

桂ゆきの紅絹

— 一九八五年の滑稽な膜 —

はじめに

一九三五年にコラーージュによる初個展を開催した桂ゆき（一九一三～一九九一）は、吉原治良の呼びかけに応じ、二科会の中の前衛的な集団、九室会の結成に参加するなど、戦前と戦後の前衛をつなぐ女性美術家として評価されてきた。⁽¹⁾ 古稀を過ぎた桂は、初個展から半世紀を経た一九八五年に、「紅絹のかたち」と題する新作のみによる個展を開き、幅広い世代の批評家や美術家からの注目を集めた。現代日本美術展の最優秀賞を受賞した油絵をはじめ戦後は主に絵画制作で知られていた桂が、この晩年の個展では、絵筆で描くことを封印し、作品は、ボール紙や綿などで形作ったものの表面を全て「紅絹」と呼ばれる赤い絹で覆い、それらをインスタレーションとして展示したものだからである。

この展覧会の出品作品については、発表時より素材やモチーフ

を中心とした議論が重ねられてきたが、布という材質とインスタレーションというあり方ゆえに絵画に比べ、公開の機会と作品の分析が限られてきた。⁽²⁾ 本稿は、この展覧会出品作のうち道具類と自画像を中心に取り上げ、紅絹を用いて作品を構成したこの意味について考察するものである。

千駄木で生まれ育った桂ゆきは女学校時代、下谷の池上秀畝のもとで日本画を学び、卒業後はフランスから帰国したばかりの中村研一に油絵を、その後は中村の師であり当時東京美術学校の西洋画科の教授だった岡田三郎助の自宅で、裸体デッサンを続けた。一九三三年からはアヴァンガルド洋画研究所にも通い、帰国中の藤田嗣治等からキュビズムをはじめとするモダンアートの動向を学んでいる。一九三五年には初個展と二科展への初出品を実現しており、活動当初より、コラーージュと油絵制作を並行して進めていた。初期のコラーージュの素材は写真（図1）や印刷物、レース、そして石膏まで含まれていたが、特に好んだコルクは戦争により輸入が途絶えたこ

関 直子

ともあり、四〇年代以降、コラージュは減少し、油絵でコラージュのようにリアルに表現することや戯画的な批評性の高い表現に重点が移っていった(図2)。七〇年代年に、コルクをふんだんに使用したコラージュを手がけているが、一九八五年の、紅絹のみを用いたインスタレーションは、全くあらたな挑戦という意味を持っている



図1 桂ゆき(無題)1930年代、写真・コラージュ、おかざき世界子ども美術博物館蔵

た。本稿では、膜としての紅絹が、コラージュと絵画を繋ぐものとして、極めて重要な意味を持っていたことを、今日の視点から検討していく。



図2 桂ゆき《抵抗》1952年、油彩・カンヴァス、東京都現代美術館蔵

一 「紅絹のかたち」

一九八五年五月の「桂ゆき展 紅絹のかたち」（以下「紅絹のかたち」）（図3）は、初個展から半世紀という節目に開催されたものであり、結果的に桂にとっては最後の新作個展となった。³⁾ 会場は、一九八〇年代初頭に住宅機器メーカーが開設した京橋の伊奈ギャラリー1・2であり、建築やデザイン、現代美術など多様なジャンルの最新の動向を、毎回、ひと月にわたって紹介するスペースであった。中央通りに面するビル1階の書籍部奥の階段を登った2階の展示空間は天井高がおおよそ二・五メートル、平面プランは細長いL字型であった。入口からみて左手の一番長い壁面には、箱枕や下駄などこの時代にはやや古くなったいくつもの道具類が赤い絹に覆われ、間隔をあげて壁面に展示されていた。この壁面の柱で分節された奥の壁には、絹地で綿を覆った不定形の詰め物を、長方形の支持体にはりつけたもの三点、《弁慶さん》、《たぬき》、《きつね》が並び、その右手、入口から見て正面の壁には、同様の手法で制作された《結婚》《誕生》が、さらに右手には、《自画像（娘時代）》、《くらし》、《手相》と続いていた。また、展示室の中央の床面には、直径が一メートルをはるかに超える大きな羽釜が、また《自画像（娘時代）》の近くの床には、お釜と瓶を左右に吊るすやじろべえの体裁をとるも一つの自画像が直立していた。



図3 「桂ゆき展 紅絹のかたち」展示風景、東京、伊奈ギャラリー2、1985年

一見すると多様なこれらの道具や動物、人の姿などについて、桂は、「お釜のことなど」というテキストを個展に際し書いている。⁽⁴⁾

鳥も自分も全く同じ立場にいるのだ。そしてその思いは、一羽に限らず、大きく広がって世界中のあらゆる生き物への同感と
なった。何よりも人間への同感はお釜を離れ、流し場に行った。

…(中略)…私は幸福な気持ちで寢床を離れ、流し場に行った。そこに置かれていた普通の形の、ご飯を炊くお釜を何の気なしに見ているうちに、その形が真面目なのにどこか滑稽味のある、よいものに感じられ、お釜というものにかつてなく執着を覚えた。そして大昔からこれでごはんを炊いて生きた様々な人のありさまを感動とともに思い浮かべた。さい前の寢床では生きもの同胞の横のつながりを感じたのだが、今度は昔からの縦のつながりを痛感したのである。紅裏の着物で、襷がけの昔の女性が井戸端で米を磨く姿なども思われた。

自他ともに全ての価値観が多様化し細分化していて、その意味づけもバラバラに思われるとき、私は無意識のうちにも、いつもみんなが共有できるような確かな意味を探し求めている。そして、こんなちよつとした体験が、その意味を見つける多少のよすがにでもなればと思う。

出品作品は、道具や生きものを含め、連綿と続く人のくらしを緩やかにあらわしたものであり、皆が共有できる意味を持てるようにしたと桂はさらりと説明しているわけだが、実は均質な赤一色の布

によって表面を覆うことで、個々のかたちに観者の眼差しが向かうことが意図されていることを見逃してはならないだろう。本展のタイトルをあえて「紅絹のかたち」とした所以に注目したい。本章ではまず、桂が個別のタイトルを付すことのなかった、それゆえ特定の意味がはぐらかされている、箱枕や下駄などの道具類が点在する、最初の壁に展示された作品群に注目し、その細部の形を観察した上で、それらが示しているもの、そしてその意味を検討していきたい(図4・5)。

幅五メートルほどの壁面に点在する三〇余りの道具の形をしたものは、ボール紙で形作られており、その表面に紅絹の端切れを糊付けしたものである。手鏡や手提げなど、女性の身の回りにあるものが多く含まれる。さらに接近してみれば、髻を結っていた髪が崩れないように使用されていた箱枕、竈で米を炊くための羽釜、そして舗装されていないぬかるみの泥道を歩くのに適した下駄など、一九八〇年代には使用される機会が激減していたものたちには、その端の方に、三角形の突起状のものがついていることが観察される(図5)。この円錐状の三角形が示すものとして角を想定すれば、ひとつ昔前の古くなった道具に角が生えたものということになる。それは今昔物語などの説話に記された、都を夜な夜な練り歩く、古くなつた器物が変化した妖怪との類縁性を見出すこともできる。室町時代になると、青鬼、赤鬼のほか琴や琵琶などの楽器、鍋や釜などの台所道具が変化した付喪神と呼ばれる妖怪が行列する様子を描く「百



図4 桂ゆき「桂ゆき展 紅絹のかたち」展示風景、東京、伊奈ギャラリー2、1985年



図5 図4の箱枕と羽釜

鬼夜行絵巻」が描かれるようになる。例えば、大徳寺真珠庵所蔵の絵巻には、これらの器物の妖怪が鬼などとともに行列しているが、羽釜や蓋を頭に載せる様子は、桂がいくつも制作した赤いお釜の形の意味を考える上で参照できるものだろう（図6）。絵巻では、妖怪がおかまを頭部に冠っているが、桂は、角を生やすことで、道具としてのおかまを妖怪に見立てている。このような、身体の特徴的な一つの部分で、その全体を示す表現を、桂は一九六六年に現代国際美術展の大賞受賞作《ゴンベとカラス》（図7）などでも試みている。カラスの姿は、三角形の嘴だけで全体像が示されている。桂は、現代の漫画のように、地獄で釜茹でをする、角を生やした鬼の姿をユーモラスに描いた作品も残しており（図8）、羽釜などの道具に生えた角は、擬人化された存在を表したものと考えることができるだろう。

次に、室町時代から近代まで、繰り返し制作された器物の妖怪の表現は多様なものであったが、桂が角を生やした道具として表現した背景を考えたい。桂は絵画の制作発表だけでなく、

戦後は『ボンちゃん雲に乗る』のような児童書や、様々な小説の装丁や雑誌の挿絵を手がけたことが知られる。その中で、もつとも多くの著作の装丁をした著述家は花田清輝であった。画家は一九五〇年代の『政治的動物』や『さちゆりこん』から、一九七一年の『乱世今昔談』や『冒険と日和見』など花田の七作の装幀を手がけている。その花田が一九七一年一月に『群像』に発表した「室町画人伝」の中の記述は、桂の角の生えた器物の表現を考える上で、示唆的である。⁽⁵⁾

煤払いのさい、古道具たちが、無造作に路傍にほうりだされる



図6 《百鬼夜行図》(部分) 室町時代(『大徳寺真珠庵名宝展』図録より、サントリー美術館、1980年)



図8 桂ゆき《地獄絵》(部分) 1930年代、東京都現代美術館蔵



図7 桂ゆき《ゴンベとカラス》1966年、油彩・カンヴァス、東京国立近代美術館蔵
Photo : MOMAT/DNPartcom

ということとは、かれらにとって代わる新しい道具類のどんどん生産されていたことのあらわれであって、室町時代における生産力の画期的な発展を物語っている。戯画的な印象をあたえるのは、かれが、そういった鬼どもの無力さを痛感していたからであった。いわば、その頃の鬼たちは、もともと、鬼のあらわれるべき真夜中の子の刻にはなく、夜明け近くの寅の刻にあらわれた。かれらの退散を祈らなくとも、いずれ間もなく、ひとりで消えうせてしまうものと、誰からも見くびられていたのである：（中略）：太陽がのぼり、夜のあいだに活躍したさまざまな異形の者たちが一角のあるもの、翼のあるものなどがあわてふためいて、逃げ出していく図である。

また、一九八〇年代には、東京で大徳寺真珠庵が所蔵する名宝展（図6）（サントリ―美術館、一九八〇年）や河鍋暁斎展（板橋区立美術館、一九八五年）が開催され、百鬼夜行を主題とする絵巻や屏風が展示されたことも見逃せない。

さらに、この作品を桂が一九八五年に、発表したタイミングについても目配りが必要であろう。プラザ合意で記憶されるこの年は、八〇年代のバブル経済の絶頂期にあたる。再開発の進む東京で、建物の取り壊しと家財の廃棄が進む様子に日々接し、花田の指摘にあった、生産力が向上し生活が豊かになった室町時代に、古くなった道具が廃棄されたことを念頭に、桂は器物の妖怪を制作したと考えることができるだろう。この三年後、桂は「私の住んでいる新宿

区の小高いこの辺りは、昔はモミジ山と呼ばれて、紅葉見物に来た人も多かったそうである。」と始まるエッセイで、

四百坪ほどの隣家の庭も二ヶ月前からブルドーザーが毎日唸りをたて、現在は家屋もろ共一木一草根こそぎなくなってしまった。あと地にはぎつしりとマンションが建つことになっている：（中略）：ささやかな隣家の庭で生きてきた数えきれぬ生き物たちが、ブルドーザーで一瞬のうちに死に絶えたことは、近頃あちこちに見られる日常茶飯のことだけに、私は胸が痛む。と記しているのである。⁽⁶⁾

以上のように、展覧会の冒頭にあつて、名付けられることなく提示されていたものたちは、家事や暮しはもとより当時の社会状況についての言及もはらむものだった。戦前から戦中、戦後と作品の発表を続けて来た桂にとり、作品の主題として社会への批評性は制作の前提となるものであり、本作の翌年のレクチャーにおいて、制作された時代背景を意識して作品をみることの重要性を指摘している。

二 紅絹の意味

前章では、作品の形態を通して、そのモチーフが示すものと、その表現の意味について考察した。次に本章では、桂が「大きい張り子の釜を作り、紅絹をはって悦に入つた」と記していた、素材と技法について検討する。絵筆を使って描くことと並行して、桂は十

代の時から、自らにとって愛着を感じる身近な素材を用いてカラー
ジュを制作していた。現存する一九三〇年代のカラージュにおいて
既に、卵の殻を砕いて鶏の姿を漆絵に貼り付けたものや、桂の木の
一葉を布の上に載せたものをはじめその後も、素材とその主題との
間には緩やかな関係性が結ばれていたことを思い起こす必要がある。
この個展で展示された全ての器物を覆う素材である紅絹は、山寺を
中心とする山形の特産としても知られる紅花を摘んで、潰し、揉み
込んだ染料で絹を染めたものであった。草木染めの過程で、揉みこ
むので、「もみ」と呼ばれるようになったと言われる。

紅絹は、和装の着物の裏地や、女性の肌着の素材として長く使用
されてきた。戦前までは、着物の下にあつて、視界からは隠されて
いたものであり、戦後は、洋装が日常化したため、廃棄されるか、
箆笥の奥にしまわれたものだった。要するに、桂が八〇年代にこの
作品を作った時には、紅絹は二重の意味で視界から消えていたもの
であった。つまり、前章で取り上げた古道具の点在する作品群は、
世の途中で視界から隠された紅絹によって、やはり失われつつある
女性の生活空間にあるものの表面を覆ったものだったのである。

このように、紅絹という膜は、消滅しつつあるモノを隠しつつ、
一方で赤い色によってその隠された存在を顕在化させるものとなっ
ていることにも留意する必要がある。紅絹は、視覚において両義的
な性格を持つものなのだ。実際、桂自身が、この展覧会の翌年のレ
クチャーにおいて、紅絹をとりあげたことについて説明しているの

で、その概略を記したい。⁽⁷⁾

戦前まで、どれほど地味に見える着物であっても、着物の裏地は
紅絹だったこと、そして戦後になると、それらが急に野暮ったく感
じられるようになったが、目立つ色ゆえエプロンなどに転用するこ
ともできず、箆笥の奥にしまわれたものだった。ある時、自分が絵
画制作において赤い色のイメージが気になっていたことに思い至り、
その色が巫女さんの袴をはじめ欧米にはない伝統の中にあることに
関心を持った。そこで、紅絹のことを周囲に尋ねたところ、すぐ
かなりの量が集まったので、これを使った個展が実現した。

つまり桂は、紅絹という素材が担ってきた意味に注目すると同時
に、自身の作品において自覚せずに親しんできた色彩を探る意味で
も、紅絹という素材を、個展において前面に押し出したと言えるだ
ろう。布としての紅絹を桂が初めて使用したのは、一九八四年の『小
説新潮』四月号の目次カットの原画で試みた様々な端切れのカラー
ジュであり、同年十二月のグループ展「クリエイション'84」に出品
した《アダムとイヴ》では、襖を支持体とする大きさの作品に展開
したが、それらは平面作品を構成する一要素にすぎなかった。一九
八五年の個展の、ボール紙で作られた道具類は、その表面に紅絹の
ハギレを糊付けした点ではこれら二点と同じカラージュと言えるも
のであるが、カラージュの素材となる布は紅絹だけとなり、支持体
全体の表面を覆うものへと拡張している。

さらに、紅色の個々の道具類は、白い壁面を背景の地として吊る

されており、全体では、立体でありながら、レリーフ状のインスタレーションとして、提示されていた。白い壁面を背景とする紅色のモチーフは、視覚的には明確な形を示しているが、一方で、角を生やした形が並ぶ意味は多義的であり、作品を見るそれぞれの人に開かれた意味が成立するようになっていた。付喪神との関係を見出さなくとも、角の生えた道具として作品の表面を面白く読むことができた。実際、個展のパンフレットの役割も担った展覧会の紹介文「紅絹がゆきを被う」というエッセイにおいて批評家の中原佑介は

着物の裏地といった、普通は表に堂々とあらわれない布地を臆面もなくオブジェの外皮にするという発想が心憎いというべきでしょう。しかも人間の生誕とタヌキとキツネの化かし合いといったテーマが、全く同じレヴェルで取り上げられているのも心憎い限りです。

イメージにも、物体にも貴賤なしというのが桂さんの世界像に違いありません。お釜も下駄も優劣なしというわけです。

と記し、お釜や下駄の突起物には触れていない。⁽⁸⁾ 古今東西のイメージソースを縦横に編集する桂が繰り出す多様なモチーフの並列は、全てが紅絹で等しく覆われることによって、見るものにそこから自由な選択と解釈を開いていくことになったようだ。

三 自画像と紅絹

中原佑介は個展のパンフレットに寄せた先の文章の末尾で、物体だけでなく自画像をも紅絹で作っていることに言及しているが、桂自身は同じ誌面ではこれについて触れていない。お釜のようには詳述していないわけだが、自画像の横に並んで立つ桂の写真がそこには掲載されており、「自画像」というタイトルを付した作品を他に制作していない桂にとって、晩年に至り、紅絹という素材を用いて自画像を手がけたことの意味は、改めて検討すべきことであろう。

桂による自画像への言及としては、この個展の後、一九八六年のレクチャーで、紅絹による自画像が若々しいイメージになってしまったので、タイトルに自画像だけでなく娘時代という言葉を加えたと言っている。さらに、一九八八年には月刊誌への連載の中で、「自画像をめぐる「考察」というテーマを取り上げている。⁽⁹⁾

私は自画像を描いたことがない。人は一生のうち、一度も自分の実在の姿を見ることがない。鏡や写真に映るものは虚像である。虚像でも真実は想像できるとして鏡の自分を眺めてみるが、そこにはつまらぬ自分があるだけで、とても絵になど描く気がしない。

このような書き出しで始まるエッセイでわかることは、紅絹を用いて制作した自画像を除くと、絵画で鏡像を描写することはなかった

という認識である。

そこでまず実際に、紅絹を使って制作した《自画像(娘時代)》(図9)を少し詳しく観察していこう。高さがおおよそ一メートル七〇cmの長方形の支持体の上に、綿を包んだ不定形の紅絹の包みが四つほど縦方向に連なり、その上端に、直方体の頭部が載っている。右腕は挨拶をするように上方に伸ばされ、左右で異なる形の脚と、緩やかに弧を描きながら接続する五つのパーツからなる身体には、動勢が与えられており、それは、頭頂部から伸びる髪が円弧を為すことによって強調されている。

ロボットのように角ばった頭部は、埴輪のような空洞で眼と口が表され、頭頂部の被りものと共に、無垢な笑いと滑稽さが齎されている。それは、一九五〇年代の水彩による《少女》が正面を向いてぼかんと口を開けて笑う様子と共通するものである。



図9 桂ゆき《自画像(娘時代)》1985年、紅絹・綿・板、千葉市美術館蔵

一方身体の方は、胸部や腹部など、複数のパーツに分節化された不定形な塊によって構成されており、片方に寄せられた豆のような形の乳房も含め、理想化されたプロポーションを根底から否定する形状となっている。胸や腰などの曲線を攪乱するような、不連続な塊は、「ごドレス」とも呼ばれる一九九七年に *Comme des Garçons* のコレクションとして川久保玲が発表した服 (*Body Meets Dress-Dress Meets Body*) のように、女性の身体と身体が纏わされる表現との関係のあり方を問い直すものとなっている。

このような理想的とされる身体をめぐる表現のカノンから離れていくことについて、桂は一九五〇年の油絵《くらし》(図10)において、極めて例外的な裸体像を通して試みていた。四分割された画面の左側の二つの区画には、眠りにつこうと横たわる女性が描かれている。顔を伏せているが、その身体は画家が自らの視点から捉えた、重力によって下方へ移動する皮膚と脂肪をありのままに描写したものとなっている。特に、上段の身体は、極端な短縮法で捉えられており、画家が自らの身体を描くという意識が強く打ち出されている。戦後、独立して画家として活動していた桂は人物を描く際には多くの場合、戯画的な方法を選択していたのに対し、ここであえて衣の下の姿をリアルに表現したことは一考に値する。フランスに留学してアカデミクな身体表現を習得した岡田三郎助や



図10 桂ゆき《くらし》1950年、油彩・カンヴァス、栃木県立美術館蔵

その弟子の中村研一の下で、一九三〇年代にモデルを前にデッサンの修行を続ける中で習得した技術を桂は長く封印していたのであり、それは師である男性画家が描く理想化された女性像と、自身が捉え

る女性像との懸隔の大きさを痛感していたからである。⁽¹⁰⁾

この《くらし》という作品を補助線として検討を進めていくと、紅絹で身体を覆う作品が孕む主題は、岡田三郎助の世代が、フランス留学時の師であったラファエル・コランの戸外でまどろむ裸婦像からインスピレーションを得て、それを日本の状況に落とし込んで展開した裸婦像において、日本女性の容貌のモデルが紅絹と思しき布を手に行き着く。岡田のアトリエで日々デッサンに励み、批評では男性画家のように描くことが良しとされたこと、そしてそのような規範からはみ出すものがあって気持ちが悪かったと、桂は一九八六年のレクチャーでも回想している。岡田のアトリエでも若い時にこれらの女性像（壁には《海辺裸婦》などが飾られていた）を日々目にしてきたわけだが、一九四〇年には前年に逝去した岡田の遺作展が東京府美術館で開催され五六二点もの作品が展示された。その展覧会図録（図11）に掲載された八点の作品図版のうち、《海辺裸婦》（図12）は岡田の弟子でもあった中村研一のコレクションとなっていた。数ある裸婦像の中から選ばれた《海辺裸婦》では、青い空と海を背景に、日本的な顔立ちの女性が浜辺に立ち、紅絹と思しき赤い布の端を両手で持っている。海辺の明るい光の下、水色の背景と紅色の対比は鮮やかかつ澄明であり、西洋的なプロポーションの黒髪の女性は、古典古代の彫刻《ミロのヴィーナス》のように静かに佇んでいる。しかし、裸婦が手にする布は腰布であり、これから着物を纏うところなのだろうか。明治以来の油彩によ

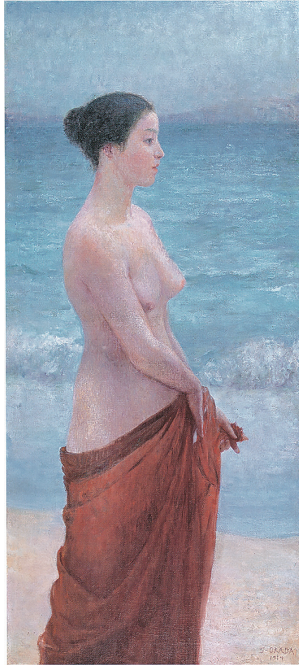


図12 岡田三郎助《海辺裸婦》1914年、
十八親和アートギャラリー蔵

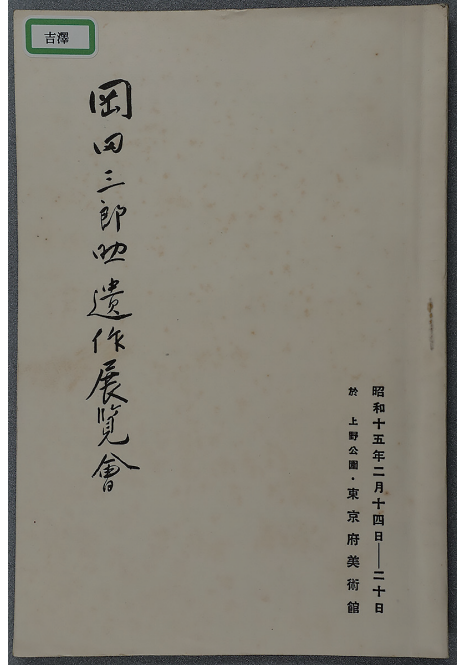


図11 「岡田三郎助遺作展覧会」図録、1940
年、東京文化財研究所蔵

る女性像の定着化の過程は、桂の師の世代の長年にわたる苦闘と重なるものであった。それは裸婦像という西洋絵画の理念と制度を体現するものを、その前提が異なる日本において制作して発表するに

際して、腰布をめぐって展開した出来事と重なる。桂は師の世代の苦闘を理解しつつも、その前提となる西洋絵画の裸婦像における男性の眼差しが有する問題とそれを男性画家が日本に落とし込む過程にあった二重の居心地の悪さに批評的であった。

それゆえ、油彩で女性像を描く際に、桂は多くの場合、戯画的な表現を取ってきたのであり、八五年の自画像では、紅絹でその全身を覆い、敢えて滑稽な表情と身体を現出させたのである。戦前、動物園に行って風景のスケッチをした際に「コッケイな帽子、モダンガール！カンガルー！」と書きこんでいた桂は、滑稽であることを自覚し、自らの制作行為もそのような近代以来の系譜の中で批評的に眼差していたのである。

四、膜としての紅絹

前章で取り上げた紅絹による《自画像（娘時代）》と前後する時期に桂は油彩による《赤と白》（図13）を制作している。一九八八年の月刊誌へのエッセイ連載の際にその図版が掲載されているので、紅絹の個展のあと、グループ展で発表するなど油彩による新作を手がけていた時期のものである。注目されるのは、幅が三八センチほどの画面、向かって左手に描かれた紅絹の布は、紅絹による《自画像（娘時代）》の腹部を示す綿布団のごとき塊の前面に垂れ下がる、部分的に綿が詰められた紅絹と類似した構造を持つものとなっている



図13 桂ゆき《赤と白》c.1988年、油彩・カンヴァス、東京都現代美術館蔵

ることである。つまりカラージュ的な技法によって構成された空間に向かって飛び出る三次元の表現を、油絵で描写したわけである。カラージュと絵画表現を一貫して並行して制作してきた桂が、八十

年代に、紅絹というものを介して、二つの表現を往還したという事実が重要である。

《赤と白》は十七世紀オランダのヘイスブロヒツの静物画などのように、描くものを壁から吊るすことによって、本来より軽減された重力を描写によって示そうとしている。しかも布という軽いけれど、形を留めることが難しいモチーフが選ばれ、甲殻類の殻のような形や枕のような形が紅絹という一枚の膜の中からたちあらわれる様子が、解けた糸を含め描かれ、右側の白い布は、もぬけの殻となった服が、下がっているようにも見える。そして二つの布がピンで留められた背景の壁もまた、壁紙としてリアルに描写したものである。さらに、この描かれた室内の壁は、絵画の支持体であるカンヴァスでもあって、ここでも描写と物質の関係がクローズアップされている。カンヴァスを一枚の膜として捉えれば、現実の壁と室内空間の間に存在するモノであり、実はこの油絵は、室内を描いた絵画が、室内に展示されることの意味に言及するものでもある。

紅絹で描かれた布の中からイメージがたちあらわれるように、紅絹を垂らした自画像においても、身体内部にあるものの蠢きとも言える形の生成と消滅を同時に孕む表現が示されている。物質とイメージの関係を問うことは、この時期に始まったことではなく、一九四〇年に国内の主要な美術家が参加した「紀元二千六百年 奉祝美術展覧会」に出品した、《賀象》(図14)というタイトルの絵画でも示されている。展覧会は、神話上の建国から節目となる年を奉祝



図14 桂ゆき《画像》1940年、油彩・カンヴァス、東京国立近代美術館蔵 Photo: MOMAT/DNPartcom

ことが示されている。

桂にとって紅絹という膜は、すべてを同一の色で包むことで、モノの個別性を捨象するだけでなく、膜によって隠されるもの、忘却されるものを、紅色で顕在化させる、相反する機能を持っている。そのことは膜が、見えるもの、見えないものといった、視覚に関わる問題を、意識化させるための装置であることを意味している。さらに膜は、見えるものと、見えないものを反転させる境界として機能するのであり、膜は意味の反転、意味の相対化をもたらすものともなっている。

このような膜の役割は、垂直方向に機能する、紅絹という布だけではなく、私たちがよって立つ、水平方向に広がる地面も、類似の存在として機能していたようだ。それは、戦後、一九五六年から五年にわたりパ

するものであった。それゆえ、画面右上には鳳凰を表す布などお祝いに関わるモチーフ、そして割れた茶器を描いた絵や乾燥した押し花など、本来は三次元の立体を二次元の紙に落とし込んだものが、描写されているが、それらの支持体をなす室内に垂れ下がる白い布

の左上には、穴が空いてその周りがめくれ上がっている様子が、描かれている。つまり、絵画とは、カンヴァスという膜に、三次元の物を二次元に落とし込んだ、絵空事、トロンプルイユにすぎないこと、そしてそこに描かれた奉祝という主題もまた虚しいものである

リ、中央アフリカ、ニューヨークに滞在し、帰国後、その旅行記を執筆した時の表紙によく示されている。その原画は、カンヴァスに障子紙のような薄い和紙を赤い油絵の具で貼り付けたカラージュエ

あり、この赤い和紙という膜はアフリカの大地をあらわしている。またこの旅行記の後半には、ニューヨークの都市空間を、断面で示した挿絵が掲載されており、地面の上は、近代的な摩天楼が屹立するが、地面の下、地下鉄や水道管の中には、ワニや亀などが生息し、マンハッタンの地下には、その直前にアフリカで見てきたのと同じ

ようなジャングルがあるとこの旅行記で記している。地面は、見えるもの、見えないものを分かつ膜であり、膜の反対側の存在を考へることは、膜に気づいた見る人に委ねられている。また、一九七〇年頃の東京で、桂は大気汚染を避けるため、マスクをする人々を描いている。マスクも周囲の排気ガスも、和紙の表面に皺をよせ、それを貼り付けたものであった。膜は、画面の内部と鑑賞者を区切りながら繋ぐものでもあり、境界や問題を顕在化し、「見る」という行為の主体について意識化させるものであることが示されている。マスクの着用が常態化した現在、膜が投げかける意味は、一層深まっていると言えるだろう。

むすび

一九八〇年代に開催された新作による「紅絹のかたち」展は、物質によって構成されるカラージュと、絵画というイメージ制作を半世紀に渡って並行して展開した桂ゆきの挑戦的な発表であった。その展示で使用した紅絹は、それ自体が近現代の日本社会の変容を物語るものであり、また西洋美術を学習してきた油絵という制度が孕む問題の要に位置するものであった。つまり、「紅絹のかたち」展とは、物質として存在する紅絹を媒介として、半世紀にわたって追求したイメージと物質の関係を、再考するものだったのだ。紅絹は、主題と材質と表現の交差点にあるものだったが、それまで作品の素

材として注目されることは殆どなかった。

桂が一九三〇年代に参加した九室会では、戦後美術を牽引する吉原治良や斎藤義重も活動していた。吉原が一九五〇年代に具体を結成し内外で集団的な発表活動を展開し、斎藤が教育者として九六〇―七〇年代に活動したものの派の作家たちを育てたのに対し、戦後はほぼ個人で活動を持続させた女性美術家の顕彰を進める美術家の集団はなかった。生前の国内状況を反映した、欧米での具体やもの派の作家の評価に比べると、やや不当とも思えるほどである。¹²⁾

また、八〇年代の日本美術についての検証は近年、国内の美術館において活発になっていくが、ここでは、七〇年代から八〇年代に活動を開始した世代の仕事が中心に取り上げられている。¹³⁾例えば、森村泰昌が泰西名画の中に自ら入りこみハリボテの服を纏って撮影した写真に絵筆を走らせた作品が発表されたのは、紅絹と同じ一九八五年のことであり、その後も継続して映像などの分野でも制作の幅を広げ活躍を続けているのに対し、桂は紅絹の個展のあとは、グループ展での油彩の発表ののち、平成に年号が変わった時期に生涯を閉じた。その後の現代美術へのインパクトという点で随分異なるコースを辿ってきたが、この二人が八五年に試みたことは、近代以降の日本における制作の在りようを主題化し、そこに膜をかけること（纏うこと）によってその意味を示そうとした点で、大きな懸隔があったわけではない。テクノロジーやメディア環境をはじめ変化のめまぐるしい現代美術にあつては、その記述が世代論によって語

られるのは致し方ない部分もあるが、戦前の東京で、手探りでモダニズムの批判的検討からスタートした桂が、モダニズム再考の時期に、物質とイメージを横断する紅絹を通して、この問題に取り組んだことの意味は、八〇年代以降の美術をめぐる記述において更なる検討を重ねていくべき課題と言えるのである。

註

- (1) 桂は国立近代美術館の開館展(一九五二)に招待された三人の女性画家の一人であった。一九六〇年代には現代日本美術展の最優秀賞を受賞し、一九八〇年には公立美術館で回顧展が開催されている。
- (2) 北澤憲昭「創造のさなかに 桂ゆき―紅絹のかたち ユーモアの赤い爆発」『季刊みづゑ』一九八五年六月、五八―六三頁、濱本聡「桂ゆきの作品をめぐる螺旋的な記述の試み」『桂ゆき展』下関市立美術館、一九九一、一一四―一一九頁、外館和子「桂ゆきの絵画とコラーージュ―その戯画的世界に増幅する魅力」『桂ゆきの世界―絵画とコラーージュにみる女性画家の眼差し』茨城県近代美術館、一九九八、小勝禮子「日本の前衛女性芸術家と布―芥川(間所) 紗織、桂ユキ子(ゆき)、草間彌生をめぐる」『川村学園女子大学女性学年報』二〇〇六、一七―二七頁、二〇〇七年、五一―四四頁、拙論「桂ゆき―ある寓話」六一―六頁、濱本聡「桂ゆきの眼差し―その批評精神を巡って」一七―二四頁、『桂ゆき―ある寓話』東京都現代美術館・下関市立美術館、二〇一三など。
- (3) 中原佑介「紅絹がゆきを被う」、『桂ゆき』「お釜(ことば)」『INA-ART NEWS 桂ゆき展 紅絹のかたち』No.36. INAX。
- (4) 桂のテキストでは、出品作はひろく人の営みに言及するものとされているが、展示室の左壁から右壁への展開において、箱枕など古道具には武家出身の母、『弁慶さん』には父(弁三)の存在、そして誕生から現在までの自らの生もその中に含まれていること、即ち寓話のかたちをとった家族

の物語としての側面があることも指摘しておきたい。

- (5) 花田清輝「室町画人伝」『群像』一九七二年一月、五八―九七頁。
 - (6) 桂ゆき「命の重さ」「一枚の絵」一九八八年十月、五二―五三頁。地域社会の理不尽な変容に対して、桂はアクションを起こすこともあった。新宿区が進めていた町名変更に対して、発起人の一人として「余丁町の町名を守る会」を発足させている。「余丁町残せ 作家らが反対運動」『読売新聞』一九七九年一月十二日、朝刊、二〇面。
 - (7) ARTNOW No.8「私たちは古いものが新しい」桂ゆき×平林薫、板橋区立美術館、一九八六年十月四日。
 - (8) 中原佑介、前掲註(3)。
 - (9) 桂ゆき「自画像をめぐる一考察」『一枚の絵』一九八八年四月、五四―五五頁。
 - (10) 三谷理華「ラファエル・コラン作『眠り』(一八九二年)をめぐる三つの物語」『CONNECTIONS 海を越える憧れ、日本とフランスの150年』ポララ美術館、二〇二〇年、一一―一六頁、三浦篤「移り棲む美術」名古屋大学出版会、二〇二二年、四二九―四四〇頁。
 - (11) 桂ゆき 一九三七年のスケッチブック。
 - (12) *Japon des avant-gardes: 1910-1970*, Musée national d'art moderne, Paris, 1987, *Japanese Art after 1945*, Guggenheim Museum, Soho, 1994, *Tokyo 1955-1970*, Museum of Modern Art, New York, 2012 など。
 - (13) 例えば『起点としての80年代』金沢21世紀美術館、高松市美術館、静岡市美術館、二〇一八年、『ニューウェーブ現代美術の80年代』国立国際美術館、二〇一八年などの展覧会。
- 画像提供・図版出典一覧
- 図1 おかざき世界子ども美術博物館、図2・5・6・8・13 東京都現代美術館、図3・4 伊奈英次撮影LIXILギャラリー、図7・14 東京国立近代美術館、図9 千葉市美術館、図10 栃木県立美術館、図11 東京文化財研究所