ACRYLART

アクリラート別冊1998



The Scholar 20 Perspective

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊 1998

holbein

ごあいさつ

ホルベイン工業(株)は主に化学製品である絵具を製造している会社ですが、と同時に美術家と共に絵具を考えてきた会社でもあります。そして、西暦2000年には創業100年目を迎えます。

色材である絵具はこの100年間に大きく様変わりしました。アクリル絵具の開発や、最近では水で描写できる油絵具まで、一昔前の油絵具が主流だった頃では考えつかなかったことです。一方、原材料の状況から言いますと、天然素材の入手難、毒性や環境の問題から驚くほど変化しています。また技術の発達から言いますと、従来からある混色制限の撤廃や樹脂の開発による黄変の弱化や速乾性等これも様々にあります。

現在、弊社における絵具の種類は、20種を超え色数に至っては、一種最大で300色となっていますから、色材である絵具を取り上げてもかなりの種類に及ぶわけです。こうした中で、美術家の使用する色材以外の材料も、驚くほど多岐に亙っております。

従来からあるキャンバスと油絵具で描写した平面絵画、立体彫刻に至っては、木・大理石・ブロンズが相場でしたが、日本画、洋画の素材によるジャンルの箍がはずれたのと同様に、立体、平面でも素材の多様化が生じております。こうした状況にあって表現に対する素材の取り入れかたも美術家それぞれにあり、例えば、ミックスドメディアに代表されるように、現代に生まれた新素材と、古来からある伝統的な素材を融合させて作品が作られたり、しかも建築資材や日常に使われている身近な素材へと様々に変化しているのも当然と言えましょう。

これは作品の表現変化も同様で、これからの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、スカラシップ実行委員会が組織され、ホルベインスカラシップがその年にスタートし今年で13年目になります。

この度、第11回の奨学終了(1997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。微力でもこの小冊誌が彼らを知る手助けになれば幸いです。

1998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

額田　宣彦	NUKATA NOBUHIKO	16・66
英　ゆう	HANABUSA YU	29・69
原井　輝明	HARAI TERUAKI	28・72
溝口　昭彦	MIZOGUCHI AKIHIKO	27・75
向井　三郎	MUKAI SABURO	24・79
山部　泰司	YAMABE YASUSHI	13・82
湯浅　龍平	YUASA RYUHEI	14・87
与那覇　大智	YONAHA TAICHI	18・90
綿引　展子	WATABIKI NOBUKO	10・94
和田　みつひと	WADA MITSUHITO	12・98

The Scholar 20 Perspective

Contents

大村　雄一郎	OHMURA YUICHIRO	23・32
大森　牧子	OMORI MAKIKO	26・35
小河　朋司	OGAWA TOMOJI	20・38
川邉　耕一	KAWABE KOICHI	25・42
小滝　雅道	KOTAKI MASAMICHI	17・45
小林　重予	KOBAYASHI SHIGEYO	11・49
塩田　光宏	SHIODA MITSUHIRO	21・52
紫牟田　和俊	SHIMUTA KAZUTOSHI	22・55
SEIGO（西悟）	SEIGO	15・59
ダビデ・ガルデ	DAVID GARDE	19・63

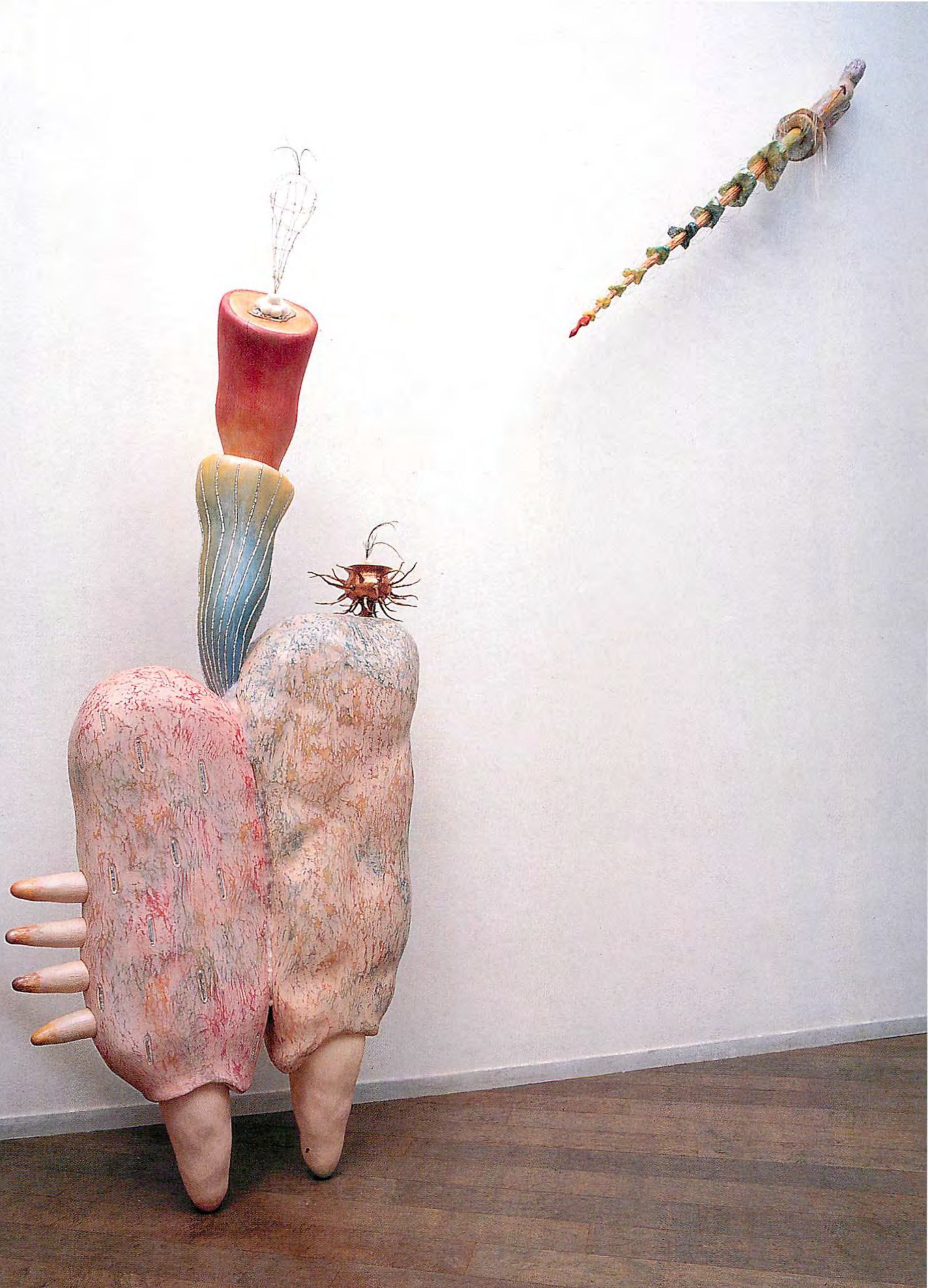
The Scholar 20 Perspective

Works

第11回
奨学者20名の作品



綿引展子
「肖像画」 I
1997年　95.0×77.0cm　和紙(雲肌麻紙)、オイルパステル
photo by 末正真礼生

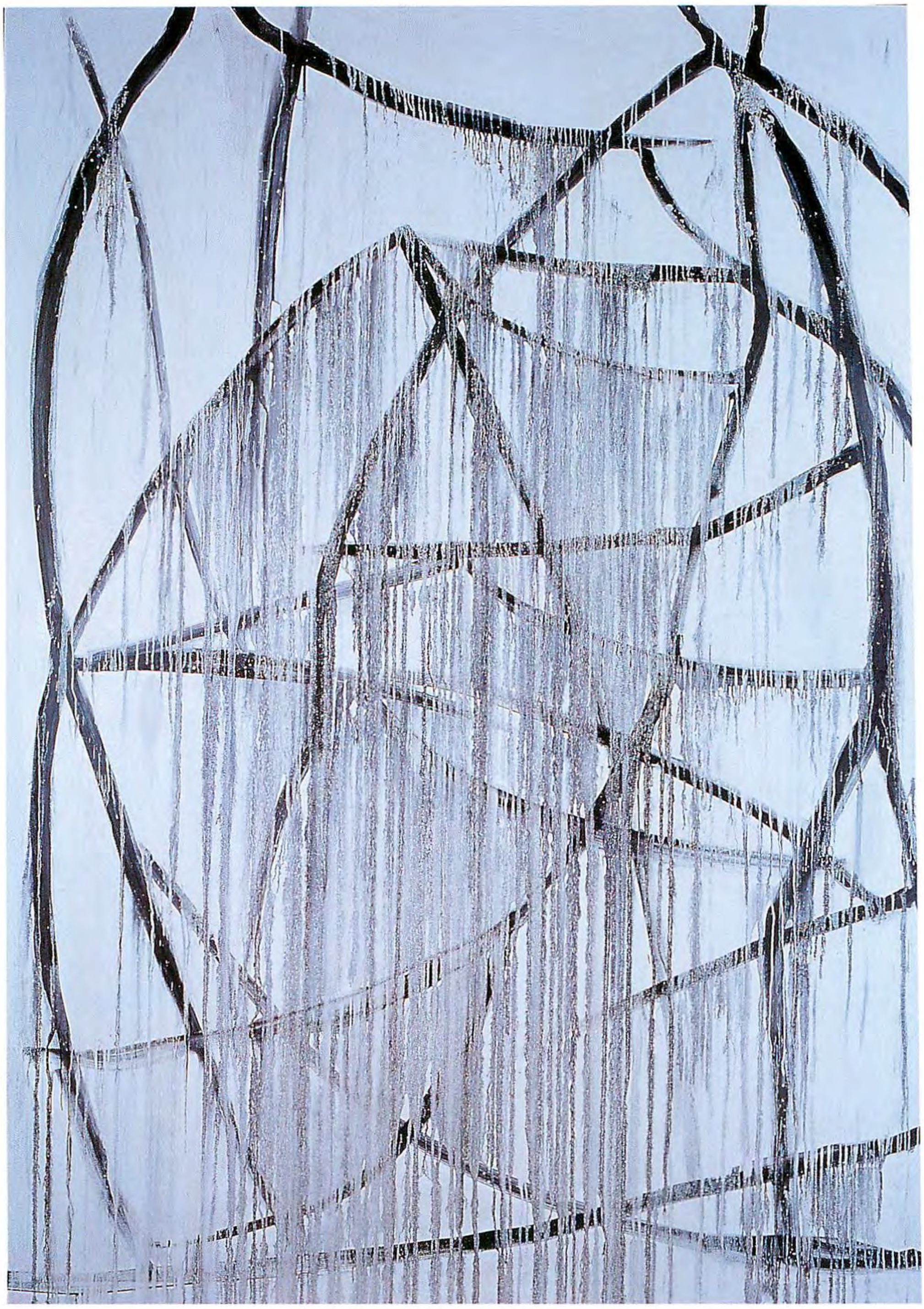


小林重予
ゆるやかにちかづきたい
1997年　262.0×214.0×52.0cm　木、アクリル、銅、真鍮、綿、羽、ナイロン、ガラス、アルミニウム箔、モデリングペースト、ラッカー
photo by 桜井ただひさ



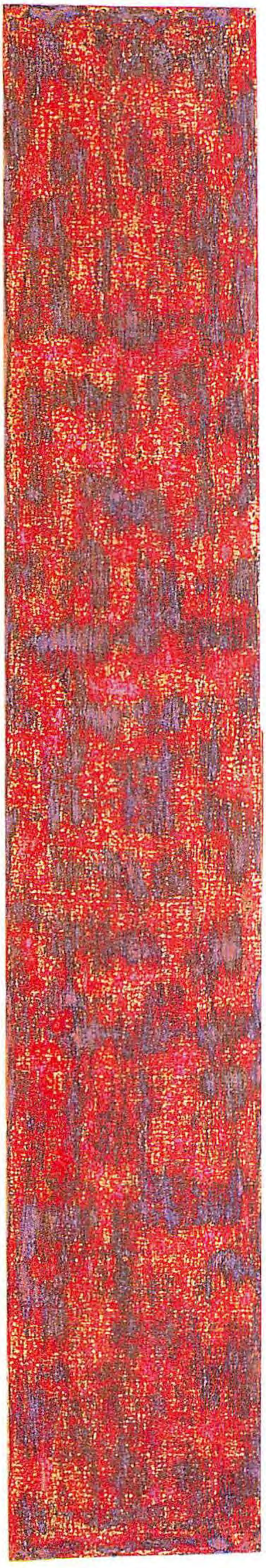
和田みつひと
I could be you.／ You are not me.
1997年　ギャラリー現：約26㎡およびH2.5m　ビニーシート、アクリル(ルミナスレモン)、グロスメディウム
photo by 谷岡康則

山部泰司
絵画のおもて
1997年　259.0×181.8cm　キャンバス、油彩、テンペラ





湯浅龍平
"R.A.I.815"
1997年　182.5×182.5cm　キャンバス、アクリル、油彩、アルキド

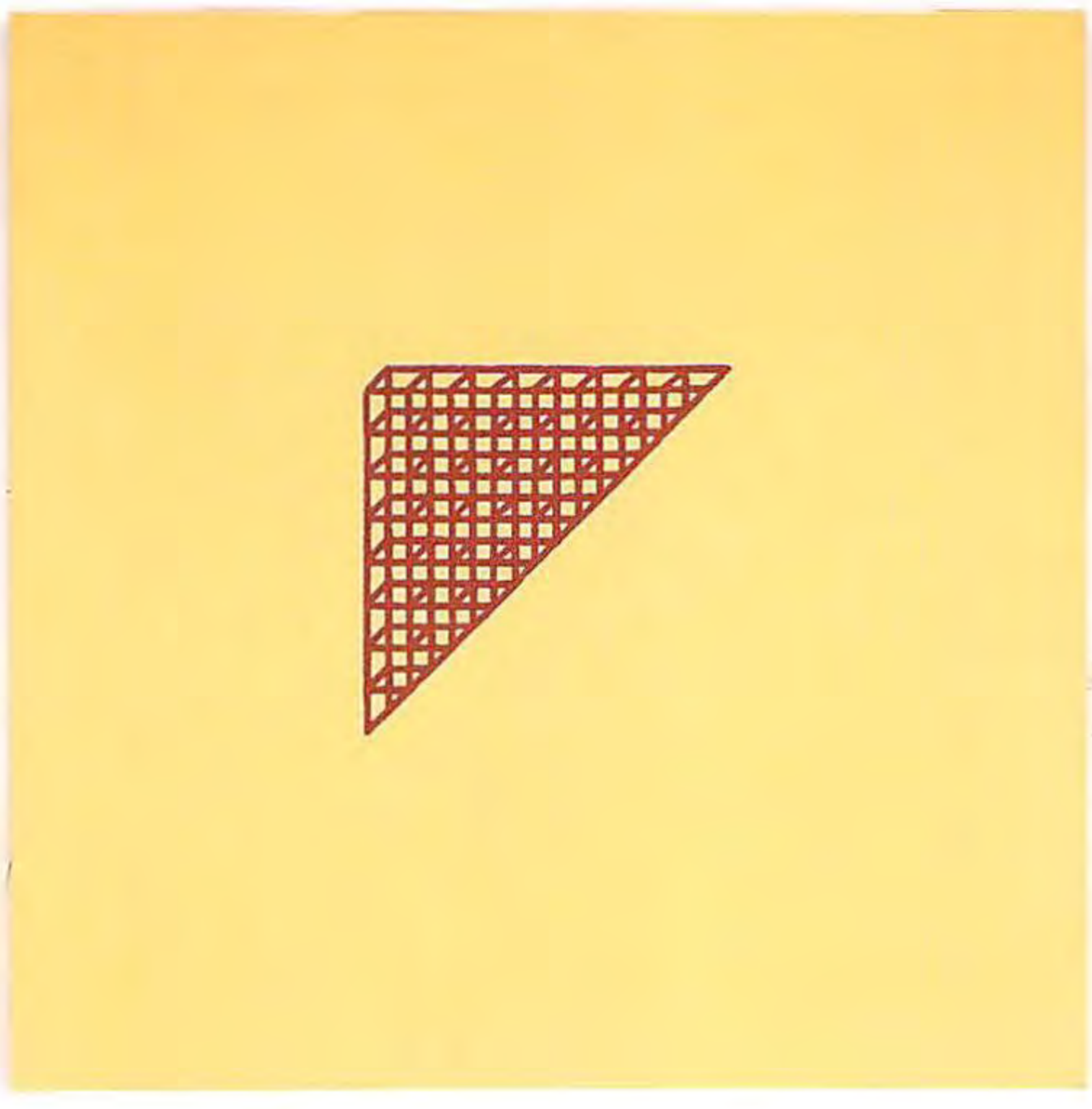


SEIGO(西悟)
時のはざま -壁- #192
1997年
244.3×40.6cm
キャンバス、アクリル



時のはざま -壁- #194
1997年
244.3×41.2cm
キャンバス、アクリル

額田宣彦
左；Jungle - gym（97-17）
中；Jungle - gym（97-18）
奥；Jungle - gym（97-11）
1997年　左：130.3×130.3cm
中：100.0×100.0cm
奥：116.7×116.7cm
キャンバス、油彩



Jungle - gym（97-27）
1997年　100.0×100.0cm　キャンバス、油彩

小滝雅道
点でもない・線でもない，No.81
1997年　170.0×215.0cm　木製パネル、鳥ノ子紙、ジェッソ、墨、顔料、アクリル、膠





与那覇大智
泡沫
1997年　227.2×181.8cm　パネル、油彩

ダビデ・ガルデ

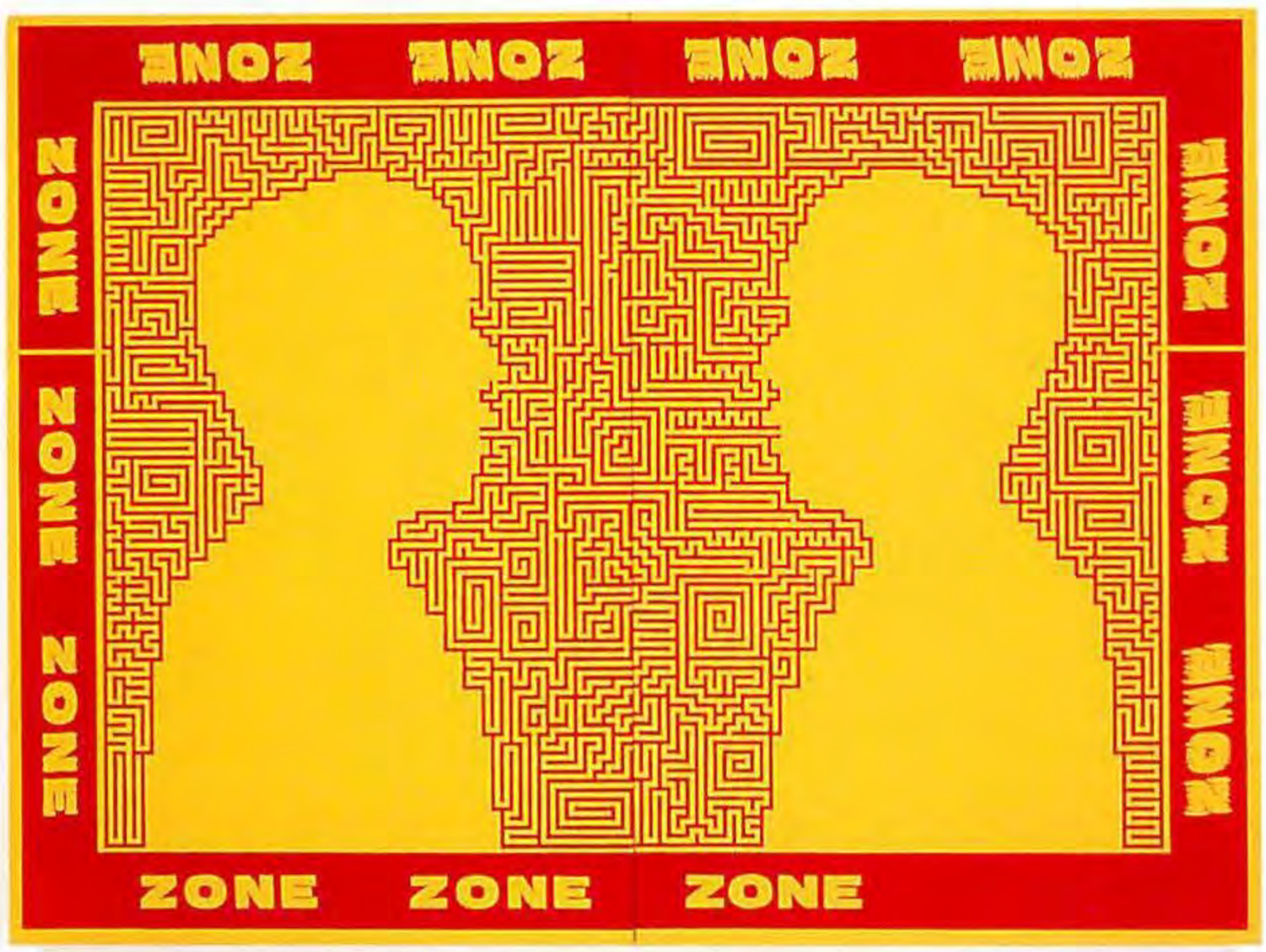
交差点

1997年　173.0×276.0cm　キャンバス、油彩、アルミホイル

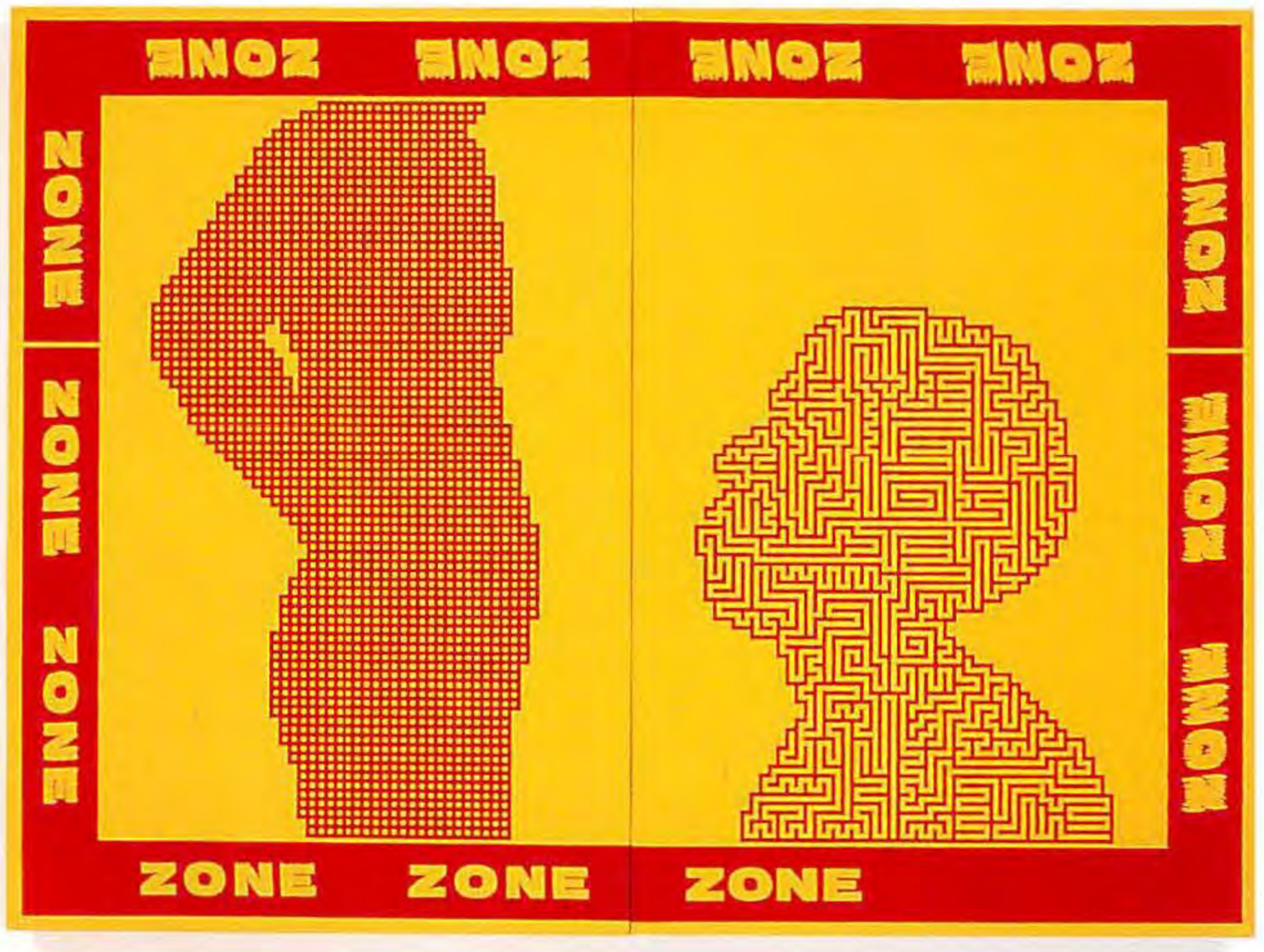


小河朋司
T-B spectrum box - seven colors 1-7
1996年　11.0×10.0×15.0cm×7piece　木、アクリル、ミックスホワイト(ホワイト6種)
奥：COLOR TINT -RAINBOW-
1994年　240.0×30.0×23.5cm　木、アクリル、ミックスホワイト
photo by 朝枝民二





塩田光宏
PAIR
1997年　103.0×138.5cm　キャンバス、アクリル
photo by 小野朋彦



TYPHOON PAIR
1997年　103.0×138.5cm　キャンバス、アクリル
photo by 小野朋彦

紫牟田和俊

16 pious greens

1997年　240.0×424.0×18.0cm　合板、傾斜ブラケット、アクリル

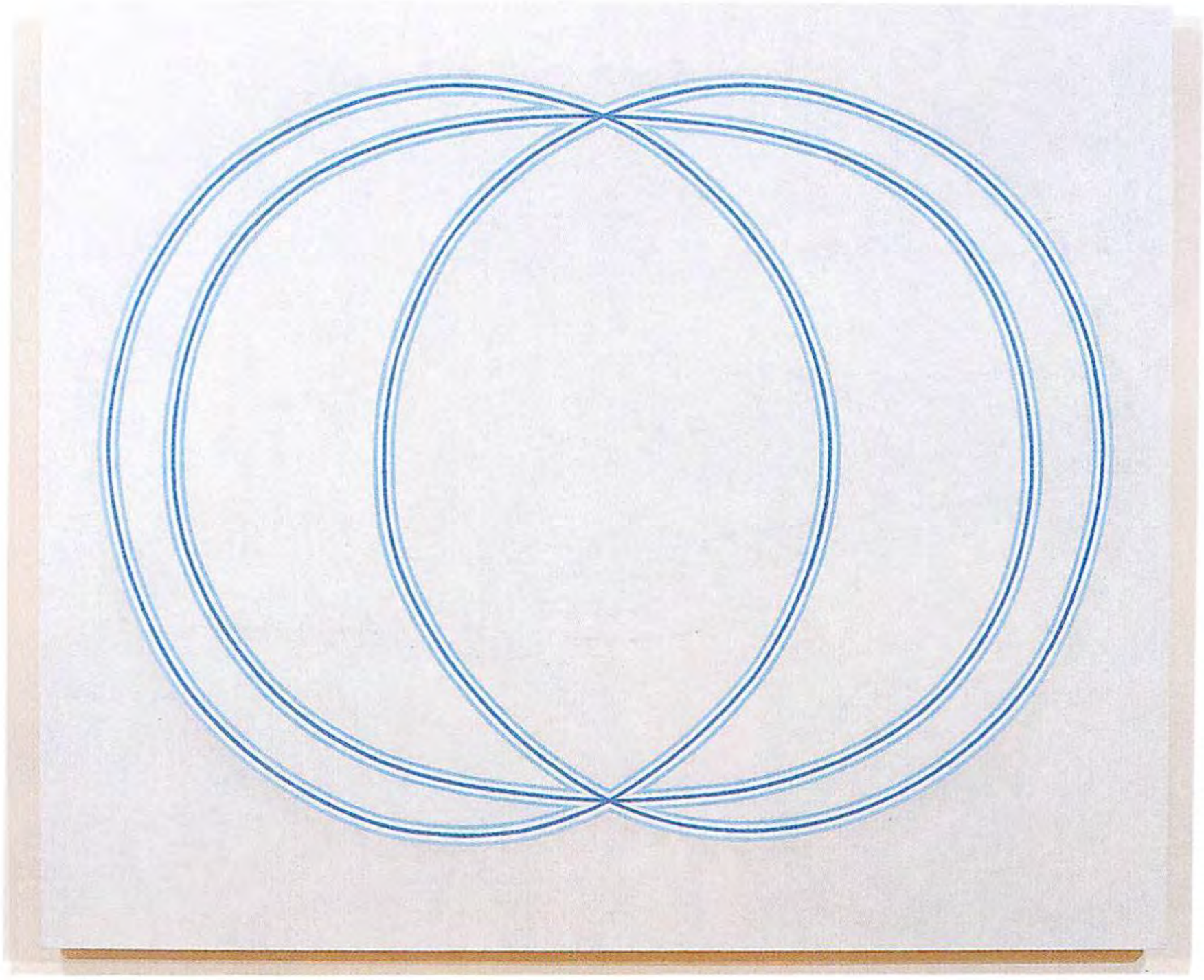
photo by 桜井ただひさ

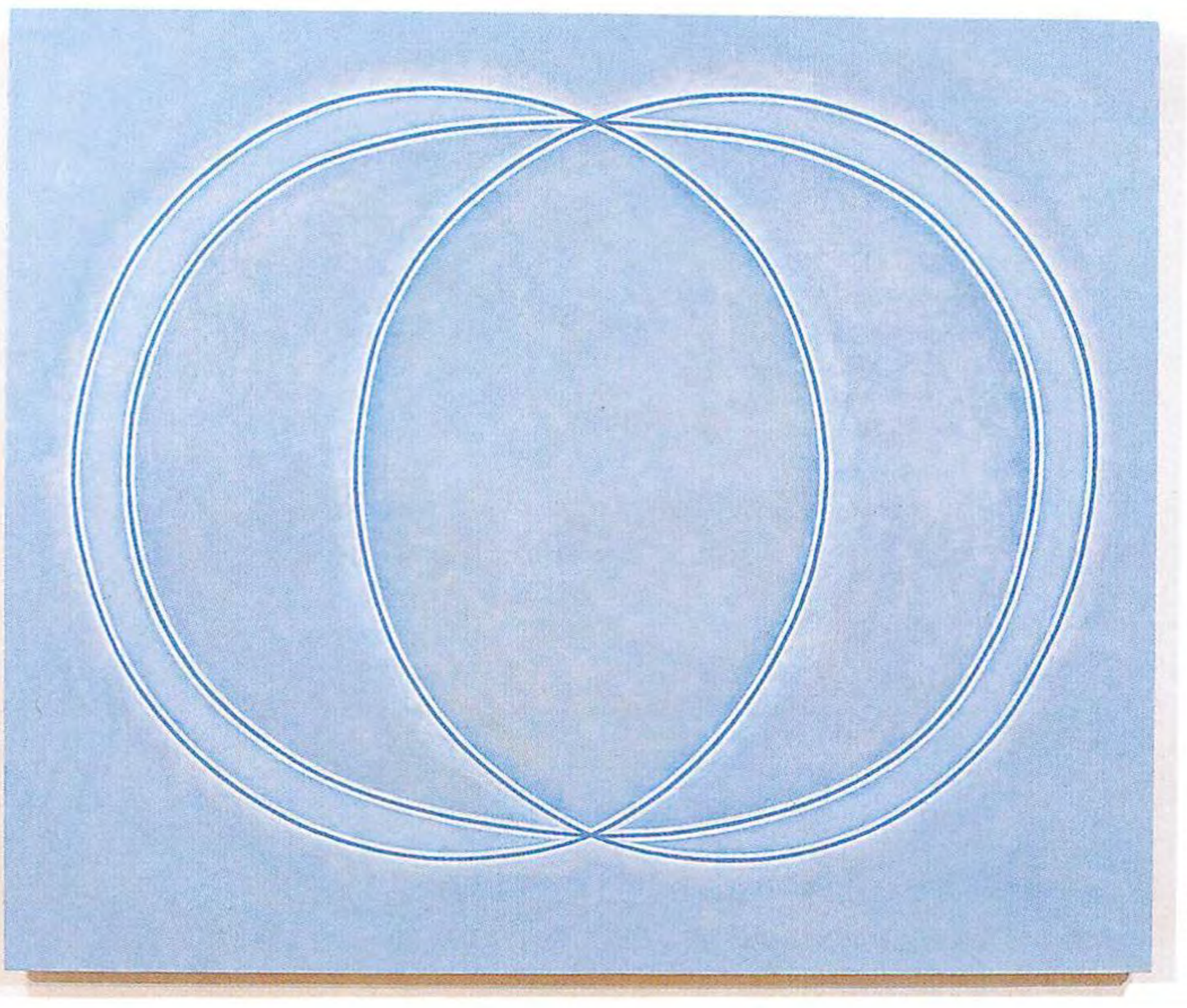




大村雄一郎
写真の絵・集合写真
1996年　149.0×208.0cm　綿布、カラージェッソ、アクリル

向井三郎
「母音 97-I」
997年　91.5×110.0×3.2cm　シナベニヤ板、麻布、膠、油彩

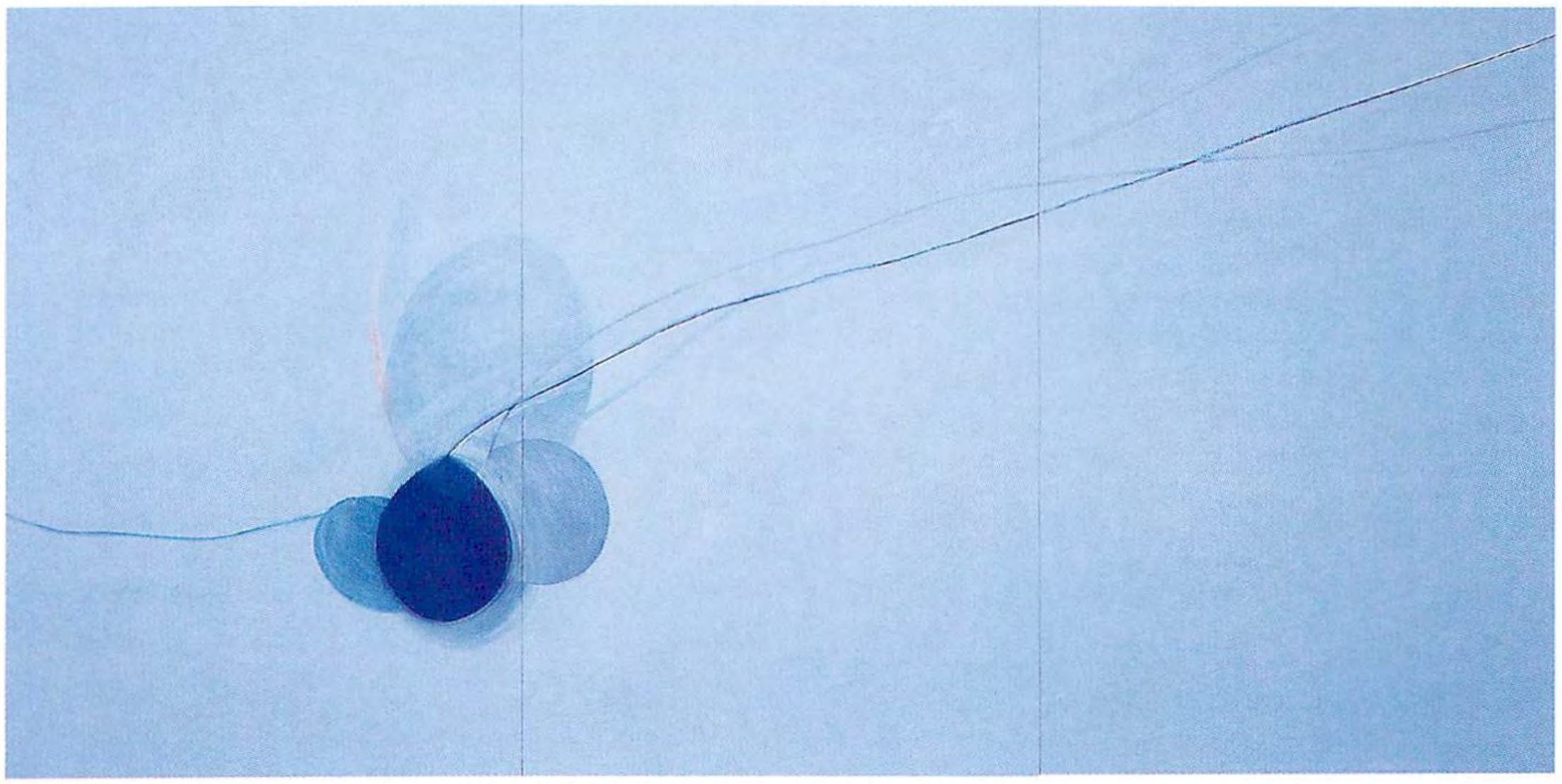




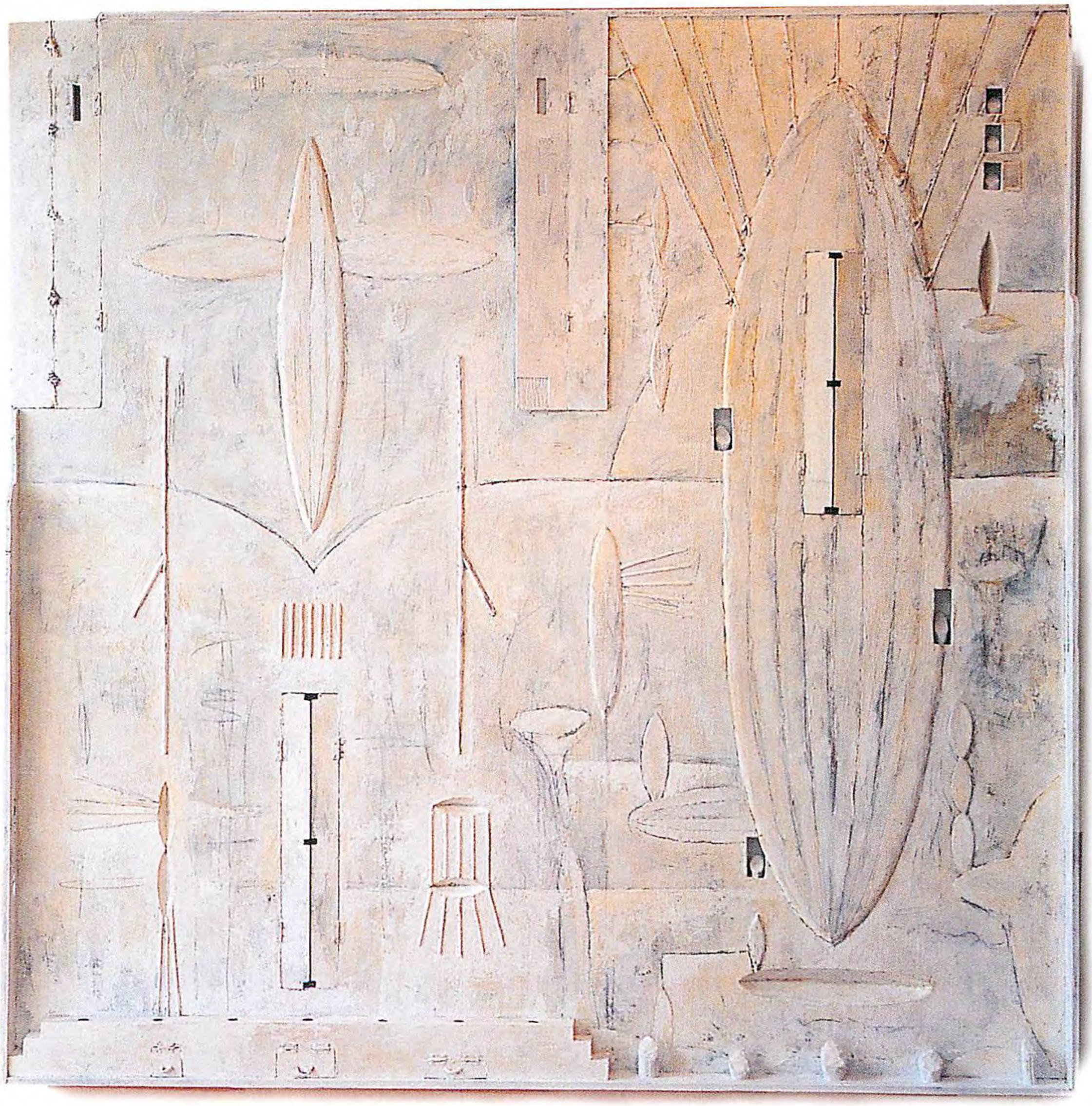
「母音 97-I」
997年　91.5×110.0×3.2cm　シナベニヤ板、麻布、膠、油彩

川邉耕一
気(ゆらぎ)の風景 -痕跡9716-
1997年　194.0×194.0cm　キャンバス、油彩、蜜蝋、オイルスティック
photo by 末正真礼生





大森牧子
97-24
1997年　194.0×390.9cm　キャンバス、アクリル、ジェッソ
photo by 谷岡康則



溝口昭彦
Spindle-shaped
1997年　164.0×164.0×9.0cm　パネル、建築用板材、麻ひも、割り箸、蝶番、ジェッソ、カラージェッソ、顔料、アクリル



原井輝明
空を仰ぐ
1997年　229.2×183.4cm　パネル、綿布、ジェッソ、油彩、蜜蝋、胡粉
photo by 桜井ただひさ



英 ゆう
夏－midnight-
1998年　224.0×184.0cm　キャンバス、アクリル、油彩、コラージュ（パフォーマンスカラーコピー）

●大村雄一郎	①表現素材である写真の魅力について ②描写絵画に求めるもの
●大森牧子	①あなたにとってドローイングとタブローの違い ②作品に占める空間について
●小河朋司	①あなたにとって色とは？ ②あなたにとって形とは？
●川邉耕一	①エンカウスティックを作品に用いた理由 ②あなたの作品における物理的奥行きとは？
●小滝雅道	①あなたにとってメディウムとは？ ②絵画と文字の関係についてお話しください
●小林重予	①金属工芸を学び様々な素材を駆使するあなたに、素材とは何ですか？ ②色と形の選択について
●塩田光宏	①キャンバス(基底材)に描写するということは？ ②あなたにとって、コンピューターグラフィックとは？
●紫牟田和俊	①レディーメイドについてどのように考えますか？ ②表現するための素材と作品の関係について
●SEIGO（西悟）	①油彩と違い乾燥すると痩せるアクリルを使用するのは？ ②制作開始から作品完成の予測はできるのでしょうか、その理由
●ダビデ・ガルデ	①あなたにとって作品の強さとは何か？ ②あなたの作品における“今”とは何ですか？
●額田宣彦	①作品サイズの決定はどのようにして決めるのでしょう ②地と図の色の関係について
●英ゆう	①コスチューム絵画について ②あなたにとって美術表現とは？
●原井輝明	①作品の表現方法が多岐に亙っている理由 ②原井さんにとって絵画と平面の違い
●溝口昭彦	①表現におけるモデリング部分引用について ②異素材の起用は何処から発するのか？
●向井三郎	①あなたにとって色とは？ ②あなたにとって作品の強さとは？
●山部泰司	①テンペラ手法と作品、何故テンペラか？ ②画家と美術家の違い、あなたはどちら？
●湯浅龍平	①あなたにとってイリュージョン絵画とは？ ②絵画と平面の違い、あなたはどちら？
●与那覇大智	①テーマの拘りについて ②イリュージョン性についてどう思われますか？
●綿引展子	①和紙の拘りについて ②箱から純粋絵画に移った理由
●和田みつひと	①作品に用いる工業製品の関わりについて ②作品における人工的な部分は？

The Scholar 20 Perspective

Report Enquete

第11回
奨学者20名のレポートより

今回、奨学者20名にそれぞれ違った設問をお願いした。
それは日頃の接触から一度聞いてみたい素朴な質問に設定した。
結果的に設問自体が見当違いであったりもしたが、それも含め
それぞれ興味ある回答となった。



大村　雄一郎

Ohmura Yuichiro

「作品のこと、社会との関わりについて」

実のところ私は、隣に寝ている人を揺り起こし、もしくはその人の頬に何かひんやりとした物をペタリと触れさせる悪戯をして、その人のほんのわずかな微睡みから覚醒してゆく時の気持ちが、とてもこわいのだけど楽しみでもあるということに興味を持っているのかもしれません。その人は私の悪戯に気分を害することもなく、そのあとお互いに庭とか海とかを見ながら決して向かい合うことなく、とりとめもない事柄を語り合うようにして、時間が止まったような気持ちと傾きかけている太陽の陽射しを足下で計りながら、ダラダラとした関係を保っているということが良いのかもしれません。

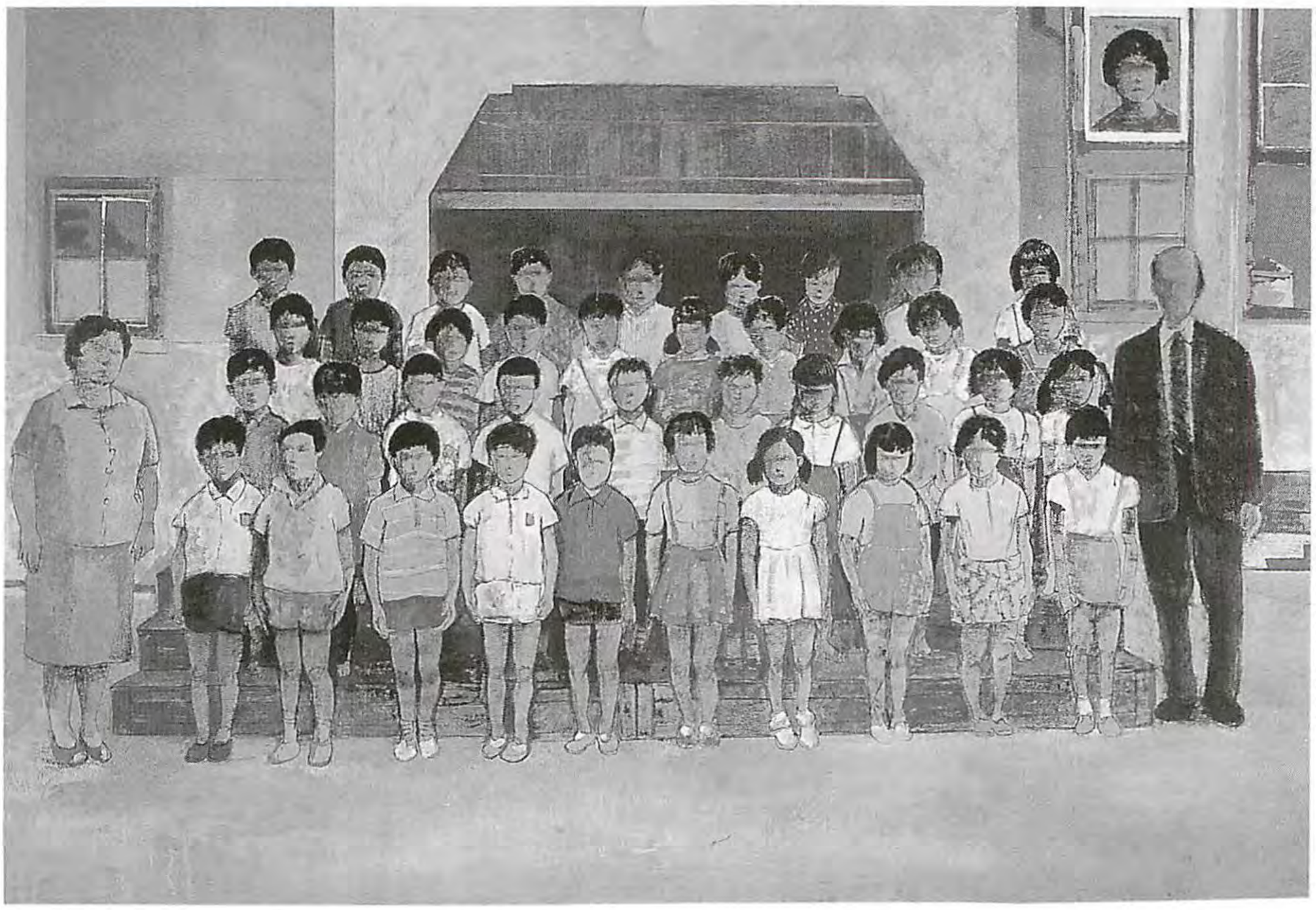
さて、何か彷徨っているうちはまだマシだけれども、虚しさは人をダメにします。そのようなことがいっぱいで嫌になるので、耳をふさぎながら歩いている人のように何も触れぬようにしています。私は何もしませんでした。ヤバイものには近寄らないほうがよいのです。貝を食べたいと思うからです。めったにないことでしょうけど。だから、たいがい貝は食べます。私自身は食べ物にあたった経験がありません。腹痛は好みませんがいつも覚悟して臨みます。新鮮なものでも危ないものは危ないらしいです。調理の仕方もあまり知らないので味付けは簡単にシンプルです。

車で10分もかからない海へは暇さえあれば出かけて行き、ただ水平線や波を眺めて時を過ごしています。海で何かをするのはバカらしいので何もしません。そう考えている人も多いらしく、私と同じように佇んでいる人を結構見かけます。こんなことしていて良いのだろうかとも思いますが、善し悪しの問題じゃあないようなことなのでしょう。それが自然の時間や空間のなかでただ流れていったり、そこにあったりということでいいじゃないですか。

①表現素材である写真の魅力について
写真も専門にやると奥が深いのでしょうが、私がいちばん魅力を感じるのは最も労せず記録できるメディアだからです。シャッター押せばなんか写っているし、プリントも早く安いですから。
②描写絵画に求めるもの
私にとって絵はただ写すという単純なことです。必要があれば描き込みます。



写真の絵・集合写真
1996年
190.0×297.0cm
綿布、カラージェッソ、アクリル



写真の絵・集合写真
1996年
120.0×180.0cm
綿布、カラージェッソ、アクリル、コンテ

■OHMURA YUICHIRO

1964　神奈川県生まれ
1991　東京芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了

個展
1988　ギャラリー21　／東京
1989　田村画廊／東京
1990　かねこ・あーとＧＩ／東京
1992　ルナミ画廊／東京
1993　藍画廊／東京
1994　ルナミ画廊／東京
1997　ルナミ画廊／東京
1998　トキ・アート・スペース／東京

グループ展他
1988　写真で語る　東京芸術大学陳列館／東京（'91.'93.'95）
1993　光響　藍画廊／東京（'95）
1994　桐生再演　桐生市内／群馬（'95）
　　神奈川アート・アニュアル'94　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
　　ルナミ・セレクション'94　ルナミ画廊／東京
1996　レクイエムー榎倉康二と33人の作家　斎藤記念川口現代美術館／埼玉
　　〔My〕 Favorite Work II　ギャラリー21十葉／東京
1997　KUNST＝KAPITAL〔芸術と経済〕　GALLERY 360°／東京



大森　牧子

Omori Makiko

存在する

これまで、いろいろな地で生活してきた。環境、気候、人間等、周りはいつでも異なっていた。それでも、自分がここに存在するという感覚はいつも変わらずにあった。

生きていると必ず何かと関わりを持ち、影響を受ける。自分の周りの環境が様々に変化し、いろいろな出来事を経験し、多くの人と接する。そこで、いろいろな知識を得たり、喜び、悲しみ、苦しみ、楽しんだりする。それは過ぎ去っていき、また新しいものに出会う。継続することもあり、すぐに途絶えてしまうものもある。しかし、ひとりになると、それとは別にいつも自分が求めていく場所がある。そこに向かうと自分自身だけの場所があって、何度となくそこを訪れ、そこに落ち着く。そこは、具体的な場所ということではなく、自分の落ち着く空気である。

よく想像することがある。自分が呼吸して、自分の中にある細胞が大きくなろうとする瞬間のことだ。植物が発芽する時のように、じわじわと動いていく姿が頭の中に浮かぶ。自分の中心にある、おおきな、おおきな細胞が空気の中で膨らんでいく。そして今も、常に呼吸しながらここに存在しているのだ。

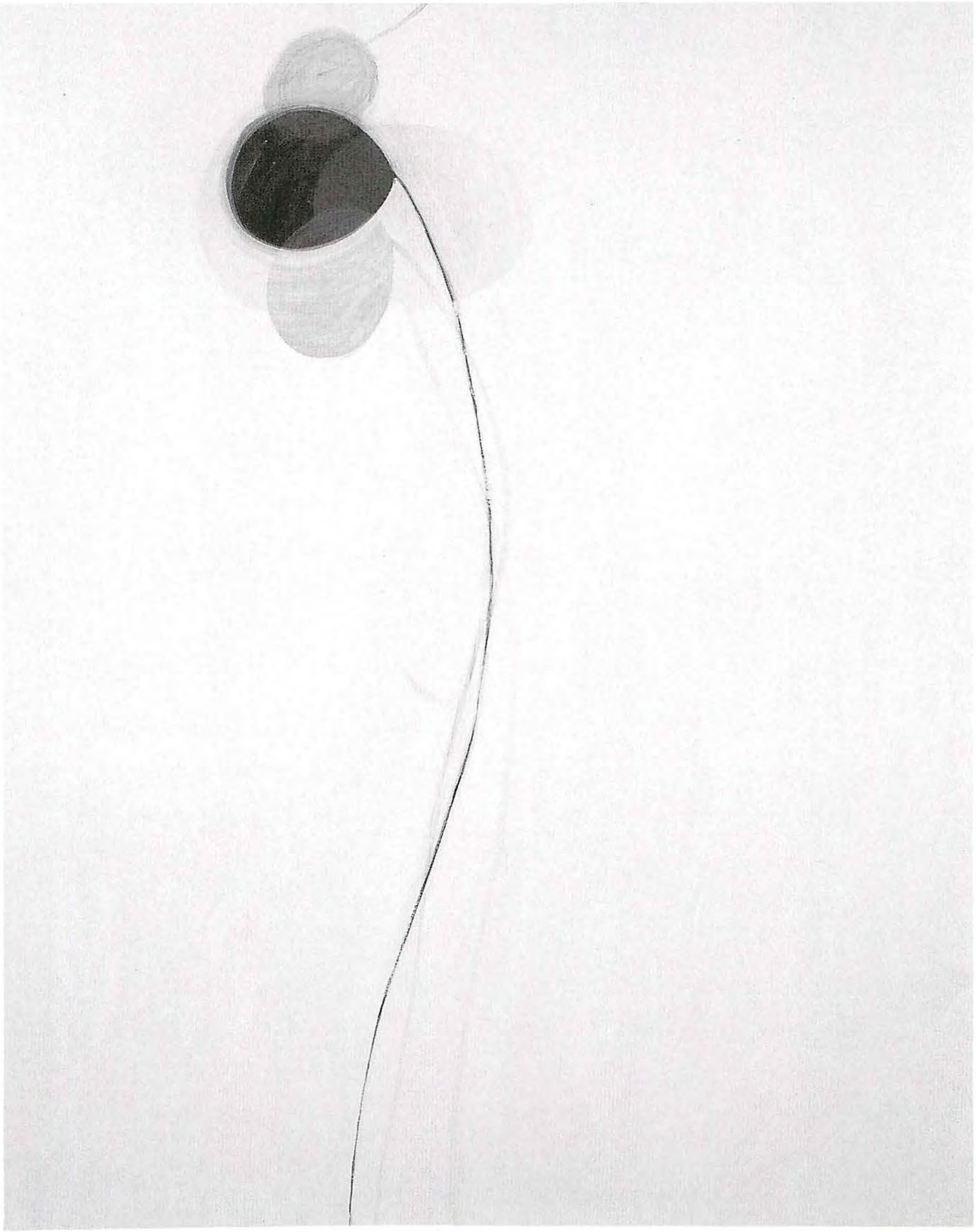
澄んだ空気があり、呼吸している。

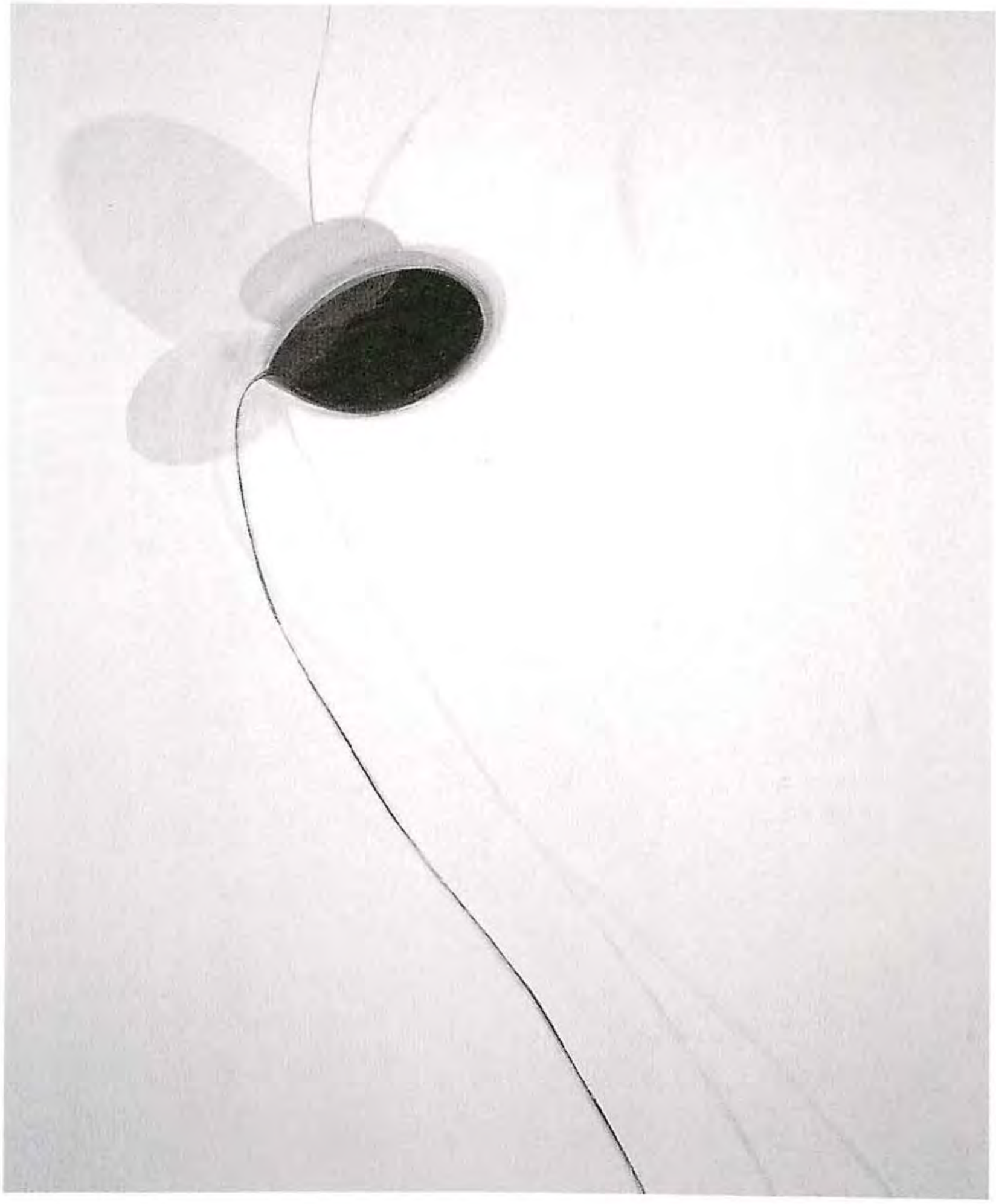
空があり、地を踏みしめている。

そして、何かを想像している自分がいる。

ふと気が付くと、裸のままの自分がいる。飾り気のない自分、むき出しになった自分が存在する。その場所で、表現しているのが今の自分であり、自分自身である。これから自分が生活していくことで、これまでには無縁だったものと接することがあるだろう。そこで、自分が何か新しいものを求めたり、行ったりしながら、何等かの変化をしていくのだろう。自分の存在を感じながら。

97-27
1997年
242.3×194.0cm
キャンバス、アクリル、ジェッソ
photo by 谷岡康則





97-14
1997年
194.0×130.3cm
キャンバス、アクリル、ジェッソ
photo by 谷岡康則

①あなたにとってドローイングとタブローの違い
境界線はない。ドローイングを続けていく延長上にタブローがある。
②作品に占める空間について
以前は横の空間の意識が強かったが、今現在は奥にある空間をとても意識している。

■OMORI MAKIKO

1967　岡山県生まれ
1995　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1994　コバヤシ画廊／東京
1996　コバヤシ画廊／東京
1997　コバヤシ画廊／東京

グループ展他
1990　三人展　永谷ギャラリー／東京
1991　三人展　川崎市麻生文化センター市民ギャラリー／神奈川
1993　二人展　多摩美術大学八王子校舎1号館ギャラリー／東京
　　第1回目黒雅叙園アートプライズ　目黒雅叙園美術館／東京
1994　八人展　平塚市美術館市民ギャラリー／神奈川
　　四人展　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
1996　丸野由希子・大森牧子展　工房〝親〟／東京
1997　丸野由希子・大森牧子展　巷房／東京



小河　朋司

Ogawa Tomoji

「なぜ」から始まる時・・・・

日々の生活の中で、「なぜ?」「どうして?」と思うことがあります。それは誰にとってもありふれたごく当たり前の行為ですが、しかし、それを突き放して問う行為そのものの意味を考えるとき、その日常の些細な「なぜ?」すらにも、自己が深く関わっていることに気づきます。

現実になぜ?と問いかけ、自分と現実に横たわる距離に自分なりに意味づけする。そして、自分の側へ現実を引き寄せます。現実との、この不断のやりとりの中で自己が形成されてゆき、その行為の結実として、私が今ここにいて、この空間に満たされています。

たとえば、今、私がいるこの部屋を実際に見渡してみます。消しゴム。使い掛けの絵具。友達との写真。窓の外に広がる風景、さまざまな事物が私の視界に飛び込んできます。他人が見れば、それらは単なる機能性、表面性、材質感としての記号の意味しか含んでいないでしょう。けれども私にとっては、私を取り囲む事物は全て、その背後に今の私を成り立たせている歴史をもっています。その事物を透かして、季節や風景、人々など、いろいろな姿が立ち現れ、その事物と自己が関わった記憶が広がってゆきます。私を満たす物は過去の私の蓄積であり、「なぜ?」と問いかけた答えの断片であり、そして、先取りした私の未来の予感すら孕んでいます。

私は事物が事物として存在する見えない背後を作品の中に取り入れてみたいと考えました。

具体的に…

私の作品は、自然光を反射させることによって、裏側に描かれた隠された色彩を浮かび上がらせます。自然光を取り入れるためにはスリット状の隙間が必要で、その間隔の間合いが反射する色彩の濃淡を決め、混色を可能にしています。ですから、作品の厚さは表現する内容や空間によって変化します。

大きさは、現在のところ3つのサイズに分けられます。手のひらサイズの小さなもの、その上の身体的なサイズのもの、さらに部屋の空間全体を使う大きなサイズのものがあります。

そして、作品の最大の特徴は従来の絵画のもっていた物質性という色彩のあらわれを消し去り、大気のように現れる色彩の感じ方「漂う光の色彩」に置き換えたことでしょうか。色彩は、裏にあるだけで電球のように自らは発光しませ

ん。光を反射して漂うように浮かび上がります。光源を取り入れた作品や、光源そのものを見せる作品もありますが、私の作品とは発想の源泉が異なります。私の作品は素材としての「光」を取り込むことが重要なのです。自らの力で光るのではなく、「光の恵み」を受け入れるといった方が良いでしょう。そういう周辺との光の関わりがあってこそ作品が成立し、光によって色彩が見えると考えて下さい。色彩を見せるとは、私にとっては光を包含する関係を空間に生み出すことが必要なのです。

大胆に述べれば、事物が存在するには、そのものだけでは成立しないと思います。影は光なくしては存在し得ず、光あるところには必ず影が存在します。と同様に「見える部分」と「見えない部分」はお互いに依存しあいながら、分かち難く結びつき、事物を事物として成立させています。

私の作品のあらわれは、「見える部分」を影として成り立たせ、「見えない部分」を光に置くことで、色彩を通してその見えないものに視点を向かわせているのです。

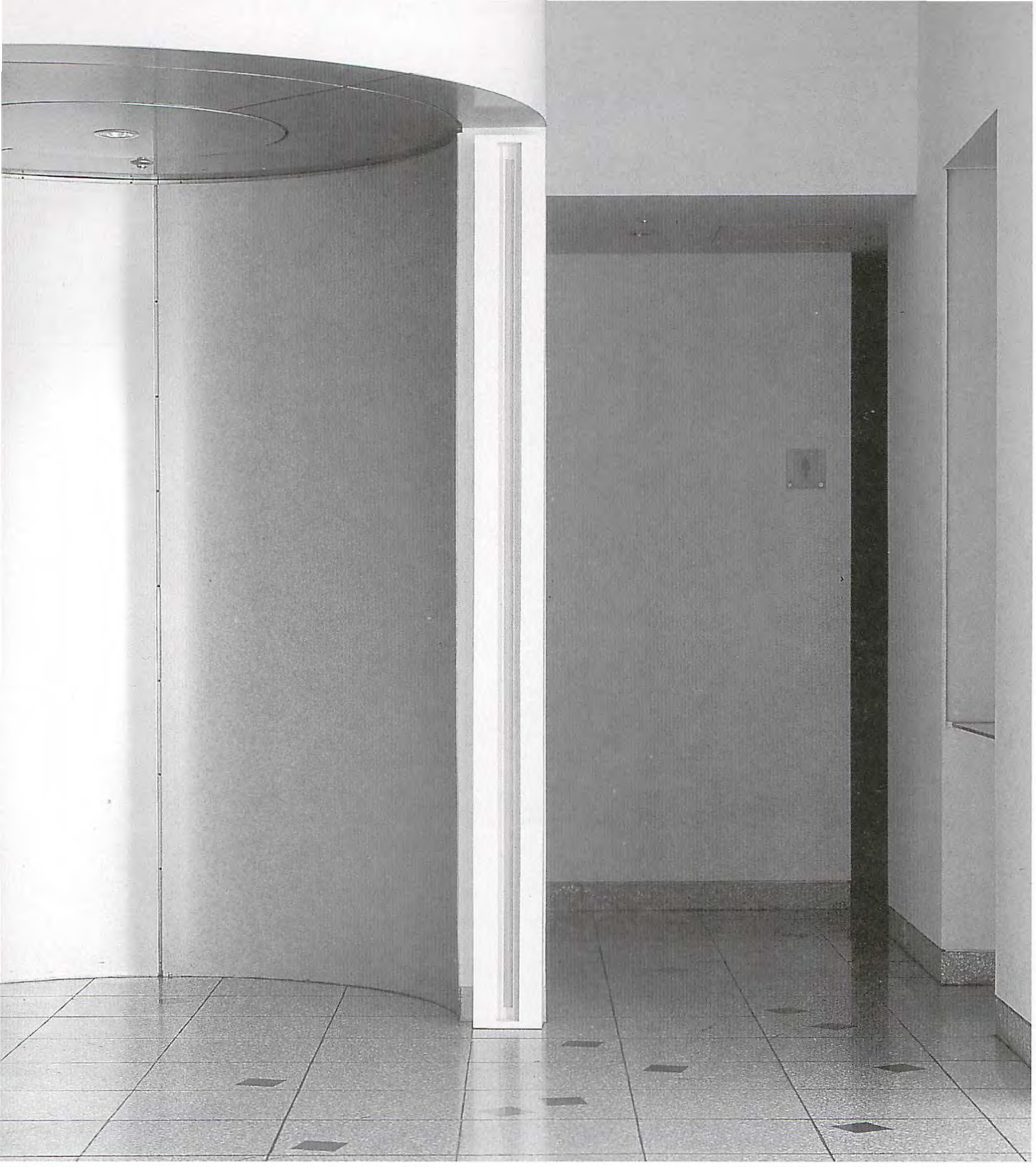
感覚的になりますが、このような作品の性質そのものが、思考の概念を司る図式と関連的に結びつくのです。

体の周辺に存在するあらゆる情報に対しての問いは、自己の中で「look」から「see」へ変換、移行という経過をたどりながら再構築され新たな問題として生まれ変わります。

その問いを投げかけることが作品そのものであり、見えるとはどういうことか、という単純な疑問に始まり、逆説的に見えないものが見えるという存在に対する知覚過程の問いかけ、想像力につながるのです。すなわち、想起する豊かさは、出来上がった作品と、作品として現実に定着（知覚）させる過程そのものにあります。

以上のように述べてきて解るように、私は古今東西において、思想、文化、生活にさまざまに追求されてきた「光」に視点を向けると共に、その表現において、問うことの中から「想像する未知なる豊かさ」を求めているのかもしれません。それは、我々に与えられた力であって、動物や植物、社会そのものにはできないのですから。（あるかもしれないが…？）

「なぜ？」と問うことで、我々は方向を見出し行動できる力を得るのだと思います。



COLOR TINT -RED AND BLUE-
1996年　240.0×25.0×20.0cm　木、アクリル、ミックスホワイト(ホワイト6種)

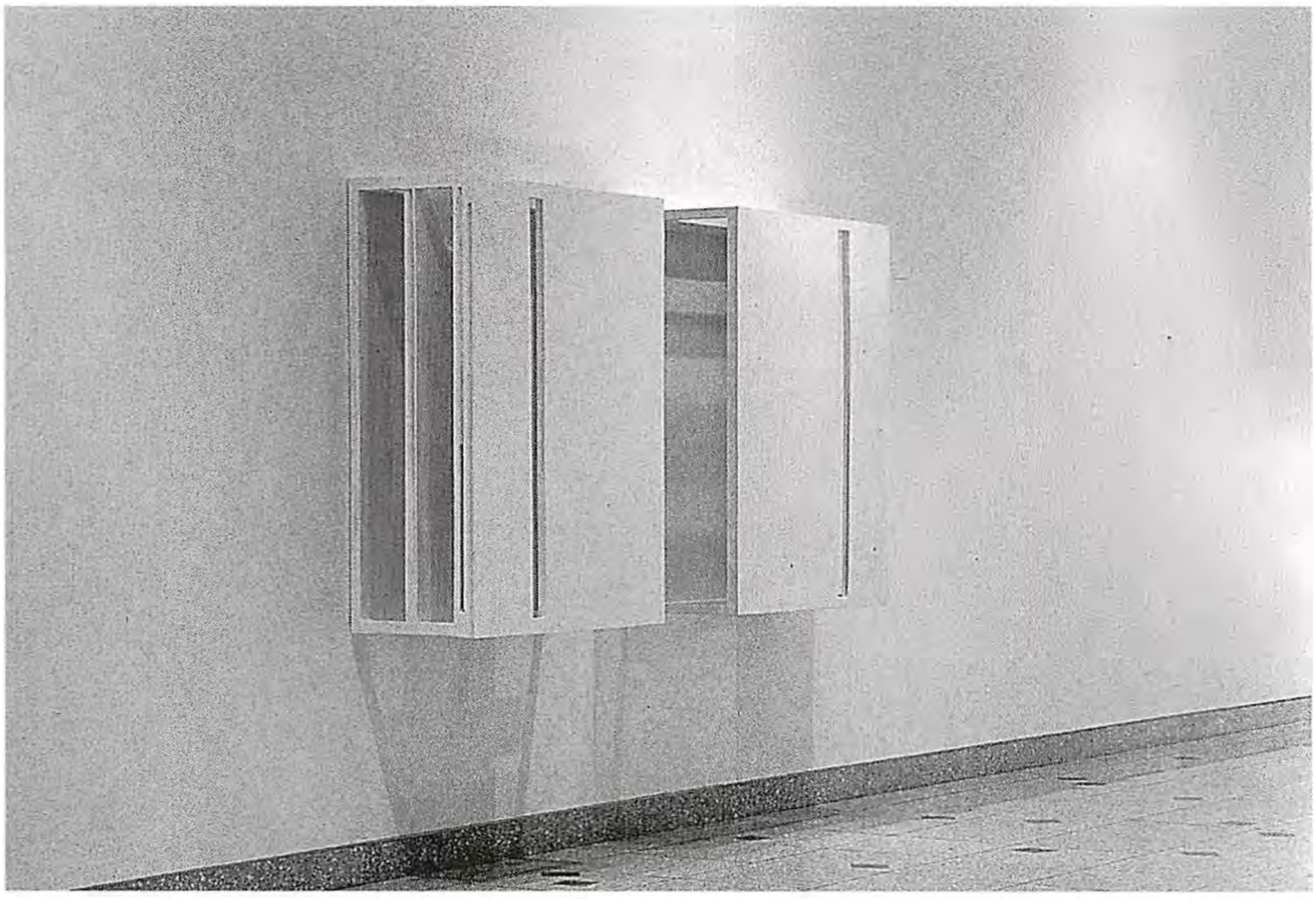
①あなたにとって色とは?

「イロハニホヘト…」イロハ歌で歌われるように、「色」が「匂う」という表現は、本来、花が咲き乱れる様を示しているのですが、その意味からしても、そのものの「姿」がかもしだす雰囲気や空間全体へと視点が向かっているように思います。直接的に花を語るより間接的に花を扱うことによって、花全体の「姿」をより印象的に深めていると言えます。それは、語られない背景や季節感を想像させられます。「色」はこのように、私にとっては想像のキーワード、感覚の起爆剤と成り得るのです。

②あなたにとって形とは?

作品のことを考えてみると、スケール感を出す上でも、制作の途中でも、完成した跡でも、「人」の居る空間、「人」が造った空間、「あの人」など、「人」という言葉がキーワードとして浮かんでくることに自分自身が気付きます。「人」に限りませんが、「人」というものも、みえない部分(心)と、みえる部分(体)で成り立っているせいでしょうか。そういう構図が私はとてもスリリングなのです。作品の「形」と「色」は、切り離せないゆらぎの中で結び付き、なにか「人」の構造と重なり合うのです。私にとって「形」とは、このせめぎ合ってできる「姿」そのものなのです。

COLOR TINT -RED-
1996年　120.0×130.0×40.0cm×2piece
木、アクリル、ミックスホワイト(ホワイト6種)



■OGAWA TOMOJI

1966　和歌山県生まれ
1994　多摩美術大学大学院修士課程修了

個展
1991　ギャラリーなつか／東京
1992　ギャラリーサージ／東京
1993　ギャラリーなつか／東京
1994　ギャラリーなつか／東京
1995　INAXギャラリー2／東京
1996　ギャラリーなつか／東京
1994　GALLERY norsk／東京
1998　ギャラリーなつか／東京
GALERIE SOL／東京にて12月7日～12日迄開催予定

グループ展他
1991「GOOD MEDIUMS」　神奈川県民ホールギャラリー／神奈川
1992「3人展」　ギャラリーサージ／東京
1993「散歩」　大倉山記念館／神奈川
第14回国際インパクト・アートフェスティバル‘93　京都市立美術館
1994　トリコロールアートエキシビジョン　スパイラルホール／東京
『SMALL SIZE COLLECTION』　ギャラリーなつか／東京
1995「日韓新世代―未来の予感」展　清州／韓国
159回記念チャリティー展　INAXギャラリー2／東京
1996「ROUND 1996」　ギャラリーなつか／東京
1997「ものとあわれ」展　和歌山県立近代美術館
ASIAN WIND NOW ‘97　船橋市市民ギャラリー／千葉
「4つの壁」　GALLERY銀座汲美／東京
第2回アート公募‘98展　新木場SOKOギャラリー／東京
「ART LIFE STYLE」展　ギャラリーKURANUKI／大阪
1998「第5回KAJIMA彫刻コンクール」展　鹿島KIビル・アトリウム／東京



川邉　耕一

Kawabe Koichi

「作品が生み出されるということ」

普段からいろいろなものに興味を持って観察すること。目の前に拡がる風景（目を開けていることによって入ってくるもの）を、視点を変えながら観察しつつ、ボーッと眺める、とは、ものの機能や置かれている状況を無視し、形態（ものの輪郭）と色だけに着目した上で、それぞれのものの関係を注意深く拾っていくということである。そうすると、実際に見えているものとは違った見方が生まれてくる。それは、立体物を平面構成のように置き換えて（見直して）みる、つまり「影さえも平面上に形として置き換えてみる」というような見方である。それらは、常に調和をもって視覚化されるものばかりではなく、一瞬、戸惑いを感じることもある。だが、そのような見方をすることで独自の空間感が体験でき、ものの関係をより強く認識することができるのである。

日常生活の様々な場面、状況の中に自己の考えや感覚を確かめるための、また、未知なる我を探る手だてとなる材料があるように思う。自分だけが知り得る自分だけの発見。つまり、小さな発見を得ることの喜び。それを認識することによって、自分は生きているのだという実感が得られる。絵を描くこと（ものを創るという行為）は、刻々と移り変わる時の経過の中に身を置く、自己という存在を認めるための行為である。つまり、自己を十分に生かすための手だてであり、自己の感性や思考の境界を拡げる行為、内なる自己の輪郭をなぞっていく行為であるように思われる。絵の制作をそのように位置付けるからには、表現や内容はきわめて従順に感性や思考に沿っていかなければならない。すなわち、思考と感性によって生み出される空間感をどのようにして表現していくことができるかということ。それには、ひたすら描いた線や色面の打ち消しを繰り返しながら、意図せぬ線や色面、それらの断片が現れてくるのを待つのである。線や色面のズレが絵画空間をつくり、一見、意味のなさそうな無機的な線や色面が画面上に浮遊しはじめた時、それらは意図せぬ意図を表出し始め、そこで初めて、創り手の手を離れ、独立した作品へと変貌していくのである。今後も、線や色面をうち消しながら線と色面のズレという横の振幅と、メディウムの違いからくる層の質の違いを意識して、より空間感のあるものにしていきたい。そのためには、今少し、支持体とメディウム（ミクストメディア）との関係を探っていかなければならないと考えている。

〔作品が社会に機能する理想〕

作品が放つエネルギーなり、存在感なり、魅力というものが人々の心を捕らえ、家庭の部屋空間などに受け入れられればと思う。その空間に作品があることにより、空間がひきしまり、独特の空気の流れを作り出すことができればと思う。

作品が一般家庭に受け入れられるとともに、街中にも、気軽に見られる場に作品を見せることができればと思う。作品がそこに在ることで独特の空間の気を作り出せたらと思う。



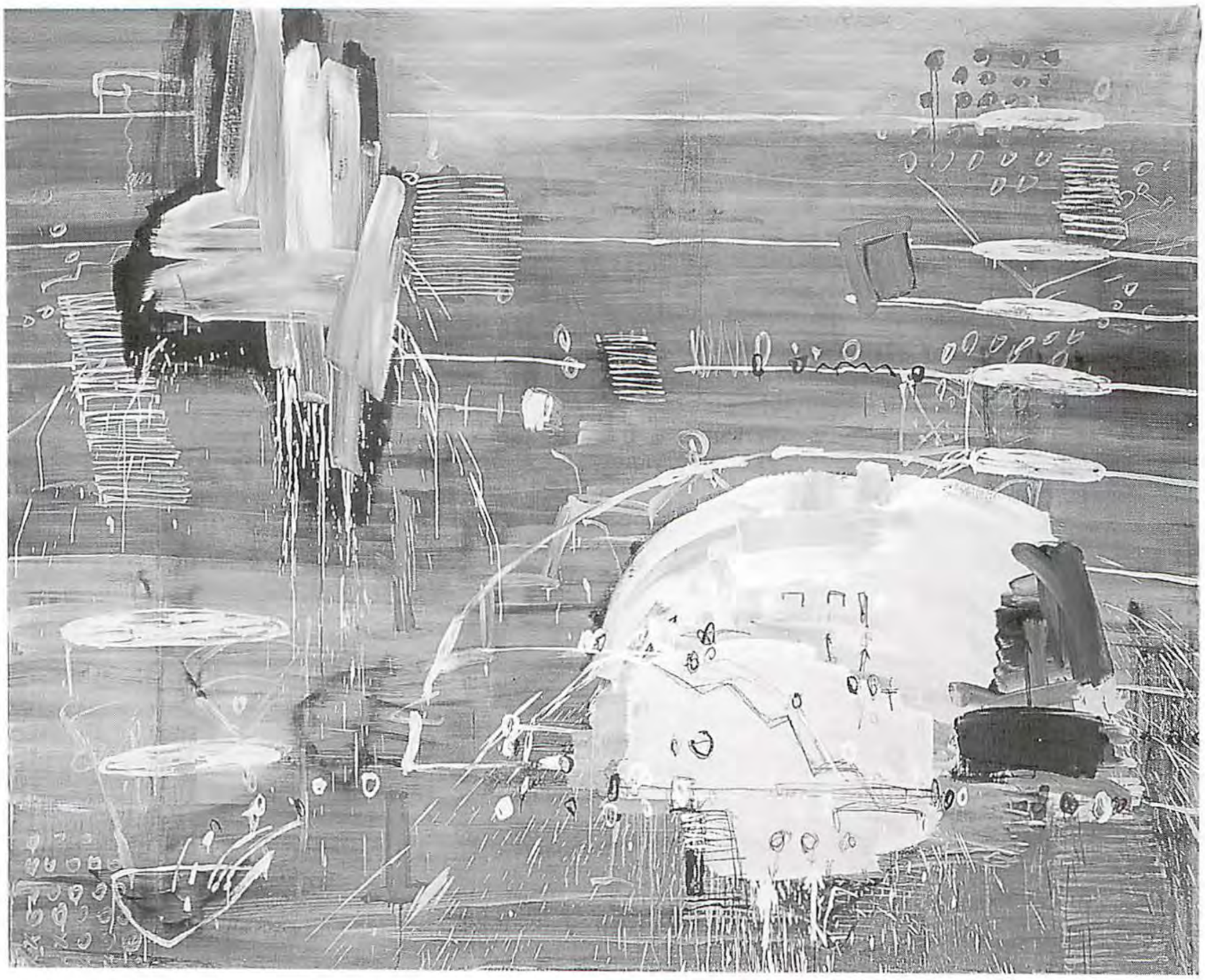
気(ゆらぎ)の風景ー痕跡ー個展会場風景
1997年　photo by 末正真礼生

①エンカウスティックを作品に用いた理由

学生の頃より練り込みテンペラを用いて作品をつくってきた。それは油絵具では出せない微妙な色の調子が出せるということ。また、何と言っても魅力であったのが、画面がマットで乾いた感じに仕上がること。そういう絵肌が自分の感覚に合っている。しかし、描いているうちに物理的な絵具の層が欲しいという欲求が出てきた。それら両方の欲求を満たしてくれたのがエンカウスティックであった。蝋によるマットな質感と共に、油絵具とエンカウスティックを併用したとき、それら絵具の流動性の違いによって起こるズレが作品上の空間感を出すための拠り所となっている。

②あなたの作品における物理的奥行きとは?

支持体（紙、綿布など）の中に色材が染み込んでいく。これは負の色層と考える。その色材が支持体の中の層から飽和してきて支持体の上に色材がのっていく。これを正の層と考える。その正と負の色層の微妙な関係が作品に物理的な奥行きを与えていると思う。また、ミクストメディアによる絵肌の質の違いにも注目したい。



B棟の風景（痕跡97-9）
1997年　181.8×227.3cm
キャンバス、油彩、蜜蝋、オイルスティック
photo by 末正真礼生

■KAWABE KOICHI

1963　大阪府生まれ
1988　筑波大学大学院修士課程芸術研究科美術専攻修了
1989　STAATLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE KARLSRUHE（ﾄﾞｲﾂ・PROF.PETER DREHER 教室）留学

個展
1986　ART SPACE　貘／福岡
1988　クリエイティブハウス・アクアク／茨城
1990　ART SPACE　貘／福岡
1993　シロタ画廊／東京
1994　真木・田村画廊／東京
1995　真木・田村画廊／東京
　　ギャラリー・ウエスト／静岡
　　淡路町画廊／東京
1996　Gallery Q／東京
1997　Gallery Q／東京
　　JTアートギャラリー／福岡
1998　ボッシュセンター／神奈川
　　ギャラリー・ウエスト／静岡（浜松市）にて6月11日～30日迄開催予定

グループ展他
1987　東京セントラル美術館油絵大賞展　東京セントラル美術館／東京
　　【勝手】展　川邉耕一・蔵本秀彦　筑波大学大学会館・別館ギャラリー／茨城（‘88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
　　現代日本絵画展　宇部市文化会館／山口（‘90. ‘92. ‘94）
1994　第17回エンバ美術コンクール　エンバ中国近代美術館／兵庫
1995　現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館（‘96）
　　風の芸術展ビエンナーレまくらざき　枕崎市文化資料センター／鹿児島（‘97）
　　川邉耕一・渡辺浩司 二人展　ギャラリー・DEPO 103／静岡
1996　ABC美術コンクール　有楽町朝日ギャラリー／東京（‘97）
　　ギャラリー・ウエスト セレクション展　ギャラリー・ウエスト／静岡（‘97）
1997　ASPECT IN CREW II 「三元素」 川邉耕一・小澤基弘・渡辺晃一　あかね画廊／東京（‘98）
　　第18回国際インパクトアートフェスティバル ‘97　京都市美術館
　　CAF（CONTEMPORARY ART FESTIVAL）　埼玉県立近代美術館



小滝　雅道

Kotaki Masamichi

点でもない、線でもない、まして「絵画」でもない

私は、現在「点でもない・線でもない」というタイトルの作品シリーズを制作しています。

画面に「点」のようなものを打ち、置き、散らし、「線」のようなものを引き、描き、投げつけるうちに、これらをどうしても「点」や「線」という文字の範囲では意識できなくなりました。素朴な疑問ですが、「点」や「線」とは、どこからどこまでが「線」なのでしょうか。「直線」というとき、それは「線」の属性であって、決して「線」そのものを表していることではないのです。

「点」や「線」とは仮名であって、そのものを表すことは不可能ではないかと考えるようになりました。ですから、「点」や「線」の厳密な概念上にある、現代の「科学」や「数学」やフォーマリステックな「絵画」もまた仮名として考えるようになりました。文字言語を仮名として考えることで、手元にある「字」そのものの中に、別な側面が発見できるのではないでしょうか。このような「点」や「線」に対する意識と平行して、現在は絵画と「文字」の関係に興味があります。動機については、アクリラート30号にも記載してありますが、ここの場においては現在でも「漢字」を使い、ピクトグラフ・アイコンとして認識し、コミュニケーションをしている事実があります。「ひらがな」や「カタカナ」もありますが、「漢字」は古代から現代までその形式を使用している、世界でも唯一の文字です。この「漢字」の造形的な要素に絞って観てみると、いくつかの興味深いところがあります。阿辻哲次著『漢字のベクトル』には、「漢字」の構成要素のベクトルが意味決定することに大きく作用していると書いてあり、配置と方向という造形的な視点からみた「漢字」が新鮮に見えたのです。今までの字義中心の視点ではなく、造形的な点や線の集合体として、空間の中に立体的に存在する像をリアルに想起させてくれました。他に、中国唐代の張彦遠著『歴代名画記』には、「書画同源論」が展開され、意味を伝えること（字を書く）と形を記すこと（画を描く）が分化したのは、当為として必要だったが、書と画は異名にして同体であるとかかれています。このように字源を辿っていくうちに、仮説として絵画と文字が同体だとすれば、逆説的に文字だけで絵画が事足りてしまう状況もあるのではないかと考えるようになりました。ここの場では歴史的には画は存在していますが、通史的には透徹した画論がないという事実があります。そ

れは、良いとか悪いという問題ではなく、絵画のみの自立が必要なかったのは文字言語の特性であるとしたら、絵画を文字（＝絵画）で語る批評は感覚的で曖昧（イメージの重複表現の為）になり、書論なき画論は空論と化すからではないでしょうか。「絵画」が必要な人にはアイロニカルに聞こえるかもしれませんが、絵画と西洋「絵画」を混同してしまい歴史的に「絵画」がなかったと錯覚して、西洋「絵画」にコンプレックスを持つことは、立場を見失った姿だと考えます。それは、今日の此処かしこに制作される一群の「絵画」風絵画にみられる事実なのです。ここに敢えて「絵画」風絵画と名付けることで、社会的に問題を先鋭化させ、また、それらの主題が「絵画」を目的化してしまった状況を明確にすることが重要なのです。「絵画」が有るとしなければ成り立たなかった近代主義にも、また、言語の翻訳という名付け作業にも問題はありますが、ここの場には西洋的な歴史主体を伴った「絵画」は無いのが事実ではないでしょうか。曖昧な日本絵画論の文脈を捏造するより、無いことを事実として受け入れ、ここの場の有ることといかに関わるか、それがスタンダードだと考えます。私には、自らの足元を掘り下げること



点でもない・線でもない，№82
1997年　181.8×227.3cm　木製パネル、鳥ノ子紙、ジェッソ、墨、顔料、アクリル、膠

が必要なのです。このように、作品を通じて社会について語ることはできますが、社会学者のように、社会を綿密に研究しているわけではないので、複雑で流動的な社会そのものを言葉で捕らえて語ることは苦手ですし、そのような立場ではありません。今は、「点」や「線」を宙吊りにし、「絵画」を宙吊りにし、「意味」を宙吊りにする手法をとりながら、画筆の潜在能力を引き出すように努めています。

①あなたにとってメディウムとは?

今使用しているメディウムは、膠とアクリルメディウムです。双方を独自にブレンドしたりもします。

どちらも触媒として水を使いますが、水も重要なメディウムです。顔料の定着と、画筆から降下性もよく、また、支持体（和紙など）と環境内の湿度とのバランスを保ち、画面を長期的に安定な状態に維持してくれます。しかし、膠・アクリルメディウムそのものは完璧なものではなく、使い方とその他の素材との絶妙な関係にあることは言うまでもありません。また、メディウムの存在意義とは地球の重力に耐えることでもあると言えます。絵画が物質的に立ち続けるかぎり作用し、その上で、絵画の主題が立ち上がるため、支持するために必要なものなのです。

②絵画と文字の関係についてお話し下さい

どちらもコミュニケーションの一形態であり密接な関係があります。とくに漢字文化圏では「書」と共に考察する必要があり、西洋のインド・ヨーロッパ言語とはあきらかに差異が存在します。ここではひとつの言語学（西洋の）で解釈するのではなく、バルトが言うエクリチュール（表現体）が「絵画」を生んでいることが重要です。それに、中国の唐時代の張彦遠著「歴代名画記」の中で、書画は同源同体であり不可分であると書いています。現在の書論と画論が分離している状態から、あらためて書画同源論を考察する時、これらのテーマは、この場の「もうひとつの絵画論」に発展するというより、字とイメージと画を繋げる新しい学問（画像言語学のような）を提示することにもなると考えます。なぜならば、現在もその「漢字」を使い、ピクトグラフアイコンとして認識しているのですから。



点でもない・線でもない，No.83
1997年　145.0×227.3cm　木製パネル、鳥ノ子紙、ジェッソ、墨、顔料、アクリル、膠

■KOTAKI MASAMICHI

1961　東京都生まれ
1989　東京芸術大学大学院後期博士課程満期退学

個展
1988　銀座スルガ台画廊／東京
1989　東京芸術大学陳列館／東京
1990　ギャラリーなつか／東京
1991　なびす画廊／東京
1992　ワコール銀座アートスペース／東京
1993　大丸ギャラリーゆう／東京
　　早見芸術学園エントランスギャラリー／神奈川
　　ギャラリー福山／東京
　　ギャラリーアリエス／東京
1994　ギャラリーなつか／東京
　　ギャラリーアリエス／東京
1995　SK画廊／東京
　　ウエマツ　ART　SALON／東京
1996　玉屋画廊／東京
1997　ギャラリーギンザアレイ／東京
　　BATH HOUSE STUDIO／神奈川

グループ展他
1986　有芽の会　有楽町西武アートフォーラム／東京（～'92）
　　鳳の会　柊美術店／東京（～'88）
1990　第45回春の院展　日本橋三越／東京
1991　PLUS 11展　アートギャラリー京橋／東京（'92）
1992　飛翔展　玉屋画廊／東京（～'95）
1994　ガラス絵展　森田画廊／東京（～'98）
　　「R・E・C・I・P・E」展　大崎ウエストギャラリー／東京
1995　第6回TAMAうるおい美術展　パルテノン多摩／東京
1996　DRAWING―その表現と可能性　玉屋画廊／東京
　　MAC WORD EXPO―TOKYO '96 レトラセットCG 展　幕張メッセ／千葉
　　フィリップモリス アート アワード 展　原宿クエストホール／東京
　　開廊記念展　アートギャラリー閑々居／東京
1997　第14回「今日の日本画」山種美術館賞展　山種美術館／東京
　　初秋の会　アートギャラリー閑々居／東京
　　第2回大邱アジア美術展／韓国
1998　International Young Art 1998　Sotheby's ／イスラエル



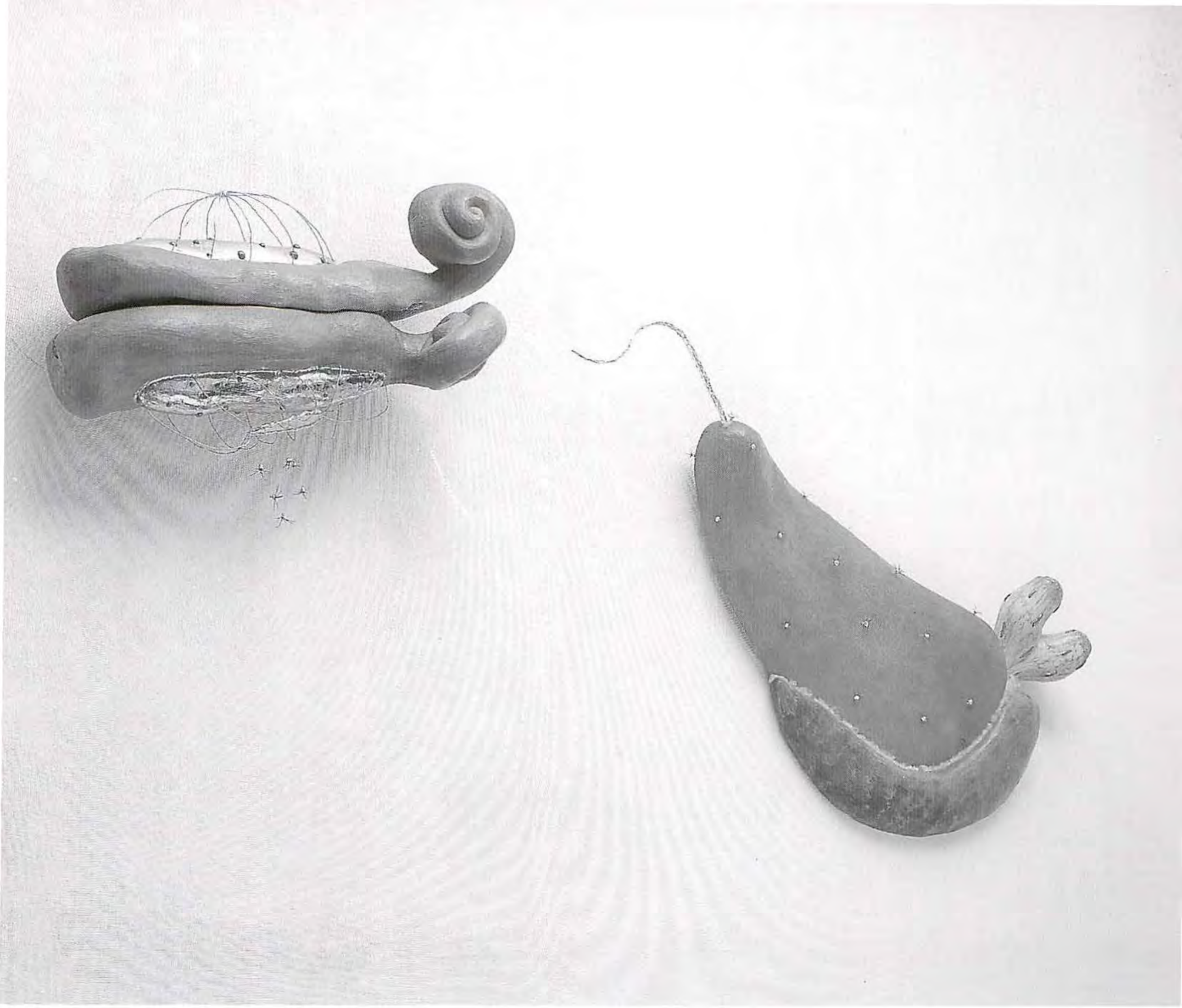
小林　重予

Kobayashi Shigeyo

薫香されつづけてゆく

樹齢80年、全長10メートルの楠を一本もらった。土に近い太い幹からも、空に近い細い枝先からも同じ強い香りが立つ。嗅覚が刺激され、いとおしい、と感じてしまう。私の中で変えられない遺伝子と、刺激によって生まれる想像力が動員される。私のすべての毛穴に薫香されてゆく。こんな体験が予告もなくやってくる。

いつもこんなふうに、ふとやってくるものと、どう関係の束をつくってゆけばよいのか、繋がってゆけるか、そして焦点をほどくことができるかが切実なテーマです。人とも同じです。出会いが私の未来を開いてゆきます。相手が意図せず発信したことでも、私にとって、とても心動かされることであったり、暮らす土地まで変えてしまうことであったりします。そんな時は私の意志だけじゃない何かを感じます。その何かを薫香され続け、内面と向き合う私が造形するのです。予期せぬ展開がある中で《確か》なものは、混乱と矛盾が満ちた時にこそ可能性があると思われてなりません。私が強く心惹かれ、見せたいと願っている人と、これから出会うであろう人に向けて作品をつくり続けてゆく。それが、私の今回出題された「作品における展望と方策」であり、私と作品が他者という「社会」に機能する理想の姿です。自分自身へ、トルゴオフォナック。



ひとつの意志にゆさぶられる
1997年
98.0×240.0×28.0cm
木、アクリル、銅、真鍮、アルミニウム、プラスチック、綿、棘、ラッカー
photo by 桜井ただひさ

①金属工芸を学び様々な素材を駆使するあなたに、素材とは何ですか？

さまざまな素材との出会いが未来を開くと信じています。素材の知らないことを知ることは楽しくもあり、驚きでもあり、やっかいでもある。知ってしまうとさらに知らないことが出てくる。そうやってどんどん引き寄せられてしまう。

②色と形の選択について

午後三時から五時頃の太陽の光に映る色合いや形の見え方が大好きなので作品を確かめる時はその頃にしています。

子供の頃、祖母の着物と帯は私には思いもよらぬ組み合わせなのにステキだった。どんな基準で決定していたのか教わらぬうちに亡くなってしまったのでわからないのですが、その時の取り合わせの妙が私の中に残っています。その不思議な記憶があるせいか、色に関しては自分では選ばないような色を選び混色するようにしています。

形は日常的に手の位置を変えずに筆記具を走らせられる大きさの落書きのようなものから出発しています。不安定な自立が感じられる形が好きです。

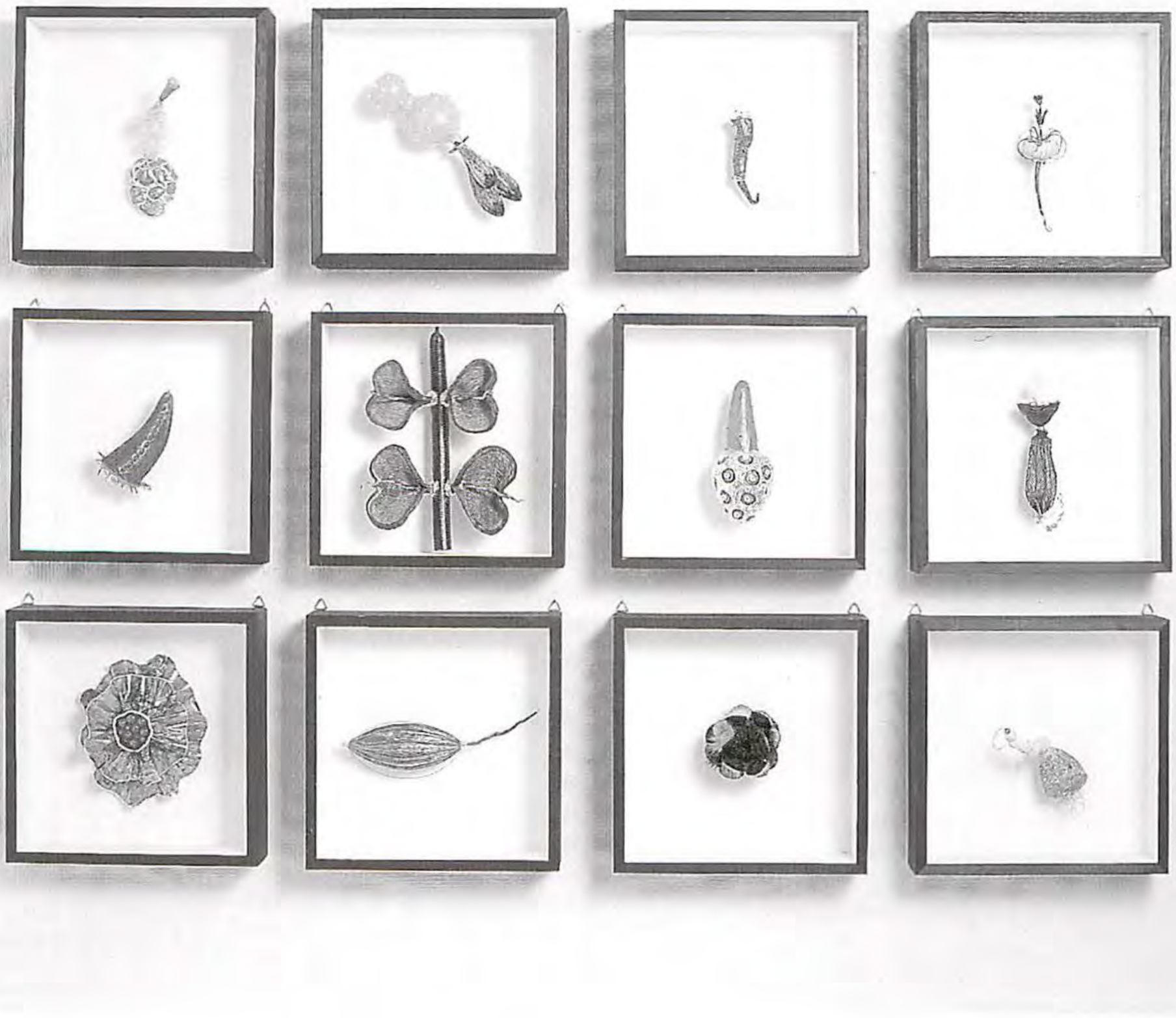
■KOBAYASHI SHIGEYO

1957　北海道生まれ
1981　文化女子大学生活造形学科金属工芸専攻科修了
1994-96　インドネシア国立芸術大学

個展
1988「冬虫夏草ノ都市」　ギャラリーユリイカ／北海道
1993　ART SPACE　貘／福岡
1994「記憶の光合成」　INAXスペース／北海道
1995「記憶の混乱の中で」　チムティーギャラリー／ジョグジャカルタ〈インドネシア〉
1996　ART SPACE　貘／福岡
1997「ここからは遠いふくらんだ想い」　松下電工R－BOXギャラリー／北海道
「焦点をほどく」　スカイドア・アートプレイス青山／東京
1998　ホワイトギャラリー／鹿児島
旧遠矢産婦人科跡／鹿児島
チムティーギャラリー／ジョグジャカルタ〈インドネシア〉

グループ展他
1982　金属造形JIN　新井画廊／東京
1984　新綜工芸会　小田急新宿店／東京（～ '92）
1987　劇団・極「天球儀公園のドッチボール」（舞台装置；小林重予）　ベッシーホール／北海道
横浜ボートシアター「マハバラータ若きアビマニュの死」　（美術協力；小林重予）　札幌芸術の森他／北海道
1989　サマーミュージアム「都市と美術」　北海道立近代美術館
まなざしのちから展　PURAHA／北海道（～ '91）
劇団・極「ガラスの海・砂の雨」　（舞台装置；小林重予）　日食倉庫他／北海道
1990「今身近な自然へ」展　アートスペース201／北海道
おんなたちのランドスケープ　INAXスペース／北海道
劇団・極「断崖駱駝」（舞台装置；小林重予）　琴似駅前倉庫／北海道
1991　小林重予とメタルアート・シスターズ展　ガレリア遊 'S／北海道
1992　高岡国際フェスティバル　高岡文化ホール／富山
1994　世界と結ぶ北の文化展　大丸藤井スカイホール／北海道

光の種
1997年
32.0×32.0×0.9cm×12個
木、アクリル、真鍮、ブロンズ、アルミニウム、金箔、アルミニウム箔、ガラス、綿、毛、種子、
サンゴ、ウニ、スチロール、モデリングペースト、ラッカー　photo by 桜井ただひさ





塩田　光宏

Shioda Mitsuhiro

29423

オゾン層が破壊されて、有害な紫外線が燦々と降り注ぐこの光り溢れる世界で、闇に生きる人がいる。私の父だ。

彼は私が幼稚園の頃、交通事故で失明した。ガラス等が入ったであろうその眼球は、見るも無惨に白目も瞳も判らない程濁ってしまった。

彼は自分の眼について多くを語らない。そして眼のことで取り乱したりしない。だから、その灰色に濁った眼前に広がる世界がどんなものかは、私には知る由も無い。想像するならば、声はすれども姿は見えず、何かの衝撃はあっても何も判らない、夢か幻のような世界。生きているのか死んでいるのか判らない世界、そんな世界であろうか。そして私の姿は五歳のままであろう。

我々人間はめざましい発展を遂げ、素粒子のレベルから考えられる宇宙の果てまで知覚するに至った。そして神になったかのように万物を創造し、自然を作り変えている。もうすぐ地球は皮膚呼吸できない程に地表を人工物で覆われてしまうだろう。そんな人工物に溢れ機械化された世界に生きていると、何の動力もなしに動いている人間などの生物がとても不思議なものに思えてくる。

また、自分の体が機械化されていて電気やガソリンで動いているなら、なんて判りやすくて安心できるのだろうかとも考えてしまうのである。体にクラッシュした部分ができたらパーツを取り替え、修理すればよいのであるから。

二十世紀の中頃に遺伝子の基本的構造が明らかにされて以来、その生命のからくりを記述したものは、人間の価値観を揺さぶるまでになった。先頃イギリスのロスリン研究所で、単なる体の細胞である乳腺細胞の核から誕生したクローン羊。277例中のたった一例成功しただけという成功率の低いものであるが、クローン人間の誕生を予感させるものだ。（勿論安易に考えてはいけないことであるし、まだまだ当分は無理な話のようではあるが）

すでに我々は遺伝子の組み替えによって、人間に都合の良いおいしい動物を作り、自分たちの代用パーツとなる臓器を持つ動物を作ろうとしている。クローンを作製する技術は本来、家畜の繁殖を目的に開発されたもので、人間に適用することは考えにくい。しかし一度クローン技術が確立されてしまったら、どうなるのかは判らないだろう。かつて、オッペンハイマーが、名声の為か知らないが原爆を造ってしまったよ

うに。のちに後悔したということらしいが時すでに遅し、各国躍起になって実験し、配備し、皮肉なことに今ではピースキーパーとして平和のために存在している。クローン技術も後悔するようなものにならないことを祈るばかりである。自然と人間、男と女、人種、国、宗教、貧富、そのような対立の他にオリジナルとコピーの対立なんていうのは勘弁願いたい。

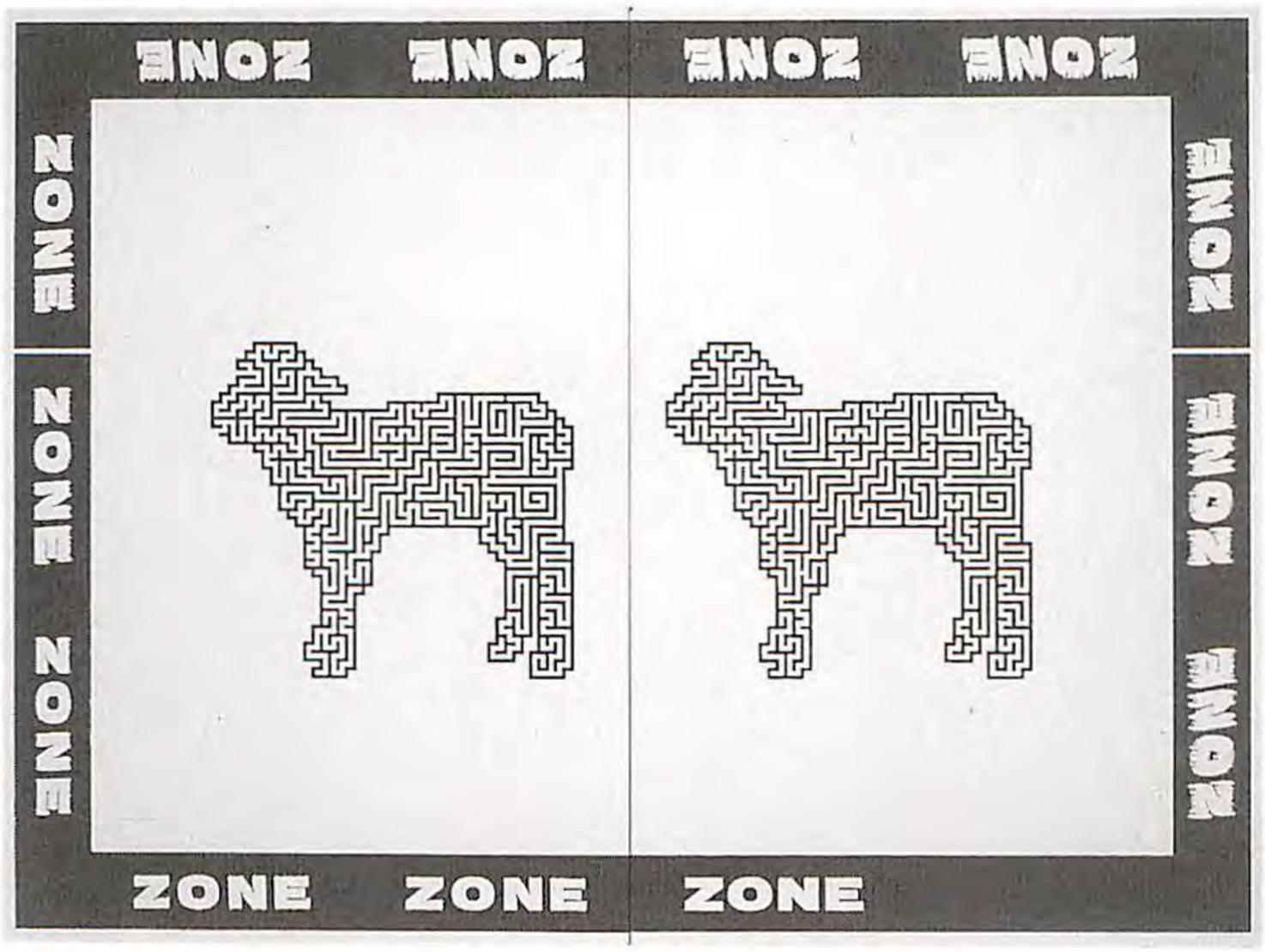
骨は空へ振り上げられ、ゆっくりとくるくる回りながら天高く舞い、戻ってきたときにはすばらしい技術と繁栄をもたらした。それは誤って人間や動物に向けられれば、強力な殺傷能力を持つ武器ともなる。問題は〝どう使用するのか〟という人間の意志と良識に任されている。

世紀末を迎え、このところ地球の危機、人間の危機を予告するようなニュースが毎日報道されている。しかし我々の周りでは大きな変化や影響は感じられない。そして漠然と永久に豊かになると錯覚し、日々の快楽を追求することに余念がない。

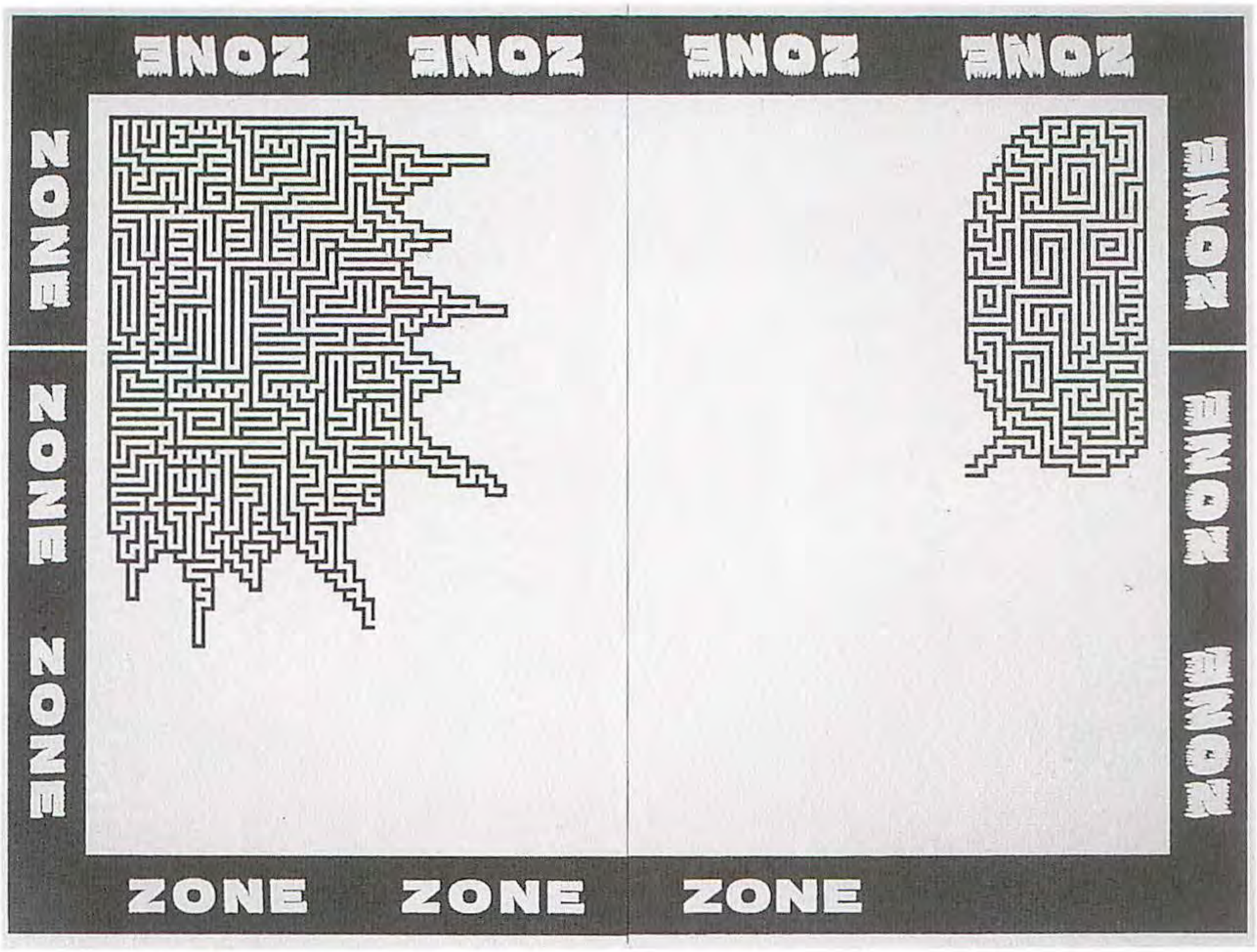
人間が滅びる日が来るのかどうかは判らないが、天変地異や全面核戦争、恐怖の大王を待つまでもなく、自らの手で意外に早く破局に直面することもあり得るのではないだろうか。

やがて私も、父が光を失った年齢になる。彼は30数年しか今の世界を見られなかったが、毎日流れているニュースを聞きながら、どんな世界を思い描いているのだろうか。

私もこの先どうなるのか判らないが、二つの眼でこの世界を捕らえ、私なりに考えて生きたいと思うのである。



PERFECT PAIR
1997年
103.0×138.5cm　キャンバス、アクリル
photo by 小野朋彦



TROUBLE PAIR
1997年　103.0×138.5cm
キャンバス、アクリル
photo by 小野朋彦

①キャンバス(基底材)に描写するということは?

私は現在、キャンバスにアクリル絵具を使用し制作していますが、それは現在の自分が表現したいテーマに対して有効だと思うからである。私は絵を描いているつもりでもないし、版画をしているつもりでも、彫刻を作っているつもりでもない。「私は表現をしているのだ」だからその時のテーマやコンセプトに有効な方法で、有効なメディアで制作する。作品によっては映像で表現するし、パフォーマンスや写真で表現する。また、誰もしたことのない方法で表現するかもしれない。それらを私が考えるというよりも、テーマやコンセプトでそうするしかないくらいに必然的に決まってしまうのだ。

②あなたにとってコンピューターグラフィックとは?

モニターで見る分にはとても良いのですが、アウトプットの面ではとても物足りないです。映像やデザインではとても有効なものではないでしょうか。出力するシステムや材料がもっと改良されたり、今までにない新しいものが出てくれば良いと思います。

■SHIODA MITSUHIRO

1968　栃木県生まれ
1995　東京芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1998　ZONE ―PERFECT PAIR―　工房〝親〟／東京

グループ展他
1993　OPERATIVE LIFE CYCLE　名古屋市政資料館／愛知
1994　NO COUNT PAPERS 増刊号〔趣味レーション〕　横浜GALLERIAベリーニの丘ギャラリー／神奈川
　　NO COUNT PAPERS 増刊号2〔ボーダーグランド〕　港区青山市街／東京
1996　フィリップモリスアートアワード　原宿クエストホール／東京
1997　Walking Museum in Takashimaya　新宿タカシマヤ・タイムズスクエア／東京



紫牟田　和俊

Shimuta Kazutoshi

目と欲望の対象との距離

例えば若い女性の衣服や雑貨、ライフスタイルに対するこだわりは、一つの文化レベルに自分が属していることの主張であり、他人との差別化であるわけだが、これは決して彼女の内面の内発的な美意識によるものではない。これらの嗜好は過剰に生産される物や情報に自分自身を投影する過程で身につけたものである。彼女は消費の興奮から醒めたときに、その興奮から取り残された部分を本来の自分の姿として感じているのかもしれない。だが、その姿の中に確かに自分のものと呼べるようなものを見いだすことができるだろうか。つまり他者によっても たらされた欲望の対象以前に根元的な欲望を持ち、対象化された自分自身以前に確固とした自我を見いだすことができるだろうか。しかし、この問い自体が間違いで、本来の自分の姿というのがそもそも幻想なのではないか。

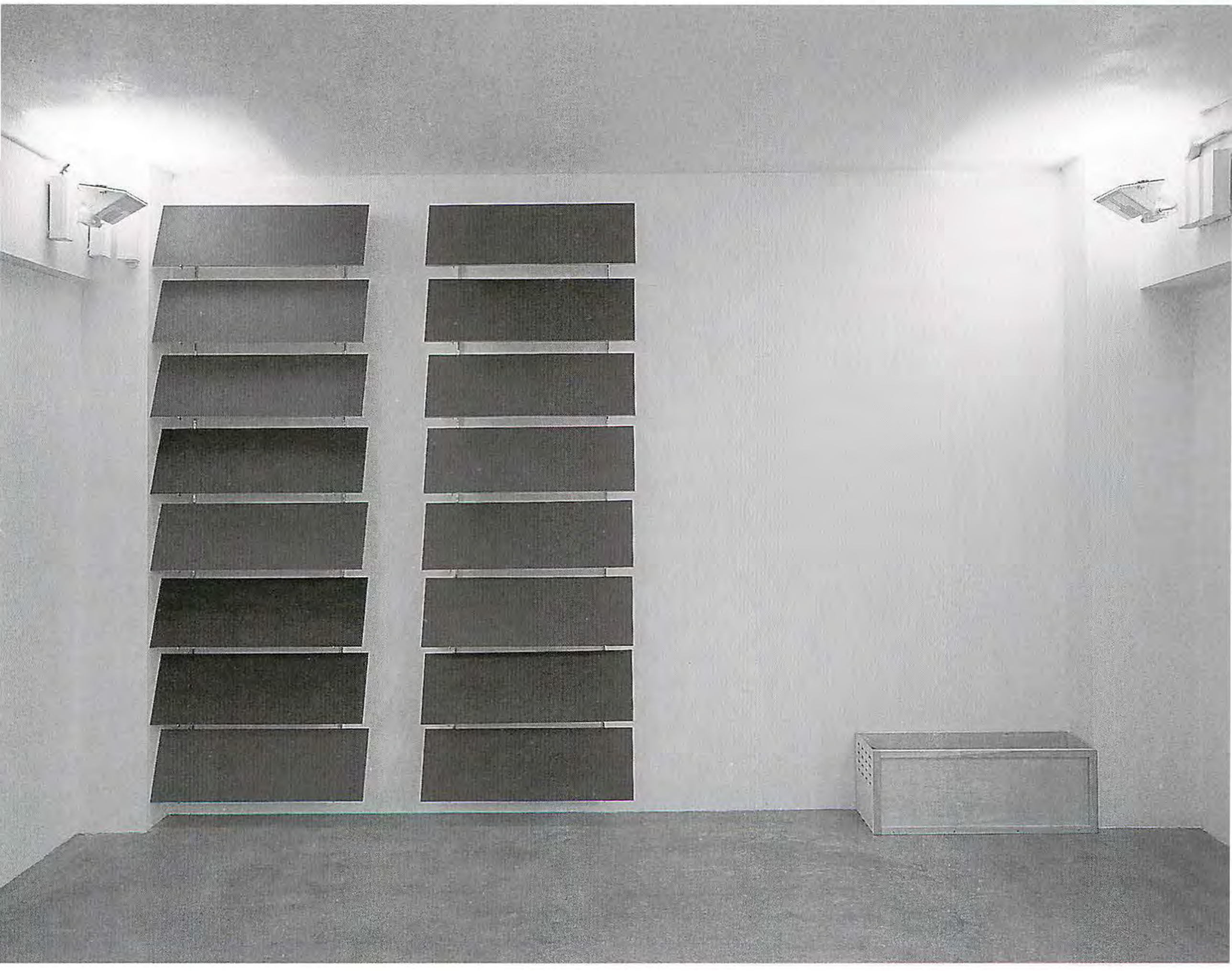
美術の制度の内には頑迷にも美術を高尚なものとしてとらえる見方が今なお残っているが、これは中世の宗教や自然からもたらされた気高さというよりも、欲望と禁止の葛藤の中から生み出されたロマン主義的、ブルジョワ的自我が持つ揺るぎない自己同一性への意志、倫理的確信に支えられたアーティストの高尚さである。

しかし現代は平等という名目によって人々は均質化され、社会に管理されたシステムに組み込まれた上に心理学的に内面を構造化されている。特に世俗的な心理学によって無意識という言葉が一般化すると、人々はそれが欲望の根元であり、個人的で特権的なものと考えるようになって、自分の中に精神分析者と被分析者のような二面性を創り出すことになる。そのとき人は認識や倫理で自分を相対的に規定することはできないのである。そして何よりも我々に喪失感を与えているのは、本来禁止の役割を担っていたものが、本来自我の内側で息づいていた欲動をその身体の内に取り込んでしまったからだ。もはや超自我は欲動を禁止することを止め、享楽を、他者の享楽を強要する側に変貌したのである。ここにはもう葛藤の舞台はない。このように葛藤が失われ、その止揚によって獲得されるべき自己同一性が失われたとき、認識と倫理と芸術はそれらを結び付けていた価値の一貫性をなくし、それぞれのカテゴリーの中に収まることになる。

このカテゴリーの中で理知的に、イデオロギカルに美術の試みは展開されるが、70年代になるとそれに対する反動が様々な形で噴出する。

その中に、血と歴史を主体よりも優位に置く右翼的な価値観や、自然と身体、自我と対象化された主体などを何の区別もないまま一種の有機的機械論の中に投げ込み、そこに浸っているようなオカルト的価値観がある。それは中世の村の秩序から脱領土化を果たし、都市の消費文化の中に暮らしたにもかかわらず、なつかしい秩序を求めて郊外にマイホーム（優しいコーデリアス）を構える者にとって魅力的な価値観であることは十分に理解できるが、シニカルな感情なしにそれを直視することはできない。もうひとつ、「このような状況下では何をやっても無駄で、ただ消費のゲームを楽しむだけだ」という終末論的イデオロギーがあるが、これは完全に距離を失っている（距離が無いからイデオロギーであるのだが）。ポストモダンが提示した多様性の基底には確かに共通して一つの悲観的分析がつきまとう。しかし、これは我々に突きつけられた問いかけである。人はしばしば欲望の対象である商品に自己を投影し、その距離を失ってしまう。そのとき彼はその商品が自分の欲望そのものであるかのように誤解してしまうのである。その対象が観念であるとき、そこにイデオロギーが誕生する。ポストモダンの理論はそ

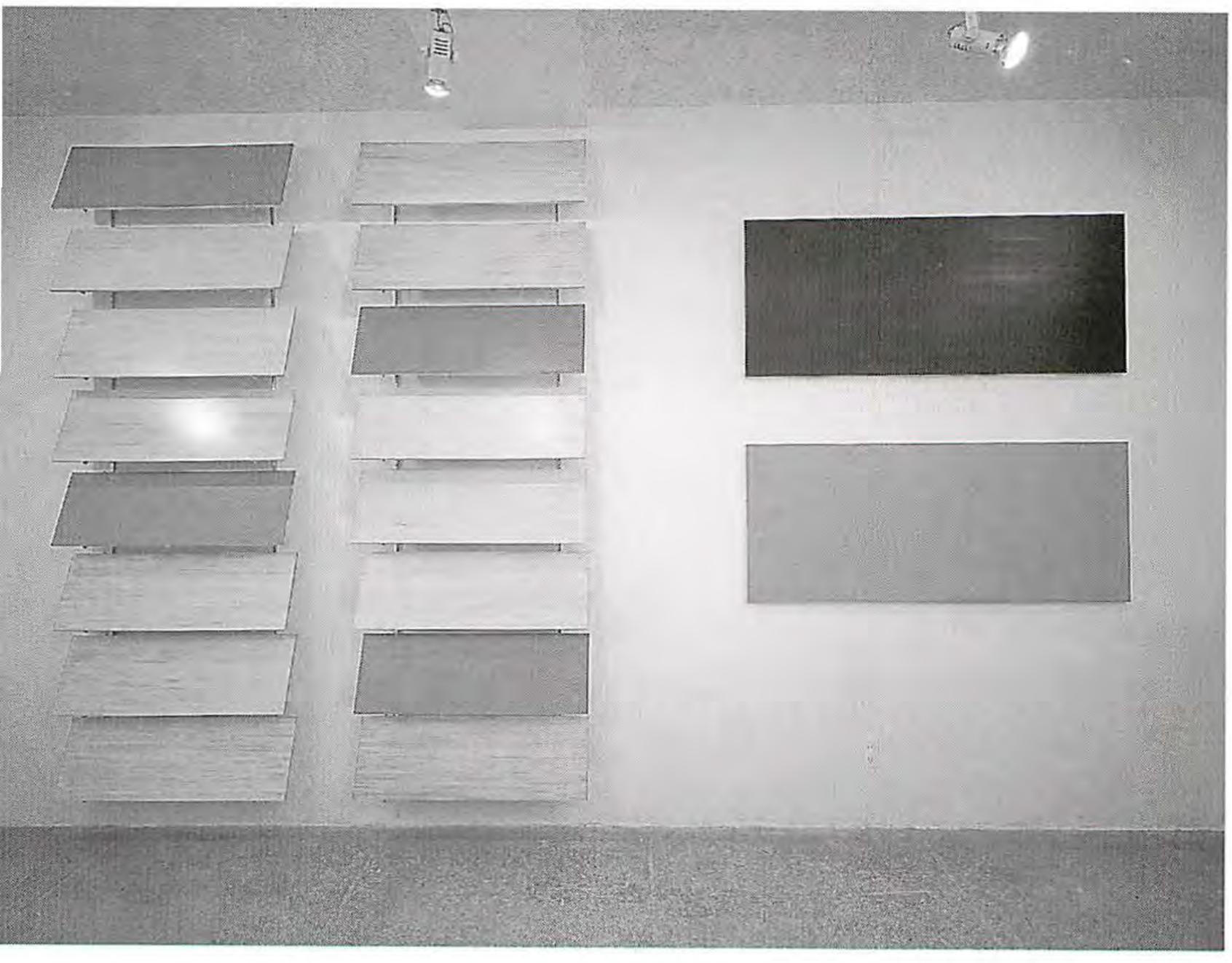
16 pious blues
1996年
240.0×420.0×32.0cm
木、合板、傾斜ブラケット、アクリル、顔料
photo by 桜井ただひさ



の問題を自覚している。だから我々はそこにかってのように求心的な力や興奮を求めてはならないのだ。距離を失うこと、つまりこの問いを思索するのを諦めることは、群衆を包み込む霧のような暴力の中に身を沈めることになる。

芸術家はこの距離とその加減を熟知している。なぜなら作品を作ることは、眼と欲望の対象との距離、自分と作品との間のこのような距離にかかっているからである。

16 pious oranges
1997年
240.0×424.0×18.0cm
合板、傾斜ブラケット、アクリル
photo by 桜井ただひさ

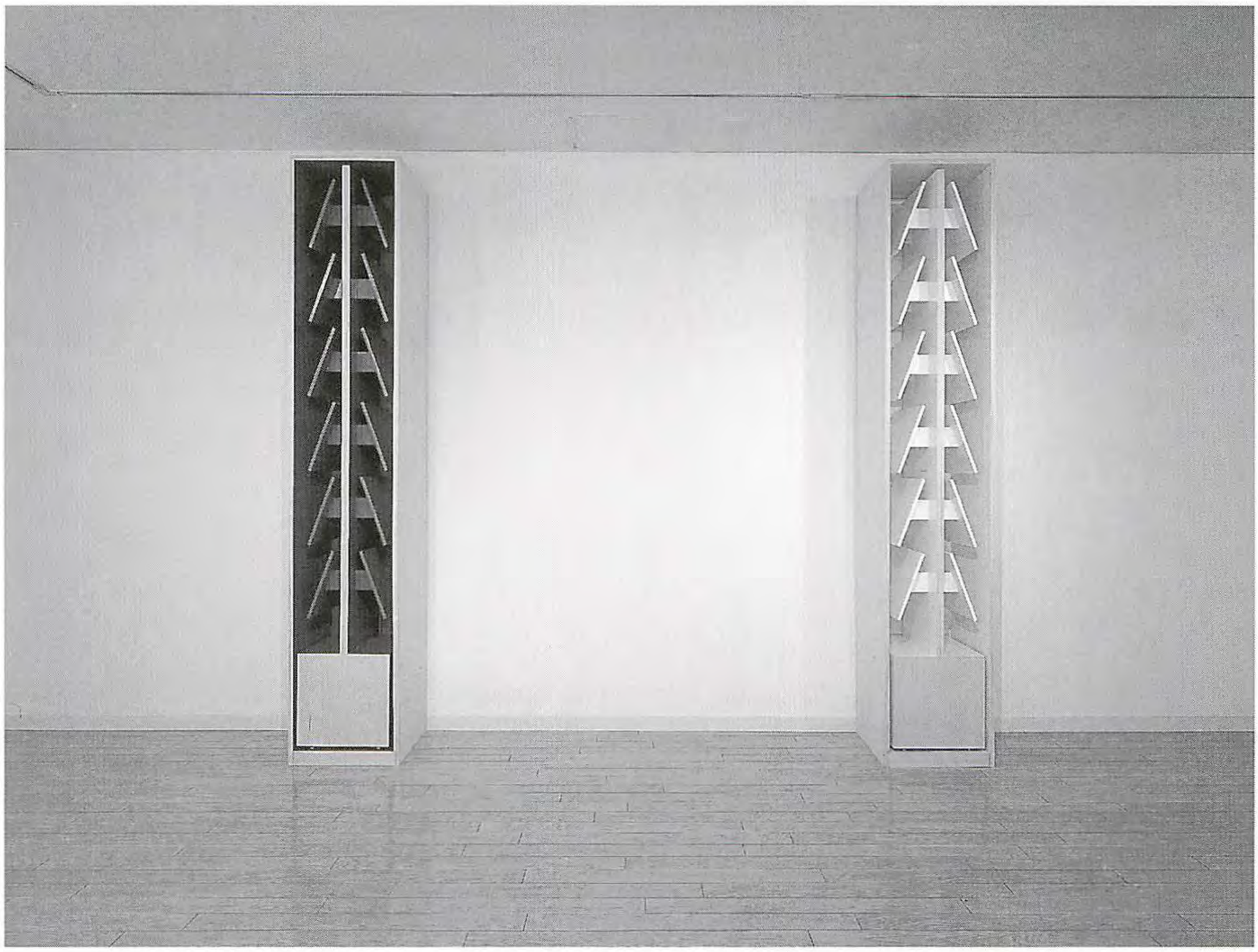


①レディーメイドについてどのように考えますか?

人工物で何らかの機能を備えた物か、またはかつて備えていたことが明らかな物は必ず社会的背景を帯びている。作品としてそれを提示することは、博物館の展示や商品の陳列と違ってその機能は社会的背景の裏側を暴き出し、その意味や物の周辺の見せかけの構造を脱臼させることである。

②表現するための素材と作品の関係について

乱暴な言い方だが、人が経験的に知る物質の象徴性を引き出し組み立てるのが作品を作る方法だ。しかし、美術にはその象徴性の透明さを突き抜けて物質そのものにたどり着くまなざしが備わっている。目は保守的である。それは身体のプリミティビティーとのつながりをいまだ保ち続けているのである。



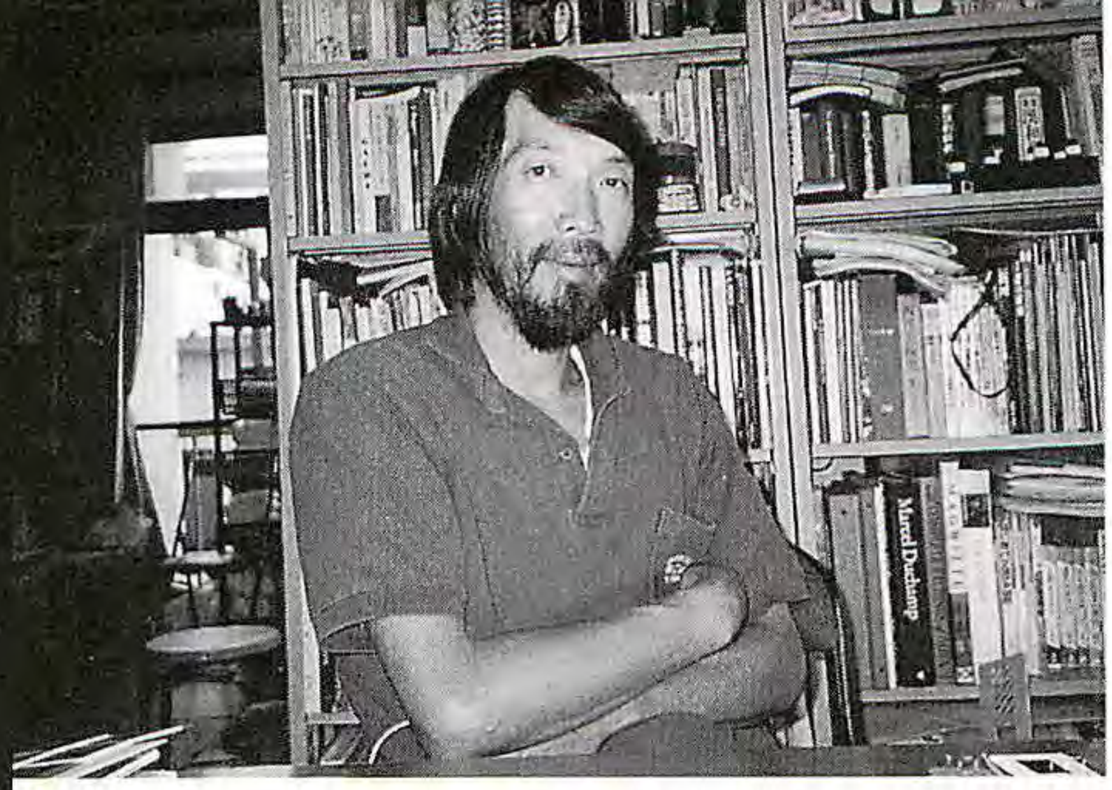
pious figurer(tower)
1994年
251.0×46.0×55.0cm×2　木、合板、塗料
photo by 桜井ただひさ

■SHIMUTA KAZUTOSHI

1957　福岡県生まれ
1982　東京芸術大学美術学部絵画科油画専攻卒業
1986　東京芸術大学大学院美術研究科壁画第2研究室修了
1988　ハンブルク美術学校留学
1991　東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程満期退学

個展
1982　ギャラリー葉／東京
1983　ギャラリー葉／東京
1984　かねこ・あーとG1／東京
　　ギャラリーアペア／東京
1985　秋山画廊／東京
1986　かねこ・あーとG1／東京
1987　秋山画廊／東京
1991　ギャラリー美遊／東京
　　東京芸術大学陳列館／東京
1992　モリスギャラリー／東京
1993　Gallery．gen／埼玉
　　モリスギャラリー／東京
1994　ギャラリー美遊／東京
1996　GALLERY 360°／東京
1997　秋山画廊／東京

グループ展他
1991　色相の詩学展　―現代絵画・平面からのメッセージー　川崎市市民ミュージアム／神奈川
1992　インスタレーション　TRANSART　ANNUAL　横浜ビジネスパーク／神奈川
1996　レクイエムー榎倉康二と33人の作家　斎藤記念川口現代美術館／埼玉
1997　鍵のかかった部屋　ギャラリー美遊／東京



SEIGO（西悟）

Seigo

―壁のごとく―

人間と時間との関わり合いになぜか興味を持ってすでに15年以上になる。その間、自分自身も時間の中に漂い流れて右往左往し、そして私の作品もその都度変化を遂げてきた。今思うに、これは確実に変化であり、進歩ではあり得ないと感じる。時間という観念は人間が作り出したものではあるが、いったん作り出してしまうと我々人間の手を放れて動き出してしまう。そして人間は動き出した時間に逆にとらわれてしまい、その囲いの中で右往左往するのみなのである。

我々が時間というとき、まず一日―24時間とか一年―365日という物理的な時間の流れを指す。しかし、我々の心の中にはこの物理的な時間とは別に精神的に流れている時間というものが存在する。しかも物理的な時間の流れと精神的な時間の流れは必ずしも同じ流れとはならない。精神的な時間の流れとは我々の心の揺らぎに大きく左右される。時には早く、時にはゆったりと、また時にはほとんど静止するように時間を感じることもある。そしてこの精神的な時間と物理的な時間との間に生じるギャップは、我々人間の生きていく上で時として苦しみ不安を産み出す。特に現代という、人間が時間をコントロール、支配しようとする意識が多大なときには、精神的な時間を体験し、意識することが非常に希薄になっている。そういった中で、物理的、精神的な時間の溝に挟まれた自分自身のギャップはますます距離を隔て、果ては時間の観念の歯車と化すことさえある。このような現代の時間の観念を通して己自身を含めた人間という存在をいかに絵画として表現しうるか、今私にとって切なる問題である。

人間は時間の中で生きている。二年ほど前から、自分自身が時間から解放された自分自身（永遠の存在であるという状態から全く時間からも存在するという逆説的という意味ではないが）も存在するという逆説的なアプローチを加味して、時間と関わる人間の存在を表現しようとしている。ある一つの事象を表現しようとするとき、その事象の中に自分自身をのめり込ませるよりもその事象に対して全く否定する事象を提示し、その二つを相対的に表現しようとすると、より我々人間の目にはっきりとその事象が明らかになってくることがある。時間は流れる、時間は流れず、私は縛られている。いや、時間は流れず、私は縛られていない。私はこういった思いの結果、イメージの表現というよりも制作過程での私自身の

行動に観点を置くようになった。それは制作上での構築的行動と脱構築的行動である。実際の制作上でとった行動はキャンバスの上に色の層を積み重ねる。それは決められた方程式のごとく一つ一つ色が決まり積み上げられていく。そして、心の中では私自身の時間と密接に関係し、複雑な絡みの中でうごめいているのである。そうすると感じる。その後、砥石、たわしなどで積み上げてきた色の層を削り取っていった中でも私たちは物理的にせよ精神的にも、意味もないただの壁のごとくキャンバスの表面をただひたすら削る。つまり、自分で時間をかけて築き上げてきた色の層を、逆に時間は存在しないかのように全て否定しようとする。削り取った後には、今まで積み上げてきた色の層の断面が、全面ちりばめたようにキャンバスに広がってくる。その表面は一見混沌とした表情を見せる。しかし削られた後の色層の間にはキャンバス全体に広がる秩序がちらりと顔をのぞかせる。時間の中に漂い流れる私の心の中に生まれる不安と恐怖の中の微かな安心感?私という存在がキャンバス全体に包み込まれている。一つ一つ色層を積み重ね、より堅固なキャンバスの表面を作るという構築的な行動と、その反対の削り去ってしまおうという破壊的、或いは脱構築的な行動を絡み合わせ、相対化することによって人間の持つ時間の観念はよりいっそう鮮明になって平面上に現れ、人間の存在そのものが浮き出てくると私は密かに感じる。

人間の存在は一方向性のみ観て、こうである、こうあるべきだ、というように決めつけることはできない。私たちは時間と密接に関係し、複雑な絡みの中でうごめいているのである。そういった中でも私たちは物理的にせよ精神的にも、過去、現在、未来という時間があるということを意識するのである。人間の存在というのは過去の時間を通して経験を持ち、現在の時間から己の存在することを知り、未来の時間を感じて期待する心を持つということではないのか。私は作品を制作するというのはまさに経験、存在、期待を植え付ける行動だと思う。そして私が満足のいく制作には必ず三つのことがキャンバスの上に現れてくるのである。これをトリプルEXと私はつぶやく。

EXPERIENCE（経験）
EXISTANCE（存在）
EXPECTATION（期待）

さらに、私はこれからも時間との関わりが、否応なく続き、右往左往していくのだ…

①油彩と違い乾燥すると痩せるアクリルを使用するのは?
基本的に3つの要素をアクリルの中に感じています。
一、乾燥するスピードの速さ
二、今世紀に出現した絵具であるということ
三、アクリルはプラスチックであるということ
現代の人間は産業革命以来、時間に追われ、真の人間性を極端に排除しようとする仮面舞踏会的社会の構築に走っているように感じます。そんな中で、アクリル絵具を使うのは僕にとって今の時代の絵画制作には必然性があります。オイルと比べるのではなくアクリルの持つ特性（右記に述べた三要素）を最大限に利用することは絵画の現代性、二十世紀後半の絵画の在り方につながると思っています。

②制作開始から作品完成の予測はできるのでしょうか、その理由
制作過程でのハプニングを十二分に認識し、そのことを楽しんでいる自分には制作開始の時、頭の中に描かれる完成された絵画と、実際完成された作品との開きはとても大きいと思います。予測というのは僕にとって完成された作品そのものというよりも、頭の中で描かれた作品とは変わってしまうと言うことです。どれだけ違ってくるか、どれだけハプニングが起きるか、それはアーティストのみが知る、最高の楽しみです。ただ、僕には制作上での僕自身のフォーミュラは存在します。



時のはざま－壁－#180
1997年
150.3×31.4cm
キャンバス、アクリル



時のはざま－壁－#189
1997年
150.3×30.8cm
キャンバス、アクリル

■SEIGO

1995 高知県生まれ
1985 アカデミーオブアートカレッジ大学院（USA）修了

個展
1981 C.C.A.C.大学院ギャラリー／オークランド〈USA〉
1982 パーシーウエストギャラリー／オークランド〈USA〉
1983 ソーシアルホール（パイン合同メソジスト教会）／サンフランシスコ〈USA〉
1984 サンフランシスコ州立大アートギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉
ナニーゴートヒルギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉
1985 ヒューレット＆パッカードギャラリー／クパティーノ〈USA〉
ジュネーブギャラリー／バークレー〈USA〉
1986 VAギャラリー／オークランド〈USA〉
1987 アクアリアスギャラリー／ケンブリア〈USA〉
クエスタカレッジアートギャラリー／サンルイスオビスポ〈USA〉
メトロウエストギャラリー／大阪
平松画廊／大阪
1988 ZUMZUMギャラリー／高知
ギャラリーパン／高知
沢近画廊／高知
1989 ギャラリーパン／高知
1990 ギャラリーFUMI／東京
1991 ギャラリーコクトー／京都
ギャラリークオーレ／大阪
アトリエ倫加／高知
1992 大丸アネックス姫路アートギャラリー／姫路
ギャラリー現／東京
ギャラリーアンダンテ／兵庫
ギャラリー岸／大阪
ギャラリーコクトー／京都
1993 センチュリーアートコレクション／高知
ギャラリーコクトー／京都
ギャラリー現／東京
1994 牧神画廊／東京
センチュリーアートコレクション／高知
1995 岡村病院／高知
ギャラリー現／東京
牧神画廊／東京
1996 ギャラリー現／東京
牧神画廊／東京
岡村病院／高知
1997 田中画廊／東京
1998 田中画廊／東京
ギャラリーファウスト／高知

グループ展他
1978 クエスタカレッジ学生展　クエスタカレッジアートギャラリー／サンルイスオビスポ〈USA〉
1980 C.C.A.C.立体展　アーティストギャラリー／オークランド〈USA〉
1981 クラウンゼラバック美術展　クラウンゼラバックギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉
デービスオクトーバーアートフェスト　セントラルパーク／デービス〈USA〉
1982 パルスオブザシティー　ナニーゴートヒルギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉（'84）
ベイアート1982　サンマテオアートカウンシルギャラリー／ベルモント〈USA〉
1983 ホリディ展　ナニーゴートヒルギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉（'84）
大阪青年ビエンナーレ　大阪現代美術センター
野外彫刻展　緑の広場、丸の内公園／高知（'84）
高知市展　高知郷土文化会館
1984 ベイアート　サンマテオアートカウンシルギャラリー／ベルモント〈USA〉（'86）
"SEIGO & SUSUMU SAKAGUCHI"　ピーコックホール【高知大丸】／高知
1985 MFA展　アカデミーオブアートギャラリー　サンフランシスコ／〈USA〉
アートケスト　ロングビーチ大学美術館、バーソンズギャラリー、ブランドライブアートギャラリー／ニューヨーク他〈USA〉（'86）
1986 高知県展　高知郷土文化会館（'88）
バークレーアートセンター公募展1986　バークレーアートセンター／バークレー〈USA〉
前メンバー展　ナニーゴートヒルギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉
1987 ジャムセッション　メトロウエストギャラリー／大阪
ニューエリア熱き芸術家たち　徳島郷土文化会館、高知郷土文化会館、愛媛県立美術館、坂出市民美術館（'88.'90）
1988 INO紙のことば展　いの町紙の博物館／高知（～'90）
アートエナジー　高知総合倉庫／高知
11の風　画廊ぶらんしゅ／大阪
1989 ニューエリア熱き芸術家たち；KOCHI平面新作展　ギャラリー風／高知
郷土文化会館賞展　高知郷土文化会館（～'93）
1990 明日への視線；高知24人展　中土佐町立美術館／高知
紙の造形展　不二画廊／大阪
1991 ポリクロスアート展　高知郷土文化会館、新京橋プラザ／高知（'95）
第12回汎瀬戸内現代美術展　岡山県総合文化センター
アフターザステイツ展　ギャラリーNAF／愛知
ニューライジングアーティスト；SEIGO, DANIEL GENDROM, MARK MILLOFF, JAMES BROWN　ギャラリーFUMI／東京
東京アートエキスポ　東京国際見本市会場
1992 トライアングル展　高知大丸美術画廊
ニューエリア熱き芸術家たち；高知 '92 ライフタウンYUTAKA／高知
ティエラルト展；アーティストによる空想の地球観光　ティエラルト／東京
時のおもちゃ箱　プティミュゼ／東京
箱の中の宇宙展Partー II　ティエラルト／東京
東京インターナショナルアートショー　東京国際見本市会場
1993 素材の予感…紙　マスダスタジオ／東京
NEO展　ヨンデンギャラリー／高知
1994 逸品·絵画·工芸品展　クォーター59／兵庫
現代の作家・20人展　センチュリーアートコレクション／高知
1995 ストリート・ギャラリー　企画ギャラリー・アートワークス／静岡（～'97）
THREE MAVERICKS　藤丸デパート／北海道
VOCA展　上野の森美術館／東京
クールの時代ー美術のノイズミュージックー　高知県立美術館
1997 ナニーゴートリダックス　ソマーギャラリー／サンフランシスコ〈USA〉
ギャラリーコクトーの歩み展　ギャラリーコクトー／京都
1998 アンデパンダンあらゐ　修善寺新井旅館／静岡



ダビデ・ガルデ

David Garde

私の作品について、そしてこれからのこと

一九九六年から九七年の初めまで、私は“SUBWAY DAY DREAM”をテーマにしました。

九七年は特にテーマは決めませんでしたが、アルミホイルの上に描いたり、変わった素材を試しています。これは、プラスチックやコンピューター世代の現代を反映しています。アルミホイルは鏡のように回りを反射させ、ビニールは窓のように向こう側が見えます。また、私の絵を見ていただくと、人間の力強いムーブメント（動き）に気付かれるでしょう。私は多くのパワーを人間から受け取り、それが絵の上に反映されます。人間同士のコミュニケーションのために、このような描き方をしています。私は、いっさい隠し立てはせず、そのためによく自分や見る人の心を開くことになります。人間を描くという行為は、私の周りの世界を表す最もダイレクトな方法です。視覚的体験を絵にするのが好きです。人間の魂や心から直接伝わってくるものを伝えたいのです。展覧会場に私自身が別にいなくても作品があるだけで充分人々にメッセージが伝わるもの、そんなものを残していきたいと思っています。私の絵は、時に「ハードだ」と言われます。たとえ、ある人達が私の絵を見てショックを受けたり、拒んだりしたとしても悲しくはありません。何故なら、見た人の心の中で何かが引き起こされ、私からのメッセージを何らかの形で受け取ってくれたと感じるからです。

私は、神奈川県の葉山にて絵を描き続けています。日本には九四年の暮れに移りました。これからも、どんな新しい作品を創りだしていきますので、みなさんどうぞ、見に、遊びにいらして下さい。



真中の回り
1997年
192.0×92.0cm
紙、アクリル、アルミホイル

①あなたにとって作品の強さとは何か?
The expression of human beings' spirit & energy, of human beings' suffering of human beings' problems and of family life.
人間のスピリットやエネルギーの表現、人間の苦しみ、人間の問題、そして家族の生活。
②あなたの作品における〝今〟とは何ですか?
What we realize when we look back to old works.
前に描いた作品を、のちに見て気がつくもの。

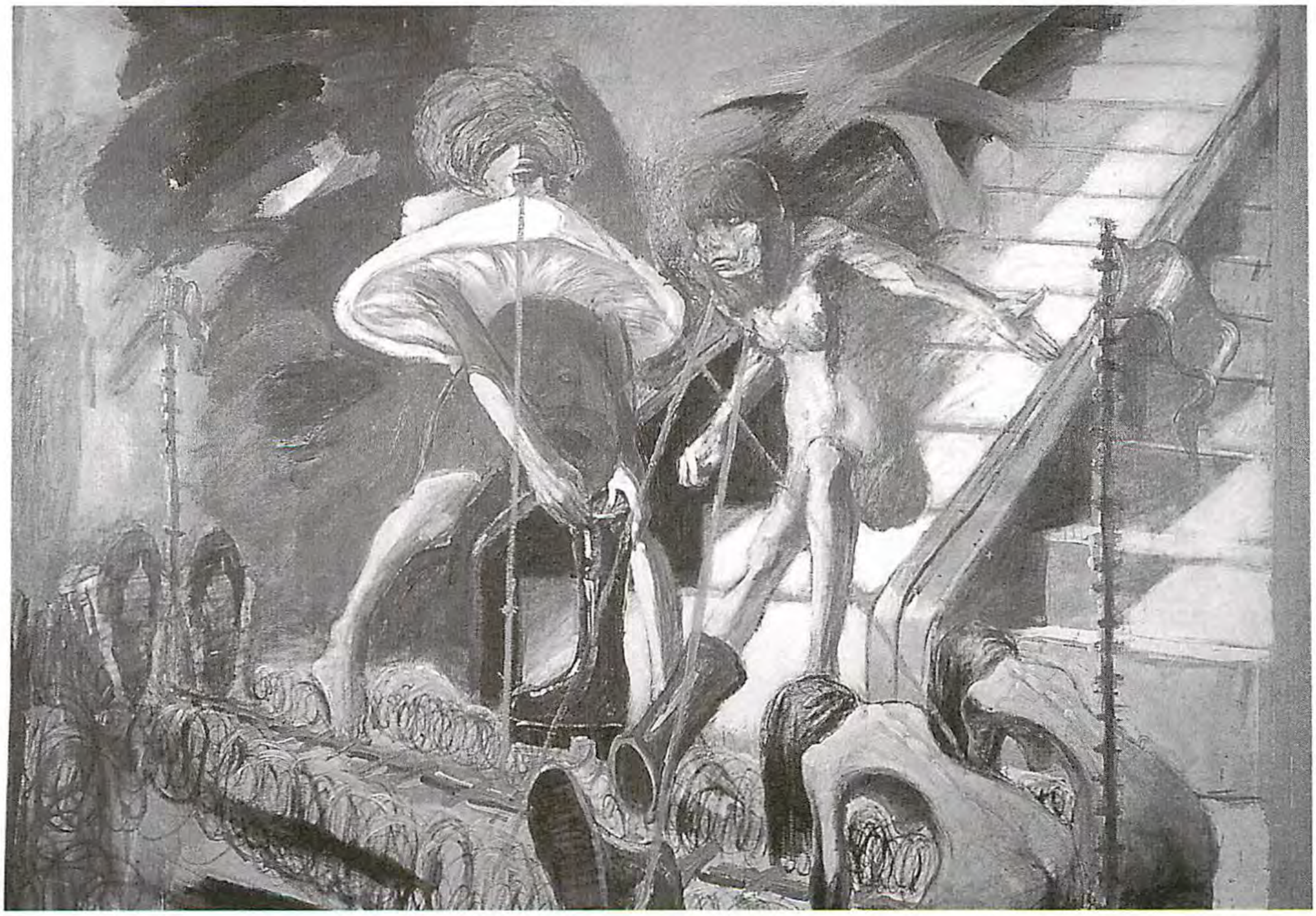
■DAVID GARDE

1957　ドイツ生まれ
1973　Hauptschule卒業（オーストリア）

個展
1977-85　ザルツブルグにて多数の個展
1987　クライネギャラリー／ウィーン〈オーストリア〉
1989　ヨゼフ市美術館／ブダペスト〈ハンガリー〉
1990　クンストラーハウス／ザルツブルグ〈オーストリア〉
1991　PRO ARTE／ハライン〈オーストリア〉
1994　ミラベル・ガーデン美術館／ザルツブルグ〈オーストリア〉
1996　「SUBWAY DAYDREAM」　コバヤシ画廊／東京

グループ展他
1986　アジアとオーストリアのアーティストによるグループ展　東京都美術館（横浜、ソウル巡回）
1990　二人展　ギャラリー・アンゲラー／チロル〈オーストリア〉（'92）
　　三人展　DAS KINO／ザルツブルグ〈オーストリア〉
1995　二人展　TAMAYAギャラリー／東京
　　ペインティングパフォーマンス　東京ビックサイト／東京
1996　二人展　ギャラリーTonichi／神奈川（'97）
1997　二人展　ギャラリー2001／兵庫
　　MODERN TIMES　横浜GALLERIAベリーニの丘ギャラリー／神奈川
1998　二人展　SPACE K／東京

日本シュー
1995年
135.0×168.0cm
キャンバス、油彩





額田　宣彦

Nukata Nobuhiko

ノートより

対話の可能性

以前、私は盲目の少女と同じバスに乗り合わせたことがある。バスを待ち、乗車し、駅前で降り、電車に乗り、彼女が降りていくまで一緒だった。彼女はその行程を確実に歩んでいた。彼女は何百回となく、歩みを繰り返し、長い道程を自分のものにしたのだろう。暗闇の中で一歩一歩、足を踏みだし、具体的にその行程を覚え、繋ぎ止めていくことはかなりの不安が伴うものであり、我々の想像を越えている。それだけ確実に見える行程の中でも一時、彼女の表情が強張ったことがある。バスがちょっとした渋滞で止まったときだ。そのときの表情は一瞬であったが複雑であった。

彼女が電車から降りた後、暫く私は中吊り広告をぼんやり眺めながら満ち足りた気持ちになった。それは彼女が普遍的な何かを伝えてくれたように思えたからだろう。

私は一人の人間として、作品を作っていければよいと思っている。しかし、それを実現して行くには明確な行程が必要であり、かなりの不安も伴う。盲目の少女が自宅から目的地まで辿り着く行程とそれは似ている。大切なのは最終的に目的地に到着することを目的とするのではなく、行程自体が目的になることである。

作家が目的地に到着することなどあり得ない。私自身、人間である限り、あり得ないのである。

96年11月

「感動」について

私は「絵画が絵画を描いている」ような絵画ができればと思っています。作者である私はそれを手助けするだけの存在でいたいと思っています。そうすることで作品は非対称的なものとなり、より高次元でのコミュニケーションが可能になるのではないかと思うからです。ここでいう非対称的とは、対称的な領域ではない別の領域があるのだ、という意味ではありません。対称性を批判し続けるという意味での非対称的ということです。そのような状態というのは様々な要素が複雑に交差する点であり、大変、微妙で不安定な場となるでしょう。その微妙で不安定な場を維持し続けていくのに、どうアプローチしていくかが制作の要となります。

作品（絵画）が立つ微妙な場は「絵画そのもの」が見えてくる場でもあります。

形式化によって見えてくる「絵画そのもの」

形式を壊すことによって見えてくる「絵画その

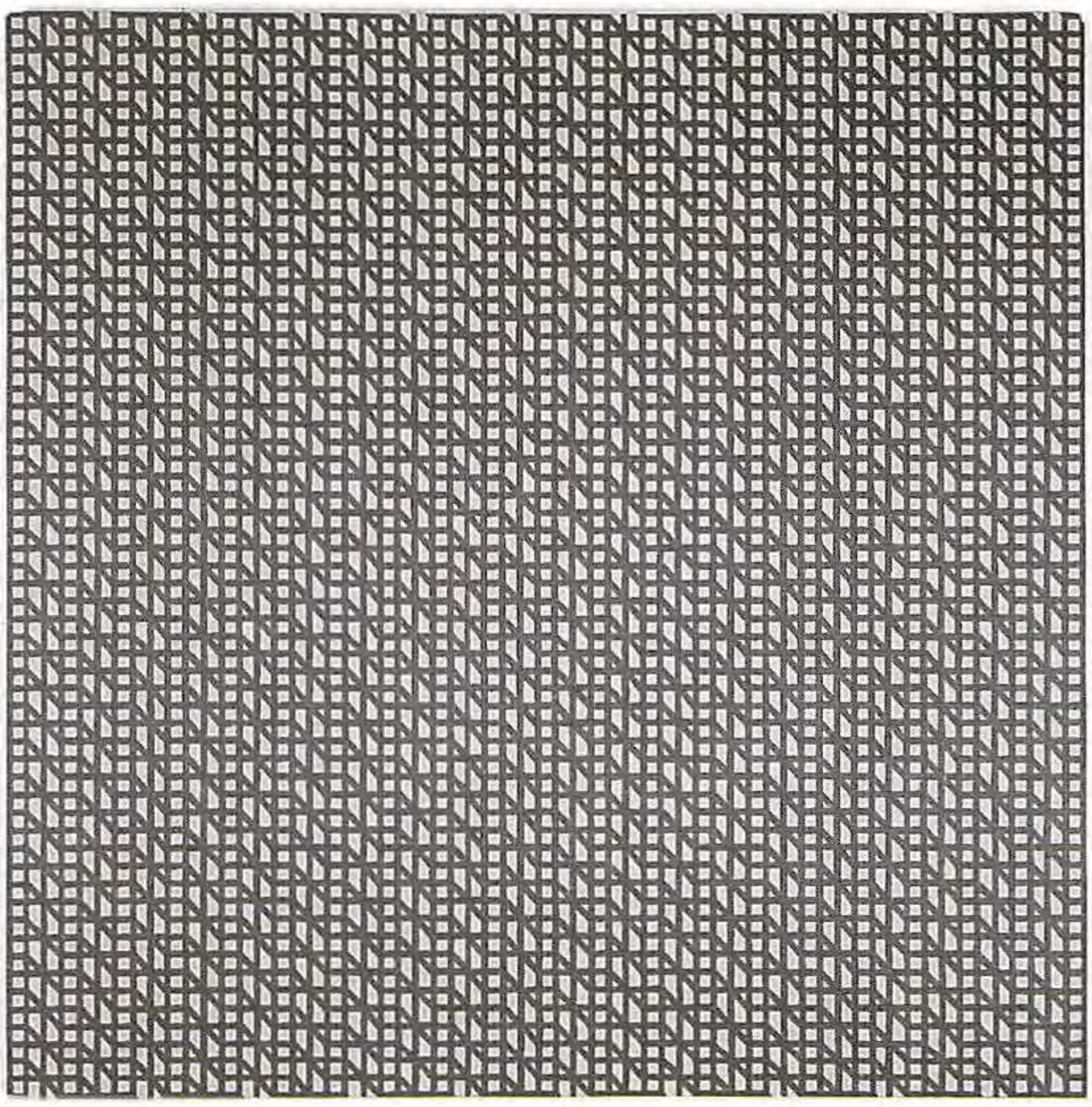
①作品サイズの決定はどのようにして決めるのでしょう

個展の場合〜

その個展の全体案、各作品ごとの内容と構成、展示空間、過去の作品と今後の作品の展開、との繋がり、作品と鑑賞者（他者、社会）との関係、自分と作品との距離関係などすべての要素から決定される。

②地と図の色の関係について

現在の「ジャングル・ジム」のシリーズでいうと、図に一色、他に一色、合わせて二色だけ使用することにしている。（ここでいう二色は同系色による組み合わせ〈明度差〉、無彩色と有彩色による組み合わせなども含む）理由としては、一つは図を描くには最低二色以上、色数が必要になること、そしてもう一つは、色を色として見せるためには一色または二色以下にする必要があるということ、以上の二点から一枚の絵に使用する色数を二色にしている。そして、その二色にどのような色を選ぶかは、設問①における理由などから決定している。



Jungle-gym（97-33）
1997年
145.5×145.5cm
キャンバス、油彩

もの」

微妙で不安定な場に作品が立って、初めて「感動」ということが言えるような気がします。

97年8月

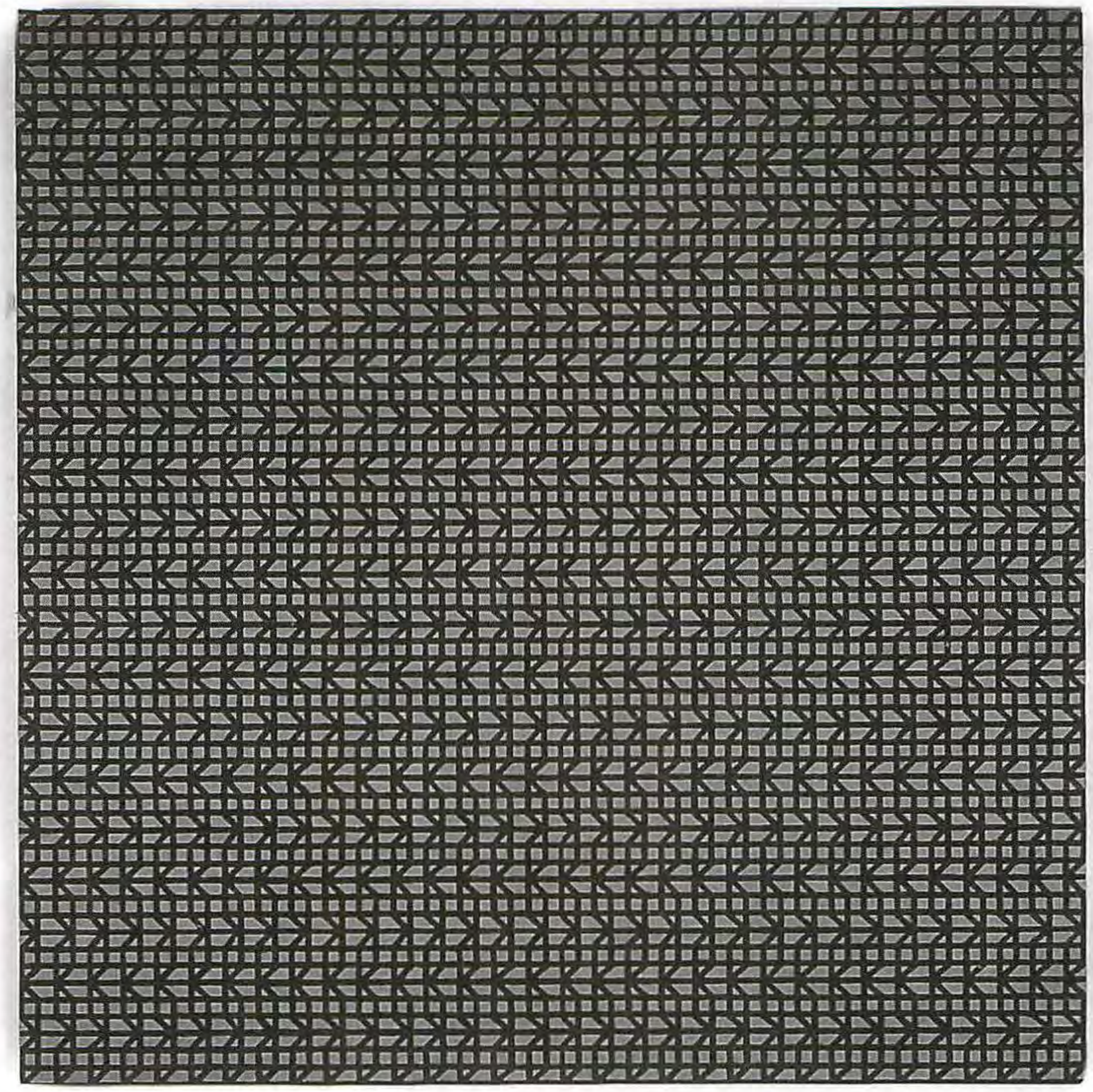
存在の夢

区切られた矩形の中の出来事は完全に開かれており、我々を存在の夢へと誘い込む。

その場所は世界にないどこか、存在が消滅してしまう場所。

そこでは当然、私もいなくなる。だからこそ、ほんとうの私がいる場所なのだ。

98年1月



Jungle-gym (97-32)
1997年
145.5×145.5cm
キャンバス、油彩

■NUKATA NOBUHIKO

1963　大阪府生まれ
1988　愛知県立芸術大学美術学部油画科卒業
1990　愛知県立芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1987　ラブコレクションギャラリー／愛知
1989　「レスポワール展」スルガ台画廊／東京
1991　ギャラリーQ／東京
1992　ギャラリーQ／東京
1993　ギャルリーユマニテ名古屋／愛知
　　ギャルリープチボワ／大阪
1995　ギャルリープチボワ／大阪
　　ギャルリーユマニテ東京／東京
　　ギャルリーユマニテ名古屋／愛知
1996　「シュロダーのピアノ」ギャラリーαM／東京
1997　ギャラリーNWハウス／東京
　　水戸芸術館現代美術センター／茨城
1998　「存在の夢」　ギャルリーユマニテ東京／東京

「存在の夢」　ー巡回展ー　ギャルリーユマニテ名古屋／愛知にて5月下旬から6月中旬迄開催予定

グループ展他
1985　五人囃子　ラブコレクションギャラリー／愛知
　　Spirit of Spirit　ラブコレクションギャラリー／愛知
1986　それぞれの空間表現　岐阜県立美術館
1988　フィーリングハウス　三重県立美術館
1989　サブウェイアート　ドローイング展　ギャラリーNAF／愛知
1991　中日展　名古屋市博物館／愛知
1992　Some Aspects of Painting　ギャラリー白／大阪
　　BIBLIO—ARTE IANIKI　'92（開館記念展）長久手中央図書館ギャラリー／愛知
1996　Kind of Blue　白土舎／愛知
　　Sunny Side Up　ギャラリー那由田／神奈川
1997　Box～It 's Cosmos　ギャルリーユマニテ東京／東京
　　多様性の舟　東京国際フォーラム／東京
　　Dream of Existence—11　Young Contemporary Artists from Japan　The Municipal Picture Gallery of Kiscelli Museum／ハンガリー
　　第5回NICAF「奈良美智と二人展」東京ビックサイト／東京
　　Three Bell　ON GALLERY／大阪
　　絵画の方向 '97　大阪府立現代美術センター
　　めをえらぶ～変容した思考様式　東京造形大学附属マンズー美術館／東京
1988　「回転する誘惑」　ON GALERY／大阪(西天満)にて6月8日～20日迄開催予定



英　ゆう

Hanabusa Yu

目をまわしたタコ

ヒトは、現実の光景を目にしながら、実際にはあり得ないものをも見ていることがある。私にとっては、そうしたことも全て自分の経験として残り、絵を描く大きな原動力となる。その中には、空想や感情的な動きという抽象的な事柄も含まれるが、それぞれをよく観察し、自分なりによく消化することから一枚の絵を描き始めたいと思っている。

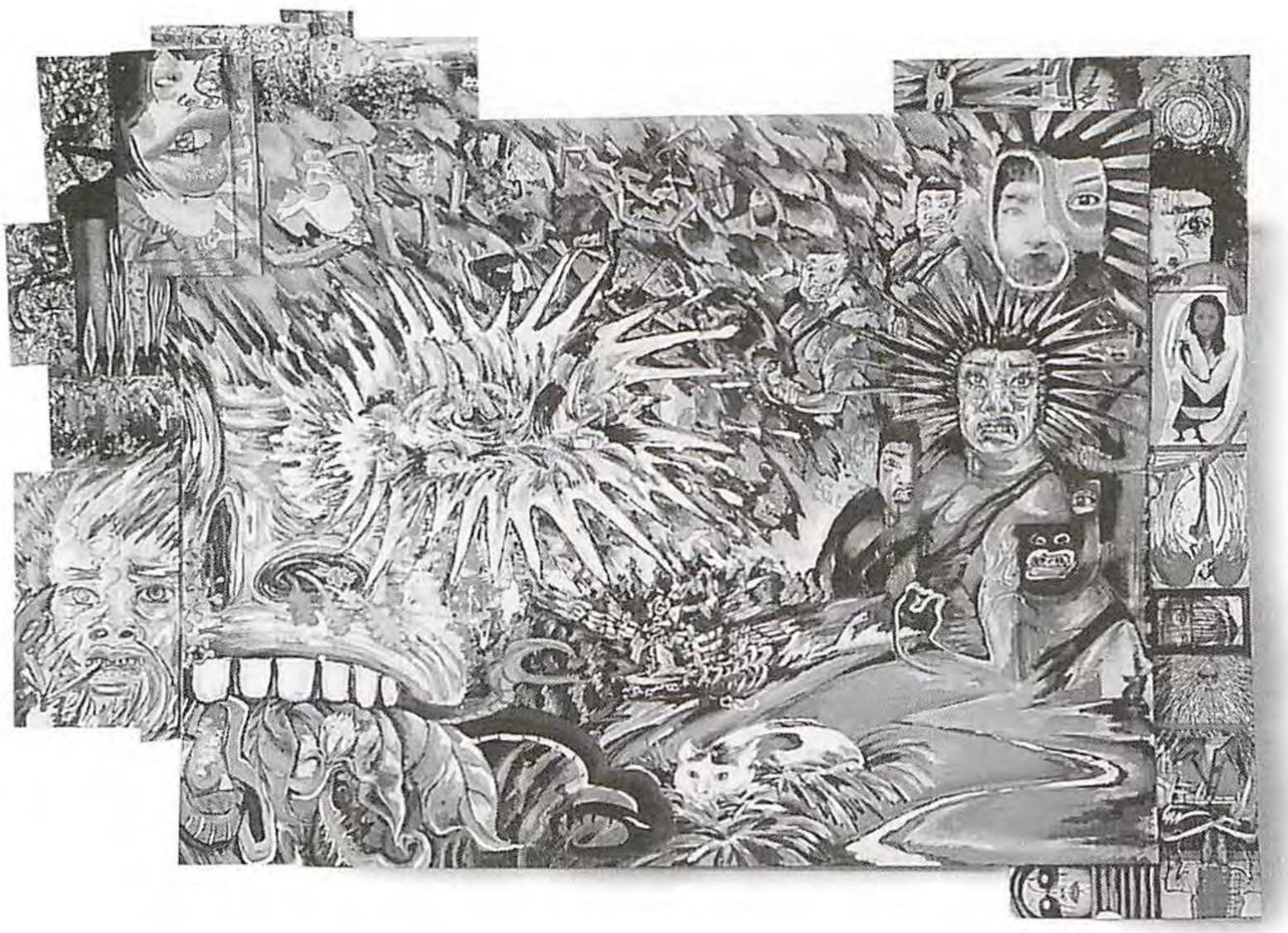
絵を描くのに並行して、今度は自分の中にあるイメージをコスチューム・パフォーマンスといった形で、実際見えるモノにして、現実の中に入り込ませてみる。そうすると、自分の中だけで成り立っていたイメージが、他人や現実空間とハレーションを起こしたり、絶妙に引き立てあったりして、イメージそのものが何倍にも膨れ上がる。

そこで得られたVISUALイメージを、写真などで再び二次元に戻し、新たな絵の要素として出現させる。

こうした作業は初めから自分の欲望や感性の赴くがままに続けてきたが、こうすることによって、自分一人だけで完結せず、また、人とイメージを共有したり、他人や物が私のイメージに割り込んでくることで、作品は柔軟な広がりを持つものだと思える。

私は、そのイメージに何か関連性や可能性を感じさせられるモノは、どんどん取り込みたい性質（タチ）なので、作品が視覚的に混沌としていると よく指摘をうける。それでも本質として、一つ一つの作品が表現する事柄は、シンプルに一直線でありたいと思っている。

実際、この物質であふれかえった世界で生活していると、私は、自身がいつも目をまわしたタコのようであると感じる。その中でもひときわ強いイメージを与えてくれる事や物を、一つ一つ大切にしていければいい。



「ジャノミチハヘビ」
1997年
185.0×240.0×24.0cm
反りパネル、布、アクリル、油彩、コラージュ(Lady'sファッション雑誌 カラーコピー)

シャンバラ
1997年
350.0×800.0cm
ダンボール、トタン、パネル、アクリル、油彩、ラッカー



①コスチューム絵画について

まず、初めにコスチューム・パフォーマンスという言葉が、私のやっている行為の本質を表わす言葉ではないということを断っておきたいと思う。前にも述べたように、私のこうした行為は、私の中にあるイメージを現実世界に持っていく手段として行っているので、それ自体によって何かを表現するというよりは、作品をつくる工程として必要なのだと考えている。それによって、他者とも積極的に関わりたいと思っているので、見て楽しめるものにするということも目的の一つである。

ところで、最近よく見かける〝コスプレ〟と重ねられることに関しては大いに異論のあるところで、他人になりきることが目的であることと、私のやっていることとはまるっきり正反対であることを述べておきたいと思う。私の場合のそれは、自分の内面でのイメージを打ち出すことによって成り立つわけであって、日常性はないが、普段より自分自身をさらけ出すことを目的としている。また、それが深刻になり過ぎず、あっけらかんと現代人の個人の価値観を揺さぶるものになればという期待もあるので、結局は、自分自身でやってみせるのが一番手っ取り早いと思うのである。

取り敢えずは、もう少し続けていくことだ。そうすれば、徐々に、この行為の理由も可能性も、更にはっきりしてくるだろうと思っている。

②あなたにとつて美術表現とは?

基本的に、見て楽しめるものをつくりたい。ただ、その楽しみ方にもいろいろあるわけで、私は、自身を掘り下げてそこで消化したものを、他者と共有するゆとりをもって作品をつくっていきたいと思っている。

今現在、自分が生きて生活している時間の流れの中で、そこに存在していることを意識しながら制作を続けていきたい。

世界千手観音選手権
(A-レッドマゾーン、B-青タンエビス)
1997年
ダンボール、和紙、発泡スチロール、ペンキ、アクリル、ラッカー



A



B

■HANABUSA YU

1973　京都府生まれ
1998　京都市立芸術大学大学院油画専攻修了

個展
1996　galerie 16／京都
　　R.C.A.Lower Golbenkian Gallery／ロンドン〈イギリス〉
1998　INAXギャラリー／東京（銀座）にて8月3日～27日迄開催予定

グループ展他
1994　フレスコ展　京都市立芸術大学壁画制作室／京都
1995　タブラ・ラサ展　四条ギャラリー／京都
1996　芸術祭展・京　京都四条阪急地下道ショーウインドウ内／京都
1997　京都市立芸術大学企画「芸大からのメッセージ」　四条ギャラリー／京都
　　c.a.p. caparty vol.5 art pollen（パフォーマンス）　三宮中華街周辺／兵庫
1998　〝桜祭り〟（パフォーマンス）　三条木屋町高瀬川／京都



原井　輝明

Harai Teruaki

「きわ」

河口近くの川沿いの道を、潮の満ち引きを目にしながらアトリエに通う。

以前、「潮が満ちるときに、子供が産まれやすい。」と、聞いたことがある。何の根拠もない昔話のようだが、空っぽだった川底が、刻々といっぱいになっていく水面を見ていると、理屈はわからないが、そういうこともあるかもしれない、と思わされる。

私はなぜか、曖昧なもの、弱いもの、頼りないもの、はかないもの、危ういもの、はっきりしないものが、気になってならない。

どちらにでも転びそうな境目のきわどさ。白でもなく黒でもない。大人でもなく子供でもない。生でもなく死でもない。男でもなく女でもない。昼でもなく夜でもない。内でもなく外でもない。向こうでもなくこちらでもない。

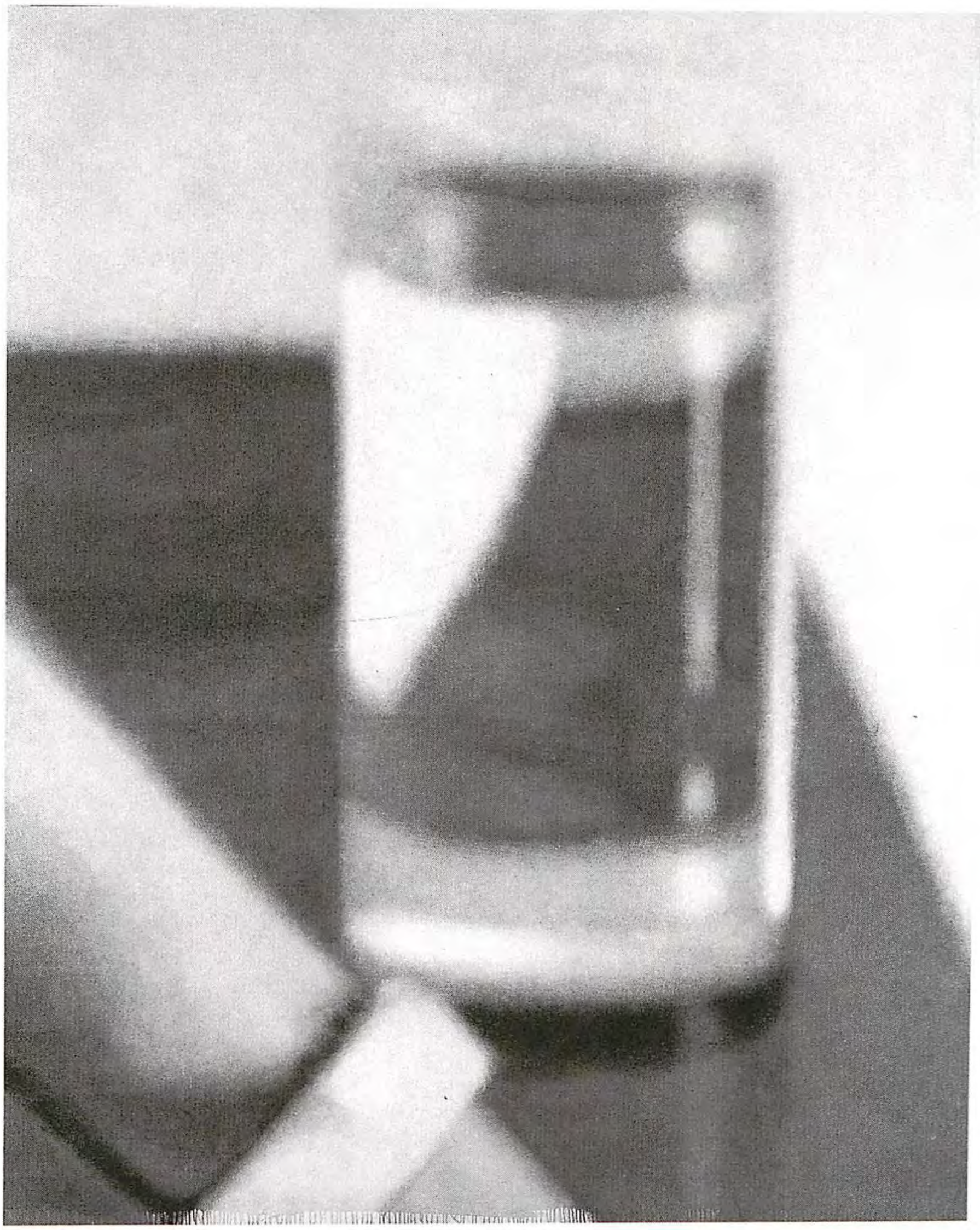
むかし、国境沿いの村では、支配国と、隣接する国と両方に従属していたという。

現代では、脳死という状態があり、ニューハーフが市民権を得、テレビの映りも良くなった。人類の発展は、そんな中庸な際(きわ)をはっきりさせることで進んできた。しかし、それらは、際(きわ)が埋まったわけではない。細分化したにすぎず、アキレスが永遠に亀に追いつくことができないという、見せかけの原理に迷い込んでしまったように、際(きわ)は増え続ける。

人は永遠に増え続ける際(きわ)を、解き続けていくのだろうか？　アキレスが亀を追い抜けるような際(きわ)の見つけ方はあるのだろうか…？

わずかながら、ゆっくりと途切れることなく動いている川の流れに、何かあるような気がしている。

①作品の表現方法が多岐に亘っている理由
私が普段生活している中で、夢中になるものがたくさんあります。平面であるか、立体であるかというのは問題ではなくて、夢中だったということ。
②原井さんにとって絵画と平面の違い
絵画と平面の違いはよくわかりませんが、絵でありたいと思います。



環境
1997年
229.2×183.3cm
パネル、綿布、ジェッソ、油彩、蜜蝋、胡粉　photo by 桜井ただひさ



みぎわ
1997年
230.5×183.2cm
パネル、綿布、ジェッソ、油彩、蜜蝋、胡粉
photo by 早川宏一

■HARAI TERUAKI

1965　山口県生まれ
1989　東京芸術大学美術学部油画卒業
1994　東京芸術大学大学院後期博士課程美術専攻（油画）満期退学

個展
1991　J2 GALLERY／東京
1992　J2 GALLERY／東京
1993　ギャラリー美遊／東京
1994　博士課程研究発表展　東京芸術大学大学資料館陳列館／東京
「光の記憶」横浜GALLERIAベリーニの丘ギャラリー／神奈川
1995　「光の記憶 in TOKYO」AKI－EX GALLERY／東京
「光の調和」ギャラリー美遊／東京
1996　「現象の光」オレゴンムーンギャラリー／東京
1997　「Emotion」スカイドア・アートプレイス青山／東京
1998　スカイドア・アートプレイス青山／東京（渋谷）にて9月28日～10月10日迄開催予定
2000　GALERIE SOL／東京にて開催予定

グループ展他
1986　怒れ芸術家　東京芸術大学展示室／東京
1988　三斜重景　東京芸術大学展示室／東京
1990　三人展　東京芸術大学展示室／東京
グループ展　東京芸術大学展示室／東京
VS. CHIMPANZEE HEARTFULL PUNCH　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
1992　日韓現代絵画交流展　Art Center／ソウル〈韓国〉
1994　コレクション‘94　一飾る空間　ギャラリー美遊／東京
桐生再演 ―街における試み　桐生市内／群馬（～‘97）
Manifest ‘94　青山界隈／東京
1995　東京芸大油画卒業の若き作家達　大和銀行本店2Fギャラリー／大阪
A Piece of My Art 2　ギャラリー美遊／東京（～‘97）
Morphe ‘95　青山界隈／東京（‘96）
エンジェル展　PAP FACTORY／東京
1996　3DRAWINGS　ギャラリー美遊／東京
1997　January Meeting　ギャラリー美遊／東京



溝口　昭彦

Mizoguchi Akihiko

進歩と進化　退行と退化

作品と対峙し、また離れてみても、私にとって芸術ということが何なのか明確な解答が得られたことはない。形態や色彩、素材と行為に、何か「必然」に近いものを感じてもそれは移ろいゆくもので「絶対」ではないことは感じている。だから作品についての思考も現在進行形であり、また、個としてはあまりにも弱く、環境の位置的、空間的、時間的要因を受けながら変化している。

●作品が作品となる瞬間

22　発掘された土器と絵画の意図的に引っ掻かれてできた傷。

23　太陽に照らされた蜂蜜と油彩画の輝き。

26　歴史的遺物が芸術になるとき。その理由は、その希少価値か。経済的価値か。それともその物自体の美しさなのか。

39　ガラスやアクリル板で覆い、社会との空気と遮断することによって成立する作品。

38　古い鉄の構築物の酸化。絵画の絵肌。

9　美術館や画廊に設置すると極めて「作品」に近くなり、生活用具の中に置くと同化してしまう。これは制作者が行為に価値観を見いだしているともいえるが、特定の空間に依存しているともいえる。

●作品の大きさと厚み

8　先日引っ越しをした。作品を整理し、トラックで運ぶために一箇所に集めてみると自分でも驚く量だった。引っ越しで出てきたゴミが自分の作品とダブって見えた。

16　作品の支持体としての厚みや表面に塗られた絵具の厚みは必要か。眼で観て感じている量や空間と作品の構造と実在感…作品の張りぼて構造は避けたい。

21　公園の人工河川の入口と出口。アミューズメントパークの箱庭的疑似自然の表と裏は作品の支持体の表と裏の構造に似ている。それは社会や人体の in↑↓out の機能を細分化・分断化することになり、「都合の悪いものは見えないところへ」の発想に行き着く。本来は私たちが、入り口↓↑出口・内↓↑外・食物↓↑排泄物・上水道↓↑下水道・観葉植物↓↑雑草等意識の上では大きな差があるが、等価に考えなければならないのかもしれない。

●作品と言葉

10　社会の中で「芸術」は自立できるか。

14　生活↑↓芸術↑↓大衆↑↓生活の三重構造

18　形づくられた美の虚像「文化生活」

20　生物の食物連鎖は美しく繋がる。人間の営みの中で芸術は必然的な連鎖に入れるだろうか。

25　野外展とエコロジスト

27　交通網・情報網の発達による都市の均質化そして自己の故郷、ルーツ探し…自己認識の危機

28　一方では世界の中での人間としての非共通感…共通の言語、共通の認識…「根元的」…自己の内面と外部世界の共通接点は見つけられないか。…個人的経験を越え、無意識や遺伝子の段階まで溯れるか。

31　自然の形態から導き出される「社会の中の構造的・空間的」類似性。

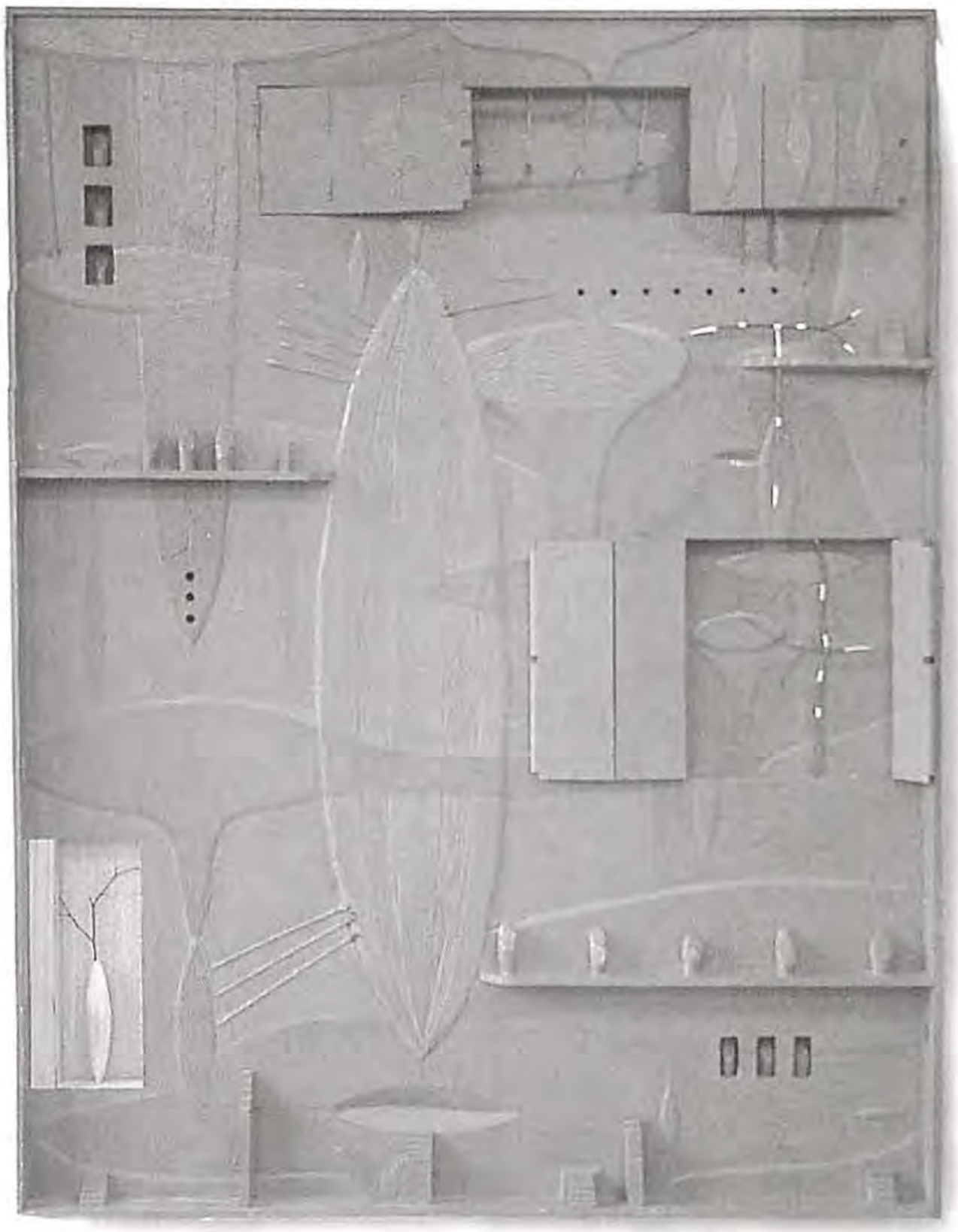
34　作品の「日常」と「非日常」。それに関わる鑑賞者の無意識化と意識化。

●作品とカテゴリー

11　生け花↑↓インスタレーション↑↓イベント会場との接点。

35　「平面」「立体」などと分類するのは作品を整理する場合に必要な言葉であって、制作の場合は意識していない。平面作品である絵画も、紙一枚とそれをパネルに張った場合、またそれを厚い額に入れた場合、作品として違ったものになってしまう。これは多くの絵画作品が、描かれた表面だけを問題にしながらも、作品を観ている我々が作品と壁との空間を意識しながら立体としてのものを感じ取っているからだと思う。

これは制作しながら考えたことをメモ書きにし、番号を付けていったものである。1番から39番までであったが今回のテーマにあったものを選び出してみた。迷いや疑問、矛盾を抱え、混乱した文章であるが、現在の作品の進む方向や芸術と社会との関係について断片的であるが方向性を打ち出したつもりである。



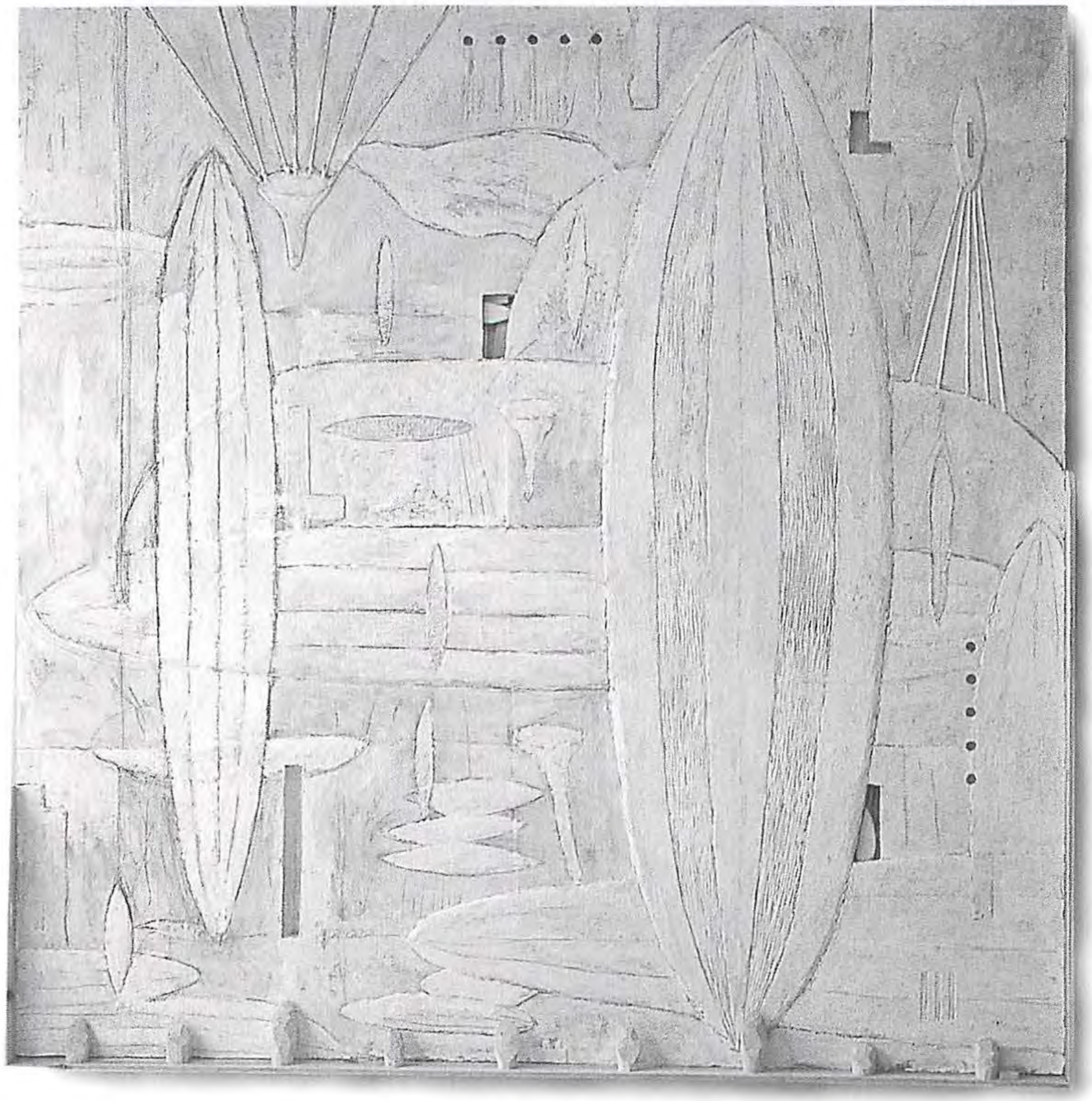
Spindle-shaped
1997年
148.0×115.0×10.0cm
パネル、建築用板材、小枝、種子、蝶番、金網、ジェッソ、カラージェッソ、アクリル、ジェルメディウム

①表現におけるモデリング部分引用について

作品にモデリング的技法を使い始めたのは確か1982年だったと思う。それまではアクリル系の絵具は一切使わずにキャンバスに油絵具で制作を進めていた。作品の始まりには形態的動機づけが必ずあったが、油彩の絵肌は美しくその絵具としての物質的美しさや時間と共に重なり厚くなっていく画面の質感や小さな凹凸の陰影に興味を奪われていた。『ではなぜ自分は何層にも絵具を塗り重ねているのだろうか。』そんな疑問を自分にぶつけてみた。その行為を痕跡として表現しているのではない。塗り重ねた厚みで時間や労力を表現したいのでもない。個人としての自分に対する問いかけの中から、印象派の作品やその絵具の厚みが顔料自体の物質的美しさに見えることもあった。そのような中から結論自体は見出せなかったものの、自分が制作したいのは漆のような、または写真のような平坦な画面の中での表現ではなく、偶然にできた凹凸空間を最初から自分でつくり出し、何処に自分が引かれていったのかを検索する過程で作品ができていった。その私的な抽出作業からその視点は自分の内部や社会という外部を往復し、自分が東洋人としての共通項や人間として、あるいは生物としての共通感覚が探し出せれば芸術というものの本質的な部分に少しでも触れられるのではないかと考えるようになった。

②異素材の起用は何処から発するのか?

色材によるモデリングのみならず、それがそれを支えるものまで及んだ時に異素材の画面への取り込みは抵抗なく進んでいった。1990年にソ連でたくさんのイコンを見る機会があった。平板に描かれた偶像を神格化するために光輪が立体的に表現されていた。理屈抜きの半立体的絵画は私にとって衝撃的だった。描写的表現と半立体的表現がよどみなく表現されているとは言い難いが、平面における再現的空間性と、実在による空間がかき混ぜられ私自身を混乱させた。作品においてはそのような状況の中で平面の上に置かれた色、形、そして平面が壁面から立ち上がる時に生じる平面に対しての側面。絵具が塗られたものと塗られていないものの関係。すべてを受け入れながら制作を進めていった。絵画の持つ正面性とその正面が存在するための構造の自己認識を深めながらその表面に描かれて見えているものとそれを支えているもの、またそれが作品になる以前の状態を提示しようとした。そのため絵具と私が描き出す紡錘形はそれをつなぐ接着剤のようなモノであり、塗られた絵具と削られた絵具、顔料、木枠、木枠が製材される前の木、枝、種子などを未完成な状況を残しながらそれぞれの関係の構造が確認できるような形で表現を展開していった。



Spindle-shaped
1997年
164.0×164.0×9.0cm
パネル、建築用板材、麻ひも、蝶番、ジェッソ、カラージェッソ、モデリングペースト、アクリル

■MIZOGUCHI AKIHIKO

1960　福岡県生まれ
1982　岩手大学教育学部特設美術科卒業

個展
1990　TOWN－HALL／岩手
1996　盛岡クリスタル画廊／岩手
1998 「あらゐ」大観記念ギャラリー／静岡（伊豆修善寺）にて10月16日～28日迄開催予定

グループ展他
1991　ASSEMBLAGE－EXHIBITION　TOWN－HALL／岩手（～'95）
1993　滝沢アートフィールド　滝沢村／岩手（'95）
1994　RIGHT－LEFT－LIGHT展　GALLERY GUARDIAN GARDEN／東京
別府現代絵画展　別府市美術館／大分
現代日本絵画展　宇部市文化会館／山口
現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館（'95）
3.3㎡展　GALLERY GUARDIAN GARDEN／東京
青木繁記念大賞展　石橋美術館、郡山市立美術館／福岡、福島（～'97）
1995　WRIST WATCHT展　GALLERY GUARDIAN GARDEN／東京
安井賞展　セゾン美術館他／東京他
日本ビジュアルアート展　伊勢丹美術館、京都造形美術大学、トレチャコフ美術館／東京、ロシア他
1996　美しい絵皿 100vs100展　GALLERY GUARDIAN GARDEN／東京
VOCA展　上野の森美術館／東京
TAMON賞展　柏市民ギャラリー／千葉
1997　昭和シェル石油現代美術展　東京国際フォーラム／東京



向井　三郎

Mukai Saburo

私という世界について

彼は未だ見ぬ子供の名前を考えている。楽しい響きを持った誰もが口に出して呼んでみたくなるような名前。そして彼は、いつの日にか母の胎内からこの世に産み落とされた肉塊に向かって繰り返しその名を呼んでみる。その響きと共に彼は過去と未来を語り、子供はその響きの中で自分という存在に目覚めていくだろう。このことは言葉によって生きるという意味の上で、きっと人間の始まりの行為に違いない。作品は自分の子供のようだという人もいるが、私にとっての作品、絵を描くという行いは子供の名前を考えることの方に似ているし、また、そうありたいと願っている。

絵を描く私は自分の記憶について考える。記憶は過去の澱ではない。それは思い出すことによって現在の空間に姿を現す言葉という生き物であり、その言葉の生滅の繰り返しが人としての生活ではないか。私にとって絵を描くことは思い出すことなのだ。

目を瞑り、いつか見たはずの風景を思い起こす。頭蓋の内側の暗闇に仄かな光りが浮かび上がる時、私は過去の出来事を現在に語る夜の星座に想いを馳せ、幸せな気持ちになった。

個人的な記憶を主題に絵を描いている私にとって、その行いは自分自身との対話でしかない。それは自分の存在を自分の言葉で描写するという孤独の世界でのみ成し得る行いであり、この孤独こそがあるべき姿であり、また目標でもある。人間は、社会や国、民族、宗教といった様々な世界観の重なりの中で暮らしているが、その世界の重なりを貫く絶対の世界が唯一孤独であり、真の孤独を生きる者だけに、自由として連帯への可能性が開かれているのではないかと考えている。



「光・庭」
1997年
33.7×42.0cm
水彩画用紙、透明水彩

①あなたにとって色とは?
作品に描かれるのは光の形態であり、それは私の記憶です。色は、そのイメージに私自身を集中させるために決定されます。
②あなたにとって作品の強さとは?
作品の強さについて語るには、まず人間の弱さ、特にその言葉の持つ危うさについて考える必要があるでしょう。人間としての可能性のすべては言葉に始まると私は考えていますが、その言葉の働きは人間と世界との一体感を常に不完全なものにしています。たとえこの不完全さが人間らしさというものだとしても、この不完全さゆえに人間が欲望とそして暴力から逃れられないのなら、人間は絶望をもって世界に臨むしかありません。永遠に完成されることのない作品を作り続けることで人間の不完全さという絶望に耐えること、そこに作品の強さは生まれると考えます。



「光・机上」
1997年
33.7×42.0cm
水彩画用紙、透明水彩

■MUKAI SABURO

1964　福岡県生まれ
1989　東京芸術大学大学院美術研究科修了
1993　オランダ王立造形芸術アカデミー卒業

1988　ギャラリイK／東京
1989　不二画廊／大阪
1990　なびす画廊／東京
1991　ギャラリイK／東京
1993　コニンクライク ギャラリー（王立造形芸術アカデミー附属）／オランダ
1996　Oギャラリー／東京

グループ展他
1988　研究室による展示　みゆき画廊／東京
1989　擬態と象徴　千葉県立美術館
1995　ドローイング展　ギャラリー キンター／ドイツ
　　紙の作品　ギャラリー福山／東京



山部　泰司

Yamabe Yasushi

「絵画のおもて」

ひとつの作品を描き始めると完成するまで休まず連続して仕事を続ける。途中に空白の時間をおくと一枚のキャンバスの中に煉瓦（れんが）を積み上げるような空間を生むことになる。いかに煉瓦を積み上げるかという思考にも次なる可能性は感じているものの、どちらかというと今はひとつの煉瓦をどうつくるかについて考えている。煉瓦とは、ひとつの塊としての空間のイメージである。たくさんのものが集まるのではなく、ひとつの塊自体のなかに多様性を培養する。たくさんのものを併置することが、かならずしも多様性を表現することにならないことに気がついたからだ。絵画として、ひとつのイメージを立ち上げて、それを変化させる一連のプロセスに惹かれる。塊は、生まれ、変化し、消える。変化はかならずしも、成長や進化ではない。作品の完成のために、そのプロセスの最高のタイミングで時間をとめることに集中する。

イメージの立ち上げ方にはこだわる。線を引くと線は身体性にしばられるが、身体性で線を引き続けるとき、線が身体から自由になる瞬間がある。線は線独自の力で立ち上がるべきだ。面は独自に立ち上がる線との関連で決定される。線をどこでつなげ、どこで切るかは空間の立ち上げ方にとっても大切な要素である。線は、造形的公式化よりも、感覚の量と質によってその構造が決定される。線をほどきすぎるとオーバーになり、線を結びすぎると図が固まりすぎて苦しくなる。オールオーバーな空間にエネルギーの海のような力を感じるけれど、そこから何か独特な関係をつくれなければ意味がない。線の立ち上がり方自体がそれだけでチャーミングでなければならない。チャーミングなものは、それが止まるまで見続けることができる。

二十歳の頃、赤の画面に緑の円を規則的に描き続けたことがある。色を見続けると色を感じなくなる。緑の円はやがて色を失い、目の奥に痛みを感じた。花のイメージを描き、視覚に挑んでくる色彩を飼い慣らすことに熱中した時期もあったが、色彩はどこかでするりと身をかわして、一番良いところを隠してしまう。

色を見るために絵を描くうちに、作品からだんだん色と具体的なかたちが減ってきた。色のないところで程色はよく見ることができる。色彩のないとき程色彩について考える。私の作品にとって色彩は非常に大切な要素である。

絵画を描くまえには世界のいろいろなことに興味がひろがる。いろいろなイメージや感覚が体や頭の中を流れる。しかし、絵画を描くプロセスは、それらの流れをひとつに結びつける。ひとつの絵画が結ばれるとき、知識や情報はふるい落とされ、固有の塊が生まれる。それははじめ、社会のいろいろなことから影響を受けてはいるものの、完成とともにそこから適当な距離をもって存在しはじめる。作品は、社会とは別の原理をもって存在するところに意味がある。作品が、人や社会の日常性との間につくりだす距離の感覚がおもしろい。

美術は、歴史の生まれるところと作家の生活というふたつの場所に立脚している。ひたすら新しさや刺激を求める作品はしばしば私の血を沸騰させるが、思わぬ場所で「地に足の着いた表現」に出会うとうれしい。これは新鮮な感覚だ。

まず、人に出会えば人は社会につながっている。作品に出会えば作品は歴史や社会や人につながっている。つまり、人がそれぞれ自身の感覚によって出会い、その出会いをいかに深め、継続していくかによって、社会における作品は豊かになる。歴史があって作品があるのではなく、作品があって歴史が生まれることにこだわりたい。

私にとって絵画は最も自由でありながら、最も必然的な表現の結晶である。

当然、絵画は、絵画を見る人の感覚や精神に対して力を持ち、社会に対しても存在の強度自体において力を持つ。おそらく、今、絵画をこうとする大半の美術家は、アカデミックな熟練が不可避的にもってしまう偏差値や技術的拘束から絵画を解放しようとしているに違いない。ただし、そこにいかに新しい手法があっても、それが手法である限り、絵画に対してなんら貢献はしないだろう。素材の選択とその扱い方によって、絵画の表面は画家の数だけの表情を持つ。一枚の絵画としてひとつの表面をつくり上げることはその度ごとに自分にとっての美術史に修正を加えるような行為である。絵画はある種の力の発生をともなって、はじめて絵画になる。当然、見る快感の創造は、絵画の大切な仕事のひとつである。

批評的に切る力と感覚を喜ばす力は絵画において両立する。並外れてとんでもない絵画をひたすら個人的になるところから描く。それが言葉を呼び込むより先に普遍性を持てば最高の絵画になる。

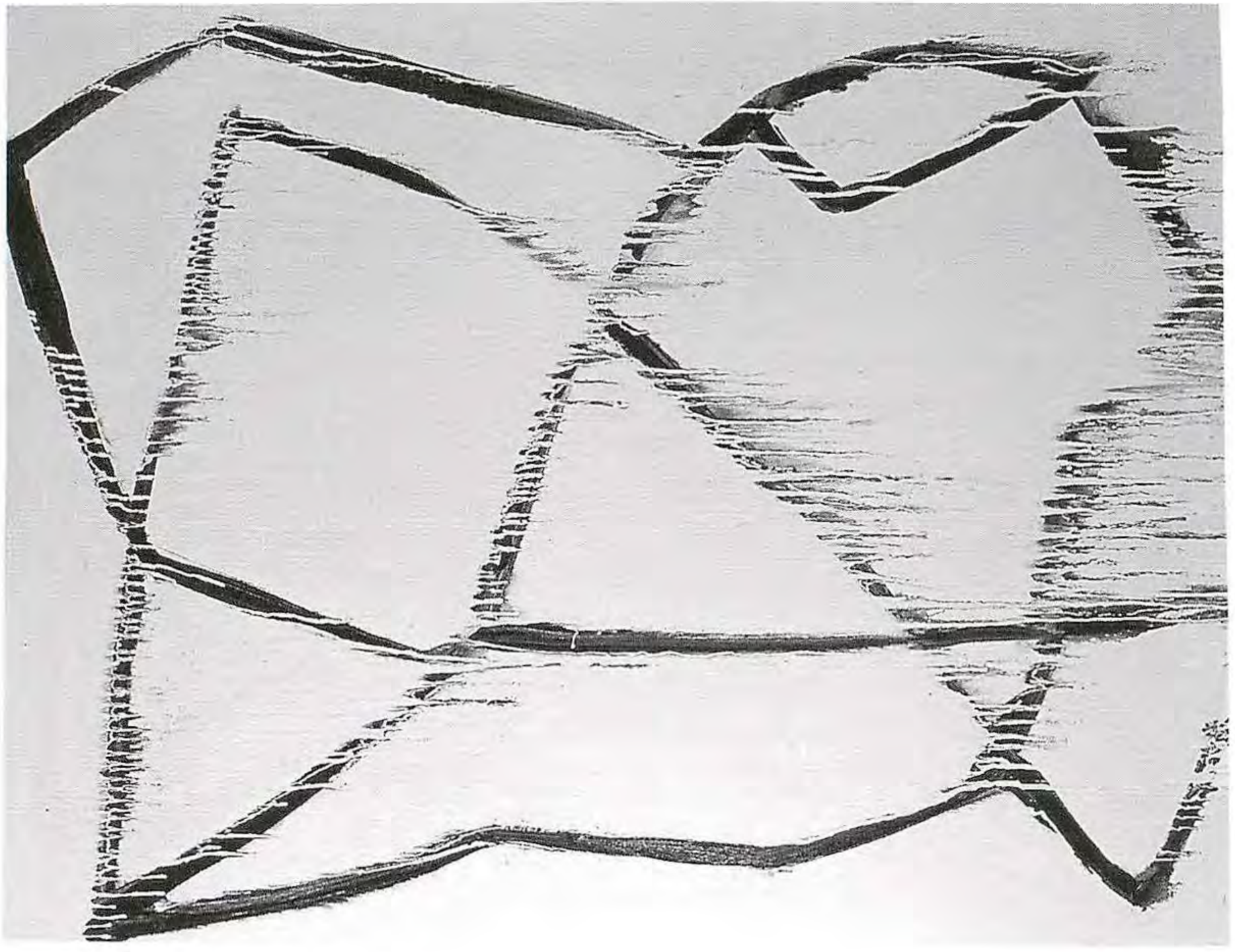
だから、「美術家」は、美術活動に従事する人の意か。私の場合は、絵描きの意味で「画家」ということが多い。美術活動に従事する人という意味では「美術家」もいいが、絵画を主な表現手段にしているというニュアンスは伝えられない。「何回も行って自分のものになった美をめぐる不思議な能力にすぐれている人」であれば、呼び名は「画家」でも「美術家」でもよいはずだ。私の考える画家は、画家である前に美術家であり、美術家である前に私である。

①テンペラ手法と作品、何故テンペラか？

水墨画の墨の濃淡や滲みに光りや空気を感じる日本的な自分と、油彩画のマチエールやグレージングの透明感に感応する西洋画を学んだ自分が私の中で共存している。テンペラ画自体が、油と水のエマルジョンをメディウムとして、水的なものと油的なものを結びつけるが、私にとってのテンペラ技法は水によって操ることのできる表現として重要である。私の制作のプロセスにおいて、テンペラは、油彩画の絵具とニス層の表面がはじかれ、流れ、やがて水分の蒸発とともに油彩画の層に取り込まれる。私自身の意思の高まりと素材が持つ豊かな偶然性とのせめぎ合う場に、反発と融合と重力の軌跡を残す空間をテンペラと油彩の併用によって設定している。そこに古典的なテンペラ技法というよりも、水と油のように背反し、反発するものの関係に対する私自身の美意識と、今、私が描くことの意味が生まれる。

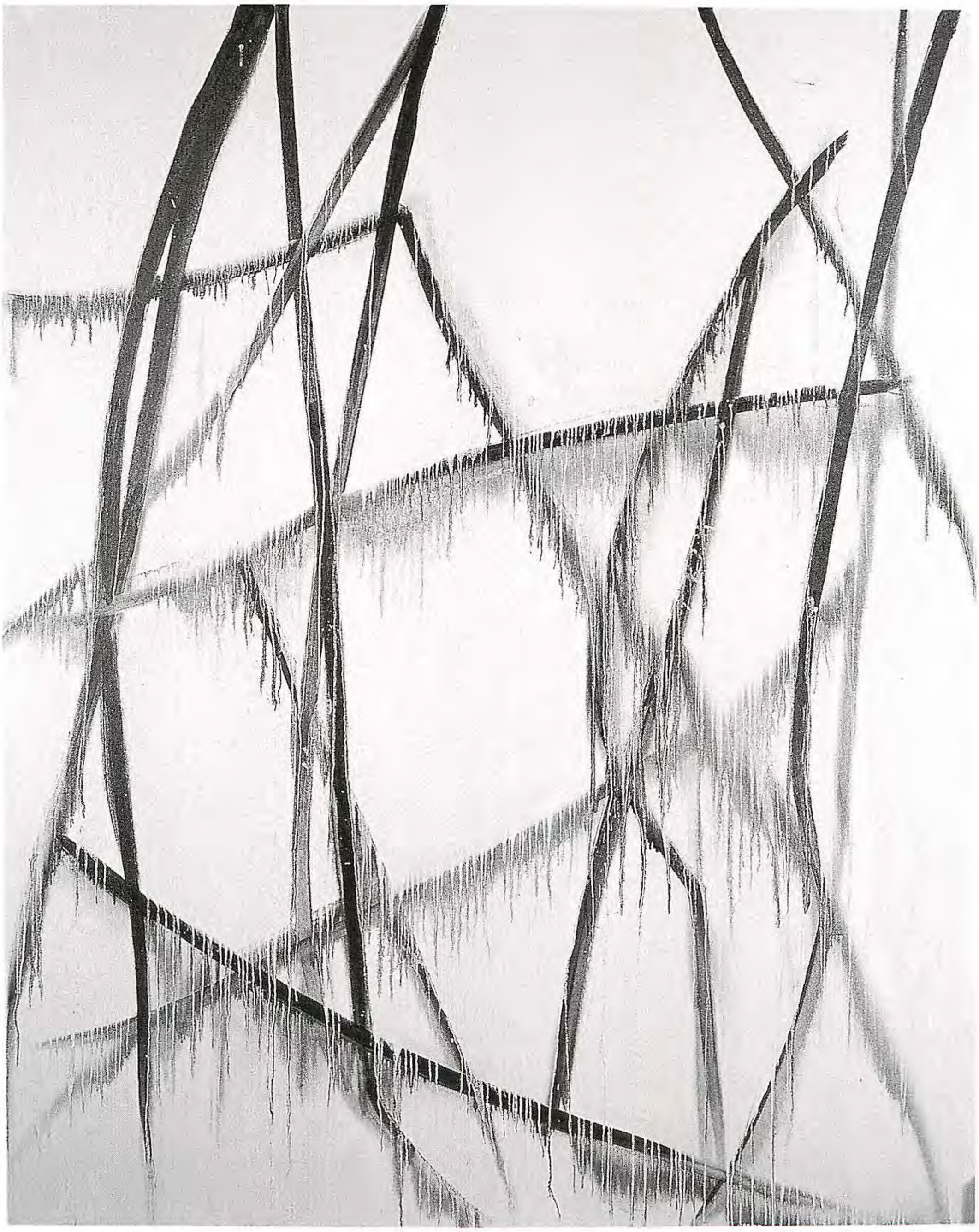
②画家と美術家の違い、あなたはどちら？

岩波国語辞典によると、「画家」は【絵をかくことを職業にする人。えかき。】「術」という言葉には、いろんな意味がある。【①何回も行って自分のものとなった能力。②はかりごと。③不思議なわざ。妖術・魔術。】など。「芸術家」が【芸術活動に従事する人。】



絵画のおもて
1997年
116.7×90.9cm
キャンバス、油彩、テンペラ

絵画のおもて
1997年
227.3×181.8cm
キャンバス、油彩、テンペラ



■YAMABE YASUSHI

1958　岡山県生まれ
1981　京都市立芸術大学美術学部油画卒業
1983　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1980　ギャラリー射手座／京都
1981　ギャラリー白／大阪
1982　ギャラリー白／大阪
1983　ギャラリーすずき／京都
1984　ギャラリー白／大阪
1985　ギャラリー白／大阪
1987　ギャラリーすずき／京都
　　ギャラリーインスクエア／サンフランシスコ〈U.S.A〉
1988　ギャラリー白／大阪
1989　ギャラリーAD＆A／大阪
1990　ギャラリー白／大阪
1991　ギャラリーココ／京都
　　ひらかた近鉄アートギャラリー／大阪
　　ギャラリービュウ／大阪
　　ギャラリー白／大阪
1992　ヨシミツヒジカタギャラリー／愛知
　　生活創庫ギャラリー／愛知
1993　GALLERY Q、GALLERY十1／東京
　　ギャラリー白／大阪
1994　ギャラリー白／大阪
　　ギャラリーアクセス／大阪
1995　ギャラリー白／大阪
　　ギャラリーココ／京都
1996　ギャラリー白／大阪
　　ギャラリーサンジミニアーノ／大阪
1997　ギャラリー白／大阪
　　Xa104　ロードサイドミュージアム／広島
1998　ギャラリーココ／京都
　　ギャラリー白／大阪（西天満）にて8月31日～9月5日迄開催予定

グループ展他
1982　スピリチュアル・ポップ　大阪府立現代美術センター
　　フジヤマゲイシャ　京都市立芸術大学ギャラリー、東京芸術大学展示室／京都、東京
　　イエス・アート展　ギャラリー白／大阪（～'89）
1984　現代美術の新しい波　ギャラリーココ／京都
　　フジヤマゲイシャ3　ギャラリー成安／京都
1985　イメージへの回帰　ギャラリー白／大阪
　　アートフロント50　心斎橋パルコ／大阪
　　都市に隠れた動物たち　大阪府立現代美術センター
1986　アート・ナウ　兵庫県立近代美術館
　　タブローの新様態　ギャラリー射手座／京都
　　ART JUNCTION　四条河原町阪急ウインドーギャラリー／京都
　　ボローニア・アート・フェアー出品作品展　ギャラリー白／大阪
1987　イエス・アート展　佐賀町エキジビットスペース／東京
　　'87美術選抜展　京都市美術館
　　アーチスト・ネットワーク・エキスパンデット　福岡県立美術館
　　第5回大阪現代アートフェア '87　大阪府立現代美術センター
1988　花の表現　埼玉県立近代美術館
　　アクリラート展 O美術館／東京
　　いま絵画は—OSAKA— '88　大阪府立現代美術センター（'89）
　　第24回今日の作家一多極の動態展　横浜市民ギャラリー／神奈川
1989　絵画論的絵画2一機能する形態　ギャラリー白／大阪
　　第1回次代を担う作家展　京都府立文化芸術会館
　　ARMS 芸術の腕　ハイネケンビレッジ／東京
1990　企画展 №1「山部泰司・館勝生」　細見画廊／東京
　　アート・ナウ 関西の80年代展　兵庫県立近代美術館
1991　「佐野儀雄・山部泰司」展　ひらかた近鉄アートギャラリー／大阪
1992　ギャラリーQ 10周年記念展　GALLERY Q、GALLERY十1／東京
　　ペインティング展 「朝比奈逸人・館勝生・山部泰司・横溝秀実」ギャラリー白／大阪
1993　NEW OUTLOOK　ギャラリーココ／京都（'96）
1994　ドローイング・ジャム　ウーファー・ギャラリー／京都
　　日本の現代美術の断面展　現代アートギャラリー／ソウル〈韓国〉
1995　SEVEN PAINTERS 'WORKS　ギャラリークラヌキ／大阪
　　第2回VOCA展　上野の森美術館／東京
　　ペインタリネス展　ギャラリー白／大阪（'97）
　　「片山雅史・山部泰司」展　Deutsche Bank／東京
1996　現在絵画3つの表情「田中美和・山部泰司・渡辺信明」四条ギャラリー／京都



湯浅　龍平

Yuasa Ryuhei

「批判と反映」

アートは常に時代と共に歩みつつ、そして社会の批判と反映であると思う。だからこそ今までにいくつもの〝イズム〟が生まれ、またそこから新しい発想があり、アートは発展してきたと思う。その時代に作る意義があるアートこそ、その時代または社会の傾向と密接な関係（その関係が批判であろうと反映であろうとである）があり、それが言い換えれば作品が社会に機能するアウトレットなのである。

僕は絵画という媒体を通じて「意味作用の成立しない（NON-SIGNIFIABLE）」空間をタブロー化するという考えに興味がある。それは「ボイド（VOID）」というアイディアに基づいた、構成もテキスト性も持たない空間なのである。言い換えれば、それは無限と連続が共存するカオス的空間であり、また二次元のペインティングというものの中で存在する空間を見る者が、熟視（GAZE）するという行為で初めてその意味作用の成立しない空間が現実化され、その存在感を単にコンセプトとしてだけではなく、肉体的に、また物理的に体験できるのである。僕はこのような考えを持っているために、アブストラクトという種類の絵を単に作家の感情表現や、一番ピュアな言語といった考えとしてではなく、抽象的な考えをタブロー化するプロセスの中で最も合理的、且つ、それを具象化するために不可欠な方法として使っている。

このような考えは、近年のアートの傾向である冷笑的な（シニカル）受け身的な考えを違う方向から見た結果であると思う。（また、この「世を拗ねた」傾向は今日の社会の反映と批判で、同時にあると思う。）物事を卑屈に、また悲観的に受け取るのは今の時代の特徴であると思う。今、あまりにも情報が豊富なこの社会、人間一人一人の機能できる範囲（または限界）が社会のそれとあまりにもかけ離れ、そのようなシニカルで受け身的な思考が生まれた気がする。しかし、そのような象徴を主観的に表現するのではなく、いかに論理的、且つ客観的にアートという媒体を通じて表現できるのか、またそれを絵画の歴史的観点から考えた時に、今どのようにそれを位置付けできるのかという考えに僕は興味がある。97年に発表したレースと樹脂を使った作品のようにこれからも単にドットを使った作品だけではなく、幅広くこの「意味作用の成立しない」空間を表現していきたいと思っている。

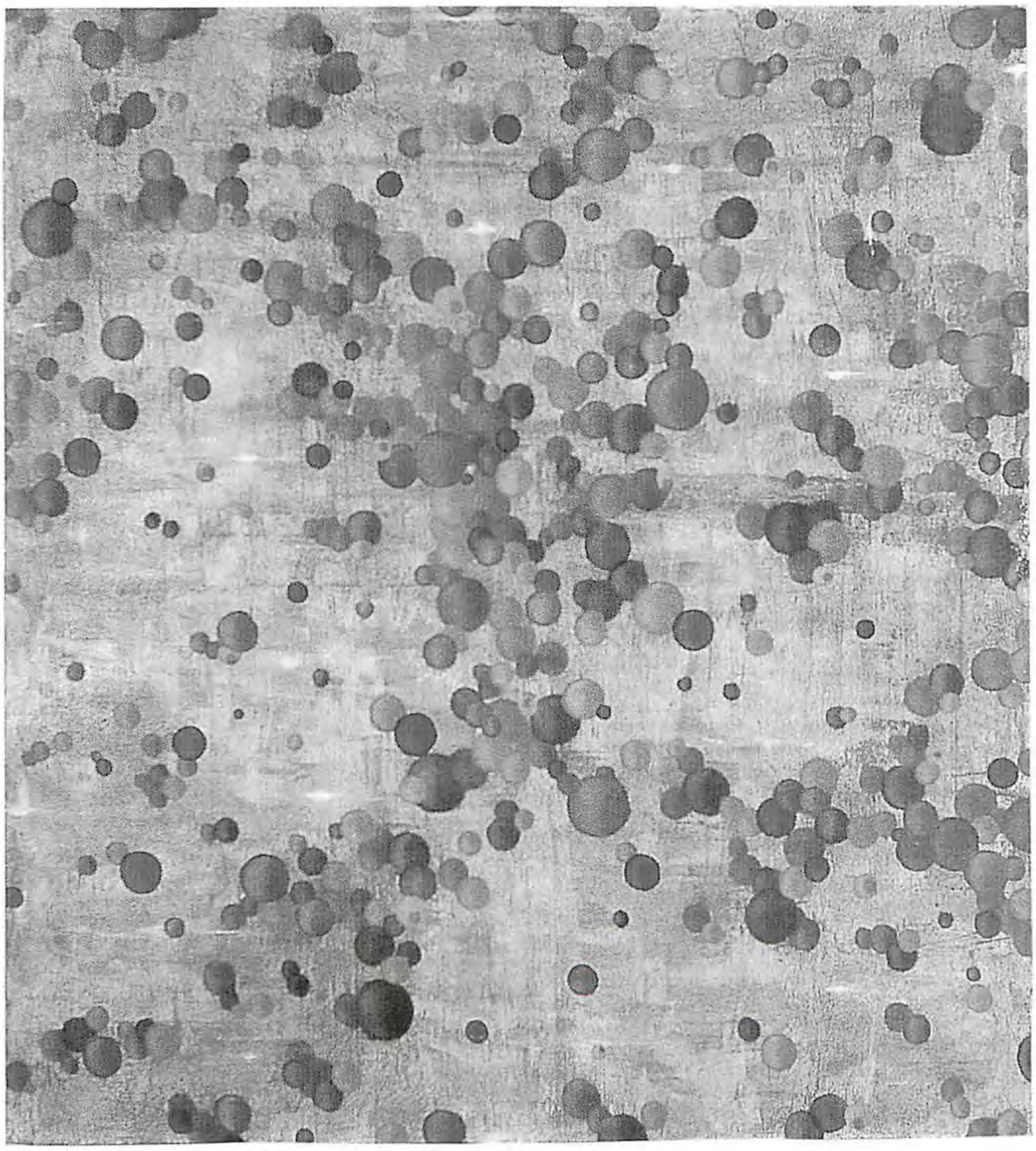
①あなたにとってイリュージョン絵画とは?

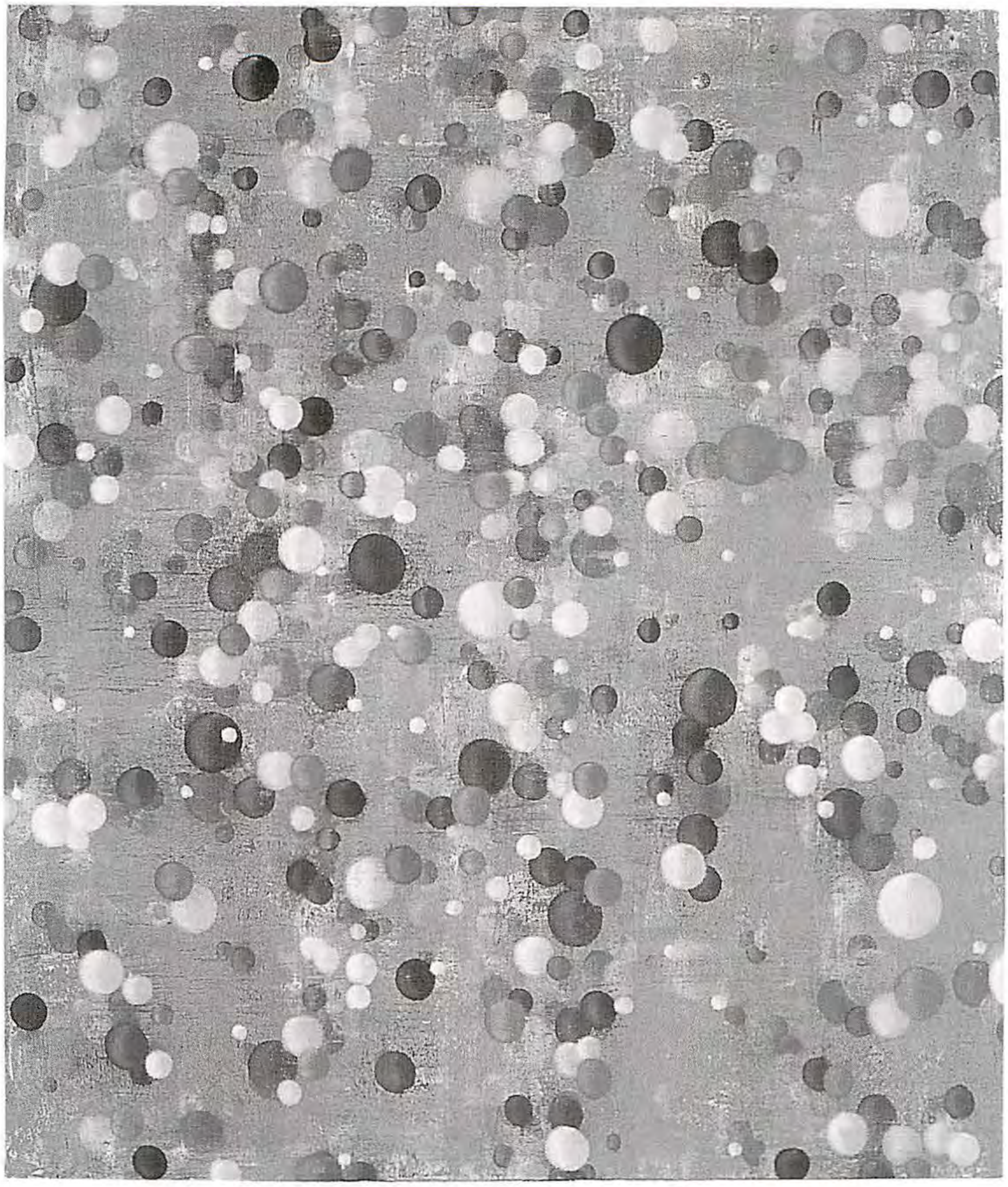
僕は、単にオプティカルな意味だけでなく、作品のアイディアとともなって、同時にイリュージョンを使っている。僕は抽象表現を使って意味作用の成立しない空間（VOID）をタブロー化するという考えに興味がある。そこで、単にその考えを二次元的に二次元の面を使って定義するのではなく、イリュージョンを通じて見る者がそれを体験するという行為の中で、初めてイリュージョンという技法を幻覚としてだけではなく、意味作用の成立しない空間を見る者が熟視（GANE）するためにも不可欠な要素として考えている。

②絵画と平面の違い、あなたはどちら?

絵画と平面には大きな違いがある。まず、その作品が基礎となっている考えの中で、それは絵画なのか平面な作品なのかに分かれると思う。決してペイントの使用やその方法がどうでるかではなく、その作品がどのように今までの絵画の歴史を考慮し、自分の作品をその中で位置付けしているかであると思う。したがつて、僕は自分の作品は絵画だと思っている。それは決して抽象絵画を制作しているからではなく、今日、抽象表現という方法を使っていることに対しての理解、そしてその必然性はモダニズム時代のユートピアン的な考えではなく、むしろ、そのような構造性への批判であると自分では思っている。そこで僕は平面の作品を制作して絵画の歴史を軽視するのではなく、絵画の作品でその歴史を重視しつつ、単に抽象絵画にはならない絵画を制作しているからである。

"R.A.I.813"
1997年
203.0×182.5cm
キャンバス、アクリル、油彩、アルキド





"R.A.I.811"
1997年
203.0×182.5cm
キャンバス、アクリル、油彩、アルキド

■YUASA RYUHEI

1964　東京都生まれ
1992　カリフォルニア・インスティチュート・オブ・アーツ修士課程修了

個展
1992　ギャラリー上田デコール／東京
1993　スモール・プロジェクト・ギャラリー／ヒューストン大学〈USA〉
1995　ギャラリー上田デコール／東京
　　グランド・アーツ／カンサスシティー〈USA〉
1996　サンバレディーノ　カリフォルニア州立大学ユニバーシティー・ギャラリー／サンバレディーノ〈USA〉
　　クリストファー・グライムス・ギャラリー／サンタモニカ〈USA〉

グループ展他
1990　MIXED METAPHORES　スシ・ギャラリー／サンディエゴ〈USA〉
1991　New Talents For New Century　ザ・ハモンド・ギャラリー／オハイオ〈USA〉
1993　Studio Artists　ショーン・ケリー・スタジオ／カンサスシティー〈USA〉
1994　Beyond Bounds II　ジョンソンカウンティーコミュニティーカレッジ／カンサス〈USA〉
1995　Small Works On Paper　オクラホマ州立大学／オクラホマ〈USA〉
　　VOCA展　上野の森美術館／東京
　　モホォルギア　アキラ・イケダ・ギャラリー／神奈川
　　ART・TODAY '95　セゾン現代美術館／長野
1996　Artist Reception　メザニン・アット・ザ・タワーアーバン／カリフォルニア〈USA〉
1997　Works On Paper　テキサス大学・タイラー／テキサス〈USA〉
　　第10回記念　ART・TODAY '97　セゾン現代美術館／長野



与那覇　大智

Yonaha Taichi

絵が好きなわけ

もともと、絵を描くことは嫌いだった。

◆

小さい頃から図画工作の類はまったくの苦手としていた。学校の美術の時間は楽しみだったが、それは多くの美術嫌いの人たちが、それでもその時間がくるとある種の解き放たれた感じを抱くように、学校生活上の小休止だった。とはいえ、自慢じゃないが、当時私が描く絵はひどいものであった。音痴の人は自分が音程やリズムを外していることに気付かないらしいが、絵はそうではないらしい。やはりひどい。自分でもそれがわかるから、早いところ終わらせてこの苦痛から逃れたいと思うのだが、残念なことに、下手な奴ほどなかなか絵は仕上がっていかないのである。隣の席の上手な子が得意げに（私にはそう見えた）描いているのを横目で睨みつつ、私の焦燥は募るばかりであった。このように、私にとっての美術の時間は、長く険しい苦行であった。（大袈裟か）

◆

そんな私がどうしたことか、絵を描くことに興味を持つようになった。というより、描くことに一種の快楽を覚えるようになった。魔がさした、としかいいようがない。だが、この快楽の記憶は現在まで続き、今もなお、私は基本的にはその快楽を追求しているのだ。

◆

この快楽の記憶というのは、平たく言えば、薄っぺらな紙のうえに空だの雲だのを描くと（うまくいった場合に限るが）、私の視線は紙の表面を突き抜けて描かれた空や雲まで到達してしまうという、その視線の快楽であった。私の手はその表面しかさわることができないのに、眼は、さわれない虚空を自由に飛び回れるのだ。この経験は、これまた私が好んでしていた丘のうえから空や雲を見ることに似ているし、当時は同じものと思っていたが、明らかに違うということが今の私には感じられる。現実の空間と紙の向こうの空間とは、紙の表面を境にして、まったくその存在の仕方が違うのだ。向こう側の空間では私は生活ができない。もちろん、飯を食うこともできない。触ってその存在を確かめることもできない。つまりは幻である。幻＝イリュージョン、視線のみが生きられる世界。何だそんなことか、と思われるかもしれない。たしかに私は奥手だった。この蜜の味を知るのにこんなに時間がかかってしまった。

高校二年の頃だ。

視線のみが生きられる世界。だが、このようなことは絵に限らず、テレビでも映画でも同じようにいえるのではないか。両者とも、視線のみが生きられる世界（この場合は映像とイリュージョンを同義と捉える）がその表現の場になっている。その点では異論はない。しかし私は、それらのメディアに絵を描くことと同様の興味を抱くことはなかった。なぜか。

テレビや映画など、いわゆる映像メディアに共通するのは、像を映し出す投影面の存在感が薄いということである。例えば映画を見るときに、スクリーンの布の材質が綿でできているのか化繊だろうか、と気にする人がいるだろうか。スクリーンは映写の物理的な前提ではあるが、その存在自体を主張することはない。我々は映し出された映像（つまりイリュージョン）を見たくて映画館にいくのであって、スクリーンを見に行くのではない。我々の視線はその表面を突き抜け、もうひとつの世界へと至るのだが、再び表面に戻ることはない。いわば突き抜けっぱなしである。

おそらく私は、表面を突き抜けた向こう側の内容に惹かれたのではなく、視線が紙なりキャンバスなりを通過するときに起こる出来事―イリュージョンの立ち現れとでも呼べるだろうか―に、むしろ惹かれたのではないか。絵画は、突き抜けっぱなしではないのだ。映像メディアと違って、絵画においてはその表面の様態（表面に塗られた絵具と表面の肌理がつくりだす様々なマチエール）がイリュージョンの現れ方そのものと分かち難く結びついている。つまり、絵画のイリュージョンは、作品表面の肌理と一緒に現れるのだ。試みに、描かれた空を見てみることにしよう。その時私の視線はイリュージョンの彼方の空を「眺め」られる、と同時に表面の凹凸をも「凝視」できるのだ。この自由。絵画に与えられたこの自由こそが、私を今も惹きつけ続けているのだと私は思う。

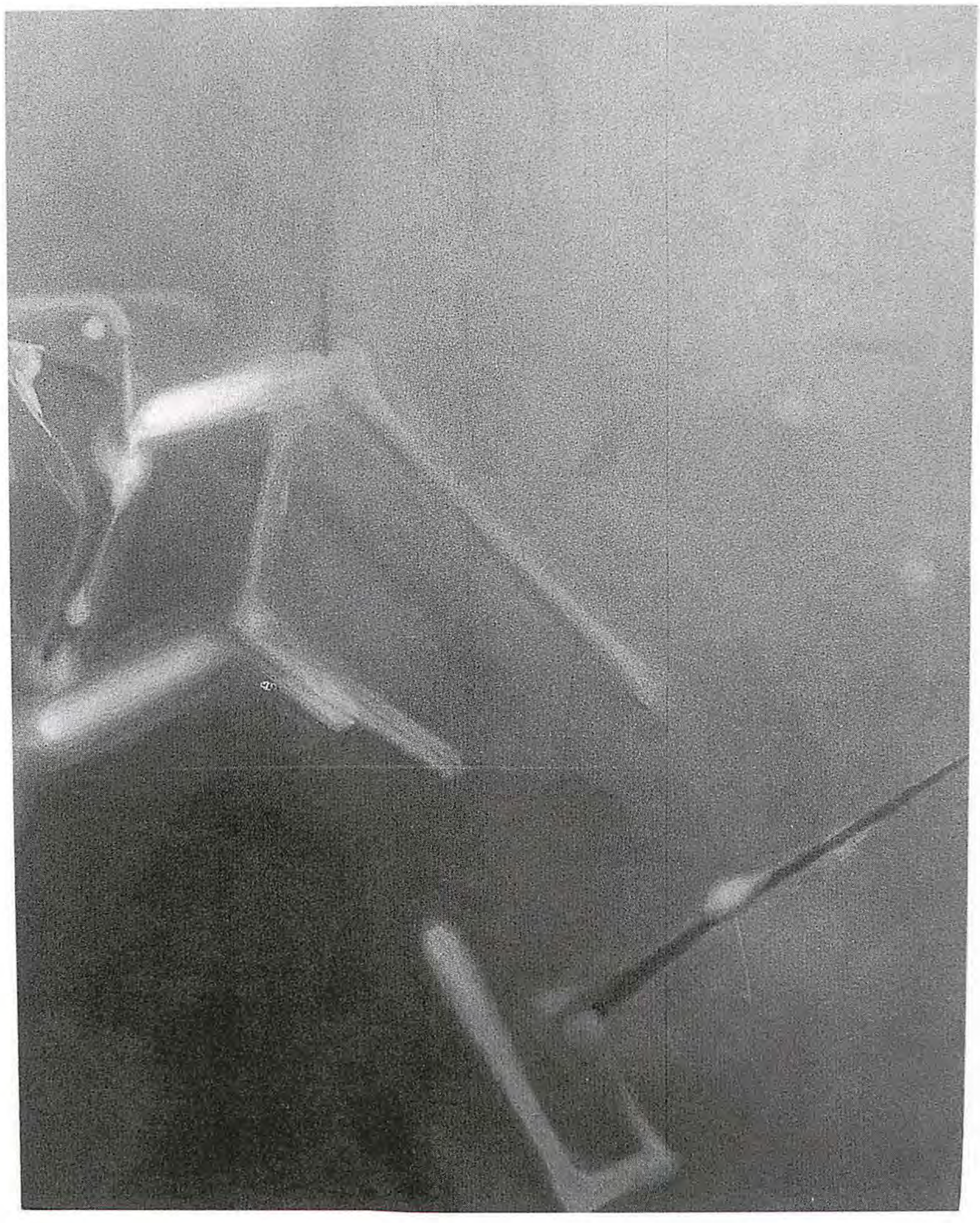
①テーマの拘わりについて

今でもよく描きますが、大学に入って絵の勉強をはじめた当初から風景画を描くのが好きでした。特に水や雲といったような形態のはっきりしない、流動的で　不確かなものを描くのが好きだった。それに加えて、描かれた風景画の中の大気の厚みにも惹かれていました。そういった経緯もあって、「雲」や「空」といったものが私のイメージの源泉です。

②イリュージョン性についてどう思われますか？

イリュージョンといっても、人や犬やその他抽象的な形態にしろ、描かれた形象はもちろんイリュージョンなんですが、それを包んでいる空間そのものの方に僕は興味をそそられます。空間イリュージョンともいえるものです。ですが、どんなにおぼろげで認識が難しかろうとも、やはり何か対象を描かなければいけないわけです。何もない空間は見えません。見えない絵画というのはありませんから。だから何かを描く。おそらく、形象はすべて絵画以外の何ものかによってあらかじめ規定されていると思う。だから何らかの連想を伴うのは当然ともいえます。それをやっかいなものと思わないで、むしろ前向きに捉えていくと、結構わくわくできるのではないでしょうか。でも、僕にとってはもう少し先の課題だと思っています。

約束された明日
1997年
227.0×181.8cm
パネル、油彩





ウィルヘルムスヘーエ I
1997年
60.0×50.0cm
キャンバス、油彩

■YONAHA TAICHI

1967　沖縄県生まれ
1990　沖縄県立芸術大学美術工芸学部卒業
1993　筑波大学大学院修士課程芸術研究科修了

個展
1996　茨城県つくば美術館
1998　Oギャラリー／東京（銀座）にて6月15日～21日迄開催予定

グループ展他
1991　'91美（チュラ）展　目黒区美術館、練馬区美術館／東京
1992　'92美（チュラ）展　セシオン杉並／東京（' 93）
　　第2回若手作家現代美術交流展「OKINAWA Open Air Exhibition 1992」沖縄県玉城村百名ビーチ
1993　第3回若手作家現代美術交流展「intro spection」　世田谷美術館／東京
1994　第4回若手作家現代美術交流展「ACTION」　銀座ギャラリーSANBANKAN、Plaza Gallery・調布、
　　ギャラリー青山／東京
　　'94美（チュラ）展　茨城県つくば美術館
1995　第5回若手作家現代美術交流展―ロンドン展　Glove1 Gallery／ロンドン〈イギリス〉
　　第4回風の芸術展　ビエンナーレまくらざき　枕崎市文化資料センター南溟館／鹿児島
　　'95美（チュラ）展　那覇市民ギャラリー／沖縄
1997　Aspect in Crew II part 3　あかね画廊／東京
　　第26回現代日本美術展　東京都美術館
　　第8回関口芸術基金賞展　柏市民ギャラリー／千葉
　　チェコー日本現代美術交流展1997 "Projekt výstav C² a Kurta Gebauera" Academy of Applied Arts／プラハ〈チェコ〉
　　ケルンー東京現代美術交流展1997「connekted」 ARTicle／ケルン〈ドイツ〉
1998　Aspect in Crew III part3　あかね画廊／東京



綿引　展子

Watabiki Nobuko

人と山の重し

今制作しているものは、大きく分けると人（顔）の絵と、山（風景）の絵になる。どうもこの二つの幅を行き来しながら考えている。

人（顔）の絵は内から外（他、外、輪郭）への。私の制作の根底にはいかりがある。これを言葉でいうと生物としてのいかり。生まれて死んでいく生物としてのいかり。もしくは強い衝動。身近な不条理。自分に対する…。うまくいえない。

自分自身はとてもつらい表現に心から癒されることがある。本当のつらさは、同じくらいつらい表現によって拠り所を得られる。人生がつらい側面を持つものならば作品にもその側面を受け持つという、社会の中での役割というものもある。

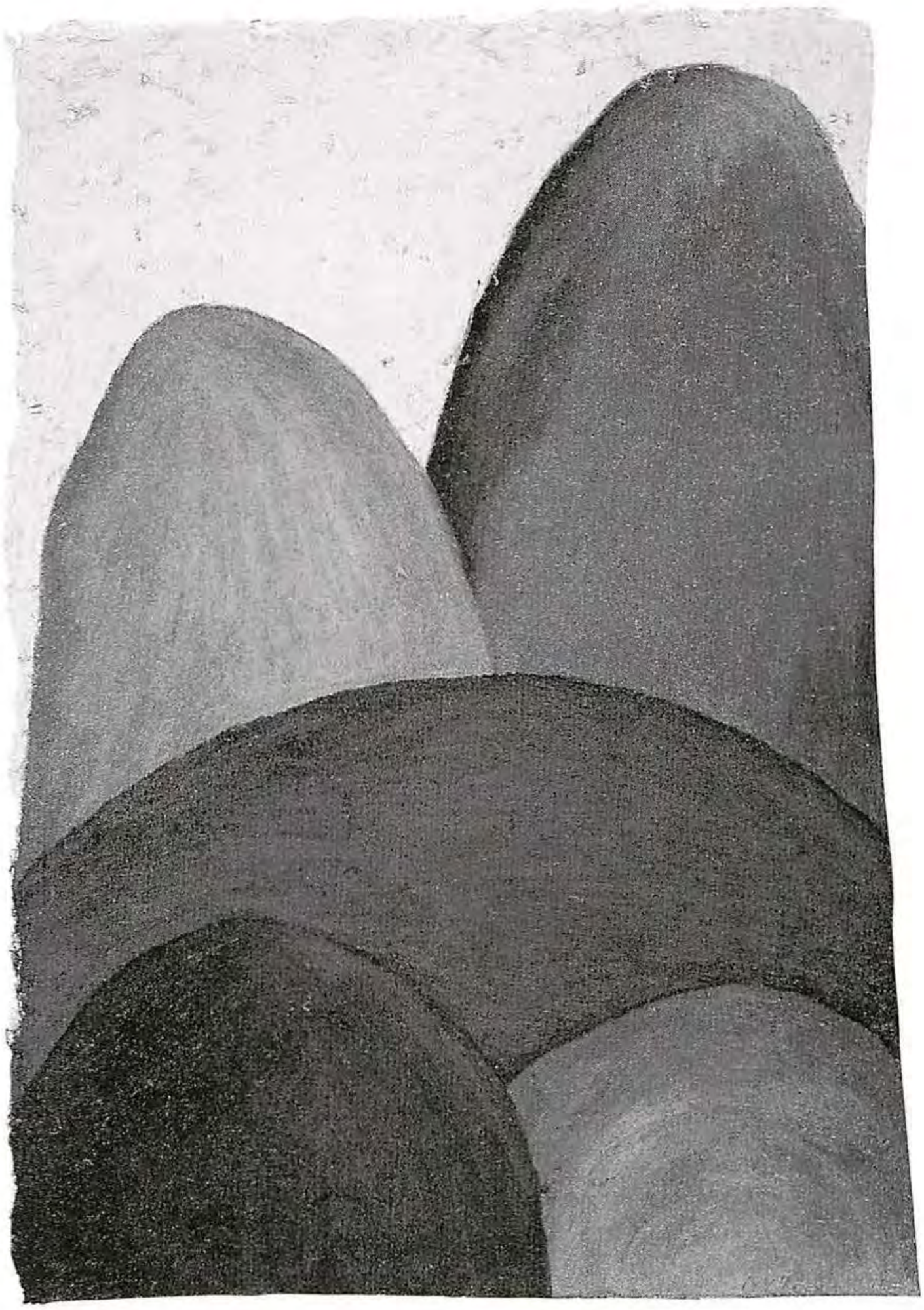
山（風景）の絵は外から内（視線、姿勢）への。作品が私的必然で始まったとして、それが最後まで私事であり得るだろうか。人はいつ、何処で生まれ、どういう時を過ごしたかはそれぞれが否応なく背負わされている。個人は時代や環境に規定されている。いくら固有の〝私〟といってみても自分を規定しているものから逃れられない。とすれば作品が作品として成り立つ時には、作り手の個人的情報に重なって普遍につながる価値観を持つものであるのではないだろうか。

事の始めは私事で、それはつくっている間は私の絵なのだけど、仕上がった時には一つの作品になっている。人がいるのと同じくらい一つの独立したものになっている。出来上がった作品は私に属していない。仕上がるときに私のものがなくなる。つくっている時は私のことで、そこからは私以外の人の手（意志）がその作品となった絵の行く先を決めていくのだと思う。

この作品は社会の中で何ができるのか。私の考える最もよいことは、社会の中の重しである。ことではないかと思う。多数決に属さない価値観であるのが作品の持っている良いことの一つではないか。

私には制作や実生活の中で時折思い起こす一文がある。

『私は作業仮説をたてなければならなかった。―中略―大いなる知性が私にやらせたいと望んでいることを私がやっていれば、私はそれ以外のことはなにも考えなくても、ちゃんと生きていけるはずだ。私の答案を採点する者はいないし、なにかをやれと命ずる者もいない。私はた



無題
1997年
34.5×25.0cm
和紙(雲肌麻紙)、オイルパステル
photo by 末正真礼生

ったひとりで進水しなければならなかった。―中略―私は自分に言いきかせた。宇宙、いや神と言おう―神が望んでいることをやっていれば、つまり、大いなる知性が望んでいることをやっていれば、おまえは前に進めるはずだ。もし前に進めないようなら、おまえのやっていることはまちがっているんだ。私は、そう自分に言いきかせた。』

（「フラーがぼくたちに話したこと」リチャード・J・ブレネマン編より）

はじめて読んだ時のように、今でもこれを読み返すといつも背中をポンと押されるように感じる。この引用で不十分な私のレポートの補填とさせてもらえるだろうか。

①和紙の拘わりについて

かつて木版画をやっていたので馴染みがあった。しかも大きい紙が簡単に手に入る。でもそれだけでは説明がつかない。手元にあったという理由から使いだした和紙が、私の制作にはよく合う滞りをもたらす。和紙とオイルパステルの相性は、のるでもなく、吸い込むでもない曖昧な、しかも確実な結びつきをもたらしてくれる。ボソボソと出てくる和紙の繊維のようなものが、見た時の表面の質感になる。密度もでて抵抗感がある。出来上がった作品においては、和紙は制作の大切な要素となっている。ただし、すべての素材と等しく、絶対に必要というものではないと思う。

②箱から純粋絵画に移った理由

箱の作品は84年から92年までの9年間続けた。初めはこんなに長いことこの箱の連作を制作するなどとは思いもよらなかった。この連作を別の形に展開していけるものと思っていたが、この箱というものがその時の私にとって必要な、自分を守るものとして、自分の領域として働いていたのではないかと思う。どうしてもその箱から一歩踏み出せないでいた。そうするうち箱の中に私の写真という組み合わせで、私の作品の形が固定してきてしまい、制作が形式化してきてしまっていた。そうなるとその形式にのっていくらでも変化をつけながら制作できる。そう思っ

「地に直立した会話 11」
1997年
65.0×53.0cm
和紙、オイルパステル
photo by 末正真礼生



た時にもうこれ以上自分がこの連作に対処する必要がないと考えた。自分の中でようやくこの連作が終わるという実感を持った。そうしたらいつも自分の演習として描いていた紙の仕事に自然と移っていった。それは私にとっては形式化していない作業で、しかも身近にあったからだ。描くという作業をやり始めて今まで作っていたのがモノであったと強く思った。モノから絵画へと移ったわけだけれど、頭の中で純粋絵画というものに移ろうと考えたわけではない。それまで自分の演習としていた仕事をそのまま膨らませた形になったということだと考えている。純粋絵画を目的地に制作を変えたわけではなく、変わった先が絵だったということだ。

■WATABIKI NOBUKO

1958　東京都生まれ

個展
1982　真和画廊／東京
　　藍画廊／東京
1983　藍画廊／東京
1984　藍画廊／東京
　　銀座美術クラブ／東京
1985　「私の位置から最もすぐれた姿勢」ギャラリー檜／東京
1986　Dental Space／東京
1987　「椅子はゆっくり無人の森へ向かう」GALLERY十1　／東京
1988　「森へ」GALLERY Q／東京
1989　「みどり葉の椅子」GALLERY十1／東京
1990　「無音の中で向かい合う視線」ギャラリー射手座／京都
　　「声よりも近くならぶきみ」Temporary Space 004／北海道
　　—小さいー綿引展子展　西瓜糖／東京
　　「敵の確かさ」GALLERY Q & GALLERY十1／東京
1991　So—Nahmoo Gallery／ソウル〈韓国〉
　　「条理をくり展べて」GALLERY　Q／東京
1992　「目じるし」スカイドア・アートプレイス青山／東京
　　「自由なくぼみ」ギャラリー檜／東京
1994　「そのひとところをゆっくりとまたいで」スカイドア・アートプレイス青山／東京
1996　「たましいのつく食卓」ギャラリー日鉱／東京
　　東京画廊／東京

グループ展他
1979　版画9人展　ゑリ円画廊／東京
1980　版画2人展　藍画廊／東京
1981　藍画廊記録集出版記念展（1975～80）藍画廊／東京
1982　Open Space in Yokohama　神奈川県民ホールギャラリー
1983　Photo Express from Tokyo Japan　Galerie Micro／オランダ
　　3人展　藍画廊／東京
1985　花の好きな牛　藍画廊／東京
　　オブジェ達展　藍画廊／東京（'86）
1986　第6回試行する美術—国際小さな芸術展　山梨県立美術館
　　藍画廊記録集出版記念展（1981～85）　藍画廊／東京
1987　The4th Pusan Biennial 釜山市民ホール／釜山〈韓国〉
　　アーティスト　ネットワーク　エキスパンデッド1987　福岡県立美術館
　　プサンへの返信　藍画廊／東京
　　Person to Person GALLERY Q & GALLERY十1／東京
　　ドローイングでショウ　ギャラリー檜／東京
　　Artist Image up Show ー 夏を着る　ギャラリイK／東京
1988　Distance serial №1　ギャラリー檜／東京
　　アートの達人　GALLERY Q & GALLERY十1／東京
1989　Photographs 光響　藍画廊／東京
　　箱展　ギャラリーミカワ／東京
　　中国民衆に心を寄せ犠牲者の家族に義援金を送る現代美術展　ヒルサイドギャラリー／東京
　　The Four Faces　ギャラリー中森／北海道
　　現代のヒミコたちー新しい造形を求めて　イズム／福岡
　　16人の女性アーティストによる新・造形展　ニッケコルトンプラザ／千葉
　　Heart Four　GALLERY十1／東京
1990　眼差しの形象　Temporary Space Bis ＃02／北海道
　　Contemporary Art Young Creators Exhibition vol.1　Arte G—Y Gallery／広島
1991　風の造形展　すみだリバーサイドホールギャラリー／東京
　　私のバレンタイン展　有楽町阪急／東京
　　3人展　東京画廊／東京
1992　Power of Art—1992　GALLERY Q & GALLERY十1／東京
　　「さまざまな眼 44」かわさきIBM市民文化ギャラリー／神奈川
　　イメージの新様態III　ギャラリーすずき／京都
　　第1回 Habitart メーキングルーム　素材としての空間　パシフィコ横浜、プラザ特設会場／神奈川
1994　現代の人間像—〈わたし〉という存在証明展　北海道立近代美術館
　　Ken 's Art Gallery／イタリア
1995　The Four Faces INAXスペース／北海道
1996　高崎シティーギャラリー／群馬
1997　VOCA展　上野の森美術館／東京（'98）
　　第5回国際コンテンポラリーアートフェスティバル　東京画廊、東京ビックサイト／東京
　　私美術のすすめ　板橋区立美術館／東京
　　LES FEMMES ギャラリー・インザブルー／栃木
　　版による　ギャラリー檜／東京



和田　みつひと

Wada Mitsuhito

「絶対的孤独の体験の為に」

たとえば、眠れぬ夜というのがある。夜になり、すべての明かりが消え、あたり一面が闇に包まれ、目醒め続けるのはもはや自分と言うよりも、闇そのものになる。目醒めているのは「わたし」ではなく、夜である。そこでは、外部との内部の関係が成り立たず主語がない。それはひとつの孤独の「体験」である。その「体験」の場所とは、そこで「体験」することにより規定され、その体験する者の「からだ」に帰属する。

そして、この「からだ」はそこに在ることにより確立するのだ。

そして、「からだ」の孤独とその「体験」の場所は光りによって条件づけられる。その「場所」は光りの到達しうる範囲でしかありえず、光りによって照らし出された「他者」との間に隔たりを生み出す。その孤独の「体験」とは相対的な意味での孤独ではない。「他者」との関係の喪失によるものとは別のものだ。

わたしが「わたし」と言う時の「わたし」とは何処から来るのか。それは自立したものとして語られるのではなく、「他者」との関係により語られる。

始まりも終わりもなく勝手に積み重なるだけの日常的な生活。自然なる風景に生活のなかで作り出されたもの、たとえば住居、交通、生産が、あるひとつの仕方で結びつくことによって自然と融合し、ひとつの自然の風景となる。今や、ビルや高速道路、そのかなたの工場地帯が自然の風景なのだ。TV画面やコンピューターのモニターの画像さえ、人が知覚し体験するものが現実となる。それらは全て人によって造られたものだ。いくつもの通信衛星が上がり、そこを介した電波が地球を包み込む。一晩中明かりを消さないビルの街、街角にはコンビニエンス・ストアー、動き続けるコンピューター。世界は24時間体制で稼働し眠りはない。

出来事が現実以上に現実的で、現在以上に現在的であるがゆえに全てが既視感の中にあるように思われる時がある。現実の過剰、世界に対する統制と管理の過剰、意味と情報の過剰の中で理想や選択肢の提示によって償うことはできず、否定や乗り越えも不可能になったとさえいわれる。過剰な期待と根拠のない安心感を抱くほど無邪気にはなれない。

内部からの欲求で制作しているのではないとすれば、それは外部との関係において「わたし」が「わたし」であることの確認と忘却であり、「あなた」が「あなた」であることの確認と忘却

である。「わたし」がここにいるということを、「あなた」に何も言わずに伝えたい。「あなた」と「わたし」はその状況と関係によって意味が入れ替わる。「わたし」は「あなた」になり、「あなた」は「わたし」ではない。

作品というものは、観られることによって初めて成立する。作品とはあたかも「実体」のようにあるのではなく、観る人との「関係」が欠かせない。観るということにおいて人は、意識するしないに関わらずその作品の背後にみえない作者を想定しており、そこから「解釈」されるのは観る人自身の感覚や思想にほかならない。そういう意味で作者は観る人といえる。

たとえ同じ「場所」にいても「あなた」と「わたし」のもつ感覚や思想は違い、それぞれの「時間」を持ち、その「解釈」はそれぞれである。それぞれの時間を持った観る人のそれぞれの「体験」、その「関係」が作品足り得る。

その作品とは、なにか出来事を表し、それを真ん中に「送り手」と「受け手」が向かい合うことで成立するのではない。作品自体がひとつの出来事としてあり、それとの「関係」において観る人が作品の一部になる。その展示空間自体を作品にしたい。そこでは、観る人の移動にともなってその様相を変え、そこに観る人がいることによってその様相を変える。観る人が観られるひとつになるのだ。

それは移動や交換可能な絵画や彫刻といったモノではなく、またモノを持ち込むことによって空間を作るのではない。絵画や彫刻でいえば、額縁や台座にあたるその部屋の空間を規定する壁面や床面を操作することにより、その「場所」が作品となり、観る人の立つその「場所」が作品となる。

これらの想いから、モノを「壁にかける」、「床に置く」などの、空間の量への直接的な関わりはせず、その「場所」との関わりにおいて、その「意味」に覆われた日常の空間を表現の場へと移行することを試みている。そしてそれは、色材として物質感を超えて観えてくる蛍光色を配し、その場所にある建築のサイズによる空間の分割を行うことで、既存の意味や機能を剥奪する。特に「感情」や「意味」といった「重さ」を持たず、感覚作用に働きかける光のように思われる蛍光イエローを用いて、「非日常」への移行の試みである。



I could be you.／ You are not me. Ⅱ
1997年
ギャラリー現：約26㎡及びH2.5m
ビニールシート、アクリル(ルミナスレモン)、グロスメディウム
photo by 谷岡康則

①作品に用いる工業製品の関わりについて
これまで、ベニヤ板、ステンレス板、アルミ板、ビニールシート、カッティングシート等を作品に用いてきました。これらは機械により大量に生産された製品で建築に用いられています。また、それぞれの製品には規格のサイズがあります。その規格のサイズということが、それぞれの素材の素材感や素材の持つ意味ということより、作品をつくる上でこだわってきたことです。その素材とサイズは、普段の生活の中にあるもので生活の中で目にするだけでなく、直接「からだ」に関わるモノです。そして「日常」にある建築のサイズを機能や意味から切り離し、それらの素材を画材として再配置することでその「場所」を表現の場へと移行しています。そして、作品に工業製品を用いるのは、ひとつは作者自身である「わたし」の痕跡を残さないためです。作者である「わたし」を消し去ることで「わたし」自身も観る人となり、作品であるその「場所」で「わたし」になるのです。観る人自身が「ここ」であること、「わたし」であることを確認する「場所」を追求しています。それは、絵画や彫刻でいえば額縁や台座にあたる、部屋の空間を規定する壁面や床面を操作することによって、その「場所」を作品にすることです。また、色材として物質感を感じさせない蛍光色を配し、その場所にある建築のサイズによる空間の分割を行うことです。

②作品における人工的な部分は？
この質問に答えるのはとても難しいです。なぜならば、「人工的」というのは自然のままでなく人が手を加えた様をいい、その手を加えない自然を人が捉え直した時、それはすでに自然ではないと言えるからです。また逆に、今では人によって手を加えられた様が自然ともいえるからです。そして、作品は人によって手を加えられたものだからです。

■WADA MITSUHITO

1965　東京都生まれ
1991　多摩美術大学美術学部絵画科日本画専攻卒業
1992　多摩美術大学美術学部絵画科日本画専攻研究生

個展
1993 「Am I Mine ? 」淡路町画廊／東京
1994 「Who ‘s Behind Closed Doors ? 」ギャラリー現／東京
1995 「From Here to Beyond」ギャラリー現／東京
1996 「You and I can not share the identical time」ギャラリー現／東京
1997 「I.could be you.／You are not me.」ギャラリー現／東京
「I.could be you.／You are not me.STAGE1」西瓜糖／東京
「I.could be you.／You are not me.STAGE2」西瓜糖／東京
「STAGE3 move／copy／format」西瓜糖／東京
「I.could be you.／You are not me. II 」ギャラリー現／東京
「STAGE4 in・stant／in dex／in・＊」西瓜糖／東京
1998 「in・stant／in・dex／in＊side1」藍画廊／東京
「in・stant／in・dex／in＊side2」藍画廊／東京

グループ展他
1995 「Sea of floating jellyfish」現代アーティストセンター展　東京都美術館
「From Here to Beyond」Dance performance（大高規三子）＋Works（和田みつひと）ギャラリー現／東京
「ON THE BORDER」Dance perfomance（美術；和田みつひと）　セッションハウス／東京
1998 象の眼に映るブルーフィッシュ　テレコムセンター　アトリウム／東京

I could be you.／ You are not me. Ⅱ
1997年
ギャラリー現：約26㎡及びH2.5m
ビニールシート、アクリル(ルミナスレモン)、グロスメディウム
photo by 谷岡康則



The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊　1998

1998年5月20日発行
定　価●1,000円（税込）

発行所●ホルベイン工業株式会社
〒170-0013
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

holbein