

タイトル	講演 3 現代美術作品の価値 : 作品「ten ten」解説とその役割
著者	原井, 憲二; HARAI, Kenji
引用	北海学園大学学園論集(152): 253-264
発行日	2012-06-25

講演 3 現代美術作品の価値 —作品「ten ten」解説とその役割—

原 井 憲 二

1. はじめに

これは、2011 年北海学園大学市民公開講座「工場から工房へ —コンテンツ・ビジネスの変容—」で受講者に贈呈した作品「ten ten」の概要説明とその「ten ten」が作品として導かれた経緯についてまとめたものであり、今回の公開講座報告書としたい。

私の専門であるファインアート（純粋芸術）の分野では、コンテンツビジネスというテーマに対してなかなか関連しがたい状況といえる。そもそも美術作品とは複製不可能なものであり、アーティストが制作（または指揮）する表現体で、いったん作者から離れ他の媒体に変換されると、それは作品としての本来の価値が浸食されると考えられる。また、ビジネスという観点からみても、商業芸術と純粋芸術を完全に使い分けて来た歴史があるように、これにも関連性は見いだせない。なぜなら、純粋芸術は売る目的として作品を制作しないからだ。ただ、そのような潮流を担う現代美術も様々な美術運動を繰り返し、徐々に進化がうかがえ、複製やビジネスをテーマに作品展開してきたアーティストの存在も否定はできない。しかしながら、コンテンツビジネスと結びつけるほどの内容には、未だ至っていないのが現状である。

講座「現代美術作品の価値」では以上の流れを踏まえ、印象派以降、特に現代社会に影響を与えた作品や動向を紹介しながら、現代の美術作品に触れることでその価値の考察を試みた。また、講座の内容を肌で感じてもらうためにこの寄贈プロジェクトがあり、この寄贈によって現代美術作品の所有が受講生の新たな価値観や解釈へ繋がることが狙いである。最終的に美術作品のコレクターとして、今後コレクターとしての視点でも作品と向き合い、より興味を持ち美術作品に関われることも期待したい。

個人的には、ある種ワークショップ的な要素をもって臨んだこの講座（プロジェクト）全体を一つの作品として考えたい。

2. 現代美術作品と向き合う心構え

2.1 大切なのは理解を試みること

美術作品の価値を考えた時に、綺麗や美しい、技術が素晴らしいなど見た目で判断できる、更には有名（一般的に評価が高い）ともなれば比較的それらの価値を受け入れやすい。また、見た目で判断できなくとも絵画や彫刻ならまだ理解しようがあるが、形態が一定でなく意味不明な、例えば既製品を作品と言ってみたり、ゴミのようなものだったり、作品自体を特定できないものの価値をどう理解するのか。特に現代美術はそれらを含め作品形態や表現手法も様々なので、更に受け入れがたい。本来、作品鑑賞としては作品を理解しようとする気持が大切で、作品や作家を取りまく環境や歴史などの背景と一緒に考え読み解くことが鑑賞の面白さ醍醐味となり、難解であればあるほど興味をそそるものである。しかしながらこの発想は、既に美術に興味を持つものにはさほど難しいことでもないが、今から興味を持とうとするものには理解に苦しむかもしれない。なぜなら、私にも経験があるが美術を専門的に学ぶまでは、美術作品は各々が勝手に感じるもので、作り手の背景までも一緒に読み取るもの（読み解くもの）という感覚が殆どなかったからである。基本的には大方の人々が同じような感覚なのではなかろうか。ただ、見える目の前の作品以上に見えない背景が重要だったりするケースも多く、常に両方を意識して欲しい。色んな価値・解釈が複雑に飛び交う現代美術作品を理解するためには、とても効果的な手段となるからだ。

既存の評価・価値は時として重要なかもしれないが、自らが触れ理解してだした結果(価値)、これこそが真の価値ではなかろうか。そのためにはまず、知りたい・理解したいと臨むことである。特に、現代美術作品に対しては必要な心構えなのだ。

3. 作品「ten ten」概要

3.1 「ten ten」とは

点から点へと表したこの作品は、2011年6月1日に発行された北海学園大学学報『北の大地画廊』に投稿した原画をもとに再制作した、エディション42部からなる作品（限定作品）である。この学報のイラストは、点描で描いたハマナスの花が印刷によってインクという別の新たな点描に置き換えられるというものだ。つまり、オリジナルとなる原画の絵はただの素材（道具）で作品とはならず、印刷されコピーとなった学報の絵が完成作品となるのだ。本来、点描の魅力は細かな点の集積によってその緻密さが美しさに繋がり、またその技術がある種の職人技として観る者への魅力を更に引き立てる。そもそもこれらは、足を運んで作品に直接触れることによって得られる現実感だったが、めざましい印刷技術の発展やインターネットの普及によって、本物を見ずとも容易に捉えやすくなったのは言うまでもない。作り手の視点からすると悲しい現実なのだ。そこでこの「ten ten」は、当初の試みを更に具現化するため、原画をスキャニングしたものにコ

ンピューターでの画像処理を加え、網点印刷を模倣したいわば昔の新聞写真のようなプリント作品なのだ。この講座では全ての過程を前提として伝えているが、本来はこのプリントだけが作品として公表されるのだ。よって、原画の点描を知らなければ、ただ画像の悪い版画作品となる。

そして重要なのは、この作品「ten ten」に限ってはこれら全てのプロセスとともに各々が価値を導くテキストとなるのだ。(写真1)

3.2 原画（ハマナス）の選定

前項「ten ten」とは、中でも示したように、原画は学報掲載のために作られたものだが、なぜハマナスを選んだかの理由については東日本大震災の影響が大きい。この原画に着手したのは震災1ヶ月後の4月半ばころ、世の中の話話は震災一色となり何事をするにも慎んだ行動、日本中どこもが自粛ムードとなっていた頃である。北海学園内にも東北出身者がおり、私の学生にも被害を被ったものがいた。そこで、この原画の意味するメッセージとして捧げたいと願って選んだ花だった。

もともと植物は海辺に育ちにくいものだが、ハマナスはその砂地に自生する。そんなたくましいハマナスのごとく凛々と咲いて欲しいと、復興を願ってのことだ。当然、近くでは、はまなすの丘公園(石狩市)が有名であり、全国的にも北海道に多いとされる理由も決め手の一つではあったが、やはり、この被災者に向けた想いが大前提となったのは言うまでもない。(写真2)

4. 「ten ten」作品に至るまで

「ten ten」作成にあたり、関連するであろう事柄や過去の作品群を以下に示し、この作品に至っ

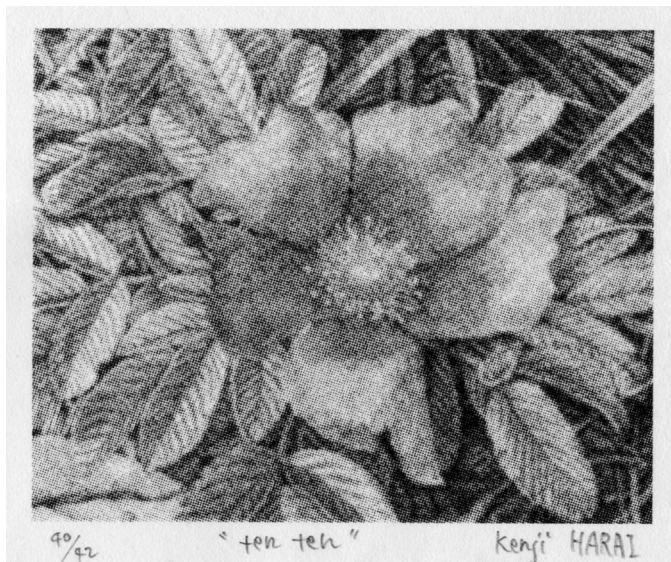


写真1 「ten ten」(42部限定) 2011年10月制作 和紙にレーザープリント 13.5×11.5 cm



写真2 「ten ten」原画 2011年5月制作 アルシュ紙に水性ペン 17.3×13.8 cm

た経緯として読み取っていただきたい。

4.1 作品制作の原点として

絵が好きで、何の疑いもなく絵（平面）を描いていた私は、いつしかその興味を素材、支持体へ、そしてそれを取り巻く空間へと移行し、建築空間そのものをキャンバスとしていた。例えば、画面上（絵画）での地と図という概念は平面作家の誰もが持ちうる認識だろうが、現在私の表現方法であるインスタレーションでも、この「地」と「図」は重要なキーワードとなっている。世間一般に地はバック、図はモチーフを意味するが、その関係を打ち破る行為は過去に多くの画家が試みている。何の苦労も知らずにそんな歴史のダイジェストを掻い摘んで、いったい何が生まれるのだろうか。私たちの祖先が作ってくれた概念を私はどう受け入れることが出来るのだろうか。

情報量の多さに疑似体験できてもおかしくない時代だからこそ持てる視点を重視しながら、私なりの絵画（表現）をつくり出していきたい。

4.2 「白黒 ―最終章―」

2000年10月、ルマン市が鉄道計画のために地上げした民家を会場とし、6人のアーティストによって構成されたグループ展『171』が開催された。この展覧会に出展した私の作品「白黒 ―最終章―」は、人の出入りが一番激しいとされる玄関脇のダイニングルームを使ったインスタレーション作品である。

壁に掛かったお気に入りの絵を外し、そこの部分だけ真新しい壁を見つけるというケースは誰でも一度は経験があるはずだ。それと同時に、周りの壁の変貌（色褪せたり汚れたり）に初めて

気づき、一見古ぼけたその壁が、その場の歴史をとてリアルに伝えてくれる様な気がする。

この作品は、この民家の一室の壁紙を黒い額の中に閉じこめ、額の外の壁を全て白く塗ったものである。（写真3、写真4）

4.3 『唐草模様の布』

2005年6月、東京の画廊 Space Kobo&Tomo で行った個展『唐草模様の布』である。この展



写真3 「白黒 一最終章一」 2000年10月制作 額縁（黒）、塗料（白）『171』展より（フランス）

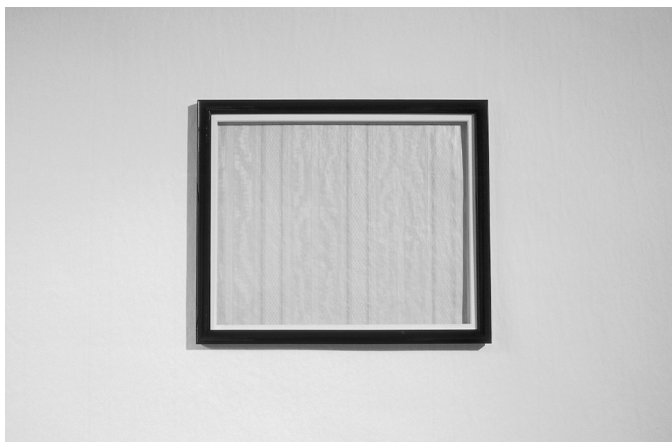


写真4 「白黒 一最終章一」の部分



写真5 「唐草模様の布」 2005年6月制作 塗料（紺色）『唐草模様の布』展より

覧会は2カ所のスペースを使い、一つは展覧会名と同じ「唐草模様の布」というインスタレーション作品1点を展示し、もう一つは様々な模様を使用したドローイング作品4点を展示した会場構成となっている。

各々の作品で使用した絵柄は、一般的に親しみのある既成の柄を用い、鑑賞者がただの模様としてすんなり認識できるようなものを選んだ。なぜなら絵柄ではなく、これらの作品がどのように作られているのか、またそれらが何を示しているのか、という内容の方に着目して欲しいという狙いからである。模様の選定としては、作りやすさや見た目には多少考慮したが、それぞれの模様は任意であり柄の意味としては作意を持たせないように心掛けた。

インスタレーション作品は、唐草模様の布（藍染め）が壁から床に垂れている様な状況を、直接ギャラリー空間にペイントしたものである。唐草の柄は元々の壁と床の白を残し、紺色の部分だけを塗ったものだ（写真5、写真6）。4点のドローイング作品は、水彩紙を切り取り柄の部分だけ壁が見えるように施したものだ（写真7～写真10）。



写真6 「唐草模様の布」の部分

4.4 『水玉模様のドローイング』

2008年9月、東京のギャラリー巷房で行った個展『水玉模様のドローイング』である。この展覧会も2カ所のスペースを使い、一つは「ドローイングの床」というインスタレーション作品1



写真7 「唐草模様のレリーフ」 2005年3月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 36.6×44.2 cm

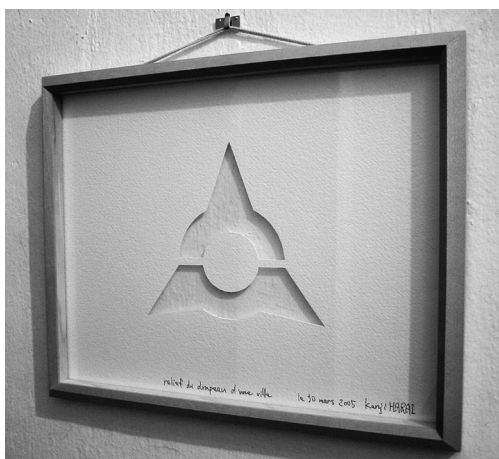


写真8 「ある街の旗のレリーフ」 2005年3月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 32.4×26.3 cm



写真9 「日の丸のレリーフ」 2005年3月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 57.1×26.3 cm



写真10 「市松模様のレリーフ」 2005年3月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 30.8×40.0 cm

点を展示し、もう一つは水玉模様を使用したドローイング作品4点を展示した会場構成となっている。

「ドローイングの床」は、2005年にインスタレーションの補足的な見せ方として作り始めた切り絵のレリーフシリーズを一つのアプローチとして、床一面に設置したものだ。作品を限りなく日常空間に取り込む策として、以前から気になっていた手法だ。「セメントの水玉模様」と称されたドローイングには、水玉部分がくり抜かれその平面作品の上を裸足で歩き、水玉の僅かな紙の厚みを感じながら、平面と立体（インスタレーション）の狭間（関係性）を模索する作品なのだ。また、足の裏でレリーフ状の平らな床を直に感じながら、目では規則正しく配列された無数の水玉に誘発され平衡感覚が失われることで、視覚の不安定さを再認識させる狙いもあった。

今回の展覧会は、全ての作品に水玉模様の柄を用い、既存の風景（空間）とモノとしての作品の関係性を模索していく一連のテーマをドローイングしたものである。（写真11）

4.5 『紙の彫刻』

2010年5月、ギャラリー巷房で行った個展『紙の彫刻』である。この展覧会は3カ所のスペースを使い、一つは「水玉模様の絵」という平面8点を展示したインスタレーション作品、もう一つは「ライトボックス」というインスタレーション作品1点を展示し、最後の一つはドローイング作品4点を展示した会場構成となっている。

作品と設置場所に関係性を導くため以前から試みていた手法だが、支持体の紙に穴を開け、背

写真11 「ドローイングの床」
2008年9月制作 アルシュ紙
『水玉模様のドローイング』展より

※白黒写真での掲載となるため、一部色を使ったドローイング作品については省略



後に存在する壁や画廊空間と紙（造形物）の関係を模索するインスタレーション作品（装置）である。

「水玉模様の絵」と題した作品群は、網点印刷のインクがのる箇所には壁が見え、近くで見ると陰のドットだが離れると有名な作品や人物の写真（印刷）となる（写真12～写真17）。また、「ライトボックス」と題した作品は、無数の穴から画廊空間が見え、近くで見ると光のドットだが離れると伊藤若冲の芦雁図となる（写真18）。装置としての造形物は私が作ったものだが、全ての画像はギャラリーの持つ要素（壁や室内の灯り）で作られている。一般的には、作品の「地」となるギャラリー空間が私の作品の「図」となるのだ。

また、この展覧会は、有名な作品・人物像の持つシンボル性を一種の模様と称し取り扱うことを試みた展覧会でもある。

5. さいごに

以上、今回の報告として、作品「ten ten」をテキストとしながら公開講座「現代美術作品の価値」をまとめてみた。実際の講座では、印象派以降、一般的に広く知られる美術作品を紹介しながら現代美術解説の導入例として取り扱ったが、今回の報告書にはあえて詳細には触れていない。それは内容の改竄や歪曲ということではなく、この講座全体を一つの作品と試みたプロジェクトとして、なるべく明確化したかったからである。また、当初「ten ten」は自身の作品履歴として

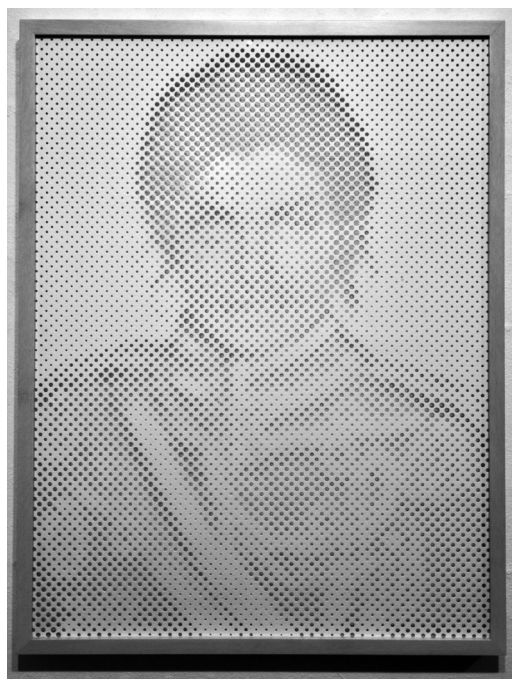


写真12 「水玉模様の絵 —マイケル—」2010年3月制作
アルシュ紙、額、アクリル板 57.1×75.3 cm

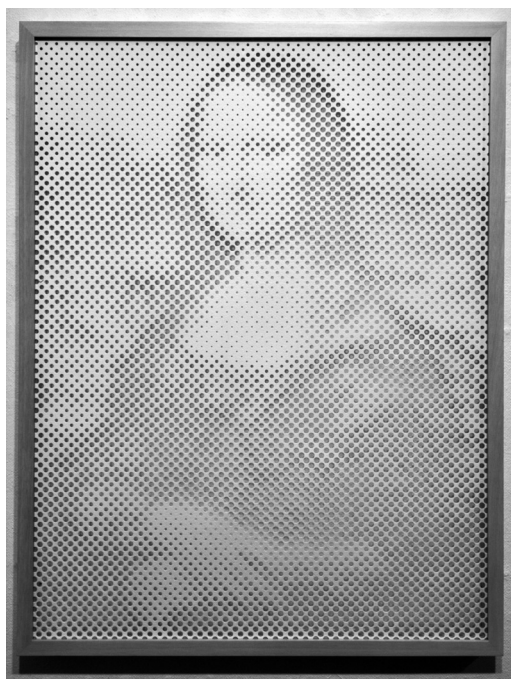


写真13 「水玉模様の絵 —モナリザ—」2010年1月制作
アルシュ紙、額、アクリル板 57.1×75.3 cm

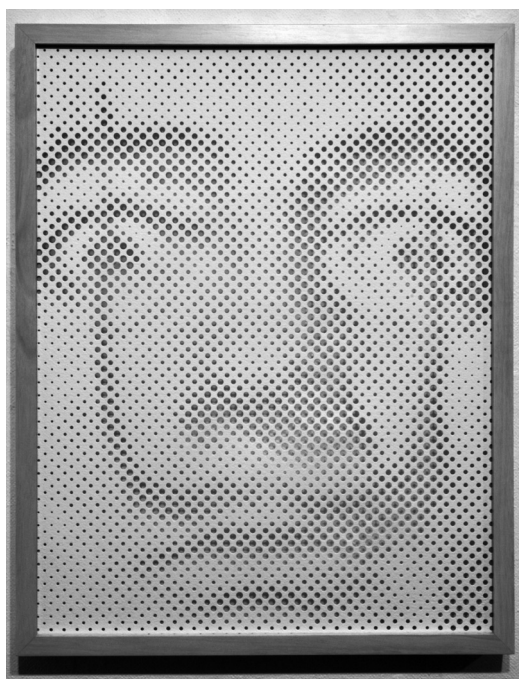


写真14 「水玉模様の絵 —ダンサー—」2010年3月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 45.0×57.0 cm

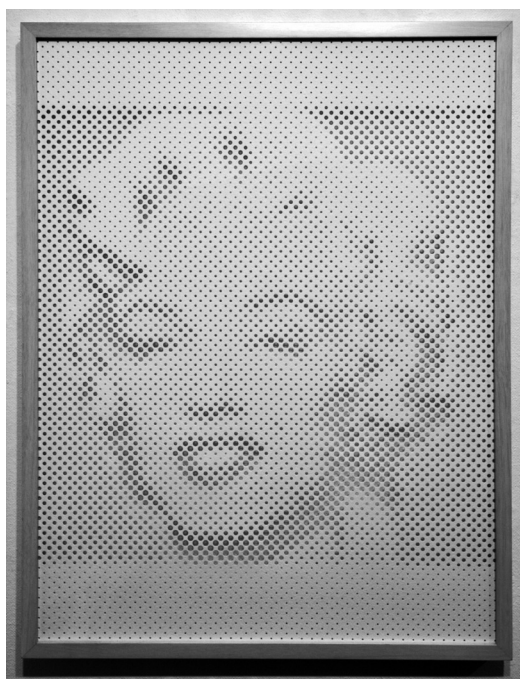


写真15 「水玉模様の絵 —マリリン—」2010年2月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 57.1×75.3 cm

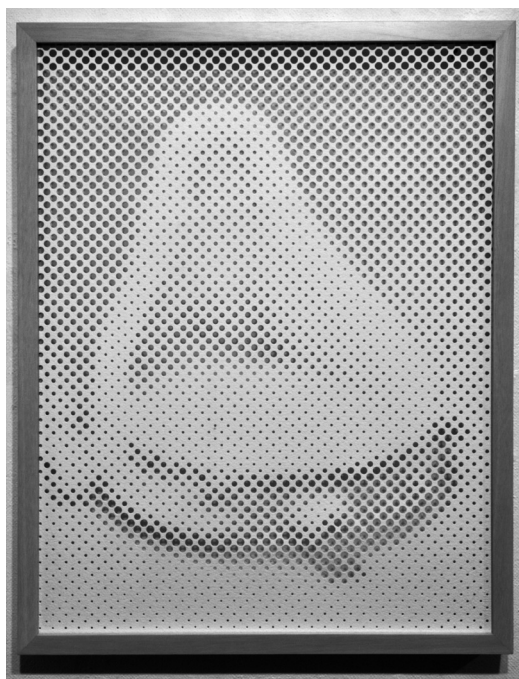


写真16 「水玉模様の絵 —泉—」2010年1月制作
アルシュ紙, 額, アクリル板 45.0×57.0 cm

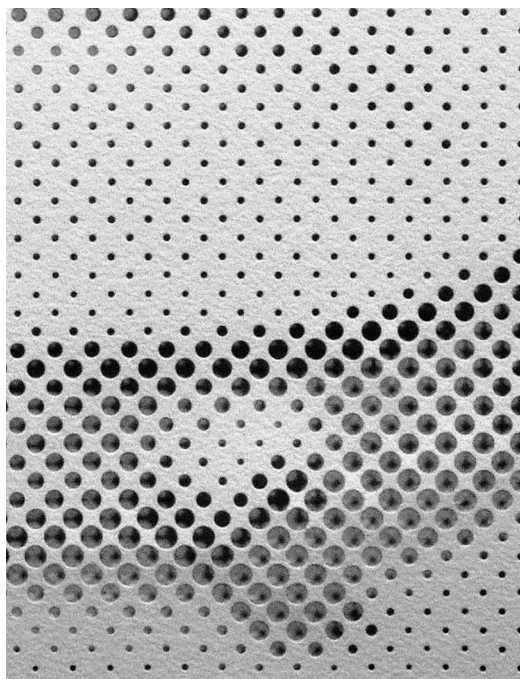


写真17 「水玉模様の絵 —泉—」の部分

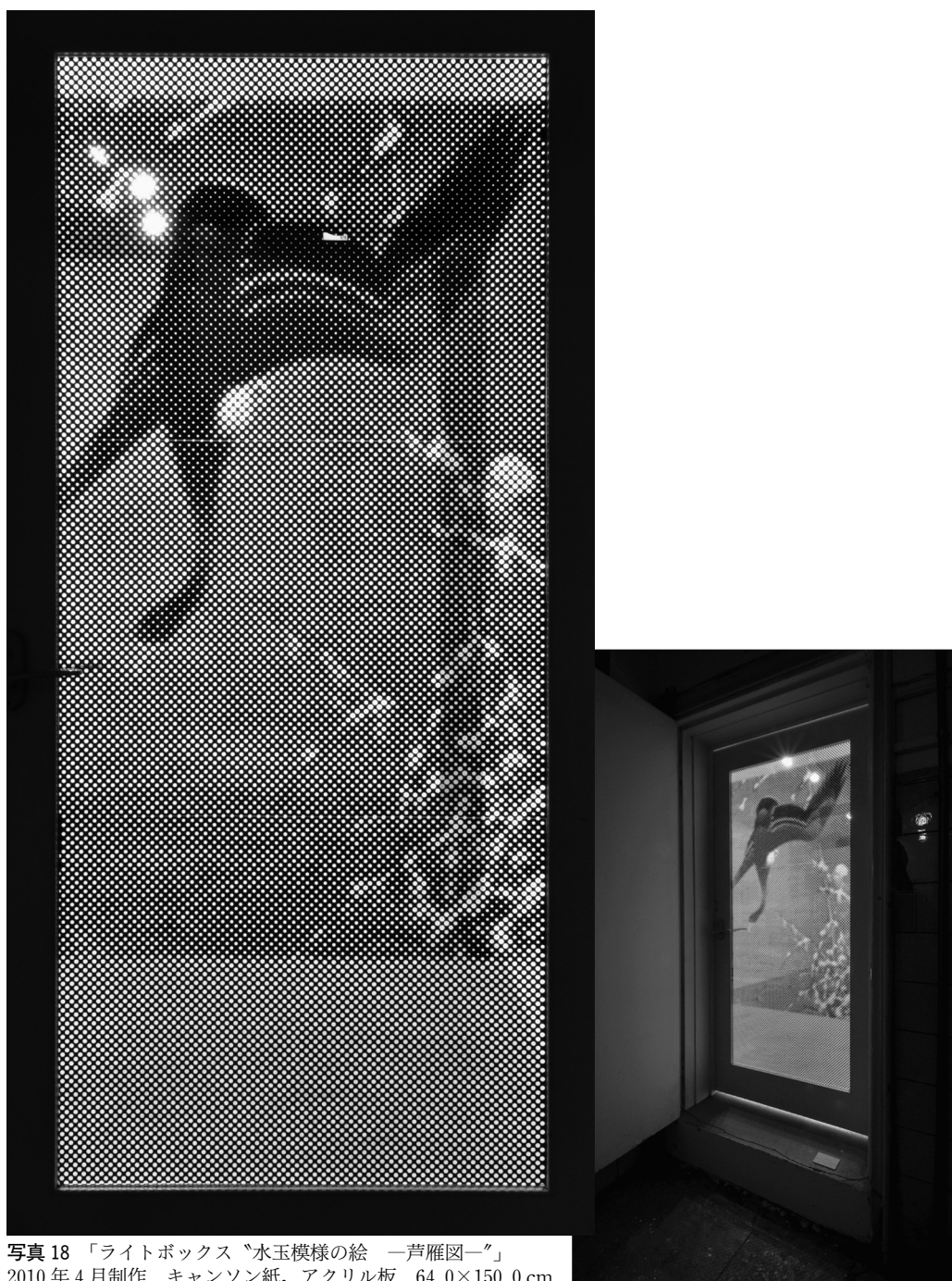


写真 18 「ライトボックス『水玉模様の絵—芦雁図—』」
2010年4月制作 キャンソソ紙、アクリル板 64.0×150.0 cm

扱わないと勝手に決めつけていたこともあり、ここで公にしなければ一生記録として残されることのない作品となる危険性もあった。もともと講座の中心的な役割として制作したものだが、私自身の本来の仕事としての作品とは位置づけていなかった。しかし、これらをまとめながら冷静に内容を分析して感じたことは、決して悪くない作品である、との気付きである。この悪くないとの気付きは、本来の仕事としての作品群に入れるだけの価値を再認識させられたのであった。一過性ではなく、過去の作品に対しても充分関連し継続性にも繋がる、意味のある作品として、である。一例に過ぎないが、この流れを見ても、価値とは見た目や印象だけのものではないことは確かなのだ。だからといって、表層や外観、作品から訴えてくる印象を否定している訳ではない。なぜなら、常に美しい作品を作ろうと試みている自分がいるからである。

3.1「ten ten」とは、との項でも触れたが、オリジナルとコピーに関して少し補足しておきたい。美術作品として有名な、版画にしてもブロンズにしてもこれらはコピー作品なのだ。つまり、このコピー作品を作るための基となったものがオリジナルであり、そのオリジナルは作品とはならない。美術史におけるこれらの扱いは、作品の解釈として常に議論をよんできた。この議論は、芸術作品はオリジナルである、という普遍的な考えからきている。そこで、今回紹介した一連の作品を例にあげるなら、私も既成の絵柄のコピーを多用し、おまけに、作品自体は簡単にコピー可能な形態をあえて選んでいる。ここには、私自身がオリジナルとコピーをテーマに模索を試みる背景があるからだ。オリジナルに疑問を抱いての試みだったが、もしかすると本当はオリジナルを受け入れたいのかもしれないと最近考えることがある。

最後に、この報告書をまとめるにあたり、できる限り客観的な視点で自身の作品解説を行いつつ、現代美術作品の価値を理論や理屈ではない、少しでも体感できるように文章化を試みた。今回、展覧会会場における作品の手の内の一部について解説を試みたが、やはり途切れ途切れで証明問題を解き明かすようにはできなかった。それは多分、どこかで分かりやすい作品ほど面白味に欠けると信じる自分がいるからだ。作り手の自分としては、この文章自体が作品と同じであり、どこかで出し惜しみしているのだろう。また、美術作品とは、鑑賞者に想像（創造）を与えるものであり、想像の自由を閉ざすものではないという信念もあり、このこともストレートに伝えきれない原因となったのかもしれない。ただの言い訳に過ぎないのだが、そんな現代美術作家の報告書として、この内容を汲み取っていただけたら有り難いと思う。