

## ルチオ・フォンタナ「穴」の波紋



2014年4月9日(水) — 6月22日(日) 会場：常設展示室

※月曜休館 ただし4月28日(月)、5月5日(月)は開館

## ルチオ・フォンタナ「穴」の絵画がもたらしたもの

## 穴のあいた絵画

穴のあいた絵画、というのはどういうものであろうか。絵画とは、一般的にキャンバスや紙に絵具などを使って風景や人物、静物などを描くものである。ところが、20世紀イタリアの画家ルチオ・フォンタナ(1899-1968)は、そこに何も描かず、ただ千枚通しなどを振りかざして、複数の穴をあけてしまったのである。複数の穴は、何かを象徴するような形でも、何かの色が施されているわけでもないで、それを理解する手がかりは何も残されていないように思える。

では、これをどんな風に見たらよいのだろうか。大きな問題は、絵画に穴をあけてしまったら、これは彫刻ではないのか、という疑問である。フォンタナは、1930年代から彫刻作品を制作してきた作家なので、穴の絵画は、彫刻であると言われてもおかしくない。実際のところ、フォンタナは、1958年のヴェネツィア・ビエンナーレに彫刻家として招待された時に、穴の絵画を多く展示して問題になったことがあった。でもこれは、穴の絵画が彫刻であったという証拠なのではなく、むしろフォンタナは、穴の絵画を絵画と彫刻の区分を超えたものとして制作していたのであるから、話はややこしい。

穴の作品を絵画として見ていくと、私たちがもっている絵画観のようなものを大きく変えるものだということが分かってくる。つまり、穴は、実際の穴であって、描かれたものではないという事実が意味をもっているのである。それは、画面上の凹凸の影によって図像が構成される絵画なのであり、レリーフ(浮彫)的な絵画の一種と考えられるからである。この絵画に穴をあけるという逆転の発想は、多く作家たちに大きな波紋を投げかけた。ここでは、フォンタナの作品を具体的に見るとともに、マンゾーニやカステッラーニなどイタリアの作家たち、阿部展也や高橋秀などイタリアに在住した日本人作家たちの作品も見ていきたい。

## ヴェネツィアの干潟にあいた「穴」

フォンタナは、彫刻家であると同時に画家であるが、20世紀後期の仕事としては絵画作品の方を多く制作している。専門家によれば、フォンタナの「穴」や「切り裂き」など「空間概念」と名付けられた絵画は、13のシリーズに分けられ、総点数3,090点に上るとした。

そのなかでも、当館の所蔵する《空間概念—銀のヴェネツィア》(No.7)は、「油彩」シリーズの中の1点である。これは、1957年から晩年の1968年まで続いたシリーズで、さらに「前期」、「中期」、「後期」の3期に分けられるうちの「中期」にはいる作品である。「中期」の「油彩」シリーズの特徴は、まず色彩にある。「前期」の作品と同様に、緑や栗色、白、赤といった色彩のほか、金、銀、ピンクといった派手な色彩の作品も多いことが特徴である。また、「穴」および「切り裂き」の数が少なく、1つから4つくらいまで抑えられているものが多い。さらにこのシリーズの中で、「ヴェネツィア」というヴェネツィア潟に因んだ特別なシリーズも展開される。1961年にヴェネツィアのパラッツォ・グラッシという会場で開催された「芸術と黙想」展のために制作されたシリーズで、金や銀、黒の画面に、時に色ガラス片が添えられたものである。基本的な色彩のイメージとして、金はヴェネツィアの太陽、黒は夜、銀は月明かりを象徴している。当時の評論家は、その意味性やイメージによって「美術の新しいジャンル」を作ったとし、他の評論家は、その輝くような背景はあまりにもスペクタクルであり、彩色されたマチエールは技巧的で、装飾的すぎると評している。

当館の《空間概念—銀のヴェネツィア》もその名のとおり銀色の作品である。銀色は厚く油彩で塗られ、引っ掻き線で角の丸い矩形を描き、3つの穴があけられ、3つの黄色いガラス片がつけられている。穴の周りに絵具のたまりができてることからもわかるように、最初に銀の地塗りをして、穴をあけた後にもう一度厚塗りをしていく。ガラス片にも銀の絵具がかかっているため、厚塗りの前に接着されていることがわかる。穴のあけ方は裏面のめくれ具合から見てもわかるように、鋭い切り口になっていないので、割合大きめの鋭くないナイフなどであけられたものである。全体的なイメージとしては、月が煌々



7 ルチオ・フォンタナ《空間概念—銀のヴェネツィア》



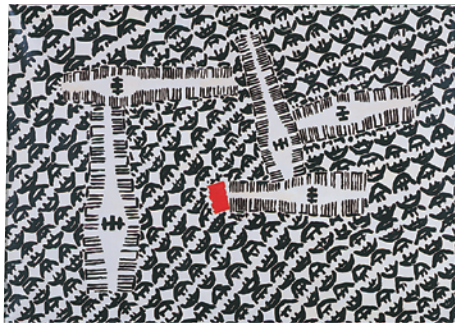
部分(No.7)



8 ウーゴ・ムラス《フォンタナ》(部分)



20 ファウスト・メロッチィ《対位法XI》



11 ジュゼッペ・カボグロッシ《表面170》



18 アルベルト・ブッリ《大きい白と黒》



14 ピエロ・マンゾーニ《アクローム》

と光る夜のヴェネツィアの干潟に、穴が開くとともに、ヴェネチアン・ガラスが浮いているというものである。それは詩的であり、シュールな作品ともいえる。

### バッハの音楽のように

フォンタナは、ミラノのブレラ美術学校のアドルフォ・ヴィルトの教室で学んでいた1928年、ファウスト・メロッチィと出会った。フォンタナは、メロッチィより先に入学していたが、2人はすぐに親しくなり、生涯の友人となる。2人は、ヴィルトの教室の中で、素材の組み合わせ方やその取り扱い方、厳格な仕上げなど基本的な彫刻技術を学んでいる。メロッチィも「誰からも何も得ることがなかったが、我々2人は何かをアドルフォ・ヴィルトに負っていた」と語っているように、ここで学んだ彫刻家としての技術力が、後の抽象彫刻などにも生かされたというのである。

メロッチィは、イタリア北部のロヴェレートに生まれ、音楽を愛しながら育った。第1次大戦中にフィレンツェに移り、そこで芸術に触れ、1919年にミラノ工科大学で機械工学を学ぶ。卒業後、彫刻家を目指すようになり、ブレラ美術学校で本格的に学び、フォンタナと同様に古典的な彫刻を制作していた。しかし、1935年になると古典からの脱皮を図るようになり、抽象彫刻を制作するようになっていく。当時開催されたメロッチィの個展では、幾何学的な抽象彫刻が展示された。画廊のパンフレットにも「抽象彫刻の部屋に足を踏み入れると…完璧な雰囲気のある作品によって、真の解放感が感じられる」と述べられているように、具体的なものを何も象徴しない純粋な抽象が展開された。メロッチィの抽象彫刻の理想は、バッハの音楽の純粋性に近づけることであるとされる。音楽における旋律と和音、リズムという主要3要素を彫刻に応用すべく制作していた。当時の作品では、垂直に立ち上がる曲面の板とそれを支える2本のアーチなどによって、旋律と和音を示そうとしていたのである。伝統的な彫刻のヴォリュームを否定する完全な抽象彫刻を目指していた。その考えは、1974年の《対位法XI》(No.20)にもよく表れている。対位法とは、音楽の用語で、一定の旋律に対して他の旋律を結びつける手法のことをいうが、この作品のなかにおいても、直線的な針金や長細い金属板、小さな球体がそれぞれ旋律を奏でていて、しかもこれらが総合的に結び付けられている姿は、まさに対位法の援用によるものであろう。

### プリミティヴな記号と奔放な表現

フォンタナは、同時代の作家たちと同じ展覧会に参加するなど頻りに交流をしていたが、ジュゼッペ・カボグロッシやアルベルト・ブッリとは、とくに親しくしていた。カボグロッシは、1930年代からミリオネ画廊(ミラノ)など同じ画廊で展示するような仲間で、1952年、ナヴィーリオ画廊(ミラノ)でフォンタナ主唱の「空間主義展」にも参加している。ブッリは、フォンタナが発表した『テレビのための空間運動宣言』(1952年)に署名し、フォンタナはこの時、ヴェネツィア・ビエンナーレに出品したブッリの作品を購入している。そのカボグロッシとブッリは、マリオ・バーロッコ、エットレ・コッラとともにオリジネ・グループを結成し、1951年、ローマのオリジネ画廊でグループ展を開催する。同時に、「オリジネ・グループ宣言」を発表し、リアリズムや暗示的なもの、色彩を含めた装飾的なものを排した抽象を追求することを明言したのである。その後、カボグロッシは、プリミティヴな記号を反復させて画面を埋める《表面170》(No.11)などを制作する。

ブッリは、1951年のオリジネ・グループ展に、タールを使った作品を出品する。1948年から翌年にかけてパリ滞在中に見たジャン・デュブッフエのタールや砂などを使った作品に刺激を受けたのである。それまで描いていた幾何学的抽象画を離れ、絵画の素材として考えられていなかったものを使用し、アカデミックではない奔放な表現方法を確立していった。《大きい白と黒》(No.18)は、リトグラフとエンボスを使った大型版画であるが、空間における白と黒の領域の差異性について強調した表現だということがわかる。

### 白いモノクロームと起伏のキャンバス

フォンタナは、1950年代から1960年代にかけて多くの若い作家たちを支援したが、とくにピエロ・マンゾーニとエンリコ・カステッラーニとは親しく交わっていた。彼ら2人は、1959年、雑誌『アジムート』を創刊し、アジムート画廊をオープンさせて展覧会活動を進めていたのである。

フォンタナは、ある時、インタビューに答えるかたちで、20世紀後期の美術において「新しい次元」を理解したのは、フォンタナ自身とマンゾーニだけであると発言している。それ程に、マンゾーニの活動を認め、その初期から支援していて、1957年にマンゾーニを初めてのグループ展に誘ったのもフォンタナであった。マンゾーニは、フォンタナとブッリの仕事を正統に受け継ぎ、やがて絵画や彫刻における新しい考え方を打ち立てていくのである。

その新しい考え方というのが「自由な次元」で、マンゾーニは《アクローム》(非色あるいは無色の意味)と称する作品を制作する。それは、キャンバスに生の石膏を壁のように塗り付けたもの、パン

や矩形の布をカオリン(陶土)に浸してカンヴァスに貼ったもの、あるいはしわ状にして貼ったものなどであった。その白は全てのものを拒否する白ではなく、全てを受け入れ、全てを消化吸収する白である。そこには何の意味も象徴もないはずである。マンゾーニの示した原初的空間は、白い絵画という形式をとっていたが、マンゾーニの目指すところは絵画にこだわることはなかった。マンゾーニは、白いフェルトや羊毛、ウサギの毛、発泡スチロール、小石といった素材にも挑戦し、立体的な絵画などに変容させていった。1961年の《アクローム》(No.14)は、ミラノのパンをカオリンに浸したもので、その白さは物質性や形象を弱め、原初的な質量やその本質をそのまま見せてくれるものなのである。

カステラーニは、フォンタナの空間主義を基準点として絵画の土台であるカンヴァスを見直し、カンヴァスに極限の緊張感を追求する。彼は、カンヴァスの枠の裏から表面に対してほぼ規則的な起伏を刻む釘の仕組みをつくり、カンヴァスの表面をモノクロームに塗り、光の投射による陰影の織りなす造形を求めた。それは、単なるモノクローム絵画ではなく、空間性をもつ絵画であり、光の振動を発するような作品であった。1979年の《白い表面》(No.12)も、白いモノクロームのカンヴァスに数多くの起伏がつけられた作品で、白く光るところ、影となるところが交錯し、揺らめく波動のような運動を見せる作品になっている。

### 日本で初めての展示

フォンタナが日本で初めて作品を展示したのは、1956年に開催された「今日の美術展」(東京・日本橋高島屋)においてであった。この展覧会には、フランス、イタリア、アメリカの47人の作家と60人の日本人作家が参加し、世界的なアンフォルメル運動の広がりが初めて紹介された。この運動はフランスで1951年に起こったもので、日本でもすぐに雑誌などでその動向が紹介されていた。この時、フォンタナの作品に感動した美術評論家があった。「そこに展示された「空間の概念」と題する2点の作品が、最初に見たフォンタナであった。こまかいガラスの破片をはりつけたキャンパスにはいくつかの穴があけられ、背後から照らされるライトがそこから発して、画面全体が輝くようになっており、異様に美しい発明をみたような感じを受けた」と瀬木慎一は述べている。

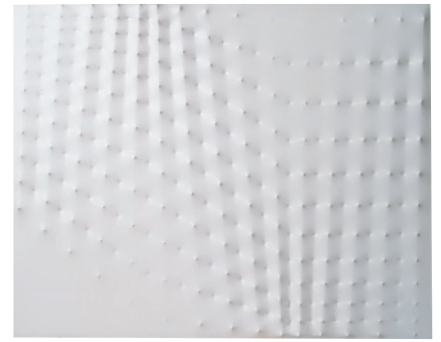
そしてフォンタナの日本における2度目の展示は、1958年の「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」展(大阪高島屋)であった。この展覧会は、ミシェル・タピエと吉原治良の共同企画によるもので、ヨーロッパ25名、アメリカ32名、日本28名の計85名の作家の121点余の作品という大規模な展示であった。この時に展示されたフォンタナの作品について、吉原は「タピエを通じてそのアイデアが伝えられ、これに基づいて「具体」の手でその作品をつくるという奇妙な方法がとられた。多くの穴をあけた黒いパネルの向こう側に電燈が仕込まれたものであった」と述べているように指示書にもとづいた展示であった。吉原は、翌1959年にフォンタナのアトリエを訪ね、夥しい作品を見せてもらうなど個人的な交流を深めていった。1960年の「国際スカイ・フェスティバル」においても参加を要請し、これに対してフォンタナはアイデアを描いた原画を寄せ、その指示に従った作品を展示させた。さらに吉原は、1964年には具体ピナコテカにおいて、東京画廊の協力のもと、国内に所蔵される作品により「フォンタナとカポグロッシ」展を企画している。吉原は、フォンタナを敬愛し、その先進的な芸術性に対し深い理解を示していた。ただ、その作品においては、吉原はすでに独自の世界を確立していて、大きな影響を受けることはなかった。吉原の1960年の《作品》(No.9)は、前衛書の自由で闊達な筆遣いの影響を受けた作品である。

### 「穴」の彫刻と「0」の絵画

フォンタナが活発に活動していた1950年代から1960年代にかけて、日本人作家も次々にイタリアに移り、活躍するようになる。ミラノには彫刻家の豊福知徳、ローマには画家の阿部展也、高橋秀が移り住んでいて、3人ともにフォンタナの影響を少なからず受け、作品に反映させている。

豊福知徳は、木彫の富永朝堂に師事した作家で、新制作協会に出品した作品で1959年に第2回高村光太郎賞を受賞し、ついで1960年のヴェネツィア・ビエンナーレの日本館の招待作家に選ばれた。この出品を機に、ミラノに移り住み、当地のナヴィーリオ画廊を中心に活躍した。豊福は、マホガニーなどの固く厚い木の板を使い、そこに穴を穿ち、衝立のように立てる彫刻《風塔'83》(No.25)を制作した。その穴は、なによりもフォンタナの影響によるものであった。

阿部展也が最初にフォンタナのアトリエを訪問したのは、1959年であったが、その後1960年にミラノのグラツチェロ画廊、1961年にローマのアリベルト画廊、1962年にヴェネツィアのカヴァリーノ画廊での個展開催をへて、同年にローマに定住するようになった。阿部の絵画作品を見ていくと、そのスタイルを何度も変えている。1930年代はシュルレアリスムのな有機的抽象表現を描き、戦後の1940年代後期から1950年代は第2次大戦で従軍したフィリピンでの体験から生命力を表す植物モチーフをシュルレアリスム風に描くとともに、戦争体験にもとづく風刺的かつユーモラスな人間シリーズを描いた。また、1957年のヨーロッパへの旅を契機として、エンコースティック(蜜蝋を使った技法)を使用



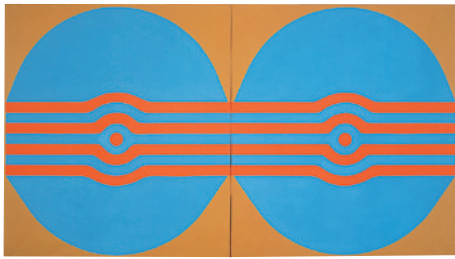
12 エンリコ・カステラーニ《白い表面》



9 吉原治良《作品》



25 豊福知徳《風塔'83》



26 阿部展也《GEMINI 1968 A,B》

したアンフォルメル(非定形)の抽象画を描きだす。イタリアに定住する1962年には、エンコースティックを使った白いモノクロームの表現を試みている。同年のミラノの個展では《白の字体》という作品を発表しているが、画面全体がほぼ規則的に配置された短冊状の形態で埋めつくされたものである。白い短冊は、上塗りしたエンコースティックを型押しし、加熱して平らな凸面としたものである。フォンタナのモノクローム画面における切り裂き作品、およびカステッラーニやマンゾーニなどのモノクローム作品の影響、さらにポーランドのスチムンスキーが提唱した「ユニズム(単一主義)」という考え方の影響も重なって、阿部のモノクローム表現が生まれている。

阿部の1968年の《GEMINI 1968 A,B》(No.26)は、モノクロームの作品ではないが、1961年頃から手掛けていた「0(ゼロ)」の記号を使った表現のヴァリエーションである。「0」は、空または無を表す記号であり、女性のシンボルでもある。またこの時からアクリル絵具の明澄な色彩が導入されたが、これは阿部の精神世界のマンダラを照らす色彩で、幾何学的な平明な形態のなかにおかれた。

### 新しい空間性

高橋秀が、フォンタナの作品と出会ったのは1961年であった。東京・日本橋の高島屋で開催された「イタリア現代彫刻展」において《空間概念—自然》というテラコッタで制作された球体の本体に「穴」をあけた彫刻を見て、高橋は大きな衝撃を受ける。フォンタナ作品との出会いは、「まさに、わがハートをじかに手づかみされたような、魂そのものをぐざぐざとゆすぶられた衝撃、一瞬、全く別世界に、真空空間に私一人が天地の境もなく存在していた感覚」を覚えたと言うほどに、高橋はフォンタナの空間主義の影響を受け、「フォンタナ作品がくれた、魂のうちふるえを求めて」、ローマに移り住むのである。その感動は、フォンタナの作品がもつ独自の空間そのものであり、それは絵画とも彫刻ともつかない「広がり」と「ふくらみ」の空間をもった作品であった。

高橋は、イタリアで1965年から発表するようになるが、フォンタナは1968年に亡くなっている。1967年、ローマでフォンタナの個展が開催されたとき、高橋はフォンタナと直接会話をする機会を得、さらにミラノのアリエテ画廊、ヴェネツィアのカヴァリーノ画廊、ローマのオペリスコ画廊など、フォンタナの関わった同じ画廊でたびたび展覧会をしている。高橋の関わった画廊のほとんどがフォンタナと関係していた場所であり、その初期においてはフォンタナを意識せずに作家活動をするなど不可能だったともいえる。

1967年の《色彩の表面 R7-104》(No.28)は、フォンタナの新しい空間概念の影響とともに、エンリコ・カステッラーニへの共感も見逃すことはできない。ちなみに高橋はミラノのアリエテ画廊の契約作家になったが、カステッラーニも同じ画廊に所属していた。



28 高橋秀《色彩の表面 R7-104》

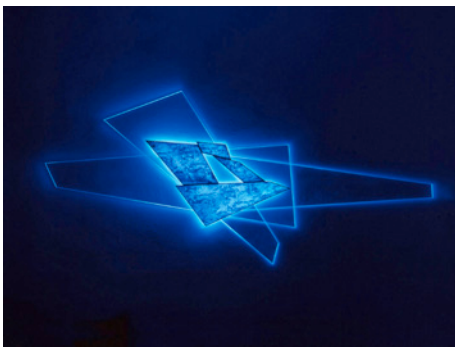
### 新しい空間と時間

伊藤福紫がイタリアに渡ったのは、東京芸術大学大学院を修了した1980年であった。日本画を専攻していたが、イタリアでは現代美術作品を制作するようになり、イタリア在住の日本人作家とともに「グループSOU」を結成し、活動を始めるようになる。そして1988年頃から、フォンタナおよび未来派の提示した「空間」と「時間」の問題を引き継ぎ、それを超えていこうとする「空間と時間の中で」シリーズを制作し始める。これは、光が透過する和紙の特性を生かし、さらにネオン管、透明アクリル樹脂板を組み合わせた作品である。作品は、展示する部屋の照明を暗くした時、劇的に変化する。ネオン管の光が中心となり、物質性の比重が軽くなり、周囲に拡散していくように見える。従来の絵画の枠を脱し、新しい空間性と時間性をもつ作品を求めたのである。

1998年の《空間と時間の中に 1807》(No.23)は、それまでの水平線や垂直線が平行して走り、呼吸し重なり合っていた造形を超え、直角をもたない7つの四辺形を組み合わせ、さまざまな方向に線が走り空間に拡散していくような造形となったものである。ネオン管の形やアクリル樹脂板のエッジのカット方法を工夫し、拡散する光量を大きくし、空間の中で作品が容易に浮かび上がり、物質性を最小限に見せることに成功したものである。

これまで見てきたように、フォンタナの「穴」の絵画は、20世紀後期の美術に大きな変革をもたらした、さまざまな表現を生んできたのである。

(学芸課長 谷藤史彦)



23 伊藤福紫《空間と時間の中に 1807》

### 【編集後記】

2014年度の特別展と所蔵品展のラインナップがでそろいました。特別展の春は「ジュディ・オング 倩玉 木版画の世界展」、夏は「藤田桜—『びのつきお』からの布貼り絵—」、秋は「安井曾太郎の世界—人物画を中心に—」「国宝 名物日向正宗」、冬は「夜の画家たち—蠟燭の光とテネブリスム」という具合。所蔵品展の春はこの「ルチオ・フォンタナ「穴」の波紋」、夏は瀧口修造企画のタケミヤ画廊で展示した「杉原清司—風刺とユーモア」、秋は「珠玉の名品」、冬は、福山とも関係の深い「須田国太郎と独立美術協会の画家たち」、そして福山出身の京都画壇で活躍した「大村廣陽 生きものへのまなざし」という次第です。あわせて9本の企画で楽しんでいただこうと思っています。

(谷藤史彦)

# ルチオ・フォンタナ「穴」の波紋

\*は寄託作品 #は新収蔵品

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
1	ルチオ・フォンタナ	(1899-1968)	空間概念	1951	リトグラフ,紙	50.0× 34.0
2	ルチオ・フォンタナ		空間概念	1951	リトグラフ,紙	50.0× 34.0
3	ルチオ・フォンタナ		空間概念	1951	リトグラフ,紙	50.0× 34.0
4	ルチオ・フォンタナ		空間概念	1951	リトグラフ,紙	50.0× 34.0
5	ルチオ・フォンタナ		空間概念	1951	リトグラフ,紙	50.0× 34.0
6	ルチオ・フォンタナ		空間概念	1951	リトグラフ,紙	50.0× 34.0
7	ルチオ・フォンタナ		空間概念-銀のヴェネツィア	1961	油彩,ガラス,カンヴァス	60.0× 50.0
8	ウーゴ・ムラス	(1928-1973)	フォンタナ	1954-70/88	ゼラチンシルバープリント	36.5× 24.0
9	吉原治良	(1905-1972)	作品	1960	油彩,カンヴァス	90.0× 73.0
10	ジュゼッペ・カポグロッシ	(1900-1972)	Sup. 671	1958	グワッシュ,紙	71.0× 50.0
11	ジュゼッペ・カポグロッシ		表面170	1955	油彩,カンヴァス	114.0× 162.0
12	エンリコ・カステラーニ	(1930-)	白い表面	1979	カンヴァス	120.0× 150.0
13	エンリコ・カステラーニ		白い表面 n.1	1987	カンヴァス	120.0× 150.0
14	ピエロ・マンゾーニ	(1933-1963)	アグローム	1961	パン,カオリン	16.5× 38.5
15	ピエロ・マンゾーニ		アグローム	1961	小石,カンヴァス	70.0× 50.0
16	ウーゴ・ムラス		マンゾーニ	1954-70/88	ゼラチンシルバープリント	32.0× 32.2
17	アルベルト・ブツリ	(1915-1995)	大きい白	1981	リトグラフ,エンボス	119.0× 220.0
18	アルベルト・ブツリ		大きい白と黒	1981	リトグラフ,エンボス	119.0× 220.0
19	ウーゴ・ムラス		ブツリ	1954-70/88	ゼラチンシルバープリント	22.0× 33.5
20	ファウスト・メロッチェ	(1901-1986)	対位法XI	1974/84	真鍮	50.0× 50.0× 15.0
21	ウーゴ・ムラス		メロッチェ	1954-70/88	ゼラチンシルバープリント	33.0× 22.0
22	伊藤福紫	(1952-)	空間と時間の中に 1804	1998	雲肌麻紙にコンピュータドローイング, ネオン,アクリル板,木	177.0× 417.0× 8.0 #
23	伊藤福紫		空間と時間の中に 1807	1998	雲肌麻紙にコンピュータドローイング, ネオン,アクリル板,木	145.0× 289.0× 8.0 #
24	伊藤福紫		空間と時間の中に M.U. n.15	2010	透明PVCにコンピュータドローイング, 金属	65.0× 65.0× 65.0 #
25	豊福知徳	(1925-)	風塔83	1983	マホガニー	174.0× 70.0× 54.0
26	阿部展也	(1913-1971)	GEMINI 1968 A,B	1968	アクリル,布	146.0× 260.5
27	高橋秀	(1930-)	日本の記憶	1964	油彩,カンヴァス	96.0× 116.5
28	高橋秀		色彩の表面 R7-104	1967	アクリル絵具,カンヴァス	296.0× 167.0
29	高橋秀		ブルーボール#101	1971	油彩,カンヴァス	142.0× 190.0

## 第2室 日本の近代美術

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
30	南薫造	(1883-1950)	夏	1919	油彩,カンヴァス	116.7× 91.0
31	岸田劉生	(1891-1930)	橋	1909	油彩,カンヴァス	33.6× 45.8
32	吉田卓	(1897-1930)	自画像	1919	油彩,カンヴァス	33.0× 23.6
33	児島虎次郎	(1881-1929)	ベルギー、ガン市郊外	1909-12頃	油彩,カンヴァス	64.5× 80.5
34	安井曾太郎	(1888-1955)	手袋	1943-4	油彩,カンヴァス	89.3× 72.8 *
35	梅原龍三郎	(1888-1986)	仙酔島の朝		油彩,カンヴァス	65.5× 80.5 *
36	梅原龍三郎		ピワ	1947頃	デトランプ,紙	37.5× 65.0
37	梅原龍三郎		百合	1973	油彩,カンヴァス,板	45.7× 38.0
38	中川一政	(1893-1991)	ツバキ		油彩,カンヴァス	59.3× 48.5
39	林武	(1896-1975)	妻の像	1927	油彩,カンヴァス	90.9× 72.7
40	小磯良平	(1903-1988)	婦人像	1969	カンヴァス,油彩	52.0× 44.0
41	熊谷守一	(1880-1977)	女の顔	1931	油彩,板	41.0× 32.0

\*は寄託作品

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
42	猪原大華	(1897-1980)	若桐	1927	絹本着色	209.0× 190.0
43	児玉希望	(1898-1971)	暮春	1932	絹本着色	161.0× 164.6
44	大村廣陽	(1891-1983)	瀬戸内春景	1936	絹本着色	65.0× 72.3
45	金島桂華	(1892-1974)	白椿		絹本着色	57.0× 72.0
46	山口長男	(1902-1983)	壺形	1959	油彩,合板	183.0× 274.0
47	齋嘔	(1931-)	Violin on the chair	1967	油彩,木	75.0× 45.0× 50.0
48	高松次郎	(1936-1998)	形(No.1201)	1987	油彩,カンヴァス	218.0× 182.0
49	松本陽子	(1936-)	荒野での試み	2010	油彩,パステル,木炭,カンヴァス	194.0× 259.0
50	野田弘志	(1936-)	ガラスと骨II	1990	油彩,アクリル下地,カンヴァス	146.0× 112.0
51	中川直人	(1944-)	アフリカの女王	1982	アクリル,カンヴァス	150.0× 178.0
52	堀内正和	(1911-2001)	線C	1954	鉄,セメント	45.0× 78.0× 46.0
53	土谷武	(1926-2004)	植物空間VI	1990	鉄	64.0× 57.5× 41.5
54	平櫛田中	(1872-1979)	寿星	1962	木,彩色	47.0× 41.0× 28.0
55	北大路魯山人	(1883-1959)	金銀彩武蔵野鉢	1925-1934	陶	15.2× 27.5× 27.5
56	金重陶陽	(1896-1967)	一重切花入	1964	陶	20.0× 13.0× 11.0

### 第3室 ヨーロッパ美術

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
57	ギュスターヴ・クールベ	(1819-1877)	波	1869	油彩,カンヴァス	34.5× 51.8
58	ジュゼッペ・パリッツィ	(1812-1888)	羊飼いと羊の群れの風景	1870頃	油彩,カンヴァス	49.0× 72.0
59	ジョヴァンニ・セガンティーニ	(1858-1899)	婦人像	1883-84	油彩,カンヴァス	120.0× 87.0
60	ジャコモ・バッタ	(1871-1958)	輪を持つ女の子	1915	油彩,カンヴァス	51.0× 60.5
61	アルベール・マルケ	(1875-1947)	停泊船、曇り空	1922	油彩,カンヴァス	38.4× 46.0
62	パブロ・ピカソ	(1881-1973)	近衛騎兵(17,18世紀の近衛騎兵)	1968	油彩,パネル	81.0× 60.0 *
63	パブロ・ピカソ		りんごとグラス、タバコの包み	1924	油彩,カンヴァス	16.0× 22.0
64	ウンベルト・ボッチオーニ	(1882-1916)	カフェの男の習作	1914	油彩,カンヴァス	58.0× 46.0
65	モーリス・ユトリロ	(1883-1955)	酪農場	1916	油彩,板	51.0× 65.0
66	ソーニャ・ドローネー	(1885-1979)	色彩のリズム	1953	油彩,カンヴァス	100.0× 220.0
67	クルト・シュヴィッターズ	(1887-1948)	抽象19(ヴェールを脱ぐ)	1918	油彩,厚紙	69.5× 49.8
68	メダルド・ロッシ	(1858-1928)	門番の女性	1883	ワックス,石膏	37.0× 30.0× 17.0
69	ジョルジュ・ルオー	(1871-1958)	ユピュ王	1939頃	油彩,カンヴァス	45.5× 68.5
70	ハンス・リヒター	(1888-1976)	ベルナスコーニ氏像	1917	油彩,カンヴァス	60.0× 47.0
71	ジョルジョ・デ・キリコ	(1888-1978)	広場での二人の哲学者の遭遇	1972	油彩,カンヴァス	80.0× 60.0
72	サンドロ・キア	(1946-)	少女	1981	油彩,パステル,紙,カンヴァス	194.0× 150.0
73	エンツォ・クッキ	(1950-)	消失II	1988	エッチング,アクアチント,紙	78.0× 300.0
74	ペリクレ・ファッツィーニ	(1913-1987)	風(踊り子)	1956-60	ブロンズ	139.0× 80.0× 90.0

### 和室展示 松本コレクション 「子ども心」

No.	作家名	生没年	作品名	制作年	材質技法	縦×横×奥行 (cm)
75	吸江斎	(1818-1860)	大黒天画賛	江戸時代	紙本墨画,墨書	86.2× 23.0 *
76	作者不明		織部鳥籠香合	江戸時代	陶	6.6× 3.8× 3.8 *
77	樂宗入 (樂家5代)	(1664-1716)	赤樂茶碗 銘 老葉子	江戸時代	陶	8.2× 10.3× 10.3 *
78	樂長入 (樂家7代)	(1714-1770)	黒樂金彩玉の絵茶碗	江戸時代	陶	8.6× 9.3× 9.3 *
79	永樂保全	(1795-1854)	栄螺蓋置	江戸時代	陶	4.4× 6.6× 6.2 *