



福島県立美術館

研 究 紀 要

第 8 号



2025

Bulletin of Fukushima Prefectural Museum of Art

熊田千佳慕のデザイン資料と『FEMINA』

堀 宜雄

はじめに

絵本作家・熊田千佳慕（1911-2009）は、東京美術学校金工科卒業間近の1934年春、長兄・精華の友人でもあった山名文夫に師事し、グラフィック・デザイナーの道を志した。そして同年対外宣伝雑誌『NIPPON』の準備に追われていた、名取洋之助主宰の日本工房に山名とともに勤める。かつて稿者は日本工房での仕事を、「熊田千佳慕の世界」（註1）、「名取洋之助と日本工房 1931-1945」（註2）、「熊田千佳慕展 花、虫、スローライフの輝き」（註3）で一部紹介しているが、その後発見された資料もあり、それらをつなぎ合わせると、熊田五郎（千佳慕の本名）が手がけていたデザインの輪郭が新たに浮かび上がってくる。この小稿では、日本工房から日本写真工芸移籍後の未公開資料紹介、さらに第二次大戦後「他に例のない異色の雑誌」（吉田健二）（註4）である『FEMINA』を一瞥し、特異な画風を生んだ絵本作家の前史を振り返ってみたい。

1. 日本工房時代（1934-1939）

日本工房時代の熊田は、はじめ山名文夫のアシスタントとして細々とした広告のレイアウトなどを手がけていたが、1936年2月に山名が資生堂に復帰して日本工房を去ると、徐々に『NIPPON』の誌面レイアウトを任されるようになる。著名なのは、『NIPPON』8号の「伊豆の週末」で、土門拳の「出世作」と呼ばれ、報道写真家の評価を決定づけたものである。さらに、1937年秋より、国際文化振興会依頼の折り本『日本』を自宅で制作している。これが熊田の代表作といえる仕事である（註5）。日本工房での仕事を大別すると次のとおり。

日本工房時代の作品 *は福島県立美術館寄託



図1 『NIPPON』9号
裏表紙 1936年11月2日
374×265mm*



図2 『NIPPON』11号
1937年5月17日
369×265mm*



図3 『NIPPON』日本語版
表紙 1936年12月20日
372×263mm*



図4 『NIPPON』8号
「伊豆の週末」*

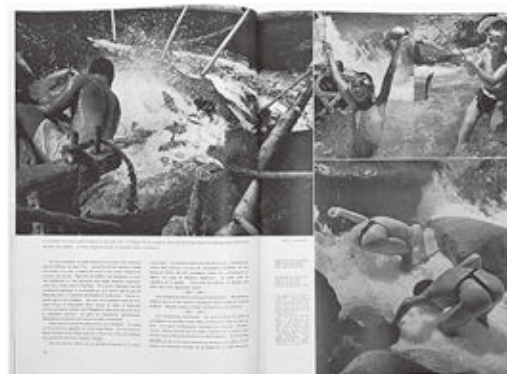


図5 『NIPPON』8号
「伊豆の週末」1936年8月8日
（文：飯島実、写真：土門拳）*

A. 『NIPPON』関連の仕事(1934-37)

創刊号広告図案より始まり、本格的な誌面レイアウトは7号から13号まで。『NIPPON』の誌面においては、写真をトリミングすることはあっても、フォトモンタージュはほぼ行っていない。余白を生かしたレイアウトと手書きレタリングなどを駆使しながら、本文のセンチュリー・オールド・スタイルという明治時代から使われている字体の活字による「古くささ」を払拭することにつとめていた(熊田)、とのこと。(図1~5)

B. 日本工房スポンサーの仕事

- ・国際文化振興会 折り本『日本』(1938年春)(図6~8)
- ・芝浦電気 電気扇ポスター(図10)、電気ドリルポスター(図12)、カレンダー
- ・鐘紡 包装紙、サービスステーション印刷物、夏衣ポスター(図11)

C. 副業的なデザインの仕事

- ・早稲田などの大学卒業アルバム制作(図9)
- ・日本陸上競技連盟Year Book
- ・三菱化成ポスター(1939年)(図13) など

なお、『NIPPON』については、拙稿『『NIPPON』考・序』(『日本美術史の杜』(村重寧先生星山晋也先生古稀記念論文集)竹林舎、2008年)を参照されたい。順風満帆にみえた日本工房での仕事は、1937年10月以降暗転する。藤本四八、亀倉雄策、高松甚二郎ら新たなスタッフが加わり、交詢社ビル2階の事務所が手狭となったこと。また第三代美術部長に河野鷹思が就任し、1939年に事務所が鈴木ビルに移転、国際報道工芸株式会社と社名が変わり、さらに土門拳の退社等、大きな変化があった。1938年3月頃の折り本『日本』完成後の自宅療養から復帰すると、あまり仕事がなかったようだ(註6)。

日本工房時代の作品



図6-8 折り本『日本』 1938年 国際文化振興会
275×305mm 国際交流基金蔵



図9 『早稲田大学政治経済学部卒業アルバム』 1936年
265×5365mm*



図10 《芝浦電気扇ポスター》 1936年(写真:名取洋之助/モデル:原節子) 756×526mm*

日本工房時代の作品



図11 《鐘紡ジョーゼットン夏衣ポスター》1936-37年
(写真：土門拳/モデル：市川春代) 510×708mm＊



図12 《芝浦電気ドリルポスター》1937-38年
(写真：土門拳) 633×529mm＊



図13 《三菱化成の農薬ポスター》1939年
(写真：松田正志/モデル：関千恵子) 601×423mm＊

2. 日本写真工芸社での仕事 (1943-45)

1939年末頃日本工房を退社した熊田は、しばらく自宅で静養する。熊田には2006-8年に刊行された自伝3部作(註7)があり(以下『自伝』と略す)、『熊田千佳慕 クマチカ先生の図鑑画集』(2011年、求龍堂)所載の年譜をあわせて経歴を抜き出すと、下記のようなになる。

1941年 7月頃応召、東部八十八部隊に配属、2ヶ月で召集解除。9月、帰宅。

1942年 4月、文寿堂(洋手帳会社)入社。

1943年 日本写真工芸社に入社。

『NIPPON PHILIPPIN』をはじめ、占領地の宣撫用ポスターや映画、雑誌類をてがける。

- ・《秘めたる覚悟(南方宣伝参考資料3)》1943年(図14)
- ・《「あの旗を撃て」組ポスター》1944年(図15)
- ・《ビルマ展出品目録写真説明文翻訳原稿》1944年頃(図16)
- ・《『NIPPON POCKET LIBRARY』2, 4, 5》1944-45年(図17)
- 2 NIPPON'S IMPERIAL ARMY
- 4 OLD TALES OF NIPPON FOR CHILDREN
- 5 PEERLESS FUJI

日本写真工芸社時代



図14 《秘めたる覚悟(南方宣伝参考資料3)》1943年＊



図15 《「あの旗を撃て」組ポスター》 1944年公開＊
ポスター各362×512mm… 6 枚、解説紙305×212mm… 1 枚

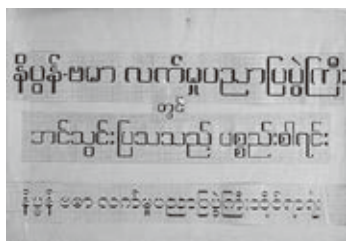


図16 《ビルマ展出品目録写真真説明文翻訳原稿》
1944年頃 240×345mm＊



図17 『NIPPON POCKET LIBRARY』 2, 4, 5＊
2 NIPPON'S IMPERIAL ARMY 1945.1.20 149×105mm
4 OLD TALES OF NIPPON FOR CHILDREN 1944.7.25 149×104mm
5 PEERLESS FUJI 1945.1.20 149×107mm

3. 第二次世界大戦後

引き続き『自伝』から履歴を引く。

1945年 日本写真工芸社の事務員だったすぎ子と結婚。横浜大空襲で父を亡くす。終戦。

1946年 日本写真工芸社の社員だった松井直樹と出会い、米兵むけ雑誌『RIO』の制作に携わるが、資金繰りに失敗、未刊に終わる。

1947年 日本工場の同僚だった信田富夫（ライトパブリシティ創業者）に会い、鐘紡フォトスタジオに勤める。初めての絵本『狐のたくらみ』（手塚富雄著、中央公論社、1947年2月15日）の挿絵を描く。

1948年 高峰秀子をモデルにした鐘紡化粧品店のポスターを手がける。

《鐘紡化粧品ポスター》（図18）

1949年 鐘紡を辞め、光吉夏弥のすすめで絵本画家となる。

ここには、河出書房『FEMINA』に関する記述は出てこない。しかし、熊田旧蔵資料には、『FEMINA』創刊号、3号の横長ポスターがあり（図20,21）、稿者の聞き取り調査の折にも、「戦後河出書房から婦人雑誌『FEMINA』を出した。話題になったが、短命で終わった。」との発言があり、熊田にとってデザイナー時代の最後を飾る仕事として、『FEMINA』という婦人雑誌は位置づけられる。

4. 『FEMINA』という雑誌

季刊雑誌『FEMINA』は、河出書房より1947年8月から翌年3月まで、3号が刊行されている。吉田健二の『占領期女性雑誌事典』によれば、

「当時、本誌については「超贅沢雑誌」で、「内容は、芸術趣味が濃く、いわば人々の生活を

第二次大戦後の作品



図18 《鐘紡化粧品ポスター》 1948年
(写真：松田正志/モデル：高峰秀子) 716×502mm*



図19 《経済復興会議ポスター（やみのない社会を）》 1947年*



図20,21 《『FEMINA』ポスター》 1947,48年*

眺めている雑誌」（土屋忠雄ほか「婦人雑誌に関する調査的研究」『野間教育研究所紀要』第2集、1950年3月）と評され、教養・趣味や服飾系雑誌の範疇で扱われていた。」

とあり、実際現物を手にとってみても、特異な判型（209×178mm、しいていえばA5変型）、文字組のみの頁が極めて少ない、凝った雑誌である。吉田の解説をさらに引いてみよう。

「1930年3月に河出孝雄が二代目の社長に就任」し、懸案だった女性雑誌は、「用紙統制などもあって実現していなかった」ため、「日本国憲法の制定に文化国家としての礎と発展を確信した河出孝雄が、その一助を担うべく“進歩的婦人文化雑誌”を標榜して創刊したもの」が『FEMINA』（フェミナ、ラテン語で「女性」の意）であるという。

印刷の仕様としては「特別規格の特殊A判（縦21cm×横17.5cm）（ママ）で、グラビア40頁、本文80頁の計120頁で発行。発行人竹泉武、編集人は荒川竹志。定価60円（ママ）。発行部数は1万8000部」。『FEMINA』は、季刊雑誌であることもそうだが、判型、三色カラー印刷、グラビア頁重視の編集、写真と記事の一体化など、従来の女性雑誌の型を破るもの」という。

なぜこうしたグラフ重視の雑誌が生まれたのか？その謎は、「日本工房」というキーワードにより氷解する。編集主体が青柳喜代（日本工房に1934年から在籍）（註8）、誌面レイアウトが熊田五郎〔在籍1934-39〕、写真担当の松田正志〔在籍1939-45〕（註9）は、全員日本工房の旧スタッフである。名取洋之助が戦後「日本の『LIFE』をめざす」と意気込んだ『週刊サンニュース』（註10）と比べると、『FEMINA』の方がはるかに『NIPPON』の後継としての、高い文化水準を保っている。あるいはこうも言える、グラフ表現の申し子というべき集団・日本工房で育ったスタッフたちは、過剰なまでのグラフ展開を、むしろ当たり前と考え、その理想追求に邁進したのだ。

雑誌の第一印象は、熊田によるアート・ディレクションが隅々まで行き渡っている雑誌だな、というものであった。標題ロゴの細長いゴチック体は、図11、12に用いられたものと共通

するテイストである。さらに標題紙の花柄、目次の装飾、見出しの模様、花束カットなど、注意してみれば「go」という熊田五郎のサインを認めることができる。雪、水玉、名もない草花など、身近で見過ごされがちな「かたち」を、デザインに生かす熊田ならではの姿勢といえるだろう。

『FEMINA』は、対外宣伝雑誌『NIPPON』の理想主義的な側面を濃厚に受け継いだ雑誌であった。ただし、『NIPPON』自体が国際文化振興会の強力なバックアップなしには存続できなかったように、最初から「売れる」ものとはなにくかった。終戦間もない、生活もままならない時期に、この理想主義はすなりとは受け容れられず、1948年3月の第3号刊行後、しばらく休刊となり、同年10月には、誌名を『若い婦人』と変え、月刊誌として刊行されていく。熊田も行きがかり上仕事は引き受けているが、紙質も印刷も同じ雑誌の後継版とは思えぬ、無残な内容となった。

その落差はここでは詳述しないが、結局月刊誌『若い婦人』は1949年に終刊したと思われる。(紙の配給統制が撤廃され、大手出版社の婦人雑誌が盛り返す時期にもあたり、「婦人雑誌不況」の時期でもあったらしい。)(註11)

5. 結びにかえて

1934年から、第二次大戦をはさんで、1949年までが熊田千佳慕のデザイナー時代といえる。実質、15年程度、日本工房で『NIPPON』の制作をはじめ、写真をもちいた大胆なグラフ表現と、手書きのレタリングや、身近な自然物から抽出されたかわいらしい、優美な模様が、熊田五郎の持ち味であった。

しかし、印刷媒体である雑誌は、「誰のために」というメッセージの受け手が明確でないこと、商業的に成功しなければ、媒体が存続できないということで行き詰まってしまった。

もう一度原点に戻って、小さな人たちのために、一本の鉛筆からスタートする絵本作家へと、熊田はゆっくりと苦難の道を選び、歩んでゆく。

(ほり よしお/専門員)

註

- (1) 「熊田千佳慕の世界 はな・むし・とり・ゆめ」 福島県立美術館 2001年
- (2) 「名取洋之助と日本工房 1931-1945」 福島県立美術館、川崎市市民ミュージアム、足利市立美術館、長崎県美術館、毎日新聞社 2006年。図録は毎日新聞社発行と、岩波書店書籍があり、いずれも白山眞理・堀宜雄著、岩波書店編集。
- (3) 「熊田千佳慕展 花、虫、スローライフの輝き」 目黒区美術館 2006年
- (4) 吉田健二編 『占領期女性雑誌事典』第1巻 金沢文庫閣 2003年
- (5) 折り本『日本』は、折り畳み式の写真帖を名取の妻エルナが思いつき、見本を作成して、1937年9月に国際文化振興会が制作決定、日本工房が受託。はじめ藤本東五が取り組んだが遅々として進まず、熊田が自宅に材料を持ち帰って制作した。前掲註2 図録 ix頁、53頁。
- (6) 前掲註2 図録 p.53。
- (7) 熊田千佳慕『横浜ハイカラ少年記』2006年、同『横浜ハイカラ青年記』2007年、同『横浜ハイカラ貧乏記』2008年、いずれもフレーベル館。
- (8) 青柳喜代(1913?-不明) 1934年津田塾女子英学塾を出て、同年日本工房に入る。名取の妻、エルナ・メクレンブルクの秘書的仕事や経理などをしていた。『先駆の青春 名取洋之助とそのスタッフたちの記録』所載の同僚の回想によれば、1939年初冬には失恋失踪事件を起こしたこともある。第二次大戦後、河出書房の『FEMINA』『若い婦人』休刊後の消息は不明。左の写真は、1938年頃、日本工房での野球大会のもの。JPS蔵。
- (9) 松田正志(1916-不明) 岩手県遠野市生まれ。旧制中学卒業後、オリエンタル写真工業写真部に入社、写真技術を覚える。1939年、土門拳退社後の日本工房に入社、本社付のカメラマンとして『NIPPON』などの写真を撮影した。第二次大戦後はフリーとなったが、1947年頃は、日本工房の同僚であった信田富夫の誘いで、鐘紡フォトスタジオ(銀座3丁目)に勤めた。その後、博報堂に招かれ、広告写真家を育成した。晩年陶芸もてがけた。
- (10) 『復刻版 週刊サンニユース』国書刊行会、2017年により、その全容が明らかになったグラフ誌。別巻に白山眞理による解説がある。
- (11) 註4 前掲書

なお、日本工房および名取洋之助の動向については、下記の文献を参照した。

- ・『〈報道写真〉と戦争 1930-1960』白山眞理 吉川弘文館 2014年
- ・『報道写真の青春時代』石川保昌編 講談社 1991年
- ・『わがままいっぱい名取洋之助』三神真彦 筑摩書房 1988年
- ・『先駆の青春 名取洋之助とそのスタッフたちの記録』日本工房の会 私家版 1980年



季刊『FEMINA』第1巻第1号

1947年8月5日発行 定価68円 207×177mm 122頁
 河出書房（東京都千代田区神田小川町3-8） 編集者：荒川竹志
 発行者：竹泉武 印刷所：大日本印刷 表紙印刷：光村原色印刷
 所 配給先：日本出版配給／カット：山名文夫（ayao）、熊田五郎（go）、写真：松田正志（カネボウ・フォト・スタヂオ）
 印刷メモ：表紙は天然色撮影、グラフ頁はグラビア印刷で、用紙も本文紙と変えている。標題紙と目次は紅染め紙を使用、見返しは青空に白雲が浮かぶ背景に宮本百合子の巻頭言（裏見返しも同様の印刷）。裏表紙は鐘紡化粧品。人工着色による印刷と思われ、熊田描くバラの花が花輪のように化粧品の瓶を取り囲み、当時としては大変美しいカラー印刷であったと思われる。



表紙 松田正志撮影



裏表紙 熊田五郎画



FEMINA'S SALON
 渡辺渡写真

目次



標題紙

見返し 宮本百合子



「私の東京地図」
 佐多稲子

詩「写真」
 丸山薫／丸木位里・画



FEMINA'S SALON
 名取洋之助写真

FEMINA'S SALON
 木村伊兵衛写真



「恋愛と結婚の書」
 河盛好蔵

「私の東京地図」



フォト・ストーリー「私の東京地図」 佐多稲子／写真：木村伊兵衛



グラフ
 「戦後のフランス美術」

「戦後のフランス美術界」
 土方定一



グラフ「FEMINA'S MODE」モデル：山口淑子

季刊『FEMINA』第1巻第2号

1947年11月30日発行 定価80円 208×178mm 120頁
 河出書房（東京都千代田区神田小川町3-8）編集者：荒川竹志
 発行者：竹泉武 印刷所：大日本印刷 表紙印刷：光村原色印刷
 所配給先：日本出版配給／カット：熊田五郎、写真：松田正志（カネボウ・フォト・スタジオ）

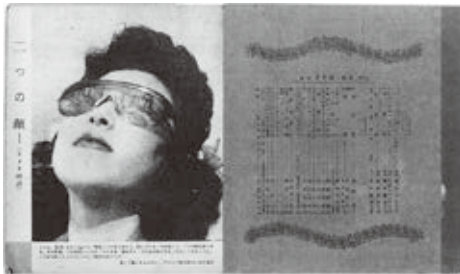
メモ：表紙・裏表紙の天然色印刷は、創刊号同様の美しい出来映え。
 標題紙と目次の紅染め用紙、グラフ頁の用紙変更も同様。見返し・裏見返し黒の多い写真の上に白抜き文字。心憎い演出である。
 グラフは、藤本四八の「二つの顔」（世相を批評的に表現）、堀口捨巳による桂離宮の16頁にわたる紹介、渡辺義雄の12頁による淡路島ルポなど、充実している。



表紙



裏表紙



グラフ「二つの顔」
藤本四八撮影

目次



標題紙

見返し
斎藤茂吉「ぶどう」（短歌）



グラフ「FEMINA'S MODE」
モデル：原節子/写真：松田正志



「母の秋」（創作）
神西清

グラフ「二つの顔」
写真：藤本四八



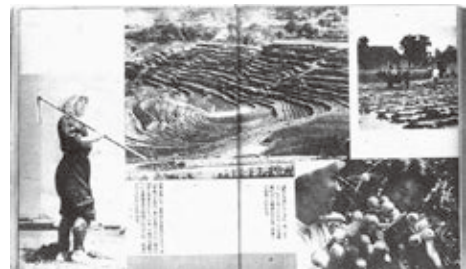
グラフ「桂離宮」堀口捨巳解説



グラフ「桂離宮」堀口捨巳解説



フォト・ストーリー「淡路島」（編集部）/
写真：渡辺義雄



フォト・ストーリー「淡路島」（編集部）/
写真：渡辺義雄

季刊『FEMINA』第3号

1948年3月1日発行 定価80円 210×179mm 102頁
 河出書房（東京都千代田区神田小川町3-8） 編集者：荒川竹志
 発行人：竹泉武 印刷所：大日本印刷 表紙印刷：光村原色印刷
 所配給先：日本出版配給
 カット：熊田五郎、写真：青柳榮次郎（カネボウ・フォト・スタジオ）
 メモ：印刷仕様では、グラフ頁が削られて創刊号の半分になった。
 表紙・裏表紙の天然色印刷は変わらず、標題紙と目次の紅染め紙使用、見返し・裏見返し写真の上に文字のせも同様。記事に時事、社会的テーマのものが入り、新たに「フェミナ世界通信」が設けられた。グラフは、四人の芸術家女性特集、モード、聖母像の変遷という美術もの、そして昆虫特集。結果的に最終号となった。



表紙



裏表紙



瞬間—若き芸術家たち— 写真：松田正志



瞬間—若き芸術家たち— 目次



「FEMINA'S MODE」 写真：青柳榮次郎



「FEMINA'S MODE」 写真：青柳榮次郎



グラフ「小さい世界」 写真：田村榮



グラフ「聖母像の変遷」 「聖母像の変遷」
大久保泰

月刊『若い婦人』第1号

1948年10月1日発行 定価45円 208×150mm 64頁
 河出書房（東京都千代田区神田小川町3-8） 編集人：
 荒川竹志 発行人：竹泉武 印刷所：文壽堂工場 配給
 先：日本出版配給 カット：熊田五郎、下村俊／表紙写真：
 松田正志（カネボウ・フォト・スタジオ）
 メモ：一見して定価も下がったが、印刷の質も低下した
 ことがわかる。巻末「編集室にて」を青柳喜代が執筆、「建
 設的で明るい編集方針を以て、若き女性のたくましい成
 長のために共に努力してゆきたい」とある。グラフはな
 く、特集色刷り頁が10頁あり、折込や半裁が用いられて
 いる。 左：表紙、右：巻頭の折込の色刷頁



『FEMINA』 目次 グラフ頁は頁数なし []内は稿者補

第1巻第1号 1947.8.5

表紙：[女性の顔] 撮影：松田正志／構成：熊田五郎	
見返し：宮本百合子「未来を築く力」／撮影：松田正志	
グラフ□「FEMINA SALON」	(10頁)
渡辺渡・岡本東洋「鯉」・長濱慶三「湖畔の譜」・永田一	
脩「大正池」・小石清「残照」・木村伊兵衛「女の顔」・名	
取洋之助「蓮池」・小合生活「高山に咲く」・塚本閔治「夏	
山」・土門拳「杏花村」	
「お手々つないで」平林たい子(藤川榮子挿画)	1
「疑ひ得る精神」向坂逸郎	12
詩「写真」丸山薫(丸木位里挿画)	16
フォト・ストーリー□「私の東京地図」佐多稲子／写真：	
木村伊兵衛	(16頁)
あなたの読書室○「恋愛と結婚の處」河盛好藏／カット：	
山名文夫	17
「教養についてーキリスト教のあたへるものー」小林珍	
雄	22
グラフ「守られた自由ーキリシタンの遺物をみるー」写	
真：渡邊義雄	(4頁)
「毛虫」芹澤光治良／カット：末松正樹	28
「愛情の歴史ー萬葉を中心としてー」土岐善麿／カット：	
熊田五郎	37
「FEMINA'S ESSAYS」「ゆかた」藤原あき・「美」赤松俊子・	
「花さきみてる春」三井禮子	45
「FEMINA'S MODE」「服飾の『カン』」西村次郎	48
グラフ「FEMINA'S MODE」制作：銀座カネボウ／写	
真：松田正志	(4頁)
今日への窓○「インフレをめぐって」岡崎三郎・「二つ	
の流れ」高橋正雄	50
「處女性の科學ーDeflorationの話ー」古澤嘉夫	53
花筐○	62
はじめにフェミナありき○	63
「戦後のフランス美術界」土方定一	64
グラフ「戦後のフランス美術」	(6頁)
「幸福な部屋」阿部知二／カット：向井潤吉	68
「新しい時代へー創刊の辞にかえてー」K・A [青柳喜代]	
奥付	80
裏見返し：「わかきいのちなれば」(詩) 神保光太郎／	
撮影：岡本東洋	
裏表紙：カネボウ化粧品 [構成・描画：熊田五郎]	

第1巻第2号 1947.11.30

表紙：撮影：松田正志／構成：熊田五郎	
見返し：「ぶだう」斎藤茂吉(短歌)／撮影：青柳榮次郎	
グラフ□藤本四八「二つの顔ー(カメラ時評)」	(8頁)
／2頁目のみ木村伊兵衛	
「母の秋」神西清	1
グラフ□「FEMINA'S MODE」制作：銀座カネボウ／	
モデル：原節子・木暮実千代／写真：松田正志	(6頁)
「FEMINA'S MODE」(編集部)	17
「今日のヒューマニズム」佐藤信衛	19

「ストリンドベルクの戀」植村敏夫	24
「明治維新をどう見るべきか」土屋喬雄	30
グラフ□「山の朝」篠俊雄／「祈り」安田勝彦	(2頁)
「星のある客間ー盲洋琴家への手紙ー」藤原あき	36
「思ひ出す人」高橋誠一郎	40
「桂離宮」堀口捨巳	44
グラフ「桂離宮」解説：堀口捨巳	(10頁)
あなたの読書室○「社會科學への道」岡崎三郎	50
「FEMINA'S ESSAYS」○「或る英國婦人との會話」三島す	
み江・「この雜文」藤川榮子・「身辺雜記」帯刀貞代	54
今日への窓○「来るべき生活」原祐三・「ユネスコの生	
誕」箕輪三郎	60
話のブーケ○(編集部)	64
フォト・ストーリー□「淡路島」(編集部)／写真：渡邊	
義雄	(12頁)
「踊るアメリカ」光吉夏彌	66
「夜曲」中里恒子／カット：末松正樹	70
「編集室からー皆さまへの御返事にかえてー」T・A [荒	
川竹志]／奥付	80
裏見返し：「社會の子」(詩)クボカワ・ツルジロー／攝	
影：松田正志	
裏表紙 スタート化粧品「ポリープ」 [撮影：松田正	
志／構成・描画：熊田五郎]	

第3巻 1948.3.1

表紙：撮影：青柳榮次郎／構成：熊田五郎	
見返し：村野四郎「滑降」(詩)／撮影：永田一脩	
グラフ□松田正志「瞬間ー若き芸術家たちー」	(4頁)
[貝谷八百子(尾崎宏次解説)、諏訪根自子(野呂信次郎	
解説)、安川加壽子(野村光一解説)、桂ユキ子(植村鷹	
千代解説)]	
「青い鳥」伊藤整／挿画：岡田謙三	1
花筐 編集部(W)	15
「嫁から妻へ」中川善之助	16
「バリヂェンヌと流行」小松ふみ子	25
グラフ「FEMINA'S MODE」写真：青柳榮次郎	(4頁)
「夢と愛についてー僕の恋愛論ー」福田恆存	26
「リンカーンの女性たち」火野千與	35
「疎開日記」井伏鱒二	38
あなたの読書室○「アメリカ文学への招待」西川正身	42
「Ave Mariaー聖母の変遷ー」大久保泰	48
グラフ「聖母像」	(6頁)
今日への窓○	
「世界の食糧・日本の食糧」土屋清	54
「鉄のカーテン」の内と外 福井文雄	59
フェミナ世界通信○	63
グラフ□「小さい世界」写真：田村榮	(6頁)
「背信者ーイタリア物語ー」白井隆彦／挿画：末松正	
樹	66
「編集室から」青柳喜代／奥付	80
裏見返し：「京のうた」川田順／撮影：岡本東洋	
裏表紙：富士の天然色フィルム「FUJI COLOR FILM」	
[T.D.A.須田圭子／撮影：佐野公彦]	

報告：「福島県立美術館開館40周年記念展 みんなの福島県立美術館 その歩みとこれから」 記念講演会「福島県立美術館——コレクション事始め」

採録・編集：紺野 朋子

講師：早川 博明（福島県立美術館元館長）（註1）

日時：2024年9月1日（日）14：00～15：30

会場：福島県立美術館講堂

はじめに

みなさんこんにちは。ただ今ご紹介いただいた早川です。今日は本当に暑いなか、足を運んでいただき、誠にありがとうございます。

今、ご紹介いただきましたけれど、今日は、美術館が開館40周年ということで、その節目に、美術館の一番大事な部分である美術館のコレクション、これが産声を上げた昭和55年を節目に、1980年代、90年代に、美術館の初期コレクションの取り組みというものがどうだったのか、これについて私の経験を交えながら、皆さんにお話をして振り返っていきたいと思います。どうぞよろしくお願いいたします。

それで、最初に、今美術館の企画展（註2）に展示されているコレクションについては、ご覧いただいたでしょうか。私も先ほど見まして、頭が真っ白になりました。非常に迫力のある作品が所狭しと並んでいて、どこの美術館のコレクションかと思うような力強い作品を前に頭がくらくらしてきました。その状態で最後の部屋の最後のコーナーに、これまで美術館が開館してからどのような展覧会を開催してきたのか、そのポスターが天井に届くまで壁一杯に飾っていますが、これが圧巻でございまして、おそらくこれは私が8割5分ぐらい展覧会に立ち会っているものです。みなさんもお覧になった展覧会があるかと思いますが、ひとつひとついろいろな思い出や思いが走馬灯のように巡って、くらくらしてきました。今日ここでどこまでお話できるかなとあやしい思いがしてきました。これは私の個人的な思いもあってのことですけれど、40年と一口にはいいませんが、その間にいろ



図1

いろな作品がこの美術館の仲間として収蔵されたということを実感されると思いますので、繰り返しご覧いただければありがたい。

それで、そういったコレクション、県立美術館の作品がたくさんあるわけですが、現在約4,000点（註3）におよぶコレクションのなかで、特に初期の時代に美術館のコレクションの骨格になる部分が形成され、代表的な作品が収蔵されていったわけです。美術館のコレクションの輪郭というものをある程度描けたと考えておりますが、それを今回この機会に、どの機会に作品収集が実現できて美術館のコレクションが形成されたか、具体的にご紹介していきたいと思っています。美術館での作品鑑賞を楽しんでいただいている皆様と一緒にシェアをして、これからの美術館の展望に役に立てれば、美術館OBのひとりとして非常にうれしく思います。

開館準備期

前置きが長くなりましたが、今紹介があったように、私は美術館の建設準備が発足した1980年、昭和55年に準備スタッフとして、学芸員として、県の教育庁に勤めたわけですが、その頃は県庁の内外で、福島県で初めて本格的な美術館ができるのだというある種の熱気というものを感じました。それまで私は東京の大学の研究室にいたわけですが、はじめて福島に来て県庁で仕事を始めた頃に、美術館が建設されるという話題があちこちで聞こえてくる。非常に大きな期待と熱い関心が向けられていた、それが事実だったわけです。

ところが、肝心の美術館の中身、美術品、コレクションがどういうものなのか、注目すべき作品はどういうものなのか、それをイメージできる人が、私を含めて誰もいなかった。そういう状況のなかで準備の仕事が始まったというのが実際です。

学芸員として入った1980年の、前の年1979年に、もう展示を見てもらってご存じだと思いますが、建設にあたってどういう美術館がこの福島県にはふさわしいのかについて、東京の美術館館長とか、あるいは美術の専門家、あるいは県内の有識者の人たちで構成されている検討委員会というものがあったわけです（註4）。そこでどういう美術館にしたらいいのか、皆で意見を出し合って、検討しました。そこでは美術館の性格と建築の規模や概要について議論されていました。

もうひとつ、作品がどういうものがあるのかについても話し合いがあったが、非常に大きな枠組み、例えば福島県のすばらしい作家を対象とする、あるいは日本近現代の素晴らしい作品を入れる、そして日本の外、海外の優れた作品を入れる、こういう大きな方針については議論された。考えてみると、福島県に限らず、全国の公立美術館でも同じような方針を立てていました。福島県も公立の使命として、同様の方針を含む美術館でいくとの議論が尽くされました。しかし、それ以上のコレクションのイメージ、具体的な提言は特にありませんでした。ただ、参考に、いろいろなこうした作品・作家があったらいいね、という議論のなかで出てきた、

県内外、海外も含めて、ピカソがいいとか、ルノワールがいいとかという議論もあったのでしょう、そうした作家などが参考資料として上がってきた。具体的な話を進めるうえで、縛りにならないようにという配慮もあっただろうし、それから当時は全国で都道府県立の美術館が建設された美術館ラッシュの時代で、作品を取得するのに競合していたという事情もありました。そういうことで、あまり具体的な話を最初から出すと美術界、美術市場を混乱させる、そういうことはなるべく避けたほうがいいという議論もあったようで、そうした状況であったので、私が参加した1980年以降に具体的な作品・作家の情報に基づいていろいろと研究していったということなのですね。

結果的に、コレクションづくりは、ゼロからスタートしたといっても過言ではない。そうした状況で1980年、昭和55年の春を私は過ごしていた。ですから、ほとんど未確定の状態でスタートしたわけですから、手探り状態で美術館コレクションについての活動が開始したわけです。例外的に斎藤清（1907－1997）さんの版画の寄贈を受けるという話は当初からあったようですが（註5）、それ以外は白紙の状態でスタートした。そのようなことで大丈夫かいなという気持ちもあったわけですが、逆に言うと、これはやりがいもあると。実際に大変な仕事も、すごいスピードで進んでいったということになるわけです。

こういう状況は、今振り返ってみると、県のなかでも特別なプロジェクトとして体制が組まれていて、まだ誰も経験したことのない体験を積み重ねていったわけですが、まるでNHK番組のプロジェクトXみたいな、そういう印象を強く受けました。鳴り物入りで始まった県立美術館の建設というプロジェクトが始まった頃、県庁のなかでも特別な体制が築かれていて、調整会議とか、あるいは議会の対応とか、建設の与条件とか、建設の設計委託とか、それに加えて、作品を集めるための専門家による委員会の開催、そのほか私たち学芸員が携わったいろいろな美術品の情報、作家の調査など、こうしたものも少しずつ同時並行に進んだ。そうした幅広い業務を忙しくこなしていくしかなかった

(註6)。

そういうことで開館までの4年間、つまり開館するまでのスケジュールがびっしりと決められていた。それでも、大げさにいうと、美術館の建設というのはもちろん生まれてはじめての仕事で、人生の大きな夢といったことを感じた。どんな美術館になるのだろう、どんな美術館にしていけばいいのか。仕事が忙しければ忙しいほど、その思いが募っていた。非常にチャレンジングにあふれた職場であったといえると思います。そういったチャレンジングな仕事・職場で、自分で課題を設定し、学芸員としての専門的な能力を向上させていく、それによって事業の課題に貢献できる、非常に理想的な職場であったと今振り返ってみて思います。

最初に申し上げたように、私たちの最上課題は、建物とか建築とかそういったものは抜きにして、学芸員として一番取り組まなくてはならないのは、コレクションづくり。一番大切なことは何か。それは評価が確定した作家・作品ではなくて、新しい福島県の立美術館の独自性、強い特徴、それから魅力、そういうものをもったコレクションの姿・かたち、これをつくる、これが一番大事。そのためには、力強い表現力を持った芸術家の作品、そういうものを私たち自身が評価をして、それを美術館のコレクションに加えていく。そうすることによって、コレクションにエネルギーというものが蓄えることができる。そういう思いを抱いて、作品の収集の仕事を進めた記憶があります。

そもそも通史的にたどるような作品を集めるのは、財政的にも厳しかったし、美術館のほか隣の図書館も同時に建設の準備が進められていたわけで、建設費だけで100億に近い巨額の費用が投じられていた(註7)。それを含めて考えると、なかなか名品名作だけというわけにはいかないというのが正直な考え方です。要は、優れた芸術性を発揮している美術家の、どんな作品を持っているのかということが問われ、数よりも質にこだわる、ナンバーワンではなく、一流の作品、物語性や独自性をもった作品を集めることがコレクションには大事である、そのようなことを考えて日夜業務を行っていった。



図2

美術館建築

今回は具体的にものをみてお話を進めたいと思いますが【スライド：福島県立美術館外観 図2】、まず美術館というものは、施設の本体自体も非常に重要な存在であって、のべ床が9,800平米、信夫山の緑豊かな雄大な背景のなかに、和風の民家をイメージした外観、隣に図書館があって、その図書館を含めて周囲の景観というのは、はじめてこの場所を訪れた方は一様に感動する、そういう魅力があるわけです。古い話ですが、今の天皇皇后両陛下が開館して10年ぐらい経った頃ご訪問をされて、そういう方ですとか、あるいはニューヨークのメトロポリタン美術館の元館長や、あるいは東日本大震災の後にパリのルーヴル美術館の館長もここにいらっしゃって、皆さんいい美術館だねと、そんな感想をもらしていかれました(註8)。

こういう美術館をつくるということが、お金の問題だけではなくて、どういう建物にするかということで、一番信頼を置いたのが、設計の大高正人(1923-2010)さんです(註9)。三春町出身で、戦後の日本の建築界では名をなした、有名な建築家ですが、勾配屋根になっているこの建物、大小の寄棟屋根と方形屋根のかたちを集合して構成されている美術館です。この美術館自体を考えてみると、現代建築のひとつの表現であるし、美術館コレクションの代表的なひとつとして考えていいのではないかと私は考えています。

美術館の中に入って、このエントランスホール【スライド：福島美術館エントランスホール



図 3

【図 3】の壁面に栓の板を貼って、明るく大きな空間をつくり、御影石の床と巨大な御影石の柱で、非常に上昇感をもった大聖堂のような、そういう空間づくりとなっている。聖なる空間といってもいい佇まいを、ゆっくりと鑑賞してくれといわんばかりに、折り返しのスロープが設置されている、これが美術館のエントランスホールの特徴だと思います。

普段、美術館のコレクションをご覧いただいている常設展示室【スライド：常設展示室 A・B・C】ですが、大きく 4 つの部屋に分けて、それぞれが特徴がある表情を見せています。上の天井を見てもらうと、外側の勾配屋根のかたちをそのままつながるような、屋根の特徴があらわれているわけですが、こういう天井は見せてもいいという判断で外側の勾配屋根の設計にこだわったのではないと思うぐらい、独特の天井となっています。

最初の部屋【スライド：常設展示室 A】は日本画を展示するという考え方で従来やってきましたが、これも栓の板で明るく貼りつめてある。次の部屋【スライド：常設展示室 B】は洋画の作品を展示している B の部屋ですが、この壁面は大理石と近いトラバーチンといわれている石灰石の一種の板で貼り付けてある。トラバーチンというのは、ローマの世界遺産になっているコ

ロッセオなどがこのトラバーチンでつくられていて、非常にやわらかい色調で、絵を展示する展示室の壁としてもふさわしいと思います。3 番目に【スライド：常設展示室 C】ワイエスなどの海外の作品を展示する C ですが、非常に落ち着いた茶褐色の堅い色を持つクルミ材といわれています。落ち着いた雰囲気をもった部屋となっています。

展示室の間に小さな休憩室があるのを皆さんご存じだと思いますが、そこガラスの先に小さな空間があって、そこに彫刻を置いて楽しむことができるのではないかとというのが、直接本人からうかがったわけではないですが、おそらく設計の大高さんのアイデアではないかと思っています。まだ彫刻を置くという計画の実現はされていませんが、そういうことのできる空間が確保されているということです。

斎藤清

今回はコレクションの中身に入ってくるわけですが、私にとって、このご覧になっている斎藤清さん【スライド：斎藤清《凝視（花）》紙・木版 1950年 1980年度収蔵 図 4】が収集活動の最初の仕事であったわけです。すでに80



図 4

© Hisako Watanabe

年の準備室発足以前に、斎藤さんからご自身の代表作を新しい美術館のために寄贈したいというお申し出があって、そのことを受けて4月の春から準備が始まったわけです。

斎藤清さんが当時住んでいたのは鎌倉の長谷寺の近くだったのですが、お宅を訪ねたときに本人から意外なことをたずねられました。それは何かといいますと、「俺の作品をあんたどう思うか」というわけです。当時私は28歳そこそこのまだ若気の至りという年齢で、一方斎藤さんは70代の半ばぐらいでした。もう斎藤さんという作家としての知名度や評価というのは定まっていて、いわば版画界の大家ですね。そういう作家が自分の目の前で「俺の作品をどう思うか」という質問をしてくるというのは、あまりに唐突でびっくりしましたけれど、私はとっさに「斎藤先生は日本の伝統版画である浮世絵と戦っていませんか」と言いましたところ、「おう、それはなかなかうまいこと言うじゃないか」と笑っていました。日本を代表する版画家が自分の仕事を若い人に聞いてくる、その斎藤さんの姿勢自体が非常に謙虚にうつりまして、私はそのとき非常に大きな感動を覚えました。

それ以来、斎藤さんが東京の三越本店や新宿のデパートで新作個展を開くたびによく足を運びました。斎藤さんの人柄やぶれない仕事への取り組みに、少しずつではありますが、深く理解できるようになりました。

思い返せば、斎藤さんは戦前に版画を独学で学んで、非常に独創的な作品を発表していったわけです。それはよく知られているように、戦後サンパウロ・ビエンナーレという世界的な美術展に出品して賞を受賞したという実績もあるわけですが（註10）、作品に接した世界中の人たちが、斎藤さんの版画の非常にオリジナリティある表現というものを高く評価をしていったというのがあるわけです。明快な構図というものを追求して、モダンな造型感覚と、日本の古くからある叙情性みたいなものを、こういうものを含めた非常にオリジナリティ高い表現スタイルというものを斎藤さん作った。これが斎藤さんの評価が不動のものとなった理由ではないかと思います。

そういう意味では、福島県立美術館は、たまたま出身が福島の会津だということはあっても、こういう独創的な仕事をした人のコレクションを持っていることは、誇りに思っているのではないかと思います。

有名な「会津の冬」、その原点ともいえる一番最初の頃の代表的な作品である《会津の冬（坂下）》という作品【スライド：斎藤清《会津の冬（坂下）》紙・木版 1944年頃 1980年度収蔵】ですけれども、私はこの作品を初めて見たときに、先ほど申し上げたように浮世絵と戦うという斎藤さんの特徴がよく表れていると思いました。

関根正二

次に関根正二（1899–1919）です。白河出身の20歳で世を去った夭折の天才画家と呼ばれる、日本の大正期の洋画史に名が刻まれた超有名な作家であったわけです。当初から福島の美術館のコレクションにとって最重要な作家であることは、県庁のなかでも認識されていて、いろいろな有識者が意見を出したということもあるのでしょうか、仕事始めというのは、斎藤清さんと同時に関根正二という作家の作品について研究することが喫緊の課題であったわけです。

ただ、20歳で亡くなっている関根正二の作品自体が非常に少ない。それから皆さんご存じのように代表作が大原美術館やブリヂストン美術館（現・アーティゾン美術館）に所蔵されていましたが、それ以外の作品についての情報というのはそんなにたくさん出回っていない。現代のようにインターネットがあるわけではないし、情報のソースというのも限られている。しかも関根正二という作家に対する評価は一般的に高いけれども、それに対して自分のコレクションにするという人は非常に少なかった。少ないということは、つまり熱心なコレクターがいたということも裏返しにいえるわけですが、そういうことで関根正二というのは簡単には作品を手に入れることができない、そんな状況がずっと続いていたわけです。

そのようなときに、今ご覧いただいている《真田吉之助夫妻像》という作品【スライド：関根正二《真田吉之助夫妻像》カンヴァス・油

彩 1918年 1980年度収蔵】は、実は福島県内にあった。真田吉之助ご夫妻というのは関根が生まれたふるさとの白河の酒造の経営者だったわけですが、その当主の肖像です。関根が放浪の旅に出た帰りにふるさに寄って、この真田家にやっかいになったときに縁があって描いた、知る人ぞ知るという作品だったわけです。

少しずつ所有者と話をしながら、ぜひ福島県立美術館の作品として協力してもらいたいという話をずっと進めて、最終的に受け入れていただいた作品なのです。これは確か準備室が発足した年だったか、はやい時期に入ったしっかりした力作の作品です。福島県の幹部が白河出身で、その方の遠い親戚筋の家にあたるとかいうことで、そうした偶然の縁がつながって、この作品を確保できたというのが実際のところですよ。何か画集やカタログなどを見てこれがいいとか、そういう作品の求め方は一切できない、そうした作家だったわけです。

これは関根が18歳の時に描いた作品です。当時関根は、いろいろなヨーロッパの画家、特にドイツ・ルネッサンスのデューラーとか、あるいはミケランジェロとか、そうした人たちを画集から勉強して、人物の背景に円蓋という、この特殊な形をしたものが描かれています。これもヨーロッパの絵画の影響の一端を示しています。関根という人は、若いけれど非常に早熟で、非常に知的な作家であったと私は思います。若いから情熱を感じられる絵を描いていますけれども、絵画としてしっかりしたものを自分で選択をしていきたい、そういう考え方を持った画家ではなかったかと思います。そういう彼の真摯な姿勢がこの作品にも表れているわけです。この作品を取得した際には、非常に大きな感動を受けたのが記憶に残っています。

そしてその後、やはりまだ開館前ですけども、遠い知人からの情報で、この《神の祈り》【スライド：関根正二《神の祈り》カンヴァス・油彩 1918年頃 1983年度収蔵 図5】、大原美術館の《信仰の哀しみ》とも非常にリンクする女性の人物像を主とする関根らしい作品が、どうも「動く」という。「動く」という言い方を



図5

するのですね。つまり市場には出ていないのですね。すべてが水面下で所有者との関係、あるいはそれを知っている業者、つまり美術商、画商さんがその情報をどんなタイミングで、どういう値段設定で欲しがっている人に譲るかという、そんないろいろなそれぞれの立場の思いが錯綜して浮上してくる。そういう経緯のなかから、この作品がもし福島で必要だったら売ってもいいという、つまり金儲けではない、大事な作品だけれど譲ってもいいという所有者からの話が出て、それがまとまって入手した作品です。

作品内容まで踏み込んで話す時間はないですけど、関根は2点ですけど、開館前にその特徴的なものが確保できたので、そのことに非常に満足をした次第です。ずっと関根については追求を続けておりまして、その後も新たに作品が加わっていることは言うまでもないことです。

大正時代の洋画

——村山槐多・岸田劉生・前田寛治

それからもうひとつ、村山槐多（1896－1919）という人の作品【スライド：村山槐多《庭園の少女》紙・水彩 1914年 1987年度収蔵】も、ちょうど関根と3歳違いの年長ですが、当時若くし

て画壇にデビューして二科展を中心に活躍した一種の天才画家ですね。激しい青春の情熱を絵画や詩にぶつけて23歳の短命で亡くなりました。不思議なことに、関根が20歳で亡くなった同じ年、1919年です。そういう大正時代の若い芸術家たちの非常に情熱的な作品というものを、福島県立美術館の特徴のひとつにしていいのではないかと議論をして、数ではなく質ということのことを重視して集めていきました。

これ【スライド：岸田劉生《自画像》カンヴァス・油彩 1914年 1981年度収蔵】も岸田劉生（1891-1929）で、文字通り近代洋画のある意味での金字塔となる作家です。岸田というのは、美術館にとってはある種のステータス、その美術館が近代美術というのに取り組むということを示すということ、そういう意味も少なからずありました。

劉生の自画像というのはたくさん描いている。友人の肖像画と一緒にある時期集中して描きました。劉生の「首狩り」という呼び名で有名な話ですが、そのなかでこの絵は比較的后期印象派の影響から、ルネッサンス、西洋美術の古典の影響を受ける、ちょうどその狭間の時期の作品です。自画像をたくさん描いて、まさに自己探求というものを芸術家として進めていった、その証となるものです。

これ【スライド：岸田劉生《静物（白き花瓶と台皿と林檎四個）》カンヴァス・油彩 1918年 1994年度収蔵】は、美術館が開館してその後ほどに収蔵しました。劉生というのは、自画像、それから娘さんを描いた麗子像、そしてこの静物。彼の生涯の大きな代表する3つの主題というのが、劉生の芸術を語る上で大事なのですが、麗子像というのはなかなか手に入らない。せめてこの静物、こういう作品を探し当てて、これも交渉の末、入手することができました。静物のなかでも代表作のひとつといえる作品です。

大正時代に関係する画家のひとりとして、前田寛治（1896-1930）【スライド：前田寛治《裸婦》カンヴァス・油彩 1925年 1991年度収蔵】。パリに留学して、佐伯祐三（1898-1928）とも非常に親しい関係にあった画家で、独自の絵画

のリアリズムというのを追求して、若くして亡くなった画家ですが、非常に重要な作家です。これはパリの滞在中に描いた作品ではないかと考えられています。

吉井忠

それから、洋画のなかで、特に福島県の出身で、吉井^{ただし}忠（1908-1999）【スライド：吉井忠《老農夫》カンヴァス・油彩 1964年 1982年度収蔵】。「よいしちゅうさん」とも私たちは親しみを持って呼んでいますけれども、吉井さんは、戦前上京して東京を舞台にシュルレアリスムというヨーロッパの現代美術の影響を受けたりしながら、独自の道を模索していた人ですが、戦後、「土民派」と自分で称して、自然や大地に関わる人間像というものを描き続けた人です。

この吉井さんが実は、美術館の準備時代にお手紙をくれました。そこに書かれていたのは、実は隣県の美術館から私の作品が引き合いに出されている、と。吉井さんは戦前シュルレアリスムの運動に参加して、そういう画風の作品をたくさん描いています。そういう作品を特に中心に吉井さんの作品を美術館に収蔵したいという、他県の美術館の動きがあるけれども、福島県はどう考えていますか、と率直に手紙に書いてくださった。つまりご本人は自覚しているということです。自分のふるさとの美術館が、何か自分が協力しなければならないということをやはり感じて、悟っておられたのだと思います。そういう他県の動きに危機感を感じて、いかがなんでしょうか、というお手紙があって、私はそれを読んで、あ、失敗したな、と。やれワイエスだ、やれモネだ、印象派だとか、そういうことにかまけてですね、足元の重要な作家、もちろん吉井さんの存在は知っていましたが、重要な作家との連絡というもの疎かにしていたということで、大反省をしました。早速翌日に吉井さんのお宅にお邪魔をして、池袋のご自宅でしたけれども、実は私共も検討をすべく考えておりましたけれども、ご連絡が遅くなり申し訳ございませんでした、と。吉井さんは、とにかく私は福島出身だから何でもご協力できますよ、と非常にやさしいお言

葉をかけていただいて。いきなりお伺いして、アトリエの創作現場を見渡して、額縁にも貼っていないキャンバスがたくさんあり、そこをいろいろ漁って目星をつけてきたのですけれども、そのとき最初に非常に印象に残ったのが、この《老農夫》という吉井さんの戦後を代表する作品です。

一般的に、この吉井さんの戦中時代に描いた《麦の穂を持つ女》【スライド：吉井忠《麦の穂を持つ女》カンヴァス・油彩 1941年 1983年度収蔵】、イタリアのダ・ヴィンチを参考にしていいますけれども、こういう作品を経て、戦後になって、もっとこう粗野といっちは何ですが、あまり古典的でない独自のスタイルを生み出して描いた作品が《老農夫》です。これに非常に大きな衝撃を受けて、吉井さんの画家としての半生の大きな特徴というものは、こういうものに象徴されるなど感じて、そんな思いでこの作品を収蔵させていただいた次第です。

吉井忠さんは、戦後の美術を考える時に、いろいろなところで彼の活動というのは出てきていまして、ある種の社会派リアリズムの作風を示しながら、例えばいわきの常磐炭鉱を仲間たちと巡ったり、それから、ベン・シャーンが来日したときに、京都に仲間と行って会って交流したりだとか（註11）、いろいろな活動をしていて、吉井さんという人の活動の広がりやコンセプトというものが、非常に私たちのコレクションづくりに大きく貢献をしていただいている、そういうことができる作家であります。

福島ゆかりの日本画——酒井三良、小川芋銭

洋画だけではなく、日本画も、福島県からも明治以降、たくさんの日本画を描いた画家を輩出して、帝展、今の日展ですね、その帝展とか、院展を中心に活躍した作家が少なからずいます。

まず注目していたのは、酒井三良（1897－1969）さんという三島町出身の非常に洒脱な水墨画を特徴にしている作家の作品。その流れのなかで小川芋銭（1868－1938）【スライド：小川芋銭《於羅羅合戦》紙本墨画淡彩 1921年 1984年度収蔵】、これは三良さんが大尊敬をし

ていた近代画家です。院展の作家で、横山大観が絶賛をしたという、河童の絵で有名な人です。この作家の作品もいろいろと美術館の特徴をつける作品として収蔵しております。

この作品【スライド：酒井三良《水郷の一日》紙本墨画淡彩 1939年 1984年度収蔵】は、三良さんが、芋銭が茨城県の牛久に住んでいたときに、そこに訪ねてその水郷に感動して描いたものだと思いますが、そういう作品も所蔵しております。

現代日本画——横山操、山本丘人

日本画は、伝統的な花鳥風月の世界だけではなくて、新しい時代に対応する、新しい日本画の造形性を追求する人もたくさん出てきたわけですが、この横山操（1920－1973）という戦後の日本画の鬼才といわれている、新しい日本画の画壇をリードした作家のひとりですが、この人の作品【スライド：横山操《建設》綿布着色 1958年 1981年度収蔵】も、これもあるご縁で調査をして、大きなダイナミックな画面の作品を美術館の特徴にしてはどうかということで収蔵しております。

その流れのなかから、やはり違ったところで活躍した、山本丘人（1900－1986）という人の作品【スライド：山本丘人《月夜の噴煙》絹本着色 1962年 1983年度収蔵】。この人の作品は、もっと一般的に画壇を代表する作家として知られていますけれども、日本画の創画会という団体を統括した人ですが、非常にダイナミックな画面構成で、力強い造形力が特徴になっている。これもやはり横山操とか、そうした戦後の新しい日本画の動きを反映した作家たちの作品も収蔵することになったわけですね。

アンドリュー・ワイエス

今度は海外の分野ですが、このアンドリュー・ワイエス（1917－2009）の作品【スライド：アンドリュー・ワイエス《松ぼっくり男爵》板・テンペラ 1976年 1980年度収蔵 図6】が、美術館の建設準備のときに一番最初に入った海外の作品として記憶しております。もう仕事の始まりから、ワイエスという作家について、非常



図 6 © 2025 Wyeth Foundation for American Art/ ARS, New York/ JASPAR, Tokyo E5910

に注目をして、私たち仕事のなかで議論をしていた人なのですが、すでに1970年代にワイエスというのは日本ではじめて展覧会が開かれて、多くの鑑賞者を展覧会で記録を残しています（註12）。それだけ非常に観賞性のある作家ではあるのですが、このワイエスという作家の作品を、福島県が日本ではじめて公立美術館のコレクションに加えようという気持ちを固めたのは大きな判断でした。

やはり情報を入手する方法というのは非常に限られていた時代ですから、アメリカからの情報を日本の画商さんを経由して福島に送ってくるという状況が続いていましたが、そうしたなかで、入手可能な、ある程度の傑作に近い訴求力がある作品ということで、いろいろ選りすぐった結果、この《松ぼっくり男爵》というのが浮上してきました。

当時1980年の夏頃だったでしょうか、この作品をとにかく早急に何とかしようということになりまして、東京とそれからロンドンのエージェントにいろいろと相談しました。なぜロンドンかというと、ちょうどその頃、ワイエスが欧州で初めて大規模な回顧展を開いた。ロンドンのロイヤル・アカデミーという非常に伝統的な美術の公共施設があるわけですが、そこでワイエスがヨーロッパで初めて個展を開いたわけです（註13）。そのときにこの作品がロンドンで展示されていた。

美術品というのは、美術商が持っている、あ

るいはコレクターが持っている、あるいは作家が持っている、いずれかが所有しているわけです。それを動かすということは、それなりのチャンスというものが become するわけですが、展覧会に出品されている状態というのは、ひとつのチャンスである。ワイエスの作品は情報としてはさまざまに行き交うのですが、実際に取得するということになると、なかなかいいチャンスに巡り合わない。今ロイヤル・アカデミーでこれが展示されている、これは作品を取得する絶好のチャンスであるということで、はやい決断をしたんです。日本の福島県の新しくできる美術館がこの作品をぜひ検討したいと、そういう意思表示をして、まだファックスさえも無かったですね、電話か手紙、あるいは電報などでしょうね、そんな時代に連絡をして、そしてこの作品を何とか確保できた。

この作品、もともとワイエスが手元に持っていたようですが、アメリカに帰らずに、ロンドンから真っ直ぐ航空便で日本にきました。成田の税関でチェックをしたときに、皆さん展示室でワイエスの作品をご覧になって、絵もいいのですが、絵の額縁、これが独特であると気付かれましたね。あれはワイエスが自分で作った額縁です。白い幅のある木の額を、これをよく見ると、たくさんの穴が開いている。これが、実際に木に虫がついてできる穴というのを象徴してわざわざそういうふうに形作ったものと聞いたのですけれども。ところが税関では、これはもしかしたら額縁に虫が入っているのではないかと、そういう話が出てきて、輸入品として問題ありではないかというそんな話が出て、大慌てで、いや実はそれはそうじゃない、こういうことであると話をして落ち着いたという、そういう経緯があります。日本に持ってくる、あるいは購入の手続きを進める、あるいは東京のトラック運輸の倉庫に預けてしばらく東京にあったのですけれども、そういう手続きをして福島にやってきたという、そういう作品との思い出があります。

その後矢継ぎ早に、ワイエスというものを固まりとして持つ必要があるということで、ワイエスのテンペラ以外のドライブラッ

シュという技法で描かれている水彩画【スライド:アンドリュー・ワイエス《冬の水車小屋》紙・水彩 1978年 1981年度収蔵、同《ドイツ人の住む所》紙・水彩 1973年 1981年度収蔵】を中心に複数集めていきます。

中身についても触れたいのですが、時間の関係でとばしますが、ワイエスの作品を持っていることで、展覧会の出品とかいろいろな関係性ができました。先ほどご紹介したようにメトロポリタン美術館の元館長が福島に来館しましたが、その元館長がメトロポリタン美術館で館長のときに、ワイエスの展覧会をやったのですね。「アンドリュー・ワイエスの二つの世界」展（註14）。二つの世界は何かというと、ワイエスが生まれて住んでいたペンシルベニア州のチャッツフォードという土地、そしてその土地に住む人々、隣人との関係のなかで生まれた作品の世界。そしてもう一つは、アメリカの東海岸の最北端のメイン州のクッシングという町にお父さんの時代から別荘があって、そこに夏場過ごしたということで、そのクッシングというメイン州での生活からいろいろな人たちとの交わり、特に超有名なニューヨーク近代美術館の《クリスティーナの世界》という作品がありますが、そこに描かれているクリスティーナ・オルソンという女性の生き様や物語に取材した作品があります。そういう二つの場所にに基づいた彼の芸術の表現世界ということで、それを大きくクローズアップした展覧会を、そのメトロポリタン美術館の館長であったトーマス・ホーヴィングさんが企画をしたわけです。その彼が、別の展覧会をアメリカと日本で開くとき、その監修者になっていたので、出品者である福島にも来たというわけです（註15）。そんなことで、作品を挟んで、いろいろな関係者と国の内外を越えて関係を作っていたということがあります【スライド:アンドリュー・ワイエス《そよ風》紙・水彩 1978年 1981年度収蔵】。

アメリカ美術

——ベン・シャーン、ジョン・スローン

アメリカ美術に焦点を当てるということでワイエスに始まった方針が、具体的には、ベン・

シャーン（1898–1969）も、ほぼワイエスと同じタイミングで進めました。ベン・シャーンという画家も、特にグラフィック作品が戦後日本の美術家に影響を与えたりして、非常に親しまれていました。そうした関係で、ベン・シャーンという人の芸術というのを、日本で取り扱う美術館があってもよいという話題が出て、最初に出会ったのがこの《ラッキードラゴン》です【スライド:ベン・シャーン《ラッキードラゴン》綿布・テンペラ 1960年 1981年度収蔵】。アメリカの社会派リアリスト、リアリズムの画家ということで、ベン・シャーンの画歴に即してさまざまな作品をコレクションして이었습니다【スライド:ベン・シャーン《W.P.A.サンデー》紙・グアッシュ 1939年 1982年度収蔵、《スイミングプール》ボード・テンペラ 1945年 1982年度収蔵】。

それから、アメリカの20世紀のはじまりに、若い画家たちが旧来のアカデミズムの画壇を批判して新しい運動を起こした、ジ・エイトの作家として知られている、ジョン・スローン（1871–1951）の作品。これ【スライド:ジョン・スローン《ジェファーソン・マーケット・ナイト》カンヴァス・油彩 1911年 1982年度収蔵】は、ニューヨークの下町の夜、子どもたちが遊んでいる情景を描いている作品です。こうした特徴的な作品【スライド:ジョン・スローン《五番街の批評家たち》カンヴァス・油彩 1940年 1982年度収蔵】にもいろいろと手を染めていきました。

印象派ほかフランス美術

やはり日本の美術館では印象派が我々日本人のフランス美術に対する愛好のシンボルとなっていて、印象派自体も歴史的に私たちの美意識を育ててくれた画家たちですから、これも代表作家のクロード・モネ（1840–1926）【スライド:クロード・モネ《ジヴェルニーの草原》カンヴァス・油彩 1890年 1981年度収蔵】、それからカミーユ・ピサロ（1830–1903）、そして後期印象派のポール・ゴーギャン（1848–1903）といったように、だんだんと興味を広げていったというのがあります。ただ、やはり印象派の作家・

作品を広げていくには、相当の財政的な措置が必要になってくるので、なかなか思うようには拡大はできませんが、それぞれの作家の非常にすばらしい持ち味を発揮した作品が収蔵されたのではないかと自負しています。

このピサロの作品【スライド：カミーユ・ピサロ《エラニーの菜園》カンヴァス・油彩 1899年 1984年度収蔵】を収蔵したのは、美術館がオープンした直後、1984年でしょうかね。この頃、ピサロの作品を取得するのに、為替の動きを毎日毎日気にしなければならない。つまりドル建てで価格が決まるので、1ドル何円、そういう変動相場制になってからの動きがあって、毎日毎日その相場を見て、画商さんと一緒になって、今日は少し安いとか高いとか、そんなやりとりを約半月ぐらいやりました。先物取引とかそうしたものもあって、為替相場なんて全然検討つかない世界だったのですけれどもいろいろ勉強をして、税金を使うわけですからなるべくリーズナブルな値段でタイミングを見て買いましょうと。非常にスリリングな作品を買うときの交渉、そういう体験をさせていただいたことを思い出します。

ゴーギャンの作品【スライド：ポール・ゴーギャン《ブルターニュの子供》紙・水彩、パステル 1920年 1983年度収蔵】は、国内の所蔵家を持っていたものです。

ヨーロッパの画家のなかで、印象派だけではなく、特にフランスが主になりますけれども、20世紀の偉大なる宗教画家といわれているジョルジュ・ルオー（1871-1958）。この人の代表的な版画集『ミセレーレ』【スライド：ジョルジュ・ルオー《版画集『ミセレーレ』より 神よ、われを哀れみたまえ》紙・銅版 1922-27年（1948年出版）1980年度収蔵】。そのセットが世界で450部制作されているのですが、その貴重な1部を福島美術館で買って持っているわけです。やはり版画というのは斎藤清さんも意識のなかにあるわけですが、日本の伝統美術と同時に、日本の近代美術のなかで非常に重要なジャンルになっていますので、版画を大切に見ていくという考え方で、ルオーの『ミセレーレ』を取得するチャンスがあったわけです。

海外彫刻

それから、美術館の空間というものを最大限に生かすということが、建物との関係性のなかで求められ、もちろん美術館建設中ではありませんでしたが、世界の彫刻というものに視点を広げて、20世紀の彫刻という枠組みで可能な作品はないかと考え、イタリアの20世紀彫刻を代表するマリノ・マリーニ（1901-1980）、その重要なテーマである「騎手」、これを何とか情報を入手して、オークションの末、手に入れました【スライド：マリノ・マリーニ《騎手》ブロンズ 1956-57年 1980年度収蔵】。これは皆さんご覧になっておわかりのように、非常にモニュメンタルな作品です。美術館のなかにモニュメンタルな、非常にシンボリックな彫刻があればこそ空間が生き生きとして、美術館としての存在価値というのが高くなるということがありますので、やはりこれを追求した。これだけの作品は日本国内で虎視眈々と狙っている美術館がたくさんありました。例えば近隣の美術館もそのひとつだったのですが、私たちは直接関与はしてはいませんが、水面下で争奪合戦がありました。でも運良く、私たちが入手できたということで、これは幸いだったと思います。

この半抽象的な、馬に乗る騎手の彫刻は、なかなか理解が及ばないという人もいるかもしれませんが、20世紀の現代のいろいろな人間の心理とか、戦争に対する人間の弱さとか、そうしたものに対して問題を提議している、そういう普遍性のある作品であるということを理解してこの作品を鑑賞することは、とても大事なことだと思います。一見すると馬を模った作品で、競馬場の馬のほうがもっとすばらしいのではないかとことを言って物議をかもした人もいたのですが、何とかそれをおさえて収蔵することができました。

それから20世紀の巨匠として知られているヘンリー・ムーア（1898-1986）【スライド：ヘンリー・ムーア《母と子：腕》ブロンズ 1980年 1981年度収蔵】。イギリスの20世紀の代表作家です。ムーアといいますと、同じ年に開館したいわき市立美術館がもっと大きなモニュメン

トを購入して美術館の玄関口にありますけれど、あちこちの美術館で所蔵しています。やはり世界の20世紀彫刻といったときに欠かせない作家です。この《母と子：腕》は、親しみやすいテーマになっていて、ムーアの芸術性を楽しみながら感じ取ることができる逸品ではないでしょうか。

イタリアの彫刻というのは、古くは古代ギリシア・ローマ時代からの、ある意味では西洋彫刻の原点になっているお国柄ですから、すばらしい才能を発揮した彫刻家をたくさん輩出しております。ジャコモ・マンズー(1908-1991)【スライド：ジャコモ・マンズー《車に乗った子供》ブロンズ 1982年 1984年度収蔵】も、マリーニと同様に、イタリアの20世紀の現代彫刻家のひとりで、親しまれている作家です。同じように、エミリオ・グレコ(1913-1995)【スライド：エミリオ・グレコ《スケートをする女》ブロンズ 1951年 1984年度収蔵】。この人もちょっとコケティッシュな形態で特徴的ですが、現代イタリアの重要な彫刻の作家です。

日本の現代彫刻

日本では、この佐藤忠良(1912-2011)さん【スライド：佐藤忠良《若い女・シャツ》ブロンズ 1982年 1982年度収蔵】。あまりにも有名で、日本の戦後具象彫刻を代表する方で、宮城県美術館という作家の出身の県美術館が記念館をつくって展示していますけれども、当館で所蔵しているこの《若い女・シャツ》は、開館の直前に地元の銀行から美術館開館のお祝いということで何かお役に立ちたいというお話があったので、私がこの忠良さんのことを前から欲しいと思っていたので、これを購入させていただいたという経緯があります。

彫刻も、具象とかあるいは世界の彫刻、いろいろな選択の幅があるのですが、この福島県立美術館の建物のなかだけではなく、外の非常に広大な敷地のなかに緑豊かな公園が広がっているわけですね、こういう空間というものを使って美術館を楽しく利用できる、そうものがあつたらいいというのは、建物が出来て前から感じていたことで、そのチャレンジのひ

とつとして、開館後に日本の現代彫刻家をお願いをして「抽象彫刻の旗手たち」という展覧会を開催しました(註16)。そのときに国内外で活躍している日本人彫刻家の皆さんが協力をしてくれて、最高の展覧会になりました。入館者数は少なかったのですが、非常に意義のある展覧会をやることができました。

そのときの出品作について、作家といろいろな話をしているうちに、ここに置くといいね、というような話があるわけです。我々は機械的に物を入れるのではなくて、自分たちで夢を編み出して、それを来館者の人たちと共有、シェアをする、そういうことが仕事ではないかと思っているわけなので、そういう夢をふくらませていくことに最大の関心を払いました。

この井上武吉(1930-1997)さんの作品【スライド：井上武吉《MY SKY HOLE 89-2》ステンレス 1989年 1995年度収蔵】、美術館の玄関前に何となく置いてありますが、これを彫刻だと思っている人と思わない人といろいろのようですが、井上武吉さんという人は、鏡面ステンレスで地球のような球体を巨大なモニュメントとしてつくる人なのですが、展覧会に出品するために新作を出しましょうということで、あまり経費はかけられないから、自分の球体が福島県立美術館の玄関先に半分埋まっている、地中に埋まっている球体から天を仰ぐような彫刻にしよう、というような議論になって、この作品を出品作として制作をしていただきました。

これは皆さんご覧になってどうですか。もうすでに昔からあるような感じでこのステンレスの球体が見えると思っていただけたら嬉しいですが、当時私はもう何も考えずにこう思いましたね、これはちょっと作家にしてやられたな、と。この彫刻が置かれる前は、単なるピンコロ石の敷き詰められた石畳だったわけですが、それを剥がして鍋蓋のようなかたちの作品、こういった作品です。この場所の選定を含めて、最終的に作家と協議をしましたが、本人は福島県美術館の全体の基礎になる部分はここだ、と。さすがやはり抽象彫刻家は違うなと思って、ではぜひここに設置しようとなつてこ

こに設置しました。そんな経緯があります。

そしてまたもう一人、有名な現代彫刻家の建畠覚造さん【スライド：建畠覚造《WAVING FIGURE 47 (大)》合板・ウレタン塗装 1987年 1989年度収蔵】。木の板を重ねてユーモラスなカタチをつくる作家さんで、非常に全国的にも知られている作家なのですが、この人にもご出品いただいて、この波打つ、ウレタン塗装の木ですが、皆さんご存じのように、山形の合板を曲げる天童木工さんという家具で有名なメーカー、そこに建畠さんは自分の作品の発注をして板を曲げます。これは特殊な装置で曲げるのですが、それによって作品を構成する。それによって出来上がった作品なのですが、非常にユニークな発想による作品を収蔵することができたわけです。

近代日本画

——速水御舟、小茂田青樹、安田靫彦

それから大正時代の日本画で、当時若い世代が、伝統的日本美術と写実的な表現、つまり装飾性と写実性を融合させて、新しい日本画の境地を目指しましたが、その代表作家の速水御舟(1894-1935)【スライド：速水御舟《女二題 其一》絹本着色 1931年 1985年度収蔵】。そしてその御舟とライバル関係にあった小茂田青樹(1891-1933)【スライド：小茂田青樹《薫房》絹本着色 1927年 1984年度収蔵】という、非常に装飾性の強い叙情的な作風を展開した人ですけれども、そういう画家。そして同じ院展で活躍した安田靫彦(1884-1978)【スライド：安田靫彦《茶室》紙本着色 1962年 1984年度収蔵】。こういう院展を舞台にした作家たちのすばらしい作品を美術館の特徴としております。

昭和の洋画

——松本竣介、北川民次、脇田和、菅井汲、堂本尚郎、山口長男、桂ゆき

昭和の洋画もいろいろと作家がおり、長谷川利行(1891-1940)【スライド：長谷川利行《浅草の女》カンヴァス・油彩 1935年 1992年度収蔵】や松本竣介(1912-1948)【スライド：松本竣介《駅》カンヴァス・油彩 1942年 1988年

度収蔵】。メキシコにずっと住んで、メキシコの庶民の心に通じるような作品を数多く残した北川民次(1894-1989)【スライド：北川民次《二十年目の悲しみの夜》カンヴァス・油彩 1965年 1987年度収蔵】。それから戦後の新制作派協会を担った脇田和(1908-2005)さんの代表作【スライド：脇田和《窓》カンヴァス・油彩 1966年 1985年度収蔵】。こういった作品を少しずつ収蔵して、日本の洋画の展開、非常に個性を持った人たちの作品を中心に集めてきております。

戦後日本の美術が国際化していくなかで、パリの1950年代、アンフォルメルという抽象美術の動きがあって、そこに飛び込んでいった日本の若い芸術家たちがいましたが、菅井汲(1919-1996)【スライド：菅井汲《YARI》カンヴァス・油彩 1958年 1985年度収蔵】もそのひとりで、日本の槍とか武士とか鬼とか、日本の生活や伝統に関わる抽象形態を作った人です。こういう作品もチャンスがあってコレクションに入れました。それから堂本尚郎(1928-2013)【スライド：堂本尚郎《コンポジション》カンヴァス・油彩 1954-59年 1993年度収蔵】。フランスの画壇に注目をされたすばらしい画家です。こういう抽象絵画の流れについても、日本の国際的な展開のなかでも非常に欠かすことのできない動きだと思いますし、機会とタイミングがあったときに重要な作家の作品を入れていきます。この山口長男(1902-1983)【スライド：山口長男《坦》板・油彩 1962年 1992年度収蔵】という人も、日本の抽象絵画のパイオニアのひとりですが、非常に高い評価を国の内外で受けていて、値段も高い作家です。

最後に、桂ゆき(1913-1991)さん【スライド：桂ゆき《親亀の背中に子亀をのせて》板・油彩、コラージュ 1970年 1985年度収蔵】。戦前、女流画家協会の設立にも参画した、数少ない女性画家として活発な活動をした人です。戦後、社会的なテーマで、ユーモラスな作品を数多く描いて、おそらくポップ・アートなどにも影響を受けているのだと思いますが、当時の生活の一端を表すような、「貯蓄」とかお金にまつわる文字を入れて、コラージュで、紙を貼って形

作る技法ですが、非常にユーモラスでユニークな作品を描いた人です。この作品もやはり獲得することができました。

終わりに

以上、いろいろと見てくると長く時間もかかってしまうのですが、こんなふうにして、福島県立美術館、少しずつボリュームも増えて、大きな展望が可能になってきたわけです。開館前からの経緯を辿っていくと、私たちの美術館はどういう作品とどういう作家に注目をして、一般の皆さんと共有すべきかということを考えながら、ほかが持っているからとか、ほかの人が評価しているから、というのではなく、福島県のオリジナルなコレクションとは何なのか、そういうことを自問自答しながら、作家や作品との出会いを重ねてきている。これからも、新しい世代の人たちが、次なる新しい展開を示してくれることを期待したいと思います。やはり、福島県は一体何を重要視するか、大切にするか、そして、いかに鑑賞者に感動をもたらすことができるのか、そういうことを念頭に置きながら、単に大衆向けではなくて、美術の表現として非常に重要な意味を持つ作品をこの美術館は持っているな、いつ行っても作品が味わい深いなど、そういうふうには思っていただけのようなコレクションづくりに励んでいただければありがたい。老婆心的なことを言ってしまうかもしれませんが、そういう願いを込めて、私の話を終わりたいと思います。ありがとうございました。

(採録・編集：こんの ともこ／主任学芸員)

註

- (1) 早川博明（はやかわ・ひろあき）は1952年生。1979年東京藝術大学大学院美術研究科修士課程修了。1980年美術館建設準備室学芸員として福島県教育庁文化課勤務。1992～2006年福島県立美術館学芸課長、2006～2012年郡山市立美術館館長、2012～2020年福島県立美術館館長を務めた。福島県立美術館勤務時代の1987年11月から3ヶ月、アメリカ美術の実地調査を目的に、ニューヨーク、ワシントン、ボストン、シカゴ、

サンフランシスコ、ロサンゼルス各地の主要な米国美術館学芸部門で運営調査を行った。専門分野は、西洋美術史と日本近現代美術史で、イタリア・ルネサンス美術史（ヴェネツィア派）をはじめ、19世紀フランス絵画、ワイエス、エドワード・ホッパーらの20世紀アメリカ写実絵画、現代彫刻などをテーマに幅広く美術史研究と展覧会企画開催を行った。福島県立美術館勤務中に企画・監修した主な展覧会は以下のとおり（（ ）内は開催年）。「開館記念展第3部 現代東北美術の状況展」（1984年）、「ミレーとバルビゾンの画家たち」（1985年）、「いわさきちひろ展」（1986年）、「大山忠作展～画業40年の歩み～」(1987年)、「抽象彫刻の旗手たち」(1989年)、「ワイエス展 ―ヘルガ」(1990年)、「ベン・シャーン展」(1991年)、「開館10周年記念 ハンガリー国立ブダペスト美術館 ルネサンスの絵画」(1994年)、「フィリップス・コレクションによるアメリカン・モダンの旗手たち」(1996年)、「ロバート・メイブルソープ展」(1997年)、「斎藤清の全貌展」(1997年)、「エドワード・ホッパー展」(2000年)、「高村光太郎展」(2004年)、「爆発する芸術 岡本太郎展」(2005年) など。

- (2) 2024年8月3日(土)～9月16日(月・祝)に開催した「福島県立美術館開館40周年記念展 みんなの福島県立美術館 その歩みとこれから」。「第1章はじまり」で開館の経緯と建築、「第2章あつめてみせる」で収集・展示・調査研究、「第3章まもる」で保存、「第4章たのしむ」で教育普及について紹介した。最後の「おわりに」では美術館の歴代のポスターや図録などのほか、来館者からの思い出やこれからの美術館への希望についてのコメントを展示した。
- (3) 2024年3月31日現在の収蔵作品数は4,427点（海外作品450点、日本画382点、洋画928点、素描・下絵218点、版画1,691点、写真411点、立体150点、工芸158点、書39点）、美術資料73件。
- (4) 1979年に設置された「美術館基本構想検討委員会」。同年、美術館建設計画専門委員に委嘱された三本多聞（当時東京国立近代美術館企画資料課長）を中心に、10人で構成され、5回の会議を経て、1980年1月に県教育長へ『福島県立美術館建設基本構想報告書』が提出された。三

木以外の委員は次のとおり（（）内は報告書提出時の役職名）。磯崎康彦（福島大学教育学部助教授）、大島清次（栃木県立美術館副館長）、嘉門安雄（プリズトン美術館館長）、斎藤堯生（財団法人県文化センター美術資料課長）、佐藤光（元県教育長）、佐藤平（日本大学工学部助教授）、西田秀穂（東北大学文学部教授）、山川忠義（福島県美術家連盟会長）、渡辺到源（福島県文化団体連合会長）。

- (5) 1980年、会津坂下町出身の版画家・斎藤清から代表作約300点の寄贈を受け、翌年福島県文化センターで収蔵記念展を開催した。斎藤からはその後も寄贈を受け、現在の収蔵総数は約500点に上る。
- (6) 開館に至るまでの主な動きは以下のとおり。1977年5月「文化を考える県民会議」設置。1978年7月「文化振興会議」設置。1979年3月「文化施設等整備基金条例」制定、4月福島県教育庁文化課内に「文化施設班」設置、6月「美術館基本構想検討委員会」設置。1980年2月「文化施設建設調整会議」設置、4月福島県教育庁文化課内に「文化施設整備室」設置、4月「美術館収集評価委員会」設置。「文化施設建設調整会議」と「美術館収集評価委員会」は1984年の開館まで回数を重ねた。
- (7) 福島県立美術館の総工費は約49億円。隣接して建てられた福島県立図書館の総工費は約32億円。また、同時期に建設の準備が進められていた福島県立博物館の総工費は約65億円。
- (8) 1996年4月25日、皇太子・皇太子妃両殿下がご来館された。ニューヨークのメトロポリタン美術館元館長のトーマス・ホーヴィング氏は、1995年開催の「アンドリュー・ワイエス展」の準備のために、前年秋に来館された。パリのルーヴル美術館館長のアンリ・ロワレット氏は、2012年に開催した「東北三都市巡回展 ルーヴル美術館からのメッセージ：出会い」に際し、同年4月に来館された。
- (9) 大高正人は、福島県三春町生まれ、福島市育ち。東京大学大学院修了後、前川國男建設設計事務所に勤める。1960年世界デザイン会議が日本で開催されるのにあわせて、仲間たちとメタボリズム・グループを結成した。1962年に独立して

大高建築設計事務所を設立。福島県立美術館は、1980年に基本設計、翌年実施設計を委託した。

- (10) 1951年、戦後日本がはじめて参加した国際展である第1回サンパウロ・ビエンナーレで《凝視（花）》がサンパウロ日本人賞を受賞した。その後も多くの国際展に出品し、戦後、日本の版画が国際的評価を得ていく嚆矢となった。
- (11) 1956年、吉井は、朝倉摂、森芳雄、中谷泰、佐藤忠良、竹谷富士雄、鳥居敏文と共同企画した「新しいリアリズム」のためにいわき炭鉱にスケッチ旅行をした。また、来日したベン・シャーンに会いに行ったのは1960年のことである。
- (12) 1974年に東京国立近代美術館で「アンドリュー・ワイエス展」が開催され、京都国立近代美術館にも巡回した。
- (13) 1980年、アメリカ人の現存作家としてははじめて、ロンドンのロイヤル・アカデミーで「アンドリュー・ワイエス展」を開催した。
- (14) 1976年、ニューヨークのメトロポリタン美術館で開催。
- (15) 前掲註8。1995年に愛知県美術館、Bunkamuraザ・ミュージアム、福島県立美術館、ネルソン＝アトキンズ美術館で「アンドリュー・ワイエス展」が開催され、当館所蔵作品も出品された。
- (16) 1989年9月30日～11月5日開催。日本の抽象彫刻を代表する28名の作家の近作・新作34点を展示した。

報告：林範親ゲストトーク

採録・編集：伊澤 文彦・齋藤 恵

日時：2024年9月8日(日) 14:00～14:30

場所：美術館2階常設展示室前ロビー

講師：林 範親 氏（造形作家）

司会：齋藤 恵（福島県立美術館主任学芸員）

齋藤：お集まりいただきまして、ありがとうございます。それでは林範親先生のゲストトークの方を始めさせていただきたいと思います。よろしくお願いいたします。

まず、林先生をご紹介させていただきます。千葉県のお生まれで、現在は仙台市在住で、仙台市を中心に活動されております。日々の暮らしの中の風景ですとか、何気ない日常の記憶をテーマに、懐かしさを感じるような立体作品を、木材や木材の廃材を使って作られております。

当館に林先生の《路地裏》(図1～4)という作品を2006年度から収蔵させていただいており、ここに常設で展示させてもらいました。前を通りがかる時に気にしてくださる方もたくさんいらっしゃると思います。こういった作品であるとか、制作の経緯や意図等をお伺いできると楽しい時間になるんじゃないかと思い、この場を設けさせていただきました。



図1 《路地裏》と林氏



図2・3・4

《路地裏》1994年 ナラ、ヒバ、古材・アクリル絵具
197.5(H)×200.5(W)×111.5(D)cm

福島県立美術館所蔵

林先生の作品集ですとか、路地裏の資料なども机に置いてあります。過去のDMもぜひご自由に手に取っていただいて、作品を近くで見たりされながらお話をきいていただければと思います。それでは、林先生よろしく願いいたします。

林：ただいまご紹介にあずかりました、林範親と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

今日はお集まりいただきありがとうございます。この《路地裏》という作品についてのゲストトークということでお話をさせていただくんですけれども、簡単に僕自身の経歴っていうか、いろいろやってきておりますので、その辺から入っていきかなと思います。

僕は、大学・大学院では、工芸科で漆の勉強をしていたんですけれども、漆にかぶれまして、漆（専攻）に籍は置いていたんですけれども、ほとんど木ばっかりいじっていました。ずっと木が好きだったのは今も変わらないんですけれども、なんとか大学院を修了いたしました。

それで、私事ですけれども、当時結婚してありまして、すぐに作家になるのもいいけれども、一度就職してみたらどうかって研究室の大学院の先生に言われまして。

生活ってこともあるのかなということと、いきなり作家になるよりも、会社という社会に出て、勉強するのもいいのかなという思いで、現在のヤマハ、昔は日本楽器製造株式会社っていうピアノとかいろいろ作っている会社ですけれども、そこで家具部門を立ち上げるということで、そこに就職が決まりまして、5年間デザインの仕事をしました。

ピアノはほとんど木で作られているんですけど、木材の工業製品的な木の使い方と、工芸的な木の使い方と、いろいろな木の使い方があるんですけれども、そこで工業デザインとしての木材というようなものを経験させていただきました。

その後、デザインと木工、それから美術史を教えてくれる人を探しているということで、仙台の大学からお声がかかりまして。仙台に来て、四十何年になります。

7年前に大学の方はすっかり退職いたしました

て、現在はこういう作品作りをずっとしている、そんな状況です。

今回は午前中、ワークショップ（註1）がありまして、そこで埋もれ木（註2）っていう、仙台に埋もれ木細工というものがあるのですけれども、その埋もれ木を使った磨き体験を皆さんにさせていただきました。午前中に受講された方もここに何人かいらっしゃるかと思いますが、今やらせていただいております。

いろいろと資料を見ていただくとわかるのですけれども、日常の普段よく目にするようなものを立体化しようというようなことで作品を作り始めたのですけれども、彫刻の仕事は仙台に来てから始まりました。きっかけは、その大学の上司から、アートの世界も体験してみたらどうかということで、こういう作品を作るのが始まったわけです。

それで、作品を彫刻の公募展に出して、何度か入選しまして、なんとかアートの世界でやっていけそうな感じがつかめましたので、それ以降ずっと作っております。《路地裏》の作品は東京でやった個展に出品した作品なんですけれども、その個展ではそれ以外に自動販売機の作品をいくつか出品しました。

当時、自動販売機は街中に溢れてまして、ゴミのポイ捨てとか、缶がその辺に散らばってるとか、いろいろな問題が新聞などに取り上げられてきた自動販売機なんですけれども。

そんな自動販売機をモチーフとして作品にしたら面白そうだなと思っていざ作ろうとした時に、実際に自動販売機の寸法とかサイズとかそこに入っている商品の数であるとかどんな商品が入っているのかとかですね、作ろうと思うと、寸法がわからないと作れないんですよ。

それで、この自動販売機にしようと思った時に、写真を撮ったり実際に販売機のそばに行って寸法を測ったりとか、いろんなことを準備しないとならないんですよ。

例えば、こういうところ（《路地裏》の自販機のボタン部分）を作るにしても、ただ作るだけでは形にならないんですよ。実際何センチあるのか、それからどのぐらい曲がっているの

か、いろいろなことを実際に自分で測ってみたいとわからないところが多くて。図面を描くのは5年間のデザイナー生活である程度慣れていましたので、実寸を図って、それを図面化して、次は材料に何をを使うかということですね。主に金属でできている自動販売機なんですけれども、同じ金属で作るんじゃなくて、僕はずっと木を使ってきてましたので、木を使って作ったらどう見えるか、面白いのではないのかなどというように考えておりました。それで、全て木で作るということになるんですけれども。

全部木で作る作家は他にも何人もいるし、自分の特徴としての木は何なのかといった時に、古い材料をですね、古材といってもいろいろあるんですけれども、当時、大学の校内で捨てられていたような梱包材であるとか、材木屋さんでも売り物にならないような雨ざらしになった木であるとか、そういう古い材料を使って何か作ってみようと思って作り始めたんですけれども。木ってというのは生き物でして、ちょっと彫り込むとですね、元の姿の木が出てくるんですよ。その辺も面白いなと思ひまして、古い材料を使って全部彫り込むのではなくて、古さを少しずつ残しつつですね、作品にしていきました。

それで、今資料が回ってると思いますけれども、自動販売機はいろんな種類がありますから、できる限り写真を撮って、どれにするか、

どれが作品になるかというようなことを検討します（図5、6）。そこが一番苦労するところですね。

自動販売機を作品にしようとした時に、やっぱりその生活感っていうか、人の暮らしっていうか、そういうようなものを作品としていつも感じられるような作り方をしているんですけれども、その時に、どういうものがあるとそういう雰囲気が出るかなと考えます。

これはタイトル通り《路地裏》なんですけれども、東京の路地裏を歩いていた時に、よく家の前に植木鉢を置いてですね、植物を育てている風景があったんですけれども、そこにちょうど自動販売機があって、（《路地裏》を指しながら）これヤツデの葉っぱなんですけれども、それが非常にこう、力強くて面白い組み合わせだなと思ったんですね。自動販売機とヤツデなどの植物（図7）を組み合わせると人の生活がちょっと垣間見えるのかなっていうようなことで、この作品に至ったわけです。

それ以外にも自動販売機はたくさん作りました。そばに電話機が置いてあったりとか、それから駐車場の自動販売機、そのそばに大きなくずかごもあって、そこに街灯があったり、ものそのもののプラス人の生活感ですかね、そういう日常の生活を感じられるようなものを、作品として表現したいなということですね。

僕の作品に色がつくのはこの時期だけで珍しいんですけれども、駅のコインロッカーとかキ



図5・6 林氏所有の資料写真より



図7 ヤツデの資料写真

オスクとか我々の日常生活でよく目にするものもいろいろ作ってきたわけですが。木でばかり作っていると、木の質感に頼りすぎんじゃないかなという感じを自分で持ちまして、木の質感を消すためにコインロッカーだけじゃなくて、自動販売機シリーズに関しては、自分でも大胆だなと思うぐらいの白だったり、青だったり赤だったり、そういう色を塗ってですね、今までの作品のように同じ素材を使うんですけども、色を塗る事で今までの作品と違う雰囲気を出したいなっていう感じもありました。

これ(《路地裏》)は白とブルーでボカリスエットの自動販売機ですね。あとはコカコーラの自動販売機とか、いろいろあると思いますけれども、色によってその種類もわかるかなというようにことでも作っていたわけです。

本体は材料的に非常に重量感のあるナラの古材を手に入れまして、それで作っています。それと、あとスギであるとか、だいたい(自動販売機の)缶は、ヒバですかね。(ヤツデの葉の彫刻を見ながら)これはベイヒバかベイマツか木の質感や色が非常によくわかるものを使っています。

自販機のような日常、我々が目にするようなものが異質な素材で作られた時に、普段何気なく通り過ぎていたような風景でも作品を目にした人が、立ち止まって、ああこんな風景もあったなと自分の経験の中で思い出してもらえるのではないかと思います。

あと、技術的なことを言うと、あまり達者に作りすぎると、ものとしては、ちょっと味気なくなるっていうか、完成しすぎて、面白味もなくなってしまうのではないかと。この丸い缶もですね、全部カンナと小刀とノミを使って、ろくろとかそういうものを一切使わずに削り上げていく。近くで見てもらうと、その削り跡っていうか彫り跡が見えるかと思うんですけども。もちろん、この葉っぱの方も彫刻刀とノミと、いろいろ使って作っています。

必ずしも磨き上げないで彫り残す。それで、どこまで彫り残すかっていうところが、いつも結構苦心しているところです。

(缶の)ブルーの線の部分であるとか、なん

となく雰囲気が分かれれば、それでいいなっていうくらいに思って作ってます。見る人が自分なりに完成形を作ってもらえればいいのかないかなというふうに考えています。

今日、実際の図面の資料を持ってきましたけれども、これを作り上げるためにターゲットを絞った自動販売機の実寸を全部測るんですね。図を描いて、それに全部寸法を入れていって、後で図面化をして、それで作り上げるという、そういうような作り方をしています。だいたい作るもの、人工物に対しては図面化をして作ります。いい加減な寸法でやっちゃうと、自動販売機にならないんですね。四角にならないし、隙間が出たりとかですね。不都合なところが出てくるので、図面化をして、その図面通りに遂行して、あとはどこに自分らしさを出せるかというところを考えながら作っている次第です(図8~11)。

(ヤツデの)葉っぱ、彫り残した部分がずいぶんあるんですけども、これが全部ツルっとしてくる感じになってしまうと、影みたいなものが消えてしまうので、そういうものを残しつつ、どこまで仕上げるかっていうポイントを気にしながら、作品は作っています。

今までやった展覧会の資料や、ポストカードも置いています。それから、インタビューの資料もありますので、どんな思いで作ってるかっていうのは、今の話にプラスしてこういうものを見ていただいて、理解していただければというふうに思います。

(資料を見ながら)最近では、そうですね(モチーフとしては)植物が多いかなと思いますけど、これは今年の3月に仙台の画廊でやった展覧会(註3)なんですけども。

今まで自分で作るものは、自分の生活する日常生活の範囲内で目にするものを自分なりの視点で、ものをピックアップして作っています。僕の作品に人間は登場しないんですけども、人の気配を感じられるような作品にしたいな、とはいつも思っています。

それで、そういうふうに感じてもらうにはどういう仕掛けが必要かという、例えばよく見るとここ(ヤツデの葉の下)に缶が何個か転

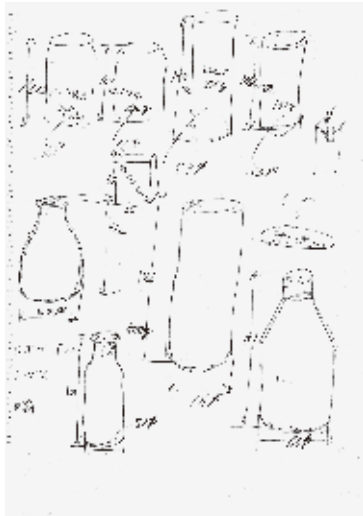


図8・9 林氏のスケッチより〈実測図〉

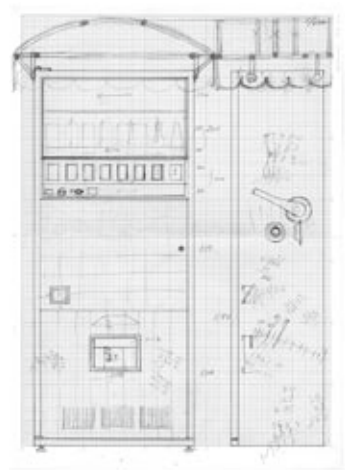
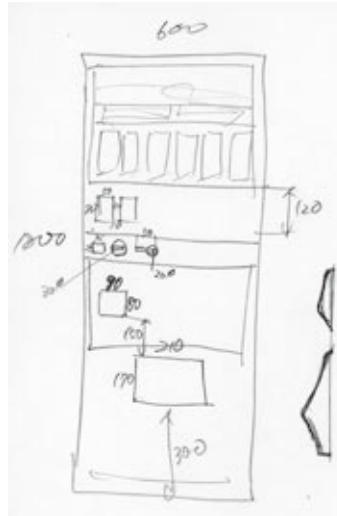


図10 《路地裏》とは別の自動販売機の図面

がってるんですね、木の下に。誰かが飲み捨てた缶があるんですけど、そういったようなところから、ああ、人が暮らしている街の風景なんだな、といったことは感じてもらえるんじゃないかなということで、自分なりに考えてやっています。

《路地裏》は、壁にピタッとつけるような形で考えてたもんですから、裏は作ってなかったんですけども。実際に自動販売機を見ると、ちゃんと裏もあるわけでした、裏まで作り込んだ時もありました。

あとはそうですね、《K・I・O・S・K 3・4番ホーム》(図12) っていう作品が、今まで自分が作った中で一番大きな作品になるかなと思ってますけれども、この《K・I・O・S・K》は構想から発表するのに、だいたい2年ぐらいかかったんですけども。

まず、取材っていうんですかね、写真を撮って、どういうふうな商品構成になっているのかとか、あと、どういうふうな人が利用しているのかとかですね。いろんなキヨスクを取材しました。

実際、キヨスクをその場で寸法を測るといったことができませんので、自分の体の寸法を覚えていって、キヨスクのそばに寄り、ここは腰までとか、キヨスクの図面は手に入らなかったものですから。やっぱり実測するっていうのは、ものを理解するために非常に有効な手段だと、



図11
《路地裏》の
ラフスケッチ

ものを作っていく時にそう思って作ってます。

普段飲んでる缶の直径が何センチだとか、高さが何センチだとか、メーカーによっても違いますし、ジュースやコーヒーの種類によっても違います。作る自販機のメーカーが決まると、それを購入して測るんですけども。

これは缶のシルエットだけで作ってるんですけども、形は正確に測って作っています。ですから、シルエットだけでもそれが何であるかわかると思います。

実際に寸法を測らないと作れないんですよね。あそこのスリットがあって本当に立つのかっていうようなことも、全部細かくクリアして、図面化して作っています。



図12 《K・I・O・S・K 3・4番ホーム》
1996年 ペイヒバ・ペイマツ・古材、他
230(H)×300(W)×250(D)cm
今治市ところミュージアム大三島所蔵
撮影 内田芳孝
出典：図録『林範親一周縁の記憶―』
ギャラリーオカベ 1994年 5頁

こういう（ヤツデの葉の）植物みたいなのは多少の寸法が違ってても作れるのですけれども、こっち（自販機）になるとなかなかそうもいかなくて、その辺が苦労したところでしょうね。

これを個展に初めて出品した時に他にもいくつかの自動販売機の商品がその会場に並んだんですけれども、（会場）写真はちょっと見ていただければと思いますけれども。

本当にいろんな自動販売機の種類があって、そうすると自動販売機の歴史みたいなのも調べたくなったり、自動販売機の社会性というか、そういうものもあるのかなと思って。まあ、普段何気なく使ってる自動販売機なんですけれども、作ってみて自動販売機への思いを新たにしたいといったようなところがありました。

何かご質問があればお受けします。

質問者1：今日は貴重な機会をいただきまして、ありがとうございました。

実は今日連れてきてない娘もすごい作品が好きで、見せてもらっているんですけれども、質問が二つありまして、娘が作品をすごく触りたがります。

それで、屋外の彫塑とかでも、やっぱり自分でも粘土をこねたりするのが好きなので触らせ

るし、父も触るのが好きなんですけれども、そういうのって作家の人にとってどうなのかなとか、手触りとか、私もヒバ材の木目であったりとか、やっぱり材木の違っているのも面白いなと思って見せてもらっていて、そのあたりどんな組み立てをされて作ることが多いのかなってというのが一点。

二点目がですね、イメージが先か材料が先か。私も趣味でちょっと作るっていうくらいなので。構想力よりも材料を見てこんなのが面白いかと思ってしまうことが多いんですけれども、そこをどうお考えなのか、今説明していただいたところと重なるんですけれども、教えていただければと思います。

林：はい。自分の作品は本当に触りたくなる作品が多くて。

面白い話がありますけど、自動販売機とかあと電話ボックスとかいろいろ作ってるんですけれども、展覧会が終わった後にですね、なんかカチャカチャするなんて思って見たら、お金が作品に入ったりしてるんですよ。

ちゃんと（お金が）そこに落ちるように作ったりしてまして。実際に触るっていうか、使ってみたくるんでしょうけどね。

作家としては、もし触って壊れるようなことがあるとそれは困るかな。実際、展覧会会場でバケツの作品があって、バケツの取っ手も木で作ってました。それを小さなお子さんがバケツを持ち上げようとして壊してしまったり、やっぱりどうしてもそういうようなことがあったりとかすると、まあ本当は触ってほしい部分もあるんですけれども、壊れるとかそういうことがなければいいのかなというふうに思っています。

それから、イメージが先か材料が先かというお話なんですけれども、両方あるような気がしていて、何を作ろうかなと思った時に、その材料をどういう形でどういうふうに集めて作るかっていうこともあります。

ある時、大量に古材が入った時がありました。それをどう使いこなすかという時に、大きなものでないと消化しきれないなと思い、それで《K・I・O・S・K》を作ったっていうこ

ともありました。《K・I・O・S・K》を作り発表した時のお話ですけれども、東京で国際的な大きな展覧会があり、有楽町のアートフォーラムだったかな。そこで《K・I・O・S・K》が展示されて、その展示をした時には、もう行先は大体決まっていたらしいんですよ、画廊の人によると。そこに世界中の美術館の学芸員が来ていて、メトロポリタン美術館の学芸員が、これ欲しいっていうふうに言ってきたらしいんですよ。そしたら担当してた画廊の画廊主が僕の所へ来て「林君、もう一個作れないか」という話があったんですよ。

もう材料もないし、時間もかかるし、さっきも言いましたけど、2年ぐらいかかりますから、ちょっと無理ですねっていう話をして。

まあ、それはそれで話はなくなったんですけども、そういうことがあって、結局材料とイメージとどっちが先かという、いろいろ入り交じってきますね。

材料っていえば、始めにも言いましたがたまに古材を使い始めたきっかけっていうのは、大学の構内にたくさん廃材があったんですよ。梱包の木枠とか、そういうのがたくさんあって。僕は大学に来るまで工芸家、またデザイナーとしての木の使い方を考えてきて、それはものすごいピカピカつるつるに磨いた非常に綺麗な高価な木なわけですよ。

その点、外に置いてある古材っていうのは全然違うんですよ。その古材を見た時に、これを僕の作品の特徴とすれば、アート作品としていけるのではないかと古材を利用して作るようになりました。

齋藤：その他、何かご質問のある方いらっしゃいますか？

質問者2：どれくらいの制作期間で作られるんですか？

林：そうですね、個展をやるために作った作品は、大体2年に一回くらいの割合で個展をしますので、1年半から2年くらいで全部作りましたね。

質問者2：並行して他の作品も一緒に制作されるんですか？

林：同時にやる場合もあるし、一個一個やる場

合もあります。

質問者3：ずっと前からこの作品（《路地裏》）を見ていた時に、一ヶ所すごく気になっていたところが、一番上の缶の真ん中が斜めになっているところで（図3）、すごく気になっていて。

私、世代的にこの自販機の形を知らなかったもので、この形そのものが造作だと思っていたら、先ほど写真を見て、本当にこういう形だったんだっていう驚きもあり、その斜めになってる缶も、先ほどのお話だと《路地裏》っていうタイトルもあるので、ちょっと田舎にある自販機で並びが崩れてしまったものなのか、どちらかというと、ピックアップ商品として、コーラ等が斜めに演出的に置かれている方を参考にされたのか、斜めになっている理由をお聞かせいただければ嬉しいです。

林：意図的に斜めのものを参考にしました。いろいろ見た時に、こういうふうに商品を表示しているものがありました。

全体のバランスを考えてちょっと崩そうかになっていうような意味もありました。

質問者4：缶の話聞いていて思い出したんですけど、頃合いっていうのはどう考えていらっしゃるのかなと。例えば、ポストの作品には「ポスト」という表示があって、ビジュアル的なものをきちっと表現されている。あとは今回の作品、この自販機だと、押すボタンの矢印なんかも表現されている。別の作品では、明治牛乳なんかも牛乳のつぶれた箱の感じがある。一方、この缶では、ポカリスエットの缶の青い部分がかろうじてヒントのようにチラッと表現されてますね。

例えば、缶なんかは本来表示があったものをあえて使わなかったんだと思いますが、元々のビジュアルをどこまで出していくのか、その辺のお考えをお聞きたいです。

林：先ほど出た明治牛乳、あれは古い明治牛乳の箱をそのまま使ってます。

そういう場合もあれば、古い缶をそのまま中に取り込んだりとかもしてます。この作品は、自販機って一個一個の商品っていうよりも全体的な雰囲気缶っていうものを見てますので、ここであんまりビジュアルでやってしまうと、

そちらの方に目がいき自販機全体の雰囲気を壊すような感じがしたもんですから、とりあえず雰囲気でなんとなくわかるかなっていうことで作りました。これ《路地裏》に関しては。

紫色の表紙の資料^(註4)を見てもらうと、自分がどういう思いで作品を作ってきたかがよりよくわかると思います。ぜひお持ちになって後で見ただければと思います。

齋藤：今日は林先生、お話をありがとうございました。

林：どうもありがとうございました。

(採録・編集：いさわ ふみひこ／学芸員
さいとう めぐみ／主任学芸員)

註

- (1) 同日の10時～12時に、大人から子どもまでを対象として「ピカピカ！埋もれ木体験」という創作プログラムを実施した。
- (2) 埋もれ木とは、500万年前の樹木が地中で長い時間をかけて炭化したもので、亜炭とも呼ばれる。仙台では燃料や工芸品の材料に利用されてきた。
- (3) 「記憶・風景 My Memory・My Scenery」SARP 2024年3月26日～4月7日。
- (4) 『学術の世界と市民をつなぐ情報誌「まなびのめ」』第14号 2011年 笹氣出版印刷株式会社

後記

2006年度に当館は林範親氏からの寄贈を受け、作品《路地裏》を収蔵した。現在、2階常設展示室前ロビーに展示している《路地裏》は、多くの鑑賞者に親しみを持って受け入れられている。

2024年9月8日に講師に林範親氏を招いて創作プログラム「ピカピカ！埋もれ木体験」を実施した。それに合わせて、当館収蔵作品である《路地裏》を中心に林氏の創作活動についてのトークイベントを開催したが、本稿はその報告である。

モチーフとなる自動販売機の実寸を計測し、木材本来の質感をバランスよく残しながら制作

する林氏の制作手法について、作品を目の前にしながら聞くことができる貴重な機会であり、非常に有意義なトークイベントであった。質疑応答においても、制作手法や素材についての話が多く、作品について更に関心を持ってもらえる機会になった。

作家による実体験をもとにした制作手法や制作目的の説明は充実したものであり、今後も定期的にゲストトークを行うことで作品についての理解を深めることが重要だと感じた。

最後に、本稿をまとめるにあたり、作家の林範親氏をはじめ、画像掲載にご協力いただきました今治市ところミュージアム大三島、内田芳孝氏（ノマディック工房）に心より御礼申し上げます。ここに記して謝意を表します。

要旨

熊田千佳慕のデザイン資料と『FEMINA』

堀 宜雄（福島県立美術館専門員）

絵本作家・熊田千佳慕（1911-2009）は、東京美術学校卒業後山名文夫に師事し、1934年対外宣伝雑誌『NIPPON』を準備していた、名取洋之助主宰の日本工房に山名とともに勤め、グラフィック・デザイナーとして出発した。かつて稿者は日本工房での仕事を、「熊田千佳慕の世界」（2001年）「名取洋之助と日本工房 1931-1945」（2006年）、「熊田千佳慕展 花、虫、スローライフの輝き」展（2006年）で一部紹介しているが、その後発見された資料もあり、それらをつなぎ合わせると、デザイナー熊田五郎（千佳慕の本名）が手がけていた仕事の輪郭が新たに浮かび上がってくる。この小稿では、福島県立美術館に寄託されている、日本工房から第二次大戦後にいたる主要デザイン資料紹介を行い、さらに第二次大戦後「他に例のない異色の」幻の雑誌である『FEMINA』を一瞥し、特異な画風形成にいたる絵本作家の前史を振り返ってみたい。

『FEMINA』という雑誌は、日本工房で写真を多用したグラフ表現を熟知する熊田五郎が主となって誌面レイアウトを行い、スタッフ写真家の松田正志以外にも、木村伊兵衛、土門拳、藤本四八らの報道写真をグラフ頁に設けた、一般的な総合雑誌の枠からは大きく逸脱したものであった。原稿も、日本工房の女性編集者としてならした青柳喜代が編集の中心となり、対外宣伝雑誌『NIPPON』の後継的雑誌であったが、終戦後の混沌時代には羽ばたくことができずに終わり、熊田は絵本作家へと転身した。

Kumada Chikabo's Design Work and *FEMINA*

Hori Yoshio, Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art

After graduating from Tokyo School of Fine Arts, the renowned book illustrator Kumada Chikabo(1911-2009) began his career as a graphic designer under the tutelage of Yamana Ayao. In 1934, he joined Nippon Kōbō (Nippon Studio), a design firm led by Natori Yōnosuke, where he worked alongside Yamana to help produce *NIPPON*, an advertising magazine with an international focus.

I have previously highlighted aspects of Kumada's work during his time at Nippon Kōbō in *The World of Kumada Chikabo* (2001) and *Natori Yōnosuke and Nippon Kōbō 1931-1945* (2006), published by the museum, as well as in the exhibition *Kumada Chikabo: The Radiance of Flowers, Insects, and Slow Life* (2006). Since then, additional materials have come to light that together reveal a clearer picture of the artist's early years as a designer, still working under his birth name of Kumada Gorō.

This article showcases key design materials archived at the Fukushima Prefectural Museum of Art dating from Kumada's time at Nippon Kōbō through the postwar era. It also offers a brief examination of *FEMINA*, a groundbreaking postwar magazine that provides insight into this formative period which shaped Kumada's distinctive artistic style.

FEMINA deviated significantly from other general-interest magazines of its day. Kumada, principally responsible for its graphic design and layout, employed techniques honed at Nippon Kōbō which made liberal use of photographic images, incorporating work by in-house photographer

Matsuda Masashi as well as the likes of photojournalists Kimura Ihee, Domon Ken, and Fujimoto Shihachi.

In terms of *FEMINA*'s editorial direction, the magazine was led by Aoyagi Kiyo, a prominent female editor at Nippon Kōbō, and featured contributions from distinguished writers such as Miyamoto Yuriko. Despite its ambitious vision and lavish production, however, *FEMINA* struggled to find a foothold in the chaotic postwar period and proved short-lived. Following its demise, Kumada transitioned into the book illustrator that he is remembered as today.

報告：「福島県立美術館開館40周年記念展 みんなの福島県立美術館 その歩みとこれから」
記念講演会「福島県立美術館—コレクション事始め」

採録・編集：紺野 朋子（福島県立美術館主任学芸員）

福島県立美術館開館40周年を記念して開かれた企画展に合わせ、初代学芸員で、元館長の早川博明による講演会を行った。講演会では開館前後におけるコレクション形成について述べられたが、本稿はその採録である。

早川は、1980年に福島県教育庁内に文化施設整備室が設置された際に、学芸員として採用された。同年には収集評価委員会も設置され、福島県立美術館の収蔵作品の収集が始まると同時に、建築設計事業も開始された。講演会では、こうした美術館建設や作品収集活動の経緯を含めて、特に斎藤清や関根正二、アンドリュー・ワイエスなどの収集されたコレクションについて、当時のエピソードを交えて紹介された。

Report

“The Beginnings of the Collection”

Fukushima Prefectural Art Museum 40th Anniversary Commemorative Lecture

Compiled and edited by Konno Tomoko, Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art

In conjunction with the special exhibition “A Museum for Everyone: Fukushima Prefectural Art Museum’s Progress and Future” marking the museum’s 40th anniversary, founding curator and former director Hayakawa Hiroaki delivered a lecture on the formation of the collection in the museum’s early years. This report is a transcription of those proceedings.

Mr. Hayakawa was appointed museum curator when the Fukushima Prefectural Board of Education established the Cultural Facilities Development Office in 1980. That same year, the Art Acquisitions Committee was established to begin building the collection, and architectural planning work for the new museum began. In his lecture, Hayakawa, interweaving personal anecdotes, recounts the history of the museum’s construction and early collection-building efforts, paying special attention to key acquisitions, including works by Saitō Kiyoshi, Sekine Shōji, and Andrew Wyeth, which shed light on the museum’s early collecting philosophy and ambitions.

報告：林範親ゲストトーク

採録・編集：伊澤 文彦（福島県立美術館学芸員）・齋藤 恵（福島県立美術館主任学芸員）

2024年9月8日(日)、講師に林範親氏を招いて創作プログラム「ピカピカ！埋もれ木体験」を実施した。それに合わせて、当館収蔵作品である《路地裏》を中心に林氏の創作活動についてのトークイベントを開催したが、本稿はその報告である。

まず、林氏による自己紹介のあと、2階常設展示室前ロビーにて展示中の《路地裏》の制作手法や制作目的についてお話しいただいた。林氏は、モチーフとして使用する自動販売機の写真を撮影し、実測して寸法を測るという準備の後に作品制作を開始している。自動販売機は素材としては金属で作られているが、林氏は木で作った際の見え方に関心を持ち、古材を使いながら、あまり彫り込まずに木本来の古さや質感を残しながら作品を創作してきた。

また、生活感を作品から感じられるようなものを作りたいという制作意図があり、そのために《路地裏》ではヤツデの葉を自動販売機と組み合わせて作品にしたことも語られた。

林氏には《路地裏》を起点としながらも過去の作品事例についても広範囲に自身の創作活動について語っていただいた。トークの最後には、質問者からの活発な質疑応答が行われた。

Report

Guest Talk by Hayashi Norichika

Compiled and edited by Isawa Fumihiko, Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art, and Saito Megumi, Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art

On Sunday, September 8, 2024, Fukushima Prefectural Museum of Art hosted a special program entitled *Pika-Pika! A Buried Wood Experience*, featuring artist Hayashi Norichika. In conjunction with this event, Mr. Hayashi gave a talk focusing on his artistic practice, with particular attention to his work *Back Alley*, housed in the museum's permanent collection. This report provides a summary of those proceedings.

After a brief self-introduction, Hayashi spoke about his purpose and methods in creating *Back Alley*, currently on display in the elevator lobby outside the second-floor galleries where the museum's permanent collection is housed. In describing his creative process, he recounted how he began by photographing and taking precise measurements of an actual vending machine to serve as his model for the work. In the process of replicating an object made of metal in a different medium, i.e. wood, his primary interest was in preserving the intrinsic look and feel of the reclaimed material that he used, with minimal carving or alteration.

Hayashi further explained that his artistic intent in creating *Back Alley* was to evoke a sense of everyday life, and, for that reason, he incorporated the leaves of the *yatsude* plant (*Fatsia japonica*) as a design motif.

Throughout the talk, Hayashi provided a broad perspective on his artistic practice, referencing many of his past works. The event concluded with a lively Q&A session.

BULLETIN OF FUKUSHIMA PREFECTURAL
MUSEUM OF ART

No.8 2025

Contents

Hori Yoshio

Kumada Chikabo's Design Work and *FEMINA* (5)

Konno Tomoko

Report: "The Beginnings of the Collection"
Fukushima Prefectural Art Museum 40th Anniversary Commemorative Lecture (15)

Isawa Fumihiko and Saito Megumi

Report: Guest Talk by Hayashi Norichika (30)