ACRYLART

アクリラート別冊2000



The
Scholar 20
Perspective

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊 2000

holbein

ごあいさつ

第13回ホルベイン・スカラシップ修了者（1999年度）の記録集でございます。
現代は表現材料も豊富になり、その上表現パラダイムも拡大され、個人が創造する作品は天文学的数値の様式へと発展しました。
この作品様式の中でコンピューターのディスプレイ上に描かれる発光体による表現を除くと、作品を構成する素材のどこかに着色材が存在します。鉄、石、木、土などの天然素材だけで表現された作品には着色材は存在しませんが、人工的な紙、布、プラスチック、皮革、板を表現の基底材に求めた場合は、概ね着色材が存在します。
このスカラシップは最も人工的な着色材=絵具を使用して表現に挑戦する制度ですので、作家の発想が逆転して、与えられた着色材を何を基底材として選ぶかの思考より入ることになります。今世紀の初頭より工業生産物として紙や麻布が豊富に供給されたため、絵具による表現はこれを基底材として活用する例が多く見られましたが、工業化時代の絶頂期の昨今ではあらゆるものが簡単に手に入る環境となり、表現は基底材からも多様化したため、表現者は自己の好む物を使いこれに絵具で着色します。
表現は人間本来の欲望の一つで、その中でも描画、造形による表現は心を癒す活動であるので、一歳の子供時代から天寿を全うする時まで人はこの活動を続けます。その人の中より秀でた活動をする人を作家と名付けるなら、それはどんなところが秀でているのでしょうか。この記録集をご覧いただき、探求してみてください。

2000年9月

ホルベイン工業株式会社
スカラシップ実行委員会

竹内 義郎	TAKEUCHI YOSHIRO	20・64
寺島 ブラディオ	TERASHIMA BRADIO	21・68
中村　岳	NAKAMURA TAKESHI	22・71
長尾 浩幸	NAGAO HIROYUKI	23・75
葩島 伸彦	HAIJIMA NOBUHIKO	24・79
日高 伸治	HIDAKA SHINJI	25・83
アミタイ・ベン=ダヴィッド	AMITAI BEN=DAVID	26・86
山極 満博	YAMAGIWA MITSUHIRO	27・89
渡辺　伸	WATANABE SHIN	28・93
渡辺 信明	WATANABE NOBUAKI	29・96

The Scholar20 Perspective

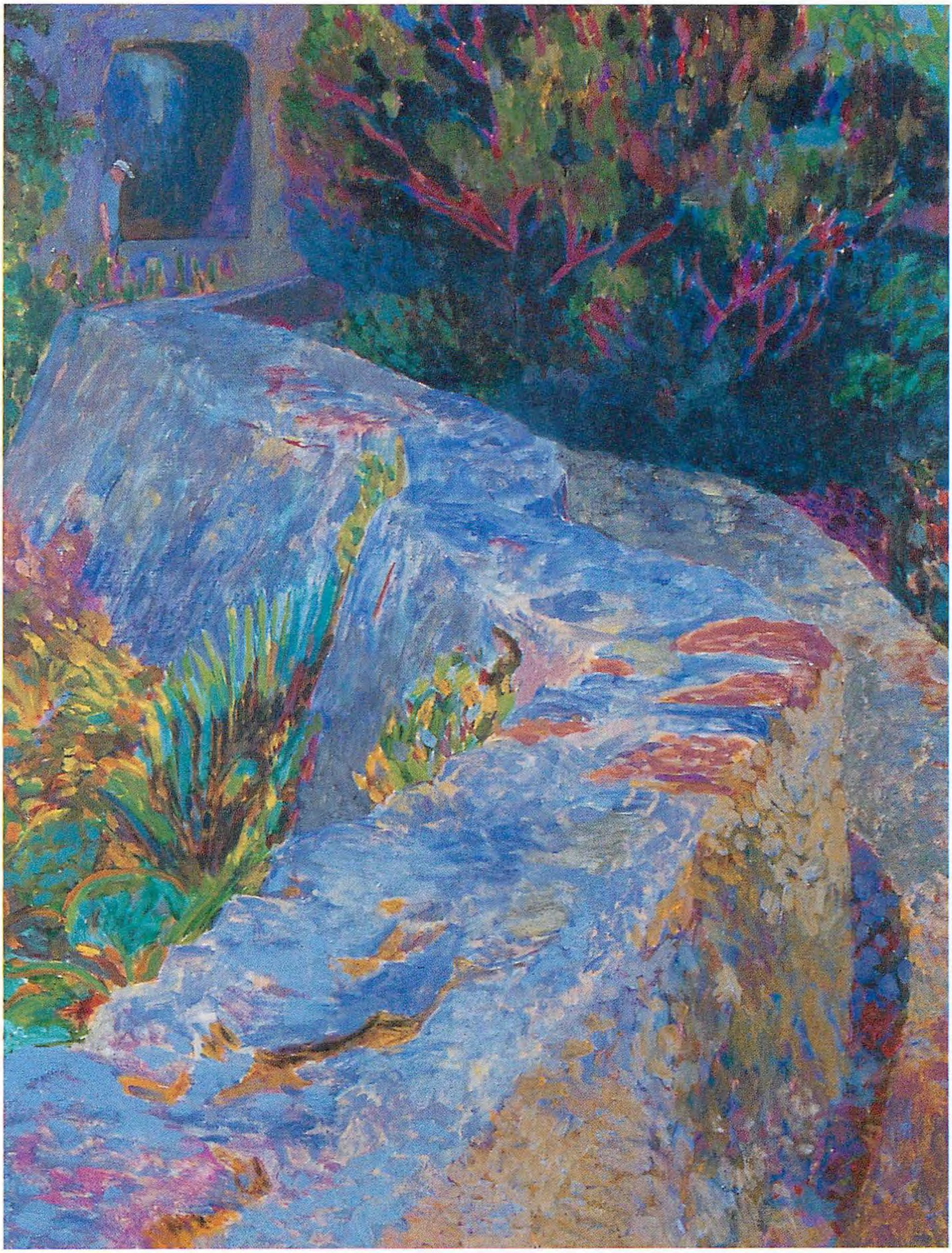
Contents

井上 能巳	INOUE YOSHIMI	10・32
宇田見 ひとみ	UTAMI HITOMI	11・35
内田 かんぬ	UCHIDA KANNU	12・38
蛯名 優子	EBINA YUKO	13・41
岡田 毅志	OKADA TAKESHI	14・44
北浦 信一郎	KITAURA SHINICHIRO	15・48
日下　芝	KUSAKA REISHI	16・51
角　雅則	SUMI MASANORI	17・54
曽谷 朝絵	SOYA ASAE	18・57
髙橋 辰夫	TAKAHASHI TATSUO	19・60

The Scholar20 Perspective

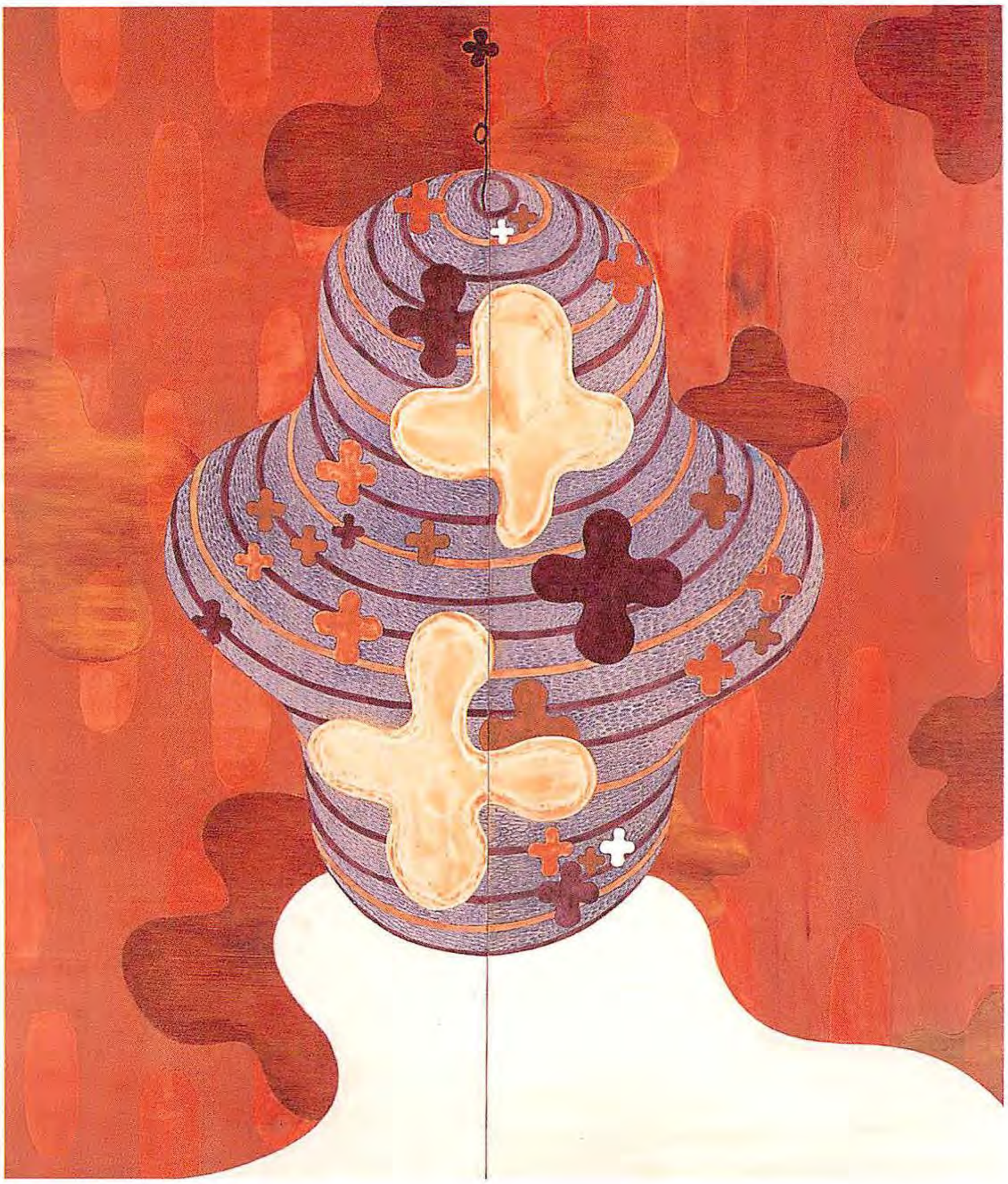
Works

第13回
奨学者20名の作品



井上能巳

風景 1
100 × 81 ㎝ 1999 年
キャンバス、油彩



宇田見ひとみ

行き場のないぶんぶく茶釜
180 × 162 ㎝ 1998 年
木版画に使用の版木（パネル）、
アクリル絵具



やわらかい視覚装置―麦藁帽子から産まれた子供達
個展会場風景（1998 年 ｷﾞｬﾗﾘｰ ｱｰﾄ倉庫）
“和紙に木版画”と“版木（パネル）にアクリル絵具”を対で展示

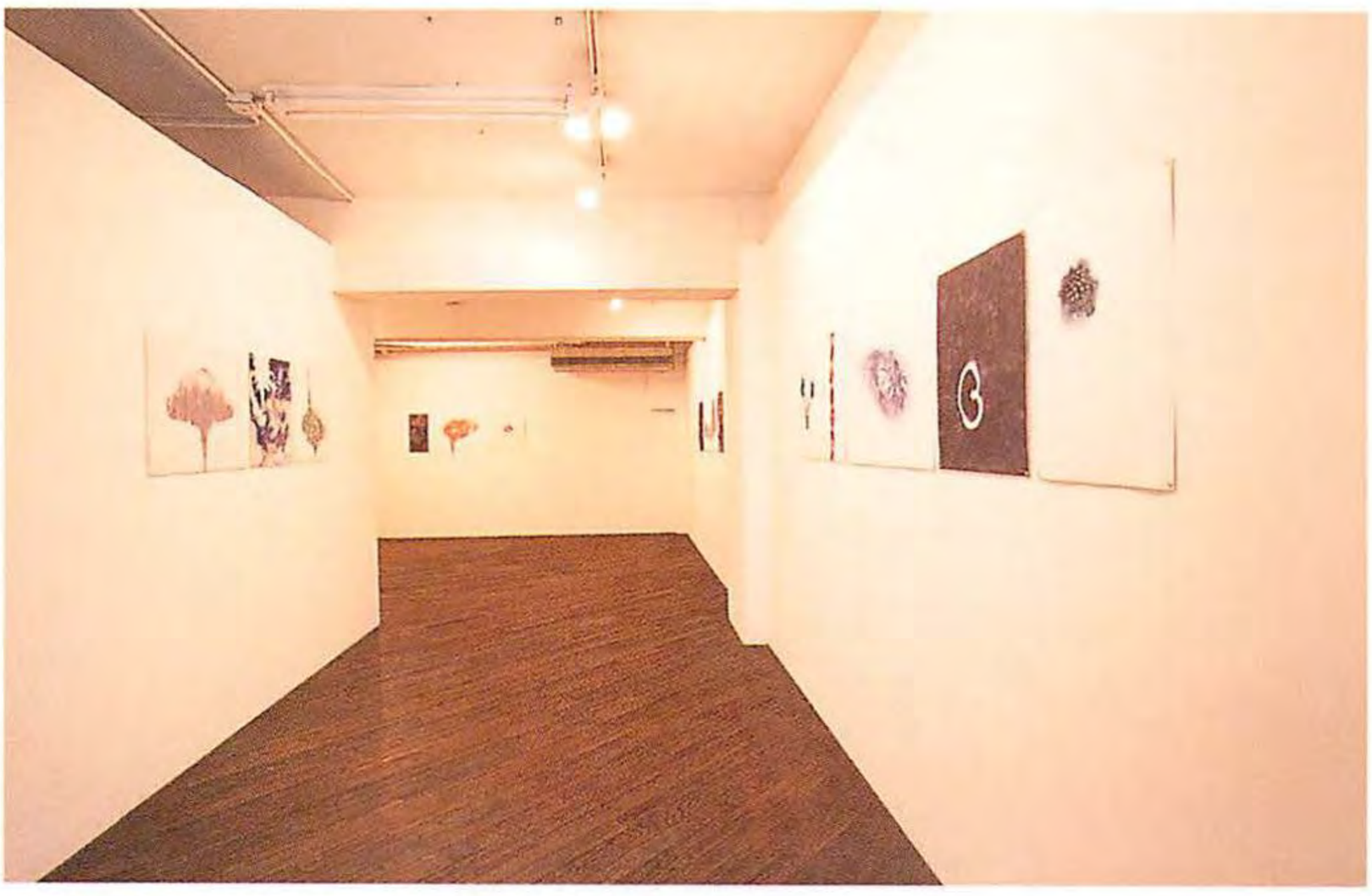


内田かんぬ

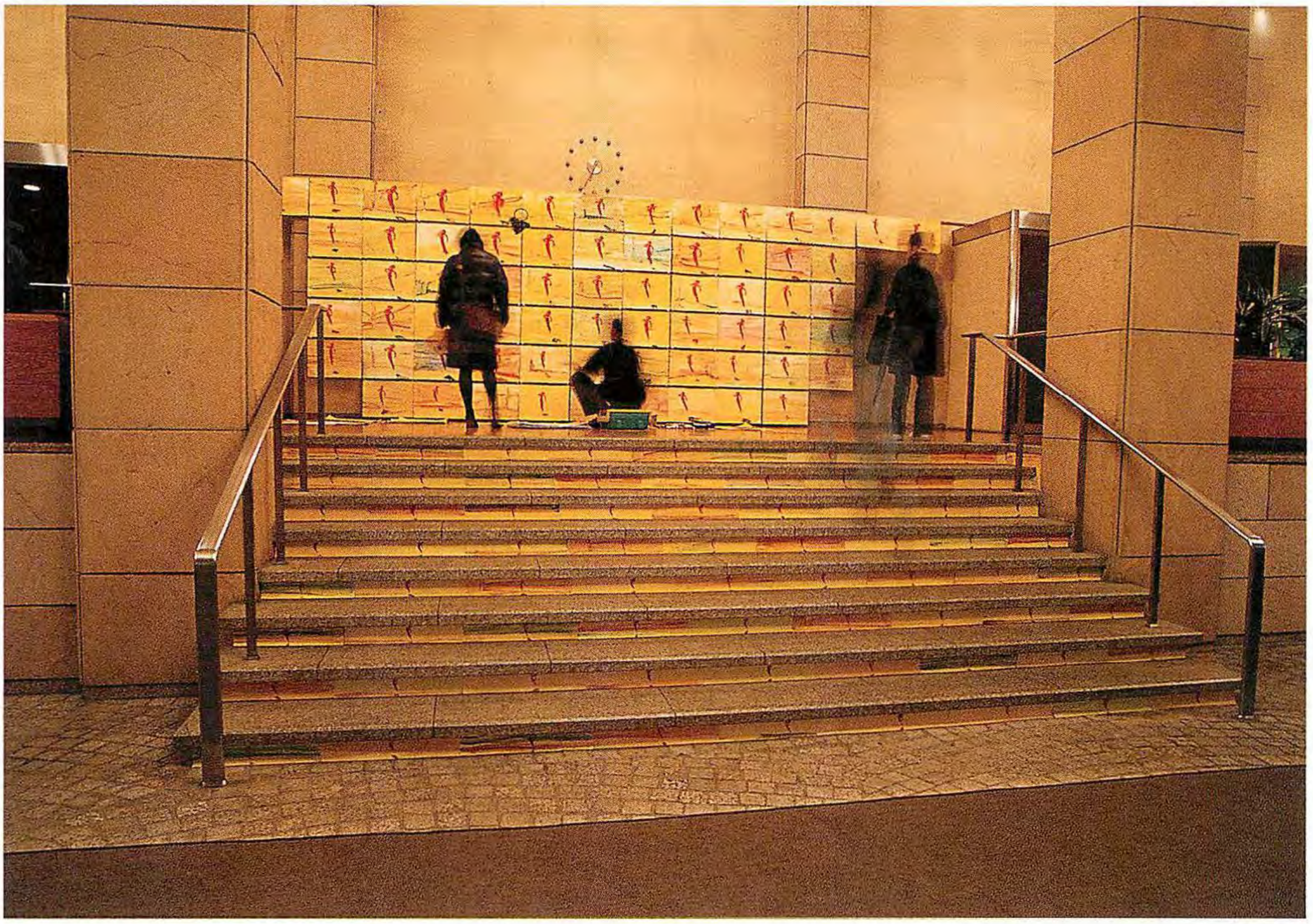
すべり台
150 × 150 ㎝ 1999 年
ベニヤパネル、綿布、アクリルガッシュ、ジェッソ



蛯名優子
左：52.5 × 67.5 ㎝
中：52.5 × 41.5 ㎝
右：52.5 × 44.8 ㎝ 2000 年
水彩絵具、紙、鳩目鋲
photo by 阿部了

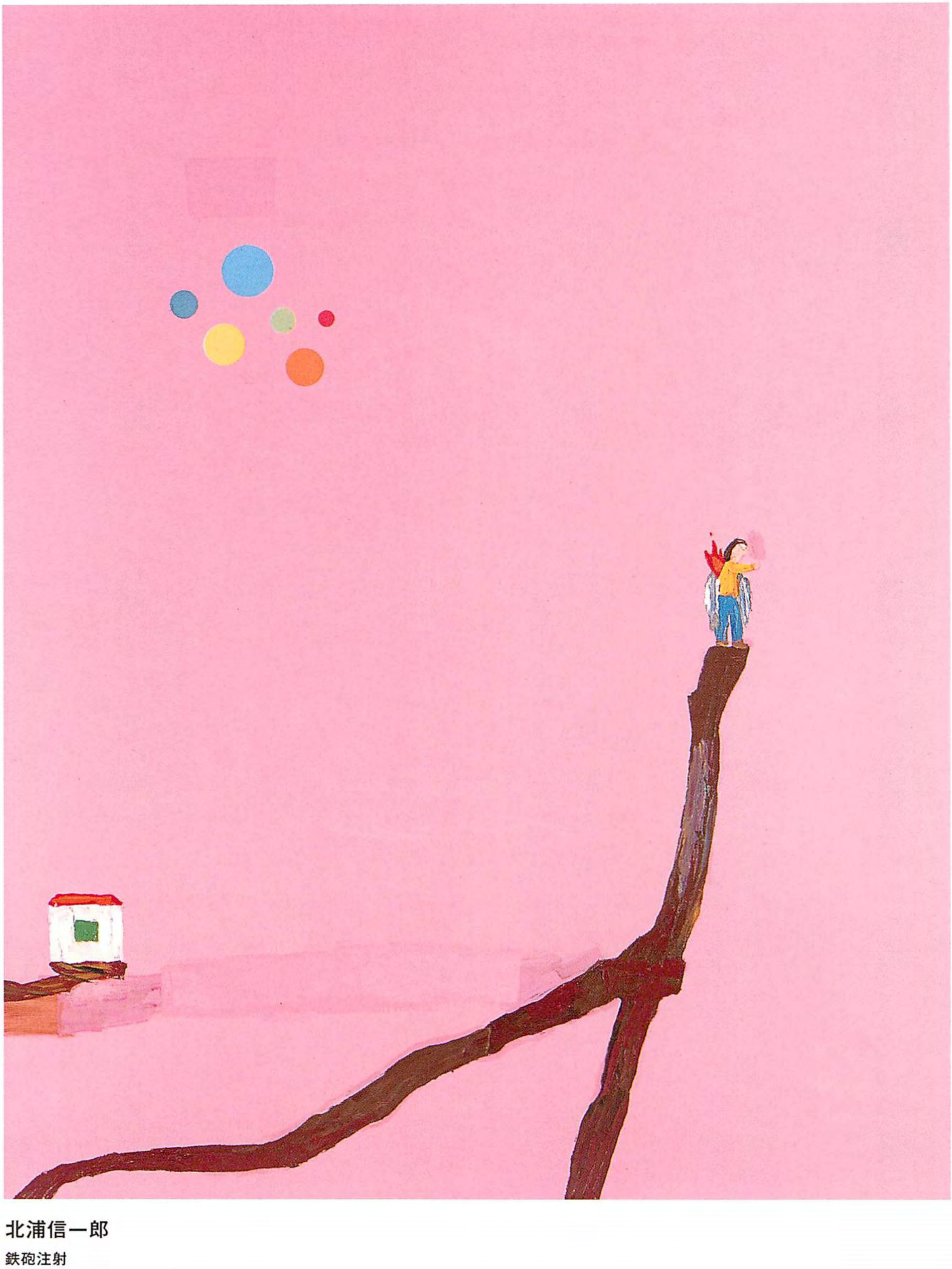


個展会場風景（ﾄｷ・ｱｰﾄｽﾍﾟｰｽ）
2000 年
photo by 阿部了



岡田毅志

A PAINTING MAN ～ロビーで絵を描いている人～
362 × 882 × 850 ㎝ 1998 年
紙、水彩、パフォーマンス

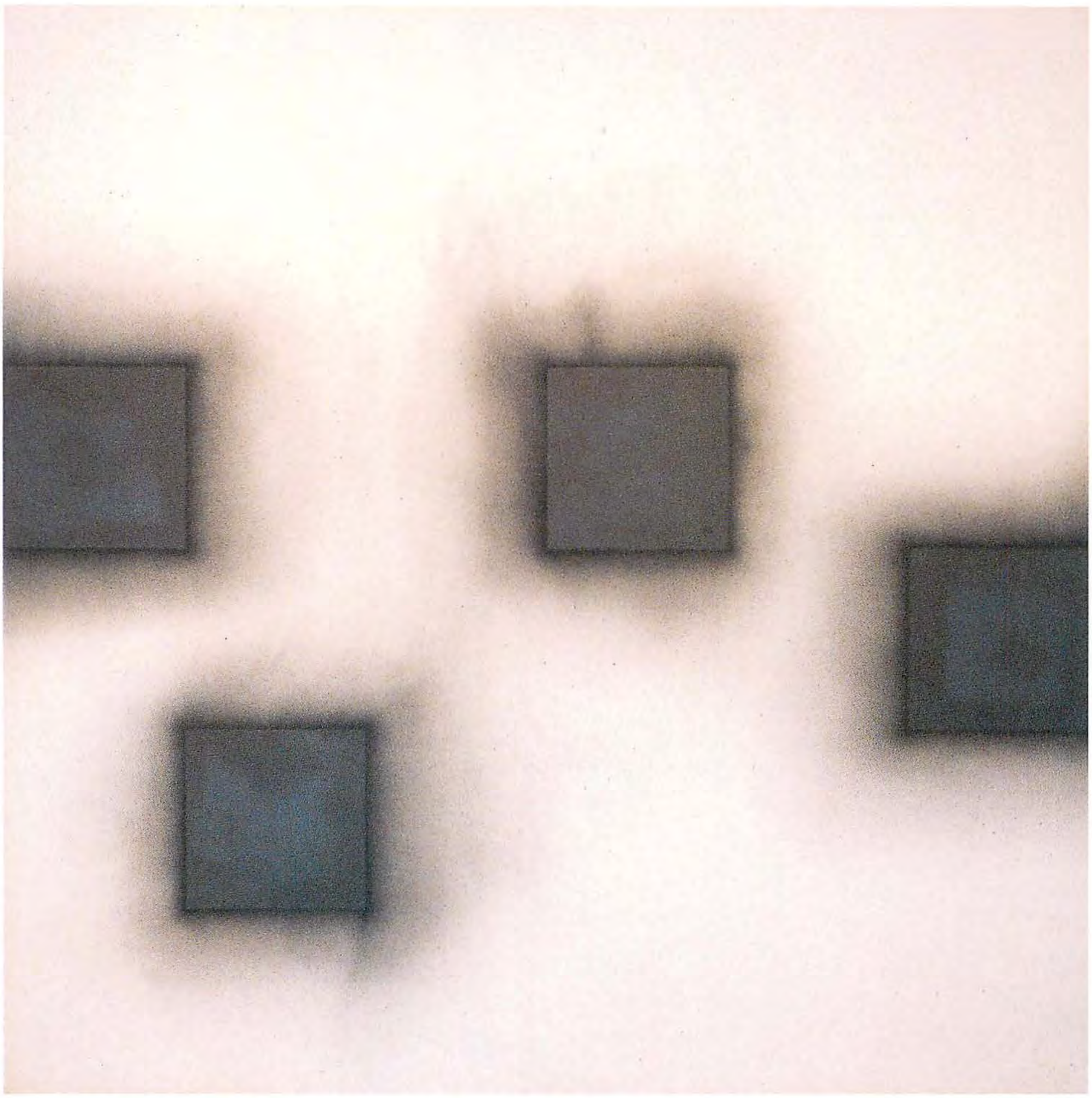


北浦信一郎

鉄砲注射

162.0 × 130.3 ㎝ 2000 年

キャンバス、アクリル絵具、油彩

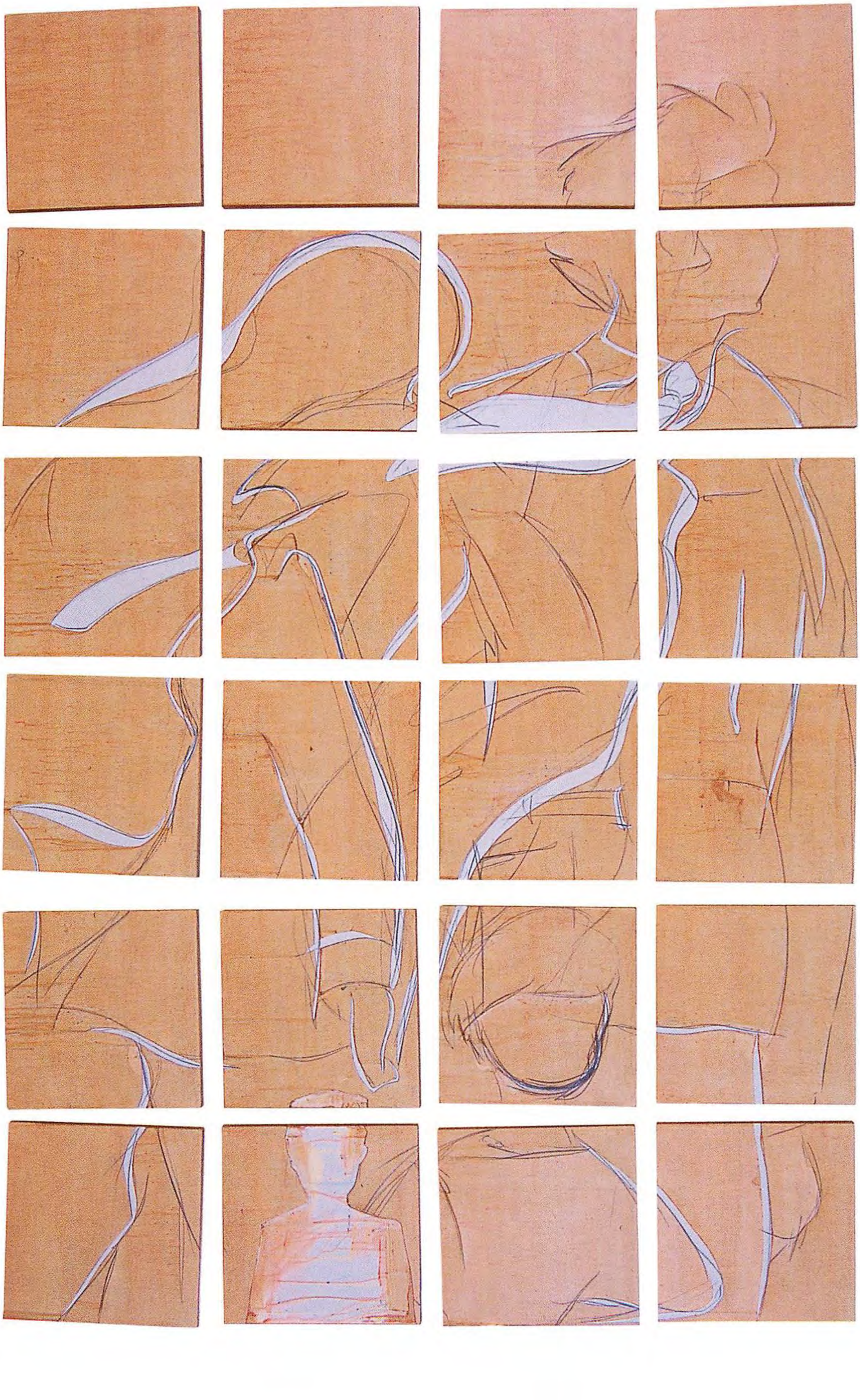


日下 芝

痕跡 #353
182×182×3㎝ 1999年
パネル、綿布、ブラックジェッソ、
アクリル絵具（マースブラック）

角 雅則

共有する1秒
250×170㎝ 1999年
木材、スチレンボード、木炭、アクリル絵具



曽谷朝絵

バスタブ
60 × 90 ㎝　1998 年
パネル、油彩



泡
25 × 25 ㎝　1999 年
パネル、紙、油彩



髙橋辰夫

横たわる女性(ひと)

60×180×1㎝　　1999年

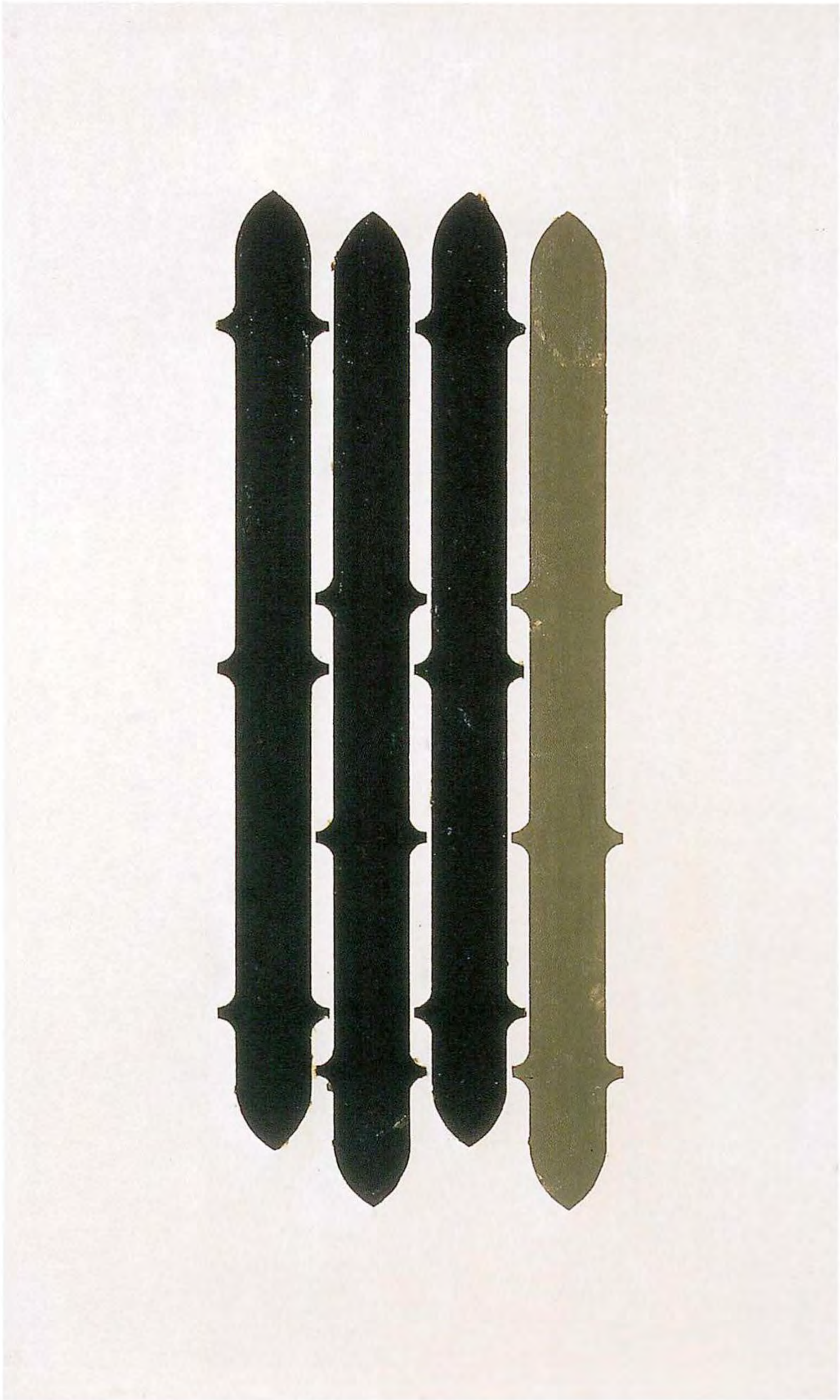
シナベニヤ、アクリル絵具、ネジ、アクリル板、(手前にライト)



安田講堂

120×120×1㎝　1999年

シナベニヤ、アクリル絵具、ネジ、
アルミ凹材（手前に照明）



竹内義郎

98-20（Untitled）
162.2×97.0㎝ 1998年
キャンバス、油彩

Photo by 佐々木悦弘
写真提供：なびす画廊



寺島ブラディオ

April 9,1999
116 × 91 ㎝ 1999 年
Oil on Canvas



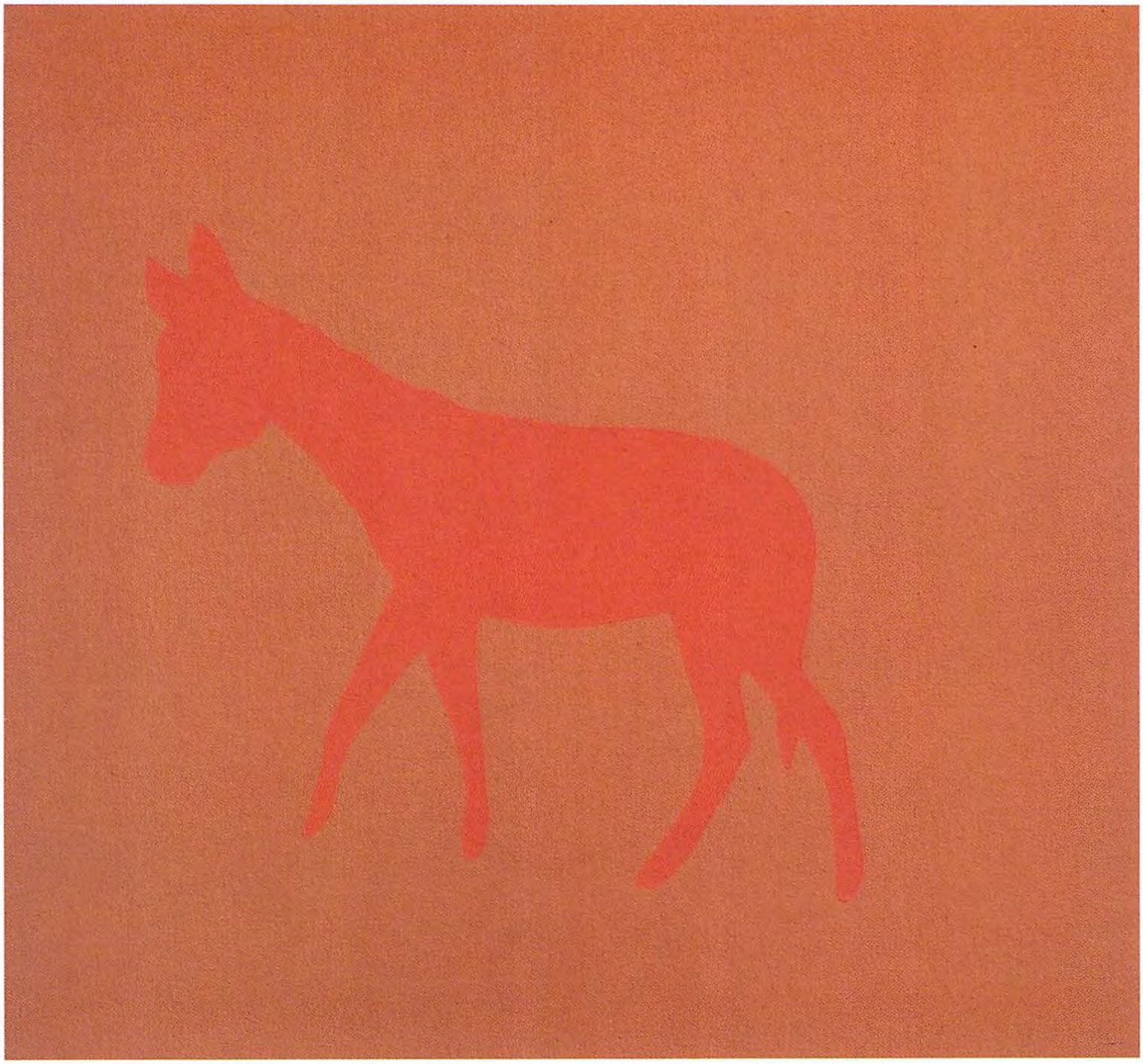
中村 岳
遡及空間「信貴山縁起」
184 × 916 ㎝ 1999 年
構造合板、膠、塗料、墨、金箔、金泥、
アクリル絵具、油絵具、デザインテープ、発色液

Photo by 谷岡康則

長尾浩幸
“BATHROOM”
160×210㎝ 1999年
麻、アクリル絵具、ワックス
Photo by 大森貴生

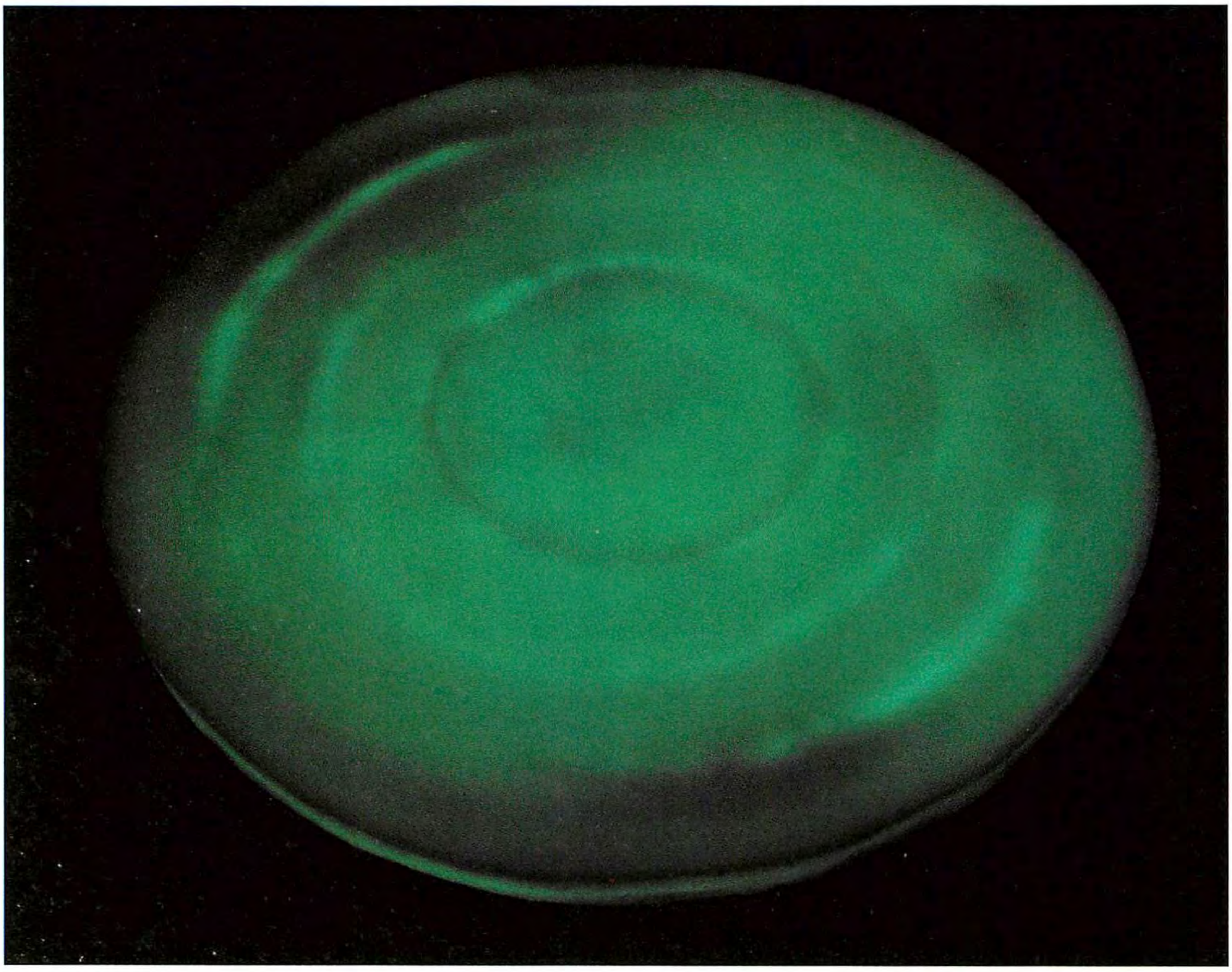


“泳ぐように眠るような時”
1999年　展示風景（ﾖｺﾊﾏﾎﾟｰﾄｻｲﾄﾞｷﾞｬﾗﾘｰ）



葩島伸彦

donkey
45.5 × 45.5 ㎝ 1999 年
キャンバス、アクリル絵具、ピグメント



日高伸治

表面を掬い上げる　1999.11

82(直径)×4.5(厚さ)㎝　1999年

蜜蝋、パラフィン、蓄光性顔料

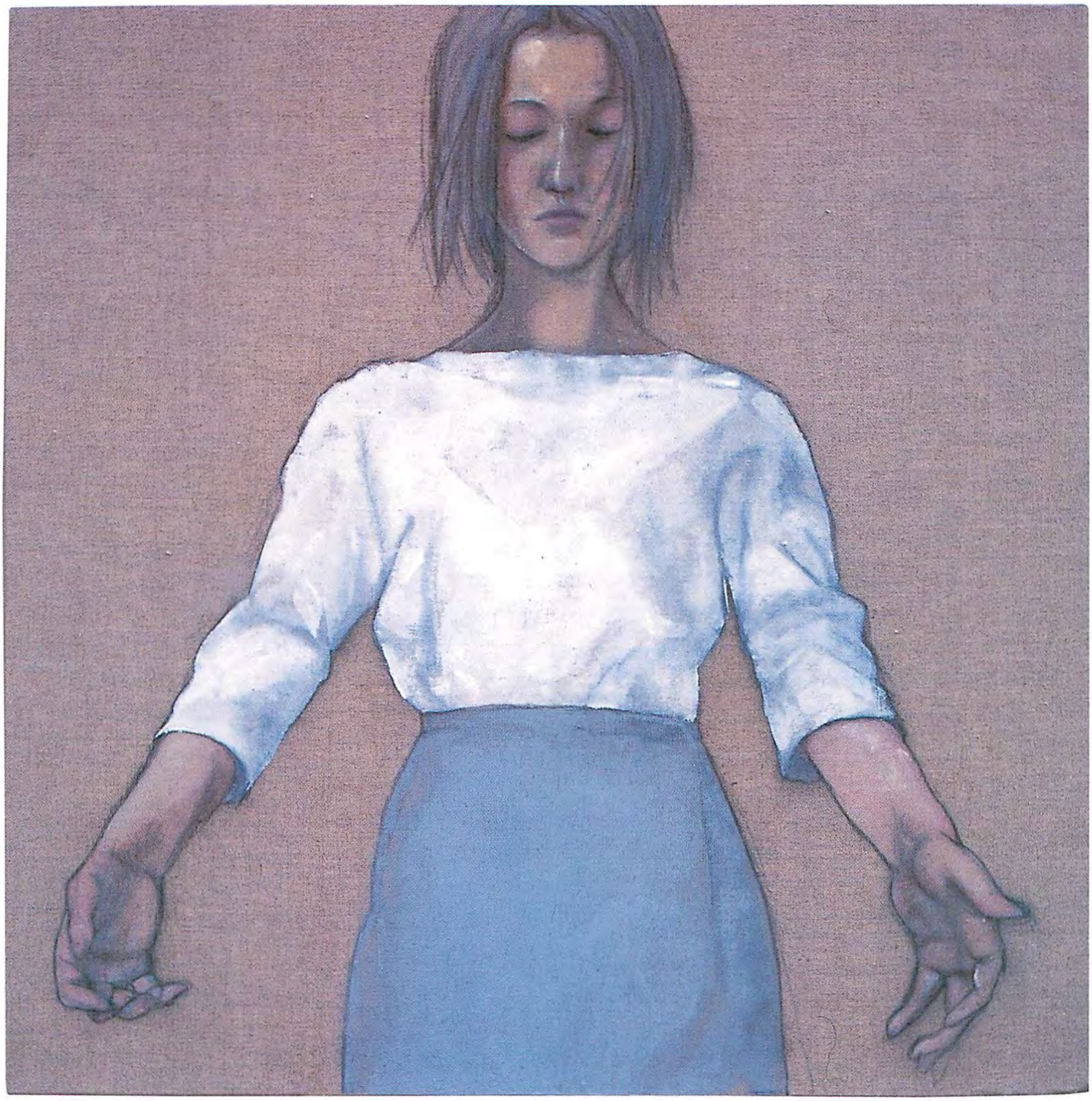


アミタイ・ベン＝ダヴィッド

カラオケBOXの紅葉

170×170㎝　1999年

油彩画



山極満博

FREEZE　01
72.7×72.7㎝　1999年
麻布、キャンバス、アクリル絵具、
ジェッソ、水性塗料、木炭



渡辺　伸

記憶の収集 /1999-1

235 × 186 ㎝　1999 年

綿布、アクリル絵具、インク、
岩絵具、石膏、たこ糸

Photo by 田中マサシ



渡辺信明

三昧 I

227.3 × 181.8 ㎝ 1999 年

キャンバス、油彩、鉛筆、オイルバー

（枕崎市文化資料センター蔵）

The Scholar20 Perspective

Report Enquente

第13回
奨学者20名のレポートより



井上能巳
Inoue Yoshimi

作品における今後の展開と方策等について

私の混乱が同じように絵を描く人の共通の話題とはならないことは周知の上で、問題の単純化を恐れず、文章化することで少しでも別の見方ができれば良いと思う。

作品として成立するものは、物質としてはある安定した状態として存在するもので品は、出来上がってしまえば少なくとも表面は分子構造としては落ち着いているはずである。また、液体とか、運動を取り入れた作品、化学変化の過程を見せるものなどにしても、それらの変化を含んだ物質としてみなしている点では、一つの素材の属性としてとらえていることで同様に安定しているといえるのではないか。人は別に混乱しているものなど見たくはないものである。これが葛藤しているものだとしても物質的に安定している表面からは、やはり、それも読み取れない。「せめぎ合う」とか「ギリギリの境界」とか言われるが、物質としては画面に強固にくっついていたり、柔らかいものをイメージさせるかたちのまま凝固していたりしてやはり何も語ってはくれない。あくまで媒体となる物質がそう見せているのだ。表面には矛盾も葛藤も混乱も何も無い。そうでないと作品は崩壊してしまう。これは作品が持つある様式の側面である。

別の見方をすればこれらの感情は作品が固有するものではなく、作品と作品の間にある時差によって生まれるものなのかも知れない。この場合、別の時間に同質の作品ができてしまうことがむしろ矛盾を孕んでいる。

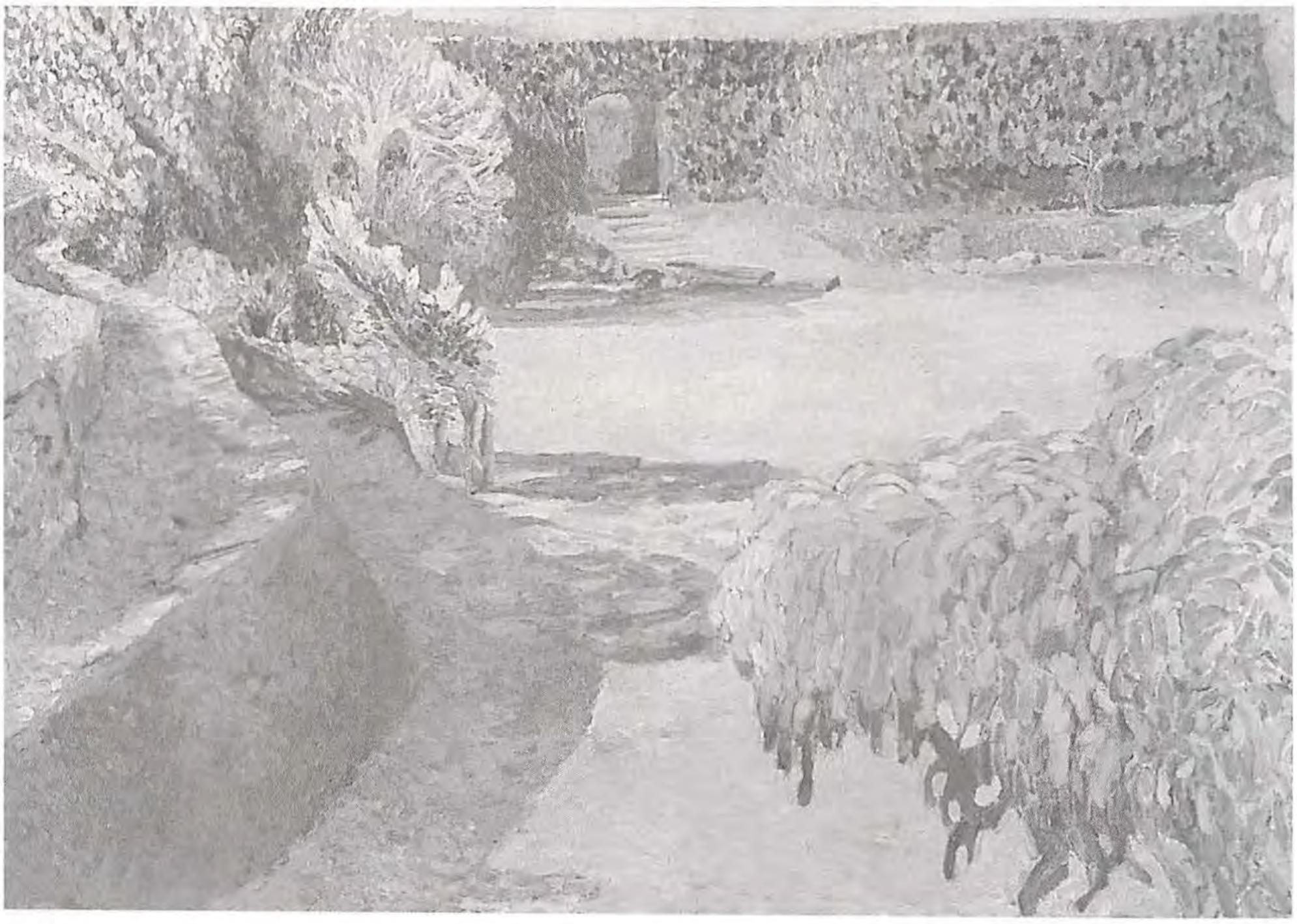
▼何故、創作の場を沖縄に求めたのですか。

家族が沖縄移住を決行したのが原因ではあるが、長い時間考え同意した。幸福な人生を送りたいと思った。

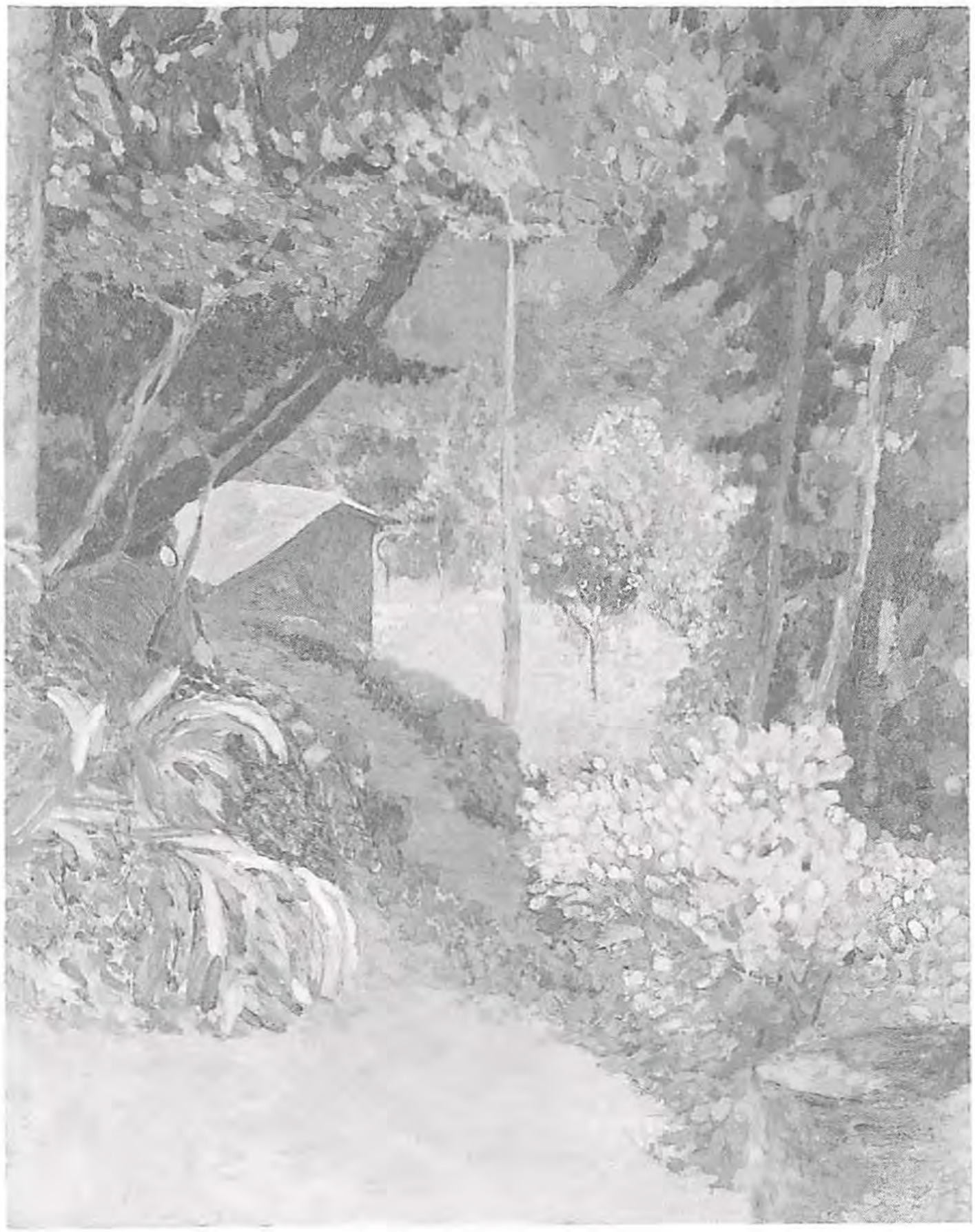
▼今まで、どちらかというと体感的な作品でしたが、色の使用にしてもかなりの変化に驚きます。その要因は。

自分の仕事に一貫性を持たせない。つまり一つ一つは完結していて前の作品の影響を受けず、対応しないもの、点在する様々なたとえ話によって自分の絵画感を浮かび上がらせ、"それを見てみよう"。大まかではあるが、そういう概念で制作を進めていった。

あくまで恣意的に選んだ具象物(人体、鳥、牛の頭部など)を画面に配置し、描く口実としてイメージを立ち上げ、コンポジションをつくり、絵画として成立させることを目標に描いた。ここでいう「絵画として成立させる」ことこそ語らねばならないことだが先に進む。しかし、作品数を重ねるたびに具象物は抽象化の度合いを強めていった。この時期に一番の関心事として、以前は見過ごしていた図と地の関係をどう処理するかということがあった。結局、描き手の内側の問題として納得するか、しないかという、明快ではあるがそれだけで画面全体ががらりと変わる大きな岐路に立たされた。当初は画面の均質化を試み、鮮明で極端な色使いによって色彩のみで構成の変化をつけ、タッチも細く短くして色と色、図と地が溶け合うようなものを目指していた。このとき図となる抽象形態はほとんど同じ形をとって、そのことについては深くは考えないことにしていた。それが要因となり、図と地に惑わされることなく進められる今の風景画に至った。この先は「風景画」という形式について考えなくてはいけないと思うが、まだ作品数が少ないため何の意見も持ち合わせてはいない。



風景 2
100 × 140 cm 1999 年
キャンバス、油彩



小径
91 × 73 ㎝　1998 年
キャンバス、油彩

井上能巳

1963 年　徳島県生まれ
1988 年　武蔵野美術大学油絵科中退
個展
1989 年　かねこ・あーと G1 ／東京
1990 年　くにたち市民芸術小ホール／東京
　　かねこ・あーと G1 ／東京
1991 年　ときわ画廊／東京
　　ギャラリー GUBAKU ／埼玉
1992 年　＜水や空＞ ギャラリー 21 ＋葉／東京
1993 年　ギャラリー NW ハウス／東京
　　スパークギャラリー／東京
　　＜新世代への視点—10 画廊からの発言＞ ギャラリー 21 ＋葉／東京
1994 年　ギャラリー GUBAKU ／埼玉
　　ギャラリー NW ハウス／東京
　　ウインドゥギラリー／東京
　　＜孵化する絵画＞ ギャラリー α M ／東京
1995 年　＜創ることへの視線 vol.1 ＞ ギャラリー 21 ＋葉 ANNEX ／東京
1996 年　ギャラリー NW ハウス／東京
1997 年　＜霧退治＞ 秋山画廊／東京
　　＜霧退治＞版画展 CAC ギャラリー／東京
1998 年　秋山画廊／東京
　　＜井上能巳版画展＞ ギャラリー・ルミエール／愛知
1999 年　ギャラリー 21 ＋葉／東京
　　ギャラリー GUBAKU ／埼玉
2000 年　ギャラリー NW ハウス／東京（西早稲田）にて 11 月 8 日～ 20 日迄開催予定
グループ展他
1987 年　Work Shop Net　personal studio ／東京
　　鷹の台野外彫刻展　小平中央公園／東京
1993 年　自慢・満足　ギャラリー 21 ＋葉 ANNEX ／東京
1994 年　自慢・満足 II　ギャラリー 21 ＋葉／東京
　　FACE PASSIONS　ミズマアートギャラリー／東京
1996 年　VOCA 展 '96　上野の森美術館／東京

宇田見ひとみ

Utami Hitomi



やわらかい視覚装置

私の絵の特徴は大胆な画面構成を使って「循環する」画面を創ることにある。彫刻科卒業後、Bゼミスクールで学んだマチスやピカソ、イスラム・インド絵画などから強く影響を受けている。絵画を解き明かすおもしろさや、視線を移動させ循環する絵画に興味を覚える。また、おこし絵のように平面のものが立ち上がっていって、実際に入っていけるような構成と組み合わせにも興味を持っている。

そして、最近は自分の表現方法として木版を選んで、木版画と版木を着彩し、パネル状にして二点一緒に展示している。しかし、この展示方法は観る人によって賛否両論である。私自身もまだこの展示の仕方がベストかどうか分からない。ただ、左右対称の図柄が一緒に並ぶこと、そして、木版画は絵画的な空間が強いが、版木の方は彫った時間をも含んだ物質感の強い物体であり、さらに木版画を創るための裏方的な部分を垣間見ることができるものをどういう関係で考えたらいいのか…。

▼ずいぶん作品が変化してきましたが、あなたにとっての絵画とは。

「あなたにとっての絵画とは。」といわれてもあまりピンとこない。ただ、私の作品がグラフィックときわどい位置にある絵だと思うことはある。そして私自身も、マーク、漫画、図柄などからヒントを得て作品を創ることがあるので…。

▼平面絵画に対して、別の表現手段について。

私は絵を創る一方で、ワークショップとして牛乳パックで家をつくり、それに表札をつけ、ビニールチューブで家をつないでもらい、お互いの家の関係を再認識してもらうような作業を行っている。この作業は内に篭りがちな私の絵の制作と並行することによって、いいバランスが取れているように思う。

宇田見ひとみ

1958年　徳島県生まれ
1982年　九州産業大学大学院芸術研究科修了
1983年　Bゼミスクール卒業

個展

1987年　コバヤシ画廊／東京
1989年　コバヤシ画廊／東京
1990年　ギャラリイK／東京
　　ギャラリー古川／東京
1991年　レストラン胡椒亭／東京
1992年　WOMANS' ARTWEEKS "PERCEPTION"　ルナミ画廊／東京
1993年　かわさきIBM市民ギャラリー／神奈川
1994年　TOLERANCE＜変容＞ ルナミ画廊／東京
1995年　楽しい選挙戦 ギャラリー日鉱／東京
1998年　やわらかい視覚装置 ギャラリーアート倉庫／東京
　　モルフェ '98　ラパンエアロギャラリー／東京
1999年　やわらかい視覚装置 ギャラリーアート倉庫／東京

グループ展他

1984年　Bゼミ展　横浜市民ギャラリー／神奈川（'85）
1986年　Aゼミ展　ギャラリイK／東京
1988年　4人展　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
1991年　京都アンデパンダン展・愚かなる戦争と欺瞞の時代にこころを痛める美術家の刹那集団／京都市美術館
　　ZONEオルタナティブ アートシーン多摩サマーフェスティバル '91　パルテノン多摩／東京
1992年　ドローイング倉庫展　ヒルサイドギャラリー／東京
　　FUKUKAWA SELECTION　ギャラリー古川／東京
　　VIVA EXCON　バコロド市／フィリピン
1993年　国際芸術シンポジウム1993 in 明宝　明宝村／岐阜
　　国際芸術シンポジウム1993 in 明宝 報告展　京二画廊／東京
　　バギオアートフェスティバル　バギオ市／フィリピン
1994年　新宿少年アート　歌舞伎町周辺／東京
1995年　ART TODAY 1995・絵画レッスン－5つの方法論をめぐって　セゾン現代美術館／長野
1999年　ヤンガーアート2000－1展　高知県立美術館
2000年　さまざまな眼　かわさきIBM市民ギャラリー／神奈川



「ハナ子、御主人と伴にモルフェ'98を見に出かける」
インスタレーション　1998年
和紙、アクリル絵具、紙パック、車輪、木、ロープ

COMMENT
この作品はタイトルが示すように御主人(飼い主)がハナ子という犬と伴に、渋谷駅のハチ公口から宮益坂を通って表参道・青山へとモルフェ'98を見てまわるようすをインスタレーションしたものである。



内田かんぬ

Uchida kannu

ビニールの幽霊

私は普段、たくさんの物や見慣れた景色に囲まれて生活している。いつでもそこに在るのが当たり前すぎて、それらのものをまじまじと見ることは少ない。そうしているうちに、いつかそれらは遠ざかっていってしまうのかもしれない。そして、私たちの脳には（あるいは心には）とてもたくさんの記憶が蓄積され、これからも増え続ける。普段、全く忘れていても、ふとした瞬間に、ある一つの記憶が呼び覚まされ、しばらく思い出に浸ることがある。そして、ふと、生きている間にあと何回この記憶に浸ることがあるんだろうかと考えたりする。

子どもの頃、妹と私は、よくお揃いでいろいろなものを買ってもらっていた。それぞれが、同じメモ帳、同じ人形、同じシールなどを持っていた。全く同じものだとわかっていても、私は、それが確かに自分のものであるという確信できるところがないと、なんとなく落ち着かなかったからだ。それで、自分で印をつけてしまう前に、全く同じに作られているそれらに、小さくてもいいから何か違いを見つけようとした。そういう時には、その全体の形のわずかな違いや、印刷されている模様や文字の小さなずれ、微妙な色の濃さの違いなどに神経を集中させる。それが「メモ帳である」とか「人形である」という以前に、表面的な形や色だけが必要になった。

すべてのものには役割がある。それがそういう形をしている理由がある。普通私たちは、ものを見て、それが何であるか即座に判断し、認識する。電話を認識する時には、その「形」を見て判断しているのに他ならないのだが、私たちは「形」をまず理解して「こういう形だからこれは電話だ」とは思わない。理解とか判断という以前に、もうストレートに「これは電話だ」と思ってしまう。私たちの意識は「形」という段階でとどまらない。そのものの「意味」へと直結しているように感じる。

でも、「形」でとどまり、そこから判断せざるを得ない場合もある。

ある夜遅く、犬の散歩中のことだ。暗い道路の行く手に、自転車が一台止めてあった。その前カゴに何か白いものが乗っているのが見えた。遠目にそれは、デッサンなどに

使うような上半身だけの白い石膏像にウサギの耳をつけたような形に見えた。

「…もしかして、幽霊？…」

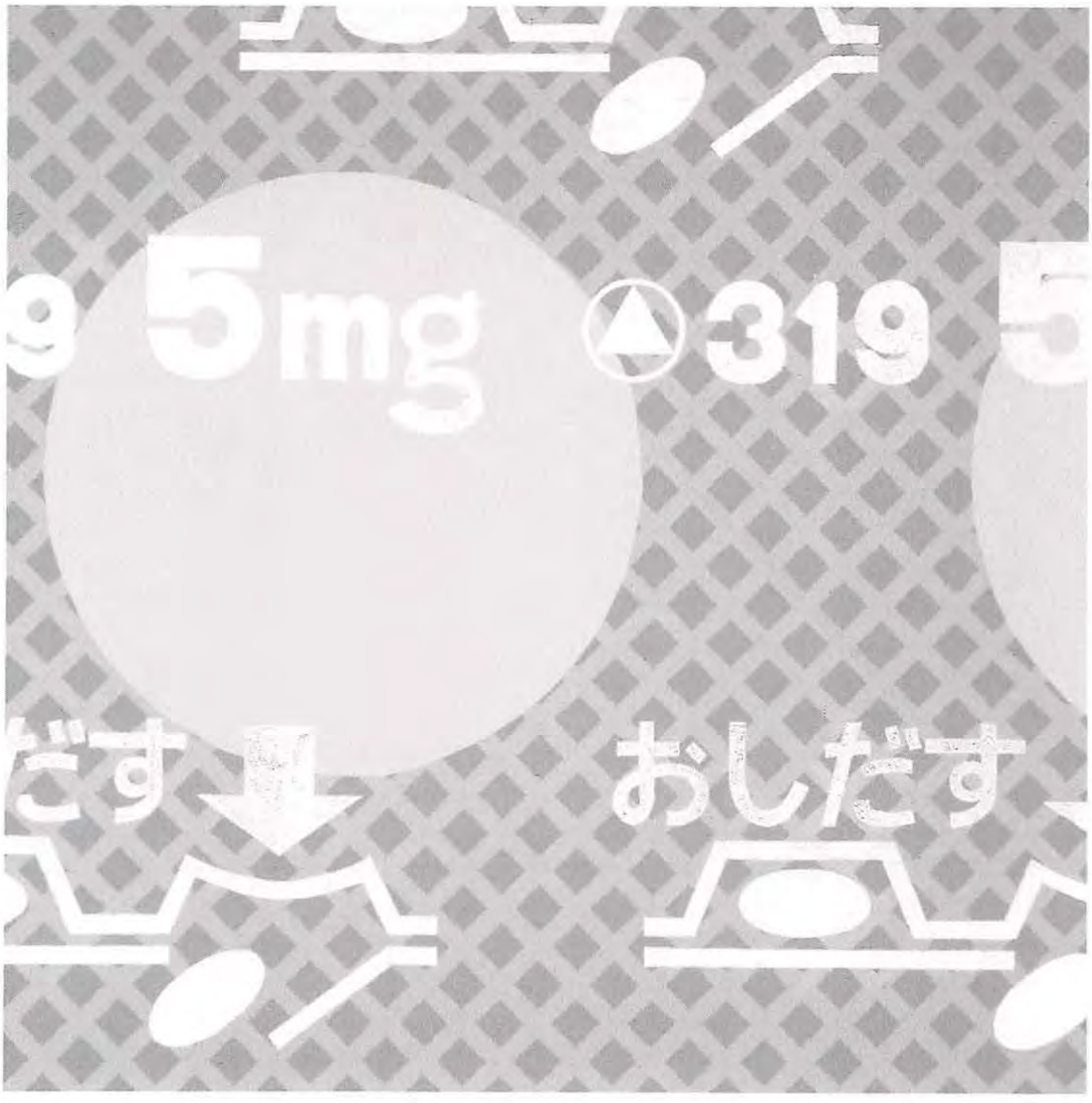
まさかほんとに幽霊だとは思っていなかったが、では一体何？と恐る恐る近づいて行くと、だんだんそれが、単にゴミか何かを詰め込んで口を縛ってあるスーパーの大きな白いビニール袋だということがわかってきた。「なあ～んだ」と思ったが、期待と不安の入り交じった数秒間だった。

ものがもともとの意味を離れて形だけになった時、そこにいろいろな可能性が生まれてくるのではないか、と思う。もともとの、そのものの価値とは全く違った、何か別の価値や意味が生まれてくるのではないだろうか。

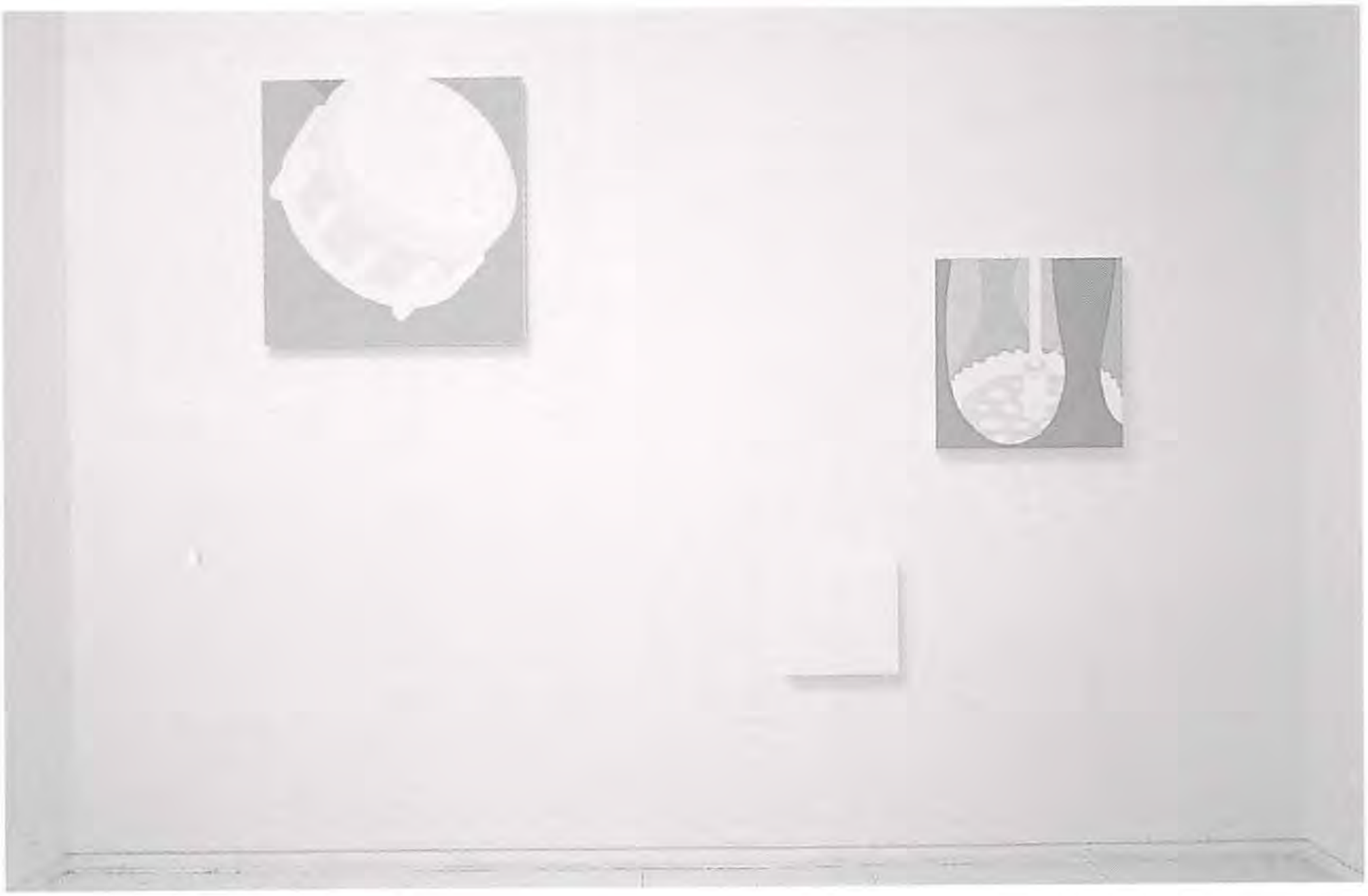
私は平面上に、その「形」だけを取り出してみたい、と思っている。目に入ってきたものの形を切り取り、質感もなくしてパネルに描く、ということで、そのものの形と意味をバラバラにしてみたい。

「見たことがあるけど、見たことがないもの」を創りたい。今は失ってしまった、以前の日常の記憶は「いい思い出」になりやすい。当たり前のものを当たり前に見過ごすことができるのは、一つの幸せといえるだろう。

私は、作品の中で日常を、また日常のまま、特別なものにしてみたい。



薬
91 × 91 ㎝　1998 年
ベニヤパネル、綿布、アクリルガッシュ、
ジェッソ、銀箔



左：キャップ 70 × 70 cm
右：ボナポット 50 × 50 cm
下：雪 30 × 30 cm　　1999 年（藍画廊個展）
ベニヤパネル、綿布、ジェッソ、アクリルガッシュ、銀箔（ボナポットのみ）、モデリングペースト（雪のみ）

▼作品に見られる二次元絵画のこだわり。

もともと、「描いたり、塗ったりする作業が好き」ということがありますが、ずっと以前から、身の回りのものについて、これは百年後にはどうなっているのだろう？一体いつまで存在するのか？ということを考えていました。幼い頃に大事に思って大切にとっておいたものが、いつのまにかなくなっているのに気づくことがあります。そしてそういう時、何故だか少しほっとしている自分に気づきます。ものはその持ち主の努力次第でいつまでも残しておくことができますが、私にとって「もの」の存在が少し生々しすぎるように感じることがあります。存在しているようで、手に取ることのできない二次元の世界を私が選ぶのには、そういう理由もあるのではないかと思います。

▼日本画専攻のあなたがアクリルという素材を起用したわけは。

今の作品は、岩絵具や膠を使って制作すべき理由がなく、自分の描き方の癖や効果や好みなどから考えて、最も適していると思った色材がアクリルガッシュだったのです。

内田かんぬ

1966 年　東京都生まれ
1991 年　多摩美術大学絵画科日本画専攻卒業
個展
1997 年　藍画廊／東京
　　西瓜糖／東京
1998 年　藍画廊／東京
　　西瓜糖／東京
1999 年　藍画廊／東京
グループ展他
1992 年　上野の森美術館大賞展　上野の森美術館／東京
　　「4CUBES」　横浜市大倉山記念館ギャラリー／神奈川
1994 年　２人展　リビーナ階段ギャラリー／東京
1995 年　「六月展」　ギンザギャラリーハウス／東京
2001 年　VOCA 展　　上野の森美術館／東京（出展予定）

蛯名優子
Ebina Yuko



「水の記憶」

学生のころは日本画を学んでいた。卒業してからアクリル絵具をつかい始めて、最近は透明水彩絵具で描いているけれど、今でもわたしは絵を床に寝かせて、白い絵皿に絵具を溶き、日本画用の刷毛や筆をつかって描いている。

霧吹きで充分に湿らせた綿布や、パネルに水張りした画用紙に、たっぷりの水で溶いた絵具を垂らしこんで、染みこませるようにして色を塗っていくから、ちゃんと乾くまでは絵具が垂れてしまうので画面を立てるわけにはいかない。けれども、そういった引力の問題というよりは、絵を床に寝かせてその縁に膝をつき、画面を覗き込むようにして描くそのやりかたが、わたしにはごく自然な姿勢なのだと思う。

壁やイーゼルに絵を立て掛けて向かいあって描くのは、わたしにとって好ましい作品との間合いではないし、たぶんそのやりかたではわたしの描きたい絵は描けないだろう。

そもそも大学で日本画科を専攻したのは、近世以前の日本の絵や意匠に惹かれていたからで、生活や所作から切り離されたところで語られる矩形のなかだけの絵画論はわたしが求めているものではなかった。

わたしにとっての絵画は世界を仕切って区分ける垂直な壁ではなく、あくまでもわたしの居る世界と平行なところでつくられるものなのだ。

絵を描いているときのわたしは水に囲まれている。

筆洗や霧吹き、さまざまな色の絵具を溶いた絵皿の中の水、そして描きかけの絵そのものが充分に水気を含んでいる。

そうしたなかで床に膝まづき、画面を見つめていると、まるで湖や沼のほとりにかがみこんで水面を見つめていたときのような、ちょっと不安な、でも何か懐かしいようなあの気分を想い出すことがある。わたしの絵のなかのなんともいえないふしぎなやわらかさを持つかたちたちは、そうやってわたしに関わるさまざまな『水』に想いをよせながら、記憶の水底に眠るものたちを揺りうごかしてやったときに、ぷかりぷかりと浮かびあがってくる水泡のようなもので、わたしはそれらのかたちを描き起こ

すのではなく、瞼の裏側に映ったその残像を塗り残すようにして色をおく。

アクリル絵具や水彩絵具の色水で塗りつぶされて消えてしまう寸前の泡のような影のような、はかなさと瑞々しさを併せ持つかたちを掬いあげたいとわたしは願う。

絵を描くわたしと絵を見る人のそれぞれの記憶のなかの郷愁や物語を心地良く読み返すための影絵のような、そういう絵を描いていきたいと思っている。



Untitled　99-8
60.6 × 50.0 ㎝　1999 年
綿布、アクリル絵具

▼ミクロ的でもあるし、或いはマクロ的でもあると思える茫洋としたあの形は何処からきたのでしょうか。

ミクロ的でもあり、マクロ的でもあるといえるのではないでしょうか。大きさを与えられなかった形が具体的なイメージからの暗示と乖離のゆらぎの中で、時間や空間の制約を受けることなく、私の意識下で浮遊しているのです。作品を描くことは、それらの形を私の意識のどこか深くて暗く沈んだところから静かにすくいあげてくるような感じなのです。

▼色の選定はどのように決定するのでしょうか。

画面に向かう前、始めはおぼろげだったこれから描かれる形が、私の意識の中で次第にはっきりとしてくるとともに、その色彩もまた鮮明なものになってきます。形は、それぞれの形が持つちからと共鳴した色彩をともなって現れるのです。私にとって色選びは、描こうとする形に思いをめぐらせることといえるでしょう。

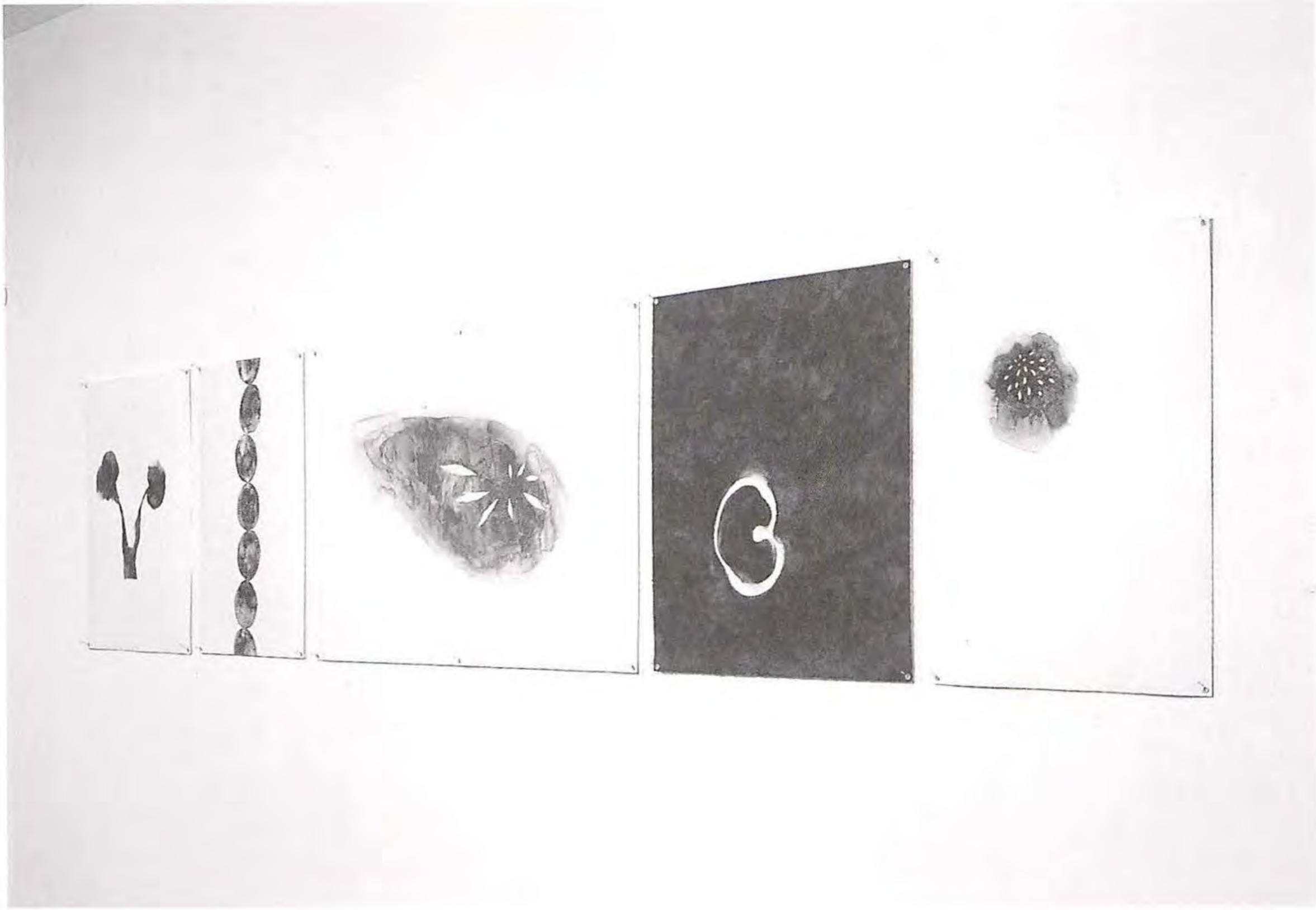


photo by 阿部了

左から　52.5 × 37.5 cm
52.5 × 32.5 cm
52.5 × 77.0 cm
52.5 × 44.5 cm
52.5 × 37.3 cm　2000 年
水彩絵具、紙、鳩目鋲

蛯名優子

1970 年　岩手県生まれ
1995 年　多摩美術大学大学院美術研究科修了
個展
1995 年　ルナミ画廊／東京
1996 年　ルナミ画廊／東京
1997 年　「SESSION 97」 スカイドア・アートプレイス青山／東京
1998 年　「解放された視野・II '98」 ルナミ画廊／東京
1999 年　バードソング・カフェ／東京
2000 年　トキ・アートスペース／東京
2001 年　「project N　05」 東京オペラシティ・アートギャラリー／東京(初台)にて 1 月 12 日～ 3 月 11 日迄開催予定
トキ・アートスペース／東京(神宮前)にて 10 月 1 日～ 14 日迄開催予定
グループ展
1991 年　第 27 回神奈川県美術展　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
1997 年　三人展　十和田松木屋／青森
1999 年　フロッピーディスクケース・アート展 アートスペース羅針盤／東京
T·BOX MIX 展　T·BOX ／東京
第 2 回国際ハンドメイドペーパー・アート・シンポジウム展 Kairė-Desinė／ヴィリニュス[リトアニア]
アーティストの周縁　トキ・アートスペース／東京
2000 年　スカイドア・スモールアートワークス　2000　S/S　スカイドア・アートプレイス青山／東京
T·BOX MIX 展　T·BOX ／東京



岡田毅志

Okada Takeshi

絵日記のこと

この話を読む方は、おそらく全員絵日記というものをご存知でしょう。皆さんも一度は描いたり、描かないまでも見たことがあるのではないですか。今日はその絵日記というものについて少しお話ししたいと思います。

私は絵日記を描いています。１９９３年から始めました。一日一枚その日印象に残った物、事を描きます。Ｆ６号のスケッチブックに水彩、クレパス、コラージュ、墨、色鉛筆など日によっていいと思う道具を使っています。中でも水彩が一番多いですね。文字はほんの少ししかありません。それまでは日記とかを書くのは苦手でした。子どもの頃学校の宿題でどうしても書かないといけないことがありました。そんな時にだけ、しかも何日分もためてから書いていました。もう日記でも何でもない記憶力の勝負ですよね。さすがに当日の天気を書くのだけには泣かされました。そんな自分が６年も続けている。人間は変わるものだと実感します。

大学では油絵を専攻しました。１９９３年といえば大学院を出て２年目、何がという訳ではないのですが、やみくもな不安だけがある時期でした。絵日記を始めた時は毎日こつこつ描くことへの憧れがありました。しかし自分はすぐさぼりそう。ですから、やめにくいような方法にしようと思いました。Ｆ６号は不思議といい大きさなんです。紙は図画用紙でだいたい20枚綴。中学校の美術の授業で全員が持たされる大きさは大概これです。ですから文房具屋でも安く売っている。続けるには大事なことです。本棚には入らない大きさなんですがそこがまたいい。これより小さいと本棚の奥でほこりをかぶってしまうかもしれない。これより大きいと専用のバッグでないと入らない。快調に始めたのですが、やはり２冊目ぐらいに最初の危機がやってきました。このときはＦ６号の作戦が効を奏しました。６年のうちには不可抗力で描けない日もありました。そんな時は素直にお休みでいいと思えるようになりました。始めた時と違って今ではライフワークになりつつあります。おなかが減って食事をするように日課になりました。作品制作への考え方もこの間にだいぶ変わりました。

絵日記は作品ではありません。禅問答のようで恐縮ですが、絵日記は絵日記です。バームクーヘンというお菓子をご存知でしょうか。ちょうど真ん中にうろができた大木を輪切りにしたような、年輪のある五円玉状のあれです。私という人間がバームクーヘンだとしたら、真中の空洞が他人に見せることのないプライバシーです。一番外側の部分が作品です。作品以外にも人と接する行為はすべてそこです。ワークショップや講師の仕事もそうですね。絵日記はちょうど一番内側の年輪です。人によって違うでしょうが、私の場合日記は見せられないが絵日記は見られてもいいものなんです。そして間にある多くの年輪にも私は興味があります。つまり作品から絵日記までの間の「輪っか」部分です。もっと言えば私自身とその周りすべてとの間です。ちょっと大袈裟ですね。話もそれてきている。ですがもう少しだけ説明させてください。間の「輪っか」にあるのは作品そのものではないが、それがないと外側はぼそっと剥がれ落ちてしまう。とても大切な部分です。作品のための取材、エスキースなどもそこにあてはまるでしょう。ですが私は作品のために作るものだけではなくて、常日頃の生活で起こることも目に見えるようにして置いていたい。これは性分のようなものです。で、実際に自分の行為の中でてはまるのは、次のようなものがあります。

ING MANという作品シリーズ。これらは皆「輪っか」です。各々については大変くどくなりますからまた機会があれば触れたいと思います。少なくとも私は、だれかがこのバームクーヘンを輪切りにした時に、ちゃんと年輪が見えるようにしておきたいと思っています。

最後に、このごろ気にしていることを書いて終わりにしたいと思います。「慌てないこと」、昨年ある和紙職人さんから聞かされた言葉です。いい言葉ですね。その人に言われると凄みがある。紙漉き以外いろんなことに当てはまるのですが実際は難しい。暫くしてから、自分にはこれが大切になると感じました。まずは慌てずに絵日記を描く時間がとれますように。

〈継続している作業〉

一九九三年～
絵日記（F6スケッチブックに水彩、クレパス、コラージュ等）

一九九四年～一九九九年
洗濯クズの収集（屑取りネットに溜まった洗濯屑を標本箱に保管）

一九九六年～
空き箱の絵画（開いた空き箱に水彩等）

一九九七年（一月～十二月）
頂き物の絵入り記録（B4紙に水彩、墨）

一九九八年～
A PAINTING MAN シリーズ

▼あなたにとってリアリティとは何でしょうか。

端的にいうと「私生活」です。

乱暴な言い方に聞こえるかもしれませんが、この世の中は「自分」とそれ以外の「まわりの物事」ととらえることができます。また反面「自分」はこの世の中の一部です。自分とまわりの接点が私生活です。

リアリティーを感じるのは、大きくいうと、原因、動機が理解できるような物事に接したとき。人間社会でいうと、自分も含め、本人が現実に経験したことを踏まえた、考え方、行為、に出会ったとき。

自分自身では、私は絵を描くのが好きだという現実。

▼作品の発表形態は単に平面絵画に留まらず、その形態はかなりユニークに感じますが、なぜその手法なのでしょうか。

私は絵を描くのが好きです。厳密には絵を描くということを私は「見て面白いものを作る」という意味も含んで使っています。そして私の周りには現代社会があります。「私」と「周り」の関係はちょうど「大気圏内」と「圏外」のようなものだとイメージしてもらえませんか。境目はあるとも言えるし、ないとも言える。全体が一つの宇宙だとも。

20代後半から私は今の社会の中にいながら一生絵を描き続けたいと思い出しました。それは「周り」とコミュニケーションをとりながら「絵を描き、生き続ける」ことです。自分のよりどころはここに決まりました。つまり「私は自分で絵を描いて、それを見るのが好きな人です」という事実だけだったのです。作品とは周りに見せるつもりで作るものです。当然周りの人がわかるようにある程度工夫が必要です。見せられない部分がプライバシーと言っている部分です。人に言えない悩みとかそんなことです。その二つの間あたりには、作品にしていないが、見せてと言われたら見せられるものがたくさんあります。絵日記とか趣味的な収集物とかです。特に何もせずだらだらしている時間もここに入ります。また作品ではないが、人に発表していることもあります。大学やさまざまなところで美術系の講師をしていますが、そこでの授業、美術館や幼稚園での造形のワークショップをすることもそうです。

私はいま自分の「作品」の「発表形態」がなぜ多様になるかということについて話しています。

作品は周りに見せるものだということはすでに触れました。作品にしようと感じるものは上に書いた中やそのほかにも普通に生活していると、自然と湧いてきます。ちょうど地震や火山の噴火のようにある時、ある場所に必然としておこるようです。そして作る時にはその作品一つずつのコンセプトに基づいて、一番妥当な手法を決定します。これだけでも「作品」の形態はある程度多様になります。

また私自身のよりどころは「絵を描くのが好きな人」ということだとも言いました。私はそれに正直に生きて行こうとしています。

よりどころとはアイデンティティーのことですね。ですから社会にも認めてもらわないと生きてられません。その方法はいわゆる「作品を発表する」という手法だけのはずがありません。ですから作品を提示する以外にも私のよりどころを実例で言うと

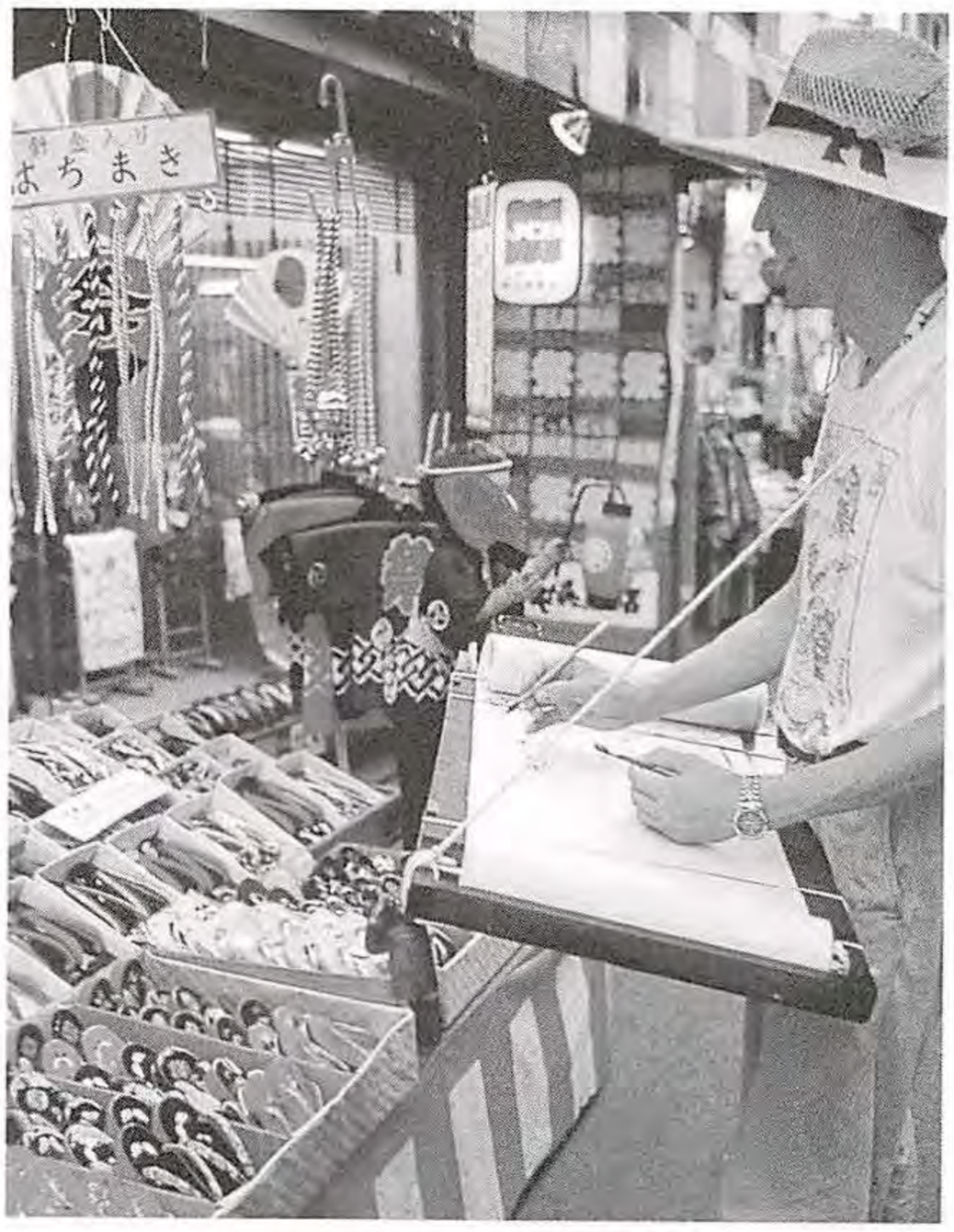
「公開制作と作品展」というセットでの作品発表、「A PAINTING MAN」という言うパフォーマンス作品シリーズ、絵日記を閲覧できるようにしたカフェ、そこでの作品のレクチャー、ワークショップによる造形指導、・・・などなど。

各々の説明は長くなりすぎますから、この場ではやめておきます。

人に肩書きを聞かれたときには往生します。よくこんなふうになるんです。「『絵描き』です。毎日絵を描いていますから。現代美術作家かといわれると少し戸惑います。目指しているのは『芸術的な生活』とでも言いましょうか、『洒落っ気のある人生』とでもいいましょうか・・・」



左、右下
A PAINTING MAN ～平野で絵を描いている人～
パフォーマンス　1998年
≪1日1本、計8本の絵巻物を完成させる。≫
和紙、墨



岡田毅志

1967年　兵庫県生まれ
1992年　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

個展

1990年　ギャラリー射手座／京都
1991年　VOICE GALLERY／京都
1992年　ギャラリーヴュー／大阪
1993年　ギャラリーココ／京都
　　VOICE GALLERY／京都
1994年　VOICE GALLERY／京都
1996年　VOICE GALLERY／京都

グループ展他

1994年　芸術祭典・京・公募「京を創る」　京都市青少年科学センター／京都
　　丹南アートフェスティバル　武生市中央公園／福井
1995年　シティージャックアートコンテスト　平安建都1200年広場／京都
　　芸術祭典・京・「小鳥は大空を創造する」　元京都市立龍池小学校／京都
1998年　A PAINTING MAN ～ロビーで絵を描いている人～　京都府立文化芸術会館／京都
　　A PAINTING MAN ～ろう下で絵を描いている人～　元京都市立明倫小学校／京都
　　芸術祭典・京・公募「京を創る」収穫祭　黒谷、真女堂、忠宗神社／京都
　　モダン de 平野　旧平野郷内各所／大阪
　　収穫祭・夏の庭　市民芸術広場／京都
　　ART CAMP '98 いまだて紙の実験　いまだて芸術館・福井市美術館／福井、日図デザイン博物館／京都
　　カフェ明倫日記　元京都市立明倫小学校／京都
1999年　A PAINTING MAN ～下鴨で絵を描いている人～　下鴨神社周辺／京都



北浦信一郎
Kitaura Shinichiro

二つの注意

私が絵を描くときに注意を払っていることは、大きく分けて二つあります。

一つは、描かれた具体的な、もしくは抽象的なイメージがどのような意味を持ち、それを見た人が、どのような感情を喚起するのかということです。私は、子供が描くように心掛けています。少ない要素で、一見不安定にもみえる、危うい緊張感を持った画面構成に興味があります。これは前述の、描かれたイメージのもつ意味に対して、より有益に作用すると考えるからです。

もう一つは、絵画として成立させるための造形的な骨格、つまり絵画としてのフォーマルな要素に対するアプローチのしかたです。私は、あまり込み入った構成や、安定しすぎる構図は避けるように心掛けています。少ない要素で、一見不安定にもみえる、危うい緊張感を持った画面構成に興味があります。これは前述の、描かれたイメージのもつ意味に対して、より有益に作用すると考えるからです。

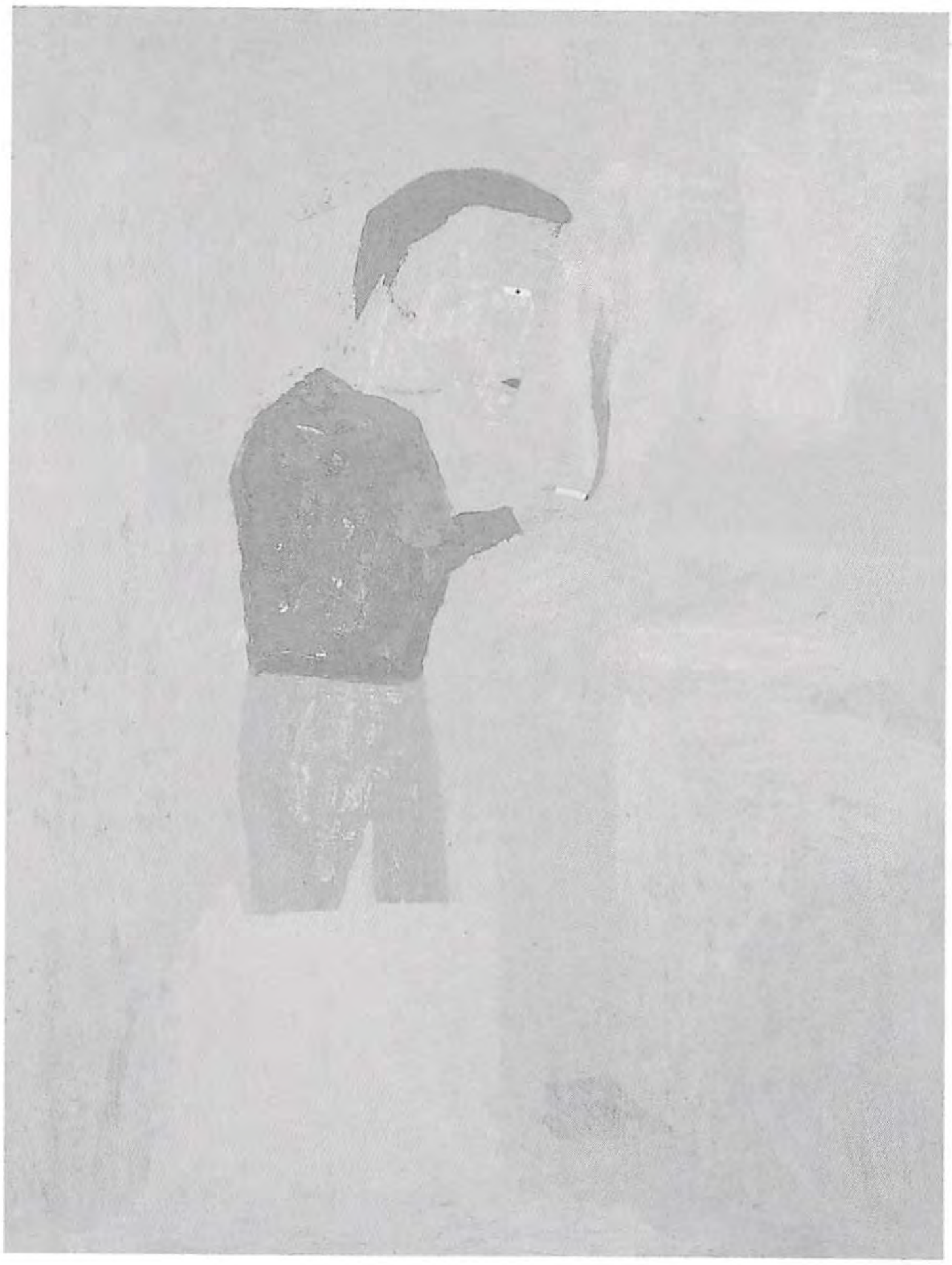


最初の夫
130.3 × 97.0 cm　2000 年
キャンバス、アクリル絵具、油彩

▼メ　描かれたイメージは具体的なイメージを持つのか。

自分の絵の意味はあったりなかったり、その時々によって違いますが、私の絵には多かれ少なかれ、謎の要素を持たせたいと考えています。ですから、自分の絵の説明や解説のようなものはあまりしたくはないと思っています。そういう意味では、私の絵は手品のようなものに似ていると思います。人が聞きもしないのに自分から大声で種明かしするような似はするべきではないと考えます。私は、絵を観た時にストレートに読めてしまう絵はつまらないと感じます。自分なりに想像していろいろな意味付けのできる幅を持っている作品や、もしくは、自分なりの意味付けをしようとしても戸惑ってしまうような、なかなか謎の解けない作品に心を魅かれます。ですから、私の絵もそういう要素を含んだものであればと思っています。

家具職人
162.0 × 130.3 ㎝　1999 年
キャンバス、アクリル絵具



北浦信一郎

1966 年　福島県生まれ
1994 年　東京芸術大学大学院美術研究科修了
1998 年　ニューヨークにて研修（関口芸術基金により）

個展
1993 年　ギャラリー・アリエス／東京
1994 年　ギャラリー・アリエス／東京
　　ギャラリー１７／東京
　　アトリエ・サン・クルー／静岡
1995 年　ギャラリー・アリエス／東京
1996 年　ギャラリーアートサロンⅡ／千葉
1998 年　ART BOX ギャラリー／東京
　　ギャラリーアートサロンⅡ／千葉
1999 年　なびす画廊／東京
2000 年　なびす画廊／東京
　　ギャラリイＫ／東京

グループ展他
1993 年　中日現代美術展／北京
1995 年　ギャラリー１７／東京
1997 年　昭和シェル石油現代美術大賞展　東京国際フォーラム／東京（‘99 目黒区美術館）
　　上野の森美術館大賞展　上野の森美術館／東京
　　関口芸術基金賞展　柏市文化フォーラム１０４／千葉（‘98）
　　第 7 回 ART BOX 大賞展　麻布美術工芸館／東京
1998 年　アート公募展　SOKO ギャラリー／東京（‘99）

日下 芝

Kusaka Reishi



最近自分の作品を振り返ってみた時に発見したのだが、絵画を描く為のメディアに触れた時、私は常に無意識のうちに筆致を消す行為を行っているらしい。それは形態を描く為とか、その表現が必要だからでは無く、もっと感覚的なところから来ている。私の中で筆致を消す行為というのは、描く感情を消し去りたい、そんな欲求があるのだと思う。それはおおかた自分の住む環境がそうさせたのであろう。何か自分だけの表現をしたいと思う願望と、芸術に対しての情報があまりに少ない土地にいたことから始まっているのだと思う。

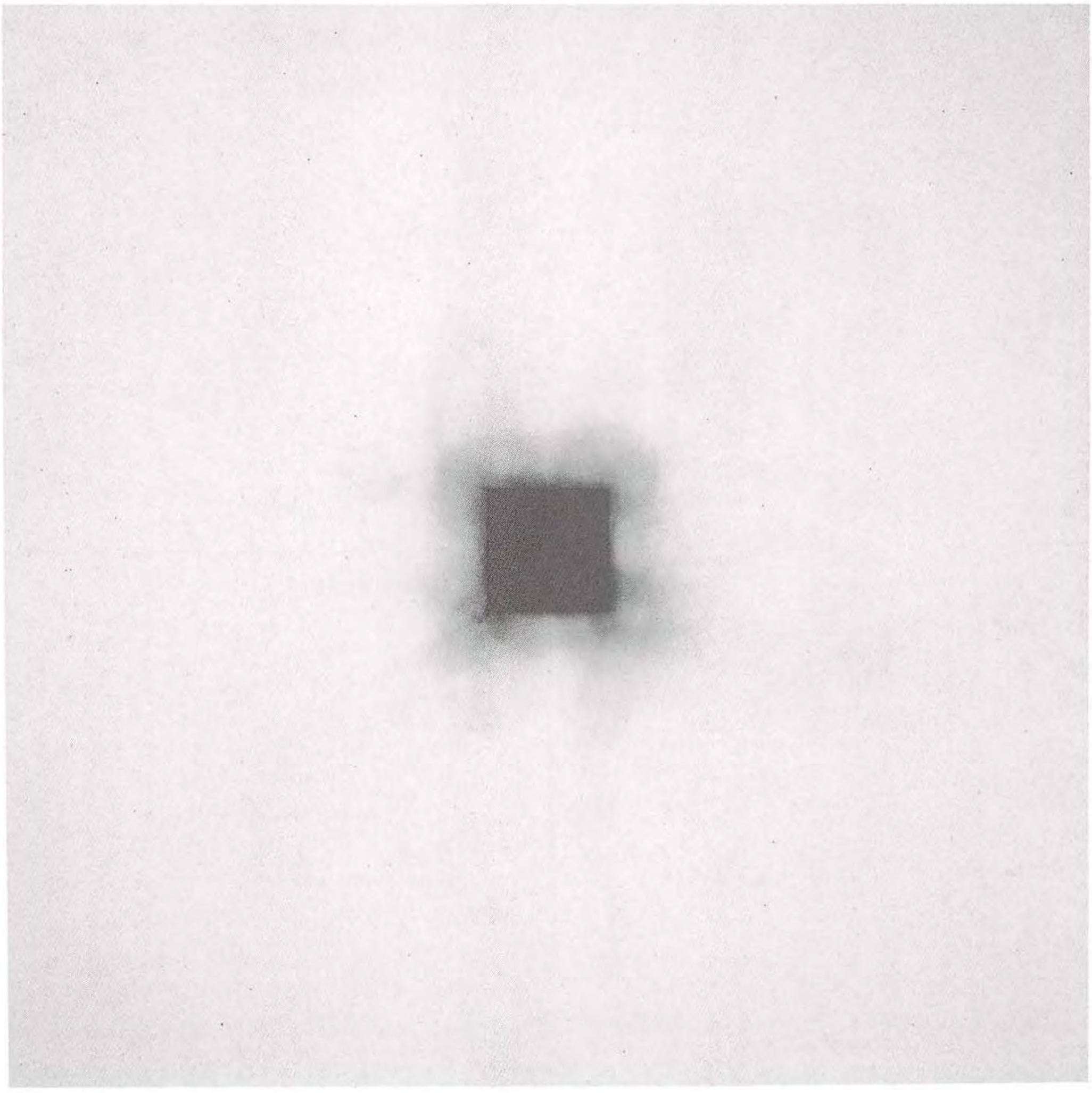
名画とされる物や自分の好きな作品など、ほとんどが写真でしか目にすることが無く、また金銭的に本物を見ることができない。その写真こそが自分にとっての本物となっていった思う。例えば各出版社ごとに作品の写真の色合いが違うことにより、私の中には赤褐色、緑、紺、いくつもの色彩パターンのモナリザが存在する。また、マチスのダンスは一気に描かれていると想像していたが、何度も描いては消し、慎重に線を選び描かれているらしい。私の理解するダンスはB4版、見開きページに写る鮮明な青と肌色の作品である。そんな環境ゆえ筆致も写真には写っているのだが、その作品が写っている写真の表面が私にとってのリアリティーであり、おおよそ、描かれていると思われる。そんな思い込みとイレギュラーな状況が筆致を消す行為の要因の一つとなっている。そういった状態も長い間続けていくと、それが自分の一つのスタイルになって来ている。

美術教育の理想があるとするならば、決して立派な状態とは言えないだろう。きっと、なんともお粗末な状態であると思う。このような状況を今更否定できるはずも無く、又、生活をかけて制作をしているので適当な気持ちで済ます訳にもいかない。その状況を受け入れるには欲求のままに描くという行為を「私」という感情を取り除き、日々の生活の中で、全く無意識に呼吸するように仕事を行いたい。しかし作品を創る以上そこを取り除くことは無理なことである。作品と自分との距離が作り出す矛盾を追うことが私の仕事であるようだ。全く抽

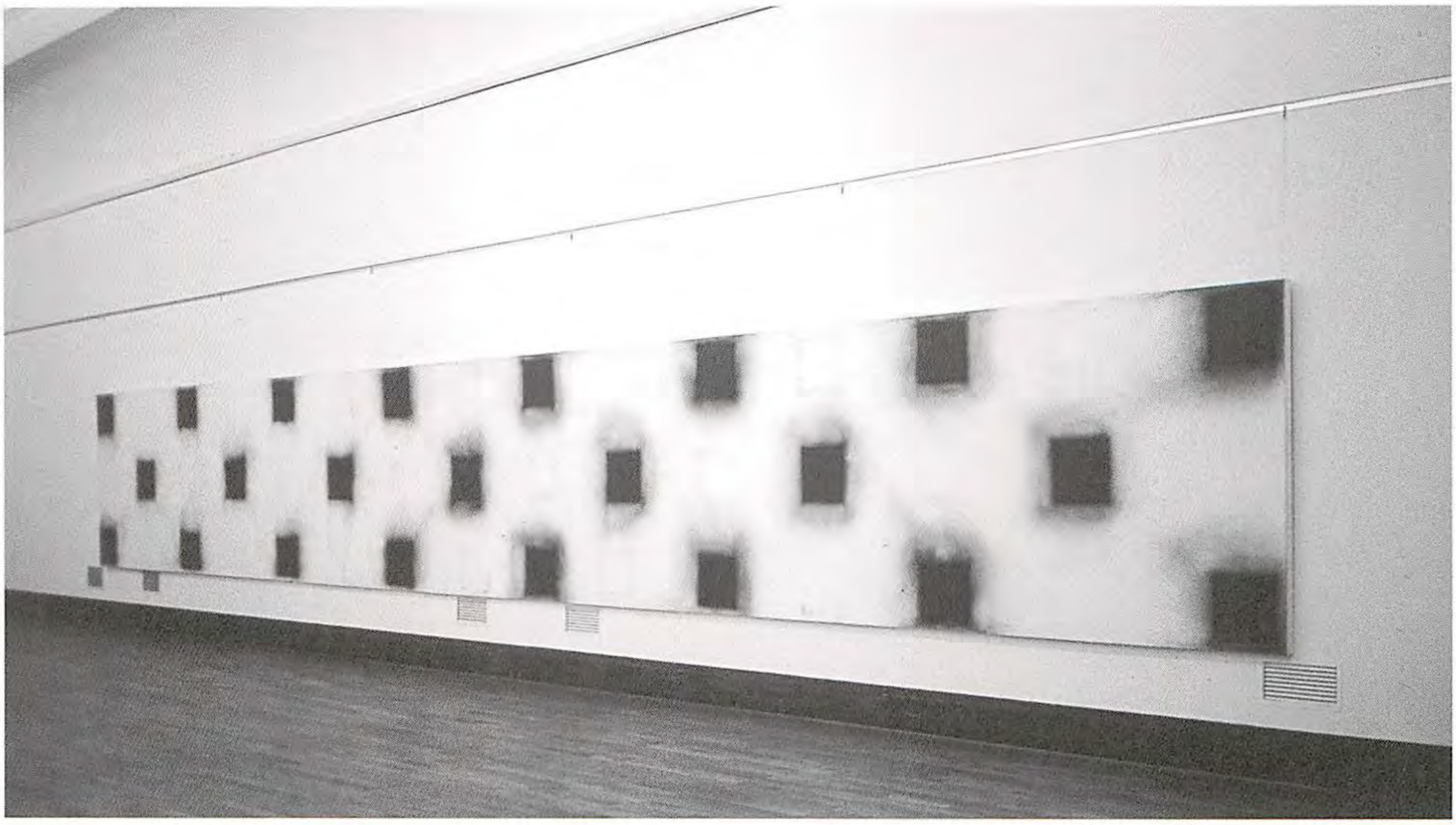
象的なコンセプトだが結局は堂々巡りでここに戻って来てしまう。

▼今の作品に求めているもの。
生きてゆくための術となってほしい。

▼あなたにとって絵画とは。
矛盾との戦いである。



痕跡
360 × 360 × 8 ㎝　1999 年
パネル、綿布、ブラックジェッソ、
アクリル絵具(マースブラック)



痕跡
194 × 1402.2 × 8 ㎝　1999 年
パネル、綿布、ブラックジェッソ、
アクリル絵具(マースブラック)

日下　芝

1968 年　北海道生まれ
1992 年　創形美術学校卒業

個展

1997 年　GALLERY － 1 7 ／東京
1998 年　小野画廊／東京
　　ギャラリースペース・点／東京
　　GALLERY B - ONE ／東京
1999 年　KEY gallery ／東京
　　GALLERY B - ONE ／東京
　　ギャラリー工房“親”／東京
　　ギャラリー舫／東京

ｸﾞﾙｰﾌﾟ展他

1992 年　グループ展　立川市民ギャラリー／東京
　　国際交流展　ナポレオンの間／ミラノ、ストライプハウス美術館／東京
1993 年　JAPAN 展　大同ギャラリー／北海道
1994 年　WIND OPEN　永谷シティープラザ／東京
1995 年　現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館（‘98、‘99）
　　感動創造美術展　新潟市美術館（‘97）
1998 年　第 3 回昭和シェル石油現代美術賞展　目黒区美術館／東京
　　第 5 回小野画廊‘98 現代美術小品展　小野画廊／東京
　　第 3 回アート公募 ‘99 AES　SOKO ギャラリー、モリスギャラリー／東京
　　サンタのフリーマーケット　GALLRY FRESCA ／東京
　　KOU 展　GALLRY FRESCA ／東京
1999 年　陽だまりせっしょん展　みゆき画廊／東京
　　現代美術小品展　　ＫＥＹ gallery ／東京
　　‘99 CONTEMPORARY ART FESTIBAL　埼玉県立近代美術館
　　代官山アートフェアー ‘99　　ヒルサイドフォーラム／東京
2000 年　JAPAN・KOREA 展　　新井画廊／東京
　　2000 年 - 月冴える頃 -　　GALLERY KLAMMER ／東京



角　雅則
Sumi Msanori

「均衡から生じる創作」

作品を制作する際のみに限らず、私達が普段、自分の意識に対して与える抑制の力は、常に自己を平衡に保とうとします。それはこの世界において、矛盾や不条理、自然などを相手に私達が生きていくためには、自らを律する理性を持ってそれらの力に流されないようにする必要があるからではないでしょうか。少なくとも、社会の中で公に生きるにはそれがなくてはなりません。僕は、外出したり、意識を外に向けた時に、観たり感じたりしたことについて考えていると、それが制作のイメージに変化していくことがあります。

なぜ、周囲から抽出した物事について考えることが制作の元に繋がってくるのか。それについて考えてみると、前述した抑制の力と関連させることでなんとなく解るような気がするのです。あくまで個人的な見解というより推測に過ぎませんが、僕の中で作品が、どういった過程でつくられるかというのをイメージするとこんな感じです。日常、私達にもたらされる多くの現状は否応無しに思考を省かせようとします。しかし、それを否定し考えることで流れの力に対し強く反作用すると、その中心に、限りなく制止に近く緊張した力の場が発生します。その力場の焦点として現れてくるものを、あたかも点の集合によって円を描くように形にしたものが作品となります。ゆえに強力な流れに対し、しっかり均衡を保つことができればそれだけ（あくまでも自分にとってですが）良いものが創れるということになります。これは見方を変えるとこうも言えるかもしれません。作品を創る人物は、自らを一種の媒体とし、外部に存在する様々な情報をことごとく吸収し、思考によって完全に反応させ安定した形にする。その結果生成されるのが作品であると。

今後作品を創り続けていく上で重要なのは、生み出されていった点が最終的にどこまでいき、何を形づくるかといったことです。そのためには、僕は僕が創り続ける何か根本的な理由と命運を共にしなければなりません。しかしそれは、いつ判明するともしれない一種の数式のようなものかもしれません。

ところで、今の世の中では「均衡」という言葉が随分失われている気がします。と

かく日常の情報はあまりにも切り口が一方的で、深く取り込むにはあまりバランスがいいとは言えません。情報は表裏一体でないとそれを受け取る側のバランスをも崩し、その意味について考えにくくさせてしまいます。

今は混沌の時代だと言うことをよく聞きますが、僕は力の打ち消し合いによるニュートラル化の時代だと言えるのではないかと思います。大きな時代の揺れが起きると間違った工法は必ず崩れてしまいます。その前に（もう遅いかもしれないが）土台を改めて固め直し、その上で次を築かないと被害は大きくなる一方です。すべてのことがニュートラルになるには多くの自己否定が必要になるでしょう。それはきっと苦痛を伴うことでしょうが、そのままにすることで後悔するよりはずっと楽なはずです。

とりあえず僕はこういった事を自分に言い聞かせるように心掛けています。



なく女
161 × 250 cm　1999 年
パネル、アクリル絵具



1秒の中で
160 × 300 ㎝　1999年
木材、アセテートフィルム、製図用インク、アクリル絵具、薄紙

作▼虚像と実像について、あなたが拡て自▼品に求めるものは。

に自ゆじていて僕は物質としての部分を目的とし

て作品を創らないように心がけて

ます。僕の考える良い作品にとっ

重要なのは、その作品を通して感

られる周囲の空気だと思います。

えに、自分にとっての理想は作品

体が虚像であり、実像はその作品

よって創られる空間全体です。

貴方にとって絵画の定義とは。

分の意志、もしくは精神によっ

、今より更に本能や肉体の支配を

張できたという証し。

角　雅則
1975年　北海道生まれ
1999年　東洋美術学校絵画研究科卒業
個展
2000年　トキ・アートスペース／東京
グループ展他
1999年　Asian Age展　新井画廊／東京

曽谷朝絵
Soya Asae



〈身体感覚〉

『どうゆうわけか好き』なものというのは、誰にでもあると思う。例えば、新品の靴底のゴムの臭いがどうしても好きで、時々こっそり嗅いでいる、とか、バスタブの角が何故か好きでつい触っちゃう、とか。食べ物なんかでも、プルプルしていれば味はどうであれ大体好き、とか。そうゆう、理屈じゃない生理的な好き嫌いっていうのは、わざわざ人に「私、靴のゴムの臭いが好きでして……」なんて言ったりはしないかもしれないが、確実に皆持っていて、しかも、一人一人けっこう違うんじゃないかなと思う。色々な人に聞いてみると、すごく普通に見える人が、あっと驚くような嗜好を持っていたりしておもしろい。そうゆう好みって、どうやって形成されるんだろう。私はそうゆうことを考えるのが好きである。多分、過去の思い出とか、本人の身体的特徴と結びついているんだろうと思うのだが。例えば、ゴムの臭いが好きな人は、その臭い物質が必要なカラダを持っている、って可能性もあるわけである。そうなると、健康診断では発見されない肉体の差違、精神の差違があるということだ。人間の体は、見た目以上に一人一人違うのかもしれない。

ところで、私の『どうゆうわけか好きなもの』は、バス・ルーム関係のもの、である。バスタブの緑のカーブとかタイルの質感に、なぜか魅かれる。そうゆうわけで、絵も『バス・ルーム』シリーズと名付け、舞台を入浴中の数十分間に絞った作品を制作している。どうして、バス・ルームに魅かれるのかと考えてみると、私の中に、自分自身の身体感覚に目を向けたい、という欲求があるからだと思う。

お湯の温度が上がり、お風呂場が温まる。皮膚を水滴が叩き、湯気が立つ。循環が良くなり、心臓の音が聞こえる。段々、温まってくる自分の変化。プラスチックのツルツル。水の感じ。

のぼせてきたりすると、画像が歪み、光が乱反射する。

お風呂は気持ちが良いだけではなく、危険なところでもある。お風呂でケガをする人はけっこういる。そして、風呂上がりの生まれ変わったような、シーンとしたような

感じ。お風呂では、物語的なことはあまり起こらない。でも、言葉にしにくい、自分の五感との対話はたくさん行われていると思う。肉体との対話である。

私は、描く対象がなんであっても、そうゆうものに意識を集中し、そこから出発したいと思っている。

〈絵を描く時〉

絵を描くことは旅行に似ていると思う。まず、バスタブでも、ペットボトルでも、自分にピピッときたビジョンを描く。最初は、何故そのビジョンなのかは全然解らない、が、とりあえず描いてみる。描き出してみると、予想もしないことが次々と起こる。大混乱が起こる。五感で感じたこと、過去の記憶、が、混ぜられて再構成されてゆく。そうこうしているうちに、急に何かのドアが開く。今まで使っていなかった感覚に、スイッチが入るような感じだ。そして、光が見えてくる。

最初に、対象から受け取ったビジョンが旅の入口で、筆を置いた時が旅の出口だとすると、入口と出口は全く別の場所に見える。でも、本当は同じだ。最初のビジョンで自分が感じたことが、描いたことで解っただけなのだ。それはすごい驚きで、世界は自分が認識しているより何倍も複雑なんだな、と思う。私は、絵を描く時のそうゆうプロセスが、おもしろくておもしろくてやめられない。

〈今後の展開について〉

先日、私はひどい車酔いになった。もう、ものすごくて、目は廻るし、吐き気はするしで大変であった。世界が違って見えた。その時、自分の状態によって変化する世界の見え方、というものをもっと意識的に絵に取り込もう、と思った。絵というのは、そんなことを意識しなくても、自然に自分の状態が反映されるものだけれど、感情的なことだけでなく、まばたきとか、あくびとか、もっと身体的なものを絵に取り入れることを模索中である。

それと、絵画を複数で見せることを考えている。意識の流れを人に伝えられるような、リズミカルな展示をしてみたい。

曽谷朝絵

1974年　神奈川県生まれ
2000年　東京芸術大学大学院油画科修了

個展
1999年　麻布アート サンサシヨン／東京
　　同和火災ギャラリー／東京
2000年　麻布アート サンサシヨン／東京
　　Gallery 銀座フォレスト／東京
　　ギャラリー白水／東京

グループ展他
1998年　東京芸術大学卒業制作展
　　次代への表現展　おぶせミュージアム／長野（'99）
1999年　日韓交流展／韓国
　　多摩総合美術展／東京
　　4人展　ギャラリー白水／東京
　　バルールⅠ展　麻布アート サンサシヨン／東京
　　ART BOX 大賞展　ART BOX ギャラリー／東京
　　ニッシン・コンテンポラリー・アートアワード

▼作品に求めているものは。

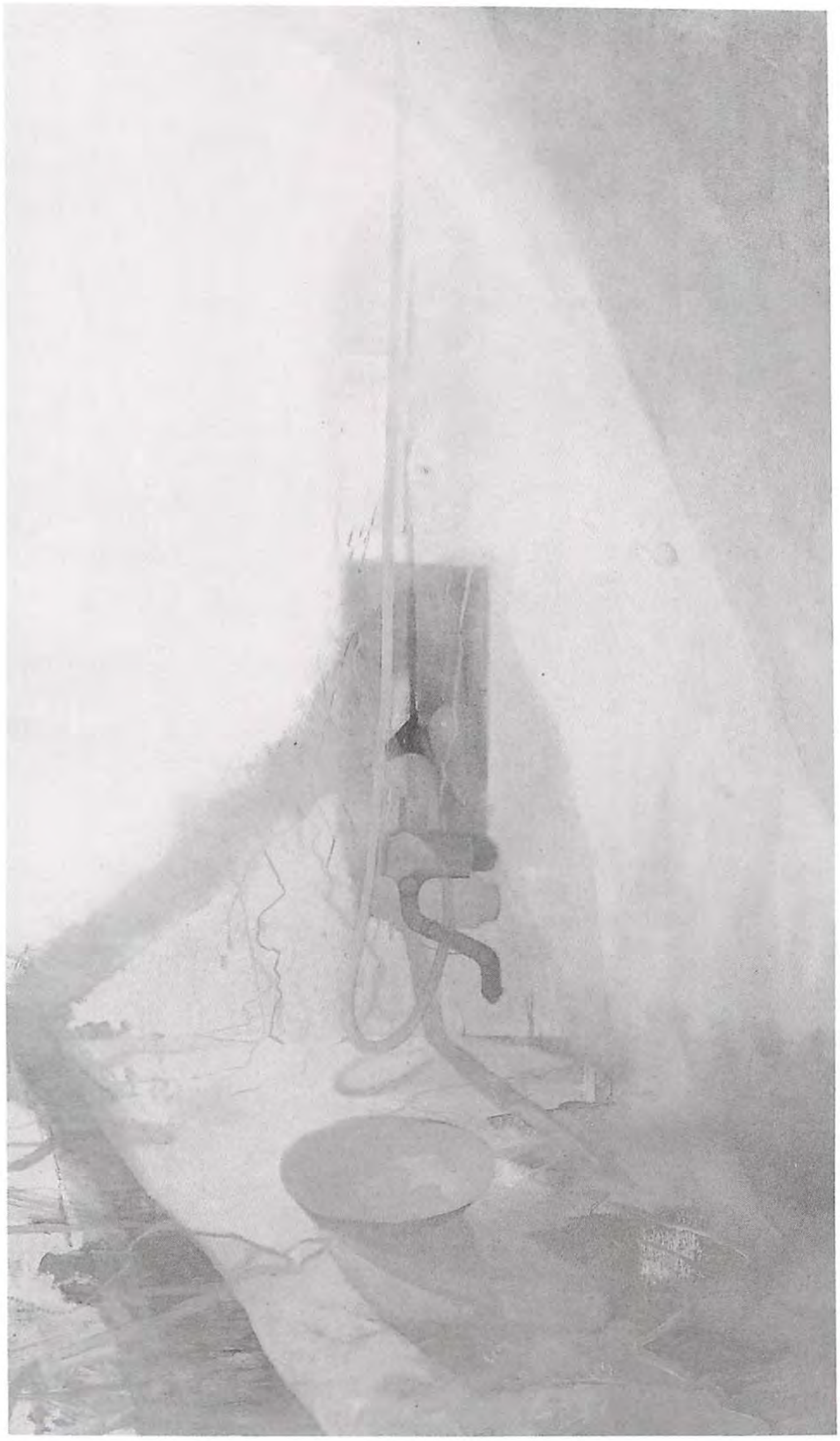
絵から音が出てくること。

見ているうちに頭のネジがひとつずつずらされて、感覚をこじ開けられるような感じがすること。

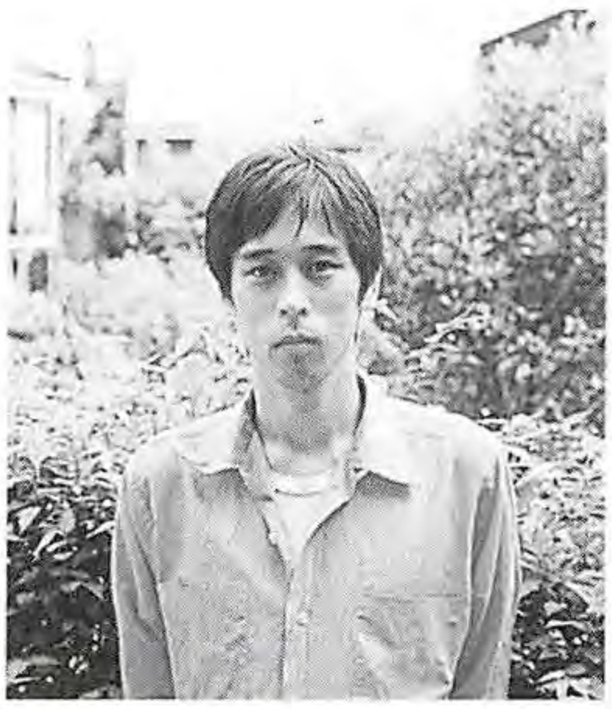
私の絵自体がお風呂のような存在になること。つまり、中にどっぷりつかれて、自分自身の五感と向き合うための装置になることです。

▼タレルのような五感で感じる作品をどのように思いますか。

例えば、どんなに面白い映画を観ていても、その部屋がものすごく臭かったら、その映画の魅力は半減します。きれいな花は、写真で見るより、実際に見て、触って、匂いを嗅ぎたい。こんなふうに五感っていうのは、普段は意識しないけれど私達の生活の中で大きな割合を占めています。何を考えていてもつきまとってきて、また、思考が五感から形成されることも多いと思うのです。今は、情報が溢れていて、何が自分の考えなのか分からなくなってきがちですが、実は、この混乱を乗り切るヒントは五感にあると思います。誰もが持っているこの力に目を向け、それをもっと覚醒させること。これをいろいろな方法で実現する人がいます。私は絵でそれを実現したいと、いろいろと試みています。



バス・ルーム
180 × 110 ㎝　1998 年
パネル、紙、油彩



髙橋辰夫

Takahashi Tatsuo

「言葉・世界・映画」

自分の作品について語ることは、その「判りにくさ」について考えることに通じる。それは同時に制作についての意味を自分自身が知ることでもある。そうした機会を与えられたことについて感謝しつつ、思い付くまま書き連ねていこうと思う。

「判りにくい」と言われる理由としてよく言われるのは、メディアの多様さ、引用の難しさ、タイトル等の思わせぶりなどである。何故、絵画だけでないのか、また写真と絵画が並置されている理由は何か。こうした質問に対し、明快な答えは自分にはない。ただ、絵画や彫刻などが持つある種の「強度」についてそれが神話的なヴェール（或はアウラ）を纏っていると感じる時、むしろそれを打ち消すような形で別種のメディア（例えばビデオ、写真）を並置しようとする気がする。そこで見せたいと考えるのは、関係性の中から浮かび上がってくる「物語」であり、読解すべき「表象」である。そうした言語学的な言葉（物語・読解…）にこだわってしまうのは、自分の作品が「言葉」と密接な関わりがあるように感じるからである。或いは「作品／言葉」として一般に「見る」と呼ばれる行為と、「読む」ことの間に差を設けることのない関係を求めているのかもしれない。

そうした自分にとって「作品」とは何かと考え、その初期衝動、もしくは来歴を辿ろうとする時、現在のような「作品」を意識し出したのが「作る事」からではなく「見る事」から始まったことを思い出す。それはまた、幼少時より影響を受け、かつて信仰を持ったキリスト教ープロテスタントーの教義に基づく世界観への疑念と信頼に揺れる自己への関心と、おそらく無縁ではないだろう。世界の中に在る一個の私について、非常に形而上学的な解釈で説明を試みるプロテスタンティズムは、一般に思われているより科学的であり、ある種冷徹な哲学を感じさせる魅力的なものだった。ただそこにおける偶像の徹底した否定と、絶対的な信仰に基づくプリミティブな救いの考え方について、その不安定な様相（世界観？）に関心を寄せつつも、例えば聖書の物語が持つ世俗性と教会の指向する聖性との矛盾に悩みを感じていたことは事実で、そこにカトリック的な信仰の対象（偶像？）

としての美術への関心が高まっていった要因がある気がする。

再び、もとの問題点へ戻るとして、世界内存在で在る私がキリスト教的世界観への反撥と憧れのはざまで「世界」そのものの認識へと関心が移行し、「世界」を見ること／読む為のテキストとなり、「作品」を作ることは「世界」を見る者としての「私」の方法としての「美術」へと観念的な側面から惹かれていったと言い換えることができる。ここにおいて「作品」は「世界」を定されるこの「世界」内存在としての「私」は、その認識を先の翻訳とは異なる位相に変換することでこの「世界」に穴を穿つことを可能とする。そうした原始的な「私」（生まれやがて死んでいくナラティブへ物語〉な構造としての私）にとってとれる原始的な行動（穴をあけること）の一つの形態が「美術」であると自分は思う。

しかしながら今見える世界を把握し、知覚する前に転化すること、そうした行動としての「作品」を作っていこうと思っていた自分は、そうしたナラティブなものを誠実に作品化しようとするあまり、フリーズした「世界の鏡＝映画」として、「美術」未満のものを作ってしまったかもしれないという危機感も感じている。

ここでいう「映画」、ナラティブな存在としての「私」を最もその構造において正確に表象し投影する装置である。「映画」が、語る事／見せる事の不可分な装置であり、ヒトのナラティブな生へ漸近することを可能とするならば、それに嫉妬するモノとして自分は「美術」を位置づけたい。そこにおいて「映画」の可能性は、常に外部からのまなざしを必要とするのに対し、「美術」の目線は「世界」の内側からのまなざしを可能にする。

こうして物語的なものの翻案としての「美術」は、その物語を内破する装置として二重に転倒される。これから自分は、例えば東浩紀氏の言う「接続し、転送する」ことを「美術」的に可能にすることとして「切断し、放置する」ことにしようと思う。今後さらに言葉は見えなくなり、オブジェクトとしての表面が際立つような、無意味さの横溢する事態を作っていきたいと思う。



エキスポタワー
120 × 60 × 1 ㎝　1999 年
シナベニヤ、アクリル絵具、
ネジ、（手前にライト）

髙橋辰夫

1964 年　　東京都生まれ
1988 年　　多摩美術大学デザイン科グラフィックデザイン専攻卒業
個展
1993 年　　NICOS Gallery ／東京
1997 年　　Gallery FLOOR 2 ／東京
1998 年　　ギャラリー NW ハウス／東京
　　Galerie de Cafe 伝／東京
1999 年　　Gallery FLOOR 2 ／東京
2000 年　　G･H Gallery ／東京
グループ展他
1990 年　　STRAWBERRY！　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
1992 年　　A VIEW　練馬区立美術館／東京
1997 年　　Dagital Art Museum Project インターネット上に公開
1997 年より、泉沢儒花とﾋﾞｼﾞｭｱﾙ･ﾕﾆｯﾄ“Bit Rabbit” を結成、ｸﾞﾗﾌｨｯｸﾃﾞｻﾞｲﾝを中心に活動、美術小冊子 “アペル” 発行

▼まず、最初の質問ですが、今の作品形態に求めているものは何でしょうか。

自分の作品は平面的なものが中心ですが、あるいは映像、もしくは立体的な形態をとる場合があります。それをインスタレーションと呼ぶとして、置そのものが目的化した作品ではないので、その辺の判断は外部に任せたいと思います。こうした形式の不安定さがある一方、その形象の具体性においてある種の一貫性があるのも事実です。作品成立の前提として、私と私の前に現前する世界との関係を明らかにすることが、世界そのものに接近する一つの方法ではないかというのが基本的な考え方としてあります。この『目の前に』という言葉で明らかなように、自らの経験として視覚を中心として私が知る世界を、認識のフォーマットとしての美術（絵画・映像・立体…）としてレプリゼンテーションするというのが制作の理由であり、形式は目的化してはいません。そこではすべてが私の経験と世界で起こった事象の曖昧な記憶として表象されますから、ある一定のフォーマット（例えば絵画）に拘泥する必然性がないのです。より作品に即した部分では、見えるものを描くというオートマチックな要素と、どうしてもそこからはみだしてしまう手癖等のギャップ、あるいは見える事実と個人的認識の仕方とのギャップに現在関心が強いのかもしれません。メディアの複数化につれますから、ある一定のフォーマット（例えば絵画）に拘泥する必然性がないのです。より作品に即した部分では、見えるものを描くというオートマチックな要素と、どうしてもそこからはみだしてしまう手癖等のギャップ、あるいは見える事実と個人的認識の仕方とのギャップに現在関心が強いのかもしれません。メディアの複数化につ

▼個展などの会場では、ほんのわずかな時間で作品を見てまわることが多いのが実情だと思うのですが。今の高橋さんの手法は読み込んで作品を鑑賞するということになります。観者とのその辺のギャップはどのように考えますか。

実はその辺の問題は最近になって意識しだしました。前述の思考を或いは「映画的な思考」と呼ぶとして、それを美術的に置換えしようとすると、そういう問題が起るのかもしれません。自分の場合、ある種の説明を（作品上で）しようとするあまり、作品そのものが読解が必要なテキストのようになってしまう危険があったように思います（そういった形式そのものにまったく可能性がないとも思わないのですが）。今考えているのは、例えばテキストにおいて東浩紀氏が『接続し、転送せよ』と言っているのとほぼ同様のことを、美術として『切断し、放置する』ことで具体化できないかということです。そこでは物語は断片として提示され、観る人は日常的な思考の延長として解釈する自由があるのではないかと思います。そういった意味で形式としての詩への接近を考えており、今後はより直接的で断片的なイメージの提示を行ってい



竹内義郎

Takeuchi Yoshiro

（制作について）私記

●作品を作っていくこと。「美しいもの」が見たいという単純な気持ちからスタートする。それはどのようなものなのか、何処に在るものなのか、想い巡らす作業として。

●本当に「自分の絵画」が描けているのか、問うてみる。「描けているか」より先に「描いているか」ということも。私が作品に対峙しているのではなく、その逆、作品が私に対峙しているという私審判にも似た状況。

●良くも悪くも存在してしまっている「私の作品」。その事実には折り合いをつけていかなくてはいけない。

●公に発表を繰り返しながらも、私「個人」の中にしか作品が成立しないとしたなら、それはひとつの悲哀だと思う。しかし、それを否定はしない。

●作品は私が作り出したという点では「虚」であるものである。しかし、「積極的な虚」として存在している。「虚」を「本当」にするものとは何だろうか。

●「美しさ」「美しいもの」それは要素としてあるものではないような気がする。存在しているそのままの姿、存在の仕方、個体としてのそのものにかかっていると思う。「ありのまま」「まるごと」。

●「まるごと」見える、捉えることのできる作品。細部ではなく全体の優越。個体としてその力強さ。作品としての「真実（本当）らしさ」「リアリティー」。

●文字通り「リアル＝現実」。絵画における「現実」とはどのようなものか。「もの」として眼の前に起こることは当たり前なのに、差別化され、意味付けられ、放り出された「もの」としての不思議さ。鑑賞者としての私と、共に今ここに在ることの一応の確かさ。「確かさ」とは何だろうか。「共感」などという所在のあやしいものではなくて、作品と鑑賞者が同時に今この場所に在るという実感、切実さ。

●再び「まるごと」。鑑賞する者（こちら側）が「まるごと」入り込める絵画。「入口」が

あって「出口」のある絵画。どこからその作品に入っていけるのか、どのようにしてそこから出てくるのか。迷い込んで、しかも道筋の見つけられる作品。私の視線が窒息しないように。持てるなら、自信と柔軟さ。視線の行方に対する責任。

●描かれたかたち、色彩、表面の肌合い、絵具の塗り。画面上でのヒエラルキーをひとつのものとしてまとめていく。しかし、少しの破綻もない絵画が作品として魅力を持つものとなるだろうか。ノイズの問題。

●「かたち」、中央に描かれた姿。外側に溶け込んでいこうとする意志。離反し浮かび上がろうとする衝動。コントラスト。援助する「色彩」。

●作品の要素の問題。私たちが描くことができるもの、伝えることが出来ることは限られたものであることをいつも頭において いたい。

●「単純化」ではなく、多くを選ばないという姿勢。「単純さ」。

●「絵画の貧しさ」。絵画意外の何ものでもないという点で「貧しい」こと。微少な効果を挙げへつらって「絵画の豊かさ」などという言葉に置き換えたりしないように。自戒。

●「反復」。繰り返し描いていく。同一のテーマ、バリエーション、何よりも制作そのものの繰り返し。持続していくことから得られる希望。「反芻」と「咀嚼」。

●「つくることによって退く作法」。

▼あなたにとってリアリティーとは。

自分の扱っている事柄は、自分の問題としてリアルではあっても、即、作品の持つリアリティーには結びついてはいきません。それは過程において獲得されていくものであり、制作のある瞬間から働き始める力のようなものです。稀なことではありますが、イメージと作品の物質的質量との幸福な結びつき、加えて私が、作品の存在の仕方に対してどれくらい「親密さ」を見出すことができるかということ。作品の側からの、私に対しての抵抗力というものがあるのでしょうか。作品の自立性。距離を意識すること。

「自己満足」ではあっても、問われていくべきものは「満足の度合い」ではなく、いつでも常に「自己」の方です。現実的な、まさにリアルな問題です。

▼あなたにとって絵画形式、あるいは動機について。

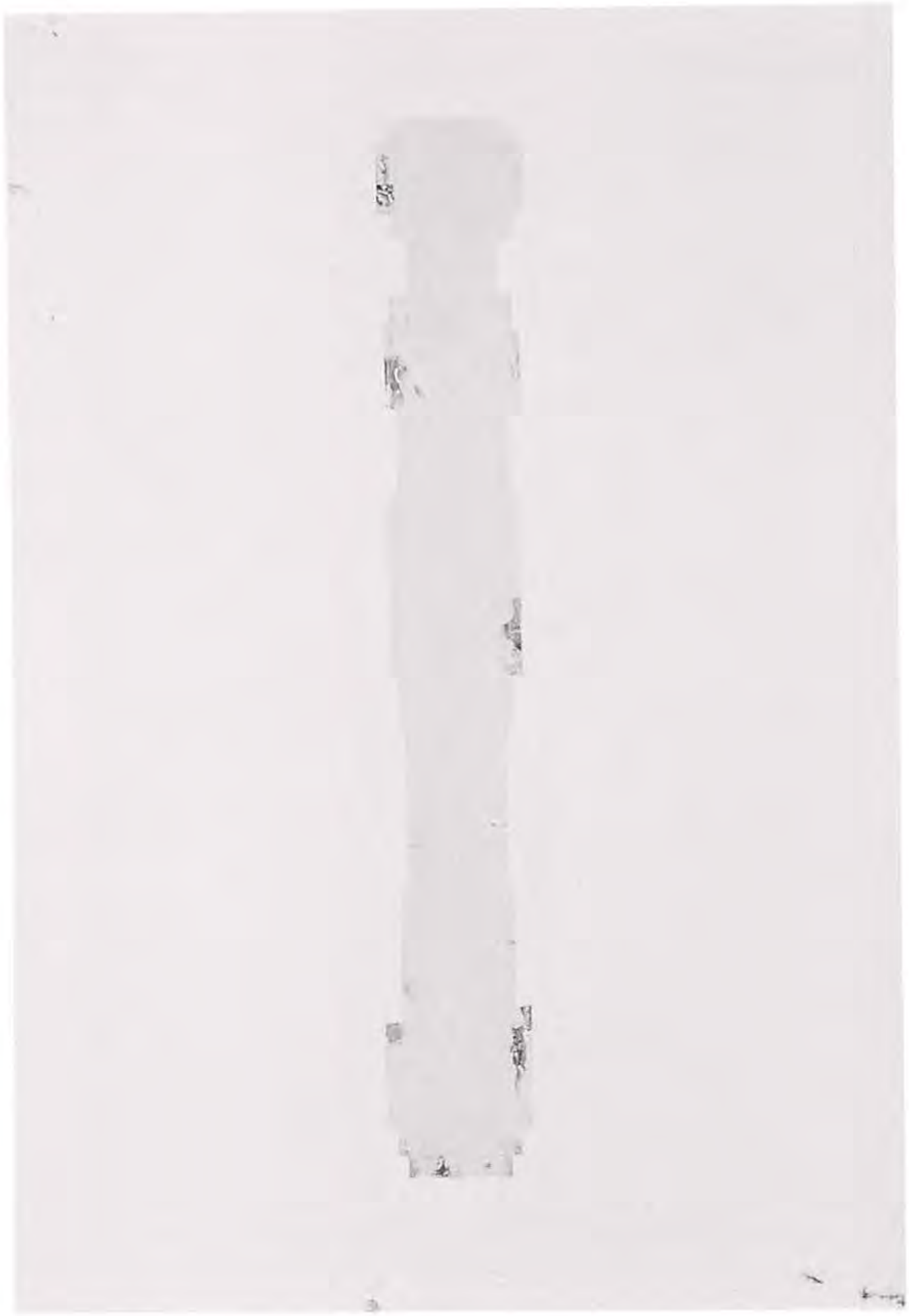
私の選んだ表現手段は《絵画＝平面》であって《立体》ではありませんでした。それは事物に対する私のイメージの持ち方、接し方に何か関係があるのかもしれません。たとえ眼に見えない形になっていないものでも、イメージを持ったことは「もの」に接するのと同じ「力」を持ちます。その「力」の強弱を測定するために、あえて形にしているのでしょうか。

「形式的」という言葉はあまり誉め言葉として発せられませんが、形式を通してしか感じられない（しかも直観的に）、形式の中でしか見ることができない「本当」があります。絵画という表現手段を通して、それを確認していくことがいわば動機であり、私の仕事です。



展示風景（1999年 なびす画廊）
Photo by 佐々木悦弘
写真提供：なびす画廊

98-12（Untitled）
116.7 × 80.3 cm　1998 年
キャンバス、油彩
Photo by 佐々木悦弘
写真提供：なびす画廊



竹内義郎

1960 年　秋田県生まれ
1984 年　武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業

個展

1985 年　ギャラリー葉／東京
1987 年　ギャラリー葉／東京
1989 年　かねこ・あーとＧ１／東京
1992 年　なびす画廊／東京
1993 年　なびす画廊 NICAF YOKOHAMA 会場／神奈川
　　新世代への視点・10 画廊からの発言 なびす画廊／東京
1996 年　なびす画廊／東京
1999 年　なびす画廊／東京

グループ展他

1985 年　4 人展　埼玉県立近代美術館一般展示室
1990 年　「大友洋司・竹内義郎」展　なびす画廊／東京
　　第 9 回平行芸術展－既視感の食卓　小原流会館／東京
1992 年　第 10 回平行芸術展－全面展開期の絵画Ⅰ　小原流会館／東京
　　MTM コレクション展－ TEMPVS VICTUM　小原流会館／東京
1993 年　なんなら反ロダン主義　ギャラリー１６／京都
1994 年　金曜日のまれびとたち・その３　なびす画廊／東京
　　第 8 回インド・トリエンナーレ　ニューデリー／インド
1995 年　VOCA 展 ‘95　上野の森美術館／東京
　　第 30 回今日の作家展「洋上の宇宙」　横浜市民ギャラリー／神奈川
　　絵画考－器と物差し　水戸芸術館現代美術センター／茨城
2000 年　「春のおくりもの」　なびす画廊／東京



寺島ブラディオ

Terashima Bradio

今思うこと

現代美術が閉鎖的とか批判されているからと言って、閉鎖的のどこがいけないのかと思う。ラッセンがいいとか平山郁夫がいいと言っている人達に迎合したり、本当はたいして関心もないのに、新聞の社会面にでも取り上げられそうな社会的関心事をテーマにした作品をつくれば開かれた現代美術になるのか。一部の物好きに熱狂される美術のほうが絶対におもしろいはず。観客参加の作品など作家が作品としてつくるなどもってのほかで、それは美術館の学芸員の仕事なのではないだろうか。

作品を発表するからには社会への責任をとか言う御仁もいたりするが、自分のいいと思ったことを決して手を抜かないという、作家としての誠実さを持つ以上に責任など持てるはずもない。世の中の流れなど関係なく自分のやりたいことをやりたいようにやるのがアートではないだろうか。

表現の純粋性や独自性だけに、またはコンテクストやコンセプトの説明だけに終始している作品のおもしろさがわたしには全然理解できない。美術ジャーナリストN氏の言葉を借りて言うならば、アートは理解するものではなく感動するものなのだ。

▼テーマについて、今の作品に求めているもの。

具体的なテーマやコンセプトを求めて制作していない。

▼写真を基にして描くことについて。

何かを観ないと絵がかけない。



メグ
45 × 38 ㎝　1999 年
Oil on Canvas



December 1997 －京都
91 × 116 ㎝ 1998 年
Oil on Canvas

寺島ブラディオ

1968 年	長野県生まれ
1995 年	日本大学芸術学部美術学科卒業
個展	
1995 年	なびす画廊／東京
1996 年	なびす画廊／東京
1997 年	なびす画廊／東京
	ZA MOCA FOUNDATION ／東京
1998 年	なびす画廊／東京
1999 年	なびす画廊／東京
2000 年	ギャラリー 21+ 葉／東京

中村　岳

Nakamura Takeshi



「私の居場所と絵画」

私の生まれた故郷は北の溶鉱炉の街で、いつも低く重い雲が海や山をふさいでいた。どんより暗い日差しが街を憂鬱にさせていた。その代わりに夜の溶鉱炉の光が雲まで反射し、赤い火柱が大自然の闇まで届きそうであった。この街はバリケードを張って抵抗しているようだ。私は海や山の暗さは苦手である。この街の灯かりは希望の光にも見えたのであった。

あれから東京に来て十数年になる。うだる都会の雑踏の暑さ、へばりつくような感覚をアスファルトは感じさせる。なぜか不思議と眼に入るのは近所の古い寺院や仏閣ばかり。そこに居場所を見つけた。

私の郷土はかつて開拓地であった。土着の風土性は少なかった。古いものは洋館やパッチワークされた様式美にさらされていた。また物心ついた頃に触れた内地の文化を、新鮮にとらえるようになった。

私は近年襖絵や掛軸といった日本の絵画空間に興味をもつようになった。それほど文化の真髄に触れるわけではなく、例えば昔やっていた製図の仕事のノウハウに似た、絵巻き絵の吹抜屋台の建築描写の美しさに魅せられたりしていた。あるとすればどこか外国人の東洋趣味に近い軽い感覚である。また大和絵の吹抜屋台の建築表現にパースペクティブなものを発見して、それを西洋の遠近法と融合させてみたことがある。

西洋絵画を勉強していて誰でも感じている疑問。我々は日本人である。しかし東洋画の体系からは離れすぎてしまった矛盾。今更ちょんまげや着物を着る労力より、海外生活を送った方が不便を感じないのではないか。

二つの制度を行き来するうちに、日本人はものごとを立体的に見るのでなく、正面性が重要であるということを再認識する。間や平面化しようとする気質は日本人の美意識に刷り込まれているのかもしれない。

既に土着性を失った戦後世代。現代からはやすらぎに似たものを欠如した結果、過去からの引用を試みる再構成的な装置。一般にポストモダンとくくられてしまう。それはどこか薄っぺらい。現代材料のもっている特色にあるのだろう。現代建築はまさにその瞬間性にこそ価値があるからだ。

私はどちらかというと風化した部分に美

しさを感じる。形式よりも、どこか説明しにくい部分、あえて言うなら既視感といったところに興味をもつのだろう。その装置としての絵画を造っているのかもしれない。

ブームになっている一連のファンタジーゲーム。どこにも存在しない、しかしどこかで見た感覚の寄せ集めだ。廃虚世界は時にはユートピアを喚起させる。逃げ場のない現代の最後のやすらぎが虚構と言う人がいる。

先日ローマへ行った。ミケランジェロも設計に携わったサン・ピエトロ大寺院などはあまりに荘厳で、とても過去の遺物とは思えなかった。現代の技術でもこれほどの巨大建築は大変なはずである。それが数百年かかって造られたものであるという。日本には木の建造物ばかりで、過去は失われやすい。だからもともと執着は少ないのかもしれない。イタリアでは地震で崩れかけてしまった石の建物に支えや壁を入れたりして教会へカスタムチェンジしてしまった苦心している。驚くことにまったく違ってしまった様式を実に自然に組み合わせてしまうことだ。ちょうど日本人が東西のものをうまく組み合わせてしまうのにどこか似ている。何千年もたってパンテオン。すぐ下のオープンテラスでマクドナルドをほおばりながら私は感心するのであった。

遡及空間「吹抜屋台」
184 × 457 ㎝　1997 年
ターポリン、塗料、金箔、金泥、アクリル絵具、
油絵具、岩絵具、デザインテープ
Photo by 谷岡康則



▼あなたにとってリアリティーとは。

現代社会は情報に溢れている。現実を多くの複製メディアが追い越していく。一時期、夜遅い帰宅のあまり私は、ニュースや番組をすべてビデオに録画して間に合わせていたことがあった。現実のテレビ放送までリモコンでCMなどを飛ばしてしまおうとしたり、今ごろなんでこんな番組がと思ったら、ビデオのつけっぱなしだったり、流行や事件の現場は実はこれらだけで仕入れていたのではないかと思うことがあった。たとえば湾岸戦争におけるリアルタイムなメディアの役割。戦争のショーアップにより、視聴者の奇妙な参加体験。現代社会における虚と実をこれほど実感できたことがなかった。そして私の人生は、今まで見てきたすべての番組を必要において再生すれば、タイムマシンが体感できるのではないかと思うぐらいだ。私が扱っている伝統的イメージというものは、けして日本人としての血ではないと思う。世代感覚としては文脈の分断された異文化という実感が強い。郷土北海道の特殊性、漠然とした内地への封建制に対する反発。実際身近に古いお寺も少なく、情報として仕入れた日本文化のイメージ。そして新鮮さ。

▼基底材についてお話ください。

手法としては、アメリカ抽象主義に最も影響されていると思います。よく質問されるのですが、自分は日本画を勉強したことはないのです。意外と思われるでしょうが、テクスチャーの途中過程は製図やデザインワークを応用しています。小さな原図を拡大し、起こし、アクリル・油絵具をコンプレッサーやドロッピング、コラージュ等を多用します。味付けに岩絵具、金箔、拓本、工芸漆なども使い、ときにはコピーワークやシルクスクリーンも併用します。

中村　岳

1966年　北海道生まれ
1997年　多摩美術大学大学院美術研究科油画修了

個展
1996年　ギャラリー現／東京
1997年　豊生画廊／東京
　　ギャラリー現／東京
1998年　ギャラリー現／東京
1999年　ガレリアラセン／東京
　　ギャラリー現／東京
2000年　ガレリアラセン／東京
　　ギャラリー現／東京（銀座）にて10月16日～21日迄開催予定

グループ展他
1998年　五人展　ギャラリー雅／東京
1993年　キリンコンテンポラリー・アワード／大阪、神奈川
　　カフェ・ド・レテ　原宿ハナエ・モリ／東京（'95）
1994年　三人展　目黒区美術館／東京
1995年　NICAF横浜　'95／神奈川
　　三人展　世田谷美術館／東京
　　東京展　東京都美術館（'96～'98）
1996年　アワードフェスティバル　キリンアートスペース原宿／東京
　　十年目の再会展　室蘭丸井今井、クレオギャラリー／北海道
2000年　21世紀韓日美術交流展「2002年ワールドカップ韓日共同開催記念」　大田広域市市立美術館／韓国
　　Select 2000展　ガレリアラセン／東京
　　現代美術小品展　Key Gallery／東京
　　フィリップ・モリス アート アワード最終審査展　恵比寿ガーデンプレイス／東京



遡及空間「源氏物語絵巻」
184 × 641 ㎝　1998 年
ターポリン、柿渋、塗料、金箔、金泥、アクリル絵具、
油絵具、岩絵具、デザインテープ、発色液
Photo by 谷岡康則

長尾浩幸
Nagao Hiroyuki



Photo by 大森貴生

テレビと絵画に見えるもの

「遠くの世界を見る時」、「他人の出来事を眺めたい時」にテレビの映像は便利に光っている。繰り返し送られる走査線を網膜に受けて、脳髄に伝達されたイメージは絶えず興味を刺激してくれる。あたかも他人の心を覗き込み、気軽にいろんな所に出入りしながらも、自分の居場所を侵されないでいられる。しかし、現実の持つ明確さ、日常生活にある真実が、あらかじめ他者の眼差しによって、人々の目の前で展開しているかもしれない。画面に映し出されたイメージの危うさ、はかなさは、現実の中の私の不確かさとも重なっている。

絵画の表面を覆うレースの像。縦糸と横糸の網を通過した向こうに、居間や寝室といったありふれた日常的情景を眺めることができる。そこに見えるものは、アニメの背景をモデルに再編した、どこにでもあるような場面である。ここには現実の深刻さは見えない。素敵なラブストーリーを観終えてため息をついた時、今までと何も変わらない居場所に引き戻されたとしても、それも現実である。また、夜更けの部屋からこぼれた灯りの向こうに、人の気配がする。カーテン越しにちらつく人影。こちらが見ているつもりでも、自分が見られているかもしれないことを忘れてしまう。私はひとつの絵の中で明確な物語を伝えたいのではなく、「描いていない」残りのイメージを観客に送りたいだけなのだ。

いつでも人間の視覚は写真や映像に溺れそうになっている。直接何かを見ているだけでなく、写真や映像から受けている経験からも見ている。これらは夢のようなもので、本当かどうか見分けがつかない。ある種のイメージに忘れていた記憶と直面したり、潜在意識の中に求めてやまない感情が沸き起こってくる時。私は消去する前に描き留めておくことにした。

▼以前の一つ一つのピースを設定した時とだいぶ作品が変化していますが、現在にいたる要因は。

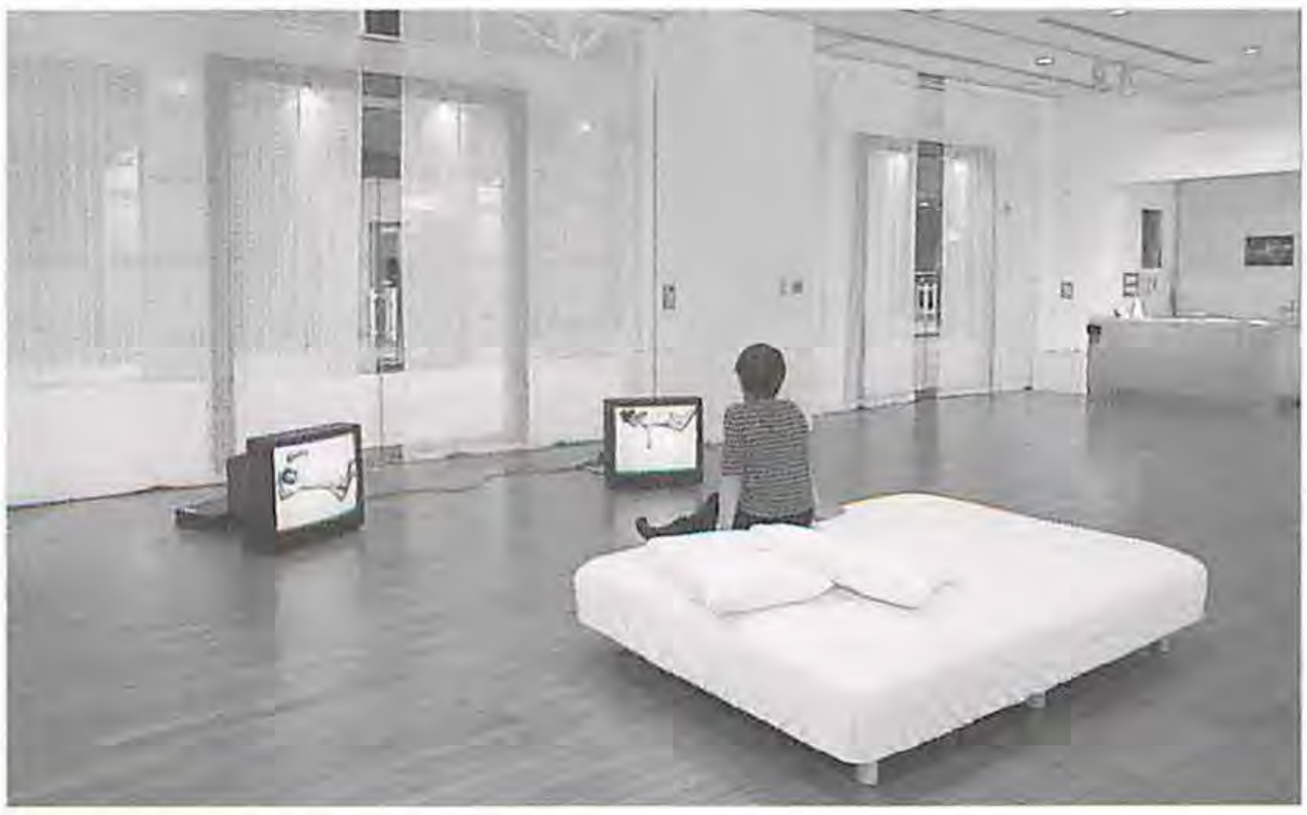
80年代の中頃から振り返って見ると、当時に流行ったポストモダン的思考の現代美術に反目しつつも、その影響のもとで作家活動をしていた。他にいない私をどのように捜し出すのか、描くことの意味を問いかけることから始めた。その頃の作品には、名前のない無数のかたちが登場していた。直感でうけた言葉の余韻やリズムのように、曖昧で未知なものを、指先から生まれるような感覚ですばやく描いた中から選んでいった。アルミやブロンズ鋳造に置き換えられたこれらのかたちは、掌に乗るような小さいもので、一旦切り離し、再び視覚空間に解き放つことで、新たなイメージを喚起する場を創造したいと考えていた。また繰り返しなぞるもの、うつすものとして、版の介在も作品の要素となっていた。記憶の断片を集めて物事の輪郭を描くように、私の拠り所とするものは何なのかを見つけたかった。今から思えば、自分が思い描いたものとは違う自己のイメージと対話することで、より深い自意識に到達することができると考えていた。

90年代に入って画廊や美術館といったニュートラルな場所から離れて、自らの制作について見直すような出来事がいくつかあった。一つは、豊田市の農村舞台を使った展覧会に参加したことである。バブル期に都市とその周辺の有利用について思案し、集落に点在した不便な場所で、今までにない新しい提案を求められた。その時は、幼い頃の思い出と自然の妙もあって有意義な内容であったが、のちのドイツでの展覧会前後から、懐疑的な居場所探しの契機となった。もう一つは、同じ頃に偶然なことから企業のアートプログラム運営に関わることになり、多くの作家や美術に関わるさまざまな方たちと出会うことで、私と作品が社会とどのような関係を持つべきか考えるようになった。

現実の中で自意識にどうしても回収できない衝動や存在の不確かさへの危うい思いを、なんとかイメージにして伝えたいという姿勢に変わってきた。世の中のたわいない小粒の疑問は、異物のように身体に留まり、痛みとなって新しい創作の動機となった。いつも人は自分の心を映し出すものだけに引かれるのだから。

▼絵画の定義について

今日において芸術とは破壊され、同時に再建的な試みが見出せるべきものとなった。もはや約束された絵画の姿などなく、それぞれが、目の前にさらされた現実に何を投影して、どのように引き受けるかにある。そこに何が見えてくるかを知るには、眼差しは鍛えられなければならない。未だに描く欲望がある限り、新しい絵画は生まれる。人には、無限の想像力と感情がありあまっているのだ。



"SLEEPSWIMMER"-1,-2
1999年　ヴィデオ

長尾浩幸

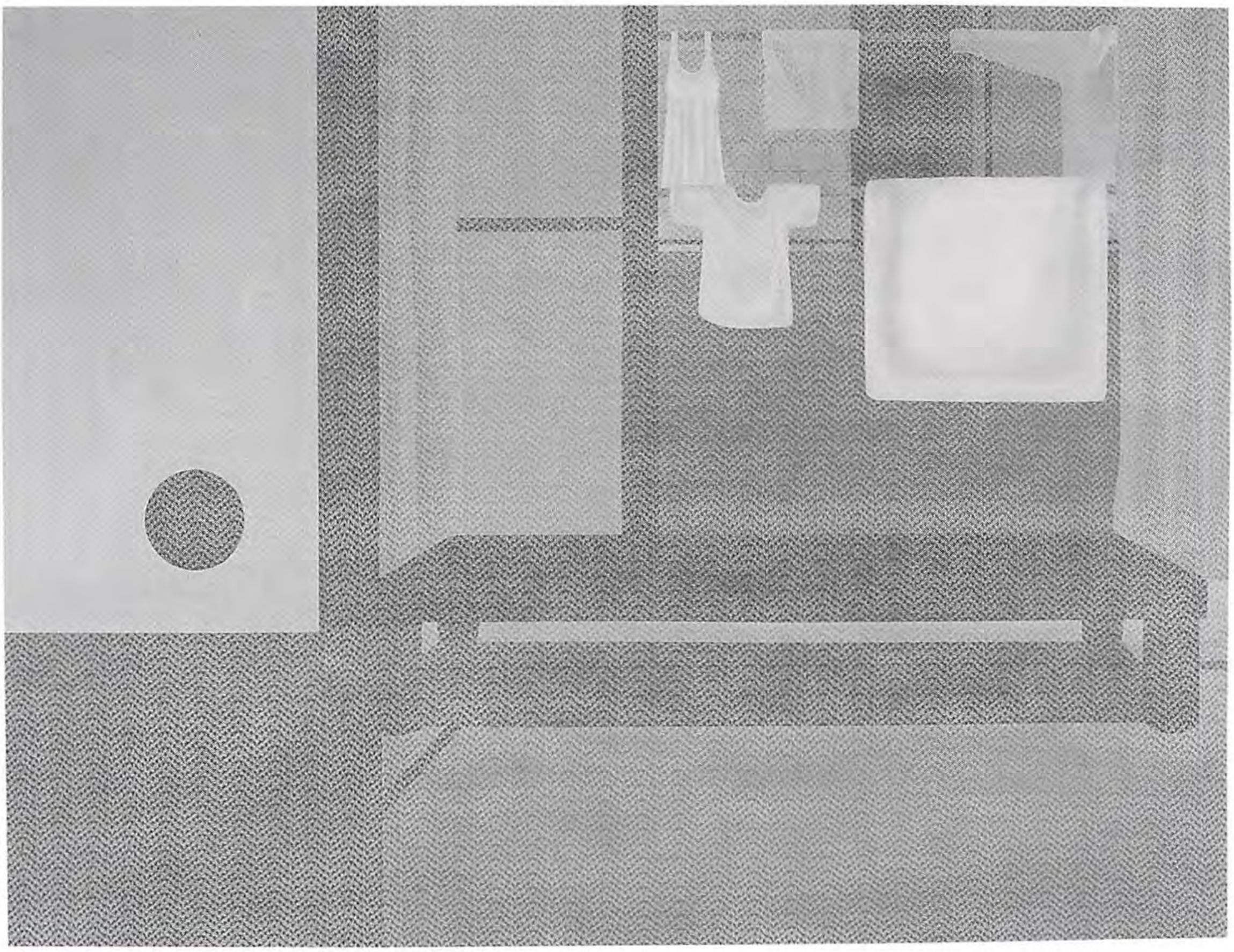
1960年　大阪市生まれ
1984年　京都市立芸術大学美術科版画専攻卒業
1986年　京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻修士課程修了

個展

1985年　ギャラリー16／京都
1986年　信濃橋画廊エプロン／大阪
　　ギャラリーSPACE TO SPACE／愛知
1987年　ギャラリー16／京都
　　信濃橋画廊5／大阪
1988年　信濃橋画廊エプロン／大阪
1990年　ギャラリーOH／愛知
1991年　ひらかた近鉄アートギャラリー／大阪
1992年　ギャラリーセラー／愛知
1993年　信濃橋画廊／大阪
1995年　ギャラリーココ／京都
1996年　シティーギャラリーI.M／大阪
1997年　キリンプラザ大阪／大阪
1998年　ギャラリーココ／京都
1999年　ギャラリーココ／京都
　　ヨコハマポートサイドギャラリー／神奈川

グループ展他

1983年　'83版画大賞展　東京セントラル美術館、ナビオギャラリー大阪
　　NEW ART SCENE IN KANSAI　大阪府立現代美術センター他
1984年　第5回現代版画コンクール展　大阪府立現代美術センター
　　現代美術の新しい波　ギャラリーココ／京都
1985年　カジュアルな解体—再構築　ギャラリーView／大阪
1986年　今日のドローイング　信濃橋画廊／大阪
1987年　NEO GRAFICA　ギャラリー白／大阪('88 ～ '90)
　　アート・ドキュメント'87　栃木県立美術館
　　ARTIST'S NETWORK EXPANDED 1987　福岡県立美術館
　　実験する現代版画・日本の場合　ウォーカーヒルアートセンター／韓国
1988年　アート・ナウ'88　兵庫県立近代美術館
　　reference　ギャラリー射手座／京都
1989年　「次代を担う作家」展　京都府立文化芸術会館
　　ART JUNCTION・4　四条河原町阪急／京都
　　版から／版へ　—京都1989—　京都市美術館
1990年　MAXI GRAPHICA '90〔うつすものたち〕ハイネケンビレッジギャラリー／東京
1991年　「共感する悪所」　豊田市六所神社の農村舞台／愛知
1992年　イメージ・東方から届くもの　ドイツ文化センター、デュッセルドルフ他／ドイツ
1993年　SCANNING　ギャラリーセラー／愛知
1995年　アート・ヘルメット　ギャラリー16／京都
　　絵画の方向'95　大阪府立現代美術センター
1996年　現代版画の魅力　神戸アートビレッジセンター／兵庫
　　イメージの新様態Ⅶ〔拡散／浸食〕　ギャラリーすずき／京都
　　topica・トピカ／日本の現代美術が1100年のﾊﾝｶﾞﾘｰに挨拶する　ｴｽﾃﾙｺﾞﾑ王宮美術館、ﾌｪｼｭﾃﾃｨﾁ宮殿博物館／ﾊﾝｶﾞﾘｰ
1997年　今日のドローイング　信濃橋画廊／大阪
1998年　現代作家11人の視点　滋賀県立近代美術館ギャラリー
1999年　31人の自画像　番画廊／大阪
2000年　「2000年展」アートへの旅　ギャラリーKURANUKI／大阪
　　2000新鋭美術選抜展　京都市美術館



"NAP"
160 × 210 cm　1999 年
麻、アクリル絵具、ワックス
Photo by 大森貴生

葩島伸彦

Haijima Nobuhiko



ノート

版画的な考え方やプロセスに関心があって、大学では版画を専攻しました。版画で面白いのはプロセスが残せるということ。一般的な絵画の制作では例えば写真によってプロセスを残すことができますが、実際の作品を前の状態に引き戻すことはできません。常に目の前に一枚の絵があるだけです。対して版画ではプロセスをその都度実体として残せるので一枚の絵の中にある多数の可能性を生かすことができます。仮に音楽を例にすると、ごく大雑把にいって絵画を描くことは演奏行為に近いかと思います。時間の流れは一方的で一回的です。それに対して版画のもつ時間はより自由であり、それは作曲行為、またはテクノロジーによる音楽の制作により近しいものだと思います。

絵が好きでずっと描いてきているわけですが、同時に、その絵を描くという、「描く」部分、プロセスに違和感を感じていました。うまく描くというのはそのプロセスに熟達するということですし、あるルールを身体化するということです。いわば楽器の演奏に習熟するようなものです。そういう訓練も大切ですが、自分の望む絵の在り方はもう少し何か構築的な、作曲的在り方でした。そのために版画、あるいは型の性質が役に立つのではないかと考えていました。

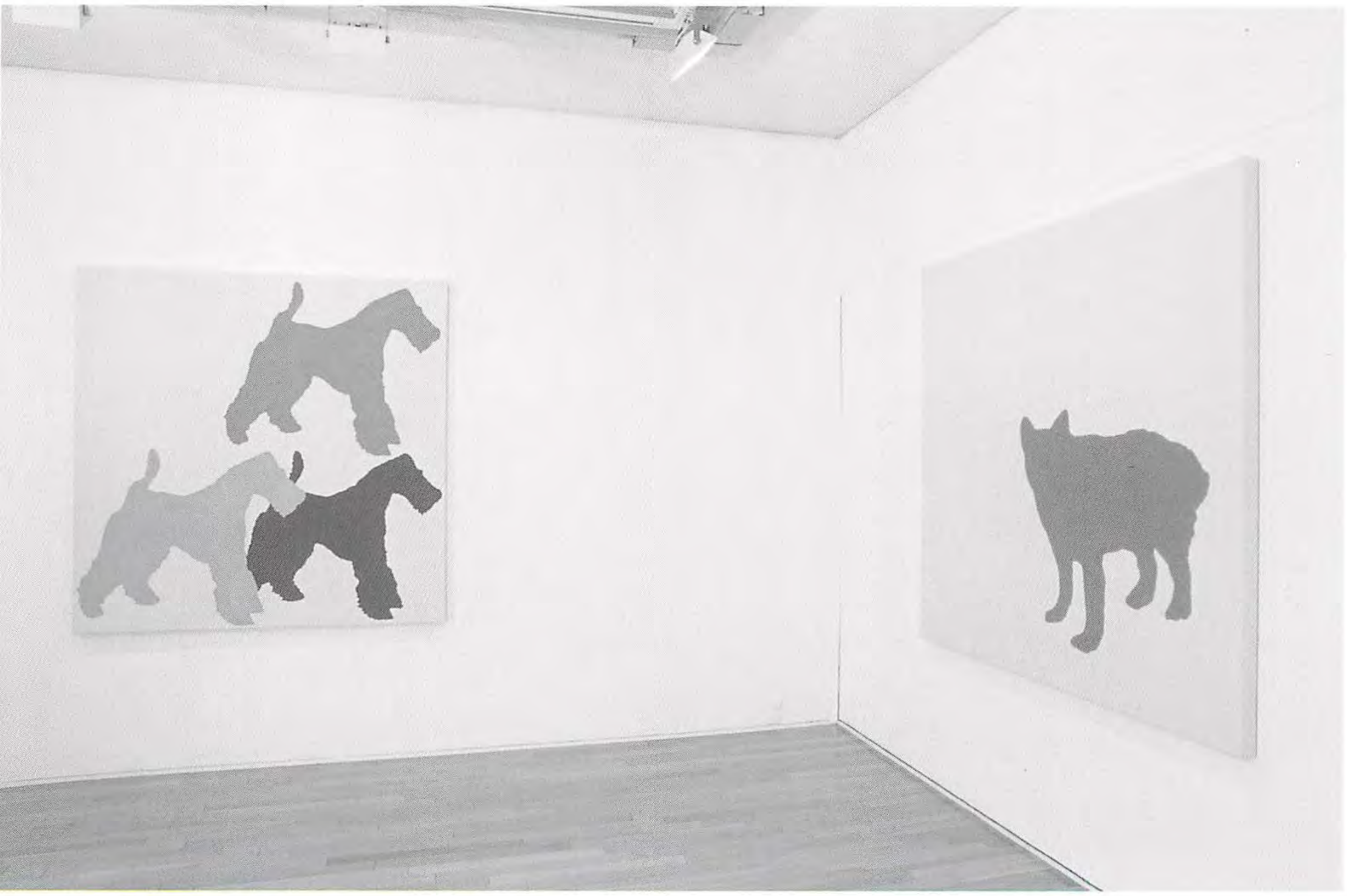
音楽の喚起する空間や感情はとても強力です。それに対抗する一枚の絵を作り出したいと思います。

音がただ並んでいる、鳴っているだけという状態から音の連なりがある必然性を伴い、一つの完結した世界を立ち現す、音楽にはそんな喚起力が不可欠です。絵画にもそういうことがいえると思います。

音楽においてその本質とは音と音との関係の仕方であり、どのような音色で鳴らそうとも変化しない構造が重要なのだ、そしてそんな構造が絵画においてどんな風に有り得るのか、そんなことを考えながら作っていました。しかしまたそれと同時に、各要素はどのようにでも交換可能なのに、ある組み合わせが突出し、唯一感をただよわすことがある。そういう全体を掴み出す力の大切さも感じています。そういう能力が「描く」力なのではないか、と思います。

音楽についての新しい概念。今までの音楽という枠組み、モデルに頼らず単に音そのものから始めて新しい質／価値を創る。音楽の新しい機能を探ること。何人かの音楽家はそういうことを始めている気がします。彼らは表面的には伝統的な音楽家とあまり変わらなく見えるが、今までの音楽家を定義付けてきた職能からはとても遠くにいてほとんど別種のアートといえるかもしれない。音楽に対する距離が非常に遠い、音楽する意味がまったく違う、そういう音楽があると思います。絵にもそれはあると思います。

世に古典的名作といわれる作品群の多くは、当初はある具体的な目的／機能（注文、装飾、政治宣伝等）をもって制作されたにもかかわらず、それが風化した後も何かを発散しており、その何かの部分（あまりの部分）によって初めて芸術たりえていると思います。無目的な芸術がスタンダードな時代においても同様、目的的でないことがすぐに芸術としての質を保証するものでは

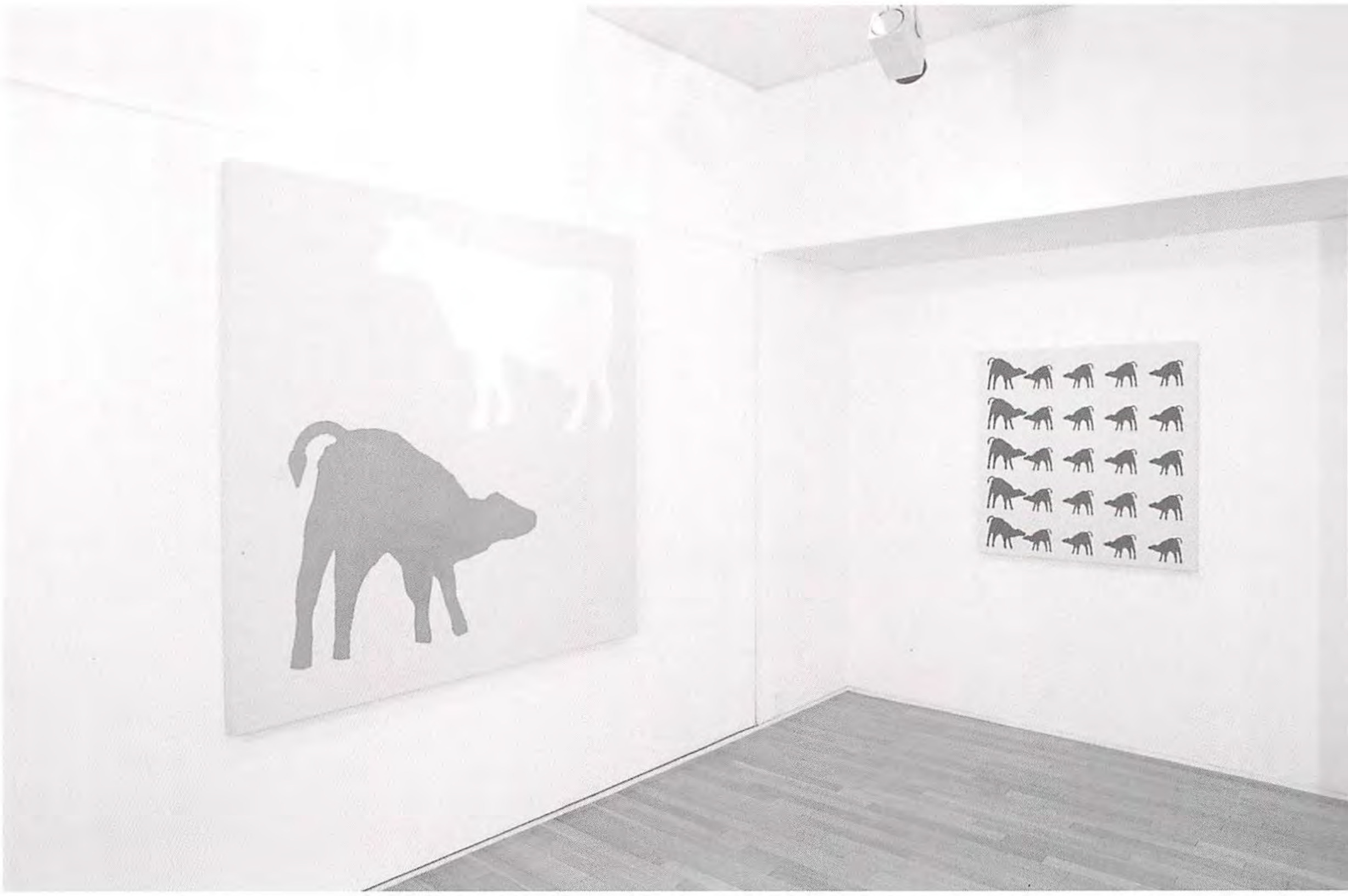


展示風景（1998年7月 ギャルリー・ユマニテ東京）
左：dog(triple)　145.5 × 145.5 ㎝
右：dog(red)　145.5 × 145.5 ㎝
キャンバス、アクリル絵具、ピグメント

ありません。つくる側としては自身の関心や動機にしたがってつくることに専念するのみ、それが芸術に転化するか否かはまた別の問題です。芸術という枠組みがあらかじめあり、そこで起こることすべてが即芸術であるわけでは当然ありませんし、そういう枠組みを前提として何かを作ることもできません。

作品とはいろいろな制約、目的、動機などを足場にして高みに達し、最終的に足場をはずして且つ宙にとどまる術のようなものだと思います。

いわゆる美術の領域以外のいろいろなジャンル、出来事の中に優れた表現というものはたくさんあるので、そういうものと自分のやっている事、いる場所を常に相対化して見ていくことがとても大切だと感じています。



左：big　cow　145.5 × 145.5 ㎝
右：babies　91 × 91 ㎝
キャンバス、アクリル絵具、ピグメント

▼今の手法を起用したきっかけ。

いろいろな意図や動機、資質などが絡み合って今の絵になっていると思いますが、はっきり意識していたことの一つは、何の計画もなしに、単に線を引いたり、塗ったりするだけで絵が出来上がっていくような仕組みを作りたかったということ。例えば、村上友晴、ロバート・ライマンが理想的だが、そこから何かことを起こすために型紙をプリペアードすることを考えた。そうするとモノクロームの絵を作るのと同じアクションでフィギュラティヴになる。その際自分が意図しないような意味やストーリーが発生するが、それらを受け入れたり、壊したりしながら初めに望んでいたようなフラットネスを獲得しようとする。仕事が簡単に終わらないようにわざと問題を起こし、迂回し、自分自身を遠いところに運んでいく。一枚の絵はそんなプロセスの一つの断面だと思います。

▼色の選定はどの時点で決定するのでしょうか。

いろいろな場合があります。成功している絵において色彩は内容そのものであり、また絵の各要素が最もミニマムな状態で一つの内容を形成していれば、それは成功した絵といえると思う。そして絵の内容とは、各要素の関係が作り出す幾何学的で立体的な空間自体のことだと思います。初めからそのような内容が正確にイメージできている場合には、色彩は交換不可能なものであり、また明確な仕上がりのイメージなしに制作を始める場合もあって、その際は、様々な操作の連続の中から浮かび上がるその絵の内容の輪郭が鮮明になったとき、色彩は変更し得ないものになります。

葩島伸彦

1970年　東京都生まれ
1997年　東京造形大学美術学科絵画専攻研究科（版表現）修了

個展

1997年　アユミギャラリー／東京
1999年　ギャラリエアンドウ／東京
　　アユミギャラリー／東京
　　GALLERY MAKI／東京
2000年　ギャラリエアンドウ／東京

グループ展他

1996年　92／96　埼玉県立近代美術館市民ギャラリー
　　Photography／Painting　Gallery Surge／東京
1998年　「千葉鉄也・葩島伸彦」　ギャルリーユマニテ東京／東京
1999年　美の予感　高島屋美術画廊／東京、神奈川、大阪、京都
　　コモディティアート展　銀座洋協ホール／東京
　　寺田コレクション part 1　東京オペラシティアートギャラリー／東京
　　Artists + Itazu Litho・Grafik 1999　文房堂ギャラリー／東京
2000年　Folio　ギャラリー伝、現代ハイツ／東京
　　「ブラック＆ホワイト」　東京オペラシティアートギャラリー／東京

日高伸治
Hidaka Shinji



表面についての考案

毎年、夏になると海に行って素潜りをする。サザエや牡蠣を採るのだが、潜ることもよくある。

自体が目的でもある。目の前に広がる光景は地上とは違った規則の中にあって、風景に触れていこうとすると、その水圧や温度によって、かえって自分の身体を強く意識させる。それは最近の生活の中ではなかなか気づかない感覚で、頭の中のイメージより皮膚感覚や身体感覚が優先する。息が続くだけの短い時間ではあるが、それでも、しばらく繰り返し潜っていると、その感覚もマヒしてくる。最初の内は体が慣れずに抵抗しようとするが、そのうちイリュージョンに紛れ込んでいくように、波の揺れにリズムが合ってくる。そして今度は地上に上がるとき、自分の周りの空気に妙なリアルさを感じる。自分の声もやけに新鮮に響く。その全身にまとっていたフィルターを脱ぐことで、鮮やかな表面に直接触れることができたような晴れやかな感覚だ。しかし、採ったサザエを見てみると、水中ではレンズを覗いた時のようにものが実際より大きく見えるので、こぶしくらいの大物を採ったつもりが海上に上がってみてがっかりすることもよくある。

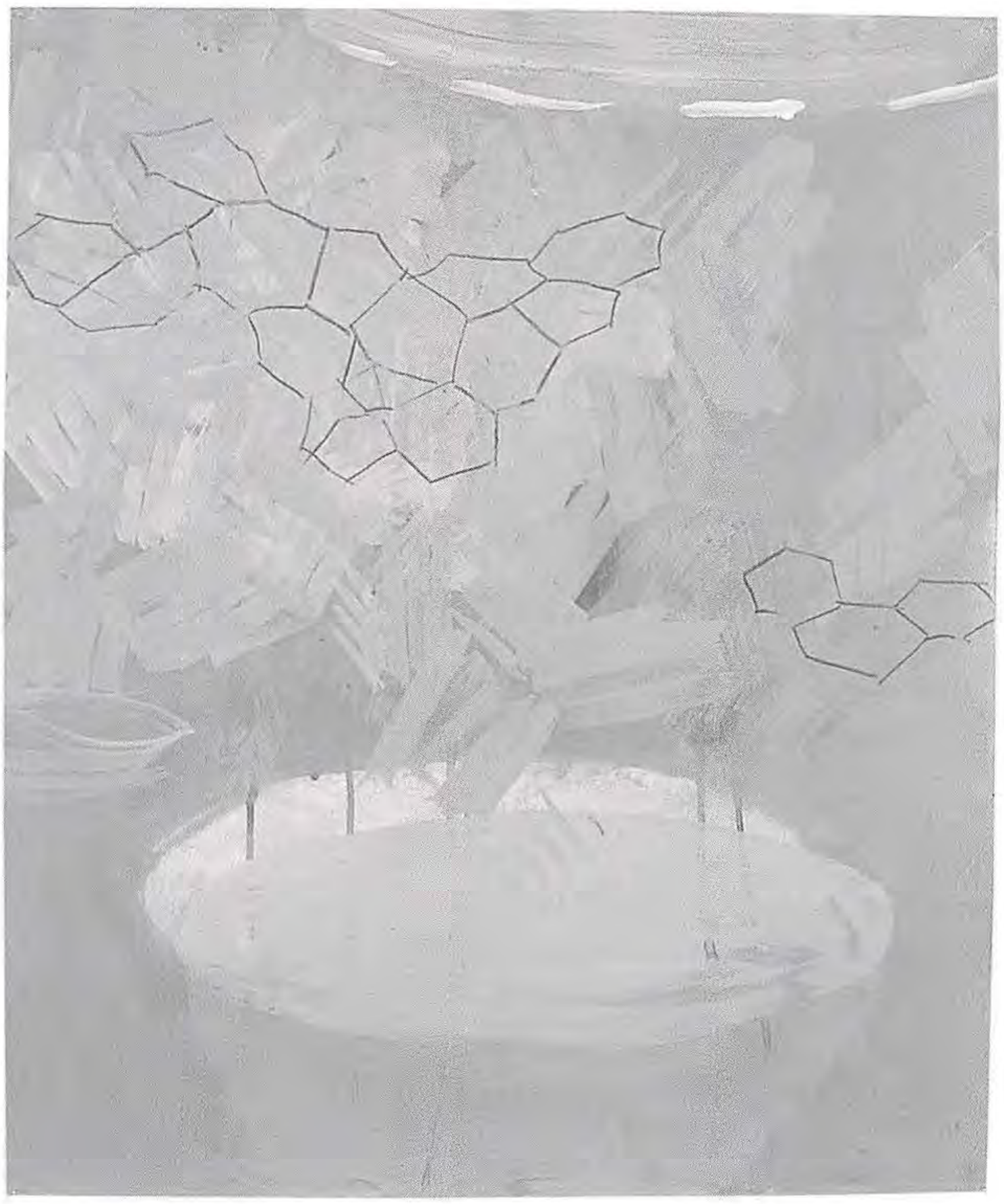
それともう一つ面白いのが、水中に潜って海面を見上げることだ。普段上から覗く水面を下から見ることで、同じ表面であるはずのものに違った表情を発見できる。そこにはゆらゆらと反射する光のパターンが頭上を覆っていて、様々に色を変化させている。ずっと見ていても飽きることがない。水面すれすれのところだと自分の体も一緒に揺れて、足で水を蹴ると、少しの間を置いて波に混ざってボコッと水面が盛り上がり、一定のパターンに変化を与える。

パターンというと、地面を覆う組み木やタイルの模様や、壁紙、網目模様などいろいろなものを連想するが、中でもボードゲームなどに使われるゲーム盤の持つ特殊な空間が面白い。チェスのチェック模様などは、駒が動く上で必要なものだろうし、シミュレーションゲームの六角形のパターンも、洗練されて出てきたもののように思う。それがフィールドとしての働きを持っていて、着物や壁模様などとは違った見え方がある。プレーヤーにとっては、そのフィールドは戦略的なパターンがいろいろ

変化して見えているのかもしれない。ボードゲームだけでなく、球技などのフィールドにも同じように戦略パターンが動きとしてできていたりする。それは、絵画の平面空間に見立てて考えることもできると思う。

数年前まで、絵画空間を水溜まりにたとえて考えていた。つまり、薄く限られた奥行きを持つ半平面とでもいうようなもので、水面から水底までの空間を捉えるように意識していた。現在はそこから、水が乾くというか、さらに薄くしていった時に残る、もしくは水面のみの平らで直接的なものに興味がある。それを裏返したり、あるいは箱状に閉じることで、表面が持つ薄い空間の広がりや変化する表情を見える形にして提示したいと思っている。

最近、CGの制作に関っていて、その現実以上ともいえるリアルな表現と逆に、実際に触れられる表面を持たず、投影されて始めて存在することができるという、映像の中での表面に興味を持った。表面という と曖昧で、存在がますます薄いものになっていくが、それを、ブラウン管を通して見るのでなく何か別の表面に投影することで、スクリーンになる物が持つ物質感とどう絡めるか模索している。考えてみれば、実際見ているものは、周りの光の反射によって絶えず変化しているはずなので、そこらかより鮮明な視覚感覚を引き出すようにしたい。



ドローイング #5　1999.10
90 × 75 ㎝　1999 年
紙、アクリル絵具、黒チョーク、色鉛筆

▼あなたにとって絵画とは。

平面や表面、または裏表やネガポジといった薄い奥行きを意識させるものとして捉えていて、今現在は、絵画というよりドローイングや映像として作品を制作しようという気持ちでいる。そして制作には時間をかけないように心がけている。平面作品を制作する時、時間をかけすぎると自分の意識の表面と重なるようになってしまい、複雑なものになることが多いからだ。なるべくシンプルに、透明さを保った状態で描きあげるようにしたい。使う素材や支持体は特に限定していないが、そのとき感覚的に使いたい色味から選ぶことが多い。

▼ワックスについて

最近の作品には、ワックスそのものや溶剤で薄めたものをよく使っている。滑らかに光を反射する質感と、半透明で曖昧な色味を持っている素材だ。自分の外側に形作られた皮膚のような表面として成立させたい。箱型の立体作品はワックスだけで作っているが、物質そのものを見せるのではなく、箱を形成する素材として考えている。ただ、その作品の持つ表情がワックスの質感に負うところを大きく持つような作品にすることは意識している。



ドローイング#6　1999.10
80 × 77 ㎝　1999 年
紙、アクリル絵具、色鉛筆

日高伸治

1972 年　愛知県生まれ
1997 年　東京芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了

個展

1996 年　ギャラリー美遊／東京
1998 年　GALLERY Q ／東京

グループ展他

1997 年　鶴来現代美術祭　鶴来町／石川
　　東京芸大・デュッセルドルフ美術アカデミー現代美術交流展　芸大資料館取手館／茨城
1998 年　現代美術展　デュッセルドルフ市立ギャラリー／デュッセルドルフ[ドイツ]
1999 年　取手リサイクリング アートプロジェクト　オープンアトリエ／茨城



アミタイ・ベン＝ダヴィッド

Amitai Ben=David

私は、私の作品の中で日常生活の中に生じる感情や感覚の変化に具体的な形態を与えたいと常に考えています。私の考えの中で感情や感覚というものは常に現実の変化と共にその形態を変化させるものであり、その流動性ゆえに私達にとって大変把握しにくいものだと考えています。この現実と経験との間に生れる感情や感覚を率直に受け止め探求していくことが私の絵画制作の根本にあるといって良いと思います。これにより、私達は私達を常に取り巻く現実、または私達と現実との関係をより明白なものにできるのではないかと考えています。例えば、テレビから流れ出る無数の画像により生じる気持ちの混乱、または家の玄関を開けた時に偶然気が付いた隣人の家の形や色に対する驚き。このような、日常生活の中で起こり得る感情や感覚を絵画的技法を使い内面的感情と外面的経験の緊張感を絵画に取り入れ、これら二つの対照的現象の関係を探求し、また、その中に何らかのハーモニーを見い出すことが、私が私の絵画に求める最も重要な課題であり、それが私にとっての絵画だと思っています。

私は二年半前に日本に来ました。日本に来るにあたり、私が考えていたことは、私がヨーロッパで学んだ芸術感を見直すということです。この芸術感というのはヨーロッパ中心的キリスト教の理想の基に築かれてきた伝統であり、真に自分の思想ではなかったからです。これにより、自分の考え方に密接に関わることのできる新しい芸術感を見い出す必要性に気付きました。ここ日本で私は今まで私が接してきたものとは全く異なった観念、モラル、自然、日本の伝統芸術、そして漫画、ファッション、広告などを含む人工的な画像や音楽に囲まれて生活することができます。もちろん、私がこれら全ての真新しい情報を意識的に学び理解しているとは思いませんが、これらの情報が私の新しい芸術感と新しい絵画の形成に大きな役割を果たしていると思います。

私は日本に住居を移して以来、数枚の作品を制作しました。その作品の中にはインテリア絵画、東京の風景画、日本人女性の肖

像画、そして、日本人の日常生活を描いたものなどがあります。これらの作品は皆私の思想の根本にある日常生活の内面性と外面性の探求を基盤にして制作されたものです。例えば、１９９９年に制作した「カラオケＢＯＸの紅葉」という作品があります。この作品は破けた畳の部屋の中で若い日本人がツイスターという外国のゲームを屏風画を背に遊んでいるという題材で制作したものです。この絵の中で私は、私が経験してきた日本の日本性と外国人である私の内面的感情の間に生れる摩擦を表現しようとしました。日本に住む外国人として私が感じることは日本社会に複雑に絡み合った多重文化に対する気持ちの混乱です。私が日本の社会に見てきたものは、消滅しつつある伝統的文化とその思想、情報機関の一般市民に対する影響力とその権力、西洋社会とその文化の浸透性、そして、異性関係の複雑さとそれに関連した問題など多種多様な事柄ならびに社会現象でした。これらの事柄や社会現象は私にとって大変わかりにくいだけでなく、私の西洋的考え方を混乱させ、西洋と東洋の違いを実感させてくれました。この内面的混乱を若い日本人と伝統的屏風画と西洋のゲームをキャンバスの上に共存させることにより表現し、また、自分の経験と感情との関係を考え、絵画という具体的形態に変化させようとしました。

これからも、私は絵画制作を通じて日本の文化と社会を理解していきたいと思っています。現在私は、新しい作品の課題として日本性と私の西洋的考え方の関係の研究を継続することにより、自分の作品の向上と視野の拡大をしたいと考えています。



Hester
147 × 115 ㎝ 1999 年
油彩画

▼常に描く対象があって作品に結び付けているのでしょうか。

対象は、外部世界と内面の出会う場、個人と公的なもの、公の価値観との関係、ものを把握するときの個人的な色付け、充分な秩序付けをするための試み、である。これらを対象として作品の創作に結び付けている。

▼あなたにとってリアリティーとは。

私にとってリアリティーとは、個人的なもので、リアリティーの認識は私独自の経験に基づいている。私は作品を描くことでその経験から生成するリアリティーを提示してみせる。私は、「もの」となることで否定できないものへと変化する世界の証拠ー現実的な「もの」を、創作する。



谷中
85 × 235 ㎝ 1999 年
油彩画

アミタイ・ベン＝ダヴィッド

1966 年	イスラエル（リション・レツィヨン）生まれ
1990 年	オランダ王立デン・ボッス・ロイヤルアカデミー（絵画）修了
1997 年	東京芸術大学大学院油画研究生（文部省奨学生）
現在	東京芸術大学大学院修士
個展	
1990 年	Het Veem Gallery ／ロッテルダム[オランダ]
1992 年	Het Veem Gallery ／ロッテルダム[オランダ]
1993 年	Otto Schweins Gallery ／ケルン[ドイツ]
1994 年	Rotterdam Center of visual Art Gallery ／オランダ
	Akinci Gallery ／アムステルダム[オランダ]
1995 年	Amsterdam Art Fair “Kunst RAI” Akinci Gallery ／オランダ
1999 年	paintings 1998 － 99、tokyo 藤屋画廊／東京
グループ展他	
1990 年	Amsterdam Art Fair “Kunst RAI” Het Veem Gallery ／オランダ
1993 年	Wijnand Sengers collection Amstersdam University ／オランダ
1994 年	Cologne Atternative Art Fair “Unfair” ／ドイツ
	Art center “The GAROUND Level” Utrecht ／オランダ
	Art Fair “Art Hotel” ／オランダ
1995 年	Otto Schweins exhibition ／ドイツ
1997 年	Tanya Rumpff Gallery ／オランダ
1999 年	藤屋画廊／東京

山極満博

Yamagiwa Mitsuhiro



ヘヴィーな気分

僕が描く人々はなぜか皆考えている。行動へと移り変わる過程で戸惑い失速している。それは外部に対して不信感が強く自分自身が常に外在化せねばならない状態（集団的な思考）に入り込めないからなのかもしれない。ある意味コンプレックスや、矛盾から、歪みが生まれ、そこから不自然であることに目を背けることができなくなり、フリーズしている。

メディアは情報という意味を生産することで、日常の言語や行動に意味を持たせようとするが、断片的なイメージを誇大化させるばかりで、僕らはサブカルチャーを日常と混同し、フィクションと現実すら区別できない。・・もどきが氾濫したかと思えば、単なる流行として加速度的に消費されていくことで仲間意識が芽生え、表面的な世界観を行き来する。あらゆる内面は解体され、価値判断が相対化した後、意味をズラしていくことで維持していく日常生活も、流れとして考えれば、どこまで一個人としての意思が浸透しているのだろうか。個として存在することすら難しいことのように思える。無数の人の中にいると気づかない『流れ』というものに繰り込まれてしまって、システムの中でどまることができなくなっているのではいか。

僕が一切背景を描かないのは、他者との関係性の中で、感覚で見ようとせずに、逆に説明的な注釈―その人の生活環境や職業といった背景で語られることが多く、外在化されることで認知されるシステムを意図的に背景を排除することで、存在のみを切り抜いている。一般的に普通であるとする複数の中に自分自身を位置づけようとすると他者に振り回され、個人でいようとすると他者に攻撃される。全てが社会的背景や、関係性から成り立っている行為だとすると、平凡であるとか均衡を保つことは他者との関係性の中で築いていかなければならないのか？

僕は環境を肯定する以前にニュートラルでありたいと思う。映画、音楽、コミックで描かれる事象や、メディアを通じてイメージされる断片をキャンバス上に再構成している。説明的になることで物語を語るよりも、もっと自己にスライドしていくこ

とによって生まれる矛盾や、会話のズレなどを含め描かれる作品に、僕は共感を覚える。それはものごとを様々な角度から冷静に見たいと思う願望と批評性が、様々な媒体というフィルターを通じて平均的に観ることを強いるからであり、ものごとを一つの方向性で切り取ることは強引なことで、見る側（個別性）と、見られる側（普遍性）にズレがあるのは当然であり、それを何らかの形で埋めていく作業がコミュニケーションであると思う。

また、人それぞれの好みも個人差があり、イケてる、イケてないといった価値基準も全く個人に委ねられるモノで、実は両ダサイものばかりでも苛々する。つまり、様々な義的に影響されあっているものであり、ものではないと思うからで、センスの良いモノばかりで埋め尽くされても息苦しく、観念や、価値観が生まれてくるのであり、他者との距離感はそこから生まれてくるように思う。

しかし、ものごとを意識しすぎるとバランスを崩し、感情が抑圧され、コントロールできずに浮遊してしまう。僕にとってのリアリティーは相反する感情と向き合うことで、本来の自分に出会える——本当はこうしたいのに、できないといった矛盾は誰でも持っており、そういう感情にこそ、個としての自分自身の観念が反映されていると思うからだ。感情を言語化して断定的な解決を求めることよりも、流動的な感情をもっとふくらませる作業の方が重要だと思う。

また、個として存在することは妄想や混乱を招きやすく、決断力が低下したり、不利な部分が多い。それは僕らが、状況や、他人とのやりとりや、制約の中で決断するということに気づいているからであり、極端なことをいうと、何かをあきらめることは大切に思う時があるからで、自分自身の観念を突き進めることは理想的であるが故に困難であり、現実を切り取ろうとすれば、必ず違った側面が生まれ、相反する感情が内在して、立っていることも、座っていることもできなくなるからである。結局、どっちつかずな行動に出てしまうことが多く、なかなかその場で向き合えず、結果が出ないうちに防衛本能が働き、先細りのコミュニケーションとなる。よく頑張る人は褒めてもらえるが、やり過ぎた人は見放されるという図式があるように思える。よく喋る人は自分の言いたいことばかり勢いで喋って、相手の言うことは聞かない。逆にあまり喋らない人は、自意識がジャマをして、結果ばかり先読みして、口を閉ざしてしまう。こういった断絶は滑稽にも思えるが、あまり表面的には見えないのかもしれない。

相変わらず同じことを少しだけうまくやることに疲れて……

——むしろ全てが曖昧なままでもいい

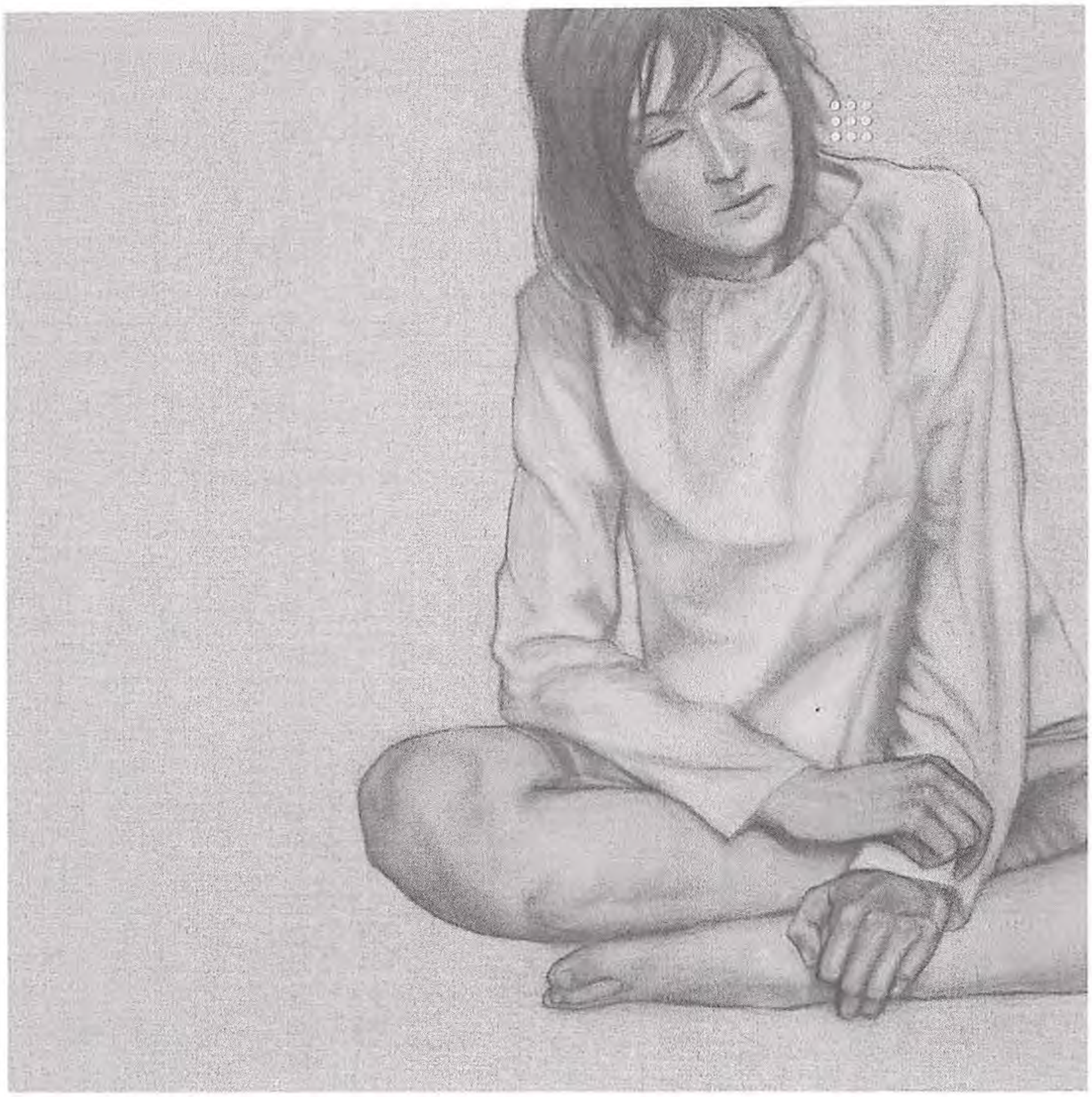
▼描かれたものはあくまでも虚像であるはずですが、その虚像を描いているように思われます。

虚像は他者によってつくられたイメージですが、街を歩いていると似たような人を多く見かけます。それは、虚と実を判断する基準すらあいまいに思うからで、虚像を見ることで、自分自身の個別性を見つめて欲しいと思っています。見られる側にいないで、見る側にいることが大切だと思うからです。

▼あなたにとってのリアリティとは。

リアリティとは虚と実、作為と無作為の間の感情や行為であると思う。ものの見方、映り方、どんなに困難な状況に出会っても、第三者によるひと言で終わらせてしまえるほど、個人の価値観に委ねられていると思う。現実に起りえない現象に対して、誰もがリアリティが持てるかというと、そうでもない。

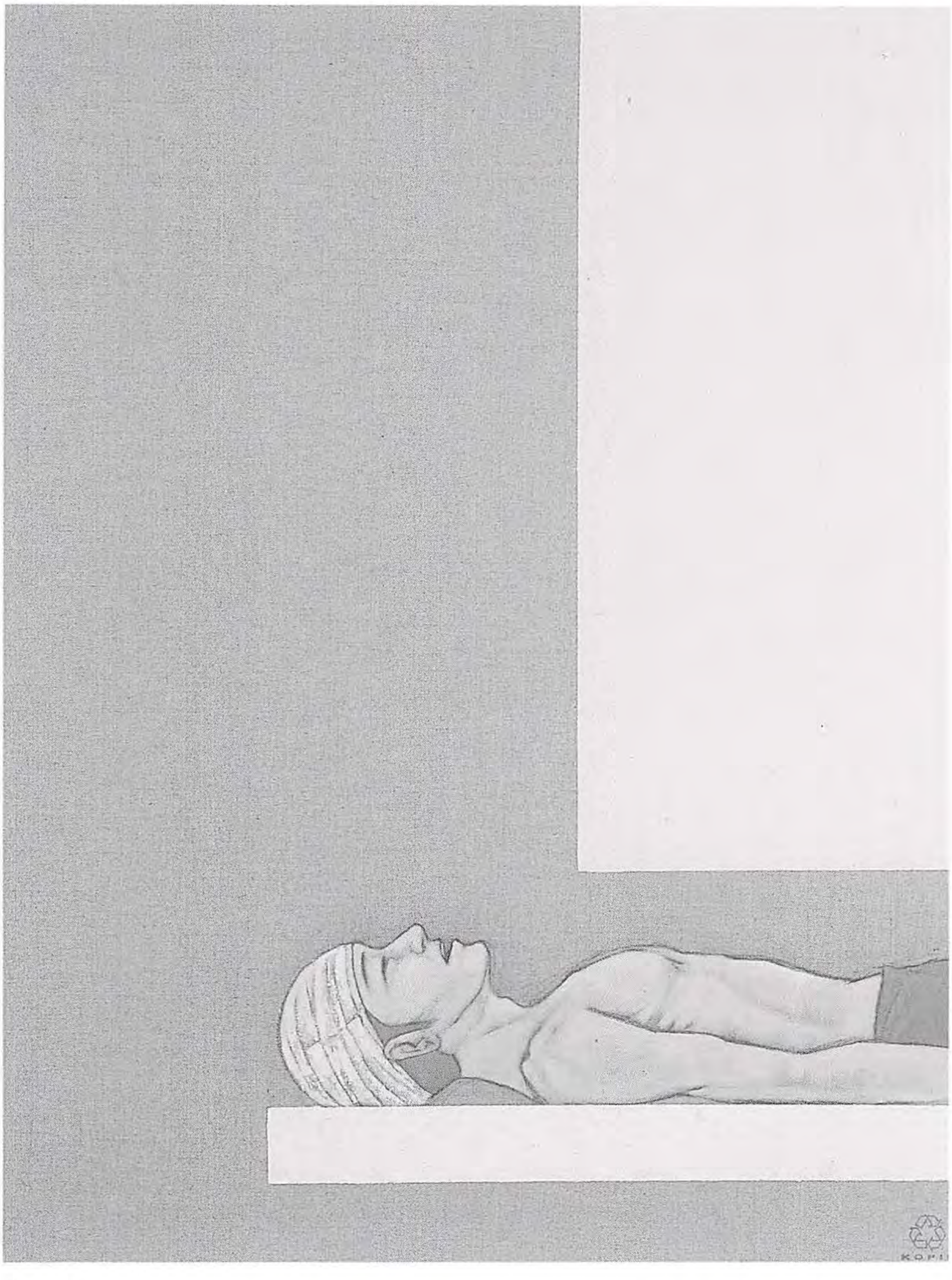
むしろ対象自体にリアリティがもてないことが重要な問題であるような気がする。



NEW
72.7 × 72.7 ㎝ 1999 年
麻布、キャンバス、アクリル絵具、
ジェッソ、水性塗料、木炭

山極満博

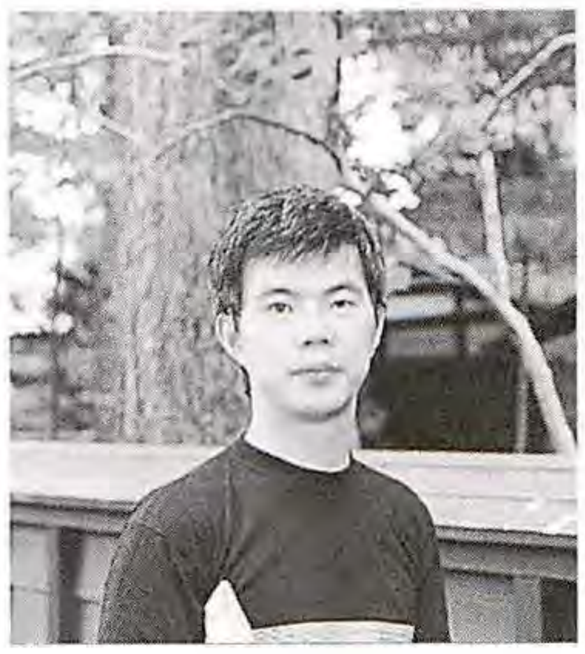
1969 年　長野県生まれ
1991 年　東京造形大学デザイン学科修了
個展
1994 年　「POP LOSER」 MIX／東京
1998 年　「blank」 ギャラリー現／東京
1999 年　「郊外のファミリーレストラン」 なるせ美術座／東京
　　「BALANCE」 Oギャラリー UP·S／東京
2000 年　フタバ画廊／東京
グループ展他
1996 年　「a case of displacement」3 人展　ギャラリー昭和蔵／長野
1998 年　第 3 回アート公募 '99　新木場 SOKO ギャラリー／東京
1999 年　第 27 回現代芸術国際 AU '99　東京都美術館
　　第 4 回アート公募 2000　新木場 SOKO ギャラリー／東京



ct scan
116.7 × 91.0 ㎝ 1998 年
麻布、キャンバス、アクリル絵具、
ジェッソ、水性塗料、木炭

渡辺 伸

Watanabe Shin



記憶の収集

21世紀が始まろうとする現在、私達を取り巻く世界は、異なった価値観や境界の紛争、過多な情報などで混沌とした状態に満ち溢れている。

月から見た地球は青く輝き、美しい生命体だが、内部からは、着々と亀裂が生じている状態である。

科学や文明の進歩で生活は豊かになり、インターネットや交通網の発達で世界は身近になったのだが、個々の溝は深くなっている。限られたパイを奪い合うのではなく、いかに折り合いをつけるか考えていかないといけない時に来ているのではないだろうか？

価値観の違いや軋轢の中（混沌とした世界）からお互いの価値観を尊重し共存できたらいいと思います。

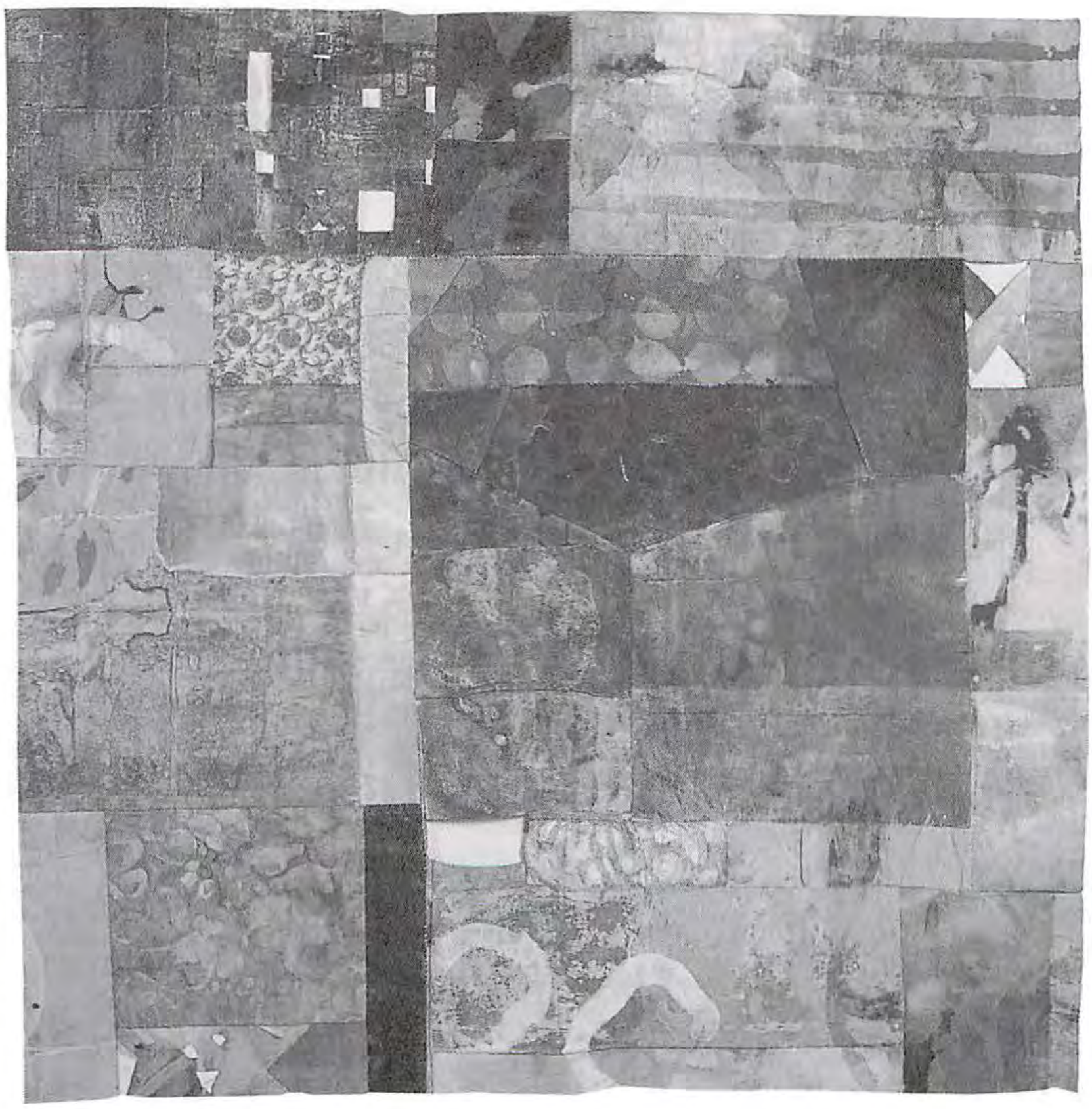
コンピュータの画像を拡大していくと、実体が分からなくなりドットの集合体で結びついているのが分かる。ランドサットから観た自分も小さな存在だろうが、歩んでいる過程は確実に線になっていると思う。

私の制作方法はあらかじめ外形の枠組みを決めないで、部分という断片を繋ぎ合わせることによって互いが響き合い全体像を導き出す手法です。

日常の些細なこと、ビルの谷間にある駐車場、染み込んだ雨水、崩れ落ちた壁、散歩途中の草花の匂い、家族のことなど、ふだん考えていることや経験、いくつもの記憶の断片を手繰り寄せ、社会との繋がりができればと考えています。

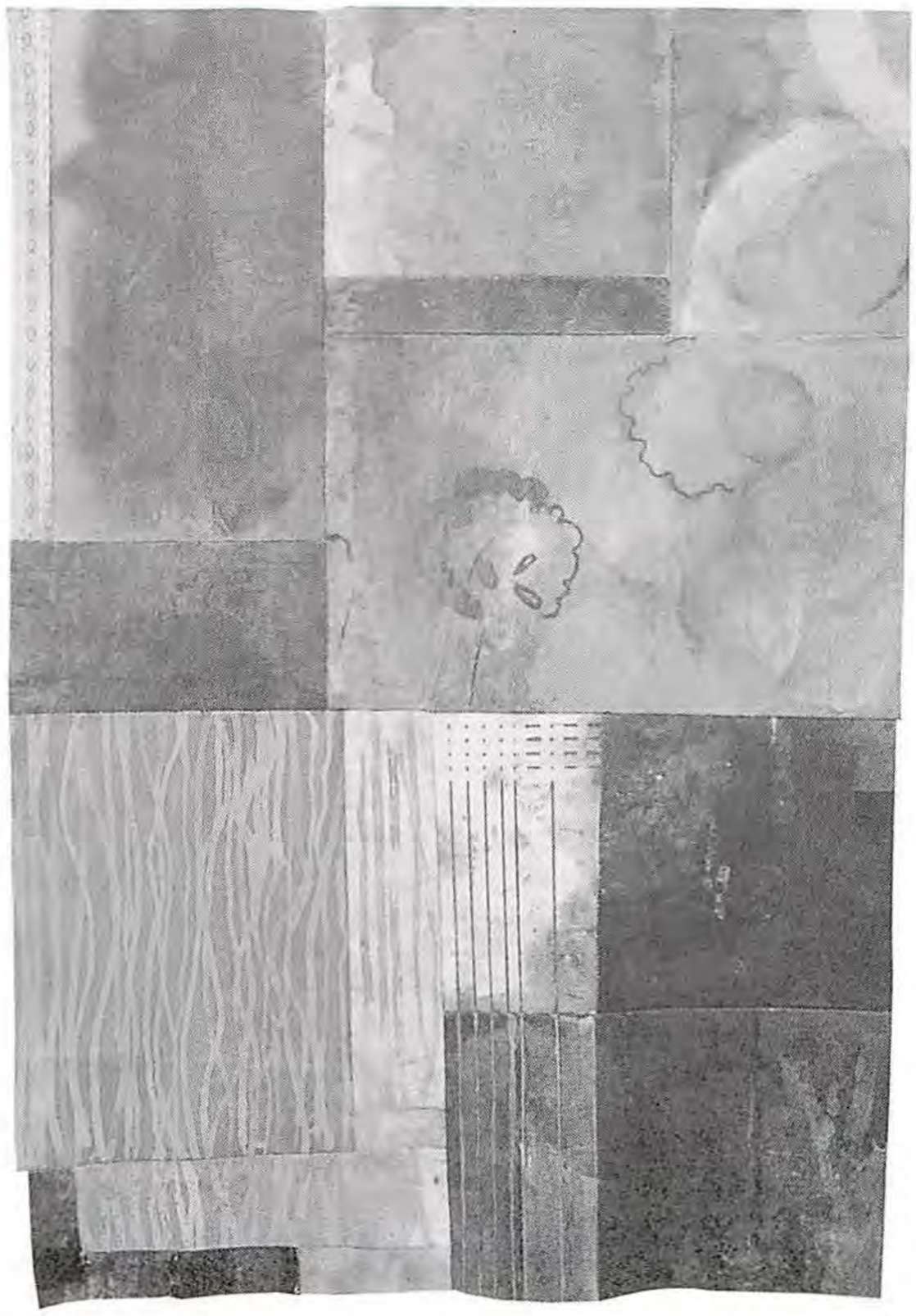
▼80年代後半の作品は九州派のような衝撃的芸術思考がみられたが、表現方法が現在の形態に変わったきっかけは。

80年代の作品をふり返って見ると、指摘されたような60年代の九州派の作品の時代背景とは違うかも知れないが、破壊的な印象があると思います。60年生まれの世代の自分達（個人の資質もあるが）は、物心ついた時は高度成長期であり、社会にでて何かを表現するとき、安保世代のように社会に対して何か強く訴えるということがなかった。80年代後半はバブル全盛の時で、世の中は中流意識が蔓延し、このまま永続的に未来は豊かで科学の進歩や物質的な豊かさが、精神的な充足感を与えると信じられていました。その一方で、閉塞感がだんだんと高まっていき、それを打ち破ろうと破壊から生じるパワー（再生力）を自分の作品づくりにしようとしていました。枠（美術、社会）というものを一度解体し、自分（殻）も打ち破ろうとし、破壊といった強いエネルギーにリアリティを求めて制作していました。キャンバスという枠に疑問を持ち、工事用のテントやサイズの自由さを求めてパッチワークのように繋ぐような作品づくりをしてきました。いろいろ試行錯誤しているなかで、最近は枠から離れようとすればするほど逆に枠にしばられるような気がして、作家として、絵画の構造的な問題意識や、アイディンティティなどの検証すべき事は多々あるのだけれど、もっと単純に刺激を求めるのではなく、淡々とした日常の中で、リアリティとは何かと絶えず問診し内と外とのコミュニケーションができればいいと考えています。



1998-1
220 × 220 ㎝ 1998 年
綿布、アクリル絵具、
インク、岩絵具、石膏、
たこ糸
photo by 田中マサシ

記憶の収集 /1999-2
215 × 175 cm 1999 年
綿布、残布、アクリル絵具、
インク、岩絵具、石膏、たこ糸
photo by 田中マサシ



渡辺 伸

1961 年　東京都生まれ
1984 年　武蔵野美術大学造形学部油絵科卒業

個展

1984 年　埼玉県立近代美術館 一般展示室 3 ／埼玉
1987 年　ギャラリー Q ／東京
1988 年　柳沢画廊／埼玉
1989 年　真木画廊／東京
1990 年　柳沢画廊／埼玉
1991 年　柳沢画廊／埼玉
「循環作用・1991」 真木・田村画廊／東京
1992 年　「循環作用・1992」 藍画廊／東京
1993 年　「循環作用・1993 － 1」 柳沢画廊／埼玉
「循環作用・1993 － 2」 Galerie de Cafe 伝／東京
「循環作用・1993 － 3」 ギャラリイ K ／東京
1994 年　藍画廊／東京
1995 年　「CIRCLE」 柳沢画廊／埼玉
ギャラリイ K ／東京
1996 年　「森の番人」 藍画廊／東京
1997 年　「記憶の収集」 柳沢画廊／埼玉
1998 年　「接点」 オレゴンムーンギャラリー／東京
1999 年　「記憶の収集 1999 － 1」 ギャラリー山口／東京
「記憶の収集 1999 － 2」 Galerie de Cafe 伝／東京
2000 年　柳沢画廊／埼玉（浦和）にて 9 月 23 日～ 10 月 7 日迄開催予定

グループ展他

1983 年　北関東美術展　栃木県立美術館
神奈川アンダパンダン展　神奈川県民ホールギャラリー
1984 年　現代美術の祭典　埼玉県立近代美術館一般展示室 1 (‘85)
1985 年　モダンアート展　東京都美術館（‘88、‘89）
WITH FOUR EXHIBITION　埼玉県立近代美術館一般展示室 1
銅版画工房展　柳沢画廊／埼玉（‘87、‘90、‘92、‘96)
1987 年　うねりのモーメント　ホットスタジオ／大阪
「渡辺 伸・平井輝子」展　ギャラリーケルビーム／東京
ART WORKS 展　ggg ／東京（‘88、‘89）
1988 年　NO NUKES 展　スペース A.D.2000 ／東京
1989 年　五人展（版画集刊行）　柳沢画廊／埼玉
第 19 回現代日本美術展　東京都美術館、京都市美術館（‘94）
Art Betyond The Limit’s　神奈川県民ホールギャラリー（‘90）
3 st.From A THE ART 日本　ラ・コレッツィオーネ／東京
モダンアート明日への展望　横浜市民ギャラリー／神奈川
1990 年　TANGRAM　世田谷区民ギャラリー A 室／東京
GOD　P3 オルタナティブ・ミュージアム／東京
1992 年　アート・オリンピック　アート・ワッズ／東京
1993 年　三人展　アート・ワッズ／東京
1996 年　百年の壁・ 1　有隣館／栃木
1998 年　EU JAPAN 展　新木場 SOKO ギャラリー／東京
第 11 回全国和紙画展　美濃和紙の里会館／岐阜
第 3 回アート公募展 ‘98　新木場 SOKO ギャラリー／東京
1999 年　第 7 回リキテックス・ビエンナーレ　青山スパイラルホール／東京、なんば CITY 南館 B1F シティホール／大阪他
TEN　藍画廊／東京
Something ‘99　Galerie de Cafe 伝／東京



渡辺信明

Watanabe Nobuaki

「恋愛の行方」

絵を描いていると心地よい錯覚というか、ペインターズ・ハイなるものと遭遇することがある。描いている以外には何も見えなくなり、筆を持ってキャンバスに向き合っている状態が、ある種恍惚の世界を生み出す。ここではモラルであるとか秩序であるといったものはなく、主観的な思い込みが命である。しかし、そこには「やりとり」という基本的なコミュニケーションが存在し、お互いを高め合ったり引き裂いたりするという、ぶつかり合いを繰り返しながら成長しようとする。絵を描くという行為は、この連続のようなものだ。たまに我に返り、とんでもないことをしてしまったと冷や汗をかいたりもするが、真昼の現実の中に夢を見るような、身体の奥底に熱い何かを呼び起こしてくれる特別な現象でもあるのだ。これはまさに恋愛のようではあるまいか。

おそらくこれは直感的なイメージ力が最大限に引き出されるケースで、しかもこれほど切なく、人間的な生きる力を実感することも他にないだろう。それがどんなメカニズムなのか知る由もないが、〝恋愛〟は我々の中にある野性的な何かに触れてくるか、ペインターズ・ハイなるものと遭遇することがある。描いている以外には何も見えなくなり、筆を持ってキャンバスに向き合っている状態が、ある種恍惚の世界を生み出す。ここではモラルであるとか秩序であるといったものはなく、主観的な思い込みが命である。しかし、そこには「やりとり」という基本的なコミュニケーションが存在し、お互いを高め合ったり引き裂いたりするという、ぶつかり合いを繰り返しながら成長しようとする。絵を描くという行為は、この連続のようなものだ。たまに我に返り、とんでもないことをしてしまったと冷や汗をかいたりもするが、真昼の現実の中に夢を見るような、身体の奥底に熱い何かを呼び起こしてくれる特別な現象でもあるのだ。これはまさに恋愛のようではあるまいか。

絵が完成すると、次はそれを人に見せたい欲求が出てくる。ある意味これは自然なことかもしれない。心と体を重ねた孤独な結果に、自ら価値評価を与えようと試みることでもあり、社会に極めて客観性を求める行為だ。絵との対話やその関係を、世の中の冷たい風にさらすようなものだ。そうした気恥ずかしさを乗り越えれば、それはそれで気持ちの良いものである。無秩序な甘い恋愛関係から、今度は一転して〝展覧

困ったことに〝そのものだといえるであろう。日頃それは突然やって来る場合が多く、常に気持ちを開いていないとダメだ。器用な計算や自分への期待感が感覚を鈍らせる。様々な壁が先を見えにくくしているという現実をよく認識して、強い集中力によって自分自身に寄りかかることと、そうしてフッと立ち現れた「何か」に勇気を出して手を差し伸べることからはじまるのだ。私は日常、その崇高な体験をとても大切にしている。

会”という美術的制度を利用する計画的な立場となる。言うなればこれが“結婚”だろう。もちろん社会の中で構造化されるその過程には多くのストレスを伴うが、それさえも喜んで抱え込もうとする意気込みみたいなものが、この場合不可欠ではある。

興味深いことに、必ずしもいい恋愛の後に幸せな結婚が約束されるとは限らないし、その逆もそうだ。また結婚という形そのものを否定する例ももはや珍しいことではないだろう。そういう意味では作品が出来たからすぐ展覧会だとはいえないが、社会のシステム（結婚）という呪縛を逆手に新しいメッセージを作り出すことだってあり得る訳で、“見せる”あるいは“展示する”ことが今の美術にとって大きな意味を持っていることは間違いない。

どちらにしても、打算的に結婚を前提に恋愛するなんてもってのほか。少なくとも美しい絵画との恋愛の後に、価値ある行方を考えたいものである。



本来 - その音 -
50 × 100 cm 1999年
キャンバス、油彩、鉛筆、オイルバー
（ギャルリ・プス蔵）

▼タイトル「本来」「具合」「勿論」についてお書きください。

タイトルには、絵とのやり取りの状態を示す言葉をよく考える。そしてその言葉自体にはそれほど具体的なイメージがなく、他の言葉との関係によって始めて意味を持ち得るようなパイプ的役割をそこに求める。なぜなら、ほんの少し視線をはぐらかすタイトルのあり方に、私と作品、そして見る人との間にうまく入り込める“秘密”があるように思えるからだ。

▼油彩絵画に固執する理由。

高校生の頃、一ヶ月をかけて湖の渚にたたずむ親子の絵を描いた。重ねては塗りこんで、また削り取るという絵具の感覚が、当時16歳の私にとっては、初めて自分の内側を覗くようで、何か世界を構築しているといった実感があった。そのいい意味での錯覚によって今も支えられているといってよいだろう。

かつて、異国から輸入された油彩技法。私は東洋と西洋といった対極的な価値ではなく、その両方を昇華させる絵画表現につなげたいと思う。



三昧 II
162 × 130 cm 1999年
キャンバス、油彩、鉛筆、オイルバー

渡辺信明

1962年　滋賀県生まれ
1988年　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了
1994－95年　渡米（アメリカ・ニュージャージー州）

個展

1987年　ギャラリー１６／京都
1988年　三和銀行ロビー／京都
1989年　Posision '89 ギャラリーすずき／京都
1990年　ギャラリー白／大阪
1991年　ギャラリーすずき／京都
1992年　ギャラリーすずき／京都
1993年　ギャラリー白／大阪
1996年　ギャラリーすずき／京都
1997年　ギャラリー白／大阪
1998年　ギャラリーすずき／京都
　　複眼ギャラリー／大阪
1999年　ギャルリ・プス／東京
2000年　ギャラリーすずき／京都

グループ展他

1980年　表現展　八日市文化芸術会館／滋賀（'81 ～ '89）
1984年　「小田中康浩・渡辺信明」展　ギャラリーすずき／京都
1985年　絵画－感覚と認識－　ギャラリー成安／京都
1986年　宗達の正直者展　ギャラリー白／大阪
　　フジヤマゲイシャ５　京都芸大ギャラリー、ライティングラボ／東京
1987年　トランス・アート・シーンⅡ－バイオマップの交通図－　ギャラリー１６／京都
1988年　いま絵画はOSAKA '88　大阪府立現代美術センター
1989年　次代を担う作家展　京都府立文化芸術会館（'91、'93）
　　アートフォーラム '89「飛来するさかな」展　嵯峨美術短期大学展示室／京都
1990年　絵画論的絵画　ギャラリー白／大阪
　　ART JUNCTION ５　河原町阪急ウインドウギャラリー／京都
1991年　現代美術 '91 －素材はいろいろ－　徳島県立近代美術館
　　現在地　姫路市立美術館／兵庫
1992年　Parastyle Exhibition　マンダリンホテル／シンガポール
　　筆あとの誘惑－モネ、栖鳳から現代まで－　京都市立美術館
1993年　「中川佳宣・渡辺信明」展　The Ufer!ギャラリー／京都
1994年　アート・ナウ　兵庫県立近代美術館
　　画廊の視点　大阪府立現代美術センター
1995年　ペインタリネス　ギャラリー白／大阪
1996年　VOCA展 '96 現代美術の展望－新しい平面の作家たち　上野の森美術館／東京
　　現在絵画－３つの表情－　京都市四条ギャラリー／京都
　　NEW OUTLOOK '96　ギャラリーココ／京都
1997年　絵画の方向 '97　大阪府立現代美術センター
　　CONTEMPLATIONS　World Works Fine Artギャラリー／アメリカ
1998年　DRAWINGS　ギャラリーそわか／京都
　　「渡辺信明・中川佳宣」展　The Ufer!ギャラリー／京都
　　"比良から新しい風が…3"　比良美術館／滋賀
1999年　「Painting ～ good works ～／東島毅、山部泰司、渡辺信明」展　ギャラリー白／大阪
　　３ Weeks for ２０ Paintings　ギャラリーココ／京都
　　COMPACT DISC／VA－CDというメディアの饗宴－　神戸アートビレッジセンター／兵庫
　　ドローイング展　ギャラリーそわか／京都
　　まくらざきビエンナーレ"風の芸術展"　枕崎市文化資料センター／鹿児島

The Scholar 20 Perspective

アクリラート別冊 2000

2000 年 9 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

holbein