

【特集】プリミティブ絵画?——近現代を生きる大津絵

カタルーニヤにおける大津絵の受容

リカル・ブル／紅林優輝子 Ⅱ 訳

——エウダル・セラ、セルス・ゴミス、ジョアン・ミロの活動を例として

十九世紀の終わりから二十世紀初頭にかけて、西洋で、大津絵という民衆的な絵画が紹介されていたという見解を裏付ける証拠は、ジャポニスムのコンテクストや、西洋では十八世紀から十九世紀の浮世絵に対する関心が高まっていたという事実⁽¹⁾に依拠するコンテクストの中では、あまり見受けられない。しかし、大津絵が西洋でいかに見

いだされ、受け入れられ、収集されていたかという歴史を紐解くことによって、近年、大津絵の受容に関する研究が始まりつつある。とはいえ、依然として研究には大きな欠落や不鮮明な点があることも確か⁽²⁾で、大津絵受容に関する研究は停滞した状況にあるといえる。

確かに研究が進まない状況ではあるものの、現在分かっている事実から判断するに、すくなくとも、現在欧米にある大津絵のほとんどが、二十世紀中に徐々に欧米のコレクションに加えられたことは確かだといえる。というのも、民芸運動が広がるとともに大津絵が収集されはじめたことに加え、一九三〇年代から一九四〇年代以降には数か国の芸術家、歴史家、民族誌家、収集家たちが大津絵に関する活動を行い、この活動が大津絵コレクションの充実に寄与していたからである⁽³⁾。本稿ではこうした文脈を踏まえ、大津絵受容に関する早期の例の一つに焦点を絞ることにする。つまり、昭和初期に日本で生活していたカタルーニヤ人、エウダル・セラ(Ennard Serra)とセ

ルス・ゴミス(Cels Gomis)が大津絵に強い興味を示したこと、また彼らの活動を中心としてカタルーニヤで大津絵に対する関心が広がっていたことに着目する。

日本でのセラとゴミス(一九三五～四八)

セラとゴミスは友人同士で、彼らが日本での生活を通して体験したことは、カタルーニヤで民芸運動が紹介され普及するにあたって、重要な役割を果たしている。また、彼らの影響を受けて民芸運動が広がった結果、大津絵がカタルーニヤで評価を得ることになった。

セラは一九一一年にバルセロナで生まれ、芸術アカデミーで彫刻を学んだ人物で、彼の作品は一九三四年から一九三五年にかけて、はじめて展示されている。初期作品はシュルレアリスムの流行を追ったもので、アンジェル・フェラン(Angel Ferran)やハンス・アルプ(Hans Arp)の影響が見られる。そうした彫刻家としての活動を始めた矢先、セラは日本に渡航することになった。バルセロナでシュルレアリスム的な初期作品をはじめて公開した一九三五年には、すでに日本へ行くことを決意していたと考えられる。当初は数か月から一年間滞在する予定であったが、一九三六年にスペイン内戦が勃発し、一九三九年には第二次世界大戦が開戦するといった、国際的軍事情

勢の混乱によって日本滞在が長引き、結果として、一九三五年から一九四八年にかけての十三年間にわたって、神戸で過ごすことになった。この間、セラは、将来の妻で、娘を授かることになるエドモンド・イバ(Edmonde Iba)と出会っている⁽⁴⁾。

セラは、日本滞在中に、複数の重要な彫刻作品を制作し、それらの作品は第二十四回二科美術展(一九三七)で展示されたり、大丸百貨店、阪急百貨店などで開催された展覧会で展示されたりした。一方、彼は彫刻家として活動するだけでなく、同時に民芸運動に接近し、濱田庄司や山内金三郎(号神斧)、棟方志功といった芸術家および民芸の推進者たちと密接な交流もはかっていた。セラはアイヌ文化や琉球文化といった、民芸の言説に含まれる異文化に興味をもつと同時に、木版画や石版画、陶器や漆器といった彫刻以外の芸術分野にも関心を寄せており、そうした彫刻以外の作品も制作するようになっていた⁽⁵⁾。こうしたことを踏まえると、セラが彫刻家・陶芸家という専業と並行してフォークアート、特に民芸の陶芸と大津絵に深く関心を寄せていたことを強調しておくべきであろう⁽⁷⁾。

セラと民芸運動、とくに大津絵との関係を十分に理解するためには、セルス・ゴミスという人物について述べておく必要がある。ゴミスはセラより一歳年下の一九二二年バルセロナ生まれで、自身は芸術家ではなかったが、兄

弟のジュアキム・ゴミス(Joaquim Gomis)を通して、カタルーニャのアヴァンギャルド芸術にかかわる人々と交流していた。ちなみに、ジュアキムはジョアン・ミロ(Joan Miró)とも親しい有名な写真家で、カタルーニャでアヴァンギャルド芸術を推進した人物の一人でもある。

ゴミスは自らを旅行家、しかも、世界を股に掛ける旅行者と称していた。彼は旅行を通して様々な文化や風景に触れたいという情熱に駆られ、スイス、ベネズエラ、アルゼンチン、イギリスといった、様々な国の会社の経理部門、行政部門で働いていた。かねてより、そうした海外への強い興味を抱いていたゴミスは、一年間の滞在予定で日本を訪れたが、セラと同じく第二次世界大戦の影響で、一九三九年から一九四六年の七年という、予定よりも長い期間を日本で過ごすことになった。一九三九年九月に日本に着くとゴミスはエウダル・セラと出会い、二人はすぐに仲良くなったようである。二人は一緒に夏の休暇や小旅行、観光の予定を立てるだけでなく、大戦中のもっとも困難な時期に、神戸の同じ家で共同生活もしていた。まさにこの時期に、彼らは日本の民芸、とくに大津絵に対する関心を熱心に共有したのである。

ゴミスとセラが日本で収集した 大津絵や版画、本について

セラとゴミスの個人アーカイヴにある資料によれば、二人は一九三九年から一九四〇年の間にはじめて民芸運動に接近したと考えられる。この間に二人は民芸に対する

情熱と知識を共有し、山内神斧や米浪庄式といった収集家や重要人物たちと交友関係を築くことによって、日本の民芸に親しんでいったのである。

ゴミスの場合、こけしや日本の伝統玩具に深い関心を抱き、それらを評価することを通して、自然と大津絵にも注目するようになっていった。ゴミス自身が語っているように、彼は来日するとすぐに伝統的な玩具である郷土玩具の世界に魅了されたようである。日本旅行協会が出版した『Japanese folk toys』(英語版、一九三九年)や『東北の玩具』(日本語版、一九三九年)といった本や、山内神斧が出版した小雑誌『これくしょん』の古本を読むことによつて、ゴミスは郷土玩具の世界に引き込まれていった。さらに、『これくしょん』を通して、吾八や照屋といった民芸や伝統玩具を専門に扱う店も知った。山内神斧が一九



図1 日本やアルゼンチンでの海外生活からバルセロナに帰ってきたことを祝うエウダル・セラ(右から2人目)とセルス・ゴミス(左から2人目)の家族たち。セラが日本で制作しゴミスが購入したブロンズ彫刻やゴミスが日本で買った古い大津絵が飾られていることが分かる。1952~55年頃。Serra Succession.



図2 18世紀の《鬼の念仏》。この作品は1940年代にセルス・ゴミスによって収集されたものである。

三七年に西銀座で開業した吾八は、当時人気店となっており、ここで一九四〇年六月に、ゴミスが深沢要と出会ったことは確かである。この深沢を通じて、ゴミスは渡辺鴻や米浪庄式、またおそらく、吾八の店主である山内神斧といった重要な収集家たちやこけしに熱中する人々と親しくなった。こうした経緯や、吾八が郷土玩具や絵馬、大津絵を販売する専門店として大きな評判を得ていたことを考えると、おそらくゴミスは一九四〇年に吾八で、はじめて大津絵に出会ったにちがいない。

また、一九四〇年から一九四六年の間に、自身が収集した興味深い大津絵にかかわる数点の絵画や書籍、版画を、ゴミスは購入している(図1)。ゴミスが集めた大津絵コレクションには、すくなくとも二十点の肉筆画が含まれ、そのうち八つは掛け軸に表装されている。具体的に言うところの二十点の中には、十八世紀に制作された《鬼の念仏》(図2)や、江戸後期に制作された九点の道歌入り大津絵《座頭》、《塔》、《鬼の念仏》、《大黒と外法の相撲》、《外法梯子刺》、《鬼の行水》、《女虚無僧》、《花売り娘》、《鶏》などが存在する。それらの作品がコレクションに入れられたのと同時期に、明治期の大津絵《外法梯子刺》、《藤娘》、《笠若衆》、《馬乗り若衆》、二点の《鷹匠》や、大正もしくは昭和初期に制作されたと考えられる、高橋松山や逢坂山

又平庵、湖南又平の印が押された三点の天津絵版画のセツト、楠瀬日年が古大津絵を模写した『大津絵版画集』二冊などもコレクションに加えられた¹⁵⁾。

ゴミスが収集した大津絵コレクションには、『工藝』『壽々』『月刊民藝』『日本美術工藝』『これくしょん』といった雑誌や、同時代に出版された大津市に関する案内本と小冊子、柳宗悦が著した『初期大津繪(一九二九)』、旭正秀によって書かれた『大津繪(一九三二)』といった書籍も含まれている。こうした大津絵に関する総合的なコレクションは、ゴミスが大津絵の伝統に対してどれほど深い興味を抱いていたかを端的に表す、重要かつ代表的なコレクションといえるだろう。このようなコレクションの内容を踏まえると、自身の蔵書を読むことを通してゴミスが日本の民芸に関心を抱くようになったことを強調しても、けっして不自然ではない。彼の蔵書には、柳宗悦が著した著書のスペイン語版 *El arte popular japonés* (『日本民藝(一九三九)』)五冊をはじめとする、民芸運動に関する数多くの書籍や、こけしに関する膨大な参考書が含まれていた。こういった蔵書が存在していることや、彼がこけしのコレクションに言及したことなどを踏まえると、ゴミスが大津絵に対して抱いていた関心の大きさを想像することが出来るだろう。ゴミスはおそらく柳から影響を受けることによって、セラと共有した日常的で民衆的、かつ匿名的な作品の美や、そういった作品の芸術的な造形に着目し、称賛するようになったにちがいない。

以上のように、ゴミスが大津絵に興味を抱いた経緯がある程度分かっている一方で、セラが大津絵に関心を持ちはじめた時期については詳細が分かっていない。しかし、第二次大戦中のもっとも厳しい時期に、親しくなったセラとゴミスが神戸で共同生活をしていたことから、セ

ラは一九四〇年頃に、ゴミスの影響をうけて大津絵や民芸に関心を寄せるようになったと考えられる。したがって、彼は一九四〇年代初頭に大津絵を収集しはじめたと考えられ、ゴミスがそうであったように、その頃のセラは、同時代に制作された価値が低い大津絵を集めていた。また、セラは第二次大戦が終戦した後、山内との交流を通して、より本格的に大津絵の調査研究を行う決心をするに至ったと思われる¹⁶⁾。その証拠に、一九四六年二月に出版された『日本美術工藝』の中で山内神斧は、当時日本で大津絵の研究をしていた外国人はジャン・ピエール・オシロン(Jean-Pierre Hauchecorne)とエウダル・セラ(Eudald Serra)の二人だけであったと述べている¹⁷⁾。また、山内が一九四九年に執筆し、一九五一年に出版された『工藝』に掲載された論文からも、山内がセラに直接影響を与えたことは明らかといえるであろう。この論文には以下のような記述がみられる。

「セラ君は彫刻家で、スペインの美術学校を出て直ぐ日本をあこがれて渡ってきたが、戦亂で歸國の機を失し、つい昨年迄日本にゐた。東洋の、ことに民藝的なものが好きで本職の彫刻の製作のかたはら、オモシロイモノを漁り、殊に大津繪の蒐集に傾倒してゐた。最初のうちはかなり如何がはしい京出來の偽物などを掴んできてゐたやうであったが、終戦と同時に外人が自由に旅行が出来るようになってからは、何處でどう掘り出して来るものか初期の逸品を持つてきては「山内さんドウオモフ」と見せられた¹⁸⁾」

四十年代に、セラは濱田や河井寛次郎の陶器、芹沢銈介の染色作品、棟方志功の版画などを収集する傍らで、民芸

コレクションを形成していた。つまり、明治以降の著名な芸術家たちが制作した作品を収集するだけでなく、並行して大津絵の収集も行っていたのである。また、彼のコレクションのうち大津絵だけに注目すると、セラは十八世紀から昭和にかけて制作された重要な版画や肉筆画を収集していたと断言できる。コレクション中でもっとも古い大津絵は、江戸中期に制作された『源為朝』(図7)、『鬼の念仏』、二点の『鷹匠』(図3)で、それぞれ掛け軸に表装されている。それらと共に、江戸後期に制作された四点の道歌入り大津絵『三味線引きの女』、『猫と鼠の宴会』、『鳩と桃』、『大黒と外法の相撲』もコレクションに収められている。これらのうち、すくなくとも『鷹匠』と『鳩と桃』は、小林一聲のコレクションから来たものである。この二点は一九二六年に大津市で展示され、その後一九四〇年代にセラが京都で購入した(図4)。セラは他にもすくなくとも、三点の掛け軸に表装された十九世紀の大津絵『藤娘』、『槍持ち奴(関泉園の印あり)』、『座頭』を自身のコレクションに加えられている。このコレクションには、大正または昭和期に制作された二十一点の、異なる作風の無名の大津絵、逢坂山又平庵が制作した一組の大津絵版画が含まれている。また、セラが集めた民芸に関する蔵書はいまだ調査していないが、蔵書の中にはすくなくとも、楠瀬日年が編集し一九二六年に出版された『大津絵版画集』が一冊含まれていることも付け加えておきたい。

一九四五年九月二日に日本が降伏文書に調印したわずか二週間後、第二次世界大戦が終結するとすぐに、セラは米軍によって開設された *The Osaka Central School* に働き始めた。ここで彼は、米軍兵員向けに開校された *25th Division Army Education Program Area School* に勤務する美術教師の職を得た。この新しい仕事をすると、セ

ラが彫刻家として活動する機会は激減したが、その代わりに日本の民芸研究を進める際に有利な立場を得ることができ、それによって同校で大津絵を扱った展覧会を開くことを許可されたと思われる。セラの大津絵に対する誠実な情熱と熱中について山内神斧が記したコメントでは、その展覧会について以下のように述べられている。

テックスを用ひて鼠色に塗り上げ、外人一流の神経の籠った會場で出品は第二としても構成はさすがに氣持ちの良い大津繪展覧會であつた。これが終戦さうさうの昭和廿二年のことであり、日本人は殆ど見てゐなかつたのは残念であつた¹⁹⁾

「やがて、セラ君は進駐軍の雇員となり進駐の諸君に彫刻を教へ日本美術を講じ大津繪を講じてゐたが、其の俱樂部で自分の蒐集に私等の所蔵品を加へた氣持のよい大津繪展覧會を大阪で開いた。壁張には

その後、セラはゴミスより二年遅れて一九四八年に家族を連れてバルセロナに帰ると、同時代のアヴァンギャルド運動に加わつた。一方ゴミスは、バルセロナで短い間家族と共に過ごした後、最初はロンドン、その次はブエノアイレスに移り住んだため、一九五二年までバルセロナに腰を落ち着けることは無かつた。そつういと、大津絵と民芸に熱中した二人の物語はここで終わつたように見えるだろう。けれども興味深いことに、故郷に帰つた後も両者は同じ決意をもつたまま、大津絵と日本の民芸に情熱を注ぎ続けたのである。セラとゴミスは、二十世紀半ばにカタルーニヤで、日本民芸運動の美学と基本理念を広めた重要人物となつたことは確かである。

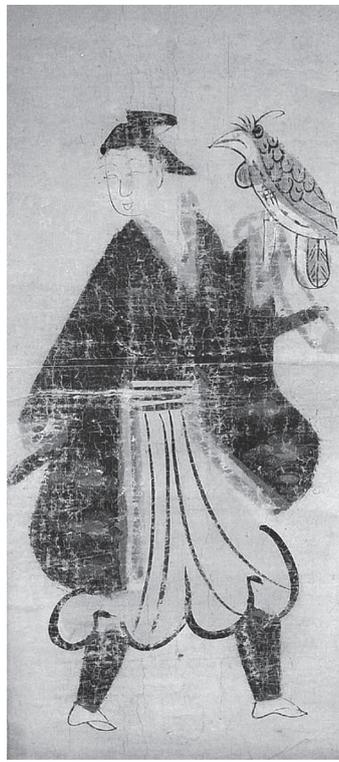


図3 18世紀の《鷹匠》。エウダル・セラが1940年代に購入した作品で、以前は小林一聲のコレクションに収められていた。



図4 19世紀初期に制作された《鳩と桃》。エウダル・セラが1946年頃に京都で購入した作品で、以前は小林一聲のコレクションに収められていた。箱には以下のような山内神斧による箱書きがある。「道歌大津絵中の稀品 セラ君これを京に入手すと これ熱心の賜ものといふべし」。筆者蔵。

セラからミロまでの カタルーニヤにおける大津絵

セルス・ゴミスとエウダル・セラは、五〇年代から六〇年代に、似通つた興味を持った芸術家や文化活動家、収集家、同僚らと多彩な交友関係を築き、それを共有していた。ここで特筆すべきは、セラとゴミスが、ミロ財団の初代館長であるジュアキム・ゴミス(Joaquim Gomis)と親しかつたジュアン・ミロ(Joan Miró)とも友人関係にあつたことであろう。また、ミロの陶芸作品を全て制作していた有名な陶芸家、ジュゼップ・リョレンス・アルティエーガス(Josep Llorens Artigas)も日本の民芸陶芸作品に熱中した人物で、彼は英国では柳宗悦に、日本では濱田庄司に会つた経験があることも注目すべき事実である。アルティエーガスが日本の民芸運動における重要人物と積極的に交流をはかる一方で、濱田もエウダル・セラとアルティエーガス一家を訪ねるために、何回かバルセロナを訪れている²⁰⁾。それだけにとどまらず、六〇年代には、アルティエーガスの息子であるジュアン・ガルディ・アルティエーガス(Joan Gardy Artigas)が、日本人女性石川允子と結婚した後、益子で陶芸を研究し、日本の陶芸が持つ伝統について濱田から直接教えを受けるために、日本へ移住している²¹⁾。そつういつた、カタルーニヤの芸術に関わる人々と日本の民芸とが交流する機会を経て、セラやゴミス、アルティエーガス、ミロの周囲では、日本美術や文化に熱狂する人々が、わずかではあるが新しいサークルを結成していった。バルセロナにおける民芸運動促進の始まりと日本の民衆的な工芸に対する評価は、セラがアヴァンギャルド集団コバルト49(Cobalto 49)と協力して、一九五〇年の春に王室芸術協会(Reial Cercle Artistic)バルセロナ支部



図6 1950年にバルセロナではじめて開催された民芸展覧会を訪れたジョアン・ミロ。ジョアキム・ゴミスによって撮影されたこの写真では、セラのコレクションから出展された大津絵の掛け軸《源為朝》とともに写っている。カタルーニャ国立資料館蔵。



図5 ジョアキム・ゴミスによって撮影された、1950年にバルセロナではじめて開催された民芸展覧会を訪れたジョアン・ミロ。セラとゴミスが所有するコレクションから出品された大津絵やこけしなどの民芸品と共に写っている。Gomis Succession.

展覧会を訪れたミロの様子は、この時ジョアキム・ゴミスが撮影した写真から垣間見ることが出来る。展覧会を訪れたミロをとらえた貴重なクロースアップの写真では、ミロは十八世紀に制作さ

る²²⁾。展覧会を訪れたミロの様子は、この時ジョアキム・ゴミスが撮影した写真から垣間見ることが出来る。展覧会を訪れたミロをとらえた貴重なクロースアップの写真では、ミロは十八世紀に制作さ

で開催した展覧会から影響を受けている。この展覧会は日本民芸展(Exposición de arte popular japonés)と銘打たれ、ここではゴミスとセラが集めたコレクションから選ばれた一九四点の作品が展示された。展示された作品の中には河井寛次郎といった芸術家による現代的な作品だけでなく、作者が分からない焼き物や漆器、沖縄の風呂敷、このほり、郷土玩具、絵馬、子供が描いた描画といった様々なものに混じって、大津絵も十点含まれていた。

いくつかのカタルーニャの新聞は、この展覧会の重要性に言及して展覧会を評価し、エウダル・セラとともに展覧会初日に訪れていたジョアン・ミロが、この展覧会に大きな関心を示したことについても書き立てた(図5)。雑誌『Destino』では、「陶器の入れ物や焼き物の日用品といった数多くの作品を前にして観客たちは「ミロの作品みたい!」という。いかにも、ジョアン・ミロ自身も展覧会初日に来て、それらの作品に親しみを覚えていたのだ。香り立つ示唆的な展示物をもつ美しさを前にし、彼はそれらを通して自分自身を見出したのである」



図7 18世紀の《源為朝》。エウダル・セラが1940年代に日本で手に入れたもので、1950年にバルセロナで展示された。筆者蔵。

れた大津絵の掛け軸(図6)の傍に立っている。このミロとともに映っている掛け軸は、セラが所有するコレクションから出品された《源為朝》(図7)である。この作品は、セラとゴミスがもつとも評価した作品の一つであるため、ミロがこの大津絵を背景に写真に収まっていることに不思議はない。ミロが普遍的な言語としての芸術を探求し、飾り気のない絵画を制作していたことを考えると、ミロはこの純粹で新鮮で独創的な大津絵の伝統に、特に魅了されたのだろうと想像できる。一方セラ自身も、楠瀬日年の大津絵版画《竹に虎》(クリストフ・マルケ論文図19)を展覧会のポスターに使用しており、民芸を語るうえで、彼がいかに大津絵を重要視していたかがうかがえる。当時セラが大津絵の伝統に大きな重要性を見出していたもう一つの証拠として、雑誌『Cobalto』49(図8)に寄せた大津絵に関する短い論文があげられる。これは展覧会に合わせて出版された論文で、一九二六年に出版された『壽々』で山内が紹介した道歌入り大津絵の中から、二つの図版が掲載されている。この論文では、柳がそうしたように、「教条的な偏見に縛られない、外国人にはほとんど知られていない、民衆のための民衆の芸術」という価値を強調して、追分絵と大津絵を持つ伝統を統合した²³⁾。日本の文献に倣って、セラは岩佐又兵衛から明治時代までの大

Otsu-e, o pinturas de Otsu

por EUDALDO SERRA

Es difícil precisar el origen de estas pinturas por ser obras de humbles artesanos de principios de la época de Takasaka, pero cuando el pueblo de Otsu se levantó en un ataque después de una larga guerra civil. Se fundó en un valle que se llama Matsubara, y era un original como humilde y además tratándose, defecto que tuvo gran influencia en su arte.

Una de las pinturas antiguas que se ven en el templo de Ise, en Otsu, se encuentra en el pueblo de Otsu y es, al parecer, la más antigua que se conserva en el templo de Ise. En ella se representa a un guerrero que lucha con un monstruo que se llama el Otsu-e. Este guerrero es el mismo que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida. En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida. En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida.

En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida. En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida. En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida.

En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida. En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida. En esta pintura se representa al mismo guerrero que se representa en el templo de Ise, pero en un momento diferente de su vida.



図8 バルセロナで初の民芸展覧会が開催された時期に、アヴァンギャルド雑誌“Cobalto 49”に掲載されたエウダル・セラが執筆した大津絵に関する論文。Serra Succession.

後半に制作された《外法の梯子刺》

津絵の歴史を三つの区分に分け、「明治時代の終わり、つまり、希少な作品の贋作を制作し、その贋作を高値で売ることへと専門画家たちが駆り立てられていた時代に、これらの絵画は生まれた。多くの絵師によって大津絵が描かれたにも拘らず、今日では優れた真作を見つけないのは非常に難しく、しかもそうした優れた真作のほとんどは、数人のコレクターが所有している」ということを強調している。実際山内が言うように、当初セラは贋作を購入していた。以上のように、一九五〇年にバルセロナで開催された日本民芸展は様々な反響を得たが、これはバルセロナにおける民芸運動の広がりの始まりに過ぎなかった。その後数年のうちに、セラとゴミス、ミロが共有した大津絵に対する興味は、一定の成果をもたらさし、バルセロナ民族博物館が小規模ではあるが公的な大津絵コレクションを形成し、五〇年代から六〇年代には、大津絵を扱った展覧会が複数回企画されるといった結果につながった。

上記のカタルーニャの公的コレクションに入った最初の大津絵は、一九五〇年二月、つまり最初の民芸展が始まる数か月前に、セルス・ゴミスが寄贈した《鬼の念仏》と《鶏》の二つの道歌大津絵である。それらの作品はそのちょうど一年前、すなわちセラがバルセロナに戻った一年後にバルセロナに設立された、民族博物館(Museo Etnològic y Colonial)に所蔵されたものである。実のところ、この時からエウダル・セラは、民族博物館の日本コレクションを構築する計画における重要人物になっていた。その後、一九五七年から一九六八年の間、セラは、価値ある公的なコレクションにふさわしい日本の民芸品を収集するという重要な活動の責任者に任せられたのである。この時期にも彼は依然として大津絵に対する関心を維持していたと考えてよいだろう。なぜなら、一九五五年に日本で《藤娘》の大津絵を購入し、一九五七年の夏には民芸館を訪問し、芹沢銈介や河井寛次郎といった友人を訪ねただけでなく、新しい大津絵を購入した上、米浪庄氏が所有する「膨大なコレクションの一部」

の掛け軸であった。その後も日本に来るたびにエウダル・セラは大津絵を購入していった。そうしてコレクションを充実させていく一方で、一九五九年には、セラはバルセロナで日本の現代版画を扱った展覧会も開催している。この展覧会のカタログでは棟方志功の作品を通して、日本版画の伝統における大津絵の重要性が強調されていた。セラはその後も精力的に作品収集を行っていたようで、現代日本版画を取り上げた展覧会の数年後にあたる一九六四年、セラは日本で濱田やリーチ、土方定一に会い、古物商を何件か訪問したあと、現代に制作された《雷と太鼓》の大津絵を、民族博物館のコレクションに加えるために購入している。ちなみに、この《雷と太鼓》は同年バルセロナで開催された民芸展覧会で公開された。

ル・セラとともに、日本の陶芸とフォークアートを扱う展覧会を何回か開催している。またそれと同時に、メンバーの内の何人かは、一九六八年に、『日本の造形物における芸術(*El arte del objeto japonés*)』と題された芸術冊子『フォトスコープ(*Fotoscop*)』を出版するなど珍しい企画をおこなった。この本には、岩宮武二によって撮影された写真がジョン・ブラッツの監修によって掲載され、それらの写真にはマリア・リュイサ・ボラッスによる文章が添えられた。クラブ49が盛んに活動していたこの時に、大津絵がふたたび脚光を浴びることはなかったが、民芸品に適用される類型学や美学的原則は、核をなすアイデアとして残っていた。ちなみに、『フォトスコープ』が出版された一九六八年というまさにその年、エウダル・セラは民族博物館に収蔵する民芸品(その中でもとりわけ大津絵)を収集するべく、ふたたび日本を訪れていた。この時の収集品は最終的にはバルセロナだけでなく、一九七三年マドリッドで開かれた民芸展覧会でも展示されている。

こういった、カタルーニャで民芸運動が受容されつつあったという事実を踏まえると、ミロが一九六六年十月にはじめて日本を訪れた時に、日本民藝館を訪れたことはなにも意外なことではない。ミロは来日の際、濱田の友人である陶芸家のジュゼップ・リョレンス・アルティエガスとその息子ジョン・ガルディ・アルティエガス、及びその妻を伴って、民藝館のコレクションを覗に訪れている。ミロは、恐らくゴミスから贈られた本だと考えられるが、柳宗悦の著書『*El arte popular japonés*』(一九三九)を自身の蔵書に入れていた。また、そうした書籍を所有しているだけでなく、民芸運動、とりわけ大津絵に対し大きな関心を抱いていた。当時の毎日新聞に掲載された記事からは、彼が民藝館で、民衆絵画と大津絵に強い興味を示

していたことがうかがえる。

「日本民芸館では同館、田中豊太郎さんの案内で、焼物、染め物、織物など民衆のチエから生まれた古い民芸品を見て回った。自由な筆致の『大津絵』や曾我兄弟の仇討ちを描写した六曲の『曾我物語』ぶぶ平清盛が兵庫築港のさい、埋め立てに人柱を使った模様を描いた『築島絵巻』などには、とくに感心したように、眼鏡をかけたたりはざしたりして細かにかき込まれた絵に見いつていた」⁽³⁰⁾

現代の動向

時が流れ、クラブ49のメンバーや芸術家たちはそれぞれの道に進んでいった。たとえば、エウダル・セラは彫刻家・陶芸家としてのキャリアを続けたが、民族博物館との親密な協力関係は次第に変化していった。世界中の文化圏を視野に入れた、挑戦的な私的芸術コレクションであるフォルヒ財団にも協力しはじめ、新たな仕事に取り組みようになっていった⁽³¹⁾。しかしセラが民族博物館から離れても、依然としてセラと日本とのつながりは深く、彼はその後も日本を訪れてはフォークアートや工芸品を購入した。こういったことは、日本でのことを綴った彼の旅行日記からうかがい知ることが出来る。たとえば日記の記述の中には、一九八〇年夏に京都で書かれた以下の一節がある。「私は古美術商のコテラ(京都新門前町の *Galley's Grace Antiques* の主人)に、四点の大津絵と幾つかの日本の切手を譲った。それらには買い手がつくはずだ⁽³²⁾」。けれどもセラとゴミスが年をとったこともあり、六〇年代に民族博物館との共同でセラが開催した最後の民芸展

以降は、大津絵は公開されなくなった。そういった経緯もあり、バルセロナにおける大津絵への関心の高まりをめぐる素朴な物語は、従来、あくまで日本に特別な関心を抱いた人々とその友人たちが構成する、小さなグループにみられる事例という位置づけに終始していた。

現時点で、筆者が確認できただけでも、セラとゴミスによって昭和期に集められた、十八世紀から二十世紀にかけて制作された大津絵が、七十点以上バルセロナに存在している。しかし、それらのほとんどは個人蔵であったり、たとえ公的コレクションであっても忘れられたも同然の扱いを受けたりしている。その一方で、次第に忘れられた大津絵に対する再評価が始まりつつあることも確かである。大津絵を扱った重要なシンポジウムと日仏会館を会場とした展覧会が同時に開催されたことや、バルセロナ世界文化博物館で二〇一六年から、小さいながらも大津絵が常設展示場内に飾られたことなどは、そのことを端的に表す例であろう。この展示は大津絵そのものの価値に加え、大津絵がどのようにカタルーニャの芸術家たちに受容されていたかについても解説を行っている。二十世紀半ばに、大津絵が日本の民芸に熱狂した人々や仲間内のグループから得ていた名声を取り戻すためには、確かにまだ多くの課題が残されている。けれども、大津絵研究の現状は、日本美術や日本文化に対する恒久的な興味に支えられたもので、希望を託せるものであると言えるだろう。

註

(1) 大津絵が掲載された本や大津絵の画題を取り入れた浮世絵版画は、ジャポニスムの時代に、販売および公開されていた。大津絵は林忠正、ジークフリート・ビンゲや山中商會といった美術商を通じて販売、収集が

- 行われた。
- (2) Meher McArthur, *Gods and Cobins. Japanese Folk Painting from Ozu, Pacific Asia Museum, Pasadena, 1999*, pp. 57-73. クリスト・マルケ『大津絵 民衆的諷刺の世界』角川ソフィア文庫、東京、二〇一六年、三〇七頁、二七七―二八三頁
- (3) この仮説はピカソが大津絵を所有していたことを説明する一助となりうるものである。
- (4) セラの生涯と創作に関する最初の言及は以下の文献にみられる。
Joan Teixidor, *Eudald Serra Edicions Polígrafa, Barcelona, 1979*
Fernando Marza, Pepe Serra, "Eudald Serra. Rastres de vida" Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1998
- (5) エドモンド・イバは第二代住友総理事、伊庭貞剛の孫娘である。朝岡康二「バルセロナ民族学博物館」の「セラ・コレクシオン」はその背景『国立歴史民俗博物館研究報告第一〇八集』二〇〇三年十月、五四三―五六一頁
- (6) Ricard Bru, "Eudald Serra i el poble aniu. L'estada a Hokkaido de 1947". *Locus Amoemus*, vol. 14, 2016, pp. 199-214.
- (7) 二〇一八年には学術誌 *Goya* (ヤドリィン) が、エウタル・セラの日本滞在期に注目した「El escultor Eudald Serra en Japón (1935-1938). Notas para una biografía artística」をこの号の論考を掲載す⁹⁶。
- (8) ショアキム・ゴミスはエウタル・セラの日本渡航直前の一九三五年バルセロナでのラビニューを手助けした人物でもある。J. Naranjo, *Joaquín Gomis*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2002. Juan Naranjo, *Joaquín Gomis: de la mirada obliqua a la narració visual*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2012.
- (9) Ricard Bru, "En torno al movimiento mingei. Cels Gomis y el col·leccionismo de arte popular japonès", *Goya*, n° 359, June 2017, pp. 162-179.
- (10) コミスは約四〇〇体の伝説こけしを所有していた⁹⁷。Ricard Bru, "En torno al movimiento mingei. Cels Gomis y el col·leccionismo de arte popular japonès", *Goya*, 2017, pp. 165-168.
- (11) 渡辺鴻「セルソ・ゴミス氏のごとは」『鴻』第三号、昭和十五年九月二十八日、一頁
- (12) 渡辺鴻「蒐集家のニュース」『鴻』第一号、昭和十五年七月二十八日、一頁
- (13) 今村秀太郎年譜『これくしょん・山内金三郎・追悼』昭和四十三年、二二頁
- (14) セルス・ゴミスに関しては、彼がどのように約四〇〇体のこけしを収集したかについての手掛かりとなる文献は多数存在するが、彼の天津絵コレクシオンに関する情報は殆ど存在しない。この点については、山内神斧が一九二六年の『詩々』で発表した道歌大津絵に関する論考内の献辞を読むと、山内神斧の店でゴミスが大津絵を購入したと推測できる。「昭和十九年八月著者神斧ゴミス長兄座下」
- (15) 板画会によって出版されたこれら二冊の楠瀬日年の版画集は、京都の寺町御池にある「Kyoka book store」と丸中書店で一九四六年に購入された。「Kyoka book store」では五十枚入りの『大津絵版画集』を一〇〇円で購入、丸中書店では四十枚入りの『大津絵版画集』の折本を一五〇円で購入している。
- (16) 山内神斧は一九四四年に阪急百貨店美術部でセラの陶芸と彫刻の展覧会を開催している。
- (17) 山内神斧「大津絵」『日本美術工藝』第三六号、昭和二十一年一月、二五頁
- (18) 山内神斧「大津絵展覧會の思出」『工藝』第二二〇号、昭和二十六年一月、五五頁
- (19) 山内神斧「大津絵展覧會の思出」『工藝』第二二〇号、昭和二十六年一月、五五―五六頁
- (20) 濱田はアルティエーガスの家に「益子」と呼ばれる登り窯を造り、「シロ」の一九六三年以降の陶芸作品の殆どはこの窯で製作された。
- (21) アルティエーガスは濱田庄司とバーナード・リーチを一九六一年に行われたジョアンと允子の結婚式で仲人に指名するほど、民芸の陶芸の伝統への敬意と憧れを抱いていた。
- (22) "Japón en la Plaza de Catalunya", *Destino*, n° 664, 29 April 1950, p. 7.
- (23) 山内神斧「大津絵の思出」『詩々』第二号、大正十五年一月、七頁の図。
- (24) Eudaldo Serra, "Otsu-e, o pinturas de Otsu", *Cobalto* 49, n° 3, 1950, p. 9.
- (25) Eudaldo Serra, "Otsu-e, o pinturas de Otsu", *Cobalto* 49, n° 3, 1950, p. 9.
- (26) Archive of the Ethnological Museum in Barcelona, MEB 15-9 and MEB 15-10
- (27) Muriel Gomez, *El movimiento mingei en las colecciones del Museo Etnológico de Barcelona: el caso de los kyōto-gansu o juguetes populares y tradicionales japoneses*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011.
- (28) Serra Archives, Eudald Serra, Travel diary in Japan, 20 June 1957 (manuscript).
- (29) Tsuchi Hijiakata, "Notas acerca del grabado japonés", *Grabados japoneses*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1959, p. 3-4.
- (30) *Catálogo de la exposición de etnología y arte popular japoneses*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1965, p. 15. Augusto Panyella, *Arte religioso japonés*, Madrid, Cuadernos de arte de publicaciones españolas, 1966, pp. 4-5. 今日「バルセロナ民族博物館」には十二点の大津絵が収蔵されており、そのほとんどはエウタル・セラが日本で購入したものである。
- (31) 『めぐり「民芸品を染む」』毎日新聞、昭和四十一年十月三日、十三版
- (32) Josefa Roma, Agustina Valls, "El museu de la Fundació Folch", *Revista d'etnologia de Catalunya*, n° 13, 1998, pp. 149-152. Maria Lluïsa Borràs, *Coleccionistas de arte en Catalunya*, Barcelona, La Vanguardia, 1966, pp. 101-116.
- (33) Serra Archives, Eudald Serra, *Travel diary in Japan*, 6 June 1980 (manuscript).