

『湯川隆の/と彫刻を語る』

湯川隆 × 正木基

1. グスタヴォ・ヴェレスとプロモ・アルテギャラリーと



図 1



図 2

正木：今、コロンビアを代表する国際的な作家となられた彫刻家・グスタヴォ・ヴェレス(Gustavo Vélez)さんと二人展を重ねていらした湯川隆さんです。その展覧会をちょっと顧みておきましょう。

①グスタヴォ・ヴェレス+湯川隆展～INCONTRO A PIETRASANTA ピエトラサンタとの出会い、2006年6月15日～7月2日、プロモ・アルテ ギャラリー(図1)

②グスタヴォ・ヴェレス+湯川隆 第2回ピエトラサンタでの出会い展、2007年3月22日～4月18日、デュケ・アランゴ・ギャラリー メデジン/コロンビア(Galeria Duque Arango, Medellín, Colombia) (図2)

③グスタヴォ・ヴェレス+湯川隆 第2回ピエトラサンタでの出会い展、2007年4月26日～5月26日、トリマ美術館、イバゲ/コロンビア(Museo de Arte del Tolima, Ibagué, Colombia)

④グスタヴォ・ヴェレス+湯川隆～INCONTRO A PIETRASANTA III、ギャラリー・シェール、宇都宮



図 3

⑤グスタヴォ・ヴェレス+湯川隆INCONTRO A PIETRASANTA IV、ロベルト・ハイロ・アランゴ、バルケレナの家、サバネタ、コロンビア (Galeria Roberto Jairo Arango, Casa de Barquerena, Sabaneta, Colombia)

⑥グスタヴォ・ヴェレス&湯川隆 彫刻二人展 Memories of PIETRASANTA -ピエトラサンタへの想い-、2012年11月29日～12月11日、プロモ・アルテ ギャラリー(図3)

そのほかにもグループ展やアート・フェアでも併せて紹介されているとのこと。そもそもの出会いがプロモ・アルテギャラリーだったそうですが、意外にも、湯川さんのプロモ・アルテでの発表は二人展だけで、今回、プロモ・アルテでの初個展開催の運びとなったんですね。それを機に、今日は、湯川さんの御活動と彫刻観などいろいろとお伺いしたいと思います。グスタヴォ・ヴェレスさんとの二人展が機縁となって、このところの湯川さんは、2008年にはマイアミやコロンビアでの発表、2009年には第10回ハバナビエンナーレに合わせたガレリア・オフィシオスでの、革命後キューバ美術界を代表する画家ネルソン・ドミンゲスを加えた「Japan Contemporary Art Today」展に参加されるなどしてきましたが、ここ数年は、特に、コロンビアはじめ中米でのご活躍が目覚ましいものがあります。今夏も、8月にコロンビアのみならず、韓国、沖縄でも発表され、グスタヴォ氏と並走するかのように国際的なご活躍を加速されています。そこで、まず、今回のコロンビアでの展覧会の経緯からお聞きましょう。

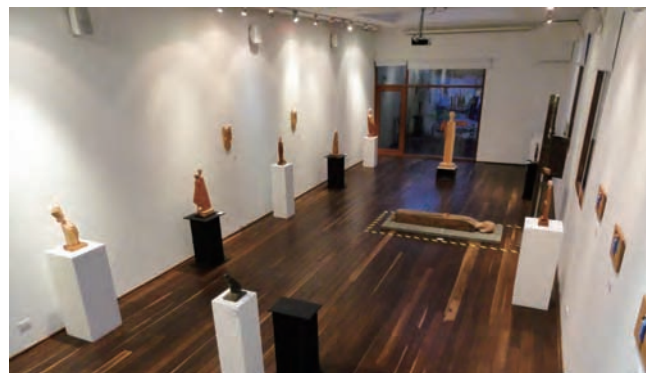


図 4

湯川：去年(2013年)4月の第1回のパナマ・ビエンナーレ(Primera Biental del Sur en Panamá)に日本人では私だけが参加したのですが、そこに、コロンビアのボゴタにあるカーサ・グラウ(Museo Casa Grau)のディレクター、モニカ・ハルトマン氏(Monika Hartmann)が見えた時、ビエンナーレとは別に、パナマのルス・ボテロっていうギャラリー(Luz Botero Fine Art Gallery)に置いてあった僕の作品をまず見て、「是非これで展覧会をやりたい」といわれたんです。

正木：パナマの画廊に？

湯川：パナマに。ルスさんも、パナマ・ビエンナーレのディレクターで、彼女の画廊でやっていた、同時開催の、小品のグループ展にも出していたので…。パナマ・ビエンナーレのオープニング・パーティで、カーサ・グラウのディレクターに、ぜひ個展をやりたいと言われてから、一年越しで実現したわけです(図4)。

正木：個展は大成功だったとか…。



図 5



図 6

湯川：本当によかったです。というのは、コロンビアのメデジンのテイラ・アルテ・ギャラリー(Galeria Teira Arte Medellín) (図5)、ボゴタのD&Dギャラリー(D&D Gallery) (図6)では個展をやりましたが、コロンビアの美術館では初めてだったんです。今までグスタヴォと二人で展覧会をやっていたんですけど、グスタヴォももう自分で発表をプロデュースしているし、僕もぼちぼち思っていました。反応

もよかったので、自分にとっていい経験だったのかなと。

正木：なるほど、パナマのビエンナーレには、ディレクターがコロンビアで湯川さんの作品を見て、ということですね。

湯川：そうです。2012年に僕がメデジンの画廊で個展をする前、グスタヴォのアトリエで仕事している時に、彼からパナマのビエンナーレの話があると聞いていたのですが、それとほぼ同時にルス・ボテロさんとパナマ市長さんがメデジンに来て、そこから出品の話がトントントンと…。正木：なるほど。パナマ・ビエンナーレへの出品も、グスタヴォと湯川さんとの二人の関係があっただけですね。

湯川：ルス・ボテロ自体も、グスタヴォと僕との関係をよく知っていましたよ。もっとかえせば、二人ともイタリアのピエトラサンタにいた話から始まって、今までの二人の発表の経緯が面白いと…、みんなつながりを持っていたので。

正木：ピエトラサンタとの関係に着眼して、プロモ・アルテがグスタヴォ氏との二人展を最初に企画し、その展覧会が、あちこちに呼ばれたことが機縁になったというわけですね。

湯川：ええ、8年前位、2005年だったかな。グスタヴォの日本での初個展「グスタヴォ・ヴェレス大理石とブロンズの彫刻展」(11月18日～11月30日)があって、12月だったと思いますが、たまたまプロモ・アルテに行ったのがグスタヴォの個展後で、まだ彫刻が置いてあり、略歴も貼ってあったんですよ。で、それを見たら「あれ？同じ時期にピエトラサンタにいたんだ」って。彼の事は何も知らなかったんですけど。

正木：その個展の時には会われていなかったんですね。つまり、その個展の時が出会いだと思ったんですが…。

湯川：会ってなくて、それで「ああ、この作家もピエトラサンタにいたんだな」って。同じ時期ではあったけれど、もちろんグスタヴォの方が若いので、ピエトラサンタでは接点がなかったんです。プロモ・アルテでグスタヴォの事を知って、それからすぐですね、グスタヴォがもっと個展をやりたいと言っているという話になって、古澤さんから、じゃあ、ピエトラサンタ繋がりや湯川さんはどうですか、一緒にやってくれないか、ということで二人展となって、そんな感じで始まったんです。実は、グスタヴォと僕は同じ通りの15メートルほどしか違わないところに住んでいて、友達も共通にいたとわかったんです。ただ、僕はずっとアカデミアにいたから、そっち系の友達と、グスタヴォよりもっと前にもピエトラサンタにいたんで、彫刻家とのつきあいが中心だったんです。グスタヴォは僕より一回り以上若いし、彫刻家として工房に入って仕事をやっていた。それでいるところが違ってました。イタリア語で会話できたので、そんな、いろんな思い出を含めて話していたんです。で、二人展のオープニング・パーティの時にいらしたコロンビア大使が、コロンビアでもやってくれたらって話になって、「ああいいですよ」って。その「ピエトラサンタの出会い」展が、2007年にメデジンから始まって、イバゲでも開催され、なんかいきなり「ピエトラサンタの出会い」展がコロンビアで有名になっちゃいました。ましてや日本から彫刻家に来るなんていうことはなかったんで、新聞、雑誌、ラジオ、テレビがやたらと取り上げてくれて大フィーバーで…(笑)。

翌年に、サバネタでもやりました。

もとをかえせば、グスタヴォのお兄さんが、といっても義理のお兄さんですが、彼が日本にいらしたので、グスタヴォも日本に来れたんです。

古澤：そもそもその義理のお兄さんからの話して、プロモ・アルテでの個展となったんです。

正木：なるほどね。で、プロモ・アルテは、2012年にも、「Memories of Pietrasantaピエトラサンタへの想い」展のタイトルで企画されたわけですね。

古澤：第二弾ということでしたね。

湯川：で、5、6年も経つと、互いに、海外での発表の格上げという暗黙の了解で、僕もコロンビアで個展というかたちで始めたということですね。2010年にボゴタのD&Dギャラリー、そして2012年にメデジンのテイラ・アルテで、今回がまたボゴタのエンリケ・カーサ・グラウ美術館(Museo Casa Grau)。で、来年の個展もメデジンのギャラリーで決まっています。

正木：また同じギャラリー？

湯川：その画廊がメデジンの街中に移り、もっと大きくなって、名前も、モリーナ・ギャラリー(Molina Galeria)に変えたんです。

正木：作家、画廊、コロンビアとプロモ・アルテさんとのいろいろな関係がうまく繋がっていったんですね。

湯川：ええ。来年8月は、ボゴタにあるLGMインターナショナルアート(LGM Arte Internacional, Bogotá)で、プロモ・アルテの企画で提携展があるんですよ。僕がいる時に個展とグループ展と言う形でやるんです。

古澤：今年8月、湯川さんのボゴタ個展のオープニングに出席した際に、その画廊のオーナーがいらして、そういう話に…。

湯川：その画廊のオーナーというのが、グスタヴォと一緒に私の作品をマイアミとかアート・フェアで紹介してくれていた画廊なんです。グスタヴォもですが、コロンビアでは結構有名で、ポテロとかも扱っています。上海、シンガポール、韓国、中国(北京)のアート・フェアなどにも参加しています。

古澤：私は面識無かったですけど、来年の8月に、日本人3作家か4作家の企画展をさせていただくことになったわけです。

正木：じゃあ来年はメデジンで湯川さんの個展と、ボゴタで日本人作家のグループ展があるということですね。

湯川：グスタヴォが、今、国際的な作家になっていますが、コロンビアだけ、日本にも来なくてメデジンだけで活動していたら、たぶん、そうなれなかったと思います。

イタリアで互いに彫刻をやってきて、共通言語としてはイタリア語でしゃべって(註：コロンビアはスペイン語社会)、右往左往しながら動いているという面白味というか、それがコロンビアで受けだし、キューバでも、パナマでも、みんなに受けたいですね。その結果、本家本元のピエトラサンタもその事に関心を持って、去年(2013)12月、ドゥオーモ広場(La Piazza Duomo)と聖アゴスティーノ教会(La Iglesia de Sant'Agostino)で、グスタヴォの大掛かりな個展を開催したんです。



図 7

正木：なるほど。ところで、湯川さんは、ピエトラサンタにはいつ頃から、いらしていたんですか？

湯川：僕が最初にイタリアに行ったのはもう30年くらい前になります。けど、結局、観光ビザでしか入れないんで、行っても3か月くらいしか入れられない。それ以降も行ったり来たりはしていたんですけど、日本から、制作のコンセプトを持っていき、環境を変えて、素材を替えてイタリアで仕事したってだけでしかないから、作品が変わる理由が無いんですよ。作品のプランを持っていっているだけなんで。自分の中でなんか作品を変えたいっていう思いがあって、そのためには、どっぷり向こうに浸からねば、と。ゼロからやろうと思って39歳の時にピエトラサンタに行って、丸二年間帰ってこなかった。その時は滞在ビザを取らなきゃいけないので、イタリア人の友達に相談したら、その友達がアカデミアで教授やっているので「アカデミア行ってみれば」と言われ、まあ自由に出来る、彼のいるアカデミアに入ってということで始まったんです(図7)。それに、カラーラのアカデミア(Accademia Carrara、1796年創設、イタリアのベルガモにある美術館、美術学校)の彫刻アトリエの一つがピエトラサンタにありましたし。

正木：ピエトラサンタに滞在していた、その時期にグスタヴォもいたわけですね。15メートル先に…(笑)。

湯川：そうですね。僕が2階に住んでいた同じ建物の一階がパールとロステチェリア、鳥の丸焼きを売ってるお店があって、グスタヴォはその常連の客だったんですよ。僕は覚えてはいないけど、会ってたかもしれない…(笑)。だけど、彼は工房にそのまま行ってたんで。大理石の貸し工房で、たぶん、必要があったら教えてくれるというような工房だったようです。

正木：2001年に始まるピエトラサンタ以降の作家活動とプロモ・アルテの関係が、どう展開していったか、よくわかりました。

(2014年10月5日 プロモ・アルテ ギャラリーにて)

2. 彫刻と空間の関係へ

正木：具体的に湯川さんの制作のお話を伺わせていただきますよう。

今、湯川さんの制作の軌跡を見ると、ロダン以降の具象彫刻の可能性と言う視点から考えたくなります。ロダンの日本への紹介は20世紀入りたての頃なので、もう百十数年前のことになるわけですが、果たして日本の具象彫刻は、ロダン以降をきちんと展開できたのか、どうも不分明なように思われるのです。そこで、1980年代、大学で『ロダンの言葉抄』を持ち歩きながら、彫刻を志していたという湯川さんに、これまでどういう思いで制作されてきたのか、どのようなことを彫刻の制作に望まれてきたのか、そんなことをお聞きしたく思うわけです。

湯川：大学受験前に、舟越保武先生との出会いがありました。それまでは彫刻でみたものといえば、北村西望とか、高村光太郎とかですが、でも、それが自分のものであったかといえば、別ですね。西望の作品は見ても、こういうものを作りたいとは思わなかったですが、光太郎の作品は何かちょっと不思議な感じがしました。日本の近代の彫刻の歴史の中で見たときに、西望とか、上野駅にある朝倉文夫の作品とかは見ていた中では、光太郎の作品には異質な、いい意味での異質な感じを受けていました。でも、それを自分のものにしたかは、別なことです。で、それ以降、彫刻を志そうとした時点での大前提が、ロダンとかミケランジェロとかとでした。でも、それはあくまで、歴史上の人物、作品でしかなくて、すごい興味をそそったということは無く、まあ、それはそこまで理解が出来なかったということかもしれませんが…。で、そのときに舟越先生に出会って、初めて見たプロの彫刻家のアトリエとか、彼の人間性とか、作品とかから受けるものにごく憧れ、こういうのがいいな、と言うところから始まったんです。でも、舟越保武の作品は彼の作品で、僕の作品ではない。興味はあるのは事実だけど、同じ事をやれば真似になってしまうんで、じゃあ、その興味はどこから来るのかを知るために、舟越保武が興味を持ったものを研究しようと思ったんです。で、先生の場合はロマネスクだった。でもロマネスクを見ていくと、僕はちょっと違った。その時にゴシックの方が僕には興味があるかもしれないと思って、舟越先生の影響を受けつつも、ゴシックの研究をしていたんです。大学3年、23歳の時の7~8月の初めての渡欧は、ゴシック彫刻を見るため

のもので、パリを中心にシャルトル寺院のほか、それと同時代的なゴシックの作品を見て回ったんです。

正木：『ロダンの言葉』の中で、ロダンは盛んに、ゴシック建築とゴシック彫刻とを称揚していましたが…。

湯川：ええ、それもありません。

正木：となると、ゴシック建築と一体化して作られたゴシック彫刻からみて回られたということ…

湯川：そうです、そうです。僕の中で、お寺の中の仏像とリンクする部分があったんです。ひとつの環境の中に納まってしか見れない作品、確かに今は仏像も美術館や博物館で作品を360度見ることができるけども、本来、360度見れる丸彫りで作られているものでも、仏像のように光背

をもったものでも所定された空間の中で、正面性の中でしか見れないという部分では共通項を感じて…。

正木：湯川さんのこれまでの作品を写真や画像で通してみても、正面性が強いかな、と思っていたのですが、それとも関係するかもしれませんが。

湯川：ありますね。

正木：けれどゴシック建築の中のゴシック彫刻、寺院の中の仏像を見ても、いざ、制作となると、そのようにはいかないですよ。

湯川：ええ、いかないです。まず私が宗教性をテーマにしていないからだと思います。しかし、宗教を創った人、彼らもただの人だったはず。だから、私は、その人間の心や想い、思考を形にしようと思って試行錯誤しているんです。

正木：1990年頃、実際に湯川さんの作品を見た際の印象として、確かに大学できちんと彫刻を学ばれた作家の制作であるようだけど、何をしたいのかわからないながら、何かを強調されている、たとえば、実際の女性より重めに造られているという印象を受けた事を覚えてます。

湯川：モデルさんを見て制作しているんですけど、実は、モデルさんと同じように作ったことは無いんです。生きているモデルさんは十人いたら十人違う体型をしているし、違う生き立ちや考え方をしているんですけど、僕は、そのモデルさんたちを、あくまでモチーフとしてしか見ていなかった。モデルさんの体、ボディを使って、そこから何か自分を投企して出来ないか、ということがあったし…

正木：近代の個人主義的な意識の反映ですね。ロダンが「自然を見ること」から彫刻を作るといったけど、それは自分が見て掴んだ、自分にとっての本質的なものの形象化なんです。でも湯川さんの今の仕方だと、自分の中にある人体イメージとそこに触発されたものとの形象化ということになりますね。とすると、ロダンの彫刻とは、その時から違っていたということなんでしょう。

湯川：高村光太郎訳の『ロダンの言葉抄』という、菊地一雄・高田博厚がロダンの彫刻の言葉だけを抜粋した岩波文庫版をずーっと読んでいたのですが、高村光太郎の訳の美しさの中に、ロダンの言葉が増幅されて僕に伝わるわけです。その時にゴシックの建築とはこういうものなのかと言うイメージが与えられたし、それを踏まえて実際にゴシック建築を見た際にはなるほどと言う部分もあった。もしくは山脈のようなごつごつした形の顔から、丘のように柔らかな胸、ゆったりした腹部と言ったように人体には自然の要素が詰まっていることを、ロダンの言葉と僕が目がリンクして一個のイメージとなった、と。もしくは山、川、海というものは、ロダンの言うところの人体における部分ってこういうことなのかということが、要するに言葉と目がリンクして一個のイメージとなった、と。で、それを今度、自分が真似るのではなくて、それを使って自分の思いを伝えられないか、と。それははっきりとはわからないんですけど、何か自分の中にある精神性に近いものがあるんですよ。心地よさとか…。その当時、学生の頃は男の彫刻は作らなかったんです。女の人ばかり作っていたんですが、2014年の今日、自分で作っているものについて語れと言われた時、今ははっきり言えることが二つだけあって、一つは女の人

の心なんです。女の人のイメージする愛とか、想いとか、安らぎとか言うものを形にしている。その後、男を造ることもあります、その時は哲学的な志向で造っているんです。美しいとかじゃないんです。そいつは何を考えているんだとか、なぜ、こういう形をしているんだとか、見る人が考えるような形を作っているんですね。学生の頃から、女性を造っている時には、そういう安らぎとか、心地よさとかを形にしようとしていた、それが自分にとって心地よかったんじゃないかな。

正木：1990年前後の女性像の作品に重目といいましたが、マイヨールの豊穡を表出するようなデフォルメ的な強調はしておらず、どこか女性の安定感を希求したかのようなものだったと…。

湯川：重量感というのはありますね。

正木：私が見たそれらの作品は等倍的な人体像だったと思いますが、いわき市美術館の学芸員の杉浦友治さんが書かれた湯川さんについての一文は、同時期の女性像の1メートルほどの大きさの作品を取り上げられ、それが実寸以上に大きなものに見えると書かれています（「湯川隆の彫刻に就いて」『うえいぶ』第30号、2003年8月、うえいぶの会）（図8）。

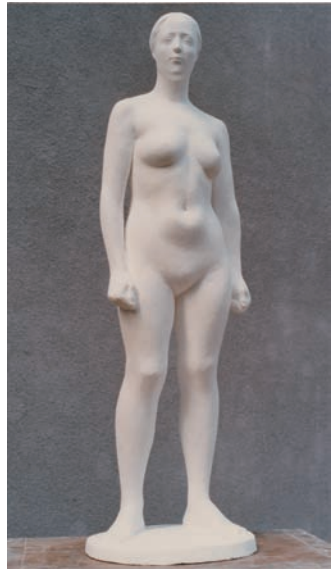


図 8

これには、ロダンが、萩原守衛たちに語った、エジプト彫刻のように、実際に作られたサイズより大きいものと実感されることが彫刻のひとつの要件という事を思い出しました。で、湯川さんの場合、大きく見せたものは、人体自体ではなく、今言われた、女性像を造る際の思いなのかもしれませんね。

湯川：作家によって違うかもしれませんが、等身の顔の表情を造ると、手のひらに乗るような首だけのものを造るとでは、同じ顔には絶対出来ないと思います。小さな顔に無理やり目、鼻、口をびっちり作っても、それは人形、フィギュアの範囲にしかならない。省略しても、つまり共通項として認識できるもの、形っていうものがあるわけです。それに替えても伝わるわけです。

正木：小さくしても、大きなものと同等の表現の質を確保しなければいけないということですね。そのまま縮小するとフィギュアになってしまいますから。小さくした時に、何が必然的になるのかということ。今回は小

さな顔の連作を出されるそうですが、今述べられたことが、背景にありますよね。少し、その作品のコンセプトについてお聞かせください（図9）。



図 9

湯川：このところずっと「Composition」シリーズというかたちで構成の連作をしています。それは壁掛けとか立体も含めてで、今回の個展には壁掛けで10点の顔の連作があります。顔はひとつでもマスクですが、複数、たとえば10点を並べた時の顔の印象と言うのは、その壁面にマスクを超えた構成が見えてくるわけです。一点一点は確かにマスクの鑑賞であるし、一つ一つ微妙に表情が違うんだけど、壁面上の構成のパーツの顔にしたいんです。

正木：壁の上の構成をマスクでしたい、という狙いは？

湯川：顔と言うものに興味を持たせたいということです。一点だけ見れば、きれいだとか思うただのマスクなんです、それを10点とか並べると、出来不出来もあるし、好き嫌いもあるし、顔の表情が全部違うして、10点が一個の固まりとして見えてくるんです。見ている人は複数同時に見るわけで、今までの顔、マスクを見る見方とは違った鑑賞の仕方になるんじゃないかな、と言うのが狙いです。

正木：それを彫刻論的に言うと、どういう狙いになるんでしょうか？

湯川：心理操作かな（笑）。

正木：わからなくなる（笑）。この作品は、テラコッタですよ。

湯川：テラコッタの素材もテーマですね。肌に関りなく近い状態に、粘土を調合して作っている色なので、焼き物、作り物と言うこともわかるけど、ぎりぎりの所までリアリティを追求している部分もあるんです。

正木：テラコッタと言うことは塑像ですよ。先に述べたように、最小限の大きさの中で、彫塑の顔として、顔の彫塑を成り立たせるか、という試みになるのでしょうか。

湯川：う～ん、ちょっと違う認識ですね。やはり、構成なんです、僕にとっては。構成して壁を埋めるという…ちょっとコンテンポラリーな感じの部分もあるんですけど。特に具象彫刻って、画廊ならば画廊と言う限られたスペースを構成するということがなかなか難しい。要するに作った具象彫刻を持って行って、どう見せるか、どう展示するかということになってしまふんです。与えられた空間に何をするか、と言うインスタレーション的な発想ってあるじゃないですか。僕は具象彫刻を作っているわけですけど、そういう発想にも興味があるんです。だからそういう場所があれば、その場所にどういうことが出来るか、ということを展覧会として

ひとつの試みをしたわけなんです。

正木：ゴシック建築と彫刻の蜜月的関係をつぶさに見られた湯川さんとしては、空間と切り結ぶ、現在のインスタレーション・アートのな取り組みに、今日の建築的空間とアートの関係性を読みとられたということなのでしょう。それで具象彫刻ならば、同様な事は、どのように可能なのか、と。その場合、具象彫刻が作品として自己完結したものだとして、空間との関係性は切断されているわけで、作品を非完結的なものとし、作品を空間に切り開き、空間を変容させられるか、と言うことが課題になります。この10点の顔の作品を並べることで、そのような空間との関係性はどうか考えますか？

湯川：壁におきると思いますね。絵画と違うのは、彫刻、今回はレリーフで、半立体のわけで、出てくる分だけ空気って変わりますよね。マスクなので正面性はかなり強いんですけど、斜めからも見えるわけです。そうするとちょっとした鼻の輪郭の違いとか、10点の並びの中に、デコボコデコボコ山の敵のように、浮かび上がって見えてくるわけです。だから絵画と彫刻のギリギリの端境で、壁をどう構成できるか、ということなんです。レリーフは斜めからも見れるので、見る人も動けるという意味では、絵画を見るのとは空間移動が異なるものになるわけです。

正木：ゆくゆくは、公共建築のような大きな壁面に、表情の異なる無数の、テラコッタの彫刻の顔の作品で埋めつくすというようなこともお考えになられますか？この場合、もう少し、顔の大きさは大きくなって、見るものの位置の移動なども変わってきますし、何よりもパブリック・アートの側面とどう折り合わせるかと言う課題なども出てくると思いますが…。

湯川：それは、是非、やってみたいですね！等身大のマスクを数十個、異なる表情のマスクを並べるような展開をしてみたい。

3. アイデンティティの覚醒へ

正木：湯川さんのお仕事は基本的には、人体像で展開されてきました。私も1990年前後に数点、湯川さんが長泉院現代彫刻美術館で学芸員をなさっていた時期の制作を拝見しています。が、等身大の立像の記憶がおぼろで、そのうろ覚えを、まず、お詫びしなければならいのですが、素材が記憶にありません。ブロンズではなかったように思うのですが…。

湯川：等身だったらポリか石膏ですね。

正木：その前、1980年代の多摩美術大学、多摩美術大学院時代には、主に塑像をなさっていたということでしょうか？

湯川：塑像だけです、基本的に。もちろん、実習として、木や石もやりましたが、自身の制作としては塑像だけでした。その間、铸造も研究していたので、出来る範囲でブロンズに起こしていました。

正木：塑像から铸造を経てブロンズにするという道筋が基本ですね。1990年代は、ブロンズとテラコッタが主な制作になるわけです。で、たった今、湯川さんがインスタレーション的な表現への関心についてお話をくださったこともあって、触れたい、その後の作品があります。



図 10

とうや湖ぐるっと彫刻公園に設置されている作品『肖像のある風景』（1996年）で、洞爺湖とその向こうの山並みを背景に、二人の男女がベンチに座り、ベンチにはさらにもう一人座れるスペースが空いていて、鑑賞者がそこに座る事を誘われるという作品です（図10）。作品の周囲の大自然の美しい環境を見事に取り込んだ作品で、観光客などにすれば、作品のベンチに座って写真を撮ってほしく思うものでしょう。

湯川：洞爺湖には安田侃さんに始まって、現在は47作家の彫刻48作品が設置されているんですが、僕は48番目の作品設置でした。こういう場所への作品設置は、もちろんその場所々々によって考えるわけですけど、単純に単独で、そこに作品が存在していて、いい作品もあります。洞爺湖の場合は、それも可能だったと思います。だけど、あのロケーションのいいところで、人が客観的にしか見れない彫刻を置くのがいいのか、むしろ、その風景の中に、見る人も含めた作品になりえるのか、と言う問いが僕の中に課題としてあって、僕は後者を選びました。特に、パブリックなスペースって、不特定多数の人々がいるわけだから、その多種多様な人々が求めそうなことには、やはり、ある程度、応える必要はありますよね。来訪者が、作品ともども記念写真を撮りたくなることも狙いました。

正木：この作品を、「肖像のある風景」と「湯川隆」と言うキーワードで、ネットの「画像検索」してみました。今、湯川さんがおっしゃった狙い通り、洞爺湖を訪れた多くの方々が、彫刻作品を見て回ったメモリアルに、この作品とともに記念のスナップを撮ることは予想に難くありません。で、ネット上には、鑑賞者が一緒に写っている写真がどれだけアップされているだろうと見てみたのですが、意外にも、ベンチに人が座って一緒に写しこんだものは数点だったんです（笑）。考えるまでもなく、同伴者などを写しこんだ写真画像はプライベートなものですし、また、作品鑑賞と言うひそやかな楽しみは、やたらと人様に誇示することでもありません。何より、無用心にネットにアップする方がいないのは当然です。けれど、それらの写真を見ながら気づいたことがあります。それは、湯川さんの作品のロケーションが、予想以上に、いいところだということです。要するに、撮影者、多くは旅行者でしょうが、『肖像のある風景』（1996年）を写真に写そうとする際に、作品の背景をどう写りこませるか、背景の撮り方で、作品の見え方がぜんぜん違ってきます。湖の水面との組み合わせ、背後の山の稜線との組み合わせ、手前の犬の彫刻を写り

こませるのか、はずすのかなど、先ほどの10点の顔のテラコッタ作品の比較ではありませんが、ネットのさまざまな写真画像を比較すると、その異なった見え方に驚かされました。もう一つ、予想外、と言うか、あまりに当然なのですが、雪をかぶった稜線、氷に覆われた湖面を背景にした写真がない(笑)。まあ、冬季は足を踏み入れることが出来ない場所なので当然なのですが、カメラ位置だけでなく、四季折々に作品の表情が、まったく変わることは十二分に想像可能です。この作品のベンチに座る人の写真はネット上に僅かでしたが、ひとり、或いは複数の人々をベンチに座らせ、洞爺の山々の稜線や湖面をどう切り取るかに腐心する撮影者の姿が、ありありと髣髴させられる作品ですね。まあ、彫刻の問題としては、画廊空間、美術館空間と異なる野外空間で、具象彫刻はいかに、その空間との関係性を切り結べるかを熟考された作品といえるでしょうし、これもゴシック建築とゴシック彫刻との関係性の切り結びを押さえた眼があつてのことと思います。蛇足ですが、一応、女性の腕に袖部分があるので着衣なのでしょうが、女性の身体が透けて見えるようで、着衣の状態なのか脱衣の状態なのか不分明になっているのも面白い試みに思えました。

湯川: 本当なら男女一組の作品でもよかったです(笑)、手前に犬を置いて、作品鑑賞の為の導入としています。いきなりロケーションの良い場所に作品を置くと、作品を見ずして風景を見てしまうので、まずは作品を見てその置かれた空間を味わってもらえたらと思って。この見せ方は、1992年に設置した福島県いわき公園でもやりました。

正木: この時期、イタリアに長期研修に行く前はブロンズとテラコッタで制作されています。で、テラコッタは、現在も、頭部に使用されています。テラコッタに拘られているので、少し、テラコッタのお話をお聞かせください。

湯川: ブロンズにするための手段として粘土を扱っていました。それとはまた別に、粘土だけを独立させるのなら、テラコッタに焼成して、残したということです。私のもう一人の先生は新制作協会に所属していた、もう亡くなられましたが、テラコッタ作家の寒川典美先生と言う方で、この方がテラコッタの彫刻では第一人者でした(新制作協会会員、元多摩美大教授、東美卒、第11回中原悌二郎賞受賞)。寒川先生に粘土を積み上げていく作品の造り方と言うのを習ったんです。

正木: 後でお話を伺おうと思っていたのですが、『Siesta'99』(図11)とか『小さな声が聞こえる』(図12)がその成果ですね。まず、オーソドックスなテラコッタの造り方とどう違うかから伺っておきましょうか？

湯川: ええ、一般的には、心棒を入れて粘土を付けて、後から解体して、中を空洞にして組み立てると言うものです。もうひとつは、普通の塑像粘土で造って、型を取って割り方にして、そこに貼って造るという方法もあるんです。で、僕はどの方法でも造れるんですけど、積み上げにこだわっています。というのは、ブロンズにする段階、要するに鑄造する場合は、必ず石膏取りとか、ブロンズの型作りとかをやらなければならないんです。

で、そうやっていくと、型ということは、作品が作家の手から離れていくということなんです。生じなくなってしまうんです。せっかく粘土で造

ったものが焼けるならば、そのまま残せる方法は無いかと。要するに型取りをしない。そのために積み上げと言うことにこだわっているんです。

正木: でも、そこからブロンズに抜くことも出来るんですか？

湯川: 取る気があれば、ですがね。でも、僕は、まったく志向が分かれているので、これはもうテラコッタで残すべきと言うことでしているんです。

正木: テラコッタで、テラコッタの作品を作りたいと・・・。

湯川: ええ、そうです。

正木: で、縄文式土器的な積み上げ技法を・・・

湯川: ええ、中に粘土で構造体を造るんですよ。小さな作品ならば問題ないんですけど、大きなものだと絶対自重で倒れてしまうんです。粘土の壁を十文字に、要するにビルのように上げていって、中に構造体を造って、それに内側にも、外側にも動かないように造っていくんです。

正木: その構造体は、人体彫刻だと、ひざ下とか、太もも部分とかの内側に全部造りこまれているわけですか？

湯川: 入れるところと、入れないところがあるんです。

正木: 必要なポイントがあるわけですね。

湯川: そうです。よく冗談半分に言うんですけど、手を横に伸ばした作品を粘土で造ろうとすると、それを空洞にしてしまった場合、絶対粘土は下に落ちます。でも、積み上げでは落ちないんです。どうしてかと言うと、粘土っていうのはある程度までは持つんです。要するにある程度のごままでかを粘土に聞くんです。まあ、そこが冗談なんですけど、粘土の気持ちになると、ここまで行ったら落ちるぞというのがわかるんです。その時にちょっと外から心棒で支えてやって、少し固めてやってから、チョッ、チョッ、チョッと柱を少しずつずらしながらやっていくと持つんです。



図 11



図 12

正木: さて、『Siesta'99』とか『小さな声が聞こえる』ですが、両方とも椅子に座っているんですが、これを坐像にしたのは・・・(図11、12)

湯川: 造りたかったからです(笑)

正木: 坐像のほうが、今言った心棒や土台が無くて済みますよね。

湯川: それもありますね。

正木: それとテラコッタと椅子と言うものの組み合わせが面白い気がするんです。

湯川: 立像のポーズとか、形だけで持たせるじゃないですか。ところが座ると言う行為は石の上に座ることもあるし、テーブルに座ることもある

し、椅子の上に座ることもある。その座る部分を作品の一部に解釈すると、違う座がまた使える、と。

正木: それと全身に表情が出ますね。

湯川: 出ますね。特にテラコッタの台とか椅子の場合には、ほとんど、錆びた鉄を使っているんです。錆色の鉄です。それをテラコッタのきれいな肌色っぽい色との絡みと言うのが、僕には合うと思っています。

正木: 『小さな声が聞こえる』の女性のお腹の中に子供がいると聞きましたが、椅子に座っていることによって、子供がお腹にいる女性の身体の重みが出出しているように思うんです。女性は身体を預け、その身体の重みを椅子が受け止めているわけで、力を抜いて、安定した女性のポーズが、その重量感を感じさせるんですね。

湯川: でも、本当のことを言うと、椅子を作りたいかったです(笑)、この場合は。椅子の形を造りたくて、そこに乗せる形と言うのを、逆に考えていったんです。

正木: お腹に子供がいることをテーマにしたかったんじゃないんですか？

湯川: それもありますが、両方シンクロしていたんです。でも、どっちかと言うと、椅子を造りたかったんです(笑)。椅子はマンズーも作っているんで、椅子に座っている人体という形をテーマに造ってしまうと、ただのマンズーのまねになってしまうので、造りたかった鉄の椅子を使って、ちょうど子供を授かったばかりの形を、この椅子に座らせてあげたいな、と自分の想いを椅子にたくすというか(笑)

正木: マンズーの人体は浅く座っている。

湯川: 浅く座ってます。人体とは別な椅子というものとの構成でひとつの空間を作り上げるんですね。イタリア彫刻にすごく興味を持ち始めていた時期だったんです、そのころ。

でも、それ以前は、シャルル・デスピオと言う彫刻家が気になっていたんです(Charles Despiau, 1874-1946、ロダンに作品を認められ、ロダンの感性にとらわれない自分の制作を条件に、彼の助手を務める。クラシズムを踏まえたモダンな造形でロダン以降の具象彫刻を牽引した)。ロダンは油っぽいというか、バタ臭くて嫌だったし、プールデルは固すぎるし、マイヨールは重すぎる。でもデスピオって言うのは、僕ら東洋人の精神に限りなく近いものを感じて、それで、学生時代にはデスピオっぽい作品を造ったこともあります。

正木: 私は、湯川さんはデスピオのいいとこ取りをしていると思っていて、デスピオがあつて、今の湯川さんがあるんじゃないかとさえ・・・(笑)。今の作品にもデスピオとの共通性をすごく感じているんです。

湯川: ああ、そうなんですか。はじめはそうでしたけど・・・。今でも大好きですが・・・。

正木: 何故デスピオが大事かと言うと、最初に行ったように、ロダン以降の具象彫刻の展開と言うのが日本ではあまりうまくなされていないように思えるのです。ロダン後の具象彫刻の展開の手掛かりが、デスピオの制作にありそうな気がするんです。

『ロダンの言葉』などでロダンの彫刻観を見ていくと、例えば、暗がりや古代彫刻にランプの火を寄せて、平坦に見えた面に無数の凹凸を見出したり、粘土で葉を造ってる際に、その尖端を自分のほうへ向け、奥

行き感じを生むことをコンスタンに教えられ、形を広がりではなく、奥行き(厚み)で見よという彫刻の肉付けを主張したり、また、ロダンの『青銅時代』や『聖ヨハネ』における運動感の表現の話も含めて、ロダンの話は、すべて表面＝外形から見たもので、彫刻をセザンヌ的な造形の要素では考えていないんですね。内からの圧が読み取れる表面をヴォリュームとして捉えるけど、そこから彫刻としての再構成には行かないんです。ハーバート・リードが『彫刻とは何か』の中で、「ロダンの彫刻は印象派」だと指摘した所以です。でも、デスピオは、初期の彫刻作品からすでに、彫刻の造形としての顔を造っているんです。



図 13



図 14

例えばロダンと出会った頃の『ランド地方の少女』『ポーレット』と言う一群の、大理石(彫刻ということ)とブロンズ(塑像ということ)に作り分けられている肖像彫刻を見比べていただければと思います。顔のフォルムやマッスの造形、素材と色彩や光の関係、素材のボリューム感や線表現の差異まで明瞭にして制作しています。そこでは「彫刻とは何か」という大きな問いへの回答の制作を、既に、行っているように思えるのでないかと。

湯川: すごく消化しきっていますよね。

正木: 結局、ロダン以降の彫刻は、この場合、具象彫刻ですが、アカデミズムとザッキンらの前衛彫刻と分れ、特に後者では、鉄などの異素材が導入され、マッスの否定などの制作など、旧来の彫刻感を否定する傾向が現れます。実は、この両者の間にデスピオは位置して、ロダンの古典に見逃していたクラシズムに着目し、また、「自然を矯正し得ると思ふな。模写家たる事を恐れるな。見たものぎり作るな。」と、ロダンが自然に向けたまなざしに比重を置いたのに対して、デスピオは、彫刻としての造形の方に比重を傾けたように見えるんです。そういう流れを、湯川さんがデスピオ作品を見る中で、自ずと取り込んだのではないかと、思ったりするんですが・・・(笑)。デスピオで特に、気になる作品なんです(図15、16)。



図 15

湯川:与えられましたね。

正木:うまくいえないんですけど、自立した、自己完結した彫刻作品も、周囲に何かが置かれると、その完結性が打ち破られ、それまでとは異なった空間が生まれます。この『モン・ド・マルサン…』の場合は、母親と娘が体をもたせ掛ける壁が重要で、そこへの持たせ方に明らかに違う思いが表出されています。両者とも悲しみに打ちひしがれているわけですが、赤子を抱いた母親にはほのかに希望が…、と言う風に。その時、壁へのもたれかかりが二人に共通するがゆえに、ポーズ、マチエール、壁の厚さ、衣装、衣文の量感などの差異に、個々の表情が浮かび上がり、鑑賞者はそれを読み込むことになります。すると、ここに単体の作品ではなく、類としての、ある種の物語的感情が湧いてきます。そのフトした、何気なさ、単体作品の完結性をどこかで破りたがる、言い換えるならば自作の規定を敷衍化したいという思いなどに、湯川さんの作品や制作姿勢に共通を感じるんですが…。

湯川:まあ、直接的にそうだとは言えません。時間的に過ぎたことでもあるし。今、現在、デスピオを意識して制作していることはありません。ただ、正木さんがおっしゃった「ここに単体の作品ではなく、ある種の物語的感情が湧いてきます。そのフトした、何気なさ、単体作品の完結性をどこかで破りたがる、言い換えるならば自作の規定を敷衍化したい思い」というような思いは全くありません。デスピオは20代、舟越さんと知り合った後、80年代に知りました。ロダンを見てすぐに、ロダンじゃだめだと自分でわかって、ロダンの周りにいた人、例えばブルデルだったんですけど、もっと駄目だったんです。で、マイヨールは、またちょっと違うと…。そんな中で、ポーンと目の前にデスピオがいて、ああ、これはいいなあ、と。そのいいなあ、が、舟越保武を見た際のいいなあ、と同じだったんですね。

正木:湯川さんと、デスピオと舟越さんの作品に共通するのは、「気品」ということにつきますでしょうね。

湯川:ありがたい指摘ですね。それは、実際、意識的にやっています。

正木:素材が何であれ、テーマが何であれ、「気品」を形象化できるか、まあ、精神的な、本質的な課題なのかもしれませんが…。

湯川:舟越先生がいつもおっしゃっていたのは、「品の無い彫刻は駄目だ」ということでした。もちろん「品」と言うのはいろんな捉え方があるんで



図 16

すが、先生のおっしゃっていたのは正木さんがおっしゃるような精神性ですね。安っぽくないんです。まあ、たまたま舟越先生がカトリックの信者で、その関係のお仕事を数多くやられていましたし、それで僕も教えていただいていたということもあったので、湯川さんの作品は宗教っぽいですね、とかよく言われるんですが、僕は宗教をテーマにしたことはないし、これからもないと思うんです。でも、もしそう感じるのであれば、何々の宗教ではなくて、宗教が生まれる前の、宗教を作った人の気持ち、その崇高な思い、そういうものは自分の造るもの、彫刻の中には表現したい、と言うのがあって、だからキリスト教的であってもいいし、個人的には仏像がものすごく好きで、仏像を見たり、そういう空間に浸るということはしています。

正木:逆に、仏像を宗教的にではなく、崇高な精神性がどれだけ屹立しているかというような見方も出来ますしね。1990年前後の女性の立像の中には、まだ、そういう精神性はあまり感じなかったんですけど…。

湯川:あの頃はまだ、自分のことも分っていなかったんだと思います。先日お話ししたと重なりますが、イタリアに39歳の時に渡ったというのも、それが理由なんです。自分の中に何かがあるのは分っていたけど、その何かが分らなかったんです。毎日24時間過ぎて、昨日、今日、明日と過ごしていくと、モノってある種の連続でしか動いていかない。急に何かブツツと切れて変わるってことは、今回の震災とか、大きなことがない限り、たぶん、難しいと思うんです。なおかつ、それまでイタリアに3か月くらいの期間で行く時も、まず、日本で自分のやりたいものを決めて行って、場所を代えて、イタリアの空気の中で、友人たちとご飯を食べながら、物を作ってただけだったんです。そうすると作品は変わっていない。変わりが無い。それを何とか自分でしたいなというのが2001年の決断で、今やらなかったら生涯無理だと思ったんです。で、39歳の時、イタリアに長期滞在したんです。何をやりたいということを一切考えないまま、ゼロから。それで、友達もいたので、もう一回、モデルさんを見る仕事とかからやり直したんです。そういう中で、モデルさんを見ての塑像でも、もう学生さんのやる塑像じゃないんです。自分を通した塑像になっちゃうから、幾ら同じものを作ろうと思っても、モデルさんを写すコピーを造るんじゃなくて、作品になっちゃうんです。例えば、手を頬に置いたポーズでも、手がついているんじゃないで、形としての手がどれだけ一個のバランスを作って存在し得るかということまで考えて作っているんです。だから手は「造っているけども、手」を「造ってない」という…。それをもう飛び越えてやっている自分がいて、その中でモデルさんか何かを見て造るという基礎的な事を繰り返しながら、何か今までと違う自分というものが視えてきた。それと、今お話ししたように、自分自身が何十年もやってきて、いつの間にかちゃんとした技術というもの、養った眼を持って、今ここにいるんだな、という自信ですね。で、その自信を持った時に、新しいことが初めて出来るという自覚を持ってたんです。それからです、たぶん、こうでもいいんじゃないかな、って思えたのは…。

正木:それならば何もイタリアでなくても、長野県とか北海道とか、どこか日常を変える場所であればいいということにはなりませんか?(笑)。

湯川:言葉の問題もあると思いますよ。日本にいれば日本語はよく聞こ

えてしまうし、テレビなんか見たくなくても音楽とか聞こえてしまうし…。イタリアでなくても、まあ、どこでもいいんですけど、イタリア人の中に入れば、基本的にイタリア語しか聞こえない。すると、ものの表現ってイタリア語表記になって、日本語とは違う表現になるじゃないですか。そうすると今も、自分がしゃべっている言葉ってたまに変なんですけど、要するに反対になるんです。結論が先に出てくるんですよ。日本語って、最後に目的が出てくるんで、最後まで聞かないといけないでしょ。イタリア語にすると、まず言いたいことがあって、それで何でもかかっていうのを後付けします。そうすると、まず自分のやりたいことが明確にないと、その説明が出来なくなっちゃう。そういう意味では頭の脳の使い方っていうものの訓練にはなったんじゃないかなと思う気はしますね。また移動も、日本ではどこに行くにも簡単だけど、あちらではそう簡単に移動できない。遅れたりとかいるんなどがあるから、どう、人に頼らないで、自分をコントロールするのだから考えますよね。そのなかで生活もあり、制作もあり、って…。

正木:だと、制作の中に何が現れるんでしょう。イタリアでの制作でエポックになったことにはどんなことがあったんでしょう?

湯川:今、自分の中ではっきりわかっていることは一つで、それはイタリアにいた時にずっと考えていたアイデンティティの問題ですね。日本人としてのアイデンティティ。日本にいた時には考えたことは全然なかったけど、イタリア人に、お前はイタリアで勉強してきたんだろ、イタリアにはお前の欲しいものが有るんだろ、ならば、逆に、お前はイタリアにいる日本人として、彫刻家として何を我々に教えてくれるんだと言われた時に、えっ、て言葉がつかまって何も言えなかった。それはなぜかって言うと、当たり前すぎるんですが、日本人としてのアイデンティティは何かということが分っていなかったからです。でも素材はブロンズと大理石という二つをやって、帰国後もう一回、日本で大理石で造ることも可能だったんです。でも、それじゃあ、今云ったアイデンティティというものの結論が自分には出ないと思え、悶々とした時期がありました。そんな時、たまたま周りを見たら木があったんです。木というのは日本人の文化の中で重要な素材であるの言うまでもないし、また、それまでやっていたテラコッタ=素焼きというのも日本の歴史の中で相当古いものということで、テラコッタと木という素材を個々別々に扱うようになっていたんです。もちろんブロンズもその時やっていましたけど。それで、ある時に、別々に作ったテラコッタの首を、木の固まりの上にポンと置いて、振り返ってみた時に、これおもしろい形になるかもって思って実験的に作り始めて、それから木とテラコッタの組み合わせを意識的に考え始めたというわけです。コロンビアなど中南米では、たぶん、日本人であることを考えつつ、テラコッタと木の組み合わせを始めた受け止めてくれたように思うんです。コロンビアでは、それは素材感としては難しい事じゃなく、木もテラコッタもあるんですけど、それを組み合わせでやるということを選んだ自分のような存在は、中南米にはいないでしょう。

正木:確かに。世界的に見ても、多くはなさそうですね。

湯川:日本人としての何か根本的にあるものが、そうさせたと、今、僕は思っているんですけどね。

4. 彫刻の非完結性へー時間性と空間性

正木:テラコッタとブロンズという制作を続けていたのが、イタリアにおいて日本人のアイデンティティとは何かという問いに直面し、その回答の可能性としてテラコッタと木という組み合わせに気が付いたということですね。イタリアに行く前、2001年に、テラコッタと鉄板という組み合わせで『生まれ変わる為に必要なこと』という作品を造られましたが…(図17)。



図 17

湯川:イタリアに行く何か月前ですね。インスタレーションというものにすごく興味があったんですけど、具象彫刻でインスタレーションというのはすごく難しい。画廊で個展やグループ展でやる場合、グループ展だと他の作家と場を共有することになるので自分だけの空間になりえないし、個展でも経済的な問題を考えなければならなくて、その操作がなかなかむずかしい。本来だったらコンセプチュアルな制作で、ある空間の為にだけに、何か自分の表現で出来ないかっていうことはずっと思っていたんですが、イタリアに行く自分というのがいたので、一つのけじめとしてやっておきたいな、と思ったんです。で、壁を使って鉄板と自分を処刑に掛ける形のテラコッタの組み合わせで、これまでの形は終わりますとけじめをつけたんです。鉄の錆というのは進行し続けるということで時間の経過ということ、時間が止まってしまっている彫刻に組み合わせたかったんです。

正木:とすると、まず、彫刻における時間表現とか運動=動きの表現という永年の課題への意識は、湯川さんの中にはどのように表れたのでしょうか?

湯川:特別に意識している事はないんですが、結果的に出てくるものと言うのは、'微風'ですね。弱い風。特に女の人を造る時には、誰が見ても、湯川さんの作品には風を感じるといわれます。

正木:それは、湯川さんの代表作で、現在、連作として取り組まれている『風に向かって』等にみられる作風の事ですね。この作品の図版を見た時、木村荘八訳の『ロダンの言葉』に掲載されているロダンの『バルザック』を思い出したんです。高村光太郎訳の『続・ロダンの言葉』の中で、ポール・グセルに「髪を亂し、夢想の中に眼を喪失して彼の仕事部屋の中で喘いでいるバルザックを示すより他なかった」といっているのですが、

その後ろに少し傾げたポーズが、バルザックの苦悩、あえて言えば精神の動きを感じさせて、その傾げ方が印象に残っているんです(図18)。で、湯川さんの『風に向かって』という立像を傾げた作品を見ると、前向きでスマートな動性を感じると同時に、風の触覚性という点で、ロダンとの違いを覚えたんですね(図19)。



図 18



図 19

湯川:『風に向かって』は今まで何か制作し、今も制作し続けているものですが、基本は木とテラコッタの組み合わせで作ります(図版のコロンビアでの作品は屋外展示でもあり、ブロンズと石)。その物理的な重心と視覚的な重心とが違います。首から下のボディにあたる方形の木の部分の物理的な重心を捉えれば、自立するじゃないですか。倒れないんです。でも、そこにテラコッタの頭部分を付けて自立させようとしても、重くなるから、その角度では当然、前に倒れます。立ちません。で、逆に頭をつけて、重心を取ると、反りあがって、普通の形、立ちポーズになってしまいます。ボディが倒れそうで倒れないギリギリの角度を取って、最終的に立てるための心棒を入れ、頭部を付けるんです。視覚的に倒れないように見えるギリギリの角度なんです。

正木:それで、これらの作品にシャープな緊張感、強いテンションがもたらされるんですね。

湯川:ロダンの作品なんかは、絶対に台座がいりますよね。ある時期から彫刻は台座から離れます。その台座からの自由さというのを、今も僕

は意識していますが、独立して壁に付ける事もありだし、物理的に立たないんだけど、ギリギリの緊張感で倒れて見えない形とかもありで、それは、台座からの自由さ、重力からの解放に始まっていると思うんです。正木:でも、『風に向かって』には、木とか石膏の台座があります。これは安定感を得るための台座とかを問題にしているようにも受け取れます。湯川:ええ、これはね。ただ、従来の台座から始まる作品ではなく、作品の見せ方としての台座です。

正木:不安定なマッサ感を感じますよね。基本的に彫刻は、動態を表現しても、マッサとしての安定を得るのが基本とすると、この傾けたポーズは、安定したマッサより以上のマッサ感を感じるわけです。コロンビアのトリマ美術館(Museo Arte de Torima Colombia)に野外展示されている『風に向かって』も図版で見る限りなんですけど、大きくしたこともあってか、全体のプロポーションに比して頭部部分が、それ以前の『風に向かって』よりも大きくなっています。が、不安定感が増したようには見えません。実際の作品を見ているわけではないので、面性が強い抽象的な五面体の同部分を太くされたせいなのか、写真で撮影した角度のせいなのか、定かではないのですが…。いずれにしろ、ロダンの、バルザックを斜めに傾けたマッサによって、苦悩する表情のバルザックという存在の重さを表したのに対して、『風に向かって』では、重さと軽やかさを拮抗させるようなマッサとして表現されている事に興が惹かれます。湯川:先ほど一緒に「芸大に学んだ巨匠たち」展(2014年11月15日～12月14日、いわき市立美術館)で、高村光太郎の『獅子吼』(1902年、東京芸大蔵)を見ましたが、光太郎は『バルザック』の図版を見て、あの微妙な傾き、マッサとムーヴマンを取ったのかもしれないね。例えば、腕を組んで立った時、あそこまで反らないと思います(図20)。



図 20

正木:なるほど。光太郎が『Studio』誌の1904年2月号で『考へる人』を見て触発されたことはよく知られていますね。『バルザック』も1898年にサロンに発表されているので、その号などに図版が掲載されていて、それを光太郎が見ていれば、あり得る事ですね。それに加えて、ロダンは、『バルザック』の「裾びろの部屋着」に拘っている事を述べています(「ポール・グセル筆録」『続ロダンの言葉』)。塑像に取り組んだばかりの高村は『獅子吼』で、仏像の木彫による衣文表現と共に、塑像での衣

文表現も『バルザック』から意識しているのかもしれませんが。全然、裏付けはないのですが、造形意識的には共通していると、仮説したいですね(笑)。

湯川:ええ、足を大きく作って安定した形にして、ブロンズなので台座に一体化させて置き、パースを付けてみせるということをしているんですね。正木:いずれにしても、『風に向かって』は、抽象のフォルムのマッサと具象的な女性の頭部のマッサという組み合わせで、湯川さんならではのテンションを生んでいると思います。

湯川:おかげでさまで、コロンビアで発表した作品は、トリマ美術館が収蔵してくださいました。

正木:具象抽象の領域を自在に越境しているのも、現代的でいいと思います。そういえば『風に向かって』の最初の作品の制作はいつでしたか?



図 21

湯川:2007年ですね(図21)。それまであまり木を使っていなかったんです。2002年にイタリアから帰国した後、2005年にいわき市立美術館で個展があったんですが(「ニュー・アート・シーン・イン・いわき 湯川隆展」2005年09月10日～10月23日)、その広い空間を自作でどう埋めるかって考えた時に、ブロンズに抜く作品でなく、テラコッタと木の組み合わせが面白く思えたのと、木も大きなものが手に入ったのを契機に挑戦的に取り組み始めたんですね(図22)。



図 22

正木:ところで、「傾げる」というのは何処から始まったんでしょうか? 湯川:う〜ん、まあ、何だろう…。多分、まず「木」ありきでしょうね。中途半端に斜めに切った木が立っているものがあるじゃないですか。それを見てからでしょう。自分の中に風のイメージがずっとあって。風のイメージと傾いた木の存在が一つになったことですね。僕は、もともと何も無いところから粘土で作っていく方が多かったから、それを支える物理的な心棒を使うにしても、粘土を積み上げていくにしても、写す対象が無い分、どうしても計算して作っていきますよね。石もそうだし、木もそうですけど、素材があって、その中に何を見出すかというところがあるんです。正木:そういえば、1998年の『鳥と少女』とかはスカートに微風を受けたものでした(図23)。



図 23

湯川:そうですね。それをもっと抽象的に処理するようになったわけです。正木:『天使の休息』という作品もインスタレーション的なんですけど、これは帰国されてからの制作でしたっけ?(図24)



図 24

湯川:いや、『天使の休息』はイタリアです(図24)。イタリアでの個展のために制作しました。これは、思想的にはイタリアに行く前の作品『生まれ変わる為に必要な事』の処刑する形、鉄板との構成の事が頭にあったものです。で、『天使の休息』自体は、本体、即ち人体の方は、アカデミアでモデルを見ながら作ったものをブロンズにしました。この場合、蠟型鑄造なので、一回、蠟の原型を起こし、石膏取りをした型がそのまま残っているんです。本来だったら、これで完結するのですが、蠟型鑄造の

の利点を生かして、背中の部分だけ取り直して、そこに羽根を付けたんです。羽根の付いた背中をそっくり、枕木にかけて天使が休息しているんですが、羽根を取って人間になってよかったのかという思考をさせる作品にもしているんです。で、電車の枕木も時の経過を経たもので、私にとっては時間の表現ですね。ギャラリーせいほうで帰国展をしていただいた時にも、展示しました。

正木：湯川さんにとって、モニュメンタルな作品ということですね。では、その制作をなさったピエトラサンタの話を少しお聞かせいただけますか？なぜ、ピエトラサンタだったのか、から。

湯川：とにかく、彫刻家の街、聖地ということですね。彫刻家というのは場所が必要、道具が必要、素材が必要、素材の中には鋳造所みたいなものも必要ですね。それから、運搬する業者も必要。発表する場所も。そういうものが全部そこにある。東京には画廊はあるけど、鋳造所はそこにはない。ピエトラサンタには全部あるんです。そこにいれば作りたいものは作れる。そしてそれをブロンズにすぐできる。大理石も出来る。日本に運びたいければ業者もすぐそこにいると、完璧ですね。

正木：彫刻を制作する最良の環境に身を置いてみたかったということ、でも、今、アトリエを構えていらっしゃるいわきには、逆に何も無い(笑)。湯川：ええ、逆ですね。でも、それがあったおかげで、そういう環境のいい意味も、悪い意味も解りました。というのは、今でもピエトラサンタが好きですけど、そこにズーツといったら、そこで自分自身が世界の中心のように見えるんですよ。彫刻家として生きていられるので。なおかつ、ピエトラサンタに世界中の彫刻家が集まっているんですが、あまり身分差というのが無いんです。つまりイタリアでは最後の巨匠と言われているジュリアーノ・ヴァンジ(Giuliano Vangi, 1931年生まれ、現代イタリア具象彫刻を代表する作家、日本にも静岡県長泉町にヴァンジ彫刻庭園美術館がある)のような大御所の作家がいても普通に挨拶できる。街に普通に、ボテロ(Fernando Botero, コロンビアの新具象の画家・彫刻家)もいるし、フォロン(Jean-Michel Folon, ベルギー生まれの画家・彫刻家、2005年逝去)もいて話をし、酒も一緒に飲めたんです。とすると、自分が下っ端なのに(笑)、巨匠たちと一緒にいる事によって、自分も同じような存在という錯覚がもたらされるんです。で、そこに染まってしまって、本当の自分が見えなくなってしまう危険性がある。だからそこは通過すべきところだと思っただけですね。長い所ではないんです。

正木：でも、世界の彫刻の動向がひとまとめで窺い見えるということはありますし、あらゆる彫刻家にとっての条件が整っている場所なので、他の作家が、何をどう制作するかも見えますね。逆に言えば、いわきの制作で何が欠けているのか、あるいは何さえあれば制作できるというような必要条件も確認できた、と。

湯川：分ります。

正木：ピエトラサンタに木で制作する作家はいらっしゃいましたか？

湯川：ほとんどいなかったですね。まずイタリア自体に木が少ないので。

正木：やはり大理石がメイン……

湯川：そうですね。あと、塑像も多いですね。基本的に石とブロンズで、木だったら、昔、ペリクレ・ファッツィーニ(Pericle Fazzini, 戦後イタリ

ア具象彫刻を代表する彫刻家、その業績を記念してペリクレ・ファッツィーニ賞がある)が木の原型で作っていたことが有名なくらいで、それ以降は木の作家はいないと思いますよ。

正木：10年余り前ではありますが、ミックス・ド・メディアで彫刻というのは……？

湯川：あまりなかったですね。ピエトラサンタだけで見た時には、ブロンズ、大理石、テラコッタですね。

正木：なるほど、そういう文脈の中で『天使の休息』が出来たと言うことですね。

湯川：ええ、でも、他のものを組み合わせるという作品はあまりなかったんです。だから、新聞などにも結構、取り上げられたし……。今は同じ素材でもインスタレーション的なことをやる作家は結構いますけど……。

正木：ただ、図版で『天使の休息』を見た限りでは、どうも後ろの枕木と羽根に目が行ってしまうんですが……。

湯川：ええ、僕は、蠟型から抜いた背中と羽根を枕木に掛ける作品を作りたいかったですよ(笑)。欲を言えば、展示でなくて、どこかで永久設置だったら、もうちょっとやり方があったかもしれませんね。女性像の坐っている台座だって、レンガを積み上げるなどして像と一体化したものにするとか、もうちょっと違う形に出来たでしょうね。展示スペースが1800年代の建築で、穴をあけたりできなかったので……(笑)。

正木：こうして見ると、湯川さんにとって、羽根というのも重要なモチーフのようですね。

湯川：羽根は、本来、人にはないものです。よく見る天使の形においても実際機能はしていない。しかし、元々ないものを人体に付けるということは、新しい空間構成が必要、生まれることになり、作品としての新たな展開につながっていくと考えたからです。

正木：浮遊感覚というか、軽量化ということも意識されてますよね。

湯川：ええ、あまり重くならないように。

正木：木を使っても、重々しいというよりも、洗練され、シャープな感覚を持って使う方が多い。

5. 単体としての彫刻と空間構成としての彫刻



図 25

正木：近年の制作について、木とテラコッタの組み合わせによる作品について少しお聞かせください。一番最初の作品というのは、何だったんですか？

湯川：それは『Komugi』という、うちの奥さんの首をモデルにした作品で、たまたま彼女が新しく眼鏡を作ったんで、いらなくなった眼鏡を掛けました(図25)。テラコッタと木との間にワンクッションを置くために白いマフラーを長方形に彫り込んだ、という組み合わせですね。ただ、それを続けて行くと、一番自分がやりたくなかった肖像彫刻の域になってしまうんです。生きた人間のような形だと、今、僕がやっているような抽象的なボディで表現するには、ちょっときついです。生きている誰々さんというような首を造っていった場合、それを付けるボディの部分は人間らしく造っていかないと、首が浮いてしまうんです。今、僕がやりたいのは、自分の想いを彫刻全体で造りたいので、具象的な頭部と抽象的なフォルムのボディと、そしてテラコッタと木部の色彩やマチエールや光の反射の関係性などを考えながら造りたいんです。だから今は、『Komugi』のような具象的な顔は造らず、彫刻としての顔を考えています。

正木：ここでも木がまずありき、で、そこから人体のフォルムを決定し、それに触発されて、首部分を作っていくわけですか？

湯川：いや、その前にデッサンがあるんです。それは木があつてのものもありますが、木の無いうちに描いたデッサンもあるんです。いつもいたずら描きみたいに何かを描いているんですが、それは何かは造ろうと思って描いているわけではなくて、何でも目に入って興を引いた形を描いているんです。その時に既に見て目に焼き付いている木の場合もあるし、その形を覚えていて描いているものもあるんです。その時、あつ、この木とあの顔とでいけるぞ、ということで初めて形になっていくんです。

正木：デッサンと合ったフォルムの木があれば、すぐに作れるんですね。

湯川：木は二種類、櫟(けやき)と楠(くす)を使っています。

正木：その場合、湯川さんの制作では、木の木目の生かし方など、木の



図 26

素材性も重要で、研磨した木目、そしてもうひとつ、荒々しい木のカット面を、どこか具象性とリンクさせての使用と思われるんですが……。

湯川：例えば、『夜警』という作品を造っています(図26)。普通、木彫家であれば、芯をはずしてシラタをそぎ落として材にしますが、シラタにあたる部分が作品として面白い効果がでるなと思った場合、私はあえてシラタを落とさずに、必要があれば樹脂で固めてそのまま形とします。

それは、シラタの割れもあつてこそその木としての存在であり、そこから造り出された形が私の求める形であると思いたいんです。

正木：シラタというのは、木材の樹皮に近いところですね。中の部分と比べると腐りやすく、虫も付きやすいといわれ、その中は赤身と呼ばれていて、普通は、その赤身を使うのだけど、湯川さんは、『夜警』では金箔を貼るなどの処置までして、丸ごと使うと……。

湯川：はい、この作品も、コロンビアのLGMアートインターナショナルというギャラリーのコレクションになっています。木に金箔という組み合わせも珍しかったのでしょね。僕は特に木彫家でないのでエラそうなことは言えないのですが、首、顔全部を木でつくる時、木目のきつい櫟は使わないんです。変なところに木目が来ると、造りたい顔の表情と違うものになってしまうんです。だから今は楠を使う人が多いんです。その逆に櫟を使う選択肢は、きれいな形とか木目とかがうまくリンクすると、表現したいレベルが倍増したりするわけです。

正木：湯川さんも熱心に読まれたというハーバート・リードの『彫刻とは何か』に、衣装のドレープ、いわゆる衣文についての記述があるのですが、湯川さんの作品の木目を見ると、そこで取り上げられた衣文のことを思い起こします。ドレープのうねりが彫刻の動性を表出することが如実にわかります。それはかなり過剰な装飾を志向する一方、抽象的な意匠としての美を見せたり、必要最低限のドレープで人体のフォルムの厚み、僅かな動きなどの表出もあるわけです。で、湯川さんは、このドレープ的な表現を木目を探してやられている。

湯川：ええ、それはあります。木材を長方対に切って、グルーっと回してみて、「あ、これ、正面」と選んでますから。

正木：木目に衣文的表現を見出したのはいつごろですか？

湯川：それはやり始めてすぐですね。もちろん、木に木目があることは知っていましたが、こうやったら効果的に出るんだというのは、たまたま造っていたら出たのがきっかけですね。で、意図的に使えるという選択はしました。

正木：今回の新作群でも、木目の効果的な使用が大きな特徴になっています。

湯川：ええ、『マレーナ』など5点。

正木：『マレーナ』というのは、イタリア人の女性の名前ですか？(図27)



図 27

湯川：ええ、映画の『マレーナ』(Malèna イタリア映画、2000年公開、監督：ジュゼッペ・トルナトーレ)です。モニカ・ベルッチが演ずる美しい女性主人公に憧れる少年が、彼女の半生を見つめ続ける映画で、夫が戦死(したと思われた)、娼婦にまでなって、また、元に戻っていく、あのイメージですね。ちょっとエロティックな部分を出しながら、品は失われていない女性像、で、タイトルを『マレーナ』としました。

正木：今、エロティックとおっしゃいましたが、この作品がすごいのは、木目がドレープだけでなく、乳房やヘソが透けて見えるような効果を持っていることです。

湯川：これは100パーセント考えたかという嘘になります。やっぱり、偶然もあり、木に助けられているんです。長方形に切られた製材を見て、その木の外部から中の木目を予想し、彫像の正面を決めて彫っていくんですが、その木目が彫像にどう重なるかは偶然の部分になるんです。これは、実材を使うメリットですね。

正木：胸元、左手の甲のつなぎの部分もきれいですね。女性の柔らかな身体が曲線の抽象形体のフォルムとなっていて、なんともやさしい表情になっている。それは左手が、そのフォルムを損なわないよう、身体の中に埋め込まれているからですね

湯川：さっき言った『天使の休息』(図24)の手もそうなんです。頬に当てている右手は、同様に頬に埋め込まれるように作られています。アカデミアの学生さんたちとモデルさんを見ての塑像で、そういう造形処理をしていたんですね。頬に右手を当てた時に、頬の輪郭を邪魔しない手として存在するようにしていたんです。

正木：ところで、テラコッタは焼き締めるそのままですが、木は乾燥が進み、収縮したりします。テラコッタの胴体と頭部のつなぎ目にも狂いが生じると思うんですが…。

湯川：収縮率が違います。僕は、チョコチョココッとしたはずら描きのようなものですがデッサンが存在しているので、それを作ろうとした時にイメージが大事なので、最初に、そのイメージのサイズを大きくするんです。そうすると頭が大体何センチで、何頭身だなど見えてきて、大きさが出ますよね。そしたら、木もそれに合わせて調達するんですけど、制作は木とテラコッタと両方一緒に始めるんです。で、同時進行でやりながら最終的に合わせるんです。大体、収縮率と言うのは、木というのは彫っていったらゼロですね。で、テラコッタの方は、全部、粘土の状態です。1,15倍のサイズに起こして、それから造っていくんです。乾燥して、アツ、これで合うなというところまで仕事してから焼いて、また焼いた後で、木のほうで微調整をするんです。粘土が乾燥している時って割れるので、微妙に粘土が取れるんですよ。それは、大体これだったら合うんじゃないかって言うギリギリのところまで仕事を合わせておいて、その後、今度は焼いてから木のほうで微調整をするんです。

正木：作品完成後も、木は乾燥して、収縮したりしてテラコッタが割れたりしませんか？

湯川：70～80センチほどのサイズの作品だったら、木が動いても、テラコッタにはそれほど負担がかからないんです。木は外に割れてくれるので。ところが等身大とかになると、絶対割れます。でも、その問題は解決

しています。木とジョイントするテラコッタの部分に、ソケットと言うか、鉄等の枠を仕組んで、ガードするようになっているんです。そうすると、木が収縮しても、古い木彫に見られるような割れ目が木の方に入るだけなんです。

正木：『マレーナ』は、胸元のところがテラコッタと木のつなぎ目になっていますが、白い線が入っていて、ぜんぜんつなぎ目に見えません。白線はつなぎ目を見せないためにされているんですよね？『Komugi』(図25)ではつなぎ目をマフラーという具象性の強い物で隠していたわけですが…。

湯川：そうです。……服の下に薄い白い肌着みたいなものが少しみえているような。

正木：その白い線がエロティックですね。

湯川：隠しながら、ちょっと見せるという…。(笑)

正木：それにしても、この木目はそうそうは…出来すぎといえ出来すぎといえそうなくらいです。

湯川：ええ、僕もびっくりしてますね。ああ、こんなになっちゃった、って(笑)。あまり欲が無かったから、すんなりいったのかも(笑)。

正木：次の出品作は…



図 28



図 29

湯川：『内なるもの』と言う作品です(図28)。

正木：「もの」というのは物ですか、人ですか？

湯川：心、想いです。

正木：楠の木なので、こちらは木目がスーッと、さりげなくきれいに走っていますね。ちょっとブランクーシの作品を思い起こすようなシャープなフォルムです。

湯川：ええ、こちらは木目をあまり出さないように。

正木：グスタヴォ・ヴェレスとの2012年の二人展「ピエトラサンタへの想い」展に出された、同じ問題意識で制作されたと思われるのですが、同タイトルの『内なるもの』(2010年)と比べてみたくります(図29)。前作は樺の暖かさ、今回は楠で静謐感と、いずれも木の素材にうまく発話させています。同じモチーフ、フォルムでも、勿論テーマも同じだと思うんですが、素材一つでこんなにも違ってくるんですね。今回の作品は、フォルムが一層シンプルになって、スーとした木目が生む静謐感と相俟って、崇高感があります。神々しい。

湯川：内面的な想いを出すためには、あまり主張しない形を作ったかったです。

正木：白木のような木の色、テラコッタの素朴な肌色の調和、襟首の頭部と胴体のつなぎの白線の妙、さっき言った湯川さんの「気品」がつつまじやかに表出しています。



図 30



図 31

湯川：それと『風のように』と言う作品です(図30)。

正木：これも飛翔を暗示するかのよう、木目が、鳥の羽の重なりを想起させますね。

湯川：何々のようにと言う連作のひとつです。『鳥のように』という作品には、鳥の羽根がついています(図31)。羽根を切っちゃっている状態です。

正木：これはディコラテフで、木目がすごいですね。

湯川：ええ、木目が、前掛け、服の模様のように出るように狙いました。これは一応、狙ったものですが、ちょうど、意図したようにでたものですね。まあ、鳥でなくて、飛行機でもいいんですけど(笑)。

正木：目は描いているんですね。

湯川：ええ、基本的に、焼成前に削ってもあります。

正木：『内なるもの』の連作同様、こちらと比較して、いろいろ語りたくなる作品ですね。



図 32

湯川：それと壁に掛けるタイプの作品『白衣の男』(2012年)の5点を出品します(図32)。この作品は、糞虫に発想したものです。

正木：左ひざの部分が、わずかに隆起していて、膝を曲げているのが、やはり木目で窺われます。左足が見えないのもひとひねりで、それだけにテラコッタの右足の肌色の生々しさに気が付きますね。で、胴体からおずおずと出されたような両手首が合掌ではなくて握りこぶし。どういう意味があるのは判りませんが、それでも、この男性の純な祈りを思わないではいられません。湯川さんが、最初期にゴシック建築の中にゴシック彫刻を見てきた眼が生ませたもののように思えます。その眼が現代の建築空間を見ての制作と…。

湯川：こういうレリーフ的な壁に掛けるタイプの作品は3作目になります。それまでは、壁掛けと言うより、本当のレリーフ、木を彫って壁に貼り付ける作品などをやっていたんです。で、コロンビアにいた時に、グスタヴォ・ヴェレスが、ボゴタの新しく出来るビルの玄関前のモニュメントを担当することになって、僕にロビーの6メートルの高さ、横幅5メートルの壁を埋めるとの話があったんです。僕の仕事の延長線上で制作を考えるわけですけど、具象の人体を大きくしても気持ち悪く思えて、どうしようかと考えていたんです。



図 33



図 34

たまたま、グスタヴォのアトリエの犬をからかって、木を投げていた時、偶然に、その木が面白い重なり方をしたんです。で、「これ、いけるかも」ってひらめいたところから、『Composition』のシリーズが生まれたんです。もっとも、このプロジェクトは、作品設置の予算が足りないということで、結局、二人ともども作品設置の話は無くなっちゃったんですが、帰国後に、縦型の『Composition1』、横型の『Composition2』として当初プラン通りに造り、作品として残しておいたんです(図33、34)。



図 35

でも、こういう組み合わせで人体を表現できる、という手応えはあった。それで構想は温め続けていたんですが、数年後、卒業した都立淵江高校の40周年記念に作品を入れたいという話が来た際に希望されたのが、壁面への作品設置だったんです。「やった!」と思って、それで縦と横を組み合わせ、横幅が160センチあるちょっと大きな対作品を造りました(図35)。コロンビアでのアイデアがあって実現した作品で、こういうこともあって、ここから丸物の作品と並行して、平面の「Composition」の制作もするようになったんですね。「Composition」の木は木目が目立たないように楠を使い、木の組み合わせの形で見せるようにしています。正木:ただ、木目が縦に通る方が上昇観というか、浮遊感が出てきますね。湯川:出ますね。浮遊感もあっていいんですが、このシリーズだと、組み合わせ次第では壁の広さに応じて、縦にも横にも斜めにも構成しながら空間を作れるので、与えられたスペースを有効に使った表現が可能になります。

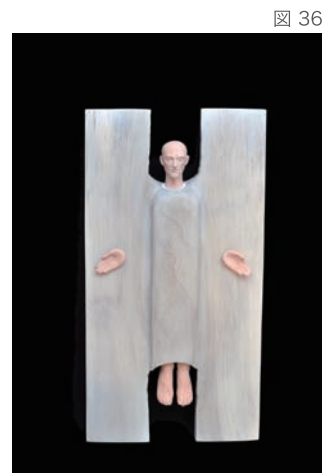


図 36



図 36

今回の『Composition-H Uomo とDonna』は、イタリア語で男と女という意味ですが、組み合わせた木による作品ではなく、むしろ丸彫りから入っていきました(図36)。文字のHを意識して、その意味をなくした文字の形から見えてきたものを造ろうとしたんです。それは、ゴシック様式に見られるような壁の一部であったり、柱の一部が彫刻になっているようなイメージで…。それと今までの、『Composition』のシリーズは、二つの要素の一つに構成したものもありますが、単体での表現が主でした。



図 37

2012年にコロンビア・メデジンのテイラ・アルテ・ギャラリーで行った個展の際に丸彫りで150cm程の男女一組の作品『Orgige 起源』を制作しました(図37)。その作品の壁掛け版とでも言えますね。

正木:「Composition」シリーズの面白さは、湯川さんの丸彫り的な彫刻のポディが長方形なので、壁に掛けることが出来、掛けると同時にそれがレリーフになるということですね。ゴシック建築の中のゴシック彫刻は装飾性が強く、破風などに組み込まれ、左右に柱が組まれたり、建築と緊密な関係性が構築されています。今回の「Composition」シリーズのH部分は、本来ならば、ゴシック彫刻の周囲の細かく凹凸を極める装飾的な彫刻や柱部分にあたるわけですが、それと比すれば、ものすごくシンプルで、若干の厚みが示された抽象的なレリーフ構成となっていることに気が付きます。その抽象的レリーフ構成が「地」になり、具象と抽象とを組み合わせた具象的な人体彫刻が「図」となるわけです。現在の建築空間にはどのような具象彫刻がふさわしいのか、その関係性の切り結びについて、湯川さんなりに一つの回答を差し出しているのかもしれない。ほぼ同時期に、同じように木とテラコッタに鉄板を組み合わせ、壁面に沿わせた制作として『時が流れて』(2011)があります(図38)。実は、この作品の図版を見ていた時に、湯川さんがデスピオを見て蓄積ないし沈潜させてきた眼の記憶があるのでは、というようなことを思ったんですね。完結した丸彫りの作品の周囲に、関係する空間を生み出して、その完結性を解き放ち、場の感覚を生み出すという…。『Siesta'99』(図11)や『小さな声が聞こえる』(図12)の椅子でも、『時が流れて』の鉄板でもいいのですが、『モン・ド・マルサンのセイン死者のための記念碑』(1919-22)(図15、16)のような作品から、彫刻の場性、関係性の伴う空間についての意識の知らず知らずの触発があったのではというこ



図 38

とです。デスピオの『ポーレット』(図13、14)のような完成され尽くした、ブランクシー的造形を先取るような具象制作の後に、次のステップを模索するような、そういう制作がなされたように思えてならないのです。

湯川:『時が流れて』は東日本大震災の後に制作して、いわき市立美術館の「いま。つくりたいもの、伝えたいこと」(2011年9月17日~10月23日)に出品したものです。僕にとっても、それまでの制作の集大成的な意味をもった作品です。僕は、その時に、震災をテーマにしているんだけど、震災そのものを取り上げたくはなかった。で、僕自身、今までやってきたことを考えて、まず、例の錆の鉄板で時間を表現したかったし、扉に見立てて、時間の向こう側には何があるだろうか、と。それは希望であるかも知れないし、何だかわからないんですが…。

正木:扉の先には、鑑賞者、彫刻の主人公の未来がどうあるかの期待と不安があると同時に、作家としての湯川さん自身の未来への課題があるということなのでしょう。

湯川:扉に手だけあって、胴とつなげていないのは、作らなくても見せられる方法、説明的にやらなくていい形ですね。それは人が想像してみてください成り立つ形なんです。さらに、果たしてその手は扉を開けようとしているのか、閉めようとしているのか…と。



図 39

でも、扉に手という作品も、やはりコロンビアで、2007年にグスタヴォとの二人展(トリマ美術館)で発表しているんです。『静かに眠る女』という作品で、向こう側を見ても誰もいない、従って異次元の扉を作ったんです(図39)。

正木:本来立たせておくべき、丸彫りの彫刻を寝かせてしまうという彫刻にまつわる問題と、眠る女という物語的な主題とが折り合わされていると言えますね。そういえば、湯川さんはマリソル・エスコバル(Marisol Escobar、ヴェネズエラ出身、初期の木箱を用いた彫像制作から木の原型を残したままに顔や手を彫り込み、アッサンブラージュ的な表現の土俗性を思わせる彫刻で、20世紀を代表する女性彫刻家と言われている)にも関心があるとおっしゃっていましたが…

湯川:作品は、ずいぶん昔から知っていて、それなりに好きだったんですけど、その作品を、きちんと意識したのは、ここ5~6年ですね。僕は偶然に、テラコッタと木を組み合わせた制作を始めたのですが、マリソールの場合は、すごい自由に紙を張ったり、色を塗ったりとかするじゃないですか。これで作品って成り立つんだっていうことを認識した時からですね、すごく意識したのは…。

正木:なるほど、湯川さんが初めてテラコッタと木をコンパインした制作を行なった時に、もっとフレキシブルに、自在にコンパインの制作をマリソールがしていたということですね。

湯川:それで作品になるんだあって…。こうあるべきだとか言う考え方は、まず、あるものをどう生かせるか、という方が思考として楽ですよ。何かを面白いと思ったら、それをどうしようかって考えることが出来るようになったと言えるのかな。

正木:いわゆる彫刻は石、木、粘土、ブロンズなどヴォリュームを表出するような素材に限定されていたのが、20世紀になって、鉄、アルミ、プラスチック、ガラス、針金、パイプなど空間構成を生むような様々な素材も自在に使われるようになって、今ではミックス・ド・メディアという言い方の多種多様な素材さえ一般的になっています。そのような中で、湯川さんはテラコッタの作品、或いは粘土からのブロンズの作品を主にしてきたのを、湯川さんなりの素材の開放で、木も併用し始めます。特に、テラコッタと木の組み合わせは、きちんとした彫刻の技法を踏まえての制作であること、あくまでヴォリュームを表出する彫刻表現という道筋の上に立ってのものだということを踏まえておきたいです。湯川さんは彫刻の西洋性と日本の彫刻性とを意識していると常々おっしゃっていますが、そういう意味では、越境的なコンテンポラリーな彫刻と見る事も可能です。が、同時にデスピオや舟越保武の作品などとも共通する、ある種のクラシズムの趣きも失っていない事などもっと言うように思うんです。また、具象彫刻という領域を踏み外すことなく、彫刻から派生する空間構成にも関心を押し広げられ、更なる素材開放で鉄板という素材も使い始めました。そこにも、空間性だけを問題にするのではなく、現代人の(と、同時に作家自身の)生き方=行き方を問うような物語的な表現性も孕ませているんです。マリソールのような彫刻の自由自在な表現に靈感されるのは、湯川さんが、20世紀の彫刻の表現枠を押さえながら制作されているからなのかもしれません。

湯川:公募展やコンペに出さないし、海外でも制作と発表が重なると、日本の現在の彫刻表現として、どこまで通用しているのかなというような思いもくはないんです(笑)。実際、公募展などには、テラコッタと木を併用した作品なども増えているらしいですよ。

正木:でも、湯川さんのように技術的な裏付けをどれだけ保持しているかが問題です。今は、誰でもインスタレーション的に既成の様々な素材を使うし、日本人は器用なだけに、ミクス・ド・メディア的な表現は幾らでもできていると思うんです。だけど湯川さんの制作の道筋は、今言ったように、技術としての技法を伴った彫刻の正道を行っているので(わき目もしつつのようなのですが・・)、いわゆる現代美術、コンテンポラリー・アートの目新しい表現に目を配している日本の美術界からは見えにくい位置にいるともいえるのではないのでしょうか。でも、コロンビアや中米という立ち位置からだと、西洋的な表現と日本的な表現との脱構築、グローバリゼーション時代ならではのクロス・ボーダーな表現は、すぐに気づきやすいと言えるのも知れません。

湯川:私の彫刻は流行を意識したり、目新しいものを求めているのでもなく、ただ、どんなに抽象性を取り入れても、決して人から離れない。日本で生まれ、西洋の彫刻を学んで必要な技術を得て消化し、日本人としてのアイデンティティを核にし、木とテラコッタを通して、人間の持っている優しさや苦悩をどこかに追い求めて表現しています。それは、今日、日本の外にも出て制作・発表しているからかもしれないね。

正木:そうですね、日本人としてのアイデンティティがあるからこそ、西欧的で“も”ある中米社会が、いち早く反応されたんでしょうね。ところで、『風』という作品がありますね(図40)。



図 40

湯川:ええ、メディジンのグスタヴォとの二人展で発表した作品ですね(デュケ・アランゴ・ギャラリー)(図40)。

正木:ちょっと話が戻りますが、先の『マレーナ』(図27)では、ドレープの下に柔和で肉感的な女性の身体性をほのめかすという具象性が強かったのですが、この『風』では、身体部分の木と、腕を伸ばした下の長い袖の部分の木を使い分けています。身体の方には、曲線の木目があって、女性の身体のフォルムを暗示させながら、一方、袖の方には縦に通った木目の木を使い、袖が重さで垂れ下がる感じを表出しています。それが、私

には、西欧のドレープ表現を、湯川さんなりに、今日のかつクロスボーダー的な表現にしたものと思えるのです。

緩やかにたわんだ頭部と右足の流れを底辺、持ち上げた左手の先を頂点に、横向きの三角形(あるいは歪んだ菱形)の様なフォルムが、左右のバランスを微妙に取りながら、その中に木目の曲線と直線が対比されています。しかも左手の先の部分の木目は、あたかも左手に引っ張られたかのような衣文を、緩やかな直線から曲線の移行で表現しています。木を彫りながら、偶然性にも助けられつつ、ここまで木の素材性を生かす手立てなどには、やはり、木造建築等の木の文化の中に生きてきた日本人ならではの木に対する繊細な感性や心情を窺っていいんだ、と思います。

また、ヘンリー・ムーアの人物などの彫刻の為の素描には、肉付け或は彫刻するために、人体の立体感を想起させるような木目的な輪郭を描いているものが結構あります。あれは、ムーアなりのヴォリューム観表出のリアリズムの手立てだと思うんです。ムーアの初期の『横臥像』(1929年)で縞目の石を使用して、そのマッサに注意を向けさせるという作品もあるそうです。ハーバート・リード『彫刻とは何か』に書かれていることなのですが、そこに図版の掲載が無く、まだ、カタログなどでの図像も未確認なのですが・・。その言葉を鵜呑みにすれば、ここでムーアは、縞目を意識的に造形的な用法をしているわけです。が、縞目の具象的イメージの喚起には使用してなく、マッサの表出やまるやかなフォルムの表情を強化するために使用したのではないのかな、などと想像したりします。まあ、この見方が正しいかどうかは定かでないので、どうでもいいことなのですが、そんなことを考えながら、湯川さんの『風』を見ると、具象的な想像力と抽象的なフォルムに対する感動力との二つの動員を求められ、『時が流れて』(図38)や『静かに眠る女』(図39)では、作品の背後の空間への想像力の喚起を要求している、と思い至るんです。いくつもの造形上の視点、物語的視点などを読み取る多様な面白さが、湯川さんの作品にはあるんですね。

湯川:こうして見ると、何気なくやってきたように見えるけど、いろんなものが身になっているのかもしれないね。意識的に取り入れようとしているわけではないんですが、正木さんが言われたように、歴史的な作品もそれなりに見えますし、今という自分の時間の使い方で、見てきたものが形として要素としてどっかから湧出しているような気がします。正木:そうですね。眼の記憶という言葉や、しばしば使ってきましたが、いろいろなものを見ると、自ずと見る対象への感性が形作られ、共感でも反感でも、それがなぜかを考えると自分なりの造形思考を形作っていくことになると思うんです。逆に言えば、「見て、考えない」と、そういう風にはなれないんですけど、湯川さんは、ゴシック建築、ゴシック彫刻から、犬に投げる棒切れに至るまで、造形に鋭敏な「思考を伴った眼」を持たれているんじゃないかな、と。デスピオも真似したというのではなく、デスピオの造形に感応したからこそ、マッサ、ヴォリューム、マチエール、空間など様々に考えられ、その結果、他に見たものとそれらが折り合わさり、また、それらと折り合わせて、そのような眼の記憶が蓄積されてき

たということなんです。リードを読まれた湯川さんが、ドレープについての記述をどれだけ意識的に読まれたかは定かではありませんが、少なくともあれだけの興味深い図版が掲載されていれば、潜在的にも記憶はなされ、ヨーロッパの教会寺院や博物館などを見て回る際にも、そうした記憶を援用しながら、意識的かつ無意識に目の蓄積を更に重ね、醸成していたのではないのでしょうか。だから、無意識下に木目をドレープとして見出した、ということ、まあ、ちょっと我田引水的ですが(笑)。湯川さんの作品を見ていると、歴史的作品のみならず、幾多の造形、勿論人物や自然の風景も含めて、それらを視てきたまなざしの力を思うんです。それら見るものを今も重層させつつ、その地層を、折に触れて掘り起こしてきたのが、湯川さんの制作だと・・。

湯川:そうですね、先ほど、いつも、チョコチョココツといわずら書きのようなデッサンを描いていると言いましたが、あれは彫刻の為のデッサンだけじゃないんですよ。例えばある人の家に行き、長い暖簾がかかっていたんですが、邪魔だからといって、切れ目の真ん中の部分左右を持ち上げて折ってあったことがあるんです。両サイドに引っ張ると、Yの形、银杏の葉の形になりますね。その空間の形と折った形に興味を覚えた時に、そんなものもデッサンしてるんです。で、それをヒントに作品に取り込んだりしました。思えば、そういうのって結構あるんですよ。彫刻をつくらうと思って考えているよりも、全然関係ないものが面白いなという形があって、それを逆に人体にしたらどうなるかなって、思ってた作品もあります。今まで、そういうものの方考え方がなかったんですけど、最近は、そういうこともできるようになったんで、どこからこの形が来たの、と言われるものも出来るようになったんです。

正木:そういう何げない物にも目が行くようになると、作品は肩ひじを張らなくなるともいえそうですね。湯川さんの場合、それで、今までの気品に加わって、心開かれた、肩ひじ張らない作品になってきたと言えるかもしれません。実際、今回の新作を見ても、心安らぎます。その一方で、今日のお話では、学生時代からテラコッタ、粘土の使い方には人並みならぬ思い入れや修練があったことも分りました。湯川さんのような作品の「品位」「気品」は、このような確かな技術の裏付け、丁寧な仕上げがあってのものだと思います。テラコッタと木との組み合わせの彫刻を他にあまり知らないと先に述べましたが、もしいたとしても、ここまでじっくりとテラコッタの技術を踏まえた上での制作と知ると、他の追隨を許さないように思います。今後も具象を踏まえ、抽象的な思考や現代的な造形思考にも意を配しつつ、けれど、時流、流行に捕らわれずに彫刻の新たな領域を、切り拓かれることを期待します。今日はありがとうございました。

(2014年12月2日 湯川アトリエにて)

文字起こし:喜多尾風見子、佐藤愛美、嶋川穂孝、正木基/文責:正木基

『湯川隆のノと彫刻を語る』湯川隆×正木基

1. 図 1 INCONTRO A PIETRASANTA I 2006 プロモ・アルテ ギャラリー
- 図 2 INCONTRO A PIETRASANTA II 2007 デュケ・アランゴ・ギャラリーメジン
- 図 3 Memories of PIETRASANTA -ピエトラサンタへの想い- 2012 プロモ・アルテ ギャラリー
- 図 4 エンリケ・カーサ・グラウ美術館個展 ポゴタ 2014
- 図 5 テイラ・アルテ・ギャラリー個展 メディン 2012
- 図 6 D&Dギャラリー個展 ポゴタ 2010
- 図 7 ピエトラサンタで制作中の湯川隆 2002

2. 図 8 『菊』1985
- 図 9 『Composition-マスク』2014
3. 図 10 『肖像のある風景』1996 壮瞥町蔵
- 図 11 『Siesta'99』1999
- 図 12 『小さな声が聞こえる』1999
- 図 13 デスピオ『ポーレット』1909 -10 (『シャルル・デスピオ展』カタログ、1997年、シャルル・デスピオ展実行委員会)
- 図 14 デスピオ『ポーレット』1938(同前)
- 図 15 デスピオ『年老いた母親 モン・ド・マルサン』の戦死者の為の記念碑より』1919 - 22 (同前)
- 図 16 デスピオ『子供抱いた母親 モン・ド・マルサン』の戦死者の為の記念碑より』1919 - 22 (同前)

4. 図 17 『生まれ変わる為に必要な事』2001
- 図 18 ロダン『バルザック』(木村莊八訳『ロダンの芸術観』1914 洛陽堂)
- 図 19 風に向かって 2008 トリマ美術館蔵(コロンビア)
- 図 20 高村光太郎『獅子吼』1902 東京芸術大学蔵
- 図 21 『風に向かって』2007 個人蔵(コロンビア)
- 図 22 『夢から醒めた時』2005 いわき市立美術館個展
- 図 23 『鳥と少女』1998 JA東京あおば練馬経済センター蔵
- 図 24 『天使の休息』2002

5. 図 25 『Komugi』2005
- 図 26 『夜警』2008 LGMアートインターナショナル蔵(コロンビア)
- 図 27 『マレーナ』2014
- 図 28 『内なるもの』2010
- 図 29 『内なるもの』2010 個人蔵

- 図 30 『風のように』2014
- 図 31 『鳥のように』2014
- 図 32 『白い衣の男』2012
- 図 33 『Composition1』2010
- 図 34 『Composition2』2011 個人蔵
- 図 35 『Composition3』2012 東京都立湘江高等学校蔵
- 図 36 『Composition-H Uomo』『Composition-H Donna』2014
- 図 37 『Orgine 起源』2012 個人蔵(コロンビア)
- 図 38 『時が流れて』2011
- 図 39 『静かに眠る女』2007 個人蔵(コロンビア)
- 図 40 『風』2007 個人蔵(コロンビア)



湯川 隆

プロフィール

1961　東京に生まれる
1988　多摩美術大学大学院修了
1989　佛教大学文学部史学科博物館学芸員 課程修了
2001　イタリア・カッラーラ国立美術学院留学（'02未迄）
現在：日本美術家連盟会員 (IAA)

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

湯川隆の彫刻展、2007年、東京、丸の内線丸の内駅

Takashi Yukawa

1961　Born in Tokyo, Japan

EDUCATION

2001-2002　Italy Carrara National Art Academy,Italy,Sculpture
1989　　Bukkyo University,Kyoto Japan,Certificated Museum Educator
1986-1988　Tama Art University,Tokyo,Japan,MA in Fine Art,Sculpture
1982-1986　Tama Art University,Tokyo,Japan,BA in Fine Art,Sculpture

Member of Federation of Japan Artist (International Association of Art)

Member of International Sculpture Center

Member of International Contemporary Art Association

ONE MAN SHOW

2014　PROMO-ARTE Gallery , Tokyo, Japan
Gallery Ca・et・la , Okinawa, Japan
MUSEO CASA GRAU, Bogotá, Colombia
Nihonbashi Mitsukoshi, Tokyo, Japan
Ashiya Garo, Ashiya, Japan
2013　Gallery CIEL, Utsunomiya, Tochigi, Japan
Gallery Ai, Iwaki-city, Fukushima, Japan
Gallery Ca・et・la, Okinawa, Japan
Gallery Seihou, Tokyo, Japan
Teira Arte, Medellin, Colombia
2010　D&D ART GALLERY, Bogotá, Colombia
Gallery CIEL, Utsunomiya, Tochigi, Japan
2009　Gallery Ai, Iwaki-city, Fukushima, Japan
Gallery ZEINXENO, Seoul, Korea
2008　Gallery ZEINXENO, Seoul, Korea
2007　Galeria Paris, Yokohama, Japan
2006　Gallery May, Tokyo, Japan
Tokyo Art Fair, Tokyo Big Sight, Tokyo, Japan
2005　NEW ART SCENE IN IWAKI, Iwaki city Art Museum, Fukushima, Japan
2004　Gallery CIEL, Utsunomiya, Tochigi, Japan
2003　Gallery Seihou, Tokyo, Japan
2002　Sala dei Putti del Chiostro di Sant'Agostino, Pietrasanta, LU Italy

GROUP EXHIBITION

2014　Kobe Art Marché 2014, Meriken Park Oriental Hotel Kobe, Kobe, Japan
Korea -Japan international sculpture group Seoul&Tokyo 2014, BON GALLERY, Seoul, Korea
The 13th Latin American & Caribbean Contemporary Art "TODAY", PROMO-ARTE Gallery, Tokyo, Japan
2013　INTERNATIONAL SCULPTURE GROUP Tokyo&Seoul 2013, Gallery Iriya, Tokyo, Japan
ENLAZANDO GRANDES HUELLAS, Luz Botero FINE ART Gallery, Panama city, Republica de Panama
Primera Bienal del sur en Panama 2013, Panama city, Republica de Panama
2012　MEMORIES of PIETRASANTA Exhibition by Gustavo Veléz&Takashi Yukawa, PROMO-ARTE Gallery, Tokyo, Japan
Korea -Japan international sculpture group Seoul&Tokyo 2012, BON GALLERY, Seoul, Korea
2011　ART OSAKA 2011, HOTEL GRANVIA OSAKA, Osaka, Japan
ASIA TOP GALLERY HOTEL ART FAIR Seoul, GRAN HYATT SEOUL, Seoul, Korea
Now .what we to create ,what we want to shore, Iwaki city Art Museum, Iwaki, Fukushima, Japan
2010　Korea-Japan interchange exhibition - Tokyo to Seoul -, Gallery Aquade 9, Seoul, Korea
2009　Habana Biennale, Galeria Los Oficios, Habana, Cuba
J/K Sculpture Exhibition in Seoul 2009,Public Information and Cultural Center, Embassy of Japan in Seoul, Korea
Artist Residence invited, Art Valley, Seoul, Korea
Exhibition of the Iwaki City Art Museum collection 2009, Iwaki City Art Museum, Iwaki, Fukushima, Japan
2008　Republic of Colombia-Japan 100th Anniversary of National official Event INCONTRO A PIETRASANTA III-Gustavo Vélez+Takashi Yukawa -, Gallery CEIL, Utsunomiya, Japan
INCONTRO A PIETRASANTA IV - Gustavo Vélez+Takashi Yukawa -, Galería Roberto Jairo Arango, Casa de la Cultura La Barquerena, Sabaneta, Colombia
Colombia x Japan, QUIROZ 108, Miami, USA
The Bogotá International Art Fair -ARTBO -2008, Bogotá, Colombia
INCONTRO A PIETRASANTA II -Gustavo Vélez+Takashi Yukawa -, Galería Duque Arango, Medellin, Colombia, Museo de Art del Tolima, Ibague, Colombia
2005　INCONTRO A PIETRASANTA -Gustavo Vélez+Takashi Yukawa -, PROMO-ARTE Gallery, Tokyo, Japan
2003　X IV Dante International Biennale, Ravenna, Italy
2002　Duo sculpture exhibition, Roma Mitsukoshi, Italy

『湯川 隆のノと彫刻を語る』

湯川 隆×正木 基

編集：正木 基+湯川 隆

レイアウト：嶋川 穂孝(プロモ・アルテ ギャラリー)

編集協力：Studio YUKAWA , 古澤久美子

©湯川隆

studio-yukawa3460kom@dream.jp

http://www.takashi-yukawa.com/

発行年月日：2014年12月18日
発行：PROMO-ARTE Latin American Art Gallery
〒150-0001 東京都渋谷区神宮前5丁目5 1-3ガレリアビル2F
TEL：03-3400-1995／FAX:03-3400-9526
MAIL：info@promo-arte.com
WEBSITE：http://www.promo-arte.com/