

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第34号

昭和62年12月1日
発行山口県立美術館



萩牡丹唐草文手洗

萩牡丹唐草文手洗

陶器 総高34.0cm 文政7(1824)年



図1



図2

よく張った胴に牡丹唐草の貼付文をほどこし、高台はすそ広がりになっている。胴下部に長方形の棒状のものがつけられ、その上部は穴をあけられている。胴に水を入れてあげれば、その穴から水が吹き出てくるようになっている。蓋には獅子がつけられてあり、また蓋裏には、鉄顔料で以下のような銘文図1がほどこされている。

文政七甲申

初磯吉日

三輪藤原

□義

文政七年は一八二四年にあたり、江戸時代後期の三輪家の作であることがわかる。

全体に透明釉がかけられ、還元炎のために青味を帯びており、きめこまかく、よく焼きしまった素地とともに青磁に近い印象をあたえる。

この作品は、作者と年代がわかるため、基準作例にとぼしい萩焼にあっては、きわめて貴重なものである。とくに、蓋につけられた獅子の造形を見ると、置物において、類似の作例を多く見いだすことができる。たとえば、図2の獅子とは耳、足の爪、口の周囲などのつくりがよく似ており、おそらく同一作者の手になるものと思われる。この他にも、同じくよく似た獅子がつけられた牡丹の木彫の形につくられた香炉なども、同一作家ないしは同系の作家と思われる。

江戸時代の焼物のなかでも、多数の置物が残されているのは比較的珍しく、萩焼の特色のひとつとなっている。系統的に見れば、鉄拐、琴高など仙人を題材にしたものと獅子を題材にしたものにわけられるが、布袋に武士の銘をもつものもあり、バラエティに富んだ作例を見ることが

できる。この作品も三輪家のものであるが、銘をもつものに比較的三輪家のものが目立ち、またそれと類似する作例も多いことから、三輪家と置物制作とは密接な関係があったものと思われる。とくに獅子系統の作例は、初代休雪、四代休雪が京の楽家に修業に行っており、あるいは、楽の獅子の造形と関わりがあるのか

もしれない。また休雪という号を用いることも楽家との関わりを思わせる。江戸時代の陶工で、号を用いる例はきわめて少なく、萩焼においてもまた珍しい例である。

この作品で注目されるもうひとつの点は、胴体ほどこされた貼付文である。江戸時代の陶磁器のなかでは装飾的な傾向の少ない萩焼にも、後期になるとこのような技法をつかった作品があらわれてくるのは興味ぶかい。江戸時代後期における技法の広がりには想像以上のものがあつたのであろう。そのような意味でも、器形の珍しさとともに、この作品を貴重なものとしている。

(榎本徹 学芸主任)



マチス展

南フランスの色彩とリズム



二十世紀を迎えたヨーロッパでは、第一次世界大戦以前の短期間に、現代に通じる美術理念を主張する様々な芸術運動が展開された。そのなかでも、特に重要なものとして、一般にフォーヴィズムとキュビズムの名があげられる。前者の代表格はマチスであつたし、また後者のそれはピカソやブラックであつた。しかしマチスやピカソの代表作はというと、それはフォーヴィズムやキュビズムの時代に描かれた作品に限定されるものではないだろう。美術史のなかでは、このふたつの芸術運動にのみ関連づけられて語られる画家も少なくはないにもかかわらず、マチスとピカソの代表作は、このふたつの芸術運動を越えた位置に、その多くが

見出されるように思える。特定のイズムに縛られることなく、しかも独自のスタイルを展開した画家こそ、まさに巨匠と呼ぶにふさわしいのかもしれない。こういつたところにも、マチスがピカソと並び、今世紀最大の巨匠と称される所以があるのだろう。

ところでふたりの巨匠、マチスとピカソは、しばしば図式的に対比されて語られてきた。例えば、ピカソは痛烈な皮肉家であり、同時代の精神的・文化的論争の中心に位置していた芸術家とみなされている一方で、マチスは永遠のオプティミストであり、こういった論争から離れて制作に打ち込んでいた芸術家と考えられている。ピカソの作品は、何とも知

れない困惑の気持ちをおこさせるが、マチスのものは、そういう気持ちをおこさせない(H・リード)。むしろ魅力的で何の気掛かりもない穏やかなものと受け取られている。こういった一般的なマチス像は、マチス自身の有名な言葉に由来しているようである。「私が夢みるのは心配な気がかりの種のない、均衡と純粹さと静穩の芸術であり、すべての頭脳労働者、たとえば文筆業者にとつても、ビジネスマンにとつても鎮静剤、精神安定剤、つまり、肉体の疲れをいやすよい肘掛け椅子に匹敵する何かであるような芸術である」(「画家のノート」・みすず書房)。この言葉からすれば、確かに彼の絵は万人向き、上品な絵ということになるだろう。しかし、これとは全く逆の意見もある。フラムによれば、マチスの作品にはとつてもない厳しさと緊張があり、彼の言葉から感じられるような樂觀主義的なものを見ることは困難である。むしろ、「慢性の不眠病患者の悩み」みたいなものを感じる」とさえ言っている。マチス自身の言葉とは裏腹な、こうしたマチス芸術の解釈はいったい何に起因しているのだろうか。このことを考えるには、まずマチスの生きた時代の芸術

状況にまなざしを向けてみる必要があるだろう。

マチスの名が広く知られるようになったきっかけは、あの一九〇五年のサロン・ドートノンヌである。ここに出品したマチス、ヴラマンク、マンギャン、ドラン、マルケなどの激しい色調の作品を、批評家ヴォークセルが「フォーヴ(野獣)」と呼んだという逸話は、あまりにも有名である。こうしてフォーヴィズムはスキャンダラスな誕生を迎えたわけだが、ここで注目すべきことは、印象派の登場以来、新しく生まれる芸術運動が必ずといっていいほどスキャンダルを纏っているということである。スキャンダルは、誕生した主張が新しければ新しいほど、つまり以前の主張と異質であればあるほど大きなものになる。当時の批評から、フォーヴィズムの画家たちに投げ付けられた言葉をいくつか拾いあげてみれば、「絵画における脱線」、「色彩の狂気」、「言いようのない妄想」、「クリスマス・プレゼントにもらった絵具箱をいじくる子供の乱暴で幼いお遊び」(「現代美術の歴史」・美術出版社)といったものがあげられる。大衆の嘲笑の言葉が浴びせられるのは、フォーヴィズムに限ったこ

とではないが、いずれにしてもこれらの言葉には、近代の芸術が一般大衆の趣味から遠ざかってゆく事実が如実に現れている。大衆の「趣味」は従来の絵画観の範囲から出ることはない。伝統的な絵画観が生きづいている限り、ここから逸脱したものは悪趣味と評価されるわけである。印象派以外にもゴッホ、ゴーガン、セザンヌといった画家でさえ、生前は正當に評価されていたとはいいがたい。いずれも、伝統的な絵画観の枠を越え出た作品を描き続けたからである。

ところで、大衆の趣味から離れて



▲上 本のある静物 一八九〇年
▲左 レモンのある静物 一九一四年

いく芸術を美術史的にながめてみれば、そこに西洋絵画の伝統をつき崩していく要因を指摘することができると。例えば、固有色の否定、遠近法の歪みなどである。生い茂る葉は緑色だというように、対象そのものがすでに固有の色彩を持っているのではなく、太陽光線の輝きが対象の色彩をそのつど決定するはずだと考えたのは、印象派の画家たちだった。有名なモネの「ルーアン大聖堂」は、時刻の移り変わりに伴う光の変化そのものを捉えようとした色調の全く異なる連作である。また、セザンヌの静物画はひとつの視点から見た眺

めを描いたのではなく、複数の視点から見た物をひとつの画面に総合して構成されたものである。こうした絵画は、視点を固定するルネサンス以来の伝統的な遠近法を打ち破るものといつてよい。モネにしてもセザンヌにしても、結局彼らの時代の芸術は、「何を描くか」ということよりも「いかに描くか」ということに重点を移しつつあった。今では信じられぬことだが、十七〜十九世紀前半にかけて、アカデミーでは歴史上の出来事を題材にした「歴史画」が最も高貴な絵画であり続け、風景画や静物画は卑俗なものともみなされていた。たとえ風景を描いたものでも、そこに小さく神話上の神々を描き込むことで、いわば美術としての格付けがなされたわけである。しかしモネやセザンヌは、もはや絵の主題の格付けに拘泥することなく、絵画の新しい描きかたを追及したといえる。そのために固有色の否定、遠近法の歪みが生じようと、一向にかまわないことだったといえよう。マチスもこうした時代の潮流のなかで、画家を志したのである。

さて、再び最初の問題に立ち返ってみよう。一見何の気掛かりもない落ち着いた感じを与えるマチスの作

品に、フラムは厳しさと緊張を見ていた。そして、それはけつして容易な絵画ではなく、むしろ理解することが困難な絵画であるとも述べていた。そう感じざるをえないのは、言葉ではマチスの絵画の核に達することができないからである。例えば、ピカソの「青の時代」の作品が人生に對する象徴や寓意を持っているのに比べて、マチスの同時期の作品はそのような文学的な内容を持たず、明確な解釈によつて説明できないと述べている。というのも、マチスの絵画は結局色彩とフォルムのなかで完結してしまうからである。主題に特別な意味を与えず、「ただ色彩を歌わせることだけを考えた」というマチスの絵画は、印象派が固有色の考えから解放した色彩を用いることで初めて可能になったのである。またフラムは、マチスが同じモチーフを全く異なるスタイルで描き続けたことも、彼の芸術の理解を難しくしている要因だと考えている。確かに、ひとつのスタイルに捕らわれず多様な作風を展開したことこそマチスの偉大さを示す証明といえるだろう。だが、こうしたマチスの視覚の多様性は、現実を見る唯一の正しい方法など存在しないという現代人の



▶右上 休息する踊り子 一九四〇年
 ▶右下 赤い手箱のあるオダリスク 一九二六年
 ◀左上 黄色いテーブルで読書する女 一九四四年
 ◀左下 さくろのある静物 一九四七年

意識と直接関係しているという。そして、この意識の芽生えは、ひとつの視点から規定される遠近法を崩壊させてゆく時代精神とも深く関わっているのである。

自律的な色彩の使用、遠近法の崩壊。これらの事実は近代芸術一般の性格を規定しているといってもよい。そしてマチス芸術の緊張と理解の困難さが、今述べた西洋絵画の伝統的手法の解体に起因しているのであれば、それはまぎれもなく近代芸術一般の孕む緊張と理解の困難さでもあったのである。

いづれにせよマチスの生きた時代は、芸術の流れが大きく転換してゆく時期であった。そのなかで彼がたどった道程は、実験的な制作を繰り返す紆余曲折の軌跡であった。今回の展覧会では、そうしたマチスの軌跡を歴史的に追うことができるだろう。彼の最初の作品と考えられている「本のある静物」(一八九〇)から、彼がイーゼルを用いて制作した最後の作品とされる「さくろのある静物」(一九四七)までの間には、実に多彩なスタイルの作品が存在する。こうした多様な作品を通じてマチスが生涯の指標として掲げたことは、音楽のように調和する色彩の

ハーモニーだった。自分自身ヴァイオリンを好んで弾いたマチスは、よく美術を音楽にたとえた。彼は「音楽のハーモニーのなかで各音が全体の部分をなしているのと同じ仕方では私はそれぞれ色が全体に寄与する価値をもつことを望んだ」(「画家のノート」と述べている。確かに、純粹な色彩とフォルムのなかでのみ完結する芸術の誕生は、以前の芸術からの墮落と考える人々もいる。しかし今回の展覧会で、マチスの晩年の作品から奏でられる色彩のハーモニーに耳を傾けていると、大衆の趣味から離反していく近代芸術のなかでマチスが成しえたものは、やはり万人が腰を掛けることのできるあの「肘掛け椅子」のような芸術ではなかったかと思うのである。

(斎藤郁夫 学芸員)

会期 二月二〇日(金) ~ 二月二七日(日)
 観覧料 一般 九〇〇円
 高大生 七〇〇円
 小中生 五〇〇円
 *二〇名以上の団体、各二〇〇円引き

日本画

昭和の熱き鼓動

また同じ年の秋に、東京都美術館で「日本画の前衛たち」、あるいは京都国立近代美術館で「京都の日本画一九一〇—一九三〇」などが開催され、大正期を中心に当時の東京と京都の日本画壇の動向を、現代の視点に立って洗い直す試みがなされたことは記憶に新しい。

近年、近現代の日本画について検証を試みようという展覧会が、各地の国立美術館で開催されている。山口県立美術館においても昭和六一年一月「戦後日本画の一面面―模索と葛藤―」と題した展覧会を開催し、一九五〇・六〇年代に焦点をあて、現代絵画との関わりを視野に入れた、日本画の先鋭な動きを考察した。

境にして戦後急展開しようとならえられ方が一般になされていることに対する、問い直しの意味もふくめたいと考えているわけである。

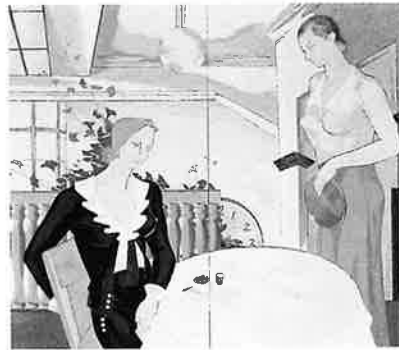
第二次大戦がようやく終結し、敗戦国日本の社会風俗は大きく様変わりするとともに、美術の分野でも西洋の新しい美術思潮がどっと日本に押しよせてきた。そうしたなかで、日本画も伝統絵画としての位置を根本からゆさぶられるあらゆる問題と対峙せざるをえない状況となった。

しかし、この大正期と戦後というふたつの期間にはさまれた、昭和初期における日本画の、しかもその新たな胎動にとくに着目し、検証しようという試みはまだなされていまいといってもよいだろう。今回の展覧会は、この昭和初期に焦点をしばり、さらにその当時の二〇・三〇代を中心とした若き画家たちの作品を展示し、これらの作品を通して、この時代の日本画が、なにを新たに追求しようとしたのかを考えてみようとするものである。こうした観点から展覧会を企画する意図の背景には、近代日本画の流れにおいて、昭和の日本画がとりあげられる際、どういうわけか戦後に対して戦前（昭和初期）の状況についての情報がきわめて少ないのではないか、という強い疑問があったからである。つまりこの展覧会には、昭和期における日本画の変貌の度合いが、太平洋戦争を

後の日本画の変貌へ直接つながる要因がすでにこの時期、次々とあらわれはじめていたのである。

ここで注目しなければならぬのは、当時、昭和の新感覚を身につけた若い日本画家たちによって、しだいに結成されはじめてきた研究小会派や研究小グループの存在である。いずれも帝展や院展といった既成団体へ参加しながら、あるいはそれらを脱退した若き画家たちを中心に結成された研究会であるが、そこには昭和の新たな時代意識を敏感にうけとめようという若い世代が集まり、帝展や院展ですでに老成しつつあった大家たちのめざした絵画のあり方は、またちがった方向性を志向しようとしていた。そしてその方向性こそが、戦後の日本画の新たなうねりに直接結びついていったわけである。

今回の展覧会では、昭和初期に生まれたそうした日本画の研究小会派や研究小グループの活動を紹介するとともに、当時の日本画がもった時代性を考察しようとするものであるが、その傾向を整理する意味から、展示作品を大まかに三つのセクションに分けてみた。以下はそれぞれのセクションの内容とその出品作家である。



▲右 上 玉村方久斗「休日」 昭和7年頃
 ▲右 下 杉山 寧「黒い海」 昭和10年
 ▲中 田口 壮「喫茶室」 昭和9年
 ▲左 落合朗風「茶郷二題の内」 昭和9年



I. 官展における新傾向

まず昭和期における帝展（新文展）の動きをみてみると、その新傾向として、当時とくに注目されつつあった東京美術学校の卒業生たちが集まる特異なグループがあった。大日美術院と瑠爽画社である。昭和一二年に大阪の新燈社（青木大乗主宰）と合同して結成された大日美術院には、結城素明門下の気鋭の若手日本画家が集まった。この団体は、全般的には洋画風リアリズムが基調でありながらも、とくに目立った特徴として胡粉をたっぷり下塗りに使った灰白色のマチエールの上に、景物を独特な線條描写で描きだした作品が多く出品されていた。いっぽう松岡映丘門下の俊英たちによって昭和十年に結成されたのが瑠爽画社（のちにメンバーが変わり、一采社となる）であった。このグループは新興大和絵の系譜上にあり、たしかにその古典的要素が作品にはみうけられるものの、感覚的にはすでに同時代の雰囲気をつぶりと盛りこみ、構図や色調においても静澄で知的な側面をみせながら、近代的センスが光る内容をそなえていた。

出品作家―常岡文亀、加藤栄三、東山魁夷、山田申吾、菅澤幸司（以上

大日美術院）山本丘人、杉山寧、浦田正夫、高山辰雄（以上瑠爽画社、一采社）

II. 在野精神とモダン・スタイル

院展の状況はというと、明治以来の新理想主義を受けつぎながらも、やがてきびしい品格をたたえた新古典主義がその主潮となり、逆にその類型化という状況をつくりはじめていた。こうした方向とはちがったものを志向する作家たちは、しだいに院展から離れていかざるをえなかった。川端龍子が昭和四年に創立した青龍社、昭和一二年に若手日本画家一二名により結成された新興美術院などは、いずれも院展脱退者を中心として結成されたものであった。そしてそれらには院展の硬直した新古典主義を、昭和の新感覚で打ち破ろうという気概にあふれた若い画家たちが多数結集するようになった。

とくに青龍社については、発足当初は龍子の画塾展であったが、その後、紹介出品や一般公募制をとるようになると、続々と先鋭な意識をもった若手が出品するようになり、錚々たる顔ぶれとなった。やがてここから、より新しい日本画研究をめざしたグループへ参加しようという

作家たちがでてきた。吉岡堅一、福田豊四郎、小松均らの山樹社と合同した新日本画研究会にも、福田をはじめとし、多くの元青龍展出品者が参加している。この新日本画研究会は、さらに新美術人協会の結成へと発展し、その形式も研究的なものから公募展的な性格を強めていった。

周到に計算された画面構成、形態の象徴化、あるいは色面対比の研究など、新美術人協会のメンバーたちは、互いに刺激を与えあいながら、西欧絵画の造型思考を積極的にとりいれようという実験を、さかんに試みていた。こうした新美術人展で探求された日本画のモダン・スタイルは、戦争による中断をへながらも、戦後の創造美術などの動向へ直接的な影響をもちえたわけである。

同じく青龍社を離れた落合朗風の主宰する明朗美術連盟も、当時の新感覚派として大いに注目を集めていた。そこへ出品された作品には、題材では郷土風物など、自然主義への傾斜が感じられるが、その表現では、キュビズムや構成主義なども意識され、モダンな風俗美のよそおいを整えたものが多くみうけられた。

出品作家—小林果居、茨木杉風、田中案山子（以上新興美術院）坂口一

草、加納三楽（以上青龍社）落合朗風、東条光高（以上明朗美術連盟）吉岡堅一、福田豊四郎、小松均、藤田隆治、藤田復生、柴田安子、藤田妙子、岩崎鐸（以上新日本画研究会、新美術人協会）

Ⅲ. 日本画のアヴァンギャルド

新日本画研究会のなかには、当時のモダン・スタイルというよりはシユールレアリスムやアブストラクト絵画といった、より急進的な動きに呼応しようという画家たちがいた。

彼らは新美術人協会が結成される際、その動きから離れ、新たに歷程美術協会を結成した。ここに集まった画家たちは、当時の前衛絵画の動きともかなり深く接点をもっていたわけであり、形態表現や画面構成にシユールレアリスムやアブストラクト絵画の要素を積極的に導入し、岩彩によるマチエール研究を試みるなど、かなり先鋭な実験と試行をおこなおうとした。しかしそのいっぽうで、各作家の理念のなかには、かなり根強い伝統絵画への傾斜もみることが

できる。玉村方久斗は、大正期の前衛絵画運動に参加した日本画家である。未来派やダダ、あるいは構成主義など

の洗礼を受け、「劇場の三科」などの前衛劇にも関わりをもったが、昭和へ入り日本画へと回帰し、ホクト社や新興美術家協会（美術新協）で発表活動をおこなった。それらの団体の内容自体は、一九三〇年代以降、逼塞状態となっていく社会主義レアリスムの影をひきずっていたが、方久斗自身は速筆速描による独特の都市風俗や風景、あるいは歴史故事を描き、特異な存在を示した。

出品作家—丸木位里、岩橋英遠、山岡良文、田口壮、山崎隆（以上歷程美術協会）玉村方久斗（ホクト社、美術新協）

大正期からしだいに日本画壇の趨勢は、謹厳で静澄な雰囲気をもった新古典主義へと向かうなか、大正の日本画がかいま見せたデカダンスやロマネスク風潮は、昭和に入り、急速におとろえていった。それは大正という時代がもったある種のリベラリズムが、軍事体制下に圧迫されていく、その歩調と軌を同じくしていた。しかしいっぽうでは、昭和の全く新しいよそおいを整えた日本画と呼べるべきものが登場しはじめてきた。それまでの写実主義や感覺主義をさらに発展させた動き、西欧の

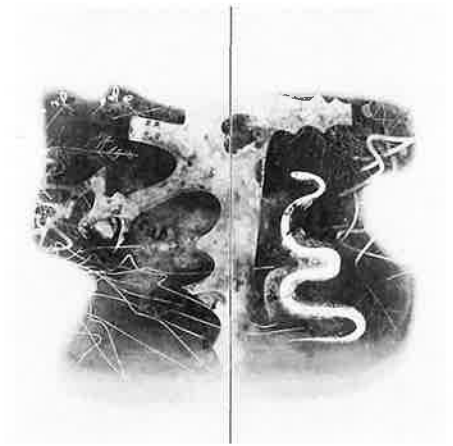
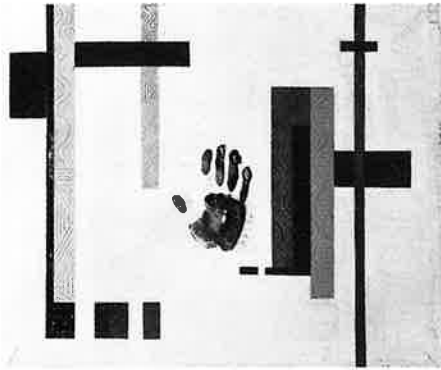
モダン・スタイルの積極的な導入、そして新たなアヴァンギャルド絵画への敏感な反応など、を土台として制作された日本画である。これらの作品は、まさに若き日本画家たちによる昭和の新時代意識を背景とし、彼らの熱い息吹と鼓動をこめた活動のなかから生まれてきたものであった。この高揚した雰囲気の中、次々と研究・試作を目的とする小会派や小グループが誕生したわけである。だが、こうした動向もやがて大戦の渦の中へ巻きこまれていき、展覧会にならべられる作品の内容そのものも、しだいに時局色を鮮明に反映するようになっていった。

戦後、日本画は灰燼の中から、深い傷あとを負ったまま立ちあがらなければならなかった。その時、新たな建設に真っ先に立ちあがろうとしたのは、戦前にすでに活発に活動を展開していた若き人々であった。戦争による大きな断絶と欠落を補い、新たな復興をめざすには、やはり若い作家の情熱と努力が必要であった。しかしその後の彼らの旺盛な制作活動も、その根源は戦前にあるといえる。今こうして当時の作品をふりかるとにより、さらにいつそう戦後の日



▶右上 柴田安子「めらはど」 昭和11年
 ▶右下 岩橋英遠「土」 昭和13年
 ▶左上 山岡良文「朝鮮古廟・持送天人像」
 ▶左下 山崎隆「風」 昭和16年

昭和13年



▲小林巢吾「岩」 昭和15年

本画変貌の実相が明らかになるのでは、と考えたことにほかならない。当時の若者たちが抱いた問題意識は、時代をへだてた今日にも多くの共通項をもっていることに気づかなければならないだろう。

この展覧会を構成するにあたり、わずか五〇年前の作品を発掘することの困難を、これほど思い知らされるとは私自身思いもしなかった。大戦というものが奪い去ったものの大さを今さらながら痛感させられた。時代の証言者としてここに展示される作品は、その時代のわずかな生き残りとしての一片であることを認識していただきたい。それらの大部分はすでに灰となり、歴史の中に埋没させられてしまったことを最後につけ加えておきたい。

(菊屋吉生 専門学芸員)

会期 昭和六三年一月七日(木) ~ 二月一四日(日)
 休館日 毎月曜日
 祝日(体育の日)は開館
 観覧料 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、各一〇〇円引き

無意識の場所 トーマス・シュトゥールト写真展に寄せて

高田 美規雄

当館では、常設展示ブロックにおいてもいろいろな小企画展を適宜開催している。そのなかで、今回は西ドイツ在住の写真家、トーマス・シュトゥールト氏の作品展を開催することができたが、この展覧会は、当館での初めての写真展であるということ、在外作家本人の協力をえて展示にいたるまでの諸準備が進められたということ、そしてさらに、大阪ドイツ文化センターをはじめ、さまざまな機関や個人の協力がえられたということなど、単なる小企画展の枠を越えて、館としても新しいステップを踏み出すことができ、その意味で非常に実り多い企画となったことは幸いであった。

美術館の役割として地元作家の顕彰という大きな仕事があるのは当然ながら、このような形に限らず、いろいろな表現活動をする作家を紹介

するとともに、そうした作家たちとの実際の交流を通じて自分たちの足元を見つめることは重要であり、またそのことは、来山した作家たちにとつても有意義なものとなると思われる。いわゆる地方主義の偏狭さに陥ることなく、なお豊かな地域性を発揮するということは、この情報過多の時代においては極めて困難な課題だといわなければならないが、その困難さをふまえて遅々とした歩みを進める義務が私たちにはあるだろう。

ところで、写真ということでは、近年これへの関心が高まりをみせ、その歴史的な展開が見直されるとともに、優れて今日的な表現としての写真が再評価されはじめているのはどういふ理由からだろうか。詳述する余裕はないので図式的にいえば、おそらく、写真のイメージの提出の仕方が、私たちの生活全般に写真的

な眼差しが浸透していることと結びついて、もつとも効果的な手段となつていくからだと考えられる。いいかえれば、私たちは写真的な映像にすっかり取り囲まれてしまつているので、知らず知らずのうちにそのような見方を身につけているのであり、写真的な情報は、私たちにとつて既に親しみやすいものとなつていくという点でメリットをもっているということである。とはいえ、この写真的な映像は、映像として特殊なものであることも事実であり、また手軽な操作性にもかかわらず、奥行きが深い表現であることも忘れてはならないだろう。

たとえば、シュトゥールト氏の作品は、人通りのない何気ない街角の風景を切り取つただけの写真のように見える。その光景は、通常私たちが目にするそれに違いないが、焦点深度の深い全焦点的な克明な映像は、実際にはそのように見ることのない特殊な像として、その構造的な空間性を顕在化させるものとなつている。写真とはそうしたものだ、というのは容易だろう。しかし、単に名所絵的な場所を選ぶのではなく、また都市にありがちな人間臭い部分を情緒的に映し出すのでもなく、膨大な歴

史的時間が集約され、偏在化した現在の、しかも私たちの日常的な生活の背景としての厚みをもつた空間を切り取るという作業は、決して容易ではない。写真映像は、一定の枠の中のものを余す所なく定着する手段としては特に優れている。写真を見て初めて、「こんなものがあつたのか」と驚かされることも少なくないし、また私たちの記憶が現実によつてではなく、写真によつて形成されていることもしばしばである。彼の作品の、ごくありふれた風景は、その禁欲的ともいえる一定のスタイルによつて、写真とは何か、あるいは都市の風景とは何かといった根源的な問題に触れる機会を提供してくれたいってよいだろう。

ところで、私たちがさまざまな作品に接するとき、油彩画なら油彩画で、何の先入観もなく作品と向き合うということとは、まず不可能に近い。あらかじめ絵画という枠をはめ、次にどういった傾向の絵画かということを手探りしながら、画面上に視線を巡らせるのが普通であり、そこに現実の何かに対応する形がみつければ、それがなぜそのような形で表現されているのかについて多少は考え始めるものの、色や形や空間の問題



▲山口市 1986



▲アレクサンドロ・スベッキ通り, ローマ 1984

に焦点があてられているとなると、(残念ながら多くの場合) 感覚的に横滑りするだけで終わってしまいがちである。ところが今日、絵画とは呼べないような平面作品がでてきたり、彫刻とはまったく違った立体作品が増えてきていることから、逆に一層そうした先入観から私たちは離れがたくなっているのではないだろうか。なぜなら、これは絵画であるといわれればとりつく島が与えられたような気にもなるが、なんともいえない作品が多いからである。確かに表現の枠は拡大し、多様な表

現を試みられるようになったかも知れない。しかし私たちが何かを表現しようとすることや、あるいは何かからいいような感覚を与えられるというものの仕組みは、それほど変わっていないのではないか。いいかえれば、表面上の賑わいの一步奥に踏み入ることができれば、同じような問題点に行き着くことが出来るのではないか、と思うのである。もちろん表現の質のどこに価値を置くかということは、長い歴史が示すように、時代や地域ごとに大きな隔たりがある。ギリシア・ローマ的な美

術は中世ヨーロッパ美術と並び立たず、幾何学的なイスラム美術は日本美術の抽象性とも多様に異なることはいままでもない。しかし私たちにとって、ミケランジェロの作品は理解したいものではないし、ある時代の東洋の美術がヨーロッパのそれに大きな影響力を持ったことは、よく知られるとおりである。いや、優れた美術には普遍性があるという話ではない。そうではなく、ある表現の質を規定する概念について、私たちはどのように考えているかということである。

シユトウルト氏は、初めて来日したときのシヨックについて、おおよそ次ぎのように語っていた。
「私は最初の一〇日間ぐらい、ほとんどカメラを手にすることができませんでした。なぜなら、街とか道とかのイメージが、自分の頭の中で混乱してしまったからです。」

ごく単純にいつてしまえば、街の風景が余りにも欧米と違っていたので、何をどう撮ったらよいか分からなくなつたということである。いいかえれば、街というものについての考えかたが、ヨーロッパと日本ではまったく異なっていることに初めて気がついたということである。違っているということが念頭にあれば、シヨックもさほどではなかったかも知れない。また彼の作品が、さまざま街の表情を単にレポートするだけのものであれば、もっと気楽に対応できたかも知れない。しかし実際にはそうではなかったというのは、私たちが絵画だと思っていたものを、そうではないと否定されたようなものだったといつてよいだろう。

たとえば、ある街がモダンな性格をもっていると考えられるならば、敢えて古めかしい部分を切り捨てることのできる。また逆に、歴史的な街だ

美術館から

◎第二常設展示室
トーマス・シュトゥルト写真展
(11月27日)
西ドイツ在住の若手写真家、トーマス・シュトゥルトの、ヨーロッパおよび日本の都市を取材した作品展。本号中の記事を参照して下さい。

常設展示案内

◎第一常設展示室

●絵画展示室(香月泰男)

シベリア・シリーズ

出征から復員まで、シベリア抑留期を中心にかれの従軍体験を描いた五七点からなる連作のうちから、制作年代順に展示しています。

●絵画展示室

山口の水彩画家たち(11月15日～3月13日)

岩国から徳山にかけては、かつての河上左京、河上大二らをはじめとして、水彩画に親しむ人びとの活躍がみられ、その伝統は今日も続いています。その一端を紹介いたします。

●郷土工芸室

萩焼——古萩と現代——(11月17日)

現代の陶芸(11月19日～)

過去の3回実施した企画展、「現代の陶芸」シリーズに出品した作家たちの作品をとおして、陶芸にたいするさまざまな取り組みをみます。

休室

(11月28日～12月18日)

* * *

今年も残すところわずかとなりました。秋の企画展「松田正平」展も無事終了し、マチス展も好評裡に進んでいます。また年始早々には、企画展の第二弾「日本画——昭和の熱き鼓動」が開かれます。日本の近代化が成熟していくなかで、伝統的な日本画の世界にも新しい波が押しよせ、若き作家たちがさまざまな試みを展開したようすを紹介いたします。

山口県立美術館ニユース

「天花」

第三四号

昭和六十二年十一月一日発行
発行 山口県立美術館
〒753 山口市亀山町三二一
☎(083)511-5778
印刷 瞬報社写真印刷株式会社

と考えることができれば、それにふさわしいたずまいを選び取ることができる。しかし、現実の街は、そうしたさまざまな要素が混在しているなかで日常的な時間が流れているのである。だとすれば、どのような空間がそれを端的に表すかを実感するためには、作家自身がその日常に浸るところからスタートしなければならない。そして、目に飛び込んでくるあらゆる情報の一つ一つが、そこに生活する人々にとってどのような意味をもっているか、といったところから確認しなければならぬのである。

うことよって、それぞれの作品の個別な質とともに、それらを貫く表現の意味を問うことができるのではないだろうか。

ひるがえって私たちの問題に引き寄せて考えてみれば、私たちの目の前にある四角い平面に押し広げられた絵の具の層を、初めてそうした色面に接したもののように純粹に見詰めること。そして、それが限られた世界(平面)のなかでどういう意味をもっているかということ、はたしてどれだけの人が彼のように深く考え、反応しているだろうか、と考えるのである。もしそのような開かれた感覚をもつことができれば、私たちにも多様なといわれる今日の状況の底に降り立つことができるであらうし、そこで改めて作品と向き合

私たちの現在——それは、さまざまな部分で語るができるかも知れない。しかし逆に言えば、何によっても断片的なものしか見えてこないということに、すでに私たちは気づいているともいえるだろう。シュトゥルト氏の写真の、静かな無時間的な風景は、それが現実を枠づけしていることにおいてまさに部分であるにもかかわらず、さまざまな構築物による線や面の交錯する空間の質において、そのような限界をひそやかに乗り越えて、ある全体性を示す可能性を孕んでいる。それはおそらく、これらの作品が、写真の機能を最大限に取り込みながら、私たちの視線の背後にまで立ち入って、私たちをつつみこんでいる空間の本質的な姿を描き出しているからにほかならない。それは、いつてみれば私たちが、無意識のうちにも歴史的に選び取ってきたものの現在の姿に相異なく、共感と憎悪とを、あるいは郷愁と疎外感とを二つながらにもたらせてくれるものである。

(高田美規雄 普及主任)