

横浜市民ギャラリー
Yokohama Civic Art Gallery



穿^うち^がの表象

畑山太志

HATAYAMA Taishi

早川祐太

HAYAKAWA Yuta

松原茉莉

MATSUBARA Mari

新・今日の作家展2025 穿ちの表象
New "Artists Today" Exhibition 2025

Look Beyond What We See

穿たれたもの

「穿ちの表象」は、出品作家3名がいずれも新作を出品した、意欲的な展示空間となった。

松原茉莉は展示室1(1階)に4つのセクション「粒子」「存在」「視線」「未分」を設け、24件39点の作品を展開した(うち新作は4点)。「粒子」では、AI生成した写真を紙漉きのように溶かしてアブストラクト(抽象化)した2シリーズの作品が並べられた。自身のアトリエの庭にあった植物の名から生成したイメージを用いた〈ふたしかさの標本〉および、風景写真を中心とする〈ノエマの保存箱〉である[p.5]。ノエマとはドイツの哲学者フッサール(1859-1938)の現象学用語で、「思考されたもの、対象」を指す。本セクションの写真は現実を写したのではなく、インターネット上に誰かがアップロードした無数の写真からAIがイメージを生成したもので、記憶とイメージの関係性について思索を導いた。「存在」では、古い天秤の皿の一方に木を写した小さな写真、一方に庭の植物や亡くなった祖母の持ち物などから自作したお香の燃え滓が乗る《存在_熱》(2025年)[p.5, 6]が展示され、ものの消失と付随する記憶を連想させた。「視線」には松原が撮影した写真をパネル上でアブストラクトした作品が並び、〈視線_干渉〉シリーズでは、松原自身がいつ撮影したかを忘失した写真が用いられた[p.7]。そして、作品未満という意味も込められた「未分」には、制作の過程を取めた映像、制作のためのメモやプロトタイプが並べられた。本セクションにより、写真というメディアの特性と記憶、イメージとの関わり、その不確かさや儚さに思いをはせることが可能となり、全体の構成が一層強固なものとなった。

畑山太志は展示室B1に絵画12点を出品した(うち新作は5点)。百合の花のフォルムを白く塗り潰した《untitled》(2014年)[p.8, 11]は出品作の中で最も古く、以降作品が制作年順に並んだ。具象的なモチーフが描かれたのは《untitled》のみだが、細かな筆致が重なる様は次に展示された《天気図 #3》(2019-2020年)[p.8]に接続する。2020年に畑山は、言語化が難しい知覚を指す「素知覚」を造語し、しばらくこの言葉を軸に制作を行った。しかし近年は描くことを中心に据え、自らが描画に反応して次の筆を進めるような制作に移行しているという。契機となった作品が「VOCA展2023 現代美術の展望—新しい平面の作家たち」(上野の森美術館/東京)にも出品された《時間はすべてのものに内包される》(2022年)[p.9, 13]である。この作品以降、制作の変化が2024年以降に加速したことが、鮮やかな色彩が画面に踊る後半の作品群から見とれる。本展に合せた新作のうち、特に《記憶に帰る場所を与えてくれる》[p.9, 10]は、大きく

齋藤里紗(横浜市民ギャラリー学芸員)

腕を動かして描く際の身体性や、速く描くという制作のスピードを感じさせた。そうした描画がもたらす空間の広がり、光や空気を思わせるような軽やかな色彩がときに伸びやかにうごめくようで、変化のただ中にある作家の現在地を捉えた象徴的な作品に思われた。

早川祐太は、同じく展示室B1に11件12点の作品を展示した(うち新作は8点)。2011年に罹患した病気の影響で触覚を失った早川は、彫刻に相對するように自身の身体を見つめ直すことからリハビリを始め、現在ははそうして体得した方法で触覚を代替している。このような経験は、3件4点の水彩作品《絵》[p.12~15]に投じられた(本紙の背後に立体の構造物が付き、壁面から浮くように設置されていた)。また、地球にテープを“貼る”ことを試みた3点の写真作品《地球にブラックホール》[p.12~15]の「ブラックホール」という言葉は、2025年3~4月に開催した個展「ブラックホール」(HAGIWARA PROJECTS/東京)のタイトルかつ出品作に使われたものである。《ブラックホール》(2025年)は、水槽いっぱい水を張った水面に養生テープを“置く”のではなく“貼った”ことで世界に触れる実感を得たという経験を、そのままに提示した作品である[p.29, Fig.1]。これは自身の身体、触覚を違う角度から捉え直し、世界に触れ直して得た感覚とも重なるものだ。壁面への固定があって成り立つ《before it rains あめのふるまえ》(2025年)[p.12, 14, 15]や、壁面に設置したビニールの膜の中に横浜市民ギャラリー1階の空気をポンプで送り続ける《an earth of water》(2025年)[p.13~15]は、私たちを取り巻く普段は特別意識しない環境や現象に目を向けさせ、またものの境界について思考を促した。そして、展示作業期間に《before it rains あめのふるまえ》への接触防止のために結界の設置を共に検討する中で、最終的に床に貼られた青い養生テープがある[p.12, 14]。これは作品ではないのだが、結果として空間内の作品を取りまとめるような存在感を放つものとなった。

3名はそれぞれ異なった対象をよく観察し、それらを感知した自身の知覚を「穿つ」ことから制作に向かい、出来上がったユニークな作品は鑑賞する私たちの知覚を揺さぶった。今回は対談のほかにも、ギャラリーツアーやクロージングトークで作家同士が言葉を交わす機会を従来よりも多く設けることができ、参加者も含め展示作品を巡ってさまざまに気付きが語られた。こうした場を重ねることで、それぞれの空間に置かれた作品同士が相通じるものを得て交感し、展示空間を「穿って」そこにいたように感じている。

p.3	穿たれたもの 齋藤里紗
p.4-7	松原茉莉 展示風景
p.8-11	畑山太志 展示風景
p.12-15	早川祐太 展示風景
	関連イベント
p.16-20	対談「あいまいな物質、行為と観測」(9月15日) 松原茉莉×飯田竜太(美術家/彫刻家/Nerhol)
p.21-25	対談「現実は生まれかわる」(9月27日) 畑山太志×沢山遼(美術批評家/武蔵野美術大学准教授)
p.26-30	対談「さわれない世界のさわやかた」(10月4日) 早川祐太×伊藤亜紗(美学者)
p.31-34	出品作家3名によるクロージングトーク(10月6日)
p.35-38	フロアマップ、作品リスト
p.39	展覧会概要、レポート

[表紙右から] 松原茉莉《視線_庭》2025年、畑山太志《記憶に帰る場所を与えてくれる》(部分) 2025年
[裏面] 早川祐太《an earth of water》(部分) 2025年

松原茉莉
MATSUBARA Mari

松原茉莉 左から《視線_静物 #4》、《視線_静物 #3》、《視線_静物 #2》、《視線_静物 #1》いずれも2025年（セクションIII「視線」）



松原茉莉 セクションI「粒子」展示風景



松原茉莉 左から《ノエマの保存箱_帰路》、《ノエマの保存箱_ピオトープの階段》
いずれも2024年（セクションI「粒子」）



松原茉莉 セクションII「存在」展示風景



松原茉莉《存在_熱》2025年（セクションII「存在」）



松原茉莉《視線_静物 #1》2025年（セクションIII「視線」）



松原茉莉 左から《視線_意識》、《意識_視線》（8点組）いずれも2022年、
《視線_干渉 #5》、《視線_干渉 #3》いずれも2025年（セクションIII「視線」）



松原茉莉《視線_干渉 #5》、《視線_干渉 #3》、《視線_干渉 #4》いずれも2025年（セクションIII「視線」）



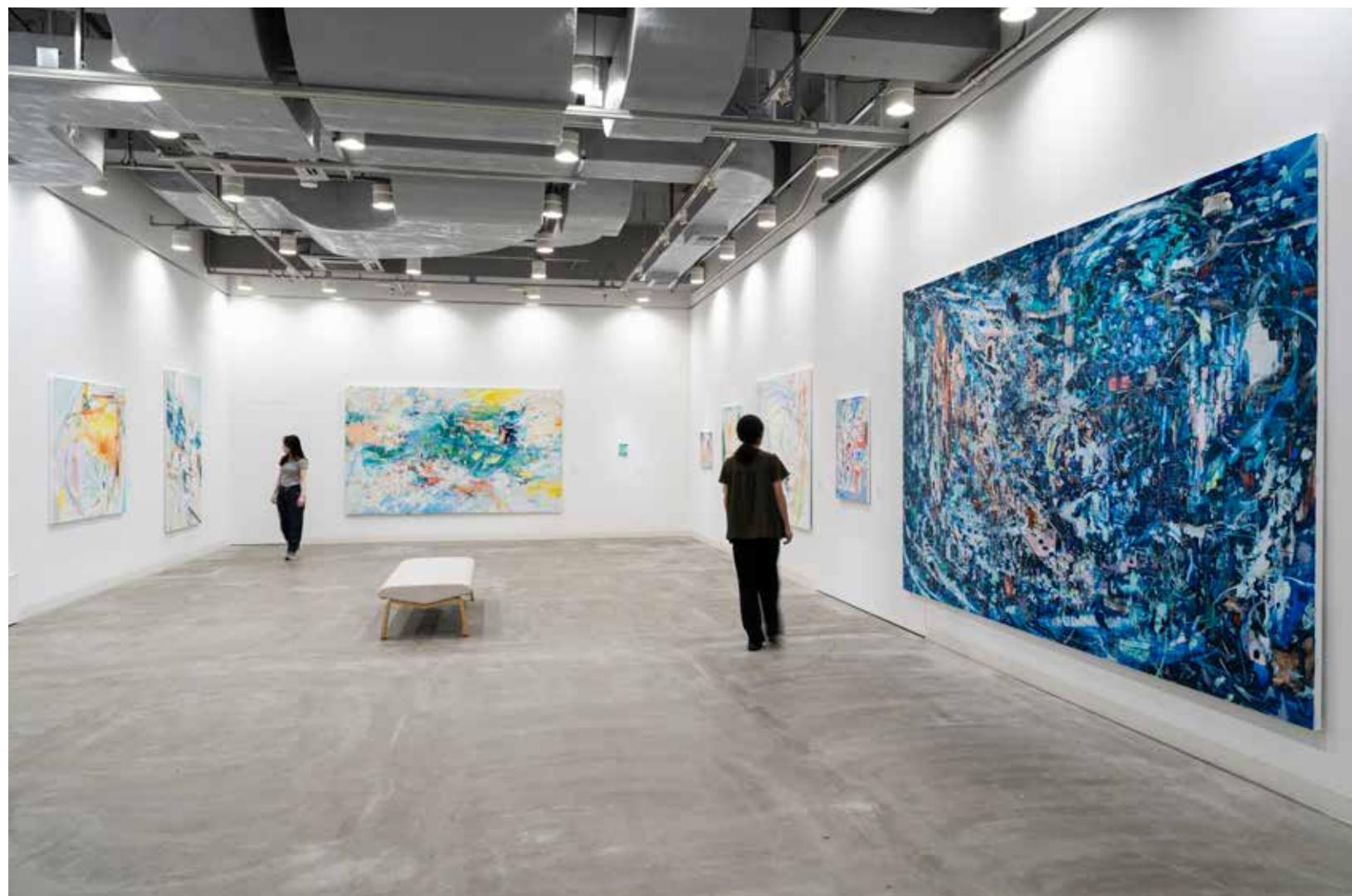
松原茉莉 セクションIV「未分」展示風景



畑山太志 左から《精霊》2022年、《天気図 #3》2019-2020年、《untitled》2014年



畑山太志 左から《明るさの精度》、《光は変化する記憶》いずれも2025年、
 《柔らかなキューブと水の膜、光のスペクトラムは保たれる》2024年、《流動の建設》2023年



畑山太志 左から《自由な現実》、《飛んで、居場所をたずさえて》、
 《記憶に帰る場所を与えてくれる》、《正しいかたちを保つ》、《明るさの精度》、《光は変化する記憶》いずれも2025年
 《柔らかなキューブと水の膜、光のスペクトラムは保たれる》2024年、《流動の建設》2023年、《時間はすべてのものに内包される》2022年



畑山太志 左から《記憶に帰る場所を手えてくれる》、《正しいかたちを保つ》いずれも2025年



畑山太志 左から《自由な現実》、《飛んで、居場所をたずねて》いずれも2025年



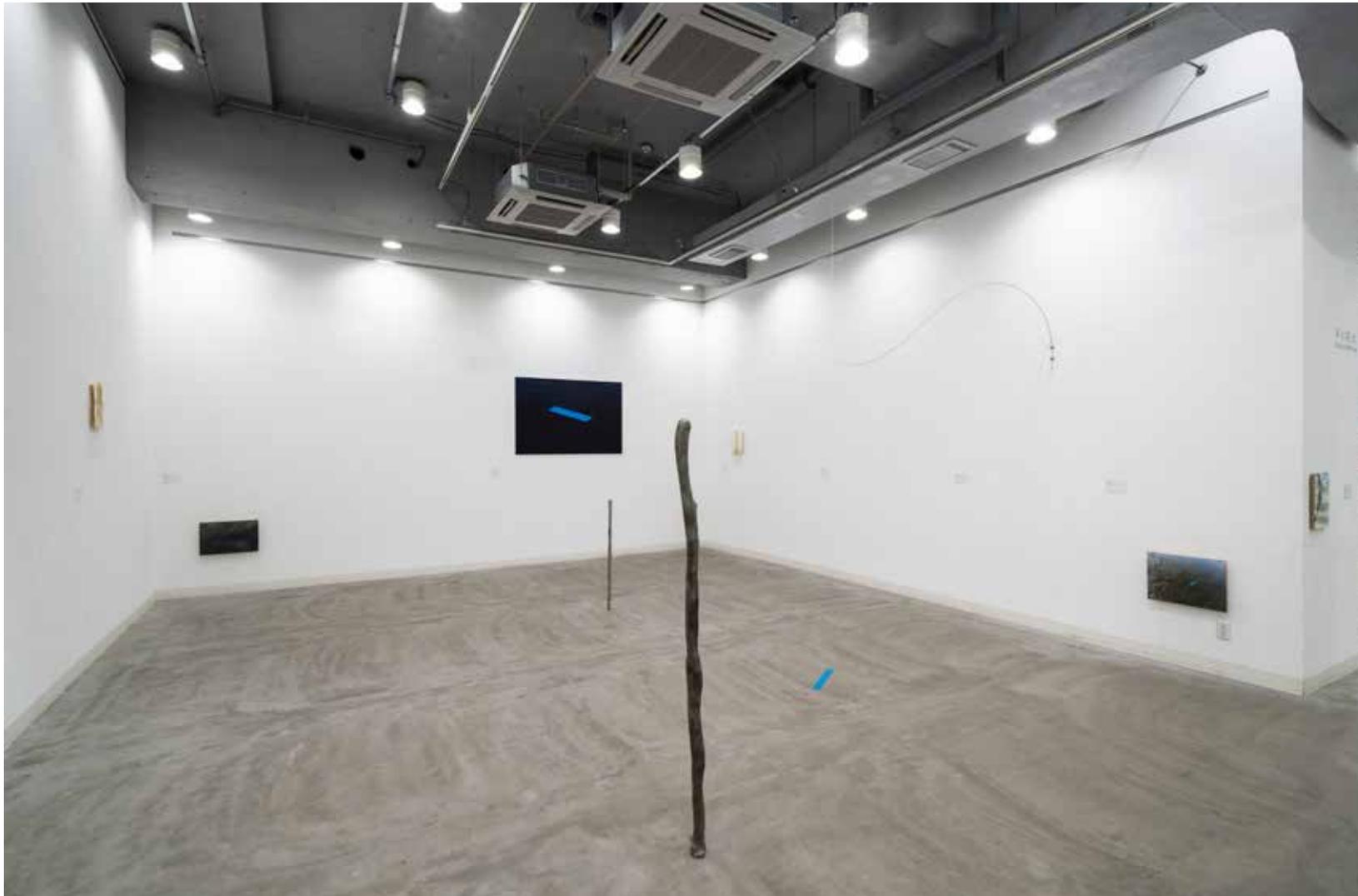
畑山太志 《untitled》2014年



畑山太志 左から《正しいかたちを保つ》、《明るさの精度》いずれも2025年

早川 祐太
HAYAKAWA Yuta

早川祐太 左から《絵》、《地球にブラックホール》、《地球にブラックホール》、《のようなもの》、《のようなもの》、《絵》、《before it rains あめのふるまえ》、
《地球にブラックホール》、《me/i/world》いずれも2025年



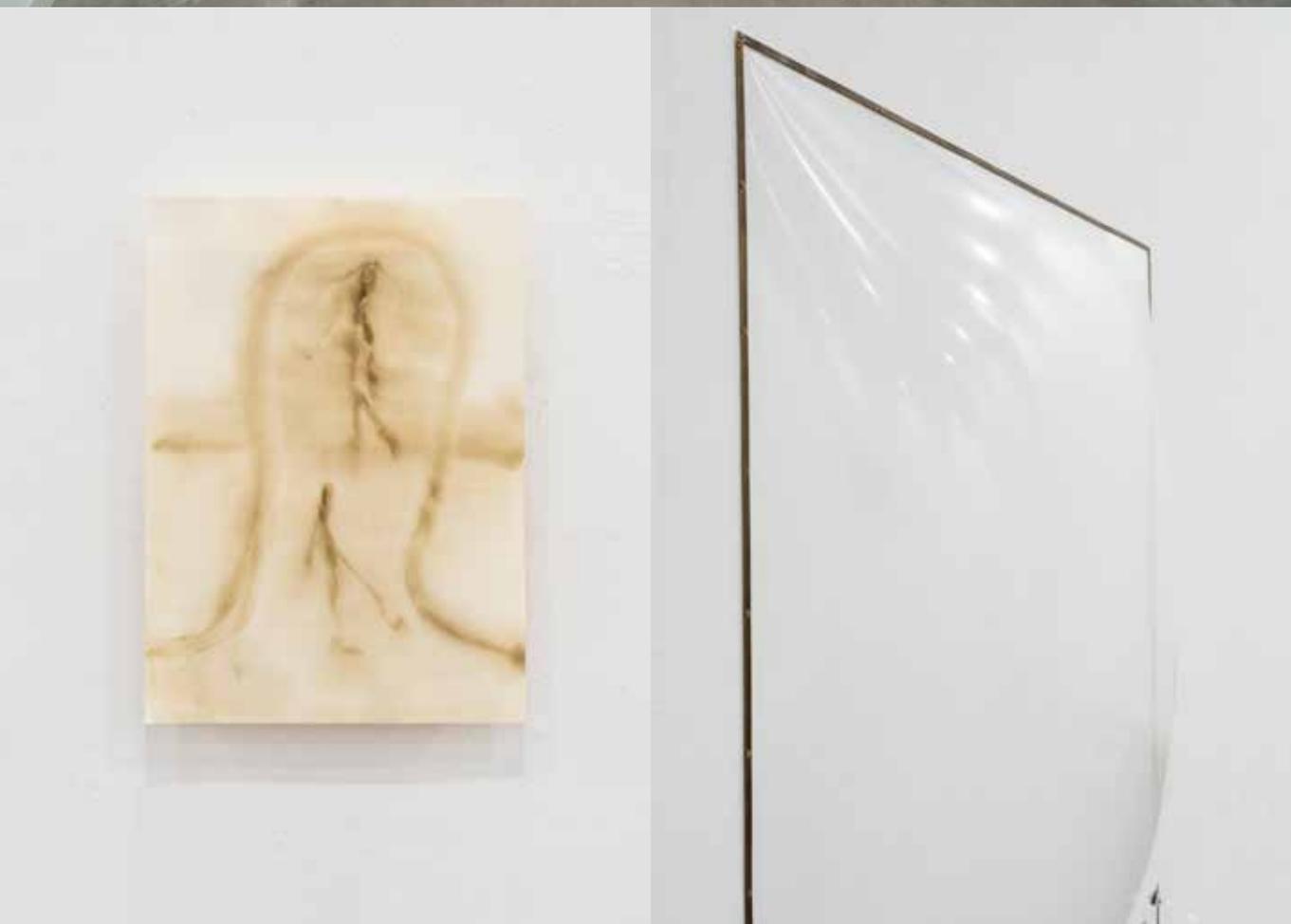
手前：早川祐太《an earth of water》2025年、奥：畑山太志《時間はすべてのものに内包される》2022年



早川祐太 左から《an earth of water》、《のようなもの》、《絵》(2点組) いずれも2025年



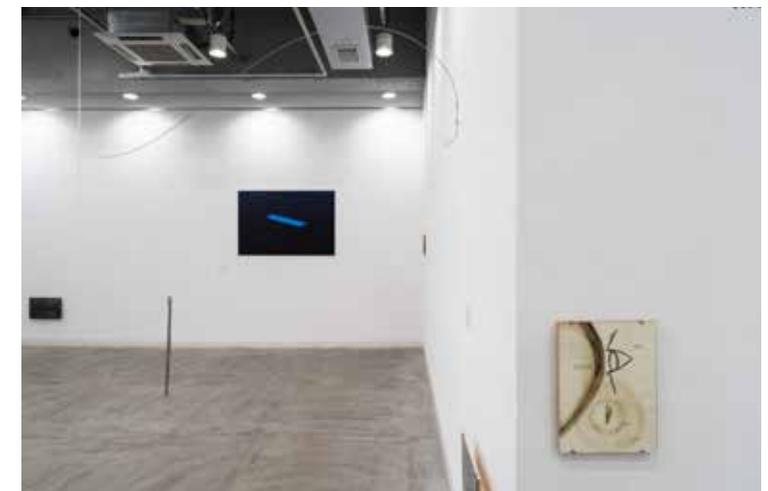
早川 祐太 左から《an earth of water》、《絵》(2点組)、《のようなもの》、《絵》、《before it rains あめのふるまえ》、《地球にブラックホール》、《のようなもの》、《地球にブラックホール》いずれも2025年



右／早川 祐太《an earth of water》2025年
左／早川 祐太《絵》2025年



早川 祐太 左から《絵》、《地球にブラックホール》いずれも2025年



早川 祐太 左から《地球にブラックホール》、《before it rains あめのふるまえ》、《のようなもの》、《地球にブラックホール》、《絵》、《地球にブラックホール》、《me/i/world》いずれも2025年



早川 祐太《an earth of water》2025年 ※1階の様子

「あいまいな物質、行為と観測」

松原茉莉×飯田竜太（美術家／彫刻家／Nerhol）

2025年9月15日 [月・祝] 14:00–15:30

会場：横浜市民ギャラリー4階アトリエ

司会：齋藤里紗（横浜市民ギャラリー）

松原 私が日本大学芸術学部写真学科4年生のとき、飯田さんが彫刻コースの指導をされていて、作品を見ていただいたのがお会いしたきっかけでした。以降お世話になっています。

飯田 意欲的な学生だったことを覚えています。当時も今の手法と同じような作品を作られていて、方向性について話をしたと思います。大学院受験に際してコンセプトの整理をしたり、テキストと一緒に読んで執筆したりしました。その後、松原さんは東京藝術大学大学院で鈴木理策さんの研究室で学ばれました。

松原 対談タイトルの「あいまいな物質、行為と観測」は私が提案しました。最近、物質や世界は可逆的なのか不可逆的なのかということを考えています。ただそのこと自体が解釈の尺度によって異なり、曖昧なものであるとも感じています。自分の制作は不可逆の方向性が強く、実際に水に溶かしているとき、ある一手によってイメージが動いて、その痕跡がついて、という積み重ねの不可逆性が進行しているという実感を、制作によって得ている感覚があります。

飯田 対談タイトルは松原さんの作品の糸口が掴めると思いました。不可逆は大事なキーワードです。フォトアブストラクティングで水溶紙を使う点もそうですが、基本的に写真は過去です。そうした過去に含まれていないところを松原さんの言う「未分」の状態に入れ込む。まだわからない状態の方向にどれだけ引っ張っていくかということをして、時間としては未来方向へ、写真を進めていくのかなと感じました。

松原 今回の展示では、最後に「未分」の部屋 [p.7] を作っています。作品の素材や思考メモ、映像等、未分のものを未分のまま存在させたいという思いがあったのですが、お話を聞きながら、作品を溶かしている最中の要素や時間経過の途中の状態それぞれも未分であると気付きました。

飯田 未分であるからこそサイクルしているように感じました。

展示には4つのセクションが設けられていますが、最後に「未分」セクションが加わることで、それまでの制作は不可逆だったけれども、可逆の可能性もあるのではないかと思わせてくれます。未分と言いながら、すごく整理されている。松原さんはかなり自分のことを冷酷に見ているというか、どこかで自分の芯の中に入っていない作品制作をしているなと思います。何かを獲得したいという動機があるから進んでいくけれど、その行為への情熱が最高潮に高まった瞬間に、それを分析する自分が強く出てくるという強い意識を感じる。学生ของときは、情熱的だけれどカオスな作品もあり、それが今は整理されていったことによって、可逆・不可逆の話に行き着いたのかなと思います。

松原 可逆的だけでも不可逆でもあるというのは、自分の中でもせめぎ合っています。セクションIに展示した〈ふたしかさの標本〉シリーズでは、自分のアトリエの庭にあった植物の名前を調べて、その名前からAIで画像を生成し作った写真を溶かしています。名称を手がかりにイメージを生成し、それを溶かすことで、物質を伴った一つだけのイメージができる。自分の目の前にあった植物とこの作品が、同じような位置になり、保存される。消えてしまったもの、枯れてしまったものが再び有機的なものとして循環し、近い次元に戻せるのではないかと考えて作りました。ですが、作品にはタイトルがついて、額装されて飾られます。作品が何らかの形で指し示されることの、未分ではいられなさも内包しながら、同じものが矛盾しながらあるという感覚はすごくあります。

飯田 AIを使用することで、自分が見たり感じたりしているものを自分の撮影ではない行為に置き換えていますよね。AIが純粹にオリジナルかどうかや、AIを使うとインチキだといった風潮もありますが、AIはあくまでツールで、クリエイティビティに作家の個性が乗っているなら私は使用に賛成です。その上で見ていて気付いたのは、松原さんはAIを集合知として扱っているということです。AIはインターネット上にあるものから学習してデータを蓄積していくけれども、それらは結局誰かが撮影したイメージが大半です。生成のために使った文字列を自分の

庭に限定しているところも、身近な気付きから来ていると思います。Nerholの活動でも植物はよく出てくる重要なものです。私たちの暮らしが常に複雑な方向に進んでいるのは多くの人が理解されていると思います。また携帯電話が登場したことでコミュニケーションも複雑化しました。そうしたものを回復する要素が植物にあると思っています。初日に開催したギャラリーツアーで出品作家の畑山さんがウッド・ワイド・ウェブのお話をしましたが、植物同士が交感してどのように生きていくか、そういうことに着目しているアーティストや科学者はたくさんいます。たとえばイタドリという日本原産の植物は、シーボルトが帰国時に持ち帰ったために世界中に広まったのですが、ヨーロッパでは外来種で駆逐対象です。このイタドリを調べて植物と人間の伝播性に近似性があると考え、写真を撮っている渡邊耕一さんという写真家もいます。普通の雑草でも、その植物がどこから来たのか考えると、悠久の時間や未来の時間すら考えられると思います。

次に物質と行為についてお尋ねしたいのですが、まず写真を物質化していますよね。これはさまざまに作家が制作に取り組んでいます。Nerholの作品もそうだと思います。また、「未分」セクションに展示されている制作の様子を収めた映像を見て、複数枚の写真で一つの作品を制作していることを今回初めて知りました。結構多くの水をかけるのですね。

松原 水を含ませる量によって溶け具合が変わります。制作映像内で溶かしている《視線_静物_#3》[p.4]は、最初の層に写真を綺麗に配置してパネルに貼り、その上に内臓になるようなつもりでペースト状に溶かした写真を乗せていき、さらに表層には皮膚となるように写真を被せています。

飯田 それは全部同じイメージの写真で行うのですか？

松原 同じイメージのものです。

飯田 ストロークのラインや、イメージの見える部分と崩す部分は最初に決めているのですか。

松原 最初にどう崩すか、どこに紙を盛るかを考えて、そこから痕跡をつけていきます。崩して、見てを繰り返して、ここだというときに止めて、完成します。

飯田 乾き具合でも印象が変わりますよね。

松原 水に濡れているときは輪郭がぼやけていたり、色が異なって見えたりします。それが乾くと、イメージが再び結ばれるような、写真に戻っていくように感じています。暗室で写真を現像するときのような、現像液につけると潜像が浮かび上がってくるときの実験的な感覚ともよく似ています。

飯田 今のお話を伺った上で再度、可逆・不可逆の話に触れると、アブストラクトしている最中の作品はかなり可塑性が高い状態ですよ。下地があって、中身があって、さらに表層に見える画面を乗せたときに、ある程度イメージが崩れている段階でさらにイメージを鮮明にさせている。下にある物理的な痕跡に対して浸透させています。それは一度崩したものを元に戻すことでもあり、さらに崩すこともできれば、また元に戻すこともできます。私は彫刻をやっているので彫刻の言葉で話すと、たとえば人体塑像において体の右側面から粘土を削ったら、体の左側面に盛りないと、全体の形の移動が見られないと考えるのですが、そういうことを感じました。イメージを崩してマテリアルにしていくと、かなり不安定な状態になりますよね。どうしても人間が何かを手を持って、ものを扱わなければいけないとき、必ず腕の長さの距離でしかものを見られなく感じています。溶かしている作業中、画面を近くで見ているときと、乾いた後に俯瞰して見る印象は全然違うものだと思います。近くで見ると、マテリアルのディテールが目立ちます。凸面や質感などがよく見える。それが乾いたとき、一つのイメージに結実する。Nerholも同じで、私が近い距離で制作していても、完成形は見えていない。最終的に裏打ちして板に貼り、壁に展示して初めて理解できることもあります。松原さんはそうした見える／見えないといったやりとりを幾度も繰り返しているような気がします。

松原 無意識的に遊んでいるような感覚があります。また、イメージ自体の動きと、紙の繊維に乗っている顔料との物理的な動きとを意識しながら、イメージに痕跡をつけているということ自体を考えているように思います。

飯田 不安定さというものを最終的にどのように落とし込んでいるのか、とても気になります。どこで終わるのかと。

松原 徐々に終わりに近づいていることや、終わるときがわかります。触れば触るほどイメージが崩れていくので、「この一手で行き過ぎるかもしれない」など、終わりに近づくと、躊躇するようになります。そうなると、何度も遠くから見たり、水を振りかけるドリッピングで偶発的な現象を取り入れたりもします。以前

左：飯田竜太、右：松原茉莉
撮影 横浜市民ギャラリー



は紙漉きのような技法で作っていて、そのときの方がイメージがよく動くため手数が少なく、ストロークも無意識的でした。偶発性や無意識性に任せるのか、それとも能動的にイメージを動かすのかによって、「描く」という行為の意味は変わるものだと思います。パネルを支持体にしたことで、描くことの能動性が高くなりました。

飯田 ペインティングナイフを使うようになってきて、イメージが崩れる「裂け」も重要なキーワードに感じます。以前は勝手に裂けが生じていた印象でしたが、現在は意図的に裂けを作っていますよね。そのために目線の流れもコントロールされているし、小さな塵や粒の部分が偶発的であっても美しい。そして、作品の縁の方10cmくらいは手が入っていません。この部分がイメージの実像の底辺となって支えているように見えます。この部分があるから裂けを作ることができる。作品の中心点や目線、イメージがあるところでは、多くの行為が多重化できている。

松原 最初は本当に無意識で、乾いたものを見て、その部分はほとんど動かしていないと気付いたことを覚えています。

飯田 あの余白のような部分は重要な要素だと思います。Nerholでは見える画面を残して、枠を崩して彫っていきます。それは、彫りと残ったイメージを一体化させたいからです。松原さんの行為は「裂け」なので、画面全体が崩れるのではなく、画面に対して1、2点もしくは大きな作品ではいくつかの視点のポイントが生じているところが特徴的です。そして、裂けた先にあるのは支持体の板です。支持体もとても気になります。

松原 イメージの表層の中に入っているのが内臓だとしたら、板はきつと骨になります。パネルには、ボーンホワイトの色のシーラーを塗っています。支持体の板も含めて、紙の繊維が積もってできた一つの身体として作品があると思います。また、写真はイメージに比重がかかるメディアですが、モニターに写っているものでもプリントされたものでも、物質がないと存在できない。写真の物質性を考えると、マテリアルとしての水溶紙は木にも連鎖していきます。

飯田 写真を撮る行為とアブストラクトする行為を、おそらく松原さんは同一的に考えているから身体を感じるのだと思います。単純に行為を重ねるのではなく、コンセプトがきちんとあって、行為と素材が選定されていることも、作品の強度を高めている要因のように思います。

次に「観測」についてです。観測という言葉には「様子を見て成り行きを推し量る」という意味があります。水溶紙という素材に乾くことが付随しているその変化を推し量っているのかなと思いました。

松原 観測という言葉の意味を何うと、たしかにそのままだと感じます。制作が、最初の一手がないと始まらないということもそうですが、私の制作では写真を撮るという最初の行為の段階からすでに観察ではなく観測です。撮った瞬間から、その対象との関係や観測は始まっている。

飯田 撮ったときのことを忘れている写真も使っているとインタビューでお話していましたね。

松原 〈視線_干渉〉シリーズ [p.7] は、5、6年前に撮影して、撮った瞬間のことを忘れてしまった写真を使っています。写真は撮ってから時間が経つと、撮影者の元を離れていくというか、写真が写真自体の知覚を持って存在し始めてくると感じています。私が撮ったという事実を超えて、写真がそれ自身の環世界を推し進めていくような感覚があります。そういった写真は、水に浸した瞬間にこちらに向かってくるというか、もう一つの世界が新しく現れて、そこに再び向き合うことができる。イメージの主体性を感じながら、撮るという一回の行為の中には自分も加わっている。存在の象徴的で感覚的な連鎖を辿りながら、自分の存在やもう見ることのできない風景、溶かしているときに起きている現象など、そういった要素を制作で引き受けている感覚です。

飯田 イメージの構成要素みたいな話だと思うのですが、たとえばフラットなイメージだと平面の内側に入っていけないといけません。絵画的な言い方をすると、画面自体は平面でありながらもイリュージョンされ立体視しているというか、画面の中の立体性に入っていく。目を紙の物質性よりも描かれている内容の内側に行かせないといけないと思います。イメージが崩れると物理的にイリュージョン性が崩れ、こちら側つまり現実側(物質側)に戻って飛び出してくる。すると、仮想のイメージと物質性が結ばれていく。そうして立体的に体感していくことになる。イメージに立体性があると、そこにイメージとしての齟齬が生まれることもあり、それをどうするかという制作者の疑念は常にあると思っています。自分が撮ったことを忘れるということ、立体にすることでもう一度自分の画像、自分が撮ったものに戻していく。それは齟齬みたいなものを埋めていくようなことにも感じました。

松原 私が写真を学び始めた頃は、写真の「窓」としてのイリュージョン性、真実らしく写っていることが重要視されていて、ただどこには何も写っていないように感じていました。空間性や真実性が置き換えられたものが写真なのだろうという実感があったので、綺麗な写真を撮ることに意味があるのかと考えていました。写真が写していないなら、何を写しているのか。その中で「写真の環世界」という言葉を使い始めたことで、写真には置き換えられた現実や写真独自の世界が写っていると考えるようになりました。なので、「写っていない」けれど、「写っている」。アンセル・アダムス [注1] の写真を見たときに、紙にイメージが乗って「写っている」ことに感動したのですが、その物質性に写真の凄みを感じています。写真の環世界性をどのように高めるか、自分の行為とどう交わせるかを考えていたので、イメージの立体性の話はとても興味深いです。

飯田 そこはとても独自性があるところだと思います。もう一度行為の話に戻しますが、アブストラクトすることによって、いつ撮影したのかもわからない写真を自分の側に取り戻すという行為は、松原さんが知覚できないところに興味があるからなのではと感じました。写象面の反対側にある匂いや空気は写真に含まれないとインタビューでも仰っていました。自分たちが知覚している事実としての現在性のようなものを、写真では取りこぼしているという意識があるのかなと。先ほども話したように、写真を何枚も重ねたり、骨と下地と内臓と皮膚を模してアブストラクトしたりすることで、その世界をつなげているのではないのでしょうか。セクションⅢの《視線_意識》 [p.7] は、事物それぞれを撮った写真の紙そのものを重ね合わせて、世界を作っているように思いました。取りこぼしている世界自体をアブストラクトしてつなぎ合わせているように感じました。

松原 一か月かけて作っていて、その時に目についたものをパネルの上に置いて撮り、等身大にプリントしたものを撮影したときと同じ箇所において溶かすという行為を何度も重ねています。

飯田 かなり時間軸の長い作品ですね。制作の過程で、どうしてもプリントの持っている長方形性があると思います。ちぎって形を変えていけばそれは崩れるのかもしれないですが、それらを交じり合わせる素材として水溶紙の特性を使うことがとてもよく理解できました。また、作者はとても近い距離でものを見ていますが、松原さんの作品は近距離でわかりたいところが近距離にあり、遠距離でわかりたいところは遠距離に表されています。そこに、イメージをテクスチャーと物質に置き換えてアブ

ストラクションする意味があるように思います。

松原 たしかにそうですね。とても時間をかけていて、溶かしてはまた乾かしてを繰り返して、どこに何を置くか、画面構成にはとても慎重になりました。

飯田 映像に出て来た松原さんの部屋を感じますよね。それはいくつかのイメージが、一定の強度を持った情報として鑑賞の中に入ってくるからではないかと思います。セクションⅠの〈ノエマの保存箱〉 [p.5] についても教えていただいてもいいですか。

松原 この作品もAI写真生成で作っています。ロラン・バルトは写真について“それはかつてあった”というメディアであると述べていますが [注2]、生成写真はかつてあったものたちの集合体として、どこかにあったかもしれない風景や物語としての現実性を持っていると思います。存在しないけれど、誰かの記憶を構想してその記憶をなぞるように、生成したイメージをなぞっていきます。

飯田 ギャラリーツアーのときに、「ぬくもりのあるデータ」という言葉を使っていました。

松原 不可逆のものには熱のようなものがあると思います。〈ノエマの保存箱〉が入るセクションⅠの名前は「粒子」にしました。イメージを粒子の視点で見ると、その粒子一つひとつにも記憶がある。全部が全部、過去の所在を持って今ここに集まっています。その粒の変遷としての熱を持っているのではないかと思っています。図像が誰かの記憶だとしたら、その誰かの身体は生きて、血が通って、きつと熱を持っている。

飯田 おもしろいですね。庭の中の植物に対象を限定した〈ふたしかさの標本〉も、自分の庭に対してぬくもりを感じているからできた作品ですね。セクションⅢにも身近な風景が出てきますが、セクションⅠはその始まりというか。この辺りはあまりイメージを揺らしていないですよ。

「現実生まれかわる」

畑山太志×沢山遼（美術批評家／武蔵野美術大学准教授）

2025年9月27日[土] 14:00–15:30

会場：横浜市民ギャラリー4階アトリエ

司会：齋藤里紗（横浜市民ギャラリー）

「現実生まれかわる」は、近年の制作におけるリアリティを基にしています。今回の出品作の《時間は全てのものに内包される》[p.9, 13]は、「VOCA展2023」[注1]にも出品しました。その頃から2020年に自分が造語した「素知覚」などコンセプトを主軸にして進める制作から、あらためて描くことから出発して知らない領域に進むような制作に変化していきました。一筆描くことで新しい時間性や空間性が見出され、新しい現実が生成される。そうした絵に向かう態度から今回のタイトルをつけました。

畑山　対談タイトル「現実生まれかわる」は、近年の制作におけるリアリティを基にしています。今回の出品作の《時間は全てのものに内包される》[p.9, 13]は、「VOCA展2023」[注1]にも出品しました。その頃から2020年に自分が造語した「素知覚」などコンセプトを主軸にして進める制作から、あらためて描くことから出発して知らない領域に進むような制作に変化していきました。一筆描くことで新しい時間性や空間性が見出され、新しい現実が生成される。そうした絵に向かう態度から今回のタイトルをつけました。

沢山　「一筆描くことで新しい時間性や空間性が見出され、新しい現実が生成される」と言われましたが、絵画はその都度、新たに更新されるものだということですね。新しい現実がそこから生成されるということは、同時に、その秩序が都度、崩壊している、ということでもあるでしょう。つまり、何かがそこで生まれるということは、そこにそれとは別の否定的な契機が入る、つまり何か打ち消されたり崩壊するということでもある。そこから新しい秩序が生成される。絵を描くことは、そのダイナミズムの中に身を置くということでしょう。私が畑山さんの作品を見るのは今回で3回目くらいなのですが、その画面は一見、絵具をなすりつけているだけのようにも見える。でも、そこから何か立ち上がってくるようにも、空間的な奥行が感知されるようになってる。それは、鑑賞者にわかりやすい、秩序だったイメージを提供するものではない。あらかじめ認知可能なイメージや、空間体験を描いていない。この絵筆の一個一個は全体のこの部分に属している、というような部分と全体との関係は、一度キャンセルされるように描かれているように見えます。何かを作っていくということは、何か壊れるということでもあるし、同時に何かを生成させることでもある。その二極性、交換関係が、畑山さんの絵にはあるんだろうなという感じがするのですね。それは、セザンヌやマティスの制作プロセスにも似た、つまり画家本人も未知の、手探りの、暗闇を這って進むようなプロセスの中で最終的に絵ができたりできなかったりする、そういう時間性を内包している絵だと言えるかもしれない。

畑山　この作品の頃からタイトルが詩的になりました。タイトルは直観に基づいて考えることが多く、完成した画面に向き合ったときに出てくる言葉を採用しています。自分の意図や、通常のレベルを超えた関係性がタイトルの言葉と作品の間にあると思っています。

沢山　《時間はすべてのものに内包される》というタイトルにも関わりますが、時間は主体とは別にある客観的な形式ではなく、自らがそこに内包されるもの、あるいは、自分が作りだした時間に自分自身が内包されるという入れ子状態を形成するものであるとも言えますね。つまり、画家は画家自身、絵画自体が作りだした時間に包まれている。最近の量子力学や物理学では、時間は存在しないとも言われています。時間を勘案しなくても、全て物理学的な数式で説明ができると。が、時間がないかという、あるのですね。主体を包み込んでいる空間や時間は、主体や作られた作品によってこそ作りだされているからです。その意味で芸術作品は、時間や空間を作ることができるメディアであると言えますね。カントは主体の経験を可能にする形式として時間や空間があると言いましたが[注2]、時間や空間は主観に与えられたアプリアリな形式であるだけではなく、芸術自体が時間や空間を主体的に作ったり更新したりすることができる。抽象絵画は、何が描かれているのかはわからないけれども、そこから何か生まれてくるかもしれないという徴候や先触のようなものを手掛かりに進む探索的なプロセスとともにあります。セザンヌの絵も、ある部分だけ見ると絵具のタッチにしか見えませんが、焦点が合うと空間が広がっていき、距離が見えてくる。あるいは空気の透明性が画面に浸透していき、そこから空間が立ち上がる。マティスもそうですが、安定した秩序が崩壊し、ルールが変わり、変更され、秩序が一度壊れ、再び何かでそこで立ち上がるときに絵が出来事として生起する。

畑山　事前インタビューでもお話したように、VOCA展に出品を推薦いただいた美術評論家の中尾拓哉さんに、絵の中で描いていない箇所の魅力をご指摘いただきました。初期はかなり描画していたのですが、塗りや垂れなど、自分が意図し

きる状況を作るのが美術の役割だと思っています。そういうお話をみなさんと共有できてよかったです。

齋藤　ありがとうございました。会場から質問をお受けします。

質問者A　松原さんの作品は、完成した後も水をかけるとまた溶かすことができますよね。どこで行為や観測を終了させるのでしょうか。

松原　もちろん再度水を含ませればまた溶けていきますが、きっとこの後に手は入れないだろうと思っています。撮ったものや残ったものを、その状態で、観測した地点として、残して保存しておきたいという気持ちがあります。パネルの作品は、もうこれ以上イメージが動かないような処理を施して完成状態にしています。

質問者B　制作風景の映像の中で、絵具のようなものを使っていましたが、あれは何でしょうか。

松原　写真をちぎって絵皿に入れ、水をかけて溶かしたものです。作品のマテリアルとして、写真とパネルの構成要素が重要だと思っています。

齋藤　ありがとうございました。

「現実生まれかわる」は、近年の制作におけるリアリティを基にしています。今回の出品作の《時間は全てのものに内包される》[p.9, 13]は、「VOCA展2023」[注1]にも出品しました。その頃から2020年に自分が造語した「素知覚」などコンセプトを主軸にして進める制作から、あらためて描くことから出発して知らない領域に進むような制作に変化していきました。一筆描くことで新しい時間性や空間性が見出され、新しい現実が生成される。そうした絵に向かう態度から今回のタイトルをつけました。

[注]

- アメリカの写真家。1902-1984。アメリカの自然風景の写真を多く発表した。
- ロラン・バルト(1915-1980)『明るい部屋-写真についての覚書』(1980年)。※日本語版初版は1985年、みすず書房、訳は花輪光。

松原　セクションIの作品は生成画像が写真であることを言いたかったので、それを担保できるようにストロークを減らしています。

飯田　イメージがわかると鑑賞者はそのイメージに引き寄せられていきますが、言葉もイメージとの同一性が強くあると思います。アブストラクトが多く入り、一見してわかりにくいイメージの場合は言葉の方が先行し、それからイメージを見直すという流れになると思いますが、腑に落ちる展示構成です。最後にセクションⅢ「存在」について伺いたいのですが、《存在_熱》[p.5, 6]の見どころは重さ一点に尽きますね。小さな写真とお香を焼いたものの重さが、天秤の様態を通じて示されています。この作品とアブストラクトすることとは、どうつながってくるのか気になりました。

松原　この作品はフォトアブストラクティングとまた少し違った方向性を持っていますが、先ほども言ったような粒子の視点とのつながりがあると思っています。天秤のお香と写真は同じ重さにしていて、お香に火をつけることで、お香は上がり、写真は下がっていく。重さが変化しているのはお香だけですが、写真の方も動いている。お香が燃えたことによって写真が下がるという現象は、ものが常に生成変化していて、生まれたり死んだりを繰り返していることを天秤の箱の中で可視化できるのではないかと思って作りました。天秤は風などの影響を受けないように箱に入っているのですが、側面の扉を少し開けるとお香の残り香も感じられます。そうすると箱というもの自体も意識されて、展示会場も箱だと、いろいろな尺度を意識できるなど。

飯田　小さい展示室を俯瞰しているような感覚になります。

松原　お香も手作りで、材料は庭の草木です。亡くなった祖母が使っていたものも粉砕して混ぜています。天秤に乗せた写真と直接的な関係があるわけではないですが、失ってしまったものとして、どこかのいつかの記憶が交じり合う可能性を考えたときに、それらを並列することで変わっていくものを観測できたらと思っています。

飯田　燃やしたものが写真と相対したもので、かつ違う時間軸にあったもの。もう一つの被写体なのかなとも思いました。どこかでイメージとして結実しているような知覚できるものは重くなり、燃やされて知覚できなくなると軽くなる。見えないことを考える作品ですよね。見えないということは視覚芸術にとって重大な問題で、目に見えないことにこそ、人を感化できるとも重要な要素があって、それを目に見える要素に置き替えて、感知で



Fig.1 焔山太志《水々景》2015年
綿布、アクリル 130.3×162.0cm 個人蔵
写真提供 焔山太志

自分が実際に体験した森や樹木をドローイングして、上から白く描画した作品を描いていました。鳥居をくぐったときや、ご神木を目の前にしたときの空気感や存在感など、目に見えないけれども身体が確かに感じとっている、五感に集約できない知覚を2020年に「素知覚」と名づけ、しばらく制作のコンセプトにしていたのですが、学生時代の白い絵の頃からこうした感覚が気になっていました。卒業制作ではフィンランドで目にした景色を具象で描きました。それは、台風で倒れた巨木が根元からそり上がってしまったものですが、その様子が自分の生きている時間、空間とは違う次元に存在している得体の知れないもののように見えてモチーフにしました。でもこの作品を描いたことで、自分が場そのもの、筆致一つひとつに感じていた生命感が、具象的に描くことで生まれる視覚的イリュージョンのために失われてしまうように感じ、大学院に進んでからは抽象を描くようになりました。《水々景》[Fig.1]は授業でプロジェクト投影された世界地図がハレーションを起こした様子が美しく、その経験から描いた作品です。世界地図はすべてのものが同一の平面上に置かれている構造で、その通りに絵具を進めていくと、すべてのものが等価となり、抽象的でオールオーバーな画面になっていく。それが、一つひとつの筆致が独立し、場を構成していく意識に展開していきました。

沢山 私たちが知覚している世界には、固定された順序、オーダーがあります。たとえば、机の上にコップがあり、コップの中には水がある、というように、ものを知覚するということは、その順序を理解するということです。しかし、すべてが等価な状態であらゆるものが一挙に、殺到するように知覚されるとき、それは、いわゆる狂気と呼ばれる領域に近づく。世界からオーダー、秩序が失われるということですから。「素知覚」という概念は、これに近いのではないですか。オーダーが固定されていない、知覚が成立する前、つまり知覚の「素」だと理解するのであれば、つまりそこで知覚の順序は固定されていない、可変的であると言える。それは、抽象という問題とも関わるのかもしれませんが、つまり、抽象／具象という形式を、このオーダー、順序の問題として考えることができると思うのです。たとえば、具象絵画には前面や後景があって、何か具体的な形が描かれているというのがわかる状態をもっています。ということは、遠近法で描かれた具象絵画では、僕たちが普段認識している世界と同じように秩序が階層化され、固定され、連続している、と言えますね。一方、抽象絵画はむしろそのような順序が非固定的で非連続的、可変的である。だから具象や抽象は、絵のイメージのレベルで考えてはだめなんですね。

ていない部分や、生じてしまったところについてのご指摘は全く予想外で、そこから新たに作品が展開しました。

沢山 たしかに、絵を描くことは、突発的な予想外の事故、アクシデントの連続でもありますね。その意味で、絵画もまた諸要素の偶発的な遭遇が起きる一個の出来事だと言える。ローマの詩人で哲学者のルクレティウスの書いた『事物の本性について』という書物があります[注3]。この本は長らく忘却されていたものの、15世紀に修道院の中で発見されると、当時のヨーロッパ世界に大変な衝撃を与えたのですね。この本に書いてあったのは、原子と原子が衝突することで事物、世界が出来事として成立するという、近代以降の原子論や量子論にも近い考えで、徹底的な唯物論によって、神の存在なしに世界の原理を説明する理論だったからです。この本が復活することで、ヨーロッパの近代化はラディカルに進展したとも言えます。この『事物の本性について』に大きな影響を受けたのがセザンヌでした。その絵では、一つひとつの筆触の遭遇、衝突から空間、出来事が立ち上がる。つまり、一個一個の筆触は部分に対する細部ではない。全体に対する部分ではない。全体に奉仕するものでも従属するものでもなく、それぞれが独立していなければいけないという絶対的な確信が、セザンヌにはあったはずなんですね。かつ、それが大きなうねりとなって視覚的な奥行き、深さを作る。単に原子があって、それで世界があるのではない。ルクレティウスが言うのは、運動と衝突によって世界が成り立つということですから。それは運動やプロセス、時間性に関わっているわけです。離れている筆触同士が時間の中で共鳴し、呼び合い、遭遇する。こんな難しい問題をクリアできるかどうかがつねに重要なのです。

焔山 筆致がそれぞれ独立しながらも遭遇する関係性を作ること、自分がやりたいことのひとつです。今回の展示の始まりに置いた小さな作品《untitled》[p.8, 11]は、学生時代のもので、花のドローイングを上から白く描画しています。同時期には、

具象絵画は目に見える何かが描いてあり、抽象には円や三角形のような抽象図形が描かれている、ということではないんです。具象と抽象との違いは、順序、オーダーの生成にも関わる。

焔山 お話を聞きながら、先程の時間の話とつながってくるように思いました。素知覚が順序を作りだす前の段階の感覚で、抽象画がそれを作りだしていくものだとしたら、絵を描くことが時間、現実を発生させるとも言えます。絵を媒介にして、可変性の中に身を投じている。順序ができる前の段階から、時間と空間を生まれさせるような下地があるように感じました。

沢山 物質の素となる粒子を素粒子と呼ぶように、素知覚というのは、順番がつく前の知覚の素のことかもしれない。素知覚があって絵を描いているとも言えると思いますが、描くということ自体が知覚の素を作っているとも言えますね。絵具を塗ったり、広げたりすること、一つひとつの筆触を置くことが、知覚の素を形成することでもある、という言い方もできますよね。

焔山 素知覚という言葉に囚われて制作が縛られた時期があったのですが、そのときは知覚の素としての制作が動いていなかったのかもしれませんが、描くことによって知覚の素が生まれ、作動する。そうすると知覚も稼働する。素知覚と知覚が両方駆動してはじめて、時間が生成されるのかもしれないです。

沢山 描くことによって知覚が作動するように、絵画は、絵を見る人にとっても、行動的な地図として作動する装置でもありますね。これは、建築でもそうです。建築はオブジェクトとして成立しますが、重要なのは、そこで建築がどのような経験の道行きを作ることができるかですね。建築を一個一個のオブジェクトで見ればガラスやコンクリートなわけですが、僕たちはそこで、空間の連続性を見ているわけです。そうすると建築家は空間経験を、行動の順番を作っているわけです。家であれば、その中で生活している人がどういうふうにするかということも含めてデザインしていく。だから建築においても、行動的な地図を作るということが重要なんですね。地図はただの記号です。だけれども、現実には機能する道具である。それを使ってどこかに行くことができる。つまり、絵画なり建築なりが行動的な地図として機能することは、それを使って別の時間や空間に移動できるということだと思います。

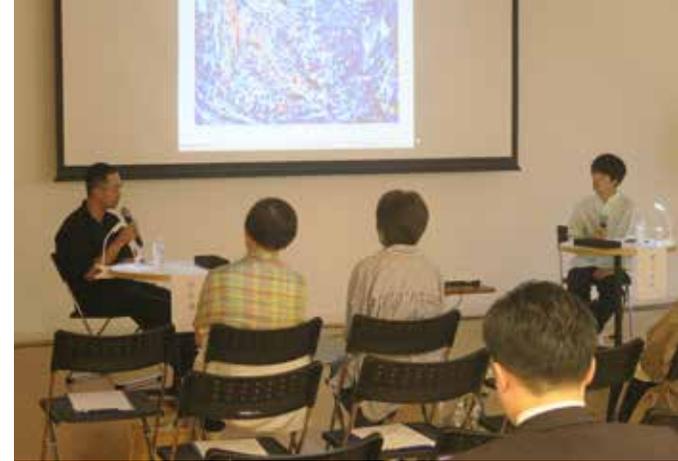
焔山 今回出品している《自由な現実》[p.8, 10]では、自分が

意図しない筆致を重ねていく中で生まれてくるものに反応し、つなげることで画面を作っていました。完成後に眺めていると、なぜか治療や治癒、ケアといったキーワードが思い浮かんできました。それは、おおらかな塗りや、ゆったりしたストロークなどが作用しているのかなと思ったのですが、その後この作品を見た人から、アアルトの「パイミオのサナトリウム」[注4]を連想したと言われました。入院している人たちのためにカラフルな色面を病院内にあしらった建築です。この感想を聞いて、鑑賞者が、また描いた自分自身も一枚の絵画に向き合うことで、空間や身体、記憶に作用して、絵画内部にとどまらずに別の次元に絵が広がっていくものだとすることを思いました。

沢山 ストロークという言葉から、散歩という単語が英語でストロール (stroll) であることを思い出しました。散歩はあてもなく、目的地を決めずに、思いつくまに歩くことを言いますね。もっというと散歩において私たちは何かに導かれてもいる。だから行き着いた先は目指していた目的地とは異なっている。その意味でストロークとストロールは似ている。まず、この線を引きしてみる、そこから、別の展開が生まれる。たとえば、大きな弧からなる円を描くとする。すると、そこにゆるやかな内部空間、内と外を分ける柔らかな球体ができる。これは、皮膚のような空間です。すると、それは何かを包むことや内包することにも関わってきます。アアルトの曲線は、そのような皮膚でしょう。

焔山 画面に向かって身体を大きく使ってストロークを描くと、こういった山型に近い円形が出てきます。ですので、形体は視野、視覚の獲得というよりも、身体の動きから生まれています。《柔らかなキューブと水の膜、光のスペクトラムは保たれる》[p.8, 9]では、丸とまで言わずともエッジが効いていないキューブ状のものが画面全体を覆っています。私はこれを、地球儀をデフォルメした形で、世界を俯瞰的に見ているようにも感じていました。私は、素知覚のオーダーが起こる手前の段階では、時間、空間は単一で一直線に流れたり存在したりしているのではなく、複数の時間や空間が同時に存在していると基本的に考えています。それは根本的なリアリティとして存在しているとも言えるし、絵を描くことによって生まれたリアリティとも言えます。インタビューでも触れた中西夏之のエッセイに、「橋の上」という短いテキストがあります[注5]。そこでは川を時間にとたえていて、川を横の方から眺める、つまり横の系から捉えると過去から未来に進んでいくものだけれど、画家は川を橋の上から縦の系で捉える、正面性を見ているとしています。そうした正面性や平面性は絵画の本質の一つで、時間を縦の

左：沢山遼、右：畑山太志
撮影 横浜市民ギャラリー



系から見ることによって時間を一手に引き受けているという点に共感しました。時間や空間は外部から計るものではなくて、自分も巻き込まれるものであると同時に、あらゆる時間と空間が複数同時に存在していることを、絵画が形式として引き受けてしまっているというところが、私にとって、絵を描くことの信頼に値するように思いました。

沢山 絵を描くことは川を上から眺めるより潜水することに近いと思います。中西さんが仰っていることが、方向の一義性をいかに否定するのか、という命題の上に絵画が成り立っているということであれば賛同します。実際に川に潜ってみると流れは一定方向ではない。外から見てわかりませんが、川の中には極めて複雑な流れが生起しています。川底に穴が開いていると、そこで流れが逆転していたりして、そこに入ってしまうと溺れてしまう。それを時間の問題と関係させると、かつてベルクソンは、時間は一方向に流れることはなく、過去は決して消え去らないのだと考えました[注6]。絵画を語る際、リアリティという言葉がよく使われます。でも、現実が過去から未来へ向かって進んでいるというリアリティをいかに裏切るのかということからしか、実はリアリティは出てこないのではないかと。それは洪水のように、すべての時間が一挙に殺到してくるような感覚かもしれない。そのような感覚を、図と地が入れ替わるように作りだせるかということに、素知覚が関わってくるように思います。時間的な順序関係、過去、現在、未来というプロセスがいかに崩壊し、更新されるのか。そういったことが制作で生じるのか。水に潜ることはそのような経験と似ていますね。また、もちろん絵具というメディアも流動的で、水と関係しています。絵具は流動的で固定されないために、既存の空間的秩序、時間的秩序を更新する可能性を持つ。しかも画面上には、そこに複数の筆触、複数の色彩が同時に置かれていく。

畑山 私の絵は光の経験から生まれていることが多くあります。星の光を見て、普段の時間感覚から抜け出したような経験を基に、2020年頃から〈星図〉シリーズを描いています。ペインティングナイフを使った厚塗りの筆致で描いたシリーズですが、最近は水を含んだ薄塗りに変化して行って、今回の出品作《光は変化する記憶》[p.8, 9]は光を想定した中央部の絵具の染み込みから制作を始め、周囲のダークトーン、暗がりへと描画が進んでいきました。また先程の露出オーバーで発光する世界地図を見たことも、光の経験の一つです。他にもインタビューでもお話しましたが、眼底検査で眩しい光を見続けていると、

診療室の中にながら全く異なる時間、空間にいるような感覚になります。そういった時間や空間が別のものとして存在しているように感じた瞬間が、抽象絵画として表出しているように思います。

沢山 光には距離が内包されています。たとえば私たちが見る星の光は何億光年も旅して、移動してきたものです。その光を放つ星を、私たちは星座を作って認識してきました。星の光はそれぞれ異なる場所から地球まで到達していますが、「座」はそれらを同一平面上に並べたものです。これは、絵画のメタファーでもあるでしょう。同一平面上に並んでいるにもかかわらず、各々の星、各々の筆触は別の空間を“穿って”いる。ベンヤミンは、歴史的な認識とは、コンステラツィオン(Konstellation)―星座の布置であると言いました。つまり、歴史認識は異なる時間、空間、距離から到達してきたものを同一平面上に構成し直すことだと[注7]。この意味で星座は地図的でもありますね。絵画はそもそも平面なので、異なる場所、空間にあるものを同一に並べる点で、暴力性を持ちます。一方で、異なる場所や時間にあるものを一つの空間に並べることができるメディアとも言える。

畑山 《記憶に帰る場所を与えてくれる》[p.9, 10]は今回描いた新作です。新作について語るのは難しいのですが、大きな画面に身体を使って描いていくと、自分のコントロールが届かない部分が出てきます。自分が意図した範疇に収まらないので、探りながら絵、空間が生まれていきます。これまでの作品ではバラバラなものを配置して共存させる意図があったのですが、この作品ではエリアごとの塗りが分割されず互いに溶け合うようになった。画面が一つのイメージ、別の奥行を持った空間になっていきました。タイトルは、過去の記憶に戻るといった解釈をされるのですが、私は記憶という存在を未来に持っていくという意味でつけました。記憶が帰る場所は未来である。そこには時間的秩序を無視した感覚があります。

沢山 この作品は洪水のように見えます。先程も水の話をしたのですが、水は粒子で形成されていて、その分子構造が流動的です。だから気体や個体にも変異する。作品のタイトルにある「記憶」は、物質を使っていかに記憶が作れるかということに関わるのではないのでしょうか。それを、流動的な物質である絵具を使って事物として構成する。なぜ絵画は絵具で描かれるのか、と現在は誰も問いません。でもそれは記憶の可塑性や世界の可変性に関わっている。絵画が絵具という流動

的な物質を使い、画面内の体制を次々に書き替えていくこと、記憶において、過去、現在、未来の時制が入れ替わることはどこかでつながっているようにも思えるのですね。

齋藤 質問の時間です。畑山さんはとても速く描かれる、100号ならば一日で仕上げると伺いました。速く描くことと出てくるイメージの関連性についてお知らせください。

畑山 もともとは描くのが遅く、大学生の頃は一日に一筆か二筆描いて終わりというくらいでした。それはおそらく、描くことの経験値が少なく、描くことが画面にどう影響を及ぼすかがわからなかったのだと思います。ですが次第に経験を積み、一筆の重要度が変わり、ある程度の速さでなければ達成し得ない形に絵が変化してきたように思います。

沢山 考える前に手を動かしているということですよ。考えてしまうと、そこで秩序のようなものが固定されてしまう。考えるということはコントロールすることなので、そうするとそこで絵が動かなくなってしまう可能性がある。つまり、速く描くことは順番を作らないということではないでしょうか。

質問者A 畑山さんの作品は、絵具の流動性が画面の天地を伝えてきます。天地はどうやって決めていますか。

畑山 画面の天地は確定しているというか、天地は所与の事態として受け入れています。

質問者B 図と地の話が出ました。過去の作家の作品で図と地の反転が起きているものはありますか？

沢山 バーネット・ニューマンの作品で、ある一色が塗られた色面に違う色で一本の線を引いたように見える作品があります。でもこれは、先に線の部分の色を最初に塗っていて、その後で地に見える色を上を重ねています。地に見える色面の方が、線よりも盛り上がっている。地と図が逆転している例です。

質問者B 私は具象的な絵を描いていて、背景と人物を逆転したいといつも思っています。具象画でも可能でしょうか。

沢山 実は具象と抽象の間はとても曖昧なものだと思います。たとえばピエール・ボナールの絵には、視認可能なイメージが描かれています。しかし、それは長い間見続けていてもずっと

[注]

1. 「VOCA展2023 現代美術の展望―新しい平面の作家たち―」2023年3月16日～30日（上野の森美術館/東京）
2. プロイセンの哲学者イマヌエル・カント(1724-1804)は、『純粹理性批判』(1781年第一版)において、時間および空間を直観の先天的形式とした。
3. テイトゥス・ルクレティウス・カルス(前99頃-前55頃)。「事物の本性について」はギリシャの哲学者エピクロス(前341頃～前270頃)の原子論に基づいた長篇詩。
4. フィンランド南西オスミ県のパイミオに所在。1933年竣工。フィンランドの建築家、デザイナーのアルヴァ・アアルト(1898-1976)が設計した。
5. 中西夏之『大括弧 緩やかにみつめるためにいつもでも佇む、装置』(1989年、筑摩書房)に収録。
6. アンリ=ルイ・ベルクソン(1859-1941)はフランスの哲学者。人間の主観的・質的な時間を「純粹持続」とし、測定可能な量的な時間と区別した。
7. ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)はドイツの哲学者、批評家、翻訳家。「歴史の概念について」(1940年)において、過ぎ去ったものを史的探求によって捉えることを星座の布置をなして出会うとした。

「さわれない世界のさわりかた」

早川祐太×伊藤亜紗（美学者）

2025年10月4日[土]14:00–15:30

会場：横浜市民ギャラリー4階アトリエ

司会：齋藤里紗（横浜市民ギャラリー）

早川 本日は「さわれない世界のさわりかた」というテーマで伊藤さんとお話できればと思います。僕は2011年に病気をして、触覚を一時的に喪失しました[注1]。今も触覚が少ない状態で何とかやっています。隠していたわけではないのですが、今年の春に企画で初めてこのことを公にしました[注2]。今回の展示もそこから展開しています。自分が向き合っている身体というものを自分自身から観察して、作品に落とし込んでいます。僕を研究対象のようにしていただいてトークできたらと思います。

伊藤 それは研究者的にはとてもありがたいです。発症された当初はどんな症状だったのですか。急性でしょうか。

早川 急性です。3日くらいしたら立てなくなりました。なので、僕はただただびっくりするだけでしたが、周りの方が大変だったでしょうね。

伊藤 自分の身体が不気味に思えませんでしたか？

早川 そうですね。そのときまでは彫刻家として、むしろ手先が器用な方だったと思います。身体を思い通り使えないというのはわけがわからなかったですね。今日は伊藤さんのご著書『手の倫理』（2020年、講談社）を軸に話を進めたいので、先に本に出てくる言葉の整理をさせてください。伊藤さんの著書ではさまざまな微細な差について丁寧に触れられています。今回のテーマの「ふれる」もその一つです。生まれてから日本語を喋っているので何となく使い分けているけども、たとえば傷口に「さわる」というと乱暴な印象もありますが、「ふれる」では少し柔らかかな感じがする。あと会議などでは議題に「ふれる」といい、話の「さわり」という触覚を表す言葉があるなど、「気にさわる」と「気がふれる」ではずいぶん印象が違います。「さわる」は侵略的で一方的。「ふれる」はもう少し広い意味があって、優しさがある。合っていますか（笑）。

伊藤 合っています（笑）。

早川 あと、「道徳」と「倫理」。道徳は何かすべきことを守

ること。守ることが大事で、守らないと非難されたりする。でも、倫理はすべきことそれ自体を考えるので、個人に委ねられている領域が多い。だから、社会がすべきと言っても自分は従わないこともある。これは国や、教育制度によっても違ってきますよね。

伊藤 普遍的な正しさと個別的な正しさ。後者は関係的な正しさと言ってもいいかもしれません。

早川 『手の倫理』のあとがきに「盗みさわられ」という幼少期の亜紗さんとお母さんとのエピソードがあります。電車に乗っているときに、亜紗さんが眠ったふりをしてお母さんに髪などをさわらせることを誘導するお話で、そこではお母さんが気を抜いていることが条件でした。そうした気を抜いたときに「さわる」と「ふれる」が交じり合ってしまうような状態や、雰囲気が好きです。

伊藤 生まれつき触覚がない人は基本的にはいません。生存に大きく関わる感覚だからではないか、などと言われていますが、正確な理由はわかりません。早川さんも中途障害という形で、触覚が全くないというわけではないのですよね。

早川 触覚のようなものは持っていますが、みなさんと同じような触覚ではありません。触覚のある人のために作られている道具も一通り使えます。

伊藤 たとえば髪の毛。たぶん今、髪の毛にワックスをつけていらっしゃいますが、揉み込むのはどうしていますか？

早川 鏡を“見て”やっています。もっと難しいのはボタンとか。指を別々に動かすのはとても複雑なので、歯なんかも使って固定した穴にボタンをぶち込んで、無理やりねじ込む。なんとかそういう形になっていればいいんです。

伊藤 触覚がないと聞くと、たとえばシャツの質感がわからな

るのでですね。探ったり、調整したりすることができなくなるのでしょうか。

早川 以前はやれていたことをやっぱり探してしまいます。人は手で確認する癖があります。おそらく身の回りのほとんどのものは触覚を想定したデザインなんです。一番難しいのは紙コップですね。大概のものはぎゅっと力を入れていけば落ちないのですが、紙コップは握ると潰れるし、潰さないと落ちる。持っていると信じて落ちないし潰れない状態を作るんです。落とさないというのが僕にとって持っているということなんです。

伊藤 今、握手してもいいですか。（二人がテーブル越しに握手をする）これは握手の定義をやっているという感じですか。

早川 はい。握手は相手の手の形に自分の手をはめればいいんです。

伊藤 私が今、手を揉み揉みしているのはどうでしょう。

早川 振動でわかります。振動はわかるので、いつの間にか触覚みたいに使っていますよ。

伊藤 振動がわかるということは、間接的な、たとえばコーヒーカップをソーサーに置くなどはわかりますか。音もするからわかるかな。

早川 それは大丈夫ですが、コーヒー入りカップを持って歩くのは大問題ですよ。複雑すぎ。

伊藤 触覚とはまた別の、細かい調節の問題のようにも思います。

早川 まぜこぜですね。ボールを投げることについて一つ発見がありました。触覚がないと、視覚から見切れるところの世界はないんです。耳より後ろに手が出せないので、この呼び方はよくないですが、いわゆる“女の子投げ”といわれるものになります。イメージではちゃんと耳の後ろに手が行っているんですけどね。健常者でもそうなる人がいますが、彼らは多分触覚よりも視覚ベースに生きているのだと思います。

伊藤 私が『手の倫理』を書いた理由の一つに、大抵の人間関係が視覚ベースだということがあります。けれども、視覚



障害の方をはじめ、介護や育児など直接身体を介する場面では視覚によらないコミュニケーションがある。そうした触覚をベースにした人間関係の話をしたいなと思ったのです。身体の使い方や物体との関係においても、おそらく視覚的な関係の作り方と触覚的な関係の作り方があります。冒頭で「さわる」と「ふれる」について解説いただきましたが、「ふれる」の方がより触覚のポテンシャルを活かしている。うまく探り合って調整して、合意していける。対人間ならば握手はこれくらいの力ですとか、対物体、紙コップはこれ以上強く力を入れたら潰れるのでこれくらいの力で持つ、などと合意している。合意や調整はその都度作られるというのがフレームだと思いますが、早川さんはそのフレーム的調整が触覚ではしにくくなったので、記憶や視覚で補完することでその関係性が変わっている。体の使い方や物体との関係においても、視覚的な関係の作り方と触覚的な関係の作り方があるんですよね。

早川 あります。やり方はむちゃくちゃですけどね。今日の対談タイトルは「さわれない世界のさわりかた」ですが、世界の方は僕に既にふれているのだと思っています。だけど、何かが起こっていて認識できない。だからさわらないといけない。初めは潰したり落っこしたり、多少暴力的でもさわりにいかなければならない。繰り返して、その幅を作っていくという感じです。

伊藤 幅を作るというのは、経験値をためるということですか。

早川 何度もやるんですよね。彫刻を創る、考えるのはそれとほとんど同じで、僕は病気の前から彫刻家で、目で見ただけではなく手で見ると教わり、それを実践していました。彫刻を創るときは手で見ていました。自分が以前世界に対してやっていた行為、確認の仕方を自分に使っている感じです。いろいろ触ってみて、「あ、こいつこんな感じなんだ」というようにやっていくんです。ふれ方について。

伊藤 私はさまざまな方にインタビューするのですが、意外と身体と自分の一体感というものは自明ではなく、両者の間に距離のある人が結構多いことがわかってきました。たとえば「ご

Fig.1 早川祐太《ブラックボール》2025年 水、水槽、養生テープ 20.0×20.0×30.0cm
©Yuta Hayakawa Courtesy of HAGIWARA PROJECTS
Photo by Yuki Akaba



飯を食べる」とは言わずに、自分をカバンか何かのように食べ物を入る」と言う摂食障害の人がいます。食べてからもう一度出す習慣、手段を持っている人は、入れ物が壊れるギリギリまで入れるというような表現をします。高速道路のパーキングエリア、海ほたるに車を入れて戻すように言い表す方もいました。イメージが自分の話ではないのです。おそらく、いわゆる身体の声みたいなのが失われていく世界なのだと思います。食べてお腹がいっぱいになるというのはたいへん微妙な感覚ですが、自分が空腹なのか、疲れているのかわからなくなっていく。身体が物体ようになっていく。そして、そんなふうに分と距離ができてしまった身体とどうやったら和解できるのか、みなさんいろいろ工夫しています。早川さんご自分の身体に彫刻のアプローチを適用しています。結構距離を置いてご自分を観察しているように感じますが、身体との関係は距離があっても良好なのか、それとも向こうは向こうの言い分があってという感じなのか、どちらでしょう。

早川 後者です。応用研究をするために基礎研究をするなど、やりたいことをやるためにやりたくないことが必要だ、みたいなものです。それもやっていたらそのうち楽しくなるんですけどね。そういう勉強に近いとか。のちのち自分が自由にやるために必要だ、みたいな。

伊藤 今はもうそれを楽しむ段階に入っているのでしょうか。

早川 ちょっとおもしろくなってきましたね。

伊藤 せっかくなので今回の作品写真を見て進めましょう。

早川 じゃあ入り口のドローイング《me/i/world》[p.15]から。これはこの展示の事前インタビューで話したことを描いたものです。自分がいて、その周りに社会があって、一番外側に世界がある。いい作品ができたときは、内とか外とかじゃなく世界と僕だけになっちゃう！という絵です。世界の中にいるときは“i”なのだけでも、世界と対等なときは“me”と書いています。すると、“this is me”となって、自分も他人のような感じで存在することになる。作品は自分と世界の距離を確認する境界みたいなところがあって、そこでのやり取りで出てきたバグのようなものです。それを捕まえてきて展示室に置き、展示が終わったらまた返す。キャッチアンドリリースだと会場のハンドアウトにも書きました。また、いつも「普通にいる」というのを大事にしています。普通のを普通に見ることは結構難しいので、そ

れを何とかできないかなと思っています。

伊藤 社会を一旦括弧に入れるような方向性を感じます。

早川 肩書きを一旦置いておいて、これ、つまり作品を見てどうでしょうと聞きたい、みんなで話したいという思いがあります。

伊藤 山の中に入ったりしないのですか。

早川 釣りばかりやっていたし、その経験は大事ですね。いろいろ備えていっても、山が自然な状態に身を置こうとすると僕自身が一番邪魔だったりする。でも好奇心があるので、やっぱり行きます。僕が参加しなくても世界はある。でもせっかいているからふれたい。ふれると形は変わるけど、壊したいわけではない。ちょっと指紋ぐらいつけたくらい。その形の変え方、さわりを彫刻と呼んだり、制作と呼んでいるのかな。たまたま僕は彫刻というやり方で世界をさわっていますが。

伊藤 この絵には大きく目が描かれていて、物理的な介入をせずに目だけが現場に行きたいといった思いも感じます。

早川 釣り糸を水の中に入れてるとき、釣り人は水中がわかる、見えると言いますよね。釣り糸と竿を使って世界にさわっている。魚は陸に引き上げられて殺されそうなのですが、彼らは魚を友達だと言います。釣れた瞬間を、自然とうまくいった時みたいに言うじゃないですか。作品を創るのもそういうことに似ていて、かなり自己満足な側面もあると思います。そこしか考えていない。見えないところが主軸とか。だから釣り竿と釣り糸を使ってさわれる。そういう、糸で世界にふれるみたいな感じでしょうかね。

伊藤 そもそも世界のふれ方にとっても敏感な人が触覚を失っている状況ですね。

早川 いいこともありますよ。失う前は考えなかった事を考えざるを得ないので、普通について随分考えるようになりました。《an earth of water》[p.13~15]の膜の中に入っているのは、1階から取り入れた空気です。作品の空気はいっぱいになると破裂してしまうので、チューブを分岐させたところから空気を循環させて、膜の圧力で自動調節しています。吸うと吐く、人の身体と似た仕組みにもなっています。1階の空気は、作品を見ている人もさっき吸っていたわけで、同じなんです。そういう事を

言っていると、単純に作品のボリュームとかマツが見えなくなる。どちらも大事なのですが。一個見ると一個見えなくなる。

伊藤 作品があって、普通のことを普通に感じる。それがすごく難しい。

早川 普通って難しいですよね。また、境界についてよく考えていて、それを曖昧にしたいと思っています。物事を伝えるには境界が必要ですが、境界をなくして混じってしまうと、認識できなくなる。境界をなくそうと思うとその必要性がわかったり。「普通」について考えるとそれが「普通」じゃなくなってしまうたり。

伊藤 『手の倫理』を読んだ方の大半が、「双方向的な“ふれる”が大事ですね」と感想を仰います。でも私は「さわる」についても書きたかった。「さわる」には暴力的な要素もあるので、人との関わり方を間違えることもあるけれど、それこそが境界線を越える力にもなります。

早川 さわるに関わる、ある種の暴力の振るい方の倫理ですかね。その暴力をどう使うかみたいな話。不都合なものや嘘や矛盾していることなど、普段扱いづらいものも美術は簡単に受け入れられちゃったりします。逆に、わかりやすくするとわからなくなる、みたいなこともよくおきます。《ブラックボール》[Fig.1]でいうと養生テープは水面に浮いている、置いているのではなく、貼っている。“置く”とテープの下の水面は無くなるけども、“貼る”と水面に貼っているから水面はまだテープの下にあるんです。認識を変えただけで目の前の世界が変わって、すごくいい文学みたいな事が起こって、そのまま作品になりました。この作品ができたとき、本当にちゃんと世界にさわったのは初めてかとも思いました。伊藤さんの「盗みさわられ」もそうですね。寝ているふりをしているときにポンポンされる、“さわられていることの実感”みたいな。認識を変えると実感が変わるんだなと思うんです。すごいものを作るから何かが変わるのではなく、ひよんな事をすごく大切にすることで実感も、もしかしたら物理的な事も変わるのでと。僕はひよつしたらみんなより触覚があるんじゃないかなと思うこともあるんです。ふれる“実感”という意味で。

伊藤 夏に読んでいたアメリカの哲学者ジョン・デューイ[注3]の本の中に、再認と知覚の話が出てきました。再認は日常的に普通に使う確認で、知覚は世界に初めて接するときじっと見るようなことだと書かれていました。知覚はまた、相手から自

分が潜在的なものを受け取ってしまうことで、その潜在的な何かが自分の中で成長するのを止めないことだというふうに言っています。潜在的なものというのは和訳で、原語では妊娠するという意味のpregnantが使われています。つまり知覚すると妊娠する。

早川 妊娠したのは自分だけど、体の中には自分じゃない人がいる。

伊藤 そうそう！そしてそれは成長して行って、外に出できます。つまり出産は何か言葉が生まれることかもしれないし、何十年もかかって経験ができることや、作品かもしれない。妊娠させるというのはとても暴力的ですが、その結果生み出されるものがある。私はそういうふうに関わり方から受け取った子どものような存在が、常にお腹の中に10人くらいいる感覚があり、そうして受け取ったものを、妊娠期間を経て何年後かに違う言い方で人に伝えることがあります。水の上の養生テープについて浮いているのではなくて、貼っていると言うことは、ある意味で暴力性も感じます。今回も早川さんからそうしたものを一ついただいたように感じます。

早川 僕は彫刻を「ある」ではなくて「居る」と呼ぶんですね。「ある」だと自分の所有物のようですが、「居る」だと彫刻にも尋ねていろいろ決める感じがします。作品とフラットな関係を築きたいという思いで、彫刻の「居方(いかた)」をいつも探っている。妊娠の場合、相手に知覚される僕から出ていったものは僕自身ではなく、自我がある。つまり、僕が創った作品はある種他人のようなもので、勝手に育って、鑑賞を通して見て入る人に入って行く。言葉もそうで、自分が考えている事を半ば強引に友人に聞かせて考えてもらう事があります。その逆もあって、他の人から聞いた言葉が自分の思考と混ざって分けられない状態で生きていく。

伊藤 私も今、大学の同僚で、水の循環を研究する水文学の研究者が以前言っていた言葉を思い出しました。その言葉

——クロージングトーク

「出品作家3名によるクロージングトーク」

畑山太志×早川祐太×松原茉莉

2025年10月6日[月] 16:30–17:30

会場：展示室1、B1

司会：齋藤里紗（横浜市民ギャラリー）

「出品作家3名によるクロージングトーク」は、2025年10月6日（月）16時30分～17時30分、横浜市民ギャラリーの展示室1、B1で開催されます。司会を務めるのは、横浜市民ギャラリーの齋藤里紗さんです。このトークイベントでは、畑山太志さん、早川祐太さん、松原茉莉さんの3名が参加し、それぞれの作品制作の背景や、制作過程について語り合います。また、齋藤里紗さんの司会進行も、トークイベントの盛り上げに貢献する予定です。

〈展示室1 松原茉莉スペース〉

松原茉莉さんの作品制作の背景や、制作過程について語り合います。

齋藤 本日は、急遽クロージングトークを開催することになりました。それぞれの展示スペースを巡りながら、制作者以外の出品作家の発言をもとに言葉を交わす形式で進めたいと思います。まずは松原茉莉さんのスペースです。

早川 松原さんはどこで制作の手を止めているのでしょうか。この技法は、終わる判断や手を入れる判断が難しそうですね。

松原 描き足していく方法ではないので、壊せば壊すほど元のイメージは崩れていきます。溶かす手法でも、AI生成の手法でも、最終的に出てくるイメージは写真として担保されていてほしいと思っていて、そこが手を止める基準になっています。溶かしている間はこれが写真かどうかは関係なくなっていて、新たなイメージがもう一つ沸き上がってくるようなところがあります。削ったり、彫ったり、水を振りかけたりする動作、身体感覚がその新しいイメージを導き出し、イメージを世界と関わらせているのではないかという思いもあるので、手数が多くなります。

早川 マテリアルの紙に触っているという意識なのでしょうか、それともイメージに触っている？

松原 どちらもあります。写真は紙の上にイメージが乗って層のようになっているので、下の方は物質、上はイメージと切り分けて考えがちです。それを水に浸して紙の繊維同士の結合を一旦ほくことで、パルプの集合体とその中にあった情報、イメージが混ざり合って、マテリアルとイメージをゆるやかに結びつけてもいるように思います。

早川 コーヒーにミルクを入れて、混じり合っちゃう前のような状態？

松原 そうですね。そういう状態を時間的にも引き延ばしながら

体がないものについて語るができなくなりました。でも、科学者として、かつては精神が物理的な実体から自由であった、そういう視点を忘れてはいけなとと考えています。

早川 今回の絵の作品は、水を引いた紙に水彩で描いたので自分で引いた線が滲んで、どんどん動きます。絵を描くというより“できる”という感覚が近いです。幽霊とは違いますが、自分で線を引いているけども自分で引いていないみたいな感じですね。

質問者B 展示を見て、この空間で遊んでみたいと感じました。早川さんにとって、生きることは何でしょう。自分とは、表現するとは何でしょう。

早川 普通にいたいですね。そういう問いからから逃げるために言っているのかもしれませんが。流動的でいたいです。

質問者B 私はいつも自分とは何だろうと考えています。その問いが次の瞬間を導いています。何が早川さんを動かしていますか。

早川 釣り人がどうして釣りに行くかというと、行きたいからだというのと同じかもしれません。好奇心ですかね。

齋藤 ありがとうございます。

「出品作家3名によるクロージングトーク」は、2025年10月6日（月）16時30分～17時30分、横浜市民ギャラリーの展示室1、B1で開催されます。司会を務めるのは、横浜市民ギャラリーの齋藤里紗さんです。このトークイベントでは、畑山太志さん、早川祐太さん、松原茉莉さんの3名が参加し、それぞれの作品制作の背景や、制作過程について語り合います。また、齋藤里紗さんの司会進行も、トークイベントの盛り上げに貢献する予定です。

[注]

- 慢性炎症性脱髄性多発神経炎（指定難病）
- 「ブラックボール」2025年3月8日～4月5日（HAGIWARA PROJECTS/東京）
- ジョン・デューイ（1859-1952）。アメリカのプラズマティズム運動（哲学運動）の中心的指導者。

は数年間自分の中にあります。みんなは地球を水の星だと思っているけれども、あれは違うんだと。地球はちょうどよく湿っている星なんだそうです。

早川 えー。

伊藤 水分量がちょうどよくて、ほどよく湿っているのだと。多すぎると全球凍結して、暮らせない。「湿っている」のニュアンスは、水はさらに地球にどんどん染み込んでいるためらしいです。だから海洋や川、空中の水は少しずつ減っていて、長い時間がたつと地球上がカラカラになるという話が強く記憶に残っています。《an earth of water》の場合はどうですか？

早川 僕の友人のお父さんの研究の話ですね。地球に全部でどれだけ水があるかという研究をされていて、川とか海だけじゃなく全部の水の量を知りたいそうです。空気中や地中、生物や植物に入っているのも、全部。どこかで減った水分は他のどこかに移動するという追いかっけこのような研究で、今も亜紗さんが呼吸しちゃっているのが水の居場所は変わり続けている。その研究では雲も、氷入りのアイスコーヒーも、おしっこも等価なんですよ。だからその全部を見る。そういう未知のことを探求している人って結構みんな似ていて、わかるためにやっているけども、わからないということ自体にとてもゾクゾクしちゃってる。僕はわかろうと彫刻をやっていますが、一つわかると一つ以上のわからないことが生まれる。妊娠じゃないですがそれらそれぞれが個性を持って、とっ散らかっていく。それらについてって、居方を創ってく、作品と鏡のように対峙した人が、何でここにいるのかということを考える。考えさせているんじゃないですよ。伝わっていくように考えてくれればいいかなと思います。考えなくてもいいんですけど、「考えたらおもしろいよ」という感じで創っていますね。

齋藤 時間になりました。会場から質問、感想はありますか。

質問者A 境界のお話がありました。自分をいないことにするという場合、一旦幽霊みたいな存在になるのでしょうか。

伊藤 100年ほど前まで人間は、精神は物理的な実体がなくとも存在すると思っていました。19世紀末頃にはスピリチュアリズムが流行し、たとえば机を3回ノックすると天井からも3回音がするので、その霊がどんな存在なのかを一問一答形式で尋ねるといったことが試みられました。その後科学が発達して、精神は物理的な実態の上にはかないことがわかり、物理的な実

左：早川祐太、中：畑山太志、右：松原茉莉
撮影9月13日 横浜市民ギャラリー



います。畑山さんとも先日、作品の縁について話しました。絵画は面としての独自性があると思うのですが、私は側面、縁まで写真を貼り付けます。中にあるパネルを写真で包んでいるという感覚で制作しています。

畑山 作品がいろいろなメディアの性質を持っていますよね。

齋藤 今、松原さんが首から下げている小型のトイデジタルカメラは、どんなものでしょうか。

松原 少し古いものなので、撮影日や時間がデータに残りません。最近はこのカメラを使って制作もしています。

〈展示室B1 畑山太志スペース〉

齋藤 畑山太志さんは編年形式で、絵画を12点出品されています。

松原 描いているときに絵画が一つの現実として現れてくるとインタビューで仰っていたのですが、それが面としてなのか、空間的なものなのか教えていただけますか。

畑山 最近の作品では、たとえば、描くのは光だという想定がはじめにあって、水分の多い絵具を画面に染み込ませていきます。ほかには、最初はただのストローク、色彩、塗りでありながら、筆致自体が固有の存在や場所を示しています。そうして筆致や塗りを重ねていくと、なぜか空間を持つことがあり、それが絵画空間になっていきます。

松原 《時間はすべてのものに内包される》[p.9, 13]は、奥行があって没入感を感じ、引き込まれて絵の前で立ち止まって見ていました。それは絵画空間が立ち上がっているからなのでしょう。また、一度完成した後に見て印象が変わったりしますか。

畑山 今は抽象画を描いているのですが、元々は自分が体験した風景を描いていて、それを抽象化していくという過程を踏んでいました。最近、はじめから抽象的なアプローチができるようになったのですが、元になっている体験に没入的なものが多いです。光に見惚れてしまって、今生きている時間で

はないところに入ったような体験や、五感を超えた目に見えない感覚もある種の没入的な経験なので、画面にそういった没入性が現れてきているのかもしれませんが。描いた後に印象が変わることはあります。また、絵の完成のタイミングはわかりません。空間ができていて、風が通っている。これ以上筆を入れさせない緊張感が生じます。でも、作品の中で何が起こったのかという点については、しばらく展示空間に置かれた後で初めて理解でき、そこから解釈の幅が広がっていきます。

早川 「素知覚」を基軸に抽象度が上がっていていますよね。“いい感じ”ではないもの、不穏なものの処理や選択はどうしているのでしょう。

畑山 今も「素知覚」で描いているかという曖昧ですが、基本的な考え方にはなっていると思います。絵の中にマイナスなものや不純物をも含み込んでいるのが、《時間はすべてのものに内包される》だと思います。この絵を描く前に、旅行先で大型台風が接近した後の光景に遭遇しました。土砂災害を受けた自然の姿を見た後に描いた絵なので、そうした経験の影響も無意識に入っているのかもしれませんが。その頃はコロナ禍で、人間とそれ以外の存在がどうバランスをとって生きていくかが話題にもなっていました。自分もそうしたことから影響を受けて描いていたと思います。そのような時期を経て、近年、絵が変化してきています。言葉にすることはまだ難しいですが、展示されている絵がこれからに向けてを示しているように思います。そこから今は、絵を描くとはどういうことなのかを考えています。

早川 自分の外の世界から受けた影響があるのですね。バラバラの大きさの作品を同時に描くことはありますか。

畑山 一点ずつ描きます。小さくても同時制作はしません。その作品を描いてから次の作品のことを都度検討しています。

早川 数珠つなぎで思考が更新されていく？

畑山 以前の方が直線的なプロセスという感じはあり、今はもう少しゆるやかです。

早川 記憶が、自分がいない時代に接続する意識はありますか？

畑山 筆致一つで時間を超えると思っています。一つの筆致が未来につながったり、過去のことを引き寄せたり。なんでもない筆致が全然違う記憶を連れてきたり。時間と空間が一つの筆致から無限に広がる。担保されていない、形づくられていない無限の可能性を絵で探っているのかもしれませんが。

松原 制作を通じてご自分を探っているということもあるのでしょうか。展示空間も過去から現在に向かって順番に並んでいて、定点観測のようにも感じました。時間の流れとともに、畑山さんの何かが作品に残されているようにも見えます。

畑山 複数の年代の絵を持ってくるときは、おおよそ制作順に並べた方が展示空間がまとまりやすいように感じています。時期が違う作品を隣り合わせると、いい響き合いがありませんように感じる人が多いです。

松原 画面の中に四角形が結構ありますよね。

畑山 四角形は意図的に取り入れています。学生の頃、小さな紙に絵を描き、それを複数重ねてコラージュして人の記憶に見立てた絵を描きました。2020年の〈草木言語〉というシリーズでは、マスキングテープを使ってアクリル絵具で矩形を配置し、アブストラクトな筆致と混ぜて表現しました。それは空間や時間が複数に重なることのメタファーであり、コンピュータの中でやはり異なる空間や時間を持つ複数のウィンドウが開いている状況などに対する意識から、四角形を登場させました。

〈展示室B1 早川祐太スペース〉

齋藤 最も「穿ち」という言葉に言及されたのが早川さんだと感じています。多くの作品を空間に構成していただきました。

松原 平面の作品の裏に木材の構造があって、そのため壁から少し浮いているところは壁への抵抗にも見えます。作品がそこに在る、“居る”ということを強調しておもしろいなと思いました。また写真作品など、展示しているイメージの内容に読解的な意味があるものは壁からの距離が近くなっていることも気になりました。

早川 僕はあえて彫刻家を名乗っています。彫刻のいいとこ

ろは、見ている人の足元と地続きに作品があるということです。見る人は作品と同じ場所に立つので、作品を見るということは、作品だけでなくそこにいる自分のことや、自分との関係を考えたりできる。イメージを扱うときも、そのイメージだけを見てほしいわけではないんですね。ものは必ず何かしらの条件があってそこに居ます。絵の裏面につけたZ型の木の構造は、横から覗いたときの視線を彫刻しようなんて思って創りました。ものと体験を同時に創りたいんですよ。この会場まで行き来の道のりや、すべてを含めて作品としたいなと思っています。キャプションもね、、、貼りたいくないとごねましたが、最終的にここをよく知る学芸員の方たちと相談しながら、全部同じ高さに決めて、結果、空間をまとめる役割になったかな。

松原 読もうと思わないと目に入らない高さですよ。

畑山 早川さんの彫刻は学生の頃から見ていました。この人は何をやっているんだろうとされていて、彫刻をやりながらも違うところで作っているように感じていました。一見して何が起きているかわからないけれど、そのわからなさを考えさせるおもしろさ、フックがたくさんあると思います。ドローイングも配置されているのが不思議でした。ほかの作品と違って、ドローイングはとても図解的に描かれていますよね。物事を説明している絵だなと。展示を見ていて急に脳が切り換えられました。ドローイングだけ作り方が違うのはどうしてだろうと思っていたのですが、早川さんと話して腑に落ちたんです。触覚を失うご病気をされて、それを補うためにどう触覚を再構成するのか、約10年間試行錯誤されたということでした。その中で、目で見ているという信頼、視覚で補って初めて、ものに触れたり、投げたりできるようになったと。このドローイングはリハビリの光景を描かれているそうですが、こうして自分の身体を視覚で図解して再構成しなくてはならなかったことが背景にあるのかなと。だから作品の作り方が違うのは当たり前で、視覚は触覚を失ったというバグに対応するために使われたのかなと思いました。

早川 その通りです(笑)。さすが画家。ドローイングでは滲

みが重要なんですね。半分以上絵具と水に描いてもらっています。

齋藤 写真作品のタイトルの中の言葉「ブラックホール」は、HAGIWARA PROJECTSで発表した早川さんの個展タイトルかつ出品作のタイトルです [p.29]。触覚を再構築する過程にあった視点や考え方の転換を象徴する作品でした。

早川 僕にとってどこにも受け入れ先のない「これなんだ?」というものができてしまって、それを(持っていくと)受け入れてくれる場所が美術でした。救われましたね。《ブラックホール》では久しぶりにそのことを思い出しました。ここに持っているすべては、僕の考えを表出しているのではなく、僕と世界の間で何かをやっていたらできたものやその過程のことで。作品化した養生テープは作品であると同時に、ただの養生テープのままであるというのも重要です。キャプションもそうですが、いろいろなことを受け入れていくことで作品を創っているのかもしれない。《地球にブラックホール》[p.12, 14, 15]も、はじめは《ブラックホール》を持ってこようとしていましたが、ギャラリー内に水を持ち込めないということで、じゃあ地球に養生テープを貼りに行こうじゃないか! と始まったプロジェクトですし、《before it rains あめのふるまえ》[p.12, 14, 15]も、ギャラリーの壁がないと成立しません。どこからどこまでが作品なのか、そんな作品や場を創りたいと思っています。受け身というか、起きたことに従って創っていくというのが、僕が大切にしていることの一つかもしれません。《an earth of water》[p.13~15]は、プランは出したものの状態維持に苦労すぎて、出展をやめようと考えていると連絡したところ、齋藤さんから「非常に残念です」というメールが返ってきました。なので、頑張って創りました(笑)。あのメールがなければここにありません。背中を押してもらってありがとうございます。この作品の空気は1階から来ています。膜を境に1階と地下で違う世界に見えるけれども、みなさんも1階から降りてきているので、体内は1階の空気です。この作品と鑑賞者のみなさんは同じかまな、とか思っています。

齋藤 最後に、床面の養生テープ [p.12, 14]についてお話をお願いします。

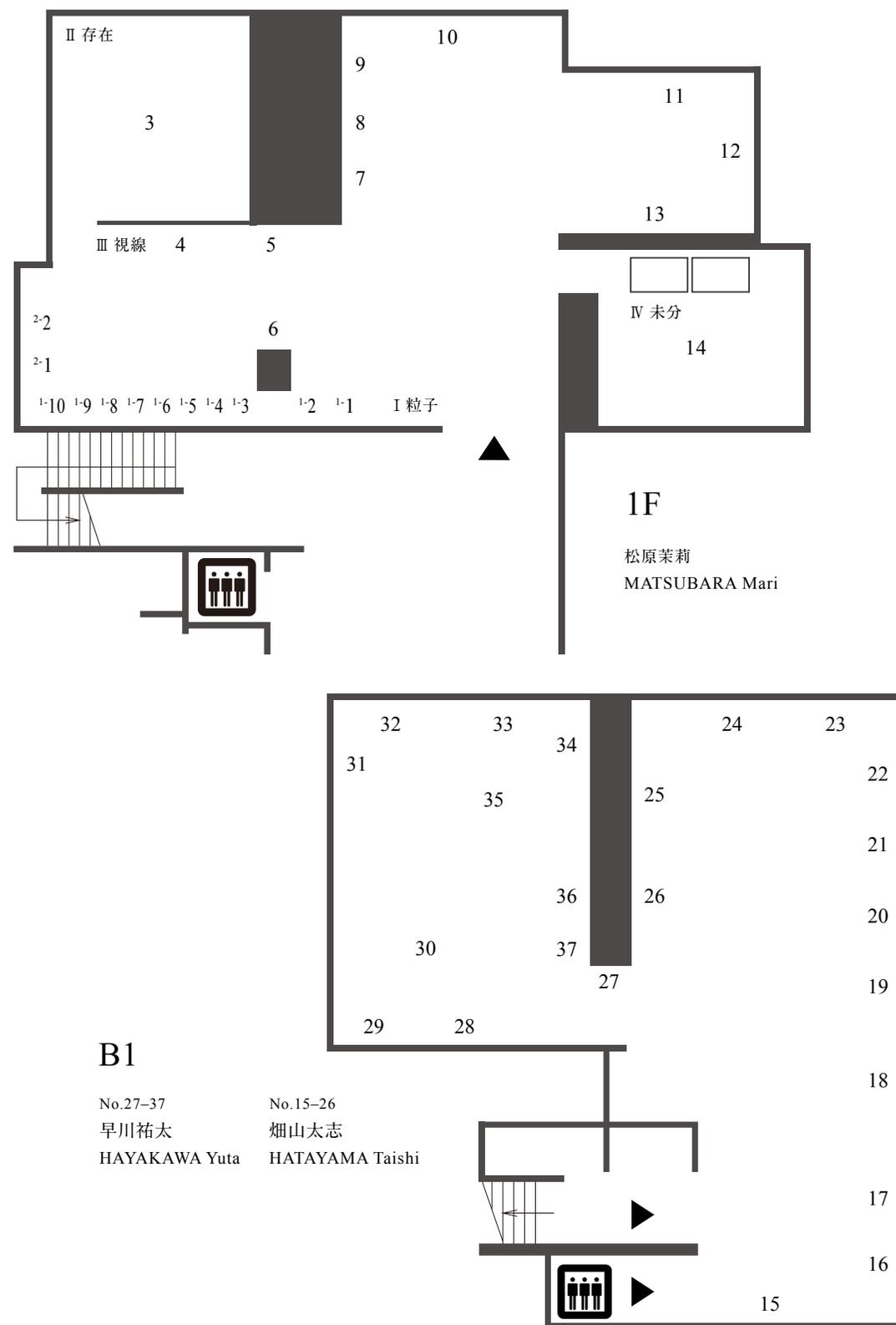
早川 展示の最終日、齋藤さんとの思い出の瞬間ですね。《before it rains あめのふるまえ》にぶつかる人が出ないようにとパーテーションの検討をされていて、やっぱり何も置きたくない

よねと言っていたんですね。でも、ふと、もしかして使うかもと持ってきていたブラックホールと同じ養生テープを床に貼ってみたんです。ブラックホールの養生テープが境界として(ただの養生テープとして)機能した瞬間に立ち会って、齋藤さんと、「あ、穿ちの表象展、今完成しましたね」となりましたね。すごくいい瞬間でした。

齋藤 床のテープによって「普通に見る」ことが成立したと、盛り上がりましたね。それではここでクロージングトークを終わります。畑山さん、早川さん、松原さん、改めてありがとうございました。

Floor Map · List of Works

フロアマップ · 作品リスト



作品名／Title
制作年／Year
技法・材料／Technique and Materials
サイズ(縦×横×奥行、cm)／
Dimensions(H×W×D, cm)
作品はすべて各作家の所蔵である
The works are all held in the artist's collection.

★印は新作
★:New works

松原 茉莉 MATSUBARA Mari

1-1
ふたしかさの標本_ヒメオドリコソウ
Specimens of Ambiguity
– Red deadnettle

2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-2
ふたしかさの標本_ゴムの木
Specimens of Ambiguity – Rubber tree
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-3
ふたしかさの標本_スズランスイセン
Specimens of Ambiguity – Summer snowflake
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-4
ふたしかさの標本_ナンテン
Specimens of Ambiguity – Nandina
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-5
ふたしかさの標本_時計草
Specimens of Ambiguity – Passion flower
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-6
ふたしかさの標本_タテイスフグリ
Specimens of Ambiguity – Wall speedwell
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-7
ふたしかさの標本_ムスカリ
Specimens of Ambiguity – Muscari
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-8
ふたしかさの標本_山椒の木
Specimens of Ambiguity – Japanese pepper
tree
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-9
ふたしかさの標本_タンポポ
Specimens of Ambiguity – Dandelion
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

1-10
ふたしかさの標本_ヒイラギ
Specimens of Ambiguity – Holly
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

2-1
ノエマの保存箱_帰路
Noema's Preservation Box – Homeward Path
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
20.0×13.8

2-2
ノエマの保存箱_ピオトープの階段
Noema's Preservation Box – Steps to the
Biotope
2024
AI写真生成、水溶性にインクジェットプリント、
フォトアブストラクティング／水溶性、顔料インク
AI-generated photography, inkjet print on
water-soluble paper, photo-abstracting
13.8×20.0

3
存在_熱
Being_Heat
2025
インクジェットプリント、ミクストメディア
Inkjet print, mixed media
47.0×34.0×24.0

4
視線_意識
Gaze_Consciousness
2022
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
162.0×130.3

5
意識_視線(8点組)
Consciousness_Gaze(set of 8)
2022
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
各(each)21.0×14.8

6 ★
視線_庭
Gaze_Garden
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting
20.0×13.8

7 ★
視線_静物 #4
Gaze_Still Life #4
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
80.3×65.2×2.7

8 ★
視線_静物 #3
Gaze_Still Life #3
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
80.3×65.2×2.7

9 ★
視線_静物 #2
Gaze_Still Life #2
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
80.3×65.2×2.7

10
視線_静物 #1
Gaze_Still Life #1
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
112.0×291.0×2.7

11
視線_干渉 #5
Gaze_Interference #5
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
80.3×65.2×2.7

12
視線_干渉 #3
Gaze_Interference #3
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
145.4×91.0×2.7

13
視線_干渉 #4
Gaze_Interference #4
2025
水溶性にインクジェットプリント、フォトアブストラ
クティング／水溶性、顔料インク、木製パネル
Inkjet print on water-soluble paper,
photo-abstracting, wooden panel
91.0×218.1×2.7

14
未分
Formless
制作メモ、制作プロセスの映像、プロトタイプ
Production notes, footage of the working
process, prototypes

畑山 太志 HATAYAMA Taishi

15
untitled
untitled
2014
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
27.3×22.0

16
天気図 #3
Meteorological Chart #3
2019-2020
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
162.0×130.3

17
精霊
Spilit
2022
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
45.5×38.0

18
時間はすべてのものに内包される
Time is Connoted in Everything
2022
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
227.3×363.6

19
流動の建設
Fluid Construction
2023
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
91.0×72.7

20
柔らかなキューブと水の膜、
光のスペクトラムは保たれる
Soft Cube, Water Membrane, and
Preserved Light Spectrum
2024
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
162.0×194.0

21 ★
光は変化する記憶
Light is a Changing Memory
2025
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
116.7×91.0

22 ★
明るさの精度
Precision Brightness
2025
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
53.0×72.7

23 ★
正しいかたちを保つ
Preserving the Correct Form
2025
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
18.0×14.0

24 ★
記憶に帰る場所を与えてくれる
Providing a Place for Returning
Memories
2025
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
194.0×324.0

25 ★
飛んで、居場所をたずさえて
Flying with a Sense of Belonging
2025
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
194.0×130.3

26
自由な現実
Reality Unbound
2025
キャンバス、アクリル
Acrylic on canvas
130.3×162.0

早川 祐太
HAYAKAWA Yuta

27 ★
me/i/world
me/i/world
2025
紙に水彩、木、ガラスにインク、鉄
Watercolor on paper, wood, ink on glass, iron
33.3×24.5×5.3

28 ★
an earth of water
an earth of water
2025
空気、ビニール、テープ、真鍮、ビス、
エアポンプ、チューブ
Air, vinyl, tape, brass, screw, air pump, tube
可変
Dimensions variable

29
絵(2点組)
picture(set of 2)
2025
紙に水彩、木
Watercolor on paper, wood
各(each)33.3×24.5×2.9

30 ★
のようなもの
to do something
2025
ガラス繊維強化プラスチック、ラッカー、鉄
FRP, lacquer, iron
160.0×10.0×10.0

31
絵
picture
2025
紙に水彩、木
Watercolor on paper, wood
33.3×24.5×2.9

32 ★
地球にブラックボール
blackball on the earth
2025
インクジェットプリント、木、ガラス、鉄、アルミ
Inkjet print, wood, glass, iron, aluminum
33.3×49.9×5.3

33 ★
地球にブラックボール
blackball on the earth
2025
インクジェットプリント、アルミ
Inkjet print, aluminum
99.8×149.8×0.9

34
絵
picture
2025
紙に水彩、木
Watercolor on paper, wood
33.3×24.5×2.9

35 ★
のようなもの
to do something
2025
ガラス繊維強化プラスチック、ラッカー、鉄
FRP, lacquer, iron
102.0×4.0×4.0

36 ★
before it rains あめのふるまえ
before it rains
2025
グラスファイバー、ピアノ線、ビス、ワッシャー
Fiberglass, piano wire,
screw and washer
222.5×226.0×0.6

37 ★
地球にブラックボール
blackball on the earth
2025
インクジェットプリント、木、ガラス、鉄、アルミ
Inkjet print, wood, glass, iron, aluminum
33.3×44.4×5.3

【展覧会概要】

新・今日の作家展2025 穿ちの表象

2025年9月13日[土]ー10月6日[月]

24日間 10:00～18:00

横浜市民ギャラリー 展示室1、B1

主催：横浜市民ギャラリー

(公益財団法人横浜市芸術文化振興財団／西田装美株式会社 共同事業体)

担当学芸員：齋藤里紗、森 未祈、伊藤ちひろ

【関連イベント】

◎対談「あいまいな物質、行為と観測」

松原茉莉×飯田竜太 (美術家／彫刻家／Nerhol)

9月15日[月・祝]14:00ー15:30

会場：4階アトリエ 定員：先着50名 参加費：500円

ー

◎対談「現実は生まれかわる」

畑山太志×沢山遼 (美術批評家／武蔵野美術大学准教授)

9月27日[土]14:00ー15:30

会場：4階アトリエ 定員：先着50名 参加費：500円

ー

◎対談「さわれない世界のさわりかた」

早川祐太×伊藤亜紗 (美学者)

10月4日[土]14:00ー15:30

会場：4階アトリエ 定員：先着50名 参加費：500円

ー

◎出品作家3名によるギャラリーツアー

9月13日[土]15:00ー15:45

会場：展示室1、B1 参加無料

ー

◎学芸員によるギャラリートーク

9月20日[土]14:00ー14:30

会場：展示室1、B1 参加無料

ー

◎出品作家3名によるクロージングトーク

10月6日[月]16:30ー17:30

会場：展示室1、B1 参加無料

【レポート】

出品点数：47件63点

展覧会入場者数：4,243名+イベント参加者数202名

=合計4,445名

新・今日の作家展2025 穿ちの表象 記録集

編集：齋藤里紗、森 未祈、伊藤ちひろ

撮影：加藤健 (p.4-15、表紙)

デザイン：丸山晶崇 (株式会社と)

【発行】

横浜市民ギャラリー

(公益財団法人横浜市芸術文化振興財団／西田装美株式会社 共同事業体)

〒220-0031 横浜市西区宮崎町26番地1

TEL 045-315-2828 FAX 045-315-3033

<https://ycag.yafjp.org/>

©Yokohama Civic Art Gallery 2026



YOKOHAMA CIVIC ART GALLERY
横浜市民ギャラリー