

## 芸術家コロニーのモントレイで日本人画家は何を見たか

青木加苗（和歌山県立近代美術館 主任学芸員）

### はじめに

豊かな海の恵みを求めて、ポイントロボスを含むモントレイ地域には、多くの日本人・日系人が集住した。その中心人物であった小谷源之助が構えたゲストハウスには日本からも多くの客が訪れたが、芸術家たちが滞在のお礼にと残した作品から「アートギャラリー」と呼ばれたことは、その写真が示す通りである【図1,2】。小谷家を中心に美術の動きに目を向けると、源之助の四男であるユージンと結婚したユリの父が、戦前から戦後のアメリカで日本画家として活躍した小圃千浦（1885-1975）であったことが衆目を集める。後世の目から見ると、小圃と小谷家とのつながりから美術家たちが多く訪問したように感じられるが、しかし実際は、モントレイが美術家たちの目指した先であったからこそ、小圃家と小谷家は出会うことになったわけである。

ではなぜ芸術家たちはモントレイを目指したのだろうか。「風光明媚な」と形容される景色の美しさは、そうした場所を訪れることを本来的に好む日本人にとって問い直す必要もない事柄に思えてしまうが、モントレイという場所の特性を含めて、そこで何が生まれたかを再考することが、この地を訪れた日本人画家を位置づけるために今後必要となるプロセスだろう。本稿は短文ではあるが、その試論を視野に、この地を訪れた画家を紹介するものである。

### 「モントレイの美術」のはじまり

芸術家たちが一所に集まって制作活動をする動き、あるいは芸術家たちを惹きつけた場所のことを、一般に芸術家コロニーと呼ぶ。その端緒は1830年ごろに始まるバルビゾン派で、ミレーやコローらが代表的な画家としてよく知られている。パリ近郊のバルビゾンという村に集った画家たちは、聖書や神話を題材とした理想化された物語絵ではなく、ありのままの自然を描く自然主義的・ロマン主義的態度を示した。この志向は絵画だけでなく文学にも多く見られ、さらには印象主義へと展開して音楽とも接



図1（上）：ゲストハウス前の小谷源之助夫妻。軒先に「ART GALLERY」の看板が見える。

図2（下）：ゲストハウス内部には小圃千浦の作品を含め、多くの絵画が架けられていた。

図版提供（2点とも）：小圃千浦財団 / Courtesy of the Estate of Chiura Obata

続する。こうした動きはヨーロッパ各国において見られ、近代化する都市の喧騒を逃れた芸術家たちが「比較的近郊の」農村に移り住んだ。つまり「作った作品を公表する」という本質的に都市への依存が伴う美術にとって、この「比較的近郊」という要素が、芸術家コロニーの発生には必須だったのである。

そうした動きはアメリカにも流入し、まずは東海岸から活発化する。ニューヨークを流れるハドソン川を（半ば揶揄的に）名として与えられたハドソン・リバー派がその代表で、19世紀半ばに興った。自然の風景を見つめるという行為は、当時のアメリカにおいては西へ向かう人の流れと重なりながら、アメリカという国土の発見や開拓の意識とも結びついていった。その西の果てが、サンフランシスコからも程近い、

モントレイだったの  
である。

最初の「開拓者」は太平洋ではなく、大西洋を越えて東からやって来た。フランス系アメリカ人で、バルビゾンでも描いたジュール・タヴェルニエ（1844-1889）である。彼は『ハーバーズ・ウィークリー』誌の取材として、ニューヨークから西へと移動し、先住民族の様子やアメリカの大自然を描いた。サン



図3：ジュール・タヴェルニエ《ポイントロボス、モントレイ、カリフォルニア》1877年、ミルズ大学美術館

フランシスコ経由でモントレイの風景と出会ったタヴェルニエは、1874年から1884年までそこに居を構えて絵画制作を行った【図3】。なお、興味深いことに、最終的にタヴェルニエはハワイへと移住し、ヴォルケーノ派と呼ばれた噴火する火山の様子を劇的に描く画家の代表となった。そこには「移民」という来訪者のロマン主義的目線がある。

### 「ヨセミテ以前」のおぼたちうら小圃千浦

本題となる日本人画家は、まずは小圃千浦（1885-1975）から紹介したい。佐藤藏六として岡山の井原市に生まれた小圃は5歳の時、仙台に住む美術教師の兄・小圃六一の養子となった。そこで絵画を学び始めたのち、14歳で東京に移り、《大政奉還の図》で知られる邨田丹陵に学んだ。1900年前後には日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会にも出品、受賞している。渡米したのは1903年で、当初は他の画家たちの例に漏れず、しばらく働いたのちにパリへ渡るつもりであったが、1906年のサンフランシスコ大地震を経験し、また結婚し、絵の仕事も得つつ、同地の画家として地歩を固めていった。

小圃は、1927年に出かけたヨセミテ溪谷への制作旅行を機に、明確にカリフォルニアの大自然を描く自覚とともに、日本画家としての名声とカリフォルニア大学での教員の立場も得ることになる。しかしそれに先立つ1920年代初頭には、モントレイの北、サンタクルーズ山脈



図4：小圃千浦《ポイントロボス、モントレイ、カリフォルニア》（原題：月光）1922年、スミソニアン・アメリカ美術館（Gift of the Estate of Chiura Obata, 2020.72.1. Courtesy of the Estate of Chiura Obata）

を「60回は訪れた」と語っているように、モントレイ近辺での制作を始めていた（Louise M. O'Hara, “East-West Art Show to Open Tomorrow,” *San Francisco Call*, Volume 112, Number 114, 16 November 1922, p.15.）。

小圃によるそうしたモントレイの風景として最初期のものは、1922年秋に描かれた二曲屏風【図4】である。この作品は同年の「東西芸術協会第2回展」に「月光」として出品されたものであるが、雪舟を思わせる水墨の筆でゴツゴツとした岩の表情を表しつつ、鮮やかな青とわずかに差し込まれた緑青色で、光に輝く海面を描き出している。ちなみに「千浦」の号は、幼い頃より住んだ宮城の名勝、松島にちなむが、モントレイの海を前に、小圃は東北の海岸から臨んだ太平洋を重ね合わせたのかもしれない。

この作品が出品された東西芸術協会は1921年、小圃と彦山禎吉（1884-1957）、そして日比松三郎（1886-1947）の3人が中心となって、サンフランシスコにおいて結成した美術団体である。1922年3月に第1回展、5月に彦山の個展、そして11月には日本人に限らず、露伊中米を含む、計27人全95点の作品による無監査の第2回展を、サンフランシスコ美術館で開催した。この小圃の作品について詩人の清水暉吉は、夏晨の筆名で「モントレイの奇岩重なる断崖に打ち寄する大海の絶え間なき静心なるを落ち着きある静寂の銀色なす月光が照らす偉大な哲学的或は宗教的象徴の銀屏風」との印象

を記している。それは同時に出品されたサンタクルーズ山頂の朝明けを描いた金屏風と対をなすものであったようだ。（『日米』1922年11月20日3面）

同展の目録には展覧会の開催宣言として、おそらく日比松三郎による次の言葉がある。「西洋（オクシデンタル）と東洋（オリエンタル）の芸術を研究し、東と西が融合する最高の理想主義への道を見出さんとする強い熱（…）の結果として、東西芸術協会は産声を上げたのだ。」

この言葉が記されたわずか2年後の1924年、アメリカでは「排日移民法」と呼ばれる、実質的に日本からの新たな移民を不可能にする法律が制定される。サンフランシスコが日本人排斥運動の中心地であったことを考えれば、「東西」という言葉に込められた意味が重みを持つ。

### 描かれたモントレイの風景：上山鳥城男とヘンリー杉本

1922年の東西芸術協会展には、和歌山県有田川町出身の上山鳥城男（1899-1954）も出品した。上山はロサンゼルスを拠点としていたが、1917年よりペンシルベニアの美術アカデミーに学び、欧州訪問を経て、再びロサンゼルスに戻って来たところだった。ロサンゼルスでは赫土社と名付けた美術・文学のグループを結成し、1923年に最初の展覧会を開催することになるが、サンフランシスコの動きを意識していたことは間違いないだろう。

モントレイを描いた上山の作品は少なくとも2点あり、最初のもは1924年の制作である【図5】。具体的な訪問の時期は確認できていないが、1924年9月に開いた初個展に出品しているのでそれ以前ではある。描かれた場所はまさに小谷のゲストハウスがあるポイントロボスであることが確かめられている。日陰の部分の色で描く、カラリストとしての上山の腕が見事に光る1点だが、実際の眩しい光あふれる光景が、上山の筆を走らせたことだろう。もう1点には1929年の制作年が記され、小谷家の建物が描かれている。スケッチを元に本画を描く上山の制作スタイルからすると、必ずしも制作年が訪問年とは言えないが、小圃ら東西芸術協会のメンバーとの交流も続いていたため、モントレイを複数回訪れた可能性は考えられる。

同様に和歌山県和歌山市出身のヘンリー杉

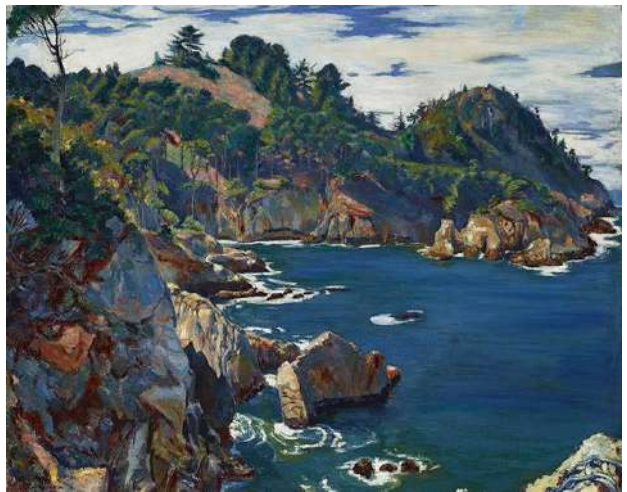


図5：上山鳥城男《モントレイの入江》1924年、スタンフォード大学カンターアートセンター（The Michael Donald Brown Collection, made possible by the William Alden Campbell and Martha Campbell Art Acquisition Fund and the Asian American Art Initiative Acquisitions Fund, 2020.129）



図6：ヘンリー杉本《カーメルハイランド海辺》1937年、和歌山県立近代美術館

本（1900-1990）もモントレイを訪れた一人である。杉本がアメリカに渡ったのは1919年であり、はじめは高校に通い、1920年代半ばにはサンフランシスコで美術を学んでいるものの1929年からパリに留学していたこともあり、小圃や上山とは一世代分、活動時期がずれている。

杉本は戦時中の収容所生活を描いた「記録絵画」で特に注目されてきた画家であるが、戦前は風景画家としても評価され、ヨセミテやモントレイ地域を訪問して、数多くの作品を残した。

ここに描かれているのは、ポイントロボスよりも少し南のカーメルである【図6】。しかし後年に記した直筆の自叙伝草稿に、この作品を描いた際の出来事を記している。そこには小谷の名も含めて多くの日本人が泊まったゲストハウス／アートギャラリーについて触れながら、

その地で見えた風景について回想する。「白い海辺の砂[,] 緑色のサイプレスツリーが海風に吹かれて曲りまがったその形は日本の海ひんの松を想像さす程興味をそゝつた」。

上山も杉本も、どちらかと言えばその目に映る光景を忠実に、あるいは美的に留めようとしている。これらと比べると、日本画家である小圃は、その画面を幻想的な別世界として意識的に仕立てている。眼前の風景を描こうとした上山、杉本と、自然そのものを対象として見つめ、厳しさを含めて象徴的に描き出そうとした小圃の、制作態度の違いが現れている。

### 体験としてのモントレイ：グラフィックの仕事

油彩画家としては比較的穏健な仕事をする上山だが、わずかに残された版画においては全く異なる画風を示す。1923年の赫土社展覧会目録の表紙絵【図7】は右下にサインがあることから、上山の手に依るものであることは確かである。白黒の2色で表現するグラフィックの仕事において、色彩画家としての力は発揮することができない。むしろ上山は、グラフィックにこそ象徴的なイメージの力を認め、試みていたように思われる。

しかし上山がどうして版画に取り組むことになったのかは、不明な点が多い。彼らのコミュニティにおいて版画を試みていたのは、東西芸術協会のメンバーで、アメリカで最初に版画を試みた日本人とされる彦山禎吉である。彦山は『黒炎』と題した版画集によって大きく注目を集めることになるが、その中に描き出された多くのイメージが象徴としての太陽であることから、上山の作品にも関連性を見出すことができる。

一方この『黒炎』には、他にも多様な図柄があり、『海のニンフ』や『日没』と題された画面がある。未だ検討は十分ではなく推測の域を出ないが、海に潜る女性のイメージは、海女の姿と考えることもできるかもしれない。もちろん小圃と最も近い関係にあった彦山がモントレイを訪れていないとは考えにくい。

さらに上山のイメージを冒頭で紹介したタヴェルニエのグラフィックの仕事【図10】と見比べてみれ



(左) 図8：彦山禎吉《海のニンフ》、(右) 図9：《日没》  
ともに木版画集『黒炎』1923年より

ば、眩しい光に照らされたイメージの構図としても明らかな近接が認められる。

### 日本人はモントレイの芸術家コミュニティに含みうるか

冒頭で述べた試論の必要性は、つまり彼ら日本人画家たちをその地のコミュニティから切り離すのではなく、モントレイの文脈から考える可能性はあるのか、という問題でもある。実際、この地には芸術家コロニーと位置付けられる活動があり、彼らの仕事に日本人画家たちが無関心だったとは考えられない。日本人排斥の空気はこの地にも確かにあったが、作品を手がかりに、実際の接点の証左を探していく作業は、今後の課題として残されているはずだ。少なくとも彼らの仕事を相対的に位置付け、日本人画家たちの視点を明らかにする作業は、まだ始まったばかりである。



(左) 図7：上山鳥城男『赫土社展覧会目録』表紙(図版部分) 1923年、全米日系人博物館 (Gift of the Obata Family, 2000.19.12.)

(右) 図10：ジュール・タヴェルニエ『アルゴノート』誌 1878年12月号表紙絵