

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つた。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て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つた。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つた。もちろん、もっとちがつ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れることがある。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ではなく、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様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く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險の時代であった。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つた。

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碎け散る。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つてもよいが、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つていたが、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とした流れであった。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、たゞ先導的な役割を担っている。大流派の家元以外からも個性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つた。

もう一つの潮流は、当時二十代の若い世代であった。重森弘淹、勅使河原宏、下田尚利、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つたと見ていいだろう。だが、戦後経済の復興と発展によつ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つた。

しげひきみれい
第三の潮流として考えられるのが、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と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つてゐる。

とりあえず三つの流れに分けたが、実際には互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後戻りできないほどに変貌し、そのため、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ー

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、いけばなのアイデンティティーについてであり、「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つたが、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つたら美術展として見ただ

ろうといった声が聞かれた。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るようである。

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ーが問われても、美術そのもののアイデンティティー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心分離させることで、日本の近現代美術は求心力を獲得してきたとしか思えない。その分、本来あるべき姿よりも日本美術はやせ細つたのではないかとも思えるし、少なくとも、遠心分離したもの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い、独特の自然への関わりを感じさせる作品となつてゐる。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もするだろうし、食うこと、すなわち生理的な欲望の快楽と怖さを内在させてもいる。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之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もなく、人間が共に生きてきた植物生命体に向か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、生きているとすれば、これから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っ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、スチール帽、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前の木瓜を見つめ、「見詰めていると次第に気が遠くなつて、いい心持ちになる。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、世の中を忘れている感じがよく出た」と、詩の出来ばえを喜ぶ。

この漱石の「非人情」の旅の一場面が、どれだけ漱石の実体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る。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、

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たった批評を開始。『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.

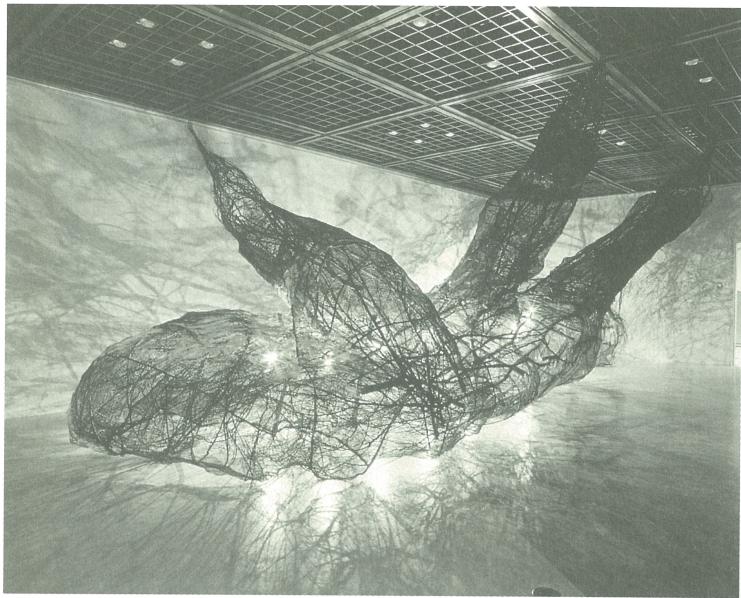
Ikebana artists find themselves at times faced with problems that originate from within the ikebana community itself. Those of us who are unfamiliar with the ikebana community's system may wonder why the artists continue to deal with these hardships instead of deciding to abandon the community. The most 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"; Dohsha 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」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」出品作



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

2001 Autumn

No.3

SEISUNDO
Mook

いけばな新世紀

THE IKEBANA NEW CENTURY

特集 いけはな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

もうひとつの貌

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

大坪

Kosen Ohtsubo

光泉



蓮一色立華

花材/ハス Lotus

Rikka of lotus 1993年8月 140×120×100cm

栃木県足尾銅山の町に生まれる
大坪 実生二生村直由氏(活躍)

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ほ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^{さくげ}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くな石が、ちょうど日本のお地蔵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、手を含むせるのだった。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つたが、いけばな人である自分だからこそ

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—

花材/ハス、コウホネ Lotus and cowly 1993年5月 120×140×100cm



大坪光泉の

インド・ネバール的曼荼羅世界

1970年、当時いけばな歴10年ちょっと、いけばなにおいても人生においても多くの悩みを持つて印度に私は旅立った。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のを期待していた。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、ネバ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

そ発見したものであつたろう。朝、人々が花びらを投げる姿は、大発見的に感動したのであつた。周りには古い花びらが落ちて土に変わろうとしていた。

モンキー・テンブルといつ大きなヒンズー寺院の祭りに出くわしたときは、さうに感動的であつた。異教徒である私は近くによることはできなかつたが、巨大なリングに向かつて群衆が風のよう花びらを投げ降りそそいでいる様は、圧巻であつた。

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さる

に入れて売つている。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陋みな日常のことであり、美とは無縁なことなのだろう。

私にとつてのペナレスは、べたべたに濡れ、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。清潔過剰国の日本人などから来た人は、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のである。

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



道端の花屋。

ペナレスには方々に見られる。

リング正月

Linga New Year

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

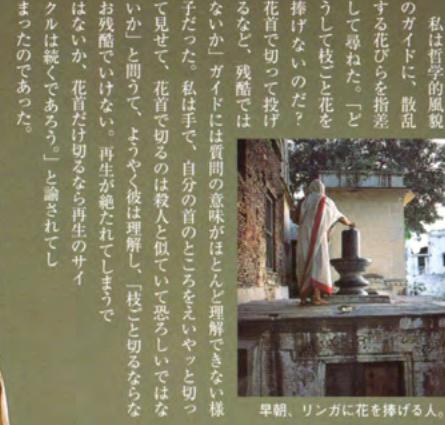
1985年1月
120×120×120cm



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と。空から見る日本は緑だが、空から見る中国やインドは茶色だった。木や草のほ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には、前の客のマリファナがいっぱい残っていたものだ。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事ができる。ローソクや裸電球の下で見せられ



早朝、リングに花を捧げる人。

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？」花首で切つけるなど、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、自分の首のところをえいやッと切つて見せて、花首で切るのは殺人と似ていて恐ろしいではなくいか」と聞うて、ようやく彼は理解し、「枝」と切るならなお残酷でいけない。再生が絶たれてしまふではないか、花首だけ切るなら再生のサイクルは続くであろう」と諭されてしまつたのであった。

この体验が、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と。空から見

る日本は緑だが、空から見る中国やインドは茶色だった。

木や草のほえている面積比率に、日本とは圧倒的な違いがあ

るのだ。

曼荼羅には、蓮の芯がしびれてくる気持らだ。良いものは値も高いうえに国外持ち出し禁止だから、後に東京で曼荼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、自家の移転の天井一面に約20年間貼り付けて、仰向けになつてインド音楽やジャズを聞いて作品を考えたりして、今は家を新しくしたため、残念ながらそれらはない。曼荼羅絵の創世記のも



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
1989年9月



リンガジャヤホニカ

Lingga Japponica

およそ1tの土に花びらが
重って土に浸み込んでいく

花材／オクラレルカ、枝・花多種、土
Turkish iris, branch, various
flowers and dirt
1991年6月「フラワーティリスト
によるアレンジメント」展
東京・日本橋三越百貨店
230×300×300cm
写真提供：「小原流傳花」

のは特に素晴らしい、宇宙と人間のドラマのようなものだ。
ところで、立華は曼荼羅に似ている。曼荼羅を頭上に感
じながら立華を歩いていたある日、あれ立華は曼荼羅なの
だと思いつめるようになった。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、曼荼羅園の中に自分が
が入っている気持ちになつてくる。ネバールの街、
カトマンズとか、バトガオンに
居ると、やはり曼荼羅の
中に迷い込んでいる
気分がしてくる。
町全体が、いく
つもの曼荼羅
構造になつて
いるからだ
ろう。自分
の人生に迷
いを感じた
若者たちが、
カトマンズ
で安らぐの
は、町全体の
曼荼羅構造か
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 立華をやつて
みると良いかもしれない。神を
信する宗教の世界では、信心深いのが正義であり、浅い
浅いのは不正義となるが、宗教外の世界から見れば、浅い
信仰も深い信仰と同じく、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
ー教徒になつているのかもしれない。

いけばなと現代

日本いけばな文化史

五

工藤昌伸 著

同朋舎出版

2016

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を続けているいけばな作家の数が多い。しかしの中でもっとも注目に値する作家は大坪光泉(おおひら こうせん)といふ。彼は龍生派に所属している。龍生派といいけばな流派は数多くの現代いけばな作家を育て上げてゐるが、これは家元吉村華泉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(たにぐち まさのぶ)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続けている人の中で、作品を見て私が一番大きく評価し、具体的にお話を伺いたい対象としては、まず大坪光泉氏しかい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ますし、大坪さん自身の作品制作に相関わる考え方も、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はあなたの原体験はいったいなんなんだろうということでした。あなたは足尾(柄木里)にお生まれになったという。そこは特殊な自然ですね。

大坪 あの荒廃した場所が、映画「人間の条件」のロケ地になりました。それによると人間関係がすごいところです。

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

ときにはじめて行つたんです。その日は雨が降つたあとででしたが、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、ほんとにびっくりしましたね。

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

工藤 ええ、育つのも。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ね。毎朝亜硫酸ガスでトメートル先が見えない道を通つて工場の方の学校に行くんです。

工藤 ああそうですか。煙が通つたところは山が裸になつ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つちゃうんですよ。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、住む地域まで違つていました。

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よ。坑内で働いた人は、皆若いうちに死んでやうんです。だから花街も盛んで、いずれ行こうと思ついたら、高校のときに法律で消されちゃつたんです。

工藤 足尾は人間のやつ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わるのはどういきつかけで……。

大坪 環境のものすごさというのはあまり影響なくて、少年時代は縁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つたんですね。

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よ。坑内で働いた人は、皆若いうちに死んでやうんです。それがいけばなの場合にどういうところに向かっていっているかとか。今はとてもできないで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あるし、いろんな階層の差別があつて、そういうふうなめちゃくちゃなことに対する怒りとか反抗精神とかを培つ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、田中正造を知つていくにつれ、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つたんじやないでしょか。それがいけばなの場合にどういうところに向かっていっているか。



「いけ花 龍生」創刊号表紙とグラビア
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

対談 いけばなを否定するいけばな

一五〇

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くいけばなをやろうと思った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ね。いけばなをやろうと思ったんだじやなくて、ジャズとか演劇とかいろいろやっていた中の一つでした。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、いけばなと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した。例えばアーティ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んですが、流誌の『いけ花龍生』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ころがいたわけですね。そこで東京に出ることになつて、それじや、家元を紹介するつて言われたんですね。

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ぐっていましたね。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?



第十一回東横いけばな美術展出品作
右から龍生派元元村「華星風土」
関本清蔵。五八年一月、渋谷・東横百貨店



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ょ。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、それがよかつたと思います。その頃家元の私への教え方はまことに大まかで、よしとか駄目とか、よくなつてきただな、ぐらいで、あとは作品の下段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いよいよというような工夫は教えなかつたです。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つて見ててくれているという感じでした。言い換れば、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つ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。

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つたわけですよ(笑)。いけばなを男がやれば、即、すごくいいお金になるようなん……。

工藤 東横展は大坪光泉によつて刺激になつたわけですか。

大坪 あれはもつとも感動的な展覧会だったですよね。東横展を見る前に東横展の存在というものを雑誌で知つてしましましたからね、『いけ花龍生』で、それを実際に初めて見て、さらに感激しちゃつた。

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つたんですよ。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。日本の社会状況がどうだつたといつてもいいし、出品する世代にもあつたかもしれません。

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つた熱気というものを感じられる展覧会があるのかなということを思うんですね。まあ、時代が違うから何かほのものを見ればいいんですねけれど。

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が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ね。

大坪 「おのの當時忘れられないのは、『東横展が終わつ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。



グループ「亞土展出品「すれゆく種物」青岡、キヤベツ、木箱。七年九月、市ヶ谷・龍生会館

対談 いけばなを否定するいけばな

一五一



ト
「いけばな八人の会」展のパンフレット
七四年四月、銀座・松屋

好時

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持っていましたが、
大坪 そうですね。あれは悲壮感があったんですよね、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……。

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つてくれ、という気持ちがありましたよね。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んだと思つていました。

一九七〇年に中原佑介が企画したんだと思いますけど、「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で、自分の考えてきたこれまでの仕事というものはこれだつたんだというふうに思つた。ずっと東横展の作品群というのが自分のもとをつくったものとしてあつたけど、それからどんどん気持ちが離れていくって、どんな方向に進んでいくか、それを明らかに見せてくられたのが「人間と物質」展でした。

うにしけばなが駄目になつちやうんじやないかと、寂しい思ひでいたわけですね。そこで、「しけばなを喰う会」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、流派を超えてしけばな現状を詰し合おうと呼びかけられた「喰う会」があつたときにもう真っ先に、それつと飛んでいったわけです。銀座のスエヒロでの集まりは今から何か起るんだという、そういう気配がいっぱいあつて。それが「しけばな懇話会」につながるんですが、懇話会も七回も場所を転々と変えて行われたものの、いけばなの話はただぐずぐずしていて、時間ばかりかかつて実りがなかつた。だからこの懇話会からは何も生まれないな、という手ごたえが収穫であつたかなと、今思ふわけです。でも世話人たちはさつそろとしてカッコよかつたです。

工藤 我々は何かしなければならないと、種々の討論が行われなんだけれど、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つってきた私や下戸尚菊(しもとまさぎく)、中井幸夫(なかいこうぶ)などは基本的にところどころで考え方

工藤 高度成長というのに笑入して、清水がそれそれ自分の流派のことしか考えなくなつたから、若い作家たちは浮いちやつたわけですね。

まつたか」という。東横展が終わってみんな何もしなかったんですね、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。

大坪 そのあたりがいけばな界の全盛期で、具体的には免許の発行数というのも、あのあたりがピークででしょう。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な不安によつて、作品やいけばなの動向にも問題があるんじやないかと思ひはじめた時代なんでしょうね。東横展が昭和三十七年、一九六二年に終わつて、このあと急にいけばな業界が繁盛しなくなつて、この間は「しまつた」と思つてたんですね、「この業

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、非常に生き生きとやつてゐる亞士を見たときに、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「グループ亞士」に入る頃には私も東京へ来て何年かたつてましたから、東京へ来た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、という気持ちがどんどんできあがつた時期ですね(笑)。

大坪 ええ、「グループアート」（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ましただけれど、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ましたか。

大坪 いいえ、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「グループアート」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、あいはつはちやらんばらんだから、ちょっと様子をみようつていうことで、入れてもらえたかった（笑）。それでアートが始まって二、三



品作 早川研一の作品。東京オリエンタル美術館で、小原、吉流、草月、清風、藤草、龍生派が参加。六四年六月、銀座・松屋

対談 いけばなを否定するいけばな

一五三

工藤 いけばなを否定するいけばな

大坪 いけばな全体のという感じがすでにあったですよね。

工藤 ああ、私なんかは時代的に分けるなら、その頃からが「ボスト前衛」というふうにそういうかな、といふ気がしてゐるんですかね。



「リングインディア」八つ手、花数種。小原流拂花。七七年三月号発表

作 同年一月

大坪 アンデパンダン展は長井理一、柏谷明弘、沢井剛、立原広明(清堂)、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」というような國式を書いたんです。アンデパンダン展が頂上にあって、そこから新しい時代が開けなんだというふうに。「なんとうり思ひ上がりつた国すば」と言われて、嬉しかつたですね。

工藤 それが翌年の「いけばな八人の会」につながるんですね。

大坪 ええ、柏谷明弘、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。展覧会を四回やつて、それそれにヤバイと思つて辞めちゃつたんですね。

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て、くのは最初の本意ではないと。仮に権威をもつていてもならば、ほんとうにいけばなを考えていくうえで、決してよいことはない。一つの流れをつくつて追従させるつていうことが、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。それで解散するつていうのは、申し訳ないと。何か一つよいことをして、辞めようじやないかということで、解散記念に新人発掘の公募展というのを開こうと。

工藤 それが七六年に主婦の友社でやった公募展ですね。

大坪 ええ、八人の会でただ一つ公によ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も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ふのは軟弱だと、それがまた批判のものになつて、一切後援なしの展覧会をするべきだというふうになつてしましました。

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泉にかなり影響を与えてるんですか?

大坪 ええ、与えてます。花は枝で採つてはいけないということです。花首でないといけないというのではなくて、花は枝で採つてしまふ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。かなりの衝撃でした。枝から採つてしまふ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グ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、花だけというものに?

大坪 ベナレスのモンキー・テンブ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、もうなんて言つたらいいんでしょうか、ああつていう衝撃で。

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ょうね。

大坪 もう一つは、インドの各地を歩いていくとリングが至るところにあるわけですね、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ブライマリー・ストラクチャーズというものが、印度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ですね。これが正常なんだ、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ったわけですね。

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つてゐるんだなあと。

「Loveley Leaves」ゴム、
アクリル。'72龍生会館のベースに
いける第六回展出品作。同年五月

対談 いけばなを否定するいけばな

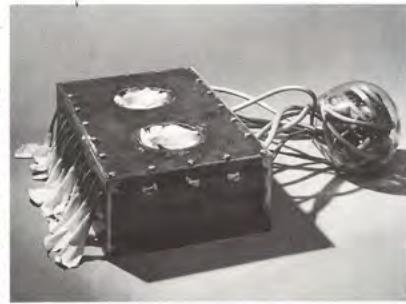


「Loveley Leaves」ゴム、
アクリル。'72龍生会館のベースに
いける第六回展出品作。同年五月

情念を否定する情念的作家



「正立方体植物」八つ手。いけ花龍



「怪芋」カラーラ、ガラス玉、鉄製箱。
いけ花龍生。七八年七月号発表作。



「龍生展のゴミ袋」麻袋、植物。
七八年七月号発表作。上野・松坂屋



週刊平凡。七八年十一月四日号
週刊誌に取り上げられたゴミの作品

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(一五五ページ)でした。

大坪 七一年の作品です。当時としては非常に新しいと思うんですね。葉っぱや枝の味を消しちゃっていますから。

工藤 それまでのグループアートの傾向の中で私が注目していたのは葉のマッシュです。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ました。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です。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、持味だが余計な杂质が入るんですよ。そういうものがこれにはないんですよ。

大坪 なんていふか、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つてもいいいんじやないかという気持ちですね。八つ手で箱をくるんじやつたような作品も同じ感覚でやっていると思います。

大坪 当時反発していた言葉に「情念」という言葉があります。情念って作品の評価が決められている、あらねえあらねえあらねえなんですね。情念が横溢してればいいという、価値判断。それならば情念を思い切り消すための情念をかけようじゃないかというふうに反抗して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。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、離れているとは思つてますけども。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で思つますけどね(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 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つちやいけないと。工藤 言葉で書くと誤解されるけれど。

工藤 話題になつ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よ。展覧会のいけこみのあと、今は段ボールですけど、昔は生ゴミが麻袋に一杯詰め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てふくらんで、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つくりにつくつたんですね、大きさも。

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

大坪 私、中川先生のことを思つてつくつ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のいけばなに対しての反論を「日本女性新聞」に書いたんですけど、とりやー作品は素晴らしい。素晴らしいけれど、みんなで中川先生を神様にしてしまつて、あつちの方へ流れていっちゃつたらいけばなはまつたく一種類になつてしまふんじやないかって。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に権威がかなりのスピードで行った時代があるんですね。

工藤 つまり、転使河原蒼風、小原豊重^{（おほはるしげる）}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つた

対談 いけばなを否定するいけばな

作家で、流派を離れた作家として、他の人々の追随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」かさねばな、花多數

「いけばな浴」八四年七月号表紙使用



「しなやかな木」青桐 椅子。「いけばな」花龍生一〇年二月号発表作七九年

十二月

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、花と一緒にお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ね、そこが笑っちゃうわけですよ。「いけばなして」と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て壁についやうんですね。

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やるんじゃなくて、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。もう少し樂に、そりや深く重く頑張るとさも私もあるんではよ、もちろん。あるんですけど、それだけでいくとそういうのは……、そしてそれがすごくいいことにされてしまうのは問題だと思いますね。

工藤 それからこの椅子の作品。

大坪 それは枝を濡れタオルにしたわけでありますけれど。

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ね。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ね。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そういうのは関係ないですよね。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。

大坪 もうともっと投入といういわゆる枝の重みを取るといふことは枝の重みで留めていくこところがあるから、昔から枝の重みには関心がなかったわけではないですが、作品が何を表現するかというより、枝の重みやバネ、物質そのものの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、野菜になつてしまふんですね。野菜になつてしまふというのは、主に野菜が安いということ、植物と人はどんどん縁遠くなつて、植物と人間との接点は野菜ぐらいしかなくなつて来ているのでしょうか? それで野菜を作品として扱うということは、意味があるんではないかと。

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、あなたにそ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

「ほんてん」けやき、わら、布、レ
モン、はまゆう他。八八年七月、龍
生会館



「さつまいもの門」さつまいも、
薜づる、布、鉄。'88 いけばな龍生展
出品作。同年十月、上野・松坂屋

対談 いけばなを否定するいけばな



「いけばなゴミの門」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

Kosen Otsubo
1970~1980

自選作品集「PLANT & MAN」
1970~1980の表紙 八一



蓮式の立花の製作
九三年八月

生花の作品
石化樹 菊
七八年五
月

工藤 ああ、そういうメンタリティーな問題ね。言つてしまえば、メンタル・コミュニケーションなんだけだ。

あなたは流についても考へるんですか？

大坪 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って、それでいけばな人口つて沢山あるでしよう？みんな一生懸命やつてゐるわけですね。で、その人たちのために戦うつ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、しばらくはいけないとか、真剣にいけばなをやつてゐる人たちの気持ちを裏切つてはいけないと、そういう気持ちっていうのはあるんですよ。

工藤 それとさつき話された軽い思ひつていうのとは、つながつてくるんですか？

大坪 ええ、軽くしないと大衆はそっぽを向くであろうという。

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つているんですか？

大坪 それはつながつていますね。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でなければならないとか、流派の方針つ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 私なんかが見ていると大坪光泉つ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。それは私の全部がお弟子さん伝わることによって、ほんとうのいけばなの指導がなされると思ってますし、家元もそう思つてると思うんです。だから代稽古つ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、思ったようにやってくれ」と言う。私がこういうふうに言うだらうつていうことのみを教えたならば、いけばなの教育にならないと思いますね。流のカリキュラムと指導法がしっかりとす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っています。

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対する拒絶感は、もう明確なんですよね。しかしながら、龍生派はやっぱり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の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、面白いからいいじや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ね。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つていうとどうでもなくて、触るという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つてゐるんじや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もううふうに考えられます？

大坪 両方とも表芸になると思います。

工藤 あなたの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ね、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っていて、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ゐる気持ちですね(笑)。ヤスリで削つてここそこをへつ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よう、少年たちが。あの少年の夢みたいなものが生花・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けた対談 いけばなを否定するいけばな



第一回個展会場
しだれ柳・ウレタ
ン、針金
八一年二月、銀座・ギ
ラリー手



デンマークでの個展会場
「あやうい
関係」松、八五年七月、オールボル
グ、ノルディランデ現代美術館

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 だつてそりやプラモデルじや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。

大坪 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。私はモデルと違った形になっちゃうんです。いつでも二位にしかなれなかつたんです。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ながら頑張るんです。

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るわけですね。それは龍生派の大坪光泉だからできるのかな。例えば伝花をしっかり守つていこうとする家元たちもそれは可能だと思う?

大坪 うーん、可能じゃないでしようか。可能じゃないっていうのは、例えは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、悪くなりはしないかと。

大坪 ああ、例え非常に軽い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すか? それは、かえつ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、賦目にすると思いますね。それは非常に危険で、どんどん瘦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・生花にこだわるな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たって、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るものだから。

大坪 古典花を真面目に捉えていくのと、並行していかなければいけないと思いますね。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つていうのは、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、私はしないんじやないかっていう気がどうしてもするんですね、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つと受け取つてくれないと困るけどね。

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っているところがあるんですね……。

大坪 一九八二年に私が画廊で個展をやるという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つていつたわけで、だからいけばなの人々が個展を気楽にやれるというきっかけを作えたという感じですよね。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だ、アートの方の登龍門であった「バラニアユアル」展(品川・原美術館)、そこからデンマークのノルディランデ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ります。

工藤 そして自分から求めなくとも、いけばな以外のジャンルから声がかかるようになつたんですね。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。彫刻をつくろ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 例えれば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ね。だからいけばなの技術で美術作品をつくろうとかそういうことではなくて、大きさ

対談 いけばなを否定するいけばな

いけばなを否定するいけばな

にいえば、いけばなの将来を考えるための展覧会であつた。自分がいけばなについて、もとから洗いなおして考えていかなければならぬと思つていましたから。だから画廊で行う展覧会は、作品にならなくとも、いけばなについてばかりと考える、その軌跡が残ればいい」というふうに考えたんですね。

それからその当時、いけばなの人々が個展みたいなものをやろうとするとかの記念とか、一生に一度とかそういうものでしたが、もっと樂にやるべきだと思ったわけで、そのあたりがみんなに刺激になつていつたということだったでしよう。

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いだけれど、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ね。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、これまであつた植物に対するいけばな人の対応というのに対して、いつぶ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つていくんですね。



アレン・スコルヴィルの作品
「牛乳槽のトラック」五九年。
「ドライブ停留所」六年。コルヴ
ィルは九〇年生まれのカナダ、
トロント生まれの画家。



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ン・スコルヴィルというカナダの画家がいるんですね。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つてやうんです。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。つまり花はものの遠いいけばなですね。微妙な。でもほんとう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の遠いなんですね。いかもしれないし。彼の絵は植物も生命体もいつよくいたに扱うような絵の描き方なんですね。

工藤 ディヴィッド・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と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。

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、それを單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ふるところが、とくに野外展に多く見られることが私はちょっと気になります。

これからのかばな

工藤 創作的な仕事であなたが今後やつ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 一九九二年に龍岡支店で、北上市の日本詩歌文学館を借り切つて「詩歌にいける」という展覧会を開いたその会期中に、舞台で詩歌を朗説してそれに花の振り付けをやつたんです。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 その舞台で大坪さんは演出をなさつたんですか。

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。とにかく詩をしつかり読んで、舞台で何をやつ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いますね。

工藤 前衛いけばな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つていつたんですが、それは照明その他ということしかなかつた。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ね。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、非常に面白いものをやると企画書を書いて、企業にせめて二百万出してくれ、とつましやかな申し出をしているんです(笑)、金然来ない。

工藤 流派らし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んじやないかと私は言つてる

現代詩を演劇するいけばな
T.S.
エリオットの詩死をほむる
エリオットの詩死をほむる
テー・マ・に大坪光泉左・坂田純九
二年三月、岩手県北上市・日本詩歌
文学館

対談 いけばなを否定するいけばな



小原流の信州博覧会'93出品作 小原流
流長野県三支部青年部制作「バオの
中から、私たち木のつぶやきが聞こ
えますか?」 同年七月 松本市松

本平広域公園緑地

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、パーティーや、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方々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、もつ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もありますね。

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います。最近、

でも少しずつ違ってきているかなと思うのは、野外展をやろうとする、昔は市の条例でいろいろさいことをいわれたのに、最近は「どうぞおやりください」って、しかもただで提供しますと。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・バフォーマンス'93」や小原流が参加した「信州博覧会'93」なんかをみても。信州博側が、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もつていてくださって結構でまとめてくれたんですね。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。やっぱなが単に家の中でいけるだけではなく、社会的な広がりをみ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たてみんなやったから、そんなに頑張って

もしょうがないという気持ちが若い人にあったと思います。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りました。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ます。当時の私たちは先輩たちがいけばなのあるやるタイプの作品を全部やってしまって、もう何をやつたってどちらにはまっちゃって、頑張つてもしようがないというのが一般通念だったんですね。今もそう

いう時代なんでしょうね。そういう時代の方がほんとうは一番新しいものが生まれるかもしれませんね。

(おおつぼこうせん 龍生源家元顧問教授)



hanajikan 1994.2.2
RE_インタビュウ参考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、
インで見た散華、
最大限に
いけばながら遠ざかって
花を「いける」大坪光泉。
生命ある植物を素材として
現代人にとつて植物とは何かを
つねに考えつづける。

インタビュー 下田尚利(天和花道家)

Message from Ikebana by Kosen Ohtsubo



初めは器に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け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

いけばながらのメッセージ 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、ときどきですね。
下田 お風呂へ入っちゃうだけ。
ありますね。演劇やりたかったんですよ。
田舎で、ちょっと劇団にもいましたしね。
下田 絵描きにならなかったり、いろん

ジャボニカ 床には大量の土
あります。インドのように、
古い花びらと新しい花のにおい
を合、植物臭を放っていまし
E230cm
クラレルカの葉、桜の葉、花
撮影=大坪光泉

日本画 野菜を使ったものの
断後ほとんど食べなかつた誰
です。最終日だったので窓つ
まじめ、幅広いゴムベルトで押
ります。高さ200cm
でせり、花多数、京葉、ゴムベ
撮影=大坪光泉



れいでしまふつて書つただけの人が多い
いんだが、あなたの場合は違う。
大坪 花がきれいって書つてしたり、花
のきれいさを見せるだけのいけばなが気
に入らなかつたんだからね。

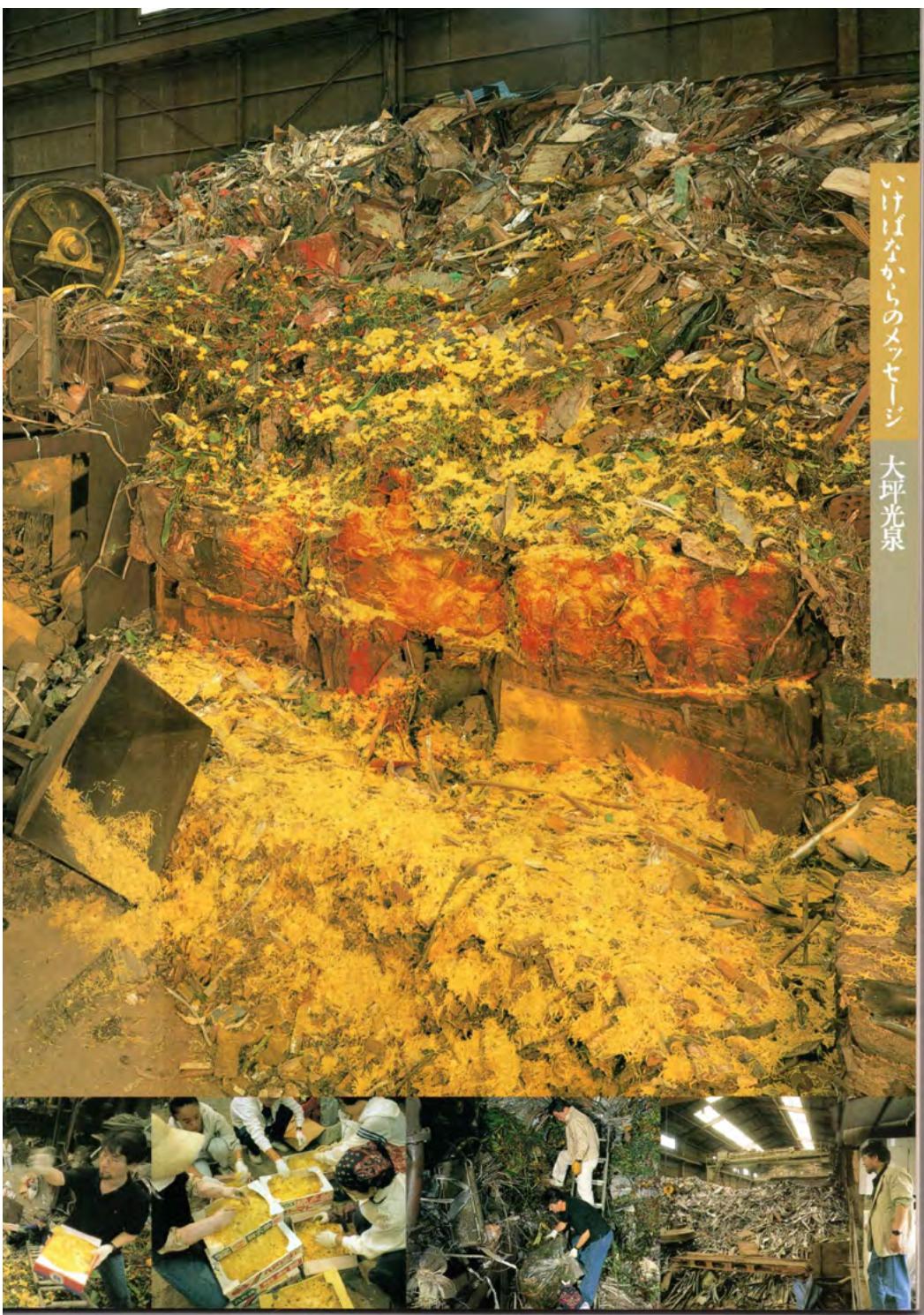
下田 いつ頃からいきだるようになっ
たの？

大坪 六〇年代後半のイタリアのアルル、
ボーゲュ、やアメリカのフルクサスの連
中のもうな作品に出会つたといふことで、
作品に対する考え方があつたつたと思
うんですね。ブライマニー・ストラクチ

ヤーズの影響というのもありますね。例
えば真四角とかね、三角とか。カール、
アンダレジ、リチャード、セラード。
下田 そういう影響を受けたいけばなを
見直した時に、どういう…。

大坪 ええ、やりたいことがいけば
じぶんが出てきたという感じですね。無
造作に、真四角にしちゃうとか、円柱形
にしちゃうとか、三角形にしちゃうとか、
それはもう機械作業で。

本當は、いけばなは微妙なもの違い
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 大坪光泉



▲ラブリーリーフス プラスチックレイブ 第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(70年制作)。
【花材】ゴムの葉、アクリルボックス、毛糸 撮影=谷口皓一

◀リンガヨシハマ リンガというのはヒンズー教のシンボルで男の象徴です。インドによく見られるもので、花か冠章といううたちで捧げられます。高さ230cm
【花材】花多(主に菊)、白菜、アクリル板 【着】横浜 ランドマークプラザの広場 撮影=伊奈英次

いけたという感じでない いけばなの出現



*フライマーストランクチャーズ
「基本創造」の写真

おおづぼ・こうせん 株木県足尾町に生まれる。60年より龍生派家元・吉村音泉に師事する。55年、東京電機大学電子工学科を卒業。73年、いけばなアンデパンダン展を有志企画、参加。それ以後、ほとんどの重要ないけばなグループ展に参加する。そのかたわら、70~73年にかけて美術館に出品し、造形的志向を明確にする。73年よりイントリニティに魅せられて度々旅する。この体験がその後の作品に変化をもたらす。82年からは、国内および国外で個展も多数開催。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づけ、新しいいけばなの潮流をくりだす。「作品は自分が生きていた時代と自身をいっぱいに吸い込んでいたようにありたい」と語る。自選作品集『PLANTMAN』を80年に出版。現在、龍生派いけばな家元顧問教授。撮影=谷口皓一

下田 もう一つ、あなたにとってはインスト体験というのが大きいみたいだけれど。
大坪 ええ、モンキー・テンブルというお祭りの時に、人があたくさん花を握る感じで、人がたくさん花を弄んでくるんですね。頭上を花が飛んでくるんですね。頭上を花が飛んでくるんだですね。その空中を飛んでいく花を見た時に、これはやっぱりいけばなと呼んでいいに違

いないと思つたんですね。
それまでは花びらがいけばなになるってことは想像もしなかったのですからね。それど、その花のにおい。やっぱりいけばなは、においがあるってもよかったですんだなって。

下田 それ以来、あなたの花びらを散ら

い、もっと暴力的で、そしてわいせつ。
いけばなに対する、ちょっとした懐みもあって(笑)、それを尊めたいという気持ちもあるんじゃないですね。
下田 そういう感じでは、濃厚にあるよね。
大坪 はい、いまだに何でそなっちはやったんだろ? ひねくれちゃった(笑)。
下田 植物の微妙なニヨーンスというふうなもので仕事をしない、ということが一つね。
大坪 ええ。
下田 それともう一つ、植物を材料にして

部分とか、その植物の性質そのものが際立つ。〈人間じ〉そういう作業をされたために起こす植物の抵抗とか。
下田 意味ありげな表情やボーズを見せたりながら、ヤツテが置かれている状況をみると、それが集中するし。
大坪 ええ。あともう一つの快感というのは、「こんなことをして」っていうふうに、いけばなを長い間やってきた人たちが嫌がるだろうなという快感ですね。非常に嫌悪感を示すに違いないという、それがもう、うれしかったんですよ(笑)。

花 立花はなんて気持ちいい体操だろうと思いま身のエアロビクスといきわめて現代的でもあ

・ 藤【花器】遊遊耳付薄影=谷口皓一

妙物 着立花 落ち着いてれば、立花はやさしムです。種【花器】古鶴砂鉢
谷口皓一



いけばなからのメッセージ 大坪光泉

して花をいじめよつと。そういうつまむて始まつたわけだけよ。いまあなたが立花をどういう気分で、どういつ気持ちでやつてるがつてことになるんだよ。

大坪 うーん、ほとろひゲームですね。もっと高い境地の生花・立花はあるんでしょけれども、この程度はゲームですね。だから、この程度のゲームなのに、やつたい付けたり、高い境地であるゆうなことを言つのはおかしい。そういうのをやめないと、生花・立花はよくならないと思いますね。

下田 うふ。だけど、生花・立花がこれかじらくななるのかな。

大坪 なると思います。もつたい付けないで、生花・立花の入口を増やせばいいんですから。もつたい付けで、基礎が大切とか何か言つてればだめとすけどね。下田 ゲームとしてやつておもしろいです。大坪 おもしろいです。(微笑)。

大坪 人おらうまくいけねやうってこそのや、ますおもしろいでしよう。簡単な取り決めがあつて、そのあたりもゲームに似てますよね。その範囲でいい格好に取りまとめるっていうのは、やっぱりス



トマトペインティング トマトを漬して壁にワイルドにペインティングしています。高さ200×幅250cm
【花材】トマト、菊の花、机、顔料
撮影=大坪光泉



白菜テーブル クレイジーナイト つくついて白菜って恐るしいあと思えてきた作品です。
【花材】白菜、木製テーブル 撮影=谷口皓一



▲「墓の金曜日」を歌いながら 工場廃棄物のバイオレンスに酔いしれながら、腐れた花々をおいにむせて祭の花を飾り散らしているうちにはインドの寺院の祭りの狂気の中にいました。
高さ10×幅20m

【花材】食用菊、腐った花多数、顔料、工業廃棄物(全周) 【写】横浜 東洋スクラップセンター 撮影=伊藤英次

▼いけばな難生展のゴミ1/5 東急デパートのいけばな協会展のゴミ捨て場で実際に見たもので、難生展で再現した作品(1年制作)。
【花材】いけばな展のゴミ、デパートの麻敷ゴミ袋 撮影=三友写真工房

もっとも古画的ないけばな様な、七つの段階で構成される。



立花はスリールのあるゲーム

下田 一転して、伝承の立花の話をしようか。今度、あなたの作品の中、「蓮」種の立花というのが出てくねたしょ。

大坪 はい。

下田 あなたのお話では、立花っていうのは、一種の必須科目なの?

す作品ができたわけだ。

それいけば、直接はつながらないけれども…。

大坪 「ミ」というのは、アメリカの彫刻家チエバレンの影響ですね。

下田 まあ、そういう影響かは知らないけれども、ずっと大坪光泉の作品見てされて、そのつど衝撃を受けてきたけど何と云つても、僕は「いけばな難生展の」「ミー／ル」ね。とっても新鮮で、目から鱗が落ちるるうていう感じだった。今までありありと想い出ですよ。

大坪 あれ、難生派の中でも駆け出しの時で、デパートの出口をゴミ袋がじゅまにしてて、これはすごいなと思って駕元に怒る怒る許可をいたして(笑)、いけばな協会展の「ミー／ル」袋を再現したわけです。

下田 六百年続いた「花をいける」っていう感覚とは、まるつきり違う。しかし、粉々方なぎ、いけばな——人間が植物に働きかけたりしたもの。いやわるい、じかっていつ感じでないいけばなが出現っていうのが、ほんとにショック

ングだった。



▲吊り橋 ASHIO 小さい物はその微細な部分まで観客は見るものです。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×奥行き100cm
【花材】海藻、針金、石 納影=谷口啓一

▶窓からホンコン』 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】ホンコンの形り物のおみやげ、バラの花びら、サテン、伊吹、雪扇 摂影=谷口啓一



撮影=伊奈英次



そこでも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「いまやりたいと思つてることを教えて」

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

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あります。

大坪ええ。これなんかも、その枝一本一本の運びを、ほんとに微妙にかぎ分けているっていう仕事で…。

下田 いけばなのなんだな、これは。

大坪 いけばなですね。

下田 あなたがいつもやろうとしていることは違うわけだ、そういうふう。

大坪 ええ。あるつきの正反対の、小枝なんか生かしたことないし、いけばなの

たつとかいう趣があるでしょう。やつは

大根や米を干した桶が すくいい作品に 見えて…

いけばなからのメッセージ 大坪光泉

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とか、おもしろいとかっていろいろと抜きにして、好き嫌いと言つて、この「一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、よく旅してるところが、出来多くて。それで、窓からの景色ですね。大根とか米を干しちたつとかいう趣があるでしょう。やつは

りいけばななんだか、「しゃつちゅう作品のことを何となく考えてるんですけど」とその桶がすくいい作品に見えた時があるんですね。はうきの生きてる。いけばなよりも、むしろ実用、日常の実際に使われているの方が、枝だって生き生きとしてるし、いけばなとしても優れてるという、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。



◀ロックンロール スイートポテト 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、ぼうぶ、糸 【場】立川 昭和記念公園 撮影=伊奈英次

んてすみや 生花・古道具の「いも」。
それが、気持ちがいいですね。精神活性云々すること自体がいけないと想います。
云ふことです。だから、私のこういう考え方、「古典、命」という感じの人にとっては、許難いといつてもしようか(笑)。

自分の窮屈に窮屈いられたりとか、そういう醜わせるところが「いっぽい」と云ふことです。突然と遊ぶといつ感じですね。
下田 危険だと思います。そういうのは、部分的に勝負の世界、勝負がいっぱいあるんですけど、段階的ですね。あと、いや、気持ちいいですね。あと、いといましおね。



◀ロックンロール 大根タワー 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、雲龍梗、ほうすき 【場】大阪 道楽住宅「面霜と鳥籠」 撮影=松岡潤男





IKEBANA
Ryusei
Special Talk
いけ花龍生公開座談会
いのばなとGOMIアートの
今日から明日へ —その2—

公開座談会風景

「ウッチャリ拾ひ」 のエコロジー・アート

現代いのばなゴミという領域を持ち込んでタックルを掛け続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「GOMI ART」という展覧会に、近所の海辺に漂着した生活废弃物のインスタレーションをした殿敷智さん。前号では、スラブを映写しながらそれぞれのゴミアート状況について語って頂いた。ところが驚くことに二人とも自分の使っているのはゴミではないんだ。どうが驚くことにお二人とも自分の使っているのはゴミではないんだ。これは一体どうしたことでしょうか。

司会 しかし、大坪先生は、自分の作品に「いのばな龍生派の1/5の塵」と自ら名づけておられました。殿敷さんにしてはどう見ても生活废弃物の集合体としか思えないような作品をゴミアートと名づけた展覧会に出品されているわけです。これは一体どうしたことでしょうか。

大坪先生は、自分の素材は「いはばなで使わなくなってしまった」というのですから、本当にゴミと言えるものではない」という。殿敷さんは、「僕が使っているのは、ゴミではありません——家の前の海岸に流れ着いた漂流物」だということです。

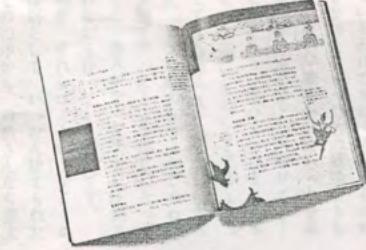
高島 今お二人の作品を見ていて、それぞれの性格と「いはばなで使わなくなってしまった」とかいうものですから、本当にゴミと言えるものではない」という。殿敷さんは、「僕が使っているのは、ゴミではありません——家の前の海岸に流れ着いた漂流物」だといふんです。

殿敷 僕の中には、物事が悲劇的と思えるのはほど美しいと感じる。大坪先生は、自分の素材は「いはばなで使わなくなってしまった」というのですから、本当にゴミと言えるものではない」という。殿敷さんは、「僕が使っているのは、ゴミではありません——家の前の海岸に流れ着いた漂流物」だといふんです。

高島 今お二人の作品を見ていて、それぞれの性格と「いはばなで使わなくなってしまった」とかいうものですから、本当にゴミと言えるものではない」という。殿敷さんは、「僕が使っているのは、ゴミではありません——家の前の海岸に流れ着いた漂流物」だといふんです。

大坪先生は、「僕が使っているのは、ゴミではありません——家の前の海岸に流れ着いた漂流物」だといふんです。これは、いはばなで使わなくなってしまった」というのですから、本当にゴミと言えるものではない」という。殿敷さんは、「僕が使っているのは、ゴミではありません——家の前の海岸に流れ着いた漂流物」だといふんです。

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

色彩写真
390×850×230mm
撮影:成田秀男

『絵画の見方 オルセー美術館』

■ヴァニーナ・コスク著 中村隆夫訳 桜文書店
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、我が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、大人といふ、自分のわざ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はじめて説く。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。

美術時事。

三上豊

Yutaka Mikami [現代美術研究]

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



©クルーガー 無題 (いのどおり) 1991

衣田順子展

■7月16日-27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。掲載誌版からはちょっとわかりにくいが、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である。その上から色をほどこし、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。風景の実態がはっ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。

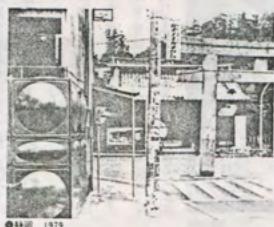


©サスキナリバー ボードに紙、アクリル絵具、203×228.5cm 1990-91

「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、ここまでくると愉快だ。美術か広告とかで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。



城戸孝充展

■7月29日-8月10日 ギャラリー21+複

画廊という場にこれだけの水が持ち込まれたのはめずらしい。40mのホースと逆円錐形状の器がセットされ、モーターによって水が器のなかを溗ましていく。溗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、今回はじめてだ。三週間ぐらいの実験を行い、溗のリズムをホースの長さとモーターの力で調整したという。夏の一日、涼の作品といってしまえば、それまでだが、人をしばし夢中の地へ誘う詩的な作品であった。

長船恒利展「在るもの」

■8月5日-11日 FROG

映像、特に写真とCGに関して表現に取り組んできた作家。今回は10数年前に撮った自分の住む街を中心とした風景写真をまとめて見せた。同世代写真のひとつの典型ともいえる。変質もない風景の数々。見つめていると、中心のなさ、遠近の消去、電柱など構図をじゅまする中心にある異物に気づく。清水や藤枝の、今はもう消えいった街並みが、モノクロ写真のもの静謐な佇まいにおさまっている。なんでもないということだが、どこまで高められるのか、写真ならではの仕事だ。

IKEBANA Ryusei Special Talk

いけ花龍生公開座談会

いけばなとGOMIアート
今日から明日へ

大坪光泉
0-10



大坪光泉（おおたけ こうせん）氏——1939年福島県尾市に生まれる。1960年最年少作家として日本美術院賞を受賞。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。その間でキュメント映画「ヒロシマ、ある画家の想念」を制作。1988年には「88回アートプロジェクト岩瀬・鶴川・藤原版『戦争の刻印と隕石へ』」を制作。1989年には「東京・横浜TVアートフェスティバル」（東京・横浜）に参加。1990年には「MITO ANNUAL '91美術とメッセージ BEYOND THE MANIFESTO」（水戸芸術館）に参加。今後の活動が大いに期待されています。



高島直之（たかしま なおゆき）氏——1951年仙台市に生まれる。武藏野美術短期大学デザイン科卒業後デザイン専攻。『日本経済新聞』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「花のイタリヤ」の連載や「誕生花譜」刊行の評論、公募展などのいけばな評議で高い人気をあつめています。他には美術展「BT」アナヒグラフなどにレギュラー執筆中。

本

誌で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うなん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、たくさん面白いことが収録しきれないまま消えちゃって……。そういう物足りなさに苦れます。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。

私達の大坪光泉先生が、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ていかれてしまう、というルボ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。いいかえると、いけばなという自分と、ゴミという他者を瞬時に区別し、その他者を躊躇無く排除していく……といった、何か巨大でエネルギーッシュな個の生命体としてのいけばな、というものを感知させて、これはもう皆さん御存知の「植物の貌」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うことでした。

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した。

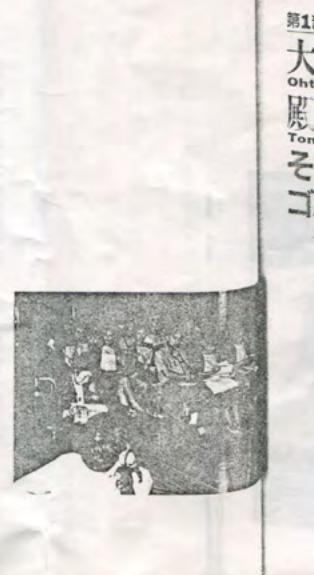
先ず大坪先生からどうぞ。

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お出で頂いております。

最初に、お二人からそれぞれの作品を出品されていました。

最初に、お二人からそれぞれの作品を出品されていました。

第1部 大坪光泉 尾政侃 Tonosaki Tadashi それぞれの ゴミ・あーと



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



の真ん中のところに私自身がはまって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に持つてきてしまうけど、そこをいただいてしまして……。

10 龍生会館のゴミ捨場から拾つたものばかりでつくらんどな物が出来るか。ということでおなじみです。「龍生会館のスペースにいる」という展覧会に出したもので。殆どゴミのまんまといつた作品です。(16頁上段)

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などあるんですね。大きくて、その感じがよかったです。屏が夏の風に開いたら閉まつたり、その感じがよかったです。

金が掛かつちやうのでちょっと市えめに……。そしてキャベツを市場で買ってきて詰めていったんだです。その後博多の動物園に連んで象に与えました。

大坪 冷蔵庫は廃物ですか。

熊沢仙華先生と二人展をしたところです。例によってごみ処理場を、

と思つたんですが、近くなくて、

廃屋なら有るということで、その

廃屋の扉を剥がしてきました。そ

れをてつかい器に突っ込んでい

ないような物ですけど、オランダ

の熊沢仙華先生と一緒に作る

のもので、例によってごみ処理場を、

と思つたんですが、近くなくて、

廃屋なら有るということで、その

廃屋の扉を剥がしてきました。それが、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。司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

14

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

15

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

16

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

17

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

18

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

19

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

20

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

21

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

22

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

23

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

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つていま

す。旗も落ちていたんです。

司会 大坪先生は初めに、自分の

はいけば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。

24

前回の公募展の前年は、福岡の美術館の庭で開かれたんだですが、ごみ処理場と市内の団地を

2、3軒回りまして、作品の前面に便座があつたり、バスケットだと

いました。高さが7メートル、幅が30メートル位の作品です。一応一個一個自分で確認しながら、垢を付けながら、アメリカの匂いを感じながら、つまり私は常にそういう事を重要視して仕事をしています。コンベンションセンターの正面玄関のところの道端です。

場所の使い方とかそういう色々なことがたくさんあります。トラブル続きで涙をこぼしながらやりました。

7

これは日本のタイヤを使つた作品です。私の裏山で、国道

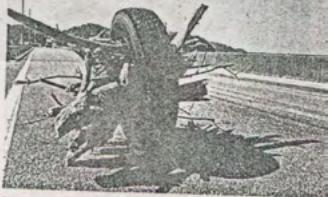
に面したところに、高いところは17メートルぐらいある枯れた松木に4人掛かりで滑車を使った、孟宗竹を2本繋いで、一つ一つ引掛けいつたものであります。今、日本の松がどんどん枯れていっているわけですが、薬剤の空中散布とか、自然保護的ないろいろな活動をしているわけです。

私はこうして松という木に古タイヤを掛けていくことによって、松がその根っこで地球と繋がっているという意識、精神的にも物理的にも大きい形で地球を考えしていく、ということです。

T-7



T-6



T-8



T-5

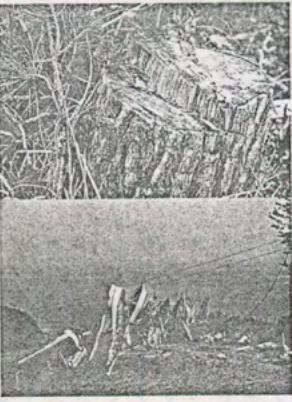
IKEBANA Ryusei Special Talk

いけ花展覧会
殿敷 倪

T-9



T-13



T-14



T-15

14 これはいちばん最近の作品です。これは川尻岬という韓国に一番近い最南端のところで、中国、韓国との歴史的ドラマのあつたところです。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類の漂流物が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

15 今年の4月水戸芸術館で行われた「美術とメッセージ」展示のインсталレーションです。魔術館の一部屋に入れたんですが、ガ

ス。そういう事態を象徴するよ

うに、使わなくなった舟を使って

そういう漂流物を1週間がかりで

青年団が集めて、一緒に制作しま

した。

16 ソリンが未だ残っていたりして、消防法とかがついて必ずしも想いどおりのものにはならないかつたん

ですが、そういう気持で赤チンと称してペンキを塗ることにしました。

17 そういった事態を象徴するよ

うに、使わなくなった舟を使って

そういう漂流物を1週間がかりで

青年団が集めて、一緒に制作しま

した。

18 ソリンが未だ残っていたりして、消防法とかがついて必ずしも想い

どおりのものにはならないかつたん

ですが、そういう気持で赤チンと称してペンキを塗ることにしました。

19 これはさつきの松の枯れた

木を持ち出して、国道に置きました。約20台ぐらいの車を全部交通整理して、反対車線を通してしま

う、というようなことをやつたんです。勿論ドライバーからは散々文句をいわれながら……。

20 これは海岸に流れ着く漂流物を、私の家の横の木に、冬場、葉が落ちたときに掛けています。

11 今地方に住んでいて一番腹立たしく思うのは木造校舎がどんどん壊されていくことです。これは16教室ぐらいある学校でしたけど、47年の歴史があつて、ですから2800人ぐらいの卒業生が鼻糞を付けて、泣きべそをかいだ廊下を走っている。そういう歴史の

12 これは二位の浜という近くの海岸で長さ800メートル、幅120メートルの地域の所に漂着したビニール、プラスチック類を住民に呼び掛けして拾い集めました。力所に分けて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……皆驚いて帰っていました。

13 さつき枯れた松が出したまが、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、そういう気持で赤チンと称してペンキを塗ることにしました。

14 あるものを、たった1日でショベルカーや壊してしまっただけではないと思っているのです。とにかく鉄筋コンクリートの建物植物、そこにある水とか土とか空とか、そういうものと一緒に見ているんだ、という感じで作つて、もう一度自然に返す。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。

15 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、ただ林業が衰退して悲しい、そういう思いの中にあります。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。

16 あるものを、たった1日でショベルカーや壊してしまっただけではないと思っているのです。とにかく鉄筋コンクリートの建物植物、そこにある水とか土とか空とか、そういうものと一緒に見ているんだ、という感じで作つて、もう一度自然に返す。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。

17 あるものを、たった1日でショベルカーや壊してしまっただけではないと思っているのです。とにかく鉄筋コンクリートの建物植物、そこにある水とか土とか空とか、そういうものと一緒に見ているんだ、という感じで作つて、もう一度自然に返す。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。

18 あるものを、たった1日でショベルカーや壊してしまっただけではないと思っているのです。とにかく鉄筋コンクリートの建物植物、そこにある水とか土とか空とか、そういうものと一緒に見ているんだ、という感じで作つて、もう一度自然に返す。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。

19 あるものを、たった1日でショベルカーや壊してしまっただけではないと思っているのです。とにかく鉄筋コンクリートの建物植物、そこにある水とか土とか空とか、そういうものと一緒に見ているんだ、という感じで作つて、もう一度自然に返す。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。

20 あるものを、たった1日でショベルカーや壊してしまっただけではないと思っているのです。とにかく鉄筋コンクリートの建物植物、そこにある水とか土とか空とか、そういうものと一緒に見ているんだ、という感じで作つて、もう一度自然に返す。この町は森林の町なんですが、もう一度森を作つてやろうと思つて制作しました。



T-11

T-10



T-7



T-8



T-14

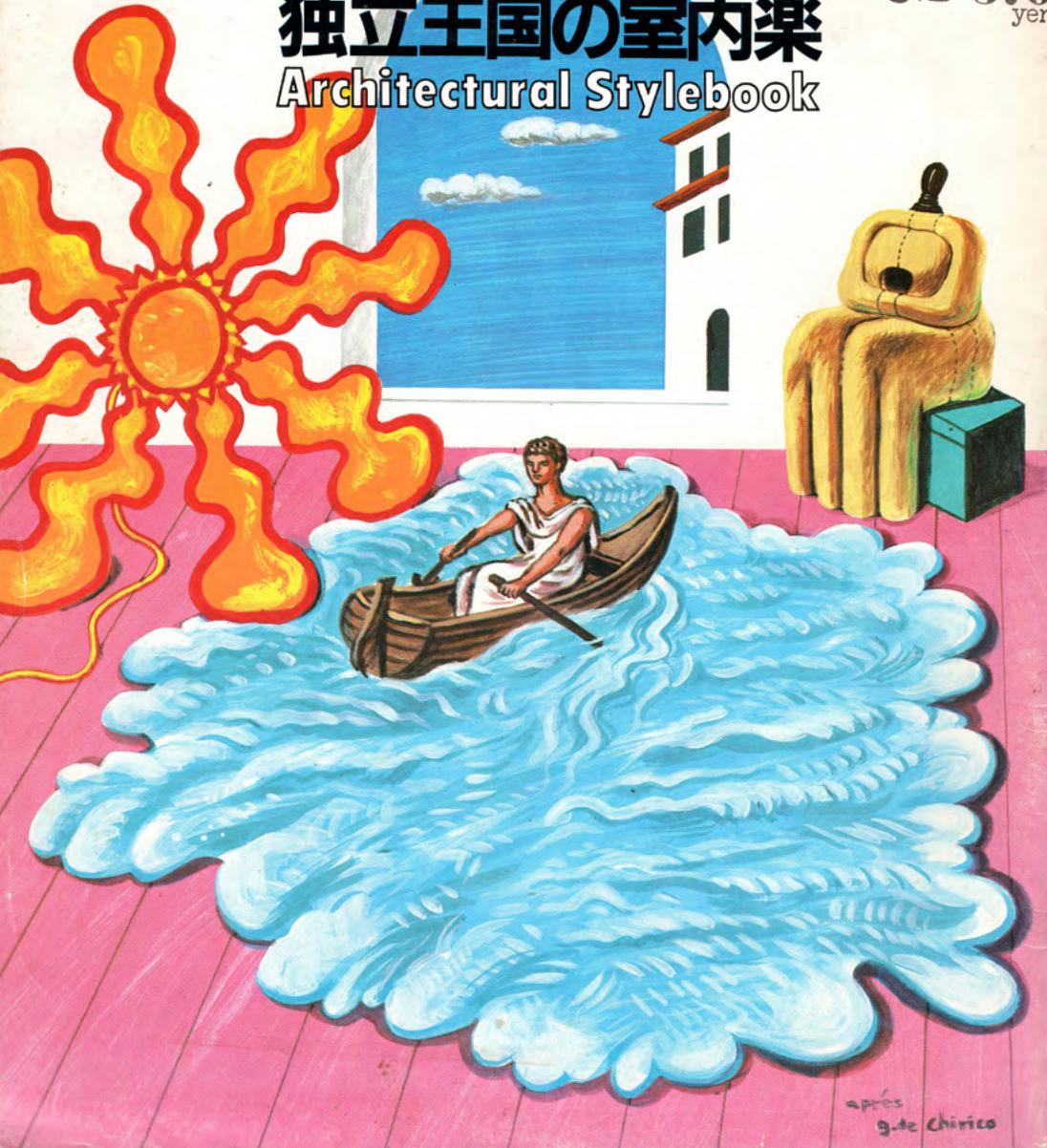


T-15

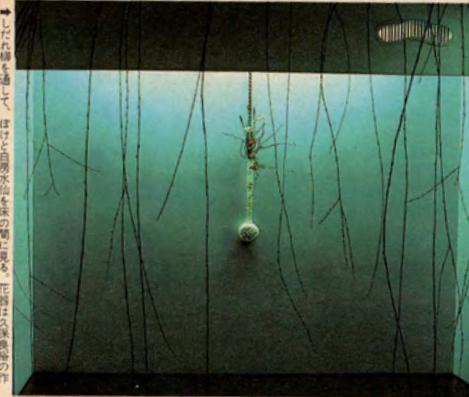
BRUTUS

1985 3月 定価 370 yen

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



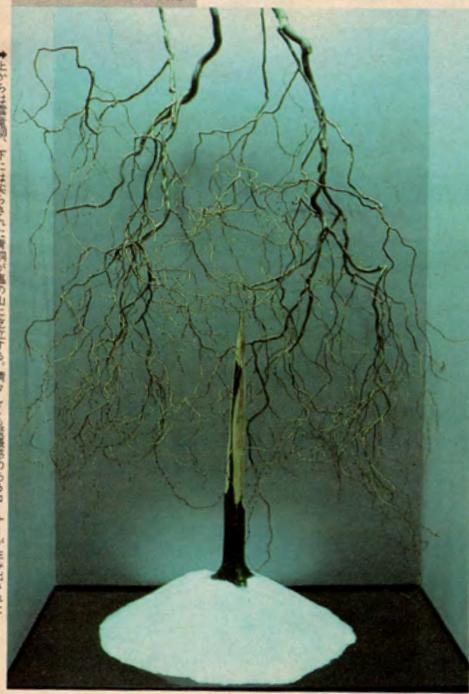
BRUTUS 1985.3.



●奇妙な時代に身をもみ付ひひの男。大坪光景は、電気工学科の学生の良、向を憲造たしかいばなの世界に迷ひ込み、物いの持ちらの異人よろしく、いけばなの世界にこみいいた旅やタブーをつぎつぎに廻していった。目を見張るエネルギーだった。一時代前の前衛藝術の町の重々しい「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、手と手にした時の衝動に即して聞かわりをもつてこようとする姿勢をさうぢたのである。（下田尚和）

大坪光泉

植物との密なる関わり

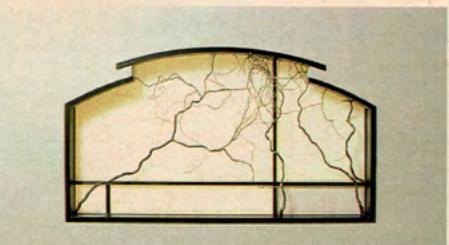


よつた、花や実の変化が季節感を表現する植物と付き合ってみたい。それも花屋にある鉢植えや切り花を買って、單純に部屋の中に置くことから脱却して、植物に手を加え、その表現として開拓していく。いけばなの世界とともに、婦女子の花嫁修業然とした習い事の世界ばかりではない。アーティスト同様のフォーマンスや、従来の枠縛を解体するようなインスタイルーションのようなものも多く児童につけることができる。とはいっても室内にいけばなを舞台に、置かれる場所によっては関係性の示し方の台の上に置くことで、その作品の面白さが現れない。その時は、その場所の特異性を生かし、それに自分の手とと考えをフラッシュの季節感を演出してほしい。

今回ここに紹介するのは、モダンな和風空間や幽玄の世界を作り出す建築家・出川寛の設計による室内に、現代だけは異なる才の人、大坪豊が空間全体を花器に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で、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、よりいつそう季節感を盛り上げ



ことにしてみた。
一年中あまり変化がなく、いつの間にか大きくなつてゐるといった観葉植物でも、ここにところわりに普及した食用やバスバ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、それも視覚的にだらりと伸びる、さういふもの。



小さな鏡子宮には電卓帳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

タ

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つて、季節感覚を実感する
なくなつてしまつてゐる現状。エアコンでデイリションされた家庭では、年中ずっと生活してゐる。庭園の微妙な移り変わりに純然たる感覚を失つてしまつてゐる。そのままの状況だからこそ、よけいに、日ごとに移るいんじく自然を肌で感じられるのが欲しなつてゐる。しかし都市に住まいを定めるものについては、広い庭園などを持つ家は、なかなか手に入らない。そこでこうした居住空間内での植物と人間の関わりをもう少し見つめ直してみる。

誘惑された美術館

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つたこの建物は、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慮の本来の目的を一瞬の逃げ水のように奪ういくつの窓があり、外部をひつきりなしに、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、過去にそごて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、新しい裝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、

通り抜けできる、行けば必ず戻つてこなければならぬギヤラリーのコースなどと、造形的に呼応しているかのようだ。

一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、何本もの細い本を鋭く削ってトゲの壁を作り、もろい構造の「神経の部屋」を現させた大坪光泉、官能的な色彩を手の技の確からしさで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蝶に似た生物を壁に置いた菅野由美子、麻とステンレス、スチールで異質な纖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

に時間を持せた田中恵のパフォーマンス、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、混沌した色彩と形態で生命のカオスのエネルギー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「庭園圖」を開拓した松浦寿夫、色彩粘土によるユーモラスな形体の生成と消滅の連環をヴィデオに収めた湯崎夫沙子、スチールで異質な纖維の触感的な減を和紙の感触の中で柔らかく沈没させた吉永裕。この中の幾人かは機会があれば鑑みてみたい人たちはだが、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、

通り抜けできず、行けば必ず戻つてこなければならないギヤラリーのコースなどと、造形的に呼応しているかのようだ。

この部屋を現させた大坪光泉、官能的な色彩を手の技の確からしさで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蝶に似た生物を壁に置いた菅野由美子、麻とステンレス、スチールで異質な纖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持せた田中恵のパフォーマンス、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、混沌した色彩と形態で生命のカオスのエネルギー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「庭園圖」を開拓した松浦寿夫、色彩粘土によるユーモラスな形体の生成と消滅の連環をヴィデオに収めた湯崎夫沙子、スチールで異質な纖維の触感的な減を和紙の感触の中で柔らかく沈没させた吉永裕。この中の幾人かは機会があれば鑑みてみたい人たちはだが、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、

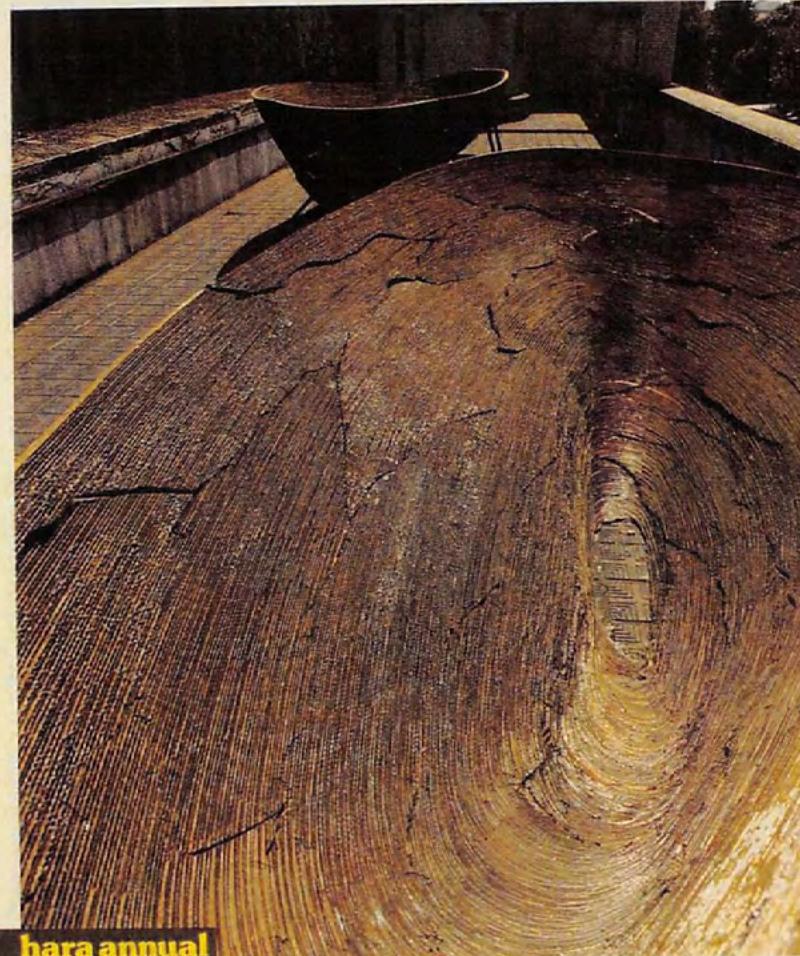
えたであろう。深井は外部と内部が絶えず交錯するこの透明な仕切り、意識を室内的形象のみに集中させるには不都合さはない。この旧家屋の生活環境のための条件にあらがつてまで、作品に蒙昧な面白を語らせる恐を犯さなかつた。棹を削つてミニチュアのイオニア式円柱を模した木の柱、といつても夢と時空の無作為な断層を思われる不完全な半円筒形の柱を、窓の両脇に配した。片方の柱は柱身の連續を失つた柱頭が位置を脇にずらして設置され、もう一方の柱は失われた柱身部に銅板が嵌め込まれている。そして柱に絡む銅製の装飾的な萬。入口であり出口でもある窓の門柱となつたこの柱は庭と室内を作品の内に取り込み、深井が言うところの「幻の空間」を、あるいは「幻の空間」へ、誘い入れる役割を果たしている。

他の壁面、つまり展示のためにもつとも適した壁面は、意識下にある個々人の幻影を余すところなく投映させるために、意表をつく素地の白のまま、單なる空間の限定、しかし幻影に秩序を与えるた



hara annual • 大坪光泉 もろい構造・あやうい洞窟 木、鉛、石 418×370×297cm 1985

めの限定として、乗ておかれている。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ボルトで留められ、棹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棹、文明の発祥を象徴する銅鏡など。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ともに馬、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、あるいは日本的な体温との交流・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が



hara annual



hara annual



藤村などにて問題の中心に立つて、「聞かれたるかどうか」といふことだつた。だが、「身をひそめ、やがてそのまま眠り込んでしまつてもよいようなくばんだ形が必要だつた」とも書いてゐる。とすればこれは閉じる方向にも意識が向かつてゐる。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くりと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「かたづけ」が消えてしまうのを願いながらかたちづくる（藤村）といふ自己

とは思えぬ。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あるつてはいる。そして借り物のよう無頓着さてかすかな魔境の翳りを投げかけ、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、そこでもつとも幸福な条件の合致をみた深井の作品に其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、柔らかく変化しながら金属特有の質で沈静化させ、イリュージョンを垂直の深みに落としてゆく様子は浅からず印象に残るものだった。

作品を造る作家の手つきとなつて表われるが、生理を自然に向かって聞く、あるいは他者の眼にさらす、ということは藤村にとつてすなわち「あぶない」ということであつた。

このあやうさと形象の消滅への願望は奇しくも物理的な事實となつて実現した。一週間後に再び会場を訪れて屋上へ通じる扉を開けたとき、作品がおびただしい小片に崩壊し、姿をとどめぬ残骸となつて四散しているさまを見たのだった。修復を始めたばかりの作家の姿があつたので尋ねてみたところ、数日前の激しい雨と風で作品が自重を支えきれなくなり破碎したということだった。



●会場風景。左3点=松浦寿夫・庭園論
右=吉永祐・WORK 左=内野健太郎・樹

bara annua

その大部分が孔なのであって、その尋常ならざる高に比して眼がたどる質量の感触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營み、生と死と朽廢の形態変化の環を暗示することになる。蜜蠍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聞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覺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囲してゆき、身動き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ばせるのである。

の現象を興味深く思った。砕け散った渋曲した破片はさまざまな形の象となり、小規模な瓦礫の廃墟を呈する。豊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「かつてあったもの」から「すでにないもの」へ移り変わるひりひりとした存在感覚の龜裂は、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たときからこの崩壊を内包していたという感覚だ。既視観とあいまって、修復を始めた作家の残骸をい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ばかり

の緑にわざかに盛り上がった黒土の混つた匂いの中で、美術館と作品を支配していた間がれていて閉じているメビウスの輪の構造が、自然の意志の方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なぞましく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。

東京造形大学

造形学部——二十一个学科 美術学科

卷之三

Tokyo University of
Art and Design

〒193 東京都八王子市
元八王市町3-27
電話 0426-61-4401(代)

電話 0426-61-4401(代)

型破り 幻想的な空間

栄で「表現としてのいけばな」展



部屋いっぱいに葉っぱが垂れる
「表現としてのいけばな」展=中
区栄の名古屋市民ギャラリーで



日向洋一「袖物に映らせるもの」(さやかき、東冷泉、1984年)

従来の型から離脱

表現としてのいけばな展



従来といわれない、現代的な生け花を紹介する展覧会「表現としてのいけばな」展が十六日、中区栄の中区役所朝日生産共同ビル内、名古屋市芸術センターで始まりた。十人の作家だが、二ブースに分かれ、個展形式で作品を展示していく。
出展している作家には、これまでの重ねられた伝統の要素も含まれるが、作品は床の間に飾る生け花のイメージを離れてのほかの、新しいアレンジなどが見られる。竹

や木の板を組み合わせた代的な生け花を紹介する展覧会「表現としてのいけばな」展が十六日、中区栄の中区役所朝日生産共同ビル内、名古屋市芸術センターで始まりた。十人の作家だが、二ブースに分かれ、個展形式で作品を展示していく。



美術

「表現としての小説」

という面鑑会が開催されてい
る（名古屋市民ギャラリー、

二十八日ま
で。

一〇九

卷之三

流派超え“現代”表現



「もの」

間を使つたスケールの大きさのものである。素材で言えば、金属や布を使つた作品さえある。

強烈なのは大坪光景の大根を使つ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管とともに太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トナーに積まれている。

のもののが多くあり、これまで目にすることのなかつた多くの作家の作品に新鮮な印象を受けた。いけ花としての独自性をいかに發揮していくかが今後の課題だろう。

山賦
一

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。

六本を立てた假屋崎省吾の作品が続く。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りづけ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

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。

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

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。

「うう、大口まで開かれてるから、
『頭痛よし』のひき合はな」（西市）
文化新聞中田清正編「絶対」、一
品、時代的意味の意味ではない
が、時代を象徴する意味が満た
されてる。八〇年代に現れる新種
界の風潮（太陽）したインテグ
レーティング（統合技術）と呼ばれ
る傾向の発展は、なんらかのめで
いるのだ。

西市著、「全国の近頃の風

代」は誰もが承認する、ほとんどが
前に記載した「技術的な意味」であ
る人もやがてない。大坪英治氏
（西市）の言ふは、スチール構
造に拘らず、技術的な意味があ
るに拘らず、なんぞ日本精神（西市）
（西市）・柴崎祐子（西市）が
けをゆきながらモダニティアリ
ーフを紹介し復活した「技術者階級」
（西市）である。既存のもの
をも、複数材を用いていたる
いわゆる「二層性」の問題（西市）
といふのは、いはば技術（西市）

「つむねせる」

はは」と心のナシを、義理、仕合せている。義理を離れた義理人との交際、自由な恋愛が可能。義理離脱の規範などは一切無駄だ。それがアーティストたちの「恋愛」の本質であるからだ。「風化いけば」をめぐる説教をあざしてみた。

現代じじいたちかく

卷之三



スチール棚に大根を積み上げた大根売
店の作品が名古屋市民ギャラリーで

公共の空間にも進出

したが、西に朝鮮の事務を委託され、東に支那の事務を委託され、その他の事務は自分で手を貸す。東洋の通商は、朝鮮の通商は、支那の通商は、日本と同一のものである。支那の通商は、日本と同一のものである。支那の通商は、日本と同一のものである。

卷之三

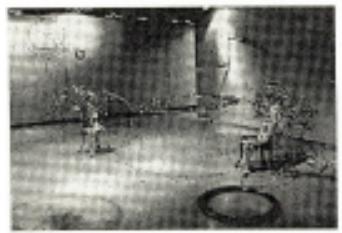
卷之三

表現としてのいけばな

名古屋市民ギャラリー 7階



日向 洋一（高財・矢作社、高橋社）



長井 理一(東大・ワイヤー社)



第三 総括（素材・イギリスの実、ワイヤー）

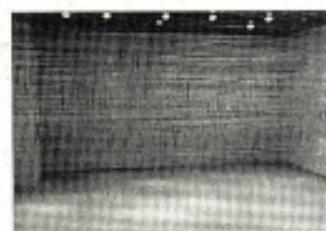


吉川 知摩〈素材・青竹・鉄ワイヤー〉

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

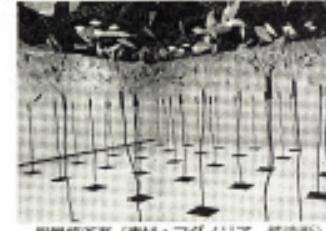
美術評論家
三頭谷鷹史



实用川理论 [教材·理论·应用]



太平 崇禎（國朝·太極、又于一介



香川県高松市・丸亀市・徳島市・松山市



第四 纳(素材・知識・道・教説)



(素材・カーネーション、バラ、石膏)

三月二十日、御内閣總理事務官、
參議院議長、外務大臣、
三國駐露公使、御内閣總理事務官、
子由三郎君、大隈光宣、御内閣總理事務官、
堀田鉄蔵、池澤謙邦、
井井権一、日向洋一、西田知
象、相田國作、樋口岩和。

（左）山田義高、（右）山田義高

（三）松葉栽培
（四）松葉育成

三月二十日、御内閣總理事務官、
參議院議長、外務大臣、
三國駐露公使、御内閣總理事務官、
子由三郎君、大隈光宣、御内閣總理事務官、
堀田鉄蔵、池澤謙邦、
井井権一、日向洋一、西田知
象、相田國作、樋口岩和。

展風華
哲研●
上作品

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躍な動きを見せ始める。彼らによって73年に無審査、流派名を名のら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、柏谷明弘、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戦する作品である。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、「切りきざまれる植物・測定される植物・堆積される植物・なできすられる植物」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いくなる」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合わせ、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 -

板木生まれ。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た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

際的な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, Rihō 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、ひからびてゆく頭頭を並置し、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だした。舞台集団「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, Ribito 生年非公開

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」「粹」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。

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。太田光、谷口雅邦、工藤亜美、濱恵泉、道念華邦、古川知泉、伊藤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つ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と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」で各種のアートイベントを企画。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』白峰社編 さかい・ゆきお作品集刊行会 1984年



■谷口雅邦 植物体 1987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

TANIGUCHI, Gaho 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。

▶『愛するいけ花 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霞が早世したため、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「前衛調書 勅使河原宏との対話」』学芸書林 1989年

いけばな

71

〔執筆〕三頭谷鷹史

いけばなの転換期

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「勅使河原蒼風展」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

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、中部では野畠光風らがそれぞれの方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じる時代となった。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、今がいけばなの転換期だということである。



■大塚理司 2006年8月の芭蕉 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)、柏谷明弘、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。幅広い世代が集結しており、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。

▶回録「いけばなから'99」Fの会 1999年

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。

▶回録「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 1994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 撮影 2008年