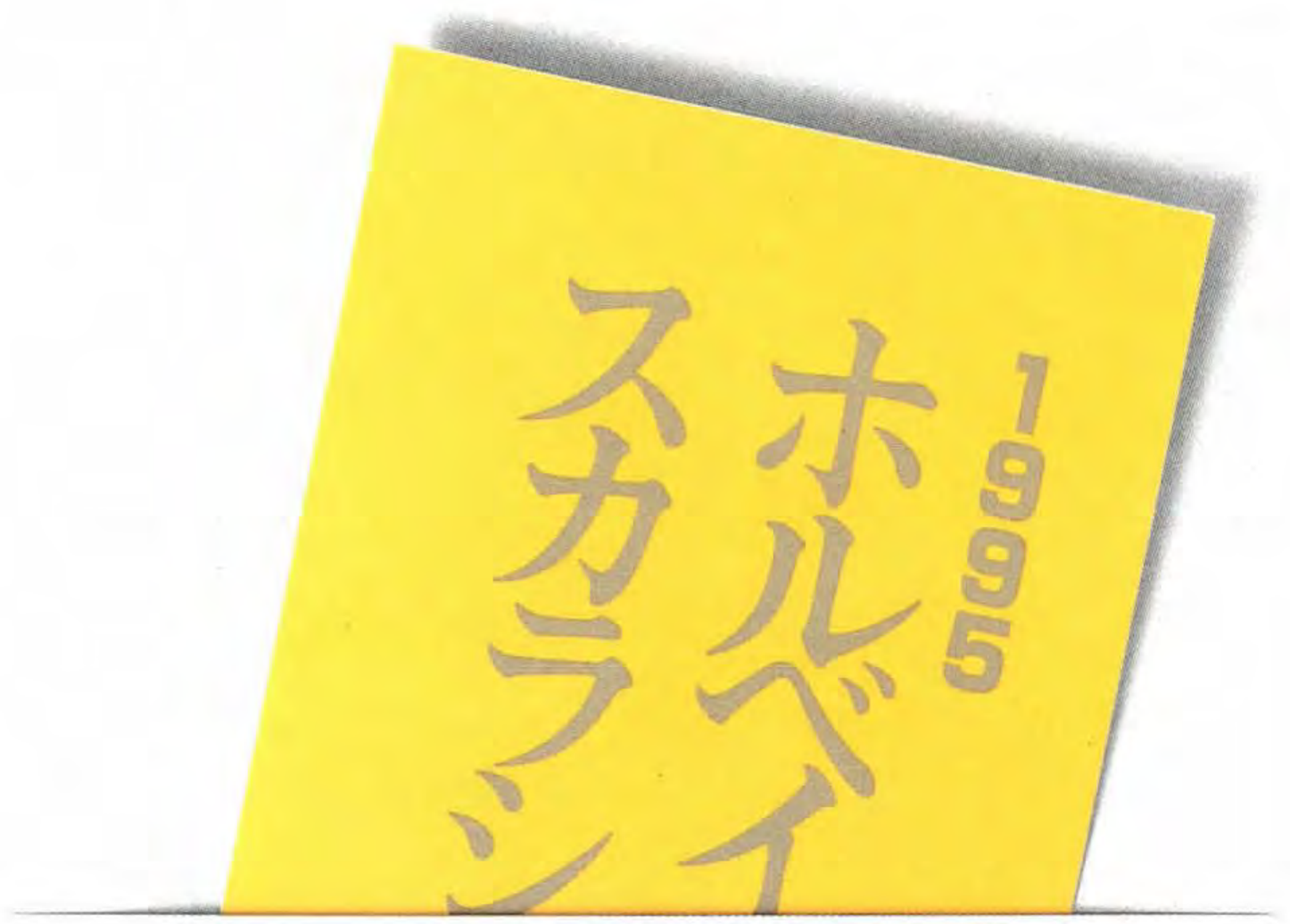
ACRYLART

アクリラート別冊 1995



The scholar 30 Perspective

The scholar 30 Perspective

アクリラート別冊 1995

holbein

ごあいさつ

かつて作家の表現は、メチエを作ることから始まりました。色材、支持体といった素材づくりから制作に至る全営為が（作家の表現）でした。しかし、18世紀末に起った産業革命は作家の中にあった表現者と素材製造者とを分離させました。以降、多くの作家はメーカーという他者から素材を求めて制作に打ち込み、メーカーは作家に素材を提供するために知識と最新の技術力を注いで良質の製品を開発し、それは、一世紀を越えて今に続いています。この分業体制は時代や作家たちのニーズをとらえ、高品質な素材とさまざまな新しい色材を生みだしてきました。アクリラもそのひとつです。この色材は生まれてまだ40数年がたったにすぎませんが、新しい絵具として作家たちに用いられ、多くの優れた作品を世に送りだしています。

弊社はアクリラを用いて意欲的な表現活動を続けている若い作家たちに1986年からホルベイン・スカラシップを設け今年10年目を迎えます。将来性のある作家の制作活動を援助するとともに、作家との交流を通じて表現の可能性を広げる新しい色材の開発と品質の向上に努めてまいりました。

今、表現しなければならないのは作家たちだけではありません。表現者とメーカーとが分離したことにより、あたかも表現する主体は作家であり、素材づくりは表現行為になりえない、と当然のように考えられてきました。しかし、素材と表現行為は不可分のもので、かつての作家たちの営為はそのことを明らかにしています。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メーカーと需要者という二極化した相互の熟知しあえる関係づくり。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。今後、メーカーは作家との交流を今以上に緊密にして、素材の新しい表現の可能性の追求を続けていく責務があります。言葉を変えて言えば、それはメーカーが〈素材の表現者〉になることではないでしょうか。それによって表現行為と素材との乖離が避けられ、メーカーと作家がともに切磋琢磨してより高次の新しい表現に向かうことができる、と考えます。ホルベイン・スカラシップが作家とメーカーが表現の可能性と未知を追求する共同の実験場になれば幸いです。

第８回スカラシップ制度がこの度終了（1994年）しました。これにともない、奨学者30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、実像を探究して頂ければ幸いです。

1995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

The scholar 30
Perspective.

第8回将棋学者30名

(50音順)

Contents

The scholar 30
Perspective.

佐々木健　SASAKI KEN ……17・78
杉山健司　SUGIYAMA KENNJI ……20・81
祐成政徳　SUKENARI MASANORI ……22・84
高橋香苗　TAKAHASHI KANAE ……13・87
坪田貴久子　TSUBOTA KIKUKO……16・90
中川るな　NAKAGAWA LUNA ……23・93
西山晴恵　NISHIYAMA HARUE ……19・96
野口栄一　NOGUCHI EIICHI……13・99
間　泰宏　HAZAMA YASUHIRO ……25・101
藤原ゆみこ　FUJIWARA YUMIKO ……30・104
福田英昭　FUKUDA HIDEAKI ……31・108
前川秀樹　MAEKAWA HIDEKI……15・111
三浦孝治　MIURA KOOJI ……26・114
村谷圭一　MURAYA KEIICHI ……20・118
山口素子　YAMAGUCHI MOTOKO ……31・121

Contents

青木聖吾　AOKI SEIGO ……12•34
安部典子　ANBE NORIKO ……15•37
井口貴夫　IGUCHI TAKAO ……23•40
伊藤彰規　ITO AKINORI ……14•43
伊藤祐之　ITHO MASAYUKI ……24•46
伊能敬子　INOH KEIKO ……16•48
今澤　正　IMAZAWA SEI……21•51
上村亮太　UEMULA LYOTA ……29•54
岡田明子　OKADA AKIKO ……25•57
岡本光博　OKAMOTO MITSUHIRO ……27•59
片岡洋之　KATAOKA HIROYUKI……29•63
金田純二　KANADA JUNJI ……28•66
木俣創志　KIMATA SOUSHI ……19•69
小林正明　KOBAYASHI MASAAKI ……18•73
坂本敦子　SAKAMOTO ATSUKO ……27•76

The scholar 30
Perspective.

奨学者30名の作品展 第8回

Works



青木　聖吾

Untitled
1994年　140×205cm
アクリル、水彩紙（ワトソン）、パネル



野口　栄一

1993年　右；240×240×10cm、左；36.5×27×5cm
右；鉄、鉛、ゴム、パネル　　左；鉄、鉛、パネル、錆止めペイント



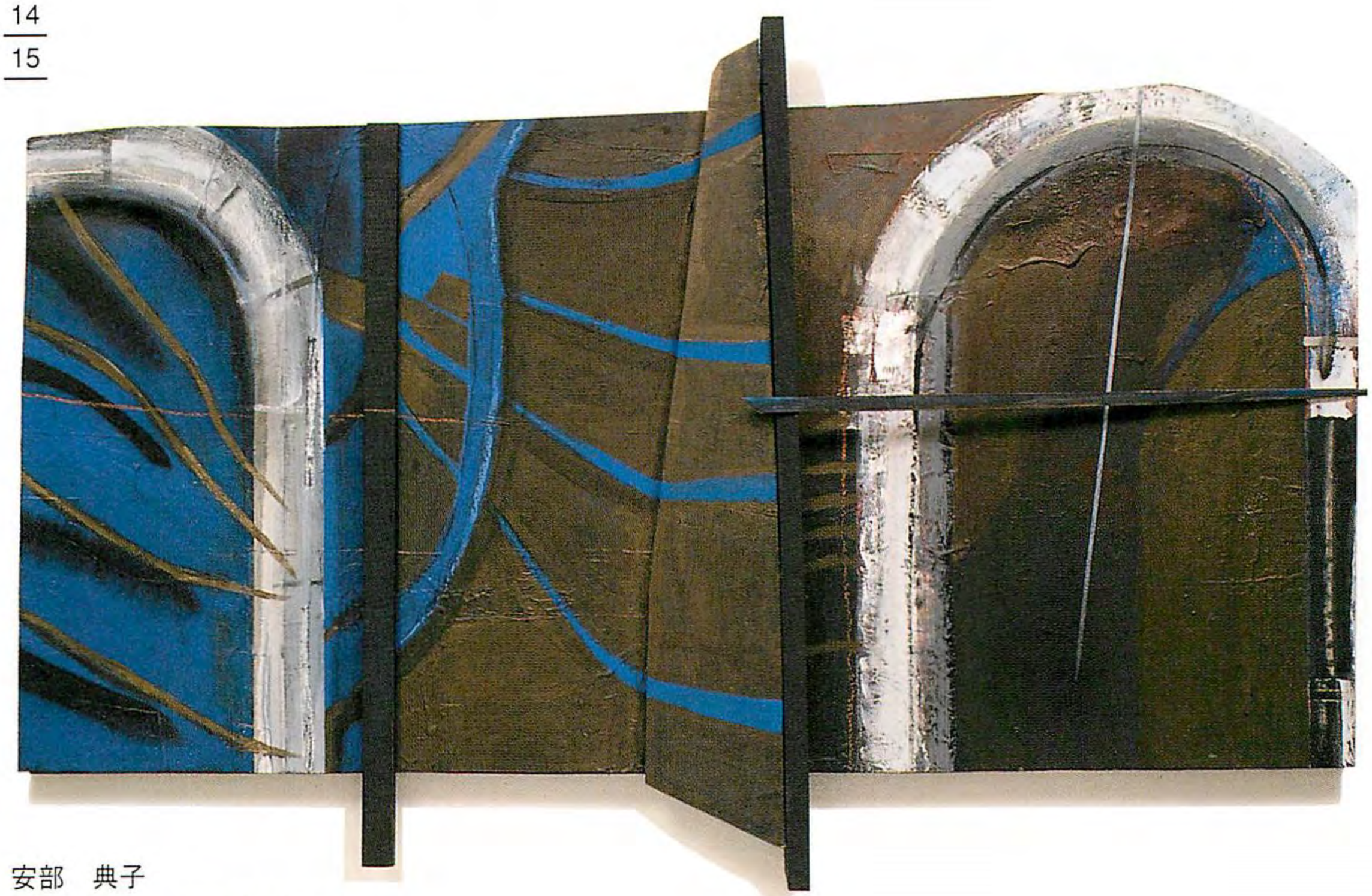
高橋　香苗

body、the lair
1994年　65×53cm
綿布、天然石膏、膠、顔料、
アクリル、鉛筆



伊藤　彰規

「彼の故郷」へ　93－D－Ⅲ
1993年　130×160cm
紙、アクリル、コンテ、木炭

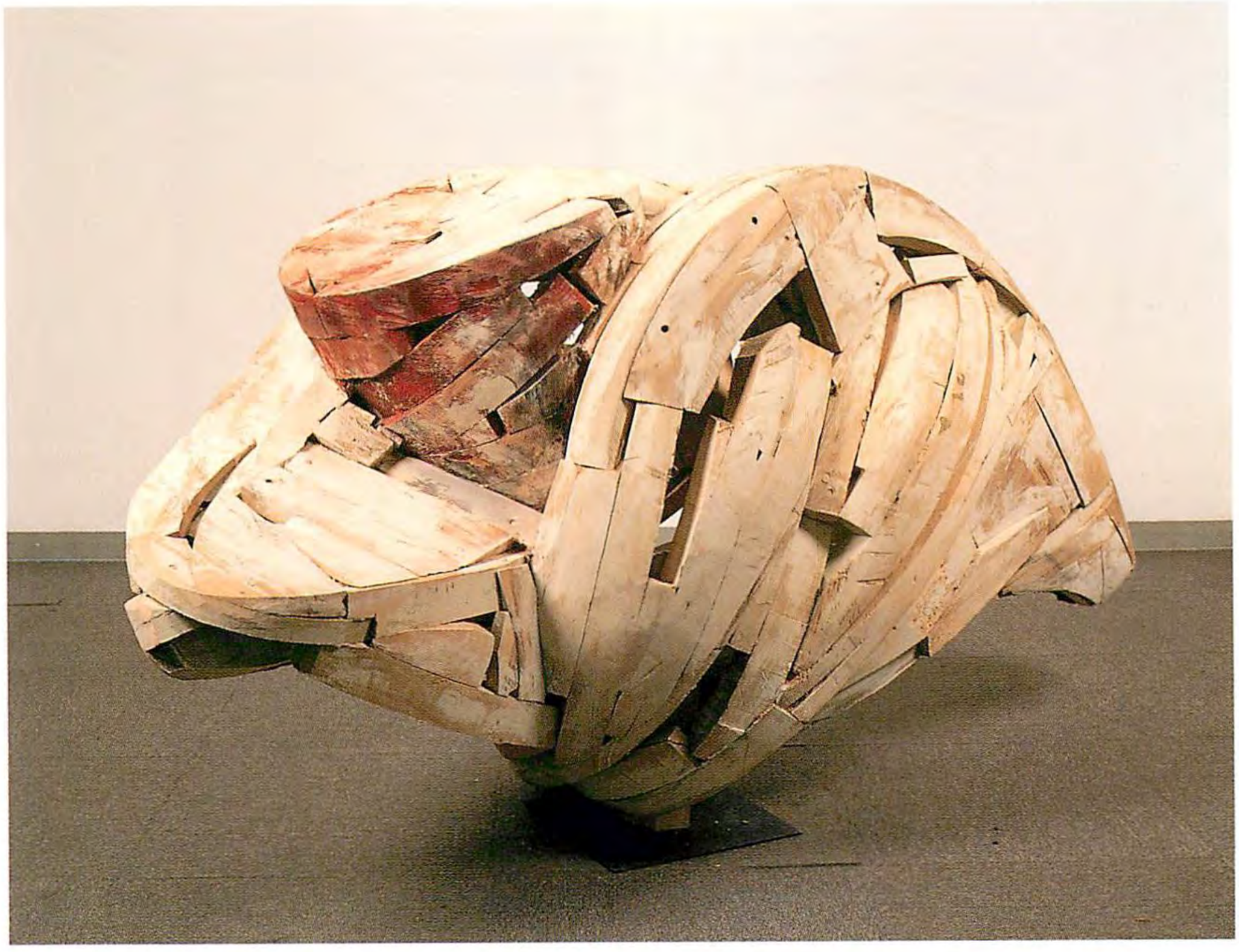


安部　典子

BLUE MOON　～荒野のロマネスクより～
1994年　115×185×9cm
アクリル、パネル、木、パステル、コラージュ

前川　秀樹

船
1994　91×178×86cm
檜、桂、楠、顔料



伊能　敬子

最後のドア
1993年　195×390×7cm
レンガ、木、試験管、水、スマイラックス（グリーン）、アクリル



坪田　貴久子

Untitled. 4
1994年　162×162cm
アクリル、キャンバス

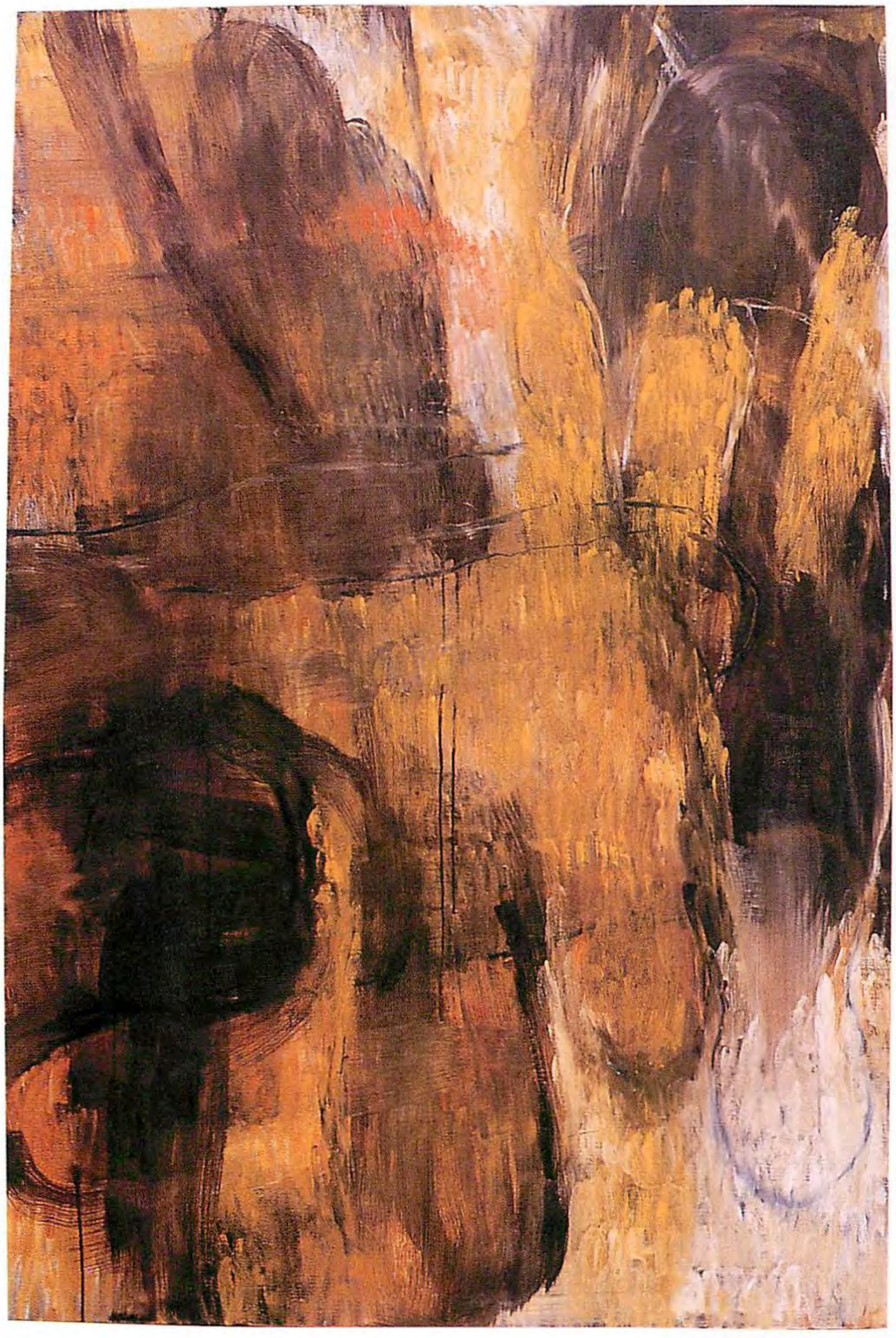


佐々木　健

「聞きとれないぐらいの言葉が出る」
1994年　304×152×9cm
ターポリン、アクリル、鉄錆

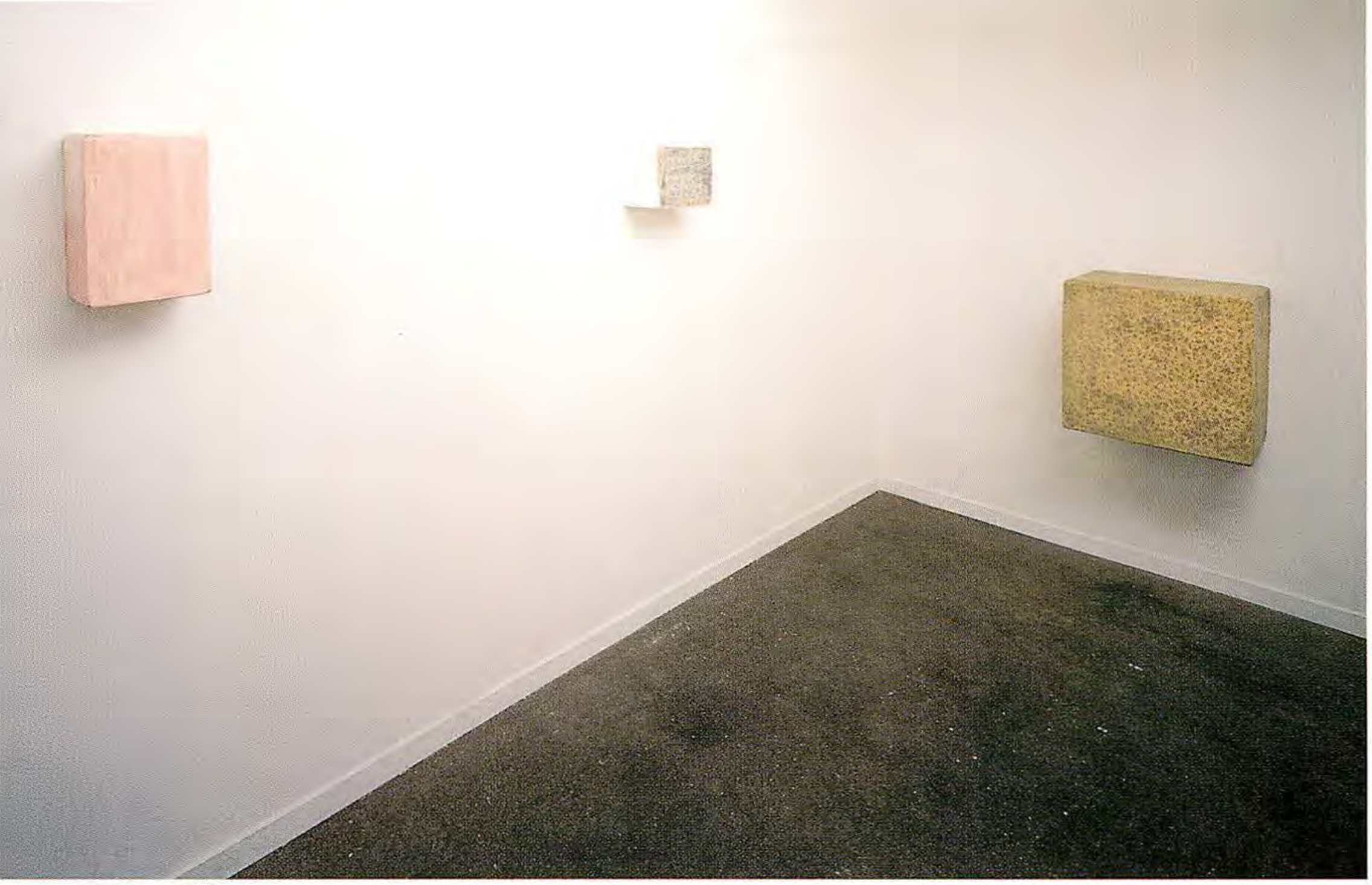
「聞きとれないぐらいの声で話す」
1994年　304×152×9cm
ターポリン、アクリル、銅錆





小林　正明

預言者
1994年　194×130.3cm
アクリル、油彩、オイルステック、キャンバス

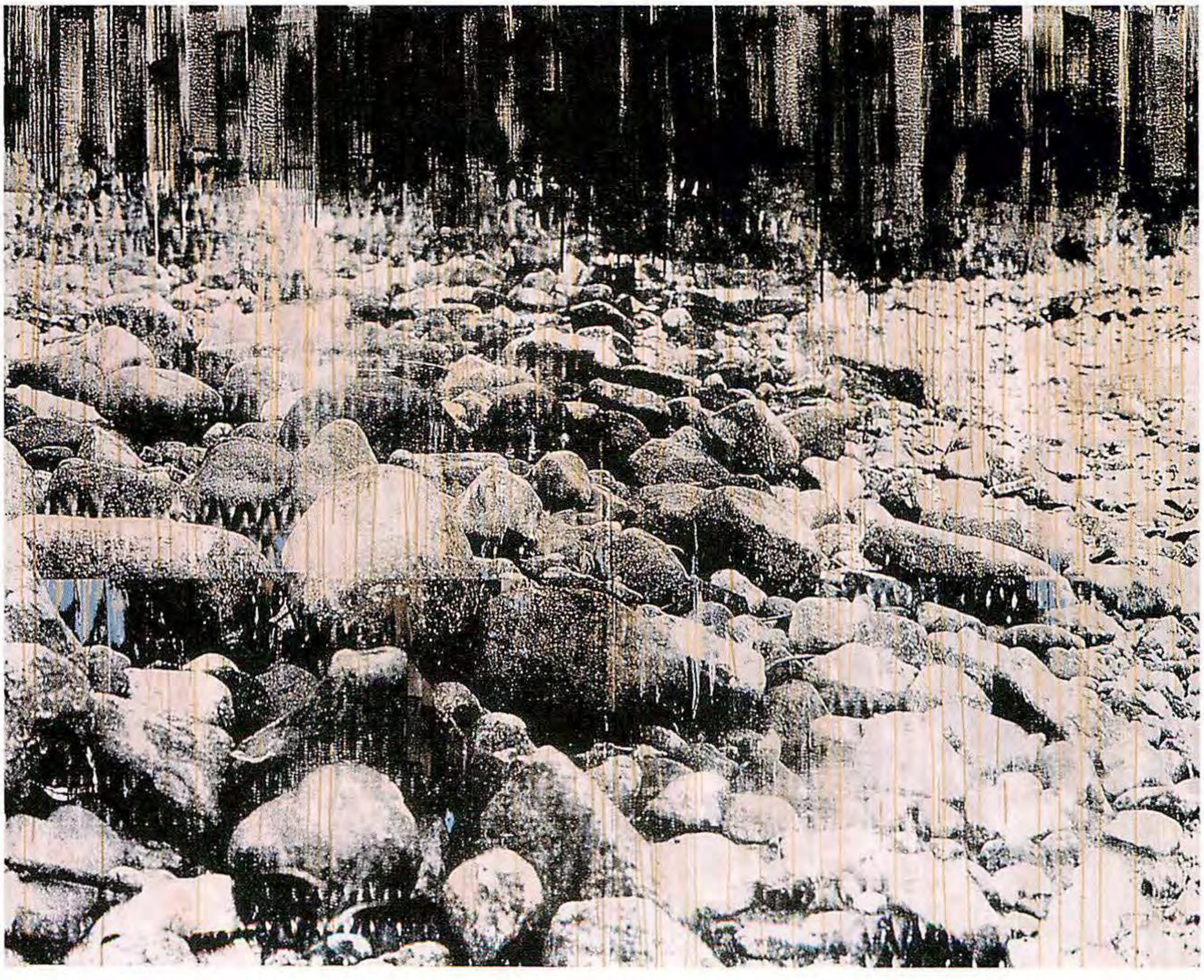


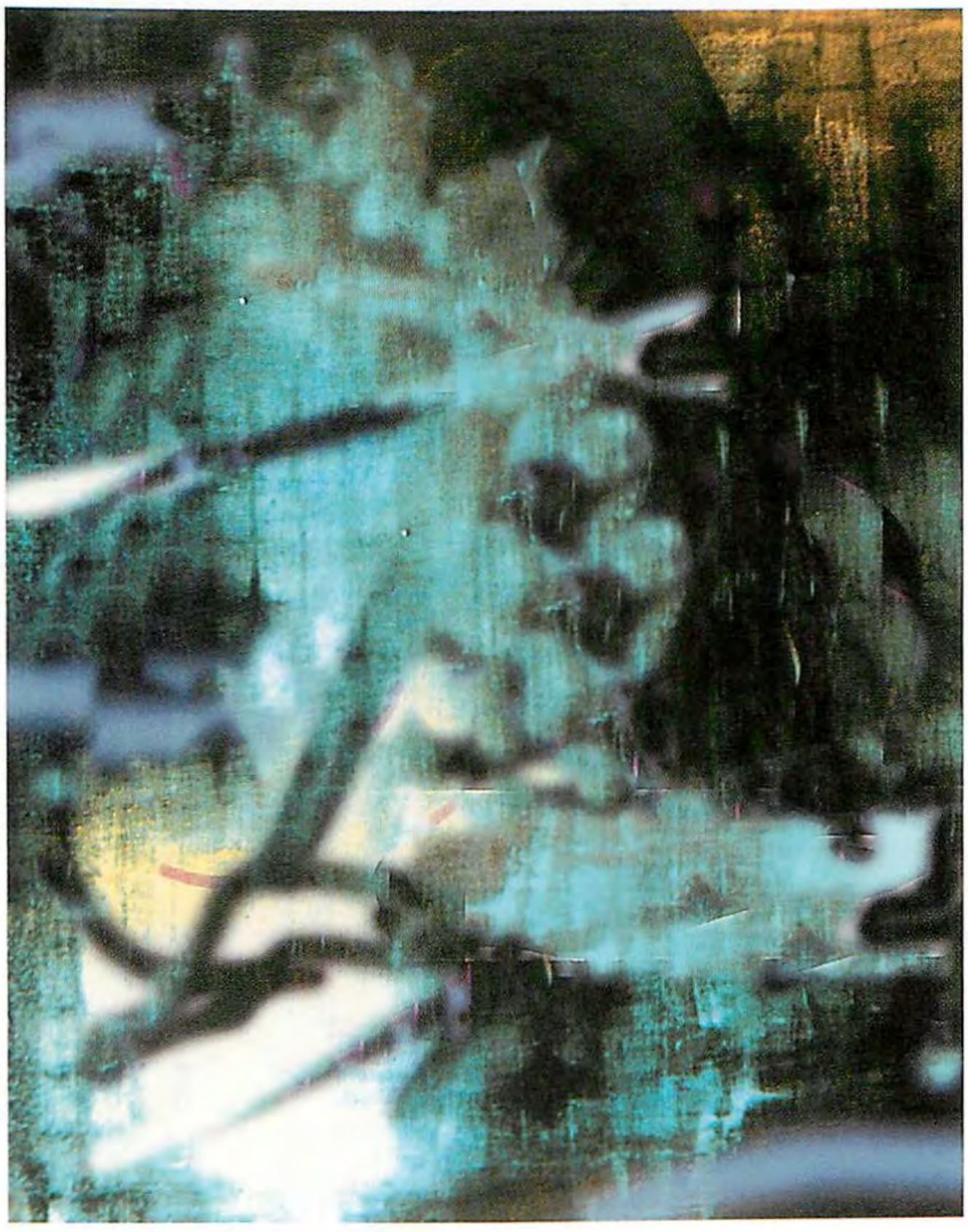
西山　晴恵

右；スリープ、中；P.C.、左；におい
1994年　右；48.5×51×37cm、中；17.5×22×15cm、左；28×19×15cm
木、布、アクリル、油彩、密蝋

木俣　創志

河原
1994年　181.8×227.3cm
アクリル、シェルマティエール、リターディングメディウム、ジェッソ、綿布





村谷　圭一

作品2.2
1995年　176.7×139.2cm
綿布、アクリル

杉山　健司

Inside Outside Head Wear
1994年　各170×135×40cm　各60×45×30cm
石膏、顔料





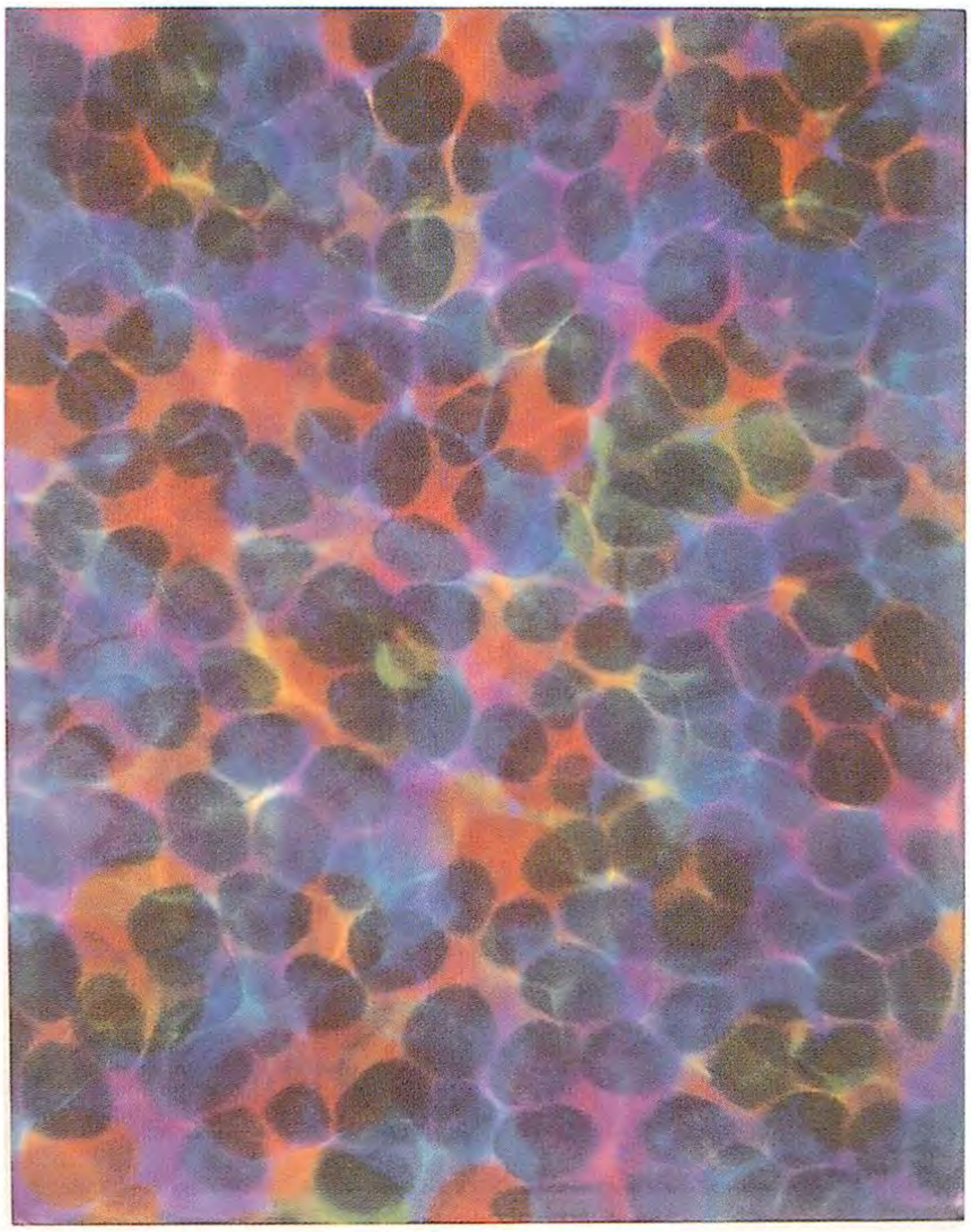
今澤　正

WORK
1994年　75×55.5cm
アクリル、ジェッソ、水彩紙（ハーネミューレ）

祐成　政徳

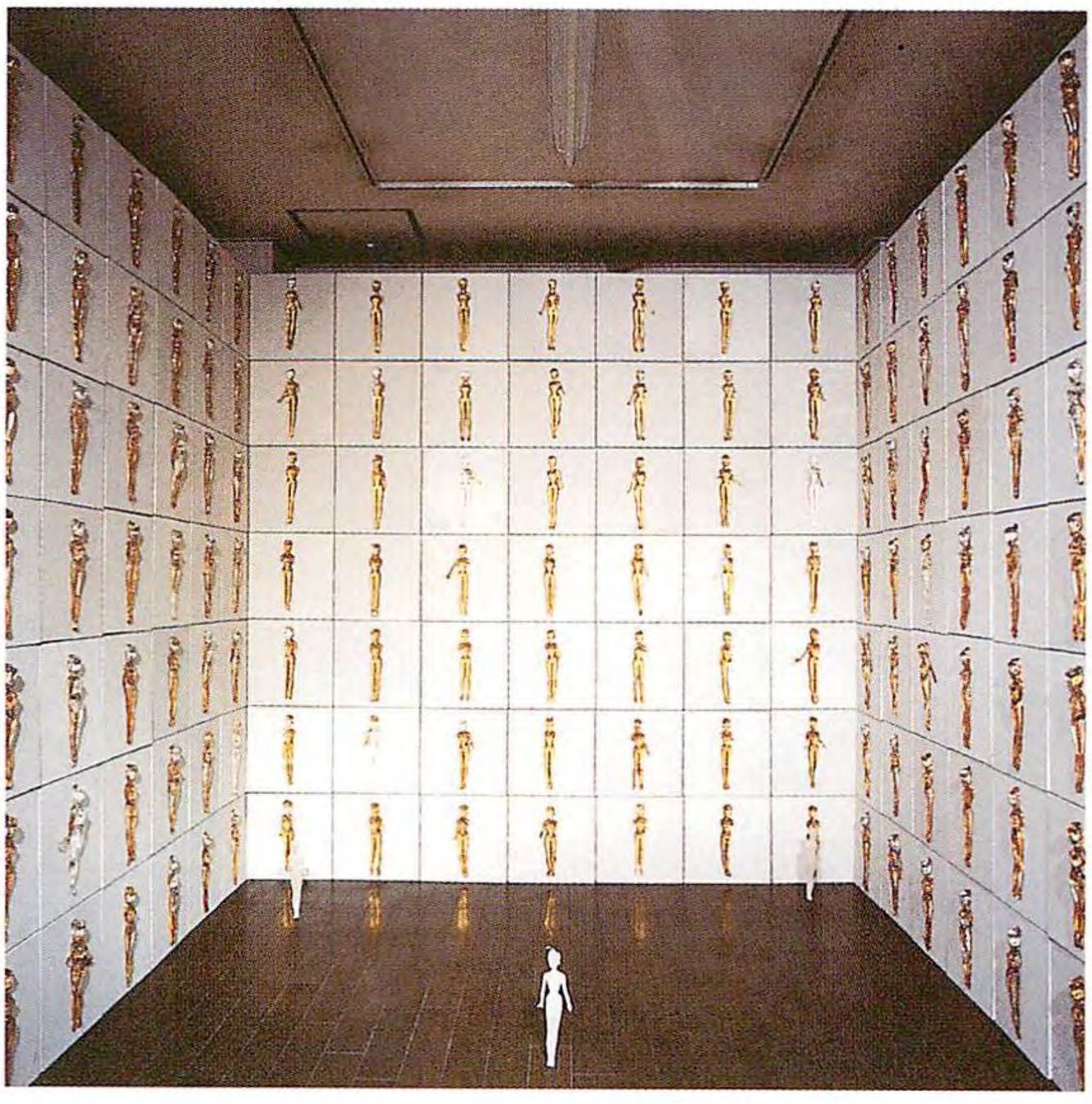
1995年　モリスギャラリーにてインスタレーション部分・241×479×494cm
ネオンライト、アクリル
photo by　山本　糾





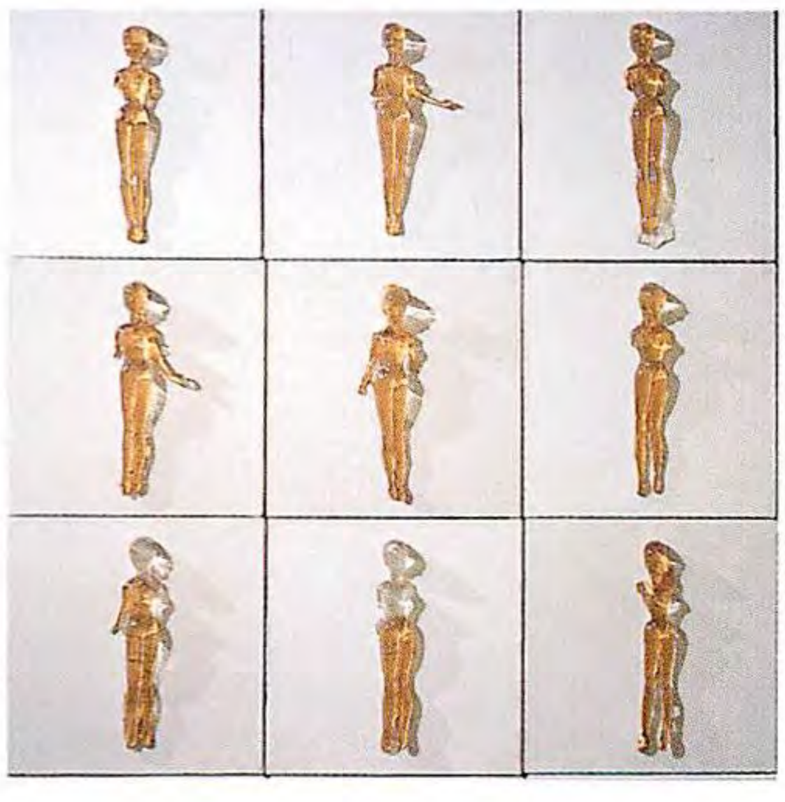
井口　貴夫

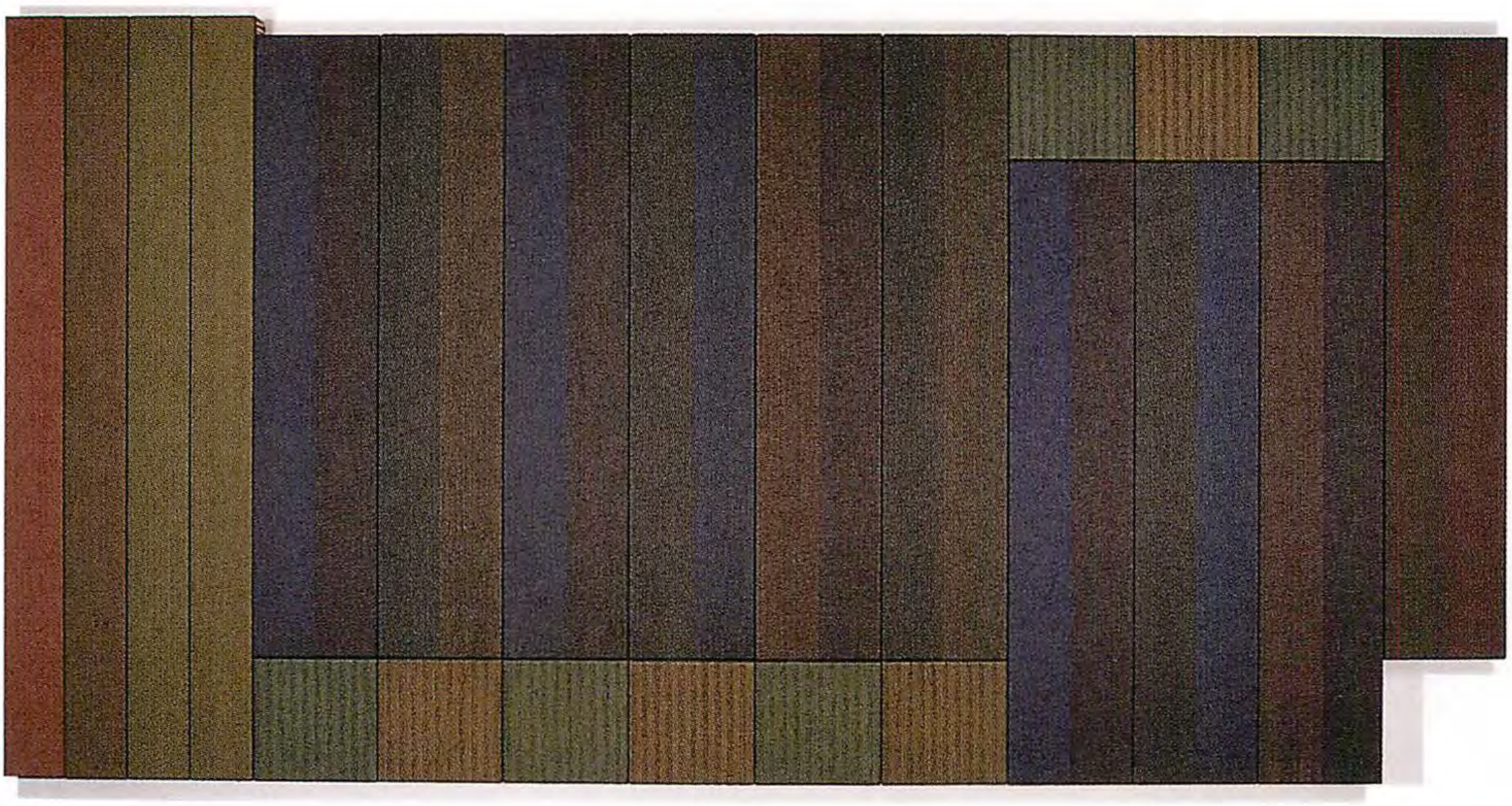
Water－4
1994年　227.3×181.8cm
綿布、アクリル



中川　るな

リカちゃんのイコン
1994年　one piece；33.5×33.5cm
ポリエステル樹脂、アクリル、キャンバス、蝋





伊藤　祐之

間の風影　9442
1994年　208×412.5×11cm (23panels)
パネル、黄麻糸、アクリル

24
25

岡田　明子

1994年　65×53cm
綿布、ジェッソ、アクリル、和紙





間　泰宏

92と15の石
1994年　パネル；30×30cm　本；B５
本の台；45×30×70cm
パネル、綿布、アクリル、油彩、紙、木
（本制作；山下雅己との共作）



三浦　孝治

放たれた蜂の戸惑い
1994年　193.7×130.5cm
灰、コンクリートモルタル、モデリングペースト、ジェルメディウム、
シリコン、グロスメディウム、アクリル
photo by　横山英樹



岡本　光博

FACEシリーズNo.25　「FACE ＃25」
1992年　600×500cmの壁面
CG64枚、FRP（人面46、般若４）、ペンキ



坂本　敦子

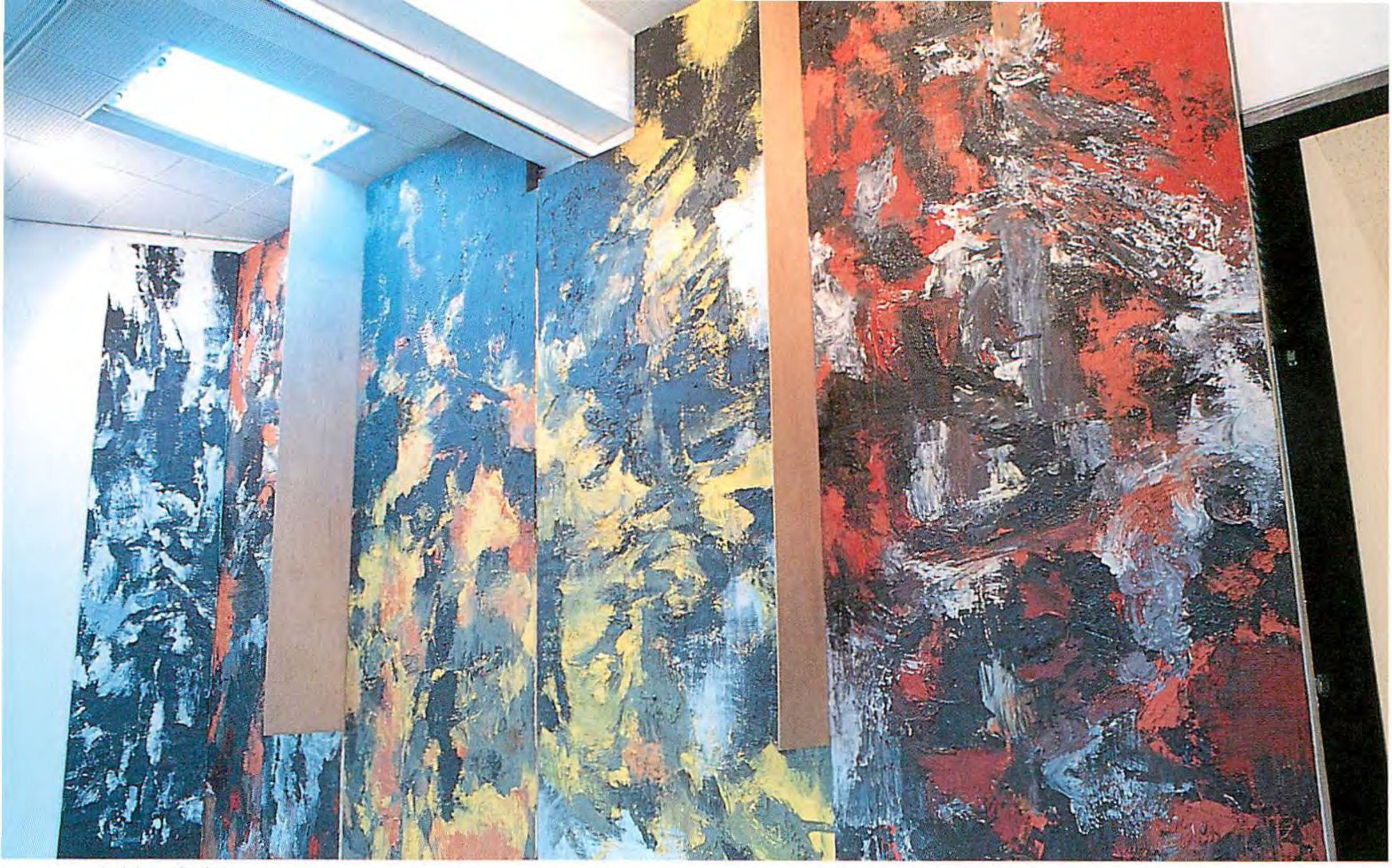
ぐうのね
1994年　72.7×91cm
キャンバス、アクリル、カラージェッソ





金田　純二

ゲラダヒヒは絶壁で夢を見る
1994年　230×206×60cm
カラープリント、木、木パネル、アクリル、ガラス、ファイバー、蛍光燈、布



上村　亮太

“Recollection 4”（部分）
1994年　260×400cm
テンペラ、オイル、アクリル、パネル、紙

片岡　洋之

Drums & Wires ／ XTC
1995年　139×108cm
紙（キャンソン）、パステル、
アクリル





藤原　ゆみこ

八曲屏風　三隻連作　四季の色ー春・夏ー／ー夏・秋ー／ー秋・冬ー
1994年　125×640cm×三隻
綿布、ジェッソ、アクリル、顔料、岩絵具、銀箔、金箔、金泥、マットメディウム
＊立川市立図書館蔵
photo by　早川宏一



山口　素子

ハルデームン！
1994年　39×109cm
紙、木炭、パステル、アクリル

福田　英昭

下降する粒子
1994年　160×120cm
写真、メディウム、金属粉、雲母、ジェッソ、油性インク



The scholar 30
Perspective.

第30回奨学者レポートより

Report Enquete

昨年、一年間の奨学を終了した後、第八回奨学者30名に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いわれますが、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。
❶あなたの今に最も影響を与えたことは何ですか。
❷素足で歩くとしたら、どんな物質の上を希望しますか。
❸今、一番興味を持っている“もの”“こと”。または
その理由は。



青木聖五

エッジ（edge）からの誘惑

Aoki Seigo

このシリーズを始めて4年になるが、今まで制作を持続していく上で重要となっているものは『ある記憶としての質感を画面上に集積して相対化した時に、どう画面を成立させていけるか?』です。その狭間の中で制作を進めていくことが、作品を展開していく上で一つのきっかけになっています。記憶としての質感とは、私のあらゆる感覚器官に訴え掛けてくるもの、作品の中に自分が入っていけ、私にとって様々な意味でリアリティーがあるもの、自分が生まれつき持っている感覚的なもの、そして、今まで生きてきた中である経験として触覚的にイメージとして残っているものかもしれない。自己にとって根源的なイメージを素材との対話の中で汲み出していきたい。

作品は現在まで、表面のテクスチャーは一貫しながらも支持体など様々な形態に変化してきた。平面のイリュージョンの問題から、支持体と画面のグリットとの関係、矩形からレリーフ、そして現在の変形パネル。この段階で支持体からの束縛がかなりあるが、イメージをより一層強く、表面のテクスチャーの関係において全体的に表現できるのではないかと思う。ともすれば、とても融通のきかない状態に自分を落とし込めてしまう危険性があるが、今は敢えて制約を置くことにより、その中から何かを汲み出して行けるのではないだろうか…。

イメージを探していくきっかけとして、私にとって制作していくプロセスは幼い頃から物体の内部構造を想像するのが好きで、表面を見ていても内部を意識してしまう。表面（外側）部（内側）は、表面に隠されることによって、何か見てはならないもののように存在する。とても神秘的でエロチックでもあります。内側と外側は常に相対的に関係し合うものであるが、表との関係により、対する内部にギャップがあればあるほど私の感性を刺激してくれる。全部を見てしまうのではなく、全体性の中でエッジの部分を見ていく。そういうものへの視点が、今の制作プロセスに反映しているのかも知れません。手順として、まず、画面の格子のユニットごとに紙を貼っていき、幾つもの層を作っていきます。そして今度は、その層を剥がしてしまいます。剥がされた瞬間、表面はその裂け目から様々な表情をみせてくれる。このほとんど一瞬の行為の中で、画面全体の表情がユニットごとに少しずつ決まっていきます。時には偶然性に身を任せながら、またある時はこちらの意志を加えて何の興味も感じ得なかった。でも内

えていたり、一つ一つのパーツの表情を動かす度に他のパーツが作用します。まるで解剖学者が人体を解剖していくように、私はコンマ数㎜の紙と絵具の層を解剖していくのです。この執拗に繰り返される表サディスティックな行為から生在を証明する居場所を探しているのかも知れません。

まだ私の作品は、余分な言葉が多いと思う。その余分なものを少しずつでもいいから捨てていくためにも、これからも様々な試みを検証していきながら自己の本当の核心に触れていきたいと思います。

❶客観的に、今の自分に対して影響関係を分析するのは難しいのですが、自然に恵まれた環境で生まれ育った幼い頃の体験は、さまざまな意味でそれからの自分の感性の下地を形成する上でとても重要だったと思います。

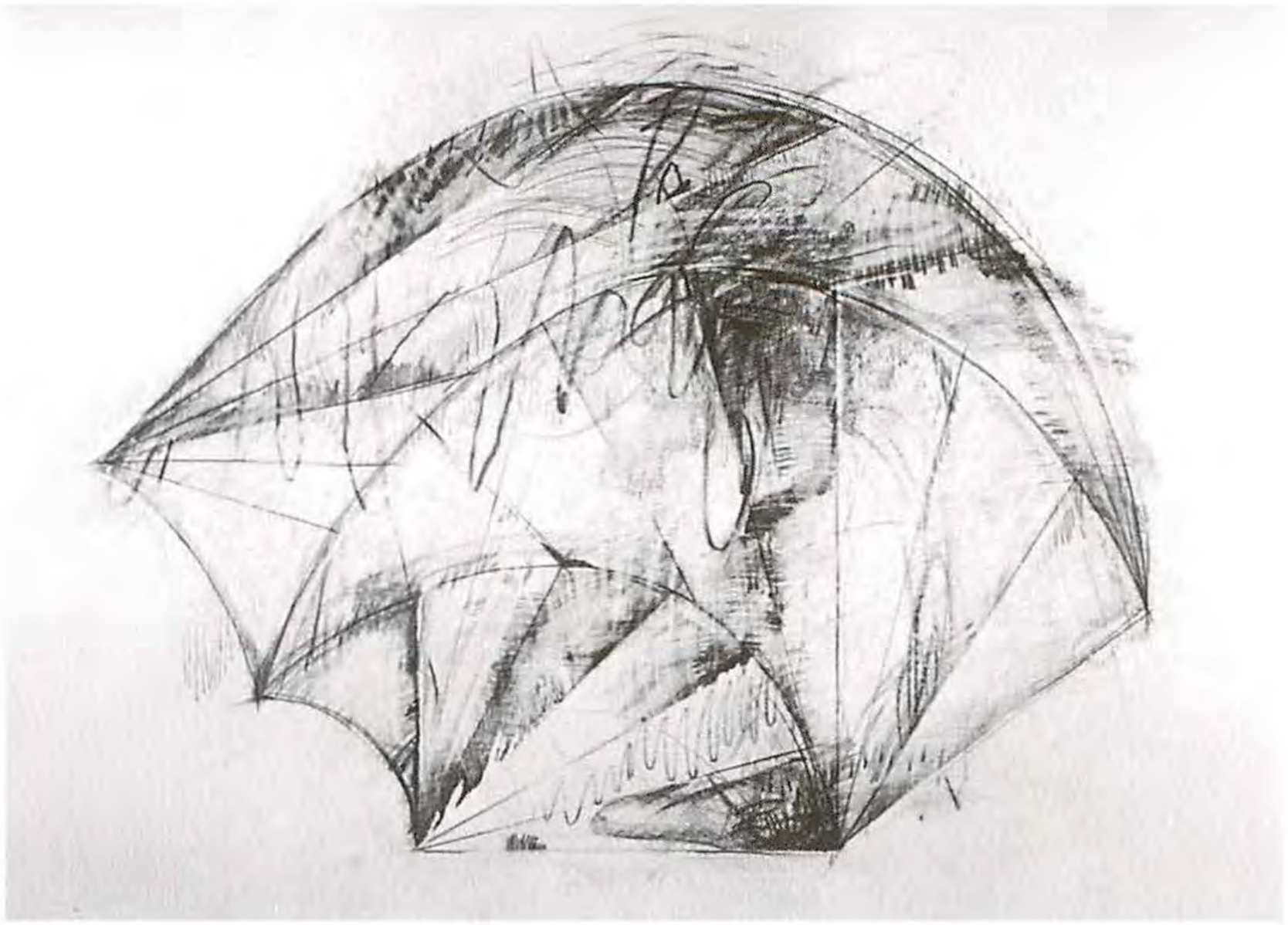
❷サラサラと乾いた砂の上を歩いてみたい。

乾いた砂に対してイメージするもの、砂漠、廃墟、死、過去、すべての物を包み込み風化させ、存在をニュートラルな状態にしてしまう。そしてまた、新たなるイメージへと想像力を掻き立たせてくれる神秘性を砂に対して感じる。その中に足を踏み入れることにより、自分もそのイメージと触覚的に共感していける。乾いた砂からさまざまなイメージを共有することができる。

❸制作だけではなく、自分が生きていく上で社会と係わり合い、その中で見えてくる日常を取り巻くすべてのこと、ものに興味があります。

日本という国の中で、これから発表を続けていく上で社会的にどう係わっていけばいいのだろうか？　閉じられた美術としての枠だけで考えていくのではなく、もっと広い意味で、これからの自分の作品の方向付けや展開の必然性を強く感じます。

青木聖五



Untitled
1993年　76×105cm
鉛筆



Untitled
1993年　76×105cm
アクリル、水彩紙（ワトソン）

Aoki Seigo

1964　千葉県生まれ
1993　愛知県立芸術大学大学院修士課程修了
1994　愛知県立芸術大学大学院研修科修了

個展
1991　Gアートギャラリー／東京
1992　ギャラリー竹内（ACS）／愛知
　　GALLERY Q／東京
1995　INAXギャラリー／東京（銀座）にて11月開催予定

グループ展他
1988　RECENT WORKS展　立川市民会館／東京
　　全国大学版画展　町田国際版画美術館／東京
1990　水戸10月展　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城

Aoki Seigo



安部典子

自分自身の過渡期と向き合って

Anbe Noriko

「風景というイメージを具象化していく行為。」それが私の基本的な制作するコンセプトだ。それは変わらない。しかし、自分自身の内に、ある変化が起きつつある。それはどんなことか―。

今まで私は、自分の追い求めるものが遥か彼方にあり、そこまでてくてくと歩き続けていくような、一本の道を辿りながら、憧れにも似たような郷愁と、無意識の記憶をくすぐるような「風景」というものを形にしてきた。そして、その途中出くわす記憶の断片のように、古代遺跡や廃墟のモチーフが現れ、時間の経過や空間の風のようなものを吹き込ませる。しかし空想の迷宮に陥らない実在感を強調したスケールと、「絵画」という感覚ではなく、素材の物質感というものを重視して制作を行ってきた。絵具だけに留まらず、漆喰、黒鉛、マンガン、ワックス、粘土、金属といった少々ハードな素材を使って描くという行為を。離れて見れば絵画であるが、近づくと明らかに金属の腐食の痕跡が、黒鉛とマンガンによるマチエールの変化が、ひび割れ、剥がれていくという自然現象を留めた「風景」という絵画を。地平線というシンボリックなものを用いることによって、見た目の二次元の域を脱さない。そのことによって「平面＝物質」という図式が強調されるような。

ところがそれは、制作していく自分にとって、素材といういわば外的世界を操る理性的な、客観的な態度をどんどん侵していくことにつながっていってしまった。作品は、ことばというコンセプトに偏っていき、乾いたものになっていった。やりたいこととして始まった作品が、やがてそのコンセプトに縛られていく。最初のレポート提出の際も、その気持ちは増殖し始めてきていた。

スカラシップが決まって、ふとした思い付きでスクールサイズのアクリルとガッシュを注文し、ポケットサイズのスケッチブックに出てきたイメージをどんどん自由に描き始めることにした。但し、自由といっても手慣れた線や形に陥らないように、「イメージを具象化していく」行為として。ヘンになっても20点の出来であろうとおかまいなしに、一枚描いた絵からまた次にわいたイメージをサラッと描く。垂れ流し感覚で。そしてイメージは今まで用いてきた地平線や古代遺跡のディテールを膨らませていった。

どんな風に展開していくのか、自分でもよく解らないが、この方法が、私の描きたいものに近づいてきていることを、徐々に感じ始めている。

そして、その変化の中で感じたことは、今まで理性や客観の欠落という弱みとして捉え、遠ざけてきた自分の中の女性を

安部 典子

Anbe Noriko

意識するようになったということだ。
遥か遠くにあるものまで辿り着くようなイメージではなく、自分の中に宿し、産み出すという感覚なのであろうか。
「風景」＝「外界」だったのが、内的世界に引き込んでいくような感覚を覚える。同じモチーフが、個の内側に入り込んでいき、象徴としての役割が、もっと違うものに分解され、融合されていくような。素材にしてもしかり。
自分自身の女性である部分を、少しずつ少しずつ受け入れてきた自分と、作品がそれを少しずつだが反映し始めたこと。今はその過渡期と自覚し始め、文章化するまでが少し辛かった。そして今後も、制作していくことによって変化していく自分自身を、恐れずに静かに受け止めていきたい。
最後に、アクリルには、メディウムを多用した画肌や素材としての耐久性への期待、それと他の素材との相性などの可能性を、さらに試していきたい

❶10代の多感な頃の出来事ですが、漢方薬とその先生のパワーでしょうか。
医者に行っても完治までいかず、一生付き合っていかねばならないつまらない持病を抱え、自虐的になっていた頃、偶然に紹介されて行った年季の入った漢方薬の店。90才を過ぎてまだ現役の仙人の風貌と癇癪持ちで白髪の大先生に怯えながらも通い続け、大先生の調合する薬で、私は持病どころか身体の隅々まで煙突掃除をしてもらってしまった。まるで生まれ変わったように、コンプレックスから開放された。幼い頃の夢を実現させてみたいと勇気が湧いてきた。お礼もろくにしないうちに天国へ逝かれた大先生。今でもしみじみ感謝している。

❷ぬかるんだ土。
湿り気を帯びた粘土層の土。一歩足を入れると、一瞬生暖かい。そして足の指の間から柔らかい弾力のある土が、ヌチャッと盛り出してくる。適度な水分量なので、貼りついてくるようなことはない。右足、左足と入れていくうちに、型押ししたような自分の足跡がきれいに残っていく。円形に歩いたり、8の字形に歩いたり、柔らかな土の上にそんな絵をいくつも描いていく。
次第にエスカレートして手やお尻、そのうち全身を使ったりしてヌチャヌチャやっている自分。決して我に返ることなくやり続けている幸せ。日没と共にヌチャヌチャ感が増し、ベチョベチョと家路につく、ぼけた足跡。

❸ユングによる「アニムスとの対決と全体性の獲得」というフレーズ。
今、気になっている自分自身の変化に、思い当たるふしがあるから。

と思っている。



存在の影響ーECHOー　～荒野のロマネスクより～
1994年　181×153.5×8.5cm
廃材、パネル、アクリル、パステル、ラッカースプレー、コラージュ

Anbe Noriko

1967　埼玉県生まれ
1990　武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業

個展
1989　彩光舎ギャラリー／埼玉
1992　GALLERY Q／東京
1993　ギャラリーなつか／東京
1994　J² GALLERY／東京
1995　J² GALLERY／東京（銀座）にて10月23日～28日迄開催予定

グループ展他
1987　武蔵美芸術祭　共同制作によるインスタレーション『二十二箇月の過去』　武蔵野美術大学／東京
1988　「安部典子、佐藤千佳子展」　武蔵野美術大学内展示スペース／東京
1989　SEE-SAW·TEN　埼玉県立近代美術館一般展示室Ⅱ／埼玉
　　6人展　武蔵野美術大学内展示スペース／東京
1991　第27回亜細亜現代美術展　東京都美術館、石川県立美術館／東京他
　　第1回地創アート大賞展　AZギャラリー／東京
1992　現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館、つくば美術館／東京他（'93）



井口貴大

制作を振り返って

　この6年が経ちました。水をひいた綿布に、筆や刷毛を使ってアクリル絵具を置く。絵具は、しっとりとした画面の上を、ア メーバーのように形を変えながら、あるいは、自分のテリトリーを広げようとしています。乾燥までの短い時間に、画面の形は少しずつ変化していきます。乾いたら再びこの操作を繰り返すことで、色の重なりが幾重にもでき、作品が形成されていきます。

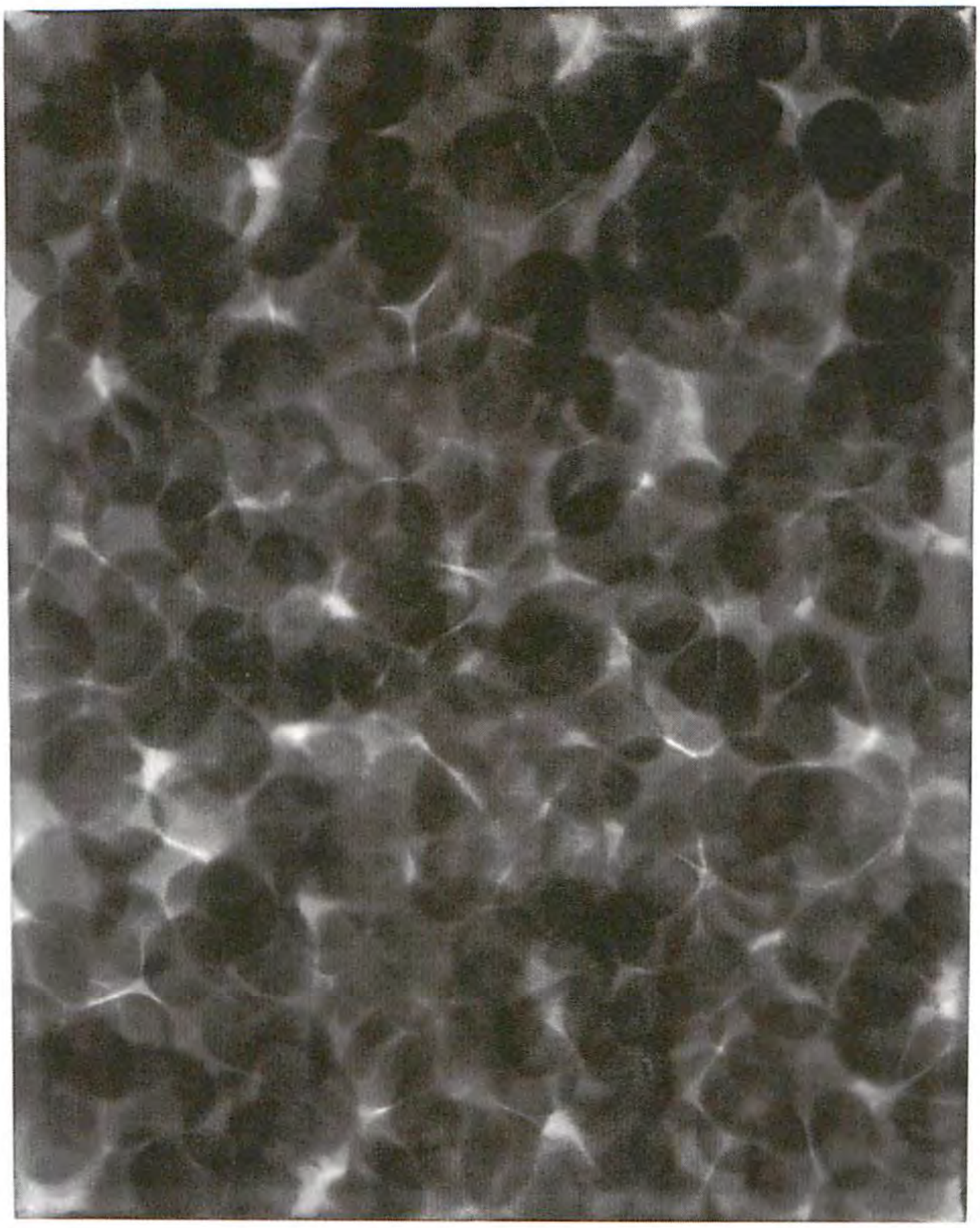
　どこの場所にどの色をどの位の濃度で置くか、色の重なりをどうしていくのかは、その日その日の私自身の精神状態や体調と関わってきます。予め、完成の予想を立てて計画的に制作しているわけではありませんし、水にまかせつつ、自身の経験と駆け引きをしつつ進めていくといった具合です。それはちょうど、昨日つくられた歴史が今日塗り替えられるように、けれども、過去の事実はどんなに薄れても、完全に消し去られることがないように重ねられ蓄積されていきます。

　それから年を追うごとに色の重なりを減らし、色と色との間に着眼点が移り、ここ1、2年は、Ｗａｔｅｒ（水）と称して、作品を展開しています。水は私の作品を観た多くの人が、一番初めにイメージするもので、身近に関わりを持てることや、作品が水を媒体にして制作されていることにもよりますが、水を原点にして、細胞、血液、微生物と小宇宙を連想し、イメージを派生、発展させる、いわば出発点となることも理由の一つになろうかと思います。例えば、昨年『Ｗａｔｅｒ36℃』というタイトルの作品を創りました。これは、私の体温36℃の時の体液の様子をイメージしたものです。

　考えてみれば、私たちの体液も私たちを覆う大気中の水蒸気も海水も、地球の循環作用に取り込まれ、私たち自身も水

何億光年も旅をしてきた光線といったイメージのものでした。

Iguchi Takao



葉 緑 体 I
1994年 227.3×181.8cm
綿布、アクリル

といった媒体を通して他の生物と同様、地球という場に生きているわけです。別の見方をすれば、体内の細胞は私という小宇宙の一部であり、私は地球の一部ということにもなります。それは、制作の中で繰り広げられる滲みつつある「点」にどことなく似ているのかも知れません。

Iguchi Takao

1959 静岡県生まれ
1982 武蔵野美術大学油絵科卒業

個展
1984 ギャラリースペース遊／東京
1987 GALLERY 十1／東京
1988 GALLERY Q／東京
1989 GALLERY Q／東京
ギャラリーBe-Art／京都
1990 GALLERY Q／東京
1991 GALLERY Q／東京
1992 GALLERY Q／東京
1993 GALLERY Q／東京
1994 GALLERY 十1／東京
1995 GALLERY Q／東京（銀座）にて7月開催予定

グループ展他
1983 第2回EX-Art展 大阪府立現代美術センター／大阪
1987 国際インパクトアートフェステバル'88 京都市美術館／京都（'88）
1988 インパクトアートナウ'88 韓国美術館／ソウル
JAALA 第三世界とわれわれ 第6回展 東京都美術館／東京
1989 Be-Art展 ギャラリーBe-Art／京都
Art Beyond The Limits 神奈川県立県民ホールギャラリー／神奈川（'90）
1992 神奈川県展／神奈川（'94）
1993 第4回柏市文化フォーラム104大賞展 柏市民ギャラリー／千葉
1994 天理ビエンナーレ'94 第4回天展 大阪市立美術館、上野の森美術館／大阪他

井口貴夫



葉 緑 体 I
1994年　227.3×181.8cm
綿布、アクリル

❶小学2年の夏にプールで溺れた。足がすべって身体が木の葉のようにゆっくりと水底に沈んでいくのがわかった。水面がゆらゆらと柔らかく揺れて、薄い膜のようにみえた。夏の光が水底や身体に迷彩模様を映した。
呼吸が苦しいわけではなく、不安や恐れもそこにはなかった。自分がだんだん人でなくなっていくような気がした。自分という形を作っている表皮と水の境がなくなって、無表情な一体感が生まれた。身体が完全に水に溶けてしまったようだった。
ほんと一瞬の出来事であった。
❷例えば、潮のすっかり引いた干潟で素足になって歩くと、足はずぶずぶと音を立てて沈んでいく。そして、足首のところか膝のところで、奇妙な平衡状態が生まれる。泥は踏み付けた足にまとわりついて、容易に離してはくれない。まるで「お前をこのままずっとここに縛り付けておくことだってできるんだ。何なら、もっと引きずり込んでやろうか。」などと言わんばかりに粘りついて、振り解こうとする足に抵抗をする。そうして格闘している脇を、蟹が無関心に摺り抜けていく。人はここではよそ者である。
歩くということより身体の幾割かを埋めもがくことに着眼してみたい。
❸制作に使っている布が、光が透ける程薄手のものであるせいか、置かれた絵具は表面を這うと同時に裏側へも浸透する。表側に何層かの色の重なりが出来てくると、当然裏側にも模様が形作られるわけだが、それは表側のものとは大分趣の異なったものとなる。ちょうど水面を上から眺めるのと水中から見上げるのと違うように…。最近、制作途中で、表裏を逆転させ、裏側からも絵具を置いてみたりといった試みも行っている。このような模索によって、平面の表と裏の関係やその境界としての布の意味について考えている。

Iguchi Takao



伊藤彰規

「絵」からの問い

『自らの肉体化した記憶、イメージだけが描くことの出発点であり、拠り所だ。画面はしかし、それらの再現ではない。画面は絵というもうひとつの現実の生成の場であり、その途上だ。描くこと自体が「絵とは何か」と問う問いだ。そこに「絵」はあるか。描くことで私は「絵」を問い続け、同時に「絵」からも問われ続ける、おまえは何を描くか、そして何を描かないか、と。どう描くか、或はどう描かないか、おまえは誰か、と。』※

描くたびに問いは繰り返される。

どんな技巧もない。紙であれば紙に、パネルを作ればパネルに、ただ描き始めるだけだ。ハガキ大の紙から500号のパネルまでそれは同じだ。エスキースから描きおこすということをしない。下図を作り、それをもとにして、タブローに仕上げるという作業はしないし、できない。今の自分には、それらの作業でこぼれ落ちてしまうものの方が多いと思うからだ。次に進むか、そうでなければ、これまでの画面をぶち壊しにするかというレベルでいつも仕事をしている。（だから失敗ばかりしているのだが―）描き込むにせよ洗い出すにせよ、前に進むのではなく、画面を整えようとする気持ちになることを自分に禁じたい。描く前に予め思うことは「絵」を描こうということだけだ。描きなら所謂「イメージをふくらませ」ようと思ったことはないし、乱暴な言い方をすれば、「造形的」であろうと思って描いたこともない。その都度、目前の画面に対して、何を感じ、何を選びとるかが問われる。線を加え、色を置く。削り、洗い、また加筆する。目前の画面はいつも「絵」から遠い。だから、いつまでも終わらない。しかし、例えば作品搬入という外からの理由で、仕方なく筆を置き、送り出してしまうと、それまでが不思議なほど、心の中ではもうその作品を後にしている。発表が終わってから再び作品を仔細に見ることも殆どない。コンクールや企画展のカタログにカラーで作品の写真が掲載されることがあるが、それらも既に自分には終わったものでしかない。似せて描くことはできるかも知れないが、もう二度とこの絵は描けないと思うだけだ。自分にとっては、いま描いている絵と次に描くものだけが絵だ。たくさんのドローイングが仕事場に残る。去年一年間で描いたタブローの号数を合計すると3000号を超える。その数が多いかどうかは知らない。しかし、作家は多作でなければならないと思っている。多作である筈だと思っている。他の誰のものでもなく、自分の描くものが絵だと思うし、自分が描くから絵なの

Ito Akinori

伊藤彰規

Ito Akinori

だと思う。仕事場で画面に向き合ってい
る時だけではなく、日々の時間の流れの
中で、見たもの、聞いたもの、また、感
じたことを、いつも「絵」からの問いに
関連づけて考えていることに気づく。

依って立つところは自分の中にしかな
い。ただ描き続けるだけだ。しかし、そ
の上で、いま自分は、自分の絵に構造を
持ちたい。作品の中で、自分が誰か、と
いうことを説明することに興味はない
が、このような絵を描く自分が誰かとい
うことを語ることのできる言葉を持ちた
い。自分が何に根ざし、何に連なり、ま
た、何から断たれているか。今、この時
代に絵画という表現を選んだ自分を語る
自分自身の言葉を持ちたい。西欧の流行
を模倣せず、逆に、表層的な、日本趣味
という安易な帰属先を求めず、現
在形としての自分の位置を測る言葉を持
ちたいと思う。

※『よこはまの作家たち'94』（主催・横浜市、横浜市民ギャラリー）カタログのためのコメント。

描❸しも夏こ裏以❷れて或❶まなざしの彼方の遠く見えないもの。は、目を閉じてそこに見えるもの。見きたもの、まだ見ぬもの。自分が生まて、生きているということ。麻のキャンヴァスの上。前、失敗した100号を木枠からはずし、返してそのまま敷物代わりにしていたとがあります。その感触の心地よさ、なんか特に爽やかでした。う一度歩いてみたい。但し、絵は失敗ないように—。今、自分が描いている絵、そして次に く絵。

「彼方の故郷」へ　93－II
1993年　182×220cm
パネル、アクリル



Ito Akinori

1955　北海道生まれ
1978　多摩美術大学油画科卒業

個展
1980　史染抄ぎゃらりい／東京
1981　史染抄ぎゃらりい／東京
1982　史染抄ぎゃらりい／東京（1月、11月）
1983　史染抄ぎゃらりい／東京
1984　史染抄ぎゃらりい／東京
1985　史染抄ぎゃらりい／東京
1986　史染抄ぎゃらりい／東京
1987　史染抄ぎゃらりい／東京
1989　みゆき画廊／東京
1991　みゆき画廊／東京
1993　ギャラリー創／東京
1994　みゆき画廊／東京

グループ展他
1992　新制作展　東京都美術館／東京（'94）
1993　現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館、つくば美術館／東京他（'94）
　　第1回軽井沢ドローイングビエンナーレ展　脇田美術館／長野
　　神奈川県美術展　神奈川県立県民ホールギャラリー／神奈川（'94）
1994　三渓展　三渓記念館／神奈川
　　よこはまの作家たち'94　冒険する表現展　横浜市民ギャラリー／神奈川
　　横浜現代美術展～横浜之風展　上海美術館／上海
1995　安井賞展　セゾン美術館他／東京他



伊藤 祐之

―間（あいだ）の風影（ふうけい）より―

私は風景（山を海を、川の流れを木の風に揺らぐ様を、空の雲の動きを…）をじっと眺めているのが好きだ。

淡々と繰り返される単純な行為（作業）の中で…。

私の制作は、支持体作りから始まる。ユニットになるウッドウンボックス（パネル）―作る作業、支持体の表面となるジュートストゥリング（黄麻糸）―張る作業、次に表面の素材と一体となるアクリックポリマー（絵具）―染み込ませる作業、仕上げは化粧を施す―描く作業。静かに手を動かすことでの思考と、静かに見続けることでの対話。意識しながらも偶然にしか成立しない表面・側面と支持体との関係、等価値に独立した平面としてあるいは物として、個と全体の関係で成立する色のテクスチャーの支持体の集合集積による自由な構成（場の空間や壁面にあわせて構成する）、原色どうしの補色（彩度を殺し合うことによる）により、モノクロームへ近づこうとする色。パーミヤンレイヤーズ（浸潤）―素材に染み込んだ色の層―による素材と一体となった色のテクスチャー、デリケートで静かに禁欲的な色と質のニュアンスを持つ表面、表面の緊張感とは対比的に、絵具の垂れ（時間・過程・運動感）を残した側面の間（ま）の息つぎ、一つの秩序を持った線・面・トーンによる支持体のユニットからなる空間構成（壁面・床面・コーナー等々、を使ってのシェイプドな平面によるインスタレーション）。

素材―それは私の言葉。

色―それは私の目（記憶）。

一糸の線は時の跡、一刻一刻染めて、どんな色に積もるのか。

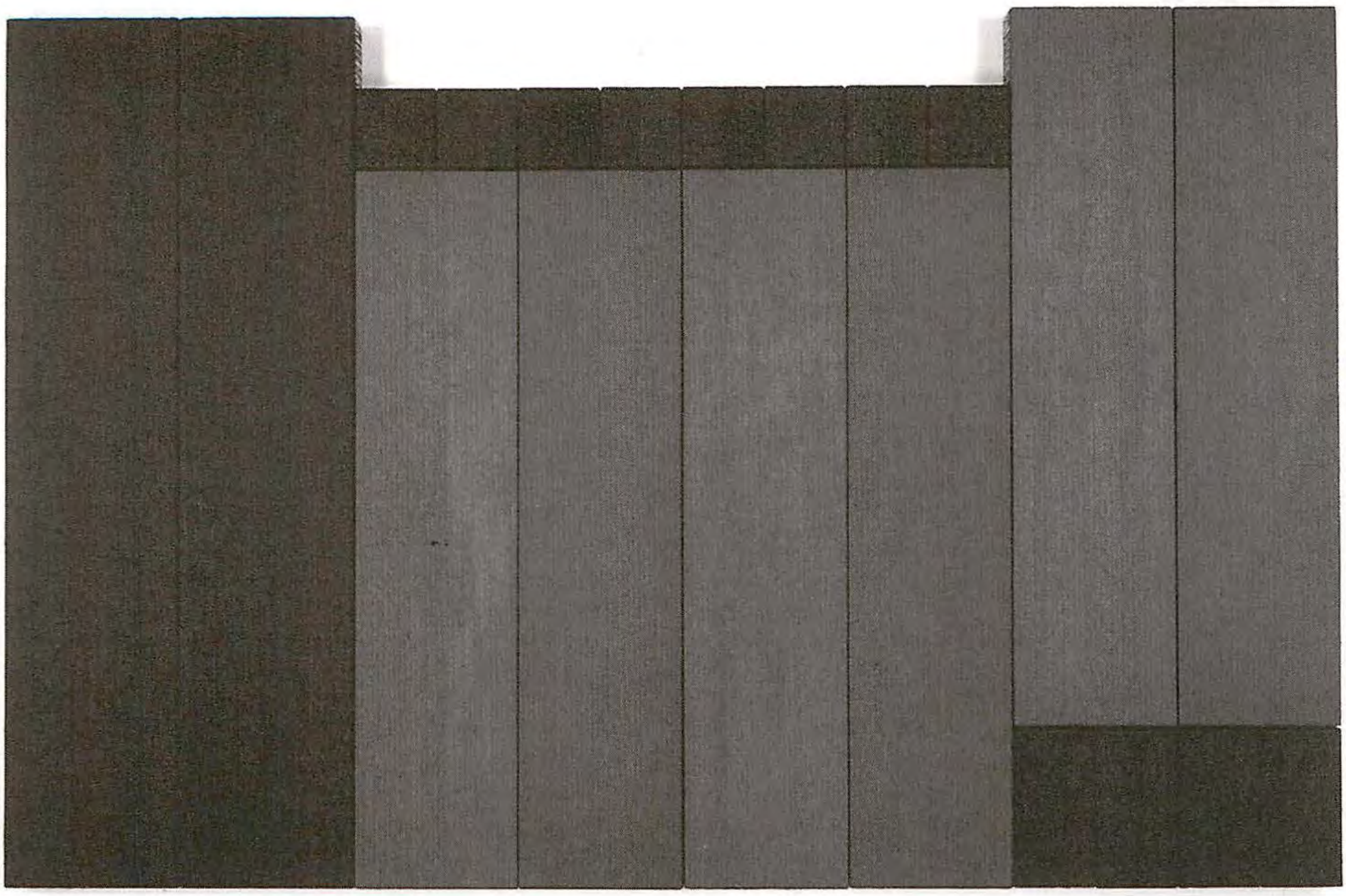
時は順々に散って行く……ゆっくりと。

ただじっと眺めている……私。

いつしか生まれる風景……偶然に。

それらは皆、私と作品との対話、私の静かに見つめている自己の原風景、記憶、あるいは自然（山・野・木・草・土・空・川・海…）の内側に潜む色を、秩序を、破綻を、探しているのかも。それとも淡々と繰り返される単純な行為（作業）の中に、［行］としての私の生き方、自己を見つめる時間を求めているのかも知れない。

Itho Masayuki



間の風影　9444（い）
1994年　170×260×11cm（20panels）
パネル、黄麻糸、アクリル

❶生まれ育った私のまわり、今生きている私のまわり—環境。
環境により、生活により、またどう生きるかによって、どういう作品を作るかということが決まってくると思います。
❷木の板張り
冷たさや暖かさ、そこに緊張と安らぎ。
—何かしら呼吸を感じる。
❸環境
生まれ育った環境、そこでの記憶（原風景）、そこにあった色、そこにあった形、質、空気、等々…。それらが私の制作の基になっています。

Itho Masayuki

1957　福岡県生まれ
1985　九州産業大学芸術学部美術学科大学院修士課程修了

個展
1992　ルナミ画廊／東京
　　100%ギャラリー／東京
1993　ルナミ画廊／東京
1994　INAXギャラリー2／東京
　　ルナミ画廊／東京
1995　ギャラリーギャラリー／京都
　　ギャラリー山口／東京（銀座）にて10月16日～21日迄開催予定
　　ＪＴアートギャラリー／福岡（大名）にて11月1日～29日迄開催予定

グループ展他
1988　グループ然　マンスリー・オブ・フィールドワーク　神奈川県内各地（'89）
1989　みえない彫刻展　平塚市中央公民館市民ギャラリー／神奈川
1990　グループ然展　創造の森子供美術館／大阪
1993　ルナミ画廊Ｂ室企画展　ルナミ画廊／東京
1994　ルナミセレクション'94　ルナミ画廊／東京
　　Handy Works by Hands　ルナミ画廊／東京



伊能敬子

――美術関係者以外の人に読んでもらいたくて書きました。――

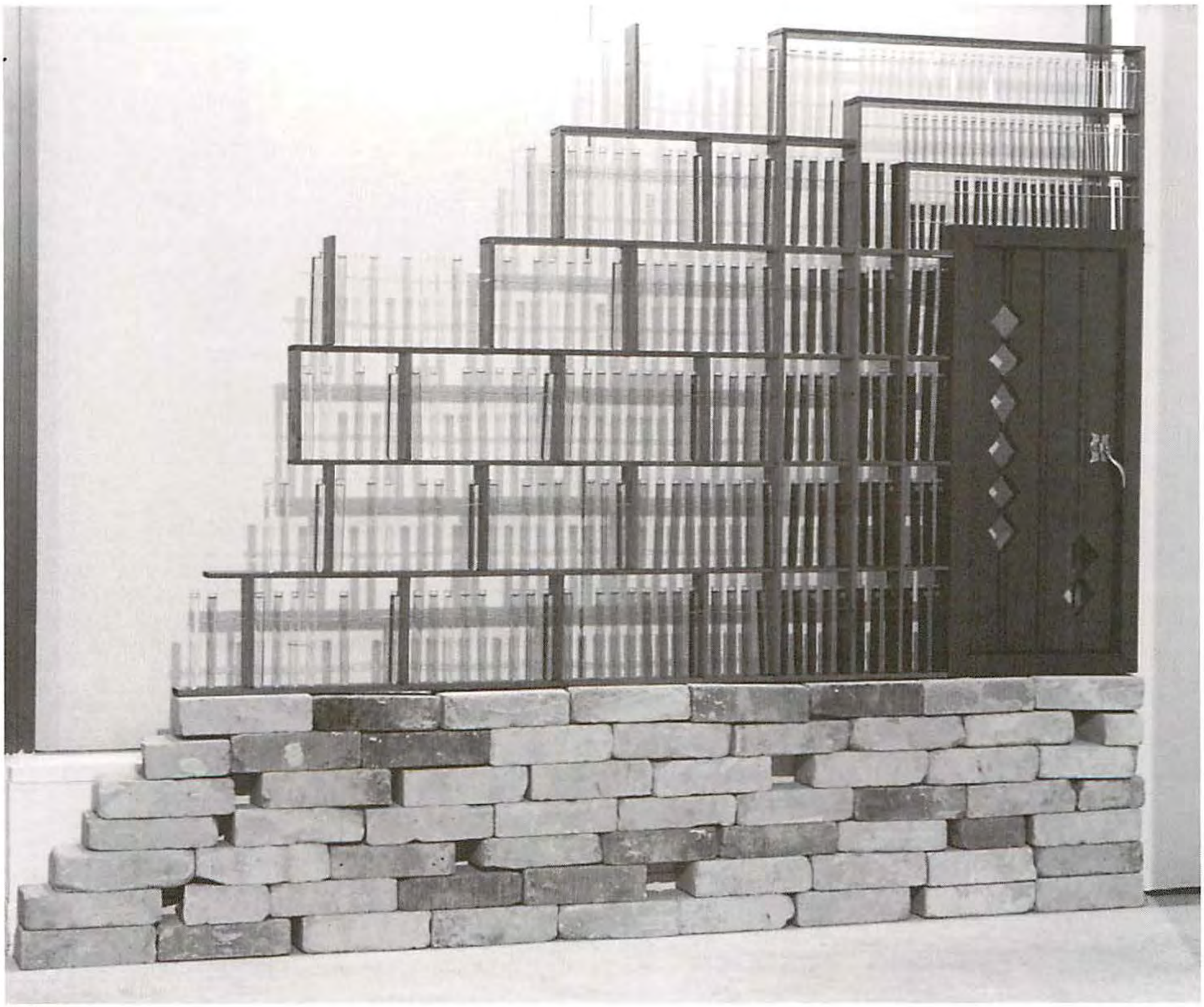
Inoh Keiko

『ドア』をモチーフに選んで制作し始めて8年以上になる。初めは何か表面をつくり、見えない内側を表現できないかということで、竹の内側に絵を描いて天井から吊ったり、布の内側にクルミを入れて展示したり、発泡スチロールの箱の中に廃墟をつくったりと展開してみた。なぜこのころ見えない内側にこだわったのかと言うと、もともと油画科でそれまでの仕事が表面を描くことだったからだ。いくつかの作品をつくると説明的でいやにデコラティヴになってしまい、表面ヅラばかりが目立つように感じた。そこで本来のシンプルな形に戻すために、ものの入口をつくれば最もストレートに伝えられると思い『ドア』をつくってみた。

『ドア』は当時の私が意図するところよりも解釈の間口が広く、気持ちの沈んだ人には拒絶の態度をとり、好奇心の強い人には「開けてくれ」と誘い、子供には「どこでもドア」と笑われ、何度もドアノブを壊されてしまった。私がつくったはずの『ドア』が私の意図を無視して勝手にコミュニケーションし、一人歩きしている様子だった。今まで油絵具で静物画ばかり描いていた私にはこれは大変な驚きだった。大学を卒業する頃考えていた私の現代美術観は、現代を表現するためには次々と新作を発表し、多作で年に何度も展覧会をしなくてはならない回転の速いもの、と思い込んでいたが、結果的には一つのモチーフをもう十年も追い続けていくことになってしまった。しかも現代美術のモチーフとしては相当オーソドックスなものだ。だが何十枚何百枚つくっても、枯れることのない『ドア』の魅力に、私の方がつくらされてしまう。つくらずにはいられないモチーフの一つになった。

もう一つ、つくらずにはいられないモチーフに『廃壊』がある。『廃壊』には必ず廃壊に至らしめた人がいるように、その『廃壊』の歴史がある。そしてそれを見た人に、時間の流れを感じさせ、もとの姿を連想させ、その未来を予感させる魔力がある。〝こわれたもの〟を新しい素材でこわしながら完成へ向かう仕事には、エスキースから完成までのほんの少しの時間で、何百年、何千年もを疑似体験することができる。これもまた、私の方がつくらされてしまい、つくらずにはいられないのである。

まだ、つくらずにはいられないものが2、3点ある。これは未発表なので発表できる運びになった時、文章にしたいと思う。



記憶の色
1993年　170×200×7cm
レンガ、木、試験管、水、アクリル

伊能敬子

❶育った「環境」です。
本を読んだり、教師や友人の影響も気づかないまでもあるかもしれませんが、私自身は身体で覚えたことと、時間をかけ習得したことを一番信用しています。できることなら自分が人に影響を与えられるようになりたいです。
❷別に素足で歩きたくありません。基本的に歩くのは嫌いです。どうしても歩かなくてはならないのなら、登山靴を履いて、秋晴れの日にきれいな空気を吸える山頂に行きたい。
❸今現在、車が壊れたのに車が買えないので「¥」です。このような質問は精神状態が良い時にお答えしたかったのですが、最近少し調子悪いです。

Inoh Keiko

1963　大阪府生まれ
1987　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業
1988　多摩美術大学研究生

個展
1986　小野画廊／東京
　　ギャラリーパレルゴンⅡ／東京
1987　小野画廊／東京
　　ギャラリーなつか／東京
1988　ギャラリーなつか／東京
1989　コバヤシ画廊／東京
　　ハートランドギャラリー／東京
1991　錦糸町西武・スタジオ錦糸町／東京
　　船橋西武・アートスポット／千葉
　　コバヤシ画廊／東京
1993　モリスギャラリー／東京

グループ展他
1987　100 人の作家による創作ボタン展　ステージギャラリーアプローズ／京都
　　表現の現場展　多摩美術大学大学院校舎／東京
1988　八つの記憶素ー峯村敏明企画ー　なびす画廊／東京
1989　ROUND 1989　ギャラリーなつか／東京
　　SMALL SIZE COLLECTION　ギャラリーなつか／東京
1990　箱展　ギャラリーみかわ／東京
1991　風の造形展　すみだリバーサイドホール／東京
1992　地図にない風景展　すみだリバーサイドホール／東京

Inoh Keiko



今澤 正

バランスブレス

午前2時を7分程廻っていた。僕の前を走っていたヤツのCBRのエキゾーストが止みテールランプが緑色の斑点のような残像を僕の網膜に焼きつける。ギアをニュートラルに入れてスタンドを下ろした僕のRZRのキーをOFFに捻ると内股から伝わっていた油臭い熱気と慟哭が夜に冷えかけたアスファルトの地面へと急速に吸い込まれてゆく。ヘルメットを外した僕の両耳へ音よりも先に外気の乾いた感触が伝わって来た。山間を抜けて続くローカル線無人駅の駐車場に刻む感じで歩くヤツの足音が響くと途端に周囲の蟲や蛙の喧騒が聴覚そのものとなって僕に戻り耳鳴りを誘う程のその重奏が次第に体内を流れる血液に溶け込んで僕の全身を巡り鼻先を掠める懐かしい匂いの風を辿ろうとする曖昧な意識を一層麻痺させてしまう。缶コーヒーを買うヤツのシルエットが自販機の切れかけた照明の中で小刻みに明滅しヤツの青色のジャケットと全てを覆い尽くそうとする暗闇とがその頼り無い弱光を奪い合う。闇は渦を巻くようにしてその無人の建物を包囲し熱を発する者全てを片っ端から飲み込んで仕舞いそうな深みを漂わせている。バイクから降りて歩き出す。漆黒の闇夜に押し潰されかかったぼんやりとした待合室の明かりに向かってハーフブーツの踵でザッザッとアスファルトを交互に削る音が異様に澄んだ大気の透明感を安っぽい感傷へと変えてゆく。薄いガラス板に素肌を擦りつけるような思いがふと僕の首筋を寒くさせた。改札口を抜けてヤツが下り方面のレールを渡っていくのが見える。缶コーヒーを傾けながら僕の方を一度だけ振り返り白く浮かび上がったホームの階段を一段一段踏み締める足取りで登ってゆく。ポツリポツリと間隔を空けて数字が書き込まれた時刻板の上に大きな乳白色の蛾が上りの6時25分から46分の空白の隙間を埋めて留まっている。木製の黒光りしたベンチの手摺に掛かっている誰かの置き忘れた透明なビニール傘が蛍光灯の褪めた白光をその半開きの襞に受けてキラキラと輝いて見える。改札のチェーンを跨ぎすぐ目の前に横たわるレールのその先を見詰めるとレールは百メートル程先で地面ごとかき消えてしまっていて背後から追い込む風がその途切れた視界の彼方へと流れてゆく。温く不快な風を背にして皮ジャンのポケットから煙草を出して火を付ける。キャメルの先がオレンジの炎を増す度鼻孔から洩れる湿った煙が風の軌跡を辿って失われヤツの影絵の様な輪郭をホームの先に見据えながらふと登りかけた階段の上で頭上に眼を遣ると細い鉤針に似た月が冷たい輝きを放っていた。ホームを照らす電灯に向かって無数の羽虫が飛び

Imazawa Sei

今澤 正

Imazawa Sei

込んでいく。光の真芯に触れる瞬間虫はたあの幼い頃の記憶を目前に拡がる一面
銀色に発光する上質の金属になり即座に の鉛色の夜空にほんの少しだけの嘘と共
落ちてしまう。それをスチールのベンチ に映し出した。薄暗いホームの向こうか
に寝そべって眺めている僕の吐息が微か ら近づいてくるヤツの靴音がコンクリー
に乱れて夏は夜から終わってゆくものら トの床からベンチの脚を伝って響く。虚
しいと思った。誰の中にも存在しないで 構と破綻の織り成すリズム。羽虫が一匹
いられた筈の時間と空間が密かに早まる 僕の口に入った。奥歯で噛むと舌を刺す
鼓動のようにそれを感じさせた。夜の漆 ような苦みが唾液に混じって胃の手前辺
黒は虫が焦げ落ちるのを気長に楽しみつ り迄拡がり口の中でジャリジャリとする
つ沈黙の帳の中で冬を待っているらし 虫の舌触りが何となく電灯の明かりを眩
い。上りの路線を隔てた向かいはすぐに しく感じさせると苦みは消えて僕は口中
欝蒼とした茂みに覆われているが数メー の異物を身体を横に捩って吐き棄てた。
トルも分け入れば多分崖になっていてこ ベンチに座り墨で塗りたくった様な風景
の時間に見下ろす下界はきっと底無しの の微かな輪郭のありかを眼を凝らして探
巨大な水溜りの鏡ほどに磨かれたその水 りながら自らの体内を温める血の流れを
面に移る自らの冷えかけた坩堝を覗くよ 想いそっと両膝を抱えてみた。ヤツはす
うで酷く眩暈がすることだろう。木々の ぐ後ろのベンチに座っている。甘ったる
梢を掠める音に遅れてその深淵から吹き いコーヒーの香りが肩越しに流れてくる
上がる気流が仰向けの僕の頬迄届いて撫 と僕の周囲で光を失いかけていた全ての
でてゆく。人の吐息に似た青臭い匂いが 建物や虫や大気がそれら全てが一瞬だけ
して口中の煙草の渋みと相俟ってそれは 完全に闇へ溶けきった気がしてその時後
錆びた金網をよじ登ってははしゃいでい ろでヤツの呼ぶ声がはっきりと聞こえた

❶国家公務員である父親の仕事柄、幼少期から十代の前半に至る間5回を超す転居、転校を経験している。約2年という周期をもって巡り来る環境、人間関係の変化は、成長を続ける私の体内でそのまま逃れようのない普遍として居坐り、いつしかそれは私自身を未消化で繋がりを持たない存在へと育んだ。限定される事で生ずる肌に感じる程の時間の流れを私は周囲を過ぎてゆく景色として捉え、常に来訪者でしかない自らの満たされぬ空腹感のような孤独をその中に見ていた。私の個体としての意識は、以来その空洞を埋める為曖昧な記憶の淵を変わる事なく辿り続け、その現実に欠けた深い溝の中を覗き込んで止まない。

❷大きな石が敷き詰まった川底。右手に鉄の三又銛を持ち、大きな丸窓の水中眼鏡を着けて胸元程もある深い川を上流から静かに下って山女を探す。流れは緩やかだが一歩踏み外せばかなり深い溝もあって、一石ずつ確かめるようにして進んでゆく。硝子越しに覗く水底はやけに近く感じられ、次の一歩を更に不安にさせる。曖昧な距離感と浮遊感の中でその時私は必死で立とうとしていた。そこに在

けれど僕は両腕の間に顔を埋めて瞼を閉じることにした。自意識に導かれるまま震える肉体から湧き立つ温もりを鼻先に感じつつ少し眠るのもいいと思い瞼の中の浅い闇夜に沈んでいった。



WORK
1994年　110×79.5cm
アクリル、インク、水彩紙（ワトソン）

Imazawa Sei

1970　山梨県生まれ
1993　東京造形大学造形学部美術学科絵画卒業
1994　東京造形大学研究生修了

個展
1994　apt GALLERY／東京

グループ展他
1994　Abflug Ⅰ　GALLERY BROCKEN／東京

ろうと両脚の指を一杯に広げて石に喰いついては次の瞬間の行方を判然とした恐怖と共に見据えていた。今も私はその川の延長上で、一筆毎にあの石の確かさを刻みながら描き続けている。もう一度あの川底を歩く事で、その理由を私は知りたいと思う。

❸生活上、あらゆる観点から興味をそそられる物事は多々あるが、私の場合それらが個々独立して言語を発する様な自らへの取り込み方はせず、敢えて相対的な自己の世界観の中で必要性を見い出し得るか否かを模索する。つまり興味をそそられるだけでは私の中に理由は存在せず（起因するものはある）、その位置付けが可能となる時点で初めてそれは、私の表現という視野の中に明確な意味を持ち得る事となる。その意味を伝える言語は常に私の制作表現の内にだけ記されるべきものであり、私にとって創造の本質が興味本位に依る所のものでない以上、この質問には如何ようにも答えられない。



上村亮太

迷宮のリズム

私が制作する度に画面上に頻繁に現れてくる似通った形やリズム。一気呵成に描いた時も、薬品を調合するように少しずつ描いた時も、まるで悪癖のように性懲りもなく現れてくる形やリズム。初めはそのことに戸惑っていた私でしたが、自分の身体から滲み出してくるこの形やリズムを、自分のある種の『記憶の質』と位置付けて、一枚一枚のパネルに描いて定着させ、それらをただただ羅列して一堂に集め、自分自身の『記憶総体の風景』を表現したいと考えるようになりました。自分の出来事や時間の混沌とした塊、時間が同時に場所であるような記憶の塊を表現することが、当面の私の仕事となっています。ここ数年の制作では、その『記憶の質』を明解に抽出できるように、また、その形の反復ということを念頭に置いていたので、できるだけ要素を少なくし、白と黒の絵具だけを用いて表現していましたが、より『新しい記憶』（ベンヤミンの言う無数の『新しい痕跡』（ベンヤミンの言う無数の入口のようなもの）を求めていたために、それまで排除していた白と黒以外の色彩を使用し、『記憶の質』を定着したパネルの大きさにも変化をつけてみました。使用した色は、赤、黄、テールベルトです。これらの色は色自体に非常に張りがあり、彩度を落としても必要以上に画面の奥に落ち込むことがないので、画面をいじくり回しながらモヤモヤした物を抉り出していくのには最適でした。

神戸シティーギャラリーで、その制作を展示していたのですが、同じような形や色で描いたパネルを一堂に並べることで、ある種の統一感がその空間を満たすことを少なからず予想していたのですが、意に反して、壁面に羅列したパネルは各々に主張し合い、スムーズに視線が流れるのではなく、所々つまづきながら、躊躇い、眩暈をおこしそうになりながら、それでもどちらかと言えば、上下方向に向かう動きを感じました。今までは壁面に並べた一枚一枚のパネルが左から右へ、右から左へ、過去から未来へ、未来から過去へと流れを造り出していくことを目論んでいましたが、そうではないこの体験は、私にとって新鮮なものでした。信濃橋画廊の展示では羅列したパネルの隣同士が繋がって見えそうな所に合板の防波堤を取り付けてみました。これはパネル同士がかろうじて繋がっている所を強制的に分断して視線を躊躇わすためと、防波堤を取り付けた所とそうでない所との差異を確認したかったためです。防波堤は『記憶の質』と異物な物として位置付けたため、特にペイントを施さず、ありふれた木目を残した合板をそのまま使用し、上部を心持ち重く（濃く）造ってある各々のパネルに合わせて、上部7

Uemula Lyota



“ Recollection 3 ”
1994年　260×1450cm
テンペラ、オイル、アクリル、パネル、紙

示りできたのに溢りを薄でるをは橋割

方、また存在そのものも含めて、強いて
言えば作品が「見えにくくなる」場所を
造るため、例え陳腐なことであろうと、
ひとつずつ検証していきたいと思いま
す。

　迷宮のような自分の痕跡の塊。しかし、
自分の場所に他ならないこのアポリアに
ついて考え、絵を描くことの呪縛。様々
な呪縛を突き抜けて、月並みなデリカシ
ーや月並みな大らかさを乗り越え、自分
にとって最も骨太なことを見つけ出すこ
とは決して不可能なことではなく、明日
できるかも知れないということを、最近
とみに感じます。そしてそれは、私が制
作していく上での大きな希望でもありま
す。

上村亮太

❶人との出会いです。
❷水と砂の混じり合う渚です。
別々のものが一つになるかならないか、
温かいような冷たいような、砂の上に水
が漂い、歩いた痕跡すら消してしまう。
そういうものに、少し魅かれるからです。
❸いろいろな人達と、世界中の人達と話
し合えるような共通言語、意識です。
そういう意識を伝える僕自身の『言葉』
を探しているからです。

Uemula Lyota

1959　兵庫県生まれ
1987　武蔵野美術大学油画科卒業

個展
1987　第二わかば荘／東京
1988　ルナミ画廊／東京
　　第二わかば荘／東京
1989　第二わかば荘／東京
1990　Gアートギャラリー／東京
1992　秋山画廊／東京
　　ルナミ画廊／東京
　　第二わかば荘／東京
1993　ギャラリーポルティコ／兵庫
　　シティギャラリー／兵庫
1994　シティギャラリー／兵庫
　　信濃橋画廊／大阪
1995　ON GALLERY／大阪
　　信濃橋画廊／大阪にて7月開催予定

グループ展
1985　“New Sprits of Power Art 展”　郡山文化会館／福島
　　“14’ s Show”　武蔵野美術大学展示室／東京

上村亮太 Uemula Lyota



岡田明子

「寝ゴザに寝転んで考えたこと」

いつも頭に浮かぶ風景がある。

それは原っぱだったり、れんげ畑だったり、とにかく見渡す限り続いていて、そこには私一人しかいない。とても淋しい、少し冷たい場所なのだ。

多分、小さな頃からの記憶の端々から出てくるのだろうけど、そうした広くて、冷たくて澄んだ空気の場所にひとりぼっち、という感覚が私は好きだ。

この夏、家で絨毯に寝ゴザを敷いて、暑さを乗り切ろうと考えた。

イグサの冷たい感触と香り、目をつむるとまたいつものあの場所が浮かんだ。

杉浦日向子さんによると、「江戸時代の人々は夏の暑い間はグターッとしていて、涼しくなってから働く。季節のリズムに抗わない生活をしていた」のだそうだ。

―江戸時代に生まれても良かったなあ。

そんなゆったりとした暮らし方には憧れてしまう。

絵を描く時、やはり画面の中に、淋しくて広くて、自分一人しかいない場所を探してしまう。きっかけが見つかると、そこから絵が広がってゆく。

いろいろな素材を使い、その素材の良さを自分なりに引き出そうとすることで、自分の作品もまた、違う視点から見直すきっかけとなっていくのだろう。

自分と素材との、リズムの合致するポイントのようなものを捕まえてみたい。そこでは、より自分らしい〈自分のリズムに抗わない生き方〉があり、そこに絵がついてくるのではないかと考えている。

Okada Akiko

❶今まで出会った様々な人達。
❷乾いた砂浜。
何故でしょう?
❸阪神大震災。



1994年　61×50cm
綿布、アクリル、ジェッソ、和紙

Okada Akiko

1962　東京都生まれ
1987　創形美術学校研究科造形課程修了

個展
1987　スルガ台画廊／東京
1989　スルガ台画廊／東京
1991　スルガ台画廊／東京
1993　ギャラリーなつか／東京
1994　ギャラリーなつか／東京
1995　ギャラリー現／東京（銀座）にて6月5日～10日迄開催予定

グループ展他
1986　女流画家協会展　東京都美術館（'87.'88）
1987　創形美術学校・パリ国立美術学校作品交換展　サロンデボザール／パリ
　　ON・AND・ON 展　世田谷美術館／東京
1988　ON・AND・ON 展　新宿文化センター／東京
1989　J展　埼玉県立近代美術館／埼玉（'90～'95）
1992　What Pre－Exists展　練馬区立美術館／東京

岡田 明子 ——— Okada Akiko



岡本光博

「血の絵画について」

Okamoto Mitsuhiro

私が最も魅力を感じた絵具は血である。血で描くことによって、作品が霊的なパワーを獲得することになる。「念の力を獲得する」といってもよいであろう。言うまでもないが、作品の強さはその念の大きさによる。そして制作も五寸釘を打ち込むように、念を徐々に蓄積していくのが理想であろう。このことは私にとって重要な問題である。幾らコンピューターが進化し、CGで視覚的満足のいく作品ができようが、そんなものは骨抜きさされたTVの映像の如く流れ去り、消費されていく価値しかない。そういう点で、絵画表現は念を蓄積することができ、ある意味自分の表現方法ではないかと考えている。またこのことに気付いてから彫刻においても原型から型を取るなどという行為は不可能となった。型を取るその瞬間に念は散ってしまうのだ。あくまでも蓄積していく行為から産み出される必要がある。その事については、京都竹田の地蔵院という寺に足を運んで「十年再現」という念が山積みされた作品の霊力を感じることにより、寺という念を昇華させていく場でさえ、蓄積された念はその温度と匂いを与え、息を吹き散りはしないことをおわかり頂けることであろう。

では、どのようにすれば莫大な念を獲得できるのだろうか。それは一日一日徐々に念を蓄積し、時間をかけなければならない。言うまでもないが、一度に念を与えることは自身の死を意味するからだ。その点、写真や蝋（ここでは触れない）、そして血は一瞬にして大量の念を獲得できる。はたして血は良いのではないならない。エイズやB型肝炎、メンスの血なども魅力はあるが、やはり自身の血である必要がある。何故ならば、作品は自己の分身であるのみならず、制作行為にある。血の生暖かい温度（血で描いて初めて絵具の温度を認識した）と匂いは、すなわち己の体温と体臭であり、絵画にもこの行為は異常なまでの集中力を込む。何故ならば、血を抜いた直後は要する。その睡魔に襲われることになるのだかなりが、血らだ。闘いは自分の血に触れながらの睡魔との徐々に念を蓄積し、時間をかけなければある種のトリップ感覚を引き起こならない。言うまでもないが、一度に念を与えることは自身の死を意味するからだ。その点、写真や蝋（ここでは触れない）、そして血は一瞬にして大量の念を獲得できる。はたして血は良いのではないならない。エイズやB型肝炎、メンスの血なども魅力はあるが、やはり自身の血である必要がある。何故ならば、作品は自己の分身であるのみならず、制作行為から産み出される必要がある。その事については、京都竹田の地蔵院という寺に足を運んで「十年再現」という念が山積みされた作品の霊力を感じることにより、寺という念を昇華させていく場でさえ、蓄積された念はその温度と匂いを与え、息を吹き散りはしないことをおわかり頂けることであろう。

では、どのようにすれば莫大な念を獲得できるのだろうか。それは一日一日徐々に念を蓄積し、時間をかけなければならない。言うまでもないが、一度に念を与えることは自身の死を意味するからだ。その点、写真や蝋（ここでは触れない）、そして血は一瞬にして大量の念を獲得できる。はたして血は良いのではないならない。エイズやB型肝炎、メンスの血なども魅力はあるが、やはり自身の血である必要がある。何故ならば、作品は自己の分身であるのみならず、制作行為から産み出される必要がある。

私が最も魅力を感じた絵具は血である。血で描くことによって、作品が霊的なパワーを獲得することになる。「念の力を獲得する」といってもよいであろう。言うまでもないが、作品の強さはその念の大きさによる。そして制作も五寸釘を打ち込むように、念を徐々に蓄積していくのが理想であろう。このことは私にとって重要な問題である。幾らコンピューターが進化し、CGで視覚的満足のいく作品ができようが、そんなものは骨抜きさされたTVの映像の如く流れ去り、消費されていく価値しかない。そういう点で、絵画表現は念を蓄積することができ、ある意味自分の表現方法ではないかと考えている。またこのことに気付いてから彫刻においても原型から型を取るなどという行為は不可能となった。型を取るその瞬間に念は散ってしまうのだ。あくまでも蓄積していく行為から産み出される必要がある。その事については、京都竹田の地蔵院という寺に足を運んで「十年再現」という念が山積みされた作品の霊力を感じることにより、寺という念を昇華させていく場でさえ、蓄積された念はその温度と匂いを与え、息を吹き散りはしないことをおわかり頂けることであろう。

では、どのようにすれば莫大な念を獲得できるのだろうか。それは一日一日徐々に念を蓄積し、時間をかけなければならない。言うまでもないが、一度に念を与えることは自身の死を意味するからだ。その点、写真や蝋（ここでは触れない）、そして血は一瞬にして大量の念を獲得できる。はたして血は良いのではないならない。エイズやB型肝炎、メンスの血なども魅力はあるが、やはり自身の血である必要がある。何故ならば、作品は自己の分身であるのみならず、制作行為から産み出される必要がある。

私が最も魅力を感じた絵具は血である。血で描くことによって、作品が霊的なパワーを獲得することになる。「念の力を獲得する」といってもよいであろう。言うまでもないが、作品の強さはその念の大きさによる。そして制作も五寸釘を打ち込むように、念を徐々に蓄積していくのが理想であろう。このことは私にとって重要な問題である。幾らコンピューターが進化し、CGで視覚的満足のいく作品ができようが、そんなものは骨抜きさされたTVの映像の如く流れ去り、消費されていく価値しかない。そういう点で、絵画表現は念を蓄積することができ、ある意味自分の表現方法ではないかと考えている。またこのことに気付いてから彫刻においても原型から型を取るなどという行為は不可能となった。型を取るその瞬間に念は散ってしまうのだ。あくまでも蓄積していく行為から産み出される必

岡本光博

Okamoto Mitsuhiro

こと自体既にその絵画が生命体として活動している証拠である。

以上「血」という素材について述べることによって、私の基本理念（UNDERGROUND POP：略UGP）は示せたと思う。最後に現在〝自然に〟展開している7シリーズの概説を加えておく。

●『現代／REALシリーズ』はアートの社会的役割を問う。飢餓の人体彫刻を使ってTVメディアの在り方を問う作品等。

●『F・G・（フジヤマ・ゲイシャ）シリーズ』は西洋の視点からみた日本のイメージの研究が基本であり、現在その新作をNYで制作している。近年は現代日本そのものを象徴する作品を造り出すことに興味がある。作品にはコンビニがバーコードロード（道路上の速度表示をバーコードにしたもの）沿って延々と並んでいる絵画他。

●『S・T・（霊の認知）シリーズ』はノーコメント。

●『言語／WORDシリーズ』は言葉の検証から伝達の構造までを多角的に分析した作品と美術作品におけるユーモアの限界を検証した作品群。

●『N・S・（日展彫刻）シリーズ』はマジで古い体質を破壊するためにある。また教育に拘る問題の検証作品も多くある。クラス写真にバーコードを嵌め込んだ絵画や台座を排除した首吊り蝋人形などがある。

●『人面シリーズ』は「S・T・」のPOP版であるとともにアニミズムの表出でもある。音符に顔の付いたオブジェがコーラスする作品や町中の電柱などに顔を張り付け、その写真を画廊に展示する作品などがある。

●『シリーズI』は性的な作品群。レンタルビデオ店のAVコーナーを描いた作品や六時になると禁断の印になってしまう時計作品などがある。

❶日本の美とは何なのだろう。己の美を完成させる足掛かりとして、まずは日本の美を知りたく思う。しかし残念なことに美の前に国家が汚れていた。マジックリンでも取れそうに無い。相当頑固である。どうやら体質によるものらしい。さらにはお隣まで汚していた。しかも拭き取ろうとしない。さらに良く見れば汚れは広がっている…。その汚れが見えない美術馬鹿こそ美術家かもしれない。だったら美術家でなくてもよい。むしろ美術という言葉の呪縛から開放された方が明治時代に削ぎ落とした大切なものを体得しやすい。またその方が、平安時代に生きた女性から、或る「美」を授かった者として追求すべき道であろう。

❷一日中靴を履いているので（NY在）、足が慢性的に臭くなるのではないかと恐れている。その恐怖の思いは高校時代の柔道部の記憶と相まって、畳へと辿り着く。それは寝技で押さえ込まれた場合、相手の技以上に相手の道着の臭いに押さえ込まれそうになるのであるが、そんな時、何とか畳の匂いを嗅ぎ付けて、呼吸系、強いては精神的な安定を得てから返し技に入ることにしていたからである。



N.S シリーズNo.22　「有題」
1993年　30×300×500cm
骨、特殊硬化させた生肉

OKAMOTO MITSUHIRO

聴覚には、例えば人込みの騒がしい中、話相手の声のみ選んで聞くことができる、という機能があるらしいが、それは臭覚にも言えることをこの体験から知っている。メトロポリタン美術館にも展示されている日本の美「TATAMI」は、私の精神安定剤である。

❸FG（フジヤマ・ゲイシャ）シリーズのテーマでもある「西洋における日本の顔」である。従来それは、西洋人により視覚的興味から作られた顔、日本人自らが日本を強調しすぎた顔に大別できたのだが、多元文化主義のこの時代、分類不可な新種のFGイメージが登場してきている。任天堂のイメキャラのマリオ（イタリアン）とPOWER RANGERS（アメリカ版ジューレンジャー）は新種の一つ『すかしっぺ（時間差攻撃的文化戦略）』系の前頭（まえがしら）筆頭である。この戦略は白人を白人のまま主人公等に用い、白人社会に何のアレルギーも起こさせる事無く浸透していくという利点の反面、臭いに気付かれれば問題は二倍に膨れ上がるという欠点を持つ。

S.Tシリーズ NO.11「十年再現」
1993, 1994年　160×130×100cm
アクリル、石、樹脂



OKAMOTO MITSUHIRO

岡本光博

Okamoto Mitsuhiro

1968　京都府生まれ
1994　滋賀大学大学院教育学修了
　　ニューヨーク在住

個展
1990　「無きにしもあらずんばやむを得ず」　ギャラリー射手座／京都
1991　「人面譜」　アート・オブ・トリコロール／大阪
1992　「Faca You！」　ボイスギャラリー／京都
1993　「有題」　秋山画廊／東京
1994　「十年再現」　地蔵院、千本ゑんま堂／京都
1995　GALLERY ONETWENTYEIGHT／ニューヨークにて6月開催予定

グループ展他
1990　滋賀大学美術展　滋賀県立近代美術館／滋賀（'91.'92）
　　UP'ルアート工房展　堺UP'ル／大阪
　　滋賀県美術展覧会　県立文化産業交流会館他／滋賀（'92.'93）
1991　京都アンデパンダン展　京都市美術館／京都
　　表現展　滋賀県立八日市文化芸術会館／滋賀
　　国際インパクトアートフェスティバル　京都市美術館／京都（'92.'93）
1992　Be-Art展　ギャラリーBe-Art／京都
　　主張する小さなオブジェ展　信濃橋画廊／大阪
　　『人面曼荼羅』　［占屋敷］外壁／京都
　　URBANART＃1　パルコパート3／東京他巡回
　　フラッグ・アート計画　渋谷公園通り／東京
　　日本海美術展　富山県立近代美術館／富山
　　北陸中日美術展　石川県立美術館／石川（'93）
1993　IBM びわこ現代絵画展　滋賀県立近代美術館／滋賀（'94）
　　日本アンデパンダン展　東京都美術館／東京
　　四条ストリート・ギャラリー　松屋／京都
　　3.3㎡展　ガーディアン・ガーデン／東京
　　銀座八丁目時計屋何時展　ガーディアン・ガーデン／東京
1994　今日のドローイング展　信濃橋画廊／大阪
　　JACA日本ビジュアルアート展　伊勢丹美術館他巡回
　　アート・ストック　パルコパート3／東京
　　BENEFIT　165EST BROADWAY／ニューヨーク
　　UNDER SURFACE　GALLERY ONETWENTYEIGHT／ニューヨーク
1995　グループ展　A.S.L.GALLERY／ニューヨーク
　　FANKTIONAL　GALLERY ONETWENTYEIGHT／ニューヨーク

Okamoto Mitsuhiro



片岡洋之

月とかがり火　LOVE & PIECE

Katataoka Hiroyuki

漠然たる不安。日々は淡々と過ぎ去るが悔悟する過去。環境問題、国・民族の争い。世界の終わり。やはり解決できる主義・モラルはない。言葉で割り切れるものはない。そしてニヒリズムに滑り落ちる。しかしそれでも確信が欲しいと思い続ける場所。

アズテック・カメラ。夢のような美しさ。言葉で表現するのは難しい。やはり絵具がなければ。あと紙と筆。僕は絵画中毒者である。片時もペンを走らせないと落ち着かない。デッサン中毒。ここ15年ほとんど眠らなかったのではないか。絵を描くことで外界と繋がっているし、関係を膨らませることができる。僕が絵を描く理由はそういうことと無関係ではないだろう。世界に対する限りない情熱。どうしてこの世の中はこんなに素晴らしいのだろう。いつでも100%の美しさ。僕もその中に踏み出そうとするが、ともすると絵の中で生きることになる。絵に逃げ込むのではなく、絵の中に描かれた穴を進んでいくのだ。意味をずらし続ける感覚機械。

音楽が自分と絵の仲立ちをする重要な要素で、聞きながらでないと描けない。だからできた作品も聞いていた曲名がタイトルになるのが半分はほんとうだ。スートン・ロージズのこの世のものともいえない美しさ、XTCの極上のPOP、ソニック・ユースの傷み・純粋さ、フリッパーズ・ギターの青春への憧憬・透明感のニヒリズム、エコー&ザ・バニーメンの臨界状況における緊張感、ドビュッシーの華麗さ・ずれた感覚、チェット・ベーカーの甘ったるさ、その他たくさんの大お気に入りの曲。それらはすべて自分である。

そして例えば、昔見たガラス張りの床でバスケットする中学生の夢、モロッコの海岸。いつでも雨でいいと思ったり、ギターに任せることであったり。チェルノブイリの雲の切れ目は僕の心に繋がっている。果てしない思い。過激なロマンティシズム。みごとに創られた映画という虚構。ブーメランのように。いつでも張り合わせた道路、石畳にはならない道路であの人を待つ。雨が分解する百粒に斜め10度ぐらい右に傾いて。時代遅れの髪型。まるでアザラシやトドのような黒い肌。彼女が自転車でやってくる。全速力。札束が重ねられ崩れた。一束くすねる。ダークスーツにネクタイの男。アメリカ人。とりわけ苦手な人種、理想の人種、明るさ。いつか読んだ井上靖。松がある海岸。少年。失われた日本。欧米を受け入れた日本。『おじいさんとランプ』。人生はいつでも今から始まっている。やり直すんだ。渋谷で新宿で、費やされた時間。ボーイ・ミーツ・ガールを一緒に

片岡洋之

Kataoka Hiroyuki

見た田舎者。やっぱり人を愛するのが一番大事だと思ってみる。君も見たろうソフトクリームを作るところ。赤や白が入り交じってそれはきれいだった。日増しにそんなことが想い出される。曇りの日、飛行機が滑り降りて壁を突きくずしあげた。トレチャコフ。取りも直さず思ってみても空を切る時間。青い髪。投げ出された悪意が荒野の道分かれる。絶望。地球の終わり。僕はいつでも何事も叶うと思う。マチュ・ピチュの丘に立つすべからいできごと。ほんの少しの気持ち良さ。ルチアーノ・ポップ。電子は言葉の中を組み込みすべては忘れ去り、何も求めずいつでも重ねる指。透徹した風景。……ということを描く。そしてスピードが大事だ。曲が終わるまでに描き上げなくてはいけない。

❶ドストエフスキー
❷砂。
晴れた日に砂浜をフリッパーズ・ギターのビッグ・バッド・ビンゴを聞きながら歩くととても良い。もちろん靴を履いていてよい。
❸夢と情熱を体現する。意識の彼岸を見る。世界への愛情を示す。



Smile ／ Ride
1995年　103×73cm
紙、マーカー、アクリル

Kataoka Hiroyuki

1965　北海道生まれ
1990　東京造形大学絵画科卒業

個展
1992　かねこアートＧ１／東京



金田純一

あるドイツ人作家を知るなり困惑してしまったこと

Kanada Junji

最近某雑誌で初見のドイツ人作家の作品が掲載されていて、その作品が私の作品に於ける技法と同じ技法のスライドプロジェクターで、具体的な線描の図像を映写するという物であった。今更オリジナル論を云々する心算は余りなかったが、そのお互いに接点・影響など全くなかった筈の作家の作品に私は少なからず動揺した。客観的に見れば私の作品とそのドイツ人作家の作品はコンセプトに於いて、最終的な作品形態に於いて大きく差異があり（個人的見解）、他の人が一見しても同じ物とは全く思わないかもしれないが、それでもなお戸惑いを覚え、軽い虚脱感を味わうことになった。彼の作品はパブリックアートということで、非常に大掛かりで具体的で明解な図像をストレートに、町並みに強力なスライドプロジェクターで映写し、建築構造やその環境で光の像が変化するのだが、それを記録した雑誌の写真自体が、私が作品にずっと用いたシステムの基本形そのもののように見えてしまう。私の作品では光の図像が単位になり、緩やかなシステムで反復、重奏し、カオスが有機的なアウラを紡ぎ出そうとする極めて個人的で余り聞かれない仕事なのだが、彼の光の認識も共通していて「非物質でありながら存在する物」だとも言っている。まあ自明のことかもしれないが。

無論、私のアイディアが絶対的な物だとは当然思ってはいない。オリジナルの喪失・解体・シミュレーションと少し前までいろいろと語られてきたが、いざこのようなリアルな体験をすると自分の仕事に対する自信は確実に揺らぐ。テクノロジーを使っているといっても、ローテクでスライドプロジェクターでも、カメラでも、今迄散々使われてきたものだ。よくCGに間違われるが、技法もカメラで写っているだけのアナログの世界だ。旧来の油絵具・アクリル絵具に近いポピュラリティーである。世界の中で先進国と呼ばれる僅かの国々ではふんだんの情報過の中で何を選択するかだ。たぶん似たような技法を使う作家はまだいるのだろう。先程のCGの作家達ならば表面上の類似は尚更なのではないか。何処か僅かでも信じたいのか、幻想のオリジナルを。

多様性を増す現代美術も幾つかにカテゴライズされるが、知るところのどんな作家も各々カテゴライズされた中で明確なスタイルの相違を見せる。そしてそれ以前に、それが認められなければ注目に値する作家として認知されない。オリジナルを問うシミュレーションも、現前とそれは存在する。しかし、その知るところの作家という者が厄介だ。此れだけ情報過多の中でも現代美術に関する情報は

非常に限られてくる。作家として活動している人間をメディアで捕捉しきれる筈もなく、個人では何をか言わんやだ。日本の美術を取り巻く状況はまだ貧しい。また、其れ故の認知度の問題もある。時代に於いて突出する才能とは何なのだろう。愚かしくも我々は点でしかなくその点の集積である。過去に於いても現在も、より多くに認知される作家の周辺には同じようなスタイルの作家群がいたのだろう。その中で彼らだけが発光する点としての存在証明を模索する話だが、まだ批評を下されて文脈の中で固有名詞として記録されるに値していない私などは、それる。それが授けられた運なのか、絶対的に凌駕する才能なのか、時代を見据える強さなのか、愚鈍な私には窺い知ることもできない。

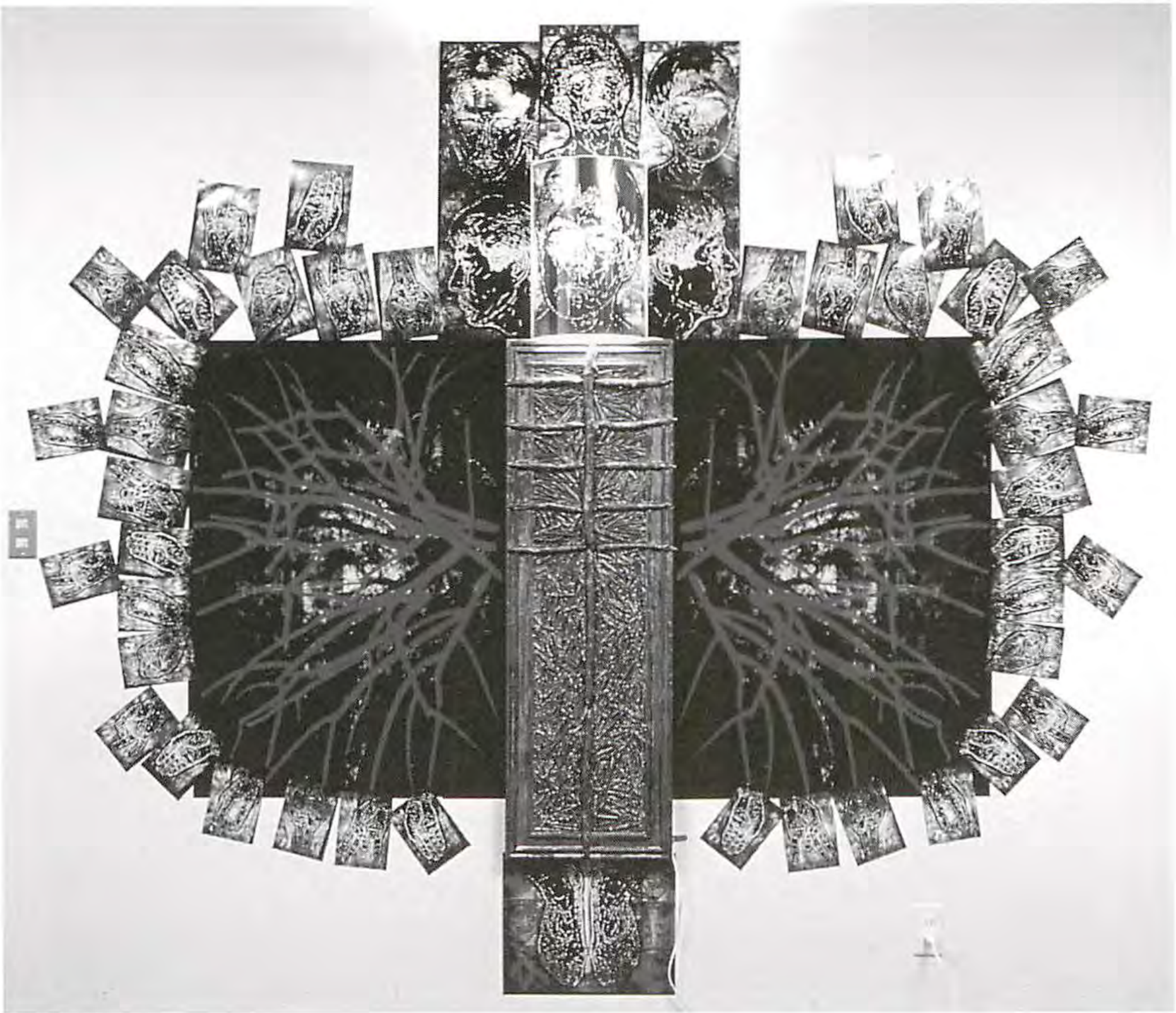
視覚を超えることは近代、そして現代美術が目指したところだが、類似のスタイルが幾つか生じた場合にその質や批評に於ける判断は矢張り視覚や感覚に委ねられてしまうだろう。オーソドックスな文脈から逸脱し、その裾野を開拓せんと分け入るならば、何らかの形でスタイルの革新性の僅かな差異でも頼らざるを得ない。個人の潜在的欲望と好奇心を充足させ、作家としての存在証明を模索するのだ。情けない話だが、まだ批評を下されて生じてしまうに値していない私などは、それが実際には些細なことであっても迷いをされた自我やアイデンティティーなど多様ではあっても唐突には変わり得ない。今のスタイルを維持する心算はないが、結局私の仕事などできないのだから。大きな変貌であってもそれは既に予告されたものだ。満天下にその存在の微々たることを新ためて思うほかないのか。

Kanada Junji

1958　長野県生まれ
1982　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1982　スタジオ４Ｆ／東京
1991　ギャラリー古川／東京
1993　ルナミ画廊／東京
1994　ルナミ画廊／東京
1995　ルナミ画廊／東京

グループ展
1992　ギャラリー古川セレクション　ギャラリー古川／東京
1994　ルナミセレクション　ルナミ画廊／東京



多重人格
1994年　230×200×15cm
カラープリント、アクリル板、アクリル、カラーフイルム、木、蛍光燈

❶多くのメディア。
その中でも特にテレビとそれに付随する物。実際によく見ているし、私にとって刺激的と思われる情報だけではなく、無意味な情報、画像（ほとんどそれだが）が、実は潜在意識下に相当量蓄積され、それが私の行動なり思索なりに無意識だが少なからず影響を与え、規範にしてしまっているのではないか。

❷森の土ですかね。（可能な物なら）
今、日本では火葬が常識になりつつあるが、私の郷里ではわりと最近まで土葬でした。身体が埋葬された後に腐敗し分解され、土塊に変わる。その土の温度と育む生物・命を感じる。煙と灰に変化したとしても、いつかは地上に舞い降りるか、雨となって降り注ぎ浸透するのですから。

❸震災があったばかりなので平穏な日常性の崩壊への不安感が募ってきました。
なにしろ芸術の耐震構造は脆弱ですから。特に現代美術。それでもある程度経済発展を遂げた世界に冠たる日本に於いてはかつて西欧先進国がそうだったように文化が活性化し、現代美術が市場経済に望まれて迎え入れられる状況にへと果たしてなるのだろうか。個人の責務を回避して言うのだけれど、何故か虚しく直接携わらない人々も全く欲しないのだろうか。
まあ、この日本経済そのものの先行き不透明感が増しているけど。

金田純一 Kanada Junji



木俣 創士

「黒の彼方へ――」

ここ数年、コピーからおこした写真製版によるシルクスクリーン技法をタブローに使って作品を作っている。「木炭一本あれば絵はかける」というような考え方への反発からだろうか、平面制作のなかに様々な技法を取り込んできた。シルクもその一つである。

写真製版は特に新しい技術ではないし、シルクをタブローに応用する方法も、版の機能を一種の「絵筆」と考える意味では珍しくはない。しかし私の場合、写真製版とシルクとは、「無名性」「匿名性」といった自身の造形テーマと結び付くことで連動し、次第にその使用が増してきた。

写真製版を使いだす経緯は、自分の作品のスタイルが、しだいにカメラ・アイに近づいたためである。歴史を振り返ってみると、1839年ダゲールによって写真が正式に完成して以来、写真は絵画に対して、「写実性」という問題を突きつけてきた。「実在証明性」とは、そのイリュージョンに直面して作家が実在したことの証明――広くいえば、そのイリュージョンの現場がわれわれの肉体の延長上に存在したことを証明する属性である。今、私がカメラ・アイを多用する目的も、実在証明にかつ没個性的なフォト・プロセス操作のなかに、どこまでメンタルな核を合一させることができるか――今はそんな興味で作品を作っている。

例えば、グレン・グールドの弾くピアノの音が、一見機械仕掛けのように即物的でありながら、じつは希有の洞察力と現代感覚とに裏付けられた精神性を湛えているように、カメラ・アイ、コピー、シルクスクリーン製版という一連の（ある意味で）無機的でテクノロジカルな、ありふれた現実の一隅が、ひどく感動的に見える瞬間がある。犬をつれて河原を歩き廻った日々、ウィーン郊外を一人でさまよった夕暮れ時――突然の木漏れ日。そして、〝動く〟自分の手。全くの〝無意味〟が、突然全くの〝有意味〟に変換する恍惚感。

何かの理論的なスタンダードに基づいている訳ではない。日常眼にする何気な

木俣 創志

いシーンをモチーフに継続している理由は、一見存在理由のない風景たちこそ、じつは、世界や人間に関する真実を開示していると思うからだ。

ここ8年ほど、枯れかかった蔦（つた）を主なモチーフにしている。枯れた蔦の、海のようなうねりを前にすると、その場が音もなく、静かであればあるほど、その有機的な蔦の示す痕跡―モノトーンのフォルムの無言の繰り返しが、逆に〝声なき声〟の叫びを発しているようで、その「絶叫」を言わば霊的に表現できればと考える。

河原は、自分にとって新しいモチーフである。何故、河原の石でなければならないか―端的にいえば、そこには様々な造形のエレメントが、無造作に凝縮されて在るからである。〝タッチ〟の微妙さと〝表現の省略〟。そして、その交代劇。しかし、造形的に面白いということ以上に、河原に一人で居て耳を澄ましている石ころの一つ一つが人の気配のようなものを感じさす。

ごく最近の作品は、例えば、近づいて見ると「抽象」だが遠くで見ると「具象」であるというような要素を加えて、例えば、抽象と具象というような意味の無い対立項の払拭を指向している。様々な価値体系が相対化され、互いにクロス・オーヴァーする今世紀において、作品がこうした傾向を帯びてきたのは当然なのかもしれない。美と醜、永遠と瞬間、具象と抽象、東洋と西洋、ミクロとマクロ、内面表現とリアリズム―様々なあい反する要素が、結果として作品のなかで渾然化できれば―それは理想かもしれないが、その理想に向かって一歩ずつ前進したい。

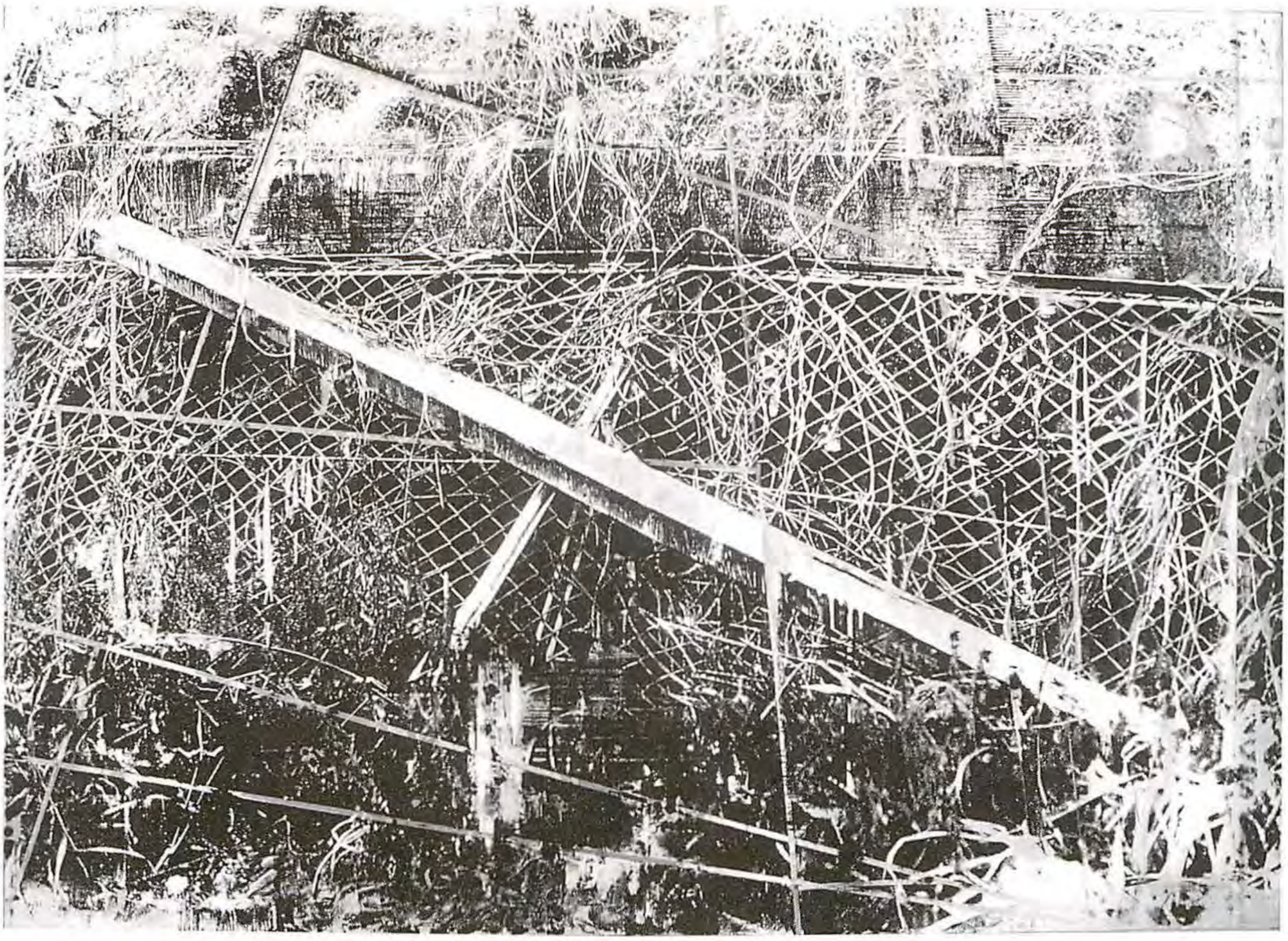
❶❷「影響」を考える上で重要なのは幼児体験であろうが、多かれ少なかれマス・メディアの影響を受け始めた自身の世代にとって、とくに〝タイガー・マスク〟などの初期のアニメキャラクターは確実に私を魅了していたと思う。

ものごころついてからは、モーツァルトやベートーヴェンなどの音楽。彼らの音からは、一個の作品がここまで深い振幅を持ち得ることの畏敬を感じずにはいられない。同時に、彼らのつくりだした音は、鳥の歌声や遠い海鳴りと同様に、無条件に美しいものである。

わけてもベートーヴェンは、私の耳に「目の覚めるような黒」（あるいは「混濁した灰色」）として響き、それを造形の原点として制作しているのではないだろうか。

「黒」は、洒落た色でも地味な色でもなく、ちょうど、盛期ゴシックのステンドグラスの太くて繊細な黒の輪郭や、あるいは、M. ロスコの絵画が、人間の刺すような視線を吸収する働きがあるのと同じように、「黒」はあらゆる色を暖かく吸収する色である。

―そうした〝決定的〟影響を引きずる

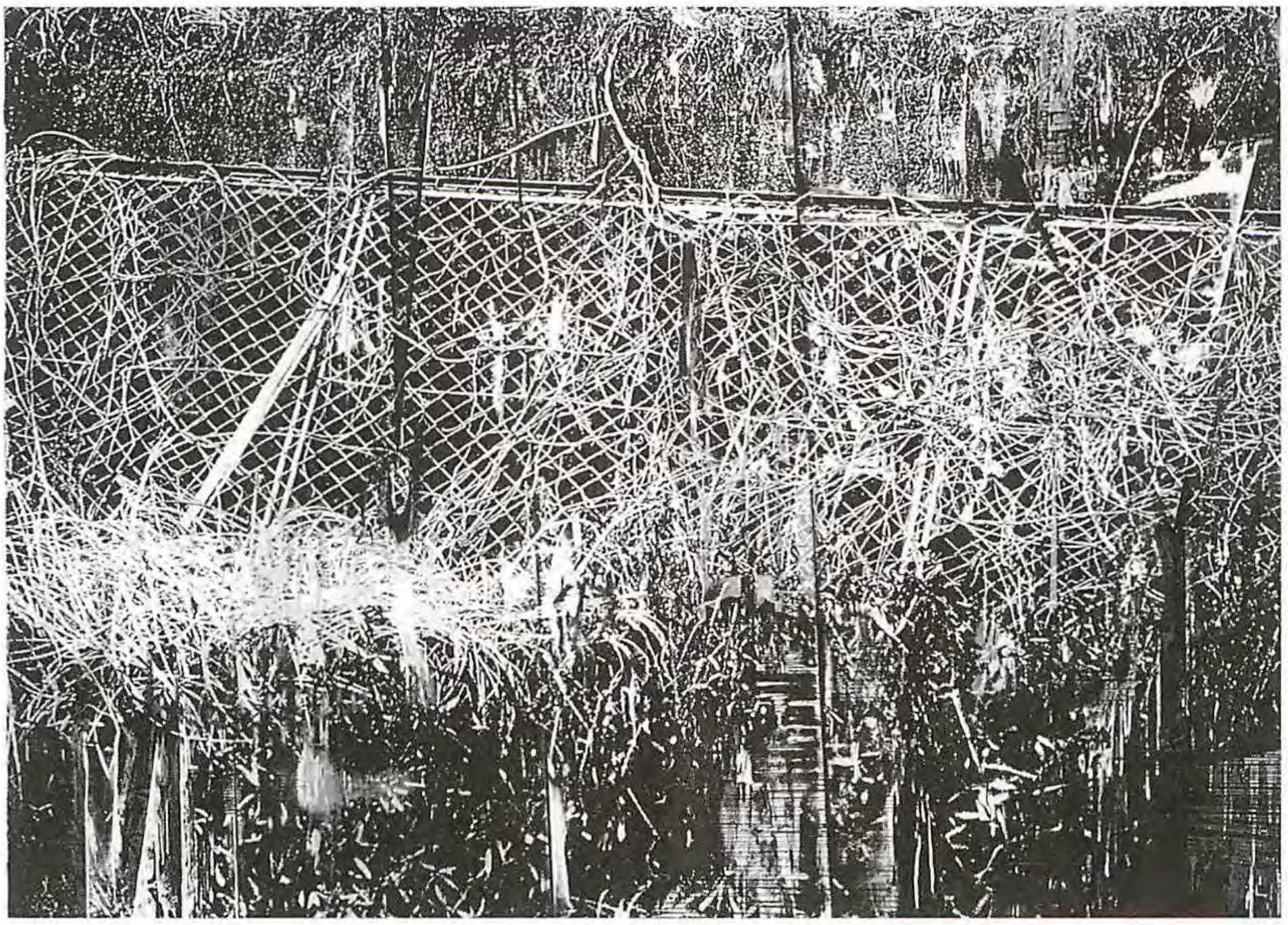


名前の無い風景
1994年　162.1×227.3cm
アクリル、リターディングメディウム、カラージェッソ、シェル、綿布

自分の身上を、軽やかに踏み歩いて行くことが出来たなら…。

❸美術にせよ、音楽にせよ、映画にせよ、作品を見ているとき、あるいは聴いているとき、この作品と自分の身体が一致したというような感動を覚える瞬間が稀にある。そして、そのときの自分の精神状態を振り返ってみるならば、それは作品と自分の〝魂〟が完全に共振し合っている瞬間であり、別の言い方をすれば、それは、作家の誠実さに打たれている瞬間である。—という訳で、口でどうのという問題でもないが、作家の魂とは作家の誠実さなのだと考えるこの頃である。

白い蔦
1994年　162.1×227.3cm
アクリル、リターディングメディウム、カラージェッソ、シェル、綿布



木俣創志

Kimata Soushi

1962　東京都生まれ
1994　東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程満期修了

個展
1991　べあ／埼玉
1992　TEPCO ギャラリー／東京
1993　べあ／埼玉
　　Gene's Art Space／埼玉
1994　東京芸術大学陳列館／東京
　　ギャラリーART･ACT／東京
　　TEPCO ギャラリー／東京

グループ展他
1986　2人展　東京芸術大学大学会館展示室／東京
1990　第8回上野の森美術館大賞・秀作展　箱根彫刻の森美術館、福岡市美術館他／神奈川、福岡
　　第16回日仏現代美術展　パリ国立グランパレ美術館、東京都美術館、京都市美術館、広島県立美術館、
　　福岡市美術館、札幌市民ギャラリー、他／パリ、東京他全国数か所
1991　「放浪」展　べあ／埼玉
1993　“イマージュの邂逅”平面の試み　世田谷美術館／東京
　　ロ・日現代美術交流展　ギャラリーART･ACT／東京
　　カンバス・コンサートNo.14“ミューズとアポロンの出会う時”《音楽、絵画、舞踏、対話劇》
　　モーツァルトサロン／東京
　　カンバス・コンサートNo.15“絵画と音楽、その出会いとは？”　カフェ・アンサンブル／東京
1994　「形而上学者の夢想」　東京芸術大学大学会館展示室／東京
　　第5回TAMON 賞展　柏市民ギャラリー／千葉
　　第3回創作展「河のほとりで～PAPTIE DE CAMPAGNE～」　東京芸術大学取手校芸術資料館／茨城

Kimata Soushi



小林正明

作品をつくること

表現活動の「主題」について語るのは困難なことだ。美術の歴史の中で、何が主題として扱われてきたか、これは画集を見ながら、また美術館を歩きながら語ることができる。解釈の問題だから。人間は生活してきたのであり、その生活があるスタイルをとって現在に受け継がれてきたのであれば、そのスタイルを言い当てる言葉が、人間の生の「主題」と深く関わっているはずだ。美術の歴史も同じだろう。私達は過去を振り返り、この時代の絵画はこんなことを表現しようとしていたんだな、という具合に語ることができる。その「こんなこと」というのは、個々の作品で何が描かれてあるのか、何が刻まれてあるのかとは当然違ったレベルにある。

しかし、一旦視点を現在に置いて、明日に向かってどんな生き方があるかと問うと、問いの切実さにも拘らず「主題」として浮上させることができることはかなり不鮮明な仮説でしかない。生きることが不確かな未来像しか結び得ない以上、美術の主題も当然語ることが不可能になるのかも知れない。

「主題とは何か」を問うことは往々にして、その作品を誰にでも納得のできる言葉、大義名分を探し求めることにすり替わってしまう。しかし、作品をつくるということはむしろ、決して正当化、一般化できないようなきっかけから、次々と別種のものを引き出してくるということであって、スローガンのような一つの主題、目標めざしてというのとは全く逆方向の運動だと言えないだろうか。考えて、「主題」は最終目的として筋道としても作品の前に来てしまう。

経験を感覚によって呼び起こし、その描くという経験自体がモチーフの一部となる時、初めにあった経験としての記憶は、それまでとは異なるイメージの質に

Kobayashi Masaaki

小林正明

Kobayashi Masaaki

至る。事物の不在を前提として、そのものがそこにないことがイメージの生成を促す。事物の不在と現在はイメージの生成を媒介にして初めて繋がり得るのだと思う。すべては無から始まり、何も語れず何も見えないことが画家にとっては大切かも知れない。

まるで人間が空気を掴むような、それとも死の世界へ踏み込んだ感覚とでもいうか、神の手に触れた感覚なのか。

芸術（絵画）は芸術家（画家）の器をも超えたところにある。そして、画家はイメージと同じようにいつも消滅の危機にさらされながら、ただ絵を描いていくことが真実なのかも知れない。

❶何かに影響されたくないために絵を描いているのかもしれない。おそらく、こういう質問は素直に答えるべきなのだろうが、絵画を描きたいと思うまでになるには、それなりの影響がないといえばウソになるだろう。ただ言えるのは、生きていることがこれ程厄介なことで、自分の存在が自分にとって大きいことが影響している。「わたしはここにいる」と自分に言える人は少ない。多くの人は自分を過去に探し求め、未来を見い出そうとするからだろう。

❷空気の上。

足の裏に何も物質がない感覚で歩けたら楽しい。自分の力がかかることで形がこわれてしまう物（例えば水）の上をこわれない程度に力を入れて歩くのもいい。

足元の制約は、どこか社会的制約にも似ている。

❸生きている（もしくは生きていく）ことと死ぬこと。

いささか宗教的かもしれないが、もし、この世の中で何が平等かと考えると、これ程誰にも課せられた同じ現象はないと思う。また、今というより生まれてきて、いつの間にか備わるこの感覚は人間ならではの事象かもしれない。

自分だけが決して特別だとは思わないが、人がおこす様々な行動は愚かで納得のいかないことが多い。芸術活動もそんな愚かな鎖をつなぐ絶望的行為だと思う。



蒼茫
1994年　162.1×130.3cm
アクリル、油彩、オイルスティック、キャンバス

Kobayashi Masaaki

1962　静岡県生まれ
1986　武蔵野美術大学卒業

個展
1992　GALLERY Q／東京
1993　GALLERY 十1／東京
1994　ギャラリーNWハウス／東京



坂本敦子

もうバイバイしたい。

最近、「二十世紀美術」というタイトルの本を読んだ。現代美術の試行錯誤の連続は、私たちが今置かれている（途方にくれるしかない）状況を説明するために都合のよい、ひとつのストーリーに仕立て上げられていた。なんだか、言い訳を聞いているようで、悲しくなってしまった。

二十世紀美術の真摯な試行錯誤を私は自分の両親を愛するような気持ちで受け止めているので、意味が無かったと断定することはしたくない。そうかといって全面的に肯定しては、次の世界を覗くことが不可能になるだろう。そんな私に残されているのは、二十世紀美術を批判し、検証することではなく、すべてを忘れてしまうことなのかもしれないと感じていながら。

❶母が自宅でやっていた造形教室が終わったあとの散らかったアトリエ。すでに考えられているような形を切り取ったあとに残る紙片、木片、金属片を拾い集めては組み立て、自分だけの美的（？）判断力による秩序づくりをしていた。

あの頃の遊びの中で覚えたことの延長線上に今の仕事があるような気がする。

❷水。

水の上をちょんちょん渡るには羽が必要だろうけど。私のうちの玄関に巣を作っているトックリバチが、水たまりの上を器用に歩くのを見ていて羨ましかった。でも実現不可能なので、出来そうなものの中から選ぶとすると、「片栗粉」。足の裏への感触は、これがナンバーワン。歩くとキュッキュッと音がするところなんて最高。

❸気になって仕方がないのが、水たまりに浮くガソリン。

陽の光をうけて、風に揺れ、一瞬たりとも同じ姿をしていない様子に魅かれる。

もうひとつは、「美術教育」という制度。（こういう言葉はてれくさいので書きたくなかったけど）

理由は、美術教育をされる側から、する側になってしまったので。できるだけ無責任なポジションに居て好き勝手なことをするためには、制度（しくみ）を知る必要があるから。

Satomoto Atsuko



ぐうのね
1994年　162.2×130.3cm
キャンバス、カラージェッソ、アクリル

Sakamoto Atsuko

1969　埼玉県生まれ
1993　武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業

グループ展他
1990　(ふ)³ 造形団展　武蔵野美術大学課外展示室／東京（'91）
1991　アート・ワークス参加　ニューヨーク近代美術館図書館
1992　「坂本敦子・岡澤学・山本晶」展　武蔵野美術大学課外展示室／東京



佐々木健

絵画について〔そぶりのための〕

Sasaki Ken

「見る」は常に振動する、ということに意識的になるために。見据えるものとして成立すること。

絵画以外、および質と関わる何かをある程度排除して、矩形の中に概念化された色彩が広がっている時、色彩から物質を想起する場合／ある軽さを想起する場合。

軽さという絵画上の質感について、そして色彩の物理的な変質による物質感について、それらが感情／意識に作用する何かの可能性を「絵画」としてもう一度探してみたい。

「質」という言い方をする時、質と関わる「何か」。それは恣意的なまま語られると同時に、ほとんど絶望的なロマンティシズム／無限の諸要素として、絵画を絵画以外のものと重ねながら消えていく。

筆触（ストローク）というもの／痕跡が、描くことの暗示として絵画をつくるということの意味／拠り所となる時、暗示の集積が空間に変質し、空間から逆に絵画という概念が立ち上がる。

●

刷毛跡の集積である画面は、描くことそれ自体であるという態度。また、刷毛跡は線という概念と、面という概念を含む。ストロークであり、タッチではないという感覚。

形象は、描くことによってネガティブに現れる。刷毛跡は何かを描こうとしない／描いてしまう（形象を越えるために）ストロークは、重力／正面性に関わる。

色彩の空間性と関係性を分けるのではなく、相互浸透によって一挙に運転する。それには絵画の総体的な層化と連結が有効であると考える。対比というよりも、反復させる。漸次的反復（ライヒ）。

すでに前もって向こうからやってくる空間。空間とは人間の構造であるためにそうなるのである。絵画の意図された視覚的要素が、同時に意図されず、それぞれ空間として作用しながら、さらに親和／消滅を起こす。その先が見たい。

●

ズレは好んで見られる。

既知の概念／システムに支えられた「つくり方」と「見え方」が、概念化される前の「見る」を醸し出すようなこと。

その「見る」は実は見れないことなのだが、メディウム／アダプターとは元々そのようなものなのだ。

言葉によって内なる他者を持つことが必要となるのは、他者との関係を成立させるために思えるが、他者／内なる他者の相互作用は形容詞で一括されるような気分に基づく。絵画を描こうとは思わずに絵画を描くことはない。

言ったとたんに排除する（される）。想起と同時の沈黙（飽和）。そぶりが別のことをしている。

西洋美術の参入によって抑圧・隠蔽されたもの／強度の明快さといったものを想起する。それは「日本的」や、普遍的な美や、個人の趣味性といったものを切り離したところに見たい。それ以外の何かよく分からないもの／ことなのだが、存在を予感しつつ、その分からないということを美術と関わる拠り所とする他ない。

絵画を描くということは、絵画を描くという気分に基づく。絵画を描こうとは思わずに絵画を描くことはない。

語ってしまえば当たり前になること、我々は語り合う。ということは何か。たとえば美術について。日常の中でさめる絵画。

❶自分の中の「気分」というもの。気分は全てのものに優先するかのように思えるが、時にそれは自分の存在を消してしまうようなことも引き起こす。また気分は、意思や概念、やる気、元気、絶望、逃避など、様々なものと関わるが、それら全てを前もって動かすものとして、かなり一般的で平凡なもののように思えると同時に、今の自分に最も影響を与える。

❷シーツの上。理由は、様々な〝もの・こと〟を予感させる気分になってしまうから。

❸実は今、興味ということが分からなくなっていて困っているのだが、興味をそそられるということが、自分のどういう気持ち、気分、感情であるのか見えない。しかしそれは、興味を持っている〝もの・こと〟が無い、ということではない。理由は多分、そんな気分だからだと思える。



「YELLOW SKIN TWO SICK」
1994年　240×185×9cm
ビニロンキャンバス、アクリル

Sasaki Ken

1968　宮城県生まれ
1991　宮城教育大学美術専攻科卒業

個展
1990　サウンドハウスデュエット／宮城
1993　「平面の試行・3」 仙台市博物館ギャラリー／宮城
「均質について・絵画」　宮城美術館県民ギャラリー／宮城
1994　「漸次的色層」 アートギャラリー・ユキ／宮城

グループ展他
1988　「犬」展　宮城県美術館県民ギャラリー／宮城
1989　宮教大美術科グループ展　宮城県美術館県民ギャラリー／宮城（'90)
アパルトヘイト否！学生展　イーセンアーレンギャラリー／宮城
平面の試行展・1　141ギャラリー／宮城
1990　プレ卒展　宮城教育大学図書館ギャラリー／宮城
平面の試行展・2　クリオギャラリー／宮城
1991　宮教大美術科卒業制作展　宮城県美術館県民ギャラリー／宮城
「アクリル絵画の可能性を求めて」展　宮城県民会館5Fギャラリー／宮城
1992　松島現代アート100展　松島町西行戻しの松公園／宮城
現代アート展　エスパル・スクエアホール／宮城
GROUP EXHIBITION'92　仙台市博物館ギャラリー／宮城
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
表現の現状'93　宮城県美術館県民ギャラリー／宮城
1994　絵画における三つの展開　宮城県民会館5Fギャラリー／宮城
宮城県美術館普及部「公開制作」　宮城県美術館創作室／宮城
第49回ワークショップ展　宮城県美術館県民ギャラリー／宮城



杉山健司

私という未知に向かって——Inside Outside

Shugiyama Kennji

とても日常的な人間に対する興味—自分を見たいという素朴な欲求—から制作を始めた。そして自分を見る鏡として、また「視る」ことを問う手段として人のからだ（バラバラに考えた身体、手や口といった器官、表面にできた傷など）を描いてきた。例えば、指や爪を見つめ、さらには、そこに生じた傷を見る。そして、その傷を作ってしまった時の記憶を探る。こういった個人的な体験を描くことで反芻し、自分への観察を深めてきた。やがて平面に描くことにとどまらず、まわりの空間を含めた形での造形へと興味は広がっていった。

「Inside Outside」はそんな思いの中でかたちになっていった作品である。この作品は、からだの外見としての「表面」の形の雌型になっている。くぼみの形をとる、これらの作品は、造形の手法は彫刻と似ているが、彫刻が主として表面を見せるのに対して、逆に内側の形（反転して、その凹凸を写し取ってできたもの、日常的に見ているものが反転し、角度を変えて見える）を見せている。これらは、彫刻における廃棄物である型枠という存在でである。いわば、裏返った表面である。普段表面として意識している形を内側の形として置き換えた時、それらはなんと変化に富み、興味深い形になることか…。そんな形で作品にできたら、と考えている。こうやって文章にすると人は心の中でその感覚をはシリーズとなっていき、出発した時からの自分を見たいという欲求も、より深い形で広がっていった。Inside Outside というという言葉の意味も含め、見たものを形にするだけではなく、見えないものを視覚にすることができる。自分の体験を思い出して、また、それぞれのひとの持つ違った経験へ、イメージが広がっていかない。ちょうど一つのドアに、一つカギが合うように。それを作品で表現することで、

景が一層引き立ってくるとでもいうような仕掛としての提案をしたい。

見えないものをリアルに表現する。—日常的な空間とは違い、自分の体験としてはいる空間—をなんらかの形で表現したい。たとえば、手の傷を描く、というのと同じように、薄暗い入口から前に進んで天井を見上げた時に起こる身体の揺らぎ、一瞬、クラッとする感覚。そんなものを

杉山健司

Sugiyama Kenji

同じ物を見ても一人一人がそれぞれ違ったイメージへと自分の内側にむかって行って欲しい。あたかも無数のドアが出現し、一人一人が無数のカギを使うかのように。それは、外側の空間にとどまらず、それを視る人自身の内側に働きかけ、今まで気付かないでいたものに気付かせる。

—見えないものを視る。見えないものを形にする。—

❶ロバート・アーウィン、ダン・グラハム、マーク・ロビンズといった作家や建築家の仕事、作品などに影響を受けた。

彼らの仕事は、単に物をつくる、というよりは「見る」ということの枠組みを捉え直したもののように感じるし、作品は「見え方」を変えるための装置とでもいうべきもののように思える。そういった彼らの考え方にふれ、自分自身が実際にその作品を目にすることによってモノを「見る」ということを改めて考えさせられた。現在の私の作品はそういった彼らの視点は大いに役立っている。

❷素足で歩くとしたら、自分の作品をつくる素材の上を歩きたい。素足で歩くことは、素手でものに触れ、作品をつくることに似ているからだ。作品の素材は私にとって身体的にも精神的にも不愉快でないものがよい。従って、素足で歩く物質もそのようなものになる。作品にとって素材は重要な要素だが、今は敢えて、それらにとらわれ過ぎないようにと思い仕事をしている

❸身近にいる作家達（メディアの発達により、現代の興味ある作家ならば世界のどこにいようと、誰でも身近といえよう）が定期的に発表する作品を見続けることに興味がある。それは彼らの中の変化や世界全体の動きなどすべてが複合的、連続的に見られるからである。それらは、過去の素晴らしい作家の作品を見るということよりも、一層興味深く思える。また、そういった外的な要因を取りいれながら変化していく自分の作品の移り変わりも、とてもおもしろい。作品をつくり、出来上がった作品を見る。そして考え、また新しい作品をつくる。その繰り返しが、外的要因、内的要因により変化していく。そういった流れを「見る」ことも大変興味深い。



Inside Outside　尻の形
1994年　各170×120×45cm
石膏、顔料

Sugiyama Kennji

1962　愛知県生まれ
1989　愛知県立芸術大学大学院修了

個展
1990　レスポワール展　銀座スルガ台画廊／東京
1994　Inside Outside　ギャラリー山口／東京
　　Inside Outside　ギャラリー竹内／愛知
1995　新世代への視点ー10画廊からの発言　ギャラリー山口／東京（銀座）にて9月18日～30日迄開催予定

グループ展他
1988　伊藤廉記念賞展　名古屋日動画廊／愛知（～'93）
　　中部国展　愛知県美術館／愛知（～'92）
1989　国画会展　東京都美術館、愛知県美術館／東京、愛知（～'92）
　　愛知県立芸術大学創立25周年記念展　愛知県美術館／愛知
1990　TAMON 賞展　柏・高島屋／千葉
1991　西進会ー若きアーチスト〈4作家による〉西武・つかしん店／兵庫
1992　Be-Art '92　ギャラリーBe-Art／京都
　　三人展　名古屋日動画廊／愛知
　　CROSS MODAL 展　電気文化会館5Fギャラリー／愛知
　　3AN一共同空間からのアプローチ展〔素材のもつ意味と限界〕紗絽紋十S-PERS／愛知
1993　EXQUISITE　GALLERY 絵門／愛知
　　3AN一共同空間からのアプローチ展〔素材のもつ意味と限界〕ハートフィールドギャラリー／愛知
1994　NCAF (NAGOYA CONTEMPORARY ART FAIR)　名古屋市民ギャラリー／愛知



祐成政徳

素材の選択

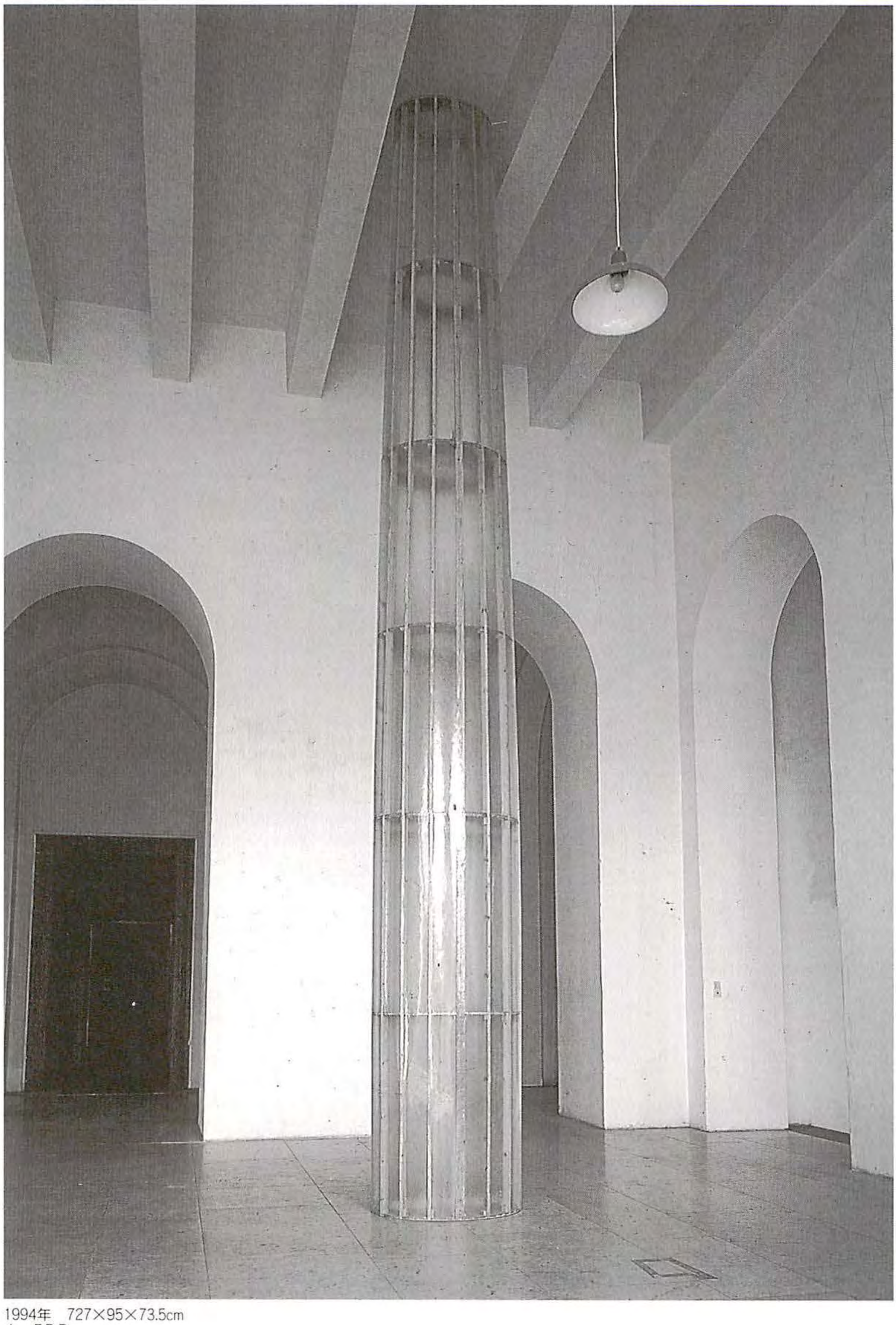
Sukenari Masanori

❶日本に生まれたこと
❷
❸芸術の可能性

絵画科の出身ですが、絵具や支持体に注視してゆくことがきっかけになり、物そのものを提示するようになりました。一つの事柄に集中してゆくことは、それ自体一つの世界をもっていて、いわばマクロにつながるミクロのように興味の尽きないものでした。人がモノをつくってゆくとき、そこには意志が介在し、それが彼の手を引いてゆかねばなりません。それが内なる欲求だとすれば、もう一つの成立の要因は外的なもので、所、時、事物など素材もその内にはいります。その内と外の間では常にせめぎあいがあり、どちらをも自分のモノとしてゆかねばなりません。

先日、リキテンスタインの展覧会を見る機会を得、初期から最新作まで一堂に見ることができました。彼の発想は、日常的なモノを非日常的に提示することで、我々をワクワクさせます。印刷物で見知っていたのと随分違い、本物はしなやかでセンシティブな表面を持っていました。しかし、グラフィックの中にのみ存在していたドットの技法が、彼の芸術として一般に認知されてしまった今、もはやそのことには何の意味もないように思えます。彼はそれを承知しているにも拘らず、未だにその方法を止めようとしない。それは一体どうゆうことなのだろう。

創造者は常に、今ある世界を打ち壊し、生まれ変わらせねばならない。そのことが、社会的に芸術の存在の意味につながってゆくのだと言えます。単純にいって、始めに述べたような二項対立的な要素の存在とその対峙は、創造の本質にかかわる問題でしょう。つくり手はまず彼に無限の選択の余地があることを知らねばならず、次に自らの意志をもって、正確に執拗にそれを選んでゆかねばなりません。



1994年　727×95×73.5cm
木、F.R.P



1993年　111×252×225cm
綿布、スポンジ、ベニア、木

Sukenari Masanori

1960　福岡県生まれ
1983　武蔵野美術大学油絵学科卒業
1993～1994　Akademie der Bildenden Künste München

個展
1984　神奈川県立県民ホールギャラリー／神奈川
1987　ときわ画廊／東京
1988　“ASIAN HOLLOW” ギャラリー21／福岡
1989　ときわ画廊／東京
1990　“DEEP THROAT” アートフォーラム谷中／東京
1991　ときわ画廊／東京
　　かねこあーとＧ１／東京
1992　モリスギャラリー／東京
　　かねこあーとＧ１／東京
1993　ときわ画廊／東京
　　ギャラリー現／東京
　　かわさきIBM 市民文化ギャラリー／神奈川
1994　Kunstforum Troadkastn　Kramsach／Austria (Tirol)
　　Akademie Galerie／München
　　Vestibül der Akademie der bildenden Künste／München
　　ギャラリー現／東京
1995　モリスギャラリー／東京
　　ギャラリーαM／東京

グループ展他
1983　茨城石彫シンポジウム／茨城
1984　二人展　ときわ画廊／東京
1985　黒島石彫シンポジウム「ウシヤマダカ」／長崎（'88）
1986　クラスタル石彫シンポジウム／Austria (Villach)
1987　国際鉄鋼シンポジウムYAHATA'87　新日本製鐵／福岡
1988　国際鉄鋼シンポジウムYAHATA 87　小品展　ギャラリー21／福岡
　　“SYMPOSION KRASTAL” Wiener Sezession／Austria (Wien)
1989　インド・日本彫刻キャンプ／India (Vadodara)
　　ドローイング倉庫展　ヒルサイドギャラリー／東京
　　「インド・日本彫刻キャンプ」ドキュメント展　ギャラリーαm、ギャラリー21／東京、福岡
1990　二人展 “OASIS” ギャラリーM／東京
　　架想モニュメント　かねこあーとＧ１／東京
1991　二人展「授受」双ギャラリー／東京
　　二人展「茲」双ギャラリー／東京
1992　ミニサイズのエキジビション　双ギャラリー／東京（～'94）
　　三人展「賢者の石」双ギャラリー／東京
　　“SYMPOSION EUROPAISCER,St.Margarethen” St.Johann／Austria(Osttirol)
1995　Lothringerstraβe Gallery／München



高橋 香苗

Art is something

Takahashi Kanae

絵画は、単なる材料（画材）で成り立っているものだ。絵具、紙、布の組み合わせで創られた何物かが、人と今此処での現実を共有して、様々な独自の感銘を生むというそのことこそ、今でも私に畏敬の念を抱かせる。美術・絵画とは何だろう。何物かの力が在るはずだが、それは何だろう？

幼い時一本の草を見て『見尽くすことのできない、何処までも終わりのない世界をかいま見せる』不思議な姿に驚いた。それ以来『見尽くすことのできる（材料や作り方が見て取れて終わりがある）物』と『見尽くすことのできない（背後に不思議な現実感をもつ）物』とに世界が二つに分かれた。制作時には紛れもない画材（見尽くせるもの）の集積がどこかで境界を越え、存在の神秘をかいま見せる作品（見尽くせないもの）となる。この事実を、絵画とは何であるかを見い出せと命じる言葉のように感じてきた。

10代の末、繰り返し繰り返し要求された石膏デッサンは苦痛そのものとなり、石膏像の存在は日常に対して非現実感を与えた。その日々に感じたことは今も忘れない。

トルソーを見つめていたある日。午後の日に、白い石膏の粒子が眼球の粘膜を疲れ果て茫然と、疑問も忘れ見つめる私かすることのできない（背後に不明快に輝いて重さと物質を持った独自の存在としてくっきりと迫ってきた。それは明るさと輝きの粒とともに、しばらく私の前にあった。自分が此処にいることがありありとわかり、ものが此処に在ることが皮膚に食い込むようにわかった。その時私は、リアリティーはものの背後ではなく神秘でもなく、見えない世界ですらなく、目に見える現実として此処に私と生きている、生まれて初めて気付いた。この出来事は私を大きく揺さぶり、制作時には物質と手の行為との混合物であるものが、存在の何物かとなる瞬間を見たいと思うようになった。作品が素材のでたらめな寄せ集めであり、自分はただ、画材の大量消費者であるのではないかという現実の疑問の前でも、その思いは強く私を駆り立ててきた。

美術の歴史、流れ、日本に生まれて生きること、様々な事柄が「考えよ」と五感に立ち塞がるのを感じる。でも私は、今は自由に喜びをもって作品に向かいたい。自分が今此処に、必然をもって生きていることを素直に受け止め、現実・リアリティーを掘下げていくことに興味がある。たくさんのストロークを生み出し

高橋 香苗

開放されたい私の手と、おしとどめおしとどめ表現から離れようとする私の手とが、リアリティーの場を生きられるのかどうかを知りたい。

Art is something
And art is about something
Two different kind of art
One gives us something
One talks to us about something

Joseph Love

絵画は、単なる材料（画材）で成り立っているものだ。そしてそれは、扉へと導くものなのだろうか？

Takahashi Kanae

❶とても難しい質問です。絵を描く私、という点では、自分には表したいことがあると気付いた日の「一寸の虫にも五分の魂」「子供でも、命がけで表現したいという欲求がある。」という洞察。（自分自身で気付いたことの影響というのは変ですね。）

❷水や紙。

足の裏は、呼吸をしている重要な場所のように思うので、踏み締め歩き回ることで水や紙の息を受け止められると思う。足の裏の感覚で、見えない作品を紙の上に描く様子が目に浮かびました。これははっきりしたイメージですが、言葉で説明するのは難しいです。

❸幼い時から「死んだらどうなるのか。」という疑問が頭から離れませんでした。興味というと変ですが、「人間はどこから来てどこへ行くのか。」ということが最も知りたいことです。また、激動の世界の中「私達はどこへ行くのか。」ということも考えずにいられません。



body,the breast
1994年　91×65cm
綿布、天然石膏、白亜、テレビン、膠、アクリル、鉛筆

Takahashi Kanae

1954　東京都生まれ
1978　武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業

個展
1982　スペース・アウラ／東京
1983　GALLERY Q／東京
1984　GALLERY Q／東京
1985　GALLERY Q／東京
1986　GALLERY Q／東京
1987　GALLERY Q／東京
　　GALLERY＋1／東京
1988　京二画廊／東京
1989　GALLERY Q／東京
1990　京二画廊／東京
1993　京二画廊／東京
1994　京二画廊／東京

グループ展他
1977　いりくんだあみのめ展　神奈川県立県民ホールギャラリー／神奈川
1982　第8回神奈川アンデパンダン展　神奈川県立県民ホールギャラリー／神奈川
1983　6 INTENSION　GALLERY Q／東京
1984　第11回AJAC展　東京都美術館／東京（～'92)
1985　第3回釜山ビエンナーレ　釜山市民会館／韓国
　　多種多様'85展　NEWZ／東京
1993　第19回AJAC展企画作家　東京都美術館／東京



坪田貴久子

「制作について」

まず、空間をどう捉えていくか。自分の中で何かを平面に収めていく過程で、私は小さな立方体の空間を、最小単位の空間として扱い、それを一つの基準にすることにした。そして立方体と仮定する空間を設定し、それを模索するその目的のために、キャンバスを正方形に統一した。次に、聴覚やそれにまつわる感覚などのイメージを有機的、あるいは建築的なオヴジェにして画面中央に大きく据えた。聴覚は内耳に平衡感覚を捉え伝達する機能を持ち合わせているので、そのまま立方体の空間の中にすっぽり入り、上下、左右、前後を認識しようとする方向に私を導く。感覚器官について思い巡らしながら描いている訳だが、それはこんな事だ。外界と私を隔てるものが感覚器官で、すべてのインフォメーションはここを通して私の中に入ってくる。または私がそれを受け入れる。それぞれのインフォメーションはそれぞれに私の過去の経験や好き嫌いなどいろいろな理由で選別を受け、優先順位をつけられ、不必要なものは捨てられ、または絡み合って相乗効果を生んだりしながら知覚され、それが不思議にも私のこころという領域まで辿り着く。毎日そんなことが大なり小なり繰り返されながら、やがて私のいのちはこんななんだ、という自己認識に到る。すなわち、本来対立している精神と肉体が一致するその入り口に感覚器官が働いているのだ。そういう訳で私は、その精神と肉体の交差点である感覚器官のメタファーとして、それからこのこころで捉えたさまざまな経験の最小単位のメタファーとして、聴覚、内耳などを用いているのである。

思考、知覚などを考える道具として、そして同時に絵画体験する手段として、私は絵を描いている。

Tsubota Kikuko



Untitled. 5
1994年　162×162cm
アクリル、キャンバス

坪田貴久子

❶中学3年生の夏、伊豆七島の或る水深15mの白い砂の海底にいた時。そこには岩の一つも海草の一すじもなく、水は非常に透明度が高く、30m先まで見ることができた。その光溢れる永遠にも思える白い海底で、突然、キラキラ銀色に光る塊、数百匹にも及ぶ島アジの群れが現れ、物凄いスピードで私を取り囲むようにして通り過ぎて行った。その圧倒されるほどの美しさと、彼らの頑丈とした命そのものの存在、そして、そこのあまりにも非現実的な空間が私に強い一撃を与えた。しかも私は、海水という透明な液体の中にいたのだ。音も重力も希薄な世界で。それが私の第一回目の概念崩しの体験となった。

❷冷たすぎない雪の上。

記憶を辿っていくと、視覚的にそれが楽しく、気持ち良さそうで、思わず犬のようにに駆けずり回って、狂喜したことがあった。それが雪の上だったから。

❸先日発見された南フランス、アルデッシュの壁画。

二万年前に描かれたと言われるそれは、パンサーや戦っているサイの姿も見られ、数も300以上に及ぶと言う。テレビに映し出された動物の姿は生き生きと豊かで、あまりにもカッコ良すぎる。あまりにもその豊かな創造表現により、壁画を描く理由は何かという点で歴史を変えようとしている。壁画にはいくつかの手も描かれている。それは作家がサインの目的で残したものである。即ちアルデッシュの壁画は自己表現のために描かれたと言えるだろう。原始と言われるこれら太古の人間達から生を受け継いで私達は今生きている。このマテリアルワールドでは、化学も経済も発達してきたという訳だが、では精神の領域ではいったいどんな発達がなされているというのだろうか？　精神の成長は、たぶん人間の我や欲、そして感情や感覚の境にある物や事を捉えていくことにあると思う。そしてそれを私達が充分に理解し、実行することができた時に、私達は精神の発達と同時に自己の存在の意味をも人間の進化としてはっきり捉えることができるのではないだろうか。そういう意味でアートが進む道もあり、存在する重要な理由もあるのだと思う。

Tsubota Kikuko

1961　東京都生まれ
1982　多摩美術大学日本画科中退
1985　School of Visual Art (New York) 中退

個展
1988　GALLERY Q／東京
1990　GALLERY Q／東京
1992　GALLERY Q／東京
1994　GALLERY Q／東京

グループ展他
1988　芸術の達人　GALLERY Q／東京
1992　さまざまな眼44「綿引展子・坪田貴久子」　2人展 かわさきIBM市民文化ギャラリー／神奈川
　　芸術の使徒達　GALLERY Q／東京

Tsubota Kikuko



中川るな

「きもちのいいウンチ」

私は週2回しか働いていない。

この〝働く〟というのはごく一般的に考えられる「仕事、何してんの?」と聞かれた場合の、労働を提供する—その報酬を貰う（たいていはお金というやつ）という意味での『仕事』だ。

一般的に、人は学校を出たならばその『仕事』場で新たに自分の社会をつくり（というよりその社会に自分の居場所を求めるのか）、それを表に出したいから。その方法ことが多い。それは居場所であると同時に、自己を主張してゆく場でもあるかもしれない。週2回の『仕事』場は定位置ではなく（それはある日その職場で会議をしていて私はそれに入れず、その時強く感じたのだが…）、であるならば、私の居場所、主張はその〝仕事以外の日〟にやっていることに求めなくてはいけないのではないか。自分を主張してゆくのはそこしかないのだから。（〝以外の日にやっていること〟＝作ること…）

現実的に日々の生活の流れの中での、自分にとっての「作ること」とはこんなことだ。—しかし、まあ、これを『仕事』としたら投資した分回収しないと『仕事』としての理屈は合わないよな。

理屈が合わなくても「作ること」をやるのは、自分の中に何らかの〝思い〟があり、それを表に出したいから。その方法がたまたま〔美術〕と呼ばれるものであったまたまだけだ。（もし文章でそれがもっと的確に表現できれば、明日にでも転向するだろう）

『自分は何か』『何処にいるのか』…。

『私は脳』と言った人がいた。

【場ないし空間としての身体は虚ろな形骸に過ぎない。「こころ」と「からだ」、場を同じくする両者は、循環的・相補的にコントロールし合う。この二者いずれが真の自己であろうか。いずれでもないとすれば、やはり自己とは漠然とした全体としての「こころ」と「からだ」、場と流体との仮の集合を呼ぶ、虚ろな呼称に過ぎない。

人とは、精気とそこに内在する神のつかの間の集合である】石田秀実「気流れる身体」

『Body is like a shrine.』と言った人がいた。

「場としての身体」、今はわりとその考えが気に入っている。皮膚という境界が示

で、私は何?

中川るな

Nakagawa Luna

すのはせいぜい**自己と呼ばれるものが集合しうる可能性のある場**。皮膚は内へと入り込み、外へと広がってゆく。（このことはお風呂屋さんの湯船につかって、ぼうっと裸の老若女女の人々を眺めているとすごく思うのだが）

簡単には言えないが、かいつまんで言うと〝思い〟はこんなことだ。

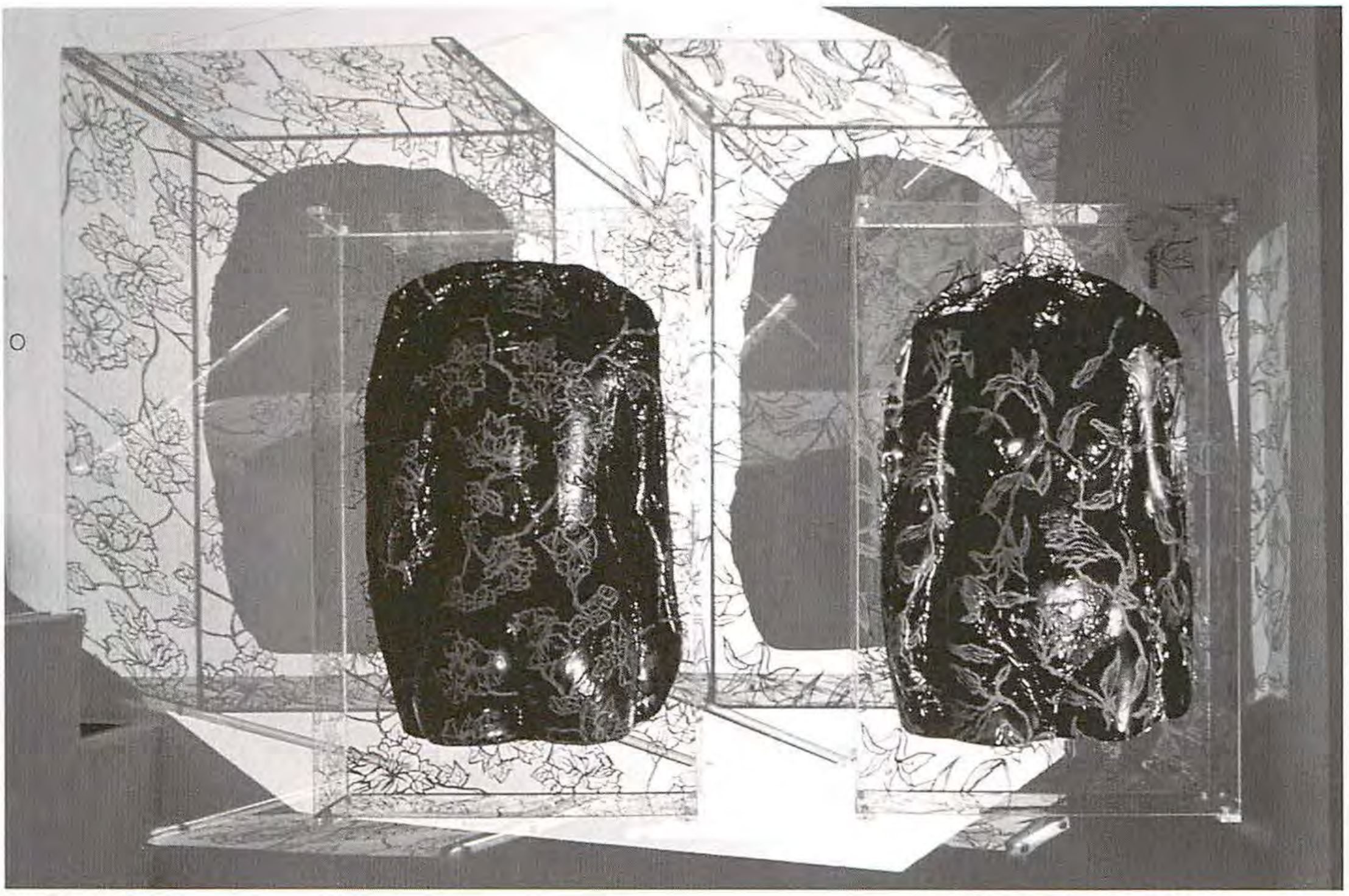
下世話な作品を作りたいと言った友人がいた。そう、状況はあまりに作ることが社会と結び付いていない。〔芸術（つくること）〕は、えらくも、高尚なものでもないはずなのに、画廊に入るのは緊張するし、評論は難しい。（私の頭ではそういうことが多い）

だいたい文化は生産行為を伴わないから、ある意味『文化は無駄』であり、しかしその『無駄が文化』そのものなのかもしれない。無駄ならごみみたいに捨てていいほど気楽で、ごみならもっと身近にあってもいいし、生きてゆくのにごみはつきものだし、そのごみは結構でかかったりもする。

べニヤ板一枚を外に出して雨が降ったらしまう、お百姓さんのように空を見ながらその板の上で作業をしていると、様々な思いが巡っては通り過ぎて行く。

おいしい。ただ自分のモヤモヤを解決したいという独り善がりな欲望のみで作り続けも？　思いをすぱっと形にして、自分に界の肥え溜めは役にも立っているん。——まだまだ便秘中。

生産行為を伴わない世の中の余剰的世は世の中に寄生している（マルクスさ？）そうなので、一年間ホルベインさにもちょっと寄生しました。



Her Flower Dress
1993年　90×60×20cm
塩化ビニール、アクリル、アクリルボックス、ライト

❶親、男、（女）
❷『Please take off your shoes here』と書かれた〝場〟の上。タイやビルマやインドや…寺では履き物を脱がねばならず、コンクリートや砂利の上はザラザラ、ガサガサして嫌だけど、そうしていることで身体（気分も？）すべてがその空間に取り込まれている感覚に陥る。
―そして、大きな入れ物の中に取り込まれたみたいに、暫く、天井を見上げたりなんかしてそこに座っている…。
❸〝つくること〟
樹脂や絵具や糸や…何らかの理由でそういうものをいじれない状況があったら。一瞬は菓子や料理をつくることでもかえられるかもしれない。そこにも共通部分の喜びを見い出せれば。
作ることは不安であり、疑問であり、喜びであるから…。（子供を作ることは？！ン？）

Nakagawa Luna

1959　東京都生まれ
1981　女子美術大学芸術学部産業デザイン科工芸専攻卒業
1993　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1989　Gアートギャラリー／東京
1992　Lunatic Lucid vol.1　ギャラリー山口／東京
1993　Lunatic Lucid vol.2　Gアートギャラリー／東京
　　Cell一集合的無意識　ギャラリーアリエス／東京
1994　お札をもらいに　ギャラリー代々木／東京
　　リカちゃんのイコン　クレイギャラリー／東京
1995　コバヤシ画廊／東京（銀座）にて6月5日～10日迄開催予定

グループ展他
1982　埼玉美術の祭典　埼玉県立美術館／埼玉
1984　上野の森美術館絵画大賞展　上野の森美術館／東京
1989　International Textile Design Contest　モリ・ハナエビル／東京
1990　流行通信大賞展　ラフォーレ飯倉／東京
　　新制作展　東京都美術館／東京（～'93）
1991　多摩美術大学大学院デザイン専攻作品展　ギャラリー　スペース21／東京
1992　WORKS 一多摩美術大学大学院デザイン専攻作品展　麻布工芸美術館／東京
1993　グループ展テキスタイル8　ギャラリー　スペース21／東京
　　3・3グラフィックアート展　ガーディアン・ガーデン／東京
　　FUKUI Textile Competitation ／福井
　　銀座八丁目時計屋何時展　ガーディアン・ガーデン／東京
　　サントリー美術館大賞展　サントリー美術館／東京（'94）
1994　Right-Left-Light展　ガーディアン・ガーデン／東京



西山晴恵

「水路」

霊障の話をしようと思う。霊障、つまり御先祖様のバチ、怖い言い方をすればタタリである。

私の新しい友人のK嬢は、霊感が強い。或る日彼女曰く、徳は高いがお せっかいでうるさいという彼女の背後霊を連れてやって来て、私を霊視してくれた。K嬢は、私について「母親の家系の影響が強く、霊感が強い。」と言った。そして、母の家系が、ここから遠い土地の裕福な商家であること等を言い当て、「江戸期位の昔に、自殺してしまって、供養の足りない女性がいる。その人の憎悪が悪い影響をもたらしている。」と言った。（母に聞くと、本当にそういう人がいた。）私の体があちこち悪いのも霊障である、と。ただ、徳の高い、強い力に家族全体が守られているので、大事に至らずに済んでいるのだそうだ。お経を上げると良いというので、ぜひお経を上げて供養することにした。話し終わると、K嬢の背後霊は安心したように去っていったという。私は気付かなかったのだが、二人の前を、私を守っているという女性が「有難うございました。」と、丁寧に頭を下げて通り過ぎていった、ということだった。

K嬢と別れたわずか数十分後に、それまで何ともなかったのが、急に激しい腹痛と嘔吐がやって来て、私は胃の中のものが全部なくなるまで吐き続けた。血圧が下がり、冷たい汗が全身から滝のように流れて39度近い熱がでた。次の日、病状は治まったものの、二時間近くも吐き続けたせいで腹筋が痛み、それからしばらくの間、下痢と腹痛と全身のだるさが続いた。病院へ行ったが原因は不明だった。

私には、この突然の発病が、一種の浄化作用であったように思えてならない。K嬢の霊視以後、私の体から完全ではないにしろ、何かが出ていったように思うのだ。そして何より、祟りをもたらしているという百年以上も昔のその人がいなければ自分はおろか、自分の家族の誰もが今、ここにいないということに気付いたのだ。その人と私は確かに繋がっており、彼女の憎悪が私に影響を与えていたとしても、何も不思議ではない気がしてくるのだった。

偶然だが、以前私はこんな文章を書いたことがある。

「私は自分が幽霊になったような気がした。或は、それは眼窩の暗がりから、じっとこちらを窺っている三百年前の私だったかもしれない。

—中略—

闇の中の私は、じっとこちらを見つめている。それは、今ここにいる私自身をひ

Nishiyama Harue



P.C.
1994年　17.5×22×15cm
木、パテ、布、密蝋、油彩、アクリル

どく憎んでいるようでもあった。」

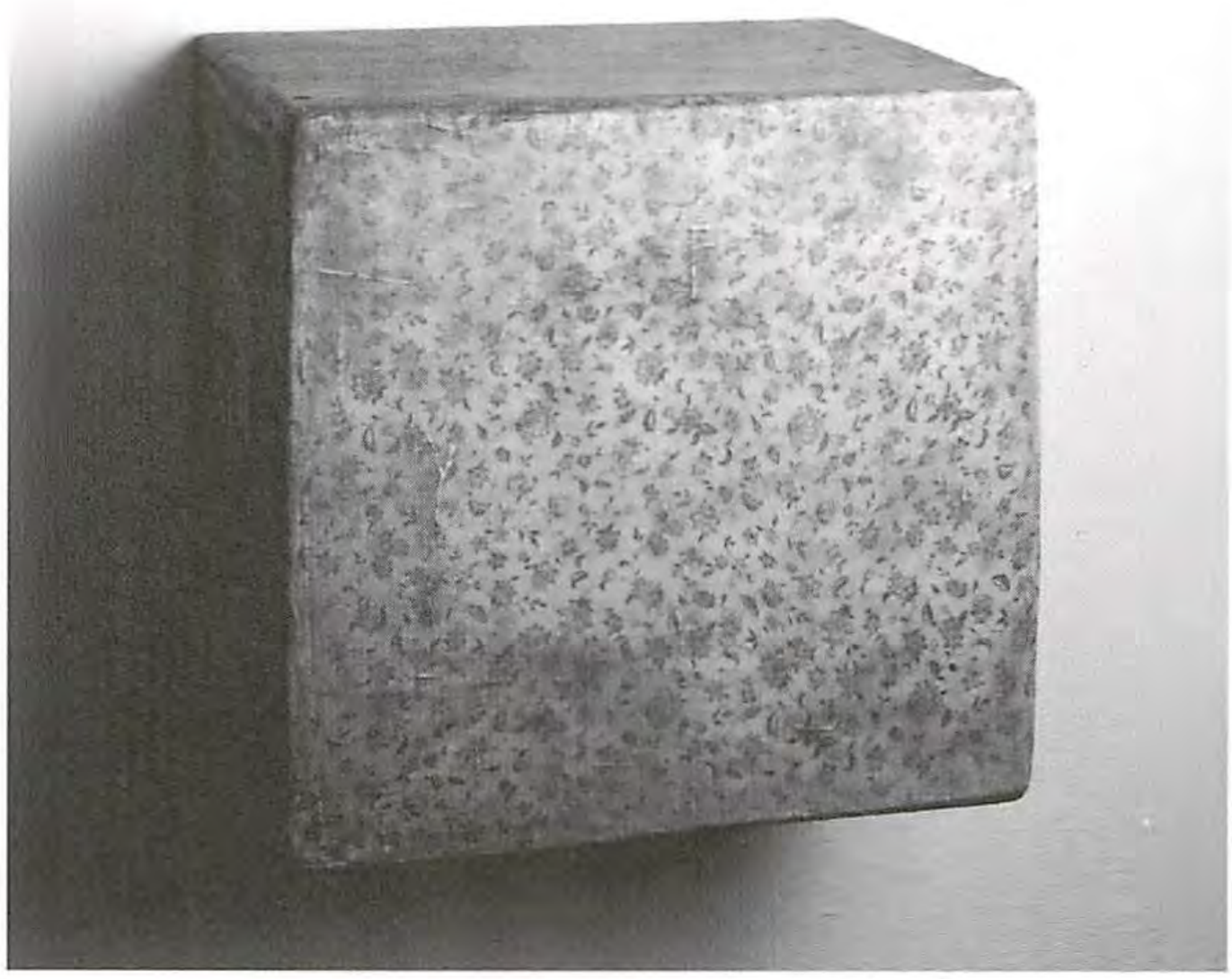
私の体を幽霊が流れてゆく。
昔の憎悪が流れてゆく。

「芸術家とは、幽霊、幻覚、前兆、鐘の音など、精霊が流れて来る水路以外何物でもない。」というイサム・ノグチの言葉が私は好きだ。

私は生かされている存在に過ぎない。人間を包んでいる大きなものの存在を、受け止めることができたらいいと思う。ただ、気を付けていないと私は、水を飲んでは数時間後にトイレで出すという、文字通りただの水路になってしまうのだった。もちろん、ただの水路だって、人体というすごい小宇宙を内包しているので、侮ることはできない。

❶御先祖様のたたり。
❷気体。
気分良さそうだから。
❸いろいろあります。
いろいろです。

西山晴恵



スリープ
1994年　48.5×51×37cm
木、布、アクリル、密蝋、油彩

Nishiyama Harue

1967　新潟県生まれ
1991　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業
1993　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1992　スルガ台画廊（新人選抜レスポワール'92）／東京
1993　ルナミ画廊／東京
1994　ルナミ画廊／東京

グループ展他
1989　三人展　ギャラリー檜／東京
1989　六人展「いのちのなかばに」大倉山記念館／神奈川
1991　神奈川県美術展　神奈川県立県民ホールギャラリー／神奈川（'92）
1993　CAT－ｺﾝﾃﾝﾎﾟﾗﾘｰｱｰﾄ・TAMA－（ギャラリーイセヨシ企画）　ギャラリーイセヨシ／東京
1994　Handy Works by Hands '94　ルナミ画廊／東京
1995　ルナミ・セレクション　ルナミ画廊／東京（銀座）にて7月31日～8月5日迄開催予定
「２人展」かわさきIBM 市民文化ギャラリー／神奈川（川崎）にて9月開催予定

西山晴恵
Nishiyama Harue



野口栄一
存在する事

物が在ることで、その物が存在しているといえるだろうか。作品とは何なのか。特定の空間に物が置かれることによって、それは作品として成立してしまうのか。私には、どうも納得がいかない。

あるものが、どのように、ある空間と関わるのか。また、どのような状態なのか。物自体どんなものか。いろいろなことが絡み合って作品として成立するのではないか。

「存在する事」。それが作品を作るにあたっての私のテーマになっている。作品を存在させるには。存在する作品を作り出すには。それは、自分が思っている「存在する事」とはどういうことなのかを、確認させてくれているのではないか。

私は「存在する事」とはどんなことなのかと考える時、5～6年前、ある左官職人から聞いた「涙する壁」の話を思い出す。

職人の話によると、20～30年前の鉄筋コンクリートのビルは、現在のビルと違い、コンクリートを流し込む型枠が抜き板を合わせた物（現在は、コンクリートパネル、または鉄板）だった。そのため、現在のコンクリートの壁よりも凹凸が激しく、壁を平らにするため左官がコンクリートの壁の上にモルタルを塗っていた。モルタルの塗り立ての時は、表面はまだ平らでなく水分があり柔らかい。時間が経つにつれ水分が引けていき、固くなり、色はダークグレーからライトグレーへと変わっていく。しかし、表面はまだ平らではない。表面を平らにするために、鏝で表面をこする。その時色はまた、ダークグレーへとなり壁は柔らかくなる。表面は、モルタルを塗り立ての時よりも平らになっていく。そのように、乾いては鏝でこするという行程を何回か繰り返すことによって、壁は乾き、固くなり、色もより明るいライトグレーへ、そして表面は平らになる。

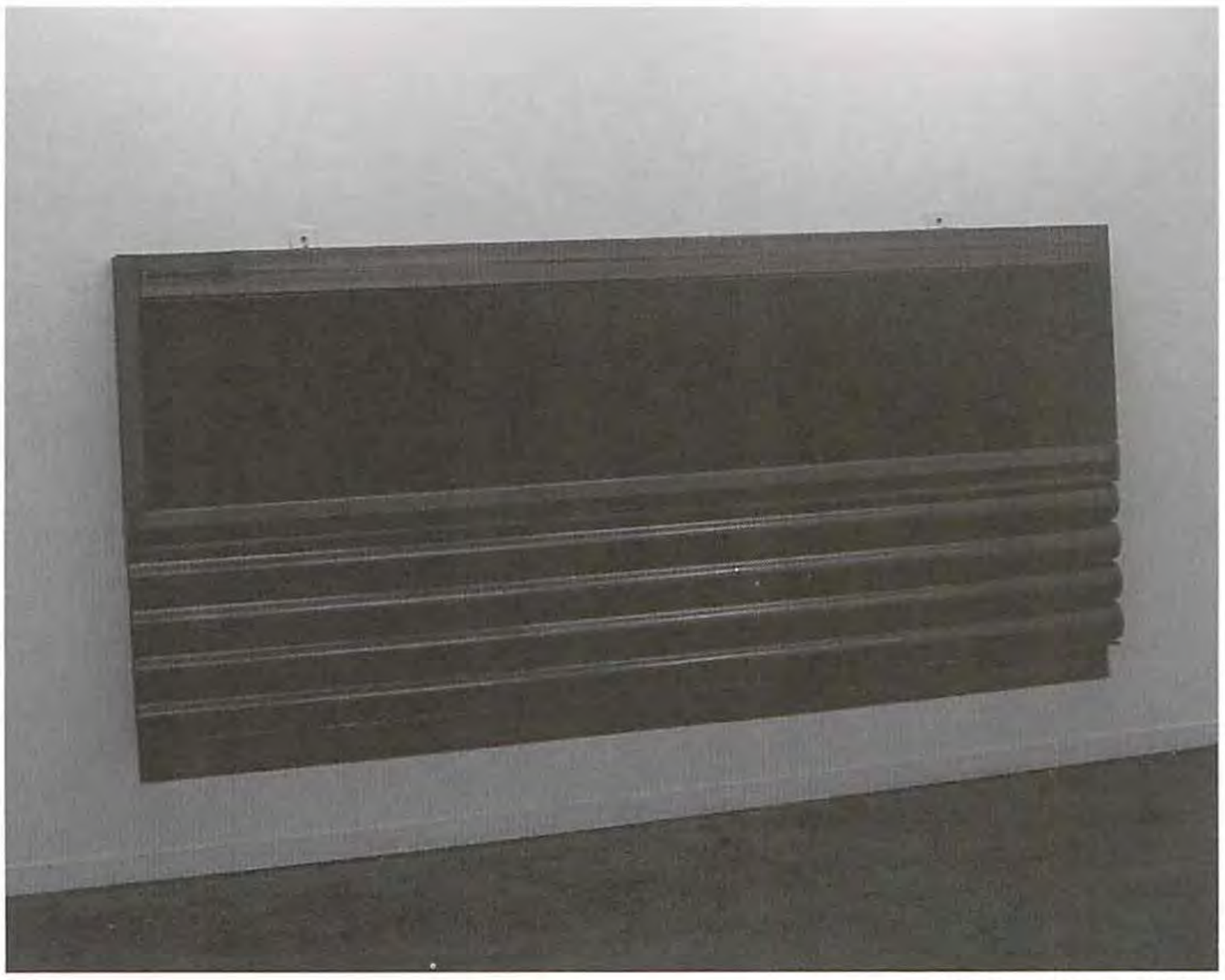
「涙する壁」とは、壁が完全に乾ききってしまう前に表面を鏝でこする。こすられたばかりの時は、壁に変化はないのだが、時間が経つにつれ、壁の中からじわじわ水分が滲みだし、表面に水滴を作る。その水滴が壁一面を覆い、壁が鏡のようになる。そして水滴はなくなり、壁はコンクリートの壁となる。この鏡の壁を思う時、似たような感覚を与えてくれるものが、アーサー・C・クラーク著『2001年宇宙の旅』に出てくる得体の知れない物。キューブリックが映像化した投光機に照らし出された黒い壁「モノリス」だ。

物質でありながら物質を超えた物。意思が物質化すること。

「存在する事」を考えるとき、二つの壁が立ち塞がる。今、自分が確信してい

野口栄一

ることは、「存在する事」は美しいと思う。



1994年　116×245×10cm
鉄、錆止めペイント

❶今まで出会った何人かの人。
❷初夏の芝の上を歩く。
気持ちいいので。
❸どのような作品を作るのか、作品を作り続けるにはどのようにすれば良いのか。

Noguchi Eiichi

1961　埼玉県生まれ
1982　創形美術学校中退

個展
1990　ギャラリー現／東京
1991　ギャラリー現／東京
1992　オーランド・アート・スクエア／埼玉
　　ギャラリー現／東京
1993　ギャラリー現／東京（5月、10月）
1994　CTI・ウインドゥ・ギャラリー／東京
　　ルナミ画廊／東京

グループ展他
1993　第22回現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館、つくば美術館他／東京他
1994　DRAWINGS part 1　ぎゃらりー宏地／東京



問

泰宏

「美術の言葉」

例えば一つの石の塊を見る時、まずそれがあるという事実を確かめると同時に、石という名前として眺め考えます。だいたいはそのものの名前がわかれば安心します。それはとにかく石でしかなく、何ら人の生活に差し障らないものとして、記憶の隅に追いやられ、概念という埃をかぶって忘れ去られてしまいます。

いずれにせよ、ごく普通に生活する上で、人は様々なことに目をつむりながら生きています。一つのものが分析され、名付けられ、役割が定められれば、そのものはもう名付けられた通りのもの以外ではなく、何の新しさも失ってしまいます。そして後はただその定められた用途に従って使用されるか、さもなくば、ただ無関心の向こう側へと沈められてゆくだけです。

けれども少し細かく眺めてみると、多くの人達にとって何でもない石でも石工さんには素晴らしい墓石かもしれないし、学者にとってはまたとない標本になるかもしれません。一見なんでもないものも、眺める場所を変えてみれば、まだ見えなかった側面が見えてくることがあります。

石を例にするまでもなく、相手が人でもあれ物であれ、幾らか意識してみれば今までになかった関係を結ぶことができるようになります。そしてそれは、すでに分析され名付けられたものを、もう一度白さを経験し、伝えるためには美術という価値感はあまりに重荷なのではないでしょうか。一つの新しい関係について語り、そのような事実があることをただ言い切ることができるだけのことであり、人がその事実を前にそれぞれの新しさを掴み取るのではないでしょうか。

今表現の中に言葉を取り入れているのは、例えば石について語る時、その新しさの側面を何の脚色もなしに、しかも鮮

いま美術が美術そのものについて語り始めてから、随分と多くの発見があったのですが、それも結局八方塞がりの堂々巡りになってしまっています。その状態を突き抜けるためには、美術自体は人の持つ価値感や思想といったものが映し出される鏡のようなものだ、と、今一度諦めるべきではないかと思います。

一つの石について、向き合うことの面

間

羽山康宏

やかに言い切ることができるのではないかと考えるからです。そして言葉がロマンチックな物語でもひとつの詩というわけでもなく、とにかく事実について述べ、その先を予感させるものとして在らしめたいのです。

そのような点から、文学の言葉としてではなく美術の言葉として成立できないかと考えています。一本の線や一つの面、筆のストロークなど。それらの要素はそれぞれでは単なる要素のままであり、それを表現に利用しようとしたり、そこから何かを読み取ろうとするからこそ要素が生きてくるはずです。

言葉は、それだけでは一本の線や一つの面とかわりません。その意味で言葉の表現と美術は近しいところにあると思います。そして美術が決して価値感の源泉ではなく、あくまでも価値や思想があるということを告げるに過ぎないということをはっきりと浮き上がらせるために、語ることとの道具として徹しきれる言葉が必要なのです。

❶何人かの人との出会いや、本や様々な絵との出会いなど、数え切れない程あると思います。が、最も根本的且つ大きなことは、今、自分が生きていることだと思います。もし、親も同じで名前も今と同じだったとしても、生まれた場所が全然異なれば恐らく今の僕はいないと思います。

❷流れている水面、雲の上、他にはブラックホールやエッシャーの絵の中の建物などを歩いてみたいです。絶対に実現不可能なことがもしできるとするならば、それを直接体で感じてみたいからです。

❸21世紀がどのような時代になるかに関心があります。2001年になった途端に前世紀のことが御破算になるわけがありません。自分自身のことも含めて人間が20世紀に対してどのような結論を出し、どのような展開を見せるかが一番興味のあることです。

Hazama Yasuhiro

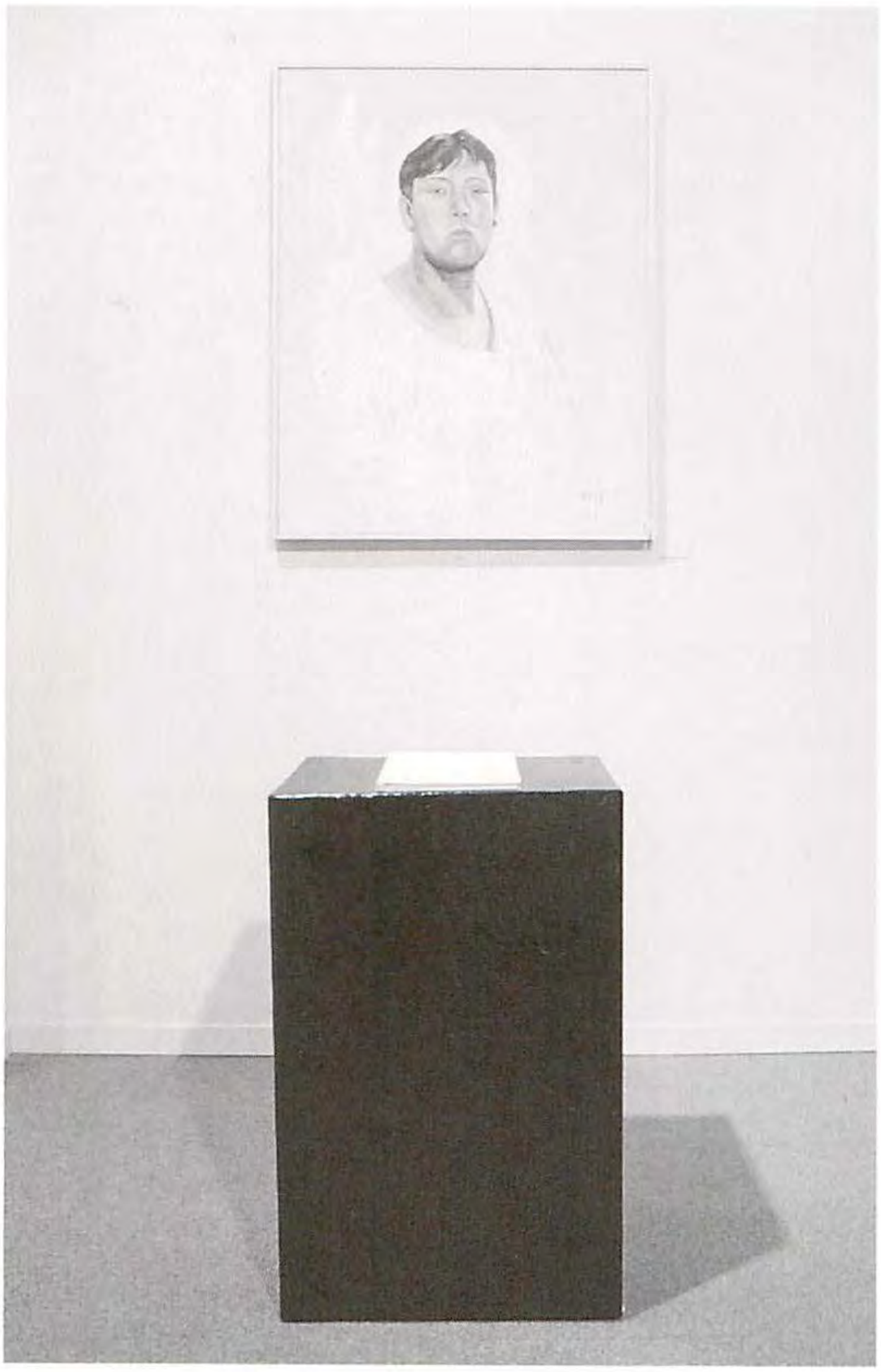
Hazama Yasuhiro

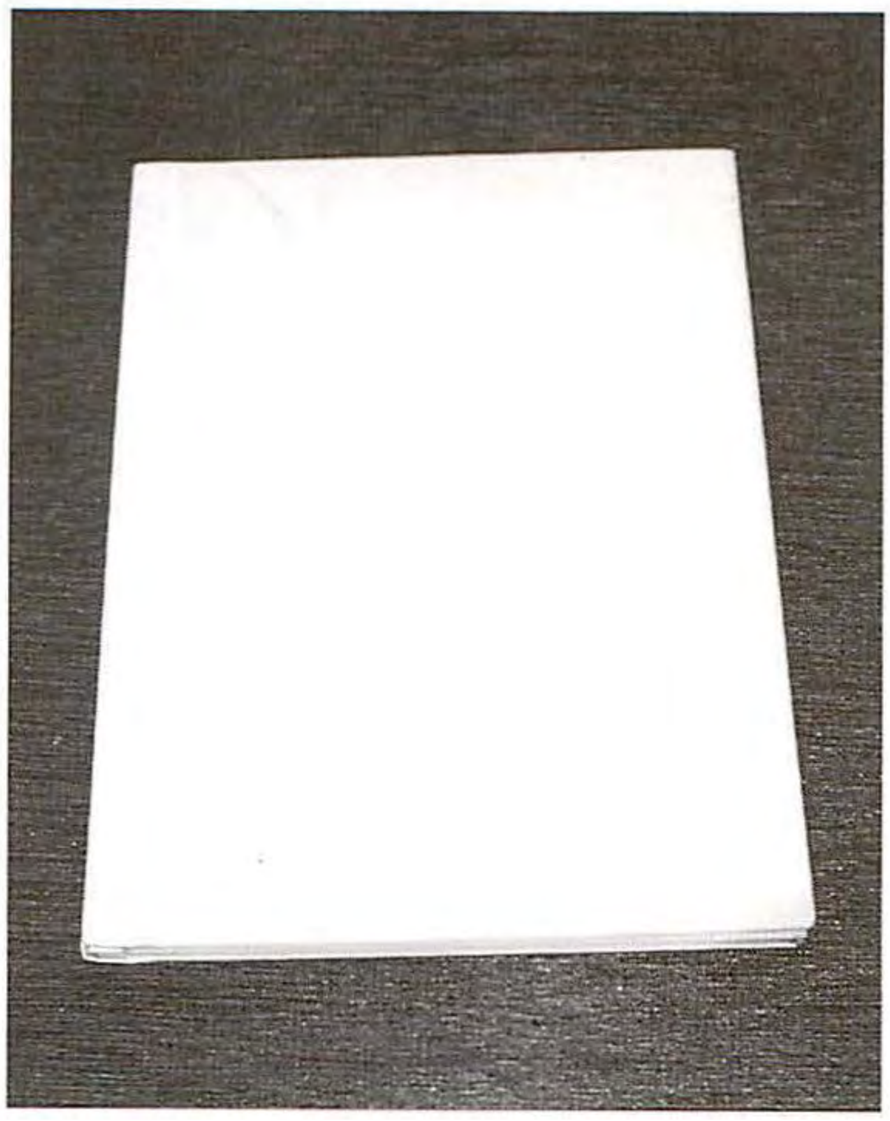
1971　神奈川県生まれ
1995　京都精華大学洋画専攻卒業

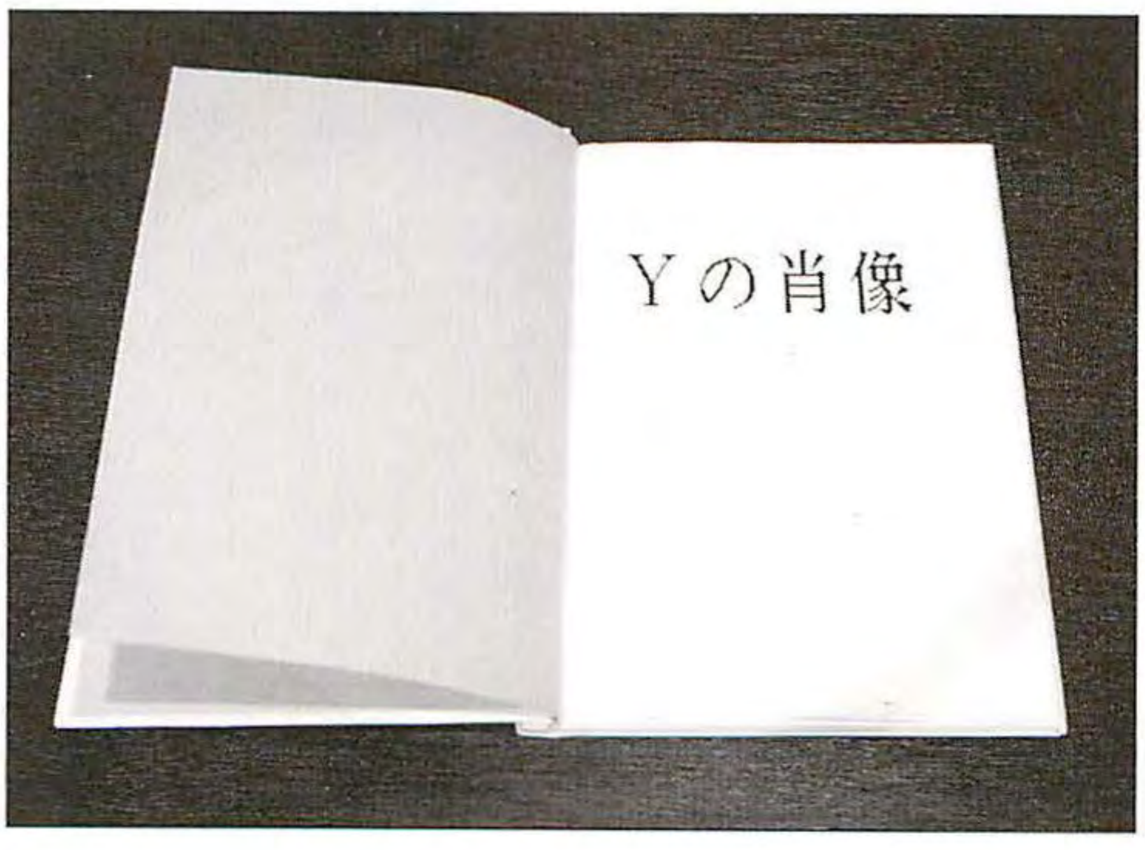
グループ展他
1992　ぶち展　ギャラリーアベニューコーベ／兵庫
1993　「ふくよかな関係」　番画廊／大阪
1994　ニューフェイス展　ギャラリービュウ／大阪
　　shakaijin banzai　ギャラリーすずき／京都
1996　「二人展」ギャラリーすずき／京都にて3月開催予定

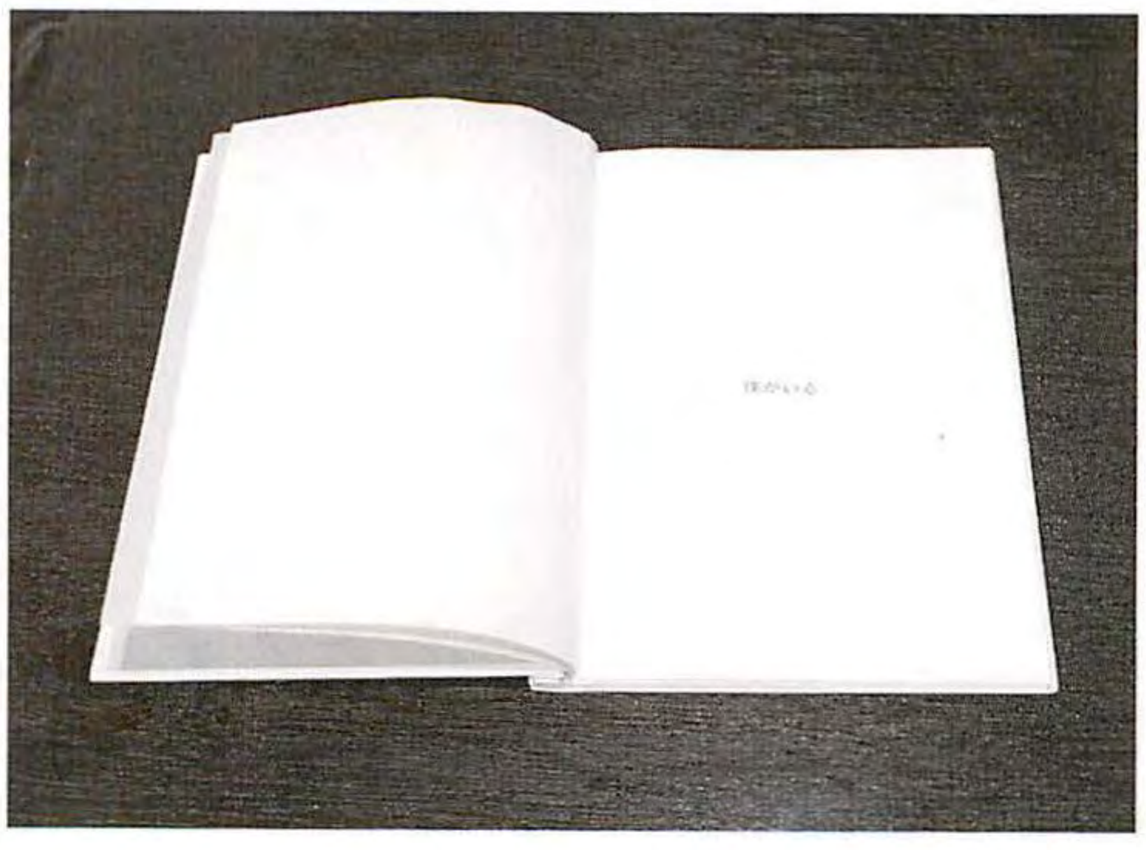
102
103

Yの肖像
1994年　キャンバス；30F　本；B5　本の台；45×30×70cm
キャンバス、油彩、アクリル、紙、木
（本制作；山下雅己との共作）











藤原ゆみこ

〈在るもの達のなかへ〉

●Fujiwara Yumiko

足元でゆるやかな寝息を立てている犬。耳のあたりの毛は艶やかで柔らかく、ある流れを作りながら鼓動を伝えている。

いつの間にか、葉っぱの表を全部窓の方向に向けてしまった鉢植えの植物。あの葉脈の中ではどんな激動が起こっているのだろうか。

私のなかで永遠に続いていくかと思われた時間は、やはり限りのあるものらしいことが解りかけてきてしまった。この頃になって、記憶の底に眠っていた遠い日々の瞬間が、何かの拍子に浮かび上がることが重なって、少しばかり感傷にとり込まれているせいなのかもしれないが。—一日のうちで過去の記憶に占領される時間数（もちろん何秒間か長くても一分程度だが）が増えるというのはなんとなく後退しているようで忌まわしい—

一つの花から喚起される無数の記憶の瞬間、個の奥深くに潜むある普遍性、そして共通の認識の下に流れているであろう感情の揺らぎ、あらかじめ刷り込まれた全ての生き物への畏れ。

私個人の中でこれらの「不思議」は一向に解明されないままだ。

ただ私は、絵具を重ねていくことで、陽光を求めて密やかにうごめく植物の葉脈のめくるめく動きそのものになり、柔毛に包まれた犬の内耳の奥深い迷宮に入り込み、「不思議」の数をまたぞろ増やしていることを感じている。私が在るこの場所に、同時期に在るもの達の中へ自身を重ねていきたいと思う。

個に向かっていくことが、「解る」ために私がとるべき唯一の方法なのだと、今、考えている。

絵具を触っているときの至福感といったら他にない。新しい絵具の箱を開けるとき、買ったばかりの岩絵具をガラス瓶に移すとき、白い下地に一筆目を降ろすその手のことはあまりにもあからさま過ぎて容認できなかったのだけれど、きちんと向き合ってみようと思っている。

感情を様式化することで普遍を追いかけ、装飾性によって表現を昇華させようとする思考。日本の風土の中で繰り返されてきたことに、私もまた取り憑かれているようだ。きわめて私的なアニミズムではあっても、その中に必ず普遍が横たわっていることを感じている。私が在るこの場所に、同時期に在るもの達の中へ自身を重ねていきたいと思う。

個に向かっていくことが、「解る」ために私がとるべき唯一の方法なのだと、今、考えている。

絵具を触っているときの至福感といったら他にない。新しい絵具の箱を開けるとき、買ったばかりの岩絵具をガラス瓶に移すとき、白い下地に一筆目を降ろす気持ちを揺さぶられる。ずいぶん長い間、

ときも絵具を遺棄せざるを得ないということ
私は明らかに興奮している。いつも絵具が
にされた状態で、画面と自分だけになれ
る時に触れていたい。色にわしづかみ
持ちのできるだけ長く浸っていたい。気
い自然と色が紬ぎ出てくるように、呼吸
も忘れ、私が色そのものになるように、
頭の少し後ろで意識がキーンと透明にな
るように…。
小学生の頃の私にとって36色の色鉛筆
は魔法の道具だった。ケースを開き、整
然と並ぶ色鉛筆を見るたび耳の内側に自
分の鼓動が鳴り響いた。今も同じ。だか
ら続けたいのかもしれない。魔法使いに
なれるように。
絵具の中では、膠で溶く岩絵具が一番
偉いと（愚かだとは思いつつ）思い込ん
でしまっている私には、アクリル絵具が
絵皿の中で膜となって乾き、使い残した
絵具を遺棄せざるを得ないということ
も絵具が未だ許せないでいる。その、乾くと
にされた状態で、画面と自分だけになれ
る時に触れていたい。色にわしづかみ
持ちのできるだけ長く浸っていたい。気
い自然と色が紬ぎ出てくるように、呼吸
も忘れ、私が色そのものになるように、
頭の少し後ろで意識がキーンと透明にな
るように…。
小学生の頃の私にとって36色の色鉛筆
は魔法の道具だった。ケースを開き、整
然と並ぶ色鉛筆を見るたび耳の内側に自
分の鼓動が鳴り響いた。今も同じ。だか
ら続けたいのかもしれない。魔法使いに
なれるように。
絵具の中では、膠で溶く岩絵具が一番
偉いと（愚かだとは思いつつ）思い込ん
でしまっている私には、アクリル絵具が
絵皿の中で膜となって乾き、使い残した

水性になるという性質こそが、私の表
現にとってとても重要であり、だからこ
そ使っているはずなのだけれど。利便性
と速さと耐水性は、私の仕事を本当に楽に
してくれている。私の手の癖を補ってく
れている。魔法の道具にしては、手間が
かからな過ぎて、あっけらかんとし過ぎ
て、うさん臭さが足りなさ過ぎる。で
も、その強靭さと、のうてんきな明るさ
に感謝しています。

❶近しいものの死です。
自分の無力感、立ちはだかる何ものかの圧倒的な力、そして喪失感。それらが私の思考の奥深くに決定的に根を張っています。…が、マイナーなものではありません。
ただ最近、やはり私はかたくなだったのだろうかと思うこともしばしばあります。時を受け入れることは、風だの空だの光だの、周りの生きもの達の中では、しごく当然のことだし、突然断ち切られる時間すら、自然の流れなのかもしれないと思えます。ただ、運命論で全てを納得できる程、達観もできません。
今現在は、毎日違う空を見てはすごいすごいと驚ける自分に、驚いています。
❷草の上。
乾ききっていない少し青くさい匂いのするひんやりとした草の上。いや、雪の上でしょうか。
白くてさらさらでふんわりしていて冷たい。

藤原ゆみこ

それとも、雲もいいですね。
不安定で柔らかくて、きっと涙ぐんでしまうような。
どれも違う世界への入口っていう感じです。少し頑張ると、それらの声が聞けそうな。
やや、感傷的にすぎたでしょうか。
❸私が今、何を手に入れようとし、何を解ろうとしているのかを、ぐるぐると追いかけ回しています。私はこの私自身から逃げることはできず、まだずっと（たぶん）付き合って行くのですから。
去年五つしか花をつけなかったこぶしが、今年は溢れるほどの蕾をつけている。あれは本当に全部花開くのだろうか。初冬に蒔いた種や球根の芽は、どのくらい大きくなっただろうか。今日の空はどんなふうに変わるのだろうか。
できごとに触発される精神の揺らぎと、表現していこうとする欲求の間のわずかなずれ。それが何なのか、もう少しはっきりと解りたいと思っています。

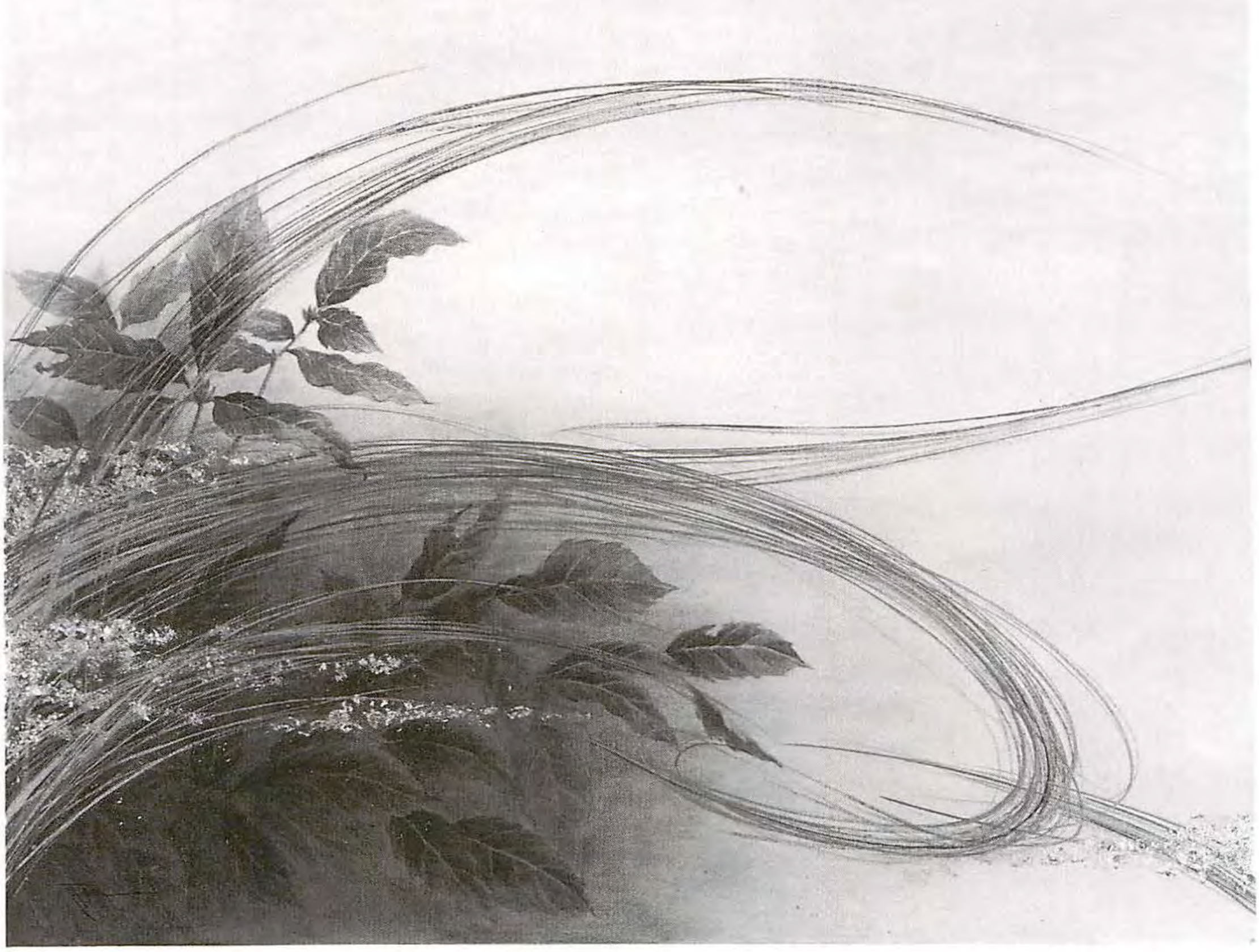
Fujiwara Yumiko

1958　茨城県生まれ
1985　東京芸術大学大学院美術研究科修士課程修了

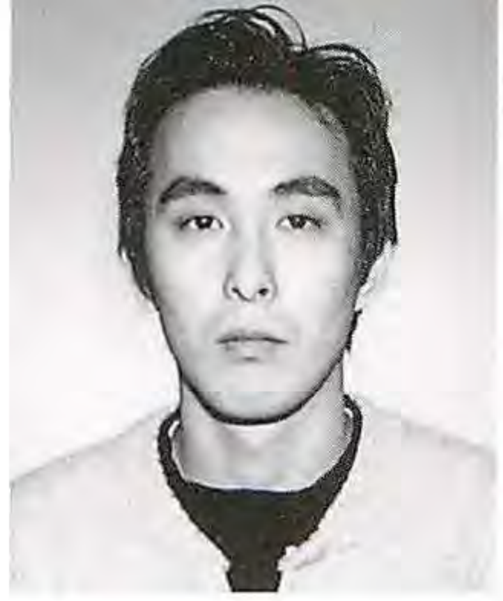
個展
1984　ギャラリー葉／東京
1987　ギャラリーBOX／東京
　　富士銀行日本橋支店ロビー／東京
1989　コバヤシ画廊／東京
1991　ミュゼ・ド・ベレッツァ／東京
　　シビックセンター／茨城
1992　なびす画廊／東京
1993　Art Gallery つくば／茨城
1994　アートギャラリー京ばし／東京
　　Art Gallery つくば／茨城
　　亀戸駅ビル・エルナード／東京
1995　Art Gallery つくば／茨城にて9月開催予定
　　ギャラリー21十葉／東京（銀座）にて12月7日～16日迄開催予定

グループ展他
1981　二人展　Gallery 中島／東京
1982　四人展　よこやま画廊／東京
1983　六人展　東京芸術大学展示室／東京
1985　Parcarsburg International Exhibition　Parcarsburg Art Center／ウェストバージニア
　　Jhoan Miro International Conpetition　Jhoan Miro財団／バルセロナ
1986　「THE PARTY」　109 スタジオ／東京
　　大谷地下美術展ー空刻の楔ー　大谷地下採掘場跡地／栃木
　　アートシンポジウム茨城　茨城県立美術博物館／茨城
1987　二人展　東京芸術大学展示室／東京
　　二人展　秋山画廊／東京
1988　卓上オブジェ展　ギャラリー・ART・ACT ／東京
1989　アクリラート展　O美術館／東京
　　第6回ふれあい彫刻展［'89 新しい風］　NSビル／東京
1990　ハート＆アート展　ミュゼ・ド・ベレッツァ／東京
　　新象展　東京都美術館／東京（'91）
1991　めぐるものたちー融ー展　ウッディランド／東京
1993　Artistic Collaboration展　内田洋行インナーギャラリー／東京
1994　ミニアチュール展　アートギャラリー京ばし／東京

藤原ゆみこ　Fujiwara Yumiko



手渡したもの
1993年　91×116.7cm
綿布、ジェッソ、アクリル、岩絵具、顔料、金箔、銀箔、金泥
photo by　早川宏一



福田英昭

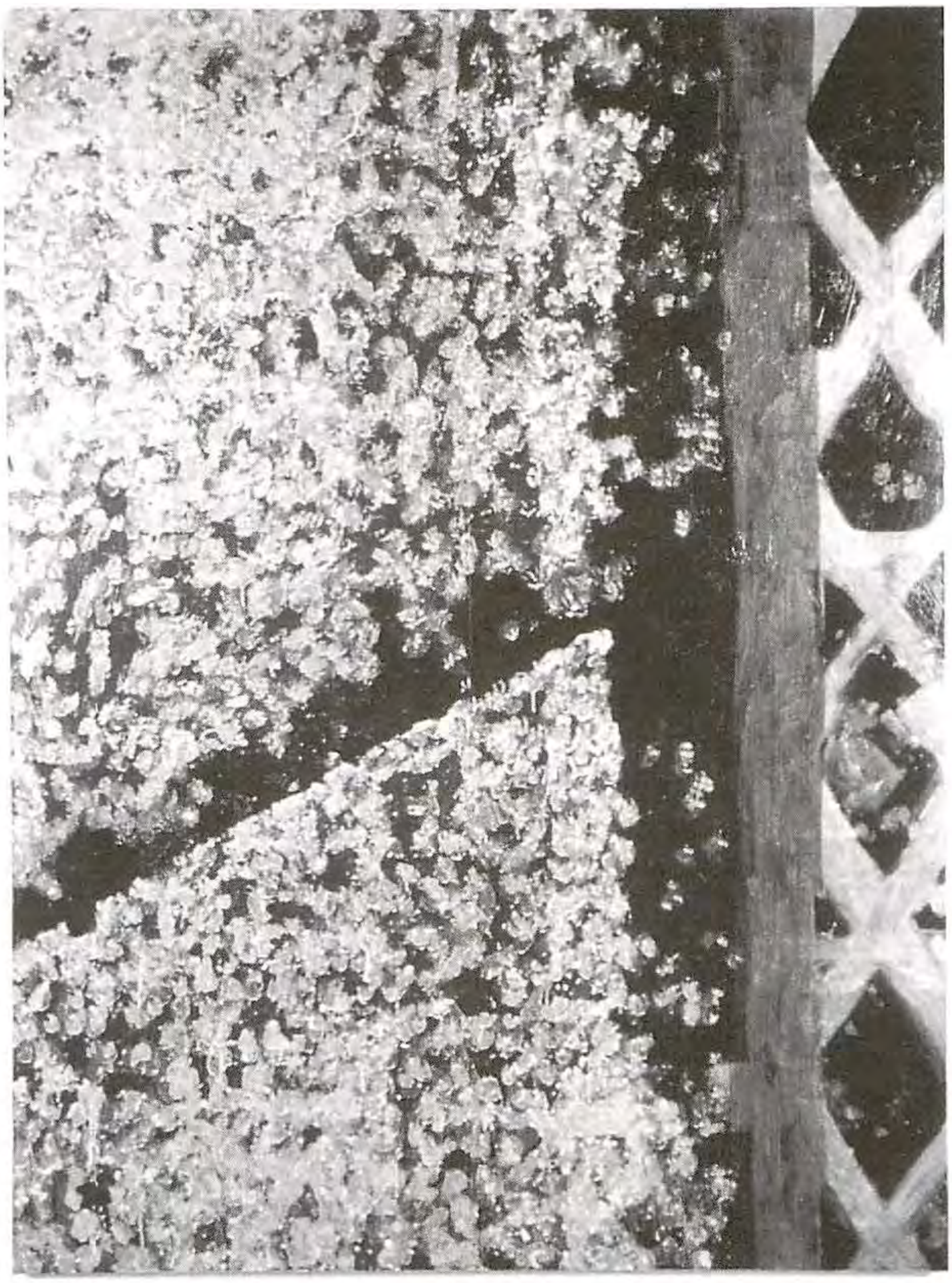
―共有する個―

印刷技術から生み出された莫大な数の印刷物。これらは情報の塊である。そして、テレビなどの映像もまた、情報の塊である。私は今までにこれらの情報をどのくらい吸収したのだろうか。おそらく、意識的にでも莫大な量を吸収したに違いない。この情報は私の脳に蓄積し、組み替えられ、別のものへと組み立てられる。その指令は肉体に駆け巡り、情報は肉体化する。それは、言葉に、動作によって示される。そのプロセスを現出させる。しかし、情報が脳に蓄積するのが見えたり、肉体化するのが具体的に見えたりするはずはない。そこで、写真のプロセスから露光行程でのピント合わせに注目することにした。露光とはフィルムイメージを印画紙に焼き付けることで、この時、フィルムイメージのピントがしっかりと合っているのか調べるためにスコープという道具を使う。この道具は顕微鏡を少し簡単な作りにしたようなもので、そのスコープを覗くことにより、フィルムイメージの粒子まで見ることができる。この行為は、何か顕微鏡で細胞を覗き見ているような錯覚を感じさせてくれる。フィルムイメージの粒子と細胞がオーバーラップする。そしてそれを情報と肉体にそれぞれ置き換えて、情報の象徴としての粒子、肉体の象徴としての細胞を融合することにより、情報の肉体化を画面上に現出させる。

フィルムイメージの粒子というキーワードは勿論、写真技法を使用する。これは勿論、写真はカメラが介入するために直接的ではなく、主観的要素が強く、私自身の分身でもあり、個の象徴である。それとは逆に、写真はカメラが介入するために間接的であり、カメラを通して見るために客観的世界を見ることを可能にする。

現代人は、巧みに張り巡らされた情報ネットワークに、どっぷりと浸かりきっている。そこで安住する者、そこから出ようと必死にもがく者、いろいろな立場を取る者がいる。こうした個というものを飲み込んでしまった現代社会の一つの象徴として、私の作品が機能すればと思っている。

Fukuda Hideaki



迷える粒子
1994年　160×120cm
写真、メディウム、金属粉、雲母、ジェッソ、油性インク

❶特になし。
❷特になし。
❸セガサタンとソニープレイステーション。
今後、すべての情報システムを移殖していきそうだから。

Fukuda Hideaki

1968　大阪府生まれ
1994　京都精華大学大学院美術研究科造形専攻版画分野修了

個展
1991　ギャラリーココ／京都
1992　ギャラリー白／大阪
1993　ギャラリー白／大阪
1994　ギャラリー白／大阪
1995　ギャラリーココ／京都

グループ展他
1990　京展　京都市美術館／京都
　　失われた世代展　滋賀県立近代美術館ギャラリー／滋賀
　　新世代の版画家たち　ギャラリーココ／京都
1992　第9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
　　Visual Age　The Ufer Gallery／京都
　　しなやかな肌の思惑展　ON GALLERY／大阪
1993　Over The Scope　ー陶と版のひろがりー　ギャラリー16／京都
　　次代を担う作家展　京都府立文化芸術会館／京都
1994　ドローイング・ジャム展　The Ufer Gallery／京都
　　Into Print　ー版との逢瀬ー　ギャラリーココ／京都
　　絵画の方向'94　大阪府立現代美術センター／大阪
　　Photo・Graphic・Art・Kyotoー1994　京都市四条ギャラリー／京都
1995　Into Print　ー版との逢瀬ー　ギャラリー源／福岡

福田英昭



Dot—Catcher, 1
1994年　180×210cm
写真、メディウム、アクリル、ジェッソ、金属粉

Fukuda Hideaki



前川秀樹

「観るモノ観られるモノ」

Maekawa Hideki

海沿いを走る長距離列車で旅をした。余り大きく無いがとても水のきれいな河が海に流れ込むそんな場所に出た。砂の河原のすぐ水際で、ちょうど一人の老人が大きな魚を水中から掴んで、勢い良く陸に放り投げる瞬間に出会った。そして車窓はすぐに古いレンガ造りのトンネルへと暗転する。シーンのいきさつとその後がどうしても気になった。その間ほんの数秒。

夜になりそのまま日付が変わる時刻に、人気の無いゴーストタウンのような街を通過した。誰も待って居無い狭い踏み切りに、律儀に点滅する信号灯と警笛が横っ飛びする。そのシーンは一秒とからない。

列車に乗り、外を眺める自分は車窓の外で演じられる映画を、所在無さ気に見ている客であったり、また、拡大鏡を覗く研究者であるかのように思えてくる。見て居る自分が現実で、外の出来事は夢かフィクションという訳だ。

現実の本来の姿を、長さも太さも無い一本の線に例える。その状態では観察者と観察される事象（以後事象とする。）という対称の関係は成り立た無い。ところがその線上にＡＢの二点を設定すると線は線分と名を変える。点の設定とは秩序の誕生でそれを与えた者を観察者と呼ぶ。そしてそこに誕生する線分が事象、あるいは仮想現実である。観察者はしばしば推理小説の探偵よろしく、自らがその相関図の中に於いて、完全なる客観性を持った存在であるかのような錯覚に陥る。ところが自らが理解を目的とし、無数の線分を創造し続けることとそれとは、矛盾の関係にある。現実無くして観察者が存在し得無いように、観察者である私無しには事象は存在し得無い。かくして私の設定した筋書通りに現実は進行して行く。私が居無ければ、窓の外の風景は存在し無いのだ。

私にとって芸術は、物質と私を、行為を通してどう関係付けるかというパズルである。存在の証明がそれを成す大きな目的である。観察者と事象の例からも分かる通りに、認識される存在の形態は、常に対なのである。１の存在は０を肯定し、０の設定は１を予感させるものだ。

表現は物質を媒介として成されるものだ。素材、モティーフ、道具、肉体、それらすべてが物質である。我々は物質と戦わねばならない。自らの肉体が物質そのものである以上、物質の存在は否定できない。私の素材に対しての理想とする関係は、それを征服することでも無ければ、逆にそれに迎合することでも無い。必要なのは理解と完全なる融合である。

善し悪し、強弱に関係無く、心の針が

Maekawa Hideki

前川秀樹

振れることを感動と呼び、その意識的な継続を思いと仮定するならば、考えるという行為は思いを浄化精練する手段となる。思いの語源は『主（おも）』、考えるのそれは『鑑（かんが）みる』だといわれる。鏡という境界線によって対を意識し、比較対称を行うということだ。物質と私との間に、自らの行為により引かれる境界線は、再び自らの手によって、取り払われねばならない。それは再来するカオスをも受け入れようとする行為だ。そして、肉体を物質である、と仮定した一本の線分すらやがて無くなる時が来るかも知れない。

❶元よりひとつに限定する事は出来るはずも無いが、思い当たる事は幾つかある。人々が生きて行く上で必要な要素を地と図の関係になぞらえる。衣食住は図に当たる。そして、不揃いなブロックを積み上げて出来た隙間のようなものが地だ。よく計算された石垣の隙間をわらいと呼ぶが、芸術とはわらいそのものだと思う。自分の内にわらいを見い出し、容認し、それを磨き上げて行く為には、人に限らず物との対話が不可欠だった。対話は時間そのものだから、その中で予想外の自分を発見することは多い。人と話す、物と話す、自分と話す。その為のことばの発見は私にとっていつも大切な価値だった。

❷足を傷つけること無く、緩やかにその衝撃を受け止める緩衝材。表面は熱く焼け清潔で、足を少しめり込ませると、冷やりとした湿気さえ帯びているような素材。風紋が何処までも続く砂の表面は、粒子が少しずつ風に揺さぶられ叩き付けられて、思いの他しっかりとしている。足の裏にはダイレクトにその凹凸が伝わる。美しい風紋は一時も止まることは無く、後に続く足跡のエッジまでもすぐに丸くし、パターンの一部に飲み込んで行く。

砂の表面の魅力は、確かに信頼していたはずの地面が、実は常に変化を繰り返すかげろうのような不安定で摑み所が無いといった物質の在り方の真実を現象として感じさせてくれる所に有る。

❸カタチあるいはカタを英訳するとformとshapeという違いがある。二者の違いは、前者は踊りの型やピッチングフォームといった連続した動きや時間そのものを指す言葉であるのに対し、後者は文字通り目で捉えられる静止した物質の形態を指すと考えていた。ところがモノのあり方の本質は例外無くformと呼ばれる状態にあり、人の理解の欲求がshapeといった便宜上の概念を創作したのだと考えられるようになった。すると彫刻、絵画のみならず、演者の見える音楽やダンス、演劇に至まで何等の距り無く表現という便利な言葉に集約されることが分かった。動く、変化する、変容する、それらが今最も興味をひかれる言葉である。



Garden　会場全景（手前；塔、後；花）
1994年　手前；158×120×132cm、後；140×193×91cm
桂、檜、楠、顔料、箔

Maekawa Hideki

1967　兵庫県生まれ
1989　武蔵野美術大学造形学部油絵科卒業

個展
1991　ギャラリーなつか／東京
1992　ギャラリーレイ／東京
　　東急Bunkamura ／東京
1993　ギャラリーなつか／東京
1995　INAXギャラリー／東京

グループ展他
1994　四人展「夏至に見る月」 淡路文化資料館／兵庫
　　第３回KAJIMA彫刻コンクール　KAJIMA KI ビル／東京
1995　武蔵野美術大学パリ賞受賞



二浦孝治

『今、在るということ』

昨年一月、私は西側に野原が広がり、その向こうに小さな山が望める場所に居を移した。強い風にのって向かってくる雪は、垂直に位置する窓の手前では、その流れを止め静止しているかのように見えることを知った。

雪が融けると、粘土質の黄土色の土が表れた。時折、乾燥した建材の弾けるように亀裂する音が静かな夜に鳴り響き、目を醒ますこともあった。漠然とした恐怖感に襲われながら見ると、暗闇に月明かりが射していた。

夏の焼けつくような暑さが、何日も続いていたある朝、西側に鬱蒼と生い茂っていた雑草が刈り倒されていった。丈は、胸のあたりまでもあっただろうか。辺り一面に、子供の頃に咬んだりして記憶している草の匂いが、強く立ちこめていた。

数日後、青空の下で青緑色を輝かせていた雑草の一部が、鮮やかな茶褐色の固い茎と葉に変わっていた。刈り倒された雑草が取り払われる前に、私は赤みを少し帯びた茶褐色の茎と葉を数本だけアトリエと自室に運び入れた。

とても強い日差しのもとで、地塗りを終えたキャンバスに向かうが、数時間後には、私は太陽に顔を向けながら海水に浮かんでいた。子供達の声を、水の音の間に聞きながら目を閉じると、瞼が温かくて気持ちがよかった。

帰路、広くこの地域全体に点在する民間信仰の場の幾つかに立ち寄った。それらの殆どは森に囲まれている。密生している植物群の様子は、海中で覗いたそれととてもよく似ていた。

日が暮れるのが少しばかり早くなった頃に、作品制作の最初の工程を一つ、ようやく終えることができた。

この時期になると、夜が明ける時間帯は、昼の残暑からは考えられないほど肌寒くなっていた。夜は、白み始めるとしだいに透明な青味を濃くしていった。窓の外に広がる全てが青い透明な幕を通して見ているかのようなほんの短い間には、ようやく伸び始めた雑草の若草色が、目には眩しく映っていた。

冬が近づいてきていることを空気の張り具合などで感じられるようになった頃に、作品二点が完成し、制作中の作品数点がアトリエに置かれていた。

私にとって制作過程は、脳裡に散在する幾つかの物や事の印象を一つのものに織り込む作業のようなものである。出来事の幾つかを取り出して、特別な解釈を加えることによって、それらに普遍的価値や社会的象徴を重ね合わせるものでも、幾つかの物に対する個人的な関係の追求からくる宗教的精神性を引き出して、抽象的意味を付け加えるのでもない。

日常生活の中には、極めて多くの出来

Miura Kooji

事があり、それらに絡む種々雑多な物が
ある。唯、それらの関連性に意識を働か
せることによって、そこにはその他の
様々な《事》を生み出す力が秘められて
いることに気付く。また、それらの力の
前では、自分自身もその関連の一部であ
ることに気付かされる。それらの相互の
関連性をどのように捉えるかが、作品を
制作する時の大きな要因の一つになるこ
ともある。だが、抽象的な物語を作り上
げようとするのでは、ない。

作品を生み出す力とは、日常生活の中
の様々な事物に関わっていながら、その
事実を消化できずにいることが派生させ
る力のことである。そして、関連の本質
を捉えきれずにいることを表現しようと
が、何かを表現しようとする時に、作品
に対して〝生〟の現実感をそこにもたら
している。

〝生〟の現実に、本質というものが存
在しているとすれば、歴史や時代と照ら
し合わせることだけで見えてくるもので
はない。また、社会的道徳や社会的規範
だけが、それらを捉えようとする時の指
針になるのでもない。現実とは、漠然と
して、個々の〝生〟の確かさと対峙させること
によって、社会的事件や象徴的出来
事は、認識されるもののことである。
制作の一つの要素になり得ても、
作品の実の曖昧さの中で、〝生〟の確かさとして
の実感の全ての事物や〝生〟の営
つかの周辺の全ての事物や〝生〟の営
与え続ける。

私達の現実感は、本質的に絡む種々雑多な物が
存在しているとすれば、歴史や時代と照ら
し合わせることだけで見えてくるもので
はない。また、社会的道徳や社会的規範
だけが、それらを捉えようとする時の指
針になるのでもない。現実とは、漠然と
して認識されるもののことである。
制作する時の大きな要因の一つになるこ
ともある。だが、抽象的な物語を作り上
げようとするのでは、ない。

作品を生み出す力とは、日常生活の中
の様々な事物に関わっていながら、その
事実を消化できずにいることが派生させ
る力のことである。そして、関連の本質
を捉えきれずにいることを表現しようと
が、何かを表現しようとする時に、作品
に対して〝生〟の現実感をそこにもたら
している。

〝生〟の現実に、本質というものが存
在しているとすれば、歴史や時代と照ら
し合わせることだけで見えてくるもので
はない。また、社会的道徳や社会的規範
だけが、それらを捉えようとする時の指
針になるのでもない。現実とは、漠然と
して認識されるもののことである。

多くの事物の周辺には、それらに関連
しているさらに多くの事物が存在してい
る。これらに対して、積極的に認識して
いこうとする結果として、現実感が生じ
る。個人的な〝生〟の確かさとは、日常
生活の中で認識された事物に対する現実
感の、総合的な受容のことである。

私達の周辺の全ての事物や〝生〟の営
み全てが、現実感をもって知覚されて
いるわけではない。しかし、幾つかの
現実感によって、個々の〝生〟は支えら
れている。そして、多様な表現の場も
また、この幾つかの現実感によって支
えられている。作品のもつ現実感とは、
個々の〝生〟の確かさと対峙させること
によって、認識されるもののことである。

私にとって、社会的事件や象徴的出来
事は、作品の一つの要素になり得ても、
制作の意図や目的になることはない。現
実の曖昧さの中で、〝生〟の確かさとして
の実感を伴い、統合されることのない幾
つかの現実感だけが、表現行為に方向を
与え続けている。

三浦孝治

Miura Kooji

❶十代後半の私の美術に対する漠とした気持ちに、決定的な指針を与えてくれたのは美術家・村上善男氏だった。初めて接する前衛に属する氏の作品はもとより、氏の生き方にも大きな感銘を受けた。一方で影響力の大きさ故に、自分の作品に対する独自性について考えなければならない時期もあった。しかし、そのことから生じた様々な思考の痕跡の全てが作品の上に定着させられて、現在の作品と生活の基盤になっているように思われる。

これから先、私の作品の独自性が追求されていくならば、氏の美術やその他様々な事柄に対する概念は、私の意識の中で絡まり合い、そして深く浸透していくような気がする。

❷一年のほとんどを素足で板の上で過ごす生活をしていると、その快適さを満喫し、快感を覚えてしまう反面、極寒の冬では寒さが足下から迫り上がってくるようで、喜んでばかりもいられない。

足の裏の感覚は、全身の感覚に及ぼす影響が大きいようだ。足の裏で確かめてみたい場所が一つだけある。

夏、子供の頃によく遊んだ小学校のプールサイドのコンクリートの上だ。あたり一面田圃の小さなプールで遊んでいて、疲れた午後に少し冷たい風が吹くと、コンクリートの暖かさは何とも言えず、耳たぶが妙にくすぐったいのだった。思うと、ちょうど異性に興味を持ち始めたころだった。

❸物事に因って私達の意識の変革がもたらされているならば、私達もその物事に対して何らかの力（多くは"意味"）を与えていることになり、またその逆も成立させられている。

表現には、物と事の間の意味を排した力が必要である。それは連続した思考から導き出されるものではなく、究極的に引き出されるものだ。私の周辺ではそれをカミと呼び、困惑しながらも日々迎え入れる準備をしている。生成された全てのものは、物事を派生させる力を保有し続け、それら相互の関連にカミが介在して、次の新たな力が温存されていく。

歴史（物語）とは案外、神秘的因果関係の所産ではなく、気まぐれなものかもしれない。



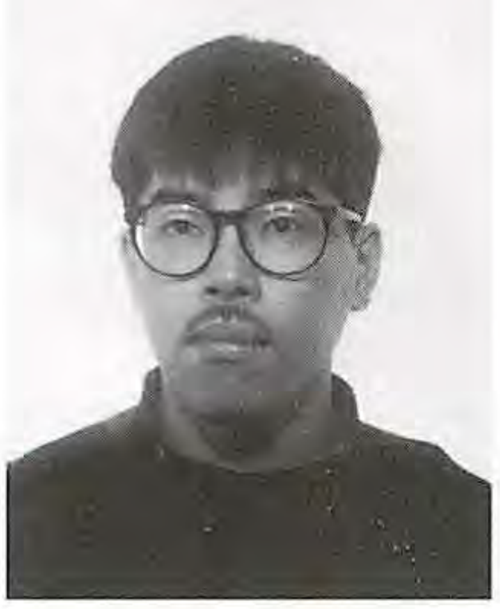
囚われの鳥は
1994年　130.5×193.7cm
灰、コンクリートモルタル、モデリングペースト、ジェルメディウム、シリコン、グロスメディウム、アクリル
photo by　横山英樹

Miura Kooji

1963　青森県生まれ
1984　弘前大学教育学部美術科卒業

個展
1987　五拾壹番館ギャラリー／青森
1988　村松画廊／東京
1989　ギャラリー・デネガ／青森
1990　田中屋画廊／青森
1991　五拾壹番館ギャラリー／青森
　　ギャルリー・ポ庵／青森
1992　ギャラリー彩園子／岩手
　　クラムボン／岩手
　　ギャラリー・デネガ／青森
1993　村松画廊／東京
1994　五拾壹番館ギャラリー／青森
1995　ギャラリー彩園子／岩手
　　ギャラリー・デネガ／青森（弘前）にて11月29日～12月4日迄開催予定
1996　なびす画廊／東京（銀座）にて1月22日～27日迄開催予定

グループ展他
1983　「'84 版画期待の新人作家」 大賞展　りゅう画廊／東京
1984　二人展〔三浦孝治・奈良美智〕 ギャラリー・デネガ／青森
1993　二人展〔三浦孝治・村上善男〕 田中屋画廊／青森
1994　〈紙をベースとした〉五人展　田中屋画廊／青森
1995　〈布をベースとした〉五人展　田中屋画廊／青森



村谷 圭

『個』と『普遍』

絵画は（〝美術〟と置き換えてもいいが）社会的な影響力を持ち得るのだろうか？あるいは絵画の目的とは社会に向けられるべきだろうか？

歴史をひもとくと、東西を問わず宗教画や肖像画など絵画は近代以前には非常に明瞭な目的に沿った制作がさなれていた。しかしそれらの作品の中で目的以上の意味を感じとることができる絵画こそが、現代に語り継がれる優れた絵画と言えるのかもしれない。（完成度が高いあまり退屈にすら見えるベラスケスの作品を見たマネが彼を『画家中の画家』と称したように…）

現代において社会状況や価値感の変化とともに、絵画の取り巻く状況も大幅に変化してきた。いったい絵画はどのような意味付けがなされ何処に向かって発信していくべきだろうか。絵画が還元的であること、つまり絵画の成り立ちそのものについて考えることの重要性は言うまでもないが、それだけを目的にするならばごく限られた枠組みの中での出来事にとどまり、社会的な領域にまで影響を及ぼすとは思えない。もちろん作品を制作するという行為そのものはごく個人的な部分から発生しているのだろうが、そこからいかに普遍的な力を持ちうるかが重要だろう。逆に普遍性の中にどれだけ『個』を表現できるかも考えてみたい。優れた作品に向かい合ったときに感じる説明不要の感覚。それはおそらく作品が『個』と『普遍』が高度にバランスを保っているからだろう。

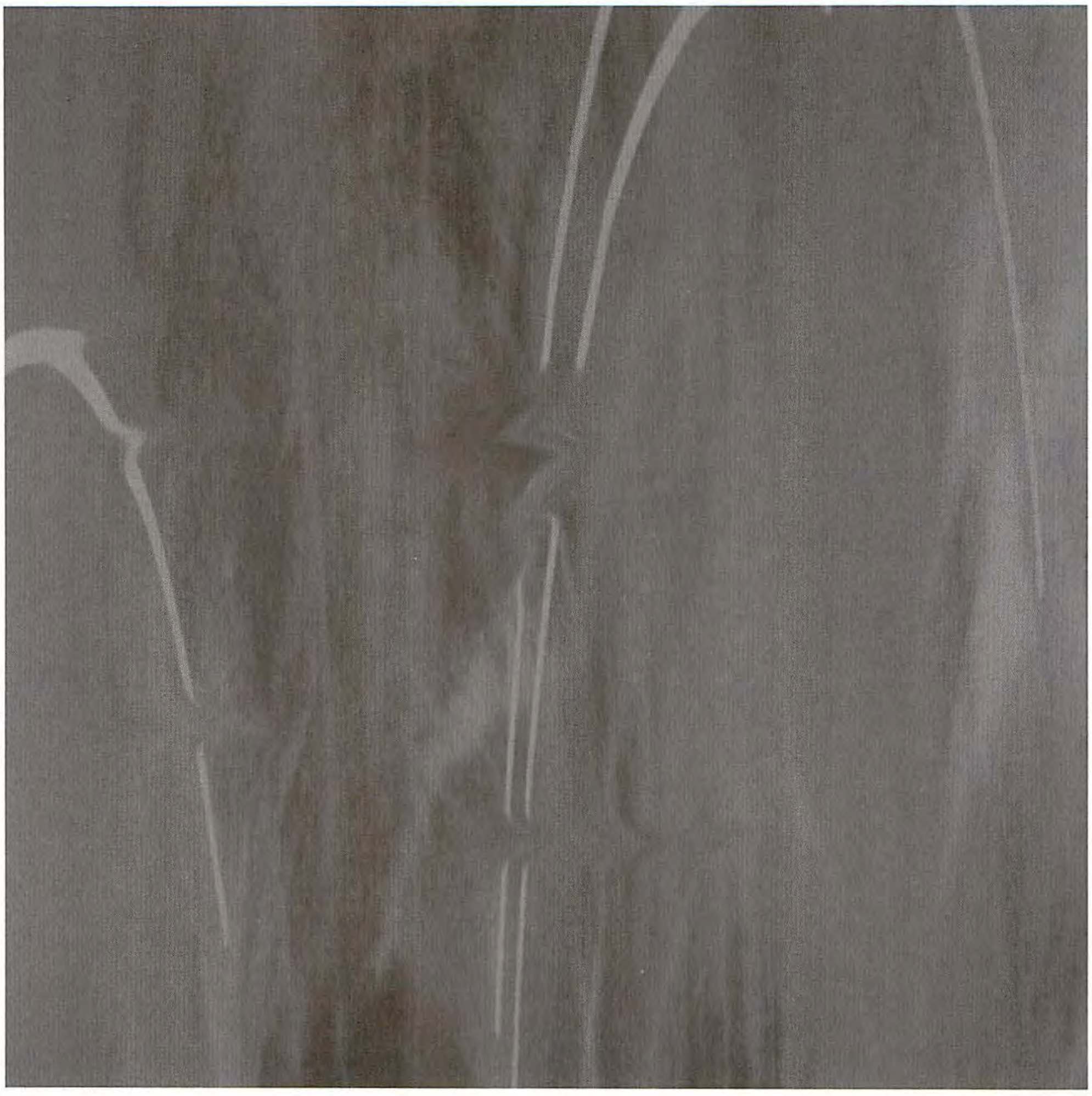
以前の私は作家の考え方や作品についてのコメントをかなり重視し、それにより作品の善し悪しを判断しようとしていたが、最近では作品について、言葉によって作品を強化することはあまり意味のないことだと思っている。自分の作品について、

Murayama Keiichi

❶随分前、現代美術に関心を持ち始めた頃、いくつかのきっかけで量子力学の物質観・世界観を知った。私はその頃現代美術の意味とか存在理由などを自問自答し、自家撞着を起こしていたので（自分の言葉では説明できなかったのです）とても感銘したのを覚えている。もともと理系の人間でないので到底量子力学を物理学のレベルで理解することは無理なのだが、例えばミレーの作品に登場する貧しい農夫は、おそらく難解とされるカトリックの三位一体論を理論としてではなく日常生活のレベルで理解していただろうこと（勝手にそう思うんですけど）と近いような気がする。

❷思いつきません。想像力がないもので…。

❸マッキントッシュコンピューター。仕事で使用して4ケ月程になるが、もしかしたら今後作品にも使用する機会が増えるかもしれない。マッキントッシュ（というよりコンピューター）がとても面白いのは、人間との類似性で



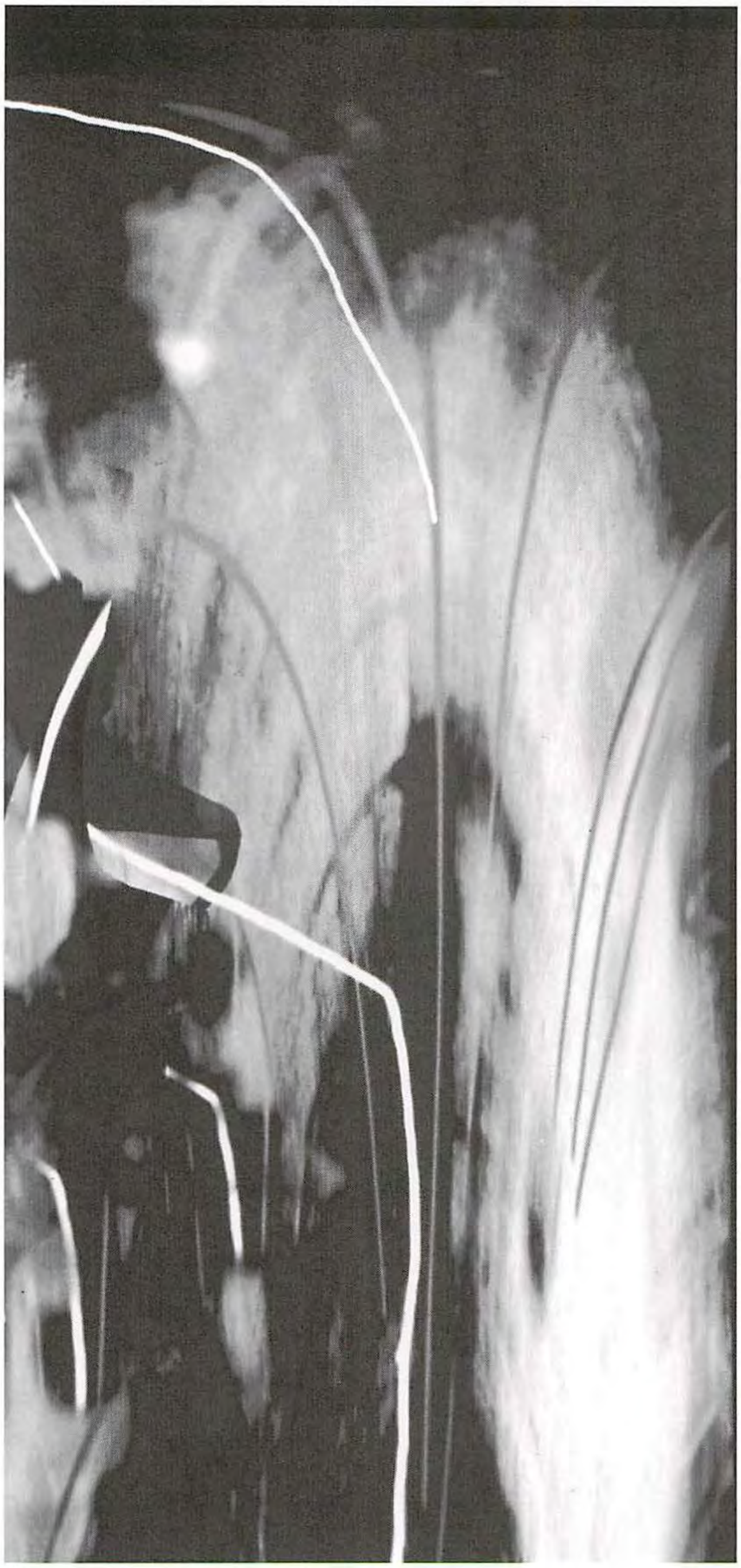
作品1.4
1995年　127.3×129cm
綿布、アクリル

ある。人間の脳が支配する情報の中で最も多くを占め、また複雑なのが視覚に関しての情報だという。マッキントッシュコンピューターの場合もはや画像データの処理に大変時間を要し、データ量も膨大である。（音楽や文字データ(DTM)の比ではない）また、コンセプトなき作業からは望むべき結果は得られないのは、絵画においてもコンピューターのオペレーションにおいても同じである。（当たり前ですけど）

Muraya Keiichi

1962　北海道生まれ
1979　北海道立札幌白石高等学校卒業

グループ展他
1988　ギャラリーハビタ／東京
1990　ギャラリーバットマン／東京
　　MITO・10月展　水戸芸術館現代美術センター／茨城
1995　「意志をもった空間」 目黒美術館／東京



作品2.1
1995年　190.6 ×90.1cm
綿布、アクリル

村谷 圭一 Murataya Keiichi



『まわり』とわたし

山口素子 Motoko Yamaguchi

来年の春卒業したら、再び沖縄での生活を始めようと思っています。

二年近く前には、そのことをとても待遠しく感じていたのに、今はこの関西から離れ難くもなってしまいました。

私は捨てることや減らすことがとても下手です。自分の身の回りにすぐ愛着を持ってしまうからです。人間関係や日常のたくさんの事柄、それに風景や自然。毎日増えていくいろいろな発見や新しいこと、それらを捨てていくことができない為に、どうしても選択しなければならない時、非常に悩み苦しんだり悲しんだりします。けれども、選択によって一旦過去のものとなってしまうと、今度はそれを思い出としてやはり楽しめるので、また宝物となります。

このように過去のことを思い出すのもとても好きですが、これからのことをあれこれと想像することの方がもっと好きです。そしてその未来のためにも、現在楽しんで生活しなければ、と躍起になります。

今、これから捨てなければならないたくさんのことをしまいこんでいるのだと思います。それ以上に、残がキューとしたあと数か月の間にどれだけのものでお世話になったたくさんの方々、偶然出会うことのできた方々との楽しかったらなかなか訪れることのできないおしゃべり、そして大好きだった北近畿の海や、玄武洞、志質鍾乳洞など、自然によってショックを受ける場所。クラクラするほどの満開の桜の木の下や、園部町の瑠璃渓。それら全てを沖縄に持って行きたい程です。大阪でも生活してみたかったし…。

特にこの一年半くらい、「かたちにしたい！」と思う事柄や、外からの刺激がとてもたくさんありました。けれども、それにも拘らず、目に見えるかたちとして残すことはほとんどできませんでした。だから余計に今、未練がましくなっているのだと思います。それ以上に、残されたあと数か月の間にどれだけのものを見られるかと考えると、本当にドキドキと焦ります。それは「かたちにする」ということ以前のことなのです。沖縄に戻るかのように思われるかもしれませんが、そうではなく、沖縄に戻ったらまた、沖縄だけの数々の刺激や感動があると確信しているので、その点でとてもわくわくもし、また嬉しく楽しみにしています。

特にこの一年半くらい、「かたちにしたい！」と思う事柄や、外からの刺激がとてもたくさんありました。けれども、それにも拘らず、目に見えるかたちとして残すことはほとんどできませんでした。だから余計に今、未練がましくなっているのだと思います。それ以上に、残されたあと数か月の間にどれだけのものを見られるかと考えると、本当にドキドキと焦ります。それは「かたちにする」ということ以前のことなのです。沖縄に戻るかのように思われるかもしれませんが、そうではなく、沖縄に戻ったらまた、沖縄だけの数々の刺激や感動があると確信しているので、その点でとてもわくわくもし、また嬉しく楽しみにしています。

生まれ育った場所でもないのに、私にとってのオキナワは、特別な土地、というか、あたりまえの土地、というか、別

山口素子

格に位置する場所になってしまいました。

つくっていくために、たくさんのものを受け止め、認め、愛情を持ち、それによって楽しんだり、喜んだりを見、いろいろなことを強く感じたいのか、それともただ単に、感動したり心が揺さぶられたりすることが好きなだけなのか、わからなくなることがあります。けれど、生きている地球や何か大きな力を自然から感じ取った時、また何かに感動した時、つくれそうだ、つくりたい、「かたちにしたい！」という気持ちが起こってくることは本当です。そしてたった一人で、何も見ず何もせずじっとしていたら、私にはつくれない、ということも本当です。

つくるということは私にとって、いろいろなものを受け止め、認め、愛情を持ち、それによって楽しんだり、喜んだりすることです。そのような宝物を、どんどん自分の中に増やしていこうとすることです。

結局、私が描きたいものは、自分ではなく『まわり』なのかもしれません。『まわり』からどれだけいいものを貰うことができるか。どんなに頑張っても『まわり』が与えてくれる以下のものしか私には受け取れないような気がします。けれどもたくさんたくさん受け取って、いつか、作品で『まわり』と関わっていけるように頑張ります。

機会がありましたら是非、一度オキナワへもいらしてみて下さい。

本当にお待ちしています。

Yamaguchi Motoko

❶今までに会うことのできた、心の中に境界線を持たないたくさんの方々全てとの関わりです。
涙が出そうになる程、親切にしていただいたり、助けていただいたこと。そして、たくさんの会えなくなる寂しさを繰り返したことです。
❷水が流れている場所で、できれば砂の上がいいです。
一体感を感じる、というか、自分の細胞とまわりが繋がったような安心感があるので。
❸日本中、世界中に散らばっているであろう私の知らない自然。また、私の知らない人間社会。
何も知らずにそのことについて判断したりせずに、知り、見ていける勇気を持ちたいです。



エニシダ
1994年　91×91cm
パネル、綿布、ジェッソ、木炭、パステル、岩絵具、ジェルメディウム、アクリル



ナグ
1994年　49×49cm
紙、木炭、パステル、アクリル

Yamaguchi Motoko

1970　東京都生まれ
1993　沖縄県立芸術大学美術工芸学部美術科絵画専攻油画コース卒業
1995　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

グループ展他
1991　沖展　浦添市民体育館／沖縄
1992　あけみお展　名護市民会館／沖縄
　　琉石美術賞展　那覇市民ギャラリー／沖縄
1993　LANDS 展　首里公民館／沖縄
1994　「岡本幸子・山口素子」二人展　京都市立芸術大学内芸大ギャラリー／京都

山口素子
Yamaguchi Motoko

124

125

The scholar 30
Perspective.

アクリラート別冊 1995

1995年5月20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
〒170 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●株式会社 恒陽社印刷所

holbein