

須田国太郎と独立美術協会の画家たち

2014年12月13日(土) - 2015年2月1日(日) 会場: 常設展示室

心フルス
ふくやま美術館

※月曜休館 但し12月28日(日) - 2015年1月1日(木)、1月13日(火)は休館、1月12日(月)は開館

須田国太郎という人物の略歴を見れば、京都帝国大学(現・京都大学)哲学科(美学美術史専攻)を卒業して大学院に進み、卒業論文は「写実主義」、大学院では「絵画の理論と技巧」の研究にとりくむとあり、誰もがこの人物は学者を目指していたと考える。須田は確かに美学者、美術史家となった。母校や京都市立美術大学、京都工芸繊維大学、奈良学芸大学などで講義をし、晩年には京都市立美術大学名誉教授にもなったその実績から見れば、彼は優れた学者であったともいえる。しかし、須田は、西洋の絵画について学術的に研究したばかりでなく、ペンを筆にもちかえて、油彩画の技法を根本的に学び、自らが考察した油彩画の表現をカンヴァスのうえで実践した画家でもあった。

第2回京展出品の《嵐峡》(1946年)(No.8)は、京都の嵐山に取材したもので、須田の細やかな自然観察は、春山に芽吹く些細な色の変化も見逃してはいない。前景の緑色を基調にした暗闇は、上に行くほどに春の陽光を受け明るさを見せ始め、春の瑞々しい光景が捉えられている。そして、この陽光と暗闇という明暗の対比によって生み出された幻想的な色合いに、西洋の画家たちに成しえない、幽玄の感覚を知る日本人ならではの繊細な美意識を重ねあわせることができる。これこそ須田が研究し続けた、彼らの模倣ではない、日本の油彩画の一つの在り方だった。明暗の対比によってこうした余情を巧みにひきだす須田の手法は、後に《犬》(1950年/京都国立近代美術館)、《鶉》(1952年/京都国立近代美術館)、《望八幡》(1955年/京都国立近代美術館)など、黒色を基調とする独特の情感をたたえたその代表作へつながっていく。

この度の特集展示では、須田国太郎を中心に、日本の洋画の新たな展開を提示した独立美術協会の画家たちの作品を展示し、近代美術の一つの流れを紹介する。



8. 須田国太郎《嵐峡》

I. 研究者としての始まり

須田国太郎は、その青年時代、書店で目にしたゴッホの作品への感動を「これに比べると西洋から帰って来て一躍大家になる日本人の画業というものからあまり感激をうけなくなり、模倣でない仕事を、それが新しいものであることを念願し出した。そしてそれが自分にも出来るというような自信がある気がしてきた⁽¹⁾」と記す。ゴッホの作品があまりに個人的で、日本の洋画家たちの表現が、西洋の画家のスタイルの単なる模倣ではないかと考えさせるほど須田にとっては衝撃的なものだった。これは彼に「なぜ東洋西洋と違った方向にむいて絵が発達したのだろう⁽²⁾」と西洋に誕生した油絵具という画材の日本的な使用法に疑問を抱かせるきっかけとなった。そして、「我々の新しいものの要求は、その総合の上に成り立つのではないか⁽³⁾」と考えた須田は、まず西洋の絵画の根本を知るために、京都帝国大学に進学し美学・美術史を学ぶ。須田は研究者として美術の世界に足を踏み入れたのであった。

II. 美術史的研究と実践の蓄積

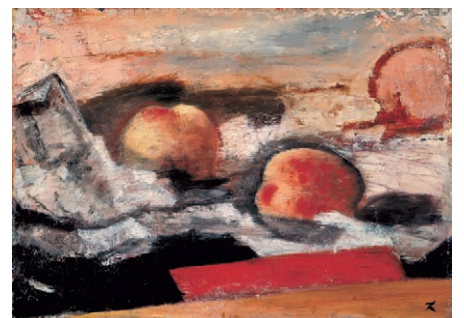
京都帝国大学で西洋の写実主義の理論を徹底的に研究した彼は、1916(大正5)年、大学院に進むと理論のみならず、自ら筆を握り油彩画の技巧について研究し始めるとともに、高等学校時代から独学で描いていた絵画に関西美術院で基礎から学びなおす。そして、その研究をさらに深めるために渡欧を決意した。

後に「我々に油絵技法がそのままに伝わって、我々の見るものを、その技法によって描き出すとしたことからは、まだ一世紀にも足りないのである。欧巴里では初めて油絵具の光線的描写の革命が起ころうとしかけていたときで、油絵具を相互混和することによって色調を得る手法から、次いで印象派時代、その後雑然たる技法混乱から今日に至る雑多なるものを、そのままに受けついできた。油絵というものについての永い歴史をもっておらない我々は、只漫然とこの油絵技法に向かっていたのではなからうか。たとえそれがどの方法を探り容れようと、その技法が何故、そうならざるを得なかったかの必然な成りゆきは、これまで油絵画法のうちに養われてこなかった⁽⁴⁾」と記している須田は、当時多くの日本の青年画家が印象派、ポスト印象派の誕生の地として憧れたフランスではなく、スペインを選ぶ。マドリードのブラド美術館は、油彩画の最も豊かな色彩表現を發揮したヴェネツィア派、明暗の対比によって独特の写実性を生み出したバロック絵画の宝庫であり、油彩画の技術を根本から学び、その写実性を研究する彼にとってフランス以上に意義のある国であったのである。

1919(大正8)年、マドリードに到着した彼は、翌日からブラド美術館に日参、ティツィアーノやティントレットの模写を行うことによって、「色彩は如何に重厚となっても、決して暗黒とならず、飽くまで徹底した輝きを失わなかった⁽⁵⁾」というヴェネツィア派の特有の色彩表現を会得する。また、



1. 須田国太郎《冬の漁村》



10. 須田国太郎《桃》



28. 里見勝蔵《イビザの岩山》

エル・グレコなどの模写では、バロック絵画の光の表現から、「ルネサンスの静的、古典的レアリズムに対して、バロックは動的な、総合的な写実を得たものと云うべきである。これを絵画に局限すれば、鋭き明暗の対比に万象を統一せんとしたと云って差し支えないと思われる⁽⁶⁾」と明暗の捉え方により浮かび上がる写実性を学ぶ。「凜然とこの油絵技法に向かっていた」という技法を自らが絵筆を握ることによって解明していったのだ。

そして模写に取り組む傍ら、スペインを拠点に欧州各地を訪ね、彼に衝撃を与えたゴッホらポスト印象派が誕生するまでの美術史の流れを自らの眼で確かめた。

このスペイン留学中の須田の研究の成果の一つを知ることができるのが、当館における特別展「夜の画家たち 蝋燭の光とテネプリズム」(2015年1月24日～3月22日)に出品される「エル・グレコ作《復活》模写」(1921年/京都市美術館)と「ティントレット作《ヘラクレス 悪魔をオンフェルスの床より追う》模写」(1921年/京都国立近代美術館)である。こうした美術史研究とその実践の蓄積を核に須田の絵画は誕生することになる。

Ⅲ. 研究と制作の狭間で

須田は、1923(大正12)年、スペインから帰国すると、同年、設立された京都帝国大学美学会に参加、翌年には和歌山高等商業学校(現・和歌山大学 経済学部の前身)で美術史、工芸史の講義を行うなど、学者、教育者としての日々に進進する。しかし、川端弥之助のアトリエでの制作のひとつを「まるで鬱陶しいことの総てを忘れ得た楽しい想出で、この機会を与えられた川端君の好意に今でも感謝している⁽⁷⁾」という一文は、研究に勤しみながらも、絵画制作が彼の中で大きな位置を占め始めていたことを窺わせる。須田は、多忙な研究の合間をぬって、黙々とキャンバスと向きあうものの、1930(昭和5)年の第11回帝展での落選などもあり、作品の発表には消極的で、1932(昭和7)年、東京の資生堂ギャラリーで開催した初めての個展も畏友の日本画家、神坂清濤の熱意におされてのものだった。この個展は、今でこそこれを再現した展覧会が開催されるほど⁽⁸⁾、須田の研究者にとって、貴重なものとなっているが、残念ながら当時の反響は皆無に等しいものだった。しかし、この個展は、画家、須田国太郎の誕生に大きな意味を持つものとなる。滞欧中に知り合い、その個展を見た里見勝蔵によって、彼ら中堅画家たちが創設した独立美術協会への入会を勧められたのだった。

Ⅳ. 独立美術協会への参加

1) 独立美術協会の画家たち

須田は、「画歴というものが無に等しく、また画家としての経験が変則で、たとえその一筋に勉強してきているつもりでもディレクタント視される。今でもそう思われている私をよくも引っぱり出してくれたと感激した⁽⁹⁾」と独立美術協会に画家として活動の場を得た喜びを記す。須田は、1933(昭和8)年、独立美術京都研究所で学術的な指導を担当し、その翌年、独立美術協会会員になった。

須田が画家としての半生を託した独立美術協会は、当時、若手作家たちが画家として認められるための登竜門であった二科展で高い評価を受けながら、これを主催する二科会の権威からの脱却をめざした画家たちを中心に、1930(昭和5)年に創設された美術団体である。彼らはこの団体による展覧会でその個性を競い合ったばかりでなく、絵画研究所を開設し、講演会、講習会を開催、さらに定期刊行物を刊行するなど、その活発な活動は、世間の注目を集めた。

その創設メンバーの中心人物の一人が里見勝蔵だったのである。東京美術学校(現・東京芸術大学)卒業後、渡仏し、セザンヌやゴッホの研究をする中で、フォービズムの旗手、ヴラマンクと出会った彼が展開する原色を用いた力強く荒々しい画風は、この会があたかもフォービズムの団体であるかのような印象を世間に与えるほど強烈なものだった。《イビザの岩山》(1950年)(No.28)は、里見が55歳の時の作品であるが、荒涼とした風景でありながら、大地のたくましい生命力が大胆な筆致の中に浮かび上がっている。

同じく、ヴラマンクに師事し、次いでシャガールに学び、次第にドラランに傾倒した中山巍は、激しさの中にも静かな抒情性をもった作風を展開した。《少女》(1951年)(No.27)は、静けさの中に哀愁が漂い、感傷的な空気を醸し出している。

そして、マチスの影響を受け、荒い筆致の中にも、《薔薇》(No.29)のような鮮やかな色合いを展開、さらにキュビズムの要素を取り入れた独得のデフォルメを融合させ、新たな境地を開拓していたのが林武だった。

また、20年に及ぶ海外生活の中で人々の暮しぶりをドラマの一場面のように切り取る独特の画風を確立させていた清水登之は、同会に日本の風土をテーマとした作品を発表した。《風景》(1933年)(No.21)で見せる荒い筆致は、会員との交流から受けた刺激を想像することができるだろう。

こうして、里見勝蔵、中山巍、林武、清水登之、林重義、伊藤廉、川口軌外、小島善太郎、児島善三郎、三岸好太郎、鈴木亜夫、鈴木保徳、高島達四郎の13名の画家達により同会が設立された翌年には、野口彌太郎が参加する。野口は、その晩年の第43回独立美術協会展(以下独立展)出品作《タンジールにて》(1975年)(No.26)に見られるような、即興的な筆致の中に光と影を鮮明に印象づける力強い作風を確立させていく。

彼等は、二科会の画家たちと対抗するかのようになり、日本の美術界に大きな影響を及ぼす存在となっていく。「実際その時は新しいものは皆独立に集まる概があった。熱意だけでは画はかけぬかもしれないが、熱意のない画は消滅すると皆考えていたに相違なかった⁽¹⁰⁾」という当時を述懐する須田の言葉は、彼自身の同会に対する期待と意気込みを語っているものでもあるだろう。

2) 小林和作との出会い

須田は会員になったことをきっかけに新しい友人も得ることになる。小林和作である。同じ年に



26. 野口彌太郎《タンジールにて》



29. 林武《薔薇》



23. 小林和作《秋山》

会員に迎えられた二人は、生涯にわたり親交を深めた。須田は度々、福山市神辺町に住む後援者たちを訪ね、その後援者の一人の息女《少女像》(1949年) (No.9) などを描いているが、その際ほとんどといってよいほど、小林の居住する尾道市に足を運んでいる。小林は「武士道とも云うべき紳士道を深く身につけ、大度量があってあらゆる人に信頼されて、父とか兄とかいう感じを与えていたと思う⁽¹¹⁾」と画家としてのみならず一人の人間として須田を尊敬し続け、須田も「仏蘭西から帰った氏の身辺にはいろいろなことがおこった。殊に経済的な変動はこの幸福な画人も例外にはしなかったのである。(中略) それでもなお画人愛の温い心は失われなかったのである⁽¹²⁾」と小林の人柄を記す。そして須田の小林に対する「後期印象派がフォーヴに進展していくように南画的フォーヴともいうべきものになってきた。(中略) 即ち、日本の洋画に新たな方向を示したといわねばならない⁽¹³⁾」という賞賛は、豊潤な色彩と荒い筆致による《秋山》(No.23) などに裏付けられる。《合作(蟹、砂丘、蟹、雀)》(No.14) や、合作茶碗 (No.20) で彼らが見せた洒落な筆致の中に漂う遊び心は、二人が絵画について心置きなく語りあう間柄であったことを想像させる作品である。

V. 独立美術協会での活躍

1) 戦前

独立美術協会の画家となった須田は、大学の教壇に立ちながら、同会研究所での実技指導、夏季講習会の講師をつとめる傍ら、独立展への出品はもとより、一人の画家として認められた自信の表れとして個展も開催するなど積極的な動きを見せ始める。

「我々の新しいものの要求は、その総合の上に成り立つのではないか」という自身の考察を、いよいよ、日本の美術界に証明する時が訪れたのだ。西洋における油彩画の変遷の本質を徹底的に研究した彼は、「模倣でない仕事」、すなわち、日本人としての美意識を融合させた日本固有の油彩画表現を世に問い始める。

《冬の漁村》(1937年) (No.1) は、画題を求めて日本全国に頻りに写生旅行に出かけていた須田が12月の丹後半島に取材して描いたものである。この10日間にわたる滞在は、晴天には恵まれなかったものの、くすんだ中に鉛色に包まれた光景を浮かびあがらせる光をどのように掴み取るか、興味深いものであっただろう。曇り空と荒れた海に施された暗色、人気のない光景は、極寒の冬を物語る。しかし、微かな光を反射して水田に映る三軒並んだ蔵の茶褐色の壁面と背後の建物の白壁によって、その厳しさは視覚的に緩和される。そしてこの後方に続く密集する家並みは、自然と共存するために互いに支え合う人間の温もりを静かに表出させる。ここに組み込まれた三軒並んだ蔵と赤い屋根の構図は、その後、第8回独立展出品作《水田》(1938年)の背景として用いられ、画面左端の樹木は、第13回独立展出品作《校蔵(乙)》(1943年/京都国立近代美術館)に同様に配されている⁽¹⁴⁾。須田の研究者によって、「別作へのモチーフ転用は須田にほとんど例がない⁽¹⁵⁾」と解明されていることから、《冬の漁村》が須田にとって重要な位置を占めていたことが窺える。

第10回独立展に出品された《卓上静物》(1940年) (No.2) は、友人の陶芸家宇野三吾の家で目にした雑然と並べられていたギリシャ壺の写生をもとに、彼の書斎兼画室で新たなモチーフを加えて構成された作品である。硝子戸から入る外光を背に、それぞれの壺の形が微妙に異なる暗褐色系の色合いで影絵のように組み合わせられる。そして、ガラスの花器に張られた水の放つ微光がこの暗い画面の沈黙を破る。薔薇に施された赤色が、この明暗の対比に色彩上のアクセントとなっている。

翌年の《芍薬》(1941年) (No.3) は、第11回独立展に展示する寸前まで修正が加えられた作品である。同展終了後にも度々修正され、最終的に須田の手元から、彼が信頼していた画商飯田二郎の手にわたるのが、4ヵ月半後のことで⁽¹⁶⁾、独得の神秘性を漂わせるこの画面は須田が試行錯誤の末、誕生させたものであった。

その2ヵ月後、着手されたのが、《黄蜀葵》(1941年) (No.4) である。重厚な暗緑系の色調の中に黄色の色調を複雑に変化させることによって浮かび上がるトロロアオイの妖しげな花の輝きは、ヴェネツィア派の色彩表現を彷彿とさせ、暗緑色と黄色により生み出された明暗は、パロック絵画を学んだ須田ならではのものである。ここにはこうした西洋の油彩画表現を根底にしながらも、西洋の画家たちの何れの画風にも重ねあわせることができない世界が展開されている。須田は、この花の美しさを見事に写しとりながらも、僅か一日で花びらが落ちてしまうこの花の儚なさも表出させる。《秋の草花》(1944年) (No.6) は、その可憐な姿で見る者の心を和ませる花たちの下で、その役目をおえた花たちが影のようにひっそりと描かれている。この哀感が漂う深い余情は、根本から学んだ油彩画の技法に日本人として「もののあはれ」を知る須田がその美意識を重ねあわせたからこそ生み出されたものともいえるだろう。

彼のこうした東洋独得の美意識の形成には、高等学校時代から晩年まで続けられた謡曲の修行もその一端を担っているといえる。《景清》(No.18) で見せた、緊張感をはらんだ鋭い描線は、能や謡曲に通じている彼が、その崇高な精神性を肌にしみこませていたからこそのものである。

また彼は、油彩画のみならず、日本画にも取り組みながら、こうした美意識に対する感性を研ぎ澄ませている。独立美術協会の会員になった7年後の1941(昭和16)年、資生堂画廊にて日本画の個展、その後小林と共に水墨画を中心とした展覧会を開催するなど、その研鑽を積んでいることがわかる。《松林図》(No.11) では、画面中央の松の存在感が、後方の墨の濃淡を駆使した松林によってより強調され、激しい動きが捉えられたその枝ぶりが松の逞しい生命力を表出している。また彼の巧みな水墨表現は、《白猿》(1946年) (No.12) に表われる。須田はその後、神辺に住む後援者のもとで、彼の日本画における代表作と位置づけられる《老松》(1951年/京都市美術館)を完成させている。



2. 須田国太郎《卓上静物》



3. 須田国太郎《芍薬》



6. 須田国太郎《秋の草花》



4. 須田国太郎《黄蜀葵》



5. 須田国太郎《祠》



9. 須田国太郎《少女像》



11. 須田国太郎《松林図》



16. 須田国太郎《石組》



12. 須田国太郎《白猿》



15. 須田国太郎《さしば》



7. 須田国太郎《蝙蝠》

2) 戦中

やがて、第二次大戦の戦況の悪化により、取材旅行もままならなくなった須田は、近隣の動物園などに通い写生を続けた。その中で生まれた作品が、住み慣れた動物園から姿を消さなければならぬ運命を察知しながらも猛獣としての誇りを持ち続ける一頭の豹の姿を描いた《黄豹》(1944年/ 蘭島閣美術館)である。こうした中、何とか出かけた先が、四国だった。《石組》(1944年)(No.16)は、保国寺の本堂裏の庭園をスケッチしたもので、第14回独立展に出品された同じ構図を持つ《石組習作(1)》(1944年/ 京都市美術館)は、この取材を基に制作されたものである。

3) 戦後

やがて終戦を迎えると、須田は体調を崩していたにもかかわらず早くも9月末には、北陸へ静養も兼ねた取材旅行に出かけている。第1回京都市主催美術展覧会に出品された《蝙蝠》(1945年)(No.7)は、山城温泉裏の薬師山から白山を遠望した光景が描かれたもので、《冬の漁村》よりもさらに幾何学的な表現が施された家並みが、赤茶色を基調にした優しさと物悲しさが混在する初秋の夕暮れの中に浮かびあがる。黒色が施された無表情な家の壁が独得の静寂感を醸し出す。背景のなだらかな曲線をみせる山並とこうした家並みが並行して描かれ、安定感をもったこの構図の中を悠々と一羽の蝙蝠が浮遊する。日記によると、この蝙蝠は、後に描き足されたもので⁽¹⁷⁾、須田は、戦争の悲しみを味わった一人の人間として、平穏な日常をとりもどそうとする心境を幸福の象徴でもあるこの蝙蝠に重ねあわせたのかもしれない。

そして、翌年の《嵐峡》に続く。そこには、油彩画の技法の中に、東洋画が表出させる気韻のように東洋の美意識を昇華させた世界が展開されている。

VI. 油彩画の中に根付かせた東洋の美意識

1947(昭和22)年、須田は日本芸術院会員に挙げられた。その画業が高く評価され、一つの画境を見出したかのようにも見える須田ではあるが、《嵐峡》の翌年の日記から、色彩面に試行錯誤をくり返す言葉が記されるようになっていく。その中で生まれた作品が第18回独立展出品作《犬》である。これまで、明暗の対比によって色の輝きを生み出してきた須田が、黒色を基調にすることによって、画面の奥からその輝きをひきだしたもので、それは、《窪八幡》《窪八幡》など、独立展に出品された須田の代表作へとつながっていく。

こうして、画家として活躍しながらも、優秀な教育者、学者でもあった須田は、1956(昭和31)年、京都市立美術大学に学長代理として迎えられると、忙しい公務の中、学長室にカンヴァスを持ち込んでまで制作を続けた。しかし、翌年、肝硬変にかかり、以後闘病生活にはいる。病と闘いながらも独立展には欠かさず参加し、世を去ったのも、1961(昭和36)年の第29回独立展に出品した2ヵ月後の事だった。

43歳の時、独立美術協会会員として本格的に画家として歩み出して以来、70歳で亡くなるまでの約30年間、須田は「技法は自分のものでなければならぬ。かりそめの技法は、終いには自分のものにはなり得ない。技法は自分が見出すべきものである⁽¹⁸⁾」という自身の言葉どおり、西洋に誕生した油彩画を理論と実践から研究し続け、ついに東洋の美意識を融合させた自分の技法を見出し、日本の美術界に一石を投じたのであった。

こうした須田国太郎や独立美術協会の画家たちが、新たな油彩画表現を求め続けた姿は少年時代に彼らから受けた刺激をそのまま内に秘め続けた絹谷幸二(《薔薇》(No.33))、小林に師事した福島瑞穂(《マリー・イレーヌの肖像》(No.32))、同会で評価された後、イタリアにわたり、新境地をひらく高橋秀(《ひからびたもの等》(1957年)(No.31))らに脈々と受け継がれていくのである。

(学芸課次長 宮内ちづる)

註

- (1)(2)(3) 須田国太郎「画で立つまで」(『アトリエ』1950年4月号初出)『近代絵画とリアリズム』新装普及版(1989年中央公論美術出版)220頁
- (4) 須田国太郎「我が油絵はいすこに往くか」(『みづゑ』1947年11月号初出) 同書112-113頁
- (5) 須田国太郎「ヴェネチア画派」(『日伊文化研究』1942年5月号初出) 同書154頁
- (6) 須田国太郎「バロック絵画の明暗(クラオスクウロ)」(『中央美術』1934年9月号初出) 同書69頁
- (7) 須田国太郎「画で立つまで」(『アトリエ』1950年4月号初出) 所収 同書223頁
- (8) 『第4回資生堂ギャラリーとそのアーティスト達 須田国太郎第1回個展再現展』(資生堂ギャラリー/1994年3月8日-3月26日)
- (9) 須田国太郎「独立に入った前後の独立」(『独立クロニクル』1951年初出)『近代絵画とリアリズム』前掲書227頁
- (10) 須田国太郎「独立に入った前後の独立」(『独立クロニクル』1951年初出) 同書228頁
- (11) 「追悼 須田国太郎」『みづゑ』1962年683号81頁
- (12) (13) 須田国太郎「小林和作」(『みづゑ』1950年4月号初出)『近代絵画とリアリズム』前掲書310頁-311頁
- (14) (15) 下山肇「I. 北丹後の旅(昭和12年12月)と《筆石村》」(『検証・須田国太郎の《筆石村》』図録(1996年編集・発行 静岡県立美術館)14-15頁

- (16) 岡部三郎「須田国太郎の日記と作品調査」『叢書「京都の美術」I 須田国太郎 資料研究』(1979年 発行:京都市美術館)117-118頁
- (17) 同書130頁
- (18) 須田国太郎「我が油絵はいすこに往くか」(『みづゑ』1947年11月号初出)『近代絵画とリアリズム』前掲書117頁

参考文献

- 『愛蔵普及版 現代日本美術全集 17 中村彝/須田国太郎画集』(1973年 集英社)
『近代洋画の展開-初期独立美術協会の作家たち展-』(1985年 編集:和歌山県立近代美術館)
『アート・ギャラリー・ジャパン 20世紀日本の美術 13 坂本繁二郎/須田国太郎』(1987年 責任編集:岩崎吉一・島田康寛 集英社)
『近代の美術 第57号 須田国太郎』(1988年 至文堂)
『須田国太郎画集』(1992年 京都新聞社)
『須田国太郎展』図録(1992年 編集:京都新聞社・全国新聞社事業協議会)
『小林和作と須田国太郎』図録(1992年 編集:ふくやま美術館)
『須田国太郎展 没後50年に顧みる』図録(2012年 監修:原田平作 編集・発行:神奈川県立近代美術館 他)
『独立美術協会80年史』(2012年 独立美術協会80年史編集委員会)

【編集後記】 須田国太郎は、福山市と多少の縁があり、昭和20年代に度々、市内神辺町を訪ねています。ここに住んでいた、ある造り酒屋と医者、須田のコレクターであり支援者であったのです。須田は、神辺に滞在した後、尾道市の小林和作のアトリエを訪ね、合作で絵や陶器絵付けをして遊んだようです。そんな、神辺や尾道における須田と小林の交流なども今回の展示で見えてくると思います。

(学芸課長 谷藤史彦)

第1室：須田国太郎と独立美術協会の画家たち

*は寄託作品

No.	作家名	(生没年)	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)			
1	須田国太郎	(1891-1961)	冬の漁村	1937	油彩, カンヴァス	48.5× 59.7			
2	須田国太郎		卓上静物	1940	油彩, カンヴァス	72.0×116.0 *			
3	須田国太郎		芍薬	1941	油彩, カンヴァス	90.0× 72.0 *			
4	須田国太郎		黄蜀葵	1941	油彩, カンヴァス	32.0× 41.0 *			
5	須田国太郎		祠	1941	油彩, カンヴァス	45.5× 38.0 *			
6	須田国太郎		秋の草花	1944	油彩, カンヴァス	59.1× 39.6 *			
7	須田国太郎		蝙蝠	1945	油彩, カンヴァス	52.0× 64.0 *			
8	須田国太郎		嵐峡	1946	油彩, カンヴァス	64.5× 53.0 *			
9	須田国太郎		少女像	1949	油彩, カンヴァス	41.0× 32.0 *			
10	須田国太郎		桃		油彩, 板	23.5× 32.5			
11	須田国太郎		松林図		紙本墨画, 淡彩	172.0×183.0 *			
12	須田国太郎		白猿	1946	紙本墨画	46.8× 39.1			
13	須田国太郎		白馬	1944	絹本墨画	48.5× 57.3 *			
14	須田国太郎 曾宮一念 伊藤廉 小林和作	(1893-1994) (1898-1983) (1888-1974)	合作 (蟹, 砂丘, 蟹, 雀)		紙本淡彩	134.0× 42.5 *			
15	須田国太郎			さしば			1950 頃	紙本淡彩	49.0× 45.5 *
16	須田国太郎			石組			1944	水彩, 紙	27.0× 38.2 *
17	須田国太郎			能画 (41点1帖)			1956	鉛筆, 紙	38.0× 29.0 *
18	須田国太郎		景清		鉛筆, 紙	25.0× 36.5 *			
19	須田国太郎		裸婦		鉛筆, 紙	35.5× 18.8 *			
20	須田国太郎, 小林和作		合作茶碗		陶	6.5× 14.5× 14.5			
21	清水登之	(1887-1945)	風景	1933	油彩, カンヴァス	37.9× 45.5			
22	小林和作		春	1941 頃	油彩, カンヴァス	53.0× 45.0			
23	小林和作		秋山		油彩, カンヴァス	80.3× 60.7			
24	小林和作		伯耆大山の秋		油彩, カンヴァス	29.0× 71.5			
25	小林和作		伯耆大山の雪		油彩, カンヴァス	33.5× 60.7			
26	野口彌太郎	(1889-1976)	タンジールにて	1975	油彩, カンヴァス	130.3× 97.3			
27	中山巍	(1893-1978)	少女	1951	油彩, カンヴァス	63.5× 52.0			
28	里見勝蔵	(1895-1981)	イビザの岩山	1950	油彩, カンヴァス	116.7× 90.9			
29	林武	(1896-1975)	薔薇		油彩, カンヴァス	40.0× 31.0			
30	鳥海青児	(1902-1972)	瓶子	1971	油彩, カンヴァス	53.0× 45.0 *			
31	高橋秀	(1930-)	ひからびたもの等	1957	油彩, カンヴァス	116.7× 90.9			
32	福島瑞穂	(1936-)	マリー・イレーヌの肖像	1962	油彩, カンヴァス	145.5× 89.0			
33	絹谷幸二	(1943-)	薔薇		フレスコ, カンヴァス	44.0× 52.0			

第2室：日本の近現代美術

No.	作家名	(生没年)	作品名	制作年	材質技法	縦×横 (cm)
34	白瀧幾之助	(1873-1960)	帽子の婦人	1905-10 頃	油彩, カンヴァス	72.3× 53.0
35	熊谷守一	(1880-1977)	女の顔	1931	油彩, 板	41.0× 32.0
36	児島虎次郎	(1881-1929)	ベルギー、ガン市郊外	1909-12 頃	油彩, カンヴァス	64.5× 80.5
37	南薫造	(1883-1950)	夏	1919	油彩, カンヴァス	116.7× 91.0
38	梅原龍三郎	(1888-1986)	仙酔島の朝		油彩, カンヴァス	65.5× 80.5
39	岸田劉生	(1891-1929)	橋	1909	油彩, カンヴァス	33.6× 45.7
40	岸田劉生		静物 (赤き林檎二個とビンと茶碗と湯呑)	1917	油彩, カンヴァス	33.7× 45.8
41	岸田劉生		新富座幕合之写生	1923	油彩, カンヴァス	31.9× 41.0
42	岸田劉生		麗子十六歳之像	1929	油彩, カンヴァス	47.2× 24.8
43	林武		妻の像	1927	油彩, カンヴァス	90.9× 72.7
44	吉田卓	(1897-1930)	りんご		油彩, カンヴァス	38.0× 46.0

*は寄託作品

No.	作家名	(生没年)	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
45	山口長男	(1902-1983)	壺形	1959	油彩,カンヴァス	183.0×274.0
46	小磯良平	(1903-1988)	西洋人形	1970-75 頃	油彩,カンヴァス	71.5× 59.5
47	高橋秀	(1930-)	ブルーボール# 101	1971	油彩,カンヴァス	142.0×190.0
48	高松次郎	(1936-1998)	形 (No.1201)	1987	油彩,カンヴァス	218.0×182.0
49	松本陽子	(1936-)	荒野での試み	2010	油彩,パステル,木炭,カンヴァス	194.0×259.0
50	野田弘志	(1936-)	ガラスと骨Ⅱ	1990	油彩,アクリル下地,カンヴァス	146.0×112.0
51	中川直人	(1944-)	アフリカの女王	1982	アクリル,カンヴァス	150.0×178.0
52	富岡鉄斎	(1836-1924)	児童歓喜之図	1922	紙本墨画淡彩	133.0× 32.6
53	金島桂華	(1892-1972)	魚心暖冬	1936	絹本着色	147.7×250.5
54	清水南山	(1875-1948)	達磨図	1948	紙本墨画淡彩	48.0× 60.4
55	武田五一	(1872-1938)	浪と日の出	1932	絹本着色	114.0× 41.0
56	平櫛田中	(1872-1979)	寿星	1962	木, 彩色	47.0× 41.0×28.0
57	堀内正和	(1911-2001)	線C	1954	鉄, セメント	45.0× 78.0×46.0
58	土谷武	(1926-2004)	植物空間Ⅵ	1990	鉄	64.0× 57.5×41.5
59	巖嘔	(1931-)	Violin on the chair	1967	油彩, 木	75.0× 45.0×50.0
60	北大路魯山人	(1883-1959)	金銀彩武蔵野鉢	1925-34	陶	15.2× 27.5×27.5
61	金重陶陽	(1896-1967)	一重切花入	1964	陶	20.0× 13.0×11.0

第3室：ヨーロッパ美術

No.	作家名	(生没年)	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
62	ジュゼッペ・パリッツィ	(1812-1888)	羊飼いと羊の群れの風景	1870 頃	油彩,カンヴァス	49.0× 72.0
63	ギユスターヴ・クールベ	(1819-1877)	波	1869	油彩,カンヴァス	34.5× 51.8
64	ウジェーヌ・カリエール	(1849-1906)	腕組みの座る女		油彩,カンヴァス	46.0× 38.0
65	ジョヴァンニ・セガンティーニ	(1858-1899)	婦人像	1883-84	油彩,カンヴァス	120.0× 87.0
66	ジャコモ・バッラ	(1871-1958)	輪を持つ女の子	1915	油彩,カンヴァス	51.0× 60.5
67	アルベール・マルケ	(1875-1947)	停泊船, 曇り空	1922	油彩,カンヴァス	38.4× 46.0
68	パブロ・ピカソ	(1881-1973)	近衛騎兵 (17,18 世紀の近衛騎兵)	1968	油彩, パネル	81.0× 60.0
69	パブロ・ピカソ		りんごとグラス, タバコの包み	1924	油彩,カンヴァス	16.0× 22.0
70	ウンベルト・ボッチョーニ	(1882-1916)	カフェの男の習作	1914	油彩,カンヴァス	58.0× 46.0
71	モーリス・ユトリロ	(1883-1955)	酪農場	1916	油彩, 板	51.0× 65.0
72	クルト・シュヴィッターズ	(1887-1948)	抽象 19 (ヴェールを脱ぐ)	1918	油彩, 厚紙	69.5× 49.8
73	ハンス・リヒター	(1888-1976)	ベルナスコーニ氏像	1917	油彩,カンヴァス	60.0× 47.0
74	ジョルジョ・デ・キリコ	(1888-1978)	広場での二人の哲学者の遭遇	1972	油彩,カンヴァス	80.0× 60.0
75	ピエロ・マンゾーニ	(1933-1963)	アクローム	1961	小石,カンヴァス	70.0× 50.0
76	ルチオ・フォンタナ	(1899-1968)	空間概念-銀のヴェネツィア	1961	油彩, ガラス, カンヴァス	60.0× 50.0
77	ジュゼッペ・カボグロッシ	(1900-1972)	Sup.671	1958	グワッシュ, 紙	71.0× 50.0
78	サンドロ・キア	(1946-)	少女	1981	油彩,パステル,紙,カンヴァス	194.0×150.0
79	メダルド・ロッシ	(1858-1928)	門番の女性	1883	ワックス, 石膏	37.0× 30.0×17.0
80	ペリクレ・ファッツィーニ	(1913-1987)	風 (踊り子)	1956-60	ブロンズ	139.0× 80.0×90.0

和室：松本コレクション「吉祥」

No.	作家名	(生没年)	作品名	制作年	材質技法	縦×横 (cm)
81	樂左入 (樂家 6代)	(1683-1739)	黒樂福寿文字入茶碗	江戸時代	陶	(高) 7.4 (口径)10.4 (高台)4.5 ~ 4.7
82	碌々斎	(1837-1910)	牛画賛	1865	紙本墨画, 墨書	33.0× 46.0
83	作者不詳		色絵備前布袋香合	江戸時代	陶	(高) 2.5 (口径) 5.9
84	作者不詳		高取茶入 銘 宝珠	江戸時代	陶	(高) 5.6 (口径) 3.3 (胴径)5.7
85	樂旦入 (樂家 10代)	(1795-1854)	赤樂茶碗 不二の絵	江戸時代	陶	(高) 8.7 (口径)12.0 (高台)5.4