

山口県立美術館ニュース

# 天花

第72号

TENGE

平成10年3月1日



# 表紙作品解説

畠山 直哉

1958 (昭和33~)

LIME WORKS

1993 (平成5)

カラープリント・ラミネート加工・アルミ裏打ち・木製フレーム 77×151cm

《LIME WORKS》というタイトルをあえて翻訳するとすれば石灰工場となるだろうか。そこに写し出されているのは、日本国内のあちこちに見いだされる石灰工場やセメント工場である。山口県立美術館では、このシリーズのうち、大きく引き伸ばされ、アルミ板で裏打ちされた作品六点を所蔵している。

当館所蔵の《LIME WORKS》が制作された三年後の一九九六年には、やはり同じタイトルで初めての写真集が出版された。この写真集には、石灰工場やセメント工場のほかに、一九八七年から着手されたシリーズ《LIME HILLS》(石灰石の山)も同時に収録されているのだが、このシリーズもまた、石灰工場と同様、日本のあちこちに散在する石灰石鉱山を映し出したものである。

畠山の仕事の核は、石灰なのである。

とはいっても、畠山が石灰石偏執狂であるというわけではない。

また、石灰石採掘現場やその精製工場を撮影することを通じて、殊に採掘現場で日々刻々と山が削られていくといった自然破壊状況を撮影しているからといって、その環境破壊を糾弾しているわけではない。そして、ひとつこひとり写っていない工場を、無機質な空間として演出しているように見えるからといって、近代文明批判をしているわけでもない。

またその反対に、非人間的な無機質な空間の中に、いまだ見いだされたことのない美を見つけたとして、ここに声高にその新しさを主張しているというわけでもない。

ない。

畠山は透徹に、無機的な光景にせまっているかのようにみえる。ひたすらに機械的に。

時として、そういった手法のゆえに、彼が未来の新しい美をわたしたちにとつて未知の領域からひきずり出したのだという解釈を生み出すこともあったかもしれない。たとえば、未来都市を描いた漫画のなかに、彼が「LIME WORKS」のなかで見せてくれたイメージが引用されたこともあるのだ。

また、その作品にうつしだされるものが無機質であることや人が全く写し出されていないという特徴のゆえに、「ヒューマン・ヴァニシング・ポイント」(藤原新也)へと向かう写真家の一人に数え上げられることもある。その写真から現代の人間の病理を嗅ぎ取り、いま人間は「ヒトの水河期」へと向かっているのだというのである。

しかし、無機質なものが映し出されているからといって、その作品そのものが無機的だとは限らないし、人間が映し出されていないからといって、その作品がいつも非人間的だというわけでもない。むしろ、畠山の、厳格で精緻な構成にも関わらず画面全体に漂う甘美な光にふれたとき、そこにとても人間的な、それも感傷的な意味においての「ヒューマン」な感覚をすら、かいまみることもあるのではないだろうか。

昨年、畠山が木村伊兵衛賞を受賞したとき、彼は、なぜ石灰石の鉱山を撮るのかという問いに答えるかのようにこんな

ことを言っている。

「鉱山は、僕にとつての故郷と同じ意味を持っていきます。母と畑に行ったり、雨の中で仕事をしたりといった、自然との身体的な関係を保っていたあの時代のことを、僕は鉱山のたまたまにみているだけです。」

彼が石灰を写真に撮る契機は徹底的にヒューマンであり、ふるえるようにセンチメンタルでありさえするのだ。

ヒトが全く写っていないとしても、画面全体をつつみこむ光は、かえって、ヒトを官能的にものがたつてはいないだろうか。

無機質なものが映し出されているとはいっても、その工場建築は効率性や合理性を追求したはてに錯綜し、匂い立つような人間くささを発散してはいないだろうか。

もし、畠山の作品が「ヒトの水河期」に見えるとしたら、それは畠山自身がセンチメンリズムに流されないために用意したハードルなのである。

畠山は石灰という記憶を通して、センチメンリズムを濾過する。そして、無機質な空間ににじみ出てきたそれは、抑制が利いていて、かえって私達の時代のヒューマンリズムをうたっているのだ。

(河野通孝 当館研究員)

## 対話篇—菅木志雄展

Dialogue-Kishio Suga

菅木志雄は一九四四年に盛岡市に生まれた。多摩美術大学で斎藤義重教室に学び、在学中の六七年、シエル美術賞展で第一席に入選。六九年、『美術手帖』創刊二〇周年記念「芸術評論」募集に、桂川青の筆名で「転移空間（未来のノートから）」を応募、佳作入選を果たす。以後、個展、グループ展に多くの作品を発表し、七〇年代の美術をリードしてきた。当時、「もの派」と呼ばれる一群の作家たちが登場し、自然や人工の物質をそのままのかたちで提示することで、事物の根源的な姿を明らかにしようとした。菅木志雄はその「もの派」の基本的な態度と方法をほぼ現在まで持続させている希

有な作家である。すでに国内外で数多くの作品を発表し、最近では一九九五年に北九州市立美術館他で開催された「一九七〇年—物質と知覚—もの派と根源を問う作家たち」展に出品している。また、偶然ではあるが、当館で「対話篇—菅木志雄展」開催と同時に全国巡回の個展が開かれているのも、現在におけるこの作家の注目度の高さを示しているように思われる。

菅木志雄は難解な作家といわれた。「難解派」と呼ばれたこともあるようだが、おそらくそのことは「見えないものを見るようにする」という菅木志雄の基本的な造形的思考に関わっているように思われる（「D」一九九五年一月月号のインタビュー参照）。菅木志雄自身が語っているように、「ふつうは：見えているものでたいていはまかなえる」（同インタビュー）し、そもそも美術に関しては、近代美術は視覚性の問題のみを全面に押し出し、見えないものを描かず、また、作品に表現されたその見える形と色自体にのみ意味があると説明されてきた。常識化されてしまったこのような見方・考え方からすれば、「見えないもの」を見えるようにするという作品は、見慣れた美術とはかなりかけ離れたものとして目に映る他はないであろう。しかしこの菅木志雄のことばは、かつてのクレーが「芸術とは見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることである」と述べて、具象・抽象という単純な区分けを越えた作品を描いていたことを、どこかで想起させるものがあるように思える。音楽や文学がクレ

の重要な創造的ファクターとなっていたように、菅木志雄の創造もさまざまな思想的な要素と密接な関係をもっている。それゆえ、両者とも個々の作品に興行きと深さを与えながら、なおかつ作品をつぎつぎと展開してゆく力を有していた（る）ように思えるのである。

\* \* \*

さて、菅木志雄のその思想的要素を念頭におきながら、展覧会企画者が展覧会の主旨として考えたことは以下のとおりである。

企画者による彼の思想的な部分の解釈をわかりやすく「教説提示的（ドグマティック）」に見せる展示ではなく、あくまでも作家あるいは作品と見る者との間で、理解という出来事を喚起するような展示を行いたいということ。いわば作家と見る者との対話を促進するような場を作る。そのために、全体を「眺める」だけの場になりがちな展覧会場を、もう一度「見る」ための場に引き戻したいということ。具体的には、一つの作品を見ているときに他の作品が目に入らないような展示をするということである。書物を一ページづつ読み進んでいくように、菅木志雄の作品をひとつひとつ「見て」「読む」ことのできるような展示である。これらのことを具体化するために、以下のことが考えられた。ひとつの完了態としての展覧会を見せるのではなく、展覧会を形作っていくための作家と企画者の「対話」を提示するということ。そのために、企画者と作家は、展覧会での公開を想定した手紙のやりとりを去年の夏

から始めている。このやりとりの内容は、展示方法のことから、作品の（素材）、あるいは作品を成り立たせている思考について等多岐にわたっている。こうした対話のなかでは、ときには議論がかみ合わなかったり、あるいは意見が異なってしまうこともあるだろう。とはいえ、企画者も「見る者」のひとりであり、作家の提示する作品を「受け取る」側の一人である以上、企画者自身がこうした差異をふまえたうえで「対話」を重ねることを、作家や作品の理解に至る道を鑑賞者とともに探ることに他ならない。このようなやりとりを公開し、鑑賞者にそのやりとりへの参加を呼びかけることが、とりもなおさずドグマティックな展示から逃れるひとつの方法なのではないか。

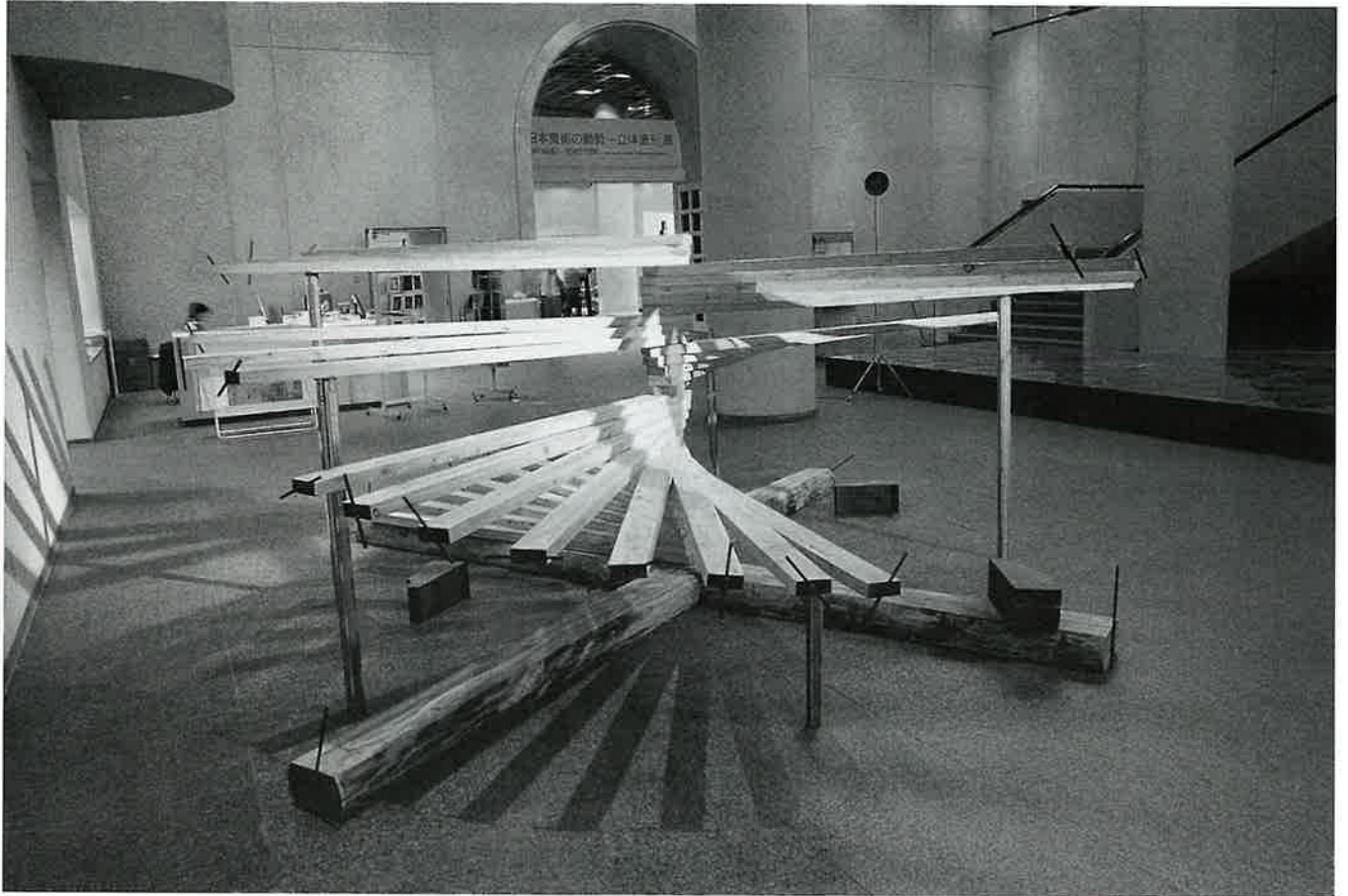
「対話」のなかで交わされる「作家」と「見る者」の発話は、それぞれが抱く信念（先入見）としての美術／芸術観に基づいてなされている。つまり、「見る者」の質問に「作家」が答えるということのなかに、作家の抱く美術観の本質的な部分が浮き彫りにされてくるはずなのである。こうしたことを鑑賞者が読みとって、いけば、作品を理解するための重要なキーワードを見つけることになるだろう。もちろん展覧会場ですべてが理解できるとはかぎらない。展覧会場は、あくまでも理解を促す契機としての場であって、「結論」が用意された完結した場ではない。会場で提示される情報は、作品の制作年や素材、あるいはタイトルといった結論だけでなく、もつと積極的に作品を読み込んでいくきっかけとなるような、解釈の余地を多分に残した情報なの





2

- 1 「構素の領分」、1996、合板・枝（桑、くぬぎ、けやき、なら）  
2 「体周分開」、1990、木、アルミニウム



3

3 「水柱・動物の周囲」、1991、木・鉄棒・鉄筋・アルミ板・石  
4、5石を用いた新作のために作業する作家、1998年2月4日

である。

以上のような基本的な構想に基づいて、今回の展覧会は「対話篇」と名付けられた。周知のように、プラントはその著作を「対話篇」というかたちで著した。一人称の論文として結論を断定的に述べる形式をとらない彼の著作が、「どれほど形骸化」しているように見えようとも、なお枠組みとして対話篇というかたちを守ることは、その中で提示される教説についてなお問答による吟味を受ける用意があるという含みを残していること、つまり、いぜんとして自分がその事柄を「知っていると思いきむ」以前の状態にあるのだという「無知の知」の構えのもとにあることを—そのように自戒していることを—意味している」（藤沢令夫、「プラントの哲学」、岩波新書）。いささか不遜な気もするが、この古代の哲人の知の在り方にあこがれた企画者の心情を述べるとするならば、理解の場として構想されたこの展覧会を「対話篇」と名付けてみたかったのである。

\* \* \*

展覧会の主旨としてもうひとつ付け加えれば、今回の展覧会を回顧展とすることなく、あくまでも作家の「現在」を見せる展覧会にしようと考えた。すでに現存しなくなった作品の再制作等によってその時代の再現をはかるのではなく、むしろその時代そのものを内部に孕んだ作家の現在に焦点を当てること。これは企画者の年来の関心事である。とくに、一九六〇年代後半から七〇年代にかけて、コンセプチュアル・アートに代表される



4



5

新しい美術が、従来の美術観を徹底的に覆した時期に制作活動を開始し、なおかつ、現在までその基本的な活動を継続させている作家の現在を見ることで、現代美術の本質的な部分が見えてくるのではないかと考えている。冒頭でも触れたとおり、「もの派」の基本的な態度を三〇年近く持続させている希有な作家菅木志雄の「現在」には、その持続そのものに裏付けられた強靱でしなやかな造形的な思考が存在するように思う。

いづれにしても、「対話篇—菅木志雄展」に向けて「作家」と「見る者」との間に対話はすでに始まっている。鑑賞者はこの対話に参加し、対話の内容を吟味しながら、菅木志雄の作品をひとつひとつ、まるで書物のページをめくっていくように「読み」つつ「見て」いくことになるだろう。会期中には、作家によるレクチャーも行われる。作家が自分の仕事について語る機会であり、是非とも活発な「対話」の場にしりたいと考えている。

(斎藤郁夫 当館学芸員)

会期・三月三日(火)～三月二九日(日)  
 入館料・一般七三〇(六二〇)円、学生  
 五一〇(四一〇)円、高校生以下は無料  
 (一)内は二〇名以上の団体料金  
 休館日・月曜日  
 開館時間・午前九時から午後四時三〇分  
 まで(ただし入館は四時まで)  
 作家によるイベント・三月一四日(土)  
 午前一〇時三〇分、美術館玄関前  
 作家によるレクチャー・三月一四日(土)  
 午後一時三〇分、美術館講座室

# むだばなし

綿田 稔

私が大阪大学にいたころ、週に一度美術館や寺社に行つて、大勢で終日、作品をみるという演習がありました。こんな風に書くといふ昔のことのようですが、私は昨年の六月に美術館に入りまして、つい最近までのことです。

私は美術史専攻の学生でしたから、それなりの専門的興味をもってモノをみるのが主でした。でも、その日の体調や疲れ具合などによつては、なかなか集中できないこともあります。

昼食直前のなんとなく気だるい時間帯でした。その日は京都国立博物館での演習だったので、新館の常設陳列をひとつとおり見終わつて、私は専門に近いものがいとも並んでいる「水墨画の部屋」にもどつて、ある絵の前で、ぼんやりとたたずんでいました。

それは大きな山水図だったので、ふと、「？」という場面が目に入っていました。山の斜面を小さな犬が駆け登っているのです。数本の短い墨線で描かれたその物体は一瞬、走る犬のシルエットにしか見えませんでした。ですが、それは室町時代の水墨画の世界にとつてあまりにも違和感のあるものでしたので、頭を切り替えて見ると、すぐに「なんだ、あれか」と理解しました。

しかし、みればみるほど犬なのです。私もおもしろくなつて、隣にいた人に「ここに犬が走つてんの知ってる？」と意地悪くそれを指さしてみました。その人は派手に驚いて喜んでくれたのですが、私はその姿をみてちょっと罪悪感にかられて「うそ。実は……」とそれが何なのか話しました。その人は、当時大学院生だった私が専門領域の絵の前で言うのだからと一瞬真に受けてしまったようで、からかわれたことを知つて（当然ながら）怒つてしまいました。が、それもつかの間、これまたおもしろがつてくれば、その後ふたりがかりで数人をからかいました。

何人かだました後、やがて用心深い後輩が来て、みんながニヤニヤしているのを見て警戒して取りあつてくれません。これで心理的に興ざめしてしまつたのと、もうみんな昼食に出てしまつて物理的にもひつかける人間がいなくなつたのとで、もうやめにしました。

その時はただの冗談でした。めつたに展示されない絵の前でなんと不謹慎なことをしてしまつたのだろうかと思つたのですが、最近、これがおもしろい体験だつたなと思えてきています。



イヌカイエか？  
Illustrated by Watayan

その犬にみえた物体は、実のところ家でした。水墨山水画にはよくあるモチーフです。たまたまそのあたりを勉強していたので、私にとつては馴染み深いものでした。だから、頭を切り替えたときにすぐわかつたわけです。

ですが、犬にみえるのも事実です。なにしろ私が正解を言うまで本当に犬だと思つていた人がいるくらいですから、現代人からすれば、犬にみえる可能性の方が高いかもしれません。かく言う私も犬と認識する方が先でした。とはいえ、大きな画面の中のそんな小さな部分に目をつけて騒ぐ人がそうたくさんいるとも思えませんが、少なくとも私を含む数人には犬にみえた、としておきましょう。

ところで、家なのに犬にみえるというのは、大げさにいえば、文化の問題ではないでしょうか。今、私の身のまわりには映像があふれています。それは美術にかぎらず、街を歩けば看板やポスターが必ずありますし、テレビや本にも映像がそれこそあふれています。そんな中に、問題の犬に似たイメージがあつたはずで、す。漫画やアニメ、あるいはTシャツの胸のワンポイント、ノートの端の落書き、このあたりにその犬は棲んでいます。

そうした幾つもの簡略化されデフォルメされた犬のかたちの記憶が、あつたとき無意識のうちに呼び起こされて、家が犬にみえてしまつたのだと思うのです。いかえれば、私を取りまく現代の文化が、昔の絵の中のあるかたちの上に不意に重なつてあらわれたわけです。

ですから、あの絵の前でしゃべつたことは、実は現代人としての私の文化

的活動だつたのです。「作品の本質とは無関係のむだばなしが文化活動だなんて」と眉をしかめる向きもあるでしょうが、そもそも文化というものはこんな一見何でもないことにまで及んでいるものなのではないでしょうか。私はそう思います。

話はかわりますが、去年の県美展でのことです。今回も、もつとも私にとつては初めてですが、作品の搬入が始まる二週間ほど前からボランティアの方々と一緒にシートを書く練習をしました。みなさんには、学芸員の作家紹介や作品解説のような専門知識でかためた文章ではない、何か違うものを書いて下さいとお願いしました。そのために、実際に作品をみて感じたこと、考えたこと、作品の前で友達と話したことを素直にメモすることから始めることにしました。

そうやって書いてもらいますと、その人の経験、家族や友人、いつも聴いている音楽など、その人の周囲のさまざまなことが文章の中にあつてくるわけです。これも、その人を取り囲む文化がそこにじみ出しているということなのではないでしょうか。となれば、遠い未来の美術史学者が県美展のワークシートを発見して、「なぜこの人はこの絵を見てこういう文を書いたのか」ということから、私たちの生きていく時代のことを考察しないともかぎりません。

さてある日、常設展示室の香月泰男の絵を題材にして書いてもらいました。すると、作品の制作背景とは無関係に自由に書きましようとして申し合わせたにもかかわらず、どの文章にもどこかに戦争の影



が認められるのです。

この時だけ、実は私も一緒に書いてみました。書くにあたって私は、これがシベリア・シリーズだとは知らないことにしました。そうして絵の意味内容はさておいて、絵の表面がどんな具合にみえるのかを文章にしました。ですから、私としてはまったく専門的な内容ではないつもりでした。ところが、ボランティアの方々からは「専門的な見方だ」という反応が返ってきました。

たしかに、絵の表面がどうなっているかなんて、マニアックな見方ではあります。でも、話しているうちに私は、これはどうしようもないことなのだ、と思いました。戦争画はただの絵ではありません。それは生々しい存在として、日本人の心の中に息づいています。それを戦争というコンテクストから切り離してみることが通常むずかしい、そういう状況が今でも続いているのです。

こうして私は、香月泰男の絵についてボランティアの方々とおしゃべりしながら、日本の戦後文化を体感してしまいました。

けれども、時間も人の記憶もどんどん流れさって行きます。これからもずっとこういう体験が可能であり続けるという保証はどこにもありません。

話をもどします。

家が犬にみえたのが文化なら、あの少ない墨の線が家をあらわしているというのも、間違いなく文化です。画家と鑑賞者のまわりに、あんな風に描いた家のイ

メージがたくさんあるか、強烈なイメージの発信源（たとえば有名な絵）があつてはじめて「これは家だ」とみんなが認識できるわけです。それは作品そのものが属していた文化なのですから、私としてはできれば理解したいと思うのです。ですから、思いがけず現在まで生き残つて、何の因果か美術館の白いカベに掛けられている絵の前で、「文化活動だ」などといって冗談ばかり言っている場合ではありません。

ところが現代の私は、一瞬、家が犬にみえてしまうくらいにこの絵を生んだ文化から離れてしまっています。そうかといって、異国の文化ではありませんから、完全に離れきっているというわけでもありません。またその一方で、美しいものは今だろうが昔だろうが、日本だろうがどこだろうが美しい、そういう普遍的なところもやっぱりあるわけです。それだけに、古美術はムズカシイ。

たとえば、能舞台の書き割りに美しい松の絵があるとします。モクモクとしたかたちの葉叢は、極端に図案化されているようにみえます。けれども現実には、葉っぱがそういう姿に整えられた松をときどき見かけることがあります。大抵は手入れの行き届いたお庭にあるのですが、こういうことは書き割りの松にでもそれなりにリアリティーがあるわけです。

まして、大名邸の庭の松はきれいに整備されていたでしょうし（私は高松の栗林公園でびっくりした経験があります）、そういうところで生活する人々は、書き割りの松の美しさの中かなりの本

物らしさを感じていたのではないでしょうか。ところが、現代の私はむしろ「リアリティーがあまりない」という意味合いの「装飾的」な美しさを強く感じることでしよう。

そんな調子ですから、昔の人が書き割りの松の前で「いやあ見事な松ですね。本当に生えておるような。そういえば、〇〇殿のお宅にこの絵とよく似た松があ



雲谷等鶴筆花鳥図屏風(当館蔵)の松

りましてな、その松はかの有名な唐崎の松の：」などおしゃべっていても、全然ついていけないわけです。昔の人が松について常識として知っていたことも、私にとっては勉強しないとわからないことです。そして、勉強して得た知識には、いまひとつ実感がわきにくいものです。それは外国語のジョークをなかなか本気で楽しめると思えないのと同じような

ことでしよう。

要するに、「美しい」と思うことは共通していても、感じている中身が微妙に違う。昔の人が絵をめぐって語りあつていくことがなかなか聞こえないし、聞こえても内容に実感がわかない。

白状しますと、私にとって、昔の人にまじって絵の前でおしゃべりするのには、このように非常に難しいことです。だから、作品をみてもそれが何なのかよくわからないままのことが多いのです。

それでも何とかして、ある作品をその作品を生みだした文化の中に戻してみようと、よくみて、いろいろ調べ、あれこれ想像をめぐらす。そういう作業は楽しいもので、私は気がついたら大学院に進み、そして今、学芸員をやっています。

ところで、海外旅行のパンフレットをみますと、さまざまな写真やイラストが旅行気分を盛り上げてくれます。エッフェル塔の写真を見ながらパリの話をしたり、コアラのイラストを片手にオーストラリア旅行の計画をたてたり。雪舟の花鳥図をめぐって、これと似たようなことが昔もあつたんじやないか、そういう論文を書きました。絵のまわりで昔の人が話している、ガヤガヤとした声の渦の中から、やっとひとこと、ことばとして聞き取って、身近なこととして共感できたような気がしています。

それは私にとって、古美術をみていて一番うれしい瞬間のひとつなのです。

(わただみのる 当館学芸員)

# 私たちのいる場所

高田 美規雄

私たちが作品においてまず出会うものは、その対象の物理的な性質に喚起されるなものかだ、とは既に書いた(69号参照)。その限りでは、美術の体験はほかの体験一般と容易には区別されるものではないし、かつてほど制度的な安住も許されない(たとえば絵画を対象とする考察が必ずしも美術的な反省にはならない)ので、むしろ美術的な体験を特別視するべきではないとさえいえるかも知れない。それはともかく、そこで述べたかったことは、知識に頼ることなく作品に自由に関わろう、というのであった。今回はことばを補いながら、私たちのいる場所の歴史的地点ということに言及してみたい。

ところでまずは、私たちはまっ白な状態で作品に接することができるかという点、それは極めて難しいということを確認しなければならぬ。私たちは普通自分自身が独自に状況を見聞きし、自分で自由に判断していると思っただけで、その多くは経験的に積み上げられたこと

に依存していると考えられるからであり、その時々状況に大きく左右されているからである。

よくいわれることに、近代の特徴のひとつに「新しさ」の追求ということがあつたものが生み出された場合、別な形で再び取り上げられたときに生ずることだろう。しかし現実には、無からいきなり生まれ出てくるような新しさというのは考えられない。なぜなら、そのようなものは新しいかどうかの判断基準すらもたないからであり、今まで存在しなかつたようななかでしかありえないからである。なにかが目の前にある。それがどのようなものなのか、私たちは既知の分類の節にそれを掛け、これこれと納得する。そして、一応は既存の引出しに入れたものの、どうも収まりの悪いもの「新しい」というレッテルを貼るのだから。つまり「新しさ」というのは、常に既存のものを尺度として立ち上がってくる相対的な概念なのである。とすれば、「新しさ」は「古さ」を写し出す鏡でもあるわけであり、また両方を踏まえた

きにこそ世界は拡大する(あるいは変化し横滑りしていく)ともいえるだろう。映画というものを見たことのない人々にとつて、それは当面単なる光の明滅ではないように、想像的なものも含めて経験に根拠をもたないものは、そこにありながら存在させないものということになる。このように、私たちは知らず知らずさまさまな限界に囲まれているということ、それは歴史的に形作られているということである。

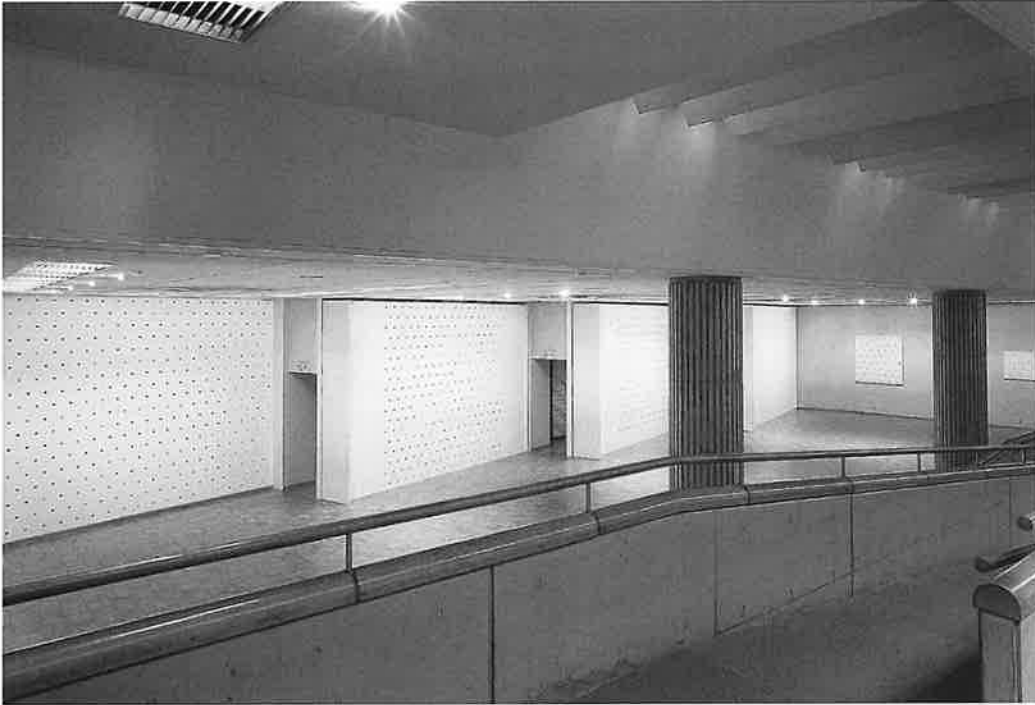
目の前のものが新しい概念をもつたものかどうかはともかくとしても、それがどのようなもののかを決める材料も既存のものでしかありえない。それは感覚のレベルでも同様だと思われる。よく私たちは「いいよのないなにか」といった言い方をする。しかしそれは、それを表す適当なことは当面見つからないということであつて、事態がまるで把握できていないということではないはずである。確かにそれはあいまいな受け取り方かも知れないが、本当に感覚を超える刺戟や概念化できないなにかは、受け取りようすらない。それは、なんだかさっぱりわからないというより、存在自体が考えられないといったものだろう。したがつて、私たちが作品と向き合うということとは、制限されつつ開放されるという困難さに身を置くということなのである。

制作する側からしても、作品という形でなにかを提示するとき、その方法は無限の選択肢からたまたま選ばれたといったものではないと考えられる。彼/彼女の使用する媒体は、いわば表現の内容にふさわしい器である、というより、それ

と不可分なものである。画家が絵画という形式で仕事をするのは、その内容が本質的に絵画的な出来事だからである。もつともこうした考え自体は「……とはなにか」と問う近代主義の別の一面ともいえるが、そもそも絵画である必要もないとなれば、別の形式(写真、インスタレーションといった)が採用されるのも当然であつて(ただし、別の形式が多用されるからといって、古い形式「例えば絵画」が乗り越えられたとは単純にはいえないという別の問題もあるが)、その選択においてさまさまなことがら参照されている事情は変わらない。つまり作家も無からなにかを生み出すのではなく、またもや作品は歴史的に形成されているということなのである。

さて、このように考えてくると、美術の体験は何かとても難しいことのように思われてくる。いや、実際にそれは人間の生活にとつて本質的なことなら含んでいるのだが、もう少し別な側面から考えて見よう。

いま私たちは、作品と向き合うときは可能な限り自由にならなくてはいけないが、そこには限界もあると考えてきた。これは、美術そのものが歴史的な産物であるということと他ならぬと同時に、結局は私たちがそれをどう受け入れるかという解釈の問題だということである。それは個々のことからの解釈であるとともに、こと美術に則していえば美術の歴史そのものの解釈に違いない。たとえば近代時代において、印象主義からフォービズム、キュビズム、ポップ・アート、観念主義など、美術の



ニエーレ・トロニー展会場（1992） アーティストはすべての作品を「30センチの間隔で規則正しく繰り返される50番の鉛筆の痕跡」と名付ける。これは本人も認めているようにだれにでもできる行為だが、見る人にとってこれは、アーティストの存在証明というばかりではなく、選ばれた場所と一体となった空間的なできごとを感覚する媒体である。方法が限定されているという意味では作品はどれも同じようにしか感受されないとはいえ、その都度の見ることの体験が作品の内容であり、見る人自体が作品の一部でもある。

さまざまな様相を捕らえる述語はそれこそいろいろある。しかし、それらがある基準で読み取っていくという批判的な立場（例えばフォーミズム）があるように、そのどれもが同じような質で展開しているということではないだろう。いつてみれば美術という役者がいろいろな衣装を取り替えてきたということではなしに、分けのわからない美術というものを叩いていたらさまざまなレベルの問題が吹き出してきたというようなものだと思えば、どの問題がより本質的かということが出てくるはずである。一方には、本質的なものなどどこにもない、すべては相対的に生起するばかりだという立場もあるだろう。しかしここでは、フォーミズムの評価はさておき、何でもありの状況をそのまま受け入れようとは考えるのではなく、そのどれかとどれかを結び流れを想定することで見えてくるような場において美術を考えたいのである。

話しを日本に限定して考えてみよう。日本の近代美術がどのようなものであったかということは、近年学問的研究が活発化してかなりいろいろなことが判明してきている。たとえば美術ということがばが新しい概念として定義づけられたのはウィーン万国博（1873）のときだったということは、ことばとその内容の時代的形成を明らかにするばかりではなく、明治前半期の洋画家たちの特殊性を一層際立たせるとともに、明治後半期の美術学校系の洋画家たちの擬似印象派風な傾向を理解しやすくしたし、大正アヴァンギャルドの実態が精査されるにつれて、昭和初期の前衛的な傾向との違いも見えて

くる。またそれぞれの時代の戦争画の内容が議論されれば、絵画と主題との関わりやリアリティの問題領域も深く露にたっているだろう。しかしこれは、私たちが近代化＝西欧化という単純な図式の中であれもあつたこれもあつたという事例を単に豊かにしたということなのではない。そうではなく、輪郭の定まらないところからうねるようにして私たちの美術がここ現在に至っているというダイナミズムがはつきりしてきたということであり、それをこそ学ぶべきなのである。歴史の一回性によりかかって日本の近代が特殊だったといふ募るつもりはないが、私たちがまったくニュートラルなところで美術と向き合っているのではないことは確かだろう。

では、とりあえずなにをどうすべきなのか。簡単にいってしまえば、私たち自身をそのダイナミズムの中に放り込むことである。ものを作ってみるのでもいいし、語るのでもいい。ただ指摘しておかなければならない重要なことは、技術を覚えたり、知識を増やしたりすることが問題なのではないということである。それらを超えたところが重要だというよりも、おそらくそれらとはズレたところに、もつといえれば別なところに問題は展開しているように思われるが、作ったり語ったりすることは無駄ではないだろう。つまり、なんらかの形で輪に加わることである。「素人だから」というのは言い訳にもならない。さまざまな制約を負った自分をもどのように開放しうるか、このことをまたの機会に考えてみたい。

平成9年度前半期の新収蔵作品（天花70号12ページ掲載分のつづき）

タイトル	作者	制作年	形状素材	寸法(cm)
山水図	雪舟落款	江戸初期	屏風六曲一双	各154.9×347.6
達磨図	周徳	室町末期	軸紙本墨画	100.2×62.4
梅月図	狩野芳崖	不詳	軸・紙本墨画	137.0×62.4
寂・般若	三輪龍作	1993	陶	49.5(高)×100.0(幅)×220.0(奥ゆき)
寂・若若	三輪龍作	1993	陶	43.5(高)×100.0(幅)×220.0(奥ゆき)
白雲現龍気	三輪龍作	1995	陶	210.0(高)×770.0(幅)×320.0(奥ゆき)
柔らかい海Ⅰ	三輪龍作	1996	陶	70.0(高)×84.5(幅)×35.0(奥ゆき)
柔らかい海Ⅱ	三輪龍作	1996	陶	110.0(高)×84.5(幅)×35.0(奥ゆき)

以上山口県美術品取得基金購入分8点

紅葉に牧童図	森一鳳	不詳	軸・絹本淡彩	108.4×35.8
薊	藤田隆治	不詳	紙本着色	41.0×32.0
扇を持つ婦人	窶本武男	大正期	マクリ・絹本彩色	168×88
腰掛ける婦人	窶本武男	大正期	マクリ・絹本彩色	159×100
阿国	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	235×116
雪姫	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	245×142
夕月	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	195×148
雨上がり	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	218×129
おふね	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	200×144
チュリップと少女	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	172×95
献花	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	223×101
婦人座像	窶本武男	昭和期	マクリ・絹本彩色	210×144
能観図	尾竹国観	明治末	軸・絹本彩色	113.0×49.0

以上寄贈13点

平成9年度後半期の新収蔵作品

夏山瀑布図	小田海僊	1841	紙本墨画淡彩・軸	178.3×95.8
竹取物語絵巻	玉村方久斗	不詳	紙本彩色・画卷	46.6×886.9
晩渡	上原古年	明治末～大正初	絹本彩色・軸	79.8×32.1
作品	桂ゆき	1940頃	油彩・画布・額	45.5×38.2
萩茶碗	三輪休和	1965頃	陶器	12.7(口径)×5.5(底径)×8.8(高)
萩鉄灰被線文鉢	野坂康起	1989	陶器	47.5(口径)×37.3(底径)×14.4(高)
萩茶碗	玉村登陽	1997	陶器	13.9(口径)×4.6(底径)×9.1(高)
萩灰被朝顔文皿	坂倉新兵衛	1991	陶器	38.0(縦)×40.0(横)×6.0(高)

以上購入8点

購入 36点／基金購入 8点／寄贈 13点／計 57点

美術館から

これからの特別展

管木志雄展 三月三日～三月二十九日

これからの常設展

第一常設展示室

●絵画展示室（香月泰男室）

シベリア・シリーズⅣ

二月一七日～四月二七日

●絵画展示室（小林和作室）

宮崎進展 二月一七日～四月二七日

●郷土工芸室

現代の陶芸 二月一七日～四月二七日

●資料展示室

VIVOの6人

二月一七日～四月二七日

第二常設展示室

特別展会場使用のため休室

二月一七日～五月二五日

山口県立美術館ニュース

「天花」

第七二号

発行 平成一〇年三月一日発行  
山口県立美術館

〒753-0089 山口市亀山町三一

☎〇八三九一二五七七七八

FAX〇八三九一二五七七九〇

印刷 瞬報社写真印刷株式会社