにその中の  
「配置」の標準的な要素として「序  
言」「叙述」「分析」「確証」「反駁」  
「結語」を挙げた。また、ギリシア

においては良しにつけ悪しきにつけ  
「技術」「手段」にすぎなかった弁論  
術を「人間性」という「理念」「目  
的」としたことも、その後の西洋世  
界に大きな影響を及ぼした彼の弁論  
術論の特徴といえよう。

美や芸術、そして感性について考  
察する「美学」も、その遺産の上に  
立つ学科である。その幕開けを告げ  
たバウムガルテン（1714-1762）の  
『美学』【註1】（1750/58年）は、当  
初の著者の構想では、大きく「理論  
（教授・一般）篇」と「実践（応用・  
特殊）篇」とに分かれ、さらに前者  
は「発見論」「配列論」「記号論」に  
分かれる（ただし著者の病のため、  
実現したのは「発見論」までであつ  
た）。これは、キケロに代表される  
弁論術の五要素の前半三つ（弁論の  
原稿を作成する段階）にびたりと符  
合する。まさに「修辞学が終わりをつ  
げたちょうどそのとき美学が始まる」  
（トドロフ『象徴の理論』【註2】  
1977年）のである。

この時期はまた、各地の絵画館が  
急速な発展を遂げる時期でもあつた。  
特にドレスデン（ザクセン選帝侯領）  
は、アウグスト2世（1670-1733）  
および3世（1696-1763）の下で精力  
的に絵画を収集し、そのコレクション  
を見ながらヴィンケルマン（1717  
-1768）は『ギリシア芸術模倣論』  
【註3】（1755年）を著し美術史学の  
礎を築いた（ちなみにヴィンケルマ  
ンは、ハレ大学におけるバウムガル  
テンの講義を聴講している）。興味  
深いことに、当時の展示状況を復元  
する試みが近年なされている【図  
2】。それによれば、18世紀半ばの  
内ギャラリーの最初の大壁面の中央  
には、コレッジョ（1489頃-1534）  
の《聖ゲオルギウスの聖母》（1529-  
30年）が置かれ、それと対称になる

レトリックとしての展示

杉山卓史



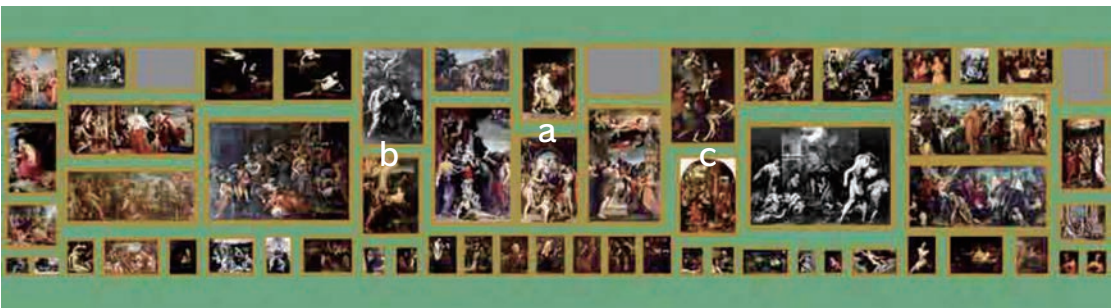
【図1】マッカリ《カティリーナを弾劾するキケロ》1889年、フレスコ、400 x 900 cm、イタリア元老院マッカリの間  
 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cicero\_Denounces\_Catiline\_in\_the\_Roman\_Senate\_by\_Cesare\_Maccari.png)。

ようにコレッジョの《羊飼いの礼拝》(1528-30年)とクレーフエ(1485-1540頃)(ただし、当時はデューラーに帰属)の《東方三博士の礼拝》(1517-18年)が配置され、同テーマの南北比較を促す構成となっていた。ここには、ド・ピール(1635-1709)が『絵画原理講義』【註4】(1708年)において「配置」として「主題の配分」「グループ化」「位置の選択」「対照」などを挙げていることの影響が見られるが、このド・ピールの

絵画論自体も——「発見」「配置」「素描」「彩色」「明暗」などから構成されていることが示すように——弁論術の応用であった(ただし、時間軸に沿って進む不可逆的な演説と、上下左右に目を任意に動かして見ることのできる造形芸術とは、「配置」の性格が異なることには留意すべきだろう)。

こうしてみると、現在のわれわれが「レトリック」として(ともすればこうげんれいしよくくなしじん否定的に、特に「巧言令色 鮮矣仁」

という儒教的な価値観において)思い浮かべるものは、その一部(すなわち「表現」)にすぎないことが分かる。「レトリック」を本来の意味で広く捉えなおし、さらにそれを見せ物(「聴かせ物」?)としての演説に限定せずに議会や法廷での弁論をも視野に入れることで、レトリックは造形芸術をはじめとするさまざまな分野に応用されうるであろう。(京都大学大学院文学研究科准教授)



【図2】1750年のドレスデン絵画館内ギャラリー B2 壁展示再構成。a: コレッジョ《聖ゲオルギウスの聖母》、b: コレッジョ《羊飼いの礼拝》、c: クレーフエ《東方三博士の礼拝》。Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sitbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. Und 19. Jahrhundert*, Habilitation, Universität Bern, 2008, Abb. 280, p. 590.

【註1】 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt an der Oder 1750/58.

【註2】 Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris 1977.

【註3】 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, Friedrichstadt 1755.

【註4】 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.



# 【コレクターの蘊蓄】 Collector's Stock of Knowledge

## Images Represented by Takabatake Kasho and Clipped by His Fans

Takabatake Asako (Director of The Kasho Museum)

Lots of "clipped" works deviated from a media of magazine were born from the fan psychology for Takabatake Kasho which seeks to have this favorite illustrator's works on hand. The article considers such a "clipping" collection and the characteristics of Kasho's works.



【図1】《支那服》（華宵新作抒情美人画、昭和4年）



【図2】《山は紅に》（『日本少年』表紙絵、昭和2年11月号）



【図3】《淡雪》（『少女画報』表紙絵、大正14年2月号）

高<sup>たか</sup> 崑<sup>ばな</sup> 華<sup>かし</sup> 宵<sup>しょう</sup>（1888-1966）は大正から昭和戦前にかけて人気を博した挿絵画家である。挿絵画家と言っても、その画業は小説の挿絵にとどまらず、雑誌の表紙絵や口絵、新聞広告絵、書籍装丁、ポスター、双六、便箋セットの商品デザイン、着物や浴衣の図案意匠など多岐にわたっている。それゆえ華宵を挿絵画家と呼ぶのにはいつも落ち着かない気持ちがつきまとうが、作品数としては物語の挿絵の仕事が圧倒的に多いのもまた事実である。

高崑華宵は愛媛県宇和島市の商家の次男として生まれた。明治44年から「中将湯」（津村順天堂の婦人漢方薬）の広告絵を手がけるようになって以降は、徐々に雑誌の挿絵の仕事が舞い込むようになり、1915（大正4）年から1935（昭和10）年頃を主な活動期とする流行画家となった。前述の多彩な仕事を展開したのもこの頃である。華宵が描くモダンで異国趣味的、ロマンチックで優艶な少年少女イメージは読者の憧れとなり、全国津々浦々、華宵の名前は知れ渡るようになった。

高崑華宵大正ロマン館は華宵の画業の顕彰と普及を目的として1990年10月に開館した。当初は華宵の実家に残っていた作品資料約1,200点が主な館藏品であったが、現在は華宵作品を含む大正イメージ資料や大正生活資料など約10,000点を所蔵している。

コレクションの中でも特徴的なのが、雑誌の表紙絵、口絵（画譜）、挿絵、広告絵、便箋表紙などの華宵作品の「切り抜き」コレクションである。点数的には華宵コレクションの半分以上を占める。これらは個人コレクター（遠藤憲昭コレクションなど）からの寄贈品のほか、古書店やオークションに出品されたスクラップブック等にまとめられていたものである。つまり一度は誰かのコレクションであったものを高崑華宵大



正ロマン館が譲り受け、スクラップブックから1枚1枚剥がして裏打ちしたものが「切り抜き」コレクションとなった。ここからはこの「切り抜き」を「コレクションする」という行為と華宵作品の顕彰について考えてみたい。

繰り返しになるが、華宵作品の多くは雑誌・新聞関連の印刷物である。雑誌という形状ではせいぜい見開き2ページが一度に見ることが出来る最大の画面であり、雑誌や新聞には様々な情報が掲載されていることから、華宵の作品ばかりを続けることは不可能である。それゆえ華宵の絵だけを切り取ってコレクションしていくという行為はファンの心理としては理解できる。雑誌の編集サイドとしても雑誌の絵が切り抜かれるであろうことは承知していたようである。たとえば表紙や口絵などの独立した作品（文章と関係のない作品）は、切り取って保存していることを公言する投書も多いし、表紙絵や口絵も切り取られることを前提とした仕様になっている場合もある。華宵作品に限ったことではないが、大正から昭和初期にはこの切り抜きコレクション文化がかなり浸透していたと言えるであろう。

雑誌本体から絵だけを切り抜くということは、本来の作品の居場所から作品を引き離し、別の価値を見出していくことになる。大袈裟に言えば、教会や寺院、個人宅などのために描かれた美術作品を、絵画や彫刻だけを取り出して美術館で保管・展示する行為と似ているとも言える。そして本来のあるべき場所から切り離された作品は、別の価値や見方を

付加されていくのである。

高島華宵をどのように歴史的に位置付けていくのかというのが美術館開館以来の一貫した課題であるが、たとえば作品に反映された大正の生活文化やファッション、少年少女文化への華宵イメージの影響、社会現象や時代感情との関連、19世紀末芸

術やアール・デコなど西洋文化からの影響、現代のサブカルチャーへの影響など、これまでに華宵の作品を通して考察してきた近代日本社会の様相や作品世界から読み取れる事象などは、「切り抜き」という本来とは異なる形態だからこそ考察が可能になったものではなかったかと考える。挿絵に描かれた女学生の姿は、物語から切り離されて大正の女学生を象徴するアイコンとなり、雑誌の表紙絵や口絵に描かれた少年少女イメージを雑誌から切り離して集めると、当時の世相や大正の感性を俯瞰することができる。これは切り抜かれたイメージという特性ゆえに浮かび上がるものではないだろうか。

多くの画家の場合、代表作を中心にその画業が語られるが、華宵の場合は、イマジュリイ作品の中での代表作を絞り込むのは難しい。華宵に対しての見方や視線が統一しにくいのである。それは華宵の画業の多様さもさることながら、作品を切り抜く際のファンの心理の多様さ（「推し」作品の多様さ）と関連しているのでは？と思ったりもする。切り抜きの数だけ華宵作品への眼差しが存在し、それが華宵の魅力の一つとなっている気がするのである。

高島華宵大正ロマン館の切り抜きコレクションは現在も増え続けている。複製ゆえに重複作品もあるが、見たことのない切り抜き図版に出会うこともしばしばある。雑誌本体を所蔵しておらず、切り抜きだけが存在している場合も多い。切り取られたイメージから高島華宵の芸術世界を紡ぐ作業はまだまだ続いている。

（高島華宵大正ロマン館館長）

## 切り抜かれたイメージ 高島華宵作品の場合

### 高島麻子



【図4】「乙女椿」挿絵  
（『少女画報』大正15年）



【図5】「お嬢様の馬車」挿絵（『少女画報』大正15年）



【図6】少女小説挿絵（雑誌不詳、大正末期頃）

# Rethinking Suda Kunitarō

その後の須田国太郎

## 《鵜》 再考

井面信行

### Rethinking 《Cormorants》

Inomo Nobuyuki (Director of Kyoto Foundation for Visual Culture, Professor Emeritus at Kindai University)

What did Suda Kunitarō want to do by one of his representative works, 《Cormorants》? His objective was to build unstable relation between things and space in the visual perceptual world onto the two-dimensional plane by means of shapes and colors to capture the whole space.

須田国太郎（1891-1961）の代表作のひとつ《鵜》を取り上げ、須田がこの作品で何をしようとしたのかを、視覚理論に基づく芸術論の観点から再考してみようと思う。

日常において、物は目に見えている通りにあるとみなされ、絵はそれを単に模倣すればよいだけだと思われている。しかし、《鵜》は単純な模倣ではない。三羽の鵜は、こんな近くにいるのに形がはっきりしないし、特に真ん中の鵜の嘴は、はっきりした輪郭がなく、一体どうなっているのか不明である。奥の家々も明確な立体として捉えられてはおらず、色面に後から粗野な線で輪郭を付けただけである。画家はなぜ見えている通りに描かないのか、画家は何をしようとしたのか。

実は、人間の日常的な視覚の世界は偶然に支配されており、決して安定した形をしているわけではない。ある対象を見るとき、近くから、遠くから、正面から、裏側からなど多様な方向から見たり、首や眼球を動かしたりすることによって、様々な視覚表象／イメージが絶え間なく交代する変化の中に現れる。しかも、そこには既成観念、連想、感情など純粋な視覚表象とは異なるものが介入して純粋視覚表象の安定性を削いでいる。視覚の世界は日常的には偶然的であり、不安定であるのが普通なのである。端的に言えば、視覚の世界は混沌としており、まだ「形」ではないのである。それにもかかわらず、安定していると思っているのは、私たちが視覚の世界を言葉に置き換えて理解しているからである。

人間は奇妙な存在である。私たちが五感を通して受容する世界はアナログ世界である。しかし、人間はこのアナログ世界をデジタル化することによってしか世界を知ることができない。そのデジタル化の最たる道具は言葉である。「化物の正体見たり枯れ尾花」（横井也有）。人を不安に陥れる不明のもの正体が「枯れ尾花」という

言葉に変換され、固定された瞬間に不安は消え、世界は安定し、透明になる。

しかし、百万言を積み重ねても、視覚の世界を視覚表象として安定させることはできない。言葉は記号であって、視覚表象とは何の類似性もないからである。視覚の世界を言葉に譲り渡すのではなく、徹頭徹尾「見る」活動を継続し、視覚の世界に視覚表象としての秩序＝構築性を与え、安定させる道を探求すること、ここに画家の役割がある。すなわち、画家の「描く」活動は「見る」活動の継続であり、言葉が世界の混沌を秩序付けるのと同様に、視覚の世界を形と色によって秩序を持った視覚表象へと形成し、もって視覚の世界を認識する活動なのである。

《鵜》は空間内に存在する対象物を描く絵画、すなわち対象絵画である。対象絵画は、三次元空間における物と物の関係、あるいは物と空間との関係の二次元的抽出物である。この二次元化のために画家は格闘する。造形芸術は素材との格闘であるとしばしば言われる。しかし、画家は、素材以上に日常的な視覚と格闘しなければならない。

《鵜》は、手前の鵜から水路や道を経て奥の家並み、さらにその背後に暗く繋がる裏山までの奥行きを表現している。明－暗、色彩のコントラスト、形の明瞭－不明瞭が奥行きを運ぶ担い手となる。まず、二つの暗部（鵜と裏山）が明部（道路・家並み）の前後への拡がりを阻止し、奥行きは圧迫されている。視線が暗部に突き当たって、それ以上進めなくなるからである。鵜が正面観であるのに対して、奥の家並みはやや斜めから見られている。斜めから見ることで、奥行きは幅に変換される。逆に言えば、二次元平面は幅によって奥行きを表現するしかない。この部分では、画家は側面観による構成と、水路の青緑とその斜め右上の屋根の赤との補色的対比とに





須田国太郎《鵜》  
昭和27年（1952）、油彩・画布、  
71.5×90cm、京都国立近代美術館蔵  
（出典：『須田国太郎の芸術—三つのまなざし』  
きょうと視覚文化振興財団、2023年）

よって奥行きを構築しようとしている。

形について、手前の鵜はその形が明確ではなく、羽根の輪郭は周囲の空間と溶け合っている。それに比して、遠くの家並みは厳密に輪郭付けられてはいないものの、相対的には形が目に見える。しかし、奇妙なことに中景の二羽の鵜が最もぼやけている。あたかも、手前から見た空間と奥から見た空間が、この二羽の鵜のところで出会い、手前と奥を結び付けているかのようである。

A. リーグル（1858-1905）は、人間の視覚に対する物と空間との関係について、二つの極があることを指摘している。すなわち、物は人間の視覚に対しては孤立した姿として現われる、つまり輪郭によって明確に境界づけられる〔古代エジプト絵画・筆者註〕一方で、物は周界の中に溶けこんでゆき、森羅万象と結びついて無限の全体となる〔バロック絵画〕、という二極である（『自然作品と芸術作品』）。《鵜》では、すべての対象物が周囲の空間に対して明確に境界付けられているのではなく、むしろ互いに結びついて、周界と一体となって空間を形成している有様が見て取れる。すなわち、物と物、物と空間とが補完し合って *zusammengehören* 一つの全体を構築しているのである。ここでは、絵肌の調子（マチエール）が重要な役割を担っている。

《鵜》において須田が為していることは、二次元平面には存在不可能な奥行きへの延長との格闘である。通村の風景を眼前にして、物と空間との関係をどのように構築すればこの空間を丸ごと一奥行きごと一捉えることができるのか、どうすればこの現実を可視的に掴み取り、我がものとすることができるのか—須田の造形的意志はこの一点に向かっている。そしてこの意志を実現するには絵を描くしかない。

物体と空間とを区別することなく、空間を一続きの一体性として捉えること—このような空間把握は絵画にし

かできないことを、私たちは十分に反省しなければならない。物と空間の関係を固定し、秩序付ける場は二次元平面以外にはありえないからである。ハイデガーに倣えば「絵画は物と空間の住処である」と言えるのではないか。すなわち、画家は、三次元における物と空間の関係を二次元的に抽出して平面に秩序付けることによって、はじめてその関係を認識しうるのである。逆に言えば、画家が絵に描かなければ、物と空間の認識は閉ざされたままなのである。

こうして、《鵜》には、須田が視知覚世界を形と色で所有しようとした過程そのものが現前している。《鵜》は「実在 *Realität*」を捉えたもの—そんなことは不可能である—ではなく、新たな「可視的現実 *Wirklichkeit*」を産出しているのである。それ故に、須田の言う「real レアル」は「wirklich 現実的／作用を及ぼす」と理解しなければならない。その点で、須田の苦闘の中身はセザンヌの晩年の《サント＝ヴィクトワール山》やピカソの分析的キュビズムの作品のコンセプトと通底する。あるいは、ゴッホの《星月夜》のように、「近さ」と「遠さ」について考えさせる空間構築でもある。

須田が K. フィードラー（1841-1895）や A. v. ヒルデブラント（1847-1921）の理論を学んだことは周知の事実であるが、それを学んだのは師の深田康算（1878-1928）からよりも、むしろ須田の先輩であり、深田の後を襲って京都大学美学美術史学講座の教授に就いた植田寿蔵（1886-1973）からではなかったかと思う。空間の「奥行き／深さ」は植田の「視覚の理論」の中心テーマだったことから、そのことが推察される。須田の空間構築と植田の「視覚の理論」との関係については、これまであまり探求されてこなかったように思われる。須田国太郎研究の今後のひとつのテーマである。

（きょうと視覚文化振興財団理事／近畿大学名誉教授）

## 橋本朝秀 《法悦》

ジョン・シヨスタック (ハワイ大学マノア校准教授)



橋本朝秀《法悦》1930年、木彫、ホノルル美術館所蔵（所蔵品番号2013-20-01）  
日蓮宗ホノルル妙法寺寄贈（2013年）  
Collection of the Honolulu Museum of Art, object number 2013-20-01  
Gift of Honolulu Myohoji Mission, 2013

示された時には目につかないような部位にまで入念な仕上げを施している。こうしたことから、朝秀が優れた工芸家精神を備えた誠実な芸術家であったことが実感され、大いに感銘を受けたという。「朝秀に会ってみたいかったです」とミニック氏は語ったが、これには私も同感した。ホノルルに《法悦》が存在するのは実に幸運なことであり、この作品だけからでも、朝秀という人物を知ることができて嬉しく思う。（川上幸子訳）

## Hōetsu by Hashimoto Chōshū

John Szostak (Associate Professor, Japanese Art History, University of Hawai'i at Mānoa)

This essay discusses a wooden sculpture entitled *Hōetsu* (1930) by Hashimoto Chōshū (1899-1960) in the Honolulu Museum of Art collection. It offers background information on the artist as well as on the sculpture's title, theme, and style, and discusses new insights into the artist and the artwork uncovered during its recent conservation.

ホノルル美術館所蔵の日本の美術品には通曉していると思っていた私だが、最近館内の一室で、これまで存在を知らなかった、近代日本人作家による木彫作品に出会って驚愕した。橋本朝秀（1899-1960）の《法悦》（1930年）という高さ約2メートルの彫刻作品である【図】。本作に感銘を受け、思いがけぬ出会いに驚いた私は、好奇心をかき立てられた。朝秀とは一体誰なのか。謎めいた作品名は何を意味するのか。彫刻の女性たちはどんな人物で、なにゆえインド風の印象を与えるのか。そして、本作はどのような経路を経て日本からホノルルに伝わったのか。

少し調べてみると、次のことが分かった。橋本朝秀は福島県安達郡に生まれ、二十歳で上京し、彫刻家山崎朝雲（1867-1954）のもとで彫刻を学んだ。1925年に帝展に初入選し、主に仏教美術作品によって1931年まで連続入選を果たした。1930年の第11回帝展では、《法悦》（現在ホノルル美術館蔵）によって特選を受賞している。これに先立つ1929年、朝秀は東アジアの古代仏教美術を学ぶべくインドを旅しており、その成果が新たな様式として評価されたのであろう。《法悦》の人物像の姿勢や容貌がマトウラーのヤクシニー像のそれを想起させるのも、インドの旅に由来するであろう。

本作の題名《法悦》はサンスクリット語では *Pṛīṭijāna* であり、法 (dharma) を受けるとき体験する喜びを表す用語である。彫刻の女性たち（精巧な頭飾から特権階級と推測され、神像という可能性もある）は仏陀の説法を聞き、その教えに歓喜している。こうした主題はやや異国のと感じられるかもしれないが、あまり知られていない仏教的主題を、公募展のために選択したり創作したりすることは、近代日本の美術家にとって実は珍しいことではない。それは全く近代的な動機による全く近代的な創作活動である。なぜなら、標準となる宗教的主題はそれに必要な図像で表されるが、あまり知られていない仏教的主題によるイメージは標準化されておらず、より創造的な解釈の余地が残されているからである。

さて、当初の疑問の多くには答えが見つかったが、いかにして本作がホノルルに伝わったかという、最後の疑問は解明されるに至らなかった。ホノルル美術館の日本美術担当学芸員スティーン・サレル氏によれば、この彫刻作品は2013年に日蓮宗ホノルル妙法寺から寄贈されたものだが、日本からハワイに渡った経緯を示す記録は残っていない。作品は経年劣化しており、白蟻によって深刻な損傷を被り広範囲の修復を必要としていた。幸いなことに、ホノルルには木彫修復の大家トール・ミニック氏があり、熟練した手腕で損壊部分を復原し、無数の蟻食い穴を充填してくれた。

ミニック氏は最近、本作品と作者朝秀その人について、修復家ならではの興味深い考察を幾つも聞かせてくれた。たとえば、木彫表面を彫り出す彫刻刀には、反復的な鑿跡を施すための特別な切れ目が入っている。これは朝秀が特注の彫刻刀を用いていたか、あるいは自分自身で鍛造していた可能性もあることを示唆している。また、作品が展



本財団は、京都の洋画家・須田国太郎（1891-1961）のご遺族・須田寛氏から、その遺産を須田が目指した日本の美術振興にあててほしいとの申し出があり、2019年11月に美術研究者を中心に発足したものです。2022年8月には公益財団法人に移行し、機関誌の発行、調査研究に基づく『美術フォーラム21』の刊行、連続講座やワークショップの開催、展覧会支援、展覧会企画などの活動を行っています。

2023年度中に学術誌『美術フォーラム21』2冊を刊行しました。購読をお勧めします。



## 第47号

■ A 4判・並製本・カラー12頁・モノクロ116頁  
 ■ 定価2,530円（税込） ■ 2023年6月発行  
 ■ ISBN978-4-925185-76-9 C1370

**現代作家紹介** 金サジ (Kim Sajik) ——フィクションゆえに本当のこと／中村史子

**第17回バラミタ陶芸大賞** 出品作家紹介／衣斐唯子

**資料紹介** スミソニアン・アメリカ美術館におけるラリー・J・ウェスト・コレクションとロバート・ドラブキン・コレクション／ジョン・P・ジェイコブ（佐藤守弘訳）

**特集** フォトグラフィック・アート——技術と芸術のあいだ／佐藤守弘編集

写真の歴史を時系列に沿って批判的に検証することによって、写真と芸術の間の複雑で微妙な関係に新しい光を投げかけます。

- 1 内燃機関と写真術——ニセフォル・ニエプスの「自動性」の概念について／青山 勝
- 2 ダゲレオタイプ、そのいくつもの歴史——十九世紀ダゲレオタイプの多様性と現代におけるビン・ダンの試み／新井 卓
- 3 最初で最後の写真論？——ロドルフ・テプフェールの「ダゲール板について」をめぐる／橋本一徑
- 4 写真×絵画／工芸／映画——複合メディアとしての彩色／色彩写真／佐藤守弘
- 5 オスカー・G・レイランダーが残したもの——初期芸術写真におけるユーモアと表情／甲斐義明
- 6 光村利藻と鹿島清兵衛——写真と印刷／岡塚章子
- 7 須田国太郎の写真と絵画——滞欧期（一九一九～一九二三）を中心に／湯浅ひろみ
- 8 須田国太郎のカメラと写真——二十世紀前半のカメラ史から／井口芳夫
- 9 ラジオ放送と新興写真——中山岩太が語る「アマチュア写真講座」／松實輝彦
- 10 ドキュメンタリーのリリシズム——ウォーカー・エヴァンスのポエティックス／高村峰生
- 11 「運動」としての写真——〈全日本学生写真連盟〉と「集団撮影行動」／竹葉 丈
- 12 一九七〇年前後における平敷兼七の写真について／倉石信乃
- 13 写真メディアの現在地——「見るは触れる 日本の新進作家 vol.19」より／遠藤みゆき
- 14 スクリーンショット論——ポストモダン以後の写真／アート／日常／前川 修

**表紙解説** 表 鈴木崇 (BAU)／佐藤守弘

裏 鳥村逢紅 (眼鏡と洋書)／奥村一郎

執筆者紹介／英文要約 (キャロル・モーランド訳)



## 第48号

■ A 4判・並製本・カラー8頁・モノクロ112頁  
 ■ 定価2,530円（税込） ■ 2023年12月発行  
 ■ ISBN978-4-925185-78-3 C1370

**資料紹介** 野際白雪筆「学黄鶴山樵山水図小襖」(と歌山県立博物館蔵)／安永拓世

**現代作家紹介** うらあやか——遊びの振る舞いをともなう身体・行為・観客／吉田絵美

**特集** 東アジア文人画の「近代」／河野道房編集

東アジアにおける近現代の精神文化を、宋代（960～1279年）以後に展開した文人・文人画の価値観から問い直します。

- 1 『列朝詩集小傳』に見られる「文人」の諸相／大平桂一
- 2 文人画の造形と鑑賞——筆致・点景・空間を中心に／竹浪 遠
- 3 文人画家としての蘇軾と、後世における彼の文人画思想への誤解／衣若芬（前田佳那子）
- 4 十四世紀の日本人画僧と文人文化／森 道彦
- 5 一韓抄の絵画観／宇佐美文理
- 6 彭城百川の画業における俳諧の意義／筒井忠仁
- 7 高麗時代から朝鮮初期までの文人画——墨竹を中心に／朴 株顯
- 8 《亦復一楽帖》をめぐる或る茶会——大正文人たちの幕末への追想／竹嶋康平
- 9 長尾雨山と内藤湖南の中国書画観——林平造（号蔚堂）の収集品をめぐる／呉 孟晋
- 10 洋画家の文人画家的傾向——須田国太郎の場合／河野道房
- 11 光を失っても藝術は可能か——汪士慎／長谷川沼田居と身体的欠失（盲者）の文人画／塚本磨光
- 12 日本近代文人画略史——多様な表現者と活動をめぐって／村田隆志
- 13 川端康成の文学における心画——「心を写す」「意に適う」から「品を求める」へ／周 閏（根来孝明訳）

**書評** 藤原貞朗著『共和国の美術——フランス美術史編纂と保守／学芸員の時代』／永井隆則

**表紙解説** 表 郭昇《幽篁枯木図》京都国立博物館蔵／河野道房

裏 川口西漣《八木重吉のうた》個人蔵／土田真紀

執筆者紹介／英文要約 (キャロル・モーランド訳)

発行：公益財団法人きょうと視覚文化振興財団

販売（委託）：醍醐書房 TEL：080-6472-9458 FAX：050-3588-4276 Email: daigoshobou@gmail.com

## 2024年度事業として、視覚文化連続講座シリーズ5「視覚文化の不易流行」(全8回)を開講します。

陶芸や絵画、能楽、舞踊、香道などの領域で、変わらないものと変わるものについて考えてみます。



① 9月21日(土)  
「匂いを見る、香りを聞く～香道から」  
濱崎加奈子(京都府立大学准教授 [公財]有斐斎弘道館館長)



② 10月19日(土)  
「陶芸に親しむ  
—パラミタ陶芸大賞展のこれまでとこれから」  
衣斐唯子([公財]岡田文化財団パラミタミュージアム学芸員)



③ 11月16日(土)  
「身体の共鳴とコンテンポラリーダンス」  
矢内原美邦(近畿大学文芸学部教授)



⑤ 2025年1月18日(土)  
「近世工芸とビジュアル・アーカイブ  
—乾山焼を中心に」  
リチャード・ウィルソン(国際基督教大学名誉教授)



⑥ 2025年2月15日(土)  
「高島華宵のイマジュリイ世界」  
高島麻子(高島華宵大正ロマン館館長)



⑦ 2025年3月15日(土)  
「能と能面」  
金剛龍謹(金剛流能楽師 [公財]金剛能楽堂財団理事)



⑧ 2025年4月19日(土)  
「上方舞山村流一座数舞、地唄舞の魅力」  
山村侃(上方舞山村流舞踊家)

〔開講時間〕14:00～15:30

〔会場〕同志社大学今出川校地寧静館 N21 教室 京都市上京区今出川通烏丸東入

〔定員〕100名(随時受付)

〔受講料〕全8回 8,000円(税込)〔須田記念 視覚の現場〕2冊(春季号と秋季号)進呈

※通年受講者とは別に、1回毎の聴講者を受け付けます。1講座(税込1,200円)のみをご希望の方は、事務局までお問合せください。

〔主催〕公益財団法人きょうと視覚文化振興財団

〔受講申し込み〕財団ホームページに記載の「受講申し込みフォーム」に必要事項を記入のうえ送信してください。

## 2024年度に開催予定の次の展覧会を支援します。

- ① **アトリエみつしま企画展「まなざしのモメント」** 会場：アトリエみつしま(京都) 会期：2024年9月29日～10月31日(予定)  
出品作家：ロビン・オウイングス、大谷重司、光島貴之、石原友明、かつふじたまこ 企画：光島貴之
- ② **「知覚する風景(仮)展」** 会場：2kw ギャラリー(滋賀) 会期：2024年11月6日～12月1日(予定) 企画：谷内春子

## 2023年度後半に、次のワークショップを開催しました。

- 第2回 **2023年9月3日(日) 午後2時～** テーマ：眼目の教——コレクションと展示の視覚文化論 同志社大学今出川校地良心館 RY208 教室  
発表：佐藤守弘(同志社大学教授)
- 第3回 **2023年10月22日(日) 午後1時～** テーマ：レトリックとしての展示 同志社大学今出川校地寧静館34教室  
発表：杉山卓史(京都大学大学院文学研究科准教授)
- 第4回 **2024年1月28日(日) 午後2時～** テーマ：展示室の外側 同志社大学今出川校地至誠館 S2  
ゲスト：堤拓也(インディペンデント・キュレーター、グラフィックデザイナー) コーディネーター：渡辺亜由美(京都国立近代美術館特定研究員)
- 第5回 **3月3日(日) 午後2時～** テーマ：形式としてのアートプロジェクトと、その展示 同志社大学今出川校地良心館 RY105 教室  
ゲスト：冬木遼太郎(アーティスト) コーディネーター：はがみちこ(アート・メディアーター)

## 2023年度から2024年度にかけて「須田国太郎の芸術——三つのまなざし」展が全国を巡回しています。

展覧会図録をご希望の方は、財団事務局にご連絡下さい。醍醐書房に転送します。

碧南市藤井達吉現代美術館(2023年10月28日～12月17日) 大分市美術館(2024年1月5日～2月18日)  
西宮市大谷記念美術館(2024年3月2日～4月21日) 三之瀬御本陣芸術文化館/蘭島閣美術館(2024年5月1日～6月24日)  
世田谷美術館(2024年7月13日～9月8日)

## 3種類の会員を募集しています。ご希望の会員の種類を明記の上、財団HPの「会員申込フォーム」を事務局にお送りください。

なお、すべての会員に、展覧会、連続講座、講演会、ワークショップなどの情報をお知らせします。

- ① **友の会会員 視覚文化について知見を拡げ、深めようとする個人の方——年会費：2,000円(4月～翌3月)**  
特典1) 機関誌『須田記念 視覚の現場』(オールカラー B5判16頁)を半年に1冊ずつ、年間2冊お送りします。  
特典2) 連続講座全8回の内ご希望の1回分の無料聴講券をお送りします。ただし、ご希望の回を事前にご連絡ください。
- ② **フォーラム会員 美術を中心とする視覚文化を研究しようとする個人・法人の方——年会費：5,000円(4月～翌3月)**  
特典1) 『美術フォーラム21』を半年に1冊ずつ、年間2冊お送りします。  
特典2) 機関誌『須田記念 視覚の現場』を半年に1冊ずつ、年間2冊お送りします。
- ③ **特別会員 美術を中心とする視覚文化を振興する財団の活動を応援しようとする個人・法人の方——年会費：20,000円(4月～翌3月)**  
特典1) 機関誌『須田記念 視覚の現場』を半年に20冊ずつ、年間40冊お送りします。  
特典2) 『美術フォーラム21』を半年に1冊ずつ、年間2冊お送りします。  
特典3) 連続講座全8回の内ご希望の1回分の無料聴講券をお送りします。ただし、ご希望の回を事前にご連絡ください。

各種お問合せ

公益財団法人きょうと視覚文化振興財団 事務局

〒607-8154 京都市山科区東野門口町13-1-329 TEL: 075-748-8232 FAX: 075-320-2582

Email: info@kyoto-shikakubunka.com ホームページ: <https://kyoto-shikakubunka.com>





表表紙

大洲大作 (1973-)

## 《flow/float 琵琶湖疏水 (墨染橋付近 #1)》2023

ラムダプリント、サイズ可変

まるでコンピュータで生成したイメージのように見えますが、これは写真です。走る列車の車窓に映る光を捉えた写真作品で知られる大洲大作さんは、「何かが何かにつる」ことに興味を持ち、その謎を写真というメディアで追求してきました。昨年発表された新作「flow/float」シリーズで挑戦した対象は、川の水面です。『方丈記』ではありませんが、行く川の流れるは常に変化し続けて、それがどのようなかたちを織りだしているのかは、肉眼で捉えることはできません。移ろいゆくかたちを永遠なものにすることができるのが、写真術です。京都の近代史と併走してきた琵琶湖疏水が、水鏡に光を取り込んでほんの一瞬だけつくり出し、儚くもすぐに消えていってしまうかたちを大洲さんのカメラは逃さず捉えています。

(佐藤守弘)



裏表紙

藤野裕美子 (1988-)

## 《まじらう地点》

岩絵具、水干絵具、胡粉、雲母、染型(北川織物工場)、麻紙、木製枠、1,440×3,840mm・5枚組 (撮影・麥生田兵吾)

藤野裕美子さんは、過疎の地域の廃屋などを取材して、家財道具や日用品、放置された庭の植物など、そこに遺されたさまざまなものを画面上に配置するという方法で作品を制作してきました。そうした種々のものは、そこにかつて暮らしていた——そして今はもういない——人たちが遺していった生の痕跡です。画面上で再構成されたものたちは、それらがあった本来の場所や、それらに固有の大きさから自由になり、見かけの遠近法ではなく、いわば記憶の遠近法によって新たな関係を紡ぎ出します。裏表紙には、滋賀県立美術館での巨大なインスタレーションから、植物と赤い着物が織りなす超現実的な出逢いを描いた細部を選んでみました。

(佐藤守弘)

## 編集後記

2024年3月9日 佐藤守弘 (同志社大学教授)

本今号の編集を担当する佐藤守弘と申します。きょうと視覚文化振興財団創設時から、視覚文化公開ワークショップの研究員を務めております。自己紹介を兼ねて、昨年の8月にワークショップでした話をまとめてみたいと思います。

私の専門は、視覚文化とメディアの研究で、主に写真というメディアがつくりだす文化について考えてきました。最近では写真に限らず、さまざまな対象を扱っています。今回のワークショップでは、今年度の共通テーマが「展示」であることから、展示のある種のコミュニケーションとして扱うことで、その機能を考えてみました。普通なら美術展あたりを分析の対象として選ぶところですが、それは他の研究員各位に任せ、私はコンビニにおける商品陳列を考察してみました。モノを選んでは、美術作品の展示と商品の陳列とは、視覚文化として共通の地盤に存在するという考えからです。

なお、ワークショップで杉山卓史研究員が、美学の歴史を踏

まえて、展示/弁論におけるレトリックを考察した刺激的な発表は、『視覚の現場』今号の「研究者のノート」にまとめられていますので、それもご参照ください。

視覚文化公開ワークショップでは、今後、新しい装いのもとで、視覚文化に関するアクチュアルな問題を探り上げ、議論が深められる予定です。皆さまも何卒ご参加のほど、よろしくお願ひ申し上げます。

最後に、すでにご存知の方も多いと思いますが、昨年9月に財団の創設にかかわられた原田平作理事長が逝去されたことをお伝えしなければいけません。リーダーを突然喪うという悲しみの中、財団は岩城見一新理事長(京都大学名誉教授、京都国立近代美術館元館長)のもと、新たなスタートを切っております。今後とも財団の活動にご理解とご支援を頂きますよう、なにとぞよろしくお願い申し上げます。

わたしたちは、きょうと視覚文化振興財団を応援しています。『視覚の現場』をご希望の方はご来店ください。

天野画廊 (大阪) / 御池画廊 (京都) / 画箋堂 (京都) / GALLERY GALLERY (京都) / ギャラリー恵風 (京都) / Gallery PARC (京都) / 三条祇園画廊 (京都) / The Third Gallery Aya (大阪) / ギャラリー島田 (神戸) / 集雅堂 (大阪) / ギャラリー正観堂 (京都) / 大雅堂 (京都) / ギャラリー鉄斎堂 (京都) / 白銅鞮画廊 (東京) / ギャラリーヒルゲート (京都) / 表具と修復 藤枝春月 (大阪) / 星野画廊 (京都) / ギャラリー宮脇 (京都) / 山添天堂堂 (京都) / ギャラリー祐英 (大阪)





須田記念 視覚の現場 第10号 2024年3月25日発行〔非売品〕 ©Kyoto Foundation for Visual Culture, 2024

発行／公益財団法人きょうと視覚文化振興財団 理事長 岩城見一  
〒607-8154 京都市山科区東野門口町 13-1-329

編集／井面信行、河上繁樹、岸文和、中谷伸生  
協力／山岡景一郎、須田寛 英訳／川上幸子

デザイン／谷本豊洋  
印刷・製本／共同印刷工業株式会社



ISBN978-4-910394-07-7 C1370