

採 蓮

Siren

第
十
一
号

No.11

シンポジウム「一九七〇年代・高松次郎以後」

建畠 哲(美術評論家・国立国際美術館館長)

峯村敏明(美術評論家)

中原佑介(美術評論家・兵庫県立美術館館長)

薬科英也(司会進行／本館学芸係長)

——これから、「文承根十八木正 一九七三―八三の仕事」展に関するシンポジウムを行いたいと思います。

まず、建畠さんから文承根(一九四七―八二)と八木正(一九五六―八三)の作品、あるいは作家に関するお話を伺いたいと思います。

建畠 文承根は一九四七年生まれでしたから私と同じ年ということもあって比較的近しく感じられました。八木正は五六年生まれですから、私より若く、まだ京都市立芸術大学の学生だった。この二人は、今の関西アート・シーンのイメージのような、ポスト・モダン的なニュー・ウェーブとは違う。ニュー・ウェーブが登場する以前の七〇年代後半は、今から見れば何もなかったようにも見られかねないところがある。

一般的に言うのであれば、文の場合は日本で生まれ日本で育ったけれども国籍は異なっていました。作家活動の途中から「藤野登(ふじの のぼる)」を「文承根(ムン スングン)」と変えたことが示すように、アイデンティティに対する問いかけを、自分の根幹に納めていたのかも知れない。

これは中原(佑介)さんも書かれているけれども、当時の韓国に「エコール・ド・ソウル」という動向があった。これは「白派」とか「モノクローム派」とも呼ばれていますけれど、非常に禁欲的で一種ミニマリズム的な繰り返し法の法則によつて描いていた。日本でも東京画廊での展覧会や中原さんの言説を中心に紹介されていた(註1)。この動向に対する文の関心は今回展示されている文のラバーテックスを用いた水彩に良く現われている。どこかで意識しながら自分独自の非常に繊細でエレガントな……作品としてはエレガントだけど、本人はわりと存在感の強い、観念的な人でした。結構「重い」人でした。いつも考えていて、ボソボソと話していた。軽やかな人ではなかった。

《無窮詩》(一九七三)という作品があります。巻紙みたいな紙の上を、表面に活字がついている球を転がした作品。それを彼は尽きることのない詩、いくらでもできる詩ということで「無窮詩」と名付けた。もちろんそれは読んで解るものではないし、読ませることを前提とはしていない。文字による非常にインパクトのある世界。今私は詩集を出版していますが、その頃は美術館に勤めながら、発表の意図もなく、一人で詩を書いていた。詩と美術のかかわりのことを考えた時に、彼のある意味ではオートマティックな詩を産出する方法について、彼と意見が合った。文字性というように、絵画と文字の境目、あるいは《無窮詩》を生み出す活字の球におけるオブジェと文字というようなことについて彼と話をした。彼は非常に強い問題意識を持っていたけれども、しかしその方向の仕事は《無窮詩》を生み出すだけだった。三十六才で亡くなってしまったためにその後の彼の展開を見ることができないのは残念ですけれど。

八木さんに対して箇条書きに言えば、ひとつはミ

ニマル・アートに最も近いところにいた。素材は全部木ですから「戸板のジャッド」と言いたくなってしまう。それと同時に一方では、これは誤解が多いかも知れないけれども、表面のありようとか素材の味の中にやはりどこか京都的な体質と言うか、クラフト的な感覚を持っているのではないか。これはもちろん八木一夫（一九一八―七九）さんの家で育ったということがあって、彼の直接的な教師が小清水漸（一九四四生）さんだったということもあるでしょう。

今思えば八木さんの仕事は、非常に知的で洗練された仕事ではあるけれども、木を使うということの中に、あるチープな感覚というものがある。これは若いひとたちにとっては、スーッと入って行くことができる世界なのかも知れませんが、彼がその頃チープなもの、プラスの意味でチープなものを目指していたということがどこか先駆的に、世代的にあったのではなかったか。当時は重厚長大な思考というものに対して批判的な風潮があったから。これは全くの誤解かも知れないけれど、今から見れば、そのように見えてしまうこともある。

——続いて峯村さん。

峯村 非常に困っております。と、言いますのはこの二人のアーティスト、東京でもそこそこ発表を行っていましたので、ある程度見ていた記憶はありま

すが、さほど強烈な印象を（私に）残しているわけではない。何か食い足りない感じですね。特に八木さんの場合は仕事が丁寧なだけに、作品の孕んでいる問題の種子みたいなものが、ちよつと酵母菌不足なのか、パン粉そのものの栄養が足りないのか：「不思議なところで仕事をしている人だな」という思いで作品を見ていた記憶があります。早く亡くなられてしまっているということもあって、ほとんど私の記憶からは落ちていました。

二人は、一九七〇年代という一種の冬の時代、谷間の時代のある典型、その中の非常に清潔な、美術家として非常に清潔な生き方を保ったな、という好ましい印象は持っていますけれども、自分でそれほど後追いついてみよう、というようなことがなかった。今回のカタログなどを見ましても、私は一遍もこの二人に対して言及したことがなかったですね。私の評論活動はだいたい七〇年代、六〇年代の終わりから始まっていますから、本来ならば七〇年代から八〇年代の初頭にかけてのアーティストですと、何か書いていてもよさそうですが、それが全くありません。

今回の鼎談は、以前高松次郎（一九三六―九八）、それから斎藤義重（一九〇四―二〇〇一）について行った同じ顔ぶれで、引き続きみたいなものでこちらの美術館で考えたらしいですが、私が出て来いい

ものかどうか、内心忸怩たるものがあります（註）。

先程昼食のおりの話で、この二人のアーティストは別に一組ということではなく、別々でもいいのですけれど、ここまで美術館でちゃんと所蔵して、持ちつ放しではなく研究をして、とにかく今度こういうかたちで展覧会を行うまで持続的に相手になるということとは、この美術館の学芸員の情熱というか、不思議な情熱だと思うので、本当はこの席の一番端の葺科さんが私のところに坐って滔滔と彼らについて話をするのが筋なのではないかと思っています。だから、私からこの各人について積極的な意見を申し述べる機会がないまま、今日まで参りました。こういう席を汚す者としてまずいことなのかもしれません。前回、前々回の高松さん、斎藤さんの時にはそこそこに想うところがあり、他の方がしゃべらなければ私から話さなければという思いがありました。今回、それに値する何を見出すべきかわからないまままで来ております。ですから話が進行する過程で、同時代を生きた批評家としてコメント程度はいくらでも申し上げます。

——それでは中原さん。

中原 私、文さんも八木君も生前面識がありました。文さんは一九八二年、八木さんはその翌年に亡くなった。しかも文さんは三十代前半に腎臓癌、八木さんは二十五才で急性白血病によって亡くなった

ものですから非常にショックを受けました。

私はずばらなところがあつて、それぞれ二人と最初にあつたのがいつだったかというような記録を全然残さないのですから、正確に何時どうだったかということは言えません。ただ八木君の場合、私は彼のお父さんである有名な陶芸家の八木一夫さんと個人的に親しかった。京都に行くと、八木（一夫）さんが夕方手ぐすね引いて待ち構えていて、「これから呑みに行こう」と。京都に行ったら必ず酒を呑んでいました。それで、八木一夫さんの息子が彫刻をやっていたことを知った。

これは峯村君も言われましたが、二人の作品に共通性があるかと言うと、それを云々することは難しいと思う。八木正の方は木を使った立体的な作品で、文承根はどちらかと言えば平面的な、水彩や写真を使った仕事で、作品の形態が違う。文さんは一九六八年、芦屋市展に出品して、この市展に具体美術協会のメンバーが関わっていたことから、具体に出品するようになります。八木さんは七七年、京展に出品したことが初めての対外的な発表で、二人の作品の発表活動が重なる時期は七七年から八二年、五年間だけだったわけです。その頃、私は関西にいませんでした。時々行つて、二人が出品している展覧会や個展にぶつかると、作品を見ていました。文さんに關して言いますと、六九年に京都で野外彫刻

展がありまして、鴨川の岸でやつておりました。たまたまその時に彼は立体作品を出品していた。それから、八木さんは生前そんなに個展をやつていたわけではなく、五回ぐらい。亡くなった八三年にすぐ、いい作家が若くして死んだということで私が京橋の伊奈ギヤラリー（現・INAXギヤラリー）で遺作展を企画しました^{註3}。

私が建畠君と峯村君の考えと違う点は、関西の一九七〇年代の美術は非常に活発だったということ。むしろ静かだったのは東京の方で。あの頃、関西は今でも仕事をしている連中が次々、ほとんど毎週のように展覧会をやつておりました。たとえば、今では有名な彫刻家になりましたけれども、現在この美術館でも作品が展示されている村岡三郎（一九二八生）さん、それから狗巻賢二（一九四三生）、野村仁（一九四五生）、福岡道雄（一九三六生）、柏原えつとむ（一九四一生）。沢居曜子（一九四九生）さんもそうですし、木下佳通代（一九三九—一九四）さんもそう。みんな七〇年代の前半から後半にかけて、関西のみならず東京でもよく展覧会をやりました。建畠君はそういうものを余り見ていなかったのではないか。しかも、今とは違つて菅木志雄（一九四四生）や彦坂尚嘉（一九四六生）なども、せっせと関西で個展をやりました。だから私は静かどころか非常に活気があつた一時期だったと思います。

美術の形式としては、だんだん絵画が表に出て、平面がどうだこうだという議論がありました。一九六〇年代はその時代の活発な動向がありましたが、私は日本の戦後美術における七〇年代はそれとは違つたかたちながら、それほど静かなものではなかつたと認識しています。そのような雰囲気の中で文さんも八木君も仕事をしていたと思います。

———ありがとうございます。

一九七三年から八三年と言うと、建畠さんは当時できたばかりの国立国際美術館で勤務しておられた。

建畠 美術館の開館は一九七七年ですが、一年前には準備室におりました。

今回の二人展とは関らないと思いますが、中原さんの指摘は認めざるを得なくて、私の知識は村岡さんとその周辺の作家たちに片寄っていました。

考えてみれば、私は当時も企画展をやつたり評論を書いたりしていた。なぜ「一九七〇年代は何もなかった」とうっかり言つてしまったか。いわゆるニュー・ウェーブ台頭の直前だったということで、本質的な部分は大きく展開されていた。それは、中央のジャーナリズムには紹介されていなかったと思うけれども、確かにあつたと思います。ただ、この二人が亡くなつてしまったという悲しい想いの中で、そんな幻想が湧いてしまつて。そこは訂正します。

先程名前が挙がった野村仁や狗巻賢二は、いい意味でも悪い意味でもマイナーなエキセントリシティ

みtainなものを抱えていて、非常に本質的なものはあつたけれども、孤立し、屹立する精神というものがあつたのかも知れない。確かに巷の話題などにはならず、村岡さんとはまた違った方向での密室の実験としてあつた。

文さんと八木さんの場合、彼らも密室の実験の影響は受けたかも知れないけれど、異端としてのマイノリティを潔しとしたありようとは違う。ミニマリズムであれ、「エコール・ド・ソウル」であれ、その時代の文脈に非常に近いところにいて、今見ると非常にユニークな個性を持っていると思うけれども、当時の状況の中で孤立するエキセントリズムとは違っていた。やはり、当時の時代性、時代のメジャーな流れとの関係で理解されるのではない。

——メジャーということでは、当時の高松次郎とかあるいは「もの派」と呼ばれた動向はやはり関東、と言うか東京のアーティストであると考えた方が良いでしょう。すると、関西に彼らの仕事が波及したと。

峯村 展覧会の二人についてはそうでしょうね。ぼくが密かに思ったのは、藁科君なんかはどうも高松に連なっているという思いが強いのではないか。だから今回のシンポジウムのタイトルが「一九七〇年

代・高松次郎以後」です。やはり高松を入れたいんだなあ……それは解ります。

そこで本題に戻ります。今の、一九七〇年代に何もなかった、いや大いに充実していた、という話ですけれども、複雑な思いがあります。というのは、歴史をどのような観点から七〇年代という時代相を見るかによつて、同じ現象が全く違って見えるだろうと思います。「何もない」と言うのはちよつと極端な言い方ですけれども。私は「谷間の季節」と言いました。つまり何か雌伏する、我慢する、冬の季節ですね。その時に家の中で何か紡いでいるわけで、春が来たらそれが発芽するだろう、それまで種を蒔いている時期。

実を言うと、東京の方もある意味でそのような季節だった。それは、もの派はかなり派手な、陽性の季節の最後を飾った。一九六〇年代的なアートではないのだけれど、六〇年代的なアートが崩壊現象に向かう中で、その崩壊を全部裏返しにして派手に見せる……いや、そんな風に言うと、もの派を莫迦にした言い方で、ただ見ただけではなくて根源的なものを出しているのだけれど、現われ方としては陽性ですね。じめじめしたような、もう何もできなくなつてしまつたから凌いでいこう、というあり方では全然ない。非常に積極的に新しい時代を開いて行くという強い自負心を持っていた人たち。これが

ある意味で言うと、「田んぼをみんな荒らしてしまつた」というところが少しある。「荒らした」と言う言葉になりますが、やつていた人たちはごく自然にやつていたけれども、「もの」が作れなくなつてしまつた。つまり、一九六〇年代にもそんなところがあります。ものの派のところで、『もの』を作る』ということが後ろめたくなるような季節に入つてしまつた。私は実際に何人も意気銷沈してしまつた人たちの声を聞いているので、私がそう思う以上にその時期はそうだったのではないかと思います。

彦坂や堀浩哉（一九四七生）は学園紛争という特殊な事情があつたにせよ、必ずしも紛争みたいなことで特に強い社会的意識を持った人でなくとも、一九七〇年前後から多くの人が「もの」を作れなくなつてしまつた。しかし、自分が芸術家である、芸術が存在するということについての疑いは、どんなに疑つてみてもそれで満足できなくて、やつぱり「何か始まるはずだ」「何かやらなければならない」という風に、谷間の季節の中でシコシコと種を蒔く、糸を紡ぐということをやつた。それが七〇年代いっぱい東京でも続いたと思います。彦坂たちの場合かなり社会的な発言が強かつたし、文章家でもあつたから、かなり賑やかなようだったけれど、実際にやつている仕事を見ると全く谷間の仕事を苦勞して、我

慢して続けているようなところがあった。

関西の方を見ると、私は中原さんの発言に反対はしない。その通りだと思います。一九六〇年代の終わり出て来た人ですけど、狗巻賢二のような大変

不思議な個性について、今でも私は深い印象を持っています。それと、彼とは同年輩で今日お二方から名前が出て来なかった北辻良央（一九四八生）。彼

は私が非常に注目した人で、それと野村仁。この三人はほぼ一緒の世代ですけど、七〇年頃の、それまでの派手な芸術に対する主張が中々でなくなっ

てしまつて、谷間に突入してしまつた時の代表ですね。谷間の世代を代表する人たち。しかしそれが、

種を蒔いて糸を紡いで、その後不思議なたちで出て来る人と、必ずしも出て来ない人がいる。その点では東京と極めて似ています。その頃、彦坂尚嘉などはよく関西へ出向いていた。関西の人は東京を莫

迦にして、と言うかひねくれていて、出て来ない。けれども、京都でアンデパンダン展やビエンナーレが行われていたこともあつて、東京の人はよく向う

へ行つて交流もしました。彦坂君などは意識の持ち方として、今堪えて「芸術」がもう一度成り立つための道筋を付けなければいけない、といった考えに

対して共感する人を探しに行つていたようなところがあったと思う。一時的にせよ北辻良央の《作品》

（六枚組）（オリジナル 一九七二）などは、私も驚き

ましたが彦坂もあの作品に打たれた。冬の時代に堪える——彦坂は「プラクティス」という言い方をしましたが——ことに希望を持つことができると思得した。

野村仁さん、それから狗巻賢二などもその頃はものすごく輝いていましたが、ただ表れ方が少し違つていた。

狗巻という人はとても面白い作家だけれども、何と言いましようか、大変なひねくれ者でして。京都の、とても東京の人間にはあり得ないような不思議な人で。高い教養を持つているけれども、芸術なん

て言うものは偉そうな顔をしてやるには値せんわ、てな顔をして。でも、ちゃんと細々とやつている。

谷間の季節に糸を紡いで次の時期に機織りをするところまで、行つたのか、行かなかつたのか。彼はまだ、最近まで魅力のある作品を細々と作っている。これは不思議です。そうかと言って、そんなに派手

ではないですね。もう息も絶え絶えで、「あの人の止めてしまふのかな」と思っていると、またそのうちに何か作っている。

野村さんの場合は一時、映像をやつていたりしましたが、自分の位置というものを……大体、彫刻をやつていた人ですから、ものの存在ということを強く意識していた人ですが、ものの存在だけではなくてそれを観察する観者の位置を時間的にも空間的

にも大変シャープに考えていた。かなりしんどいのではないか、というところまで現象的なものを追いつめていた。あのまま行くと、実存主義的な自己閉塞に陥つてしまふのではないかと思つたら、長いこ

と苦勞して、眼を天空に向けた。毎晩、真夜中に月を見上げて写真を取るようになった。それを独特の不思議な仕掛けと結び付けて、自分の問題ではな

く、「月が見える」という現象を、ちよつと強引ですが音に変換してしまうとか、普通の美術が扱つた分野から離れても、誠実に月の観察を続けていた。

おそらく当時彼の行く末、今日の野村さんというものを予見することは困難だつたと思う。後になつて、ますます彼の不思議な世界が現われてきた。極

小的な、芸術家あるいは人間の実存的な存在のあり方をじつと見つめるようなところがあつて。その対極みたいところに、この地球の成り立ちや人間の

発生の始まり、宇宙の存在のあり方というところまで、大きな射程を持つて彼の芸術の世界は拡がっていった。元々あつたのかも知れませんが、それを次々と表に出すようになった。

これは一九七〇年代の初めに見ると、谷間の時代にあつていくら活動的だと言つても……私も端くれですが、中原さんのように美術評論家として新しいことを一所懸命模索している人について共感を持つて見ていれば、それは「活発」ということになり

ますが、別の観点からすれば、作家があまり自分の問題に首を突っ込み、のめり込んで浮上できないようにも見える。やっぱり、谷間を必死になつて這っていたという姿だけが見える。

それと関連して、そんな芸術家は他にも沢山いるわけです。残念ながら野村君のように不思議なところに自分を開放した人ばかりではなく、紡いだ糸を錦にまで織り上げる暇がなかった人、あるいはそれまで力が及ばなかった人が沢山いるわけです。だから、時間がなかった文と八木の二人は、一九七〇年代のひとつの代表的な現れなのかと思つた。

中原 私、今の峯村君の谷間説にも反対です。要するに、自分が関心を持っているアーティストがいなかったというだけの事なので、それをアーティストの才能だとか持続する力が云々なんて…… 評論家だつて同じですよ。

峯村 ちょっと一言だけ。私、関心を持っていた人はいいます。今だから言っているであつて。東京の方でもそうですけれど、ものすごく関心を持っていた人がいて……

中原 私は関西のことを言っているのであつて、東京のことはいいんです。延々と野村君のことを言つて、肝心の八木君のことを全然触れない。

私は峯村君と違って、野村君は「やる」と思いました。実際に。峯村君は触れなかったけれども、彼

はアメリカに行つてソーラー・カーで縦断したり、色々なことをやった。実存とか何とか、そんなことは全然関係ありません。あの人は何でも観察する、そんなタイプの人です。

峯村 ソーラー・カーはずいぶん後になつてからの作品でしょ。私が言っている実存的云々というのは早い時期の作品。

中原 何も月の写真を撮つたからといつて「実存的」だというようなことはありませんよ。要するにあれは五線紙に月の偶然の位置を置いたもので。音楽に変えてDVDで売っていますから、関心のある人はぜひ聴いて下さい。もうひとつ野村君に関して言えば、さつき文さんが一九六九年の鴨川の野外彫刻展に野村君も出品していました。私それを見て、すごい作家が出たと思ひ、彼に東京ビエンナーレへ出品してもらつた。

それから狗巻君。この人はチャランポランなどころがありますが。今回文さんの白い作品を展示していますが、白い作品は狗巻君の方が早い。一九七〇年代の早い時期に制作していた。それは別に文さんが真似したとかそういうことではなくて、色を白に限定した作品は日本だけではなくて洋の東西色あるわけで、狗巻君もそういう仕事を個展で発表しております。全体的に見て関西のアーティストが——「関西」と括るのは良くないと思います

が——なぜか知らないけれど禁欲的ですね。非常に考へて作品を作るという、そういう一般的な傾向があつて、文さんも八木君もそういう大きな流れの中にあると思います。

彦坂君は学園紛争のために多摩美術大学で籠城していますが、その籠城の最中、彼は教室で個展を行いました。もちろん大学の中には入れませんから、私たちは学生たちが籠城をしているところで一晩過ごし、翌日彦坂の展覧会を見ました。あの人は一生懸命片方で学園紛争をがんばっていましたけれど、やっぱり作品を発表することが自分の仕事だということ、ちゃんと考へていた。

峯村君がさつき触れましたけれども、京都アンデパンダンについて。東京で行われていた、例の読売新聞社のアンデパンダンは一九六三年に終わりましたが、京都では続きました。文さんも京都アンパンに出品していた。アンデパンダン展というのは力になるんです。北山善夫（二九四八生）君が京都アンパンに出品して、私は「これは面白い仕事をやっているな」と思ひましたし、河口龍夫（二九四〇生）君もそうです。無審査ですから自分のやりたい仕事をやるということ、京都アンパンは関西の美術家にとつて非常に良い発表場所だった。私は京都アンパンをもっと高く評価すべきだと思います。ただ、八木君は京都アンパンには出品しておりません。文さん

は確か二度か三度出品しています。

峯村 今カタログを見ると、文さんは一九七三年と七五年に出品していますね。

京都アンパンはもつと前から開催されていて、中原さんが色々見て狗巻や野村に着目したのは一九六八、九年ごろですね。私もその頃見ていた。非常にシャープでしたね。

私が知っている限りでは一九七六年に京都ビエンナーレがあった。この時は(ビエンナーレに)もう初期のシャープさはなくて。批評家がオーガナイズするようになったら、もうおしまいです。

中原 アンパンもビエンナーレも関係ないですが、私は建昌君が冒頭に言及した「五つのヒンセク〈白〉」という韓国の現代絵画展を一九七五年に企画しました。実は、韓国の現代絵画が積極的に展開されるようになったのは七五年で、しかも京都・大阪は東京に較べると半島系の人が多いからみんな歓迎してくれる。私は韓国の紙を使った展覧会の組織を頼まれて京都の美術館で開催したこともありま^{註4}す。韓国の絵画、この影響は多分非常に大きいものがあったと思います。

峯村 何に対する、どこへの影響？

中原 文さんです。

峯村 はいはい。それはよく解る。

文さんの白のマティエールだけで成り立っている

絵について、今回の展覧会図録で尾崎信一郎さんが根源的なところに立とうとした優れたものだとすることで大変評価しています。それをちよつと読みますと、

それらは水彩同様に表面のテクスチュアを強調した繊細きわまりない絵画であり、色調は白いモノクロームで統一されている。水彩にはなお残っていたストライプという禁欲的な構成要素も解消され^{……(註5)}

やつぱり、中原さんが言われていたようなところがありますね。で、

……画面は明らかに絵画の零度を志向している。私はこれらの絵画をイヴ・クライン、ロバート・ラウシェンバーグからロバート・ライマン、日本においては村上友晴から五十嵐彰雄にいたるモノクローム絵画の系譜の中で検証してみたいという誘惑に駆られる。^{……(註6)}

私はこれを読んでウーンと思いました。これはまあ尾崎さんには限らないけれども、日本の美術の展開をアメリカの美術、ここにはクラインも挙げられていますからアメリカの美術だけではないですけれ

ど、アメリカの文脈に引き寄せている。これは影響ではなくてあくまで比較参照すべきものとしているのですが、実際には日本あるいは韓国も含めた身近なところの文脈の中に、既にそのようなものが存在し、それは明らかに(文に対する)影響があると思われるものが視野に入らないということは、ちよつと手落ちではないか。だから、中原さんが今言ったことは全くその通りです。

中原さんが言った、「五つのヒンセク〈白〉」という展覧会は重要ですが、もともと関西には鄭相和(一九三二生)さんがいて、この方が細やかな、まあ白と言っても純白ではなくて少し温かい色調を帯びた絵画を制作し、稠密な展開を遂げていた。実際には解りませんが、それが縦と横の線によつてできたかのごとく細かな升目のようなもので画面が全部埋められている。ちよつと離れて見ると細かな四角が並んでいるようにも見え、縦と横の線が交差しているところからその四角が浮かび上がっているようにも見える。今回出品されている文さんの作品の作り方は違いますが、どこかそのへんところが意識されていたのではないか。それから、別に日本で紹介されなくてもエコール・ド・ソウルなどに集まった人たちは当時の韓国の若いアーティストで、非常に似た資質を持っていた。似たような絵を描いていた。そのところがおそらく影響関係と言います

か、それを抜きにしては考えられないでしょう。

建昌 文さんの話ですが、彼が活動していた時代が逼塞していたのか、それとも活発な時期だったのか。これは、ひとつの事の考え方の両面だという気がしてしまいます。文さんが意欲的に展開した作品を尾崎さんがミニマルな絵画に結びつけて高く評価したことに言え、彼は具体美術協会の、特に初期ペインティングの国際的な相互比較で、ある意味劇的に成功するんですね。ダダ集団としての具体、絵画空間としての具体のタブローの質の高さというものを評価する際、相互的な影響関係がなかったはずのアメリカ抽象表現主義の絵画と引き較べた。それと同じような意味で文さんとアメリカのミニマル絵画を比較しようとしたのだと思います。それはそれで興味深いにしても、もし比較をするのならそればかりではなく、直接的な影響関係があったと憶測されるエコール・ド・ソウル、韓国のモノクローム絵画を正當に参照すべきだったと思いますし、あるいは文よりわずかに先行していたはずの狗卷賢二の絵画などが参照されるべきだったと思います。狗卷との場合、相互的な影響関係があったかどうかは解りませんが、韓国の画家たちについては、かれの生い立ちから考えて影響関係はあったはずで、ただ、その流れだけで同質に評価すべきかと言うと……もし文さんのオリジナリティを取り上げ

るとするならば、もう少しコンセプチュアルだったと思います。やり方だとか、システムに対する考え方が。全体的にも《無窮詩》のようなコンセプチュアルな方法論がどこかに引き継がれて、システムの反復に關しても版の方法に近いものがあったという気がします。

そして、これは全開しないで終わってしまったために憶測になりますが、彼には社会的な問題意識があったと思います。在日として置かれた立場を前提とした上で、もちろん社会派でもなかったし、禁欲的に自分の世界に止まった人だけれども、その裏側に、おそらく鄭相和にも郭仁植（一九一九—八八）さんにも郭徳俊（一九三七生）さんにも、一世と二世の違い、半島から来たか日本で生まれたかの違いはあるにせよ、名前を変えるところを生涯のある時期に経験されている点で、重なるところがある。文さんの作品からは全く見えませんが、そのような問題意識がどこかにあった。「コンセプチュアルな方法論」が《無窮詩》に結び付いているとすれば、何かメッセージ的なものをどこかに持っていたのではないか。ただ、自分の世界を確立した上で亡くなった作家ではない。三十代半ばというのは——人によっては全部成し遂げて死ぬ人もいるわけですが——往々にして可能性のある人は二十代に制作のコンセプトが現れている場合もあるけれど、

ど。文さんはやはり絵画空間そのものを尾崎さんの言うように探求した人ではなくて、もうちょっとコンセプチュアルな方法を持った人でした。その延長上に彼が置かれた在日という立場と美術の批評性みたいなものを融合したかったのではないかと、ぼくは思いたい。それは多少個人的な接触、接点があったためにそう思うだけかも知れませんが。

——お話を伺って展示を担当した者が言うのとはばかりがありますが、ちよつと申し上げたいのは、文承根の現存する作品に限って見ると《活字球》とそれ以後の水彩や版画、油彩画との間にはどこか切れている部分があるのかなと思います。これは八木正にも關つてきますが、文さんなら平面、八木の場合であれば彫刻といったものをもう一度自分の手で建設し直そうというような感じがしたのですが。

峯村 それはねえ……今回思つたのは、やっぱり谷間の典型ですね。それはふたつの、前の時期のメンタリティとその後で出て来るかも知れない、それがどういうかたちで出て来るか判らないものと。建昌さんが言つた、一九八〇年代の関西に出て来た「イエス・アート」や「フジヤメイシヤ」とか、八二年ごろの兵庫県立近代美術館で開催された「アート・ナウ」などで派手に出て来た中西學（一九五九生）君とかね。東京で言つたらヨーロッパやアメリカに出て来たニュー・イメージ・ペインティングと

同調したようなもの。でも、それとは違うものもあります。私はそちらの方しか興味がなくて……

もの派からしばらく後の一九七〇年代の季節は「表現」というような言葉が成り立たなくなるくらいに芸術家自身の積極的な打ち出し方ができなくなった時期で、もの派独特の哲学的な言い方で芸術家が主体として表に出る事を禁じる、出なくていいんだと積極的に主張しました。その一翼を少し担った清水漸、これはもの派云々ではなくて彼の師匠だった斎藤義重さんに対する彼のコメントの中で、斎藤さんを尊敬しているけれど斎藤さんが「表現はしない」と言っただけでも自分はそうではなくて「表現をする」という方向で道を開きたいとはっきり言っている^{註1}。それは彼がもの派の時期を経ていながらかなり過剰なくらいの装飾性、技巧・技法を追求する方向に自分を変えて行っただけで、彫刻という概念もそれなりにもう一度呼び戻した。彼はそういうことでたくましく、その前も経験しているけれど、その後も彼なりの行く道というものを示したわけですよ。

八木さんというのは、これは私などの固定概念かも知れないけれども、清水さんの弟分、舎弟分という感じがします。清水水君のように想像力とか、あるいは物質そのものが命じる、新しい「創造され得る世界」をどんどん出すというわけには行かず、

かと言って前の時代のままで、もの派のように「もの」を「関係」の中に置いて提示するだけでは飽き足らず、やっぱり作っている。木の中に木を埋め込むというようなことをやる。まあちよつと工芸的な手法です。工芸的なまでに『もの』を作る』ということの自覚は清水水漸に近似したところがあって、ひよつとしたら清水水の方がものによれば影響を受けているのかと思いたくなる局面もあります。だけれども清水水のように派手な物質的想像力をポーンと前に出すことはやらなかった、やるにはちよつと時間が足りなかったのか、気質としてちよつとミナルな場に止まりたいという思いが強く、あえてしなかったのか。どちらにしても谷間であることにずっと耐えた感じがする。

文さんの場合、さっきの話だけでも、李禹煥（一九三六生）の展開がすごく大きなヒントになっているのではないかという気がします。一九七三年の《活字球》はそれ自体興味があつて面白いものだと思いますが、六〇年代の芸術家でも充分にできるようなコンセプトチュアルな仕事だと思います。その後は、あえて自分の身体的な連続性と言うか、一回性と連続性を兼ね備えたようなところで絵を作る、版画的な手法で絵を作ると言うことをやっている。それから、写真を用いた版画の場合、イメージをあえて否定しないでそれを絵の中に取り込むという点で

は、あれはどちらかと言えば吉田克朗（一九四三—一九九）さんの仕事にヒントとしてあるのではないかと。つまり、表現とかイメージの活用を一度遮断した人たちが自ら先に進み出ていた。吉田克朗などは七三年ごろにはもうそのような仕事を開始していた。李さんも七三年ごろから点を打つような絵を作っている。それが文さんの仕事に大きな力を添えたと思います。それが自分なりに充分やるにはちよつと力不足だったか、時間が足りなかったか。

建畠 今の話で納得できます。文さんの一九八二年の個展を見たのですが、亡くなる数週間前の個展^{註2}で、もう（体）力がなかった。必死になって描いていて、色を使ったストライプで、思うように線が引けていなかった。素晴らしい作品であつたかどうかについては、もう一度見てみないと判りませんが、それは明らかに李さんの方法の導入で、さっきミナル・コンセプトチュアルと言っただけでも絵画的な志向が強かった。それがもし彼の方向だったとすれば、逆にぼくが言った方向と同じであつて、李さんの絵画が動機だったかも知れない。

峯村 何点ぐらい出ていたの。

建畠 ギャラリー白ですからね、まあ五点とか六点とか。「もうフレームを打つ釘が打てない」と言っていて泣いていました。

——水彩が多いのもそのような理由によるのでしょ

うね。油絵具はどうしても体力が必要です。

峯村 自分で下地を塗るだけでも大変ですよ。

中原 彼、体力なかったね。顔色も悪かったし。

文さんもそうですし八木君もそうだけれども、今日は色々な作品の影響を論じる、最初からそういうことを取り上げて話をするわけではなかったけれど、特に文さんの場合は李禹煥さんの影響が非常に強かった、そんなことを言えば八木君の作品も李さんの影響が大きかったと思う。なぜかと言うと、この美術館で同時開催されている「一九七〇年代の美術」の入ったところに李さんが木を彫った作品がある。板に傷をつけた作品^{註9}。何をしているかと言うと、表面の面積を拡大しようとしているわけで、あれは傷を……その隣に孔を開けた作品があつて^{註10}、これは同じことですが、李さんは一貫して「表面」ということにこだわつて来た人なので、最近の作品もそうですけれども、今回並んでいる作品もみんなそうです。あの人は布であろうと板であろうと「表面」ということを重視する。八木君もそうです。非常に板の表面にこだわった人です。彼の作品は三次元の立体作品ですが、たとえば角材であれば四つある面をどうやって際立たせようかとして他の違った木を嵌め込んだりする。別に嵌め込んだ木のかたちがどうこうではなく、「表面」ということをどうやって見る人に意識させるか、という点では

李さんの作品とどこかで繋がっているとえば、そういうことも言える。文さんの写真を使った作品もそうですね。つまり面というものには一切奥行きを作る操作は不要だ、ということが彼の中にある。その証拠に、薬科君は《活字球》とその後の仕事は違ふと言つたがそうではない。あれは転がして、紙の上に字を印す。大事な点は「面」です。そこで、基本的な発想はその後の作品と変わっていない。

建畠 八木さんについてですが、確かに小清水さん、あるいはその当時実験的な、日本では厳密なミニマル・アーティストであつた福嶋敬恭（一九四〇生）さんという二人が身近にいたわけですから、木を使うということとミニマルな反復の方法は直接的にはその二人の影響があつたと思いますし、もちろん李さんの「表面」に関する意識も作用していたかも知れない。つまり、ヴォリュームとか量塊性ということよりも「表面」が彼にとつては大きな意識で、木にラッカーを塗つて木目と対比させるということも李さんとは違った意味での「表面」への関心の表明だと思っています。

ぼくは先程「チープ」と言いました。これは非常に難しい言い方で、それは当時「チープの美学」なんか全くないころでしたから、彼の世界についてマインズの言い方になつてしまふけれども、ぼくはやつぱり見た時に…… 作品に見られるラッカーが塗

られた幾何学的、ミニマルな反復と対比されている木目のパターンは違います。これは文字通りチープな材料で、大作家のように金属なんか使えなかったとか、加工の理由などがあつたのかも知れないけれども、ポジティブに反復される全くのモノクロームのミニマルな面と、ある意味では我々にとつて色々な感情とか表情を喚起させる木目のようなものを導入したということは、厳密なミニマルの方法に対するある種の批評性があつたのかとも思います。その批評性を、あえて拡大して行くとすれば、木の持つ軽やかさとか薄さ、「表面」に還元される薄さも含めてその後のポスト・モダンに繋がる感覚があつたのかなあと。しかし、彼が活躍した時代、その予兆は関西では全くなかつたですから。全く独自に次の時代のアンテナみたいなものがあつたのか、という気はします。それからもうひとつ、薬科さんでしたか、若林奮（一九三九—二〇〇三）さんとの関係について触れたのは。確かに、木のブロックを別の木に埋め込む時に「表面」ではなくてある物質性に対する眼差もあつた。ただ、フェティシズムなどの方向に展開して行かないで、ミニマリズムにも触れながらそのミニマルに対する時代の予兆としての批評の眼差というものが……これは当たっているかも知れないし、当たっていないかも知れない。（亡くなつたのは二十六才だからね。

峯村「チープの美学」、いいことを言うけれど、もうちよつときれいな言葉で言つて欲しい。チープと
言うか……でも「チープ」はいい言葉ですね。私は
八木さんの作品を見ていて、いかにもきれい過ぎ
て変だな、と。これはどういうことかと言うと、こ
ういう板を使った仕事の前に何をやっていたかとい
うことが全然見えて来ない。全くそういう資料が残
っていないからなのか、彼は本当に大学で彫刻のこ
とをやる時に初めからこのような仕事だったのか。
極めて不思議だと思ふんです。今の時代ですから大
学では首あるいは人体像を課題として出すことがな
かったのかも知れないけれども、その辺はどうでし
よう。

——記録に残っているものと言へば、他には大学の
課題ぐらいですね。最初から、今回の展覧会に出品
された作品から始まつていたようです。

峯村 建昌君が言つた「チープの美学」は実を言う
と、さつきから話に出していた狗巻賢二、この人が
非常に鋭いかたちで提示していたと思う。彼は京都
教育大学で普通の彫刻を勉強させられて、それが大
学在学中急速に、非常に論理的に展開して行く。外
国の影響から一足飛びにポーンと別のことをやる
というのではなく、彼はまず量塊をどのように抜く
か、脱^{II}量塊を論理的に展開するんですね。それで
球体みたいなものを作るけれど、その球体が視覚的

には球体でありながら中が抜けている。そのような
場数を踏んで、三、四年生のころ、中原さんが東京
ビエンナーレで選ぶころだったと記憶しています
が、糸だけで美術館の空間に立体性を仮想させた。
その後彼は、極小だけれどもその量塊性をちゃんと
把握しているような作品を制作している。今度の展
覧会のテキストの中で、中谷至宏さんが書いている
一文で狗巻が矩形のラワン材を継ぎ合わせてレング
ブロックくらしいの大きさにしたものを七つ繋げた
という作品が写真入りで紹介されています^(註1)。これ
は一九七六年の京都ビエンナーレの際、私が構成し
たコーナーで出品してもらつたもので、これが、変
な言い方になりますが、狗巻賢二にとってはもう晩
年です。早熟な芸術家で、この仕事に行く前にもう
これ以上やることがないだろうというくらいの極小
を目指して、自分のアトリエにたまたまあつた、と
言うよりも自分が勤めていた工場で使つていた粘土
をビエンナーレの会場の隅に押し付けて、それを
(隅から)少し離して置いた。リチャード・セラ(一九
三九生)の鉛のキャスティングという壮大な作品が
ありますけれどもそれを皮肉のような、チープな素
材で。素材と場との関係、「場所」という意識をそ
れなりに抱えた仕事だったと思います。そんなこと
をやっている内に、「もの」はやつぱり自立してい
ないと仕方がないと思つたらしく、場に規制されな

いで自立するようなものを、板を貼り合わせて立方
体でレング大の大きさでいくつか作つた。図録に掲
載されている写真は、レング状のものを七つ繋げた
からおのずと切れ目が見えています。結果的には八
木さんの仕事にどこか非常に強く響くものだと思います。

私が思うには狗巻賢二という人は、アメリカのミ
ニマル・アートの展開ともうひとつ、その横にあつ
たブライマリー・ストラクチャーズをまさに同時代
に見て強い関心を持つていた。ブライマリー・スト
ラクチャーズを観察して、その先に行つて本当のミ
ニマル・アート、ほとんどコンセプチュアルに近い
ところまで見つめてしまつた人です。この人の「チ
ープな美学」、これはどこからか有難いところから
持つて来た美学ではなくて……ごめんなさい、京
都についてあまり知らないけれど、私の中では京都
のケチンボ精神、「つましさ」と言いますか、最小
で素晴らしい効果を得る、派手派手しいことは莫迦
にする、そんな古くからある伝統的なメンタリティ
を巧く動員しているような気がしていたんです。八
木さんも、お父さんからしてそうだけれども、根っ
からの京都人でしょう。おそらく狗巻を知らなかつ
たはずはない。注目して見ていたと思います。それ
と同時に深く共感するほどに、彼の京都的な「チ
ープの美学」が出て来たのではないかという気がする

のですが。

他にはそういう人はいるんですか、チープな……

建畠 京都ぐらいか……

——八木さんは立体ですけど、沢居曜子さんの仕事などはどうでしょう。

峯村 雰囲気としてそれをとて強く感じますね。

——沢居さんは立体もやっていましたけれど。

峯村 彼女は存在そのものが非常に魅力的だったもので。いや、これは変な意味で言っているわけではないです。自己抑制が利いた人。派手にパツと出た人ではなくて。それがちよつと、東京の自己主張の激しい人が向かうと恥ずかしくなるような。

中原 「チープ」と言うのは意味がありますか？

建畠 ぼくが言ったのは峯村さんがおっしゃったのと違っていて、もつと安手。安手と言ってしまうとますます悪い意味に聞こえてしまうのですが、若い人たちの間に流通している感覚で、八木さんの時代にはなかったものですが。だからこの時代に対する形容としてはマイナスに作用するかも知れません。福嶋さんのミニマル、金属のミニマルと八木さんの作品では八木さんの方が軽いですね。それを肯定的に作り直そうとするとそんな言葉が出てくるのではないかと思うたんですね。これは今の時代の若者のポジティブな感覚で、それを八木さんが共有していたとは思えませんから、むしろ正統的な解釈とし

ては、八木さんの作品がチープだとすれば狗巻さんの作品は共通性があるでしょうね。ぼくは中谷さんが挙げていた狗巻さんの作品は見えていないけれども、写真で見ると非常に近い感じですね。それは京都人の感覚かどうかは解りませんが、八木さんは少なくとも福嶋さんのミニマル・アートではなくて、寡少な物質を使うことに意味を感じていたのではないか。

峯村 狗巻は大阪の人です。ただ大学が京都教育大学だった。私は会ったのがほとんど京都で、まさにチープな呑み屋で会っていた。

語弊があるかも知れませんが贅肉というものがなく、肉体的にも精神的にも余計なものは一切身に付けたくないという生き方は、はつきりしていた。結構ものを読んでいたはずだけれども、人前に出ると気取って「わしゃ、そんなものは知らん」と言っている。実際に、身に付いた部分だけしか知らんと。外から持つて来た知識を丸呑みすることはゴメンだということを実践していた人です。あのころ、私はよく彼に会いましたけれど、周りに同じような人がいたかと言えばそうでもなかった。野村仁さんは素朴な人だけれども狗巻君とは仲が良く、狗巻も野村には一目置いていた。ただ、狗巻は生き様と言うか美学にまで自分を鍛えていた。

私は八木さんの作品について、昔見た時もそうで

したが、ものづくりの前向きな姿勢として強く感じるのは、小清水さんとの同質性です。非常に近いものを感じます。マイナス評価かも知れないけれども、ちよつと装飾的・工芸的な傾きが強いということも含めて。でも、板というものに取り組む姿勢の丁寧さ、ゆつくりとだけどきちつと前方を見つめて少しずつ突破している。建畠君が言ったことと同じになるのか、「チープの美学」と言いますか、今は流行らないけれど渋さとか。極小に「もの」を切り詰めているが故の不思議な色気みたいなものを八木さんに感じる。これは芸術そのものの発露と言うよりもむしろ、気質・体質的なものか、あるいは民族的な資質なのかとも思うのですが、それならば日本人ならば、あるいは京都の人だったらそれが良いかたちで出て来るとは言えないわけで。だから、この人が自ら開発したものなのかと。

で、それにつけてもこういうことをやる前に何を作っていたのか。いきなりだったのか。非常に不思議に思う。

——たぶん、いきなりだったような。二十六才で亡くなっていますし、生涯で「作品」と呼べるものは五十点を切る程度しか作っていない。他は学校の課題に類するものではない。

本日のシンポジウムのタイトルを「高松次郎以後」としたのも、文承根は高松次郎の影響を受け易

い世代だったと思いますが、八木正も現存する最初の作品である《WORK TRILOGY》(一九七八)の三点組のうちの一点が、一九七〇年代の高松の「複合体」を木に置き換えたかたちをしている。それを強調することはいいかどうか判りませんが。

峯村 それで、かねてから知っていたのですが、残された作品は八木の作品集が編纂される時に第三者が付けた作品名がほとんどではないかということ、を薬科君が書いていますね。《WORK TRILOGY》はどうでしょう。

——これは第三者が付けたのだと思います。

峯村 《COMPLEX WORKS》(一九七九)はどうでしょう。

——それは多分本人でしょう。

峯村 これは今回展示されていませんが、《ONENESS》(一九七九)もありますね。

——これも本人でしょうか^(註12)。

峯村 すると、これはやはり高松次郎を意識していたということはつきり言えると思えます。高松の場合 ONENESS、単体に対して複合体は COMPLEX とは言わず、COMPOUND です。それは違うけれども、この人が高松の作品の英訳名を知らないままに複合体というのでそれを COMPLEX と表現したのかも知れない。

——そこまで今回は調べられなかったのですが、高

松次郎が関西で初めて、当時東京でもなかった最大規模の回顧展がちょうど建畠さんが勤務していた国立国際美術館で開催されていますね。

建畠 一九八〇年です。

——それを見たかどうかは別としても、東京に来て展覧会を見ている可能性は高いでしょう。井田彪(一九四五生)さんは八木がミニマリズムに対する関心が強かったと証言しておられますが、私は個人的に高松の一九七〇年代の「複合体」に対する関心も強かったのではないかと考えています。余り関西に限定して考える気はありませんが、当時の関西で八木以外に高松の影響が明らかな立体作品を制作していた作家はいたでしょうか。

中原 いらないでしょうね。

——そろそろ時間ですが、最後に一言ずつ、何か。

中原 やつぱり、一九七〇年代は谷間じゃなかったね。

文さんと八木君は非常に短命だったけれども、ちゃんとした仕事を残したと思います。

建畠 最初に申し上げたように、たまたま個人的に知っていたこともあって、なかなか言い難いのですが、夭折の美学は芸術の本質とは関係がないかも知れないけれども、受け手である我々の心理はどうしてもそのように見てしまうところがある。たぶん、今回の展覧会に展示されている作品のクオリティそ

のものとそれを作った作家の像というものがロマンティックに重なってしまつて、それを「おかしい」と言われたらどうしようもない。でも、そういう見方もいいんじゃないですか。

峯村 中原さんは「ちゃんとした仕事を残された」とおっしゃった。この時代としてはそうだと思います。

先程、その文章をくさしたようになって、本当は良い所も紹介しなければいけなかったのですが、尾崎信一郎さんが書いた長い文章には先程のように納得が行かない点がところどころにありました。それは仕方ありません。しかし、彼が冒頭に記した文章は実にきれいで、素晴らしかった。彼は文さんについて書いていますが、彼は《活字球》について「自動的に転写する版面の中でない交ぜにされた規則性と偶然性、一回性と反復性は一九七〇年代中盤の現代美術の気風をみごとに反映している」と冒頭で要約しています^(註13)。その規則性と偶然性、それよりも解るのは一回性と反復性をない交ぜにして持っていたのが七〇年代中盤の特徴だという指摘は私の認識でも共通しています。一回性は七〇年ごろのものの派の人たちの作品の著しい特徴です。その後、一回性ではないということも多く、若い芸術家たち、それからものの派の中のアーティスト自身、李禹煥が典型ですが小清水漸が紙にクレヨンで描いた作

品などもそうです。反復性というものを取り戻そう

と意識的にやっていた。これは彼らの私への個人的な発言からものはつきりと記憶しています。一回性というものを強いかたちで表現に出した、それ自体もすごい造形だったのですが、それではそのままでは行けないだろう、ということで谷間の季節に反復ということをやっていた。その両面を文さんが持っているということを尾崎さんは指摘している。それでは八木さんはどうだったかと言えば、やはり一回性と反復性を両面に抱えている。文さんにしろ八木さんにしろ、もうひとつの問題はもの派の展開からその後八〇年代になって顕在化する、相矛盾する「表現しないこと」と「あえて表現すること」、表現性の有無です。それがこの二人のアーティストにモヤモヤとしたかたちでない交ぜとなっている。必死になつて表現の実体を把握しようとしたけれども、それが道半ばで終わった。では何もやらなかったかと言えばそんなことはなくて、かなり模索していた。

私は今日、二人の展覧会を見た後で八階の「一九七〇年代の美術」を見たのですが、そこでしみじみ思ったのは、少なくとも現在この美術館で展示されている作品に限って言えば、「日本の芸術家はある意味で言うとは仕方なくやっているような感じがあるな」と。つまり体の内、精神の内側から溢れ出して、どうしてもこれをやらなければならないという

ことを強く感じさせるのではなく、「こなしモード」なんです（註1）。いみじくもこの展覧会のタイトルは「仕事」と言っていますね。私は仕方がないこととして解るのですが、アートのありようとしてはかなり特異ではないか。日本の美術家はその面が強いのかも知れない。時代的に言えば、これはミニマル・アートのある時期までの特色だろうと思います。文さんの仕事のあり方にも見られるこの禁欲的な繰り返しについて、尾崎さんは本日会場に来ておられる林道郎さんの文章を引用しながらこのように書いています。

……一回的、直感的なアクション・ペインティングへの批判ともいえるこのような姿勢に林道郎はタスクという呼称を与えている。タスクとは自発的な仕事というよりも課された務めといったニュアンスをもち、あらかじめ仕事の総体が与えられ、その遂行は苦役に近い印象を与える。例えばルウィットのウォール・ドロ잉ングにおいては作品のサイズや引かれる線の長さや数があらかじめタイトルの中に明示され、条件を満たす線が全て引かれた時点で作品は完成する。……（註2）

大きな枠組で何を作るかと決定した後タスクをやりやるといふことは、ごく自然な解決だろうと思ひ

ますが、大きな枠組がよく解らないけれどもとりあえずタスクでやる、芸術家だから何かやらなければ、ということで作るといふことも当然あるわけで。私は別に一九七〇年代だけではないと思います。タスクということをしごく感じます。そう言ってしまうと私がやってきた批評というものも多分にタスクみたいなものかという気がしないでもない。日本の七〇年代というのは一番その側面が強かったように思う。六〇年代は弾けるように、何かを突破しよう、何か内側から突き上げて来るものを表出しよう、時代に対して挑みかかろうとした。七〇年代は外側に挑む対象が見えなくなっただけに、タスクが消極的なものとなった。これは「一九七〇年代の美術」展だけではなく、二人の展覧会においても感じざるを得なかった。

あまり景気のいい話ではないけれど。
——今、千葉のテレビでも盛んにコマーションを流している、京都伝統工芸大学の略称がT A S Kなんです。

二〇〇七年十月六日（土）
於千葉市美術館一階講堂

ここで言及されている展覧会は、東京画廊(東京)が開催した「五つのヒンセク(白) 韓国・五人の作家」展(一九七五年五月六―二十四日)を指す。本展は李東煥(一九四八生)、徐承元(一九四一生)、朴栖甫(一九三一生)、許楓(一九四六生)、権寧禹(一九二六生)の五人が出品(パンフレット記載順)。同展パンフレットには、次のふたつのテキストが収録されている。

・中原佑介「白」

・李逸 李禹煥(訳)「白色は考える」

なお一九七〇年代後半の日本における現代韓国美術の紹介について、参考となるいくつかの文献を次に掲げる。

・朴栖甫 沈文燮 高松次郎 菅木志雄 彦坂尚嘉 李禹煥(司会)(座談会)「展覧会から」『韓国・現代美術の断面展』現代絵画の色彩をめぐる『美術手帖』(第二九卷)第四二五号 一九七七年一〇月 一六八―一八九頁

・李慶成「韓国近代美術展に寄せて」『韓国現代美術展 七〇年代後半・ひとつの様相』韓国文化芸術振興院 一九八三年 八―九頁

当館で開催された高松次郎および斎藤義重に関するシンポジウムについては、次を参照のこと(出席者は今回と同)。

・鼎談「高松次郎を発見する」『千葉市美術館研究紀要 採運』第四号 二〇〇一年三月三十一日 四三―六二頁

・「シンポジウム『斎藤義重』その造形を求めて」『千葉市美術館研究紀要 採運』第七号 二〇〇四年三月三十一日 二一―四一頁

伊奈ギャラリー2 (東京) 開催された展覧会。

・「八木正遺作展 板の構成による CONSTRUCTION OF PLANK」(一九八三年七月―一九九日)

同展は出品作品を増やし、京都芸術短期大学 ギャラリー楽でも開催された。

・「八木正遺作展 木の表情―時間、空間、記憶、そして直感―」(一九八三年十一月二―四日)

この展覧会は「現代紙の造形―日本と韓国―」を指す。中原氏は日本側作家選考委員として参加。本展は一九八

三日―十一月四日)にあわせて開催された。
本誌掲載にあたって、筆耕ならびに註記は藁科が行い、出席された各氏にご確認をお願いした。

二年に韓国の国立現代美術館(十二月十三―二十七日)で開催され、日本では翌八三年、京都市美術館(二月二日―三月六日)、埼玉県立近代美術館(四月二日―五月八日)、熊本県伝統工芸館(五月二六日―六月七日)を巡回した(本展については光田由里、後藤結美子両氏に御教示を得ました。ここに感謝の意を記します)。

5 尾崎信一郎「文承根 あるいはシステムとプロセス」『文承根十八正 一九七三―八三の仕事』京都国立近代美術館 千葉市美術館 二〇〇七年 〇一四頁

6 註5と同。

7 恐らく次の発言を指す。
・清水水漸 菅木志雄 高橋雅之 二村裕子 本田真吾 守屋行彬 山下菊二 針生一郎(司会)(座談会)「座談会ゼロの基軸 斎藤義重を語る」『美術手帖』(第二五卷)第三七一号 一九七三年九月 一一頁

8 文承根は一九八二年四月一三日に歿した。生前最後の個展はギャラリー白(大阪)で開催された「文承根油彩画展」(三月二五日―四月三日)。

9 李禹煥《刻みより》(一九七二)

10 李禹煥《突きより》(一九七三)

11 中谷至宏「臨界の生―八木正」註5、〇三一―〇三二頁

12 八木正の作品名の決定、改名の経緯については不明な点が多い。シンポジウムで言及されている作品名も、歿後第三者による改名がされた可能性も未だに考え得る。

13 註5、〇一一頁

14 峯村氏によれば、仕事をとにかく処理する、という意味での「こなし」であり、これは「プリコラーージュに一寸通じうる」という。

15 註5、〇一六頁

本シンポジウムは当美術館の展覧会「文承根十八正 一九七三―八三の仕事」(二〇〇七年九月二十

Symposium: “The 1970s: After Takamatsu Jirô”

Panelists: Nakahara Yusuke, Minemura Toshiaki, Tatehata Akira

Chair: Warashina Hideya

This symposium was held in conjunction with the *MOON Seung-Keun + YAGI Tadashi: Works on paper and sculptures 1973–83 from two collections* exhibition held at the Chiba City Museum of Art. The exhibition featured two artists active in Kyoto during the late 1970s and early 1980s, Moon Seung-Keun (1947–1982) and Yagi Tadashi (1956–1983), as it considered the age in which the two artists were active. With this goal in mind the exhibition also traveled to the National Museum of Modern Art, Kyoto.

The 1970s, particularly the late 1970s, stood between the late 1960s–early 1970s, when the Mono-ha movement of artists, now recognized overseas as well as in Japan, sought a reconsideration of the concept of “art,” and the 1980s and later periods with their affirmation of “art.” This symposium considering the 1970s ended with a split in opinion between those participants summed up by Minemura, who dubbed the time a “chasm” in the field of art and Nakahara, who considered it a period in which artists raised questions that are still relevant today.

In 1995, the Museum of Contemporary Art, Tokyo, held an inaugural exhibition entitled *Art in Japan Today (1985–1995)*. In the catalogue for that exhibition, Yaguchi Kunio, then Chief Curator of the museum, emphasized “growing international contacts and changing values,” while also making the following comment about the artists who began their creative activities in the 1980s.

“The new generation of artists who have emerged in the eighties and nineties want nothing to do with the Mono-ha. In fact, artists who actively resist being discussed in terms of Mono-ha or Post Mono-ha are becoming the majority.”

This is an absolute statement. Later Yaguchi noted that “international contacts and changing values” had become the standard form in the art world throughout Japan. However, the west considered such a stance “an irredeemable position” that raised the undeniable possibility that such denial of tradition and absorption of external stimulus was simply “a history of repeated negation and destruction, as suicide-bombing follows suicide-bombing” (Tono Yoshiaki)."

Unlike Takamatsu Jirô (1936–1998) and Saiô Yoshishige (1904–2001), two other artists whose works were the theme of a symposium held at the museum and who both considered the 1970s to be a specific period within their oeuvre history, the 1970s (including the beginning of the 1980s) themselves were the entire careers of Moon and Yagi, indeed, their very lives. During the 1970s Takamatsu was involved in the creation of a series of three-dimensional works best represented by his *Compound*. In this work Takamatsu considered the relationship between art work and artist, and in the end, he stopped production of those works. Moon and Yagi, on the other hand, had opened the genie's jar and discovered the potential of their own art works. Moon, whose creative activities coincided with his participation in the late Gutai movement, experimented with a variety of expressive forms, whether three-dimensional works, film, prints or watercolors. In particular, Tatehata has indicated that Moon's watercolors and print works can be understood within the context of Minimal Art, but we must also not overlook his connection with the works of the contemporary École de Seoul movement. Yagi's creative production, however, began later than Moon's, only starting in the late 1970s. Yagi met two sculptors at Kyoto Art University, Fukushima Noriyasu (b. 1940) whose sculpture is based on Minimalism, and Koshimizu Susumu (b. 1944) who was part of the Mono-ha movement and whose three-dimensional works reconsidered the relationship between art works and their materials. It was through his interactions with these two sculptors that Yagi began his own creation of wooden sculptures. In this regard, the works of Yagi and Moon, and indeed their creative stance overall, can be seen as “one of the omens that an internalized dialectical historical movement had begun in post-war art” (Tono).

(Translated by Martha J. McClintock)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十一号

二〇〇八年三月三十一日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

二六〇―八七三 千葉市中央区中央三十一
八
電話〇四三―二二―二三一(代)

制作――印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.11

March 31, 2008

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X