

フォーラム

Forum

村田: まず、実際に制作活動を開始する1990年代初頭、木村さんが創形美術学校に通っていた時の話からお聞かせ下さい。

木村: 僕が通った学校は、基本的に、大学に入られなかった落ちこぼれが入る学校でした。大学ではなく専門学校です。大学に入るのを諦めた人が入学する学校だったような気がします。「ここにいたらやばいぞ」、「ここにいたらおしまいだ」というような雰囲気もありました。でも、在籍していたのが90年代ということもあり、なんとなく楽しい雰囲気がありました。僕は研究科を入れて4年間この学校にいました。在籍した前半は、油絵を描いていました。特に、クロッキーばかりやっていました。ヌードの人がポーズを取って、30分、10分、5分といった間隔でポーズを変えていくのです。このクロッキーがとても面白くて、授業だけでなくそのまま学校の最寄りの国立の駅前とか、電車の中でも描き続けていました。周りからみたら変な人だったかもしれませんが。

村田: 授業で行っていたクロッキーをそのまま延長でいろいろな場所でも続けていたのですね。

木村: そうですね。最初の2年間ぐらいはずっとこのクロッキーを続けていました。思い返せば、今の活動は、この経験が一番ベースになっている気がします。一つの油絵に何ヶ月もついでやすのではなく、ぱっと描く対象を見て、ぱっとスケッチをするのです。対象の基本的な構造を探り、一枚の画面の中で試行錯誤するのではなく、同じものを描いても、こういうなどらえ方もあるとか、全く違う見方で捉えることもできるというようなことを瞬間瞬間で行っていく。このような作業を、音楽をががんにかけながら没頭していました。

村田: 瞬間瞬間で捉えていくという作業は、木村さ

んが長年身に携えているドローイング帳とも共通点があるように思います。

木村: そうですね。僕は基本的に不器用だから、制作に関しても猪みたいに一直線に突き進み、そこで行き詰まってしまうことがあります。でも、ドローイング帳をつけているとこのような行き詰まりやその悪循環を避けられるのです。瞬間瞬間でいろいろなことを捉えていき、それを積み重ねることによって、より高い次元に思考を持っていけるのです。

村田: 実際にドローイング帳をはじめたのはいつだったのですか。

木村: 学校に在籍した最初の三年間は油絵を主に描いていたのですが、そこで行き詰まってしまう。そして、ちょうどその頃、十二指腸潰瘍で倒れて入院したのです。病院のベッドの上で「これからどうしようかな」と思い、漠然とスケッチみたいなのははじめたら、今みたいなドローイング帳になったのです。

村田: その後、研究科に在籍していた4年目にはインスタレーションの作品が多くなっていきます。例えば菓子のカールをインスタレーションする作品(《Untitled》1994年) (Fig. 01)などがありますね。

木村: そうです。大学の4年目からは、自然と油絵から離れて、インスタレーションの方向になっていきました。最近パソコンが一般的に使われていて、家の中にもり、モニターの中で広がるものだけが「リアル」なものであると言われている。でもあの頃は、ものがごろっと存在しているというのが「リアル」であったと思います。例えば、ホームレスの人が持つ磁場みたいなものにこそ現実感があったのです。ものをおいたときにその場所の空気感が変わる感じ

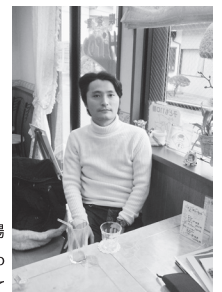
です。作品としては、菓子のカールを用いた作品の他に、電話にテレビをくりつけたインスタレーション(《Television Telephone》1994年) (Fig. 2)もこの時期に制作したものです。子供のいたずらのような感覚で作品を制作していました。この感覚は今でも変わらない気がします。修了制作ではクマの作品(《ブラックホール》1998年) (Fig. 3)を作りましたが、これは僕の初期の代表作だと思います。

村田: このような作品を制作された時期は、90年代の初頭ですが、この時期はいわゆる日本のバブル経済時期です。

木村: 先程、90年代の初頭に学校にいた時期は「楽しい時だった」と言いましたが、90年代は、もしかすると何かが開いた時代だったかもしれません。可能性が開いた時期とも言えると思います。決まりきったセオリーの中に全てがあるのではなく、みんなが可能性を見いだした時期かもしれません。戦後、60年代は、世界全体が開いていった時期だったと思うのですが、90年代は60年代に対する憧れがあった時でした。その後、70、80年代は横ばいに進んでいった時代で、90年代中後半から下降していく。だから、90年代初頭は、いろいろな物事が過度の状況にあったのではないかと感じます。いずれにせよ、90年代はエネルギーが充満している感じがあり、これを作品に反映したいという思いはありましたね。具体的には、充満しているエネルギーって一体何なのだろう?というのを追求していました。例えば、先ほどの、クマの作品はこのエネルギーという点をよく出していると思います。98年に最初に制作したハトの作品 (Fig. 4) は、この感じをさらに追究していった、漠然とこのエネルギーを捉えるのではなく、構造的に突き詰めていった作品だったと思います。方程式的なものを作っていく感じで捉えた作品です。

木村太陽インタビュー

聞き手: 村田大輔(キュレーター)



木村太陽
Kimura Taiyo
2006年2月9日鎌倉にて

村田: その後、99年からドイツに滞在されていますね。

木村: はい。98年にハトの作品を発表しましたが、ここで自分にとって最も核心的なものを表現したので、僕は抜け殻みたいになってしまったのです。この後にドイツに行ったのです。ドイツにいても何か表現したいものがなくて毎日、ボカーンとしていました。いろいろと制作したのですが、うまくいかず、納得がいくものはあまりなかったです。ドイツ滞在中に制作し、インスブルックでの2002年の展覧会(「Weiche Brueche Japan」インスブルック美術館、オーストリア)で出品した《Untitled》(Fig. 5)という作品があるのですが、この作品で、完全な行き詰まりを感じましたね。それからしばらく間があり、もうだめかなと思いはじめたのです。でも、ここまで行き詰まりを感じると、「まだできる、つくれる」と逆に思ったのです。おなかの満腹度に例えると、まだ一杯になっていないなという感じです。それで、毎日何でもいから一つやろうと思ったのです。一日一つは何かをしましたね。そしてこの行為を写真や映像に撮っていきました。その積み重ねの中から生まれたのが《Typical Japanese English》(Fig. 6)です。この作品の中の洗濯機や魚をくわえる場面は、ドイツで行ったものです。膨大な量の映像や写真があって、その中から自分でじっくりいくものを形作っていきました。学生の時にずっとスケッチをつけていたものが、形を変えた感じです。気張らず、また、大作を作ろうとも思わないで、どんどん作っていくなかで自分の感覚を養っていかうとも思っていました。こういうことを、ジェームズ・ブラウンの音楽をがんに聞きながらやっていました(笑)。

村田: ジェームズ・ブラウンですか…

木村: 一日一つというやり方で、もう一度、持ち直すことができました。そしてこれが2005年に横浜で開催した個展(ヨコハマ・ポートサイド・ギャラリー)へ

と繋がっていきます。若い時は勢いで、へたばるまで制作して、展覧会ができると思うのですが、30歳を過ぎるとこの方法論が効かなくなってくると思うのです。でも、もう一度、自分なりのやり方を見つけられたのがこの展覧会だったと思います。すべてのエネルギーを一つの作品に注ぎ込むのではなく、どんどん制作していくというスタイルです。失敗したものは自然に消えていくし、うまくいったものは残っていく。大学時代に戻ったとも言えます。大学時代に培ったものが、ハトの作品を制作した後に、自分自身でわからなくなってしまったのかもしれない。ハトの作品1点に、全てのエネルギーを込めすぎたのかもしれない。

村田: 先程、ジェームズ・ブラウンの話が出てきましたが、木村さんの制作活動と音楽との関わりについてお聞かせ頂いてよろしいでしょうか。以前、ダニエル・ジョンソンについてもお話をうかがったことがあります。

木村: 音楽がなければ作品は制作できないですね。多くのアーティストは音楽が好きだと思います。音楽の世界に没頭すると、バカなことや非常識なことができるかもしれません。あるいは、音楽を聴くことで、自分自身をなにかに洗脳しているかもしれません。気分が乗らないときも、とりあえず音楽をかければ良いアイデアが浮かぶということもあります。また、言葉と音楽の関係は面白いと思いますね。音楽的なもの、言語的なもの、僕らの作品は徘徊しているかもしれません。ダニエル・ジョンソンは、最初、その辺にあるラジカセを使って自分で録音をしていたのですが、その音楽を聞くと、その背景には、だれかが何かを言っているのが聞こえる程です。彼のリズム感もずれていて、全然プロでないのです。演奏も全く下手で、荒手で作りましたという感じです。プロフェッショナルのマイクではないので、音がザーンとなったり、全てが変なのです。でも、それを聞いていると、時空がゆがむ感じがして、これがとても良いのです。その後、売れてくると



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 1 《Untitled》 *Untitled*, 1994

Fig. 2 《Television Telephone》 *Television Telephone*, 1994

Fig. 3 《ブラックホール》 *Black Hole*, 1995

Photo: ©WATANABE Takashi

口のミュージシャンとも一緒に演奏をはじめめるのだけれど、これを聞いても、時空が歪む感覚というのがなくなってしまっているんです。普通の演奏になってしまっていて、彼の声だけが少しうわずっているんです。独特の叫びとでも表現できるかもしれませんが。

村田: 「時空の歪み」という点では、木村さんの作品からも同様の印象を感じます。《We know you know we know your pleasure you never know》や《Friction / トイレはどこですか》(Fig. 7)などの作品は、我々の意識を宙づりにしますが、一方で現実感を強烈に認識させてくれます。この、現実感覚と独特の浮遊感との共存が、日常的に人が感じる身体や意識の違和感やズレであり、また世界そのものの時空間の歪みなのかもしれません。そして、木村さんの作品は、この違和感やズレという意識が、ユーモアによって揺さぶられている印象があります。

木村: 先ほど、自分にとっての制作は、子供のいた

ずらという感じがあると言いました。子供のいたずらだから自然と笑いという方向になるのかもしれませんが。作品を作っていると、「自分を表現する」みたいなのではなく、せつせと罫を作っていく感じがありますね。鑑賞者が罫にひっかかって転ぶと、「やったー、転んだ!」と思うのです。そして、この転んだことが「笑い」なのかもしれません。鳥がガラス窓にがんとぶつかってしまうという感じが良い例えかもしれません。また、うまくいった作品は、鑑賞者が作品についていろいろな話をしてくれます。

村田: 木村さんの作品が「罫をつくっていく」というのはとても納得がいきます。今後、いろいろな罫ができてくのが楽しみです。今後の制作について最後にお教えいただけますか。

木村: いまの「罫」は笑いが前面に出ているかもしれませんが、これは僕が若いからできているのかもしれませんが。年齢によって表現できるものがあるかもしれ

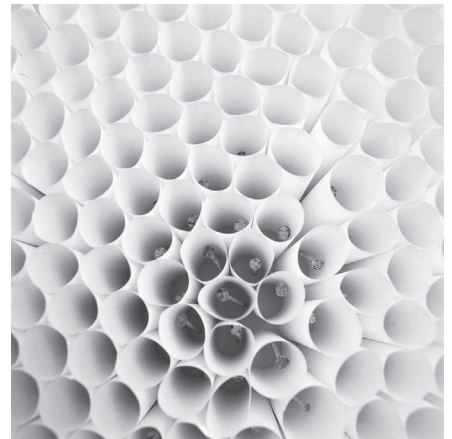


Fig. 5

ないので、今後も、いかに自分がそれに素直になれるかということですね。そして、淡々と今までの自分のやり方でやっていければいいかなと思います。サヴァイヴァルという面では難しさがありますが、作品の内容という点では、いかに人に怒られ過ぎない程度に、でもあまり小さくまとまりすぎずにいきたいです。汚くて、人に怒られそうな作品なんて、ギャラリーでも扱いたくないですよね。自分のやりたい作品をつくりながらサヴァイヴァルしていくというバランスをどうやって保つかということが問題ですね。作家のカタログなどを見ていくと、大体、パターンがわかってくる。ヒット作が出るとそのヴァリエーションでやっていく作家が多いですよ。かなりのパーセンテージで、一人の作家の作品のヴァリエーションと作品の流通という側面とが関わってきていると思うのです。このようなヴァリエーションを発展と呼ぶのかどうかは疑問に思います。

村田: 作品の流通という側面、つまり、作品そのものの世界が経済の流通に迎合しているということもつながると思います。これは、現在の美術館や商業



Fig. 4

画廊、オークションなど美術を取り巻く様々な問題でもあります。同時に、作品を制作していく作家自身がいかにかこのようなシステムを認識するかという問題でもあると思います。

木村: 資本主義、経済の流通、そして権力主義というものをなんとかかわしつつ、今までみたいに自分の好きなものを作っていきたいと思いますね。変に路線を決められるのがいやなのです。「木村太陽はこういう作家である」と言われるのがいやです。ブルース・ナウマンみたいな人が憧れです。彼の作品は、徐々に蟻地獄に落ちていく感じがして好きです。そして、彼自身や作品はずっと一貫して、危険物であり続けていますよね。

村田: 危険物であり続けるということ、資本主義や経済の流通をいかにかわすかということは密接な関係性をもっていますね。

木村: 人は権力に従順な犬みたいなものだから、それをいかにかわすかということが問題です。従順な犬は、上には従順だけれども、獲物に向かっては食

らいついていく。主人のとげを下にまわしていただく。いかに従順な犬にならず、その構造から逃げるかということですね。そして、この連鎖をいかにかわすかということが、制作や作品そのものにつながっています。とげをかわし、受けたとげのベクトルを変換していくということだから、僕の作品は自然に毒々しい作品になっているかもしれません。



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 4 《We know you know we know your pleasure you never know》

We know you know we know your pleasure you never know, 2006-07

Fig. 5 《Untitled》(部分) *Untitled* (detail), 2002

Fig. 6 《Typical Japanese English》 *Typical Japanese English*, 2005

Fig. 7 《Friction / トイレはどこですか?》 *Friction/Where is a Lavatory?*, 2005

Fig. 8 ドローイング帳のイメージ Images from Taiji Kimura's drawing books

Fig. 4, 7: Photos: NAKAMICHI Atsushi / Nacása & Partners

Murata (M): I would like to start by asking you how you spent your time while you were a student at Sokei Academy of Fine Art & Design in the beginning of the 90s. This is when you actually began working on your pieces.

Kimura (K): I went to a school where basically the ones who failed the entrance exams to universities went. It was, not a university. I would say it was a place for people who gave up going to a university. I sensed some “it’s not right to be here” and “I would be doomed if I stayed here” vibe in the school. Just the same, because it was the 90s, there was some enjoyable atmosphere. I spent 4 years at Sokei including the graduate course year. During the first year or two, I worked on oils, particularly on croquis. Models posed nude and they changed the pose every 30-,10-,5-minutes. I was so fascinated by this drawing method. I kept on drawing not only in classes but also in front of Kunitachi station near the school and even when I was on the train. I might have appeared a bit strange to the others.

M: You have extended your work areas from your classroom to many different places.

K: That is right. First 2 years, I did nothing but work on croquis. In retrospect my present works are mainly based on this experience. Instead of spending many months on one oil painting, croquis requires a quick observation of the object and a quick sketch. Rather than

pursuing the basic structure of the object and painting through a trial and error process within one picture plane, it grasps the object by each passing moment. This practice allowed me to perceive each object in new and different ways. I devoted myself to this work with headphones at top volume.

M: Your style to capture by each moment seems to have a common factor with your drawing book you have kept for many years.

Kimura: Yes. Because I am essentially clumsy, there are times I rush recklessly like a wild boar and run into a brick wall when I am working on my works. By jotting down on my drawing book, I can avoid bumping into brick walls and falling into its negative spiral. I bring my thoughts to a higher dimension by continuing to capture various objects by moments.

M: When did you begin keeping your drawing book?

K: First three years at the school, I worked mainly on oil paintings but I could not proceed any further from there. Around that time, I was hospitalized with duodenal ulcer. While I was in the hospital bed I wondered, “Where do I go from here?” and I casually began to sketch. This eventually became the drawing book I use now.

M: In your 4th year at the school, when you were taking the graduate course, you

began working on many installation arts. For example, you created an installation art using the snack “Karl” (*Untitled*, 1994.) (Fig. 1)

K: Right. After beginning my 4th year at the school, I naturally distanced myself from oils and moved onto installation arts. With the increase of computer use these days, people stay holed up in their home and say things that spread out inside the monitors are “real.” At the time, things that existed with lumpy-ness were “real.” For instance, the magnetic-field-like element that a homeless person wore had the true sense of reality. It is like how the atmosphere differs before and after putting something on a place. During this period, other than the snack “Karl” piece, I also created *Television Telephone*, tying a television to a telephone. (Fig. 2) I worked on my pieces as though it was a child’s prank. I still have this sense. As my end-of-course work, I made *Blackhole* (Fig. 3) in 1998. I believe this is my best one of my early works.

M: You created these works in the early 90s. This is the time of Japanese economic bubble period.

K: I mentioned earlier that the time I spent at school in early 90s was “a good time.” Maybe the 90s was an era when something opened up. A time when opportunities opened up. Things were not in a canned theory. Everyone discovered opportunities during this time. In postwar days, the 60s was when the whole world opened up. The 90s had the feeling

An Interview with KIMURA Taiyo

by MURATA Daisuke (curator)

of yearning for the 60s. 70s and 80s moved on sideways and in the late 90s things began to make a downturn. So I think that the beginning of the 90s was when various matters were at a transitional stage. 90s was filled with energy and I wanted to reflect that on my works. More specifically, I pursued the root of the energy bursting in the world. For instance, *Blackhole* I previously described depicts this energy well. The work with the pigeons (Fig. 4) that I worked on first in 1998 was a result of seeking this energy further. Rather than understanding the energy vaguely, I pursued it structurally. I made this piece as if I were structuring an equation form.

M: Then you went to Germany in 1999.

K: Yes I did. In the pigeon piece I made in 1998, I expressed what I believed was the very core and after finishing working on it, I became an empty shell. Then I moved to Germany. However, I still could not come up with something I wanted to express and I spent my days blankly. I worked on many pieces in vain. None of them was satisfying. There was a piece *Untitled* (Fig. 5) I made while in Germany and submitted to an exhibition in Innsbruck in 2002 (*Weiche Brueche Japan* Kunstraum Innsbruck, Austria.) I felt completely bogged down at this point. After that there was an absence of some time and I began to think that I was done for. But once I had gone this far, my mind worked the other way thinking, "I can do more. I can

create more." Think of it as feeling of being full. I had the feeling that I was not full yet. I decided to do one thing, anything, every day. And that is what I did. I also took photos and videos of my activities. The culmination of these photos and videos became *Typical Japanese English*. (Fig. 6) In this piece, there are scenes of a washing machine and a fish in my mouth. These took place in Germany. I carefully chose from vast amounts of photos and videos and used them to create what I felt most comfortable with. This was a different version of the sketches I made when I was a student. I wanted to develop my senses by creating more and more without straining myself and trying to make a big piece. While I worked on my pieces I listened to James Brown at top volume (laugh).

M: James Brown...

K: By doing one thing every day, I was able to re-collect myself again. And this led to my solo exhibition at the Yokohama Portside Gallery in 2005. If I were young, I could work on my pieces for an exhibition until I was exhausted. This method does not work anymore now that I am over 30. Once again, I found my own another methodology through this exhibition. It is a style to keep on creating from one work to the next instead of devoting all my energy to one piece. Failures naturally fade away and successful pieces remain. It was very much like being a student again. Perhaps I had lost sight of what I acquired at school after I finished the pigeon piece. Or

maybe I had poured too much energy on the pigeon piece.

M: You mentioned James Brown earlier. Can you tell us the connection of your work and music? You have also told me about Daniel Johnston before.

K: I cannot work on my pieces without music. I think a lot of artists love music. Perhaps artists can do silly and absurd things when they are off in the world of music. Or maybe they can brainwash themselves by listening to music. Music sometimes triggers my mind to come up with a great idea even when I am low-spirited. I also find the connection between words and music interesting. Perhaps my works are wandering among musical or linguistic things. Daniel Johnston used to make the recording by himself using commonly available radio and cassettes player. In his songs, you can hear someone talking in the back. His rhythmic sense is off and he is in no way a professional. His performance is roughly made and completely miserable. Since he did not use a professional microphone in recording, there are noises in his songs. Everything is just odd. Strangely enough, his songs seem to twist the time-space and are extremely comforting. Once he became popular, he began performing with professional musicians. But then his songs lost the sense of twist in time-space. Except for his slightly cracked voice, or should I say a unique outcry, his

performance became characterless.

M: I sense that “space-time curvature” from your works as well. Pieces such as *We know you know we know your pleasure you never know* and *Friction/Where is a Lavatory?* (Fig. 7) hang the audience’s conscious mind in midair, meanwhile letting them be strongly aware of the sense of human body and conscious mind. The sense of reality coexists with the unique feeling of floating. This is the sense of discomfort and difference people daily feel physically and in their consciousness. Moreover, it may be the distortion of time-space of the world itself. Your works give the impression that these discomfort and difference are swayed by your sense of humor.

K: As I mentioned before, there is a sense of child’s prank when I create. Maybe that element directs the flow to humor. As I work on my pieces, it feels like I am busy with setting traps rather than “expressing myself.” When I see an audience getting caught in my trap, I say, “Yes! It worked!” Maybe this is what you called “humor.” A good metaphor is a bird bumping into a glass window. Audiences give a lot of feedback on successful pieces.

M: It is very convincing to hear you say you “create traps” on your pieces. I look forward to seeing your future traps. My last question. Please tell us about your future activities.

K: The reason why the “traps” I create now appear to have elements of humor at the front may be because I am young. Age might be one major factor in determining what I can express. It will depend on how much I can be true to my age. I want to keep on continuing what I had been doing until now. There are weak points in terms of survival. But in terms of the content of works, I want to avoid offending people, yet avoid being too compact. No gallery would want to deal with dirty works that might anger the audience. The issue would be to maintain the balance of working on what I want to and at the same time surviving in the field. As I flip through artists’ catalogues, I can see their patterns. When an artist has a big hit, that artist tends to create variations of that piece. It seems to me that the relation between variations of one artist’s work and circulation of their artworks are closer. I have doubts to call these variations “development.”

M: I understand that the world of works itself is often catering to capitalism and economic circulation. This is an issue surrounding the whole art field including museums, commercial galleries, and auctions. As for the artists, they need to decide how to deal with this system.

K: My wish is to fend off capitalism, economic circulation, and authoritarianism and create what I like as I have been doing so far. I despise having my path decided

by external influence. I do not want people to say, “Kimura Taiyo is a so-and-so type of an artist.” I admire someone like Bruce Nauman. I like how his pieces give the feeling that one is slowly dragged into an ant lion. And he has consistently maintained the viciousness in his works.

M: There is a close relationship between maintaining the viciousness and fending off capitalism and economic circulation.

K: People are like dogs wagging their tails to power. It is about avoiding that. An obedient dog is obedient to their superiors, but they pounce on their prey. The thorn is merely handed down from the master to the dog. It is about not becoming an obedient dog and breaking loose from that structure. My act of avoiding this chain leads to my creation and pieces. My works may naturally have lurid elements for they are created through fending off thorns and transforming their vector.

(translated by YAMAMOTO Hiromi)