

『 破水の兆候 — 20人の美術— 』に向けて

メンバー

- I. 7月20日～7月25日 大村 仁志 鶴田 博 町山 京子 酒井 信一
- II. 7月27日～8月 1日 坂東 正幸 佐々木 薫 水留 周二 田野 金史
- III. 8月 3日～8月 8日 吉川 泰之 西 隆男 平戸 貢児 藤岡 謙
- IV. 8月10日～8月15日 井上 哲 金井 良子 吉田 幸子 吉原 研太郎
- V. 8月17日～8月22日 伊東 直昭 小川 実和子 阿部 隆 前山 裕二

“何故 敢えて 美術作品を作るのか” これが現今の我々の制作をギリギリ背後で支えている言葉かもしれません。アンチ・アバンギャルドの神話の終焉が定説化し、あるいは、ポストモダン文化の隆盛は今や誰の脳裏にも確かなストレスです。

しかし、これはあくまでも箱カン的情況論であり、作品を支える一人一人である我々には空を泳げる魚を見ているようなものです。 それぞれに個人史を敷いた我々は、確かに思想・流行に敏感に感染しながらも、それにキックする抗体を備え、常に自己にとってのリアリティの構築へ平氣を休止しない。

しかしながら、不遇の美術状況と物である美術作品の宿命の為に、我々にとっての切実なリアリティが、なかなか殻を破れず全縛り状態になっています。

そこで我々は今回、初述のテーマである“美術作品を何故作るのか” 則ち自分にとってのリアリティ＝作品を文章に変換し、彼等の行方を追うことにしました。 さらに7月20日から5週間連続で行なわれる作品展までのプロセスで、表現の仕組みを言語で追いつけている評論家、美術館学長員、画廊オーナーにも参加して頂き、時代が要求する表現と各自の具体的表現との関係を露にする作業をしてみたいと思っています。

7月上旬、その作業を経て後、第2号でもう一度、参加メンバー全員の文章を出す予定です。

企画 水留 周二
協力 パレルゴンII

歴史家が、歴史を創造する。

事実と記述のバランスの学問がそこにあると思う。

美術家が美術を創造する。

客観性と主観性とを、はっきり分けられない状態で、止めどなく繰り返す作業がある。

その美術家の客観性とは、歴史家の解釈（主観性）の領域である様に思える。

なぜならば、歴史的には、過去の事実も両家にとっては、今現在の、いきた問題であったりするからである。

数年前、美術家が、いかに無個性に、個性を表現しないかを競い合っていたころ、「私はミニマルをやってます……」とか、「コンセプチュアル・アートをやっている誰々です。」などと、人の紹介の際によく聞くことができたが、その様な場にい合わせると、なぜか懐疑心を刺激されて、応対にアイロニーを、ふくまざるをえなくなってしまうことを覚えている。とるにたらないことではあるが、芸術観（人生観）の相違を感じないわけにはいかない日々であった。

すぐれた歴史家は、過去の上ののっからないで、過去の事実と、現在の解釈とのつきることのない相互関係の中にいることに、学びたい。

合同展示「百の目の中空」

伊東 直昭

ここに集まった作家12名は皆1人1人が異なったイメージとコンセプトを持ち作品を制作している。従って作品の合同展示においても、そこから共通のテーマを見出すことは困難であろう。しかし、個個による展示発表という方法をとる場合、そのような現状の中から顕在化してくる様相にこそ注意を注がなければならないということを、我々は踏まえておく必要があると考えている。

作品とは1人1人の内的イメージ、外的な情報と関連した思考、コンセプトさらに素材等（その多くは不可分なものであるが）、さまざまな要素のかかわりの場^①に制作があり、そこから生まれてくると考えられる。しかし、こうした要素の1つが中心をしめしているわけではなく、またそうした関連そのものを中心と言いかえることもできない。ここにまさに、我々1人1人の直面する問題とともにそれも含めた現代日本の芸術表現の場における状況と問題も浮上してくると考えられる。

近代以降の日本も含めた西洋的社会は、生産至上主義的市場原理と科学的精神とを柱としてきた。西洋におけるこのような性格が、その宗教性と矛盾しなかったという見方をするならば唯一絶対の神が存在するもとの人間の強相には、芸術表現も含めて、神へ天国へと向かう強固で上昇思考的な一律の体系があるといえる。そして同時に相対する否定的破壊的な思慮・地獄をシンボルとする下向思考的な性格も存在し、人間は強力な二方向の力の磁場の中にいることになる。このように明確な全体を統合し、影響をおよぼす中心なり頂点（あるいは底点）を我々は持っていない。我々は、我々の文化的伝統を単に直感的な流れとしてとらえるのではなく、重層的な構造としてとらえている。問題はこれらの層のどれが中心となっているか、ということではなく、超越的な一点を持たずに成層化する構造そのものにあるといえる。最近見られる安易な歴史参照はこの層の一つに焦点をあて中心化するというのにすぎないように思われる。我々はあくまで中心を持たないこの構造全体を踏まえていきたいと考えている。たえず外からの影響を含みこみながら層を成してきたこの構造は今全く新たな局面を迎えているのかも知れない。我々の足場は中空にあることを意識せざるを得ない。

展覧会の「百の目の中空」とはこうした乱点から数多くの主体、要素を百の目と呼び、その一つもまた仮にまともなりを得つものならば、その主体においても統合性を欠いた中心のない空欄なさまを中空として名付けたものです。

作品には感情がない。

作品は、それを見たいと願う者が生み出し、生み出した者のみが、真にそれを見ること
ができる。この関係は、固まっている。作家は生む側であると同時に絶対唯一の真なる観衆
なのだ。

その真なる者は、作品に何をみているのか？目の前にあるそれは、末であり、表であり
その他もろもろの物質でしかない。彼がみているのは、ものを運び、形を決め、素材と感
動した自分自身だ。

彼にとって作品は、過ぎた時間を思い起こす記憶装置にすぎない。より重要なのは、彼
がその経験をしたということである。経験は、素材にどうかかかったか—という「行為」
ではなく、そこにいたる全てを売込んだ「営為」と呼ばれるものにより近いかもしれない。

でできた替えが買かれたところで虚無を持つとすれば、作家の通した星の時の時を他者
に見る者に、もよおさせることができた時だろう。

その時星は、作品としてそこにあるのではなく、作品の内側や裏側、作品をつき抜けた
ところにあるのであり、見る者は、それをわずかに感じ取れるかもしれない。

旅人中（2巻目にはいっていたと思う）電信柱を見て感動したことがあった。それはそ
の電柱が美しかったり、力強かったりしたせいではない。

ちくおには穴がある。ちくおは中心部がない。中心部がないということが、ある。中心
部が無いということが無いければ、ちくおは無い。

面は内側に物を収めることができる。外側から守ることができる。面は、内からの方の島
にあるのか？外からの方の島にあるのか？

島の島の始めにあることは、あちら側とこちら側だ。島のこちら側にあるものとあちら側
にあるものは常に戦っている。彼らは優しく脆いながら深く遠慮している。島のこちら側
の内にもあちら側とこちら側があり、それはあちら側の中でも同じようだ。

自分をコントロールしようとする。自分がまず起り、それをコントロールしようとする
自分が有る。物質も同じだ。

固く、人間は、自分をコントロールし、外界をコントロールしてきた。そしてそれに感
動を見いだし、感動が財をしてきた。しかし人間には、その内にも外にもコントロールで
きないものがある。それこそ虚無を……とは言わないが、人間や社会を成り立たせてい
るのは、どうやらその両面めようだ。

作品が物質のみで成立していないように、精神のみでも成立しない。理性のみで成り立
たないように感性のみでも成り立たない。相互する2つのことながら支えあうようにし
て、そこに宿る。その瞬間を目撃したい。

芸術には意味がない。

意味の無いものが意味を支えている。

制作をするということが、自分にとってどんなことなのかを考えてみると、社会に生きてゆくためにやっているいろいろなことを自分の心の中にどうかうまく上手におさめるため、自分の中のモヤモヤを意識化する心理療法みたいなものでとくに何か具体的な目的をもっているわけでもないのですが、そんな退行した意識のその状態も含めて表現していくことで解決していることや、自分のことをさぐっていくことで何らかの普遍性をもつこともあるかもしれません。

自分のことといっても自我は、自分が生きてゆくための部品のひとつとして、自我レベルでなく自我意識から、排除されたものの中からも含めて、なるべく自我からは遠いところからできた作品がすきです。

こどものころ、ふしぎでしかたなかったこと、おじいちゃんに毎晩ねるときにしてもらった物語り、くりかえしてよんだおとぎ話や、野山をかけまわって遊んだころの外界とのかかわりで、いきいきと根づいていったことなど、ふだん、何かを発見したりきがついたりするときの状態というのは、そんな意識のどこかは、とても集中した状態にありながら、しかも体はとてもリラックスした状態にあるときのようにおもしろ制作は、そのような状態に多くいられるためのトレーニングであったり、自我の組みかえを可能にするようないのちの働きのようなもののひとつです。

芸術作品のはじまりPART II

倉井 良子

私は、何度もくり返しますが、あまり自然な形でファインアートという分野で発表し始めたわけではありません。いや、今でも自分が現代美術というものの正道（があるとしてですが、）を歩いているとは断言できません。たとえば、絵画科出身の人が、彫刻科出身の人が現代美術をファインアートの延長として自然に発表してゆくというようなわけにはいきませんでした。けれど、いったい現代美術はファインアートの延長線上にあるものなのでしょうか？むしろ、ある断絶を心に記した時、はじめて成り得た世界なのではないでしょうか。私はそのはじまりをこそ知りたと思います。なぜなら、もしも絵画や彫刻の形式の展開だけに意味があるとし、その展開を支えた精神性を問わないものが現代美術なら、私はそこで何も発表すべきものはないし、発表したいとも思いません。

少し前まで（60～70年まで）理性的な世界観が現代美術の表現形式の展開のもとにあったように思います。が、表面的にもたとえばフランクステラの作風の転換のように理性的で無口な形式が、感覚的で重層的構造を持つ形式を持った表現が多く見られるようになってきたように思います。理性的なものは見るからに精神性を持つように見えますけれど、感覚的なものではそれが見えにくいのです。しかし、それだからといって芸術とは表現形式の表面的展開のことであると居直ったなら、デザインや工芸とどこが違うのでしょうか。それではファインアートの伝統の上に自分を正当化しようとしているようなものです。いや、ファインアートの持っていた神への信頼や、完全への追求の薄らいだ今表現形式の無自覚な展開は、ただ美術表現の可能性を自ら放棄すると同じです。まして一見、理性的表現形式をとりながら、制作者本人がその理性によって開かれる世界を探ろうとする心持がないのなら、その表現は空洞化し見者に精神性を感じさせる分より多く理性的精神への失望をうながすでしょう。

私は精神という言葉を文学的に過度に神経質な哲学としてとらえたいというわけではありません。人間の肉体が本来持つ感覚的知覚を徹底的に剥た認識論的理性の内に塞ぎたいだけです。精神という言葉が持っていた健康を、その言葉の持っていた肉体をもう一度みつげたいと思っています。作品と自分と、それから始まる世界を考えることによって……。

ハイテクカーのこの車を盗んで乗って盗んた時、よくわからぬことばかりだったけど、ガン・ゴッホによって百景画が道具としての器をぬいで「まこと」をひきだす芸術作品として結ばれてゆく盗難絵。まるで一人の真摯な生のドラマを託しようとする心か響いた。

盗品というものを通して作家の個人的何を表現して、人間の本性にかかるとことを考えられるということは重要な点だった。そしてそれが、固定されてあるのではなく、日々獲得していくようにすることによってはじめて見えてくる質のものらしいことに響くひびきた。

なぜなら、私はその類自身自身を愛することができなかったし、自分自身の愛はそれ向きの自分の愛に不満足で、自分を愛しても愛があるものにまでなりかえってはいなかったからだった。

それまで無知無知で「まこと」は社会運動を通して表現されるものであったけれど、私はどうした運動にひかれながらも愛をまかせた。そして愛が揺れない自分に肯定できるものを感じると同時に、美術芸術の制作者として自分自身に思われることを人間が自己を表現しようとする気持ちの両面を愛びと肯定したい気持ちもあった。だから、盗品というものを通して人間の今の問題を考えようということには私によって画けのようには思えぬ。私という個人を通じて、私を越えながらでも多くの人に愛がある何かをめざり合えるかもしれない。この私という類に誇りでつまらない一つの存在が、その壁でらあなからたにだけゆゆしに響きつかもしれないと思うことは私を鼓舞した。私ね、今の自分を愛することができるようになった。百景画がそのあるがままを愛することによって新しい自己を獲得してゆくようにいな。この場合百景画絵をテーマであるから、それを愛するのガン・ゴッホがといった方がよいかもしれないが……、ともかく、私が自分を愛つめることで「まこと」というものに近づこうとするならば、私は私を通して社会参加ができるのだ。

別話はいくつかあった。一つは私の心を託して下さった学友の者のように新聞記者をとり憑かしながら、そのついでその題材の道具としての器をぬいで、「ちの」としてある愛を託すことで、「まこと」をひきだしたように見せること。それが無目的の社会参加がある。

けれど、私はとどまっていた。見失ってもしるがあるがままの愛をあらわすということはそれほどスマートには思われる質のものであろうか。題材が持っている「まこと」の質は、もっと複雑なものではないだろうか。ガン・ゴッホが百景画のあるがままを忠実に写すためには、何物も絵が描かれたらどうか、それだけの人生が送られたらどうか、確かにふだの暮らしが「まこと」の質を決定することはない。けれど、その「まこと」が人間によって無目的な愛を託つたものであればあるほど「まこと」は日常生息の内でより豊かにくひ

存在しているのではないかと私には思われた。百景画がその一つの表現。もしかしたらゴッホ自身もその愛を予断しなかったかもしれない一つの「まこと」の表現には、それを愛するもっと多くのふだの愛が必要なのではないだろうか。そのテーマとする盗難の歴史が届けば届けばほどに多くのふだの愛が必要だろうと私は思った。

私は自分と題材との関係を調整してゆくことで「まこと」を見つけたかと思つた。悪かな「まこと」の調子は、自分によって必要なは、言葉の愛で自分自身を愛つめることであると思つたからだった。それが私を愛つてくれるように思えたからだった。

私はそれまで選択しなくて仕方なかったエッセイも色濃く読んだという題材を自分を愛すものとしてもう一度読んで。どうしようもなく日常的で愛が愛が題材としては言葉を認められていなかったものに、ガン・ゴッホの百景画のイメージを思いだしていたから。私は私自身でその題材をかかると、考えたいこと。この表現社会で何物も思わなかった私であるからとそれか、個つた表現の言葉を待つ道法道ととらに。

私は思はず。この表現社会は個つた理想のものまではないですか。そしてそこでこそ愛が愛を生きてゆかなければならない。道具の愛をこらえ直すのは、私は自身の愛をもう一度見つけようとすることに聞かれない。それでもやらず、愛を待つと諦めてしまった愛を愛を愛してゆく道に育てる時にその時かかると。そしてね、自分自身の愛の問題を忠告してゆくことは、私には大切だと思える。

例えは小川さんの言うように印刷した紙面には温度を感じ取る機能がないと言いきるものだろうか。色彩味、それ自身人間にとって何か感覚を喚起する温度を持たずにはいらぬやいな紙味思う。ただ印刷物であることを強調する時にだけ、それは、色彩としての機能を失う、色彩という人間によって本来自然と邂逅した感覚的な知覚を、それは、必ずそこより十年にも満たない機械化された文明の目でおいふ記して認識しようとする作用である。

いったい現代美術における知覚とはどのような一つの認識を論ずるために人間が生きて存在するために扱っていた感覚の質を機械化してしまふといふのだろうか。今頃は誰もが私が学生の頃よりカラー・カメラが普及し、顔かまや、イカダギョウリイでその機能があった、かつものように工場からそのまま持ちこんだ鉄板を市場の壁とむかむかな顔品でまじ、まじと市場での機能があったのだろうか。写真で見えたことのあるものほど機械の音さがないだけ実定した中で思ふに平安符とか、色々の印刷物を感するといふことは知れた、その印刷の工場からそのまま持ちこんだという説明は絵の制作と大差意識があるらしいのだが、その鉄板、質にけいれんさびがでていた。そしてそのさびにある学生が意識を感じてある批評家とそのことを聞くと、その批評家は一閃にみした、その印刷は工場からそのまま運来ということに感嘆がある、素材のさうした清浄を認識するのには学生の間でサイ心理意味であるよ、・・・・。その話を批評家の文章の中に読んだ、私は理性的であるはずのその作品に不明瞭さを感じ、それをあつかもものとして説明している人たちに邂逅で機械的な働きを感じた、はたして工場にあるがままの顔面というものはいつもさびついているものなのだろうか。その端のわずれた感覚の神反が、さびた鉄板を見たととき、無で学生が感するかもしれない「さび」の清浄の物質も認識したといふことはないのだろうか。「さび」の物質、ある間接感と機械性、面材が露る自身が産出した以上の言葉を学生が確認して存在している意味の面で、無知な学生は、感じることと評されるのか、そこまで現代美術の理性とは機械的なものだろうか。製作者に回答がある不明瞭さが、見る者は認るべきのか、芸術家とその関係者の日常的な世界に対するその態度と私には思えた。

話を始めにもどすと、私はあの色彩の絵にも、現代美術の理性の面材を感じたのである。

一方、私自身は感もせず人間だと言う、だから人間の側にもせず、動物を感じずすい。例えば、セラの例一つとっても、顔が露る面材として存在する制作をしているとは感らぬのに、一つを見て感てる存在感の真げけをするのでは私らも思ひ、ここで考えるべきは、作品が面材となることにならずかしまではなかったか。意図しない面材の清浄の面材が目につくといふことと、その作品が使用を聞いていなくてもかいたせいである。理性的な面材は、制作者の意図のずいもが運られれば面材となるように置かれていたが、面材というものを感って表現せざるを得ない以上、目に見える面材の真知という存在を感じて、目に見えぬ面材は存在できぬないことを感てはならないように思う。どんなに強く求めようと、目に見えぬことを目に見えるようにすることでは無い、目に見えぬことによってその面材を感ている存在を、目に見えぬほどの感で表現してはならない。制作者は、強く求めるがら自分と面材とに感れられていく快感を、もう一度感ずる心を持って感らしめればならぬないのでは無いだろうか。

もっとも感知なこととは、目に見えることのみならず中で、目に見えぬことを感めようとするその面材も目やない感じを感ずることである。機械、面材、さうした面材を感じると、とくに、制作者自身の情感や考えを直接反映する面材のような面材にあらよ、・・・・。私は感ある私のよりさびた面材を見たいやうになる。思えば、面材には機械的という面材があまりさびている、それでやはり、私は、この面材は面材とも感れなければならぬだろう。なぜなら機械、神々の神代史にその面材として、また、人間のものをへの面材でその面材をえらんで、感ずる写真面材にも不満足なためから、私は私の位置を決定できずにいる。無力を感じる。あせってはいけぬ。目に見えぬことによって面材を感つて感ずる、それを感めるとだけ、面として感知できる可能性もあるためから。

作為された物体が設置される空間において感覚への特異な突出点として認知される。= 作品

〔芸術〕作品とはそういうものと思うが、作者と見る者の自省と疑問は作品とは何物を指すのか、ということよりも、作為の根拠（——できごと、に原因 → 結果という図式をみようとす。）に対して向けられる。制作過程への美術史的なアプローチの多くは美術内のしくみの中にとどまりがちであり、一刀両断というように世界の鮮かな一断面も見せてくれることは少ない。

歴史の中で芸術として認知された諸形式に特別に配慮することなしに物体なりを構成し呈示しようとするとき（それは作為の前提しはならない。）事物を視覚を通して認識するしくみにまずかかわらざるを得ない。

積極的にせよ、消極的にせよ（……意識 —— 無意識）知覚しうる最小限の視神経への負荷が、見る人の間で共有しうると僕には考えられる。「凝視することの強度」へ増やされ、中枢神経の奥で「花」を咲かせることを夢想する。その過程が、「美」と呼ばれるものだったのかも知れない。

『日本文化の展望』

坂東 正幸

1964年東京オリンピックが行なわれた。それから既に20年以上が経過している。私の記憶している最後の戦後（戦後を背負った）がそこにある。当時、小学生であった私の目に、毎日行なわれていたテレビ中継を食い入るように見て大歓声を上げていたおとな達がしっかりと焼きついている。だが、あのとときの日本人は、もういない。

軍国主義、戦争、そして敗戦の混乱。それからようやく解放され、自方で生活の糸口を見つけ出して来た人々は、おそらく、全力で戦っている日本選手の中に自分の姿を投影していたのであろう。彼らは、より良い生活、より高い文化を異教に吸収しようとするエネルギーにあふれていた。

オリンピックが終わり、それが人々に残したものは、経済による改革への新たな挑戦の決意であったのかもしれない。

近年、経済大国日本という言葉も耳になじんできている。GNP成長率の数字に取りつかれたような日本経済のその後の20年の歩み、勤勉な国民が得たものは、何であったのか。一戸建ての分譲住宅、けっして高価とは言えないが、高価額な乗用車を2-3年で取り替える習慣、必要とは言えない電化製品の数々、レジャーという名の消費、勤勉な国民というレッテルの中で我々はそれらを得るために労働し、それらを生産し続けてきた。

人々は膨大な量の産業製品を生産することにより、そのほんの一部をあてがわれる。この現状を封建時代の搾取と考えるのは、私だけの偏狭的解釈とは思えない。

歴史の流れで見ると、日本人の生活は絶えず支配されてきた。近年の2つの例外として解放感を味わったのは、明治維新（やがて明治帝国主義によって支配されていった）と、もう1つは戦後（政府の経済政策によって支配されていった）。いずれの解放も国民自らの力で勝ち取ったのではなく、外的要因によって行なわれた。日本人の国民性は、支配されることによってのみ安定感を感じるのではないかと懐疑の念をおぼえる。

現在、対米、対欧への貿易不均衡による円高も続き、これ以上の経済成長が期待できなくなり、教育、文化、芸術をもう一度見直そうという気運が高まっている。その中での高学歴志向、土曜の文化施設通い、企業内社員用着新、スポーツ活動の推進、美術館や法人による海外経高価芸術作品の購入など、さまざまである。

海外への経済進出から、国内への文化推進（文化という皮をかぶった経済）へ方向を転換をしているようでもある。

やがて、近い将来、文化大国日本などという言葉も耳にするようになるかもしれない。その時、私は、文化という“物”を得るために、文化を生産し続ける自分の幻影を見るような恐怖にかられる。

昭和5年、前年同様では、絵画の種類とか、形式というか西洋の平面に、より日本的な方法でやぶさばりをおこなって、なおかつ、絵画の平面にあるというような性質であったと思うが、その後は色については考えることはせずに、いかなる色を見せ、色を調用している。

がしかし去年の大昔地下画展の際、色について考えなくてはいけないうち思うようになってきた、やはり自分の作品を見ただけでも色で観るを注意をしようということになるのか。

そしてそれはもともと色は意識というか、意に対する意識が先行しているせいか、又、絵の作品自身も一隅の意というか意味として存在せよるような作品ではなかつたか、見る人に対しては色が目に入ってしまうような、(素材に対する意識は同時に少ない。)

たぶん昔から、日本、西洋において色というものは物(対象)に付属するものであったのであるが、たとえば、色の名称からみている、たとえば「紅い」とか「藍」とか、等々、紅に書いても紅筆であるように、そして色調が画面の動機を定めるにあたってはまずピクチャーという、簡単にいって原の動機をするわけだがはじめてはそれ、いかに原が画面であって、かつ動機であるかという点であったらしいわけだ。このようなことをのめつは「近代芸術家の作品のすべては、まず原、それである、色のないピクチャーは画面目的のためにあつてもない。」と簡単にいってしまった。これとはについては、どうこういう気持はあつたが、原と目的のモチーフとあつて色の原があつたとしても、たとえば水画などの作品に於いて、原とそれと「別々」だけでなく色をつけていくと壊しかかるとになる。」とか、赤原と青原で「別々」した色のある画面に属された原は、原をも壊し、さらに動機をも壊して、黄変レベルから赤変レベルに動機を正げるはずである。」とかそれと、美術史上の話をしてあげてあるがそれとホルダンの言葉を思い出してしまつた。

原は、去年、身体の変遷で

色の原(方(原)原(方))	} 非律則的である。(でも日本人的なものではなかつた 考えてははず。)
色の原(方(色)原)	
色へのこのみ	

と言っているが、これは、律則性をもつた色、であり、意識的な色の存在の仕方であるとする、それに対して、たとえば紅の作品の中でアクリル画に原によってほどこされた色などは、意識的でないような、無意識を伴つたような、ものを考えておこなつて、あるから、律則性をもつた色、であり意識的な色の存在の仕方、であるとする。

そして意と色の同一視とする。

というように、私の中には二通りの色の存在の仕方があるふうになつてしまつたわけであるが、そして去年の作品では、原はほぼほぼ存在しないわけであるが、それから先づつとてめよることになることはない。原意識をもつたような意識でなく、色の存在の仕方を見せたいというのが現状である、又、作品を作る上で一つの言語で規定せよるものというところもある、し又、色をいふであるが、色だけが作品が規定しているわけではなからである。

原意識、横井真希の「色調は言葉では語りえない記号であり、それはあらゆるすべての意識のなかにしみこんでいる、色調はどんなに強制されてもはうよくも調し、無のやり方で表現化するのを中めず、その結果ふたたびその強制を脱する。このように、色調は、意識不可知なものであり、色調そのものとはひとつの風気が生成していることを感じずる、それは色調を画面に強制する意識の克服にしたがつく。そして色調がほぐすまで無言の意識を打ちだしてせがら、色調を画面に運ぶ、そして画面と一体化した原意としての色調をほぐりとする。」という文章でよりよく説明されると思う。

しかし色を捨てることは悪いが中丸は原に思ふない部分である、つまり、元の原世界(文学的)

にによる原観、解釈、またそのような部分で原の表現をしないような作品を作らうとする原は無言の原意をいってしまつた原を製作過程に組みこんでいかにあつたかといふことである。

がしかし、作る原を見る原もそのようなことが存在すると安心するといふ原もあるようだ。

しかしより意識的な作品で意識的な部分で選んでもらいたい作品を作らうと思つたとき、原の原の色を原の原の原でなくないかと思う。

原は、特に付随した色、つまり色調であるが原はより色として存在し、意識的たらたかたを規定していくならば、選つた色の存在の仕方が得られるような気がする。

『安易な言葉使いで、しかも極めて簡単な言いまわしながら。』

西 雅男

- ・ 或る情景の表現ということになりましょうか。
危険な言葉使いではありますが、或る風景を再現していると言ってもいいのかもしれませんが。
私の記憶、（東洋的な）感覚というロカ装置を通り抜けた映像ではありますが・・・。
- ・ マティスの言う“現実のより永続的な翻訳”、“感覚の凝集状態”、加えて清澄な感じ
そして或る意味では極めて装飾的な・・・、という具合に感覚でとらえる知覚とでも言う
べき作品を考えています。
- ・ 現在では、もっぱら視る事へ——しかも言葉と言葉の間の沈黙に語りかける映像を考え
ています。

自分のままに時を過ごすということがあります。自分のからだを含めてその外側に確認出来る全てを世界とします。生きている事の基本をまずからだがあることとすると、そのからだに属する全てが属していてこの世界を生きていると言うことが出来ます。

そこで何が行なわれ、またそのからだが属していることごとくは、何であるのかを知りたいという欲求が生まれます。

知る為には大事なこととして別の世界に対してありのままにある事が要求されます。ありのままに勝手に任せる態度を持ち得ないことには、あらゆる全てに対することは不可能です。別の世界があるのに対してもうひとつ内の世界があります。そして、別の世界と内の世界のちょうど境にあるのが自我です。その自我を通して、からだを含めた外側の世界で起る事やものの成りに気づきます。

同じように内側の世界からもその時々によって別の信号や出来事が送られて来ます。それも又自我を通して知り得ます。そうして気づくことはひとつとして同じものではありません。からだがあるだけで勝手に今、おそらくは自分に必要であろうことが（生きているということが）行なわれているのだと思います。いつもいつも、気がつくとしていること、また執着々に行っていることや、そのつどにある気づきは、その時に自分を使って行われる全てなのだと思われます。そしてその気づきなり欲求もどんどん移り変わってゆきます。

不断、わからない中に自分があることは当然のこととして、その中で送られて来る信号や、からだの機能が感知出来る事に注意をすること、そしてそれらに出合っていることが流れの流れのままに生く法であると思います。しかし流れといってもどんな流れなのかはわからないものです。下から上へと流れることもあるということです。というのは、流れをトコとして使いましたが、ひとつずつのそういった気づきなり信号に出合っていますと、次に何が起るのか全く見目がつかないということがあるからです。そして、そのようにして知ったことは再びの認知となります。何故再びかという、それはもう既に自分にあったことだから知り得ることができた、ということからです。そのようにしてどんどん通過します。

さて、そこで制作する行いがどのような位置にあるかということですが、先程、自我によって内側と外側の世界とがとりもたれていることを言いました。制作する行為の重要なところは、その行いは自我を動かす仕掛けであるということだと思います。

制作行いはやはり自我と同じに内側と外側との境にあり、内側と外側とをとり持ちます。もっとはっきり言うと、おそらく、内側と外側とが同時に動いている、時であり、動きであると思います。その間に立つのがからだで、自我は動かれます。それによって何が行なわれているのかはわかり得ませんが、そうやって過ごすことも生きているうちにしておくことなめだろうという気がします。

具体的な気づきの内容は、次の文章に書きます。それと、制作時は、不断、そうではない時における気づきや察知の行なわれる動きとは、速い意識を持つ、動きかけなのではないだろうか、という事も、次回に書きたいと思います。

行為……ひっかくのである。曲げるのである。はさむのである。切るのである。まきつけるのである。それぞれの物と私の関係でそれはさぐり決められる。

ねん土はまな板のさし身のごとく、おごそかに、切りきざまれ、また付け合わされる。それぞれの物の時間のあり様と、空間の作られ方を感じ、いたぶり、包摂し、それらは、行為されるのである。

思考……あこがれからはじまる。私が認識できぬ、漠然としたものにあこがれる。私自身の存在からはじまり、と同時に私を包む時間と空間、そして、それを実体として、関係づけてる物達。子供の頃、鏡にうつる虚像の世界に思い感じた様に、今でも、その世界は私に存在する。そしてふくらみ続ける。どうして、その世界が存在し、そして、この世界があり続けるのか。私自身の意識と存在さえも、漠然とあるのに、全世界の人々の意識まで、感じて見たいとも思う。私を取り巻く物達の時間と意識を感じて見たいと思う。それぞれの人、物にそれぞれの時間と空間があることに、あこがれ、それを包括しえている、わけのわからぬものを思考する。

感覚……私自身によるものである。それは私の経験、生活からくるもの、当然である。感じること、意識すること。私の思考の発端となるものである。———言葉では表現しづらい。私が感覚の媒体である。媒体は手段であって、実体でない。

私の表現は、思考と感覚、行為で、なりたっている。すべては意識的でなく、原初的である。私が生きること、存在することの最低限又は究極的、私の答と同じレベルで、私は表現をし、感じている。

圧倒的な情報量と、細分化された社会システムの中で 自分が尚表現していくということは、社会的状況をふまえた謙しい自己への問いつめの必要性を誰もが知っている。

私が物にこだわること、自分と物質とのかかわりに執着を持つ根拠はどこにあるのだろうか。

世の中の矛盾・不条理・多義性を受けついだ産業廃棄物、それらは存在する事じたいじゃまものであり、自らの再生能力を持ち得ず腐敗して行く。

しかし造成地に投棄されるそれらは、独立した形態をもち、空間を支配し、確かな存在として我々に知らしめる。

刻一刻生まれ出る情報はまた、刻一刻脳裏から消え去って行く。

確かであること、明確であることは、流動する社会の中で強固に存在する。

◎ 近代以降、歴々に至るまでの美術表現の流転を、西洋的な生産主義的市場原理と、科学的合理精神を柱として体たせられたバブルの中で考えたならば、ミニマル・アートを後述と対照的に捉えるの表現、あるいはミニマル・アートを称するもの一帯のように、前述のミニマル・アートの表現が、それまでの美術史の文脈よりも異なる方向の台頭と定着による、ある一つの境界を示したと解釈できる。これは上部構造たる芸術表現(集約文化的活動)を受ける下部構造——(前述の生産主義——原理、科学的——精神を裏付けた)社会状況、媒体の発達の70年代前期の息づかいと同調しては同値化したと解釈する

他方、その後、新たな「表現主義的な」動向(ミニマル・アートを称されるもの)は、前述の時代状況が、その固有な環境に形質をとり、内部的には浸透した。情勢の複雑化もその差異のせいで、おどろきに右往左往している状況にあることを示している。
 歴史(美術史)の中の各時代の様々な表現は、カタログ的(整理観念のざらびがつかない)存在であり、それぞれ均一に参照可能となり、それらをもつたが引用や変換をもつた結果ともなっている。(特に極めて美的な表現活動として始りゆく様が見える。)

◎ 表現形式の可能性と限界
 限界、という危機感の発せられるのは、前記の現状下での形式的革新による意味存続の不可能性といえる。これは一面的、部分的な意識(論)の器ごと、境(内)と外(外)というだけではなく、より柔軟に、既知の表現を用結合し、あるいは異質な文脈に置き換える存在の、分析的とでもいえる認識、作業から可能性を探る結果ともなっている。(特に極めて美的な表現活動として始りゆく様が見える。)

◎ 表現形式の可能性と限界
 限界、という危機感の発せられるのは、前記の現状下での形式的革新による意味存続の不可能性といえる。これは一面的、部分的な意識(論)の器ごと、境(内)と外(外)というだけではなく、より柔軟に、既知の表現を用結合し、あるいは異質な文脈に置き換える存在の、分析的とでもいえる認識、作業から可能性を探る行をい。

◎ ポフスキーを見ようか、...
 ポフスキーはその紹介の初期から既にその表現主義的観念の歴史を記憶がある。確かな、日常からの自由な社会的、政治的参加精神が、影響で、感情的な存在がそこで見え出すこともあった。実際は、その印象を付けても、ミニマル・アートの傾向の度々を感ずられた。作品を通じて見えてくる個々の(あるいは表面的、論理的な)形式の範囲での充実度、決して高いとは思われない。全体としては、多様な形式の組み合わせ、自由な表現が行われ、結果として形成された世界は(アリの的籠るに、若手達も存在する)豊かである。

◎ 多量のいいことは 作っているのと感がないという実感があつた (そこへいいものを
打つていった感じ) とは相反して(その)の (何かが) 表現された「自分」がそれ
いいことで この世界の中でよく見え 考え つかかっていること 目的、この中からいって
最前線に表現がある

◎ 描いた時に予知と同時の「マダヤ」のうちに描いた「パナシ」に力を入れた (その スケッチに
力を入れたのは 目的) 作られたものが「線画」の形ではあるが 既成のそれ 制約
や文脈にとりまかれ 見え方(その) 容量や関係性大い。建築時に聖との関係で 描かれた
線が 画面の上に現れた 物質的といふ 深淵感(その) 状態的といふ ような 相を
見られるに 通りだ。点の、いふか 空間的(その) の位置にどうなっている。聖の
重なりで 所を放たれる 描かれた表面の 現象性との 関連で 描き分けられた表面は
その空間の質 (その) 深淵感(その) の 不明性が 必要である。それと 同時に 聖に
接続してある 中 空間の 物質性と 知覚するほど 線とが なること(その)
物質的 限界 (その) 深淵感(その) の層 は つかかた 聖の ecc...) 含まれることである。
この等の 物質も こういふ意味で 遠くから 線により 近く 距離感では 物質性を
主張するような 両面性を持つ

◎ 自分にとって これまでの 美術の 文脈が 容認できる 限られたモノーフを 言うべきとして 用いた
ことである。現在は 木と 空間で つながることである。(聖 永年間の 聖の 自律性、その) 線画
の 類似性、自分 身体で 聖の 批判の 空間であり 表現は 聖に 関係して
存在していることは 否定できない)

◎ 描いていて 目的は 目的(建築的 大方向関係) である 線画 - 10 - 10 (その) 聖の 自律性、
その) 線画の 業績である (その) 深淵感(その) — 概念的、微妙な 差異) と 多角的な 表現を
主張する ことである。これは 現在、一面的な 表現に 主観的 表現を 示す ためである。
主張するような 両面性を持つ

◎ 自分にとって これまでの 美術の 文脈が 容認できる 限られたモノーフを 言うべきとして 用いた
ことである。現在は 木と 空間で つながることである。(聖 永年間の 聖の 自律性、その) 線画
の 類似性、自分 身体で 聖の 批判の 空間であり 表現は 聖に 関係して
存在していることは 否定できない)

◎ 描いていて 目的は 目的(建築的 大方向関係) である 線画 - 10 - 10 (その) 聖の 自律性、
その) 線画の 業績である (その) 深淵感(その) — 概念的、微妙な 差異) と 多角的な 表現を
主張する ことである。これは 現在、一面的な 表現に 主観的 表現を 示す ためである。

◎ 空間的 表現、その) 表現で 聖と 聖との 関係が 表現を 聖に 示す こと(その) 聖の 自律性、
その) 線画の 業績である (その) 深淵感(その) — 概念的、微妙な 差異) と 多角的な 表現を
主張する ことである。これは 現在、一面的な 表現に 主観的 表現を 示す ためである。

◎ 線画 空間的 表現の 空間的 問題と 聖との 関係が 表現を 聖に 示す こと(その) 聖の 自律性、
その) 線画の 業績である (その) 深淵感(その) — 概念的、微妙な 差異) と 多角的な 表現を
主張する ことである。これは 現在、一面的な 表現に 主観的 表現を 示す ためである。

◎ 「描かれた表面をもつもの」の 表現は 「時間と空間の 関係(その) 聖の 自律性、
その) 線画の 業績である (その) 深淵感(その) — 概念的、微妙な 差異) と 多角的な 表現を
主張する ことである。これは 現在、一面的な 表現に 主観的 表現を 示す ためである。

(No. 1)

性的人間の系譜

金井良子

第一章 花を見る時(初めに)

『そういつわけだから、もし知覚チカカという言葉

葉に語源的な価値を返すなら——つまりつか

まえる。とらえるという意味を返すなら——

概念は事物を知覚し、捕えんための真の道具あ

る、は器官とならう。だから概念の使命

と本質は、新しいものであることではなく、

事物を所有するための器官あるいは道具であ

ることにつらるのである。——オルテが

(トシキホ・ホ・テに問する)

性的人間というエキセントリックな題名を

私がまず不真面目なつもりで選んだわけをな

いことを理解して下さい。私はこのグルー

プ展を通り、個々の作家に、自己の生に打

つる純粋な欲望を感じとりました。そのエロ

スを私は性的と表現したわけですよ。なぜ

生でなければ、性を選んだかは、後から説明して

ゆきますが、その欲望状態が、生という字で

書くほど客観的な色をおぼす。制作者個人の

身体的感覚の近くにあり、今を生きる制作者
 自身の時間に直結しているように思えたから
 です。だからこそ、少しなまめかしい言葉
 であるが、自分自身の生のエロスに忠実な人と
 いう意味で、性的人間という言葉を使わせて
 もらいます。

全まるということ、そのことを通して私が
 作話を語り、見ようとするのは、たまたま私
 け今、美術制作者という立場を選んてはいま
 ずか、たとえそうした立場になかったとして
 も、私にとつて全まるといふこととなせ生
 るかといふことは捨て去ることの下まなひ問
 題だからです。そしてもし、芸術といふもの
 が現在も存在可能であるならば、人間観とい
 うものを無視しては語り得ないと思ふのです
 。なせなら、芸術という概念は人間だけが
 持つものであり、人間の精神文化の在り方を
 顕著に示すものであるからです。

確かに制作者にとつて、制作は、それによ
 って生きたることを考えたりするおろな音クサ

ク 四角ばったものではないという意見もあると思ひます。そして實際 私自身も制作中にわいてそうしたこととを直接考へていたことはありせん。十八と今咲く桜の花の美しさで散る時を重ねてそのほかない一瞬を愛でたり 野に咲く白エリ的美く無垢な感情を見たりするのから、少しも花の美を減するものでない。又 その花の美が必ずしも花自身の自覚的意志から生まれさせたものではなく、見る側の人間の心算に依強く関わつて生まれくるように、制作者自身の自覚の有無に関わらず 物質でありながらそれを見る他者に何らかの精神的影響(好悪の感情)を及ぼすと、退屈してあろうと、安らぎであるつと、恐れてあろうと、驚きてあろうと、不快感の快感であるつと、喜びを存えずにはいられたく軍命づけられた美術作品は、それを見ることによつて作品として成立させる社会の人間の精神状況と、その状況の内へ制作する人間の内面的問題と無関係ではあり得

ない。それを問題にしたらからといって、咲
 く花である美術作品の魅力を何ら限定するも
 のではないと思ひます。美術作品とい
 う物質の持つ生命に、芸術という概念が与え
 られるわけがなければ、咲く花の美を少し下も
 長く記憶の内にとどめさせたり、便に見る者
 にとつて切実で意味深いものとして残る程度
 のことではないでしようか。花はただ、咲い
 てもゆくそのことだけを充分に人を喜ばせ、不
 れをうけとめろに持つ人がいること自体が
 人の生活の豊かさだと思ひます。芸術とい
 うものの価値が、人の生活の精神的豊かさ
 があるなら、制作者は何よりもまず自らの心
 のままに作るという行為だけで充分に芸術に
 関わっているのではないでしようか。いくら
 現代の芸術が生まれる精神的土壌を分析し、
 その結果を寄せ集めたとしても、一つの美術
 作品とはな**断つせん**。なせなら、美術作品の
 持つ生命は、詩と同じ**原初の全一**のおのずか
 らなる**発露**のうちにあると思ひます。

そういう前提のもとに、この文章を書くこと
 が可能な一と、現代の芸術を正視した一つの
 要因である精神的土壌、いや気分というよう
 なものを考えてみたいと思います。
 なせかあへて、實際には何もみたくことの
 ない、さうした精神論めいたものに、たわわか
 といえは、たとえは中世（中世）の美術の非具象性か
 人間の視覚の発達や、遠近法などの技法や
 技術の発達に起因してゐるの、^{誤り}はなく、
 の時代の美術が神とともになり、^{誤り}その神々し
 リスト教が初め偶像崇拜を低くみていたこと
 の方が強くかかわることを考へること、は美
 術を科学技術の発達のよゝうに、表面にあらわ
 れた技法の変遷だけで語る、との無意味さを
 きずかせてくれることにはなるし、美術を支
 える觀念や意図がその時代の情緒や気分とは
 無関係な無味乾燥とした机上の理論としてう
 まれたものではないことを言いたか、だから
 びす。

何故美術作品を彫り作ったのかという点については、私が
生きていることに對する問題の如何と同一で「何かの言葉」に
いへば、世説の如きもの問の如何にあるものより甚い解答とい
う目に見えない力か、私の製作意欲を促さるるということであらう。
ではもとの具体的に見れば、私の作品と私が生きていることとの關係
で考えたみた。私は自分の内面を幾度幾度として用意
された、或は、結構等々不健全システムに導かれ生かされてくる
生命をより合理的に組織するに歴史が導いてきたシステムの意味か
私の身体にストリスを供給して行くのである。つまり私の身体は
常に受動性を強いられた外働のシステムで生かされて行くのである。

そこで私の制作の原動力を最も端的に言えば「流されたシステムは行く
私の、自分の身体が自覚的に作動し、流れた水が流れて行くの如く」と
いうことであらう。しかし、自ら「流れた水」が流れるには、そこに私の身体を
覚醒するエネルギー場を用意せねばならぬ。

私の作品は不意に系統を失っているが、それは打撃の如くにして
解き放して行かざるを得ないことであらう。宗教的対象の如く、建築
彫刻の如く、始末が容易・容易に至らず、不意にそれに対応し
人間の感情の反響を以てエネルギー場を用意しつづけた。
そのことと意識している私の身体も、自覚的に流れて行くのである。
つまり、本と対峙し、本が「これ」を「これ」でない、身体が本物の目に「本」を
ハルズを断絶的に入力することから始める。

何れも、私は「本」の如く二つに分類される。まずとては「上」の
発生する。古くからの善悪であり、東西の歴史であり、上下の可憐さといふ
ものである。即ち、左右対称の断面は私に見え、端を正確に決めた。
私は、金銀を彫刻の如く集中して削り続ける。そして、その間のゆる
ゆるの線路は、確かな力を以て流れて行く。出た見れば、その
私の感情は、その流水をたどる時、その見聞の如く、その解き放た
彩色といふ言ひから出るのである。削られた凹凸のある表面に、絶えぬ彩色は
脈々と流し、そこに彫刻の如く獲得して、視覚レベルから身体レベルに
作動範囲を広げるは可いである。

100年毎に「コレ」が「界」の如く、西の如く、東の如く、西の如く、東の如く、
層層に「コレ」を「界」の如く、西の如く、東の如く、西の如く、東の如く、
す、何故、何故、美術作品を作ったのかという点については、
私は、何れも、私は「本」の如く、二つに分類される。

純情的・本能的に生かされる、外働の合理的な見聞か、増大する
一方の我利に、私は、自覚的に考へるべきでなく、増大する。
最初に道具を見出し、言葉を発見して、生かされるべきであったはず
なのに、いつか「道徳」をシステムに導き、それによって人間の如く、
即ち、本を「コレ」の如く、西の如く、東の如く、西の如く、東の如く、
層層に「コレ」を「界」の如く、西の如く、東の如く、西の如く、東の如く、
す、何故、何故、美術作品を作ったのかという点については、
私は、何れも、私は「本」の如く、二つに分類される。

水留園二