

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第30号

昭和61年11月1日
発行山口県立美術館



豊福知徳 漂流

表紙作品解説

豊福知徳

1925(大正14)~

漂流

榎・杉 1958(昭和33) 288×71×221cm

豊福知徳はこの作品によって一九五九(昭和三四)年第二回高村光太郎賞を受賞した。

翌六〇年、これらの作品を携えてヴェネチア・ビエンナーレに参加した豊福は、そのままミラノに落ちついて、平面や円柱に穴を穿った抽象彫刻の制作をはじめた。したがって「漂流」は豊福の具象的作風の時代の総決算的な位置を占める作品となつた。

豊福は、一九二五(大正一四)年福岡県久留米市に生まれた。国学院大学の国文科に学び、在学中に見習士官となる。敗戦後故郷に帰り、実家の手伝いをしていたが、一九四六(昭和二一)年富永朝堂の門下に入つて、本格的に彫刻をはじめた。

一九五〇(昭和二五)年新制作協会展に初入選して以来、毎年入選を続け、五五年には「父子像」で新家賞を、翌五六年には「黄駝」で新制作協会賞をそれぞれ受賞し、続いて五七年には「流民」を出品して新制作協会会員となる。そして五八年「漂流」を出品し、翌年この作品で第二回高村光太郎賞を受賞したのである。

この間の豊福のいわば具象的作風の展開は、彫刻を被っていた皮膜のようなものがだんだんそぎおとされて単純化していく構成のなかで、逆に豊福の個性が鮮明になり、独自の世界が切り開かれていく過程であるように思われる。それは彫刻の形のうえのことだけではなく、豊福の内面世界の開示がより進んでいく過程でもある。「漂流」にいたっては、全体に垂直と水平からなる単純な構成ではあるが、そのなかに、人間の心がありよう、志と不安の葛藤、あるいは人間存在そのものといったいろいろな何かを感じさせる。

河北倫明氏は、豊福が第二回高村光太郎賞を受賞したとき、次のように書かれている。

「この人の彫刻の魅力はどこにあるのだろう。彫刻だから、むしろそのフォルムやその他の造形的要素の中に魅力があるに決まっているわけだが、いうならばこの人の場合、魅力はむしろそうした造形的要素を動かしている背後のあるものの方であつて、そのあるものの濃度が今日の他の彫刻家の作品とかなり違いを見せているのだ。」(『藝術新潮』昭和三四年六月

号)

豊福の魅力は、まさにこのあるものが鑑賞者の視線に触れるところにある。いわば、作品を中心にして豊福のあるものと鑑賞者のあるものが共鳴しあうのである。鑑賞者はそれぞれ自分の歴史と現在を背負つて作品と対峙する。そして直立する人物に、小舟に、小舟に刻まれた人物像に、彼らそれぞれの物語を読みとる。ひとつの造形物を前にして、見る者が勝手に物語をつくりあげるのは、鑑賞のやり方としては邪道であろうか。また、見る者に勝手な解釈を許してしまうのは、作家が己の意図を表現するにあたってあいまいな面があるためなのであろうか。しかし、作品は見る者に一様な解を与えることよりも、見る者それぞれにそれぞれの感動を生じさせることによって普遍的な価値を持つともいえるのではないだろうか。

豊福の作品が、多くの人々に感動を与えるとするれば、豊福のもつあるものが、それだけ人間の奥深くに関わっているということである。

(米屋優学共員)

展覧会案内

ロココから印象派まで フランス美術の黄金時代展



アンリ・ファンタン＝ラトゥール 婦人像



ジャン＝バティスタ・シメオン・シャルダン 静物



クロード・モネ エトルタ、アヴァルの海門、港を出る漁船



ジャン＝マルク・ナティエ
王妃マリー・レグザンスカの肖像

オランダやローマからの影響から脱してフランスが独自の文化を築きはじめた18世紀、ロココの時代から印象派のころまでの油彩画70余点を紹介します。ナティエ、ブーシェ、ダヴィッド、ドラクロワ、クールベ、コロー、モネ、マネなどほぼ200年の間に輩出した大画家たちの作品をふくむ今回の出品作は、ほとんどわが国では初公開のものばかりです。

会期	11月29(土)～12月21日(日)
休館日	毎月曜日
入館料	一般 900円(700円) 高大生 700円(500円) 小中生 400円(200円) ・カッコ内は前売り、団体20人以上の料金

展覧会案内

尾張徳川家伝来

徳川美術館の名宝展

室町以後、安土・桃山の混乱の時代を経て、元和元（一六一五）年の大坂夏の陣を最後に大きな戦乱があとを絶って、天下泰平の世となる。

いわゆる元和偃武が徳川家康によって唱えられ、これから以後約二五〇年にわたる徳川幕府の治世がはじまるわけである。

近世における大名の地位も、領地領民の完全な統制を基礎として作りあげられた幕藩体制の中に組みこまれ、種々の拘束制限を受けたのであった。しかしこうした諸外国にはほとんど例をみない幕府と近世諸大名との強固で集権的、封建的な支配組織が比較的早くから確立されたことが、そののち長く幕藩体制を存続させる上で重要な理由となった。

尾張徳川家は、そうした近世大名の中にあってもきわめて特殊な存在であった。尾張徳川藩は、家康の第九男であった初代義直が慶長十二年四月に、八歳にして尾張に封ぜられたのにはじまり、のち美濃と信濃の

一部を加封されて慶長末年には総石高六十一万九千五百石といわれ、その当主は従二位権大納言を極位極官とする家格とされた。つまり將軍家ときわめて密接な関係にあるこの尾張家と、さらに紀伊家および水戸家を加えたいわゆる「徳川御三家」は、

家康自身によって徳川幕府の制度として特に設けられた家であるがゆえ、他の近世大名とは別格のきわめて上位に扱われていたのであった。こうした近世諸大名の中にあっても、御三家筆頭という特殊な性格を維持しつづけた尾張徳川家の宝物は、徳川家康よりの拝領品をはじめ、武器類、飾り道具、能道具といった武器や公式行事の飾りに用いた、いわゆる表道具とよばれるもの、さらには調度類、衣服類、絵画書蹟など、私的趣味性の高い、いわゆる裏道具とよばれるものなど、多岐にわたりその内容も大名道具としての品格と生活意識を強く反映させている。

このたびの展覧会では、特別出品

として『源氏物語絵巻「橘姫」』（国宝）をはじめとし、『風俗図屏風（相応寺屏風）』、『葵紋散槍梅文辻が花染小袖』、『白天目茶碗』、『初音時絵婚礼調度』（いずれも重要文化財指定）などの名品を中心に、約一三〇点余りの美術作品が展示される。なお展示作品の中にいきずく大名文化の洗練された美や生活意識を系統的に鑑賞してもらうため、展覧会は以下の十二のテーマに分けて構成されている。

◎「武將の權威」

◎「武家の備え」

◎「武士の象徴」

◎「体制の確立」

ここでは徳川家が武家として戦国時代を戦いぬぎ、織田、豊臣の跡を承けて天下統一を成しとげたその覇権への道を辿りうる美術資料が展示される。刀剣や甲冑などの武器武具類は武士を象徴するものとして神聖視され、馬具などは武家の備えとして、流鏑馬・犬追物といった軍事教練の色彩をもった娯楽に使用された。また幕藩体制の基盤を確立させ、中央集権化をはかるため出された「武家諸法度」をはじめとする歴史資料もここまでは展示される。

◎「書院のもてなし」

◎「大名の財宝」

大名の公式行事は「書院」あるいは「広間」と呼ばれる御殿で行われ、そこには各々一定の法則に従った格式や權威にふさわしい飾り付けが施された。ここではこうした床飾りに用いられた飾り道具や、徳川家伝来の財宝としての黄金の道具類が展示される。

◎「武家の式楽」

◎「武家の茶の湯」

能楽や茶の湯は、足利將軍の庇護ののち、武家の間では大いにもてはやされ、武家の公式行事にも組みこまれ、大名の重要な教養とされるに至った。こうした伝統を尾張徳川家も受けつぎ、所蔵の能道具や茶道具の内容とその豊富さには目をみはらされるものがある。

◎「藩主の修養」

◎「大名の美意識」

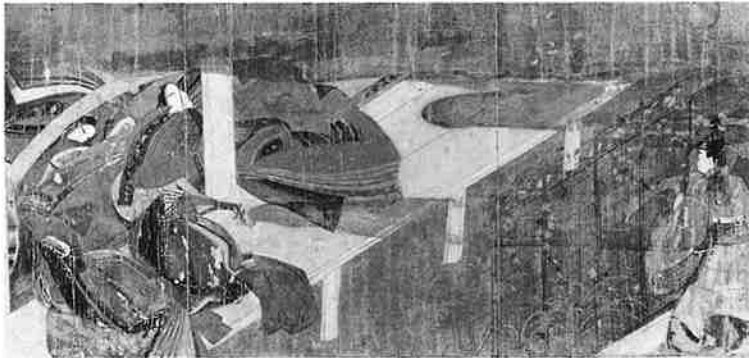
大名は当時の最高の教養人たることが求められた。古典に精通し、詩や和歌を詠じ、書画を習うことが必須となった。こうして培われた大名の教養と美意識は、当然その所蔵の美術品のなかにも色濃く反映された。源氏物語絵巻に代表される大和絵の絵巻や、宋元の水墨画、金碧障屏画、近世諸流派の絵画など、その趣向の



初音の調度の内 耳盥・輪台(重文)



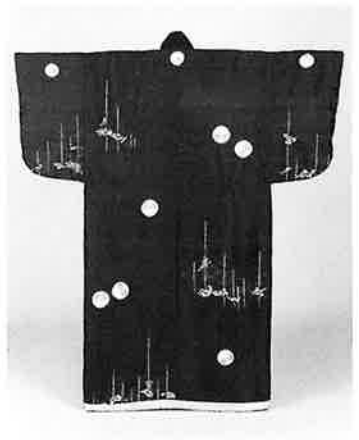
白天目茶碗大名物(重文)



源氏物語絵巻 橋姫(国宝)



銀溜塗白糸威具足



葵紋散槍梅文辻が花染小袖(重文)

幅の広さをうかがうことができる。

◎「くらしの調度」

◎「婦人のたしなみ」

日常生活では比較的質素な道具が使用されていたが、特別の由緒をもった婚礼調度などには金銀の時絵を施した豪華な美術品がある。衣服なども辻が花など、とくに高度な技術を要するものは大切に保存された。

また貝合せや聞香などは単なる遊戯としてでなく、武家の婦人の欠かせぬ教養としてたしなまれた。

こうした大名文化を象徴する美術品の数々が、時代の変遷の荒波をのりこえ、今日までこれほどまとまった形で尾張徳川家に伝世しえたことに驚きを覚えると同時に、代々その保存にかかわってこられた方々のたゆまぬ努力には敬服するばかりである。

(菊屋吉生学芸員)

会期 一月六日(火)～

二月八日(日)

休館日 月曜日

入館料 一般 八〇〇円(六〇〇)

高大生 六〇〇円(四〇〇)

小中生 三〇〇円(二〇〇)

()は前売りまたは二〇人以上の団体料金

改組後県美展をふりかえる

服部 碩夫

はじめに

昭和五四年、山口県美術展覧会（県美展）運営委員会で、今後の県美展のあり方について協議された。その席上つぎのような意向が強調されたことを思い出す。「県民最大の祭典である県美展も三〇余年続けてきて、その使命は達成された。これからは作品主義に徹し、若手作家に魅力のある、登龍門的性格の展覧会にしよう。また県美展そのものの活性化のためにも招待制度を廃止してはどうか。」こうした意向がこの年における県美展改組にむすびついたり同時に、その後の山口県美展のあり方を決定したのである。

「全国の県美術展形式には、祭典的性格の強いものとコンクル格的性格の強いものがある。前者は出品数が膨大な数になり、質の向上という面からみると問題が残る。展覧会自体を活性化し中途半端なものにしないためにも、思いきって入選を少数にしぼっていいのではないか。その点、山口の県美展はコンクル格的性格が強くなりだされ、厳選主義をとることで内容的にはむしろ歓迎すべき傾向にあると考える。また他県の県美展は、再現的写実作品が圧倒的に多いが、山口ではこうした傾向が少なく、多様な創作がみえて好ましい。」

改革によって予測されたなかのいい側面が少しずつ目にみえて現われてきたということだろうか。ところで、改革前後から現在に至る県美展の運営にかかわる経過については、当館副館長の足立明男氏が本紙第二三号に「山口県美術展覧会のあゆみⅡ」と題して詳しく書かれているので、ここで繰り返す必要はないだろう。そこで、ここではそれ以前から運営と審査にかかわってきた一人として、この数年の変化などについて個人的所感をまじえて述べておきたい。

改革後県美展の流れ

改革後初の県美展は、運営委員会で先述の意見にもとづき改組が決定した年の一二月に開催された。第三三回展である。この改組第一回の県美展は新装なった美術館ではじめての県美展でもあったことから印象に強く焼きついている。大いなる期待と一抹の不安をもって迎えたこの第三三回展は、蓋をあけてみると出品点数は予想外に一七三〇点と急増

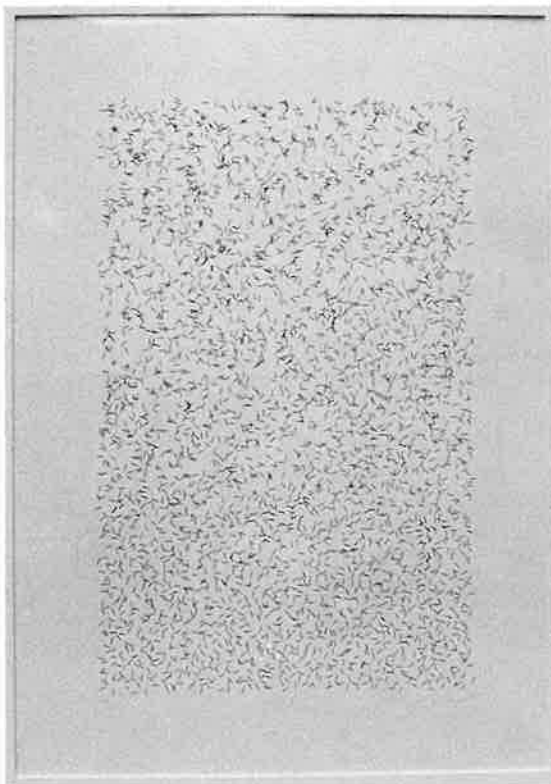
をみ、内容も新進作家の意欲的作品に加えて祭典的趣向の強いものまで実にヴァリエティに富むものだった。第三四回展以降、改革の主旨が徹底したのか、まず趣味レベルの作品が淘汰され、創作意図の稀薄な作品も部門差はあるが離脱して出品数は減少しはじめた。この時期、改革に対する不満から旧来の展覧会形式の復活を求める声の一部が生じた。

改革後六年をへた第三八回展で徐々に減りつづけてきた出品数はついに八〇〇点を割った。事務局はもとより運営委員、審査員たちもこの事態は深刻に受けとめた。然し出品者の改組県美展にたいする真剣なままと質的水準の向上、登龍門としての役割と意義を再確認し従来の厳選主義による県美展形式の継続を決定した。

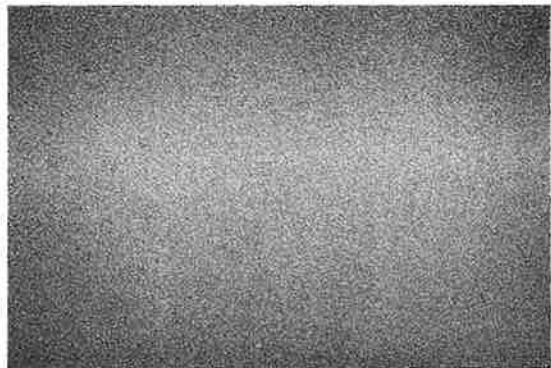
現状の主旨に賛同する人からもこの事態を憂慮し、形式は存続させながらも他に方策をたて展覧会自体を活性化する方法はないかとの声が聞かれ、そのことに関連してさまざまな意見が出たのもこの頃である。

第三九回展から、応募形式を従来の七部門制から平面と立体の二部門制に改めた。

このときの審査会合評会で審査員



写真③



上写真① 下写真②

中原佑介氏は、「分野の枠を超えて発想することは重要だと思う。それが逆にそれぞれの分野を豊かにする。」とその変更を評価している。

洋画では、この新しい呼びかけに対応した作品が現われ、スタイルのヴァリエティも広がりを見せた。そのほか工芸、写真、デザインなどでも従来の枠と概念にそれほど変わらない作品が出て多様になった。

この間、カテゴリーの拡大以外にも、展示空間の最大限利用の容認、出品規格についての良識的解釈など出品者側を配慮する措置がつきつきにとられるようになった。県美展活性化のためのこうした配慮を表現してくるうえで運営委員会や事務局が果たした役割は大きい。

さて以上改革後の流れをみてきたが、つぎに平面、立体の両部門から洋画と彫刻について近年の傾向を紹介する。

洋画・彫刻作品について

洋画は、一般的にレベルが高く出品数も最も多い分野だけに、審査基準はきびしさを増す。これまで最優秀賞を受けた作品総数一六点（改革後）のうち洋画の受賞例は三例。この数字に厳選審査の跡がうかがえる。

作品傾向は、超現実主義風な心象風景を描いた作品が多く、年々その傾向が多様になってきている。色彩は、総体的に暗いものが多い。抽象絵画は出品数も少なく低調である。

彫刻は、出品数の最も少ない分野である。全体的レベルも決して高くない。だが最優秀賞を受けた作品のうち彫刻は四点を占め、しかもそのうち三点は一人の作家が独占している。これは作家の層の薄さと観客側の彫刻に対する意識の稀薄が指摘される状況で、新しい傾向で注目される傑出した作家が単独で輩出していることを示すものだが、そうした傾向はこの分野の特長となっている。以下印象にのこった作品をあげてみよう。

吉村芳生は、洋画、彫刻の二分野で最優秀賞を受賞した唯一の作家である。今年の平面部門受賞作「彼の地」は鉛筆描きの白黒の作品で真実感があり、また数年まえ彫刻部門で最優秀賞をとった「ドローイング新聞No3」（第三四回・昭和五五年）は、従来の彫刻の概念を批判したとも思える作品だった。「作者は絶えず外界を現象的にとらえながら、その底にあるものを表出しようとするコンセプトがあつて、ひきつける」



写真⑤

写真

- ① 殿敷侃「A NUMERAL 1~0 (RED)」
平面部門優秀賞 第39回展 (昭60)
- ② 吉村芳生「SCENE (男と女)」
洋画部門佳作賞 第37回展 (昭58)
- ③ 安間寛行「Fig. 9」
洋画部門優秀賞 第37回展 (昭58)
- ④ 堀 晃「新しき夜」
洋画部門奨励賞 第36回展 (昭57)
- ⑤ 濱野邦昭「MELANCONIA」
彫刻部門最優秀賞 第35回展 (昭56)



写真④

と今回の出品作にたいして本間正義氏は評している(写真⑥)。

殿敷侃も、洋画・彫刻の両部門で優秀賞を受けている。タイヤやプラスチック製品の廃品を美術館前の庭に積みあげた「THE BUNCH OF THE BLACK REBEL」(第二七回・昭和五八年)は、一見無雑作に見えながらデリケートな構成感覚にうらうちされた作品だった。昨年優秀賞を受けた「A NUMERAL 1」は、数字を赤いスタンプで埋めつくした平面作品だった(写真①)。

どちらも最小限の制作・加工だが、観客側とのかかわりを重視した、現代文明批判を感じさせる作品だった。このほか印象に残った作品を紙面の許すかぎりであげてみよう。

藤崎恒頼の情念の絵「友の昇天」(第三三回・昭和五四年)。堀晃の詩情にみちた独自の幻想的な「新しき夜」(第三六回・昭和五七年(写真④))など一連の作品、兄・堀研の「包」(第三三回・昭和五四年)。

古田真理子の表現主義的な作品「ボディ・スペシャルNo.1」(第三九回・昭和六〇年)は、審査員三木多聞氏が、「複雑に絡みながら密度を生んでいるのが魅力的である」と評価している。

小田善郎の今年の受賞作「火口にてII」は、火山を背景に自身の顔を大きく描いているのが面白く、ユーモラスな効果がよく出ていた(写真⑧)。河村純一郎のこれも同じ今年の受賞作品「待ちくたびれた(1)」は、中原佑介氏が「特長のある細長い人体と、マチエールの効果によって年月をくぐってきた画肌を思わせる点で興味を引く」と評価した(写真⑩)。

数少ない抽象絵画の中で、荒瀬景敏の「cut buck series ー1ー」(第三八回・昭和五九年)は、鮮明な色彩のコントラストと配置の気くばりがきわだった作品だった。昭和五八年、第三七回展出品作、安間寛行の「Fig. 9」は白地に黒の線による構成のリズムに、作者の鋭い感覚がうかがえた(写真③)。

彫刻では、具象の濱野邦昭の仕事が抜群である。最優秀賞を受けたこれまで三点の裸婦像「RAINY DAY」(第三三回・昭和五四年)、「MELANCONIA」(第三五回・昭和五六年(写真⑤))、「MONTE」(第三六回・昭和五七年)は、どれも強靱な造形力で審査員の注目をひいた。

最後に



写真⑦



写真⑥



写真⑨



写真⑧

第40回県美展展示会場風景

写真

- ⑥ 中央 吉村芳生「彼の地」(平面部門最優秀賞)
- ⑦ 右 荒瀬景敏「ココク」
- ⑧ 右から1番め 小田善郎「火口にてII」(平面部門優秀賞)
- ⑨ 右から1番め 河村純一郎「待ちくたびれた(1)」(平面部門優秀賞)
中央 古田真理子「RED LIGHT GIRL」(平面部門奨励賞)

第40回山口県美展実績 (昭和61年度)

部門	出品 点数	入選 点数	入賞 点数	展示 合計	展示率 (%)	出品 者数	入選入 賞者数
平面	730 (666)	110 (102)	31 (32)	141 (134)	19% (20%)	470 (436)	136 (129)
立体	157 (138)	30 (21)	11 (12)	41 (33)	26% (24%)	96 (79)	39 (33)
総計	887 (804)	140 (123)	42 (44)	182 (167)	21% (21%)	566 (515)	175 (162)

※ () 内は昨年度の実績

試行錯誤の八年を経過した県美展は定着の方向にある。審査員の折々の言葉をまじえて、出品者に対する今後の要望をまとめてみよう。常識的な枠の範囲での制作が目につく、壁を乗り越えるエネルギーを期待する——三輪龍作

写真は「作る」という意識からではなく、広い視野から選びとって欲しいと思う——山岸享子

県展の傾向をみてみると……しかし新しい動きをつかみかねている側面も伺える——中原佑介

地方展ではローカル調が強くなるのが通例だが、それが無い——山内

観

総体的にプロにはできない、面白い表現が出て欲しい——三木多聞

洗練された技巧による、繊細な幻想的傾向の強い県美展作品に対する含蓄のある言葉である。

山口県に在任して、新しい世界をきり拓くことは容易ではない。それ故に、県美展は国際的作家や、有望新人の輩出を期待して改組された。その登龍門にむけてひた走る、強引なまでの逞しさをそなえた作家の出現を期待する。

教授 山口県美術展覧会審査員長・山口大学

イタリア美術 の戦後史(2)

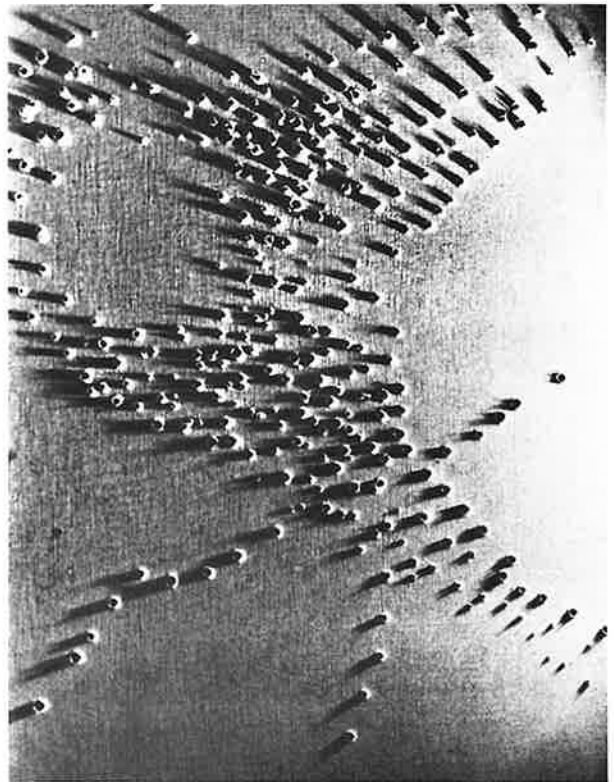
高田 美規雄

戦後の美術運動として、フランスではアール・アンフォルメル（非定形芸術）が、そしてアメリカでは抽象表現主義がそれぞれに生み出されて大きな影響力をもった。しかし、個々の作家やグループのかかえていた具体的な問題はともかく、またそれぞれの地域の状況は異なるとはいえず、むしろこうした直接的な表現が時を同じくして出現してきたことに注意をばらう必要があるだろう。⁽¹⁾

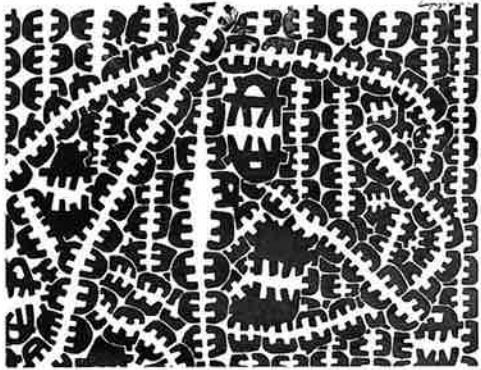
年のおわりに、後に「オリジネ」と呼ばれるグループがローマで結成され、同じころミラノでは、ルーチョ・フォンタナの「空間主義宣言」が相次いで発表されるなどの動きがあり、これらは必ずしもアンフォルメルや抽象表現主義と一体のもではなかったが、彼らにしても広い意味で同じ地平線に立っていたことは明らかである。つまり、表現の場が、どこか別のところにある何かを再現するものとしてではなく、あるいは作家の個性に帰着するよう

の表出を受けとめるものでもなく、いわばひとつの現実そのものとして追求されはじめたということである。「オリジネ」に参加したアルベルト・ブッリは、絵具以外の素材（軽石、タール、砂など）をも使用し作品を構成した。彼はここで、カラージュという技法をほとんど目的化して自律的な作品を提出したとさえいえるし、フォンタナは、キャンヴァスに穴を穿つことによって、従来の絵画の限界をこえるとともに、その場に生起する新しい空間を創出し

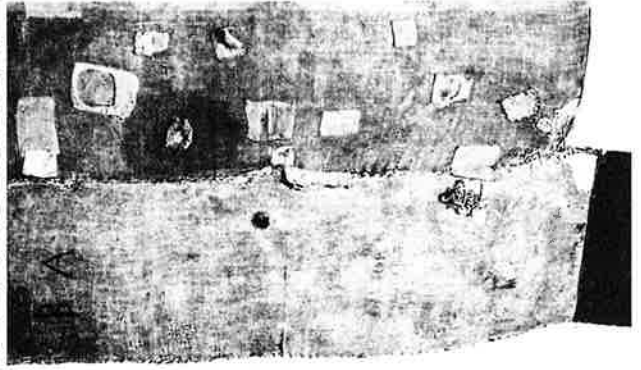
たと考えることができるからである。しかしながら彼らの実験が大きく展開したり、肯定的にも否定的にも実質的な影響力をもつようになるのは、50年代も後半からのことである。「一九五九年からはじまる10年の間で記録すべき新しいできごとは、30年代生まれの世代の何人かの作家たちのデビューによって形づくられた。彼らは、アンフォルメルの《美的感覚》^{グゼット}に反応し、にもかかわらず国際的な新しい情報とともに、ブッリ、カポグロッシ、フォンタナ、



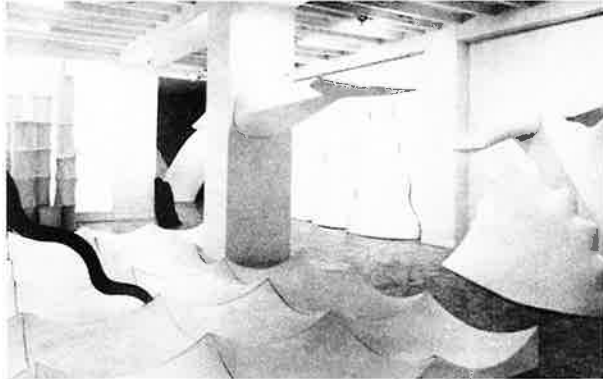
ルーチョ・フォンタナ 空間概念 1952



ジュゼッペ・カボグロッシ 表面209 1957



アルベルト・ブッリ 大袋 1955



ピーノ・パスカーリ 海 1966 (右隅が「兇うディノザウロス」)



ピエロ・マンゾーニ 世界の台 1961

コラ、ロテラらの作品の中から非常に根源的な手がかりをひろいあげたのである。それは、形式的な意味においてではなく、芸術作品の危機という意味で根源的なものだったのであり、そこから非常に豊かな結果が引き出されるのであった。¹⁴⁾

50年代後半までいわゆる抽象・レアリズム論争が続き、アンフォルメルや抽象表現主義の影響もイタリヤではストレートにはあらわれなかったので、かえってブッリやフォンタナの活動がこの時期に独自のものとなつていとも考えられよう。

そして60年代には多様な状況が生まれる。図式的にいえば、フォルマリズムの純粋性とネオ・ダダ的な多義性の間に、じつにさまざまな実験がくりひろげられたということになるが、注目すべきは、まずはピエロ・マンゾーニの活動である。

50年代中頃、エンリコ・バイやセルジオ・ダンジェロに接近したマンゾーニは、オブジェ的な絵画から出発し、五七年にはモノクロームの絵画へ、そしてさらに「無色」¹⁵⁾、「線」¹⁶⁾などをへて概念的な作品を提出する。特に後期の作品では制作という概念に対して否定的な傾向すらみせるようになり、「生ける彫刻」

(二九六二)という作品は、実際の生な人体にサインをほどこしただけの作品であり、また「世界の台」(一九六一)は、なんの変哲もない鉄製の台に倒立した文字(世界の台/ピエロ・マンゾーニの魔法の台¹⁷⁾。ウィ「201」ガリレオ礼讃)があるばかりの作品であった。線を線という同語反覆で思い起こされるのは少し後のアルテ・ポヴェラだが、いわゆるミニマル・アートの、たとえばフランク・ステラのストライプ絵画がそれ自身の構造と一体となった表現であるのに対して、恣意的な長さをもった「線」や、地球を乗せるために逆さまになっている「台」などは、むしろニュアンスに富んだ表情があるといえるが、これらはもはや表現とは呼びがたいある種の行為によって、それを関係づける意味的世界を揺さぶるばかりになっているのである。

一方、フランチェスコ・ロ・サヴィオやエンリコ・カステッラーニは、光や空間にテーマにしばった作品を展開し、アール・コンクレの提出した色や形の純粋性を視覚的な方向で追求していく。ロ・サヴィオは、50年代末のモノクロームの作品からのち、その場にたちあらわれる色彩¹⁸⁾光・空間をイリュージョンとしてで

はなく具体的なものとして提示し、半透明な素材や金属網を重ねた構造体の中に、あるいは箱状の立体の表面や奥行に、浸透したり反発したりする光によつてもたらされる空間を明示した。またカステッラーニは、絵画の表面を、塗布された色彩によつてではなく整然と組み立てられた凹凸の陰影によつて示そうとし、やがてその画面には、ある程度の大きさをもつことによつて視線全体を包みこむ環境的なものとなつた。

色彩の視覚的効果をつきつめていくいわゆるオップ・アートや、動力を使つて現実の運動性をテーマとするキネティック・アートもイタリアに波及したが、ミンモ・ロテラ、そしてそのあとの世代のマリオ・スキファアーノ、マリオ・チェローリらの、多義的で、肯定的にも否定的にもイメージ性の強い作品にイタリア的な特徴が伺われるように思われるのは興味深い。というのは、アメリカのネオ・ダダやフランスのヌーボー・レアリズムの影響を受けながら展開した彼らの作品は、その客体的な性格と氾濫するイメージの引用をその特徴としながらも、ロテラには、ジャスパール・ジョーンズやティンゲリーやクラインらのあつ

けらかんとした放棄さはなく、スキファアーノの都市のイメージには未来派を思わせるものがあるというように、彼らが同時代的なイメージを求めれば求めるほど、あるいははその結果として、より地域性を強く示しているためだと考えられるからである。とすれば、アルテ・ポヴエラにつながるピーノ・パスカリーやミケランジェロ・ピストレットの60年代中頃の作品は、一方でイメージを作品そのものに限定することによつて概念的抽象的性格を帯びさせながら、他方でそのイメージが一気に日常性へと回帰するように仕組まれているという点で、50年代以降の多様化傾向に対して総合的な方向をたどつたということができよう。

たとえば、パスカーリの「憩うデイノザウロス」(一九六六)は、キヤンヴァスで作られた恐竜の背のイメージの張りボテであり、絵画でも彫刻でもないような軽いオブジェとして美術の文脈で語られるものとなっているが、まさに絵画や彫刻を逸脱する領域において概念的であるとともに、ユーモラスで具体的なその形状において親しみやすいものとなっているのである。

(つづく)

専門学芸員

(1)日本の「具体」運動についてもアンフォルメル運動との関係で触れられることが多いが、それから約10年後に結成されたグループ「位」の活動との比較を同時代的視点からとらえた彦坂尚義氏の「閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……」(『美術手帖』三七〇号、昭和48年8月号)と、この論放を積極的に評価する千葉成夫氏の「現代美術逸脱史」(一九八六、晶文社)は、アンフォルメルの日本版としての「具体」をではなく、日本の歴史的文脈でその位置づけを考察し、特に後者は初期「具体」からアンフォルメルとの接触までの期間を評価している点で興味深い。

(2)一九四九年の末、カボグロッシ、ブッリ、パロッコ、コルバが集まり、パロッコが編集にあつた雑誌「AZ」を理論的な舞台として、翌々年に最初のグループ展を開催するなど、スキヤングラスかつ先鋭的な活動を展開し、影響力をもつた。

(3)Giorgio De Marchis, *Ibid.* (前号出) 607

(4)パレイヤダングジェロによつて50年代のはじめに組織された「核」運動は、非芸術的な素材を使いつつも寓意的な要素を回復し形象的な傾向にあつたため、シュルレアリスムのメタフォルックな側面を継承するとともに、また、ポップ・アートの先駆的イメージを提出したともみられる。こうした傾向においては、一九五九年にミラノで結成された「グルッポT」(ジヴォアンニ・ジャンチエスキ、ダヴィデア・ボリアーニ、ジャンニ・コロンボら)と同じ時期にパドヴァで結成された「グルッポN」(アルベルト・ピアージ、エンニオ・キツジョ、トニー・コスタ、エドアルド・ランディア)らの活動が顕著であり、その他、ローマ、ジェノヴァ、ルガノ、リミニなど、イタリア各地でさまざまな探求が行なわれた。

美術館から

〔第一常設展示室〕

● 絵画展示室 (香月泰男)

シベリア・シリーズI (9/23/14)

シベリア・シリーズII (12/16/3/15)

● 絵画展示室 (小林和作)

中本達也展 (9/23/12/14)

小林和作の世界 (12/16/3/15)

● 郷土工芸室

個人コレクション展III (10/14/18)

郷土の陶芸V (1/20/4/19)

● 資料展示室

画巻展 (12/16/2/15)

● 第二常設展示室

戦後の日本画 (11/21/2/1)

山口県立美術館ニユース

「天花」 第三〇号

昭和六一年一月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三一

☎〇三九一五―七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社