

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第36号

昭和63年6月1日
発行山口県立美術館



坂口一草「大仏寺」

表紙作品解説

阪口（坂口）一草

1920（明治35）～

大仏寺

紙本彩色・額 1941（昭和16）年 269.0×194.0

縦へのつきあがるような大構図の中で、あざやかな瑠璃瓦が波のようにうねりながら、二重三重と積みあげられる。そこに展開される激しいブラッシュ・ワークは、生々しいまでの刷毛跡を残しながら、壮大なダイナミズムを画面の中にもりこむ。そしてなによりも、その軒下に塗りこめられた緑青の強烈な色彩が目につ焼きつけられ、建物そのものの存在感は、黄と緑のあざやかな色のコントラストの中に浮きあがってくる。その全面にほどこされた力強い塗りこみは、端正、あるいは穏和といった日本画の一般的な描写概念とは明らかに異なつた感覚をたたえたものであり、当時のまだ若き坂口の熱気と心の高ぶりが、存分にこめられたものであった。

太平洋画研究所でまずデッサンを学んだ坂口は、十八歳の時、知人の紹介により当時すでに院展若手の花形として活躍していた川端龍子へ入門し、日本画への道を歩みはじめた。そして昭和二年、再興第十四回院展に「静閑」という作品が初入選を果たしたが、その二年後には、龍子が院展を離れ青龍社を結成することとなり、坂口も龍子と行動を共にしたのであった。青龍社は発足当初、龍子門下の熟展的性格をもつたものであったが、やがて塾員の紹介出品、さらには一般公募制をとるようになり、飛躍的に美術団体として、その内容を充実させていった。龍子門下では坂口のほか福田豊四郎、加納三楽、川口春波、安西啓明、四方田草炎など、また紹介あるいは一般出品者のなかには、落合朗風、福岡青嵐、岩橋英遠、丸木位里、酒井亜人といった錚々たる顔ぶれの名をみいだすことができる。川端龍子が青龍社の旗じるしとして掲げる「健剛なる芸術」あるいは「会場芸術」といった言葉も、けつきよくは当時の帝展や院展の硬直した状況を、新団体結成によつてなんとか打破しようという龍子自身の気概を象徴したものであった。こうした志向は、たしかに一面では龍子個人の強引な意識のあらわれであるともみるむきもあるだろうが、大正期から顕著となる新興芸術運動の気運を強く反映した、きわめて同時代的な側面をふくんでいたことをののろがしてはならないだろう。したがつてこの青龍社は、新時代の日本画創造の可能性を秘めた魅力ある存在として、新たな時代感覚をより先鋭な形で求めようとした若い日本画家たちの熱い注目をあびるよう

になったわけである。

坂口は青龍社の第一回展から出品し、第二回展で社友、第三回展で社人となり、以後は筆頭社人として制作および指導をする立場となった。

この「大仏寺」は、昭和十六年の第十三回青龍展に出品されたものである。昭和十五年十月に満州国の要請で、川端龍子を院長として新京美術院が創設されるが、坂口はその研究員（教授）に就任した。ちょうどその機会に中国へわたり、現地の風物を取材したことがこの作品へとつながつたのであった。当時の熱河省にあつた七大寺を写生してあるき、そのうちの普寧寺の大伽藍を描いたのである。

すでに当時の洋画壇ではフォービズムが全盛をむかえていたが、批評家のなかには青龍社こそ日本画における野獣派だと評するものもいた。それまでの日本画の常識をこえる思い切つた色彩の駆使、そして荒々しい塗りこみ。この「大仏寺」を前にすれば、誰もが容易にそれらの批評の根拠を作品のなかにみいだすことができるだろう。

（当館学芸員 菊屋吉生）

ハイテク・アート展

昨今のハイテクノロジーの進歩にはめざましいものがある。エレクトロニクスやバイオなどの諸分野で、つぎつぎに研究開発される新しい技術や素材によって新製品が作られ、それらはすぐにわたしたちの生活のなかにはいつてくる。はじめハイテク製品が市場に現れたころのわたしたちは、これまでなかったまったく新しいそれを、ハイテクの所産として特別に意識していた。しかし今は、ごく自然に無意識のうちにハイテク製品とつきあいはじめた。日々の生活のいたるところにハイテクが浸透して定着し、特別に意識することが難しくさえなってきたからである。

このように、新しいテクノロジーがつくりだされ、それを活用することによって生活環境が少しずつ変わ

ってきたが、それはあまりに日常的でとらえにくいものだし、歴史的にみて結論がだせるほどにはいまだ時を経ていない。技術と人間との関わりを考えることは古代以来おこなわれてきたが、こと現代のハイテクに関しては、それはこれからの問題である。

ところで芸術の世界にのみ限って言えば、この十年ほどハイテクの発展に深い興味をもつひとたちがすでにあらわれている。彼らは新しいテクノロジーのはらむ可能性を発見しようとして、そしてそれらを生かして全く新しい種類の作品をつくりだそうとしてきた。

彼らの作品は近代までの芸術の形式とはまったく異なったものが多いようである。コンピュータ、レーザ、ホログラフィー、ビデオ、キネティック、オブティカルなどということばが使われるそれらの作品は、絵画でも彫刻でもない。光、動き、音そして形と色。こうした要素が作家独自の方法で組み合わせられ、作品として統合されている。従来の芸術観ではとらえきれないのは当然のことのように思える。しかしまた、数千年も昔から芸術と技術とが密接なつながりを保ってきたのもまた

事実であり、技術の発展が芸術の形式を変えていくのはごくあたりまえのことだともいえる。

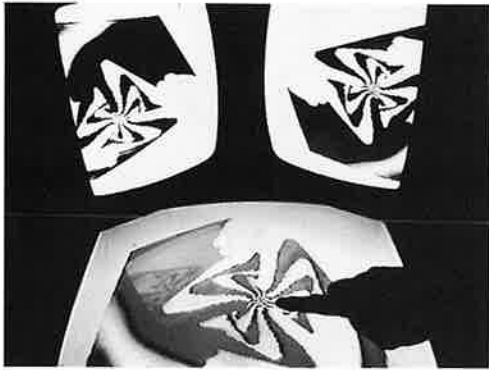
ハイテクアート作家たちが共通して抱えている、新技術をいかに芸術にとりこむか、あるいは新技術が人間の能力や感覚になにを付加できるのかといった問題は、開発された技術そのものについてはいつも同時代的で先鋭的にみえるが、長い芸術史のなかでみれば問題の質はきわめて古典的で正統なものである。ギリシヤ悲劇の舞台には機械仕掛けの演出が用いられたといわれるし、あのレオナルドは科学者だった。油絵の発明は絵画史上特筆され、写真の発明が以後の芸術に大きな影響を与えたのも周知のとおりである。

現代のいわゆるハイテクにおける問題はまだ考えられはじめたばかりであるといえようが、ハイテクアート作家たちの努力によって歴史的にも認められていくであろう。ますます発展の度を速めたハイテクノロジーの大きな可能性を思うとき、このことは確かなことにみえてくる。

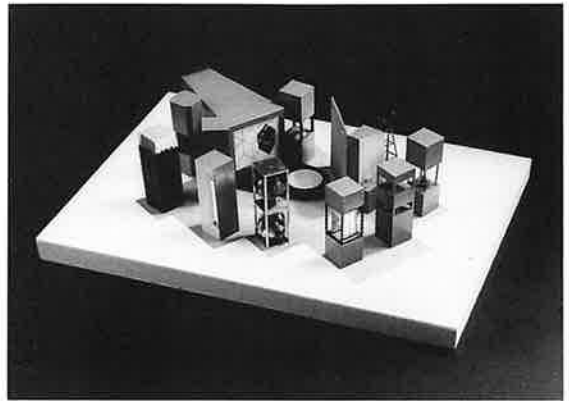
さて、今回のハイテクアート展であるが、すでに回を重ねて5回目を迎えた。併設される公募展も4回目となり、質の高いものが集まってい

る。このハイテクアート展というシリーズは、一九八一年に活動をはじめた「グループ・アールジュニ」という作家集団の企画によるものである。この集団のめざすものは、「いろいろなテクノロジーを用いる芸術家たちを集めて、こういう新しい分野をしっかりと根づかせること、さらには若い未来の芸術家たちを育ててゆくこと、また三番目は国際的な動向をつくるうえで、情報交流、作品展などによる広がりをつくりだすことなど」(グループ代表、筑波大学教授山口勝弘)であった。

彼らの活動にさきだつて、芸術の世界に現代のハイテクノロジーが顕著に取り入れられるようになるはじめは、変革の時代一九二〇年代であった。電動彫刻や光をだす作品(キネティック・アート、ライト・アート)が作られはじめたのがこの時代である。これらを背景に直接八〇年代につながる動き、即ち二〇年代に生まれたキネティックやライトが実験段階から一領域として認められるまでになり、コンピュータやビデオが芸術の領域に進出していくという動きがあらわれたのが六〇年代である。そして八〇年代、ニューメディアの時代を迎え、六〇年代以来の動



無題 ビデオ彫刻 田中敬一
ルナパークの中の一点。柱の中の空間に手をいれると、画面に渦巻き模様が生まれる。手の動きにつれて形も色も微妙に変化していく。



エレクトロ・ルナパーク（模型）
120インチの大スクリーンの前に立つと、さまざまに変化する自らの像が映しだされる。足元のレーザー光に触れると、シンセサイザーがハーブを奏でる。

向を追っていた作家たちの活動が本格化した。こうしてハイテクアート展が企画されたのである。

現在、彼らのめざしたものはおおむね順調に達成されつつあるように見える。最近では地方の小さいギャラリーでもコンピュータ・アートなどの展覧会が開かれるほど、ハイテクアートは社会に定着した。そして、それらに出品する作家たちは若い世代、主として二〇〜三〇歳代のひとたちである。さらにここ数年來、ヨーロッパ、アメリカなどの海外各地でこの分野の活動が盛んになってきた理由の一端に、比較的進んでいた日本の作家たちの国際展への度々の出品があげられる。こうした順調といえる八〇年代の動向は、今後の技術の進歩にもなっており、九〇年代へむけて進展していくであろう。

山口県立美術館においてこの分野の展覧会が開催されるのははじめてのことである。これまでのハイテクアートをあつかった比較的大規模な展覧会は、各種の産業博覧会やデパートの催事場などでひらかれることが多く、公立の施設では小規模の企画や現代美術の展覧会の一出品作としてあつかわれてきた。しかしここ数年の現代美術の動向は、前述の通

りハイテクアートの存在を認めざるを得なくなっているといえる。これから、各地の美術館で大規模なハイテクアートの特別展が開催され、個々の館の主張をうちだした企画が生まれ、ゆくてであろうこの時期に、当館でハイテクアート展を開催できるのは喜ばしいことである。当館の先見性をいうようにきこえるかもしれないが、そうではなくて、むしろたちおくれたこの分野への対応の第一歩として本展を考えてみたいと思うのである。

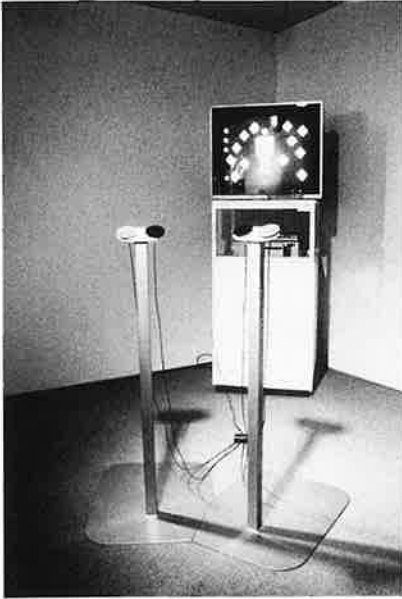
本展がシリーズ五回目であることは前に述べたが、前回あたりから公募展入選作も含めた作品のレベルが非常に高くなってきているようだ。特に完成度という点では、今回はさらにレベルアップし、作家の広がり、層の厚さをあらためて認識させられる。ただ今回も公募作品は個人レベルの作品であるために、質は高いが見映えのよい大きな作品は少ない。ハイテクアートは最先端の工業技術製品を必要とするため、一時期ほどではないにしろまだまだ制作費の面で負担のおおきな分野だからである。すでに名を成した作家たちは、電子機器産業をスポンサーにせず、まず、その活動条件を整えてきたらしいが、



JABBERWOCKY CGビデオ

公募展銀賞 出淵亮一郎

「鏡の国のアリス」に題材をとった作品。これまでにない生物的な動きを実現している。短い作品だが、制作に4カ月を費した労作。



AV GAME II ビデオ インスタレーション 岩井俊雄
モニターの前のスイッチを押すことによって映像が変わり、音楽も変化する。人間の身体と映像と音がコンピュータをととして一体化する。

それでもまったく独立して制作を続けることは困難な状況にあるとき、そうした厳しい条件のもとで意欲的な創作活動を続ける作家たちの姿勢は、また技術の進歩と歩調を合わせるように向上する作品の完成度、

そして、光が乱舞する表面の華やかさなどとともに、わたしたちをなにか明るく気分させる。恐らく観客の皆さんも本展の会場にはいられたら明るく楽しい気分になれると思う。ところがそれは楽しければ良いといったような感覚ばかりでみるべきものではない。

わたしたちのまわりを取り囲むハイテクアートはすでに環境化しはじめている。そしてそのなかに身をおく人々は素直にその環境を受け入れてはいまいか。そしてそれは、主として工業技術に対する盲目的信頼感によるものだと思うが、どうだろうか。もしそうだとすれば、ハイテクアートの世界でも現状を楽観はできないということになる。

工業技術に対する楽観的な信頼感 はまるで母親へのそのようなものである。人はその中に包み込まれ、外に出ようとしなくなる。ロボットが人間を支配するSF小説のようなことにはならないだろうけれども、

機械万能の神話の復活は人間性の喪失をひきおこしかねない。もちろん本展の出品作のなかにもそうした問題は内包されていると思う。

今回の展示の中心になる「エレクトロ・ルナパーク」(電気遊園地)は、新しい形式のいわゆる観客参加型の作品である。招待作家十二人の作品の集合体であるこの作品は、楽しさと仕掛けの大きさという点ではこれまでに類のないものである。制作にあたった作家たちはいずれもこの分野の第一人者で、全体の一部をなす個々の作品は十分単独で観賞され得るほどの完成度を見せている。環境アートの的な方向性も多分に持つこの作品はきわめて今日的だし、また楽しいものである。

しかしこの作品に触れる人々は楽しさのなかに埋没しはしないだろうか。これを芸術作品として認識できるのであるか。ハイテクのもたらす新しい、一見素晴らしく明るい未来を信じて、無批判にハイテクの世界に遊んでいいしないか。こういったことをとりあえず考えてみるべきだと思うのである。本展にはこのことを訴えているようにみえる作品も出品されている。

(福島恒徳 研究員)

1920年代・日本

—都市と造形のモンタージュ—

閣政治に打撃を与え、やがては政党政治を実現させることに成功したばかりか、ついには普通選挙法の施行（一九二五）にまでこぎつける原動力となった。しかしこれは、一方で治安維持法を同時期に成立させると

いう限界をも示したため、大正末から昭和初期にかけて多発した労働争議に自ら制限を加える結果ともなり、その意味でいわばカツコ付きのデモクラシーだったということが出来る。

また美術の上では、大正期に活発化したアヴァンギャルドの傾向が、さほど大きな広がりを見せないうちに昭和初期のプロレタリア美術へと流れ込んでいった背景には、純粹に造形的な問題と、それを包み込んだより大きな価値概念の展開との間に微妙なズレが横たわっていたと考えられ、その混乱が連続的に推移していった特殊性にこそ、日本の近代化における端的な性格が現われているといえる。別な表現をすれば、「大逆事件」（一九一〇）と「米騒動」（一九一八）との間の小康期に、明治以来の洋風化とそれに対する反動傾向とのひとつの調和点を見出し、いわばベル・エポックとして大正時代を切り離して考えるのではなく、一九二〇年代（一九三〇年代前半）を近代

化の新たなステップとして一〇年代から連続するものとして位置づけ、さらにそのステップの帰結を、第二次大戦にいたる三〇年代に見る方が自然のように思われるのである。

おそらくわが国は、明治初年にまったく近代化に遅れをとった後進国としてスタートしながら、その末年にはすでにかなりなエネルギーを蓄え、第一次大戦の間（すなわち大正の前期）に飛躍的な発展を成し遂げることに成功したのであった。そしてそれを足掛かりとすることによって、一九二〇年代に近代化の新たな段階を迎えることになったということが出来るのである。それはちょうどこの時期に、アメリカがヨーロッパを凌いで世界の表舞台に立つようになり、あるいはロシアに歴史史上初めて社会主義政権が誕生したりというように、グローバルな拡がりにおいても、それぞれの地域に行っていた近代化が、なんらかの節目を経験するにいたったことを意味するものではないだろうか。

もともと日本の場合、あくまでも後進国として近代化を推し進めてきたのであるから、環境の急激な変化はもちろん、社会のさまざまな部分に大きな歪をもたらしながら進ん

できたことは、まぎれもない事実であった。大戦間に大幅な躍進を遂げたといっても、それによって先進国との間のギャップが少しばかり埋まった程度に過ぎなかったかも知れない。しかし、大戦時の好景気は、単に経済的基盤を充実させたばかりではなく、精神的な領域にも多大な影響を及ぼしたことは明らかである。

たとえば、この時期には多数の雑誌が発行されている。今日の状況にも似て、これは情報への期待感が直接的な背景となったものと思われるが、その裏には、その期待感を引き起こすに足るだけの十分に技術的なもの発展と、送り手の側のノウ・ハウの集積とが前提とされ、いわば市場の確立がそこにあったということが指摘できるだろう。あるいは映画（活動写真）が空前の盛況を呼ぶ。それは単に映画が目先の変わった娯楽だったということではなく、映画的な映像それ自体が、何よりも時代にふさわしく、もともと人々の心を捉えうるものであったということである。

とはいえ、大戦後わずか一年あまりで軍需を基本としていた好況の波は消え去り、わが国の経済はその体質の脆弱さをはかなくも露呈してし

一九二〇年代という点、日本では大正中期から昭和初期にあたる。耳慣れた言葉としては、「大正デモクラシー」とか「昭和のモダニズム」といった言葉がよく用いられているが、第一次世界大戦（一九一四―一八）をはさむ大正前期とそれ以降とをひとくくりにしたり、あるいはその後を昭和として区切ってしまおうと、さまざまな問題がむしる大正後期から昭和初期にかけて連続している姿がつかみにくいのではないだろうか、という懸念がある。たとえば、護憲運動としてスタートしたデモクラシーの潮流は、次第に民意を開いて軍



中原 実 「ヴィナスの誕生」 1924 <絵画>

まう。しかし、続く不況や関東大震災などをくぐり抜けるなかで資本の集中と産業の合理化は一層強化されたのであり、そのことよってかえって日本の経済は、本格的な近代化をさらに推し進めることができたと考えられる。一方で一九二〇年代がそのような厳しさをもっていったとすれば、大正前期ののどかさは、いわば成長期の楽天的な明かるさに満たされたのだと考えられるが、一九二〇年代がそれ以降の国家主義的段階に向けて確実に何かを手渡しているとするれば、二〇年代は、激動の三〇年代を用意した過渡期的な時代として

位置づけることができるのである。ところで、このことを美術の展開に則してもう少し詳しく見てみよう。美術という言葉が比較的新しいものであるように、洋画ないし洋風彫刻の移入は、わが国のそのような表現に対する考え方を大きく変えるものであった。いつてみれば、一方が美的なものの表現であれば、他方はまったく別のものというぐらいに、両者はもともとかなり隔たった質をもったものであったのである。それが何年もの紆余曲折を経て、明治四〇年に設置された文部省美術展覧会という場で対等に取り上げられたこと

は、政治的にもそこにひとつの均衡が図られたことの結果であるとみなすことができる。しかし、早くも大正三年にはそれに対抗する在野団体二科会が設立され、ここから大正期の個性的な作家たちが次々に新しい活動を展開していったことはよく知られる。「フユウザン」会を結成した萬鐵五郎や岸田劉生、いち早く未來派的な表現を試みた東郷青児や神原泰、特異な精神性を示した村山槐多や関根正二らの表現は、それぞれに異なった方向を示すものの、近代美術史上でもとりわけ注目されるものとなっているのである。

しかしここで興味深いことは、早逝した槐多らはともかく、劉生らの活動が二〇年代に入ると沈静化していくのに対して、東郷青児らの活動の延長上に、もっと急進的な作家たちが次々と新しい仕事を展開していったことである。一九二〇年の九月には、専門暁らが未來派美術協会を起し、それはやがて「三科インデペンデント」や「アクシオン」、「マヴォ」、「造型」といったグループへと発展していく。その展開についてはここでは省くとして、彼らが、在野精神の核ともなっていた二科会をも飛び出し、これほどまでに急進的

になっていったのは、一体なぜなのだろうか。文化の後進性としてよくいわれるように、ここにもヨーロッパの動向の強い影響が認められるのは事実だが、もっと新しい表現をとるという欲求が、それまでのものとは質の違ったものとなってここには出てきているように思われる。たとえば明治期の洋画が、情報伝達速度の問題を差し引いてもさほど過激にはなりえなかった最大の理由は、合理的な奥行きをもった現実的な空間や、素材感そのままの生な感覚の表現、いつてみればリアリズムを基本としたその表現自体が、日本画の伝統的な意識とまったく対立したものであったため、そのギャップを踏まえてどのような表現が可能かというところに焦点が集まっていたからだといえよう。一方、この時期の作家たちにとつては、極端な言い方をすれば、新しいこと、今まで見たこともない表現であることが積極的に求められたのであり、新しいことそれ自体がひとつの価値であったといえるのではないだろうか。このような言い方は誤解を招きかねないが、未來派にせよ、立体派にせよ、それらの表現が生まれてきた根本には、今まさに自分たちの目の前にある現実をどう



右上/山田 守 「中央電信局」 1925 <建築>

右下/ゲオルグ・カイザー作 「朝から夜中まで」

演出：土方与志

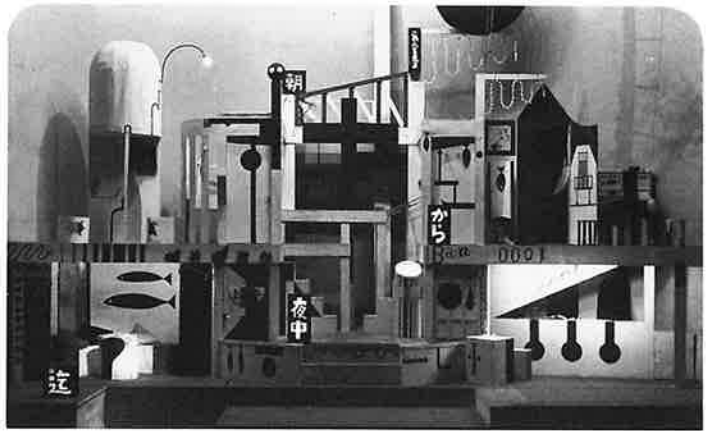
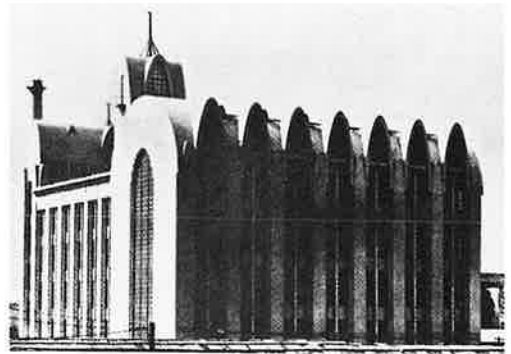
主演：千田是也

装置：村山知義(装置再現) <演劇>

上/小石 清 初夏神経 8

「自己凝視・ひしひしとくっついてくるもの」

1933 <写真>



理解し、それとどう結び結ぶかという大きな課題が横たわっていたのであり、その意味では、今までにないヴィジョンを提出することは、むしろ当然の結果であったということが出来るのである。問題は、それが単なる形だけのことでなく、個人の創意、すなわちオリジナリティにどれだけ深く根ざしているかであることはいままでもない。とはいえ、日本の作家たちが新しさを求めた背景は、多少違っていたように思われる。たとえば「アクシオン」は、音楽家たちとの協同を図ったといわれる。それはすでにマリネットイ等によって行われたことではあったが、そのことを彼らが知っていたとしても、自分たちでもそうした試みを実際にやってみるということは、新しい体験には違いなかった。また、「アクシオン」に対しては批判的だった村山知義が構成主義的な作品を手掛けたのは、シュヴィッタースの作品を知っていたとしても、新鮮な試みとしてそれを理解したからだということが出来るだろう。

さて、もうひとつ考慮にいれておきたい状況は、大雑把に言って彼らの表現に共通する幾何学的要素や構成主義的要素が、当時の建築やデザインなどと密接な関係をもっていることである。このことは、個人のレベルでも、たとえば柳瀬正夢が画家であると同時にデザイナーであったり、村山知義がオブジェ作家であると同時に舞台美術家であったりしたことと関連し、そうした表現に共通する雰囲気のようなものがこの時代を覆っていたことを示すだろう。いいかえれば、それぞれの作家の表現の差よりも、あらゆるジャンルに共通したある感覚の存在が何われ、しかもそれが、ある意味では国際的な共時性をもったものだと考えられるのである。

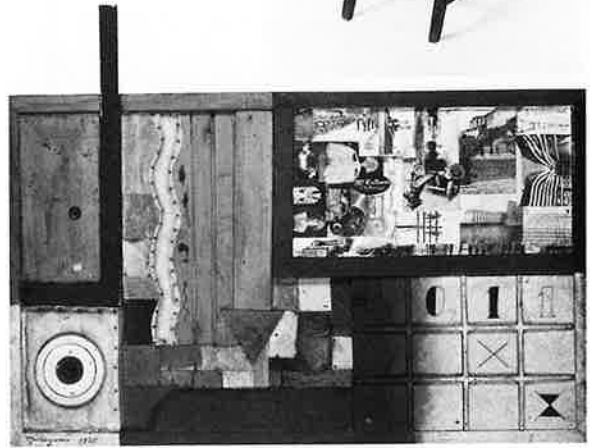
国際的な共時的感覚——それはこの時代が初めて経験した重要な要素である。前にも述べたように、実際にはそれぞれの国で事情は異なっていたにせよ、近代化のもたらした特徴をここに見ることが可能だろう。政治、経済、社会的な問題は一国の中だけですべてが収まるものではなくなり、特に経済は、市場という意味で国際的な拡がりを見せていったのである。それは同時に、さまざまな文化の融合と個々の独自性の迫及という困難な問題を孕んでいたが、新しい時代感覚にふさわしい表現を迫及する立場においては、それぞれ



右/F. L. ライト
六角背もたれ椅子
(帝國ホテルで使用)
1922 <デザイン>

下/村山知義
「コンストルクチオン」
1925 <絵画>

左/杉浦非水
「東洋唯一の地下鐵道」
1927 <デザイン>



の文化的な背景を踏まえながらも、近代的な環境において共有しうるものが追及されていったといえるだろう。イタリアの未来主義はロシアにも飛び火し、オランダの構成主義はフランスにも共感者をもったのである。そうしたグローバルな動きが日本にもほとんど時間差なく流入しえたのは、まさに日本が、この時期までにある程度の成熟を達成していたからに他ならない。そして、それが具体的に現われているのは、都市の実現においてであった。

都市を人口規模で考えるならば、東京はかなり前から大都市には違いない。しかし、大正期の人口増は目覚ましく、経済の活性化は都市の風景を急速に近代的なものに変えていったのである。役所、学校、駅舎といった公共建築から、銀行やオフィス・ビル、道路や各種交通機関などが次々と整備され、それに従って人々の生活も大きく変わっていく。まだ少数派ではあったが、洋服はサラリーマンを中心に浸透していき、呉服店の一部は百貨店として規模を拡大し、カフェやレビュールといった新風俗も人気を呼んだ。なかでも象徴的なのは、情報網や交通機関の発達と大衆化の傾向とである。未来主

義においてスピードが重要な意味をもっていたように、機能的であること、合理的であることは、近代化の指標であった。そこでは直線的なモチーフや無機的な形態が主流になり、不必要な装飾性も押さえられて、ハードなイメージが溢れるようになる。また大衆化という面では、先にも触れた映画の活況に典型が見られるように、直接感覚に訴える判り易さや親しみ易さが特徴といえる。

このように考えてくると、二〇年代の構造は、今日の私たちの時代の原形ともいえる内容をもったものであることが理解されるだろう。そしてその質や規模は、今日とは比較にならないような素朴なものかも知れないが、この時代が私たちの共感を呼ぶとすれば、その原因もそこに見出されるといえよう。しかし私たちは、そのことを懐かしがってばかりはいられない。近代化がもたらした国際的な状況は、一方でそれぞれの国の事情を顕在化させ、ある部分では国家主義を台頭させましたのである。自国の歴史を踏まえたバランスのとれた国際化——その具体的な形としての理想的な都市の表現。それは、今日の私たちの課題でもある。

(高田美規雄学芸員)

昭和62年度新収蔵品一覧

購入

No.	作 品 名	作 家	制作年	技 法・形 式	寸 法 (cm)
1	銭 湯	松田 正平	1955	油彩・キャンバス	91.3×60.8
2	裸 婦	松田 正平	1959	油彩・キャンバス	309.8×164.6
3	神 農	香月 泰男	1964	油彩・キャンバス	25P
4	凍る土	宮崎 進	1985~86	油彩・キャンバス	30変形
5	樹下高士・山水図	雲谷 等益	17世紀	紙本淡彩・軸三幅対	114.2×46.6
6	虚 無	戸張 孤雁	1920	ブロンズ	29.0×31.0×51.5(h)
7	ニュースペーパーE-87	三島喜美代	1987	陶	113.0(h)
8	茶 碗	三輪 休雪	1987	陶	
9	山口市	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	32.9×46.0
10	山口市	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	38.6×50.2
11	山口市	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	37.0×51.2
12	山口市	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	41.8×58.3
13	山口市	トマス・シュトルート	1986	写真・カラー	41.5×58.5
14	新宿(東京)	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	33.0×48.0
15	新宿(東京)	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	37.0×51.8
16	新宿(東京)	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	58.0×43.5
17	新宿(東京)	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	33.3×53.8
18	丸の内(東京)	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	36.0×50.2
19	萩 市	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	33.2×44.2
20	黄波戸	トマス・シュトルート	1986	写真・カラー	33.5×45.5
21	ケルティング通り、ハノーヴァー	トマス・シュトルート	1984	写真・モノクロ	35.3×44.0
22	オーヴァーブルック通り、デュイスブルグ	トマス・シュトルート	1985	写真・モノクロ	35.5×49.5
23	ヘルダー・ブリュッケン通り、ドルトムント	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	37.5×51.0
24	ダブリン・ミュージズ、エディンバラ	トマス・シュトルート	1987	写真・モノクロ	32.6×45.7
25	聖ヴィンセント通り、エディンバラ	トマス・シュトルート	1985	写真・モノクロ	31.0×43.8
26	カールトン通り、エディンバラ	トマス・シュトルート	1985	写真・モノクロ	39.6×58.5
27	ホフグラベン、ミュンヘン	トマス・シュトルート	1980	写真・モノクロ	38.3×53.2
28	アウグスト帝広場、ローマ	トマス・シュトルート	1984	写真・モノクロ	36.7×45.2
29	アレッサンドロ・スベッキ通り、ローマ	トマス・シュトルート	1984	写真・モノクロ	48.8×35.0
30	シュラウン通り、ミュンスター	トマス・シュトルート	1986	写真・モノクロ	49.8×36.0
31	アウフ・デア・ハート、ポットロップ	トマス・シュトルート	1985	写真・モノクロ	37.8×51.5
32	デュッセル通り、デュッセルドルフ	トマス・シュトルート	1979	写真・モノクロ	36.8×51.9
33	ゲブザッテル通り、ミュンヘン	トマス・シュトルート	1984	写真・モノクロ	36.8×49.3

寄贈

No.	作 品 名	作 家	制作年	技 法・形 状	寸 法 (cm)
1	大仏寺	坂口 一草	1941	紙本彩色・額	269.0×194.0
2	舟 耕	加納 三楽	1934	紙本彩色・2曲1双	各227.0×258.0
3	初 夏	藤田 隆治	1925~30	紙本彩色・2曲1双	194.0×197.6

保管転換

No.	作 品 名	作 家	制作年	技 法・形 状	寸 法 (cm)
1	花鳥図屏風 (山口県立山口博物館旧蔵)	雲谷 等鶴	18世紀頃	紙本金地彩色・6曲 1双	各156.4×359.8



戸張孤雁 虚無 1920



香月泰男 神農 1964



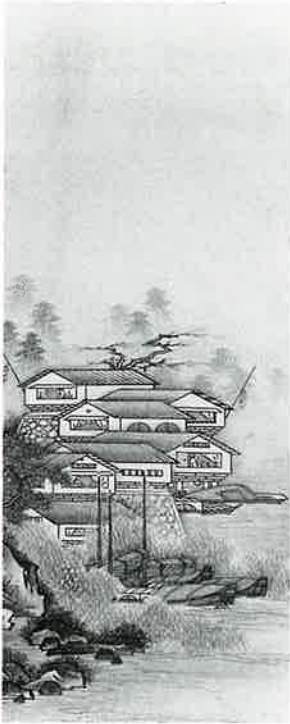
トマス・シュトルート 新宿(東京) 1988



トマス・シュトルート 山口市 1986



トマス・シュトルート ケルティン通り、ハノーヴァー 1984



雲谷等益 樹下高士・山水図 江戸時代



宮崎 進 凍る土 1985~86

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・シリーズとエスキース

（3／15～6／12）

シベリア・シリーズと中期作品

（6／14～9／11）

● 絵画展示室（小林和作）

小林和作の世界（3／15～6／12）

藤田隆治展（6／14～9／11）

● 郷土工芸室

郷土の陶芸Ⅶ ― 山口市の陶芸 ―

（4／19～7／17）

萩焼 ― 茶碗・水指・花入れ ―

（7／19～10／16）

〔第二常設展示室〕

絵画における抽象表現、中世・近

世の日本画（5／20～7／3）

山口県立美術館ニュース

「天花」

第三六号

昭和六三年六月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三二

☎〇八元一五―七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社