

山口県立美術館ニュース

# 天花

TENGE

第63号

平成7年12月1日  
発行山口県立美術館



狩野秀頼  
「竹林七賢図」(部分)

# 表紙作品解説

## 狩野秀頼

生没年不詳（室町～桃山時代）

### 竹林七賢図 双幅

制作年不詳（室町～桃山時代）

紙本墨画淡彩・掛幅装 各87.0×48.7cm 各幅に朱文鼎印「秀頼」

狩野秀頼作として報告されている作品は一〇数点を数えるが、それらの「秀頼」印影は複数ある。本図に捺される印章は基準作である「高雄観楓図」（東京国立博物館蔵）や「酔李白図」（板橋区立美術館蔵）のものと同じであり、人物の特徴的な面貌表現など、作風的にも基準作と矛盾する点は見いだせない。

『本朝画史』にも記すとおり秀頼には扇面画の作例が多く、本格的な作品としては、上記の基準作一点や「渡唐天神図」「束帯天神図」「繫馬図絵馬」（賀茂神社蔵）、作風から秀頼作かと考えられる「厩図」（東京国立博物館蔵）などが知られるに過ぎない。しかも上記の作品群は、絵馬を除けば濃彩のいわゆる大和絵的な作例である。他の作家と比較する上でより有効な漢画的作例が乏しい状態にあつたなかで、元信の行体山水人物図の系譜につらなる本図が出現した意味は小さくないだろう。

本図の画題はいわゆる竹林七賢。中国魏晋の頃、動乱を避けて竹林に隠遁し、清談にふけた七人の高士を描くものである。人物の姿態や配置は、東京国立博物館にある元信筆とされる同画題の屏風ときわめて近く、筆致も元信の行体の様式に基本的に従っている。人物の奇異ともいえる面貌描写ことにつり眼やたれ眼の表現は、「高雄観楓図」をはじめとする基準作に共通する画家の強烈な個性だが、「本朝画史」がおよそ父祖の風ありというとおろ、作画の基本が元信の継承であつたことを本図は物語っている。

秀頼の伝記は、江戸初期の画史類で既に曖昧になっていた。大きくわけて、秀

頼を元信の次男乗信とする説と孫の真咲とする説があり、近年まで両説が並立している。そして最近になって、松木寛氏によつて各種の伝記資料や周辺作家の作品の整理がなされ、元信次男説がきわめて有力になった（『狩野秀頼の伝記をめぐって』古美術第九七号）。

元信の子乗信（承信・乗真・常信）で

あろうと考えられる秀頼（もしくは季頼）は治部少輔の官位を得た画人であり、また史料に二郎三郎として登場する人物であつた可能性が高い。画史類では父に先んじて卒したとも言いが、実は元信没後永祿後半から天正頃までを主な作画期間として活動したことが認められる。

（福島恒徳研究員）



# 1937 芸術の危機 ヒトラーと退廃美術

「ドイツ芸術の家」では、真正のドイツ美術を一堂に集めた《大ドイツ美術展》の開会式が行われていた。この開会式にあたり、ヒトラーは一時間にもおよぶ演説をふるった。そのなかで彼は、この「ドイツ芸術の家」を真に永遠のドイツ美術のための芸術神殿であると呼び、この神殿に入ることを許されぬ近代美術に対しては、徹底的に弾圧する姿勢を示した。

「キュービズム、ダダイズム、未来派、印象主義等々は、われわれドイツ国民と何の関係もない。というのは、これらすべての概念は古くも近代的でもなく、真に芸術的な天分の恩寵を神に恵まれない代わりにおしゃべりあるいはまどわしの才能を与えられた人間どもの、わざとらしい吃りに過ぎない。私はそれゆえ、このときにあたって、政治的な混乱の領域におけるとまったく同様に、今はここでもドイツの芸術生活の中のきまり文句を一掃するのが私の変え難い決心であることを告白したい。……」

この展覧会の開会をもって、ドイツのほせあがりの最期と、それと共にわれわれの民族の文化退廃の最後が始まった。われわれは今から、われわれの文化退廃の最期の諸要素に対して、容赦ない清掃戦争を遂行するのである。「ヒトラーと退廃美術」、関楠生、河出書房新社、一〇六一—一〇七頁

さてその翌日の七月一九日。前日に華やかなオープニング・セレモニーを挙行した「ドイツ芸術の家」から歩いて五分

ほどのところにあるミュンヘン大学付属考古学研究所蔵の石膏模型収納所で、《退廃美術展》が開会した。開会のセレモニーでは、帝国造形美術院総裁のアドルフ・ツィーグラーが演説を行った。

「全国から集めてここに展覧いたしましたのには、ほんの一部ではありますが、美術館の多くが国民の節約して蓄えた貯金を流用して芸術と称して買い入れたものであります。みなさんが目になさるのは、狂気とあつかましさ無能の失敗作であります。……」

こういう屑を掃き捨てるには鉄道貨車は何両あっても足りないでしょうが、それは今後の、しかも急ぎの仕事です。美術館にこういうがらくたが詰まっています、誠実でしつかりしたドイツ人作家には各都市で展覧の場がまったく、ないしは極めてまれにしか与えられないことは、罪なことでもあり、また恥です。……」

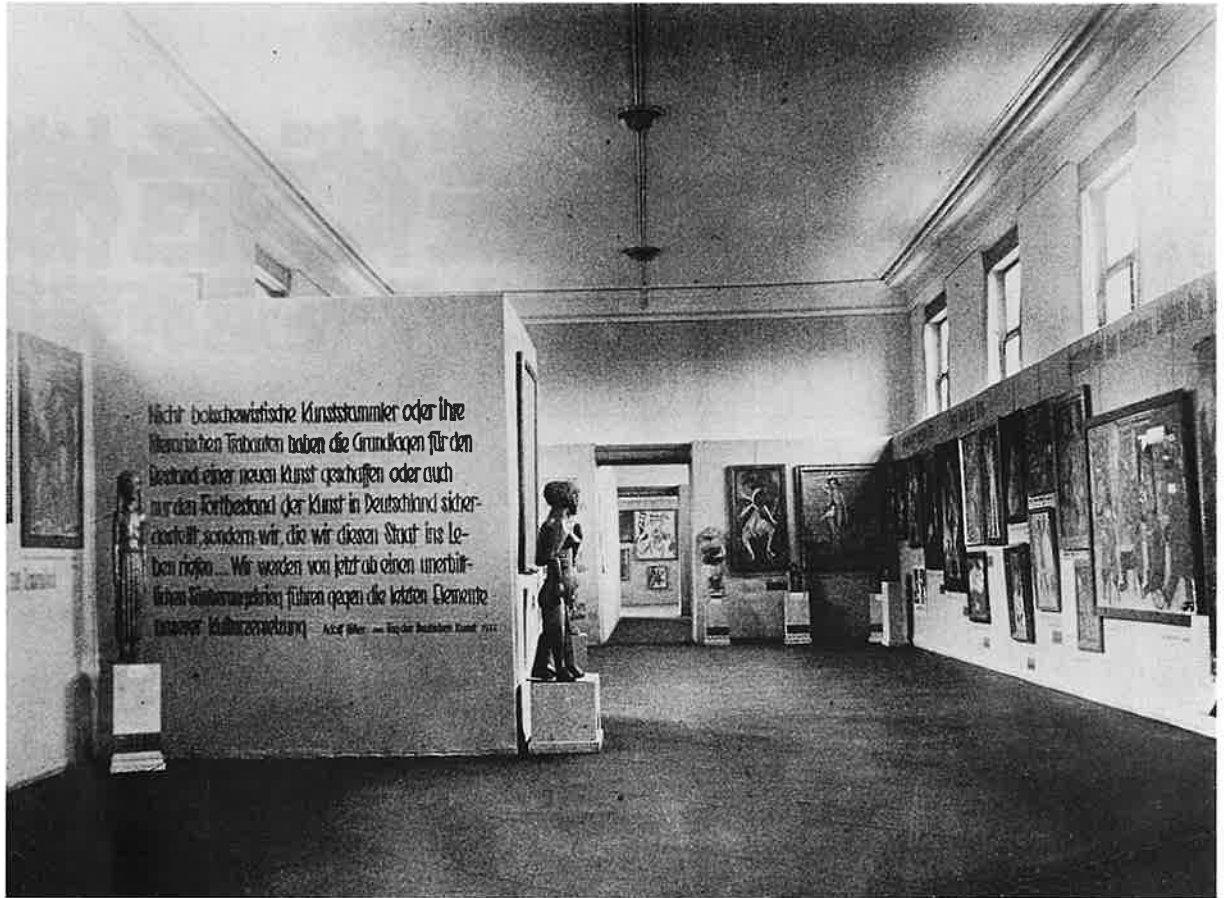
過去四年間、美術界でのナチの貢献に協力しない向きを、これ以上容認するわけにはいきません。ためらうことなくドイツ民族の審判を下すべきでしょう。今、生活の全領域で指導者である総統に、すべて信頼を寄せましょう。総統は、ドイツ人種の本質を表現する崇高な課題を果たすためには、芸術が歩むべき方向を知っています」(ミュンヘン・一九三七年 政治と文化、《退廃美術展》と《大ドイツ美術展》をめぐって、河合哲夫、「芸術の危機 ヒトラーと退廃美術」展カタログ)

これらの演説の内容から、ナチがいかに倒錯的な文化政策を行ったかがわかるだろう。ナチの公認する美術を展示する一方で、ナチは自ら否定する美術も衆目に晒す。正反対の性格をもつたこの展覧会を、ほとんど同じ場所・時期に開催することで、ナチは「正」と「邪悪」、「ドイツ」と「非ドイツ」というコントラストを強烈に見せつけたのである。

今から見れば、《大ドイツ美術展》に展示されていた作品は、ナチの思想を平凡な自然主義風の様式のなかで絵解きたものに過ぎない。それに比べて《退廃美術展》に陳列された芸術家たちの多くは、近代美術の流れを自ら作り上げていったそうそうたるメンバーであった。その主な名前を挙げてみると、エルンスト・バルラハ、マックス・ベックマン、マルク・シャガール、オットー・ディックス、マックス・エルンスト、ライオネル・ファイニンガー、ジョージ・グロツス、ヴァシリー・カンディンスキー、ルートヴィヒ・キルヒナー、パウル・クレー、オスカー・ココシュカ、エミール・ノルデなどである。前日のヒトラーの演説で「退廃」と呼ばれた彼らの作品約六五〇点が、悪意ある解説文とともに晒しものにされたのである。展示会場の写真を見ればわかるように、狭い会場に作品を無理やり押し込み、しかも、外光が直接入り込むために逆光となって、きわめて見づらい展示となっていることがわかる。もちろんこうしたことは意図的になされたのである。

もつとも、《退廃美術展》に陳列された作品は、全国の美術館から押収された

一九三七年七月一八日午前一一時、ミュンヘンに完成したばかりの美術館



①



②



⑤



③



⑥



④



⑦



⑧

- ①『退廃美術展』(1937年) 会場風景
- ②会場入口、「退廃美術展、入場無料」の看板
- ③『退廃美術展』開会式で演説するアドルフ・ツィーグラー
- ④会場風景
- ⑤会場を訪れたゲッベルスとヒトラー
- ⑥会場風景、ノルデの絵が見える
- ⑦会場風景、キルヒナー、シュミット＝ロットルフの絵が見える
- ⑧会場風景、壁の上には「ダダを真面目に考えろ！その甲斐がある」の文字



③



②



①



⑤



④

- ①シャガール「アレキサンドル・ロムの肖像」
- ②ベックマン「痛飲するペルー人兵士」
- ③ハッケル「疲れ」
- ④エルンスト「入る、出る(ポール・エリュアール邸のドア)」
- ⑤ヤウレンスキー「古典的な顔」

「退廃」的芸術家約一四〇〇人の絵画・彫刻約五〇〇点と、版画・素描約二二〇〇点のなかの氷山の一角に過ぎない。この一四〇〇人の作家のなかには、上記の他にゴッホ、ゴーギャン、ピカソ、ブラック、マティス、モディリアニ、ムンクなどの外国の画家たちも含まれていた。押収された「非ドイツ的」な作品の一部はスイスで競売に付され、国外に放逐された。

一度「退廃」のレッテルが貼られると、展覧会を開くことはおろか、制作することも禁止された。北ドイツ出身のエミール・ノルデも制作禁止命令を受けた画家のひとりだった。ただ、彼とナチとの関係は複雑である。彼はナチ党員であった。にもかかわらず、《退廃美術展》に陳列され、一〇五二点もの彼の作品が美術館から押収されたのである。この点数は、「退廃」と呼ばれた芸術家のなかで最も多い数であった。友人とともに《退廃美術展》を訪れたノルデは、不幸にも自分の作品が陳列されているのを見てしまいショックを受けた。なぜ自分の作品が、このような恥ずべき展覧会で貶められねばならないのか。彼はすぐさま当時の国民啓蒙宣伝大臣であったゲッベルスに、抗議の手紙を書き送っている。しかし、自分がナチに否定される理由をついにつかめぬまま、一九四一年、ノルデは制作禁止命令を受けた。画材を購入することもできなくなった彼のアトリエには、ゲシュタポの監視がつくようになった。しかし彼はこの困難な状況のなかで、「描かれざる絵」と呼ばれる小さな絵を密かに描き続けた。その数およそ一三〇〇点。



⑧



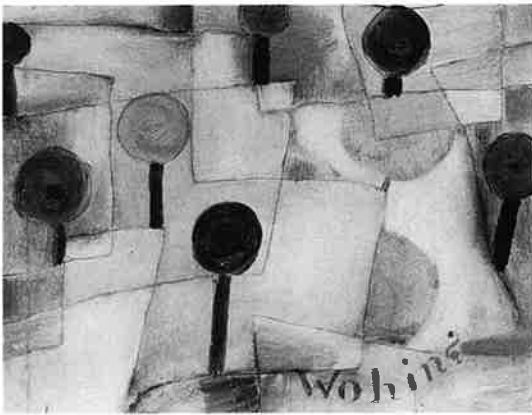
⑥



⑨



⑦



⑩

- ⑥カンディンスキー「十字形」
- ⑦コロシュカ「年老いた男（父ヒルシュ）」
- ⑧ファイニンガー「アイヒェルボルン」
- ⑨コリント「カラマツのあるヴァルヒェン湖風景」
- ⑩クレー「何処へ？」

油彩画では匂いで監視に気づかれてしまうために、小さな和紙に水彩で描き続けたのである。「描かれざる絵」は、かつてないほど精神的荒廃が進んだ時代の中から、自らの内面的自由を保ち続け、精神的な豊饒を獲得することのできた貴重な証となった。

今回の展覧会は、ナチによって押収された作品や《退廃美術展》に出品された作品も含めて、「退廃」と呼ばれ迫害された芸術家たちを紹介するものである。すでに挙げた「退廃」芸術家たちのなかには、私たちにもなじみ深い名前が多く含まれている。彼らの姿を、ここで「退廃」というレッテルを通して見たとき、私たちはそこに何を発見できるだろうか。

文化を統制するような権力は、いかなる精神風土のなかから誕生したのか。そして、権力による文化統制によって何が生まれ得たのか。さらに、ナチの巧妙な宣伝によってままと近代美術に対する敵意と憎悪を吹き込まれてしまった大衆の感情の行方はどこに？…等々、今日でもアクチュアルな問いかけが、私たちの前に立ちあらわれてくる。

狂気と化した権力によって、自由であるべき芸術が迫害された不幸な事件。私たちは、この不幸な事件の本質そのものを、今なおじつくりと見つめるべきではないだろうか。《退廃美術展》という事件は、決して近代美術弾圧という過去の問題にとどまらないからである。それはより広く、異文化間の相互理解という現代的な問題にまでもつながりうる私たちの理性と感情の問題でもあるからである。

(斎藤郁夫 当館学芸員)

## イデオロギーと美術表現 —— ナチス・ドイツの美術から

美術史に登場するものは、ごく限られた事柄にすぎない。多くの出来事がふるいにかけられ、その一部だけが歴史として刻印されるようになるからである。その際、時代の倫理やイデオロギーにそぐわないものは、真っ先に葬られてしまう場合が多い。

ナチ政権下のドイツ美術も、戦後、政治体制が変わることにより、複雑に扱われてきた。ナチがおとした所謂「退廃芸術」は、戦後、逆にクロース・アッパサレ、その一方、ナチが公認した美術（以下、ナチ美術と略す）は、ナチズムの私拭とともに、歴史の背後へと追いやられ

たからだ。無論、次のような見解も否定できない。「退廃芸術」の作品はモダニズムの美術史を語る上で不可欠であり、他方、ナチ美術の多くは美術品として質的価値がなく、敢えて美術史に登場させる必要はない」。しかし、ナチズムという特殊な社会状況下における美術のありようを具体的に知るには、「退廃芸術」だけではなく、たとえ美的に価値がなくてもナチ美術にも目を向けることは無駄ではないであろう。それどころか、今日の美術史の負の部分を知るとは、美術史全体を改めて見なおす契機を与えてくれる可能性もあるのではなからうか。こういった点を念頭におきつつ、ここではあまり日本では語られてこなかったナチ美術について取り上げ、その一つの側面を考えてみたい。

ナチ美術において重要な位置を占めていたのが、人間の表現である。人物表現が隆盛を極めた理由として、それが一九二〇—三〇年代の西洋美術の一つの傾向であった点や、ヒトラーが古典主義様式や神話の主題を好んだ点を容易に指摘できる。しかしナチ美術の人物表現には、このような関連からだけでは説明しきれない側面があり、むしろそこに美術とイデオロギーの興味深い接点がある。まず、ナチ美術の代表的な作品であるイヴォー・ザリガーの「パリスの審判」(図1)を挙げてみよう。ヘラ、アテナ、アフロディテのうち最も美しい女神に、パリスが黄金の林檎を渡すというギリシャ神話「パリスの審判」は、古くから西洋美術の中で、一種の美人コンテストとし

て頻繁に描かれてきた話だ。ルーベンスの作品(図2)に典型的に見られるように、一般的には持物によって区別された三人の女神が、審判を下すパリスに向かって媚びへつらう光景がよく描かれる。しかしザリガーの作品では、三人の女神は匿名的な女性として描かれ、パリスに媚びる素振りもなく、特に二人の女神はパリスにはまったく無関心な様子で脱衣・着衣をしている。ここでは、神話世界への憧憬が顕著な訳でもなく、美人コンテストで審査員に媚びる女性を鑑賞者に楽しませるための描写がある訳でもない。では、どういう解釈が可能なのだろうか。

この疑問を解くには、ナチの人種政策を想起する必要がある。当時、ナチは「血と大地」というスローガンのもと、領土の確保と人種の純血を重んじた。最も優位であるアーリア人以外の人種を排斥するという人種政策がユダヤ人の大虐殺までエスカレートしたことは、周知の事実である。こういった人種政策は、人種における身体的特徴への興味を促した。一つの例として、一九三七年にミュンヘンで出版された『ノルディック・ビューティ(北方系の美)』がある。ポール・シュルツェル・ナウムブルグという批評家による本書は、えせ科学的な人種論に基づく人種の身体の特徴を、細部にわたり説明している(図3)。

世俗におけるこのような人種論的な身体への関心は、同時代の美術界にも表れてくるのは当然であろう。例えば、それは、退廃芸術展において人種論を持ちだし非アーリア人的な人間の特徴を退廃芸術

の作品に結びつけ、作品を中傷する論法にも見られるのである。そして、先に挙げたザリガーの「パリスの審判」における疑問も、この流れの中におくとその謎が解ける。つまり、この絵は、神話の美人コンテストが、えせ科学的な人種論に基づく肉体的特徴に従って、アーリア人種にかなう女性を選ぶ場面にすりかわっている。それ故、女性も官能によって媚びるといふよりは、無表情に衣服を脱ぎ捨て、身体の適性によってのみ判断されることに服従する姿で描かれている。

このように本作品は、当時の人種政策が見え、ナチのイデオロギーの中でこそ初めて理解しうる。それは、ナチ美術の人間表現が、古典主義や神話への興味に加え、人種論的な人間への関心とも接点があることを示しているのでもある。こういった例は、この作品に限らず、当時のナチ美術に散見できる。例えば、アドルフ・ヴェイツセルの一九三九年の二つの作品(図4、図5)を挙げてみよう。写真(図6、図7)を参考に描かれていたことが報告されている両者の作品は、典型的なドイツ人の肖像を極めて精緻に描写している点の特徴である。特に家族を描いた作品は、顔がおおよそ真正面、真横、少し顔を振った角度という特定の方角から捉えられており、あたかも犯罪者等の特徴を生物学的に示す際に用いる手法を彷彿させる。もちろん、これを十九世紀のドイツの画家ハンス・フォン・マレースのような均整のとれた安定した構図への傾倒と考えることも可能であろう。しかし、顔を描く角度へのこだわりが家族どうしの視線のまとまりのなさを生ん



でいる点は、極めて不自然だ。この作品では、家族の団欒を均整のとれた構図で描いているようにみえるが、画家の関心が家族一人一人の顔のリアルな特徴の描写にかなり集中していることが明白である。ヴィツセルのこれらの作品にも、アーリア人種の顔の特徴を生物学的に描くという人種論的視点が入り込んでいように思われるのである。

だが、さらにその先の疑問もある。果たして、これらの絵が教条的プロパガンダとして描かざるを得なかったものなのか。それとも人種の身体への興味が社会に浸透していて、画家が自発的態度で制作していた作品なのか。或いは、画家の本来の関心はもっと別のところにあるのか。つまり、画家による制作の動機の核心が本当はどこにあったかという疑問が残る。残念ながら、その正確なところは画家本人にしかわかるまい。しかし、示された表現自体とその裏に秘められてしまう制作の動機との不可解な関係は、何もこの作品に限ったことではない。それは、多くの一般の美術作品に付きまとう謎でもある。ナチ美術にせよ、日本の戦争画にせよ、示された表現と制作の動機の間には、多様で時には理解しがたい関係が形成される点を十分に自覚した上で、考えていく必要があると思う。そうすれば、「戦争を描いている絵はダメだ」とか、「道徳的テーマでないからマズイ」という短絡的発言は起きないはずであり、より深いレベルでの議論が可能になるのである。

平野 到 (埼玉県立近代美術館)



図 2



図 1



図 5



図 4

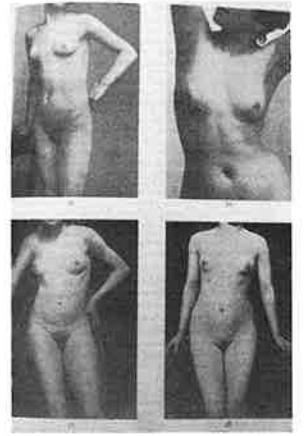


図 3



図 7



図 6

## エッセイ

# はぎやき展を見て 破格と前衛の造形

齋藤武男

山口県立美術館で企画された「はぎやき展―破格と前衛の造形」は、萩焼の過去、現在、未来を探るうえで非常に興味深い展覧会である。三部に分かれた構成でタイトルにもあるように、萩焼が歴史の中で常に革新を遂げてきた事実を、一貫した文脈をもって実証しようとし、それが未来にどう展開していくかを課題づけている。

第一部は萩焼の出発点である江戸時代前期に、李朝から受けた影響と同時に古田織部との親交から得た影響の検証。それを見ると当時の陶工が単なる物真似に終わらず、作者なりの美意識で新しい造形に展開させているのがよくわかる。

第二部では近代をとらえ、川喜田半泥子の指導のもとに集まった三輪休和、荒川豊蔵、金重陶陽らの「からひね会」の作品。その後萩焼の芸術性を確立した三

輪休雪、吉賀大眉の二人をとりあげている。

その中で特に休和は、半泥子と李朝の焼物から強い影響を受けながらも、決してコピーではなく、自己の美意識でとらえたものを自己の感性に置き換え、独自の個性を生み出した。休雪もまた、半泥子から美的感性と茶陶の精神を学び、使いに手に合わせず自己の論理で茶陶の世界に独自の造形を確立した。特に萩三角花入や萩四方食籠に見せた斬新な造形は、後の作家たちに大きな影響を与えている。

第三部は現代陶芸の先駆者として、辻菅堂、八木一夫、熊倉順吉と受当な顔触れで、三輪龍作につながる文脈を明解している。アメリカのビクター・ヴォーコスも当時三輪兄弟にショックを与えたひとりだ。

このように見ていくと、陶芸がいつの

時代にも、単なる形の模倣ではなく、その精神性をとらえて、いかに自由な造形を目指してきたかということが理解できる。その精神性がどう現代に生きているかをここで探って見たい。

三輪龍作は一時八木の主宰する走泥社に入っていたことがある。熊倉ともここで知り合った。今回展示されていたのは、彼等と切磋琢磨していた時代を中心とした、彼の創作の原点といえる作品群である。

最近の作品に見せる、完璧なまでの造形力と論理性は、その頃の作品にはまだ明確に現われていないにしても、彼の青春時代の情念が奔放に溢れていて、見る側に生々しく迫ってくる。そしてこの中に秘められている「愛と死」というテーマは永遠のものとして、哲学性を高めながら常に一貫したコンセプトをもって、彼の中に脈々と続いてきているのだ。彼の生きざまそのものと、器もオブジェであると断言する彼の論理は、後に続く三輪和彦、兼田昌尚、金子信彦たちに明確に伝わっていったのである。

三輪和彦は常に新たなものを求めて土と格闘している作家である。ここ一、二年間体調を崩して大作に挑戦できなかったのだが、それでも旧作の展示だけではあきたらなかった。この機会に現代の彼自身を示すものでなければ気が済まなかったのだ。そこで生土を持ち込んだの現場制作に踏み切り、数日間の深夜にわたる彼の格闘は、なんと当日の朝、開会式直前まで続いたのであった。

こうして現われた、パワーシヨベル用

の古タイヤと生土の直方体によるインスタレーションに、彼の土に対する熱い思いがストリートに現出している。その土の塊は、生々しい美しさを見せてはいるが、それは同時に今にも崩れそうな危いもろさを秘めているのだ。巨大なタイヤにも圧倒されて、見る側は強い不安感に襲われてしまう。

それは彼に内在する現状に対する反発の具象化であり、この反発こそが彼にとっての表現の基盤になっているのだらう。その反発は陶芸に対する狭隘な固定観念に対するものであり、それは同時に陶芸の本質を追及する彼の論理の原点になっている。そしてそれは現代社会に対する三輪和彦が鳴らしている警鐘なのかもしれない。

なぜこれが焼物の展覧会にと疑問に思う鑑賞者は多いと思う。でもこれを陶芸と言っても良いし、あるいは陶芸でなくとも良いではないか。少なくともこれは陶芸の本質をめざす三輪和彦の思考のプロセスであり、彼の内界の表出なのだから…。

金子信彦は三輪龍作の影響を最も強く受けた作家で、十六才のときに独学で陶芸を始めた。作家意識に目覚めたころ、吉賀大眉に憧れて日展を目標に現代工芸会に所属したが、現実の会派活動は彼の考えた陶芸の本質とは程遠いものであった。悩みのなかで県展に出品して大賞を受賞、当時審査員だった三輪龍作に初めて言葉をかけられたという。それまでは遠い存在でしかなかった三輪との交流が生まれた中で、三輪の作家としての強靱な精神を知り、彼は自分の生きる道を見



①



④



⑤



②



③

- ①三輪休雪「萩四方食籠」
- ②兼田昌尚「灰被刳貫茶碗」
- ③金子信彦「地のメッセージ」
- ④三輪龍作「オブジェ群」
- ⑤三輪和彦「無想の地」

つけていく。それ以後県展は彼にとって貴重な発表の場になっていき、現代工芸会脱会の決意は容易についた。彼の成長過程に県展と三輪の果たした役割は大きかった。

金子信彦は萩の他の作家たちと違って量産工場の職長を勤めていて、本来の仕事の合間に自分の作品を作るしかない。それだけにより純粹に自己の表現に集中できるのだろう。職人と作家の狭間を行きつ戻りつしながら、自己の本質を求めて試行錯誤しているのだ。

陶芸が芸術表現の手段であれば、機能性という問題を切り離れたほうがよりストレートに自己表現ができる。しかし兼田昌尚にとって、機能性と同時に萩の伝統としての土や釉薬という素材もまた重要なものであった。機能性と素材という制約の中で、いかに自己を表現できるかを目指してきたのだ。

三輪和彦と同じように、彼もまた土の塊の迫力に魅せられた。最初は当然のようにロクロにより造形に励んでいたが、やがてロクロの遠心力に自分の造形意識が振り回されているような気がしはじめた。それよりも土の塊は美しい。土を叩くと凹み、転がすと皺ができる。このプロセスで塊を造形していけば、より積極的な造形が可能であることに気がついた。本展にはこのようにして生まれた「刳貫シリーズ」が出品された。刳貫とは、塊をくりぬいて器にすることで自分が命名した名前である。

刳貫シリーズに見てとれる深化の過程に、彼の執拗なまでの追及が興味深い。今後の展開が楽しみな作家である。彼に

よってこれまでに存在しない、全く新しいコンセプトによる茶碗が生まれたわけだが、茶の湯の茶碗には色々な制約がある。その制約をいかに超越して自己を主張することができるかが、今後の彼の課題だろう。それを越えてこそ、新しい「用の美」の論理が確立されるであろうし、利休の目指した茶の湯の本質に近づくことができるのではないだろうか。

この展覧会は名作や有名作家の作品を一堂に見られると思った人達の期待を、ある程度は裏切ったのかもしれない。井戸茶碗が見たかった。」とか「もともと有名な作家もいるのに。」という不満の声も聞いた。焼物の展覧会といえば、名品を見ることができるといふ気持が一般的にはまだまだ強い。しかし名品には名品であるだけの確固たる論理がある。それを抜きで単なる固定観念や名前だけの名品崇拜主義は、もう現代では通用しないのだ。

いまや萩焼というブランド名のもとに、統一したイメージの「萩焼らしさ」だけ売りものにする時代ではない。たしかに過去においては焼物には産地ごとの特徴があり、焼物を産地ごとに区別する意味があった。ところが現在では少数の産地を除いては、大部分が産地としての固有の特徴を失ってきた。陶芸とは土や火という素材をもとに、いかに自己を表現できるかということであり、個々の作家による自由な表現が展開しはじめたことよって、個性が産地から作家個人へ移っていったのである。

萩焼の世界にも、固定観念を離れた個

性的な作品が目立つようになってきた。こうした現状を、萩らしさが失われたと嘆く人も多い。そんな気持も理解できないわけではないが、既成概念に基づいた回顧趣味的な情緒論だけでは、現代の陶芸シーンに立ち向かうことはできない。陶芸の本質を探り、陶芸の理路を明確にすることこそが、いま最も必要なことであると考ええる。

陶芸は、いまや現代美術の表現手段のひとつになっていく。だからといって純粋美術の一部なのかと力んでみる必要はない。陶芸は歴史や風土の中に脈々と培われてきたものであり、現代に生きるものとして明確な論理のもとに存在するものなのだ。それは土と火という素材を使って、現代という時代の中で、いかに自己を表現できるかということであり、それは作家にとって、なぜ陶芸なのかという必然性も含めて非常に重要な問題であると思う。だからそれがオブジェであるが実際に使える器であろうが全く同次元で、いかに陶芸の本質に迫ろうとしているかが問われるのである。

その意味で第三部は、この展覧会のコンセプトを的確に表明していて、作家の側も企画側の投げたボールをしっかり受け止めて見応えのあるものだった。しかし次は彼らが受けとめたボールをどう投げ返してくるのか。

それは彼らの今後の生きざまと、彼らが次に続く世代に何を、いかに、自己の言葉で伝えていけるかにかかっている。それがこの展覧会が投げかけてくれた最大の問題点なのではないだろうか。

(第四九回山口県美術展覧会運営委員)

## 美術館から

### これからの展覧会

#### 企画展示室

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) ～ 二月二十二日(月)

ホノルル美術館名品展

二月二十日(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

一月二二日(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)

一月一七日(火) ～ 一月二五日(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

一月一七日(火) ～ 一月二五日(日)

桂ゆき展

一月一七日(火) ～ 三月

川原舜の写真

九月五日(火) ～ 二月二日(日)

中村正也の写真

一月一四日(火) ～ 一月二五日(日)

常磐とよ子の写真

一月一七日(火) ～ 三月二四日(日)

## ホノルル美術館名品展

ハワイ・ホノルル美術館は、一九二七年クック夫人によって創設されたハワイ唯一の総合美術館です。その設立趣旨は、アメリカ・アジア・ヨーロッパの文化を受け継ぐ人々が混在しているハワイならではの美術館を建て、新しい文化を創造していこうとするものでした。現在では三五〇〇点といわれる世界各国の美術品を収蔵していますが、とくにアジア関係の収集品はその質の高さに定評があります。

日本美術については浮世絵版画コレクシオンがとくに有名で、ボストン美術館・メトロポリタン美術館・シカゴ美術館・大英博物館とならんで、海外五大コレクシオンのひとつに数えられています。今回の展覧会は平安・鎌倉時代から江戸時代にかけての日本絵画一〇〇点を展示し、ホノルル美術館の日本絵画コレクションのエッセンスを紹介しようとするものです。とくに肉筆日本画はそのほとんどが日本初公開で、国内にあれば重要文化財クラスの貴重な作品が多数含まれる点でも深い意義があるものと思われま

## 山口県立美術館 ニュース

### 「天花」 第六三号

平成七年十二月一日発行  
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三十一  
☎〇八三九一二五七七七八

FAX 〇八三九一五七七九〇  
印刷 隣報社写真印刷株式会社