



まちてくギャラリー 30

いつもそこにある日々の美術

2019年8月～10月の展示



work-2019-N.13(M) 2019年 F60 油彩 小原 義也



まちてくギャラリー



現代絵画の問題点

小原 義也
弦巻 美智子

きらごと
空言のような
ホントの話し

吉岡 まさみ

菅沼 緑

萬木康博



work-1-1 2018年 162×130cm 油彩 鶴巻 美智子

「まちてくギャラリー」#29
2019年8月～10月の展示

作品写真提供 小原義也・鶴巻美智子

展示場所 花巻市東和町土沢商店街 24ヶ所
発行 東和町土沢商店街商店会連絡会
2019年7月

企画編集 tonccaci atelier
花巻市東和町田瀬 14-120

菅沼緑 roqu@me.com 090-9154-5748



赤い文字で示したところは、大きな看板の展示場所です。その様子はP35～37にあります。

写真を大きく引き伸ばしてプリントするには、大きなプリンターが必要ですが、手もとにはないのでA3版の紙にプリントをしてつなぎ合わせましたが、夏の太陽の熱で縮んでしまったり、反ったりしてしまい苦労の連続です。

この号の編集が終わったら、改めて大きなプリンターで作り直そうと考えています。

この写真は上の地図⑫に示した展示場所です。大きな看板にも簡単な説明をつけてあるので、この場所はいらないかと考えていましたが、近所の人からはこれも続けて欲しいとのこと、そのようにすることにしました。

現代絵画の 問題点

吉岡 まさみ

この小説は詩を書いていた林芙美子が最初に挑戦した小説で、父母といっしょに行商をして歩いていたときのことを書いたものである。芙美子はこのとき十四歳で、学校には行っていない。父親は風琴を弾いて客寄せをしながら、下着とか、化粧品とか、いろんな物を売るのである。三人は九州から大阪に向かう途中の尾道で下車して商売をする。いまだ全く売れなかった品物が、尾道では予想外に売れて、しばらく尾道で商売をすることにした。少しお金が入ったので、父親はうどんでも食べようと言い、芙美子は喜ぶ。三人でうどんを食べる。芙美子のうどんには揚げが入っているのだが、父と母のうどんには何も入っていない素うどんである。芙美子は、お父さんとお母さんのうどんにはどうして揚げが入って

本屋さんで棚を物色しているときに、ふとしたきっかけで林芙美子の『放浪記』を手にとってみたら、予想外に面白くて買ってしまった。続けて『浮雲』も読んだ。解説を読んでいたら、『風琴と魚の町』という作品があることを知り、読みたくなって探していたら、ちくま文庫にあるのを見つけて読んでみた。衝撃をうけた。



吉岡まさみ展の搬入作業をするスタッフ



Steps Gallery バルコニーでのパーティー



ないの?と訊くが、お母さんは「黙って食べなさい」と答える。芙美子は自分の揚げをお父さんのどんぶりの中に投げ入れて、お父さんの顔を見てにやつと笑う。お父さんはその揚げを美味しそうに食べる。夜になって三人は宿を探しておんぼろ宿に泊まることにした。畳が波打っているような貧相な部屋に布団を敷いて寝る。芙美子は「晩ご飯は?」と訊くのだが、お母さんは「さっきうどん食べたでしょ」と取り合わない。「さっさと寝なさい。明日の朝になったら、白いご飯を食べさせてあげるから」というお母さんの言葉を聞いて、芙美子は涙をぼろぼろ流す。

こういう話がずっと続いていくのだが、飾りのない文章がわたしの心をつかんで離さなくなる。

林芙美子はこの作品を書くときに、小説とはどう書くのかわからず、工夫に工夫を重ねたようなのだが、良かったのか悪かったのか、その効果は表面には現われず、極々素朴な文章になっている。素朴だからこそその内容がわたしたちに直に伝わってくるのであると思う。

小説の「何を」、「どう書くか」という問題でいうと、

林の『風琴と魚の町』では、「何を」書いたかというところであつたしは感動したのであつて、「どう書くか」というところは全く気にしないで読むことができた。つまりテクニクではなく内容に衝撃を受けたのだつた。

「何を」、「どう書くか」という問題は、小説だけではなく、美術においても画家や彫刻家が頭を悩ませるところなのであるが、現代では、とくに現代絵画における「何を」と「どう描くか」の二つのバランスというか、比重をどちらに置くかということが難しいのである。

木田元の『一日一文』という本がある。「人生にうるおいや勇気をあたえる三六六の名言」という帯のコピーにあるように、先人の「名言」が366人分載っている。木田元は哲学者なので、哲学的な文章ばかり載っているのかと思っていたら、小説家や音楽家、政治家や経済学者が取り上げられていて、そこには画家や彫刻家や映画監督なども含まれていた。その中にセザンヌの言葉があつて、彼がどうして花を描かなかつたのかということがわかって興味深かった。山梨俊夫編訳の『セザンヌ



セルビアの画家ミラン・トゥーツォヴィッチの送別会



絶対の探求者』という本に書いてあるようだが、孫引きになつてしまふが、紹介する。

〈花はあきらめた。すぐに枯れてしまふ。果物のほうが忠実だ。果物は肖像を描いてもらおうとしている。色褪せていくのをあやまっているかのようそこにある。香りとともに果物の考えていることが漂ってくる。果物たちは、さまざま匂いのうちにあなたのもとにやつて来て、収穫された畑や育ててくれた雨のこと、ひっそり見ていた曙のことを話してくれる。〉(ジョアシャン・ガスケットの対話)

花は移ろいやすい。果物もいずれは腐ってしまうわけだが、花に比べたら持ちがいいわけである。

ゴッホはひまわりを描いたけど、彼は描くのが速かったから描けたわけである。ということは、セザンヌは描くのがゆっくりだったはずなのである。遅いというのはなく、時間をかけて対象に向き合ったということなのだろう。セザンヌはものの表層ではなく、実体の確かさを描きたかったのではないかと思うのだ。林檎や山、人

物などの個々の違いではなく、共通項を見出そうとしていたのではないか。プラトンの云うアイデアを求めているというふうにも言えるだろう。

小林忠の『日本水墨画全史』には24人の画家が登場するのだが、一人目の雪舟に興味深い重要な記述がある。ちょっと長いが引用してみる。

〈日本人は、目に見えないほど微妙に変化する時の流れに、鋭敏な感覚を養ってきた。一枚の木の葉、一本の草の花、吹く風の温かさや香り、水の音や鳥の声に、季節の推移を実感し、人生の一コマ一コマをしみじみと深く味わおうとしてきた。大和絵は、そうした変化の相を、月ごとに月次絵として、季節ごとに四季絵として、きめこまやかに表わしてきた。雪舟の四季山水画は、そうした日本人の伝統的な心性と、折合良く重なる性質のものではない。むしろ、外見の様相が呈する変化の奥に、悠久の時を重ねても不易不変の真実相が確然としてあるそのことを、水墨の山水画面で目の当りに突きつけ、思い知



Art Cocktail 展 2019年4月

らせようと意図しているように思われる。〈

雪舟が表そうとしていたものが、セザンヌの「何を描くか」という問題と重なって見えてくる。雪舟が求めていた「実相」という言葉に「アイデア」というルビを振りたくるではないか。

美術の歴史を振り返ってみると、そこにはいつも「イズム」というものが存在してきた。それは「様式」と呼ばれたり、「派」、「主義」と名づけられたりしてきたものだ。ロココ様式とか印象派、超現実主義、キュビズムなどのグループがバトンタッチをするように続いてきたのである。「イズム」というのは、「何を」、「どう描くか」の「どう描くか」というその特徴を端的に表したものである。ということが出来るし、それはその時代の空気を反映したものにはかならないであろう。目まぐるしく変わっていく「イズム」は「どう描くか」というところに重心を置いてきたわけだが、それぞれ魅力的な作品を生み出したということは間違いないだろう。

しかし、それは「どう描くか」というところに重点があり、そこに描いてあるもののものにどういう意味があるのかということにはそれほど注意を払わなかったのではなかっただろうか。

われわれにしても、そもそも「どう描くか」ということを追求することが美術の最大の課題であり、そこにこそ表現というものがあるのだ、とずっと教えられてきたような気がするのだ。

古典主義から、マネリスム、バロックまで流れてくる様式の変化は、後の、印象派からキュビズム、シュルレアリスム、抽象表現主義と、めまぐるしく変わっていく「イズム」と重なり合うのではないか。それは「どのように」という流れであり、「何を」という問題意識が希薄であるという特徴がある。

バーネット・ニューマンやマーク・ロスコが、「作品はタイトルが大事である」と言い、作品のテーマ、つまり、そこに「何が」描いてあるのかを問題視していたと



ドイツの作家ウテ・ザイフェルト展搬入時の休憩風景



いう事実は、現代の絵画がテーマを失っているのではない
かという疑義の提出にはかならない。

『フランシス・ 베이コン・ インタビュー』のなかで、
インタヴューアのデイヴィッド・シルヴェスターは、

〈現代の画家は、何を描いたらいいのかわからない
のです。〉

とずばり言い切っている。わたしたちは、うまく反論
することができない。その通りなのである。

ギャラリーに居て、作家さんたちと作品の話をしてい
ても、「いいねえ」とか「面白いじゃん」などと言うのだが、
それは絵の技法や様式、表現方法について評価している
のであって、モチーフやテーマに深く迫っていくことは
ない。

作品を見ても「ピンとこない」、「何が言いたいのかわ
からない」、「心に迫ってこない」、「薄っぺらだ」、「つま

らない」と思うことが大変多い。それは「どう描くか」
ということだけで、それ以外はなにもないからなのだ。

ではどうしたらいいのだろうか。

わたしには何も答えられないのだが、少なくとも、「何
を」という意識を持たなければ、結局はたいした作品に
はならないのだ、ということを見ることがなだろう。

さて、何を描きましょうか。

(よしおかまきみ／美術家・Steps Gallery 代表)



小原 義也
おはら よしや

表現する
欲望の
魂胆

菅沼 緑



work-2018-N.8(M) 2018年 F50 アクリル絵の具



work-2019-N.13(M) 2019年 F60 アクリル絵の具

この、「まちてく」の文章をどう考えるべきかをいつも思うのですつまり、自分でやりながらも、きちんと定着をしきれていないのです。私は明確に彫刻家で、文章家でも、批評などをするものではないということを、何度言い訳してきました。しかし、人の作品について、明確でもない感想、いや、感想ですらなく、人の作品からわき起こる不特定の随想でしかないものを書きつらねつづけているばかりです。

それでも第一には、この「まちてくギャラリー」を続けているその記録には、写真だけでは厚みがないだろうと思う、表面的でごく恣意的な思いつきからです。第二には、他人の作品についてでさえも、いろいろと想像をすることは、いつまでたっても大事だと思うからです。

そういう、少しも普遍のカケラもないバックグラウンドで、書かれたものを人が読むかどうかは、ページを開けた人の判断によるのみですが、読んでもらって、なんらかのコミュニケーションにつながる余波を期待するところもあるのです。勝手に期待していればいい、といわれるかもしれませんが、私にはコミュニケーション渴望症とも思われる自覚症状があつて、強要をするわけでは

ないけれど、何とかそれにつながるかもしれない行動をしたいぞ、という欲のようなものを否定することができません。もしかして、それが第一の起因かも。

彫刻家として、長く細々と活動をして、自分の中でくつかえしてきた多くの疑問の坩堝は感じるたびに、深さや数も増し続けて、放置されたままのものも数えきれません。

それでも、同じ疑問をを繰り返さず感じている、その足踏みの反芻だけだとしても、チリも積もるの伝です。いつのまにか、壺の中で醗酵をしているかもしれません。その酵母菌をあてにするわけでもありませんが、こうして書いては消す、を繰り返さず。そのことで、人の作品との位相がずれて、へたでも彫刻家の随想が自分へのフィードバックに利するかもよ、という魂胆もあるのでしよう。

魂胆といえば、おそらくだれにでも隠し持たれた、いわば無欲の魂胆が潜んでいるのでは。たぶんね。「魂胆」こそ表現の裏返しかも。

小原さんの若い頃の苦学の話を、展覧会場で聞きました



た。それは、前に向かって進むことが、ただ現在を維持するのではなく、自分が望み、進みたい「美術という表現の手段」というものを自覚しながらの、時間の進行だったと思います。その行程は、普通の苦勞ではなく、多くの難しいこともあったはずだろうと、思いながら小原さんの話を聴きました。しかし淡々と語る小原さんの口調には、てらいもなく、非常に楽天的な印象すら感じ、ざっとこんな感じだったよ、という、かいつまんだあらずじのようだったと感ずるものでした。

その小原さんが、一貫して美術の目標を自分の脚で踏みながら歩いてきた背景を、私などがすべてを知るよしもありません。

第一それに、苦勞が作品のなにに影響をするのかもわかりません。だけど、大きな画面に絵を描いて表現をするという「魂胆」は恐らく若い頃からの欲望でもあっただろうと想像するのです。

かつては、毎日の現代展、国際青年美術展やシエル美術賞展に出して、その魂胆は明確に「今」の美術に絞っていたのではないのでしょうか。

そして、その作品の変遷も、とどまることがなくて、

つねに変化をし続け、次を目指しているのだとも思います。

一方で、変わらないのは、その美術をするという「魂胆」そのものではないでしょうか。その「魂胆」がなければ意味がないのでは、と思うくらいにそれは基本だと思えます。

葛飾北斎が、己、齢3歳のころからもののかたち写す癖ありて、と書いているように、なにかを観るとそれを描いてみたくなる癖というのを、多くの絵描きたちは自覚症状のように感じているのではないのでしょうか。そうした癖こそ、表現の原点のようにつづと思っていたのですが、苦學をしながらも「夢」という、その「魂胆」を消さずに燃やし続ける欲望は癖から生まれているのか、と疑問も湧いてきました。

そして、変わり続ける作品と変わらない欲求。生きることが続いて、その行程が更新されるというのか、それはわからないものに対する試行錯誤でもあるのだと思います。だけど、それは一般的な制作の態度として当然のことでもあります。小原さんのめまぐるしく動



work-2019-No.4(L) 2019年 F100 アクリル絵の具



work-2019-No.3(L) 2019年 S300 アクリル絵の具



き回るミジンコは、中心から放射するような静かな作品から一転するように表れているのです。まるで、それまでを否定するかのような転換ではないでしょうか。いやそれほど過激な転換ではなくて、画面の中心から放射するような暗示的な展開が、少しずつ具体的な霧のようなガスのような暗示的なものが、かたまつて繭玉だかミジンコのようなかたちへと変化をしてきたのは、想像力の移動のようなことなのかもしれません。

想像力が移動するって、おかしいいかたですけどそんな感じもするんです。私自身が今こうやって文章を書きながらも、あちこちへ想像が移動してなかなか、意味の通じるものにならないことが多いのですが、芸術ではたとえ支離滅裂な印象を放ったとしても、バックグラウンドは変わらないという芯を産むものでしょう。

小原さんの欲望としての「魂胆」を覗いてみたわけで

もないのに、表現することの根源にはそういうものがあつて、不変なような気がします。

その不変な表現の欲望が、情動のような働きを持って、人を突き動かす。

そして、動く情動はつねにさ迷いながら、スライドするように、めまぐるしく動き回る。

表現というのはミジンコの動きみたいに、それはあるのかも。

(すがぬまろく)

小原義也 略歴

高知県生まれ
モダンアート展、
読売アンデパンダン展(760)
以降無所属・個展中心の発表を続ける
国際青年美術家展
汎太平洋美術展(764・東京)
現代日本美術展
(764、766、767、
79、81)(東京)
シエル美術賞展受賞(東京)
JAPAN ART NOW in U.S.A.
(サンフランシスコ)
高知県香美市立小原義也奥物部美術館開設
小原義也展(香美市立美術館)
G20国際美術交流展
(中国浙江省杭州市) 他海外交流
展多数
〒252-0314
相模原市南区南台 4-9-12

住所

鶴巻 美智子

つるまき み ち こ

抽象と 具体の ひろがり方

菅沼 緑



work- I 2018年 227×182cm 油彩

上から下へなのか、下から上へと色のオビが繋がったり、拡がったりしているのを見ながら、画面のその先にもきつと続きがあるんだろうと思ったりします。

虹だって右から左に、あるいは西から東へと橋のように繋がって表れるんだもん。昔からそのように希望をみいだす信号のきつかけにもなっているし。

想像力ってなんだろう、といつもながら思います。外側に起こったことを自分の中に取りこむときに、都合よく解釈するんだろうけど。それがつごう良くしか想像しないこともあるだろうし、そもそもつごうなんて、立場から外れるかどうかのまるつきり主観ではないんだろうな。

暑い夏の日差しの下でアリが冬を越すために、身を粉にして巣穴から土つぶを掘り出し、アナに入るわけもない蝶の翅を運び込もうとしている時も将来を想像しているかしら。人は様々なことにシンボルをかさねては想像を繰り返してきたんだと、いつも思うのです。

昆虫や動物には今しかないのでしょう。いわば二次元の世界しかなくて、今ここで起きていることが全てで、もしあっちにいたら、もっとたくさんさんの餌にありついた

はずだとか、肉片をくわえた犬が、水面に写った自分の顔に向かつて、そっちの肉の方がうまそうだ、などと吠えるなどということはありません。

人は時間を意識して、今と、昨日や明日を思い、言葉や起きた事がらに、象徴をくっつけては世界を上げ、動物や虫の意識にまでギモンを持つて想像と悪戦苦闘しています。

それが、自分の墓穴を掘ることなのか、それだからこそ時間の拡がりを感じられることなのか、いつもわからなくなります。でも、少なくとも私たちは思うということとで拡げてきた、この癖のような習慣を捨てることもできません。

いや、だからこそ、それは拡がってきたとずっと思っていたのですが、ひょっとして、縮んでいるのか？

若い頃、世界は拡がっていると思いますか、と訊ねられて、即座に「拡がっていると思います」とこたえたのですが、「そうですか」といわれてそうではないこともあるのか、と感じて人が作ってきた世界が、それこそ「作り物」であることを漠然とながら思い、作られた世界ではなくて「ある」世界はすでにそこにあるんだな。その

あったものが縮んでいるのか。それとも、そんなものもともたないのか。昆虫や動物を見ているとそんなものはないんだよ、頭の中で考える外側のことなんて脱いだ帽子なのかに入れればこんな量だったのかと思わせるえない気持ちになったりします。

ない世界をあると思い、それを修飾？して、いやそんなことはしないまでも、世界を勝手に上げたり、縮めたり、それこそ都合でこねくりまわすのです。

その表現ということですが、身のまわりに起きるさまざまな事柄を勝手に解釈して当てはめようとする都合なんだろうし。いや、これ以上いくら繰り返しても堂々巡りです。

ちよつと戻します。

帯のように色が拡がる画面を描きながら、鶴巻さんはきつと、この画面の外側に拡がるイメージを暗示しているのかもしれない。そして、観るひとまた、それに載って画面の外側へと浮遊するのだと思います。

あるいは、逆にこの緑はどこから来たのだろうか、と膨らませることもあるのだろうと思います。



work-II 2018年 227×182cm 油彩

でも、実際には思う前に感じる、ということが多々あります。それを直感的な想像の連鎖というのか、インスピレーションの反応と考えるのかわかりませんが、多くの作品を前にして感じる共感というのは何だろう。

何かしら共有するシンパシーを、直感と感じるできごとなのだろうか。いやいや、そうではなくて、そこにやはり、「世界」があるからなのだと思うのです。世界などというあいまいな観念でいわれても、それこそシンパシーをただ求めているだけのことにしかないのかもしれない。

もともと美術の表現方法などというのは、それこそ曖昧模糊とした抽象なのだと思います。いくら描かれている事柄が具象的で具体的な、あの「アツツ島の玉砕」といったすさまじい戦争画だって、そのすさまじい最終にいたる兵士たちの意思を超えた情念というか、なんとも曖昧な抽象ではないのでしょうか。でもそれに驚くということ自体が、すでにワザということを感じるワザなのかもしれませんから、矛盾をはらんでしまっているのかもしれません。

急にトンでもない対照をもちだしてしまつて、われな

が唐突だと思いますが、画面からみてとる、直感的な感覚は抽象だと思うのですが、どうでしょう。

そして、抽象的な表現でそこになんの具体が描かれているのか不明な画面としても、きつとそこには、カタチや色に表れない、具体的な想像の数々が背景に浮かんで消える、想像の具体がきつとあつたはずだと思うのです。

この鶴巻さんの作品のその具体はいったいなんだつたのでしょうか。勝手に想像するだけしかできませんが、ただ単純に画面をきれいに構成するだけの操作だったのか、まったくそうではなくて、色をキャンバスや紙の上に載せるときに、次々と頭に浮かんでくる想像を色の塗り方や、カタチに置き換える直感的な操作のくり返してでき上がつてゆくことなのかもしれません。浮かんでくるイメージを具体的にすることを、直感的な操作とでも呼べばいいのでしょうか。

そういうこと、イメージと具体的な画面に置き換えることをくりかえしているときに、とてもしっくり感じることもあるし、まだちょっと、具体的ではないな、イメージはこうじゃなかったな、と一体化が難しいと感じたり



work-2008 227×182cm 油彩

もします。

だけど、そういうことを繰り返しているうちに、想像の同調なのでしょうか、抽象的なイメージが抽象的なまま、非常に抽象的に同調する感覚というものを感ずることがよくあります。その同調する感じということが、習得的で直感的なワザの種類なのかな。

人の発する感覚を感じするということが、ワザの種類であったとしても、それが伝達するところには、直感という作用にくっついてくる「吸収消化酵素」のような吸収をうながす第三の要素があるはずではないか、といつも感じているのです。第三の要素などということになりました、曖昧なものに責任を転嫁してしまうことになりましたが、想像ということにはいつも、そうやって、ふしぎさをともしなうて思う、以前からのナゾナゾ、グルグルです。なんにも抽象ばかりで、少しも具体になっていません。身の程わきまもしないでつかいことに首を突っ込んでしまいました。

(すがぬまろく)



work-1993 227×182cm 油彩

個展

鶴巻美智子 略歴

1986
2018

村松画廊
galleria grafica bis / 東京
Gallery-128 / USA 他

2000

国際現代美術展
「波動1999-2000」 (光州 / 韓国)

2002

Peace & Harmony (Williamsburg Art & Historical Center / U.S.A)

2008

日本人7人の現代アーティスト展 (北アリソンナ大学)
Endless biging (ウラン・バートル / モンゴル)
チアパス・日本展 (チアパス / メキシコ)

2017

2019

住所

〒20710014
東大和市南町3・36・10
mt-anne@com.zaq.ne.jp

そらごと 空言のようなホントの話し



萬木 康博

酔胡王

風の音が聞こえていた。
やや強い風だった。

しかし何も見えない。

間もなく、男の声がした。

何と言ったかは、わからなかった。

急に視界が拡がった。

目隠しが外されたのだった。

私は薄茶色の砂に覆われた路面に両膝をつき腰を上げ、
後ろ手に縛られていた。

目の前に見上げるような背丈で、革製の甲冑に身を固
めた男が立っていた。

最初は、その男の足元だけが見えたが、目線を上にあげ
ていくと、その男の顔が見えた。

酔胡王の面をつけているのだろうか？

それとも、酔胡王その人が目の前に立っているのか？

甲冑には、鮮やかな彩色の文様が施されていた。

私のほかにあと二人の男が、私と同じように後ろ手に
縛られ、すぐ傍らの路面に同じように両膝をついて、中
腰の姿勢をしいられていた。

彼らも、やはり目隠しをされていた。

そして、それぞれの縛られた男の前にも、同じような甲
冑を纏った武人風の大男が、反り返って立っていた。

だがその大男たちは、どちらも酔胡従の顔をしていた。

私以外のあとの二人も、目隠しを外された。

我々三人が膝をついて罪人のような姿勢をしいられて
いるその場所は、西域の高昌故城なのか、一部が崩れ
かけた日干し煉瓦積み、赤茶色の城壁が右上から左
手奥の地平方向に、斜めに収斂している。

左手前には、私の前に反り返っている「酔胡王」の後ろ
に重なるように、右の城壁と同様の高さの壁が、直角に
突き出していた。

そこは、左右の城壁の間を通り抜ける通商の道でもあり、
軍勢が移動する道でもあるのだろう。

その辻というか、T字路のような場所だった。
視界のなかには、城門らしきものは見えなかった。

酔胡王と、二人の酔胡従は、ほぼ同時に、我々三人の口元に、手甲を着け固く握りしめた左手を甲を下にして差出し、こう言った。

「これを呑み込んだら、後ろ手の縄を解いてやろう!」
そして、手の指を広げた。

畳み掛けるように、大声で言った。

「さあ、どうだ!!」

手のひらに、三寸ほどの金色に輝く小さな龍が蠢いていた。

西にやや傾いた陽光が、小さな鱗にキラツと光った。

右の傍らに膝をついていた男が、酔胡従の手のひらに口を伸ばし、さらにその右の男も、前に立つ大男の手に口を伸ばして、金色の小さい龍を呑み込もうとした。

私は、呑み込むことを拒絶した。

呑み込んだ男二人は、一瞬にして、蒸発するように煙になって、跡形もなく消えた。

私は、縄をとかれた。

そして、立つように促された。

先ほど、私の目隠しを外した王たちの御付の者が、後ろに立っていた。



酔胡従



酔胡王

私は向きを変え、その者について、最初に見た光景の右手奥へ誘導された。

しばらく、曖昧な場所を進んでいくと、王宮の中庭のような開けた場所に出た。

青木 繁が油絵に描いた「わだつみのいろこの宮」といった感じの、青や緑の陰翳に満ちた庭だった。それらの影は、軽やかに揺れていた。

わたつみ（綿津見、海神）だからなのか、「ゴボゴボ……」とか「ポコポコ……」という音が聞こえた気がした。

中庭の回廊の外の少し離れた辺りから、箜篌かと思われる弦楽器の音色もかすかに聞こえてきた。

しだいに、青や緑の陰翳が、ゆらゆら揺れ幅を大きくしていった。

海中から陽光の輝きを見上げたときのように、青や緑のなかの明るい光の揺れも大きくなった。

暫くすると、揺れている青や緑や明るい光のつぶつぶが、

しだいに小さくなっていき、聞こえていたさまざまなお音も、しだいに小さくなっていった。

やがて、揺れる光もかすかな音も消えて、また闇にもどった。

目覚めたのは、そのすぐ後だったわけではなかった。ふつうに、周囲が明るくなって、ふつうに目覚めた。至極ふつうの、朝だった。

これは、私が学生だった時分に見た夢です。同じ夢を何度も見ることがありますが、この夢は一度きりで、二度見ることはありませんでした。

しかし、場面場面がとても鮮明だったので、そのまま明瞭に記憶にとどまっていました。

それから約五十年が過ぎ、さすがに断片が飛砂に削られるようになるかもしれないと、少し気がかりになり始めていました。そこで、七十歳になる日の前後に、文字に書き起こしてみたものです。

（ゆるぎ やすひろ・美術批評家）

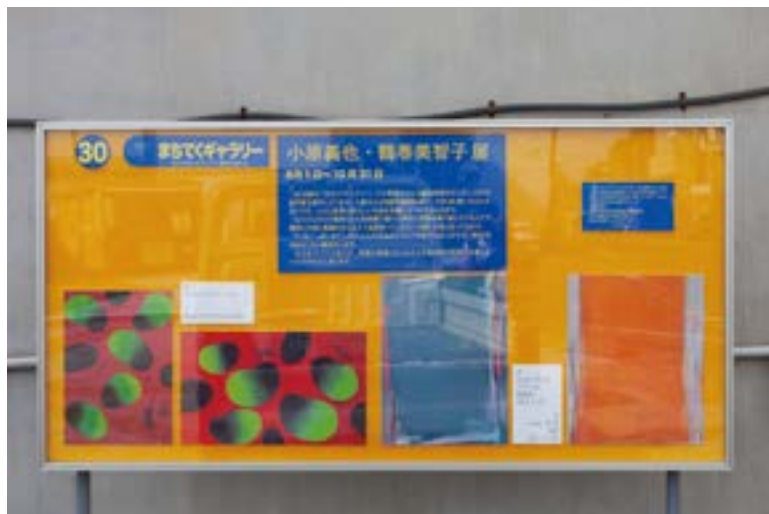
※文中に使用した写真はどれも東京国立博物館所蔵の伎楽面。

（博物館正門すぐ左手の突き当たりにある法隆寺宝物館第3室に常設展示。金土のみ開室 21:00まで見られます。）

撮影：筆者



酔胡王



大看板1

「まちでくギャラリー」を続けているそのわけは、美術を日常の中に融けこませることになにかが変化することを見とどけたいというところから始まっています。融けこみすぎて見えない。眼に写りにくく、何をしているのかわからない。当然ですが、そう思っている人も、多いはず。美術をしている人でも、これを見て気がつかないということだって多々あります。

もちろん日常に融けこむことは、右から左へ流れてゆくことです。あまり派手に抜けてしまえば日常ではなくなってしまう。しかも、そこに「展示している」といっても、それは本物の作品ではなく、「作品の写真」です。それを展示しても、展示とはいわないということもあると思います。

しかし、日々家に送られてくる案内状の数々を見ても、あるいは、雑誌に印刷された作品の写真から、多くのことを感じ取り想像を膨らげること、私たち美術家の日常のひとつではないでしょうか。

オリジナル性の純度が低くても、観賞の妨げになるということは「ない」というのが、私のかつてからの主張というか、思いなのです。

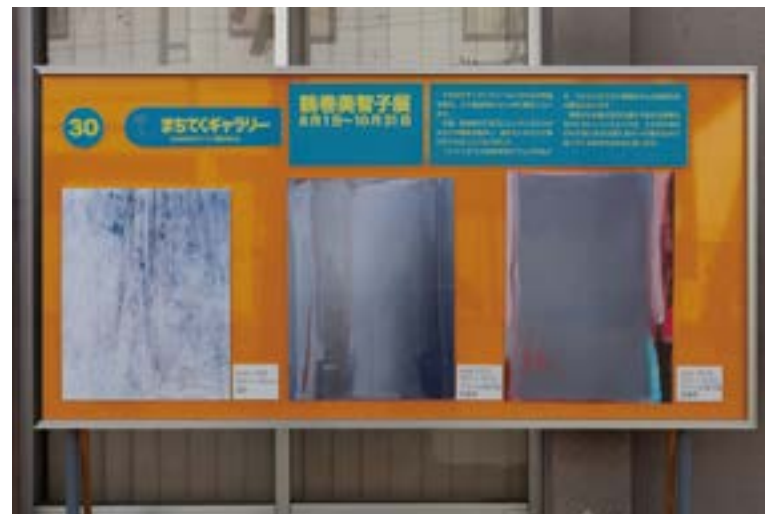
ちよつと
ようすを
変えました

3ヶ所に大きな看板を取り付け
通る人の眼に
無理やりとび込んでゆこう
という計画

菅沼 緑



大看板3



大看板2

いつだったか、足許に拡がって落ちていた新聞の片隅にイサム・ノグチのマントラの写真が小さく写っているのをみたことがあります。立っている眼の位置からは、それが何であるか判然としないくらい小さい写真で、しかも新聞の写真は網目の粗いものですから、なおさらです。しかし、ぼんやりと見えるその写真に「瞬」が写っている」と感じて、腰をかがめて顔を近づけると、それは「マントラ」だとわかりました。

物としての強さを持ったものが、粗い写真と新聞紙を乗り越えて、物の強さが訴えてきた、と思ったのです。送られてくる案内状にしても、強く「感じる」ことがあります。

作品というのは、条件を排除して迫るものなんだということだと思ふのです。それは極端なことをいえば、展示の条件を排除しても訴求する物は伝わる。ということでもあります。

もちろん逆もまた真なり、などでは決してなく、粗雑な展示が物を伝えるということもあります。

それと、日常というのは目立たないということです。

すると日常というものは「展示」としては成り立たないということにもなります。成り立ちにくいということはあっても、まるきりダメということとは違うような気がしています。

日常の雑多なできごとの中で、感覚することは、意識の外側で推移して時間と共に流れていきます。そこに気持ちを添わせるかどうかに、感覚をとどめられるかにかかっています。

感覚をとどめて、そのことを考えたり、想像することによって日常から抽出された時間が、非日常になるのだとしたら、想像という作用を働かすことが、創作になるのだとすれば、それは非日常の作業ということだと思ひます。

だから、この『まちてくギャラリー』の日常の展示を眼に停めて、立ち止まればその時は非日常に滑り込んだことになるります。

わずかな時間の非日常が、ホンの一瞬、ここからどこか別の場所へワープする想像の世界へ移行するのです。

それこそが、見せる側と、見る側との小さな闘いであり醍醐味です。



散歩についてくるネコ

かつて、猫と暮らすことを思ったことがあったでしょう。子どものころ家では、夜店で買ってきたヒヨコが増えて、鳥小屋には5、6羽がいて、朝になるとそこが荒らされて、死んでいるということが何度ありました。それは猫の仕業だと思っていた私たち兄弟は、猫を敵のようにずっと思っていたのです。

ある夜、車から降りると足許へすり寄ってくる小さな猫、手のひらに乗るような、仔猫が現れて以後、14年間に暮らして、過去の猫への思いが何と不幸で、単純に刷り込まれた偏見でしかないとを思い知りました。この猫に出会うまでの何10年という時間を、猫という幸せを知らずにすごしたことになります。その「フー」がある日、道路で死んでいる姿を見るとき、ついにこうなってしまったと思いました。私のイスの上で寝ていたフーがおきると表に出して、と窓の下で囁きます。小さく開けるとふわりと表の暗闇に消えて、今朝は帰ってこなかったと思った時のことでした。兎を獲ってきたこともありました。散歩には必ずついてくる。トントンとブラシで机を叩くと遠くから飛ぶように走ってきた猫を1年過ぎても思いだしています。猫のシンパシー。