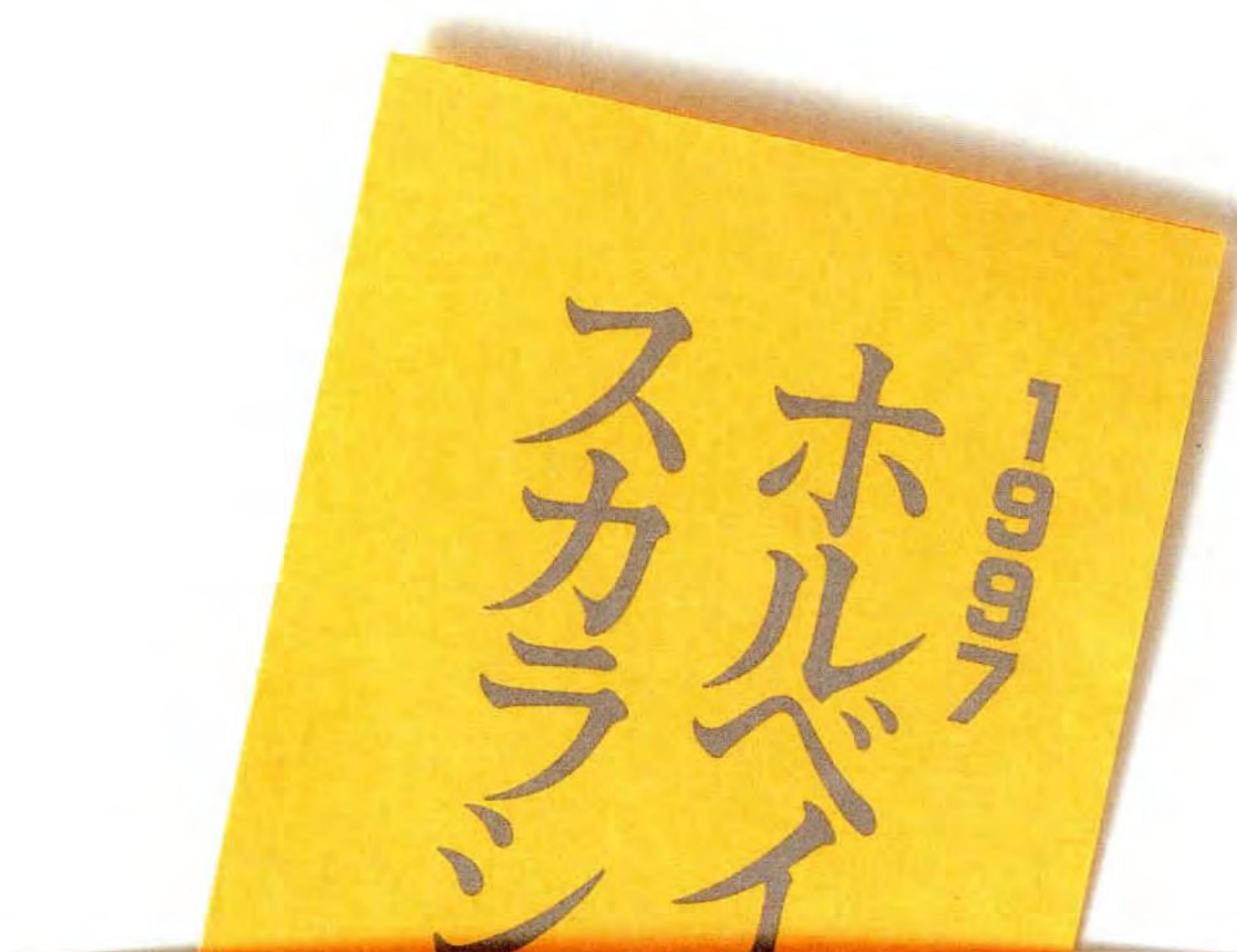


ACRYLART

アクリーラート別冊1997



The
Scholar 20
Perspective

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊 1997



ごあいさつ

ホルベインは1990年の創業で、間もなく100年を迎えます。この100年は我が国に洋画が流入し、洋画史を知る上で重要な100年であり、当時の西洋文化に傾倒していった我が国の社会的背景を如実に物語っております。

一昔前まで、日本の洋画は材料のみが受け継がれイスズムやその中にある肉体は伝承されなかつたといわれますが、材料は本当に伝承されてきたのでしょうか。もともと表現の欲求から生まれた材料の変化、洋画の先進であるヨーロッパの材料変化は、フレスコからテンペラへ、そして油彩へとその表現素材は変化してきました。つまり、素材が表現者である作家の手によって生まれ変わってきたわけです。一方、19世紀の産業革命は表現者と絵具製造者の分業に始まり、現在にいたっては、絵具は製造者にまかせ、ほとんどの作家は作品を創るのみとなりました。これは製造者側も同様で使い方においては表現者にまかせている部分が多く見られます。そんなわけですから使用における用法は様々にあり、その使用に伴い素材の認識もされてきたわけです。ホワイトに代表されるジンクホワイトが生じる亀裂の原因解明が、多くの画家に認識されたのもごく最近のことです。使用方法の変化もさることながら、最近では毒性の問題や天然資源の入手難から原材料も驚くほどに変化しております。また一方で材料の観点から、日本画と洋画の縛がはずれ、日本画の作品に見られる洋画材料の使用。洋画にしてみればそれまでの日本画材料である岩絵具等の使用がみられ、日本画・洋画の分け方も曖昧になっています。

こうした状況にあって作家の使用方法は様々にあり、例えば、下地塗料を目的としたジェッソが下地以外に用いられているのも一つの例といえましょう。このように用途はかなりの変化が見られると共に素材一つの使用的幅も限りなく広がっているようです。

これは作品の表現変化も同様で、これから美術を追求している若い美術家に多く見られます。表現の変化に伴う素材のありようは今、メーカーが認識する時代に来ているのではないでしょうか。ホルベインではこうした若い未知の作家を支援する目的で、1986年、ホルベインスカラシップがスタートし今年で12年目になります。

この度、第10回の奨学終了（1996年）に伴い、奨学者20名の紹介と記録を目的として本誌は発行されました。

1997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

瀬田 哲司	SETA TETSUJI	17 • 61
杣木 浩一	SOMAKI KOICHI	16 • 64
中川 猛	NAKAGAWA TAKESHI	19 • 67
羽賀 洋子	HAGA YOKO	21 • 70
馬場 健太郎	BABA KENTARO	23 • 73
福田 篤夫	HUKUDA ATSUO	24 • 76
ヘルナディ レーカ	HERNÁDI RÉKA	11 • 80
松本 春崇	MATSUMOTO HARUTAKA	10 • 83
山中 真理	YAMANAKA MARI	12 • 85
山本 晶	YAMAMOTO AKI	29 • 87

Contents

阿部 佳明	ABE YOSHIAKI	20 • 32
牛島 智子	USHIJIMA TOMOKO	15 • 35
押江 千衣子	OSHIE CHIEKO	27 • 38
玄 美和	GEN MIWA	22 • 40
小林 聰子	KOBAYASHI SATOKO	25 • 43
近藤 昌美	KONDO MASAMI	26 • 45
坂木 優子	SAKAKI YUKO	13 • 49
佐佐木 誠	SASAKI MAKOTO	14 • 52
G.S.カビール	G.S. KABIR	28 • 55
祐成 勝枝	SUKENARI KATSUE	18 • 58

The
Scholar 20
Perspective
Works

**第10回
奨学者20名の作品**

土人間
1996年 100×73cm
キャンバス、油彩



松本 春崇
夢の中のバフィ
1996年 80.5×65.5cm
キャンバス、油彩



侍
1996年 65.5×53.5cm
キャンバス、油彩

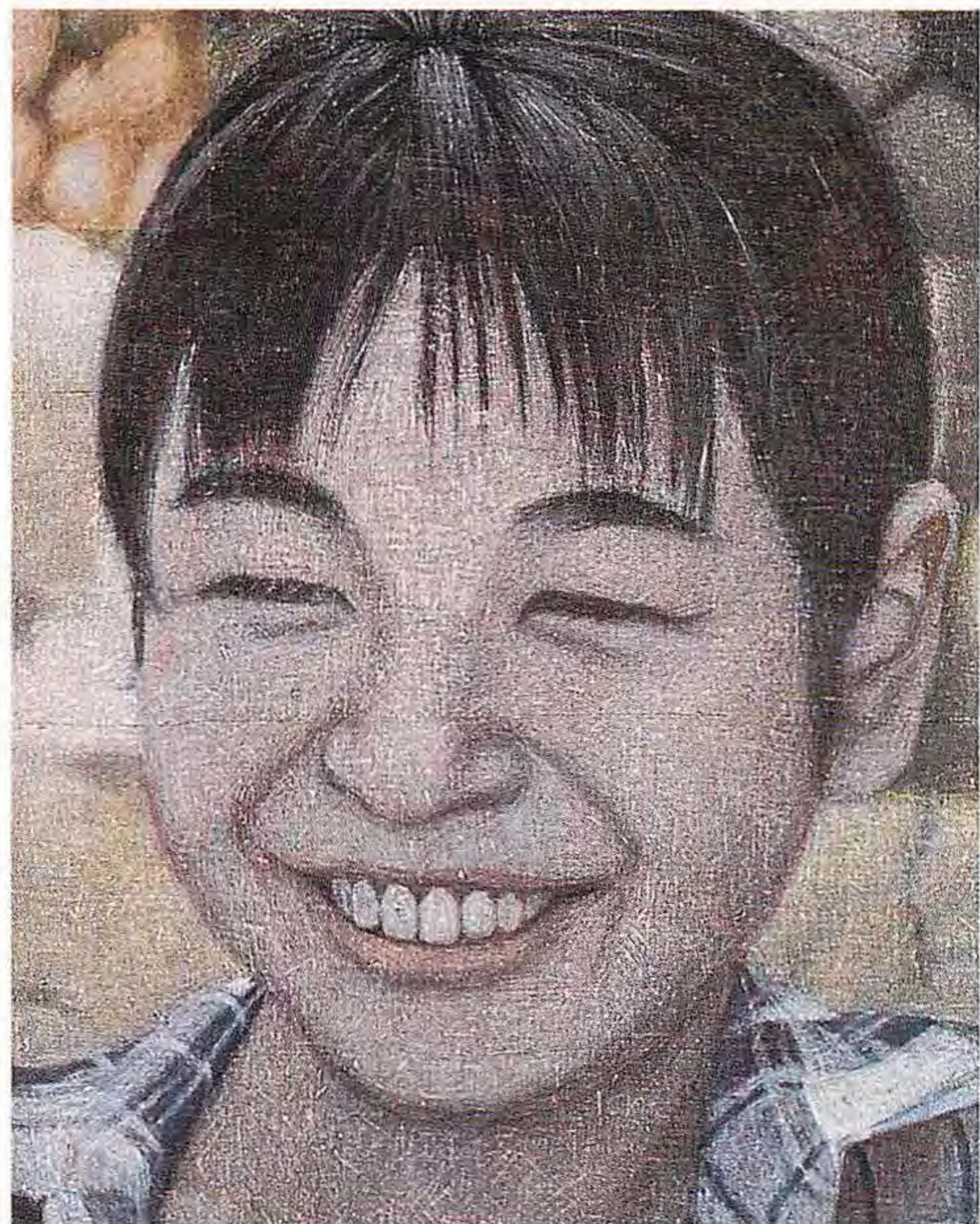


ヘルナディ レーカ

Different Times

1996年 400×250×55cm 壁、木炭、蛇口 photo by 福井祐介

Face XV-YUKIE '95
1996年 227×182cm
キャンバス、油彩



山中 真理
Face XVI-HIROMI '95
1996年 194×260cm
キャンバス、油彩



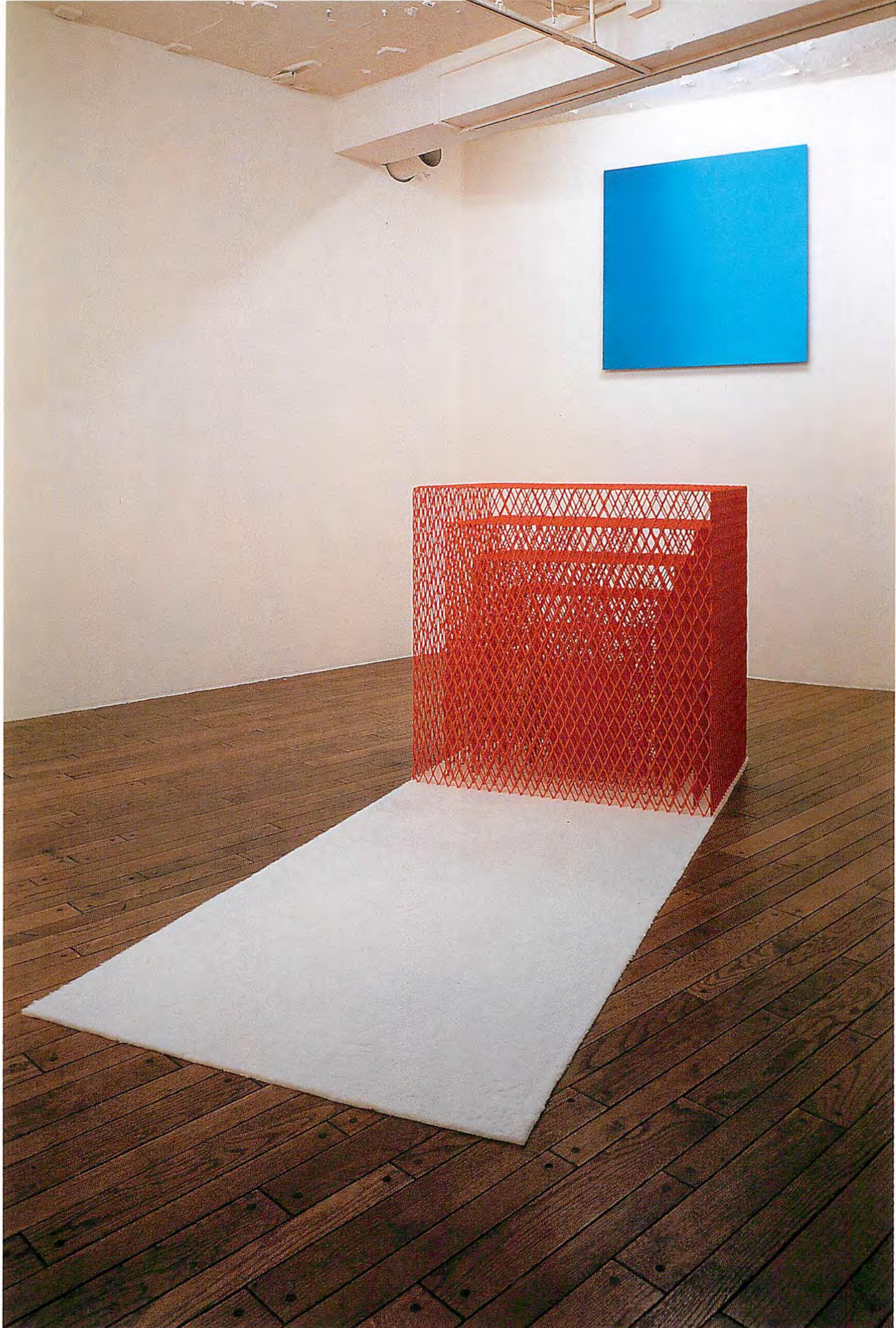


坂木 優子

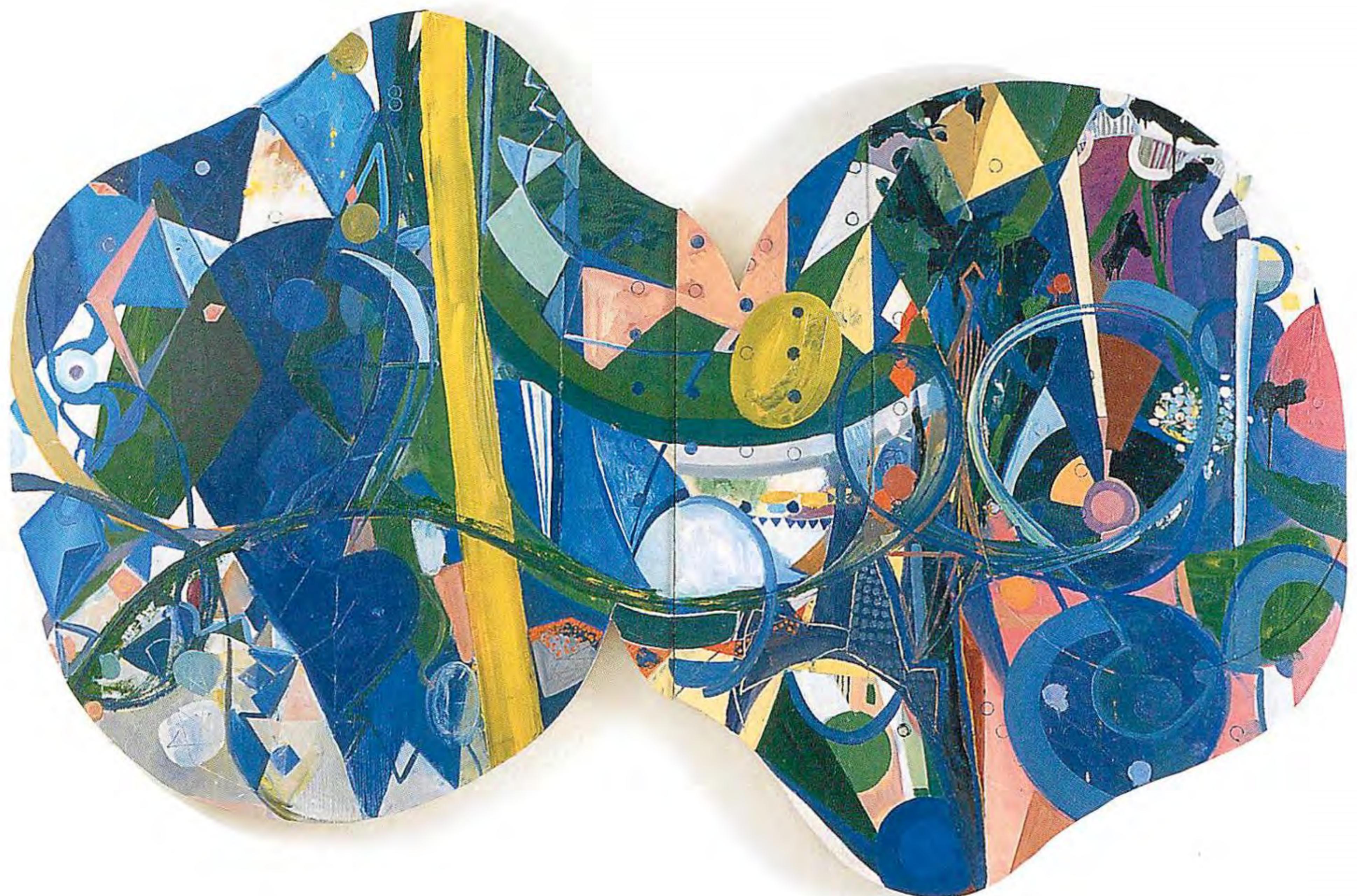
夜の虫

1996年 53×33.3cm

キャンバス、油彩



佐佐木 誠
エモーショナル・スクエア
1996年 93×70×250cm 鉄、合成塗料、顔料、化学繊維
photo by 谷岡康則



牛島 智子

方解石

1996年 224.9×344.0×6.7cm

ベニヤパネル、綿布、二水石膏、膠、ミョウバン、油彩、コラージュ

photo by 桜井ただひさ

杣木 浩一

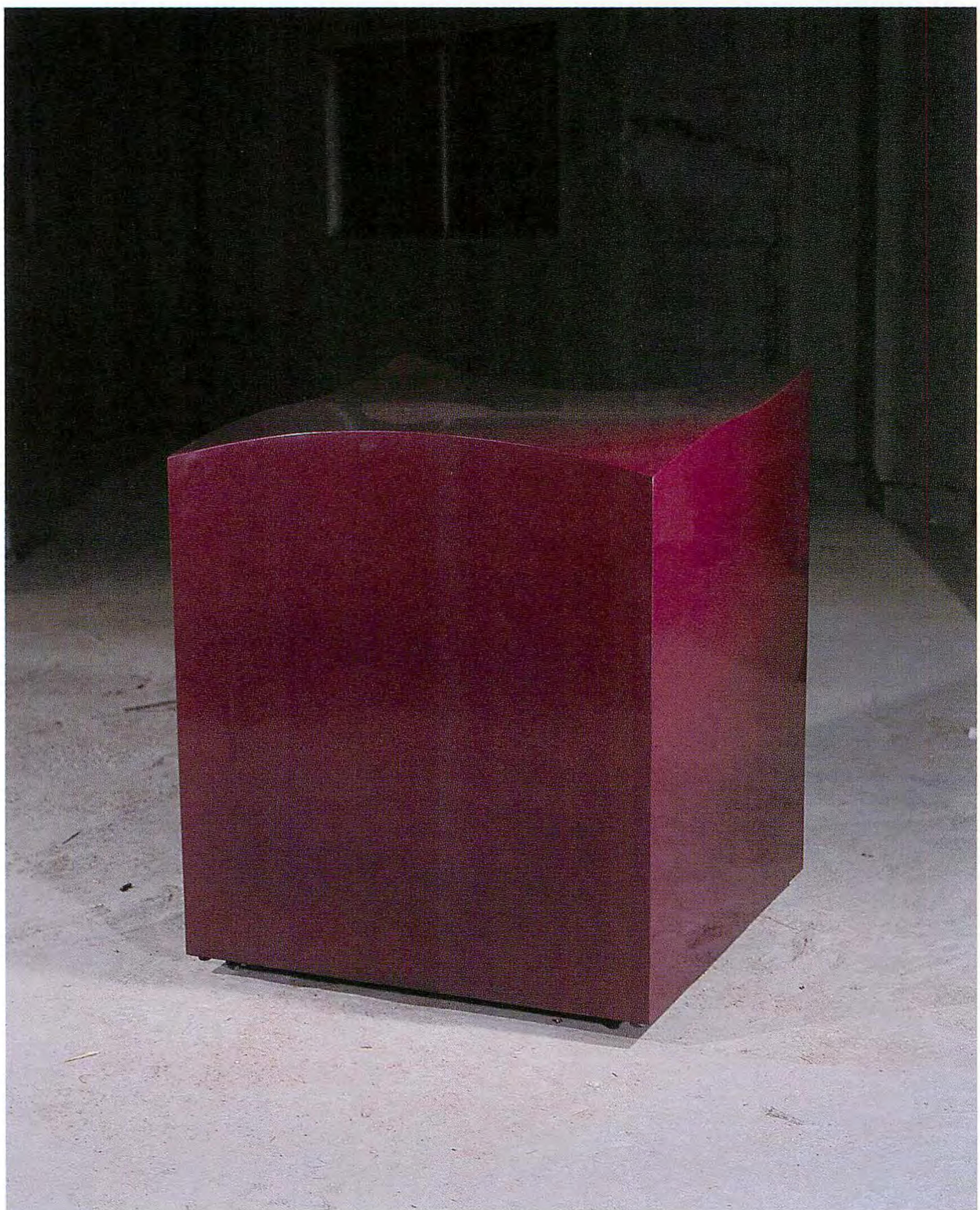
Untitled

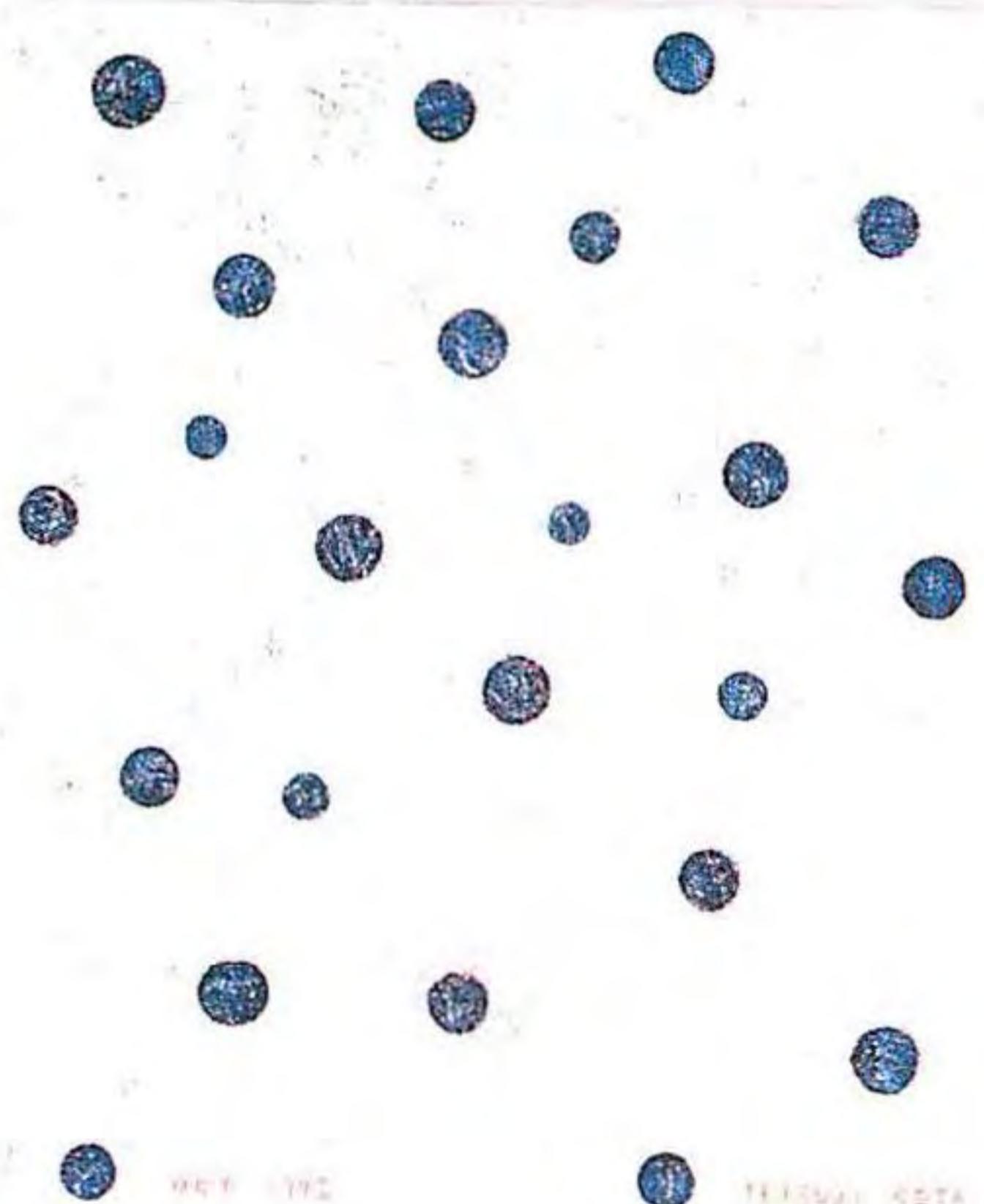
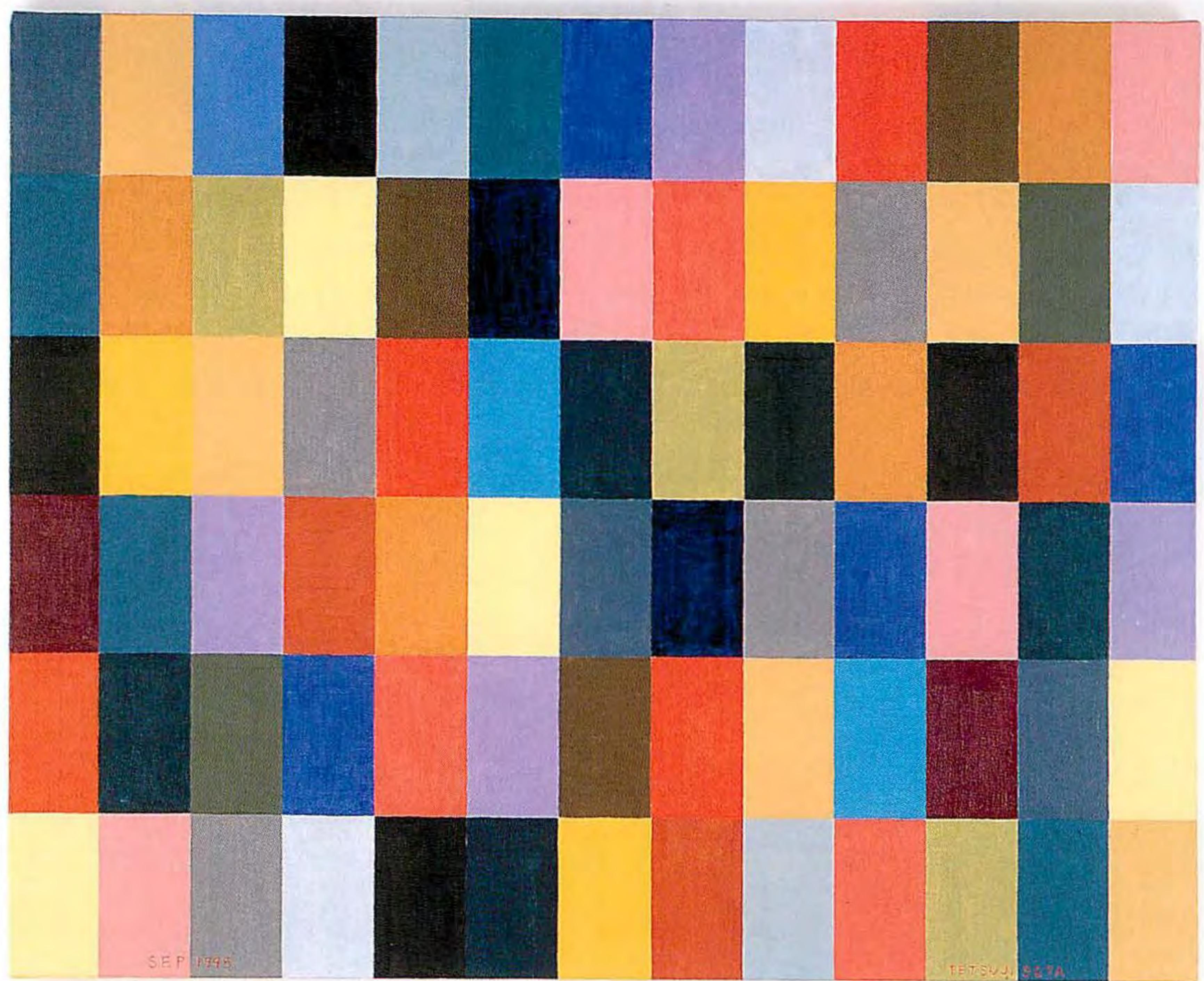
1996年 80×73×76cm

合板、シナベニヤ、ウレタン樹脂塗料、パール、クリヤー

於：Lucid Sieve 〈透明な網〉展 レストラン・フローレット

photo by 畑地拓二



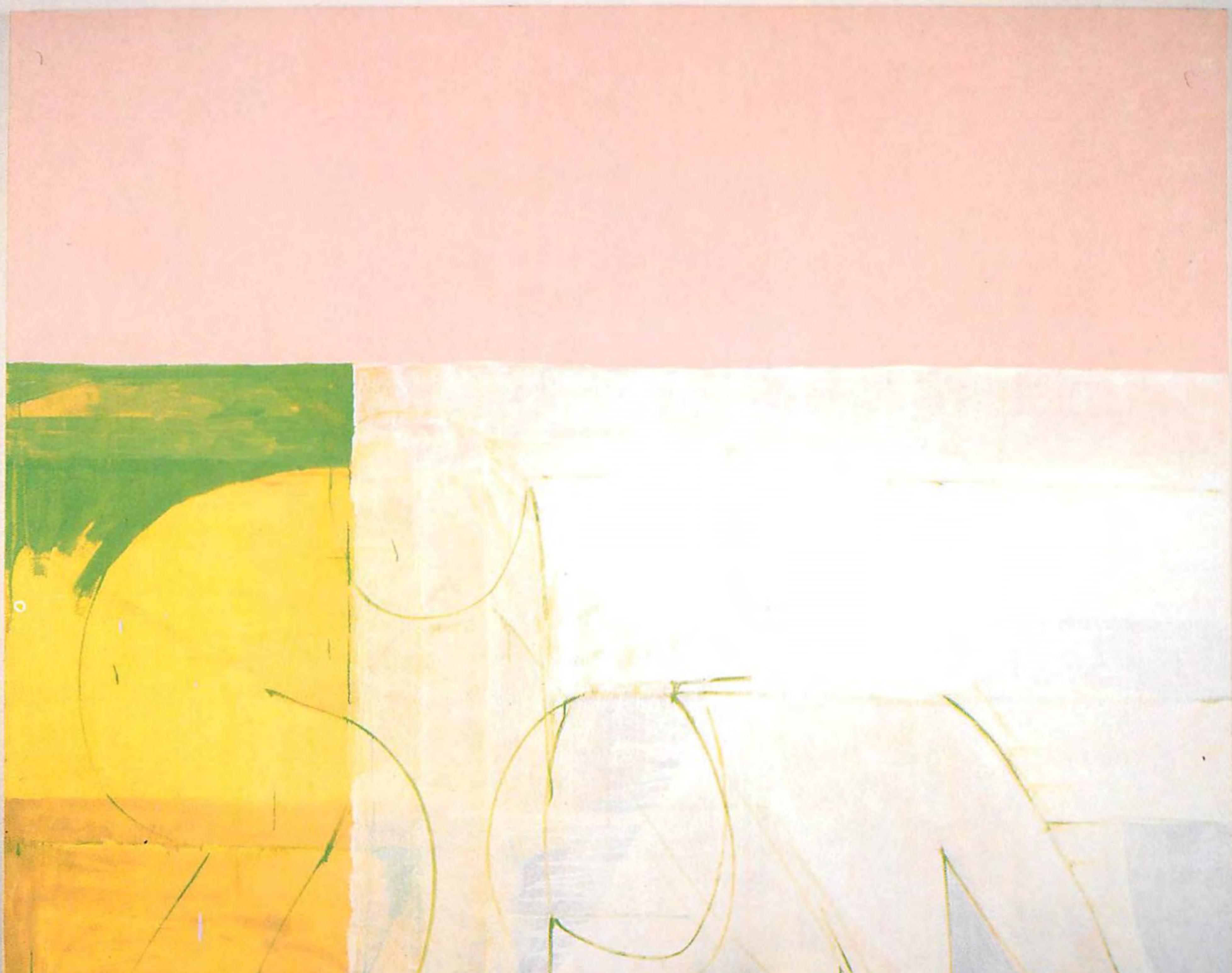


瀬田 哲司
SEP 1995 VII
1995年 73×91cm キャンバス、油彩

OCT 1995 I
1995年 45.5×38.0cm キャンバス、油彩

DEC 1995 III
1995年 65×53cm キャンバス、油彩





祐成 勝枝
ALPS

1996年 195×245cm キャンバス、アクリル
photo by 山本 純

中川 猛

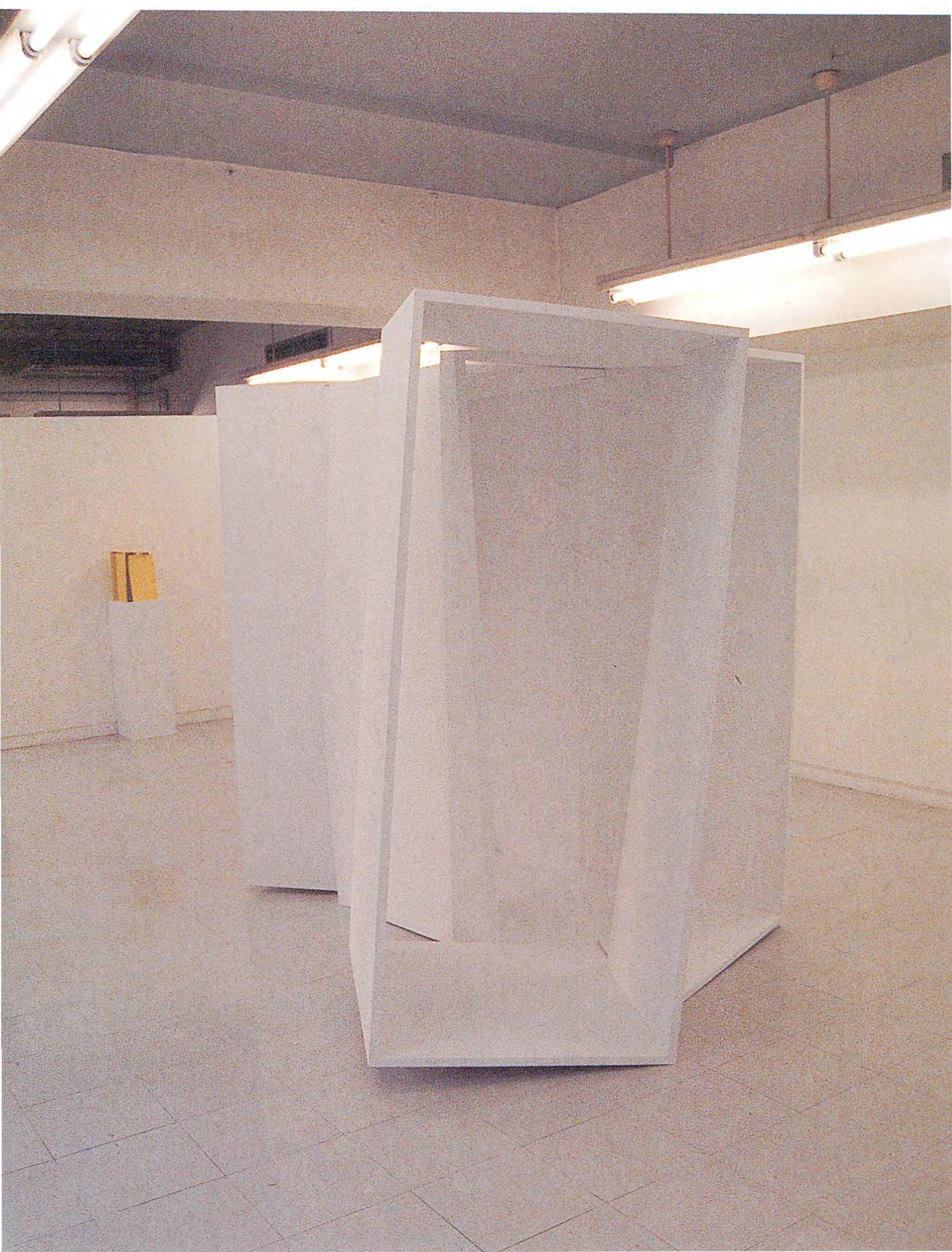
4つの部分から成る空体

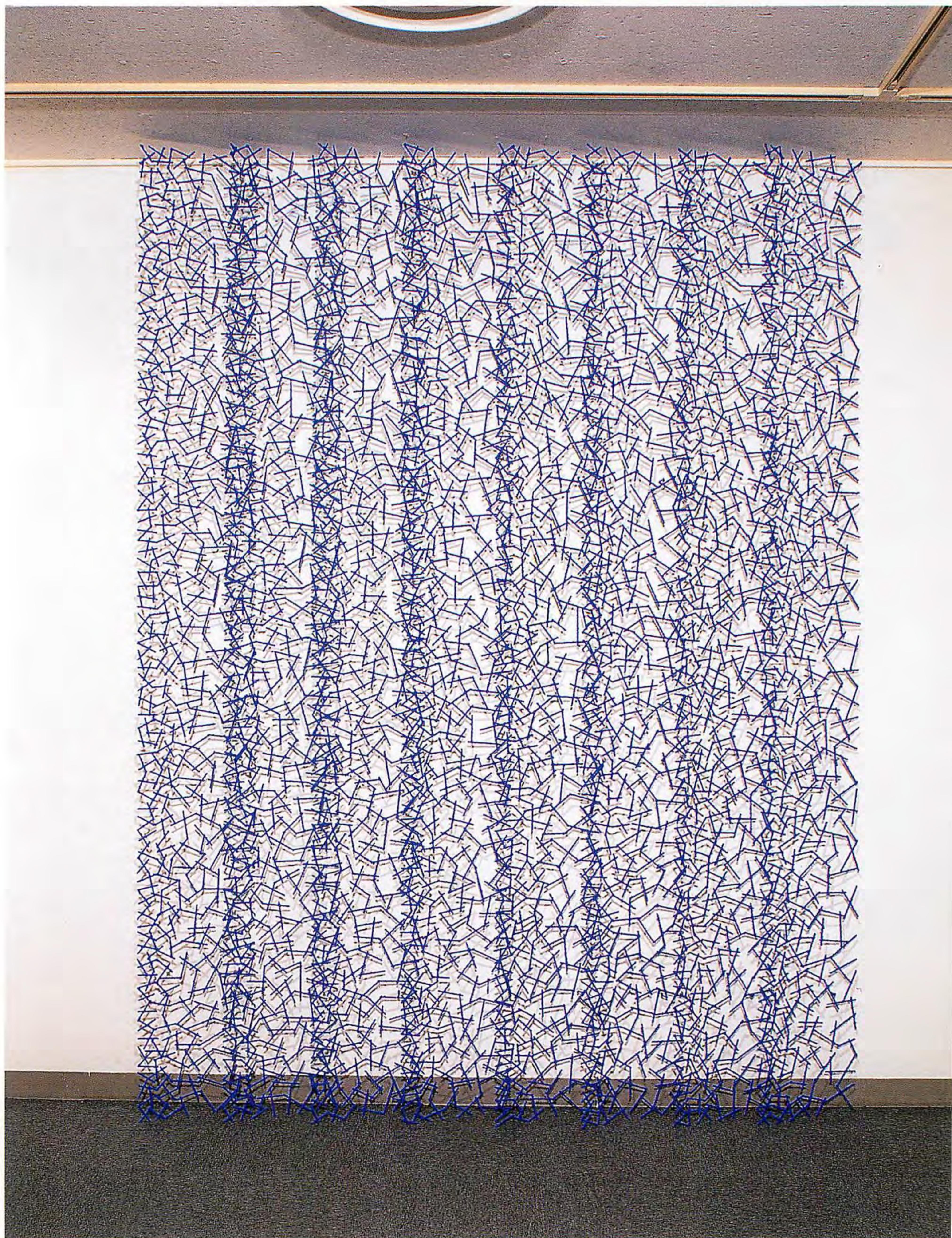
1996年 190×160×270cm 合板、金具、パテ、ジェッソ

於：ときわ画廊個展

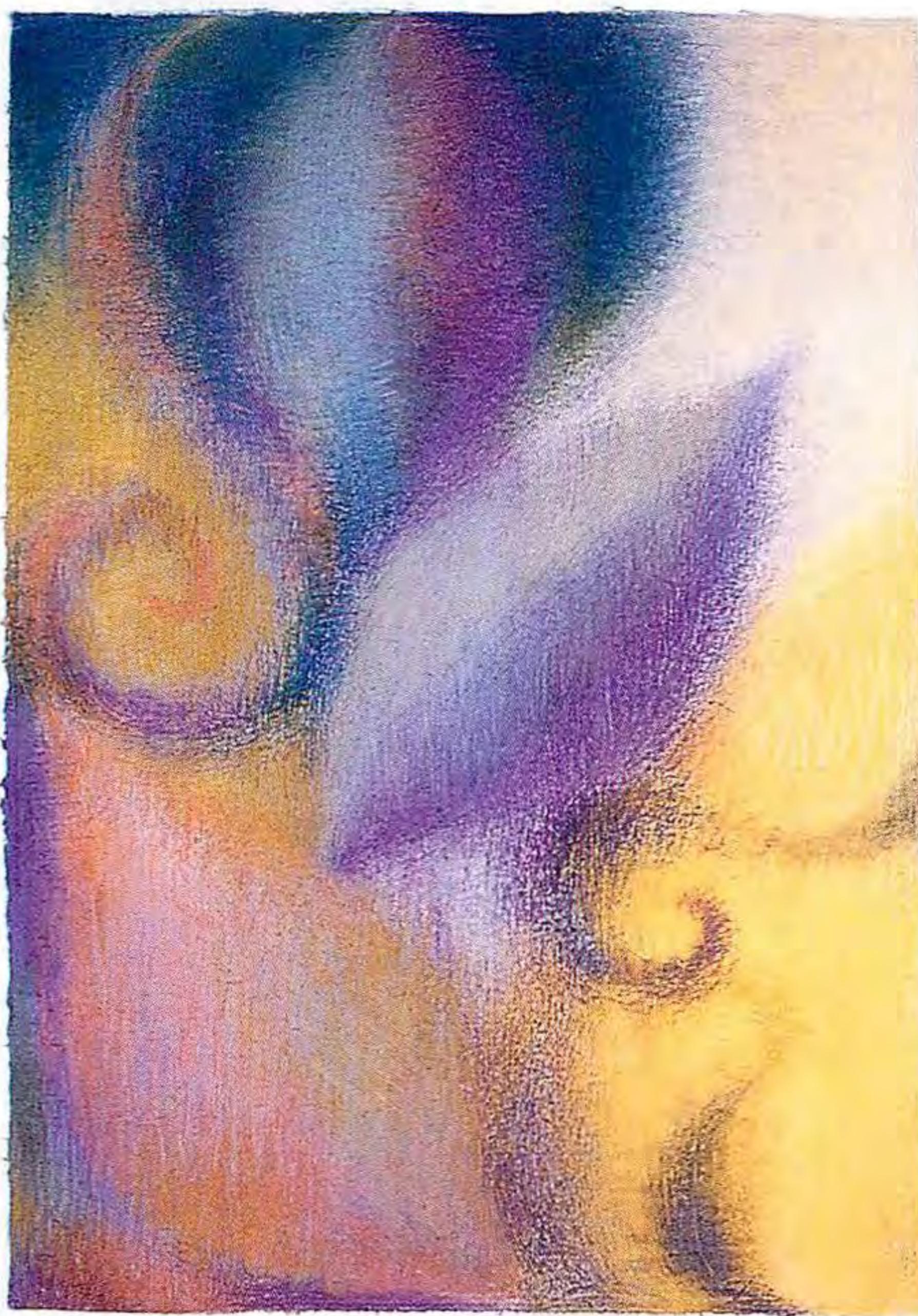
奥：壁体-6

1996年 33×23×22cm 鉄板、サーフェーサー、アクリル





阿部 佳明
1996年 240×30×1cm×8体
鉄、石、アクリル、空気



色彩の植物 96-10
1996年 106×74cm
和紙、パステル、アクリル



羽賀 洋子
色彩の植物 96-9
1996年 106×74cm
和紙、パステル、アクリル

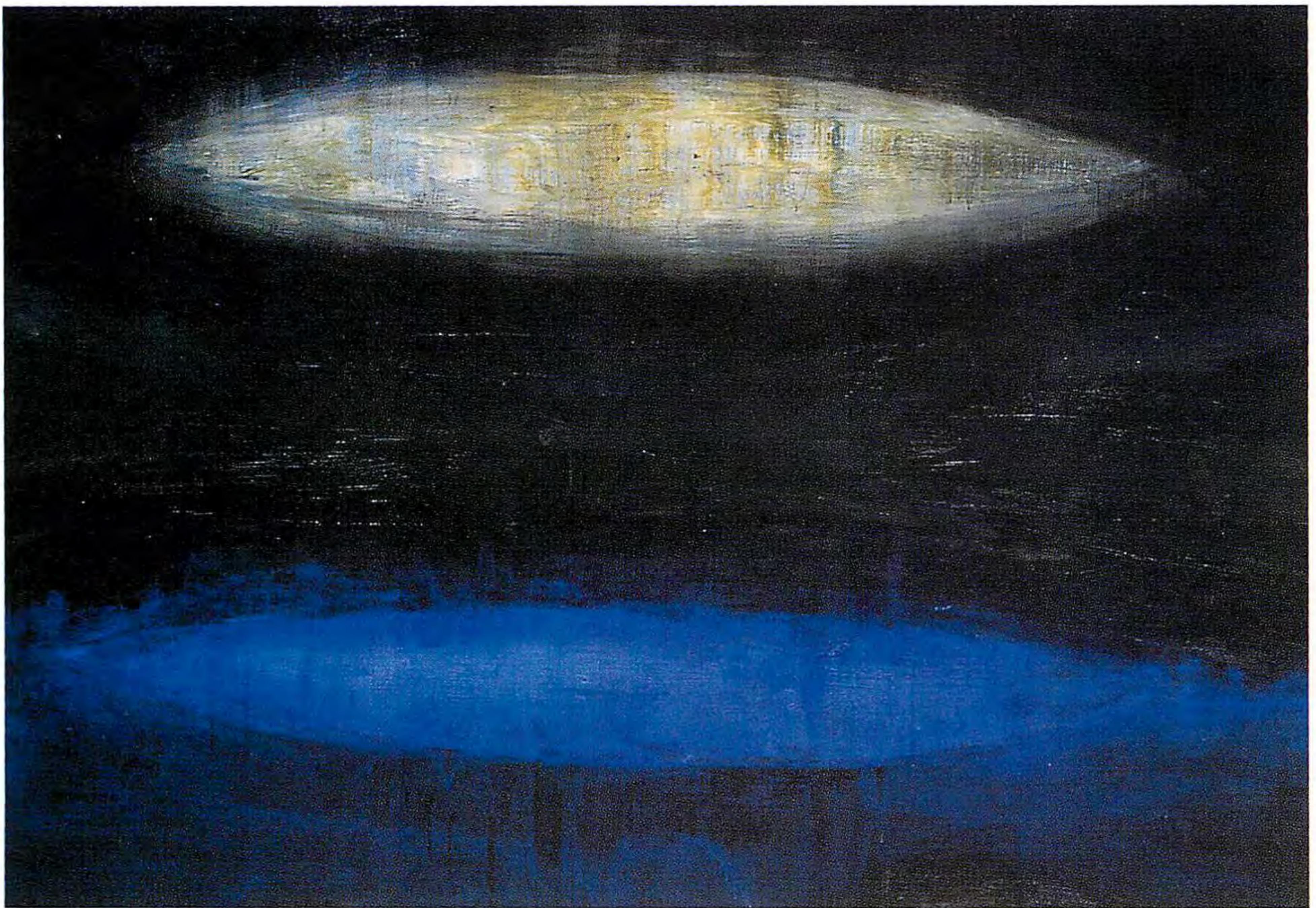


色彩の植物 96-7
1996年 104×81cm
コットン紙、パステル、アクリル



玄 美和
「草 II」

1996年 80×70cm
新聞紙、水性木工ボンド、グロスマディウム、キャンバス地
photo by 森岡 純



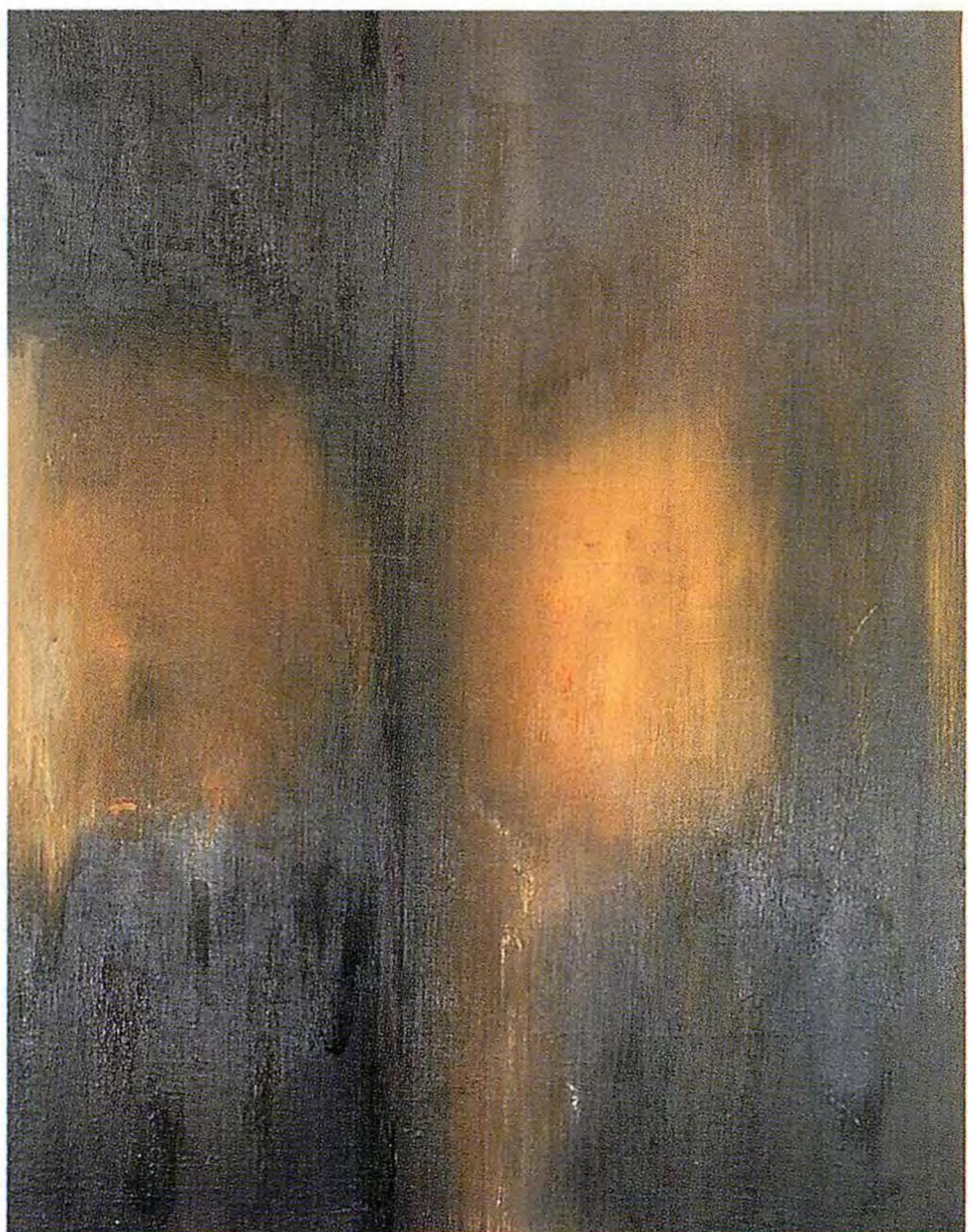
馬場 健太郎

Fountain 009

1996年 130×194cm

キャンバス、油彩、顔料、蜜蠟

photo by 川上弘美



黄色の太陽

1996年 145.5×112.0cm

キャンバス、油彩、顔料、蜜蠟

photo by 川上弘美

福田 篤夫

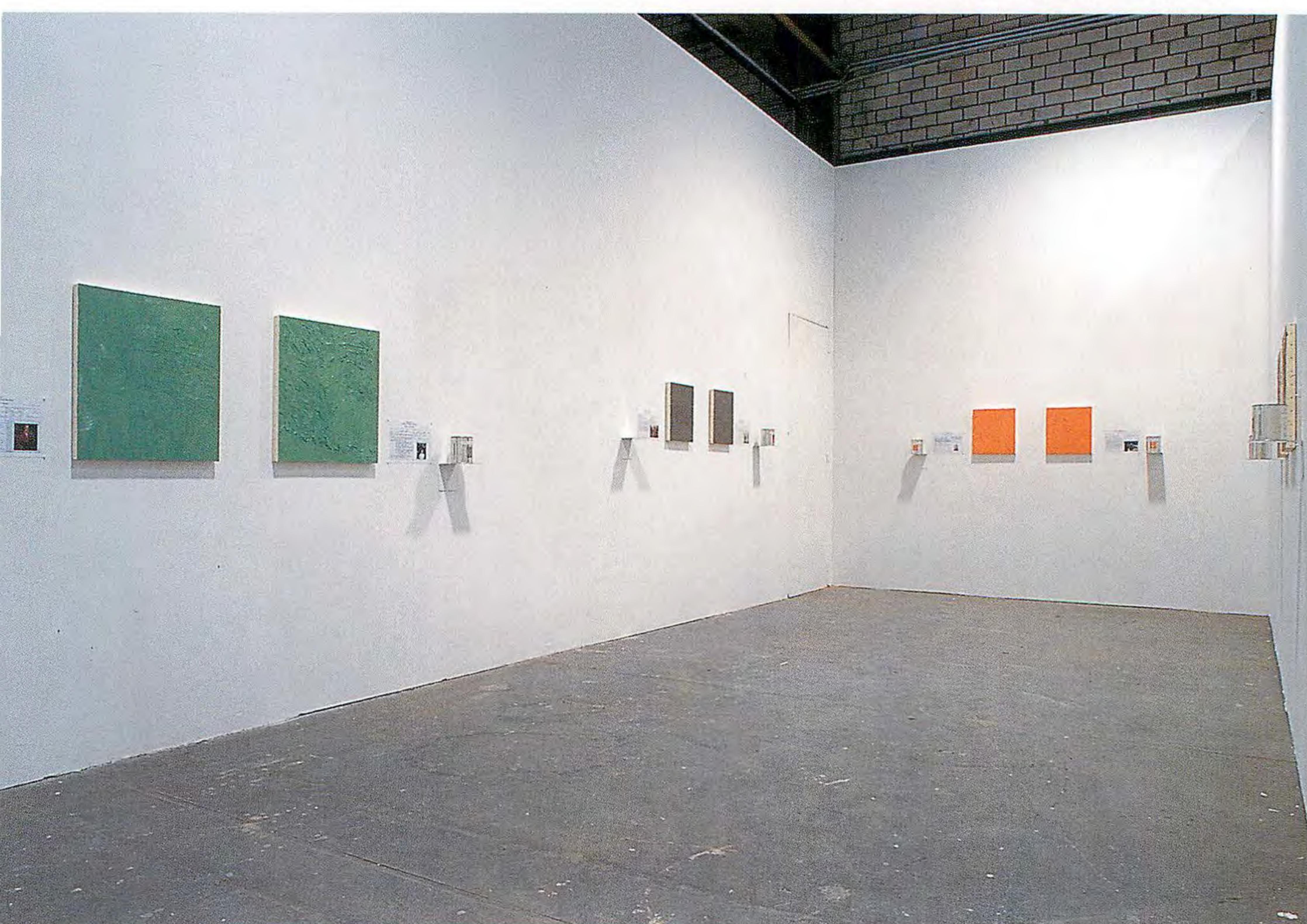
MUSEUM-ISM Exhibition of the Scitex' s collections

1996年 600×1000×1500cm

キャンバス、油彩、サイテックス社製コンピューター

日本人・ドイツ人それぞれ4人による制作

(ゴッホ、ピカソ、クレー、マグリッド)





小林 聰子

Untitled

1996年 270×500×400cm

木、油彩、ペンキ



Untitled
1996年 270×500×400cm
木、油彩、ペンキ



近藤 昌美
円柱形と3つの十字
1996年 162.0×130.3cm
キャンバス、油彩



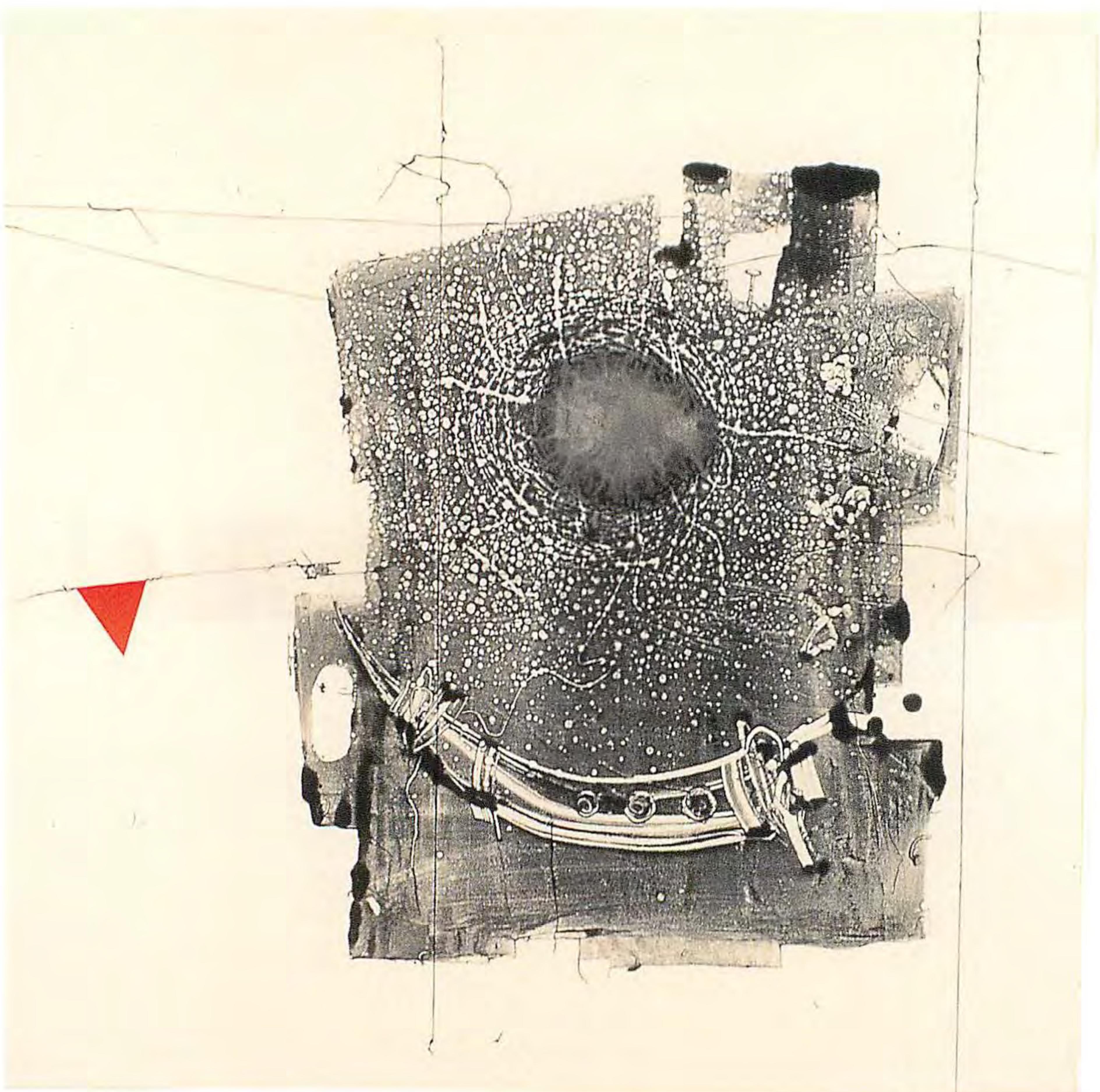
押江 千衣子

オアシス

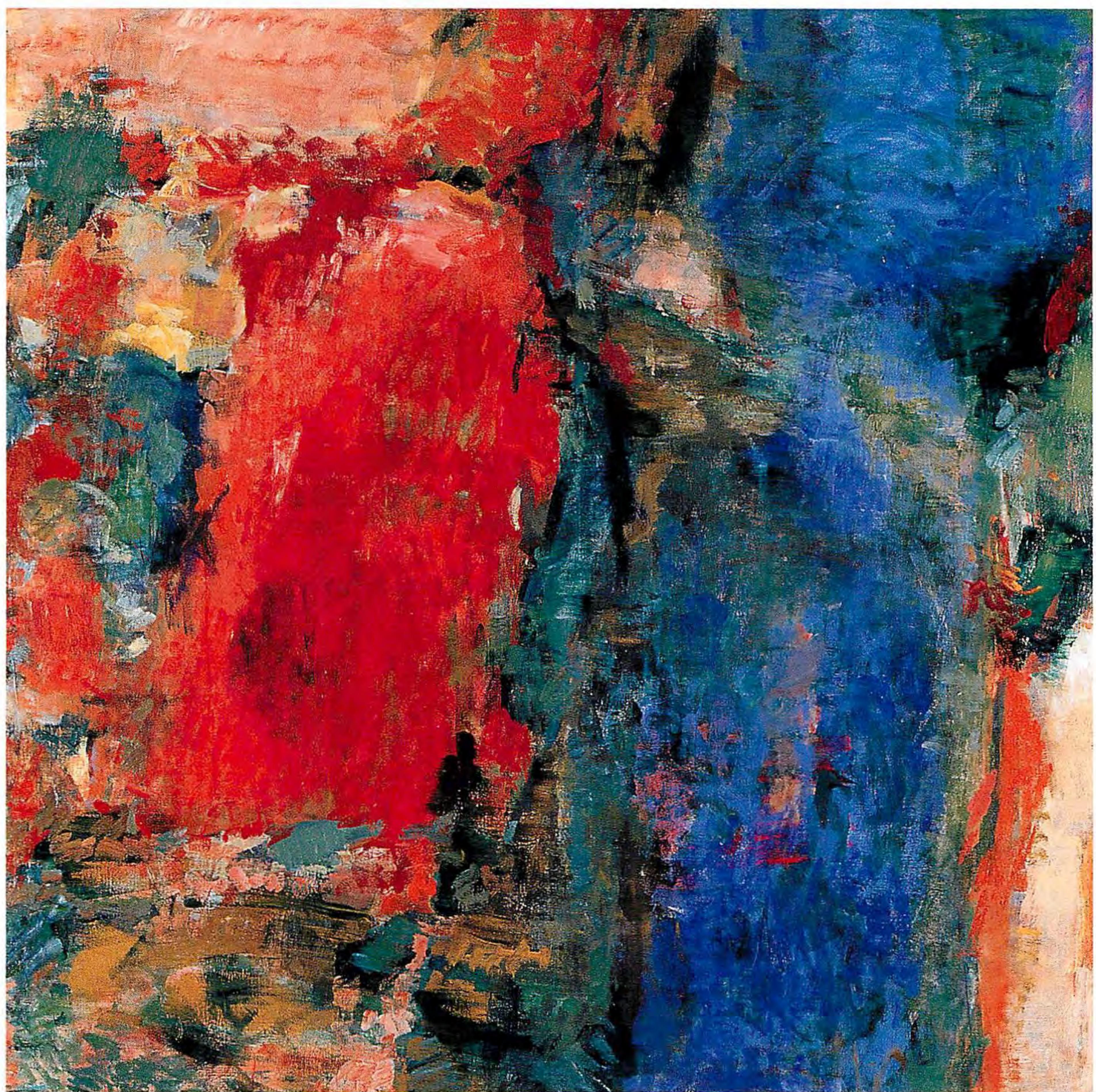
1996年 180×270cm

キャンバス、オイルパステル、油彩

photo by 内田芳孝



G.S.カビール
Abstract Rhythm
1996年 116×116cm
ミクストメディア



山本 晶

November

1996年 194×194cm

キャンバス、油彩

The
Scholar20
Perspective

Report Enquete

第10回 奨学者20名のレポートより

文章中の①～③は以下のアンケートに対する回答です。

- ①あなたの今に最も影響を与えたこと。
- ②現在の最大の関心事。
- ③美術をやっていないとしたら、何になっていたか。



阿部 佳明

Abe Yoshiaki

空気をよむ

「良い垣根は良い隣人を作る。」とロバート・フロストは言つた。然りである。しかし、その垣根作りの困難さを表すかのように、国境、境界、壁といった人と人を隔てることを意味する言葉のイメージは暗い。ベルリンの壁崩壊後も悪しき垣根は存在する。現代の話ではないが、中国に「華夷天塹」という言葉がある。天の作つた漢民族と異民族を隔てる境界のことである。中国に於いては三八〇ミリの降水量が農業地域と非農業地域を分ける。万里の長城はそれとほぼ一致するのだと言う。

今昔、洋の東西を問わず各地でそれぞれの歴史、宗教、民族、地理等の要因に由来して国家的なものから個人レベルにいたるまで様々に垣根は作られている。

はたして理想の垣根とはどのようなもののなのだろうか。良い垣根とは何か。ここで偉大な芸術作品を垣根の例えにしては穩当でないかもしれない。しかし想起してしまった事件がかつてあつた。マンハッタンのフェデラル・プラザに設置されたりチャーチ・セラの「傾いた弧」は裁判によつて撤去されてしまったのだ。作品の示した重要な意義や、また撤去されることによつて一層意識されることになった哲学的な価値は

決して動くものではない。しかし巨大な鉄の壁は動かされてしまった。

さて、ここで物質として実在する垣根ではなく、非物质的な言葉の上で使われたり、人の精神にかかる部分での垣根についても考えてみたい。基本的なことだが垣根は人が一人存在することで成立する。（人間の語源か）それは目には見ることのできない境界である。敵対する者どうしの空間の亀裂は意識しやすい。また「近しき仲に垣を結え」という言葉もある。間違いない人間の醸し出す空気の中に境界は隠されている。このような空間意識は、生物生態学に於いてはテリトリリーや個体空間の問題として、また心理学の分野ではパーソナルスペースやバブルとして研究され、環境や建築の分野で応用されている。

私は空気の中に隠されている目には見ることのできない垣根を探してみる。等身大の日常の中で、ことさら注目したい素材がある。空間の境界をなすという意味から垣根と同じ機能を持つものとして「障子」がある。西洋から中国までを含めた大陸建築は基本的に「壁」の建築である。これは乾燥した風土に要因する。これに



臨界の門　ーおさなきものへー
1995年 250×180×120cm 鉄、アクリル、空気

臨界門

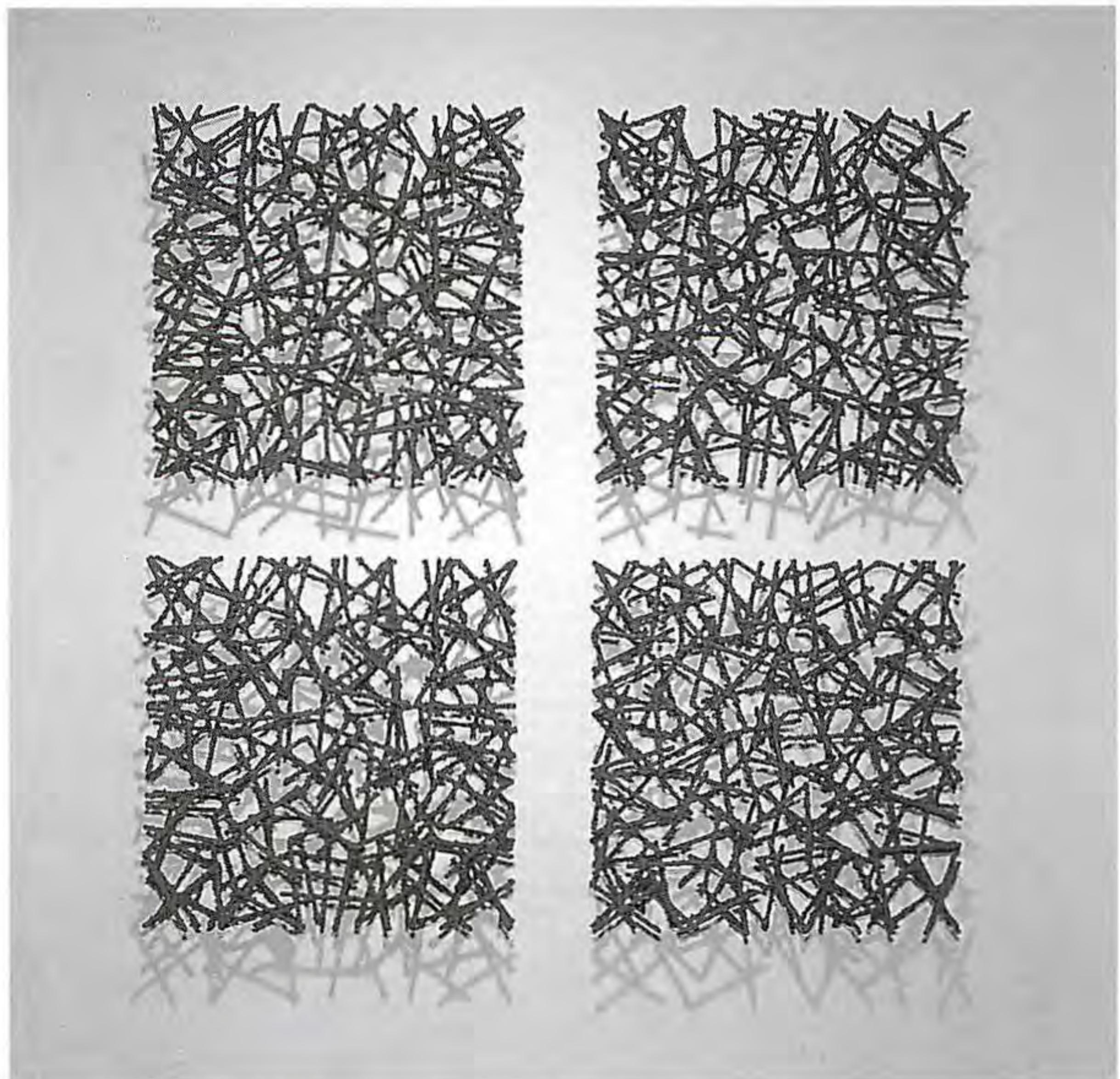
私は日々、不安定で崩れやすい自我を必死に守って生きている。自分にとって矛盾のない、論理的に正しく、非の打ち所のない「真の自己」を求める。しかし、現実に「真の自己」なるものは遠い霧の中にあり、ペルソナを幾重にも纏った「偽りの自己」が重いディレンマをぶるさげて右往左往している。

私はもはや目にはみえないが、分厚い空気の層を自分自身の周りに形成するほどの歳をとってしまったのか。そして、「真の自己」はさらに遠ざかる。

対して日本や東南アジアの温潤の風土では柔軟な境界が選択された。柔軟で曖昧な境界としての素材、それが「障子」である。空間は確実に「障子」によつて仕切られる。ところが人の意識はそれを通過し、内から外へ、外から内へ自由に往復する。紙一枚を隔て、人は秋ともなれば虫の声を楽しんだり、冬であれば新雪の反射光の風流を味わつた。しかしそれとは逆に意識を通過させてはならない状況もある。人は紙一枚に精神の分厚い壁を築く努力も要求された。一度閉ざされた空間は完全に隔絶された別世界として意識しなければならないのである。思えば「障子」とは、ある種の記号であつて、それを使う人の精神の働きがなければ十分に機能をはたしえないものではないだろうか。目には見ることのできない垣根はこのように作られていった。

私の制作は空気をモチーフとしている。空気の動き、重さ、圧力、温度、緊張、調和を表現できればと思う。私は空気の中に隠されている目には見ることのできない垣根を探している。つまり空気をよむ作業である。制作に関していえば、現時点では最小限の形を作り、そこに空気を取り付けるといった段階であろうか。注意深くしなければ空気は逃げていってしまうのである。

1996年 30×30×7cm×4体
鉄、石、アクリル、空気



の言い方をすれば「地球にやさしい」
植木屋さんでしようね。そして植木
屋さんの究極の道具は煙草なのです。
仕事始めに一服。庭の様子を判断し、
段取りを考える。それは長い経験から
割り出される緻密なもの。当然この一
服が重要である。植木屋さんは当世風

少しひはすれますが、ロシアのウラジ
オストックはプライベートビーチなら
ぬプライベートベイのオープンに向け
て秒読み開始の様子です。気の遠くな
る量の放射性廃棄物が港に集中してい
ます。近い将来、つまらないことで海
岸に柵を設けているうちに海そのもの
が汚染され、生物が立ち入ることのでき
ないプライベートビーチがはからず
も完成していくのです。

③植木屋さんでしようね。そして植木
屋さんの究極の道具は煙草なのです。
仕事始めに一服。庭の様子を判断し、
段取りを考える。それは長い経験から
割り出される緻密なもの。当然この一
服が重要である。植木屋さんは当世風

①私はかつて、あることが切っ掛けで混沌の世界に突き落とされ、暫くそこに身を置いていました。その世界は無秩序で理不尽で理解不能の異質空間でした。脱出しようとか無理に理解しようとすれば傷を深くするだけ、身動きすれば深みにはまる。私は唯、その混沌の中の激しいエネルギーの渦中で生きていました。その時の経験が今私の私に深く影響しています。

②一般人を締め出し、妙な付加価値をつけ、特権意識をくすぐる。そんな海岸のことを「プライベートビーチ」と言うのだそうです。どちらが隔離しているのか、隔離されているのか、海岸にまで所有権を主張するのかと思うと息苦しさを感じます。

職業でもある。地下足袋に印半天の後ろ姿は私にとつてあこがれです。始めの一服、植木屋さんは煙越しに自己の世界の理想を描いているわけなのだ。

■ABE YOSHIAKI

1959 神奈川県生まれ1982 東京都造形大学彫刻専攻卒業

個展

1992 ギャラリーなつか／東京
1994 ギャラリーなつかbp／東京
1995 ギャラリーなつかbp／東京
1996 ギャラリーなつかbp／東京
INAXギャラリー2／東京
1997 湘南台画廊／神奈川

グループ展他

1982 神奈川県美術展 神奈川県民ホールギャラリー／神奈川 ('88.'90.'91～'93.'95.'96)
NL40inいわて'92 彫刻展 岩手町中央公民館／岩手
1994 第23回現代日本美術展 東京都美術館、京都市美術館
アートヒル三好ヶ丘'94 彫刻フェスタ マケット展 愛知芸術文化センター／愛知
環境彫刻&ユーモアアート展 1994 船橋海浜公園／千葉
21世紀アート大賞展'94 熊本県立美術館分館
1995 第4回KAJIMA彫刻コンクール マケット展 鹿島KIビルアトリウム／東京
1996 感動創造美術展'96 新潟市美術館
現代美術小品展 小野画廊／東京
Morfe'96 PARC MONCEAU／東京



牛島 智子

Ushijima Tomoko

接続部を持った単体

これまで作品にまつわることを説明する時、何度もとなく個人的な経験や記憶を使つてきただが、本人にとつては意味のあるものでも他者にとってはどうかと配慮すべきものかもしれない。しかし、人間というスケールからくるリアリティーを離れたくない私は、自分というの是最も身近で手頃なモニターなのだ。そんな理由でやっぱり私の経験から始めよう。

卒業を間近に控えた中学時代、バレー・ボール大会が開かれることになった。全員参加で各クラスとも男女混合で4チーム作り、リーグ戦で戦うことになった。そこでどういう風にメンバーを分けるか話し合つたのだが、中学時代の思い出としてみんなが参加して楽しむためにやるのだから、バランスよくメンバーの力を配分するべきだという意見と、やはりスポーツは勝つか負けるかのおもしろさだから、まず勝つための人選をするべきだと言う意見に分かれた。そして後の意見には、もし優勝したらそのチームだけの勝利でなく、クラス全員の勝利になるのだからという説得力が付いて、強、中、中、弱の4チームができた。そして主人公は弱チーム。先生からの評価には慣れていたが、同じ席を並べる友達からの指名には、思春期の私にはかな

りの恥辱感であった。が、プレーミスしてもこの仲間なら許してくれるかなと、心地好い甘さは良かった。「お願いします。」と笛が鳴る。何となく不安になつて威圧感と、お互いにあいつが取るだろうと後手後手にまわり、点差はついてしまつた。早々に先生が作戦タイムを入れて、「確かに相手は強い。だけどだ、相手は21点取らなきゃ勝ちじゃないけど、君達は10点取れば勝ちだよ。それはみんな認めるよ。あと4点入れろ。それと、ぶつかっていいじゃなくボールはみんなで取りに行けよ。」とのアドバイス。威圧感の漂いを作戦タイムで切つてくれたことにホットして、4点というのはこのイヤな状況からの出口かもしれない頭の中にこだました。4点というのはイメージできる数字だったのだ。ボールと共にぞろぞろと動くプレーはおかしいのかもしれないが、身体の方はそれでほぐされてフットワークも軽くなり、1セットは落としたものの15、6点入れたし、2セットは、クラスのみんなもかけつけてくれて声援の中、何点取っているかも分からぬまま勝つたのだった。3セットは負けた。あんまり覚えていない。先生のアドバイスの前と後では明らかに点数や動きが違つたし、何よりこん

なに気持ちが楽になるものかと、余りの落差に不思議な気がして、いつまでも消えない記憶として残った。そして樂さゆえにいろんな場面でこの感覺を使つてきたように思える。

これを整理すると三つの側面がみえる。①9

人のメンバー ②21点制、10点制、4点制、1点制のフレーム ③先生のアドバイスである。人生ゲームのごとくいろんな組み合わせを考えられるのだ。組み合わせを変えればメンバーの動きも、精神状態も、1点の比重も、先生のアドバイスもいくらでも変わる。この多元的な方法は私にいろんな考え方をもたらした。常にいろんな組み合わせが可能だということで、ミクロにもマクロにも無限に拡がっているのではないかという繋がりを思うこともあれば、自分がどこにいるのか判らない、どこからどこまでが自分か、一体、自分というのは在るのか、取り敢えず自分ということを考えればまわりはノイズとして存在した。

ここで、ミジンコの例を引こう。ミジンコはメスしか産まないのだそうだ。それも自分のコピーメス、しかし自然が悪化した時だけメスとオスを産み分けて、他のミジンコと交配させ、いろんな自然条件でも生き残れるようにいろん

な染色体の組み合わせをつくるらしいのだ。

何故、私は多元的な方法を持ち続けたのか。

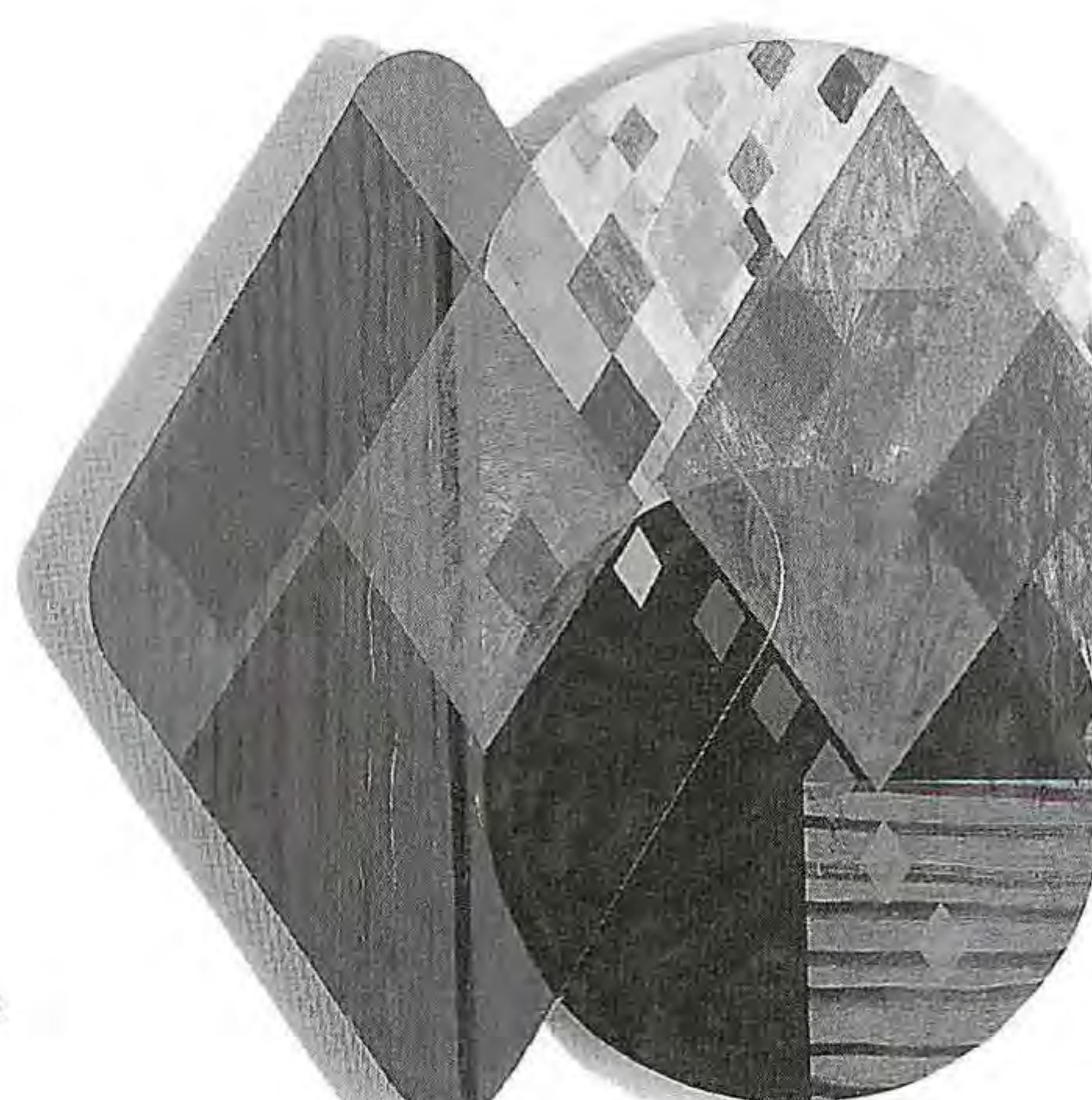
思うに、私は小さい。何だかすぐに一杯になってしまふのだ。ミジンコのように世代を通して

染色体の組み替えは解決にならないので、自分

を多元構造にすることで、接続肢をたくさん持つことが生き残る方法と思ったのかもしれない。多元的ということからいえば、機械的にいろんな組み合わせが可能なはずなのに、どこかで生かし合うこと、次を産み出すための死、拡がり、色、強さの方向にいくのは生きる手段として無意識に選んだからかもしれない。

情報網、生態系の破壊、地球規模の危機、CGで人間の身体の中や46億年の歴史などを見せてくれたり、仮に20年前と現在を比較したらいろんな知識から無限ということを感じざるをえなくなつてていると思う。しかしやつぱり、DNAの螺旋構造を肉眼で見ることはできないし、飛行機から仁徳天皇陵を見ても手を伸ばして触ることはできない。知識や精神やシユミレーシヨンなどの重さのないものは、無限にどこまでも行く。そして無限を思えば一つの区切りとしての有限が裏腹にある。人という身体、死までの時間、あるいは地球という一つの限りとして

の有限とどう接していくか、どう生かすか、そしてどう繋いでいくか。その在り方を、ものを使う美術でできないかと思う。だから、繋がりながら言い切るという手法はまだまだ続けていくと思う。

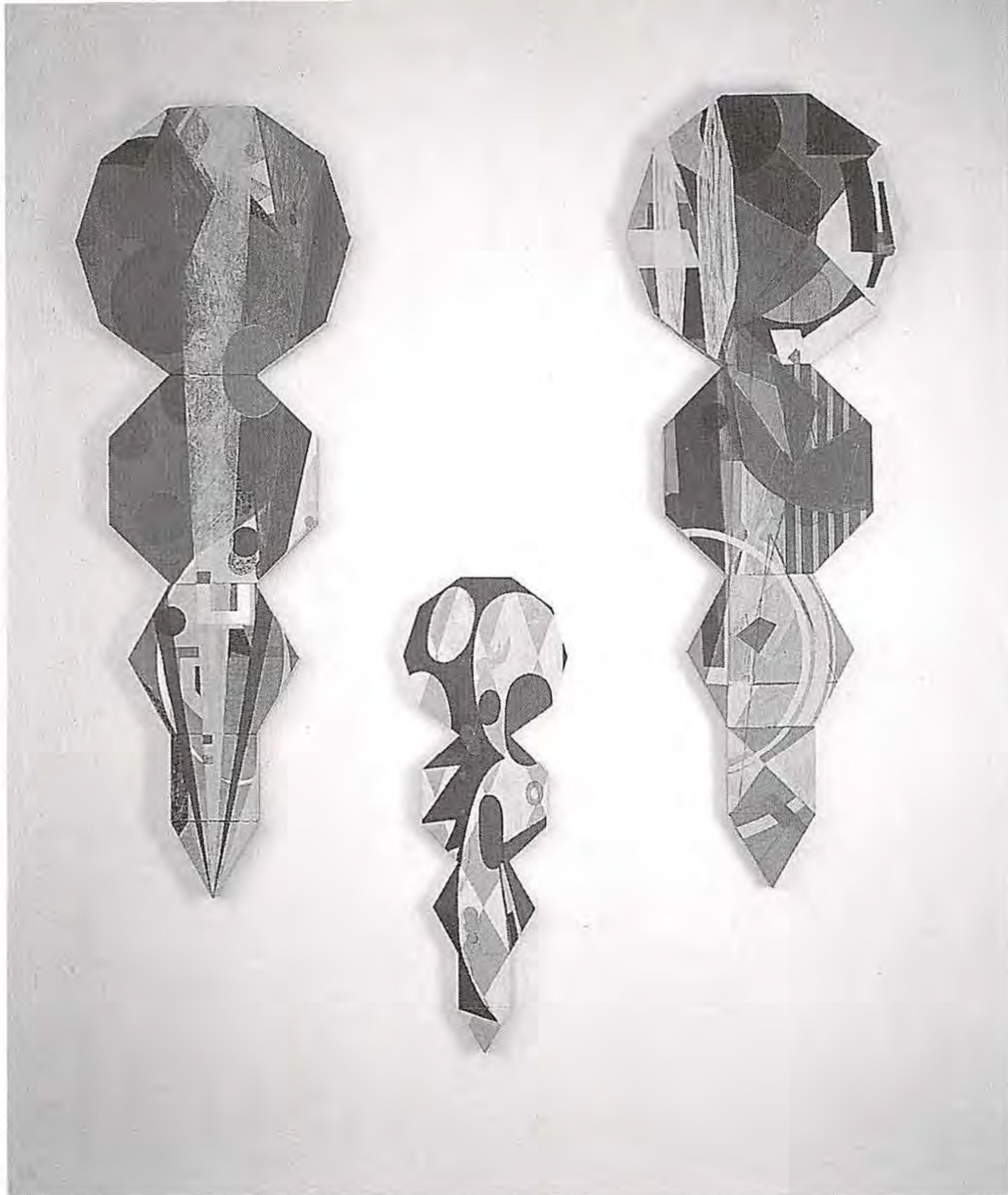


1920

1995年 86×82×3.7cm

ベニヤパネル、綿布、麻布、
二水石膏、膠、ミョウバン、油彩
photo by 桜井ただひさ

左：プリズム
中：ヤシノキ
右：形式と様式 ところでY氏は
うさぎの絵を描いたろうか
1994～1996年
左：230×81×5.3cm
中：137.3×48.3×4.0cm
右：228.4×81.3×5.0cm
ベニヤパネル、綿布、二水石膏、
膠、ミョウバン、油彩、
アクリル、砂、紐
photo by 桜井ただひさ



■USHIJIMA TOMOKO

1958 福岡県生まれ
1979 IAF参加
1981 九州産業大学芸術学部美術学科卒業
1985 Bゼミスクール修了

個展

1984 ギャラリー手／東京
1986 ヒルサイドギャラリー／東京
1987 コバヤシ画廊展示企画室／東京
アートスペースユアーズ／静岡
ギャラリー手／東京
1988 ヒルサイドギャラリー／東京
1991 ヒルサイドギャラリー／東京
1992 スカイドア・アートプレイス青山／東京
1993 スカイドア・アートプレイス青山／東京
1996 スカイドア・アートプレイス青山／東京

グループ展他

1980 久留米80 石橋美術館／福岡
1981 三学一体展 福岡県文化会館
マルチブル・アート展 天画廊／福岡
POST-MODEN展 石橋美術館／福岡
素材・行為・コンセプト展 福岡市美術館
1982 するめんた 横浜郵便貯金会館／神奈川
Bゼミ展 横浜市民ギャラリー／神奈川（'83）
するめんた七月場所 神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
アクチュアル・ゾーン展 石橋美術館／福岡
神無月乱反射空間 平和島公園／東京
1983 RED-HOT展 村松画廊／東京
1984 Aゼミ展 Gアートギャラリー／東京
1985 臨海芸術・'85の位相展 村松画廊／東京
1986 ニューウェイブの生成変化 Gアートギャラリー／東京
1989 IAF 1989 福岡市美術館
1990 OZOM Gaden IAF 1990 スペースメディアMA／福岡
1993 Triangle Artists' Workshop パインブレイinz／アメリカ・ニューヨーク州
1995 第30回今日の作家展—洋上の宇宙 横浜市民ギャラリー／神奈川

①影響を受けたことは無数にある。むしろそれで成り立っていると言つても過言ではないと思う。だから最も何かというのは答えられない。あえて言うなら、コメントで述べたようなやり方を持ったことか。

②地球の未来というより将来。

③わからない。
……やっぱりわかりません。



押江 千衣子

Oshie Chieko

散歩の途中で見た夕焼けに心動かされ、ねぎ坊主やタンポポを美しいと思う。そんな日々の生活のように、たんたんと絵を描いてゆきたいと思う。

くさばなを手にとり、ながめて、においをかぐ。目にみえるかたちや色。そしてくさばなをもつた左手から、呼吸やうるおい、のびようとするちから、枯れゆくさまを感じとる。くさばなのすべてをうけとめ、それらをとりまく空気をいつくしむ。

そうして、絵を描きたいと思うきもちがむくむくとおおきくなる。

wishes

1995年 130×390cm キャンバス、オイルパステル、油彩、水彩





circle
1996年 194×194cm
キャンバス、オイルパステル、油彩

■OSHIE CHIEKO

1969 大阪府生まれ
1995 京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

個展

1992 ギャラリーすずき／京都
1994 ギャラリー白／大阪
1995 INAXギャラリー2／東京
ギャラリーアクセス／大阪
1996 ギャラリー山口／東京
1997 ギャラリー山口／東京（銀座）にて7月11日～19日迄開催予定

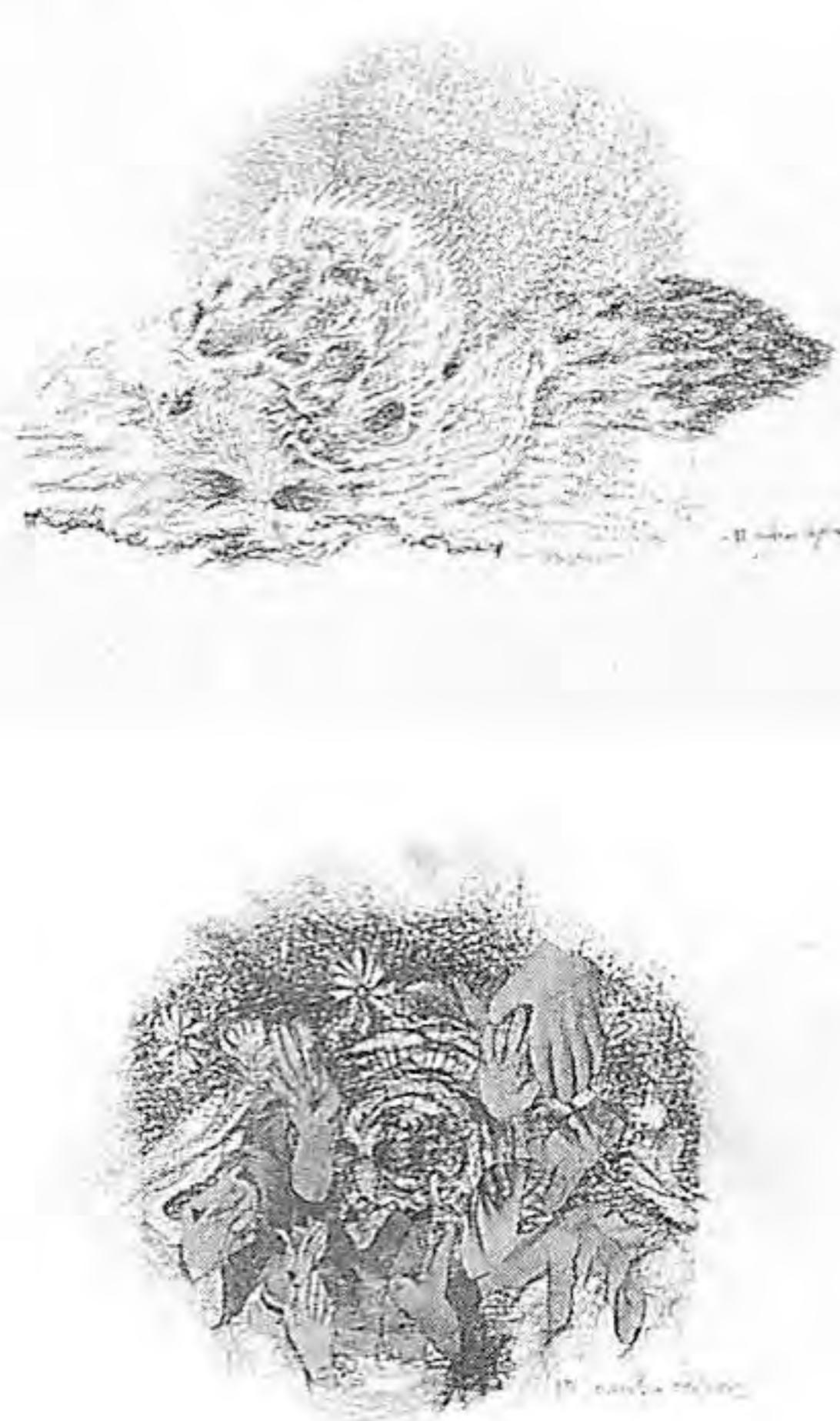
グループ展他

1996 VOCA展 '96 〈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
いまだきの美術3—新収蔵作品を中心に一 斎藤記念川口現代美術館／埼玉
芸大からのメッセージ—京都市立芸術大学美術学部企画展 〈絵画とその変異体—
験された今—〉 京都市四条ギャラリー／京都
心を癒す植物アート・ボタニカル・ガーデン 目黒区美術館／東京
押江千衣子・平町公 2人展 東京画廊／東京

②暑くて湿潤な土地に住みたい、と思
うこと。
③花屋



「詩ー秋をめぐってーのために」
1996年 20×25cm 鉛筆、アルシュ紙
photo by 森岡 純



「詩ー白い菊ーのために」
1996年 15×20cm 鉛筆、アルシュ紙
photo by 森岡 純

玄 美和

Gen Miwa

「鉄と像のあいだ」

いつも新聞紙を使っているので、「新聞の切り抜きは、常にためておくのですか。」という質問をよく受けます。

勿論、古新聞は常に仕事場に積み上げてあります。が、気に入った写真だけを丹念に切り抜いて、大切にしまつてあるわけではありません。そうは言ひながらも、ふと裏返すと、表の映像とはうつてかわった文字がならんでいて、無謀に写されたまま、裏にはグルメの記事があつたりすると、「ひどいなあ。」と思い至ることもあります。

報道という免罪符の上で、平然と輪転機にか

けられ、流され、捨てられる。写された瞬間も記憶になさげな通勤途中の人の波。一人一人の表情をほんやりと眺めていると、そうそう捨てられずに、切り抜いてはじっと見入ってしまう時があります。

ただ、写真を切り抜く時、できるだけ意図を無にして鉄を動かします。

画面に貼っていく時、もつと意識的に無意識になるよう心がけ、目の焦点をいくつも置くよう、視神経だけで脳に映像を送らないようにするというか（そんなことは不可能なのです）が、そういう操作を心がけています。そうすると、瞬間ではありますが、「見えることのかげ」のようなものが見えるのです。それを定着するのが、平面の上での主な作業です。

この作業をもつと端的な形で表現したいと思っていますが、意識すればするほど、現実に見えるものにしばりつけられている自分を感じるのです。私以外の誰もが、何の先入観もなく、同じように見えるであろう「像」に、逆に引き寄せられて、離れることができなくなる自分を感じるのです。S極がN極を求めて急接近していくところ、実はそのN極は接する寸前にS極に早変わりして、強力な斥力で弾き返される。

「草 I」

1996年 80×60cm

新聞紙、DUO、グロスマディウム、

キャンバス地

photo by 森岡 純



といつたらよいのでしょうか。

うまくいかなくなると、では絵具でやつてみよう、と、絵具を混ぜ始めるのです。絵具は脳はとても良いのですが、視神経の命題には積極的な解答をもたらしません。ある程度脳がいやされると、この日々の自分の行為を、ひとつずつ量にしたいという欲望にかられ、大抵、大きな立体のかたまりをつくります。かたまりの間に残像のように見えてくるものが、また鉄を持ち、視神経と脳の隙間に入していくことを自分に強いるようです。この繰り返しで、健康をそこねることなく現在の私がつづいているわけです。

とはいっても、こう言つてしまふと、健康をそこねてでも、大命題に身を投じればよいではないかという気持ちが働きます。しかし、本能的にその地点に至らないように身体を守ってしまうのです。

先日見入ってしまった、通勤途中の人の波の、あの人も、実はシャツターカーを切られた音にハツとしながらも、本能的に足を早めて職場へと向かったのだろうか。それとも「何をするんだ！」と、その後に吐き捨てるように言つて胸ぐらをつかみ……。などと考えながら、バサツと鉄で切るのです。

①以前、施設で絵画療法の講師として医師の手伝いをしていた時期に出合った多くの絵です。その時接した人々特に痴呆、齢病、パークソン病等の老人への示してくれた行為は、その頃自分が大声でいわんとしている美術というものが、人間の本質的な表現の場から見れば、いかに表面の些細なことにすぎないかということを私に痛感させてくれました。

何の教育も受けたことなく、表現という言葉さえ必要なく生き、人生の終末と対峙している彼らが、体を震わせながら、やつとの思いで残した小さな赤い点（林檎）、うねる樹状の線、深い色など、今もその場に居合わせた時の、静かにはりつめた時間と白い画用紙を、忘れることできません。

②今、毎日必ず見る物、「ハカラメ」

です。西入島の植物で、「グリーンビル」といい、染料としても貴重なものらしく、葉が落ち（ハカラメ）ると、葉のギザギサのくぼみから芽を出てくるので「葉から芽」と多く呼ばれているそうです。土産に一葉いただいたものを、面白くてどんどん増やし、一年でたくさん鉢となり、家中に点在。夏には日照の短い地域でも一日に10cm以上背を伸ばし、茎からも、土からも芽をふきます。今まで、新芽を移植して増やしてきたのですが、この「ハカラメ」がどうやって、自分の葉を落とすのかが、現在の最大の関心事です。今年、その瞬間が見られれば良いので

すが。

③美術をやっていないとしたら、ウラ美術をやっていたと思います。

他の場所にも書いたとおり、「美術」というところの場所は、狭い小さなネットワークにすぎません。その外にも中にも、表にも裏にも自分の生命を支える表現があつて、一枚のネットを通して自分を対象化したり、何枚ものネットにすぐわれたりして生きていると思っています。どこに自分を置いても、角度の差にしか過ぎず、共通の言語をかえれば、意味されたものの中身までかわるとは思いません。

つまり、「～としたら」という仮説が何の為のものなのかわかりません。したがって、「何になつていたか」という設問も、「今、何であるか」と問う方が実り多いように思えます。

■GEN MIWA

1954 大阪府生まれ
1977 創形美術学校造形研究科修了

個展

- 1978 村松画廊／東京
- 1979 藍画廊／東京
- 1980 白樺画廊／東京
- 1981 村松画廊／東京
- 1981 ギャラリー手／東京
- 1982 真木画廊／東京
- 1983 藍画廊／東京
- 1983 鞣ギャラリー／大阪
- 1984 駒井画廊／東京
- 1986 ときわ画廊／東京
- 1987 ときわ画廊／東京
- 1988 二人称画廊／東京
- 1989 ルナミ画廊／東京
- 1990 藍画廊／東京
- 1991 ときわ画廊／東京
- 1992 ときわ画廊／東京
- 1996 ギャラリー筋／東京
- 1996 ギャラリーKi·ari／東京

グループ展他

- 1979 大邱現代美術祭 大邱市民会館／韓国
机上の現場展 サトウ画廊／東京
とんでタチカワ 立川市民会館／東京
- 1980 机上の現場展 ルナミ画廊／東京
- 1981 OPERA 東京都美術館
TAKE OFF ギャラリーホワイトアート／東京
- 1983 OPERA II 東京都美術館
- 1985 釜山ビエンナーレ 釜山市民ホール／韓国
コンティニュアム'85 国立現代美術センター／オーストラリア
- 1989 ルナミ・セレクション ルナミ画廊／東京
- 1990 オブジェ達展'90 藍画廊／東京



小林 聰子

Kobayashi Satoko

通り抜けるもの

透けるもの

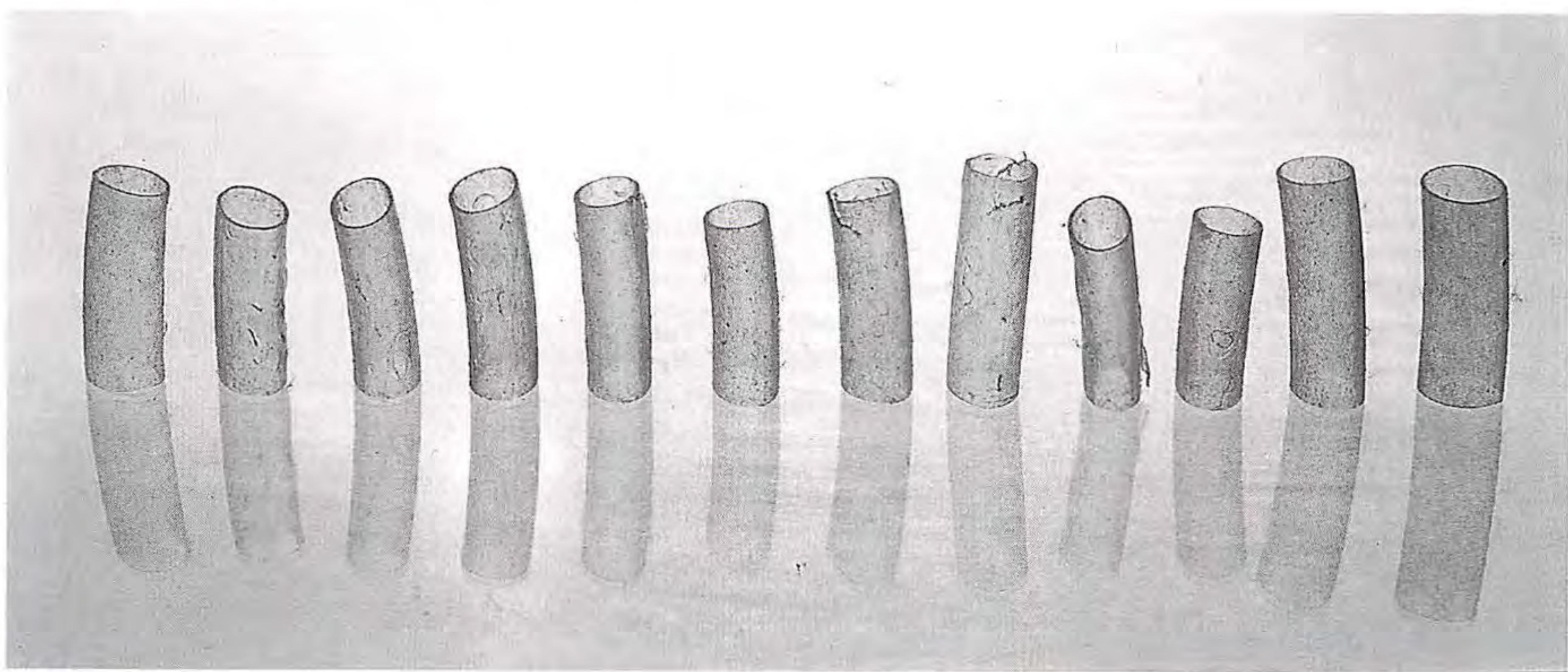
空洞を抱え込むもの

遠く深い青よりはその位置が曖昧な水色
それでもそのものよりはその余白

Untitled

1996年 3×24×10cm

ビニールチューブ、ボンド、トレーシングペーパー、ガラス



Untitled

1995年 9×20×1cm
消しゴム、パラフィン紙



①「最も」ということは言えない。
今まで出来たいろんなことやいろん
な人。
②制作中の作品のこと。
③わかりません。

■ KOBAYASHI SATOKO

1966 東京都生まれ
1993 多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展

1991 ギャラリー現／東京
1992 ギャラリー現／東京
1993 ギャラリー現／東京
1994 ギャラリー+1／東京
1996 ギャラリー現／東京
1997 ギャラリー現／東京（銀座）にて6月2日～14日迄開催予定

グループ展他

1993 TAMA VIVANT '93「空間の変質・柔らかな視線」 多摩美術大学八王子校舎1号館 ギャラリー、
SOKOギャラリー新木場／東京



近藤 昌美

Kondo Masami

「制作雑感」

私にとってこの絵画とは、やはり中世歐州に源を発する宗教画、そして、その系譜を持った十九世紀から二十世紀にかけての、近・現代の絵画の発展の歴史に基づいた、いわゆるフォーマリズムに則っているものである。しかし、いざそれを己の制作姿勢と重ね合わせようとしても、どうにもしつくりこないのである。個人的に、また観賞者としても、それらフォーマルな絵画には、あまり興味が湧かない。これは、単に私の成育環境が、そうした絵画に触れる機会がなかつたからかもしれないが、実際、絵画の構成や、色彩、形態の善し悪し、また、それらの分解、再構成等、絵画成立の諸要素について、もちろん理解はしているのであるが、それらを目指して制作しようという気は全く起こらないのだ。

私の作品は、主に平面作品を画布と絵具によって作り出す仕事なのであるが、しかし、絵画という意識はあまりない。もつとも、人に問われれば、「絵画です。」と答えてしまうのだが、それは私の制作上の意識とは別に、結果論として分類上は絵画であろうと、自覚しているからである。

私にとってこの絵画とは、やはり中世歐州に

は絵画となるのであるが。

さて、私の制作の手順としては、まず、作品概念の中心となる言葉を考え出す。これは何でも良いのだが、主に人間の生や死、尊厳性に関わるもの、それに、それらを暗喩する事物、社会構造や現象が多い。

これは、ひとつには私自身の関心が、そういった人間それ自体、また、歴史をこのような形に作ってきた諸要素等にあることが主要因だが、他方、絵の動機（モチーフ）を、視覚的印象から想起される事物、つまりは、美しい形とか、美しき色彩溢れる物、ロマンティックな印象が付随している物体等から切り放したいと考えているからである。こうした単に網膜的な、あるいは文学的な動機をいかに上手に再現したところで、それが例え表面的には抽象化されても、既にそれらの存在それ自体が終了

積体、または、絵画という表層を持つたある種の装置として捉えている。色彩や絵具の物質感も、その装置を形作る部分として機能する意味的振幅のある図形といつても良いかも知れない。

しかし、どちらにしろ、絵具という色彩を帶びた物質によつて表面は覆い尽くされているのだから、作者の意志に拘らず、出来上がる作品

していると思うからだ。

次に私は、考え出した言葉に沿って、幾つかの形態を作る。これは、あまり厳密に先の言葉に寄り添う必要はない。直接的にその言葉通りの形もあるが、全く関係のないものもある。たいていがその形は、日常に転がっている平凡な物体が多い。例えば、椅子であつたり、食卓などである。気をつけていることは、その形によつて、あまり華美過ぎる印象を生み出す物は避けていることだ。

また、一点の作品に一個の形というわけではなく、それぞれの関係をある程度考慮しながら数個ないし、十個程度用意する。

しかし、すぐにこれらを使うわけではない。最初に、適当な色を画面に載せる。刷毛で大きくストロークを描いたり、油の染みのように、水平に置いた画布の上に垂らし込んだり、その時々により異なるが、あまり完成時のことや、その後に使う形態のことは考えないようにするのは共通だ。

何回か色を載せることを、画面の全体的、部分的を問わず繰り返し、それから具体的な形を描いていく。色や形を載せる場所や構図も、良い位置、良い構成などとは考えない。つまり、

常にその前段の行為、前日の痕跡を裏切るように絵具を重ねていく。もちろん前日描いた形の上にも、重複するように新しい形で覆っていく。時々確認することは、最初に考えた主概念の言葉の周囲に、途中経過の作品が在るかということだ。制作進行の決定を、フォルム（絵画形式）には頼らないようにするためである。

完成は唐突にやってくる。当初の主概念が、十全と画面に現れていればそれで良く、例え部分が絵具の層として未完であつても、それはかまわないのである。

本来は、完成まで多くの逡巡があり、時間がかかるのだが、こうした行程を敢えて連續性を持たせないように制作していくので、私の作品には下絵は存在しない。下絵の代わりとして、作品とは直接関連性のない素描や、日常の社会観察等が充てられる。

私は、作品や絵画観を、できるだけ過去の系譜の上には置くべきではないと考えている。それは、過去に作り出された可能性の順列組合せに過ぎないからだ。

しかし、それでも、私の作品が絵画であることは間違いない、その意味で、私は絵画という芸術の区分に絶大な信頼を置いているというわけだ。



テーブルの上のリンゴと皿
1996年 162.0×130.3cm キャンバス、油彩

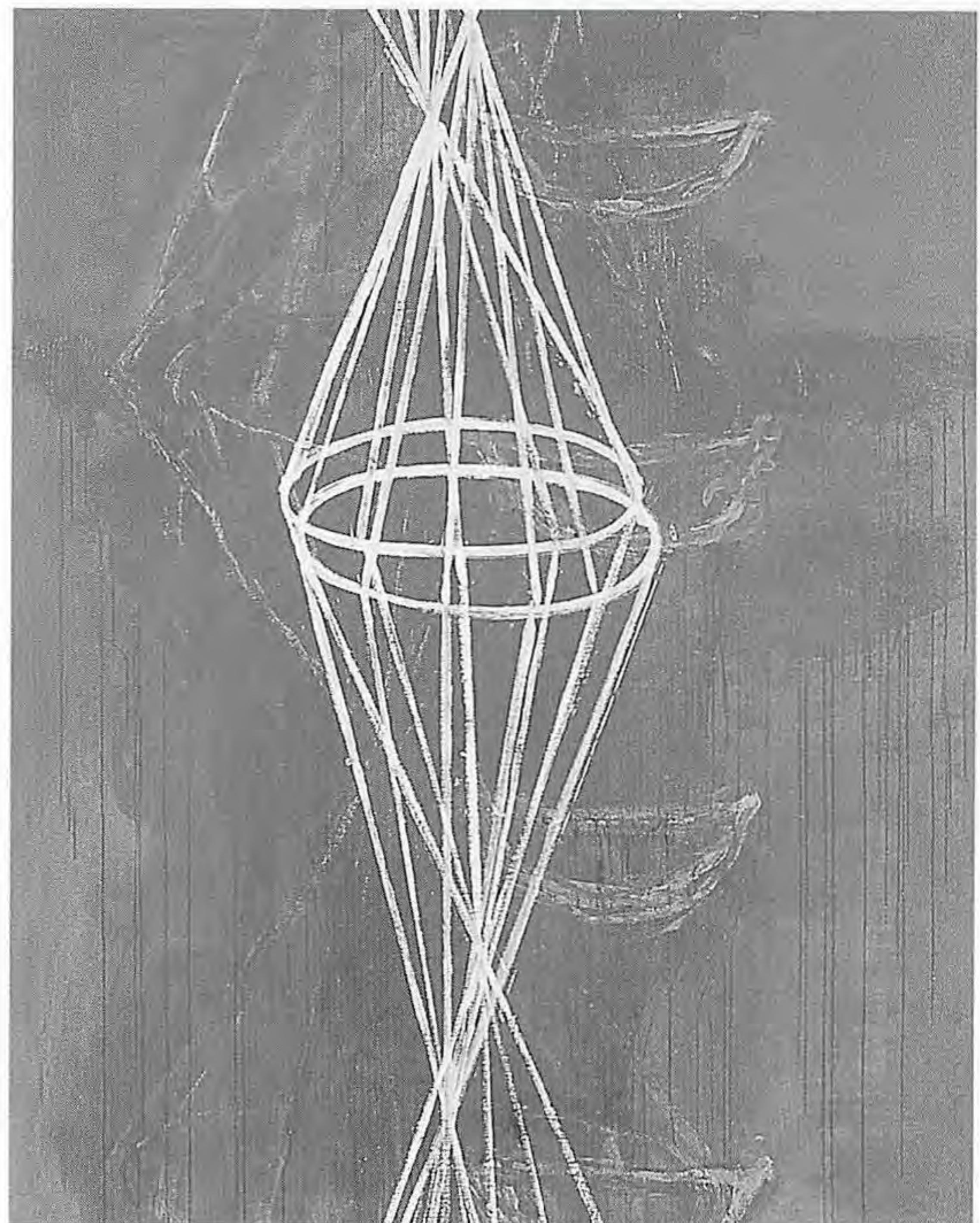
①そもそも「最も」などというものが
あるだろうか。単純にAとBを一本の
線分で結べることなど現実にはあり得
ないはずである。それが「あなたの今」
という、人生に係ることになれば尚更
ではないだろうか。綾織の糸をほぐす
のが困難なように、私にとつても「私
の今」は、いったい何から影響を受け
ているのか、その「最も」はひとつで
はないということである。

月並みなようだが、当たり前のこと
私の今は、私が今までおくつてきた全
ての時間と、その間に出会った全ての
人々に影響されたのだろう。

②主題と表層、尊厳性、老人の終末、
飼い犬、家、妻。

③全く想像できない質問である。私の
周囲にあるもの全て、飼い犬すらも美
術とは切り離せない。もし私が美術を
やっていなければ、「私」自身が存在
しなかつただろう。

連続する円錐と4つの舟型
1996年 162.0×130.3cm
キャンバス、油彩



■KONDO MASAMI

1960 埼玉県生まれ
1982 ニューヨーク滞在
1988 東京芸術大学大学院油絵学科修士課程及び研究生修了

個展

1984 かねこあーとG1／東京
1985 かねこあーとG1／東京
1986 ルナミ画廊／東京
1987 ルナミ画廊／東京
1988 なびす画廊／東京
1989 秋山画廊／東京
1990 ギャラリー古川／東京
1991 個としての環境 ルナミ画廊／東京
ギャラリー古川／東京
1993 Gallery·gen／埼玉
1994 秋山画廊／東京
ルナミ画廊／東京
1995 ギャラリーぐ・ば・く／埼玉

グループ展他

1983 「トライダンス」3人展 東京芸大展示室／東京
1984 「フリーク」グループ展 神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
福島野外展 水林自然公園／福島
「はるかなる」京都・東京間徒步旅行完歩記念3人展 東京芸大展示室／東京
フジヤマゲイシャ展 東京芸大展示室他／東京他 ('85)
1985 卒業制作展 東京都美術館
UENO'85展 東京芸大展示室／東京
1986 第5回平行芸術展 小原流会館／東京
1987 修士課程終了制作展 東京都美術館
1988 クロッシング '88 パートⅢ展 かねこあーとG1／東京
造形的生態学—自然のなかの彫刻展 富士見パノラマスキー場／長野
「駅舎VISION」JR両国駅構内／東京
1989 ルナミセレクション '89 ルナミ画廊／東京
1990 Four Artists in April '90 秋山画廊／東京
ART TODAY '90 複製技術時代の芸術復興 セゾン現代美術館／長野
1991 WORKS 4人展 ギャラリー古川／東京
1994 偽善者の魂 Gallery·gen／埼玉
1995 摩天楼の眺望—円柱56景 ZOOM (ZEXEL ART space)／東京
1996 レクイエム—榎倉康二と33人の作家— 斎藤記念川口現代美術館／埼玉
1997 DEAD ANGLE—死せる天使— 近藤昌美・丹治嘉彦 2人展 ZOOM (ZEXEL ART space)／東京



坂木 優子

Sakaki Yuko

ある一つの対象物をじつと見つめていると、まるで自分という意識がしだいに消え失せてしまうかのような、不思議な錯覚を感じることがあります。その見つめる対象物が私にとつてあまりにも現実的な物となってしまい、それゆえ私自身が非現実的な存在に感じられてしまうのでしょうか。

対象を凝視する行為には、その見つめる対象となるものと、自分自身の意識を交換してしまうほどの、そんな強い精神の集中があるのかもしれません。

ひたむきな強い眼差しには、その対象となるものの全てを一つ残らず見たい、徹底的に知りたいという欲求、そして眼差されるものと眼差す自分自身とが完全に一体化したいという願望が秘められているのではないでしょうか。そんな懸命な願いは、私が作品を作る衝動や、自分の絵に対するある種の焦燥、もどかしさのようなものに似ています。

そして眼差しには、見つめる者の魂が眼差しそのものに宿っているように感じるのです。

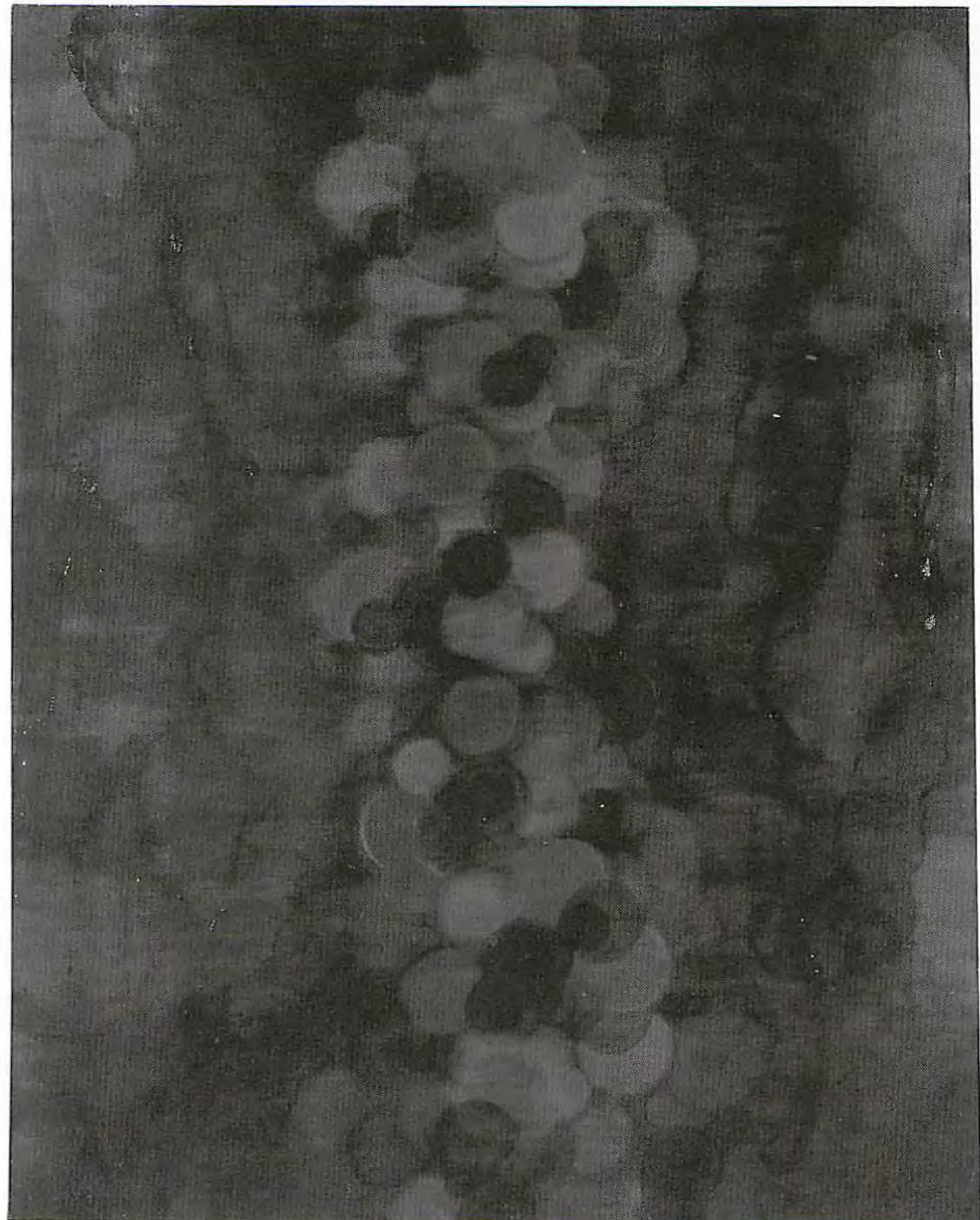
私にとって絵画には風景画の性質を持つものと、肖像画の性質を持つものとの、二つの種類があると考えています。風景画はあくまでも恣

意的に世界のある一部分を切り取った断片のようなもので、それは眼差しの方向が常に一方的（風景を眺めている者の眼差しだけ）であり、向こう側から返ってくる眼差しというものがありません。それらは“眼”を持たないため、見られるためだけに存在しています。

肖像画的とはこの場合、別に具体的な人物を描くというのではなく、たとえ私が画面に風景や静物や形を持たぬものを描くにしても、作品自体が人格的存在として、画面全体から眼差す眼を感じさせてくれる、そのような絵のことです。その眼とは、一つの生命を内在させた強力なエネルギーの塊のようなもので。肉体を備えた存在とは違う素振りでこちらを眼差す肖像画、まるで一人の人間と対面しているかのような緊張した気配を漂わせるのです。そんな見えざる眼を持つ肖像画の奇妙な視線は、私を立ち止まらせます。

このような意味での肖像画の持つ特性に魅力を感じます。どんな抽象的な画面を描くにしても、眼を感じさせてくれる作品を作りたいのです。

人間が時間に多少なりとも抵抗しうるのは、何かを創造することにおいてであると私は思い



ルイ・ラントウ
累卵塔

1995年 227.3×181.8cm
キャンバス、油彩
photo by 山本 純
写真提供：ギャラリーNWハウス

ます。そんな一つの形である絵画とは、自分にとつてのささやかな時間への抵抗なのかもしれません。そして絵画は永遠の生命に対する私の憧憬の産物なのです。

私の作品が、たとえ永遠そのものではないにしても、それは少なくとも永遠を指向する眼差しを持つものでありたいと思います。

②家。家の内部には、居住している人間の痕跡が率直に生々しく、色鮮やかに写し出されています。そこには、家主の影の分身のような存在がどこかに潜んでいるよう…。そんなもう一つの息遣いが空間を満たしている家の内部や佇まいに興味があります。室内空間がどのような志向性や価値をもつものかは、人それぞれ違うと思いますが、自分の家に対する忠誠は、強力な感情だと思います。それゆえ家は、安息の場、幸せの空間であると同時に、世界から孤立しやすく、ある種の危険性を孕んだ小宇宙にも成り得るのかもしれません。

家は、特異な空間を創造する奇妙な物体のように見えます。

③やはり、ひとりの力で完成させることができる何かを、創出していると思

■SAKAKI YUKO

1967 埼玉県生まれ
1992 創形美術学校造形科卒業

個展

1991 橋本画廊／東京
1992 ベイスアートギャラリーコレクション／東京
1994 〈絵画の余白〉ギャラリーαM／東京
1995 〈キューレターズ・アイ'95〉ギャラリーNWハウス／東京
1998 ギャラリーラセン／東京（国立）にて開催予定

グループ展他

1991 独立展 東京都美術館、立川市民会館／東京
1992 卒業制作展 銀座アートホール／東京
国際交流展 国立ブレラ美術学校／イタリア・ミラノ
国際交流展 ストライプハウス美術館／東京
1995 VOCA展'95 上野の森美術館／東京
1996 1月 〈水彩の網〉展Ⅱ ギャラリー手／東京
12月 〈水彩の網〉展Ⅲ ギャラリー手／東京
1997 〈J〉展 埼玉県立近代美術館
アートカリスマ宣言 HARAJUKU GALLERY／東京

月の骨

1995年 227.3×181.8cm

キャンバス、油彩

photo by 山本 純

写真提供：ギャラリーNWハウス





佐佐木 誠

Sasaki Makoto

束縛ゲーム

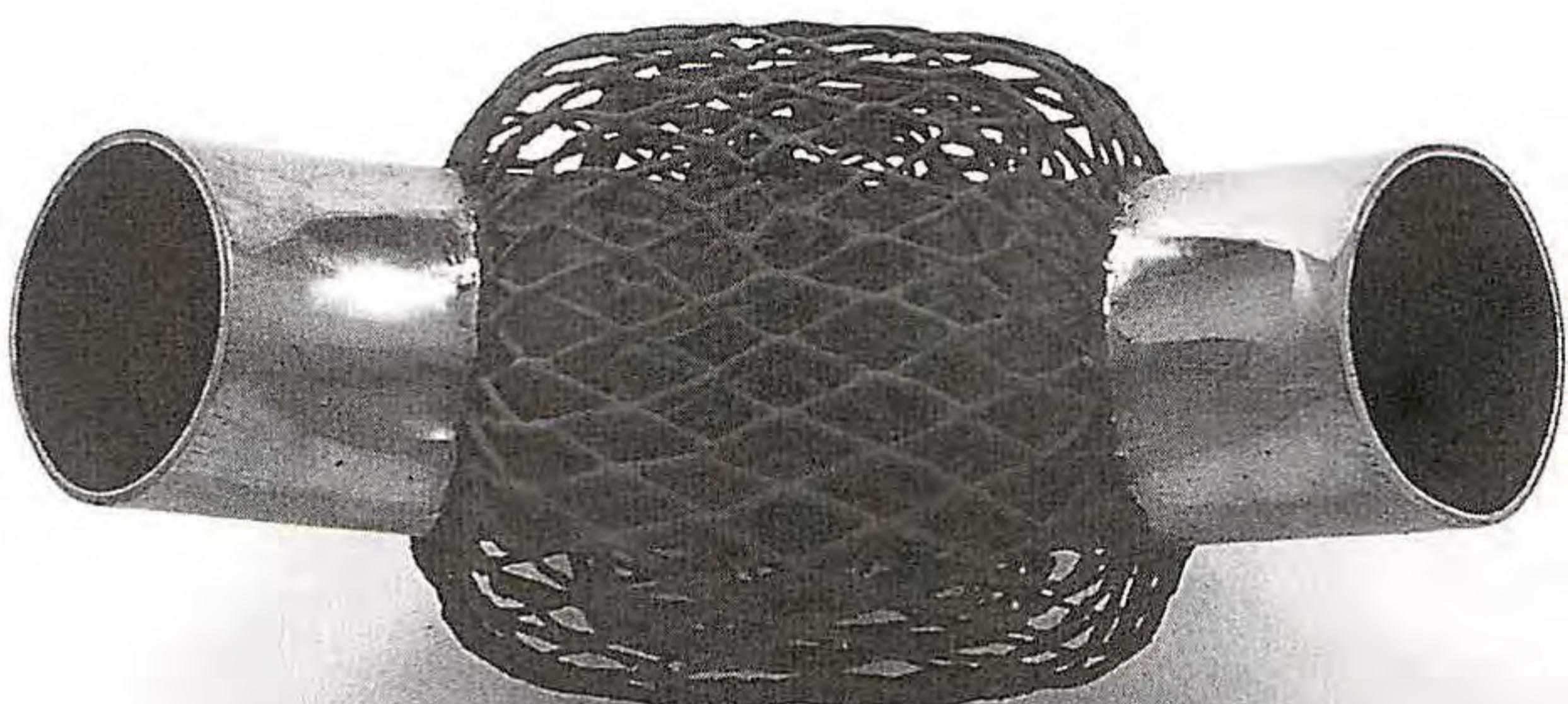
「人は束縛が多ければ多いほど、それだけ自らの魂を縛っている鎖から解放されている」この言葉は、私の好きな作曲家マイケル・ナイマンがCD（マイケル・ナイマン／ライブ・ベスト—東芝EMI）の解説書の中で、自身の音楽について話しながらストラビンスキイの言葉を引用しているもので、マイケル・ナイマンはその言葉について、「これほど上手い表現は思い付かなかつた」と語っている。その文章の一連は、私にとってとても興味深いものだ。

正確さや知的な複雑性よりも、感情的な効果の方を好む傾向は、色彩をより必要とさせる。私の作品では、色彩によるシンプルな形態の金網を覆いながら重ね合わせた、虚と実の交錯した深さのある檻の中の空間をつくってきた。鼓動によるドローイングでは、時間枠の画面に鼓動の赤い波を綴り、線と余白が小さな網目となつて透かしのようなアンビエントな色面となるものを実験的につくってきた。そして色彩によるモノクローム的なものやパターンの反復的なものなどを好んで表現に取り入れてきたことは、束縛ということと無関係ではない。実際に私は、色彩によるシンプルでモノクローム的なものやそのパターンの反復に触ることで、精

神的な解放感を得ることができる。そのことはけして私だけが感じることではないと思う。そもそも、束縛するという欲求は、私たちが生きていくうえでの本質的なものなのかもしれない。人は自由を求めつつも、束縛を求めていると、いえないだろうか。そして、生きていくことは、自己の魂を解放させていくための“束縛ゲーム”だといえないだろうか。

確かに、ある音のパターンの反復による束縛的ともいえるマイケル・ナイマンの作曲方法は、私たちに精神的な解放感を与えることができる。束縛を通して音や色彩は解放される？私はその一見矛盾していることに対してリアリティを感じてしまう。

今、二十世紀が終わろうとしている中で、現代アートが何かとても古いものに回帰していくように見えるのは、より不可解なものへ、より本質的な矛盾ともいえるものに向かっていこうとする表現だといえないだろうか。私は、そのことが精神的な解放へと向かわせるある種の不可解な、束縛ゲーム、のようなものだと思えてならない。

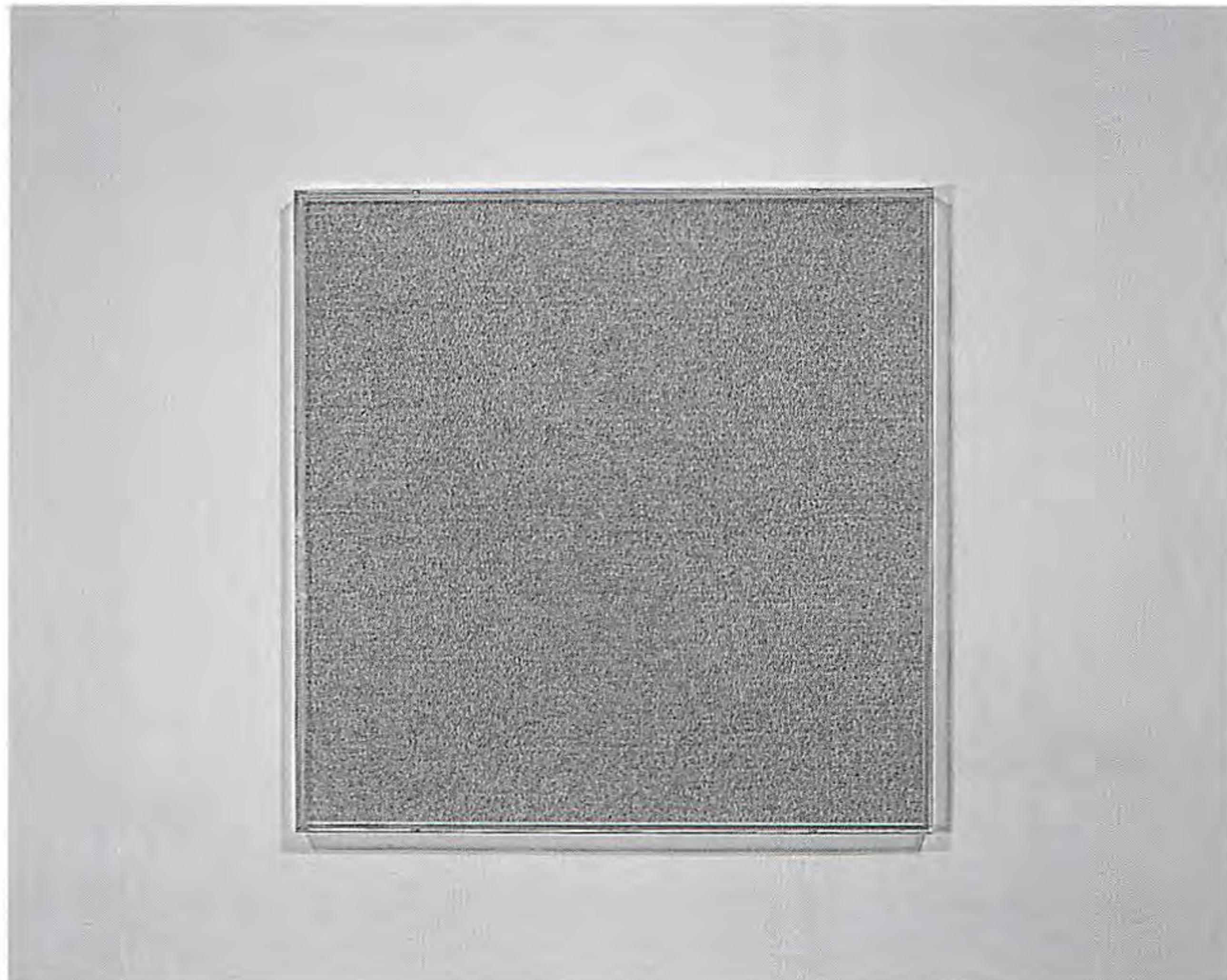


リッスン

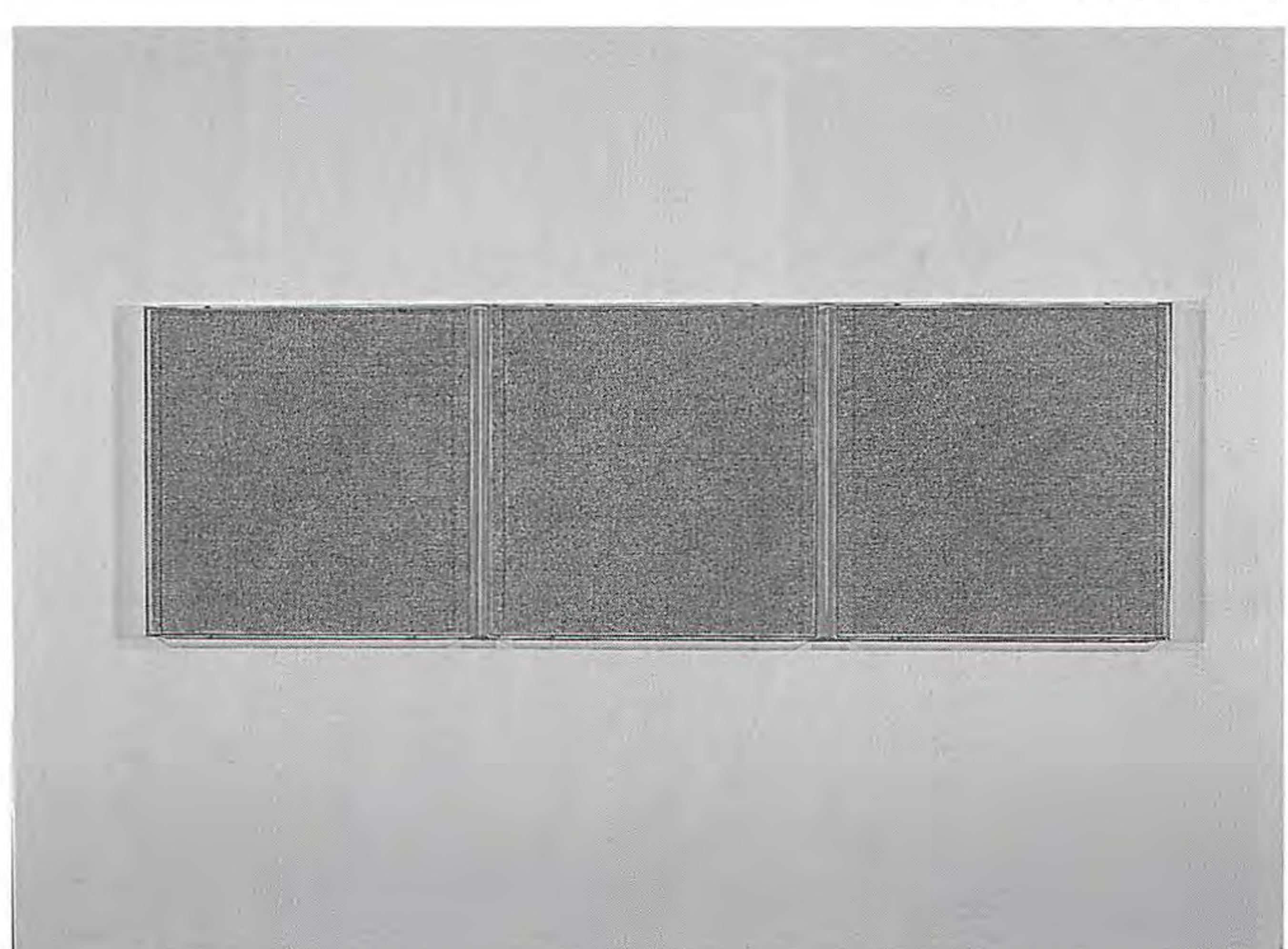
1996年 20×45×25cm

鉄、合成塗料、顔料

- ①何が最もかと答えるのは難しいです。影響というよりも、強く印象に残っている体験としては、十年前に、インドネシアのバリ島とジャワ島を旅したんですが、その時の神秘的な体験はとても貴重なものでした。
- また近年、私的事情で中国は上海に行く機会が多いのですが、そのアジア独特の混沌とした都市の光景や、急的な変化の中で人々が生きている人々を直接目にしたことです。
- ②現在私の関心は、今現在、私のやろうとしている仕事はもちろんですが、現代音楽にとても関心をもっています。それはヴィジュアルアートが、例えば音楽（サウンド・アート）など、他の芸術形態からの技術を活用できると考えているからです。そして、思ひがけない方向へと発展させることができると考へているからです。また、スポーツにも興味をもっています。
- ③私は、他のいろいろな分野に対して、美術以上に関心をもってきました。しかし、私の過去を振り返ってみても、やはり何がしかの美術的な仕事をしていたでしょう。現実的にはそれ以外にあまり考えられません。



ある日の6時間
1996年 50×50×5cm
紙、インク、アクリル



ある日の24時間
1996年 50×158×4cm
紙、インク、アクリル

■SASAKI MAKOTO

1964 秋田県生まれ

個展

- 1995 カラード ワークス ギャラリー現／東京
ワン・デイ VIRUS上海／中国
1996 ある日の24時間 VIRUS上海／中国
エモーショナル・スクエア ギャラリー現／東京
1997 COMPLEX GALLERY／中国・上海 ギャラリー現／東京（銀座）にて9月開催予定

グループ展他

- 1992 日・独・韓 Art Meeting テグ国立文化芸術センター／韓国
1994 KAJIMA彫刻コンクール 鹿島KIビル・アトリウム／東京
第2回フジサンケイビエンナーレ現代国際彫刻・マケット秀作展箱根彫刻の森 美術館／神奈川



G.S.カビール

G.S.Kabir

「Abstract Thought」

時代の発展とともに人間の精神的思考は変化してきた。その変化とは一種の抽象的表現である。この抽象的表現を中心にして様々な新しいアイデアが生まれる。例えば対象に対し、自分で見たものを直接そのまま描くのではなく、自分自身の心で考え、感じ、想像することで新しいアイデアを生み出し創造しようと、抽象的思考を媒体にして試みている。しかし、その思考表現はいったんキャンバスの上に筆で色をとき、絵を描くと、「現実」となる。そして抽象的な考え方は具象になる。今、絵のなかで感情を表現した。この抽象的思考のなかの感情とインスピレーションから新しい道を見つけていく。

シンボルはキャンバスのなかでそれ自身、必然的に自己発生する。例えば角笛・微粒子・幾何学的なかたちなどは、それぞれ重要な意味を表現するためのものである。

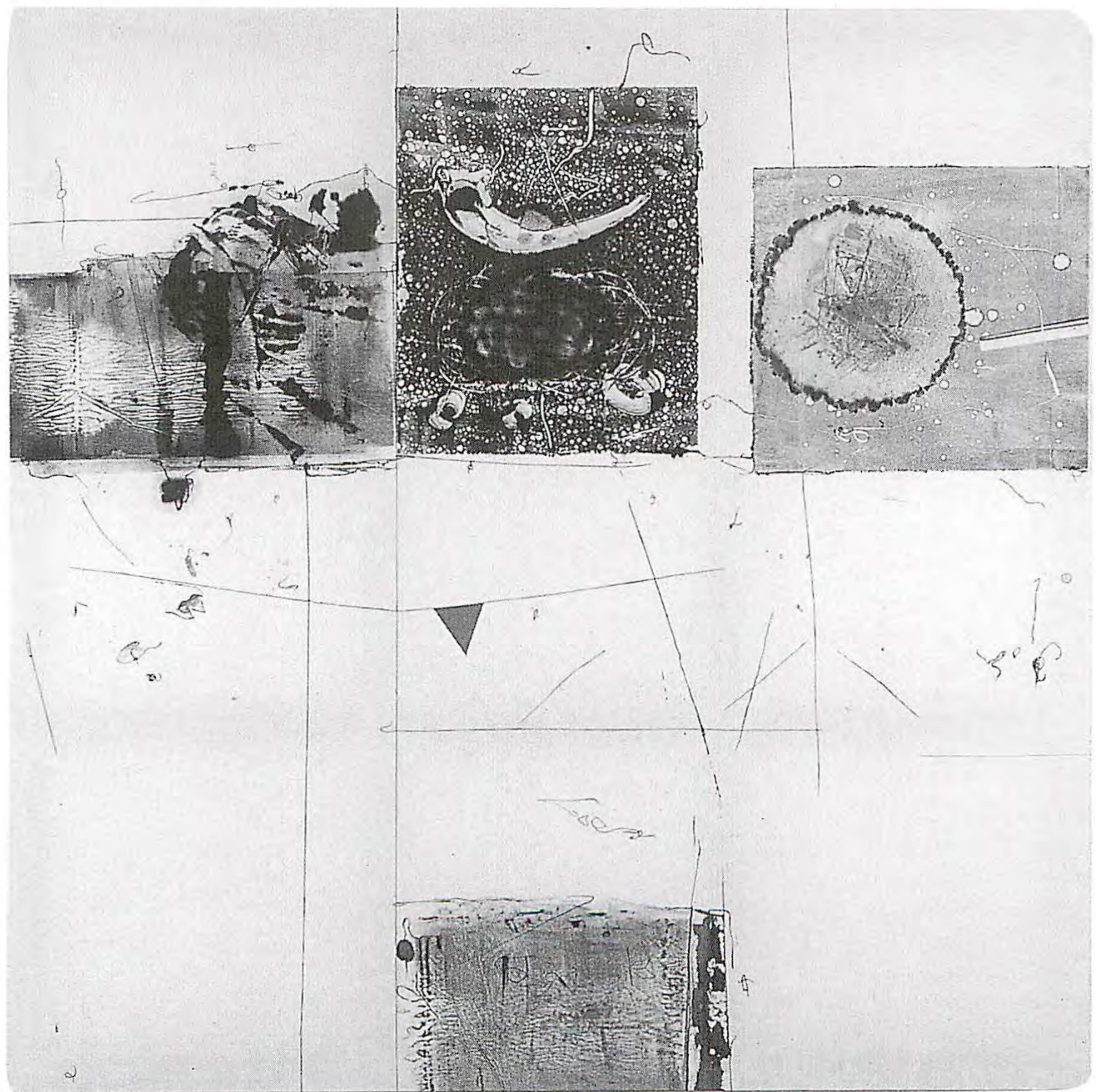
正方形の画面のなかで展開する白と黒の世界。浮かび上がる小さな赤い三角形。この赤い三角形は人間が成長していく過程で向かう3つの方向を象徴する。破壊された黒の世界。白の平和の光。赤い三角形の希望。それらは互いに共鳴しながら自然のリズムと心のリズムを奏で

る。Abstract Harmony—抽象的な調和—である。

キャンバスの画面のなかに「余白」をつくる。その美的感覚は一つの表現方法である。正方形の空間において、あらゆる境界を越え、表現のフィールドを広げていく。平面上の無限性を表現し、空間の拡がりを模索している。抽象的なものの「核」を見つめ「空間」を表現していくたい。

バンガラデシュの破壊された自然
日本の破壊された自然
②自分の作品をつくること。
③作品をつくりず絵を描かないのであれば、それは私ではありません。

Unknown Curiosity
1994年 162×162cm ミクストメディア



Abstract Thought
1994年 182×183cm
キャンバス、油彩



■G.S.Kabir

1960 バングラデシュ生まれ
1986 ダッカ大学大学院美術修士号取得
1991 日本文部省国費留学生として来日
1993 京都市立芸術大学大学院研究課程修了
1996 愛知県立芸術大学大学院美術修士号取得

個展

1990 アリアンス・フランセーズ・ド・ダッカ／バングラデシュ・ダッカ
1991 ラ・ギャラリー／ダッカ
1992 バングラデシュ国立美術館／ダッカ ('93)
1993 ダッカ大学美術学部ギャラリー／ダッカ
1994 茶屋町画廊II／大阪
ABCギャラリー／大阪
1995 ゆふいん駅ホール／大分
1996 名古屋画廊、ART BOX／愛知
ギャラリー惣／東京
横浜美術館アートギャラリー／神奈川
ギャラリー風／大阪

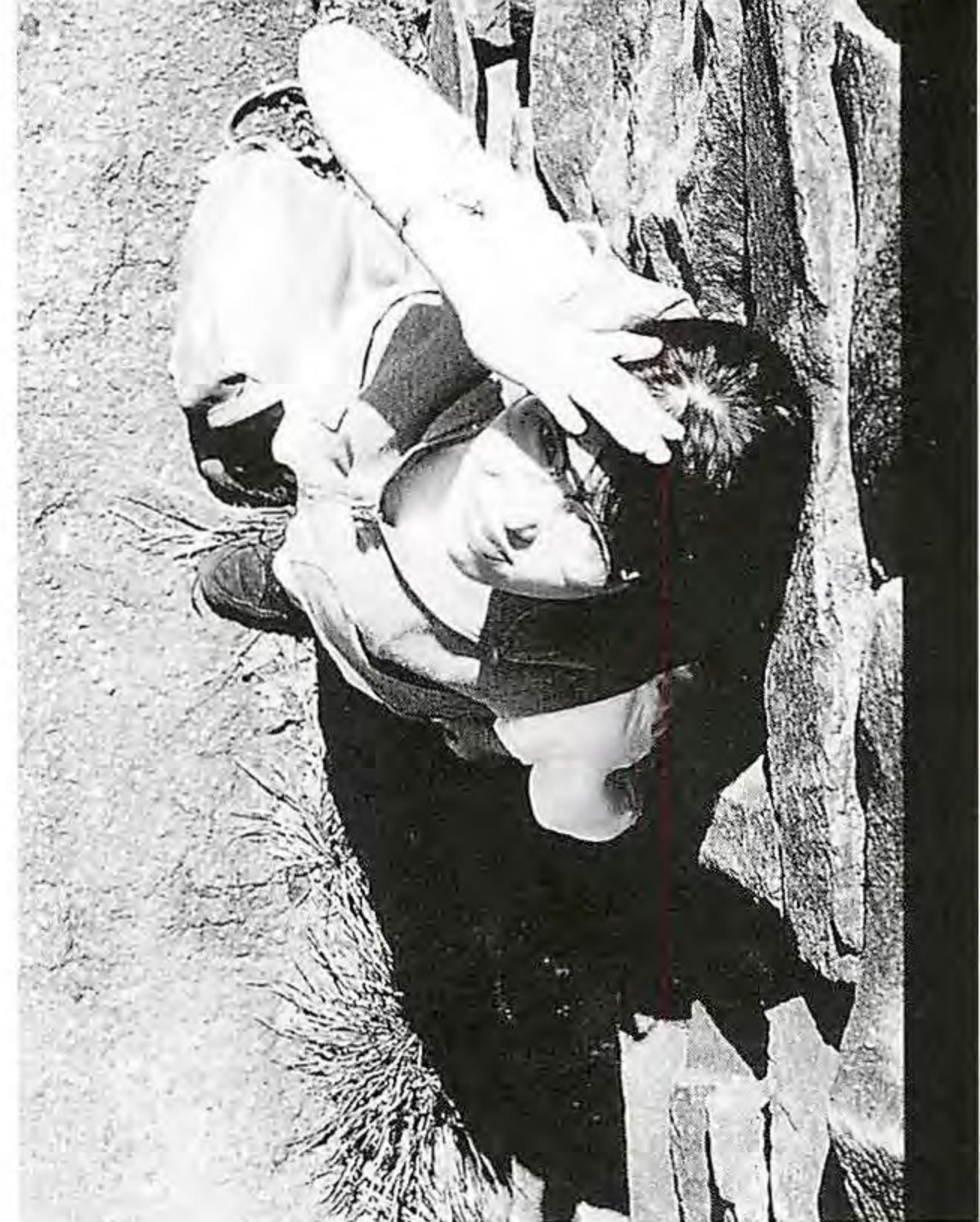
グループ展他

1985 第7回バングラデシュ青年美術家国展 バングラデシュ・シルバカラ・アカデミー／ダッカ
1986 第6回インド・トリエンナーレ ラリトカラ・アカデミー／インド・ニューデリー
第8回バングラデシュ国展 バングラデシュ・シルバカラ・アカデミー／ダッカ 1988 バングラデシュ現代美術展
目黒区美術館／東京
1989 第3回アジア美術展 福岡市美術館
1991 第5回アジアアートビエンナーレ バングラデシュ・シルバカラ・アカデミー、オスマニ記念ホール、国立美術館／ダッカ
1994 第4回アートボックスグランプリ 麻布美術工芸館／東京
第5回大阪版画トリエンナーレ マイドーム大阪／大阪
ABC & PI展 ABCギャラリー／大阪
1995 第2回別府現代絵画公募展 別府市美術館／大分 ('96)
第4回青木繁記念大賞展 石橋美術館／福岡、郡山市立美術館／福島
第6回TAMON賞展 柏市市民ギャラリー／千葉 ('96)
国際丹南アートフェスティバル 武生市民ホール／福井
熊本21世紀アート大賞展 熊本県立美術館
1996 第14回伊豆美術祭絵画公募展 伊東市観光会館／静岡
第16回天理ビエンナーレ 大阪市立美術館他／大阪他
第14回上野の森美術館大賞展 上野の森美術館／東京
1997 第6回リキテックスビエンナーレ 青山スパイラルガーデン／東京

祐成 勝枝

Sukenari Katsue

桃園<MOMOZONO>

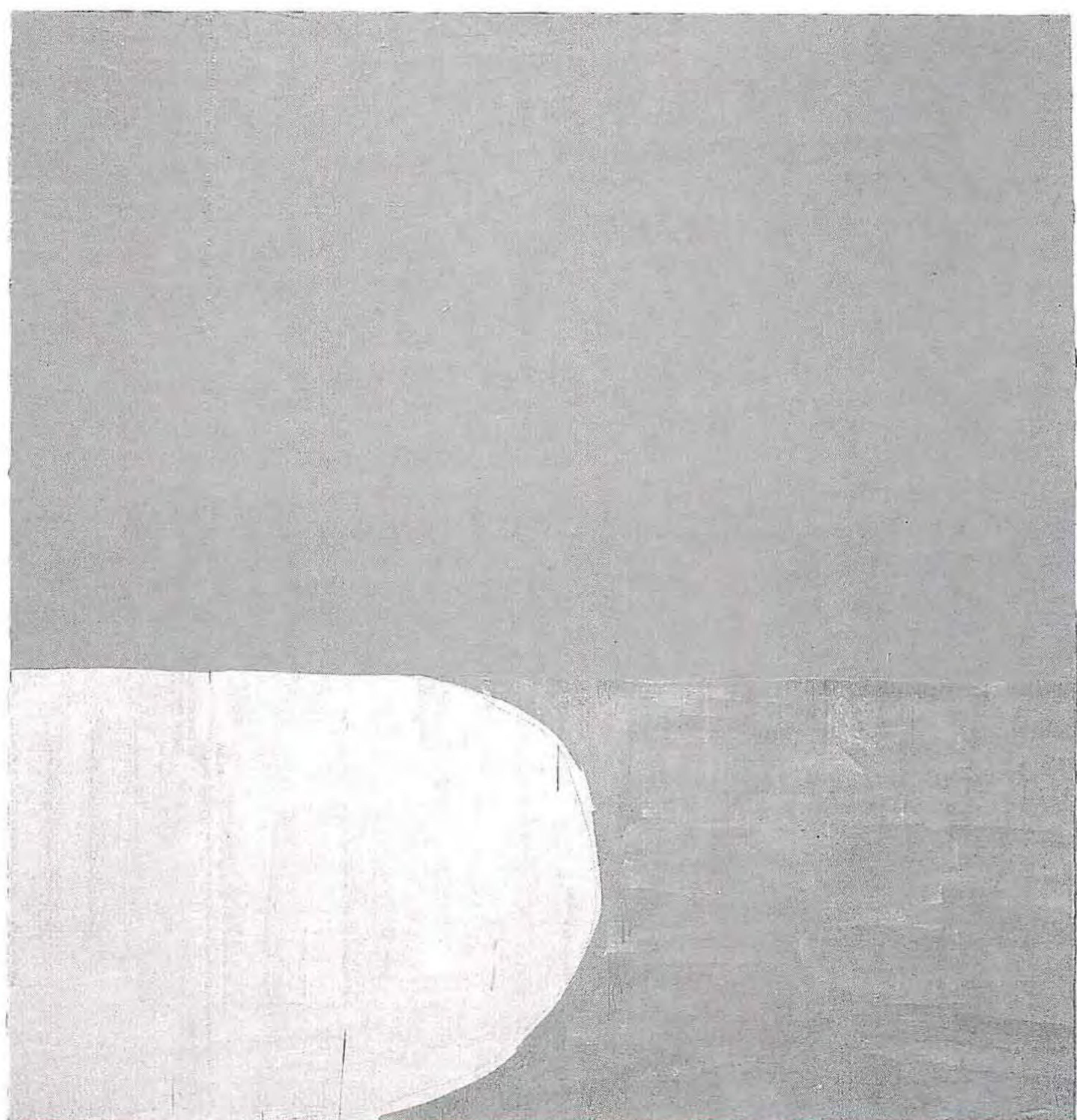


僕の描いている絵は、
どうしようもなく無意味だがとてつもなく現実だ。
つまらない事実より僕のすぐ側で起きていること。
本当は、
Kの家の動きの速いあの妖精が、
僕の肩にそっと座ってくれるのが待ち遠しいんだけど。
そのコは決してしわがはえることもない、
キラキラと輝いて揺れる若さの象徴、
抽象そのものだ。
人間のようだが人間とは程遠い存在だ。
蝶のようにひらひらは飛ばず、
兎のようにすばしこい動きもしない。
この世のモノでは表現出来ない速さで、
すわっとKの肩に腰をおろしていたのが見えた。

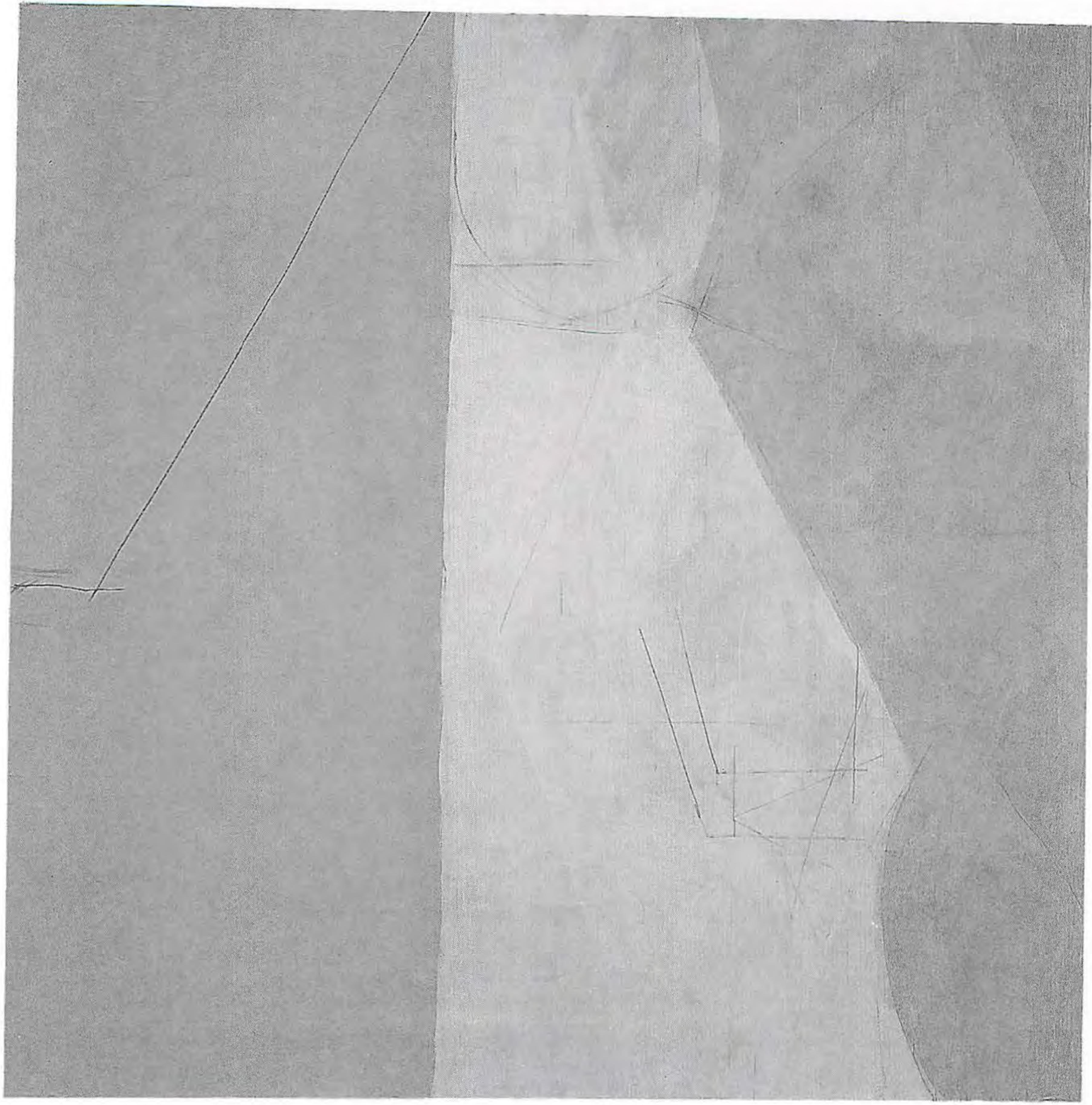
今、
僕はどうして立っているのか分らなくなる。
生きようとする意志がそうさせているわけではないだろう。
描こうとする意志が立たせてくれているような、
そんな気がした時、
Kの家で出会ったあの妖精が僕の肩にそっと腰をおろしてくれた。
僕はとても気持ちよくて、
眠りに入るあの一瞬の心地好さの、

- ① 7才の時、紫の煙に溺れかけたこと。
- ② 新しい家の扉を、何色にするか？
- ③ 宝石の行商。

この世ともあの世とも思えない狭間に身を置く。
キミが教えてくれたときめきはなんだったのだろう。
僕は、
風に揺らめいて駅へ向かう。



1996年 245.5×236.0cm
キャンバス、アクリル、ペイント
photo by SUKENAR



桃園〈MOMOZONO〉
1996年 245.0×245.5 cm
キャンバス、アクリル
photo by SUKENARI

■SUKENARI KATSUE

1964 福岡県生まれ
1985 武蔵野美術短期大学卒業
1993~1994 ドイツ滞在

個展

1990 かねこ・あとG I／東京
1992 J²ギャラリー／東京
1993 桃園 J²ギャラリー／東京
桃園 モリスギャラリー／東京
1995 PUNCH モリスギャラリー／東京
ギャラリー ぐ・ば・く／埼玉
1996 ALPS モリスギャラリー／東京
1997 モリスギャラリー／東京

グループ展他

1981 第37回福岡県美術展 福岡県立美術館
1994 O Raum／ドイツ・ミュンヘン
Jahres Ausstellung Akademie der Bildenden Künste. München／ドイツ・ミュンヘン
1996 ART TODAY 1996 ひながたーこれは現代美術ではない セゾン現代美術館／長野



瀬田 哲司

Seta Tetsuji

僕の作品に関する二つの理由について

僕がこのホルベインのスカラシップに応募したのには二つの訳がある。一つは、もちろん画材を提供してもらえることは大変ありがたいということ。もう一つは、このレポートのように自分の考えを公共的なメディアのなかで表現する必要性を感じてきたからだ。そんなわけで今回はこの場を借りて二つの事柄について書いてみたいと思う。

①僕が油彩をはじめた訳について

僕が新しい作品のシリーズをキャンバスに油彩でやろうと思ったのは一九九四年の秋だった。僕のそれまでの仕事はこぶし大の鉄の鋳物の小さな彫刻のシリーズと、白黒写真でいろいろな場所で拾つたオブジェなどを撮影したシリーズをやっていた。油彩を描くのは15年ぶりぐらいいになる。どうして僕がこの素材を選んだか周りの人はきっといぶかしんだに違いない。事実、最初の発表ではほとんどすべての人に質問された。そのときはそれなりに返事をしていたと思うが、約二年たった今、もう一度考え方をまとめてみたいと思う。

それまでの仕事でつかつてきた素材は鉄や写真といったもので、どちらかといえば伝統的な

美術の素材としては使われなかつたものだと思う。また、表現方法も絵画や彫刻の概念を避けるような仕事をしてきた。

当時、僕達は新しい表現を求めて、自然、化

学、民芸、工業などあらゆる世界へモチーフを求めていった。僕は、それを密かに”素材、技

法の大航海時代“と呼んでいる。

現代美術の表現領域は無限に広がるかに見えた。しかし、単に表現方法の新しさを競う方向性は自己崩壊し、オリジナリティの否定をコンセプトとする作品の流行によつて終止符が打たれてしまった。美術はアーチストの手を離れ、頓智の世界へ遁走してしまつたのである。

そして、僕が新しい作品のシリーズの素材を探していたとき、”新しいアイディアを表現するのに、新しい素材、新しい技法を探すのは少し違うかもしれない。”と思つたのである。”新しいアイディアを表現するのには、むしろ伝統的な素材、技法を使ったほうがそれが引き立つ。”と思つたのである。（この場合の新しいとは單に時間のことではなく、完全にオリジナルなものという意味である。）

②僕が小さい作品ばかり創る訳について

僕の作品の特徴の一つとして“小さい”といふことがある。小さい作品をたくさん創つてその集合で見せていくというのが僕の作品に共通した特徴だ。こういった作品の方向性は少数派だと思うが、僕はあえてこの方向性にこだわつ

ている。一つ一つの作品は独立した作品であると同時に集合としての状態も作品である。どうして作品が小さいのか、どうして作品の数が多いのか、それが僕の作品の本質を考えるのによいと考えます。

まず、基本的に作品の大きさが小さいことによる制作スピードの速さとその数の多さが、僕のアイデア面でのリズムにあつてているということができると思います。

はたして、一人のアーチストはどれだけの作品を創造できるのだろうか。僕の直感では人間の創造エネルギーは無限ではないかと思う。しかし、創造のエネルギーは無限でも作品制作における時間や体力、その他経済的な問題や社会的な問題が作家の制作力を限定しているかもしれない。僕が小さい作品ばかりを創り続けるのはそういった様々な問題から少しでも逃れ、少しでも多くの作品を創りたいと考えているからです。僕はその無限の先に何があるのか見てみたいのです。



MAY 1995 VI
1995年 54.5×14.0cm
キャンバス、油彩

①一九八七年、東京都美術館で開かれたボロフスキーエ展を見たこと。当時僕は、表現主義的要素とミニマリズム的因素をどう選択していくかについて悩んでいたが、ボロフスキーエの仕事を観たことにより、両者は繋がっていくことを確認した。このことがその後の僕の仕事の出発点となっている。

②いま、時計にはまっている。時計は人工的なものの象徴という気がする。時間という抽象的な概念をかたちにするために考えだされた時計は、自然界の法則からインスピレーションを得ながら人間の概念を表現する。ひとつひとつが小宇宙のようである。

③以前テレビで村上龍が、あなたはなぜ作家になったのか?と聞かれ、作家というものはなりたくてなるものではなく、どうしようもなくてなるものだと答えていたことがある。美術家も近いものがあると思う。表現者として生きる人間が、自らの意志を隠して生きていいくには今の日本は狭すぎる。たとえば、もし自分が視力を失ったとして、美術を続けることができなくなつたら自分は美術以外の表現手段を探しているだろうと思う。

■SETA TETSUJI

1960 愛知県生まれ
1988 東京芸術大学大学院美術研究科鋳金専攻修了

個展

1988 コバヤシ画廊／東京
渋谷西武シード館9Fカブセルギャラリー／東京
電通アドギャラリー／東京
1989 目黒区美術館区民ギャラリー／東京
1990 藍画廊／東京
1991 西瓜糖／東京
Cortland Jessup Gallery／アメリカ・マサチューセッツ州
Interlude Gallery／アメリカ・ニューヨーク
UCHIDA inner gallery velox／東京
OK Harris Works of Art／アメリカ・ミシガン州
1992 PLAZA Gallery／東京
藍画廊／東京
1993 GALLERY TAGA／東京
ギャラリー・エフ／岐阜
GALLERY CAPTION／岐阜
1995 藍画廊／東京
Cortland Jessup Gallery／アメリカ・マサチューセッツ州
GALLERY TAGA／東京
1996 ギャラリー・エフ／岐阜
1997 GALLERY TAGA／東京

グループ展他

1985 SPRING HAS COME 東京芸術大学展示室／東京
ART SELECTION 玉椿クアラルンプール／東京
ART COLLECTION 玉椿クアラルンプール／東京
1986 WITH RIVER アットギャラリー／東京
立体カタログ'86 アットギャラリー／東京
1987 第3回コンテンポラリーアートエキスポ東京'87展 ニッカウヰスキー本社展示会場、青山ベルコモンズ／東京
第10回現代美術の祭典 埼玉県立近代美術館
1988 第17回日本国際美術展 東京都美術館、京都市美術館
第1回コイズミ国際学生照明デザインコンペ 小泉産業(株)／大阪
1989 PEE-PULL ART SPACE 東京デザイナースペース／東京
美濃加茂彫刻シンポジウム'89 美濃加茂市前平公園／岐阜
第4回国際ミニチュアート展 DEL BELLO GALLERY／カナダ
1990 Flowers パルコギャラリー／東京
ON THE EARTH AXIS GALLERY／東京
YAKE ART COLLECTION スパイラルガーデン／東京
1991 SAGACHO WORKS IN SAGACHO BIS Sagacho BIS／東京
形の宇宙・聖なる空間 ギャラリーαM／東京
PHOTOGRAPHS 光響'91 藍画廊／東京
INTERNATIONAL MAIL ART EXHIBITION L.A. ART CORE／アメリカ・ロサンゼルス
1992 ミニサイズのエキジビション 双ギャラリー／東京
URBANART COMPETITION パルコ／東京
写真新世紀 CANON／東京
時のおもちゃ箱 PETIT MUSEE／東京
第2回現代作家小品展 Gallery·gen／埼玉
1993 STEEL ART 1993 鉄・創・力 新日本製鐵(株)本社イベントエリア／東京
プロメテウスの坩堝—7人の今日的铸造表現 横浜ガレリアベリーニの丘ギャラリー／神奈川
Oro d'Autore サン・フランチスコ大聖堂円形地下堂／イタリア
1994 仮装する空間—瀬田哲司、岡崎乾二郎&津田佳紀、鈴木昭男— 愛知芸術文化センター／愛知
美術と博物展 福井県立美術館
1995 第4回NICAFF パシフィコ横浜／神奈川
PLANT COLLABORATION ラフォーレ原宿／東京
ART GARDEN #3 スパイラルガーデン／東京
to A from A 神奈川県民ホールギャラリー／神奈川、釜山アートセンター／韓国
1995 ART and the United.Nations. Silvermine galleries／アメリカ・コネチカット州
1996 TOKYO FRAGMENTS 都市の断片 ハクドウエキウエノートウキョウ 博物館動物園駅／東京
TOPICA, (Japanese Contemporary Artists greet 1100 years of Hungary)／ハンガリー
ギャラリーオープン記念展 (Christine Adapon Fine Art)／フィリピン・マニラ



杣木 浩一

Somaki Koichi

素材の扱い

ホベインのスカラシップに応募するには年齢的にやや外れているかなと思ったものの、一九八四年以来用いてきた人体に有害なウレタン硬化剤や有機溶剤から、水性のアクリルメディウムへ一部切り替えたいたと考えていたので、思ひがけず採用となつて正直なところ助かっています。

実は一九八〇年のギャラリー山口個展の頃までは水性アクリルメディウムに金属粉を混ぜて用いていました。

データはとつていなかつたけれど、ジエルメディウムの粘りが無くなるほど水を加えて、銅、鉄、錫や鉛の搗碎粉を時に応じて相当量混入したものであります。

メディウムは水でゆるいし、当然金属粉は沈殿してしまうのだが、塗布のたびに平筆で攪拌して重ね、それでも一旦乾くと研ぎ出しできるほど固着していく、八〇〇番で水研ぎするころには、鈍くかすかに反射する表面が得られた記憶があります。

今回は主に色のピグメントと水性メディウム類を発注したのですが、九六年十月十三日の時点では平面（ベニヤパネルに三ミリ厚の帆布を貼つたもの）にひたすらジェッソをローラー塗

りしています。

さて、その先の作業をどうするかはまだ五里霧中で、色とか透明、不透明、肌合いのおぼろ気なイメージがフワフワしていて、とにかく手だけは動かしている状態です。

たぶんジエルメディウムとピグメントによる彩色になるだらうとは思うのですが。

一方で従来どおりの立体にウレタンの吹き付けを繰り返してもいます。この素材もここ四、五年でやっと天候、気温、湿度、風向き（屋外で塗布しているもので…、しかも夏場は虫の飛来に悩まされる）をみてどの乾燥度の溶剤を用い、希釀濃度、ガンの空気圧、噴出量、吹付幅の加減をするとか、色の調合などもかなり自在に身体的に扱えるようになつたところです。

今再び使いはじめたアクリルメディウムにも言えることですが、新しい素材に取りかかるとき体験不足とデータ不足で、はじめのうちは不安と不自由さから逃れられません。あまり器具でもないので、素材を自分のものにするのに随分時間を要するようです。そんなわけでこの三、四年は煩わしいけれど、日誌を傍らに置いて日付と気温、湿度、塗布回数など作業が一段落したところでまめに記すようにしています。

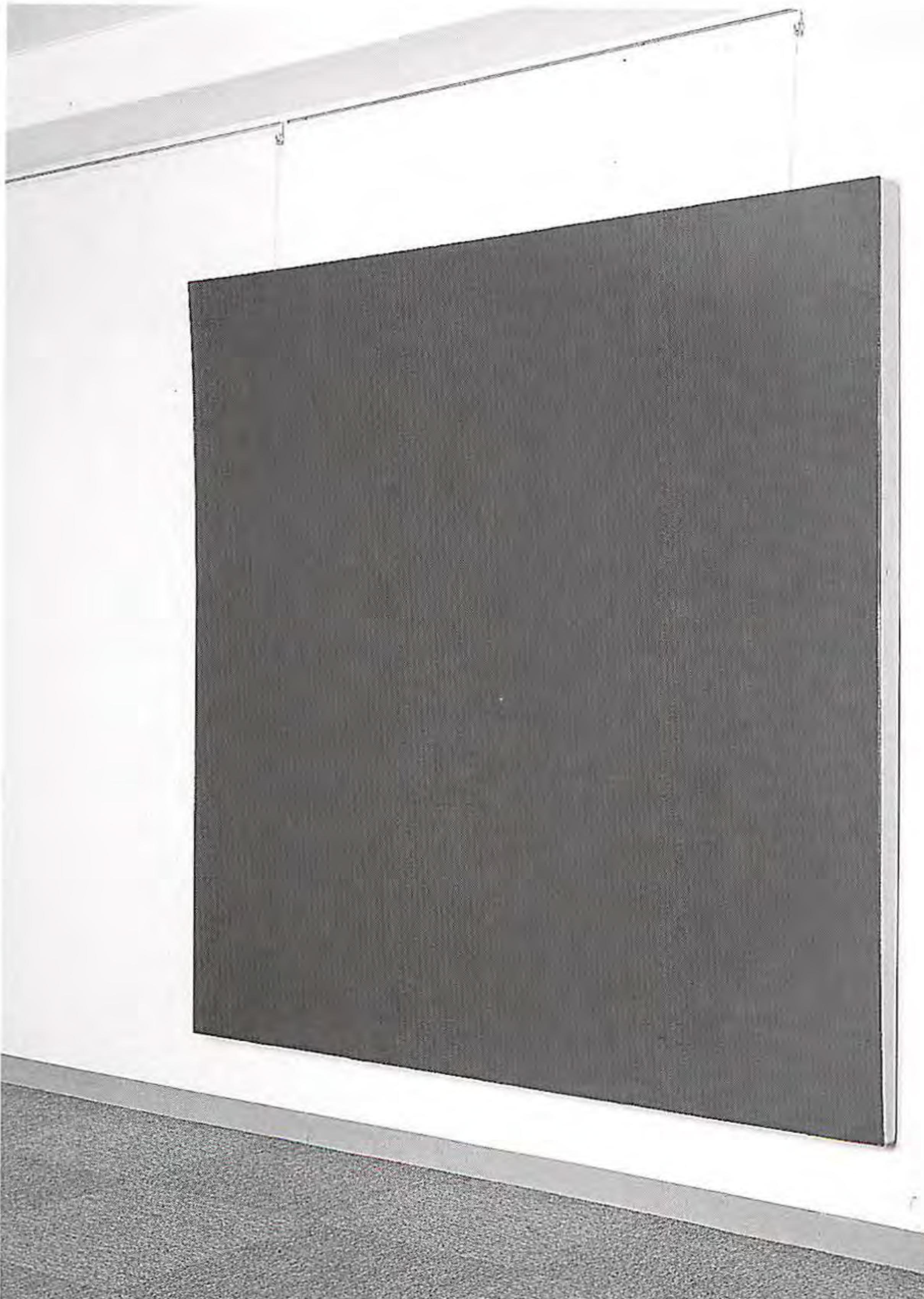
①「最も」というほど、劇的な場面は未だないが、一九六六年当時の中学の歴史の授業で、北条先生だったか、冒頭、「僕は教科書は使わないから板書したものを皆はノートに記すようにな。」と、いきなり文部省批判。のちに東大に進学した友人が「あのノートは今も使える。」と言っていた。歴史を社経の動態として語り、話の半分は現代の批判分析で実におもしろかった。その方法は僕にも素朴だけど潜在している。

その後八十年代半ばに、ギャラリーQと郭仁植さんに出入りした人との係わりのなかで、「アメリカナイズされためでたい日本の私」にも隣の朝鮮が見えてきたことかな。

②折りにふれ気になることはあります。アート界隈でも時たま勃発します

が、いわゆるパワーポートのマークもうです。磯崎新は「：東宮御所をその場所（京都）につくったらしい：」もう御役御免になつていただく。天皇家が東京と民族国家としての日本に奉仕する義務はもうはたされた。：皇太子がこちらに住まわれておれば自動的に天皇は京都にご帰還になるのじゃないか。」、野坂昭如は「宮内庁を民営化し、皇室を株式会社としてはいかが」と、アイデアに事欠かない。最近読んだ「法律家のみた日本古代千五百年史」（山中順雅著—国書刊行会）は記紀と伊勢神宮、天皇制と日本語の起源に関して目から鱗が落ちる力作であった。

③母親の主義で幼稚園へ行かせてもらえたなかつたが、襖、レコード、桐箪笥といわす落書きだけは許された。一九六一年、小学三年の頃、親父が牧野富太郎著「学生版原色植物図鑑」を土産に買っててくれた。夏休みには押し花に牧野富太郎が描いた美しい図版に照らして、キャブションをせつせと貼り付けた。下宿していた多摩美の兄さんは相談相手だった。小学五年に親に一緒に通販で入手した奇術のキットに夢中になり、これがクラスに波及し、父兄の問題になる。中学時代、生物の時間は好きだった。高卒間際に、白紙提出した数学試験に下駄を履かせてくれた担任の恩は忘れません。協調性を欠く原体験からして何らかの形で美術系に進んでいたと思う。



Untitled
1997年 171×171×5~15cm
合板、シナベニヤ、帆布、
ジェッソ、メディウム、顔料
於：ぎゃらりい宏地個展
photo by 奥村 基

Untitled
 1997年 140×60×70cm
 合板、シナベニヤ、鉛、
 ウレタン樹脂塗料
 於：ぎゃらりい宏地個展
 photo by 奥村 基



■SOMAKI KOICHI

1952 新潟県生まれ
 1979 東京造形大学絵画専攻卒業
 個展
 1979 真和画廊／東京
 1980 ルナミ画廊／東京
 ギャラリー山口／東京
 1981 ギャラリー三星／東京
 画廊パレルゴン／東京
 1982 銀座絵画館／東京
 1984 ギャラリーQ／東京
 1986 ルートギャラリー／東京
 1987 ギャラリー+1／東京
 1988 ギャルリ・伝／東京
 1990 GALLERY WHITE ART／東京
 1991 ギャルリ・伝／東京
 1992 J²ギャラリー／東京
 ギャルリ・伝／東京
 1993 ギャラリーαM／東京
 創庫美術館／新潟
 1994 ぎゃらりい宏地／東京
 J²ギャラリー／東京
 1997 ぎゃらりい宏地／東京

グループ展他
 1980 第13回日本国際美術展 東京都美術館、京都市美術館
 1981 パノラマ展 ときわ画廊／東京
 交叉展 横浜市民ギャラリー／神奈川
 1982 二人展 真木画廊／東京
 分度器展 宮下公園他／東京
 1983 第4回インパクトアート 京都市立美術館、韓国国立現代美術館
 フォトエクスプレス ミクロギャラリー／オランダ
 1984 第4回試行する作家展 東京都美術館
 トボロジカルオーケストラ 神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
 1985 第3回釜山ビエンナーレ 釜山市民センター／韓国
 群山国際現代美術展 国立群山大学／韓国
 1986 4人展 コン画廊／韓国・ソウル
 第6回国際小さな美術展 山梨県立美術館
 1987 第2回犀川アートフェスティバル 信州新町美術館／長野
 1988 自在の現場展 福岡市美術館
 衝動のパルス展 ギャラリーQ／東京
 四季四人展 LAアートコア／アメリカ・ロサンゼルス
 1989 第2回新潟現代美術選抜点展 創庫美術館／新潟 ('90)
 1991 色相の詩学展 川崎市市民ミュージアム／神奈川
 1995 コンテンポラリー屏風 西武百貨店スタジオ5／東京
 1996 1月 〈水彩の網〉展Ⅱ ギャラリー手／東京
 12月 〈水彩の網〉展Ⅲ ギャラリー手／東京
 透明な網展 レストランフローレット／東京



中川 猛

Nakagawa Takeshi

新しい空間へ向けて

今、自分が取り組んでいる表現について考えてみると、学生時代は自分のイメージや、思った形をいかに絵画や造形の中に反映させられるか、あるいは展開してゆくことができるだろうかという姿勢で美術に取り組んでいる面が強かつたように思う。いろいろ試行錯誤していたが、そのためか、絵画や造形表現という形式そのものが自分を逆に囚い込んでくるようで、何か自由な、そして自分が表現したいものにななかなか到達できないという切迫感に似たものに追いかけられていたように思う。そんな垣根をもう少し広げ、できれば越えたいという気持ちから、表現の形式の中からではなく、反対に自分自身の体、あるいは自分の感覚の物理的な反応に対応した、そして自分の現実の生活の中からきっかけを見付け出す所に立脚点を置いた表現に取り組んでみようと思った。これを起点として今まで続く十数年の自分の制作活動があると思つてている。そういう視点からの最初の作品は、一九八一年に発表した鏡とマジックミラーを使った作品で、形の恣意性を除くため正立方体で組み立てた形で、鏡の中央にある穴を覗くと、奥にその覗き込んでいる全身の映った自分自身に出会ってしまうという作品である。その後も、

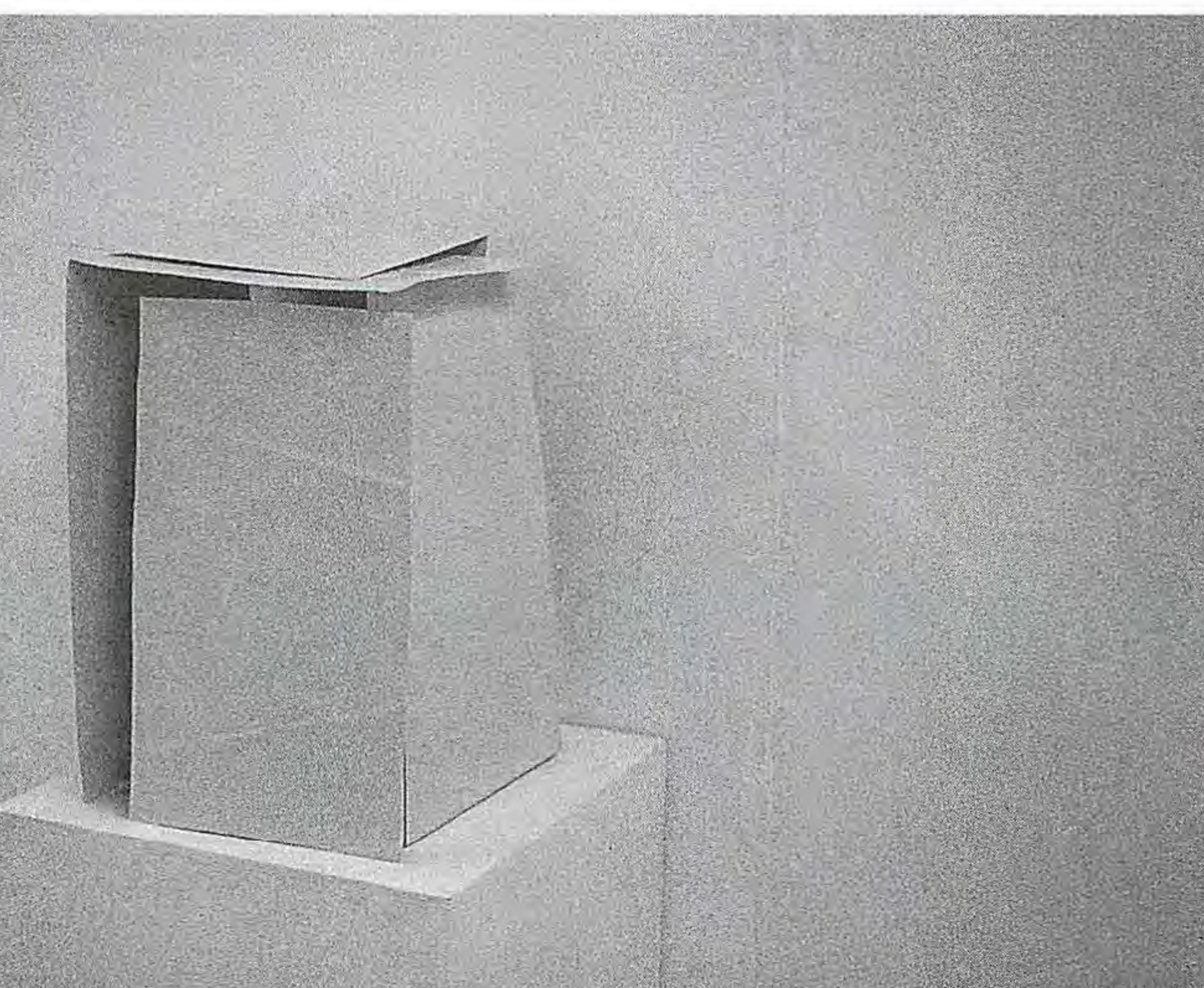
今、自分が取り組んでいる表現について考えてみると、学生時代は自分のイメージや、思った形をいかに絵画や造形の中に反映させられるか、あるいは展開してゆくことができるだろうかという姿勢で美術に取り組んでいる面が強かつたように思う。いろいろ試行錯誤していたが、そのためか、絵画や造形表現という形式そのものが自分を逆に囚い込んでくるようで、何か自由な、そして自分が表現したいものにななかなか到達できないという切迫感に似たものに追いかけられていたように思う。そんな垣根をもう少し広げ、できれば越えたいという気持ちから、表現の形式の中からではなく、反対に自分自身の体、あるいは自分の感覚の物理的な反応に対応した、そして自分の現実の生活の中からきっかけを見付け出す所に立脚点を置いた表現に取り組んでみようと思った。これを起点として今まで続く十数年の自分の制作活動があると思つていている。そういう視点からの最初の作品は、一九八一年に発表した鏡とマジックミラーを使つた作品で、形の恣意性を除くため正立方体で組み立てた形で、鏡の中央にある穴を覗くと、奥にその覗き込んでいる全身の映った自分自身に出会ってしまうという作品である。その後も、

立方体や直方体を組み合わせた作品をいくつか造ったが、一九八九年には4つの構造体に鏡を使い、常に自分の後ろ姿を見ながら前へ進むことができる、循環する視覚の回廊のようなインスタレーションを造つたりした。また絵画を専攻して、絵を描いてきたことからの影響もあると思うが、フレーミングを意識して、コンパネを回廊状に組み合せ、内側を白く塗装して床に土や砂を置き、表面を仕上げ、外側を逆に剥き出しの未完成に近い状態にした、内と外の関係をテーマにした作品を数多く試みた。

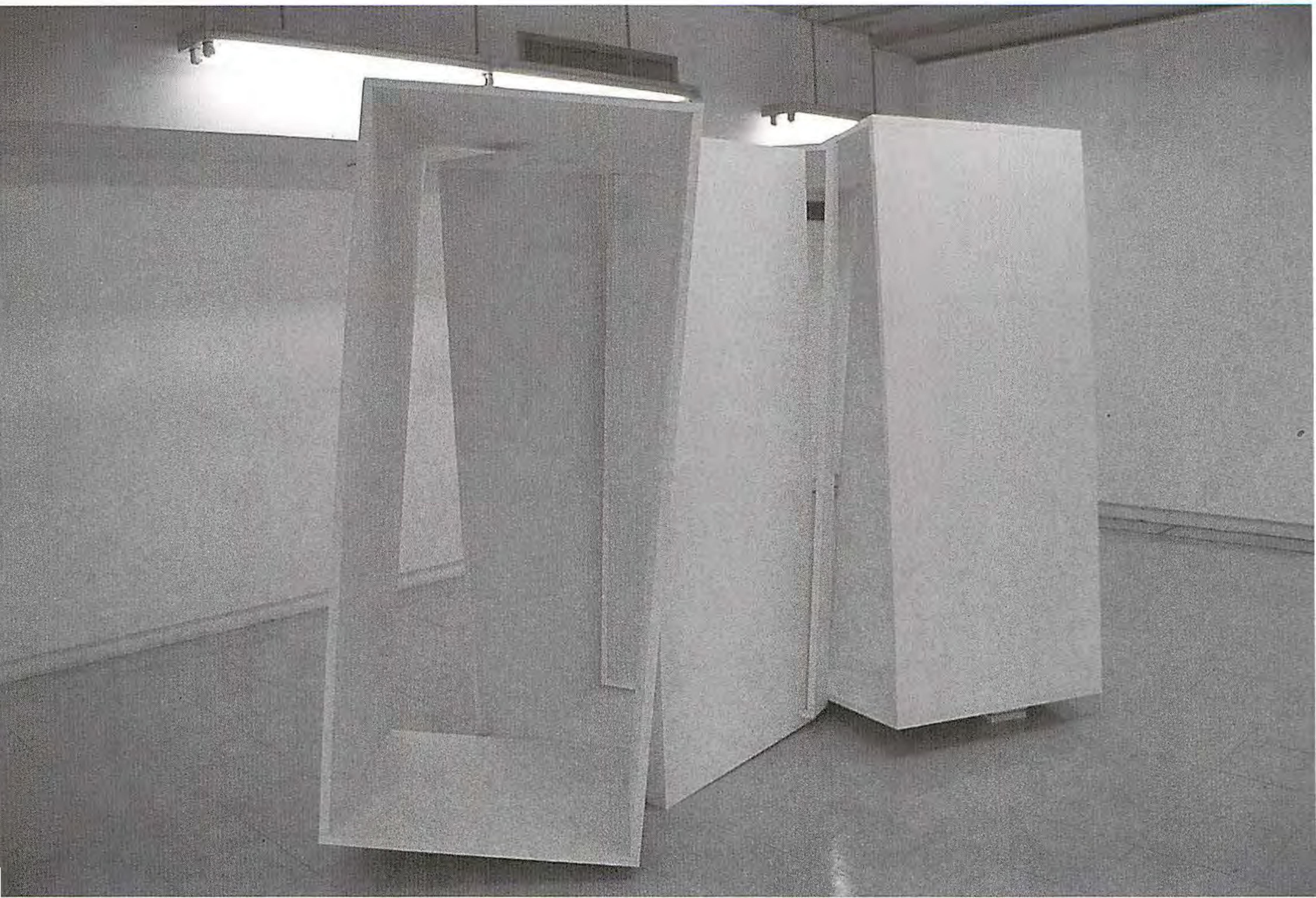
こういった作品を構想したり、模型を造つて確かめたり、実作を組み立てて、自分が中に入り込んだり出たり、通過できる表現に取り組んでいふと、幼年時代に白い紙を前にワクワクしながら絵を描いたり、どろんこになつて粘土遊びをしていた体験と共通する解放感があつて、これが、自分の新しい空間へ向けて、三次元のドローイングをしているんだなという実感があつた。現在もその延長線上で仕事をしている訳だが、基本的には自分の身体を基準とした、通過できたり、歩行できる形態を1ユニットとしていくつかを組み合わせたり、並置したり、重

ねたり、最近では、それにねじれを持たせたりして、形態の内と外、連続と遮断といった関係を探る作品を展開している。初めの頃は、ぎりぎりの簡単で粗末な材料を使い、最低限の物理的強度と素材で、身体と関係する空間を表現できればいいということで制作してきた。素材も鉄やアルミニウム、真鍮、アクリル板なども使い、また表面を塗料や色材でペイントするようになつたが、画廊空間や部屋の中で発表する場合には、その空間が限られている。そのため、その空間に対して作品の長さを折り畳むように組み合わせたり、曲げたり、縮小することで、バランスをとつて視覚を誘導するプロセスを加えている。こうした取り組みの中から、自分の身体性に対応した最小単位の形態と、その組み合せを探り、常にその中で形を単純化し、最小限化し、材質と色感も単純で明快にするように心掛けている。このことが自分にとつての造形形態の原器のようなものになるのではないかと思つてゐる。言語や音、造形表現の色や形も、表現として生み出されるそのある瞬間から、それぞのメディアの持つ内在的な自律の構造のよさなものに触れる。それによつて自ら、文字や音感や色や形が立ち上がり、独自の意味を帶

びてゆくような気がする。人間は、そうした自律した視覚や言葉や音から、その構造を感じし、言語、音声言語、造形言語としての価値やメッセージや意味を再確認し、発見してゆくのではなかろうか。私にとって最小の単位の形態や色彩の組み合せを模索する行為が、今、自分を取り巻く現代という時代状況とどう関係しているかを問い合わせながら、逆に豊かで、批判精神にあふれた表現となることを目指している。



壁体-6
1996年 33×23×22cm
鉄板、サーフェーサー、アクリル



4つの部分から成る空体

1996年 190×160×270cm

合板、金具、パテ、ジェッソ

■NAKAGAWA TAKESHI

1950 兵庫県生まれ
1974 東京芸術大学絵画科油画専攻卒業
1976 東京芸術大学大学院美術研究科修了

個展

1979 スルガ台画廊／東京
1981 スルガ台画廊／東京
1984 田村画廊／東京
1985 ギャラリー射手座／京都
藍画廊／東京
1986 田村画廊／東京
1990 ESPACE POINT A LA LEGNE／パリ
1991 加古川総合文化センター／兵庫
1992 ギャラリーないとう／愛知
1993 かわさきIBM市民文化ギャラリー／神奈川
1994 ときわ画廊／東京
1995 ギャラリー375／東京
1996 ときわ画廊／東京

グループ展他

1986 Time & Space ATELIER 4／パリ
1987 第6回浜松野外美術展 浜松中田島海岸／静岡
1988 多摩川ふっさ野外美術展／東京
1990 サロン・デ・コンパレゾン グランパレ／パリ
多摩川野外美術展 '90／東京
名栗湖野外作品展／埼玉
1992 神奈川アートアニュアル '92 神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1995 現代日本作家7人展 ブルガリア国立聖キリル&トディ美術館／ブルガリア・ソフィア
空間・形成と余白 ギャラリートーニチ新宿／東京
1996 〈水彩の網〉展Ⅲ ギャラリー手／東京

- ①親の存在、あるいは不在。
②自分の歴史認識を広げること、深め
ること。今という時代に、より向き合
うため。
③理工系技術者。



羽賀 洋子

Haga Yoko

色彩の植物

目を閉じると、あるヴィジョンが浮かんでくる。ドアを開けると、白い壁には作品が数点並んでいる。外から入ってきた私は、一瞬、明るく暖かな外光に慣れていいためか、焦点が絞れず、意識がとぎれる。しばらくすると、カメラのピントが合つてくるように、ゆっくりと認識する。やわらかな、人工的な光の中、曲線が主体となつた有機的ななかたちの中に、色彩が埋もれている。というより、色彩がかたちを導いているかのようだ。そのかたちは、どうも、植物の一部のようにも思える。果実のようでもあるし、葉のようにもみえる。色彩は互いに呼応しながら、物質的な色を超えて、内側から自己を主張している。日常から離れ、雑音の消し去られた世界の中に吸い込まれ、耳をすますと、ソプラノの透明感のある音が輪唱しているのが聞こえてくる。長い時間が一瞬に集約され、閉じ込められた画面の空間は、見るものを取り込み、静かに存在している。

ここ数年「色彩の植物」というテーマで作品をつくりっています。色彩の中の植物的なもの。というイメージから、このテーマが生まれました。具体的な植物の形は使っていないかといふ

と、それでもありません。原型はとどめていませんが、興味のある形の植物を、画面の構造の中で、色彩と絡ませながら、私が美しいと思えるようななかたちにまで純化していきます。でも、私のイメージの発し方は、やはり、色から入っていくようです。色を置いていくことによって、イメージが生まれ、そこからまた色ができるイメージが生まれ、それらが美しいと思う具合に、構想していきます。ドローイングを重ねることによって、それらが美しいと感じるゆるぎのない画面にまで昇華していくよ。いろいろな素材でドローイングを試みていますが、パステルでのドローイングは、大きな画面に計画的に絵具を重ねていく色彩で描くのとは違い、一気に仕上げていけるスピード感、描いていく筆触がストレートに画面に定着できることが心地好く、最近は、油彩画と平行しておこなっています。また、なぜ油彩なのかというと、ゆっくりとした乾き具合の中、徐々に絵具どうしがなじんでいく感じ、絵具が乾いてからの硬質な表面、下の層が上の層に影響し、時間の積み重ねが伝わってくる、含みをもつやわらかさ、そしてなによりも、輝くような色彩が表現できることです。

真の新しさとは、現在新しいとされる形式に

色彩の植物 96-1
1996年 227×181cm
キャンバス、油彩



あてはまるものではなく、個人が深く表現を掘り下げ、過去、現在、未来を見つめた中から生まれてくる、共通言語をもつた独自な画面をつくりだすことだと思います。そういう意味で、キャンバスに油絵具、四角い画面でも十分に表現できうると思っています。しかし、より表現にあつた素材、表現方法が見つかれば、現在の方法に固執するつもりはありません。

私の中には、どうしても離れることのできないプリミティブなものへの憧れがあるようです。それが、植物的なるかたちとして表出され、それらは、色彩の奏でる無限の諧調とあいまって、感覚をゆさぶり、普遍性へとつながっていくと信じています。

そして、画面を見る人にも、はじめて出会った新鮮な驚きを与えるとともに、より明確な自分の美意識に近づけるよう、制作を続けていきたいと考えています。



色彩の植物ドローイング '96-6-
1996年 104×81cm
アクリラガッシュ、パステル

①子供の頃、いつの頃からか、白い紙に向かって、線を引いたり色をつけたりしていた。徐々にその中に自分が入り込んでいき、紙に描かれた世界の中で高揚していった。
今でも、白い画面の魔力に影響され続けている。

②「日常」ということについて。
③今の時点では考え方がない。美術をやる以前の自分に戻ったとしても、とても悩んだと思う。

■HAGA YOKO

1960 東京都生まれ
1986 創形美術学校研究科造形課程修了

個展

1988 真木画廊／東京
1989 真木画廊／東京
1990 なびす画廊／東京
1993 「色彩の植物vol.1」ギャラリーなつか／東京
1995 「色彩の植物vol.2」ギャラリーなつか／東京
CTIウンドウギャラリー／東京

グループ展他

1985 NEW-SPRITS展 福島文化センター／福島
1987 第1回創形美術学校・パリ国立美術学校作品交換展 Galerie de la Maison des Beaux-Arts／パリ
EXHIBITION SEPTENBER '87 埼玉県立近代美術館
1988 「羽賀洋子・薄井崇友・梅原加弥乃」展 ギャラリーなつか／東京
日韓現代美術交流展 木ノ葉画廊／東京
1989 韓日現代美術交流展 四人画廊／韓国・釜山
1993 J-EXHIBITION 埼玉県立近代美術館 ('94.'95.'96.'97)
1997 第2回昭和シェル石油現代美術賞展 東京国際フォーラム1階Aギャラリー／東京



馬場 健太郎

Baba Kentaro

対峙する平面

- 内戦が、落ち着きを見せたボスニアで、内戦後初の選挙が行われるという報道をテレビで見た。その中で、選挙権を失つたかつての住民の一人（確か老婆だったと思う）が、投票所のある建物に、投石するという事件が起き、小さな混乱が生じているというニュースだつた。そのことを聞いて、石を投げるという行為の中に切実な主張と人間が本来持つている本能的な行動を感じた。根拠はないのだが、何故か自分の創作行為に通じるような気がした。投石をした彼女ほど厳しい現実に直面しているわけではないが、その原初的なぎこちない自己主張に、妙にひつかかるものがあった。
- 実のところ、私の絵画が生成する過程において、どこからどこまでが絵具で、こっちから向こうが作品であるというはつきりした線がない。作品化するということ、物質が変わることに、確固たる言葉を持ち合わせていないのである。ただ身体の疲労という事実が残るだけかもしれないと感じることがある。
- 嗜好を、作品の要素として考えることに疑問を感じる。作者と作品の間に存在する嗜好、または興味などは、時代性やあらゆる情報を含んでいると考へられるが、本来の作者の自己確認

とは、関係が薄いと考えられる。人間の本質は、科学の進歩によつて、より不明確な実体の見えずらしいものになつたが、基本的な能力や意識の構造に、変化をもたらせたわけではない。見える本質は、嗜好の壁を一枚ずつ取り除くことで、探れるのではないか？ 身体の延長線上にある筆を使い、物質である絵具との純粹な関係を成立させることにより、垣間見ることができるのでないかと考える。

このように、観念的な要素を削ぎ落とし、行為を重要視することは事实上、表面に肉体の運動を記していくことと、外から迫つてくる要素がぶつかり合うことになるわけで、身体→物質→視覚→身体という循環の中で、イリュージョンである形体は、表面に表出したり、物質の奥に隠蔽されたりする。

①もちろん、育った環境や両親を含め、あらゆる人達との出会いの中で、自分が形づくられたとは思います。うまく言えませんが、何か遠いところからのエネルギーのようなものに影響されているのではないかと考えることがあります。

②自分の創り出すもので、あるいは私自身で、いったい何ができるのか?何ができるのか?はつきりすべきこと曖昧であること。

③大変難しい質問で、答えがなかなか見つかりませんが、何らかの形で、表現するということを探していかもしれません。

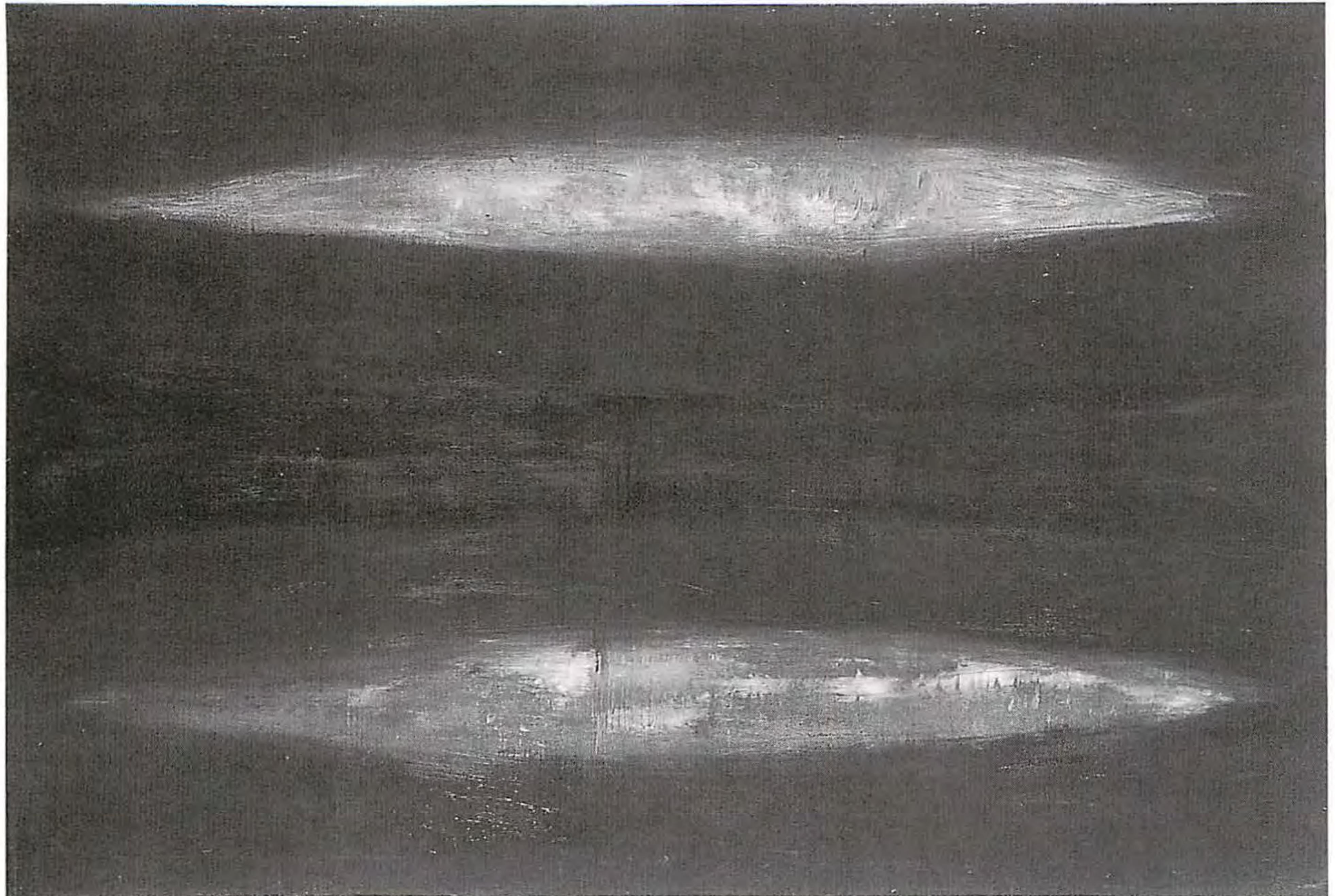
Fountain

1996年 162×227cm

キャンバス、油彩、顔料、蜜蠟

photo by 川上弘美





Fountain 010

1996年 130×194cm キャンバス、油彩、顔料、蜜蠍

photo by 川上弘美

■BABA KENTARO

1968 長崎県生まれ

1993 創形美術学校研究科造形課程修了

個展

1994 ルナミ画廊／東京

1995 GALLERY-17／東京

1996 ルナミ画廊／東京

グループ展他

1992 現代の作家と弟子展 ストライプハウス／東京、ブレラ宮殿／ミラノ

1993 Les Peintres Incommun 安田火災プラザ池袋／東京

湘南ライブアート／神奈川

第61回独立美術展 東京都美術館

1995 第3回合同展覧会 GALLERY-17／東京

1996 第1回昭和シェル石油現代美術展 Bunkamura ギャラリー／東京

1997 J展 埼玉県立近代美術館



福田 篤夫

Hukuda Atsuo

MUSEUM -ISM

「企画彫刻」

「展覧会を企画・組織することは、一人のアーティストが自らの作品を制作する作業に等しく、展覧会そのものが作品である。」

プロジェクトⅡ

①任意のギャラリー空間。ギャラリーには何も展示されず、空間全体を照射しているダウンライトがあるだけ。ギャラリー入口にカメラを設置し、ギャラリー空間全体を写す。

約1.5 m × 2 mの白黒写真に焼かれる。

②出来上がった「何もないギャラリー空間の写真」は、額装され、同じギャラリーの一つの壁に展示される。

③写真の前、或いは横に写真を観覧している男と女が3～4人いる。

①の同じ場所にカメラを設置し、壁の写真と男女を含むギャラリー空間全体を写す。

①の大きさの白黒写真に焼かれる。

④出来上がった「何もないギャラリー空間の写真、それを観ている3～4人の男女を含むギャラリー空間の写真」は、額装され、②の写真の右横に展示される。

⑤ ③の男女は、写真と同じ服装で二つの写真の前、或いは横に居り、写真を観覧、もしくは話をしている。

⑥展覧会がスタートする。

ギャラリー空間と会期中は、二つの写真と3～4人の男女がある。

注意

- ・展覧会の会期中は、男女が一般の観覧者と変わらず、同じ観覧者としてそこにいること。
- ・男女の服装等は、一切変えてはならない。

プロジェクトV-①

①任意のギャラリー空間。ギャラリーには何も展示されず、空間全体を照射しているダウンライトがあるだけ。ギャラリー入口にはギャラリー空間全体が収まるように設置されたカメラがあり、写真撮影される。

写真は、約50cm×70cmの写真に焼かれる。写真是額装され、ギャラリーの入口の正面壁の左横に展示する。

②ギャラリー入口の正面壁には約2m×2mの鏡が設置され、その前には白くペイントされた3m×3mの床がある。その床の一辺は正面壁に接している。白の床の中心には白くペイントされた椅子が一脚あり、そこには裸婦一人が座る。裸婦は壁の鏡に対峙するように鏡の己を正視し、この情景全体がモチーフになる。

③ ①のモチーフの後方には、イーゼルと椅子が三脚ずつあり、画家が一人ずつ三人座る。画家三人は、②のモチーフを模倣するための絵画制作をそれぞれ始める。

④ ①～③の状況全体が収まるように、再びギャラリー入口から写真撮影される。写真是①の写真と同寸法に焼かれ、額装し、ギャラリー入口の正面壁の右横に展示する。

⑤ギャラリー入口には、①～④の状況全体が収まるように設置されたビデオカメラとビデオデッキがあり、モニターは三人の画家の後方にあるものとする。

ビデオカメラと①～⑤の間は観者のスペースのためにあける。

⑥展覧会がスタートする。観者はギャラリー入口、つまりカメラの後方より現れ、カメラの前に出、①と④の写真及び②と③の情を観賞することになる。ビデオカメラはフルタイムで撮影し、モニターに流す。

⑦展覧会は三人の画家の絵画制作の終了までの会期とする。

注意

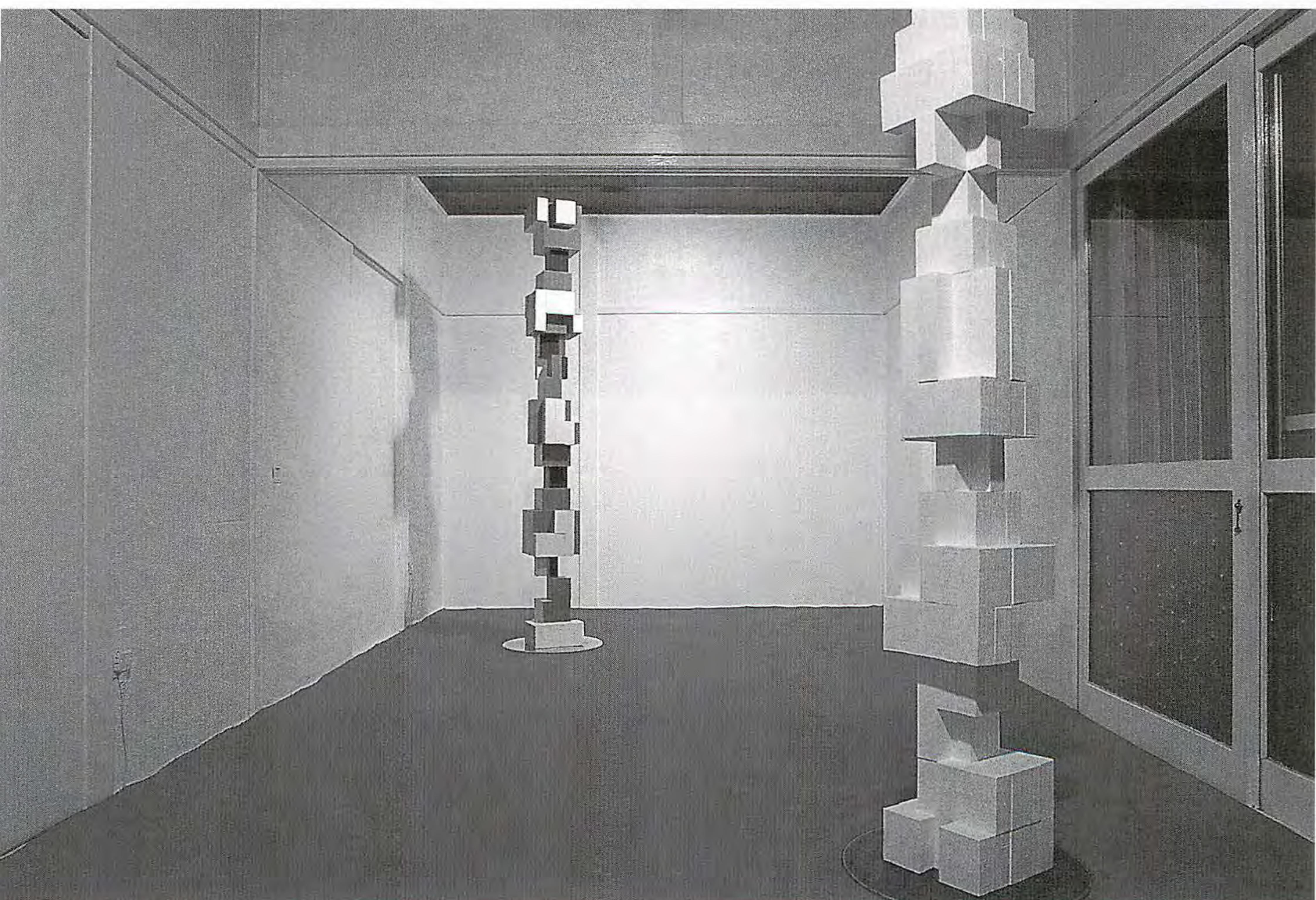
- 1) ギャラリーへの入場は一人とし、その観者が退場するまで他の観者が入場することはできない。[一人の観者は約10分とする]
- 2) 画家は展覧会中、写真の服装と全く同じであること。

これらの状況は、“すでに与えられた”イメージであり、経験に先立つ確信のように、一種の知覚的予言である

MUSEUM-ISM Exhibition of the Scitex collections 「GRID」

1995年 240×270×640cm

木、着色料、赤のカーペット、サイテックス社製コンピューター
(コンスタンチン・ブランクーシの無限柱から)



①第一に揚げられることは、私に対する外からの“いじめ”的ことがあると思われます。

幼少時にあったその事件は永く心に残り、己からの逃避と、それを留め対峙させようとする心の働きを無視することはできません。

知らずのうちに、“いじめ体験”は私のコンプレックスとなり、そのコンプレックスからの逃避と対峙の繰り返しにより、現在の自己があるように思われるのです。

②なぜ、私は私であり、他の何人ではないのかということです。

③想像することはできません。

何を考えるにつけ、たぶん思った時は動いているはずと考えます。私のやっていることは美術のみではありません。生活することを行っています。

■HUKUDA ATSUO

1958 北海道生まれ
1980 名古屋芸術大学美術学部彫刻科卒業

個展

- 1982 ギャラリーウエストベース／愛知
1983 コンセプトスペース／群馬
1984 かねこあーとG1／東京
コンセプトスペース／群馬
1985 かねこあーとG1／東京
コンセプトスペース／群馬
1986 インデペンデントギャラリー／東京
コンセプトスペース／群馬
埼玉県立近代美術館／埼玉
1988 秋山画廊／東京
コンセプトスペース／群馬
1989 ギャラリー現／東京
ギャラリーロフト／北海道
1990 ギャラリイK／東京
コンセプトスペース／群馬
1991 TEMPORARY SPACE／北海道
コンセプトスペース／群馬
1992 ギャラリー美遊／東京
1993 かわさきIBM市民文化ギャラリー／神奈川
1995 ギャラリー美遊／東京
1996 コンセプトスペース／群馬
1997 Westbeth Gallery kozuka／愛知（名古屋）にて5月24日～6月14日迄開催予定
コンセプトスペース／群馬（渋川）にて11月8日～16日迄開催予定

グループ展他

- 1983 現代日本彫刻展 宇都市野外彫刻美術館／山口
1985 ヘンリームーア大賞展 美ヶ原高原美術館／長野
1987 現代日本美術展 東京都美術館他
国際鉄鋼彫刻シンポジウムYAHATA '87 新日本製鐵／福岡
1988 日本国際美術展 東京都美術館他
1989 東京野外現代彫刻展 世田谷区砧公園／東京
1990 アートドキュメント'90 北海道立近代美術館
白州・夏フェスティバル 白州／山梨（'91～'96）
1991 ジャパンアートスカラシップ スパイナル／東京
1993 渋川現代彫刻トリエンナーレ'93 渋川市役所／群馬
1994 現代日本美術展 ギャラリー タキシス パレ／オーストリア
人間潮流'94 釜山文化センター／韓国
LA 12 NEUE GALLERY／ドイツ
1996 ハンブルク現代日本美術展 インターナショナル ファブリック カンブナーゲル K3 ホール／ドイツ



ヘルナディ レイカ

Hernádi Réka

異なる時間

滅びゆく壁、引つ搔いた跡、傷跡、打撃を受けた印、見捨てられた瞬間、繊細なそして放棄され、疎遠になってしまった工業的産物。

循環する形、再来する恒久性と、自分自身の生活を営む断片としての物事が、際限の無い知覚の欠乏を、最小限のかたちで描写するのである。

毎日の生活における物事の境界を認識する」とが「単調」さを造り出すのである。

決然とした、東・中央ヨーロッパの眼差しが、抑圧された息苦しい雰囲気の中における人々によつて創造され、そして破壊された物事が、外見上は消滅したにもかかわらず、非物質的（精神的）な意味においては構築されるのであり、そしてこれらの時間、空間が目に見えてくるのである。

①母。
愛と失望。

弟の死。

夫との出会い。

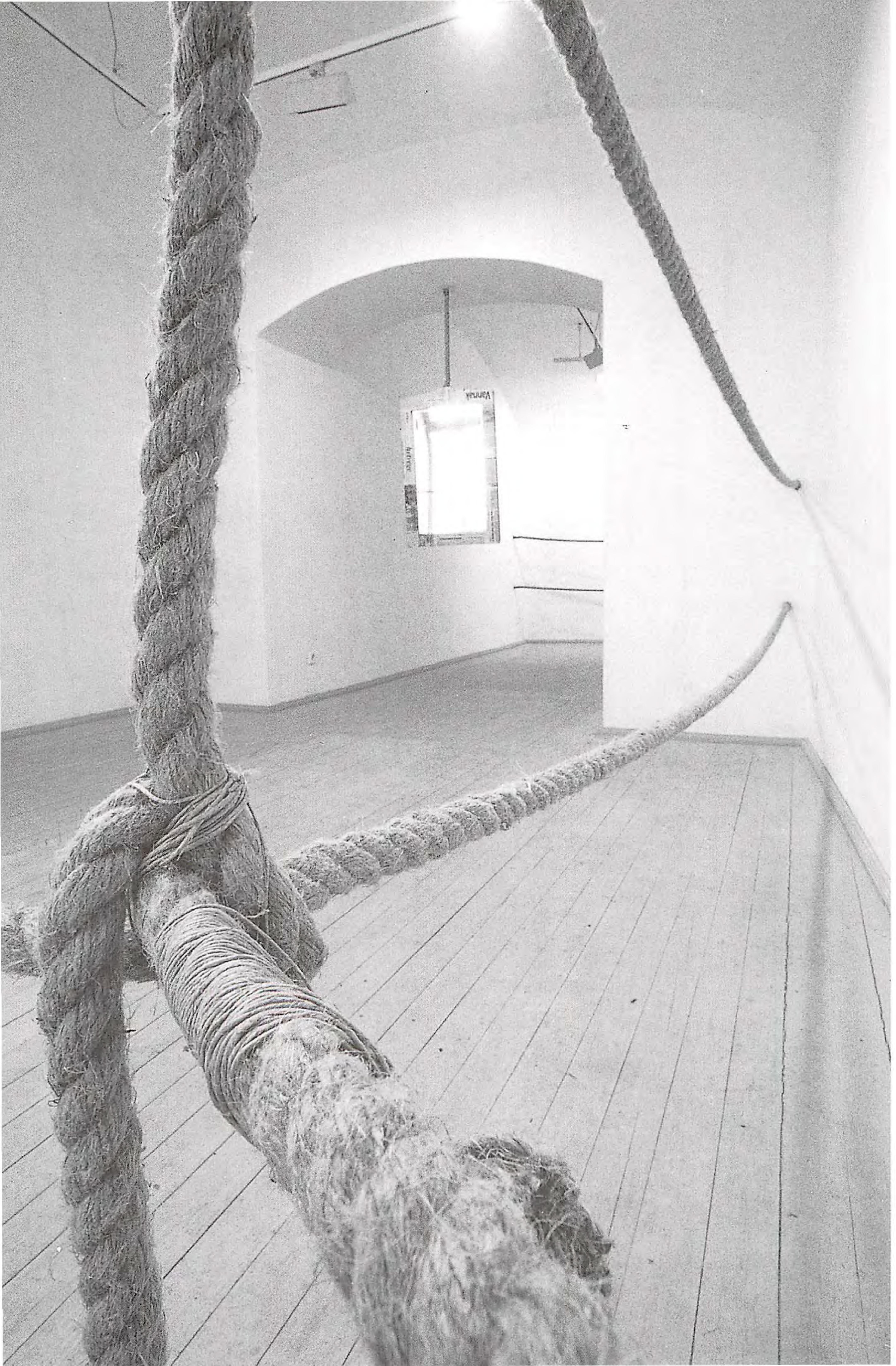
二人の息子の誕生。

②家族と絵画。

今、二人目の子供が生まれました。家族と絵画は私にとって人生の一部なのです。

家族との営みによって芸術をより豊かに知ることができます。広い視野で物事が見えるので、より深く作品を造ることができます。そして、私の道は一つなのです。
③最初から美術以外の物事には興味がありませんでした。美術をやることが私の運命なのです。

リング（インスタレーション部分）
1996年 400×760×1020cm
縄、新聞紙、鏡、油彩
photo by Dienes Judit



リング（インсталレーション部分）

1996年 400×760×1020cm

縄、新聞紙、鏡、油彩

photo by Dienes Judit



■HERNÁDI RÉKA

1969 ハンガリー・ブダペスト生まれ

1988 ブダペスト美術特別高等学校絵画科卒業

1994 ハンガリー国立ブダペスト美術大学絵画科卒業

1995 ハンガリー国立ブダペスト美術大学大学院絵画専攻修了

個展

1995 壁 The Club of Young Artists／ハンガリー・ブダペスト

永遠の時間 ギンザギャラリーハウス／東京

1996 リング Studio Gallery／ブダペスト

グループ展

1987 ロボズ=ファウンデーション展 Hungarian Writer's House／ブダペスト

1991 Musee 2000 ハンガリー国立ブダペスト美術大学／ブダペスト

1992 Elia ハンガリー国立ブダペスト美術大学／ブダペスト

1993 一始一 Picasso Point／ブダペスト

バロック ハンガリー国立ブダペスト美術大学／ブダペスト

福井祐介との二人展 ギャラリーシオン、富山市民プラザアトリウム／富山 ('94)

1994 The Studio新会員展 Culture Hall of Budapest／ブダペスト

Zuglo Stefania Gallery／ブダペスト

Diploma ハンガリー国立ブダペスト美術大学／ブダペスト

第13回今立現代美術「紙」展 いまだて芸術館／福井

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 Balsam Ernst Museum／ブダペスト

Zusammenziehende Hauser Kunsthaus／ドイツ・ハンブルグ

文化の交差点 '95 富山市民プラザアトリウム／富山

選抜展 ギンザギャラリーハウス／東京

Studio 95 Vigado Gallery／ブダペスト

1996 Budapest Art Expo '96 Budapest Expo Center／ブダペスト

Contemporary Art Exhibition Zichy城／ブダペスト

96 MERZWECKBAU インターメディアシンポジウム Schrattenberg城／オーストリア・シュラッテンベルグ

Debrecen Summer Exhibition of millecentenarium バルトークルーム／ハンガリー・デブレツェン

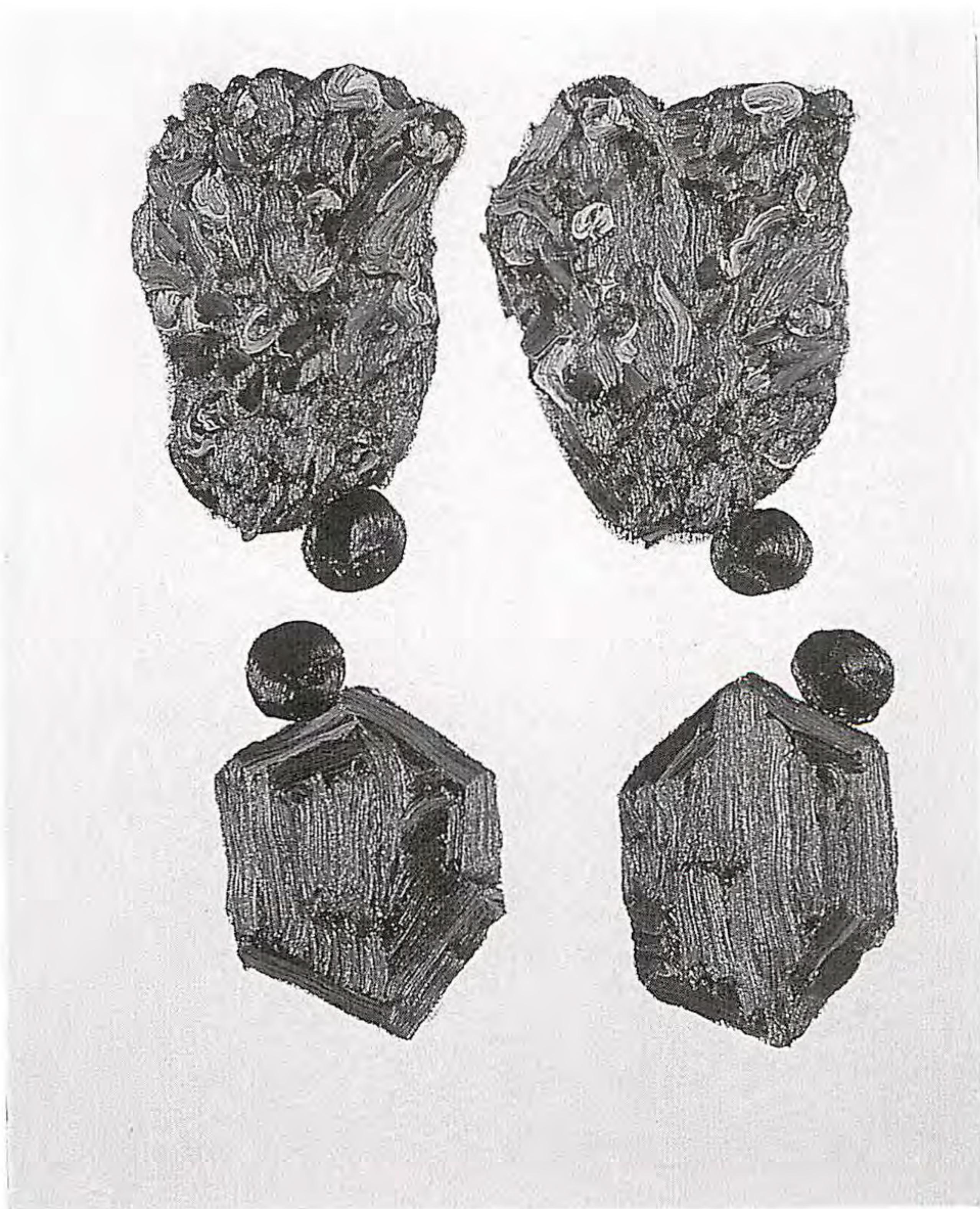


松本 春宗

Matsumoto Harutaka

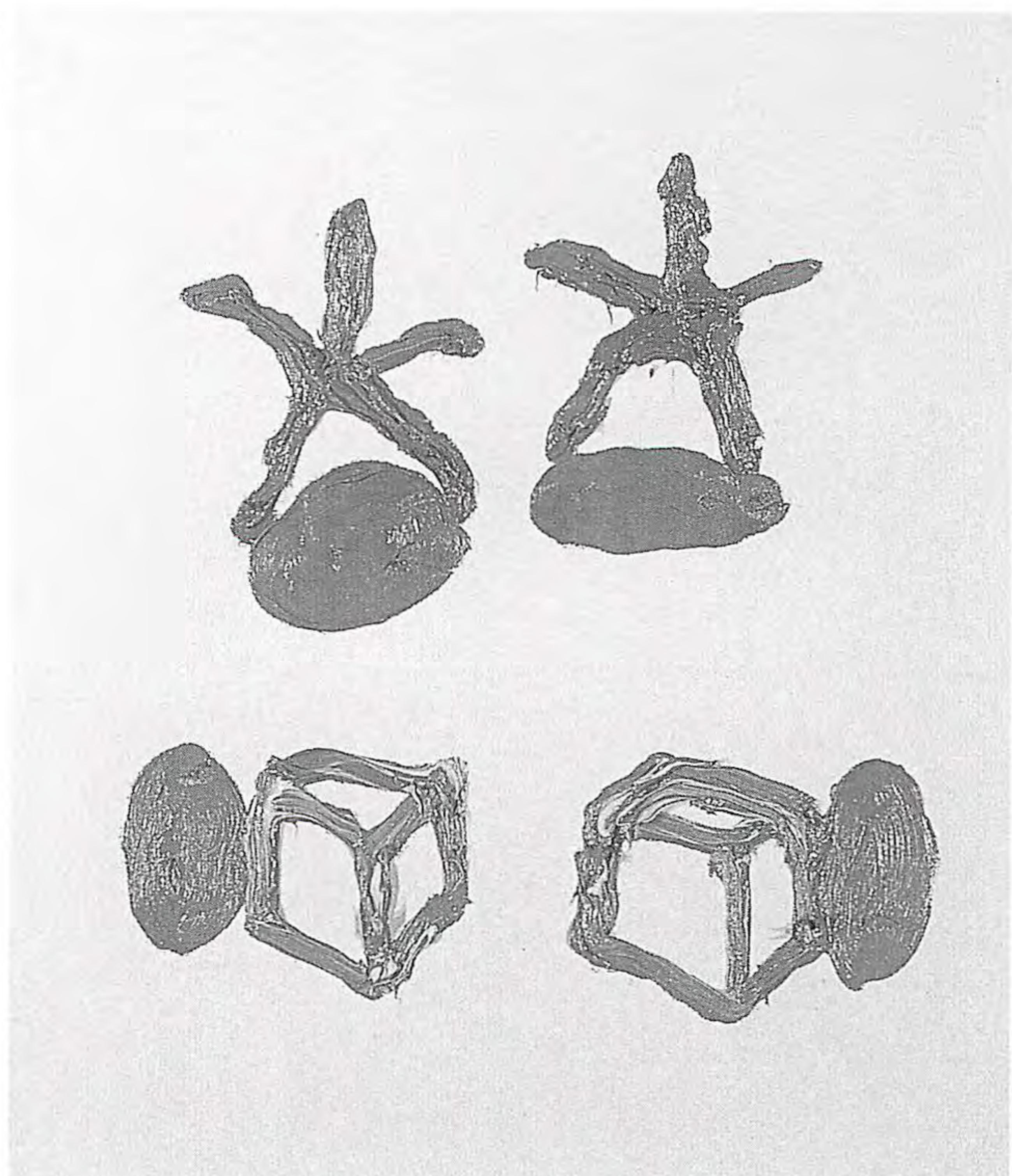
1996年12月4日朝 考えたこと

この世は、似ている似ていないで出来ていると
思う。



ギニア
1996年 65.5×53.0cm
キャンバス、油彩

海星
1996年 53.0×45.5cm
キャンバス、油彩



■MATSUMOTO HARUTAKA

1958 滋賀県生まれ
1986 多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展

1983 スタジオ4F／東京
1984 画廊パレルゴン／東京
1985 画廊パレルゴン／東京
1986 画廊パレルゴン／東京
1987 ルナミ画廊／東京
画廊パレルゴン／東京
なびす画廊／東京
1989 メゾン・ドゥ・ジャポン／パリ
なびす画廊／東京
1990 なびす画廊／東京
1991 なびす画廊／東京
1992 なびす画廊／東京
生活倉庫／愛知
1995 なびす画廊／東京
1996 ギャラリーGAN／東京

グループ展他

1984 表現の現場展 多摩美術大学／東京 ('85)
1986 第5回平行芸術展〈ノスタルジアの歩行様式〉一峯村敏明企画一 小原流会館／東京
アモライムII（越前谷嘉高と）ギャラリーQ+1／東京
1987 現代日本67作家ポスター原画展 フジテレビギャラリー／東京
ぶろみしんぐなびす なびす画廊／東京
1990 絵画・日本〈断層からの出現〉一峯村敏明企画一 東高現代美術館／東京
1991 イメージの境界展 エスパスイリフネ／パリ
1993 金曜日のまれびとたち展 なびす画廊／東京
1994 第13回平行芸術展〈全面展開期の絵画—III〉一峯村敏明企画一 小原流会館／東京
1996 「葡萄は跳躍」なびす画廊／東京
1997 VOCA展 上野の森美術館／東京

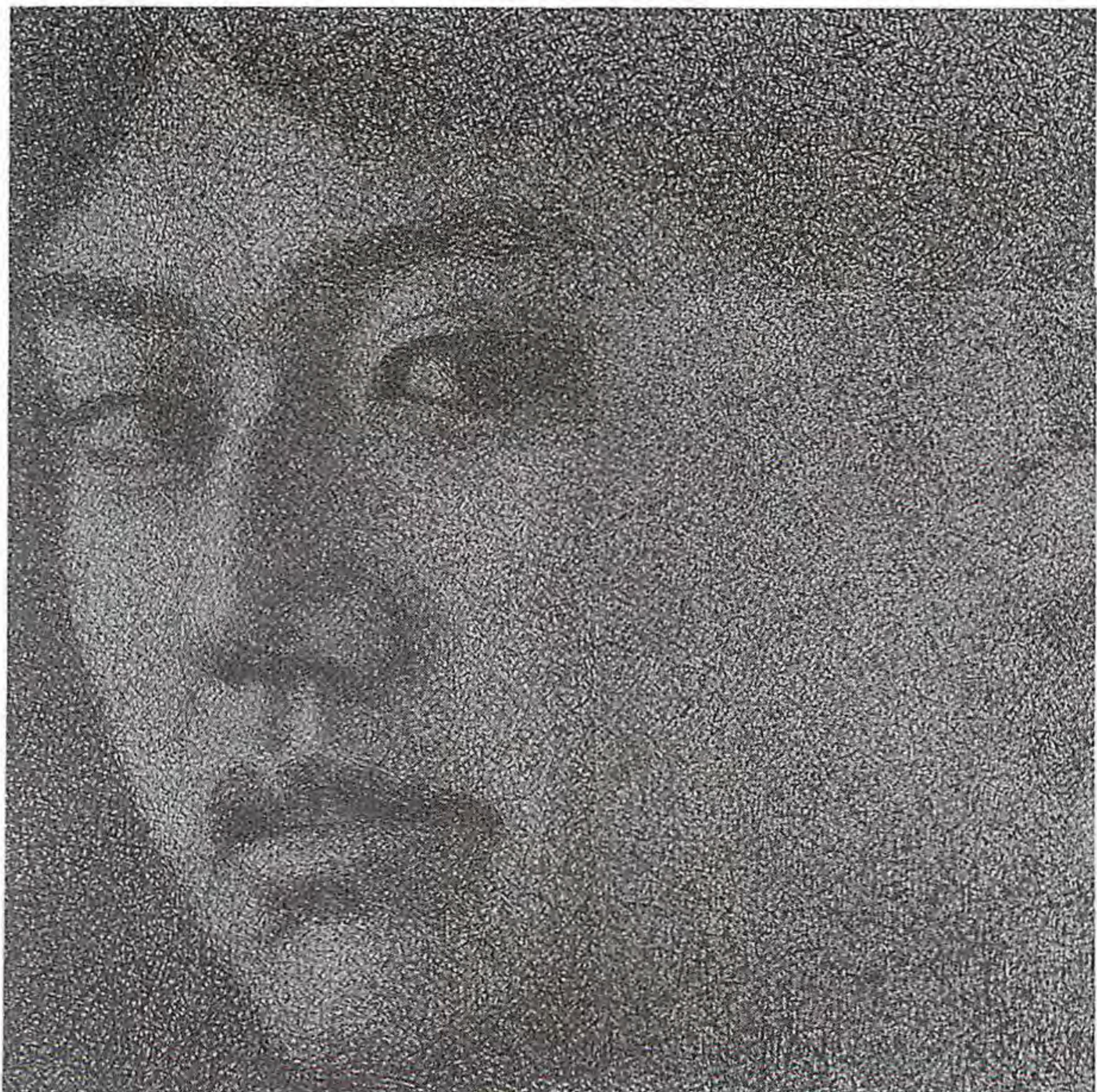
- ①アマゾンで釣りをしている兄弟の写真を、釣りから帰ってきた弟と見た時の不思議な感じ。
②似ていることとは何か、似ていないこととは何か。
③熱帯魚の繁殖家。



山中 真理

Yamanaka Mari

Face X VIII-HIROYUKI '96
1996年 227×227cm
キャンバス、油彩



そこに顔はある。

(しかし、私は顔を見ているのだろうか。
視線は私に返ってくる。)

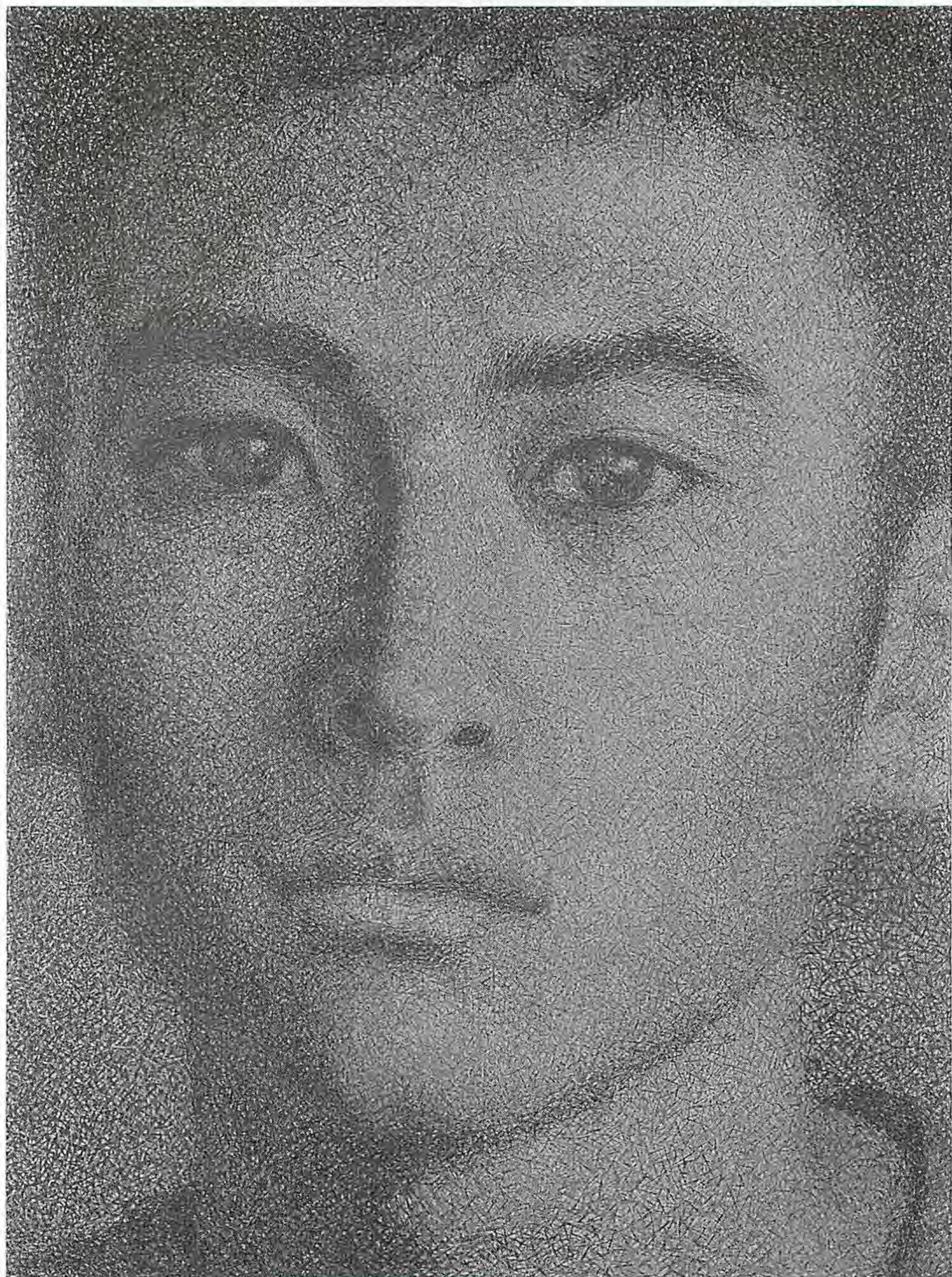
(私が見ているものは、あなたが見ているものと同じものなのだろうか。)
私は絵画に見つめられる。

(私は描く。)

描く、
描く。

そして今、意識は顔の向こう側に…。

Face XIX-AKIRA '96
1996年 260×194cm
キャンバス、油彩



■YAMANAKA MARI

1952 茨城県生まれ
1974 茨城大学教育学部美術科卒業

個展

1982 ギャラリー手／東京
1983 ギャラリー手／東京
1984 ギャラリーQ／東京
1985 ギャラリー手／東京
1986 ギャラリー手／東京
1987 ギャラリー手／東京
1988 ギャラリー手／東京
1992 村松画廊／東京
1993 ギャラリー手／東京
1994 村松画廊／東京
1996 村松画廊／東京

グループ展他

1977 北関東美術展 栃木県立美術館 ('83)
1984 FREE PORT MESSEGE '84 横浜市民ギャラリー／神奈川
1990 表情と対話 茨城県つくば美術館
1996 描くことの始まりに向かって ギャラリー・サザ／茨城

①現代美術との出会いと、身近な何人
かの人々との出会い。
②私事ですが、職場が変わるかどうか
ということです。
③わかりません。



山本 晶

Yamamoto Aki

庭いじり

隣には芝生を敷いた庭があり、昼間、ことに小春日和に遊びに来た人は、「借景だね」と「角部屋はいいね」と言う。けれども、ほとんどの家を空けがちで、週一回の私たちの休みの日には、前の晩のおいしい食事とお酒で体が十分に満たされていて曝睡し、眼を開けるころには西日がぎらりと音をたてて差し込んでいるために慌て、まずそんなこと愉しむ余裕はない。どちらかというと仕事場のデスクに座っている時に、飼い猫のピヤコ蔵は今ごろ出窓にたたずんで、大家や他の猫の往来、稍に止まりに来るヒヨドリ、隣家の初老のご主人が念入りに行う庭の手入れなどを監視しているのではないかと、想像をふくらましてみるのが、もっぱらのところだ。だから我が家でその借景の恩恵に浴しているのは、ピヤコ蔵ぐらいなものということになる。

くやしまぎれに、その借景にはどんな木が植わっていたのだろうかと思い出してみるとする。十月の初旬には確かキンモクセイの香りが漂っていて、そのうちに柿の実がたわわとうほどでもなくぶら下がっていた。ほかにもたくさん植わっているのだが、種類がわからない。ツツジとか、庭いじりが趣味のご主人が好みそ

うな広葉樹が植わっている。ヘルニアで寝込んでいた二月の大雪の日、明け方につけっぱなしのテレビを消すのに起き上がり、さてどのくらい積もったかしらとカーテンをめくつてみた時に、ああやっぱり教科書的にきれいだなと思ったが、どの木も重そうに綿帽子を乗せていた。

都心に近い割には、住宅もコンクリ打ちっぱなしのポストモダン風であるし、何といつてもいっぱい植わっている割りには芝生もきちんと面積をとつてあり、なかなかの余裕を見せている。

ちょきん、ちょきん、と枝を切る音やヴィーントンと小型モーターの芝を刈る音が、顔をうずめた枕からはみ出ている耳の中に響いている、毎週日曜日の朝。我が家の中の借景は常に手入れされている。

思い出すという作業は、一見自然のようでいて、実は日ごろの私の視覚に左右されている。ものすごく閉鎖的な経験の表出なのである。絵を描く時、その作品がぱっと花開くことはなく、自分の視覚の自覚をしながら、その経験を一筆描写するほかはない。まことにうんざりするのだが、それは私が何か決着をつけようと思

つていただけで、立ち止まって自分の視覚の経験をその描写をさらに見ることによつて、気持ちはちょっと変わってきた。描き続けることによつて出てくる描写は、新しいものを自分自身に見せてくれる、視覚の落し穴みたいなものを見覺化しているのである。進んでいるのか戻つているのかただの反復か。庭の手入れのようである。だが私にとつてはその都度新しい経験であつて、描くことを止めることは不可能なのだ。

「……カクコトガイキルコトデアルトイウコ

トヲワタシハハジメテジッカンシテイル」

隣の布団でピヤコ蔵を腹に乗せ、今日も同居人は誰にもむかってか本を朗読している。



ピンクのカーテン
1996年 162.0×130.3cm
キャンバス、油彩



さくら

1996年 194.0×130.3cm

キャンバス、油彩

■YAMAMOTO AKI

1969 東京都生まれ
1995 武蔵野美術大学大学院造形研究科修了

グループ展
1994 Pool 東京大学駒場寮南ホール／東京

- ①この日本に生まれ、この両親、この家庭環境のもとで育ち、これまで築いてきた社会関係の只中に自分が在るという事実の、影響どころではない重みを噛みしめています。
- ②画面にハブニングもしくはきっかけを装置として作り出すこと。突然に表出する偶然性とは異なる、目がひっかかつてしまふきわめて感性的でありながらも論理的な構造を作り出すこと。
- ③幼い頃は、マンガ家になりたいなど臆気に思ったこともありますが、十代半ばに絵画を志して以来は他の道に進むことを考えたことはありません。

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊 1997

1997年5月20日発行
定 價●1,000円（税込）

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 ●株式会社Tom's in
印 刷 ●株式会社 恒陽社印刷所

