

いけばな、その前衛と現代

三頭谷鷹史

現代いけばな作品を見るようになったのは1980年代の半ば頃からである。画廊などの美術的な場での活動が増えてきた頃で、そうした場で現代いけばなに出会い、いけばなに対する認識をあらたにした。その後、いけばなと美術の接点に興味を持ち、両者を重ねながら、ものを考えるようになった。いわゆる流派のいけばなについては、まったく知らないも同然である。デパートの花展の招待状をいただいで出かけることはあったが、いけばなのよさがよくわからなかった。膨大な数の出品作がところせましと並び、華々しい花の洪水の中、出品者や関係者で混雑して、とても作品を見た気がしなかった。もちろん、もっとちがった花展もあるのだろうが、このようなイメージが、いけばなを一色に塗りつぶしているのではないだろうか。

流派制度については、作家たちから、制度内での活動の困難さを知らされることもある。制度の外に出ればいいと、私などは無責任に考えてしまうのだが、ただ、現行制度の外に、いけばなの受け皿があるとは思えない。美術のように学校教育や美術館といった基盤はなく、作品が消滅するため作品売買が成立せず、画廊的なシステムが発達しない。また、美術画廊での活動が増えてきているにしても、美術的場への参入には、なお微妙な心理的壁があるものと思われる。いけばな界の制度の内と外の落差を認識したうえで、作家たちの活動を見ておかねばならないのである。

いけばなの前衛運動

工藤昌伸著『日本いけばな文化史』（同朋舎出版）によれば、いけばな界が今日的な横相を呈してきたのは、1955年以後のようである。「昭和三十年代には池坊、小原、草月の三大流派が競って資本を投入し、東京、大阪をはじめとするデパートにおいて大規模な家元の個展や流展を開催」するようになり、急激ないけばな人口の増大に対して、いかにこれらの大衆を取り込むか、またこれに対応していかに師範の養成数を拡大するかという点が、大流派の競合の目的となってしまったという。

いけばな界が大型化する少し前は、いけばなにとって画期的な冒険の時代であった。1950年代前半の、たかだか5年ほどの間に、素材や造形において激しい変貌を見せる

ことになり、創作者としての姿勢や家元制度などもきびしい批評にさらされるなど、それまでのタブーが次々と打ち破られた。この時代の中から生まれた新しい作品を前衛いけばなと呼び、この革新運動を前衛いけばな運動というが、その厳密な定義はしばらくおくとして、きわめて興味深い作品であり運動であった。

素材面では、藤づるや枯れ木などが多量に使われるようになり、昆布まで登場といった勢いで素材革命がはじまる。また、花器の応用とも見られるが、石や石膏、鉄素材が植物素材に絡んでいく。彩色する場合、さらに純木彫の作品や鉄だけの作品が登場するといったように、短期間に素材が激変したのである。造形においても、花器に花や植物をいけるといったイメージは砕け散る。伝統的な型によりかかっていた造形が自立し、いけばなにおける造形が明確に意識化されるようになったのである。この時代の作品には、前衛美術の影響などが認められるが、当然ながらいけばな固有の素材観や造形観が作用した。前衛美術の影響は、ほとんどマダラ状態であったといってもよいが、少数のいけばな作家に限るなら、いけばな固有の造形への模索が生んだマダラ模様であったと思われる。

前衛時代の落とし物

この時期、複数の変革の潮流が重なりあっていたが、その一つは、勅使河原蒼風と小原豊雲という大流派の家元を中心にした流れであった。とくに蒼風は、戦前からいけばなの改革者として活動し、前衛時代においても、たえず先導的な役割を担っている。大流派の家元以外にも個人的な作家が登場している。蒼風と同じく戦前からの革新的ないけばな作家である中山文甫、小原流の重鎮であった安部豊武などだが、前衛時代の旗手が家元や流派の重鎮であったために、本来なら一部の作家たちによる改革運動にとどまるはずの運動が、ただちに多数の追随者を生む結果となった。

もう一つの潮流は、当時二十代の若い世代であった^{（注）}重森弘流、勅使河原宏、下田尚利、^{（注）}工藤昌伸によって『新世代集団』が結成され、左翼的政治意識を反映した「テーマ性いけばな」が追求されたのである。こうした動きは、実

際には政治の冒険と造形の実験の両面が混在した形であったと見ていだろう。だが、戦後経済の復興と発展によって政治意識は失速したためか、造形的前衛の中に解消してしまった。

第三の潮流として考えられるのが、^{（注）}重森三玲が主宰する白東社の作家たちである。庭園や茶道、花道の研究者であり、いけばな批評のバイオニアでもあった三玲は、いけばなの古典研究と近代化の両面で重要な役割を果たしている。流派制度に対しても厳しい批判者であり、厳密な意味での前衛いけばな運動は、三玲の指導下にあった白東社を中心に考えねばならないように思える。とくに中川幸夫は、作品の上では、この時期からすでに勅使河原蒼風と並ぶ存在となっている。

とりえず三つの流れに分けたが、実際には互いに複雑な関わりを保ち、自立した基盤を持ちえていなかった。それだけに、いけばな界の大型化の波によって、前衛運動はすべて押し流されてしまうことになる。完璧な挫折であり、いけばな界からの離脱、あるいは孤立、流派制度への復帰現象などがおきた。ただし、前衛いけばな運動は、大変に大きな落とし物をしたのである。前衛いけばな、造形いけばな、オブジェいけばなとも呼ばれる落とし物であり、いけばなの少なくとも一部は戻りできないほどに変貌し、そのために、あらためて「いけばなとは何か」を問う必要が生まれてきたのである。

いけばなと美術のアイデンティティ

数年前、いけばな関係者と協力して『表現としてのいけばな』展を開催した。大坪光泉、假屋崎省吾、坂田純、道念華邦、長井理一など、1970年代から1980年代にかけて登場してきた作家たちによる現代いけばな展である。その関連シンポジウムでの議論の中心が、「いけばなとは何か」、とくに美術との絡みでどう考えるかであった。植物を使った作品もあれば、そうでない作品もあったが、現代いけばなと現代美術の接近現象は明らかであり、会場を訪れた美術関係者からは、いけばなと呼ばなくてもいいのではとか、展覧会のタイトルにいけばながなかったら美術展として見ただ

ろうといった声が開かれた。前衛いけばなと現代いけばなの差異について、ここでは触れない。ただ、前衛いけばな時代の落とし物が、今日まで、そのままになっていることは確かなようである。

美術との絡みで考えるなら、問題の設定の仕方を変えてみる必要もあるのではないか。いけばなのアイデンティティが問われても、美術そのもののアイデンティティが問われることは少ない。そこには無自覚な美術中心主義の可能性がある。問題の立て方の中にすでに西洋美術の規範の呪縛が認められるし、書や工芸、いけばなや茶道などを美術の周辺に遠く分離させることで、日本の近現代美術は求心力を獲得してきたときかと思えない。その分、本来あるべき姿よりも日本美術はやせ細ったのではないかとも思えるし、少なくとも、遠く分離したものととの関係を再調整する必要があるような気がするのだ。

例えば、大坪光泉に野菜作品がある。いけばなの正統美をみごとに裏切る作品だが、正統いけばなに逆立するというだけではなく、独特の自然への関わりを感じさせる作品となっている。花や樹木と人の関わりが年々薄まっていく中で、人間と親密な関わりを保ち続けているのが野菜である。人が食う野菜は、人間と植物の関係を日常次元にまで降り立たせようとする。食うこと、すなわち生理的な欲望の快楽と愉しさを内在させている。そういう人と自然の親密な関係、時には緊張した関係が大坪の着眼であり、その着眼にいけばな的な力を感じさせられるのである。

造形のための素材という乾いた関係ではなく、素材を生きたものとして感受し、向き合う能力は、いけばな以外の分野にとっても魅力なのではないか。単に美しい花ということではなく、人間が共に生きてきた植物生命体に向き合うことの魅力である。そして、植物生命体と関わりながら、考え、感じる、そうした力が日本の伝統文化の一脈として生きているのか、生きてるとすれば、これからの可能性を開くために、殺してはならないと思うのである。

制度をこえて

夏目漱石の『草枕』に、主人公である画家が、野外の木瓜の花の前に寝そべて子供時代を回想する場面がある。花



大坪光泉 大根デス・コティック/Kosen Ohtsubo DAIKON DEATHCO 1994
大根、スチール棚、他「表現としてのいけばな」展出品作

と葉のついた木瓜で面白い枝ぶりの筆架けを作り、筆を立てかけて楽しんだ子供時代の回想である。主人公は回想とともに目の木瓜を見つめ、「見詰めていると次第に気が遠くなって、いい気持ちになる。又詩興が浮かぶ」として詩作する。そして「寝ながら木瓜を観て、世の中を忘れていく感じがよく出た」と、詩の出来ばえを喜ぶ。

この漱石的「非人情」の旅の一場面が、どれだけ漱石の実験を基にしているかは知らない。漱石と交友のあった文人花の西川一草亭は、漱石の記述した木瓜は野生のものではないと語っているので、あくまでフィクションとして読むべきなのであろう。それはそれとして、この一場面には、木瓜の花や枝ぶりをめぐって小説が書かれ、画家が登場し、

子供時代の花遊びが思いだされ、詩興が浮かび、それらが響き合うことで優れた精神世界が磁場のように生まれている。

この一場面の叙述を、かなり強引に、木瓜という植物に向かい合った言葉とるように受けとめてみたい。「いけばな」そのものではなくとも、「いけばな的なもの」が漱石の叙述に生きているように思えてならない。いけばなの中に、いけばなの制度をこえて、文学にも美術にも響き合う、そして人の心に響く精神世界があるとすれば、私は、そうした精神世界に触れたいと思うし、そこではもはやアイデンティティの議論は無用なのである。

みずたに たかし (美術評論家)

1947年愛知県犬山市生まれ。同志社大学文学部卒。名古屋造形芸術短大助教授。現代美術を中心に批評活動をおこなっているが、近年、いけばなを視野にいれた批評を開始。『日本女性新聞』にて「前衛いけばな試論」を連載中。また、『東山荘現代美術展』「表現としてのいけばな展」など、展覧会企画も多い。

The Contemporary and Avant-Garde of Ikebana

Takashi Mizutani

It was in the mid-1980s when the school of "gendai ikebana" (contemporary Japanese flower arrangement) first made its appearance. The art community had begun to grow more active at the time when contemporary ikebana was introduced, and as a result of this introduction, I began to gain a new perspective on the art. There after, I became very interested in the relationship between gendai ikebana and contemporary art, and began to consider works which combined the two.

As for me, it should come as no surprise that I know absolutely nothing of the so-called "Ryu-ha"(schools) of ikebana. I have attended flower exhibitions held at department stores on occasion after receiving an invitation, but was seldom really able to fully appreciate the beauty of flower arrangements themselves. Instead, I usually end up feeling overwhelmed by the enormous number of arrangements squeezed together into such confined spaces, my eyes overcome by the dazzling explosion of flowers. Moreover, trying to deal with the crowds of exhibitors and other attendees always leaves me with a feeling of dissatisfaction at not having been able to view the exhibits at my own pace. Although I am sure that this is probably not the case with every ikebana exhibition held, it seems to me that exhibitions like the one that I have described above shed a negative light on ikebana as a whole.

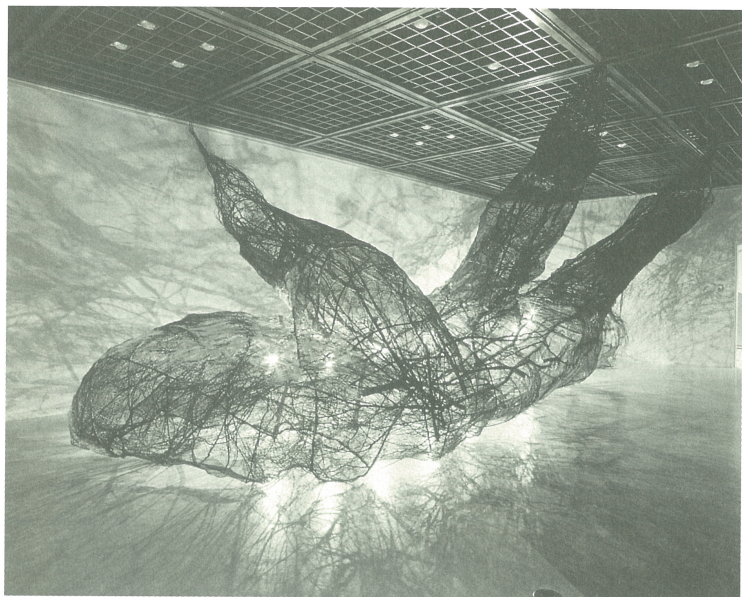
Ikebana artists find themselves at times faced with problems that originate from within the ikebana community itself. Those of us who are unfamiliar with the ikebana community's system may wonder why the artists continue to deal with these hardships instead of deciding to abandon the community. The most obvious answer would be because no other alternative forum for ikebana exists outside of the current system. Unlike the fine arts, which have always been supported by schools and art museums, the flower arrangement community lacks such a reliable foundation; sales of ikebana works are rare, given their short "lifespans", and a network of galleries which deal in ikebana has yet to be developed. Furthermore, although ikebana is gradually coming to be

recognized by fine art galleries on a broader scale, there still exists a subtle psychological barrier which prevents ikebana from being accepted into the mainstream. It will be necessary for us to observe the activities of ikebana artists after having achieved an understanding of the extreme disparity that lies between conditions existing inside and outside the system which regulates the world of Japanese flower arrangement.

The Avant-Garde Ikebana Movement

It was after the publishing of Masanobu Kudo's "Nihon Ikebana Bunka-shi" (lit. "A Cultural History of Japanese Ikebana"; Dohosha Publishing Co., Ltd.), sometime after 1955, that the world of ikebana began to take on a new light. As the book describes, "The three prominent ikebana schools of Ikenobo, Ohara, and Sogetsu began to compete with each other during the mid-1950s to the mid-1960s, each making investments of capital and sponsoring large-scale individual and school exhibitions at department stores, beginning with Tokyo and Osaka." This competition, in effect, triggered a boom in the number of newly-recruited ikebana pupils. Although the original purpose of the competition was to raise the level of public consciousness regarding ikebana, the three schools ended up preoccupied with determining the best way to accept the flood of newcomers into the ikebana community, and in correspondence to this trend, how to broaden the scope of training programs for new instructors."

The period which preceded the broad expansion of the ikebana community was one defined by revolutionary experimentation. During the early 1950's, for a period of not more than five years, the materials and forms used in ikebana were to undergo a complete metamorphosis. Artists' positions, and the "iemoto" (master) system, which was controlled by masters in each respective school, were exposed to sharp criticism, and the taboos which had existed within the ikebana world until that time were broken one by one. The new form of ikebana which was born out of this era is referred to as "avant-garde ikebana", and the revolution which made its creation possible is known as the "avant-garde ikebana



日向洋一 植物に語らせるもの / Youichi Hinata ケヤキ, 寒冷紗, 電球, 1994. 「表現としてのいけばな」 展出品作



◀ 假屋崎省吾 / Shogo Kariyazaki LEAF-1994
 マグノリア, リーフ, 竹ひご, 鉄オブジェ, 1994.
 「表現としてのいけばな」 展出品作

大坪光泉 Kosen Ohtsubo ▶
 おしよせる白菜 / Waves of Chinese cabbage,
 ハクサイ, アクリル板 / Chinese cabbage, Acrylic board,
 180×100×5, 1992.



大坪光泉

発情的じゃがいも

【横浜】大坪光泉「発情的じゃがいも」が3月5日から4月3日まで、横浜市中区新港の横浜赤レンガ倉庫1号館1階エントランスホールで開催されている。主催は横浜美術文化振興財団、協力写真・尾越建一・岡・山本安朗(4月3日の最終日も午前10時から午後10時までオープン)。



大坪光泉「発情的じゃがいも」



同上



大坪光泉「発情的じゃがいも」

大坪光泉の「発情的じゃがいも」は、3月5日から4月3日まで、横浜市中区新港の横浜赤レンガ倉庫1号館1階エントランスホールで開催されている。主催は横浜美術文化振興財団、協力写真・尾越建一・岡・山本安朗(4月3日の最終日も午前10時から午後10時までオープン)。

オーラを放つじゃがいも 赤い古着と刺激的な融合
大坪光泉の「発情的じゃがいも」は、3月5日から4月3日まで、横浜市中区新港の横浜赤レンガ倉庫1号館1階エントランスホールで開催されている。主催は横浜美術文化振興財団、協力写真・尾越建一・岡・山本安朗(4月3日の最終日も午前10時から午後10時までオープン)。

大坪光泉の「発情的じゃがいも」は、3月5日から4月3日まで、横浜市中区新港の横浜赤レンガ倉庫1号館1階エントランスホールで開催されている。主催は横浜美術文化振興財団、協力写真・尾越建一・岡・山本安朗(4月3日の最終日も午前10時から午後10時までオープン)。

藤原素朝継承襲名記念展

流世御宮 第二十一世 梶井



石田 敦士

いけばな評論家 石田 敦士



藤原素朝継承襲名記念オープニングパーティー 各地の花の仲間が祝う

いけばな評論家 石田 敦士

いけばな評論家 石田 敦士

新家元、第一歩踏み出す あふれる「感性と意欲」

あふれる「感性と意欲」



床の間の花、花材=白桃



花器=アロン・サイズ

いけばなの本道を進む しっかりと走り

いけばなの本道を進む しっかりと走り

Advertisement for KINOSHIBI Soy Sauce. Features a large image of a soybean and the text: 味のよきまき キノエネ醤油. Includes a small text box: 日本の味...本物の味... 自然食品、純粋食品の尊さが、きばれて、いも中てキノエネ醤油は、誇りを、いも中て、お褒めできる本醸造醤油です。原料の大豆と小麦を、麹菌で分解、発酵させて、じっくり熱成させて造られる最高のお醤油のことです。キノエネ醤油株式会社 千葉県野田市

Advertisement for Ryu-tei (楽亭). Includes a photo of a building and text: 新宿御苑(茶室) 楽亭 申し込み・お問い合わせ先 新宿御苑保全TEL:03-3341-0461 千歳 東京都新宿区内藤町十一番地 国民公園保存協会 新宿御苑保存会

2001 Autumn

No.3

LOOK BOOK
Mook

いけばな新世紀

THE IKEBANA NEW CENTURY

特集 いけばなworks in 鎌倉宮

神々の森に未来を託して

特集 アクティブな活動を続ける

いけばな作家たち

- 大坪光泉
- 長井理一
- 細川伯秀



The Ikebana New Century 2001. Autumn

大坪 光泉

Kosen Ohtsubo

もうひとつの貌かお

様々な過激な実験的作品で知られる
大坪光泉の知られざる局面



蓮一色立華

Rikka of lotus

花材/ハス Lotus

1993年8月 140×120×100cm

栃木県足尾銅山の町に生まれる
大坪光泉の創作活動

大坪光泉の

インド・ネパールの曼荼羅世界

1970年、当時いけばな歴10年ちよつと、いけばなに
おいても、人生においても多くの悩みを持ってインドに私
は旅立った。これが初めての海外旅行でもあり、すべての
悩みを解決してくれることを期待していた。その頃はビー
トルズがインドの音楽に興味を示していたこともあって、
世界中のヒッピーがインド、ネパールに向かった時代でも
あった。

パンコック経由でカルカッタに入つていったのだが、映

画でも見たことのないような異常
な人間の環境に突如放り込まれた
私は、一人旅のためもあり、恐
怖感とあいまって圧倒され果然
となりつつ、目的のベナレスと
いうガンジス川のはとりの古い聖
地に辿り着いた。

そこで見たものは、花びらを神に捧
げる、仏教で言う散華さんかという行為であつ
た。ヒンズー教の象徴のリンガという男根状の墓石のよう
な石が、ちょうど日本のお地藏さんのようにあちこちに立
つていて、人々は花びらをリンガに降りそそぎ、手を合わ
せるのだった。おおらかに生命の発展を願う宗教である。
様々なインド旅行記にもこのような風習が書かれているの
を見たことがなかったが、いけばな人である自分だからこ

蓮一色二株砂物立華

Sunanomono rikka of two lotus roots

一蓮の立華に曼荼羅を見て限りなく
過去から未来に想いをはせる一

花材/ハス、コウホネ Lotus and cowilly
1993年8月 120×140×100cm



そ発見したものであったろう。朝、人々が花びらを捧げる姿は、大発見的に感動したものであった。周りには古い花びらが腐つて土に変わろうとしていた。

モンキーテンブルという大きなヒンズー寺院の祭りに出くわしたときは、さらに感動的であった。異教徒である私は近くにいることはできなかったが、巨大なリングに向かつて群衆が嵐のように花びらを投げ降りそそいでいる様子は、圧巻であった。

ペナレスの道路のあちこちには、露店のおばさんたちが花をざるに入れて売っている。恐らく、低いカーストの人たちの仕事なのだろうが、その景色は絵葉書のように美しい。しかし、インドではこの花売りや、リングに捧げられる花の様子を、外の人に知らせようとはしないだろう。これらはあまりにも身近な日常的なことであり、美とは無縁なことなのだろう。

私にとってのペナレスは、べたべたに濡れて、花びらにまみれた路地の街であるが、映画や写真集では、ガンジス川の沐浴と野外火葬の街としてのみ写される。街の匂いとべたべた感は写されない。清潔過剰国の日本などから来た人には生ゴミ状の腐った花の中から黒びかりして濡れた石が立っている様子などには、写真家も興味を示さないであろう。



道端の花屋。ペナレスには方々に見られる。



リングインディア

Linga India
— 印度のリングが初めて作品となって現われる —

花材/ヤツデ、カーネーション、ストック
Japanese fatsia, carnation and stock
1973年 龍生会館

私は哲学的風貌のガイドに、散乱する花びらを指差して尋ねた。「どうして枝ごと花を捧げないのだ?」

花首で切って捨てるなど、残酷ではないか」ガイドには質問の意味がほとんど理解できない様子だった。私は手で、自分の首のところにえいやと切つて見せて、花首で切るのは殺人と似ていて恐ろしいではないか」と問うて、ようやく彼は理解し、「枝ごと切るならなお残酷でいけない。再生が絶たれてしまうのではないか、花首だけ切るなら再生のサイクルは続くであろう。」と論じられてしまったのであった。



早朝、リングに花を捧げる人。

この体験が、私のいけばな感を根底から揺るがした。日本のいけばなは、世界のどこにおいても取り入れるべき良い文化でありうるのだろうか。空から見る日本は緑だが、空からみる中国やインドは茶色だった。木や草のはえている面積比率に、日本とは圧倒的な違いがあるのだ。

仏教の曼荼羅

当時のヒッピーの終着駅とも言われたカトマンズにも何日も滞在した。ホテルの部屋の引出しには、前の客のマリファナがいっぱい残っていたりしたものだ。カトマンズにはチベットから入ってきた曼荼羅も含めて、様々な曼荼羅絵を見ることが出来る。ローソクや裸電球の下で見せられ



リング正月

Linga New Year

花材/マツの幹、スイセン、他花多数
Trunk of pine tree, daffodil and various flowers

1985年1月
120×120×120cm

のほかに素暗らしく、宇宙と人間のドラマのようなものだ。
 とここで、立華は曼茶羅に似ている。曼茶羅を頭上と感じながら立華をいけていたある日、あれっ立華は曼茶羅なのだと思ひ始めるようになった。立華は発展の段階で、神道、仏教、儒教の影響を受けながらインド、中国、韓国の文化を吸収して、現在の形になってきたのだから当然ともいえる。特にうまくいけあげた時は、曼茶羅図の中に自分が入っている気持ちになってくる。ネパールの街、カトマンズとか、バトガオンに居ると、やはり曼茶羅の中に迷い込んでいる気分がしてくる。
 町全体が、いくつもの曼茶羅構造になっているからだろう。自分の人生に迷いを感した若者たちが、カトマンズで安らぐのは、町全体の曼茶羅構造からくるのかもしれない。それなら若者たちは、迷いを生じたら、立華をやってみると良いかもしれない。神を信ずる宗教の世界では、信心深いのが正義であり、浅いのは不正義となるが、宗教外の世界から見れば、浅い信仰も深い信仰も同じく、存在価値と存在権利があるだろう。私の中にある信仰心は何に向かっているのか分からないが、確かに存在する。場合によっては、まさしくヒンズー教徒になっているのかもしれない。



捧げられた散花を受けたリンガ。ガンジス川のほとりにて。

リンガジャホニカ

Linga Japponica

おまその上に花びらが落ちて土に沈み込んでいく

花材/オクラレリカ、枝・花多数、土
 Turkish iris, branch, various flowers and dirt
 1991年6月「フラワーアーティストによるアレンジメント」展
 東京・日本橋東急百貨店
 230×300×300cm
 写真提供/小原実博花

る曼茶羅は、魂の芯がしびれてくる気持ちだ。良いものは傾も高いうまに国外持ち出し禁止だから、後に東京で曼茶羅展が開催されたとき、印刷の巨大ポスターを買い集めて、自宅の積上げの天井一面に約20年間貼り付けて、仰向けになってインド音楽やジャズを聞いて作品を多量に作り上げていたが、今は家を新しくしたため、残念ながらそれらは無い。曼茶羅絵の前世記の。



ロックンロール大根タワー

Rock n roll of radish tower
 これもリンガの変形といえる

花材/ダイコン、布
 Radish and cloth
 1999年9月

日本いけばな文化史

五

いけばなと現代

工藤昌伸 著

同朋舎出版

対談
いけばなを否定する
いけばな



大坪光泉×工藤昌伸対談
から見る
1960年代から2016年の
いけばな



一九五〇年代後半の足尾町 上の平より製錬所を望む。右手に並んでいるのが古川鉱業の社宅。

戦後の前衛いけばな運動が終わり、ポスト前衛としての現代いけばなが始まってから現在に至るまでの間に活躍が続いているいけばな作家の数は多い。しかしその中でもっとも注目に値する作家は大坪光泉おおひらひるみをおいてはかにもいないと私は確信している。流派を離れて独自のいけばなの世界を開拓した中川幸夫なかがわゆきおという異才の存在については本巻の「現代いけばなの問題」の章において触れたが、いけばなを教えることを拒否することなく、現代いけばなと現代美術の世界で優れた作品を発表し続け、多くの後進の世代の人々に大きな影響を与えた存在として大坪光泉を高く評価しなければならぬ。

彼は龍生派りゅうせいはいに所属している。龍生派といういけばな流派は数多くの現代いけばなの作家を育て上げているが、これは家元ふもと吉村華泉よしみづか氏の大きな功績の一つといえよう。家元ではない、流派の一師範が、これだけ自由に作品の発表ができるのはほかにあまり例がない。こうした流派のあり方は龍生派の特徴で、その結果谷口雅邦をはじめとして現代いけばなの世界で活躍する作家を輩出させている。龍生派の動向は、これからのいけばな流派のあり方として注目されてよい。

匂いで花がわかる少年時代

工藤 現在、いけばなの世界で創作活動をしている人の中で、作品を見て私が一番大きく評価し、具体的にお話をお伺いしたい対象としては、まず大坪光泉氏しかないというふうに思い定めておりました。作品に即して伺いたいこともあり、大坪さん自身の作品制作に相関する考え方も、この時点でしっかりと残しておきたいような気がしたものですから……。

まず第一に私が最初に大坪さんの作品を知ったときに気になったのはあなたの原体験はいつなんなんだろうということでした。あなたは足尾「栃木里」にお生まれになったという。あそこは特殊な自然ですね。

大坪 あゝ荒廃した場所が、映画「人間の条件」のロケ地になりました。それに人間関係がすごいところで、工藤 そうなんですか。私は日光側から入り、捨てられた鉱泥を使ってタイルを焼成するトンネル窯をつくる

ときにはじめて行ったんです。その日は雨が降ったあとでしたが、裏の山が腐食されたような感じで……。というのは、水溜まりが硫酸銅のコバルト・ブルーで、ほんとにびっくりましたね。

大坪 あれはきれいなんです。生物は生きられなかったけど、あそこで小学生が泳ぐんですよ。

工藤 あなたがきれいだというのは、あの中にいたからなんでしょうけれど、はじめて見た者にとつてまず大変なショックでしたね。あなたは足尾で生まれたんですか。

大坪 ええ、育ったのも。ただ私が住んでいたのは、煙の通り道の裏山ですから、硫酸を含んだ煙が来ないんです。毎朝、亜硫酸ガスを十メートル先が見えない道を通して工場の方の学校に行くんです。

工藤 ああそうですか。煙が通ったところは山が裸になって異様な風景でしたね。

大坪 ええ、いろんなことを総合してあの町を考えると、私は南アフリカをよく思っっちゃうんですよ。町全体が一つの会社で、会社でのその人の地位とか立場で町全体が歴然と差別され、住む地域まで違ってました。

工藤 そうかもしれないですね。明治に建てられた、えらい人たちが住んでいる建物なんかがありましたよ。

大坪 私はその公害がない場所に住んでいたんですが、大多数は公害のある場所に住んでいるわけです。坑内で働いた人は、皆若いうちに死んじゃうんです。だから花街も盛んで、いずれ行こうと思っていれば、高校のときに法律で消されちゃったんです。

工藤 足尾は人間のやった仕事が自然を侵して、自然を変えているでしょ。その部分をあなたが眼にしていたということと、それからあなたが植物を媒介としていけばなに相関するのはどういうきっかけで……。

大坪 環境のものすごくささいなのはあまり影響なくて、少年時代は緑に囲まれた公害のない山の間に住んでいました。だから匂いでどこにどんな花があるかとか、そういうのが鼻でわかったんですね。山菜さんしや蕨がどのへんに咲いているかとか。今はとてもできないです。遊ぶものがないから動物的な嗅覚が育つんでしょうか。

それよりも足尾銅山は沢山の外国人を強制労働させた場所でもあるし、いろんな階層の差別があつて、そういうふうなめっちゃくちゃなことに対する怒りとか反抗精神とかを培ったということはあります。労働運動の激しい拠点であつたし、田中正造を知っていくにつれ、あれが理想像みたいな感じがあるわけです。ですから自然環境よりも人間環境の方が大きかったんじゃないでしょうか。それがいけばなの場合にどういうところに向



『いけばな龍生』創刊号表紙とクラヒアページ「ムード／ムード／ムード」と題され、モダンダンスといけばなの組み合わせで構成している。同誌六〇年五月号。



第十一回東横いけばな美術展出品作
右から龍生派家元山村華来(風上)、
関本道雄、五八年二月、渋谷・東
横百貨店

けられているんだかわからないけれど(笑)。
工藤 そういうところに暮らしていいけばなをやるうと思っただのは何かあったんですか。
大坪 もともと町全体が龍生派なんです。いけばなをやるうと思っただんじやなくて、ジャズとか演劇とかいろいろやってた中の一つでした。深夜放送のジャズ番組の影響というのもあります。あの頃フリージャズが出てきて、いけばなも同時進行でひかれていって、その考え方や演奏スタイルに自分の作品が影響を受けたということがあります。例えばアナキーなワイルドなところとか、音楽と思えないダーティーな音が見事な音楽作品として時代を表現していたところなどが。私の習っていたのは普通のいけばななんですけど、流石の『いけばな龍生』には前衛的なものを取り入れていました。はなをやれば、そういう最先端の面白いことができると感じられたわけですね。そこで東京に出ることになって、それじゃ、家元を紹介するって言われたんです。
東京へ来てからずっと、時間があれば新宿の歌舞伎町のジャズ喫茶にも行ってましたね。ジャズが与えた影響みたいなものはこれからもあるだろうと思っていますが。

いけばなをやれば金になる？

大坪 東京へ出てくる一九五九、六〇年昭和三十四、五頃は、いけばなは全盛時代でしたよ。家元のところへ行けば、もっと親しく実物を見られるという感じがありました。当時家元は実際に自分で教えていましたから、それがよかったですと思います。その頃家元の私の教え方はまことに大まかで、よしとか駄目とか、よくなってきたな、ぐらいて、あとは作品の下の配慮が足りないことをしばしば言う程度で、こういう場合はこうするとよいというような工夫は教えなかったです。それは自分で発見したり、先輩のを見て考える。その様子を期待をもって見てくれていたという感じでした。言い換えれば、教えるべきことと私が自分で苦労してかち取ることを区別して教えてくれたと思います。家元の制作の手伝いはもっとも勉強になりました。
工藤 あなたが上京したのは東横展の全盛時代ですね。



グループ画土展出品作 下が大坪光泉の作品、木製箱、ウレタンフォーム、竹の根、七三年八月、市ヶ谷・龍生会館、いけばな批評、同年九月、十月合併号

グループ画土展出品「すれゆく橋物」青銅、キャベツ、木箱、七五年九月、市ヶ谷・龍生会館

大坪 だから、いけばなはお金が入る素晴らしい道としてあったわけですよ。いけばなを男がやれば、即、すごくいいお金になるような……。
工藤 東横展は大坪光泉にとって刺激になったわけですか。
大坪 あれはもっとも感動的な展覧会だったですね。東横展を見る前に東横展の存在というものを雑誌で知ってましたからね、『いけばな龍生』で、それを実際に初めて見て、さらに感激しちゃって。
工藤 一九六〇年前後は東横展の作品傾向が造形化するときですね。そこに並んでる作品に触発されたか……。
大坪 東横展は私が上京して三回ぐらいで終わっちゃったんですよ。ですから作品そのものより会場にあふれる熱気みたいなものですね。
工藤 あのエネルギーでしょうね。
大坪 あれは、多少やっぱり戦後とも関係あるんでしょうね。
工藤 あります。日本の社会状況がそうだったといってもいいし、出品する世代にもあったかもしれない。大坪 今の若い人たちは、ああいうふうな東横展の会場にあった熱気というものを感ぜられる展覧会があるのかなというのを思うんですね。まあ、時代が違うから何かほかのものを見ればいいんですけど。
工藤 あの熱気と同質のものはないですね。公募展とか流派を超えた展覧会はあるけれども、なんとなく仲間うち意識が先行しているような気で私なんか見ちゃうもんだから、そこであれだけの競い合いというか、何か新しい、常に創作的なものをという、つまりそれにかけるようなものはたしかに今ないかもしれませんが、大坪 あの当時忘れられないのは、「東横展が終わったその日からもう来年の準備を始める」という、そういう言葉で、みんな同じような気持ちでいた感じがあるんですね。

いけばなの冬の時代

工藤 それから龍生派の中のグループ展がありましたよね。

対談 いけばなを否定するいけばな



「五流新世代いけばなの未来像展」出品作。早川研一（右）の作品。東京オリンピックから、小原、古流、草月、清風、藤倉まで、龍生派が参加。六四年六月、銀座・松屋。

大坪 ええ、「グループ重土」(一九六八年結成)っていうグループで。工藤 当時はかの流派の人たちからも注目されていたんだけど、あのグループはある種のテーマとか目標とかを定めて展覧会をやっていたんですか。

大坪 いえ、個々の人が任意にどのような作品を発表してもよいと、別に枠を限定しないで。私は「グループ重土」にずっと入りたくて、東京に来てすぐに入りたいって申し込んでいたんですが、あいつはやらんばらんだから、ちよっと様子をみようっていうことで、入れてもらえなかった(笑)。それで重土が始まって二、三年のちです、晴れてようやく入れていただいたのは。

工藤 流派内グループというのは自由といながらある種の傾向が統一されていて、見てもつまらなかつたんだけれども、非常に自由に生き生きとやってる重土を見たときに、これはなんなんだろうと思いました。

大坪 自由奔放でしたね。ただ「グループ重土」に入る頃には私も東京へ来て何年かたっていましたから、東京へ来た当時の東横展にすごく感激したけれども、東横展みたいなタイプの作品や制作していく姿勢などは昔のものだ、という気持ちかほとんどできあがった時期ですね(笑)。

工藤 東横展の最後の頃には作品の類型化が進んで、前年度の審査の結果によるエピソードというのがどうしても強く出てきていましたね。

大坪 そのあたりがいけばな業界の全盛期で、具体的には免許の発行数というの、あのあたりがピークでしょう。それから急速に落ちていったわけですね。ですからその経済的不安によって、作品やいけばなの動向にも問題があるんじゃないかと思いはじめた時代なんだろうね。東横展が昭和三十七年、一九六二年に終わって、このあと急にいけばな業界が繁盛しなくなっていくって、この間は「しまった」と思ってたんですね、この業界に入ってしまった(笑)。ほんとにいい世界に入ったつもりなのに、どんどん低迷する世界に足を踏み入れてしまったかという。東横展が終わってみんな何もなかったんですけど、六九年の「いけばなを喰う会」まで。

間に「五流新世代いけばなの未来像展」(一九六四年)というのがあるって、少しドキドキしましたけど。工藤 高度成長というのに突入して、流派がそれぞれ自分の流派のことにしか考えなくなつたから、若い作家たちは浮いちゃったわけですね。



「いけばな8人の会」全 展 4月26日(金)～5月1日(日) 全 場 銀座 松屋 7階 美術サロン



「いけばな8人の会」展のパンフレット 七四年四月、銀座・松屋

大坪 私たちより前の世代はずっと東横展で燃えてきたのに、突然中止になって、みんなこのまたとほんとうはいけばなが駄目になっちゃらんじやないかと、寂しい思いしていたわけですね。そこで「いけばなを喰う会」という、何か刺激になるものを求めようとしたんです。私も刺激の中心がほしいと、流派を超えていけばなの現状を話し合おうと呼びかけられた「喰う会」があったときにも真っ先に、それと飛んでいったわけですね。

工藤 我々は何かしなければならぬと、種々の討論が行われたんだけど、あなたや早川研一に代表される若い世代と、いわゆる前衛いけばなで育ってきた私や下田尚利、中川幸夫なんかとは基本的なところで考え方が違っていましたね。

大坪 みなさんには、俺たちは過去にこういう風にしてきたけれど、これからは若い人たちが出てやってくれ、という気持ちがありましたよ。だから、ああ、この人たちは世話役にまわるんだな、我々が動かないといけないだと思っていました。

一九七〇年に中原佑介が企画したんだと思いますが、「人間と物質」展というのがあったんですね。作品になつてないような物をナマで投げ出すような作品の展覧会、あ、自分の考えてきたこれからの仕事というの、これだったんだというふうな印象。ずっと東横展の作品群というのが自分のものをつくつたものとしてあったけど、それからどんどん気持ち離れていって、どんな方向に進んでいくか、それを明らかに見せてくれたのが「人間と物質」展ですね。

工藤 そのあと七三年の豊島園のアンデパンダンですね。アンデパンダンに参加する意識はかなり明確なものをもっていたわけですか。

大坪 そうですね。あれは悲壮感があったですよ、これを何とか成功しないとまずいと。ここで我々が頑張つてとにかく成功させないと、という危機感と、すべてここから始まるんだというふうな……。

対談 いけばなを否定するいけばな



花が供えられたリンガ ヒンドゥー教の神であるシヴァ神の象徴。インド、ペナレス



「リンガインディア」 八っ手、花数種。小原流挿花七七年三月号発表。同年一月

工藤 それはアンデパンダンという意味で？

大坪 いけばな全体のとう感じがすてにあつたすよね。

工藤 ああ、私なんかは時代的に分けるなら、その頃から「ポスト前衛」というふうにならるかな、という感じがしてらるんですかね。

大坪 アンデパンダン展は長井理一、粕谷明弘、沢井剛、立原広明(清章)、小田原の杉崎宗雲に、私あたりが企画したんですが、そのパンフレットに、新興いけばな宣言「平和美術展・東横展・白東社展」いけばなアンデパンダン展というように図式を書いたんです。アンデパンダン展が頂上にあつて、そこから新しい時代が開けるんだというふうに、「なんと」いう思いがあつた図式だ」と言われて、嬉しかったすね。

工藤 それか翌年の「いけばな八人の会」になつたんですかね。

大坪 ええ、粕谷明弘、沢井剛、千羽理芳、立原広明、早川研一、吉村隆、長井理一、それに私も八人の会は三年しかもちませんでした。展覧会を四回やって、それぞれにヤバイと思つて辞めちやつたんですね。工藤 ヤバイというのはどういうことですか？

大坪 一番大きな理由は八人の会が権威をもつていくのは最初の本意ではないと。仮に権威をもつていくならば、ほんとうにいけばなを考えていくうえで、決してよいことではないと。一つの流れをつくつて追従させるっていうことが、将来のいけばなのためにならないと。最後には泊まり込みで激論を戦わせて、それで辞めようということになつたんです。それで解散するっていうのは、また申し訳ない。何か一つよいことをして、辞めようじゃないかということと、解散記念に新人発掘の公募展というのを開こうと。

工藤 それか七六年に主婦の友社でやつた公募展ですな。

大坪 ええ、八人の会でただ一つ公にいいことをした仕事なんです。だけど会議室みたいなところでやつたんでへなへなしたのしかできないんですね。だいたい主婦の友社に擁護されて公募展やるなんていうのは軟弱だと、それがまた批判のもとになつて、一切後援なしの展覧会をやるべきだというふうになつていきました。工藤 それで翌年の浅草の都立産業会館の公募展になつていくんですね。

大坪 ええ、その後公募展は毎年開かれ、基本的には八人の会とは関係なくなつてくるんです。

花が飛ぶインド体験

工藤 そのあたりで伺いたいのは、あなたはインドへ行つたでしょ(一九七五年)。あのインド旅行が大坪光景にかなり影響を与えてらるんですか。

大坪 ええ、与えます。花は枝で採つてはいけないということとす。花首でないといけないというのは、かなりの衝撃でした。枝から採つてしまつと再生産をさまたげるから、それは残酷で、していいことではないと。

工藤 意識としては残酷、なるほどね。しかし原色のヒンドゥーの供え花やリンガなどいろんなものをあなたは目にされたんだろうけれど、その中で花首、花だけというものは？

大坪 ペナレスのモンキー・テンプルというお寺のお祭りのときに、みんなで花を投げる姿は、もうなんて言ったらいいんでしょうか、ああつという衝撃で。頭上を花がどんどん飛んでいくんですから。

工藤 旅行でそういう現象を一つの光景として見てくる人たちが多いんだけど、あなたの感性がどこかでそれを受け止めたんでしようね。

大坪 もう一つは、インドの各地を歩いていくとリンガが至るところにあるわけですよ、その形の単純な強さのようなものが。

工藤 その影響がかなり出ているものがありますね、作品に。

大坪 そういうものと、私が興味をもつていた彫刻の方のプライマリー・ストラクチャーというものが、インドへ行つた頃にちょうど合致してますね。それに印象的だったのは、ほんとうの間を体験したこととす。これが正常なんだと、非常に新鮮な感じがしました。日本にはほんとうの間がないじゃないですか。そういう意味で日本は正常でないと思つたわけとす。

工藤 あなたの間の話を聞いて、作品のいくつかに暗い部分をもっているんだなあと。

大坪 暗めなんですよ(笑)。

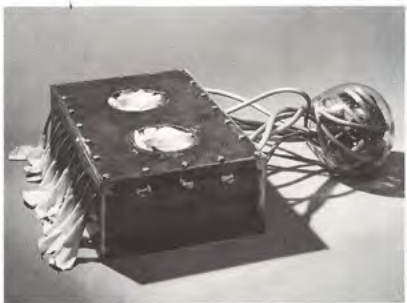


「Lovey leaves」 ゴム、アクリル。72龍生会館のスペースにける第六回展出品。同年五月

情念を否定する情念的作家



「正立方体植物」 八つ手、いけばな
生七十六年五月号発表、同年二月



「怪手」 カラー、ガラス玉、鉄製箱
いけばな生七十六年七月号発表作
同年五月

工藤 大坪さんの作品の中で一番最初に私がバツとひかれたのはゴムの葉の作品(二五五ページ)でした。
大坪 七二年の作品です。当時としては非常に新しいと思うんですけどね。葉っぱや枝の味を消しちゃってしま
すから、

工藤 それまでのグループ垂土の傾向の中で私が注目していたのは葉のマックスです。葉の集合体というのがか
なり強く出てきていて、その中のいくつかに注目していた。そこへ大坪さんの作品が出てきて、これを見たとき、
ほんとにびっくりしたのね。これはもう、確かに現代だと。よくやるゴムの葉の作品は、ゴムの葉の質感
だとか、持味だとか余計な夾雑物が入るんですけど、そういうものがこれにはないんですよ。

大坪 なんていうか、流れ作業で出てくるように葉っぱを扱うとか、感情とか抜きにした、暴力的ないけばな
があってもいいんじゃないかという気持ちです。八つ手を箱をくるんじやったような作品も同じ感覚でや
っていると思います。

当時反発していた言葉に「情念」という言葉があまりはしませんでした。情念という言葉で作品の評価が決まっている
情念をかけたほうがいいかというふうには反対してはいた時代でもありますね。

工藤 箱状のこの作品(上図)はいつ頃ですか？

大坪 これは機械のようなものにも関心があったので、七八年の作品です。

工藤 こういうメカニカルなものを導入した作品は好みの問題を離れて大変面白かったですよ。これは今あな
たがおっしゃったように、情念とは離れているわけですか？

大坪 ええ、離れているとは思ってんですけども。でももともとは、どちらかというと情念的な作家だと自分
は思ってますけどね(笑)。情念を売り物にしてくる感じっていうのは、あれはくさいと思うわけです。

工藤 だからあなたが情念を否定する情念といわれたらそれっきりだけれど、否定しよう否定しようという部
分があって、それがあるいは大坪光景を支えているのかな。

大坪 あとはいけばなに対する真面目さみたいなものに対してずっと反抗してきたということがありますね。

そんなに真面目にいけばなをやっちゃいけないという。

工藤 言葉で書くと誤解されるけれど。

大坪 ええ、いけばなを真面目にやるってなんて格好悪いと。

工藤 話題になったゴミ袋の作品は何年でしたか？

大坪 随分前で七一年の作品です。これは実際に見たんですけど、展覧会のいけばなと、今は段ボールです。

けど、昔は生ゴミが麻袋一杯詰まられて何個も何個も出て、エレベーターの近くで通路をふさぐんです。そ
れが捨てられた枝などでふくらんで、すごく迫力があつたんです。デパートのそのゴミ袋になるべくそっくり
につくったんです、大きさも。

工藤 私が大坪さんを見ると、割に振幅があるんですよ。大きな幅じゃないけれど、この振幅がぎゅーっ
と突き詰められていくいくつかの作品の中で、このゴミ袋の作品もそうなんです。ふっとね、中川幸夫の作
品を考えるような……。

大坪 私、中川先生のことを思っつつくっていることもあるんですよ。

工藤 かなり意識して？

大坪 ええ、意識して。それで随分前に中川先生がいけばなに対しての反論を「日本女性新聞」に書いたんで
すよね。そりやー作品は素晴らしい。素晴らしいけれど、みんな中川先生を神様にしてしまっ
て、あつちの方へ流れていっちゃったらいけばなはまったく一種類になってしまうんじゃないかって。とくに一九七〇年の
前後、あのあたり中川先生はすごい勢いで、東横展以後は中川先生というふうな権威がかなりのスピードで行
った時代があるんですよ。

工藤 つまり、勅使河原蒼風、小原豊雲という時代のあとの現代いけばなの代表的存在は？ と考えた場合、
その時代を生きぬいてきた中川幸夫だろうと。ただし私は中川幸夫というのはあくまでも独特な個性をもった



「観生展のゴミ1/5」 麻袋、植物
いけばな生七一年五月号発表作、七一年十
月、上野・松坂屋



週刊誌に取り上げられたゴミの作品
「週刊平凡七一年十一月四日号」

作家で、流派を離れた作家として、他の人々の追従できない存在だと思うから。
大坪 それはまったく異論がないところですね。

重みを取り戻すいけばな



「いけばな浴 かきつばた、花多数
いけばな龍生、八四年七月号表紙使用

工藤 お風呂の作品がありますが、あなたの意図しているのは何なのかな。

大坪 いやー、花と一緒に風呂に入ると快適だよ、ってそれだけです笑。それでお風呂のタイルに葉っぱがついてるでしょ、あれ古典花の手法でつけるんですよ、そこが突っ込みやういですよ。「いけばなしてる」って、葉っぱには産毛みたいなのが生えてるでしょ、それをこすって水に浸けてビュッと投げるとパシッと壁についちやうですね。

工藤 一種のパフォーマンスですね。

大坪 古典花もあんまり頑張ってるんじゃないやなくて、楽にやるということもまたいいだろうと。

工藤 なるほど。だけど、それは古典花に対する一種のイロニー？

大坪 いけばな全体に対するということですね。もう少し楽に、そりや深く重く頑張るときも私もあるんですよ、もちろん。あるんですけど、それだけでいくというは……、そしてそれがすごくいいことにされてしまふのは問題だと思いますね。

工藤 それからこの椅子の作品。



「しなやかな木 青柳、椅子、いけばな
花龍生、八〇年二月号発表作、七九年十一月

大坪 それは枝を濡れタオルにしたわけでありませうけれど。

工藤 ああそうか、濡れタオルか。木を使って、このように掛けると柔らかいんですよ。それが面白くて。

大坪 枝の本来もっている重みのようなものが取り出されてくるんですよ。いけばなは、大多数重みを取り去って、仕事してきましたから。七〇年以前と以後のいけばなを大別したときに重要なこととして、枝の重みの復活というものがあると思うんです。新しい前衛いけばなというのはそのあたりの違いがあると、例えば東

横展までというのは物質の重みとかさういうのは関係ないですね。ところが七〇年以降というのは物質の重みにも目がいくようになったんじゃないかなと思います。もつとも投入（努力）というのは枝の重みで留めていくところがあるから、昔から枝の重みには関心がなかったわけではないんですが、作品が何を表現するかというより、枝の重みやパネ、物質そのものに焦点が当たった作品が出てきた時代だと思いますね。

このあと私は素材が統々、野菜になっていっちゃうんですよ。野菜になってしまふというのは、主に野菜が安いということと、植物と人はどんどん疎遠くなって、植物と人間の接点は野菜ぐらいしかなくなっているでしょ？ それで野菜を作品として扱うということは、意味があるんじゃないかと。

工藤 つまりあなたの大根や白菜みたいな野菜作品の系譜っていうのは、あなたにさういう興味があるということ？

大坪 ええ、野菜を扱うっていうことは人間を扱うみたいな感じもあるわけです。人間が自由に生産操作して食べているから。

いけばな人のために戦う

工藤 梵天なんていうのが出てくるっていうのは、やはり民俗的なものが何かあるわけですか？

大坪 祭りとか、祈禱師とかさういうの好きなんです。家の仏壇にはいろんな沢山の神様を全部入れてあるんです。皆同居してるんですよ。趣味だからいいんですけど笑。

工藤 例えばマジシャンとか民俗的なオシラサマやイタコとかも含めて？

大坪 ええ。各地の祈禱師と会ったりしてるんですよ。話を聞くんですけど、祈禱師とか、新興宗教の人とか。もともと宗教が好きだっていうこともあるし、どういふふうにして入信していくか、というそのあたりに興味があつて。でもそれは、いけばなの流派にも、若干さういふところがありますから、職業的興味だと思えますけどね。流の繁栄を考へまして（笑）。



「さつまいもの門」 さつまいも、
藤づる、奄美、88いけばな龍生展
出品作、同年十月、上野・松坂屋



「ぼんてん」 けやき、わら、奄美、
モン、はまゆう他、八八年七月、龍
生会館

対談 いけばなを否定するいけばな



「いけばな」の門「一度使用された花材」86いけばな龍生展出品作
同年十月、上野・松坂屋

大坪光泉

PLANT & MAN
Kosen Otsubo
1970-1980



自選作品集 PLANT & MAN
1970-1980の表紙
一年刊

工藤 ああ、そういうメンタリティーな問題ね。言ってしまうと、メンタル・コミュニケーションなんだけど。あなたは流についても考えるんですか？

大坪 多少考えますね、生意気ですが。直接的にはいけばなの本職になってしまつて、それでいけばな人口って沢山あるでしょう？ みんな一生懸命やっているわけですね。で、その人たちのために戦うっていう感じはありますね。それは自分の流派だけのことだけじゃなくて、労働組合みたいなものかな(笑)。だからいけばな業界が、しぼんではいけなとか、真剣にいけばなをやっている人たちの気持ちを裏切つてはいけなとか、そういう気持ちっていうのはあるんですかね。

工藤 それとさつき話された軽い思いつきのとは、つながってくるんですか？

大坪 ええ、軽くないと大衆はそっぽを向くであらうという。

工藤 ところであなたは流派に所属しておられる。その中で創作活動をしている作家としての大坪光泉と、流派の花を教えることはつながっているんですか？

大坪 それはつながっていますね。そのあたりはかなり割り切つて考えてまして、流派としてこれだけのことを教えないければならないとか、流派の方針っていうのが一応ありますね。それは完全に全部やり通す。それに指導にあたる本人のすべてをプラスすべきであると思うわけで。

工藤 私なんか見ていると大坪光泉っていうキャラクターというのは非常に強烈なわけで、教える場合には自分のものを引き出していくわけでしょう？ それは龍生派という流派に対して別に抵触はしないわけですか。大坪 ええ、しないと思いますね。それは私の全部が弟子さんに伝えることによって、ほんとうのいけばなの指導がなされると思つてますし、家元もそう思つてると思うんです。だから代稽古っていうのはあり得ないと思うんですね。例えば自分が今日、この教室にいけなくて私の弟子を向けることがありますよね、そのときは「俺のことを気にしないで、思つたようにやってくれ」と言う。私がこういうふうに言うであらうっていうことを教えたならば、いけばなの教育にならないと思つますね。流のカリキュラムと指導法がしっかりしていることも大切ですが、教える人と教わる人との深い心の交流が流の伝統になるべきだと思つています。

生花・立花とプラモデル

工藤 家元の華泉さんと話したときに、彼は立花とか生花をやることと、自分の作品として発表することに對しての拒絶感、もう明確なんですよ。しかしながら、龍生派はやっぱレパートリーとして生花・立花をもつてるわけで、それについてはあなた自身はどうなんですか？

大坪 私はそのあたりもやっぱり軽くて、面白いからいいじゃないかっていう感じですね。生花も立花も面白いからやるだけで。

工藤 生花も立花も一種の古典ですよ。それをあなた自身が教えているわけですか？

大坪 ええ、生花・立花を教えることの方が時間的には圧倒的に多いです。それで生花・立花が現代的でないかっていうとそうでもなくて、触るといふ点ですごく現代的ですね。

工藤 だけど、表芸として生花で、その合間に遊びとして現代いけばなをやっているんじゃないかという批判の言葉も一方であるわけです。そういう見方に対してあなたはどういうふうにかえられますか？

大坪 両方とも表芸にしたいと思います。

工藤 あなた自身の中では両立しているわけですね。

大坪 ええ。あとは何よりも快適ですよ。生花・立花をいけているときの気分っていうのは。ほとんどスポーツですね。工夫するとこんなふうになつて美しくなるとか。
昔プラモデルづくりが好きだったんですが、プラモデルといつても、昔のは木片でセットになつていて、それをナイフとやすりで限りなく写真の戦闘飛行機に近づけていくやつです。生花・立花はプラモデルをつくつていく気持ちですね(笑)。ヤスリで削つてこんなところをへっこますとすごくいい格好になるとか丹念につくつていくでしょう、少年たちが。あの少年の夢みたいなのが生花・立花にありますね。

工藤 古典をあまりにも神聖化しすぎるんですよ。古典花に凝り固まっている人たちにプラモデル論ぶつめた



蓮一式の立花の制作 九三年八月



生花の作品 石花楼 寛 七八年五月



第一回個展会場「しだれ柳」ウレタ
ン、針金、八二年月、銀座・ギヤ
ラリー手

ら、ひっくりかえっちゃうだろうけども(笑)。
大坪 私が古典花を仮にどんなにうまくやってみせたとしても、いやがるでしょうね。精神性がないとかね。
工藤 だってそりやプラモデルじゃ精神性なんかありやしないよ(笑)。
大坪 「あいつの生花はプラモデルだから信用できない」なんてね。いいんです、それで。
プラモデルつくっていた当時、どうしても勝てない奴がいたんですよ。私のモデルと違った形になっちゃ
うんです。いつも二位にしかなれなかったんです。その悔しい思いっていうのはずっとあって。生花・立花
やっているとときはその気持ちで、勝てない奴がいるかもしれないと思いつつ頑張るんです。

工藤 現代のいけばなを教えている一人としては、両立できるという考え方があっていいですね。それは龍生派
の大坪光景だからできるのかな。例えば伝花をしっかりと守っているというところから家元たちもそれは可能だと思
大坪 うーん、可能じゃないでしょうか。可能じゃないっていうのは、例えばどういう場合ですか？

工藤 そのことによって自分たちの守ろうとする伝花が、悪くなりほしくないかと。

大坪 ああ、例えば非常に軽気持ちで伝花にあたるということですか？全然悪くならないんじゃないで
か、それは。かえって古典花が厳しい立派なものだと考えるというところの方が、生花・立花を堅くして、駄目
にすると思いますね。それは非常に危険で、どんどん痩せさせちゃうと思いますね。

工藤 大正末から昭和初期にかけて自由花が始まってきた時代に、伝統的な立花と生花を捨てて自由花のみに
関わった人と、両立させた人がいましたが、両立させた方は、自由花もよくないんです。それが私なんかひど
く気になる。時代を現代に置き換えた場合、いわゆる立花・生花にこだわるとは言わないけれども、私なん
かは古典花というのは本来完成されたものなんで、どんなに逆立ちして追いかけて、古典に近づくことは
ありえても古典になることはないだろうと。もしその人がいけたものが、これが我が流の伝花の古典でありま
すと考えたとしたら、そのときには古典の伝花はなくなっていることを意味するんじゃないかという基本的な
考え方があつたものだから。

大坪 古典花を真面目に捉えていくのと、並行していかねばいけませんね。非常に不真面目に攻
めていくのと両方。不真面目というか、軽薄に攻めていくのと両方やらないといけないと思います(笑)。それを

真面目一方で攻めていくっていうのは、あんまりよろしくないと思いますけど。

工藤 もし真面目一方で攻めていったとしたら、実は現代のいけばなから離れちゃうことになりやしないかと
いう気がする。つまり真面目に攻めていった場合に、現代のあなたがやっているような創作活動と両立するか
つていうと、私はしないんじゃないかっていう気がするんですけど、一人の個人の中で、言葉で書
いちやうと、古典を不真面目にやれなんてこれはうまくないんで(笑)、その辺のニュアンスをきちっと受け取っ
てくれないと困るけどな。

いけばなの将来を考えるための展覧会

工藤 八〇年代は大坪さんの時代だと思つているところがあるんですが……。

大坪 一九八二年に私が画廊で個展をやるといふことを始めたんです。作品集を出版すると同時に、そのあと
みんな画廊でやるようになっていったわけで。だからいけばなの人が個展を気楽にやれるというきっかけを与
えたという感じですよ。個展は四、五年続けて、一九八五年に、美術界のその年に活躍したベストテン新人
展のような、アートの登龍門であつた「ハラアニュアル」展(品川・原美術館)を、そこからデンマークのノルデ
イランド現代美術館での個展招待などがありました。それが勇気を与えてくれたということはあるんです。

工藤 そして自分から求めなくても、いけばな以外のジャンルからも声がかかるようになったんですね。個展
においても、さまざまな芸術家との展覧会においても、「いけばな」を強く意識されますか？

大坪 そうですね。彫刻をつくらうとかそういうことではなくて、いけばなの要素について考えるための展覧
会だったんですね。

工藤 要素というのは？

大坪 例えはいけばなを支えている空間であるとか、枝の扱いであるとか、そういうことを抽出して考えるた
めの展覧会だったんです。だからいけばなの技術で美術作品をつくらうとかそういうことではなくて、大げさ



デンマークでの個展会場「あやうい
四條」松、八五年七月、オーホル
グ・ノルディランド現代美術館



「ハラアニュアル」展出品作「神聖な
部屋」朝日堂、細木、八五年五月、
品川・原美術館

にいえば、いけばなの将来を考えるための展覧会であった。自分がいけばなについて、もたら洗いなおし
て考えていかなければならないと思っていましたから。だから画廊で行う展覧会は、作品にならなくても、い
けばなについてしっかりと考える。その軌跡が残ればいいというふうに考えたんです。

それからその当時、いけばなの人が個展みたいなものやろうとすると何かの記念とか、一生に一度とかそ
ういうものでしたが、もっと楽にやるべきだと思っただけで、そのあたりがみんなに刺激になっていったとい
うことだったでしょう。

工藤 展覧会の批評などを見ていると、あなたの「植物へのこだわり」を指摘したものが多くいんだけど、私
は大坪光泉は植物にこだわりはないと思うんです。マテリアルとしてのこだわりじゃないんですよ。こだわ
りがあるとすれば、既成の植物に対する概念を捨て切ろうとすることによって出てくる植物のような気がして
ならないんです。結果として植物を使っているものが多いんですけど、これまであった植物に対するいけばな
人の対応というのに対して、いっぺん既成の概念を捨てて、まったく新しいアングルから発表しようとしてい
るのでは、と。そういう方向性は中川幸夫と違うような気がします。中川は材料の中に入っていくんですよ。
ところが大坪光泉は材料の中に入っていないんです。アブローチが違うような気がします。

大坪 一九八五年に東京都庭園美術館で展覧会をやったアレックス・コルヴィルというカナダの画家がいるん
ですが、何気ない日常の風景を丹念に描く画家で、例えばトラックがあつて、そこから人が出ていて、まわり
の風景があつたり、植物があつたりするんですけども、全部それが金属になっちゃうんです。ほとんど金属
にしか見えないという感じで、その作品にかなり精神的な影響を受けました。つまり花はものの違いでいけま
すよね。微妙な。でもほんとは植物も金属も非常に巨視的に宇宙的なところから見ればもの違いなんてな
いかもしれないし。彼の絵は植物も生命体もいっしょくたに扱うような絵の描き方なんです。

工藤 デイヴィッド・ナッシュをはじめとするエコロジカルな芸術の影響を受けていますか？

大坪 エコロジーの考え方には影響を受けています。七〇年代以降いけばなをやる人とそれ以前の違いはエ
コロジーの影響を受けているかどうかということですね。一つの花をいじるにしても、全地球の植物を相手に
しているって感じがありますから。



アレックス・コルヴィルの作品「右
から牛乳罐のトラック」一九五九
年、「トラック停留所」一六六六年、コル
ヴィルは一九二〇年生まれのカナ
ダ・トロント生まれの画家。

工藤 ただいけばなへの影響というのが悪く表れているところがあつてね、エコロジーだからといって、それ
を単なる自然回帰のように受けとめて、素材を植物に限定してしまうようなところが、とくに野外展に多く見
られることが私はちよつと気になります。

これからのいけばな

工藤 創作的な仕事であなたが今後やっていきたいと思っていらっしゃるのは、どのようなことですか。

大坪 一九九二年に龍生派の盛岡支部で、北上市の日本詩歌文学館を借り切って「詩歌にいける」という展覧
会を開いたその会期中に、舞台上で詩歌を朗読してそれに花の振り付けをやったんです。主に現代詩なんです
が、花を使って次々に人が出場して思い思いのことをやりました。

工藤 その舞台上で大坪さんは演出をなさったんですか。

大坪 ええ、まあ演出家でしょうね。作品化していく過程を見せるのではなく、詩をもとに情景を演ずるん
です。とにかく詩をしっかりと読んで、舞台上で何をやってもいいからとそれくらいの指示をして、これを本格的に
プロの演劇人たちとともにやれば面白いだろうと思えますね。

工藤 前衛いけばなの時代にも舞台装置として使われるということはありました。いけばなのようなかたちで
はなく最初は添え物的な装置に始まり、次に主題に合わせたものになっていったんですが、それは照明その他
ということではなかった。あなたがいうのは装置ではなく、詩は言葉があるわけですから、それをどう解釈
するか、一種の舞台パフォーマンスですね。本来静止したいけばなに動きがあるというのが興味あります。詩
もオリジナルであればいいかもしれませんが。しかしそういう場をつくるのはなかなか難しいことでしょう。

大坪 ええ、只今、非常に面白いものやると企画書を書いて、企業にせめて二百万出してくれ、とつつま
しやかな申し出をしていますが、全然来ない。

工藤 流派もいい資質の弟子がいたらお金を注ぎ込んでタレントを育てたらいいんじゃないかと私は言ってる



現代詩を演劇するいけばな T.S.
エリオットの詩死者をほむるを
テーマに大坪光泉(左)と坂田純一
一九九二年三月、岩手県北上市・日本詩歌
文学館



小原流の信州博覧会93出品作 小原
流長野県三友部青年部制作、オの
中から、私たちが木のつばやきが聞こ
えますか?」同年七月、松本市松
本平広城公園緑地

んです。多様なものが出てくるには、一つのきっかけをつくる必要があります。でもそれは一つの流派の問題ではなくて、拡大していく必要があるんですよ、いけばな全体に。

フラワーデザインはウインドーであれ、パーティー、ホテルであれ、社会的に機能している部分がありますね。そういうことをいけばなをやっていくこれからの若い人は気にするところがあるんじゃないですか。

大坪 フラワーデザインを意識することはありませんが、ただ商業的な仕事を我々に与えてくれれば、もっと面白いことがいっぱいできるのに、仕事がやって来ないという不満というのはありますね。

工藤 コマーシャル・ベースでやると、制作だけに専念できるし、いろいろな勉強もできると思うんですが、制作にあたっての制限もあるでしょう。その枠をいかに乗り越えるかという問題に突き当たると思っています。

でも少しずつ違ってきているかなと思うのは、野外展をやらうとすると、昔は市の条令でいろいろうるさいことをいわれたのに、最近では「どうぞおやりください」って、しかもただで提供しますよ。市の担当職員も世代が新しくなったから、過去十年をみると、随分現代いけばなに対する風が変わってきたと思います。最近、I・I(イケバナ・インターナショナル)が協力して多摩の国営昭和記念公園でやった野外いけばな展「フラワー・パフォーマンス'93」や小原流が参加した「信州博覧会'93」なんかをみても。信州博覧会が、野外でバオを組んだりする仕事に場所を、それに材料のチップは工場がうちのチップをどれだけでもってくださっても結構ですと提供してくれたんです。これは実質的には若い人たちが動いていますから、そういうことが広まっています、いけばなが単に家の中でいけるだけではなく、社会的な広がりを見せていけば嬉しいなと思っています。

大坪 八〇年代から九〇年代にかけてというのは何をやってきたってみんなやっちゃったから、そんなに頑張ってもしょうがないという気持ちがある人にもあったと思います。大抵のものはやり尽くしたという。そういう感じは六〇年代から七〇年代にもあったんです。で、今、考えてみるとその時代には新しいものがどんどん出てきているんです。当時の私たちが先輩たちがいけばなのあらゆるタイプの作品を全部やってしまっただけで、もう何をやっちゃってどこかにはまっちゃって、頑張ってもしょうがないというのが一般通念だったんですが、今もそういう時代なんですよ。そういう時代の方がはんとうちは一番新しいものが生まれるかもしれないですね。

(おっぱい) 龍生派家元顧問教授

花時間

hanajikan

ある暮らしの創造
大特集

大人の女の 基礎の基礎

器づかいレッスン

きる女の大きめバッグ

の女のスタイル学/
早苗・吉元由美・長野智子

ブルセッティングの基本

眉・アイライン、ラインづかい上手

花時間インタビュー
内田春菊

いけばなからのメッセージ
大坪光泉(備生派) 工藤亜美(小原流)

保存版実用特集
ポピュラー卵料理マスターブック

総力特集(全24ページ)
女のビジネス常識100

February **2**

hanajikan 1994.2.2
RE_インタビュー参考2-1

花の放つ眩い光に挑戦する作家

大坪光泉

龍生派

現代美術との接近、
インドで見た散華、
最大限に

いけばなから遠ざかって
花を「いける」大坪光泉。
生命ある植物を素材として
現代人にとって植物とは何かを
つねに考えつづける。

インタビュール 下田尚利 (大坪花道家)

Message from Ikebana by Kosen Ohtsubo



初めは器にとうごまをいけていたのですが、思うようにいかなくて、そのうち自分の身体に巻きつたくなってしまったのです。
【花材】とうごま、作者本人、撮影＝谷口皓一



いけばなからのメッセージ

大坪光泉



いけばなの手触り
じゃない
暴力的でわいせつなもの
を…

下田 あなたの作品には、よく自分が出てくるよね。

大坪 ええ、とぎやだすね。

下田 お風呂へ入っちゃったりね。

大坪 自分の顔を作品にしたのは何点かありますね。演劇やりましたんですよ。田舎で、ちよっと劇団にもいましたね。下田 絵描きになりましたか、いろいろ

大坪 そんなことはないですよ(笑)。
下田 一種の自己顕示欲。

大坪 そうかもせませんがね。自己顕示欲って言葉は、嫌な響きですね(笑)。

下田 ちよとも嫌じゃないよ。ものをつくって、人に見せるっていうのは、一種の自己顕示でしょう。どっちゃかっていうと、いけばなの人は、花の隣に隠れてしまっって、自分は表へ出ない。花が何でさ

『ジャポニカ』床には大量の土があります。インドでのように、いい花びらと新しい花のにおい、色合い、植物葉を放っています。高さ200cm
『クワレルカ』薬、樟の枝、花
撮影＝大坪光泉

『日本橋』野菜を使ったものを食べた後ほとんど食べなかった確信です。最終日だったので腐っはじめ、幅広いゴムベルトで押さります。高さ200cmでセリ、花多数、京菜、ゴムベルト
撮影＝大坪光泉

れいでしょって言うてるだけの人が多いんだけど、あなたの場合は違う。
大坪 花がきれいって言うていたり、花のきれいなを見せるだけのいけばなが気に入らなかつたんですね。

ヤースの影響というのがありますね。例えば真四角とかね、三角とか。カーランドレとか、リチャード・セラとか。
下田 そういう影響を受けていけばなを見直した時に、セリいう…。
大坪 ええ、やりたいことがいっぱい、とんとん出てきたという感じですね。無造作に、真四角にちやうとか、円柱形にしちやうとか、三角形にしちやうとか、それはもう機械作業です。

下田 六〇年代後半のイタリアのアルテ・ポヴェラやアメリカのフルクサスの連中のような作品に出会ったというところで、作品に対する考えが変わっていったと思うんですね。プライマリー・ストラクチャー

本日は、いけばなは微妙なものの違いを感じて、それを最大限に利用していく





いけばなからのメッセージ 大坪光景



▲ラプリーリーブ プラスチックレイブ 葉一枚一枚の違いを無視してつくるいけばなを考えていた頃の作品です(74年制作)。
【花材】ゴムの葉、アクリルボックス、毛糸 撮影=谷口祐一

▲リンガヨコハマ リンガというのはヒンズー教のシンボルで男の家徴です。インド中によく見られるもので、花が散華というかちで捧げられます。高さ230cm
【花材】花多数(主に菊)、白菊、アクリル板 【職】横浜 ランドマークプラザの広報 撮影=伊奈英次

いけばなという感じでない いけばなの出現

い、もっと暴力的で、そでわいせつ。いけばなにに対して、もっとした憤りもあって(笑)、それを尋ねたいという気持ちもあるんですね。

下田 そういつつ「ひげ、薄厚にあるよね、いまだに」。

大坪 はい、いまだに。何となくうなづかしたんだろう。ひねくれちゃった(笑)。

下田 植物の微妙なニヤンスというふうなもので仕事をしない、というところが一つね。

大坪 ええ。

下田 それともう一つ、植物を材料にし

部分とか、その植物の性質そのものが際だってくる。(人間)そういう作業をされたために起こる植物の抵抗とか。

下田 意味ありげな表情やポーズを見せないので、ヤツテのもの、そのヤツテが置かれている状態の不思議さみたいなものに目が集まるしね。

大坪 ええ。あともう一つの快感というのは、こんなことをやっていていふふうには、いけばなを長い間やってきた人たちが嫌がるような感じがするんですね。非常に嫌悪感を示すに違いないという、それがもつ、うれしかった(笑)。

下田 そうですね、あなただけでいけばなというのが大きかったですね。

大坪 ええ、モンキーランドというお祭りの時に、人がたくさん花を投げたので、その頭上を花が舞っててみたんですね。その空中を飛んでいく花を見た時、「これはやっぱりいけばなじゃない」と思った。

下田 それ以来、あなたの花びらを散らすは感というのが大きかったですね。

それまでは花びらがいけばなになるっていうことは想像もしなかったですからね。それと、その花のにおい。やっぱりいけばなは、においがあるのも一つなんだと思います。

下田 それ以来、あなたの花びらを散らす



おおつぼ・ころせん 橋本麻足尾町に生まれる。60年より麗生派家元・吉村善泉に師事する。65年、東京電機大学電子工学科を卒業。73年、いけばなアンテナバンドン展を有志と企画、参加。それ以降、ほとんどの重要ないけばなのグループ展に参加する。そのかわり、70〜73年には行動美術展に出展し、造形的志向を明確にする。73年よりインドに魅せられて数度旅する。この体験がその後の作品に変化をもたらした。82年からは、国内および国外で相原も多数開催。いけばなを美術との相関でとらえた造形的な作品を発表しつつ、新しいいけばなの潮流をつくり出した。「作品は自分が生きていく時代と自分自身をいっばいに吸い込んでいっているようにありたい」と語る。自選作品集『PLANTS MAN』を80年に出版。現在、麗生派いけばな家元顧問教授。撮影=谷口祐一



大根や米を干した柵が すごくいい作品に 見えて…

下田 (吊り橋)の写真を見ながらあなたの作品の中で衝撃的だが、おもしろいところを抜き出して、好き嫌い言うた、この連の仕事が一番好きなんだ。

大坪 ああ、このタイプはですね、大へ旅してきて、(狂喜)ですね。それで、窓からの景色ですね。大根が米を干したりとかいう柵があるじゃない。やっぱりいけばな人だから、しゅっちゅっ作品のことを向となく考えてるんですけど、その柵がすごくいい作品に思えた時があるんですけど。はっさりの生える。いけばなよりも、むしろ実用、日常の実際に使われているものの方が、枝だっけ生き生きとしてるし、いけばなとしても優れているという、そこから始まっていますね。このほかに椅子とか、家畜小屋の作品もあります。

いけばなからのメッセージ 大坪光泉

▲吊り橋 ASHIO 小さい物はその微細な部分まで観察は見るものです。理解できる具体的な物であればなおさらです。ここでは枝がテーマでした。高さ33×幅40×奥行100cm
【花材】雑木、針金、石 撮影＝谷口悠一

▼窓からホンコンⅠ ホンコンでいけばなの仕事をした時のホンコンの印象を表しました。
【花材】ホンコンの彫り物のおみやげ、バラの花びら、サナン、伊吹、寶龍柳 撮影＝谷口悠一

下田 これは、小枝一本一本に対するあなたの愛情みたいなものがさ…。

大坪 ええ、これなんかも、その枝一本一本の違いを、ほんとに微妙にかき分け下ってる仕事で…。

大坪 いけばなですね。

下田 あなたがいつもやろうとしてることは違わなかった、そのうち、

大坪 ええ、まるっきり正反對の、小枝なんか生かしちゃって、いけばなの



撮影＝伊奈英次

【著者】
藤生会館



そこでみんなが納得するわけだ。あなたの支持層が広いのはそのせいかもしれないね。最後に、いまやりたいたいと思ってることを教えて。

大坪 ヨーロッパのフラワー・デザインたちを集めた企画展をやってみたいです。人選は、できれば私に任せてもらって、そのすれば、何か新しい世界が開けるような気がします。



▲ロックンロール スイートポテイトウ 公園の中でつくった作品です。小学生が何人もまたがったり、「いもを少しくれてもいいだろう」と迫ってくるオバサンがいました。長さ20m
【花材】さつまいも、ほろ布、糸 【場】立川 昭和記念公園 撮影＝伊奈英次

んでですね、生花・立花でいいのは、それが、気持ちがいいですね。精神性云々するご自身がいいなと思いません。だから、私のこのように考え方は「古典花命」という感じの人にとっては、許し難いと思いますよ(笑)。

自分の膝前に酔いしれたりとが、そういう酔わせるところがいいじゃないですか、勝手に遊ばないといい感じですね。

下田 危険だと思わない、そういうのは、大坪 いや、気持ちいいですね。あと、部分的に勝負の世界、勝負がいっぱいあるんですけど、段階的にね。それがいいところですよ。



▲ロックンロール 大根タワーⅠ 大根がロックンロールしながら勝手にそびえていく様子に感心しつつ、つくった作品です。高さ200cm
【花材】大根、寶龍柳、ほおずき 【場】大塚 週末住宅「鴉箱と烏籠」 撮影＝松岡 潤明



大師示範花道極品



大坪具備印度色彩的雜亂配以果蔬及花葉的作品。



大坪的作品，紅花綠葉夾在錯落有坪的竹枝中，互相爭艷。

古風的會經手打理芳若日本傳統花道，手持竹筒，在寺裏的佛堂中，一面吹一面慢慢地將花筒向佛堂中，巧妙地引佛堂裏走來的花道者，一面吹一面慢慢地將花筒向佛堂中，巧妙地引佛堂裏走來的花道者。

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

蘊含情道思想

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

活用天然素材

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

創意自由活潑

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

融合各家所長

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。

花道，是日本的傳統藝術，其歷史可追溯到奈良時代。花道不僅是插花，更是一種生活哲學。在現代社會，花道依然保持著其獨特的魅力，成為許多人修身養性的良伴。



千羽以松枝、四方木框和竹枝構成的作品。

推廣情人節，對象起爭議

千羽以紅白兩大色系的插花營造出一種對比的美感。

情人節的推廣，在社會上引起了廣泛的討論。有人認為，這是一種商業化的行為，而有人則認為，這是一種表達愛意的傳統。在推廣情人節的過程中，對象的選擇也成為了一個值得探討的話題。

可口甘香鮭魚炒

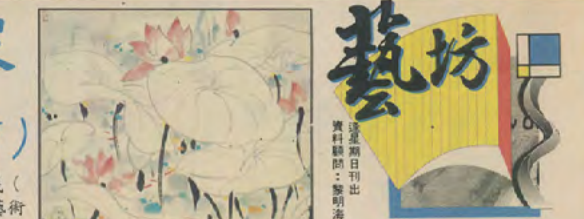
鮭魚炒，是一道色香味俱全的佳餚。其做法簡單易學，且營養豐富。在烹飪過程中，需要注意火候的掌握，以確保鮭魚的鮮美和口感。

鮭魚炒，是一道色香味俱全的佳餚。其做法簡單易學，且營養豐富。在烹飪過程中，需要注意火候的掌握，以確保鮭魚的鮮美和口感。

茉莉炒鮭魚

茉莉炒鮭魚，是一道清新可口的佳餚。其做法簡單易學，且營養豐富。在烹飪過程中，需要注意火候的掌握，以確保鮭魚的鮮美和口感。

茉莉炒鮭魚，是一道清新可口的佳餚。其做法簡單易學，且營養豐富。在烹飪過程中，需要注意火候的掌握，以確保鮭魚的鮮美和口感。



吳冠中《河塘清隱圖》



IKEBANA
**Ryusei
Special Talk**

いけばな生公開座談会

いけばなとGOMIアートの
今日から明日へ — その2 —

「ウッチャリ拾ひ」
のエコロジー・アート

現代はいけばなGOMIという領域を持ち込んでしきりにタックルを掛けているのは私達龍生派の大坪光泉先生、片や先頃東京・板橋区立美術館でおこなわれた「思考するオブジェからGOMI-ARTへ」という展覧会に、近所の湖畔に漂着した生活廃棄物のインスタレーションをした殿敷侃さん。前号では、スラバを映写しながら、それぞれのGOMI-ART状況について語り合いました。ところが驚いたことにお二人とも自分の使っているのはGOMIではないんだ、と。何のですこれは一体どうしたことでしょうか。

殿敷侃さん
「ウッチャリ拾ひ」の作品を全部GOMI
みたいな物で作ったり、殿敷さん

のうちに、行政側といろいろトラ
ブルを起こしながらもやるという
のは、一種のそういう、いい意味
でのナルシスティックな姿勢があ
るな、という気がしたんです。

原体験みたいなものが、それから
40数年間の時代とか社会の中にオ
ーバーラップしてきている。とし
て今、人間化される風景がだぶつ
てくる。拡大される風景のような
気がするんです。

高島侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

私は1942年生まれましたが、
広島の原爆で両親が死んでいった
ことで、一つの幼児体験として広
島の風景というものが、無意識の
中にあるんです。で、(悲劇的なも
のが美しいとすれば)広島の悲劇
も美しいわけですが、それが今に
なって制作を通じて少しずつ判っ
てきたことなのですが、やはり悲
劇的であるものはすこくエネルギー
Iがあるんだと思うんです。で、
広島の悲劇的なもののエネルギー
が、自分の原体験のいちばん衝撃
的なものの中で結びつくんです。
無意識の世界の中のそういう

原体験みたいなものが、それから
40数年間の時代とか社会の中にオ
ーバーラップしてきている。とし
て今、人間化される風景がだぶつ
てくる。拡大される風景のような
気がするんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

大坪先生は、自分の素材は「い
けばなで使わなくなりました」
とかいうものですか、本当にGOM
Iと言えぬものではないか」とい
うし、殿敷さんは「僕が使っている
のは、GOMIではありません—家
の前の海に流れている、漂流
物」だということなんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

殿敷侃さん、お二人の作品を見てい
て、それぞれの性格というよりは
制作のスタンスが、マジヒステイ
ックな感じがしたんです。だけれ
ども、やはりいい意味でのナルシ
スティックな構えがあって、それ
が一種、人間愛みたいなものと繋
がっていて、そこから出てくる結
果として出されるGOMIみたいなも
のにまで繋がっているような、壮
大な考え方が有るんだな、という
感じがしたんです。

出席者—
大坪光泉 いけばな作家
殿敷侃 造形作家
高島直之 美術評論家
司会—本誌編集部



「絵画の見方 オルセー美術館」

■ヴァニナ・コスタ著 中村隆夫訳 橋本書店 1,500円

美術館ガイドと美術史と絵画の見方を合わせて、オルセー所蔵の12点から構成した入門書。同シリーズに「ルーヴル」もある。近年美術への関心の高まりは急だが、我国の美術教育は鑑賞よりも実技のほうが主流であるため、大人といえ、自分のわずかな知識で絵と対峙することが多い。そこを補強できるのがこういった本だ。この本は絵が描かれた時代をおさえ、なぜその絵が「新しかったか」、画家のエピソードなどもまじえて読む。比較される作品のディテールの図版も載せるなど、構成もいい。

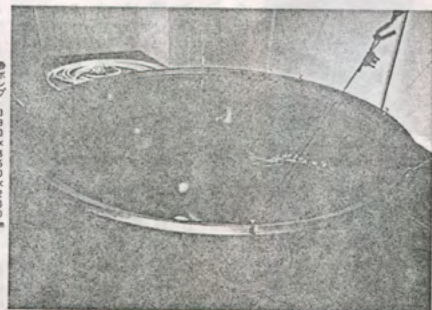
「田順子展」

■7月15日-21日 村松画廊

70年代後半からニューヨークで制作を続ける作家。掲載図版からはちょっとわかりにくいけれど、細かいタッチに見えるのは、和紙を折りボードに張ったことから感じられるテクスチャーである。その上から色彩をほどこし、作家の見たニューヨークの風景のディテールがかれている。風景の実態が「はつきりわかる作品よりも、一見茫漠とした作品にひかれるのは、スケール感がひろがるからだ。点描をダイナミックに展開したようなエネルギーが伝わってくる。



●「オスネリナリバー」ボードに紙、アクリル顔料、203×228、5cm 1990-91



●「ポン」390×550×230
彫刻 成田孝充 真土工舎

城戸孝充展

■7月29日-8月10日 ギャラリー21+*

画廊という場にこれだけの水の持ち込まれたのはめずらしい。40mのホースと逆円錐状の器がセットされ、モーターによって水が器のなかを満をまいていく。満は作者のいつも用いる語り口だが、水でそれを提示するのは、今回からはじめてだ。三週間ぐらいの実験を行い、満のリズムをホースの長さでモーターの力で調整したという。夏の日、涼の作品とってしまえば、それまでだが、人をしばし夢の地へ誘う詩的な作品であった。

美術時事

三上豊
Yutaka Mikami (現代美術研究)

ロバート・アールマン監督の映画「ゴッホ」、弟テオとの愛憎を中心に描いたもの。しかし、絵にあればだけ打ち込めるっていったいなんなのだろう。やはりわからぬ。



●「ルーサー」黒紙、いつとどおり 1991

「拡張する美術」の
「バーバラ・クルーガー」

■7月6日-8月18日 世田谷美術館

「アメリカン・アート1960-1990」といったサブタイトルがつく同展は、近年もっとも大規模な米国美術の紹介となった。ポップからシミュレーションまで並んでいたが、一点一点にかけられる鑑賞の時間は誰でも短いのではないか。情報の確認なのだ。そのなかで、小田急線成城学園駅前の広告板を用いたクルーガーの作品は、知る人ぞ知るの極みで、ここまできると愉快だ。美術が広告と区別するのではなく、どこまでも視覚体験と情報の曖昧さが問われているからだ。



●「R」1975

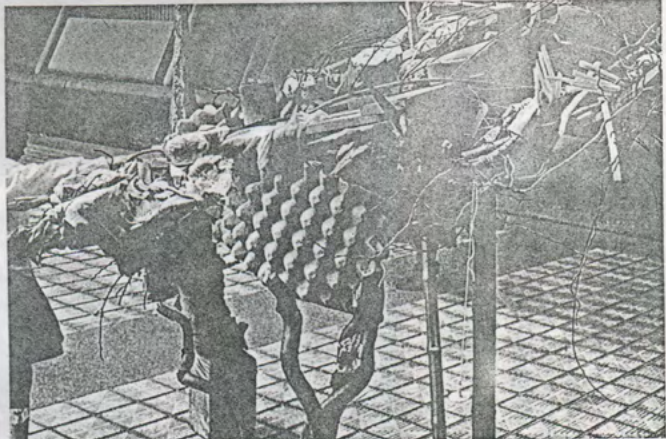


大坪光典氏

たもの。大坪先生でしたら捨てられたらいいに込められた、いけばなという（しかも他人の施した）作業の痕跡を、というふう拾い上げてくるわけですね。

じさせて凄かったわけですが、最近では、展覧会が終わって解体されて捨てられてしまったいけばなに関心がありません。特に今はいけばなは多種多様ですから、枝を焼めたり、或いは枝や何かの植物にいろいろな作業をしかけて来ていろいろわけていこう。それが捨てられた途端に突然いけばなと無関係になつてしまつて、人が与えた作業が植物に張り付いて、何の意味もなく、またはどこか謎めいて残っているわけですね。そしてそれが手を加えなかつた生の植物よりも凄く姿で、展覧会が終わった会場なんか落ちていくわけですね……それをもう一度ひとつにまとめる、また凄くものになるんですね。とても自分一人で作る作品なんか、とうとう超えちゃうんですね。多勢で作ったと言う感じになつて……他人がやつたことに圧倒されるながら作っていくわけです。

いとお考えなのでしょうか。殿敷 先ほども言ったように僕の場合、概念が先にあるのではなくて、自分の感性というか……素材というのは自分で身体的に選んでいるところがあつて、それは一般的には必要なものと取られて、やはりものだとおもうんですけど、やはり私にとっては（エキサイティング）



大坪光典 龍生会館のスペースに飾る展出品作品(部分)

グで見送すことの出来ない必要なもの……) 生きていることは表現することだと思つて……それは僕なりに美術の体系とか社会事情とかいろいろ社会制度的なものを日常生活の中で問題意識として持ち続けていくということがむしろ大切だと思つておるんですけどね。



高島隆之氏

司会者がゴミアートのゴミという言葉に反応されていますが、板橋区立美術館の今回の展覧会も、殆どの作家にはゴミという言葉は無いはずなんです。だからそういうのもで括つてしまつて、殿敷さんみたいで反発が来るんじゃないかと思つたんです。勿論、作品はそれは確かに一つの芸術として、もうゴミでは有り得ないわけですが、しかし素材となつていれるものは、漂流物とも言えるかもしれないが、ゴミだともいえるわけですね。

今度の板橋の展覧会は一面的にはタイトルも言うように、シュールレアリズムのオブジェを出発点にした、歴史的な構成になっていけるわけですが、そして戦後のいけばなの出発点にもオブジェがあつて、それは戦後の、焼け跡のゴミだったわけですね。ですから戦後のいけばなの原点にゴミがあつた、ということになります。それにオブジェという網を掛けていけばなをモダニズムを果たしてきたわけです。

会場の読者の声

高島 一番最初に漂流物を使つて何かしようとしたきっかけがあつた

殿敷 私は山口県の長門市というところで、軒先みたいなところ二十一年ほど住んでおられます。これは宿命なんか分かりませんが、先ずお金がなかつたんですよ。今になつてそれがとても良かったという気がするんですけど、自然体で(漂流物で)何かするよらないことを選んだのかもわからない。自分の志向するビジョンがそういうところ、自分を選んで行ったのかも分かりませんが、お金がないこと、何か自分の身の回りがよく見えたりとか……

読者B アートというのは、ただのものではないと私、思つていました。板橋区立美術館の作品がね、あーとGーのときもそうだったんですけど、何か物凄くエネルギーを感じて……

その頃、僕の世代の作家達が、現代彫刻なんていふたら、石とかアルミとか鉄板とか漆く金の掛かる素材を使つていたんですね。それが当たり前のように感じられた時代がずっと続きました。自分が僕なりに何か違うようなものがある、結果的に自分のお金がないことが自分の身辺の、漂流物とか家の周りの何かで制作するとか、そういった素材を選んだんだろうと思つています。

読者B 今のお話を伺つていて殿敷さんの作品というの、現代に對するアンチテーゼじゃないかと、社会性という、現代文明の時代性みたいなものを表現して

司会 大坪先生は如何でしょうか。ゴミを素材にしていけばなを作ることで、社会的に何かアピルすることが出来る、とお考えでしょうか。



殿敷氏

読者A このテーマは「いけばなとゴミアートの……」ということですが、だいたいのゴミというのは個人のそれぞれの捉え方で違うとおもうんです。例えば誰かが、もう自分は使わないものだから、ということ捨ててしまえばゴミだとしても、他の誰かがとつてそれがとても価値のあるものであつたり、ただ使えらるものであつたり、という場合が、僕なんかお金がないから、よくさういふ物に目がいつて拾つて使つてみてるんですけど、それは僕にとってはゴミじゃない。殿敷さんは今程、殿敷さんが拾い集める物は、その物が今までどんな歴史を持ってきたか、ということに興味を持たれてるということですが、作品はその物の歴史の延長上に作られるものなのに、逆に、それはそれとして、自分がさ、上げたときを境に、その物とは全然別な文脈の表現をした

しきりに環境問題が話題になって
いたんですね。七十年代に入って
「人間と物質展」という展覧会が上
野の都美術館でありました。
それ以前にアメリカのチェンバ
レンという彫刻家が自動車のスタ
ックで彫刻を作らんでですね。非
常に感銘を受けたし、今でもずつ
とその時と同じぐらいに好きな作
家です。チェンバレンというのは
自分ではそう思っていないでしょ
うが、殆どゴミアートですか？
……。その次イタリヤのアルトホ
ーペラー—その彫響をもうにも受
けて、それがゴミアートに対する
興味をかきたてていったとおもっ
ています。

また、環境問題も含めて植物を
考えていかなければならない、そ
ういう気持ち(いけばなを始めた
もの)を持ち、(いけばなに使わ
れた後のゴミとか、それかにいけ
ばなのために大量の木を自然の山
から切ってきてしまう事に対し
て、それていいのかといった気持
ちとか、その辺りの気持ちとゴミ
とが微妙にかままっているんで、
それからもう一つ、いけばなと
いうのは、果たしていい枝、いい
花材がないと、できないのか、と
いうところもあります。その辺に
落ちている、もう捨ててしまっ
たような枝で、いけばながで
きるんじゃないかという気持ち

ゴミアートに なぜ無い生塵

読者B 板橋美術館の敷敷さんの
作品も拝見致しました。ゴミアー
トといながら生ゴミのようなも
のは会場には見られなかったず
ね。それに敷敷さんの作品も生活
臭というか生々しい、汚れといっ
たものは非常に感じられなかつた
んで、水戸芸術館の場合もそ
うでした。今、いろいろと敷敷さ
んのお話を伺って、多少情念的な
ものは感じだんで、どうど

大坪 勿論観客です。こういう 作品がこの展覧会には相応しく て、そういうのをみなたくて来た という観客です。

もう一つの欲望としてはなるべ
く期待を外す作品ですね。兄に來
た人が、この展覧会にはこういう
作品があるだろう、という期待を
外してやる。只今のところ、どち
らかというところの方に興味が
湧いてまして……。それも出来る
かぎりスキヤンダラスに、例え
ばうんと汚なくからとか……。し
かもそれと自ずから境界というの
が在りまして、当局とトラブルを起
こしてはいけません、その寸前さ
か。



敷敷さん「黒流物と森が愛し合ったとき」(部分) 板橋区立美術館出品

ろした、汚いものというのがどこ
にも感じられなかった。そういっ
た意味では大坪先生の作品の中
にもそれは感じられなかった。
自分にはゴミは汚いもの、とい
うイメージが非常にありましたの
で、そうすると、汚いというもの
を排除した世界がアートという括
られ方になるのかな、と、少し短
絡的ですが、お二人の作品を拝見
して感じてしまわんですけれど
……。汚さだけではない、よく洗わ
れて綺麗にしまったような、整合
されたものではない、何か乱れた
状態のものがあの展覧会にもつ
とエネルギーに展開している
のかな、みたいなことで行って
たんですけど……。

司会 ゴミという生ゴミとかも
つと汚い、従ってエネルギーシ
ェイメージのゴミのだけ、そして
いけばなのゴミというところか
という植物という生物で、つま
りそのゴミというなら生ゴミとい
うことになるけれど、そういうも
のは美術乃至は美術館という制
度には入っていかないかどうか、
ということですが……

大坪 正直のところああいう作品 を作るのは大変なんです。そこ であなたはどのくらいの(作品)を 作っておられるのか、聞きたい。 自分だったら、そういう(生ゴミ のような)素材を使った場合に、

りざりのところで……。そこが難
しいところだとも思います。
司会 いろいろとお話を聞いてま
いりました。考えてみますと世
の中には、正確に言ってゴミとい
えるものは無くて、例えば枝の切
れ端であったり、野菜とか何かの皮
だつたり、壊れた椅子だつたり
なるプラスチックの使い古した空
き瓶といえるものであるわけで
す。それに誰かかいたんは捨
てられてゴミといわれたとしても
それを他の誰かが何かの目的のた
めに拾い上げたときからその物は
ゴミではなくなつてしまふ。

最後は高島先生から、今日の座 談会の総括をお願い致します。 高島 今日ここにごんな厚い本 を持ってきてくださりますが、これはか の幸田露伴が1906年(明治39 年)に書いた「ワッチャリ拾ひ」 という滑稽譚なんです。この小 説のストーリーは川舟遊びをし ていていろんなものを拾っている 職業の人をみてゐるんで、そ ういう人の立場を非常に肯定的に 観ているわけですが、敷敷さんは 勿論拾ひのわけです、大坪さんも 他の作家が捨てたいけなを拾う ということを考えれば、そういう 「拾う」という作業を非常に神聖な る労働だと言っているんで、(ゴ

ミというモノを作れるとか、とい
うことを聞きたい。
今までの話を聞いてみると、板
橋美術館の作品の場合、漂流物だ
けしか見られていないのではない
かと思うんで、僕の作り方
伝え方が悪いのかもしれない
けれども……。
初めに、美術館まで下見をしに
自腹を切つて、四万幾らのお金を
出して東京まで来ました。僕は、
一年間の生活費で、税金を今年
は四百円払いたしただけ、そう
いう生活をしてる中で四万円払
つてくるというのは大変なだけ
で、でも、場所をみることは
重要でしたから……。
今回の作品は、私の家の真ん前
の海岸に漂着したものを十二人の
人と半日集めたものを、コンテナ
で運んだわけなんです……。
そしてタイトルにもあるように
「漂流物と森が愛し合ったとき」と
いう皮肉なアイロニーを込めた作
品を作つたんです。その場所は美
術館の大きなガラスの壁面を通し
て向こうに素晴らしい森が見える
ところなんです。そこでそれらの
漂流物とガラスの後ろの森がどう
いうふうに見えるか、それを楽し
みに作りました。
一応さういふ場所を覚えて作り
ましたから、実植木とかその他
色々なものを排除してらつたり

ミというものは要するに「天の九 地の九、意の九、智の九、技術の九 力、筋肉の九、そういつたモノが 集まって生み出されたものがむら やくちやに捨てられているんだ、 というです。捨てられてしまっ たものを途中で拾い集めて、人間 の世に戻すんだというんです。そ ういう作業は非常にいいことでは ないかというんです。要するに(こ の国の)近代文化の過程から非常 に圧倒的な量のゴミを生み出すわ けですが、そうした近代化そのも のをゴミを通して批判しているん です。

露伴はこういっています。
「ライオン歯磨きで磨いた真白
な豪気な歯でもって、親や兄弟の
唇などをガリガリと齧りながら、
演劇改良論や外交論をしているの
のほうは、幾らか世間の為になる
かもしれせん」
日本の近代化が急ぎ足で始ま
うという時代に、そういういい方
をしてゐるんです。
先程言った、いろいろな力とい
うものが合はさって生じてきたも
のを捨ててしまふというのは、良
くないんだということですね。そ
してそれを拾うという作業のなか
に、例えばアートであり——いけ
ばなもアートなんですけど——そ
ういう発想というものを再度どの

美術館側とも非常にトラブルがあ
りまして、いろいろ自分なりに真
剣勝負作つたんだ、ということ
は補足しておきたいんです。とい
うのも、私の作品では常に場の問
題というのが重要なんです。そ
このところが大坪先生の作品と違
うところかなと思つていますが
……。だから先ほど思つてしま
うように、タイヤの作品でも、タイ
ヤを枯れた松の枝に掛けることに
よつて、タイヤのこと以上に、松
枯れは地球に根ざして、その地球
は東京迄繋がっている、という場
の物理的な問題を一応考えている
つもりでした。

司会 今、場所の問題が出ました
が、お二人とも今まで見せて頂い
た作品もそうですが、どんな場所
を選ばれてそこで制作するの
でしょうか。
敷敷 一番自分がエキサイティ
ングというか、イメージが広がる場
所。デパートとかも生活している
場所ですが、いろいろな道路とか
便所とか……。今考えているの
は、広島原爆病院の手術室とか
被爆建物。言つてみれば街や植物
も生活しているわけなんです。そ
ういう事を感じられる、問題意識
の生まれる生活場所、ということ
です。やはり自分自身の子感とい
いますが、自分をそこへ向かわせ
るようなものがある場所。近頃

様に作品の中に対象化するかは別
として、そういう発想そのものを
常に(自分の中に)いれておくべ
きなんじゃないでしょうか。
司会 ところで最後に一つ伺いた
いのですが、お二人ともあれらの
作品を、展覧会の後、どのように
されているんですか、ど
敷敷 僕が使つたものは全部僕の
家の周りに……。もうほとんど増
えて家の周りの田圃の辺から、下
の作業小屋からいけばなになつ
て、実はそれだつたへん困つて
いるという……。
大坪 いろいろとお話しようがない
んですけど、殆ど夢の島ゆきてす。
それでもどうしても捨てられない
部分だけ、密かに取つてあつたり
するんです。それを持つことで全
体を持っている気持ちになるとい
う……。つまり捨てた女の忘れ形
見です……。 おわり

「ライオン歯磨きで磨いた真白
な豪気な歯でもって、親や兄弟の
唇などをガリガリと齧りながら、
演劇改良論や外交論をしているの
のほうは、幾らか世間の為になる
かもしれせん」
日本の近代化が急ぎ足で始ま
うという時代に、そういういい方
をしてゐるんです。
先程言った、いろいろな力とい
うものが合はさって生じてきたも
のを捨ててしまふというのは、良
くないんだということですね。そ
してそれを拾うという作業のなか
に、例えばアートであり——いけ
ばなもアートなんですけど——そ
ういう発想というものを再度どの

訂正とお詫び 九月の掲載の、それぞれの
ゴミアート展、大坪先生先生の作品の写真
015(頁右)と010(頁左)の番
号と、本文中の説明とが入れ違つておりました。
訂正しお詫び申し上げます。



高島直之 (たかしま なおゆき) 氏—1951年
仙台市に生まれる。武蔵野美術短大デザイン科
商業デザイン専攻卒。「日本読書新聞」編集長を
経てフリーの美術評論家として活躍。特に本誌
では1988年の表紙「花のインテリア」の連載や
「原生花展」展での鋭い評論、公募展などのいけ
ばな評論で高い人気をあげています。他には
美術誌「BT」アナヒグラフなどにレギュラー執
筆中。



殿敷 俊 (とのしき ただし) 氏—1942年 広
島県に生まれる。1978年東京印刷商協会の開催
を皮切りに安井賞展、日本現代美術展をはじめ
さまざまなアートイベントに参加。その間ド
キュメント映画「ヒロシマ、ある画家の信念」を
制作。1988年には「88国際アートプロジェクト
岩手・錦川・錦帯橋」(戦争の反省と鎮魂へ戦後
美術の原像展)に参加し、現代の人間関係にたい
する深いコメントを示す。また最近では、
1990年「佐賀町 TVレジャーード」(東京佐賀町エ
キジビット・スペース)、「MITO ANNUAL '91
美術とメッセージ BEYOND THE
MANIFESTO」(水戸芸術館)、「物体」誌—
思考するオブジェから GOMI・ARTへ—展
(板橋区立美術館)に参加。今後の活躍がたいに
期待されています。



大坪光泉 (おつぼ こうせん) 氏—1939年
栃木県足尾市に生まれる。1960年龍生派家元・吉
村幸兵衛に師事してより、いけばなグループを
土師人を輩出しにいけばな活動を開始。その展
覧館美術会に出品し造形的態度を鮮明にし
て。1975年のインド旅行は氏のいけばな制作
に大きな転機をもたらしたようです。その他
いけばな公募展、利賀村いけばなキャラバンや
チアライムフェスティバル・イン・京浜線、現代
いけばな美術展1980(銀座・松屋)に参加。1980
年には70年代白濁作品展「PLANT & MAN」
を開催。またギョウリウ下、ルナと画廊、真木画
廊、アークなどで個展を開催。1985年ハル
アム・アールに参加するなどして、絶えずアート
といけばなの両方を引き交わしながら、現代いけ
ばなの先頭に位置し、トレンドをつくり出して
きました。龍生派家元監事教授。

IKEBANA
**Ryusei
Special Tall**
いけばな龍生公開座談会
いけばなとGOMIア
今日から明日へ



大坪光泉
0-10

第1部
大坪光泉
Ohtsubo Kosen
殿敷俊
Tonoshiki Tadashi
それぞれの
ゴミ・あーと

出席者—
大坪光泉 いけばな作家
殿敷俊 彫刻作家
高島直之 美術評論家
司会—本誌編集部



本

志て座談会をするたびに、
読者の皆さんにも来て、こ
れをこのまま聞いてもらったらど
んなに素晴らしいことだろうか、
と何時も考えてまいりました。何
しろ座談会というのは生き物みた
いで、雑誌には載せきれない、た
くさんの面白いことが収録しきれ
ないまま消えていってしまいます……
という物足りなさに苛まれます。
そこで今回の座談会には、初めて
読者に参加して頂くことになりま
した。

私達の坪光先生が、いけば
な龍生展で先生方に切り落された
枝や花を大きな袋に入れて「いけ
ばな龍生展のゴミ」と名づけ
て出品したのは、1971年つま
り今からちょうど20年も以前のこ
とでした。それ以後先生は折りに
ふれて「ゴミ」というものを過激にい
けばなに持ち込んでくるわけです

が、そのころ私どもは龍生展の切
り落されたたくさんの量の花や葉
や枝たちがゴミとなって、やがて
東京湾の埋め立て地である夢の島
へもついでいかれてしまう、という
ルポなんかをしたりして……しか
しそのとき私どもが考えていたこ
とは、大坪先生のその作品がゴミ
の問題と同時に、そうしたゴミを
作り出す装置としてのいけばな、
というものをいやが上にも浮かび
上がらせている、という点でした。
いけばなと、いけばなという自
分と、ゴミという他者を同時に区
別し、その他者を躊躇無く排除し
てゆく……といった、何か巨大で
エネルギーギッシュな一個の生命体と
してのいけばな、というものを感
じさせて、これはもう皆さん御存
知の「植物の脱」という私ども龍
生派の独特の方法論に新しい局面
を開いたものではなかったかとい
うことでした。

今日ご出席頂いておりますう
ひとかたは殿敷 侃さんですが、
先頃東京は板橋区立美術館で「思
考するオブジェから GOMI・A
RTへ」と題された非常に興味深
い展覧会が開かれました。残念な
がらいけばなという視点が抜け落
ちていたんですが、そこに殿敷さ
んは近所の山手線の海岸に流れ着
いたさまざまな所謂産業廃棄物を
集めて、大きな窓ガラス一杯に、
インスタレーションして、まさに
「GOMI・ARTへ」というこの
展覧会をそのまま表したような作
品を出品されていたんです。
今日はそのお二人に加えて、美
術評論家の高島直之さんにも出
で頂いております。
最初にお二人からそれぞれの
作品のスライドを見せて頂きなが
ら、お話を伺っていくことに致し
ます。
先ず大坪先生からどうぞ。

の真ん中のところに私自身がはま
りこんでいる写真もあります。こ
れもいけばなで使ったゴミを丹念
に集めていきました。

9 真木画廊の個展に制作した
ものですが、殆ど雑誌類とか印刷
物のゴミです。東京では、二月に
なると街路樹の枝打ちをするよう
で、そのときこうした枝をいっぱ
い路上に捨てていくんです。後
になって車でごみ処理場を持って
くのでしょけど、そこをいまだ
いてきまして……。

10 龍生会館のゴミ捨場から拾
ったものばかりでつくったらどん
な物が出るか。ということで作
ったものです。「龍生会館のスペ
スにいける」という展覧会に出し
たものです。殆どゴミのまんまと
いった作品です。(16頁上段)

11 これは博多の海岸で行われ
た、つまり野外で行われた「いけ
ばな公募展」に出品したものです。
いちばん手取り早く手に入る巨
大なゴミは冷蔵庫だったので、そ
れをたくさん持ってきてきまして……
もって大量に持ってくるわけだっ
たのですが、今度捨てるときに大

金が掛かっちゃうのでちょっと控
えめに……。そしてキヤベツを市
場で買ってきまして詰めていった
んです。その後博多の動物園に運
んで象に与えました。

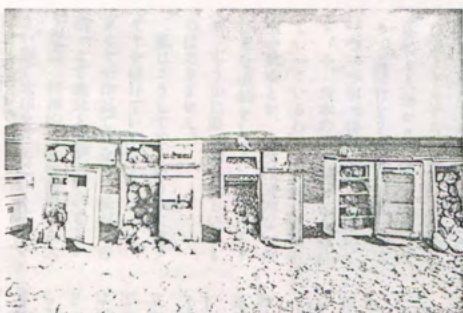
高島 冷蔵庫は廃物ですか。
大坪 電気屋さんの裏庭に山のよ
うにどんとあるんですね。大き
い電気屋さんで、扇風機の山とか
いろいろあるんですね。

12 これはゴミのようなゴミで
ないような物ですけど、オランダ
で熊沢仙華先生と二人展をしたと
きのものです。いける材料がない
ので、例によってごみ処理場を
と思っただんですが、近くになくて、
廃屋なら有るということ、その
廃屋の扉を剥がしてきまして、そ
れをてっかい器に突っ込んでいけ
た作品です。

13 もう一つのこれはやはりそ
の廃屋の中に小さな大小屋らしい
ものが落ちてまして、この花器
は相当大きくて1メートル20、30
の大きさで、そこに大小屋を突っ
込んだんです。

14

前の福岡の公募展の前年は
福岡の美術館の庭で開かれたん
ですが、ごみ処理場と市内の団地を
2、3軒回りまして、作品の前
に便座があつたり、バスマットだ
とか、そういうものがかなり原型
のまま付けられている。そして全
体として椅子の形になっていま
す。扉も落ちていまして、自
司会 大坪先生は初めて、自分の
はいけはなの切れ端であるから、
ゴミではないんだ、といわれてい
たんですが、こうして伺いますと
かなりゴミに熱中されているよう
です。



0-11

大坪光泉



0-12



0-13



0-14

さて、次は殿敷さん。先程も
申しましたように、殿敷さ
んは先頃板橋区立美術館で開かれ
た「思考するオブジェからGOM
I・ARTへ」という展覧会に近
所の海岸で拾った大量の産業廃棄
物を大きな硝子窓いっぱいに張り
つけた作品(16頁右下)を作り、
まさにゴミアートの代表選手の感
がありました。多分これからスラ
イドを見せて頂けると思いますが
……。

殿敷 実はその時の写真を全部失
敗してしまいました。残念なこと
に今日お見せできないんです。そ
れともう一つ、あれは産業廃棄物
ではなくて……。喋る前にあれは
ゴミではありません。——という
ことを予めはっきり言っておきた
いんです。わたしの家の前の海に
漂流物として流れ着いた世界の物
です。

1 私の町は人口2万7千位の
町なんですけど、電気屋さんとか
いろいろななかに葉書を百通位送

りテレビジョンの古いのを集めた
んです。今、私の倉庫に2500台
ぐらいストックしています。中に
は子供のワッペンが貼つてあつた
り、いろいろなドラマが凝縮され
ている。広島の現代美術館です。
広島に比治山というところがあり
ますが、ここは原爆のとき物凄
い数の人がこの山に上がって死んだ
わけですね。そこで私は現代の墓
を作りたいかたというか、そうい
う気持の作品です。

2 山口の或るギヤラリー。細
長い空間なんですけど向こう側に入
口があつて、そこへこうしてテレ
ビを積み上げてしまいましたの
で、人は入れないような形になっ
ています。

3 東京の佐賀町エキジビット
というスペースですが、3階まで
3人掛かりで六時間掛けて1台1
台かつぎ上げました。これを僕の
町の人が見て、「むしろ未だ東京に
もいったことがないのに、このテ
レビが東京にいったんじゃねえ」

って言っていました。

4 これは私の家の前の田圃で
すけど、これは田圃をシーズン
の前で、さっきのテレビが一つの田
を囲んで、田圃安葬と名づけま
したが、蛙が周りに演奏しました。

5 東京日本橋の秋山ギヤラリ
ーでの作品です。これは農業用の
ビニールで、土のうえに被せて草
とか虫が出ないようにするために
使う物です。一応2千メートル位
持ってきました。

6 これはロスアンゼルスのア
ートフェアで大変な屈辱を受けな
がら、当局に怒られながら制作し
たものです。ロスアンゼルスとい
うところは一つの車社会でもある
わけですが、素材的にもっと町
に出て色々したかたつたんですけ
ど、限界があつて、結局近所から
拾い集めました。それにタイヤが
約2千本、これは古いタイヤを扱
っているところと交渉して、そこ
の名前を出すことで提供してもら



T-3



T-1



T-2



T-4

IKEBANA
Ryusei
Special Talk

いけばな龍生会
殿敷 侃



T-11

T-10

T-9



T-13

T-14



T-12



T-15

IKEBANA Ryusei Special Talk

いけばな 生かす会 役員 殿 敷 侃

14 これはいけばな最近の作品です。これは川尻岬という韓国に一番近い最南端のところで、韓国との数々の歴史的ドラマがあったところです。楊貴妃が流れ着いたという伝説の地でもあったところです。タイトルは「夢装置」。今は釣り場としてもそういう種類の漂着物足の踏み場も無いほど膨大に散乱して汚れていくわけです。

15 今年の4月水戸芸術館で行われた「美術とメッセージ」展でのインスタレーションです。廃車になった車を20台借りてきて芸術館の一部屋に入れたんですが、ガ

ソリンがまだ残っていたりして、消防法とかがあって必ずしも思いどおりのものにはならなかったんですけど、そうしていろいろ試行錯誤して学んで……僕の制作には常にトラブルがつきまとい、その事で社会との関わりがいろいろ見えてくる。それがまた嬉しいことでもあり、考え方にはよれば幸せな事だと思っています。



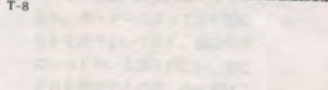
T-5



T-7



T-6



T-8

7 これは日本でのタイヤを使った作品です。私の裏山で、国道に面したところに、高いところは17メートルぐらいある枯れた松の木に4人掛かりで滑車を使ったり、孟宗竹を二本繋いだりして、一つ一つ引つ掛けていったものです。今、日本の松がどんどん枯れていっているわけですが、薬剤の空中散布とか、自然保護的ないろいろな活動をしているわけですが、もう山口県は殆ど松というものはありません。

11 今地方に住んでいる一番腹立たしく思うのは木造校舎がどんどん壊れていくことです。これは16教室ぐらいある学校でしたけど、47年の歴史があって、ですから2800人ぐらいの卒業生が鼻糞を付けて、泣きべそをかいて廊下を走っている、そういう歴史の

13 さつき枯れた松が出ました。が、やがて自然に帰っていく松にせめて赤チンでも塗って慰労をしよう、という気持ちで赤チンと称してペンキを塗ることにしました。

8 これはさつきの松の枯れたものを持ち出して、国道に置きました。約20台ぐらいの車を全部整理して、反対車線を通してしまおう、というようなことをやりました。勿論ドライバーからは散々文句をいわれながら……。

9 近所に落ちていたものを拾い集めて、こういう形にして、おじさん、おばさん、子供たちに見てもらおう。時々、ところどころで作ります。

12 これは一位の浜という近くの海岸で長さ800メートル、幅120メートルの地域に漂着したビニール、プラスチック類を住民に呼び掛けて拾い集めて、3カ所に分けて1日掛かりで燃やして……。子供たちから年寄りまで、それに町会議員、町長まで出て、皆でこういう物体を作り上げて……皆驚いて帰っていききました。

もう一つ重要なことは私は(こ)うした作品を見る。観客は人間だ。けではないと思っているのです。植物。そこにある水とか土とか空とか、そういうものも一緒に見ているんだ、という感じで作っているんです。

あるものを、たった1日でショベルカーで壊してしまおうわけです。とにかく鉄筋コンクリートの建物に簡単にしてしまおう、そういう論理を手を叩いて喜ぶ気持ちがとても悲しい、そういう思いの中にあるんです。もう一度自然に戻す、もう一度森を作ってやろうと思っ制作しました。

この町は森林の町なんです。が、今、このくらいの校舎を1つ作るのに、この町の木材では出来ない、それで、それだけ林業が衰退してしまっていることを、町の年寄りが嘆いていました。

BRUTUS®

居住空間学・5
独立王国の室内楽
Architectural Stylebook

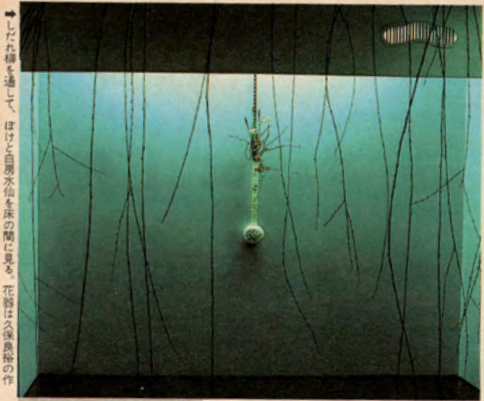
1985 3/1 定価 370 yen



après
g. de Chirico

BRUTUS 1985.3.1

●異なった色の色紙に光曲線に「つらえが、しんれつらめもさ、それにかんづいて、白紙に黒のすばらしいもの、中央に制作者、大坪光泉

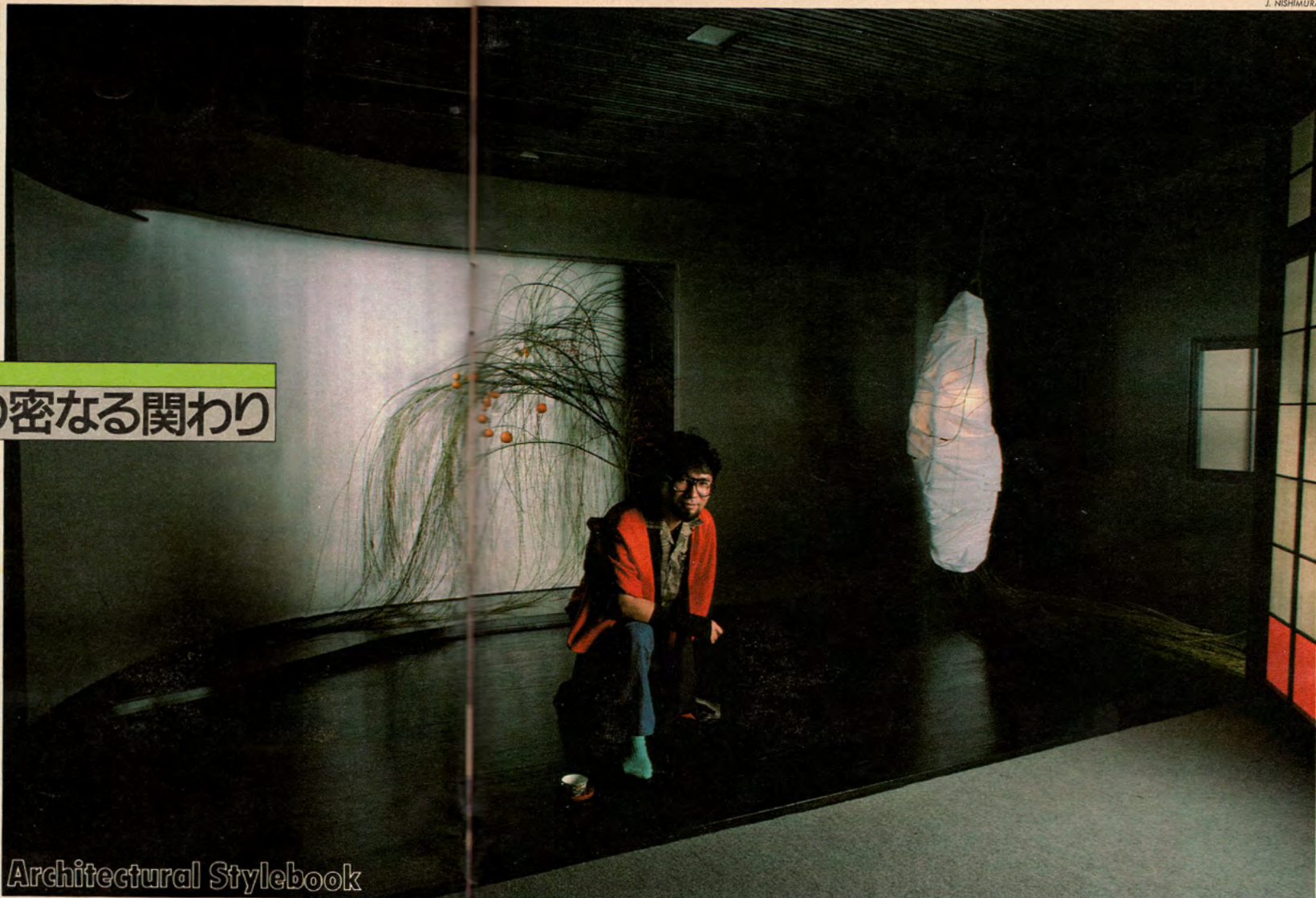


●奇妙な装束に身を包み行むひげの男・大坪光泉は、電気工学科の学生の頃、何を間違えたか分からないの世界に迷い込み、特異なもの知らずの異人よりしく、いけばなの世界のこみいった迷路やタネをのぎつぎに探していた。自らも異質なエネルギーだった。一時代前の前衛美術の頃の重々しい「造形」や「表現」という余計なものや独特の文脈やルールを超え、花を手にした舞の衝動に即して関わりをもつていこうとする姿勢をうちだしたのである。(下田尚和)

大坪光泉 植物との密なる関わり



↑上から下へは、左から右へ、下には矢印をたまたま置かれた山に立つる、清々しくも寂寥感のあるコナリが生み出された。

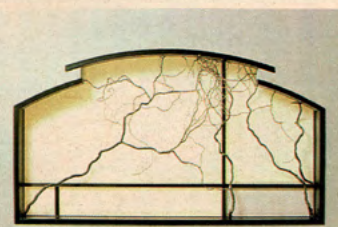


Architectural Stylebook

ような、花や葉の変化が季節感を表現する植物と付き合ってみよう。それも花屋にある鉢植えや切り花を買ってきて単純に部屋の中に置くことから却却して、植物に手を加え、自らの表現として関わり合いたいもの。いけばなの世界にも、姉妹の花嫁修業然とした古い事の昔ばかりではない、アー、志向のパフォーマンスや、従来の枠組を解体するようなインスタレーションのようなものも多く見つけることができる。とはいっても室内にいけばなを飾る時、置かれる場所とは無関係の展示会の台の上に置く作品のようなものではおもしろくない。その時、その場所の特異性を生かし、それに自分の手と考えをプラスした季節感を演出してほしい。

今回ここに紹介するのは、モダンな和風空間や劇空間の世界を作り出す建築家・出江寛の設計による室内に、現代いけばな界の才人・大坪光泉が空間全体を花器に見立てて作り上げたものである。もちろんこうして使われた植物には水も養分も供給されないの、しばらくの間だけの演出になってしまふ。しかし、そのほうがよりいっそう季節感を際立たせるし、手のあまりかからない観葉植物などに比べたら、手にとり眺めまわして、吊り下げ、はめ込み、もたせかけ、違わせるといった植物とのより密な深い関わりが得られるのではないだろうか。それだけではない、正月の門松に年神が依り、結界の中の神が宿るように、いけばなを生けた室内が、それまで影もなかった見知らぬ神だか化生だかが住みつく神秘的な空間に生まれ変わるかもしれない。

ことになってみた。
一年中あまり変化がなく、いつの間にか大きくなっているといった観葉植物でも、このところわりと普及した食用やスパイスにも使える実用的なハーブ類でもなく、時の流れとともに変化の楽しめる、それも視覚的にだけではない匂いや音りをも直接に感じとれる



◀小さな障子窓には電線網をもって幾何学的な直線曲線と自然の造形の対比を楽しむ

ク
リスマスや正月などの年中行事やテレビなどのメディアが伝える情報によってしか、季節感覚を実感しなくなってきたような現在、エアコンでデザインされた室内で年中ずつと生活していると、季節の微妙な移り変わりに鈍感になってしまっている。そんな状況だからこそよけいに、日ごとに移りゆく自然を肌で感じられる何かを欲しくなってくる。しかし都市に住まいを定めるものにとつては、広い庭園などを置くこともできず、しかたなく植物を室内に持ち込むのがやっとできるくらいである。ここではそうした居住空間内の植物と人間の関わりをも少し見つけ直してみよう。

「展覧会第5回 ハラ アニマル」 誘惑された季節

篠田達美

この美術館は開かれていて、閉じている。開かれているのは空間、閉じているのは時間だ。かつては個人の邸宅であり大使館であったこの建物は、至るところに外の樹木の影を映しては訪れる者の眼と思想の本来の目的を一瞬の逃げ水のように奪ういくつもの窓があり、外部をひっきりなしに、時にはいら立たしいほどに引用する。白く塗り上げられた室内は、過去にそこで営まれていた別種の、おそらくは特権的な生活のなごりを、新しい装いで封鎖した痕跡をなおとどめ、現在を前に進んでいかない時間の環が、奇妙にも、湾曲した側廊、バルコニーの半円の縁、円柱、低い手すりのある回り階段、

通り抜けてきず、行けば必ず戻ってこなければならぬギョウリリーのコースなどと、造形的に呼吸しているかのようだ。

段ボール紙の日常的な軽快さを速度のある形象にかたどって色彩の植物を作り上げた内倉ひとみ、何本もの細い木を鋭く削ってトゲの壁を作り、もろい構造の、神経の部屋を現前させた大坪光泉、官能的な色彩を手の枝の確かさと偶然に結びつけた緒方一成のドゥローイング、夢と眠りと日常の境に浮遊する鯨に似た生物を壁に置いた菅野由美子、麻とステンドレス・スチールで異質な繊維の触感的な邂逅を物象化した田中秀穂、肉体を褐色の柔らかい塊と化して空間

に時間を孕^はせた田中浪のパフォーマンス、失われてゆく自然環境を見つめて動物の命の抽象的な構造を木で構築した都築房子、混沌とした色彩と形態で生命のカオスのエネルギを無意識の海底で化石化した椿昇、可触的な色彩と筆致で絵画における「庭園論」を展開した松浦寿夫、色彩粘上によるユーモラスな形体の生成と消滅の連環をグイデオに収めた湯崎夫沙子、クレイを思わせる色価の漸増と漸減を和紙の感触の中で柔らかく沈潜させた吉永裕、この中の幾人かは機会があれば論じてみたい人だが、ここでは置かれた作品の環境である美術館の「開かれていて閉じている」という構造の中で、

その環境を最も強く意識させた二人の作家を取り上げてみたい。入口の上にEの文字のある小さな部屋。正面に窓がある。窓は壁面の大部分を専有し、光と色の細やかな輪舞を絶えず内に秘めて茂る緑の木立と葉むら、厚いガラスで遮断されてはいるが鼻孔がすかすかに反応を示すほど十分にその気配を窺い知ることができる季節ごとの日々の外気、すべてを一瞬の不安の内に驚らせては次の瞬間再び秩序の光を回復する空、室内を逆光線の驕りの天井に陥没させる外からの光などを、否応なく導き入れる。

この部屋を割り当てられた深井隆はまずこの窓をどう扱うかを考

えたであろう。深井は外部と内部が絶えず交錯するこの透明な仕切り、意識を室内の形象のみに集中させるには不都合なまわりないこの旧家屋の生活環境のための条件にあらがって、作品に蒙昧な面白さを語らせる愚を犯さなかった。樟を削ってミニチュアのイオニア式円柱を模した木の柱、といっても夢と時空の無作爲な断層を思わせる不完全な半円筒形の柱を、窓の両脇に配した。片方の柱は柱身の連続を失った柱頭が位置を脇にずらして設置され、もう一方の柱は失われた柱身に銅板が嵌め込まれている。そして柱に絡む銅製の装飾的な葛。入口であり出口でもある窓の門柱となったこの柱は、庭と室内を作品の内に取り込み、深井が言うところの「幻の空間」を、あるいは「幻の空間」へ、誘い入れる役割を果たしている。



hara annual ●大坪光泉 もろい構造・あやうい関係 木、紙、石 418×370×292cm 1985

めの限定として、棄ておかれている。壁の白と対照的な黒茶の木の床。ここに深井がもつとも意味をこめて設置した象徴的な馬が横たわる。一枚の銅板から輪郭を切り取った胴体に板材の脚がホルトで留められ、樟を再現的な立体に刻影した馬の首はチエスの駒に似て擬古典的に様式化され、銅板のぬくもりと木の肌は西欧からの引用が明らかなこの作品の主題に日本的な体温を与え、同時に、文明の中の素材として使われてきた歴史の古さを、作品が内包することを意図した幻影の時空へと置換しようとする。たとえば古くから各地に神木として残る樟、文明の発祥を象徴する銅鐸など。この置換は本来は澄明な青空の下の冷たい石柱であるギリシアの円柱、張りつめた皮膚と神経をもつ生き物としての馬、神話の馬、童話の木馬からの置換と重なり、深井のイメージの組み立ては、この古い文明の時空と個人的、あるいは日本の体温との交流、置換を通じて生まれる。静謐なダイナミズムに依っている。だがこれは個体としての造形か

高さ80センチの大布袋が...

小粒のきものなどシックに着こなした、いかにも花嫁修業中のお嬢さん。品のいい中年の夫婦人、初老の紳士...

さすが「いけばな展覧会」の会場である。はやいだなかんにいしがただように、上野公園の緑に彩られた会場。

10月12日、17日、龍生展が、
「龍生展」のホープで、すよ語る吉村肇二氏
龍生展実行委員会
吉村肇二氏



西に「ゴミは美術である」と主張し、1年間も「ゴミ裁判」をしている人あれば、東の都はいまや「ゴミ戦争宣言」。そのおもしろい、伝統を誇るいけばな展に、ゴミが登場。出品した大坪光泉さんはこんな意図で...

展になんと品され大騒ぎの制作者は...



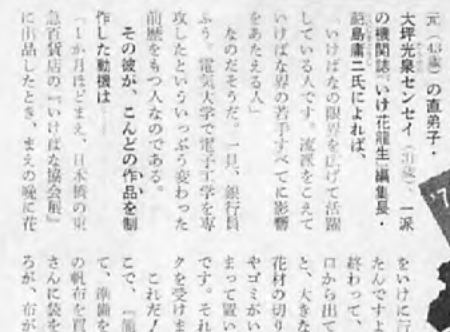
「この作品を皮肉にところがかわらないです」と制作者・大坪光泉氏

若いお嬢さんたち、一瞬、しとやかにかなりすてて「河原を」と、ためすがらつ。その作風は、高さ80センチ、材木10本四方の、テント地帯。うの布でできた袋の、なるにやら花の切りくズや新聞紙や、よりするにミがいついなるまるとい。タイトルも、

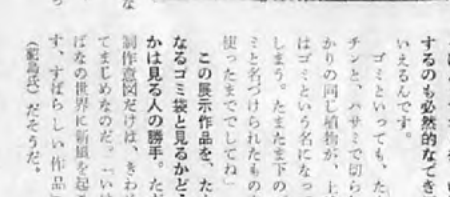
「ゴミ、ゴミ、ゴミ...美術部 都知事は「ゴミ戦争」を宣言
高度成長と都市化が、ゴミの巨大な山を生みつけ、いまや夢の島も、限界ギリギリまでふくれ上がった。夢の島の東京・江東区では、夢の島のゴミ捨ての煙、清掃局のダンゴカリーの往復に生活をおびやかされ、
「もうガマンできない」と、区長さんともども運動に立ち上がった。

ヒントは文字通り「ゴミ袋から

いっほう、名古屋では、「ゴミはやっぱりな美術だ」と主張。裁判で争っている人もい。その人は、昨年、名古屋の愛知芸術館で開かれた「果敢創作展」に、ゴミを展示し、県当局から撤去を命ぜられた川合英治さん。この処分を不満とした川合さん、県を相手として法廷闘争に持ち込み、はや1年。判決はまだ2年はかかるという。ところで、この問題のゴミの制作者は、龍生派の吉村肇二氏



元(得意)の直弟子、大坪光泉(セイ)「引渡、一派の機関誌いけばな展覧会・龍生派二氏によれば、いけばなの界を駆け廻り活躍している人です。流石をこえて、いけばなの若手すべてに影響をあてる人」
「なのだぞうだ。一具、銀行員ふう。龍生派で電子工学を専攻したといっふう変わった前歴をもつ人なのである」
その特徴は、こんどの作品を制作した動機は「1か月ほどまえ、日本橋の東急百貨店の『いけばな協会展』に出品したとき、ま々の袋に花

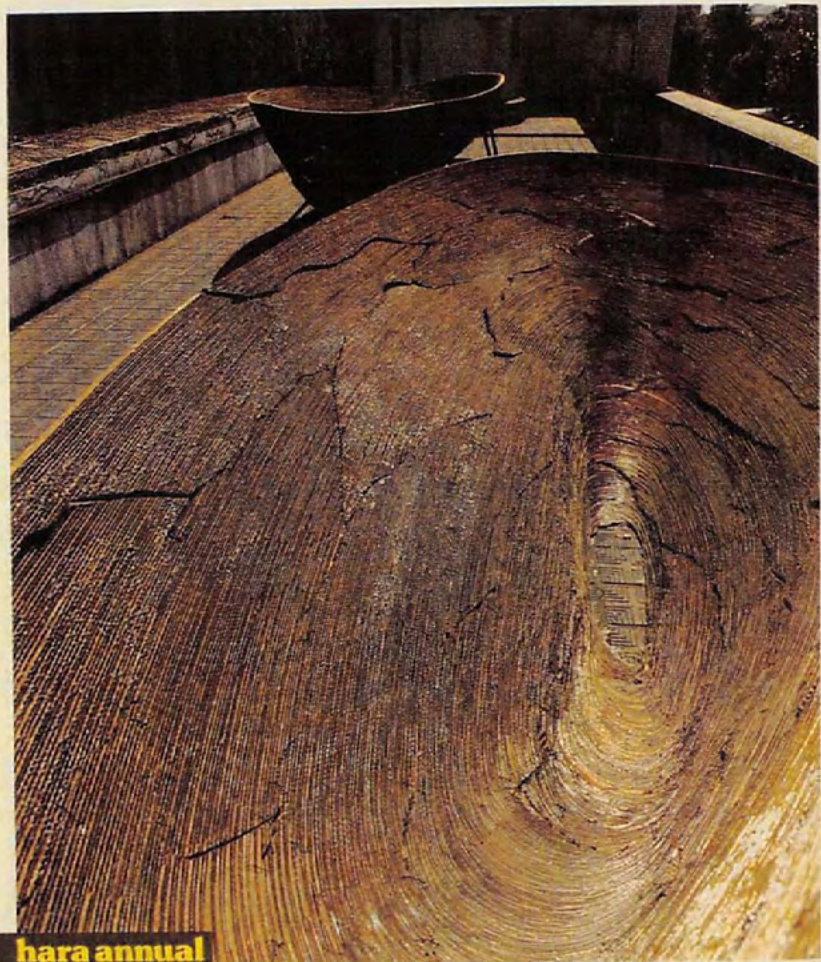


「家元は、自分で美であると思ふなら堂々と出す」といわれる
「家元は、自分で美であると思ふなら堂々と出す」といわれる

「家元は、自分で美であると思ふなら堂々と出す」といわれる

11月5日 雑誌広告の日
日本雑誌協会 日本雑誌広告会

著作権法に基づき提供された複製物です。著作権者等の許諾がなければ、掲載・配信等ができない場合があります。国立国会図書館 2019/9/10



hara annual



● 古くは「空手道」の文楽など
 ● 横濱 四一八×三九〇×一九七〇 一九八五
 ● 阿部 伸 W KATACHI
 ● ミズノメリアー 一八〇×三三〇×五〇〇 一九八五
 ● 岡本 隆 田中孝雄 VANISH
 ● ナイザル 三三〇×三三〇×三三〇
 ● 二〇〇×七〇×七〇 一九八五
 ● 上田 藤村 裕 無題
 ● 段中一紙にス 九五〇×三五〇×八〇〇 一九八五
 ● 撮影 高井 啓之



hara annual





●会場風景 左3点・松浦有夫・尾形壽
●古永新・WORK 右=内倉ひとみ・種物

hara annual

ら内発的に発現する力によるものとは思えない。先に述べたように、窓や壁が限定する空間とのかかわり合いにおいて共鳴が導き出される性質を、深井の主題そのものがもっている。そして借り物のような無頓着さでかすかな廃墟の翳りを投げかけ、開かれた空間と閉じた時間の円環に誘いながら、その浅い恍惚もつかのま、たちまちにして現在の個の重層化した複雑な孤立を覚醒させる性質は、この美術館の建物と、そこでもっとも幸福な条件の合致をみた深井の作品に共通しているのである。床に横たわった馬の胴体を形作る銅板の表面の温かいくもり模様が、角度と光の加減によって窓の外の外気の気配を導き込み、柔らかな変化しながら金属特有の質感で沈静化させ、イリュージョンを垂直の深みに落としゆく様子は浅からず印象に残るものだった。

屋上に出る。藤村克裕はこの屋上いっばいに、底が狭く深いポットあるいは浴槽に似た細長いすり鉢状の大きな物体を、二つ設置していた。一見したところ奇妙なバ

ランスでかろうじて自重を支えている器物ふうのこの物体は、細長く裁断した段ボール紙の帯を末広がりに積み重ねて縁を作り、ニス

で固めたものだった。

その大部分が孔なのであって、その尋常ならざる嵩に比して眼がたどる質量の感觸ははるかに希薄である。しかしその空孔はすべて透明なニスによって封じられ、紙と空気と粘液の癒着はある種の生物有機体の営み、生と死と朽屍の形態変化の環を暗示することになる。蜜蝋に覆われた蜂の巣にマチエールの連想が至ることも、そのことと無関係ではあるまい。そしてこの閉じていて開かれた形態は嵩と眼が受ける重量の印象との間に日常からはみ出た焦げつきを作り、しかもこの鈍く穏やかな曲線を描く感覚の倒錯は自重と風と空とのあやうい均衡の上に成り立っているのである。このマチエールと形態の選択は藤村の生理と内面に深くかかわっているが、むしろ生理が内面を包圍してゆき、身動しがとれないその先にある自己解放の欲求と衝動がある日、形態を生む、という知的な論理構成とは別の場所の、おそらくは日本的な風土における製作過程の成り立ちを思い浮かべさせるのである。

カタログの作家の文章を読むと、

藤村にとって問題は自然の中にある。開かれてあるかどうかという事だった。だが、「身をひそめ、やがてそのまま眠り込んでしまってもよいようなくぼんだ形が必要だった」とも書いている。とすればこれは閉じる方向にも意識が向かっている。この二方向へのアンビヴァレンス、自家撞着の環の中で行き交う二つの衝動のゆっくりにした出会いと離反が藤村の作品を解く鍵である。おそらくは閉じる方向が藤村の生理にとって自然であり、そこから解放されようとする願望が、造り出す形象の意志となって藤村の生理の怠惰にあらがう。この自己実現は「かたが消えてしまうのを願いながらかたづけくる(藤村)」という自己

否定に対する複雑な愛撫を伴い、作品を造る作家の手つきとなって表われるが、生理を自然に向かつて開く、あるいは他者の眼にさらす、ということとは藤村にとってすなわち「あぶない」ということであつた。

作家には気の毒であつたが、この現象を興味深く思った。砕け散った湾曲した破片はさまざまな形象となり、小規模な瓦礫の廃墟を曇天の下に作り出していたが、雨を吸い風に破れた脆い構築物が、なつてあつたものから「すて」になり「も」に移り変わるひりひりとした存在感覚の亀裂は、もはや残像としてしか残っていない作品が、すでに作品が成立していたときからこの崩壊を内包していたという既視感とあいまって、修復を始めた作家の残骸をいつくしむような手つきをよそに、作家が恐れていた願望と意図の実現の証となつたのである。同時に、まわりを見渡せばまだ雨に濡れた気配が乾き切らぬ木立に芽吹きはじめたつぼみ

の暖かな色や、芝に押されて石畳の縁にわずかに盛り上がった黒土の濕った匂いの中で、美術館と作品を支配していた開かれて閉じているマチエールの輪の構造が、自然の意志の力というメスによって一瞬の傷を受け、空間と時間は一つに融け合いながらたちまち個々の破片となって解体し、空と樹木、雨と風、鳥と建物、空気と光に同化したのだった。このとき、鳥の鋭い鳴き声が建物の裏側の灰色の空に聞こえたのを覚えている。

(ついでにみる美術評論)

*第5回「ハラアニュアル」展は、三月二十三日―五月十二日、品川・原美術館 (Tokai Art Center) に開催されました。図版は同展より取材しました。



東京造形大学

Tokyo Zokei Daigaku
Tokyo University of
Art and Design

造形学部 デザイン学科 美術学科

〒193 東京都八王子市
元八王子町3-2707
電話 0426-61-4401(代)



美術

「表現としてのいけばな」という展覧会が開催されている(名古屋市民ギャラリー、二十八日)

ふつろのい
け花の展覧会

流派超え「現代」表現

と呼ばれるが、現代美術の作品としても高い水準



日向洋一氏「植物に語らせるもの」

を予想して訪れた人は、そこに古川知泉は部屋の端から端まで壁に平行に長い竹を何本かくろくにちがいない。花はどこにも使われていない。植物を使った作品はあるが、その提示の仕方は通常のいけばなとは全然違って、部屋全体の空気を井まで伸びている。これらの作品は伝統的でないが、現代美術の作品としても高い水準の間を使ったスケールの大きいものである。素材で言えば、金属や布を使った作品さえある。強烈なのは大坪光泉の大根を使ったインスタレーションである。部屋一面に棚が置かれてそこに蛍光灯とともに大根が並べられている。大根が入れられていた段ボールの箱もコーナーに積まれている。

(山脇 一夫)

流派超え「美」の競演

名古屋で現代生け花展

東京、横浜などで活躍する現代生け花の作家十人の作品を集めた「表現としてのいけばな」展が名古屋市で開かれている。写真。若い家元も含む作家たちが、流派の垣根を超えて個展形式で競う全国的にも珍しい試みだ。



会場は作家ごとに区切られ、各人が独自の世界を展開している。いずれも現代美術のインスタレーションを思わせる作品ばかり。長い竹を何本も水平に連ねた古川知泉、数本の赤い糸の上に無数の松の葉を並べた宇田川理翁、天井に届くほどの高さで金属パイプと竹に渦を巻かせた横東宏和、スチール棚に大根を並べ積み上げた大坪光泉、マグノリアの葉脈を青く染めて付けた鉄線三十

六本を立てた假屋崎省吾らの作品が続く。松田隆作は三万本のカーネーションと一万本のバラを使い、花びらを一つひとつのりづけして仕上げたドレス群を作った。

伝統的な生け花との接点は、自然の素材を借りて抽象的な表現の到達をめざすところか。自然を深く意識した現代美術の作家A・ゴールズワージーやD・ナッシュが市美術館などで取り上げられているのに比べ、現代生け花の展覧の場はまだ狭い。時間の経過とともに変容し朽ち果てる「一瞬の美」の価値の見直しを迫られている気がした。

二十八日まで、中区栄四の中区役所朝日生命共同ビル、市民ギャラリーで開催。月曜休み。

美術と生け花のはなまて

「現代いけばな」が咲く

従来の「いけばな」のイメージが、変わってきた。「現代いけばな」などのジャンルは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。

「いけばな」を「ねせる」...

「いけばな」のイメージが、変わってきた。「現代いけばな」などのジャンルは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。

「いけばな」のイメージが、変わってきた。「現代いけばな」などのジャンルは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。



スチール棚に大粒を積み上げた大塚元景民の作品(若石町市民ギャラリーで)

公共の空間にも進出

「いけばな」が公共の空間にも進出している。現代いけばなは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。

「いけばな」のイメージが、変わってきた。「現代いけばな」などのジャンルは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。

「いけばな」のイメージが、変わってきた。「現代いけばな」などのジャンルは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。

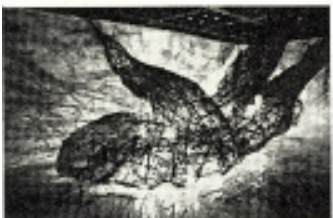
「いけばな」のイメージが、変わってきた。「現代いけばな」などのジャンルは、従来のいけばなとは異なり、現代美術として表現される。自由な表現や、現代美術との親和性などが特徴だ。おとろえ、おとろえと表現する機会が増えてきた。日本人の生活環境の変化が、いけばなにも影響を与えている。「現代いけばな」のイメージが、変わってきた。

表現としてのいけばな

—名古屋市民ギャラリー7階—

【本誌】「いけばな」の
表現としてのいけばな。この
名古屋市民ギャラリー7階に
展示されているいけばなは、
手づくりの芸術作品として
評価された。本誌「いけばな」
市文化振興課より「いけばな」

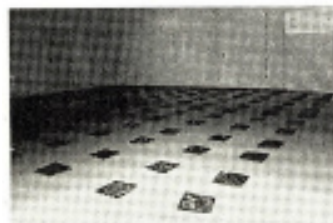
「いけばな」の表現としてのいけばな。この名古屋市民ギャラリー7階に展示されているいけばなは、手づくりの芸術作品として評価された。本誌「いけばな」市文化振興課より「いけばな」



日向 洋一 (素材・ケヤキ、寒涼紗)



長井 寛一 (素材・ワイヤー、紙)



遠き 幸邦 (素材・イイギリの皮、ワイヤー)



志田 知雄 (素材・書竹、鉄ワイヤー)



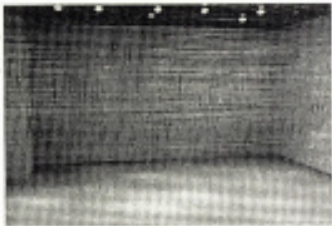
志田 知雄 (素材・書竹、鉄ワイヤー)

文化水脈と重なる現代いけばな 広範囲の人々を巻き込む展開の時期

美術評論家 三頭谷鷹史

いけばなは、戦後の高度経済成長期に、戦前の「いけばな」の表現としてのいけばな。この名古屋市民ギャラリー7階に展示されているいけばなは、手づくりの芸術作品として評価された。本誌「いけばな」市文化振興課より「いけばな」

いけばなは、戦後の高度経済成長期に、戦前の「いけばな」の表現としてのいけばな。この名古屋市民ギャラリー7階に展示されているいけばなは、手づくりの芸術作品として評価された。本誌「いけばな」市文化振興課より「いけばな」



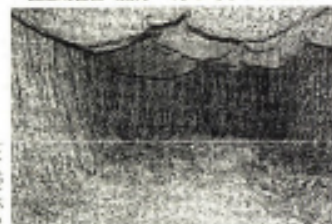
宇田川理晴 (素材・赤糸、和紙)



大坪 光泉 (素材・大根、スチール網)



榎崎尚吾 (素材・マグノリア、鉄造形)



志田 純 (素材・和紙、漆、絹糸)



松田 隆平 (素材・カーネーション、バラ、石膏造形)



志田 知雄 (素材・書竹、鉄ワイヤー)

展覧会
作品



展覧会
作品

展覧会
作品

展覧会
作品

展覧会
作品

展覧会
作品

展覧会
作品

いけばな

51

【執筆】三頭谷鷹史

現代いけばなの時代——メタいけばなの花

1972(昭和47)年に終了した「現代いけばな懇話会」の最終テーマは、「二十代の発言」であった。若い世代が東京を中心に活発な動きを見せ始める。彼らによって73年に無審査、流派名を名のないことを条件とした「いけばなアンデパンダン」展が開催された。個人資格での展覧会参加は、家元制度の重圧下では画期的なことなのである。74年には吉村隆、早川研一、粕谷明弘、沢井剛、立原広明、長井理一、大坪光泉、千羽理芳の「いけばな八人の会」が結成され、展覧会を開催した。さらに彼らが中心になって継続的なアンデパンダン「いけばな公募展」が生まれる。この時期、工藤昌伸や北條明直、重森弘淹、下田尚利らが月刊誌「いけばな批評」で若い世代をフォローした。

70年前後を境として、以後を「現代いけばな」と呼ぶ。象徴的な作品が71年の大坪の《龍生展のゴミ1/5》である。植物のゴミ

が植物の一形態として提示され、いけばなをアイロニカルに挑発する作品である。八人の会のメンバーを拡大して開催された「75植物12人展」の案内状には、「切りぎざまれる植物・測定される植物・堆積される植物・なでさすられる植物」等々とある。植物素材に回帰しているが、植物やいける行為を美化していない。また、当時の千羽は、植物を切り刻み、曲げるのが残酷な所作であるとの自覚を明言し、それでも植物は「不可解な存在」「そいつの仕掛けを覗いてみたくなる」と語っている。80年の長井の話題作《マイ・イケバナ・ライフ・パロディエ》の副題が「人間と花の接点」であることも示唆的である。彼らはいけばなを問い、問うこと自体をいけばなとする。その意味では「メタいけばな」なのである。

70年代の総仕上げが、企画展「現代いけばな美術館1980」であった。これまでの大型企画展では運営委員の大半を家元が占めていたのだが、この企画展では70年代に登場してきた新人たちが担った。家元制度の求心力が弱まっていることが知れる。



■大坪光泉 龍生展のゴミ1/5 1971年

大坪光泉

OTSUBO, Kōsen 1939-

栃木生まれ。東京に移り、龍生派に所属しながら、美術画廊での個展、デンマークやアメリカの美術館での招待個展などで活躍し、2005(平成17)年から中国に移住(13年帰国)。いけばな界に衝撃を与え、伝説となったのが掲載作品である。流派展の際に出る植物のゴミをそのまま再現。いけばなに対するアイロニーの一面をもつが、ゴミの実

際の迫力が作品の要になっている。その他、植物を切り刻むいけばなの残酷さを知らしめる《One day》、万力でひまわりを押しつぶす《メリメリ》など、初期作品には諧謔と暴力の匂いが漂う。さらに花を炒めたり、野菜を素材としたり、花びらを撒き散らすなど、前衛いけばなの造形志向とは明確な違いを見せる作品を生みだしている。

▶「現代のフラワー・アーティスト4 大坪光泉」京都書院 1995年

千羽理芳

SENBA, Riho 1934-2008

古流松應会9代家元。東京生まれ。掲載作品では、いきいきと伸びてゆく芝生と、ひからびてゆく鶏頭を並置し、時間差による変容を作品要素とすることで、生と死のドラマを演出している。物語性を感じさせる作品や、場をいかした巧みなインスタレーション作品を多数生み出した。舞踏集団「大駱駝艦」「山海塾」などの舞台美術も手がけた。

▶「現代のフラワー・アーティスト5 千羽理芳」京都書院 1995年



■千羽理芳 赤と緑の椅子 1979年



■長井理一 マイ・イケバナ・ライフ・パロディエ 人間と花の接点 1980年

長井理一

NAGAI, Rihito 生年非公明

東京生まれ。古流松應会に所属。掲載作品は、「自己流いけばな教室」と書かれた赤提灯をぶら下げた屋台。花鉢、花器など、いけばな教授に必要な道具一式をそろえて、いけばなという職業をまるごと作品化した。「しゃれ」「粋」といった、江戸情緒が隠し味となっている。その後、観客参加型のいけばなを開拓している。

いけばな

個人と地域の時代

いけばなの80年代は、個人活動の時代である。毎年開催される「いけばな公募展」が流派や上下関係に左右されない場として機能し、個人活動が定着していった。女性たちの活動がすっきり見えてきたのもこの時代からである。太田^{ひたう}光、谷口^{やぐち}雅邦、工藤^{くどう}亜美、濱^{はま}恵泉、道念^{みちねん}華邦、古川^{ふるがわ}知泉、伊藤^{いとう}庭花らが浮上してきた。また、隣接分野のフラワーデザインから松田^{まつだ}隆作が現代いけばな展に参加するようになった。これも以前なら相当に強い抵抗があったはずである。

大坪^{おおいし}光泉が1982(昭和57)年に美術画廊で個展を開催して以降、いけばな人の美術画廊での個展が増えていった。いけばな界というより、美術界に向けての発表であり、表現系の活動が外に向かって出口を求め始めたことになる。いけばな界が保守化し、表現系の先鋭な活動を重視しなくなったことが原因の一つと思わ

れるが、じょじょに表現系の活動が分離してゆく。「習い事」は栄えていたものの、「表現」の血が流出、という事態である。

全国各地でグループ活動が盛んになったのもこの時代である。さらに地域の活動が母体となって、各地で個性的な現代いけばな展やイベントが開催された。78年の石川県の造り酒屋を会場とした「喜多家にて」、富山県利賀村合掌の里での'79公募「いけばなキャラバン」、愛知県の「いけばなEXPO-81とよた」、豪雪のなかの'83公募「にいがた雪原イベント」、鹿児島県桜島の溶岩台地での'88公募「遊・活・火山」などである。こうした地域のイベントで重要な役割を果たしたのが、富山のさかい・ゆきお、愛知のかとうさとるであった。

映画監督として活躍していた勅使河原宏が、草月流家元としていけばな界に復帰したのも一事件である。宏の巨大な竹インスタレーションは、いけばなと美術のどちらも異なる独自性があり、80年代に異彩を放った。

さかい・ゆきお

SAKAI, Yukio 1925-82

かとうさとる

KATO, Satoru 1944-

さかい・ゆきおは富山生まれ。草月流に所属したのち脱退、フリーで活動した。北陸地域のリーダー的存在で、利賀村の「いけばなキャラバン」などを企画。愛知県豊田市生まれのかとうさとるもフリーで、現代いけばな展を多数企画。また、豊田市に残る「農村舞台」で各種のイベントを企画。世代は異なるが、二人とも作家とオルガナイザーの二役をこなしていることや、地域性への強い関心など、共通点が多い。

▶「さかい・ゆきお 人と作品」白鷺社 編集 さかい・ゆきお作品集刊行会 1984年



■さかい・ゆきお 無題
1979年「いけばなキャラバン」出品作



■谷口雅邦 構物体 1987年

谷口雅邦

TANIGUCHI, Gaku 1944-

青森生まれ。東京に移り、龍生派に所属。いけばな公募展で注目を集めたのち、主要な企画展に出品。80年代後半から美術画廊で個展、国内外の企画展への招待出品など、美術家と同様な活動形態をとる。掲載作品は、都市空間を土のレリーフでダイナミックに彩ったもの。土には麦、米、粟などが埋められ、生命の暗喩となっている。

▶「愛するいけな 谷口雅邦作品集」美術出版社 2011年

松田隆作

MATSUDA, Ryusaku 1948-

兵庫生まれ。東京のマミフラワーデザインスクールで学んだのち、ディスプレイデザインなどで活躍。いけばな人と交流があり、主要な現代いけばな展に出品。美術画廊で個展、国内外の企画展へ招待出品、国内外で作品集出版。掲載作品は、小枝の一片一片を紐で結び、それらを結び合わせて椅子の形にしたもの。

▶「松田隆作作品集 いけばな組曲」求龍堂 2013年



■松田隆作 恋人たちのソファ 1988年



■勅使河原宏 象の滝 1989-90年

勅使河原宏

TESHIGAHARA, Hiroshi 1927-2001

東京生まれ。勅使河原蒼風の長男。50年代は左翼活動に参加し、のち映画監督として活躍した。また、陶芸も手がけている。家元を継いでいた妹の勅使河原露が早世したため、1980(昭和55)年に草月流3代家元となる。掲載作品は竹による巨大インスタレーションだが、いけばな、建築、庭園、等々の要素を融合する方向性を内在させている。

▶勅使河原宏他「前衛調査 勅使河原宏との対話」学芸書林 1989年

いけばなの大転換期

バブル崩壊後の不況の影響と、若い世代のいけばな離れによって、90年代以降の「習い事」人口は激減傾向にあると推測される。しかし、他方では、ポストモダン状況が深まることで価値観が多様化し、いけばなへの偏見が薄れ、その「表現」に対する社会の関心が高まってきた。中川幸夫の再評価が本格化したのもこの時代である。また、2001(平成13)年の世田谷美術館における「勅使河原着風展」は、公立美術館による実に34年ぶりの企画個展であった。ようやくいけばなの「質」を問う、外部検証が始まったのである。

また、公的機関が現代いけばな展を主催するようになった。1993年の愛知県西尾市主催「華・ドキュメントinにしお展」、94年の名古屋市文化振興事業団主催「表現としてのいけばな展」、95年の東京都主催「都立公園野外いけばな展」などである。とは



■大塚理司 2006年8月の薔薇 2006年

「Fの会」

1997(平成9)年に下田尚利、吉村隆、千羽理芳、大吉昌山、大坪光泉、長井理一、三代早川尚洞(研一)、粕谷明弘、日向洋一、小泉道生、かとうさとる、宇田川理翁、大塚理司の13名で結成。幅広い世代が結集しており、50年代初頭から活動している下田を筆頭として、80年代に登場してきた世代までを含む。

Fの会メンバーだけの展覧会と拡大メンバーによる展覧会があるが、全国から総勢37名が参加した「いけばなから'99展」は後者の例である。2000年以降の現代いけばなの活動は、Fの会が中心軸となっている場合が多い。06年、09年、12年の「大地の芸術祭」に参加。掲載作品もその一つで、古民家での大塚理司の現代いけばな作品である。

▶図録「いけばなから'99」Fの会 1999年

いえ90年代後半になると停滞感が強まる。そうしたなか東京を中心に「Fの会」の結成があり、「いけばなから'99展」などを開催、のちの「大地の芸術祭」参加につながってゆく。また、関西では田中美智甫や松井清志たち、中部では野畑光風らがそれぞれの方法で地道な活動を続けている。

2000年以降もいけばな人口の減少が続き、「習い事」で成り立っている各流派に危機感が広がった。ただ、いけばなにはさまざまな行き方がある。川瀬敏郎は「なげいれ」を再評価し、作品集や雑誌をとおして質の高い暮らしの花を提言し続けている。假屋崎省吾は「花道家」のイメージをテレビで広め、假屋崎によって若者たちがいけばなの存在を感知する時代となった。また、上野雄次の「はないけ」ライブなど、身体性を強調する行き方が新たに登場してきた。

未来予測をしても外れるのが相場なので、やめておこう。確かなのは、今がいけばなの大転換期だということである。

「表現としてのいけばな展」

70年代から80年代にかけて登場してきた世代に焦点を当てた展覧会で、名古屋市文化振興事業団による現代美術展として1994(平成6)年に開催された。大坪光泉、假屋崎省吾など10名が出品、いけばなの「表現」を前面に押し出した企画展であり、いけばな表現と美術表現の共通性や差異の検証を狙った内容となっている。掲載作品は假屋崎省吾の出品作。

▶図録「表現としてのいけばな」財団法人名古屋市文化振興事業団 1995年



■假屋崎省吾 LEAF1994 1994年

上野雄次

UENO, Yuji 1967-

観客を前に花をいける行為はこれまでもあったが、あくまで作品の制作プロセスを見せるものであった。上野雄次は身体行為に特化し、2005(平成17)年から身体行為と植物が融合するバイオレンスな「はないけ」ライブを開始した。また、他分野のアーティストとのコラボ・ライブを行ない、対戦形式で競う「花いけバトル」の運営にも関わっている。

▶上野雄次の「はないけ」ライブ 構築 2008年

