



## 3F 展示室

### ごあいさつ

本年度のコレクション展Ⅰでは、戦後日本を代表する美術評論家のひとり、中原佑介（なかはら・ゆうすけ、1931－2011）を特集します。兵庫県神戸市出身の中原佑介、本名：江戸頌昌（えど・のぶよし）は、美術評論家として雑誌や新聞を通して国内外の作家と作品を取り上げ、美術に関する数多くの著作を残し、また自ら展覧会も企画してきた人物です。1970年に開館した当館の前身である兵庫県立近代美術館から、現在の建物への移転計画を推進した県立美術館基本構想検討委員会の一員であり、2002年に開館した当館において、2006年4月から2010年3月まで館長を務めました。

今回のコレクション展では、1950年代以降、国内外の戦後美術をその眼でとらえ続けてきた中原の言葉をたどりながら、彼が言及してきた作家や作品を主に、当館コレクションを紹介します。

## 鑑賞のすすめ

本展では作品の横にキャプションとあわせて、その作家や作品について記した中原佑介の言葉を一部抜粋して紹介しています。★マークの文献は『中原佑介美術批評選集』で、●マークの文献については、当館1階の美術情報センター内の特設コーナーにて全文をお読み頂けます。

このキャプションのなかで紹介する中原の言葉は、あくまでその時代、時代で中原が語った言葉たちの、切り抜きです。ですから、作品の“こたえ”などではありませんし、これをすべて読まなくとも展覧会をお楽しみいただけます。もし、あなたが気になる作品があれば、近くによってキャプションを読んでみてもいいかもしれません。その言葉たちが、コレクションを知る新しいきっかけになれば幸いです。

## I 美術批評と中原佑介の誕生

1952年から5年間、美術出版社より刊行された月刊美術誌『美術批評』。1955年5月発刊の本誌第41号に、第2回美術評論募集で第一席に選ばれた「創造のための批評」が掲載されています。

「批評は作家の創造の秘密を説明するにとどまらず、それを変革するためのものでなければ」ならないと、美術批評の世界に一石を投じたこの評論の執筆者こそが、当時23歳の江戸頌昌でした。

京都大学大学院理学研究科に所属し、日本初のノーベル賞受賞者である理論物理学者・湯川秀樹のもとで宇宙線に関する修士論文を執筆中だった江戸は、この美術評論を後の妻となる小林榮子に清書をしてもらい、湯川教授にばれないよう、詩人・中原中也にあやかって彼女が名付けた「中原佑介」という名前で応募したのです。江戸はこの受賞を機に、“中原佑介”として美術批評の世界へと足を踏み出し、「岡本太郎論」をはじめ、『美術批評』を舞台に美術評論家としての活動を展開していきます。

## 『美術批評』第1号

美術出版社、1952年1月

第二次世界大戦後、1948年1月に美術出版社より『美術手帖』が創刊されました。創刊当時より洒落た雑誌として評判の高かった『美術手帖』ですが、戦後日本の美術を紹介していくなかで徐々に理屈っぽい雑誌になっていきます。そこでこの「理屈っぽい」部分を引き受けて1952年1月に生まれたのが『美術批評』でした。編集長は当時28歳の西巻興三郎。創刊号の表紙を飾ったのは1951年に開館した日本初の公立近代美術館、神奈川県立近代美術館（鎌倉館、現・鎌倉文華館 鶴岡ミュージアム）でした。

1945年の終戦から10年が経ち、戦時中の徴兵を免れた世代が、少しずつ社会に出てきます。中原佑介もその一人と言えるでしょう。美術出版社はそういった次の世代を担う評論家の発掘を求めて「美術評論募集」をはじめました。この賞は名前や媒体を変えながら現在まで断続的に開催されており、第17回『美術手帖』芸術評論募集の結果が2026年6月に発表を予定されています(2026年4月時点)。

当時の評論募集は「美術批評の問題」、「作家論」、「現代日本画論」の3つからテーマを選ぶもので、中原はこのうち「美術批評の問

題」を選択し、それまで主流だった作品を起点として主観的、詩的に自己を語る批評や、あるいは作家と作品に寄り添って解釈を拡げていく批評のあり方に一石を投じました。当時、新たな横断的学問分野として広がりつつあったサイバネティクスを引用しながら、既存の批評は「思考機械」、いわゆる現在の私たちにとってはすっかり身近なものとなった生成 AI でも可能ではないか、と先見の明をもって論じています。

(前略) 批評活動がひとつの受動的操作である限り、ぼくには、機能的な「思考機械」を思わせるのです。芸術作品が人間を解釈するばかりでなく見るものを感動させそれを本質的に変革するためのものであるならば、批評は作家の創造の秘密を説明するにとどまらず、それを変革するためのものでなければならず、そのためには作品のもつ具体的内容のみならず、作家の物質的生活、その思想、いい換えれば作家の現実の認識の深みと作品の形象の処理とを結びつけて、その作品のもつリアリティの質を問わなければなりません。批評は現実(物質)を正しく認識する道をてらしだし、作家を前に進めるという意識によって支えられた能動的な活動の筈だからです。(中略)「思考機械」に知性があるように見えても、それはあくまで考える機械であって思想ではないこと、つまり外界の事物に働きかけて変革す

るという人間の意識活動は「思考機械」の決してなし得ないところ。\*

\*中原佑介「創造のための批評」『美術批評』第41号、美術出版社、1955年5月、6-7頁。

★『中原佑介美術批評選集 第一巻 創造のための批評——戦後美術批評の地平』に再録

---

## 『美術批評』第62号

美術出版社、1957年2月

『美術批評』の特徴のひとつは、毎号最初のページに掲載された「ラウンド・テーブル」コーナーでした。創刊号の説明には「読者の自由な希望・考え・苦言を誌上に掲げ、生活の周辺を美しくしたいと思いました」という編集部の想いが記されています。インターネットもSNSもない時代、学生をはじめ、主婦や会社員、美術作家や小説家、そして評論家たちなど、幅広い年代の読者がこのコーナーに文章をよせ、ときに月をまたいで意見を交わしました。中原もまた、1956年12月号に寄せた「逆説・狡猾さにつ

いて「一三人の女性作家」という論考に対して、1957年2月号のラウンド・テーブルにて「私の望むのはフェミニストが存在してマスキュリニストが存在しない社会的基盤を、氏が簡単にも捨象し去ったそのことをこそ分析し反省してもらうことである」と痛烈な批判を受けています。

戦後、一方通行ではない活発な議論の受け皿となった『美術批評』は、1957年2月の第62号をもって絶刊となりました。編集長の西巻興三郎は「変革途上にある戦後日本美術界に対し、新鋭作家・批評家の推進を主目的として発言を続けてきたが、所期の目的は一応達成されたものと考え、ここに『美術批評』編集部を解散し、本五十二号を以て編集を終了する」と記しました。中原をはじめ『美術批評』から生まれた美術評論家たちは、その後、『美術手帖』や『みづゑ』といった美術雑誌で活躍を続けていきます。

ラウンド・テーブル 俵好夫「中原氏の論文に表れた女性観について」『美術批評』第62号、美術出版社、1957年2月、3頁。

---

## 岡本太郎 《空間》 ※前期展示

1933 年、リトグラフ・紙、昭和 50 年度購入

「《空間》(1934 年) に代表される彼の純粹抽象作品は、われわれに不思議なイメージを惹起します。ここには彼のはげしい反逆は発見できません。むしろアブストレーの世界の発見によって、彼の反抗はいくらか敵を失ってしまった様です。黒い背景と、宇宙の底知れぬ亀裂のような線と、ただよう奇妙なオブジェ。リリズムが、作者がひとつの絵画的世界に憩うことを意味すれば、これは文字通りリリックな作品です。(中略) ただ曲線と鋭角にはさまれたフォルムで空間を分割する彼の特徴が既に現れていることは見逃せません。\*」

\*中原佑介「岡本太郎論」『美術批評』第 43 号、美術出版社、1955 年 7 月、16-31 頁。

★『中原佑介美術批評選集 第一巻 創造のための批評——戦後美術批評の地平』に再録

---

## 片山昭弘《日本列島シリーズ 重油富士》

1956年、油彩・布、平成15年度作者寄贈

「片山昭弘の〈重油富士〉は、これ迄の墨流しに似た薄塗りのマチエールと多彩な色彩で生理的な衝動を表現したところから同じ手法で具体的なイメージへの変貌を示す面白い作品だが、それは現実を一度言葉で表象し（小野十三郎の詩による）それのもたらずイメージを定着したところにその成功と限界があるようだ。\*1]

「昨年大阪で個展を開いたとき、片山昭弘のデッサンは奇妙な衝撃力を放つようだった。かれには、ものの外貌は単なる境界としてしか映らないらしく、いわば物質をすつぽり裏返して物質の内臓を展開してしまう。（中略）こんどの個展をみると、かれは油彩をデッサンの迫力に近づけるのでなく、賢明にもデッサンを油彩に転化させる筋道をたどっているようだ。〈重油富士〉〈日本列島〉の外部の灼熱は、かれの内部の沸騰と等質のものであることを証そうとしている。\*2]

\*1 中原佑介「美術作家26人展（大阪・心斎橋ギャラリー 5・22-31）展評」『美術批評』第55号、美術出版社、1956年7月、124頁

\*2 中原佑介「片山昭弘個展（7・7-12 松村画廊）展評」『美術批評』第56

## 浜田知明《よみがえる亡霊》※前期展示

1956年、エッチング、アクアチント・紙、昭和48年度購入

## 浜田知明《人》※後期展示

1956年、エッチング、アクアチント・紙、昭和47年度購入

「銅版画では浜田知明と浜口陽三がすぐれている。浜田知明のイメージは、しかし、平板であって、作品全体にではなく、波立ちとかグロテスクな相貌の細部に、われわれの眼を釘づけにする、ある種の方法至上主義に誘いこむ傾向が芽生えているように思われる。\*」

\*中原佑介「トリックについて〈報二回現代日本美術展評〉」『美術批評』第55号、美術出版社、1956年7月、93-97頁

★『中原佑介美術批評選集 第三巻 前衛のゆくえ——アンデパンダン展の時代とナンセンスの美学』に再録

---

## 加藤太郎 《作品 [1]》 ※前期展示

1936年、木版・紙、昭和45年度購入

## 加藤太郎 《作品 [2]》 ※後期展示

1938年、木版・紙、昭和45年度購入

## 加藤太郎 《トンボ》 ※前期展示

1944年、木版・紙、昭和45年度購入

## 加藤太郎 《木の葉》 ※後期展示

1945年、木版・紙、昭和45年度購入

「かれは自然のちっぽけなものを前にして、神秘感に自慰的に浸ったりしない。常にそれをオブジェとして客体化し、幼児のように素朴で、健康な探求心を発揮しているようだ。\*」

\*中原佑介「加藤太郎遺作展(8・1-10 タケミヤ)展評」『美術批評』第57号、美術出版社、1956年9月、125頁

## II 序文、展評、作家論・・・

1956年、美術評論の道に進むことを決心した中原は、京都大学大学院を中退し、兵庫県伊丹市を離れ上京、湯川教授の紹介で平凡社に就職します。東京では、デビュー作「創造のための批評」でも大きな影響を受けた小説家・安部公房に誘われ「現在の会」、後に「記録芸術の会」に入会するなど、より交友関係を広げていきました。

「もはや戦後ではない」が流行語になった時代、美術の世界では無審査・自由出品制で反画壇的な「アンデパンダン」展に集った若き前衛美術家たちが我こそはと新しい表現を求め、多様なアーティスト・グループも生まれていきました。中原は美術評論家としてその渦中に身を置き、『美術批評』のほか『美術手帖』、『三彩』、『みづゑ』、『芸術新潮』といった美術雑誌、読売新聞の展評コーナー、画廊で開催された展覧会パンフレットの序文など幅広く担当し、高度経済成長期を生きた同時代の作家たちの作品について膨大な評論を残しました。

## 『ファブリ世界名画集〈60〉フランシス・ベーコン』

平凡社、1971年

1956年4月に上京し、平凡社の世界百科事典編集部配属された中原でしたが、美術評論家としての仕事が本格化するとともに1年後の1957年に退職します。退職後には安部公房らとともに「記録芸術の会」を発足しました。また、この年に小林榮子とも結婚、代々木上原に移り住みます。退職後も平凡社とは関わりはあり、平凡社から発刊された『ファブリ世界名画集』(1969-74年)および『ファブリ世界彫刻集』(1972-73年)では、フランシス・ベーコンのほか、ワシリー・カンディンスキー、マルセル・デュシャン、アレキサンダー・アーキペンコといった海外作家の解説の担当もしています。

---

## マンゾーニ、ピエロ 《5.1mの線》

1959年、インク・紙、紙筒、寄託

1960年、中原佑介は初めての海外旅行でポーランドに渡航します。日本において観光目的での海外旅行が自由化されるより4年前の

ことです。中原の最初の目的は、ワルシャワで開催された国際美術評論家連盟の総会に参加することでした。その後、3 ヶ月にわたってイタリアやフランスを周遊し、このとき現地でピエロ・マンゾーニやイヴ・クライン、ヤン・レーベンシュタインといった現代美術作家たちに出会います。

筒のなかに 5.1m の線が引かれた 5.1m の紙が巻かれて収められている本作《5.1m の線》は、ミラノで毎晩一緒に飲み明かした中原に、マンゾーニがうやうやしく贈呈したという、中原旧蔵作品のひとつです。

中原佑介「マンゾーニのこと」『ピエロ・マンゾーニ展カタログ』鎌倉画廊、1983 年

---

## 宮脇愛子 《Work》

1965 年、真鍮、寄託

## 宮脇愛子 《Work》

1966 年、真鍮、寄託

## 宮脇愛子 《Work》

1968 年、真鍮、寄託

「しかし この女の作品の特徴は、作品を芸術器具ともいうべき、手段であり仕掛けとするということである。しかし、それは、きわめて優雅な仕掛けといえるだろう。角柱や円柱を多数組み合わせるといふメカニズムは同じパターンをくり返し配列するといったこの作家の絵画にみられたイデーを引きついでいる。そのパターンが立体化し、しかも可動的になり みるものの手によって凹凸を変えることができるように発展した。絵画から飛躍させたのは、おそらくテクノロジーの意識化であり、作品を視覚の対象だけに限るまいとする考えだった。真鍮の筒という規格品を素材として選びながら、この作家は、それを優雅な光のただよう雰囲気のみだす器械としたのである。\*」

\*中原佑介「優雅な仕掛け」『宮脇愛子—光のパイプ』パンフレット序文、東京画廊、1967 年

★『中原佑介美術批評選集 第十一巻 作家論 西欧・東欧・ロシア・南北アメリカ・東アジア・日本』に再録

---

## 山崎つる子 《作品》 ※後期展示

1961年、アクリル・油彩・布・板、昭和59年度購入

## 元永定正 《作品 18》

1961年、アクリル・布、昭和60年度購入

## 坪内晃幸 《作品》

1965年、色鉛筆・アクリル・合成樹脂・エナメル・布、  
平成16年度財団法人伊藤文化財団寄贈

## 向井修二 《作品》

1964年、油彩、ミクストメディア・板、昭和59年度購入

「このグループ（※具体美術協会）ははじめいわゆる絵画を全く無視する仕事で出発したが、ここ数年はいわゆる非形象絵画が支配的である。そして、素材とか行為の残す痕跡といったものに対する懐疑を知らない楽天性が特徴である。（中略）ぼくが関心をひかれるのは、意識と行為のすき間に存在する無意味さのようなも

のを記述しようとする数人の作家たちの仕事である。たとえば山崎つる子のはなやかで、しかもドラマチックな作品、単純な記号めいたものを画面いっぱいに散らした坪内晃幸の仕事、自称『忍術絵画』を意図する元永定正、それに部屋のようなものをしつらえて、床から天井まで○とか×印とかで埋めつくす向井修二がそれである。\*」

\* 中原佑介「懷疑を知らぬ楽天性 第10回を迎えた具体美術展」読売新聞、1961年5月8日夕刊、5面

★『中原佑介美術批評選集 第三巻 前衛のゆくえ

——アンデパンダン展の時代とナンセンスの美学』に再録

---

## 磯辺行久 《WORK '62-5》

1962年、油彩、大理石粉、特殊メデューム・ボール紙、合板、昭和61年度購入 山村コレクション

「装飾は別として、絵画にくり返しという考えを導入したことは、それなりの新しい意味がある。しかし、昨今流行のワッペンを並べたような磯辺の作品がまず鮮明に物語っているのは、かれ

が肉筆とかなまの筆触によって自己を表現することをできる限り排除したところに、芸術の世界をみようとしていることである。

\*1」

「ポップ・アートは印刷物にしる既製品にしる現実に存在するものを取り込んで作品化したわけですが、磯辺行久の作品は現実のものとした直接的な関係はもたなかった。にもかかわらず、それは記号や印刷物にかこまれた現代の生活感覚をヴィヴィッドにあらわしていました。かれはこの『ワッペン』の連作によって、主題と形式の巧みな一本化を実現したとっていいように思います。\*2」

\*1 中原佑介「自己の表現を排除 紋様の非個性的な表情で 磯辺行久個展」  
読売新聞、1962年12月18日夕刊、7面。

★『中原佑介美術批評選集 第三巻 前衛のゆくえ—アンデパンダン展の時代とナンセンスの美学』に再録

\*2 中原佑介「磯辺行久の仕事」『磯辺行久 Landscape—Yukihisa Isobe, Artist—Ecological Planner』展覧会図録、東京都現代美術館、2007年、14頁。

●美術情報センターで閲覧可

---

## オノサト・トシノブ 《分割 -1260》

1962年、油彩・布、昭和61年度購入 山村コレクション

「しかし円といい、対比あざやかにいろいろられた正方形、さらにはシンメトリックな構成といい、そのいずれもがここでは観念的な抽象美の殿堂を築くための単なるレンガであるとはいい難い。このめまいをおぼえるような画面には、円形信仰の呪文をアラベスク風に展開したものとでもいうような卑俗性がある。\*1」

「オノサトはしばしばその作品が、いわゆる抽象絵画とは違うということ語った。(中略) 多分それは、絵画は自己表現などではなく、奉仕だと考えていたからではあるまいかと思う。むろん、他者のために奉仕するのではなく、自己奉仕であり、それを通して自己を超えたものへ奉仕するというものである。\*2」

\*1 中原佑介「幾何学風のアラベスク オノサト・トシノブ個展」読売新聞、1962年3月21日夕刊、7面。

★『中原佑介美術批評選集 第三巻 前衛のゆくえ——アンデパンダン展の時代とナンセンスの美学』に再録

\*2 中原佑介「オノサト・トシノブの絵画」『オノサト・トシノブ展』展覧会  
図録、練馬区立美術館、1989年、12頁。

★『中原佑介美術批評選集 第十一巻 作家論 西欧・東欧・ロシア・南北  
アメリカ・東アジア・日本』に再録

●美術情報センターで閲覧可

---

## 関根美夫 《作品 そろばん No.355》

1974年、アクリル・布、昭和61年度購入 山村コレクション

「いうまでもなく、ソロバンは物体である。一個の物体を平面の如きものとして描くというのは、これまでの美術用語に従えば『抽象』ということになろう。しかし、絵画では『抽象』のように見えるこの平面化に対応するものが、じつはソロバンそのものに内在していることに注目する必要がある。というのも、手動計算機であるソロバンにおいて、計算機としての機能が示されるのは、珠がどのようなパターンをもって配置されるかによってである。

（中略）ソロバンは物体ではあるけれども、計算機としてのソロバンにとって重要なのは『平面』としてのパターンにほかなるまい。\*1]

「ソロバンを描きながら、それをわれわれの視覚から消し去るよう  
に配置するのである。物理的な実在物から、画面における非存在  
のイリュージョンへの短絡こそ、関根の絵画のもつ魔術的性格  
にほかならない。\*2」

\*1 中原佑介「作家論・関根美夫 正面の表面」『美術手帖』第 402 号、美  
術出版社、1976 年 1 月、121 頁。

\*2 中原佑介「関根美夫展」パンフレット序文、東京画廊、1965 年

---

## 伊藤隆康 《無限空間 4-62》

1962 年、石膏・合板、昭和 63 年度購入

「伊藤は新作で、まず空間ということに注目している。石膏によ  
る白一色のモノクロームの画肌に、ドーム状の隆起が全面をおお  
うという方法を採用した。(中略) 伊藤は、反復するドーム状の隆  
起によって、いわば時間の回復をはかろうとしている。時間の回  
復というのは、無限につづくリズムというのと同じことである。  
さらにいい換えれば、かれは微視的な時間観に立ちながら、そこ

から再び脱出しようとしているといってもいい。\*」

\*中原佑介「月評 追放された『歴史』の観念」『美術手帖』第197号、美術出版社、1961年12月、147-149頁。

---

## 出光孝子 《(不詳)》

1972年、油彩・布、寄託

「彼女のイメージの原形ともいべきものは、ふしぎなくらい同じだと思う。小さな果実のような、あるいは昆虫のような、あるいはまた花卉のようなフォルムが、それである。(中略) この奇妙なフォルムは、いつもなにか秘密めいたものを隠しているかのように思われる。多彩で一見饒舌な画面だが、それを裏切るように寡黙さを感じさせるのは、それと関連しているように思う。私が変わっていないと思ったのも、この華やかな寡黙さといった特徴が持続しているのを見たということもある。この寡黙なものが、じつは見るとの言葉と呼ぶのである。彼女の作品には、あるナイーブなものが秘められているが、それは前言語的なものであり、多分、それについて、われわれの方が饒舌になってしまうという

ようなものではないかと思う。私の文章は、その一例に過ぎない。彼女の作品のために、そして、さまざまなおしゃべりのために！！\*」

\*中原佑介「出光孝子展」パンフレット序文、南画廊、1973年

---

## 李禹煥《刻みより》

1972年、木、寄託

「事物の存在の核ともいべきものは、眼前の事物のなかに秘められているのではなくて、むしろ記憶のなかで純化されているといべきかもしれないのである。それをもう一度「見る」行為こそが、その核に触れるということではあるまいか。それは、個人の記憶を再現するということではない。記憶の事物のもつあの名づけようのない普遍性を、視覚化するということである。一枚の木の板の表面に刻みこまれた無数のノミの刻み跡を見るとき、われわれはただその表面だけを見たというのはただしくはあるまい。われわれは同時に、記憶のなかで純化され、どのような特殊な限定からも自由であるにもかかわらず、なおかつ刻み跡という行為

の痕跡を逃れ得ないもうひとつの記号をも見ている筈である。その両者のもっとも中性化された断面の交錯が、一枚の木の板を特別なものとするのである。\*」

\*中原佑介「李禹煥展」パンフレット序文、東京画廊、1973年

---

## 朴栖甫 《(描法 No.)》

1977年、鉛筆、油彩・布、寄託

「線はキャンヴァスの上にじかにひかれるのでなく、また塗られた油絵具が乾いてのちにひかれるのでもない。乾かないうちにひかれるという事実が重要である。柔らかい絵具は鉛筆の動きによって押しのけられ、盛り上がり、あるいは逆に鉛筆を滑らせて、それがしるしをつけることをはねのける。つまり線がひかれることによって、絵具の面そのものが新たに形成される。(中略) 絵画の塗られた面にひかれた線、あるいは柔らかい絵具の面をひかいた線による作品には先例がある(たとえばジャン・フォートリエ、サイ・トゥオンブリーなど)。しかし、それらと区別されるのは、朴栖甫がドローイングとペインティングの極めて微妙なバラ

ンスを狙っている点である。このバランスが崩れるなら、朴栖甫の作品はたちまち絵具の塗られた画面にひかれた描絵として眺められ、たとえばその描絵をもたらしたアクションが語られるのがオチであろう。\*」

\*中原佑介「朴栖甫展」パンフレット序文、東京画廊、1978年

★『中原佑介美術批評選集 第十一巻 作家論 西欧・東欧・ロシア・南北アメリカ・東アジア・日本』に再録

---

## 池田満寿夫 《女・五月》 ※前期展示

1962年、ドライポイント・ルーレット・紙、平成6年度購入

## 池田満寿夫 《サイズはサイズ》 ※後期展示

1963年、ドライポイント、ルーレット・紙、平成6年度購入

## 池田満寿夫 《机の下》 ※前期展示

1964年、ドライポイント、ルーレット、エッチング・紙、平成6年度購入

## 池田満寿夫 《鏡の前の女》 ※後期展示

1964年、ドライポイント、ルーレット、エッチング・紙、  
平成6年度購入

「池田の作品には大きな窓口があげられていて、そこから日常生活がどやどやとなだれこんだような表情がある。男と女、洋服や靴、動物らしいもの、それに文字などがまるで乱雑に投げだされたようなイメージは、あの散文的で退屈な日常生活のひとこまにほかならない。そして、器用というよりは無器用といったほうが近い線が、その日常生活のひとこまにユーモラスな身振りをあてているのである。\*」

\*中原佑介「開放的な表情 池田満寿夫版画展」読売新聞、1963年9月23日夕刊、7面。

★『中原佑介美術批評選集 第三巻 前衛のゆくえーアンデパンダン展の時代とナンセンスの美学』に再録

---

## 前田常作 《人間星座》 ※前期展示

1961年、エッチング・紙、昭和57年度購入

## 前田常作 《人間風景》 ※後期展示

1969年、シルクスクリーン・手彩色・紙、昭和57年度購入

「前田の作品に東洋的なもの、非ヨーロッパ的なものをみるとすれば、かれが東洋の伝統（それは宗教的にしろ、絵画的にしろ）に意識的であり、それに忠実であるというより、前田の絵画に現実的にせよ、観念的にせよ神が登場しないということからではないかという気がする。ベケットは『ゴドーを待ちつつ[原文ママ]』という芝居をかいたが、まさにゴドーは不在であり、前田のひらべったく押しつぶされた人間は、ピランデルロの「作者を探す六人の人物」ではないが、ただ不在なものを探すシンボルと化している。そこにあるのは、探すことを探している永遠の『追跡劇』であり、前田はそれを不遜にも、天体の星の運行のように、規則的なものとして呈示したとっていいだろう。それを指して、宇宙的などというのは少々大げさに過ぎる気がしないでもないが、混沌がすでにひとつの秩序を形成しているという意味で、『人間風景』あるいは『人間星座』は超自然的である。\*」

\*中原佑介「前田常作論」『三彩』第146号、三彩社、1962年1月、45-46頁。

### III 物質から空間へ

中原は美術評論家として作品を分析して文章を書くだけではなく、やがて現在でいうキュレーターのように、作家や作品を選び、展覧会を企画するといった仕事にも携わるようになります。「不在の部屋」展（内科画廊、1963年）をはじめ、美術評論家・石子順造との共同企画「トリックス・アンド・ヴィジョン」展（東京画廊・村松画廊、1968年）や、美術評論家・赤根和生との共同企画「現代の空間'68 光と環境」展（神戸そごう、1968年）などを通して、爆発的に多様化したアンデパンダン展以降の現代美術の潮流を取り上げていきました。

中原はその後、『美術手帖』1971年10月号に寄せた「物質から〈空間〉へ」という文章のなかで、読売アンデパンダン展と、そこから着想した「不在の部屋」展にはじまり、1970年の「人間と物質」展へと至る自身の企画を振り返りながら、自らの問いを「見る」ことの意味から「空間」としての作品の意味へと発展させていきます。

## 荒川修作 《無題》

1963年、油彩・布、昭和61年度購入 山村コレクション

「荒川修作の近作について、かれの絵画はと書きかけて、ぼくは躊躇した。これは絵画でなく「絵画の絵画」というべきものではないのか。物体の認識と同時に、物体の認識についての認識があるように、荒川作品にみられるのは、イメージの形成でなく、イメージの形成についてのイメージである。このことは、ぼくたちをしてたいへん奇妙な体験にたちあわせる。というのは、ぼくたちはイメージとことばにはさまれた奇妙な中間地帯に投げこまれてしまったからである。荒川作品には、傘だとか手術用の手袋とかストッキングの虚影がただよっている。しかし、こういういい方は既にある種の誤謬を含むだろう。というのは、ひとつのシルエットを指して、ぼくがストッキングだといっても、ぼくはそのシルエットの母体であるストッキングの質感も色彩も光沢もなにひとつ知らないからだ。つまり、これらのシルエットは、ことばと同じ程に抽象的であり、個別性をも具体性をも持っていないのである。そうすれば、これはことばとほとんど同質の世界なのか。そうはいえない。シルエット、鉛筆の線などの「関係」は具体的なものであり、それはことばの有限性を超えて、そこに「在る」というほかないものだからである。おそらく、荒川にとって、

この「関係」という観念が作品を支えている中心課題である。渡米前のセメントと綿の凝塊による作品に、ぼくは現代社会におけるエロスの失敗をみたが、この近作もまた、非性化した人間関係の物質への転換だろうと思う。シルエットは、物質のもつ不可浸性から自由になる。それは、相互に浸透することが可能となり、実在の物質のもつ異質性をはぎとられて、一種の平等性を獲得する。しかし、決して結合することはないのだ。「関係」は常に「関係」のまま、ほとんど数学的「関係」にひとしい冷く美的とさえいえる距離をもって持続する。荒川の作品のイメージのイメージによって、ぼくはこの「関係」の方程式に凝視を強いられるのである。\*」

\*中原佑介「荒川修作展」パンフレット序文、南画廊、1965年

## IV 現代彫刻

『ナンセンスの美学』（現代思潮社、1962年）にはじまり、中原は生涯を通して多くの著作を残しました。本展ではそのなかから『現代彫刻』（角川書店、1965年）を取り上げます。当時33歳、中原にとって2冊目の単著となった本作では、オーギュスト・ロダンとジョージ・シーガルの対比から、1960年に中原が初めての海外旅行で実見したコンスタンチン・ブランクーシやルイーズ・ネヴェルスンに加え、アレキサンダー・カルダーの動く彫刻にいたるまで、20世紀の彫刻の展開が独自の視点からまとめられています。1982年には美術出版社から増補版が刊行され、クリスト&ジャンヌ＝クロードやクレス・オルデンバーグについても言及しました。

本書においても、中原が繰り返し用いてきた「物質」という言葉が登場します。物や技術が日常の隅々にまであふれかえる現代社会において、作家たちがそれぞれ「物質」をどのようにとらえ、表現したかを分析した、中原の代表作です。

## シーガル、ジョージ 《青い戸口の前に立つ青い娘》

1980年、石膏、木・着彩、平成13年度購入

## ロダン、オーギュスト 《永遠の青春》

1884年（1970年鑄造）、ブロンズ、昭和47年度購入

「ロダンの作品こそが彫刻なら、シーガルのそれは何だか知れないつくりのものでしかないでしょう。しかし、それを彫刻という形式で論じてみてもはじまらないと思います。ここに二つのなんらかの『精神的必要性』と結びついた『てわざ』があります。そして、その『精神的必要性』のどちらがわれわれにとってより近く、共通するものかということがアルファでありオメガです。というのも、ロダンとシーガルの差異は、そこに帰着する性質のものであり、それがブロンズと石膏の型どりのちがいとなってあらわれたはずだからです。\*1」

「前にあげた、中身に理想のつまったロダンの作品と、日常的でからっぽのシーガルの作品との差は、一言にしていえば、物質文明に脅威を感じなかった人間と、物質文明がすっぽりと全身をくるんでしまい、もうその外にはけっしてでられなくなってしまった人間との差といえるように思います。前者はこの現実を超えた

理法というものを信じたが、後者はどうやってみても、われわれがこの舞台から外へ飛び出すことはできないことを知ったのです。つまり、ロダンにはなお世界に『その外側』があります。シーガルにとって、世界はどこまでいっても『その内側』しかないということです。\*2]

「くり返し書いてきたように、現代の彫刻は物質文明あるいは工業社会の内側に閉じこめられた芸術家の、文明にたいする態度と思想を反映したものです。彫刻のみならず、絵画もまた同じことといえます。しかし、かんじんなことは、芸術家がそうであるばかりでなく、われわれもまた同様に閉じこめられているという事実です。ロダンのブロンズの像とシーガルの石膏の像が似て非なるのは、彫刻が変貌したというより、それぞれのものをうみだす社会と文化が変わってしまったということだと思います。\*3]

\*1 中原佑介「芸術と技術：現代の彫刻とはなにか——ロダンとシーガル」『現代彫刻』角川書店、1965年

\*2 中原佑介「古典彫刻の崩壊：ポッチョーニの予言——人間主義から疎外へ」同上

\*3 中原佑介「現代彫刻と文化：現代の創造」『現代彫刻』美術出版社、1982年

---

## アーキペンコ、アレキサンダー《空間にあるトルソ》

1936年、ブロンズ、昭和52年度購入

「ボッチョーニの作品は『運動』を通して、デュシャン=ヴィヨンは『機械』を通して、それぞれこの物質文明とあたらしい親和関係を取り結び、その力をのりこえようとしたわけです。そして、そのいずれもがまさに『彫刻』の崩壊と変貌をはっきりと示すことになりました。それは時代の内側に眼を向けざるをえなくなった今世紀の彫刻家の最初の二つの指標ということができます。しかし、ボッチョーニやアポリネールの予言をもっとも具体的に示したのは、アーキペンコ（1887—1964）だと思います。かれは立体派の絵画からはじめ、『パピエ・コレ』を経て、その立体版というべき『彫刻絵画』にいたり、さらにこんどは彫刻を彩色するということに、いわば絵画から抜けだして立体の作品にいたりしました。さらに、その素材も木、大理石、ガラス、金属、プラスチックと多彩をきわめ、第二次大戦後にはアメリカにあって、プラスチックの複雑な曲面体のなかから『電気の光』で照らすというような作品をつくっています。\*」

\*中原佑介「古典彫刻の崩壊：立体派と物質——デュシャン=ヴィヨンとアーキペンコ」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ブランクーシ、コンスタンチン 《新生》

1920年（1976年铸造）、研磨ブロンズ、平成13年度購入

「ブランクーシは、特別な抽象形態の彫刻をつくろうとしたのではなく、できるかぎり物体の特殊性を消し去ってゆこうとして、単純な形態をうみだしたといえるでしょう。しかし、かれは不幸にも一種のディレンマに遭遇しなければならないはずです。なぜなら、かれのつくる「彫刻」そのものが、すでに現実にはちゃんと存在する一個の特殊な形態でしかないからです。（中略）かれが表面をピカピカに研磨したのは、ほんとうは彫刻という「物体」の特殊性をも消し去ってしまいたい、しかしその消し去ってしまいたい欲求をやはり彫刻で示すほかないという矛盾の「てわざ」のあらわれのように私は思います。\*」

\*中原佑介「古典彫刻の崩壊：コンスタンチン・ブランクーシー——絶対への志向」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ネヴェルソン、ルイズ《セルフ・ポートレート：サイレント・ミュージックⅣ》

1964年、黒色塗料・木、平成5年度購入

『『中間の場所』(in-between place) というのがネヴェルソンの思想の根底をなしているものでした。『中間の場所』、つまり、だれも見ることのできない場所でそれら木製品の断片のうみだすシルエットのような魔術的な情景。じっさい、この彫刻家は夜明けのニューヨークの街を歩き、そこに捨てられた廃品を寄せ集めたといわれています。(中略)『廃物文化』にいるから廃品を使うのではなく、物質文明にいるからこそがらくたによってそれをこえるほかない。ネヴェルソンの作品を見たとき、私はバベルの塔のことを連想しました。木のがらくたを積んで天上へいたろうとする、しかし、それとて結局地上のがらくたの山でしかない、この矛盾、つまり『形而上的アイロニー』が、彼女の『中間の場所』という思想にほかならないでしょう。\*』

\*中原佑介「物質の氾濫：廃物芸術——ネヴェルソンの殿堂」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## アルプ、ジャン 《陽気なトルソ》

1965年、ブロンズ、昭和57年度財団法人伊藤文化財団寄贈

「アルプのレリーフ、彫刻に共通してみられるのは、たとえば植物の芽あるいは根を連想させるような不定形の単純なかたちということです。それが、同じ単純なかたちといってもブランクーシのそれとまったくちがった感じをあたえるところですが、しかし、私はそのかたちを通して、アルプもまた物体のもつ特殊性と偶然性から逃れられず、しかもそれをこえようとするかれの方法をみる思いがします。その特殊性と偶然性をデュシャンは既製品という『物体』をまるごと容認することによってこえようとしたのにたいし、アルプは自然のかたちの不規則さ、不定さをまるごと容認することでこえようしました。(中略) アルプの彫刻は動くわけではありませんが、私は、アルプにみられる、この自然のあらゆるものはつくられ、変化してゆき、消滅してしまうという絶えざる運動の状態にしかないという認識は、コールダーの『モビール』やある意味ではティンゲリーの『動く彫刻』とつながるものだと思います。\*」

\*中原佑介「自然と彫刻：自然への同化——アルプの具体芸術」『現代彫刻』

角川書店、1965年

---

## ムーア、ヘンリー 《母子像：直立》

1978年、ブロンズ、昭和57年度購入

「アルプに比してムーアは、自然の生成と消滅という変転のなかに物体を見るのではなく、千差万別な自然の物体ということに関心を集中しているところが、近いようで隔たっている点だろうとおもいます。(中略)かれは多くの人体をモチーフにした作品をつくりました。そして、自然の石や木に、くびれ、くぼみ、穴があるようにムーアは石彫りや木彫りに、くぼみ、穴をつくりました。自然にある物体の形状から『穴はつまったかたまりと同様、ものの形成という意味をもつ』(ムーア)ことが自覚されたわけです。穴もまたかたちをつくりだしている一要素だということです。つまった量塊と同じ重さをもって、からっぽの空間も彫刻にあらわれることになります。\*」

\*中原佑介「自然と彫刻：自然への同化——ムーアとヘップワース」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ヘップワース、バーバラ《曲がった形（ブライアー）》

1961年、ブロンズ、紐、昭和53年度購入

「このムーアのからっぽの空間により徹底したのが同じイギリスのバーバラ・ヘップワース（1903-75）です。この女流彫刻家もまたムーアと同様に、彫刻のかたちを自然のさまざまな物体に同化させようとしてきました。そのかたちはより典型的なものとし（ちょうどわれわれが自然のかたちから、球とか立方体を典型化したように）、いわば曲面幾何学の曲面体のモデルを思わせるような作品になっています。局面ができるかぎり均一化され、そのくぼんだ部分に針金とか糸がはりわたされたのも、その典型化をきわだたせることにほかならないでしょう。\*」

\*中原佑介「自然と彫刻：自然への同化——ムーアとヘップワース」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ジャコメッティ、アルベルト 《石碑Ⅰ》

1958年、ブロンズ、昭和56年度購入

「いろいろなひとの書いたジャコメッティの訪問記に共通するのは、かれがいつも、『できない、できない』とつぶやいていることです。

（中略）ジャコメッティの『できない』ということばも、おそらく物質によって彫刻をつくるかぎり、とことんまでくっついてまわる矛盾の表白だろうと思うからです。1936年ごろから、ジャコメッティは針金のようなひよろ長い人体像をつくるようになりましたが、それは、ブランクーチが表面を研磨したように、石膏の人体像はどうやってみてもそれが物体としてあるかぎり、特殊で不完全なものでしかないという矛盾のあらわれたてわざにはかたまりません。人体像はその表面から消しゴムでこするようにその物質性をけずりとられなければならないでしょう。しかも、やっぱり人体像としてあるものであればならない。『全体のなかの部分』としての人間が、偶然性から逃れて、ある絶対的な状態に置かれるようにしようとするれば、ジャコメッティにとって人体像は細くならざるをえなかったのです。\*」

\*中原佑介「自然と彫刻：ジャコメッティの矛盾——人体の単純化」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ガボ,ナウム 《構成された頭部 No.2》

1966年、コールテン鋼、着色、平成14年度購入

「構成主義ですがたをあらわすこととなった、この空間の視覚化ということが、一種の実用的必要性とむすびついていたのは、きわめて特徴的だと思います。というのは、われわれの空間意識は、文明化された第二の自然のなかでの生活において、よりつよく自覚されるものだからです。その土台となるのは、都市の形態であり、建築の空間であり、生活環境における動的な様相でしょう。それは精神的必要性に対応するとともに、屈折したかたちで実用的必要性が潜在しているものです。つまり、それは徹底した都市文化のなかでの芸術であり、第一の自然を切断することで成り立つ造型活動にほかなりません。しかも、この空間というのは、およそ個人による支配とかけはなれたものだからです。われわれはどこまでいってもその『なか』にいるのであって、空間を超越するということは、倫理的にも実際的にも不可能といわねばならないでしょう。できるのは、なんらかの方法でそれを意識化するのに手をかすということだけです。(中略)タトリンやリシツキーが、

環境、つまり都市空間を鉄やガラスの構成物で区切って空間を視覚化する計画をたてたのにたいし、ガボとペヴスナーの兄弟は、それをあたらしい『彫刻』として独立させようとした。\*」

\*中原佑介「空間の探求：構成主義の新造形——都市文明の芸術」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ビル， マックス 《一本の線で仕切られた平面》

1949年、真鍮金メッキ、平成4年度購入

「この空間の視覚化ということ、光とか運動とかいう面からではなく、空間の質——つまり物質とかたちという面からとらえようとしているのが、マックス・ビル（1908—94）だろうと思います。ビルは建築家であり、デザイナーであり、また彫刻もつくり絵画も描くといった多彩な仕事をしていますが、そこに、かれが教育を受けた『バウハウス』の思想のひとつの具体化をみることができでしょう。（中略）ビルの立体の作品はしばしばブランクシーの単純な彫刻と比べられることがあります、ビルの作品にはブランクシーのそれのような超越的なものへの志向はみられま

せん。ブランクーシが非合理的な欲求に根ざしながら、あたかも合理的な計算と技術の産物と思われるようなかたちをうみだしたのに比し、ビルは、逆に合理的な分析を土台にしつつ空間の視覚化という非合理なてわざにむかったといえるでしょう。\*」

\*中原佑介「空間の探求：空間と物質——ビルと終わりのない空間」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## 山口勝弘 《ヴィトリヌ 「静かな街」》 ※前期展示 1956年、ガラス、油彩、合成樹脂絵具・合板、平成22年度購入

「山口勝弘（1928-）も、この空間の視覚化という動向にたつひとりでしょう。山口は、《ヴィトリヌ》という、波形あるいは格子状の表面をもったガラスをへだてて彩色された図形とか物体を見るという、一種の『動視覚芸術』をつくりました。それは見るものの位置が変わるにつれて、そのガラス板を屈折して眼に映じる図形も変わるといった仕組みのものです。つまり、観客の自発性があって、はじめて成り立つ視覚的な世界というべきものにほかなりません。（中略）《ヴィトリヌ》以来、かれのつくりだして

きたものは『重力感』からの解放というわけでしょう。しかし、それは角度を変えれば、絵画や彫刻にまつわりつく物質性への挑戦ということにほかなりません。(中略) 物質を相手にしながら、それを消し去ってしまわねばならないという矛盾、山口はそれを真正面に受けとめて独自の作品をつくってきた日本の作家だと私は思います。\*」

\*中原佑介「空間の探求：空間と物質——鳥よりも自由な彫刻」『現代彫刻』  
角川書店、1965年

---

## カルダー、アレキサンダー 《赤い噴水》

1974年、金属板、針金、着色、昭和54年度購入

『モビール』とは『定まりのない大自然』の動きの拡大装置といってもいいものです。それが風のなかの実際の樹でなく、人間のてわざの産物だというのは、自然の木の葉の動きを人工的に増幅して視覚化するというにほかなりません。『モビール』が自然と同化しているというのは、そういうことであり、それは同時に、必然性と偶然性の網の目からうまれる動きを、コールダーが『自

然』そのもののなかにみたということです。\*』

\*中原佑介「動く芸術：彫刻と運動——コールドーの『モビール』」『現代彫刻』角川書店、1965年

---

## ティンゲリー、ジャン《コラージュ・デュサン（マルセル・デュシャン語録より）》※前期展示

1967年、オフセット・紙、昭和56年度購入

「運動を絶対とみる点では、ポッチョーニもティンゲリーも共通しています。しかし、こと運動という点についていえば、ポッチョーニにとって、時間は『そと』の現実として眺められていたのにたいし、ティンゲリーにあってはシーガルの場合と似たいい方をするなら、はじめから、時間の『なか』にしかないということです。たしかにわれわれの現実とはそういうものです。そして、その認識とてわざを結びつけたのがティンゲリーでした（私はデュシャン、コールドー、ティンゲリーの3人を並べましたが、同じように『運動』を扱いながら、デュシャンが物体集団のなか、コールドーが空間のなか、ティンゲリーが時間のなかにいるとい

うように、それぞれが異なった存在感を土台にしていることは注目すべき点だと思います。)\*」

\*中原佑介「動く芸術：彫刻と運動——ジャン・ティンゲリー」『現代彫刻』  
角川書店、1965年

## V 人間と物質のあいだへ

中原佑介の美術評論が、展覧会というかたちで結実した事例のひとつが、1970年に開催された第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）「人間と物質」展です。東京都美術館、京都市美術館、愛知県美術館、福岡県文化会館を巡回した本展は、中原がコミッショナー（実務としては現在でいうキュレーター）を務め、ダニエル・ビュラン、ハンス・ハーケ、ヤニス・クネリス、ソル・ルウィット、マリオ・メルツ、ブルース・ナウマン、パナマレンコ、リチャード・セラをはじめ、新進気鋭の海外作家27名、日本人作家13名を取り上げました。開幕当時、中原38歳、出品作家の平均年齢はなんと31歳でした。

当館に当時の出品作はありませんが、本コレクション展では収蔵作品とともに、「人間と物質」展出品作家からクリスト（クリスト&ジャンヌ＝クロード）、榎倉康二、河原温（後期のみ）、河口龍夫、小清水漸、松澤宥、野村仁、高松次郎の1組7名を紹介します。

## 中原佑介『クリスト 神話なき芸術の神話』

草月出版、1984年

クリスト（クリスト&ジャンヌ＝クロード）《囲まれた島々（フロリダ州マイアミ、ビスケーン湾のためのプロジェクトより）》※前期展示

1982年、パステル、コンテ、鉛筆、紙、寄託

「人間と物質」展での協働以降、交友を深めていったクリストの仕事を「包む」、「積む」、「張る」、「覆う」に分類して紹介した、本邦初の単行本。中原は、表紙にもなっている前年1983年に実現したフロリダ州マイアミ、ビスケーン湾におけるプロジェクト《囲まれた島々》の設営にも足を運んでおり、本書ではその様子なども記されています。本コレクション展出品（※前期のみ）の《囲まれた島々（フロリダ州マイアミ、ビスケーン湾のためのプロジェクトより）》は、このプロジェクトに先んじて制作されたプラン・ドローイングであり、中原旧蔵作品のひとつです。

---

## 第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）「人間と物質」報告集[上]、展覧会図録[下]

毎日新聞社／日本国際美術振興会、1970年

展覧会にあわせて刊行された図録には作家たちによる作品プランが掲載されました。現実的な計画案や、過去の作品画像から、コンセプチュアルな文字とイメージによるプレゼンテーションまで、展覧会図録というにはそれ自体が「人間と物質」展を表現したアートブックともいえるかもしれません。会期終了後には会場写真を掲載した報告書が刊行されました。

★『中原佑介美術批評選集 第五巻 「人間と物質」展の射程——日本初の本格的な国際展』に再録

## VII コミッショナー・中原佑介

中原はしばしば、同じく『美術批評』を出発点に戦後の美術を論じてきた美術評論家の針生一郎、東野芳明と並んで“美術評論の御三家”と呼ばれてきました。まだ全国に美術館が少なく、公募団体展や、近代美術の紹介が主流だった時代において、現代美術の現場で大きな影響力を持った3人です。ヴェネチア・ビエンナーレをはじめとする国際美術展において、日本を代表して作家を選出し、展覧会を企画する「コミッショナー」を歴任してきたこともまた、「御三家」と呼ばれる要因のひとつかもしれません。

中原自身、1970年代以降は展覧会のコミッショナー、選考委員、審査員を数多く務め、現代美術の隆盛とともに「展示を見て作家や作品を批評する」仕事から「展示する作家や作品を選出する」仕事へと比重を移していきました。特に、企画委員会の一員として携わった東京のINAXギャラリー（旧・伊奈ギャラリー）では、自ら作家選定と解説、会場構成まで関わっています。

## 榎倉康二 《無題》

1980年、油彩・綿布、昭和61年度山村節子氏寄贈 山村コレクション

## 菅木志雄 《中律一連界体》

1978年、鉄パイプ、枝、令和3年度大和卓司氏遺贈記念収蔵

中原佑介は1976年の第37回、1978年の第38回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の日本館コミッショナーを務め、第37回では写真家の篠山紀信を、第38回では榎倉康二と菅木志雄のふたりを選出しました。当館所蔵作品は出品作ではありませんが、それぞれ布や木といったなまの素材に着目して制作された同時期の作品です。榎倉は1980年の第39回ヴェネチア・ビエンナーレにも連続で参加し、黒と白の布を重ねたこの《無題》のシリーズを出品しました。コミッショナーは詩人で美術評論家の岡田隆彦。このとき同時に出品されていたのが、当館所蔵の小清水潔《作業台一 曲水一》と、若林奮《30,31- 酸素調》です。

『『自然から芸術へ、芸術から自然へ』というテーマにちよって、二人の日本人作家の作品を紹介したい。(中略) 彼らは自作を説明するのに『自然』という言葉を使ったことは一度もない。しかしな

から、彼らの作品を分析する鍵としてこの言葉を使えると思うのである。榎倉康二と菅木志雄のどちらの作品でも、それぞれ違ったニュアンスではあれ、自然が構造の一部を成している。榎倉は、自然における時間という面を重視し、一方菅は、空間という面に焦点を合わせる。(中略) 両者の作品は、自然と芸術を対立するものとしてではなく、互いに浸透しあうものとして捉えている。つまるところそれは、人間と物理的実在との関係を、あるいは物質が人間にとって意味するものを解明しようという企てなのである。両者の仕事を自然科学から分かつのは、問題解明に向けての、分析的というよりは直感的なアプローチである。私は、榎倉と菅の作品を、そういった企ての典型であると考えている。\*」

中原佑介「榎倉康二と菅木志雄 [日本館カタログ (英語)・序文より抄訳]」

『ヴェネチア・ビエンナーレー—日本参加の 40 年』国際交流基金／毎日新聞社、1995 年、136 頁。

---

## 元永定正 《くろいぼやぼやのごほん》

1985年、アクリル・布、平成24年度元永悦子氏寄贈

「かつて、元永は出身地である三重県の伊賀上野にひっかけて、自分の絵画は『忍術絵画』だといったことがあるが、この分類にうまく収まらないとらえどころのなさを言い得て妙だと感心した憶えがある。しかし、『具象』と『抽象』という分類が本来的に窮屈なのは、自然のかたちが文字通り千差万別で、それこそ無限とっていい程の多様さを示していることに依っている。元永の描くかたちはそのどれもがどこかにありそうだという既視感をあたえるのである。たとえば、それは雲のかたちのようであったり、煙のかたちのようであったり、人間のかたちのようであったり、石ころのかたちのようであったりという具合に。(中略) この何かのようであるけれども、何かであるというわけでもないというところに、元永の作品の『おかしさ』の源泉があるように思われる。

\*」

\*中原佑介「ようでもあり でもなくー」『INAX ART NEWS』第68号、1988年1月。

●『80年代美術100のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』INAX、1991年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

## 泉茂 《MF20021》

1974 年、油彩・布、平成 24 年度泉照子氏寄贈

「円や正方形や三角形などの定形を要素とした泉の 1970 年代以降の作品には共通した特徴が見られるように思う。それは、円などの定形には陰影が加えられたり、あるいはシワのある紙片のように描かれたりして、単なる定形の面としては描かれていないということである。いわばかたちに表情をあたえて、かたちそのものに語らせようとしていることといってもいい。(中略) 幾何学的な定形による抽象絵画に分類して誤りではあるまいが、私には泉茂の作品は抽象というよりは、幾何学的な定形を描いた具象絵画といったほうが適切であるような気がする。かたちそのものは単純きわまりないが、それは中性的ではなく、濃淡の差はあるけれども一種のユーモアを感じさせるのである。\*」

\*中原佑介「かたちはかたる」『INAX ART NEWS』第 61 号、1987 年 6 月。

●『80 年代美術 100 のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』 INAX、1991 年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

## クンダチーナ,ラドミル 《Papa work》

1982年、紙、寄託

「昨年、山口勝弘氏から、和紙を使って面白い作品をつくっているユーゴスラヴィアの留学生がいるので一度見てほしいといわれたのが、ラドミル氏の作品を知る機会となりました。われわれ日本人には発想し得ない方法で和紙を処理し、独特な作品をうみだしているのに、私もまたたいへん興味をそそられました。今度、伊奈ギャラリーの企画のお手伝いを引き受けることになって、私はこのラドミル氏の作品を紹介してみてもどうかと思いました。風変わりだからというのではなく、日本のみならず欧米の空間観、材質感ともいささか違った考え方がそこには見られ、それがまたわれわれにはきわめて刺戟性に富むもののように思われたからです。できれば、このギャラリーでは、そういう仕事をいくつか紹介してゆきたいと考えています。その第1回にあたる今回のラドミル氏の作品については、山口勝弘氏が適切なコメントをつけられています。多くの人びとの御足労をいただければ幸いです。

\*」

\*中原佑介「企画にあたって」『INAX ART NEWS』第1号、1982年5月。

●『80年代美術100のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』 INAX、1991年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

## 尹亨根 《UMBER-BLUE '77》

1977年、油彩・麻布、寄託

本コレクション展3階展示室では、中原佑介旧蔵の寄託作品をいくつか取り上げて展示しています。本作、ラドミル・クンダチーナ《Papa work》および尹亨根《UMBER-BLUE '77》もまた中原旧蔵作品です。作品の裏面には、作者から中原に宛てられたサインが書かれています。

「ソウルのアトリエで初めて尹亨根の作品を見た時、なによりも印象的だったのはその茫洋とした拡がりを感じさせる画面だった。もう15年も前のことである。作品は生地キャンヴァスに油絵の具をじかに塗るという技法でつくられ、薄茶色の麻布に色面が浸透して拡がってゆくような効果をうみだしていた。(中略) 尹亨

根のとりあげる色は2色に限定されている。ひとつはこげ茶色であり、もうひとつは青である。それが重ねて塗られている。前者を大地の色、後者を海の色というように見るなら、尹亨根はそれら2色によって大地と海をシンボリックにあらわそうと見えなくもない。むしろ、この画家が風景を描いているというのではない。あらゆるものの母胎であり、またそこへ帰ってゆくところとしての自然を象徴するものとしての2色をとりあげているということである。\*」

\*中原佑介「尹亨根の色彩」『INAX ART NEWS』第54号、1986年11月。

●『80年代美術100のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』INAX、1991年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

## 植松奎二 《コーナーピースⅠ：倒置—垂直の場》

1988年、銅、石、平成28年度購入

「物と物が接触しているというのは、見慣れているごく日常の光景である。当たり前すぎて誰もそんな光景にいちいち眼を止めない。ところが、その接触ということにひどくこだわっている美術

家がいる。それが植松奎二である。植松の作品は、物と物の接触を見る人に感知させることをモチーフとしている。たとえば、銅の円錐の先端と石、あるいは木、螺旋状の銅線と木の接触。おもしろいのは、植松のこうした作品を見ると触覚が刺激されて、自分の指も何かに触れているような感じを誘発されることである。植松は自分自身の肉体を物体に接触させるという、一種のパフォーマンスから発表活動を始めたが、その触覚にたいする関心がいまなお潜在しつづけるといっていい。\*」

\*中原佑介「現代アートへの誘い(第10回)植松奎二 接触の彫刻」『VOICE』  
10月号、PHP研究所、1992年

---

## 植松奎二 《円錐—黄》 ※前期展示

1987年、鉛筆・紙、寄託

## 植松奎二 《円錐—白／黄》 ※後期展示

1987年、鉛筆・紙、寄託

「物体の形態でなく、物体間の関係への着目というのは現代の美

術に見られるひとつの傾向とっていいが、植松の仕事もそうした系譜に立っている。特徴といえば、植松が空間と物体の関係のひとつとして力に注目している点である。おおげさにいえば、空間に歪みをあたえることとってもいい（歪んでいるのは、木や布の方であるけれども）。\*1]

「もともと植松の作品は物体と物体のあいだを張力によって関係づけることを特徴としてきた。張力を媒介にして物体のあいだに一種の平衡状態をうみだすというのが基本的な考え方だった。布と枝による傘状の形態にも、同じ考え方が読みとられる。ひとりの美術家がこうした物体の平衡状態に関心を寄せつづけるというのはきわめて個人的な現象という他ないが、張力(あるいは圧力)といった眼ではっきりと見ることのできないものへの関心は、多分肉体の外力に対する反応といった感覚に根ざしているにちがいない。つまり、それは、物体に置き換えられた肉体的パフォーマンスといったところがあるように思われる。\*2]

\*1 中原佑介「押ししたり引張ったり」『INAX ART NEWS』第23号、1984年4月。

\*2 中原佑介「傘が逆立ちすると……」『INAX ART NEWS』第21号、1984年2月。

---

## 栗津潔 《伝統と新技術・パリ 12 人展》

1984 年、オフセット・紙、平成 20 年度作者寄贈

## 栗津潔 《ふたり》

1977 年、シルクスクリーン・紙、寄託

「栗津潔の描く対象はこれも多岐にわたる。それは今回出品されている作品からも容易に知られるところであろう。牛があり、花札があり、抱擁するカップルがある。しかし、対象のちがいを超えて、描かれ、書かれた線こそがそれらの対象に息づかいを与えている。栗津潔の作品はその選ぶ対象によって、日本的なものを感じさせるが、より正しくはその線こそが伝統的なものを感じさせるというべきだろう。彼が北斎に興味を抱いているのも故なしとしない。不潔斎を自称する栗津潔だが、別名栗津線斎といっても間違っははいまい。\*」

中原佑介「栗津線斎の作品」『INAX ART NEWS』第 25 号、1984 年 6 月。

●『80 年代美術 100 のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』 INAX、1991 年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

## 山本容子 《Short Peach》 ※前期展示

1976年、エッチング・紙、平成24年度山口勝子氏寄贈

「人間と物質 (Between Man and Matter)」という展覧会タイトルの英訳にも顕著に表れているとおり、中原の作家選考には確かに時代相応の男性偏重のきらいがあり、また男性中心的な社会構造に対しても無批判であったことは否めません。一方で、他の同世代の男性評論家と比較すると、こと残された文章においては、作者個人の背景から一定の距離をおき、自らの眼でとらえた作品の要素を観察・分析し、論理立てて執筆する態度を貫いています。戦後、数多くの女性作家にも言及してきた中原が残した膨大な「言葉」のなかには、これまで見落とされてきた作家の再評価に繋がるようなものが眠っているかもしれません。(もちろん、1章で紹介したように、初期評論をはじめ中原のマスキュリンな態度を看過できない文章も中にはあります。) 興味深いことに、このような中原の批評態度は、著名な美術評論家と新進気鋭の若手作家、既婚者と未婚者という立場でありながら、中原からアプローチをかけ、1983年から1996年にわたってパートナー関係を築き、多く

の仕事と共にした銅版画家・山本容子に対して残した評論においても一貫しています。

「どのような美術家でも、その初期の作品には2つの要素が分かち難く混じり合っているのが見られるが、山本容子の作品も例外ではない。そのひとつは美術家個人の個性であり、もうひとつは個性を超えたその時代の美術のいわばパラダイム（自明とされる規範）ともいうべき要素である。（中略）第一には作品に現実の物体を導入するという方法であり、第二には絵画にあらわれた繰返し、あるいは反復という構造（立体では、たとえばアルマンの同種のものを集めた『集積』が典型）であり、第三に画面に文字を描きこむということである。山本容子のそれらの作品のユニークな点は、こうしたパラダイムを絵画、彫刻ではなく、銅版画の世界で実現したことである。\*」

\*中原佑介「Something also」INAX ART NEWS』第21号、1990年8月。

★『中原佑介美術批評選集 第十一巻 作家論 西欧・東欧・ロシア・南北アメリカ・東アジア・日本』に再録

●『80年代美術100のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』INAX、1991年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

## 荒木高子 《砂の聖書》

1982年、シルクスクリーン・シャモット、砂、昭和61年度購入  
山村コレクション

「荒木高子の『聖書』の連作は、なによりもそれが土に戻るということを予感させる。『聖書』は土を焼くことによってつくられている。そして、土は火を通すことによって変質を蒙る。しかし、いつの日かそれは土に戻る。それは実際には気の遠くなるような未来のことかもしれない。それでも、土に戻る日がくる。そういうことを予感させるのである。(中略)そして、われわれの見る『聖書』は空間的造型というより、時の造型ともいべきものとなって出現したのである。土による聖書の造型ではなく、聖書を土のほうへ引きよせた産物とでもいえようか。聖書の文字の不滅性と土のもろさの拮抗が作品を特徴づけている。\*」

\*中原佑介「土へ」『INAX ART NEWS』第21号、1984年2月。

★『中原佑介美術批評選集 第十一巻 作家論 西欧・東欧・ロシア・南北アメリカ・東アジア・日本』に再録

●『80年代美術100のかたち INAX ギャラリー+中原佑介』 INAX、1991

年に再録、美術情報センターで閲覧可

---

**逢坂卓郎「ヨーロッパに行ったニッポン『ユーロパ  
リア'89 日本』最新レポート」『美術手帖』第 618 号  
美術出版社、1990 年 1 月、180-185 頁。**

**大西清自「ユーロパリア 89 ジャパン ベルギーにお  
けるユーロパリア評判記」『美術手帖』第 622 号  
美術出版社、1990 年 4 月、182-183 頁。**

中原佑介はヴェネチア・ビエンナーレのほか、1967 年の第 5 回パ  
リ・ビエンナーレ、1973 年と 1975 年の第 12 回、13 回サンパウ  
ロ・ビエンナーレ日本館などで、国際展のコミッショナーを務め  
ました。また 1989 年には、1959 年よりベルギーで隔年開催され  
てきたひとつの国を特集する芸術祭「ユーロパリア」において、  
アントワープ現代美術館での現代美術展を担当し、アントワープ現代美術館館  
長のヤン・フートが選出した片瀬和夫、長澤英俊、竹岡雄二に加  
えて、彦坂尚嘉、堀浩哉、河口龍夫、川俣正、李禹煥、森村泰昌、  
村上三郎、中村一美、岡崎乾二郎、辰野登恵子を選出しました。

当館所蔵作品に当時の出品作はありませんが、本コレクション展では「ユーロパリア'89 ジャパン 現代美術展」出品作家より、第13回サンパウロ・ビエンナーレにも参加した河口龍夫、全国的に学生運動が起こった1969年に多摩美術大学で結成された「美術家共闘会議」の中心的な存在であった彦坂尚嘉と堀浩哉、いっぽう彼らの批判対象でもあった「もの派」の李禹煥、そして令和7年度新収蔵の辰野登恵子を紹介します。

展覧会図録に寄せた文章のなかで、中原はこの「ユーロパリア'89 ジャパン 現代美術展」を、「日本の前衛 1930-1970」展（ポンピドゥーセンター、フランス、1986年）を念頭に置きつつ、そこで紹介されなかった1980年代の日本の現代美術の動向に焦点を当て、その多様化を横断的に示す試みとして位置づけています。さらに中原は、1980年代の現代美術の多様化を、初期の「具体美術協会」や「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ」に代表される1960年代の爆発的な前衛美術の展開と対比しています。そのうえで、1960年代に顕著であった「いかに絵画でも彫刻でもない作品を生み出すか」という既存の表現形式の解体に対し、1980年代には「いかにまったく新しいタイプの絵画や彫刻を発見するか」という表現形式の拡張が模索されたと指摘しています。そして中

原は、本展で取り上げたこうした試みを実践する作家たちのうちに、1990年以降へと連続していく現代美術の潮流を見出しています。

---

## 李禹煥《関係項》

1983年、石、鉄板、ガラス、

昭和61年度山村節子氏寄贈 山村コレクション

「李禹煥は彼特有のキー・ワードとして『中間項』、あるいは『ニュートラル』という言葉をよく使う。たとえば、鉄板は『観念と物質の両面にまたがった中間項』だというようにである。つまり、鉄板は自然界にのみ属するのでもなければ、人間の意識の領域にのみ属するものでもないということである。しかし、これらの言葉は、鉄板や石やキャンバスといった物体にのみ適用されるのではなく、そもそも美術作品は『中間項』的なものでなければならぬという思想に発している。(中略)彼の絵画は視覚的に何も説明していない。それは単純化していうと、世界には見えないものがあるということを伝えるだけのための絵画といってもいいように思う。それはまた鉄と石による作品についても共通するところが

ある。それらは世界に触れるため入り口の標識のようなものには  
かならない。それらはある事柄の説明の装置ではない。しかし、  
ここで断っておきたいのは、李禹煥もまた私も世界の本当の姿な  
ど分かっていないし、分かるわけもないということである。美術  
家がなし得るのはその感知のきっかけをあたえることだ  
けだと思う。\*」

\* 中原佑介「李禹煥の作品と思想」『李禹煥全版画展

1970—1998』展覧会図録、李禹煥全版画展実行委員会、1998  
年、119 頁。

★『中原佑介美術批評選集 第十一巻 作家論 西欧・東欧・  
ロシア・南北アメリカ・東アジア・日本』に再録

●美術情報センターで閲覧可

## VIII 元館長・中原佑介のことは

京都精華大学学長や、水戸芸術館美術部門芸術総監督を歴任した中原は晩年、木村重信の後任として兵庫県立美術館の2代目館長を務めました。在任期間中には「没後10年—菅井汲」展（2006年）や、「河口龍夫—見えないものと見えるもの—」展（2007年）を通して、40年来の交友のあった同郷の作家たちについて語っています。

また、中原元館長は『Lmagazine』2007年5月号のインタビューで「現代美術は難しい、と言われるその要因の一つは、もう昔ほど美術と文学が親密な関係にないのに、評論家も見る人も何となく美術を文学的に解釈しようとするから。できないと『わかりません』となる。むしろ今の美術は科学と接近している」と答えています。中原の言葉を足がかりに、しかし“言葉”の世界から少し距離をおいてみましょう。見えているものの意味や物語、背景にある作者の意図を読み解くだけでなく、作品のもつ現象や構造、空間や時間、状況や関係へと、あたらしい眼を向けてみてください。

## 河口龍夫《関係－種子》

1986年、鉛、種子（りんご）、平成22年度購入

## 河口龍夫《関係－種子》

1986年、鉛、種子（カリフラワー）、平成22年度購入

## 河口龍夫《関係－種子》

1987年、鉛、種子（えんどう）、平成22年度購入

## 河口龍夫《関係－種子》

1989年、鉛、種子（みこま菜）、平成22年度購入

## 河口龍夫《関係－種子》

1989年、鉛、種子（アルファルファ）、平成22年度購入

「種子の『未知のエネルギー』」に感応することが、そのまま芸術作品に感応することだ。あるいは、植物の生命力を感じることも、そのまま芸術作品を感じることも。絵画、彫刻といった形式を逸脱した河口龍夫の作品が、なお芸術であるとする根拠は、多分その点にある。特徴的なのは、河口が作品は視覚によってのみ受容されるものではなく、超視覚的な感覚によって交感すべきものだ

という考え方が、種子を採りあげることによって明確になったということである。視覚的にいって種子それ自体にどのような意味があるというのだろうか。種子から伝わってくるのは、その生命力のエネルギーではないだろうか。鉛による密閉は、種子の放射能からの保護ということではなく、放射能を遮断する鉛の壁をなお浸透して発散してくる種子の生命力のエネルギーのたくましさを強調する仕掛けとして映るのである。(前略) 河口龍夫はどちらかといえば、さまざまな現象を観察、分析し、それを視覚的に再構成するといった自然科学者タイプの美術家である。『関係』という概念を作品創造の基本概念に据えているのも、そのひとつのあらわれとっていい。その河口が種子に『未知なるエネルギー』を感じたというのは、種子からは冷静な分析を超えるなにもものかを感じたということの告白に他ならない。この『なにもものか』こそが、82年以降、種子を作品の素材として選ばせる原動力となってきたのである。\*]

\* 中原佑介「種子・生命エネルギー・芸術」『関係—河口龍夫』展覧会図録、千葉市美術館、1997年、8-9頁。

●美術情報センターで閲覧可

## 2F 展示室

### 小磯良平記念室

今回は、3階でとりあげている中原佑介が評論家としてデビューした頃の小磯良平に注目して作品を展示しています。1957年の上京まで関西で過ごし、画家になりたいと思っていたとされる中原ですが、デビュー以前の美術鑑賞の体験や興味についてはよくわかりません。神戸の第一中学校に通っていた少年期の中原が、1930年代半ばから太平洋戦争が終わるまで、華々しく活躍していた神戸在住の小磯良平を知っていてもおかしくありませんし、戦後しばらくの間、関西在住の画家として地域の文化復興の一端を担った小磯の存在を気に留めていてもおかしくないのですが、館長時代も含めて小磯良平についての中原の発言は知られていません。1950年から東京藝術大学で教鞭をとりはじめた小磯良平は、中原が上京した頃はすでに神奈川県逗子に第2のアトリエを構え、大学で出会う若い学生らから刺激をうけて、抽象的な表現を試すこともありました。

## 金山平三記念室

小磯良平と同様、金山平三についての中原佑介の発言は知られていませんが、中原が上京した頃の金山は、70歳を超えて充実した実りの時期を迎えていました。この充実を支えていたのは、新しい写生地に加わった十和田湖とその付近です。1956年5月に金山は、東京・日本橋の高島屋で、それまで描き溜めた自信作240点を『金山平三画業五十年展』と銘打って展示し、これによって、1930年代半ばに帝展を離脱した金山の健在ぶりが皆の知るところとなったのでした。この展覧会が呼び水となって、翌年1月に東京・日本橋の三越で開かれた第7回選抜習作美術展に招待され、2月には芸術院会員に任命されました（1944年にすでに帝室技芸員に任命されていたのですが）。1959年には日展顧問を委嘱され、11月の第2回新日展に今回展示している《溪流》を招待出品しました。戦後最大サイズの本作に、こうした世間的な評価に対する金山の高揚感がみてとることができるでしょう。

## 常設展示室 6

美術評論家として同時代の美術を取り上げることの多かった中原ですが、デビューまもない 1957 年から 58 年にかけて、『美術批評』について『美術手帖』に「日本近代美術史」を連載しています。冒頭で中原は、それまでの「日本近代美術史」は無味乾燥な事実の羅列をもとに組み立てられた「幻想」に過ぎず、そこには創造的エネルギーがないことをかなり怒っています。ただし、「年表」を地図に見立てて「冒険」を試み、「幻想」から「現実」を奪い返すのだ、と意気込んでいる中原ですが、個別で具体的な作品にあまり言及していません（今から 70 年近く前のことなので、見ることのできる日本近代の美術作品も少なかったとはいえでしょう）。そこで、本展示室では、並んだ作品を前に、わたしたちが「日本近代美術史」の中にどのような「冒険」を見出せるのか今一度、考えてみたいと思います。