

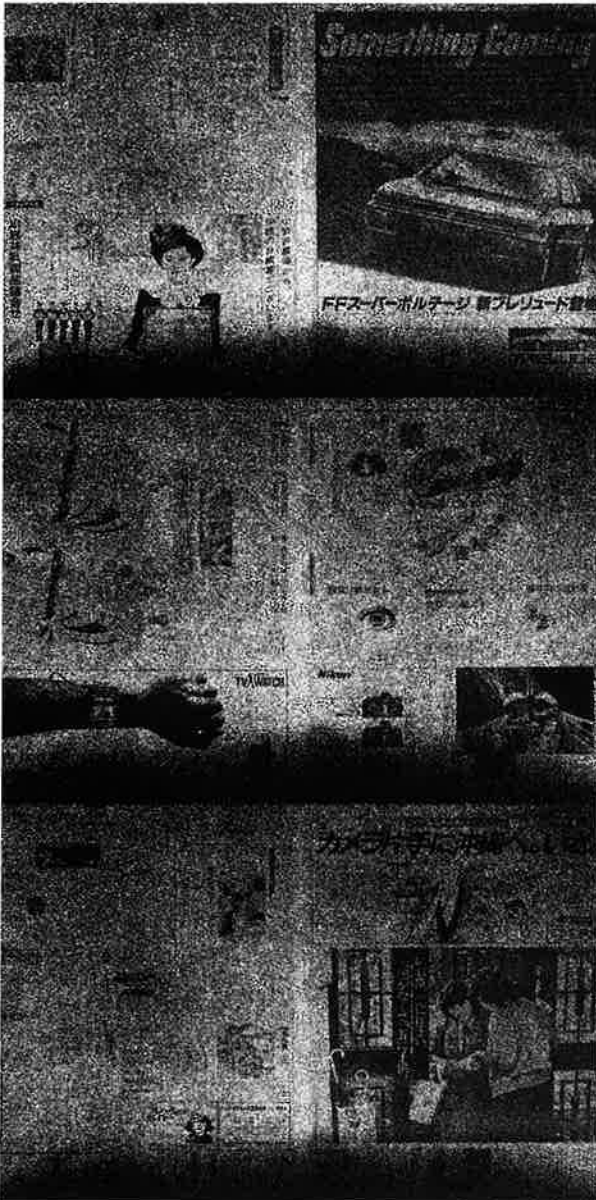
山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第40号

平成元年6月1日
発行山口県立美術館



殿敷 侃
作品 2

表紙作品解説

殿敷 侃

1942 (昭和17) ~

作品 2

新聞紙・シルクスクリーン 1981年 163.0×81.0

一見するとシルクスクリーンで新聞紙を転写(プリント)したようにみえるが、実は新聞紙はプリントされる地の方に使われている。したがってここでの原版は、点の集積で濃淡をつけた部分である。その原版をひらいた新聞紙にプリントし、それをたてながに三枚つなげたものをベニア板に板貼りしているのである。その連作中の一点が本図である。

これらの連作は半ば偶然から生まれたものという。つまり、たまたま不用になった新聞紙を試し刷りに使ったところ、その仕上がりが意外に面白かったことが一連の作品に発展したというのである。

だが思いつきにはなんらかの持続する思索が前提になっていないはずである。漠とはしていても、求めている何かがあるゆえにこそ、作者の目は試行錯誤のなかでいきあたったいかなる偶然の表現効果をも見おとすことはないのである。ではこの偶然性に作者は何をみたのだろうか。

さきにもふれたように作品の構成はすこぶる簡単である。地になった新聞紙はなんら特定なものではないしたがって紙面の内容に作者のメッセージが隠されているというものはなさそうである。つまり、新聞紙が使われたのは、新聞紙に掲載された特定の記事によるのではなく、そうした記事を掲載する媒体としての新聞紙そのものが作者にとって意味があったということだろう。

では原版のイメージはどうだろう

か。これについて作者は、それが広島島の被爆で父親を亡くしたまさにその場所になったとき突然に浮かびあがったと語っている。したがって、点の集積・疎密によって濃淡のトーン化されたモノクロームのイメージは、原爆、父親の死といった意味をおびていることが判る。

であれば、新聞紙と原爆(父親の死)、このふたつはどう関連しあうのだろうか。作者のなかでこのふたつのイメージはどんな文脈内で連関しあったのだろうか。作者の心の深層にある何へのこだわりがこの偶然の組み合わせに共鳴したのだろうか。心の深みに潜在するそのこだわりに対してなんらかの象徴的イメージを担っていたがゆえに、作者は偶然性によるその組み合わせに満足したのである。だとすれば、それは何だったのだろうか。

読み方は多様になりたつだろう。が、私にはそこに作者にとつて現代がどういう座標軸のもとに認識されているか、その構図が象徴的に示されているようにみえる。

新聞紙によって象徴されるのは戦後社会、つまり現代である。未曾有の情報化社会。身体による直接体験がこれほど風化の速度を加速した時代はない。いっぽう多様な媒体を介した情報に行動の基準をもとめる傾向も加速的に進展した。その結果として生まれたのが、現実そのものよりも情報でつくられた現実、実より虚の世界にリアリティを感じる奇

妙に倒錯した状況である。であれば、新聞紙を覆う濃淡のパターンは、こうした状況にたいする作者の立場を象徴するものだろうか。

ここで思いだされるのは、作者がなしてきたいくつかの印象ぶかい試みである。ドローイングで壁を塗りつぶすパフォーマンスがあった。また消費廃材を焼き固めたオブジェで画廊の室内を埋めつくしたこともあった。塗りつぶす、埋めつくす、この行為の当の相手が現代であったとすれば、行為そのものは素朴だが、動機は切実である。ヒロシマという作者の記憶の中で生きつづける現実をすらすら風化しにかかる現代社会のメカニズム。それに感情的に反応した行為とも受けとめられるからである。この作品では新聞紙は塗りつぶされてはいない。その上をヒロシマが象徴する濃淡のトーンが覆っているだけである。しかし、表現が担う動機にはおなじようなものが通底しているとはいえないだろうか。現代の虚は塗りつぶされ、埋めつくされ、覆われてこそ反転して本来のリアリティを回復できるのである。

現代をみる作者の座標軸の原点にはつねにヒロシマがある。それは、作者にとつてヒロシマが憎悪、恨みなど情念を発する原点であると同時に、リアリティとは何か、その真偽をなかなば本能的に識別する方法を体験として教えた原点でもあるからだろう。

(安井雄一郎 普及主任)

一 後のみ 組年 改 10 歩

山口県美術展覧会がそれまでの祭典的展覧会から現代美術コンクールへと大幅なスタイルの一新をはかって一〇年がたつ。これを機に、改組後一〇年の推移をふりかえり、今後の県美展のあるべき姿を考えるひとつの試みとして企画したのがこのたびの「県美展―改組後一〇年の歩み」である。

これを機に県美展は、それまでの諸制度を抜本的に改めることで面目を一新した。

改革された主なことから、招待作家（無鑑査）制度の廃止、審査の公正さを期しての審査員の県外からの招致（主に第一線で活躍している美術評論家など）、運営委員会の人的充実などだが、これは、ながい開催回数を経ることによって県美展にまつわり形成された地方画壇的しがらみから県美展を独立させ、たとえば作品審査上のかたより（情実審査）など、そこから生じる旧弊を除くことが狙いだった。

いずれにせよ、これによって、作品本位主義の明確な方針が打ちだされたことに違いはなく、県美展はそれまでの祭典的色彩をもったものから厳選審査制による現代美術の公募展的性格のものへと大きく様相を一変することが期待されたのだった。

またそうした方向づけがなされることによつて、県美展を若手作家にとつてもより魅力的な、互いに創作意欲を競いあえる場になっていくことが期待されたのである。

では、この一〇年にあつて県美展はどのような変化をとげただろうか。今回の展覧会はこの問いになら

かの具体的な回答を示してくれるはずである。

企画にあたっては、眼目として二つの柱をたてた。(1)この一〇年の推移と変化をたどるとともに、(2)過去の出品作家が現在どのような仕事をしているかを紹介する、というものである。(1)についてはこうした眼目をたてた理由は述べるまでもないが、(2)については県美展からすでに別な発表の場に転じた作家も少なくなく、こうした作家がどのような作品展開をたどつたかその経過をみていただきたいと考えたからである。

しかしこのような眼目をたてながらも、一方では会場スペースの問題があった。

というのも、概算してこの一〇年間に出品総数は一万点をこえ、また入選点数は延べ一八二五点、入賞作品にかぎっても佳作賞二六八点、奨励賞七〇点、優秀賞六六點、最優秀賞二〇点という数におよんでいる。

これを展示スペースに対応させるとすれば出品点数はその五〇程度に限定せざるをえない。であれば定数をかぎつての選択ということになるが、企画者の恣意でこれをおこなうとすれば改組県美展過去一〇年の歴史に屋上屋をかけるようなもので、公募

展の回顧という性格上、適切ではない。

こうした曲折をへて結局落ち着いたのは、眼目(1)については出品作品を上位入賞作品、つまり最優秀作、優秀作で構成する、(2)については最優秀受賞作家の新作もしくは近作を紹介する、というものだった。

この方法でいくと(1)では最優秀受賞作品二〇点、優秀受賞作品六六点が対象作品となり、(2)では最優秀受賞者一六人の方が出品依頼の対象者となった。出品を依頼した結果、(1)では最優秀受賞作品一七点、優秀受賞作品六〇点、計七七点が出品されることになった。また(2)では五人の方から新・近作の出品許諾の返事をいただいた。したがつて、総展示点数九二点、内訳は平面六一点、立体三一点となった。

不出品という結果に終わった作品には、焼失など作品そのものがすでにないものはいはしたかたないとしても、たとえばインスタレーションなど、ある意味では改組前の県美展では出品例が少なく、それゆえ逆に改組後県美展のシンボルの存在のひとつだった一連の作品群が今回出品できなかつたのは残念だった。インスタレーションについては純粹に芸術

的な理由をもって作家側から再制作を固辞してきた例もあったが、主催者側が負う経費等現実的な問題も不出品で終わらざるをえなかった一因ではあった。

また心残りといえば、会場スペースの関係から出品対象を奨励賞・佳作賞のレベル、とくに奨励賞作品までふくらますことが叶わなかったのが心残りである。担当者の個人的所感にすぎないが、モチーフとして心にのこる作品が奨励賞のなかにもかなりの数、散見されたからである。

とはいえ、くりかえしになるが、企画の意図は、改組をきっかけにこの一〇年間の県美展にどのような変化が生じているか、いいかえれば県美展が改組時の理念に即して期待される方向に進展しているかどうかをみていただくことにある。したがって、問題となるのは、個々の作品はいうまでもないが、それ以上にそれから個々の作品が集積しておのづから姿をなすその全体的な傾向である。そしてこのたびのような作品構成が完璧とはいえないまでもその傾向を集約してしめしてくれることには疑いようはない。改組県美展の理念と期待を体しての審査によってえられた作品群だからである。

しかし、今回この企画にたずさわって痛感したのは、ごくあたりまえといえればあたりまえのことだが、県美展の可能性、いいかえれば県美展を質的に充実させるのもまた逆に瘦せさせるのもひとえに出品作品にかかっているということである。改組はあくまでも制度上の変更であり、いつてみれば器の形を変えたにすぎない。旧態依然とした比喩で恐縮だが、器を生きた器にするのは中身であり作品というスピリット(力)である。また実際、器を変えるのも器に息をふきこむスピリットの側でなければならぬ。一方、器は器でその形は中身を無視して勝手にしかも一挙に変わるものでない。県美展についていえば、それが改組という器の形態変化にいたるまでには長い前史があった。そのことを運営委員会の記録がしめしている。試みにその一例を以下簡単に紹介する。

県美展改組上もっとも大きな出来事となったのは招待(無鑑査)制度の廃止だが、こうした方向へむけての動きは、まだ県美展が定まった会場をもたず市町村を巡回していたころの昭和四〇年にするにはじまっている。つまりこの年、第一九回展のための運営委員会の席上で「招待者

には大作ではなく小品の出品をのぞむ文書をつけること」が決まっていた。招待作品の増加によって一般公募による入選・入賞作品のための展示スペースが十分に確保できなくなった状況を反映したものとみられ、これは洋画、書道部門に適用された。

ついで県美展は改築なった県立山口博物館のなかに展示スペースを確保することによってややく会場が固定する。昭和四二年である。早速その翌年の四三年には招待作家については一人一点の出品制限がつけられ、さらに四五年には招待者基準を改定し無鑑査作品の自己増殖を規制している。ちなみに運営委員会から県立美術館建設の要望が出たのがこの年である。ついで四九年に招待出品に質のおちる作品があるとの反省が出、五三年には招待制度のありかたを次年度までに熟慮したいとの提案がなされている。その翌年から新設美術館に会場が移され、そして昭和五四年の運営委員会で議論を尽くしたのち一二月にひらかれた第三三回展で暫定的招待制度廃止の第一歩がしるされたことになる。改革後一〇年の歳月がながれているが、その改革時点においてすでに一〇余年の歴史があったことが理解できるだろう。

県美展は県規模での総合公募展である。さまざまなメディアで表現活動をしている県内のプロ・アマの作家が自らの真価を問うべく応募してくる公募展である。全国規模の、たとえば絵画なら絵画だけにしぼった、しかも大小複数で存在する単一公募展とは異なり、県単位という公募の規模が小さいだけ、また、それに相関して絵画、写真、書から彫刻、工芸まで公募するその間口がひろいだけ、しかも身近かにそれに類する公募展が他にないだけ、それだけ一層に運営審査等、公募展のあり方やスタイルをめぐって議論が集中しかつ賛否両論が絶えないのは避けようがない。しかも県の予算で開催されるのであれば、そのひとつとして無視はできないのである。

改組以来一貫して持ってきた現行のスタイルについても、賛同をしめて積極的に参加する人もいれば別のスタイルを主張して県美展への出品をやめた人もいるだろう。それは鑑賞者側についてもいえることと思う。

しかし、賛同をしめす人にも異を唱える人にもぜひ今回の展覧会はみていただきたいのである。県美展こ

数表にみる改組県美展の10年

概数

総出品点数	10,037点
入選点数	1,825点
入賞点数	424点
無審査(改組後3年間で暫定的廃止)	41点
展示点数	2,290点
審査通過作品の展示合計	2,249点

分野別入賞点数

分野	最優秀賞	優秀賞	奨励賞	佳作賞	計
日本画	2	8	9	19	38
洋画	4	14	12	65	95
彫刻	5	9	8	10	32
工芸	6	10	13	49	78
書	1	10	10	60	81
デザイン	—	6	7	13	26
写真	2	9	11	51	73
その他	—	—	—	1	1
計	20	66	70	268	424

出品総数の推移

分野	33回(昭54)	34回(昭55)	35回(昭56)	36回(昭57)	37回(昭58)	38回(昭59)	39回(昭60)	40回(昭61)	41回(昭62)	42回(昭63)	計
日本画	112	84	93	78	57	59	74	61	57	53	728
洋画	416	283	312	272	234	232	232	275	273	222	2,751
彫刻	35	28	18	20	18	16	10	14	18	12	189
工芸	368	271	214	182	153	153	143	153	148	127	1,912
書	513	451	284	225	200	162	156	163	139	98	2,391
デザイン	91	41	50	30	28	21	21	23	27	25	357
写真	195	97	133	113	148	151	168	198	237	255	1,695
その他	—	—	—	—	—	—	—	—	—	14	14
計	1,730	1,255	1,104	920	838	794	804	887	899	806	10,037

県美展改組後の10年

回(年度)	主な決定・変更事項
第33回(昭和54)	1. 運営委員会設置要綱の決定 学識経験者の加入 2. 招待作家制度の廃止 純粋公募展への脱皮 3. 県外審査員の招へい 4. 賞の整理 5. 出品規格の変更(洋画→120号以内を30号以上に)
第34回(昭和55)	1. 出品料の改定(1点500円)
第35回(昭和56)	1. 県外審査員の増員 2. 出品規格の変更(彫刻→会場内に展示可能なもの) 3. 展示スペースとのかかわりで、入選点数の上限設定
第36回(昭和57)	1. 審査委員、運営会員の無審査出品を削除
第37回(昭和58)	1. 出品規格の変更(絵画・彫刻・工芸の制限をはずし、特例については、事前協議とする) 2. 出品者全員に招待券を配布 3. 観覧料の増額(小中生・高大生・一般各50円増額) 4. 出品料の改定(1点1000円)
第38回(昭和59)	1. 日本画・洋画・彫刻・工芸・デザイン部門を同一審査員で審査
第39回(昭和60)	1. 従来7部門を平面と立体の2部門に改定
第42回(昭和63)	1. 応募部門の変更(ビデオアート、インスタレーションなどに対応するため、「その他」の分野を置く) 2. 出品規格の変更(分野別表記→総括的表記) 3. 分野ごとの展示→分野にとられない展示

の10年の推移を縦糸としてまとめた形で通鑑できる機会には他にないというのも理由の一つだが、出品者、県美展ファンの方がた、運営委員、審査員、事務局、県美展にかかわるすべての関係者にとって、この会場が県美展のあり方にかかわってなんらかの示唆を与えてくれることは疑

いようがないからである。各自思いめぐらしてきたそれぞれの県美展像というジグゾーパズルが完成する最後の数ピースがみつかる場となるはずだからである。

(安井雄一郎 普及主任)

6月2日(金)～6月25日(日)

一般720円(610円) 高大生510円(410円) 小中生300円(200円)

()内は20名以上の団体割引料金

美術ファンの 望む県美展

山本二郎

特定の人たちのものだと考えられていた、芸術の分野でも、見る聞く文化から、より多くの人たちが、創造に参加するという、庶民文化の広がりを目指さようになってきた。地方には地方の風土特有の文化があることを、生活の周辺に、貴重な文化のたぐいまいのあることを気付いたということでもあろう。

これは、もともと人間が生れたときから、体質の中に秘めている文化性であり、感性である。この集積が、日本文化の根源だといつても過言ではあるまい。

一県一館から一県二館と、全国的にも公立美術館の誕生が増加するように、政治や行政の文化施策が、積極的であることは嬉しいことではあるが、過去の実績から見ても、行政が、文化面で果たす役割には、一定の限界がある。

安易な発想は、文化的な貧困をもたらすだけで、例えば、感動を呼ぶ芸術祭など、実現はむづかしい。地域の文化行政といわれるものは、見える部分と見えない部分の両面から見直す時代がきているのかも知れない。

こうした情勢の中ではあるが、県美展は着実な歩みを続けている。現代の山口県美術の水準を示すイベン

トとして、とくに改組一〇年の実績は、全国的にも、他県に比べて遜色がないのではないか。

むしろ、下手な中央の会派展より、水準の高い存在感がある。これまで最優秀賞、優秀賞作家は、全国レベルで、高い評価をうけている人も少なくない。

過去と比べての、出品数の減少傾向も、三六回展以後、八〇〇点から九〇〇点の間を維持しているので、あまり心配する必要はないのではあるまいか。

公募、作品主義、厳選主義であれば、お祭り気分では出品できない。趣味レベルの作品が、脱落するのは当然であり、それは公民館の文化祭やカルチャーセンターで、自己顕示すればよい。

ただ、反県美展で出品しない人たちがいると聞くことがあるが、もともと、芸術は在野精神であるべきで、その意気やよしとしたい。

でも、不満や誤解はつまらない。他流試合に挑む勇氣と情熱がほしい。同じ土俵で作品の勝負をすべきである。

第三九回展からの平面、立体の二部門制については、作家側にも主催者側にも、多少のとまどいらしいも

のが残っているかも知れないが、審査には、あくまで二部門制という姿勢が伺えるし、展示の配列にも、出品側を配慮する措置もとられ、その苦勞は年々興味を呼ぶ会場構成になってきた。

要は、各分野の枠を越えて発想する作品の爆発がほしい。ジャンルを打破した現代美術の創造という意気込みが、これからの課題の一つであろう。

今回の「県美展」改組後一〇年の歩みは、かねてから、美術ファン待望の企画であり、最優秀、優秀賞作家五九人七七点、さらに最優秀賞作家の一点の近作は、県美展一〇年の実力を示してくれると思う。

受賞作家が、翌年に出品しても、必ず受賞作品を越える評価が認められるとは限らない。

出品に大いに悩むことが推定できるが、それでもなお壁を越えて前進する勇氣には、いつも感動する。

地方在住の作家活動は、不利だという声もあるが、吉村芳生氏は「地方の方が個性を発見しやすい。個性こそ、中央、世界に通用する」と書いていたが、全く同感である。

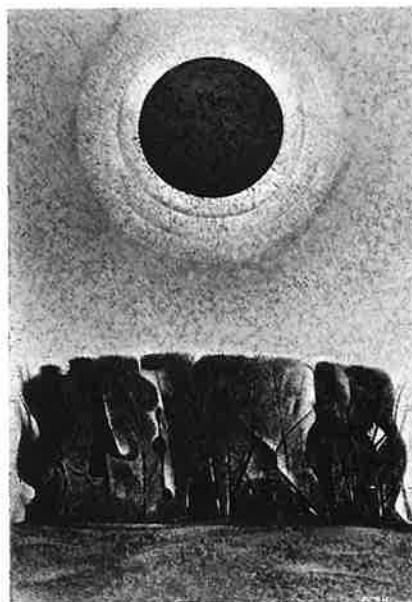
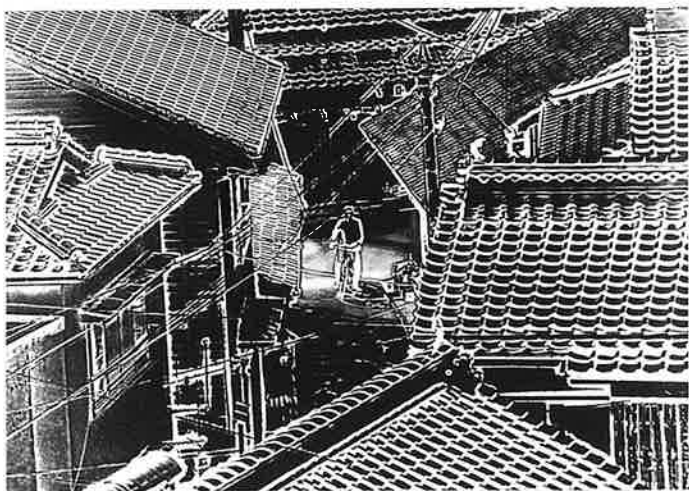
もともと芸術には、地方も中央もない。地方が、中央に向って卑屈に

レオナルド・ダ・ヴィンチは「黄は地、緑は水、青は風、赤は火」と、色彩を四大別した。

カラーウォッチングは、私たちの環境をとりまく色彩を豊かにし、私たちの生活に、色彩の交響曲をつくり出す知恵をくれる。美術品は、その教本でもある。そして、創る側と見る側は、印象を受けいれる能力、刺激に応じて感覚を生じる能力、いわゆる感性で結ばれる。

地方の時代といわれ出して久しいが、山口県下の地域社会を思考しても、モノやカネ優先の考え方から脱して、心のゆとり、心の豊かさを求める、いわば無型の価値への指向が強くなってきたように思う。

県美展—改組後10年の歩み
出品作品から



- 上 道中 亨 森と太陽
第37回展 洋画部門最優秀賞 (1983)
- 左上 福田博文 路地
第39回展 平面部門最優秀賞 (1987)
- 左下 河本武士 拷える
第42回展 平面部門最優秀賞 (1988)

なることは、いささかもない。それは「改組一〇年の歩み」展が如実に示してくれるものと思う。

野外彫刻は、その作品のもつ芸術性の主張が、その作品の置かれる環境に、大きく左右される。とくに自然環境の中では、その作品が、生かされたり、殺されたりする要素が大きい。

従って、作家はまず作品を置く環境と、作品の生命をどう結びつけるかに苦心するのではあるまいか。

環境と作品、さらに作品と作品がせめぎあう室内空間は、実現できないものか。

これは、何も分野別の問題ではなく、県美展がめざしている立体と平面、互いに個性と個性のぶつかりあい、せめぎあいが、美術ファンに、大きい感動をもたらす美術展、これが、県美展の目指す大きい要素であってほしいと思う。

一〇年を節目として、県美展のこれからの願うことは、やはり一つの登竜門として、若い作家の爆発がほしい。また、予算面や運営面について、若い作家の登場しやすい県美展づくりに、関係者の発想の転換と努力が必要であることはいうまでもない。

(県美展運営委員)

19世紀英国のロマンと郷愁

ヴィクトリア朝の絵画

まず、ヴィクトリア朝の絵画についてかつて記された文章を、いくつかの美術書から選んでここに挙げてみよう。

「Leighton は彫刻家にして畫家たる人々に共通の缺陷を露して、色彩は形體になじまず生氣をかいて居り、又オランダに生まれて英國に歸化した Tadema は主として歴史的考證に意を用ひたが描寫法に拙く、Moore の企圖した所は古代の復元にあらず、ただ古代風な衣裳をまふ人物を題材として美しい裝飾畫を描かうとしたが、その構圖觀念的にして面白味が失はれてゐる。すべてこの種の繪畫は主題、描寫法共にアカデミズムに墮してゐたと言つてよい」(新規矩男『英國藝術史』研究社)。ここに挙げられた Leighton

(フレデリック・レイトン)、Tadema (ロレンス・アルマ・タデマ)、Moore (アルバート・ジョージ・ムーア)とも今回の展覧会に出品されている画家であるが、彼らは三人とも伝統的な主題・手法を墨守するだけの形骸化した絵画という意味で、「アカデミズムに墮し」という否定的な評価を受けている。

また、もうひとつの概説的な文章。「ヴィクトリア朝の絵画は、やたらに歴史的、詩的、挿話的な画題が取り扱う極端に「文学的な」絵画で、これほど文学はなくてもいいから、せめてもう少し絵画的価値があればいいといいたいほどの混血的芸術である」(アーノルド・ハウザー『芸術と文学の社会史』平凡社)。ヴィクトリア朝の絵画は絵画としての価値がほとんどないとも受けとれるかなり辛辣な文章である。ここに挙げたような文章は、ほとんどの美術史の書物に見られるといつていいだろう。しかしこうした否定的評価、とりわけ「文学的」であるということと絵画的価値がないとされる判断にはそれなりの理由もある。

有名なモーリス・ドニの言葉、「絵画作品とは、裸婦とか、戦場の馬とか、その他何らかの逸話的なも

のである前に、本質的に、ある一定の秩序のもとに集められた色彩によつて覆われた平坦な表現である」。この言葉から読み取れることは、絵画とは本質的に色彩平面であるのだから、絵画が自己に忠実にならうとすればするほど文学的主题に拘泥することなく、色彩の平面についての関心をより強く持たざるをえなくなるだろうということである。文学的なものから独立して絵画そのものに内在する原則に着目するこうした考えは、ドニを待たずとも、既に一九世紀後半の芸術理論において主張され始めていた。

例えば、画家は自分の現実意識を明瞭にしてゆく過程で作品を作り上げていくのであつて、作品はたんなる自然の模倣、あるいは理想的な美を表現するための手段などではなく、芸術家の内面における意識の発展の結実であるべきものだとする考えがある。美術作品は文学・思想としての社会的要因から独立した、人間精神に深く関わる自律的な原理を有するものなのだから、私たちが作品を前にしてその美しい色合いをただ感覚的に享受したり、また主題について人生論的、道德的観点から作品を評価したりすることは、およそその作

品のうわべだけを見ているにすぎないといわれるのである。

こうした考えは、形骸化したアカデミズムの絵画とそこに表現されている安易な心理的效果に溺れる絵画鑑賞の風潮の克服を目指していたという意味で、まさに当時一般に浸透していた美術の見方を覆し、その後誕生する新しい美術を積極的に支持する基盤を用意したものであつた。

しかし従来の美術論の克服を目指すのに、なぜ文学的なものを排除する方向に向つたのか。それは、こうした考えが、一方では確かに新しい芸術を予告するような方向性を有しながら、むしろ過去の美術作品をも含めて、すべての美術作品に妥当する普遍の原則を探求したものであつたからであろう。美術の普遍の原則とは、要するに美術に固有の純粹な原則に外ならず、こうしたものを求めるためには、純粹な絵画の領域を設定しなければならぬ。もし、美術作品から受けるある種の感情、例えば悲劇的な内容や崇高な主題といったものから私たちが受け取るインパクトの強弱こそ作品の良し悪しを決定するものであるとすれば、この基準はおそらく文学作品にもあてはまるわけで、決して美術の領域に



レイトン 孤独 1890



ムーア ヴィーナス 1869

固有な基準ではない。そこで、視覚の領域に美術独自の原則を求めることで、従来混在していた文学的な感情的効果を美術の領域から排除していったのである。

ところで、このような考えはその後の美術史に取り入れられて、とりわけ近代の美術を語るうえでの基本的な理解事項となった。例えば、私たちが慣れ親しんだ近代フランスの美術史。印象派以降、後期印象派、フォーヴィスム、キュビスム、そして抽象絵画といった一連のいわゆるアヴァン・ギャルド美術の流れは、美術の自律的な発展史として促えられ、定説化している。そしてここにはアカデミズムとアヴァン・ギャルドの対立、前者の没落と後者の優位という図式も存在している。だとすれば、今日における一般的な美術史の中では、ヴィクトリア朝の絵画がおよそ時代錯誤的なものとして映らないのも当然だと言えるだろう。

期に、印象派が成立し、多くの優れた画家たちが輝かしい仕事をくり広げたフランスの状況と、きわめて対照的である。」(朝日新聞社『世界の美術』16)と説明されるように、ヴィクトリア朝は「主流」から外れた絵画の時代だった。そして冒頭に掲げたふたつの文章も、おそらくこうした観点から書かれたものなのである。

ところが最近の美術史研究では、フランスに偏ったアヴァン・ギャルド重視の美術史に反省がなされているらしい。リヴィジヨニズムと呼ばれるこの反省・見直しの動きは、一九六〇年以降目立って増えてきているとのことである。最近ヴィクトリア朝の絵画についての本を出版したベンディナーによれば、クルーベ、マネからピカソ、マチスに至る様式の連続的発展は、もはや一九世紀美術の研究家にとって唯一の問題ではなくなったと言う。かわって、一九世紀フランスのアカデミックな画家たちが盛んに研究され始めた。というのも、今や美術史は文化史となり、彼らは少数派のアヴァン・ギャルド以上に時代を代表していたからだと言う。このような風潮の中で、ヴィクトリア朝の絵画も研究対象として



ムーア アカシア 1882

レイトン 晩禱の後 1872

ドライバー
アフロディーテの真珠
1907

アルマ=タデマ
ギャラリー 1874

注目されるようになってきたというわけである。考えてみれば、当時かなりの名声をかちえていた画家たちがこれほどまでに急速に忘れられてしまったのも不思議ではあるが、やはりいい意味でも悪い意味でも、彼らの作品は時代に密接に結びついたものだったに違いない。そこに限界があったと指摘されてきたわけだが、逆に、ここにこそ一九世紀という時代が表現されているとも言えるのである。一九世紀美術史を語るうえで、私たちはあまりにも多くのものを見落としてきたという反省に基づき、改めてヴィクトリア時代の画家たちを見直すならば、そこにどのような発見があるだろうか。

今回の展覧会で紹介される画家は、冒頭で文章で名前の挙げられた三人のほか、ジョージ・フレデリック・ワッツ、エドワード・コリー・バーン・ジョンズ、ジョン・アトキンソン・グリムショー、エドワード・ジョン・ポインター、ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス、シメオン・ソロモン、ハーバート・ジェイムス・ドライバーら十人である。また、今回の展覧会は一八六〇年以降のいわゆる古典主義復興の気運に焦点を合わせているため、出品されて

いる作品はおおよそ一八六〇年から一九〇〇年の間に制作されたものである。イギリスの世紀末を生きたこの「忘れられた画家たち」は、いったい何を目指していたのか、そしてなぜ忘れられていったのか……。一九世紀美術についての新たな見直しが注目されつつある今、ほとんど紹介されてこなかった彼らの作品と、この機会に直接向かい合ってみるのも興味深い経験となるだろう。おおよそ一〇〇年の忘却の期間の末に、私たちは彼らの絵画に「何か」を見つけることができるだろうか。ひょっとしたら、彼らの絵画らしい絵画（？）に忘れていた（？）新鮮さを覚えるかもしれない。だがそうした経験は同時に、現在私たちの抱く美術観を照らし返しているものでもあるのである。

(齊藤郁夫学芸員)

会期 6月30日(金)～

7月30日(日)

休館日 月曜日

入館料 一般 九〇〇円(七〇〇)

高大生 七〇〇円(五〇〇)

小中生 五〇〇円(三〇〇)

()は前売りまたは二人以上の団体料金

昭和63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	蛸子和尚	雲谷 等顔	17世紀初期	紙本墨画・軸	33.8×34.3
2	懶瓚煨芋図	雲谷 等顔	17世紀初期	紙本墨画・軸	119.6×47.6
3	達磨図	雲谷 等与	17世紀中期	紙本淡彩・軸	85.5×40.2
4	山嶺	岩崎 鐸	1938	紙本彩色・額	211.0×300.0
5	夜	岩崎 鐸	1939	紙本彩色・額	211.0×300.0
6	湿地	香月 泰男	1961	油彩・キャンパス	73.6×50.5
7	太陽の鉛筆	東松 照明	1988プリント	写真・モノクロ	40.64×50.8
8	狩人	森山 大道	1988プリント	写真・モノクロ	27.94×35.56
9	来たるべき言葉のために	中平 卓馬	1989プリント	写真・モノクロ	27.94×35.56
10	SELF AND OTHERS	午腸 茂雄	1977プリント	写真・モノクロ	24.13×27.94

寄贈

No.	作 品 名	作 家	制 作 年	技 法・形 式	寸 法 (cm)
1	動物シリーズ石版画集Ⅱ	香月 泰男	1970	石版画	33.0×23.0(最大寸)
2	動物シリーズ石版画集Ⅰ	香月 泰男	1970	石版画	43.0×57.0(最大寸)
3	石版画集『母子像』	香月 泰男	1971	石版画	36.0×27.6(最大寸)
4	石版画集『裸婦』	香月 泰男	1971	石版画	37.6×53.8(最大寸)
5	石版画集『北海道』	香月 泰男	1971	石版画	36.0×27.0(最大寸)
6	石版画集『パリの屋根』	香月 泰男	1971	石版画	39.8×31.7(最大寸)
7	石版画集『ギリシャ』	香月 泰男	1971	石版画	42.0×30.0(最大寸)
8	リトグラフ小品集	香月 泰男	1973	石版画	11.0×8.7
9	木版画集『タヒチ』	香月 泰男	1973	木版画	33.0×23.5(最大寸)
10	木版画集『ニース』	香月 泰男	1974	木版画	33.5×24.0(最大寸)
11	湯する女	香月 泰男	1971	石版画	37.3×51.8
12	横たわる女	香月 泰男	1971	石版画	39.3×51.8
13	椅子の女	香月 泰男	1971	石版画	40.0×29.5
14	パリの屋根A	香月 泰男	1971	石版画	31.5×40.0
15	サラミス沖の太陽	香月 泰男	1972	石版画	41.3×30.0
16	クレタの家	香月 泰男	1972	石版画	41.5×29.4
17	ロードスの修道院	香月 泰男	1972	石版画	41.0×28.0
18	みもぎ	香月 泰男	1974	木版画	32.5×23.0
19	SELF AND OTHERS	午腸 茂雄	1977プリント	写真・モノクロ	24.13×27.94
20	太陽の鉛筆	東松 照明	1988プリント	写真・モノクロ	40.64×50.8

室町文化のなかにみる 大内時代の遺宝展

美術館開館一〇周年を記念して開催する特別展です。室町時代に西国の雄として覇をとなえた大内氏は、平安時代末ごろに文献上にその名をあらわし、南北朝時代には周防・長門に一大勢力を築くまでに成長しました。この時期に、山口に館を移し、以後二〇〇年にわたって防長二国ばかりか九州北部や中国地方を統治するとともに、京都の公家文化を積極的にとりいれることによつて西日本において独自の文化圏を形成しました。とくに応仁の乱以後、荒れはてた京都をはなれ「西の京」とうたわれた大内氏の居館の地、山口を訪ねる公家、文人、高僧は多く、雪舟、宗祇らの来山はあまりにも有名です。このたびの特別展の狙いは、こうした大内氏の文化と繁栄を室町文化全体の文脈において見直してみようとすることにあります。そのため会場を二部にわけ、第一部は、大内氏の権力の確立からその滅亡までを、歴代の人びとの遺品をはじめ周辺資料や各時代の特徴ある資料などによつて跡づけ、また第二部では、室町時代の美術文化のなかで大内文化に関わりのふかいテーマを設定し、そこで果たした大内文化の役割をさぐります。

主な出品作品は、大内氏にゆかりのふかい甲冑や刀剣、雪舟とその弟子たちの水墨画、華やかな衣裳、漆器、中国、朝鮮などとの交易によつてもたらされた文物などですが、これらの品々を美術館全館を使用するとともに、当時の書院座敷を復元するなどしてご鑑賞いただくよう工夫をこらしています。

構成 第一部 大内氏の興亡

- 1、初期大内氏から弘世の山口開府へ／2、義弘・盛見とその時代／3、政弘・義興とその時代／4、義隆から毛利氏へ

第二部 室町文化と大内氏

- 1、雪舟とその画系／2、対外貿易と唐物趣味／3、禅学と文芸／4、工芸美術の諸相

会期 平成元年8月6日(日)～9月17日(日)*月曜休館、ただし8/7開館

美術館この一年——展覧会

- 自主企画展
一九二〇年代・日本——都市と造形のモンタージュ 7月15日～8月21日
- 現代美術V—ニュージャパニーズ
ペインティング展 12月2日～12月25日
- 一人の一九六五～七五展—日本の写真は変えられたか— 1月6日～2月12日
- 共催展
二〇世紀美術の偉大な先駆者たち
ルネ・マグリット展 3月9日～4月3日
- ハイテクアート展 4月8日～5月15日
- 豊饒なるインド美術展 6月3日～6月26日
- ジョン・シンガー・サージェント展 10月15日～11月20日
- 泉美展 3月2日～4月2日
- 第42回山口県美術展覧会 9月8日～9月25日
- 貸館による展覧会
伝統工芸新作展 5月20日～5月29日
- 服部碩夫展 6月29日～7月3日
- モダンアート展 10月4日～10月9日
- 第41回山口県学校美術展 11月24日～11月27日
- 山口大学卒業制作展 2月16日～2月19日
- 山口芸術短期大学卒業制作展 2月23日～2月26日
- 移動美術館
見えるもの 見えないうもの
豊田町会場 11月2日～11月6日
美和町会場 11月12日～11月16日

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IV (5/23～7/23)

● 絵画展示室（小林和作）

- 松田正平展 (5/23～7/23)
- 郷土工芸室
古萩と現代 (4/25～7/23)

〔第二常設展示室〕

- 植木茂と現代彫刻 (3/7～7/23)

* 常設展示室は特別展会場に使用するため7月24日から10月5日まで全室が休室となります。また第二常設展示室についてはひきつづき第43回山口県美術展覧会のため10月27日まで休室となります。

山口県立美術館二ユース

「天花」

第四〇号

平成元年六月一日発行
発行 山口県立美術館
〒753 山口市亀山町三一
☎(083)511-5177
印刷 瞬報社写真印刷株式会社