ACRYLART

アクリラート別冊1999



The
Scholar20
Perspective

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊 1999

holbein

ごあいさつ

数年前、南仏にある鍾乳洞で旧石器時代の壁画が大量に発見されたそうで、私達の知りえたラスコーやアルタミラはよりも2万年近くも古い洞窟画に驚かされます。

人は遥か昔から絵を描き今日に至っています。しかし、実際に現在のようにチューブ式の絵具になったのは僅か200年足らずです。それまでは画家の手によって液状の絵具が作られ描画に使われました。液状の絵具をどのような繋ぎ剤で定着させるかによって様々な絵具に変化するわけですが、こうした色材の改良は長い歴史の中で変化していったもので、素材の変化が絵画表現に大きく左右したことは言うまでもありません。現在、私達は作品の分析により作品素材の細部までも観察できます。

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、来年の西暦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。

これは作品の表現変化も同様で、表現の変化に伴う素材のありようは、メーカーが認識する時代に来ています。それには表現者と共に絵具を考えていく姿勢が重要です。ホルベインでは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14年目になります。

この度、第12回の奨学終了(1998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。

1999年4月

ホルベイン工業株式会社
スカラシップ実行委員会

玉木　之子	TAMAKI YUKIKO	20・65
千葉　鉄也	CHIBA TETSUYA	21・68
菱刈　俊作	HISHIKARI SYUNSAKU	22・71
古谷　利裕	FURUYA TOSHIHIRO	23・75
松本　幹永	MATSUMOTO MIKIEI	24・78
松山　賢	MATSUYAMA SATOSHI	25・82
三沢　厚彦	MISAWA ATSUHIKO	26・85
水村　綾子	MIZUMURA AYAKO	27・88
吉本　作次	YOSHIMOTO SAKUJI	28・91
和田　賢一	WADA KENICHI	29・95

The Scholar20 Perspective

Contennts

石橋　勝久	ISHIBASHI KATSUHISA	10・32
岩尾　恵都子	IWAO ETSUKO	11・35
岩澤　有徑	IWASAWA ARIMICHI	12・38
大岩オスカール幸男	OSCAR SACHIO OHIWA	13・42
大森　博之	OHMORI HIROYUKI	14・45
小林俊哉	KOBAYASHI TOSHIYA	15・49
五味　良徳	GOMI YOSHINORI	16・52
平　久弥	TAIRA HISAYA	17・55
棚田　康司	TANADA KOJI	18・58
谷本　天志	TANIMOTO TAKASHI	19・62

The Scholar Perspective 20

Works

第12回
奨学者20名の作品



石橋勝久
On the stage“遠い雲”
162 × 162cm 1998 年
キャンバス、油彩



On the stage“透視術”
162 × 162cm 1998 年
キャンバス、油彩



photo by 早川宏一

岩尾恵都子
With no head
162 × 142cm 1998年
パネル、綿布、アクリル

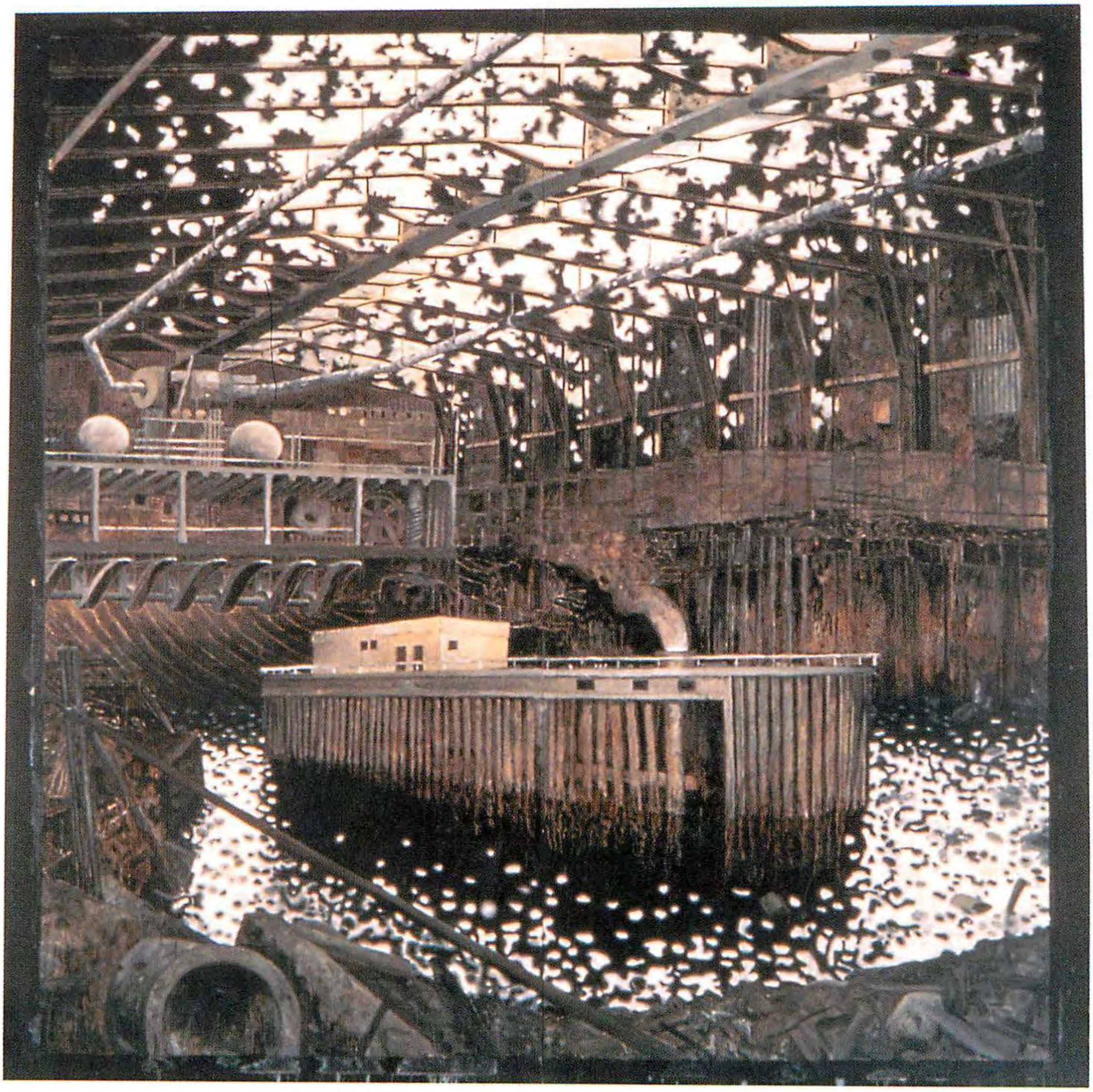


岩澤有徑

INDIVIDUAL MOVE No.220398-B

221 × 198 × 9cm 1998年

キャンバス、アクリル、工業用ビニール、アクリル板



大岩オスカール幸男
Pinocchio
220 × 220cm 1996 年
キャンバス、油彩



Photo by 佐々木悦弘

大森博之
影から差し引かれるもの
82 × 88 × 76cm 1997 ～ 98 年
石膏、蜜蝋、油絵具



小林俊哉
白い紙
72.8 × 51.5cm 1998 年
黒の紙のボードにアクリル



黒い森
59 × 84cm 1998 年
白・黒写真に油彩



五味良徳
絵
106×79,2cm 1998年
紙、色鉛筆、アクリル絵具



平久弥
EL PASO
72.7 × 116.7cm 1998年
キャンバス、ジェッソ、アクリル



Queens #2
72.7 × 116.7cm 1997年
キャンバス、ジェッソ、アクリル



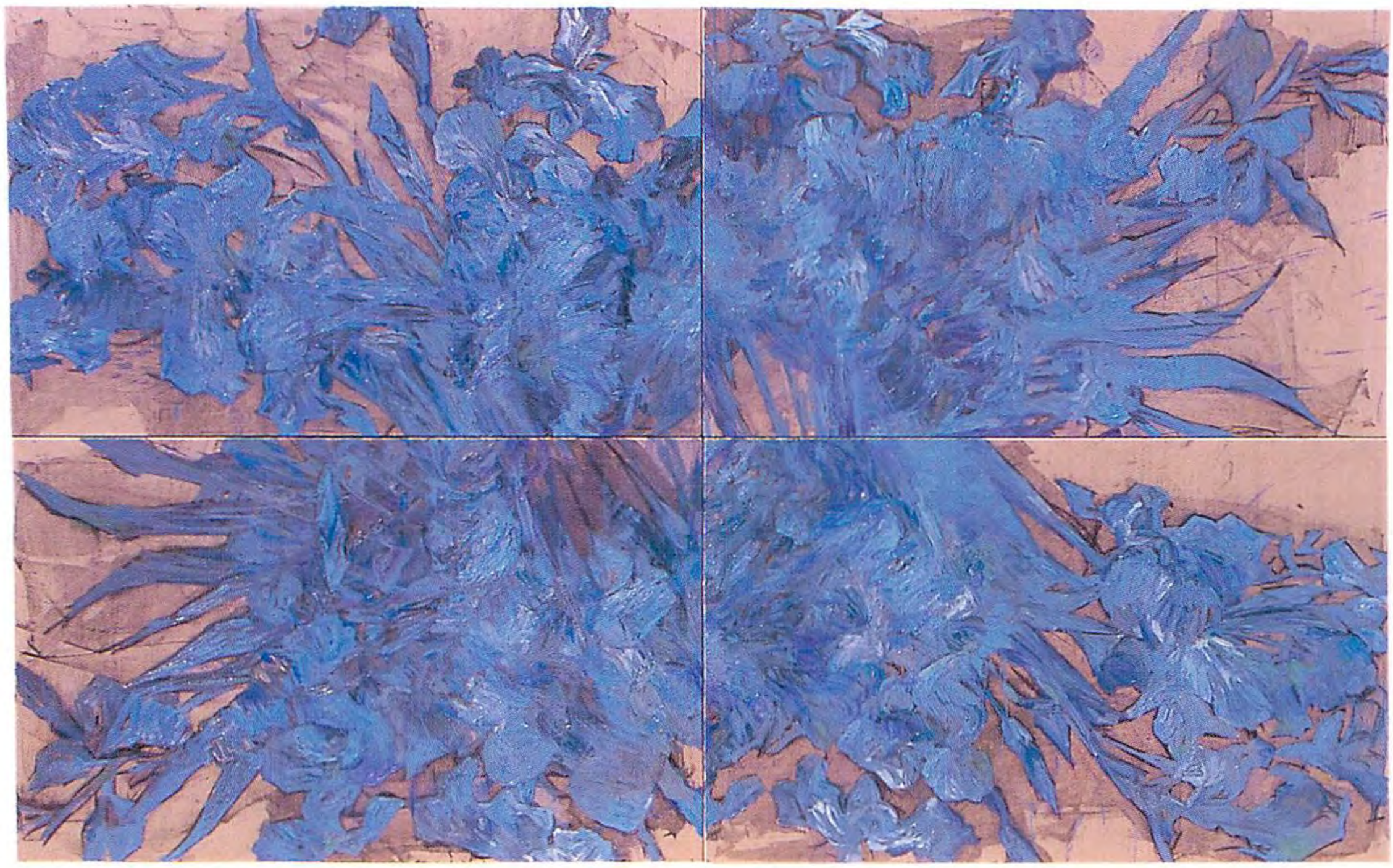
photo by 早川宏一

棚田康司

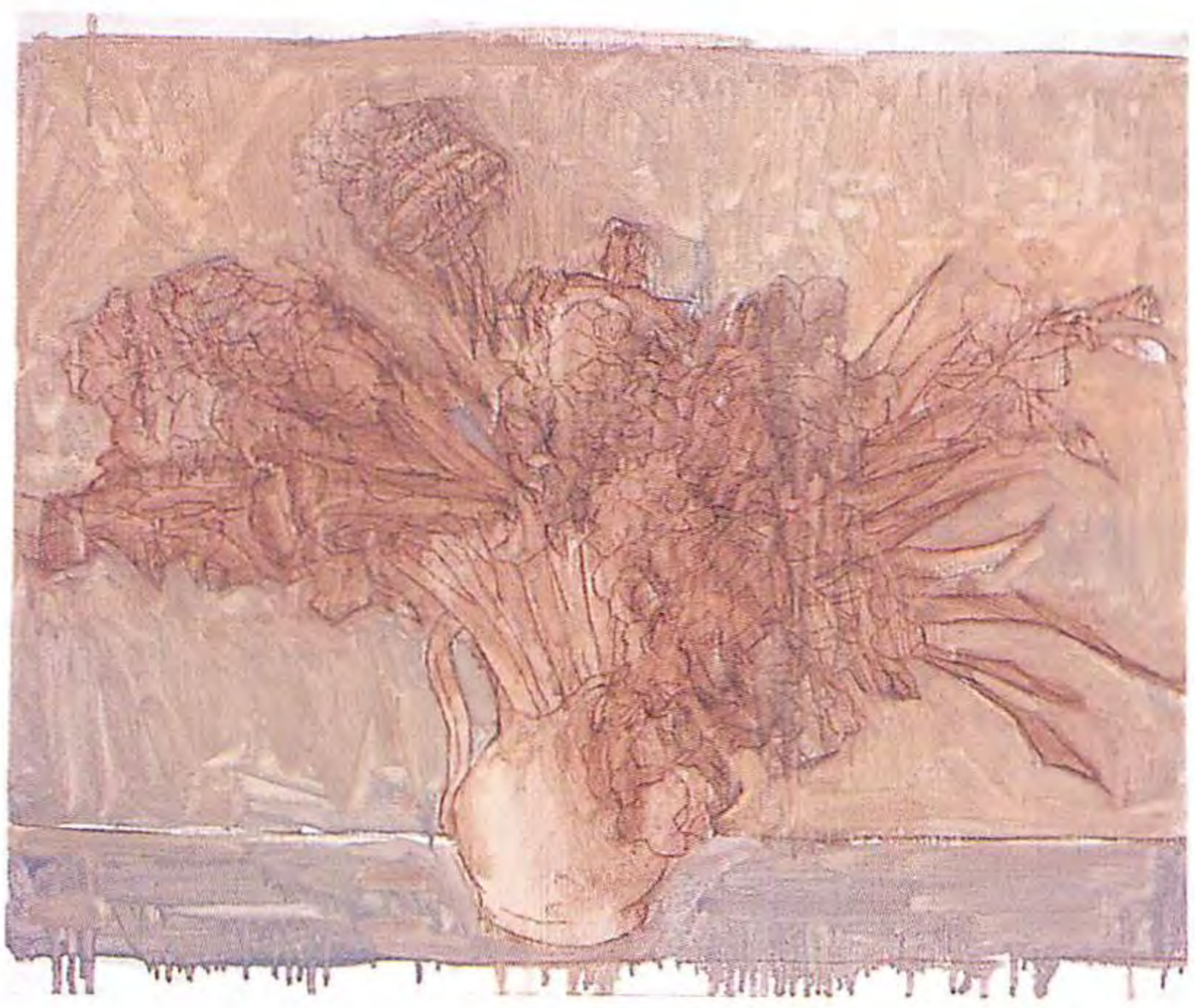
内的凶暴性

145 × 65 × 100cm 1998 年

木、ＦＲＰ、ミクストメディア



谷本天志
Holden Canlfield #4
194 × 270.7cm 1998年
キャンバス、油彩



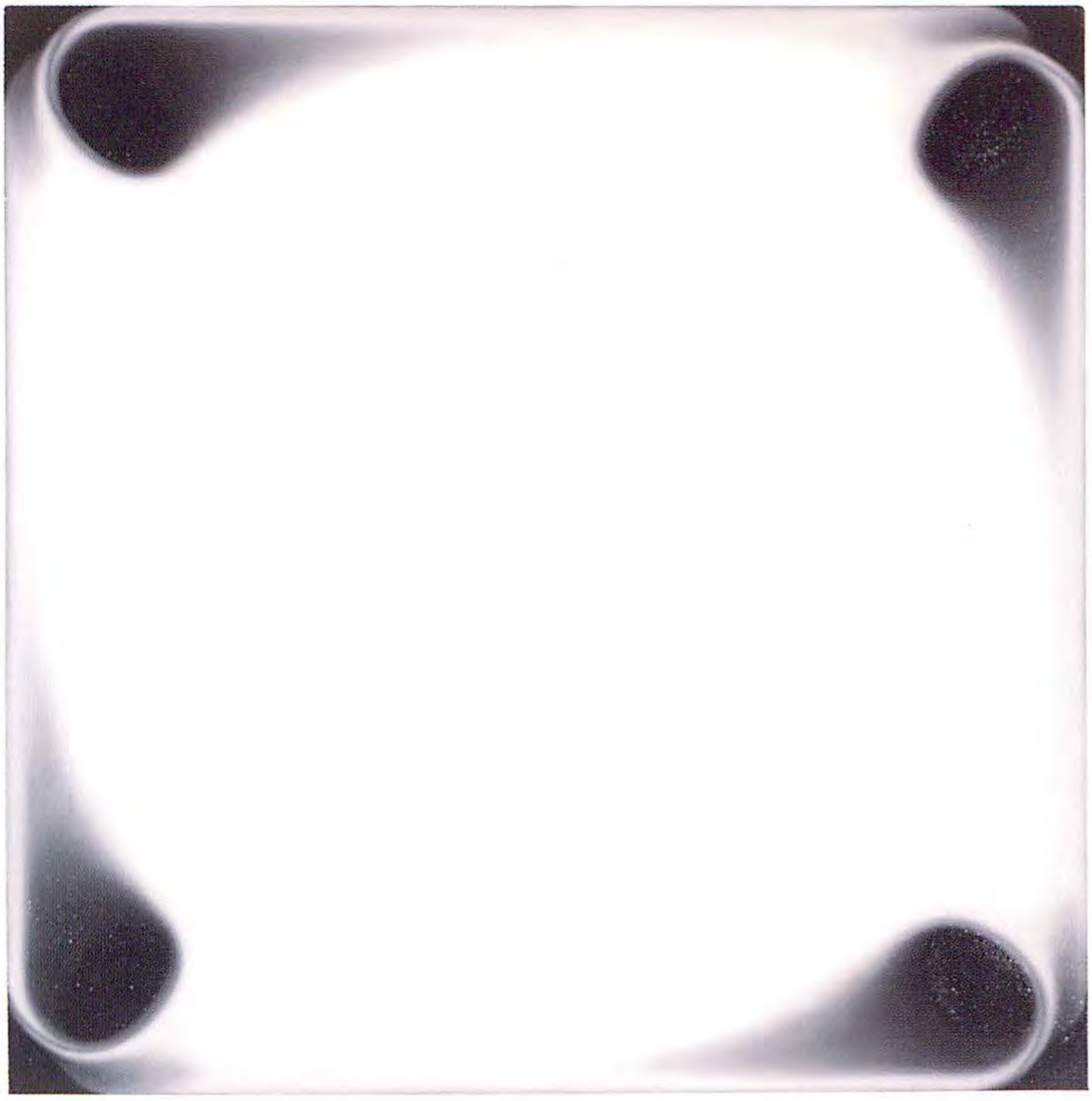
アイリス
60.6 × 72.7cm 1998年
キャンバス、油彩



玉木之子
恐れおののきながらも、
その者の顔をはっきりと見る。
112 × 145cm 1998 年
キャンバス、油彩



居場所の記憶
22 × 16cm 1998 年
キャンバス、油彩



千葉鉄也
FRAME(WHITE)
90.9 × 90.9cm 1998年
キャンバス、油彩



左・FRAME(LIGHT GREEN)60.6 × 60.6cm
中・FRAME(YELLOW)14.5 × 14.5cm
右・FRAME(WHITE)90.9 × 90.9cm



菱刈俊作

内部の庭Ⅲ
160 × 100 × 100cm 1998 年
金網、鉄、再生紙、アクリル絵具



緑の作法によって
25 × 300 × 300cm 1997 年
金網、再生紙、アクリル絵具



古谷利裕
ノスタルジア（五月）
53 × 65cm 1998 年
ジェッソ、カラージェッソ、顔料、麻布、木枠

八月二十日
97 × 130cm 1998 年
ジェッソ、カラージェッソ、顔料、麻布、木枠

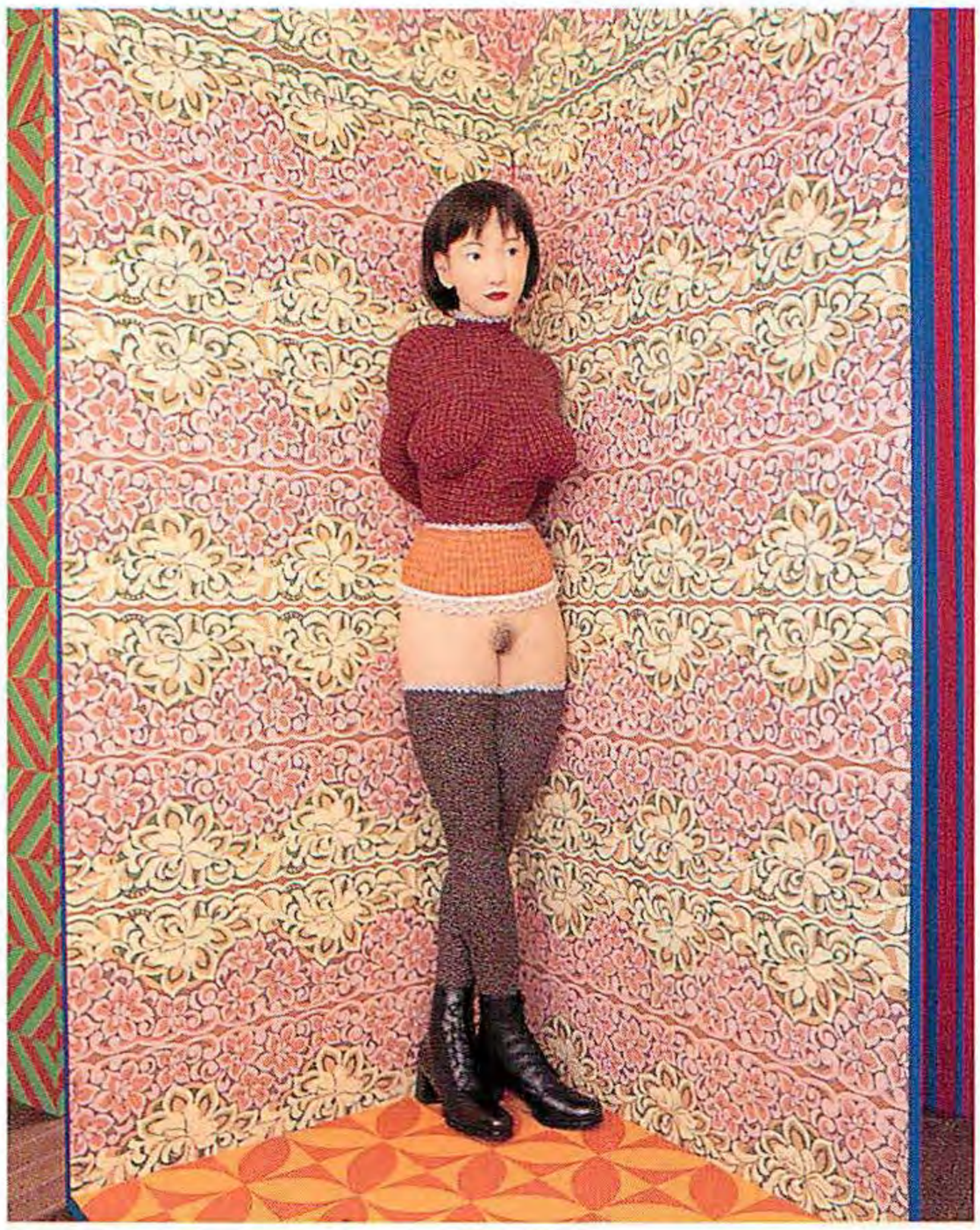


松本幹永

Cosmorama(Venation)
310 × 320 × 250cm 1998年
スティール、和紙、シリコン、アクリル樹脂、アクリル絵具
油彩、ダンマル樹脂、投光器

松山賢

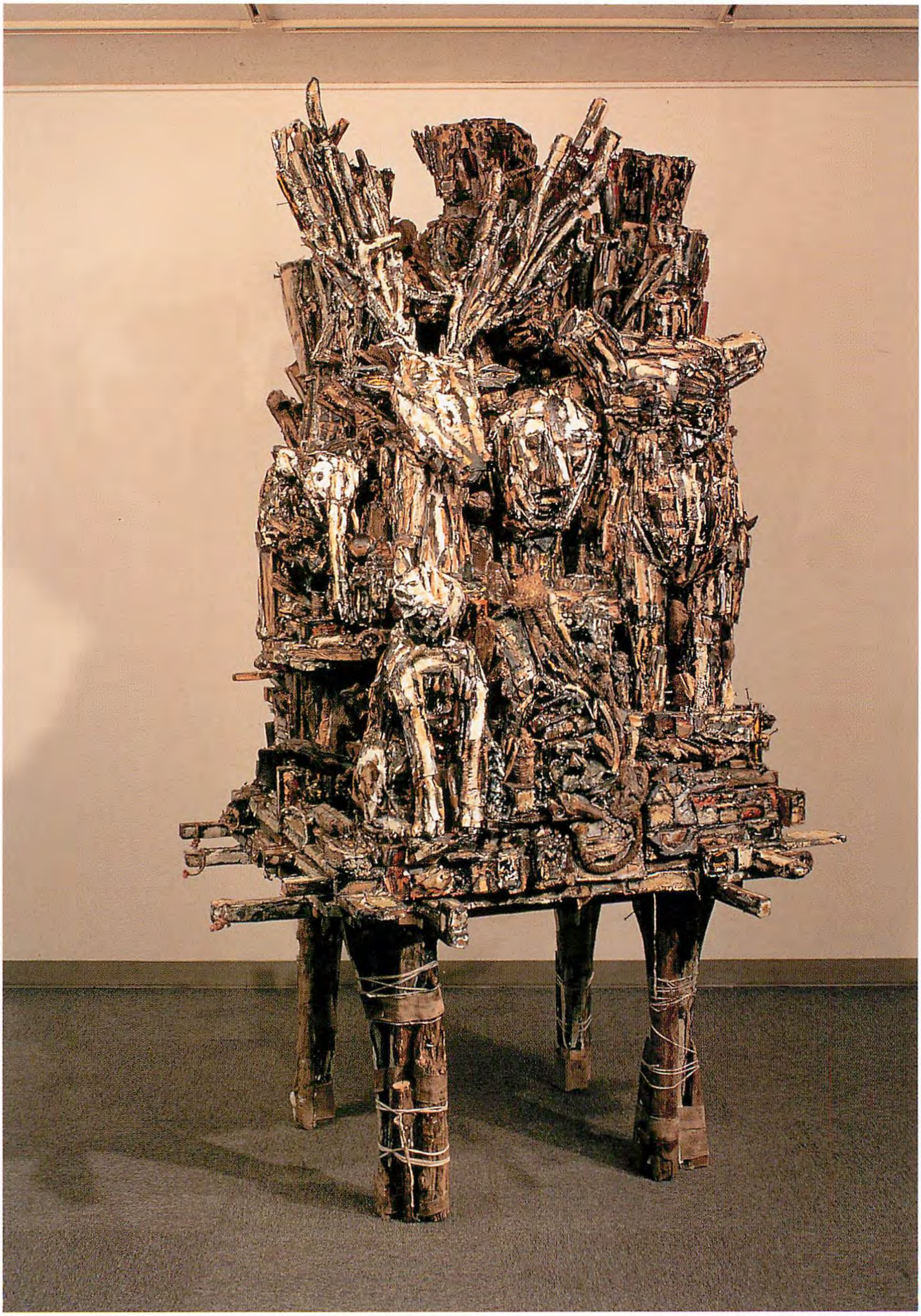
恋のミニミニスキャット
224 × 92 × 92cm 1998 年
ベニア板、角材、アクリル絵具、布、シリコン、
かつら、毛、ブーツ、他



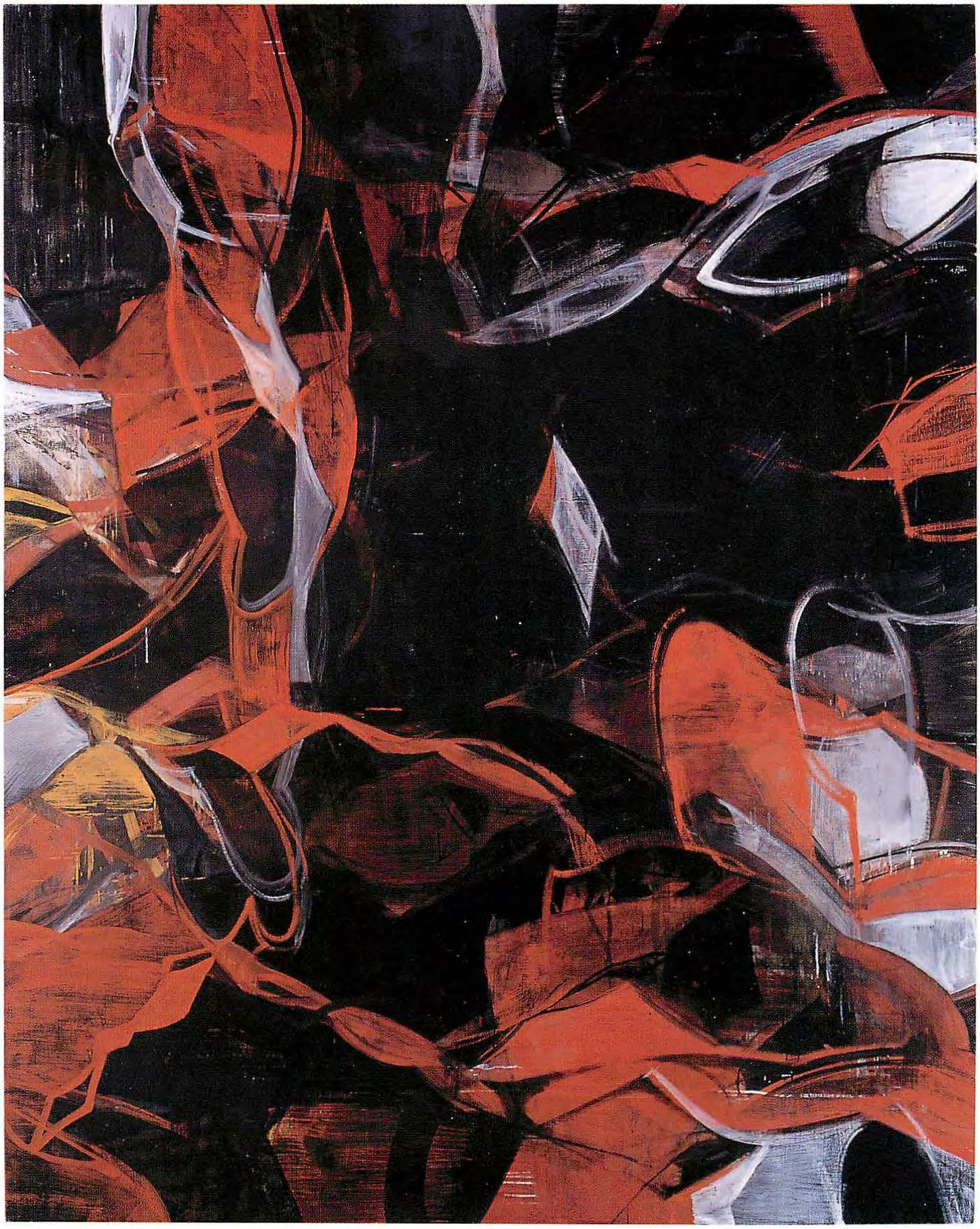
恋のミニミニスキャット
224 × 450 × 450cm 1998 年
ベニア板、角材、アクリル絵具、布、シリコン、
かつら、顔料、他



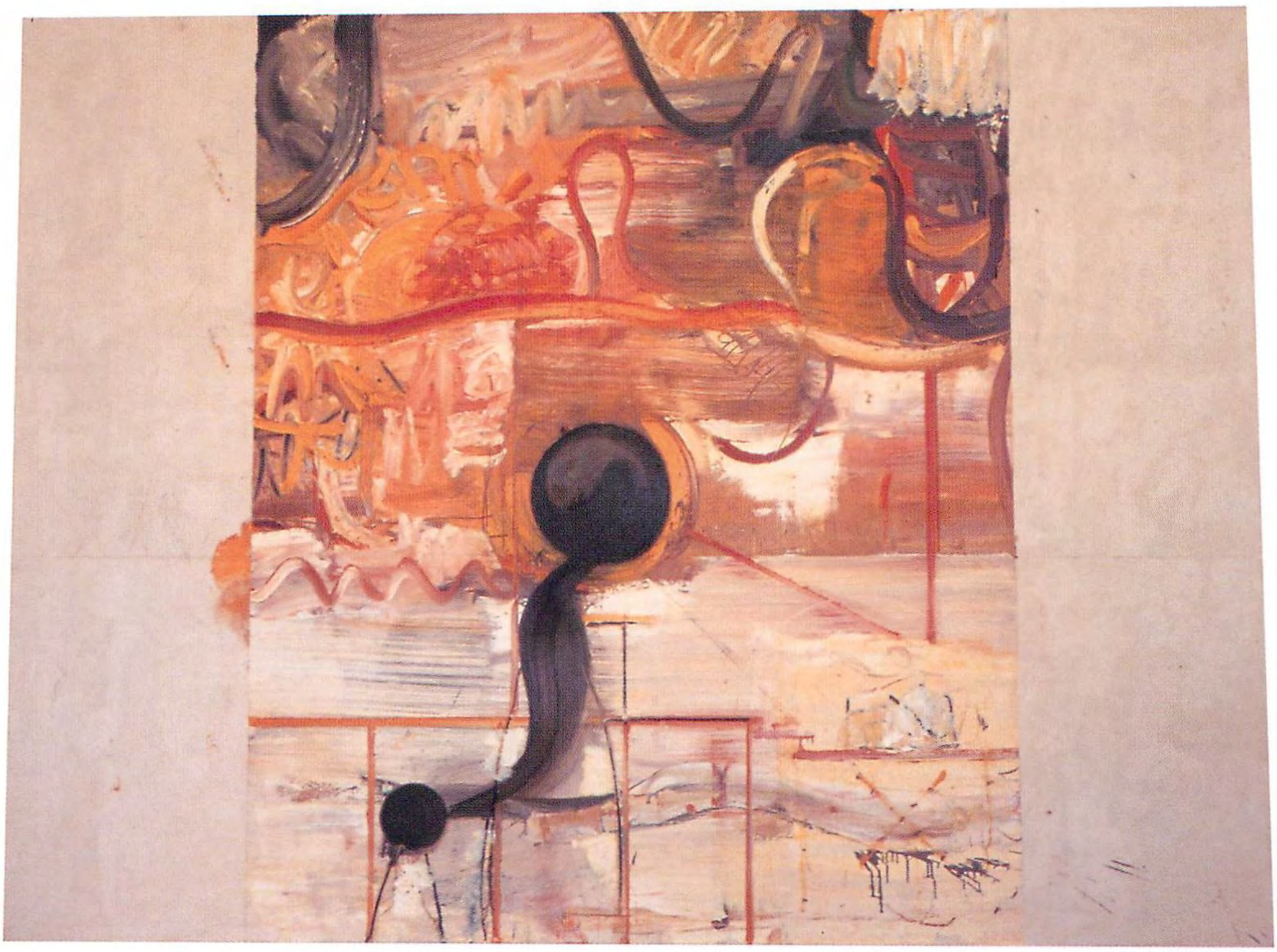
photo by 田村和隆



三沢厚彦
コロイドトンプ（ペルセ彫刻）
205 × 120 × 108cm 1998 年
木を主としたミクストメディア



水村綾子
「交差」
227 × 182cm 1998 年
キャンバス、油彩



吉本作次
北勢線
195 × 259cm 1997 年
キャンバス、油彩



和田賢一

白柱

194.0 × 130.5cm 1997年

キャンバス、木枠、アクリル、パール粉

The Scholar20 Perspective

Report Enquete

第12回
奨学者20名のレポートより



石橋　勝久
Ishibashi Katsuhisa

「パソコンがほしいんだけど。買っていいかなあ。」
「何に使うの、いくらするの。」と、家人はまたか、とばかりそっけない返事。
「デザインの仕事に使うんだよ。そうだな80万円位かなあ。ディスプレイとソフトを合わせると150万。」
「……。」
「でもⅡsiなら少し安いはずだけど。」
こんな会話を8年前にしていた。なけなしの金をかき集めて、まだ岡崎に数台しかなかったApple Macintosh Ⅱ.ciを購入した。あれからマニュアル本と格闘しつつ、何度も何度もフリーズを経験しながら、日夜努力の甲斐あってお金儲けできるまでになった。

しかし、始めて2年たつ頃にはもう何となく「こんな機械とにらめっこでいいのかなあ。」「デザインに個性がなくなってきた。コンピュータの機能とテクニックに頼りきっている。」と思いはじめていた。

そして、4年ほど前に、コンピュータの技術を絵画に活かせないか。と考え、いままで描いていたアナログ作品からデジタル作品に変えていったのだが、どんなに創っても、なぜか物足りなさを感じた。

その理由は以前からわかっていた。私が考える絵画の要素（テクニック）（様式）（世界）のなかで、テクニックは当然だが、様式のうえでも個性や人為的な要素、新しさがないことを。

1993年3月の個展の折りに知り合いの画家が「画廊の人から聞いたけど、油絵を描くんだって。あんな面倒なことどうしてまた。」と、あきれ顔で言っていた。コンピュータを使えば手品や玉手箱のように作品があっという間に出来上がると思っているようで、結構そういう人は多いんだ。これはまったくの誤解で作業量からすれば、キャンバスに絵具で描くのと変わらず、むしろ描くのと関係ない作業が多い分時間がかかるのです。

以前出品したコンクールの審査員の言葉で「何か独特の遠回りをしているところがあって、例えば山をのぼる場合にルートがあれば、普通このルートに沿って効率のいい形をとるけれど、彼は一見写真なんで効率がよさそうだが、実はすごく遠回りして

いる…。」「このての作品は普通そのプロセスが、2か3だが、この人は、非常にたくさんのプロセスを経てここまで持ってきていますね。」この美術評論家の批評を僕は大変気に入っています。まさに僕の特長なり癖を言い当ててもらっています。今回の油絵への転換も前へ進むのか、戻るのかはわからないけどれど、僕はまたも大きな遠回りの道を選んでしまいました。

昨今、内外のいろんな美術展が開かれています。それも全国北から南までありとあらゆる場所で、ジャンルもポリシーも何もない企画展です。訳も分からないテーマをくっつけて、観客を無視した学芸員同士の競争や発表の場のようなものが目につきます。

僕はいま、現代美術にあまり興味がわきません。むしろ、とびっきり豊饒な古典美術、しかも油絵がたくさん観たいです。ヨーロッパは当然ですが、日本の明治から昭和初期にかけてのも、観てみようと思っています。その中にこそ新しい美があるように思えてならないからです。



On the stage M氏の透視術Ⅰ”
90×90cm 1998年
鉛筆、アクリル絵具、印画紙

▲ハイテクを駆使した表現と人為的な表現の結びつきについて

現代のもっとも進んだテクノロジーは何でしょうか。コンピュータ、人工知能、ロボット、クローン技術などですが、僕の知らない物や事がもっともっとあるはずです。言うまでもなく、その技術はいろんな分野で応用されています。科学や産業だけでなく、文学、演劇、映画、音楽までも入り込んできました。

美術においてもその時代その時代でハイテクを利用した作品が創られました。画材では油絵具の登場、そしてチューブ絵具によって野外制作が可能に、最近ではアクリル絵具の発明でキャンバスだけでなくいろんな物に描けるようになりました。テクニック面では印刷技術の登場や、写真、コピー、ビデオ、コンピュータ等です。そしてプリントセンターにクラシックを聴きに行った。生の演奏はなんとも心地よく、からだを包み込むことか。

▲拘わるテーマの重要性、描画に拘わる理由

最近、特に思う。「音楽はいいなあ。音楽家はかっこいいなあ。」先日も愛知県芸術劇場で絵具と筆を手に絵具と時間をかけて自分のテーマ、コンセプトに何かを使い描いていかなければ……。

僕の場合、新しい作品を創るたびにいままでの作家にもテーマといか世界あるいはコンセプトを持っていると思いません。また音楽でいえば、誰が弾いても同じように聞こえてしまうし、どんなに高価なエレクトーン器の再現は難しいと思います。

やっぱりコツと時間をかけて自分の

映画の「TOY STORY」を見ていったい何なんだろう。期待してただけに大きかった。映画、登場人物の動きが、また、3Dの技術に問題があるとでもないけれど何か物足りない。また音楽は極端にショックはしまうし、ストーリーが

■ ISHIBASHI KATSUHISA

1954年　愛知県生まれ

個展

1996年　信濃橋画廊（大阪）
　　ガレリア・グラフィカ（東京）

1997年　信濃橋画廊（大阪）
　　Atelier am Eck − Salzmannbau Dusseldorf（デュッセルドルフ）

1998年　ギャラリーA·C·S（愛知）

グループ展他

1989年　第5回吉原治良賞美術コンクール展　大阪府立現代美術センター（大阪）「'95」

1994年　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年　第2回和歌山大賞展ビエンナーレ　和歌山県民ギャラリー（和歌山）
　　吉原治良賞展の5人展　信濃橋画廊（大阪）
　　第6回TAMON賞展　柏市民ギャラリー（千葉）
　　現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館他（'96）
　　'95ABC美術コンクール　ABCギャラリー（大阪）

1996年　第5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25回現代日本美術展 東京都美術館、京都市美術館、新潟市美術館
　　第12回現代日本絵画展 宇部市文化会館（山口）
　　大阪トリエンナレー1997 −絵画 マイドーム大阪（大阪）

1997年　アニュアルショー　ガレリア・グラフィカ（東京）



岩尾　恵都子
Iwao Etsuko

坂の途中

むやみやたらと東京の街を歩くことがある。窓のない部屋で一日拘束され細かい作業をしていた後が特にそうだ。

私は風に吹かれ遠くを見ながら無心で歩く。しかし何故だろう、数分も歩いているうちに、私の視野も思考もどんどんと細かくなっていってしまう。細かい思考の小さな言葉は何処にも行くことができず、体にへばりついて共に私と歩いていくことになる。冷たい空気も車の騒音も私には入っては来ない。

そんな時、突然目の前に坂道が現れるときがある。坂は平面の世界に棲む人々のことを。私たちに世界があるように平面の世界にもまた、世界が存在しているようにも、平面の世界に決まりごとがあるべき起伏を人の手により緩慢にさせ、その上に建ち並ぶものによって複雑に、そして平坦に姿を変えざるを得なかった。地べきものは錯綜し、その結果少しずつ意味を失っていった。空も地も所在を失えば、その間に生きる私は宙にさまようばかりである。

そして私の目蓋の裏では、坂の歩行は何処の空間にも移ることができず、ただただ落下と上昇を繰り返し、やがて一本の線となって行く。それが闇の中でぶら下がる、私の平面状での出来事への入口だ。坂を何度も行き交うことで、二つの世界の存在を何とか確認しようとし、そして思いをはせる。私たちの世界に棲む人々のことと、平面の世界にもまた、世界があるようにも、平面の世界に決まりごとがあるようにも、それぞれの世界がお互いの方向に向かって坂の途中で出会うときが、天にも地にも行き場のない平面の存在を許し得られるときなのだろう。

しかし東京は

知ったときは、その地に眠るいくつもの出来事に想像を傾け、安らかな気持ちになる。

ば坂の名の由来をその脇の小さな表示で

画スターになり一気に上りきる。

どちらにしても坂を行くことはまた、太古の形を失った東京の痕跡をかすかに感じることのできる数少ない体験である。例え

リヤーにさせてくれ、新たにドラマチックな領域に私を導いてくれる。下り坂なら体も楽だから笑って下りるし、上り坂でも映

それまでの平坦な歩行、思考をもう一度ク

がある。そういう瞬間が好きである。坂は

▲色の選定はどこから

色を選んでいる時によく思うのが、”椅子取りゲーム“のことです。それぞれ記号という名の椅子に行儀よく座った色達が、その場その場で歓喜の声を上げて、流動的に椅子を移動し、常に関係性を楽しそうに変化させていく様子が目に浮かんでしまいます。そして私が選びたい色は、関係性から弾き飛ばされ何処の椅子にも座ることが出来ず、輪の中心に立ちすくんでいる色です。

▲形の選定はどこから

形を選んでいる時によく思うのが”恋のさやあて“のことです。実体のない恋を確かなものにするためには、夢が最後まで覚めぬよう懸命に嘘をつき通すことが大切です。そしてその嘘と真実の積み重ねこそが恋を激しく燃やしてくれるのです。さて私があなたとの恋を実らすためにどんな嘘をつくかといえば、たくさんの嘘を何度もつくより、たった一度の嘘にその運命をゆだね、大きな賭けに出ることを選んでしまいます。いえ、別にたいした嘘はありません。何処にでもある嘘です。しかしあってはならぬ嘘です。そんなことを考えて形を選んでいます。



The sea Ⅲ
146 × 146cm 1998年
パネル、綿布、アクリル

photo by 早川宏一



Nude I
146 × 166cm 1998年
パネル、綿布、アクリル

■ IWAO ETSUKO

1968年　東京都生まれ
1993年　多摩美術大学大学院美術研究科修了
個展
1996年　ギャラリー21 ＋葉（東京）
　　西瓜糖（東京）
1997年　ギャラリー21 ＋葉（東京）
　　西瓜糖（東京）
1998年　ギャラリー山口（東京）
　　創ることへの視線－ vol15 ギャラリー21 ＋葉（東京）
1999年　ギャラリー山口（東京）にて12月6日～12月11日迄開催予定



岩澤　有徑
Iwasawa Arimichi

「二十一世紀に繋げるために。」

―私は絵画を観るとき必ず自分がその絵画の中にあるパースペクティブと自分の経験の中にある同じようなシチュエーションを脳裏に描き、重ねあわせて考えています。それは、実際に遭遇した遠い昔の風景であったり、以前観た映画の中の場面であったりします。とすると他人は自分とは違う何かをよびおこして観ているのでしょう。その絵画は、また同時に視覚の経験として頭脳の引き出しにどんどんストックされていくのです。観者の生きてきた過程や環境によってパースペクティブに変化がおきるというのに、美術史上では、画面上に強調や省略を繰り返してきたとまとめてしまっています。

―有名な作曲家の作った楽譜を演奏する音楽家は、どのようにして個性を出すのだろう、とある時私は疑問に思いました。ここには美術とは全く違う世界が存在しています。楽譜を変えて演奏することはできないのですがすばらしい音楽家は、ただ真剣に弾くだけで個性的であり、独自の世界に引き込んで観客を身震いさせてしまいます。では作曲家の作った楽譜は、果して正しく後世の音楽家に伝わっているのでしょうか。感情の伝わりにくい記号としての楽譜、それは必ず一致するものではありません。演奏家の学んできた過程や環境は、演奏時のバックボーンとして現れるもっとも大きな要因となります。また現代では、楽譜はどんどん進化して一般的な五線譜でないものが登場したり、同じ楽譜でも出版社によって音譜の形が違うので、視覚的な印象が変わることにより、演奏者の感情が変化してしまうという妙な現象がおきることもあります。つまり作曲家の作った記号では、感情は正しく観衆に伝えられないことがあると思いました。その後私は、音階は、振動数で直接聴覚に訴えてくるものですが、間隔は、深く脳に刻み込まれる残像のようなものではないかと考えるようになりました。演奏を聞くとすばらしい曲は、なるほど楽譜も特異な配列に見えてきます。私はコンサートの美術を担当するようになってから演奏曲目に合わせて、事前にスコアを入手して、その配列から作品を作るようになりました。そのことは自分以外の人間の個性

を作品に取り入れる独自のシステムとして他の作品にも生かされるようになりました。この作曲家、楽譜、演奏者、観客の関係が、私の目には美術界には存在しえない不思議なパースペクティブなのです。また音楽のみならず日本人の持つアイデンティティーは何処にあるのか、と考えたとき私はいつも外国人に出会い決まった質問をするのです。それは「日本はあなたの国と何処が違いますか？」と聞くのです。質問された非在日外国人は、それぞれ自分に遭遇した日本人に対する不満や性格の違いなどを説明します。私も知らないうちに小さな頃から培ってきた環境や境遇の中にバックボーンというものを持ち得ていることを認識しました。美術家として仕事をする上で「日本を意識して仕事をしていますか？」と質問を受けますが、外国のギャラリーやキュレーターはアジアの小国に、その部分だけを見つけ出そうとしているように感じます。私の作品は何も特別なことをしなくても日本的なのです。この部分だけが唯一美術家と音楽家とが共有しているテリトリーではないかと私はとらえています。

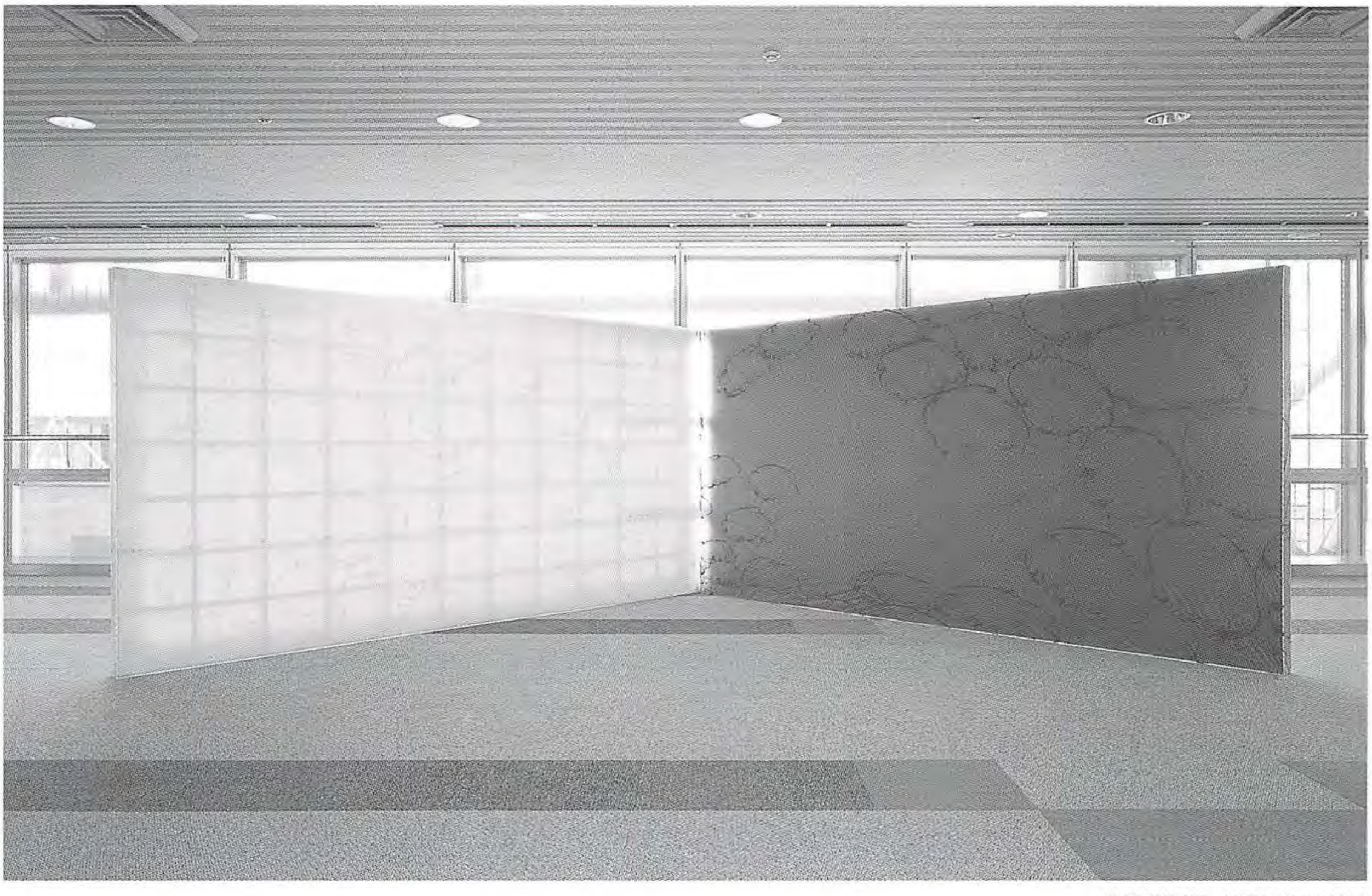
—それとは別に私が自然界でひかれているものに水平線があります。水平を見ているときは、とても神秘的なのですが、直線に見える水平線は実は丸い地球だとしたら、とてつもなく大きなパワーに感じられ、自然界に直線のものはあるのだろうかと考えました。直線が最も自然界から遠い存在だとすれば、直線の対極にある形とは何だろう。と考えたとき、動物の輪郭や植物の一部分を思い描いたのですが、リアリティーが全く感じられません。その後ようやく見つけた形が、世の中に何の疑問も作為ももっていない純粋無垢な魂を持った生まれたばかりの赤ん坊の姿でした。母親か、看護婦さんかも区別の付かない赤ん坊が、全てを信頼しきった様子で、すやすやと眠っているのを見たときとてもリアリティーを感じました。それ以来私は、それまで続けてきた動物の輪郭を描く行為から引き続き、もっと人間に近い形を描くようになりました。小さいバイオフォミカルな形の連続が、大きなマッスを形成するとき、観者の経験ある形と経験の無い形の狭間で葛藤を始め、皮膚感覚の画面は脳内と同調して揺られ始めるのです。継ぎ目の無い大きな画面を持つパワーと素材としたい。これから二十一世紀に繋心を通り越し観者に伝えていま〝生きる〟という形をげるために私の絵画の特長です。不安や安

▲大きさについて

私は、発表する場所が決定してから制作する場合が多いので、その場所にフィットする大きさを検討して制作します。また、手を使ってストロークを考えるのに大切な部分で、自分の身体を一つの目安として、身体とほぼ同じ、身体の1,5倍、身体の2倍、身体の4倍、と言うように大きさをとらえています。

▲作品の透過性と基底材の起用について

平面作品を作る時、パネルを分割して途中に意図していない線が入ることを避けるため、繋ぎ目の無い基底材を物色していた時期がありました。フランスには6メートル幅の綿布があるとか、大阪でも3メートル幅の綿布は特注できるとか。そんな折り巨大なビニールハウスを見てアクリル絵具なら使えるな、と思ったのが始まりです。透過性についてはなまめかしい皮膚のような素材の中に空気という素材がある、ことを、観者に認識してもらうことを考えています。そこには観者の経験の無い奥行きが生まれます。



INDIVIDUAL MOVE No.070398
180 × 360 × 10cm 1998年
キャンバス、工業用ビニール、アクリル板、木、アクリル



INDIVIDUAL MOVE
138 × 112 × 9cm 1998年
アクリル絵具、キャンバス、工業用ビニール、アクリル板

■ IWASAWA ARIMICHI

1958年　京都府生まれ
1989年　Bゼミスクール修了
個展
1988年　ピンポイントギャラリー（東京）
1989年　ギャラリー現（東京）
1992年　ギャラリー現（東京）
1993年　ギャラリー現（東京）
1994年　ギャラリーNWハウス（東京）
　　ギャラリーないとう（愛媛）
　　ギャラリーNWハウス（東京）
1997年　ギャラリー現（東京）
　　シティギャラリー1・M（大阪）
1998年　ギャラリー現（東京）
1999年　シティギャラリー（大阪）
　　ギャラリー現（東京）4月5日～10日開催予定
グループ展他
1991年　ヤン・フートの一日大学 鶴来町（石川）
　　ヤン・フートの眼 アルティアム（福岡）
　　ボイスを考える部屋 ワタリウム美術館（東京）
1992年　ボイスを考える部屋・穴水展 穴水町（石川）
1994年　舞台美術 江口有香バイオリンコンサート（東京）
1995年　「THE LIBRARY」展 ギャラリーアートスペイス（東京）ギャラリーそがわ（京都）「'96」
　　舞台美術 江口有香バイオリンコンサート（東京）
1996年　第一回昭和シェル石油現代美術賞展 東急文化村ギャラリー（東京）
　　第三十六回パリ招待サロン「現代の巨匠と青年展」エスパス・エッフェルーブランリ（パリ）
　　「音の無い夏」旧三浦市三崎町魚市場（神奈川）
　　「ART FOR KIDS」展 烏丸ホール（京都）
1997年　舞台美術 シューベルト生誕二百年記念ピアノトリオコンサート（千葉）
　　Bゼミ30周年記念ベネフィット展 ヒルサイドホール（東京）
　　LAST EXHIBITION at Gallery NAITO ギャラリーないとう（愛知）
　　「WORLD ART FESTA」烏丸ホール（京都）
1998年　「象の眼に映るブルーフィッシュ」テレコムセンター（東京）
　　「RESONENT BOX（共鳴・振動する箱）」神戸アートビレッジセンター（兵庫）
　　舞台美術 クラリネット・トリオ・コンサート（千葉）
　　フェリシモミュージアム開館記念「絵画になったハイセンス絵本展」フェリシモミュージアム（兵庫）
　　「ART·U P!」揺籃する位置 大阪府立現代芸術センター（大阪）Xa104 ロートサイトミュージアム（広島）ギャラリーぐうて（広島）神戸アートビレジセンター（兵庫）
　　「INTERNATIONAL GROUP SHOW」CAELUM Gallery（ニューヨーク）



大岩オスカール幸男

Oscar Sachio Oiwa

ゴミの日

先ほどごみを出してきました。日によって捨てるゴミの種類を分けるのは、とても面倒くさいと思いますが、環境のためにこの小さな努力をしています。自分のゴミの多くはアトリエから出る物です。燃えるゴミと言えば、山のように来るDMやチラシ。燃えないゴミと言えば、梱包材のプラスチック や画材の入れ物など。リサイクルゴミと言えば、美術雑誌やワインのビン。

最近いろんな展覧会に声がかかるようになりました。展示スペースと企画展のスケールが小さいため、たくさん展覧会をこなしてきましたが、それはあまり環境によくないのではないかと思うようになりました。ゴミを分別して出しているように、作品も展覧会に合わせて分別して出しています。アトリエからゴミを出すのも、作品を出すのも、なんだか最近同じように見えてきました。

東京に、こんなにギャラリーや美術館はいらないと思います。展覧会の規模を大きくして、長い期間作品を展示して、たくさんの人が一つの展覧会を見に行けば、この世の中のゴミも少しは減るでしょう。

１９９８年秋



Architect.Post-Modern
220 × 330cm 1997年
キャンバス、油彩

▲テーマはどこから

自分の作品のメインテーマは現在、生きている人類の夢や悩みです。簡単に言えば自分の日常生活です。難しく言えば、我々が作った人工的な環境と自然環境との関係です。世の中は良くなっていくとも、悪くなっていくとも思いません。波のように良くなったり、悪くなったりするのだと思います。

▲作品と社会性についてどのように考えていますか。

自分も含めて誰もが、一つの社会の中で生まれ育ってきています。それぞれの社会の歴史や教育の中で美術と言うものが意識されるようになります。子供が描く絵も、インディアンが描く絵も、それぞれが生きている社会の影響で生まれたものだと思います。それぞれの作品はそれなりの”社会性“を持っていると思います。

■ OHIWA OSCAR SACHIO

1965 年　サンパウロ生まれ
1989 年　サンパウロ大学建築学部卒業
1991 年　東京に活動の拠点を移す
1994 年　有限会社オスカール・カンパニー設立
1995 年　現代アートの絵本「はじめてアート」出版（スカイドア出版）
　　デルフィナ・スタジオ・トラスト賞　ロンドンに滞在、制作
1997 年　ポロック・クラズナー財団の助成金を受ける（ニューヨーク）

個展
1985 年　マクナイマ ギャラリー （リオデジャネイロ）
1986 年　「宇宙」マダム サタン（サンパウロ）
1987 年　「ゴールデンレイン」ギャラリー手（東京）
　　カーサ・デル・ブラジル（マドリッド）
　　ノウグエス ギャラリー（サンパウロ）
1990 年　「ブラジリアン エキゾチック フルーツ」クラメル アートギャラリー（サンパウロ）
1992 年　「ヴァーチャル トイズ」アサクロス西麻布ギャラリー（東京）
1993 年　「クレージー ファミリー」横浜ガレリア ベリーニの丘（横浜）
　　「アーバンセル」スカイドア・アートプレイス青山（東京）
1995 年　「ディヴィナ　コメディア」スカイドア・アートプレイス青山（東京）
　　「神戸大地震」なすび画廊（東京）
　　「フラワー」横浜美術館アートギャラリー（横浜）
1996 年　「母と子」 インスタレーション，デルフィナ・スタジオ・トラスト（ロンドン）
　　「プレヴュー」シテ（サンパウロ）
　　「ニューワークス」第一生命南ギャラリー（東京）
1997 年　「からすの巣」三菱地所アルティアム（福岡）
　　「モデルノサウルス」ギャラリー琉儀（東京）
　　「Via Crucis Part 1」現代美術製作所（東京）
　　「トンネルの向こうの光」 スタジオ食堂（東京）
　　「モルフェ'97」東京トヨペット青山 （東京）
1998 年　「栄区民賞展」栄区民ギャラリー（横浜）
　　「Via Crucis Part 2」現代美術製作所（東京）
　　「エデンの園」上野の森美術館 EXTRA（東京）

グループ展他
1986 年　「Urban Connection」セルジオ ミリエ ギャラリー（リオデジャネイロ）
1988 年　「Three Generation」カンピナス現代美術館（カンピナス）
1989 年　「Emergencia」SESC パウリスタ ギャラリー（サンパウロ）
　　「Bone」第 20 回サンパウロビエンナーレ展 サンパウロ大学（サンパウロ）
1990 年　「第 8 回サンパウロ現代アート展」買上賞（サンパウロ）
　　「70 Artists」パッソダスアルテス（サンパウロ）
1991 年　「第 21 回サンパウロ国際ビエンナーレ」（サンパウロ）
1992 年　「Constellation : Contemporary Art now'92」 神奈川県民ホールギャラリー（横浜）
1993 年　「ブラジルアートの今日」フジタヴァンテミュージアム（東京）
　　「Art Works and Factory」阪急デパート（東京）
1994 年　「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（横浜）
　　スカイドアアートフィールド（東京）
　　「新宿少年アート」新宿通り（東京）
1994 年　「丹南アートフェスティバル」（福井）
1995 年　「リトルアペルト」なすび画廊（ヴェニス） ・
　　「VOCA」展　奨励賞　上野の森美術館（東京）
　　「Artistas Nipo-brasileiros e Japoneses」MAC USP 現代美術館（サンパウロ）
　　「現代ブラジル日系人美術展」岐阜県立美術館（岐阜）、東京、新潟、徳島巡回
　　「モルフェ'95」ホワイトアートギャラリー（東京）
　　「昭和 40 年会」シナプス画廊（東京）
　　「DAMP デジタルアートミュージアムプロジェクト」
1996 年　「サマーショウ」デルフィナ・スタジオ・トラスト（ロンドン）
　　「第 4 回横浜彫刻ビエンナーレ」大賞受賞（横浜）
　　「大阪トリエンナーレ 1996―絵画」マイドーム大阪（大阪）
　　「Contemporary Art Society Fair」ロイヤルフェスティバルホール（ロンドン）
　　「現代ブラジル日系人美術展」サンパウロ美術館（サンパウロ）
1997 年　「New Art Auction」ギンザ　ギャラリーハウス（東京）
　　「東京からの声」ガレリア・メトロポリターナ・デ・バルセローナ（バルセロナ）
1998 年　「竹尾ペーパーショー」スパイラルガーデン（東京） 大阪、名古屋に巡回
　　「フィリップモリス ・アート・アワード 1998 最終審査展」東京国際フオーラム（東京）
　　「ブラジル・日本移民９０年記念祭展」（ブラジル巡回展）
　　「大阪トリエンナーレ 1998―彫刻」マイドーム大阪（大阪）
　　「ミシュラン 100 周年記念現代アートコンテスト」（フランス巡回展）
　　「東京からの声」ヨーロッパ巡回展（ロ－ザンヌ、ワイマール）
　　「FIAC98」エマヌュエルペロタンギャレリー、モンテネージロッギャレリー（パリ）
　　キャンバス・アート財団（アムステルダム）



大森　博之
Ohmori Hiroyuki

肉欲のシルエット

土浦の桜町のストリップ劇場で、小陰唇がまるで雄鶏の鶏冠みたいにべらべらとのびた女性性器を見たことがある。職業がら使い過ぎでそうなったのか生来のものなのかわからないが、そのべらべらは当のストリップ嬢の顔貌やスタイルと結びつかない単独のものとして私の眼と向かい合った。あわびを見てニタニタしたり、浮世絵の春画にひりひりしたり、つるりとしたビニ本の粗末な印刷のざらつきへの不満などは、結局はぴちゃぴちゃ濡れるかわいらしく飼育された女性器のイメージに、あるいは逆に生ゴミを喰らい滴る血に汚れる女性器のイメージに下敷きされたイメージ遊びにすぎない。しかし私が見ているそのものは、拒絶のユーモアによってイメージを干上がらせてふてぶてしくそこに在るのだった。それは性欲の対象物ではなくて、肉欲の塊と言ってもよかった。

一九八八年、オルセー美術館で初期のセザンヌ展を観た。私がそこで見たものは絵画という幻影になりきれない肉欲の塊だった。あの分厚い絵具のタッチは性欲の対象物になることを拒絶していながら、ふてぶてしいほど淫らな肉なのだ。「黒い時計のある静物」の画面左上のほら貝（のような貝）は、イメージの類似でニタつかせるのではなく、肉肉が外側に露呈する淫らな剥く力によって女性器以外の何物でもなかった。

数年前のグラン・パレのセザンヌの大回顧展で最後の部屋に何点かの水浴図が掛かっていた。肉欲との闘いの結末は虚しさであり、その虚しさにも肉欲が付き纏う悪循環のままだった。性欲であるなら女体と樹木との間に恋愛が挿入できるが、肉欲は強姦と結婚と拒絶だけだ。コートールド・コレクションの「大きな松の木のあるサント・ヴィクトワール山」の手前にある松の枝の下に？聳えるサント・ヴィクトワール山はその内肉が外に剥かれる淫らな力によって私を撫でつけるように拒絶する。肉欲の遠近法に於いては、対象は肉欲の塊の度合いが強ければ強いほど距離は厚みを増し、遠ざかると同時に撫でつける。山は松の枝よりも近いとも遠いとも言えない。剥かれたクリトリスが陰毛よりも近いとも遠いとも言えないように。

肉欲の内部は拒絶と分裂で膨張し、私にへばりつき息苦しくて戦略を立てることすらできないというのに、常に向こうに確かに在るものが在る。

射精にいたる過程の付録を回想することの楽しみは性欲の一種であり、そこでは隔たり（充分に濡れること）と接触（濡れすぎないこと）が肉体をイメージに奉仕する上で重要である。ピカソの「アビニヨンの娘たち」に始まるキュビズムの絵画はこの性欲を玩ぶ。セザンヌの息継ぎ（息切れ）／余白を、ピカソは程よく濡らすための腰使いの合間いに応用した。苦痛を快楽に、肉欲の度合いの分布を性癖と嗜好の差異に置き換えた。ピカソは性欲の対象物としてセザンヌの絵画にニグロ彫刻と同様にそそられたのである。

拒絶と分裂で膨張する内部を拡張させぬ力が生み出すシルエットはどこにも属さない。肉欲の絵画に於いては、山も林檎も人間も同じシルエットを生きており膨張する肉の厚みが異なるだけである。サント・ヴィクトワール山は謎のシルエットに押し出されて肉厚の山になるのであり、そこにセザンヌも生きている。セザンヌの息苦しさは、そのシルエットを認めようとせず破壊しようとするからである。

肉欲とか性欲という言葉を私は私にとっての表現にリアリティーを示す度合いに於いて使っている。性欲から生み出されるシルエットはたえず新規開発されバラエティーに富むが、相対的で拡張的である。おもしろいが私にとってのリアリティーの度合いは低い。

「源頼朝像」は肉欲の絵画である。多くの浮世絵は性欲の絵画である。内部を拡張させぬ力がシルエットを形成しその内部の垂直的な厚みの度合いが頼朝の顔を充実させるのに対し、浮世絵のシルエットは感情のスペクタルを招く。（今日では後者の方がうけるのだ。）

▲作品が物質的というより触覚的な部分まで感じられる理由

全てのものは、どうしても一皮多い。眼前の茶碗や消しゴムの意味形態と物質の間に、見えない何か可塑的なものが存在している。それはそこに至るまでの摩擦によってしか実在性が露呈されない。それなら玉葱を剥ぐように、結局は虚無であるが、距離の肌ざわりを増幅することこそが、作品の存在意義であるように思われる。

▲あなたにとってリアリティーとは

現実の緩慢さを追い抜く妄想が不可欠である。物質の粒子の一粒一粒にも影？がはりついていて、見えるものは見えないものであり、在るものは無いものであることが信憑となる事態である。妄想が信憑となる時、社会、文化の諸制度、または自己の内的なヴィジョンによってしか実在性が露呈されない。それなら玉葱を剥ぐように、結局は虚無であるが、距離の肌ざわりを増幅することこそが、作品の存在意義であるように思われる。

▲あなたにとってリアリティーとは

現実の緩慢さを追い抜く妄想が不可欠である。物質の粒子の一粒一粒にも影？がはりついていて、見えるものは見えないものであり、在るものは無いものであることが信憑となる事態である。妄想が信憑となる時、社会、文化の諸制度、または自己の内的なヴィジョンによってしか実在性が露呈されない。それなら玉葱を剥ぐように、結局は虚無であるが、距離の肌ざわりを増幅することこそが、作品の存在意義であるように思われる。



影の背中あるいは背中の影
30 × 32 × 5cm 1997年
金網、ホワイトクレー、蜜蝋、油絵具



通過
70 × 11 × 17cm 1997-98 年
石膏、蜜蝋、油彩

■ OHMORI HIROYUKI

1954 年　栃木県生まれ
1979 年　筑波大学大学院修士課程芸術研究科彫塑修了
個展
1980 年　楡の木画廊（東京）
1981 年　楡の木画廊（東京）
1982 年　楡の木画廊（東京）
1983 年　ルナミ画廊（東京）
　　駒井画廊（東京）
1984 年　ルナミ画廊（東京）
　　ギャラリートランスフォーム（東京）
1985 年　ルナミ画廊（東京）
1986 年　ルナミ画廊（東京）
1987 年　ルナミ画廊（東京）
1989 年　ルナミ画廊（東京）
　　コバヤシ画廊（東京）
1990 年　なびす画廊（東京）
1991 年　なびす画廊（東京）
1993 年　なびす画廊（東京）
1994 年　ギャラリー手（東京）
1996 年　ギャラリー手（東京）
1998 年　なびす画廊（東京）
グループ展
1981 年　空間感情展 神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）
1984 年　大谷地下美術展 大谷地下採石場（栃木）
1985 年　日韓現代美術交流展（東京・大邱）
1986 年　第五回平行芸術展「ノスタルジアの歩行様式」小原流会館他（東京・大阪）
1987 年　ルナミ・セレクション ルナミ画廊（東京）
1988 年　八つの記憶素 なびす画廊（東京）
　　「接吻・ロダンに倣いて」島久幸・大森博之二人展 ルナミ画廊（東京）
1989 年　発生機のデッサン なびす画廊（東京）
　　今日の作家展「かめ座のしるし」横浜市民ギャラリー（神奈川）
1990 年　今日の造形 栃木県立美術館（栃木）
　　第三回アクリラート展 目黒美術館（東京）
1991 年　表層のエロス ギャラリーサージ（東京）
1992 年　TEMPVS VICTVM 生きられた 80 年代 小原流会館（東京）
　　アダムとイヴ 埼玉県立近代美術館 10 周年記念展（埼玉）
1993 年　＜かたまり彫刻＞とは何か 小原流会館（東京）
1994 年　「物質になった器官と身体」板橋区立美術館（東京）
1996 年　葡萄は跳躍 なびす画廊（東京）



小林　俊哉
Kobayashi Toshiya

「色即是虚　虚即是色」

―あなたは、お元気で。―

「あなたは、お元気で」とは、97年2月に亡くなった、ある老作家から、なくなる一年前、96年2月に届いた手紙の最後の一文である。「あなたは、お元気で」その後に続く言葉を色々考えてみたが、おそらく「より深く考えること」であろう。「より深く考えること」とは、はたして何についてなのか……。「自分」について、「宇宙」について、「存在」について……。

「より深く考えること」この言葉は私が受け取ろうと思い走り続けているリレーのバトンに記されている先にある、私たちは、生まれてそして死ぬ。ただ、これだけ。しかし、その間、「より深く考えること」から逃れることはできないのだ。「あなたは、お元気で」、この一文から私の想いは、世界へ、そして宇宙へ、宇宙から私自身へと向けられてゆく。

―暗闇とともに―

深夜床につき、真っ暗な部屋の天井を、目を開けて、じっと眺め続け「この暗闇はどこまで続いているのだろう。」と想い続けていると、自分自身が巨大な暗闇の一部になっていくのを感じる。そう、暗闇の中を宇宙の果てまで……、そこで、もし宇宙の果てがあるとして、そこに壁のようなものを想像しても、壁の向こうが必ず存在していなければならない訳で、そうすると、宇宙の果てはありえないのか。つねに「ある」とか「ない」とか、言わなければならない私たちの思考においては、なんとも把握できない「あるのでも、ないのでもない」としか言えない存在の仕方をしている訳で、毎夜、毎夜、こんなふうに想像していると、寝むれぬ夜が終わってしまうのである。

―私は何処に行くのか―

私は奇を衒うような作品、展覧会のための展覧会などには、一切の興味をもたない。また、過去の名のある作家および作品にも興味がない。Pゴーギャンの作品のタイトルに「われわれは何処から来たのか、われわれとは何か、われわれは何処に行くのか」というのがあるが、正しくその通り、私の興味の先は「私は何処に行くのか」の一点にしかないのである。

私の行く道は、もちろんこの国の行く道で

はなく、私の思想が、もちろんこの国の思想であるはずもなく、私は、自らを堅持し、この国には何一つとして求めることをせず、私は、私の力に一切を期待するのである。

森の中を歩いているうちに、一日が過ぎてしまうことしばしば、川の流れを眺めているうちに、一日が過ぎてしまうこともしばしば。

最後にひと言、誰に対しても接し方が同じでなければ、そいつは、ニセ者もいいところだ。



glad·mad·sad·bad
各80×60×5cm 1998年
キャンバス、油彩

▲使用される色について黒の拘りについて

黒―暗闇・暗黒。あらゆるものは闇から生まれる。「光も然り」。光もなにもない、闇のなかに眠っている何ものかを私は見たい。闇を見詰め、闇に見詰められ、闇を覗き、闇に覗かれ、闇を飼えたらと思い闇に向かう。しかしその先にあるものは、混沌との戦いしかない。

黒・暗闇・暗黒そして光。

▲あなたにとって表現していく上での要因・原動力は

私達は「生まれてそして死ぬ」ただこれだけ。私はその間に、闇のなかに自己表現しながら存在しているにもかかわらず、永却におし黙っている何ものかを見たい。そして、その一点を見詰めて行く中から「汝自身を知れ」と言う最も身近な課題にほんのわずかでも答えを見つけられたらと思う。

■ KOBAYASHI TOSHIYA

1959年　北海道生まれ
（1988～1992年 ロサンゼルス在住）

個展

1984年　銭函海岸（小樽）
ギャラリーユリイカ（札幌）
1986年　Laboratory（札幌）
ギャラリーQ－S（東京）
佐賀町 bis[開廊記念展]（東京）
1987年　Laboratory（札幌）
ギャラリーQ－S（東京）
1992年　ギャラリーQ－S（東京）
ＩＮＡＸギャラリー（東京）
1993年　リーセントギャラリー（札幌）
1995年　ギャラリーQ－S（東京）
コンセプトスペース（群馬）
1996年　ＩＮＡＸスペース（札幌）
高崎 CITY GALLERY(群馬）
ＴＲＹ（東京）
ギャラリーＭＯＶＥ（群馬）
1997年　GALLERIE LE DECO 2･3（東京）
1998年　ギャラリー夢創館（兵庫）
リーセントギャラリー（札幌）
ウエストベスギャラリーコヅカ（愛知）

グループ展他

1983年　山田勇男監督作品「巻貝の扇」16mm 映画 美術工作担当
「黒の空間」端聡と 2 人展 ギャラリーユリイカ（札幌）
1984年　山田勇男監督作品「美しいガドルフ」16mm 映画 美術担当
1985年　「Group show」 Laboratory（札幌）
1986年　「3 人のテクスチャー」佐賀町 bis（東京）
1987年　「第 2 回犀川インターナショナル アートフェスティバル 信州新町美術館（長野）
「Japan Impact Art Now’87」韓国美術館（ソウル）
1991年　「札幌コンテンポラリー･アート 1991」リーセントギャラリー（札幌）
1992年　「Winter Group Show」ボリツッアー グレイギャラリー（サンタモニカ）
「フジサンケイビエンナーレ現代彫刻展」優秀マケット展・彫刻の森美術館（箱根）
1993年　「ストップ･エイズ」ライフエキジビション リーセントギャラリー（札幌）
「冷たい泉」ギャラリーQ（東京）
「GALLERY ARTIST SHOW」ボリツッアー グレイギャラリー（サンタモニカ）
1994年　「SPRING ART-O-RAWA 」ボリツッアー グレイギャラリー（サンタモニカ）
1995年　第 159 回記念チャリティー展 ＩＮＡＸギャラリー（東京）
1996年　第 9 回名古屋コンテンポラリーアートフェア・コンセプトスペースより 名古屋市民ギャラリー（愛知）
1997年　第 10 回名古屋コンテンポラリーアートフェア・リーセントギャラリーより 名古屋市民ギャラリー（愛知）
1998年　第 11 回名古屋コンテンポラリーアートフェア・リーセントギャラリーより 名古屋市民ギャラリー（愛知）
“ENDE ／ NEU” リーセントギャラリー（札幌）



五味　良徳
Gomi Yoshinori

「色」について

絵画作品を制作するときにおける色の在り方について考えています。

一般的に、色は、絵画作品の構造や構成に関わり、絵画としての空間を成立させている要素として捉えられています。言うなれば色は、絵画作品にとって見れば、まさに自らのありようを規定するもの――自らそのものでもあるわけです。しかし、制作するときにおいて考えた場合は、そうではありません。以上のような色の在り方は、あくまでも絵画作品を（客体として）〝観る・批評する〟ときのものであり、制作することに関わる色の在り方とは本質的に異なるものなのです。

それでは、制作するときに関わる色とはどのようなものなのでしょうか。

そのことを考えるときは、まず、制作者は色には塗ることによってしか関わることはできない、ということを念頭に置かねばなりません。塗るということは、塗り分けられるべきカタチや、塗り進めていくときの筆触を考えることでもあるのだから、色にに関わるということは、カタチ・筆触を考えることによってしか為し得ない、ということにもなるのでしょう。

ここに問題が生じます。制作者は、色に関わろうというときにはカタチ・筆触を考えることによってしか為し得ず、逆に、カタチ・筆触にこだわろうとするさいは、今、まさに塗っている色を見ることによってしかできない、という分裂状態に直面するのです。本来、絵画においてはカタチ・筆触等と共に画面上に統一され、自律した絵画空間を作り出すべき色に対して、分裂したまま関わらざるを得ないということ。このことが、制作するときの色の在り方を考えるときの前提となるべきことではないか。

制作者は色に対して分裂して関わらざるを得ないということ。これは制作する側からいうことになるでしょう。このことこそ、まさしく制作するときにおける色の持つ本質であろうと考えるのです。

このような色の在り方を、従来の〝観る・批評する〟ことと区別して、「色」という語で表そうと思います。

さらに、以上のことをふまえると、絵画作品それ自体にも異なる在り方があることが解るでしょう。すなわち、「色」によって絵画の関わろうというときには、絵画作品の在り方（制作の最終段階としての〝完成〟された作品の在り方も含め）までも変わって考えられるのです。

画面全体としての在りよう（結果としての現れてくる画面）は、あくまでも〝観る・批評すること〟に関わることです。だから、そのような在りように制作者がその制作をする以前に関わろうとするのは無意味なことです。（制作者がその制作をするのは結果のイメージだけです。イメージは結果それ自体とは無関係です）となると、絵画作品について考えるのでも、結果としての画面でなく、塗ることによるその都度再の様態の断続として捉えられねばなりません。しかも、結果としての画面を想像することは無意味であるにしても、〝完成〟という状態が必ずあることは塗るときにもその都度再に考えねばならない（無論、それは〝今〟であるという可能性も含めて）わけですから、その都度再の様態の継続というものは〝完成であってもよい状態であること〟を感じ取れることの継続をともなっている、とも言えるのです。

つまり、「色」とは、制作者が（画面上においてどのような拘りがあろうと）どの色をどのように塗ったとしても、常に〝完成〟を制作者自身にに感じさせてしまうようなものではないか。どのような色をどのように塗っても、それが「色」である限り絵画作品は既にして〝完成〟してしまっている、ということ。このことが「色」を考えるときの絵画作品の在り方ではないか、と思うのです。

絵画における色の問題は、まだ納得がいっていない部分も多いので、これからも継続して考えていきたいと思います。

■ GOMI YOSHINORI

1967年　山梨県生まれ
1995年　多摩美術大学大学院美術研究科修了
個展
1998年　ギャラリーK（東京）
グループ展
1994年　「WORKS,4人の場所から」世田谷美術館区民ギャラリー（東京）
　　EX＋展 千葉県立美術館一般展示室（千葉）
1997年　「視そらし」展 真木・田村画廊（東京）

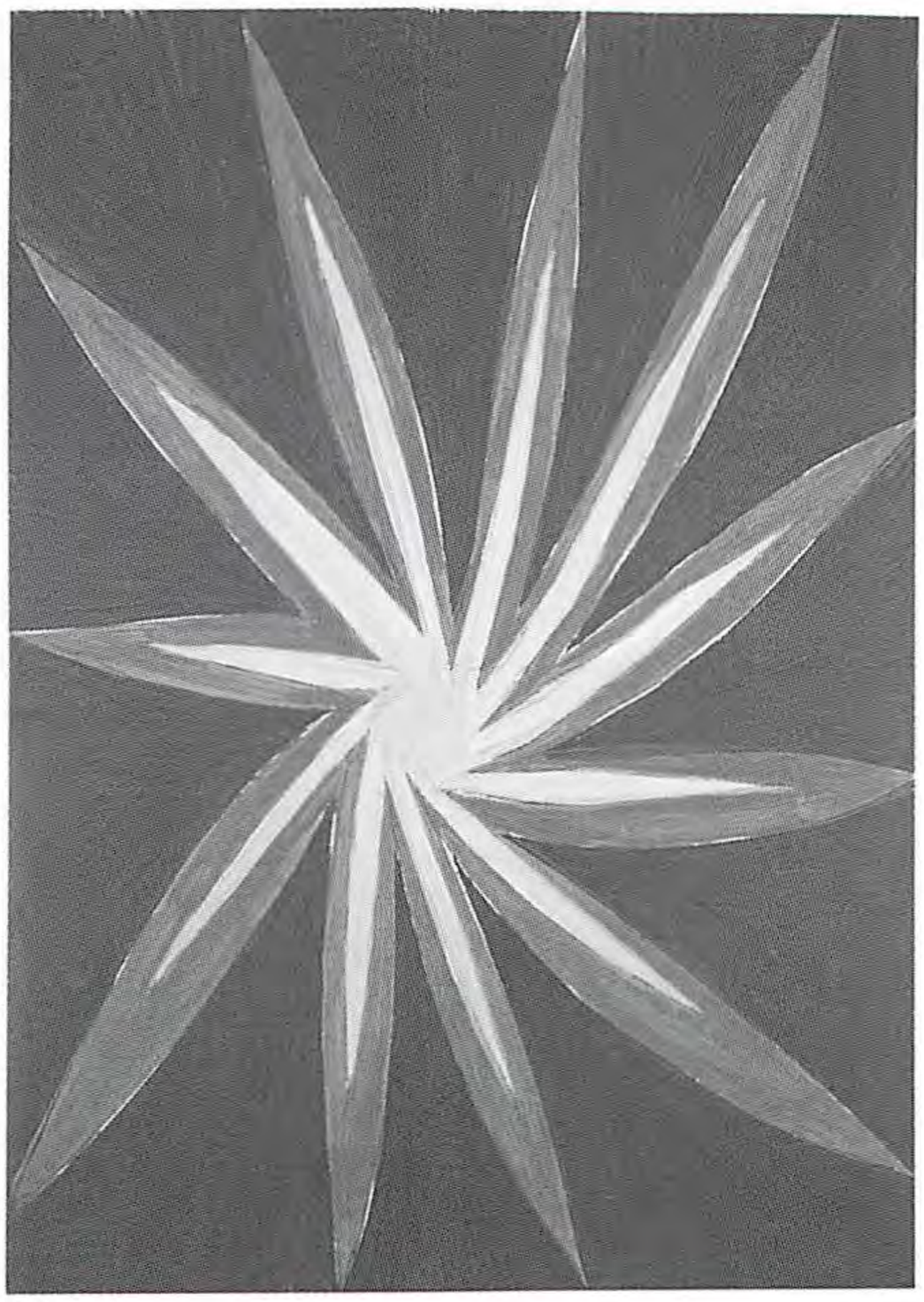
▲観念的な作品作りに駆り立てられる理由

自分の作品や美術に対する考え方が、観念的であることを意識したことは特にありません。ただ、私は日頃自分の作品等のことを考えるときは内省的・自己言及的（と言うほどのことではありませんが）に考える傾向にあるため、人によっては観念的に見えるかもしれない、と思います。

▲あなたにとって描画の意味

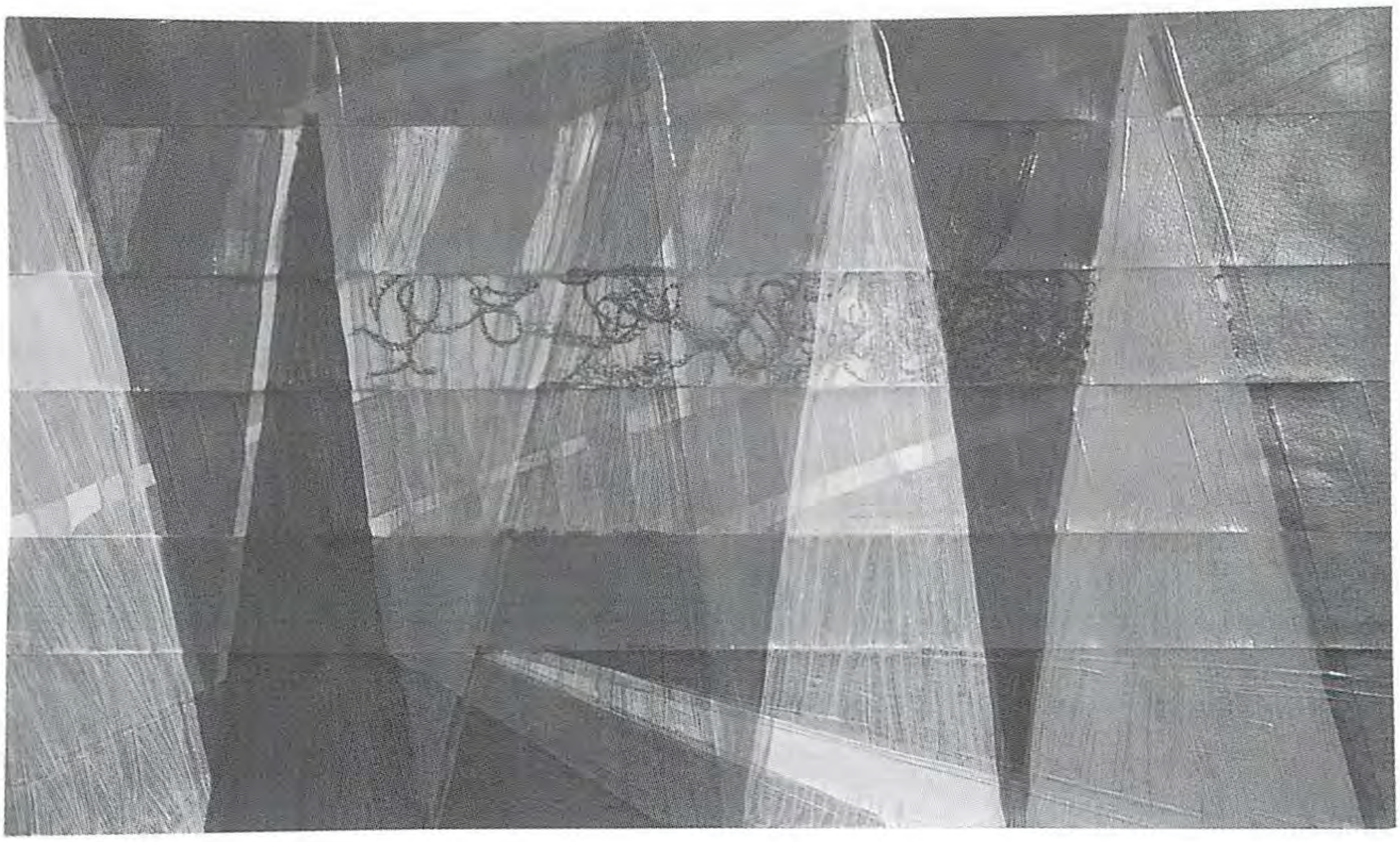
私は、絵画とは「独り言」のようなものだと思っています。他人はおろか自分自身にも意味が定かでない、しかしながら自分にとって発せざるを得ない「独り言」なのではないか。

そうなると、私にとっての描画とは、その意味を理解しようとは考えないままに、自分が「独り言」を発している、という事だけをひたすら意識し続けるような営為、だと言うことが出来るでしょう。



これ
68 × 50, 5cm 1998年
紙、色鉛筆、アクリル

これ
32, 2 × 54cm 1998年
紙、アクリル、コンテ





平 久弥
Taira Hisaya

写真・絵画・空（emptiness）

街を歩く。

視線は消失点に向き、周りは視野の外で感じている。歩く街路は建物や道路、施設ものので作られた空っぽの空間である。構成要素の微妙な作用でその空っぽさをより意識させる特別な街路に魅了される。誰が計画したというわけではなくいつの間にか出来上ってしまい、感傷や歴史を感じさせる、特別な美意識は無く、ありきたりに存在しているところ。美、というものはそこには無く、無いことがごく当然のように健全なことに思える（美なるもので日常を侵害されたくはない）。最近アメリカの街路が特に気に入っている。例えば、狭苦しいマンハッタンから離れてクイーンズに出て、工場、倉庫の建ち並ぶ風景の中を歩き、そこで今まで経験しなかった風景に出会う。そこで何かから開放されるのを感じる。自分自身は空っぽになって消失点に吸い込まれるような、子どもの頃よく経験した、視覚がトンネル場になって距離感が異様に遠く感じられる奇妙な感覚を思い出す。また他の街でも、風景を探すのではなく出会いを待ってさまよっていると、やって来る。来た、とつぶやきたくなる出会いがある。それは空(emptiness) 何も無いことと出会っている。

写真を撮る。

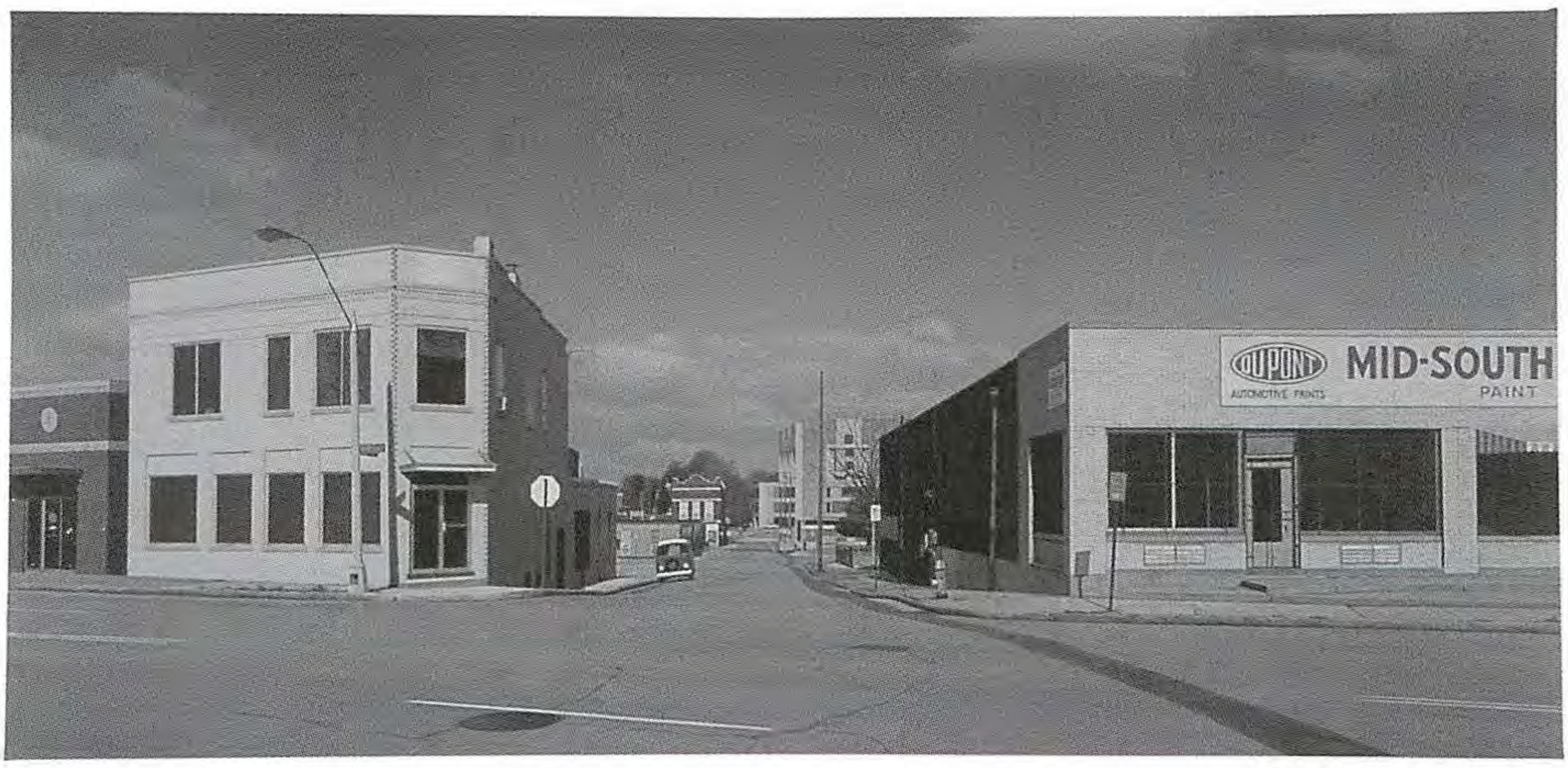
写真はごくありふれたもの。写真作品を意識したとき、風景の意味は失われるだろう。撮影中、通りすぎる人は私の視線の先に何も無いことを不思議そうにしている。何が写っているかを問題にするのではなく、写っていないことが重要だ。普通に在る、そのように撮る。

絵を描く。

描くのは写真、私の絵はそこから逸脱することは無い。一枚のスライドフィルムが色と形を決定している。プリントやスケッチは人の手で歪められているし、記憶ほど当てにならないものは無い。私の絵はあるがままの風景であり、あるがままの写真でもある。描く事は絵画を離れて空っぽになること、街路のように。一方、画家の私が時折そばに見に来て理解できないという。絵画は見えないものを見せてくれるものだ、と。理解は常に遅すぎる。誰もが理由を訊

ねたがる。絵画的でないときに絵画の意味があると答えておこう。

空っぽになってまた町に出て風景に出会い、繰り返す。ごくありきたりの日常に解放され、美に汚されないで、理想も暴力も無く忠誠を誓う必要も無いことを望む。



for lease, for rent
48 × 100cm 1996年
キャンバス、ジェッソ、アクリル

■ TAIRA HISAYA

1960年　鳥取県生まれ
1984年　多摩美術大学美術学部絵画科油画専攻卒業
個展
1994年　Gアートギャラリー（東京）
1997年　藍画廊（東京）
1999年　ギャラリー人（東京）吉祥寺にて7月20日～29日迄開催予定
グループ展・コンクール等
1997年　リキテックスビエンナーレ展 スパイラル（東京）「'99」
1998年　プレ・オープニング展 ギャラリー人（東京）
1999年　「TEN」 藍画廊（東京）
ACRYL AWARD'98, ギャラリーピアザ他（東京他）
水彩展 OHARA. 大原文化センター（千葉）

▲描かれたその風景の設定は平さんにとって非常に重要に思うのですが、かと言ってマンハッタンのエンパイヤではあまりにもキッチュ 過ぎますし、かかれる題材と言うのか、テーマーとでもいいますか、求めているもの についてお尋ね致します。

都市の、特別変った物のない、計画的ではなく、ありきたりの、通り過ぎても気が付かないような、他にもいくらでもありそうで、けれども一瞬の記憶になりそうな何かがある風景、特に街路を好みます。エンパイアを描くのは別に悪くなくて、それが当然のように存在する風景とすればいいのです。例えば、クインズやブルックリンの通りの先に見えるように。でも、エンパイアを描くために風景を探すというのではなく、たまたまそういう風景に出会う、と言うのが重要です。

▲絵平さんの仕事はアクリル絵具より、むしろ油絵具の方が適しているようにも思うのですが、何故にアクリル絵具なのでしょうか、

アクリル絵具を使う理由はそのうち最も避けたいものです。彼らは、対象、あるいは自己、または絵画自体との距離感は変化することに無感覚なので、従来という言い方をされるほど、彼らにとって使われすぎた距離感は、安心出来て心地よいのです。独自の距離感こそが作家なのは言うまでもないことです。

▲比較的作品は大きくないのですが、大きさについてはどのように考えますか。

作品の大きさについてですが、今のところ50号が最大ですが、大きさに対するあこがれのようなものはあり、大作は描いてみたいと思います。内容に応じた大きさの作品が必要だと感じたら、技術とか、体力をつけてやってみるだろうと思います。ただ、今のままの内容で、公募展向けに大くするのも変で、日本の廊で展示するには今のまでいいと思うのですが、うでしょうか。みんなむみと大きくしている感じはやどま画きでしょう。絵画作品を考えるとき、強さは演出の干渉を受け入れない度合だと思います。それを独創的といい、それは内容ではなくスタイルのことです。

▲ニューヨークのロフトはありませんが、煉瓦の凹に白い塗料を塗っただけの壁には大きさが必要なでしょうが、作家のコンプトと結局展示空間なのしょう。(作家によってはさな画廊に作品に呑み込れるような大きな作品を示する人もいるわけですら)ところで作品の強さについてはどのように考えますか？

作品の強さについて、とが、これも大きさ、展示間、コンセプトなどの関で考えると、まったく同ものが違う強さ（意味）持つこともあり、それを出と言い、また演出その



棚田　康司
Tanada Koji

作品について

ＹＥＳ（１９９６）

息子のためにＹＥＳを作ろう。最初にそう思った。当時僕は子供の乗れる玩具的な発想から仕事を始めることにした。僕の作った作品に息子が乗り、それを妻が揺り動かす。ＹＥＳに付いているマスク（僕自身から型取り）は、あえて笑顔を選んだ。何でも受け入れることの出来るイメージに合ったからだ。シーソーのように揺らされることで、息子はけらけらと笑うだろう。そしてその笑顔を見た周りの人達も思わずにっこりしてしまうだろう。そんなコンセプトだった。実際出来上った作品は乗れるようにもなっていないし、揺り動かすことも出来ない。しかし肯定的な部分は僕のなかで少しも変わっていなかった。制作を進めるうちにむしろ余分な要素が削られてゆき、丸裸の僕自身が残ったと言う感じだ。僕はこの作品をとても気に入っている。何故ならＹＥＳを見ていると、その時自分自身に言い聞かせていた前向きな気持ちが蘇ってくるからだ。

ＡＲＭＳ（１９９７）

人間にとって触手は、失ったものをカバーするだけではなく、人が背負ったものを次へ繋ぐＢｒｉｄｇｅのようであり、精神と精神を紡ぐ糸にも思える。現在の自分の立っている場所から四方八方に伸びている中から選択しなければならない。何を選択し、何をしたいのかを考えるためには、自分が自分自身を受け入れることから始まるのではないかと思っている。こうして意識的に、また無意識的に僕はその糸のような触手を手繰って生きている。その手繰り寄せた先がどうであったとしても、それが僕にとって運命なのであろう。

ＦＩＳＨ，ＦＬＯＷＥＲ，ＣＨＩＬＤ（１９９７）

――個の確立された個人でありたい――最も身近に存在している家族が、個の確立へつながるキッカケになると思い、この彫刻たちを作り上げていった。もちろん、自分の家族に対して愛や憎しみ、苦楽や虚偽、真実も感じているが、僕は自分自身の自立を含めて、社会の中で最小のユニットである父、母、子という家族から個人が個とし

て固まっていくことを願っている。すべてがここからはじまっていく。

内的凶暴性（1998）

他人に対してあたりまえのように繕うモラルややさしさは、人それぞれに基準があると思える。時々、その基準を少し越えることもあるのだが、他人をひどく傷つけたり攻撃してしまうことはあまりないだろう。例えば、殺人事件の加害者達は、どのようなレベルにまで怒りや憎しみが達してしまったのか？一見普通に見える人間に、人を殺してしまうと言うタブーを犯させるモノとは一体何なのだろう。

僕はそいつをモンスターだと考える。誰もがモンスターを自分の中に存在させている。厄介なのは、ソレが本人と同じ姿をしていると言うことだ。何かの拍子にモンスターが現れる。しかし、誰もその変身に気がつかない。そいつは普段の顔よりもっと優しい表情をしているかもしれない。いわゆる普通の人々の中で何の違和感を抱かれることなく、凶暴性が埋没しているのだ。

仮面について

人は生まれた時から背負っているものがある。民族、国籍、性別、両親…また自分自身もそうだ。僕はそう思った時から自分の顔を型取りするようになった。自分にこだわるのは、最も私的なものを使い個人を深く掘り下げていくことが、他人や社会、民族や歴史をも意味することになるのではないかと思っているからだ。

顔を石膏で型取りし、FRPの面（おもて）にする。現在の自分と言うものを日記につけるような感覚で取るのだが、それをそのまま作品化することはなく、必ず仮面のアクを取ることにしている。シワや余分なふくらみを削り落とし、僕が生きていく上で身につけているあらゆる記号を薄れさせてゆく。現在性が薄れることで、ひとりの人間としてのピュアな自分がクローズアップされてくる。それは、確かに自分ではあるのだけれども、全く知らない他人のように見え、人間のフォルムを持たせた木につけることによって、僕とは別の”誰でもない自分“として存在しはじめる。

■ TANADA KOJI

1968年　兵庫県生まれ
1995年　東京芸術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了
個展
1994年　ギャラリー美遊（東京）
1996年　愛宕山画廊（東京）
1997年　〈ゆっくりと、肯定へ〉ギャラリーαM（東京）
グループ展
1994年　若手造形作家展 横浜銀行本店（神奈川）
広島アートフェスティバル 福屋デパート（広島）
1995年　新収蔵展 東京芸術大学陳列館（東京）
1997年　明日への作家たち 神奈川アートアニュアル鋳97 神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）
空間の変容展 東京芸術大学陳列館（東京）
モルフェ'97 小原流会館（東京）
1998年　素材の予感 マスダスタジオ（東京）
HOLY GIFT ミヅマアートギャラリー（東京）
名古屋コンテンポラリーアートフェア 名古屋市民ギャラリー（名古屋）
JUNGE KUNST INTERNATIONAL'98 オーバーベックゲゼルシャフト（ドイツ・リューベック）



ARMS
206 × 144 × 172cm 1997年
木、ＦＲＰ、ステンレススチィール
ミクストメディア



photo by 早川宏一

手前・**Fish**、168 × 120 × 250cm
中央奥・**Flower**、195 × 70 × 60cm
右・**Child**、254 × 26 × 22cm
1997年
木、ＦＲＰ、ステンレススチィール
ミクストメディア

▲リアリティーも時代と共に変遷しているようにも思いますが、棚田さんの求めておられるリアリティーについてお応え下さい。

まず僕にとってのリアリティーという事なんですが、僕自身の大きなテーマというものがあります。それは人間のもつ性（さが）、人間が背負っている運命や宿命みたいなものです。僕が生きていて感じる様々な不満や不安、喜びや欲望などが作品をつくるきっかけとなります。そのコンセプトの方向性を決めた年がありました。一九九四年です。ちょうどこの年の暮に僕の子供が生まれました。僕は、出産に立ち会いました。人間が生まれてくる瞬間がどのようなものかを知りたかったのです。ハッキリ言ってグロテスクなものでした。しかし、その時は本当に大きな〝生〟を感じたのです。そしてその後、年が明けて阪神大震災が起こり、僕の生まれ育った街は崩壊しました。僕の関係するところは幸い被害はさほどでもなかったのですが、心の中ではパニックに近い状態でした。人として何ができるんやろかといつもでていたからです。それら大学時代の友人が白血病で亡くなりました。僕は短い期間に生と死をバタバタと体験し、いろいろと考えさせられたのです。今までの自分の制作は彫刻の中でしか彫刻を考えておらず、経験としてのリアリティーが薄くても、強引に作品化しているところがありました。しかもネガティブな方向に気持ちが向かっていました。（自分自身に対しても）僕はこの経験で、生きていかなければ、ということをはじめに思いました。そして生きていくために前向きであろう、とも思いました。否定するのではなく、受け入れることの大切さに気が付いたのです。（このとき、たとえグロテスクなものであっても美に繋がると思いました。）いまでもこの気持ちは僕のベースにあります。このベースを通して作品を制作しています。

僕の場合、生きていて感じてやまない何かが作品をつくるリアリティーとなっていることが多いのです。その何かを探る行為が制作であり、出来上がったものから新しい自分を発見することになるのです。

▲現代美術の多くは、従来のものの否定からスタートしているようなところがあり、そのことがかえって作品を見えずらくしているようにも思います。棚田さんのリアリティーはこのことに起因しているのですね。ところで棚田さんの作品に使用されている素材ですが、かなり広範囲というか従来の木彫作家であれば、木だけを使用しているのに対して、様々な素材を使用しているのですが、その根拠はいかがなものでしょうか？

僕の彫刻は主に木（楠）とＦＲＰでできています。時々ステンレスや拾ってきたものを作品に付けたりもしますが、何か強くそのものに感じない限り、木とＦＲＰで制作を進めていきます。素材的に僕が最も扱いやすいからということもあるのですが、両極の要素をひとつの彫刻のなかに存在させたかったというのが最大の理由です。男のなかにある女性的なもの、女のなかにある男性的なもの、大人のなかにある幼児性、美しさの裏にあるグロテスク、そういった相反するものを内包しているのが人間です。作品をつくるとき、素材の段階からそういうことを考えていかなければいけないと思ったわけです。

木をカービングしたものにＦＲＰを取り付けたとき、初めは非常に強く反発していますが、仕事を進めていき、あるラインが見えてくると突然、違和感がフッと消えます。それは、ドキドキする瞬間です。

確かに、木彫というものを意識しないことはありませんし、以前はすべて木という素材の中で解決しようとしていたこともあります。でも前回お話しした僕の中の転換期のあたりで、どうしてもひとつの素材では表しきれないものがでてきたのです。



谷本　天志

Tanimoto Takashi

分からない話し

数少ない経験からではあるけれども個展会場には必ずと言っていいほど作品を前にして「分からないから説明して欲しい。」という人がやってくる。

もちろん他の大勢の人達は業界の掟、もしくは大人の約束、社会人のマナー「それは言わない約束よ。」を知っている人達ではあるけれど、実は画廊が雇っているんじゃないかと思うくらい必ず会期中に5～6人はやって来る。

内容は同じでも聞き方は色々で「あ～全然分からん！説明しろ!!」と何故か半分怒っている人。「大変申し訳ないが、よく分からないので、宜しければ説明して頂けないだろうか…」と妙に低姿勢な人。一番多いのは「よく分からないから、帰ろう…」という人かもしれない。でもそんな人達に「いや～、僕も本当のとこ、よく分からないんです…。」なんて正直に答えようものなら、半分怒っていた人は本気で怒り説教を始め、低姿勢だった人でさえ、ひきつった笑顔に怒りを隠し、無言で足早に立ち去ってしまう。

作家にとって、この後の会場の凍り付いた空気ほど体に悪いものはない。それが嫌で、分かっているような顔をして、それなりに適当な美術の言葉で逃げてしまうこともある。でも本人もやっぱりよく「分からない」のである。この「分からない」に対して怒る人は、何が「分からない」か分からないのだろう。ややこしい話しである。

勿論それぞれの作品に着想の素があり、展開の訳があり筆を置くに至った経緯があるのだから「この色はどうして出したのか分からない。」「何故こんなカタチを描いているのか分からない。」というのなら話しは別で、たとえそれが偶然に出来た色、出来たカタチであっても話すことはちゃんとある。「分からない」とは言わない。

まさか「分からない」ようにしようと思っているわけでもない。絵を描くというのは相当めんどくさい作業であって、金もかかれば時間もかかる。その上体力まで使って意図してよく分からないものを作っているのであるとすれば、これはもうかなりの目出度さである。

自分で手に入れられるかぎり「おもしろさ」や「美しさ」に誠実に取り組もうとすれば

するほど結果的に生まれるのは「分からない」という不思議な産物だ。
「分からない」で許してもらえるほど世間は甘くないかもしれない。
明瞭判然たる問題から複雑な問題に、一歩一歩順序を踏んでいくほか無いとすれば、答えは遅々として進まず「分からない」と答え続けることになってしまう。
「説明して欲しい」人達を前にそれはとても勇気の要ることである。年相応に分かったような顔をして安心させてあげるのが大人の選択だろう。しかし、覚えたての言葉に頼って、王様を裸にしてしまいそうな時自分に言い聞かせるのである。
きっと「分からない」には力がある。
そこに自分に正直な素直な問いかけが存在する限りは…。
ちょっとよく分からない話しだろうか。

▲あなたにとって絵画とは何か

空間を少し「ふるわせる」「かっこよくする」「明るくする」「楽しくする」…etc。どうにかするための昔の人が考えたとても単純な仕組み。

▲以前までUntitledだったのにタイトルが出てきた要因は

正確には90年から92年ぐらいにかけて"UNTITLED"とした作品が多かった。というだけですが「何も考えてなかった」ので"Untitled"にしました。今でもよく"Untitled"とします。僕自身にとってタイトルが付いているものといないものとの差はあまりありません。後々人に話したり考えたりするときにはとても不便ですが、『言葉では区別しにくい全く別なもの』というところも面白いと思っています。

絵を描くことは基底材の選択から始まって、描画材に悩んで最初は完璧と思われる計画を基に始めますが、いざ描き出すと、絵具が乾かないだの、色が濁っただの、泣いちゃっただの、あ、結構それでもいいか、とか、そーすると、構図がネムイとか、…延々とそんな作業の積み重ねですから何も考えなくても絵は描けます。その場面ごとに色々な決定を下さなければなりませんが、作品によって具体的な言葉のイメージがあった方が良いときもありますし、邪魔になるときもあります。最初の着想段階部分が言葉になるかならないかでタイトルが付けられるかどうか決まることが多いです。
作品ごとそれぞれに、色々考えることが大事です。



マド
40,9 × 31,8cm 1998 年
キャンバス、油彩、蜜蝋

■ TANIMOTO TAKASHI

1966 年　大阪府生まれ
1991 年　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

個展

1988 年　ギャラリー白（大阪）
1990 年　アートスペースモーヴ（神戸）
　　ギャラリー白（大阪）
1991 年　アートスペースモーヴ（神戸）
　　ギャラリー古川（東京）
1992 年　アートスペースモーヴ（神戸）
1994 年　楓ギャラリー（大阪）
1999 年　ギャラリーそがわ（京都）にて 5 月 18 日～ 30 日迄開催予定

グループ展

1988 年　ＡＳＫ　京都芸大ギャラリー（京都）
　　ＳＯＬ＆ＧＥＬ　京都市勧業館（京都）
1989 年　絵画の根拠２　ギャラリー白（大阪）
　　Megaromania 山口高志・谷本天志展 京都芸大ギャラリー（京都）
　　YES ART 8 ギャラリー白（大阪）
　　Ａ．Ｃ．’89―予兆の現在― 京都芸術短期大学（京都）
1990 年　絵画論的絵画３　ギャラリー白（大阪）
　　タブラ・ラサ 京都四条ギャラリー（京都）
1991 年　POSITION’90 ギャラリーすずき（京都）
　　いま絵画は、OSAKA　大阪府立現代美術センター（大阪）
1993 年　unsymmetry 非対称な絵画 小田英之・谷本天志展 ＡＤ＆Ａ gallery（大阪）
1994 年　ROSE GARDEN EXHIBITION　RIRUNSGATE（神戸）
1996 年　藤原みどり・谷本天志展 ギャラリーそがわ（京都）
1997 年　6MEN’S WORKS OF DRAWING ギャラリーそがわ（京都）
　　ASPECT IN CREW II あかね画廊（東京）
1998 年　DRAWINGS　ギャラリーそがわ（京都）
1999 年　DRAWINGS II　ギャラリーそがわ（京都）



玉木　之子
Tamaki Yukiko

今の時代、平面で発表していくのって難しくありませんか？

「最近、あなたの平面作品はよりタブローとしての意識が強くなってきましたね、」と人から言われた。そう言えば、平面以外の表現法で段々納得のいく物が出来るようになってから、絵画という方法が私の中で相対化されつつあるかもしれない。

私にはこの色斑で覆われた平らな面に付随する、錯覚を利用して架空の空間を描出するゲームや、矩形の中に隠された心理的なツボ探し、様式によって変えなきゃいけない見方のお作法、などの仮象の面と、これが持つ物体としての独自な存在感の、両方ともがおもしろくて便利なものと感じられる。

概念的な要素と物質がうまい具合に絡み合える可能性を持った概存の”システム“の集合体として絵画を捉えるようになってきたのだ。同じような可能性を持った”素材“にはこれからもどんどん出会っていくと思うからこそ、この伝達法ならではの特長を生かしたいと思う。

システムのありがたいところは、複雑なものを把握するのに必要な共通のきっかけを作ってところのある。例えば、考えや感情を人に分かってもらうために、私は日本語を使う。言葉がいつも本当に伝えたいことからほんの少しずつずれていることに苛立ちながらも、日本語のシステムに沿って喋っていれば、相手も少しずつ気を利かせて理解しようとしてくれる——同じようなことが絵画にも言えると思う。外部からの刺激を受けてできた何かもやもやとしたものが、絵画のシステムの中を転がっていくうちに視覚的、触覚的なものに置きかえられていく。跡は、絵画面に現れた色斑やその他の痕解かれて行く。そして私はシステムとシステムの間にこぼれてくるゆらぎを更に追いかけて、次の手を考える。

こんなサイクルの中で「姿ハ似セ易シ意ハ似セ難シ」と言う古人のことばが最近気になっている。

▲一貫したテーマについてお話下さい。

自意識の枠を拡げていくこと、または見直すことでしょうか。ここ2〜3年の平面の作業は、それらにともなう葛藤に姿を与えるものだったと思います。描写的なもの、オートマチックな作業、アクションを重視した作業、言葉を（意味を）利用した作業、など読み方も、味わい方も異なる表現の枠組みを一つの画面に重ねることで、さまざまなズレを抱え込みながらも、各々の要素が絡み合っている、そんな姿を与えてきたのだと思います。

どっぷりと葛藤のプロセスに寄り添った作業だったなぁと今になって思います。が、最近はこの「寄り添う」とか、「似せる」というスタンス自体に興味が移ってきました。「自意識も何もとりあえず置いておいて、とにかく相手の、または周りの型に同一化しろ、そして真似しろ、環境にあわせてどんどん更新しながら、ジャンルやスタイルで括られながら、それでもあり続けるもの、そんなふうに考えています。

▲今の時代の希有な表現活動を、描き始めは関係ないと思ってもいつの間にか巾広く利用した作業、など読み方も、味わい方も異なる表現もつ枠組みを一つの画面に重ねることで、それは感じます。その推進める要因は何処から来るのでしょうか。やはりイリアでの影響なのでしょうか？

そうですね、確かにこんな時代的な動機（自意識の！？）から作品を作るのは日本にいると少し恥ずかい気もするのですが、違言葉、習慣の国にいると、実な問題でしたから…。れどもどちらかというと、はこの動機をポップスのブソングと同じように捉えていや、環境にあわせてどんん更新しながら、ジャンルやスタイルで括られながら、それでもあり続けるもの、そんなふうに考えています。だから、人と知り合って、いろいろ驚かされるのがこんな動機で制作を続ける一番の後押しになっているのだと思います。

▲非常に神話的と言うか物語を感じてしまう玉木さんの作品で、言語はかなり重要な働きをしているようにも思うのですが。

日本語でなら本を読むのは好きですが。ただ下手をするとそのせいで、生活しながら、あ、この場面はあの本のあのフレーズ、という感じに、現実を味わうというよりも整理していってしまうんです。ですから絵を描くときも描き始めはかなり挿絵調というか物語主導なのですが、ある程度描いていくと、絵具の物質感が別の物語を、描き始めは関係あるなんて思ってもいかったような事を思いつせてくれるので、それがしい。

でもこれも、整理していて行動に変わりがありませから、もっとリアルタイで出来事を味わいたいとうと、オブジェになるのと思います。タイトルは後だ思ムんく　楽かなが



白い四つ足のものII
130 × 162cm 1997年
キャンバス、油彩

■ TAMAKI YUKIKO

1967年　兵庫県生まれ
1990年　阿佐ヶ谷美術専門学校卒業
1995年　Istituto di Lorenzo de 'Medici (伊)ペインティングクラス修了
Rsencleire's work shop参加(1998)(伊・南ｱﾌﾘｶ)

個展
1996年　文房堂ギャラリー(東京)
1997年　ギャラリー21+葉アネックス(東京)
1998年　ギャラリー那由他(横浜)

グループ展・コンクール等
1992年　二人展　新宿高野(東京)
世紀末のアーチストたち　世田谷区民ギャラリー(東京)「'94」
1996年　ＳＫバウフェスト　SK画廊(東京)
1997年　昭和シェル石油現代美術賞展　東京国際フォーラム('98目黒区民ギャラリー)
現代の巨匠と青年展(パリ)
庭園の会話　文房堂ギャラリー(東京)
アート公募展　ＳＯＫＯギャラリー(東京)
1998年　日常生活　モリスギャラリー(東京)



千葉 鉄也
Chiba Tetsuya

メタ・ペインティング

●人は、自分の目を見ることはできない。「我見る、ゆえに我の目有り。」とは言えない。目（視野の全体）は常に、視覚世界から欠如している。それは、その人間にとっては根源的な空虚である。よって、他者との対話（コミュニケーション）は、その欠如した目の相互的な存在確認としてモデル化できるだろう。だからこそ人は対話の際に目と目を合わせるのである。その対話は、実は必然的に堂々巡りになるのだが、それを隠すことによって私達の社会生活は成立している。こうした社会生活上のいわばルール（堂々巡りの禁止）をそのまま芸術に適用した作品を「社会的作品」とする向きもあるが、私はむしろ、そこで隠された部分にスポットを当てる行為こそが芸術であり、かつ「社会的作品」だと思う。したがって、私の作品は「欠如した目」を巡っての思考に終始するだろう。

●少々図式的になるが、次のようなことは言えないだろうか？下図の四角はキャンバスとする。

●私の絵画に、何かメッセージがあるとすれば、それは「この絵画を見るな。」といったものであろう。しかし、そのことを確認するには、その絵画を見なければならない。

●客観的な固有色といったものに捕らわれることも、あるいは作者の内面性の発露としての色彩のような考え方に捕らわれることもしない。また、色彩を他の色彩との相対的関係性に委ねること（印象派）もしない。私はただ、ある任意の色彩の「意味」について思考せざるを得ない状況を作り出しているだけである。「問い」を提出しているだけで、そこに

この枠内の文は真である。

アメリカのフォーマリズム（自律性の絵画）。これは、視覚の絶対化・現象学的独我論といえる。“我見る、ゆえに我の目有り。”

この枠内の文は偽である。

ゲルハルト・リヒター、ブリジット・ライリー、フィリップ・ターフ、或は、シュポール・シュルファース、アルテ・ポーヴェラ、モノ派等の作家達はこうした印象を感じさせる。私も、このような状態を意識しつつ描いている。

「答え」はない。

●絵画は非常に純化されたプラトニズムの形式である。それは、鑑賞者の視点が特定されることによる。その絵画を、いかにして内部から解体していくか。

●ポストモダン（芸術、あるいは哲学）は、プラトニズムの終焉を宣告することに成功した訳ではなく、むしろ逆説的にプラトニズムの不可避性を明らかにしたのである。このことは今日、あまり理解されていないようである。

●正方形のキャンバスは、上下左右の差異が判然としない訳であるから、一種の堂々巡り（トートロジー）であり、分裂病的である。よって、長方形のキャンバスを選択する時は、そうした堂々巡りの解決（止揚）を図る社会的秩序の意識が働くことになる。

●モダニズムの極限と考えられる絶対零度の絵画（モノクローム絵画）は、〝平面それ自体〟という言葉では十分な理解が得られない。それは〝支持体を描いた表層〟として理解する必要がある。これは、その絵画のモチーフはその絵画の支持体であるという状態であり、自己差異的な構造を意味する。そして、その差異（差延）から不可避的にイリュージョンが派生してくるのである。

●モダニズム（あるいは、フォーマリズム）絵画は、関係項（コミュニケーションの媒体）としての絵画を単に関係項のある関係項として認識した。それは、貨幣（これも関係項だ）を絶対化する資本主義に類似する。そうしたフォーマリズムは、絵画による絵画批判とは言えないだろう。今日絵画において考えるべきことは、それをいかに関係項なき関係項（コードなき差異）にするか、ということなのだ。それは、絵画自体をイリュージョン化することと言ってもよい。あるいは、今日的な言葉でシミュラークルとしての絵画と言うこともできる。

●見ることのできない絵画を描く。

▲写真から絵画に転換した切っ掛けに付いて

写真とはいっても私の場合は、よく〝ホックニーの立体版〟と例えられるような作品であったため、私にとっては立体から平面へと転換したという意識の方が強い。平面作品は鑑賞者の視点を特定するため現象学的であり、それが独我論（フォーマリズム）に陥ることを避けるために立体を制作していたと言える。しかし現在は、そうした絵画批判を、絵画を描くことによって行うという一種矛盾した制作をしていると言えるだろう。それは、平面性を強調するのではなく、むしろ平面を空無化する試みである。

▲絵画史と制作の関係について。

日本の美術界においては、同時代における多様な現象を横断的に見る傾向が強

く、通史的な言説はあまり見られない。しかし、大切なのはその双方のバランスを取った思考だろう。また、私が機会を得た際に時々する通史的な発言は、一般的な絵画史に必ずしも迎合している訳ではなく、あくまで〝私の〟絵画史である。具体的には、私の作品と「もの派」との関係を最近よく考える。もの派は物体を扱いながらも物体批判を行うという一種矛盾した制作をあえて行ったのであり、決してアニミズム（物体崇拝）ではないと私は思っている。



ZIP (9of10)
60,6 × 60,6cm 1997年
麻布、油彩、オイルパステル

■ CHIBA TETSUYA

1967年　神奈川県生まれ
個展
1989年　三木ギャラリー（東京）
1993年　ベイシック・ジャパン　フジタヴァンテ（東京）
1994年　ダウジング・ママ　ＡＫＩ－ＥＸギャラリー（東京）
1996年　ギャラリーなつか（東京）
1997年　ギャラリーαＭ（東京）
グループ展
1991年　３人展　ギャラリーＮＷハウス（東京）
1992年　第１回写真新世紀展－Ｐ３　art and environment（東京）
1993年　プリント・アートの新たな表現展－プリント・ア・ラ・モード展　すみだリバーサイドホール・ギャラリー（東京）
第２回ジャパン・アート・スカラシップ　青山スパイラルガーデン（東京）
1994年　デジタル・ランドスケープ展　キヤノンデジタルアートギャラリー（東京）
NO COUNT PAPERS 増刊号　ガレリアベリーニの丘ギャラリー（神奈川）
プロメテウス展－Ｐ３　art and environment（東京）
マニフェスト'94　パノラマルーム・ラフォーレ原宿（東京）
1995年　モルフェ'95　ギャラリーホワイトアート（東京）
1996年　モルフェ'96　時の忘れもの（東京）
1998年　千葉鉄也・蔵島伸彦展　ギャルリーユマニテ東京（東京）



菱刈　俊作

Hishikari Syunsaku

『日々の庭』

毎日の生活の中で、それまで気にもとめなかった風景が、面白く見えてきたり、ある出来事が急に気になりはじめると言うことは、よくあるのかも知れないが、それらは、自分の制作の方向性と深く関わっていて、具体的な場景のままに、あるいは抽象化された言葉として、記憶の中に残っていくのだと思われる。

それらの中のいくつかについて思い出してみよう。

※

ある時街を歩いていると、タクシーが路肩によって止まった。それは客を降ろすためだったのだが、開いた後部ドアは、車が歩道に近付き過ぎたためか、車道との境にあるガードレールにぴったりと触れて止まっているように見えた。道に沿って長く続いているガードレールとタクシーとは、その時ドアを介して連続するものとなり、それは、そのどちらでもありながら街中に不意に出現した奇妙な一つの物体のようにも見えるのだった。もちろん、すぐにタクシーは走り去り、そんな光景は無くなってしまったのだが、その時の場景は街を歩いている時にしばしばよみがえるのだった。

※

いつも通る道沿いに、あまり使われていないテニスコートがあり、そこを囲む金網のフェンスの下側に沿って小さな植物がいくつか見られた。それらは季節の推移と共に成長し、金網の目を抜けて根とは反対側にも葉をのばしていった。こんもり葉を茂らせた植物の総体をフェンスの面はリンゴを半分に割るナイフのように、垂直に分断してはいたが風にそよいでいるのだった。植物がそのまま成長してゆき、空間の意味が変容していく場面を想像することは、密かな楽しみだったのだが、ある時それはきれいに刈り取られ、あとには以前のような普通のゲームの空間が広がっているだけだった。

※

もう一つは少し性格が異なるが、九月のある晩、風呂上がりのからだを夜風に当てて涼んでいた時のことだ。木の葉をわずかに揺らすほどだった風は、しばらくするとぴたりと止んでしまった。その頃にはもう汗もひき、暑くも寒くもない心地よい状態に

なっていたのだが、やがて、手や足、顔に、外気が触れているという感覚が全くないことに気付いた。体温と外気温が一致すると、このようになるのだろうか。体を包んでいる皮膚という境界が無くなり、夜の中に身体そのものが溶け出しているような奇妙な感じに襲われたのだった。

※

様々なことが起こり、消えて行く日常の中では、その全ての事柄が私たちに影響を与え、それは必ずしも喜ばしいものだけとは限らない。けれども、世界とはそのようなものであり、だからこそ、その中で表現がよりリアルなものになる位置を見出すことが必要になってくるのだろう。そして、そのような位置に身を置くことを可能にするような、自分なりの制作のシステムを生活の中に組み込んで行くこと。この場合のシステムとは、いわゆる自分に何かを課すと言うような外的なものと同時に、世界に関わっていく時の自分の『くせ』のようなものをどのように組織化して行くのかという問題でもある。いずれにしても、始めの意図として組み込んだシステムが歳月の中で正しく機能していけば、システムという意識は消えて、それは生活そのものになるだろう。



内部の庭
117 × 282 × 180cm 1998 年
金網、鉄、再生紙、アクリル絵具

▲以前の印象が閉ざされたというのか、閉鎖的と言うか包み込んで行くようなものを 感じていたのですが、最近ではますます透過していくと言うか、開放して行くようにも思います。その点から菱刈さんの意図はどのようなものなのでしょうか？

基本的には 閉じると同時に開いているといった両義的な面をいつも考えています。金網を使い始めたのも、はじめは壊れた鳥小屋の網を拾ったのがきっかけでした。逃がさないことと守るといった機能が内側にはあるものの、物理的には外と同じ空間が広がっていて、境界を分かつ手段としては強くはないけれども多くの可能性があるように思えました。それとともに、再生紙で色をつけていく過程では、一回では無理で何回か重ねてはじめて面ができてくるので、どの段階で止めるかが問題になってきます。今回の個展でも、もう少し抜けていたほうがよかったと思える部分がありました。色については紙の質感が主で、どの色を選ぶかはあまり意識的ではありません。今度の作品はあいだの空間について考えながら制作していましたが、単体としてつくるよりも、より有機的にその空間と関われる気がしました。部分の組み合わせでは、角度や距離によって全体がその性格を変えるので、いろいろなヒントがあるように思え、この方向でしばらくやるつもりです。

▲単体としての一点の彫刻作品と言う考え方が一方にあって、竜安寺の石庭ではないのですが作品と作品との関係で見せて行く方法ということでしょうか？

その単体は閉じたものではないということです。今回の個展の作品でいえば、凹凸があるといった感情を注ぎ込むことがあるのでしょうか。一昨年の個展の作品タイトルは「背後の息」というものでしたが、できれば、どのようにして一つのまとまり【単体】とするかが、問題でした。一つの主な形があればこそ、それを侵犯する部分や両義的な部分が生きてくるのだと思います。いわゆる美術史からの演繹的な考えの強い作品どうしの関係は、いまよりも、アウトサイダーアートのほうが、はるかに面白く、強いものだとおもいますが、その中にある、代にいたる表現が切り捨ててきたものこそが大切なでしょう。ただ、それをのような表現として提出するかが問題ですが。

▲先日メタルアートの北詰さんからビデオが届き、菱刈さんの作品を拝見したのですが環境に変化しながら作品が呼吸しているような、それでいて空間との関係で一種朽ちて行く悲しみのようなものを感じました。意図的な部分で人間の哀愁や心的な部分をミニマル以降削除して行ったところがあると思うのですが、菱刈さんの作品ではどうでしょうか。つまり制作の中にそうした感情を注ぎ込むことがあるのでしょうか。

■HISHIKARI SYUNSAKU

1952年　神奈川県生まれ
1977年　横浜国立大学教育学部美術科卒業

個展

1983年　ギャラリーヴィヴァン（東京）
1986年　ギャラリーヴィヴァン（東京）
1991年　彩林画廊（神奈川）
1994年　ぎゃらりーセンターポイント（東京）
1996年　ギャラリー21＋葉（東京）
1997年　ギャラリー21＋葉ANNEX（東京）
1998年　METAL ART MUSEUM HIKARINOTANI（千葉）
　　ギャラリー21＋葉ANNEX（東京）
1999年　Pejjite 山梨にて5月～8月頃まで開催予定
　　ギャラリー21＋葉・アネックスにて7月19日（月）～7月24日(土) まで開催予定

グループ展

1978年　現象社展 神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）「～'90」
1985年　川へのドア展 彩林画廊（神奈川）ギャラリーセンターポイント（東京）「～'96」
1986年　ホアン・ミロ国際ドローイングコンテスト ミロ美術館（バルセロナ）
1988年　第24回神奈川県美術展 神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）「～'96」
1991年　サントリー美術館大賞展 サントリー美術館（東京）
　　アムネスティー・マンガ・イラスト国際コンテスト 早稲田奉仕園（東京）
1992年　BOITES 彩林画廊（神奈川）ぎゃらりーセンターポイント（東京）「'93」
　　第一回リビングアートコンペティション 東京ガスショールーム（東京）
1993年　洞爺村国際彫刻ビエンナーレ 洞爺村国際総合センター（北海道）
　　日仏会館ポスター原画コンクール展 渋谷PARCO PART2（東京）
1994年　「＋&－」展 ぎゃらりーセンターポイント（東京）
　　今立現代美術展'94 いまだて芸術館（福井）「'95、'97」
1995年　第25回現代日本美術展 東京都美術館・京都市美術館「'96」
　　第一回東京国際ミニプリントトリエンナーレ1995多摩美術大学美術館（東京）
1996年　名古屋国際ミニプリント展 三井海上名古屋ギャラリー（愛知）
　　現代美術小品展 小野画廊（東京）
1997年　「交叉」展 ぎゃらりーセンターポイント（東京）



古谷 利裕
Furuya Toshihiro

いまや「思考」あるのみ！

唐突だが、「思考」することと「計算」することとは違う。計算が、あらかじめある目標や目的、理想の状態といったものを設定し、それに向けて事柄を組み立て、組み直し、細部を調整したりすることだとすると、思考するというのは、どのような目的もないまま、ただ考え続けることだ。では何故考えるのか。それは考えろと強制してくる現実があるからだ。考えろと強制してくる力に促されてぼくは仕方なく考えるしかない。考えても何の利益も期待できないが……。

あらゆる表現する人は（と言うか、あらゆる人が表現するのだが）なるべく多くの人の共感を得なければならない、と言う強迫的な神経症から自由でいられない。自分は正しいことを、または好きなことをやっているのだから誰にも分かってもらえなくてもかまわない、と言う閉じ方が神経症的であるとしたら、一人でも多くの人に理解してもらいたい（もらわなければならない）と言う感情もまた同じように神経症的なものであるだろう。どのような普遍的な価値も信じられない現代に生きていれば、「他者からの承認」を得なければいけない、と言う強迫から逃がれることはとてつもなく困難だ。

だが、思考するとは何の関係もない。自分でも何処へ行くのか、どんな結果になるのか予想もつかない思考の過程において、他人の共感などは出来ないからだ。思考するとは自分の身体や人生を実験材料として、孤独に思考そのものを生きるしかないのだ。その思考が他人にとっても意味が有るか無いかに拘らず、人は、今自分を捉えているその思考の過程の内側を生きるしかないではないか！

現代にもし「絵画」が成立するとしたら、それをつくっているときに、自分が今つくっているものが絵画であると言うことを、すっかり忘れてしまっていることが必要であるように思う。「絵画」について考え「絵画」を描こうとするかぎり「絵画のようなもの」しかつくることが出来ないだろう。或いは、いわゆる「良い作品」なら出来るか

もしれない。しかし、「良い絵」なんてものを描くために一生を棒に振るほど、ぼくは人が善くないつもりだ。そんなのちっとも面白くない。死ぬほど退屈だ。

思考すること。必要なのは思考することだ。思考すると言うのは具体的に何かを組み立てる（構成する）ことで、何かを説明したり要約したりして分かった気になることではない。（他者への効果のため）、につくっているのではない。「これ」は、ぼくの人生が他人に見られるためにあるのではなく、決して人に見せないだろう部分まで含めてあり、それがこの世界の中で生まれては消えてゆくにすぎない、のと同じようにして、ただ、ある、だけだ。

ある不登校の女の子のインタビュー記事を読んだ。『私が家にいた時は、何もしなければそこで時間が過ぎていって、それが四、五年続く。「人生って、こういうもんだ。何も起こんないじゃん」と思って、びっくりした』（「文藝」１９９８年秋号）

「それが四、五年続く」と言うさりげない言葉で無造作に表現された、箍の外れた時間に、はっとして、ひっかかり、深く考え込んでしまった。「何もしな」いで「過ぎていっ」た「何も起こんない」茫洋とした時間の長さ（澱み）や不気味な拡がりや肌触りを、測ることの出来るメジャーは何処にもないし、ことの出来る言葉もありはしない。（恐ろしい…）

思考（構成）することは天才の奇跡的な技芸でもハプニングでもなく、愚直な労働である。思考は一の行為なのだから、我々は果てしなくそれだけを続けるしかない。それだけが恐ろしい現実へ働きかけるやり方だ。それ以外にどうすればいい！

ぼくが今つくっている「これ」が、絵画や美術作品と呼ばれなければならない必然性など何処にもない。今、絵具を捏ねたりそれを布に擦り付けたりしてつくっている「これ」は人に見せるためにあるのだ、ただそうするしかないからそうするのだ。

■FURUYA TOSHIHIRO

1967年　神奈川県生まれ
1993年　東京造形大学美術学科卒業
個展
1992年　ギャラリー現（東京）
1993年　ギャラリー現（東京）
1994年　ギャラリー21＋葉ANNEX（東京）
　　ギャラリー現（東京）
1995年　ギャラリー17（東京）
　　ギャラリー現（東京）
1996年　ギャラリー現（東京）
　　Galerie de Cafe´伝（東京）
1997年　ギャラリー現（東京）
1998年　KEY gallery（東京）
グループ展
1997年　第四回ギャラリー17合同展覧会（東京）
1999年　「若き画家たちからのメッセージ '99」展
　　すどう美術館(東京)



サマーヌード
97 × 130cm 1998年
ジェッソ、カラージェッソ、顔料、麻布、木枠

▲描き続ける上で画面に求めているものは

画面だとか形態だとか色彩だとか線だとか、あるいは空間だイリュージョンだと言った概念で考えているかぎり、絵画はもう打ち止めだろう。画面とは別のものを、色彩や線や面などとは別の何かを使って成立させること。それは絵画とは関係ないのかもしれない。日本語で喋っているように聞こえて、実は日本語の単語や文法とは全然別のルールで喋る狂人と会話するように、判断の材料も基準も無い事柄を常に判断し続けなければならないのが人生というものだし、作品を作るという行為だろうと思う。だから何かを求めるのではなく、そういうことをする、ということだ。

▲絵画とは別に文章に求めるもの

人は「言葉」の中でしか生きていけないのだから、当然ぼくも言葉を使う。（使われる？）現在、様様な場所で書かれたり、話されたりしている、美術に関する言葉や文章の多くに対する、強い違和感と不快感が、ぼくが文章を書く切っ掛けになっていると思う（全然リアルじゃない）。だから、それらとは全く別の考えの道筋を、逆立ちしたり掻き回したり、綱渡りしたり寝返りをうったり揉みほぐしたりジャンプしたりして、なんとか実践したい。



松本　幹永
Matsumoto Mikiei

読み物としての“私”

小学校五年の私は、その日、いつものように友達数人と近所の神社横にある小さな公園で遊んでいた。ひとしきりたわいのない遊びに興じた後、雑談が始まり、話題はここ一週間ほど前からグループ内の関心の的であったあることに、自然に流れていった。もとはといえば友人Oの「おまえらどうやって子供ができるか知っとるか？」という一言が引き金であった。〝男女がキスをすればできる〟と言う者、〝結婚していなくてはダメだ〟と言う者で、仲間内で侃々諤々の議論になったが、全て答えは友人Oによって駄目を出された。Oは事実を知っているらしかったが、勿体をつけてか、この件に関しては一週間沈黙を通しているのだった。本能的に、これは大人たちの秘密に触れることになるに違いない、と確信した少年らは、O以外の誰にもそのことを聞けないでいた。その日、少年らのいつにも増しての執拗な催促に根負けして、「誰にも言うなよ。」という条件付きで、ついにOが重い口を開いた。それを聞いた時、私に関して言えば、〝やっぱりか〟というのは全くなくて、〝そんなことがあって自分が生まれたのか。〟という漠然とした嫌悪感と共に、〝そうしている〟両親の図と、何故か〝そうしている〟サザエさんとマスオさんの図が、振り払っても払いきれない妄想として浮かび上がってきてしまったのだった。「サザエさんもそうしたのだろうか？」という呟きと共に、〝疑念〟そのものが生まれた。

〝空はどうして青いの？〟といったラジカルな質問をするには、既にひねてしまっていた11歳の私は、世の中というものは大体こんなものであろう、というあたりをつけてしまっていた。もちろん自分が知らないことが山ほどあることはわかっていたが、それらは自分が成長するにつれて追々わかってくるだろうし、知らなくても生きるのになんら支障のないことも、また山ほどあると高を括っていた。言い換えれば、何が普通かということを、ほぼ学習し終っていたのだった。「世界」と〝普通の世の中〟の間に乖離はなく安定していた。そんな中で、作品としての評価は別として、〝絵に描いたような普通（だから現実にはどこに

も存在し得ない家庭）〝をえがいて毎週、今現在に至るまで放送を続ける『サザエさん』は、普通教（信仰しているという自覚がないのもこの宗派の特徴である）の信者であった自分にとっては、まさにイコンだった。そこに降って湧いたような〝普通の世生の秘密〟事件であった。同じ〝普通の中〟が揺さぶられるにしても、オイルショックのようなものとはわけが違った。社会を維持しているシステムに不調和が生じたのではなく、社会を構成しているヒトの生々しい部分に、いきなり遭遇させられたのだから。それは身体をもって生まれた者に対する不可避の宣告でもあった。二次性徴前の小学生にとって〝セイキ〟は未だ性器ではなく、〝普通〟の小学生の感覚で言えば、単なるおしっこの排出口でしかなかった。道ですれ違うおじさんも、学校の先生も、そういう生な部分を感じさせずに〝普通〟をやっているのをみると、そのギャップがすごく不思議な感じがしたし、今後、自分がそこへ参加するようになることがひどく嫌な気がした。当時の私の気持ちを、今、代弁して言えば「もっと高尚で、もっと尊厳のあるものであってほしかった。」といったところだろうか。それまでに犬の性交の場面とかにも、下校途中で出くわしたりしていたと思うのだが、それが人間にもあてはまると思い至る前に連想の回路にブレーカーが働き、そうはならなかった。〝犬とちっとも変わらない〟、〝ストレートな分だけ犬の方がまだましだ〟と、実感として思うようになるのは、小学生の思い込みの固まりを、プログラムに従って作り変えられたあまりにも素直なワタシの体が、鈍磨してからだった。

そんな時から思ったら、今は随分と賢くなったものだ。当たり前のようにして自分の体を受け入れ、折り合いをつけ、その中で生活している。『自然性の名残としての身体を理性が制御した』の図といったところか。いやいや、そもそも〝理性〟の出所自体、〝体〟ではないのか、身体という括りからはみ出し、己の背後に回り込むべく、絶えず幽体離脱を繰り返す〟私〟の立脚点とは一体どこなんだ。そんな〝私〟たちの集合が求めて止まないのが〝普通〟ではなかろうか。もちろん、他人とは全く違った〝私〟になりたい、という特殊に対する願望と、他者と全く同じ思いに浸りたい、という距離解消の欲求が背中合わせに同居する。〝普通〟という型には、実体なんてありはしない。ただ「世界」に〝私〟を繋ぎ止める係留地としてそれは必要とされるのだ。〝普通〟とは森羅万象を、〝私〟の身の丈に合わせるべく、意味で括り直し、矮小化する場ともなる。意味をくっつけたり、付け足したり、剥ぎ取ったりすることなく、「世界」をまるごとダイレクトに消化するには〝私〟の顎は脆弱すぎる。好きか嫌いか、喜ぶべきか悲しむべきかは別として、それを使って〟私〟はスコン、スコン、と「世界」を腑に落とすことができるのだ。

〝私〟と〟普通〟を廻っての逍遥は続く。



Cosmorama venation
200 × 1000 × 500 ｃｍ 1997年
鉄、銅、亜鉛、木、ＦＲＰ、油絵具、顔料、アクリル塗料、電球

▲視るもの、視られるものの関係性にについて

物を見るということにおいて、実際に目で視たもの、目で視たということよりも、各個人の持つ物の見方、「確かにそうだ」と納得できる、その人なりに抱くリアリティーによって物は認識されている。つまり、物を見ることによって人は対象の中に自分の概念的姿を見るわけだ。作品（物）をつくるとは、その姿形を記録することであり、それを外在化させることによって初めて、個人のリアリティー自体も検証することが可能になる。

▲色の設定について

仏語でいうところの万物を創る五つの要素である五大（地・水・火・風・空）は、それぞれ（臭・味・視・感・音）と関係をもち、（黄・白・赤・緑・青）の色で表されるという。表現形式が立体的なものへと移行する時期に、自分を越えたところに存在しているものの表象として何か典型的なものを援用したいと思い、それ以降この5色を基本色として用いている。

■ MATSUMOTO MIKIEI

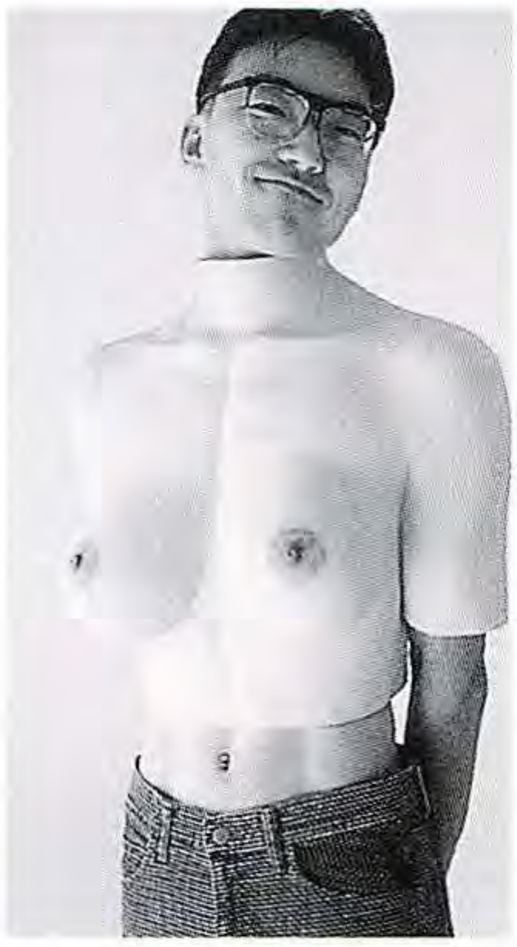
1963年　愛知県生まれ
1985年　名古屋芸術大学美術学部絵画科洋画専攻卒業

個展

1989年　ラヴコレクションギャラリー（愛知）
1990年　名古屋電気文化会館（愛知）
　　秋山画廊（東京）
　　沙絽紋＋S－pers（愛知）
1992年　秋山画廊（東京）
1993年　愛知芸術文化センタースペースX（愛知）
1994年　ギャラリー掌（愛知）
1995年　秋山画廊（東京）
　　ギャラリーOH・織部亭（愛知）
　　ピックノーズギャラリー（京都）
1997年　ギャラリーOH（愛知）
1999年　ギャラリーOH（愛知／一宮市にて7月10日～8月9日迄開催予定）

グループ展他

1985年　'85現代美術・岡崎　岡崎市美術館（愛知）
1986年　場の造形'86　名古屋市博物館（愛知）
1987年　アートドキュメント'87　栃木県立美術館（栃木）
1989年　FROM OUR HEART　名古屋国際センター（愛知、'90岐阜県美術館）
1990年　MITO・10月展　水戸芸術館（茨城）
　　Parce・que　名古屋電気文化会館（愛知）
1991年　「松本幹永・加藤万也」展　埼玉県立近代美術館一般ギャラリー（埼玉）
　　東山荘現代美術展　東山荘（愛知）
　　GUT・SUBLIMINAL MANIFESTO　名古屋電気文化会館（愛知）
1992年　SIWA　ギャラリーセラー（愛知）
1993年　空間'93ニューウェイブの構造　ラヴコレクションギャラリー（愛知）
　　NO TRAP・NO TACTICS（愛知）
　　愛知芸術文化センター・スペースX（愛知）
1994年　art－exhibition "2"　名古屋市民ギャラリー（愛知）
　　偽善者の魂　ギャラリーgen（埼玉、'97川越画廊）
　　個・混・間・在　NHK名古屋放送センタービル（愛知）
1995年　偽善者の魂 in Nagoya　ガレリアフィナルテ（愛知）
　　アートケース展　ウエストベスギャラリー（愛知）
1996年　アートのかんづめ展　Westbeth Gallery kozuka、ギャラリータフ（愛知、京都）
　　Private Works 1996　ギャラリーgen（埼玉）
　　フィリップ・モリスアートアワード　スパイラルガーデン（東京）
　　topica－Japanese Contemporary Artists greet 1100 years of Hungary　エステルゴム王宮美術館、フェシュテティチ宮殿博物館（ハンガリー）
　　街は今アートで溢れる3rd　一宮市市街（愛知）「'96、'97」
1997年　Nagoya Contemporary Art fair　名古屋市民ギャラリー（愛知）
　　眼差しのゆくえ－現代美術のポジション　名古屋市美術館（愛知）
1998年　INSECTOPIA　名古屋市市政資料館（愛知）
　　瀬戸・みちの美術館　伊藤木材工業瀬戸寮（愛知）
　　酒蔵生美術　山星酒蔵（愛知）



松山 賢
Matsuyama Satoshi

「性愛をつくる」

小学校三、四年生の頃、カーテンにくるまって隠れて、エロ漫画を描いていた。病院の待合室で読んだ少年漫画誌に衝撃を受け、家に帰って思い出して描いてみた。猿どもが女の服を少しずつ剥ぎ取って喜ぶというものだった。下手な絵で、とても性的刺激を得るようなものではなかったが、隠れて自分の気に入ったいやらしいものを描くのはワクワクして楽しかった。

エロ本を見るのも買うのもままならぬ小学生は、今となっては考えられないことだが、子ども百科事典の美術の巻にあった荻原守衛の女体の彫刻、村上華岳のスケスケの服を着た女の絵や、歴史の教科書の巻頭カラー図版でドラクロアの走る女が何故か上半身を脱いでいて、あらわになったおっぱいを見てもやもやとなり勃起する。ダイエーの新聞の折り込みチラシの片隅にあった下着の広告写真を見ながら自慰を発見する。

「中一時代」か「中一コース」の入学準備号に載っていた漫画の描き方（漫画キャラクターの描き方だが）、銀河鉄道999のメーテルの描き方は画期的だった。裸の大まかな中身を描いて、上から服を描いていくというのを見て、早速自分で描いてみた。小学三、四年の頃とは大違いで実に上手く描けた。もちろん服は描かずに代わりに裸の細部を描いた。ふっくらとした胸に腰はくびれ、足はすらりと伸びている。こんな性欲に訴えかけてくる肢体を自分の手で描けるとは。

裸の女を見て、さわりたい、もみたい、なめたい、早速自分で描いてみた。小層興味をかきたてられ、自分でも描きたいと思うようになる。女の裸が見たいという側面は心の隅にとどめておき女性の身体の美しさ、裸体画の芸術性など真に信じる。

芸大では裸婦を描けるらしい。入学するのが楽しみだと大いに期待する。芸術的動機に覆い隠されながら、実際に描いてみる。裸の女は静物のようにモノと化し、大勢の中で描いていては、色気も何もあったものではない。絵を描くことが主眼となって性的に耽溺できるわけもない。ポルノではないし、もっともなことではある。絵を描くために裸の女がいるのであって、裸の女を見るのを楽しむために絵を描くのではない。いや、裸の女を見るのを楽しむためでいいのだ。

古くから、神話画、歴史画などの芸術という建前のもとに、男から見た裸の女が見たいというポルノ的視点で裸体表現はある。実に納得した。

芸術的態度と裸を見るいやらしい欲望の目は不即不離だ。どこからどこまでがどうかなどと言うことはできない。芸術と称される写真のエロさ加減よ。ファッション広告の写真なんか、怖そうな顔をして口は半開き、扇情的なポーズで、スケスケの服に下だけ穿いていなかったりとまぬけだ。

自分の今いる地点に立ち、自分の想いに忠実に、偽らずに考える。つくる。そして見たいものを実際の形として目の前に現す。好きなものは実物として手元に置きたい。エロ漫画を描いたように、縄文土器を作ったり野焼きをしたり、動物の頭骨を作ったりして部屋に飾っている。作られたものに興味がある。

旅行に出ても、風景や自然には目が向かない。美しい風景を見ると、絵か、写真、テレビを見ているような感じがする。遺跡、美術館、博物館は見たい。一日中ぐんぐん見て歩いても疲れを感じない。ゆったり過ごすこともできず、今は旅行自体興味がなくなった。

つくりものは見るものも聞くのもおもしろい。作るのはもっとおもしろい。

リアリティーはつくりものに生じる。つくりものとは偽物だ。リアル、現実ではないところにいかに現実性を持たせるか。偽物を本物らしく見せようとする。

絵なのに写真に見えるハイパーリアリズム、平面なのに立体に見える立体写真。その驚きはいつまでも目をひきつける。物なのに誰かいるようでぎょっとする人形。人間のようなのに動かない。サイズが小さくなったりして異様である。実際には動かないはずのものに生命が与えられ動くコマ撮りアニメ。この世にいない恐竜や怪物がおどろおどろしく生きている。

そのものでないところにそのものを現そうとする。偽物に本物らしさをつくりだそうとするところに生じるずれが、偽物臭さを際立たせ、かえって異様なリアリティーを生む。

まがいものを愛する。悪趣味。

■ MATSUYAMA SATOShI

1968年　岩手県生まれ
1993年　京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻修了

個展

1994年　ギャラリーギャラリー（京都）
1997年　ＯＮギャラリー（大阪）
1998年　「おっぱい大好き」アートスペース虹（京都）
　　「恋のミニミニスキャット」ＯＮギャラリー（大阪）
1999年　「続・恋のミニミニスキャット」信濃橋画廊エプロン（大阪）　４月１２日～２４日まで開催予定

グループ展

1998年　「個の仕事」信濃橋画廊（大阪）

▲視覚と触覚について

女の裸はずいぶん前から好きだが、とくにおっぱい好きになったのは、女の体を実際触るようになってからだろう。ちょうど巨乳ブームのはしりのＡＶ女優が出てきて、今まであまり見たことの無い巨乳を次々に見るようになった。それで巨乳の存在に気づいた。

現実に女の胸をもんだ触覚とあいまって、おっぱいを見ているだけでも、自分が触った気持ちよさと、女が触られて気持ちよさそうにしているのを想い起こす。

▲あなたにとってリアリティーとは

とくに巨乳が好きだが、小さくても垂れてもおっぱいなら何でも好き。ひまさえあればもんでいる。乳輪が大きかったり濃い色だったり、扁平にとろんとおもいっきり垂れていたりするのを好まない人がいるが、そういうのも妙にエロのリアリティーを感じてそそる。エロのリアリティーと言えば、膝を立てて座った時の腹や、体をひねった時に腰から脇腹にかけてできるむにゅっと肉が寄ったしわにも感じる。



photo by 田村和隆

恋のミニミニスキャット
224 × 450 × 450cm 1998 年
ベニヤ板、角材、アクリル絵具、シリコン、布、かつら、顔料、他



三沢 厚彦
Misawa Atsuhiko

彫刻ノウト

歴史上の、あるいは先人の思想や哲学を選んだり合わせたりすることは、現代に生きる我々にとってそう難しいことではないだろう。勿論重要な点は、それをどのように発展、展開させ、どのように表現、もしくは提示するかにあるのだろうが。例えば、概念と表現の関係が完璧であったとしても、私自身空虚な気持ちを感じてしまっていたなら、まだ何かが足りないのであろう。それを補う何かが私のアイデンティティであり、ふところの深さや広さを持ちコンセプトと言えるものだと思う。

私は「彫刻」に強い関心を持っている。「彫刻」という言葉も気に入っている。かたくなであり、ふところの深さや広さを持ち合わせている。私はそんな「彫刻」を問題にしていくのであろう。

形態あるもの全て、彫刻的なニュアンスを孕んでいるという考え方、また素材についてはどうであろう。彫刻的なもの、あるいはその表現について考えてみることは、多分大した問題ではないのかもしれない。私は、様々な問題に対して明確な答えを持ち合わせているわけではない。ただ漠然とした状況の中から現れてきたことや、「何か興味をそそられる」といったもの（あくまでも雰囲気的なもの）、「無意識的なもの」が作品に大きくかかわっているのだと思う。

彫刻―コロイドトンプ

どのようにすれば良いのかわからない状態。大した理由がなくてもそうなったという事実。

考えられる要素とまたその飽和状態、彫刻的な意志。

環境の変化もあり、作品に用いる素材は変化している。「彫刻そのものに対する考えは以前と同じである。」と言いたいところだが、こちらも以前と比べ随分変化した。変化するというより、様々な意味でずれを感じている。制作の場「つくること、かんがえること」において、差異のようなものを強く意識するようになった。その分、多くのことが明確に認識できるようになったのではあるが、その反面、困難な問題がますます多くなったことも事実である。私は、彫刻そのもの「表現物や概念」をいつも問題にしてきた。例えば、知性と感性が一致したものでないように「表現物や概念」も例にもれない。何か取りつく島がないとい

うか、込み入った魂のような状態なのである。最近、そんなことも含め全て素直に受け入れるようにしている。必ずしもはっきりしたものがないということが、認識できるようになったのかもしれない。そんな不可解で曖昧なものを作品によって明解にしようとしているのかもしれない。

ペルセ彫刻
無意識の腐葉土。
込み入った魂。



コロイドトンプ(ヒトウマ)
237 × 240 × 240cm 1998年
ミクストメディア



コロイドトンプ(Light Foot)
159 × 40 × 37cm 1998 年
ミクストメディア

▲作品素材の集積か構築か彫刻作品について、素材や技法について語ることはあまり有意義なことではないのかもしれない。形態と素材と概念は一致したものでなければならない。

▲素材の出会いが作品を生み出すのか、それとも表現したいものが素材を生み出すのか

制作の一つの手がかりとして、一つの個がより多く存在し、それをなす物質（物体）がある質（物）に還元されようとする時、私自身がより濃密に投影されるように思える。私はそれが訪れるまで我慢強く待たなければならない（待つようにしている）。作品の良し悪しとはなんら関係のない話しではあるが……。

■ MISAWA ATSUHIKO

1961 年　京都府生まれ
1987 年　東京芸術大学美術学部彫刻科卒業
1989 年　東京芸術大学大学院美術研究科修士課程彫刻専攻修了
個展
1995 年　横浜ガレリアベリーニの丘ギャラリー（神奈川）
1998 年　INAX ギャラリー（東京）
グループ展他
1988 年　「錬金術師の妻－展」　世田谷美術館区民ギャラリー（東京）
1991 年　オブジェ TOKYO 展　パルコ part 3 他（東京他）
現代日本美術展　東京都美術館他（東京他）「'92 ～ '94、'96 ～ '98」
フロム A・ジ・アート展　キーウエストクラブ（東京）
1992 年　他文化との遭遇展　カッセル・ハンミュンデン（ドイツ）
1993 年　ABUSOLT ART 展　AXIS ギャラリー（東京）
1994 年　神奈川県美術展　神奈川県民ホールギャラリー他（神奈川他）「'95、'96、'98」
1996 年　神奈川アートアニュアル '96　神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）



水村　綾子

Mizumura　Ayako

『始点』

たまの休みだというのに朝から、近所の工事現場で騒音が鳴り響いている。最近の建物はパネルの様なものを組み合わせ、ボルトを絞めるだけで、あっという間に建ってしまう。そのボルトを絞める音が、不規則に耳に飛び込んでくる、これでは本も読めないとぼやきながら家を出た。一時間後、私は都庁の45階にある展望台に来ていた。ここに来たのはこれで二度目、眼下には隙間も無いほど家々がひしめきあっている。まっすぐにのびる線路から、いましがた乗ってきたオレンジ色の電車がゆっくりと動いているのが見える。

この茫漠と広がった大地の上に立って、ミニチュアで緻密な建造物を見ていると、内と外を仕切っている一枚の分厚いガラスのせいなのか、それともそこがあまりに高所なためか、かえってリアルさに欠ける。完全な虚構でもなく、まるで鑑賞用熱帯魚の入った水槽を覗いているようだ。この街で自分は一体何処の土地や空間や共同体に属しているのかと、ぼんやり思う。

美大に入るため、群馬を離れてから現在に至るまでの膨大な時間の中で、唯一、守り続けてきたことは絵画を制作することだった。それは十数年前のある時、ある一点から始まった。

「絵画は（自ら）生成する」と言われる。与件として、白いカンバスと自分が対峙する。そして任意の一点からすべては始まる。その一点と呼応して次々と色彩や形態が施され、そして、その絶え間無い逡巡（しゅんじゅん）と自己判断の中から「絵画は生成」していくのではないかと思う。また逆に考えると、現在目にしている絵画の様相は、全て最初に置かれた任意の一点に律せられているのではないか、つまり最初の一点がいかに重要であるか。私が十数年前、任意の一点として美大に入ることを選択したのだが、一点の絵画として答えが出るまでは、これからも自己判断と逡巡の繰り返しが必要であろう。そして、白いキャンバスに向かう時、ある種の清新な感動と緊張を忘れなければいいと思う。そのことが、唯一の自分が自分でいられることの出来る、ささやかな感触なのだ。

気が付くと東の空からオレンジ色の少し歪んだ月が出ていた。多分明日は満月だろうか。



Untitled-1
45,5 × 45,5cm 1998年
キャンバス、油彩

▲絵画に求めるものは

例えば人それぞれ自分の中心部に内在している大切な事（もの）、かけがいの無いこと。それが重要であればあるほど、儚く頼りなげに感じる。私にとってはそれを繋ぎ止めておく唯一の手段。

▲色の設定は何処からくるのか

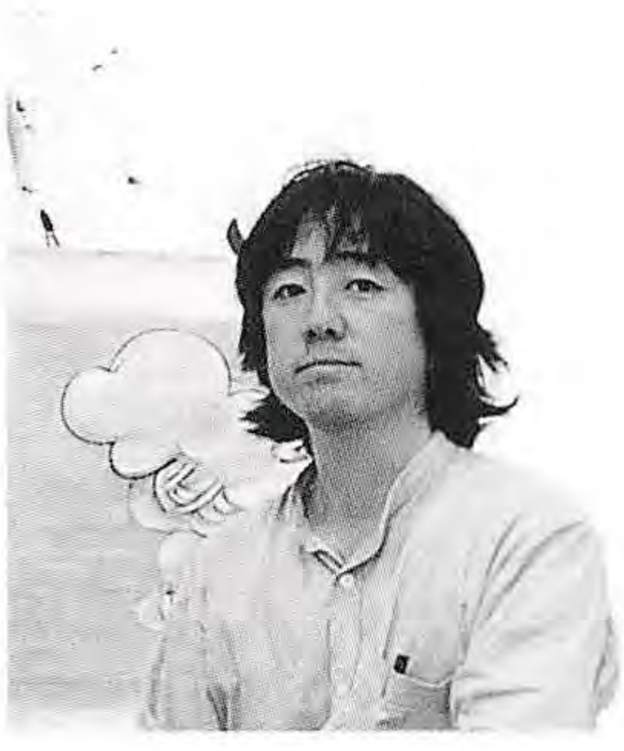
なるべく経験主義的な連鎖性の無い、イメージ性の無い色。



「交差」
182 × 227cm 1998 年
キャンバス、油彩

■MIZUMURA AYAKO

1969 年　群馬県生まれ
1995 年　女子美術大学芸術学部絵画科洋画研究生修了
個展
1994 年　ギャラリーQ（東京）
1996 年　ギャラリーQ（東京）
1998 年　ギャラリーQ（東京）
1999 年　ギャラリー山口（東京）8 月 30 日～9 月 4 日まで開催予定
グループ展
1993 年　群馬青年ビエンナーレ 群馬近代美術館（群馬）「'95'97」
1994 年　神奈川県展 神奈川県民ホール（神奈川）
1995 年　現代日本美術展 東京都美術館（東京）京都市美術館（京都）「'97'98」
【Appear ⇔ Disapper】ギャラリーQ（東京）
1998 年　女性 10 人による小品展 ギャラリーQ（東京）



吉本 作次
Yoshimoto Sakuji

レポートを書かんとして、色々な雑文を試みに書いてはみたものの、どれも繰り言か泣き言じみていて読み返してうんざりとするばかり。あゝ〆切が過ぎてゆく…。結局、今の日本や世界の美術状況を嘆いて見ても詮無きことと諦めているのだから、今回ホルベイン社より授かった画材群について、正にレポートしてみようと考えるに至りました。

まず第一に、アクリラートの稿料として頂いた「色鉛筆」、これが意外ながら大変気に入りました。以前より、図書館や飲み屋で作品のアイデアを練る時に色を簡単に付ける方法を捜していたのですが、小学生以来触れたことのない色鉛筆が、当然な分だけ盲点でした。昔の色鉛筆と違って色の重ね塗りがうまくできるので、グレージングのイメージや古色付けなどが簡便にメモできてとても重宝しました。また、98年より友人たちと始めた風景スケッチの会（ゴッホはよいのですが、乾いた後少々白っぽく粉を吹いたようになり、発色もW&N社のものに比べ（勿論お値段が違うのですが）劣っていて残念でした。元来水彩絵具はそう大量消費するものではないので、あの穏やかで且つむき出しのマチエールのためには少々高価であっても一筆で決まる方がお得であると思います。ホルベイン最高級水彩絵具を望むもの也。

次にアクリラですが、自分はアクリル系絵具を油彩の為のシュミレーションとして用いることが多く、以前から習慣的に用いながらも不満のあったリキテックスに比べ、とても具合がよく、特にグロスメディウムとジェルメディウムの明確な役割分けと光沢具合は、油彩の即興画のトレーニングを行う上でもとても都合よいのです。なにしろアクリル系絵具は自宅で手軽にドリルできるという簡便さがいいのです。とはいえ、油絵具に取って換えることができないのですが…。

最近、自ら「千本ノック」と名付けて一日百枚のドローイングをしようと試みたのですが、とても描けませんでした。もう随分と描いただろうと思ってみてもせいぜい25

枚位がいいところで、情けなかったのですが、もともと自動筆記的にやろうというのではなくて「描くことは考えること」でいこうというのだから仕方ないのです。オランダ風景画の地平線の問題とか、点描法スとか、三原色はなぜ上品なのか？　とかそんなことを四つ切り位のドローイングをしながら考えるのが愉しいのです。実際、カンバスの大作制作はブルーワーカーになるものなので、机の上で考えているうちが花といえるでしょう。ドローイング用としてガッシュをよく用いますがなかなか上品で好きです。ちょっと薄めに使うのが好みかな？　もうポスターカラーへは戻れませんね。

基底材では手製のカンバスの下地として、体質顔料の花胡粉に換えてムードンを使用してみましたが、ルフラン社のカゼアルテにも少々似たエレガントな下地が作れたのは喜びの一つです。古典技法には素人同然なのですが、大学時代の先生から頂いたカンバス制作法のコピーを片手に、その手間に換えられない下地の魅力のため、不器用ながら手作りしているわけです。

最後に油絵具。白絵具にポピーを用いるべきか？　画用液の種類の少なさ、容量の少なさなど不満はあります。しかしこれからの時代、ほとんどの油絵具に毒性があって、ホルベインでも工場環境のためもあって顔料を変えたり、毒性表示が明確にされたりしていますが、作家の方はいささか無頓着で、なにしろ私の出すゴミは、白鉛、カドミウム、クロームなどの集積で、最近はさすがに恐くなって空缶に詰めて放射能廃棄物状態にしていますが、将来の事は全く考えていません。地球環境を憂いながら公害の素を塗りたくっているなんて、と反省しながらも、油絵具からは離れられません。アゾ系の色ではクロムイエローの代わりにはならないんですよね。将来ヘルシーオーガニックエコオイルペイントが出来るのでしょうか？　どちらにしても、あゝ黄昏の油絵具よ…

以上、全く自己流勝手な解釈判断で異論も当然ありましょうが、私のレポートに替えさせていただきます。

ホルベインさまどうもありがとうございました。



雨雲六月
116,7×91 c m 1996年
キャンバス、油彩

▲なぜ油絵具なんですか？

おそらくは最も美しく、表現力に富み、そして多くの傑作に触れられることの出来る素材であり、そうした歴史故に、現代における表現の規定演技（コンパルソリー）だと思う。バラバラなルール、手前勝手な理屈で現代美術は定義のない自由演技になっていて、審理も我田引水で判断が狂っている故解らない。ムツカシイからじゃない。でも実際問題、規定演技ってつまんないから無くなっちゃうんだよね。

▲芸術の社会的役割について

芸術家は社会での役割を超越する（悪い意味で）。少なくとも歯車にはなれない。役立ってはいけないのでは？　とさえ思える。それが無用の用に成る（こともある）。そうしてみると最近、西洋の現代美術はその切れ味、センスに唸りはしても

いざ自分の人生が、自分の作品があんなので愉しいか？　と問うてみると首を振らざる得ない。あんなに相対的なものが芸術なのだろうか？　芸術家という役割にはまりすぎてはいないのか？　確かに西洋では子供の時から社会での役割を意識させる。アメリカの小学校では先生が級長や委員を「おまえは責任感があるから、おまえは本が好きだから」と任命するという。そういう教育もあってか、自分には最近の西洋人の作品がとても軽く見える。日本人の作品は普遍性を求めるが故、苦しく重く、鈍重で息苦しい。まるで学生が社会の重荷を背負うかのように、そしてこの信じ難く高邁な行為は、ほぼ一〇〇％失敗して多くの美術関係者をがっかりさせる。「日本人はだめだよなあ」って、でも作家はへいき、マゾだから。

■ YOSHIMOTO SAKUJI

1959年　岐阜県生まれ
1984年　名古屋芸術大学美術学部絵画科卒業

個展

1984年　セキ・ギャラリー（愛知）
1985年　アキライケダギャラリー（愛知）
1987年　亀谷美術館（三重）
　　アキライケダギャラリー（東京）
1988年　アキライケダギャラリー（愛知）
1989年　ジャドソン・ウェアハウス・ギャラリー（ニューヨーク）
1995年　コオジオグラギャラリー（愛知）
1997年　コオジオグラギャラリー（愛知）

グループ展他

1982年　メイゲイ・セレクション　名古屋市博物館（愛知）
1983年　饗宴Ⅰ　ボックスギャラリー（愛知）
　　饗宴Ⅱ　名古屋市博物館（愛知）
　　五つの発熱　三重県立美術館（三重）
1984年　饗宴Ⅲ　ウエストベスギャラリー（愛知）
　　饗宴Ⅳ　名古屋市博物館（愛知）
1985年　五つの発熱 in 横浜　神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）
1986年　アート・イン・フロント'86　スパイラルガーデン（東京）
　　第6回ハラ・アニュアル　原美術館（東京）
1987年　絵画 1977 - 1987　国立国際美術館（大阪）
1988年　ナゴヤ・アート・フェア　名古屋電気文化会館（愛知、'89）
1989年　第19回現代日本美術展「祝福された絵画」　東京都美術館、京都市美術館、高松市美術館他
1996年　VOCA展　上野の森美術館（東京）
　　子どもの情景展　三重県立美術館（三重）
　　topica－Japanese Contemporary Artists greet 1100 years of Hungary　エステルゴム王宮美術館、フェシュテティチ宮殿博物館（ハンガリー）
1997年　眼差しのゆくえ－現代美術のポジション　名古屋市美術館（愛知）



和田　賢一
Wada Kenichi

東洋と西洋

自明のことであるが、現在の日本は、圧倒的な欧米資本主義の支配下にあり、また、軍事的にはアメリカの属国であり、仮にアメリカが中国や北朝鮮と戦争する事態に陥れば、否応なくアメリカとの連合軍に組み込まれる運命にある。第二次世界大戦後の経済発展で世界第二位の経済大国となり、バブル崩壊後の不景気でふと我に返ってみれば、何のことはない、日本はいまだにアメリカの半植民地状態を脱していなかったのだ。文化的にみても日本は明治以降依然として西欧文化の強力な影響下にある。これは否定しようのない事実であって、それをまず認識する必要がある。しかしそれは、外圧によって強制的に行われただけでなく、日本が西欧の文化を自発的に受け入れたという側面もある。西欧の文化には、東洋の伝統文化にない魅力があったことも確かなのである。明治以降、油彩画が日本に導入された理由の一つには、当時の日本画があまりに因習にはまり込み、もはや新しい絵画を創造する力を失っていたことも挙げられる。明治以降の日本の美術は、常に東洋と西洋の狭間で揺れ動いた歴史と言える。

その中でも私は特に岸田劉生に注目したい。彼こそが、日本の葛藤を身をもって体現し当時の最先端の西欧の印象派・後期印象派の絵画から触発され、西洋の古典絵画までを、自作を通じて検証した作家であったからだ。特に私は、彼の「東西の美術を論じて宋元の写生画に及ぶ」という文章に感銘を受けた。ここで彼が論じているのは、所謂大様式である山水画ではなく、宋代の花鳥画であるのだが。『支那の美術にあっては、その形而上的世界は少なくも（西洋にくらべて）一層深遠の感銘を持つということができる。よく人はその代わり西洋の美術は現実に徹しているという。しかしこの言は美術のことを知らぬ半可通の言であって笑うべきものがある。現実を深く見たのは西洋ではなく東洋である。否支那人である。後にくわしくのべるが、そういう点で宋元の写生画ほど深い写実境を持ったリアリズムは西洋にはまずないのである。（中略）写実の妙諦は、外形即無形の美となる一境にある。実物の形、色、質それ自身が直ちに一種深い美の感銘になることにある。この境地を持った写形をした画家は西洋には、わずかにヤン・ファン・エイクと、セザンヌ位のもの、デウレルの

写形に幾分その味をみる位のものである。レオナルドもある意味で形と色と質を通る美のモチイフにしているが、そこには多分ロマンチシズム（高いものではあるが）を含む。（後略）』ここで彼は、当時彼の知り得た古今東西の絵画の比較論を展開し、中国絵画に軍配を上げている。率直に言って私も劉生と同意見なのである。私自身学生時代には、イタリアの古典美術に魅力を感じ、制作の足がかりをイタリアで得、帰国後はアメリカの抽象表現主義絵画の影響を受け今日に至っているが、西洋文化自体に一種の違和感を感じている。西洋絵画を生み出したのも、それを革新してきたのも西洋人なのであって、我々日本人ではないのだ。彼らからしてみれば、現代の日本の美術は、西欧型美術の辺境における一亜流にすぎない、しかし辺境にいればこそ逆に別の視点を持つことも可能となるのだ。西洋の文化の影響は絶大であるが、それが唯一最高のものとは思わない。宋代の文化が達成した境地を超えるものはいまだに生み出されていないのだ。

ジェイムズ・タレルは、現代アメリカの美術家の中で私の興味をひく作家であるが、彼の作品はあまりに人工的であり、人を恍惚に導くものである反面、簡単に人を狂気に陥れる危険を秘めている。それは、先住アメリカ人を殺戮して荒野に、完全なシュミレーションとして建てられたカジノやディズニーランドに通じるものを感じさせる。

ひるがえって中国の美術はどうなのかと問えば、宋代に達成された偉大な絵画の精神は失われ、現代においては形骸化した南画風の絵画が残るのみである。日本においては更にひどい状態で、和洋折衷の厚塗りの、いかがわしい日本画がいまだに生きのびている。まだしも院展百年展で展示された昭和初期までの日本画の方がましであった。劉生自身においても、彼の絵画論に匹敵しうる作品を残すことはできなかった。

近代西洋においては、近代そのものを自己批判する機能がそれ自体にそなわっていたという点において、我々は西洋を評価すべきであり、美術の分野においても美術自体の自己批判能力があるが故に、西洋美術はいまでも世界の主流たり得ている。東洋の美術が、過去の遺物となり下がったのは、そうした自己批判能力が決定的に欠けていたことも一因にあると思われる。しかしながら偉大な伝統を持つ東洋の美術をそのまうち捨てておくのはあまりにももったいない。イタリア・ルネッサンスがギリシャ・ローマの古典の復興から生まれてきたように、中国の古典を今再び研究することが日本にとって、アメリカ型文化の半植民地状態から脱出する手がかりになるのではなかろうか。またここで重要なのは、西洋を否定して東洋回帰へと向かうのではなく、両者の利点を共に生かしつつ、新たな美術を創造してゆくことである。

明治以降、多くの日本の作家が東洋と西洋の狭間で格闘しながらも、そのどちらも超えることなく挫折していった問題は現代にも残されている。

▲なぜにメタリックなのか、求める色について

私としては自分の使う色をメタリックであるとはとらえていない。確かに、パールの顔料をほとんど全ての絵具に混ぜて使用しているが、それは、絵具の生っぽさを消したいからで、メディウム類は絵具の10倍位混ぜている。一種のグレージング技法もしくは陶器の釉薬のようなものである。色を使いながらも、色を超えるものが出せればと願っている。

▲作品における形について

形の問題は右記の色とも密接に結びついているが、意図的にある形を画面に導入するわけでもなく、かといってオールオーバーな画面でもない。制作時に絵を平らに置き、かなりの量の絵具とメディウムを一気にスプレーガンで吹きつける。その時の加減によって、画面のある場所にたまりが生じ、それが形となって残る。形というよりマチエールと言った方が良いかもしれない。微妙な凹凸のある薄いヴェールが何層も重なって画面を形作ってゆく。



月儿高
145,5×98,0cm 1997年
キャンバス、木枠、アクリル、パール粉



Celeste
91,5 × 182,5cm 1998年
パネル、キャンバス、アクリル、パール粉

■ WADA KENICHI

1956年　広島県生まれ
1980年　東京芸術大学美術学部芸術学科卒業
1981～83年　イタリア留学（国際ロータリー奨学生）

個展
1984年　ギャラリーオダ（広島）
1985年　ギャラリーK（東京）
1987年　秋山画廊（東京）
1989年　秋山画廊（東京）
1990年　秋山画廊（東京）
1994年　アトリエ青鞜（広島）
　　ギンザ ギャラリーハウス（東京）
1995年　文房堂ギャラリー（東京）
1997年　スカイドア アートプレス青山（東京）
1998年　モリスギャラリー（東京）
　　レストラン胡椒亭（東京）
　　川越画廊（埼玉）

グループ展
1984年　7人展（Galleria Palazzo Vecchio Firenze イタリア）
　　Brescia Art Expo(Brescia イタリア)
1986年　アナロジー'86展 千葉県立美術館（千葉）
　　中村一美・和田賢一展 ギャラリー白（大阪）
　　ヒロシマ・アートウイーク'86展 広島県民文化センター（広島）
1987年　平面の仕事展 アートスペース レ・ボワ（広島）
1990年　広島の美術 広島市現代美術館（広島）
　　中村一美・和田賢一「NW in NW」ギャラリーNWハウス（東京）
1991年　アクリラート展 目黒区美術館（東京）
1993年　Opus Group International Exchange Exhibition in TAE-JON 現代画廊（韓国）
1994年　偽善者の魂展 ギャラリーGEN（埼玉）
1994～95年　光と影ーうつろいの詩学 広島現代美術館（広島）
1995年　偽善者の魂 in NAGOYA ガレリア・フィナルテ（名古屋）
1996年　レクイエム―榎倉康二と33人の作家 川口現代美術館（埼玉）
1997年　偽善者の魂 in KAWAGOE 川越画廊（埼玉）
　　第2回アート公募'97 新木場SOKOギャラリー（東京）

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊

1999年4月10日
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
TEL03－3983－9253
発行人■吉村信夫
編集者■久保田幹夫

holbein