

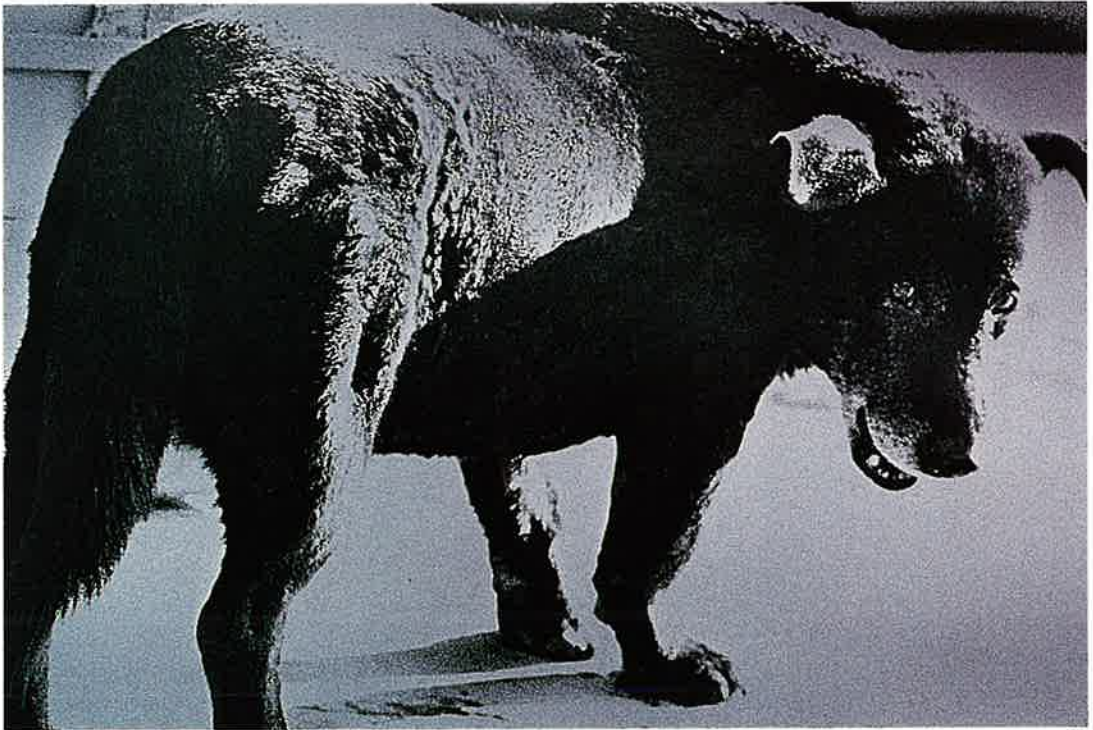
山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第44号

平成2年7月1日
発行山口県立美術館



森山大道 狩人

森山大道

(1938～)

野良犬(「狩人」から)

1971年・写真・23.3×34.4cm

この作品は「アサヒカメラ」の連載「何かへの旅」3(一九七一年三月号)に発表されたもので、その時には左右逆に掲載されている。また、「映像の現代」シリーズ(中央公論社)の一冊としてまとめられた『狩人』(一九七二)におさめられている。『狩人』は、作家の初の写真集である『にっぽん劇場写真帖』(一九六八)に続く二冊目の写真集で、一九六八年から七一年までの作品がおさめられている。『にっぽん劇場写真帖』では、「自分の肉体を徹底的に細分化して、その断片をつぎつぎと提示して見せる方法として」写真集を構成編集した森山は、ジャック・ケルアックの『路上』に感動し、旅に出る。日本中の国道を走りながら、車窓からシャッターを切り続けたのである。

この作品が撮られた青森県三沢市は基地の町である。大阪で岩宮武二の事務所に入ることによって、写真との関わりをスタートさせた森山は、東京に出て、細江英公に師事した。二五歳の時、結婚し、同時に独立した。独立して始めての仕事が基地の町横須賀を撮ることだった。彼がその自伝的エッセイで「なぜか基地の町が好きで、ふらりとカメラを手に

出掛けたり、ふと思いついてコーヒーを飲み飛んでいくのも、僕が少年のころ、ちょうど終戦直後のどさくさに、転々と移り住んだ幾多の町々にあつた光や匂いの記憶と、何時いってみてもぼんやり薄日が差しているような基地の町のたまたまいどが、どこかで一緒になってしまふからなのだろう。」と書いているとおり、基地の町は、森山にとって過去の記憶と結びつく場であつた。同じエッセイで、ニエプスの「世界最初の〈写真〉」を「僕にとつてその化石のような風景は、記憶以外のなものでもない」とし、「写真は光の記憶であり、そして写真は記憶の歴史である。」と言いきっている。そして、このエッセイのタイトルは、『犬の記憶』(朝日新聞社)である。

この作品の犬に森山自身が重なることは明らかである。「記憶とは過去をくりかえし再生するだけのものではなくて、かぎりなく打ちつづく現在、という分水嶺を境界線として、記憶が過去を想像し、さまざま媒体を通過することで再構築されて、さらにそれが、来るべき未来のうえにも投影されていくという、かぎりなきサイクルのことではないだろうか。と、僕は自分自身の記憶を通し

てシャッターを押している現在^{いま}を思っているのだ。」と言う森山にとって何かをさがす場として、基地の町はもつともふさわしい場のひとつであり、そこでまさに自分自身に出あつたといえるだろう。しかし、それだけではない。この作品は、よく知られた「カラフトの猫」を思いおこさせるのである。森山は、たとえば「遠野物語」のある作品が、淵上白陽の「列車奮進」を思わせたり、『仲治への旅』という写真集(一九八七)があつたりするように、写真史を明確に意識している作家であると思えるのである。あるいは、それは一九六八年の「写真一〇〇年」日本人による写真表現の歴史展^展やそれをうけた「日本写真史一八四〇—一九四五」の企画の中心に友人である東松照明や中平卓馬などがいたことと関係があるのかもしれない。しかし、それ以上に、ニエプスの作品を記憶と言つたのと同じ意味で、日本写真史も記憶なのである。自分の幼なかつた頃の記憶、写真史的名作の記憶、自画像としての犬、この作品の記憶構造の重なりが、たぐいまれな映像感覚によって、新しい「光の記憶」となり、「光の神話」になつたのである。(榎本徹 学芸課長)

戦後写真 再生と展開

はじめに

「戦後」ということばはいつごろまでを言うのだろう。経済白書で「もはや『戦後』ではない」と宣言されたのは、一九五六（昭和三一）年七月であった。このことばが一種の流行語になったように、おそらく、この頃から人びとの意識にも、なほどうかの変化がおこるのであろう。この白書では、「もはや」のことはの前に「なるほど、貧乏な日本のごと故、世界の他の国々にくらべれば、消費や投資の潜在需要はまだ高いかも知れないが、戦後の一時期にくらべれば、その欲望の熾烈さは明

らかに減少した。」とある。そして、つぎに「われわれはいまや異なった事態に直面しようとしている。回復を通じての成長は終わった。今後の成長は近代化によって支えられる。」と続くのである。「もはや」のフレーズをくださったこの文章には、二つのキーワードがある。ひとつは「欲望の熾烈さ」であり、もうひとつは「回復」である。この白書にかぎらず「戦後」ということばを考えると、その対概念は「戦前」ではなく、「戦時」あるいは「戦争期」であると思われる。「戦後」ということばには、戦争によってひきおこされたさまざまな状況に対する態度の総体がふくまれているのである。だからこそ、「まだ、戦後は終わっていない」というフレーズも成立するのである。そうとらえると、『日本現代写真史』の「戦後写真史展望」で渡辺勉氏が自分自身もふくめて、戦争責任糾弾の不徹底への反省から書きおこしているのは興味ぶかい。戦争責任は、さまざまな面における戦争期の不自由さの反動として現れた「熾烈な欲望」の中のみこまれてしまったのではないだろうか。そして、その欲望を満たすことが「回復」であるとの思いこみが支配的だったのではな

かるうか。

展覧会について

この展覧会は、「一人の一九六五〜七五」に続く企画で、前回が昭和四〇年代の写真の動向をその対象としたのに対し、今回は昭和二十年代をその対象としている。「戦後」というタイトルも、その時期を示すものとして使っているが、ここでは厳密に昭和二〇年代だけとはしていない。

あえていえば、昭和三五（一九六〇）年頃までをその範囲として設定している。もちろん、初めに作家ありき、作品ありきであることは言うまでもなく、この時期を代表する作家一二人の作品が出品されている。基本的には、前回と同様に、ひとつのシリーズにかぎり、二〇点を目やすに出品をおねがいしている。展覧会全体のラフな構図は、「リアリズム写真」と「主観主義写真」ということになるが、その対比をテーマにしているわけではない。戦争期をなかに、戦前からもちこまれ、昭和三〇年代へと展開していく方向性を確認しようとするのが本展のねらいである。以下に出品作家と作品を紹介する。

林忠彦 一九一八〜

山口県徳山市に生まれる。一九四二年には華北広報写真協会を結成、中国にわたる。戦後引揚げてすぐに、雑誌などに作品を掲載、おりからのカストリ雑誌ブームに乗り、多い時には二〇誌以上の雑誌の仕事をした。一九五二年には、二科会写真部創設。一九六一年には日本写真家協会副会長に就任。代表作に「日本の作家」「日本の画家一〇八人」など。出品作「カストリ時代」は、戦後の庶民の姿や文士たちを生き生きととられたものである。

土門拳 一九〇九〜

山形県酒田市に生まれる。はじめ画家をこころざし、さまざまな職を転々とするが、一九三三年に写真の世界に入り、五年には日本工房に入る。一九四〇年には日本報道写真家協会の結成に参加している。

一九五〇年「カメラ」の月例審査員として、リアリズム写真を提唱し、アマチュアカメラマンの支持を受ける。代表作に「筑豊のこどもたち」「ヒロシマ」「古寺巡礼」など。出品作「江東のこども」「こどもたち」は、一九五二年頃から撮りはじめられたもので、「江東のこども」は写真集の刊行が直前で中止された。い



福島菊次郎「ピカドン」から



土門拳「鞍馬天狗と近藤勇」



林忠彦「太宰治」



金井精一「青空楽団」

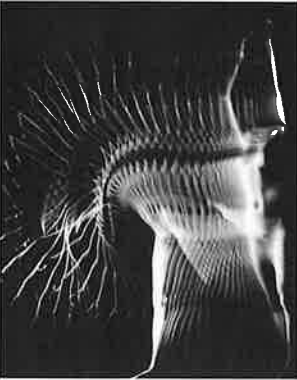


濱谷浩「裏日本」から



木村伊兵衛「秋田」から

本庄光郎「マルチストロボ・ヌード」



小島一郎「津軽」から



福田勝治「光輝く女体」



大辻清司「モダンアーチストの肖像」



岩宮武二「マヌカン」

植田正治「パパとママと子供たち」



ずれも、スナップショットで子供たちが見せる一瞬の表情をとらえており、リアリズム写真の代表作といっている。

金井精一 一九二七～

東京に生まれる。一九四七年ごろから浅草を中心に東京の下町を撮る。一九五〇年には、「カメラ」月例写真年度賞を受賞するなど、土門拳の主導するリアリズム写真を代表するアマチュア写真家として知られる。出品作「浅草にて」などは、土門の評のように「市井的詩情」があふれた作品である。

木村伊兵衛 一九〇一～七四

東京に生まれる。一九三二年には「光画」の発刊に加わり、三三年には日本工房、三四年には中央工房設立に参加。一九四一年には東方社に写真部の責任者として入るなど、戦前から活躍した。戦後は日本写真家協会の初代会長に就任するなど、写真界の中心的存在であった。「秋田」は、一九五二年から七一年まで二回の秋田への撮影行の成果であり、木村自身が、自らの転機を求めて、それを結実させたシリーズである。

濱谷浩 一九一五～

東京に生まれる。一九三八年には瀧口修造らと前衛写真協会を結成。

一九三九年、新潟県高田市で民俗学者と会い、翌年から桑取谷を取材し、戦後、五六年に写真集「雪国」に結実した。出品作「裏日本」は一九五四年から撮影を開始したもので、青森から山口まで裏日本を、人間と風土との関わりでとらえようとしたものである。

小島一郎 一九二四～六四

青森市に生まれる。一九四四年応召、中国大陸を転戦、戦後五三年頃から本格的に写真に取りくむ。一九五八年個展「津軽」の好評をうけ、六一年には上京、カメラマンとしての活動を開始するが、六四年に死去、三九歳であった。出品作は「津軽」とつぎの個展「凍れる」に出品された作品を中心に構成されており、北国のきびしい風土が独自の画面にとらえられている。

福島菊次郎 一九二一～

山口県下松市に生まれる。戦後アマチュアカメラマンとして雑誌などに投稿注目される。一九六一年には上京し、報道写真家として活動を開始する。八二年には周防大島の近くの無人島に入植、八四年には大島に移る。出品作品「ピカドン」は三九五一年から広島で被爆した中村杉松氏とその家族の生活を追い続けたも

のであり、被爆の現実がねばり強い取材によってとらえられている。

福田勝治 一九九九～

山口県防府市に生まれる。戦前から独自の造形表現と女性写真で知られ、戦後はヌード写真の先駆的指導者となる。出品作品は、戦前の作品もふくめ、静物とヌードを中心に構成されており、ともに独自の世界がぎざかれている。

本庄光郎 一九〇七～

大阪に生まれる。戦前から浪華写真俱樂部を中心に活動を始めており、一九三九年には、アヴァンギャルド・造影集団の結成に参加した。戦後は、一九四五年に西宮に移転、五六年には日本主義写真連盟の結成に参加した。出品作品は、昭和二〇年代を中心にさまざまな手法によるヌード作品によって構成されており、先鋭的感覚に満ちたものである。

植田正治 一九一三～

鳥取県境港市に生まれる。一九三七年には中国写真家集団の結成に参加している。戦後は銀龍社、二科会などに加わり、また主観主義写真運動にも参加している。出品作品は「砂丘」を中心に選択されており、その構成的画面は独特の雰囲気を持たえたものとなっている。

岩宮武二 一九二〇～八九

鳥取県米子市に生まれる。一九四〇年には丹平写真俱樂部に入会するなど、戦前から活動しているが、本格的な活動は戦後で、一九五五年には岩宮フォトスを設立。「佐渡」「かたち」「京」などで関西を代表する写真家となる。出品作は「マヌカ」を中心に主観主義的作品から選択されており、するどい造形感覚が強い表現を獲得している。

大辻清司 一九二三～

東京に生まれる。一九五一年瀧口修造らと実験工房の結成に参加する。一九五八年には、桑沢デザイン研究所の講師となり、続いて東京造形大学教授、筑波大学教授などを歴任する。出品作品は昭和二〇年代の作品を中心に構成されており、つねに先鋭的表現を追い続ける作家の代表的作品である。（榎本徹 学芸課長）

会期 7月20日(金)～

8月26日(日)

休館日 月曜日

入館料 一般七二〇円(六一〇)

高大生五一〇円(四一〇)

小中生三〇〇円(二〇〇)

(一)は二〇人以上の団体料金

作品について

本庄光郎

明治、大正のころには、絵画でも裸婦をあつかったものにはいろいろの制約があり、黒田清輝時代には、展覧会の裸婦の作品の下半分を布で覆って見せたという、世にいう腰巻事件のようなこともあったが、大正を経て昭和のころには、全くといってよいくらい自由になった。

しかし写真の方はそうはならず、私がヌードを写し始めた昭和一〇年ごろでも、まだきびしい取締りの中にあった。「光る曲線」の最初の作品には乳房が写っていたが、前から写したことがはつきりわかると検閲にひっかかるというので、乳房の部分を焼きつぶして出品した。このころの写真の展覧会は、開く前にいちおう警察に届け出て、検閲を受けねばならなかった。

大阪市西淀川区の臨海工業地帯が地盤沈下して、比較的高かった建造物を空間に残して水没した。戦時中は軍需工場だったらしく、工場内を監視するドームなどがあって、ヌード撮影のシチュエーションとして、大きな興味を感じたが、現場は陸地

から約2キロの距離にあり、小型の舟が必要であった。幸いにも釣り舟を持っている友人がいて、それを利用してもらうことにした。人の往き来する所からはかなりの距離があったから、撮影中人の目を警戒する必要はなかった。

ふつうのストロボは一回発光させると、つぎの発光までに一〇秒前後の充電時間が必要で、何回も連続的に発光させることはできないが、マルチストロボではそれが可能になる。私が使っているのは、一秒間に五〜二五〇回の連続発光ができるが、撮影にはあまり多いのは必要がなく、ふつうには五〜三〇回でいどのものを使うことが多い。一回の発光時間は一万分の一秒であるから、かなり速く動くものでも、ブレて写ることがない。

第二の誕生日のころ

大辻清司

昭和20年はいうまでもなく終戦の年である。この年、軍隊から開放されたのが22歳であり、終戦の日、8月15日は奇しくも私の誕生日でもあ

った。この誕生日は、何の期待も抱けなかった明日の命を、思いがけなくもう一度与えられたことで二重の意味があった。それというのも戦争の決着を見るまえに、私は戦死しているだろうと固く信じていたからである。そうしたわけで第二の人生とともに、この日、写真への志もまた蘇ったのであった。兵士になる直前まで私は写真学生だったのである。

写真をやろうと考えはじめたころは、漠然としたイメージだけれども、深く憧れる表現世界がすでに心の片隅を占領していた。当時、新興写真、前衛写真、造形写真とよばれる一群の作品に触発されて夢想する、とりとめもない空想写真の世界であった。それは現実の事物を相手にする写真が現す世界でなくてはならなかった。しかしこのもやもやとした憧れには、そのころの私の手すきび写真術では迫りようがなく、そこで決意して写真学校に入学した。太平洋戦争が始まった翌年の春のことだった。

まだ学生服姿だった。誰の顔も緊張していたが、同時にそれまで抱きつけてきたそれぞれの目標を捨て去った、諦めの表情も読み取れるように思えた。私の顔もたぶん同じだっただろう。このときからまだ始めてもない写真はもちろん、命さえもないものと覚悟したのである。その覚悟を深めるばかりの厳しい時期に、突然終戦の日を迎えたのであった。

だが、憧れの写真にすぐ取りかかれる余裕など、切迫した戦後の暮しの前にあるはずはなく、また忘れてしまった写真のカンを取り戻すために写真館に勤め、出版社に勤めたりして数年が過ぎた。少年のころ胸に描いた漠然としたイメージが、じよよに具体的な写真作品となってきたのはその後のことである。もちろんそのイメージは動機であって、作品そのものではない。しかし長い間暖めていたせいか常に写真として吹き出してきた、このころの作品はいまでも懐かしく好きである。

展示に際して20年代の作品を選んでいくうちに、つい昔のことを思い出したので、書かせて頂いた。

昭和二〇年代「浅草の思い出」

金井精一

先年「上海」に着いて先ず感じたことは、街々にあふれている人々の群れの流れの中に我が身をゆだねながら、過去に自分も非常に似た体験があったことに気がついた。それはなんであつたかと記憶をたどつて見ようとした。

「あつ」そうだ。昭和二〇年代の東京の浅草を思い出して、上海の街に非常に親しさを覚えた。似ている本当に似ている、そこに来ている人々は日常不足している物や、都会ならではの楽しみを求めて、各地方より集まつて来ているのである。敗戦後間もなくの東京の下町である上野や浅草はまさしくそうであつた。

浅草は観音様を中心に仲見世、戦前から隆盛を極めた戦災の跡も生々しかった六区の映画館街、戦後から新しい風俗として台頭したストリップ劇場、今は埋め立てて無くなつてしまった「ひょうたん池」の囲りには無数の飲食店や露店等々、今の我々から見ると誠に簡素な物や素朴なエンターテイメントではあつたが、

そこに集まつて来ている人々にはそれなりの楽しみでもあり幸せそうであつた。戦争に敗けた国民達ではあつたが、皆、「今日を生きる」ことに精一杯であつた。

今日の人々に比べても、当時の人々はそれなりの良い顔付きをしていたように思われる。

小島一郎のこと

小島弘子

炎ゆるもの身内にあるならむカメラ手に夫は出でゆく厳冬の早朝
厳冬を特に好みて被写体を求めて
い行く雪降る中を

三十九年の生涯の果を知ることく
ひたすら芸術の作を残して

小島一郎は大正一三年一月一日、青森市内に写真材料商を営む家の長男として生まれました。

昭和一九年出征、終戦までの中国大陸での苛酷な体験、そして復員後の虚脱感と焦燥感の中で、反省と自己嫌悪にもがきながら、古いしきたりを重んずる家風への反発等を感じ

つつ家業を継いでおりました。

昭和二八年一〇月に結婚、翌二九年東奥美術展特選「パイプ」、これは造形的な写真でした。その頃はアブストラク的な写真が流行つていたようです。これがかつかけとなり、朝日新聞主催の「国際写真サロン」に二年連続して入選しました。

二九年に長女道子が生まれ、三〇年暮れには次女法子の誕生で、二人の父親となつた夫は、五歳の時に実母を亡くしていたためか、子供たちにはとても深い愛情を注いでおりました。

夏の夜の浴衣姿の親子連れ今日氏
神の宵宮にして

宵宮の互に吾娘の手を引きて夫も
若かり吾も若かりき

陽も落ちぬに花火のあがりて今宵
も出かけむはよ夕餉して

北国の夏のあかしに須臾の間のネ
ブタ祭りの人のざわめき

この頃から急速に写真にのめりこんでいったようです。そして、自分の生きる道をようやく見つけたような気持ちだつたかも知れません。

父から受け継いだ「北陽会」の月例会には常に一五、六名の会員が集

まり、それぞれにご自慢の作品を持ち寄りそれはそれはにぎやかでした。ふだんの日でも店にはよく会員の方が見えて、写真談義に花を咲かせていました。

夫は、「お客様から代金を頂く時ほど、すまないような気持ちになることはないよ。できたらただであげたいほどだ……。」と私にこつそりいうことをありましたが、まことに商売には向かない人でした。日曜日になると父に気がねしつつ早朝こつそりと撮影に出かけて行きました。どうしても商売上父とは相容れぬところがあり、また商人になりきれない夫の苦しい気持ちを察すれば察するほど、私としても撮影に没入することのできる一日の時間を充分に果たして欲しいと思うようになりました。

この頃から三六年に上京するまでの私ども夫婦の苦しい日々が続きます。

旧き家のしきたりに縛られ身動きもならで過ごせる我なりしかな
鳥のごとあの空を飛びたしと幾年
過ぐる旧き家の中に
われに翼を与へ給へとひたすらに
祈りし日々を忘るるにあらね

そして名取洋之助先生にめぐり会うことができたのはその頃で、三三年には先生のお世話で念願の第一回の個展を東京銀座・小西六ギャラリーで開くことができました。「津軽」です。ともすれば押し潰されそうな気持ち、厳冬の、そしてやさしく温かい津軽野に開放して夢中で撮り続けた作品でした。「津軽」展会場のお客様の声に——これは墨絵ですか——といわれた方も居られました。

開催前日の飾付けは、夜おそくまで名取先生と夫と二人で緊張感の中にも楽しいな雰囲気を感じさせて居りました。

夫の作品は、とくにのちの「凍れる」展の下北の写真等では異常なほど黒いものがあります。粒子が粗く、ふつうの写真とは一種異なるものを感じます。また「津軽」の一連の写真等は、とくに冬のきびしい景色のものでさえ、何かしら温かいものを感じてしまいます。多くの作品群の中には野に佇つお地蔵様の写真が意外に多くて、やさしい野仏の表情に一瞬ホッとやすらぎを感じたのでしよう。

夫は被写体としては真夏とか厳冬とか、体にはきびしい季節の方が好きだとつねづねいっておりました。

真冬の最もきびしい時期に、それも夜が明けぬうちに、ライカを肩にかけ、おにぎりでは凍って食べられぬからと、サンドイッチを持って家を出て、日帰りもあれば時には二、三泊の時もあり、寒さでシャッターも切れぬほどに冷えきって帰って来て、その夜は夜通し暗室で作業をし、名刺判に伸ばした数十枚の写真を濡れたまま部屋に持ってきて、新聞紙に並べて見せるのです。疲れているのでしように本人は燃えているのですね、夢中なのです。私など、この人はスーパーマンなのではないかしらと真剣に思いました。また、夫特有の「冷温現象」では、暗室から出てきて、一服して、その間無言。マッチの棒を一本ずつ並べていくのです。一〇〇をかぞえて一本とか。それが三〇分の時であれば、一時間、一時間半の時もあり、やおら暗室へ戻って行きました。昼間は店の仕事がありますので、自分の作品はもっぱら夜中です。しかし夫にとってこの時は最も楽しい幸せな時だったと思います。

家の事情等もあり、三六年七月上京、フリーとしての出発です。同年十二月には「下北の荒海」でカメラ芸術新人賞を受賞。翌三七年三月には銀座・富士フォトサロンにおいて

第二回目の個展「凍れる」を開くことができました。さらに三八年九月には写真集「津軽」が新潮社より上梓されました。郷土を一つにする先生方の作品の中に入れて頂き、本当に良い写真集でした。

しかし、上京後ようやく写真家として誰に遠慮もなく活躍できるようになったのもつかのま、敬慕してやまない名取洋之助先生の急逝に会い夫の落胆は大きなものでした。

突き上ぐるもの押へ難くて吹雪く
中憑かれしごとく続く撮影行
自らの心を無にし被写体に向ひし
作品は今も胸うつ
冬来れば冬の種々春立てば春の憶
ひ出あまた抱へて
音もなく雪降りしきる小夜更けに
愛しき面の顔ちては消ぬる

かつて津軽や下北を我を忘れて夢中で撮ったほどのテーマは都会にはなく、反省と自己嫌悪、そして焦燥感へと募らせて行きました。

ついに厳冬の北海道での流水を撮ることにきめました。しかし、運悪く三九年は暖冬異変で、一月から三月頃まで何回か通いましたが、予期したものは撮れず疲れから風邪をひ

き体調をこわしてしまいました。先に帰青していた私どもといっしょに青森で静養しておりましたが、その年の七月七日早朝に帰らぬ人となりました。享年三九歳、あまりにも早過ぎました。疾風のように駆け抜けて行ったようです。ライカを胸に今もあの世とやらで好きな写真を撮っているのでしょうか。

夫はその短い生涯に多くの素晴らしい友人を得ました。どんなにか力になって頂いたことでしょうか。

ひたむきで、純粹で、そして生きて行くにはあまりにも夫は不器用でした。しかし、命と引き換えに残してくれた作品は、遙かに時は流れてもいまだに受ける感動は変わりません。

小竹の葉のさやさと鳴る七夕の
明くるを待たで夫は逝きたり
去りぬればときに現実とも思ほえず
杳き過ぎ行き夢のまた夢
素朴なる土地を愛しみてひたぶる
にレンズ構へし夫の一生か

ダン・グレアム展

るほかないが、山口のような地方ではそうした作家たちとの直接的なかわりをもつことがきわめてむずかしい状況下で、ほとんど偶然にもそれが可能となったことが、実際問題として直接的な契機であるとも告白しておこう。

ところで、彼が制作を開始した六〇年代中期は、戦後の美術史においても最もエキサイティングな時期である。というのは、第二次大戦後の美術を特徴づけた四〇―五〇年代の抽象表現主義をテコに、一方ではポスト・ペインタリー・アブストラクションからミニマル・アートへ向かう形式主義的な傾向が発生し、また他方にネオ・ダダからポップ・アートへ向かう現実主義的な傾向がおこって、アメリカ美術が時代をリードする中心的な役割を担うようになってきたのである。といっても、これを単なる流行の発信地と考えてはならない。そうではなく、美術に対する議論と実的な活動を可能にする環境が、歴史的にも経済的にも当時のニューヨークに集約する必然性がそなわっていたということであり、その後の美術の展開も、多かれ少なかれ六〇年代をひとつの起点に考えなければならぬだろうということである。

ある。

さて、グレアムの初期の作品は、雑誌という現実の媒体を使っていることが特徴である。このことは、おそらく、彼が絵画や彫刻を実際に制作しながら思考を深めてきたのではないということ、つまり美術学校出身者ではないという彼の個人的経歴と関わるのではないだろうか。それはともかく、いわば美術の外側からそれに接近してきたことによって、まず美術作品を成立させる場の問題が提示されたことが重要である。

たとえば〈Homes for America〉(一九六六)は、彼の初期の重要な作品であり、ここでは流通する雑誌の頁そのものが作品とされた。発表された当時では、この作品は一種のルポルタージュ写真、すなわち画一化された住宅供給の現状を報告する写真として理解されたが、実はこれは、写真とテキストを要素とし、その誌面が実的な雑誌の機能(複製される情報)をもつことを枠組みとした美術作品なのであった。見開き頁に構成された写真とテキストは、レイアウトというかたちで頁の形に相応しいいくつかのブロックを形成するとともに、いくつかのパターンの中から気に入った住宅を選ぶとい

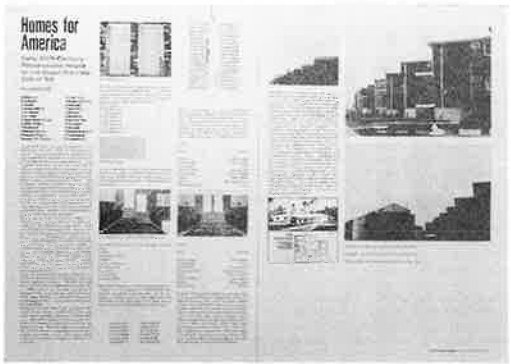
う建売住宅のシステム内容を伝えている。これが一般の広告と異なるのは、具体的な情報(価格や販売手続きなど)がそこないことだけであり、逆にそれは雑誌によって媒介される情報の一般的な性質を明らかにするとともに、オリジナルであることをやめ、雑誌の機能性と一体となった作品のありようを示しているのである。

次に六〇年代末から七〇年代にかけては、パフォーマンスを中心とした活動が続く。

〈Past Future Split Attention〉(一九七二)では、互いに知り合いである二人のパフォーマーによって演じられた。これは、一人が他方の未来の行動を予言し続ける一方、もう一人は予言する人の過去について話し続けるというもので、パフォーマンスの内容が特別のものであったり、演技者の特殊な才能が見ものになる類のパフォーマンスではなかった。結局ここでは、それを観る人と行為する人との距離が問題とされ、観客は、二人のパフォーマンス(会話)の現在に立ち合うというかたちで作品の一部にとりこまれるのである。

また〈Time Delay Rooms〉(一

ダン・グレアム。一九四二年、アメリカ、イリノイ州生まれ。六〇年代中頃から批評活動とともに制作を開始し、ミニマル・アート以後の美術状況のなかで社会的な視点を踏まえた活動を展開――。ごく大雑把にグレアムを紹介すれば、こんなところだろうか。いま、なぜ「ダン・グレアム展」なのか、という問いに対しては、すでにある程度の業績をなしてきた現代の作家たちのなかで、今日もなお注目すべき内容を展開しつつある作家のひとりだからと答え



1

九七四)のシリーズのようにビデオを使った作品も多く、ここでは観客自身がパフォーマーとなった。そのうちのひとつでは、ブースのひとつの壁にモニターとビデオ・カメラが埋め込まれていて、対面する壁の全面ガラスに向きあっている。モニターには現時点の映像が映るのでなく、八秒前の光景が映し出されるようになっており、さらにそこには鏡面に映じたモニター自身も映し出されるので、モニターの中のモニターには一六秒遅れの画像が見られるというものである。そして観客は自分自身の、そして他の人びとの行動を観察する人となり、自分が見る

主体であることと同時に見られる客体でもあることを発見し、観客がそのように自分がある場に加わることによって作品が成立する(観客の行動がなければ、そのような機構が見えてこない)ことを理解するのである。

ビデオを使った作品で意識されるようになったのは、見る人とその対象との関係であったといえることができるかもしれない。そしてこの関係性の追求は、七〇年代後半から建築的なモデルの作品へと展開している。

『Public Space/Two Audiences』(一九七六)では、一つの部屋が透明ガラスで仕切られ、それぞれの部屋には別々の入口が設けられている。そして一方の部屋には、遮断するガラス面と向き合う壁に鏡がはめられており、この部屋からもう一方の部屋の人物を見ると、閉鎖的な空間に人がとじこめられているように見えるのに対して、逆サイドからこちら側を見ると、背後が鏡面なので、区画が奥に向かって連続しているように見えるとともに、その一番奥の区画が、自分のいる区画の虚像であることを発見するのである。実際にはどんな人物がそこを通過しようと、

ここでも見るに見られるという行為が浮き彫りにされるのである。

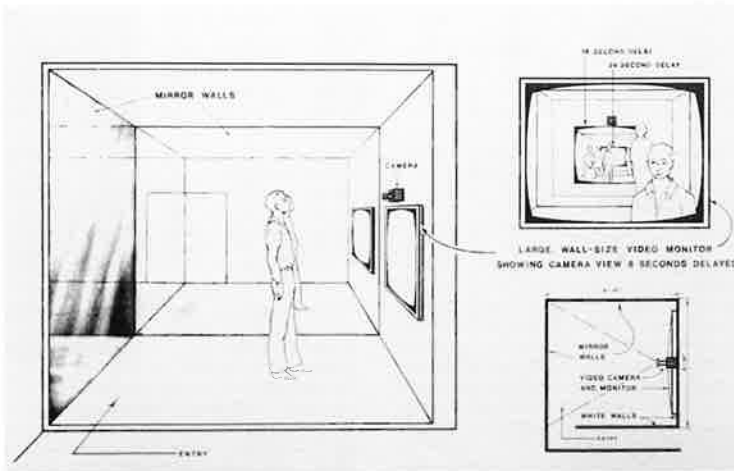
そして、屋外に設置されるパヴィリオンの場合では、周囲の環境をもとりこみながら、より社会的な内容を含んだものとなる。多くのパヴィリオンは比較的単純な形であり、それは今日の実践的な建築の原理的モデルともいえるべきものであろう。ハーフ・ミラーで覆われたそれは、現在のオフィスビルの都市的な無機質性を想いおこさせるし、一見ミニマル彫刻のようでもある。外壁は文字どおり建築の内と外とを区別するが、ハーフ・ミラーは、光線の状態によって内から外、外から内を見ることが可能になるので、プライベートと公共性、都市的な構築物と環境というような関係を意識させるものとなっている。

ところで、このような作品制作の背景には、どのような考え方があろうか。冒頭にも触れたように、グレアムはもともと画家や彫刻家を目指していたのではなかった。そしてむしろ美術の領域の外側から美術の問題にアプローチしてきたため、技術的な問題よりも美術の場という根本的な問題にいきなり出合ったと考えられるのである。場という意味

は、二通りに分けることができる。

ひとつは、作品そのものもつ具体的な空間であり、もうひとつは制度的な意味での抽象的な枠組みであるが、両者は、実際上はひとつの作品において不可分といえるべきかもしれない。たとえばポップ・アートといわれる作品では、そのモチーフが文字通り非芸術とされた一般的なイメージを流用したばかりではなく、転写などの複製技法を活用したり、同じイメージをくりかえすというかたちで美術の領域を拡大し、同時に展開したネオ・ダダでは、美術館や画廊という特殊な場所に、そうした枠組がなければ美術作品とはいえないような素材をもとり入れるようになったし、またミニマル・アートなどでは、場という要素を形式的な要素に還元して中性化させていた。それぞれの作品でいくぶんニュアンスは異なるものの、ここでは美術というものが特定の形式と内容によって決定されること自体に疑問がぶつけられていたわけであり、それを別な文脈で再定義すること、いいかえれば、超越的な内容や技法以前に美術とはどういうものかを示すことが課題となったのである。もちろん、通俗的なイメージを絵画化することや、

ゴミ同然のものを作品だと主張することが大切なのではない。そこでは、その作品の提示において歴史的な画像や制度が批判されなければならぬいわけだが、グレアムの場合は、より本質的な問題として視ることの意を問うという姿勢を貫きながら、その構造の単純さから常にまぬがれる要素をあわせて示しているようである。〈Homes...〉では、建売住宅

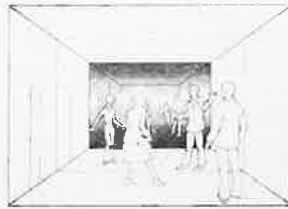


2

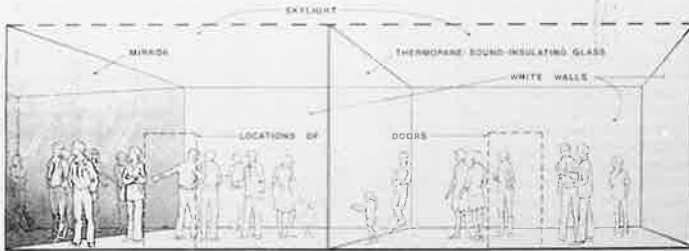
PUBLIC SPACE / TWO AUDIENCES

THE SPACE IS ONE OF MANY ENVIRONMENTS LOCKED IN AN INTERNATIONAL ART EXHIBITION WITH A LARGE AND KNOWLEDGING PUBLIC IN ATTENDANCE.

SPECTATORS CAN ENTER THE WORK THROUGH EITHER OF TWO ENTRANCES.



EACH AUDIENCE SEES THE OTHER AUDIENCE'S VISUAL BEHAVIOR, BUT IS ISOLATED FROM THEIR AURAL BEHAVIOR. EACH AUDIENCE IS MADE MORE AWARE OF ITS OWN VERBAL COMMUNICATIONS. IT IS ASSUMED THAT AFTER A TIME, EACH AUDIENCE WILL DEVELOP A SOCIAL COHESION AND GROUP IDENTITY.



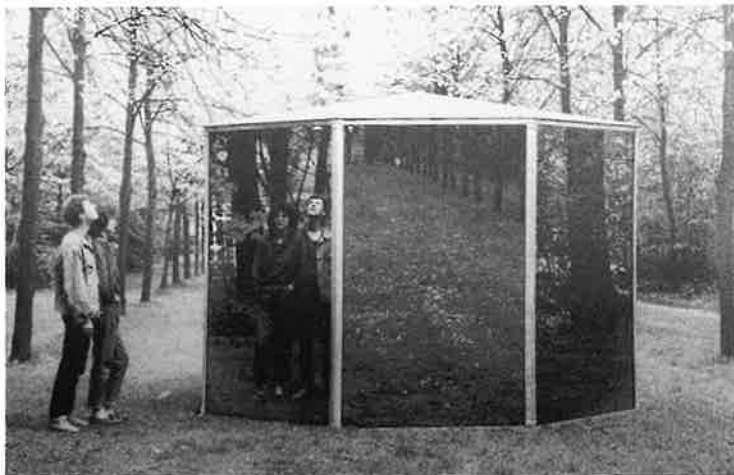
Public Space / Two Audiences, 1976, Collection Anton Herbert, Ghent, Belgium

3

の画一的な表情を伝えるのにふさわしい写真を使っているのだが、それはそれで形式的におもしろい写真となっているし、パフォーマンスでは、演じられる行為が単純であるにもかかわらず、どのように演じられるかという部分に含みがあり、ヴィデオ・プースを使った作品やパヴィリオンでは、シナリオのない偶然的な映像や状況が文字通り楽しめるものに

なっているからである。それはともかく、いわゆるコンセプチュアル・アートの厳格主義とは異なり、またポップ・アートなどの現実への折衷的な態度とも異なるグレアムの活動は、時代の流行現象とはかかわりのない地平で、今後とも議論を呼ぶ内容を出すのではないだろうか。

(高田美規雄学芸主任)



4

ダン・グレアム展
 会期 9月6日(木)〜9月24日(月)
 会場 山口県立美術館屋外展示場
 ならびに企画展示室
 料金 一般 七二〇(六一〇)円
 高大生 五一〇(四一〇)円
 小中生 三〇〇(二〇〇)円
 挿図 1 Homes for America (一九六六)
 2 Present Continuous Past(s) (一九七四)
 3 Public Space/Two Audiences (一九七六)
 4 Octagon for Munster (一九八七)

美術館から

〈10月までの展覧会〉

アルフォンス・ミュシャ展	6 / 1 ~ 7 / 1
美術文化展	7 / 7 ~ 7 / 15
戦後写真・再生と展開展	7 / 20 ~ 8 / 26
モダンアート展	8 / 30 ~ 9 / 2
ダン・グレーム展	9 / 6 ~ 9 / 24
第四回山口県美術展覧会	10 / 9 ~ 10 / 25

〈山口県移動美術館〉

市町村との共催でひらく移動美術館。今年度は館蔵品から「自然の詩―海のおお、山のおお」と題し、海と山をモチーフにした絵画、版画、彫刻など三六点を選んで展示します。会場と会期

山陽町 青年の家体育館 10 / 25 ~ 10 / 29

久賀町 中央公民館 11 / 1 ~ 11 / 7

入場は無料です。

〈受講生募集〉

平成二年度上級実技講座の受講生を募集しています。締切は7 / 8(日)。講師、講座名と定員はつぎのとおりです。詳しくは当館またはもよりの市町村教育委員会社会教育課にお問い合わせください。

講師
富永恒光(洋画家、山口芸術短期大学教授)
近藤弘一(日本画家)
下瀬信雄(写真家)



昨年度講座風景

講座名と定員

洋画(前期)	7 / 22(日) ~ 7 / 24(火)	二〇名
洋画(後期)	7 / 25(水) ~ 7 / 27(金)	二〇名
日本画	7 / 30(月) ~ 8 / 1(水)	二五名
写真	8 / 4(土) ~ 8 / 6(月)	一五名

県美展(作品募集)

第四回山口県美術展覧会の作品を募集しています。

搬入日時 9 / 28(金) ~ 9 / 30(日)
午前九時 ~ 午後四時

出品料 一点につき一八〇〇円

賞 大賞(賞金三〇万円)
優秀賞(賞金五万円)
佳作賞(賞状のみ)

会期 10 / 9(火) ~ 10 / 25(木)

* 10 / 15、10 / 22(休館)

なお作品の募集要項は当館またはもよりの市町村教育委員会社会教育課でお求めください。

常設展示案内

〔第一常設展示室〕

● 絵画展示室(香月泰男)
香月泰男の中期作品(Ⅰ)

5 / 8 ~ 7 / 8

シベリア・シリーズ(Ⅰ)

7 / 10 ~ 9 / 30
香月泰男の中期作品(Ⅱ)

● 絵画展示室(小林和作)

10 / 2 ~ 12 / 9
小林和作の世界 5 / 8 ~ 8 / 19
小林和作のコレクション 8 / 21 ~ 12 / 9

● 資料展示室

東松照明の写真 5 / 8 ~ 7 / 8
森山大道の写真 7 / 10 ~ 9 / 9
深瀬昌久の写真 9 / 11 ~ 11 / 4

〔第二常設展示室〕

山口近代の南画家
山口近代洋画の流れ 7 / 10 ~ 9 / 17

* 休室のお知らせ

第二常設展示室は9月18日から11月5日まで県美展会場に使用するため休室となります。

山口県立美術館ニユース

「天花」

平成二年七月一日発行
発行 山口県立美術館
〒753 山口市亀山町三一

☎〇六元一三二七七八
FAX ☎六元一五七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社