

山口県立美術館ニュース

天花

第24号

TENGE

昭和60年6月1日
発行山口県立美術館



植木茂 トルソ

表紙作品解説

植木茂

1913(大正2)~1984(昭和59)

トルソ

ケヤキ・1981(昭和56)・152.0×58.0(cm)

植木茂には、トルソと名づけられた木彫作品が多い。もともとトルソとは、破損したり、制作が放棄されたりして、頭部や四肢の全部あるいは一部が欠けている彫刻、いわば胴体のみを彫刻をさしていた。しかし、このような不完全な作品のうちこそ、完全な作品ではかえって見失われがちで美しさを発見することができ。顔や指先などの表情は、ともしれば瑣末的な表現におちいりがちであるけれども、トルソではそのような、部分による束縛から解き放たれ、像全体の肉づけ、動静がわれわれの眼の前に浮かびあがってくる。彫刻は立体を造形する芸術である、という意識が確固たるものになった近代においては、意図的にトルソ作品が数多く制作されるようになった。近代彫刻の父ロダンはこう語っている。

「良い彫刻家が人間の胴体を作る時、彼の再現するのは筋肉ばかりではありません。それは筋肉を活動させる生命です。……生命よりも以上のもの、……力です。力がそれに付与しました伝えるものは優美の事もあろうし、烈しい強さの事もあろうし、

愛情的魅力の事もあろうし、制し難い激越の事もあろうし。」(『ロダンの言葉抄』岩波文庫)

肉体のもつヴォリュームのうちにすべての感動の源となる力を表現しようとしたロダンによって、近代彫刻は始められたのである。

このロダンのことは、ロダンの姿勢は、抽象彫刻の作家とされる植木茂の作品のうちにも脈脈と息づいている。むしろ、近代の眼が肉体のヴォリュームのもつ美しさを再発見したとき、肉体からその力そのものを抽象しようとする衝動がおこるのは、きわめて自然なことのように思われる。

さらに、実は諸芸術のうちでも、材との肉体的な対決をその制作の最も重要な要素としている彫刻においては、力はいつの時代にも彫刻の本質にかかわっていたのである。

植木は材としてケヤキを好んで選ぶ。この硬い木は小手先の仕事を許さない。のみをふるう作家にたいして真向からの対決を要求する。作家に力量がなければ、ケヤキの丸太の迫力の前に立ち往生してしまうか、逆に力づくでケヤキを屈伏させよう

として切り刻み、作品そのものを殺してしまう。

植木の作品の肌に残るのみのあと、このぎりぎりの戦いの証なのである。この戦いの過程のうちに、植木の力が作品に注ぎこまれる。それはケヤキの力——あるいは木霊——と一体となって、作品の生命となる。

植木は数多くのトルソによって、数多くの生命のかたち、力を表現してきた。表紙の作品において植木がたどりついたかたちは、制作過程での戦いの厳しさにもかかわらず、ゆつたりとしていておろろかである。戦いの終わったあとは、何事もなかったかのように、ずっと以前からそのままのかたちであったかのように見るもの前に立ち現われる、そういった高い完成度を示している。「力がそれに付与しました伝えるものは優美の事もあろうし……」というロダンのことばのように。

(米屋優学芸員)

中国陶磁2000年の流れ

昭和60年7月13日～8月18日

小文字のチャイナChinaが陶磁器を指すことばとして使われ始めたのは16～17世紀のことらしい。もとは

中国の磁器という意味であったのが、やがて陶磁器全体を指すことばとして使われ始めたという。しかし全体といつても、いわゆる磁器的なものをさす色あいが濃いらしいのは、磁器の開発がおくれ、中国、日本の輸出磁器が貴重視されたヨーロッパにおいては当然のことであろう。現在ではあまり用いられてはいないようだが、それにしてもチャイナが陶磁器の普通名詞であるのは興味ぶかい。中国陶磁器が学問的研究対象となつてまだ日は浅い。そして、中国における考古学的調査が始まった以降の展開にはめざましいものがある。たとえば、中国陶磁史年表というも

のを作成したら、それは、ほとんど毎年書き改められ、補われなければならないであろう。

そのような日々新たな様相を見せつつあるとさえ見えるような中国陶磁を見るとき、あらためて、その合理性に富んだ展開におどろかされるのである。

今回の展覧会は、漢から始めて、清までの展開を見ることを試みた。展覧会を漢から始めることそのものは、高火度釉の展開を柱にする中国陶磁についてその序章をのべられたいというような欠点があるものの、私たちになじみ深い中国陶磁の各時代の特徴といったものをほぼつかむことができよう。欠点といえば、たとえば、現在の時点では、自然釉から展開した灰釉をほどこした陶磁器

が商代にはすでに出現していることや、低火度釉陶の出現が戦国時代までさかのぼることなどを作品で展示できないことである。これらが見られないことは、日本国内のコレクションによる中国陶磁展には通例の問題といえよう。

この展覧会は、展示作品の大部分を、まとまった形で展示されるのは今回が初めてというひとつのコレクションからの出品に負っている。このような作品群が未公開のまま存在したのはおどろきあるが、それが約一五年ほど前から集め始められたものだとすることもおどろかされる。中国陶磁史をほぼ概観することができるコレクションが、中国とはほぼ無関係に形成できるということはまさに興味ぶかいが、先の欠点もまた、中国からの作品がないことに原因の大半があるといえよう。

このような状況をふまえつつ、本展は、一点一点の作品をよりよく鑑賞すること、初めに述べた合理性に富んだ展開そのものを見ることのできるようにとのふたつの調和を展示において実現することに意を用いた。そのために、全体を以下の3部にわけて構成した。

第2部 青磁・白磁と磁州窯 第3部 青花から五彩へ

時代的には、第1部は漢から唐まで、第2部は五代・宋・遼・金を中心に、第3部は元・明・清という区分を目やすとしたが、あくまで便宜的なものである。

第1部は、窯の中で舞い上った灰がふりかかってできたいわゆる自然釉にヒントを得た灰釉の成熟と、青磁の成立、さらには白磁の出現の時代を見る。これとは別に鉛を媒熔剤にした低火度釉陶の変化に富んだ造形を見る。中国では臺の副葬品として、器物や、いわゆる俑とよばれる人物像や動物像などがつくられ、埋められているが、低火度釉陶と加彩陶の大部分がこれらにあてられたと思われる。その代表的な例が唐三彩といえよう。

第2部は宋代を中心とする時代の青磁・白磁と磁州窯を見る。いわゆる中国の名窯とよばれる産地において、黄金時代とよばれるにふさわしい作品がつくられた。また磁州窯系とよばれる北方民間諸窯では、生き生きとした文様をもつ作品がつくられ、とくに、鉄絵による筆によって陶器に絵付けをした作品は、次代の青花を用意したといえる。

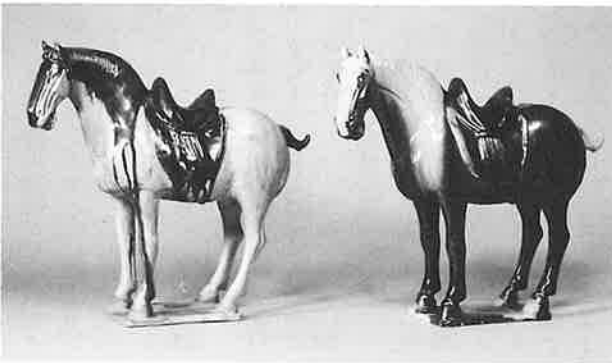
第1部 古代陶磁と俑・唐三彩



緑釉樓閣



緑褐釉駱駝・褐釉胡人



三彩馬（一対）



灰陶加彩雲氣文蓋付壺



灰陶加彩女子

第3部は、元の青花からはじまり、五彩・粉彩へと展開する世界である。白地にコバルトブルーの文様を描いた青花はわが国では染付とよばれている。青花の出現によって、中国陶磁器は一種の国際的普遍性を獲得したといってもよいのかもしれない。そして、やがて上絵付けがほどこされた五彩の出現をむかえ、さらに色彩の精緻な粉彩の登場を見ると陶磁の文様は、器物に従属するものから絵画として独立していこうとするかのような様相を見せつつ、清朝官窯においてひとつの頂点を見せる。

このように、きわめて単純に3部に構成したのは、はじめに述べたように、一点一点を味わうとともに、展開を見ることも重視したためである。一歩さがって一度に一〇点以上の作品をながめることによって、なにかが見えてくるかもしれない。それも中国陶磁ならばこそその楽しみではなからうか。

（榎本徹学芸課主任）

料金

- 一 般 七〇〇円
- 高・大生 五〇〇円
- 小・中生 三〇〇円
- 二〇名以上の団体は各一〇〇円引



白地牡丹文瓶



黑釉堆線文瓶



青磁蓮弁文多嘴壺



五彩魚藻文輪花鉢



青花魚藻文壺



粉彩百鹿文壺



黑地五彩蓮池文角形瓶 (一對)

山口の現代美術Ⅲ

これが作品だといわれて立ち止まらされても、そこにただの棒切れや絵具の層だけしか見てとれないということはよくあるだろう。古くは抽象的な作品に出合った場合、そして今日ではいわゆる現代美術と呼ばれるものに接した場合、まず私たちはそのいわゆるいいがたい作品の表情にとまどってしまいがちである。しかし、外国語がそれを日常的に使う人びとにとっての単なる道具であるように、重要なのはそのあらわれ方の難解さではなく、表現そのものの質であることはいうまでもない。ところで私たちは、作品のいわば向う側に芸術家の表現しようとした世界があるように普通考える。その時作品は、創造的世界に開かれた窓であり、窓自体は可能なかぎり透明であるにしくはない。表現が客観的であるというとき、それは、そうした世界が

窓の向う側に誰に対しても等しく展開しているということである。逆に表現がわかりにくいというのは、窓の外に霧がたちこめているような状態であるといえる。しかし、このたとえばは正確ではない。というのは、作品を構成している物理的側面（窓）は、それが表現している内容（創造的世界）と切り離すことができないからである。つまり、作品の内容は厳密にその形式と一体となっているので、形式は内容への単なる入口ではない。そのことはさておいても、作品と長く接することによって、あるいは作家のことや作品の周辺の状況を理解することによって、ある時急に作品の世界が開けてくるということとはよくあることだろう。作品自体が変化しているのだから、それはたちこめていた霧が晴れたのではなく、もともと霧などなかつたということになるはずである。

ところで、もつとも単純な、かつ根の深い問題は、美術がつねに宗教や文学などに包括される芸術的価値の一分野として展開してきたというそれ自身の歴史と、自然をも含めた現実から経験的に感受されるものへの絶大なる信頼とである。たとえば、十字架に磔けられたキリストの痛みは、刑を受けるものすべてのものとしては客観的であるということができる。しかし原罪を贖うべく地上に現わされたキリストのまさに象徴的な姿として見られないかぎり意味がないとすれば、つまり美術作品としてはそのようなものとして表現されていないかぎり優れたものと呼べないとするれば、キリストの肉体表現が写実的であるかどうかは二義的な問題であり、それを正しく理解することはほとんど宗教的できごとなので決して容易ではない。また、日没に祈る農夫たちの姿が現実感動的であるとしても、それに取材した絵画は、絵画的なできごととしてそれを実現するのでなければ、常に現実の二番煎じとしてそれに振りまわされるほかない。作品を見て、それが何なのかという疑問に立ち止まってしまふのは、作品という窓の向う側に

別なある原理によつた世界——先の例でいうならば、宗教的世界や現実の世界から逆に絵画的な世界を規定することに、私たちが慣れすぎているからだといつてもよいだろう。しかし、もともと私たちにキリスト教的教養がないにもかかわらず、ある種の作品に感動を受けるということはよくあり、また、一般的な意味では写実的とはいえない作品を見て、妙に現実感を感じたり感覚的な興味を覚えさせられたり、ということはいくなくない。それは作品がそれ自体で示す世界との邂逅に違いなく、それこそが作品の新しい理解の第一歩だとすれば、私たちはそれが何なのかという早急な結論を引き出す前に、私たちにどのように見えるかという純粹さに立ちもどる必要がある。たとえば、セザンヌの絵の中のリングは、リングといえるかどうかかわからないほど現実のモデルの細かな特徴を欠いている。しかしそれがまぎれもなくリングであるのは、その存在的レベル——いわゆる再現性によつてではなく——においてであり、サン・ヴィクトワール山が構築的な大きさを示すのは、物理的な等価物としてそれが表現されているのではなく、感覚的な空間構成のなかで実在



砥上賢治 天然と人工

的にたちあらわれてくるからである。ところで、現代美術に属する作品を見てもうひとつわかりにくいときされる点は、誰にでもすぐできそうな技術的な問題であろう。それが限られた人にしかできない特殊な技術ならばわけはわからずとも私たちは驚きもまじえてそれを評価しよう。しかし、誰にでもできるような気がする、「なアんだ」とばかり急に鼻白んでしまったりする。現代美術においてもテクニクが優先する、たとえばハイパー・リアリズム（写真のように克明な再現性を重視する）の作品がわかりやすく思われるのはそうした理由からだ、そのようなものと、ただ絵具をしたたせ

ただけの技術の見えにくい（行為としては単純だが技術がないのではない）ものとの比べて、どちらが優れたものであるかを考えるときには、全体としての内容が問題になるので、技術的な側面だけをとりあげることはできないのである。たとえばフォントナのカットイング（キャンヴァースに裂目を入れる）は、それ自体では何とすることはない。誰でも同じようなことが可能なこのことが意味をもつのは、フォントナの空間概念という文脈においてであり、裂目を入れることが目的として（技術の成果として）設定されているのではない。同じように、材木をころがしただけというような作品があったとすれば、その場において、材木に何ら手が増えられてないとしても、その形や色、質感によってどういう感覚が引き出されるかが焦点になっていると考えるべきではない。もっとも、いわゆるコンセプトチュアル・アート（概念芸術）に属する作品は、作品化された特定の物質・素材にかかわるのではなく、そのものによって指示された芸術という概念にかかわっている、感覚的なもの、視覚的なものは重要視されていない、ということも知っておく必要がある。

さて、今回で3回目になる現代美術にかかわる展覧は、「山口の」という名称が示すように、県在住、あるいは県出身の作家たちがいまだどのような仕事を展開しているか、といった現況紹介的な性格のものである。現代美術という言葉を厳密に規定するならば、ある特定の表現様式なりテーマ的統一をはかった展覧によって表現の特質を明らかにすべきであることは当然ながら、「山口の」という限界においては、そうした取り組みは非常に困難なものといわざるをえなかつた事情がある。しかしながら今回は、これまで同様に県にゆかりのある作家5名の作品を紹介するとともに、幸いにも東京を中心に活動している一群の作家たちの協力をえることができたので、山口という枠を多少とも離れて現代美術に対しての意識的な取り組みの一端を平行して展覧することが可能になった。素材にそつて、あるいは絵画や立体という限定の内と外とにおいて、どのようなことが試みられるかは会場の作品を通じてしか理解しえないが、表現のレベルでは、かつてないほどに今日ではさまざまなことが行なわれているとしても、多様性の名においてすべてを等距離におくのではな

く、豊かに感応する鋭い感性によって、その仕事のひとつひとつをみきわめていかなければならないのである。
（高田美規雄専門学芸員）

■出品作家

- 荒瀬 景敏(山口市、平面)
- 河村 正之(防府市出身、平面)
- 蔵重 範子(岩国市出身、インスタレーション立体)
- 砥上 賢治(下関市出身、ヴィデオ)
- 柳井 嗣雄(萩市出身、平面)

▲迂回のパッサージュ▼

- 伊藤 誠(立体)
- 岡崎乾二郎(立体)
- 菊池 敏直(平面)
- 佐川 晃司(平面)
- 高木 修(立体)
- 松浦 寿夫(平面)
- 吉川陽一郎(立体)

会期 六〇年六月一四日、

七月七日

(月曜日休館)

料金

- 一 般 七〇〇円(六〇〇円)
- 高・大生 五〇〇円(四〇〇円)
- 小・中生 三〇〇円(二〇〇円)
- ()内は二〇名以上の団体

デッド・エンド

三輪和彦

一九七五年七月もおわりのある日、私はパークレイのビーター・ヴォーカスのスタジオにいた。飾られる事を拒否しているような古く大きい倉庫を、住居部と仕事場とに分けているそれは、見ただけで主がどんな神経の持ち主であるかが想像できた。私は同じ年の七月二日、美術大学に入学するためアメリカはサンフランシスコに第一歩を踏み入れていた。二日後に独立記念日を控えたその地では、朝から夜中まで狂ったように爆竹が鳴り響き、それはあたかも私

を歓迎してくれているかのようであった。

九月から始まる新学期の前に、アパートを探したり、ロスアンジェルスに行ったりと忙しい時を過ごしていたある日、知人に誘われてヴォーカスに会う機会を得た。私たち二人が線路沿いを歩いて彼のスタジオに着いたのは昼の三時頃であった。重い木の扉をこじ開けて中に入ってみると、薄暗いいわゆる住居部に五、六人の男たちが集まって酒盛りの最中だった。その中の一人が私たちを見つけるや、ゆっくりと椅子から立ち上がり、低く太い声をかけてきた。その男がヴォーカスであった。彼の風貌について多少の知識はあったが、実際私の目の前に現われた彼はそれをはるかにしのぐ迫力があつた。そんな彼が棒立ちになつている私を、私のために開いてくれた宴の中にごく自然に引き入れてくれたのは頭が下がった。パーティには彼の奥さんや助手、それに革ジャンパーや革靴等を土で忠実に再現してみせるあのマリリン・レビンらに加わり、だんだんにぎやかになつていった。パーティのメンバーはほとんどが陶芸家であるのに、仕事の話はいつさい無く、皆がすすつている

口をやけどしそうなくらい辛い中華スープの事とか、子供に関する事、またはビリヤードの事などであった。

私は席を立ち、仕事場を見る事にした。テニスコートなら二、三面は取れそうな所で最初に目についたのは、巨大な針金細工でもいおうか、直径二〇センチメートルくらいの金属のチューブが、高い天井にとどきそうに、グニャグニャと折り曲げたりのぼしたりしてある作品であった。まだ未完成らしくガスボンベやバーナーがあたりに散乱していた。銀色に塗られたガス窯の近くの床に無造作に並べられている大量のプレートを発見する事ができたのはようやくスタジオ内を見まわしてからだった。私が中学一年の夏、京橋の東京国立近代美術館を見た、指でひつかかれ原色の赤や青を塗りたくられたあの皿ほどのショックは無かつたものの、土と火とが織りなす妙味を全て知りつくし、日本人の持つ感性をも呑み込み、腹の中でグチャグチャに分解させてはき出されたそれらは、私を興奮させずにはいかなかった。そんな私の近くでさきほどの連中はビールをあおりながらビリヤードを始めていた。このゲームが夜中の三時まで続くことなぞ知らずに、

私は彼らの中に戻って行った。

そんな想い出のある彼がメンバーの一人だという今回の「現代の陶芸Ⅱ」展に出品の誘いが舞い込んで来たのは昨年の五月頃だったと思う。テーマが「いま、大きなやきものになが見えるか」という、私には大変魅力のあるものであった。また美術館側の条件も、どこをどう使っても良いという願つてもないものであった。これらの条件は私が以前より考えていた「道」の構想にぴったりあてはまつていた。

さて、制作準備の手始めとして、作品のスケールを再考するべく実寸のモデルを糸と棒切れを使って作つてみる事にした。鉄工所を経営する知人の好意で借りた広い原寸場に、何ともたよりなく、透明な実物モデルができ上がったのは仕事を始めて三日後であった。三〇センチメートルおきに張られた数十本の糸でできた綾取り状のモデルから質量を想像し、生の土に置き換えた時のインパクトを予測するには少々時間が必要であった。今回の私の作品は、最後に「道」の上をジープやバイクを走らせて仕上げるため、それが可能である最低の数字は自ずと決まってい



の中で最も効果的な大きさを求めるため、それぞれの糸を少しずつずらしていく作業はその後数日続いた。そうして出た数字は、全長約八メートル、高さは四〇センチから一・四メートル、最大幅四メートル、土の量三十五トンであった。それに半径一五メートルに彎曲させた長さ八メートルのガードレール一本と、実

際には見えないのだが、「道」の中に埋める木製のブロック八個である。これらの数字が出て初めて現実味を帯びてきたのだが、同時にいささかうんざりしたのも事実である。さて数字が決まったところで親しい数人の援助を受け、それぞれのパーツの制作や段取りに入ったが、一番の問題は粘土の硬さであった。

少なくともジープやトレイル用のバイクのタイヤが、土に埋まり込んで動けなくなるほどの柔らかさではないし、逆にあればどのメーカーで何というタイヤだと分かるような硬さでもない。以前約一トンほどの土を使い、ジープとバイクを走らせてみたことがある。その時はたがいの轆と轆とがせめぎ合っている土の起伏、表状があたかも物体のそれを想像させるような艶しさがあった。今回は、車を走らせるまでの数日の時間と館内の乾燥度を考慮して少々柔らかめの土を業者に注文した。アンファイアという作品の性格上、現場での一発勝負にかかっているので、準備する各パーツにミスの無いよう細心の注意を払わなければならなかった。

美術館内の制作は、生の土や乗り物を使うことから、他のメンバーの作品を搬入する前に始まった。最初何も無い広い展示スペースに木製のブロックをひとつ置いた時には何か悲哀を感じたものだが、後に続く材料の凄さに、それは瞬間に打ち消されてしまった。こうして場所を山口に移して戦いが再開された。木製のブロックの上に粘土をたたきつけていくという作業から始めた制作

過程は、そのほとんどがまさに肉体労働の連続であった。それも朝八時に萩を立ち、夜の六時頃に帰ってくるのである。

作業を始めて約十日後、やっとジープを走らす「一発勝負」の日がきた。ジープやバイクを運転してくる者たちは各々その道何年というベテランである。彼らは各々の車を受けける純白の紙のような土の塊りを何人かのギャラリーが凝視していた。案ずるより産むが易しである。私は各ドライバーに指示を与え、エンジンをかけてもらった。広い館内に場違いなエンジン音と排気ガスを残してきた景色は満足のいくものであった。

こうして「デッド・エンド」は完成したのだが、展覧会のオープニングの日、私の作品のとなりP・ヴォーカスの作品の群れが鎮座していたのだが、それらがそれぞれに無言の迫力を持ち、大きく見えたのはなぜだろう。

なお、私の作品の解体、撤去に用いた時間が八時間であったことを付け加えておく。

(作家)

—昭和59年度—

新収蔵品一覽



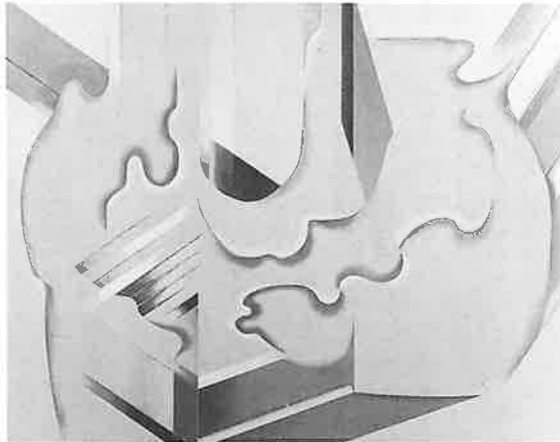
雲谷等顔 群馬図屏風(右隻)



佐々木縮往 塞外射獵図(部分)



小林和作 春の山



服部碩夫 84-163



森 寛斎 源義家像



P, ポーコス スタック



佐藤 敏 モナリザ



西村陽平 カップを破壊する石

No.	作 品 名	作 家	制 作 年	技 法・形 式	寸 法 (cm)
1	群馬図屏風	雲谷 等顔	桃山時代	紙本淡彩・6曲1双	(各) 153.5×354.0
2	源義家像	森 寛斎	1885(明治18)	紙本著色・軸	114.0×49.8
3	孔雀図	朝倉 南陵	1828(文政11)	絹本著色・軸	153.0×81.1
4	塞外射狐図	佐々木縮往	1729(享保14)	絹本著色・画卷	42.3×1027.5
5	春の山	小林 和作	C.1951	油彩・キャンパス	52.0×100.5
6	山 湖	〃	1955	〃	80.5×100.0
7	83-105-2	服部 碩夫	1983	〃	182.2×227.3
8	84-163	〃	1984	〃	182.2×227.3
9	スタック	P, ポーコス	1982	土	(底径)61.0 (高)116.0 (口径)16.5
10	モナリザ	佐藤 敏	1976	土(黒陶)	50.0×51.0×10.8
11	陶 酔 記	〃	1984	木・土・スクラップ	163.5×262.0×27.0
12	伝道之書II—白熱の中の崩壊—	西村 陽平	1975	土・ヤカン・王冠・カン	(各) 33.0×33.0×34.0
13	ペンチを侵蝕するアルミ	〃	1980	アルミ・ペンチ	(各) 27.8×23.0×17.2
14	カップを破壊する石	〃	1982	カップ・石	32.8×48.9×20.8
15	独逸浪漫主義—アッジに寄せて—	〃	1982	土・亜鉛板・木	40.0×39.7×25.3
16	独逸浪漫主義 2	〃	1982	アルミ・鉄・亜鉛板ほか	82.7×57.0
17	燃えない木	〃	1984	土・木 土・木(黒陶)	27.5×18.0×20.0 38.3×30.5×30.0
18	陶による石の群	杉浦 康益	1984	土	(各) 50.0×60.0×100.0

美術館から

彫刻家植木茂氏の作品を受贈

日本の抽象彫刻のバイオニアとして知られ、昨年六月に七一歳の生涯を閉じた彫刻家、植木茂氏の遺作三五点が、文子夫人の御好意により本館に寄贈されました。氏は、夫人の郷里である下関市や長門市で戦後数年間制作活動を行なうなど、山口県内でも活躍しました。贈られた作品は、戦前から晩年までの植木芸術を代表するものばかりで、本館の彫刻コレクションの核となるものです。



贈呈式の夫人（中央）

県美展の作品募集

秋を彩る県民の美の祭典・山口県美術展覧会が、九月六日より二三日まで開催されますが、その出品作品を募集します。作品の搬入は、八月二三日・二四日・二五日の三日間。美術館にて受け付けます。詳しいことは美術館または各市町村教育委員会までどうぞ。

常設展示案内

〔第一常設展示室〕

・絵画展示室（香月泰男・小林和作）

・香月泰男・浜田知明―戦後四〇年からの追想―

作家、香月泰男と浜田知明の作品を



植木茂 鳥



植木茂 トルン



植木茂 仏陀



植木茂 漂船

通して、かれらの戦争と戦後を考えます。(7/2~9/8)

・郷土工芸室

近・現代の萩焼と赤間硯

人間国宝三輪休和、休雪をはじめとした萩焼作家の作品と、長い伝統をもつ赤間硯の優品を多数展示します。(8/11)

現代の陶芸

伝統に拘束されず、逆に新しい造形の可能性を追求する佐藤敏、西村陽平ら、現代陶芸作家の作品を展示します。(8/13~11/17)

〔第二常設展示室〕

植木茂の彫刻展

戦前から前衛的な彫刻を手がけ、戦後いちはやく抽象の領域で木彫にいとんだ彫刻家・植木茂の初期から晩年までの代表作を展示します。(8/18)

山口県立美術館ニュース

「天花」

第二四号

昭和六〇年六月一日発行
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山三一一

☎(三三)三三二五―七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社