

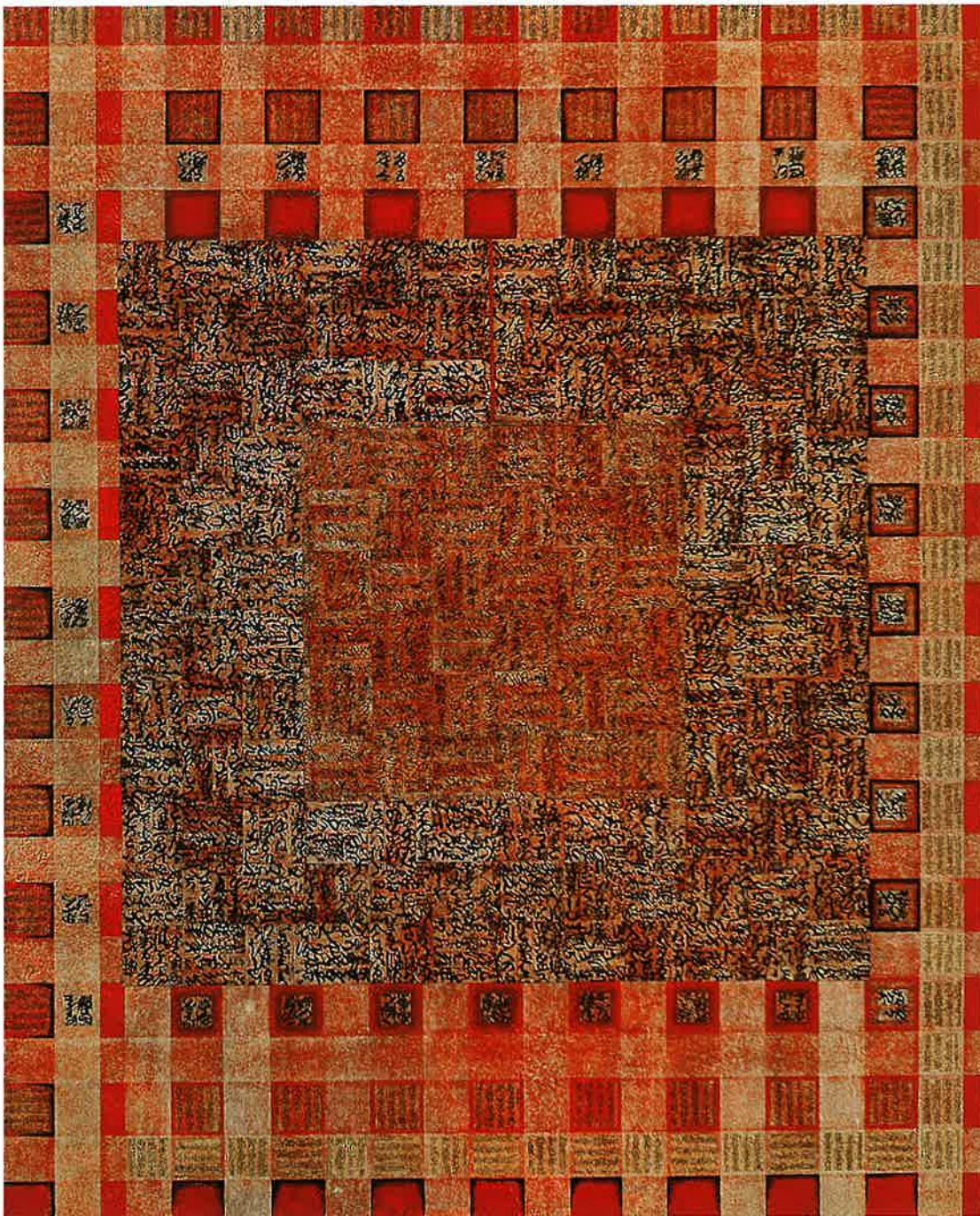
山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第62号

平成7年11月1日
発行山口県立美術館



不動茂弥 「籠城」

表紙作品解説

不動茂弥

1928~

籠城

1966

顔料・板・麻紙・綿壁・セメント 162.3×130.3cm

ざらついた表面をもつ赤い地肌の上に、薄い和紙が縦横に格子状となって貼り込まれている。地色として塗られた朱は、鮮明な色味をみせながらも同じ色面のおかげで、微妙な明暗のちがいをみせる。一方、その貼り込まれた半透明の和紙は、あたかも薄い膜状のものを連想させつつ、背後の朱色を染み込むようにじわりと浮き上がらせる。しかしそれらは、背後の景色を透かしながらも、向こうにある世界とこちらの世界を画然と分け、まさに此岸と彼岸を隔てる薄い格子のベールのようにもみえる。

そしてさらに和紙の膜には、古い冊子本から切り取られた文字が並ぶ。外側には、整然とし細く秩序だった楷書の漢文字が、内側には肥瘦をもち、うねり、うごめくような草書体（古い浄瑠璃本の冊子からとられたという）の文字が、さらに中心に近くなるにつれて、より細くこまかな草書体が配置される。対照的に、そして対立的に並べられたそれらの文字は、まさに整然と秩序だった世界と、うねりうごめく世界、つまり理性に支配される条理の世界と、感情に支配される不条理の世界を象徴するようにみえ、それはまた静と動の対立の世界の表象でもあり、つきつめれば生と死という二元的な世界をも暗示しているようにもみえてくる。

この『籠城』と題した作品の作者である不動茂弥は、昭和三年一月十一日兵庫県淡路島（三原郡南淡町賀集福井）に生まれた。そして満一歳になるかならない頃、母方の親戚であり、当時京都在住で淡路島出身の日本画家、不動立山の養

嗣子となり、以後京都で育った。

昭和三年不動は、京都市立美術専門学校（現在の京都市立芸術大学）日本画科を卒業したが、その年の三月に同志八名とともにグループ『パンリアル』を結成している。当初このグループは、陶芸や油彩の作家もふくめたものであったが、やがて日本画（膠彩）に象徴された日本文化の革新を指向するとの方針のもと、一応『日本画』に限定してさらに会員が集められ、『パンリアル美術協会』が結成された。

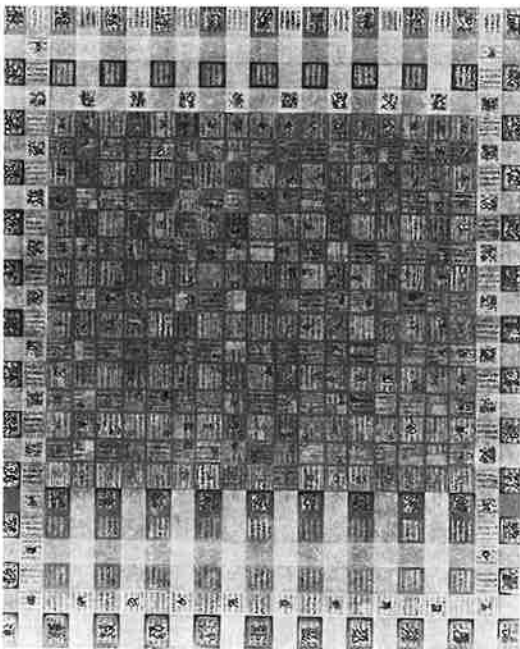
創立後まもないパンリアル展には、戦後の荒涼とした情景と社会状況、さらには挫折し、荒廃した人々の内面を反映させながら、ある種の寓話をもりこむようなリアリズム傾向の強い作品が多く出品され、不動もまた当時はこうした社会派的な作風を追究していた。しかしやがて作品内容が構成的な側面を強めるにしたがい、絵画自体を形づくるもの（物質性）への探究へとその興味が傾いていったよう

だ。こうしたなか不動は、ベニヤ板の上に洋服の仕立てに使う芯地を貼り込み、その上に木工用ボンドを混ぜた綿壁やセメントを、左官用のコテでまんべんなく塗り込んだ堅牢な画面をつくりあげ、さらにその上に和紙や木ぎれを貼りつける作風へと移行していった。

この『籠城』においても下地のざらついた画面は、同様の技法と工程によってつくりあげられている。貼り込まれた和紙は、薄麻紙が使われ、それらの透けぐあいは、糊とボンドの調合の割合によって調節したという。

また山口県立美術館にはこの作品のほか、『詩劇』と題したこの『籠城』と対峙してもよいもうひとつの作品（写真左）がある。貼り込まれた文字が拡散浮遊する形としての『詩劇』と、集中凝縮する形としての『籠城』というこれらふたつの作品がくりだす世界は、まさに曼荼羅的なさらに大きな二元的な世界を展開させ、それらについては宇宙の生成と崩壊の過程をも象徴化させているようでもあり、実に興味深い対照をみせている。

（菊屋吉生学芸課主任）



不動茂弥「詩劇」

THE はぎやき展 破格と前衛の造形 HAGIYAKI

一九八一年（昭和五六）山口県立美術館では、「古萩—その源流と周辺—」と題して江戸時代の萩焼に関する展覧会を開催した。その展覧会では、当時の西日本本朝系諸窯である唐津、上野、高取、八代、薩摩などの古窯跡の考古学的発掘の成果を受けて、それらの古窯跡から発見された陶片と萩焼古窯跡から発見された陶片を一堂にあつめ、さらに萩焼をふくめ各窯の伝世品とそれらの源流である高麗茶碗や粉青沙器を並置し、それらの類似する点や相違する点を明らかにしようとして試みた。これによって、西日本諸窯がその創窯期にはきわめて類似性のつよいスタイルと技術を共有していたことがあきらかになった。しかし、一七世紀後

半から一八世紀初めにかけての時期に各窯がそれぞれの背景から、独自のスタイルを展開しはじめることも明らかにになった。

しかし、高麗茶碗との比較についてはふみこみが足りない面が多く、見るべき成果をあげてはいない。また発掘陶片と伝世品との比較においても、明確な様式展開を把握するには至らなかった。また、他窯の発掘陶片との比較のなかで、従来萩焼と考えられてきたいくつかの重要な作品が高取内ヶ磯窯など、他窯の作品であることも明らかになった。

展覧会終了後、萩焼古窯跡の発掘が終了し、総合的な報告書がまとめられた。また発見はむずかしいとされていた上野焼の菜園場窯の窯跡が発見された。また高麗茶碗についての研究も新たな段階に入った。

これらを受けて、萩焼資料の再整理にとりかかった。その主要な目的は初期萩焼がどのようにして自己のスタイルを確立させ、それがどのような展開を見せるかということを実証的に追求しようとしたことである。萩焼は、他の西日本諸窯とおなじく渡来した李朝陶工が創窯したものであった。歴史もちがいが、文化もちがう国にきた陶工がどのように自己のスタイルを確立させていくのかということが資料の再整理の最大の目的であった。その過程でじよよに明らかになっていったのは茶碗における高麗茶碗との類似性であった。とくに、初期の茶碗はあきらかに具体的高麗茶碗と強い関連を見せた。そして、それらの高麗茶碗はいずれも古田織部と関連があるものであつ

た。また、後にのべるように、古田織部は毛利家ともつながりをもっていた。

古田織部は千利休の死後、茶の湯において主導的な立場にいた茶人であった。

その織部が創始したとされるスタイルはたとえば、円形の茶碗を大きくゆがませたいわゆる沓形茶碗が代表的なもので、当時の茶会記には「へうケモノ」と形容されているようなものであった。また陶器にほどこされた文様もきわめて斬新なものであった。そこには桃山時代特有のエネルギーが秘められており、創造力に満ちたスタイルであった。温和で佻びた風情を代表すると思われる萩焼がこの織部スタイルと密接な関連を示していることは、従来の萩焼観を修正する必要があると思われる。

そして萩焼はこの織部スタイルの一部をながくかかえこむようにして、江戸時代前期から中期にかけてスタイルを展開させていくのである。織部スタイルの流行はそう長い期間ではない。小堀遠州のスタイルが流行しはじめる急速にそのスタイルは消えていく。今回の展覧会ではふれてはいないが、織部スタイルは他の西日本本朝系諸窯である唐津や高取にも見られる。しかし、それらの窯が急速に織部スタイルからはなれていくのに対し、萩焼はその一部を長く保持するのである。たとえば割高台である。織部が見たてたと思われる割高台茶碗は、他の窯ではあまり写されず、萩焼にそのスタイルが盛行するが、それは、本歌である高麗茶碗の割高台が少ないことから、幕末から明治にかけては割高台といえは萩焼のスタイルひとつをさすかのように思わ

れるまでになるのである。萩焼独自のスタイルは、その初期に織部スタイルの強い影響下にあったことよって決定されたといつてよいのではあるまいか。

今回の展覧会は、この創窯期の織部スタイルと萩焼との関連を第一部とし、第二部「近代の出發」、第三部「はぎやきからクレイワークへ」の3部構成とした。第二部では江戸時代後期以降、急速に創造力を失なっていた茶陶が、いかに近代を確立していくかを「からひね会」という集まりとそれを主導した川喜田半泥子を軸に追求した。その半泥子のバックボーンに織部スタイルが認められることにも注目したい。そして、用をはなれた陶芸の成立以降の展開から見られる状況を第三部として構成した。

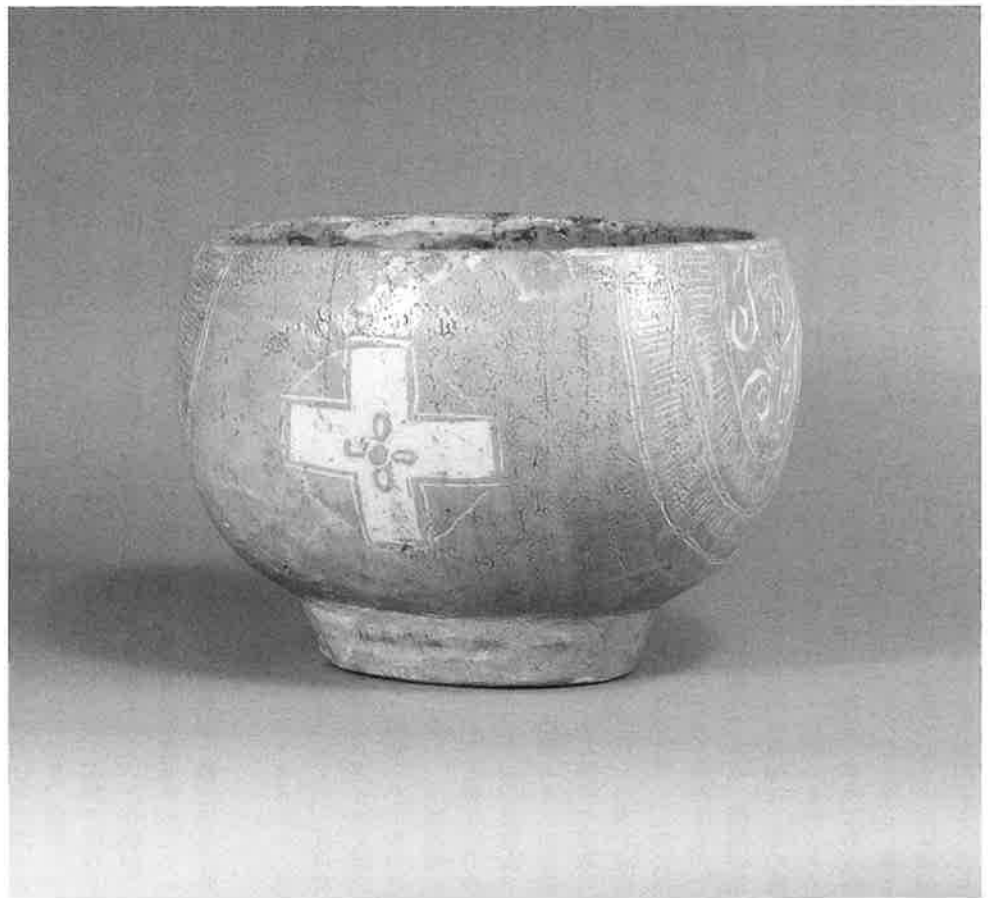
第二次大戦後、用をはなれた陶の世界は、決定的な自由さを獲得した。焼きもこの世界を情緒的になにか特殊な世界であるかのように見る時代はすぎさつた。しかし、ここに至るまでに必要とした先駆者たちの努力はなみたいていのものではない。日本人が陶という世界をあまり意識もせず縛っていた力がいかに強いものであつたかは、「オブジェ」「前衛陶芸」などというこぼれを見てもよくわかるのである。土は単なる造形素材のひとつであり、ろくろや窯はそれ自体ではないものをも生みださない。このような単純なことを確認するのにかけた時間の長さこそが問題なのである。そしていま、獲得された自由のなかで土にむかう作家ひとりひとりが要求されているのは、独自の新しいスタイルをつくりあげようとする強靱な創造力なのである。



②



①



③

- ①萩割高台茶碗
 ②割高台茶碗 大松美術館
 ③萩割俵形鉢 クリーヴランド美術館

第I部 萩焼創窯

慶長五年（一六〇〇）、関ヶ原の戦いに敗れた毛利輝元は、中国8か国一二〇万石から防長二か国三六万石に領地を縮小され、隠退した。それを受けて、萩焼を築き、城下町を整備したのが養子であり、のちに長府藩初代藩主となる毛利秀元であった。その毛利秀元は茶人としても知られており、とくに古田織部と親しかったことが、秀元あての織部の書状が五通も「長府毛利家文書」のなかに伝わっていたことでもうかがえる。

このことを背景に、第I部では創窯期の萩焼のスタイルがいわゆる古田織部のスタイルと密接に関わりがあることを立証しようとするものである。萩焼松本御用釜は、文祿の役の際に渡来した李勺光と、それよりのち、おそらく慶長の役の際に渡来したその弟らによって開窯された。初期はきわめて李朝風の強いものを焼いていたが、すぐに藩の要求するスタイルのものを焼きはじめた。そしてそれらは、いわゆる織部スタイルと密接に関連するものであった。

ここでの見どころは、萩焼が各タイプとも高麗茶碗や美濃ものと密接な関連を見せながら、その形そのものをうつそうとしているのではなく、萩の土や釉薬の特質をふまえた造形や装飾を見せていることである。割高台、御所丸、彫三鳥など明らかにそれらは萩焼より先行するいわゆる本歌であるが、それらをそっくり真似するのではなく、萩焼独自の造形も見せているのである。とくに、檜垣筆洗割高台茶碗のように、彫三鳥タイプと割高台タイプを融合させているものが、萩



⑦



④



⑧



⑤



⑨



⑥



⑩

- ④萩茶碗 湯木美術館
- ⑤御所丸黒刷毛茶碗 静嘉堂文庫美術館
- ⑥黒織部沓形茶碗 銘〔わらや〕五島美術館
- ⑦彫三島茶碗 東京国立博物館
- ⑧萩檜垣文筆洗形茶碗
- ⑨鼠志野茶碗 銘〔大黒〕出光美術館
- ⑩萩茶碗 毛利博物館

焼の特質の一つであり、やがて、御所丸タイプのように、強い作意が時代とともに徐々に消えていき、時代が下るにつれ織部色が薄くなつていく。おそらく、江戸時代中期には、いわゆる織部スタイルの影響は萩焼には見つけづらくなつていくようである。



⑫



⑪



⑭



⑬



⑯



⑮

第Ⅱ部 近代の出発

工芸の近代はおそく、なかでも陶芸はおそい。いわゆる茶陶の近代は最もおそいといっている。江戸時代中期以降、茶の湯が整備されていき、その道具の分類と価値づけが進むにつれ、いわゆる茶陶に創造性が失われていく。明治に入っても状況に大きな変化はない。もちろん廃藩置県による御用窯制度の崩壊など陶工は時代の波は受けねばならなかった。しかし、それが創造力の再生に結びついたとは言えない。大正から昭和になると状況は動く。きっかけは古陶磁研究気運の高まりであった。やがて心ある陶工たちも古陶磁の研究に参加する。その最大の成果が荒川豊蔵による美濃大窯の古窯趾の発見であろう。しかし、古陶磁研究がすぐに創造力を活発化するわけではない。また、茶陶の作家たちは孤立してはいない。そのようななかで昭和一七年（一九四二）一つの会が発足した。「からひね会」であった。この会は、川喜田半泥子が荒川豊蔵、金重陶陽、三輪休和（当時十代休雪）の三人を津市の自宅に集めたものである。半泥子六三歳、豊蔵四七歳、陶陽四六歳、休和四六歳であった。「おたがいに親類づきあいしよう」ということとで始まったというこの会は、半泥子と各作家の面識はあったが、作家どうしは初対面であったという。百五銀行頭取などの実業人としての活動のかたわらとくんだ作陶は余技の域をつきぬけ、最高潮に達しようとしていた半泥子は、抜群の行動力で多くの陶工と交わっていたが、その鑑識眼によって次代を担う作家を集めたのがこの「からひね会」であったと



⑬



⑭



⑮



⑯



⑰



⑱

- ①川喜田半泥子 志野茶碗 銘〔赤不動〕
東京国立近代美術館
- ②川喜田半泥子 伊賀水指
- ③三輪休和 萩沓形茶碗
- ④三輪休和 萩水指 文化庁
- ⑤荒川豊蔵 赤志野茶碗 五島美術館
- ⑥金重陶陽 伊賀灰釉茶碗
- ⑦三輪休雪 萩三角花入
- ⑧金重陶陽 備前三角花入
- ⑨吉賀大眉 花器「燦」萩陶芸美術館
- ⑩荒川豊蔵 白萩水指「からひね」
清荒神清澄寺
- ⑪三輪休雪 萩水指
- ⑫吉賀大眉 麦文花瓶

思える。三作家とも、すでにこの時期か
 なるの活動を見せていたが、真の意味で
 彼らがそれぞれ創造力を開花されるのは
 第二次大戦後であった。萩焼の近代は、
 この休和に三輪休雪と吉賀大眉を加えた
 三人によってなすとげられた。一時期、
 半泥子のもとに内弟子にはいり、精神的
 に大きな影響を受け、茶陶における造形
 性を極限まで追求する三輪休雪、美術学
 校で彫塑を学び、その造形力を生かし萩
 焼に新しい領域をひらいた吉賀大眉、か
 れらが近代を導き出したのである。



②⑤



②④



②③



②⑦



②⑥

②⑤辻晋堂 寒山 鳥取県立美術館

②④熊倉順吉 碑・女 滋賀県立陶芸の森陶芸館

②⑤P. ヴォーコス スタック

②⑥金子信彦 裂

②⑦八木一夫 書簡 サントリー美術館

第三部 はぎやきからクレイワークへ
第二次大戦後、陶の世界に新しい波がおこる。京都とアメリカ西海岸では同時に動き出したこの波は、陶と世界で用をはなれるということだった。もちろん、歴史も伝統もちがうふたつの地での現れ方には大きなちがいがあつた。アメリカでは当時美術界を動かしていた抽象表現主義の一つのあらわれとしておこったもので、ピーター・ヴォーコスは、その中心的作家のひとりであつた。

京都では走泥社（きうどいしや）という集団が主導的役割を果たした。八木一夫、鈴木治、山田光らとその中心的存在であつた。とくに八木は一九五四年（昭和二九）「ザムザ氏の散歩」で用から決定的にはなれ、それ以降、黒陶という古代の技法をよみがえらせ、土という素材に新しい世界を切り開いた。辻晋堂は、戦前から彫刻家として実績をつんでいた作家であるが、戦後、土を素材にミニマルな作品を作り上げた。熊倉順吉はすこしおくれ走泥社の同人になつた作家である。熊倉は、シュールレアリスムの発想をベースに土の有機的可能性をひきだしつつ、エロスなど人間の情念を表現した作家である。

これらの先駆的な作家たちの動きを受けて萩においても、三輪龍作が制作をはじめた。ハイヒールから開始された制作は、エロスと生と死をテーマに、多彩なオブジェ群を通過し、近年は作品のスケールが大きくなつていく。

それに続く作家たちが、金子信彦、兼田昌尚、三輪和彦である。ここで強調しておきたいのは、これらの動きは用をは



28



29



30

- 28 三輪龍作 オブジェ群
- 29 三輪和彦 無想の地
- 30 兼田昌尚 灰被割貫茶碗

なれることをきつかけにはじまっているが、そのことはきつかけにすぎず、用をはなれた陶芸が一派を形成しているわけではない。用をはなれることによって作家としての主張が地名や団体名によりからず、個として鮮明になったと言うことにつぎる。したがって、作家としての主張が明確であれば、用をはなれているかいないかというような視点は無意味となる。もちろん萩焼と呼ぶか呼ばないかといったことも同様である。ここにいったて、私たちがなげなく口にする「萩焼はぎやき、HAGIYAKI」とは何なのかを問われることになる。そしていえることは、いま、旧来どおりのイメージのうえに安心して「萩焼」と呼べるような作品のなかに、現代が、そして未来が見えてくるのかということであろう。

(榎本徹学芸専門監兼学芸課長)

見えるものから

平成六年の展覧会で忘れられないのは、バインズ・コレクション展（一―四月、国立西洋美術館）である。鳴り物入りの宣伝効果もあって総入場者百万人突破は久しぶりのレコードであったし、会場の凄まじい熱気は忘れることができない。アメリカ人のコレクター、アルバート・バインズの収集作品が日本人好みの印象派、後期印象派からフォーヴィズム、エコール・ド・パリの優品で構成されていたことが展覧会の成功の最大要因だが、これまで門外不出としてコレクションを限られた鑑賞者にしか公開せず、自ら美術書を著わして独自の方法论を展開したといった神話めいたコレクターの姿勢も、見る人を惹きつける要素になったことは容易に想像されるだろう。

ところで、多くの人の肩越しに作品を

見ていて気付いたことがある。それは、名だたる画家たちの作品の中でも、比較的マイナーなものに新鮮な発見があるということだ。同じセザンヌでも非常に良く知られている作品、例えば「カード遊びをする人たち」を見ているときには、「ニューヨークやパリなどの異作を思い浮かべての人物の多さ（構成の複雑さ）、衣服やカーテンのしわで表されたヴォリューム感などを見るのだが、いわばこれは美術史的な知識の確認であり、「なるほど、こうなっているのか」といった感じである。それに対して「緑の帽子のセザンヌ夫人」などは、数多い夫人像の一つであるから特に有名な作品というわけではないのだが、体のよじれ、椅子のデフォルメ、背景の上下左右の分割線の働きなどが意外なほど良く伝わってくる。つまり、そうした作品と向き合ったときには先入観がないので、ストレートに作品を見ることができるといふことである。

よほど美術に親しんでいる人ではない限り、いわゆる教科書的な名品に再三三出会うわけではない。だからこそそうした機会には「あの画集で見た作品はこれだ」といふ思いの方が先に立ってしまい、冷静であるとしても、先に述べたように知



セザンヌ「緑の帽子のセザンヌ夫人」

識として見知ったことの確認に終わりがちなのは、無理もないことといえるのかもしれない。しかし作品を見るということとは、単なる知識の確認ではないことはもちろんである。また「思っていたより小さいな」とか「平板な感じがする」という印象的な感想だけではまずい。大量入館が見込まれる展覧会ではとても困難なことだが、作品がどのような質をもっているのかをジックリと見極めなければ、ほんとうに作品と出会ったとはいえないのである。

作品を記述するという方法がある。画面のあちこちに飛ぶ目線に従って作品がどのようになっているかを、とりあえず言葉に置き換えていく作業である。どこから初めてもよい。とにかく気付くことをそれこそグラグラと書き留めていく。実際にノートを取らなくとも、色や形、線の動きや繋がりを追っていくと、漫然と眺めていたときには気付かなかった画面の組立てがハッキリ見えてくるのである。それが何なのかわからない形やタッチは、むしろ無視した方がよい。全体の空間がどのようなものかが重要だからである。

先の夫人像の作品でいえば、目の前の空間に女性が座っていて、その優雅なたたずまいに画家が感動してそれを再現しているのではないことは明らかである。特定のモデルの個的な特徴はほとんど無視され、組み合わされた手も大まかにしか描かれていない。むしろ彼女が身につけている帽子、青い衣装（それも上半身のみ）が背景とバランスをとりながら強調されていて、それを取り巻く背景の

縦横の線、椅子の縁の線が効果的な役目を果たしていることがわかるだろう。椅子の縁の線が故意に歪められているのを知るのはたやすい。そしてそれが何故かを考えたとき、背景の縦の線が垂直ではなく、腰をやや引いて体を振っている女性像や椅子の歪みに呼応していることが感じとれば、まさにこの画面に生み出されている空間を私たちは体験しているといえるだろう。

いうまでもなく絵画の問題は絵画のできごとの問題である。「なんとも無表情な人ね」というのは、人物像はモデルの性格を伝えなければならぬとするヒューマニスティックな見方に立たなければ正当性を得ない。このことと好対照を見せるのがゴッホの「郵便配達夫ルーラン」だが、それはさておき、素材としての人物というあつかい方は、そうした絵画的なできごとを追求するセザンヌの姿勢を、ひいては近代が背負った最も重要なテーマを明らかにするものといえよう。セザンヌをよく知る人にとっては、これは新しいことではないかもしれないし、むしろ常識的なことに違いないが、こうしたことを実感させる展覧会というのは決して多くはない。その意味でこの展覧会はやはり「すごい」展覧会だったのである。

今年の七月。偶然にもミュンヘンで私はこの展覧会に再会した。しかしうかつなことに会場に入ってしまったら、それがバインズ・コレクション展だとは恥しながら気がつかなかったのだが、会場が違うとこれだけ印象も違うのかと驚いたとともに、東京展ではさほど意識し

なかったマチスの作品群に大いに心動かされたことは特筆しておきたい。

バーンズ・コレクションのマチス作品といえば「メリオンのダンス」といわれる例の大作である。しかしこれは、その大きさを巡る作品には当然入っていない。展覧会の白眉は東京展のカタログの表紙にもなった初期の代表作「生きる喜び」であったが、実は東京で見たときに

これにはあまり感心しなかったのであった。妙に明るい色彩や恣意的な描線に胡散臭い感じがしたからである。しかしミュンヘンではそれがそれほど気にならず、むしろ緩やかなうねりを見せながら開放感を感じさせるものとなっていた。この差は何だろうかと考えみると、結論的には展示空間の差（大きな部屋にいく人かの画家を混在させた東京展と、でき



マチス「三姉妹のトリプティック」

るだけ画家ごとに部屋を分割したミュンヘン展)だと気がついたのであるが、それはさておき、ミュンヘンでの強い印象もむしろそれではない作品、つまり「三人姉妹」の三幅対からもたらされたものだった。

この「三人姉妹」は、特に主題も明確ではない女性像の三様の展開の組合せである。そもそもこれは三幅対として構想されたものではなく、バーンズもばらばらだったこれらの作品を別々に収集しているが、マチス自身の提案によって現在のよくな形にされたといわれている。作品を見ても構図や視点の統一はないのだが、縦長の画面に配されたそれぞれの人物や家具のつくりだすリズムやかたちの変化が三つの画

面を結び付けていて、色彩もいわゆるマチスらしい極端な組合せが押さえられていていながら変化を見せている。人物表現も簡略だが、細かい部分的な特徴を省略することによって、かえって形をもつた人間としての変化に富んだ姿が浮き彫りにされているといつてよいだろう。画面が平面的に処理されている点でマチスの作品は装飾的だといわれるにしても、色面の組立を利用しての明確な空間意識をここでははつきりと読み取ることができると、それは、それぞれを別な作品として見る時のものとも微妙に違って、対作品としてのダイナミズムに支えられていることがよく理解されるのである。

さて、こうした鑑賞を通じて改めて考えさせられることは、今世紀初頭の絵画が問題にしていたことは、現在と少しも変わらないということである。よく私たちは、かつては模倣を手段として外的な自然の美を画面に定着しようとしたが、近代以降画家の内面を表出するという方向を取るようになり、さらに現代では画家の内面を無視してものとしての絵画をつくるようになった、と考えがちである。しかし、実はかつての絵画が自然の模倣に終始したことはなかったし、近代になって初めて画家の内面的な問題が表現されたわけではなく、また現代絵画がオブジェの等価物でもないことは、何度繰り返してもいいだろう。大ざっぱな話で恐縮だが、結局セザンヌにしてもマチスにしても、結果的に見ればアカデミックな主題と方法に依らないことが自我の確立の表明であったように思われるが、それが目的ではなく、既存の表

現にあきたらない自己に常に忠実であり続けるその場その場の葛藤が、独自の絵画表現に彼らを導いたのである。いいかえれば、近代という時代性に自覚的だった個人が先行するスタイルを逸脱する方法を恣意的に選択したのではなく、絵画とは何かを追求し続けた結果彼らはこうした地平にたどりつき、それを今までのない表現として時代が認めようとしたとき、近代というエポックが開かれたのであった。したがって、その意味から彼らの表現は歴史と無関係ではありえないし、彼らの選択を過去のできごとと納めてしまおうわけにもいかないのである。

たとえば今まで述べてきた例では、両者の作品には人物像という共通項があるが、最も客観的な表現をとったとしても、私たちはそれを現実の人間と取り違えることは事実上ない。ピカソの描くような人間がその辺を歩いているとも考えられないように、それらはまさにそのように捉えられた(表現された)人物像なのであって、その捉えるという行為の中に絵画の本質が問われていることはいままでもないだろう。その意味を超えてはセザンヌの仕事とマチスのそれをくくることはほとんど不可能だが、いや、だからこそ分節された表現としてそれぞれの仕事は評価されてきたのだが、近代絵画という便利な言葉は、その辺の事情をあいまいにしてしまうようである。バーンズのコレクションは、コレクションという形を通してそのことを、つまり近代絵画とは何であったのかを問うものであったに違いない。

美術館から

県美展

第四九回山口県美術展覧会が、去る九月一四日から一〇月一日まで開催されました。出品点数は六四三点、展示点数は一四四点、そのうち入選点数は一一五点、入賞点数は二九点でした。出品点数に対する展示点数の割合は二一・三パーセントでした。

なお、今回の審査において最後まで大賞を争った山根秀信氏の作品に対し、審査員一同の決定によって、「審査員特別賞」の名で優秀賞を贈ることになりました。

大賞

『ぐれ夢』石川俊明(熊毛町)

優秀賞(審査員特別賞)

『L'objet - une grange』1994年9月1日
 観覧者 日より1995年8月19日までの変化を記録したもの』山根秀信(山口市)

優秀賞

『ISOLATION [FISSION]』岩佐ゆく(備前町)

『GRAVITATION』大井秀規(長門市)

『SHIRO』河村ゆみ(須佐町)

『なごかしこ未来 [So long Fisher]』

中村秀夫(山口市)

『ぞうむん』藤井宗男(徳山市)

『TRAVEL.H7-1』山ノ哲郎(橋町)

佳作賞

『The Last World』井岡義朋(小郡町)

『ゴオホの日向葵(抄)』石原恒子(岩国市)

『星座』泉三郎(宇部市)

『残景』上本ひとし(下松市)

『原発と戦う島風景・Ⅱ』大瀬戸照夫(光市)

『ねむくてたまりません』柏木悦子(光市)

『BOOK・I』川口卓二(東京都)

『Fireworks』吉川幸昭(山口市)

『沈黙の春』久保典子(下関市)

『たまねぎ色ができるまで』嶋田寿恵子(下関市)

『枯樹』高橋豊(福山市)

『風濤』竹重秀治(光市)

『崩れかけた景Ⅱ』田辺凱子(小郡町)

『刻を待つ』中川十七江(新南陽市)

『右下の四角の中の少年』中野実(阿東町)

『作品Ⅱ』野原都(岩国市)

『飼育放流』花田博通(下関市)

『LIVE』福田幸(徳山市)

『実存』藤岡博子(山口市)

『壺「豊旗雲」』藤田康子(宇部市)

『逃亡』道中富己子(秋穂町)

シンポジウム

今年「受賞者と語る」と題して、以下のとおり開催されました。

日時 九月二四日(日) 一三時～一四時三〇分

場所 山口県立美術館講座室

参加料・無料

コーディネーター・

河野通孝(山口県立美術館研究員)

パネリスト

下瀬信雄(第四九回県美展運営委員)

石川俊明(第四九回県美展大賞受賞者)

山根秀信(第四九回県美展審査員特別賞受賞者)

受賞者

藤岡博子(第四九回県美展佳作受賞者)

移動美術館

毎年、周防・長門各一会場で開催されている移動美術館が、今年「目と手」というタイトルで、以下のとおり開催されました。出品作品は、陶芸・彫刻・日本画・油彩画・写真など三二点でした。

会場・会期

豊北町町民センター

一〇月二日(木)～一〇月一六日(日)

橋町総合センター

一〇月一八日(水)～一〇月二二日(日)

これからの展覧会

企画展示室

第四八回山口県学校美術展覧会

一〇月三〇日(木)～二月三日(日)

芸術の危機 ヒトラーと退廃美術

一二月一六日(土)～一月二二日(日)

山口大学卒業制作展

二月一日(木)～二月四日(日)

山口芸術短期大学卒業制作展

二月九日(土)～二月二二日(月)

ホノルル美術館名品展

二月二〇日(火)～三月三十一日(日)

常設展示室

現代の陶芸

九月五日(火)～二月一〇日(日)

植木茂小品展

一二月二日(火)～二月二五日(日)

古萩と現代

二月二七日(火)～三月

シベリア・シリーズ(2)

一〇月一七日(火)～一月一五日(日)

シベリア・シリーズ(3)

一月一七日(火)～三月

小林和作の世界

一〇月一七日(火)～一月一五日(日)

※雪舟展

小林和作の世界展の一部展示ケースを使って、雪舟の作品を展示します。

一〇月三十一日(火)～一月二二日(日)

桂ゆき展

一月一七日(火)～三月

川原舜の写真

九月五日(火)～一月二二日(日)

中村正也の写真

一〇月一四日(火)～一月一五日(日)

常磐とよ子の写真

一月一七日(火)～三月二四日(日)

山口県立美術館ニュース

「天花」

第六二号

平成七年十一月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町二一

☎〇八三九二五七七七八

FAX〇八三九二五七七九〇

印刷 瞬報社写真印刷株式会社