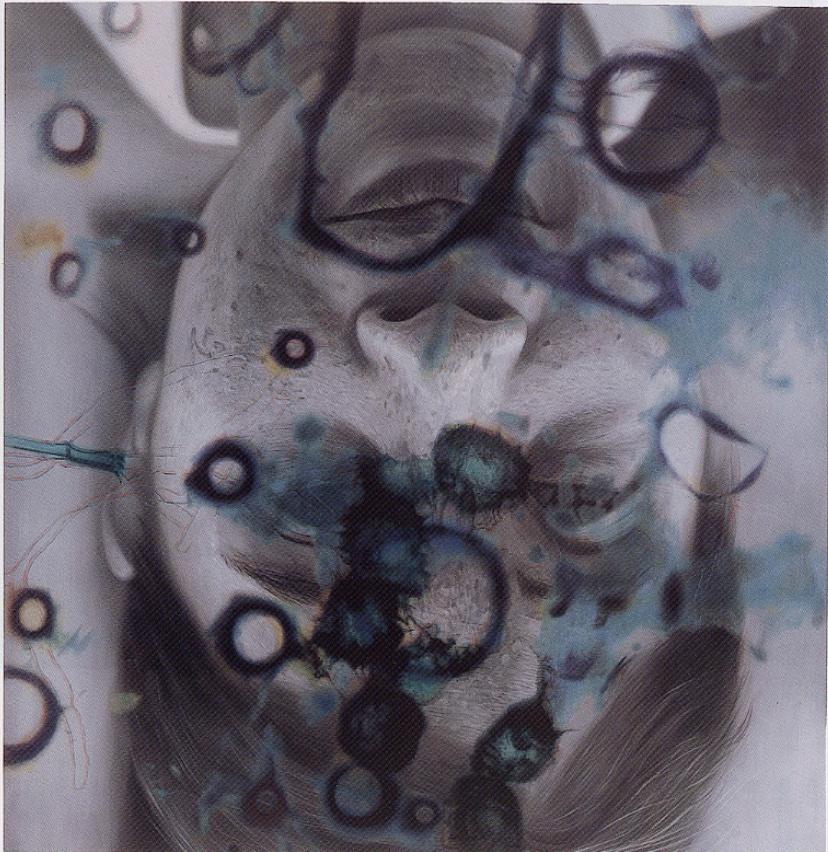


ACRYLART

アクリラート・Vol.32



Take#8 184×178cm パネル・キャンバス、油彩 1997年 岡田 修二

Certain paintings have the power to bring the observer's mind to a halt,
to let that person momentarily suspend his or her conscious, rational thinking process.

The viewer and the painting - the observer
and the observed - become joined for an instant.

When the conscious thinking process stops, there is no sense of time, distance or position.

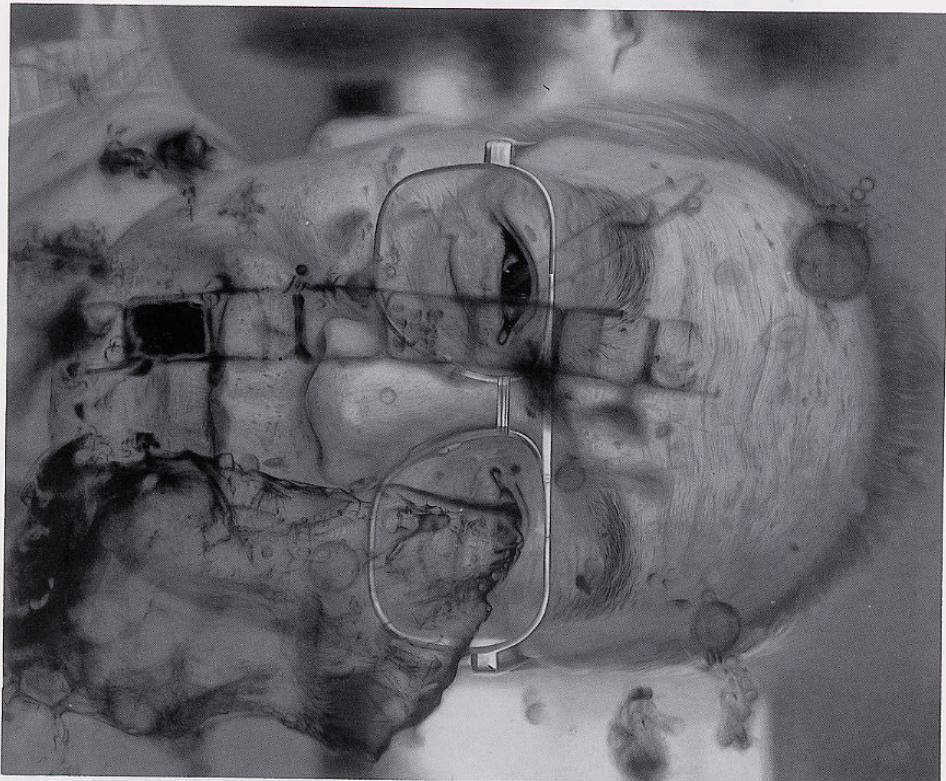
The eye and the mind are simply open.

In this moment of openness we begin to understand the stark nature of matter and reality.

I guess you could call it the nature of the reality of an image...

Okada Shuji

純粹な意味での、 純粹な視覚性。岡田 修二



Take#6 178×215cm パネル・キャンバス、油彩 1997年

見ているはずがふと見られている、と感じる。見る対象である絵画と見てはいる自分との距離間が曖昧になり、時間と空間の軸が揺れだす…。油絵具の持つ透明性を生かしながら、「透明・不透明」が互いに漫透しあう画面をつくっている岡田さんを、琵琶湖湖畔のアトリエに訪ねて、テーマや技法についてお伺いした。

絵画の本質

- 今回の作品を拝見して、突然作品が変わったという印象を強く持つたのですが、どうでしようか。
- いろんな人に変わったと言われるんですが、自分ではそうは思っていません。前のシリーズは、僕の意識としては水墨的な空間設定を考えていた。余白の白地があってそこに図が置かれる。図が置かれたことによって、地と図の関係の中で前後に揺らぐような空間を設定して制作していたのです。顕微鏡で撮影した微生物や植物の細胞写真を透明なフィルムに転写して、それにヨーロッパの古い書体や飾り文字、家紋といった装飾的な記号を図として組み合わせていった。
- 顕微鏡写真を使われた理由は何なのですか。
- 抽象とか具象と言った物差しで測れないものだったら、何でもよかつたのです。だから、なぜアーバーや植物の細胞なんかと聞くからでも自分でもよくわからない笑い)。たまたま土の中を掘って手に入れた微生物の死骸であったり、川の水の中にいたアーバーだったり、花粉だったりしただけです。
- それにしても面白いですね。自然界にはいろんな形態がある。
- 確かに汲めど尽くせないですね、形像というのは。しかし、形象の面白さを求めたわけではなくて、絵画と言われるものを相対化したいという意識が当時は強かつたですね。
- 文字を選ばれた理由も同じですか。
- 顕微鏡写真と組み合わせるわけですから、逆に図だけで成立するモチーフって何だろうと考えたわけです。
- それが現在の人物と微生物の組合せ、それも実際に描くという方法に変わつていった。
- 理由は二つあります。一つはフィルムをパネルに貼り付けていたので、物理的に表面が重層して厚くなる。それが嫌だったので、フィルムを貼るという作業を止めて実際に筆で描くという現在の作品になつたわけです。もつひとつは、先ほど絵画を相対化したいと言いま

したが、その時は絵画空間の常識を穿つといった意識が強かったのです。でも、今は相対化するというよりも絵画の本質をもう一度問いつくりつづいていかなければならないんじゃないかと考えるようになった。

●今回の作品のデータを見て面白いなと感じたのは、非常に古典的な技法や素材を使っていることです。絵画の本質を問うというひとつ解説もあるわけですね。

写実的神秘主義

●絵画の本質についての話をすると、例えば「マンテニヤの死せるキリスト」或いは聖セバスティアヌスというのがありますね。静脈と動脈が透けて見える、まるで手で触れるができるような皮膚……。マンテニヤはテンペラで描いているのですが、非常にリアルに人間の皮膚というか肌合いまで感じられるように描いている。あの作品を見ていると、実在と非在のちょうど中間にイメージが立ち上がってくる。感情移入して触るつとすると、姿はふと消えていく。

実在と非在の間で揺らぐようなもの。「これは存在論の根幹に触れるような重要な」ことがあるにもかかわらず近代の絵画がどんどん切り捨ててきたものではないでしょうか。●マンテニヤの作品は僕も見て感動しました。テンペラ独特の質感があつてそれでいて透明で色を厳選している。素材は違ひけれど、マンテニヤの透明感と岡田さんの作品の透明感とはある意味で似ている。今回の作品は人物の写真を撮ってそれを絵に描いているわけですが、印刷物で見ると写真だと思ってしまう。ところが実際に絵の前に立つと、人物も微生物も油彩で描かれている。意識の中で、



■岡田 修二
(おかだ しゅうじ) 1959年香川県生まれ。87年愛知県立芸術大学院美術研究科修了。94年絵画の方向'94・大阪府立現代美術センター、美術の皮膚展、'96・上野の森美術館、'98・VOCA展、'99・青山スパイラル他。個展はギャラリー白やギャラリー16等多数。



Take#4 215×184cm パネル・キャンバス、油彩 1996年

実在と非在、写真と絵画との関係が逆転する。そんな面白さ・不思議さがありますね。そもそも絵画の出発点は二次元のものを如何に三次元に見せるかということだったと思うんです。のために作家は新しい素材や技術的なアプローチを続けてきました。でも、現代の作家は「二次元のものは二次元でしかない、三次元になりようがない」という認識のもとで絵を描いている。岡田さんの作品はそれに対して、

二次元の平面に異次元のもの——それが微生物や細胞だうと思うんですが——を持ち込むことで、絵画を四次元、五次元のものにしようとしているように思える。その辺から岡田さんの作品を捉えて

みるのも面白いなと考えていたのです。

●異質なものが重ね合わされることによって、そこには空間的、視覚的な混乱が起こる。その混乱を利用してさらに視る事を促す。人にはあまりしゃべったことはないですが、自分の制作の枠組みとして写実的神秘主義という言葉を意識しています。

●絵画がイリュージョンだというと、一時非常に避難された時代があつたけれど、絵画ってイリュージョンそのものだと僕なんか思ってしまつ。岡田さんの作品は非常にイリュージョン性が高いですね。

●ゴッホが絵具をチューブから絞り出したそのままに、画面を厚く激しく塗りだした頃から絵画がどんどん物質化していく。ピカソになるとトランペルや新聞紙を貼りだし。構成主義になると平面から立体になってしまいます。ミニマリズムにして平面を物質化していく……。

近代の絵画の歴史は、いつみればイメージやイリュージョンを忌み嫌い排除していく歴史だったわけです。極論すれば、キャンバスと実体だけを露呈していい現実に引き下ろす過程だったとも言えます。僕は絵を描きながらこれには疑問を感じてきました。

●イリュージョン性の高い古典絵画の画材や技法を使い始めたのはそのためですね。

●もちろん参考するのは古典絵画なんだけれど、そこに単純に戻る、回帰するということではない。何かを差し挟む作業が、そこにはいると思っています。

●具体的にいえば、今回の作品はどんな画材や技法で仕上げているんですか。

●人物は柔らかい筆で仕上げて、その上に硬い筆でタッピングという技法を用いながら細胞や微生物を積み重ねるように描き込んでいます。どちらも油彩です。最後はダンマル樹脂をアレビンで溶き、蜜蠍を少し入れたニスで仕上げます。でも、古典絵画を参照しても基底材の作り方や中間の作業は古典絵画

とは随分違います。

●支持体はパネルの上に綿布を張ったものですね。

●以前は炭酸カルシウムに膠を混ぜて支持体をつくりっていたんですけど、パネルが大きくなると反つたり割れたりするので今は綿布を張ってその上にジエツソを塗っています。綿布を張った方がいろんな面で安定するんです。

●人物は油絵具のアイボリー・ブラックで描いているんですね。アイボリー・ブラックにホワイトを混ぜて、まさに古典技法のグリザイユそのまま描いている。

●人物を仕上げる過程はプロセスとしてはグリザイユと一致します。

●岡田さんの作品は、完全に透明・不透明の世界ですね。下に描かれたアイボリー・ブラックの人物は不透明で描かれているし、その上に透明な色をグレースしたり、タッピングという技法を用いて下地の色を透かしながら細胞や微生物の微細な姿が描写されている。ところで、「一番最初に岡田さんが『水墨画的な空間』といったとき、油烟と松煙のことを考えたんです。古代の墨絵というのは、僕たちがイメージしている墨絵と違って線描が多かった。それは松煙という松の根っこを焼いたもので描いていたので、滲みという墨絵独自の表現ができなかったのです。滲みという表現ができるようになつたのは元・宋や鎌倉時代になつてからで、油烟と呼ばれる菜種油を燃やしてできた煤を膠で固めた墨（現在の墨）ができたからなんです。油烟は非常に細かい超微粒子が多く含んでいるので、滲みが可能になつたわけです。

●材料の進化が表現方法を変えたわけですね。

●そうですね。岡田さんの作品の透明・不透明の表現も、透明絵具である油絵具があるから可能なのです。もちろんマンテニヤのようないいべらを用いて透明・不透明の表現を追求する方法もあるのでしょうか、油絵具の方が明らかに透明・不透明の表現には適している。

イメージの物質性

●展覧会場で人物の顔を横にしたりひっくり返したりしている作品が展示されていましたが、あれは意図的にですか。面白いなと思つて見たのですが。

●人物の画像も顕微鏡写真も僕の中ではすでに素材になつてしまつてゐるから、横にしようが逆にしようが編集は自由だなと思ってるんです。顕写真にしても顕微鏡写真にしてもアート・ランダムにいっふい撮つて、構成する段階で縦にしたり横にしたり、時には逆転させたりしていきます。僕は感性のみに頼つたような仕事をしたくないし、安易な自己表現も極力避けたいのです。中途半端な内面なんて見せてもらいたくもない（笑）。だから、想定したモチーフを

どんどんクールに撮つていって、デザイナーのようにさまざま
な素材をキープしそれを「コレージュ」しているのです。
しかし、岡田さんの作品には「ああ、これは作家の感性だ
な」と思う面がかな
りある(笑)。

●自分としては自己

表現だからこれまで
いのだとといった、
欺瞞的ななどいうか、
恣意的な表現は避けたいん
です。もちろん、何を撮る
か、どうコラージュさせる
かというところでは作家の
感性が働く。如何に感性を
排除しようと作家はどうか
で感性で作品を決定してい
る。それはそつなんですが、
最初から内面と自己に依
存するスタンスに立つて仕
事はしたくない。僕は状況
を分析しながらルールを決
めて描いている。だからテ
ーマやモチーフを決めてし
まえば、後は造形というよ
りは計算に近い。計算され
たものに従つて淡淡と描く。
現実の世界から引きだした
ものをクールに再構築して
いくという方法なんです。
現代は作家の内面を露呈す
ればそれが表現になるよ
うな時代じゃないですよ。も
ちろん天才ならできるんで
しようが。

●ルールを決めて描くとい
うと、ともすればシステム
ティックな絵画を連想する
けれど、岡田さんの作品に
はそれが見えにくい。抽象
絵画でも無くリアルな写実

的な表現かというとそつとも言い切れない…。
●自分ではわりとごだわりを持つて、写実を心がけているんです。
もちろん、単にリアルに描こうとしているのではない。リアルだと
思った瞬間に、現実を突き抜
けていくような感じを表現し
たいのです。上手く説明でき
ませんが、絵画には見る者を
空白にするような何かの力が
あると思うんです。それを見
た瞬間に、主体と客体が、知
覚するものと知覚されるもの
が入れ替わり、回転運動を始
めるような空白が生まれる。



(左)Take#7 178×215cm パネル・キャンバス、油彩 1997年 (右)Take#5 215×184cm パネル・キャンバス、油彩 1996年

思つた瞬間に、現実を突き抜
けていくような感じを表現し
たいのです。上手く説明でき
ませんが、絵画には見る者を
空白にするような何かの力が
あると思うんです。それを見
た瞬間に、主体と客体が、知
覚するものと知覚されるもの
が入れ替わり、回転運動を始
めるような空白が生まれる。

じつと見つめていると目がキ
ヤンバスの表面で止まつて、
まるで皮膚で画面に触つてい
るような、表面を掴むような、
なめるような感覚に襲われる。
当然、そこには距離感も位置
感もない。ただ、瞳孔だけが
見開かれていて、そこに痛い
ようなむき出しの物質性が飛
び込んで来る。イメージの物
質性、イメージのマテリアル
というか…。

●それは近代の絵画が持つて
いる物質性ではない。
●ええ。同時に背後の意味や
真理といったことを読む」と
とも違うと思うんです。つまり、絵画を言語に束縛された
意味の器にもしたくない。純
粹な意味での視覚性とでもい
つたらいいのか…。例えば映
画のスクリーンを見ていると、
ただじつと見ていてる瞬間があ
るじゃないですか。何も考え
ず、意味も求めず、それでい
てただ惹きつけられたように
見ている。写真にしてもそう
考えていました。

作家の態度

だと思うんです。ある瞬間のある風景・人物がリアルに写し取られ
ているのだけれど、そこにリアリズムを突き抜けていく何かがある。
そんな映像感覚に近いものです。

●それはモダニズムの絵画史が置き去りにしてきたことでもあります。
モダニズムの絵画が実体として物質性を誇張しながらやつてきた
ことに対しても、僕は表面を見せたいのです。ものではなくて、表面、表層のみを見せたいんです。そういう感覚というのは、マンティー・ヤやフランドル派の画家たちとかにはあるような気がし
ますね。

●僕がやつているのが現代美術かどうかは知りませんが、今、絵画
や彫刻をつくろうとすれば歴史性を自分なりに分析し、それを引き
受けやつて行くしかない。
●僕たちは1997年に生きている。ある意味でピカソよりも随分
歳をとっているわけです(笑)。ピカソよりはるかに知識がある。
しかし、常に現在から過去を参照しながら過去を超えていく努力を
自らに課さなければ歩進歩しないわけです。例えば古典技法に執着す
るからといって、素材はこれこれでなければならないという発想は
どこかで間違っている。何かで代用できるのなら、それはそれで
いいと思うのです。素材や技法の方ばかりにいつてしまふと、絵の方
が駄目になつてしまつ。

●いわゆる考古学者になつてしまふか、或いは歴史を反省せずに現
代のモードだけで浮遊するか…。どちらも淋しい話ですよね。日本
の美術は戦前はヨーロッパから、戦後はアメリカから強烈な影響
を受けてきた。最近はそうでもないかも知れませんが、数年で流行
が駄目になつてしまつ。
●国の境みたなものは、アートではなくなつてきていますね。しかし、95年でしたか国立近代美術館でやつた「絵画、唯一なるもの」
で日本の作家と海外の作家の作品と一緒に展示した展覧会があつて
見に行たのですが、作品の厚みというか強度というのが全然違う。
●僕たちはヨーロッパの人でもアメリカ人でもない。アメリカやヨー
ロッパの作家とは決定的に違う。あたりまえの話ですが、そろそろ
影響を一方的に受ける立場から変わらなければいけない。それは作
家の自覚の問題ですね。かといって、日本的な美学の方に帰属して
も駄目だと思うんですよ。絵や彫刻をつくるというのは、本当に不
自由なことだと思う。その不自由な中で、イズムやセードにも依
づけの穴を通すような作業を作家は続けていかなければならぬとい

色材の
テクノロジー

24

絵具の透明性

絵具の透明性は一様ではない。

主として絵具の材料に用いる顔料(固着成分)の違いに関係し、その透明性は画面の性状を左右し、技法を左右する。

《手写》
《古》
(NUO) 指拳

■ テンペラから油絵具へ

歴史的に見て、油絵具の発明(正確には「油彩技法の確立」と言うべきだが)は、その後の絵画表現を大きく変化させてきた訳だが、それに預かった強い力のひとつは絵具の透明性で、二次元の平面をいかに三次元に見せ得るか、と言う人々の欲求から生まれたものだと言える。

往時、油は絵具の歴史の本流になかった。絵画材料の主体をなしていたのはニカワや卵といった、身近な食品材料から得られた水溶性糊剤だった。つまりテンペラである。後にここにアラビアゴムが加わり、それが水溶性絵具の主流となるに至るが、それもテンペラの範疇にある。

テンペラの糊剤は何らかの水溶性固着剤を水に溶かした水溶液で、これで顔料を練り合わせて選られた絵具は、施した時の状態と異なる画面を構成して乾く。それは水が揮散することに負っており、塗布時に図1の状態だった画面が、水の蒸発した痕には図2のように顔料どうしが密に並んで凹凸の顕著な画面になる(産業革命の後に英国で発展した透明水彩技法で描かれた画面についてはこれらと若干異なる考え方を適用するのだが、本論はとりあえず図1から図2への変化を元に述べる)。顔料が密に並び、そして表面の凹凸の顕著な画面の最大特徴は、それがつや消しで不透明だということだ。そういう絵具を用いて描かれた絵画は、必然的に濃淡同一発色の画面にならざるを得ない。構図面で遠近感を工夫しても、色彩は平滑にしかできないのだ。細密彩色を施された手稿本を想

い起こされたい。あれがその種の絵具による典型的な絵画である。中世以前の壁画の多くはフレスコ画であってテンペラ画ではないが、これらの画面も不透明絵具使用作品の状況をなしている。

いかにも二次元のこれらの画面を何とか三次元的に、つまり立体的に見せられないだろうか、という工夫がこらされたのはごく自然な成り行きだろう。磨りガラスの磨り面に水がかかると表面が平滑になって透明になるが、この理屈はちょうどテンペラ画が乾く過程の逆に似ている。そこで画面に新たな平滑膜を施す工夫が考えられた。つまりワニスを施すやり方である。ワニスと言えば、樹脂を溶かした精油——樹脂ワニスが代表的だが、結果的に平滑塗膜を作るものならいいじゃないかという訳で乾性油がまず試みられた。

実際に用いてみると、乾燥に時間のかかる制約があるものの、色の深みは樹脂ワニスよりもうんとよく、単に平滑塗膜を設けただけの効果にとどまらない様子が伺えた。そこで乾性油を絵具自体に配合する試みがなされて混合テンペラが生まれた後、テンペラ成分が漸減し、油だけで顔料が練られてそれまでの絵具よりもうんと色に深みのある(つまり透明な)絵具が登場するに至った。つまり油絵具の登場である。

油絵具の透明性は、油自身の屈折率が高いことに負う。屈折率が高ければ同じく屈折率の高い顔料との相対的な屈折率差は小さくなる。光の直進性が増して、下層まで届きやすくなる。すると下層の情報が我々の目に入り易くなる。要するに下層

が見え易くなることで、すなわち透明になっている訳だ。油絵具は本質的に他の絵具よりも透明なのである。

■ 透明—不透明の技法

現在の制作者は、商品化された製品群の中から制作に合わせて製品を選べるのだが、油絵具の透明感は、まさに表現の要求が生み出したものだと言えよう。グリザイユ(灰色画)、透明層を重ねる下地に灰色の単色画面を設ける技法)、カマイユ(単色画技法)、グラッシ(グレーズ)、透層画。透明層を重ねて奥行きを出す技法)などの技法からもそれが推し量れる。

透明と不透明の違いは、絵具メーカーならずとも案配できる。

まず、画面の顔料密度を変えるやり方で、透明絵具なら原料の顔料を加えればその濃度に応じて不透明性が高まる。その逆は不透明絵具に同質の顔料を加えるやり方で、ガッシュにアラビアゴムの水溶液を加える。不透明な油絵具なら油を主とする画用液を加える程透明性が増す。アクリルガッシュにグロスマディウムを加えると透明なアクリル絵具になる、といった具合だ。

次いで透明顔料を選ぶやり方で、一般的に有機顔料は無機顔料よりも小さくて、入射光の直進性を阻害しにくいから、カタログで有機系統絵具を選び、それに前述のやり方を適用すると透明絵具になる。

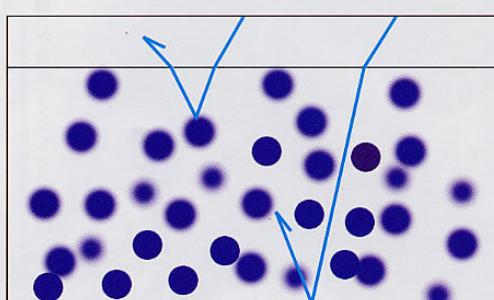


図1
塗布時

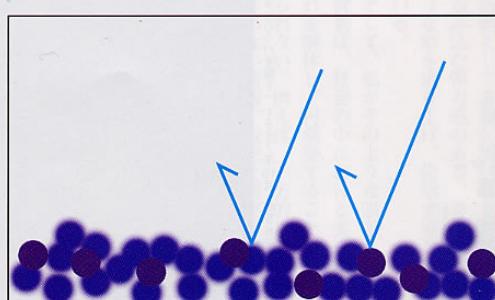


図2
水の蒸発した痕



拳銃(GUN)と《石》と《切手》

『人間と物資』展作家・堀川紀夫

日本一の豪雪で有名な上越市に住み、1967(昭和42)年、前山忠とともに新潟の現代美術グループGUNを結成した堀川紀夫、雪原のペインティングと言うべき「雪のイメージを変えるイベント」では講談社版現代美術全集『アート・ナウ』の一冊「行為に賭ける」の表紙を飾り、1970年毎日新聞社主催『人間と物資』展出品の「石」でインパクトを与え、さらに展開して〈佐藤栄作〉や〈田中角栄〉を使った政治的な「切手」を突出させた、この上越の前衛アーティストに彦坂尚嘉がインタビューした。



GUNのハブニンギー石音のアクリリッパを模す 1967年10月 BSNテレビ (写真撮影:寺島恒吉)

彦坂 堀川さんは、ずっと上越でいらっしゃるのですか。
堀川 そうです。生まれたのは清里村(もと菅原村)という田舎なんですが、高校以降はこの上越市(もと高田市)なんです。

彦坂 町を案内していただきましたけれど家並みにもくらい降るんですか。
堀川 降るときは一晩で一メートルくらい降ります。
今年の冬は少雪でしたが、昭和五十九、六十年は記憶に残る豪雪で積雪が三メートルを越えました。

彦坂 一九四六年生まれ最初の純粹戦後世代ですね。

受胎して、その翌年の昭和二十一年に生まれていらっしゃる。歴史的にはモダニズムが終わったとされる一九六〇年代末から七〇年代初めにかけてデビューなさって、もつとも過激化した最後のモダニズムの芸術を担なわれた作家の一人だろうと思います、それと同時に、モダニズムの『芸術の崩壊』をも引き受けなけれ

●インタビュー
彦坂 尚嘉



ばならなかつた、この時文明の底から「自然」が吹き

上がつてきたんですね、その文明が転換する引き裂かれた苦痛の世代でいらっしゃると思います。あるいは別の言い方をすれば古い「産業社会のモダニズム」の芸術に対して逆立するよう、「情報社会のモダニズム」の新しいアートに折り返す地点にある作品を最初に作られた前衛アーティストの一人かもしれない、と思つてはるばる上越までやってまいりました。

長岡現代美術館

彦坂 大学に入学されたのは一九六四(昭和三十九)年ですね。

堀川 新潟大学教育学部高田分校中学校美術科乙西洋画専攻でした。

彦坂 この年、読売アンデパンダン展が中止になつて、一方新しく長岡現代美術館賞展が始まつたのも同じ年ですね。

堀川 僕らが大学一年の一九六四年に長岡現代美術館賞展が始まつたんですね、最初の一、二年はわからなかつたんですが三年目ぐらいから見だして、第三、四、五回展を見て大変なインパクトを受けました。六四年というのは六月に新潟地震があつて、七月に父親が亡くなり、十月に東京オリンピックがあるなど記憶に残る年だったんですね。

彦坂 お父様が亡くなられたのは、堀川さんが十八歳の時ですね。それは大変でしたね。ところで、その同じ年の新潟地震というのは今回の神戸大地震のよう大きな被害でしたか?



最初のGUNの東京進出展のパンフレット 1967年

堀川 マグニチュードは7.5でした、神戸よりははるかに被害は少なくて、死者・行方不明者二十六名です。

彦坂 普通は「一九六〇年代美術」とひとまとめで呼んでいますが、一九五五(昭和三十年)に自民党と社会党が結成されて五十五年体制が出来てから六四年の東京オリンピックまでの流れと、六五年以降の未来賛美の潮流が大阪万博でピークとなり七三年の石油ショックで崩壊するなりと、六〇年代というのは、ちょうど真ん中で二つの波に割れているように見えます。六四年までの現代美術の中心が読売アンデパンダン展であったとすれば、長岡現代美術館賞展というのは六五年以降の現代美術の中心のひとつでした。

堀川 当時、長岡現代美術館は日本で初めてで唯一の現代美術館でした。

彦坂 ああ、そうですね。気が付きました。

堀川 一九六八(昭和四十三)年の現代アメリカ絵画展のリーフレットに「アメリカ第一級の作家の展覧はわが国では当美術館に於いてのみ見られるものであります」と書いてあります。アメリカで発表されたものがすぐ来るわけですよ、今はそんなことは珍しくもない時代ですが、ローラン・クワイストの少年達がずらつとラジオ体操をするかのように並んでいる絵画「成長計画」(現在いわき市美術館所蔵)やウォーホルの「十六のジャッキー」(肖像)なんかは迫力がありましたね。その長岡現代美術館のいろいろな企画の一つが、長岡現代美術館賞展だったわけです。

彦坂 ああ、なるほど、私は東京のその「賞展」の方しか見ていない、長岡現代美術館賞展そのものは見ないままに廃館になつてしましました。忘れないのは、まだ多摩美術大学の学生だった関根伸夫さんが須磨の彫刻展で「位相・大地」で大賞(朝日新聞社賞)を取った後に、六八年のこの長岡現代美術館賞展で大きな円筒のスパンジの上に鉄板を置いて、スパンジがグニャリと曲がっている「位相・スパンジ」で続けて賞を取つて、大スターになつた時でした。この公開審査も授賞式も私は多摩美の二年生で先輩の晴れ姿を客席で見ていました、賞状を受け取る関根さんの五分刈りの短髪が目に焼き付いています。ただあのスパンジの中には鉄板を支える骨組みの構造が入つていていたのですが、當時は気が付かなくて、関根先輩と言うマジシャンのトリックは見事でした。今美術館に入つてあるこの作品の再制作品はスパンジの上に布袋がかぶついて印象

の違うものになつています。

堀川 その話は初めてです。関根さんはその年の八月に長岡文化会館でのGUN展への招待作家でしたから他人事ではありませんね。スパンジの作品は長岡で見ました。カタログに設計図が掲載されていましたが、内部の構造は表現してはなかったですね。その設計図通りのイメージを頭に描きながら感心して見ていました。今の話を聞いて、美術館の方が「スパンジが鉄板崩壊するなりと、六〇年代というのは、ちょうど真ん中で二つの波に割れているように見えます。六四年修復箇所を示して説明してくれたのを思い出します。

前山忠とGUN

彦坂 さて、いただいた略歴を見ると堀川さんは「悲しき群集」という作品で受賞されていますね。

堀川 大学3年の時に「新潟県展」で激励賞をとつたのが「悲しき群集」です。当時は前田常作さんの初期抽象時代の影響は見えますが、しかし今振り見ても良い作品ですね。堀川さんはこの後より過激な現代美術に関わっていかれたわけですが、その直接のきっかけは何だつたのでしょうか。

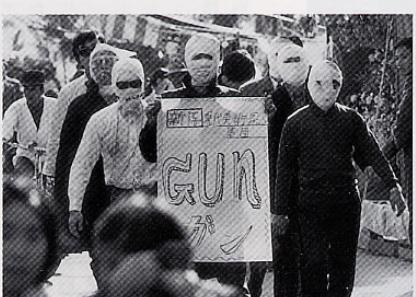
彦坂 確かに曼陀羅の仏画で有名な前田常作さんの初期抽象時代の影響は見えますが、しかし今振り見ても良い作品ですね。堀川さんはこの後より過激な現代美術に関わっていかれたわけですが、その直接のきっかけは何だつたのでしょうか。

堀川 前山忠君です、彼が生まれたのは隣の三和村で高校も大学も一年先輩なんです。高校、大学時代に十一年以上前を行つていた感じで、文章は書けるし弁舌は立つ、作品はきちんとつくれる前山君は僕らの世代のリーダーだったんです。

彦坂 私は前山君のオルゲで結成された新潟の現代美術家集団なんです。

彦坂 「GUN」は私が大学4年の時に前山君のオルゲで結成された新潟の現代美術家集団なんです。

彦坂 読売新聞社主催の読売アンデパンダン(無審査)で来たんですね。GUN結成の前に糸魚川市展があつたのです。糸魚川市はここから大体六〇キロ程行ったところにあるんですが、六十五年に「糸魚川市展」の審査員として大岡信さんが来られた。大岡さんは当時、「美術手帖」と言う美術雑誌の評論懸賞募集で一席をとつたばかりの新進気鋭の美術評論家でした。その時、



GUNのハブニング 1968年4月13日 高田公園花見会場にて
(写真撮影: 堀川潤一)



GUNのハブニング 1967年10月 BSNテレビ (写真撮影: 寺島恒治)
当時流行るマントを着て、前山忠、小栗雄司と共に

■堀川 紀夫 (ひろかわ みちお)

1946年新潟県生まれ。68年新潟大学教育学部卒業。86年上越教育大学大学院美術コース修了。67年新潟GUN結成に参加。69年郵送による発表を始める。70年「東京ビエンナーレ」出品。新潟GUN「雪のイメージを変えるイベント」。71年「零円切手」シリーズ。84年「SNOW PERFORMANCE」シリーズ。90年「HEISEI」シリーズ。

■彦坂 尚嘉 (ひこさか なおよし)

1946年東京生まれ。70年多摩美術大学絵画科中退。71~72年「年表・現代美術の50年」の編纂に参加。75年「木と対話」展(西武美術館)。81年東京画廊個展。82年ヴェニス・ビエンナーレに参加。82~83年文化庁芸術在外研究員としてベンシルヴァニア大学大学院に特別生として学ぶ。著書に「反復・振興芸術の位相」(田畠書店74年刊)。



「日記—出発1968.4.1—」(改題) 1968年



「収束」長さ160cm 鏡面ステンレス使用で環境を取り込む 1968年8月 GUN出品

前山君の作品が絶賛されて市長賞をとった。前山君の作品にはそれだけの迫力があった。前山君はそれで自信を持つて、六十六年に東京の銀座にあるルナミ画廊で個展をやるんです。その時に現代美術のスターであった版画家の加納光於さんや前田常作さんなどの作家を訪ねたり、

すか。
堀川 実質的には三年ぐらいですね。

キャンバスの洋服

彦坂 堀川さんは六八年に「洋服のオブジェ」を制作していますが面白い作品ですね。

堀川 その作品は六八年の四月に、当時は高田市の大島画廊でやったGUN展に出品したものです。

彦坂 今こういった作品を見るとドイツの作家のボイスの「ブエルト」の服の作品を連想するけれども、当時はまだボイスのことは知らないでしょ? 私がボイスという作家がいる多摩美の教授だった針生一郎さんから教えられたのが六九年でした。

堀川 ポイズはまだ知らなかつたけれども、アメリカのポップアーティストのオルデンバーグなんかを知つてましたから、「洋服のオブジェ」は僕が社会人にない祝いに母親から背広をつくつてもらつた同じ洋服屋さんで、同じ型紙でキャンバス地を使ってつくつてもらつたんです。

彦坂 オルデンバーグは布で作った柔らかいオブジェ彫刻は作つているけれども、背広の作品はないでしょ。絵を描かないでキャンバス地でスツーツを作るといふのは面白いね。当時は絵画というか、タブローその二年ですね。

堀川 そうです。前山君は個展の成功ですつかり現代美術の人になって、自らがプロモーターになって現代美術のグループを結成しようという話になつた。それで結成されたのが「GUN」でした。

彦坂 「GUN」に参加されたメンバーは何名ぐらいたつたのですか。

堀川 設立当初の長岡での展覧会では十五人くらいでしたが、次のギャラリー新宿でのグループ展では七人でした。

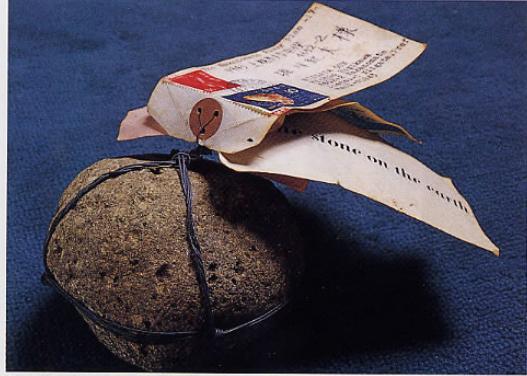
彦坂 「GUN」というのはどういう意味ですか。

堀川 「グループ・ウルトラ・新潟」、そういう意味もありましたが、「がーんと二発」のがん「眼」、そして「銃」の「GUN」ですね。

彦坂 「GUN」の活動はどうぐらいたので出たんですよ。

堀川 「GUN」というのはどういう意味ですか。

堀川 マントを着て地元のテレビにハイニング



「THE NAKANOMATA RIVER PLAN-17-」(The stone on the earth)
1972年12月13日 節目の記録として自分宛に郵送した

ものが疑われていて、その外に出ようという文化圧力が高まっていた。そういう中でキャンバスで洋服を作りたのは「ポスト・タブロー」の一つの回答でした。

堀川 次につくったのが鏡面ステンレスを使つたネクタイのオブジェ作品名「収束」ですね。この作品は同年の八、九月に長岡文化会館と東京新宿の椿近代画廊でやつたGUN展に出品したものです。

彦坂 しかし先ほどの「ポスト・タブロー」という視点からすると、この作品はちょっと単なるオルデンバグ系の面白オブジェかもしれない。

堀川 そのせいかどうか、当時の自分としては納得できる面白い仕事をやつたんだけれども後にどう繋げるかということが難しくなってきた。新しく展開できなくなる。それは嫌だったんです、こういった作品をつくり続けていけば、結構オブジェとして売れるることは間違ひなかつたんです。でも、それは現代美術を目指す者としてはできなかつた、次にどう展開するかで泥沼みたいな状態が訪れた。

『石』のメールアート

堀川 それから悶々としていて、ぱつとひらめくんですよ。

彦坂 で、石になる。

堀川 今日七月二十日は、偶然にも二千八年前に石の作品をやつた日なんです。だから歴史的な日なんですよ(笑)。

彦坂 あー、そうですか、それは神様のお導きですね(笑)。

堀川 証拠は前山君のところに送つた写真で残つてます。ですが、この日拾つて、この日送つたんですよ。十四年七月二十一日となつてます。石子順造さんのところで、六〇年代の反芸術運動の国際的なグループであった「フルクサス」の話を聞いたり、静岡の「幻触」のメールアートの実物を見たことがきっかけとなつて始めた仕事をでした。

彦坂 石子さんの友人に前衛音楽家の刀根康尚さんがいて、彼は「ハイレッドセンター」の周間にいただけなく「フルクサス」のメンバーでしたから、その辺の知識が流れこんだんでしょうね。

堀川 刀根康尚さんは、GUNの長岡での結成展のシンボジウム「芸術運動はどうあるべきか」のパネラー

で来られました。「ハイレッドセンター」や「フルクサス」運動との関わりの経験から、「芸術運動はある種のもの高まっていた。そういう中でキャンバスで洋服を作りたのは「ポスト・タブロー」の一つの回答でした。

堀川 次につくったのが鏡面ステンレスを使つたネクタイのオブジェ作品名「収束」ですね。この作品は同年の八、九月に長岡文化会館と東京新宿の椿近代画廊でやつたGUN展に出品したものです。

彦坂 しかし先ほどの「ポスト・タブロー」という視点からすると、この作品はちょっと単なるオルデンバグ系の面白オブジェかもしれない。

堀川 そのせいかどうか、当時の自分としては納得できる面白い仕事をやつたんだけれども後にどう繋げるかということが難しくなってきた。新しく展開できなくなる。それは嫌だったんです、こういった作品をつくり続けていけば、結構オブジェとして売れるることは間違ひなかつたんです。でも、それは現代美術を目指す者としてはできなかつた、次にどう展開するかで泥沼みたいな状態が訪れた。

堀川 それから悶々としていて、ぱつとひらめくんですよ。

彦坂 で、石になる。

堀川 今日七月二十日は、偶然にも二千八年前に石の作品をやつた日なんです。だから歴史的な日なんですよ(笑)。

彦坂 あー、そうですか、それは神様のお導きですね(笑)。

堀川 証拠は前山君のところに送つた写真で残つてます。ですが、この日拾つて、この日送つたんですよ。十四年七月二十一日となつてます。石子順造さんのところで、六〇年代の反芸術運動の国際的なグループであった「フルクサス」の話を聞いたり、静岡の「幻触」のメールアートの実物を見たことがきっかけとなつて始めた仕事をでした。

彦坂 石子さんの友人に前衛音楽家の刀根康尚さんがいて、彼は「ハイレッドセンター」の周間にいただけなく「フルクサス」のメンバーでしたから、その辺の知識が流れこんだんでしょうね。

堀川 刀根康尚さんは、GUNの長岡での結成展のシンボジウム「芸術運動はどうあるべきか」のパネラー



▲「GUN 雪のイメージを変えるイベント」 信濃川の十日町橋下の河原
1970年2月11日 (写真撮影: 羽永光利)

◆現代美術全集「アート・ナウ「行為に賜ける」」の表紙



なんだなと言つて思ついたんですね。それが影柱を受けたのは、関根伸夫さんのでかいステンレス柱の上に石を乗せた作品(二九牛)のイメージと、それと虚像の上に成り立つているかに見える」という発言をされ、虚像を増幅するためマスクミ利用の宣伝の必要性について語つておられた事を思い出します。その後、朝の民放「ヤング720」という番組に、赤瀬川原平さんと一緒に「世界棚包計画」とやらで出演されていましたね。

彦坂 ゲンショクと言う名前は知っていますが。堀川 「幻触」には鈴木慶則さんや飯田正二さんらがおられましたね。

堀川 ああ、日本のシュミニレーションズムの先駆けともいべき仕事をなさった鈴木慶則さんや飯田正二さんらがいるけれど、このアメリカ時間、七月二〇日にアボロ十一号が月面に着陸する。そこで宇宙飛行士が月の石を拾う歴史的なパフォーマンスを、ラジオとテレビ中継で全世界に放映することになつてました。その時に具体的な私生活の中からで言うと、作家活動に伴う金欠病を克服するために月に十日以上学校に宿泊したことなど、不規則な生活を頑張つて七月上旬に入院したんです。精密検査のために実家に戻つて仮壇おられましたね。

彦坂 ゲンショクと云う名前は知っていますが。

堀川 「幻触」には鈴木慶則さんや飯田正二さんらがおられましたね。

彦坂 ああ、日本のシュミニレーションズムの先駆けともいべき仕事をなさった鈴木慶則さんや飯田正二さんらがいるけれど、このアメリカ時間、七月二〇日にアボロ十一号が月面に着陸する。そこで宇宙飛行士が月の石を拾う歴史的なパフォーマンスを、ラジオとテレビ中継で全世界に放映することになつてました。その時に具体的な私生活の中からで言うと、作家活動に伴う金欠病を克服するために月に十日以上学校に宿泊したことなど、不規則な生活を頑張つて七月上旬に入院したんです。精密検査のために実家に戻つて仮壇おられましたね。

彦坂 ゲンショクと云う名前は知っていますが。

堀川 「幻触」には鈴木慶則さんや飯田正二さんらがおられましたね。

彦坂 ああ、日本のシュミニレーションズムの先駆けともいべき仕事をなさった鈴木慶則さんや飯田正二さんらがいるけれど、このアメリカ時間、七月二〇日にアボロ十一号が月面に着陸する。そこで宇宙飛行士が月の石を拾う歴史的なパフォーマンスを、ラジオとテレビ中継で全世界に放映することになつてました。その時に具体的な私生活の中からで言うと、作家活動に伴う金欠病を克服するために月に十日以上学校に宿泊したことなど、不規則な生活を頑張つて七月上旬に入院したんです。精密検査のために実家に戻つて仮壇おられましたね。

彦坂 ゲンショクと云う名前は知っていますが。

堀川 「幻触」には鈴木慶則さんや飯田正二さんらがおられましたね。

生の終わりに直面しなければならない漠然とした思いを感じた。それは、これまでの人生で起つたこと、死んでいった人々を思い出させた。やがて人は死になる。だから何だつていうの、大切なことは人が行く末どうなるかということではなくて、生きているあいだどうあるかでしよう」(前出)。私も歳で何時死ぬか分からなくなっていますから、つい思い入れてしまいますが(笑い)。スザンヌ・レイシーの作品の規模は太く、極めてアメリカ的で革命的です。革命的というのはアメリカに於いて老女が過酷に孤独であり地位が低いからです。そのレイシーの作品と日本の十日町市の中学校で行われた堀川さんの作品のこと比較するのは余りに違うと言われるかもしれません。しかしとくに世界に発信するものではない地方の子供達を巻き込んで、現代美術のアーティストが地元の石を芸術として発信したというのは、レイシーの一九八四年と比較しても堀川さんの一九六九年と言う早さと、模倣ではないオリジナリティを含めて、今日的な

パブリック・アートに先駆けるものとして私は高く評価したいのです。

それに、この石の作品は当時私にも送りつけられていませんでした。

堀川 その証拠写真も探しましたよ。

彦坂 突然受け取った時、これはかなりインパクトがありましたね、重いですね、きれいな作品でした。

この石の作品は、もの派の理論家であつた李禹煥さんは「出会いを求めて」と言う著書のトップの文章で、李さんは堀川さんを叩いてるでしょう。

堀川 僕は初めて「美術手帖」にのつけてもらつたん

で、批判というよりは、写真と名前が載つたということで、喜んで、うれしくて(笑い)。彦坂 「美術手帖」の李さんの文章の方には名前が載つたんですか?

堀川 「美術手帖」には載りました。にじやまだつたのでしょうか?

彦坂 李さんには堀川さんの仕事は理解できない以上

ハンドルで、実際にそこに誰が出品してたのかといふことになると、意外とみんなわかつてないんです。例えば

ハンス・ハーケやペノーネが出品していたのを知らない

人たちが多いんですよ。

堀川 これは貴重な写真なんですが、僕はリチャード・セラの作品の設置の作業を見ることが出来ました。ハンス・ハーケとセラですよ。一番身近なところで制作をやっていたのは。公園の前ですから、ここに手伝って

いるのは稲窓一郎さんなんですよ。

彦坂 これはセラが鉄の柱を公園の中に埋めるだけれども、この写真をとっているのは…。

堀川 僕です。僕はビエンナーレ関係の写真百枚をデジタル化してCD-ROMにしてあるんですよ。自分は間違いもなくあそこいた。ハンス・ハーケの水を使った作品もよかったです。

彦坂 先日豊田市美術館にペノーネ展のオープニングを行つたのですが、そこで中原佑介氏に久しぶりにお会いして、ペノーネが東京ビエンナーレに出していたと言う話をしたのですが、お互いにどんな作品だったか憶えていなかつたのです。この「人間と物質」展のカタログを見ても良く分からぬで(笑い)。ペノーネも今人気作家ではありますし、しかし私は製材された角材の人工性の中に自然の丸材が彫り出されてくるというペノーネの一九六九年から現在まで統一している「森林は繰り返される」という作品が、何しろ床柱のよう見えますから、理解できなかつたのですが、今回の農田市美術館の個展を見てようやく納得しました。それはモダニズムの折り返し地点の作家という事です。古いモダニズムが終わって新しい表現が始まる、そうした折れ目の作家だった。その視点で見ると堀川さんの石を針金でくくつて送るという作品自体が、同

めには、評判になつていて堀川さんのこの作品を叩かないといけないというのがあつたと思いますが、今の話をして納得できますね。叩かれてもとにかく七〇年の東京ビエンナーレに出しているわけで、大スターだった。

七十年「人間と物質」展



POST CARD 小西反軍支援デモの写真を撮る
1971年3月1日 撮影場所・新潟



1971.2.11
専門切手シリーズ 1972~76年

「専門切手シリーズ」1972~76年

HIKOSAKA'S LONG INTERVIEW

じ課題を表しているように思えました。人工の外皮の内側にあんこのように自然を提示する。つまり石は自然で、自然を人工で紹つて贈るという近代のシステムで送る。然も先ほどお聞きしたような地獄の石という目的的な説明性といつか、お話を良くできているという事では、ベーノーが床柱のような芸術的見える作品を作り続いているように、堀川さんも「石のメイルアート」を供達とともに送り続けるという生き様は、あり得ただろうと思います。

雪の作品

彦坂 ところで「雪のイメージを変えるイベント」は東京ビエンナーレの後ですか。

堀川 いや、東京ビエンナーレが始まる直前の一九七〇年一月です。

彦坂 きれいな作品ですね、印象に残ります。講談社の発刊した現代美術全集の「アート・ナウ」の「行為に賭ける」の巻の表紙に掲載されていましたね。

堀川 そうです。先ほど話に出たギャラリー新宿の展覧会で、僕は写真家の羽永光利さんと出会います。この羽永さんとの出会いから、僕個人は大きな感化を受けたとともに、GUNは「雪のイメージを変えるイベント」を行ふことになるのです。羽永さんと知り合って、彼の努力で材料の提供をカラーブランニングセンターから受けることができ、実現したんです。

彦坂 羽永さんが撮影したのですか。

堀川 僕たちGUNの面々は行為・演技を担当し、羽永さんが撮影をする。そして全国メディアに載せて、新潟GUNを売り出す。

彦坂 刀根さんのレクチャーやを実践したんですね(笑)。場所はどうですか?

堀川 写真を撮影する眺望のきく条件から、信濃川の十日町橋の河原です。

彦坂 色はなにでつけているのですか?

堀川 毒性のない顔料です。赤、黄、青、緑の四色。

彦坂 何人がかりでやられたのですか?

堀川 顔料を撒いたのは六人かな。

彦坂 サポートしてくれた方や見学者も

含めると十五名くらい。

彦坂 そもそもアイディアはどう言つところから生まれたのですか。

堀川 その時期GUNとしてはそれまでの五回の展覧会で消耗し、オフ・ミュージアムやアースワーク的なイベントに活路を求めていました。そこで札幌对抗して「雪祭り」を始めて雪のイメージを売ろうとしている十日町を舞台に雪のイメージを変えようということになつた、だから雪祭りの時期に合わせることにした。

僕は十日町に住んでいたという地元の利でそれほどの苦労もせずにイベントに参加することができ幸運でした。この成り行きで僕がふんどし一丁で赤い染料をまくことになり立つてしまい他のメンバーには申し訳なかったと言う思いも残っています。新雪の雪原に顔料を振りまいて出来上がった巨大な抽象画は本当に美しいものでした。しかし、実はその後十十分くらいに雪が降ってきてしまい間もなく見えなくなってしましました。巨大な抽象画のはかない命でしたが写真は『アサヒグラフ』と「芸術生活」の誌に掲載され、またその後先ほど話の出た「アート・ナウ」などの現代美術全集により人々の記憶に刻まれていくわけです。

彦坂 每年続けて、年に一度やる作品にして下さる面白いというか。

堀川 その後GUNは分裂し求心力を失つてしまいま

・越後に生きる原点の問題として北川省一さんの著書による「良寛さん」との出会いがあるのです。

彦坂 堀川さんが雪の作品を発表なさったヒルサイドギヤラリーの北川ラムさんのお父さんは良寛の研究者とお聞きしましたが。

堀川 ええ。六十歳代になられて初めて出された「良寛遊戯」を手にし、良寛に雪を歌った詩があるのを知りました。「淡雪の中に立ちたる三千大千世界またその中にあわ雪ぞ降る」。この詩を知つて以後、雪に身を投げ出すことは良寛の大地上に五体を投げ出すことになつたのです。

彦坂 なるほどね、私もその「良寛遊戯」を読んでみたのですね。

堀川 東京ビエンナーレを捕んだ六七年から七年ぐらいでしょうか、僕はものすごく消耗しましたね、だいたいそこでエネルギーを使いつぶやつたですね。

彦坂 時代もそうですね、七〇年の日本万博が終わり十三年ぐらいになると日本中が息切れしてきました。

堀川 七二(昭和四十七年)ですね、連合赤軍事件は僕もこれで完全に冷え切ってしまった。

彦坂 七〇年の三島由紀夫の割腹自殺、そして七一年の川端康成の自殺、この二人の死に象徴されるように農村に支えられた古い美しき日本が死んでいった。

堀川 一九七〇年の大阪万博以降ですね、小西反軍闘争というのがあつたり、沖縄返還も絡んだり、じゃでも行かないといけないというでの新潟まで出かけたりしましたけど、仲間が他のセクトにゲバートされせられてジグザグを始める。すぐに機動隊にがつちりと腕をつかまれますぐにさせられ、まあ、びっくりしましたね。その後数回行き、今度は写真を撮つたりしましたけど、仲間が他のセクトにゲバートされ足を折られたり腕時計を取られたりした。そこらへんでひとつの幻想がさせてきたというのが僕にもありましたね。僕は教員でしたからもうすぐ官憲の察知す

て行くわけですよ。いきなり緑色のヘルメットをかぶせられてジグザグを始める。すぐに機動隊にがつちりと腕をつかまれますぐにさせられ、まあ、びっくりしましたね。その後数回行き、今度は写真を撮つたりしましたけど、仲間が他のセクトにゲバートされ足を折られたり腕時計を取られたりした。そこらへんでひとつの幻想がさせてきたというのが僕にもありましたね。僕は教員でしたからもうすぐ官憲の察知す

彦坂 時代もそうですね、七〇年の日本万博が終わり十三年ぐらいになると日本中が息切れしてきました。

堀川 七二(昭和四十七年)ですね、連合赤軍事件は僕もこれで完全に冷え切ってしまった。

彦坂 七〇年の三島由紀夫の割腹自殺、そして七一年の川端康成の自殺、この二人の死に象徴されるように農村に支えられた古い美しき日本が死んでいた。

堀川 一九七〇年の大阪万博以降ですね、小西反軍闘争というのがあつたり、沖縄返還も絡んだり、じゃでも行かないといけないというでの新潟まで出かけたりしましたけど、仲間が他のセクトにゲバートされせられてジグザグを始める。すぐに機動隊にがつちりと腕をつかまれますぐにさせられ、まあ、びっくりしましたね。その後数回行き、今度は写真を撮つたりしましたけど、仲間が他のセクトにゲバートされ足を折られたり腕時計を取られたりした。そこらへんでひとつの幻想がさせてきたというのが僕にもありましたね。僕は教員でしたからもうすぐ官憲の察知す

消耗について

堀川 東京ビエンナーレを捕んだ六七年から七年ぐらいでしょうか、僕はものすごく消耗しましたね、だいたいそこでエネルギーを使いつぶやつたですね。

彦坂 なるほどね、私もその「良寛遊戯」を読んでみたのですね。

堀川 その後先ほど話の出た「アート・ナウ」などの現代美術全集により人々の記憶に刻まれていくわけです。

彦坂 每年続けて、年に一度やる作品にして下さる面白いというか。

堀川 その後GUNは分裂し求心力を失つてしまいま

て行くわけですよ。いきなり緑色のヘルメットをかぶせられてジグザグを始める。すぐに機動隊にがつちりと腕をつかまれますぐにさせられ、まあ、びっくりしましたね。その後数回行き、今度は写真を撮つたりしましたけど、仲間が他のセクトにゲバートされ足を折られたり腕時計を取られたりした。そこらへんでひとつの幻想がさせてきたというのが僕にもありましたね。僕は教員でしたからもうすぐ官憲の察知す



「Snow Performance in Matsudai '96.1」 1996年

るところとなつちゃつて、誰それがどこで列車に乗つて新潟まで行つたか全部調べがついてる。山の中の中学校にいたから、目の前の子供達のことを考えるとあんまり評判悪くも出来ない。反省の時が訪れる。そして、教育実践の方にエネルギーを注ぐ時期が始まるんです。作品の方はそれからかなりの間は冴えたものができなかつたというか、それから随分悶々とするわけです。

切手シリーズの展開

彦坂 「切手シリーズ」は東京ビエンナーレが終わつてからですね。

堀川 「石のメールアート」の次ぎに何か展開しようとして七一年の「言葉とイメージ」展の招待を受けた零円切手シリーズを初めて発表したんです。

彦坂 「零円切手シリーズ」は「言葉とイメージ」展以前にも継続的に作品をつくつていらっしゃいますね。堀川 七一年にビナール画廊に出した零円切手／佐藤栄作／が最初で、次に美術手帖の「紙面解放計画」という誌上展示のために（田中角栄）（七一年）をつくったんです。それからロッキード疑惑記念の零円切手シリーズをつくり十年ぐらいの間に継続的につくり続け十種類くらいつくれたんじゃないかな。

彦坂 「零円切手」のきっかけはやはり赤瀬川原平さんですか。

堀川 赤瀬川さんのゼロ円札ですね、僕はそれを切手でやろうと思った。今になつてみると切手に取り上げた人には失礼なことをしたかなという思いもありますが、その当時はやりたいことをやつてただけでした。そんなに深くは僕はわかつていなかつたわけですが田中角栄を取り上げたときは彼の列島改造論が出て二ヵ月くらいのときでした。また、ロッキード疑惑は始まつていなかつた。

彦坂 良い作品ですので、この作品も、歴代の首相の顔と0円だけで延々と作り続けて下さると面白かったらうなと思いました。実は、今回インタビューをお願いしようと思つたきっかけは、私の付き会つてゐる画廊の同世代の二人が堀川さんの切手を全く知らないので驚いたのです。私は古い記憶というのを持つてゐるから当然みんな知つてゐると思いこんでいて…。クリスチーニにおける聖書とか回教圏のコーランとかはひとつ



「EDGE'95」 100×100×10cm アクリル、ベニヤパネル、角材 1995年



「HEISEI (terada)」 98×98cm アクリル、錦キャンバス 1994～96年

のテキストを共有しているから文化が成立するんですね、何も記憶を共有していないところだと文化の成立は難しいんですね。私は中高年アーティストたちと「モダニズム研究会」という勉強会をちょうど二年半やって記憶の共有化を少しでもしようとしたけれども、驚くほど過去の作品との関連を拒否しますね。いろんな理由はあるんだろうけれども、まず生理的に不愉快みたいね、過去に囚われること自体が嫌なんだと思いま

うのはきちつと書かれてこなかつたんですね。そういう意味では司馬遷の『史記』の伝統を持つ中国であれば歴史意識って非常に強いのだろうと思います。蔡國強さんとニューヨークで付き合つてた富井玲子さん

という歴史家の友達がいるんですが、彼女とFAXで意見交換をすると蔡さんは非常に歴史意識が高いといふふうにインタビューして自分の古い切手の記憶を提示したかったんです。そんなことをしてなんの意味があるんだといわれるでも困るんだけれども、それは

日本人と違うんじやないかというんだけれども、それはアメリカの作家も、ヨーロッパの作家も、歴史意識というのは日本のアーティストに比べれば高いですよ。うことです。そういう意味で中国の作家というのは日本人と違うんじやないかというんだけれども、それは少くとも自分の国の美術史を知らないで作品を創つて貴重な体験は継承されないで赤子のような無知さと無垢さと野蛮さが高い精神可能性として肯定される。日本の文化の中に潜む「無為自然」と言う価値観ですね。しかし一方では因習なり伝統というのも強力にあります。そういう意味で中國の作家というのは日本と違うんじやないかといふふうに意見交換をするときだらけで困るんだけれども、それは日本のアーティストに比べれば高いですよ。あるわけで、決してそんなに単純なものではない。たとえばNHK大河ドラマの毛利元就でいえば、長州藩の三百年間の恨みの継承が明治維新を生み出すという歴史的ダイナミズムのドラマが下敷きにあります。こういう日本の深層構造を何とか捉えて理解しないと結局は自分自身の芸術の意味を理解できないことになる

历史的の本は何冊も出てるわけです。日本の場合はそれが弱い、それが弱いということにたぶん深い構造があるんだと思うんです。過去は総て水に流して、禊ぎして清らかになるという日本の神道的伝統というこの非歴史主義は何も戦前の國家神道の時代だけではなくて敗戦後の今日でも脈々と生きている。現代美術史という

堀川 もともと人間というと伝承と創造というか、必ず過去を引きずつていますよね、過去を学習していることを否定できないわけが当然の原理ですよね。彦坂 日本人そのものが前のものを忘れていく体質が強いのかも知れない。事実日本の文化の中で歴史書と戦後の今日でも脈々と生きている。現代美術史という

私と同年齢の堀川さんとお話をすることで、いくらかでも日本のモダニズムの最後の時期のアーティストとだと思つます。過去は総て水に流して、禊ぎして清らかになるという日本の神道的伝統というこの非歴史主義は、何も戦前の國家神道の時代だけではなくて敗戦の今日でも脈々と生きています。今日はありがとうございま



●館長 伊藤 修吾

清里現代美術館

1990年に開館した清里現代美術館は、清里の豊かな自然の中にある。ボイス、フルクサス、ライナー、キーンホルツなど現代美術を代表する作家の作品が一室ごとに展示された空間は、巡るごとに作家の深いメッセージが立ち上がりてくるようだ。



●ボイスとの出会い、美術館の役割

——ボイスを中心とした現代美術のコレクションは、いつ頃から始めたのですか。
伊藤　ボスター等が最初ですから、作品のコレクションとしてはかれこれ二十年以上前だと思います。美術の教師をしている弟（伊藤信吾）が中心になって集めました。

——美術の教師が現代美術にかかわっているというのには、珍しいですね。僕らが教育を受けた時代というのは、せいぜいボップ・アート止まりですよね。それ以降の美術に関しては何の教育も受けていない。

伊藤　私も弟に影響されながら現代美術を見始めたのですが、最初はボップ・アートのポスター辺りからでしたね。その頃はジャコメティとかデュビュッフェのポスターや版画、日本でも恩地季四郎さんの版画など見た記憶があります。

——現代美術の作品を集められるようになったきっかけは何だったのですか。

伊藤　弟に聞ないと正確には分からぬのですが、自由が丘画廊とかかんらん舎、南画廊等の名がよく出てきます。

——その当時現代美術を扱っていた画廊は1%ぐらいの確率ですよね。それにしても、プライベートでボイスをはじめフルクサス、ライナーなど概念的なアートをこれだけ集めたというのは驚きですね。
伊藤　コンセプチュアル・アートという面が強く出ている美術館なので、人によってはどうしても難しく考えてしまう。でも、「アイデア芸術」という感じで見ていただければ楽しめると思うんですよ。この美術館は、我々が生活や社会の中で今まで気がつかなかつたアイデアを与えてくれるきっかけ、仲立ちみたいなものです。「現代美術って何なんですか」と聞かれたら、私はいつもそれは「変わりなさい」ということですよと答えるんです。変わりなさいということはどうことかというと、「戦後五十年の生き方を変えなさい」ということです。それは今の日本に要請されている最大のものだと思います。現代がいろんなものを紛失してるのは、戦後五十年の生き方そのものの中で病として出てきている。芸術作品そのものが社会を変えてくれるわけじゃない。作品を見た私たちが「あ、こういう考え方があるのか」、「こんな風な視点から眺めればいいのかな」と、いろんな考え方のアイデアを拌合してそれを生活の中に生かす。その根本はやっぱり「見る」と「で」です。美術館の基本的な役割は何なんだ、美術館が社会に寄与するとはどういうことかと言えば、来れる人が見る力をつけるのを側面から応援することだと思っています。この美術館は弟のコンセプトで出来上がった美術館ですから、芸術のあり方、或いは芸術家のあり方などを初期から考えていたのではないでしょうか。



第1展示室 壁面はクリストの作品

KIYOSATO MUSEUM
OF
CONTEMPORARY ART

● 見ることを奪われている人々のための芸術

——観念的な現代美術は単に見るだけではわからない。社会的な背景とか作家のメッセージとか、かなり深く突っ込んでいかないと見えないと思うのですが。

伊藤 確かにそうです。この美術館に来る人も半分以上の方は見る力がない。見る姿勢も持たない。でも、そういった人たちを作り上げてしまったのが従来の美術館ではないでしょうか。例えば美術史に載っているような有名な作品を置けば多くの人がその作品を見るためにやってくる。名作を展示すれば、勝手にお客さんがやってきて見て帰る。それは見る姿勢や力を美術館が人々に教えることを放棄していることだと思うんですよ。日本の美術館の多くはそういう視点から造られている。

——美術館には啓蒙や教育といった機能とともに運営上の問題もあるわけですから、ある面ではそれも仕方がないところがある。

伊藤 美術館を支えている人は誰かということなんですよ。学芸員や美術館の関係者は自分たちが支えていると思っている。それは、どんでもない。要するに見��れてはいる人たちが支えている。勉強をやつしている人たちが支えているんじゃない。勉強をやつしている人は多い。

——それは日本の美術教育の問題でもありますね。

伊藤 今、中学校・高等学校の美術の時間が大幅に減らされていますよね。教育そのものが今までの近代の意識で芸術を位置づけている。芸術は趣味や余暇のもの、実社会の論理とは乖離したものというが近代の意識ですね。ところが今の芸術、ボイス以降の現代美術というのは社会科ですよ。だから作品を見て話をしていくのも必ず社会の話になる。それこそ大事なんですね。ボイスをはじめとしたここにある作家たちは、まさに皆そういう作家たちです。現代音楽のジョン・ケージも、またそいつた人ですね。また、フルクサスの常設をやっていますが、フルクサスの作品というの

はシルバーマン・コレクションに入っていますから、中々公開しにくいようです。ですから、美術館内で常設展示しているのはここだけではないでしょう。

伊藤 いつのまにか日本では展覧会をやることが美術

ている人は、十人の内一人ぐらいですよ。残りの八人は、美術館にじっとと行ってじっとと帰る(笑い)。そういう人たちが実は美術館を支えている。

——今、美術館はその八人の人たちに何もしないと…。

伊藤 そうです。そういう人たちに何の手当もしない。そして傲慢にも、現代美術は難しいからわかる人にわかれればいいと居直る。わかる人を増やす努力をせずに、ピカソ、ゴッホ、シャガールといったたりあえずは誰でもわかる。美術史的価値の明確な作品を集めようと

する。そういう意識を持ったときに、美術館は現代美

術から離れて行くんですよ。この美術館を始めてつくづく思うのは、現代美術というのは残りの八割の人々をレベルアップをすることだということです。それは作品を知らせることではなくて、社会を良くすることです。まさにそこにボイスの思想と作品がある。ボイ

スが凄いのは、現代の芸術というものは社会の改革なんだ、社会を改革するために自分を変えることなんだと呼びかけ、自らも行動したことです。だから、美術館が日本の美術館にはそれがない。勉強のための芸術、極端にいえば社会なんて関係ない芸術だけを並べる美術館があまりにも多い。

——そこにはキーンホルツを見るのは初

めてなんで、とても楽しみにしてたんです。キーンホル

ツはすごく毒々しいと思つて

いたのですが、ここにある作

品はとてもスマートですね。

しかも展示も作品だけではなく

資料や関連する書籍などが

一緒に置いてあって、觀客がじっくりと入り込むような形

で見るような構造になつてい

る。



第5展示室 ヨーゼフ・ボイスの部

● 芸術を機能させる展示と空間

——清里現代美術館のユニークさは、ボイスを中心と

した現代美術の作家やグループの作品を企画展としてではなく常設で見せていることですね。

伊藤 区切られた空間の中で見ることによって、作家

——各作家は基本的に一室を与えられているので、見

る人は各々のスペースで作品に集中しながら対峙でき

るようになっていますね。

● わかるうとする姿勢の大切さ

——各作家は基本的に一室を与えられているので、見

る人の姿やメッセージが立ち上がるようになつていています。空間を移動することに、異なる作家の作品が立ち上がりつてくる。だからくらいても楽しめるようになつていますね。

伊藤 よく子供のための美術展というのがありますが、

館の最大の役割だということになつてしまつた。でも美術館の基本は常設展示の活動だと思います。来られた方が美術館は楽しい所だと思って頂くことだと思いますし、その

よな場を作り上げることが

美術館の役割ではないでしょ

うか。私共の美術館の場合、面白いのは、美術を専門職と

している人よりも一般の人

方が一生懸命見ている様にも

思います。かえって美術系の

方は自分の範囲外だと見なく

なってしまいます。

——ここにはキーンホルツの

作品が二点ありますね。日本

でキーンホルツを見るのは初

めてなんで、とても楽しみに

してたんです。キーンホル

ツはすごく毒々しいと思つて

いたのですが、ここにある作

品はとてもスマートですね。

しかも展示も作品だけではなく

資料や関連する書籍などが

一緒に置いてあって、觀客が

じっくりと入り込むような形

で見るような構造になつてい

る。



第2展示室 サイ・トーンブリー(壁面)と菅木志雄(中央)の作品

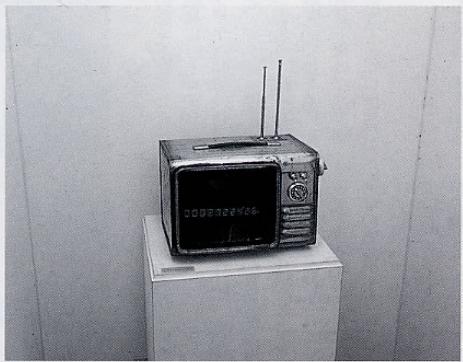
●現代美術とミュージアム7



第7展示室 ジョン・ケージの部屋



第9展示室 フルクサスの部屋(入口)



第10展示室 キーンホルツの作品



■清里現代美術館 ●住所:〒407-03 山梨県北巨摩郡高根町清里 3545-3519 TEL:0551-48-3903 ●開館日:3月~12月無休/1月1日~7月まで開館/土・日祭日開館/2月土・日祭日のみ開館 ●開館時間:4月~11月 AM9:00~PM6:00/12月~3月 AM10:00~PM5:00 ●入館料:一般800円 中学生以下400円 ●交通:中央本線小淵沢より、小海線清里下車。牧場通りを徒歩で約10分。中央自動車道・須玉ICから国道141号線、丘の公園入り口標識を左折、車で約3分。●収蔵作家:ボイス、ライナー、フルクサス、デュシャン、ウォーホル、セラ、ケージ、ティンゲリー、トランブリー、菅木志雄、川俣正、若林奮、若江漢宇他

自分の美術館活動では必要ないのではと思います。子供のためというのではなく、それが決めることで、大人が、上立つものが規制しているだけですから。私たちに大事なのは、子供が如何に楽しめるか、見る力をつける状況をいかに作り上げるかということなんだと思います。ここでは小中学校の子供が来たら、必ずアンケートを書いてもらおうんです。中学生が、「ものを使い方、考え方で芸術になるんですね」と書いている。大人より子供の方が現代美術の本質を見抜いている。子供はのびのびと、「美術館も芸術だった」、「わからないけど楽しかった」、「きれいでいた」とこの美術館をいろんな角度から、自分の姿勢で書いている。

——子供の方がわからないものに好奇心があつて、大人になるとわからぬと言うことがわかるともう見向きもしなくなる(笑)。

伊藤 大人になるとわかるものしか見えないと言う状況に追い込まれたり、わからないものは無意識のうちに差別したりといつた生き方に従つていく。美術の先生方も見に来るんですが、美術教育の一環として生徒たちを連れて来ようとする先生は意外に少ないですね。

何故かというと、自分がわからないから子供もわからぬだろうと勝手に判断してしまう。それは自分の価値観の軸を崩さない、他の価値観があることを認めようとしないからです。ものを見るときには自分も崩さないと見えてこない。わからないものが目の前に来た

ときにわからないと片づけて欲しくないんですね。難しい、わからないけど、生態観見たとか、そういう姿勢が欲しいんです。わからないものは答えが出来ない。でも、そこでわからないと片づけちゃいけないと言うことが問われてるんですね。今は、わからないものが目の前に出てきたときに自分たちがどういうふうに対処していくかということが、人間の本来あるべき姿ではないでしょうか。大人よりもむしろ子どもたちの方が、その意味では素直で優れている。

● 作家を知り作品と出会う 二泊三日の美術館

——菅木志雄さんの小品がいたるところに展示してありますね。

伊藤 美術関係者の方をお見えになって、本館に訪れた方が菅さんの小さい作品を見て吃驚される。菅さんはドローイングとかデッサンが外に出ていません。

だから小さい作品が菅さんの原点なんです。それを知っている人は意外と少ない。

——庭も菅さんの作品ですね。

伊藤 そうですが、庭の作品は菅さんの作品の中でも大きな代表的な作品だと思っています。石と鉄板でできています。作られてから六年になりますが、自然の中に見事に同化しています。良く見ますと、石が五列に並べられていますが、真ん中の列だけ四個しか石がないと見えてこない。

——

伊藤 美術館の展示する側の作家に対する深い理解がある。展示する側の作家に対する深い理解がある。

伊藤 ドナルド・ジャッドの作品にしてもそうです。

作品は基本的には上から見ても下から見ても同じよう

に見えるようにつくられている。殆どの彫刻というの

は前から見るようにつくられている。ところが、ジャ

ッドの凄さは上から見るようにつくられていること

です。上から見られる位置に飾らなければいけない。

でもそれを知つて飾つている美術館は少ないと思いま

す。そう言つたことを考えてここでは展示している。

だから見ると言うことを刺激されるんですよ。

い。他是五個ある。Vの字になつた鉄板のオブジェが

端にあります。その中に石が一個入っている。その

石はぐるっと庭を一周しないと見えないようにできて

いる。例えば竜安寺の石庭は廊下を平行移動すること

で庭石の変化が見られます。菅さんの作品は周囲を巡

ぐることで初めて作品の全貌が見えるようになつてい

る。おそらく菅さんはそこまで意識を入れて作品をつ

くつているんでしよう。歴史とか、そういう風のあ

り方まで踏まえて作品をつくっている。それも時代々と

やりますね。それが菅さんの凄いところだと思います。

身近な素材を使ってやついているけれど、水平・垂直・

高さや幅など、人間の美に対する感覚を気持ちよく刺

激してくれます。それが見ることの基本なんでしょう

ね。

——ただ作品を展示しているだけではない。そこには

展示する側の作家に対する深い理解がある。

伊藤 ドナルド・ジャッドの作品にしてもそうです。

作品は基本的には上から見ても下から見ても同じよう

に見えるようにつくられている。殆どの彫刻というの

は前から見るようにつくられている。ところが、ジャ

ッドの凄さは上から見るようにつくられていること

です。上から見られる位置に飾らなければいけない。

でもそれを知つて飾つている美術館は少ないと思いま

す。そう言つたことを考えてここでは展示している。

だから見ると言うことを刺激されるんですよ。

——清里現代美術館が出来たのは一九九〇年ですね。

清里という地は最初から構想に含まれていたのですか。

伊藤 最初は違っていました。でも結果的にはここで

よかつたと思っていました。ここに美術館を建てるとい

うことが決まったとき、弟は自然の中で生存で

くること

で

庭石の変化が見られます。菅さんの作品は周囲を巡

ぐることで

初めて

作品の全貌が見えるようになつてい

る。

おそらく

菅さんは

そこまで

意識

に入れて

作品をつ

くつ

いる

んで

しよう

た

と

思って

いました。

——プライベートながら、清里現代美術館は現代美術を常設する美術館としてすでに七年間にわたって人々に作品を公開している。見る楽しさもあるのでしょうか、作家のメッセージの深さや豊かさを見る・読むために時間とエネルギーが必要になつてきます。とても一日では作品を読み切れない。その意味でも、「二泊三日の美術館」という考え方はとても興味深く、また、清里現代美術館のあり方を見事に言い表していますね。

——二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。とても一

日では作品を読み切れないので、その意味でも、「二泊三日の美術館」という考え方はとても興味深く、また、清里現代美術館のあり方を見事に言い表していますね。

——二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ない

で

す。

——

二泊三日の美術館

は時間とエネルギーが必要になつてきます。

とても

一日

では

作品

を

読み

切れ

ダンボールハウス

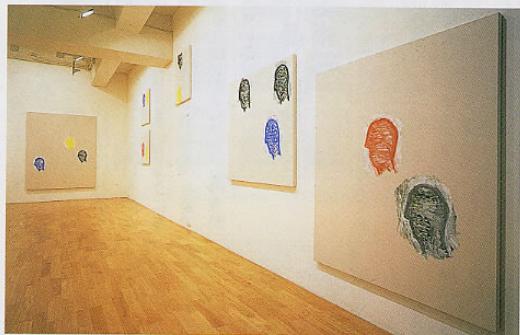
土屋 純一

【服を脱ぎ捨てて】

麻布のいわゆるキャンバスを使うと「絵画」という服を着せられている気持ちになる。油絵具もそうだ。歴史がありすぎて現代にマッチする生活感や存在感をなくしてしまった感じがする。あるとき麻布をコットンに変えてみた。ベニヤや石膏ボードなど身近なものであれば何でも良かった。手頃で生活感のあるコットンは麻布と違い取りがなく思えた。木枠に張つて描くのを止め、布をそのまま床に敷いて描いてみた。油絵具からアクリル絵具へ変えた。とても自然な感じがした。以前は麻布のキャンバスに時間をかけて油絵具やテンペラ絵具を重ね、絵の中に絵具の物質感やテーマを塗りこめようとしていた。まるで修行僧のように。でもその甲斐なく出来上がったものは虚しいリュージョンだった。目を皿のようにしてみても悟りを得ることはできなかつた。頭を剃り落として外見だけ僧侶で通すことも考えたがさすがに良心が痛んだ。とりあえず今まで着ていた修行服を脱いで裸になると風通しがよくなつた。新しい洋服を身に着けるようにコットンとアクリル絵具を使いだして、モノをそのままボンと見せる方が現実感や自分らしさを出せると考えるようになつた。手品じみた秘密を感じさせないよう心がけた。環境にあった旬の素材を使い、素朴な感覺で作品がつくれたらと思つて。遠洋ものや冷凍ものや名物や珍味もいいが、手軽に取れるものを粋に料理して味わうのが一番とあらためて思つた。

【コットンとアクリルの関係】

技術的なことや絵画のりを考えればちゃんと下地をついた方が良い。でも、それではコットンの初々しさが失れてしまう上、一連の作業で材料との対話が途切れてしまう。コットンは生のまま生かしたいと思つて。市販のコットンに糊もどうづダイレクトに描いていく。



月を見るまでのイメージ 1996年(ガレリア・グラフィカbisでの個展)

アクリル絵具はモノとしての堅牢さとしたがさを持っていて使いよく、絵具に対する変なユアンスやバースペクティブがないのがいい。布自身のフレキシビリティと、アクリル絵具の頑丈さが相反していく面白いと思う。堅牢さはもう崩れていくものの時間的な差を見させてくれる。ただ僕から見れば下地は二つの關係を滑らかにする潤滑油ではなく、単に間男のよくな存在でしかない。

コットンと僕の呼吸のいいところは、手を加えすぎると後には戻れないところだ。といつて躊躇することはないが、その緊張感が心地良い。服を着せるように、最後は仕上がりのコットンを支持体に張つていく。どのように張るかは行き当たりばつたり。何かを否定したり肯定したりいろいろ考えるとかえつてうまくやかない。本当はどうでもいいんだ。それを忘れることはできなかつた。頭を剃り落として外見だけ僧侶で通すことも考えたがさすがに良心が痛んだ。とりあえず今まで着ていた修行服を脱いで裸になると風通しがよくなつた。新しい洋服を身に着けるようにコットンとアクリル絵具を使いだして、モノをそのままボンと見せる方が現実感や自分らしさを出せると考えるようになつた。手品じみた秘密を感じさせないよう心がけた。環境にあった旬の素材を使い、素朴な感覺で作品がつくれたらと思つて。遠洋ものや冷凍ものや名物や珍味もいいが、手軽に取れるものを粋に料理して味わうのが一番とあらためて思つた。

【寄生虫】

人は寄生虫のようだ。どちらがどちらに寄生しているかはどうでもいいが、母体がなくなると困つてしまふ。新たな寄生の対象を求めて放浪するしかなく、とりあえず手身近なもので身を固めて動きやすいほうが良いと思う。——ダンボールハウス。新宿地下によくあるやつ。僕は地方出身者だから大都市のあの光景はずっと目にやきついている。あれが不自然かどうかは意見が異なるところだし美化するつもりもないが、とても自然だと思う。身の寄せ方にもそう。先人観かも知れないが都市との距離感に無理がない。変化した事と言えば動物園のように場所が限定され、ダンボールに絵が描かれたこと。あれは彼等が描いたわけではないから不自然だと思う。箱の印刷を消しちゃつて、少し息苦しそうに感じる。まるで子供の素直な作文を親や先生が体よく加筆したよう。白紙の原稿用紙も時には子供にとっては率直な主張だということもある。でもまわりは体裁を気にする。おそらく箱に描かれたことは彼等の自然な声でもなんでもない

ぐらいの時の方が、いい作品ができる。

アクリル絵具はコットンの上にのっている。基本的に布に絵具を染み込ませないで描く。下地はないので当然かれてしまう。相いれないものを受け入れさせようとすると関係に亀裂が生じるからこれでいい。二つの関係は初な男女の恋愛のようにデリケートだ。油ぎつたオヤジは強引で嫌われる。絵具の色はあるところでは布と完全に分離して汚れやぼごりみたいに布に着いている。カサカサと、布地の表面についている感じだ。アクリル絵具はそれ自体マットで、厚みも出にくい。見方によれば物質感があるらしい難く、乾いた時に油絵具と違つて着痩せする。でもそこがキュートでチャーミングだと思う。

でしょう。むきだしのダンボールが他のフィルターで覆われてしまつたせいで彼等の存在がもしろ嘘っぽくショーラップされた感じがする。そして妙な存在感が出てきました。でも木目や大理石調の壁紙でおおわれた現代日本住宅もそれと同じで、いわゆるフェイクだと思つ。僕は外から無責任にあれこれ言つだけだが、一体自分たちとどんな差があるのかと良く考える。どんな派な家に住んでいてもダンボールハウ



■土屋 純一
(つちや じゅんいち) 1960年岡山県生まれ。92年東京芸術大学大学院博士課程退学。93年KARUIZAWA DRAW-IN BIENNALE(経井沢駿田美術館)。個展はなびす画廊(90,92,93)、ガリラーアクセス(bis)96)他多数。
●98年個展 10/19~24
ガレリアグラフィカbis/
銀座を予定。

スと変わらない所がある。ガラス玉とダイヤモンドのどちらがその人にとって重要なのかにも見が異なるところだし美化するつもりもないが、とても自然だと思う。身の寄せ方もそう。先人観かも知れないが都市との距離感に無理がない。変化した事と言えば動物園のように場所が限定され、ダンボールに絵が描かれたこと。あれは彼等が描いたわけではないから不自然だと思う。箱の印刷を消しちゃつて、少し息苦しそうに感じる。まるで子供の素直な作文を親や先生が体よく加筆したよう。白紙の原稿用紙も時には子供にとっては率直な主張だということもある。でもまわりは体裁を気にする。おそらく箱に描かれたことは彼等の自然な声でもなんでもない

夢と現実のはざまで

僕たちは周囲のメディアと嫌でも複雑に関わりながら生きていかなければならない。そんな中で自分に必ず語りかけてくるのは何かと考えると、それはモノとしての存在感だと思う。絵の中にどんな像を描こうと物質的な存在感にはどうい及ばないし、その前提は絶対的だと思

赤は赤、黄は黄、青は青…。僕は色をあたかも記号のように画面の上に置いていく。もちろん中間色に対しても意識は同じだ。シンボルのように、色見本の感覚で使う。それは皮膚の色を化粧品のサンプルに置き換えるのと似ている。

色に対する意識のニュアンスは描いていると微妙に変わつてゆく。絵具から色へ、色から記号へ、現実とイリュージョンの間を揺れ動くその様はまるで夢と現実の境のように曖昧だ。

【ハードとソフト】

絵の材料と同様にその内容にも疑問があった。キャンバスの上にはどんな主題も絵画事になつてしまつ。自分自身の表現のためのハードとソフトが完全に分離した現実があり、それは二者が全くかけ離れた出所にあることが一因だった。実体験のあるものが欲しかつた。レトルトカレ

ーしか手元になければ、そこからインド料理を始めるしか術がないのと同じである。生きるためにとは言え、一方的に与えられた手段には抵抗があつた。例えばコンピュータを使ってイメージをつくることもハードやソフトの限界を超えることはない。結局プログラムの一部であり、

パズルと同様に新しい創造的な概念とは思えない。創造行為を単なる組み合わせの違いと割り切れば別だが、僕たちが見たこともなかつた新しい概念はすでにパソコンという形で生活の中に入り込んでいる。それは生まれてくるものはすべて絵画の歴史がたどつてきた軌跡とそつ変わらないことを示唆するように思えた。ならばなおさら生活すること、絵を描くことは同時進行でありたいと思った。それが唯一自分のハーハードとソフトを手に入れる方法のような気が

した。

展覧会のために、テーマを決めて制作をすることはしない。テーマを決めて描こうとすると、すでに自分を縛つているようで息苦しい。イメージを先に書きすぎても、後はそれを再現する作業だけになり、新しい発見や柔軟性が失われてしまうので好きではない。自分の釣竿に何がかかるか上げてみるまでわからない。何を釣ろうなどといった確たるものはないから、餌も決まつていない。展覧会のタイトルはちょっと意味深な、物語性を感じさせる人もあるが、その時の自分を言葉に置き換えて後からつけた名前は「呼吸する家」だ。僕の作品も決して不自然に「コーディネイトされたものではなく、風通しのいいものでありたいと思つてゐる。生まれた時からすでに死に直面している。ダンボールハウスは東京の中でもまだ呼吸している。

それは都市の中の呼吸する家だ。僕の作品も決して、顔を歪めて「くさい」と露骨に顔に出す作品ではないようにしたつもりだ。

(この文章は作家へのインタビューをもとに編集部でまとめたものです)



葉と左向きの頭部 60.8×50.3cm 綿布、アクリル絵具 1996年



葉と左向きの頭部 60.8×50.3cm 綿布、アクリル絵具 1996年

市販のコットン布にアクリル絵具で絵を描き、それを支持体に洋服のように着せる…。
作品はさつきデパートで買って
新品の洋服のように、新鮮で、爽やかだ。

【呼吸する家】

生活中で呼吸している事が作品の条件だと思つてゐる。誰しも空気がなくなれば生きでゆけないよう、呼吸できない環境なら作品も窒息してしまう。どんな作品も永遠のものだとは思つてない。臭いものに蓋をした歴史や伝統ど

は違うのだから、きれいなことではなく、作品も生まれた時からすでに死に直面している。ダンボールハウスは東京の中でもまだ呼吸している。それは都市の中の呼吸する家だ。僕の作品も決して、顔を歪めて「くさい」と露骨に顔に出す作品ではない。この文章は作家へのインタビューをもとに編集部でまとめたものです)

Transparent/Opaque/1

透明・不透明

二次元の平面をいかに三次元に見せるか。

かつて、作家の要求は透明な油絵具を生んだ。しかし、今、

透明・不透明のボーダーは曖昧になり、表現者の欲求も変化してきている。

油絵具とは異なる素材と技法を使って作品を制作している二人の作家に、

「透明・不透明」に関する考え方をお伺いした。

絵画の透明性と 不透明性

丹治 嘉彦



UNTITLED 1 370×185cm 繸、シルクスクリーン版画、綿布 1995年

透層の本質は、驚くべき見解を示した一人の作家によつて、把握され理解された。自然科学者ヴィルヘルム・オストヴァルトである。彼は「一枚の透明な着色板（着色ガラス、着色セロハン）を重ねて、二つを白光で透かして見ると、もつとも單純にスライドの混色が観察できる。油画では、透層において透明な有色層が用いられており、この

層は、ワニスに似た素材と、同じ屈折度の色素及びコロイド状に細分散している色素から成立し、なお、この層の下には他の色の下層描きがある。そして、この有彩で透明な層、すなわち透層はふつう下層描きのところから戻つて、光を取り去り、さらに、その他の波長域をも取り去る。（マックス・デルナー・絵画技術体系・佐藤一郎訳）」と言う。

丹治嘉彦個展

1997年11月24日(月・祭日)~12月6日(土)

●会場=秋山画廊

●交通=JR・神田駅より徒歩5分／地下鉄・三越前駅より徒歩3分

JR・新日本橋駅より徒歩1分

●開廊=PM12:00~PM7:00 最終PM5:00まで。日・休館

●住所=東京都中央区日本橋本町4-1-12

Tel.03-3241-1616



積立 190×90×21cm 編布、ジェッソ、鉄、枠材 1996年

絵画が担つてきた透明と不透明という問題においては、表現する手段においてその技法を駆使して、そのものが、人間がまだ見たこともない強い憧れを弁する手段として、あるいは、額をつけたキャンバスがあたかもその中に現実の世界を投影されたがごとく表出されることによって、その存在を定義づけてきたり、あるいは、作品そのものを未来永劫に亘つて保存することを目的として実践されてきた一面がある。透明な色が重なり合うことで現実の世界を仮想し、リアルな感覚をつくり上げる様、例えば、金色に輝くあまねく宝石の数々を描き、祝福の時間をキャンバスに表現することであつたり、あるいは、湿度のある透明な空間を何層にも重ね合わせることで仮想現実を構成することであつたり……。

そこには、作家も観賞者も、そして社会において

も共通の概念が存在し、共通理解のもとに絵画が成立していた。そしてそれは、時間そのものが純粹に推移し、人々の欲求を充足させているものが、質的、量的において満たされ得ない状態であつて、しかも、それ自身に対して、尊敬の念を発している状況においては十分に機能し得ることかもしれないが、精神の解放と共に、表現様式の多極化が絵画そのものが有していたベクトルを多方面へと

向かわせた。

そのような状況において、私が作品を制作するうえでのモティベーション、あるいは動機といったものは、次のような現象から拾い上げることがで、新聞的写真広告、溢れかえる情報の中から見つけたそれは、多少のリアルさには欠けるものの、新聞独特の臭い、色、そしてなにより目をひいたのが、ドットの集合体であった。遠くから見ると、客観的にその図像は判断できるが、20~30cm程で見ると実体が掴めず、無数の微生物が息を殺して列をつくりながら佇んでいる様子であつたり、あるいは、全身をアールの水の上に預けた時、自己の重さと柔らかさとの間ににおいて、どちらにも属さない自分を見い出す状況。

そして、それらの感覚は、プリミティブな知覚と身体との関わりか

ら生まれた接地感であり、そのバランスから生じる身体性こそが、自分自身にとつて貴重な資源であると思われるのです。

さて、それらの諸現象を作品に昇華するわけだが、それは、視覚的アプローチあるいは触覚性が身体

でものに触れながら自己の内部へ積み上げていくこと、そして、ダイレクトに触覚感が伝わり、素直に反応しうることを目指している。ニュートラ

ルな支持体(凹凸がない状態、光沢を持たない面、

色においても白を基調にした状態をつくり上げる。

そして、特定のイメージを誘発するような形は避ける。)を設定し、網点を用いたシルクスクリーン

版画として表現に用い、そして、それらを大きく

包み込む弾力感のある、身体の温度を説発するよ

うな形を造り上げ、提示することを強く意識している。

そして、私がそのような眼差しにおいて制作する背景は、社会の中における美術制度の在り方、そ

れを解体し、再構築することを抜きにしては考えられない。例えば、一方的に送られてくる実態を

伴わない情報、仮想と現実の境界線が見えなくな

り、ゲーム感覚で実生活を開拓したりという状況、

それらは、かつて地域や共同体が育んできた歴史

観や宗教といったものが、それらを網羅する有効

な手段として成り立っていたわけだが、それが有

効に機能しなくなり、なお且つ、それに期待をよ

せることさえも不可能にさえなつてきている。しかし、その先にあるのは、経済優先といった社会

構造から脱却し、又、人間が本質的に有していた

本来の姿を回復し、創造することの意義を再認識

することであると思う。

私の作品において、鑑賞者が作品そのものを自己

に取り込み、意識を増幅させたり、又、思考を開

開する契機に、そして、生きる源になつてくれればと私自身願つてやみません。

私は、よく晴れた日に、鰯、イナダ、キスなどを釣りに近くの港まで出かけます。水平線に向かって突き出た防波堤を歩いていくと、陽の光の破片を映した海が迎えてくれます。竿の準備をして、餌と餌をその間に投げ込み、浮きが揺れるのを感じつと待ちます。時々、遠くを貨物船が通り、そして一定のリズムで聞こえる波の音、それは私にとってもリラックスした時間を提供してくれる場でもあるわけです。そこで、このようなことを思い描き、書き留めました。

■丹治嘉彦(だんじ よしひこ)
1960年福島県生まれ。87年東京芸術大学院修了。84年田村画廊
を皮切りに「かのこ」とギャラリー、秋山画廊、ギャラリー・美遊等で個展
展。94年VIBRATION WORLD 錦町西武サ・ブライムスタンダード。最
近では97年DEAD ANGEL・近藤昌美と二人展・セーキセルZOOMがある。

プレイバック'75 “インク(素材)の存在”

上矢 津



私たち人間をはじめ多くの生命体は不透明であることで生きながらえている。微生物や魚類の一部を除けば透明である生物は何ひとつ存在しない。身体が透明であることで負を背負う學習を生態系は繰り返し学んできたからだ。不透明であることは絶対なのだ。

ところで人間の欲望は透けるほうに傾斜する。それは我々がほとんど不透明な物理性で出来ているからだろう。のぞきたいという欲望がガラスの必要性をみつけたように、不透明であるがゆえに反作用の透明願望や妄想を潜ませる。透明が常に未来と近似点になり、光と時間が同義語となつて久しいが、現代がデジタルなハイテクノロジーを持つことによつて、迂闊にも心もバーチャルに変革されたことに気がつかない恐怖が証明される。

MONOPRINT '76-11 57×45cm 油性インク、シルクスクリーン、フロッタージュ 1976年

さて、すっかり見通しの悪くなつたフロントガラスを拭くのもたまには必要か。扇形のワイパーの形だけ奇麗に透けて、遠く芸術が見えるのもいい。都会から離れて丘陵地帯に住んでいることが、もの考え方や表現を明確にした。近年、自然が私をそなさせた。ささやかな植物の葉先の虫食いの痕さえ自然の目的は何かと窺つているのだ。アトリエで一匹のナナフシ(昆虫)を飼っている。放し飼いである。私はいつかこの虫が歌を歌うのではないかと思つていて。つまり鳴き出す……。つけた名前は七節太郎。死んだマネは上手いし、搖れて人をおどしてみたり、木の枝そつきの擬態でとぼけたり、ラジオ体操もする。朝はどこにい

アトリエの窓の際まで縁いつばいの丘陵、ふと、ガラス張りの中の自分の存在もナナフシと変わらないのではないか出てこない。だがいざとなると逃げ足もけつこう速いなかなかの奴だ。

透明にしてゆくよう、不透明なインクの物質性が一瞬にその世界を透明に換置することもある。不確かな記憶や時の経過の濁りが逆にものごとを透明にしてゆくよう、不透明なインクの物質性がみ嫌っていたようだ。絵具は現象を隠蔽しこそされ、透きとおることの意味を必要とはしなかつた。それはいわば塗装であり、つまり不透明絵具の使

Transparent/2

透明・不透明

い方しか知らなかつたと言つたら当たつてゐる。

ある時期を経ると絵具はいつのまにかインクと呼ばれる物質に変わつてゐた。紙用のシルク印刷インクであった。その出会いは鮮烈におとされた。

画家がインクを使うのか、印刷インクはいわば透明絵具に違ひなかつたが缶を開けるとメディウムが本物のように光つてゐた。

メディウムは人間開いたのだ。シルクスクリーンは筆で描くことから、絵画を刷ることに変えてしまつた。

意外性と偶然はダイレクトな刺激となつた。刷り損ねによ

るダブリ、メディウムによるインクの硬軟が生みだすニジミ、ズレ、カスレ、それらは作品を「物」に変えつあつた。

ある日のインクの存在も單なる物質にすぎないと思えた時、色は淘汰され、私は不透明な人生に逆戻りをしてゐた。

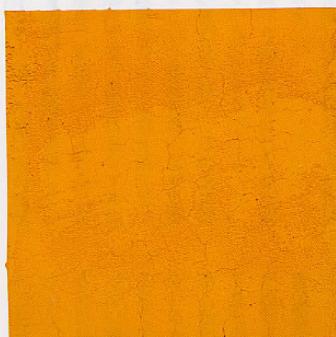
シルクスクリーンという技法はその複数性のゆえから版画の版種に入つておとなしくしているが、決してそれだけの範疇のメチエではない。霧の輕さから鉄の堅さの物質までつくりだせるそのコンセプトは電子工業のアイシー集積回路までつくる。

そんなプロセスは新しいテクノロジーのなかで私の想像もつかない波を築いてゐるのだろう。

だからといって先端を担うことばかりがいいことではない。シルクスクリーン・アーティストたちは



現象の図像 37×27cm ブループリント(日光写真) 1995年



MILLENNIAL PRINTS YELLOW 20×20×1cm
油性インク、シルクスクリーン横層 1975年

最も原初な棒刷りによる版画を長年創りつづけてゐる。

「インクを物質化する」そんな思いがあつたのもシルクスクリーンのものひとつアノログ的な使用特性だらう。陰影がつぶれるまで刷り重ねる行為は光をあて過ぎ露光オーバーになつた引き伸ばし写真的理屈と同じで、真っ黒でもとのイメージが何んであつたのか解らない。その解らない物に「存在」のいとぐちを与える。

それはそのうち何人の映像もないただの矩形の版にインクを盛りつけ刷り重ねる作業に変わつた。

イメージと決別したのだ。

インクの層はそう簡単に盛り上がりがない。乾かし刷り重ねるうちにやがて版は荒れ、細かい縞目はつぶれ目つまりが著しく起きる。それでも力でインクを押し出す。

今も決して明晰でない手さぐりを続ける。たやすく眼前が透明になるわけではないが闇を照らす光は十分にある。例えそれが妄想や錯覚であるとしても、美術家(人間)そのものの持つ直感という不透明性に微かな輪郭をかぶせてゆく。

その先はいつ切れるとも知れぬ点線がずっとつながつて何かが遠く見えている…。

今朝もアトリエのナナフシはフジの若葉を食べて表層はひび割れたガサカサの壁土である。光は全表面で反射してメディウムの存在を無くしてゐた。一方、シルクスクリーンのデジタルな特性は写真製版の平網ひとつぶひとつぶの穴から最小限、最

小物質のインクを無垢に並べる。それらは紙面の上下のある衝撃でささやかなキズ

になり押さえられた痕跡になる。何んの造形もいらぬ行為がフロッタージュされ、インクの物質性が透明感をつくる。インクの濃度を変えることなく写真製版の網点は濃淡を表現する。ひとつのみが透明なインクを不透明な物質に変え、あるいは透明に見せる不可思議をやつてのけた。

「存在」という曖昧な重いテーマを背負い、時代の現象を把握できない弱さも晒しているだろう。時代はこのように透明だつたのか、そうではない。ただ握むことができなかつたあらゆる現象の先にあつたものがこれだつたのだ。

今も決して明晰でない手さぐりを続ける。たやすく眼前が透明になるわけではないが闇を照らす光は十分にある。例えそれが妄想や錯覚であるとしても、美術家(人間)そのものの持つ直感という不透明性に微かな輪郭をかぶせてゆく。

その先はいつ切れるとも知れぬ点線がずっとつながつて何かが遠く見えている…。

今朝もアトリエのナナフシはフジの若葉を食べて表層はひび割れたガサカサの壁土である。光は全表面で反射してメディウムの存在を無くしてゐた。かれてゐる。

■上矢 津(かみやしづ)

1942年東京生まれ。70年写真製版によるシルクスクリーン作品「シリーズ博物詩」の運営と発表。80年頃より版画手法の他に厚紙や合板によるコラージュなど、平面ばかりではなく立体作品も手がける。国内外を始め国際的版画コンクールに数多く出品多くの賞を受ける。

上矢 津展“シリーズ博物詩(1)1970年”
1998年1月9日(金)～2月1日(日)

- 会場=and gallery
- 交通=小田急線豪徳寺駅、東急世田谷線山下駅下車3分
- 開廊日・時間=金・土・日／午後1時～7時
- 住所=東京都世田谷区豪徳寺1-7-9
- TEL&FAX(03)3426-4020

Moving NOW

ホルベインスカラシップ奨学生レポート

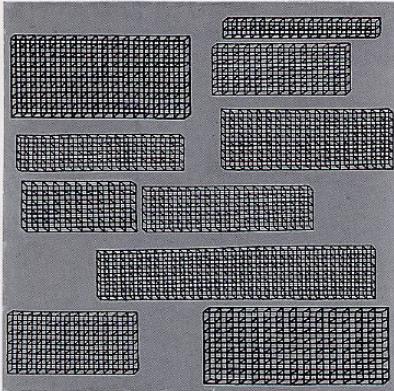
触ることは、触られることだ。
さまざまな関係の中で、
作家の感性や意識が研ぎ澄まされていく。

対話の可能性

額田 宣彦



以前私は盲目の少女と同じバスに乗り合わせたことがある。バスを待ち、乗車し、駅前で降り、電車に乗り、彼女はその行程を確実に歩んでいた。彼女は何百回となく歩みを繰り返し、長い道程を自分のものにしたのだろう。暗闇の中で一步一歩、足を踏み出し、具体的にその行程を覚え、繋ぎ止めいくことはかなりの不安が伴うものであり、我々の想像を越えている。それだけ確実に見える行程の中でも、時、彼女の表情が強



対話の彼方(96-7) 194×194cm キャンバス、油彩 1996年

張つたことがある。バスがちょっとした渋滞で止まったときだ。そのときの表情は一瞬であったが複雑であった。彼女が電車から降りた後、暫く私は中ずり広告をぼんやり眺めながら満ち足りた気持ちになつた。それは彼女が私の中の何かを喚起してくれたからだろ。私は一人の人間として、作品を作つて、

彼女が電車から降りた後、暫く私は中ずり広告をぼんやり眺めながら満ち足りた気持ちになつた。それは彼女が私の中の何かを喚起してくれたからだろ。私は一人の人間として、作品を作つて、

幻と感触

与那覇 大智



ここ数年、「雲」から導きだされる様々な観念に興味を抱き、制作を続けてきた。形態を持つ「物」としての雲。内部に入ればただの霧でしかない「空虚」あるいは環境としての雲。大気の動きにしたがつて様々に形を変え、存在の諸相を変えていく雲。そしてそれを眺め、その内部に「触れられる」

表面と「触れられない」イメージとの関係に置き換えて表現できないかと考え、いくつかの作品を描いた。モチーフが持つ形態的な特徴や私の関心の性質上、恐らくは必然的に、画面に描かれた形象は、いわゆる抽象と具象の狭間を漂うようになり、それにつれて描かれた图像の持つ意味内容よりも、それが持つイメージ

ヨンと画面表面との関係に重点が置かれようになつた。

「雲」と「私」の関係を「絵画」と「私」の関係に置き換えて表現できないかと考え、いくつかの作品を描いた。モチーフが持つ形態的な特徴や私の関心の性質上、恐らくは必然的に、画面に描かれた形象は、いわゆる抽象と具象の狭間を漂うようになり、それにつれて描かれた图像の持つ意味内容よりも、それが持つイメージ

「私を」含む、「私」を含む、「鑑賞の場」全体をつづっていく上でどのようによ用していくのか。私の美的興味はそこにある。

「絵画作品」、「鑑賞する私」、「場」、この二つの要素が文節的にはなく、一挙に、「絵画の状況」と私が呼ぶところの「混沌」として感じられなければならない。私は

「鑑賞の場」とは即ち「絵画の状況」であると考へている。それは完成した作品を展示会場や自家の居間で觀るときは勿論のこと、アトリエの中で制作途中の絵に向き合う現場にも其通じて構成である。この構造、あるいは「混沌」を如何にリアルに感じることができるか、また他者と共にすることができるか。



SKY PAINTING 96-6 244×182cm
パネル、綿布、油彩 1996年

なければよいと思っている。しかし、それを実現していくには明確な行程が必要であり、かなりの不安も伴う。 盲目の少女が自宅から目的地まで辿り着く行程とそれは似ている。大切なのは最終的に目的地に到着することを目的とす

肌で見る

原井 輝明



現象—LADY BOYS 181.7×327.2×4.5cm
パネル、綿布、ジェッソ、油彩、蜜蠟、胡粉 1996年

日常の中で、どこか懐かしいような、以前出会ったことがあるような、そんなことを感じる瞬間がある。それは、初めて見る風景だけではなく、見慣れている風景でもそういう場合がある。何がそうなのか考えてみると、その時の天候、气温、湿度が関わっているのだと気付く。夏のある日、小雨が降ったり止んだりして、少し肌寒い午後のどんよりとした空が遠くまで続いて見える、郊外の風景

の中で、どこか懐かしいような、以前出会ったことがあるような、そんなことを感じる瞬間がある。それは、初めて見る風景だけではなく、見慣れている風景でもそういう場合がある。何がそうなのか考えてみると、その時の天候、气温、湿度が関わっているのだと気付く。夏のある日、小雨が降ったり止んだりして、少し肌寒い午後のどんよりとした

空が遠くまで続いて見える、郊外の風景

を大目にしている。思つ。

私が絵画のほかに、土などを使ったインスタレーションをしているが、自然とつながることを確認したいと思っている。食料連鎖の中に人間がいる。自然の中で人間は食べ物を口にして排泄する。循環の中で生かされているに過ぎない。そんなことを思うようになつて、肌で見ることをいつそう大事に考へるようになつた。

モチーフの曖昧さは、皮膚で見るため

必要な条件であると思つてゐる。輪郭の

固さは、問題を視覚だけで片付けてしま

う。

一枚の絵を仕上げていく時、それが一般的に長いか短いか分からぬが、私の場合じっくり描いていく。画面に振り下ろされるストロークを描く時、空気を押しのける腕が、空氣を描き分けていることを感じることができればいいと願つて絵具をのせる。ゆっくりゆっくり積み重ねて、時間が堆積していくように、皮膚が見えた記憶を表していく。油絵具は、これらを描くのに、私に一番合っていると思つ。

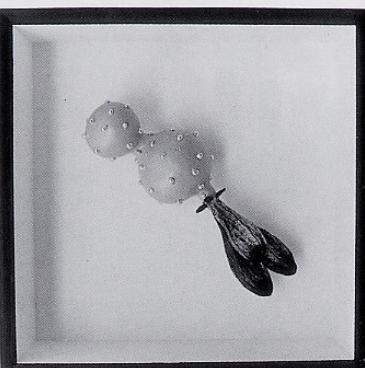
そんな中、ニューハーフシリーズは、目の視覚自体を曖昧にするという試みだつた。今後、何を描くにせよ、皮膚の視覚

のではなく、行程 자체が目的になることである。作家が目的地に到着することなどあり得ない。私自身も人間である限り、あり得ないのである。

るのではなく、行程 자체が目的になることである。

気(ゆれ)の風景

川邊 耕一



「光の種」No.60-64-53 32×32×9cm×3点
木、布、糸、真鍮、アクリル絵具、ビーズ 1997年

自分のイメージに従い人間像を考えたとき、写実的な人の形態は不要となり、変わりに硬質で細い針金のようなものがギンシャーと絡まり集積されできる塊として浮かび上がつてくる。そのような塊強い日差しに照らされた池袋へ続く通りが、テレビや写真広告で見たロサンゼルスなど海外のリゾート地を思い起しました。それらはきっと見るということが目だけではなく、皮膚でも見ているのだと思う。

私は絵画のほかに、土などを使つたイン

スタレーションをしているが、自然とつながることを確認したいと思っている。

食料連鎖の中に人間がいる。自然の中で人間は食べ物を口にして排泄する。循環の中で生かされているに過ぎない。そんなことを思うようになつて、肌で見ることをいつそう大事に考へるようになつた。

モチーフの曖昧さは、皮膚で見るため

必要な条件であると思つてゐる。輪郭の

固さは、問題を視覚だけで片付けてしま

う。

一枚の絵を仕上げていく時、それが一般的に長いか短いか分からぬが、私の場合じっくり描いていく。画面に振り下ろされるストロークを描く時、空気を押しのける腕が、空氣を描き分けていることを感じることができればいいと願つて絵具をのせる。ゆっくりゆっくり積み重ねて、時間が堆積していくように、皮膚が見えた記憶を表していく。油絵具は、これらを描くのに、私に一番合っていると思つ。

そんな中、ニューハーフシリーズは、目の視覚自体を曖昧にするという試みだつた。今後、何を描くにせよ、皮膚の視覚

の絡みや動きで示した。取り壊されている建物の壁などの無機的な様相を呈したもの、その中の様々なテクスチャを一つ一つ拾つていくと種々雑多な表情が見え、躍動感や生命感を感じることがある。人工物ではあるが、時間の経過と共に出来上がつた壁の引っ搔きキズやしみなど、それらの痕跡は平面(壁)に自然に溶け込み、さらには平面が強固なものであることを暗示している。

アナログとデジタル、有機と無機、割り切れるものとそうでないもの

がある。人工物ではあるが、時間の経過と共に出来上がつた壁の引っ搔きキズやしみなど、それらの痕跡は平面(壁)に自然に溶け込み、さらには平面が強固なものであることを暗示している。

俯観的に見られる時、その中で生活を営む人(塊)の日常の行動や内面の動きを線

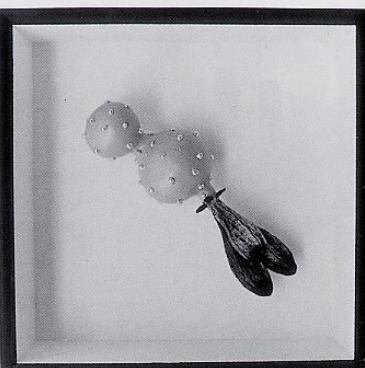
でインスタレーションの作品を発表して

いましたが、1991年インドネシアといいう国と出会い多くを学びました。

私は、金属工芸を大学で学んだのち金属草花・木が発するエネルギーが身体に浸透してゆく感じを強く実感として持つています。

感情細胞

小林 重予



「感情細胞」No.60-64-53 32×32×9cm×3点
木、布、糸、真鍮、アクリル絵具、ビーズ 1997年

ことができ、パリ島の仮面を削る神が宿るという木材(Kayu Fure)を使用するなど素材も変化してゆきました。さらにインドネシアで出会つた現代美術の作家達のダイナミックな考え方や行為からも刺激を受けました。

私は、そのような暮らしを通して人間の身体の中に、感情細胞が宿つてゐるの

年から「光の種」というシリーズを作り続けています。それらが体内で発芽し、大きくなつてゆくように思えるのです。それらの基となる種のようなものを、1992年から「光の種」というシリーズを作り続けています。それらが体内で発芽し、大きくなつてゆくように思えるのです。それらの基となる種

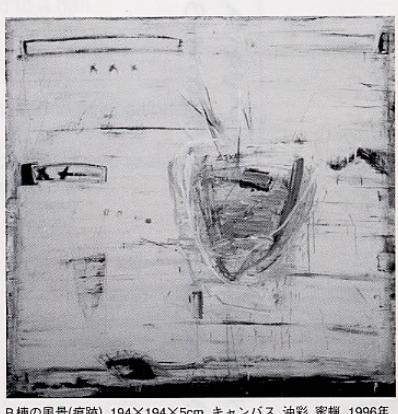
まだ誰も見たことのない、でも必ずあるであろう感情の形を見ることにより、描き出される何かを感じ取つてほしく思うのです。「感情細胞」は次々と形を変え、ある時は喜びや悲しみと合体したりしながら存在しているように思えます。その時々の希望の形を造形してゆこうと思つ

訂正のお詫び

Vol.31のP.12に掲載しました航空写真上の「Benesse House」の位置は以下の通りです。訂正してお詫びいたします。



▲瀬戸内海国立公園の中に浮かぶ直島(○印)がベネッセハウス本館・別館、国際キャンプ場などを含む約165haの直島文化村)



B棟の風景(窓跡) 194×194×5cm キャンバス、油彩、蜜蠟 1996年

holbein
SINCE 1900

ACRYLART

発行日 1997年10月1日 発行所 ホルベイン工業株式会社

TEL (03) 3983-9253

編集人 久保田幹大 定価500円(本体485円)

彩度が高く、しかも耐光性にすぐれた顔料。純粹なアラビア「ムの使用」。水彩絵具に油絵具に劣らない性能を追求したら、発色のよさと色の鮮やかさ(彩度のある色)の2つを兼ね備えた、きれいな透明水彩絵具ができました。世界で唯一の「シャドーグリーン」など新色24色を加えて全108色。ホルベインがつくった透明水彩絵具の自信作です。



水彩画の2世紀基準をつくる108色。