

山口県立美術館ニュース

# 天花

TENGE

第61号

平成7年5月1日  
発行山口県立美術館



小本章  
「Seeing P.81-11」

# 表紙作品解説

## 小本章

1935~

### Seeing P.81-11

1985

紙・オフセット 41.2×31.3cm

小本章は、自分の写真作品をクリエイトイヴ・フォトと呼んでいる。しかし写真がクリエイトイヴなメディアであるということが強く意識されてきたのは、それほど昔のことではない。そもそも写真というメディアは、すでにそこに厳然として存在する現実を、正確に写しとるものとみなされてきた。写真において重要なものは、そこに写っている現実の姿である。人物を描いた絵画では、人物像の造形的なデフォルメも認められるが、写真の場合は、それが許されない。写真は、自らの特質を主張することが許されない透明なメディアとみなされてきたのである。

したがって、写真が自らをクリエイトイヴであると主張することは、写真がメディアとしての自己を意図的に主張することであった。小本章の作品には、まさにこうしたメディアの自己主張を見ることが出来る。いいかえれば、写真というメディアのもつ癖がそのまま生かされ、巧妙に作りあげられているのである。

例えばこの「Seeing P.81-11」。雪をいだけ浅間山をバックに、不思議な形の二枚の木の板が、画面中央に立っている。明らかに現実の風景を写したものであるが、この二枚の板と風景の関係は、奇妙に交錯しているように見える。さらによく見てみると、この板には、バックの空や山や地面と同じ色が塗られているのがわかる。板に塗られた青と白と黒が、それぞれ空と山と地面の色と同調している。そのために、手前の板とバックの背景の遠近感が一瞬くつがえされ、両者が交錯して見えるのである。

ここに写されているものは、私たちが疑いをさしはさむことなくその存在を信じているあの「現実」ではない。作家が自分の手で作り上げた「虚構」である。しかもこの虚構は、この写真を写すべく据えられたカメラのファインダーから覗くことによつてのみ成立する虚構である。おそらく少しでも視点がずれてしまえば、板に塗られた色と背景の色との同調は崩れてしまうにちがいない。限定された極小の一点からのみ捉えられた微妙な虚構世界。しかしだからといって、この虚構の像は、写真メディアのもつ機能を自ら限定することによつて作られたものではない。むしろ写真メディアの本質、すなわち外界を限定された唯一の視点からのみ捉えてしまうというその特質の上に成り立っているのである。

「時間の経過とともに、光の色が変化するので、自然の色と同色相、同明度、同彩度色を塗ってゆくのは大変です。一九七四年春、赤いトマトと緑のトマトを浅間高原でみつけて、それらの間に、赤から緑までのグラデーションした紙片を置いてカラー写真に撮ったのがはじまりでした。カラープリントにして見ると、それら2つの色がつながってしまします。また、青空と同色を塗って、紙片をかざしてみると、一瞬のイリュージョンですが、青空と紙片とが融合して、突然、眼前60cmに宇宙が迫ってくる感じはすばらしい体験です。これは、極私的な視点での出来事にすぎませんが、夢中にさせるものがあり、その後300点以上つくりつけています」(「新技法シリーズ 光の版画」、永原ゆり・小本章、美術出版社、

58頁)。

ところで、今ここで述べている当の作品「Seeing P.81-11」は、実はオフセットで刷られた「版画」作品である。オフセットとは、一種の印刷技術である。しかしその仕組みから見れば、リトグラフと同じ平版を用いているために、オフセットも一種の版画といえる。だがここで重要なことは、作家にとつて、写真がオリジナルで版画はそのコピーであるというような区別立ての意識が全くないことである。もともとカメラで撮影されたあの虚構の像は、本来的にフィルムの上に残されている。その像が、場合によっては印画紙に焼き付けられて写真作品になったり、また、写真製版によるオフセット印刷によつて、版画作品として発表されたりするのである。実際に一九八一年に「Seeing P.81-11」と題した写真作品として発表されたこのイメージは、一九八四年には「Seeing P.81-11」という題のオフセット版画として「西武美術館版画大賞」展に出品され、大賞を受賞している。

一九七〇年以降、写真は美術の分野に積極的に取り込まれていく。そうしたなかで、とりわけ版画と写真の結びつきが顕著になった時代があった。従来の版画や写真がもっていた意味がのりこえられ、新しいイメージがつきつぎと創造されつつあった。小本章の「Seeing P.81-11」は、時代の要求する新たなイメージが、旧来のジャンルの区分けをはるかに越え出て存在することを、明らかに示したのである。

# 井川惺亮展—〈半島へ〉—

IKAWA SEIRYO -Toward the Peninsula-

井川惺亮は、現在、長崎に在住し国内外で精力的に活動している美術家です。終戦直前の一九四四（昭和一九）年九月一日、現在の中国の内蒙古自治区にある錫林郭勒盟県に生まれました。終戦をむかえるとすぐに、愛媛県越智郡関前村に引き揚げ、少年時代は、大三島の近くに浮かぶ瀬戸内海の小島、岡村島で過ごしています。

自らが用いる色彩を赤・青・緑の三原色を中心とした9つに限定し、各々を混ぜ合わせることなく着彩していくという現在のスタイルは、一九七〇年代後半のあしかけ五年にわたるフランス留学時代から一貫しており、以後、作品はすべて「Peinture(絵画)」(あるいは「絵画」)と題され、独自の色彩空間を展開しています。

しかし、タイトルに「絵画」という言葉が用いられているとはいえず、木枠に張られた矩形のキャンヴァスといった普通に考えられるような「絵画」の形態は、一九七九（昭和五四）年にフランスから帰国し、東京において活動するなかで次第に解体されていきました。そしてその解体のはてに、井川の「絵画」はやがて、単なる布地や木枠となり、それぞれに着彩が施されるといった形態へと変わっていきます。着彩された布地は壁に設置されるだけでなく、たわめて床に置かれたり、空間を横切るようにはりめぐらされたり、また木枠は束ねて壁に設置されたりと様々な方法で展示されるようになりました。

一九八四（昭和五九）年に東京から長崎に居を移してから、着彩が施される場

はさらに多様な展開をみせはじめます。井川の着彩は、それまでにみられた、もともとは「絵画」の素材としてあった布地や木枠といったもののだけではなく、様々なオブジェへと拡がっていき、海岸に打ち寄せられた流木や道ばたに落ちている小枝、あるいはうち捨てられた下駄箱、オルガンといった、通常の「絵画」とは無縁の日常空間に存在するものまでもが着彩される場として選択されるようになっていきました。

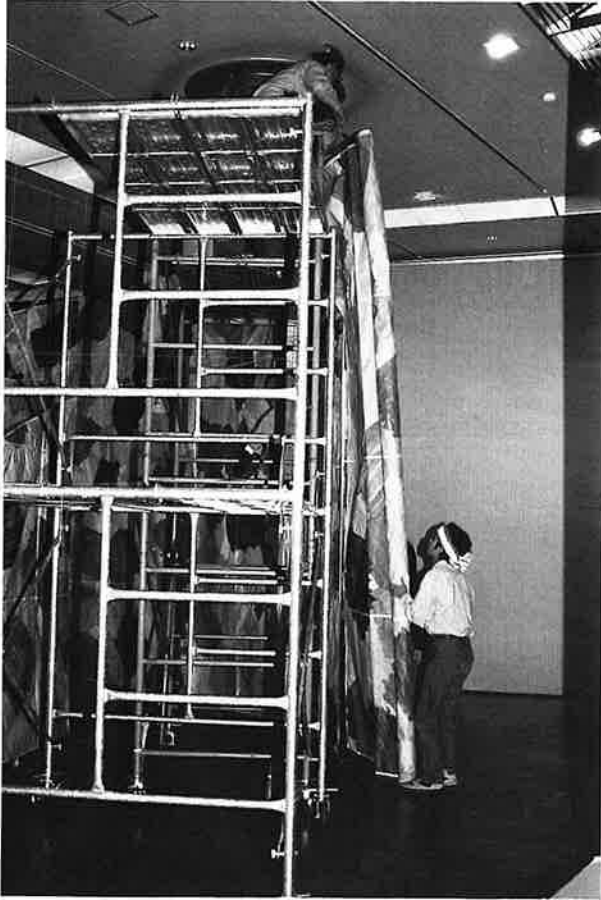
井川はこうした展開を通して、現在にいたっているわけですが、先ほども言及しましたように、作品の形態がいかに通常の「絵画」から逸脱してこようと、一貫して「Peinture(絵画)」(あるいは「絵画」)というタイトルをつけてきました。

「Pantouille(≡Peinture)」という語は、フランス語で「絵画」を意味する語であると同時に、「塗装」あるいは「塗料」といった意味をも含んでいる言葉です。また、井川は自分自身のことを日本語にいう「画家」としてではなく、むしろフランス語にいう「Pantouille(≡Peinture)」として位置づけているのです。この語にもたんなる「画家」といった意味だけではなく、「塗装職人」あるいは「ペンキ屋」といった意味があります。

井川がフランス語の「Peintures」や「Peintre」という言葉にこだわっているのは、こうした二重の意味をあわせもつ言葉が日本語にはないということに起因しています。つまり、井川は、「絵画」

あるいは「画家」といった日本語が喚起するイメージ、すなわち日常生活から昇華され、隔絶された「芸術」というなにか身構えざるを得ないようなイメージをもつ「絵画」を変質させようと試みているのだと考えることも可能でしょう。というのも、井川は「つくり手としての私には、芸術家としての役割を個人でやりたいという野望が住みついている」と表明する一方で、そうした欲求が強ければ強いほど「結果的に権力化の構造づくりをしていることになってはいないだろうか」と自問しているのです。つまり、「つくり手」が、「芸術家」として個性豊かにその情感なりあるいはコンセプトなりを主張・表現したいという「野望」を実現した場合、それは実は、観客に対して「権力」者になることではないかと井川は懼れているのです。

実際、井川は自らが使用する9つの色彩について、小学校で与えられる十二色の絵具セットから白・黒・茶の三色をひいた色彩に近いもので、絵具のチューブの中にあるものそのものであると説明しています。それは誰でもが使える「たんなる工業規格化された色」であって、「優雅な色とか気分的な色とかを吟味したりするものではない」といえるでしょう。また、着彩するときには描かれているかたちについても、井川は、「窓拭きのように」絵筆を動かせば得られるかたちであって、誰でもがまねることができる「単純で、個性さえ表れないもの」であると説明しています。つまり、「芸術家」がその技術・個性を発揮するための領域は、井川の制作のプロセスにおいては、



2



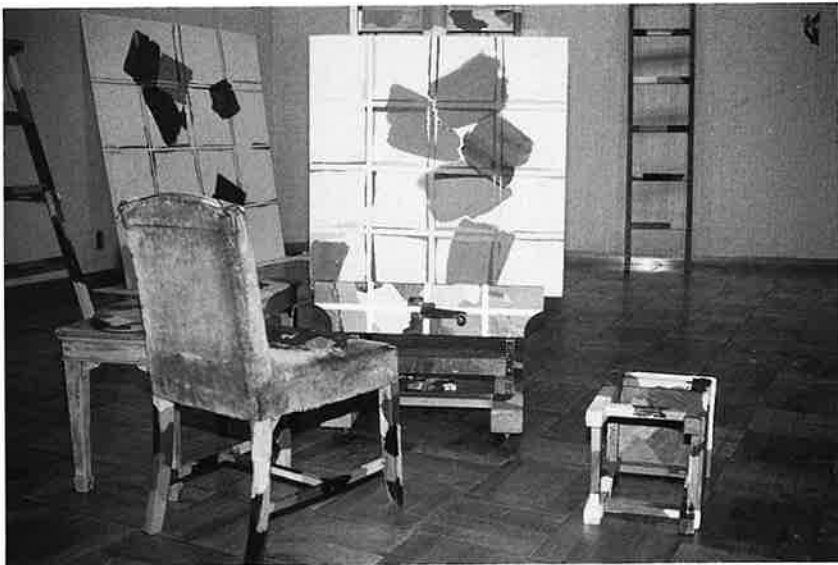
1



3



4



5



6

- 1 展示作業中の  
井川愷亮氏
- 2 展示作業風景
- 3     "
- 4     "
- 5     "
- 6 展示作業風景  
(美術館正面入口)

非常に限定されているということもいえるかと思いますが。井川は「芸術家」としてなにかを表現したいという「野望」を抱く一方で、自ら選びとった制作のプロセスによってその「野望」を抑制しているといえるのです。

このように見てくるならば、井川は「芸術」という領域における確固たる「芸術家」として、個性豊かに情感なりコンセプトナリを主張・表現し、観客に対する「権力」者としてふるまおうとしているのではないということが分かるでしょう。それは、むしろ着彩という行為、そして塗るという行為の非個性化を通じて、作者である自らの「権力化」を避け、日常的な空間と芸術的な空間の境界領域、あるいはそのどちらの領域にも属さないような曖昧な場所に、自らを置くこととしていえることができるのではないのでしょうか。

長崎に移住して五年を経た頃、井川は自身の個展の案内状のなかに、「マチスが南仏(Medal)の教会で制作したこと、それは、個人ブレイを越えたところにあった。長崎はそれを教えてくれた。」と書いています。なぜ、ここでマチスの制作したヴァンスの礼拝堂を引き合いに出しているのかはさておき、井川のこの言葉は、「芸術家」としての個性を抑制しようという傾向が、長崎に移住し日常的な領域にある様々なオブジェに着彩しはじめてなおさらのこと色濃く打ち出されてきたということを、井川自身が自覚していたことを示しています。

そして、長崎という地が、佐賀から続く半島を中心として、そのまた先で枝分

かれた四つの半島(北松浦半島、西彼杵半島、長崎半島、島原半島)から形成された場であることを思いめぐらすとき、われわれは、井川をめざすあの曖昧な場所を、「半島」という言葉で言い表すことができるのではないかと思えます。というのも、「半島」とは、決して海の彼方に存在しつづつわれわれを非日常へと誘惑する「島」なのではなく、われわれの地と地続きであるにもかかわらず、海に突き出た辺境にあつて、そのどっちつかずの隔たりによつて、「半分の島」と命名された曖昧な存在であるからです。

ここで、いま一度井川の「絵画」の解体の軌跡をたどるとき確認することができるのは、解体ののちに着彩の場として見出された布地と木片は、まさに井川の着彩が、矩形のキャンヴァス表面の周辺部へと拡散し、やがてキャンヴァスの側面へ、ついで裏面へとおよんでいった結果生じたものであったということです。

たとえば、井川の「画学生」時代の師でもある画家・野見山晁治は、そのことを「あえて、片隅を正面に押し出そうとする彼の顕在的な仕事」(一九八二年)という言葉で表現しています。つまり「絵画」の「片隅を正面に押し出そうとする」連続運動の果てに、井川の「絵画」(「木枠に支えられたキャンヴァス」は、単なる布地と木片とに分解されてしまったというわけです。

ただし、キャンヴァスの側面および裏面、そして布地や木片とは、物理的には「絵画」の領域に属するとはいえず、通常においてはその表舞台を支える裏方にすぎない

という意味で、芸術的な領域であるともそうでないとも言い切れない曖昧な領域なのではないかと思われまふ。くわえて、「半島」が常に辺境にあるということとを考えた場合、この「片隅」を先に使つたと同様の意味で「半島」といい変えても良いと思われまふ。

「絵画」を解体した後、井川は着彩を施した布地や木片を様々な形で壁面空間に設置していくという展開をみせていくことになるのですが、彼が見出したもう一つの「片隅」あるいは「半島」に「絵画」の額縁がありました。

井川自身は留学して以来、額縁そのものを使用してはいませんが、一九八三(昭和五八年)に、額縁を作つた余りの切れ端を木屑箱からいくつか拾つて着彩し、壁面にインスタレーションするという作品を制作しています。額縁とは、まさに「絵画」の片隅にあつて芸術的な空間とも日常的な空間ともつかない曖昧な領域を象徴するようなものであるといえまふが、井川はその作品を制作した時、次のようにいつています。

「それをとりつけた壁面や空間を見る者、感じる私、すべてが、一枚のキャンヴァスから漂泊の旅に出ているように錯覚してしまう。」(美術手帳一九八三年七月号)

ここで語られていることはつまり、つくり手が矩形のキャンヴァスをはさんで観客達になにかを表明するという「権力」的な構造のことではありません。つくり手と見る者たちが一つの空間のなかで共存しながら漂泊しているというイメージこそがここで語られているのです。井川が

「絵画」を解体し、通常の「絵画」の形態から逸脱していくのは、すなわち「半島」へと逸脱していくのは、まさにこうした空間をこそ確実に実現していきたいと望んでいるからであるといえるでしょう。

このたびの展覧会では、井川惺亮の最新作とともに、初期の未発表作までを含めて約七〇点の作品を一堂に展示いたします。「絵画」にこだわり続けながらも、矩形のキャンヴァスといった通常の形態からは逸脱せざるを得なかつた井川独自の「絵画」への思いを追体験するとともに、芸術という閉域に閉じこめられてしまつた「絵画」が、井川惺亮によつて豊饒にして軽やかな世界へと解放されていく課程をも体験していただきたいと思ひます。

(河野通孝 当館研究員)

◎同時開催ワークショップ

本展覧会では、井川氏のプランに基づいて作家と皆様が共同で作品を制作するワークショップを開催いたします。難解と思われがちな現代美術の制作現場に直にふれることによつて、より深く作品を理解することができると思われまふ。

日時：五月三日(水)一〇時～一六時半  
場所：山口県立美術館講座室  
定員：二五名様(先着順)

申込先：〇八三九・二五・七七八八

山口県立美術館普及課

協力：パニーコーポレーション

◎同時開催公開制作

会場一階の作品、「絵画(アトリエ)」

において五月一日、五月二日の両日、井川氏による公開制作をおこなひます。

# 黄金の都 シカン 発掘展

7月20日～8月27日

## 今世紀最大の発見

「シカン」といわれても、おそらくピロンと来ない人が多いだろう。これは、南米ペルーの首都リマから北西約800kmのところにあるバタン・グランデ地方に八世紀～一四世紀にかけて栄えた都市と、その文化に付けられた名前である。スペイン征服時代にペルー北海岸で使われていたムチュク語で「月の神殿」または、「月の家」という意味である。

シカンは、少し古い古代アンデス文明の概説書には、全く載っていないことばである。この山口県立美術館で一九九一年に開催された『ペルー黄金博物館展』でも、図録の解説の中に、少しだけ触れられている程度に過ぎない。

ところが、シカンの存在が明らかなるにつれて、ペルー黄金博物館をはじめとして、世界各地に存在する古代アンデスの金製品の大部分が、シカンのものであることがわかったのである。シカンは、あのインカ帝国の黄金文化の先駆的役割を果たしていたのである。そして、近年、

シカン時代の墳墓から質・量ともに、これまでに見えない大量の黄金製品が、発見されるに至った。

それは、古代アンデス史を大きく塗りかえる、今世紀最大の発見であった。

この展覧会は、一九九〇年からはじまった、シカン発掘の成果を紹介することによって、古代アンデス史の謎にせまろうとするものである。

## 古代アンデスの歴史

まず、スペインに征服される以前の、古代アンデス史について述べておこう。

われわれが、古代アンデス文化といえど、まず「インカ帝国」をすぐ思い出すのが、インカ帝国は、何千年も続いたわけではない。インカ帝国が栄えたのは、一五世紀始め頃から一世紀ほどで、それ以前には、各地でいくつかの王朝とそれぞれに特色を持った文化が存在していた。われわれは、つい、インカ帝国の存在に目をうばわれて、アンデス文化の全体像を見失いがちである。

ペルー海岸地域では、五五〇〇年前ご

ろから、村落を作り定住生活が営まれるようになったが、紀元前一八〇〇年～一五〇〇年頃から土器の生産も行われるようになり、アンデス文明があらわれる。

まず、紀元前一八〇〇年頃からクピスニーケと呼ばれる文化がはじまる。そして、それらを統合する形で、紀元前一〇〇〇年頃「チャビン文化」が出現する。

このチャビン文化が古代アンデス文化の基盤となった。

チャビン文化が紀元前一〇〇〇年頃に消滅すると、チャビン文化を基礎にして、各地で地方文化が台頭してくる。

北海岸地方には「モチカ」文化が台頭する。南海岸には、地上絵で有名な「ナスカ」文化が、南部高原地方には「ティワナク」。そして、中央高原南部には「ワリ」文化が各地にあらわれる。とくに、この中でもモチカとワリは大きな力を持った。

シカンは、北海岸地域に、モチカ文化の終焉とともに、七〇〇年頃から、モチカとワリの文化を吸収・融合させて成立

した。シカンは初期・中期・後期の三期にわけられるが、最も経済的にも文化的にも栄えたのは、九〇〇～一〇〇〇年の中期である。その後急速に衰退し、一三七五年～一四〇〇年に新興勢力「チムー」によって滅ぼされた。チムーは、その後南部高原クスコに本拠を持つ「インカ」に滅ぼされ、インカは、アンデス史上最大の統一国家を築く。しかし、その繁栄は一世紀と続かず、一五三二年、スペイン人によって滅ぼされてしまう。

## ワケーロによる被害

世界各国に散在するアンデスの黄金製品でシカンのものは、これまで、シカンではなく、チムー文化のものと考えられてきた。シカンの遺品がたくさん存在するのになぜシカンの存在がわからなかったのか。それは、今まで人の目に触れてきた黄金製品が「ワケーロ」と呼ばれる盗掘家による盗掘品だったからである。盗掘は、一九三〇年代から一九六九年まで、バタン・グランデ地方の地主たちによって組織的に大規模に行われていた。この盗掘による遺跡の破壊行為と、それによる出土地不明の遺品のために、シカンの存在が、近年まで覆い隠されてしまったのである。

## 初めての学術的発掘

ペルー古代史における北部ペルーの重要性に着目し、バタン・グランデ地方を調査し続けてきた南イリノイ大学の島田泉教授(図2)は、この地域に栄えた文化を、この地域の古い呼び名をとって「シカン」と名付けた。そして、一九九〇年から一九九二年にかけての発掘調査によって、はじめて学術的にシカンの実態



1



2



4

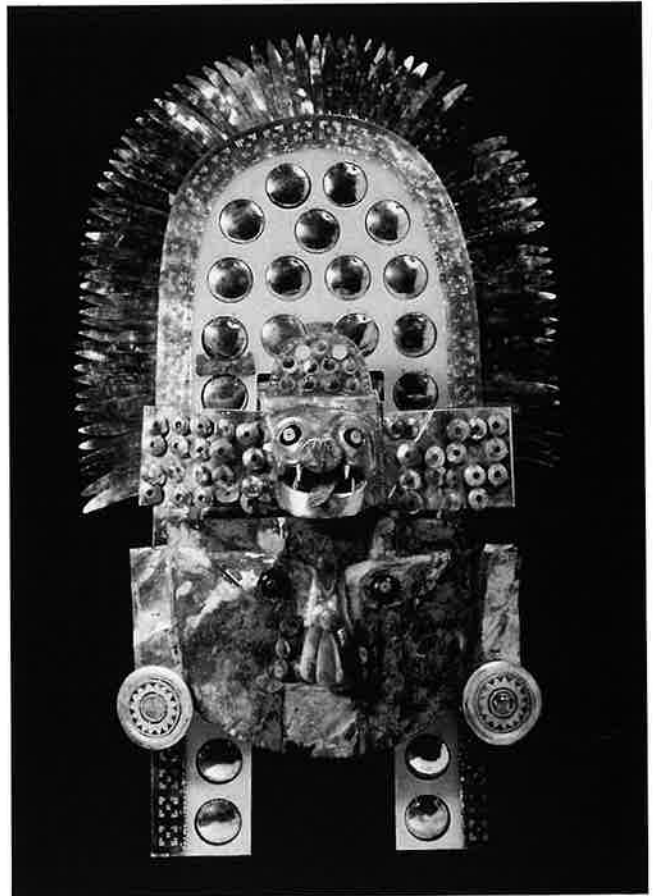


5

- 1 口口神殿 全景  
手前にある穴が、今回発掘した墓
- 2 口口神殿の墓を発掘する島田教授  
足下に見えるのが、黄金製仮面
- 3 黄金製仮面
- 4 黄金製冠と首飾り
- 5 シカンの首長像の金板

©TBS 義井豊





3

石や金属片など、様々な副葬品の山に囲まれていた。

墓の主と一緒に埋葬された子供や女性は、生贄として埋葬されたと思われる。墓の主は、全身に血を象徴すると思われる朱の顔料を塗られていることや、墓の主の脇に葬られた女性が、妊産婦と助産婦の姿勢をあらわしていることから、墓の主の再生を願って葬られたとも解釈できる。

#### 逆さに埋葬された墓の主

ところが、奇妙なのは、墓の主の埋葬の仕方である。シカンの黄金製仮面を付けた墓の主は、金箔の縫いつけられたマントの上に、安置されていた。この人物は、骨格から身長160cmで、四〇歳過ぎの男性と推定される。そして、奇妙なことに、座った姿勢で逆さに埋葬され、頭だけは逆さではなく、一八〇度ねじ曲げられて、正常な向きになっていたのである。

なぜ、墓の主がこのような姿勢で埋葬されていたのか。

鳥田教授は一つの仮説を出している。シカンの社会はインカ帝国と同じように、「ウリン(上)」と「ハナン(下)」という二つの半族という社会集団から成り立っていたと仮定する。そして、ウリンとハナンに属する人物の墓を神殿を中心として左右対称に配置し、全てのものが対応し合うような形で埋葬したのではないかと。つまり、今回発掘された墓と、一対になるもう一つの墓があり、そちらの被葬者は、ウリンの人物で、正常な向きに埋葬されており、今回発掘された墓の主がハナンの人物なので、これと対をなす形で下向きに埋葬されていたのではないかと。

もうひとつの仮説は、この人物が付けていた黄金製の仮面は、シカンの神をあらわすものである。被葬者は、シカンの神の魂の宿った人物であり、埋葬するにあたって、彼に宿ったシカンの神の魂を大地に戻すために、逆さに埋葬したという説である。

しかし、これらのいずれの仮説も、さらにロコ神殿に別の墓が発掘され、その墓の主がどのような状態で埋葬されているかを見なければ、立証できない。この墓の構造の解明は、シカン文化研究の今後の課題ともいえる。

この展覧会では、ロコ神殿の墓の内部構造や被葬者を、ほぼ原寸大の立体模型と、CG(コンピュータ・グラフィック)による復原画像によって紹介する。

#### シカンの黄金製品

ロコ神殿の墓からは、副葬品として、純金製品のほか、「トゥンバガ」といって、今日の14金に近い、金の含有量の低い金・銀・銅の合金に酸をかけて、表面に金の膜を出すという、アンデス特有の製法で作られた金属の製品が、多く出土している。これらは、千年近い年月の間に、泥が付着し、腐食(純金ではないので錆びてしまう)したり、ねじ曲がったりして破損していた(図2…手前部分)。シカン学術調査団は、これらの発掘品の修復を行った。修復作業は、ねじ曲がった金属の形を整え、崩れそうな部分には補強を加え、泥を丁寧に落としていくもので、二年間をかけて修復され、ついにシカンの黄金製品は、まばゆい輝きを取り戻した。しかし、これをペルー黄金博物館などにあるシカンの黄金製品と比較

にせまったのである。

この展覧会の展示品は、盗掘されていない遺跡から発掘された発掘品であり、各国の美術館・博物館が所蔵しているペルーの黄金製品とは、学術的な面で一線を画するものなのである。

#### ロコ神殿の墓の発掘

バタン・グランデには、アルガロボという木の原生林の中にアドベ(日干しレンガ)で築かれたシカンのピラミッドの神殿群がある。これらは今では、崩れかけて、山のようにしか見えない。鳥田泉教授を中心とするシカン文化学術調査団は、一九九一年秋、ロコ神殿といわれるピラミッド神殿(図1)の近くに未盗掘の中期シカンの墓を発見した。幅3m

四方で、地下12mの場所から、複数の遺体と共に、儀式用の黄金の仮面をはじめとして、一〇〇余点にのぼる装飾品、金属片、金・銀・銅の合金が出土し、その総重量は、1.2tにもなった。この内、金属製品は、500kg、金の含有量は100kgをこえる、膨大な量であった。

この墓の埋葬の形態は、非常に興味深いものであった。地上に近い部分から、まず、二人の子供の遺体が出土し、膨大な金属製品の納められた箱が見つかった。さらに御輿があらわれ、そして、神の食糧として供えられたウミギク貝・イモ貝が置かれていた。さらにその下層に墓の主が埋葬され、さらにそれよりも下に二人の女性が埋葬され、その周囲には、宝

すると、あまり「清潔な」イメージを持つていない。盗掘品では、過剰な洗浄やサビの除去が行われて、原形を損なっていることが多く、この展覧会の展示品では、より当初に近い状態に修復している。主要な発掘品を紹介したい。

#### 〈黄金製大型仮面〉(図3)

口口神殿の墓の、逆さに埋葬された墓の蓋が付けていたものである。当初は、押しつぶされて、変形していた(図2)が、数カ月及び修復作業によって元の形に復元された。全高100cm、幅60cm、総重量は2kg、仮面の上に、コウモリの額飾りと放物線状に90枚の黄金製の羽を付けた頭飾りを付けた壮麗なものである。発掘当初仮面の付属飾りは、仮面とは別の位置から出土したが、本来一体のものとなった。

仮面の部分は46×29cm、厚さ0.5mm、0.6mmの一枚の金板(金52%・銀31%・銅17%)を打ち出して作られたものである。「アーモンド・アイ」とよばれるつり上がった目は、「シカンの神」の特徴であり、シカン美術の最も重要なモチーフである。その瞳は、アルガロボの木の樹脂(ヤニ)とエメラルドの玉で作られている。

仮面の表面に塗られた朱に含まれる水銀が、アマルガム化(金と水銀の合金になること)して、鈍い色になっているが、当初はもつと金色に照り輝いていたのである。

額飾りのコウモリの頭は、頭部・長方形の支え板・半円形頭飾りから構成される。コウモリの目はトルコ石と平らな玉を組み合わせてつくられている。コウモリの顔の、突き出た鼻、目の周りの骨ばつ

た感じが何ともユニークである。

かつて、口口神殿の墓の主は「シカンの神」の化身として、この仮面を付けて、黄金の装身具を身にまとい、人々の前に君臨していたのかもしれない。仮面の表面の朱は、おそらく埋葬の際に、墓の主の体と一緒に塗ったものと思われる。

#### 〈黄金製冠と首飾り〉(図4)

厚さ0.1mmの金板から作られた、菱形文様の王冠の最上部には、「トウミ」と呼ばれる儀式用のナイフの形をした黄金製の頭飾りが付いている。中央のトウミ形の両側には「神聖な猫科動物」が合計六体あらわされている。

耳輪には、動物の文様が透彫されている。ノコギリ状の背中から、この動物がイグアナをあらわしていることがわかる。この大きな耳輪は、子供の頃から耳たぶに穴をあけ、徐々にそれを抜けていつて付けた。

#### 〈シカンの首長像と金板〉(図5)

一二金の金板を裁断して作られている。人物像は、目のつり上がったアーモンド・アイのシカンの仮面と同じ顔で、頭飾りを付け、両手に笏杖を持っている。これは、シカンの神の仮面を付けた、シカンの首長をあらわしたものと考えられる。この板がどのようなものに付いていたのかは、不明である。

#### 発掘が語る宗教都市国家シカンの姿

シカンの墓の発掘は、シカンの社会・文化について、様々なことを明らかにした。かつて、シカンはその存在が知られるようになって、地方のそれ程影響力のない文化とみられたこともあったが、そのような解釈は当たっていない。

シカン文化の特質として、何よりも注目すべきものは、その冶金技術である。鉄器を生産することのなかった南米の文化のなかで、金製品や、トゥンバガ製品を生産するシカンの技術は、インカ帝国期まで存続した。今のように機械のない時代にこれらは、人の手によって、膨大な時間と労働力を費やして、造られたのである。

墓の副葬品は、シカンの文化圏の広さを物語っている。副葬品に用いられている、エメラルド・方ソーダ石・紫水晶などの宝石は、バタン・グランデで産出されるものではなく、エクアドルやコロンビアなど、遠く離れた地域で産出されるものである。ウミギク貝も、ペルーの海岸ではとれない。

金にしても、シカンの都の近辺では、採れない。これらは、他地域との交易によって得られたものだ。では、口口神殿に見られるような、膨大な金属製品を生産する労働力、遠い地域の宝石や海産物を得る経済力は、一体どうやって得られたのだろうか。この地域は、高度な灌漑農業によって、豊かな農業地帯であったことも知られている。しかし、それだけだろうか。

シカンの遺物には強大な軍事力をしめす痕跡はない。武力を持たず、絶大な権力を握っていた国家として思い出されるのは、中世のローマのバチカンである。

ローマ教皇は、その絶大な宗教的権威によって、諸侯たちの上に君臨していた。シカンもこれと同じだったのでないだろうか。シカンは、北部ペルー一帯に君臨した宗教都市国家だったと考えられる

のである。この地は、聖地として、各地から巡礼者が集まり、各地の宝石や貝類が、神への捧げ物として集められ、シカンの支配者たちは、それらの流通を独占することによって、膨大な富を得ていたのだろう。豊富な発掘品は、そのことを物語っている。

そして、莫大な富を集めるだけの、宗教的権威がなくなると、シカンは衰退の道をたどる。一〇二〇年頃から三〇年近く、大干ばつが続き、一〇五〇年頃、ピラミッドの頂上にあつた神殿がみな、焼き討ちされて焼失した。さらに、一一一〇年頃に起きたエルニーニョ現象による大洪水が起きた。相次ぐ天変地異の前に、自然を支配していたはずの、シカンの神の権威は失墜し、人々から見放される。そして「アーモンド・アイ」のシカンの神の姿が造られることは、二度となかった。

こうして、シカンは、長い間、人々の記憶から忘れ去られてきた。不幸にしてこの幻の黄金の都は、長い間の盗掘によって、その多くが破壊され、掘り出された黄金製品の多くが溶かされて金塊にかえられてしまったという。それにもかかわらず、シカンは莫大な黄金を伴って、再び人々の前に姿をあらわしたのである。この展覧会で紹介されるシカンの発掘はまだ、氷山の一角にすぎない。これから先、さらに驚くべき事実が地中から姿をあらわすかもしれないのだ。

伝説として語り継がれてきた、黄金郷「エルドラド」とは、このシカンのことだったのかもしれない。

# 展覧会報告

## 平成6年度後期

四季の雅—富士美術館名品展

平成6年12月13日

平成7年1月29日

富士美術館は、秀峰富士を間近に仰ぐ、豊かな景勝の地である富士宮市に昭和四八年に開館された。その後も美術館では、その収蔵品の充実につとめ、東洋美術を中心として、幅広い分野にわたり、質量ともに多彩で優れた内容をもつコレクションが形成されたのであった。

山口県立美術館では、このたびこの富士美術館の格別のご協力をいただき、その豊富な収蔵品のなかから特に精選された名品を一堂に展示した。

とりわけ本展では、近世・近代の日本画、中国陶磁ならびに日本・中国の漆芸品、さらに天皇の宸翰を中心とした書跡に焦点をあて、特に「四季の雅(みやび)」というテーマをもうけ、それらの作品にあらわされた自然、風俗、風物などのなかに、季節の変化が感じとれる作品を集めた。

まず日本の近世絵画では、江戸期の琳派の宗達工房による一連の花鳥図や、狩野派画家による華麗な屏風や水墨作品が

出品され、また池大雅、谷文晁、高久露厓、山本梅逸などの南画派の画家の手になる

色彩豊かな作品が展示された。なかでも文晁の「青緑山水図」は、大画面に緑青をたっぷり使った極彩色の力作であり、六〇歳の文晁の充実した筆技がみなぎる代表作といえるだろう。

近代日本画では、橋本雅邦、横山大観、菱田春草などの院展系画家の作品や、錦木清方、上村松園の清楚で気品あふれる美人画、京都派の竹内栖鳳、菊池契月などの作品がふくまれていた。とりわけ栖鳳の若描きである「獅子」は、栖鳳が三七歳で渡欧し帰国した直後に描かれたと思われる作品であり、獅子の一瞬の動きを迫真的にとらえたその描写には、栖鳳の若くみずみずしい新鮮な写実感覚があふれている。

また中国陶磁に関しても、漢から清までの多彩な流れを一点の作品で網羅していた。このなかにはコバルト釉を主体とした藍の美しい発色をもつ唐代の「藍三彩貼花文弁口水注」、明の萬曆の年製銘が記され、花や果実、唐子遊びなどの華やかな文様が施された「五彩人物草花文瓶」一対などの名品がふくまれて



錦木清方「朗羅」

いた。

このほか明や清の堆朱や堆黒の作品、室町時代の「鹿秋草蒔絵硯箱」(重美)や江戸時代の時絵の印籠や提重などの中国ならびに日本の漆芸品の数々。また藤原定家の奥書をもつ「相模集」(重文)や、鎌倉時代の伏見天皇から江戸初期の後水尾天皇までの歴代天皇の宸翰をふくむ書跡の数々など、きわめてバラエティーに富んだ展覧会であった。

これらの絵画、陶磁器、漆器、書跡などには、四季おりおりの草花、山野を駆ける動物、季節の移ろいととも装いを變える人々が、直接的に形として描き込まれたり、あるいは間接的にイメージとして暗示されたりと、あらゆる表われ方をとっている。この展覧会は、出品作品それぞれに表わされるこうした種々の事物や事象を感じとりながら、そこに表現される日本をふくめた東洋の美意識の共通性や違いをも、じっくりと考えることができる内容であったといえるだろう。

主催 山口県立美術館、岡山県立美術館、読売新聞西部本社、K R Y 山口放送、山陽新聞社

「ウィーンのジャポニスム」

平成6年2月21日～3月26日

ジャポニスムという現象を広く捉えてみるならば、一九世紀後半の西洋美術に日本が与えた影響と考えることができるだろう。今回の展覧会は、そのジャポニスムをとくにウィーンという都市に限って見てみようという企画であった。日本との影響関係を見せるために、日本の作例とウィーンの作例を対比的に並べる展示が行われた。

一八七三(明治六)年、明治新政府は、文字通り国家をあげてウィーン万国博覧会に参加した。それは実質的に日本が国際舞台にデビューするようなものであった。出品されたものは美術品や工芸品のほか、農産物、水産物、鉱物、動植物、家具、衣類、大工道具、漁具、仏具、甲冑、刀剣、食料品、医療品にまでおよんでいた。展覧会場には、日本からはるばるやってきた大工たちによって日本館が建てられ、日本庭園が作られた。つまり日本建築そのものも、さらには日本の建築技術さえもウィーンに運び込まれ、そこで展示されたということになる。ハッピに前掛けといういでたちで作業する大工たちの様子は、当時たいへん評判になったという。そして、大成功のうちに無事終了した日本の国際舞台へのこのデビューを契機に、日本ブームがヨーロッパにまき起こっていくのである。

ウィーン世紀末を代表する画家グスタフ・クリムトが、自らの絵画スタイルを劇的に変化させていくのは、まさにこうした熱い日本ブームが沸き起こっている



ヴァルター・クレム「橋」



葛飾北斎「富嶽三十六景・深川万年橋下」

さなかだった。また、新興アルジョア層に受け入れられた斬新なデザインの家具や工芸品を生み出したウィーン工房の仕事も、こうした日本ブームと密接に結びついていた。

今回の展覧会の主な展示作品は以下のとおりである。グスタフ・クリムトのいわゆるベートーベン・フリーズのなかの「幸福へのあこがれ(騎士)」「複製」と「この接吻を世界に」(複製)、「人生は戦いなりー黄金の騎士」および風景画。エゴン・シーレの「ほおずきのある自画像」、「裝飾的背景の前の花」、「吹きすさぶ秋風の中の木」。さらにはコロマン・モーザーやヨーゼフ・ホフマンの様ざまなテキスタイル・デザインやウィーン工房の家具など。日本の作例としては、葛飾北斎の「富嶽三十六景・神奈川沖浪裏」や「東海道五十三次・金谷」、安藤広重の「名

所江戸百景・高輪うちしま」などの浮世絵をはじめとして、図案見本帖や多量の日本の型紙など。そして参考資料として当時の建築写真も展示された。展示総数は、絵画から工芸、建築まで約二六〇点であった。

クリムトやシーレ、あるいは北斎と広重の作品を別にして、これら展示作品のほとんどは、純粋な美術作品ではなく、実用品あるいはそれに直接関わるものであった。その意味で、今展覧会はいわゆる「名品展」ではなかったが、当時のヨーロッパ文化に与えた日本の影響を、きわめて明瞭にうかがうことができたという、多くの評価を得たことも最後につけ加えておきたい。

主催 山口県立美術館、オーストリア国立工芸美術館、毎日新聞西部本社、テレビ山口

## 美術館から

### 今年度の特別展

井川惺亮展	4 / 20 ~ 5 / 28
美術文化展	6 / 3 ~ 6 / 11
日本現代工芸美術展	6 / 13 ~ 6 / 18
黄金の都 シカン発掘展	7 / 20 ~ 8 / 27
第49回山口県美術展覧会	9 / 14 ~ 10 / 1
はぎやき展	10 / 18 ~ 11 / 26
第48回山口県学校美術展覧会	11 / 30 ~ 12 / 3

### 芸術の危機 ヒトラーと退廃美術

山口大学卒業制作展	12 / 16 ~ 1 / 21
山口芸術短期大学卒業制作展	2 / 1 ~ 2 / 4

### ホノルル美術館名品展

2 / 20 ~ 3 / 31	2 / 9 ~ 2 / 12
-----------------	----------------

### 今年度の常設展

#### 【第一常設展示室】

萩の茶陶	4 / 4 ~ 6 / 25
現代の萩焼	6 / 27 ~ 9 / 3
現代の陶芸	9 / 5 ~ 12 / 10
植木茂小品展	12 / 12 ~ 2 / 25
古萩と現代	2 / 27 ~ 3月
・絵画展示室(香月泰男室)	
香月泰男の版画(2)	2 / 21 ~ 5 / 7
島山直哉「Jime Works」	5 / 9 ~ 7 / 23

シベリア・シリーズ(1)	7 / 25 ~ 10 / 15
シベリア・シリーズ(2)	10 / 17 ~ 1 / 15
シベリア・シリーズ(3)	1 / 17 ~ 3月

#### ・絵画展示室(小林和作室)

中本達也の世界	2 / 21 ~ 5 / 7
小本章展	5 / 9 ~ 7 / 23
檜崎鐵香展	7 / 25 ~ 10 / 15
小林和作の世界	10 / 17 ~ 1 / 15
(雪舟展)	10 / 31 ~ 11 / 12
桂ゆき展	1 / 17 ~ 3月

#### ・資料展示室

佐藤明の写真	2 / 14 ~ 4 / 23
桂節郎展	4 / 25 ~ 6 / 25
丹野章の写真	6 / 27 ~ 9 / 3
川原舜の写真	9 / 3 ~ 11 / 12
中村正也の写真	11 / 14 ~ 1 / 15
常磐とよ子の写真	1 / 17 ~ 3 / 24
今井寿恵の写真	3 / 26 ~ 3月

#### 【第二常設展示室】

近現代の立体	6 / 6 ~ 9 / 3
--------	---------------

\* 展示壁面等の都合で、展示期間が多少変更される場合があります。

常設展覧料

一般	一九〇(二六〇)円
高大生	二二〇(二〇〇)円
小中生	八〇(六〇)円

### 山口県立美術館 ニュース

「天花」 第六一号  
 平成七年五月一日発行  
 発行 山口県立美術館  
 〒753 山口市亀山町二一  
 ☎〇八三九二二五七七七八  
 FAX 〇八三九二二五七七九〇  
 印刷 瞬報社写真印刷株式会社