

表良樹個展『等身の造景』開催記念 トークイベント
河口龍夫 × 表良樹
「等身大からの精神の背伸び」

日 時： 2019年5月25日（金）18:00～

会 場： KANA KAWANISHI GALLERY

登壇者： 河口龍夫（現代美術作家） × 表良樹（現代美術作家）



■目次■

[\(Turbulence\)と\(Tectonics\)](#)

[河口龍夫と中原佑介](#)

[学生時代の制作](#)

[作品の中心について](#)

[時間の非可逆性](#)

[批評の重要性](#)

[破壊の先に生まれる造型](#)

[質疑応答](#)

〈Turbulence〉と〈Tectonics〉

- 河西： 今日はお越しいただきありがとうございます。今回、表良樹さんの個展『等身の造景』のクロージングトークとして河口龍夫さんをゲストにお招きし、表さんとの対談を開催させていただきます。今回のトークタイトル「等身大からの精神の背伸び」は、表さんの制作の根幹にある「等身大」というキーワードに河口さんが目をつけられ、そこをきっかけに河口さんの「芸術活動は精神の背伸びである」という考え方から名付けられました。まずは今回のトークが実現した経緯を表さんからお話いただければと思います。
- 表： 今回トークイベントをするにあたり、対談相手をすごく悩みました。東京藝大大学院を修了後3年間助手を務めて、やっと今作家としてスタートラインに立てたかなという段階なのですが、今までのことを振り返ったときに、自分が京都造形芸術大学の学部生の時に先生から大きな影響を受けたのを思い出し、「河口先生にお願いしたい」と河西さんに希望を伝えました。まさかこのような機会が叶うとは思っていなかったので半分冗談でしたが、SNOW Contemporaryで河口先生が個展を開催される際に河西さんがカタログの翻訳をされていたという繋がりもあり、双方からご依頼をさせていただいたところ、ご快諾いただけて実現しました。
- 河西： 私と富田直樹さんと、表さんを説得する形でしたね。「遠慮なくお願いしてみた方がいい」と。
- 表： まさかお越し頂けるとは思ってなかったので、本当に嬉しいです。
- 河口： 今回のような依頼って、断りづらいよね（笑）。表くんとは京都造形芸術大学で知り合ったわけですが、その当時は私が先生で彼が学生という立場でのつながりでした。でも今日は芸術家と芸術家として話ができるということで、それを楽しみに来ました。
- 表： 恐れ多いです。（笑）まずは今回の展示で発表している作品についてお話させて頂ければと思います。『等身の造景』というタイトルで、僕にとってほぼ初めての個展です。まず、入って正面にある大きい立体作品がインスタレーションとして置かれていて、メインブースの両側に〈Turbulence〉という平面作品が置かれています。こちらが、僕が修了と同時期から4年間ほど続けている〈Tectonics〉というシリーズです。



Tectonics drums #1

2019 | polyester resin, oil | size variable

© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

この作品は、ポリエステル樹脂という液体状のプラスチックに油絵の具を混ぜて重ねて作っています。技法としては、その素材をポリバケツなどの既成品の容器、この場合は200リットルのポリドラムの型を取って、その型に対して口を開けてそこに樹脂を流し込み、横にして回転させ、また流す。そうすると樹脂が流れていって、均等に塗布されていく。それを固めていくことをずっと繰り返し、最終的に無垢の状態になったら、そこに落下させている映像もありますが、地面に落下させて、割って、それをまた空間に再構築させて制作しています。奥の空間にも〈Tectonics〉のシリーズがありますが、そちらはペットボトルのような小さなサイズのポリタンクを使っています。

なぜポリタンクなのかと申しますと、きっかけは僕が大学院の時に自分で借りてたアトリエで、アトリエに沢山あった石とポリタンクを使った作品を制作していたのですが、石はこのサイズで数万年もの時間、考えられないほどの時間がかかって作られているんですね。ポリタンクは、石油から人工的に作られている物で、プラスチックも長い時間をかけて作られている。ポリタンクにも潜在的に時間があるのかなと思い、それを鉱物のように時間を遡っていくイメージで作りました。〈Tectonics〉というタイトルは、地殻変動をテーマにした作品です。

そしてこちらが、僕が今回ほぼ初めて発表する〈Turbulence〉というタイトルの作品です。〈Turbulence〉は、乱気流のような大気や空気が乱れることを表した作品です。技法としては、ガラス鏡の上に塗料を噴射しています。普通は塗料を薄く吹いて重ねていく技法なのですが、これは水平にしてなみなみに吹いていって分厚い塗膜を作った上で、また違う色を吹いていく。そうすると最初は綺麗に表面が塗膜ができるのですが、それが1日、2日かけてゆっくり対流していって、流れて混ざって固まっていく。その様子を表した作品です。



Turbulence #2

2019 | glass mirror, urethane, ink | φ1000 mm

© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

今回の展示空間は、空を表した〈Turbulence〉と、大地を表した〈Tectonics〉、この2つの作品で1つのランドスケープになっています。東から太陽が昇って、西に沈んでいくような、それぞれ昼と夜を表す構成になっています。また造景の「景」がなぜこの漢字なのかというと、僕は日本庭園がとても好きで、学生の頃から京都のお寺などによく行っていたのですが、お寺の庭は限られた空間の中で自然物を使って風景を模して人工的に作っているんです。

河西： とてもお好きな日本庭園があるとおっしゃっていましたね。

表： 色々あるのですが、[浄瑠璃寺](#)という、平安時代に建てられた京都の浄土庭園がとても好きです。お庭に回遊式の池があるのですが、太陽の動きも計算されて設計されているんです。自然の浄土の風景を表しているのですが、実際にある太陽の風景も含めて計算されている。平安時代に、すでに今に通じる考え方があり、大きな自然に対して敬意を持つという精神に共感しています。

河西： 限られたスペースで、自然を取り入れながら、無限の広がりをお包みしたい、といつもおっしゃっていますね。

表： はい、そこを考えつつ、今回の構成になりました。



表良樹個展『等身大の造景』展示風景
© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

河口龍夫と中原佑介

河西： 私と河口先生とが知り合うきっかけになった展覧会もいくつかご紹介できればと思います。河口先生は、SNOW Contemporaryさんで4回ほど個展を開催していらっしゃるのですが、そのなかで私は3回程、図録の英訳をさせていただいています。その1つ目がこちらの『時間の位相』という展覧会でした。2016年ですね。ご自身の写真作品の余白部分に、ご自身で鉛筆のドローイングを書き加えていらっしゃる作品です。

河口： 補足しますとね、この作品は1970年に東京ビエンナーレのコミッショナーであった中原佑介さんが企画したテーマは『人間と物質展』でした。そこに出品した作品が(陸と海)という写真による作品でした。必ず写真にはその写真の「外側」があるはずなんで、その外側を描き加えました。で、この場合は、そこに時間の問題もあります。1970年の写真のその外側を違う年代に描き加えています。この作品は2016年に発表しました。

河西： 図録には河口先生のステートメントと、光田ゆりさんの論考が寄せられているのですが、そこには「河口は今、過去の写真作品に現在の時間を繋ぐドローイングを施した。それによって写真の切断面は柔軟に別の時空を呼吸し始め、生気を持って最初とは別の問いを手繰り寄せてくる。」とあります。

河口： うまいこと書くね。(笑)



《「陸と海」からの時相》
1970-2016 | 写真・画用紙・スチレンボード・鉛筆
© Tatsuo Kawaguchi, courtesy SNOW Contemporary, photo by Sadamu Saito

河西： やっぱり時間って、別の次元のものなので、それをこうやって2次元で分かりやすく、しかも写真とドローイングという別のメディアを自然に繋げていらっしやるので、ずっと見ていられる求心力のある作品だと思います。

河口： この作品は、僕が住んでいた須磨の海岸で制作されました。長さが5メートルくらいある1本の木から4枚の板を切り出して浮かべてある写真です。材木屋さんに「丸太から切り出したい」って言ったら、高くなるから辞めた方がいいよって言われたんですけど。いや、どうしても同じ木から4枚を切り出したいと言って、材木屋さんを説得するのが大変でした。それで、干潮と満潮を観察して、丁度中間点に4枚の板を並べて、流れないように養生したんです。

河西： この場所に。

河口： はい。で、干潮や満潮というのは月や地球の引力とも関係している。そう言う仕事です。中原さんから提示されたテーマは『人間と物質展』だったので、写真でもいいのかと言うのが、僕はちょっと気になったんですけど、「いい」って言われました。（笑）。

河西： そこがインスタレーション作家の難しいところですね。

河口： ちょっと余談なんですけど、中原さんに電話で『人間と物質』と言う展覧会をするから参加して欲しいと言われて、分かりましたと言ったところ、神戸にすぐに来るって言うんです。それで一生懸命考えました。すでに〈陸と海〉のプランはあったんですけど、これにするかどうか、中原さんに話さなきゃいけないだろうと思ったんです。そしていらっしやったんですが、僕が何を出すか一切聞かない。何を出品する？ということは一切言わないので、出品作品のプランについて聞かなくても「いいんですか？」って言ったら、「河口を選んだから、お前が好きなようにやればいい」と言う。『人間と物質』というテーマから河口龍夫はブレない。そういう確信が中原さんにあったのだらうと思います。僕なりに嬉しかったけど、聞いて欲しかったんですけどね（笑）。僕だって色々考えて、時間のプロセスがあってこれに辿り着いたんですが、でも一切聞かれなかったという事を今思い出しました。

河西： そういう方は珍しいですか？

河口： 今ね、中原佑介の美術批評の選集が出ているんです。全12巻ですけど、今9冊出ていて、ゴールデンウィークに僕全部読み直したんです。中原佑介がなぜ僕の仕事に興味を持ったのか知りたかった。中原佑介の先生は湯川秀樹で、彼は理論物理をやっていた。芸術と物理の両方をやっていて、最後まで物理の本を読んでいし、数学の本も読んでいましたね。中原さんが亡くなったんで、もう一度きちっと読み直したいと思って、読みました。あの当時は、たった一人のコミッショナーというのが日本で初めてだったんです。で、選んだ40名のアーティスト全員に、中原さんは会っています。会って作品を決めて。ただ、中原さんから聞いたんですが、ヨーゼフ・ボイスは選んでいたんですけど、ボイスとはどうしても会えなくて、参加をお願いすることはできなかったと言っていました。そういう意味では、例えば「人間と物質」というテーマに向かって芸術をまとめるとか、そういう形が今少なくなっている。

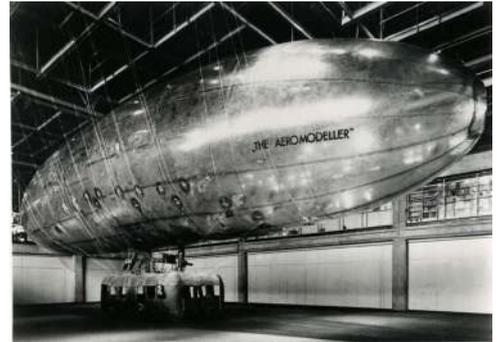
河西： そうですね。後付けのテーマなども多い印象かも知れません。そうして力のある作品を集める、ということもあるのかも知れません。

河口： そうして、僕が最初に国際展に出したのが、30歳だったんですよ。そのときに、現代美術というある1つの方向のなかに40名の作家がいて、僕は、漠然と同じ方向の考え方みたいなものがみえてくるんじゃないかって思っていたんですけど、40名の作家を見たらバラバラで（笑）。中原佑介の関心の幅がものすごく広いんです。その中に40名が全部スポッと入っていた。



《フェロ・ルストエ》
1997 © Panamarenko

Courtesy S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Ghent
Photo: Dirk Pauwels



The Aeromodeller (Zeppelin)
© Panamarenko

Courtesy S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Ghent

例えば、永久運動¹ってありますね。物質が壁に当たって跳ね返ると摩擦でエネルギーが少なくなりますが、パナマレンコ²という作家は、永久運動をまだ信じているようです。だから、それを原理として空飛ぶ円盤とか、色んな飛ぶものを作っているんです。でも実際は全然飛ばない（笑）。模型みたい。上野公園でね、羽ばたく鳥のおもちゃが売ってたんですよ。自作の展示会場でパナマレンコがそれを飛ばしてるんです。それを見て、ああもう何でもいいんだと、なんて自由なんだろうと思って（笑）。

レセプションも印象的でした。僕はあの時結婚してたのかな？ 彼女と友達がいたんだけど、何となくレセプションは作家しか来てはいけないみたいな雰囲気だったんでひとりで行ったら、外国の作家は、もう友達から恋人から全部呼んでいたんです。僕も、あんまり主催者の言うことを聞かない方が良かったかと、あの時はすごく後悔しました（笑）。

河西： そうして作家としての経験値を上げていったんですね。

河口： うん、だから芸術ってすごく自由だなと感じましたね。

学生時代の制作

河口： 表のこの作品は時間の積層だと思いました。僕のこの〈陸と海〉は、「自然の中の時間」でした。そこからへんがやはり重なっていると感じました。で、こう言う場面では、表くんを褒めなきゃいけないと思っているんです。

河西： 今日は先生と生徒ではなく、アーティスト同士として、とおっしゃっていらっしゃいましたね（笑）。

河口： 彼はね、表裏がないんですよ。名前の通り表なの。これは珍しい。だいたい裏がある。でも彼はない。それと、彼はもともと彫刻をやってたんです。そして私が京都造形芸術大学のために新しく打ち立てた総合造形という所に来た。だから物質での表現に対して、彼は学習しているんですが、彫刻でも、ブロンズとか木彫とか、そういう素材が優先する彫刻の在り方を彼は疑っていたんです。それを壊したくて、やたらランドスケープとかね、もの凄く大きいことを言うのが大好きで。

表： そうですね。先生に教わっていた時に作っていた作品についてざっとご紹介させて頂ければと思います。河口先生が京都造形にいらっしゃった時、僕は彫刻だったんですけど、その時に「美術工芸学科」という、日本

¹ 外からの作用なしに永久に持続する運動。永久運動を生じる装置を永久機関という。人類の願望として古来種々の装置が考案されてきたが、その失敗の歴史のなかからエネルギー保存則などの成果が生み出された。3種類の永久機関がある。

<https://kotobank.jp/word/永久運動-35823>

² ベルギーの美術家。パナマレンコはアーティスト・ネーム、本名は非公表。アントウェルペン生まれ。1955～60年アントウェルペンの王立美術アカデミーで美術を学び、そのかわり、同市の科学博物館に頻繁に出入りし、自然科学に関する幅広い知識を得る。60年、ピンホール・マシンの制作・発表によって作家活動をスタートさせるが、当初はハブニング志向が強かった。66年にはアントウェルペンに新設されたワイド・ホワイト・スペース・ギャラリーでハブニングとオブジェの展覧会を開催した。

<https://kotobank.jp/word/パナマレンコ-1580759>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Panamarenko>

画や版画など色々ある中で、3年生の時に編入できる「総合造形ゼミ」を河口先生がやってらっしゃって、僕はそこに3年生から入りました。その前に作っていたのは、主にこういう作品でした。



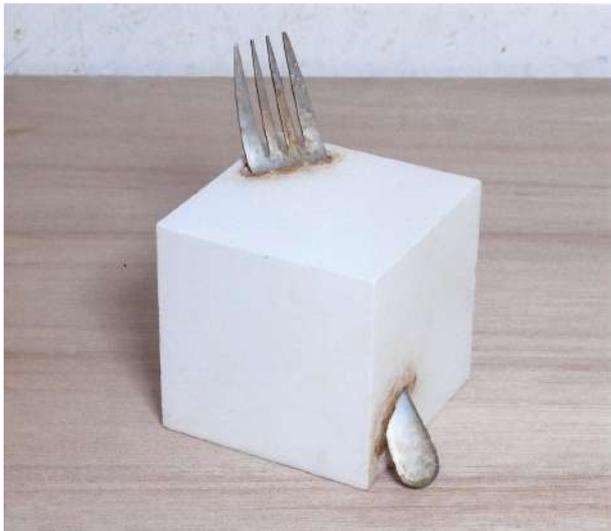
© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

石膏に鉄の既製品などを入れて、埋めて、それを野外に放置しておくでだんだんと雨ざらしになり、錆が石膏に染み込んでいくという作品です。そこで出来る「自然の模様」を描いていこうとしました。

その前は先生がおっしゃったように、彫刻やブロンズで小さな作品を作ったりしていたんですけど、さっき先生とも話していたんですが、ちょうど僕が1年生の終わり、2年生になる前に3.11があって、それまで学んできた彫刻や造形っていうものに対して、疑いをもち始めたのかなと今は思います。

河口： それはもう、すぐに分かったよ。疑っているっていうことが。

表： そうですね。西日本だったので直接的には影響がなかったんですけど、「課題をこなす」ということに対して疑いを持つように変わっていった気がします。これは2年生の時の作品です。

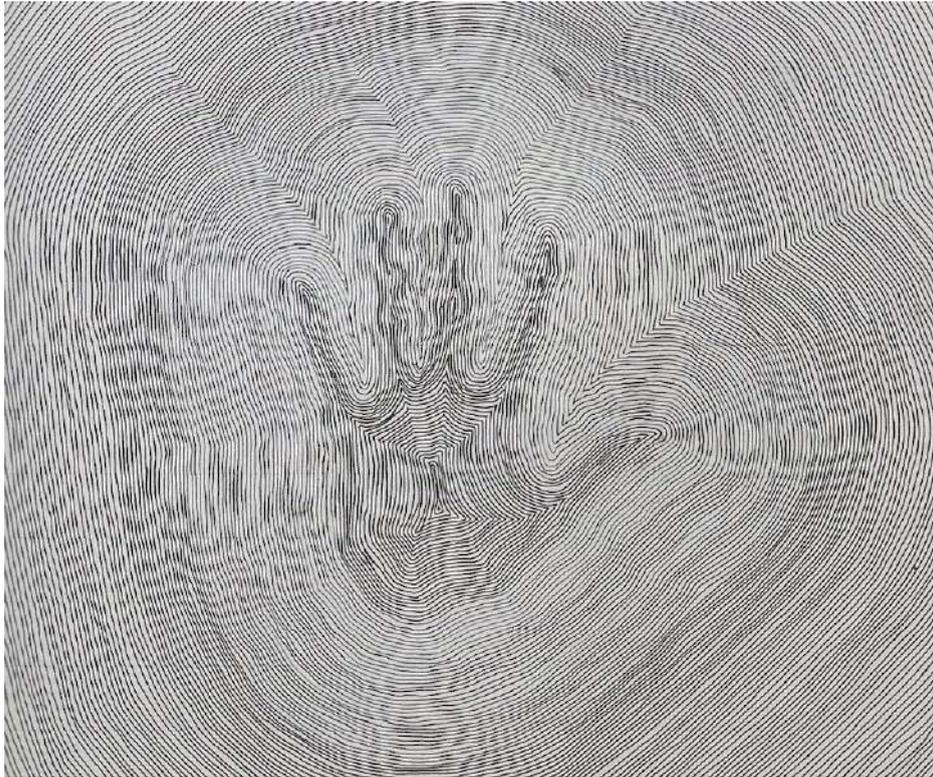


© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

河西： 面白いですね。フォークやスプーンを、なぜ石膏に入れようと思ったんですか？

表： 彫刻って、石膏を触ったりするんです。例えば、スプーンを叩いてヘラにしたり、しゃかしゃかとかき混ぜる道具にしたりもします。石膏は放っておくと固まるんですけど、その時にスプーンの錆からできた滲みが面白いと思って、そのままやっただけなんですけど（笑）。

また先生のゼミに入ってから、このようなドローイングも始めました。これは、自分の手を紙やパネルに置いて、掌の型を鉛筆などでトレースして、その線を基準にどんどん同心円状に線を重ねていったものです。きっかけは、先程お寺を巡っていたという話もあったんですけど、その石庭に置かれていた石が、人の形に見えてきたんです。やっぱり人も物というか、いずれすごく長い時間をかけて物になっていくと感じました。自分も、ひとつの物質なんだなと感じて、このドローイングも最初は掌から始まるけれど、それが徐々に変化していき、どんどん線を重ねていくうちに手の曲線がだんだんと直線に近く。ひとつの流れがすごく大きな時間の流れに置き換わっていくということを考えました。



© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

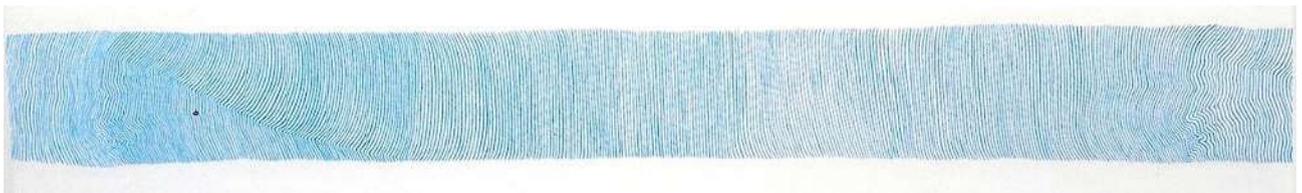
河口： 上手に喋るようになったなあ。それらしく聞こえるよ（笑）。

作品の中心について

表： ありがとうございます。今やっている「重ねる」という行為にも繋がっていると思います。

次はすごく長い作品で、いまは分かれてしまっているんですけど、この部分とこの部分が、実は繋がっています。これは自分の顔をかたどっています。キャンパス上に自分の顔の輪郭線をトレースして、それを繰り返して、先程の作品と同じように、自分の顔の線が合わさってどんどん続いていくという作品です。

これを先生のいらっしゃる場で発表して、先生にすごく怒られました（笑）。何年も前のことですが今でも忘れられません。自分のポートレートを描いたわけなんですけど、先生は「ここに60億人いないとダメなんだ」っておっしゃっていました。



© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

河口： あの時よりも話が上手になったよな。いや、あの時に批判したのはやっぱり君が中心だからなの。「君の手」や「君の顔」である必要がないんだよ。だけど、あの時の表には多分わからなかったと思う。分からないことをあんまり強制してもしょうがないから。今回の作品なんか、顔でも手でもないでしょ？ だからやっぱり理解したんだろうな。うん、描くことさえしていないもんね。

表： ドローイングを描いていた頃から比較すると、「自分が中心」にあるかという問題について、すごく考えはじめたように感じます。

これは、京都の山奥で小学校を使って展覧会をするというイベントで、雪がちょうど積もっていたんで、裏に流れていた川の水をすくって、そこに寝て自分の人型をそこにトレースして、ジョウロでその周りをどンドン描いていきました。それがだんだんと溶けてなくなっていきますが、その様子を映像に撮って作品にしました。やっぱり出発点は自分の身体なんですけど、それをどンドン拡張していくことで、外に向かった大きな変化として捉えました。



《NEW HORIZON》

© Yoshiki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

自分の中では当時はこれは成功した手応えを感じて、しばらくはこれを続けていこうと思いました。次の卒業制作では、西日本を旅しながら、地図上にどンドン点を打って、実際そこに行って出会った人にそこに寝てもらって同じことをしました。先生に指摘された「自分が中心」ということについて、「中心を作らない」ということを考えていました。

河口： だから他人を中心に置いたんだね。なんだろう、すごく学んでるんだよね。

表： 「中心」に対する考え方というのは、今でも自分の中に大きな問題意識としてあります。

河口： 近代主義ってのは、ずっと自分が中心で進んできたから。それで結局は、行き詰まっちゃった。

河西： 人間中心に進んできてしまったということですね。

河口： そうですね。人間中心というのは、「私中心」の発想。でも「他人」を中心に持ってきたとき、自分は嫌じゃなかった？

表： 嫌じゃなかったです（笑）。最終的には、それを持って帰ってきたんですけど、外でやった作業の限界を超えた事を手に戻すっていう。その立体地図も、西日本の立体地図なんですけど、そこに鉛筆でドローイングを描いて行って、やっぱり外でやっていたことには限界があるけど、その先の延長線をやって行って、その映像と一緒にインスタレーションをしました。

河口： 学生を指導する側に立つ僕の基本的な考え方として、同じ学生は二人といない、というのがあります。だから同じ教育は二度としない。それはもう決めているんですよ。それと、どんな学生でも必ず未来があると信じています。筑波大学に勤めている時にもね、200名ぐらいの階段教室で、冒頭に「君たちは未来だ！」と言ってやったんですよ。そしたら学生がシーンとして、全員がにこーっとしたんですね。言われたことないからね（笑）。それからは授業がやりやすかったよ。

で、表くんというのは、教育上のキャッチボールができるんだよね。僕が投げた「中心と自分」ということを批判したでしょう？ それをきちんと受け止めるんですよ。で、彼の偉いところは、必ず作品で返してくるところなんです。僕に見えるように返してくるんです。そこが、僕が彼を「表裏がない」と評した部分です。

表のまんま。そういう意味では好青年だね。教育し甲斐がある。言葉がきちっと肉体になっていく。反発は反発で面白いんだけどね。表くんは吸収してってくれました。

表： 僕の中では反発していたんですけどね（笑）。

河口： 確かに、批判した時に顔色変わった。たぶん、批判された事ないんじゃないかな？ だから批判の内容よりも、批判されたことにすごく反応してたな。表、怒られたり批判されたことないんじゃないの？

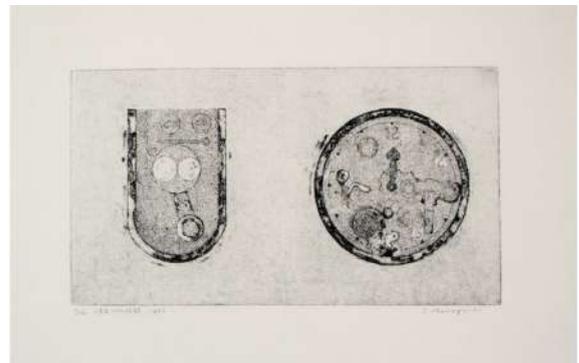
表： いやいやいや、あります。一般的な精神を持っています（笑）。

時間の非可逆性

河西： 私が英訳を担当させて頂いた河口先生の3つの展覧会のうち、2つ目がこちらの〈関係-鉛の郵便〉でした。鉛の封筒の中に、植物の種が入っています。何の種子が入っているか、タイトルや形状でわかるものもありますが、鉛に閉じ込められているので、実際に見ることは出来ません。



《関係—鉛の郵便・おじぎそう》
1988 | 鉛・種子
© 河口龍夫, courtesy SNOW Contemporary



《消去された時間》
1963 | 銅版画（エッチング）
© 河口龍夫, courtesy SNOW Contemporary

またいちばん最近英訳させて頂いたのは、『1963年の銅版画より』という展覧会で、こちらも素晴らしいものでした。当時23歳のご自身の作品を、先生自身が最近になって10点ほど見つけられ、それが未発表の作品だったので、半世紀というすごい時間をかけた新作として発表されました。しかも、表さんが河口先生の元で学ばれていたのも23歳ということでした。

河口： この「1963年の銅版画より」に出品した《消去された時間》という作品はたぶん時間に対する関心があって、やっぱり時計とか、そういうイメージからは離れていないね。作品にはうまく具合に発表する機会がある時と、それがなくてアトリエに埋まっている場合があるね。こういう風に出てくる場合もある。僕は作品に「ごめんなさいね」って謝るんだけどね。こちらはたまたまSNOWで並べる機会があった。最近は、初期の作品を発表する機会が多くなりました。

河西： 表さんもいつかそうなるんですかね。

表： 僕もこのテキスト読ませて頂きました。河口先生が、50年前の1963年の、ご自身の学生時代の作品について述べられているんですけど、すごく客観的かつ論理的に自分の作品を考察していらっしやいました。その当時に描いた心境とかは忘れていながら、それを深く掘り下げている。僕はまだ27歳なんですけど、作家としてのこの先を想像した時に、長い時間軸で考えると作品を作る中で悩むこともありますけど、長いスパンでものを見れたらいいなと思いました。

また先生のテキストにある「時間の非可逆性は、過去の現実への非可逆性と重複するかのようである」という部分が印象的でした。先生に教わっていた頃にも、自分が過去にやっていたこと、過去に作っていた作品を、今もう一度作ることは出来ないということをよくおっしゃっておられました。

このテキストは昨日頂いて、電車の中で読んでいたんですが、今日過去の資料をまとめるにあたり、僕も色々と考えさせられました。自分の学部生の頃からの作品をまとめる機会というのはあまりなかったんですが、今朝からそれをまとめながら振り返ってみて、やはり今に繋がる作品があると感じました。

河口： 人って、必ず死ぬでしょう。僕より歳下だったんですが、最近、関根伸夫も亡くなったでしょう。彼は須磨のアトリエに泊まりに来たこともあって親しかったんです。仮に30代で亡くなったとしたら、これが自分の代表作になるかなとか、いつどこで途絶えてもきちっと成立する仕事を用意しないとイケないってのがひとつあるよね。

河西： 世の中のアーティストもギャラリストも、全員に響くご指摘ですね。

作品の言語化

河口： 河西さんね、僕のテキストを翻訳してるんですよ。作品そのものを見るより先に、SNOW Contemporaryでの個展の為のテキストから入っているんですね。言葉から入っているというのは、表の関わり方とも全然違う。そこがすごく興味深い。

河西： そうですね。面白いですね。表さんとも話してましたが、河口先生の作品は、作品に余白があるのに論理的なんですよ。言葉で説明できないものがあるから作品の存在意義があるのであって、だけど言葉の助けがあってより伝わりやすくなるものだとも思います。ファンの心境ですが、そこが河口先生の作品の素晴らしさだよ、と二人で話していました。

河口： どう言ったらいいのかな。作品は魅力的でないといけない。それと、自分の思考を話したり、文章として書くこと求められる機会が多くなり、それに答えなければならぬことが怒る。アーティストの文章は訳がわからないものが多いとよく言われます。言葉での表現能力に対する関心が希薄なことは良くないと思う。三大新聞に原稿を頼まれると、中卒の方も読めるような日本語でない駄目だと言われます。中卒以外の高学歴の方が読むとなると、別にコラムがあるんですよ。だから中学生が読んで理解できる文章にしなければならない。これはこれなりに難しい。

例えば、今日ここで話すというのは、どちらかと言うと専門家が多いですから、すごく話しやすいし、専門用語も使える訳です。ところが美術館で個展をすると、まるで状況が違う。例えば、僕は東京国立近代美術館で個展をしたんですけど、あそこは物故作家の展覧会も多くて、僕は生きてたから、講演や鼎談などライブな催しが多くなる。その時には、やっぱり専門用語があまり使えないんです。僕の作品を知っている人だったり、一般の人や、いろいろな人が来るわけだから、専門用語をなるべく使わないで語らなきゃいけない。これは鍛えられる訳です。コンセプチュアルアートとか、もの派といった言葉で内容を誤魔化すことは一切できない。自分の作品を言語化する。言語化することで、ブーメランのように、自分から出たものがもういっぺん自分の元に返ってくるわけです。そこら辺が大事だと思う。

僕は今回の表の展覧会を見て、以前は石とか木とかそういうもの使っていたけど、いまは素材そのものも作り出していると感じました。物質で表現しないと見えない。そこがひとつ、表の現在の到達点かな。

表： 素材を作り出しているというのは、どういうことですか？

河口： 要するにね、見えるためには物質化しないとイケない。60年代から70年代、世界の最先端の芸術家たちが悩んだことがあるんですよ。それはどういうことかと言うと、観念や、精神的な表現を、一切物質を借りないで芸術として表現できないかと。言わばコンセプチュアルアートみたいなものですね。もうひとつは、観念とかいろいろな概念に影響されなくて、物そのものを純粋に見せることはできないだろうか。これはイタリアでアル

テ・ポーヴェラ³、日本であればもの派⁴と言われている。つまり「そのもの」と「コンセプト・観念」というものが分離したんです。これはそれぞれ意味があるんですね、その時代として。

僕自身は、物というか、物質の「質」の方に興味があるんです。例えば鉄が錆びるとか、銅は電気を流すとか。自分が持っている性質をもつ物質に、ものすごく惹かれる。でも物だけだと、時間とか、生命とか、そういうものが抜け落ちるわけです。観念だけ追いかけると、それらを写真とか文字とかにすることでしか視覚化できなくなってしまう。そうすると最終的には貧弱になっていく。その問題を解決するために、僕は観念と物質というものを「関係で繋ぐ」ということに到達したんです。関係そのものを想像する。想像することによって、関係そのものを芸術にする。

結局ね、コンセプトがオリジナルじゃないといけない。これが非常に大事ですね。それと、一生涯を費やしても尽きない、そういう問題に出会うことです。それと、「評価されるため」に絶対に作品を作らない。評価は後からやってくるんです。これは学生にも言っているんですけど。例が良くないかも知れないんですが、「東大に入りたい」という人がいるとする。東大にあの先生がいて、あの科目を勉強したい、という人は潰れない。けれど「東大入りたい」だけの人は、そこで終わるんです。それが到達点になるから。だから芸術においても、有名になるだけが到達点だったら、それは簡単にできると思いますよ。売名すれば良いだけだから（笑）。けれど、芸術とはそういうものでないと僕は思っています。

批評の重要性

河口： 今、客観的に自分の作品を見るという批評や、作品をみてその当時の人がどう感じたかを批評で残すというが、衰退しています。これは非常に大変で、情けない。どうしたら良いのかなあ。

だから、僕は依頼があれば自分で文章を書くようにしている。出来るだけ客観的に書く。僕は27歳の時に中原佑介さんと出会ったんですが、彼は恐らく僕のほとんどの作品を見ている評論家です。中原佑介さんは、僕の作品に興味なくなったら、全く無関心になると思います。だから中原佑介が関心を持つような仕事をし続けるというのは、ひとつ自分に課さなきゃいけないものも要求されるんですね。中原さんは創造としての批評をする人で、単に作品を批評するんじゃなくて、創造に介入したいわけなんです。刺激を与えたいんですね。テキストをお願いしても、中原さんは「河口、何するの」って一切聞かないんです。だから原稿がものすごくスリルがあるんです。ものすごい緊張感。今そういう言葉となかなか出会うことがなくなってしまった。そこら辺はどうしたら良いのかな。僕は自分の中に批評家じゃないけど他者を持つと思ってます。河口龍夫を冷やかに見ている河口龍夫がいる。

河西： 今お配りしてる小さなカタログが、『1963年の銅版画より』という展覧会のものなんですが、ご自身の作品を本当に別の人かのように冷静に客観的に論じられています。

河口： できたら他の人に書いてもらいたいんだけどな（笑）。ひとつ別のアイデアもあって、ペンネームで「最近の河口は....」と書くのも考えたんだけど。バレたらね（笑）。

河西： すこし恥ずかしいですね。

河口： そうすると批判も書いて、矛盾も書けるんだけど。どうしたら良いかね。例えば、『関係一エネルギー』という仕事をピナール画廊でやりましたが、その時はもう、ほとんどの評論家が来ましたし、作家も来ました。興味のある仕事は全部見てくれました。そこら辺の芸術に対する関心が薄らいでいるのか。

³ 1960年代後半～70年代前半にかけて確立・展開したイタリアの芸術運動。「貧しい芸術」を意味し、鉛、新聞紙、木材、石、ロープなどの素材を頻りに用いた。67年に、この動向の命名者である批評家ジェルマーノ・チェラントによって「アルテ・ポーヴェラ、Im空間」展がジェノヴァで企画されたことを端緒として、イタリアの若手作家らによる緊密な連帯関係が構築されていった。
<https://artscape.jp/artword/index.php/アルテ・ポーヴェラ>

⁴ 1960年代末から70年代初頭にかけて現われた、「具体」と並ぶ戦後の日本美術史の重要動向。主に木や石などの自然素材、紙や鉄材などニュートラルな素材をほぼ未加工のまま提示することで主体と客体の分け隔てから自由に「もの」との関係を探ろうと試みた一連の作家を指す。作品を取り囲む空間を意識させる点では、60年代後半の「環境」への注目とも関係しており、インスタレーションの先駆ともいえる。関根伸夫の作品《位相-大地》(1968)が嚆矢とされたが、明確なグループが形成されたわけではない。
<https://artscape.jp/artword/index.php/もの派>

河西： 今聞きながら思ったんですけど、時代によるメディアの影響というのもあるのでしょうか。デジタル世代は、情報が紙ではなくデバイスに移行しています。書くのも読むのも労力があることで、すごく重要なことなんですけど、そういうことを面倒臭がる時代になってきているんじゃないかと思ったりしました。

河口： 情報というものに関して、そういう側面もひとつあるかも知れない。学生は、情報になる作品を作り出すんです。僕らの時代は全く情報にならない。だから言語化するのにすごく努力する。言語化した時に新しい言葉が生まれる。そういうことをやっていたけど、今は自分の芸術を自分で守る時代ですね。誰も守ってくれない。いや、大変だ。僕はもうすぐさよならだけど（笑）。

あと「私」ということを話したけど、姿形としての「私」はものすごく重要。ところが表現においては、「私」というのはすごく邪魔だと思います。つまり河口龍夫は河口龍夫をどうやって超えられるか。僕は、自分という牢獄に入っていると思っていた。だからその牢獄から脱出できるのが芸術だと思っていた。パフォーマンスじゃないけど、何度か突然、バーン！と飛んだりしたこともあるんですよ。体だけ残って、精神だけパーっと飛んでいくことを考えて行動に移したこともありました。河口龍夫という牢獄から、どうやって脱出できるか。だから、「私」というものを表現することに僕はほとんど関心がない。「私」を表現したって何にもならない。むしろ「私を超えて表現するもの」にどうやって出会えるかですね。

河西： それにはやはり、自然界に存在している法則などを借りて自分を超えていくということでしょうか。

河口： そうだね。僕が当時、表の作品を批評したのはそういうことがあったから。だけど本気になって批判して潰してもいけないと考えてもいます。教育者ですから、育てなきゃいけない。サービス業ですね。

河西： 私は表さんの過去の作品を、今日初めて拝見し、すごくびっくりしました。学生の頃にこれだけ多様な表現を経てきたことと同時に、今の作品からは「自分」というものは全く見えないし、それをなるべく消そうとして制作している印象のあるアーティストです。あまり公表する話でも無いのかもしれませんが、例えばこちらの〈Turbulence〉シリーズでいうと、ギャラリーの小さな部屋の一番奥の、直径60cmの暖色系の作品がシリーズで一番最後につくられたものですが、一番本人の意図が抜けて、いい具合に自然現象を引き出せたっていうので本人が気に入ってるんですね。まさに「自分を消す」という方向に向かっていることを表していると思います。

破壊の先に生まれる造型

河口： あと、もうひとつ褒めると、彼はつくれるんです。そして「つくる」ということのひとつの方法として、破壊することに辿り着いた。破壊が創造に繋がるということに、気付いたんですね。この作品（Tectonicsシリーズ）がまさにそうです。映像を見ると、なかなか壊れないような高さから落としていることが気になります。木っ端微塵にはしたくないのかも知れないね。破壊も、造形物として残るものだから、表現のレベルと同じ。「つくる」と同格のレベルで「破壊」をどのように扱うかを探り始めたというのが、最大の表の成長ですね。褒めすぎたかな？（笑）

表： 「破壊」の部分ばかりがすごく注目されて、作品を壊していくこと、壊すことで完成する部分をよく言われるんですけど、そうじゃなくて、壊してからそれをまた置き直して配置して組み合わせています。その行為が僕は一番重要だと思っているんですよ。だから、壊れたものというよりも、割れたものがまた構成されているんです。その先に生まれる造形物という意識です。



Tectonics_drums #1

2019 | polyester resin,oil | size variable

© Yoshiaki Omote, courtesy KANA KAWANISHI GALLERY

河西： 形をつくるために、自分の力じゃないものを借りているというだけかも知れないですね。

表： そうなんです。先生から学んだのはそういうことです。

河口： 芸術そのものを破壊したといえ、やはりダダ⁵ですね。しかし破壊しきれなかった。芸術に似たようなものがなかった時代というのは無いんです。人間は役に立つものが大好きです。電話が手に入ると絶対手放さない。便利なものは形態を変えてでもずっと持ち続けて、捨てない。だけど、何の役にも立たない芸術というものを、なぜどの時代も持ち続けていたのかというのが、重要なんですね。僕は最近スティーブン・ホーキング博士の本を読んでるんですけど、地球外生物と出会った時に一番最初に聞きたいのは、「地球には芸術ってのがあるんです。おたくの星にはそういうものがありますか？」と聞きたい。絵画かも知れないし、彫刻かも知れない。いずれにしても、その宇宙人を支えている精神に影響を及ぼすものをつくっているかどうか。それを知りたい。

河西： ああ、知りたいですね。久しぶりに話だけ聞いて鳥肌立ちました。

質疑応答

河西： そろそろお時間なので、皆さんからご質問などあれば是非伺いたいと思います。事前に頂いている質問をお二人それぞれにお聞きします。河口龍夫さんへの質問ですが、「ヒルサイドテラスで河口さんのドローイングを拝見して、建物と建物との環境計画のように感じられた。空間に特化した作品などがあればその作品の意図などをお伺いしたい。」とのことですが、いかがでしょうか？



「関係——中原佑介、あるいは創造としての批評」展示風景
2019、アートフロントギャラリー

⁵ ダダイスム（仏: Dadaïsme）は、1910年代半ばに起こった芸術思想・芸術運動のことである。ダダイズム、ダダ主義あるいは単にダダとも呼ばれる。第一次世界大戦に対する抵抗やそれによってもたらされた虚無を根底に持っており、既成の秩序や常識に対する、否定、攻撃、破壊といった思想を大きな特徴とする。ダダイスムに属する芸術家たちをダダイストとよぶ。
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ダダイスム>

河口： アートフロントでの展示ですね。あれはね、中原佑介が長年に渡って私の作品について書いた文章が元になっています。それをブックインブックの形で、一冊の本に仕立てあげたんです。中原さんの文章が文庫本になっていて、その周りに僕のドローイングのオリジナルを発表した。真ん中に中原さんの文章の閉じられた本があって、めくるんですね。そのめくる行為も全部含めて、中原さんの批評に対して僕自身が芸術家としてどう対処するかということ、僕なりにトライしました。なので、本のところが四角く開いていました。「めくる」という行為が発端にあったので、描くという意識よりも、中原さんの批評に対するオマージュでもあるし、私自身の反応でもあった。本というのは、めくる時に空間を過ぎるんですね。この感覚を表現したかったんですよ。だけどこの感覚は二次元ではできないので、そういう意識で行なった展示です。

河西： あと表さんに頂いている質問です。「積層される色は、凝縮された空間を感じられます。空間をどのように解釈されているのかお伺いしたい。」とのことでした。いかがでしょう？

表： 「積層された色が、凝縮された空間」というのは、すごく面白い見方ですね。とてつもなく大きなスケールの風景などのイメージを、凝縮していくというのが僕の作品のコンセプトのひとつなので、すごく面白い見方です。

河西： 他に質問がなければ、今日はここまでとさせていただきます。改めてお2人に拍手をお願いいたします。本日はありがとうございました。

文：小林萌子・河西香奈 (KANA KAWANISHI ART OFFICE LLC.)
文責：河西香奈 (KANA KAWANISHI ART OFFICE LLC.)