

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第31号

昭和62年2月1日
発行山口県立美術館



杉浦康益 陶による石の群

表紙作品解説

杉浦康益

1949(昭和24)～

陶による石の群

土・1984(昭和59)・各50.0×60.0×100.0

作家は一貫して、石を追求している。そして、その石は、陶によるものである。制作法は単純で、山や河原、さらには採石場などで気に入った形の石を見つけてくる。それを石コウで型抜きし、土によって、その石をいくつも再生産し、窯で焼成するのである。

土を焼いて石らしく見せることはさしてむずかしいことではない。ある意味では焼物は、土を石に変える作業であると言えなくもない。実際に、石を思わせる作品をつくっている作家もいるのである。しかし、それらの作品が、たとえば、そこに把手をつけ、ティーポットにされたりする時、土の特質の一面をパロディ的によく見せてくれるのであるが、杉浦にはそのような意識はない。彼が石をつくる時、それは石がつくりたいからつくるのであって、こんなこともできません的な発想はない。

この作品は、というよりも、この石は、一九八四年の「びわこ現代彫刻展」に出品され、つづいて、当館の「現代の陶芸Ⅱ いま、大きなやきものになが見えるか」に出品されたものである。びわこでは、広い

湖を背景に水辺の砂の上におかれ、山口では、美術館の建物を背景に、石畳の上におかれた。同じ石が、二つの異なる場におかれたわけだが、場の差異による印象の違いといったものよりも、石そのものの存在感の強さにおどろかされた。どこにあっても強く自己を主張するのである。

杉浦は、「現代の陶芸Ⅱ」展の報告書に、展覧会前と後のメッセージを寄せている。展覧会前のメッセージでは、自分の仕事場の前の風景について、それに魅いられていると語っている。そして、それをずっと眺めていると、見なれたこの風景が分解し、風景から一つ一つの物へと還り、それぞれが純粋なエレメントとしての存在になると言っている。また、展覧会後のメッセージでは、秋吉台の風景を「この広大な空間にあるものは、大地と、果てしない大空の二つだけである。無数の石や草など物の比ではない。」と言い、しかし、また、そのような広大な空間が彼にとつては魅惑的で、自分の作品をおいてみたいと言っている。こうした文脈の中で彼の作品を見ると、同じ形の石を、型で多数つくる

ことが、たとえば、同一の形をもつた石など自然の中では存在しないにもかかわらず、目の前にそれがあることに気づいた時に感じる違和感などといったことを目的としているのではないことはあきらかである。彼は、ただ多数の石がほしいのである。そしてそれを広大な空間の中においてみたいのである。

広大な空間の中では、あるいはどのように多くの石も、もの数ではないのかもしれない。しかし、ある瞬間においては、それは風景をつくっている一つのエレメントとして光りかがやくのである。

なんと真摯なと思う。石をさがし、型を抜き、それを土で再生させ、それを別の場におく。おかれた石が作家の分身であるなどという安易な感想をのべるつもりはないが、その強い存在感は、作家の真摯さゆえであろう。これもよけいなことだが、つくられる石、つまりさがしだされる石が、それ以前の石よりも確実によくなっていると私には思える。作家には、よりよい石をつくらうという意識などまったくないのであろうが、

(榎本徹字芸主任)

現代の陶芸Ⅲ

「いま、やきものの色に心ときめくか」

現代の陶芸シリーズも、隔年に開催しながら三回目をむかえた。今回も、前二回をふまえた企画であるが、第一回目の昭和五七年以来の、クレイワークの状況の変化におどろかざるをえない。

この展覧会は、たとえば陶の世界を伝統工芸系、日展系などと党派性でわければ、いわゆる前衛陶芸に属する作家たちに、場を提供したいという思いから出発した。しかし、出発の時点でも、すでに「前衛」ということばにはカビが生え、使うにためらいを強く覚えた。そのあげく、「現代の陶芸」という安易な、内部説明的なタイトルににげこんだわけだが、「現代」はともかく「陶芸」ということばには、やはり強い違和感を感じていた。そのため、メインテーマでは「土と火」という制作にかかわる基本要素をもちだしたわけだが、とても、用語化できるものではない。前回、前々回の報告書のなかでは、「芸」をとった「陶」や、「クイレワーク」などといったことばを使っているが、これとて違和感がまったくないといえは、うそになる。お気づきのように、すでに初めの数行でこれらのことばを使ってしまっている。状況の変化にことばが追いつけな

い。これが最先端の状況であろう。このシリーズ出発前後の変化を見れば、八木一夫の死去（昭和五四年）がある状況を象徴しているといえるのではなからうか。この前後に、いわゆる前衛に新しい動きがでるとともに、ある部分は体制的なものなかにとりこまればじめたように思える。

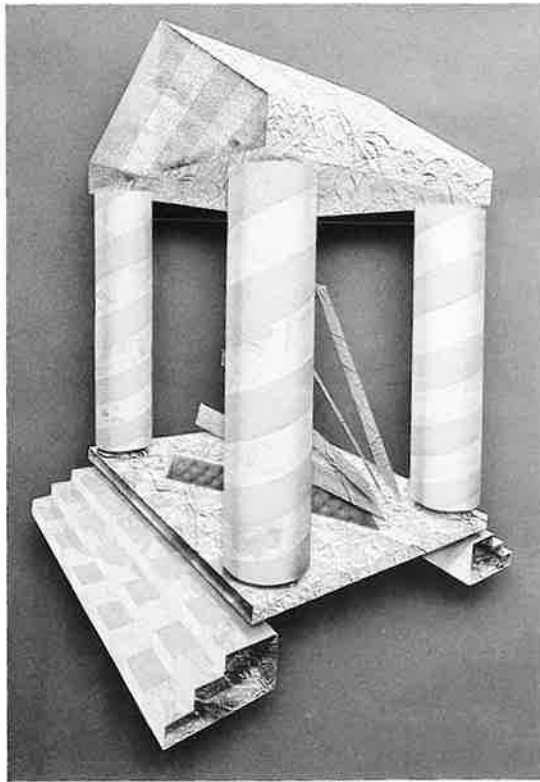
新しい動きを代表するのが、インスタレーション化の動きである。『現代日本の陶芸・第一五巻』の「月報」の鈴木健二氏、中村錦平氏、西村陽平氏の鼎談で、鈴木氏が、一九六四（昭和三九）年の「現代国際陶芸展」と一九七一（昭和四六）年の「現代の陶芸—アメリカ、カナダ、メキシコと日本」の二つの展覧会を「黒船シヨック」にたとえている。そして、後者と同じ年に「日本陶芸展」が出版し、その前衛部門が、いわゆる前衛の認知につながったことを指摘している。そして、約一〇年、インスタレーション化の傾向が「日本陶芸展」の、少なくとも前衛部門に影響を与えていることは興味ぶかい。陶の分野におけるインスタレーション化は、現代美術への接近、境界の突破を目ざしたものだ、この世界における現代美術へのそのような

視点自体が、陶の分野の後進性をあらわしていることは、それらを目ざした作家をふくめ多くの人の指摘していることであり、ある意味では、走泥社の出発や、さらには、陶芸にかぎらず、帝展への工芸部門の参加問題など、日本における工芸の近代的自覚という設問につきあたらざるをえない問題なのかもしれない。この分野では二〇世紀もわずかになりつつある現在でも、近代的な自覚などそつちのけで、とっくにおわったブームの残り火にしがみつこうという部分が多数派であることも事実なのである。

話がそれた。

シリーズ第一回目は、このインスタレーション化の方向に大きく乗ったものとなった。率直にいえば、展覧会担当の意識を超えたできごとだった。これをふまえ、第二回目はつくりあげていくという方向性をテーマにした。具体的にいえば、辻智堂の仕事は、戦後の陶の分野において、もつと注目されていいという視点であり、「ビーター・ボーコスの「スタック」も同じ視点から出品した。そして今回は、陶における色彩という面に視点をおいた。

陶における色彩の問題は、やはり



佐々木成「無題」Mr. & Mrs George Sax 蔵, Jan Watten 撮影

アメリカが先行しているのではなからうか。日本においては、歴史的にみても陶における色彩の活用は苦手な分野ではなからうか。絵付けなどでの加飾の方向においての色の使用法のような問題はあつても、色それ自体が作品制作のうえで問題にされたことはあまりなかったように思う。どちらかといえば、土の素材感への執着が強いのではなからうか。戦後の新しい動きのなかでも、色自体が作品の前面に出たものは少ない。たとえば黒陶にしても、新しい素材感の開拓と考えたほうがいい。そのなかでは、ポップアートの洗礼

を受けた世代、たとえば三輪龍作や中村錦平などの作品に、色彩を表現手段の中央にすえた早い例がある。しかし、くりかえしになるが、戦後においても日本人と陶との結びつきのおかげで、色彩は苦手としているような気がする。しかし、ここ数年アメリカでの新しい表現主義的な傾向に呼応するかに、多くの色彩を使う作家が出はじめている。それらの作家のなかには、土だけでなく、他の素材も使用し、新しい可能性を追う者もある。これらの作家たちは、そのほとんどがインスタレーションによる

作品であり、陶の側からの、現代美術へのアプローチ、もしくは境界の突破というような、一世代前の雰囲気はうすく、それ自体すぐれて現代的で、「前衛陶芸」「クレイワーク」といったことばとも無縁であるといつていいのかもしれない。現代美術のなかでも、いきのよさが目だつていつてもいい。

だが、今回の展覧会では、陶へのこだわりをもつた。土へのこだわりといつてもいい。色彩を、素材感を消して使う方向ではなく、素材感を引きだす方向で見つめてみたいというのが本展の意図の一つである。そのような面から今回の作家は左記の四名である。

- 井上雅之 (一九五七年生れ)
- 金子潤 (一九四二生れ)
- 佐々木成 (一九四八年生れ)
- 土門邦勝 (一九四五年生れ)

(五〇音順)

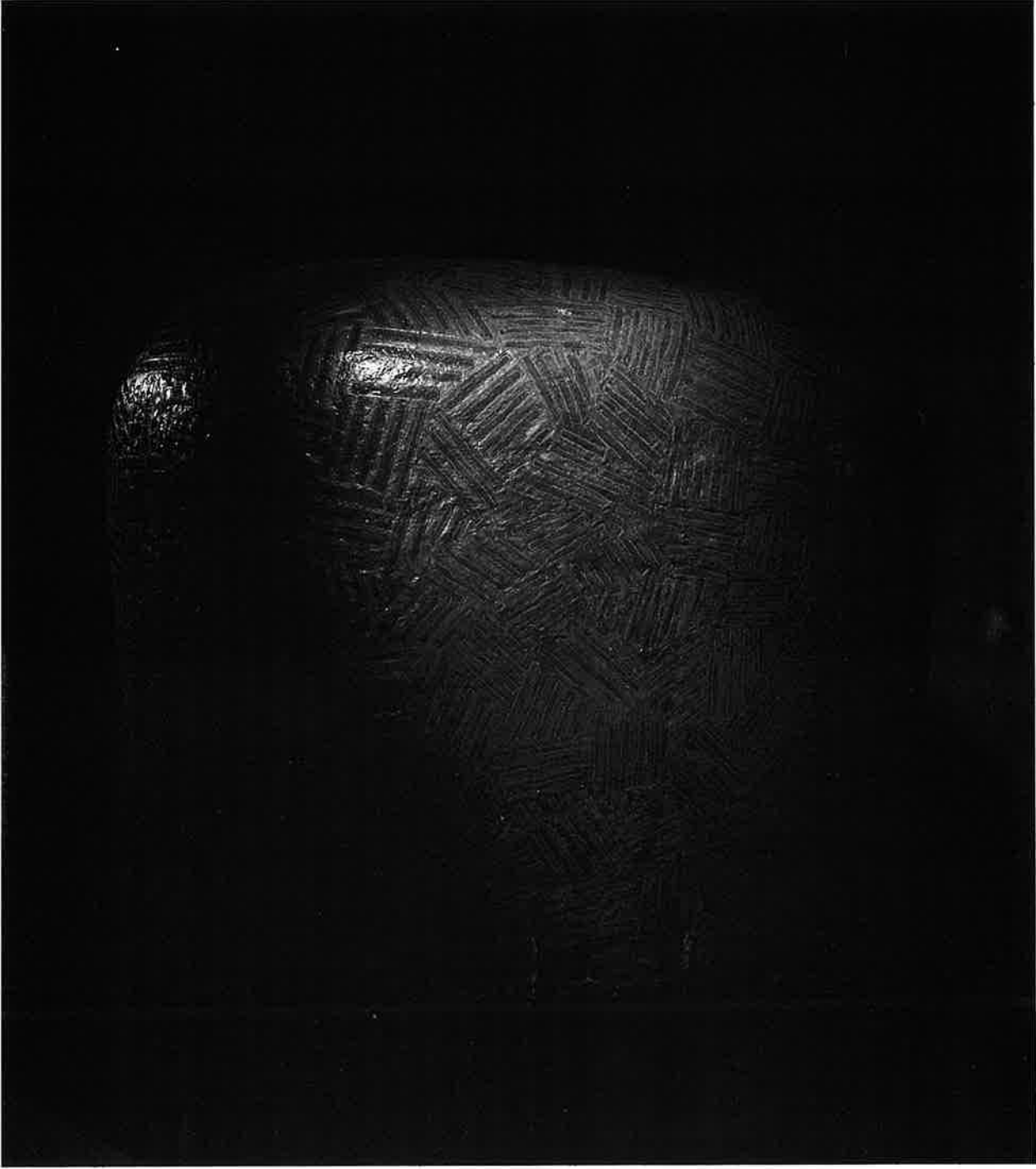
井上雅之は、陶ではなく磁を材料として、成形したものを分解し、再構成するという作品をつくっている。磁が主な対象なので、比較的多くの色彩を自由に使えるという利点を、作品上でもうまく利用しているといえる。今回はバーナーをつかった作

品を出品する。

金子潤は、アメリカ、ミシガン州におり、克蘭ブルック大学の陶芸部門で教えている。すでに二〇年以上もアメリカに住み、精力的に活動している。今回の出品作品は、「ダング」で、これは一九八三―八四年にかけてネブラスカ州オマハの煉瓦工場で作されたものの一つで、高さ約一八〇、横約一八〇、縦約二二〇センチ、重量約四トンの作品である。おそらく、陶壁や組合せ的作品、さらには野焼きをのぞけば、土を焼いた作品としては、歴史的にももっとも大きな作品のうちのひとつであろう。文字どおりミニメンタルな作品はまた、きわめて豊かで、繊細ともいえるマチエールをもつ。オマハ・プロジェクトの日本初公開になる。

佐々木成もアメリカ在住で、こちらはカリフォルニア州に住む。彼の作品は、きわめて立体的なものを平面的に表現したもので、エッセイ的な感覚すら感じさせる。緻密な構成と、陶にしかないマチエールに、計算されつくした色彩をつかい独自の世界をつくりだしている。

土門邦勝は仙台市で仕事をしている。昭和五六年の日本陶芸展で、「粉体」シリーズによって前衛部門



金子潤「ダンゴ」山口県立美術館蔵

の最高賞（外務大臣賞）を受賞した。最近では別の新しい試みも行っているようだが、出品作は「粉体」シリーズで新たな構成を見せる。粉体は、陶の作業においては、ねりあげられた土以前の原初的な状態を提示するわけだが、それが地層のように、土を採取する以前の大地まで暗示し、そこにつかわれた人工的色彩が、暗示をさらに豊かにする方向に動き、表現の可能性を広げている。

（榎本徹学芸主任）

会期 昭和62年2月28日(土)～3月
22日(日) 月曜日休館
料金 一般七〇〇円 高生五〇
〇円 小中生三〇〇円
二〇名以上の団体各一〇〇
円引

2月28日、左記により講座を開きます。当日は、出品作家をかこんで気軽に話しあいたいと思います。とくに、話題の手がかりとして、金子潤氏に「オマハ・プロジェクト」について話していただきます。
日時 昭和62年2月28日(土) 午後
一・三〇
会場 当館講座室

キャンセル様

三輪和彦

先日、所用で上京した際、私は今話題のサントリーホールに行ってきた。と言っても、やっと自由になった時間を利用してのことであつて、それまでその様な計画でいた訳ではない。ホールに電話を入れてみると、ジュゼッペ・シノポリ指揮、フィルハーモニアの演奏で、武満徹とマーラーを演るとのこと。それもマーラーは、あの「交響曲第五番」とのこと。これらは私の興味をそそるに十分であつた。その上、切符も未だ若干残っている由、開演までには過分な時間がある、とくれば行かぬ手は無い。銀座の画廊数箇所を巡りその足でコンサート会場へ向う。

赤坂と六本木の間地点の一区画に、アークヒルズと云う最近完成したばかりの極めて人工的且つ集約された、都市機能をまざまざと見せつけるビル集落がある。ホテル、インテリジエントビル、放送局、超高級アパートといった、それらの建築物に囲まれて、そのホールは自身のほとんどを地中に潜め、恰も土の中で醸し出される曲の音を、屋根一面に植えられた緑を通して天上へと響きわたらさんばかりに、私を待ち構えていた。私の頭の中は既にこれから起ころであらう事の想いで一ぱいであつた。

それは、日本で最近つくり始められたばかりのワインヤード形式という、客席がステージをぐるりと囲むホルの、それも正面のかなり良い席に身を置き、いまや遅しと開演を待っている図である。そんな逸る気持ちを抑えて切符売り場に辿り着いてみると、そこには非情にも「売り切れ」のサインがあるのみ。売り子嬢に哀願してみても答えはサイン通りに、開演直前になれば「一、二枚のキャンセルが出るかも」と云う。雪山の遭難者がはるか彼方に山小屋の小さな灯りを見つけた如くに、一縷の望みを胸に待つこと一時間余り。私は、切符売り場のガラス越しの机の上に、一枚の切符が、燦然と輝いているのを発見した。暗い雪中での彷徨から一変して煌々たる明りに満ち溢れた山小屋に入った私は、只々空腹を満たしてくれる地駄を待つだけだった。

当夜のプログラムの最初は、武満徹の「オリオンとブレアデス」。現代音楽と云う範疇の、それも現在そのものと云う作品になるであらうか。私は、現代音楽、それも現在に近づけば近づく作品ほど、聴く事に消極的である。生理的に受けつけない

のである。自分から腰を上げてレコード屋やコンサートに出向く気にはならない。一否、実はならなかったと過去形にしなければいけないのだが。一然し、一度だけ、今から約十年前程のことだが、私がその当時居たサンフランシスコで出かけてみたことがある。私が在学していたS・F・アート・インスティテュートにジョン・ケージが講演にやつて来た時のことである。聴講生で満員になったホールの一隅で、私は、何とも云い難い退屈な時間を過ごしていた。私の語学力の貧困さに加えて、彼の講演内容が作曲家としての理念や思想よりも、作曲方法やそれに伴う理論に偏っていたのでたまつたものではない。楽譜と称された物も、私にとつてみれば数学的、且つ絵画的な一枚の紙片以外の何ものでも無かつた。

その夜、私は、対岸のU・C・パークレイで催されたマース・カニングハムのパフォーマンスに出かけてみた。音楽が、ジョン・ケージ、舞台装置が、確かジャスパール・ジョーンズだつたと思うが、とにかく役者が三人揃っていたにも拘らず、その現代曲に、私のどこかに潜んでいるであらう目を向けることが出来なかつた。

た。彼や現代曲についての知識が皆無であったことは云うに及ばず、少くともそれまでの私にとつての音楽経験というものが、母親の子守唄に始まり、学校の情操音楽や、せいぜい古典派かロマン派までの音楽を貧弱な情緒的感受性でしか受けとめていなかったことの証しであらう。

さて、いよいよ開演である。それは一瞬の緊張の中、指揮者の静かな動きから始まった。ソロのチェロとそれをとり巻く弦楽器群をメインに、ヴィブラホン、マリンバ、それに数本の金管・木管楽器で構成されたその曲は、星座をモチーフに書かれたと云うことを知るまでもなく、無限の宇宙の神秘性、そしてそれが東洋的神秘主義の上に成り立っていることを暗示している。時折り繰り返されるマリンバや管楽器の単調なリズムが、真空性を高め、人間の内面の奥深いところで、苦悩と葛藤とを繰り返しながら、抜けることのできない闇の宇宙を彷徨い続けているかの如くにチェロが鳴っていた。私は、その人間に我が身を投影しつつも、この曲の終息後、官能的とさえ云うことの出来る余韻にしばし浸っていた。

インターバルの間、私は、次に備

えて十分、体を休める暇が無かった。ある筈の無い新しい席を捜す為にだ。想像していた私の席は確かステージ正面であった。然し、豈に凶らんや、私の席はステージ真裏の、それもトロンボーンやチューバの真後ろと云う最悪の場所であったのだ。一小節にも満たないとはいへ、ブラスのパートになるとその間、弦の音は途絶えてしまう。こうなるとワインヤード形式も良し悪しである。只、指揮者の表情をじっくり観察したい向きにはもってこいであろうが。

そうこうしている内、この二度目の幸運が訪れた。正面二階席の後部通路に、主無き一脚の補助イスがあったのだ。座り心地に不平等なぞ云わず腰を下すと、間もなくメインプログラムの開演を告げるベルが鳴った。

楽団員のそれぞれが楽器を携え、ステージ両袖より入場して来る。フルオーケストラである。指揮者が何か魔物にでも取り憑かれた形相で現われた。数秒後、云い知れぬ力を秘めた静寂は、哀しくも明確なる暗示をもつファンファーレに依つて切り裂かれた。「葬送行進曲」と題された第一章の他は、今の私の記憶にはない。が、彼の生きていた時代の、

様々な悲観的社會状況に起因する孤独感・不快感・焦燥感、また、それ等との内的葛藤や外的世界との闘争が彼の音楽的要素であると云われているが、シノポリの「五番」は、作曲者の苦悩を単に指揮者としてではなく、人間としての本質的な愛情に依つて理解し、且つ確固たる自信を持って私に訴えて来た。ソロイステックに鳴り渡るトランペットの響きは、「叫び」であると同時に「生の証し」ではないだろうか。確かな

トランペットの演奏が余計にそう思わせるのかもしれない。彼が脳神経外科医の経歴を持つからと云う訳ではないが、曲が終わりに近づくにつれて、私は彼のマラーに一種のカタルシスをさえ覚えた。その様な中で緊迫感をもって終わりを迎えた時には、私は憔悴し切っていた。鳴り止まぬ拍手の中に、私は漸くの間、身を置いた。

その夜、私は、音楽を通じて、又音楽家を通じて多くの提言を得ることが出来た。また、現代音楽と云うものにも少しは目を向けるきっかけが出来たと思う。それは、取りも直さずキャンセル様のお蔭であった。感謝します。

(萩焼作家 前回現代の陶芸展Ⅱ出品作家)

美術館この一年 展覧会

昭和61年4月—62年3月

・自主企画展

THE NINE デザイン・ナウ—9人のクリエイターたち—

雲谷派の系譜 雪舟の後継者たち—

現代の陶芸Ⅲ—いま、やきもの色に心ときめくか—

・共催展

大黄河文明展—山東省文物展—

フランス美術の黄金時代—ロココから印象派まで—

尾張徳川家伝来—徳川美術館の名宝—

4月26日—6月15日

11月29日—12月21日

1月6日—2月8日

・県展

第40回山口県展 9月11日—9月28日

・貸館による展覧会

伝統工芸新作展 8月2日—8月10日

美術文化展 8月16日—8月24日

第39回山口県学校美術展

11月21日—11月24日

山口大学卒業制作展

2月12日—2月15日

山口芸術短期大学卒業制作展

2月19日—2月22日

・移動美術館

動きとたち

東和町会場 10月15日—10月19日

福栄村会場 11月22日—11月26日

「となりの芝生は青いのだ」

写真の世界からアートを見ると

下瀬 信雄

写真の世界の不満について

「これはいったいどういうことですか？私だつてずぶの素人つてわけじゃあない。もう何年もやつてるんですよ。」

その人は何とも不満げに電話のむこうでつぶやいた。

聞けば県展の入選作品について多くの異論があるらしい。今までのアマチュア写真家に対して指導的役割をはたして来たという自負さえうかがえるその語りくちからは、今の基準はどうも理解できないらしい。

私は運営委員で、審査の先生方の個性までは知りようがないが、実は私も別の意味でまったく写真群には不満であった。

写真を核とした「映像」は私たちに多大の影響を与え、あまつさえ今のアートの流れの中で写真のはたし

た役割は大きい。

「現代美術における写真——19

70年代の美術を中心として」展（国立近代美術館一九八三年）や美術手帖の特集「新しい写真」（一九八五年四月号）などアートの作家の写真作品の紹介を見ているとその感は深い。一方では『世界写真全集』全十二巻（集英社ほか世界各国で同時出版）などのように、写真の流れを集大成する試みも行われている。そんな中で、今のコンテスト応募の写真作家たちは何を考え、何をしようとしているのだろうか。

どうも応募作品群はいまいち迫力にかける。見てくれだけ良くて思想の裏うちがなく、薄っぺらにしか思えない。

身内をことさら悪くいうのも何だが、私にとつては何とも不満なのである。

コンポラとそれにつづく動きについて

私は、一九七〇年代のはじめ日本の写真界にとつてエポックメーカー的な出来ごとがあつた時期に写真をはじめた。

その時期とは、リー・フリードランドーたちの「コンテンポラリー・フォトグラフィ」と呼ばれる一群の写真の紹介とそれが、日本の写真界にあたえた多大なショック、それにつづく狂想曲の時代であつた。写真の世界ではカメラ毎日が、「アルバム71」というページを創設した。

それは今までの写真のワクから離れて写真を見なおした時期で、技巧や、完成度や、用途（報道やコマースナル）などを離れて、ごく日常的な視点を大切にした作品群が発見されていった時代でもある。

この熱気もやがて、「コンポラ」などという和製英語が生まれ、当初の「同時代的な、今日的な」という意味は薄れて形式化していく。それはこの時期、フォークが歌謡曲の中に組み込まれ、ニューミュージックが生まれていくという背景に非常によく似ているように思えるのだ。この時期は既成の価値観がゆれ動いた時代でもあつた。

写真は今、大きく変わろうとしている——それは美術家サイドからのアプローチによる所が大きい

昔、ライフに写真が載るのは写真家の夢だった。しかしライフの廃刊などをきっかけにして多くの写真家は写真そのものに向い合う方向を選び、オリジナルプリントを通して、美術館での評価に目を向けはじめた。この一例が、大型カメラによる作品作りや、日本での写真美術館設立の動きなどである。

他方では、写真としての作品の完成度にはこだわらない、写真を使つたアートの進出があげられる。それは一概に語りつくせない多様さとダイナミックな表現力をもつて、今のニューウェーブを支えている。

最近、私が見て感動したのは、ロバート・ハイネッケン、ベルナルド・フォークン、サデイス・スコグランド、ハミッシュ・ルフトン、ジョン・マイケルズ、ホックニーなどの作品群であつた。

この中で今まで通りのいいかたで写真家と呼べるのはジョールだけ、他はむしろアートの作家である。ジョールにしてもアメリカで最近やつ

と認められ出したニューカラーの作家である。

ちなみに、アメリカのミュージアムは最近まで写真の収集はモノクロームが主であった。

それはカラーの褪色に問題があるのが大きな理由だったが、多くのアートの作家が、ポピュラーで表現のしやすいネガカラーを多用し出した。ここに至って、美術館側が、そ



左から 吉村芳生「彼の地」・福田博文「漁師たち」

の保存方法に関わる問題をクリアーし、収集をはじめたのである。

今書いたそれらの動きと、まったく無縁な所にいるのが、どうも日本のコンテスト応募作家たちのような気がするのだ。

情報にふりまわされるのが必ずしも良いとはいえないにしても、ニューウェーブの作家たちのオリジナルの持つ力に触れたら、とても今ままでおり平静ではいられないはずだ。そのためにも、これらの作家たちを美術館が紹介していく必要性もあるといえるのだろうか。

本来、創造的なことに取り組むのは大変な作業である。何を表現したかをぬきにして、構図とピントと機材だけを論じてもそこからは何も生まれて来ない。

それは一つに、アマチュア向けの教科書である雑誌が、手がかりになる技法を主に紹介することにあるような気がする。技法をマスターすれば作品ができると思い込むからだ。

県展の二つの作品について、映像とは何かを考えると――

たまたま、今回の県美展で並んで展示された二つの作品、福田博文氏

の「漁師たち」と吉村芳生氏の「彼の地」。その映像を母体にした方法論を通して、写真がおかれている立場を考えてみよう。

福田氏は前年度県美展最優秀受賞作と同じ技法のレリーフ・フォト。

これは写真をパターン化してレリーフ状に見せる手法でどちらかという写真のリアリティを絵画的に焼きなおしたもので、グレーと黒で統一してある。画面の密度、完成度は高い。

一方の吉村作品は、やはり前年度県美展と同じドロ잉とという手法。前回は少しブレた写真特有の風景を描き込んでいたが、今回の方が描き込みは深い。

このドロ잉はスーパーリアリズムという作品の流れの中にあって、写真そっくりに描いていくモノクロ版である。良く見ると画面の周辺が少し白い。これは写真の方から見ると完成度は低い。つまり周辺光量の低下をそのまま現していることになる。そしてそれがなぜ妙なりリティを持つ。

前回のブレた人物といい、この作家はそういう映像のみが持つリアリティを体質的に感じとる能力があるのだろう。

そして足もとを見るのは正に写真

が発明され、はじめて見えて来た風景である。それまでは見上げたり、見おろしたりという構図はなかった。

題名の「彼の地」といい、そのスニーカー（多分自分の足らしい）はいくつかの複雑なロジックをも内包している。自分の足ならつま先が上だが、その展示方法一つすら私に思いをめぐらすに十分な作品だった。

同じ映像を母体としながら、写真とドロ잉のこの意識の差はなんだろうか。写真がドロ잉の意識を超えようとするとき（それも妙な言い方かもしれないが）それはどんなものになるのだろうか。

実はそんな中から今、スーパーリアリズムを逆になぞったような形で大型カメラによる緻密な写真がアメリカを中心に作られるはじめている。アートの作家が主に映像を方法論の中で使うのに対して、写真家たちはより深く写真そのものを掘り下げようとしている。

大型カメラだけが道ではないにしても、実はそのような影響し合いの中からまた新しい動きが見えてくるのであって、どうも、もう一つ、地方の写真作家たちの意識のありようには不満なのだ。

（写真家・今年度山口県美展運営委員）

イタリア美術の戦後史(3)

高田美規雄



M・ピストレット 像 1962

一九六七年の九月、ジェノヴァのラ・ベルテスカ画廊では、ジェルマーノ・チェラントによって組織された、《アルテ・ポーヴェラとIM空間》と名づけられた展覧会が開かれた。《アルテ・ポーヴェラ》のセクションには、アリギエーロ・ボエッティ、ルーチオ・ファブローらが出品した。ファブローは《アジムス》の世

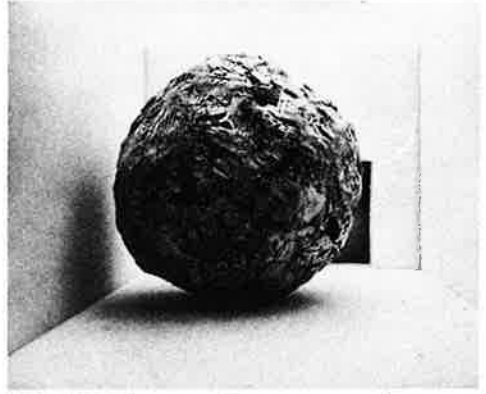
界から育った作家であり、彼らはこの年にトリノでデビューしたばかりだった。また、ジュリオ・パオリーニ、ヤニス・クーネリス、ピーノ・パスカーリ、そしてジェノヴァ人のエミリオ・プリーニらは、この展覧会が彼らのデビューだった。展覧会のタイトルとなった《ポーヴェラ》という言葉は、グロトウスキーの演劇論から引用され、ありきたりの工業素材や同語反復のかたちでしばしば自然素材を使う作品に対してチェラントが使ったものである。ジャンカルロ・ポリーティがこの年に創刊した《フラッシュ・アート》の二月号にチェラントは記事を寄せ、そこではIM空間のことはふれず《アルテ・ポーヴェラ》として、単にひとつの展覧会としてではなく、ひとつの動向としてこれをとりあげている。実際にチェラントが言及した作家は、アリギエーロ・ボエッティ、ジルベルト・ゾリオ、ルチアーノ・ファブロー、ジョヴァンニ・アンセルモ、ジョヴァンニ・ピアチェンティーノ、

ピエロ・ジラルディ、エミリオ・プリーニ、マリオ・メルツ、ヤニス・クーネリス、ピーノ・パスカーリらであり、彼らは、クーネリスとパスカーリは例外として、みな北イタリア諸地域の出身者で、トリノのスペローネ画廊の近辺にいろいろな意味で引きよせられた人々であった。スペローネ画廊は、この時代にイタリアで初めてアメリカのミニマル・アートに興味をもった画廊である。そしてトリノの《ポーヴェラ》な状況に、ミケランジェロ・ピストレットも当然結びついていき、この用語は、急速にそして広汎なひろがりをはじめは国内的に、そしてやがては国際的に示すようになり、各地での

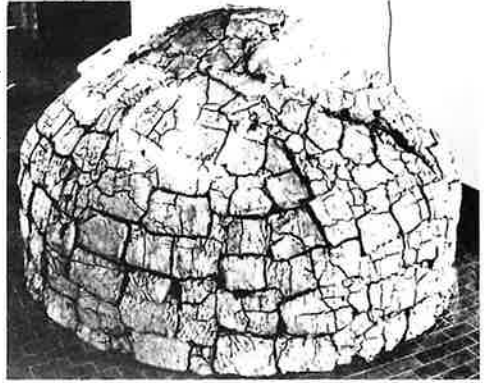
展覧会や出版物をとおして誘発と影響を与えていったのである。⁽²⁾ アルテ・ポーヴェラが生まれた60年代末は、ひとりイタリアに限らず、先進諸国の文化状況が行きづまりを見せた時期であったといえるかも知れない。⁽³⁾ その例をあげれば際限がないが、アルテ・ポーヴェラをも含めて、広い意味で観念性を強めながら一方で作品としての具体的な存在の直接性を重視する傾向は、芸術領域を拡大して非芸術領域をとりこんでいくという方法ではなく、土台からそれをつき崩してすべてを零状態にまで還元しようという急進性に満ち、それは、60年代前半までのポップ・アートなどの楽天性の対極に位置す



M・ピストレット 球 一九六六―六七
J・クーネリス 馬 一九六九



M・メルツ オブジェ 一九六八
J・クーネリス 石炭 一九六七



るものと考えてよい。

たとえば、ピストレットが60年代前半に発表した鏡面仕上げのステールを使った作品は、拡大して切りぬいた写真を鏡面に貼りつけたもので、実像と虚像を交錯させてイメージの不確実性をねらったいささかトリックリーなものだったが、彼が67年に発表した新聞紙を重ね貼りした巨大な球は、新聞紙という日常的な素材を使って、球にしたてる単純な行為を浮き彫りにするだけのものとなった。すなわち後者では、とりたてて芸術と呼ぶべき特殊なものは何もなく、その形式が貴重なものでもなく、しかしながら、なおかつその全体を新たな現実として積極的に提出しようとする考え方が注目されるのである。クーネリスは画廊に生きている馬を繋げて作品とし、マリオ・メルツはいわゆる土饅頭にネオン管をつけた。アンセルモは楔形の石に磁石を埋め込み、ファブロはイタリアの地形を鉛に铸込んだ。作品そのものとは、いかいようなもの、あるいはそれによって決定される状況は、その造形性や行為の特殊性によって価値づけられるのではなく、日常的な(貧しい)素材の直接的な提示によって新たな現実を切りひらくものな

のである。

ところで、日常的な素材といえども、感覚的にまったくニュートラルな存在というものがあるだろうか。たとえば、クーネリスの「石炭箱」は、亜鉛メッキ鉄板の箱に石炭を無雑作に積み上げたものである。ここでは、その構成が美しいのではなく、もちろん新しいタイプの石炭入れが提案されているでもない。そうではなく、単に石炭と鉄の生まな存在が強調されているにすぎないのだが、しかしそれは、その事実において作品であることを、いいかえれば、他のなものでもないただの石炭と鉄板とによって美術作品たりうるものが積極的に証明されているのである。したがって石炭のもつ質と鉄板のそれとの対比が、それぞれの具体的な表情によって明らかにされている点が重要であり、「石炭と鉄板の組み合わせ」という言葉によって代替されるようなものではなく、かといってまた逆に想像力に働きかけるようなニュアンスに富んだ細部が問題なのでもない。観る人の眼前にすべてがあるという意味では、石炭の山にしろ鉄板の箱にしろ、それ以上でも以下でもない。しかし、それが日常的な素材であるということは、あら

ゆる人に対して等距離な手がかりが与えられているという点ではニューラルなものなのである。とはいえ、むしろそうした日常性の範囲内でこれらの素材はイメージ性に富んではいないだろうか。たとえばここでは炎のない火の存在が見えかくれしているし、ピストレットの布を使った作品ではイタリア人らしい生活感覚が浮かび上ってくる。ペノーネの土や木、パスカーリの水、クローネリスの動物などの使い方も、そのものの存在としての客観性の背後に、現実へのかかり方としていわばモノと作家自身との共生関係が潜んでいよう。《アルテ・ポヴェラ》は特殊な素材を否定し、何によっても芸術が可能であるとするダイズム以来の現実主義をとりながら、一方で先行するミニマリズムの影響下に造形の抑制をはかっている。そしてさらに、何でもよいはずの日常的素材のなかから最も端的な素材を見出すことによつて、そのものがそのものであることの同語反復的な存在性を確認しながら、彼らの日常と選び出されたものとの距離を明示する。冒頭に引用した文中に見られるように、おそらくはチェラント自身が用語の概念化を押し進める過程で、いわ

ゆる人に対して等距離な手がかりが与えられているという点ではニューラルなものなのである。とはいえ、むしろそうした日常性の範囲内でこれらの素材はイメージ性に富んではいないだろうか。たとえばここでは炎のない火の存在が見えかくれしているし、ピストレットの布を使った作品ではイタリア人らしい生活感覚が浮かび上ってくる。ペノーネの土や木、パスカーリの水、クローネリスの動物などの使い方も、そのものの存在としての客観性の背後に、現実へのかかり方としていわばモノと作家自身との共生関係が潜んでいよう。《アルテ・ポヴェラ》は特殊な素材を否定し、何によっても芸術が可能であるとするダイズム以来の現実主義をとりながら、一方で先行するミニマリズムの影響下に造形の抑制をはかっている。そしてさらに、何でもよいはずの日常的素材のなかから最も端的な素材を見出すことによつて、そのものがそのものであることの同語反復的な存在性を確認しながら、彼らの日常と選び出されたものとの距離を明示する。冒頭に引用した文中に見られるように、おそらくはチェラント自身が用語の概念化を押し進める過程で、いわ

るアンチ・イリュージョン派のイタリア以外の作家たちをも包括する内容がそこに盛り込まれたとしても、それはそれとして、リチャード・セラ、ブルース・ナウマン、バリー・フナガンの米英の作家たち、あるいは日本の「モノ派」、西独のボイス周辺の作家たちとの間で、むしろ何がどう違っていたのかを考えてみるほうが彼らの日常により接近できるように思われる。そしてその視点が、《アルテ・ポヴェラ》の持続性を物語つてはいないだろうか。

(専門学芸員)

(1) 一九五九年秋、ミラノでマンゾーニとカステラーニによつて創刊された雑誌、および、同年11月にマンゾーニの個展でオープンした画廊の名称。60年代前半の視覚芸術探究グループなどの拠点となった。

(2) Giorgio De Marchis, ibid. (前々号出) P.624-625 前年(一九六六)にトリノのスペース・ネ画廊で開かれた「Arte Abstratta (生活芸術)」展や、翌67年にローマのアテイコ画廊で評論家カルヴェージが組織した「Lo spazio degli elementi - Fuoco, immagine, acqua, terra」要素・火、イメージ、水、土の空間」展などがこれに先立つ展覧会として注目される。また《アルテ・ポヴェラ》は運動体としての明確な組織をもたなかったため、グループ的な活動は69年には終息したといわれるが(井関正昭「イタリアのなかのアルテ・ポヴェラ」『アルヴィヴァン』13号)、アムステルダム市立美術館(69年3月)、ベルン市立美術館(69年3月)、などの企画展を

とおして、インタナーショナルな概念化が進んでいったものと考えられる。なおこの年にG・チェラントによるカタログ「ARTE POVERA」Milano, Mazzotta が出版されている。

(3) 美術の上では、戦後の抽象表現主義以降の反イリュージョンニズムは重要な要素であり、ミニマル・アートの形式主義的批判も同時代的なものである。一方で高度工業化社会の矛盾の顕在化といった社会状況をかかえて、「遠景」としての現実主義と「近景」としてのミニマル・アートが、「60年代に顕在化してきた脱文明・脱管理への社会心理的欲求」に結びついている(峯村敏明「世界のなかのアルテ・ポヴェラ」『アルヴィヴァン』13号)、と考えられる。

(4) 62年3月、トリノのプロモトリーチエ画廊での個展以来、鏡面を利用した作品はヴァージョンが多い。

(5) 67年12月、トリノの三つの画廊を使った「コンテナプラツィオーネ」展出品。二つ作られた巨大な新聞紙の球のひとつは画廊のひと部屋を独占し、他方は路上を転がすイベントに用いられた。

(6) アッティコ画廊個展(69年1月、ローマ)

(7) 68年後半ごろからくりかえし繰り返されるこの形態は、エスキモーの住居から発想されている。

(8) ゾナーベント画廊個展(69年10月、パリ)ほか、異作がある。

(9) 第7回パリ・ビエンナーレ(71年9月)

(10) 第1回アルテ・ポヴェラ展(67年9月、ジェノヴァ)

(11) 「...感覚的、歴史的の件と具体的に結びついている彼らの仕事は、かりに概念的な事象に関わったり、事物を概念的に扱っている場合でも、全体としてみれば知覚の働きに訴えてくるものであって、ときには肉感的でさえある。」(峯村敏明「芸術における最後の唯心論」『美術手帖』一九七八年一月号)

*この原稿は、第2回20世紀美術研究会の発表にもとづくものです。

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Ⅱ (12/16)

3/15)

シベリア・シリーズⅢ (3/17)

6/14)

● 絵画展示室(小林和作)

小林和作の世界(12/16) 3/15)

小林和作のコレクション(3/17)

6/14)

● 郷土工芸室

郷土の陶芸Ⅴ (1/20) 4/19)

山口の工芸・萩焼と赤間硯 (4/

21) 7/19)

〔第二常設展示室〕

現代の陶芸 (2/3) 4/26)

山口県近代洋画のながれ (4/28

8/30)

山口県立美術館ニユース

「天花」

第三二号

昭和六十二年二月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三一

☎0831-251778

印刷 瞬報社写真印刷株式会社