

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第68号

平成9年2月1日
発行山口県立美術館



三輪龍作「卑弥呼の書」

表紙作品解説

三輪龍作 1940(昭和15)～

卑弥呼の書

1991(平成3)年

陶 195.0×650.0×300.0cm

この作品は一九九一年に開催された「世界陶芸祭」のメイン展覧会である「変貌する陶芸——国際現代陶芸展」に出品された作品である。一九八八年から始められた「卑弥呼シリーズ」は「卑弥呼」「卑弥呼山」「卑弥呼の書」と展開し、「続・卑弥呼の書」で区切りがつけられる。この作品はそのシリーズのなかでも最大級の作品であり、「卑弥呼シリーズ」の代表作といえるだろう。

三輪龍作は一九六七年「ハイヒール」をつくり、東京芸術大学大学院を出る。これ以降、せきを切ったように活発な制作を展開する。基本的には萩焼の素材である土や釉を使用するが、時には金や原色の釉をつかい、極彩色のオブジェを焼いたりしている。のちに「オブジェ群」と呼ばれるようになるこれらの作品群は、三輪龍作の〈シユトルム・ウント・ドラック〉の時代の記念碑であり、〈パンドラの箱〉でもある。ここにはこれ以降展開する三輪龍作の作品のモチーフのほとんどを見ることが出来る。猥雑で禍^{まが}禍^{まが}しく、饒舌で毒毒しいそれらの作品群はそれゆえに陶の新しい地平を切りひらくものであった。

一九七九年の「第八回現代日本彫刻展」に「古代の人」を出品する。自身と夫人ふたりの墓という形をとったこの作品は〈シユトルム・ウント・ドラック〉の時代の終わりを告げるものであった。この頃、黒陶で「流沙の人」や「寂」などの作品も手がけている。「流沙の人」は砂漠で朽ちていく木彫仏をイメージし、「寂」は火災をかたどった台に能面を置いたものであった。これらの作品ではこ

の作家の第一の転換期に黒陶という技法を用いたことが注目される。

一九八一年「初咲展」が開かれる。この個展の図録で作家は「最近になって本格的に茶陶を始めた」と言い切っている。さらに「私は茶碗といえどもオブジェだと思っている」と続け、「あくまで私の分身を作ることが目的である」と言っている。江戸時代から続く伝統窯の長男として生まれた作家にとってオブジェをつくり続けた一〇数年は激しい葛藤の時代であったにちがいない。しかし時代は動いた。作家にも変化を自覚するなものかはじゅうぶん感じられた。図録のことばは意識の道すじのようなものであったろう。

翌年、「黒の風景展」でふたたびオブジェを提示する。ギリシア神殿の円柱をモチーフとした黒い柱と、唐草をあしらった白釉をたっぷりとかけた台座とのコントラストは強い造形的緊張感を見せた。この後茶陶を制作しながらも「白嶺シリーズ」や「翔シリーズ」などのオブジェも展開していく。これらは「黒の風景展」の図録に述べているように「今の私は私からの意志を出来るだけ明確に表明したく」制作されたものであろう。しかし、「明確」な反面、造形的にはものたりなさを感じさせた作品もあった。一九八八年、萩で「新愛液展」が開催された。画廊いっぱい生土がひらかったインパクトの強い作品であった。モチーフは初期の「LOVEシリーズ」の作品である。あの〈シユトルム・ウント・ドラック〉の時代のエネルギーを確認するかなような制作であった。そして、

同じ年に個展「卑弥呼展」を開催し、「卑弥呼シリーズ」が発表される。この作品では金の釉を主に、黒とのコントラストの強烈な作品群が提示された。金の釉は「古代の人」だけでなく、初期のオブジェ群のなかでもつかわれているし、ハイヒールの再制作の意味あいのある「愛のため」でもつかっているのだが、シリーズ全体を金でおすことは初めてである。

今回紹介している作品は、「卑弥呼山展」と「卑弥呼の書展」の間の時期に制作、出品されたものである。シリーズ全体が金と黒で統一された「卑弥呼シリーズ」のなかでは唯一の黒陶という異質な作品であり、世界陶芸祭という大イベントへの出品がじゅうぶんに意識されたものに見えるべきだろう。しかし、それだけではないことはいままで見えてきた作家の展開からも明らかであろう。初期のオブジェからつかわれている唇^{くちびる}女性器のモチーフを中心に配した巨大な書は、解読不能な文字で埋めつくされている。そして作品全体は強い崩壊感でおおわれている。作家は初期のオブジェ群で、激しい情念の表明を陶という世界で獲得した。そして「卑弥呼」というテーマにおいて、情念の世界を大きくスケールアップさせることに成功した。この作品のあと、「卑弥呼の書」「続・卑弥呼の書」と続き、「卑弥呼シリーズ」は終了する。そして、この作品は単に「卑弥呼シリーズ」の終了を予告しただけでなく、三輪龍作のさらなる転換期の到来も予告する作品となっているのである。

榎本徹(当館副館長)

ウーライ展—ベルリン/残像

ULAY —Berlin/Photogene

つつ、アブラモヴィッチと出会う以前のウーライがどのような活動をしていたのか、ここで概略を述べてみたい。

ウーライ、本名ウーヴェ・ライジーベン (Uwe Laysiepen) は第二次世界大戦さなかの一九四三年、ドイツのゾーリンゲンで生まれた。若いときから写真に興味を持ちはじめた彼は、発表を前提とした芸術作品という自覚をもたぬままにセルフ・ポートレートなどを撮影していたようである。この頃の彼はいわば実業家として活躍していたようで、ドイツではじめての二四時間営業のカラープリントラボを経営するなどしている。

ウーライの名前はマリナーナ・アブラモヴィッチとのパフォーマンスによって広く知られている。二人は一九七五年に出会って以来、世界各地でパフォーマンスを行ってきたが、一九八八年からはそれぞれ別個に活動を行うようになった。今回の山口県立美術館で開催される展覧会はウーライの写真「ヴィデオ・スライド・インスタレーション」による個展である。彼と写真の結びつきは、アブラモヴィッチとのパフォーマンス活動開始以前にさかのぼるものである。そこで、ウーライの経歴に即して彼と写真のかかわりを見

一九六八年、ウーライは突然それまでの仕事と生活を放擲し、プラハの映画と演劇の学校に入学しようと、当時のチェコスロヴァキアへ向かった。しかし国境はソ連軍に封鎖されていた。まさにソ連のチェコ侵攻の瞬間だったという。彼はそこに三日間滞在し、アムステルダムに行くことを決心した。アムステルダムはドイツとは全くちがって、とても自由で、アナキーな精神が支配的だったと後に述懐している。当時のアムステルダムでは、プロヴォ (Provo) と呼ばれる若者たちが活発に活動していた。プロヴォとは、Provocation (挑発・刺激) からきた名前であり、ウーライの説明によれば、彼らはさまざまなエコロジ的な問題に対して建設的な意見を抱く言葉のいい意味でのアナキストたちだったという。このプロヴォ活動への参加、そしてその後ケルンのアカデミーへの入学、そこでユルゲン・クラウケとの出会いをきっかけに、ウーライのなかで芸術という概

念とアヴァンギャルドという概念が結びついてゆくのである。この頃を回想して彼は、芸術とはまじめに取り組むべきものでありながら体制に順応することを要求されないものであることを学び、「私は美術史を学ぶことなく、芸術と関わり始めたのだ」と述べている。

クラウケは当時トランスヴェステイズム (服装倒錯) に興味をもっており、アロンドロギエノス的でエロティックなドロッキングを日々描いていた。そのクラウケの様子をウーライは一年近くポラロイドで撮影し続けた。後にクラウケのドロッキングとウーライの写真を組み合わせて一冊の本とし、『イッチ&イッチ (私と私)』というタイトルをつけて出版している。ウーライもまたトランスヴェステイズムに興味をもち、トランスヴェステイト (服装倒錯者) たちの集まりに参加していた。いわば最も反近代社会的なタブーとして隠蔽されていた性の部分に関わりながら、自分の存在の原点を探るような写真を撮影し続けた。

ウーライがはじめてギャラリーで写真を発表したのは一九七四年だった。誰も正確に発音してくれない自分の姓名から「C」と「D」を取り出して作った「CD」(ウーライ) という名を彼が名乗るのもこの年からである。さて、この画廊でウーライが発表した写真は、例のトランスヴェステイトたちの写真であったが、観衆たちはこれらを見ても興味本位の反応しか示さず、彼は大きな失望を味わった。二度と画廊で自分の写真を展示することはしないとまで誓ったという。しかしながら、このときの観衆との不幸な出会いから興

味深いパフォーマンス「写真の死 (Photogen)」が生まれたのである。それは以下のようなものであった。

ごくわずかな光だけが与えられた部屋の壁に、等身大でもある九枚の大きな写真が掛けられている。実はこの写真は定着処理がなされていない。薄暗い会場に観衆が集まると、展示会場のハロゲンライトが点灯される。すると定着処理がなされていない湿ったままの写真は、観衆の目の前でみるみる感光して黒くなってしまう。この間の観衆の驚く様子は写真に記録される。さてその後、続「写真の死」が同じ薄暗い会場で開かれる。壁には前回に真つ黒に変わってしまった九枚の大きな写真が掛けられている。部屋の真ん中にはテーブルがあって、その上に前回の「写真の死」の様子を写した写真のポートフォリオが置かれている。やってきた観衆は机の上にあるライトをつけてポートフォリオを見ることができ、このなかの写真がまたもや定着処理されておらず、観衆の目の前で感光して真つ黒くなってしまうのである。

このパフォーマンスは、ウーライが自分の写真についてどのように考えを変えていったかを知るうえで重要なものである。この頃ウーライは以下のようなことに気づいたと述べている。すなわち、社会的にタブー視されているようなきわめて特殊な領域のなかに自分をおいてセルフ・ポートレートを撮ったとしても、それはカメラの前で意識的に変身した自分を見せているだけであって、そのような変身は誰にでも可能である、と。むしろもつと偶然的な要素、たとえばその場に



「残像」 1996



「残像」 1996



「残像」 1994



「残像」 1994-95

居合わせている観衆を取り込んで、写真イメージを作り出すということ、つまり写真を用いた一種のパフォーマンスを行うおうと考えたのである。その意味で、「写真の死」は大きな転換点となった。

このパフォーマンスを行った翌年の一九七五年暮れ、ウーライはマリーナ・アブラモヴィッチとアムステルダムで出会う。さらにその翌年一九七六年二月一日、ウーライはパフォーマンス史上特筆すべき「行為」を行った。それは、ベルリンの国立美術館にあったシュピッツヴェークの〈貧しき詩人〉という作品を展示室から館外に無断持ち出して、トル

コ人の労働者のアパートに運び込みその壁に掛けたところを、館長に連絡して取りに来てもらうというものだった。この「行為」はアブラモヴィッチの他数人の協力者たちによって周到に撮影されていた。シュピッツヴェークのこの作品はドイツで最も広く知られている作品のひとつである。ウーライも小学校の教科書のカラー写真で知ったと述べている。また、シュピッツヴェークはヒトラーが好んでいた画家としても知られている。

ウーライはこの〈貧しき詩人〉をドイツ的精神の代表としてとらえた。そしてそれをドイツ社会から排斥されつつあるトルコ人労働者の住宅に不意に持ち込んだのである。ドイツ的精神のシンボルは外国人労働者（ガスト・アルバイター）の問題と強引にシヨートさせられ、ナチを想起させるドイツの暗いナシヨナリズムの姿が火花として散ったのである。この「行為」を報道した最初の新聞には、極左グループの犯行であるとの見出しが

載った。しかし弁護士らによって、窃盗ではなく芸術的行為であったと発表されると、今度は狂人による犯行というようない見出しに変わった。裁判の後、彼は罰金を支払った。このことによって無断で持ち出したこと、すなわち盗み出すという犯罪的な行為については法的な決着がなされた。しかし、この強引な「行為」の放った激しい火花は、ドイツのナシヨナリズム（とりわけ現在ではネオ・ナチの問題へと先鋭化している）の影を多くの人々の心に焼き付けたのではないだろうか。

さて、この「行為」から二〇年後の一九九六年三月、ウーライはベルリンで個展を開催した。この展覧会には一九九四年から一九九六年までの三四点の写真作品やスライド・インスタレーションが展示され、巨大なカメラ・オブスキュラに見立てられた部屋も設けられるなど大がかりなものだった。彼が被写体として選んだ建築物はいずれも無数の生々しい弾痕をとどめ、いまなお第二次世界大戦の激しかった市街戦の様子を伝えるものばかりである。なかには、その建物をバツクにEU諸国の国旗が風にたなびいているところを写した作品もある。彼の作品は、太陽を見て目を閉じるとその黒い残像が臉の裏側に残る現象と同じ意味で、「Photogae（残像）」と名づけられている。

つまり作品の色彩は反転させられており、まさに明るさと色相が反転したネガとしての残像となっているのである。したがって、たとえば国旗の作品のなかで赤と白のオーストリア国旗のように写っている旗も、実は黒とシヤンの旗の色の反

転像であることに気づくだろう。また、青地に白い星が円形に並ぶEUの旗も、実は黄色地に黒の星が並ぶ旗の反転像である。撮影のときに実際に風にたなびいていたこれらの不思議な色の旗を見ても、人々はひよつとしたら自分たちの知らないどこかの国と民族が独立して新たに定められた旗だと思っただかもしれない。というのも、いわゆる冷戦構造が崩壊した今、次々と民族の独立がうたわれて新しい国と民族を代表する旗が誕生したのをわれわれは知っているからである。政治的対立の壁が劇的に崩れ去ったベルリンで新しい旗を振ることは、資本主義対社会主義という対立構造のかけに隠されていた民族問題の顕在化が主張されているとも見えたかもしれない。しかしながら反転させられた「残像」にはまぎれもなくEU各国の旗が見えるのであって、ここに私たちは問題の二重性を強く意識させられることになる。実質的に国境のない単一市場を形成しようとするEUの方向性は、逆から見ると、新たなナシヨナリズムの誕生に見えるという逆説を、ウーライの「残像」は見事に写し出している、といえるのではないだろうか。

（斎藤郁夫 当館学芸員）

*今回の展覧会は、ベルリンを舞台にヨーロッパのアイデンティティーを追求するウーライの活動を、日本ではじめて大規模で紹介するものである。出品作品は昨年のベルリンでの個展の構成をもとにして選ばれた。その内容は以下の通りである。

〈ベルリンー残像〉、一九九四―一九九六、Cタイプ・プリント、一〇三×一二五cm、二二点。

〈残像〉、一九七二―一九九六、Cタイプ・プリント、一〇三×一二五cm、五一点。

〈ベルリンー残像〉、一九九四―一九九五、Cタイプ・プリント、八五×一二五cm、四一点。

〈原行為〉、シュピッツヴェークの作品を持ち出した「行為」を撮影したヴィデオと二一枚の白黒写真によるインスタレーション。

〈当然、驚は犬を狩る〉、二台のスライド・プロジェクターから一六〇枚のスライドを次々と映写するスライド・インスタレーション。

*なお3月8日（土）12時より、美術館内の荷物用エレベーターを巨大なカメラ・オブスキュラに見立てて、そのなかで巨大な印刷紙に外部の映像を定着させるというパフォーマンスが行われる。同日16時より美術館講座室で、作家によるレクチャーが行われる。（タイトルは未定、英語・通訳あり。聴講料無料。）

▼会期 3月4日（火）～3月31日（月）

月曜休館。ただし最終日の31日は開館。

▼開館時間 午前9時～午後4時半（入館午後4時まで）

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

（ ）内は20名以上の団体料金

特集
第50回
県美展

県美展 変わる



県美展「純粋観客」―混沌を内包できるか、について―

下瀬信雄

―県美展は商売ではないので正確には「観覧者」とでもいうのだろうか。でも入場料なんかとっているから「客」でいいのか、というのがこの項のテーマなのである。―

しかし今さらなんだな、という気がしないでもない。約一〇年に渡って運営委員の末席から県美展を見て来て、とうか携わって来て、やっとお役ご免、全員総入れ替で新体制スタートという所での原稿依頼。そこはそれ、帰って来たウルトラマン、さすらいの用心棒帰る！みたいなものである。第一作の熱気からはトーンダウンしていることは否めない。

もういいや、と思わなくもないくらいだから私の書く内容も当時とくらべるとだいぶ力のぬけたものになっているだろう。

映画のシリーズ化はお客が入るかぎり

続くが、これが「美術展」になると、まあ見渡しても解散の時期を見失ったとしか言いようがない。いやいやあれはあれで儲かっているのかしら。

自慢じゃないが私なんぞ「会」は山ほど作って次々つぶした。わずか一回で解散というのが一番多い。それを思うと硬直した体制のなかで改革を行うことがいかに大変かがよくわかる。

「中興の祖」たちこそ創始者たちより大変なのだ。おしむらくは彼らの多大な功績はなかなか評価されないし、知名度も創始者には遠くおよばない。割に合わない商売なのだ。運営委員の皆様ごころうさん。

◇ ◇ ◇
というわけで久しぶりに「当事者」というのをぬきにして「観覧者」として県美展を見に行った。

(とは言っても、本当は原稿の依頼があったからでもある)

シンポジウムにも参加した。

シンポジウムもなかなか熱気があり良かった。ここでは「運営委員が審査会場やシンポジウムに全員参加しないから不満だ」という声など聞かれたが、旧運営委員としてはいささか気になったことも事実である。運営委員はその見識で運営全般にあたるが、必ずしも全員出る必要はないと思うからだ。私のように浅学非才なものとは別として、そんな場所にいる必要はなく、もつと別の作家活動や研究を通して運営に貢献できる人もいるはずである。「まあ見なくてもわかるさ」というくらいの運営委員であってほしいと思う。

◇ ◇ ◇
前おきが長くなつてしまった。前おきだけで終わりそう。序文だけを集めて小説にしたものとか、制作前の準備室とかが作品になった今回のワークショップとかの例もある。妙な構成も現代的と思つてゆるしてもらおう。

さて、県美展を見た感想は、すつきり

していてちょうど見やすいし、この展覧会のコンセプトも明快になっていて作品を鑑賞するにはなかなか良い。これなら疲れない。

公募展特有の雑多さが感じられず、ややスマートになりすぎた気がしないでもないが、ホッとした気になって見れるのは良いことだ。

見終わって誰かに言われて気付いたが、そういえば書の作品が一点もなかった。まあ見る人は何が飾ってあるかを見るのではなくて、どんな感銘を受けたかが問題なのであるから……。少なくとも私は気にならなかった。

今回は公開審査にしたそう。立ち合った人に聞いて見た所、自分の作品や関係者の作品の落選が決まると、ハーツという溜息とともに次々といなくなつていったそう。

そうなのか、公開審査とは自分の作品が運よく当たったか不運にも落ちたかを早目に知ろうと見に行くところなのだ。

そうすると、この展覧会を見に来る人たちというのは、あれはどんなお客なんだろう。展覧会に純粋に「美術」を見に来る観客を純粋観客とかりに呼ぶなら、こちらは純粋観客ではなくて、いわゆる「関係者」という名のお客なんだろうか。日本武道館のコンサート、歌舞伎座の顔見世興行、公民館のおけいこ発表会、折詰め付きの義太夫鑑賞(*)とだんだん「関係者」の占める割合が多くなつていく。

こんど県美展の「関係者割合」というのを調べて見るとおもしろいかもしれない。

作者、落選者、作家の家族、作家の師弟、作家の友人、作家のファン、業者、主催者、関係者、美術ファン、他に行く所もないので、とても分けてみようか。

多くの県美展がかくも雑多な飾りつけをしているのは「関係者」を増やすためなのかもしれない。

こうした関係者が求める美術展といわゆる純粋観客が求める美術展にはたしかに大きな差があることは事実である。

さて視点を開催者当局に転じてみよう。こちらについては、税金を使っておこなうこの手の公立の美術展に、ある特定の（この場合、現代アート作品としての文脈を持ったもの）でも言えば良いのだろう。作家たちにも光をあてるといことが果たして最善なのだろうかという疑問がないでもない。

いつの時代もそうだと思うが、荒削りで未完成、今までの成熟したシステムに合わせるもの、何かわけのわからない混沌としたものなから次の時代を担うものが生まれて来たのではないのか。

運営する側はとにかくつきりとさせて、突出はしなくとも等し並みに質を高めたい。という願望が働くことも否めないのだが、私は、いつも矛盾を内包した展覧会であってほしいと思う。

山口の県美展がこれまでそれなりに評価されて来たのは、なにも現代アートの文脈におさまる作品にのみ審査の基準をしばって雑多なものを切り捨てたことにあったのではないはずだ。それが評価された最大の眼目は、ほとんど他県（まあどここの県とは言わないけれど）のどうにもならない肥大化した、それこそ「関係者」

者」だけで運営されてきた県美展スタイルから大いに脱皮した、というべきか脱皮し得たことにあつたのだ。

他県の県美展は多くは派閥のボスたちの集まりで賞を分け合うための儀式という色合いが濃く、必然的に三段掛け、五段掛け、天井までとどこうか、というほどの作品群と足の踏み場のないほどの構成にならざるを得ない。

こうなると予算のことからはじまって、もうじき賞がもたらえて、その内、「会友」とか「招待者」になれて、という大ピラミッド構造のゆえにもう改革は絶望的になる。誰もがやめさせられないのだ。今の日本が豊かなうちは。

つまり、それにくらべれば山口県は多少のアイデンティティがある。ということなのであって、これは美術館での開催とキューレーターという専門職の参加に負っている所が多分にある。しかし、それゆえにこそ同時に今後の問題をも内包していることを言っておきたいのだ。企画展と公募展とは、多少よって立つ場所が違うようにも思えるからだ。

つまり山口式の県美展スタイルで考えておかねばならないのは、企画性と公募展的性質の両方をそのどちらも生かして使うそのかねあいの問題なのである。これはとくに運営や審査にかかわる方がつねに考えていたいただきたい問題である。

よく「どうしたら良いか?」「お前はどうかしたいのか?」と聞かれるが、実は今の状態というのは私たちがはじめてむかえる前例なき事態なのである。つまり

はお手本がない。多分今までのように欧米にもどこにも先例があるわけではないだろう。この国の美術愛好家たちの広がりやプロとアマの区別のないくらい雑多で、職人と作家のあいだでさえ又区別しようがない。

やはり雑多な人たちが皆さんでじっくり考えて下さい。という他はないだろう。

ただこれからのことを考える指針として「誰のための県美展か」ということと「そもそも芸術とは何なのか」というふたつの問いに行きつくと思う。ここをぬきにして展覧会は語れないからだ。いつの時代も時代の文脈を理解できない人々を差別して来たし、今のアートシーンにも何らかの必然性はあるのだから、やはりアートとは小手先の技術ではない、もつと深い所から生まれるものだと思うからだ。



映画の悪役はなかなかたばららない。たしか前作で死んだはずなのによみがえってピンピンしている。ダイナマイトで死んだネコだって何度も登場する。やはりあれは不思議なものだ。あまりやれば飽きられるのでこの辺でやめよう。

旧運営委員は死なず、ただ去りゆくのみ。という所だろうか。

*古典落語の演目の一つ。大店の旦那芸の義太夫のあまりの声に聞くものがない。死人まで出る。しかたなく折詰めで釣って聞かせる咄。さしづめ「俺のおごりでカラオケ行こう」という所。

(しもせのおお 県美展元運営委員)

美術展「見る」ことや「地域」を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

山口県美展「見る」ことや「地域」を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

目を迎えること、地域を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

今回で50回目を迎えること、地域を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

「見る」ことや「地域」を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

目を迎えること、地域を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

今回で50回目を迎えること、地域を育てる文化を体験する作品を出品する方を加えて、

ポランティアを終えて

笠岡伯子

「県美展変わる!」本当に変わるのでしょうか? 私は昨年までの県美展を全く知らないもので、実のところよく分かりません。でも、県美展という場が地域に深く根ざしているものであり、それが今年、大いに盛り上がったのではないかと感じています。ポランティアとして参加しようと思つて、今までの県美展を知らないだけに不安ももちろんありましたが、それ以前に、その県美展が変わるといわれてもピンとこなかったというのが本音です。ただ、ポランティアという場を通して、美術館の裏側を少し覗かせてもらい、楽しみたいと思つて参加しました。

ポランティアの主な仕事はワークシートの作成と観覧にきた人と接するワークシートの二つでした。ワークシートの作成には苦労しましたが、とても面白い作業でした。本番前に行った収蔵作品

でのトレーニングも含め、自分がその作品をどうとらえ、何を感じているかを改めて知ることができたと思います。作品を何となく眺めて通り過ぎるのではなく、もっとゆっくり撫で回すように見つめる。そうすることでその作品にもっともっと近づくことができる。それがすごく楽しく感じたのです。だからワークシヨップで見に来たお客さんに接するときも、自分がワークシートを作成していくときに感じたような面白さを分かってもらいたいという気持ちが大きくありました。

実際に接していくと、ワークシートに共感してその人なりの作品の楽しみ方を見つけ、作品に入っていくくださる人も大勢いらっしゃいましたが、ワークシートが読みにくいとか、県美展の体制が悪いとかいう批判も多くあり、残念でした。批判されるべき点も多くあるとは思いますが、そういった点にだけ注目してもらいたくはありません。作品を見てほしいのです。県美展という地域に根ざした展覧会だからこそ、作品への接し方などといった芸術の楽しみ方というものを知ってもらうことが、私たちがワークシヨップで取り上げてきた問題だったと思っています。書の作品が入選していないとか目に見えているところだけで県美展をとらえてもらいたくはなかったのです。

「県美展変わる！」人びとが大きく注目したことは確かです。今回の県美展をきっかけにして人々が意見を出し合っていくことができばよいと思います。体制に対する考え方はそれぞれあるでしょうが、芸術を深めていこうというところ

は同じでしょう。今までの県美展では入選したかしないかというところばかりが注目されてきたのではないのでしょうか？

そして、今回からはそんな県美展を変えていこうとしたのだと思います。なぜ県美展を変えようとしているかを多くの人に知ってもらいたいと思います。地域で芸術を深めていく役割が県美展にはあると思います。その県美展で取り上げられることが入・落選の差だとか事務的な体制だとかだけでは物足りません。そこに展示されている作品を通して芸術について考えていくことが大切なのではないでしょうか？ 芸術について考えていく場として県美展をとらえてもらうことができるようになればよいと思います。

(かさおかのりこ 第五〇回山口県美展
ポランティア 山口大学人文学部三年生)

ポランティアを終えて

表絵美子

ひとつの作品の前に足を止め、それを見つめる。何が描かれているのか、どのような形をしているか、何色をしているかを詳しく観察する。それはどのような感情を呼び起こすものなのか。何かを連想したりして感情を言葉に変え自覚する。あるいはなぜ作者がこの作品を作ったのかを考えたりする。この過程を言葉にして文章に書いたり、会話してみる。

ワークシートを作成するにあたって、私たちポランティアはこの行為を繰り返

し練習を重ねた。私はそれまで美術館へ行き、作品を目の前に行きながら自分に自分が作品を見ていなかったのか、ということを実感させられた。ポランティアをして学んだことはたくさんあったのだが、ワークシート作りは私にとって最も良い経験になったように思う。なぜなら最初に述べたやり方を通して作品をよく見るようになったからだ。一冊の本を読むように一つの作品を眺めることのおもしろさを知ることができた。

今回の県美展にかぎらず、普段、美術館へ行くとき必ずといってよいほど抽象芸術を目にする。何が描いてあるのかさっぱり分からない。すがりつくように題をみると、「無題」となっていることさえある。結局、「明るい」とか「きれい」といった簡単な形容詞で終わらしていたことが私自身多かった。あるいは具象画にしても、花なら花、人物なら人物が描かれているのを確認して安心していた気がする。美術館に来て、このような見方をしている人はけっこう多いのではないだろうか。実際、抽象画の前で「なんかよく分からない」と言っただけに次の作品へと足を運ぶ人はよく見かける。こういう人に作品をもっとじっくり見てもらおう、そのための手がかりとして具体的な誰かの視点を表してみたらどうだ、というのワークシートの一番のねらいであった。

さらに二番目のねらいは自分の感じ方を自覚し、明確にすることだ。黙って独りで作品をただ眺めていても自分の感じていることを明確に意識するのはなかなか難しい作業だ。頭の中で言語化したり、

他人と会話してみないと、せっかく何かを感じたとしてもすぐに忘れてしまう。もっとも感情を言葉という抽象的な道具を使ってびったり表現するには厳密には詩人でないかぎり不可能に近い。しかしそういった努力をしないことには自己の感情を認識するのは難しい。ワークシートを読んで、同調したり否定したりすることが個人の意識を深めるきっかけになればいいなと思った。

また、ワークシートは作品理解の回答ではあり得ないことも重要だ。ひとつの仮りの視点であり、今回の私たちのワークシートはそういった主観的な手がかりのみを提示していた。しかし作品のなかにはその作品ができるに至った背景や客観的な事実を手がかりとして与えられればより考えが深まるものもある。作品の形式が変化すればするほど、そのための手がかりの在り方も変化する必要があるのではないかと考えさせられた。

また、ワークシートとは別に実際に作品の前で初対面の来場者の方がたと話をしてみただけだが、こちらは後になって多くの反省点を含んでいたことに気付いた。会話の仕方、つまり、手がかりをどのように会話にとりいれるのか、とか相手の思考をいかに促すかなど、経験を積みまなければならぬ問題があったように思う。本当のポランティアは人のためにするものではないというけれど、まさに今回のポランティアは自分自身の勉強になった。この経験は今後も活かしてゆきたいと思う。

(おもてえみこ 第五〇回山口県美展ポランティア 山口大学人文学部一年生)

聞き取り 香月泰男

坂倉秀典氏にシベリア・シリーズについて聞く(三)

平成八年三月一三日から一五日にかけて関係者の方々に懸案の聞き取り調査を実施した。そのなかからこれまで連載で三隅町立香月美術館長坂倉秀典氏にお尋ねした成果の一部を紹介してきた。今回は最終回。

安井 さて、これまでシベリア・シリーズのマチエールを中心にうかがってききましたが、シベリア関係の作品は、昭和三年の《北へ西へ》《タモイ》《一九四五》の三作をひとつの節目にしてあとは急展開していきますね。この三作で様式もマチエールも完成し、あとはモチーフを積み上げていくなかでしだいに連作としての体裁へとまとまっていく経緯がうかがえます。ただ、この様式とマチエールは、それより一年前にすでに《告別》と《奇術》で完成していると私は思うのですが、この《告別》が制作されたころについてなにかご記憶がありますか。

《告別》関連

坂倉 《告別》は、描かれはじめたころは画面下の手と水仙はなかったですね。それからしばらくして手が描かれ、ついではばらくして水仙が描き加えられた。

安井 水仙は最後に追加されたのですか。この絵は、先生の師にあたる梅原龍三郎の子息の成四さんが亡くなられたのでその追悼に描いたとご自身書いておられますね。そのため水仙(ナルシサス=成四)を描き入れたとも書いておられますが、

この着想は絵がかなり進行したのちに思いつかれたということですかね。

坂倉 たしかに制作の動機はそうですが、ただ手と水仙は最後に出てきたように記憶していますがね。

安井 《告別》ではもうマチエールは完全にできていますね。

坂倉 ここではもうできています。安井 顔もほとんどシベリア・シリーズの顔だと思えますが……。それと、このころにはもう《北へ西へ》にも着手されていたと考えるのですが、五〇号を横に並べて一方で《告別》を描き、もう一方で《北へ西へ》を描いておられたというようない記憶はありませんか。

坂倉 香月先生は晩年は別ですが、大作を二点並べて同時並行して制作されるという事はなかったと記憶しています。というのは、大作は年に一、二点描けばよいというのが先生の主義でしたから。しかし、《告別》と《北へ西へ》は制作年は一年くらいしか違いませんか。あの《北へ西へ》ができたころは、タドシみたい顔で、いよいよ変な絵を、先生、描かれたなあと思っただけでしたがね。このころの顔は、私たちもよく真似をして描きましたよ。

安井 この顔をつくる上で参考になった

のはヨーロッパのゴチック彫刻だった云々と『私のシベリヤ』で書いておられるでしょう。そのあたりのことなどは聞いておられませんか。

坂倉 私は、この顔が生まれる前にどんなものを参考にされたのがよく分らないのですよ。ただ中世のゴチック彫刻を研究しておられたころ、自画像と自分の手をたくさん描いておられました。このふたつが描ければ絵は描けると言っておられた。それでシベリア・シリーズの顔はゴチック彫刻を参考にしながら自画像から生まれたものと思います。《タモイ》中の人物の顔は先生の顔によく似ていましたしね。だけど《告別》の人物の顔はまだ様式化の途中の顔です。このくらい顔だったらまだ誰でも描けますわね。写実の域をそんなに越えてないと思いますよ。これを煮詰めてああいいう顔(《北へ西へ》)になっていくんです。

素描様式の変化

安井 なるほどですね。今回は、結局、シベリア・シリーズ前史のお話をうかがうだけで終わりそうですが、これまでみてきたこと以外にもうひとつ気になるの

は、水彩・素描のことです。

ちょうど油絵のほうが一九五〇年代を通じて戦前の様式からしだいにシベリア・シリーズの様式へと変化していくのとはほぼ時期を同じくして素描という水彩のほうも水彩から墨彩というのでしょうか、独特の様式に変化していきますね。シリーズの黒は木炭ですが、こちらの黒は墨の黒です。この変化のところでご記憶にあることを教えてくださいませんか。

素描展示室で

安井 私は香月先生独特の墨の素描を「着色素描」とよんでいましたが、香月美術館では、この素描がでてくる前の一九五〇年代までの素描、つまり鉛筆やクレヨンでスケッチした上に水彩をおくオーソドックスな素描を「鉛筆・着色素描」、墨彩を使った六〇年代以降を「墨・着色素描」とよんでおられますね。

坂倉 そうです。墨のデッサンという意味でね。それまでの素描は、普通の水彩絵具で描いてあります。はじめ鉛筆で素描してその上にクレヨン、そして透明水彩絵具を置いていくという方法です(図①)。つぎに墨に移行しますが、その間に過渡期の作品があります。焼魚、ふくろう、鯉(図②)などですね。昭和三二―三三年の作品です。

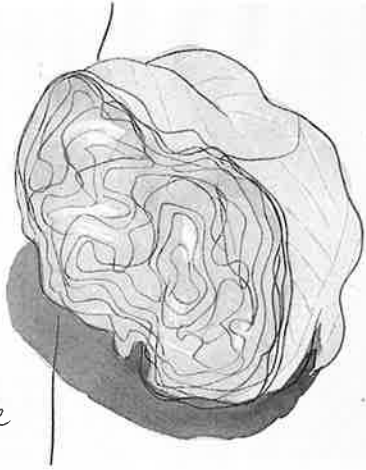
墨のデッサン

安井 そうすると、時期的にみてそうなのですが、墨のデッサンが出てくるのはやはり昭和三二―三三年の第一回渡欧体

験と関係するのでしょうか。

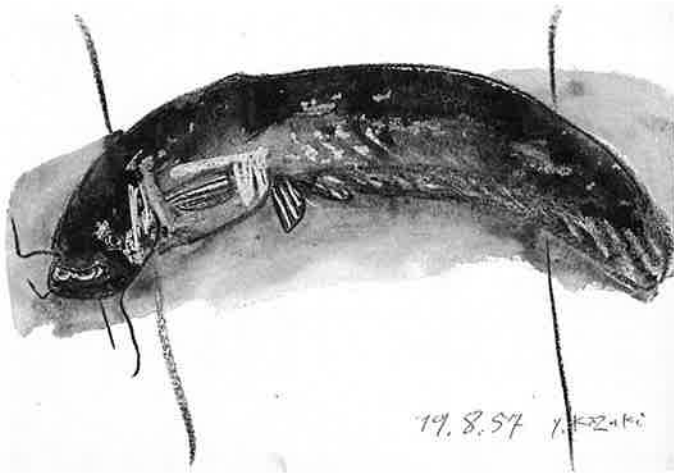
坂倉 そうだと思えます。先生の素描は、液欧を境にしてセビヤあるいはバントアンバーを使った鉛筆水彩デッサンに変わっています。恐らくヨーロッパのモノクロームの絵に感化されたことによる変化だと思いますが、それが先にあげた移行期の作品です。そしてこれをステップにして墨のデッサンが出てきます。墨のデッサンが出てくるのは、早いものでは昭和三四年の作品がありますが、油がのってくるのは昭和三七年以降ですかね。安井 技法的にもそれまでの素描とはまったく違ってきますね。

坂倉 違ってくるんです。それまでの水彩スケッチは、これはどっちかといえば写生です。ものを見て描く。ところが、墨の



22.7.56 sk

①キャベツ 昭和31年 香月美術館蔵



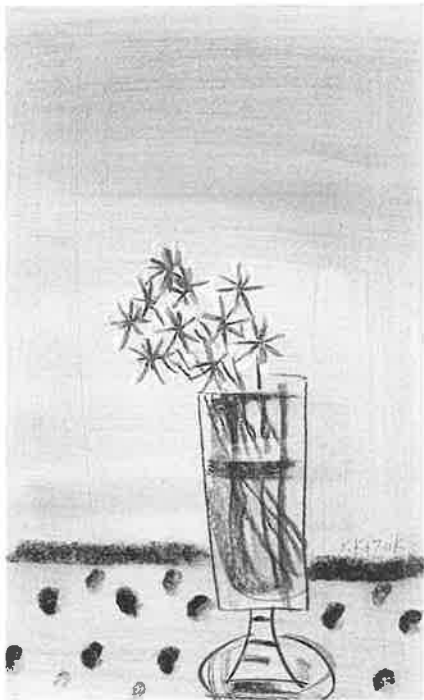
②鯰 昭和32年 香月美術館美術館蔵

デッサンの制作期になると、ものをちよつと見ただけで先生の頭のなかにピシッとそのものが焼きつくわけですね。それから、そのモチーフの代表的な色、一、二色をクレヨンから選んで、それをもつて紙の上に、当たり、つまり花びらなど大事なところを色づけしていく。それができたのちに、今度は硯に墨をすつて、その墨を西洋皿のようなものに移し、適当な濃度に薄めて大きな刷毛でバックをバートと塗られるわけです。そうすることで紙を湿らせることとバックを作るということの両方が同時にできるわけです。そして、その墨が画用紙のなかに適当になじんでいく頃合をみはからって、今まですり用に使っていた角墨を使って、今度はモチーフの残りやアウトライン、

つまり茎や葉を描いていったり、花瓶を描いたりして全体を仕上げていくのです。頭のなかに浮かんでいるものを吐きだすように一気に描いておられた。安井 紙が濡れているうちだから角墨にふくまれるニカワ分が融けて紙にくっつくわけですね。坂倉 そうです。だからモタモタしていると、はじめに紙の上に刷毛で塗った薄墨が乾いてしまつて、角墨の線が紙に着かなくなるんですね。下が濡れているからこの墨が着くわけですからね。だから先生が描かれたものでは、一枚の絵ができるのに五分としてかかっていません。これを私たちが真似をして描くとね、時間がかかりすぎて、しまいいは乾いて墨がつかんようになる。

安井 洋画のデッサンと日本画の水墨画の方法の両方から来る発想ですね。

坂倉 そうですね。この墨のデッサンは、香月先生が創りあげられた技法です。こういう描き方をしたのは後にも先にも先生ひとりです。



③レンゲ草 昭和32~41年 香月美術館蔵

すわね。だからこういう描き方をするとすぐに香月の真似だということになる。安井 たとえばこの《かまきり》の触覚の線は角墨の角っこを使っていた。坂倉 習字をするときに使う大きな角墨、あれの角の先端を使つてますね。角墨の使い方でいろんな表現ができるんですね。たとえば大きな線を描くときは、ちよつと硯の上で墨をするようなやり方で角墨の斜めにチビッている面の部分で押しつけるようにしてひいたり、細い線は、先端の尖つたところを使う。まだまだシャープな線が必要なときには金槌で角墨を割つてその先端でひくという具合です。たとえばこのレンゲ草のテーブルの部分(図③)は、角墨の面の部分を使つてきたものですね。ハンコを押すように。安井 昭和五六年の香月泰男とその造形と抒情の軌跡―展を企画したとき図録の作品カタログにこの墨のデッサンのシャープな線が何で引かれているのか書きようがなく坂倉先生にお尋ねしてやつとその技法が判ったことがあります。そのときその線が角墨の角っこで引かれ

ていることにも驚きましたが、使っている画材がクレヨンといい角墨といいこの家庭にもあるものを使われていること、そんな誰もが使っている画材であるにもかかわらずどうしてこんな表現が生まれるのか、そんなことに感心したというか感動した記憶があります。どこにでもある画材で花や昆虫などにどこにでもある素材を描くのに、描かれたものは、どこにでもは決してない表現になっている。デッサン力はいうまでもありませんが、その卓抜した発明力というか応用力、発想力や着想力に感激しました。

坂倉 たしかにそうですね。しかも、先生はその角墨にしても数種類しかもっておられなかった。極端な言い方をすれば墨のデッサンにみられるいろいろな表現は一本の角墨のいろいろな使い方から生まれているのですね。

安井 失敗というのは無かったんですか。
坂倉 うん、そりゃこういうのも、たくさん描かれていたからうまくいかないのがあります。だけれども半分までは無かったですね。一〇枚描いたら、何でしようね止まるのは五枚くらいですかね。とにかく、こういうものはまとめて一気に描いておられた。だから、同じような図柄のものもいっぱいある。描く視点や構図は少しづつ変化しています。

安井 技法が判ってしまおうとそれこそコロンブスの卵で真似もできそうですが。
坂倉 そうですね。しかし、一見すると真似はしやすいのだが、単純な技法だからこそ真似は至難のわざです。他人がまねしたものは、それこそ一見で判るはずですが。デッサン力がともなわれないから。

「一瞬一生」

坂倉 それと真似ができないもうひとつの理由は、気迫ですね。香月先生はよく言われていた。「これはのお、画面に向かつて敵とたたかっているような気持ちで描きよるんじや。とにかく真剣勝負をしよるんじや。」と。だからわずかに五分で完成するんですね。「絵というのは時間をかけたから、いい絵ができるというものではない。とにかく短時間に一瞬のあいだに勝負する。自分の今まで培ってきたものの全部を賭けて一瞬のあいだに勝負する。そういう気持ちで描かないといいものではない」と言っておられたですね。だから、墨のデッサンをされるときは決して他人はアトリエには入れられなかった。気が散っては絵にならないからです。私はそばにいても気にならなかったとみえて、その現場を見るのができました。これを描かれるときは目の色が違っていた。これが香月先生の言う「一瞬一生」という境地でしょうね。

安井 シベリア・シリーズの制作でもそうですが、墨のデッサンも「一瞬一生」が貫いているのですね。
ところで、こうした墨のデッサンとくらべると、同じ時期のものでも海外に取材されたものは、とたんに色調が明るくなるでしょう。

坂倉 そうですね。ヨーロッパに行かれたときなどにはね。ただこれはスケッチですからね。ほんの軽い気持ちの水彩画ですよ。アトリエでの堅苦しい制作からの開放感から楽しんで描かれた素描です。

逆に墨のデッサンはどっちかというところブローに近いもんじやからね。本当に真剣勝負の絵ですね。

安井 あまりに対照的ですが。
坂倉 どちらも香月先生なのでしようね。先生はとにかく何でもやれた。天才でした。そのなかでも香月泰勇以外の誰もがなし得なかった画業を取ってあげれば、シベリア・シリーズと今あげた墨のデッサンでしようね。このふたつは恐らく日本洋画壇の二大金字塔だと私は考えていますがね。

安井 貴重な記録になりました。ありがとうございます。つぎの機会には、シベリア・シリーズの画稿についてご記憶のあるかぎりでお話をお聞きできればと思います。

美術館から

これからの展覧会

二紀会展 二月一日～二月九日

山口大学卒業制作展

二月一三日～二月一六日

山口芸術短期大学卒業制作展

二月二〇日～二月二三日

ウーライ展 三月四日～三月三十一日

これからの常設展

第一常設展示室

● 絵画展示室 (香月泰勇室)
シベリア・シリーズ III
一月六日～二月二日

シベリア・シリーズ IV
二月四日～四月二七日

● 絵画展示室 (小林和作室)
戦後日本画の変革
一月六日～二月二日

松澤有展 二月四日～四月二七日

● 郷土工芸室
現代の萩焼 一月六日～二月二日
現代の陶芸 二月四日～四月二七日

● 資料展示室
戦後日本画の変革
一月六日～二月二日

松澤有展 二月四日～四月二七日

第二常設展示室

特別展使用のため休室

山口県立美術館 ニュース
「天花」 第六八号
平成九年二月一日発行

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 〇八三九一五七七七九〇

印刷 隣報社写真印刷株式会社