タイトル：光の道　　素材：　角材・紙石　蛍広告の類　郵の類　鉄材・紙の切　アクリル　鉄塊　説明書　鏡の類　　大きさ：400cm×1300cm×35cm　　行為：　布屋子石仕事 / 技術 / 物質論　　場所：FLATFILESLASH/ Warehouse GALLERY

場所の仕事

Kazunori KITAZAWA 1949–

北澤一伯

『殺戮は奇妙な純声とともにやってきた。誰かが形而上の丘の上に形而上的な機関銃を据え、我々に向けて形而上的な弾丸を浴びせかけているようだった。

しかし結局のところ、死は死でしかない。言い換えれば、帽子から飛び出せずに、麦畑から飛びだせずに、死は死でしかない。』

（『ニューヨーク狂坑の悲劇』村上春樹）

形而上の丘とはよくいったものだ。

芸術が死んだ、もしくは絵画と彫刻が死んだと言われはじめるのは、何時の頃のことなのだろうか。

誰が、何の動機で言いはじめたのか、疑問は多い。

テオドール・w・アドルノ（1903—1969）は『ヴァレリー・ブルースト・美術館』のなかで「美術館は芸術の墓場である」と言っていたと、ある美術大学のリフレットで読んだことがある。さらに、その文章は、アドルノの言うように美術館を墓場とするなら、そこに集められる作品は死体なのだと言うことも できるとつづけていた。おそらく、それは 1970 年代前半の美術状況を念頭に書かれていた内容だったと思う。確かに美術が臨死のように語られた頃、美術館展示や公募団体展覧会の場所で、私は実社会や日常との関係づくりに活路を結ぶ動きを体験していたと思う。

そして現在、その困難な時をのりこえたと、枕詞のように言って自作を生産する画家や彫刻家たちが存在している時代の根深さを、私は観て知っている。

それらは、具象的もしくはイメージをつくらないことを是とするという、概念性と物質性と関係性を重要視し、既成の美術を否定する状況の空気を、さらに否定的に生き延びた方法や、転機として影響をうけた出来事であるのだが、共通しているのは時代や場所や社会の中で新しい世界認識と出会う、意志としてつくることを選び、ついには「生き生き」と芸術の死から自己が再生するという物語までも、つくっていることである。

だが、つくる側へと生き変わったことで、捨てwell られ語られなくなってしまった「つくらないままの存在」の凝縮力までもが壊死に似て消滅してしまったとは、私は思えない。美術の純粋な根本の辺りで、その思考の聖性が風媒花の繁に近い形で残存しているということを、私は見つめてきたといえよう。

現在なら、薄々ではあるのだが、芸術が死んだという言説の流布を実行した戦略者を透視することができる。

アドルノのナチス機関誌への加担や、ナチスに迫害されたベンヤミンを生存中支援しなかった事を考慮する時、想像の範囲内では有るのだが、弁明できない悪意が潜むのである。

また、アドルノが活動していた頃の西欧の美術館はどのような姿であったのか、日本との差異において、その在り方が気にかかるところである。墓場に遺骸が在るように、死後と認定されるにふさわしい美術作品の、現代の美術史観とは異なるかもしれない根拠について想いがめぐるのだ。

そして、本物と偽物、聖と俗、などの連想ではあるけれど、つくらないという行法を追っていくことで実術の本質的価値にいたる概念的思考が、『形而上の丘で行われた殺戮』のように、四十年以上前より、ゆっくりと然殺されてきたと意識するのは私だけではないと思う。

それゆえに私は、さまざまな経過に立ち、困難な状況や朽ち果てた現場に、『生き生き』と息吹を吹き込む重要さを感じるのである。

宇佐見圭司の『絵画論　描くことの復権（1980）筑摩書房』で展開される、絵画が発生する装置としてのプリペンションの考え方は、つくることが困難な時代の画家の真摯さから生み出され、描くことの復権をめざしている。それは表現を、場所における彫刻物体の布置によって成立させる行為にも示唆に富む提案があると思う。

「彫刻は立つ事の美しさである」と私に教唆したのは、彫刻家柳原義達（1910-2004）だった。

モニュメントという要素をふくめ、彫刻を直立させる為の装置としての台座を考えると、地山という虚構を考えざるを得ない。しかし、台座をつくらないと決めて試みると重心を失い倒れるという想定の先に、倒れた位置としての場所が確認できる。その認識から最ローボリュームと残ペマッスとからいうべえを、思母の一片をさらに割るように切断し空間に配置すると、彫刻の正系理論から離れて、なにか広大とした大スペースへと展開していく。

そして、底面を持つが頂点のない、苔の繁殖のように現場を古領する無時間の物体が出現する。

海図とは、岬や港を結んだ線や絶対座標としての星の位置から割り出され、決定される。公図もまた、上下空間の構造による。布置とは、高所から倒れた彫刻へ向けた眼差しの、建築的実現である。

彫刻の正系は戦争にかかわる国家的内容を含んできた。どのような時代であっても、見上げられ崇敬で畏まれい言葉を操る彼等のモニュメントは、いずれは倒れてしまうことこそふさわしい。

倒れる彫刻は、彼等から限りなく遠のいていく気配を漂ます。

つまり、場所に還るのである。

場所において『帽子から飛び出せるが、麦畑から飛びだせるか』躍動性という名前の兎をかりだそうとする彫刻として、布置をつづけてきた所以である。

旅はまだ終わらない。

『ふつう、われというのも物と同じく、種々の性質を含んだ主語的統一と考えられているが、われとは主語的統一ではなくて、述語的統一である。一つの点ではなくて、一つの円である。物ではなくて、場所である。』（西田幾多郎　『場所』　1926 年　岩波文庫）

北澤一伯 Kazunori Kitazawa
1949 年長野県伊那市生れ　美術家

発表歴

北澤一伯 Kazunori Kitazawa
1949 年長野県伊那市生れ
発表歴
1971 年から作品発表。74 年（台座を失なった他、台座のかわりを、何が、するのか）那須制作。80 年より裏村地点（場所）論をテーマにインスタレーション「回廊地（いにょうち）制作。94 年以降 2008 年 12 月末ごろの 14 年間、廃墟と記憶の共感を「こころの旅」に見立てて美術空間に変える『戸山』をめぐって　死んだ女うさぎ」連作を制作。同期間、長野県安曇野地域における民族に由来ながら、その歴史の当代を「こころの旅」の動きに従って改修することで、「こころの間」をトランスフォームする『戸山ハ」連作『残保の家』を制作。
　その他、長野制作の手法と習論による『殺戮論』連作として
1998 年下伊那郡高森町「本島甲子祭祭 36 時間プロジェクト」がある。地域美術界に対する新解釈として「いばるな問題」連作。
戦後の都市近郊における農業事情を扱う「越林空間」。
　また、生家で体験した山林の境界と独の権利を中心とする問題を、「徳（さかい）論」として把握し、口伝と物質化を試みて、レコンキタ（失地奪還／全てを失った場所で、もう一度たいせつなものをとりもどす）プロジェクトを時期としつつ、95 年 NIPAF（95 ビ敷ぶったらスリ）ペイ（心）のパフォーマンスから受けた印象を展開し、03 年より「セルジ／ペイ（調査シリーズ）」を発表している。2009 年 9 月第 1 回所沢ビエンナーレ美術展ドリスト賞（所沢）
4th 街かど美術館 2009 アート ゆうちがわ土澤（岩手県花巻市）
2012 年 6 月「池上家屋所蔵展 No5　刑部の風景」（長野県伊那北高校第 9 広会館）
7 月「くりかえしおけさる世界で白い壁はくりかえしあらわれる 回有時と回有地」連作 No.7（長野市松代大本営地下壕跡）
2015 年 Nine Dragon Heads（韓国）のメンバー企画として第 56 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展に下展示。
同年 7 月、Nine Dragon Heads に参加、韓国永原市に Void house（なにもない家）を制作した。
2016 年 6 月「いばるな物語」連作の常設制作。伊那北高校第 7 広会館
2016 年 10 月個展「　段丘地　四徳　折草　平野」アンフォルメル中川村美術館（長野県上伊那郡中川村）
2017 年 9 月 Nine Dragon Heads(韓国) の TASTE of TEA の企画として第 15 回イスタンブール・ビエンナーレとて Void house 連作を制作。
2017 年 11 月 -12 月 / ナガノオルタタティブ 2017「Prevention」05 北澤一伯展「場所の仕事」にて「木の死」を現場制作。
FLATFILESLASH/ Warehouse GALLERY（長野県長野市）

Drawing 2017 / Toshiaki Hikita

分枝 *branching*

http://tritos.biz/gp/
branching 23 ,publish : 09.December.2017

日記 (201711 月 20 日)

Yoshiaki HIKITA 1992–

正田義明

思い出しながら書きますこと。5 階にある窓からは建物が小さく似たような色や形の四角くびっしり遠くまで並んでいるのが見えました。遠くまか少し遠くくらいに山がジグザグに線を引いたようにあって上に雲を乗っけていました。工事現場、ヘルメットをかぶった作業着の人達が動いていました。部屋の中は温くありました。街ぶらりになったように肉体について、近くにいる人のことのなかから切り取られているような少しまえの日々のことでした。

木の表面に絵の具を水を多く混ぜて薄く塗っていきます。湿った木の表面からは臨なしくの香りを放げていました。少し薄くなりすぎた白い絵の具が、塗ってないかのように見えていました。

帰り道。暗く足下の汚れた間のところを自転車の小さく弱い光で走っていました。前方にうっすらと黒い影が見えますと、人であったり何もなかったりと近づくにつれて分かってきます。ひんやりとした闇の中で店の灯や車のライトが虫食いのように白くしていました。

正田義明 Yoshiaki Hikita
1992 年長野市生まれ
長野（無職）
2015 年武蔵野美術大学油絵学科卒業
za4b6ztch4vc7v7mm6cu@docomo.ne.jp

Chikama river 112017.2.9(60) S.pro2 / Digital Photograph

れもんぐらす

Tsuyoshi OTANI 1959–

大谷祐

れもんぐらす。

それだけで想像ふくらむ新世界。なんて甘美でなんてうつくしい。ああ、意味重複だって、どうしたって「れもん」に「ぐらす」までついているのですから。「れもん」だけでも想像ふくらむのに、どうしたことか。

レモンが好き。グラスという響きも好き。その様々なフォルムも好き。つまり「レモングラス」も好きといえる機関。解体すると、単純世界。

本当は、レモングラスはハーブだし、レモンはまだしも、グラスの意味通うし。わかっているのに、レモングラスではなんだか良い感じ。爽やかな満載。

レモンの魔法だ。

レモンがついた魔法。

レモンがついた魔法だ。

最高で、あとはレモンパイ、レモンケーキ、レモンクリーム（甘いものばかり）。レモンはやはりすごくて、どうしようもなく欲しくて、ついにレモングラスでもレモンの魔法の仲間入り。

ああ、レモン、レモン、レモン。

わたしはあなたのことをもっと知りたい。

想像するだけで、口のなか、唾液古開。

大谷祐 Tsuyoshi OTANI 1959–
1958 年 北海道 生まれ
http://yotani-s.com

不全位置考

Tomoki MACHIDA 1935–

町田哲也

飲みみしの赤が残っているグラスへ差し伸べようとする。氏は、ゆっくりと動き出す。ぼくは、ゆっくりと、氏の動きを追う。氏は、ぼくの方へ、横顔の正面を向けて、ぼくの方へ、横顔の正面を向けて、ぼくの方へ、横顔の正面を向けて