ACRYLART

アクリラート別冊1996



The Scholar 29
Perspective

The Scholar 29
Perspective

The Scholar 29 Perspective

The Scholar 29 Perspective

アクリラート別冊 1996

holbein

ごあいさつ

十六世紀のベネチア派が初めてキャンバスを使用したことは、その後の絵画の流通に大きな役割を果たし、チューブ入りの絵具の開発によって、画家は屋外での制作を可能にしたなど、美術の歴史と素材を合わせみますと、素材の発見にも美術の潮流と同様の形態が見られます。

現在では素材も様々にあり、情報、物流によって選択するわけですが、しかし、作家の独自性という意味において、いかにこれらの素材を作家側に引き入れて表現をしていくかを考えたとき、まず手始めにそれは素材の熟知ではないしょうか。こうした素材の熟知は、工業化社会における製造者と需要者という二極化による無機質な関係がより困難にさせている部分でもあるわけです。この素材認識を理想的に解決するには、両者の質的向上を前提とした相互関係を生み出すことも、一つの方法として可能なのではないでしょうか。こうした考えをもとに、若い現代美術家達に誠に微力ですが支援させていただく目的で、1986年ホルベイン・スカラシップ実行委員会が設立され、同時にホルベイン・スカラシップ制度がスタートいたしました。

今年11年目を迎えるこの制度は、画材提供者の立場から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化を遂げる様を見極めることにあります。
両者の共同作業によって作家はもとより、強いては社会の美術に対する意識の向上まで願います。

スカラシップ制度はこの度、第九回を終了(1995年)しました。これに伴い、奨学者29名の紹介と記録を目的として本誌を発行いたしました。

彼らの作品とこの記録を重ね合わせ、実像を探究していただければ幸いです。

1996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

アラニバル　ビクトル	ARANIBAR VICTOR	21・78
福井　祐介	FUKUI YUSUKE	19・81
藤澤　江里子	FUJISAWA ERIKO	22・68
堀部　由佳子	HORIBE YUKAKO	23・87
馬　超	MA CHAO	23・91
増岡　直子	MASUOKA NAOKO	24・94
三輪　浩隆	MIWA HIROTAKA	25・98
三渡　基久男	MIWATARI KIKUO	26・102
森山　龍爾	MORIYAMA RYUJI	26・105
山本　直木	YAMAMOTO NAOKI	28・108
山本　斉	YAMAMOTO MASASHI	27・112
吉川　民仁	YOSHIKAWA TAMIHITO	29・116
和田　彰	WADA AKIRA	30・119
渡辺　五大	WATANABE GODAI	31・122

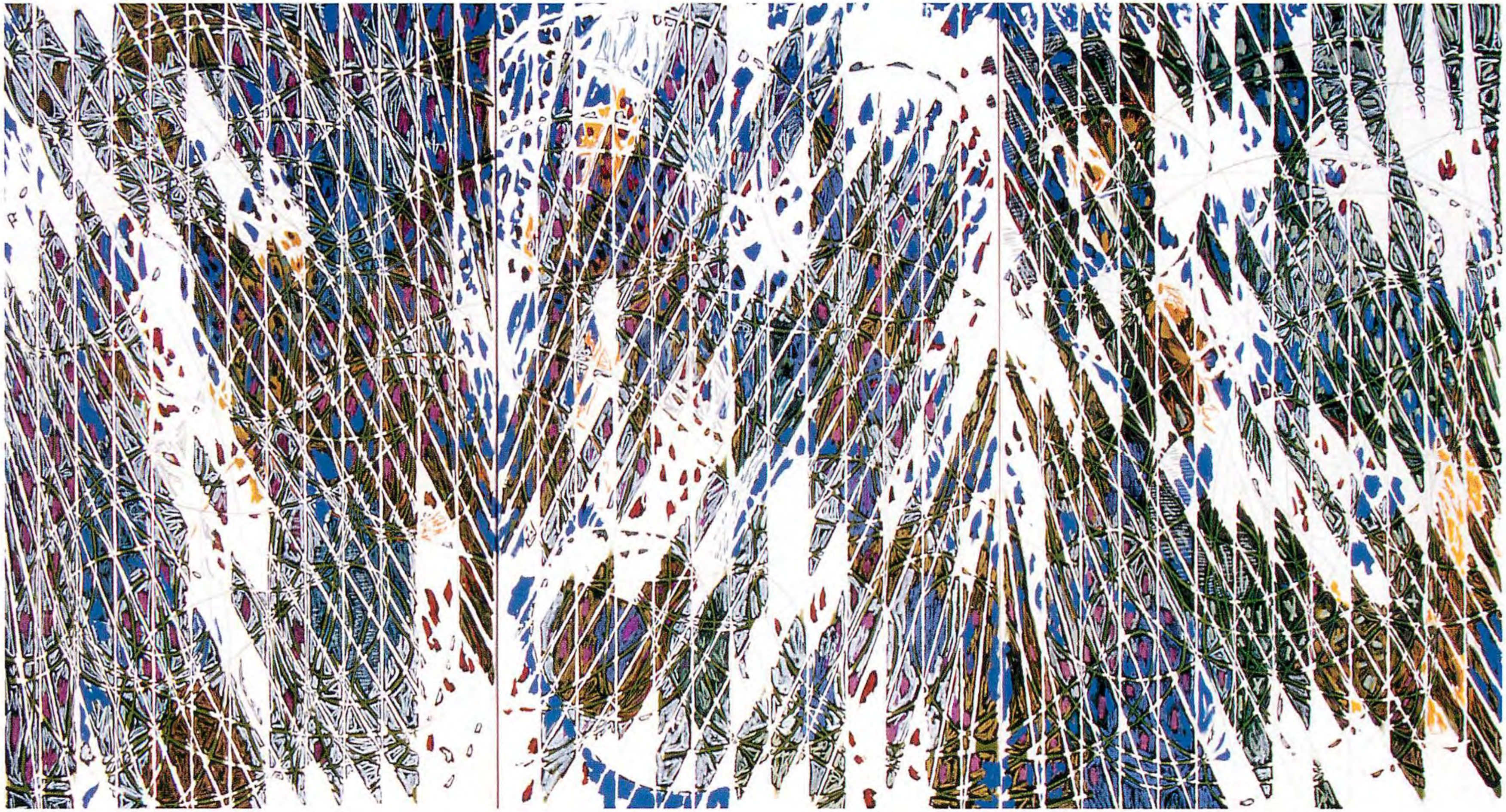
Contents

Contents

池辺　政人	IKEBE MASATO	10・34
石塚　統浩	ISHIZUKA TSUNAHIRO	11・38
磯貝　四郎	ISOGAI SHIROU	12・41
小川　邦恵	OGAWA KUNIE	12・43
梶原　由美子	KAJIWARA YUMIKO	13・46
加藤　泉	KATO IZUMI	13・49
加藤　陽子	KATO YOKO	14・51
神本　浩子	KAMIMOTO HIROKO	14・54
菅　徳子	KAN TOKUKO	16・57
久保　理恵子	KUBO RIEKO	15・60
佐原　路子	SAHARA MICHIKO	17・63
新盛　清一	SHIMMORI KIYOKAZU	16・66
関口　国雄	SEKIGUCHI KUNIO	18・68
高島　大理	TAKASHIMA DAIRI	20・70
長谷川　誠	HASEGAWA MAKOTO	21・74

The Scholar 29 Perspective

第9回奨学者29名の作品



池辺　政人

1995年　140×92cm×3
アクリル、コンテ、鉛筆、水彩紙（マットサンダース）



石塚　統浩

scene 5
1993年　200×115cm
ケント紙、鉛筆、パステル、アクリル



石塚　統浩
1993年　展覧会風景

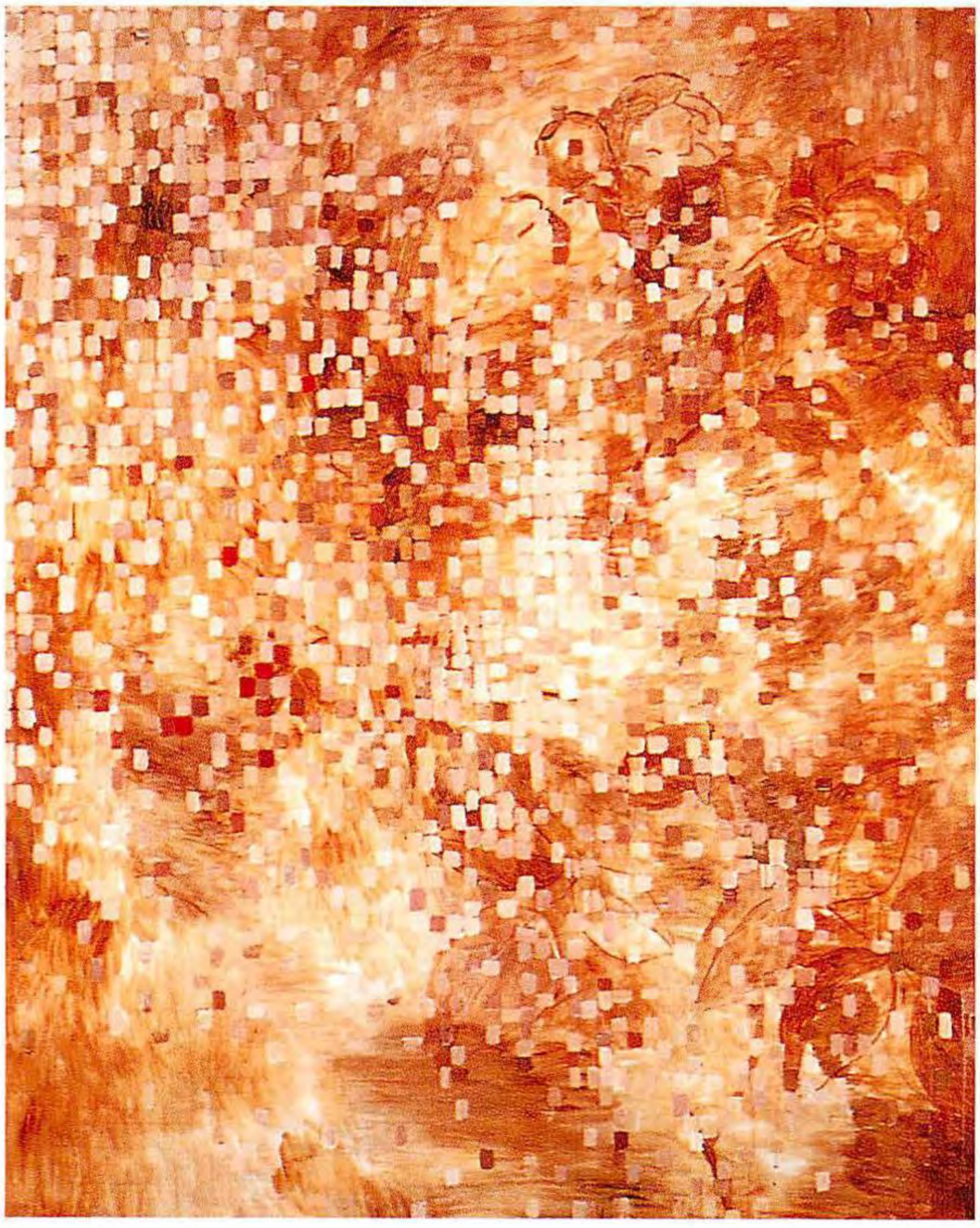
小川　邦恵

1995年 380×450×300cm
鉄、ガラス、紙、アクリル、その他
photo by　谷岡康則



磯貝　四郎

双
1995年　162×162cm
アクリル、石膏、黒粉、マットバニッシュ

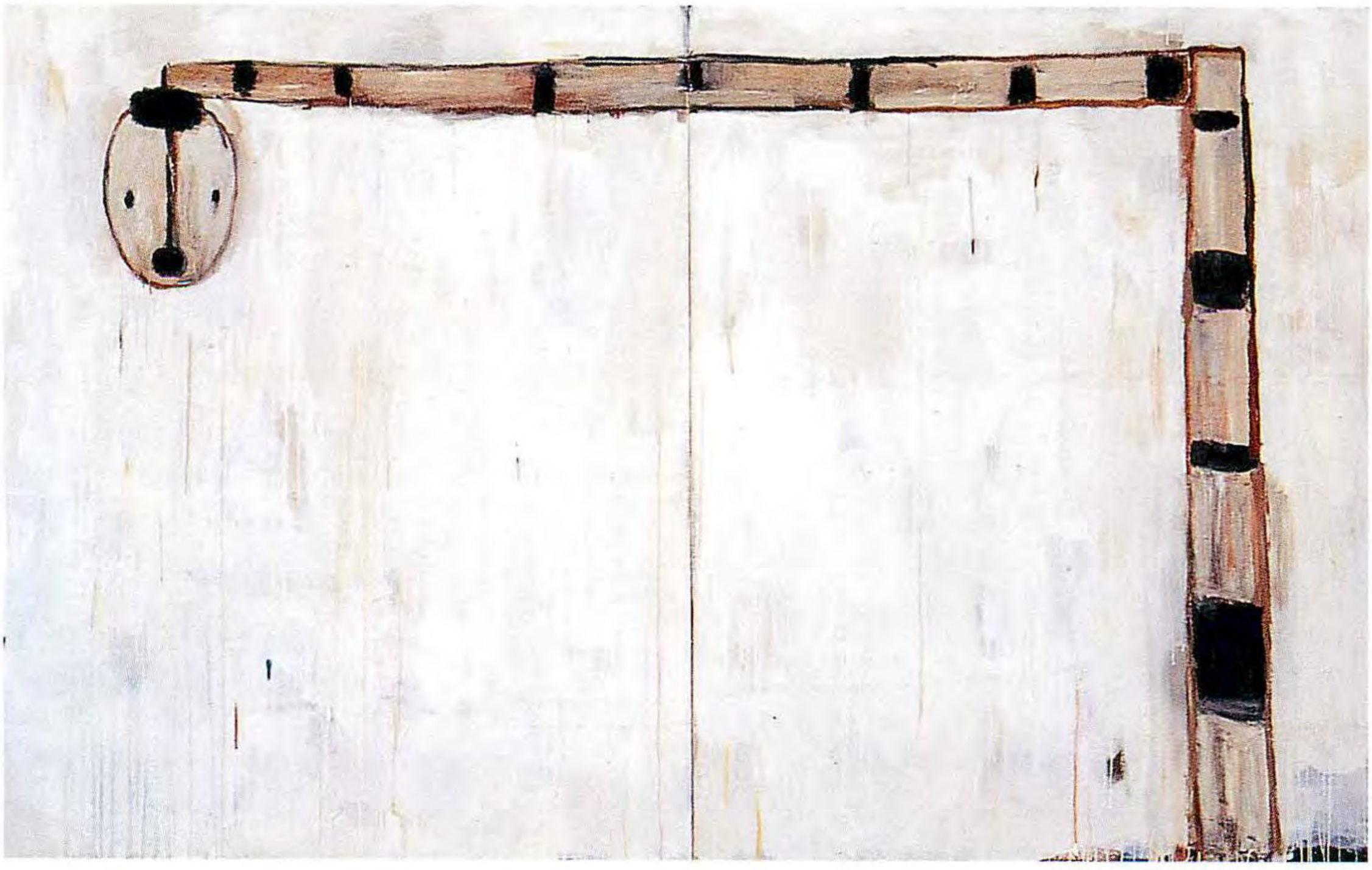


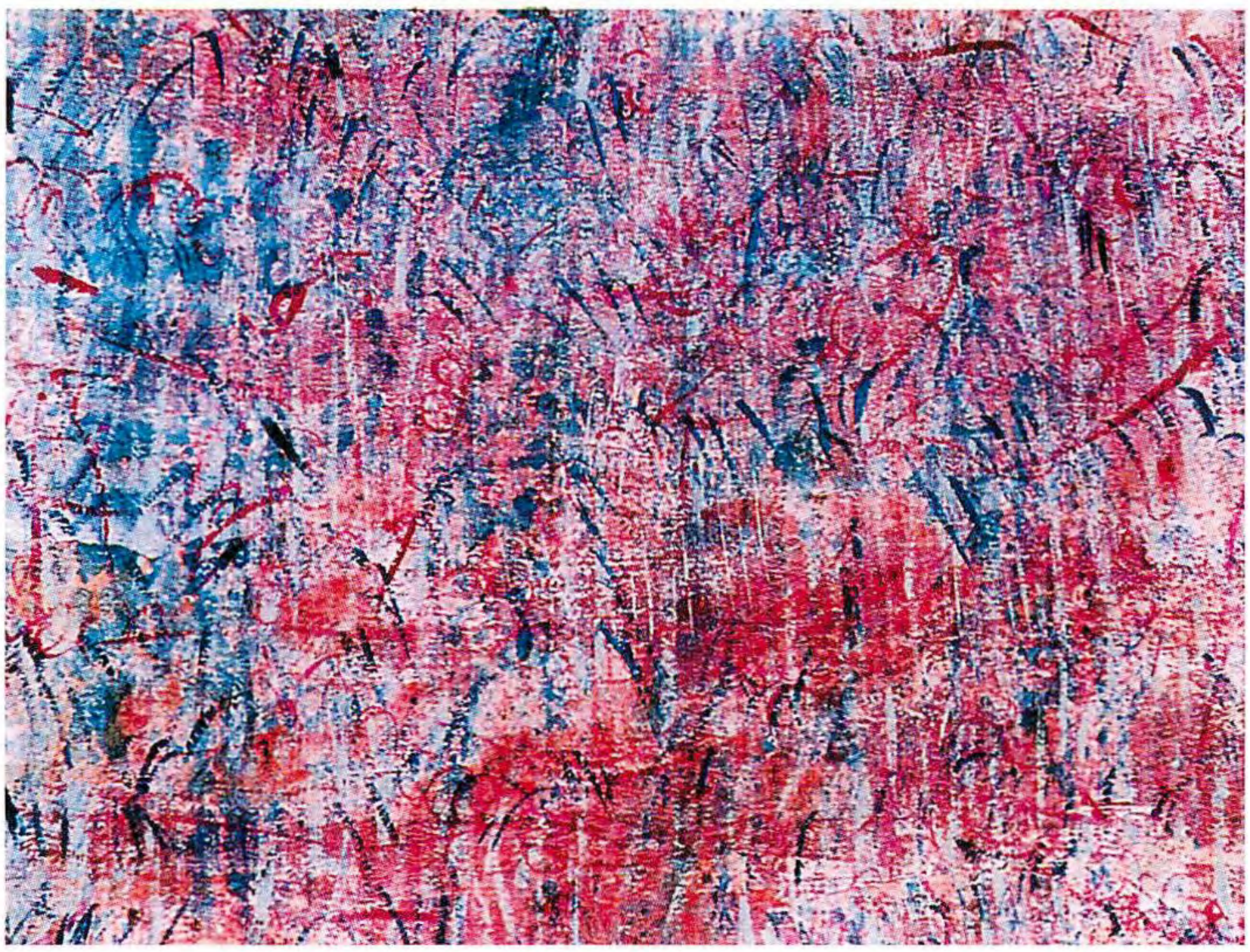
梶原　由美子

まひるま
1995年 227×181cm
コットンキャンバス、アクリル

加藤　　泉

CRANE & KATO
1995年 162×258cm
アクリル、綿布



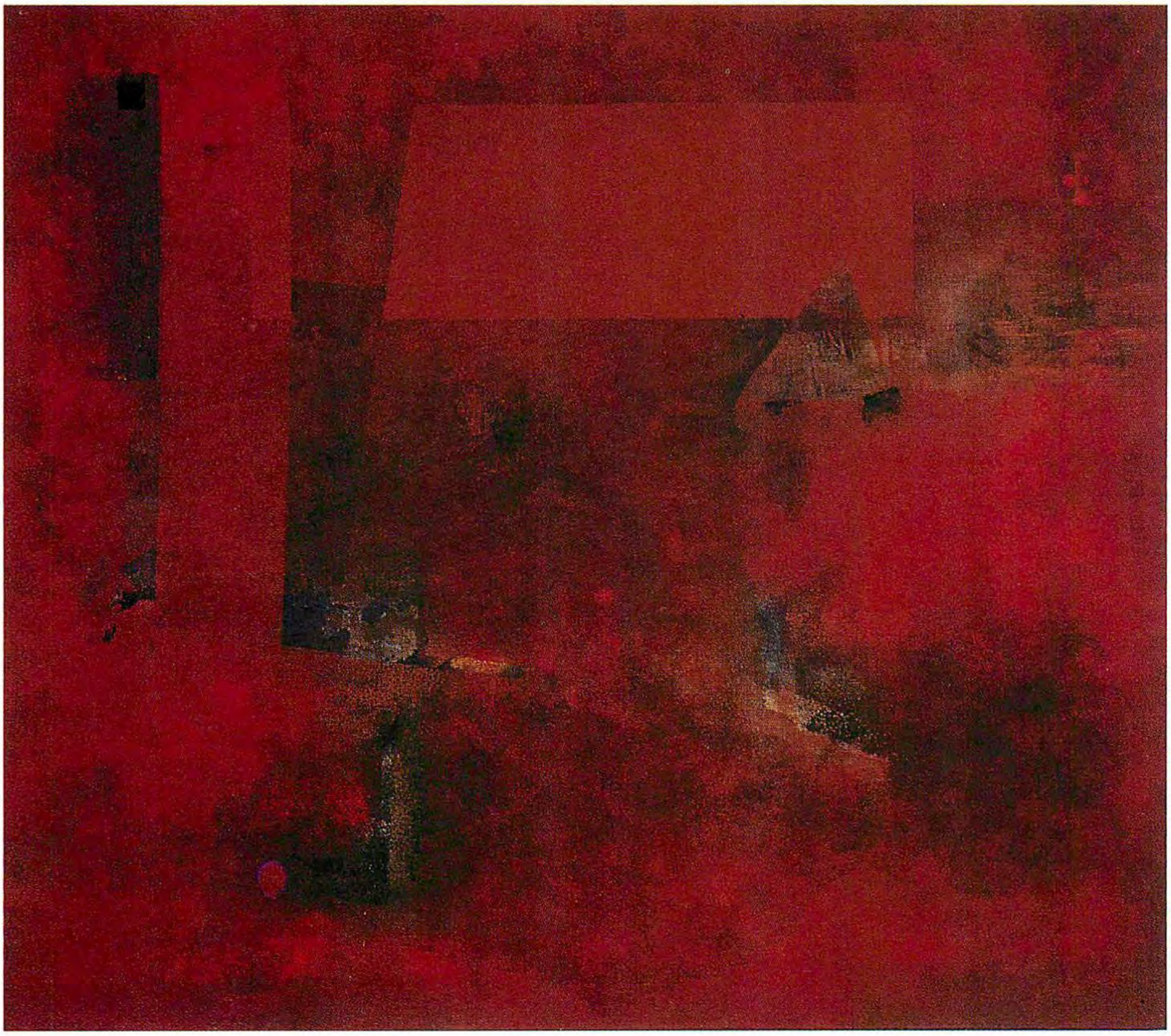


加藤　陽子

愛しい人よ雨に濡れないで
1995年　47.1×63.1cm
アクリル、顔料、紙

神本　浩子

Homage to H.F.
1994年　130×150cm
キャンバス、アクリル
photo by 清水龍雄





久保　理恵子

…に、なる時

1995年　194×131cm

キャンバス、アクリル、油彩、オイルスティック

菅　徳子

流露ー暖（DAN）
1993年　52×25cm
紙、モデリングペースト、アクリル、錆カラー



新盛　清一

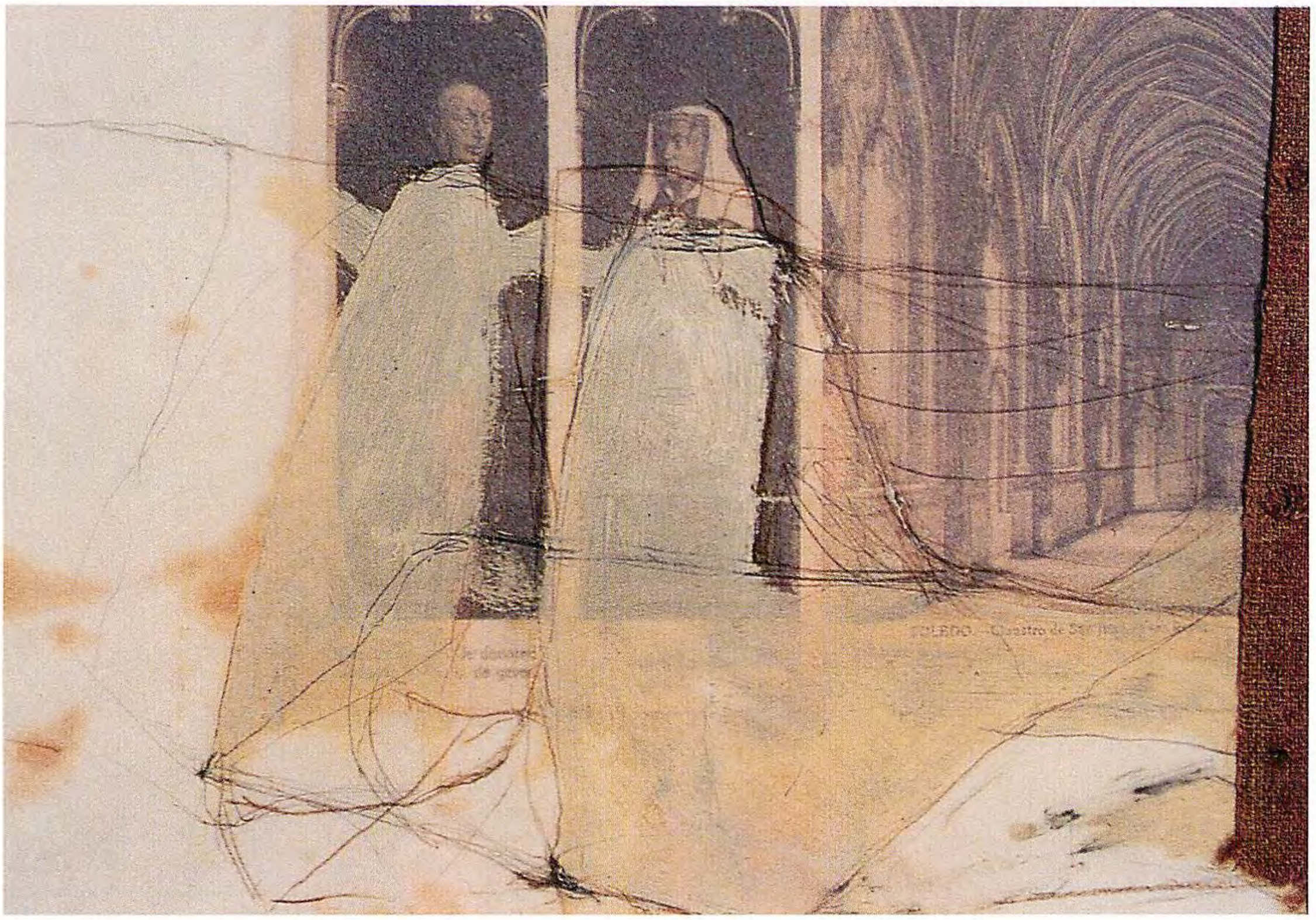
無題
1995年　200×240cm
膠、模造紙、アクリル、グロスメディウム





佐原　路子

記憶の方法　mnemonics
1994ー1995年　250×330×580cm
新聞（1994年）、グロスメディウム、アクリル
photo by　長塚秀人



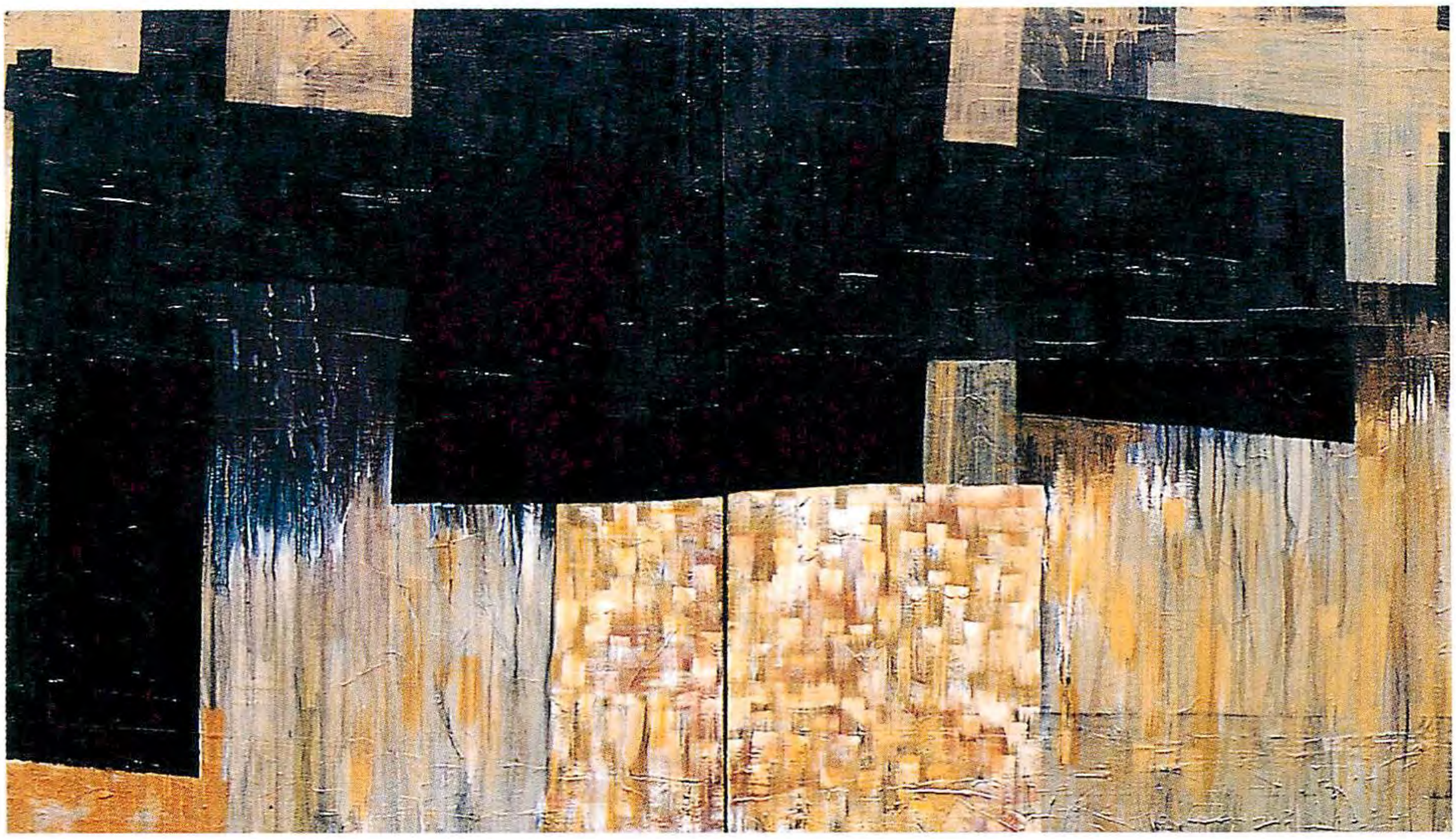
関口　国雄

舞台効果
1995年　15.7×22.7cm
ポストカード、アクリル板、布、トレーシングペーパー、アクリル、油彩、木炭



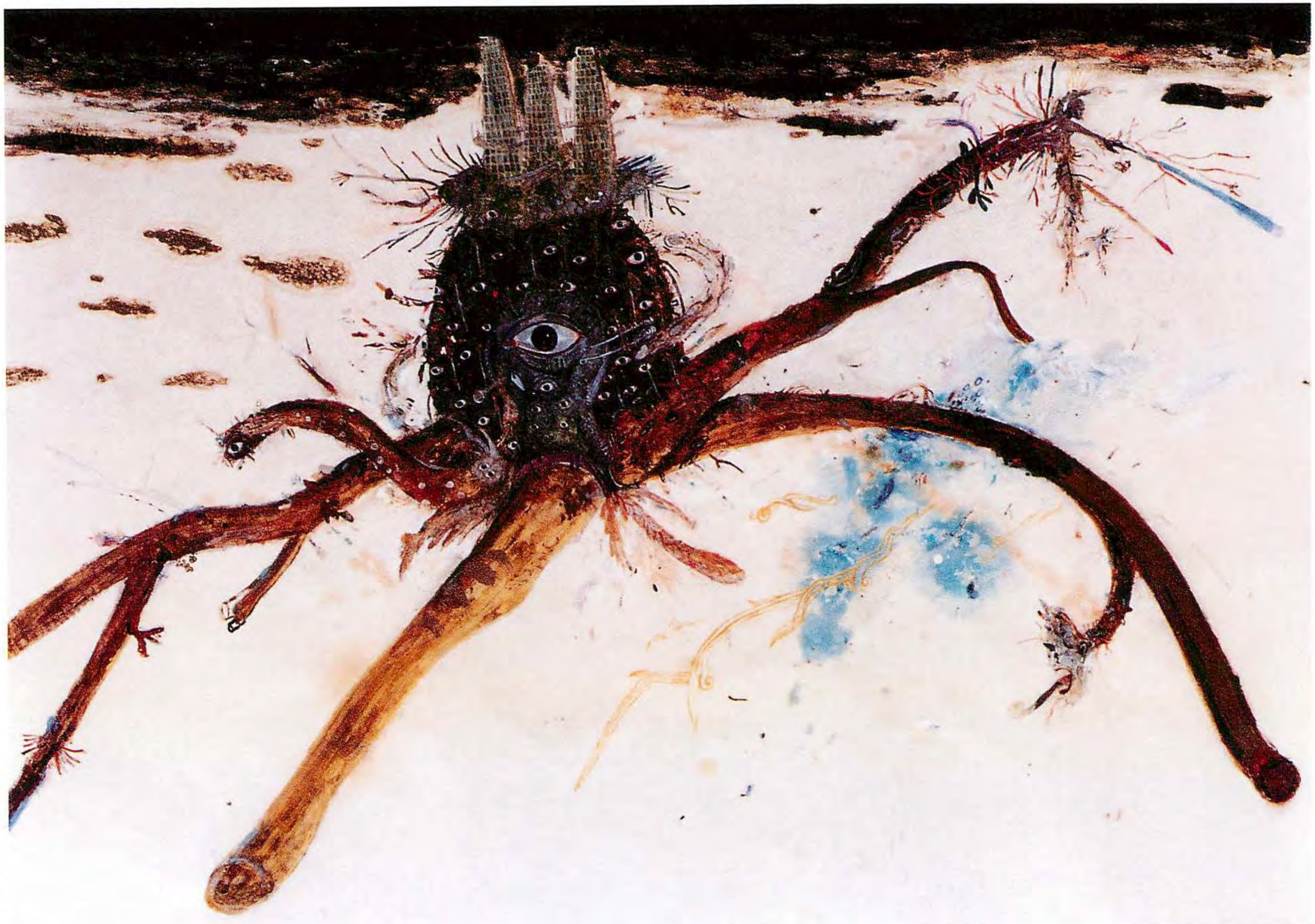
関口　国雄

衣装を着けての本格的なリハーサル
1995年　22.7×15.7cm
ポストカード、アクリル板、トレーシングペーパー、アクリル、油彩、木炭



福井　祐介

故の国の景
1995年　140.5×241cm
墨、アクリル、灰、麻布



高島　大理
'95目のある風景〈靉光に捧ぐ〉
1995年　150×210cm
紙、アクリル、ペン、岩絵具

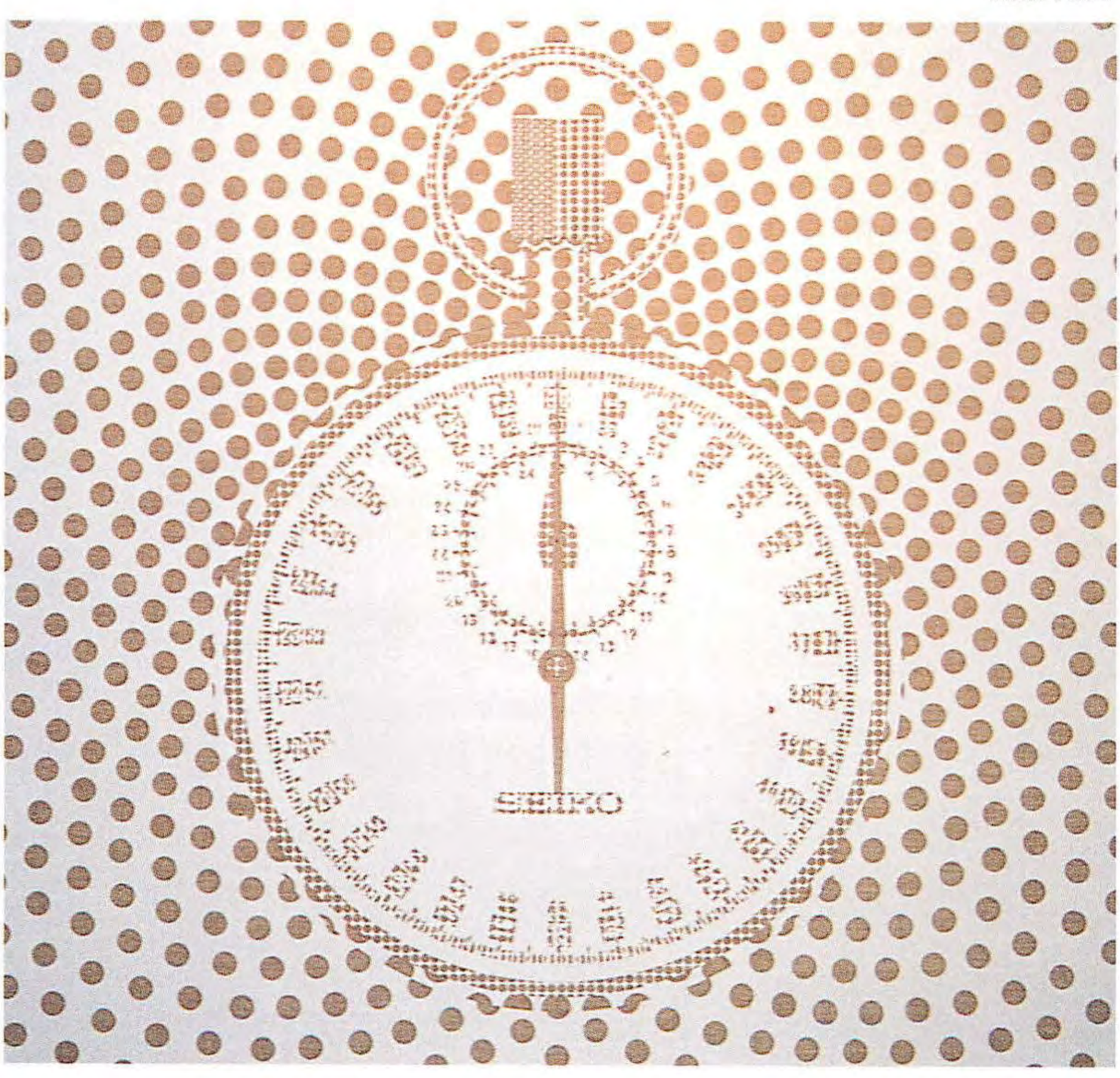


ARANIBAR VICTOR

IMAGINACION CREADORA DEVORANDOSE,ASIMISMA
(空想された想像は自分でむさぼる)
1995年 53.5×45cm
キャンバス、アクリル

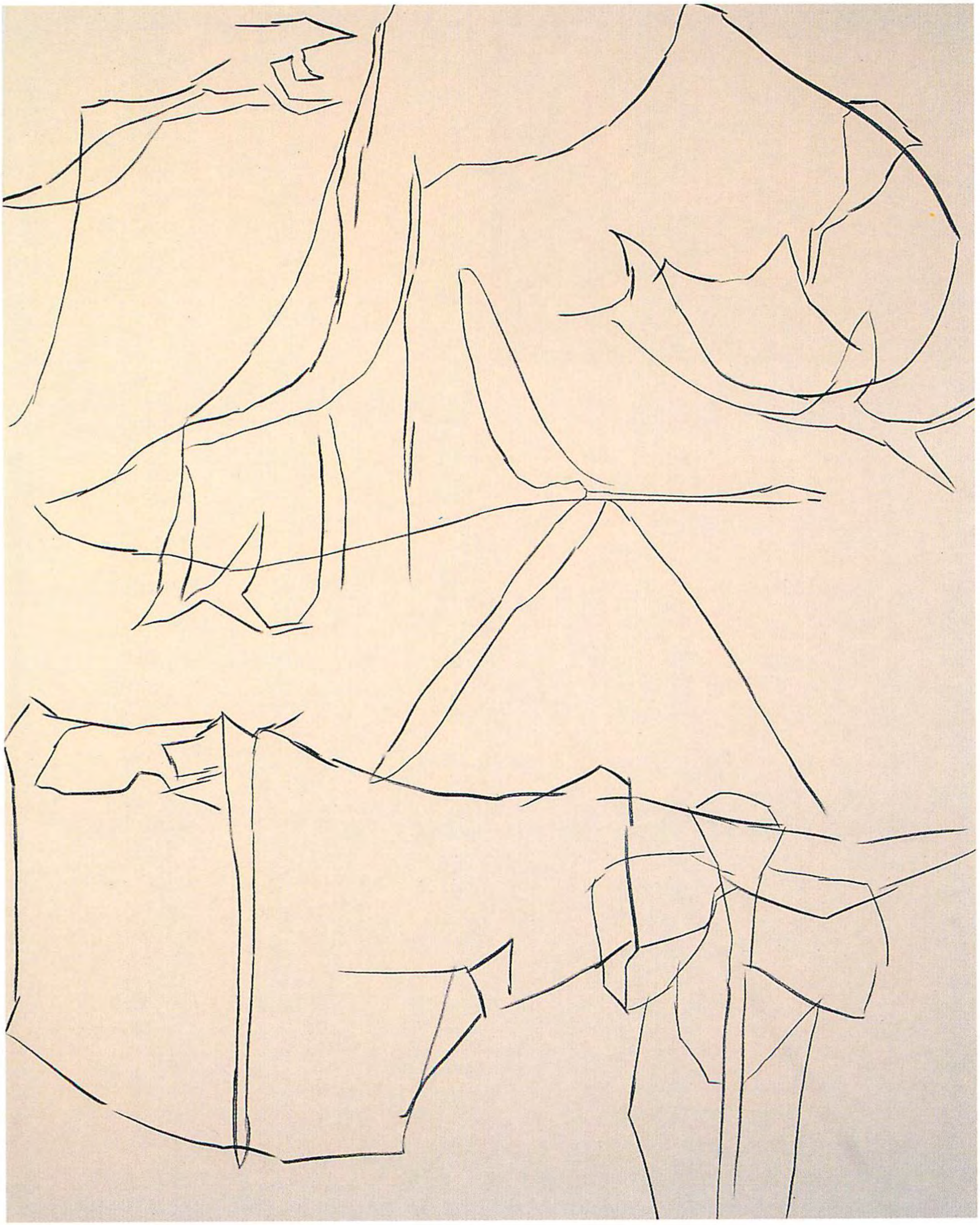
長谷川　誠

Time Passed
1995年　113.2×107×3.5cm
麻生地、ジェッソ



藤澤　江里子

1994年　227.3×181.8cm
木炭、綿布



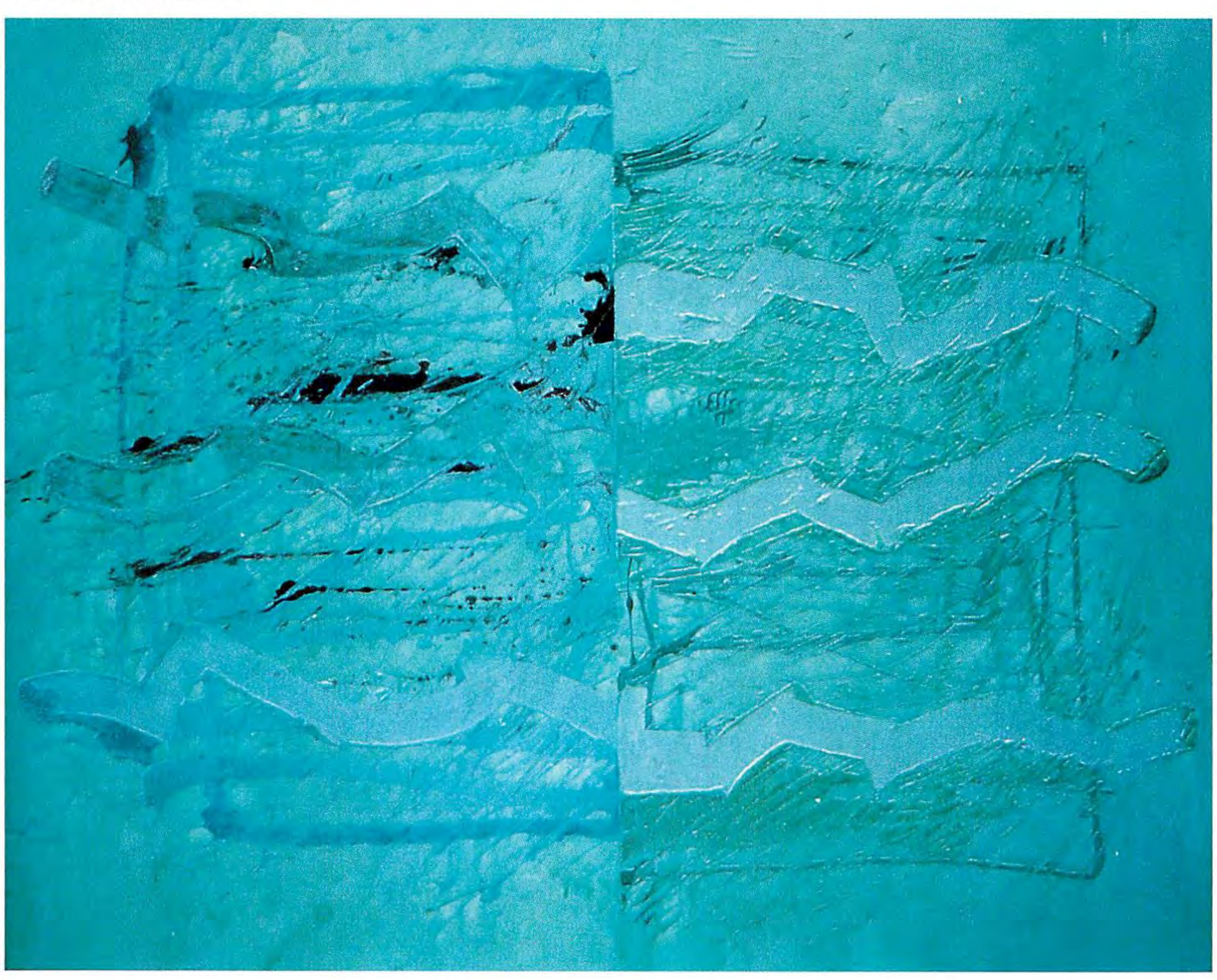


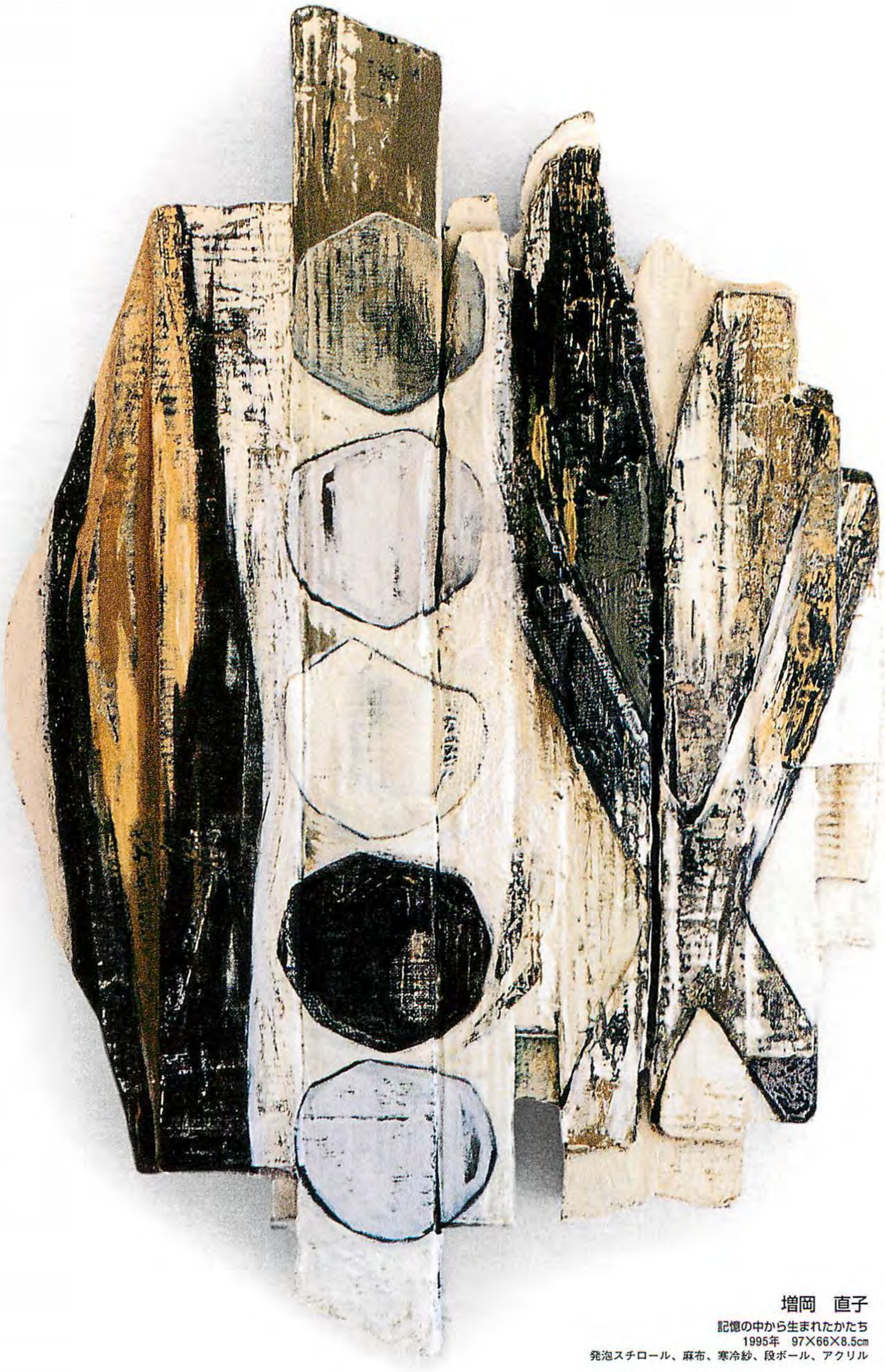
堀部　由佳子

channel 21
1995年 47×50cm
パネル、ジェッソ、アクリル、パステル

馬　　超

作品No.12
1995年　178×224cm
パネル、モデリングペースト、アクリル





増岡　直子

記憶の中から生まれたかたち

1995年　97×66×8.5cm

発泡スチロール、麻布、寒冷紗、段ボール、アクリル



三輪　浩隆

傾きのある領域　vol.Ⅱ
1995年 右；126×365×135cm、左；146×114cm
化粧合板、麻、ブラックジェッソ、アクリル
photo by 早川宏一



三渡　基久男

evolution FUJI 2
1995年　143X154cm
パネル、綿布、アルミ、鉛、アクリル、メディウム、写真



森山　龍爾

スクエアリーシリーズ（ブルーアンドグリーン）
1995年　204X116cm
パネル、綿布、ジェッソ、アクリル、アクリルガッシュ



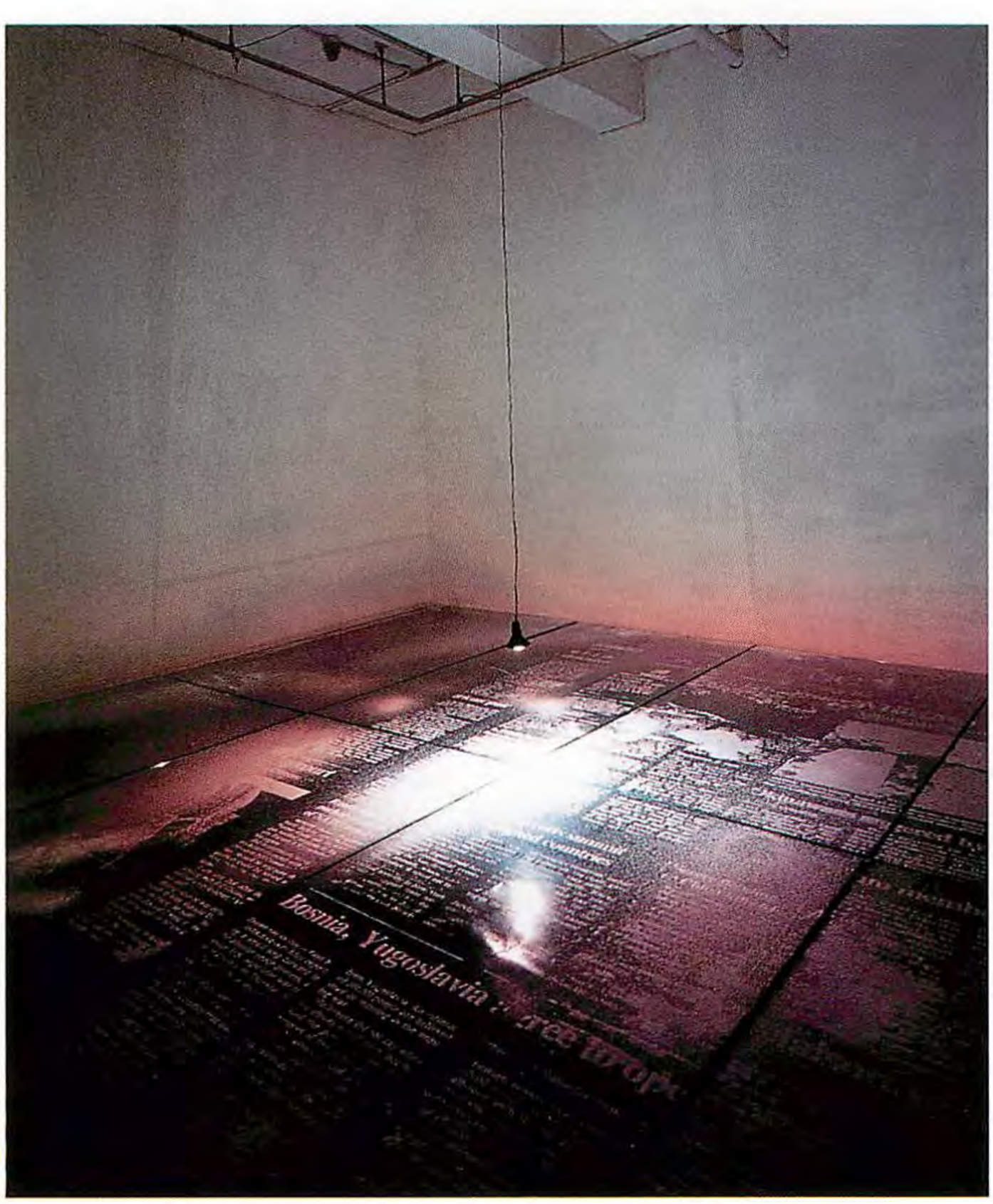
山本　　斉

His decision is "landing"
1994年　194×130.3cm
麻布、グロスメディウム、ジェッソ、アクリル、油彩



山本　直木

FRA (1995.10/20)〈部分〉

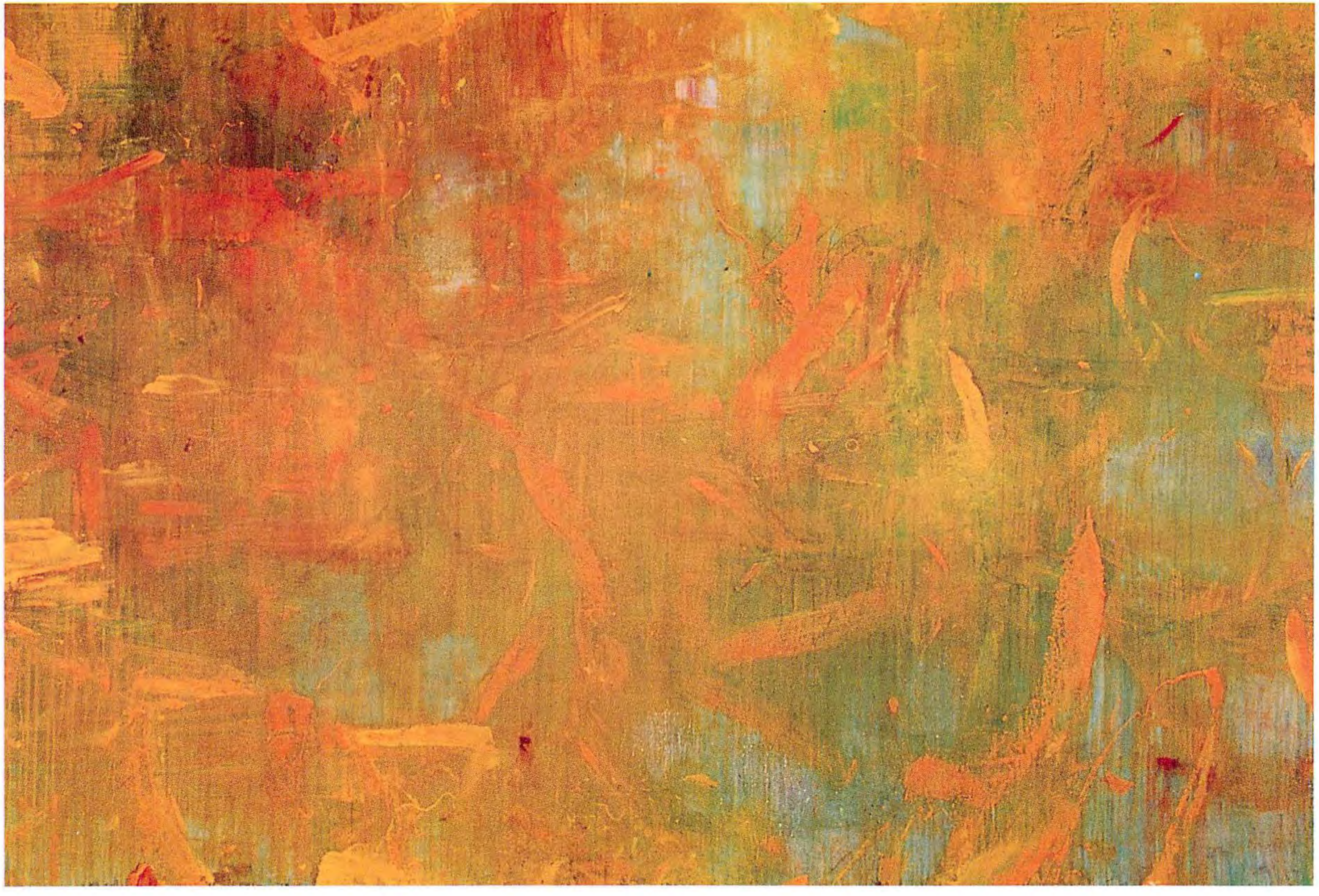


山本　直木

FRA (1995.10/20)

1995年　380×512×540cm

塩化ビニール、ガラス、砂糖、ゴム、木、光、アクリル



吉川　民仁

やく
超
1995年　225×320cm
パネル、寒冷紗、石膏プラスター、アクリル

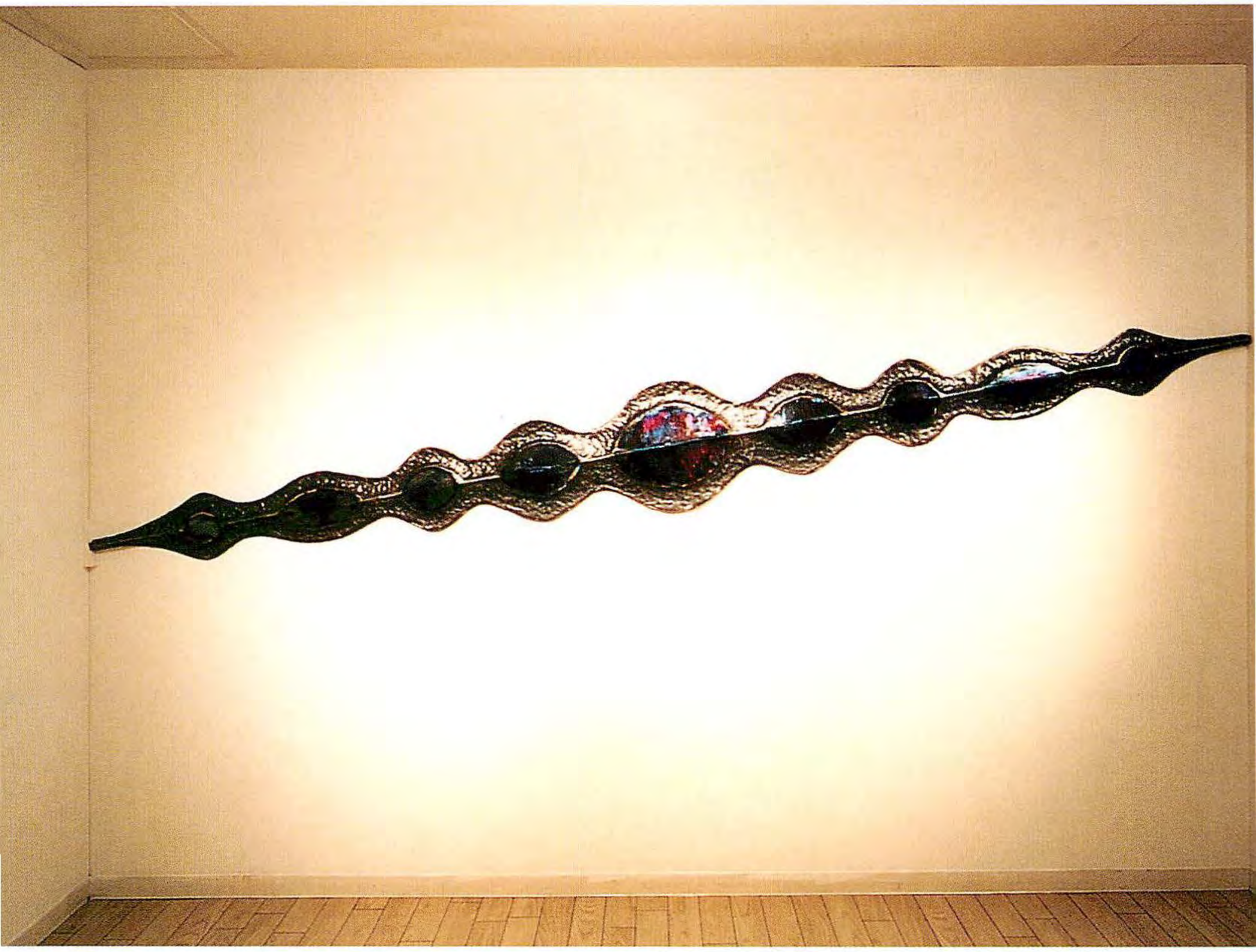


和田　彰

野の意味

1996年　162×227cm

キャンバス、アクリル、墨、ワックス、油彩



渡辺　五大

絶対者の感情
1995年　143×390×5cm
鉄

The Scholar 29 Perspective

第9回奨学者29名のレポートより

本文中の❶〜❸は以下のアンケートに対する回答です。
❶作品の完成をどこで決めますか。
❷真夏の太陽の下、ここは何処で、
　あなたは何処に向かって歩いていますか。
❸最も多く使用する色名、またその理由。

池辺 政人

Ikebe Masato



『入り口に向かって』

現在、私はある方法に基づいて制作している。この方法によって、絵画制作がイメージから始まるのではなく、イメージは制作の後からくるものにしたいと思っている。「はじめにイメージありき」とする絵画にとって、イメージは入り口だとすると、私はその入り口に向かって制作することになったのである。

私は、切り放された絵画空間を持つタブローに疑問を抱き、個展会場の壁面全体に現場制作し、個展終了と同時に解体する作品を作ってきた。その中での作業は流れの中で次から次へと行われていく。イメージに取りつかれると先に進まない。一本の線が次の線を呼び、今塗った色が次の色を呼ぶ。そうした作業の蓄積が一つの形態となっていく。初めには予想もしない、自分でも何故そうなるのか分からないものができ上がってくる。それがおもしろく何回もそうした個展を開いたが、物理的にイメージから逃れることを解決させてきた現場制作をやめ、タブローの形を取るようになったのは、現場制作の中で、ある方法を用いて絵画空間からもイメージからも解放されて制作していることに気づいたからである。その方法を用いることでタブローでの制作が可能だと思った。そうして10年ぶりに始めたタブローだが、まず初めに一つの決まりを作った。それは、一点で完結すると同時に必ず何点でも繋ぐことができるようにすることである。展示する場所に併せて二点でも四点でも繋ぐことができるようにした。そのことは画面から中心を無くす方向にいくのだが、オールオーバーになることは避けた。その結果として、表現は方法となった。

私が今とっている方法は、五つの段階に分かれており、それぞれが独立しながらはみ出すことのできない枠組みを持っている。まず第一段階は、直線による画面分割である。現在は、等間隔に垂直線を引き、斜めに走る格子を引いている。第二段階は、第一段階で引いた線を残して色を塗ることである。色数や色の種類は決めていない。第三段階は、その上に自由に線を引く。第四段階は、第一段階の直線と第三段階の自由な線を残して色を塗る。この時の色数、色の種類は今のところ一色で無彩色と決めている。第五段階は、第四段階で塗った色の上にコンテで塗る。この時の色数、色の種類は決めていない。五つの段階には、バリエーションがあり、その組み合わせは無数である。

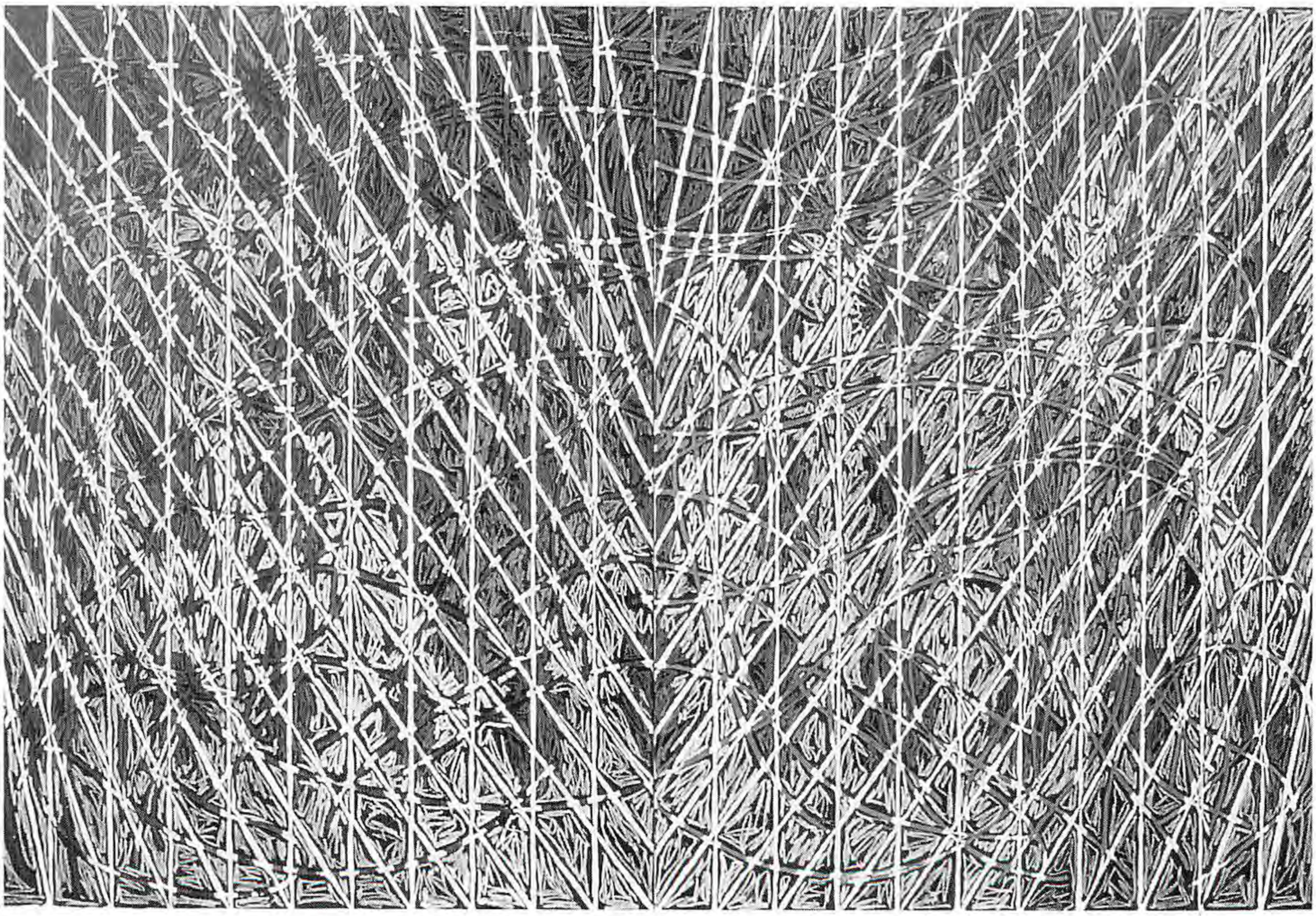
この作業による制作は実に単調としたもので、いわゆる絵画としての制作のような精神面での盛り上がりはない。逆に言えば、全く悩むことがない。そういう意味でも絵画に縛られることはない。制作は作業であり、その果てにイメージの入り口となる画面ができ上がってくる。

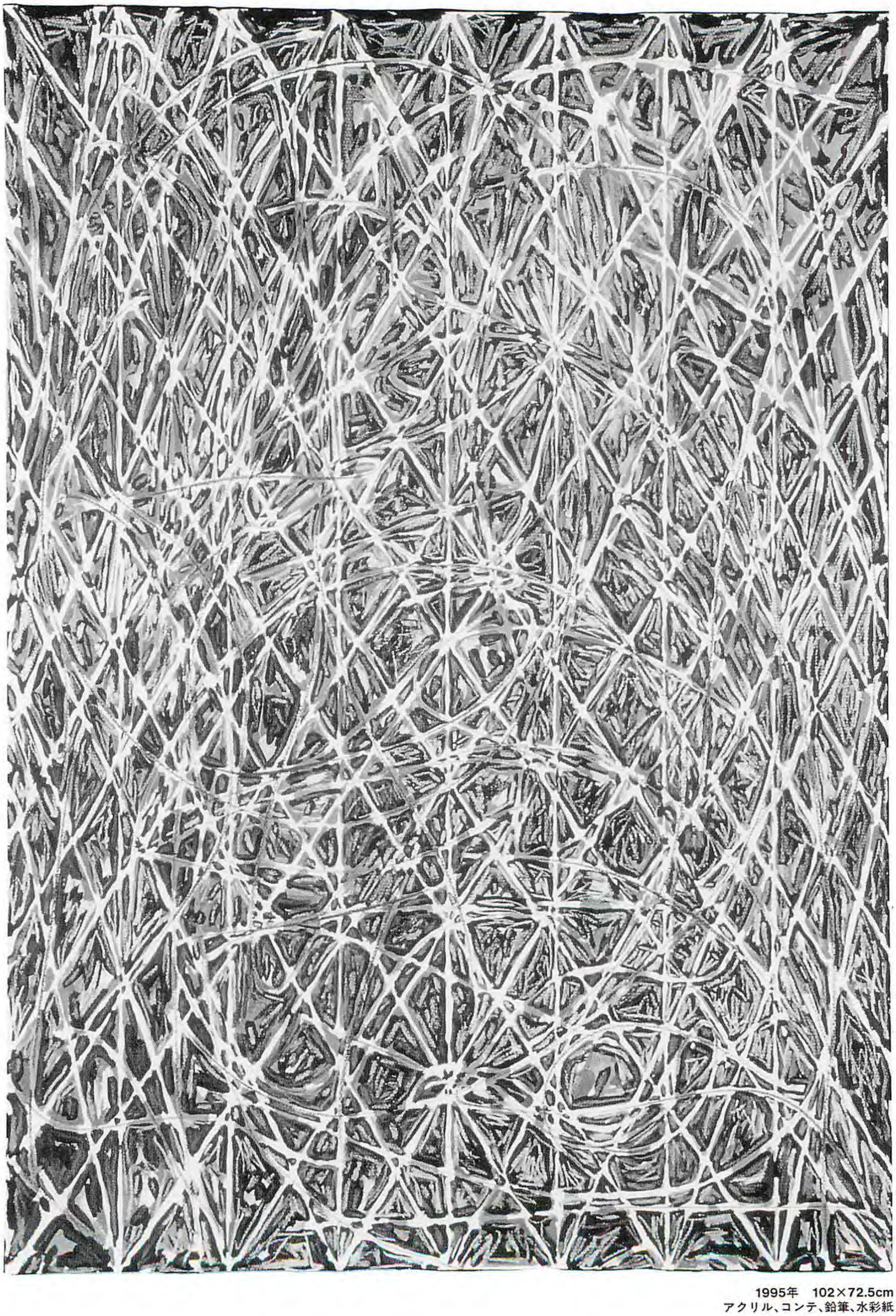
私はどんな絵画でもそれぞれが方法論を持って制作されていると思う。ただその方法に対する作者の姿勢が問題だと思う。方法を、イメージを具体化するための道具だと考えている人が多い。絵画の成り立ちはイメージではなく、方法によるものだと気づくべきである。何故ならイメージに合わせて方法を変えていないからである。むしろ、方法に合わせてイメージを選んでいるようにも思える。例えばモネの「睡蓮」にしても、モネが描く中で感じてきた筆遣いや色彩の響きなど、彼の絵画を作り上げている要因が睡蓮を選んだと思う。モネは自身の絵画の成り立つ方法を既に確立しており、モチーフやイメ

ージは絵画成立のきっかけにしか過ぎない。モネだけでなく、すべての画家たちの作品を注意深く観察するとそのことがよくわかる。見る立場で考えていからではなく、作る立場で考えていくと、すべての画家は彼らの作業の中でミニマルの要素を持っているのでは、と思えてならない。単調な制作から逃れるためにいろいろとモチーフやイメージをやり繰りしているに過ぎない。

絵画の成り立ちは作者の数だけあり、無限である。決して一つの枠で区切れるものではない。しかし、イメージや、感情、心理などを作品の成立の第一条件にあげ、作品の成立方法、問題意識をおろそかにし、容易に、まるでテキストがあるかのように、或は流行があるかのように自らの表現をするのは危険である。そういう意味で、表現の根本は方法論であると言いたい。また、現代美術はそれぞれに方法論を持つことで成り立ってきたはずである。今、絵画が混沌としてきた原因は、この方法論の欠如にある。特に作り手の論理として絵画の成り立ちの意味を自らに問い掛け、見い出すことが必要である。

1995年　105.2×76.5cm×2
アクリル、コンテ、鉛筆、水彩紙





1995年　102×72.5cm
アクリル、コンテ、鉛筆、水彩紙

❶現在の制作では、最終の段階が方法の中で定められているので、それが終了すれば一応の完成ということになっています。しかし、最終の段階は幅広く、いろいろな可能性を孕んでいることに最近気づき、結局いろいろ悩みながら筆を置いているのが実態です。
感覚的に心地好い状態を求めていれば、比較的楽に終了を見極められるのですが、方法の中に絵画の在り方を求める私には、感覚的な落ち着き、造型用語間のバランスの良さに頼る終わり方は、なかなか自分では納得のいかないものです。そこで自分を納得さすためにも画面に白を入れた段階で終わりとしています。
❷突然の出来事にびっくりしている。それはどこからきたのか、またどこへいくのかわからない。ただわかっているのは、今、私の目の前にそれが在ることだ。それが、少しでも動くと、私の全感覚がそれにひきつけられる。この状態から逃れたい反面、もう少しこのままの快感を享受したい気もする。目の前の水平がやや傾き、身体機能に変化が起こる。けだるく甘い霧のようなものが身体を包む。はるか上空へ持ち上げられ、意識は身体から離れ、やがて太陽の下へと飛ぶ。私にはそこにそれが在ることはわかっている。それは、青く澄んだ瞳でこちらを見ている。ここに来て初めて見えた瞳だ。私はそこへ行くためにここに来たことに気づいた。
❸「白」。紙の白をそのまま残すところと、絵具を塗った上に置く「白」とでは全然違うものですが、この二つの「白」が、私の絵画の始まりと終わりであり、二つとも最後まで残り、そして、その中には多数の色がありながら、白によって消されている。
隙間のように残る白と、下に何色もの色を感じさす半透明の白が、今の私のすべてのようにも思う。

Ikebe Masato

1960　大阪府生まれ
1981　京都教育大学特修美術科卒業
1982　京都教育大学専攻科（美術・工芸）修了

個展
1983　Rギャラリー／京都
1984　Rギャラリー／京都
1985　ギャラリー16／京都
1986　ギャラリー16／京都
1987　ギャラリー16／京都
1988　ギャラリー16／京都
1989　ギャラリー16／京都
1991　ギャラリーすずき／京都
1994　ギャラリー16／京都

グループ展他
1995　VOCA展'95「現代美術の展望－新しい平面の作家たち」
　　上野の森美術館／東京

石塚 統浩

Ishizuka Tsunahiro



呼吸・芸術家

画面と呼吸しながら作品をつくる。画面とのやり取り。例えば一本の線を引いて、その線から触発されて別の線を消したり、または描き足したりしながら作品をつくる。そんなことの繰り返しを続けながら完成させていく。画面との呼吸（やり取り）が終わった時、完成を迎えるのかというとそうではない。例えば高いレベルでバランスがとれて完成する。人が絶えず呼吸しているように、作品も呼吸している。それは完成しても止まることはない。作品を見ている人と作品との間に呼吸がある。また、それができている作品は成功しているのだと思う。呼吸をしているということは、生きているということでもある。呼吸をしていないものは死んでいるのである。

さて、現在の美術は生きているのだろうか。美術にとって呼吸をするということは、どういうことなのだろうか。

美術は美術家のためのものではなく、世の中、社会に向けてのものだとすると、その呼吸は現在活発にされているのか。美術関係者とかコレクターとかの小さなマニアックなサークルの中でのものになってはいないか。

日曜画家が芸術家になれないことの一つは、その作品が自己満足に終わっているところにあると思う。もし、その才能を世の中に向けて作品をつくり、評価されたならば、週末にしか制作をしなくとも彼は芸術家であると思う。

作家が小さなサークルの中でのみ呼吸し、制作をしているとすれば、それは自己の中でのみ呼吸をして制作をする日曜画家と同じようなものではないかと思えてくる。

美術がマニアの中で生きるのではなく、世の中で生きていくためには、世の中で呼吸をしなければならない。「美術手帖」が「美術マニア」にならないように作家は活動しなければならない。いろいろな表現の創造や探究も、そんな中で展開されていくべきだし、成功した芸術家はそれができていたのだ。

創作活動というと個人的なレベルでもいいような気がするが、芸術活動となると社会的な意味合いがでてくるように思う。描いているから、創作活動をしているから芸術家だ、とはいえないのだ。もちろん、個人的に絵を描いたり、創作することは活発に行われていいことだし、その中から何かが生まれることもある。

僕は今まで、創作をする者、作家としての意識を持ち、美術界の流れや素材について興味を持ち、思想やそこからくるイメージ、存在や空間について考え制作してきた。今はこれらのことから時々距離をおいて、芸術や人間について考えながらものをつくっていこうと思っている。

❶高いレベルでバランスがとれた時。それは、ある一定の手数やかかった時間、色や線の数ではない。
❷荒涼とした草原で、初めて訪れる次の町に向かって歩く。
❸白。平面作品をつくる上で、白は色ではなく空間であることがほとんどです。「紙の余白」の白であり、紙の描かれなかった部分は僕にとって大切で、白い紙にさらに白で塗ります。そのため白の使用は他の色より多くなるのです。



scene 7
1993年　200×115cm
ケント紙、鉛筆、パステル、アクリル

scene 1
1993年　200×115cm
ケント紙、鉛筆、パステル、アクリル



Ishizuka Tsunahiro

1966　兵庫県生まれ
1989　武蔵野美術大学専攻科美術専攻修了

個展
1991　かねこ・あーとG1／東京
1992　シテ・インターナショナル・デザール／パリ
1993　エスパス・バトー・ラボワール／パリ
1994　INAXギャラリー／東京
　　かねこ・あーとギャラリー／東京
1996　ギャラリー日鉱／東京（虎ノ門）にて10月開催予定

グループ展他
1989　三人展　銀座ギャラリー中沢／東京
1990　"For Children"こどものあそび場、壁面のための制作　東京都児童会館／東京
1991　レストランこなし亭壁面のための制作　清里館／山梨
1992　グループ展　シテ・インターナショナル・デザール／パリ
　　舞台美術「THEATRE ITO-GUMI　日本大使館公演」／パリ
1995　新世代の小品展'95　かねこ・あーとギャラリー／東京
　　159回記念チャリーティー展　INAXギャラリー2／東京
　　かねこ・あーと SELECTION PART I　かねこ・あーとギャラリー／東京
1996　かねこ・あーと SELECTION PART II　かねこ・あーとギャラリー／東京



磯貝 四郎

Isogai Shirou

虚と実

光を見通せない不透明なベールに覆われた現代、急速に進行するテクノロジー社会は、人間の確かな生活のリズムやテンポをはるかに凌駕しつつある。個人の精神の不安や焦燥やストレスはその中で確実に増殖している。

テレビ、コンピューター、ファミコン、バーチャルリアリティー、ホログラフィー、巨大な映像メディア、電子情報社会は、人々を否応なしに表層的な虚構空間に漂泊させる。

現代は虚構と現実が錯綜した空間に同居している。その境はますます曖昧になり、人間の生命の躍動感、生きる情熱、ものの存在感などが淡く希薄になってくる。

私は以前、幻想的な具象画を描いていた。現実と再現性、関連性を持ったそれは、画面に展開される虚構の世界であった。その虚飾のベールを一枚一枚剥ぎ取っていくと、そこには抽象的なものが必然的に残っていった。構図と色彩、変化と均衡、対比と調和、強調と省略、リズム、ハーモニー、コンポジションなどの構成要素や平面の中心も依然として残った。素材はキャンバスからベニヤ板へ、油絵具からアクリル絵具へ、用具は筆から刷毛や篦(ヘラ)、鋸へと移っていった。

私の技法は、刷毛や篦(ヘラ)、鋸、最近では自分で考案した用具などを用いて、ベニヤ板に石膏の条痕をつけ、そこにアクリル絵具を塗布し、凸部を研ぎ出す。凹部や平坦な部分には吸光性のある粒子を定着させる。私の表現の目的は、僅かな条痕の凹凸、研ぎ出された陽と陰、素材の物化と非物化、構成要素としての曲線と直線、白と黒、明と暗、動と静など相対するものを虚実の世界と対比させ、平面に展開することである。新しい素材を求め、石膏やアクリル絵具に、砂、胡粉、アルミナ、モデリングペースト、墨、煤、金属粉、各種顔料などの併用や混色を試みた。基底材はおもにベニヤ板を使用しているが、石膏ボード、和紙、布、革、古木、金属板、プラスチック板なども考えられ、そのいくつかは使用してみた。新しい素材を自分の表現形式に生かすには、絶え間ない実験と検証の繰り返しが必要であった。しかしその結果は、ほとんど廃棄物の山と化した。いかに新しい表現、新しい空間を創造することが至難の技であるかを身をもって実感している。

造られた平面は、容易に立体の表面へと移行していく可能性を自律的に内包している。凹凸の僅かな差異は拡大し、そこには多義的な空間が広がっていくのか、あるいは平面に拘泥し純粋な表現要素を追求していくのか、現在のさまざまな仕事をとおして揺れ動いていくだろう。

今後の研究課題は、果てしなく尽きない。

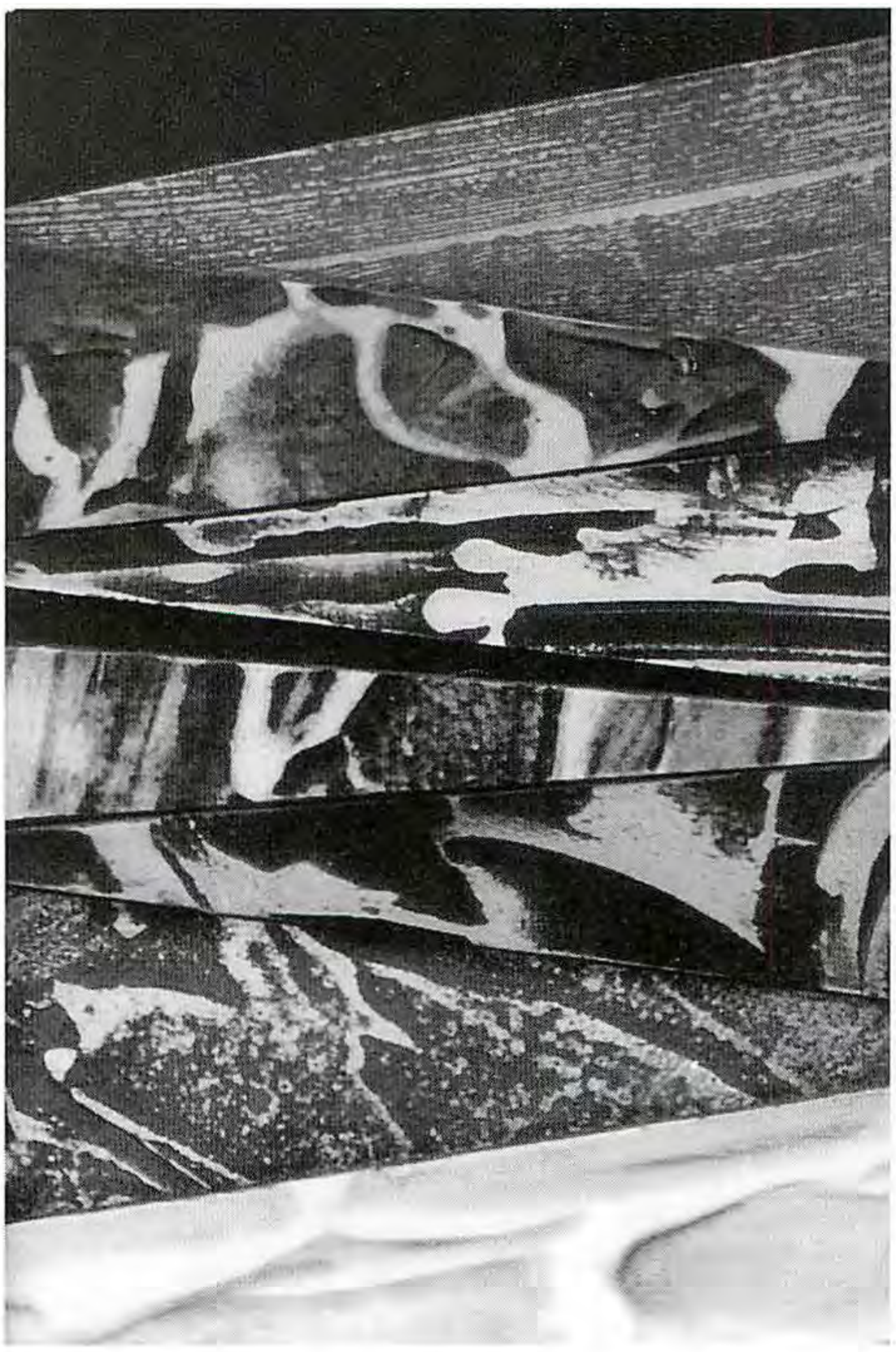
❶ものを表現するという行いは、現在、生きている証を実感し表出することである。作品の完成は命ある限り連綿とした創造活動の一断面を披露することである。したがって、作品の完成はあり得ず、過去の作品はもはや命を喪失した残骸と化す。私の場合は現在やっている精一杯の技術と感覚をもって、対比と調和がこれ以上手を加えると崩れるという段階で、不満ではあるが終了する。

❷眩しい太陽が縹渺たる砂漠を照りつける。私の頭の中は空白になった。遥か中空を眺め、果てしなく続く索莫たる空間をあてどもなく彷徨したいのだろう。なだらかに続く稜線の遥か向こうに緑が見えた。

❸アクリルでは、マースブラック、ランプブラック、ジンクホワイト、チタニウムホワイトを基本色として多く使用する。それにコバルトブルー、チャペルローズ、カドミウムイエローライトなどをアクセントとして用いる。抽象に移行するにつれて白、黒、グレーの無彩色と、赤、青、黄の三原色が残っていった。数種の色調の方が虚実の内容や対比を完結に表しやすい。

白と黒の絵具の種類をもう少し増やしていただけたらグレーのバリエーションがもっと豊富に得られ、内容に適した選択がもっと自由に行えるようになるでしょう。（要望まで）

SOU
1994年　22.7×15.7cm
アクリル、石膏、黒粉、マットバニッシュ



Isogai Shirou

1949　新潟県生まれ
1972　新潟大学教育学部美術科卒業

個展
1983　ブロードウェイギャラリー／東京
1985　ギャラリー片桐／新潟
1994　ギャラリーKARIN　スペースII／東京

グループ展他
1976　独立展　東京都美術館／東京（'77～'84.'86.'91.'93.'94）
1978　ブロードウェイ新人賞展　ブロードウェイギャラリー／東京（'79.'80）
1981　碧展　ギャラリー片桐他／新潟（'82～'85.'87.'89.'91.'92）
1994　日仏現代美術展　ロンポワン・モンテーニュ／パリ
1995　第1回西脇市サムホール大賞展　西脇市岡之山美術館／兵庫
　　'94 秋の中央展出品作家展　雪梁舎／新潟
1996　日本海独立展　新潟市美術館／新潟にて6月7日～13日迄開催予定



小川 邦恵

Ogawa Kunie

「予感のようなもの」

●私は〝記憶〟を作品にしています。頭の中には莫大な記憶群があって、それが日々の生活の中で少しずつ形として現れていきます。

●記憶の原形は、風景ともいいがたい、水・空・風・光などによる自然の異形の姿であることが多いのですが、それらがいわゆる自然豊かな場所にだけ存在するとは限りません。例えば、水面に陽の映る様子といっても、それが湖なのか、沼なのか、アスファルトに残された水たまりなのか、またはどこかのプールの水面なのかは検証できません。都会にも自然の神秘（natural mystic）は存在します。

●そして、時間の経過と共に、さらに言葉には表現しがたい、曖昧で不確かなものへと変化していきます。記憶にはそれぞれに音や匂いなどのありとあらゆる事象が付属します。逆にいうと、音や匂いなどが深奥にうたた寝するかつての記憶の痕跡を抽出します。波の音が、雨の匂いが、生暖かい風の感触が、何かを思い出させようとします。

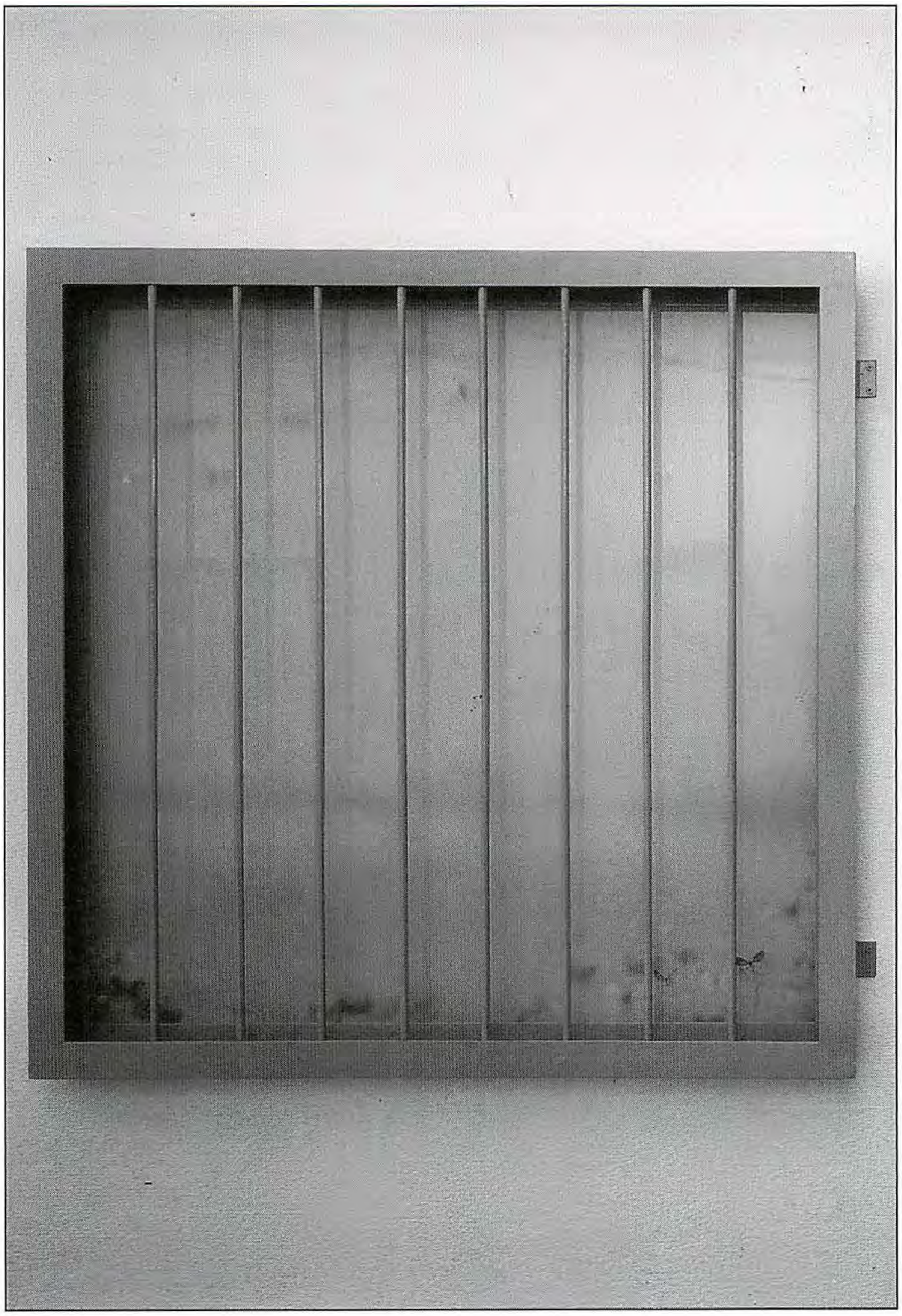
●イメージは繰り返し生産されます。シミュレーションにはある種の喚起力があって、人の中に潜在している意識を抽出する力があります。それは夜見る夢の中にも見ることができます。潜在意識が夢の中で難解な方程式を解くということがあるというように、漠然としつつも妙にリアルな風景が映像をつくります。そんな無意識に見る夢の中にも記憶の源泉は潜んでいます。

●ここで初めて絵画的な話になりますが、できるだけ非物質的でありながら、ある種の空間を存在できるように心掛けています。存在感が想像力を停止してしまわぬように、現実の存在からできるだけ遠くに逃げ出してしまいたい、映像的に何かの現象として写るようにしたい、と考えます。かといって、再現性に寄り掛かって生態系を停止してしまわないように、時間や動きを取り入れることができたらと思います。

●莫大な記憶群と、その中で営まれる生活の中で、私の感覚が様々な事柄に触れて作品として形になっていきます。そして、新しい空間や時間の概念的なものによって、リアリティーとリンクしていく。人や物や時間の中で、それは奥行を断ち切って硬直し、そびえ立とうとします。

●記憶を呼び出すことによって、自分の手で創造したものによって、自分と見る者とが感応しあえる〝予感のようなもの〟を提示できたらと思います。

❶そこに空気を感じるかどうか。
❷うまく想像できません。心理テストのように考えればよいのでしょうか。真夏も太陽も大好きです。蝉の声と熱くなった頭と火傷するようなアスファルトの感触などが頭に浮かびます。ここは何処で何処に向かって歩いているのかは分かりません。
子どもの頃よく探偵ごっこをしたけれど、林や森を掻き分けてずんずん突き進んでいくとふと知らない街に迷い込んでいて、ここは何処なのか帰り道さえ分からない恐怖がたまらなく好きで、新しいルートを探しては探検していました。
行き先が分からないのも面白いものです。音楽が聞けたらもっとよいです。
❸ホワイト
グレー
ブルー
今のところ、心象風景にはあまり色という色がありません。ほとんどがモノトーンで時々ブルーが入ります。ブルーはシアニンブルーで、錦絵の目にしみるような空の青からきていて、和を意識しています。



1994年　245×390×948cm(部分)
鉄、ガラス、アクリル、油彩、その他
photo by　谷岡康則



1995年　89×88cm
鉄、ガラス、アクリル、その他
photo by　谷岡康則

Ogawa Kunie

1968　東京都生まれ
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　ギャラリーなつか／東京
1993　Gallery FLOOR 2 (GALERIE DE CAFÉ 伝 2F)／東京
1994　ギャラリーなつか／東京
1995　GALLERY　Q-S／東京

グループ展他
1989　二人展　名曲喫茶でんえん／東京
1990　「ひびきふるえ」 世田谷美術館区民ギャラリーA室／東京
1991　「形相の色節」 大倉山記念館2階ギャラリー／東京
1995　SMALL SIZE EXHIBITION-100 WORKS　GALERIE DE CAFÉ 伝／東京

梶原 由美子

Kajiwara Yumiko



「フラットランドへようこそ」

捕まえようとしてもどんどん遠ざかっていくイメージと、向こうから現れ出てくる絵画の皮膚。この二つがすれ違う地点こそフラットランドの秘密が溢れている場所。そこにキャンバスを垂直に立てようとするのだが、簡単にはいかない。一度成功したからといって次もまたそれでうまくいくとは限らないのだ。失敗を繰り返し、ノロノロとしか進めずいやになってしまうこともあるが、それでもまた向かっていってしまうのは、この絵画というフラットランドの不思議に触れた時のドキドキが忘れられないからだろう。

言語中枢を通過しない意味―意味とは呼べない〝意味〟を持ち得るもの、時間軸の制約を受けることのない寡黙でおおらかなもの。絵画には野放図な可能性がある。手を触れられる直接的な現実の存在でありながら、するりと指先を抜けて別の次元へ行ってしまうような、何かSF的なもの。

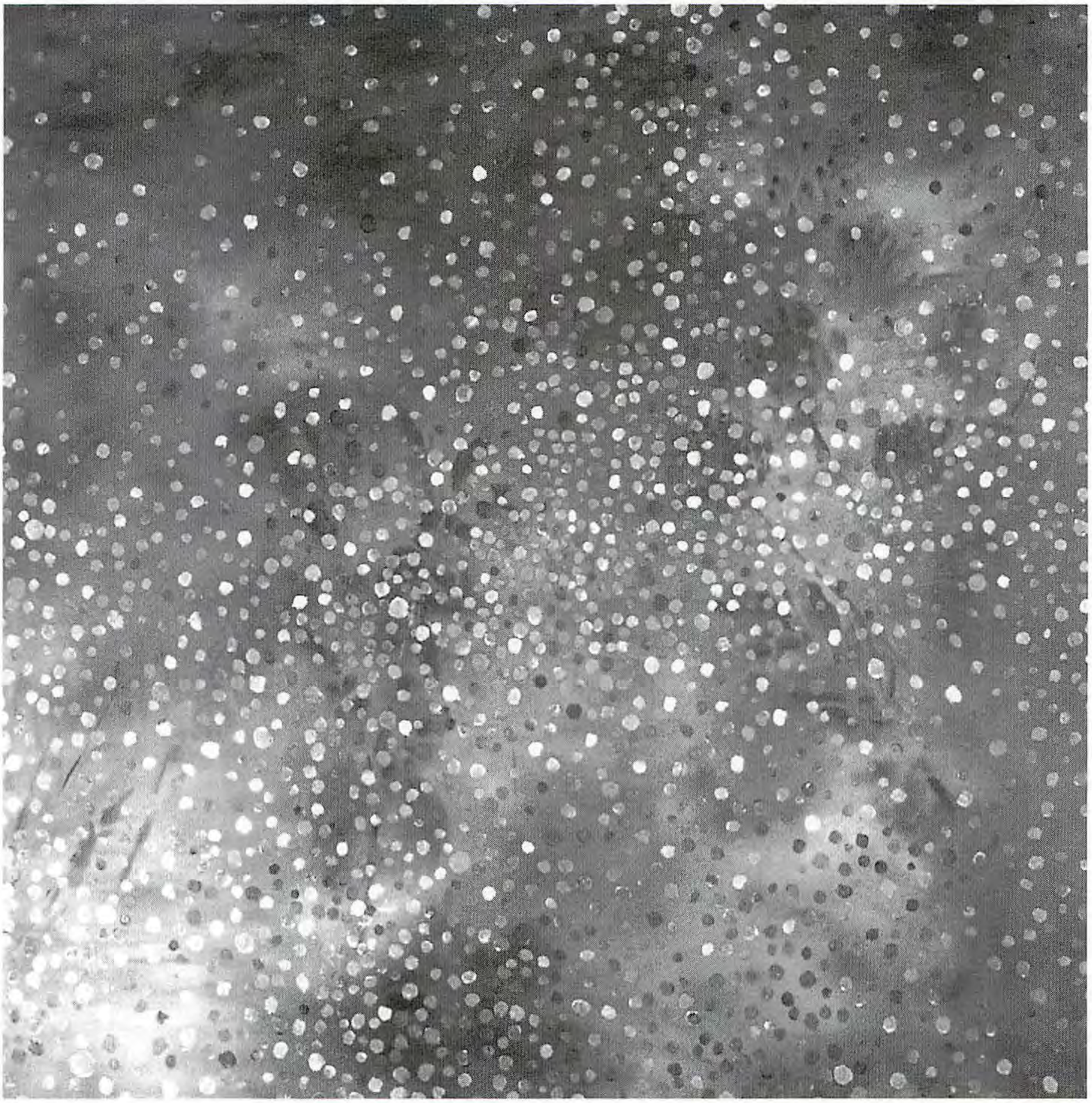
『2001年宇宙の旅』の旅の果てに辿り着く明るい部屋。
そこにあるであろう絵を私は描きたい。

●●●

❶キャンバスや絵具が単なる物質ではなくなり、別の次元のものになった時、驚きと共に終わりたい。
❷(この質問がどういう心理テストなのかよく解らないのですが…。)
私は水の上、あるいは空の上。私は歩いていない。泳いでいる、もしくは飛行機に乗っている。重力が少ないのっていい。
❸最近はチタニウムホワイト。バーントシェンナ。バーントアンバー。最も光を多く含んでいると思われるので。



空(そら)の密度
1995年　227×181cm
コットンキャンバス、アクリル



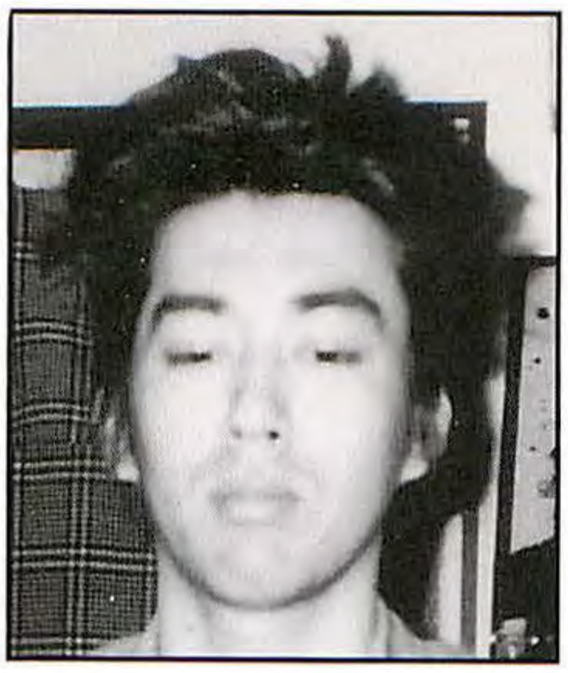
カスパーの庭
1995年　194×194cm
コットンキャンバス、アクリル

Kajiwara Yumiko

1956　東京都生まれ

個展
1985　Gアートギャラリー／東京
1990　ギャラリーQ／東京
1993　ギャラリーNWハウス／東京

グループ展他
1984　「二人展」　ワコール銀座アートスペース／東京
1986　「三人展」　西武ハビタギャラリー／東京
1989　ENVISION'89　ハイネケンヴィレッジギャラリー／東京
　　ENVISION'89 ドローイング展　西武ファインアートストア／東京
1992　Power of the Art　ギャラリーQ／東京
1996　日仏会館ポスター原画コンクール展　Bunkamura Gallery／東京



加藤 泉

Kato Izumi

「人の世界で生きる、作る。」

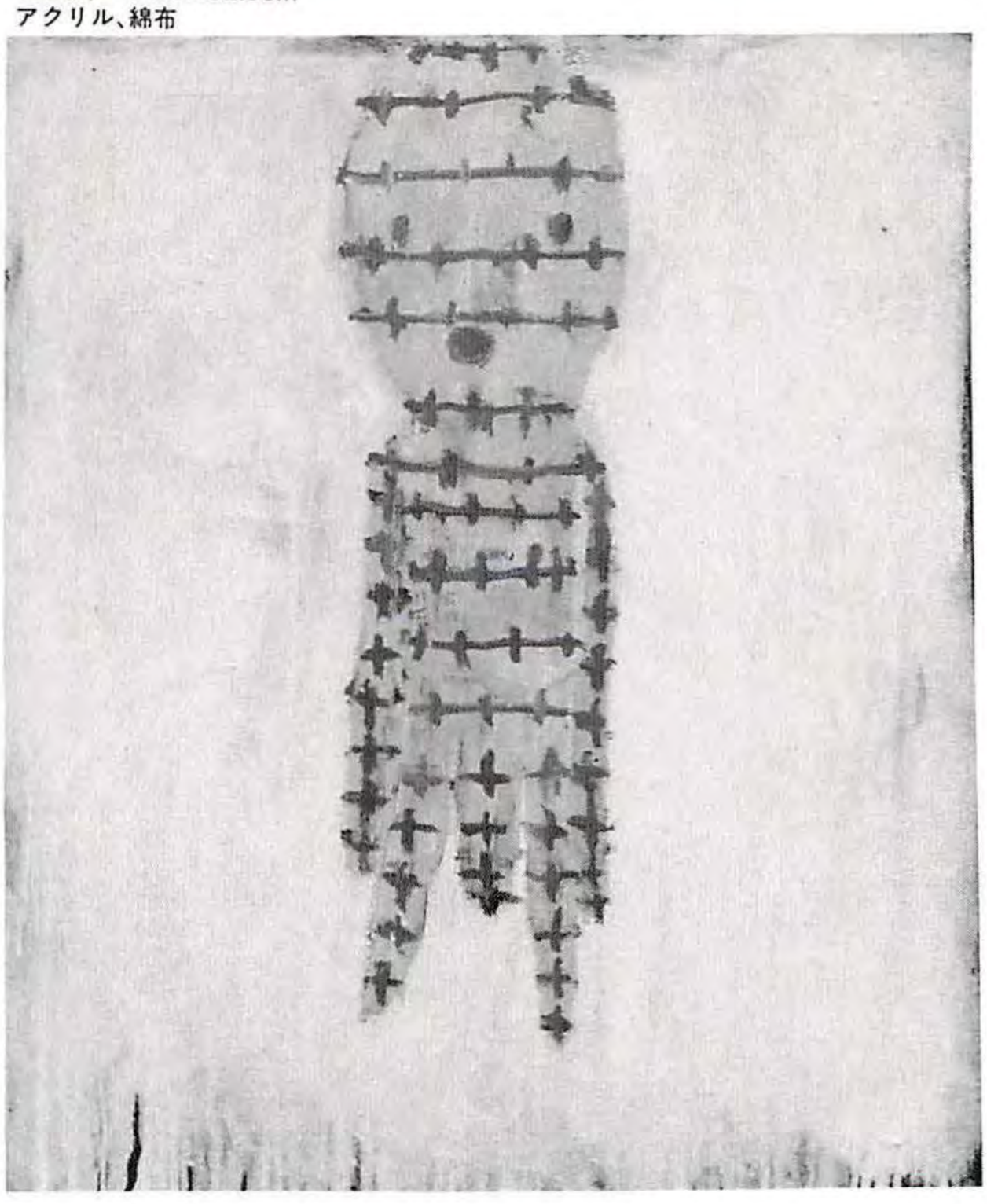
私の日々の制作は、回りの人達にその状況を与えてもらっているという感じです。発表においてもそんな感じです。

私は人と関わり、人の世で生き、作品を作っていく。それは、世の中で暮らす大多数の人々と変わりありません。

矛盾や嫌なこともあるけれど、すごくステキな人や、物や、事があるから、無関係になることはできません。

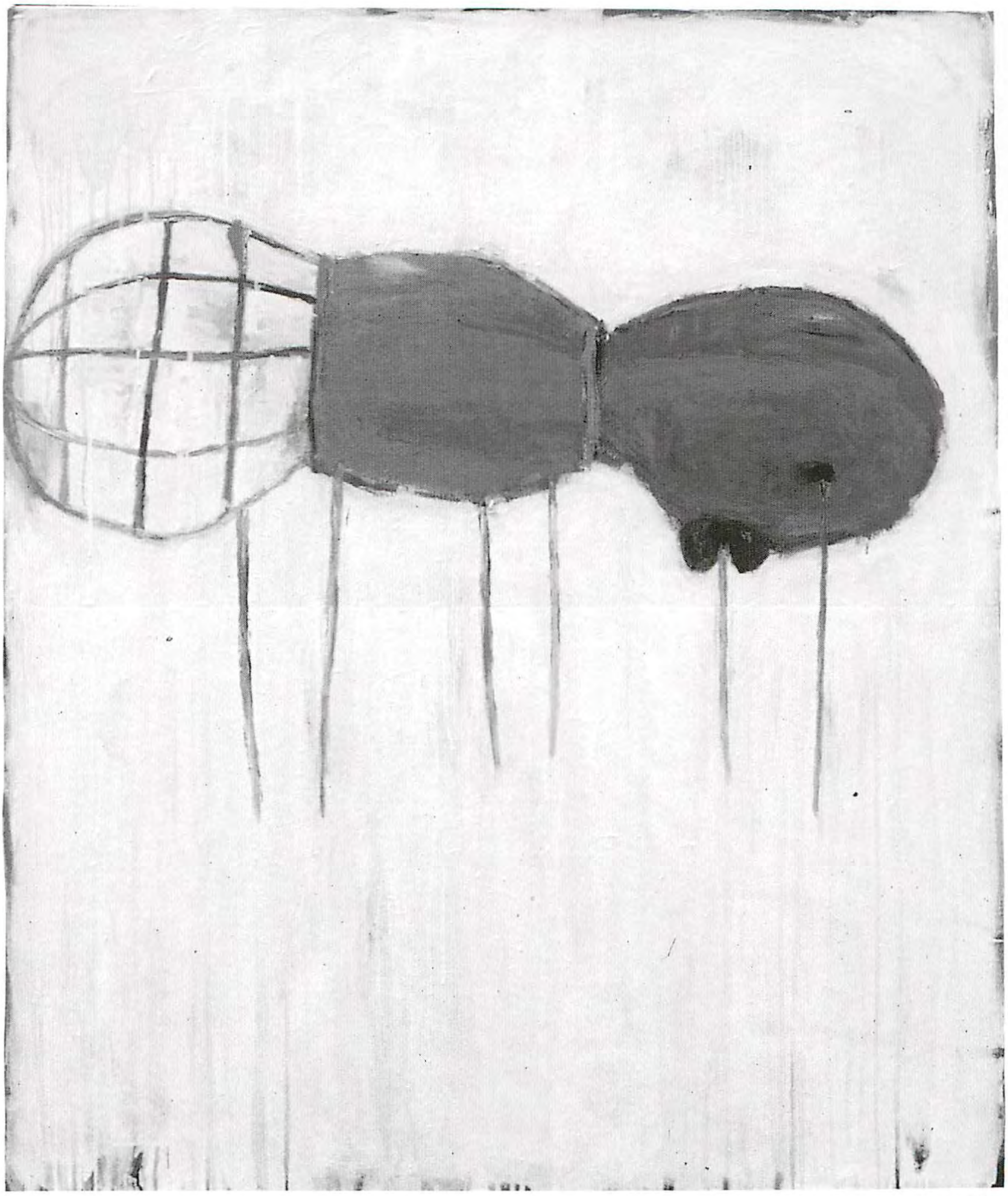
私の身の回りに降り掛かるいろいろなことを受け止めて、その上で作品を作っていきたいと思っています。

電気人間
1995年　61.5×52.5cm
アクリル、綿布



●●●

❶自分で決める。
❷小平駅ロータリー。パチンコ屋に向かって歩いている。
❸白ジェッソ。好きなので。



虫のように鳴く
1995年　150×125cm
アクリル、綿布

Kato Izumi

1969　島根県生まれ
1992　武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業

個展
1993　ギャラリー近江／東京
　　モリスギャラリー／東京
1994　モリスギャラリー／東京
1995　藍画廊／東京
1996　ギャラリー　ル・デコ／東京(渋谷)にて9月10日～28日迄開催予定

グループ展他
1991　第3回リキテックスビエンナーレ　有楽町マリオン他／東京他
1993　現代日本美術展　東京都美術館他／東京、京都他('95)
　　第4回リキテックスビエンナーレ　渋谷西武Bフォーラム他／東京他
1995　Ecdysis　GALLERY銀座汲美／東京



加藤 陽子

Kato Yoko

生きていること

草たちは夕日を浴び
一日の最後の光を吸収する
虫たちは淡々と営み
私は石に腰掛け
草たちの吐いた息を吸い込む

今、作品をつくりながら考えるのは、制作は私にとって祈りのようなものだということだ。空を見上げながらその考えに至ったのはたいへん清々しい瞬間だった。

私の愛するものたちに対する私の感謝の祈り。

真っ黒な土の匂いや風の手触り、木の過ごした年月、石の長い長い歴史。もっと身近なところでは、私を信頼し、擦り寄ってくれる猫。私を力づけてくれる友、恋人。そのものたちが生きている、存在していることに対する喜び、感謝、敬意。それが私を突き動かし、制作に向かわせる。

それは、そのものたちがいつかはこの世界から存在が消えてしまうことを、私の奥底が知っているからかもしれない。

いつかこの地球上に、そのものたちも自分自身も存在しなくなったとしても、私が感じたこの世界を何らかのかたちで表し残せたら、私が生きていた意味があるような気がする。

弟に電話をした。話している時、確かに父の帰ってくる音が聞こえた。母は父に向かって金切り声をあげ罵っている。弟の声を聞きながら私はかつて毎日聞き続けた、あの忌まわしい声を聞いた。

母の金切り声、それが子供をどんなに不安に悲しくするものか。

私はいったいこの不安をどこへ向ければいいのか知らなかった。物心ついた頃から毎日鬱積し続け、消えることのなかったこの不安、悲しみ。

ある日、私の不安は私が何かを愛する喜びにつながっていると気づいた。

それは私を安心させてくれる愛しいものたちを吸収する乾いた綿だ。

私の不安は果てしなく私の安心を求める。私に不安が満ちているほど、いや、私の中が不安でスカスカになっているほど、果てしなく安心を吸収する。

緑の匂いや鳥の声。息をしてゆっくりと上下する愛しいものの腹。

私を安心させてくれたそのものたちに、私の絵を捧げる。

❶私がこの世からいなくなって何百年も経ってから、作品は完成されていたのかどうか本当の意味で分かるのだと思う。❷真夏の太陽の下、草むらの中、餌となる虫を探して歩いていました。緑の匂いの風がさぁーと吹き、時折、目を細めるのでした。

❸私は色を描きたいのではない。大発見をした。

その人が、その人なりに世界を感じ、自分なりにそれを受け止め、日々大切に生きているなら、紙と鉛筆一本でも、何かを表すことができる、伝えることができる、ということだ。

私はそういうことがしたい。

地獄の底で光り続けた宝石が自分の中にあったこと。生きていることの愛しさ、面白さに、気づくことができた。この生命力に驚き、喜び、震えているのである。現在はもっぱらモノクロームで制作している。



「印度の虎狩」のための習作
1995年　47×78.5cm
アクリル、顔料、紙



山の命
1994年　49.8×65cm
アクリル、顔料、紙

Kato Yoko

1969　神奈川県生まれ
1994　東京造形大学美術学部絵画科研究課程修了

個展
1992　ギャラリー古川／東京
1994　なびす画廊／東京
「刹那的風景」　AC,GALLERY／東京
1995　ギャラリー17／東京
「小さな絵日記展」　金鳳堂ギャラリー／東京
1996　Galerie de Café 伝／東京(経堂)にて6月12日～24日迄開催予定

グループ展他
1989　目黒区美術館区民ギャラリー／東京
1991　アートスペース・コア／東京
八王子市民ホール／東京('92)
世田谷区美術館区民ギャラリー／東京
「共振する離点」　目黒区美術館区民ギャラリー／東京
1992　「誘発／断層」　八王子美術アートセンター／東京
「古川セレクションII」　ギャラリー古川／東京
1993　東京芸術劇場／東京
1994　「Three Spice －小作品展－」　マローブルー／東京
「Abflug I」　ギャラリーブロッケン／東京
1995　クリスマス・フェア　GALLERY TAGA／東京
1996　「空間の狭間」　ZEXEL ZOOM／東京
「合同展覧会」　ギャラリー17／東京（芝浦）にて11月開催予定

神本 浩子

Kamimoto Hiroko



大相撲考

私はよく大相撲を見る。形、決まり手など詳しいことはすぐに忘れてしまうのだが、興味は尽きない

巨大なエネルギーの塊が一気にぶつかり合う。そして、まるで融合を求めるように揉み合いながら結末を探してゆく。時にはあっけなく、はかなく片がついてしまい、また時には、なかなか困難な場合もでてくる。そうして一日の取組がすべて違う形でそれぞれに終わる。一日の一切が終わった後、私の頭の中はたいてい明日の取組予定について考えている。初日の真っ白い状況の中から、いろいろな現実が土俵で起こってゆく。予想もしないハプニングが起これば、ますます面白くなって明日が楽しみになる。千秋楽のことを推し量れない状況であればあるほど心が躍る。そして、興行日数の十五日間が終わった次の十六日目には、私の中に大相撲はいつもきっぱりと存在していない。興奮の存在した空間や時間が幻になる。

私は、本場所興行中の大相撲に対して、宇宙のような像を描いている。幻の空間と時間の中で、力士のエネルギーが複雑に作用し合い、ひとつの宇宙を形成しているように思えるのである。実際の時間の経過に沿って見てゆくと、土俵上で起こった事象はそれぞれに独立はしているのだけれど、全体を通して眺めてみると、すべてのことが相互に依存し合い、関係しながら存在しているように見えてくるのである。例えば、一人の力士に目を留めてみると、土俵上では知り得ない稽古を積んだ彼が確かにそこに存在しているのだが、彼の相撲は相手がいることによって成り立っている。

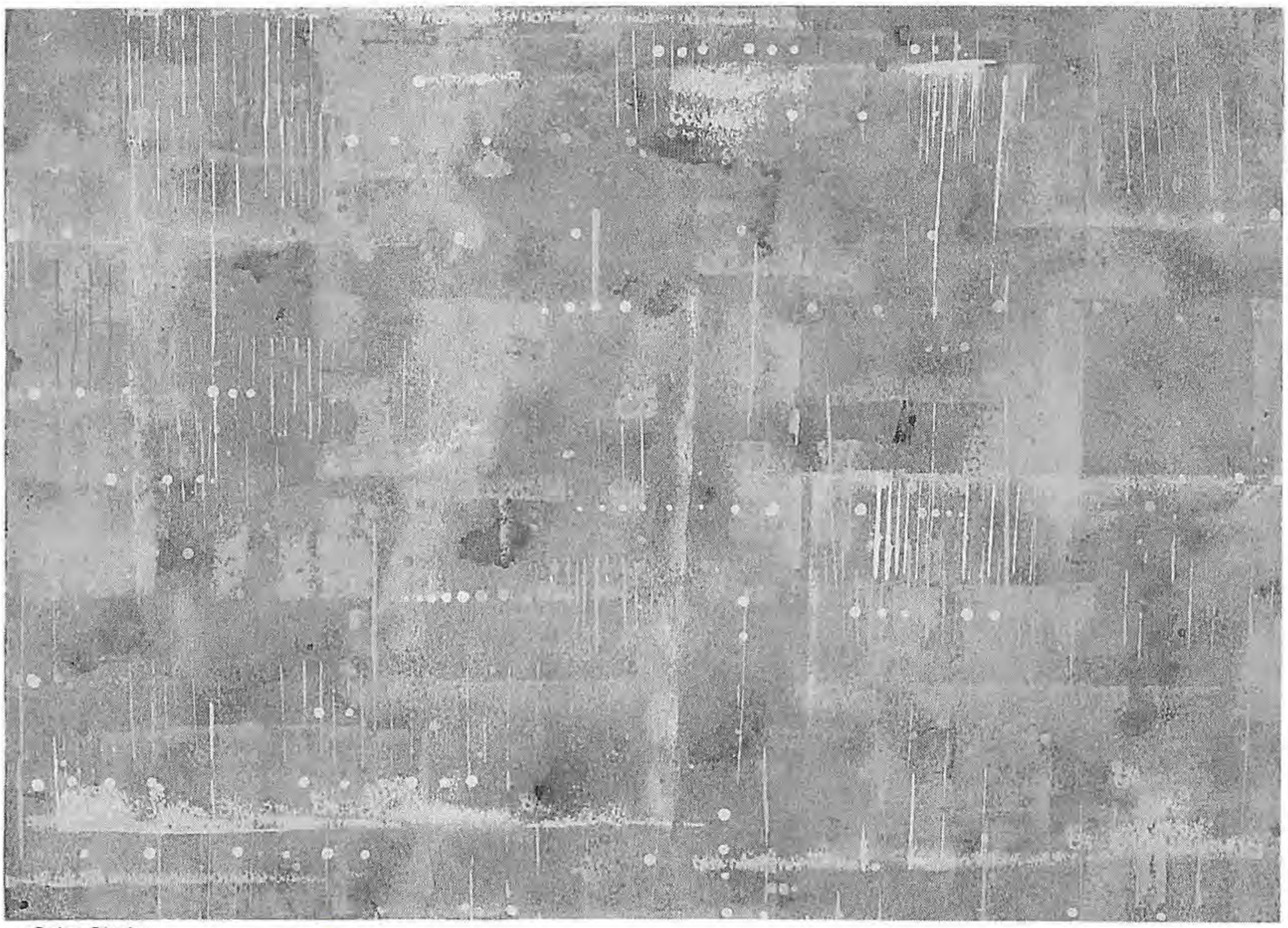
最初に強い者、弱い者の順を決めてから始まる奇妙なスポーツとして相撲を捉えていた頃が私にはあった。しかし後に、私は力士の階級について、宇宙空間・時間の中で起こる現象として考えてみた。彼ら力士の持っている階級というのは、力士個人を抽象化しているのではないだろうか。そして、抽象化と同時に、それは彼らのエネルギーの表面的リアリティーとして存在していると受け止められないだろうか。序ノ口や横綱といった名の下で、力士のエネルギーは洋々と連動してゆくのである。場所中に天井に浮かんでいる屋根の四方に、何と呼ぶのかは知らないが房がぶら下がっている。その四つのそれぞれの房の色は、明確に東西南北を示す色である。すると、東西に分かれた力士たちを、それぞれ虎と龍というように解することもできるわけである。とにかくそこは、宇宙空間なのだ。もしも力士の階級を図式化するならば、曼陀羅のように描くことができるのではないだろうか。

東西南北のある円の上で、大小さまざまな休みなき変化と動きがある。高エネルギーの衝突は、可視・不可視に関わらず、すべてに波紋を広げ、そして繋がってゆく。四方に垂れた房の下で、あらゆる要素が動的であり、相互に作用し合っている。そしてそれは、人の創り出した時間と空間の幻の世界なのだ。私は、実際に桟敷に座って大相撲を見たことがない。そばで観戦すれば私もその世界に含まれることになるだろう。

本場所中、私は只々力士の取組に見入る。何も考えずにTVを通して相撲を見るのが楽しい。そして、彼らの取組に熱中してしまう瞬間がまた楽しい。実にさまざまな相撲がそこにある。

力士は、それぞれに違う独自の理論を持って相撲をとっているのではないかと、私は思っている。体の大

きさが一人一人同じではないのだから、それは当たり前のことかもしれないが、相撲を体得してゆく過程は人それぞれに違うはずである。だから、彼ら自身が育ててきた理論も違うはずである。たぶん、それは実際の稽古や体験を通して進展したり、知的分析や情報、あるいは個人の生活を通して、変化や広がりを重ねてきたものではないかと勝手に想像している。言い換えれば、人間の運動や知的活動を担う小脳と大脳のそれぞれに持っている学習機能が、相互に密接に関わり合って、一人の力士の理論は創られていくのではないだろうか。大袈裟かもしれないが、力士の内部で、全体の調和を目指した世界の創造が行われているように思えてくるのである。



Color Study
1995年　110×120cm
キャンバス、アクリル
photo by　清水龍雄

●●●

❶抱えている問題の解決のために、最大限働くことができたとき。または、それが解決されたとき。（それは、複数の作品となる場合もある。）
❷焼けたトタン屋根の上を歩いている。林の中の湖に、潜るために向かっている。
❸チタニウムホワイトくすんだ色を多く使っているが、その混色のために、'95年後半から特に多く用い始めた。
静かな趣きを出してくれて好きである。



Pray-Dancing Tremor
1994年　110×120cm
キャンバス、アクリル
photo by　清水龍雄

Kamimoto Hiroko

1957　愛知県生まれ
1988～1990　KANSAS CITY ART　INSTITUTE

個展
1984　ラヴコレクション　ギャラリー／愛知
1992　フォルムギャラリー／愛知

グループ展
1990　P.BOHAN DRAWING COMPETITION WINNERS SHOW　S.GALLERY／KANSAS CITY(USA)



菅 徳子

Kan Tokuko

「記す時(しる)」

季節の移ろいを感じる風に出合うと近くの江戸川の土手を歩きたくなる。空は何処までも広がり、川の流れは緩やかで、緑の土手の道がその川に沿って続いている。草の匂いが風と共に嗅覚を刺激し、土の感触が足を伝わり、自分の内と外で此処にいることを実感させる。空と川の間に挟まれた緑の道の上には、ハーモニカを吹く老人や犬を連れた人、ジョギングをする人などがいる。人々がそれぞれの暮らしの中のひとときを楽しんでいる。私はといえば、ただ前を見て歩いている。歩きながら自分の内なる部分に話しかけているのである。時々、空を見て雲の形の不思議さに驚かされたり、草に親しい友人のように話しかけたり、川に微笑みかけたりもする。これらは日常の時間の中で、最も回転の遅い時間の出来事なのである。土手の道は何処までも続いている。

自分の有する時間はあとどの位あるのだろうか。予期せぬ災害に遭うこともなく、平穏な暮らしを送ってきた。最近の社会不安の中で、あまりにも客観的であった存在することへの意識。誰も自分の生への時間が突然、何の前触れもなく消失してしまうとは思わないで日々を過ごしている。ましてや、起こるべき理由も見つからないままに、一方的に断たれてしまうとしたら…。とてもやりきれない。昨年はそんなことをいやというほど思い知らされた。自分に与えられた時間は、もうすでに設定されているのかもしれない。もしかすると、作品を創る契機となる部分は、こんな所にもあるのかもしれない。

以前の日記に「自分の欲するままに絵具を置く。そんな繰り返しの中でふと思う。何を表現したいのか?…。この時から何も考えない自由は終わる。もう少し捜してみますか?…。自分捜し。もう少し遊んでみませんか?…。」と綴っている。その時に制作した作品を並べてみる。行き場のない自分が、朽ちた木片に捉まり、暗い海の上(とらえどころ)を漂っているようにも見える。執所のない不安が、自分に向けられていた。それから一年の歳月を経た日記には「日々の出来事の中で、自分が感知できるものの根源が何であるのかを求めながら制作している。それが目に映るものであったり、肌で確かめられるものであったり、いろいろではあるが、確実に自分の中に埋め込まれた部分から発する信号のようである。」と続いている。漠然とした不安の中から、少しずつ解き放されつつあった。そして今、この埋め込まれた部分と設定された時を重ね合わせて見ている。摑み所がないくらいに広がり過ぎてしまった視点。そこから自分を掬い上げる。そのために、自分の中にある設定された部分を課して見ようと思う。ある設定のもとに動くこと。そのことが自分にとって大きな意味を成すのではないかと思える。

今日の美術状況の中で、表現における制約はほとんど意味を成さないものになっている。ただ表現を成立させるための契機は、作家自身の内にあるべきものだと思う。多くの行為の内に秘めたるもの。その部分から記す時が始まるような気がする。表現とは、画面に表れるすべての線、色、形の外面的部分から成り立っているが、それのみで語れるものではないと思っている。その外面的部分の奥に隠されている部分をさまざまな意識や思惑の中から引き出し、自分の内なる部分に位置づけることができるかどうかだと思う。

私は、日記のように作品を創りた

いと願う。その時点での自分の位置を確かめるために。

土手の道は永遠にどこまでも続いている私の歩く道程はほんの一部に過ぎない
それでも　また　私は歩くのである
ある期限に向けて
自分の回りに起こるすべての現象と共に



流露ー天(AMA)
1993年　25×13cm
紙、モデリングペースト、アクリル、錆カラー

❶作品との会話が終わった時を、作品の完成にしている。どことかここことか簡単に指摘することはできない。作品と自分との会話の中で、いろいろなシチュエーションが、出来事として展開していく。それを一種の会話として見ている。ある時は、非常に会話がはずみ、楽しいひとときを過ごすこともあるが、あまりに多くを語り過ぎて、険悪なムードのままその会話をやめてしまうことも多々ある。またある時は、会話自体あまりはずまなくても、何だかとてもいい雰囲気で終わる会話もある。作品と自分との会話の最後にそれじゃまたと、素直に言える時が、一番の完成の時なのかもしれない。
❷どこまでも続く原野にできた森の中。その森の中を歩いていると、どこからか冷たい風が耳元を通り過ぎる。その風がやってくる方に向かって、歩いていく。その森の中で、大きな風穴を見つける。ためらうことなく、その中に入る。中では、ここちよい風が流れ、どこからともなく水の音が聞こえ、光があちらこちらから洩れて、やさしい明るさを保っている。音・光・風だけの不思議な世界。その世界の中でまた、風の流れてくる方向へ歩いていく。
❸青・茶・黄
これらの色は、自分の気持ちにストレートに反応してくれるから。



纏綿ー稿(KOU)
1994年　15×11cm
紙、グロスメディウム、色鉛筆、アクリル、インク

Kan Tokuko

1957　東京都生まれ
1987　武蔵野美術短期大学美術科油絵卒業

個展
1992　真木・田村画廊／東京
1993　ギャラリーGERTIE／埼玉
　　ギャラリー惣／東京
1994　ギャラリー惣／東京
1995　ギャラリー惣／東京
1996　ギャラリー惣／東京(銀座)にて6月4日～15日迄開催予定

グループ展他
1987　埼玉県展　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　グループ展　望月画廊／東京
1988　モダンアート展　東京都美術館／東京（'90）
1989　現代洋画展　千葉県立美術館／千葉
1990　第1回「うらら展」　大宮ソニックシティー／埼玉
1993　第2回「うらら展」　ギャラリーGERTIE／埼玉
　　国際インパクトアートフェスティバル　京都市立美術館／京都
1994　グループ展　川口支所／埼玉
　　名栗湖国際野外展　名栗村／埼玉
　　Presents Show vol.9　ギャラリーすずき／京都
1995　「菅　徳子・加地慧子」二人展　真木・田村画廊／東京

久保 理恵子

Kubo Rieko



魂のいき場所

自分の表現に絵を選んだことは、幼児期から「描く」ことを始めていた私にとって、それが当たり前という真っ只中にいて、振り返るとたくさんの疑問が落ちている。そしてそんな中で私に必要なのは、意識を白紙に戻すこと。描くことは剝き出しの自分になれるような所だと思っている。

今、キャンバスにアクリルと油絵具を使用した平面作品を制作している。キャンバスに15センチくらいの厚みをつけて、「壁に掛かっている絵」の意識をまずやめた。「物」への意識として、絵と物、絵と空間、それは普遍的な関係かもしれないが、その接点を模索している。それともそれは、接点から次の場所かもしれない。「物と平面」の広がり、平面上での物の平面性の意識、平面の物質性の意識の広がり。

私はたいてい、まず、絵具の半乾きの状態でいろいろなものを描き始め、そしてその混沌とした中で、擦る、削る、掻く、その作業を何度も何度も繰り返し、そうしてできる偶然の形を追っている。その偶然から成る形や線は、手探りの中で発見された微かな光のようなもので、その時それは、私の中での入口でもあり、出口でもある。魂が行ったり来たりできる場所だろうか、とも思う。私の体の中には、ちょっと定まらない魂がいるようで、それがスッと体を抜けるような時があって、でもそれはいく場所がないので、とても苦しい感覚に陥る。そういったものの逃げ口。ドキッとする自然にできた錆びついた物、朽ちかけた花の色、雲の形、波に削られた岩、壊れかけた建物、そんなものへの憧れ。

私自身や私のイメージを、キャンバスという画面上に置き換えるのではない。それはただその延長線上の通過点にしかすぎず、イメージ、感情移入、現実逃避のようなものが、ほんの一部に限られているスペースには無限性をもつ力を失いがちだ。そのためにも絵と空間と、その中での、絵と物との関係へ繋げていきたい。そして、見る者を誘い込んでいける時、全てが融合し始めるのではないだろうか。

素材に拘るつもりはないけれど、ただそこからどうやって自分の手段を見つけるか、私はまだそこにとどまっている。動く方法を見い出しかねて…。たまたま「四角」の形から始まったので、取り敢えず「四角」という形としっかり向き合ってみようと思う。窮屈だと思いながら、ちっぽけな生き物達が囲いの中で息苦しく生きているような、逃げ出せないようなそんな囲いを考えながら。そして、壊すことは簡単だけれども、どうやって壊していくかを、まず、キャンバス上で言葉をもたない生き物達を外へと向けてそこから新たに創り出してみようと思う。私は、全てを壊し、白紙の状態へ戻り、自分を見つけ出さなければいけない中にいる。せめて、絵に向かう時、無の状態でいなければきっと魂のいき場所を失ってしまうからだろう、と思いながら描いている。



行きどまりを探して
1995年　227.3×181.8cm
キャンバス、アクリル、油彩、オイルスティック

❶描いている時は、終わりはわからない。アトリエから出る時、なにげない気持ちに戻して、できるだけ他人になったつもりで、ドアの前に立ち、ふっと振り向いて絵を見てみる。一つの答えが返ってきて、そのまましばらく見ていて多くの答えが返ってくれば、その時が終わりだ、と思う

❷ここは、砂浜。
そして、私は海の中へ向かって歩いている。

❸ライトブラウン、バーントアンバー、セピアなどの茶系。コンポーズブルーの青系。自然体に近い色のイメージで単純だけれども土と水のイメージから。「色」をなるべく言葉の持つ色にならないようにしたい。もし、世界中に大地震が起き、全てが壊れたとしたら、何色が残るのだろうか…。そんなことを考えながら、色を使っている。



見えないあしたへ
1995年　194×131cm
キャンバス、アクリル、油彩、インク、蠟

Kubo Rieko

1966　東京都生まれ
1990　武蔵野美術学園油絵研究科卒業

個展
1994　なびす画廊／東京
1996　ギャラリー現／東京

グループ展他
1990　MITO　10月展　水戸芸術館現代美術センター／茨城
1991　3人展"OUT OF FORM"　なびす画廊／東京



佐原 路子

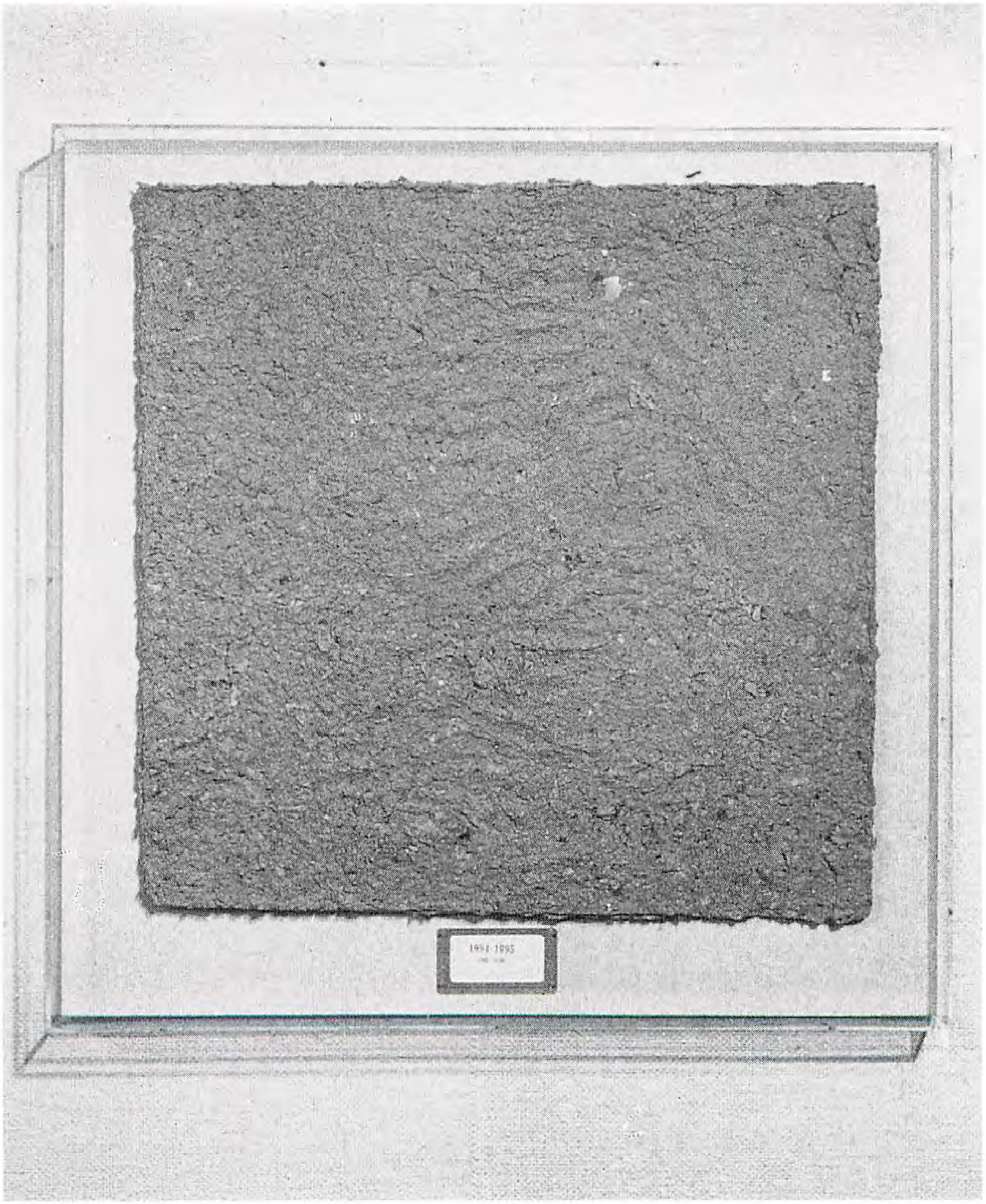
Sahara Michiko

「なぜ、つくるのか?」

『記憶』――前に受けた印象を再生させる作用。
『記録』――書き残す必要のあることを書き記すこと。またはその文書。
『存在』――人、事、物があること。またはあるもの。現実を越えたところの根本にあること。ザイン。
これらは制作中、頭の中にある言葉の中の一部だ。
『記憶する。』それは、人間がその存在を確認するための行為の一つである。それは時に『記録する。』という行為から、『記憶する』ということに繋がって行く。
人は自分のその足取りを振り返り、それをいとおしく思うことがある。「自分の存在を確認する」、「足跡を残す」、「自分の位置を確認する」といった、日常の些細なことに感じることもある。
こうした個人の意識的行為が積もり、私たちは「人類の歴史」というものを生み、作り出してきたのではないだろうか。
例えば「遺跡」、「文書」、「美術」といったものに、『存在』の痕跡を残し、文化、思想、社会を伝えて来た。それらを、その時々の〝人々の意識の塊〟のようなものに私は感じる。
「モノをつくりだす」ことで、私たちはその存在を認識している。それは絶えず、さまざまな人によって、さまざまな場所で、行われ続けている。〝いま〟〝そこ〟で起きているコトは、それぞれにとっての大きな問題を孕み、どこか興味ある対象を生み出す元素を創る。やがて何らかのカタチを成し、伝えられて行く存在として残る。さらに時間は、残されるモノを選び出し、浮かび上がらせる。そして、目に見えるカタチとなり表現されたものは、問題を露呈するが、その魅力は変わりなく色あせないだろう。
私は生きている時代の中から、制作の中から、何かを感じ取り、考えて行きたい。
なぜ、こうも人間が記憶することに執着し表現して来たのだろうか。その存在に意味を与えるためか、知ろうとするためか。
そして、表現され〝カタチ〟を与えられたものに対し、時々こんなことも思う。
例えば、自分の考えが活字となりモノのかたちを得たとする。自分も含め、物体は絶えずさまざまな影響を受け、変化して行く。だが、その表記された文章や、内容は変わることはない。
創造することは、多くの可能性を見る一方で、もどかしさや、さまざまな怖さも含んでいる。だからこそ、その時々の自分の考えや問題に正直に、立ち向かって行きたい。上手くは言えないが、これが〝いま〟現在の思うことだ。

❶考えていたことが、おおむね表現できたと思った時。
作品を前にして、しばらく眺め、どこも手が出せない、動かすことができなくなった時。
❷「砂丘」
ただ、ただ、ひたすらに前に向かって歩いている。
❸イメージとして〝白色〟。
密閉性を感じる一方、無にしてしまうような印象がある。自然なようで人工的であり、深い意味を与えてくれる、興味深い色。

1995
1995年　65×65×5.5cm
グロスメディウム、新聞紙(1994年)、アクリル
photo by　長塚秀人





記憶の方法　mnemonics
1994－1995年　53×53×4cm
グロスメディウム、新聞(1994年)
photo by　長塚秀人

Sahara Michiko

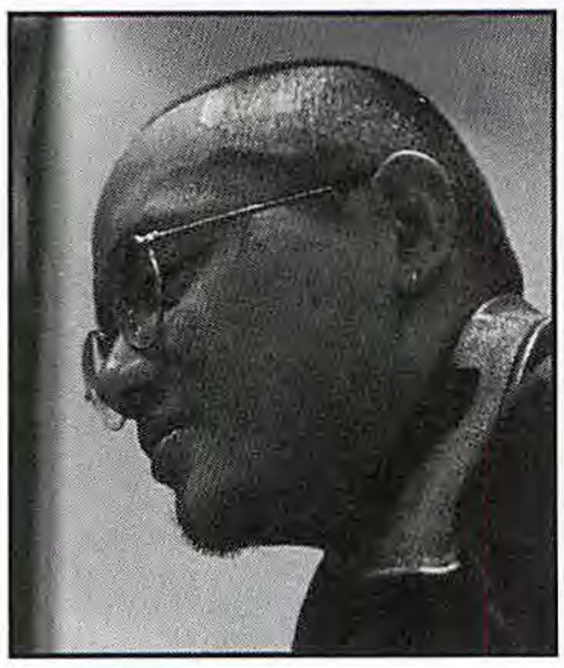
1970　静岡県生まれ
1996　女子美術大学大学院美術研究科修了

個展
1994　モリスギャラリー／東京
1995　モリスギャラリー／東京
1996　モリスギャラリー／東京(銀座)にて10月7日～12日迄開催予定

グループ展
1995　2人展　相模原市市民ギャラリー／神奈川
　　院生展　女子美術大学資料館／神奈川
　　引用展　女子美アート・プラザ／神奈川
　　三島ストリート・ギャラリー　三島市商店街／静岡
1996　女子美術大学院生選抜展　新井旅館／静岡

新盛 清一

Shimmori Kiyokazu



前置きとしての仮定条件と制作について

本土復帰を控えた沖縄で生まれ育った私は、幼い頃から日本・大和に対して敵意と劣等感を自覚していた。石垣島で見掛けた日本人は、明らかに異国の人であった。私は、憧れと敵意を含んだ目で、観光客を眺めていただろう。

現在も、私は自分のことを日本人だとは思っていない気がする。

本土の空気には水分が多く含まれている。沖縄から移りすんできた頃や、海外から戻ってきた時に強く感じた。水蒸気の海の底にいるようなものだな、と思うことがある。この水蒸気が日本人の意識を独特なものにしているのかな、とも思う。水分の多い空気を長い間吸ったせいで、私の沖縄人である自覚のような敵意も、随分薄まったような気もしないでもない。

自分の思うようにしか世の中は見えてこない。私が、世の中だと感じているものは、私が頭の中でこしらえたもので、現実の世の中とは違うものだ。五感を使って、外界の情報を得ようとしても、あまり頼りにできるものではない。触覚は、自分の肉や骨との差異でのみ判断でき、視覚は、反射された光を読み取って映像を作っているに過ぎない。おまけにその情報の伝達、分析には時間を必要とする。その間に現実は、ほんの少し未来へ進んでしまうから始末が悪い。もはや過去になりつつある情報をもとに、自分なりの現実を組み立てていくしかない！のである。「自分の意識をコントロールすることが大切だ」とポカラのボート漕ぎババも言っていた。

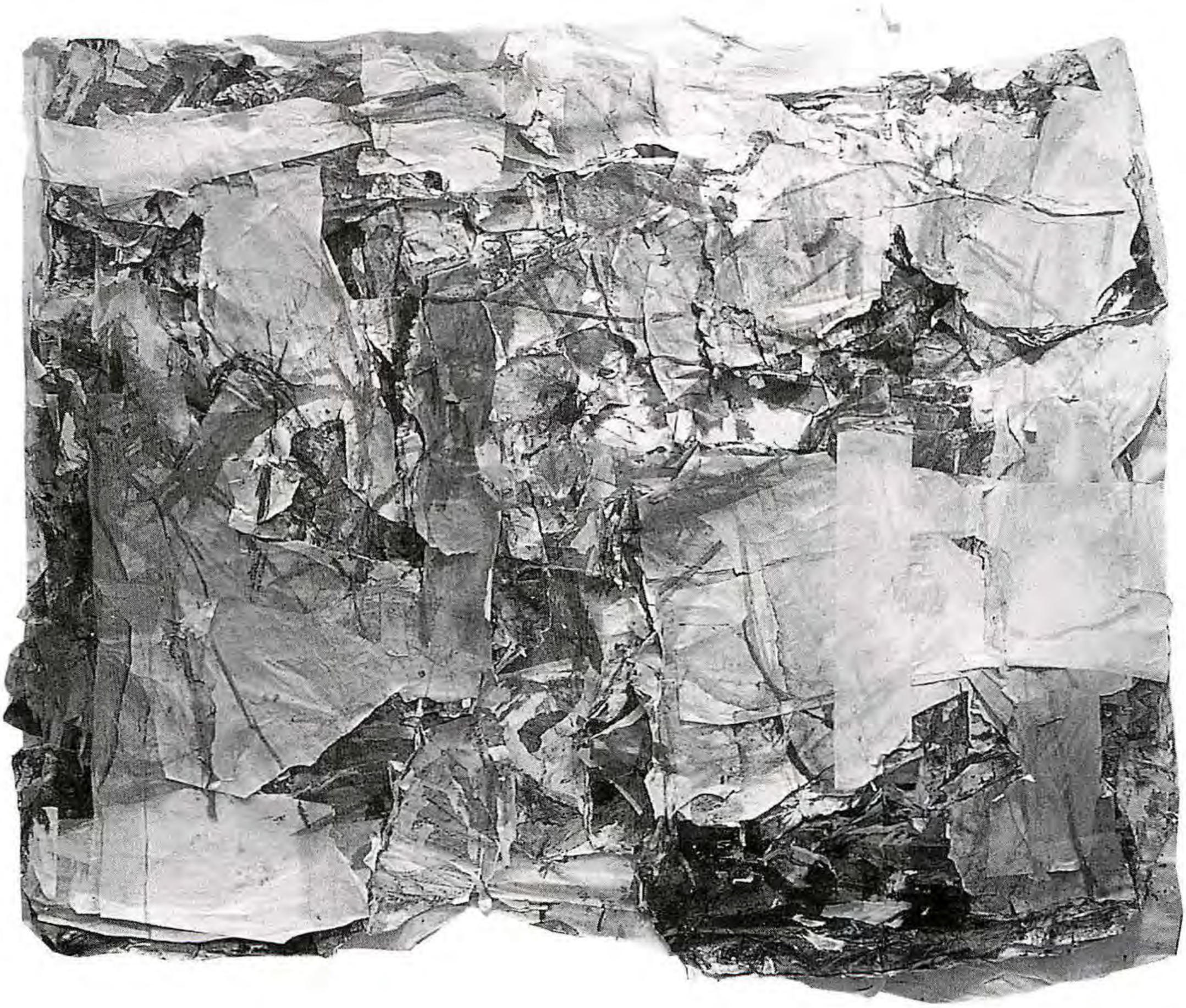
私は今、インクを日本語の文字のかたちに紙へくっつけている。描く行為は、丁度このように定着させようと意識して跡を着けることだと考える。私の作品の制作は、床に広げた布に紙を重ね、水をたっぷり含ませたその上に、立ち、歩き回りながら行ってる。水分を含んだ紙は優しく、それらを着けていこうと描いていくうちにも、動き、破れ、剝がれていく。紙の層が重なり、描こうとする意識が強くなり、描こうとすればするほど、表面は深く傷つき剝がれてくる。私は描こうとして、剝がしてしまう。作り上げようとして、破壊に向かわせている。自分が、どちらの意識で行為しているのかの判断もつかぬままに、その矛盾しているように思えることを繰り返す。そこにたっぷりある水は、私に心持ちの良いフィールドを与えてくれる。

今、二枚一組の作品を作っている。制作の途中で剝がれてしまう表面を、対を成す画面の間で行き来させようと考えている。片方から剝がれてしまった表面［紙］は、画面の枠より奥の空間（絵画の窓としての空間）を持ったまま枠より手前の空間（現実の空間）を通って、もう一方の表面へ裏返しで着けられる。二つの画面の一方では剝がされた跡になり、もう一方は裏返しになるということだ。今のところ、見栄えの良い画面はあまり期待できない感じはある。が、二つの画面を絵画としての空間を意識しながら描き［剝がれ］、二つの画面の間にある現実空間に、仮のかたちを意識できるこの方法に、ついつい「おもしろい」と感じてしまったのだ。

この文章を読んで下さった方に感謝します。

―シンモリ

❶完成する、完成した、と感じたことはまだ一度もない。
一枚の画面上でできることは限られていて、それは私の発言したい全てを含んではいない。制作中の画面上に起こることは、私の絵画を考えたある仮定に対して、いつでも肯定的であり否定的である。どの肯定を非とし、どの否定を是とするのか、その判断と繰り返される行為がどのように画面上に表れているのか、それが手を加えるのか、止めるのかを決める基準になる。
手を止めた画面は、次の画面への答えであり、問いである。
❷足首まで浸かる程度の水の中に立っていて、目の前にある洞窟に向かって歩こうとしている。洞窟は冷え冷えとした真黒な口を開けており、その黒い口を見るだけで汗が引くのを感じる。そこへ歩き出すのを困難にしているのは足下の珊瑚礁のもろさである。
❸赤系のカドミウムレッド、レッドオーカー、ライトブラウン、チャペルローズなどが多い。随分前に聞いた、古いお寺の材木に塗られている赤（木を守るためのものらしい）についての話はよく思い出す。
青や緑や紫は、海や珊瑚礁を思い出してしまう。色にはついつい気持ちを持っていかれる。



無題
1995年　200×240cm
膠、模造紙、アクリル、グロスメディウム

Shimmori Kiyokazu

1965　沖縄県生まれ
1993　創形美術学校研究科修了

個展
1995　真木・田村画廊／東京

グループ展他
1992　りゅうせき美術賞展　那覇市民ギャラリー／沖縄
1994　2人展　ギャラリーブロッケン／東京（'95）

関口　国雄

Sekiguchi Kunio



―私の時間から―

幾つかの偶然のいきさつが重なる日常の中から、作品の素材は何気なく形を現すようです。その素材のきっかけを捕まえるために、私は動きつつ待つことにしています。自然に過ごし、仕事をこなし、計画・検討することなしに制作を繰り返します。

制作にあたっては、何よりもまず、即興的に、そしてその過程で現前しては消えてゆくイメージと形の変化に興味を注ぎます。それら重なり合うもののうち、あるものがあるものと繋がってゆく時間の発見が、私にとっての制作と考えているからです。よって、ひとつひとつの作品において、最初、あるいは最後の一筆というような明確な意識は存在せず、私の生活全体のリズムがあるのみです。支持体についても同様に、日々の生活がきっかけを与えます。

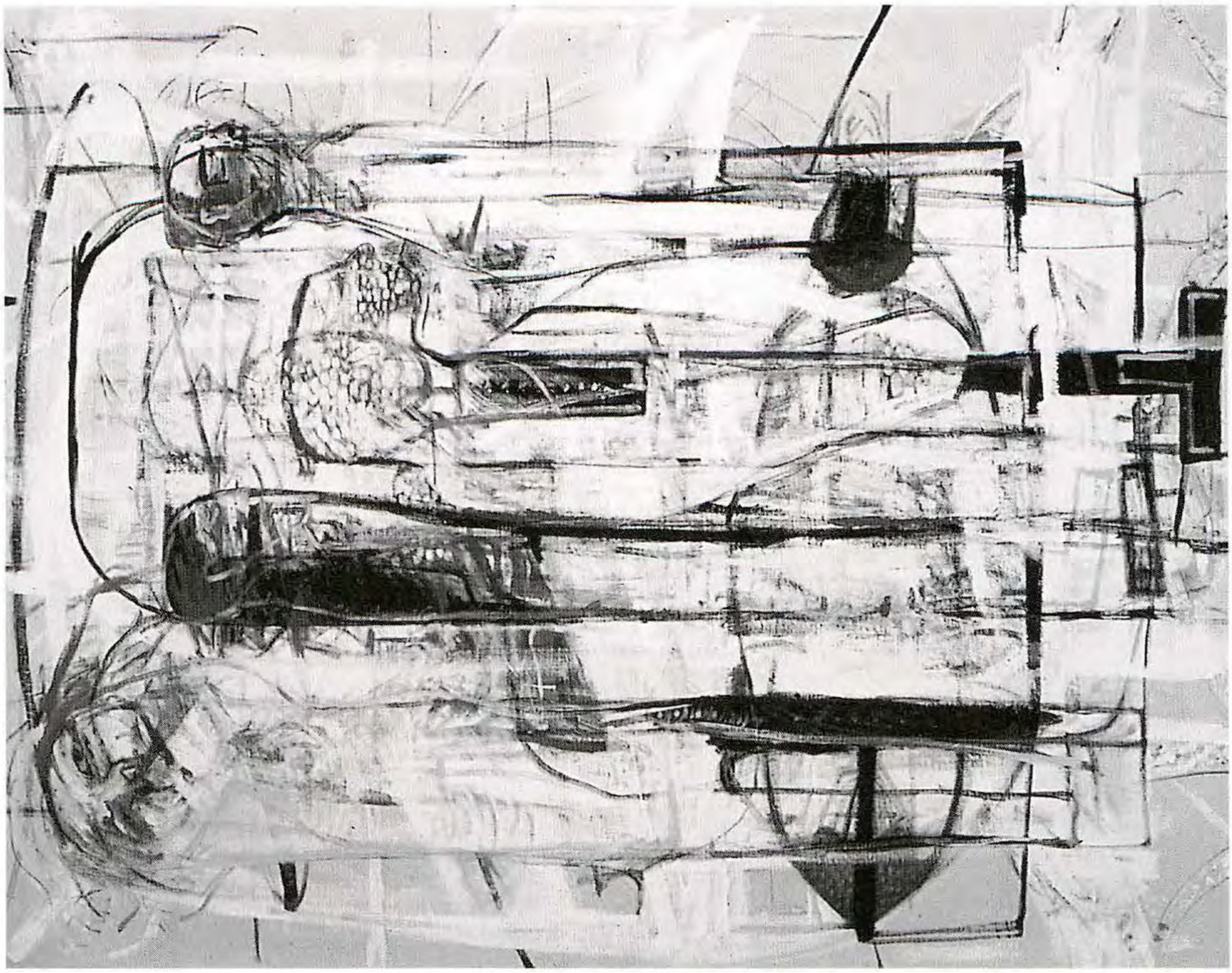
こうして繋がり始めた素材は、神話的・象徴的イメージを伴って現れ、次に、それはまるで夢の中の現象のように、突然変形してゆくように思われます。私の制作は、その夢を紡ぐ作業の反復なのかもしれません。多くの両立や対立、矛盾といった日常を繋ぐ私的な手掛かりを見逃すまいと、ただ思います。

❶あれこれと、その先を考え始めたならば、完成にしています。
❷風呂でしょうか。
程良く遠い所から、急がず歩きます。
❸特に、理由、こだわりは無いのですが、白、黒、赤が多い。

Sekiguchi Kunio

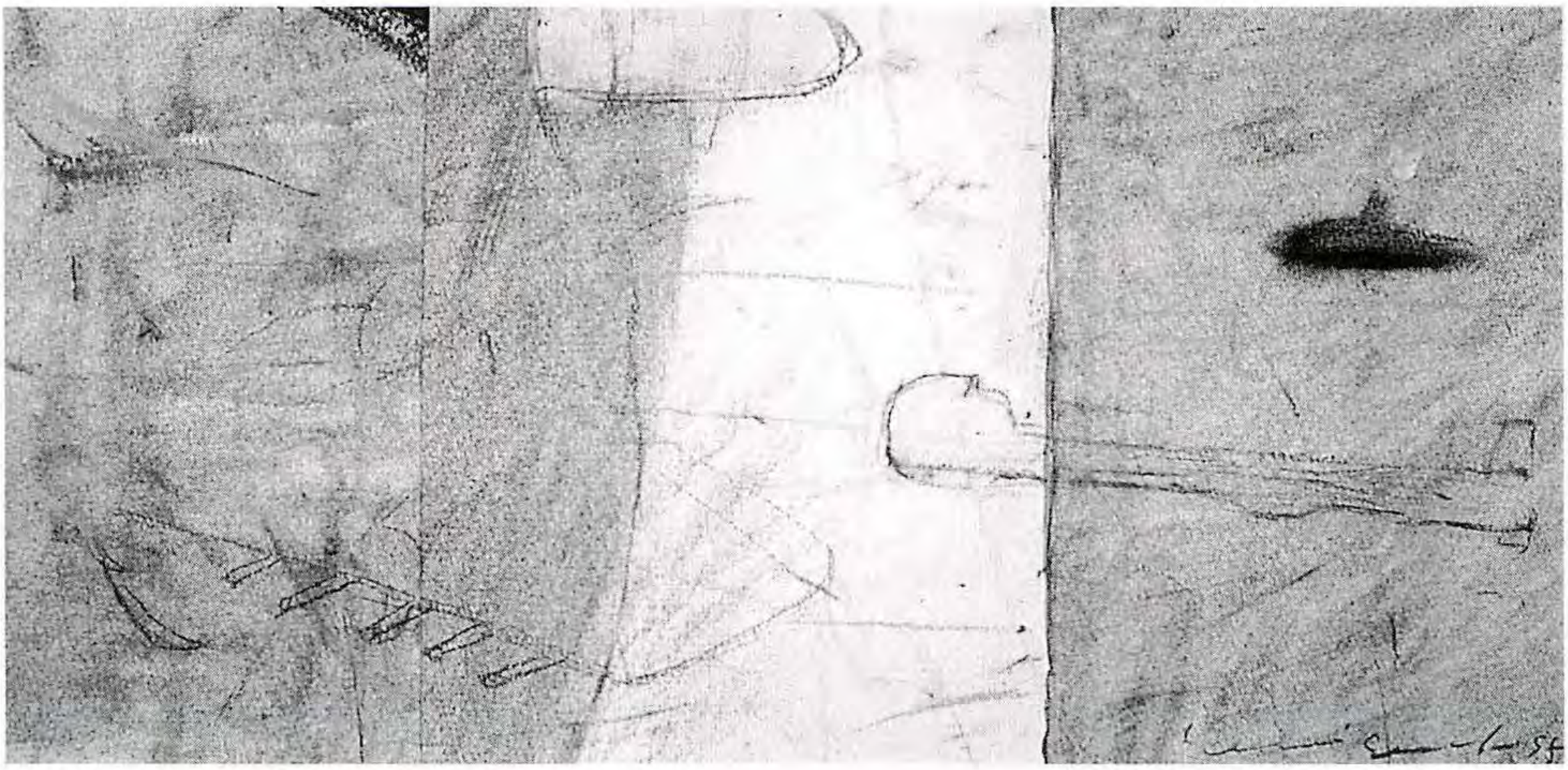
1969　東京都生まれ
1988　秀明高等学園卒業

グループ展他
1993　東京版画研究所展　有楽町阪急／東京
「対話『　』する場」展　東京造形大学旧校舎／東京
第3回　ART BOX　大賞展　麻布工芸館／東京
第1回軽井沢ドローイングビエンナーレ　脇田美術館／長野
2人展　ART BOX　ギャラリー／東京
1994　第10回コンテンポラリーアート協会展　東京芸術劇場／東京
第5回TAMON賞展　柏市市民ギャラリー／千葉
日本ビジュアルアート展　伊勢丹美術館／東京
第6回TAMAうるおい美術展　多摩市市民ギャラリー／東京
1995　第1回西脇市サムホール大賞展　西脇市岡之山美術館／兵庫



無題
1995年　112.2×145.6cm
キャンバス、アクリル、油彩

無題
1995年　20.7×43.8cm
水彩紙(ワトソン)、アクリル、油彩、木炭



高島 大理

Takashima Dairi



思い浮かぶ種々の物事

まず、前置きとして、この奨学制度についての私の感想を述べさせてもらいます。未だこのように社会状況が不景気にもかかわらず、一企業が、公正な審査があるとはいえ、どこの馬の骨ともわからず、海のものとも山のものともはっきりしない者に対して〈そういう趣旨もあってのことだと思いますが〉、何らかの夢と希望と期待を持って、一個人に対して三十万円相当の画材を提供していただけるということは、非常に有り難いことであると思うと共に、リストラ、リストラと叫ばれているこの時代に、一個人に対してこのようなことをしてくれる会社は、無いに等しいと思えるので、なおさらしみじみと感慨に浸ってしまいます。しかも、「ホルベイン工業」という、私も含めたアートをやる者にとって馴染み深い企業が、よくある公募展という形ではなく、企業利点を活かした活動は本当に賞賛すべきものであると思います。また、他の企業もこういった活動を参考にしてもらいたいものだと思います。

なぜ、このようなことを前置きで述べるのかというと、私たちアーティストは、金偏重主義の時代にあってどこの馬の骨であるか、わかってもらうまでに、非常なリスクを抱えながら生きていかなければなりません。しかし、「アートが好きだ」・「創ることに無常の喜びを感じる」というような純粋理念と、「自己の存在価値確認」・「哲学的実存の追及」・「美術史観に立ったアートへの問い」というような内外の真理探究理念を抱えながら、各人それぞれに前向きに活動していると思うわけです。ですから、どこの馬の骨であるか判らない者に対してのこのような奨学制度は、骨身に染みて本当に有り難く思うのです。感謝、感謝。

感謝のついでにといっては何ですが、私はアートで何をやってきたのか、何をしたいのかという重要な課題の前に、ただ純粋に作品を創れるということと、「発想」が尽きることがない無限の宇宙のようなものであるということに、また感謝します。それはどうしてかというと、人間は不死であると前提した時、本人さえやる気があれば、無限に「発想」でき、無限に制作し続けることが可能であるということになる。では、なぜ、「発想」は朽ちることなく無限であり続けることが可能であるのか？私が思うに、宇宙の無限性が可能にさせるのではないかと考えています。それは、人間の無意識のさらに奥の奥意識や体内の遺伝子に、宇宙の無限性の記憶がインプットされていて、私たちにそうさせているのではと思っています。もし仮に、宇宙が有限的な世界であったならば、「発想」も有限であったであろう。そのためにアーティストもバリエーションをもって作品を創り続けることができるのだと思います。

次に、「発想」とあながち無縁ではないのですが、芸術のフォーマリズムの問題に少し言及してみたいと思います。「芸術形式」は、美術史を語る上での基軸のようなものですが、「発想」または「インスピレーション」より出でて、その創造性の王道ありといえるのではないでしょうか。だが、現代美術の今の状況は、「発想」あり、といえども「芸術形式」なし。つまり、創造性の王道なしといえるような状況です。よって、表現上の芸術革命的なものも今は期待できず、デュシャン、ピカソ、ウォーホル、ボイスのようなカリスマ的ビッグスターが果たしてこれから出てくるのかという不安もよぎってしまう。だ

が、この混沌とした状態が90年代に入っても続いているのは、「芸術の表現形式」や「芸術の革新性」が80年代でピリオードを打ち、これから個人にとって、人間にとって、社会にとって、宇宙にとって、芸術にとって、より重要で深い、根元的なものに課題が移行するターニングポイントとなっているためではないかと考えています。現代美術は当然のことながら、すべてを含めて「芸術の精神性の問題」は重視されてはいますが、それ以上に「芸術の表現形式の問題」・「芸術の革新性の問題」の方に重きが置かれてきたことも事実ではないでしょうか。私に言わせれば、この両者は、右の翼と左の翼のようなもので、お互いが深く探究されることによって初めて、芸術の存在が意義と価値を高め、輝きが増すのではないでしょうか。いわばもう一方の片翼の探究の時代に入ったとでも言ったらいいのではないでしょうか。

今まで述べてきたことを私の制作に生かしながら、これからも作品を創っていきたいと思っています。

それでは、最後にちょっとだけかっこいいことばで終わらせてもらいます。

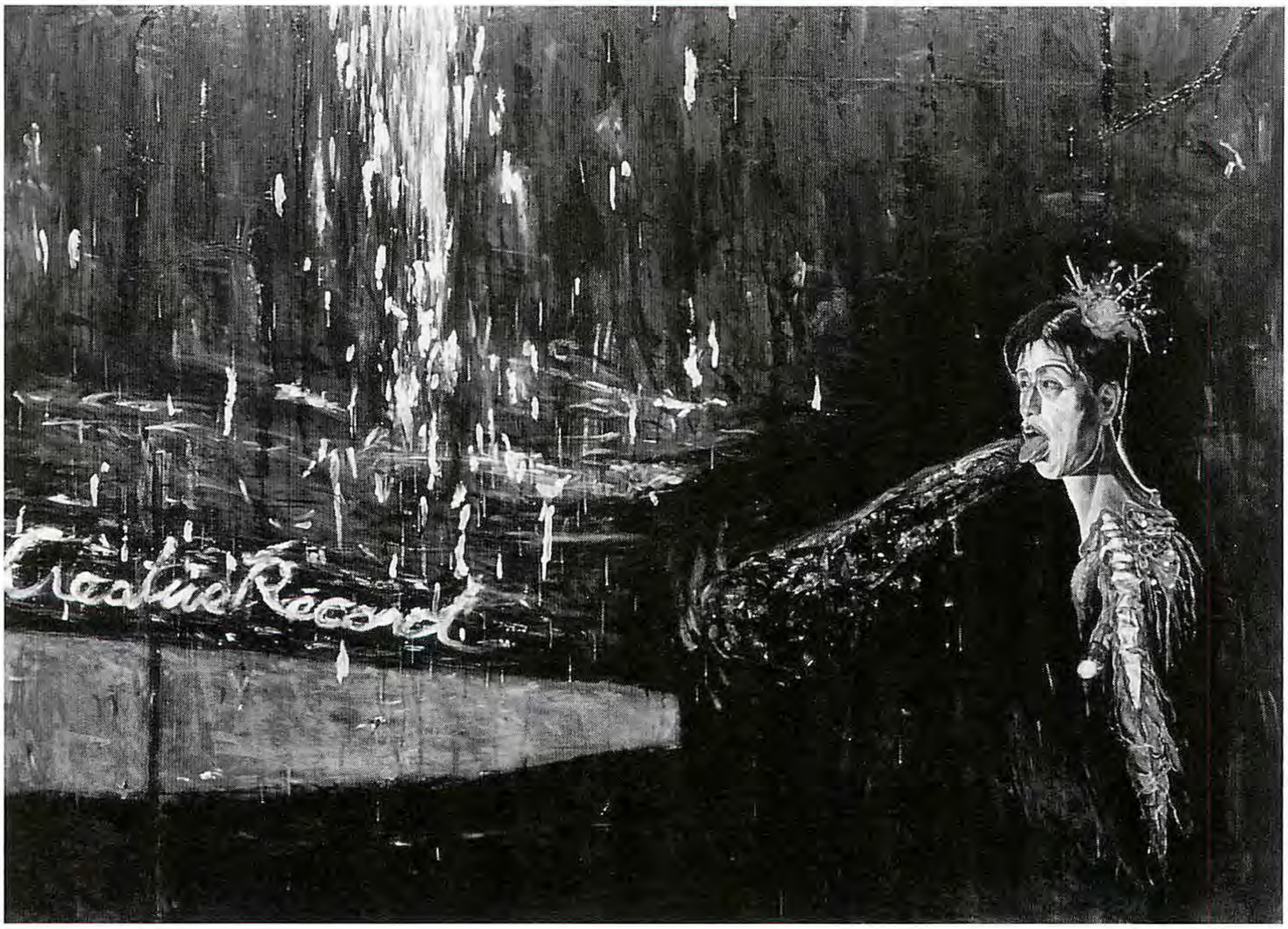
「芸術は死なず、さらに輝くものであれ。」

❶作品を作るにあたって、即興的に作品を作る人と、イメージ優先で作品を作る人と二通りあると思う。私の場合は後者の方になるが、イメージ通りにいったから終わりというわけではない。当然作品の中に琴線に触れる作品としての良さにプラスして、さらに、衣装的な意味合いを込めた完成度に達したと思った時が、筆を置き、完成であると思う瞬間である。

❷この質問で「真夏の太陽の下」と言われると、「木陰の下」と答えてしまいたくなる。しかも、木陰でうたた寝をしてタ方から行動をおこし、「宇宙の卵」を見つけに行くところだ。

❸白色。当たり前すぎるので理由はあえて書かない。

最近よく使う色はブルー。いろいろな表情があり、深遠な色だと思う。



21世紀を語る生首
1994年　150×210cm
パネル、アクリル、油彩、岩絵具、蠟、テープ



KUNITOKOTACHI
1994年　180×270cm
パネル、アクリル、墨、岩絵具、油彩、蠟

Takashima Dairi

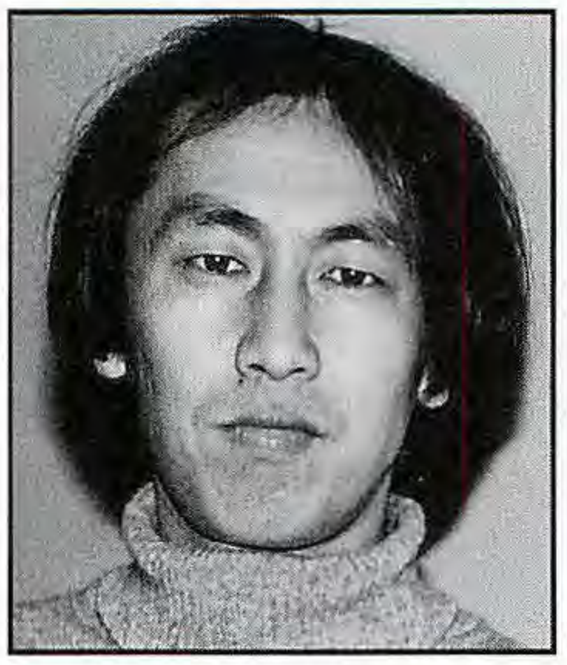
1966　岡山県生まれ
1988　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1993　ギャラリー21＋葉アネックス／東京
1994　ギャラリーK／東京

グループ展他
1995　CONVERSION TABLE　名古屋市市政資料館／愛知

長谷川 誠

Hasegawa Makoto



「風景」への視線

「風景」を客観的対象としてでなく、主観に立脚して捉えようという考えが地理学の分野に於いてある。それは人間主導型の人的環境をも含めた現象として、または主観による「風景」の捉え方だといえる。70年代以降の世界的な環境問題、自然保護への急速な関心の高まりを受け、人間が「風景」に対するポテンシャリティを持つことにより、従来の測量的「風景」と区別しようという考え方であり興味深い。米国の地理学者イーフー・トゥアンらが提唱したこうした手法は、各分野に影響を与え続けている。

こうした風景論を受けて美術を考察すると、「風景」が見ることにより主体的対象として成立し、個別性を獲得する過程そのものが、美術に於いても重要な意味を持つことにあらためて気づかされる。作家にとっての「風景」を検証することは、美術を一つの客体として捉えることに繋がる。

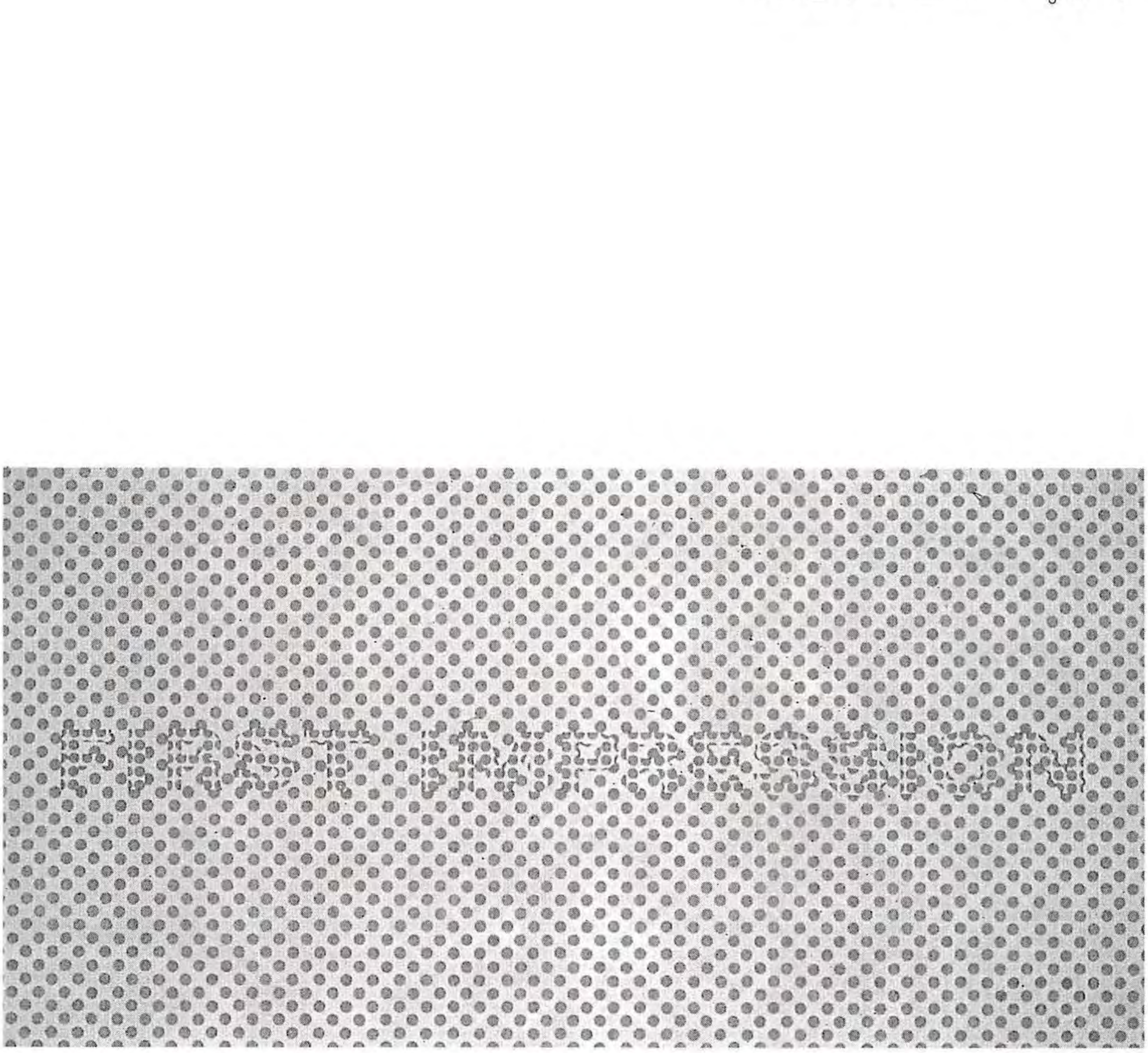
「風景」は、人間（個人）の眼を通して客体としての環境から、自己意識により対象化される。よって同じ「風景」を共有することはない。いうなれば、同じ「風景」の中で純粋培養される人間はいないからなのだ。従って、ここでいう「風景」の獲得が、その人のパーソナリティーを形成するのに大きな影響を与える。美術について語る際も、作品の背後にある作家自身の『私風景』をいかに読み取るか、また、作品自体をも一つの「風景」として取り込めるスタンスがこちらにも必要と思われる。この二つの視点を向き合わせて作品に接し、そして解釈することが必要だ。

「風景」という言葉を単なる景観から、意識の対象として捉えようという視点は、美術に於いても前述の背景に呼応して同時代から見られる。とりわけ、写真に於いて論じられる機会が多いようだ。写真は一つの技術革新の度に発明技術の歴史線上で変遷してきたため、美術の枠組みの中に取り入れられたのは最近だ。しかし、美術に於いての「風景」を論じるのに写真の特性を踏まえることは重要だ。

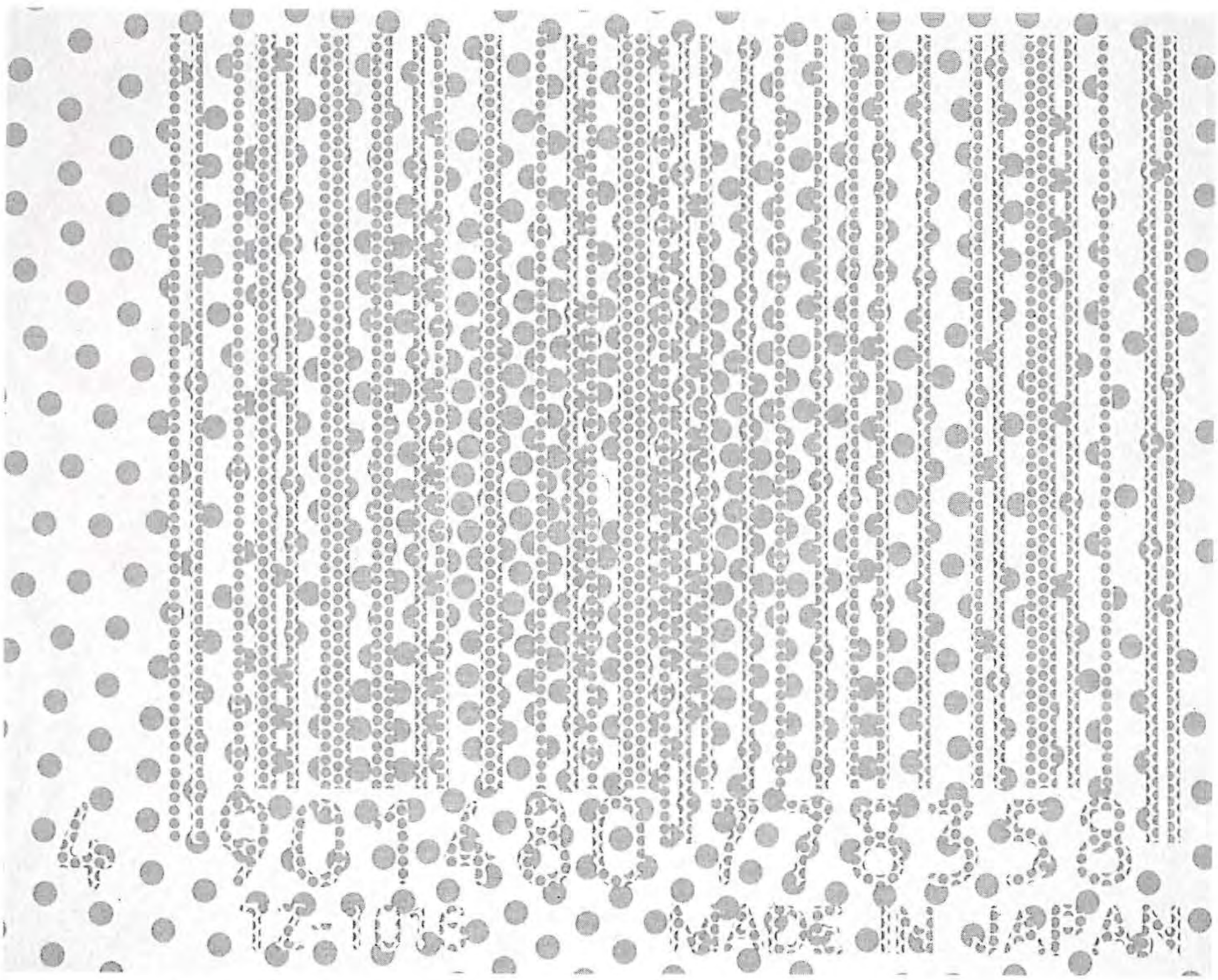
ここで写真について考えると、写真は「風景」と作家との関係性をかなり明確に指し示す。それはおそらく、写真の持つ表現としての即時性と、逆に間接性に因るものと思われる。ファインダーを通して外（対象物）を見ること自体、日常に於いて網膜上を通り過ぎる景色を認知するのとは根本的に異なる、実に主観的な作業だ。つまり、写真家がレンズをそこに向けた瞬間、無秩序な風景の中の選択が行われ、経験や知識によりデータを操作しながら最良な保存（記録）をする。写真家は、暗箱を用い、自己の意識表明を間接的操作を必要としながらシャッターを切るその瞬間、これ以上の直接性もないという方法で行う。この直接性がおそらく見る側に、作家の「風景」を喚起させ、その間接性が美術に於いて、一方の要素である技術や知識を要求する。

現代の中心を持たない美術の混沌とした状況は、実に作品の解釈を困難なものにしている。しかし、美術に関わり、作品を作り、解釈しようとする以上、問題から避けてばかりはいられない。美術の置かれる現状を「風景」として取り込む『風景化』ともいえるこの考えは、一つの視座を与えてくれよう。そしてその視線は、常に外部（他者）にだけ向けられるのではなく、自分自身に向けられるべき問題なのだ。

とかく「風景」は、過ぎ去ったものとして認識される場合が多い。『作家の原風景』といったりする場合だ。自分自身の「風景」を遡ることは、自己存在の証明でもあり、〝私〟への追体験であろう。しかし、「風景」とは、〝今〟を含めた総体としてのものであり、常に変化し得る。混沌とした時代だからこそ、現在の社会の抱える〝今〟というリアルさを「風景」の中に感じていたいものだ。



FIRST IMPRESSION
1995年　44.5×87.5×3.5cm
麻生地、ジェッソ



Bar Code On Spiral #3
1995年　77×98×3.5cm
麻生地、ジェッソ

❶過去の作品を無性に否定したい時がよくある。それは技術的未熟さとか、作品におけるコンセプトと実作品との矛盾を悟った時だったりするが、しかしそうしたロジカルで明白な理由よりも、実際の意識は自己批判（あくまで自分自身に向けられた）が自己擁護に勝った時生じるもっと複雑な感情のようだ。作者にとってそうした思いが強まるほど、作品は作者から離れて、客体として作者の目に障る。もはや否定のしようのない事実としてそこに存在する。作品の完成とは良くも悪くも、作品が客体としての存在を獲得することなのではないか。

❷窓外には、暗く沈んだ鉛色の空が広がる。昨夜の雨がいつ雪に変わったのか、今朝、降雪を見た。もう4月だというのにここ二、三日の陽光から意識はまた引き戻される。この地に住んでいると一年の半分を支配する冬の存在を忘れることはない。たとえ束の間の夏であっても。自分の意識の何処かにやがてくる冬がある。だから夏には憧憬の思いがある。何処に向かうでもなく、国籍不明の灼熱の大地を歩く夢を見る。

❸私の場合、いったいいつからなのか色を作品に使うという意識がない。学生時代に習作に描いた油絵も単色だったように思う。単色であれ、色には変わりないわけだが、要するに色彩的効果を作品の目的にしようとは思わなかった。ただ単色の中での明暗や絵具と紙やキャンバスとの相性（かすれやにじみなど）に人一倍意識が向かうような気がした。私は紙を焦がす無形の炎の痕跡やコンクリートにしみ込む水の機敏さに色彩的な魅力を感じたりする。現在はほぼ白に近い単色で制作している。しかし最近この色の難しさも感じている。そろそろかすかな色の変化が生じそうだ。

Hasegawa Makoto

1958　秋田県生まれ
1981　岩手大学教育学部特設美術科環境デザイン専攻卒業

個展
1987　村松画廊／東京
1989　村松画廊／東京
　　C&A 盛岡スタジオ214／岩手
1990　彩林画廊／神奈川
　　C&A 盛岡スタジオ214／岩手
1991　MORIOKA 第一画廊／岩手
1993　ルナミ画廊／東京
1994　ルナミ画廊／東京
　　工房［親］／東京
1995　MORIOKA 第一画廊／岩手

グループ展他
1987　滝沢アートフィールド　滝沢村相の沢キャンプ場他／岩手（'89.'91.'93.'95）
1990　現代建築コンテンポラリーアートフェア'90　京都リサーチパークアトリウム／京都
1992　磁気状況展　ギャラリー彩園子／岩手
1993　高原の現代美術　安比高原ペンションウィングライト／岩手
　　東北地区優秀作家選抜作品展　岩手県公会堂／岩手
1995　「SCIENCE FICTION」言葉の三者、三者の言葉　ギャラリー彩園子II／岩手

アラニバル ビクトル

Aranibar Victor



◇Muitipies Mutaciones◇

ボリビアの美術学校にいた頃、一時期、仕事で日本大使館に出入りしていた。その時借りたビデオに、コンピューターグラフィックスの作品で、くねくねと動く未知の海洋生物が奇妙な動きを繰り返しながら変態していくというのがあった。僕が驚いたのは、作者が分裂・増殖の法則というものをプログラミングすれば、作品は独自に生殖活動を行い、どんどん成長を続けていくらしく、その上、CTスキャナーと液体プラスティックによって機械の中の立体を瞬時に再現することも可能だという。これは、H.R.GIGERのNECRONOMICONに描かれるH.P.LOVECRAFTの異教の神殿や、映画BLADRUNNERに見る2019年のLOSANGELES、崩壊を予知させながら、退廃していくものの中に新種のバクテリアのように増殖していく性や、先端テクノロジーの妖しい美しさが徐々に現実の世界を侵食していくという、恐ろしくも楽しい錯覚を僕におこさせるということで共通している。テクノロジーによる太古への遡行は、僕達の想像できないような作品を産み出していくのかもしれない。

◇舞踏を見た日◇

トルコのイスラム神秘主義、スーフィー派の僧侶達は、音楽に合わせて旋回しながら躍ることで神と一体化すると信じている。マカームイェギャーというこの旋回舞踏の曲を聴いていると、頭の中がだんだんボォーッとして白くなり、結構気持ち良い。去年の夏、急性アルコール中毒で病院に運ばれた僕の友達も、頭の中が真っ白になり、長く続く道を一人で歩いて行く夢を見たそうだが、その時の気分は悪くなかったと言っている。どちらも魂の浮遊ともいえる非日常的な体験だが、舞踏の独特な動きには、まるで舞踏家の魂が水中を泳いでいるような感じがする。彼らの肉体は、魂を表現するための画材であり、楽器である。大野一雄氏によれば、「魂の羽織る衣装は肉体でなければならず、肉体と魂は離れ難く一つのものである。」また、「美しさというものは、奇麗なだけではどうにもならない。そして人は、魂がなければ本当の美しさを理解できない。」ということである。このような思想を背景にした舞踏の動きには、一瞬一瞬に形づくられる造形を見ているような気にさせられる。

竹笛（ケーナ）から発せられた音が、空中に消え、二度と返ってこないのと同じように、一音の持つ重み、一瞬の動きの持つ重みはその即興性によってさらに重要となる。画家が求める〝信頼できる一本の線〟を描くために、その生涯の長い時を費やすのに似て、舞踏の一瞬の動きにも多くの時を想い、宇宙が詰め込まれているに違いない。

◇ある作品◇

僕は、作品を創る時、自分の〝血〟の存在を意識する。〝血〟が強力であれば、他の個性、文化が流入しても混沌とすることはないと考えていた。作品は自らの〝血〟で創るということがコンセプトであり、誇りだった。それは今でも変わってはいない。しかし、作品の内に、創り手の切り刻まれる精神の叫びを聞いた時、人はとんでもない環境の変化や圧倒的な数量（マッス）、異なる個性の前で変化せざるを得ないということを今は思う。また、変化、影響の過程が、苦悩、苦痛を媒介とするものでなくても、強烈な日差しや色彩、原初の造形、宗教、哲学、愛などに作家は翻弄される。作家は創り続けるという宿命を

持って生まれているのであり、周囲の目にはその人生が、いかに過酷なものに映ろうとも、その内面にどのような大きな喜びが存在するかは「同じ穴のムジナ」にしか解らないものかもしれない。

◇アクリラのこと◇

今は、新しくできたボリビア国立近代美術館の館長に納まっているアルベルト・メディナは、僕の恩師であり、友人でもあるのだけれど一風変わった画家でもある。彼がまだ美術学校で教鞭をとっていた頃、ある大規模な会議で「教授達は、もっと学生に自分の持っている技術や表現方法を具体的に教えるべきだ。」という学校側への抗議に対し、「長年かかって作り上げた私の秘密を、そう簡単に学生などに教えてやるわけにはいかない。」と発言し、大騒ぎを起こしたりしていた。

先日、日本の大学で某作家を特別講師として招いた時、僕の友人がその作品の技術に感動し、「これはどうやって描いたのですか。」と質問したところ「アクリラで。」という答えが返ってきたと話してくれた。僕はアルベルトのことを思い出してつい笑ってしまった。学生の質問の意図がわかっていても「アクリラで。」と答えるあたり、この人も曲者である。

❶時間と素材によって違います。「線」が終わる時、「色」が終わる時、ぼくの作品が終わります。サインをしたら終わり、ということはありません。一つ言えることは、決して満足のうちに作品を終えるということがないことです。

❷季節が何であれ、太陽があってもなくても、ぼくは歩き続けますし、また歩き続けなければなりません。どこへ行くかは、アフリカでも、ヨーロッパ、アジアでも、ぼくにとっては問題はありません。どこに行っても、人間はいるし、ぼくも人間だからです。

❸最近は、黄色。日本の太陽の光のせい。

LA FEALOAD,LA MORAL,LA MISERIA
(醜悪、道徳律、悲哀)
1994年　107.5×82.5cm
紙、アクリル



Aranibar Victor

1962　ボリビア／ラパス生まれ
1991　ボリビア国立エルナンド＝シレス高等美術学校卒業

個展
1983　CASA DE LA CULTURA／ラパス
1986　ESPACIO PORTALES／ラパス
1987　COOPERACIÕN IBERO AMERICANA／ラパス
1988　ARTE UMSA／ラパス
1989　BANCO DE LA NACIÕN ARGENTINA／ラパス
　　GALERIA SOCAVON／ラパス
1990　GALERIA BOLIVIANO SOVIETICO／ラパス
1991　GALERIA ESPACIO PORTALES／ラパス
　　GALERIA ARTES／ラパス

グループ展他
1994　第32回関西一陽展　大阪市立美術館／大阪
　　第1回外国人留学生美術展　すみだリバーサイドホール／東京
1995　福井サムホール美術展　サムホール／福井
　　とちぎ'95美術展　足利市立美術館／栃木



福井 祐介

Fukui Yusuke

非西洋人としての私
—日本人としての個

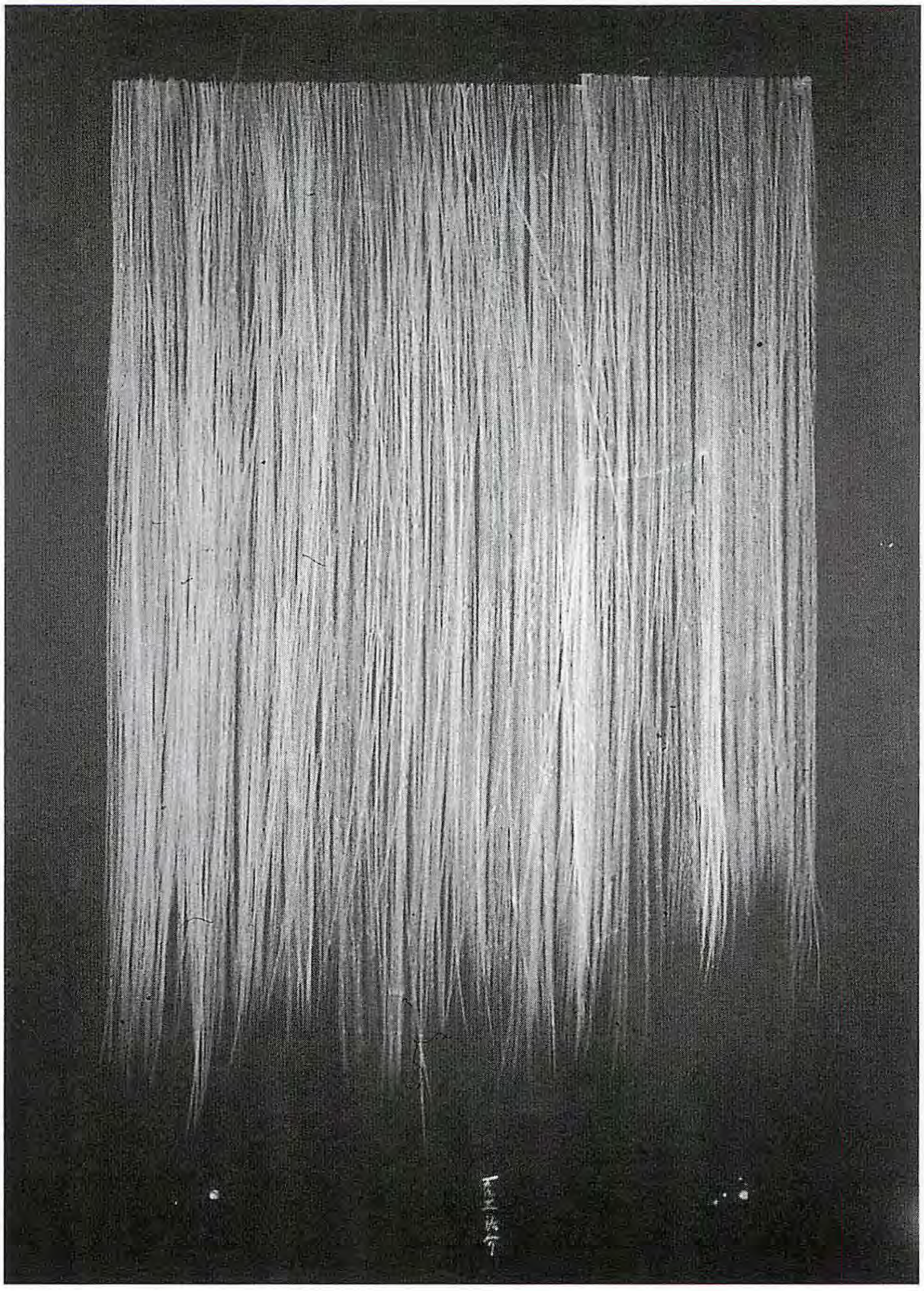
「今の美術を違った視点で見られるのではないだろうか。」という理由で、東欧のハンガリーに住んで4年。今、そこで見つけられたのは、以前では考えもつかなかった私自身の日本人性であった。

もう少し具体的に話すと、育ってきた文化環境が東洋の国日本と、西洋の国ハンガリーではえらく違う。その違差性というものは、努力して学び取ったところで非常にナンセンス窮まりないなと、4年居て理解し、今の、そして今後の制作活動の中で西洋人的美意識の下で作品を作るのはやめようと思ったのである。そして、真に実のある美しいものは、古今東西問わずあるが、ここで日本人の近代以降の美術家が忘れがちなのは「日本人性」である。仮に西洋美術の大家が自分にとってすばらしくとも、西洋の文脈の引用による制作では外から見るととてもナンセンスなのです。近代以降、形式的な西洋美術の輸入は私達の中から日本的なものを追い出していき、そして私達は、その眼差しでものを見るように、ことを考えるようになった。明治以降の教育で方法は一方的な精神集中の掛け声の中、つまり、日本的な精神論をもとに西洋化を推し進めていった。私達の精神生活の中で捩じれ、歪みが生じてきた。でも、最近は様相が違うように思えてならない。私の世代以降の若者は、自分のアイデンティティーをそこら中に求めている。この社会が歪んでいることを知っているし、思想も死んでいる。元々、体系化の基盤が弱い仏教、神道は、私達の生活の中でかけがえのないものにも拘らず、思想の中では無視され、学問の中では弱いものとなっている。今の日本人は目に見えるものや、活字に完全に侵されている。唯物的、即物的になってしまっている。これは年配の日本人に多いのだが、新聞や書物に対する、信仰ともいえる執着は激しい。マニュアルともいえる活字に、マニュアル通りの思考。50年前の新聞も今のそれも内容が同じなのは「思考」すればわかるのに…。

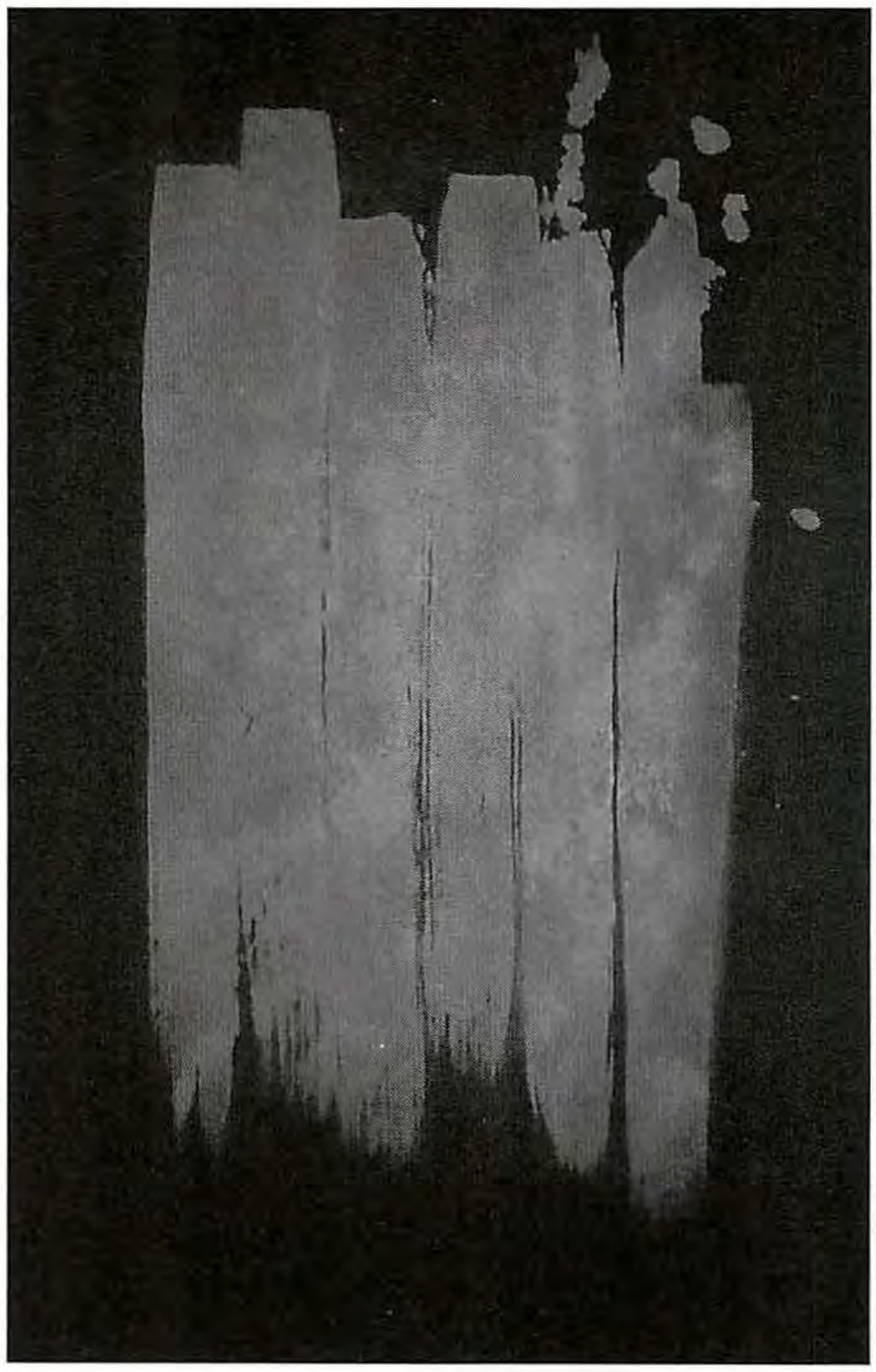
私は表現の中で、西洋における空間とは違う「間（ま）」に基づく造形というものを意識しています。それは素材そのものを含めての色、ここでは日本の近現代が失った情的な部分としての色とかたちということ。とにかく、ヒントは今までの日本の文化の中に隠されていると思う。その中で、最近は線の在り方、間（ま）の捉え方がもっと直感的というか直接的になっている。素材の限定は、言いたいことが、ストレートに出るし、その中での繊細な色味は私を捉え続ける。こういった個的なことが形式の惰性というものを突き抜ける時、私の作品は完成する。しかしその時、それ以上の完成は望まない。それは作品を弱まらせ、そして意味をストレートに言えなくするという危険なことだと思うのである。

私の作品は色彩が少ない。これは私にとっての色彩の大切さを色を限ることによって言いたいし、自然の中には原色は少ない。今の私には、作品に当たる光を感じ取れるぐらいの色があればいい。

❶思考の具体化が、造形と結びついた時。
❷バラトン湖のほとりで、水辺へ向かう。波のない湖は、暑さを倍に感じさせる。
❸黒、白、この二つの色により、光の存在が証明される。
黒といっても色材はいろいろ。黒同士異素材でかたちを創ることにより、見えるものがある。
しかし、ごく最近は、黒、白以外の色も使っている。



鉛線
1995年　110×80cm
鉛筆、ブラックジェッソ、紙



灰線
1995年　110×80cm
灰、メディウム、ブラックジェッソ、紙

Fukui Yusuke

1971　富山県生まれ
1990　文化学院美術科入学
1992　HUNGARIAN ACADEMY OF FINE ARTS BUDAPEST 入学
　　ハンガリー／ブダペスト在住

個展
1994　For-X Gallery／ブダペスト
　　Gallery 11／ブダペスト
1995　The Club of Young Artists／ブダペスト
1996　International Trade Center／ブダペスト

グループ展他
1990　地球は守れるか展　地球堂ギャラリー／東京
　　821826　練馬区立美術館／東京
1991　極東五人衆　ギャラリーシーバ／東京
　　表現の自由は守れるか展　富山市民プラザアトリウム／富山
　　「芸術とエコロジー」にてビデオインスタレーション「コマーシャルタイムズ」
　　荒木珠奈と共同制作　武蔵野美術大学特別講座／東京
1993　Beginning－始－　Picasso Point／ブダペスト
　　Baroque　Hungarian Academy of Fine Arts／ブダペスト
　　Hernàdi Rèkaとの二人展　ギャラリーシオン、富山市民プラザアトリウム／富山('94)
1994　"Zugló"　Stefània Gallery／ブダペスト
　　"Water Colors Competition" of the Budapest Bank(三席)／ブダペスト
　　神通峡美術展　大沢野文化会館／富山
　　国際学生メールアート展　名古屋市民ギャラリー／愛知
1995　New members of the Studio of Hungarian Young Fine Artists　Bercsènyi Gallery／ブダペスト
　　アートナウ金沢'95　石川県立美術館／石川
　　文化の交差点　富山市民プラザアトリウム／富山
　　福光版画公募展'95　福光美術館／富山
1996　the Years of the Studio of Hungarian Young Fine Artists　Vigado Gallery／ブダペスト
　　Budapest ART EXPO '96　EXPO Center／ブダペスト

藤澤 江里子

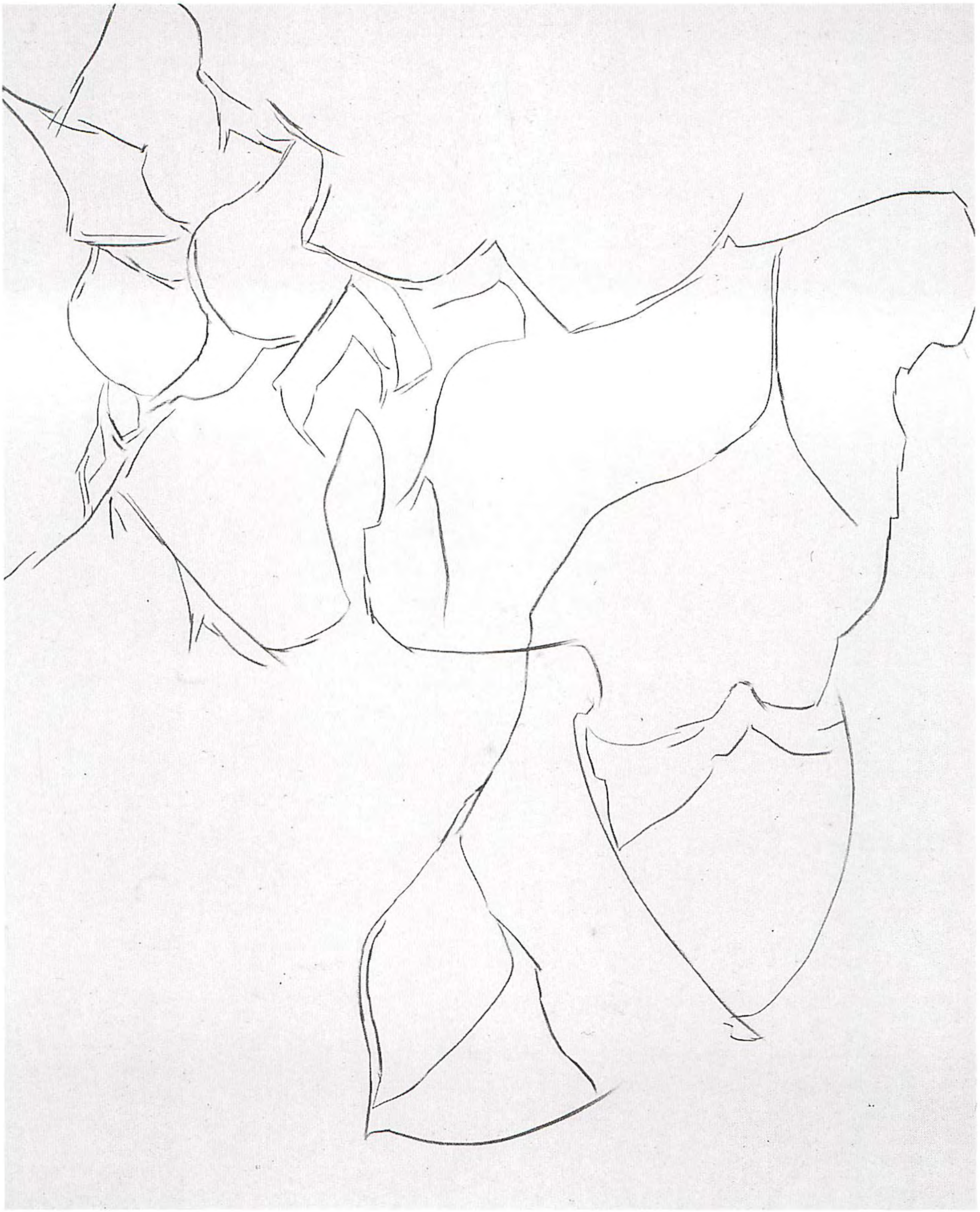
Fujisawa Eriko



私の描く線は明確な目的を持たず何も辿らない。線は、かたちをつくりだそうとすると同時に何にもならなかった線もある。線をひく時、自由と不自由を同時に感じる。



1993年　182×146cm
木炭、綿布



1993年　182×146cm
木炭、綿布

❶今やっている制作では、もうこれ以上線を描き加えたくないと思った時です。そのことを思う時というのは、少し前の作品では、かたちができたと感じ、線を加えると、それが壊れると思った時。最近の作品では画面が見苦しくなる、風通しが悪くなる前にやめます。

Fujisawa Eriko

1960　東京都生まれ
1983　武蔵野美術大学造形学部基礎デザイン学科卒業
1987　Bゼミスクール卒業

個展
1989　なびす画廊／東京
　　GALLERY＋1／東京
1990　"from INSTALLATION to PAINTING"シリーズ　ルナミ画廊／東京
1991　ギャラリーMIU／神奈川
　　ルナミ画廊（B室）／東京
1992　"PERCEPTION-Womens' Art Weeks"シリーズ　ルナミ画廊／東京
1993　ギャラリー・ギブリ／東京
　　かわさきIBM市民文化ギャラリー／神奈川
1994　ガレリア　フィナルテ／愛知
　　"SYNERGY 21-③"　村松画廊／東京
1995　ルナミ画廊（B室）／東京
　　〈絵画の起伏と密度〉　ギャラリーαM／東京

グループ展他
1987　55 DAYS SHOW　MARUBISHI 55DAYS GALLERY／東京
　　Bゼミ展　横浜市民ギャラリー／神奈川
1988　4人展　世田谷区美術館区民ギャラリー／東京
　　Aゼミ展　三省堂ホール／東京
1990　A Little Presence　ギャラリーMIU／神奈川
1991　ヤン・フートの眼　三菱地所アルティアム／福岡
　　ヤン・フートin鶴来　鶴来町／石川
1992　A Little Presence 2　お茶の水画廊／東京
　　よこはまの作家たち'92　横浜市民ギャラリー／神奈川
　　LUNAMI・SELECTION　ルナミ画廊／東京
　　Handy Work by Hands　ルナミ画廊／東京
1993　グループ展　マーケット／神奈川
1995　スタジオ・ショー「2人展」　アトリエ／東京
　　VOCA展'95　上野の森美術館／東京
　　視ることのアレゴリー　セゾン美術館／東京
　　よこはまの作家たち'95　横浜市民ギャラリー、チャールズ.H.スコツトギャラリー／神奈川、カナダ
1996　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



堀部 由佳子

Horibe Yukako

Xを映す作品

日々生活し、時間を過ごしてゆくことは、様々な情報を受け取ることの連続といえます。それは望むと望まないとに拘らず、記憶となって堆積してゆきます。情報はいつも断片です。道ですれ違う人は知らない人が殆どであるし、TVやラジオから流れてくる耳に残って離れない無数の曲にしても、歌詞まで知っているわけではないし、おそらく全てがそんな欠落した部分の箇条書です。そして、私たちはそれを受け止めますが、受け入れる時、どうも無意識に、欠落した謎の部分を埋めるエネルギーが生まれ、何等かの主観的で曖昧な決着をつけているように思うのです。情報はそんなふうに事実とは少しずつ差異を生じ、変容し、記憶となって堆積していきます。

子供の頃、TVで走る鹿の姿を観ました。初めて意識してそれを眺めたであろう私は、その走る鹿の足の踵のところにすっかり魅せられてしまいました。ものすごく奇妙な印象を持ったのでしょう。私は思わず紙を取り出していくつもいくつもそれを真似て描きました。しかし番組は終わってしまうし、そのヘンさは熱意に反してなかなかうまく表現できません。そこで子供心に思いつくのは動物図鑑で、なにせそれには本当の鹿が載っていて、静止していて、じっくり、ゆっくり、眺めることができるわけですから、もううまくいったも同然でした。ところが、それを視ることは、却って混乱を招く結果を呼びました。実は、図鑑で踵を見定めた時点で、探していることと載っていたものとの間に深い差異を感じ、何かにふっと逃げられたような漠然とした不安が広がりました。残ったのはたくさんの落書きだけです。暗号のようにもそれは見えます。唯一何かを探したという行為の痕跡です。自分は何を探していたのか？

私の中では、リアルな実像を掘れば掘るほど求めるXは逃げるというか、すり替わってしまう、そういう気がしています。うまく言えませんが、それは例えば、映画の予告編で、一週間、いや一ヶ月もの長い間、その上映を待ちどおしく思わせてくれる優れたおもしろいものに出会うことがあります。しかし、その長い間の感情が本編を観てしまった後では、がらりとすり替わり、もううまくリアルに思い出せなくなってしまう、そんなようなことだと思うのですが…。

実像と、主観的感情・想像等を含んでいる実像「記憶」との間にある差異。その差異の幅のところにいわゆる理由のつけられない、説明のできない、何かが宿っているような気がします。

私が制作する理由はいつもそういうところに行き着きます。そこに生じた差異、その幅、それについて思っていたい、考えていたい、そんな思いは例えば描こうとすることを通して初めて手応えを感じることができるし、それをすることによって、たとえ痕跡、恣意的な暗号だらけの記録としてでも具現化することができるのではないか？　と可能性を感じるからです。理想をいえば、昔の人が庭の池に月を映して見たように、例えば本編不在の予告編を作ってみる。予告編には予告編にしか映らない存在しない本編が映っているということを制作できたら…。Xを映す作品―。

それにしてもそんな思いは、制作の習慣の中で、そして芸術の長い歴史を思ってみる中で、いよいよ不分明な状態になっていきます。そんな頃にはもうすべて概念にくるみ込ま

れてしまいそうなので、益々、故意であったり、作為的であったりする手段を講ずることが必要となります。

白い画布に然るべき行為を始めた途端、たちまち消失していくものと生まれ出てくるもの。その二者の間に立ち、逃がさず、流されず、拮抗させることに繰り返し挑み、制作していきたいと思います。

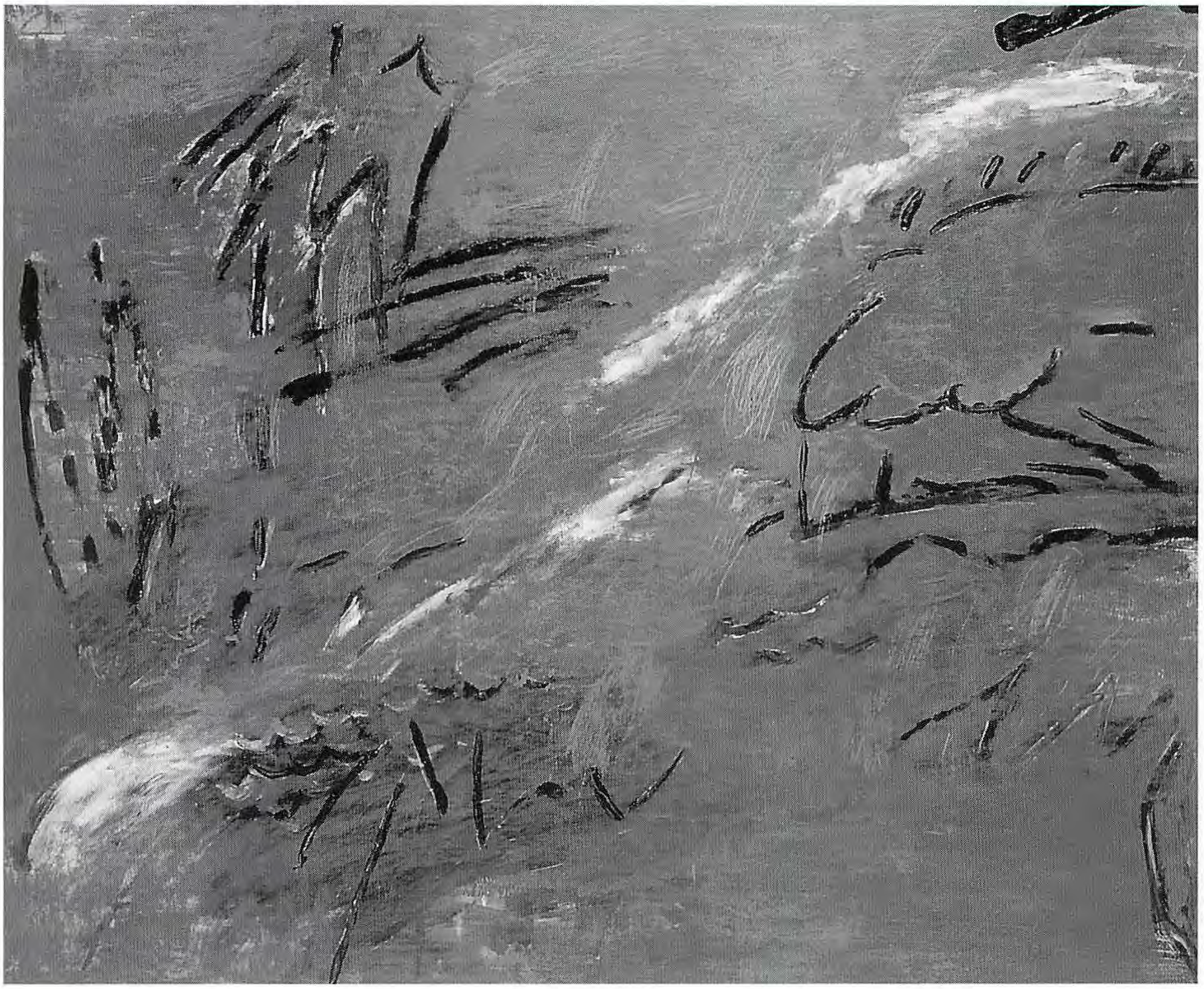
❶作品を部分として存在させたいと思っています。それは、全てを収斂している部分の理解よりも、明らかに欠落を含む、マイナスイメージにより近い方向の部分です。むしろ欠落感に深く固執しています。その作品のある種の物足りなさから捻出されるエネルギーが、イコール、人への想像力を呼び醒ますファクターと成り得る可能性を考えているからです。そのような点を踏まえつつ、自分なりに精一杯判断し、より緊張感のあるところで区切りをつけ、手放して行かなければ、と考えます。

❷すぐ頭に浮かんでしまうのは、〝老人と海〟の舞台となったような漁村です。たぶ歩き廻っています。小学生の時読書感想文に〝老人と海〟を選んで以来、もうそれは「真夏の太陽」の枕詞として心に強く根づいてしまっているわけです。

❸フーカスグリー、バイオレット、ネイプルスイエローがよく減りました。



解ける風
1995年　47×50cm
パネル、ジェッソ、アクリル、色鉛筆



庭
1995年　73×91cm
パネル、ジェッソ、アクリル、色鉛筆

Horibe Yukako

1963　千葉県生まれ
1988　東京芸術大学大学院版画科修了

個展
1988　小野画廊／東京
1994　なびす画廊／東京
1995　ギャラリー・アリエス／東京

グループ展他
1986　100人展　渋谷109スタジオ／東京
1987　西武美術館版画大賞展　西武美術館／東京
1988　日本版画協会展　東京都美術館／東京
1995　TAMON賞展　柏市民ギャラリー／千葉



馬 超

Ma Chao

「アイデンティティーと独自性について」

抽象絵画の領域に踏み込んだのは、わずか二年前のことである。日本に留学して丸三年が過ぎ、文化的な伝統を多く共通しながらも独自の文化を育んだ中国と日本両国の現代美術の違いを見比べ、互いのアイデンティティーが明らかに分かるようになった。

今日の世界の美術状況の中で新たな展開を模索し、独自の表現を求めた時、地域の文化的なルーツは、自分にとって豊かな源泉となることに気づいた。西洋の模倣ではなく、それぞれの存在や、動きを見極めに止まらず、その特徴を生かして、自分の理念に基づく世界に向けて、現代美術の新しい可能性を見つけていくつもりだ。しかし、現代美術というものが、メディアも表現も多様化の時代に到って、もはやその様式は東洋と西洋という境界線を失い、曖昧になってきている。このような環境の中から、独創的な道を探すのはかなりの努力と時間が必要かもしれない。

あらゆる事物は二つの面から成り立つ。宇宙を構成する—この二元論が、私の理念の中核である。つまり、現実と非現実の目に見えないもの、タッチできないもの、衝突と緩和、水と火、陰と陽などを、両方統合、共存させて一つの宇宙を形成してきた。この理念は過去の絵画の中にすでに表現されていたが、今なお我々の絵画に与える影響は多大で無視できない存在である。従って、私は単に造形的なものを越えた内面的情念と自分の理念をモチーフとして、制作のプロセスの中で、偶然的な要素から制作し始める。ただし、偶然性の導入が目的ではなく、私は実験行為ということにおいて、ディテールが非常に重要なことであると考える。その解決を図るためには、曖昧さや不明瞭さをなるべく排除し、形の構成性を画面全体にまで拡大しようとする。それにはまず、石膏やモデリングペーストなど盛り上げ素材を用い、建物の壁を思わせるテクスチャーのような重厚感を持つ画面の基本的なイメージを一気に仕上げ、それからの仕事は色を塗ることである。画面全体を一つの空間として、バランスをとるように制作し続けていく。色調は対照よりも、むしろ微妙な変化を主として、同系色で地味な沈んだものを基調とする。単純な迫力を持つ雰囲気の中で変化を求め、色の感情的表象性、すなわちある色の表象知覚が、見る人の感覚に対してどのように働きかけるかということを充分に意識するように努め、また、一つの宇宙を独自の方法で解釈することにより、清純な抒情に満ちた創造的な世界を形成すべく、感情を直接表現する。西洋と東洋の感受性の融合によって、様々な表現手段を試みた上で、自分なりの感性を磨き、精神性を一層高めたいと考えている。

①大自然

自然界には神の偉大さが示されています。そして、こと自然が人間に託されているということの中に、人間に対する自然の愛が現れているのです。

②中国内陸で育った私にとって、海に囲まれている日本の青い海のイメージがとても印象的で、しかも私の絵の基調となっています。

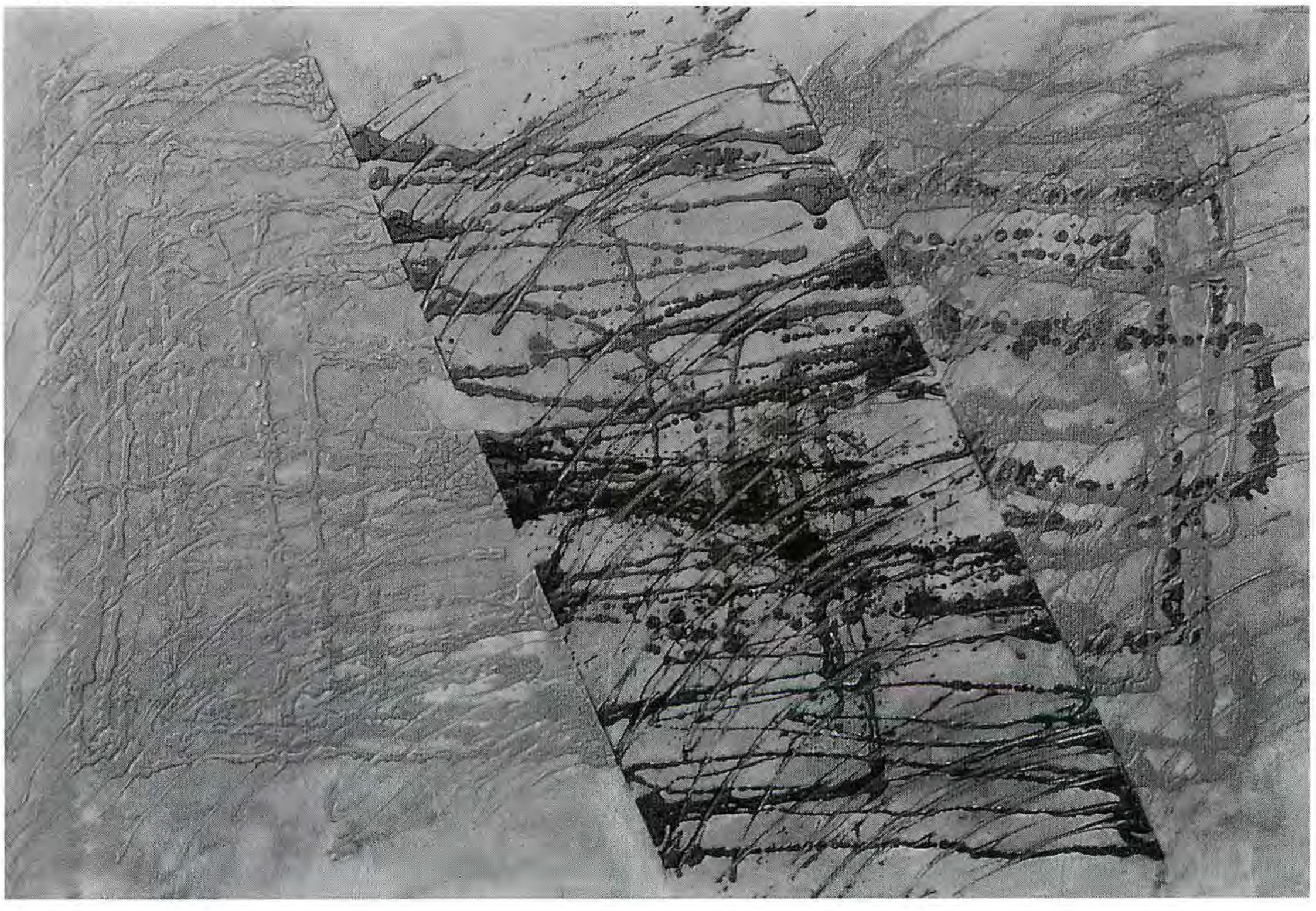
③一人の人間として、私は矛盾に満ちたこの世界に立ち向かい、戸惑い、発言し、そして様々な分脈の間を移動していきます。

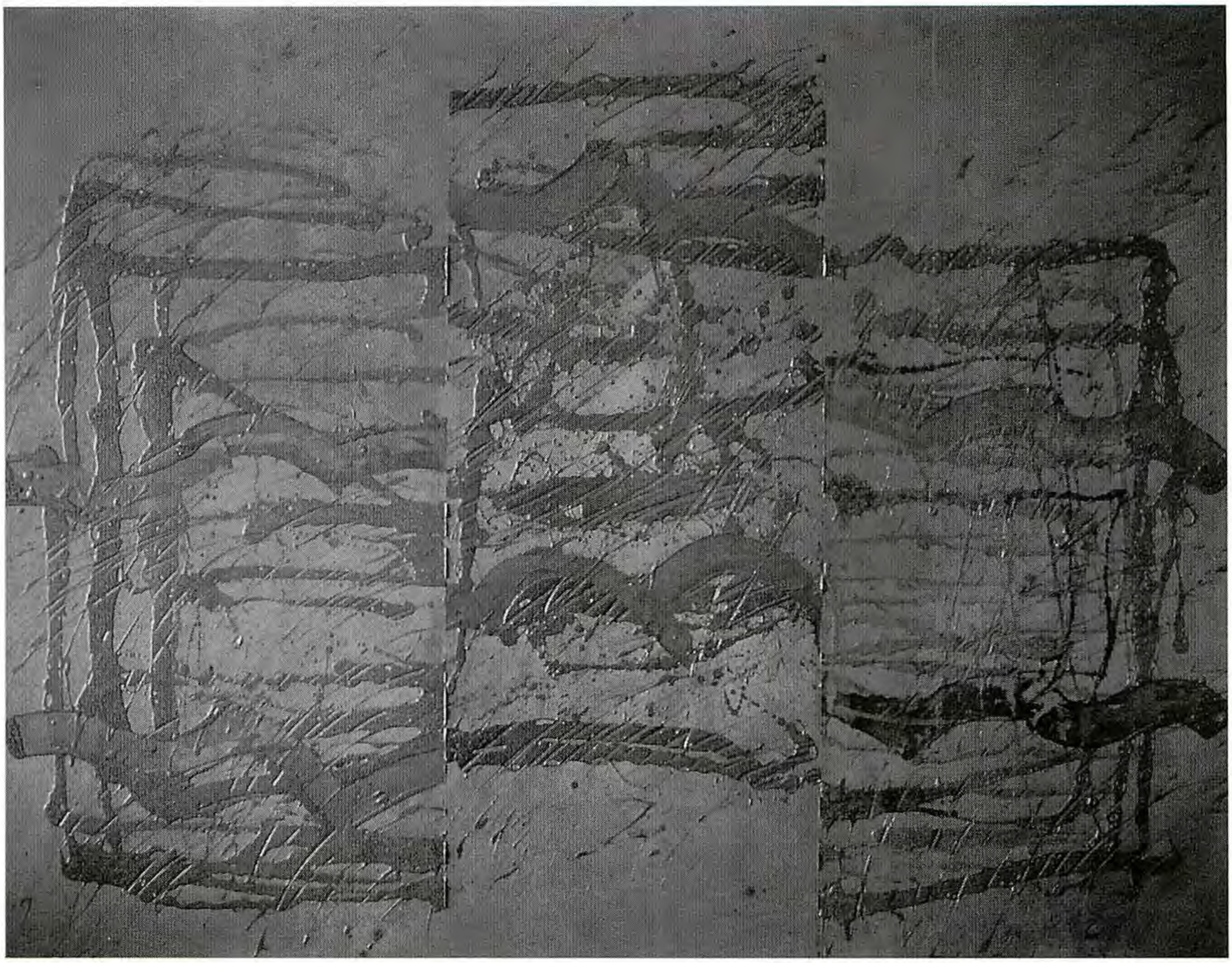
❶これは創作のプロセス中の最も重要な問題だと思っていましたので、長い間、これを課題として探求してきました。結論は制作の最初段階にも、完成段階ということを考えなければならないという風に考えています。要するに、最初から頭の中で完成した作品のイメージをすでに形成します。その筋道に沿って制作をしていき、そして、そのイメージに一番近づくところが作品の完成となると私は考えています。制作段階には、偶然的な効果がしばしば出てきますが、むしろ、基本的なイメージを充実するためにその偶然的なものの面白さを取り残すことが必要です。

❷ここは、過去の時代で創られたものや、今日までに創られてきた素晴らしいものに満ちたところで、ここから幾つもの行く道があります。私は目眩いがする程のものを憶えますが、しかし、旅を続けなければならなく、悩む時間もなく、この迷う状態から早く抜け出すという緊迫感に迫られています。過去の歴史、あるいは伝統などが自分たちの荷物になるか、エネルギーになるか、一時は課題となっていたが、今はそれがきっと自分のエネルギーになると信じています。でもその幾つもの行く道から一つを選ぶことをやめて、独自の道を開拓することを決意しています。抽象でも、具象でも自分なりの感性で表現することは一番大切なことだろうと考えています。

❸以前には、色に拘ることがなかった。表現の対象により、色を決めます。最近ではブルー系、グリーン系の色をよく使っています。主な理由は今の作品の表現に関わっています。心の内面的なイメージで作品の色を決めますが、私には常にそれははっきりしています。原色をそのまま使う場合が多い、海、空、夏の草原などは、私の作品の基本的なイメージにしています。だからこそブルーとグリーン系の色を多く使うのです。

作品No.14
1995年　89.5×130.2cm
パネル、モデリングペースト、アクリル





作品No.13
1995年　170×224cm
パネル、モデリングペースト、アクリル

Ma Chao

1962　中国西安市生まれ
1985　中国西安美術大学油絵科卒業
1996　京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻在学中

個展
1996　ギャラリースペース4U／京都にて開催予定

グループ展他
1985　国際青年美術作品展　中国美術館／北京
1987　陝西87青年美術展　陝西美術家画廊／西安
1989　第7回全国美術作品展　江蘇省美術館／南京
1993　京都市立芸術大学留学生作品展　四条ギャラリー／京都('94.'95)
　　留学生3人展　京都芸術大学ギャラリー／京都
1994　京都市立芸術大学制作展　京都市立美術館／京都('95)
　　留学生2人展　京都芸術大学ギャラリー／京都
　　第1回外国人留学生美術展　すみだリバーサイドホール／東京
1995　小山敬三美術振興財団奨励によるアジア美術学生展　吉井画廊／東京

増岡 直子

Masuoka Naoko



色とかたちとアクリルと

アクリル絵具を使い始めて3年ほどがたちました。もともと私が絵画に興味を持ったのは――重厚なマチエールや、深みのあるオーカー系の絵具の色調、勢いよく走る筆が伝える作家の呼吸、絵具が濁るか濁らないかの間(はざま)で作りだされる微妙な色彩――など、作家の内面を色とかたちで表現することにかけがえのないものを感じ、自分なりに追求してみたいという強い思いにかられてのことでした。という訳で、私は油絵を主に制作をしてきました。しかし、慣れ親しんだ油絵具からアクリル絵具へ移行するには、それなりの理由と時間が存在しました。以前にも増して私の作風が、色彩を重要視し、色面によって一気に描いていく方向性が強くなってきたのです。そのため、油絵具を乾燥させるほどよい「タイミング」をどうしても待てずに手を加えてしまうことが幾度となく繰り返されました。その結果、そんな制作スタイルそのものが、素材の変更を余儀なくさせた、と今は思っています。

私の作品は感覚的な要素が強く、とりわけ画面の中での色とかたちの響き合いを楽しんで絵を描いています。以前から――樹木の幹や枝ぶり、木の実や花の芽、雨風にさらされ今にも朽ち果ててしまいそうな石の壁や石畳、たまたま行った海で波が運んでくれた贈りもの――などといった「自然から得た情景（素材）」に触れて感じたものを心の拠りどころに、私の中のイメージを表現できたならと思い、試行錯誤しながら描いてきました。近頃では規格の四角い平らな画面から離れ、自分の求めるかたちを、ときにレリーフ状のシェイプトキャンバスとして土台から作る試みをしています。画面に向かっての格闘の中で描き進めていくうちに、どうしてもキャンバスのかたちそのものに手を加えたくなることがあるため、修正の効きやすいベニヤや発泡スチロールを基底材にして描いています。その際、アクリル絵具はどんな基底材にも描けるため、画面に自由なかたちと厚み、テクスチュアを可能とします。

こうした新しい表現の数々を私に与えてくれたアクリル絵具ですが、――どんなことにもメリットとデメリットがあるように――アクリル絵具の扱いにくい、難しい面が幾つかあります。

まず第一に、色とボリュームの変化のこと。塗った直後で絵具がまだ濡れ色になっているときの色と厚みが、完全に乾燥してしまってからのそれとでは非常に大きな差が生まれてしまうことです。その結果、アクリル絵具は油画と比較するとどことなく軽い、重厚さに欠ける素材のように思えてしまうことがしばしばあります。

それともう一つには、アクリル絵具は乾燥が速く、また隠蔽力が強いため、下地に塗った絵具と上の層との微妙な響き合いを画面で活かそうと思うとなかなか難しいことがあげられます。

今、私がアクリル絵具を扱う上で苦労している点を二つ述べさせていただきましたが、後者については、例えば、乾燥の速さをリターディングメディウムを混ぜることで調整したり、乾燥の速さと耐水性を利用して水ペーパーなどでヤスリ掛けすることで下の絵具を浮き立たせ、思いがけない色の効果を生み出したりというように、マイナスと思われていた性質が、実はプラスの役目を持つことなども忘れてはならない点です。

ポスト印象派の画家ゴッホは、主

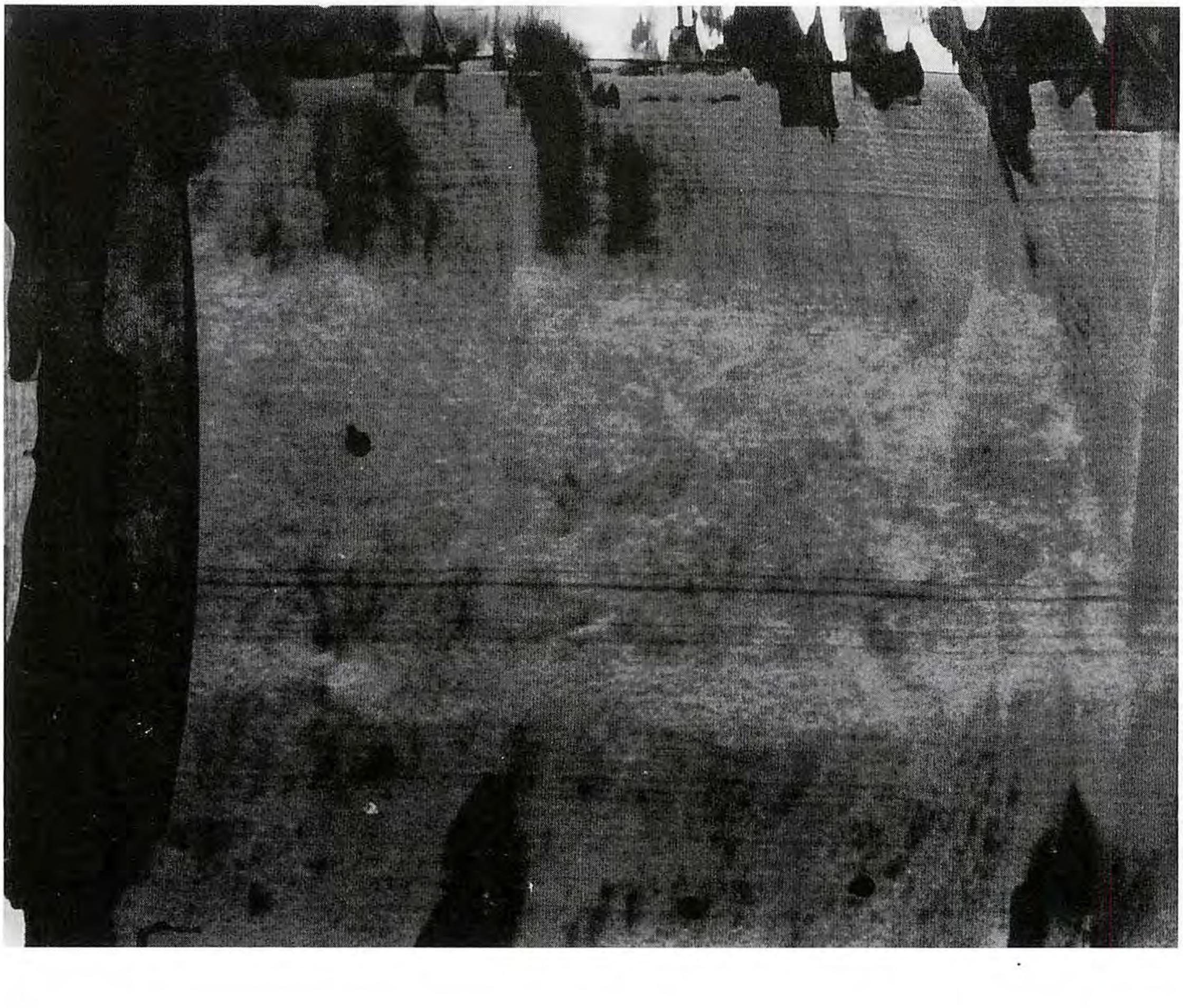
題と色彩との間に「生命を吹き込む」ことに心血を注ぎ、自分自身の一貫して変わらぬ思想と不断の色彩研究とを画面上で合致させていく努力を惜しむことなく続けました。その結果、より訴えの強い画面を作り上げることに成功したと私は思います。そんな彼のように、もっともっと自己の制作テーマや内面世界に近づいて色とかたちとアクリルで表現していくことができたなら、と思っています。

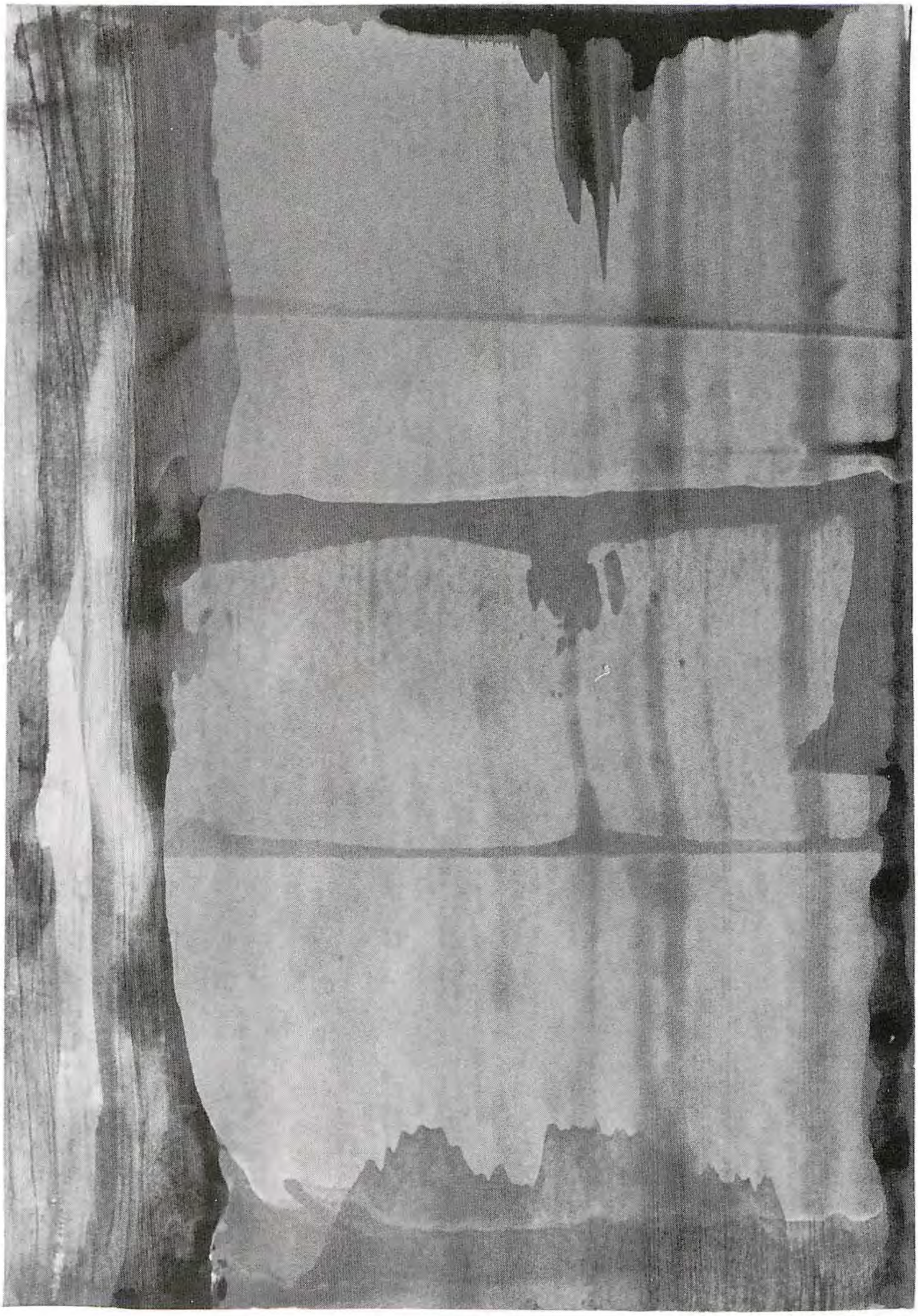
❶私は「時間に追われて」制作することが多いので、これはとても難しい質問。描き始めはのびのび筆を走らせるが、筆を置くタイミングを意識しはじめると、とても作品が硬くなり、手の動きも小さくなってしまう。「作っている途中のほうがよかった。」と言われることもしばしば。たぶん、途中から小さな横道が気になりだして、ヘンなこだわりから、作品の流れを自然に変えてしまっているのでは？　だから、私にとっての作品の完成は、描こうという思いを気持ち良く、ストレートに画面に表すことができたとき。でも、なかなか快く作品の完成を迎えられないので、今後の大きな課題。

❷ここは真夏の太陽の照りつける海岸。砂浜に座ってじっと波を見たり、海風が肌に心地よく吹いている波打ち際を散歩したり…。なぜか私の他には誰もいない。気持ちの良い午後のひとときを過ごしたあと、「自分の安心できる場所」を求めて、ゆっくりゆっくり歩き出す。海風から離れた真夏の太陽の下では、暑さですぐに参ってしまいそう。でも、今よりもっと自分らしく、幸せに生きられる所へなら、太陽にも負けずに歩いていけるはず？

❸画面の中で何色かの色を調和させて使うことが多いので、「この色がいちばん！」というのはなかなか決め難い。が、オーカー系の色（とりわけローアンバーやバーントアンバー）が好きなので使用することも多い。これらは「大地（土）」に根付いた色で深みがあり、落ち着きや安心感を与えてくれる。最近では「自然」をテーマに描くことが多いので、これらの色は欠かすことのできない大切な絵具。

海からの贈り物　2
1995年　51.5×66cm
紙、アクリル、ブラックジェッソ





海からの贈り物　1
1995年　74.5×53cm
紙、ブラックジェッソ、アクリル

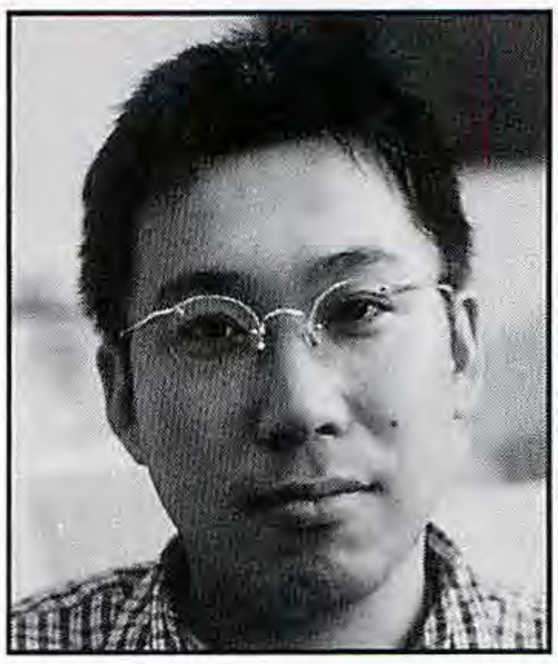
Masuoka Naoko

1970　東京都生まれ
1994　東京芸術大学大学院美術研究科修了
1995　東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程中退

グループ展他
1994　「形而上学者の夢想」　東京芸術大学大学会館展示室／東京
　　二人展　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　第3回創作展「河のほとりで〜PARTIE DE CAMPAGNE〜」東京芸術大学取手校芸　術資料館／茨城

三輪 浩隆

Miwa Hirotaka



「開放された自己表現」

人やものとの関わりの中で、互いの持つ領域。そしてその距離感を踏まえ、互いが触れ合う見えない境界。時にそんな日常生活の問いの中で、果たして人は作品の前に対峙した時にどのような痕跡をその領域の中に残すのであろうか。常にそんな意識を持ちながらも人やものとの関わりを通して、自分なりの場としての提示を作品づくりの中で心掛けている。

私の作品は、板の表面に麻を張り、モノトーンの配色による面構成での立体的表現である。ただありのままに素材を見せるのではなく、麻を張ることによって、人とものとの間の媒体、網膜のような意識のない表皮、そんな視覚的効果として作品の表面性を重要視している。そして、立体的構造の持つ彫刻的な意識よりも、むしろ絵画的な立体表現、建築的な表現に近いかもしれない。また、最近では外側と同じ面構成を内側にもつくり、二重構造の形態で、その外側と内側の面の狭間の空間、二重の面の傾きや形の違いが視線を滑らして移行する形態と空間の中で、自身の意識と境界はどのように位置づけられるか。そんな自分なりの場としての秩序立てを空間の中で集約しようと思っている。そしてまた、このような形態を通して自己を開放しながらも知的な遊び感覚で立体表現ができるようになったのは大きな喜びである。

以前、私は美大で彫刻を学び、当時はまだ具象彫刻を志す集団の中にいた。技法、素材において厳しい条件を強いられ、その上に成り立つ自己表現であるがゆえに、そこに時代性を組み込むまでには時間を必要とした。もちろん表現方法も様々であり、大小の時間や条件を限定してしまうのは無理があるかもしれない。しかし、今ある私自身のテリトリーからして、当時の時間や条件の意識は今とは少し意味が違うように思う。その時に私が求めていたものの源流が西洋美術の流れであったにせよ、何よりも私自身の置かれていた環境、そして自己表現として積み上げてきたものの始まりは、大学以前よりも大学以降の自己の蓄積が強いものであったことが、もう一度、自己の根源を自身の始まりから見つめ直したいと思うきっかけとなったのである。

今までの経験としての技法の集積を零（ゼロ）にして、知覚としての感覚を呼び起こし、自己の本質を見極めたいと強く思うようになり、出来得る限りの身近な状況が自身の変化を促すために、仕事や制作をする場を新たなる環境に置くことにした。そして、自身を見つめ直し、自分なりの表現方法を模索した。

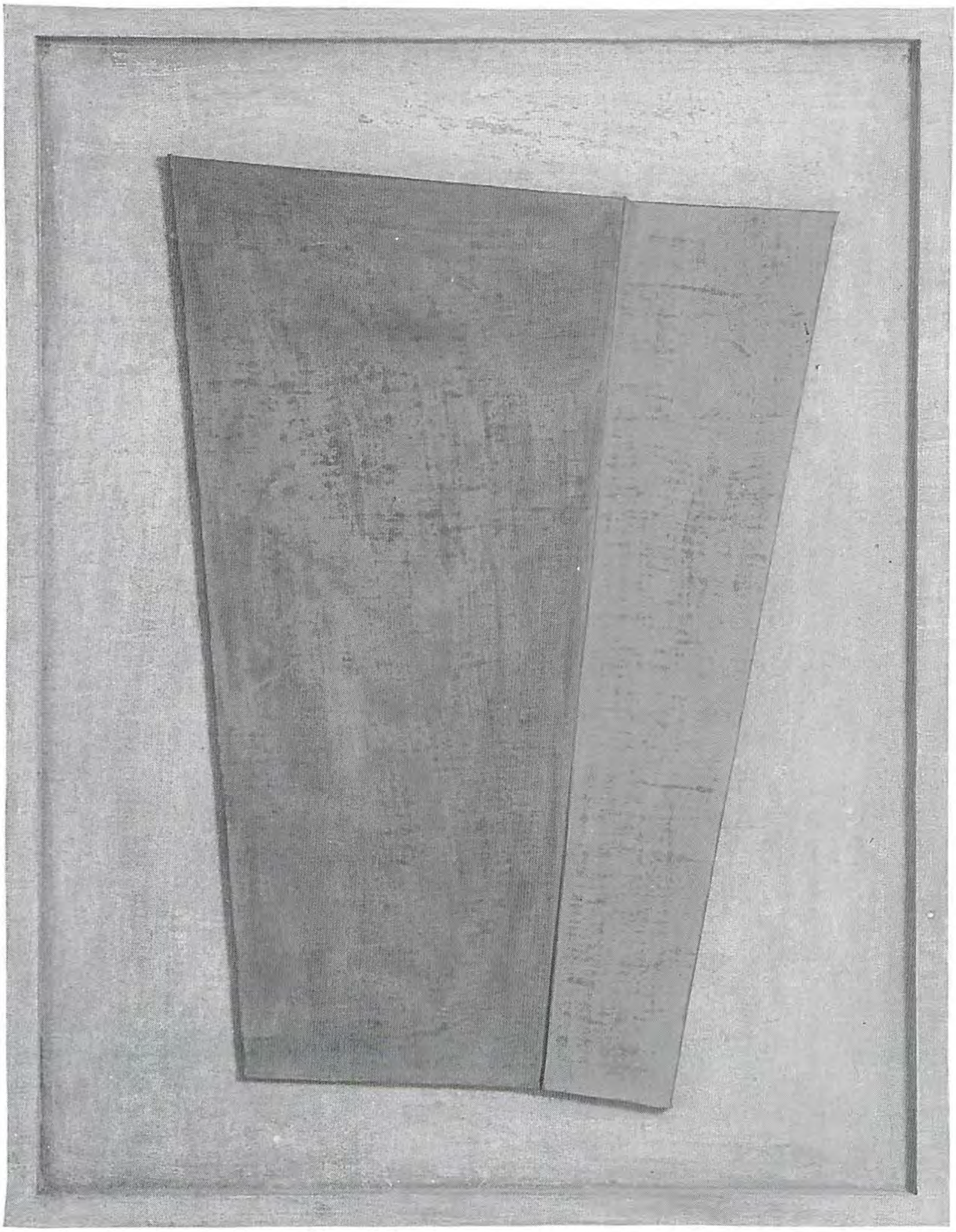
山間（やまあい）の静かな住宅地にアトリエを構えて5年になる。「自らを解き放し、自由であれ」そんな意識の中で制作する場所。そしてその回りの環境の果たす役割は大きい。アトリエを構えた当初は作品づくりから離れ、棚や机などを作る毎日で、合板や廃材を集めては図面を描いてノコギリを挽く。自分だけのアトリエ、自分なりの味付けをしながらそれなりの様相を見せていく過程は、楽しく充実したものだった。粘土中心のスタイルを続けていた私は、このように決められた直線をノコギリで挽いていく作業は不思議と心地好いものだった。何よりも人は環境を変えることによって、また新たなる自己を見いだす。その土地の磁場の力とでもいおうか、その土地の持つ波動に自然に自分が合わすことができたのかもしれない。彫刻という枠組みを離れ、また美術という意識を解き放し、自由にものをつくる喜びを感じた時、

人やものや他の作品に対しても、そのものが持つ波動に身を委ね、合わせることを心掛けてみた。すると何かそのものが持っている見えざるもの、今まで見過ごしてきたものが感覚として少し感じられるようになってきた。

旅先で車を走らせていると、いきなり視界が開け、光が射しているような場に出合うことがある。どこにそんな境界があったのか不思議でならないが元気になれる。人々はその土地の風土に根ざした様々な生活習慣や文化を作り出してきた。そしてまた、様々な事件や価値観の違いも。しかし、現代美術の枠組みの中でこの日本を見つめた時、果たしてその土地に根ざした自己表現が生まれるかというと状況は厳しいのが現実である。どんな環境下に身を置きながらも、自己に冷静であることを願わざるをえない。そして、自己の根源を深く見つめ、常に開放された自分でありたいと願うのである。

❶作品を取り巻く空気にその存在価値が見い出された時。
❷制作にたずさわるようになってからは、夏といえば仕事場に居る毎日で、自分の居場所を何処かに求めて考えるにはちょっと難しいです。
❸モノトーン
光が放たれたその無彩色の光沢には感覚として有彩色にはない、色や空間を感じ取ることができる。

Untitled
1995年　146×114cm
化粧合板、麻、ブラックジェッソ、アクリル
photo by　早川宏一





傾きのある領域 vol.II
1995年　126×365×135cm
化粧合板、麻、ブラックジェッソ、アクリル
photo by　早川宏一

Miwa Hirotaka

1961　岐阜県生まれ
1987　東京造形大学彫刻科卒業
1988　東京造形大学研究科修了

個展
1993　ギャラリー美遊／東京
1995　ギャラリー美遊／東京
1997　ルナミ画廊／東京（銀座）にて3月3日～8日迄開催予定
　　オレゴンムーンギャラリー／東京にて12月開催予定

グループ展他
1987　S－III展　世田谷区美術館区民ギャラリー／東京
1991　玉子展　岐阜市民会館ギャラリー／岐阜
1992　神奈川県美術展神奈川県民ホールギャラリー他／神奈川（'93.94）
1996　「A Piece of My Art 3」　ギャラリー美遊／東京（神田）にて6月25日～7月6日迄開催予定

三渡 基久男

Miwatari Kikuo



壺のこと

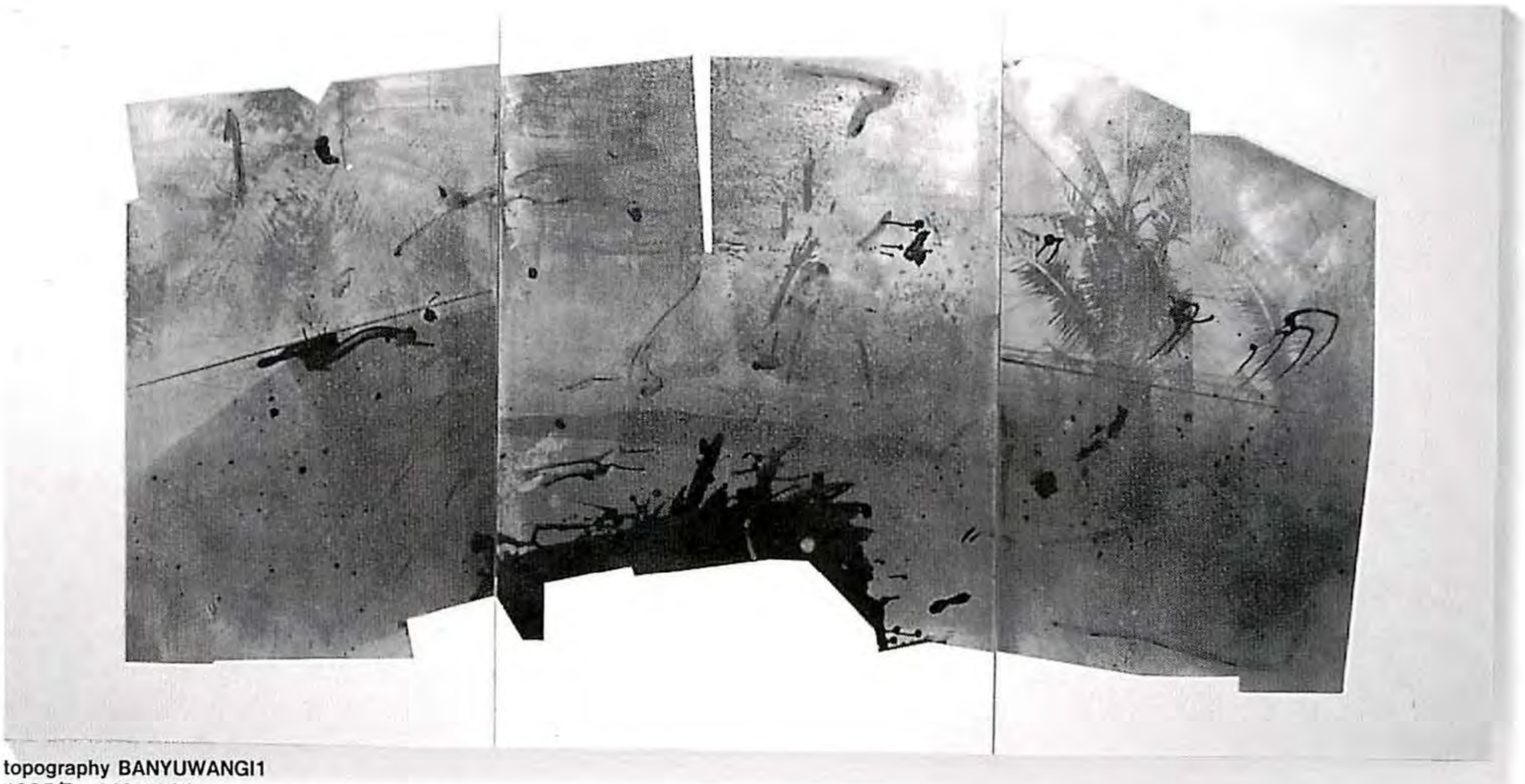
ジャワ島東端に近いヴァニュワギ・ジャジャックから悪路をジープで2時間程、深い森を抜けて海岸に出た。見渡す限り誰もいない。雨期もそろそろ終りがけの季節だが、垂れ込める雲と水蒸気。延々何十キロに打ち寄せる激しい波は、寸時、身体感覚を失わせた。そんな砂浜で足元をふと見ると、小さなカニが無数に蠢いている。よく見るとそれは浜の果てまで続いている。はっと我に返った私は、海岸図を思い描きながら、ここはどのあたりなのだろうか、などと考える。カニ達を蹴散らしながら海に入ろうとするのを友人のジャワ人が止めた。この海には悪魔がいるから泳ぐのはダメだと言う。そしてバリ島のクタも昔はこんな海岸だったとも言う。そう聞いて私は、賑やかな観光地の海岸の今昔、異界についてのこと、波打際の生態系、海流や地勢、気候のこと、様々なことを繋ぐ糸が見えた気がした。

古来、人々は様々な世界観、宇宙観を想像してきたであろうが、そんな中で壺中天型の世界が魅力的だ。小さな壺に入ってみると、仙境、異界であったという話。その壺の中、あるいは我々の空間の外では、我々のものとは異なった時間が流れていて、その中での体験は壺の外に出て我々の時空に戻ってみると、一瞬のことであったり、悠久の時間が経っていたりする。桃源郷の地勢の象徴は瓢箪でやはり壺である。無限に広がる宇宙もまた空間が歪んで閉じているという。幼い頃見たテレビ番組「ひょっこりひょうたん島」は今考えれば、映像、幻想、海上異界、宇宙という線上に象徴的だ。ヴァニュワギの海岸で、私は深い森の狭い道を抜けて時空の凝縮した壺の中に入り込んだと思った。

私達は、いつのまにか自分の周辺を平衡な比重の関係や空間で取り巻いていって、きっとそれは、生活を容易にする手段なのだろうけれど、その囲いに息が詰まってしまう。私は、作品を創ることで、私の回りをやさしくも厳重に取り囲んでいる境界の向こう側を垣間見たいと思っている。かくして私は一生懸命に壺の入り口を探すのだ。それは、机に向かって、あれこれと概念をやり繰りすることではなくて、私が「特別な意味」を持っているのではないだろうか、と思い込める場や方向に出掛けて取材することだ。といっても、多少の知識は用意していくものの、食べて、歩き回って、話をして、はたから見ればいい気なものかもしれないが、割りと真剣に、その風土を摑もうとしているのです。そんな中で、ごく稀に何かしら入り口がこちらを向いていることがある。けれど、その多くはそこから中を覗き込むことができるだけだ。フォトアーティストを考えれば分かりやすいかもしれない。シャッターチャンスは、数多くの条件が成立するある一瞬で、それ以前もそれ以後もないのであろう。もちろん私には、そのような写真を撮影することはできないし、その意志もないが、私が境界の向こう側を感ずることも同じような瞬間で、それは二度と戻ってこない。だからこそ、それらの瞬間を慈しみ、作品を創る意味が生じる。

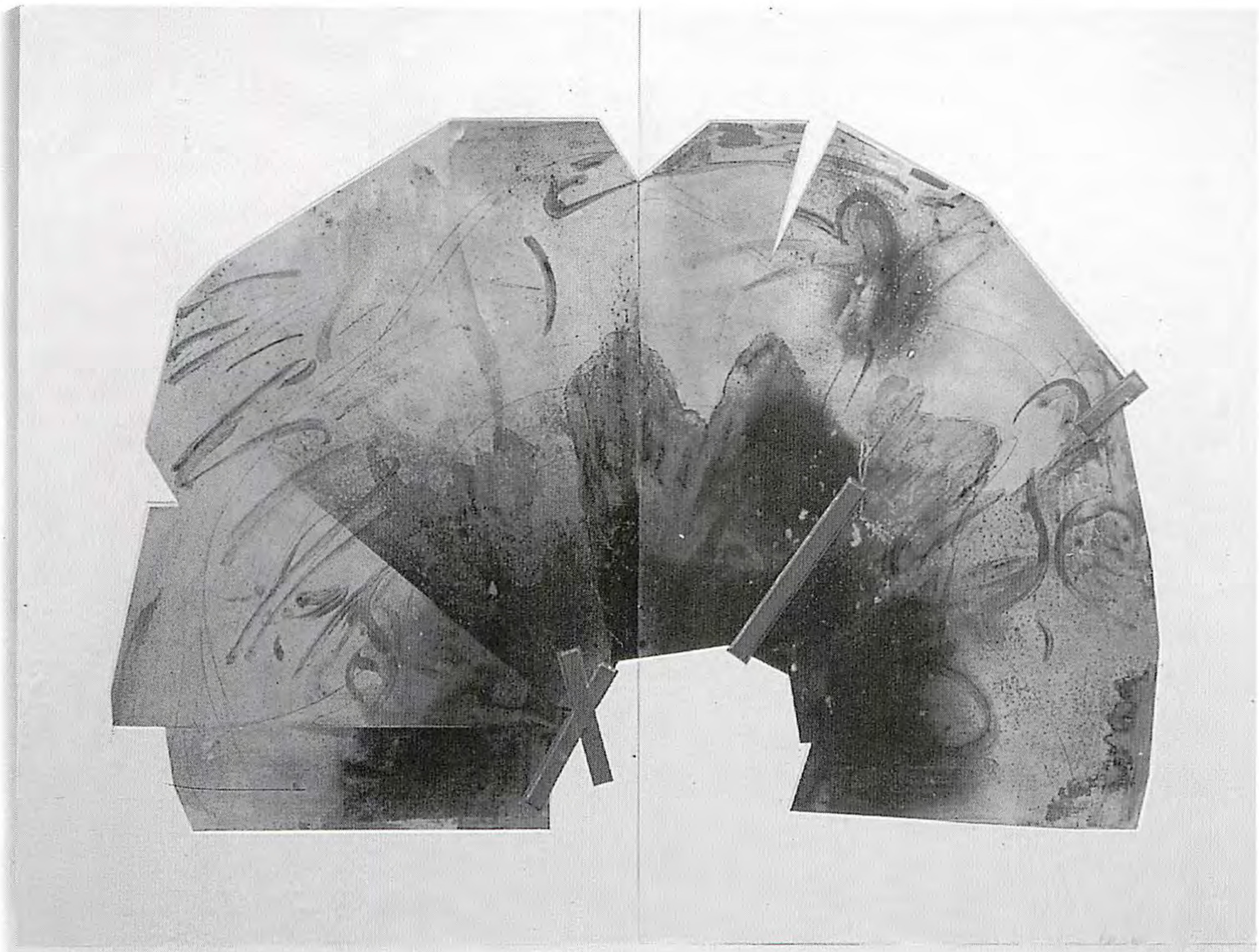
制作は、再現でもなく、記憶の装置とも違う。私の、特別な空間や瞬間の繋ぎ合わせを試みるそれは、時間や空間を思うように張り合わせて形を成した墓標を立てる葬送というのが一番近い。そして私は、その墓標の前で、壊れて砕けてしまった大

事な壺を、何とか修復できないものかと、その破片を拾い集めているのかもしれない。



topography BANYUWANGI1
1995年　143×264cm
パネル、綿布、アルミ、アクリル、メディウム、写真

❶制作中の作品とは別のプランに興味が移ってしまった時。「完成」というよりも「失敗」の場合が多い。
❷たとえ何処であっても、穴を見つけて隠れるでしょう。
❸紫色。色彩として考えるよりも、ニュートラルな状態のモノトーンの一種として使用します。



evolution GUILIN
1995年　143×176cm
パネル、綿布、アルミ、鉛、アクリル、メディウム、写真

Miwatari Kikuo

1960　静岡県生まれ
1987　愛知県立芸術大学大学院修了

個展
1987　レスポアール展　スルガ台画廊／東京
1990　ギャラリー蒼美／愛知
1992　ギャラリー蒼美／愛知
　　スペースギャラリー／大阪



森山 龍爾

Moriyama Ryuji

意味とリアリティーの葛藤

今、文章を書き出した。その文章というのは、この文章のことだ。文章を書くということそのものを、今、文章にしている。もう4行も使ってしまった。この調子で最後まで書けば、存在としての文章が出来上がるはずだ。存在としての文章とは、文章としてそこに在りはするが、それ以外のことを何も語らない文章のことだ。

内容はないのに実体がある。事実この文章は、確かに今、12行目にあり、それを通りこして13行目にきている。13行以上確実にある。それだけの文字が、ここに、ならべてある。このように説明しながらも行数は増え続けている。

これを文章のドキュメンタリーと名付けよう。そう決めた。

しかし、どんなレッテルをはりつけようと、中身がないことに変わりはない。あるのは語り口だけだ。もうこんなことはやめて、言葉本来の目的である、何かを伝えることをしなくちゃいけないと思いながら、こんなに時間を使ってしまったのはどういうわけだろう。

存在としての文章は他の具体的な事柄に言及しないので、それ自体のリアリティーがあり、また空虚である。

私は、何か言うのであれば、意味のあることを言いたいと思うのですよ。ここで意味があるというのはどういうことかは、あとで語りたいとは思うけれど、自分にとって意味のあることが他人にも意味があるとは限らない。だからせめて、率直であろうと努めることは大切なことだと思う。なぜなら、率直であろうとすることは、少なくとも気まぐれや、あてずっぽうではあり得ないからです。

私にとって正面性とは、率直に語ろうとすることです。それは見る人と作品が真っすぐに対峙できるからです。そして、受け止め易さを心掛けることは、安易さや、極端な自己主張とは逆の立場だと思う。そこにはおのずと葛藤が生まれる。なぜなら、視覚的な理解を生み出そうと思えば、画面に置いた単純な形体と平面の分裂、色相間の問題、深度の問題等々を正面性の内に解決しなければならないからです。統一というのはそれぞれの要素がそれぞれの性格を損なうことなく、有機的につながりを持つことです。それが私の問題の解決です。そして、それは私にとって、とても困難なことなのです。

具体的であるというのは、私にとってそのような困難を乗りこえた時や、色彩のよろこびに関係します。なぜなら人は何百何千の、人や事柄を目にしても、そこに心楽しい出会いがなければ、その出会いを心の内で具現化しようとは思わないからです。そしてそれを具現化できなければ、その作品を体験できない。体験できなければ、自分がどこにいて誰なのか知ることができない。つまり、リアリティーがないということになってしまう。

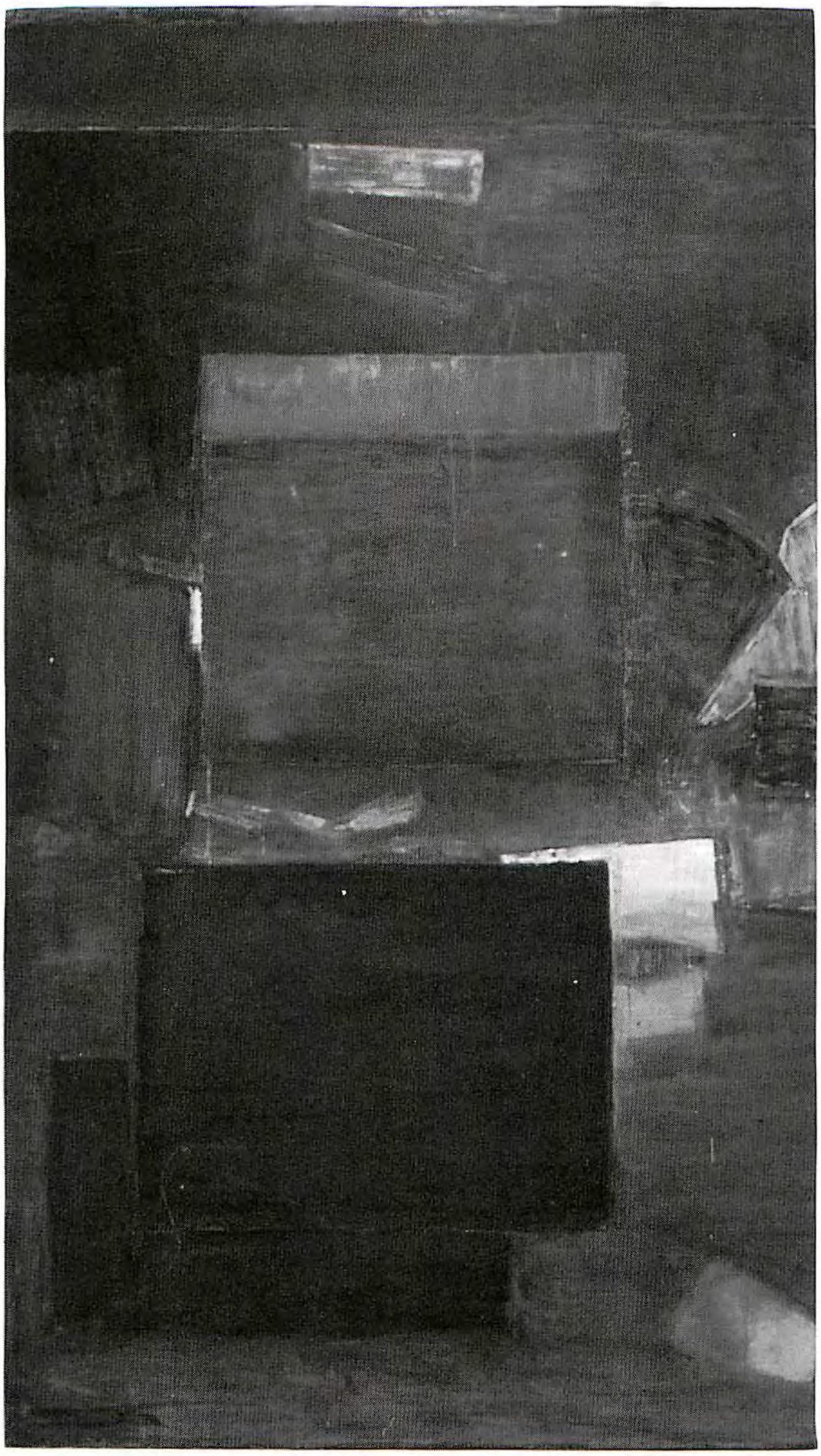
だから、私にとって意味があるというのは、色とか形を扱う、純粋に物理的次元のことにかかずらわっているけれど、それが見る人にとって、今、生きているという体験を生み出すことなのです。

そして、画面を豊かに在らしめたいと思えば思うほど、それは困難になるのです。

❶完成というのはよくわかりませんが、レポートで言ったようなことを現実のものにするために、今の自分ではこれ以上はできないというところまでやります。それであきらめます。
❷質問の意図わかりません。
❸いろいろな色を使います。統計をとっていないのでわかりません。



スクエアリーシリーズ（鏡）
1994年　75×56.8cm
板、紙、アクリル、アクリルガッシュ



スクエアリーシリーズ
(ブルー)
1995年　216×122cm
パネル、綿布、ジェッソ、
アクリル、アクリルガッシュ

Moriyama Ryuji

1957　島根県生まれ
1980　創形美術学校卒業
1981　創形美術学校研究科修了

個展
1981　みゆき画廊　東京
1985　真和画廊／東京
1986　ギャラリー・ラランヌ／東京
1989　画廊荘／東京
　　ギャラリーなつか／東京
1991　なびす画廊／東京
1993　ギャラリー檜／東京
1994　ギャラリーKIGOMA／東京
1996　ギャラリー檜／東京

グループ展他
1987　歩きながら考える　世田谷区美術館／東京（'88）
1992　虚構のエレメント－3人展　玉屋画廊／東京

山本 直木

Yamamoto Naoki



「風に吹かれながら」

忘れかけた頃、思い出したように見る夢がある。

真夜中、力強く走る列車の車中にはただ一人私がいる。窓は全て開け放たれており、強烈な風が頬にぶつかってくる。私は窓の遠くに目をやる。遥か地平線には戦火が漁火のように燃え上がっている。先ほどまでの人々の悲鳴や恐怖の残響を引きずりながら、列車は中国大陸に似た大平原をどこまでも進んでいく。

朝、7時58分。電車がいつもより15分ほど遅れている。車内は蒸せ返る人いきれでいっぱいだ。暑さと圧迫感のせいか意識が朦朧としてくる。その時、微かだが爽やかな風が車中に流れ込んできた。誰かが窓を開けたらしい。周りの人達も少しほっとしている様子である。それにしても日本人は忍耐強い。毎日毎日、この状態であり、それは数十年も変わっていない。他の国だったら暴動の一つも起っているはずだ。もしかしたら、日本人はこの「ラッシュ」というものがさほど嫌いではないのではないか。

都心へ向かう通勤（痛筋？）電車内の空間は非日常の日常化といえる。そこには暗黙のうちに、視線を合わさない、身体に極力触れない、余計な動作をしないなど、互いにコミュニケーションをとらないためのルールがある。また乗り方のコツとして、バランスを取りながら人の流れ、動きをキャッチしてエネルギーを極力消耗しないようにし、意志を通わせないために、でき得る限りのプライバシーの時空間をそれぞれ確保する。新聞を読んだり、車窓の景色を眺めたり、吊り広告を見たり、居眠りをしたり…。

こうした行為の強い制約を伴う状態において、私達の姿はまるでスポーツかゲームをするかのようにみえる。だが、このような一見安定した緊張状態もずっと持続できるとは限らない。自分と周りにいる「他人」との関係をほんの少しでも意識した途端に、この時空間は脆くも崩れ出す。例えば、隣の人々の容姿や服装、どんな本を読んでいるのか、また会話などは、見聞きしたくなくても飛び込んでくるものだ。すると興味が湧き、つい意識がそちらに向いてしまう。これは他者を覗くこと、すなわち、人間観察という観点からするとおもしろいが、大概が相手に判ってしまい、気まずい思いをする。そして自分は周りの人をいないものとして無視するか、再び自分自身と外界との関わりをより強く遮断して、内面の世界に入って行く。

この時、意識はもう自分の身体にはない。瞑想状態によりそれは解放されたのだ。意識は自由に漂う。過去へ、未来へ、他の場所へ…。

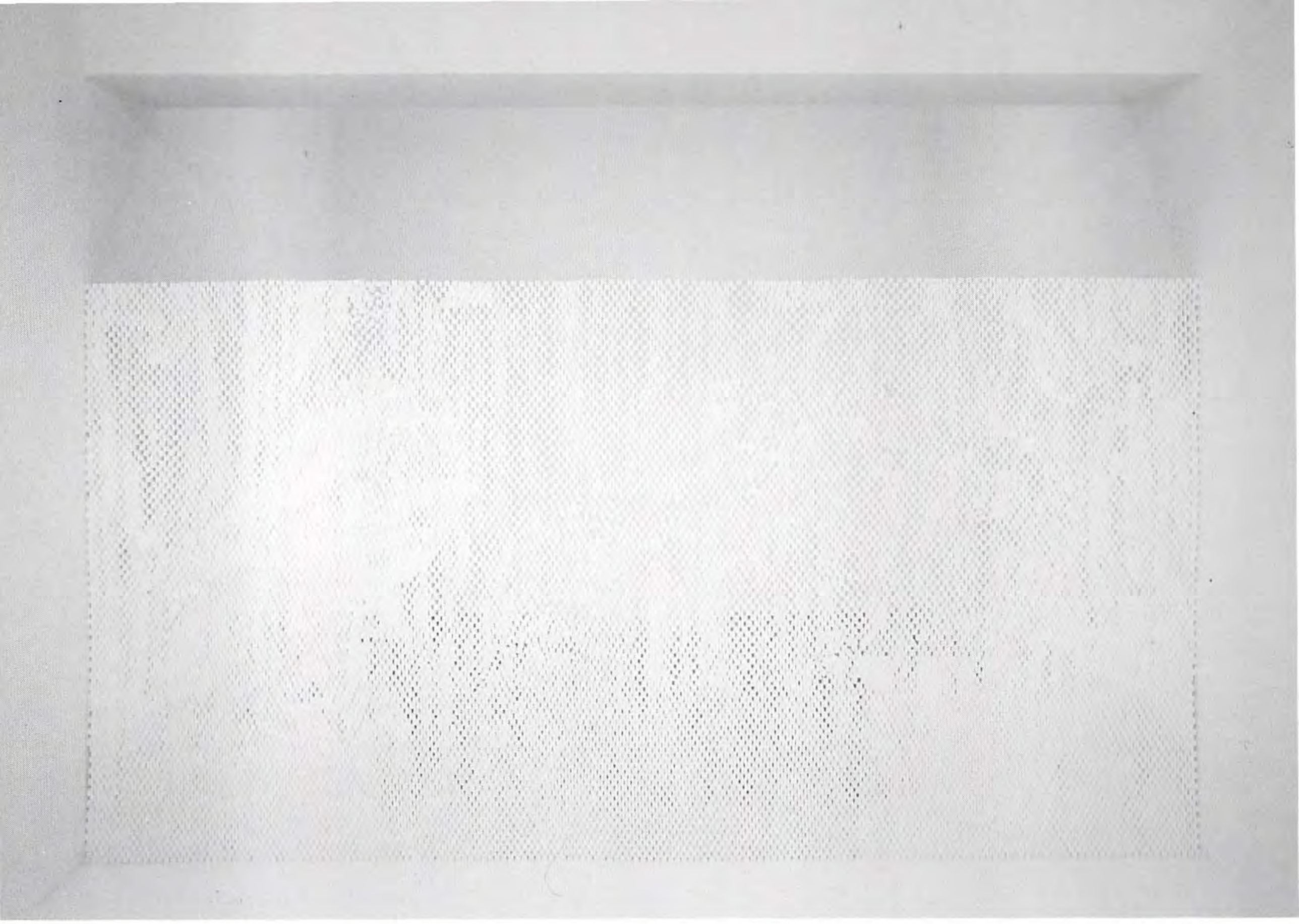
この感覚は日本の生活文化の中で独自の展開を遂げ、総合芸術として古来より人々に親しまれている「茶の湯」の空間に不思議に似ている。

千利休による妙喜庵待庵は二畳敷という最小の茶室であり、亭主が茶を点てるための座一畳を除くと、客に残された空間は僅か一畳にすぎない。しかも利休はこの狭い茶室に三人詰めさせたという。ここでは全ての行為が緊張感を生むようになり、作法は制約を受け、様式化し、非日常的な特殊な体験の場に変容した。その中で客は掛けられた絵や墨蹟を見て、その世界に思いを馳せ、自らをここから消し去る。その一方で亭主によって見立てられた茶碗を観て、客は主人の美意識＝おもいを読み取ろうとする。茶室は、日常の空間を

少しだけ変え、制約を設けることで、体験する人のあらゆる境界を取り払う機能を果たしている。

ビルとビルの隙間からのフラッシュライトのような朝日が車内に差し込む。時速100キロは出しながら、一編成あたり数千人を乗せた「狭い閉じられた」特殊な空間は、都心へと向かう。この中は極めて穏やかで静的だ。人々はこれから向かう凄まじい情報化社会の渦に飲み込まれないよう、ここを、自分を客観的に見つめ直す場、自分を取り戻す場、あるいは自分を放棄する場にしている。

無意識のうちに流れる時間の中に私たちは存在する。この流れが切り取られ、観る者の目に晒された時、[意識]が生じる。観る者がこの意識をある対象に向けると、意識を向けられた対象もまた意識を持ち、変化する。この変化は、観る者の意識を再び変容させる。さらに観る者が別の次元へ意識を変えれば、それは過去に、未来に、他の場所にと、現出する。そこで、自分が認識される。自分を認識するのは観る者だけではない。周りの人、物、時空間すべてが認識する。認識することでそれらは形態を成す。全ては[意識]でつくられる。それはすでに夢ではなく現実。ここには様々な数限りない「風」が吹いている。私達は、ここの風に吹かれることで初めて本当の自分が見い出されるのだ。



Sugar Wall
1994年　170.5×316.5×235cm
ガラス、英字新聞、角砂糖（約15,000個）、綿布、ボールペン、アクリル

❶画家ニコラ・ド・スタールは自分が所有していたピカソの絵を突然、城塞にあるアトリエの窓から投げ捨て、自身もその後、投身自殺した。ド・スタールは生前、ピカソについて「ピカソはどこで作品を完成（終わり）にするのかを全て把握していたが、自分はそこまで絵を支配してない」と述べていたという。これは美術家に限らず他の芸術家は勿論、日々生活しているあらゆる人々が悩み、苦心していることだ。このことは「作品＝生き方・人生」とするとわかりやすい。結局のところ、作品制作はすべてこれに懸かっている。とにかく全神経を集中して奮闘努力するしかない。私にとって一生つきまとってくるテーマの一つであろう。

❷あれはたしか私が4才くらいだったかじりじりと照りつける太陽と蟬の声しか聴こえない畦道を歩きながら、アイスキャンデーを夢中で嘗めていた。溶けてぽたぽたと、日に焼けた手を伝わって落ちて行くのを気にしながら、ふと足元を見ると真っ黒い蟻が乳白色の液体を触覚を揺らして飲んでいる。暫く観ていると、急に蟻が大きく見えだして（私の身体が小さくなって）、ついに蟻と同化したのを感じた。私は理由も分からず、ただ恐ろしく、歩かずにはいられなくなって、あてもなくさまようのだった。

❸黒か白。またはその取り合わせ。
最もはっきりしていて、一番ぼやけている。光であり、影であり、全てを含んでいて、何もない。冷たくて、暖かくて、影響を与えて、反響がない。またはその逆。全部を吸収して、反射する。薬であって、毒であり、単純であり、複雑である。パワーがあって、無力である。孤独であり、和である。始まりであり、終わりであり、生であり、死である。

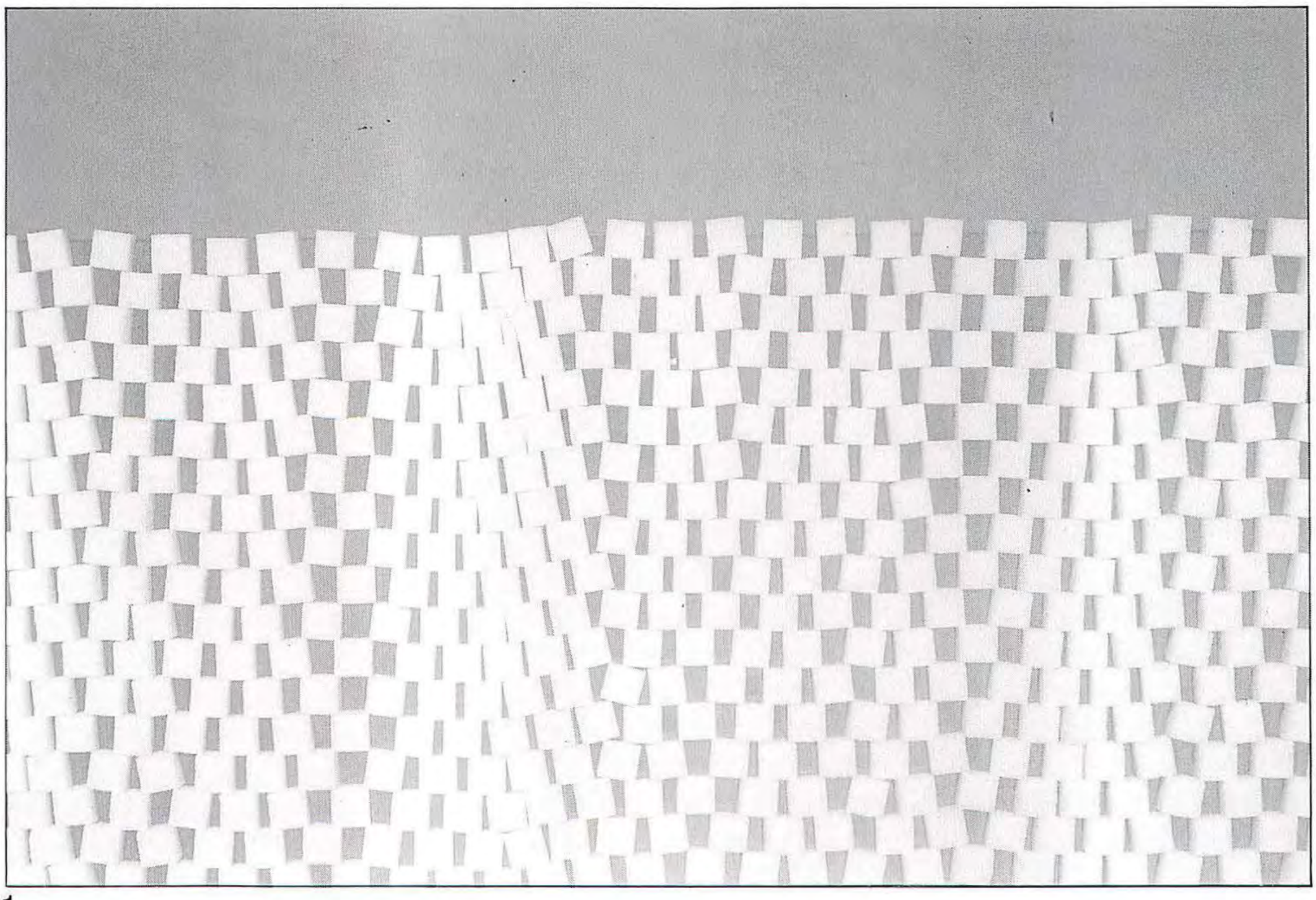
Yamamoto Naoki

1963　新潟県生まれ
1991　東京造形大学造形学部美術科Ⅰ類卒業

個展
1991　秋山画廊／東京
1992　ギャラリーNWハウス／東京
1993　ギャラリーQ／東京
1994　コバヤシ画廊／東京
1995　ギャラリーQ／東京

グループ展他
1988　グループ展　東京造形大学／東京
1989　グループ展　目黒区立美術館／東京
1990　MITO 10月展　水戸芸術館現代美術センター／茨城
1992　デンクフォルム展　千葉県立美術館／千葉
　　日韓現代美術交流展　韓国国立清州美術館他／韓国('95)
1993　日韓現代美術交流展　千葉県立美術館他／千葉('94)
1994　'94 CONTEMPORARY ART FESTIVAL　埼玉県立近代美術館／埼玉
1995　The Whole Heart-1995(一つの心)　ギャラリーQ／東京

Sugar Wall（部分）



山本 斉

Yamamoto Masashi



絵画の正統性のために

ある命題において、「それはどこまで可能なのか」という問いは、逆説的に「それはどこまで不可能なのか」という問いにも言及せざるを得ぬ宿命を孕んでいる。多少、文学的ではあるが、描けば描くほどその問いは、辛辣に作家自身の胸元に突きつけられていく。可能性と不可能性とを小器用に意識しながら、または、両者の折り合いを着けながら（とでもいおうか）、画面に筆をおいていく現実があるとするならば、それはあまりにも喜劇的ではないか。実際、絵画における二次元性においては、その可能性、不可能性についてすでに論じ尽くされたかに見える。しかし、今一度、平面という形式について再分析、再検討してみたい。

近代において、還元という名の下に平面としての正統性を獲得し、堅持してきた絵画の堂々たる凱旋は、聖なるものが長年邪悪なもののシンボルとして取り扱われ、近年ようやく宗教裁判において〝St.〟の称号を授かったJ・ダルクと相似的であるといえば言い過ぎであろうか。無論、それは前時代的価値観の打破と、セザンヌという正統なるターニングポイントを経た後も続けられた矩形への崇高な営為の果て、勝ち取られた価値観ではある。彼女の伝説が、同情的に英雄化され、且つ文学的に美化されることにより、聖なるものへの帰属を許したかどうかの判断は、別の機会を持つとして、ここでは、聖なるものが聖なるものであらねばならぬ正統性についてのみ了解したい。しかし、その聖なるものと絵画における二次元性とを突き比べることは、意図的な結論を導き出すための方法論として受け取られかねないが、両者の原初的、根源的な存在性に着目したい。つまり、セザンヌ以後、正統な美の機能として自立し始めた絵画は、正に聖なるものに準ずるべき存在ではないのか。J・ダルクがその神聖なる息吹を取り戻し、絵画は絵画の本質に目覚めた。そして、一方、絵画の宿命として、論じ尽くされてきたその二次元性とイリュージョンとの問題は、その都度、新たな表現（出口）を突破口に、延命し続けてきた。いや、正確には新たな広がりを見せつつも、同時にその不可能性をも露呈してきたといえる。いわば、その不可能性を相対化することで次なる作品を作り果たせたのではあるまいか。このようなやり取りの果て、究極的には、絵画の物理的な枠を超えるか、その意味性の枠を広げるかといったやり方以外は、単一な平面の世界に停まることにおいてのみその存在性を正統化したといえる。無論、その場合、形式的な存在論的正統性を示唆しているのであって、過去の巨匠の引用やフェイクアートなどの情報時代の代表者然とした窮鼠的アートを指し示しているのではない。然して、フォーマリズムの存在性や意味性は、以前以上にその必然性を強め、現在、絵画の二次元論をより活性化させているのではあるまいか。また、J・ダルクの例は、キリスト教的偶像（イドラ）崇拝を背景に論ずることを余儀なくされるが、彼女が偶像として対象化されることは、絵画の本質論との差異として積極的に受け止めたい。なぜなら、対象化されるということはそこに停まることを意味しており、その役割を終えることにも繋がる。しかし、絵画の役割は純粋化というフォーマリズムの厳しい洗礼こそあれ、常に展開し、機能し続けることにあるからだ。そして、ここで今一度、その対象化できぬ絵画の中に形式的にobject（事象）

を持ち込めぬものか。自立化され得た形式こそが絵画の第二のターニングポイントならば、新たな事象の投入が必要ではないのか。その投げ入れられる対象が、絵画の本質的な機能と同調し、共振する時、それこそが新たな絵画の誕生といえるのではあるまいか。

今現在、対象と非対象との間で辛うじて絵画を画策してみたい、そんな心境であろうか。絵画が、対象を必要としなくなる瞬間を摑まえてみたい。しかし、現実の事物さえも絵画として対象化していく困難さを、我々は本当に知っているのだろうか。画面に色を投じながら何かを見失っていく。その恐怖心こそがまさに真実なのだ。やり取りの果て、陳腐な疑似的自己をイドラに見立てるならば、それもよかろう。しかし、それは決して選ばれし器としての絵画ではないのだ。絵画の正統性のために、そして、その宿命を乗り越えた大きな器としての絵画を目指すために—。

❶かのミケランジェロが、時の教皇ユリウス二世に、シスチィナ礼拝堂の天井壁画を早く仕上げるように急かされた際、"When I can"と言ったことは有名な逸話であるが、実際、作家の完成に対する心情とはそのようなものではあるまいか。一枚のデッサン、或は、タブローの完成基準を例え持っていたとしても、それ自体にはさほど重要な意味はあるまい。人間の感覚は先鋭化されたり、鈍重にもなる。恐ろしいことだが、完成という意識作用こそが、作品の観念化にも繋がることを作家は注意しなければならない。作品が、如何に形式的なものであったとしても、否、形式的であればあるほど、その結末に対し、懐疑すべきことである。"When I can"

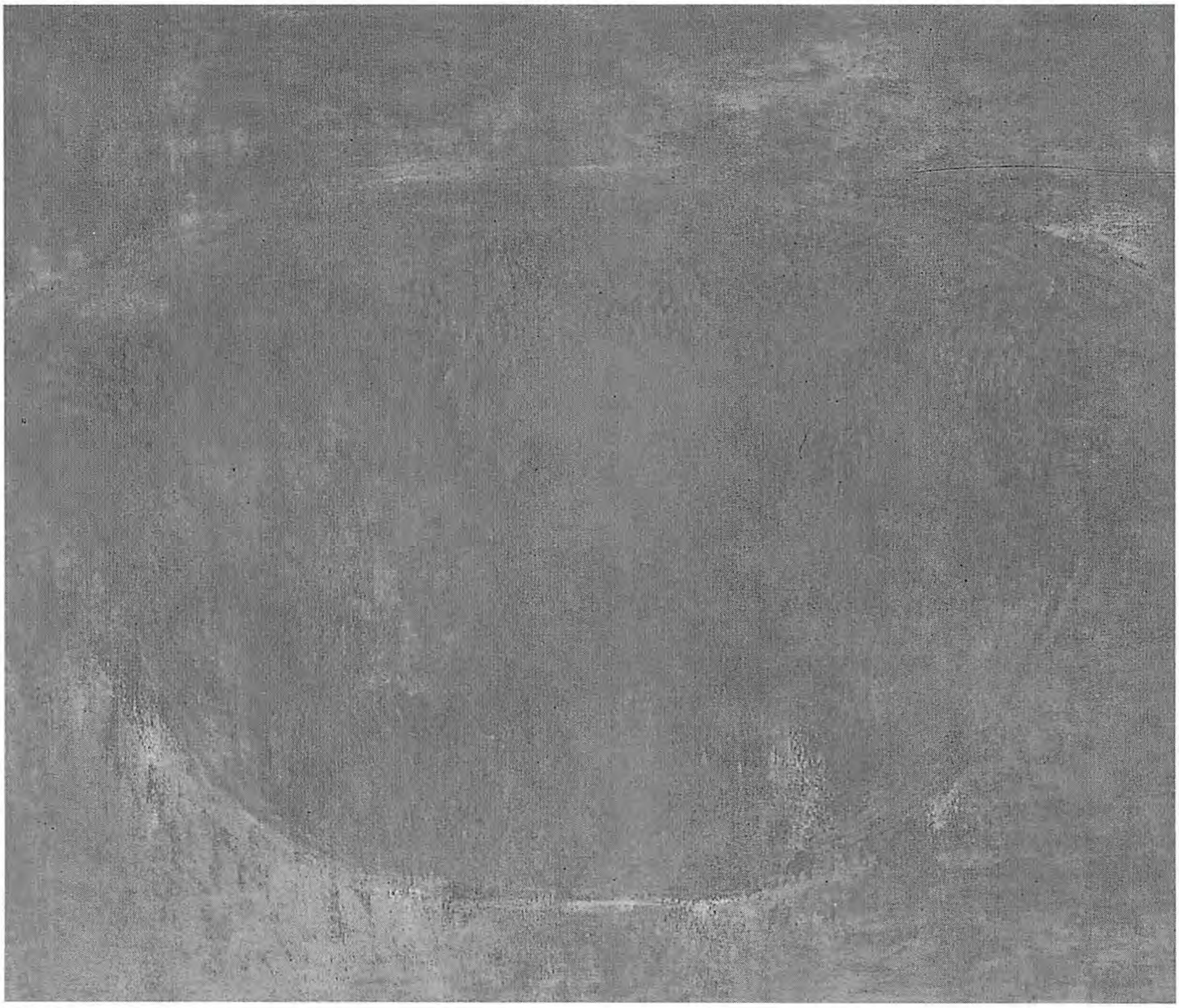
❷自虐的な性格故、第一に脳裏に浮かんだのは砂漠であった。それは、現在の自分の造形理念の未確立な状況を象徴的に示唆しているのか、将又、曖昧な社会的身分を差し示しているのか定かでないが。

作家としてのアイデンティティーの崩壊が何時訪れるか分からぬ恐怖心を抱きながら、向かう宛てを捜し求めて徘徊している体裁が窺える。勿論、オアシスを目指したいのは言うまでもない。

❸ウルトラマリンブルー。同色は、青色系に透明色であり、適度に揮発性油等に溶かし、ホワイト地などに塗布すると、清々しいスカイブルーを呈する。この発色が、キレ味の良いデッサンを触発する切っ掛けともなる。シルバーホワイトや、バーントシェンナとの適切な混色により、豊かな色味を有するグレーを作ることができ、華美で装飾的な表現を抑制し、堅実で正確な画面作りの準備をすることができる。この色は、単独で画面に用いるには、決定的ではないが、様々なバリエーションの混色やグラッシを試みる際、奥深いポテンシャルを感じる。最も色と物質性との差異を感じたカラーでもある。



A from
1994年　227×194cm
麻布、膠、エマルション、油彩



A vessel in a vessel
1994年　218×259cm
麻布、膠、エマルション、油彩

Yamamoto Masashi

1964　愛媛県生まれ
1986　愛媛大学教育学部卒業
1991　創形美術学校造形学科卒業
1992　創形美術学校研究科造形課程修了

個展
1992　真木・田村画廊／東京
1994　真木・田村画廊／東京
　　真木・田村画廊／東京
1995　真木・田村画廊／東京
1996　真木・田村画廊／東京（日本橋）にて10月開催予定

グループ展他
1990　第8回上野の森美術大賞展　上野の森美術館／東京
　　第64回国展　東京都美術館／東京
1991　愛媛の現代美術展　愛媛県立美術館／愛媛
1992　現代の作家と弟子展　ブレラ宮殿／ミラノ、ストライプハウス／東京
1994　EX＋展　千葉県立美術館／千葉
1995　日韓現代美術交流展　韓国清州市芸術の殿堂／韓国

吉川 民仁

Yoshikawa Tamihito



「視覚の方向」

我々の視覚は一体何を捕らえているのだろう。光であろうか、色であろうか、動きであろうか、それとも空間であろうか。

毎日の天候次第で人は精神状態に変化をきたす。にもかかわらず、当たり前のように他者との共通の認識として挨拶をするのはどうしてだろう。天候の受け取り方や感じ方は人それぞれのはずであるのに。仮に空を見上げた時に、空は晴天で視界には妨げる物は何もなくそれしか映らない時、その空をどのように認識しているのだろうか。認識は経験的なもの、観念的なものを通してすることなのだろうか。また、雲ひとつない青空を見上げ、気持ちがいいと感じる気持ちがあるが、それは晴天が人にそういった気持ちを引き出させていることに他ならず、視覚によってまた身体によって心が表出しているということになる。だとすると認識するということは、大きな意味で、ある者がある物（対象）に対して抱く感受性ともいえる。

それらの視覚を通して絵を描く私にとっては、絵の中に投げ入れる事物だけを問題とはしていないし、事物だけでは成り立たない。それは、内的構造や内的空間と共に形を成し得るものであり、事物を投入するだけではすまされないものである。

風に揺れている木々の葉を見る時、同時にその葉を揺らす風も見ている。人は無いものを意識し、無から有を呼び起こす。

私の関心事は、人間が視覚的に無と感じるものの内にどれだけの事物を投げ入れるかではなしに、無の中に有を見いだし、それを深層の表象としてどれだけ画面の上に形作れるかということである。またその逆に、その形作ったものを場合によっては打ち消し、無に反せるかということもある。つまるところ形態や心象の出現は有と無の狭間にあると考えている。実は、文頭での問いは自分には何が描けるかという自問自答であるかもしれない。

色彩と時への関連へ。

最近、色彩を主体とする制作が多くなってきているが、色彩を使うこと自体に魅力を感じる反面、大変苦労している。それは、色彩が持っている意味性やそれがもたらす感情の振幅が、絵画要素の重要な役割を持つ、ということにあらためて気づかされているからである。色彩自体が持つ魅力を最大に引き出そうとすればするほど他の要素が不必要になる。また同時に、色彩は時と場を感じさせるものだという実感がある。それは、一日の光の移り変わりといえばいえるし、一年を通しての四季の変化といえばそれも可能である。そして西欧の名画に見られる色彩のありようは、この日本においてこそ不思議なもの、また魅力あるものとして目に映るのだ。その描かれた場に立ってみれば、それらの色彩はすべてが作り上げられたものではなく、その場の光を受ける対象物の輝きにその源泉を見いだすことができるだろう。

色彩の変化は人の感情というものを強く揺さぶる。色すなわち光ということもある。光の変形である色彩に触れながら、自分を見いだすべき光の方向に進んでいきたい。



迚
1995年　230×230cm
パネル、寒冷紗、石膏プラスター、コンテ、アクリル

❶ある表現として、自分自身が自分の作品を把握できた時。
❸黄・青



闇風(あんぷう)
1995年　184×184.5cm
パネル、寒冷紗、石膏プラスター、アクリル

Yoshikawa Tamihito

1965　千葉県生まれ
1991　武蔵野美術大学大学院修士課程修了

個展
1990　鎌倉画廊／東京
1993　鎌倉画廊／東京
1995　鎌倉画廊／東京

グループ展他
1989　第25回記念神奈川県美術展　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川('90)
1992　NICAF YOKOHAMA '92　パシフィコ横浜／神奈川('93)
1994　VOCA展'94　上野の森美術館／東京('96)
　　ART 25 '94　BASEL／スイス('95.'96)



和田 彰

Wada Akira

「指の野」

私が作品に附けている「野の意味」というタイトルは、パンセ・ソヴァージュのレヴィストロースに肖ったわけではないのだが、つまりは意味がソヴァージュだということで使っているのだから、本当なら「意味の野」とすべきところかもしれない。意味作用のベクトルが、乱反射しながら溢れ返っている音楽のような野を想うこと—。

私にとって「絵のこと」は描こうとするまでの「気持ちのテンションのこと」に他ならない（方法のことは手がおもいだす）。それは時として今そこに見えている風景であるのに、掌の鮎のようにするりと逃げてしまう（見えるものを見えるようにすることこそが難しい）。「そこで一句」という時の、さてと腰を上げるその張力。

電極や軋むガラスの尿意かな

朝早く、真空管に灯を入れてレコードをかける。遥か霞の向こうから聴こえてくるピアノの音（それは、遠い尿意のような内なる隔たり）。セシル・テーラーのピアノの音。セシルは何にそんなに抗っているのだ？いつもそうだ。指が思うように動かないことに苛立っているのか？　否、ピアノは天使の鉈が落とされたように精緻な狂喜を歌っているではないか。彼はその一撃で時間に垂直であろうとするのだ。その抗いがあまりに美しいので、音楽は音に触っている空間の静謐の深さで成っていくものであることを、一番良く知っているセシルのピアノを素通りして、ノイズだと人は聴くかもしれない。しかし、私にはこれが描きに行くテンションのためになっているのだからしかたがない。

「絵画史上」の、自分のスタンスやら、コンセプトやら、単に言説だけの現代美術／情報やらというノイズに比べたら実にピュアでリアルなものである。

勿論、ピアノは指だけで弾くものではないだろう。絵も同じことだ。けれども、指が絵具に触り、墨に触り、水に触り、ワックスに触り、カンヴァスに触り、していることが、形象と色が時間に触っている境をなぞっていることになりはしないか、との期待が常にある。

この気持ち、このテンションをキープするためにだけ、匂いや音や肉感が、つまりは風景が、音楽が、用意されたと思える、そんな至福の時間—そうなればそこはもう、「指の野」になる。

野を穴と思い跳ぶ春純老人（永田耕衣）

❶景色の中から、ほぐれてゆきそうな、ある「はずした感じ」を、手が思い出せば、そこで決まり。
❷近所の散歩道でも、旅先の海辺でも、夏の白い道は、記憶という地理を思わせる。
❸土色とグレー、または薄いアズキ色。必ずしもそれがニュートラルな色とはいえないかもしれないが、相対する色（または白、黒）が、色に見えて来るのを待つと、いつのまにかそうなっている。ことに、薄いアズキ色は、知らぬ間に逃げてゆく色なので、そこが好きなのかもしれない。



野の意味
1996年　227×182cm
キャンバス、アクリル、墨、ワックス、
油彩



野の意味
1995年　162 ×227cm
キャンバス、アクリル、墨、ワックス、油彩

Wada Akira

1955　和歌山県生まれ
1981　横浜国立大学美術科卒業

個展
1989　彩林画廊／神奈川
1991　ギャラリー・トロフィーム／東京
1992　彩林画廊／神奈川
1994　ギャラリー銀座 San Ban Kan／東京
1995　ギャラリー画路／神奈川
1996　Oギャラリー／東京

グループ展他
1978　神奈川青年美術展　神奈川県立近代美術館／神奈川
　　グループ「画友群」展　横浜イセザキギャラリー／神奈川('79.'80)
1981　仲野泰生と2人展　横浜画廊他／神奈川他('82.'83.'86)
1983　グループ「七福神」展　銀座フタバ画廊／東京('84)
1985　グループ「川へのドア」(結成) 第1回展　銀座フタバ画廊／東京
1986　グループ「川へのドア」第2回展　彩林画廊／神奈川('87～'96)
　　竹内のぶ緒とコラボレーション　ワコール銀座アートスペース／東京
1992　仲野泰生と2人展　ぎゃらりいセンターポイント／東京
1993　現代日本美術展　東京都美術館他／東京他('95)
　　第2回青木繁記念大賞展　久留米石橋美術館他／福岡県他
1994　倉田良成とコラボレーション　詩集「ゼノン、あなたは正しい」 昧爽社／東京
1996　イレヴン展　Oギャラリー／東京

渡辺 五大

Watanabe Godai



回復の場所

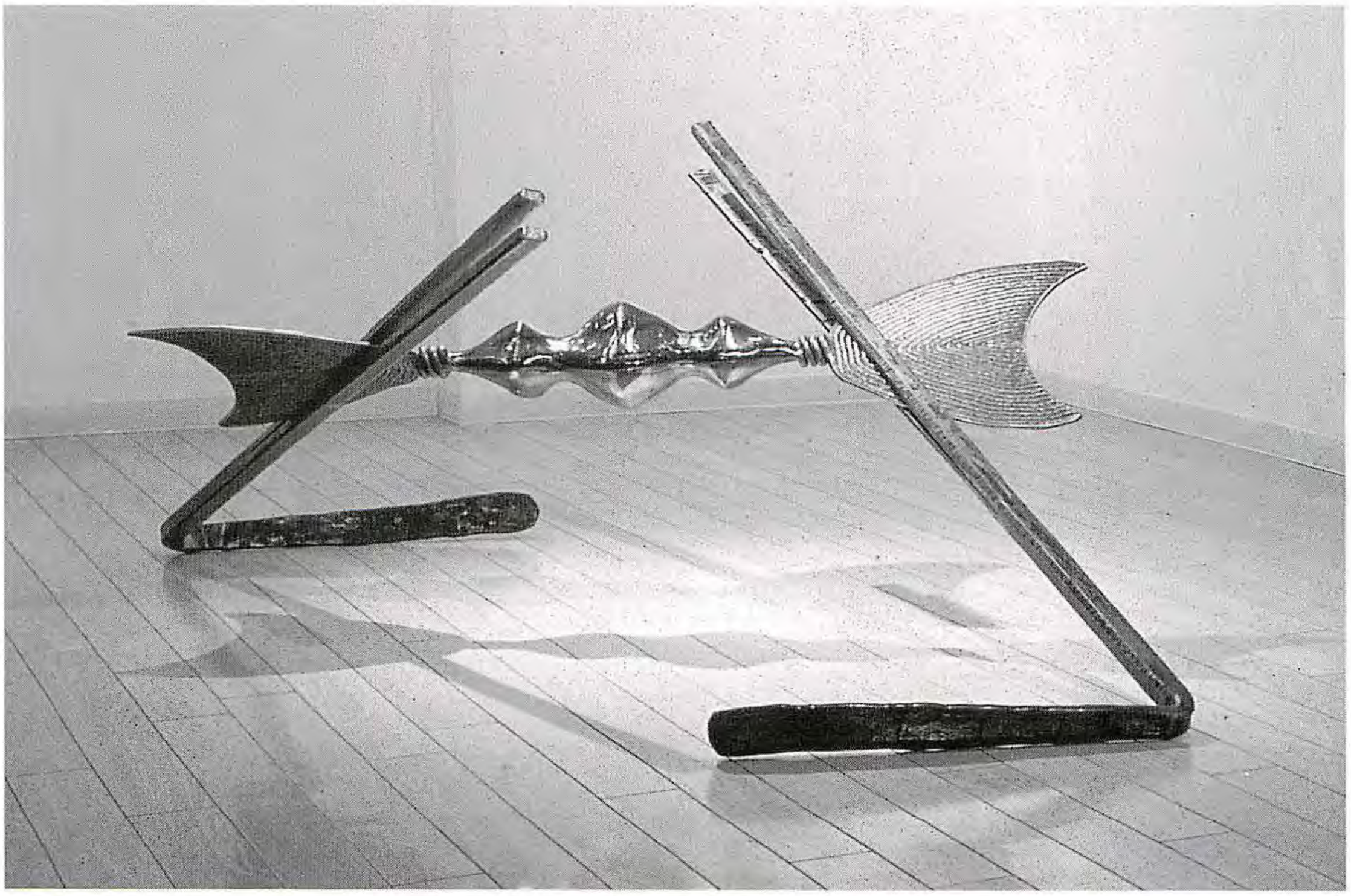
「まあ、そのようなものだろう。」以前(1995年10月)、《知ってるつもり》というテレビ番組（毎週偉人の生涯を紹介する番組。この番組では出演者達が神妙になって涙ぐんだりする雰囲気になり、どうしても好きに慣れないところがあるのですが）で、浄土真宗の開祖、親鸞の人とその生涯を取り上げていました。その特集のキメの台詞で親鸞が臨終の時に言ったとされる言葉の現代語訳です。

番組によると、親鸞は政治権力に近づいたり、武力を持ったりしていたそれまでの仏教はもちろんのこと、お布施や修行を積まないと極楽浄土に行けないという教義をも否定し、「ただ『南無阿弥陀仏』とだけ念仏を唱えていれば金持ちも貧乏人も善人も悪人も別け隔てなく極楽浄土に往生できる」と説いて一般庶民の支持を受け、仏教を一部の特権階級だけのものから開放した鎌倉時代の宗教家である、ということでした。そして最終的には念仏すら唱えなくても自然に無理せず生きること自体が信仰であるという境地に到達したということです。文頭の言葉は、「結局人間は一切の欲望や迷いを捨て切れないまま一生を送るものなのだよ、まあそのようなものだろう。」というような解釈になる、と締めくくっていました。時節柄、宗教を標榜する集団によって引き起こされた社会的混乱に陰鬱になっていたときだったので、偉大な宗教家にしてあまりにシンプルこのうえなく、一見、一般的にいうところの『悟り』とは全く正反対の結論に達してみえて、しかし実に深遠なこの言葉に、全くといっていいほど信仰を持たぬ現代人の私でも感銘を受けたことを覚えています。そして、自分を振り返ってみたとき、信仰を持たない私にとっては、たぶん芸術がその代償になっているのではないだろうかと感じました。

私は以前から、現代においては自我を創造することが芸術であると考えてきました。確固たる自我を打ち立てるために、全面的に責任を持って、はっきりとした自己意識を完全にコントロールしていくことを目的として、モノと対峙してきたように思います。しかし、そのようなことなど果たして本当にできるのでしょうか。最近、このような考え方はかなり限界があるのではないかと疑問を持ち始めています。それよりは何か本当の向こうの側から出てくるような、計られないものがなければならないのではないか、何かに委ねてしまうようなところがあっていいのではないか、と思うようになってきました。そういう考え方をしていかなければ、近代的な価値観（一見多様化したようで実は何でも〝あり〟なだけの現状）を越えていくことなどできないのではないかと思うようになってきました。ただ実際に、彫刻は三次元の表現である以上、当然物理的制約は越えられるわけはなく、それを克服するために数学的思考や様々な手段や道具を必要とするのですが、いつも願望としては太古の人々が様々な感情の発露として岩や樹木を刻み込むように、モノと立ち向かいたいと思っています。成るべくして成ったのだという計られない行為であっていいと思っています。

現在私は鉄を主体とした作品を制作しています。以前は鉄の鋼材としての堅固な質感や強度など、モノとして見たときの属性に惹かれることが多かったのですが、最近は鉄が持っている物語の喚起力のようなものを大切にしています。意識されずにあったことを呼び起こさせるその力

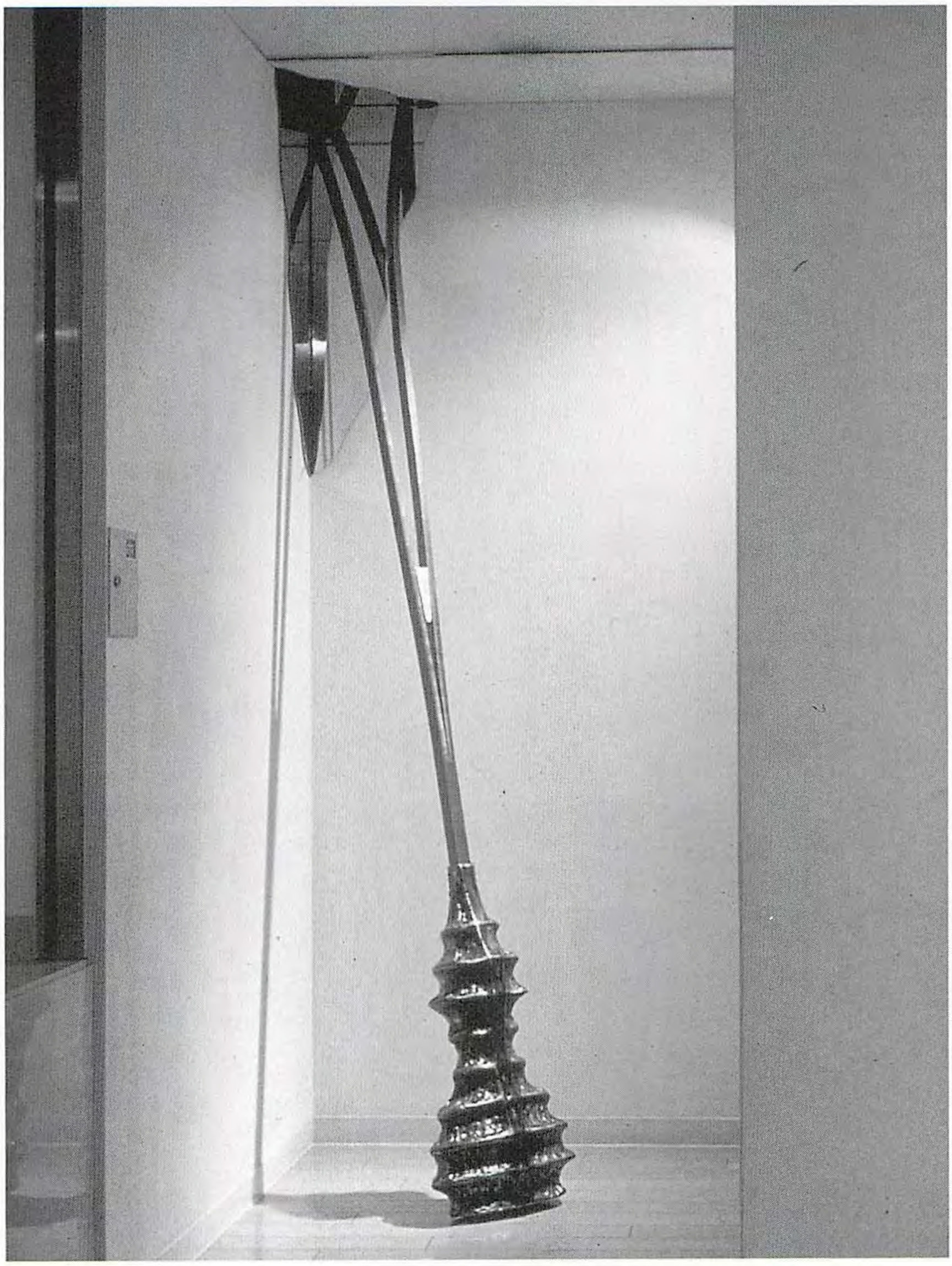
の一つとして、私は人間に共通した根源的な神秘観である火に対しての感情をみてとることができます。赤々と燃えて全てを焼き尽くす畏怖の対象であると同時に、寒さに対して暖をとったり、食べ物を調理したり、外敵からの防御など恩恵をもたらしてくれる感謝の対象でもあった火。その二律背反する感情が交錯した赤々と燃える火の中から産み出される鉄は、神秘的であり人知を越えた物質のように思われていたのではないでしょうか。私自身真っ赤に焼かれた鉄を見ながら、それを叩いたり、捻じ曲げたりしていると、日々の現実社会に埋没して隠蔽され、衰えてしまったような根源的な感受性が回復していくように感じられます。私の場合、芸術という行為を続けていくことで、少しずつ贖われ、補われ、回復していくのではないかということです。つまり、私が作品をつくりそれを提示するという行為は、自分自身の回復の場所を見つけるという行為にほかならないのです。



絶対者の感情
1995年　70×210×140cm
鉄

●●●

❶具体的に言うことは難しい、特定できない。明確なイメージやプランがあって、それに向かって突き進んでいくこともあるし、混沌とした状態からモノと向き合い、そのやり取りの中から決められることもある。
❸特になし



絶対者の感情
1995年　285×48×93cm
鉄、ステンレス、真鍮

Watanabe Godai

1967　神奈川県生まれ
1992　東京芸術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了

個展
1991　ルナミ画廊／東京
1992　ギャラリー美遊／東京
1993　ギャラリーK／東京
　　ギャラリーNWハウス／東京
1994　IBMかわさき市民文化ギャラリー／神奈川
1995　ギャラリー美遊／東京

グループ展他
1988　10ct.ブギウギ　ギャラリーK／東京
1989　Works　東京芸術大学学生会館展示室／東京
1991　Contemporary Works'91　日本橋東急／東京
1992　第28回神奈川県美術展　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1993　丹南アートフェステバル'93《武生》　武生市中央公園／福井
1995　COLLECTION-NW　ギャラリーNWハウス／東京
　　A Piece of My Art 2　ギャラリー美遊／東京

The Scholar 29
Perspective

アクリラート別冊 1996

1996年6月10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