ACRYLART

アクリラート別冊 1994



49er's Perspective

アクリラの冒険者たち

49er's Perspective

アクリラの冒険者たち

アクリラート別冊 1994

holbein

49erとは

1849年ゴールドラッシュ当時、金鉱熱にうかされてカリフォルニアに集まった冒険者達を意味します。(米史より)

現在では、アメリカンフットボールのフォーティーナイナーズがその名を使用しています。そして、チームカラーが金と赤なのでそれにちなんでこれを表紙に使用しました。もっとも予算の関係から金は黄色に致しましたが…。

つまり、49er's perspectiveとは、希望に向かう49人の冒険者の姿とでも解釈いただければと思います。

ごあいさつ

現代美術家の作品は洋画や日本画の区別もなく単に平面と言い、彫刻も立体と称します。同じように画家や彫刻家とは言わず共通に美術家と称し、今では平面も立体も制作する美術家は数多く見られます。これによって表現者としての領域が広がっていることはまさに喜ばしいことであります。

最近、世界の主なフェアーに様々な表現作品が登場しますが、中でもホルマリン漬けにされた奇形な動物、人間の局部の拡大写真、遺体安置所の遺体や焼死体等、まさに見るに絶えなく、ここではすでに描くということも終焉したのであろうかと思ってしまいます。

銀座の画廊では、毎週数百もの個展・グループ展が開催されていますが、その中で現代美術ともなると、5％にみたないのではないでしょうか。10数年前エッセイに「売るという天敵を持たない現代美術」というタイトルを目にしたことがあります。この頃は懸命になって作品を描くあるいは作る様が想像できたのですが、それに対し現在はどうなのでありましょうか、現代美術が一人歩きし、一種の流行にまでなったことを考えますと、一方で、懸命になることが流行とはほど遠く、古くさいという風潮があるのではないかと懸念してしまいます。

ホルベインスカラシップ実行委員会は、この5％あるいはそれ以下の懸命な現代美術家を支援する目的で、1986年に設立され今年9年目を迎えます。画材提供者の立場から、アクリル絵具の一年間に亘る提供を軸としながら、彼らとの交流を通じ、素材としての絵具が、表現行為の中で変容をとげる様を見極めることにあります。また、スカラシップの側からは、新しい色材としてのアクリラが、いったいどの様な表現手段になるのかを探求することでもあります。

たとえば、昔、前衛といわれた作品の一部がそうであったように、素材の認識をともなわないために生じていく耐久の無い作品群。そうしたことを繰り返さないために安定した素材の提供。そして、素材熟知を前提とした製造者と需要者という二極化した相互の熟知しあえる関係作り。両者の共同作業によって現代美術の発展と、歴史に立証できる作品の普遍性を願ってやみません。

第七回スカラシップ制度がこの度終了（1993年）しました。これにともない、奨学者49名の紹介と記録を目的として本誌は発行いたしました。彼らの作品と記録を重ね合わせ、実像を探求して頂ければ幸いです。

1994年5月

ホルベイン工業株式会社
スカラシップ実行委員会

49er's Perspective

CONTENTS

第7回奨学者49名
(50音順)

CONTENTS

石塚雅子 *Ishizuka Masako* ····· 18・28
石村 実 *Ishimura Minoru* ····· 20・30
伊藤かよこ *Itoh Kayoko* ····· 15・32
今井 宏 *Imai Hiroshi* ····· 19・34
岩渕俊彦 *Iwabuchi Toshihiko* ····· 13・36
上田和則 *Ueda Kazunori* ····· 23・39
薄井崇友 *Usui Takatomo* ····· 22・42
大木章子 *Ohki Akiko* ····· 26・45
大橋由美子 *Ohashi Yumiko* ····· 15・47
小川信治 *Ogawa Shinji* ····· 24・49
奥村網雄 *Okumura Amio* ····· 17・52
小野寺聡 *Onodera Satoshi* ····· 22・54
掛川和彦 *Kakegawa Kazuhiko* ····· 21・57
加藤可奈衛 *Kato Kanae* ····· 20・60
金井裕也 *Kanai Yuuya* ····· 17・62
神脇聖子 *Kamiwaki Kiyoko* ····· 25・64
間原 咲 *Kanbara Saki* ····· 17・66
葛生裕子 *Kuzuu Yuko* ····· 12・68
櫻庭春来 *Sakuraba Haruki* ····· 16・70
佐藤梨香 *Sato Rika* ····· 12・73
佐野有子 *Sano Yuko* ····· 19・75
篠原猛史 *Shinohara Takeshi* ····· 14・77
白川昌生 *Shirakawa Yoshio* ····· 21・80
水貝善樹 *Sugai Yoshiki* ····· 26・83
関 智生 *Seki Tomoo* ····· 21・85

平 昇 *Taira Noboru* …… 23・88
高橋寛治 *Takahashi Kanji* …… 18・90
武山まどか *Takeyama Madoka* …… 14・92
立川真理子 *Tachikawa Mariko* …… 16・95
辻 晴子 *Tsuji Haruko* …… 12・97
土屋純一 *Tsuchiya Junichi* …… 15・99
中津川浩章 *Nakatsugawa Hiroaki* …… 23・102
仲山計介 *Nakayama Keisuke* …… 26・104
長久保健二 *Nagakubo Kenji* …… 24・106
西田孝広 *Nishida Takahiro* …… 20・108
野田美奈子 *Noda Minako* …… 25・111
橋本尚恣 *Hashimoto Naotsugu* …… 18・113
福島正訓 *Fukushima Masakuni* …… 13・115
藤井 整 *Fujii Sei* …… 12・118
古川勝紀 *Furukawa Masanori* …… 16・120
宮島義清 *Miyajima Yoshikiyo* …… 14・122
向山恵一 *Mukaiyama Keiichi* …… 15・124
武藤博美 *Mutoh Hiromi* …… 22・126
村田暁彦 *Murata Akihiko* …… 19・129
持田幸男 *Mochida Yukio* …… 13・131
山形忠正 *Yamagata Tadamasa* …… 24・133
山中 隆 *Yamanaka Takashi* …… 23・135
劉 明均 *You Maeung Gyun* …… 24・137
渡辺晃一 *Watanabe Koichi* …… 25・139

49er's Perspective

W O R K S

第7回奨学者49名の作品



藤井 整
左右の温度
1993年　100×70cm
綿布、ジェッソ、アクリル



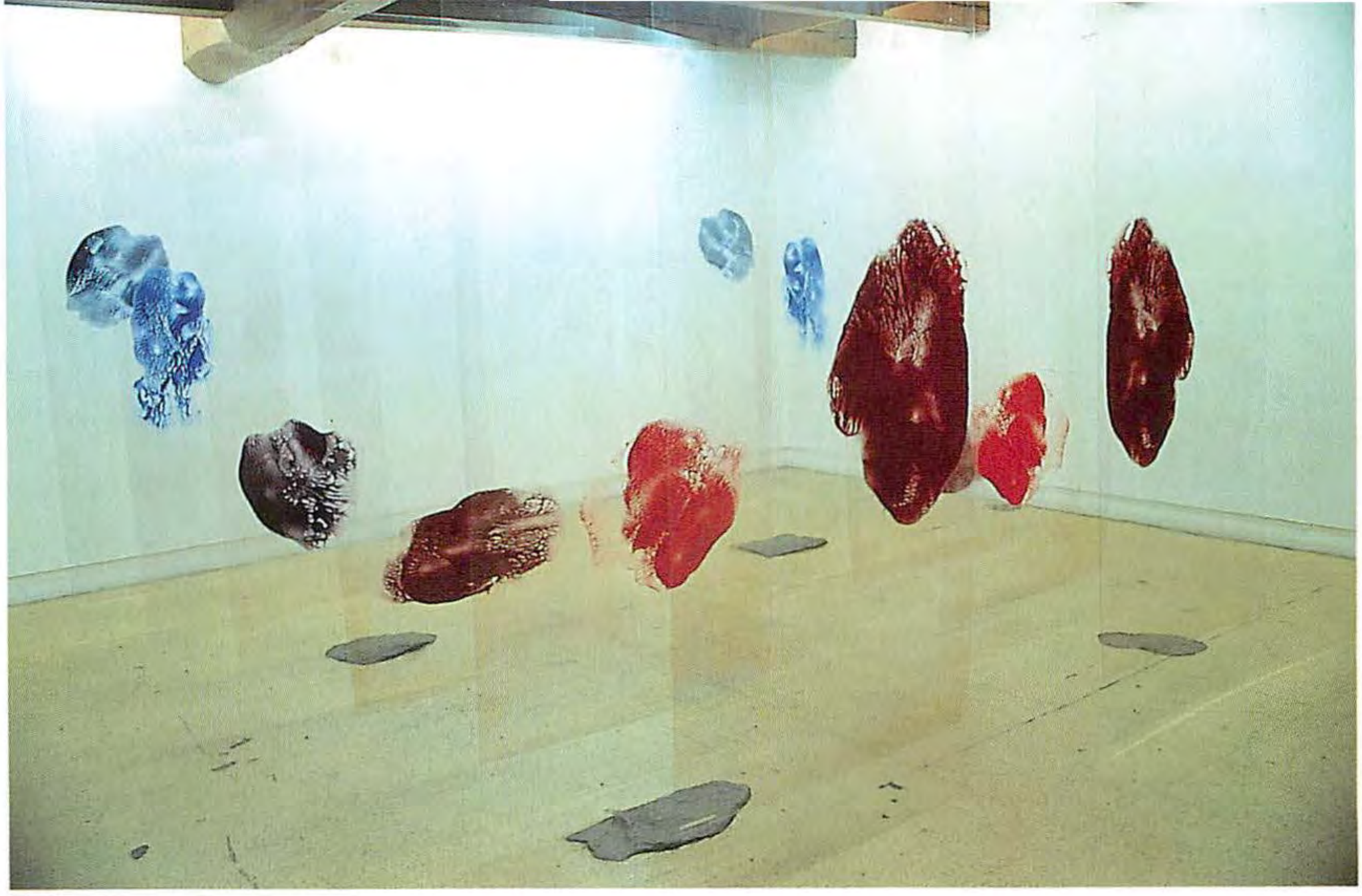
葛生裕子
無題
1993年　170×110cm
パネル、綿布、アクリル



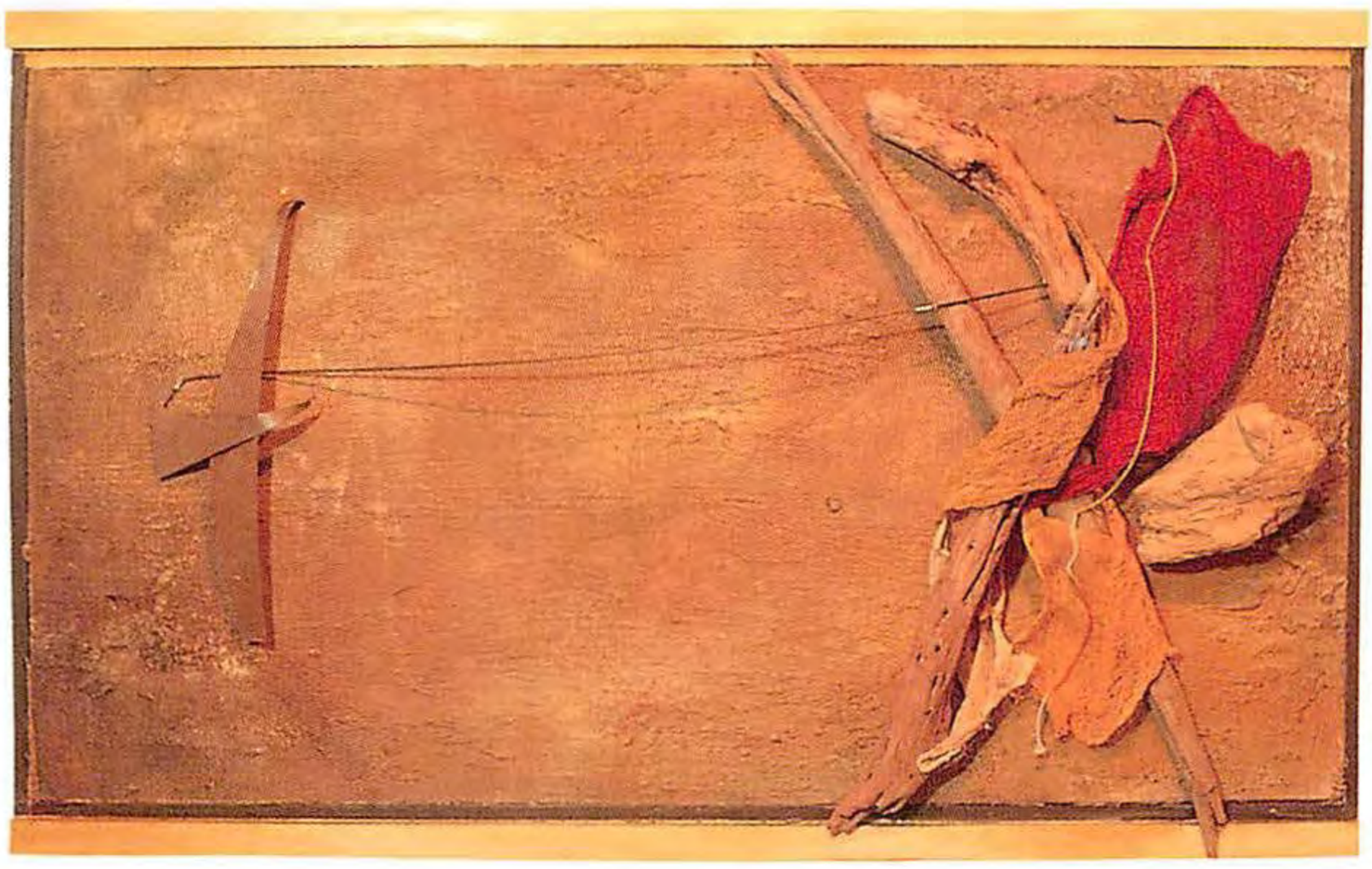
辻 晴子
Untitled　No.50
1993年　241×266cm
紙、アクリル、パステル

佐藤梨香
1992年　右；300×329×2cm、左；319×269×2cm
パネル、アクリル、油絵具、酢ビ樹脂絵具





岩渕俊彦
V-49-54
1993年　182×91cm×6組(12枚)
塩化ビニール板、アクリル



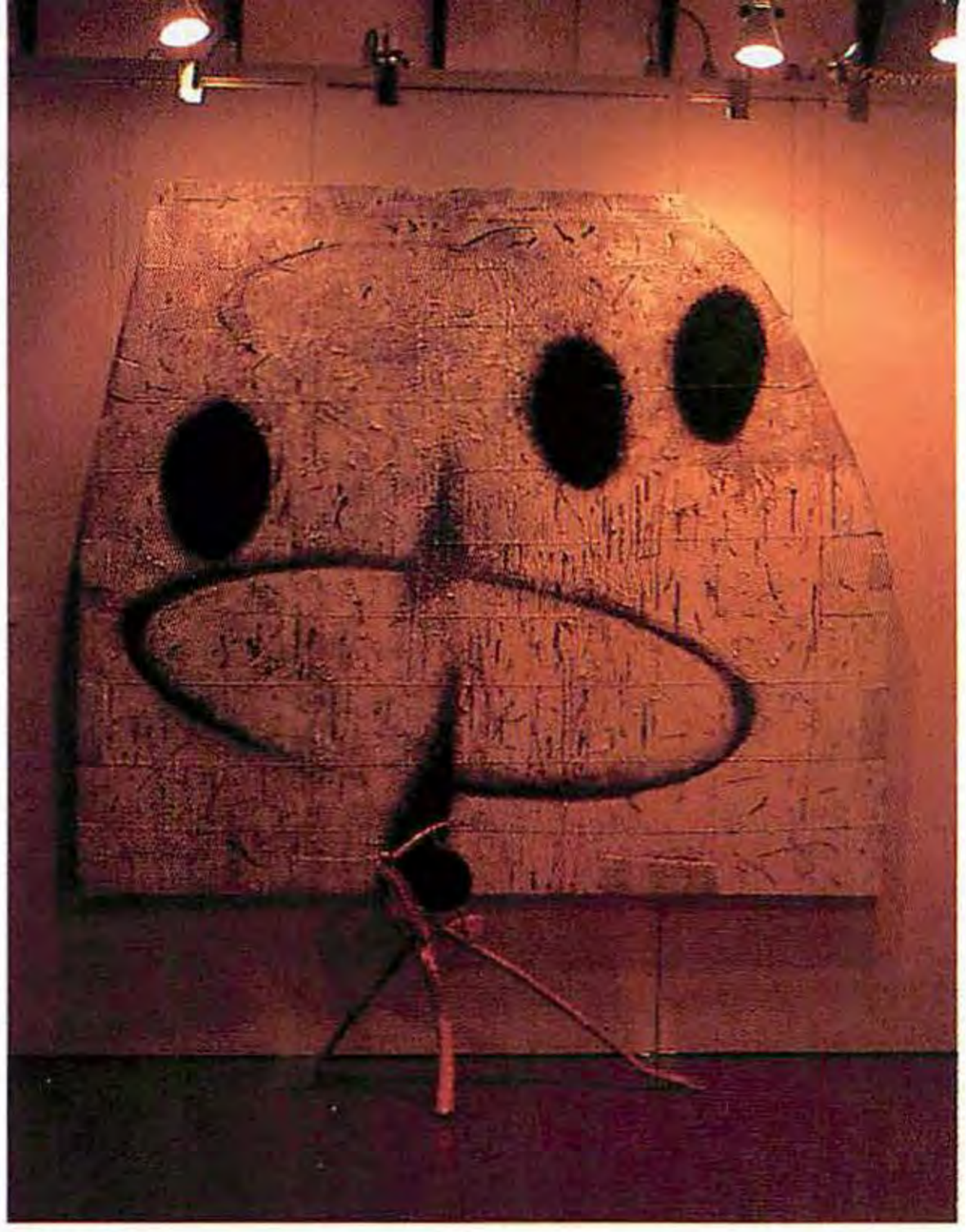
持田幸男
なぜ飛ぶ鳥のような見方をしないと
世界は真暗になるのか…
1991年　69×111×12cm
流木、油絵具、ガーゼ、鉄、顔料、ジェッソ、セメント

福島正訓
Fundamental consultation(右、中)　Fundamental(左)
1993年　右；125×90×5cm、中；150×150×5cm、左；113×152×5cm
アクリルガッシュ、色鉛筆、パステル、カラージェッソ、ハンドメイドペーパー、ベロアニット、
ハイミロン、カラーコピー、ベルベット、ラブレター(リトグラフィ、モノタイプ、ドライポイント)



宮島義清
Dance　No.2
1994年　68×60×63cm
木、アクリル
[photo by 早川宏一]

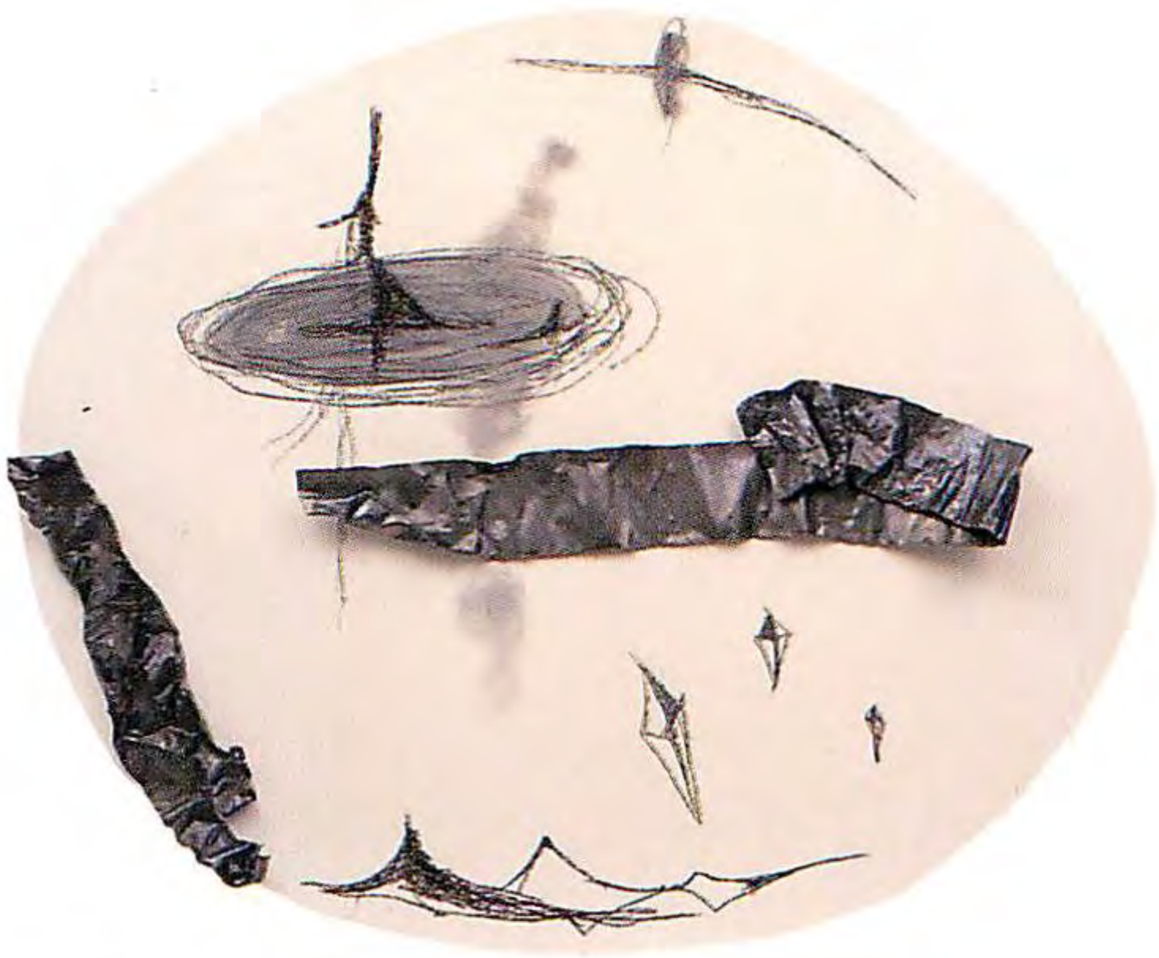




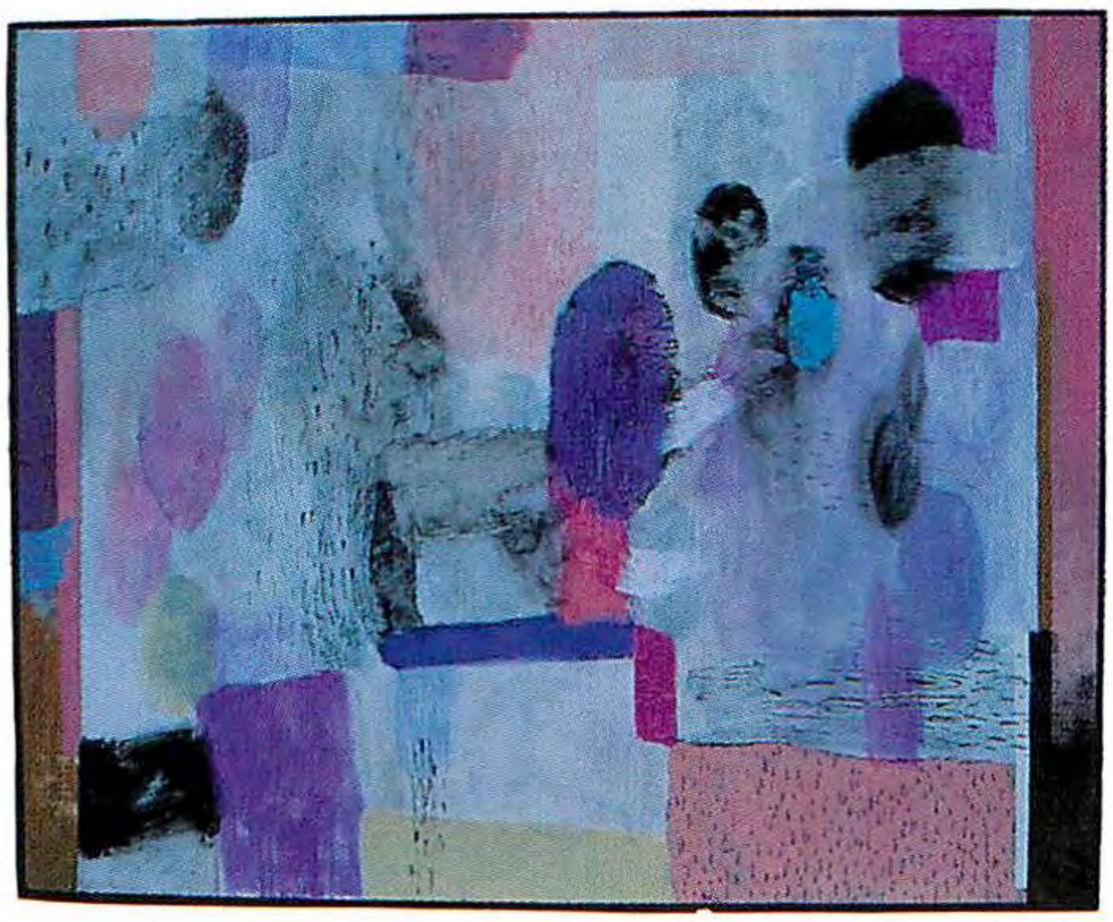
篠原猛史
NO RETURN-series
1993年　180×180cm
重油、廃油、岩絵具、アクリル、油絵具、土、砂、砂鉄、輝石、木、酸化鉄粉

武山まどか
吐裏(舞い上がる)
1993年　182×211cm
木、紙、アクリル、ジェルメディウム

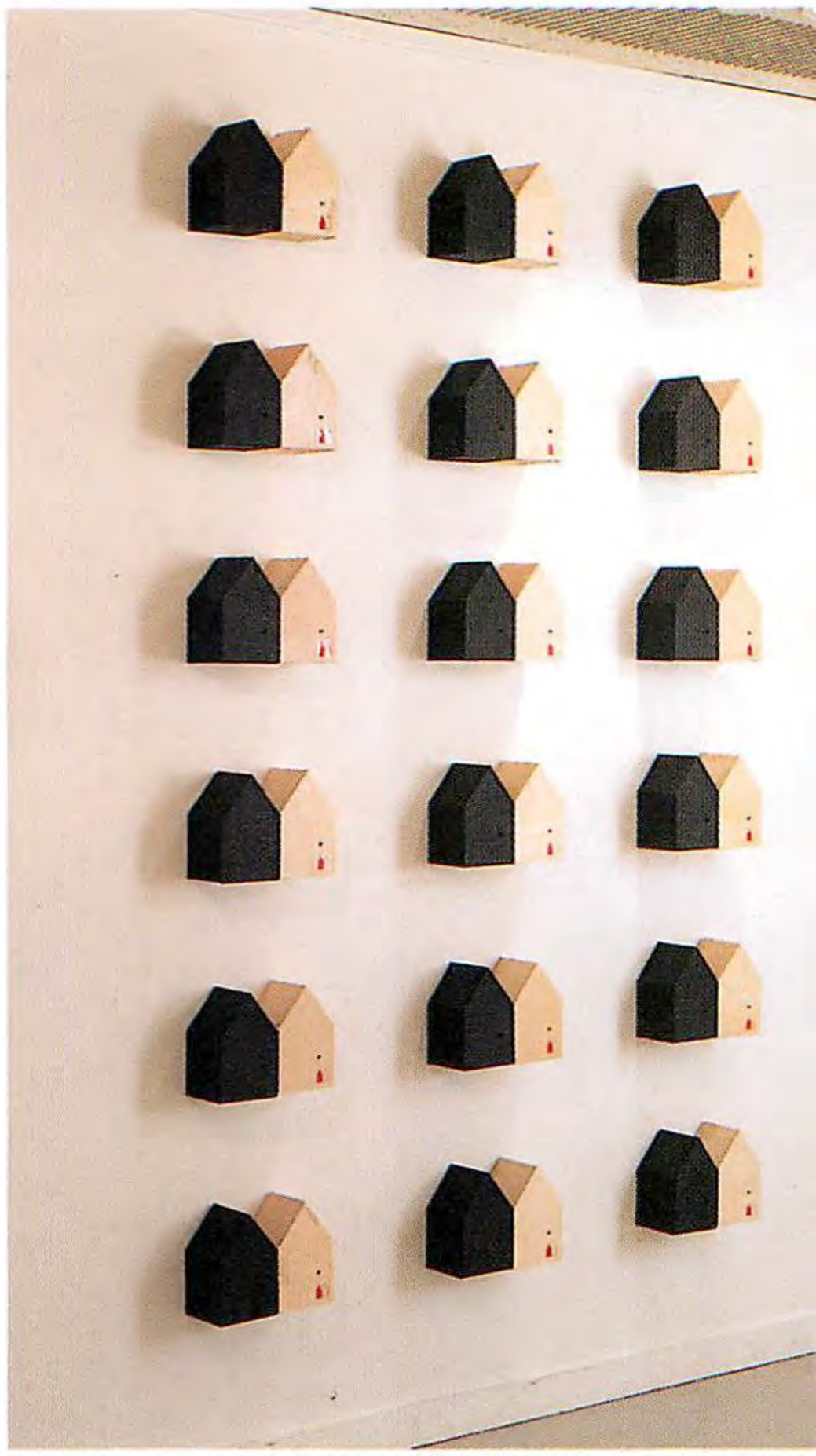




伊藤かよこ
水と女王・I
1993年　120×140×2cm
ジェッソ、パステル、鉛



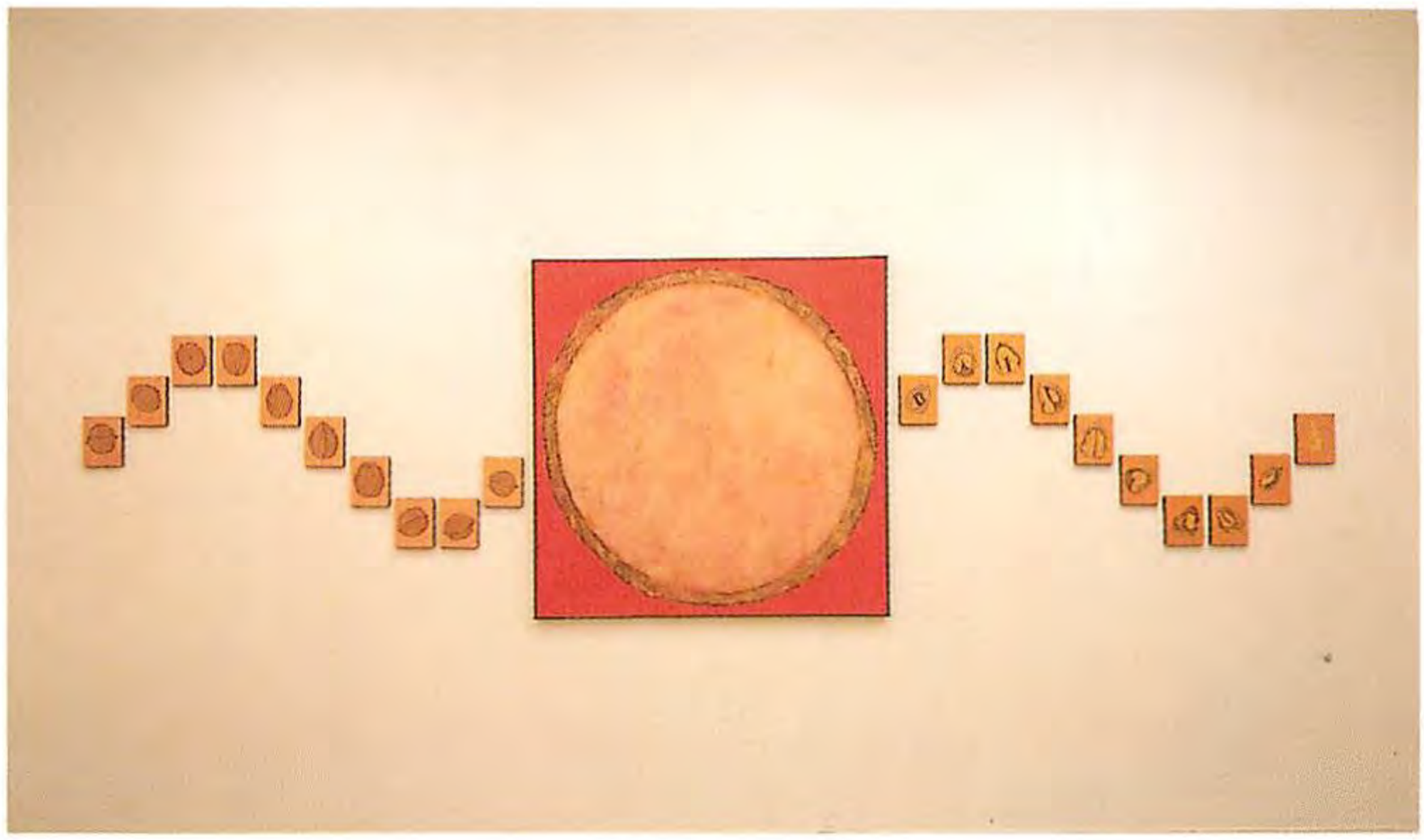
大橋由美子
私たちの会話
1993年　130×162cm
キャンバス、ジェッソ、アクリル



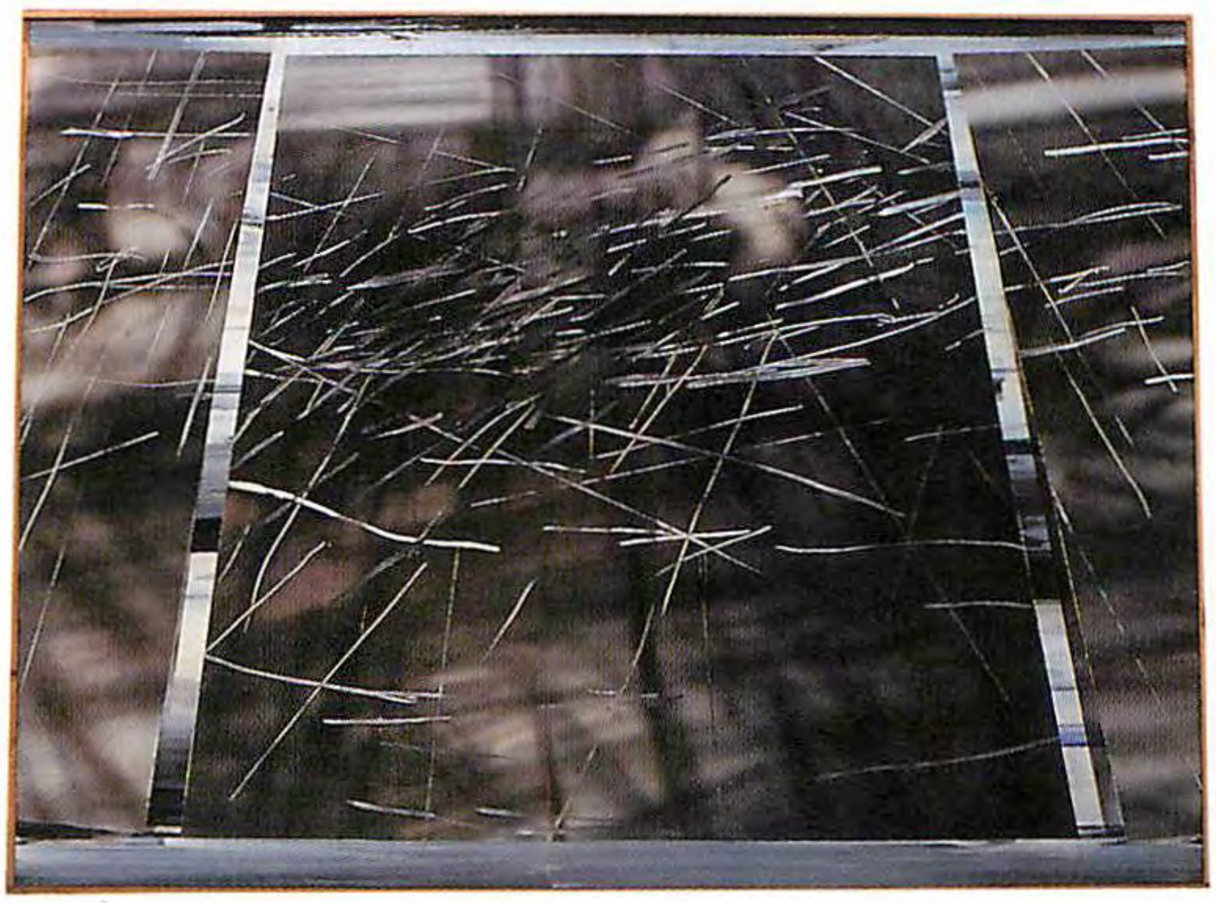
土屋純一
出入口
1992年　181×110×9cm
木、ブラックジェッソ、フィルム、パテ



向山恵一
三体
1993年　235×395cm
アクリル、油絵具、ベンガラ、木炭粉



立川真理子
37.2℃
1992年　130×130cm、18×14cm×20点
キャンバス、アクリル、和紙、鋸屑、顔料、砂



古川勝紀
拘引されていく情景
1993年　183×226cm
ビニロンキャンバス、アクリル

櫻庭春来
Work'93　No.80
1993年　270×1400cm
雲肌麻紙、アクリル、岩絵具





奥村網雄
ドラエモンライフ
1991年　260×582×4cm
綿布、アクリル





間原 咲
三千の花
1992年　36×20×17cm
エポキシ樹脂、ラッカーエナメル、アクリル

金井裕也
淵から
1994年　259×182cm
綿布、ジェッソ、アクリル、油絵具、オイルスティック
[photo by 森岡 純]

高橋寛治
1993年　194×162cm
綿布、アクリル





石塚雅子
Composition(右；93-7、左；93-2)
1993年　右；227×162cm、左；130×194cm
綿布、アクリル、オイルスティック

橋本尚恣
秘儀荘II
1993年　220×1545cm
帆布、アクリル、木、銅、コンクリート



村田暁彦
花弁・appearance・Flora(Element for botany)
1993年　24×13cm
ケント紙、透明水彩、アクリルガッシュ

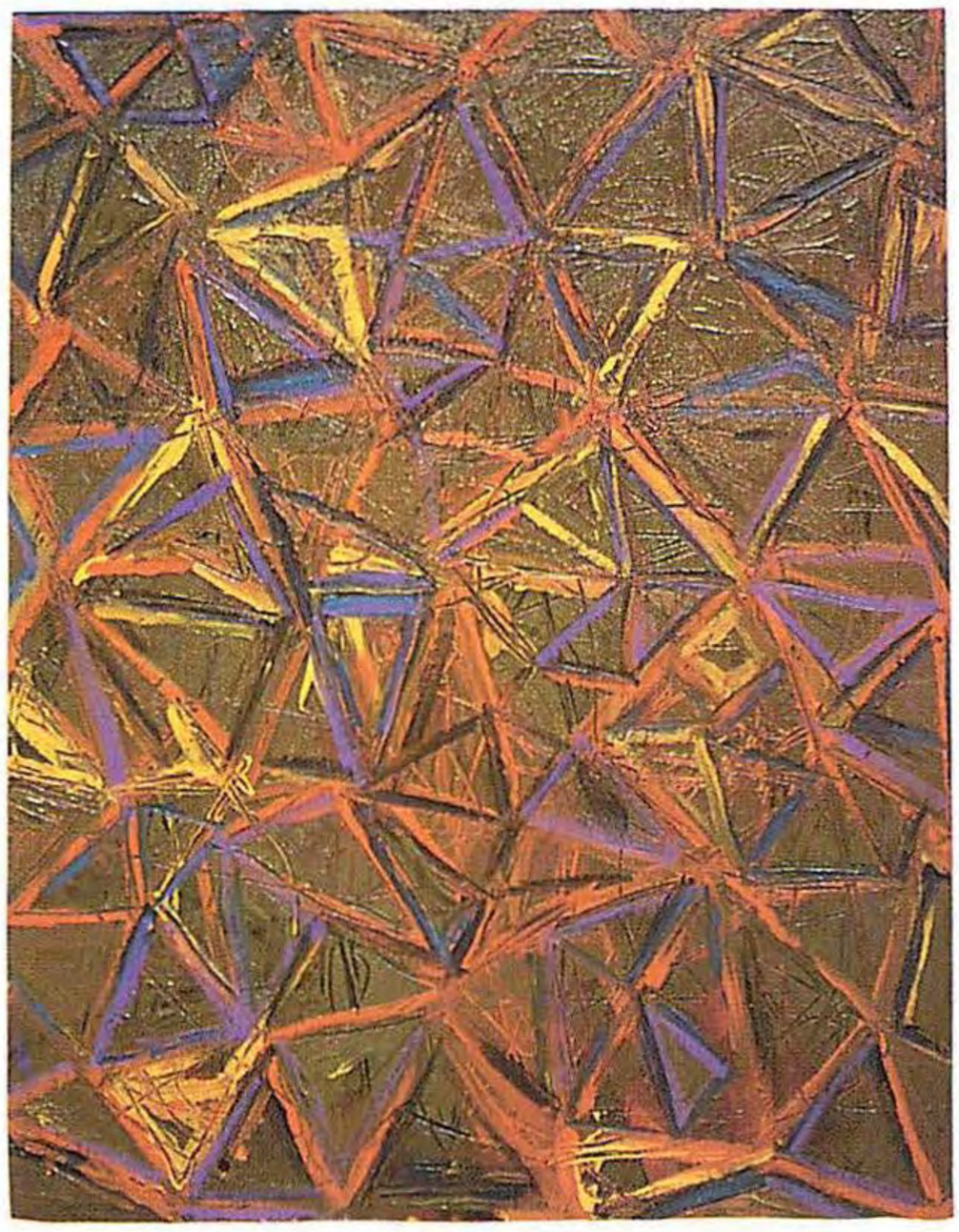




今井 宏
Palm Branch
1993年　70×60cm
パネル、綿布、ジェッソ、アクリル

佐野有子
SPRUT GARDEN Ⅴ(右)、Ⅳ(左)
1992年　Ⅴ；155×240cm、Ⅳ；90×80cm
断熱材、岩絵具、和紙、箔、アクリルメディウム、硫黄水





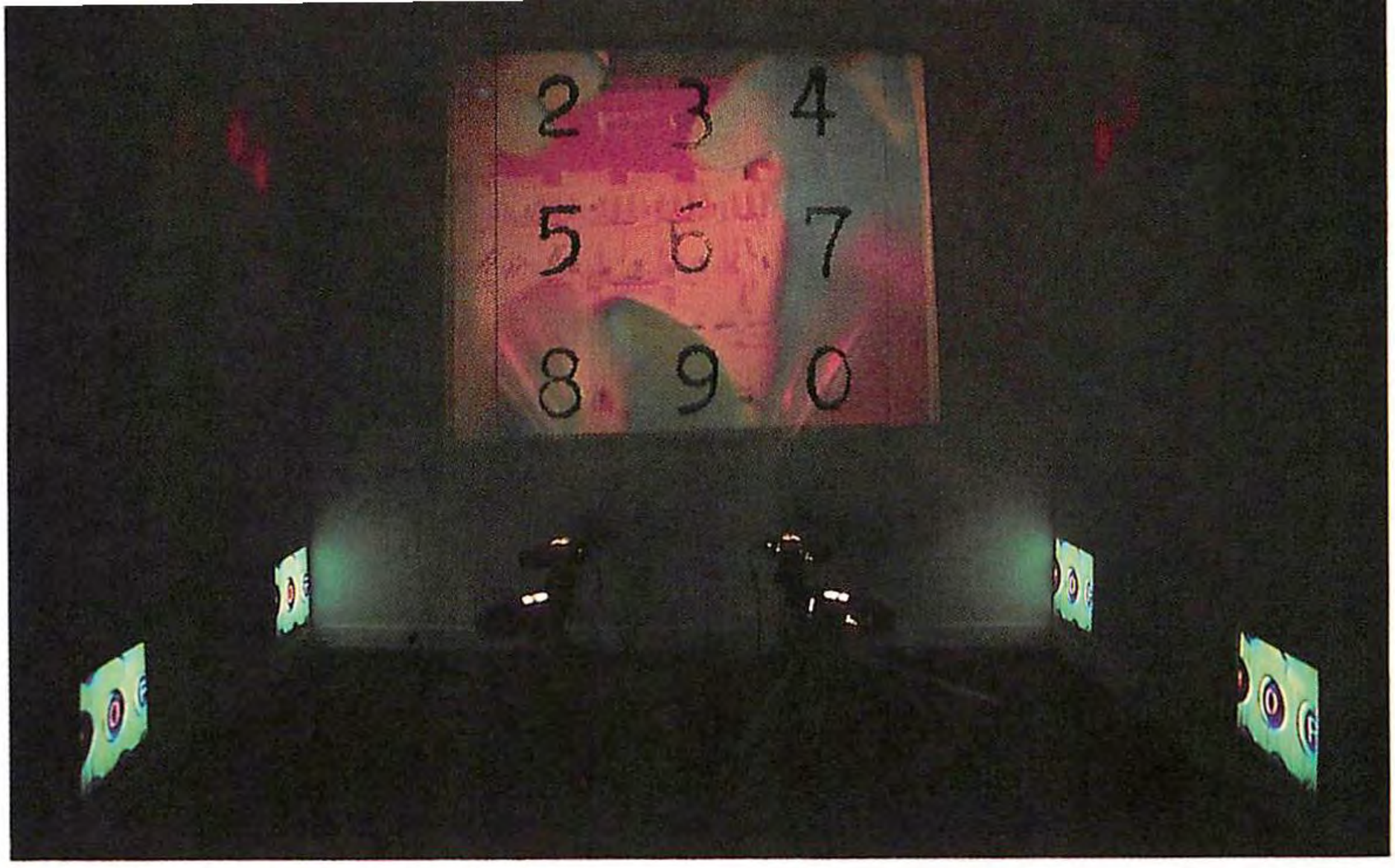
西田孝広
Field of Green
1993年　71×56cm
キャンバス、アクリル



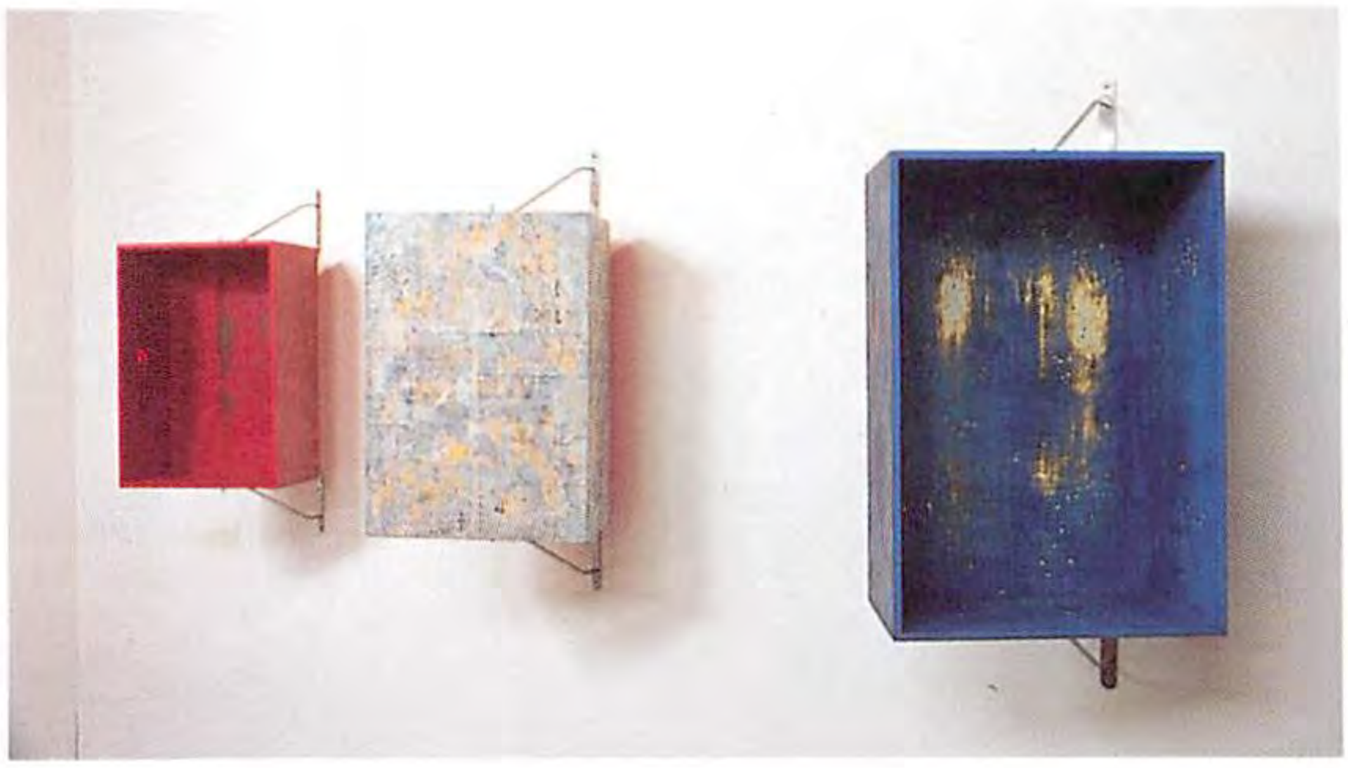
石村 実
1993年　260×240cm
キャンバス、木炭紙、画用紙、クラフト紙、包装紙、
ジェッソ、木炭、鉛筆、色鉛筆、コンテ、パステル

加藤可奈衛
CHRYSALIS SERIESより
1992年　40×400×400cm
ウレタン樹脂、土、アクリル





掛川和彦
Typist
1993年
キャンバス、アクリル、プロジェクター×6、コラージュ

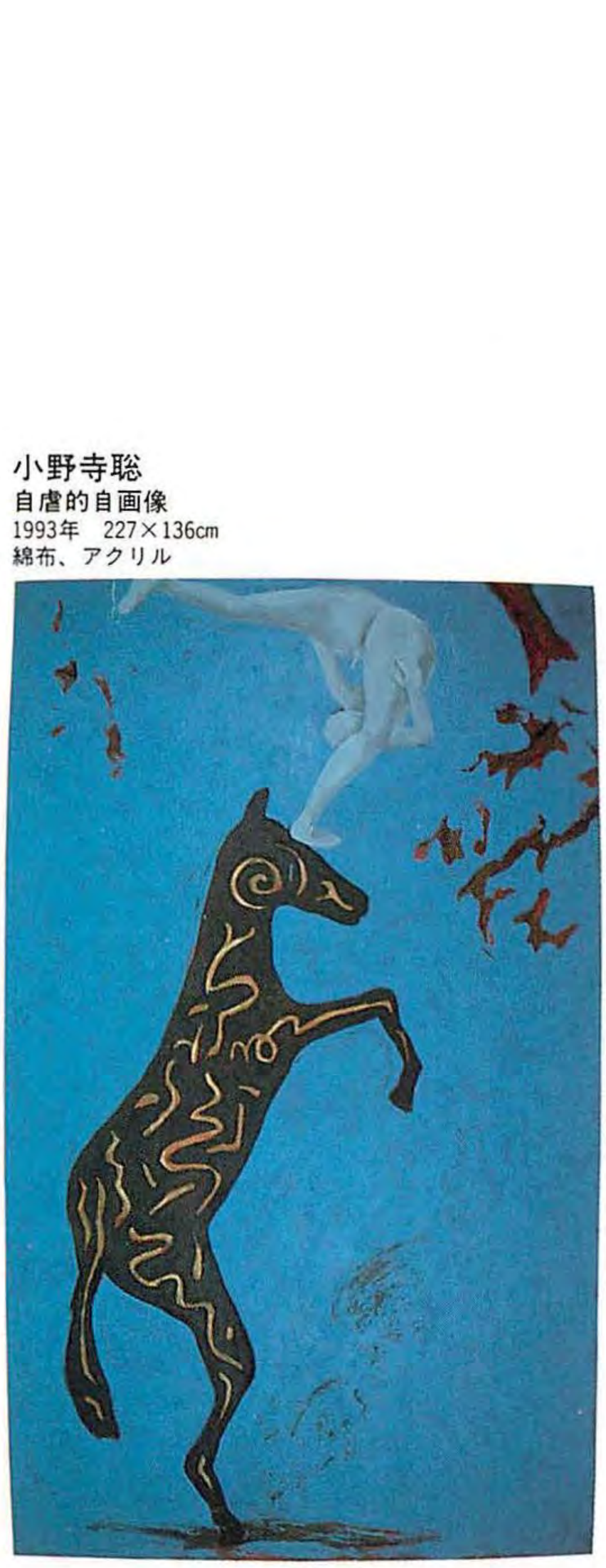


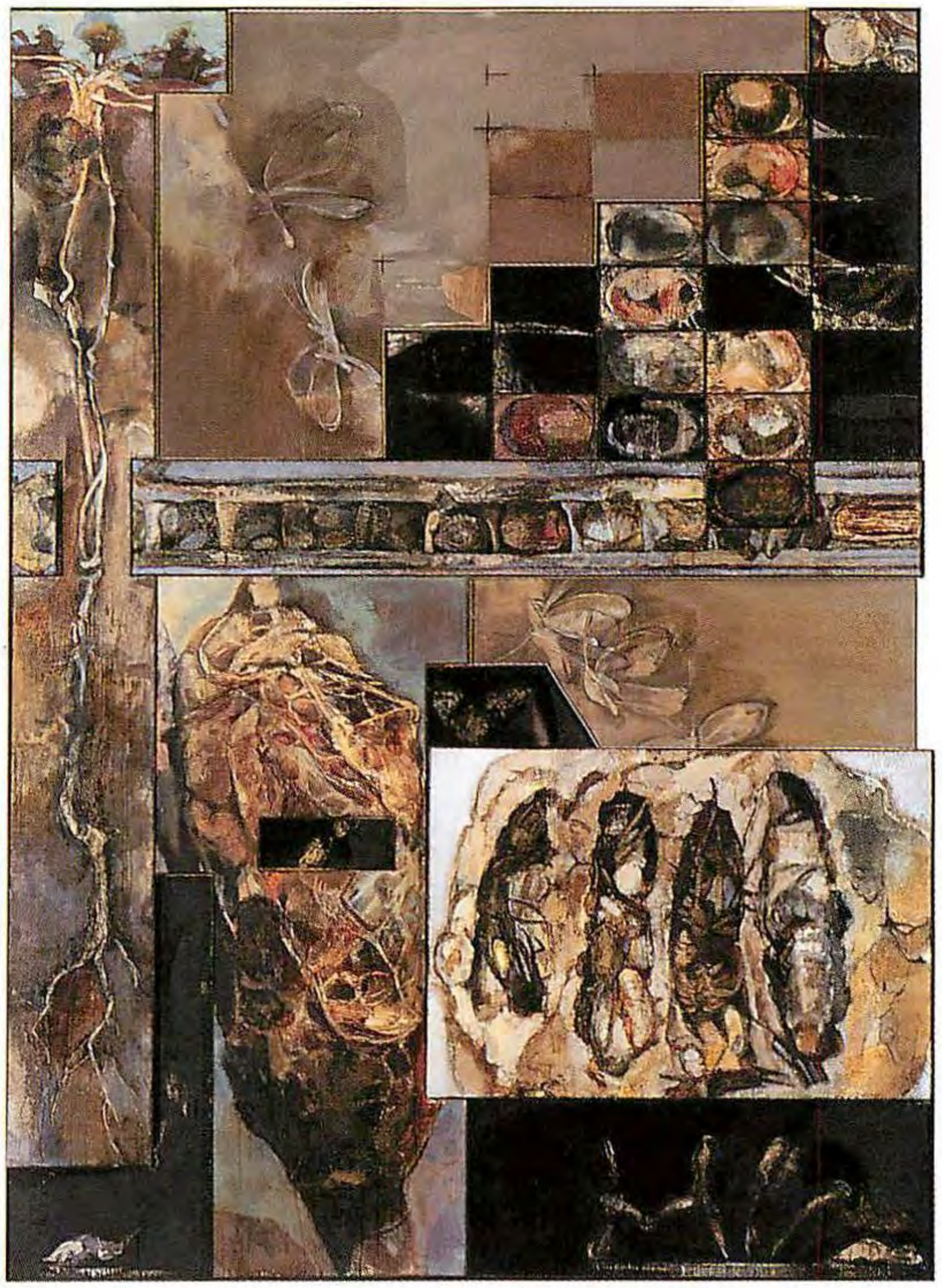
関 智生
n次元　右より；No.2、No.6、No.3
1993年　36×25×13cm×3点
木、紙、アクリル



白川昌生
「アイヌ、ハヤト、クマソ」
1993年　240×250cm
アクリル、和紙、フェルト

小野寺聡
自虐的自画像
1993年　227×136cm
綿布、アクリル



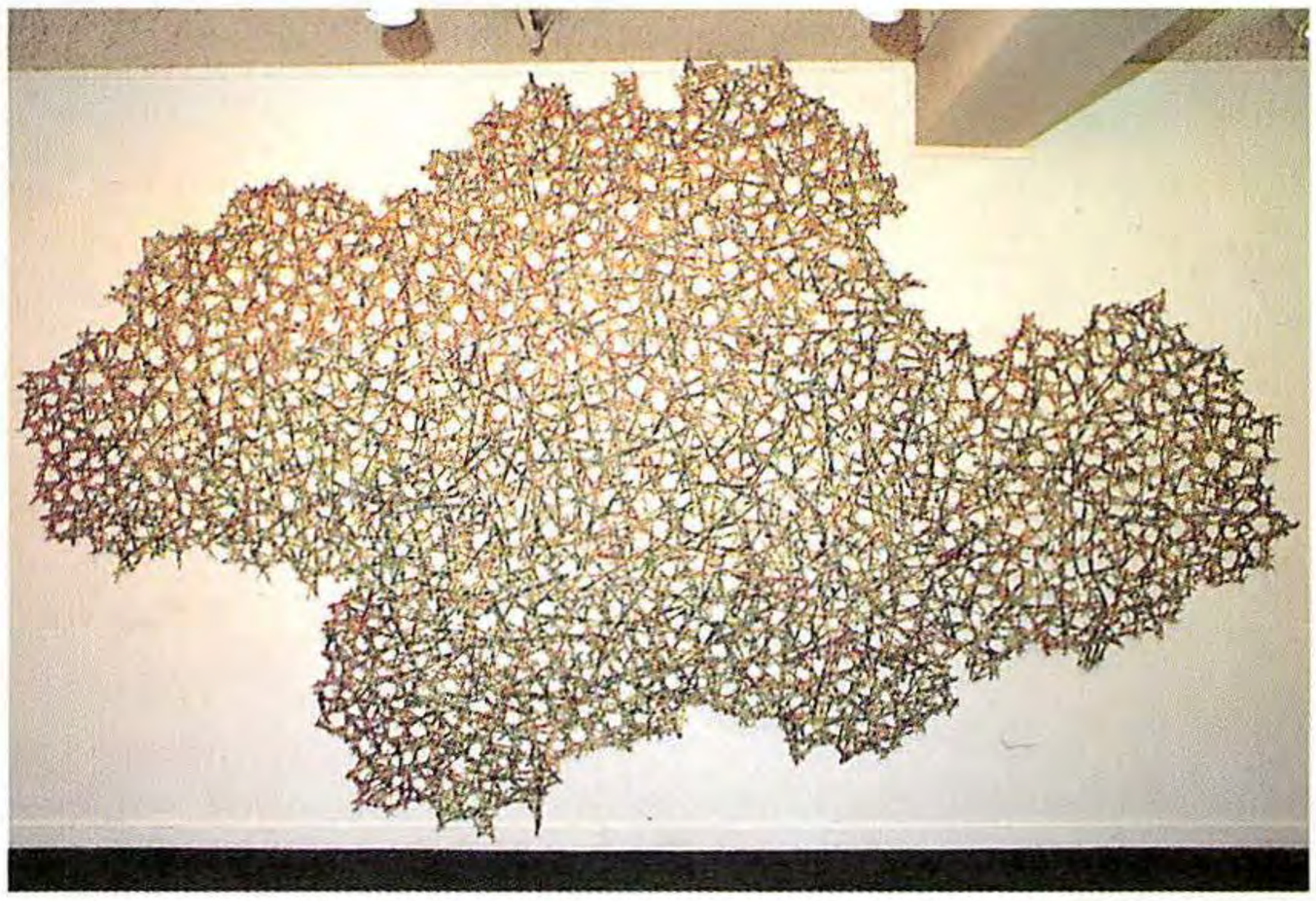


武藤博美
集積
1993年　259×192cm
アクリル、油絵具、和紙、コンテ、クレヨン、木炭、墨、顔料

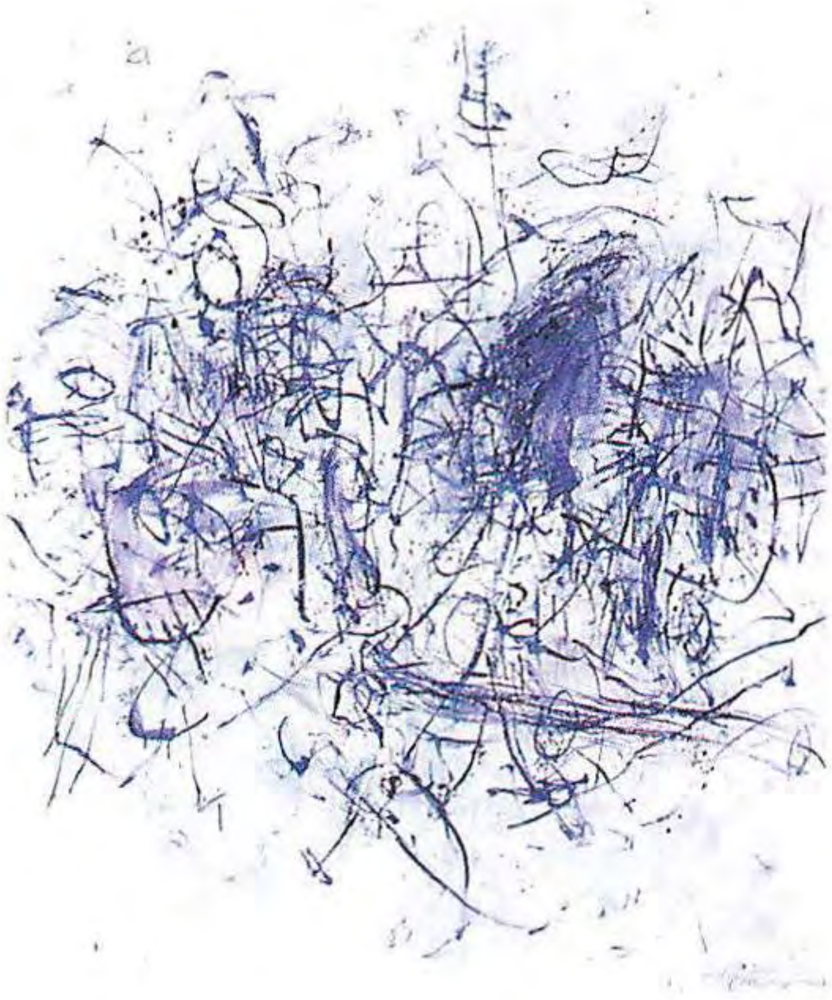
薄井崇友
SUIREN・WATER　LILY・NENUPHAR
1993年　185×414cm
アクリル、感光乳剤、紙



山中 隆
WORK 9303
1993年　250×420cm
和紙、アクリル、アクリルガッシュ、メディウム



中津川浩章
青の体験 5
1993年　162×130cm
綿布、アクリル、グロスメディウム、ジェッソ



平 昇
日の移ろいー I
1992年　180×360×55cm
木、麻、フラワーメント、アクリル



上田和則
G線上のアリア
1993年　200×2500×2000cm
ファイバー、針、木、竹、糸、布、アクリル





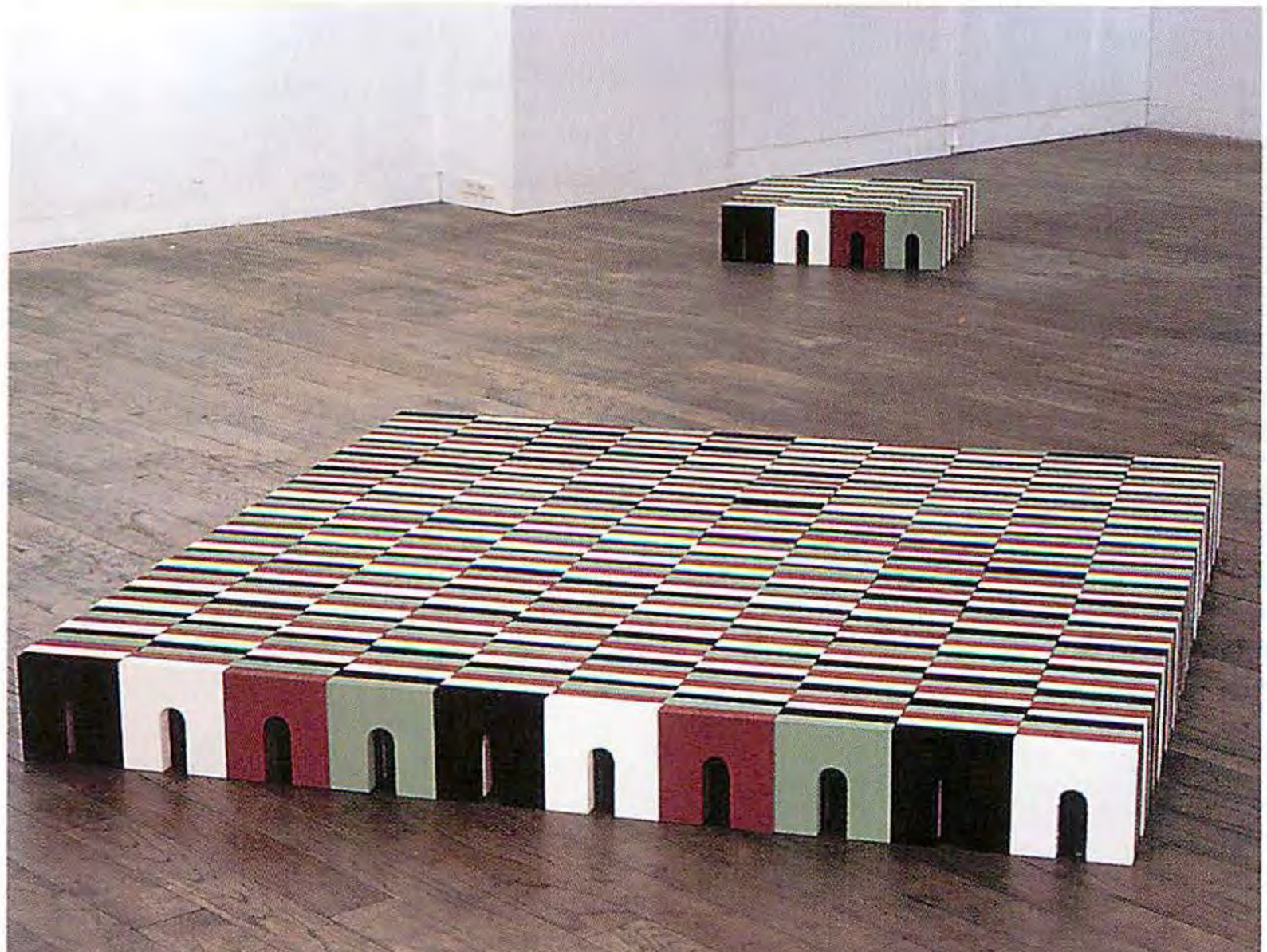
小川信治
子供の為の存在モデル
1993年　インスタレーション・280×600cmの壁面に
紙、木、アクリル、油絵具、ニス



長久保健二
tongue #56、#68、#69
1993年　#56；4.5×12×11cm、#68；5×15×12cm、#69；5×13×11cm
陶土、ブラックジェッソ



劉 明均
光合成
1993年　70×52cm
綿布、アクリル



山形忠正
BWRG-World　四門遊観
1992年　12×120×120cm
木、水性ペンキ、アクリル

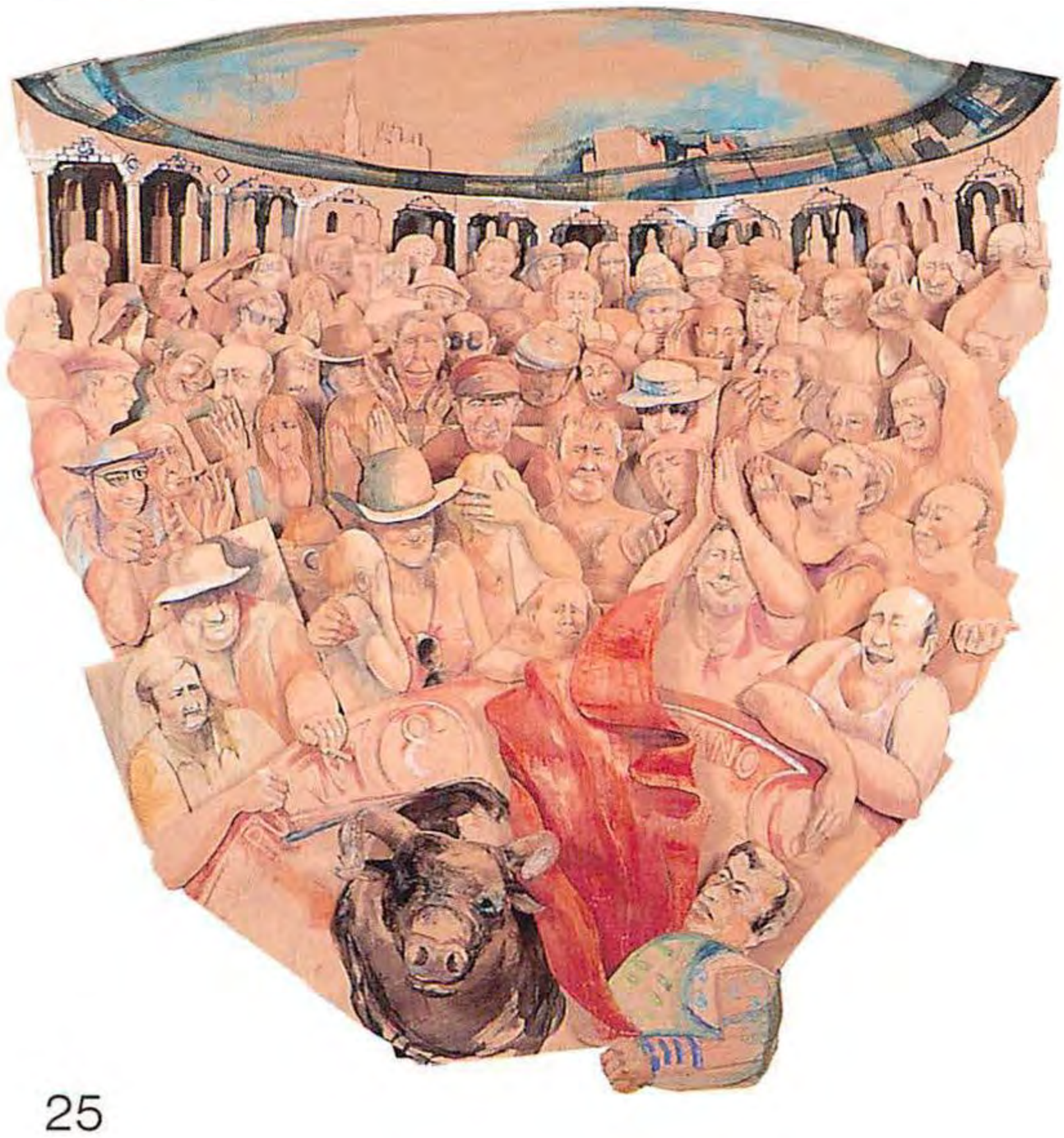


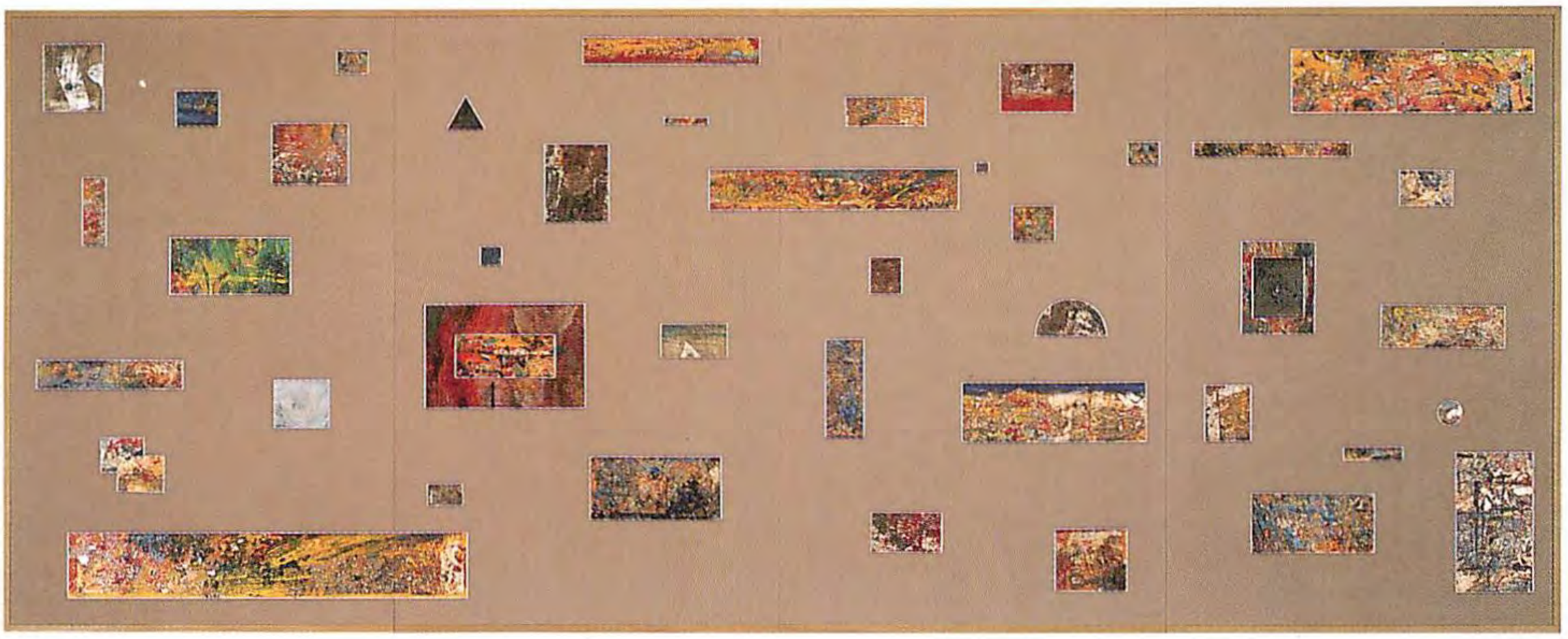
渡辺晃一
ICON for Christ, Mary, Got
1993年　右・左；182×91cm×5組×3点
アクリル、油絵具、パネル、石膏



野田美奈子
のびてくNo. 1
1993年　82×49×1cm
紙、黒ケント、アクリル、発泡スチロール
（シルクスクリーン、マーブリング、コラージュ）

神脇聖子
熱狂 in バルセロナ!!
1993年　230×200×50cm
木、パステル、アクリルガッシュ

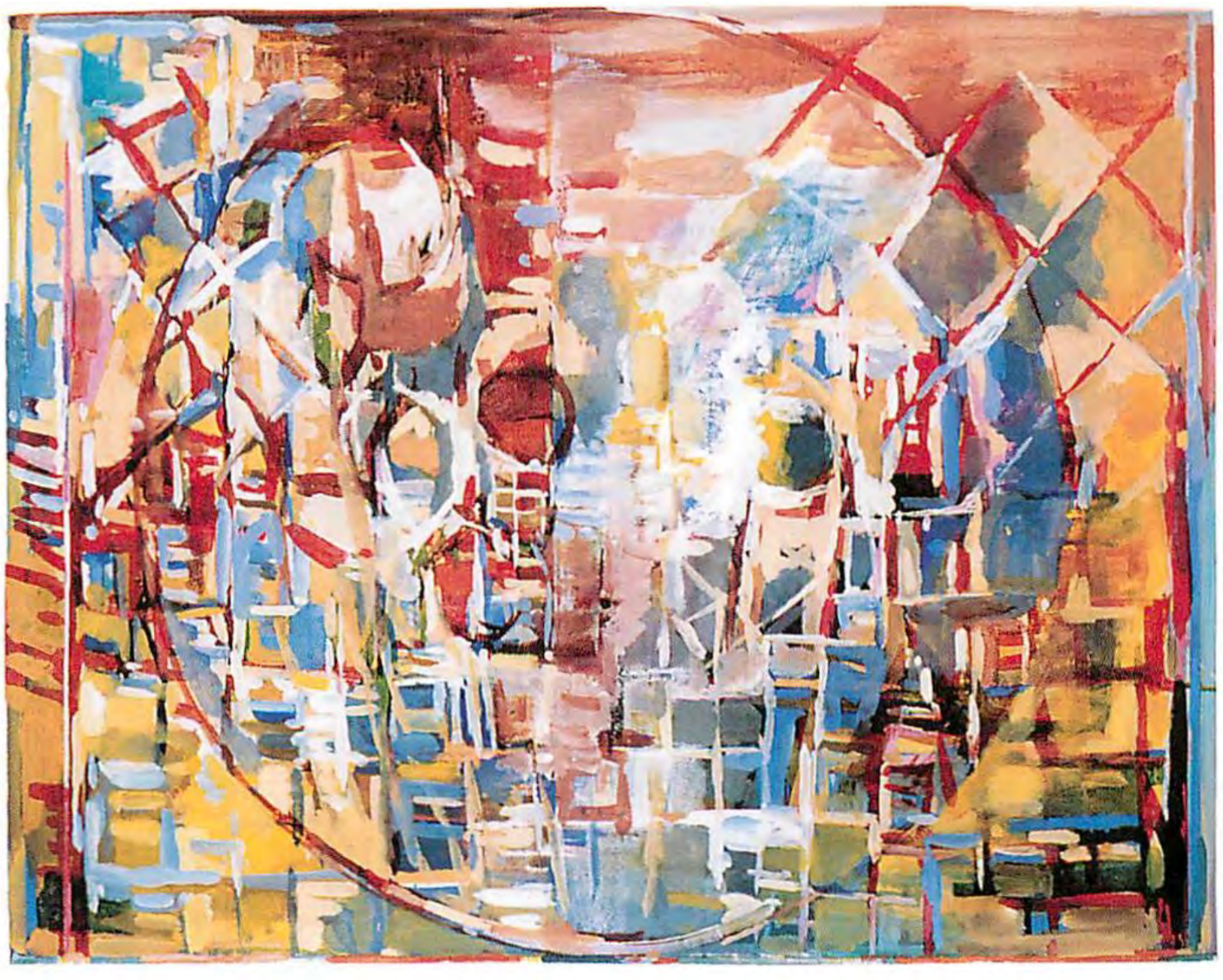




仲山計介
エオンタNo.9303
1993年　145×360cm
麻紙、岩絵具、金箔、銀箔、膠、アクリル、アクリルガッシュ、カラージェッソ、ジェルメディウム、顔料



大木章子
Muddy Sea
1993年　46×60×14cm
アクリル、石膏、紙粘土、ニス



水貝善樹
chaos
1993年　58×73cm
紙、ガッシュ、アクリル、パステル、
カラーインク

49er's Perspective

REPORT ENQUÊTE

第7回奨学者49名のレポートより

昨年、一年間の奨学を終了した後、49名に「作品のこと、アクリルのこと」にふれて、ほとんど自由なテーマでレポートをお願いした。本来、美術家は作品で語れば良く、言語は必要無いと言われます。しかしどうなのでしょうか。様々なレポートから文中に潜む彼等の姿が投影できればと思います。

本文中❶～❸は以下のアンケートに対する回答です。
アンケートに関しては、少々古い観点から敢えて3つの質問をお願いしました。作家の年齢によって、あるいは視点を何処におくかによって大きく回答が分かれ、おもしろい結果となりました。

❶あなたにとって作品の強さとは何ですか。
❷あなたにとって新しい美術とは何ですか。
❸西洋美術に深く傾倒した我国の美術をどのように思われますか。

石塚雅子

Ishizuka Masako

絵を描くことはたましいの交信

10月の曇りの朝早く玄関のドアを開けると、ひんやりと湿った蔦の葉の匂いがして世界の体温を体中に感じたとき、これと同じことが前にもあった気がした。風の冷たさや、湿度の感じまで、記憶の中に残っているのだ。まるで、自分の中の時空がずれてしまったみたいだ。

顕微鏡の中の、鉱石の結晶を覗いたときの感覚。コップに垂らした水滴からウォータークラウンが生まれるのを見守るピンッとした緊張感。夜中に声をだして本を読む、あの雰囲気。水中に潜ったときの不思議な体感。自分の中の何かがフッと世界と通じることがある。そんなときは、自分という存在が溶けだして世界の一部となったようだ。

河原でなにげなく出会った石から、どうしても目が逸らせない。白く滑らかな表面に不思議な輝きをたたえた美しい石は、私の手の中で眠っているように見える。この小さな石との出会いが偶然の出来事ではなく、果てしない世界のいちばん深いところで、ずっと昔から繋がっていたに違いないと思えるのだ。そして、いつも現実だと感じていたことがたいして意味のないことのように色褪せて見えて、人が正しいと信じている事柄のあいまいさについて考えてしまうのだ。

本当のことって何だろう。サン・テグジュペリは、「星の王子さま」の中で、「本当に大切なことは目に見えない。星でも砂漠でも、その美しいところは見えないんだ。」という。ミヒャエル・エンデの「はてしない物語」に登場するモンデンキントは、ただそこに在るだけで、自ら何かをすることは決してないという不思議な存在だけれど、彼女が生きているからファンタージェンの国は美しく広がっている。目に見えないミクロコスモス、何億光年かなたの星々、そんなものたちの気配を身近に感じたときは、地球の回る音にさえ耳を傾けてしまう。そして、少しずつ癒されていく自分を感じながら、いのちの不思議について遥かに思いを馳せずにはいられないのだ。

私はプリミティブなものをいつも感じていたい。そして、描き続けることで、たましいと還っていきたいと思う。私は四角い画面に向かいながら、大地や風や樹木の聲を聞いている。目に見えないミクロコスモス、何億光年かなたの星々、そんなものたちの気配を身近に感じたときは、地球の回る音にさえ耳を傾けてしまう。そして、少しずつ癒されていく自分を感じながら、いのちの不思議について遥かに思いを馳せずにはいられないのだ。絵を描くことはたましいの交信だ。

BIOGRAPHY

1965　埼玉県生まれ
1986　女子美術短期大学卒業
1987　女子美術短期大学専攻科修了
1989　女子美術大学卒業

個展
1990　ギャラリーモテキ／東京
1991　ギャラリー青山／東京
1992　MUSIC OF ART MIX／東京
　　西瓜糖／東京
　　ギャラリーモテキ／東京
1993　INAX ギャラリー／東京
　　ギャラリー NW ハウス／東京
1994　ギャラリー NW ハウス／東京（早稲田）にて
　　11 月 16 日～21 日まで開催予定

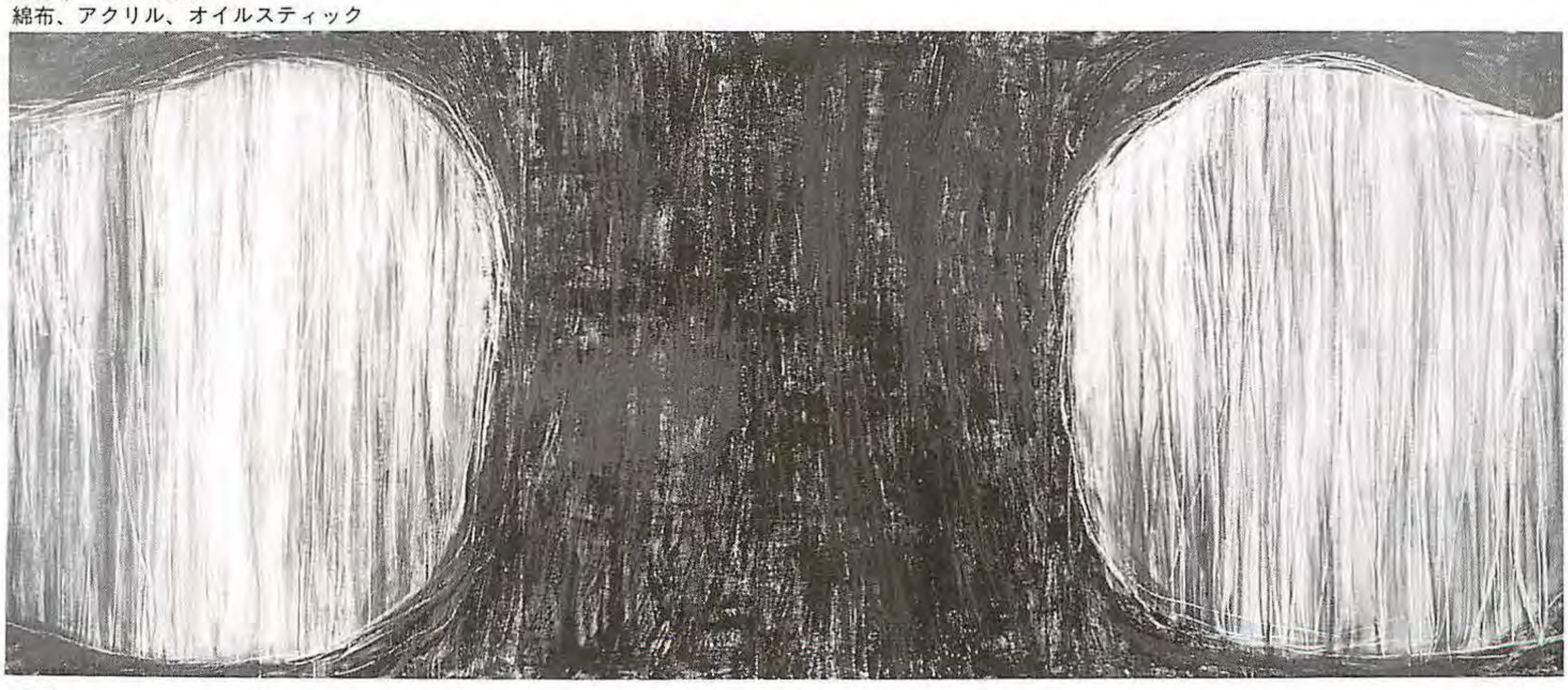
グループ展他
1988　四姫展　　埼玉会館展示室／埼玉
1992　3 K＋1　　GALLERY GERTIE／埼玉
　　国際 INPACT ART FESTIVAL　　京都市立美術館／京都
　　TAMON 展　　柏高島屋／千葉
1993　構成・4 の方向　　紀伊国屋画廊／東京
　　TAMA VIVANT '93　　多摩美術大学、SOKO ギャラリー／東京
1994　構成・3 の方向　　紀伊国屋画廊／東京

E N Q U Ê T E

❶❷なかなか答えがだせなかったのは、質問と私の考え方との違いが大きかったからです。「作品の強さ」や「新しい美術」は、私にとって大切な問題ではありません。

❸子供の頃から身近にあったアメリカンナイズされた暮らしの中で、西洋的な事柄も自然に自分の一部分としてきました。「光琳」も「ジョッツト」も、私の中には同じ重さで存在します。古来から文化をブレンドし、混沌の中に新たなものを生み出してきた我国において、何が本当にオリジナルであるのかを語るのは難しいことです。しかし、自分自身の言葉で制作を続けていく限り、西洋の技法による表現の中にも、作家の内側から沸き上がる風土的なスタイルやモードは否めないと思います。

Rain tree
1993年　162×390cm
綿布、アクリル、オイルスティック



石村 実
Ishimura Minoru

「素材・アクリラについて思うこと」

絵画は支持体とその表面を覆う被膜とでできています。それらについて物質的に、あるいは科学的に分析した書物は数多くあります。しかしそれらが、絵画に携わる人々の意識や精神性にまで大きく関わっていることについては絵具としての美しされた本を私は余り読んだことがありません。私たち表現者にとって油絵具が西欧そのものを体現した素材として立ち現れてくる切迫感に比べると、それはいささか拍子抜けのする話です。例えば、私たちはもともと非西欧世界の住人でありながら今では西欧世界のあらゆる恩恵に浴しています。普段はそのことに気づきもしないわけですが、何かの拍子に自分たちのアイデンティティーに思いを馳せる時、浮き草のように表面を漂う自分に気がつきます。油絵具で自己表現を試みるなら、そのような自分が西欧世界で鍛えられてきた素材とどう向き合うのか考えなくてはなりません。勿論、美術そのものが西欧世界で育てられてきた制度ですから素材が何であれ避けて通れない同様の問題はあるのですが、油絵具を素材として選ぶとするなら、さらにその意味を見つめないわけにはいかないと思います。

アクリラは私にとって疑似油絵具という感じがします。但し、余りできのよいコピーではなく、実際の値段はともかくとして素材感としてはチープです。油絵具より便利な点は水で処理できることで、また支持体の表面処理が容易であり、その分だけ素材を選択できることです。その他の点については絵具としての美しさは比べるべくもなく、速乾性という利点も油絵具に慣れている者にとっては生理的になじめない場合もあります。乾燥後のぶよぶよな表面も保管上結構困ります。そんな感想を持つ中で、あえて私がアクリラを素材として現在選択しているのは、何よりも工業生産的なチープな仕上がりを選択すべきだと感じているからです。かつて私は油絵具をオイルで薄く溶き、安物のローラーでペンキのようにべたべたと塗ったりしたこともありましたが、ある程度絵具の層を重ねると発色の美しさと色彩の深まりが同時に画面に訪れてくるのか、私はアクリラの、工業生産的な無表情さの中で見つめてみたいと考えています。

素材の美しさは歴史を重ねた油絵具の凄みであり、私の営為とは全く関係がなかったのです。油絵具の凄みをあらためて実感した私は、かといってアクリラの上から鉛筆やコンテでの重ね描きもできないようなビニール質の仕上がりも不便で困っていたのですが、カラージェッソの使用によって取り敢えずその点はクリアーできました。まだ素材としてうまく扱えているとは自分でも思っていませんが、素材をうまく扱えた時というのは表現としてある程度の結果がでてしまった時かもしれませんから、そういう意味では支持体としてのプリント生地やボール紙など試してみたいですが、これも通過点に過ぎません。その表面、素材、というよりも支持体と関わっている被膜の関係が私の表現とどう業生産的なのか、私はアクリラの、工いと考えています。無表情さの中で見つめてみた



1993年　250×235cm
キャンバス、木炭紙、画用紙、クラフト紙、包装紙、
ジェッソ、木炭、鉛筆、色鉛筆、コンテ、パステル

ENQUÊTE

❶一義的には答えられないが、たとえば作品の動機から表現方法までが一貫してダイレクトに伝わってくる作品に強さを感じたりします。

❷「新しい美術とは何か」と問うこと自体、近代における「新しい」という神話の呪縛の中にあると思います。したがって私にとって意味のない質問なので答えられません。

❸「美術」という言葉そのものが西洋のファイン・アートの訳語として作られたものだから「我国の美術」なるものが「西洋美術に深く傾倒」しているのは必然です。というよりも「深く傾倒した」という言い方そのものがそぐわないのではないか、と思います。私たちはすでにその内部にいるのであり、「我国の美術」という問題意識をあえて喚起するなら、そのような状況に常に中途半端にしか絶望できないのが「我国の美術」であるのかもしれません。

BIOGRAPHY

1960　愛知県生まれ
1985　愛知県立芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1984　ラヴコレクション・ギャラリー／愛知
　　駒井画廊／東京
1987　真木画廊／東京
1989　真木画廊／東京
1990　真木画廊／東京
1992　真木・田村画廊／東京
1993　真木・田村画廊／東京
1994　真木・田村画廊／東京

グループ展他
1982　2人展　　BOXギャラリー／愛知
1983　IN THE BOX　　BOXギャラリー／愛知
1984　空間ー遊　　名古屋市博物館／愛知
1985　ANOTHER SIDE　　ラヴコレクション・ギャラリー／愛知
　　空間ー遊　　N-1ギャラリー／愛知
1986　2人展　　真木画廊／東京
1991　「平らな深み、緩やかな時間」　　真木画廊／東京
　　A-value　　静岡県立美術館／静岡
1992　飯室哲也企画「眼の座標 vol.3」　　代々木アートギャラリー／東京('93)

伊藤かよこ

Itoh Kayoko

印象の断片を

海の中で顔だけをだして波打際の方を見る。黄色っぽい光しか見えないので、私はどんどん岸へ近づいてみる。砂地かと思っていたところは大きな石が重なり合っていて、その石の上には生クリームでデコレーションされたケーキのように石膏が塗られている。白に包まれた石と紺碧の空との対照で、目に眩しいくらいだ。私はそのまま、立ち上がるときっと膝下くらいしかないであろう浅瀬で、背を上にしてまどろむように浮かんでいる。その海水は普段の海水ではなく、ちょうど寒天を溶かしたような半透明の液体なのである。石をもっとよく見ようと海からあがると、その海水はするりと私の身体から離れ、マットな感触だけが残っている。

これは私が先日見た夢の一場面である。私はこの後、何故か赤い自転車を探しに行くのだが、夢のその後はさておき、この海の場面だけが妙に印象的で、質感を感じることができた触れる夢だったのである。

夢とは二次元なのか三次元なのか意識の中なのでよくわからないが、それなのに質感を感じるというのは過去に自分も触れたであろうということを記憶しているに他ならない。実際に初めて出会う作品を目の前にしても、その記憶によってある程度の素材の予測などもできる。そしてその各々の感覚の記憶によって、作品に対する感じ方も随分と変わってくるだろう。その記憶は制作するうえでも繰り返し繰り返し作品に関係し続けて、その記憶で囲まれた柵の中からなかなか脱け出せないでいるのかもしれない。その柵の中にあるもの、自分自身の好みや質感、私自身それは夢の中にもでてきたような石膏のもつひんやりとしたマットさ、半透明の何でもぼやけて見えてしまうようなのにしようと作品を作りだすのだが、それを表そうとする気持ちとともに、何処かどんどん迷子になっていくような気がする。

作品とそれに相対(あいたい)する作者以外の人との間には、どんな思いが生じるのだろうか。私の場合、あっ、〝これは〟と思う作品の前に立つと、何だかもやもやとした言葉にできない空気に包まれてどきどきしてしまう。引き寄せられるような作品というのはたぶん、見ている側との間に微妙な関係が結ばれ始めているのではないか。そしてその作品にはストーリーが付随され、さらには次々と作りだされる作品（ストーリー）と、より親密な関係が結べるのかもしれない。そのもやもやとした白い画面、頬をつけるとひんやりとするであろう画面（壁）を前にして思う。

私には今後の展開というものを考える持ち札も術もなく、常に今感じているものしかない。その今もすぐに遠ざかってしまうのだが。今、私の中にあるもの、自分の中にある、例えば印象といえるのかもしれないが、それを存在感のあるものにしようと作品を作りだすのだが、それを表そうとする気持ちとともに、何処かどんどん迷子になっていくような気がする。

作品とそれに相対(あいたい)する作者以外の人との間には、どんな思いが生じるのだろうか。私の場合、あっ、〝これは〟と思う作品の前に立つと、何だかもやもやとした言葉にできない空気に包まれてどきどきしてしまう。引き寄せられるような作品というのはたぶん、見ている側との間に微妙な関係が結ばれ始めているのではないか。そしてその作品にはストーリーが付随され、さらには次々と作りだされる作品（ストーリー）と、より親密な関係が結べるのかもしれない。そのもやもやとした白い画面、頬をつけるとひんやりとするであろう画面（壁）を前にして思う。

私には今後の展開というものを考える持ち札も術もなく、常に今感じているものしかない。その今もすぐに遠ざかってしまうのだが。今、私の中にあるもの、自分自身の好みや質感、私自身それは夢の中にもでてきたような石膏のもつひんやりとしたマットさ、半透明の何でもぼやけて見えてしまうようなの

菓子のように甘く、そしてひんやりとした感覚の中で作品を作っていくというのが今後の私の展開といえるのかもしれない。

今は、それらの基となる印象の断片が、そっと私に近づいてくるのを見過ごしてしまわないよう、そしてそれはいつも日常的なものであったりするのだが、じっと感覚だけは醒めたままで夢の中の海に身をまかせていようと思う。

ENQUÊTE

❶作品が存在し、それが全容であって、ある特定の言葉でもって作品をとらえられません。

❷私の中には〝新しい美術〟という概念はありません。

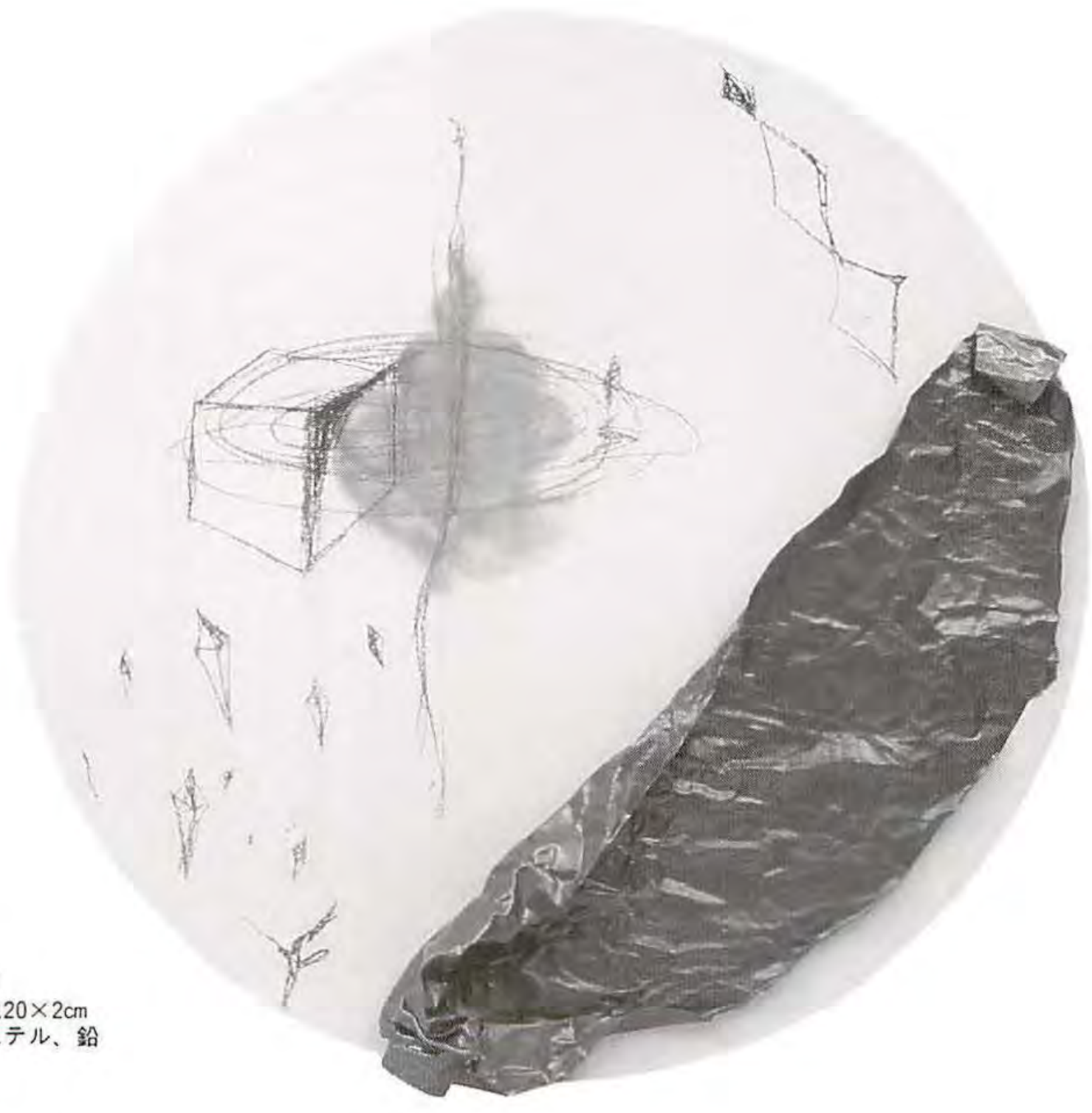
❸そのことについて、現在、意見を持ちません。

BIOGRAPHY

1964　大阪府生まれ
1986　京都芸術短期大学専攻科卒業

個展
1987　梁画廊／京都
1988　ギャラリービュウ／大阪

グループ展他
1984　NEW FACE 展　　ギャラリービュウ／大阪
1985　グループ展　　ギャラリービュウ／大阪
1986　第 6 回現代版画コンクール展　　大阪府立現代美術センター／大阪
1988　第 7 回現代版画コンクール展　　大阪府立現代美術センター／大阪



水と女王・II
1993年　120×120×2cm
ジェッソ、パステル、鉛

今井 宏

Imai Hiroshi

海の記憶—作品のこと、アクリルのこと

水平線が区切る空と海、雲、潮風の匂い、繰り返す波の音、朝昼夕と刻々と移り変わる様々な色彩の表情は決して飽きさせないレビューだ。

海の絵を描くためにテーマを取材に行くのではなく、単に海が好きなのだ。海がもつ母性のような優しさに引きつけられている。

空と海の色彩の変化を眺めていると意識までもが、波の音にかき消されながら浄化され水平線の向こうに吸い込まれてゆき、絵を描くことなど一番遠いことのように思えてくる。

しかし、五感の全てに働きかけてくる海の存在は強いイメージとして身体中に残留し、太古より続く不偏的な海の記憶として、何かを表現し生みだしてゆこうとする意識となってゆく。

画面を水平線で上下に区切り、それぞれに異なった色を塗ってみる。どうもイメージが違う、しっくりこない。画面の上部が悪いのだろうかと、他の色を重ねてみる。やはり違う。それでは下部の色が悪いのかと、また他の色を重ねてみる。こういった仕事を繰り返していると何とか自分の当初のイメージができてくる。油彩で乾燥を待っていると、この仕事はイメージに追い越されてしまうが、アクリルなら次々と新しい色を乗せてゆける。反面、濡れた色と乾燥した色のギャップに戸惑うことはあるけれど、少しずつ対策も考えつつ慣れてきた。

ねらいではなく描いていて偶然でてくる良い状態がある。その是非の問題はさておき、アクリルを使っていると、そういった場面に数多くでくわす。習作的な作品で少しずつ偶然ではない効果として定着してゆくことは、これからの課題である。

人の目や評価は極力気にせずに、一番好きな状態を常に画面に表現すること。最もやりたいことである。

ENQUÊTE

❶最初、作品にでくわした時のインパクトの強さ。第一印象の強さ。

❷ハイテクを駆使した美術。

新しい素材や技法が次々と生み出され、それを自分のものとして定着させている作品に新しさを感じる。特にコンピューターグラフィックスには多くの可能性がありそうで興味がある。

❸多くの美術大学では石膏デッサンを入試として課している。それは西洋の美術のアカデミズムの重要性を認めているからだろうし、自分にとっても必要欠くべからざるものだと思う。

そういった過程を経て作品を作る人々が多いことを考えると、当然のように我国の美術は西洋に深く傾倒している。それに対して特に問題意識はなく自然なことと受け止めている。ただ日本の文化や芸術の置かれている境遇はひどいものである。

BIOGRAPHY

1957　岐阜県生まれ
1983　愛知県立芸術大学大学院美術修士課程修了

個展
1994　柳屋ギャラリー／静岡

グループ展他
1984　グループ展　　洋協ギャラリー／東京
　　伊豆美術祭展　　伊東市観光会館／静岡
1988　二人展　　タカラ堂ギャラリー／静岡
1993　富獄ビエンナーレ展　　静岡県立美術館／静岡
　　第4回日仏会館ポスターコンクール展　　渋谷パルコパートIII／東京

Palm Branch
1993年　73×103cm
パネル、水彩画用紙、アクリル、オイルパステル、色鉛筆、水彩絵具、ペン



岩渕俊彦

Iwabuchi Toshihiko

オーバースリーピングにまつわるスパイラルストラクチャーの一考察

ボクは寝起きが悪い。

ボクのとなりで寝ている同居人も輪をかけて朝に弱いときているので始末が悪い。

現在は、目覚まし時計4個と、オーディオタイマーと、アラーム内蔵の電話機と、家の中で飼っている犬によって、なんとか目を覚ます毎日である。前二者は、あまり効き目がないが、電話機の音（不気味な女性の声で時間を知らせる）と、乱暴な起こし方をする（布団をはがして、顔中をなめまわす）我が愛犬には勝てず、無理矢理〝ベリバリ〟とベッドから体を引き離すことになる。

アラーム付きの電話と犬が来る前は、目覚まし時計のみに頼っていた。最多時にはオーディオタイマーのほか、5個の目覚まし時計が枕元にセットされた。時間をかけて起きるために、時間差をかけてセットしてみたり、配置を替えて、徐々に布団から遠ざかるように工夫をしてみたが、あまり効果がなかった。使い慣れた目覚ましは、腕だけを伸ばして次々に止め、遠くに置いたものは鳴ったのも気づかない有様。恥ずかしい。

ところで、オーディオタイマーはディジタル表示だが、時計は5個ともアナログで、1個はゼンマイ式で、残りが電池式である。

瞬間に時間を把握するには、断然アナログがいいと思う。ボクはディジタル表示で時刻を見ても、つい頭のなかで時計の針の格好を考えてしまう。ちょうど外国語の単語を、頭のなかで翻訳して理解する感じだ。

思えば、時計の針は秒針も長針も短針も円を描く。時間の流れを直線としてイメージするなら、時計の針は螺旋状の軌跡を描いて時間を表現する。地球の公転、自転、四季の移り変わり、昼と夜の繰り返し、そして人間の一生など。森羅万象、時間軸に沿って円周運動（立体的なイメージとしては螺旋運動）を繰り返すもの、何と多いことか。

さて、5個も時計があるので不便が生じてきた。同居人とのコミュニケーションのうえで、「あの時計」が「どの時計」を指すのやら、ややこしくなってきた。かくして我が家の時計達にはそれぞれ名前がついたのである。名前がつく前は、ひとまとめに〝時計〟だったものが、突然にその個性が輝きだした。《差異化＝命名＝認識》。その時、我々はシーニュの発生の瞬間にいたのだった。名前がついてしまうと愛着がでてくる。そして、馬鹿げたことに擬人化してしまう。

話題が目覚まし時計なので、全くもって荒唐無稽な気配になっているが、ボク達が〝世界〟を認識するということと関係がなくもないと思う。人間はアブリオリな世界に生まれ落ちるのではなくて、コトバによって世界を関係づけ、認識するらしい。昼／夜、明／暗、光／影、生／死、……。共時的に存在する両極に分裂し、限りない差異を生ずるその瞬間に、世界は生まれ、歴史は始まる。

そんなことを考えながら、オートマティックにカタチが生まれる瞬間を凝視して、ボクは現在アクリル絵具によるデカルコマニーの制作を展開している。大きな画面を作るうえで、アクリルはなにかと都合がよい。乾燥が早くて、水性で扱いやすい絵具。ボクには、そんな浅い認識しかなくて恥ずかしいのだが、例えば「〝音〟を聴くオーディオマニアではなく、〝音楽〟を楽しむミュージックファンでありたい」という屈託のない姿勢をとっていたいと思う。

犬を飼いはじめて、ボク達の生活は一変したかのように見えた。しかし、飼い主に似たのか、コヤツめがいっしょになって延々と寝ていて起こしてくれない日がときたまある。ボクはボクで、夜中までこのような物思いを巡らしているので、

結局のところ、未だに朝寝坊してしまうことが多いのだった。

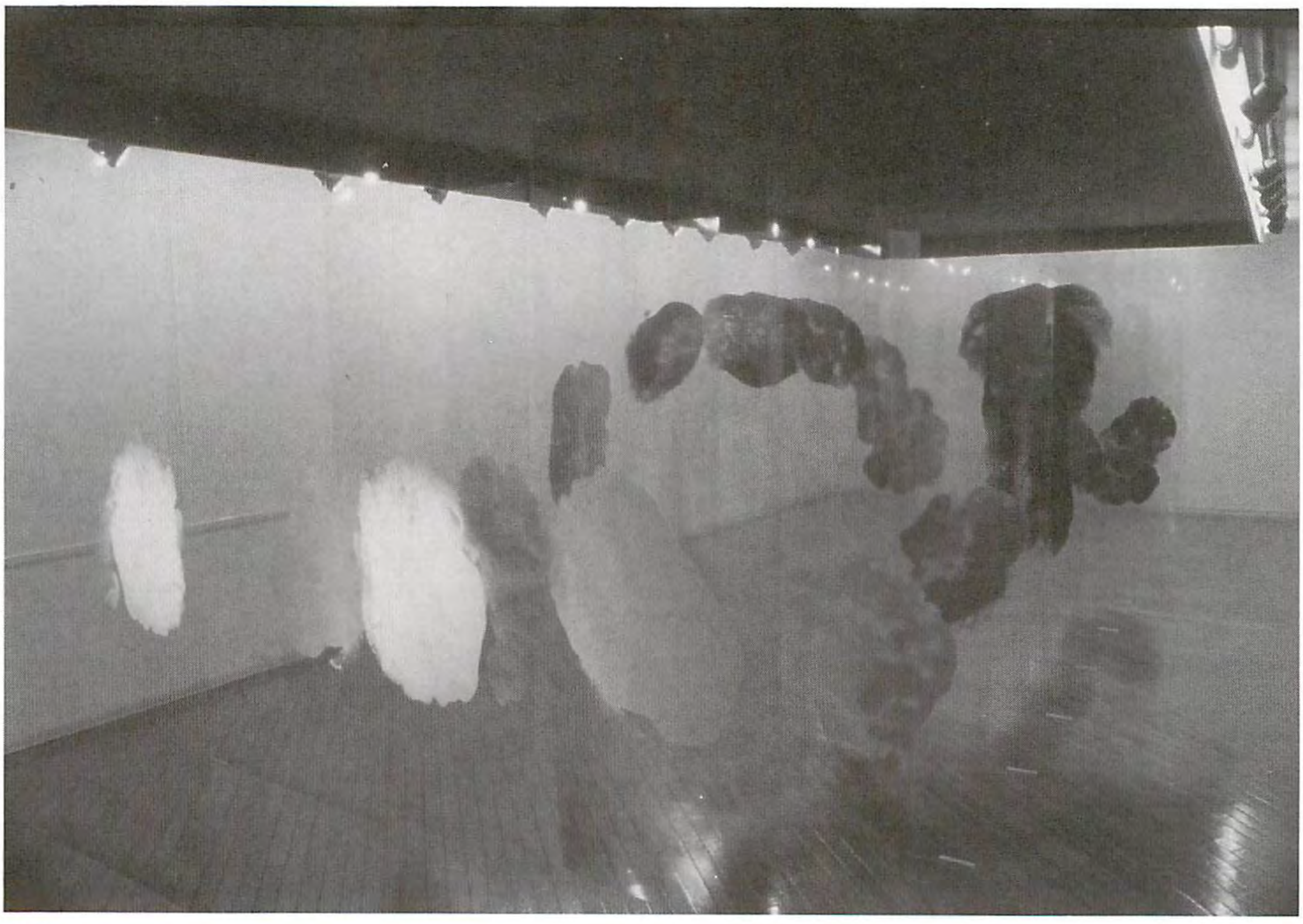
BIOGRAPHY

1963　岩手県生まれ
1989　岩手大学教育学部特設美術科美術専攻科卒業

個展
1989　「岩渕俊彦版画展」　今月の壁／岩手
1991　「結晶するカタチ」　Gallery 彩園子／岩手
　　「TWINS」　クラムボン／岩手
1992　「結晶するカタチII」　Gallery 彩園子／岩手
1993　「結晶するカタチIII “CHAOS/COSMOS”」　Gallery 彩園子／岩手
　　「結晶するカタチIII “CHAOS/COSMOS”」　田中屋画廊／青森

グループ展他
1985　二人展　Gallery 彩園子／岩手
1986　絵画の四人展　上田公民館／岩手
1987　二人展　Gallery 彩園子／岩手
1988　ギャラリーF展　上田公民館／岩手
1991　企画「O」展　上田公民館／岩手

V-37－48
1993年　182×91cm×12組(24枚)
塩化ビニール板、アクリル



ENQUÊTE

❶あたかも鏡のこちら側とあちら側のように、作品をはさんで作家と鑑賞者が対峙する。美術作品は、作家が制作するのは半分で、残りの半分は観る人が作るものだと思う。作品の評価には「誤解」さえ前提となり、極端な話、同じ作品が昨日と今日でインパクトが違う。結局のところ、作品の強さとは一体何なのか、わけがわからなくなるばかりだ。地震の強さであれば、震度3とか5とか目安があるが、ことと美術作品の強さということになれば、量的な目安は皆無である。強いていえば、作品の「動機」の「具体性」と、表現の「衝動」の強さを感じるということが、現在のボクにとって〝作品の強さ〟として受けとめることと関わりがあるような気がしている。

❷生まれたての赤ン坊にとって、まわりは全て新しいことで満ちている。成長にしたがって「既知」の範囲が広がっていく。さて、人間は森羅万象を「既知」に埋め尽くしていくことは可能なのだろうか。ボクはそうは思わない。ボク達の「既知」を仮に〝球体〟に譬えると、その球体の外側には「未知」の空間が無限に広がっている。そして、ボク達が「新しい」と感じるのは、その球体と未知の空間との接点に過ぎない。球体が大きくなるにつれ、表面積は増して、新しい世界は拡大していくのではないだろうか。

もし、百年後の美術が突如目前に表れてもボク達にはきっと認識できない。「新しい美術」とは、ボクの球体の表面に現象するものなのだろう。

❸日本で外国語というとまず英語。英語は今や世界の共通語だから、とやかく言うつもりもないが、近隣国の言語にも、同等の注意が向いても良いだろう。クラシック音楽には何となく高級感があるし、「日本人離れした」美人などという、考えてみればとんでもない形容の仕方すらある。こういった現象は、歴史や民俗性による必然なのだとボクは考えるので、簡単に批判できないし、別な歴史を辿ったとしても、それなりの問題は生じるはずである。現に、お手本としてきた西洋が、袋小路にはいってしまったというのは、多くの人が指摘するところである。大切なことは、背景がどうあれ、それを乗り越えていこうとすることではないだろうか。

上田和則
Ueda Kazunori
美術における時空への方法論を

G線上のアリア
1993年　200×2500×2000cm
ファイバー、針、木、竹、糸、布、アクリル



へ　て意　表　＊　もしっ行Ａラ　てのたる　味か意コち　＊
・・を観るということ
・・ものを観るということ、それはすなわ
コンセプトで触れることに他ならない。
ンセプトがものを眺め、価値付けをし、
味を与える。差異化を促し、ものが置
れた空間、ものそのものが生成する意
が、フィードバックされていく。
・・ものをある空間から他の空間に移動す
ということ。それは〝どのように移動し
か〝という設問の他に、〝なぜそうした
か〝という問題をすでに孕んでしまっ
いる。
・・ものを時空間で移した意味付けを、パ
メーターの選択設定により問う。時空
から時空Ｂへパラメーターを通して移
されたものは、すでに元の時空Ａにあ
たものとは、異なっている。異なって
まったのは冗長性であろうか。それと
形状の異なりであろうか。

記号化によるずれ
手段とパラメーターが描くデバイスが
象する世界。
・・ものの記号化によってそこに生成する
味は、新たな展望がシナプスを核とし
拡張していてネットワークに似ている。
ノイズを多く含むものから少ないもの
、少ないものから多いものへ。冗長性

のあることがよいことなのか、欠点に繋がるのか。記号化を進める過程で生成する疑問は、途切れることがない。ノイズをどこでいつ、どのようにして含めばよいのか、はたまた含んでいないほうがよいのか。

記号化のずれは、ノイズに関わる部分が多い。それはしかし、否定的なものではない。美術におけるノイズは、感性というかたちで創造への関わりをなし、時空を表現する。そこには、愛も必要で、憎悪をも取り組んでしまう。

記号化によるずれは、空を漂う金属だ。

＊やわらかなシステム

システムがやわらかいとは、一体全体なんなのか。

『方法や組織として、いい加減である』という意味ではないらしい、『柔軟性のあるシステム』とでも形容している。目的でもいい、目標でもいい。定められたものへの達成に、行う思考を、ゆらぎをもって行為しようということだ。

揺らぎは浮遊点をイメージさせ、目標の特性を多角的な視野から解析する。単一視点にとらわれない観察が、やわらかなシステムを構成する。

―グループ・iD（イド）―

すでに上げた3つのタイトル『観ると』『記号化によるずれ』『やわらかなシステム』は、グループ・iDの方向性を探っていくに大切なキーワードである。美術における時空への方法論をメンバーと共に摩（さす）り、抓（つね）り、捏（こ）ね回す。

ENQUÊTE

❶『コンセプトの確かさ』とでもいうようなもの。表現を換えれば、言葉の明確さ、方法に基づく手段の確立などが一義的な存在としてあり、その概念を感性が表現するハーモニーとして、現すことができれば、作品は発光を始める。それに必要なのが、数値、トポロジー（位相幾何学）、パラメーター、置換、etc で、作品はこれらの波長が構成するノイズによって織りなすひとつの世界、宇宙である。どんな手段によって、どうさらけだせるか。それがテーマへと繋がっていく。

❷未来を示唆するノイズを、どのように描いているのか、これが共通因数。

❸学んだものも多い。

文化としてとらえれば、日本の新たな文化を生成するためのひとつの通過点として位置づけを考える。しかし、美術本来の目的からすれば、我国がとらえた西洋美術は、それにおいて、フォーカスにズレが生じている。

ネットワークとしての位置、真実としての立場の差異に違いない。

BIOGRAPHY

1951　富山県生まれ
1977　金沢美術工芸大学卒業
1978〜1980　アメリカ、メキシコ遊学
1990　グループｉ（イド）Ｄ結成（代表）

個展
1983　「an element 展」金沢市立図書館別館ホール／石川
1990　国際ホテル・ギャラリー・ウォール

グループ展他
1982　グループオメガ展　スカイプラザ
1983　亜細亜現代美術展（海外選抜展）　東京都美術館／東京('85)
1985　二人展　会館加賀／石川
1986　第 10 回神戸須磨離宮公園現代彫刻展　神戸須磨離宮公園／兵庫
第 1 回日本海美術展　富山県立近代美術館／富山('89)
第 9 回ジャパンエンバ美術コンクール展　エンバ中国近代美術館／兵庫
1987　第 12 回現代日本彫刻展　宇部市野外彫刻美術館／山口('89)
神戸具象彫刻大賞展'87　ポートアイランド南公園／兵庫
1988　第 2 回ロダン大賞展　美ケ原高原美術館／長野
'88 富山の美術展　富山県立近代美術館／富山
金沢彫刻展　石川('89)
1989　第 6 回ヘンリー・ムーア大賞展　美ケ原高原美術館／長野
横浜彫刻展　横浜美術館前クランモール公園／神奈川
1990　第 16 回日仏現代美術展(FRANCE-JAPAN'90)　東京都美術館／東京、フランス
'90 TOYP 大賞展(The Outstanding Young Persons)
一陽展　東京都美術館他／東京他('92)
1991　一陽展「新春展」　プラザ樹．パスポートワン／石川
アンフィニー・イド展　ギャラリー・K 2、メーベル・オノギャラリー／石川(5 月、11 月)
「線と表現」展　埼玉県立近代美術館／埼玉
1992　現代環境芸術のムーブメント・レクチャー　ギャラリー CASA／富山
アンフィニー・イド展　ギャラリー CASA／富山
高岡クラフトフェスティバル展／富山
1993　4 th グループ iD 展　茨城県立近代美術館つくば館／茨城

薄井崇友

Usui Takatomo

制作の周辺

①制作の過程から

現在の私の作品は、始めにアクリル絵具を塗る。次に写真用の感光乳剤を塗り、フォトイメージをプリントする。

紙に絵具を塗る際は、筆触を生かし絵具を重ね塗り、色面を作る。例えば、赤い色面を得ようとする場合なら、緑などの異なる色面を得たのち赤を重ねていく。感光乳剤を塗る際も、絵具の場合と同じように筆触を利用し塗っている。現像プロセスは、一般の白黒写真と基本的に同じである。

私が、私の作品を見る人に望むことは、色彩という主観的データと写真という客観的データを基に、筆触のゆらぎの中から新たなディテールを付け加えていくことである。

②制作の周辺から

私が、作品に初めて利用した被写体はコンビニエンス・ストアであった。ある夜、そこに立ち寄ったとき、それが何故か水族館に視(み)えてしまったのである。それからしばらくし、あの感覚を確かめようと実際に水族館に行くことにした。しかし、そこでは世界中の多くの魚と出会っただけだった。その帰りすがらでくわした、駅のエスカレーターは、夕方のラッシュアワーも重なり、人々がぎっしりと重なり並び昇っている風景であった。私は、その風景の向こうに先程見てきた水族館の一つの水槽を視(み)ていた。それは、円柱状の水槽で、その中をイワシの群れがグルグル回ってる様子であった。私が、作品に写真を取り入れ始める2年ほど前のことだった。私はそれ以来、一本の木に自分を視るなど、対象を直に見れない感覚与件めいたものを覚えたときシャッターを切ることにしている。

実は私は、このような経験をミニマルアートの絵画を前にするとよくしていた。「この絵画は、物それ自体を純粋に見るための状態をつくった…」などの言葉は、美術学校に行っていたためか、いつの間にか知っていた。しかし、私がこれらの作品から経験したことは、いかに眼の前のものを純粋に見ようとしても、私のまなざしは何かしらを思い描き続けることだった。

私の作品は、私が思い描いてしまった内容を追体験してもらうことなどではない。私が視(み)た内容などどうでもいいのだ。私がこういったものを視(み)てしまうのは、単に私がヒニクな人間なだけであろうか。

①制作の過程から

現在の私の作品は、始めにアクリル絵具を塗る。次に写真用の感光乳剤を塗り、フォトイメージをプリントする。

紙に絵具を塗る際は、筆触を生かし絵具を重ね塗り、色面を作る。例えば、赤い色面を得ようとする場合なら、緑などの異なる色面を得たのち赤を重ねていく。感光乳剤を塗る際も、絵具の場合と同じように筆触を利用し塗っている。現像プロセスは、一般の白黒写真と基本的に同じである。

私が、私の作品を見る人に望むことは、色彩という主観的データと写真という客観的データを基に、筆触のゆらぎの中から新たなディテールを付け加えていくことである。

②制作の周辺から

私が、作品に初めて利用した被写体はコンビニエンス・ストアであった。ある夜、そこに立ち寄ったとき、それが何故か水族館に視(み)えてしまったのである。それからしばらくし、あの感覚を確かめようと実際に水族館に行くことにした。しかし、そこでは世界中の多くの魚と出会っただけだった。その帰りすがらでくわした、駅のエスカレーターは、夕方のラッシュアワーも重なり、人々がぎっしりと重なり並び昇っている風景であった。私は、その風景の向こうに先程見てきた水族館の一つの水槽を視(み)ていた。それは、円柱状の水槽で、その中をイワシの群れがグルグル回ってる様子であった。私が、作品に写真を取り入れ始める2年ほど前のことだった。私はそれ以来、一本の木に自分を視るなど、対象を直に見れない感覚与件めいたものを覚えたときシャッターを切ることにしている。

実は私は、このような経験をミニマルアートの絵画を前にするとよくしていた。「この絵画は、物それ自体を純粋に見るための状態をつくった…」などの言葉は、美術学校に行っていたためか、いつの間にか知っていた。しかし、私がこれらの作品から経験したことは、いかに眼の前のものを純粋に見ようとしても、私のまなざしは何かしらを思い描き続けることだった。

私の作品は、私が思い描いてしまった内容を追体験してもらうことなどではない。私が視(み)た内容などどうでもいいのだ。私がこういったものを視(み)てしまうのは、単に私がヒニクな人間なだけであろうか。

私が用いる写真とは、カメラというマシーンが捉えた数分の一秒の共通なものの断片でしかない。そして、それは作者の情念を写し込んだ芸術写真や特別な社会的メッセージを持つものではない。どちらかというとイメージの希薄な、日常だれでもが眼にするものばかりである。

しかしそれは、民族・宗教や国家言語と関わらない共通なものでもあるのだ。そして色彩は、一日だろうが一ケ月だろうが空想し思い描くことができる、私だけのものの断片である。そして、この二つから思い描くものは、まさしくあなただけのものである。

そして、私達が宇宙に思い描く法則も、考えずにはいられない死という問題も、私達だけのものなのだろう。





TREE・Tree
1993年　138×138cm
アクリル、感光乳剤、紙

Usui Takatomo

ENQUÊTE

❶科学における法則や原理は、例えば千のものから千通りの答えが出ては意味がありません。千のものから3や4に要約することができるから意味があります。要するに、要約率の大きさが科学法則の価値（強さ）だといえます。

対して、芸術表現の強さとは、現在の価値観や世界観をいかに多角的に捉え疑うかであり、一つのものから数多くの事柄を導き出させるような思考の、助けになるかどうかだと思います。

❷人間社会の陰の部分の変化を指示する美術表現が、新しい美術だと思います。

ものの考え方（世界観）には、例えば、目に見える表層（言葉になることばの部分）と音や臭いのように見えない陰（言葉にならないことばの部分）があると思います。前者の表れが政治や経済といった表層文化であり、後者の表れが哲学や芸術といった陰の文化だと思います。私達の健康状態とは、CTスキャンや脳波には表れないものが、顔色や便・味覚に表れることがあるように、人間社会の健康状態を知る場合も表層文化では計れない、多くのものがあるのではないでしょうか。

❸日本という国は、西洋を一生懸命に学習してきたと思います。しかし、美術の見方、美術とどう接し生きるかということに関してはまったく学習が行われてきていないと思います。

見る側の関係を語らずして、別々に分けて考えるべきではないと思います。創る側がいかなる状態にあっても、それを見る側が存在しないに等しい以上、日本美術はないと同じとしかいえないと思います。とりあえず私は、自分の作品を持って日本だけでなく世界を回っています。自分と似たようなことを考えている人が地球のどこかにいると思っています。作家が自分の生まれた国に固執する必要もないし、芸術が民族にねざしていなければいけないとも思いません。

BIOGRAPHY

1960　福島県生まれ
1986　創形美術学校研究科造形課程修了

個展
1986　真和画廊／東京
1987　村松画廊／東京
1988　ASフォーラム／東京
　　村松画廊／東京
1992　G.GIBSON Gallery／シアトル
　　真木・田村画廊／東京
1994　G.GIBSON Gallery／シアトル

グループ展他
1984　NEW-SPIRITS展　福島文化センター／福島('85.'86)
1985　客体と主体的感情展　GALLERY SPACE 10／東京
1986　NOISES 21　立川市民会館展示室／東京('87)
1987　第1回創形美術学校・パリ国立美術学校作品交換展
　　Galerie de la Maison des Beaux-Arts／パリ
　　歩きながら考える　世田谷区立世田谷美術館／東京('88)
　　現代美術の祭典　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　KIYONI Modern Art展　京二画廊／東京('88)
1988　「薄井崇友・羽賀洋子・梅原加弥乃」展　Galleryなつか／東京
1989　MOTHER展　福岡市立美術館／福岡
1990　MOTHER TWO展　練馬区立美術館／東京
　　それぞれのリアリズム展　世田谷区立世田谷美術館／東京
1992　What Pre-Exists展　練馬区立美術館／東京
1993　SEATTLE ARTFAIR '93　G.GIBSON Gallery at Westin Hotel／シアトル
　　Les Peintres Inconnus展　安田火災ライフプラザ／東京
　　Summer Show　Gallery K／ワシントン
　　What Pre-Exists II展　練馬区立美術館区民ギャラリー／東京
　　今立現代美術「紙」展　いまだて芸術館／福井

大木章子

Ohki Akiko

赤子泣いても筆洗え

私にとって、この一年での一番大きな出来事は、妊娠そして出産でした。初めての子供だったので、何だかあわてふためいて、赤ん坊のパワーで吹き飛ばされそうでした。

これまで、作りたいもののために、素材も方法もこだわらず取り入れてきたのですが、無理をすると限界を越えてしまい、表現したくない部分が出てきたり、作ることが苦しいだけで、楽しくなくなってきました。特にこの一年は、体力の方でも、時間の方でも苦しかったので、うまくバランスをとってできるようになるまで、試行錯誤の毎日でした。やっと判ったことは、現実的で無理のない作品の作り方をすれば、いくらでも楽しく、家族にも迷惑をかけずにやれるということでした。今は、毎日いいリズムで楽しく作れています。子供もますますパワーアップして、元気に育ってくれてます。

レリーフは、ずっとこだわってきたテーマです。でも、大きなレリーフを作ろうとすると、仕事がとぎれとぎれで集中できません。そこで、最近は60cm×60cmで作るようにしています。これは、私にとってのちょうど良い、エスキースサイズで、これなら子供をおんぶしていても、集中できるし、私の手の動きと相性が良



サントリーニ
1993年　60×60×11cm
アクリル、セメント、土、石膏、ニス

Ohki Akiko

いようです。作品のあちらこちらに土を使っていますが、作品の主な色は土の色を選ぶことで決めています。質感も土の種類を選ぶことで変化をつけています。土は練って焼けば陶器にもなるし、とても好きな素材です。

アクリラは、鮮やかな色彩と仕事のスムーズさから、絵を描くにはもちろんのこと、土と混ぜ合わせたりして使っています。水性というのは重宝し、下地の石膏の完全な乾燥で待ちくたびれることもないし、乾けば耐水性のため、ニスを塗っても滲まないし、色の重ねも、下の色を引きずることもなくうまくいきます。下手に使うと、アクリラ独特の安っぽさが出てきますが、それは私の力不足です し、嫌な時は使わなければ良いのですから別に問題はありません。敢えて問題があるとすれば、ちょっと席をはずして戻って来ると、筆がガチガチになってしまうこと。質の良いクリーナーもでてますが、一番気をつけているのは、〝赤子泣いても筆洗え〟赤ん坊が泣いたらまずパレットに蓋をして、筆をバケツに浸けるのを確認してから、泣く子のもとへ急ぐ毎日です。

ENQUÊTE

❶作品の強さは、作り手の意志の深さではないかと考えています。どのような表現の形であっても、思い入れのある作品と、そうでない作品とでは、その作品のもつ強さは、違ってくると思います。それを見て感じる方は作者と異なる人物ですから、意志の強い作品が、かならず他人を感動させるとは考えていません。ただ意志のない作品は、作り手に何も生まないので、私の場合、一点一点手をぬかず、毎日コツコツと仕事することが、作品を強くするような気がします。

❷新しい美術は、いろいろな方向へと進んでいる美術の各分野で、たくさんあるのでしょうが、今、世の中で新しい美術は何だろうと、考えながら仕事をしていると、私の中の美術は、どこかへ行ってしまいそうな気がします。自分が表現をしようとした時、頭の中では、すでにいろんな歴史をふまえているでしょうし、浮かんだ完成図を想像して、今度の新作は、すごいぞ、みんなびっくりするかなぁ、とうぬぼれたりしますが、その時、大切に思っていることは、新しい美術ではなく、しっかり根っこがあり、私が責任をもって作れるかどうかということです。

❸日本の美術が、西洋に傾倒したのは、ごく自然な歴史だと思ってますし、これからももっと進むと考えてます。ルーブルを見ると、西洋人はすごいと感動します。でも、自分の表現の中に、日本的なところがたくさんあるのに気づいた時、私は嬉しく思います。

BIOGRAPHY

1967　福岡県生まれ
1990　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1987　ギャラリーパレルゴン／東京
1989　Open House Gallery／ニューヨーク
　　Gallery Surge ／東京

グループ展他
1988　五人展　　世田谷区立世田谷美術館／東京
　　大谷地下美術展　　大谷地下資料館／栃木('89)
　　国際インパクトアートフェスティバル'88　　京都市立美術館／京都
1989　LOWTECHORWAT　　MARSBAR／ニューヨーク

大橋由美子

Ohashi Yumiko

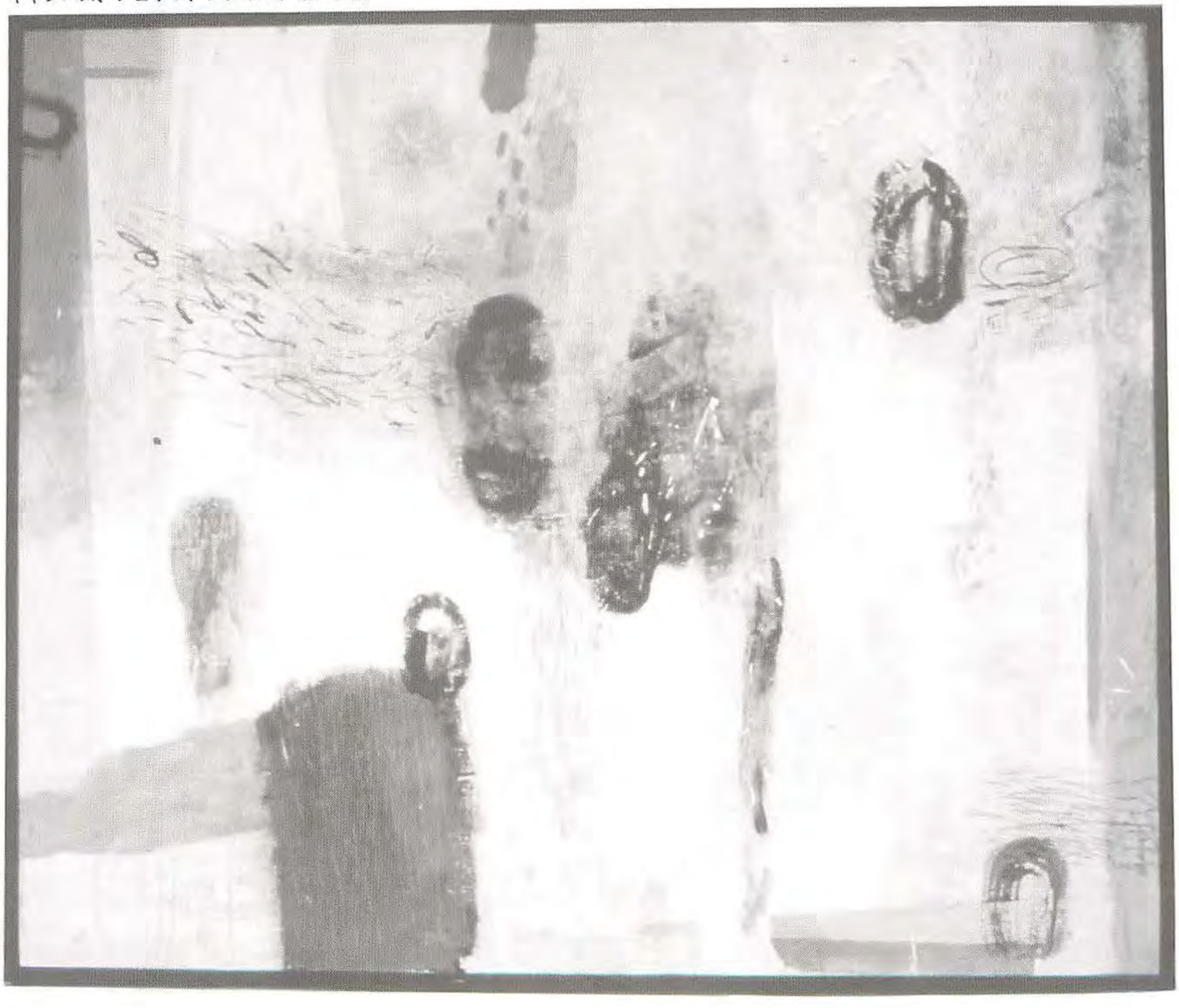
最近は不定形な作品を

自分の制作や作品について、文章にしたためたことがほとんどないので、うまく説明できるか不安です。

私の毎日は、誰かと接して、話して、どこかに出かけたりしてそのうちに、身の回りに結構いろいろなことが起こったりして、それでも案外一生懸命生きている。そんな中で気になる、ほんの一瞬のことや、ある日の出来事を思わず作品にします。つまり私は、ほとんど日記を書くように制作しているわけです。なぜか自分でもよくわからない。と聴かれても、自分では本当はいけないのだが（こんなことでは本当はいけないのだが…。）こんな状態なので、私の制作は短時間のものが多く、その点ですぐ乾燥してくれるアクリルは都合がいい。すぐ乾燥することで仕事が早く進むのも私にとって利点だが、ほかに透明感も気に入っている。私は何層にも重ねた色が透けてみえるのがなぜか肌に合っている。そして透明がゆえに表現的な筆跡が残ることも気に入っている。

最近、生活の中の出来事に対する想いを閉じ込める箱の作品と、四角い形だけで表現することに疑問を持ったことから、不定形の作品をつくっている。不定形の作品では、その時の想いと表現に一番適した全体の形を見つけていくのがとても

私たちの会話
1992年　162×194cm
キャンバス、ジェッソ、アクリル、布、和紙



Ohashi Yumiko

楽しい。
たぶんしばらくは、これが続くと思う。
生活の何らかの影響で私自身が変われば、どんどんとりとめもなく作品も変わってゆくと思う……。

ENQUÊTE

❶エネルギー。作家が持つエネルギーと、作品に封じ込めるエネルギー。またはその精神性。
❷歴史に残るもの。今までに見たことがないもの?
❸常に周りを広く見わたしている姿勢は大賛成です。

BIOGRAPHY

1968　石川県生まれ
1990　金城短期大学油画科卒業

個展
1991　INFORM ギャラリー／石川
1992　INFORM ギャラリー／石川
1994　INFORM ギャラリー／石川

グループ展他
1989　北陸中日美術展　石川県立美術館／石川
1990　北陸中日女流美術展　アートシアターイシカワ／石川
洋画小松市作家展　小松西武／石川
自由美術展　東京都美術館／東京(～'93)
第 8 回玄展　小松市博物館／石川('91)
1992　第 46 回女流画家協会展　東京都美術館／東京
第 10 回玄展　石川県立美術館／石川
第 3 回日本海美術展　富山県立近代美術館／富山
1993　第 11 回玄展　小松市博物館／石川
1994　「玄の会」台湾交流展　／台中

小川信治

Ogawa Shinji

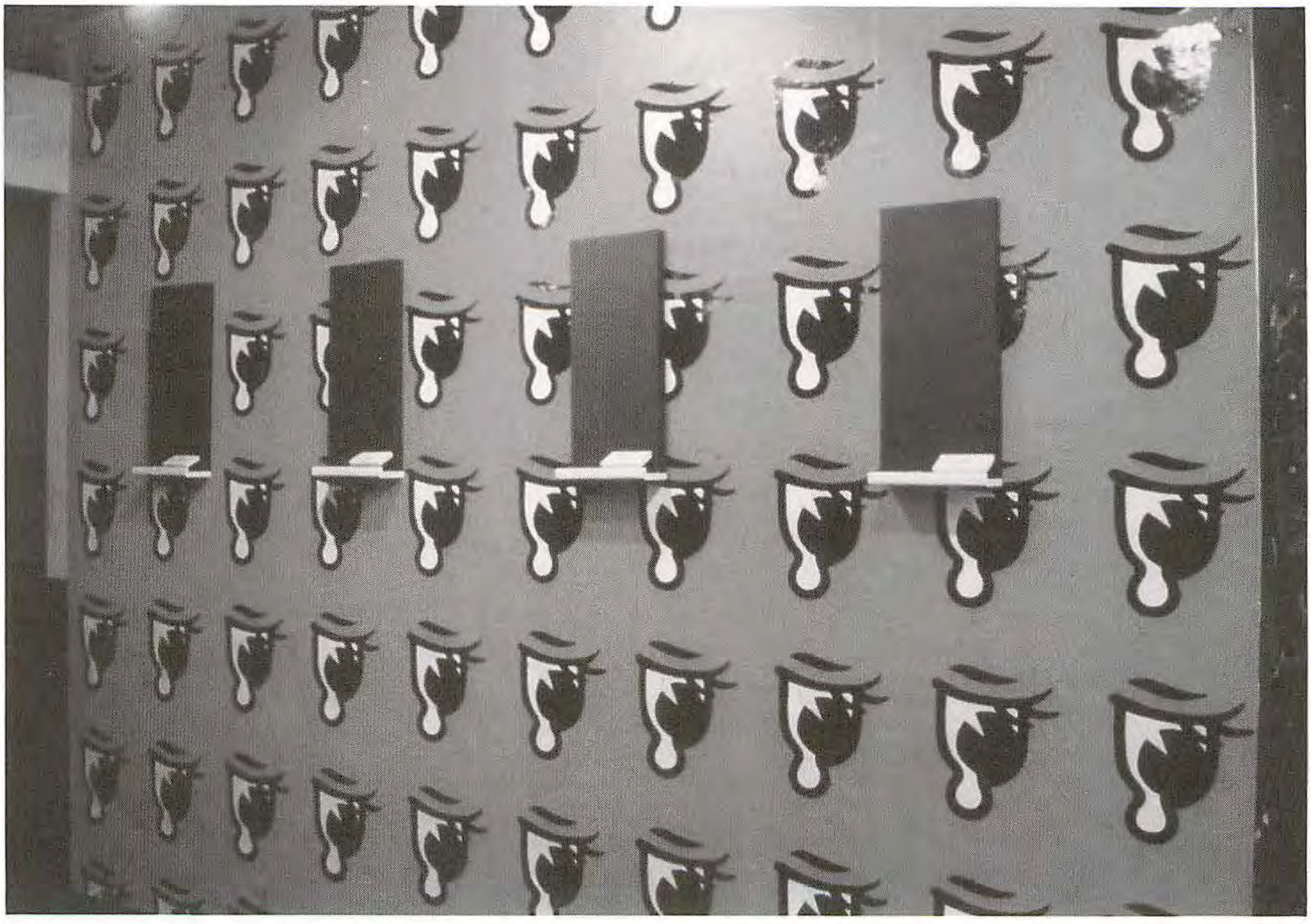
メルトダウン・カルチャーにおけるアート表現

アーティストとは、何をする人なのでしょうか？　「個性の時代」のオリジナル神話がとっくに崩れ去っている今、アーティストの表現内容における質的転換が迫られているといえます。時代の価値観思考のパラダイムが安定した世界では細部（個性）の豊かさに関心が集中するものですが、今日では時代の価値観、思考のパラダイムそのものの構築に焦点が移っているため、個の問題よりむしろ普遍的な問題を扱ってこそアーティストという存在の社会的意義があります。（根底には個の問題がすべて全体の問題へシフトするという状況が既に我々全体を覆っているという事実がありますが）

現在進行中の文化の崩壊現象はメルトダウン・カルチャー（ＭＤＣ）ともいえる状況を生み出しており、そこに生きるメロメロ、トロトロに溶けた世代（メロトロＧ）はコンテキストを失い、無意味なチップとなった情報のスープを飲み続けています。しかし、メロトロＧの愛用する無意味なチップはコンテキストから切り離されているが故に多意味の可能性を有しており、次の構築の時を待っているのです。

では、次の構築とは何か？　答えは誰にもわかりません。我々にできるのはた

ハート・ブレイク・ＤＪ
1993年　インスタレーション・270×400cm の壁面に
紙、木、黒板消し、アクリル、黒板用塗料、コンピューターグラフィックス



だスープをかき混ぜることだけです。その底にヘドロのように澱む二つの不安が見つかります。一つは自己と非自己を分ける「身体」概念の空虚化であり、もう一つは我々の未来である子供達の異物化です。ともに過情報社会の中で延長した自我がもたらす強迫表層クリーン症の陰で堆積していった闇です。

あらゆる生命は突き詰めていくと情報によって構成されているわけですが、過情報社会における自我の延長の結果、もたらされる情報は生命も構成子としての（遺伝子に組み込まれるレベルの）情報には至らないで情報についての情報、メタ情報でしかありません。メタ情報はモノを構成するのはおろか、モノに触れることすらできず、ただ取り巻くのみでフラストレーションがたまっていきます。現在進行中の文化の崩壊現象の原因はメタ情報によるエントロピーの増大とカタストロフィーなのです。

以上のような認識から、私は生命と情報の関係について関心を持つようになり、作品による「思考」を進めています。具体的に述べると、過情報社会に生きる我々自身のシミュレーション・キャラクターの設定を行っています。今のところ〝The Ugly Duckling（みにくいあひるの子）〟と〝SURROGATE MOTHERS（代理母）〟の二つのキャラクターを考えています。以下、それぞれのキャラクターを通じて作品のコンセプトに触れたいと思います。

誰もが知っているみにくいあひるの子。彼は「自分は醜い」という徹底的なインプットの末、垣根を飛び越えて情報の海の中へ漂流してゆきます。自己を支えてくれるもう一つの自己（美しい自分）を追い求める姿、現実と幻想を重ね合わせようとして、あらゆるものからの逃避を繰り返す姿は、日常を支えてくれる幻想を失ってしまった我々の近未来の姿でもあります。彼は現代という過情報社会の平面をスライドしてゆく存在モデルなのです。

一方の代理母は時間軸に沿って垂直に進行してゆくモデルです。彼女たちにとっての情報とは自らの正気を保つために必要な類のものではなく、生命を構成する遺伝子レベルの情報です。つまり、遺伝子のサバイバル物語のヒロインが彼女なのです。我々に残された最後の資源は遺伝情報です。数々の種にバラまかれた遺伝子情報の統合が始まるでしょう。我々は自我を拡大し、器官を外部へと拡大しつつあります。脳でさえも簡単に電脳にとって変わられるでしょう。彼女は〝SURROGATE MOTHERS（代理母）〟の二つのキャラクターを考えています。このようなシミュレーションを通じて現代の問題を逆照射することが狙いです。

メルトダウン・カルチャーにおける素材の持つ意味も当然変わってきます。「画材」という聖域も崩れ、ユーザーのニーズに応じてファジーに対応できるものも必要となってくるでしょう。実際、私の制作においても従来の油絵具やアクリル絵具等と等価に樹脂や砂糖やマッキントッシュを用いていますし、時折そういったメディアに互換性があればいいのに、なんて思ったりします。アクリル製品の最高傑作はやはりジェッソだと思いますが、ファジーでベーシックな素材、そこからアクリル絵具の方向性も生まれてくるのではないでしょうか。

E N Q U Ê T E

❶明快さです。
❷企業秘密です。
❸我国の美術は西洋に傾倒しているのではなく、西洋からそっくり輸入したものです。我国の美術環境を向上させるには、その是非を論ずるよりも、国内的にはどう従来の文化となじませ、対外的には我国の文化としてどうアピールしてゆくかを考えなければなりません。

B I O G R A P H Y

1959　山口県生まれ
1983　三重大学教育学部美術科卒業

個展
1981　ギャラリーU／愛知
　　BOX ギャラリー／愛知
1982　ギャラリーウエストベス／愛知
1983　ギャラリーウエストベス／愛知
1984　シティギャラリー／兵庫
1985　ギャラリーウエストベス／愛知
1986　ウエストベスギャラリー／愛知
1987　ウエストベスギャラリー／愛知
1988　ウエストベスギャラリー／愛知
1989　ウエストベスギャラリー／愛知
1991　ウエストベスギャラリー／愛知
　　ギャラリーなつか／東京
　　ギャラリーマモン／三重
1992　ウエストベスギャラリー／愛知
1994　ギャラリーセラー／愛知

グループ展他
1981　ニューゼネレーション　アート　イン　ナゴヤ　　名古屋市博物館／愛知
　　ウエストベス　アート　ショー　　ギャラリーウエストベス／愛知
1983　饗宴 1　　BOX ギャラリー／愛知
　　ドローイング'83　　ギャラリーウエストベス／愛知
　　饗宴 2　　名古屋市物館／愛知
1984　饗宴 3　　ギャラリーウエストベス／愛知
　　現代美術岡崎　　岡崎市立博物館／愛知
　　岐阜アンデパンダン展　　岐阜県立博物館／岐阜
　　饗宴 4　　名古屋市博物館／愛知
1985　NEW ARTIST'85　　ギャラリーウエストベス／愛知
1986　プレゼント'86　　ギャラリー NAF ／愛知
1988　ウエストベス　ニュー　アーティスト　　ウエストベスギャラリー／愛知
1989　ナゴヤ　コンテンポラリー　アート　フェアー　　電気文化会館／愛知
1991　東海市 ACT '91　　東海市立文化センター／愛知
1992　第 1 回青木繁記念大賞展　　石橋美術館／福岡
　　第 10 回現代日本絵画展　　宇部市文化会館／山口
　　第 14 回中日展　　名古屋市立博物館／愛知
　　東海の作家たち　　愛知県芸術文化センター／愛知
　　SIWA　　ギャラリーセラー／愛知
　　21 世紀アート大賞展　　熊本県立美術館／熊本
1993　5 個のアート　　ウエストベスギャラリー／愛知
　　アート　オーガニゼイション　ウイズ　D,J's　　club BUDDHA ／愛知

奥村網雄

Okumura Amio

「自作を眺めて」

恥ずかしい話だ。

いつだったか最高潮にちらかってしまった押し入れの整理をしていると、過去の自作の写真がドサッと出てきた。「よーし、ナツかしがるぞー」と思い見てみれば・・・。とてもじゃないけど10秒としてまともに目を開けて見てられません でしたね、私は。今になって見てみると、単なる思わせぶりなダンダラ模様。しかもみえみえ。何を一人でその気になってんだコイツは。「なかったことにしたい。」うーん。

みなさんは、そういう経験でお困りになったことはございませんか。

そんなとき「そういう部分は、制作理性を高めていくことによって克服していくもんだ。」と自戒する自分もいないわけではないのですが、つい、「最初からそういう部分をあきらめていった方が早いんじゃない？」というのが活路に思えてくる。（正確には「そういう部分をあきらめていくことを作品化しよう。」ということなのですが。）そうしよう。うん。こういうのは個人的な問題なんでしょうか？

『私が腰掛けの上に自転車の車輪を逆さまに乗せたときは、レディメイドという考えも、あるいは何か他の考えも、全然なかったのです。それは単なる気晴らしでした。

この車輪が回転するのを見ていると、とても心がやすまり、なぐさめになりました。それは毎日の物質的な生活とは別種のさまざまな物事に、一種の通路を開くことだったのです。私は自分のスタジオに自転車の車輪を置いておくという考えが気に入りました。それをながめているのが楽しかったのです。』

デュシャンを引き合いにだすのはズルイかもしれない。でも、この話が好きだ。自作を見ていると「心が休まり、なぐさめられました。それをながめているのが楽しかったのです。」なんて良いではないですか。「なかったことにしたい。」よりいい。「単なる気晴らしでした。」という良いな。今の私の制作に向かう感情の形として「何か気晴らしになるものないかな。」というのが、一番近いかもしれないです。

私の作品は、時代的なものや社会的なものへアプローチする作品と誤解されることもありますが、それは二の次、三の次で、基本的には個人的な気晴らしです。と思いたい。

ENQUÊTE

❶（質問の意図はおそらく表現の強さということと勝手に解釈して）やはり、単純明解なコンセプト、プロセスに支えられている表現は強いと思います。

ベネトンのポスターなどはそういう意味では最たるものでしょうが、どうしても好きになれず、表現の強さというのは、目的にしてはいけないものなんだなと思う今日この頃です。

❷弁証法的な冴えだと思います。

「新しさなどというものは、（観念であって）本当はないのだ。」ということを解らせてくれる表現。新しくある必要なんてどこにあると言わんばかりの表現に対する自信と勇気。そういうものに出会えれば、スカッとします。

新しい表現（美術）とはその『スカッ』だと思いたいです。

❸個展の案内状に喜々としてAmio Okumura Exhibitonといれてしまう私に批判めいたことという資格はありませんね。（そういえば、小学生の頃から教科書などにローマ字で名前を書いてたもんな。うーん、根深いものがある。）

BIOGRAPHY

1962　三重県生まれ
1985　金沢市立金沢工芸大学美術工芸学部産業美術学科卒業

個展
1992　International Art Gallery／石川
1993　ギャラリーNWハウス／東京
1994　ギャラリー21＋葉　アネックス／東京

グループ展他
1990　MITO・10月展　　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城

スクリュージャイアン
1992年　11×24×24cm
電話器、セル画(アニメックス、アクリル、セル)





小野寺聡

Onodera Satoshi

「イメージと速興性」

私は学生の頃より現在まで〝MOVING LIFE〟というテーマで制作を続けている。運動している物体の普段の静止状態からは想像もつかない思いがけない形態を画面に表すことに大変興味がある。普段私たちが目にする絵画の背景にはそれだけの制作時間が存在する。花を描けばその時間の中で、それは徐々に死へと向かっていく。その過程や時の流れを封じ込めたのが「絵画」だと思う。写真ならば瞬間的に時を一刀両断した状態の緊張感があるのだが、絵画にはそれはない。むしろ蓄積された時の流れを一瞬の画面に封じ込めたかのようである。私はその中に「瞬間」という肉眼では決して捉えることのできない世界を封じ込めることに何か神秘性を感ぜずにはいられない。

それに加えて、私は原始美術や呪術性といったことにも大変興味がある。あの単純化された形態の中に現代人には理解しがたい神理というか神秘的な何かを感じる。原始の人々のメッセージは果たして、現在の我々に正しく届いているのだろうか。「歴史は未来から語られねばならない。」太古からのメッセージは未来から現在、そして過去へというように視点を逆に据えていくとよく判るのではないだろうか。私はこのことをもっとつきつめて今後の制作の糧としたい。

この一連の作品にはほとんど、目の粗い麻布に砥の粉とアクリルエマルションを混ぜてベースを作っている。布地に直接塗るので比率を替えてもヒビ割れることはない。砥の粉が多いとかなり泥に近づきマットになる。逆に少ないとビニールっぽい感じになり、あまり効果的ではない。乾くと頑丈な画面ができあがり、下手をすると表面のトゲで手をすりむくことも度々ある。

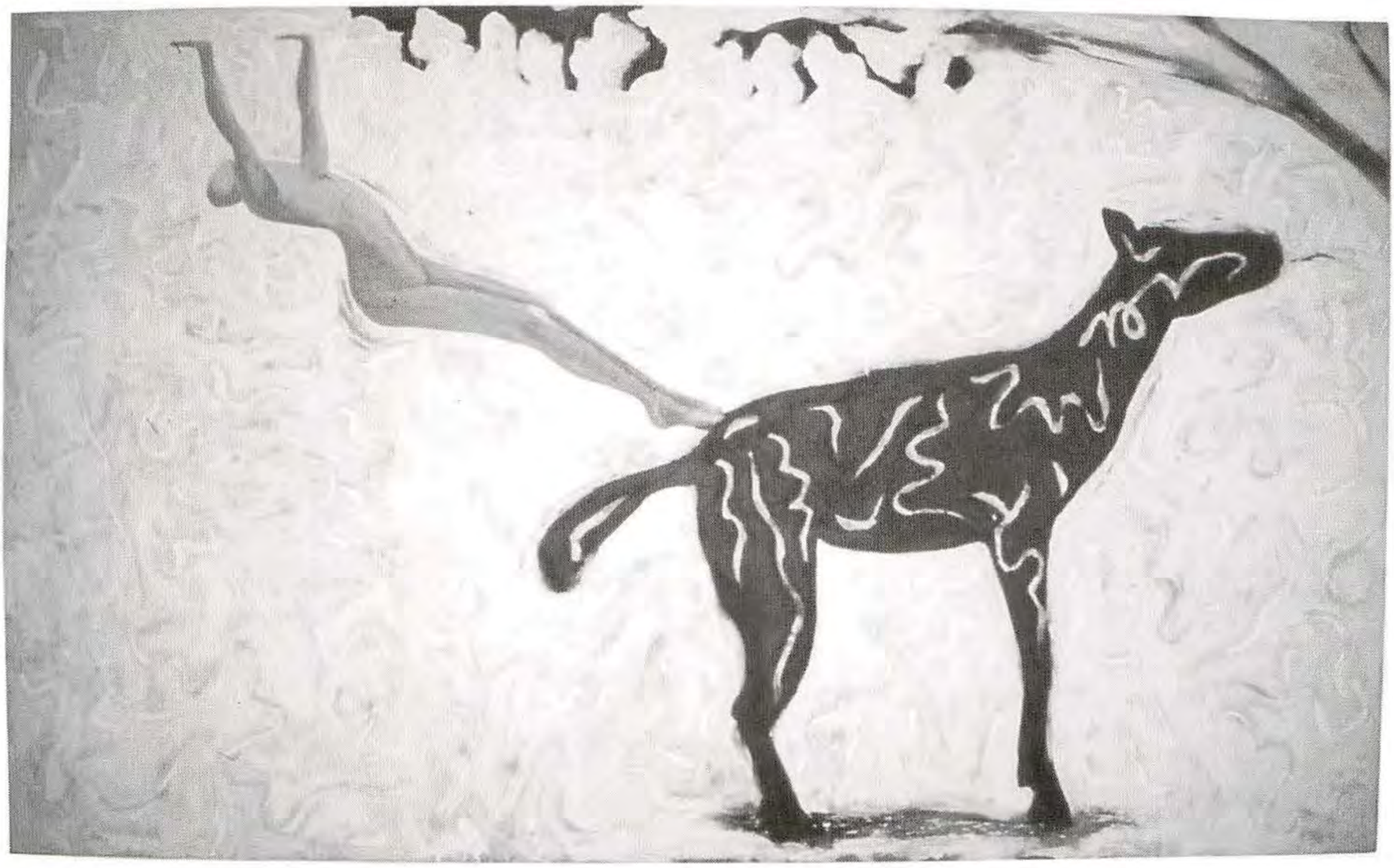
絵具も、初期の頃貧乏だったので水性ペンキや砥の粉に少量の絵具を混ぜて使っていたが、その発色の悪さがかえって独特の風合いを引き出し、気に入っていた。そのその癖がずっとついていたので、アクリラの発色には魅せられてしまい、つい派手な色使いへと変化してきた。最近はゴールドジェッソを少量、砥の粉や顔料に混ぜて使ってみたが、十分な影響力を持っていると思う。ビニールっぽさを除けば気に入っている。

リターディングメディウムも今回使ってみた。瓶入りでは少々出しにくいので、他社の液状のアクリル絵具の空容器に一旦入れて使っている。願わくば大きなチューブ式がでたら大変便利だと思っていた。

私の場合、いろいろな特殊技法を使わず主題を大切にしたいと思っている、エスキースはあまりせず、思いついたものを頭の中で抽象的にあたためておき、本番の時に一気に描き出すという具合にイメージの新鮮さを大切にしている。その意味ではイメージが変わらないうちに早く仕上がるアクリラのような絵具はなくてはならない存在である。しかしながら、アクリラは乾燥するとタッチの厚みがなくなり、発色の違いもはっきり出る。これは油絵具とくらべてみるとクォリティーの違いがはっきり判る。水をたくさん使った流すような作業には向いているかもしれないが、私の場合は画面に先を割った竹ひごを束ねてストロークを残すように引っ掻きながら描く部分もある。その作業を効果的に出すには、やはりタッチがそのまま残るべきである。そのようなメディウムが初めからチューブに入っていればありがたい。

私がアクリラに望むことは手軽さとボリューム感である。

悲観主義者
1993年　136×227cm
綿布、アクリル



BIOGRAPHY

1964　大阪府生まれ
1987　大阪芸術大学美術科卒業

個展
1985　カンタータ／大阪
1986　番画廊／大阪
　　新世代展　　MOVING LIFE、フォーラムⅤ／京都
1987　番画廊／大阪
1988　ON GALLERY／大阪
1989　番画廊／大阪
　　ON GALLERY／大阪
1990　トータルギャラリー／大阪
　　ON GALLERY／大阪
1991　ギャラリービュウ／大阪
　　天野画廊／大阪

グループ展他
1983　エンバ賞美術展　　エンバ文化ホール／東京
1984　エンバ賞美術展　　エンバ中国近代美術館／兵庫（～'86）
1985　吉原治良賞美術展　　大阪府立現代美術センター／大阪
　　グループ361°展　　大阪府立現代美術センター／大阪（'88）
　　Contemporary Art Festival　　カフェレストランバー Melting Pot ／大阪
　　ABC & PI展　　ABCギャラリー／大阪
1986　グループ361°展　　ギャラリー白他／大阪
　　き Art Exhibition　　大阪芸術大学他／大阪他
1987　私的な精神　　大阪府立現代美術センター／大阪
　　NEW FACE展　　ギャラリービュウ／大阪
1988　現代技術における身体性 vol.3　　天野画廊／大阪
1989　「小野寺聡・中川佳宣」2人展　　天野画廊／大阪
　　身体のイマジネーション　　天野画廊／大阪
1990　EMA 12分の1　　布忍神社／大阪（～'94）
　　イメージの新様態　　ギャラリーすずき／京都
　　おうぎ展　　トータルギャラリー／大阪
　　カレンダー展　　ギャラリービュウ／大阪（'93）
1991　コンクリートコンセプト「小野寺聡・北浦ノリヲ2人展」　　ABCギャラリー／大阪

Onodera Satoshi

ENQUÊTE

❶それは作者の念力である。作品の波長と観覧者の波長が合ったとき、はじめてその前で立ち止まらせることができ、また釘付けできる。また所有欲をつのらせられる。そんな人がたくさんいれば文化に影響を及ぼすこともできる。本当はそんな人がひとつの作品にひとりだけいれば充分なのかもしれないが、それは大変に難しいことなのだろう。

❷'92年にドクメンタとポストヒューマンを見て、現在の美術は先人が既に捨て去った物を拾い集めたにすぎないと思った。死体や排泄や性器など奇を衒った作品が目立った。大変面白いと思ったが、その奥が見えてこない。

その点キーファーなどは神話や民俗の歴史などを扱い、それが逆に現在、また未来とだぶらせて見ることができる。彼の作品は頭打ちになった現在の美術から一見逆行しているかのように思えるが、実はその中に未来へのキーワードが隠されているように思えてならない。

❸先の展覧会を見て西洋の現代美術は頭打ちだということを感じ、日本の美術、特に平面を見た場合、特徴として工芸的でツルンとした感じを受ける作品が少なくない。一見、手先だけの仕事で内容が摑みにくいかもしれないが、世界的に見た場合この工芸的という日本人らしさは重要視されねばならない。これからは外国の作家が真似できないこの部分をもって世界に向かっていく時かもしれない。その意味では日本の美術は完全には西洋美術に傾倒しているとは思えない。

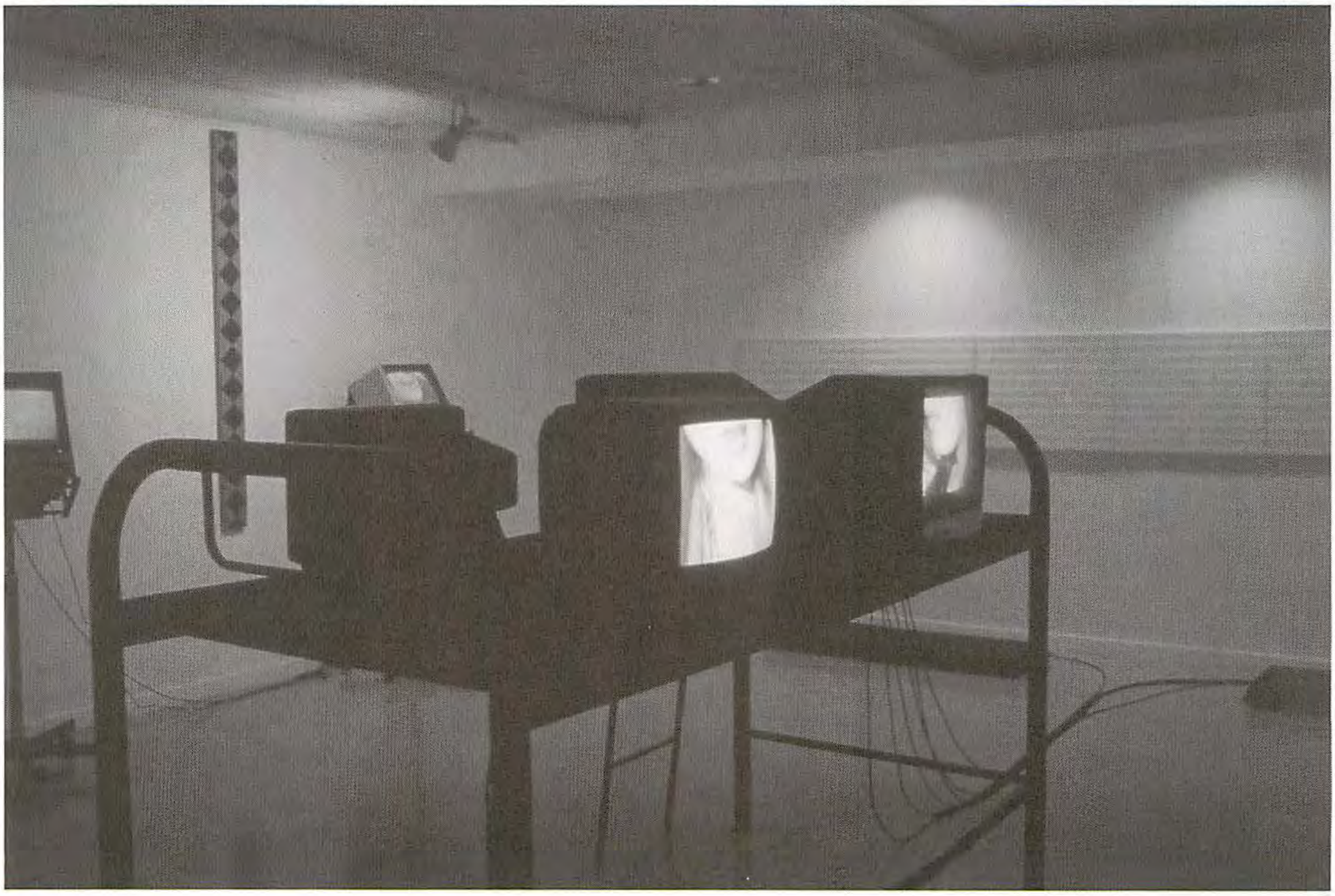
掛川和彦
Kakegawa Kazuhiko
「アクリラから探したもの」

文章にして考えることは決して楽なことではないと思うのだが、しかし、それでも忘れかけた記憶にその意識を這わせてみると、結果として気がつかなかった動機や原因にぶつかることもあるのだから、アクリラ…アクリラ…アクリラ…アクリラ…

確か初めてアクリラを使ったのは大学二年の新学期の頃で、学内のショップに立ち寄ったのがそのきっかけだったのでしょうが、今思えばその理由の最たるものはアクリル用のキャンバスの値段のアッという安さだったように、価格です。絵具も全般に手を出しやすい価格だったし、油と違ってラミネート・チューブのために何かお互い近づいていくのに気負いがなかったことや、そのラインアップされている色彩のカラフルだったことくそういったアクリラにまつわっていた状況のすべてがこちらを圧倒するほど豊富にあり、そして既に十分に用意されていたので、その日のうちに数本のアクリラやジェルメディウムなどを買い求め、急ぎアパートに帰ることとなったわけです。

しかし、すべての人がそうだとは決していえませんが、自分にとってのアクリ

Lip and voice
1993年
キャンバス、アクリル、モニター×8、ビデオデッキ



ラは、その画材が今までいっしょにやってきた油の代用品のためにあるのではなく、また、当然その下塗り材として作られているわけでもない（今考えると、とても妙……ですが）全く別の素材であるということを認めるまでには多少の時間が必要だったわけです。ま、あ、ここのところはアクリラに慣れ、馴染むまでにとところはアクリラに慣れ、馴染むまでに必要だった研究時間ということにすれば善しというところですが、問題はそんなことよりもこの新しい素材の特性をもっとポジティブな方向で活用するにはどうしたらいいのか、アクリラをよりその性格にあった位置にもってくるには、より その長所を引き出すような使い方をするにはどうしたらいいのか、といったことです。

当時、自分は大学院版画科の研究生として上野毛の校舎にアトリエをもっていましたが、版画の部屋で過ごす時間に比べて三階の友達に借りたアトリエの一角に腰掛けて作品を作っていることのほうが絶対的に多かったので、アクリラもそこで使っていました。

この頃初めて、写真のイメージを取り入れたコラージュのような作品がでてくるようになるのですが、そのようなものを幾つか作っていくうちに次第に一つの傾向のようなものが現れてきました。それが今行っているものの中にも続いてきているのではないかと思っているのですが…。

ところで、版画（専攻はリトグラフでしたが）で作品を作る時の考え方に、「版の分解」それから「色の分解」というものがあって、これは印刷上の、または製版上の問題から自然に行われているものなのですが。それでもこの「一つの面」に対して多層構造的な捉え方をしていくことは速乾性が非常に高いアクリラで仕事をしていく上で、かなり役に立ったのではないかと思っています。

この頃使用したコラージュの中に、今行っているヴィジュアルなインスタレーションの中にも引き継がれてきている大事なテーマがあるといったわけですが、多分それは「口」や「手」、「足」など身体の一部分だったり、そして僕にとって重要な意味をもっている（らしい）、あるタイプの「動き」のようなものです。こういったものがやはりアクリラを通して見つけだしていったものだし、アクリラのもっている性質は油や他の素材に比べてより三次元的な仕事に適しているのではないかと思います。つまり、アクリラを使う時の考え方、「アクリラのリズム」というものが、空間的な広がりのあるものではないか、と感じているわけです。

E N Q U Ê T E

❶作品の強さとは、イコールその作品の背景にあるであろう思想の強さ、深さだといえるのではないか、作品というものが何かを表現したものである限り、技術的巧拙の差を除けば、作品とは即ち思想の影であるということができると思う。悪い意味で平和な今の日本の中で、戦争や人種問題などの明確に強いテーマを探すことは難しい。(実際明確でないだけに他国に比べてより一層深刻なのだと思うのだが。)しかし作家は、そういった状況の中においてさえ強い作品を作っていくことが可能であると思われる。つまり弱い状態の強さを表現していくという方法において。

❷具体的にいうと、自分にとっての、というより美術にとってのこれからの方向は、死と性をテーマにした作品が、もっと多く表面に出てくるようになるのではないか、と思っています。人類増加につながらない、即ち、子供をつくらないSEXが、また、恒常的な死への要求がそうした作品を押し上げ、そうした作品をつくる作家を望むようになるのではないかと考えている訳です。しかしそれがそのまま新しい美術だ、といっているのでは勿論なくて、これから望まれ、産み出される美術はそういうものではないか、という意味で文章を書いている訳です。

❸日本にある美術がすべて西洋に傾倒しているとは思いませんが、近代、現代の美術においては作品そのものよりもその作品を取り巻く眼、つまり優れた美術作品はこうであろうという評価の基準が西洋にあるのではないかと思っています。つまり新しいものはいつでも外国(それも西洋文化)から入ってくるといった意識の持ち方が、国内の美術作品に対して、新しさを探しながらも同時に消極的な姿勢を保持してしまうというちょっと矛盾した状況を生み出す素になっているのではないでしょうか。

B I O G R A P H Y

1966　東京都生まれ
1990　多摩美術大学大学院版画研究科修了

個展
1991　なびす画廊／東京
1993　なびす画廊／東京
　　D・D・E GALLERY ／東京
　　ルナミ画廊／東京
1994　ルナミ画廊／東京
　　GALLERY +1 ／東京

グループ展他
1985　「掛川・浅野」2人展　　ブルー・ゾーン GALLERY ／東京
1988　日本版画協会展　　東京都美術館／東京
　　東京五美術大学卒業制作展　　東京都美術館／東京
　　多摩美術大学版画科卒業制作展　　銀座アートホール／東京
1989　LUCKY STAR PROJECT　　シルクロード舞踏館／神奈川
　　はこの会展'89　　国際版画美術館／東京
　　表現の現場展　　多摩美術大学上野毛／東京
　　北と南のクリスマス展　　東急文化村／東京
1990　巨人の見た夢展　　オンファロス GALLERY ／東京
1991　「掛川・宮田」2人展　　9-BIDOU GALLERY ／東京
1992　C・ART・92　　CAST IRON GALLERY ／ニューヨーク
　　PARTICIPATE IN "AROUND THE COYOTE PROJECT"／シカゴ

加藤可奈衛

Kato Kanae

ある共感・ある風景

ある共感

「これは一つの鎮魂歌だね」

これは、ぼくの作品を見に来て下さったある方の言葉だ。その方は、一週間の間に三度も会場に来て下さった。そして、何かご自分の記憶、あるいは体験に重なることがおありになったのか、涙ぐんでじっと見ておられた。そのとき、言葉にわざわざする必要のない共感を持っていただいたような気がした。

きっと、僕が意識の表面的なところでしか自覚していないところを越えて共感があったのだろうと思った。

会場には、白く着色された物体が、床一面に置かれていた。それはまさに、『髑髏か』、と言われてもおかしくない様子であった。

ある風景の中で

エジプトの砂漠に立った日のことを思い出した。凡ての物を光の中に還元してしまうようだった。その風景の中にひときわ白く輝くものが目にとまった。動物の骨の残骸のようだった。遠くに見える崩れかけた遺跡。地平線の彼方は光って、空との境がはっきりしない。しばらくボーッとその風景の中にいると、自分という意識がスーッと消えていくようだった。

突然、体格の良い野犬が視界に飛び込んできた。僕の夢はさめて一瞬、風景が遠のく感じがした。砂漠の中で逞しく生きる犬と、人間としての自分。とにかく今生きている。またどこかで会えたらいい、と思った。

ENQUÊTE

❶普遍的な軸をもっているかどうか。

過去と未来につながる何かをもっていること。

❷普遍的軸の上にあり、新しい切り口でいままで気づかなかったことや、達成できなかったことを顕現しているもの。

❸どんなに西洋に傾倒したとしても、西洋と同化することはできない。米や、味噌汁の味を忘れ去ることはできないだろう。

素材や方法、思想、哲学など多く西洋に学んだが、取り入れるものは取り入れ、本物を見極め、日本という環境での自然な状態を再確認する必要があるときのように思われる。



2つのCHRYSALIS
1993年　左；201×69×69cm、右；191×49×43cm
ウレタン樹脂、土、アクリル、顔料、石膏

BIOGRAPHY

1966　愛知県生まれ
1994　東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程（彫刻）満期修了

個展
1990　アートフォーラム谷中／東京
1992　ギャラリー美遊／東京
　　アートギャラリー京ばし／東京
1994　東京芸術大学陳列館／東京
　　横浜ガレリアベリーニの丘ギャラリー／神奈川

グループ展他
1987　A・H・N・Y EXHIBITION－Ⅰ　　東京芸術大学大学会館展示室／東京（～'89）
1988　テトラポット展　　電気温水器センター／東京
　　芸大「学生×助手×教官」展　　スペースNIKI／東京
1990　現代日本具象彫刻展　　千葉県立美術館／千葉(～'94)
　　新制作協会展　　東京都美術館／東京(～'93)
1991　彫刻新鋭展　　ギャラリーせいほう／東京
1993　第1回軽井沢ドローイング・ビェンナーレ'93～'94　　脇田美術館／長野、
　　丸亀猪熊弦一郎現代美術館／香川

金井裕也
Kanai Yuuya

制作から

年に数度、2〜3日の間、絵を描きながらアガっていることがある。あるいは憑(ひょう)依かな、と思うほどのアガりかたである。アトリエに他者がいて、制作を見ているからというわけではない。描きかけのキャンバスがあって、絵具をつけたり取ったりしている時に、である。ただ、キャンバスの大きさは、身体の大きさを超えていることが多い。単に普段の運動不足の由かとも思うのだが。

呼吸がおかしくなる。支持体の色ムラが訴えかけてくる。絵具の色価など何でもよくなる。描きかけのムラの間に絵具がつくと、支持体も息をし始める。未知のイメージがチラと姿を見せ、また消滅する。

この呼吸にアクリルメディウムの絵具が入ってこないのはなぜだろう。アクリラを使用するのは以下のような時である。まず、ジェッソによる下地作り。綿布が不透明な白で覆われる作業。次に吸い込みの良い下地へ〈ジェッソ、漆喰、石膏プラスター等〉に、しゃぶしゃぶに溶いたアクリラをバケツに入れて、塗る、ぶちまける。身体は体操のように、身振りも大きく。けれどもこの時、頭は覚めているのだ。この後展開するであろう絵画の可能性をワクワクして見つめつつ、計算できるだけ計算する。——そして、度々裏切られる。逡巡する間はない。乾燥するまでの時間が迫っている。アウトラインと方向が見えてくるが、これで決定されたことは力をもたないのだ。

この後に、オイルパステル、木炭等のドローイングが重ねられ、一定の面が塗りつぶされ、そして油彩が登場する。このあたりからアガり始める。混沌としてくる。次の一手は何が決めているのか判らなくなる。身体と意識はフィルターで、支持体上のうごめきが、ここに色をつけろといってくる。もっと濁らせろ、もっと鮮やかに、絵具を拭き取れ、引き剝がせ、等々。

未完成のまま混濁し、拭き取り、削り、またストロークで塗りつける。アウトラインが変形され、消えかかり、方向は狂い続け、別なものになる。

そうして、似たような平面が何点か現場に残される。

この行程に参加する媒体（身体・イメージ・地・メディウム）には、一つの関係が生まれる。可塑性だと思う。

——辞書によると

〈可塑〉塑は何かの形を作る意

——性　〈粘土、プラスチックなどのように〉強い力が加わった時に、形が変わってしまい、そのまま元に戻らない性質。

——物　普通、合成樹脂を指す。

とある。——

合成樹脂の性質が主役なのだ。アクリルメディウムという合成樹脂の媒材であるにも拘らず、私の場合、制作において逆の現象が起こっている。乾燥の早さ、その後の不溶膜の形成が、あいまいな制作の方向にたいして障害となっている。工業製品として考え抜かれたメディウムの完成度が、私にとっての自由度に立ち塞がる。

記号力としてのアクリル絵具の可能性は非常に高いと思われる。が、現状の私の制作と方向では、基本的作業、及びイメージの触発の役割以上にはならないようだ。



斜面の記憶　93-03
1993年　162×162cm
綿布、ジェッソ、アクリル、
油絵具、オイルスティック
[photo by 森岡 純]

ENQUÊTE

3つの質問は作家に対して、同質な内容を投げかけている。が、3つ共に直球ではない。制作の現場に在る者に批評的（プラクティカル）な立場で事を語らせようとするビーンボールである。作家であれば、どのようなみすぼらしい作品を作っていようが、〔私の作品が一番新しく、強く、豊かであり、また状況的ではない。〕というと思う。質問で問題とされていることは、作品が状況と切り結ぶ時に起こることであり、それは、制作現場に持ち込まれたとたん意味を失う。または、個を殺す。

日本の現代美術の貧しさは、近代以降の無反省に続けられた西洋美術史への盲目的追従の結果であり、それには、作家も批評家も、半批評家作家も同罪である。一部の人々が、車のモデルチェンジにも似た、経済の必然に裏打ちされた、せわしない流行（はやり）を先取りし、（早めに情報を仕入れ）それに似通った日本の作家をpick upして、新しいとする。そのことの反省以前に、また新しい（―といわれている）流行（はやり）を仕入れる。この不毛な連続であったのではないか。親がかりの宿題のできの良さを仲間内で誉め合い続けるのでは、美術は何処に流れ着くのであろう。実際の状況はもっと複雑な入り組み方をしているが、根本の問題はここにある。（❸）

玉葱の皮むき的な近代批判を続けることでしか展望が開けないのであれば〈注1〉、どのようなブザマな作品であれ、個の足元《雑多な情報が嫌でも飛び込んでくる》と、へそ《生理作用まで含む個人の歴史》を見直し、作り続けられねばならない。

ほんの僅かな可能性を押し広げ、長いスパンで見つめつつ作り続ける。この構造が見えてきて初めて、強さや新しさが問われるであろう。（❶❷）

多様（元）性の時代などと逃げを打つのではなく、最早、蜃気楼の彼方へ消えかかっている普遍というコトを、この状況、場で取り戻すべく、作業を続けたい。

〈注1〉美術手帖 1994／2月号　P188〜191
堀浩哉・絵画の上部構造／菅原教夫

BIOGRAPHY

1951　群馬県生まれ
1977　東京芸術大学美術学部絵画科油画専攻卒業

個展
1977　ときわ画廊／東京
1978　真木画廊／東京
1979　ルナミ画廊／東京
1980　真木画廊／東京
1990　田村画廊／東京
1992　ときわ画廊／東京
1994　ときわ画廊／東京

グループ展他
1977　いりくんだあみのめ展 I　　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1978　いりくんだあみのめ展 II　　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川

神脇聖子

Kamiwaki Kiyoko

好きなんだもん

幼い頃からの延長で描いている。関心が向いた対象を素直に、自分なりに表現していているつもりだ。単純だがそれでいいと思う。

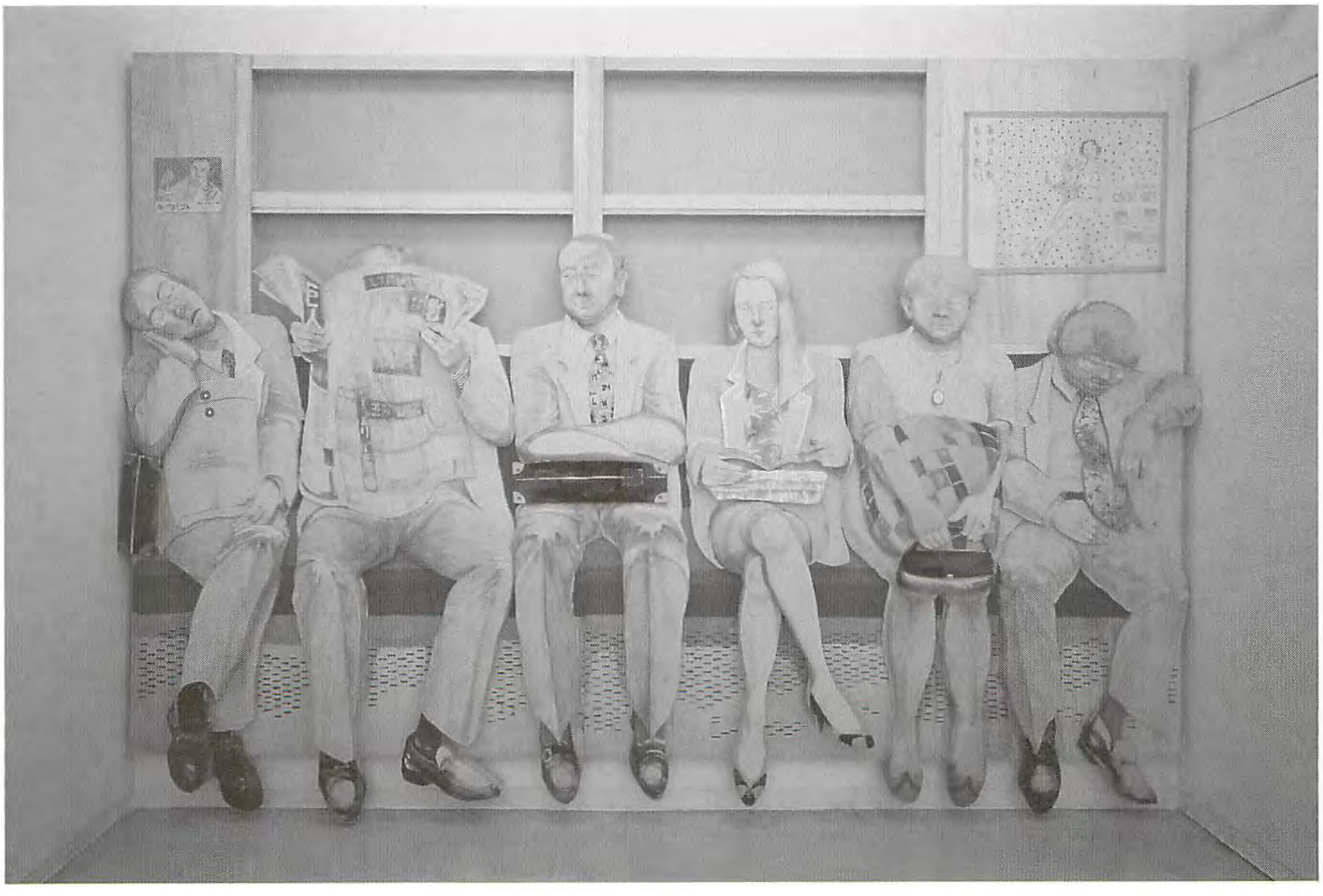
平面で描いているうちに、画面の中であれこれ考えるのがめんどうになり、また物足りず、どんどん画面にはりつけていったり、切り取ったりしているうちに、今の作品ができた。

競馬場、サーカス、水族館、電車内に集まる人々を題材にした。新聞を片手に競馬に夢中になるお父さんも、時に子供の手をひいてサーカスへ出かける。同じ電車の中でも、通勤の車内の人々、行楽地に向かう人々。同一人物でも、場の雰囲気で表情が変わる。それが面白いと思った。だから描いた。単純だが、それでいい。

私の作品に対する皆さんの反応は、面白い、楽しい、と大人から子供まで思ってくれればいいと思っている。後はあまり考えないでいい。単純が好きだ。

最後に私が日頃思っていること。今日、美術に携わることが一種のステータスシンボルになる嫌いがある。憧憬に後押し

右；CHIYODALINE　1993・6・3　11:21PM
左；KEIYÔ LINE　1993・5・5　5:13PM
1993年　右；210×240×25cm、左；210×320×25cm
木、ガッシュ、カラージェッソ、鉛筆、パステル



されて絵を描いてもいずれ行き詰まるような気がする。
好きで描くということが一番肝心。純粋でいい。
私は絵を描くのが大好きだ。

ENQUÊTE

❶描いている途中で、人の考えが変わるように作品も変わってしまう。描き終わった後、見る人の心の状態によって変わり続けるように、作品は見る人を通して生きていると思う。
いつまでも生き続けて、人の心を動かしてくれる作品が、作品の中にある強さだと思う。

❷見る人を通して美術は生き続けている。その時、その人が、感じていれば常に新しいものだと思う。

❸私が生まれた時代、すでに西洋美術が中心だったので、そのことに違和感を持つことはなかった。
あらためて考えてみると、安土桃山時代の装飾画などを見て異国のものと感じてしまう。

BIOGRAPHY

1966　東京都生まれ
1992　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1987　画廊喫茶「四谷コタン」／東京
1988　アートスペース　サジ／東京
1991　なびす画廊／東京
1993　藍画廊／東京

グループ展他
1988　THE 人間展　　アート・スペース・コア／東京
1989　三美麗展　　八王子西武百貨店／東京
　　立体クラス展　　多摩美術大学八王子校舎１号館ギャラリー／東京
1990　峯村ゼミ展　　多摩美術大学八王子校舎１号館ギャラリー／東京
1991　TAMA VIVAN'91　　シブヤ西武シードホール／東京



間原 咲

Kanbara Saki

アクリラの位置

アクリラを使用し始めたのはここ数年です。それ以前と現在、今後を概観して見たいと思います。

始期の思考は、〝素材を色や形・空間などと同様に、作品を構成する造形要素の一つとして扱う。〟というものでした。パレットに色を並べるように素材を集め、決して一つの素材のみがマッスに見るような使い方はせずに、空間の生成（面の関係）に添って、あるパートは皮、あるパートは鉄といったように張り合わせてゆく制作の方法です。作業として時間がかかり、色は素材の色が中心で環境的色彩という考えが強かったので、作品はクールな印象をもっていました。

その後、作品の表現力の直接性や力強い色彩への欲求が高まり始めました。それは作品の構造を作る上で建築的言語からより絵画的・彫刻的言語を優先させ、均質性から多中心性へ変化していったためでしょう。この時期になりアクリラは、学生時代ホルベインの油絵具を使っていたこともあって即戦力の絵具として使われ始めます。

それまでの複合素材をやめ、造形言語、特に色彩のバランスを試みる制作に移行してゆきました。平面のみの制作を始めたのもこの頃でした。

アクリラについて思うことは、基本が絵画・平面制作用の絵具なので、立体に塗った場合他の工作用塗料と比べ被膜が柔らかいということです。しかしそれは、短所でなく逆にラッカーや二液性のウレタンなどで作画したら被膜が硬すぎて、大きな画面になるほど耐えられない物に映るでしょう。またそれらと比べて色彩のコントロールが容易なこと、これは水性のためでもあるでしょうが、大変多色で使い易い（私にとってシンナーの臭いの中で、良い色彩の関係を作るのは難しいことです。）などが上げられます。

現在、立体の場合は、やはり造形要素のみに還元すると抽象度が高くなりすぎて、素材のもつ奥行や物語性が必要になることを再確認したことから、それまでの統合を試みるようになり、〝バランス〟ということが制作上で難しい（経験を必要とする）問題となっています。

今後は、さらにこの統合を進めてゆき、また新たな第三の方法の模索も始めてゆきたいと思っています。

ENQUÊTE

❶作品が結果として〝強さ〟をもつのは大切なことですが、制作の過程で一つの言葉を意識することはありません。〝強さ〟は、〝やすらぎ〟〝ゆらぎ〟〝ときめき〟などの言葉と密接に関わり、切り離せないのです。ただテーゼとしていうならば、非キリスト教圏の作家である私は、肯定性・統合性の中に〝強さ〟を見い出します。

❷アートが、総ての宗教的なもののコンプレックスから自立して自由であり、情報・人・物の移動の激しい世界の中で有効な精神的情報を提供できること。分析的・還元的思考によって精神と現象的なものを分けず、アート＝美術、アート＝音楽、アート＝人の生き方というような分け隔てのない感性をもち、それを統合してゆくこと、アートが多レベルの自由運動であり、その楽しさのレベルを拡大していくこと。

❸昔は昔の、現在は現在の課題や意識があり、それにより歴史は掘り返さなければならないと思う。

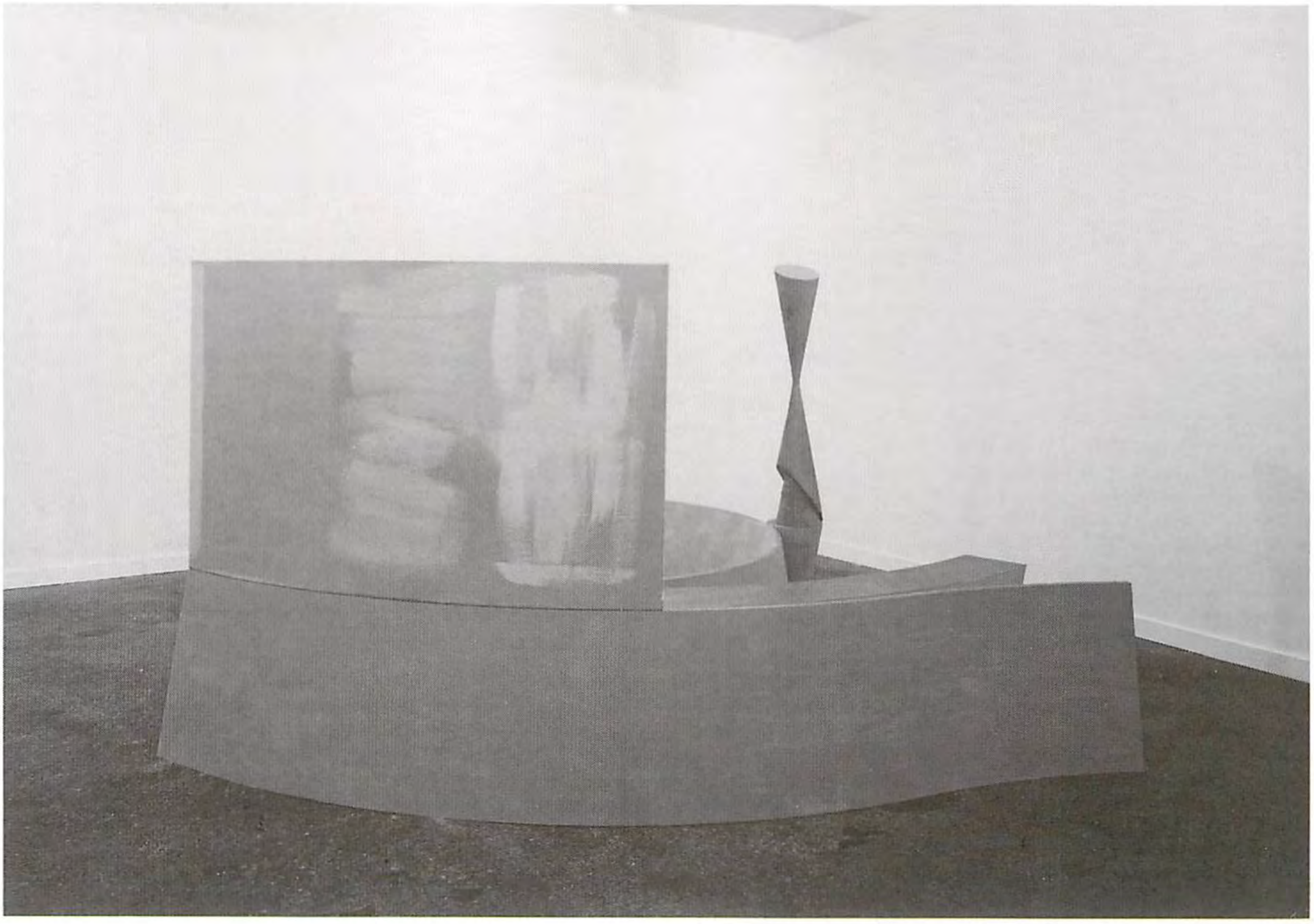
BIOGRAPHY

1957　神奈川県生まれ
1981　Bゼミスクール修了

個展
1981　コバヤシ画廊／東京
1982　コバヤシ画廊／東京
1984　かねこアートG1／東京
1985　コバヤシ画廊／東京
1987　コバヤシ画廊／東京
1990　ルナミ画廊／東京
1991　ルナミ画廊／東京
　　アーティストギャラリー MIU ／神奈川
1992　ルナミ画廊／東京
1993　ルナミ画廊／東京

グループ展他
1981　Happy Art　　村松画廊／東京
1983　「平 昇・間原咲」二人展　　コバヤシ画廊／東京
　　四人展　　Gアートギャラリー／東京
1986　“CONTATTO”（～'87）　　Sala 1 ／ローマ
1990　A Little Presence　　アーティストギャラリー MIU ／神奈川
1991　ルナミセレクション 91　　ルナミ画廊／東京
1992　A Little Presence 2　　お茶ノ水画廊、淡路町画廊／東京
1993　緑区の作家 2 人展　　東京電力中山営業所ふれあいホール／神奈川

無題
1993年　110×215×180cm
FRP、鉄、キャンバス、ガーゼ、アクリル



葛生裕子

Kuzuu Yuko

変わり目について

これまで私は、パネルを寝かせて大量の水を流しながら、アクリル絵具やペンキで、偶然にできるストロークをきっかけに、画面づくりをしてきました。偶然とはいえ、結局は、自分の価値観で決定したいくつかの形や質がつくられているのですが、なんとなく自分に責任のないような、奔放で大胆なストロークを画面に見つけることが小気味いいのです。その出会った意外性のようなものを、できれば一番かっこいいものに仕上げたくて、誰かもやってきたことだろうとは思いつつも、画面を見続けています。

最近の作品では、今まで乱用していたモノクロや金属粉による筆跡を、例えば蛍光色のピンクやバイオレットのような残像のでそうなきつい色に替えて、多少、あてにしすぎていたストロークを見直したいと思ったのですが、そうした中で表れることを期待した形や質は、予想したよりおとなしく、水の流れによる偶然性だけでは、色に負けて筆跡がもたないことが解り、自然にできる意外性とは逆の、明確な意図によって生まれた形や質にも興味を持ち始めました。

偶然の出来事に比べると、作為による画面は、理論になるかもしれませんが、感覚的な仕事の中に、何か必然性を見ていこうと考えています。

ENQUÊTE

❶他人のいい作品を見たり、自分の仕事がうまくいっていない時など、自分の作品の強さは何だろうと、オリジナルなものを意識して悩んだりします。そのうち、無知からくるコンプレックスや、嫉妬心で、絵を描き始めているのだとわかります。そのずうずうしさが、作品そのものに表れているかはわかりませんが、私自身の強みだと思います。

❷新しい美術ということを、次の作品を生んでゆく中で肝心なこととして置き換えるなら、出会った物事と同じ現在に私が生きて初体感できてよかったと思えるような要素は、どんな些細なことでも、新しい価値判断をさせてくれます。

❸意識したことがありません。

BIOGRAPHY

1965　東京都生まれ
1988　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1989　かねこ・あーとＧＩ／東京
　　西瓜糖／東京
　　コバヤシ画廊／東京
1990　藍画廊／東京
1991　西瓜糖／東京
　　ルナミ画廊／東京
1992　秋山画廊／東京
1993　モリスギャラリー／東京

グループ展他
1987　「葛生裕子・佐藤梨香」展　　Ｇアートギャラリー／東京
1988　four solo exhibition　　Ｏ美術館／東京
1990　MITO・10月展　　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城



無題
1993年　150×150cm
パネル、綿布、アクリル

櫻庭春来

Sakuraba Haruki

「生命体としての表現への回帰」

「絵画が弱い」と言われて久しい。70年代までのエネルギッシュな数々の試みは、絵画に革命的ともいえる展開をもたらし、方法論としても表現スタイルとしても、ある限界を迎えたように思われたことが、その後の絵画を表現法として選択した者の多くに方向性を与えながらも、それ故の不自由さを伴った存在となって、今日、ある世代以上の作家にとって、拭い難い一つの足かせとなっているのである。それが絵画への新しい試みのエネルギーを、少なからず奪っているように思えるのは私だけだろうか。前置きが長くなって申し訳ないのだが、言いたいのは「絵画」という器は本来、もっと許容量の豊かさをもった自由なものであるということである。「自由」という要素は、誤解を招かぬように補足すれば、絵画史の流れを表現者自身の中で一度消化した上で、そのセオリーの方向を形にだしてゆく試みへの柔軟な精神性のことをいいたいのである。

絵画は今さらいうまでもなく様々な試みとテーマへのアプローチのエネルギーによって、無限の受け皿が用意されていることが、本質的な存在意義であるはずである。それはあらゆる表現手段に共通して用意されているものに違いない。

例えば、描写に伴う様々な腕の動きから生まれるストロークは、表現者の内から表出される生命体としてのエネルギーの強さ弱さを、如実に表してしまう偽ることのできないものである。また、制作のプロセスで出会う様々な偶然性を伴った絵具の表情からは数多くのインスピレーションを引き出すヒントが潜んでいる。それをどう組み立ててゆくか、多分に即興性を伴ったプロセスを組み入れてゆくことが、画面に生き生きとした表情と緊張感を成立させてゆくことになる。つまり、表現者の描写に伴う技術的経験や、一般的なセオリーが、直接、表にでてくるのを避けるプロセスを組み入れることで、表現者の内にある潜在的な「何かに対応してゆく力」、言い換えれば「本質的な生きる力」を引き出すことになる。それが絵画に結果として命を与えることになるのである。古典的とも思われるこんな逆に豊かな色の魅力を感じさせる感性は、ロスコやルイスの作品の中にも極めて洗練された形で共通するものを感じるのである。最も学ぶべき点は、方法論やスタイルをいずれも超越した表現者の〝生きる〟〝強い姿勢がオリジナリティーと共に見る側に訴えかけてくる、その力である。

作品はそれを具現させる過程から生み出される「積極的に生きる」ための道具

のようなものである。「絵画が弱い」のではなく、表現者の生理的ともいえる〝生き る姿勢〟が希薄になりがちであること、それを超えてゆくことが「弱い絵画」を払拭してゆくものと信じ、制作を続けたい。

BIOGRAPHY

1950　東京都生まれ
1978　東京芸術大学大学院修了

個展
1980　銀座絵画館／東京
1982　鎌倉画廊／東京
1985　鎌倉画廊／東京
1989　GALLERY +1 ／東京
1990　秋山画廊／東京
　　ギャラリーなつか／東京
　　パルコスペースギャラリー／千葉
1991　ギャラリィK／東京
1992　ドイツ文化会館／東京
　　ギャラリーアサクロス／東京
　　ギャラリーなつか／東京
　　ギャラリー・グレ／千葉
1993　ギャラリー宏地／東京
　　タニシマギャラリー／東京
　　ギャラリー・グレ／千葉
1994　ドイツ文化会館／東京

グループ展他
1976　神奈川県美術展　　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川（～'79）
1978　日本国際美術展　　東京都美術館／東京他
1979　「デルタ、平面への試み展　　神奈川県民ホールギャラリー／東京
1981　ウォールギャラリー芸大OB展　　日本青年館／東京
1988　第1回新潟現代美術“点”展　　倉庫美術館／新潟
1991　和紙による絵画“素材への肯定と否定”2人展　　ギャラリー古川／東京
1992　スモールサイズコレクション'92　　ギャラリーなつか／東京
　　今立現代美術「紙」展　　いまだて芸術館／福井
　　絵画の展望「3人展」早見尭、たにあらた企画　　ギャラリー古川／東京
　　「桜庭春来、芝章文」2人展　　ギャラリー・グレ／千葉

Work'93　No.76
1993年　218×425cm
雲肌麻紙、アクリル、岩絵具



Sakuraba Haruki

ENQUÊTE

❶まず、何よりもオリジナリティーのある、明確なビジョンとコンセプトをもった作品であることが第一。そして、それに伴う制作のプロセスの中で、作者の未経験、未開拓の部分を比較的大きな割合で引き出すキャパシティーをもった方法論が非常に重要なファクターである。つまり、優れたインスピレーションを常に要求されるプロセスを、恐れずに試みつづける姿勢から、強い作品は生まれるのである。

❷新しさとは、作者の生きた時代を遥かに超えて存在し続ける人間の思考、感覚の未だ目覚めていない深い部分で共通している普遍性に触れているものだけが、真に持ち得るものである。

❸いかなる優れた作家も、自分のスタイルを創り上げるプロセスで、様々な文化、その様式やその中で突き出して優れた活動をした作家の作品に、自らのオリジナリティーを生み出す足掛かりを見い出すものである。未消化な部分が割合として多いのも、ある程度はしかたのないことである。文化が成熟したエネルギーをもった時、作家が内に向かって集中することで、結果として民俗性をもちながらも、グローバルな普遍性をもった美術が生まれる。我国では江戸末期がよく例にだされるが、現代、一部に片寄ってはいるが、飽和した情報の中に、ある意味で閉じ込められている感がある。作家は、この時代を呼吸しながら、内に向かうべきことに気づいている。

佐藤梨香

Sato Rika

「私の作品のテーマ」

つくられた価値を捨て、〝あたりまえ〟をだれに思い込まされたか考えてほしい。

都市の生んだおばけ、逸脱、荒廃のシステムは必要悪ではない。つくったのではない、つくらされたんだ。必要悪をつくりださねばやっていけない……という事にしておけば、利益を得られるなにかがあるのだ。それがヒトの目を狂わせている。なぜなら、なにかとは私達の中にあるからだ。

創造とはいいながら、破壊にすりかわってはいないか？　できごとはアカにすぎない。アカをおもしろがるのは、いさか病んでいる。さらに病んでいることをおもしろがっている。それを文化だとは思えない。貴重なのは、生み出されたモノではなくて、生み出すモノそのもの。とっておきの未知、新しいできごとは、自分自身にほかならない。

自分を知らされないのは最大の不幸だ。私達が本当に自由なら、自己を知り、他者の価値を知ることができる。

私はそういう世界を見つけるきっかけをつくりたい。作品は自由に見られたい。そこはゼロで、その先は各々のものでありたいから。

1993年　右；300×329×2cm、左；300×314×2cm
パネル、アクリル、油絵具



Sato Rika

ENQUÊTE

❶制作するときに、私の考えは作品に投入される。
できあがってから、作品がどういうふうな存在になるかは、私と見る人、それぞれ別の問題だと思う。
❷確かに私も新しいものを求めている。
（制作は自己探究だから。）でも、美術のために作品をつくっているわけじゃない。初めては、自分にとってすべて新しいというのでは？
美術にくっついた〝新しい〟について考えるなんて、空き地に四角く線をひっぱって、ここより外に出ないといっているようなものだ。
❸自分が日本人で、日本で作品をつくっていることを意識するし、世の中のことも考えている。
でも、「我国の美術」という世界観と、私の作品は無関係だ。

BIOGRAPHY

1965　東京都生まれ
1988　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1989　かねこ・あーとＧＩ／東京
　　コバヤシ画廊／東京
1990　GALLERY +1 ／東京
1991　GALLERY +1 ／東京
1992　藍画廊／東京
1993　「あける」と「アタマ」　GALLERY Q ／東京

グループ展他
1987　佐藤梨香／葛生裕子　Ｇアートギャラリー／東京
1993　TAMA VIVANT '93　SOKO ギャラリー他／東京

佐野有子
Sano Yuko
素材が呼び込むもの

SPRUT GARDEN a.b.c
1992年　a；43×45cm、b；40×28cm、c；44×40cm
断熱材、アクリルメディウム、岩絵具、和紙、箔、イオウ水



私は平面の作品を制作し、素材の大半は和紙と岩絵具です。和紙や岩絵具は、何の違和感もなく身体に馴染む魅力的な素材です。やわらかな色、マットでふっくらとした質感は、その素材を使っているだけで満足し、居心地のよい閉ざされた世界へと入っていってしまうような面をもっています。

それに対してアクリルの絵具は何ていうか…ツンと鼻をつく臭い、乾くと痩せてしまうビニールの質感、少々きつい色合い、どれを取っても違和感があり、私にとってそれだけではとうてい満足のできないものです。

そんなふうに思っていたアクリルが、私の制作の中に入ってきたのは、木のパネルに変わって断熱材という人工的な素材を支持体として使いだしてからです。

確かに、アクリルのメディウムは不定形な支持体に和紙を貼る時や、下地を作るのに重宝し、今や欠かせないものになってきています。

便利なような物たち、人工的な物たち、そして毒も含んだ形で、私たちを取り巻く環境は成り立っています。それが私たちの自然でしょうか。

天然絵具だけにこだわって作品を作るように、人工的なものを完全に排除して

Sano Yuko

しまうことなんて、人間がいる限りできないし、不自然でしょう。

テクノロジーの進歩でコンピューターまでアートの世界で存在感のあるこの時代、今の私にとってそういったことまで表現手段として取り込むことはできないけれど、目の前にあるこのアクリルという素材を、少々きついスパイスや、毒々しい味のものが、料理次第で素敵な味に変わるように使えたら、と思いながら作品の中に取り込んでいます。

そして、箔や岩絵具にまぶされるようにして使われているアクリル絵具のありかたは、それが生かされているかどうかは別としても、私にとって、今は実感があるものです。

断熱材がアクリルを呼んだように、異質な物を含むことで、何かまた違う素材が呼び込まれてきたり、世界が広がったりします。こんどはアクリル絵具が、私に違う場面に向かう手がかりを用意してくれているような気がするのです。

これからも、自分に自然と思えるありかたで、アクリル絵具の誘いにも耳を傾けていくつもりです。

ENQUÊTE

❶作品の強さは、私自身、気になる問題です。

それは、素材や絵肌、絵具の量といった問題ではなく、表現と作家の距離にあると思うからです。作品に一貫して流れる考え方、一点一点に積み上げられていく問題意識、そういったことと、素材や表現方法が一致した時に、強い作品が生まれるような気がします。

❷「これが新しい理想の美術ではないか」と、仮説をたてて、賛同する作家がそれに向けて作品づくりをする、イズムの時代でもないし、何が新しいのかということは、すべての個人の問題になっていると思います。私自身、「何が新しいか。」といったことを問題にして制作することはありませんが、自分がやっていることを「誰かが、以前にやっていたかどうか。」ということは気になります。とにかく、一点一点を作るときに、自分が新鮮に感じながら仕事をすることは大切だと思っています。

❸日本美術のアイデンティティーの問題で、多くの作家が苦悩してきたわけですが、日本には自然と自分をはっきりと区別せず、物事を考え、表現してきた文化、装飾性や季節感を大切に考え、日本の生活空間と一緒に呼吸していた、そんな文化が確かにあったし、現在の日本人のくらしの中にも流れていると思います。人間と自然をしっかり区別し、身からの文化を分析的にとらえてきた西洋の美術概念でなく、日本人がもっていたとらえ方で、日本文化の流れをとらえ直し、現在につなげてくる作業を、日本文化のレベル（個人個人の勉強も必要ですが。）で広めてくれる人が、もっと現れて欲しいです。

BIOGRAPHY

1959　東京都生まれ
1984　東京芸術大学日本画科卒業
1986　東京芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1988　ワコール銀座アートスペース／東京
1990　ワコール銀座アートスペース／東京
1992　ギャラリーなつかb.p／東京
1993　ギャラリーゆう／東京
1994　ワコール銀座アートスペース／東京

グループ展他
1983　四人展　シマダ画廊／東京
1984　美術大学卒業生選抜展　ブロード・ウェイ・ギャラリー／東京
第1回「青魚社展」　ぎゃらりーコーノ／東京
1986　第2回「青魚社展」　田中八重洲画廊／東京
「3人展」水・水・水　ワコール銀座アートスペース／東京
THE PARTY　109スタジオ／東京
1988　第3回「青魚社展」　ギャラリーなつか／東京
1991　「GESTALTEN　REVELATION」横浜展　大倉山記念館他／東京他
PLUS 11展　アートギャラリー京ばし／東京
1992　PULS 12展　アートギャラリー京ばし／東京
「TOKYO　ART　SHOW」　GALLERY CYRANO／東京

篠原猛史

Shinohara Takeshi

“No Return-series”制作現場にて

このあたりの海岸を歩くと、松の木がやや斜めに立っているのに気がつく。上部は下部より一層斜めになっている。吹く風は冷たく初秋とは思えないほど冷える。砂地ということと、斜めに立った木のせいで、平衡感覚が少し狂うのか足元がおぼつかない。

石川県の羽咋の海岸で作品を制作している。

この時期はまだいいが、晩秋から冬の間、日本海側の風は強く、現場での制作は予測できないトラブルに直面することが多々ある。

それとは別に、わたしは肉体的にも不安を抱えている。羽咋に来る3日前にも街の喧騒の中で発作が起きた。5年程前からよく起こるようになったのだが、突然、目の前にフラッシュでも焚かれているような幾何学模様が映り、キネティック・アートの作品のようなものが視野を覆うのである。その形象は間断なく輝き、動き続け、その後、キラキラと光る閃光に伴い眼球の裏を熊手のようなもので引っ掻かれているような痛みと頭痛が襲う。数分後には嘔吐に苦しむことが多い。眼科領域の奇病といわれる「閃輝暗点」がそれなのだ。余談になるが、芥川竜之介もこの発作に悩んでいたらしい。これが起きるとただ目を閉じ、横になるしかないのだが、嬉しいことに、ここに来てから2週間も発作はでていない。

あえて、この病気のことを記したのは、以前、自然の中で作品制作の模索中にこの発作が起こり、いつものことながら、より増幅して耳に響いた。体調の悪さも成すすべもなく、心細い思いでいる時、自然の音を聴いた。普段も常にあるはずの音であるが、過敏になった神経には、あって、決して快いばかりのものではなかったが、私に自然の音の存在を強く気づかせるには充分だった。その頃から作品に音を取り入れるようになった。

作品制作は野外で行うことが多く、素材も現場のものを使うことが常である。風の音の作品制作のためにずいぶん海岸を歩き回ったが、その間にもいくつかの作品を制作することは実感できる。しかし、振動数だけや汚れた海に浮かぶ重油や廃油を使った作品―これらの素材を画面に固着させたり、素材では表現しきれない場合、アクリル絵具を併用―や、輝石、かんらん石、磁鉄鉱などの入った岩石になる前の砂の層での音のシリーズの作品、日本海側の網野町あたりの黒(くろ)ぼく層の付近では、磁石によって砂の中から砂鉄を引き集め、砂鉄で作品を描いたものもある。また、酸化した鉄粉にアルミニウムの粉を混ぜ合わせ、導火線で火をつけて鉄に還元する作品提示―自然の循環の表現作品―などもある。

これらの作品は偶然的、即興的、初発的なものであるが、そこには現在があると私は考える。

風の音の作品は、2本の木の間に凧糸を張るが、本数や長さ、太さは時により異なり、その作品を通り抜ける風の音を聴くという作品である。

音はイメージの中で著しく変化する。物理的な数値で示すことのできる振動数の違いなどによって、人間の感覚に与えるものは、ある程度研究されているようだ。例えば、振動がβ波に近い低周波音は、人に恐怖感を与えるというようなことは実感できる。しかし、振動数だけによらず、音の質的なものが、人の感覚には重要であるように思う。今、私達の生活の周りには、さまざまな人工的な音が満ちている。そのように作りだされた音には、自然の中で滲みでるような音に感じられる、安らぎや、自然に対する畏れのようなものが少なくないと思う。音の性質が、作品の中に表現し得ればと考える。音の価値観を思惟することが、今後の制作の課題のひとつでもある。

Shinohara Takeshi



NO RETURN-series
1993年　120×130cm
重油、廃油、岩絵具、アクリル、油絵具、土、砂、砂鉄、輝石、木、酸化鉄粉

音という聴覚器官によるものと、絵画という視覚器官によるもの、この二つのテーゼの中で、直観のもつ知覚としての特性を大事にしながら、人間のブシュエーがもつ同質性を深く確信しながら、作品制作を続けていきたい。

もう日も沈みかけている。

この羽咋から、さらに能登半島を北へ私は行くつもりだ。

ENQUÊTE

❶ストロークや色彩によって感じる強さは表面的なものであって、作品の強さにはつながらない。

作品の強さが滲むものは、作者の思想、生き方が作品に根づいていなければならないと思う。それがまず根本なのであると考えるが、さらに必要なのは、作品制作に介在するすべての表現素材―私の場合、雨・火・土・灰・油・水・煤など、人間の生活の中にあるもの―についてよく知るということだ。またこれらを作品に定着させたり、補助するものとして、合成樹脂、天然樹脂、顔料や染料、展色剤、接着剤などの性質を十分考慮することが、表現の面でも強さを支えるものであると考える。

❷今世紀後半の美術には、美術を批判すること、もしくは美術を否定すること自体が美術であるかのような風潮があった。そこには人間の根源的なものがなおざりにされているように思う。

人々の生活そのものがシステム化され、ともすれば、美術も物事の進行や達成の助けとなるものだけであろう。このような現在に、私たちは今こそ内なる自然に立ち、その原始的秩序とその循環を誘発してゆくことが必要なのではないだろうか。

希求される新しい美術とは、これまでに排除された人間性の回復を試みることではないかと思う。

❸近代に急激に流入した西洋文化は、美術に限らず様々な日本文化に影響を与えた。西洋文化に対するコンプレックスもあったようだが、それを取り入れることが新しさ、進歩という概念があったと思う。結果としては全面的に西洋を模索しながら進んできた現代日本美術は、その何を模索したのだろう。自己の内面からの作品の表面処理として西洋の技術を取り入れたのなら納得がゆくが、抜け殻のように、描かれるものを模索したとすれば恥ずべきであると思う。現在の私たちの内面に蓄えられた文化は西洋的であり、東洋的でもある。それを各々の作家が、その人間の根源的なものとして作品の中に自然な形で表現できれば、と思う。

BIOGRAPHY

1951　京都府生まれ
1973　大阪芸術大学芸術学部デザイン学科中退
1980〜1981　ニューヨーク在

個展
1979　THE WALL＋CLOUD　　ボックスギャラリー／名古屋
1980　クレイ・ワーク・プロジェクト　　カルガリー／カナダ
SEA DRAWING　　ロスアンゼルス、サンフランシスコ／U.S.A
RAIN DRAWING　　ニューヨーク／U.S.A
1981　A Hyphen　Aシリーズ　　ツキノキギャラリー西武／大阪
EARTH DRAWING　　ベルコモンズギャラリー／東京
RAIN PRINTING　　浅間山／群馬
1982　AND SUN　　ベルコモンズギャラリー／東京
THE WORLD OF Takeshi SHINOHARA　HABITAT／東京
PRINTINGシリーズ　　アートスペース虹／京都
RAIN PRINTINGシリーズ　　ファインアートショップJ1／神奈川
DRAWINGシリーズ　　ベルコモンズギャラリー／東京
RAIN DRAWINGシリーズ　　社会福祉会館／大阪
FIRE AND EARTH　　ツキノキギャラリー西武／大阪
1983　RAIN DRAWING　　富士山麓／静岡
NEW YORKシリーズ　　ギャラリーココ／京都
EARTH DRAWING　　ツキノキギャラリー西武／大阪
SAND DRAWING　　桝水高原／鳥取
FIRE,WIND AND EARTH　　シティーセンターホール／大阪
RAIN PRINTING　　ロスアンゼルスBOXギャラリー／アメリカ
1984　Contemporary Printing　　シドニーフォトリオギャラリー／オーストラリア
RAIN DRAWING　　番画廊、ギャラリー白スキップフロア／大阪
SEA DRAWING　　志摩郡／三重
クレイ・ワーク・プロジェクト　　浅間山／群馬他
1985　ビデオ・アート(THE EARTHシリーズ)　　大阪府立現代美術センター／大阪
EARTH,RAINシリーズ　　信濃橋エプロン／大阪
音楽ジョイント・イベント　　バートン・ホール／兵庫
ドローイング＆オブジェ　　スタジオM／京都
野焼イベント　　阿武山／大阪
EARTH PRINTING　　ファインアートJ1／東京
1986　クレイ・ワーク・プロジェクト　　日本海・宮津／京都他
1987　クレイ・ワーク＆写真　　藍画廊／東京
「木・土・炭」のオブジェ＆ドローイング　　画廊みやざき／大阪
クレイ・ワーク・プロジェクト・写真　　シティー・センターホール／大阪
RAIN DRAWING　　ツキノキギャラリー西武／大阪
1988　浅間山クレイ・ワーク・プロジェクト　　浅間山／群馬
EARTH DRAWING　　ツキノキギャラリー西武／大阪
PRINT & DRAWING　　画廊みやざき／大阪
1989　伊吹山クレイ・ワーク・プロジェクト　　伊吹山／滋賀、イタリア他
クレイ・ワーク・プロジェクト　　ブレンナ／イタリア他
ドローイング＆クレイワーク　　石屋町ギャラリー／京都
タブロー＆クレイ・ワーク　　ギャラリー風／大阪
クレイ・ワーク・シリーズ　　ギャラリーマニン／東京
1990　PAINTING & DRAWING　　ギャラリー風／大阪
PAINTING & PRINTING　　エスパース・たからし／東京
DRAWING & PRINTING　　画廊みやざき／大阪
クレイ・ワーク・プロジェクト・イン・シュツットガルト／ドイツ
クレイ・ワーク・プロジェクト・イン・ウェールズ／U.K
1991　クレイ・ワーク・プロジェクト　　和歌山他
クレイ・ワーク& PRINTING　　ギャラリー風／大阪
DRAWING & PRINTING　　画廊みやざき／大阪
クレイ・ワーク＆オブジェ　　ギャラリー風／大阪
1992　クレイ・ワーク・プロジェクト　　日本海／兵庫他
PRINTING &　クレイ・ワーク　　ギャラリー風／大阪
DRAWING & PRINTING　　画廊みやざき／大阪
クレイ・ワーク・プロジェクト　　太平洋／北海道他
EARTH PRINTING　　北海道含む7都道府県
1993　画集出版記念展　　ギャラリー風／大阪
篠原猛史の世界展　　京都文化博物館／京都

グループ展他
1979　京展　　京都市美術館('80.'81)
現代版画コンクール展　　現代美術センター／大阪
1980　クラコウ国際版画ビエンナーレ展　　ウッヂ美術館／ポーランド
コンクール受賞作家展　　現代美術センター／大阪
1981　京都美術総合展　　文化芸術会館／京都
日動版画グランプリ展　　日動画廊／東京、大阪、福岡
西武美術館版画大賞展　　西武美術館／東京
現代日本版画大賞受賞作家記念展　　西武美術館／東京
1982　京都美術選抜展　　京都市美術館／京都('84.'88)
C.W.A.J.現代版画展　　アメリカンセンター／U.S.A
1983　プレミオビエラ国際ビエンナーレ展　　イタリア美術館／イタリア
ソウル国際版画ビエンナーレ展　　ソウル国立近代美術館／ソウル('86.'88)
ソウル国際版画交流展　　ソウル現代美術館／ソウル('87)
現代版画展　　サンフランシスコ他5ケ所／U.S.A
外洋船のデザイン・ドローイング制作　　洲本ヨットハーバー／兵庫
1984　日本の現代版画　　シドニー・フォトリオギャラリー／オーストラリア
リエカ国際オリジナル・ドローイング・ビエンナーレ展　リエカ近代美術館／ルーマニア
アート・ナウ'84 展　　兵庫県立近代美術館／兵庫
版画日動展　　日動画廊／東京
西武美術館版画大賞受賞作家展　　西武美術館／東京
1985　国際青年美術家ビエンナーレ展　　ワルシャワ／ポーランド、チューリッヒ／スイス
リュブリアナ国際版画ビエンナーレ展　　リュブリアナ美術館／ユーゴスラビア('88)
現日本版画展　　ロスアンゼルス他2ケ所／U.S.A、ロンドン／U.K
ドメルフォフ国際ビエンナーレ展　　ドメルフォフ美術館／ベルギー
ロッズ国際版画ビエンナーレ展　　ロッズ美術館／ポーランド
ゼロックス・アートの新しい展開＜本間雅義・高橋亨＞　ノムラマルチプルアート／東京
コピーレター展　　ノムラマルチプルアートセンター他／東京他
1986　西海岸の美術展　　シアトル他2ケ所／U.S.A
京都美術工芸選抜展　　文化芸術会館／京都
現代版画展　　ロンドン／U.K('87)
現代版画の動向展　　G.Mギャラリー他／U.S.A他
バンクーバーEXPO'86　　バンクーバー／カナダ
国際現代版画展　　ロスアンゼルス／U.S.A
神戸現代アート・フェステバル'86　センターホール／神戸
1987　ブタペスト国際"ART OF TODAY"展　　ブタペスト美術館／ハンガリー
グーベン国際ペーパー・ビエンナーレ展　　グーベン美術館／ポーランド
日本現代版画展　　ソウル現代美術センター／ソウル
現代版画展　　ロンドン大英博物館／U.K
ソウル国際現代日本版画展　　ソウル現代美術センター／ソウル
1988　コンテンポラリー・プリント・ワーク展　　ワシントンD.C、ロスアンゼルス／U.S.A
季刊芸術「現代に生きる現代美術家」誌上展
現代の風景展　　藍画廊／東京
1989　ドローイング'89　　資生堂ギャラリー他／東京他
日本の現代版画展　　ロンドン大英博物館／U.K
特別展「版から版へ　京都1989」　　京都市美術館／京都
南アフリカの風と土展　　アクラ／ガーナ
1990　風のシルェット　　ギャラリー風／大阪
1991　現代日本美術展　　東京都美術館他／東京他('92)
さっぽろ国際版画ビエンナーレ展　　丸井今井ホール／北海道('92)
現代美術アート・フェア'91　　現代美術センター／大阪
1992　MEDIUM 2　　グラスバーン美術館／ルーマニア
1993　国際コンテンポラリーアートフェア　　パシィフィコ横浜／神奈川('94)

白川昌生

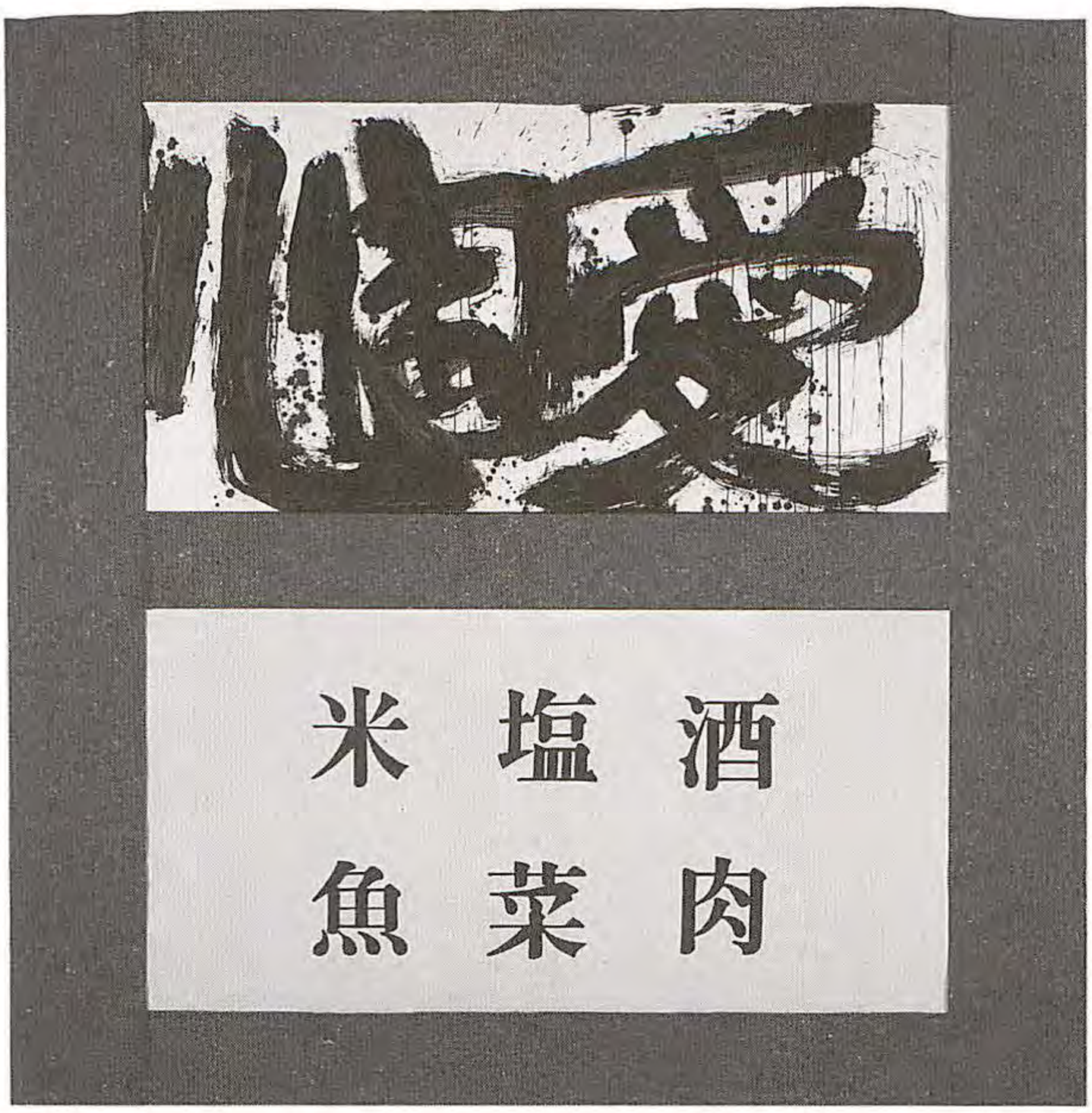
Shirakawa Yoshio

「日本の美術という幻想のために」

現在、私は自己矛盾をかかえたような形で作品を作っている。その矛盾は、私の作品にも現れており、二つの異なった方向を作りだしている。一つは「日本の」美術にこだわったもので、これは美術というよりも文化的なものにまでテーマを広げて作品に取り込んでいる。もう一つは、私が以前より制作してきている「空間」をテーマにした立体・ドローイングの作品であり、これは文化というより、より美術的、造形的な傾向のものとなっている。

なぜ、このような分裂が私の中にあるのかというと、個人的な信条に基づくものでかなり自分勝手な思い込みから出発している。私のヨーロッパでの生活体験の中で、美術はそれぞれの各国、地方の文化とは切断されて純粋にそれだけを作りだすというわけにはゆかないということを了解しているからである。ニューヨークにはやはりニューヨークという都市、西欧的思考、文化のある傾向を示す世界が、作品から浮きだしてくるのであって、それは香港の作品や、北京や東京の作品とは違う質をもつということである。その一方で、美術のある部分はますます都会的というか、西欧化―近代化されたある画一性を持ちつつあるところがある。そして、その画一的なレベルでのみ見てゆくと、「いい作品だから世界に通用するよ。」というセリフが自然発生的にでてくる。しかし、この自然発生というのは、西欧においては自発的、内発的（夏目漱石にいわせると）であるが、たとえば、日本でそれを単純に内発的ととることはできない。そこまで、文化が成長し、世界に通用するようになったからいいのだという居直りでは、世界では通用しないことを知っておかないと駄目だと思う。ともあれ、私は私なりに「日本」文化を意識したところで作品を作ってみたいと思い、まさに人造的に主観的に、勝手に判断して制作を始めたのである。また私は今日の日本の美術シーンの中に、そのたぐいの作品をほとんどなのか私には分からない。こんなことをやっているより今様の作品や、テクノロジーを使って未来志向でやっている方が単純でストレートでいいのかも知れないと思う。しかし、あのナム・ジュン・パイクもビデオを使うことで世界のスターへ成り上がったのだが、かなり前からいるのだがヨーロッパで私が見てきた方自国の文化についても手をつけ始め、映像に民俗的なものを取り入れたりもしている。このような方向を退行とか、転向とは呼べないと思う。やはり、ナショナリズム的なものの部分をいかにくぐり抜けて作品を作ってゆくかということを、私は（自分で勝手に、私達アジアで西欧美術教育を受けてきた後に美術制作をしている者にとっては、と判断しているが）避けて通りたくないと―気楽に「もう日本とか西欧とかいっている時代じゃないよ」とは、私は言えないのである。テクノロジーや、情報によって未来を一方的に見ることや、都会の世界のイメージをとりだすことでは、私は文化の問題は十分に満たされることはないと思う。私はこのように思うので、あくまで「日本の」文化・美術というテーマを取り上げ、やれるものかどうか、手をつけている次第である。また私は今日の日本の美術シーンの中に、そのたぐいの作品をほとんど見かけることがないと思っているので、やるしかないとも考えている。

その一方、私は私の受けた教育の成果としてというか、近代的な作品を作っている。そして作り続けている。この作品では私なりに「空間」をテーマに作っているのだが、かなり前から自国の文化についても手をつけ始め、映像に民俗的なものを取り入れたりもしてゆくタイプの彫刻を―私はそれが西欧とは違った方向を進める道だと思っている…。頭においている。今の私にとって未だ分からない大きな問題は、私に



「愛国心」
1993年　240×250cm
アクリル、和紙、フェルト

とって「空間」がどういうもので、どのように「空間」は成立してくるのか。また、その「空間」と「文化」や「歴史」などといったものがどう関係し、世界を作りだすのかということである。確かに自分勝手な世界像を作りだすことは難しくはないだろうが…。そこいらにある言葉を繋ぎ合わせて図式的に薄っぺらいものを作れても、それはすでに知られている他人の概念の寄せ合わせにしかすぎない。私の場合、作品によってそれが表現のレベルまで至れるかどうかという問題でもある。「空間」の作品が文化というレベルまで至るということは、近代彫刻の中では西欧との関係以上に、アジアとの繋がりの中でも注目される所でもあると思った、現代ではボイス、マリオメルツといった西欧作家では見いだせるが、日本の彫刻家ではまだまだと私は思っている。このことからみて、初めの取り組みと次の取り組みとの間にミゾが開いている。私は制作している中で、なんとかこのミゾ（近代日本美術のミゾ）を埋めたいと思っているのだが、まだ時間はかかりそうである。

一年近くに亙って数多くのドローイングも作ってきた。アクリルのジェッソは、私の求めている感性とあうところもあり、ドローイングの材料として使ってきた。平面性やその沈み込む色面が形の存在をうまく表現してくれるところが気に入り始めているのだが、それによって、私のイメージしている「空間」の問題の一つの手がかりでも摑めてくればと願っている。自己表現において矛盾を少なくして制作できるようになればと思っているが、独断的にはこれは「日本の文化」の根本的な問題でもあるだろうし、この時代の中で日本がどのような美術を生み出せるかは西欧との関係以上に、アジアとの繋がりの中でも注目される所でもあると思い込んでいる。この時代にたいしたものがでてこなければ、ここしばらくは日本の美術は世界へ発言できる何も持てずに半世紀位あっという間に過ぎてゆくことになるだろうし、国内にいて才能を発揮できない若者は西欧の美術界へと出てゆくしか生きのびる道はないかも知れないと思う次第である。まだまだ道は、厳しいと思う。

Shirakawa Yoshio

ENQUÊTE

❶私には、作品の強さという意味がよく分からない。強さがあれば弱さもあるだろう。また質の高さもあれば低さもあるだろう。なぜこうしたことが問われる必要があるのだろうか。好きに作っていればそれですむはずなのに、それでは駄目だと、どこの誰が文句をつけるのか―。かつてCMに「大きいことはいいことだ」といったものがあったが、強ければよくて、すばらしいというのもなんだか80年代には終わってしまった気がする。

これからは、強さ弱さといったことではなく、そのすべてを生み出してくる流動的な世界の中につかりこんで「目覚めた作業」をするか否かにかかってくると思っている。

❷いまだ「美術（びじゅつ）」には新しいも、古いもない。「ART」には新しいものが古いものにとってかわるといった発展主義的な―進化論的といってもいいだろうが―変化がある。しかし、「美術」はいまだ日本では生まれていない以上、新しいとか古いとか問うこと自体が意味がない。

❸西洋美術に深く傾倒したのか、傾倒されるようにしくまれてしまったのか、まだ誰もこのあたりのことを明らかにしていない。

コピーがオリジナルを凌駕することは「ART」に起こっていても「美術」でもそれが起こることは、誰も日本では証明していない。理論自体が西洋からのコピーでしかなく、そのコピーが一度としてオリジナルの理論を黙らせることがなかった以上、日本でこういう話を続けてみても自分勝手な思い込みを増長させるにすぎない。だから問題のたて方がおかしい。「どう思うか」ではなく、「何をなすべきか」とする方が正しいと思う。いくら考えていても、作品は生まれない、理論も生まれない。

BIOGRAPHY

1948 福岡県生まれ
1970 九州産業大学芸術学部中退
ストラスブール大学文学部、哲学部入学
1974 パリ国立美術大学
1982 デュッセルドルフ国立美術大学卒業

個展
1977 ギャラリーアート・イン・プログレス／デュッセルドルフ
ギャラリーオウラ／ヴッポタール
1978 ギャラリーマヤー・ハーン／デュッセルドルフ
ギャラリーメールド／東京
1979 ボーヘム・クンストフェライン／ボーヘム
1980 ギャラリーマラベル／ニース
1981 ポーランド巡回展／ワルシャワ、ポッナム、ウッジ
1982 ギャラリーマヤー・ハーン／デュッセルドルフ
1983 ギャラリーアンデパンダン／東京
1984 日仏学院ギャラリー／東京
1985 赤ー彫刻　ギャラリーシマダ／山口
ギャラリーアンデパンダン／東京
1987 赤ー彫刻　曽根画廊／東京
モリスギャラリー／東京
1988 インスタレーション　イエロースペース／東京
インスタレーション　ギャラリーK／東京
海景　コンセプトスペース／群馬
ギャラリィK／東京
ギャラリーシマダ／山口
1989 海景　ギャラリー現／東京
1990 海景　イハラルーデンスギャラリー／ニューヨーク
Standard Japan　モリスギャラリー／東京
1991 私ー特異点ー日本　ギャラリー現／東京
万物は円環する　ヒルサイドギャラリー／東京
1994 白川昌生個展開催中ーSHIRAKAWA'94　第一会場「日本人ですか‥1」佐賀町エキジビット・スペース／第二会場「日本人ですが‥2」北関東造形美術館6月4日～7月7日まで開催

グループ展他
1974 ヴィトリー国際絵画展　ヴィトリー市／パリ
1981 デュッセルドルフ13人展　デュッセルドルフ美術館／デュッセルドルフ
4人展　ヒルデブラント・デュッセルドルフ／デュッセルドルフ
1982 Jung Kunst　ベルリン国立美術大学／ベルリン、パリ国立美術大学／パリ
Construction and Process, Soledarite 企画　ウッジ／ポーランド
1983 国際彫刻展　アントワープ／ベルギー
彫刻3人展　ギャラリー・ルゥア／メンヘングランバッハ
竜神村「木」の彫刻展　竜神村／和歌山
1984 グループ展　ギャラリー射手座／京都
神奈川県美術展　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1985 筑波国際環境造形シンポジウム　筑波学園都市／茨城
空間の音色展　山梨県立美術館／山梨
渋川野外彫刻展　渋川市民公園／群馬
1986 神奈川『芸術ー平和への対話』展　大倉山記念館／神奈川
現代の作家展　北海道立近代美術館／北海道
国際小さな芸術展　山梨県立美術館／山梨、代々木アートギャラリー／東京
1987 Art Network　佐賀町エキジビットスペース／東京
Party　東京都美術館／東京
札幌時計台ビエンニアル'87　札幌時計台ギャラリー／北海道
1988 New Year・New Art '88　モリスギャラリー／東京
Party，東京「OUTWORD BOUND」　東京都美術館／東京
1989 第9回ハラアニュアル　原美術館／東京
International Kunstmark köln　ケルン見本市会場／ケルン
1990 現代彫刻の歩みIII　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
渋川現代彫刻トリエンナーレ'90　渋川総合公園／群馬
1991 箱の世界展　水戸芸術館／茨城
Contemporary ART from Japan　エジンバラ美術大学／イギリス
1992 円環ー世界　佐賀町エキジビット・スペース／東京
1993 2nd 北九州ビエンナーレ　北九州市立美術館／福岡

水貝善樹

Sugai Yoshiki

絵画とそうでないものの間

私の場合は最初に明確な主題（モチーフ）があるわけではなく、描く行為、創る作業自体を楽しくできるかどうかによって制作が続けられていく。こうしなければならないということはなく、自分の中におけるキャパシティー（生理的自然さ）の範囲で素材を使い表現していこうと思っている。今の制作ではオーソドックスにキャンバスとか紙の仕事が多く、やはり絵画であるのか絵画でないのかということ、つまりは平面上にくりひろげられた痕跡がただの絵具のかたまりや線であるのか、あるいは絵画としてのイリュージョンを持ち得ているのかという接点の、危ういバランス感覚に興味があり、楽しんでいる。もう少し丁寧に分析していえば、ひとつの心理ゲームのように制作している。対立する形象とそれを融和させる色彩、やわらかなタッチと武骨な線、意味のないドローイングと幾何学的な線等々、交差する要素の中で絵画を再統合できたらと思っている。そして絵画とそうでないものの間のあいまいさの中で、絵画の出現と可能性を追求していきたい。

Appearance D-1
1993年　57×73cm
紙、ガッシュ、アクリル、パステル、カラーインク



Sugai Yoshiki

ENQUÊTE

❶芸術活動は個人の内的リアリティーを普遍的リアリティーに変容させるための行為であり、個人的幻想の拡大化（共同幻想化）でもある。ある作品が自分にとってパワーを持ち得る時、それは言語化される以前の段階として存在しているものであり、常に優れた作品は言語化しつくされない肉体的現実（エロス）を内在化しつづけるものだと思う。つまり、自分にとって作品の強さとは、外観的な衝撃よりもむしろ、生理的なリアリティーや共感であり、何が描かれ、また表現されたかということではなく、何を感じとっているかということきわめて潜在的で暗示的な感覚だと思う。

❷両質問と関連したことだが、西洋美術の様式的変遷やそれに関わってきた日本の美術の現実とか、できるだけ考えないようにしている。

物を創る以上陳腐な言い方だが自分にとって、常に発見となるような制作をこころがけ、論理的に考えるよりもプリミティヴな快楽を先行させたい。「新しさ」という概念自体幻想であり、それにこだわりすぎると、えてして現実の自分の肉体を忘れることになりがちだと思う。作者が個人に徹していくことでしか、いわゆる「新しい美術」は存在しつづけないだろう。

❸ペリー来港以来、島国であり特殊な地理的状況にある日本は西洋文化を地続きで自然に浸透させたわけではなく、半強制的に輸入し取り入れたために、迎合的な西洋化とその反動を基盤とした反西洋化に二分してしまった。これは美術においては、つまるところ美術教育（美術概念）において西洋画と日本画という分裂したコンテキストを作る結果になった。日本が西洋文化の洗礼を受けたことは歴史的必然として避けられぬ事件だったが、日本の美術の特殊的状況はこの確かな足場を持たない西洋美術へのコンプレックスを内包した情報輸入の循環と、内向する閉鎖的な美意識の循環が分裂し対峙しつづける以上、完全な自己統一をもたらさないだろう。

BIOGRAPHY

1954　三重県生まれ
1980　武蔵野美術大学造形学部油画専攻科卒業
1982　東京芸術大学大学院修士課程修了

個展
1979　真和画廊／東京
1982　しんたく画廊／東京
　　桑名パルイベント会場／三重
1986　コバヤシ画廊／東京
1987　シロタ画廊／東京
　　ギャラリー門／東京
1988　世田谷美術館／東京
　　サンアートギャラリー／東京
1991　GALLERY TAGA／東京
1993　GALLERY TAGA／東京

グループ展他
1979　大学版画展　大阪フォルム画廊／東京(～'81)
1980　青い会展　大阪フォルム画廊／東京
　　独立美術展　東京都美術館／東京
　　版画グループ展　真和画廊／東京
1981　試行する作家展(～'82)　三晃画研ギャラリー／東京
1983　ダイナマイトショー　アートショップノムラアットギャラリー／東京('84)
1985　ジエンドクラブグループ展(～'86)　電通ショールーム／東京
1988　多摩秀作美術展　青梅美術館／東京
1990　SPONTANEOUS　池袋西武百貨店／東京
1991　TRANS-SURFACE　ギャラリー古川／東京
1992　初夏展　GALLERY TAGA／東京
1993　KARUIZAWA DRAWING BIENNALE 1993　軽井沢脇田美術館／長野

関　智生

Seki Tomoo

“引用＝X・思考＝Y・日常＝Z”からn次元のために

ひろったモノたち(井潟時人氏とのコラボレーション)
1992年　300×940×1050cm
壁面部分ー紙にミクストメディア



のために、ジョバンニの持っているものでも食べるものでもなんでもやってしまいたい。もうこの人のほんとうの幸になるなら自分があの光る天の川の河原に立って、百年つづけて立って鳥を捕ってやってもいいというような気がして、どうしてもう黙っていられなくなりました。ほんとうにあなたの欲しいものは一体何ですか、と訊こうとして、それではあんまり出し抜けだから、どうしようか考えて振り返って見ましたら、そこにはもうあの鳥捕りが居ませんでした。＊宮沢賢治〝銀河鉄道の夜〟より

（X―7）もうその見ず知らずの鳥捕り

（Y―13）書物のページをちぎり、ボックスの表面にコラージュする。思考は続く。呼吸するように。表面と同時に内部も意識すること。四次元の意識を三次元に解き放すには、表面だけでは足りない、平面だけでは足りないのだ。

だからといって、立体（オブジェ）でも新しい装置にはなり得ない。平面や立体という制度自体からすりぬけることが大切だからだ。新しい意識を表現するには、従来のスタイルではとりこぼしてしまう。

生と死が同時に存在するように、内と

外は同時に実存する。一面から見れば死であり、一面から見ると生である。シュレディンガーの猫の思考実験のよう、観察の意識のまなざしが物質の在り方を決定する。

（Z―7）断章

257×364（B4）×135㎜厚み7㎜の厳密なボックス（B4の面一つが口を開いている、ボックスは形5面）が、n次元のベースのサイズであり小宇宙となる。

至福の瞬間を物質化したり。

ボックスが、内（ボックスの内側）と外（ボックスの表面）とで同密度のバランスを保っている。次第にイメージを支えるボックスは、表面と内部という意味を失い、一枚の膜に変容してゆく。

手法が物質のまなざしを決める。

〝平面の制度〟のディコンストラクションをも目指す〝n次元〟は、平面を見る者に意識させるため表面に、イリュージョンを喚起させるペインティングやドローイングを施す。

（X―9）生きていることと死んでしまっていること、それは両極でなかった。

＊志賀直哉〝城の崎にて〟より

化石よりも硬質に。粒にかえり鉱物に結晶する。

〝n次元〟はユニットを連続させなくとも、単体において内と外が同時に認識できるようにするためボックスは回転する。

―平面と立体の制度を摺り抜け宇宙との蝶番の〝場〟となるために。

水晶のような静かな調和を持ち、魂の〝お守り〟として機能する作品。

今の普及している素材アクリルを用い、現代のイコンを制作したい。

広く人間の幸せとは、今の文明を踏まえての未来人の幸せとは、過去も未来も現在も僕たちの思考と、その構造にかかっているのだろう。

回転することにより記憶と意識の変容を誘発し、四次元の特異点を射影させる装置。

（Y―14）ボックスにおける構造で内と外とが同時に息づきながら、描く、貼る、引っ掻くという行為が幸福への痕跡として開かれてゆき、喜びの結晶体へと形態が与えられる。

内と外を内在化したボックスは、平面と立体という制度を摺り抜けるため、くるくると自転を開始する。回転によりボックスは、独自のトポスと時間の流れを持つようになる。

E N Q U Ê T E

❶「セザンヌの平面、宗達のテクスチャー」

セザンヌ→乾性油をメディウムとする彩色層、宗達→膠をメディウムとする彩色層、両者を物質的側面から見た場合明らかにセザンヌの作品の方が強固だ。仮にセザンヌの作品に水をかけたとしても、絵具が流れ落ちるということはないだろう。それでは、宗達の作品が弱いかといえば単純にそうだとはいえまい。平面と呼応しているか表面という制度から考察すると、描かれたイメージがいかに平面であるかが文脈を作り、優位の基底材・彩色層といったマテリアルが、平面という人間の意識の変容の場に表現しきれているかが重要となるのだ。作品の強さとは、表現内容がメディアの制度に調和しているかどうかだと思う。

❷「ファミコンも、少年ジャンプも、道に落ちているテレカも皆アートと呼んでみよう。」

来世紀に向けて様々な実験をしてみよう、僕たちの日常生活にアートを引き寄せよう。今行う全ての実験は、鏡に映し出された自分の姿のように明日の僕たちの生き方・意識に反映するだろう。

大切なのは、とらわれない気持ちで現象を見つめ感じること、そしてアイデアだ。

❸「文脈という概念からのがれ、全てのアートが星座のように独立した輝きを得るために…」

経済、文化の優位性が文脈を作り、優位性が高いとされる文化がが異文化に対し、その文脈を押しつけることになる。我国と西洋文化の関係略図は、俗にいえばこのようになるのではないか。大きなものが、小さなものに対し影響を与えるのは世の常なのかもしれない。しかしながら、こういったパラダイムとは異なる地点からも出発できる軽さの可能性こそが、一風変わった先進国を生きる、極東の島国の若いアーチストの特権だともいえるのではないか。

B I O G R A P H Y

1965　奈良県生まれ
1989　名古屋芸術大学美術学部研究生修了

個展
1989　ラヴコレクション・ギャラリー／名古屋
1992　アートギャラリー京ばし／東京
1993　アートギャラリー京ばし／東京
1994　アートギャラリー京ばし／東京

グループ展他
1987　KITEN 1987　　ギャラリーはくぜん／名古屋
1989　FROM OUR HEARTS －アパルトヘイトに反対する美術展　　名古屋国際センター／愛知
1990　FROM OUR HEARTS －アパルトヘイトに反対する美術展　　岐阜県美術館／岐阜
　　'90 －parce・que 美術展　　電気文化会館／名古屋
1991　'91 －hybrid 展　　電気文化会館／名古屋
　　素材のもつ意味と限界展　　紗絽紋／愛知
　　私のえらんだ文化財展　　名古屋市市政資料館／愛知
1992　e・t／生と死をめぐって（Ⅲ）文通　　ＡＳＧ／名古屋
　　第１回ミニアチュール展　　アートギャラリー京ばし／東京
　　素材のもつ意味と限界展　　名古屋市民ギャラリー／愛知

平昇
Taira Noboru

「日の移ろい」(横断)

―だから、それがどうした。あなたの作品が、言葉が、世界をどう変えるというのだ。

かつて、中上健次が「鳥のように、獣のように」の中で、永山則夫の手記について「……言葉とは、いくつ重ねても、犯罪の内実にたどりつけぬし、傷をなおすことのないのを知るだけである。一体、この言葉とは一体なんだろうか？　いや言葉によって、自己表出するこの自分は一体なんだろうか？　犯罪と言葉とは同じところに根をはっているが、言葉とは、あまりにも無傷だ。あまりにも軽すぎる。一本の草であることを耐えているように、言葉は、言葉に耐えて、そこに実在することはない。言葉は嘘である…」と書き綴っている。

唐突ではあるが「言葉」「犯罪」を「美術」に置き換えて、日々の生活、マーケットを持たない僕が会社勤めをしながらの僕の美術表現について考えてみる。「芸術」、「美術」が僕にとって、一本の草が一本の草に耐えているように、美術が美術に耐えてそこに実在するのか？　「徒労」（作品制作）？――「躁鬱」――「内実」――「自我」――「クリエイティヴ」――「コミュニケーション」――「一目瞭然」…支離滅裂に、中上健次調に、言葉の使い手たる僕は、内にかかえた純粋な裸むきだしの僕によって撃ち殺されねばならない…と。

冒頭の「日の移ろい」とは、僕の郷里「奄美」の作家、島尾敏夫の日記作品名を勝手に借用させてもらった。ごく些細なノスタルジーと、日付が僕が過ごした中学生の頃に重なって書かれたということで、より強固な空間への糸口が、見えてくるのではないかと考え、取り組んでいる。

重厚、ボリュウム、スケールといった直接的な拡がりのある空間が、僕の体質、作品制作するうえの強さだと考えている。❷あの時は、「こうだ！」（新しい？）と決めつけていたことが、時間と共にまったく「くだらない」（古い？）ことだったり、「つまらない」（古い？）と思っていたことが、のちのち頭から離れず、作品の展開につながったりすることがよくある。

歴史的背景を秩序立てて、西欧絵画の伝統をこと細かく学習したりするのでもなく、状況に対しても肯定するのでもなく、否定するのでもなく、たとえば、モネが安藤広重に、モンドリアンが桂離宮に、バーネット・ニューマンが長谷川等伯にと、強引に古今東西、民俗、風土を超えて、自由に、僕流に調理して？誤読が誤読を呼んで、何か新しい美術、出会いが発見できればと思っている。❸小学生の頃に、校則で「方言を使わないで標準語を話すようにしましょう。都



日の移ろいーIII
1992年　180×95×16cm
木、麻、フラワーメント、アクリル

BIOGRAPHY

1957　鹿児島県生まれ
1981　Bゼミスクール修了

個展
1982　コバヤシ画廊／東京
　　Gアートギャラリー／東京
1985　真木画廊／東京
1987　コバヤシ画廊／東京
1988　コバヤシ画廊／東京
1991　コバヤシ画廊／東京
1992　コバヤシ画廊／東京

グループ展
1980　Bゼミ展'80　　横浜市民ギャラリー／神奈川
1981　Bゼミ展「これからは　これだ！」　　横浜市民ギャラリー／神奈川
　　ハッピーアート！第3回「未明からのメッセージ」展　　村松画廊／東京
1983　「臨界芸術'83 の位相」展　　村松画廊／東京
　　「平 昇・間原咲」2人展　　コバヤシ画廊／東京
　　「陽々昼顔ー模像と幾何学のかたわらに」　　Gアートギャラリー／東京
1984　「同時代性の発話」つくること、つくられたもの、つくられたこと。
　　埼玉県立近代美術館／埼玉
1985　It's Art　　有楽町朝日ギャラリー／東京
1988　絵画からの展開　　所沢西武コミュニティーギャラリー／埼玉
1993　堺ペインターズ（株）「都市環境アートフェア」展　　アルテノヴァ／京都
　　スタジオ・バンクハウス展　　坂戸アトリエ／埼玉

らなくロスが多すぎる。その点僕にとっては、アクリラのもつメディウムは、無駄な時間を取り除き、イメージをストレートに自由に扱えるということで、必須素材である。

会の人たちに遅れをとらないように。」と徹底して標準語を教えられた。しかし今、田舎では、テレビの影響もあって、方言を話せる子供がいなくなった。田舎の文化が滅びると、逆に方言のカリキュラムを組んでいると聞いている。同じように、西洋美術に傾倒した問題と、ダブっているように思われた。決して間違った教育を受けたとは思わないし、日本の文化に対して希薄になったとも思わない。ただ性急に、情報、答えを求め過ぎてきたおかげで、大切な財産さえも見失っているように思う。私は、今改めて、中心、周縁の問題を等価値の目で見ようと思う。

高橋寛治

Takahashi Kanji

「ズレ」を解消する

ある画家は次のように述べている。……「私は、自分の心の眼の中に完璧な作品を持っている、いや持っていると私は思っている。その作品を実現したり生み出したりするということは、別の問題である。」……こうした考え方は古風に感じられます。けれども、私には依然として魅惑的でなにか問題を孕んでいるように思える。「作品に先行するオリジンを再現したものが作品である。」とすれば、制作とは再現であり、再現であれば「ズレ」が存在することになる。そして作品に先行するものについて、具体的に考えることは困難であり、それは作品が存在した後からでなければ想像すること（考え始めること）ができない。再現である「ズレ」はそれを解消する方法を考えなくてはならない。例えば、再現することによってオリジナルを消し去ること、あるいは、再現とオリジナルの距離をなくして、一つに融合させてしまう。そうして次第に、オリジナルを省略した形式が成立するとすれば。実際には、絵画を作りながらよく感じることは、正確に再現するという意識、あるいは、正確に誤差を測定する。あるいは、正確にピントを合わせるというような意識に近いというふうに思います。

絵具に関しては、アクリルと油絵具の違いはあまり意識してません。アクリルの作家ではジョン・ホイランドから影響を受けました。時間があれば再現についてもう少し考えたいと思っています。



1993年　130×90cm
ウールとアクリルの混紡布、アクリル

E N Q Ê T E

❶作品の強さとは、その作者とある一つの時代との幸福な出会いによって可能なのではないでしょうか。

❷絵画中心主義なので、新しい絵画はどう可能なのかというような問題を立てなくてはいけないのでしょうが、今のところ近い過去、二十世紀の初め頃の絵画に対してだんだん関心が強くなっています。

❸ゆっくりと時間をとって、西洋美術史を読みなおすような作業が大切なのではないでしょうか。

B I O G R A P H Y

1948　神奈川県生まれ
1971　美学校卒業

個展
1986　Ｇアートギャラリー／東京
1987　ギャラリーなつか／東京
1988　ギャラリーなつか／東京
1989　ギャラリーなつか／東京
1990　ギャラリーＱ／東京
1991　ギャラリーなつか／東京
1992　ギャラリーＱ／東京
　　ギャラリートモス／東京
1993　J^2 ギャラリー／東京
1994　ウィリアムモリス／東京
　　巷房／東京

グループ展他
1983　セントラル美術館版画大賞展　　セントラル美術館／東京('85)
1984　版画期待の新人作家大賞展　　新宿伊勢丹／東京(～'86)
　　西武美術館版画大賞展　　西武美術館／東京
　　４人展　　Ｇアートギャラリー／東京
1985　３人展　　西銀座ギャラリー／東京
　　リュブリアナ国際版画ビエンナーレ展　　リュブリアナ美術館／ユーゴスラビア
　　カダケス国際版画ミニュチア版画展　　TALLER GALERIA FORT ／スペイン
1986　４人展　　ギャラリー夏彦／東京
1989　２人展　　モリスギャラリー／東京
1990　グループ展　　ギャラリー6 ／東京
1991　２人展　　Zaboan ギャラリー／東京
1992　グループ展　　兜屋画廊／東京
　　グループ展　　ギャラリーＱ＋1 ／東京

武山まどか

Takeyama Madoka

装飾性の復権とこれからの課題

今回レポートを書く直前に、これからの課題について、多くの人から私の作品に対する意見を聞く機会がもてました。公募展で賞をいただけたのがその理由なのですが、意見の多くは技法と素材に対してでした。本来、技法や素材が目につくというのは、こちらの意図が受け手にすんなり伝わらないという場合が多いと思います。その点、私が行っているコラージュという技法は、技法や素材が目についてしまい、これは技術的な問題を含め、どうしても避けられません。しかしその反面、私の行っているコラージュは見る人が作品に入りやすい技法だと思っています。それはただの紙切れからどのようにして作品にしたか、そして、作品の工程が複雑であればある程見えにくく、これはまるで推理小説を推理するようなところにあると思います。

私はいつも、受け手にどう伝わるかという意識のもとに、見せるための作品作りに一生懸命ですが、その中で考え実行してきた技法は耐久性のない素材に普遍性を持たせ、古典的なグレーズ技法と近代におけるコラージュ技法との接点を試みたことにあります。そのためには従来の油性ワニス類ではクリアでなく、そんなときこの問題点を解決できたのがジェルメディウムでした。

私は技法や素材に限界などはないと思っていますが、ただ完成に向かうのではなく、常に自分で楽しんで制作してゆけたら、そして新しい発想で自分の方向性を探りながらやってゆけたらと思っています。

制作することだけでは社会性を持たないと思うことがありますが、発表したり展示したりすることで、それを解消できると信じています。そして、大なり小なりそのことに責任を持たなくてはいけないと思うのです。装飾性の復権というテーマは、初めに書いた公募展のテーマだったのですが、べつに装飾性について考えながら制作していたわけではありません。装飾性というと、あまい感じを受けるかもしれないけれど、私は装飾性だから職人的正確さが必要だと思います。見る側が正確さを期待しているのなら、作家はそれに答えたらいい。私はまだまだ未熟だけれど、その正確さで人を楽しませることができたら、それが一番満足できる状態かもしれないと思います。

今、自分達の毎日の生活と世界の鼓動とはまったく別のような気がする。日々の生活の中で、手や目に触れる物等から、一瞬がすごく長い時間に感じたり、ミクロなものの中に宇宙があるのではないかとか、形としてみられない程大きな物の形が実は点のようなものなのではないかと思ったりします。そして、そんな矛盾した考えのすべてが何か制作に関係があるのではないかという思いにかられたりしてみたりして、後にそれが歴史になってもそんな時代とか時だったんだと自分で認識できるようなものを、せめて私が生きている間は自分で確かめていきたいという思いで作っています。

見せることを意識した中で、個人的であり、しかも人を楽しませることを考えると、装飾性以外に今は自分に当てはまるものが見つからないと思っています。「こうではなくてはいけない」ということは本当はなにもないかもしれませんが、自分が制作していくには都合の良いテーマであることは確かです。

技法や素材に負けないテーマが伝わる作品、それが今後の私の課題であるのだろうと思っています。

BIOGRAPHY

1967　東京都生まれ
1992　創形美術学校版画科卒業

個展
1991　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
1993　電通アドギャラリー／東京
1994　すみだリバーサイドホールギャラリー／東京

グループ展
1990　NONTITLE I　　国立市民ホール／東京
1991　NONTITLE II　　目黒区立美術館区民ギャラリー／東京
　　風の芸術展ービェンナーレまくらざき　　枕崎文化資料センター南溟館／鹿児島('93)
1992　EXIBITHION 4　　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
　　グループ展　　目黒区立美術館区民ギャラリー／東京
　　第 21 回現代日本美術展　　東京都美術館他／東京他
　　第 2 回アートボックスギャラリー展　　麻布美術工芸館／東京
1993　第 1 回目黒雅叙園アートプライズ　　目黒雅叙園美術館／東京
　　「目黒雅叙園アートプライズ」入賞展　　目黒雅叙園美術館／東京

虫翅(予感)
1993年　182×211cm
木、紙、アクリル、ジェルメディウム



Takeyama Madoka

E N Q U Ê T E

❶強さというと、表面に出ていることだけでなく、勢いがある、生命力が溢れるなど、それが伝わってくる作品が強いと思う。外側に向かっての力がある作品、見せる演出するなど、ポジティブな作品は強いと思う。

作品という形にすると、大きさや素材は、なんらかで限定されてしまうと思うけれど、それを超えている作品は強いと思う。

❷たとえば絵画などで、作品の中のことだけを考えて、発表の場である展覧会場などで、ただ作品を並べるだけだったり、その場の空間を考えていないような展示は古いと思う。空間演出まで意識するのが普通だと思う。そうでないから本物を見せる必然性を考えないで、形だけ深く傾倒しなければ意味がないから本物を見る。それをもっとあたりまえにしなければ、ダイレクトメールや、雑誌の紹介だけでどんなものかだいたい解ってしまって、たとえ足を運んでも「やっぱり写真どおりだ。」と思うだけで、つまらない。作品イコール個人がテーマである作品は古いと思う。空間イコール美意識が新しいと思う。

❸様式があっての美術があたりまえだとすると、西洋美術は、その建築や、宗教や、時代背景があっての美術だと思うから、その物の描写や、時間の描写などの必然性を考えないで、形だけ深く傾倒しても意味がないような気がする。物の描写というのは、西洋美術が入って来る来ないに関係なく、昔から日本もたけていたと思うので、今は混乱しているような気がする。

本当に西洋美術に深く傾倒しているのかは解らない。

立川真理子
Tachikawa Mariko

『楽園』

18世紀のヨーロッパの人々にとって、旧約聖書の世界は生々しい歴史的事実であったようです。リンネは、アダムが「堕落」する以前の「エデンの園」にすべての植物があって、すべての植物を集めた植物園を造れば、堕落前の楽園が再現できると考えていたそうです。神の創造物を理解することによって神に近づこうとしたのでしょう。私は特別特定の宗教に属している訳ではありませんが、この〝すべて〟という言葉のもつ奥深い意味に、とてつもない関心を覚えます。すべてを理解する—とは、一体どういうことなのでしょうか？　私は今現在、私が何を理解していないのか、自分でもよくわかりません。本当にそれは神のみぞ知ることなのかもしれません。ただひとつ言えることは、私の身体の何処か、細胞が、血が、それを知っていると叫ぶ瞬間が確かにあるということです。街を歩いている時、気まぐれな風に吹かれて、はっと我にかえることがあります。東京の夜でも、空を見上げて星空が見えた時、嬉しい気持ちになります。道端に咲いている草花に幾何学的な成長の法則が見えた瞬間、未だ見たこともない宇宙が、見えたような気がしました。これは単に、センチメンタルな感情からきているのではなく、細胞が教えてくれているのです。『おかあさん』の胎内にいた頃、あるいは、それ以前の私に戻ることができるのなら、そのすべてを見ることができるのでしょうか？　芸術とは『失われた子供の肉体を少しずつ発見してゆくこと』なのだそうです。〝失われた子供の肉体〟とはすなわち、エデンの園であり、おかあさんの胎内であり、宇宙のことなのでしょう。大人になるにつれ、いつの間にか曖昧になってきてしまいましたが、その〝すべて〟を表現

回帰
1992年　130×130cm
キャンバス、アクリル、和紙、鋸屑、顔料、砂



Tachikawa Mariko

すべくことが、私の作品のテーマであり、今後の課題でもあります。制作するにあたって、アクリル絵具は、そのすべてを表現するのに、私にとって最も適してる画材であると思います。様々な素材のものを混入できるという点や、乾きが早い、という点などは作品を一気に仕上げてしまわないと気が済まない私にとって、とても相性のよい画材であると言えるでしょう。あと、〝水〟を大量に使えるという点も、私の作品のテーマに合っていると思います。植物の実を主なモチーフとしているのですが、たくさんの水を使用することによって、その植物たちが、私を通して新たによみがえるような、そんな気持ちになります。水はそれ自身、いろいろなことを教えてくれます。これからの自分の方向性というのは、まだ自分で決めたいとは思いません。私の身体のどこかで記憶していること、その記憶の糸を少しずつたどることによって、もし何か見えてくるものがあるとすれば、それが真実なのでしょう。

ENQUÊTE

❶作品とは、目に見える部分（色、形など）だけから成り立っているのではなく目にみえないモノが作品の中に存在して初めて成立するものであると考えます。目に見えないモノとは、例えば肉体にたいしていうエーテル、あるいは東洋医学でいう〝気〟のようなものにあてはめられると思います。作品の強さというのは、如何に目に見えない部分を強く感じることができるかどうかということで、作家がそれをどれだけ認識しているかどうかにかかっていると思います。

❷美術に限らず、新しいものという考え方自体ナンセンスであると思います。人間のおこなっていることは、太古の昔から、何十億年前の記憶をたどって反復運動をしているだけに過ぎないのですからオリジナリティという言葉は、人間のエゴから生まれた言葉であると思います。

❸現代の日本美術は、非常に主体性のない混沌とした傾向にあると思います。一概に、西洋に傾倒しすぎたせいであるとは思いませんが、日本の中の美術というものについて見つめ直さなければならない時期にきていると感じます。そしてそれは同時に各々が、自分自身に問い直してみる必要があるということです。

BIOGRAPHY

1964　東京都生まれ
1986　日本大学芸術学部美術学科卒業
1989　美学校芸術科学実験工房卒業

個展
1990　ギャラリーオカベ／東京
1991　GALLERY +1 ／東京
1992　GALLERY Q +1 ／東京
1993　西瓜糖／東京
1994　GALLERY Q ／東京

グループ展
1991　メビウスの卵展　　O美術館／東京（〜'93）
1993　こどもみらいアートフォーラム「未来のかたち」　横浜市民ギャラリー／神奈川

辻 晴子
Tsuji Haruko
素材と表現

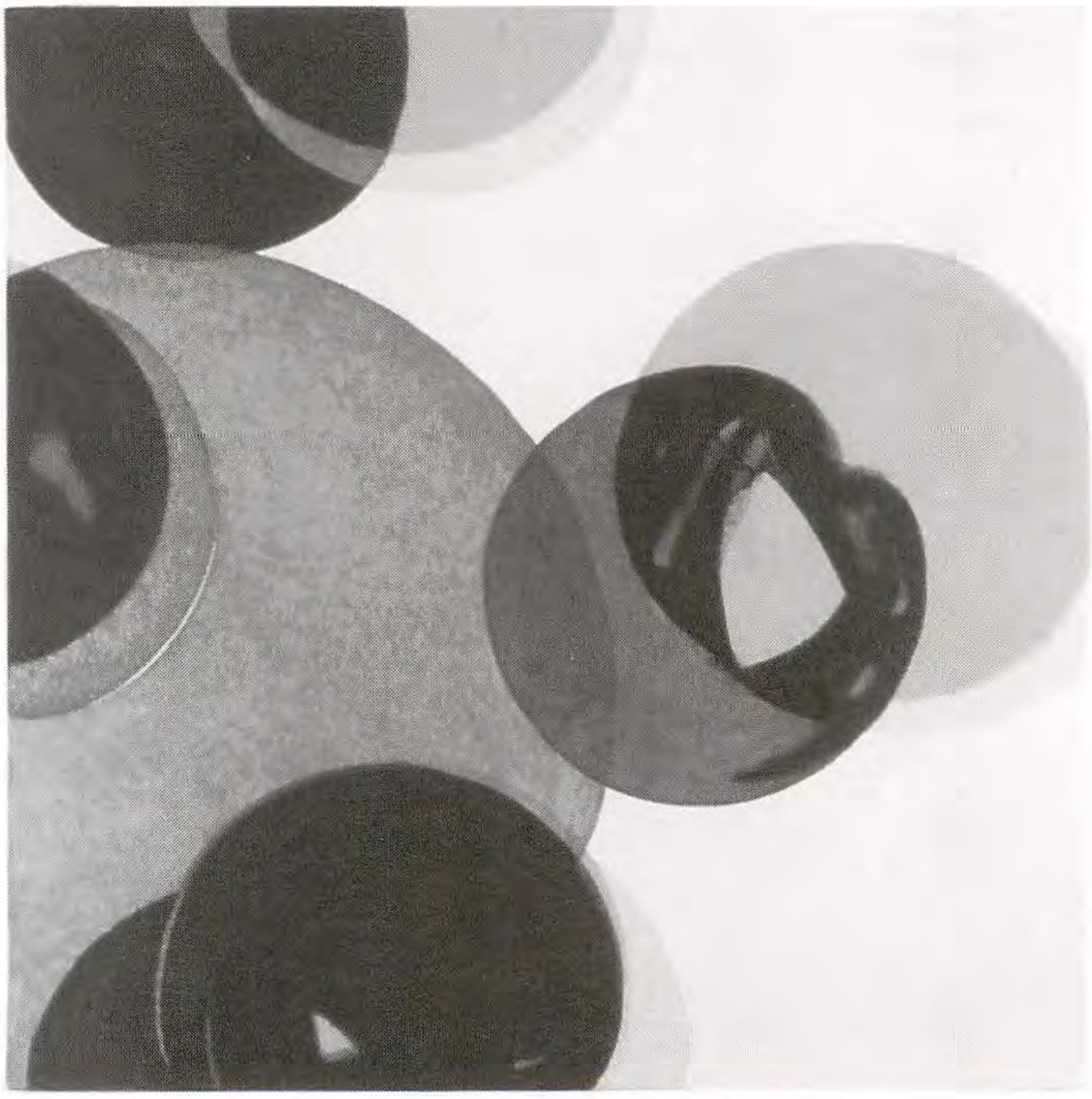
私が、表現の手段として最初に手にしていたのは油絵具だった。この素材のもつ奥の深さや発色の良さ、透明感に魅了されていたので、表現のために使うというより、素材が引き出してくれるものを待つように制作していた感もあった。

その後、自分の視点が少しずつそれまでと別の表現へとずれていくのを感じ始めた。そうなると、途端に便利であった筈の油絵具も窮屈に思えてきて、使う根拠さえ、危うくなってしまった。そして動き始めた表現の軸に見合う素材のコンビネーションを探すべく、試行錯誤したのち、紙を支持体にしての制作に入ってからアクリルを使うようになった。

キャンバスやパネルといったものは、それだけで作品としての位置を無条件で観る人に提供しうるものとして、長いこと使われてきている。そこからひとまず離れて、素材の質や厚みを極力排除でき、壁面に密着させることのできる紙の上での仕事の中で、何ができるか、ということと、自分の中で、何が知らないうちに築き上げられたモラルのようなものも壊してしまおうということを考えながら進めてきた。

制作過程としては、紙（主に撮影用の大型バックグラウンドペーパーを使用）を水張りした上に、アクリルとパステルを使って仕上げていく。といった単純なもの。アクリルでの仕事は、ほぼ完成時の形体を創る仕事であると共に、パステルをのせるための下地（紙が、パステルないのでそのままではうまくのっ

Untitled No. SQ-01
1993年　65×65cm
アクリルキャンバス、油絵具



Tsuji Haruko

てくれないので）でもある。アクリルを使って気になった点は、かなり被膜がビニール質になるので、水加減を調節しないとパステルを受けつけないものになってしまうこと。ただ、発色の点では他社に比べかなり充実していたと思う。

素材というのは、扱い慣れてくると途端に新鮮さを失ってしまうようなところがあるように思える。使うでもなく、使われるでもない状態の時、作品も生き生きしているのではないかと思うのです。今になって、また支持体をキャンバスに替えて同じ仕事を試みていますが、それは意識やコンセプトを逆戻りさせているのではなく、次の仕事のための新しい素材として使ってみているのです。当たり前にある画材を含めて、作品を支えてくれる素材はたくさんあるだろうけれども、それ自体が進化していくものではないから、その時々に自分が手にしたもの―それが新しいものでも、そうでなくても―そこから自分なりの新しさを見つけて自分の表現につなげていけたらと思って制作している。

ENQUÊTE

❶ある種の存在感。
❷すぐに古いと言われてしまうもの。
❸――。

BIOGRAPHY

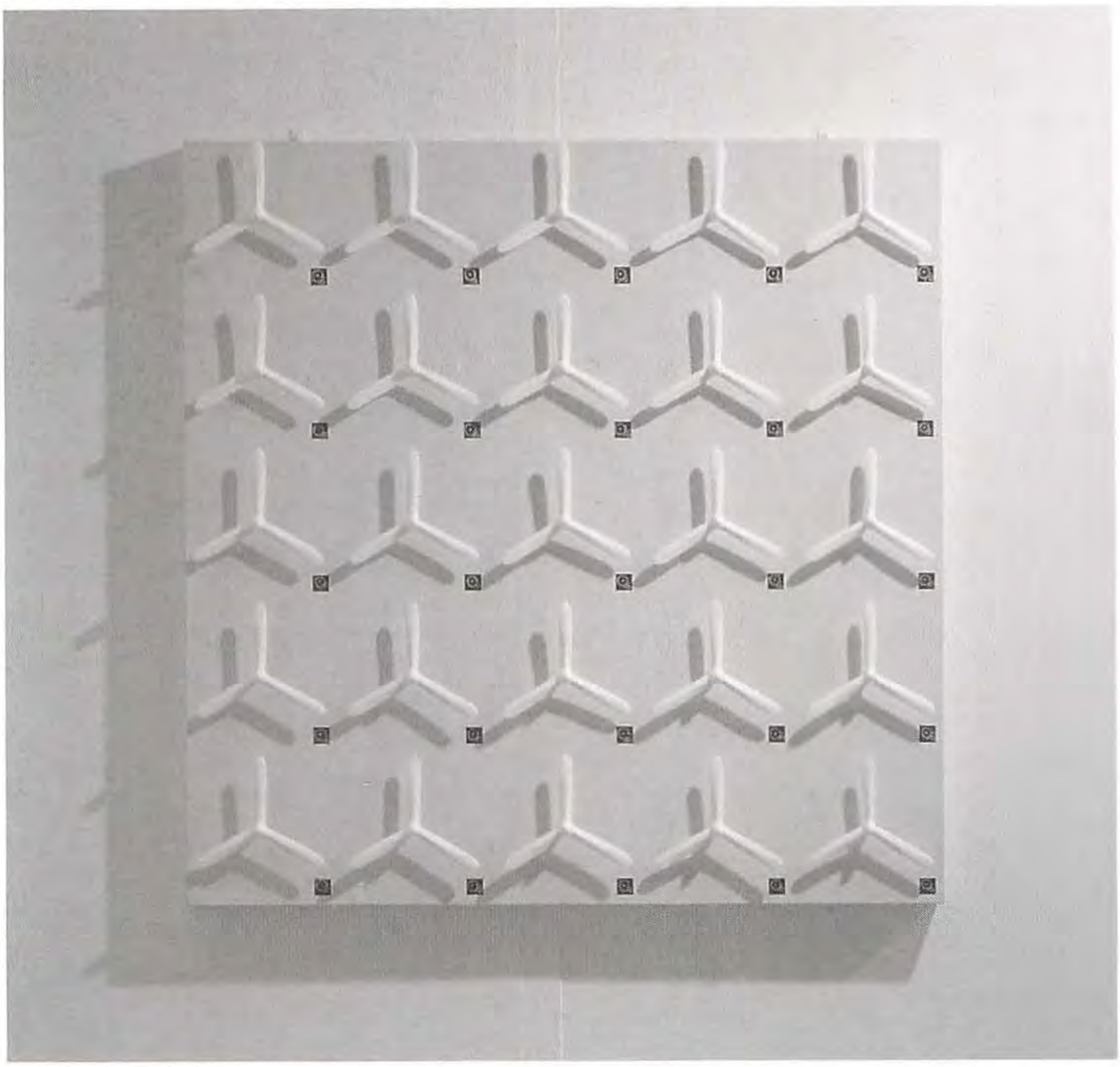
1964　神奈川県生まれ
1992　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1994　「辻晴子展」　ギャラリーアリエス／東京(銀座)にて 6 月 6 日～6 月 11 日まで

グループ展
1988　Art Session '88　上田市中央公民館ギャラリー／長野
1989　Suitable Location 展　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
　　第 25 回神奈川県美術展　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1991　Abstract Works　展　代々木アートギャラリー／東京
　　レ・セ展　フジヰ画廊モダーン／東京
　　第 3 回日仏会館ポスター原画コンクール展　Bunkamura Gallery ／東京
1992　TAMA VIVANT'92　渋谷西武シードホール／東京
1993　第 4 回リキテックス・ビエンナーレ　渋谷西武Bフォーラム／東京
　　La TAMA '93　東京セントラルアネックス／東京
　　C.A.T 展　Gallery Iseyoshi／東京

土屋純一
Tsuchiya Junichi
クローン・マテリアル

風ーone by one
1992年　90×90×8cm
木、ポリウレタン、アクリル、ビニール、フィルム



一本のチューブを使いきり、新たなチューブを手に取る。そんな何気ない行為を時々不思議に感じることがある。僕たちが使っている絵具はとても便利な代物で、個人ではとうてい不可能な耐久テストなど数々の実験の末に品質をメーカーが保証し、半永久的に同じ物を供給し続けてくれる。しかし、それだけ同じ材料が多くの人々の手元にもあるわけで絵具に限らず、どこにいても同じ物が手に入ることは、他の生活手段と同様である。つまり言い換えれば、シャツやズボンを買うのと同じように店で気に入ったものを手に入れ、自分風に着こなしてゆくわけだ。しかし、ちょっとした着こなしで、その人の個性を表現することはできても、そのバリエーションには限りがある。同じシャツの着こなしを変えただけでは全く別のものにはなりはしないのだ。街中で同じ服を着た人に出会ってしまった時の複雑な気持ちは、まるで自分の幽霊を見た時のように「ゾッ」としてしまうが、それと同じことが絵具の世界でも起こり得るのだ。目の前の鏡に映った自分の姿が全く違う別人ではないかという疑念の気持ち：　そんな感情がアクリラにも隠されている。

そもそも僕たちの生産活動には始まり

と終わりが欠けている。食べ物もスーパーで手に入るし、ゴミは決められた日に指定された場所に出しておけばよい。それと同じように絵具は画材店で入手する。キャベツをどうやってつくるかなど気に留めないように、絵具以前のことなど全く興味がないのである。絵画が絵具以後から始まった僕たちが仮に思う所があってつくる側に転じたとしても、ジュースを飲むためにわざわざ缶ジュースをつくってしまうように滑稽だったりする。その失われた世界を体験のない知識だけの引用で補えるとは思えない。キャベツといわれても千切りキャベツしか頭に浮かばなくなってしまった重症者には「絵具」が一体何なのかなどどうでもよいことで、自分と直接関わりのない先の世界のことを気にかけるなど無理なのである。林檎も絵具も魔法によって突然店頭に現れる。ゴミになった後も魔法で路上から消える。そんな途中だけを掻い摘んだような生産過程が僕たちの生活の全てなのである。

あらゆるものが「作られる」ものへと変化する中でその過程は未知の世界へ放り出されてしまったが、その分生活手段は道具的になり便利になった。「色」を使うことともますます手軽に便利になってゆくに違いない。しかし「つくる」という行為より知識のみの引用で仮想の制作を楽しむ面が多くなり、結果としてあらゆるスタイルや知的構造は似てしまうだろう。僕たちは便利さと引き換えに、知らないところで自分達のクローンをいくつもつくりだされることになってしまうのだ。

アクリラは僕を「同じ皮膚を持つ自分」に会わせようとするところか「全く同じ自分」に会っているのかも知れない。僕らが住む街に違和感なく溶け込んでゆくアクリラ。クローン・マテリアルはまた、都市にリアルなマテリアルでもあるのだ。

E N Q U Ê T E

❶ラーメンを食べたい！次は焼き肉を食べたい。焼き肉といえばビール、お酒の後にはお茶漬け。ひとごこちついたら今度はケーキとコーヒー。北海道では一度ラーメンを食べたい。イタリアではパスタ、カプチーノを、でもたまには寿司も食べたい。どんぶり一杯のウニご飯も食べたいけど毎日はちょっと。猿の脳味噌、あれはやだな。うまいのかな。すこし気になる。……量や素材や見かけも大切ですが、結局は食欲ではないでしょうか。しかし僕らは飢えに瀕している人々と違って、生きるためだけに食べているわけでもないから、つい好き嫌いを言ったり、何を食べるかといった表面的なことばかりが優先されてしまうようです。

❷「新しい」といわれてもピンとこなくて申し訳ないのですが、少し前に流行ったジュリアナナントカといったあのピロピロ、ばうばうしたやつもTバックだの0バックだのと騒がれました。話がまったく違うようですが、一昔前の額縁ショーだってステキな所がいっぱいありました。結局、何でもありで全身に豆電球をつけたり、ロケットを背負って空を飛んだり、あの手この手でいろんなことをしてみても実際の中身はあまり変わってないし、また変わりようがないようです。でも豆電球かロケットのおかげかどうかは分かりませんが確かに昔に比べて足は長くなりましたね。そんなものではないでしょうか、新しいということは。

❸最近はヨウガカという言葉もめっきり聞かれなくなりました。ニホンガカは今ではニホンカモシカ並に珍重されています。流行と慣れは恐ろしいもので、どこかの国では我国のおかげで、昔からの水田をほったらかしでナタデココをつくっているそうです。今頃、ナンテコッタ！などと慌ててみても後戻りはできないのであります。過疎で悩んでいた我国の農村は、今では片言ながら日本語を話す働き者の若い衆のおかげで大助かり。今では村の誰もが朝はパンとコーヒー、夜はステーキにワインの晩酌が日課となり、米はタイマイ、便所は当然座るやつで、長い稲作で腰を悪くしたお年寄りには何よりのものとなっています。

B I O G R A P H Y

1960　岡山県生まれ
1992　東京芸術大学大学院後期博士課程修了

個展
1989　JBC ギャラリー／東京
1990　なびす画廊／東京
1992　東京芸術大学陳列館／東京
　　なびす画廊／東京
1993　なびす画廊／東京

グループ展他
1982　GROUND PROJECT　　東京造形大学／東京
1983　あ熱帯高気圧　　新宿文化センター／東京
1984　スバル満時そば八合　　パレルゴンII／東京
1989　日仏会館ポスター原画コンクール展　　有楽町アートフォーラム／東京
1990　三人展　　東京芸術大学／東京
1993　KARUIZAWA DRAWING BIENNALE 1993　　軽井沢脇田美術館／長野
　　3rd. JAPAN ART SCHOLORSHIP マケット展　　青山スパイラルガーデン／東京

中津川浩章

Nakatsugawa Hiroaki

—未知の声　未知の形態—

小学生の時くらいからか、頭の中でザワザワとなにやら自分自身を追いたてるような声のようなものがしていた。なるべく振り向かぬようにしてきたが、不意にその声はやってきて頭のなかを駆けめぐり、何かを語り続けるのだが何を語っているのかわからない。追いたてられるような強迫感と、そこに佇ませる気をおこさせないような空虚感の両義性、漠然としているのだがはっきりとした生理だった。

何年もたち、語りかけてくるようなザワザワしたものが何なのかはっきりしたいと望み、解明、探究の場として絵画を選択したことはまったくの偶然だった。つまり、私にとって絵画とは、私自身でありながら私自身でないものの声を聞き取り、それをはっきりさせるための方法なのだ。

一枚の作品を描いていて画面に集中しているときほど、過去の様々な出来事をつぎつぎと懐い出す。たぶん生じてくる線・色彩・物質感などに刺激を受け、誘いだされるのではなかろうか。それは物心ついてからのまったく忘れていた記憶であったり、小学生くらいのことや高校時代の出来事だったりする。それらをひとつひとつ確かめながら、おかしなことだが、時に怒り心頭し叫びたくなったり、なにやらとても恥ずかしくどこかへ身を隠したくなったりする。こうした自分自身のさまざまな感情をもて余しながら一枚の画面に入ってゆき画面が遠くに見えてくる。そして一枚の絵画を描きながら、なかに自伝を埋め込んでゆくようなものかもしれない。そして記憶・感情がもつれあい消えかかるころ不意に、あるわけのわからない怒りにも似た感情におそわれることがある。

それはあのザワザワした声の予兆ともいうべきもので、それがやってくると私は急に強くなった気がして、絵画に従属するのではなく絵画という空間を所有できると確信してしまう。すると画面は自分自身の手を離れたようにできあがっていく。線は生き生きと表情を持ち、線がリズムを、形態を生み始め、形態は感情を持ち始める。この形態こそがあのザワザワした声のようだと私のどこかで呼応するのが分かる。この形態をうまく掬いあげなくてはいけない。感情が高揚し、手を動かしていく。

うまくいったのかどうかも分からないうちにふと気がつくと、画面は私から離れはじめ、感情も徐々に醒めてゆく。時間がたつとあれほど高揚したのはどこへ



青の体験 6
1993年　162×130cm
綿布、アクリル、グロスメディウム、ジェッソ

ENQUÊTE

❶作品をつくる時の強い感情や切迫感が、作者を誰も行ったことのない地点まで押しやり、作者の意図が消え、作品だけが浮かびあがってくるような作品。つくりだしたものが作者の意図を超え、時に裏切って、この世界に生まれた作品。それらは作者にも、見る側にも、ある「わからなさ」を提示している。その不安・不条理・不満・不可解が私達の視覚を超えて、私達に内在する未知の感情に届く時、この「わからなさ」そのものが作品の強さなのだと考えています。その強さをもった作品は長時間見続けていても飽きることがありません。

❷たとえそれが過去の作品であっても、私に新たな感動を与えてくれる作品が私自身にとって新しい美術です。自分自身に則していえば、制作の中で、日々小さな発見があって、進歩があり、きのうはわからなかったことが少しだけわかり、できなかったことが少しずつできるようになったと感じる時、今日の新たな発見は私にとって新しい美術であるわけです。新しい美術を見たいために日々制作しているといってもいいでしょう。

❸美術に限らず、西欧的な思考を取り入れてきた現実の中で、私達は生活しているのですから、美術もそれに則したものになるのは当然のことと考えます。これからは、地域に立脚した〝西洋・東洋〟といった2元論的なものの見方はすでに崩れてしまっている以上、より個人に立脚した現代の表現を、個人が獲得してゆかねばならないのです。本質的にこの問題は明治時代から存在し、過去においても個人個人が生きてゆくことで解答を与えてきました。私達もまた、問われている存在です。

BIOGRAPHY

1958　静岡県生まれ
1978　武蔵野美術短期大学デザイン科卒業
1982　和光大学人文学部芸術学科卒業

個展
1985　Gアートギャラリー／東京
1988　アートノルネ／静岡
1991　ルナミ画廊／東京
1992　平野美術館／静岡
　　ギャラリィK／東京
　　不二画廊／大阪
1993　ギャラリー219 ／東京
　　不二画廊／大阪
1994　ギャラリィK／東京

仲山計介
Nakayama Keisuke

便利な絵具

堅牢、軽便、且つ安価な絵具というものはアマチュアにとっては重宝な物であるだろう。しかし、プロフェッショナルにとって、それははたして歓迎すべきことなのだろうか、疑問である。

芸術が現実を空想（想念）の力で変革していこうとするものならば、その空想はよりリアルな表現を伴った時に説得力を増す。リアルな表現とは網膜上の映像の問題では勿論なく、意識の問題である。軽便に使用できる絵具がはたして問題を追求していくのにプラスとして働くのであろうか。制作を進めてゆく上での障害や、あまたの出来事を乗り越えて克服していく中から、深い思索や卓越した技術が生まれてくる。

アクリラの歴史の新しさを表現の新しさと思い込んではいないか。油絵具や日本画材にはない（軽便さ）を（軽さ）と錯覚し、既製の画材の表現の（重さ）から解放されたように思っているふしはありえはしないか…。

材質上、いろいろと不自由で制約が多い日本画に四半世紀関わり、ホルベインがアクリラを発売する以前からアクリルポリマーエマルションを日本画の定着剤として使用していった最初の一人であると自負している者として、画材と表現の問題を自問し続けています。

蜻蛉島屏風
1993年　168×696cm×2点
麻紙、岩絵具、金箔、銀箔、アクリル、アクリルガッシュ、
カラージェッソ、顔料、ジェルメディウム、膠



ENQUÊTE

❶何を表現しようとしているのか意図が明確なもの。

❷未見の世界を拓き、現実を空想の力で改革しようとする意図が明確なもの。

❸社会現象の中から、美術だけが隔絶して在るのではない。それ故、無国籍化は避けられない。しかし、文化、伝統は気候、風土によって長い時間をかけて培養されてきたものであるから、今日の作品群が西洋美術に傾倒しているように見えるかもしれないが、千年後に見れば、間違いなく日本的な作品であるだろう。だが、平安時代の叙情性と今日の叙情性が違うように、千年後の日本的作品が今日の日本的作品とは違うことは確かである。

BIOGRAPHY

1948　静岡県生まれ
1976　多摩美術大学大学院絵画専修科修了

個展
1979　浜松西武百貨店／静岡
1986　画廊　隠／愛知
1989　画廊　宮坂／東京
1992　プレスセンタービル／静岡
　　浜松西武百貨店／静岡
　　立山画廊／富山
　　古心堂画廊／東京
1993　俵屋画廊／京都

グループ展他
1971　第10回現代日本美術展　東京都美術館他／東京他('76.'77)
1973　第37回新制作協会展　東京都美術館他／東京他
1974　第1回創画会展　東京都美術館他／東京他(～'94)
　　J 45展　夢土画廊／東京
　　新制作協会「春季展」　日本橋高島屋／東京
1975　第1回創画会「春季展」　日本橋高島屋／東京(～'94)
1977　サボ展　ギャラリーセンタービル他／東京(～'79)
　　有明展　ギャラリー八重洲他／東京他
1978　第12回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）　東京都美術館他／東京他
　　第4回日仏現代美術展　東京都美術館他／東京他、グランパレ美術／フランス('79)
1979　野武士展　ギャラリー八重洲他／東京他(～'81)
1980　第2回日本画大賞展　東京セントラル美術館他／東京('82.'84)
1981　第6回今日の日本画展　山種美術館他／東京他('83.'85.'93)
　　現代日本画二人展　俵屋画廊／京都
　　四不像展　紀伊国屋他／東京('83.'85)
1984　第1回横の会展「日本画　この新しきなかま達」　セゾン美術館他／東京他(～'93)
　　現代日本画の展望展　西武アートフォーラム／東京
1986　練馬区立美術館開館記念企画展　練馬区立美術館／東京
1987　游創会展　有楽町西武アートフォーラム／東京
1988　日本画と現代展　福島県立美術館企画／福島
　　練馬の美術'88　練馬区立美術館企画／東京
　　法隆寺「散華」制作・法隆寺秘宝展　日本橋高島屋他／東京他
1990　第1回両洋の目・現代の絵画展　日本橋三越他／東京他('91.'94)
　　日本画20人展　西武百貨店他／東京他
　　日本画「現代の視角－その模索と実験－」　新潟市美術館企画／新潟
1992　銀翔会展　銀座三越／東京
　　いろ　いろ　いろ展　新潟市美術館企画／新潟
1993　日常をこえて展　新潟市美術館企画／新潟('94)



長久保健二
Nagakubo Kenji
現況について

五年程前、電車の中で対面に座る男を見ていた。モノと人間の間をうつろうその男の映像に、私は自己を投入することを試みた。しかし、投入されるべき自己とは何か。自己はいろいろさまよった後、私の舌の上面と硬口蓋の接面に貼りついているようだった。その男に投入してみた。おぞましい感触が残った、それ以来舌が私にまとわりつくようになった。

いわゆるモノトーンの平面作品を作っていた。舌の登場以来、平面はいじくりまわされ、同一平面が〈触り〉〈触られる〉ことの操作が行われた。しかし、いじくられた平面は平面であることを止めてしまったし、ましてや、自己意識の焦点としての舌のイメージはみじんも現れてはこなかった。

アクリラがきた。バーントアンバーのチューブを見たら、なつかしくなり模写などを始めてしまう。夏の夜、ジャコメッティの《座る女》をなぞる。次の日見ると、女の像は身体を残してかき消されていた。まさにアルベルトやっていたように。

そんなこんなで半年が過ぎた。

舌に対する感触は、あいかわらず弱まることがなかった。気を取り直し、コンセプト云々は止め、舌そのものを作ることから始めることにする。鏡に向かって舌を出しながら粘土をいじり、一～二本の舌を作ることを日課にした。棚に舌を並べる。

並べられた舌の中から気に入ったものを焼成し、ブラックジェッソを塗る。ブラックジェッソは水で薄めると白い溶剤が浮き出しやすく、乾燥後どうしてもムラになる。乾燥途中に刷毛でならせばよいが、込み入った面のようにジェッソがたまってしまう部分はなかなか面倒である。そこで薄めたジェッソをバケツに入れ、浮いてきた溶剤の白い層を、風呂のアカすくいの要領でとりのぞいた（こうゆう単純な作業が私は好きだ）。このことにより、ジェッソの固着力は低下したが、粘土はやわらかく粉っぽい被膜に包まれた。

舌のもたらす感触、もしくは舌の存在。

それにしがみつき、そしてそれがイメージとして目の前に現れるのを待っている。当分、現在の作業を続けていくしかない。

ENQUÊTE

❶人をひきつける才能を与えられた極く少数の者がなすものの全てと考えます。それは霊的なレベルのもの、少なくとも人格的レベルのものであって、意識的にだそうとしても軽薄になるだけの如何ともしがたいものではないでしょうか。

❷「美術」としてもくくられるものが、あまりに広くなってしまっているので、それらを視野に入れて「新しい」美術を考えていこうという気分は湧いてきません。私は、自分にしっくりくるものにしがみついて、それを良心的に表現できる方法を探しているだけです。しかし、それはロマンティックな表現主義的自己満足と隣り合わせですし、純度の高い「私」というもの自体が曖昧です。どこまで良心的にできるのでしょうか。

❸この質問は、ちょっとグローバルすぎて、答えに窮してしまいます。

一つ言えることは、「深く傾倒した」という表現に一種の否定的響きを感じてしまった私に、やはり西洋への劣等感が根強くあるなあ、ということ。

もう一つ。この三つの質問、そして前半の作文を通して、言葉で自分を説明しようとしていること自体、私は「西洋に深く傾倒」しているように思います。

BIOGRAPHY

1958　東京都生まれ
1982　東京学芸大学大学院美術教育課程修了

個展
1987　GALLERY ＋ 1 ／東京
1988　GALLERY ＋ 1 ／東京
1989　ホテルニュルンベルガーの中庭／ドイツ
　　GALLERY ＋ 1 ／東京
　　村松画廊／東京
1990　GALLERY Q／東京
1992　GALLERY ＋ 1 ／東京

グループ展他
1986　モダンアート展　　東京都美術館／東京(～'88)
1987　沼津アンデパンダン展　　沼津市民文化センター／静岡
1988　日本国際美術展　　東京都美術館／東京他

tongue #94
1993年　13×11×25cm
陶土、ブラックジェッソ



西田孝広

Nishida Takahiro

美術の意味を語るということ

現代の美術家は言葉を通して語ることを要求されている。その大きな理由は、現代美術というものが今なお―あるいは現在進行形の芸術であるからこそ―多くの人々にとって難解な捕らえどころのない存在であり、その結果自己正当化のための理論武装を余儀なくされているという実情にある。旧来の美術の枠に収まりきらない表現活動の自由を容認された代償として、言論による自作品の擁護という新たな十字架を背負わされたわけだ。もちろんアーティストがアートについて語り始めたのは何も最近の話ではないが、美術において作品制作の背後にある思想や哲学が、作品自体のクオリティや視覚上のインパクトに比べてこれほど重視されてきたのは、やはりポストモダン時代の今日的な現象だといえるだろう。

私自身は、自らの創作活動や作品について語ることに対しては、常に二律背反的な葛藤に悩まされる。基本的には、私にとって美術とは他の〝何〟である以前に視覚の芸術であり、したがって作品自体のもつ鑑賞者に対する視覚的影響力とでも言うべきものが最も重要となる。これは私が概念に執着するポストモダニストやコンセプチュアル・アーティストではなく、形式に魅せられるモダニストの文脈上にある作品を制作していることと無関係ではないだろう。

作品における形式的（フォーマル）な要素やその意図された、あるいは潜在的な視覚的効果について語ることにやぶさかではないが、それらがどのような思想的、社会的あるいは政治的な意味をもつかといったことを論じるつもりはない。少なくとも現時点の私個人にとって美術は、思想の例証や社会批判、あるいは政治的アクティビズムの手段ではなく、それ自体が目的となり得るものだからだ。ここでまた、自己弁護が必要だろうか。私はそうは思わない。過激なまでに個人的な感情生活に根ざした作品が、非常に普遍的な価値をもち得ることは、既に歴史が証明しているのだから。

ただし、私は創作活動の中に逃避しなければ生きていけないような苦悩や狂気にさいなまれているわけでも、偏執狂的な妄執に駆られているわけでもない。現在という時代を冷徹に分析し、独自の思想を展開しようとする哲学者的あるいは批評家的なアーティストでもない。私の生活体験や感情、思想が何らかの形で創作活動に結びつき、影響していることは疑いないが、具体的な作品制作に先立って表現されるべき特定の感情や思想が明確な形をとることはむしろ稀である。なんとも心もとない話だと思われるかもしれない。しかし、混沌として多元的な感情や意識の表層にはのぼってこない心の動きを、言語化・意識化して狭く限定することはなく、そのまま表現できることこそ抽象芸術の素晴らしさの一つではなかったか。

もっとも、いわゆる自己表現は私の創作活動の一部ではあっても究極的な目的ではあり得ない。芸術家には自分を晒けだす自由のみならず、自分の好きな役柄を選び演じる自由も与えられているのだから。しかも創作の過程においては、意識的な選択のみならず、偶然や無意識的な決断が常に介在し得るのである。したがって、私が自作品の意味を解釈し得るとすれば、それは制作者としてよりもむしろ一鑑賞者としてであり、その意味では他の鑑賞者よりも〝正しい〟解釈ができるという保証は全くない。唯一確かなことは、私にとって創作への欲望は表現されるべき意味以前に存在するということであり、それが存在し続ける限り私は絵を描き続けるだろう。



Construction of Deconstruction
1993年　45×35cm
キャンバス、紙、アクリル、油絵具

BIOGRAPHY

1965　福岡県生まれ
1991　ニューヨーク市立大学プルックリン・カレッジ美術学部絵画科修士課程修了

個展
1993「セレクション・フロム“Wheels”シリーズ」　ベイ・シティ・コーヒー・ロースティング・カンパニー／カリフォルニア
1994「新作展」　ベイ・シティ・コーヒー・ロースティング・カンパニー／カリフォルニア

グループ展他
1987　ウエストフロリダ大学学生選抜美術展　ウエストフロリダ大学／フロリダ
1991　プルックリン・カレッジ MFA 展　ウエストベスギャラリー／ニューヨーク
第 5 回全米公募美術展　ノースイーストミズーリ大学／ミズーリ
国際ネットワーキング・カルチャー展　テキサス大学ダラス校／テキサス
版画'93 “Le Voyage”　Galerie Galerie ／カリフォルニア
コースタル・アーツ・リーグ第 9 回公募美術展　ギャラリー92 ウエスト／カリフォルニア
オプ・アンド・キネティック・アート展「動きと変化を求めて」　モデスト・ジュニア・カレッジ／カリフォルニア

Nishida Takahiro

E N Q U Ê T E

❶ここで「作品の強さ」という言葉で表されているのは、言い換えれば「作品のクォリティー」とか「作品の美術的な（金銭的ではなく）価値」といったことだと思いますが、今の私には非常に曖昧な答えしかできません。私個人にとって重要なのは、その作品が私にどのような視覚的効果を持ち、それによって私にどのような感情的・知的反応を起こさせるかということです。作品をその独自性、時代性、…という風に項目別に評価するわけではありませんし、非常に直感的な反応です。もちろん評論でも頼まれて、ある程度客観的な評価を求められる場合はまた少し分析的になりますが、どこに作品の強さの基準を置くかはほとんど哲学の問題になると思います。

❷「美術」という言葉に、装飾性を超えた独自性や創造性を求める以上、美術において「新しさ」は無視できない要素となる。特に美術史上のターニング・ポイントを示唆するような作品における「新しさ」とは、それ以前の美術を縛っていたルールを無効にしてしまう新しさであり、また同時に、それ以後の作品を縛らずにはおかない影響力を持った新しさである。ただし、「新しさ」はそれのみで美術における価値となるべきではないと私は思う。新しい美術はそれが未発見の美や価値を創造し得て初めて評価されるべきであり、ルール破り自体を目的とした興味本位の新しさはむしろ徒らに混乱を招くだけのような気がする。

❸この期におよんで、日本美術を西洋美術と対立する排他的存在だと規定することと自体が問題だと思う。我々が西洋文化の特質と考えているものの多くは、むしろ近代文化の特質であり、それらを単なる異国の伝統として拒否することは、自ら足枷をはめ、前進を拒むことに他ならない。

西洋美術は、非西洋の美術や美術以外の分野を貪欲に取り込みながら自らを改革し続け、今日に至っている。日本美術をこの対極に位置づけ、過去のある時点に完成されたまま変化しない静的な存在だと考えるのは大きな誤りである。創造性をもたぬ美術に何を期待できようか。

野田美奈子

Noda Minako

作品から自由に感じて下さい

昔私は、ジャンルはなんでもよかったが、とにかく歌手になりたかった。その理由は、コンサートの間だけでも会場に来た人々に、感動・楽しさ・喜び・幸せなどなどを与えられるからだ。しかも、ちっぽけな一人の存在が、多くの面で多大な影響力を持っているのだ。幼心になんてすばらしいのだろうと思った。どんなコンサートを観ても、その人の存在が人々を幸せにし、また、大きな影響力を持っているということが、気になってしようがなかった。

しかし、あいにく私は人前で歌うことが好きではなく、さほど歌はうまくなかった。まだ、歌がうまくないのはともかく、歌うのが好きでないのが最大の問題となった。そこで、どうすれば思いを達成できるだろうと、いろいろまわり道したあげく、幼いころから好きだった描く、何か創るという表現方法にたどりついたのだ。

人に大きな感動や、人生を変えてしまうほどの影響力はなくても、少しだけでも、楽しくさせたり、元気がでたり、考えさせられたりするような作品を作れればと考えている。ほんの少しの幸せの要素のために、また再び私の作品を観たくなってくれたらとても嬉しい。

もちろん、私のコンセプトである紙のムダ使い、使い捨て現象の社会に今もなお進みつつある森林破壊について人々はもう少し考え、取るべき行動があるのではないか！　という訴えに、影響される人が増えることも願っている。

しかし、作品に興味がない場合、幸せの要素となるものも、影響力も、まったく失われてしまう。ましてや、コンセプトなんて問題外である。そう考えると、本当にコンセプトを訴えたいのなら、作



まわってるNo. 1
1993年　79×52×1cm
紙、黒ケント、アクリル、発泡スチロール
(シルクスクリーン、マーブリング、コラージュ)

Noda Minako

品が人の心を引くものでなくてはならないと思う。いくら良いコンセプトの上にも、作品が心引くものでなければ伝えることは決してできない。だから私は、人々に森林破壊について考えてもらうためにもパワーを放出し、人に影響を与える作品を作りつづけたい。

最後に私は文章を書くのが苦手。それは読んでいてわかると思う。だからこの文章を読まれる方は、文章よりも作品を見て下さい。そして、難しく観すぎて迷ったりせず、自分の中で一番ここちのいい観かたで、作品から自由に何でもいい、感じてください。

ENQUÊTE

❶私が思う作品の強さとは、当たり前かもしれないがパワーをたえず放出させていて、エネルギーを観る側に与えられること。

❷他人(ひと)のやっていないこと(新しい発想)が、新しい美術ではないかという言葉をよく耳にするが、私は他人(ひと)がやっていないことをすれば良い作品になるとは限らないと思う。だから美術には、古い、新しいが確かにあるけれど私はそういったことはあまり考えたくない。気にしていないといったら嘘になるが、新しいことにこだわるよりも良い作品を作れるように努力したい。

いつの時代も良い作品は、古い、新しいなどということを感じさせないのだから。

❸ただ西洋美術といわれても、私にはどういったことが西洋美術なのか大まかすぎてわからない。もし、この西洋美術がものを描く上での技術的な部分をさしているのならば、美術学校の入試にはよくない影響を与えている。

BIOGRAPHY

1970　広島県生まれ
1993　名古屋芸術大学美術学部絵画科版画コース研究生修了

個展
1993　ラヴコレクションF1ギャラリー／愛知

グループ展他
1990　名古屋芸術大学有志展　　ギャラリーYOU／愛知
1991　K－109 展　　ラヴコレクション・ギャラリー／愛知('92)
1993　K－109 展　　愛知芸術文化センター・ギャラリースペースX／愛知
　　現代版画 NAGOYA'93　　愛知芸術文化センター／愛知
1994　国際交流現代版画 in 豊田展　　豊田市民ギャラリー／愛知

橋本尚恣
Hashimoto Naotsugu
いつか出会いたい光景

この帆布を使っての制作は5年程になります。マリーゴールドを主体に画面に描き込んでいきますが、その色の占める範囲は拡がったり、少し狭まったりします。現在はこの色の持つ「拡がり」「膨らみ」に興味があって使っていますが、同時に、他の色との関係で起こる「震動」「響き」の波長にも引かれたのかも知れません。画面は網膜上の拡がりであり、展示する壁面を大きく占有し、包み、取り込んでいこうとします。そのために現在は、木枠に布を貼らずに壁面に直接布を貼る方法をとっています。黄色が壁面から展示空間に流れだし、空気がその色に染まっていきます。時には会場で観ている人達の顔も夕陽を受けたように黄昏色になっていきます。そんな時、温かく、幸せな色だと思っていたのに、随分と物悲しい色でもあるのだなあと思ったりします。

今の自分の制作は平面の作業として、何かの光景を描いていると考えます。作品を壁面のコーナーにL字型に展示したり、小さなレリーフをその上に付けたりするので、インスタレーションとも受け取られます。しかし、基本的には絵としてて「いつか出会いたい光景」を描いていると考えます。そのための迂回的方法(たぶん最短距離などないだろう…という意味で)としてインスタレーション的要素や、ある一色を多用することなど試しているように思います。「いつか出会いたい

1993年　250×638cm
帆布、アクリル、木、銅箔



Hashimoto Naotsugu

光景」は必ずしも自然界の中にあるとは限らないようです。飛び去る車窓からの景色や、壊れたブラウン管に映されたたちぎれた痕跡がその光景を触発するのかもしれません。実在するかしないか確かめられないものが自分を形成している重要なパーツであり、その折り重なっていく先に「いつか出会いたい光景」があるのかもしれないと思っているだけです。

絵を描き始めて何年も経っていますが、まだ何も始まっていないような、何度もふりだしからやり直しているような、そんな気がしています。最近少しずつ解ってきたことは、いくつもの素材と、いくつかの方法を試しながら、いつも同じところに「自分」を発見していることです。解ったことは多くありません。たぶん、これからもずっとこの作業は続くだろうと思っています。

「人間はこの地球上で、自分が無限と対峙していることを理解した。」

今日も考えごとをしながら、画面を少しずつ塗りつぶしていく時間は終わることがないようです。

ENQUÊTE

❶いつ、何度観ても厭きることがないようなところかもしれません。

ただ、〝強さ〟を感じても〝イイナァ〟と思えないものにも時々出会ってしまい、ひとり困り果ててしまいます。

❷「新しい」と「新鮮」とは違うことなのだろうけれど、「新鮮」と感じる作品には、そんなにも目新しい要素を付け加えたという感じはなくて、今まであった視点とか感受性のようなものを当たり前に表現しようとしている感じが強いです。

❸結論からいうと「どうも思わない。」日本人は「東洋人」なのかと考えると、どうも不思議な気持ちになります。確かに東洋人なのに。「西洋的なところもある。」というより「東洋的なところもある。」という方がストンとします。そんな人が多くなってきた今、もう、「西洋美術」は「東洋美術」より（単純に二分するのは乱暴ですが）身近にもなり過ぎているような気がします。憧れていた西洋美術から、今また、東・西洋という区分も離れて、全方向へチャンネルは既に切り替えられていると思います。傾倒ではなく、影響という点では、洋の東西はもちろん、時代すら飛び越えて世界は開かれ尽くしているのですから。

BIOGRAPHY

1957　函館生まれ
1981　岩手大学教育学部特設美術科中退
1985　東京芸術専門学校（T・S・A)卒業

個展
1985　ギャラリー彩園子／岩手
1986　村松画廊／東京
1988　西瓜糖／東京
1989　ギャラリー彩園子／岩手
　　クラムボン／岩手
1990　五拾壹番館ギャラリー／青森
1991　藍画廊／東京
1992　クラムボン／岩手
　　五拾壹番館ギャラリー／青森
1993　藍画廊／東京
　　ギャラリー彩園子／岩手

グループ展他
1984　NEUÖCHSEN 展　　ギャラリィK／東京
　　「うっ」展　　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1985　黄色い響き・ヴァージョン'85　　ギャラリィK／東京
　　物象ー'85 年型〈morphosis〉展　　ルナミ画廊／東京
1987　「ーING THEATER」　　代々木アートギャラリー／東京
1990　磁気状況'90　　ギャラリー彩園子／岩手
1992　ING 交錯点'92　　銀座 one eleven one／東京
1993　「未知なるもの」を数える　　ギャラリィK／東京
　　滝沢アートフィールド'93 ／岩手

福島正訓

Fukushima Masakuni

“ガンバッテ”いるかな……。

芸大を志望し、ご多分にもれず予備校に通うようになった頃、こんなことがあった。ある日のこと、アクリル絵具を使って制作していると、後ろから教官が（奈良美智という方なんだけど、ご存じだろうか。）「なにしてんの?」と声をかけてくれたので、「これは、アクリル絵具といって云々…そしてこれがジェルメディウムといって、こうすると云々…」…まったくお恥ずかしい話である。井の中の蛙といったところだろうか。その当時、予備校の友達は僕以外はほとんど使用していたのだろう。「ガンバッテ。」と彼はニッコリなかったし、その存在すら知らないという者もいたので、少し得意になっていた笑ってその場を離れたが、今になってそ の言葉が、ズッシリと重く感じられる。

それから何年か経って、ちょっとした挫折があった。大学4年の頃のことである。前述したようなお調子者が妙な自惚れとほんの少しの自信をもって意気揚々とその門を叩いたまではよかったが、そこには僕が想像していたものはなかった。なかったというよりも、見つけられないでいた。刻々と時間が経過していくのだけがよくわかる。焦りというか、何ともいえない不安が、憂鬱なまでに視界を曇らされた。自分は作家にはなれない。

今言ったことを云々するわけではないが、思うに、その当時僕は作家になろうなんて毛頭考えていなかったんじゃないかと思う。なにかしら心のどこかで自分の周囲を小馬鹿にしていたんじゃないかと思うし、そんな驕慢ぶりがかえって自分を海の底深くに沈みこめていた。眠っているわけでもなく、流れにまかせてプカプカと浮いているわけでもない。僕が籍をおいていた研究室は、他所に比べて、教官と学生の距離が近かった。したがって本気で作家としてやっていこうと思っている者には絶好の環境といえたに違いない。でも僕にはさっぱりそれが見えてこない。なんにもないのだ。カラだ。

絵を描きたいと思ったり、何かを創りたいと思う人は、何故、そういった行動をおこすのか? 愚問だがそれ故に切実だった。芸術とは自然存在を需要する心、それを携え持つために、自分はなにかを創りつづけなければならない。そんなこととはわかっていても、なにか仕組まれているんじゃないかとか、罠にはめられているんではないかと思ったりもした。精神の行く手のすべてを喪失してしまったような気がした。僕は基本的には、単なるポーザーなんだろう。叫びたくなるほど悩んでいるのに、決してそんな自分の姿を他人に見られたくなかった。結局もう一年間、僕はそれまで小馬鹿にしていた学校に残ろうと思った。

大学を卒業する頃、いつも酔っ払いながらレクチャーする先生が、別れ際に素面で僕に言った。「福島、〝上には上がおる〟ゆう言葉知ってるか?」『知っています。』「ほな〝下にも上がおる〟ゆうのは知ってるか?」『……。』あっけないと思われてもしかたがないが、僕は焦るのをやめた。それくらい自分は単純であることに気がついたのだ。

今の自分にはプラスもマイナスも方向というものは見当たらない。ゼロという ことである。動力を持つためには、経験を積むということがなにより必要なのであろう。蛙はようやく井戸から池へ移ることができただろうか。

いかなるジャンルにかかわらず、モノを生み出すという作業は、実に孤独であるし、タフである。僕が選んだ版画というのも例外ではない。ある程度の階段までは、自身の手で操作することができるが、一番大きな工程で自分以外のものに一時支配されてしまう。そのことによって作品が、それ以上のものになったり、期待を裏切られたりと。生まれてくるものに、必然と偶然のどちらが必要かと問

Fukushima Masakuni

われれば、僕は今、前者をとるだろう。イマジネーションをおこすときに、大方はモチーフを用意するわけだけど、手っとり早くは、目に見えた者をどうするかとか、ある言葉から起因してそれにまつわる何かというようなことになると思うが、それらは必ずその人それぞれのドキュメントであるに違いない。事実は必然であるべきだと思う。たとえそれが、実存であろうと空想であろうとである。故に自分が表したいものは、既成のビジョンに投影されるものだけでなく、自身の過去と未来にも目を向けるべきだと思う。返事は自分自身の中にあって、それは必ずかえってくる。こだまは返ってくるが、それには実体はみえない。でも自分には、それが作品として自分に返ってくる。それを保存することもできるわけだし、今僕はそれが本当に嬉しい。版画以外の仕事が平行して行われることによって、幸福はさらにトランスされる。特に今現在の仕事には、素材との関わりが実に重要なファクターとなる。そのためには、それに関する知識と、慎重な吟味が必要となる。そのことを理解することによって素材の一つ一つは、それぞれのイマジネーションのシナプスとなり、ゼロはアンフィニへと昇華されていく。そんなマテリアルの反復が、何よりも自分には重要なのだと思う。そして僕は、僕以外の自分にもう一つの時間を携えることができる。

先日、前述した教官と久しぶりに彼の個展会場で再会した。彼はまた、僕に数年前と変わらぬ言葉〝ガンバッテ〟と言ってくれた。

今は自分は〝ガンバッテ〟いるかな…。

"DAS AUGE AN SICH IST BLIND, DAS OHR AN SICH IST TAUB. EBENSO IST DER GEIST, DER HORT, ES IST DER GEIST, DER HORT."

≪眼それ自体は盲目であり、耳それ自体は音を聴けない。ものを見るのは精神であり、音を聴くのは精神である。≫

～ドイツ、デュイスブルク　スポルツシューレのとある部屋の壁に掛けてあったメディアに発しているが、これらはほとんどが容易に誤解を生むに違いない。

作家が予言者である限り、〝新しいもの〟は必ず自然発生する筈である。そして自分自身がその〝NEW〟でありたいと思う。

ENQUÊTE

❶ある場所に二つの作品があるとします。一つは誰にでも受け入れ易く、わかり易い。もう一方は非常に難解ではあるが、一部の人々に猛烈に訴えかけるものをそなえている。大多数の人々はほとんどが前者の側に沿うことになると予想されるが、おそらくそれらは皆、作品に意味を性急に求める状態にある。大まかに二種に大別したが、双方に問題があることは間違いないし、自分自身もジレンマに苦しんだりもする。重要なのは、意味だとか、美しさだとかを、言葉としては重要だが、それをすぐに活字におきかえて思考するのではなく、感ずるアクションというものが大切なのではないだろうか。僕がやっていることは美術である。どこかの誰かが、それを見て感じることは、活字的でなく、感情的なのである。

❷ボーダーレスという言葉を、最近よく耳にする。美術にも同様のことがいえると思うが、それ故に状況はたいへんあやふやな所まできていると思う。オリジナリティーやサムシングニューを云々するよりも、ここ日本において現代美術の過渡期を迎えつつある中で、スタイルはどうであれ、絶えずその根底に流れている普遍的なるなにかを決して忘れてはならない。こじつけのカテゴライズが次々とメディアに発しているが、これらはほとんどが容易に誤解を生むに違いない。

作家が予言者である限り、〝新しいもの〟は必ず自然発生する筈である。そして自分自身がその〝NEW〟でありたいと思う。

BIOGRAPHY

1969　愛知県生まれ
1993　名古屋芸術大学美術学部絵画科版画コース研究生修了

グループ展他
1991　K－109展　　ラヴコレクション・ギャラリー／愛知
　　HOT PLATE展　　栄NOVAギャラリー／愛知
1992　「中村生央・福島正訓」二人展　　ギャラリー金太郎／愛知
　　K－109展　　ラヴコレクション・ギャラリー／愛知
1993　K－109展　　愛知芸術文化センター・ギャラリースペースX／愛知



The early morning is dead of the night
1993年　65×30×4cm
アクリルガッシュ、ハンドメイドペーパー、ブラックジェッソ
(モノタイプ)

❸〝ホンモノ〟と〝ニセモノ〟、〝アマチュア〟と〝プロ〟。どうも我々日本人はこの言葉に弱いようだ。皆さんは西洋美術がどういうものであるのか本当に理解しているのだろうか。日本は今、あらゆる状況において、足元がお留守ではないか。自国文化をないがしろにして西洋美術云々とは情けない。本当にそう思ってらっしゃるのか。

文化、文明はその度、芸術という形で何かしら残してきたが、それらを偶像にして崇拝している現在の状況をもっと意識すべきである。でないと私は、本能の領域でさえも、これらの考え方によって喪失してしまうような気がしてならない。

藤井 整

Fujii Sei

アクリラについて・絵画について

「アクリラについて」

絵具はキャンバスの白（光）を遮断してしまわずに、堅牢で厚みをもった色彩を幾重にも織り重ねられるほどの透明感があれば理想的で、たとえばカラーインクとアクリル絵具をたして2で割ったようなものがあればいいと思う。

また、薄塗りの場合のグラデーションのゆるやかな変化、幅の広さ、ムラのできにくさが向上すれば理想的。

それから特に、イエローのようなあらゆる色彩の上で透明でありながら、薄くすべてを包んでしまうような色の特性が他の色でも発揮できればおもしろいと思う。

「絵画について考えること」

●自己の主観や志向性が反映されて立ち現れる世界（外部）、又、この世界（外部）によって規定される自己、この両者の間際に存在するものが絵画である。

●絵画は、かたち（いかなる手法でそれらが描かれようと）や色彩に自己の観念を投影させた自己指示的で自己完結的な対象であり、現実との関わりをもつことによって自己を差異化する作業の場である。

●何を使い、どう描かれているかということが、その作品を決定したり、言いあてたり、説明したことにはならない。

●「世界は私の意志から独立している。」ということを前提とした場合、作品・作者・観者の関係はどうなるのか。また、作者の態度はどうするべきなのか。

ENQUÊTE

❶作品を制作するにあたって、あるいは制作し終わった後で作品が強いか弱いかといったことが、私自身の中で問題になったことがないばかりか、それは私自身にとってあまり意味がない問題であって、肝心な点は絵画のメディウム性や質が検討されることであろうと思います。

❷ 新しさを求めてしまうことがモダニズムの問題であって、「新しい美術は」などといったことがここで説明できるのであれば、それはいうなれば天佑にすぎないなものは過去から未来へという線的な時間では永遠に接近し得ない状態だと思います。

❸作家それぞれによって問題の設定が違っているので、それらを全体として「日本の美術」といった大枠で語ることにあまり意味を見いだせません。また、〈西洋美術に深く傾倒した我国の美術〉という質問には、西洋美術に深く傾倒していない、あるいはまったく影響されていないオリジナルな日本の美術が存在するといった前提が設定されているようで、それ自体が問題にされるべきだと思います。

BIOGRAPHY

1964　香川県生まれ
1982　香川県立高松工芸高等学校建築科卒業

グループ展他
1990　ギャラリーバットマン／東京
　　第1回 TAMON 賞展　　柏市文化フォーラム 104 ／千葉
　　MITO・10 月展　　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城



Rain Tree
1993年　100×70cm
綿布、ジェッソ、アクリル

古川勝紀
Furukawa Masanori

雑感

このレポートを書くにあたり、本当に〝何も書くことがないんだなあ〟とつくづく考えさせられてしまった。

「作品がすべてを語る。」から、などというのではなく、言葉にしてまで人に伝えたいような熱い思いなどというものが、私の中にはないということがよくわかった。

「前衛の時代」の終焉とともに何かを本当に伝えたい言葉を内に秘めている作品が見直され、求められている時だというのに……

カマチ君ほどの創作への衝動もなければ、貧困や権力に抑圧されている国のアーチストのように相対する現実への強い抵抗感もなければ、描くことによってしか癒すことができない悩みをもったパラレル・ヴィジョンのアウトサイダー達ほどにも、描く必然性がない。

正常で普通で幸福すぎるほど平凡な私のような者にとって、絵を描くということは一体なんなのだろう。

絵を通して名声やお金を得るためか。名声やお金などとそれほど世俗的でないにしても、絵を通して自分の存在を認めてほしいためか？　それとも、日々なんとなくつのる欲求不満へのはけ口なのか。あらためて考えてみると、ろくでもないことしか思いあたらない。

以前、私の友人が「絵描きさんはいいね。無許可で開業することができるから…」などと冗談を言っていたが、まったくそうであるでもその気楽さの分だけ、いつも、どこか、ひ弱さがつきまとってしまう。特に私のように真面目で正常なタイプ（？）の人間には。だから、ちょっと文を書いたりするとそこから抜け出せなくなってしまう。

それにしても、正常のまま何かおもしろいことをやろうとするのも、なかなか難しい。おもしろいと思いながらもどこか醒めたところがあるから…

ENQUÊTE

❶昔、酒の席で、全世界空想の公募展があったら誰が一番すごいかと話し合っているうちにいつしか、誰が一番目立つかということになり、ピカソだ！。ミケランジェロだ！。そんなのシケイロスあたりがそばに来たら、借りてきたネコだぞ…。いや、ルーベンスあたりのあくの強さも…。と話が盛り上がったことがあった。その後結論がどうなったか思いだせないが、ルーベンスにしろシケイロスにしろ、絵画の世界だけなく現実の世界でも政治に深く加担していたりと、絵が世捨て人のそれでないという点に妙に魅力を感じたものでした。どうも強さと問われると思考回路があの時の宴席に戻ってしまい、まともな判断ができない…。

❷今それが、何であるか、よくわからない。いつの時代でもそれは、すぐそばにあるもの、でも誰もなかなか気づかない。そんなものとわかってはいるのですが…。ただ漠然とではあるが、〝描ける〟ということが、案外問われそうな気がする。

❸〝長い物には巻かれろ〟それが国是と化している美しい国日本では、いつの時代にも、その時々の強いものの影響を受けてきたわけで、どこか情けなさを感じていた。その中で、しいて独自の時代はと考えると、安土桃山の頃あたりかなと思ったり、また逆に、影響を受けてる西洋化という点で思いをはせれば、明治以降のこの流れの中にあると思うが、その中でふと思うのは、ヘタにどこか、日本的な作家より、藤田や国吉のように西洋化どころか異国の地で活躍した作家の方が



なんとなく93
1993年　183×226cm
ビニロンキャンバス、アクリル、エアロフラッシュ

BIOGRAPHY

1953　富山県生まれ
1978　東京芸術大学美術学部大学院修了

個展
1976　サトウ画廊／東京
　　楡の木画廊／東京
1979　ルナミ画廊／東京
1981　ルナミ画廊／東京
1984　ルナミ画廊／東京
1988　鎌倉画廊／東京
1990　ぎゃらりいセンターポイント／東京

グループ展他
1976　毎日現代美術展　東京都美術館他／東京他('88.'92.'93)
1977　国際青年美術家展　東京都美術館／東京
1982　毎日国際美術家展　東京都美術館他／東京他
1983　パルコパロディ展　渋谷パルコ／東京('84)
1988　新象展　東京都美術館／東京他
1989　安田火災新人展　安田火災美術館／東京
1990　コンテンポラリーアート展　埼玉県立近代美術館／埼玉('91)
1992　TAMON展　柏高島屋／千葉('92)
1993　「浅井 忠」展　千葉県立美術館／千葉
　　CAF展　埼玉県立近代美術館／埼玉
1994　安井賞展　有楽町西武アートフォーラム／東京

すごいと思ったり、個人や時代でもその端にきびしさを常に背負っているものがいいのではと思う。なにごとにも中途半端に関わることに問題があるのかもしれない。

宮島義清

Miyajima Yoshikiyo

デッサンについて・アクリル絵具について

人体彫刻をやっていた私が、とにかく、見て描いたり、造ったりするということがいやになり、オートマティズムなどによる木炭でのドローイングを始めたのが、今から6年前であった。また、その時期が、私の制作の歴史のなかでも、もっともデッサンについて深く考えた時でもある。そこで自分なりに出した答えは、自然を見て描くデッサンにしても、イメージ・デッサンにしても、見えないからデッサンすることだけがデッサンではなく、表現へと向かうのだということ。そして再現的行為すべてが、デッサンなのだということであった。

ドローイングばかりの制作が、一年半続いた後にアクリル絵具を使い出すわけだが、アクリラート展の展示のアルバイトをして、頂いたアクリラのセットが偶然で、アクリル絵具との出会いはまさにきっかけとなった。それまでの紙と木炭だけの制作だったことの反動であろうか。箱にぎっしり詰まったアクリル絵具を見ているだけでワクワクしたし、それらの色を使うのがとても楽しいことに思えた。

初めは、パネルにペインティングで次々とその時々の感情を吐き出すように塗り重ねていく、というものであったが、それからパネルではなく、小割りの角材とベニヤ板を組み合わせたレリーフ状の規定材にペインティングするという、いわゆるレリーフ・ペインティングへと変化していった。

角材による線の集積は、後からベニヤを張り合わせることによってできる、立体としてのレリーフを支えうる構造を持たなければならないし、次に、そのレリーフ状の基底材の上にペインティングすることは、凹凸がまさに筆の進行の障害となる。この制約の中より生まれる直線イリュージョンは、まぎれもなく自己の今までの経験からくるものであるが、それらを別々に抽出し、ハプニングとともに融合させることで、さら成る自己のリアリティーに近づけるのではないか…。以上が当時考えていたコンセプトであるが、今になって思うと、結局、彫刻をやっていた者の性というか、まったくの平面ではどうしても物足りなくて、凹凸にせざるを得なかったというのが本当なのかもしれない。

表現したいものは、現代に自分が生きて感じ得ているすべてが渾然一体となっているようなもの、それがどんなものかよく分からず、それをはっきりしたものにするために制作してきた数年であったように思う。この頃では、アクリル絵具を透明メディウムでかなり溶いて、木にしみこませたり、サンドペーパーで削ったり、のみで彫ったり、というように、木という素材を生かした制作をしている。それらを通して、何となくではあるが分かってきたことは、自分が求めているものは、色であり、同時に形であり、空間である、というあたりまえのようなことの再確認である。今、造りたいと思っているものは、当然それを満たすものであり、平面とか立体とかはもはやこだわってはいないのだが、現在、進行中の作品は、木とアクリル絵具による立体作品になろうとしている。

結局、振り返って見るならば、人体彫刻から平面に移行し、その後レリーフ・ペインティングを経て、再びジンテーゼとしての立体作品に至るプロセスそのものが、見えないものを見えるようにする。すなわちデッサンではなかったか。

ENQUÊTE

❶作品に込められた魂の深さ。
❷今までに出会ったことのない感動を与えてくれるもの。
❸幕末以来、西洋美術が輸入され続けた結果、我国の美術は一見、深くヨーロッパに傾倒してきたかのように見える。しかし、より大事なのは、美術という概念自体が存在しうるという考えが輸入されたということではないか。
今日、ひとたび我々の生活に目を向ければ、衣食住いたるところで我国の伝統が受け継がれていることが分かる。
「西洋美術に深く傾倒」しているというよりは、和、洋をごく自然に混在させてしまう感性こそ、我々日本人の伝統的な美意識なのではないだろうか。



Dance No.1
1993年　50×50×40cm
木、アクリル
[photo by 早川宏一]

BIOGRAPHY

1961　長野県生まれ
1989　東京芸術大学大学院修了

個展
1992　コバヤシ画廊／東京
1993　ギャラリー美遊／東京
　　電力館　TEPCO ギャラリー／東京
1994　コバヤシ画廊／東京

グループ展他
1987　「宮島義清・安藤栄作・坂巻正美」三人展　　中村画廊／東京
1990　MITO・10 月展　　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城
1992　神奈川国際版画アンデパンダン展　　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川

向山恵一

Mukaiyama Keiichi

「描くことについて」

今、作品を作るたびに考えることは、描くということが何によって始まるか、ということである。私は描こうとする衝動を、この身体への刺激の中に得ようとしている。今の私にとって描くということは、求めるフォルムが先行して成り立っていない。確かなのは、知覚する器官の外側にあるものに対して、内側にあるものがどう反応するかが始まりになっているらしい、ということだ。そして、何によって描くのかという素材の選択が、描くことを成り立たせるのに大きな意味を持つ。描くことを成り立たせるための衝動の獲得を、知覚をバックアップするすべての感受性と素材とを関わらせることにより試みている。土や水や風に触れることがインディアンに力を与えるように、素材に触れ、知覚することが感受性を能動的なものにし、フォルムを構築するという、奇跡を起こすと信じさせて止まないのである。その始まりの関係が信じるに足るものであるとき、描くという行為が素材との対話、格闘の範囲を超える。

描くという行為の始まりは、私にとって十分にセラピスティックなものである。内なる精神は、シミだして自らの身体を新たに決定することを欲している。しかし、どうシミだすべきか、そのきっかけがつかめずにイラつき疲れている。まずはシミだすことが必要なのだ。シミだすきっかけが必要なのだ。そのための刺激が必要なのだ。内なる精神は、自分自身の身体に対する無言の嫌悪を持ち続けている。それは機会をねらい続けている。作ることは現在の身体に対する否定であり、同時に、身体をそれまで支えていた位相（世界）から逸脱することである。そして、これこそがまず、成し遂げられなくてはならない第一歩である。これによって一つの癒しを得るのである。そして、同時に完全な孤独もである。

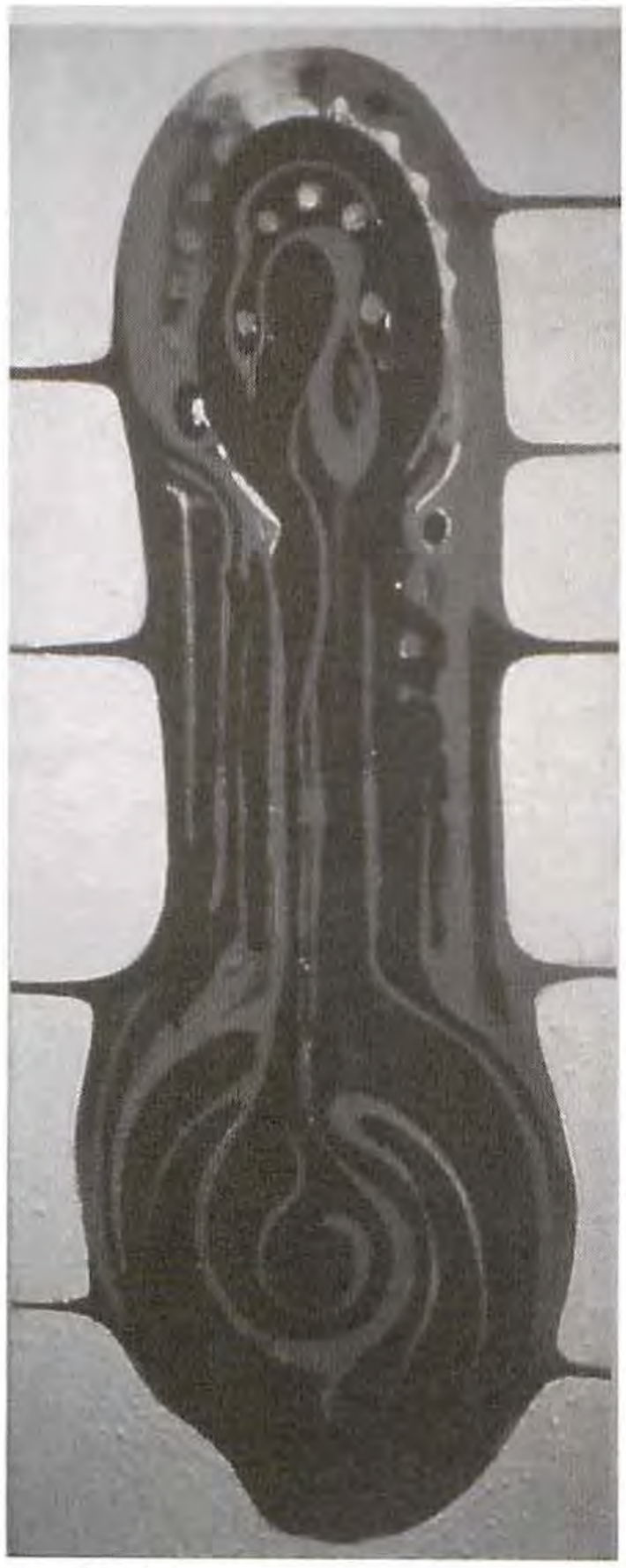
しかし、単に外化することのみでは根本的な癒しとはならない。全てが完了するためには、シミ出した結果がそれまでの精神にとって超越的な、包み込む力を持っていなくてはならない。精神は、自分を超えたフォルムによってのみ自らを包み込み、調和に従うことができる。精神は常にこの〝至福の時〟を求めている。

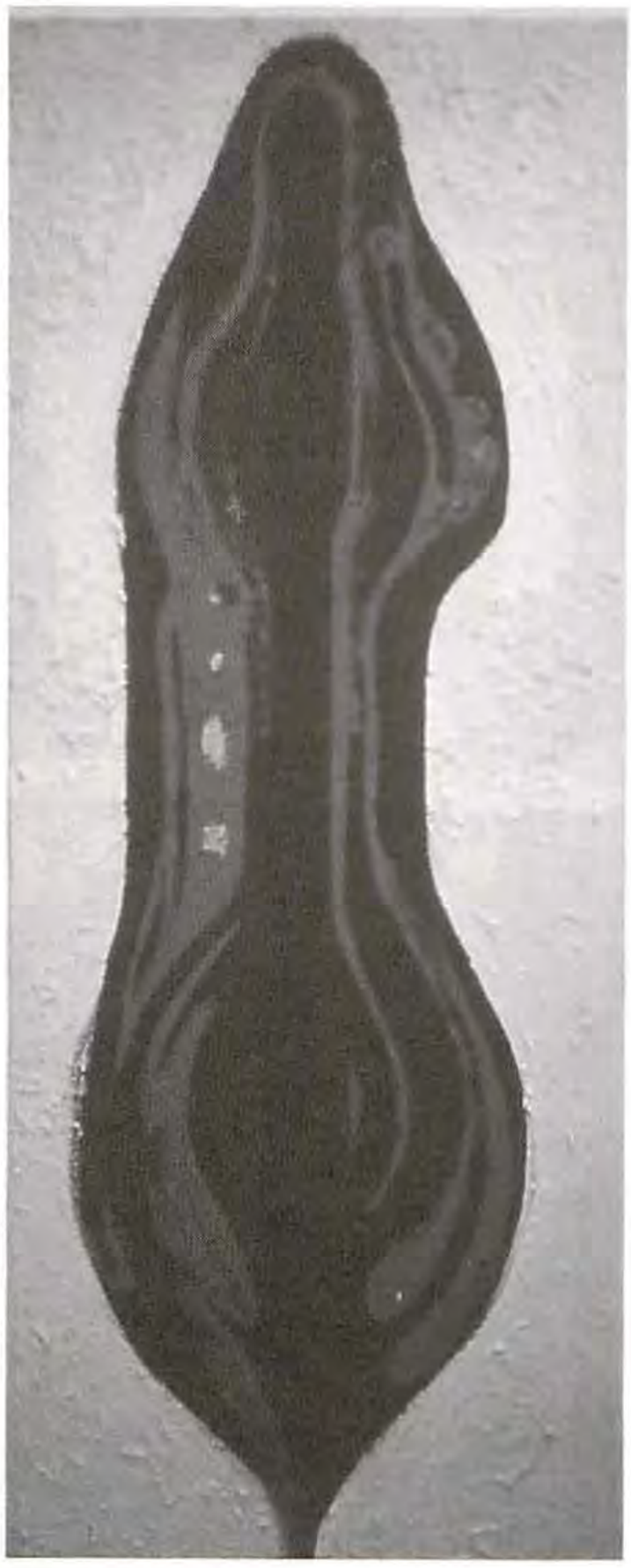
描くために用いる素材について考えるとき素材の事物性、具体性ということを非事物性、抽象性ということを考える。自然界からの色彩の抽出は、人間の感覚器官が系統発生的に成し遂げた結果であり、その発生過程に意味がある。

描くという個体発生的（個人的）な行為の中にも、色彩に行き着くまでの系統発生の過程を踏襲するのに似た、必然が必要である。そうできたとき、色彩が個人間の感覚や触覚の歴史を超えた意味を為し、素材の具体性を超えた抽象性、即ち、単なる事物の関係を超えた〝なにものか〟が獲得される。

アクリル絵具を手にするとき、それは極めて純粋な色彩に還元された、色自体としての存在を感じさせる。それには、すればそれらの記憶だろうか。この簡便さ、色彩的な純粋さという無性格さ故に質感やフォルムの現れ方が、描く側の意図が常に先行する形でなされていく。まるで、手で作る映像といってもいいかもしれない。この先を想像すると、極めて無性格な光の絡みによりつくり出される、コンピューターグラフィックスやバーチャルリアリティーを連想する。これは事物性の排除の先に行き着く限りない具体性である。自在な素材といえば確かにそうだが、質感があまりなく語りかけてくるものが少ない分、描く者にとって描くという行為が、限りない自分の意志や志向と向かい合い、ということになる。これは逆に自分自身を見失うことでもある。

この難しさがアクリル絵具の性格ということができるかもしれない。





左；作品 1
右；作品 2
1993年　182×72.5cm(2点共)
焼石膏、アクリル、ベンガラ、木炭粉

ENQUÊTE

❶この頃、こういった言葉で考えなくなっている。美術作品としてのすばらしさ、価値というより、作品のもつ意味を考えることの方が多い。「美しい」という言葉が今日の芸術作品を評価する言葉にならないように、強い弱いという言葉もそれを評価するには適当ではないと思える。表現行為が人間について考える行為であると考えられる今日、その内容のどの部分が優れていてどの部分が劣っているといった比較はできない。しかし強いていえば作品が作られている状況とか、作り手のテンションの高さといったことが作品の質に大きく関わっているように思う。

❷あまり新しいも古いも考えたことがないが、表現する、思考する、ということはある位相、たとえば〝生活〟から逸脱しなくては成り立たない。そうあるときの美術は新しいも古いもなく意味がある。新しいという言葉をいい意味でとらえるなら、意味がある美術が新しい美術ということになる。

❸西洋近代的教育システムの中で西洋的論理教育を受け、生活も西洋化している我々は西洋的思考フィルターを通さないものをほとんど知らない。確かに私たちの身体には、西洋人という一般概念からは異なるものがあるはずだ。だが、それと日本の伝統美術が結びつくのは、人が自分の癖や性格に気づく時に似ている。自分の癖をインターナショナルなものにできない限り、西洋に引きずられるのはしかたがない。身につけた西洋のフィルターを使いこなさない限り、その先に行かないのかもしれない。

BIOGRAPHY

1958　長野県生まれ
1982　和光大学人文学部芸術学科卒業

個展
1994　Gアートギャラリー／東京

武藤博美

Mutoh Hiromi

純粋さを忘れることなく

「集積」という題名を付けた作品を造るようになってから、まだ、3年である。その前は、学校のカリキュラムをやっていたので、自分の作品として造り始めてから3年といった方が道理に適っているような気がする。初めは、人工物と自然物を対比させて観せていたが、いつの間にやら、冷たいものに魅力を感じなくなり、今では自然物だけを描いている。草や花の強さや美しさ、はかなさや匂い、虫の動きや造形的な美しさなど、何でも感じながら描く。アクリルという素材は、その感じたものをすぐさま表現するのに、とても都合が良いものだ。虫が少しずつ土を運んで巣を造るように、私も一筆一筆置いていく。描くと言うよりも、どちらかというと塑像に似ている。描きたいもののイメージを頭の中でおもいっきり想像させ、ひとつひとつの物（パーツ）のリアルさだけでなく、たくさん集めた全体的なリアルさも大切にしていく。ひとつひとつのパーツでの言いたいことをよりはっきりさせるために、素材の違いは、今のところとても重要だと思っている。パネルを造り、麻布・綿布・キャンバス・和紙の中から、もののイメージにぴったりくる初めの下地を選び、張る。アクリル、油絵具、クレパス、パステル、木炭、ペンキ、炭などニュアンスがでるまで、何でも使い、何回でもやり直しながら言い表す。単純にはっきりものを言いたい時に、アクリル絵具でなるべく早く言い表し、最後までそれを楽しみながら手を加えずに残す。そういう楽しみ方は、油絵具ではできない。一つの線や表情が重くなってしまうからだ。正直に言って、アクリルを自由に使い始めてなんとなく良さがわかるようになったのは、奨学品を頂くようになってからで、本当に使い慣れたわけではない。まだまだ、アクリルという素材に振り回される部分が多いことと、理解できていないところがたくさんある。ともかく、素材というものは、やりたいものがあれば、自ずとついてくるものだと思っているので、いろいろと使ってみながら、たくさん無駄にし、使い慣れればいいと思っている。私の場合、全部をアクリルだけで表現するのではなく、それぞれの素材の良い所を生かしていく方法で、これからも制作していくつもりだ。

先日、私の作品を観た人に「昨年とあまり絵が変わっていないから変えるようにしたらどうか。」と言われた。そう言われながら、展示された自分の作品を冷静に観てみると、『本当は、こんなものを描きたいのではなく、描きやすいものを、その前は、学校のカリキュラムをやっていたので、自分の作品として造り始めてから3年といった方が道理に適っているような気がする。初めは、人工物と自然物を対比させて観せていたが、いつの間にやら、冷たいものに魅力を感じなくなり、今では自然物だけを描いている。草や花の強さや美しさ、はかなさや匂い、虫の動きや造形的な美しさなど、何でも感じながら描く。アクリルという素材は、その感じたものをすぐさま表現するのに、とても都合が良いものだ。虫が少しずつ土を運んで巣を造るように、私も一筆一筆置いていく。描くと言うよりも、どちらかというと塑像に似ている。描きたいもののイメージを頭の中でおもいっきり想像させ、ひとつひとつの物（パーツ）のリアルさだけでなく、たくさん集めた全体的なリアルさも大切にしていく。ひとつひとつのパーツでの言いたいことをよりはっきりさせるために、素材の違いは、今のところとても重要だと思っている。パネルを造り、麻布・綿布・キャンバス・和紙の中から、もののイメージにぴったりくる初めの下地を選び、張る。アクリル、油絵具、クレパス、パステル、木炭、ペンキ、炭などニュアンスがでるまで、何でも使い、何回でもやり直しながら言い表す。単純にはっきりものを言いたい時に、アクリル絵具でなるべく早く言い表し、最後までそれを楽しみながら手を加えずに残す。そういう楽しみ方は、油絵具ではできない。一つの線や表情が重くなってしまうからだ。正直に言って、アクリルを自由に使い始めてなんとなく良さがわかるようになったのは、奨学品を頂くようになってからで、本当に使い慣れたわけではない。まだまだ、アクリルという素材に振り回される部分が多いことと、理解できていないところがたくさんある。ともかく、素材というものは、やりたいものがあれば、自ずとついてくるものだと思っているので、いろいろと使ってみながら、たくさん無駄にし、使い慣れればいいと思っている。私の場合、全部をアクリルだけで表現するのではなく、それぞれの素材の良い所を生かしていく方法で、これからも制作していくつもりだ。

先日、私の作品を観た人に「昨年とあまり絵が変わっていないから変えるようにしたらどうか。」と言われた。そう言われながら、展示された自分の作品を冷静に観てみると、『本当は、こんなものを描きたいのではなく、描きやすいものを、その前は、学校のカリキュラムをやっていたので、自分の作品として造り始めてから3年といった方が道理に適っているような気がする。初めは、人工物と自然物を対比させて観せていたが、いつの間にやら、冷たいものに魅力を感じなくなり、今では自然物だけを描いている。草や花の強さや美しさ、はかなさや匂い、虫の動きや造形的な美しさなど、何でも感じながら描く。アクリルという素材は、その感じたものをすぐさま表現するのに、とても都合が良いものだ。虫が少しずつ土を運んで巣を造るように、私も一筆一筆置いていく。描くと言うよりも、どちらかというと塑像に似ている。描きたいもののイメージを頭の中でおもいっきり想像させ、ひとつひとつの物（パーツ）のリアルさだけでなく、たくさん集めた全体的なリアルさも大切にしていく。ひとつひとつのパーツでの言いたいことをよりはっきりさせるために、素材の違いは、今のところとても重要だと思っている。パネルを造り、麻布・綿布・キャンバス・和紙の中から、もののイメージにぴったりくる初めの下地を選び、張る。アクリル、油絵具、クレパス、パステル、

さを忘れることなく…」という気持ちを
持ち続けたいと思っている。

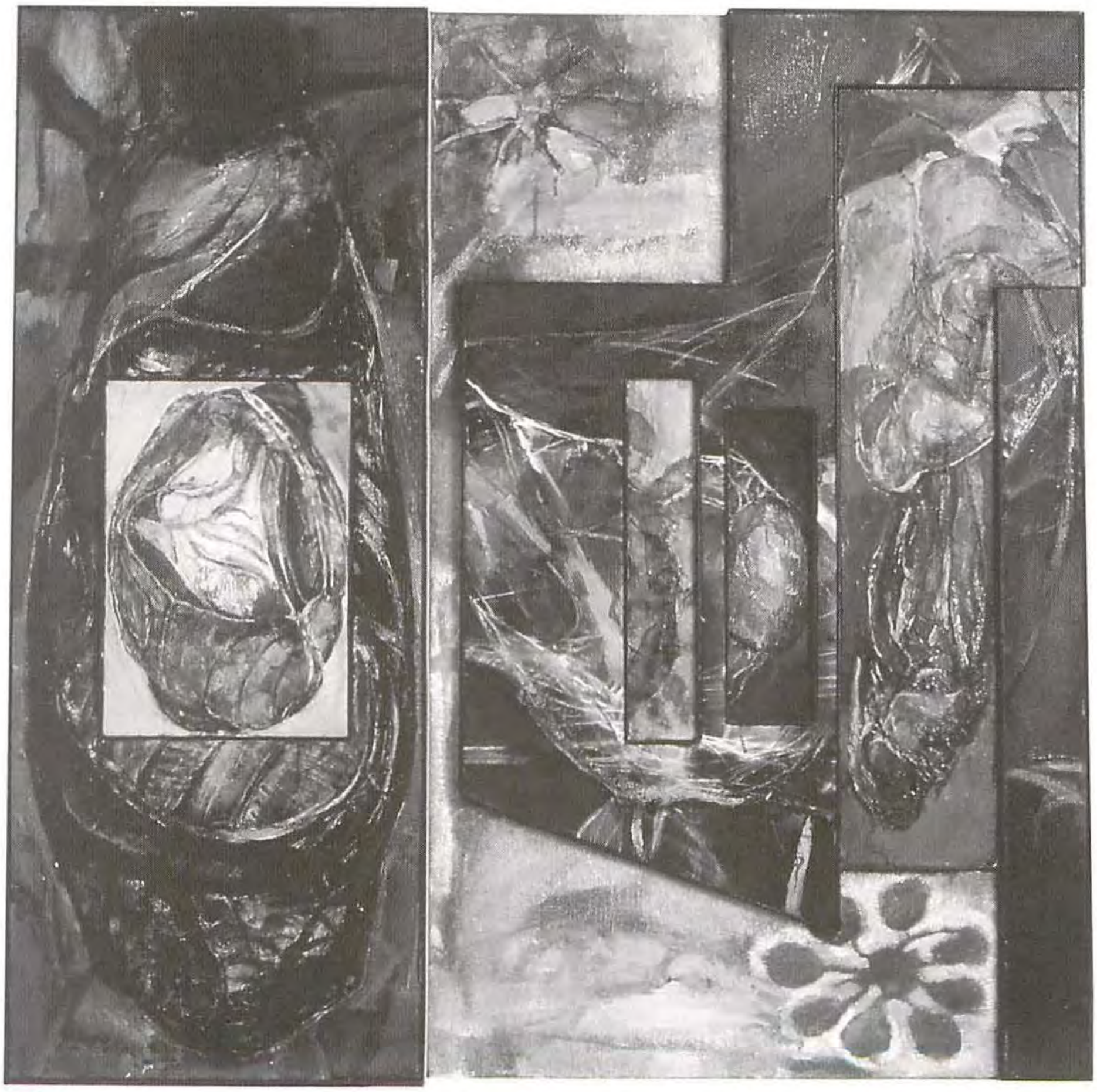
BIOGRAPHY

1967　静岡県生まれ
1994　多摩美術大学大学院美術研究科絵画専攻研究分野油画修了

個展
1994　「武藤博美展」　佐藤美術館／東京（新宿）にて 11 月 21 日～12 月 22 日まで開催予定

グループ展他
1991　「4 PROJECT EXIBITION'91 銀座」展　永谷ギャラリー　art space 21／東京
第 2 回風の芸術展ビエンナーレまくらざき　枕崎市文化資料センター南溟館／鹿児島
「はままつ'91 」展　浜松市美術館／静岡
'91 東京セントラル美術館油絵大賞展　東京セントラル美術館／東京('93)
1992　第 56 回新制作展　東京都美術館他／東京他('93)
第 9 回伊藤廉記念賞展　名古屋日動画廊／愛知
1993　'93 新制作協会絵画部受賞作家展　サエグサ画廊／東京（'94)
第 11 回伊豆美術祭展　伊東市観光会館／静岡
第 11 回上野の森美術館大賞展　上野の森美術館他／東京他
新制作ミモカ展　丸亀市猪熊弦一郎現代美術館／香川

集積
1993年　116×116cm
アクリル、油絵具、コンテ、木炭
[photo by 長塚秀人]



Mutoh Hiromi

ENQUÊTE

❶自分自身が流行に流されず、純粋さを持ち続けることだと思う。『作品を、無理矢理造らなければ。』という気持ちでいっぱいになったり、焦ったりせず、常に仕事の領域から離れないようにすること。道を歩いているだけで、季節を感じ、天気を感じ、すべてが見えてくるような毎日を送ること。また、周りの批評に悩まされず、いつも静かでいられること。今のところ、何一つできていないが、これが私の目標であり、一生作品を造っていくために、また、強い作品を造る重要な要素だと思っている。

❷メディアが発達し、言葉では説明できなかった絵も、今や言葉で説明可能だという作家もいて、果たして〝新しい美術〟とは何なのでしょうか。物を造っている私自身、とても悩みながら、それでも描き続けています。感情を持った人間が、他の人から「なぜ、お金にならないことをやるのか。」と言われても、何か私にできるのではないかと思い必死に考えています。絵を描くことは、これからなくなってしまうのでしょうか。そんなことはないと信じながら、私はやるだけです。新しいとか古いとか、そんなことよりも続けていく中で、自然と変わっていけたり、描けなくなったりした時に、きっと何か見えてくるのだと信じて造っていきたいと思っています。

❸良いとか悪いとかは簡単にいえません。ただ最近、私が思うのは、作品に人種性を感じる何かが必要だと思っています。かといって私の作品には表れていません。コンセプトの中にわざわざ入れてみるというより…どうしたらいいのかもわかりません。とにかく必要性を感じるのです。日本人というのは、どういう人種なのでしょうか。それも、はっきりとはわかりません。(留学生の友人ができてから、なんとなくわかるような気がしますが。)ともかく、日本人にしか造れない作品を造るべきなのでしょうが、この情報社会で振り回されずに、できるものなのでしょうか。

村田暁彦

Murata Akihiko

“癒すもの”としての絵画

日常において、あたりまえのように移り変わってゆく雲や雨、風、太陽、月―そこに神秘性や様々な宗教性、科学、物理学などを持ち込んで、何か自分を取り巻いていた記憶、夢、未来、どうして絵を描いている今があるのかを漠然と考え込んでしまう。

カオス、フラクタル、理論3D、コンピューター(人工知能)、トポロジー、マクロとミクロ…統合、頭はとめどもなく落ち着かない。ボーッとすることを忘れたみたいだ。

自分にとって何が大切なのであろう。描くことで表現する、知ること、いったい何を知りたいのか。人が創りだしてきた物や情報に取り囲まれて、見えなくなってきた何か別なものを手仕事によって取り戻し、癒してみたい。自分を癒すことから他者を癒すことができるのだろうか。技術的な造形性は、知識が満たされれば何となく透けて見えてきてしまうが、そこには嘘がありそうで実は嘘はないのかもしれない。

近作において円い球体がよく画面の中に現れてくる。水晶・勾玉・植物の実・種子・細胞・卵子・失体など様々な形象の記憶、メタファーに思いをめぐらせる。めぐらせればめぐらせるほどイメージはとめどもなく形成されては拡散されていく。その状況は日常の中において実は形を伴って、多様な意味をもち、記号や物象となって存在し、光を絶えず発しているのである。このあたりまえに、多くの人々は気づかずにして多くの救いを、癒しを、様々な時・空間の中で得ているのではないだろうか。そこに当然のことと忘れてはいけないこと、今の自分にとってかけがえのない人達との様々な出会いの中に絵があり続けていることを思う。多くの不可視な記憶と相まって、絵は多くのヒントと力を与えてくれた。過去からの様々な影響、拡散と統合のイメージの中で自らの心の内に堆積し、現化することを自分はまだ多く望んでいるのかもしれない。アクリルを使いながらアクリル絵具の持つ質感とともに、自分が子供であった頃の記憶がどうしても立ち表れてくる。子供の頃に感じた不思議な思い、智慧、感情、忘れてしまいたいこと、今の自分

花弁・appearance・Flora(Element for botany)
1993年　24×13cm
ケント紙、透明水彩、アクリルガッシュ



Murata Akihiko

実に立ち表れてくる形をそろそろ素直に構築していくことを考えていかなければいけない。そこに立ち表れてくる感性が自分を癒し、他者をも癒せる霊（形象の素であることの）であることを願って。

BIOGRAPHY

1963　東京都生まれ
1991　東京芸術大学美術学部大学院博士後期課程修了

個展
1987　ギャラリー21／東京
1988　JBC ギャラリー／東京
1989　JBC ギャラリー／東京
1991　村松画廊／東京
1992.2月　ギャラリー福山／東京
　8月　ギャラリー福山／東京

グループ展他
1986　東京芸術大学卒業制作展　東京都美術館／東京
1988　東京芸術大学修了制作展　東京都美術館／東京
1990　セントラル美術館絵画大賞展　東京セントラル美術館／東京
1991　東京芸術大学大学院博士後期課程研究発表展　東京芸術大学陳列館／東京
1992　第21回現代日本美術展　東京都美術館他／東京他
　第1回ミニアチュール展　アートギャラリー京ばし／東京

ENQUÊTE

❶作品は、個人的なものであれ、鑑賞する者をもたなければ決して成立しえない。したがって、現実社会の中で他とのコミュニケーションを促し得る作品こそは、作家と鑑賞者互いの感性を癒す心的効果をもたらすものとして、現在だけでなく未来においても強さを保ち得ていけるのではないだろうか。作品の強さというものは、そうした「伝える要素」というものを構築化できているか否かで決定される。自と他に共通する記憶や現象にまつわる情感というものをどのように表現して成り立たせることができるのか。それは、色彩・筆致など一見視覚的に強い表現や、見すごしてしまうような事柄に本質をみていこうとする表現などあらゆる表現の多様性の中に問われねばならないだろう。

❷岩絵具について関心を持つ人が増えてきた。油絵具と違い日本画が持つ一つの素の技法性（油彩にも様々なマテリアルがあるのだが）、岩絵具の鉱物としての素の魅力なのだろうか。一つ一つの鉱物の持つ結晶体のあざやかさは、初めて日本画材店に行った時に感じた。ガラス瓶にもられた岩彩のバリエーション、その配列、色の名とともに心が踊ったことを思い出す。鉱物の持つ素の美しさ、そこには単純な複雑さがしっかりと秘められている。新しい美術は、そういった素の持つ魅力を、自然もしくは人の心の内にどのように受け入れイメージし、問い続けることができるかにかかっていると考えている。

❸西洋美術の影響によって、更なる日本美術の多様性が拡がったことは確かである。それは、技法・素材に限らず、多くの状況において社会及び個人に対して変革をもたらす要因を与えてきた。しかし、一方で私たちの世代は子供の頃より、西洋、日本という区別を現実的には意識することなく、自分をとりまく一つの感性的状況として美術というものを漠然と受け入れてきたこともまた事実であり、そうした歴史的認識と実感との矛盾の中で、我国の美術を再びどう認識し直すか様々なアプローチが必要とされると考える。作家として自分のアイデンティティーと、西洋美術を受け入れることによって確立した日本美術のアイデンティティーを今の時点でどのように問い直すか、現在はそういう時期であるのかもしれません。

持田幸男

Mochida Yukio

「私と作品」

―ゼラチン状の天使の投企性について―

『ゼラチン状の天使』という言葉は、ドイツの画家パウル・クレーの日記にでてきたものだったと思う。その詳しい内容は覚えていないが、読んだときの印象としては、なにか暗澹とした湿っぽい場景を連想させるものであった。〝天使〟というと天と地、神と人間の仲介者として、崇高なイメージがあるが、ここではただ無目的に暗闇を浮遊するクラゲのような存在として、ゼリー状にふやけた体を、流れにまかせてゆっくりと揺らしているような姿が描かれていたように思う。それはあたかも、地底の重力と悲哀の深みで、おそろしく永い年月を経て徐々に凝固した絶望的な形態を想像させるものだった。今回展示した一連の作品は、この一節が私に与えたイメージがきっかけになって制作したもので、〝ゼラチン状の天使〟に対する私のシンパシーがこの作品をすすめる上での大きな原動力になっている。それはこのぶよぶよした救いがたい存在が、ある停滞から脱皮して、より明確な意志へと移行してゆく行為であり、同時に私的に喚起してゆく行為であり、同時に私自身の内側にある同質の無力感との闘いでもある。なお、投企性という言葉は、可能性とか冒険性とかいった意味の哲学用語で、不定形なものがしだいに明確さを現してゆくまでの対話が、一枚一枚の紙面を通して、より生成に近いかたちで表現できたらと思っている。(89・10)

これは以前に私が描いていた抽象画に関する文章です。この頃の私は表現することの意味や、その原動力となる意志の方向性などについていろいろと模索していて、とにかく何かを作りだせないものかと試行錯誤を繰り返していました。私にとって芸術表現とは、ある内面の特殊性を作品化することで、より普遍的な方向へと拡大してゆく過程のようなものだと思っていて、この抽象作品は私にとっての一つのはじまりであり、色と線と画面の動きという絵画的な要素の中で、私の表現の原形や骨組みを創る作業でした。

現在制作している作品群も基本的にはこの延長上にあるもので、絵画の二次元的な性格を具体的な物質によってつなぎ合わせてみようという思い付きによって構成しなおしたものです。私にとって平面作品が個人の内面をより直接に表現できる手段であるとすれば、現在の作品はすでに存在している物に対応しながら、その材料との共同作業の中での制作行為ということができ、木・鉄・ガーゼとい

内側の地平
1993年　34×78×15cm
木、アクリル、ガーゼ、鉄



Mochida Yukio

との融合、②外気にさらされたものの特殊性(個別性)、③前作によって見えてきた画面の動きを物に置き換えてみること、④互いが互いを生かす関係性、異質なものの共存、⑤ダンス・感情移入、⑥自然との連続性の再認識、とあり、ここ三年間の展覧会を通して、都市化の進む中で の欠如した部分、忘れ去られてゆく部分を提示できるような活動を志向してきました。

現代美術の流れの一つとして作品に対する意味を消してゆくという傾向がありますが、私の場合はそれとは逆に、意味付けも作家の作品に対する態度として必要なのではないかと思っていて、意味が作品を限定するような説明的なものとしてではなく、作品の幅を広げる一つの要素であり、なぜ表現するのかという問いに対する作家のあり方を明確にするものでありたいと考えています。

これからの展開については、今までの仕事をベースにして、より広い意味で人々に訴えかけられるような表現をしてゆきたいと思っていますが、理想としてはそのことが人の内面やエネルギーを創造性へと向かわせるものでありたいと思っています。

ENQUÊTE

❶目立つ、目立たないにかかわらず、一定の持続力を持って、見る人にアピールできるような作品。または、見る人の心の中に入って活力にかかわるような作品。

❷美術の場合、科学のような進歩や発見による新しさというよりも、時代との関わりの中で新しさが見えてくるのだと思う。つまり、時代を切り開くような表現のタイミングや方法に新しさがあるのではないだろうか。

❸美術に限らず、明治以降の日本は西洋に深く傾倒してきたのだと思う。その中で日本的なものと西欧の文化を区別、対比して考えるといった発想自体が、西洋のロジックのジレンマにおちいりやすいのも事実だと思う。しかし、近代から現代の美術を経た時間の積みかさなりを考えると、そろそろ日本という土地に根をおろしながらも、無国籍に枝葉をのばして世界に訴えかけられるような美術の視点を見つけだしてゆかなければならないのではないかと思う。

BIOGRAPHY

1962　東京都生まれ
1983　セツモードセミナー中退

個展
1989　ギャラリーケルビーム／東京
1991　ギャラリーケルビーム／東京
1992　ギャラリー神宮苑／東京
1993　谷中バオバブ／東京

グループ展他
1988　北斗協会展　　ギャラリーケルビーム／東京
1989　気象展 vol 1　　ギャラリー中島／東京
天安門事件犠牲者遺族へのチャリティー展覧会　　ヒルサイド・ギャラリー／東京
アントロポソフィア美術展　　大倉山記念館／東京('90〜'92)
気象展 vol 2　　木ノ葉画廊／東京
1990　ケルビーム展　　ギャラリーケルビーム／東京(〜'93)
「持田幸男・田川紀久雄・平原辰夫」三人展　　アートスポット Fulu−Fulu／東京
セラフィーム展　　ギャラリーケルビーム／東京
STEP 0（ゼロ）展　　アートスポット Fulu−Fulu／東京
1991　プロメテウス展　　ギャラリーケルビーム／東京
気象展 VOL 3　　ギャラリーケルビーム／東京
「顔」展　　ギャラリーケルビーム／東京('93)
マルス展　　ギャラリーケルビーム／東京
「パッション展」　　アートスポット Fulu−Fulu／東京
グループ展　　マーラギャラリー／スイス
1992　第三世界とわれわれ展　　東京都美術館／東京

山形忠正

Yamagata Tadamasa

〈方法論の確立をめざして〉

この2年の間、私の作品、制作は、表現の強さ・広がりまた確立をめざし、変化し続けている。平面からレリーフ状の作品、そして立体と大きく表現方法は変わっているが、漠然とした表現テーマから、より明確な自身のテーマ・制作態度・コンセプトが決まってきたように思う。表現方法が変化しても、自身のこだわる空間意識、形、色、テーマは現在、「空間・場における関連性・永遠性・調和」という言葉に言い換えれる。

様々な表現方法の中から作家は一つの素材・技法等を選択し、独自の表現世界・方法論を確立し、発展・展開をみせていく。

私にとって表現行為とは、自己認識や方法をふれる前に、どうしてもふれたい事柄が「何を表現したいか」である。「どのように」「いかに」という方法（策）や素材ではない。私にとってそれは後からついてくる事柄である。確かに、表現方法も作家にとって最も大切な部分であり、方法の模索・素材研究によって、表現になりうると思うが、作家の核心の部分にはふれられないように思うからである。

表現欲求が表現方法と結び付き、一体となって初めて目に見える形となっていく。「作品のこと」を語る上で、素材や表現



BWRG-World「人身は受けがたし爪の上の土」
1993年　イースタレーション・570×440×259cmの空間に
木、石膏、砂、マネキンの手、アクリル、水性ペンキ

Yamagata Tadamasa

あたりまえのことを書き述べるかもしれないが、私自身、「何を表現したいのか」「何が表現しきれたのか」という問いを発しながら制作、発表していきたいと望んでいる。そこの中から私の「方法論の確立をめざして」という課題も始まるのである。

「アクリルのこと」について述べれば、学生時代、油彩画を専攻していた私にとって、アクリルは使いづらく、仕上がりがビニール的で好まれるものではなかった。濡れた状態と乾いた状態とのとまどいや使い慣れた油彩との違いからである。しかし、表現したい要求に応じ、取り入れることができたのは、支持体が布から木材という強い物質に変わり、より速乾性のある物（素材）を要求したからである。また、テーマとコンセプトに従い、より色と形に意味合い・象徴性・記号性をもち、単純で明快な表現に素材の変化が自然に移行した。今後とも耐久性、視覚効果、自身の色に関する「質」という問題から、研究、実験したいと思っている。

ENQUÊTE

❶作家自身におけるリアリティー（真実性）と、人間（見る者）、社会に前向きな方向性をあたえるもの。

❷新しい美術といわれて、私にとって美術に「新しい」、「古い」という形容詞を使いたくないと思っています。常に過去のもの～未来へ変化し、また、少しずつ形を変え、混じり合いながら繰り返されるもののように思うからです。違う人間が造り出すものは、すべて新しく、造り出す人間（作家）本人が決定するものだと思っています。

あえていうなら「自己発見」と、より価値あるものへと高めていくもののように思っています。

❸私自身、どこまで専門的な美術史等の知識があるか自信がないが、近代(明治)以後～西洋の異文化の技術、考え方を積極的に多く取り入れ、美術においても、描き方、物のとらえ方、空間概念（遠近法等）など新技術（技法）を通して、日本人に吸収された。現代もまた、西洋を意識する面も多分にあると思うが、我国の東洋の美意識（美感）をとらえ直し、特に教育の面では考えねばならぬ問題もあると思う。しかし、美術に関する百年の時の流れの中で、違った異文化が混じり合ったことで、生まれ、広がるものがあったと思う。例えば「日本の油画」、日本の風土、技術精神をもとにして、新たな表現者たちが生まれ、育っていくと思っている。

BIOGRAPHY

1965　岡山県生まれ
1988　日本大学芸術学部中退
1993　東京芸術大学大学院美術研究科修士課程修了

個展
1992　J² ギャラリー／東京
　　ギャラリー古川／東京
1993　ルナミ画廊／東京
　　Gアートギャラリー東京
1994　ルナミ画廊／東京

グループ展他
1988　桜梅桃李展　　銀座アートホール／東京
1991　2人展　　東京芸術大学学生会館／東京
　　関西高校OB展　　フヨウ画廊／岡山
　　東京芸術大学卒業制作展　　東京都美術館／東京
1992　FURUKAWA SELECTION II　　ギャラリー古川／東京
1993　東京芸術大学修了制作展　　東京都美術館／東京

山中 隆

Yamanaka Takashi

アクリラと私—これまで、今、これから—

さかのぼれば、幼稚園では水溶性の絵具の瓶に筆がつけられて目の前にあった。小学校で木箱入りの水彩絵具セットを持つようになったときは随分成長したような感覚におそわれた。絵具を大量に使い、よくチューブを空にした。大学受験のときに初めて専門家用の透明水彩を手にした。

私の場合、油絵具は大学の一時期に使用したに過ぎない。印刷や写真、そして版画、平面の作品でも油性のペイント、ラッカーなども使用し、広く浅く取り組んでいた感じだ。

振り返ってみると、水で溶ける絵具と接する機会が多く、制作のペースもこれに合わせてできてしまったように思う。アクリル絵具を使い始めたきっかけは、感覚にあった発色、速乾性などが当時の制作の方向に適合したためと、水を使用することの親密感や安心感があったと思う。

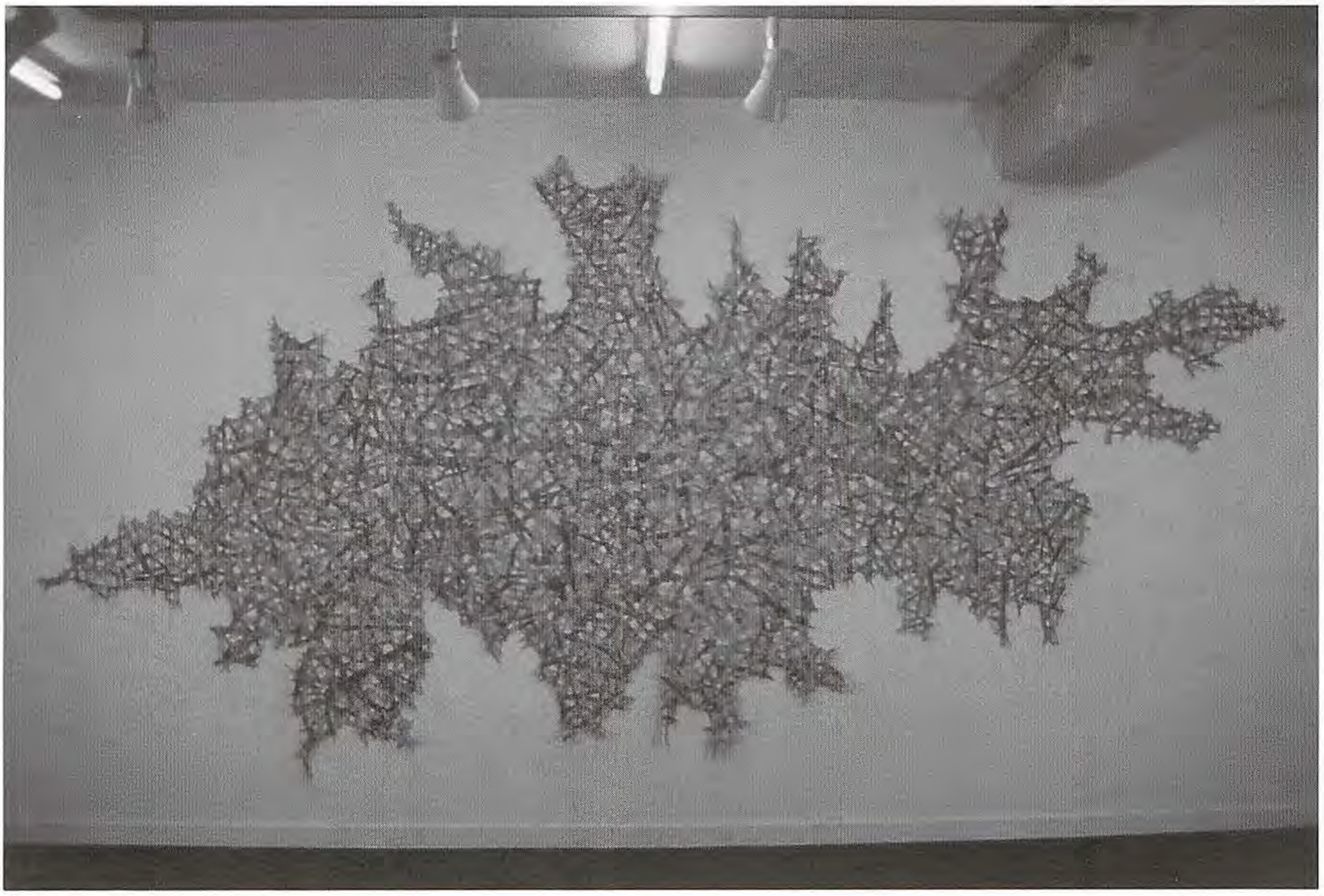
アクリラを本格的に使用しはじめて五年ほどになる。発色の鮮やかさ、比較的サラリとした使用感、メデイウム類の豊富なバリエーション、ガッシュとの併用が可能であることと、色数の多さに魅力を感じた。欲をいえば、色の種類はもっと欲しい。混色する手間よりも描くことを優先したいときがある。乾燥後のねっとりした感じは改善点か？

三年前からは既製のキャンバスや紙に描く作品のほかに、一旦描いた紙を細かく引き裂き、これをいろいろな形に貼り合わせて作る作品を手掛けるようになった。これまでの作品ではキャンバスなどに描く時にドリッピングの手法を取り入れていたが、その際マスキングをして画面上の絵具の密度に変化をつけて表すようにしていた。絵具の飛沫が飛び散った端となって、支持体の枠にとらわれないマスキング用の紙は制作の過程で捨て去る訳であるが、この不要なマイナス部分も作品化できないかと考えた。これが発自己増殖的な形態の作品を追及するようになった。さらに、作品を作るなかで、当初のコンセプトである自分の制作過程のマイナス部分の作品化だけではなく、絵画的要素の強い平面作品としての独自性を主張できる作品として成立させるべく、フラクタルな形態による表現、新しい図と地の関係を含む表現、イリュージョンと実体を併置する表現、見る側にとって多様な見方が経験できる表現などを展開し現在に至っている。

紙を貼り重ねて作るようになってからは接着剤としてメディウムを大量に使う。メディウムが浸透した部分は透明になったり、半透明になったりする。このような変化が作品の色彩表現をより複雑にする。和紙を用いるが、紙の繊維がメディウムによって固定されるためか引き裂きに対しては塗る前よりも弱いように感じられる。また酢酸ビニール樹脂系の接着剤に比べると接着力は弱いが、メディウムで貼った部分を再び剝がすことができるのでいちがいにデメリットとは限らない。作品はシート状のまま展示することが多いが、紙とメディウムの使用により軽量でありながらボリュウム感のある表現ができた。

このように自分の作品はアクリル絵具やメディウム類と密接な関係の上に成立していると言える。現在の自分の仕事はアクリルによる表現の可能性のほんの一部に関わるものに過ぎない。まだしばらくアクリル絵具やメディウムを使うことになりそうだ。

Yamanaka Takashi



WORK 9206
1992年　210×430cm
和紙、アクリル、アクリルガッシュ、メディウム

ENQUÊTE

❶クサカゲロウという昆虫の卵は〝うどんげの花〟とも呼ばれる。見た感じも弱々しく葉の裏など人目につきにくいところに密かに産卵され、成虫として生存する期間も短くあっけないものである。わずか数ミリの小さな卵であるが、種を維持していくという一点においては丈夫で大きなダチョウの卵と何ら変わることのない働きをしている。

美術作品の場合、作品のもつ視覚的な強さを考えがちだが、作品を支える作り手の考え方の強靱さが問われるのだと思う。

❷一連の制作活動の中で生まれた作品の新しさ。（ある程度の連続性・継続性）

美術史の流れに位置づけた時その作品がもつ成立基盤の新しさ。

などということが思い浮かぶ。

新しい技術や材料によるものでなくても新しい色や形、新しい思考を持つ作品を生み出すことができると思う。

「今までに出会ったようでありながら初めて目にするモノ」をキーワードに新しい文脈をもった作品を追求したい。

❸明治以降の西洋志向はいうまでもないが、第二次世界大戦後のアメリカ文化などが日本人や日本文化に与えた影響は大きい。

一方西洋美術やその背景にある西洋の文化に対する深い理解に基づいたものが根づいたのか疑問の部分もあるが、これまでは日本の美術が自立するために必要な熟成期間でこれからは対西洋美術というレベルではなく地球規模で新たな提案や発信がなされる時代であると考えるほうが良いのではないかと思う。

BIOGRAPHY

1948　京都府生まれ
1973　京都教育大学教育専攻科美術工芸専攻修了

個展
1975　ギャラリー射手座／京都
1976　ギャラリー射手座／京都
1977　ギャラリー射手座／京都
1978　ギャラリー射手座／京都
1979　ギャラリー射手座／京都
1981　ギャラリー射手座／京都
1983　ギャラリー射手座／京都
1984　ギャラリー射手座／京都
1985　ギャラリー射手座／京都
1986　ギャラリー射手座／京都
1987　ギャラリー射手座／京都
1988　ギャラリー射手座／京都
1989　ギャラリー射手座／京都
1990　ギャラリー射手座／京都
1991　ギャラリー射手座／京都
1992　ギャラリー射手座／京都
　　信濃橋画廊エブロン／大阪
　　ギャラリーそわか／京都
　　ギヤラリー白／大阪
1993　ギャラリー白／大阪
　　ギャラリーそわか／京都

グループ展他
1971　5人展　京都府立文化芸術会館／京都('72)
1973　5人展　京都市美術館／京都
1977　4人展　京都府立文化芸術会館／京都
1993　小さなオブジェ展　信濃橋画廊／大阪
　　芸術祭典・京「四条ストリートギャラリー」
　　京都大丸／京都

劉 明均

You Maeung Gyun

光合成

自分が存在するかたち。自分を透明に通過する自然のすがた。例えば、宇宙、自然の中で自分に与えられた時間、生きていく中で肉体が変化していく瞬間、独創的な個性として生きる個体というものが存在する神秘的な力を感じる時。どんな方法をとったとしても、自分の存在が自然の中でエネルギーの結晶となって、神秘的映像として肉体を通り抜けていこうとする。

幼い頃の記憶の中で印象に残っている風景がある。夏のある日、夕焼けが金色でまわりを染めて、数少ない家が集まっている村の風景と遠くに見える海の水平線。夕焼けの光が自分の体を照らす瞬間、自分を含めて全てのものが夕焼けの光の中に吸い込まれていくような視覚的な体験を、私自身の視覚的媒体を通して自分と自然の間を一体化させようとする意志が、神秘的な感動を表現しようとする方法として美術を選んだのかもしれない。

私が感動を受けた体験。私の肉体の隅々まで入り込んでいた遠い自然の記憶。こういうことはまるである容器の中に入っている液体のように動く。それは重力のエネルギー、自然の意志と合一した形象で毎瞬変形し続けながら存在する。まるで山が四季の嵐と静けさの中で限りない秘密を持って少しずつ変化しながら、いつもその姿をそのまま保ち続けているように…。

私が初めに選んだ視覚的媒体は平面の上に与えられた空間でイリュージョンを表した絵画だった。その後はコラージュ、オブジェを平面に張る仕事。またその次は、人体を分解してばらばらになったものを建物の壁面、もしくは展示ホールの空間にあちこちに散らす方法。いわばインスタレーションを使った表現に変わっていた。

壁面には針金を伸ばして、空間に広げてある人体の部分の延長線のように反復する形を拡散、集結させていった。人体の部分を利用しようとしたのは、全身の中の部分部分の形が一つの個体として個性を持っている。また、全体との合一体として微妙な空間を占領している形象の耽美と全体を代表する象徴的なもので手足胸などの形が存在するように見えるからだった。

最近は絵画と彫刻を両方やっている。絵画から受けた感動を彫刻的なもので表したり、彫刻から受けた感動を絵画に表したりする。絵画は多分に詩的なものだと思うし、彫刻は劇的なものだと思う。また絵画に現れる余白にかすかに浮かびあがる形象は、視覚を通して、肉体に残っている遠い記憶を呼び起こされて、彫刻的なものに変化したりする。彫刻的な立体の表面に流れるような色たち。肉体の深いところから外へゆっくり出てくるような質感に覆われる色、線などはまた、詩的・象徴的な言葉、荒涼な歴史の時間を呼び起こす。

私は最近「光合成」というタイトルで制作をしている。自然、宇宙、生命があるものや木、形象と非形象。全ては生と死の間に動いて絶え間ない光合成をしている。

You Maeung Gyun



光合成
1993年　70×52cm
綿布、アクリル

ENQUÊTE

❶表現とは作家が持っている内面的な問題意識の露出だといえるでしょう。また、表現行為の連続は表現の本質にせまろうとすることであります。物事が絶え間なく流れる時間形態の中で、変化する物事（自然）の抽象的な観念と出会いの連続は、神秘と感動の姿である。肉体を離れ、一つの独立した個体に生まれた瞬間が芸術行為の出発点だと思います。その時代の芸術作品は、作家と出会ういろいろな問題、その後の葛藤が内面化していく過程の中で、作家の生まれ育った自然と歴史、古来の記憶が肉体の底から込み上げてくる情熱を絶え間なく表出することです。

❷その時代に生きながらその時代の意識を反映するのが美術以前に文化だと思う。文化というのはそもそもその時代の表出する一番象徴的なかたまりだといえるのである。新しい美術とは、作家がその時代を生きながら自分自身の民族、自然に内在している伝統と新しい社会の意識との間で生じる葛藤を相対する時に表れる。それはいつも新しいライフのビジョンを暗示的に提示する芸術になれると思うし、まるである種の植物が新しい土壌に根をおろして花をさかすように。天と地のいわば環境に合う新しい生命を生む痛みの過程ともいえるのではないか。

❸人間の幸福を基本に生まれた西欧の近代合理主義は、単なる物質社会に傾向して、急速に変化をもたらした。丁度シュールレアリスムの表層だけが生き、思想は忘れさられたように。

日本と韓国は、戦後美術という大きな区切りがあり、ある面で似た部分があります。それ以前、あるいは以後の長い歴史の中から生み出た自国にある固有の習慣や伝統との葛藤の間で新しい社会の価値観を作り出すことが大切であると思うし、おそらく運命的に世界人類は西洋の生み出した文明という大きな船に乗船しているのであろうから。

BIOGRAPHY

1962　韓国釜山生まれ
1985　釜山大学校美術教育学科卒業
1994　多摩美術大学大学院油画科在学中

個展
1986　四人画廊／韓国釜山
1988　Gアートギャラリー／東京
1990　彩林画廊／神奈川
1993　ギャラリースペース21／東京
　　無垢画廊／広島
　　ギャラリーMOTO／東京

グループ展他
1984　Seoul 国際美術祭平面部分　笹宗文化会館／ソウル
　　釜山美術10人展　GALLERYメーポ／韓国釜山
　　Performance ＋Installation　ARCOSMO美術館／ソウル
1990　今立現代美術「紙」展　いまだて芸術館／福井('92)
1991　神奈川アートアニュアル　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
　　OBJECT TOKYO　渋谷パルコ／東京
1993　舟南ART FESTIVAL　武生市／福井

渡辺晃一

Watanabe Koichi

あくりらアートの現在形

最近、私は『言葉』に興味をもっている。各々の地域で特性のある言語を聞くと、不思議と心地よい。しかしながら町の様相はあまり差異がなく、道行く子供たちも徐々に言語が似通ってきたような気がする。

「誰もがジーパンをはき、テレビを観ている今日、日本の特性などは存在しない」と以前に言われた。コンビニやファーストフードが何処へ行ってもみられるのにつれ、名の知らぬ会社の商品を買ったり観光ガイドに掲載されている土地へ行くことも年々少なくなってきた。海外からの輸入品やマスメディアを通じた商品（観光地も広義の商品である）のみが意味を持つこの日本において、思考の均一化が進んでいるのは事実であろう。そして現在、我々にとっての「日本の特性」は、浮世絵や花鳥風月・富士山・芸者、もしくは電子都市といった、過去や未来、地方や都市に偏在した表層観念によってとらわれがちとなり、両者を合わせ持つ思想は欠漏しつつあるのではないだろうか。

このような社会状況の中で、顕著な現在形の「日本」がある。それが言葉、すなわち、「日本語」であると私は考えている。言葉は自身に密着しつつ他者への伝達手段となる。脳細胞の中枢を司る「言語」のもつ特質は、各々の国において独自の文化や思想を形成する重要な要因であろう。そのような状況で日本は、東洋の象形・視覚的文字と西洋の音声・聴覚的文字の折衷的な側面をもっており、この人工的な画面はむしろ西洋的な思想から生じたものであろう。

言語が視覚と聴覚の介在した部分に存在するのと同様に、私自身における創作の興味は現在は視覚と触覚の境界領域にある。虚像と実像、絵画空間とマティエール…。それは明と暗、夢と現実、自己と他者など対照的な差異によって分化された言語体系や、平面と立体、具象と抽象、伝統美術と現代美術などという言語の差異によって分けられた今日の芸術思考の源泉にも通じてくる。それら言語的認識のプロセスの解体と融合を行うことに私の制作意図が含まれているのである。

木、金属、石膏等、多種多様な触覚的素材を混在しつつも、ひとつの視覚的イメージ像によって生み出された造形空間。それは多様な視覚的文字が、ひとつの音声言語によって媒介される日本語の思考方法に類似している。そこで生み出された作品を対称的な言語体系に位置づけるものは何もない。それは言語そのものなのだから。そこから私が唯一望むことは、

Watanabe Koichi

方言的な親しみをもつ「あくりら」という響きが現実の素材から浸透されてくることである。

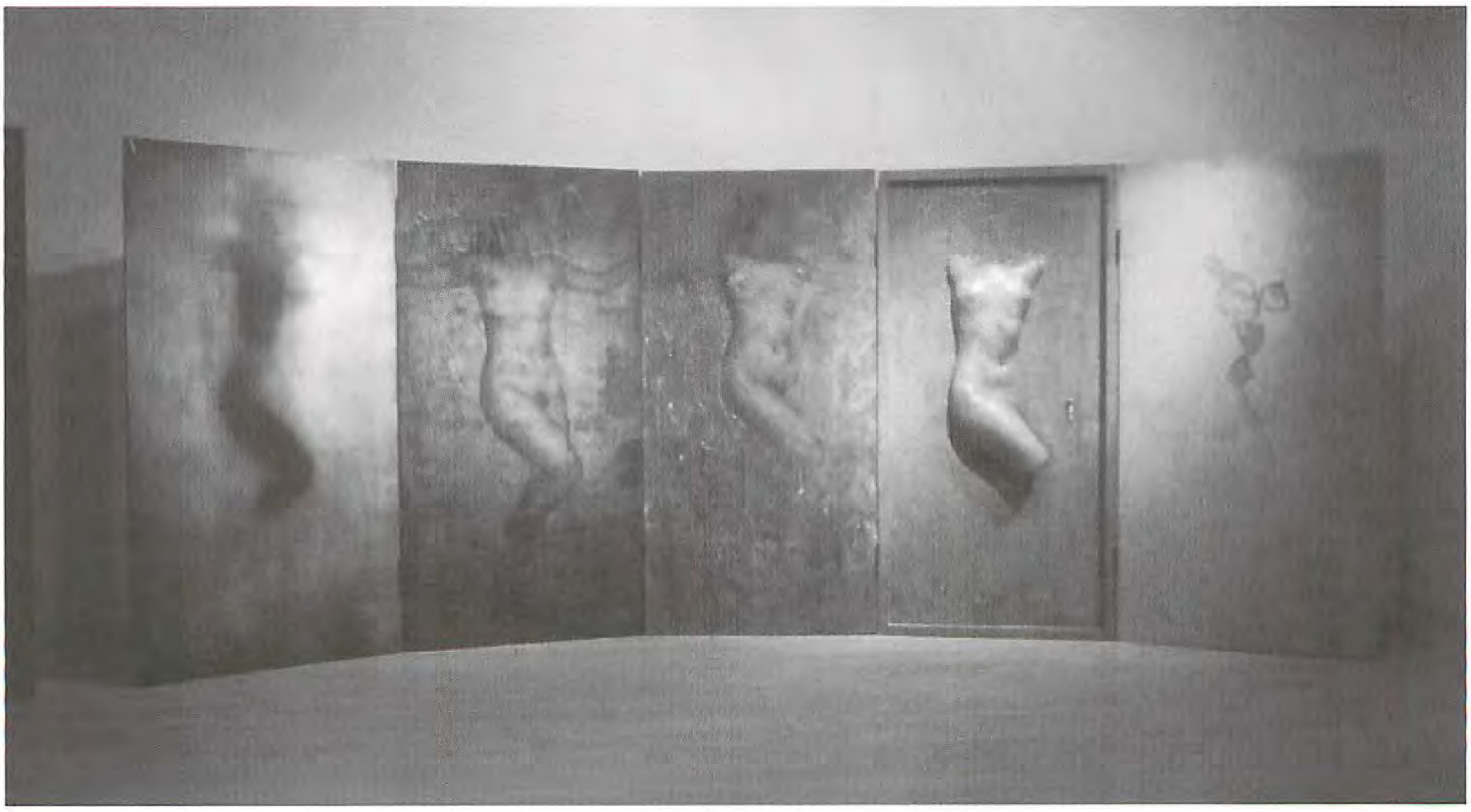
E N Q U Ê T E

❶色・形・物質感の持つ斬新さや、展示会場で放つ派手な個性に、私はあまり興味を持てない。それは一時的な流行や、自身の近辺に展示された作品によって、大きく影響されるものであろうから。何もそれらを無視している訳でもない。展示会場の地域や場所・鑑賞する者の心理状態は、おのずと作品の資質を左右するものであり、展示会場の雰囲気同様に重要だと考えている。しかしながら私が本来、作品に具備すべき「強さ」とは、作品の持つ主張や思想の質量的な面にある。地域や時代を反映しつつ、それを超えて連鎖する個性。私にとって現実と虚像体験の間の緊張関係によって生み出されてきた作品は、弓の弦を引き放つ瞬間の持続的状態にある。

❷今、私が書いている文章同様、描いている作品も、完成し発表された時は過去のものとなる。そこで浮上する疑問は過去の古いという図式が成立するのかというものである。実際、私にとって、美術史の作品は同じ過去のものであり、むしろ身近に接することのない聖母子像の方が新しく感ずることさえある。

さて、私が制作を行う理由の一つは、他者が創作していない作品の透き間を埋めることではなく、自身が他者に訴えたいものの関係性を見いだすためである。自身が今、生活する場や時代を、行為の連続によって捉え直した時、そこには未来からの視座による二度となく自己存在が確立する。そのため評価の対象による「新しさ」とは一つの結果にすぎない。

❸「日本」と「西洋」。「東洋」と「日本」を分かつものは本来、視覚的な現象ではなく、言語的意識そのものにこそ存ずると思われる。そして我国はむしろ孤島という地理的な意味においても、「東洋」と「西洋」の文化的な媒体の役割を担っていると考えられる。それは赤血球や白血球を輸送する血しょう的な存在と考えてもよい。文化＝血液と捉えた上では、血しょうにも独自の役割がある。ところが最近、日本の意識を強く主張する作品が増えている。それらはメディアを通じての、過去の日本的イメージや一部の世代による日本のイメージに偏在している。そこで生ずる我国と他国との意識的隔離。より現実の日本の姿を不偏的にすることこそ必要だと思われる。



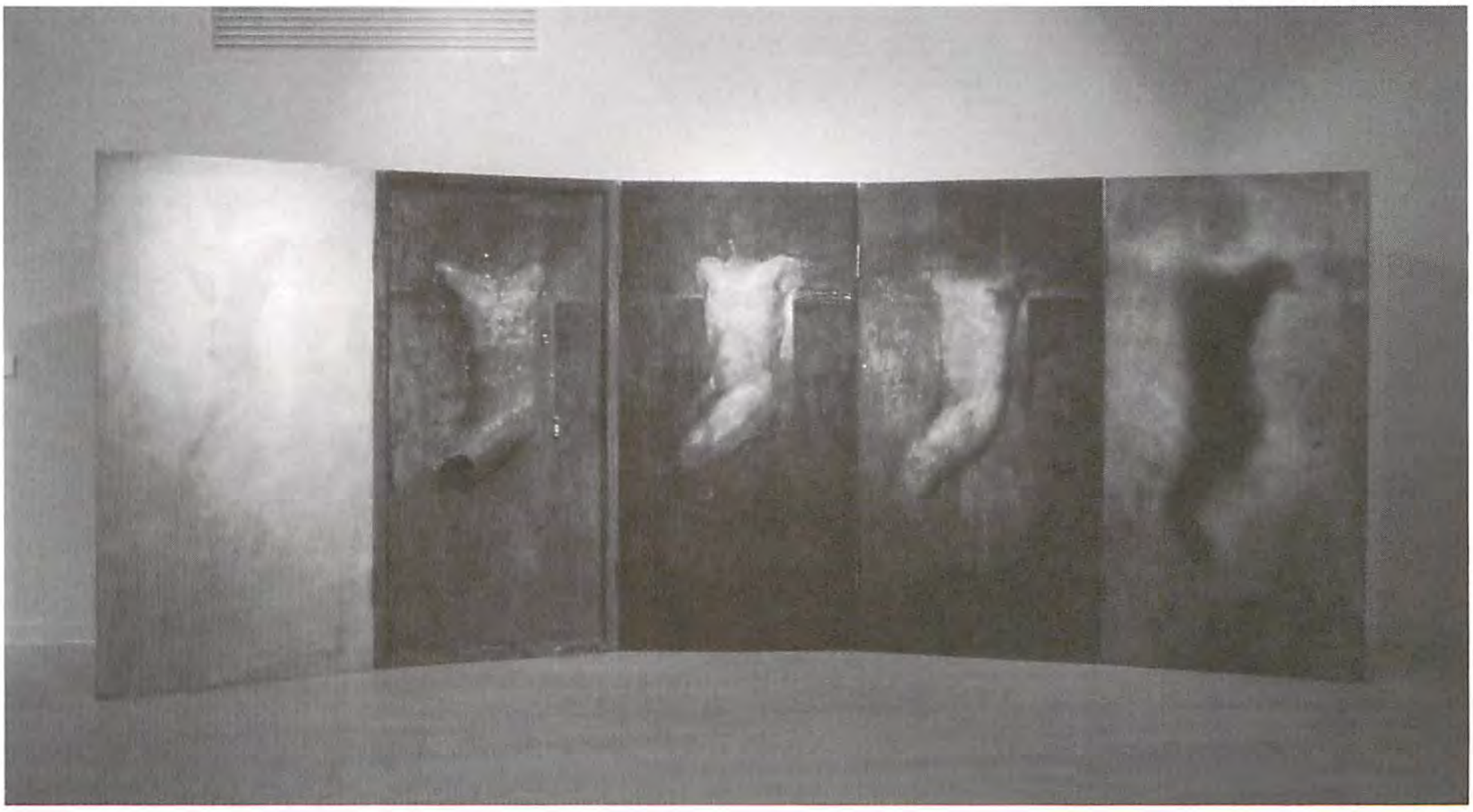
BIOGRAPHY

1967　北海道生まれ
1992　筑波大学大学院修士課程芸術研究科修了
1993　東京芸術大学大学院美術解剖学科研究生
1994　筑波大学大学院芸術研究科在学中

個展
1989「肢体」　筑波大学会館別館ギャラリー／茨城
1990「羅象　1990」　埼玉県立近代美術館Ｂ1／埼玉
1991「羅象　1991」　茨城県立つくば美術館／茨城
「Maya」　Artギャラリーつくば／茨城
1992「樹海」　Creative house AKUAKU／茨城
「△ＰII」　Artギャラリーつくば／茨城
1993「Raum・媒体の皮膚」　ギャラリー美遊／東京
「紫風・Mufu」　Artギャラリーつくば／茨城
1994「A³・皮膜都市」　PURAHA／北海道、
Creative house AKUAKU／茨城、
ギャラリーアリエス／東京、
ラヴコレクションギャラリー／愛知、
ギャラリー16／京都、
ギャラリーミトヤ／佐賀

グループ展他
1989　二紀展　東京都美術館／東京(～'93)
1990　Via Tsukuba'90　銀座アートセンター／東京
MITO・10月展　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城
TSUKUBA ART WAVE　茨城県立つくば美術館／茨城('92)
1991　8人展　大島画廊／新潟
1992　ダイアローグ展　茨城県民文化センター他／茨城('93)
今日の美術「10人の原自然ー胎動の森・脈打つ水」展　北海道立近代美術館／北海道
ドローイング展　あかね画廊／東京
「Kairos　樹海春宵　紀伊国屋画廊／東京
「Kairos　樹海夏宵　ゆかりの森／茨城
Inter play'93 相互作用　茨城県立つくば美術館／茨城
1993　下館柴峰展　下館市文化ギャラリー／茨城
さっぽろ国際現代版画ビエンナーレ　札幌丸井今井／北海道
1994　現代の人間像〈私という存在証明〉　北海道立近代美術館／北海道

ICON for Christ,Mary,Got
1993年　182×91cm×5組×2点
アクリル、油絵具、パネル、石膏



49er's Perspective

アクリラート別冊 1994

◉

1994年5月30日発行

◉

定価　1,000円(本体971円)

◉

発行所　ホルベイン工業株式会社

東京都豊島区東池袋2-18-4

TEL.03-3983-9253

◉

発行人　吉村信夫

◉

編集者　久保田幹夫

◉

デザイン　CUE'S GRAPHICS INC.

◉

印刷　文華印刷株式会社

holbein