

独立独歩のあゆみ

—画家・平野杏子インタビュー記録[後編－1980～現在まで]

齋藤 里紗（横浜市民ギャラリー）

はじめに

本稿は、画家の平野杏子氏（1930年生まれ）に2012年に実施したインタビューを基に、2013年～2017年におこなった補足取材の結果を、およそ作家の経歴・画歴・テーマに沿って時系列にまとめ直し筆者の考察を付したもので、『横浜美術館研究紀要第17号』に前編を掲載した。今回、後編では平野氏の画業の前半期を占めた仏教をテーマとした作品の集大成である〈磨崖仏讃〉シリーズを完成させた1978年以降の表現および主題の変遷を概観し、その背景にあるものを探る。なお、掲載にあたっては平野氏の校閲を得ている。

凡例：

- ・筆者による補足は（ ），平野氏による補足は〔 〕で示した。
- ・話中の個人名や固有名詞は可能な限り正式な呼称を調査し表記した。
- ・インタビューの内容はあくまで平野氏の話そのまま掲載している。

—〈磨崖仏讃〉後の制作はどのように推移しましたか。

〈磨崖仏讃〉を仕上げた翌1979年、韓国^{バングデ}の盤亀台遺跡を取材し制作しました（fig.1）。盤亀台には先史時代に巨大な岩に彫られた岩刻画があり、人や虎、クジラ、亀などの多様な動物が描かれています^[1]。この線刻画は仏教が発祥するずっと以前の時代のもので、当時の人々が目にしたものだけではなく、思想も表れていると感じます。取材をしていた時には、スケッチ中に老詩人に遭遇したことが思い出深いです。当時の韓国には詩をたしなむような文化がありました。〈盤亀台〉シリーズに取り組んでいた頃、時代の変化で日本人も中国文化に接近できるようになり^[2]、次第に韓国から中国へと関心が移っていきました。

中国に意識を向けると、私が幼い頃中国に出征した父が話してくれた、桂林や重慶など岩石の林立する壮大な風景のことが思い出されました。韓国にまつわる作品がひと段落した虚脱感から当時感じていた心の空白と、父の話の思い出しながら想像した中国の風景とを融合させて描いたのが、〈春林天〉、〈石花天〉など「天」と題名につく連作でしたが（fig.2）、後

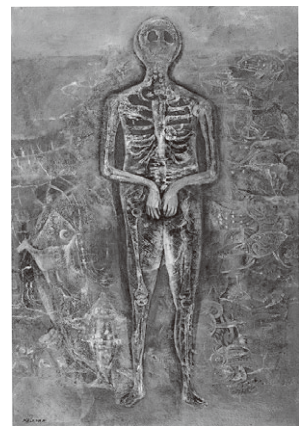


fig.1
〈盤亀台A〉1979年／油彩、
キャンパス、116.7×80.3cm

[1] 韓国南東部の蔚山広域市蔚州郡彦陽邑大谷里に所在する。1971年に発見され、新石器時代から青銅器時代に岸壁に線刻の壁画が彫られたと推測されている。幅10メートル、高さ3メートルほどの面積に、300点あまりが彫られている。

[2] 1972年9月、日中共同声明が出され両国の国交が正常化。また1978年8月、日中平和友好条約が締結された。

年実際に中国を訪れたことをきっかけに想像上の風景を描くことは中止しました^[3]。あまりにも雄大な中国の自然を目の当たりにし、自分には到底この風景を描くことはできないと諦観したのです。私はいつも自然に触れたときの感動や、自然に対する共感を重要視していますが、実際の中国の風景はたいへん圧倒されるものでした。

—日本の古代文化についてはいつ頃より興味を持ったのでしょうか。

仏教を探求していくと、自然にそれ以前の縄文やアイヌ、古事記、琵琶湖の湖底遺跡^[4]についても興味を持つようになり、独自に研究しました。人間の原初的な世界やそこで育まれた文化、その背後にある思想に興味を惹かれたのです。

縄文時代については特によく研究しました。かつてアトリエを構えていた平塚市出縄では土を掘るとバケツいっぱい縄文土器がとれました^[5]。思えば身近にあった土器から、古代の人々の息遣いを感じていたのかもしれない。6世紀に仏教が入ってくる前の日本には、もっと自然風土と結びついた素朴な思想があり、自然に対する興味や畏怖の念—自然を恐れ神とあがめた信仰心に満たされていました。私の幼少期は戦時下で世間全体に閉塞感がありましたが、生まれ育った伊勢原はそんな世情に反して江戸の名残が色濃く残っているような土地でした。江戸時代は仏教が伝わって以来、特定の宗教の影響が少ない時代で、日本独自の気風・文化が育まれました。私はそういった江戸の自由な雰囲気が残りに、かつ自然豊かな伊勢原で生まれ育ったため、宗教から離れたところで醸成される人間らしい文化や、古代のように自然を尊重する思想の方がより馴染み深く、今も惹かれるのだと思います。

また長男が1974年に宮崎県の大学に進学したことで九州との縁ができ、知人と熊本の装飾古墳^[6]を訪れました。私が見た装飾古墳の中には赤や黒の色彩で文様が刻み込まれていたのですが、一時期はこうした古墳や遺跡の中より赤・青・黄の三原色が同時に発掘されることを期待していました。絵画に使う鮮やかな色彩が古代の絵画や装飾に同時に用いられていることがあったならば、これらの色彩は真に人間にとって必要なものなのだと確信できると、なぜか思っていたのです^[7]。



fig.2
《春林天》1981年／油彩、
キャンバス、130.3×80.3cm、
横浜市民ギャラリー蔵

- [3] 1985年4月、中国への研修旅行。重慶、桂林、石林などを訪れている。
- [4] 琵琶湖の湖底にはおよそ70ヶ所の遺跡があるとされる。多くは土器や石器が発見されていることから縄文時代のものと考えられているが、まだ謎が多い。有名なものに葛籠尾崎遺跡がある。(参考文献：小江慶雄『琵琶湖水底の謎』1975年、講談社)
- [5] 平塚市松風町の第一アトリエに続き、1962年同市出縄字中谷戸に第二アトリエが完成。出縄には出縄砦址という中世の城館址、縄文時代から古代までの集落遺跡がある。
- [6] 日本の古墳のうち、内部の壁や石棺に浮き彫り、線刻、彩色などの装飾のあるものの総称。国内約600基のうち、その半数以上が九州にある。
- [7] 九州に多い4～7世紀前半に造られた装飾古墳に用いられている顔料は、現在では赤、黄、白、黒、青、緑の六色と報告されている。しかし黄色の使用例はごく少数であり、また青に見えるものについても厳密に測定すると灰色であるものが隣接する色との対比でそう見えるに過ぎないことが判明しているため、平野氏が述べた「赤・青・黄の三原色」の色彩が同時代の装飾古墳より出土した例は未だない。しかし7～8世紀前半に造られた高松塚古墳・キトラ古墳からは同三色が出土している。(参考文献：朽津信明「装飾古墳の顔料」、文化庁文化財部監修『月刊文化財』平成21年4月号(547号)、第一法規株式会社)

日本の古代については、今も情報には敏感です。最近も新潟県胎内市にある4世紀前半の城の山古墳から銅鏡や勾玉などが発掘され、当時大和政権の権勢が新潟まで及んでいたことが新たにわかりました^[8]。新潟は鳥取や山形とともに、日本海に沈む夕日を眺めるため毎年秋に訪れている土地なので、たいへん興味深く思いました。最近観劇したスーパー歌舞伎の「ヤマトタケル」も、原作者の梅原猛氏（1925年生まれ）による古事記の大胆な解釈が活かされており、たいへん素晴らしかったです^[9]。大和朝廷側の視点に寄りかちな従来の古代史の枠を飛び出し、朝廷の侵略に対する縄文系の住民らの抵抗をきちんと描いており、多様な民族が混在していた古代日本に思いをはせることができました。

―版画はいつから手掛けているのでしょうか。

銅版画は、20歳頃に訪れた大久保作次郎先生宅にエッチングの印刷機と道具があり、初めて興味を持ちました。実際に取り組むようになったのは、銀座の日本美術家連盟の建物内に版画工房が開設した際^[10]、刷り師の木村希八氏（1934-2014）^[11]から版画をやってみないかと誘われたことがきっかけです。リトグラフは試したものの自分とは合わないと思いやめてしまいましたが、銅版画は刷り機を購入し自己流で研究しました。幼少期に鑄金をしていた経験があったので、仕組みがすんなりと理解できました。木版画については昔から近所の書店で買った本の挿絵などで浮世絵に親しんでいましたが、あまりに身近すぎて自分で取り組もうという興味がわきませんでした。一番相性がよいと感じたのがシルクスクリーンです。油彩やアクリル絵具で描いた上にシルクスクリーンを重ねる場合もあるし、シルクスクリーンをキャンバスに刷り、アクリルや油絵具で描き足すこともあり、油彩とシルクスクリーンを併用して制作することは多いです。

版画の時も、刷りに入るまでは絵画と同様に描き進めるので、版の下絵を固めるまでに一番時間をかけています。版画は刷りに入ると油彩とは違って加筆ができないので、納得のいく下絵ができるまで何度も描き直す必要があり、余計に神経を使っています。刷りを他人に任せると、そこまで考え抜いた絵が変わってしまうような気がして、よほど難しいもの以外は自宅に設けたアトリエで刷りも自分でおこなっています。自分で刷ることで、点や線の一つ一つまでもが自分の思うように仕上げることができます。シルクスクリーンの写真製版時の焼き付けは、今も太陽光でおこなっています。写真製版の原理も、子どもの時に日光写真で遊んだ経験から自然に覚えてしまいました。

絵画と版画の違いについては、この主題だから絵画、版画といったように意図的に手法を分けてはおらず、その時の気分で選択しています。版画の場合も、制作するための事前の研究や刷りに入るまでの構図を決めるなどの手順は同じなので、最後の手法が違うだけです。しかしながら、自分の基本は油彩だと思っています。パレットに各色の絵具を乗せる位置を決めているので、手元を逐次確認しなくても描くことができ、気楽です。最近では、何を描くかについて半年は構想を練ってから制作に入っています。

[8] 2012年9月6日、胎内市教育委員会が副葬品の発掘を発表。それまで大和政権の影響が及んだ北限は石川県能登半島と考えられていたため、その北限が250キロメートルも北上することとなった。

[9] スーパー歌舞伎は1986年に3代目市川猿之助が創始。その第一作が梅原猛脚本の「ヤマトタケル」であった。2012年は6月5日より7月29日まで新橋演舞場にて上演。

[10] 日本美術家連盟は1949年発足。版画工房は1963年に運営開始、1976年に閉鎖。

[11] 新潟県南魚沼市出身。独学で版画をはじめ、1959年鎌倉市に石版画工房を設立。自身も画家、収集家であった。

—彫刻は絵画や版画と違う意識で制作されていますか。

彫刻に興味を持ったきっかけは、絵画や版画では描いている対象の後ろ側に手が回らないことをもどかしく思い、ストレスを覚えたことです。その一番初めは絵画の方が具象から抽象へ変化した1960年頃のことでした。自宅が歯科医院で歯科技工に用いる石膏や金属が身近にあったため、それらを材料にがむしゃらに制作をし始めました。1963年に銀座の銀芳堂画廊でおこなった個展「輪廻の章」で、絵画の《輪廻の章》シリーズ10点とともに、初めて彫刻作品を発表しましたが、これらは同年8月末に発生した台風によって失われてしまいました。

私は絵画でも彫刻でも、作品の中にそれを作品たらしめる「“非情な”一本の直線」が存在すると思っています。私が制作した作品は平面作品であろうと立体作品であろうと、中にはその線が入っています。材料やメチエ〔方法〕などは作品をつくるために必須なものです。作品を芯のあるものにする大事な線を引き出すために、私なりの数学の公式を応用しています。このセクションの有無が彫刻作品の成立にとって非常に重要なのです。

彫刻を制作する時は、はじめにイタリア製の油土で模型をつくります。屋外彫刻の場合は、作品が設置される環境を考えながら構想を練ります。以前は動力や風力、地質などの計算を建築家に依頼していましたが、慣れてくると自分の感性で解決できるようになりました。着色については絵画も彫刻も感覚は同じで、いずれもバランスを見ながら配しています。幼少期から実家に入出入りしていた庭師の仕事を観察したり彼らと一緒に作業したりしたことや、近所の鉄工所の職人たちとも親しくしていたことなども影響し、空間の捉え方の基礎が自然と身につく、彫刻、特に野外彫刻を制作する上で役立っていると思っています。小さな頃からよく手を動かしてものを作ったり、いたずらをしたりすることが好きでした。

—彫刻を制作する際に用いている数学の公式とはどういうものでしょうか。

昔のことなので詳細は忘れてしまいましたが、微分積分を用いていたと記憶しています。手でこねる中で生まれてきた形をそのまま拡大するのではなく、ボール紙にその数式で導き出した座標を書き込み切り取ったパーツで模型をつくり、それに肉付けするようにもう一度形をつくり直していました。緻密な作業で、今ではこういうことはできません。学生の頃は数学が大好きでした。一人でじっくりと答えを考える点や、導き出される答えが種類ではないという点で、美術と数学とは同じ種類のものだと考えています。ただし、自分の数学は制作のために自分の頭の中で練るものなので、人に説明することができないのです。

—絵画の具体的な制作手順を教えてください。

どんな作品でも最初に画面構成や構図など、自分はアングルと呼んでいるものを決めます。この点は昔から変わりません。これが一番大変で、約半年間を要します。画面上の限られた空間の中で、モチーフをどのように配するのかを熟考するのです。風景の場合は、描く前に必ず対象となる場所をよく歩き、自分の足と眼で土地の隆起などを確かめ特徴を把握してから制作に入ります。アングルが決まるとエスキースです。エスキースには、画面を格子状に区切っておこなうものと、対角線を描きおこなうもの大きく二種類があります。どこに何を置くか、バランスを見て時にはあえてそれを崩し、構図を決めていきます。また、アングルを考える前にテーマを決めますが、普段から関心を持っていることを煮詰めることもあれば、旅行や観劇などから偶然ヒントを得ることもあり、生活全般から出てくるものです。

—《春林天》発表後、一度だけ写実表現を採用した作品を残されていますが、こういった背景があったのでしょうか。

1982年、横浜市民ギャラリーでの「平野杏子展」^[12]のために刺青を入れた人物を描いた作品を制作しました。時期的に自分の中で仏教や韓国に続き中国をテーマとした表現の模索がひと段落した頃のため、これまでとは異なる切り口で表現したかったのでしょう。刺青をテーマに選んだ理由は、人体に具象的な絵柄が綿密に施されていることがシュールに感じられたこと、また江戸文化の名残として残すべき題材と考えたためです。幼少時、実家には様々な職人が出入りしていました。当時は職人が刺青を入れるのが珍しくはなかったので、奇異の気持ちはありませんでした。制作中は刺青の柄を描きとることに熱中して、人物を描いている感覚が次第に失われていきました。本シリーズを描くにあたって、昔具象を集中的に描いていたこと、デッサンの素地があったことがたいへん活かされました。ただし、この連作の制作を終えると満足感はありませんでしたが、どうも自分の目指す方向性とは違うものだという思いが沸き起こり、以降はこのような表現はしていません。

—90年代前半の制作について教えてください。

1984年、野外彫刻制作のため出縄から福島県伊達郡保原町（現・伊達市保原町）に第二アトリエを移しました。一方平塚では1986年にそれまでの第一アトリエを閉じ、現在のアトリエ兼住居に引越してきました。しかしこの建物はコンクリート造りのためなかなか描きたいものが見つからず、しばらく目にとまったものをヒントに制作をしていました。福島で空を見上げた時に印象に残った太陽のイメージを描いた連作《青い太陽》（1990～1991年）（fig.3）や、アトリエが工事中でまだ使えなかった頃、バケツに粘土を入れて海へ持っていき、鳥小屋で見かけた卵を思い浮かべながら手でこねまわしていたことから形態が出てきた《潮騒を呼ぶ（花）》（1993年）（fig.4）などです。本作の花びらのような形は卵が崩れた形です。生まれたての卵はベチャツとしていて柔らかいのです。卵は魂や命になるもので、私にとって昔から特別な意味合いがあります^[13]。私は毎朝海のそばを散歩しているので、《潮騒を呼ぶ》シリーズにはタイトルどおり波や海辺の貝のイメージも反映されていると思います。背景の色面は海をあらわしています。格子状の部分には、彫刻の制作に用いる網を用いて作成したシルクスクリーンを併用しています（fig.5）。

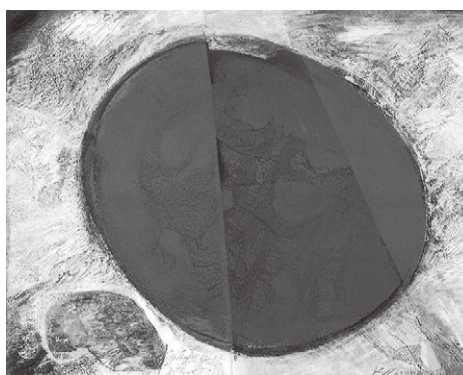


fig.3
《青い太陽Ⅱ》1991年／油彩、キャンバス、
91.0×116.7cm

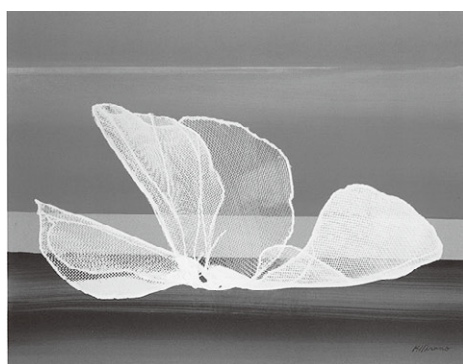


fig.4
《潮騒を呼ぶ（花）》1993年／油彩、
シルクスクリーン、キャンバス、72.7×91.0cm

[12] 会期は9月11日～26日。横浜市教育委員会主催。この展覧会を機に、横浜市民ギャラリーに《春林天》が収蔵された。

[13] 前編（『横浜美術館研究紀要 第17号』、平成28年3月31日発行、横浜美術館）p10参照。

卵形や波状の動きには、自然界のあらゆる形態の原則が凝縮されていると私は考えています。卵や不定形の波の動きには、確固とした直線はどこにもありません。だからこそ動植物をはじめとするすべての存在の形が、その中にあるように思うのです。したがって、形態を描く際に重要な部分は、移動する線〔ライン〕です。例えば同じ種類の魚がみな完全に同じ形をしているわけではないでしょう。すべてが可変で、不定形です。同じものは一つとしてないからこそ、描こうとする対象をよく見つめ、その中にあるうごめくラインをつかまうとしています。作品を成立させる「“非情な”一本の直線」のことを話しましたが、作品を描く過程ではこの移動するラインの把握がたいへん重要です。

—90年代後半以降は、《出口のない海》(fig.6)に見られるように、土器や土偶など縄文時代を象徴するようなモチーフが前面に出てくるようになります。

抽象では見る方に伝わらないこともあると思います、土偶や土器、古事記の登場人物など、必要なモチーフは具象的に表現するようになりました。私自身、人間が単純になってきているのかもしれない。

《弟橘媛》シリーズ(2002年～)の背景には着物の文様型紙を使っています(fig.7)。型紙は、日本橋で悉皆屋・和服店を営んでいた伯父〔母の兄〕が昔京都から取り寄せたものを受け継ぎました^[14]。作品に用いたのは小紋の青海波(せいがいば)^[15]の型紙で、シルクを張った版にステンシルで型紙を写し、更に刷った後に加筆して整えています。昔の型紙は丈夫なので、そのようなことをしても破けるようなことはありません。既存のものを活かすこうした工夫によっても、わかりやすい表現が生まれているのでしょう。型紙は最近の制作にもよく用いています(fig.8)。

—制作活動は長年に及びますが、表したいものは変わってきましたか？

変わりません。特に抽象に移行し、仏教テーマの作品が一段落してからは、自然や、宗教が根付く前の時代に自然と共生してい

[14] 平野氏が所有している型紙は全175枚。明治から大正期のものではないかとのこと。柿渋で接着した美濃和紙を彫刻刀で彫って制作されている。なお、平野氏の伯父は丁稚先の和服店から独立しており、同店には伯父の姉が先に嫁いでいた。

[15] 半円形を三重に重ね、反復させた文様。

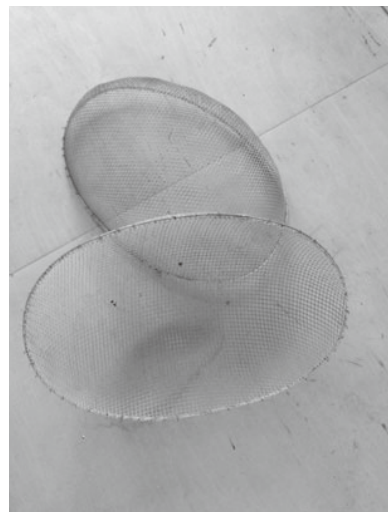


fig.5
彫刻に使用する網 筆者撮影



fig.6
《出口のない海》1996年／油彩、シルクスクリーン、キャンバス、112.1×145.5cm



fig.7
《弟橘媛》2002年／シルクスクリーン、アクリル、キャンバス、162.0×130.0cm

た人間が持っていた本来の思想やあり方を、自分なりに解釈し、自分の中の幻想を用いて表現してきました。ただし、その主題を追求し表すために選ぶモチーフや、表現のしかた、出来上がった作品の見え方は変わってきたと思います。

創作の際は目の前にある作品に没頭するので、過去の仕事を振り返ることが難しく感じます。その時の心境を完璧に思い出すことが困難なのです。55歳くらいで自分が本当に描きたいものがやっとはっきり見えてきましたが、その時にはもう体力が衰えていました。本当に自分だけのオリジナリティを持った作品を制作することは難しく、苦しいものです。

自分にとって制作することは生活の一部です。従って、生活やその時の心情の変化に応じて制作の持つ意味や、自分の中での位置も変わってきました。制作のほかに自分が大事にしてきたのは、第一に家庭です。私は画壇では無所属を通してきましたが、それは制作の意欲を保つことや、発表の機会をつくることも、全て自分一人でこなさなければいけないということでもありました。困難を伴う制作や発表を続けてこられた基盤はやはり家庭、家族です。家庭なくして今の自分はありえないので、家族に迷惑がかかることはしないように留意してきました。また、生活の中に美が存在すると思っているので、家庭の中でアイデアが浮かぶことも多いです。手を動かし作品をつくるのがすなわち生活なので、私は家庭・生活と制作とを切り離して考えることができません。



fig.8
文様型紙から起こしたシルクスクリーンの版 筆者撮影

—ご家族は平野先生の制作についてどのように感じていらっしゃったのでしょうか。

夫^[16]は子育てや制作について、無言で応援してくれていたように思います。子どもの教育だけはしっかりしてほしいということ以外、何も要求されたことがありませんでした。私は子どもが生まれてからも、寝ても醒めても、運転中までも絵のことを考えていました。子どもたちには我慢をさせたこともあったかもしれませんが、1959年に入院した際、お見舞いに来てくれた知り合いの牧師さんが「親はなくても子は育つ」とおっしゃってくれたのでふっと気が楽になり、自分の道を貫きとおせたと感じます。

二人の息子はいずれも夫にならって医師になりました。長男は泌尿器科医として東京都墨田区の総合病院に勤務し、次男は歯科医として平野歯科医院を継いでいます。二人とも子どもの頃は読書に親しむ一方、野山など自然の中で遊ぶのが好きでした。土曜日になると大型書店に二人を連れていき、そこで一日過ごさせていました。息子たちは自分で興味のある本を選び、夢中になって読んでいました。またよく山の中で遊んでいたためか、たいへん耳がよく、鳥や動物の鳴き声など様々な音を聞き分けていました。人々の心があたたかな時代であったので、自分が制作に没頭している時は近所の方がよく面倒をみてくださっ

[16] 歯科医師の平野美治氏。1928-2005。平塚市で平野歯科医院（開業は1879年）を運営。1954年に杏子氏と結婚。

たので、子どもはのびのびとしながらも、よく勉強するように育ってくれました。立派に成長してくれたと思います。

—制作をする上で、譲れないことはありますか？

他人の意見にはすんなりとは従わないことと、制作中の仕事場は見せないことです。前者については、無尽蔵に素直に意見を聞いてしまうと自分の核が失われてしまうからで、どんな意見でも自分の中で咀嚼して納得ができないと、取り入れることはありません。制作中の仕事場は、自分のアイデアを熟成し、じっくりと試行錯誤する場なので、制作中はむやみに人を立ち入らせないようにしています。この点については、たとえ家族でも同一のルールを用いています。特に筆を置く、つまり作品が完成する5分前は狂気の時間であって、誰であっても邪魔されるのは許せない気持ちがあります。

—これまで開いた展覧会で、印象に残っているお客様の感想などがありますか？

展覧会はたくさん開催したのですがすぐには思い出せませんが、毎回の展示に学ぶべき点があり、作品を見た方がその場で口をついて話した感想によいものがありました。外国の方から手紙が届くこともあります。平塚総合公園に設置している彫刻作品<トキオコシC>（1990年）には、自作の詩を彫ったプレートをつけています（※）(fig.9)。英訳も付していて、その英訳文に対する感想を海外の方からいただくことも多いです。詩作については全くの独学です。

※「時おこし」

海から 山から 野から
風はさわやか 光がさしてくる
未来をはらんだ卵が生まれた
子供の叫びがきこえる
時が立ち上がる



fig.9
<トキオコシC>1990年/FRP、金箔、
230.0×350.0×295.0cm、平塚市総合公園
※作品は後方。右手前が詩を刻したプレート
筆者撮影

—今後の制作の展望について教えてください。

新作は古事記をテーマにしようと思ひ梅原猛氏の著作等で研究しています。長男が大学生の頃、宮崎を訪ねた折に現地で購入した首人形^[17]が最近家の中から出てきたことからモチーフのヒントを得ました。文様型紙も使うでしょう。

[17] 割り箸ほどの棒の先端に5～6cm四方ほどの頭部のみがつくられた土人形。平野氏は約10体を所有。時代、詳細不明。

まとめ

1970年代末、《磨崖仏讃》で仏教テーマを完結させてから、平野氏は仏教以前の古代世界へと関心を向けた。作品上に最初にその傾向があらわれるのは1979年、韓国の盤亀台を描いた作品である。盤亀台はそれまでおよそ10年にわたって訪れ磨崖仏を取材した慶州の南山より40キロメートルほどの位置にあり、磨崖仏を描き終えたことから次に目が向いたことと思われる。その後平野氏は日本の古代文化を多岐に渡って探求しているが、それらを主題に作品が制作されるのは10年ほど後のことである。

その間、すなわち80年代は刺青を主題とした作品（1982年）を例外として、平野氏の作品は再度抽象的な傾向が強くなる。しかし空想上の風景を描いた《春林天》や《石花天》シリーズ（1981～1986年）と刺青の作品とでは、表出されたかたちは異なるが緻密な描写が採用された共通点があり、これは70年代の仏教テーマの作品から継続した傾向である。1984年に野外彫刻に取り組むためのアトリエを福島に設けて以降、80年代後半から2000年代に渡って彫刻を精力的に発表するようになる。

1989年からはシルクスクリーンの作品が発表され始め、ここで縄文土器や土偶など10年前からの古代世界の研究成果が作品上にもあらわれるようになる。他方、原色の矩形をフラットに構成した《ファジー・ストリート》（1991年）（fig.10）は、それまで油彩や銅版画で発表してきた作風と印象が大きく異なるが、こういった色面の表現はその後の《潮騒を呼ぶ（花）》（fig.4）の背景など、以降のシルクスクリーンを用いた作品にも採用されていくこととなる。90年代中頃には、土器や土偶などのモチーフをシルクスクリーンで刷り、油彩と併用で制作する手法が見られるようになる。また、80年代半ばより手がけられた彫刻では卵型のモチーフがよく採用されているが、90年代に及ぶと平面作品でも60年代の抽象初期以来再び同モチーフがあらわれている。

2000年代から平野氏は、文様型紙から起こしたシルクスクリーンを作品に用いるようになる。同手法で描かれる代表作《弟橘媛》シリーズで描かれる弟橘媛（オトタチバナヒメ）は、『古事記』『日本書紀』に登場する倭建命（ヤマトタケル）の妃

で、夫の東征に従っていたが走水海を渡ろうとした際に海が荒れ、海神の怒りを鎮めるため自ら海中に身を投げた人物である。平野氏は弟橘媛を倭建命と抱き合うように密接した姿で画面中心に配している。青海波の文様型紙はこの二人の図像の背景に用いられ弟橘媛が投身した海面をあらわしており、密集し繰り返される細かな文様は、平野氏がかつて執心していた細密描写の代用のようにも感じられる。

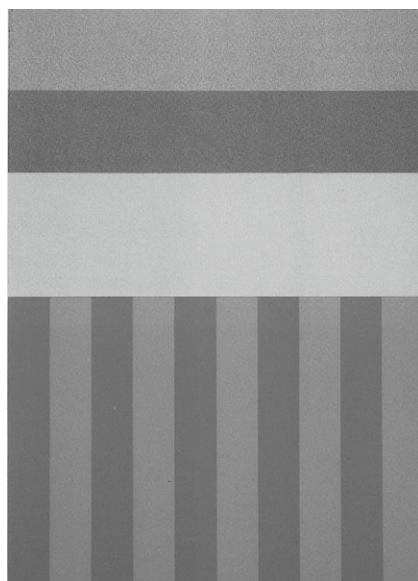


fig.10
《ファジー・ストリートC》
1991年／シルクスクリーン、
76.0×56.0cm

2009年に発表した〈母と子の絞りの和〉は写真製版したシルクスクリーンで平野氏の実母と自身の姿をキャンバスに刷り、中央に実母と自身がそれぞれ着用していた着物地をコラージュした異色の作品である (fig.11)。同作品が発表された「平野杏子ふるさと展」は平野氏の生まれ故郷の伊勢原市で開催されたもので^[18]、回顧展に際し自身の幼少期に思いを馳せたことが想像され、着物地の使用は平野氏が共立女子専門学校家政科に通い和裁にも通じていたことを連想させる。

医師の妻でもある平野氏が、制作と家庭を長年両立させてきた中には困難もあったという。制作に対する家族の理解があったことはもちろんだが、平野氏自身が制作に情熱を傾け続け、主題・手法両面に渡って好奇心と探求心を保ってきたことが、平野氏が多様な作品を生み出してきた一番の要因であると思われる。60年以上に渡る平野氏の制作を振り返っても、初期を除き各時代の美術の潮流から受けた影響は多くなく、そのことも「独立独歩」を体現しているといえよう。ここ数年制作ペースは以前よりも落ちたと語るも、嬉々として首人形や、日本古代・アイヌ文化等に関する記事が掲載された新聞の切り抜きを筆者に見せてくれる平野氏の様子から、新作の新たな展開が期待された。

2016年秋、古事記をテーマとした新作が完成している。未発表なので図版は紹介できないが、予告どおり首人形と型紙を用いた連作で、同年春に病に倒れながらも、数年かけて制作を遂行した平野氏の強い思いを感じるとることができた。

謝辞：

本稿執筆にあたり、平野杏子氏には幾度も取材や校閲にご協力いただきました。東京文化財研究所保存科学研究所センター修復計画研究室長・朽津信明氏には、装飾古墳内色彩についてご助言をいただいたほか、佐藤佐代子氏、浄光勝弘氏にもご協力をいただきました。記して感謝いたします。



fig.11
 〈母と子の絞りの和〉2009年/
 アクリル、シルクスクリーン、
 コラージュ、キャンバス、
 227.3×181.8cm

[18] 2009年4月9日～18日。会場：伊勢原市民文化会館、主催：平野杏子ふるさと展実行委員会。

※本稿前編（前掲）について以下の誤りがあった。記して訂正します。

・P5、注1、P12、fig10およびP16年表内

誤：《磨崖仏賛》 正：《磨崖仏讃》

・P16年表内

誤：1980（昭和54） 正：1980（昭和55）

平野杏子略年譜

[凡例] 展覧会や出品作品名は本文中で取り上げたものを中心に抜粋した。

西 暦	和 暦	
1979	昭和54	2月、第11回潮展（銀座三越）に《盤亀台A》（fig.1）ほかを出品。
1980	昭和55	3月、平野杏子招待絵画展（ソウル市世宗文化会館）を開催。 サロン・ド・メ（パリ）に《春林天》（fig.2）を招待出品。 サロン・ド・メ関係者と交流。
1982	昭和57	9月、個展「30年の歩み・平野杏子作品展」（横浜市民ギャラリー）「平野杏子小品展」（つうりすとギャラリー、横浜）開催。
1984	昭和59	福島県保原町（現・伊達市保原町）に第二アトリエを移設。
1985	昭和60	4月、中国を研修旅行。重慶市、広西省桂林市、雲南省石林等を訪れる。 （※中国への訪問は1979年、1982年に続き3回目）
1986	昭和61	現在の住居兼アトリエに第一アトリエを移設する（平塚市松風町）。
1987	昭和62	7-10月、「第5回ヘンリー・ムーア大賞展」（美ヶ原高原美術館、長野）に彫刻《トキオコシ》を出品、美ヶ原高原美術館賞を受賞。
1990	平成2	5月、芹ヶ谷公園（町田市）に野外彫刻《トキオコシ》が設置される。
1991	平成3	3月、平塚市総合公園に野外彫刻《トキオコシC》（fig.9）が設置される。
1992	平成4	11-12月、個展「春のひびき—平野杏子展」（日本橋高島屋）を開催。
1993	平成5	11月、第14回現代女流美術展（上野の森美術館）に《潮騒を呼ぶ（花）》（fig.4）を出品。
1996	平成8	4-7月、個展「石神の丘美術館開館記念“沈黙を聴く・岩手縄文”平野杏子展」（岩手町立石神の丘美術館、岩手）を開催。 11-12月、第17回現代女流美術展（上野の森美術館）に《出口のない海》（fig.6）を出品。
1998	平成10	モニュメント《潮騒を聴く》を平野歯科医院前（平塚市）に設置。 11月、長谷川平蔵・遠山金四郎屋敷跡（墨田区）に史跡モニュメントを設置。
2001	平成13	10月、個展「アートスペース・キテーネ開廊記念 平野杏子展 “縄文的宇宙観”」（藤沢市）を開催。
2003	平成15	3-5月、個展「アート七変化—平野杏子展」（池田20世紀美術館、静岡）を開催。
2004	平成16	3月、「日本・ルーマニア文化交流2004年展」（東京芸術劇場ギャラリー）に彫刻《芽生え》を出品、ブランクーシ賞特別賞を受賞。
2005	平成17	10月、夫・美治没。享年77。
2006	平成18	3月、国立九州博物館に慶州南山磨崖仏拓本6点を寄贈。
2007	平成19	3月、伊勢原大神宮に彫刻《ひとりよりふたり》を設置。 11月-翌1月、個展「平野杏子展」（平塚市美術館）を開催。
2009	平成21	4月、個展「平野杏子ふるさと展」（伊勢原市民文化会館）を開催、《母と子の絞りの和》（fig.11）を出品。

The Path toward Independence and Self Reliance: Documentary Interviews with the Artist HIRANO Kyoko [Part 2: 1980 to the present]

SAITO Risa

This text is the conclusion of a two-part series based on interviews with artist Kyoko Hirano whose works are included in the collections of the Yokohama Museum of Art and the Yokohama Civic Art Gallery. Part 1 appeared in vol. 17 of the *Bulletin of Yokohama Museum of Art*. Ten interviews were conducted between May and November 2012, followed by intermittent supplementary interviews from 2013 to 2017. The interviews traced the artist's biography and professional profile, and the report is organized chronologically and thematically in consultation with the artist.

Part II concentrates on transitions in Hirano's themes and style following the completion of her monumental *Maigaibutsusan* (1978) after a ten-year period during which she spent time in Korea doing research and painting. In addition, Hirano's work in media aside from painting, particularly prints and sculpture, that could not be touched upon in Part I are also taken up in Part II. After completing her Buddhist themed work at the end of the 1970s, Hirano's interest turned to periods pre-dating Buddhism and to Jomon and Ainu cultures and stories chronicled in the *Kojiki* (Record of Ancient Matters, compiled from oral tradition in 712). Such influences, however, did not appear in her art until the 1990s. In the 1980s, she revisited the abstract expressionism she had engaged in at the beginning of her career. In 1984, in order to produce outdoor sculpture, she set up a second studio in Fukushima that she used for around twenty years. In 1989, she began producing silkscreen works and then works combining silkscreen and oil paint. At around the same time, themes of the ancient world appeared. Such themes continue into the present. In the 2000s, Hirano used stencils with kimono motifs inherited from her uncle. She is intensely engaged at the present time in themes derived from the *Kojiki*.